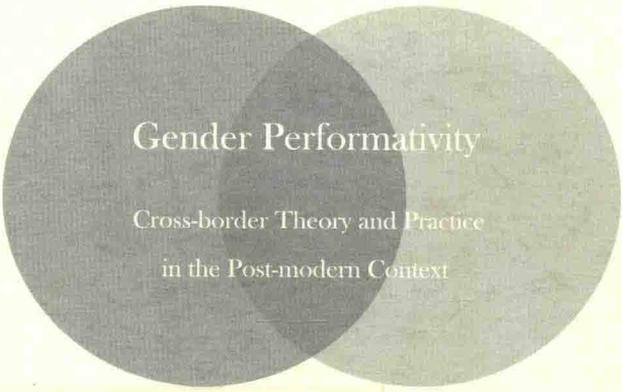


幸洁——著

性别表演  
后现代语境下的跨界理论与实践



Gender Performativity

Cross-border Theory and Practice  
in the Post-modern Context



浙江大学出版社  
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

J812  
20

幸洁——著

# 性别表演

后现代语境下的  
跨界理论与实践

**Gender** Performativity

Cross-border Theory and Practice  
in the Post-modern Context

## 图书在版编目(CIP)数据

性别表演:后现代语境下的跨界理论与实践 /  
幸洁著. —杭州:浙江大学出版社,2016.6  
ISBN 978-7-308-15711-7

I. ①性… II. ①幸… III. ①表演学—研究  
IV. ①J812

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 066718 号

## 性别表演:后现代语境下的跨界理论与实践

幸 洁 著

---

责任编辑 罗人智

责任校对 张一弛

封面设计 卿 松

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址:<http://www.zjupress.com>)

排 版 浙江时代出版服务有限公司

印 刷 杭州日报报业集团盛元印务有限公司

开 本 880mm×1230mm 1/32

印 张 10.875

字 数 250 千

版 次 2016 年 6 月第 1 版 2016 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-15711-7

定 价 48.00 元

---

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式:0571-88925591;<http://zjdxcsb.tmall.com>

## 序

幸洁的《性别表演：后现代语境下的跨界理论与实践》要在浙江大学出版社出版了，这是值得庆贺的事！她请我来作序，说我是第二人选。因为从本科、硕士到博士阶段，我都担任她的导师，是她的最“名副其实”的导师，因而负有义不容辞的责任。

幸洁本科入学时，浙江大学刚好实行“本科生导师制”，那时我就担任她的导师。她读研究生是双向选择的，而研究生阶段是双向选择的，她又选择我担任导师。读了一年，她立时获得一个硕博连读的名额，恰好那一年春季我正好可以带博士生，于是我又做起了她的博士生导师，因此她是我带的第一个博士生。从她入学到写完博士论文、答辩结束，已经是整整十年过去了！

她在其博士论文的“致谢”中说：

2012年春夏之交，我在校园里匆匆走过，抬头看到旗杆上红蓝相间的校庆115周年旗帜，才发觉十载韶华都已流逝在了这里。2002年，建校105周年的浙江大学启用了她的紫金港新校区，我从那里开始了我的大学生涯，这出人生最重要的成长仪式，从祭师登场的那刻起开始，延续了漫漫十年。

我当时是在国际文化学系任教，出身是中国现当代文学，研究的是戏剧影视艺术，但我居然在美学与批评理论研究所担任了十年所长。幸洁本科学的是对外汉语专业，硕士免推的是中国现当代文学专业，而博士则选择了美学专业。这种跨专业的背景，使得幸洁虽然跟随我十年，却没有因为学缘太近，而产生与我知识结构趋同的弊端。美学所对学生奉行视如己出的原则，即各位老师不把不同导师带的学生当作外人，学生可以向所内的所有导师求教。而美学所又是一个学科“杂糅”的研究所，分别有徐岱教授的文艺美学、沈语冰教授的艺术史、江弱水教授的诗歌、张节末教授的中国古典美学、潘一禾教授的跨文化研究，还有高力克教授的思想史（他虽然不在美学所，但却给她上过课，且是博士论文的答辩委员）。正是因为这个缘故，我愿意一直待在这个“杂糅”的研究所，而幸洁也可以说是在这样“杂糅”的研究所中成长的幸运儿。

美学的研究，过去更多探讨的是美的本质和审美感知的问题，而现在研究的中心问题却是向种族、阶级和性别的美学转向。幸洁研究性别表演是符合学科的研究方向的，也是契合我所研究的戏剧理论问题的。

我在《神话与仪式：戏剧的原型阐释》中关于演员表演的原型的一节是这样写的：

演员所体验的是角色的神话原型。这个角色的神话原型，我们可以追溯到古希腊的神话。在古希腊就有“赫墨芙罗蒂德”（Hermaphroditus，“两性同体”一字的希腊字根），亦即希腊神话中的信使赫尔墨斯（Hermes）和美神阿芙罗蒂德（Aphrodite）的儿子即是一个男女同体的林中仙女。富有趣味的是，柏拉图的“灵魂”是两性同体，荣格的“集体无意识”也是两性同体。荣格用阿尼玛（anima）和阿尼姆斯（animus）这两个概念来表示男性的女性心象和女性的男

性心象,而心象实际上也就是“灵魂象”(somnpage),阿尼玛和阿尼姆斯作为最重要的原型存在于集体无意识之中,正如男性和女性的灵魂作为同一个灵魂的两半,存在于柏拉图所说的“灵魂”之中。(荣格:《心理学与文学》,冯川、苏克译,生活·读书·新知三联书店1987年版,第7页)

我本来试图沿着这个思路,准备探讨戏剧中的性别幻象。幸洁这个时候正在为博士论文的选题而苦恼。我建议她可以去研究性别与戏剧的问题。于是幸洁从性别表演理论切入,来研究后现代语境下的跨界理论与实践,应该说是非常具有前沿意义的研究。

她首先对朱迪斯·巴特勒的性别表演(gender performativity)概念,进行了梳理和界定。针对国内学者将“gender performativity”翻译为“性别操演”,她吸收了周惠玲的观点,提出了自己的看法,即性别表演,并将其置于多学科的跨界研究中。她说道:

在性别表演研究中,我们可以不局限于“表演”的语言哲学层面,而拓展其在美学、人类学、社会学、戏剧影视研究等方面的向度。

她不仅运用奥斯汀、德里达的语言理论来进入性别表演的领域,而且运用阿尔都塞、齐泽克的“症候”分析法,将性别表演植入到对中国当代戏剧、影视艺术以及媒体的分析之中(这也可以说是从性别表演的角度来阐释中国问题的方法和路径),从而解决了后现代女性主义的理论和实践问题。

幸洁将论文分为上下两编:上编为“性别表演的跨界研究”,下编为“性别表演的跨界实践”。

在“上编”中,她首先采用福柯的系谱学来梳理朱迪斯·巴特勒的性

别表演理论,阐释了批评的表演性:作为知识的性别表演。这一章可以说是奠定了性别表演的理论阐释的基础。

紧接着,她研究了跨界研究的可能性,对从特纳到谢克纳的人类学表演转向进行了探讨,并从中国女性的“正常”生成,到20世纪80年代的“寻找男子汉”的时代症候,做出了她独特的读解。她对90年代以后电视出现的“伪娘”现象,甚至动漫中的“蓝精灵”形象,也进行了自己的解释,这表现出她作为八零后研究者的一种独特的关注视角(这也许正是她选择去浙江工业大学艺术学院动画系任教的基础)。

幸洁提出了性别表演的生成与时空理论,运用德勒兹的理论来分析女性的生成,运用福柯的“异托邦”的空间理论来解读古希腊悲剧《安提戈涅》的坟墓,着重探讨了女性与空间或者说性别空间的问题。在这里,她分析了化妆间的空间及镜子的意象。她曾经撰写过关于巴尔扎克《交际花盛衰记》的文章,其中阐明“巴黎其实就是交际花”。在文中她将“化妆间”作为一个女性空间的问题来阐释,这是她撰写博士论文的一次尝试。

“下编”探讨的是性别表演的中西跨界实践。她将朱迪斯·巴特勒的性别表演的领域都涉及了,如性别原型与戏剧表演(或者说是乾旦坤生的身体铭刻)、同性恋的出柜表演、跨性别的“认同”体现,等等。这显示了她的泼辣、干练和大胆的风格。

首先,她对古希腊阿里斯托芬的《地母节的妇女》、莎士比亚的《皆大欢喜》、中国古代的性别表演等现象进行了阐释。她引用了我在《神话与仪式:戏剧的原型阐释》中的一些观点,特别是从女小生与男旦的性别互换入手,解读性别原型与戏剧表演,将陈凯歌导演的《霸王别姬》《梅兰芳》和越剧的女小生作为案例进行分析。她以自己作为“茅迷”观看的茅

威涛的演出作为案例来分析女小生的现象。她提出,性别表演是一种交流,她从观看方式入手,进而研究观众表演的互动仪式。

其次,她对同性恋的出柜表演进行了研究,以大陆电影和纪录片的表演策略作为对象,分析了仪式性展演与抵抗,如对张元的《东宫西宫》、娄烨的《春风沉醉的夜晚》、李玉的《今年夏天》、关锦鹏的《蓝宇》、李安的《色戒》等电影进行分析。她对谢晋的《舞台姐妹》、黄蜀芹的《人·鬼·情》和李玉《红颜》以及邱炯炯的纪录片《姑奶奶》的文本分析,构成了其对性别表演分析的形象图式。

但我还是觉得她本书的文本分析没有形成系统,也就是说理论的系谱和文本的系谱没有形成对位。这也是她当时写了一半有点写不下去的原因。

一次偶然机会,我在杭州大剧院观看孟京辉的《柔软》,觉得这是一个值得分析的性别表演的文本,因此向她推荐。没想到她居然去北京观看了这个舞台剧。这个文本成就了她对扮装、变形和禁忌进行深度读解的基础。因为她对性别表演持相对开放的态度,有些分析可以说是已经超越了内地对性别表演研究的界限,进入了和港台性别表演研究并列的程度——至少是超出了我当初对她文章的预期。

在“余论”中,幸洁研究了性别表演的“后现代状态”,提出了意识形态表演、博览会的第三空间、新媒体时代的性别表演等诸多观点。尤其是通过对电视“男旦”真人秀的分析,她指出了我们这个“娱乐至死”的年代,充满了后现代的危机。但她还是从这种多元纷繁的格局中,运用了我所推崇的李军的《“家”的寓言——当代文艺的身份和性别》、周慧玲的《表演中国:女明星,表演文化,视觉政治,1910—1945》等著作的观点,指出了几种可能的路径。这也是她这部专著特别具有“症候”意义的所在。

这部专著在外审和答辩中，均获得了好评，有些评委还对她的论文倍加赞赏，这让我这个指导老师也心生“嫉妒”。

从博士论文答辩，到修改后将博士论文出版，也已经过去了四年。幸洁自己也已经“生成”为“女人”，成为有着一个女儿的母亲了。

是为序！

胡志毅

2016年1月23日于紫金港港湾家园

# 目 录

## 上编 性别表演的跨界研究

第一章 绪论 .....	(3)
第一节 选题背景与研究目的 .....	(3)
一、后现代主义与女性主义的交锋 .....	(3)
二、后现代语境中的性别表演理论 .....	(7)
三、表演性:跨界的理论与实践 .....	(11)
第二节 研究策略与设想 .....	(18)
一、犬儒时代的症候阅读 .....	(19)
二、中西方的时空交汇(1980—2010年) .....	(26)
第二章 性别表演理论系谱 .....	(35)
第一节 表演理论的系谱学 .....	(37)
一、朱迪斯·巴特勒与性别表演理论 .....	(37)
二、批评的表演性:作为知识表演的性别表演 .....	(56)
第二节 消除隔阂:跨界研究的可能性 .....	(62)
一、人类学的表演转向:从特纳到谢克纳 .....	(62)

二、哲学的“他者”可以发言 .....	(73)
<b>第三章 性别表演的生成与时空 .....</b>	<b>(83)</b>
<b>第一节 作为表演规范的性别 .....</b>	<b>(84)</b>
一、中国女性的“正常”生成 .....	(86)
二、“寻找男子汉”的时代症候 .....	(96)
<b>第二节 性别表演的阈限时空 .....</b>	<b>(107)</b>
一、安提戈涅的坟墓:女性与空间 .....	(108)
二、消失的地域:新媒介的性别空间 .....	(124)

## 下编 性别表演的跨界实践

<b>第四章 性别原型与戏剧表演 .....</b>	<b>(145)</b>
<b>第一节 人间戏台的性别表演 .....</b>	<b>(146)</b>
一、戏剧传统的性别互换 .....	(147)
二、传统戏剧的乾旦坤生 .....	(158)
<b>第二节 性别表演的观看 .....</b>	<b>(177)</b>
一、“怎么看?":颠覆性伪装的观看方式 .....	(179)
二、“戏中戏”:大小舞台间的性别表演 .....	(184)
<b>第五章 性别意识的觉醒:同性恋的出柜表演 .....</b>	<b>(198)</b>
<b>第一节 出柜怪圈:同性恋的身份表演 .....</b>	<b>(199)</b>
一、同性情欲的原初禁忌 .....	(199)
二、同性婚姻的戏剧性 .....	(209)
<b>第二节 渴望承认:影像叙事中的第三类接触 .....</b>	<b>(219)</b>
一、仪式性展演与抵抗 .....	(220)
二、“第三类接触”:纪录片的表演策略 .....	(235)

第六章 剥离家国的个体:跨性别的认同“体现” .....	(244)
第一节 消解性别:性别差异的结束? .....	(245)
一、跨性别的身份实践 .....	(246)
二、跨性别叙事的“体现” .....	(252)
第二节 扮装、变性与禁忌:《柔软》身体的致命诱惑 .....	(260)
一、忧郁的扮装表演 .....	(264)
二、变性的认同“体现” .....	(269)
三、强奸禁忌与手淫危险 .....	(277)
余论:性别表演的“后现代状态” .....	(287)
参考文献 .....	(310)
索 引 .....	(332)

## 上编

---

# 性别表演的跨界研究

我们常常发现不能指望某一学者的整个理论体系，因为对我们有帮助的往往是他们的一些零散的观点以及瞬间迸发出来的灵感和洞见。我们要做的正是将这些已经脱离系统语境的零散思想和观念运用于我们所搜集到的同样零散的资料的分析中。这些观念有其自身的价值并且可能产生出诸多新的假设，它们甚至可以展示出零散的事实如何能系统地联系在一起！这些观念随意且零散地分布在一些庞大的逻辑体系之中，就像是一大块难以下咽的面团中呈蜂窝状分布的极富营养的葡萄干。

—— 维克多·特纳《戏剧、场景及隐喻》



## 第一章

# 绪 论

### 第一节 选题背景与研究目的

#### 一、后现代主义与女性主义的交锋

性别表演理论 (gender performativity) 最初是由朱迪斯·巴特勒 (Judith Butler) 在她 1990 年出版的学术著作《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》(*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*) (以下简称《性别麻烦》) 中提出的, 在某种程度上这个概念已经成为她的个人标记, 同时也为“性与性别开启了一个具有多种文化可能性的未来”<sup>①</sup>。似乎每一位具有开创性和前瞻性的学者若是有机会在多年之后

---

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,封底。

回顾自己的学术生涯，都会谈到某些意外之感，巴特勒也不例外。<sup>①</sup> 这部颇具争议的作品，不仅仅重写了女性主义理论，修正了心理分析研究，其实也预示和契合着几乎同时兴盛的后现代浪潮。

西方女性主义理论始于 18 世纪末 19 世纪初，从西欧启蒙运动和法国大革命开始，走过了一百多年的历史，期间经历了自由主义女性主义、马克思主义女性主义或社会主义女性主义、激进女性主义三个阶段。在进入新千年之前，女性主义理论出现了新的活跃力量：后现代女性主义。但这股缘起于社会边缘群体的理论思潮却不是给女性主义添砖加瓦，而是质疑了女性主义思想的很多立论基础。

南希·弗雷泽(Nancy Fraser)和琳达·尼克尔森(Linda Nicholson)在出版于 1988 年的一篇文章中探讨了女性主义和后现代主义的关系。她们认为，虽然在 20 世纪 80 年代，女性主义和后现代主义已成为最重要的两大政治文化流派。然而，迄今为止，它们二者之间一直保持着一种令人深感不安的距离。原因之一在于，这两种思潮的发展循着相反的方向。后现代主义者主要关注问题的哲学一面，他们的出发点是创造出的一套反基础主义哲学的观点，并在这套观点的基础上获得关于社会批判形态与性质的结论；而对于女性主义者来说，哲学问题相对于社会批判总是处于从属的地位，因此，他们的出发点是创造出的一套批判的政治观念，并在这套观念的基础上得出有关哲学立场的结论。

于是，这两种思潮各自对对方做出了一些重要的批判。后现代主义

---

① 1999 年此书再版时，朱迪斯·巴特勒在附加的长篇序言中说：“十年前我完成《性别麻烦》的稿子……我不知道这本书会有这么广大的读者，也不知道它会对女性主义理论构成具有挑衅意味的‘介入’，并被引为开创酷儿理论的文本之一。这本书的生命超出了我的意图。”

认为女性主义理论没有能够摆脱本质主义的影响；而女性主义则认为后现代主义乃是男性中心主义的，而在政治上过于天真。但其实我们可以看出，这两大思潮形成了一种强弱互补的格局。后现代主义者提供了对基础主义哲学和本质主义的精密详尽而富于说服力的批判，但他们的社会批判概念则显得苍白无力；女性主义者提供了强有力的社会批判概念，但他们往往会陷入基础主义哲学和本质主义。在此之前，他们一直各自独立地工作在一个共同的领域之内：他们全都试图重新思考哲学与社会批判的关系，以便发展出“非哲学的批判”范式。因此，女性主义和后现代主义的交叉点必将从社会批判的交流开始，两者相交的最终状态将是融合二者的优势，消除二者的缺陷。它的前景就是后现代女性主义。<sup>①</sup>

在第二浪潮女性主义的顶峰时期，女性主义有着明确的主体，即妇女；有明确的目标，即改变妇女的从属地位；有明确的定义，即妇女反对父权压迫的政治斗争。但是女性主义的这三个基本组成部分在与后现代的相遇中，受到了质疑，后现代女性主义“一是认为女性主义夸大了男女不平等的问题，是一种‘受害者’哲学；二是认为男女不平等的问题原本就不该政治化，是女性主义人为制造出来的；三是认为对于男女不平等问题的不宜以对立态度提出，而应以寻求两性和谐的态度提出来”<sup>②</sup>。于是，20世纪末期的西方女性主义理论发生了三个重要转变：从启蒙主义的宏大叙述转向探索局部、动态和多元的认识论，从对事物的研究转

---

① [美]南希·弗雷泽、琳达·尼克尔森：《非哲学的社会批判——女权主义与后现代主义的相遇》，李银河主编：《妇女：最漫长的革命》，北京：中国妇女出版社，2007年，第99—101页。

② 李银河：《女性主义》，济南：山东人民出版社，2005年，第60—61页。

向对语言、文化和话语的研究，以及从追求男女平等转向强调妇女之间的差异。<sup>①</sup>

巴特勒就是在这样的理论和实践背景下提出性别表演理论的，她的《性别麻烦》一书被认为是后现代女性主义的开山之作。用她的话说就是：“我的重点不是把后结构主义‘应用’到女性主义上，而是以明确的女性主义立场重新表述那些理论。”<sup>②</sup>她对后现代主义和女性主义之间的关系有着清醒的理解：“许多立场都被归之为是后现代主义，好像它是一系列观点的载体：所有一切都是话语，仿佛话语是某种能构成一切的一元论物质；主体消亡了，我再也不能说‘我’；没有现实，只有再现。这些描述以各种方式被归之于后现代主义或后结构主义，它们二者常常互相合并，有时与解构主义合并，有时又被理解为不分青红皂白地把法国女性主义、解构主义、拉康式的心理分析、福柯式的分析、罗蒂的会话论和文化批评组合在一起。在大西洋的此岸，在最近的话语中，‘后现代主义’或‘后结构主义’一笔勾销了这些观点之间的区别，提供了一个实体，一个名词，容纳了这些观点并使其成为自己的各种形态或变体。”<sup>③</sup>因此，“要防止人们把后现代女性主义搞成一个大杂烩，忽略了许多持有相似立场的人们及其观点之间的差异”<sup>④</sup>。

所以，跨学科研究的交互影响并不在于差异的消解，而是希望能够

---

① 苏红军：《成熟的困惑：评 20 世纪末期西方女权主义理论上的三个重要转变》，苏红军、柏棣主编：《西方后学语境中的女权主义》，桂林：广西师范大学出版社，2006 年，第 3 页。

② [美]朱迪斯·巴特勒：《序(1999)》，《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009 年，第 2 页。

③ 王逢振等编译：《性别政治》，天津：天津社会科学院出版社，2001 年，第 69 页。

④ 李银河：《女性主义》，济南：山东人民出版社，2005 年，第 76 页。

在学科交界之处找到理论的新动力。巴特勒力求在她的性别研究中能够使女性主义和后现代理论有所交集,她所支持的是一些立足于学科领域重要边界上的立场,但是“重点不在于保持边缘性,而是参与到从其他学科中心发展出来的各种网格或边缘地带;所有这些集结起来,构成了对那些权威的多元置换(displacement)。性别的复杂性需要一些跨学科、后学科的话语,以便能抵抗学院对性别研究或妇女研究的驯化,并使女性主义批判的概念具有激进的特质”<sup>①</sup>。

## 二、后现代语境中的性别表演理论

性别表演理论的关键词“performativity”,这个名词源于西方语言学和当代语言哲学,在20世纪50年代由语言哲学家奥斯汀(J. L. Austin)在他的言语行为理论著作《如何以言行事》(*How to Do Things with Words*)中提出。在其诞生之后,言语行为理论盛行于文学研究和文化研究中,激发了不同领域的思想家,如保罗·德·曼(Paul de Man)、雅克·德里达(Jacques Derrida)、斯拉沃热·齐泽克(Slavoj Zizek),当然也包括巴特勒。

“performativity”一词的中文翻译有:施行性、施为性、述行性、表演性……在语言哲学领域,由于其最初提出者奥斯汀的唯一相关作品《如何以言行事》一书还没有中文译本,在外语教研社所出版的英文版的前言中,将此词译为“施事”。而涉及后现代语境下,在解构主义、性别研究和表演研究中,国内学者多采用“表演性”“操演性”或是“述行性”,特别是对于巴特勒的“gender performativity”,很多学者翻译为“性别操演”,

① [美]朱迪斯·巴特勒:《序(1990)》,《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第5页。

我更倾向于采用“性别表演”一词,这是一个更具中立性与动态性的词汇,比较适合在理论与实践的双重维度中“表演”。周慧玲对此专门做了注解:“采取‘性别表演’的译法,一方面是因为巴特勒的论述灵感,很大一部分来自于美国当地的剧场表演活动本身;另一方面取此译法也是为了将‘性别政治’与‘表演’研究接轨。”<sup>①</sup>因此,本书所采用的跨学科研究视角更适合于使用“表演”的译法,除语言学中的运用以及引文的不同译法不加改动,其他皆用“表演”。

应该说“表演性”一词首先是在语言哲学范畴内被阐释和运用的,巴特勒也是以此作为出发点从言语行为理论的角度切入性别研究领域。奥斯汀曾说如果他关于表演性的见解正确的话,那么从希腊时代以来的所有西方哲学都得重新思索。事实也正如他所预料,在历经将近半个世纪的洗礼之后,这一理论仍然非常重要,继续作为哲学、文学、语言学和文化研究的根本问题,跨越着主体性和对象化的界限,影响着西方理论和艺术实践。因此,在性别表演研究中,我们可以不局限于“表演”的语言哲学层面,而拓展其在美学、人类学、社会学、戏剧影视研究等方面的向度。

表演理论所依据的哲学逻辑是从本体论出发,走向反基础主义和反本质主义,往往会碰触到很多根本性概念的阐释,这也使得不同学术研究领域的学者都可以在其中受益。比如在公共生活理论中,理查德·桑内特(Richard Sennett)所强调的“集体人格”就是一个表演性概念,集体人格是在一个不断持续、纯洁化、排外、重新界定边界(谁才是真正……?)

---

① 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第38页。

的过程中形成和确立自身的。<sup>①</sup> 这是一个无止境的过程,只有持续这个过程,不断引用(表演),集体人格的本体才能存在。也就是说,一个本质性的认同是建构性的,是在不断重复表演中被确立起来的。

女性主义研究和性别研究本身就是跨学科研究的重要领域,性别表演理论作为这两者逐步深入的革命性结果,为我们思考性别的多样性打开了新的思路。而它同时又和后现代理论以及艺术创作和社会实践血脉相通、同存共荣,这就使得我们可以在诸种学科与研究视角的交汇中,通过对性别表演理论的跨学科研究和运用迸发出思想的火花和实践的活力。事实上,面对过度理论化和理想主义的诘难,巴特勒在其代表作《性别麻烦》和《身体之重:论“性别”的话语界限》<sup>②</sup>(*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*)(以下简称《身体之重》)之后出版的另一重要文集《消解性别》(*Undoing Gender*)中,就已经对她自己所提出的性别表演理论进行了重新审视,“开始将对性别的关注点从哲学话语转向现实生活与政治”,“将重心由对理论的纠结移向了性别表演的真实舞台——生活,以及生活中的具体案例、具体问题”。在这本书中,她关注着“理论”与“现实”之间的关系,认为“打破藩篱,走出传统领域的界限,与其他学科(例如,文学、人类学、历史等)积极互动,有意识地采取跨学

① [美]理查德·桑内特:《公共人的衰落》,李继宏译,上海:上海译文出版社,2008年,第286页。

② 《身体之重》一书的中译本在2011年8月终于出版。我认为巴特勒此书名的中文译法有待商榷,虽然译者在《身体之重》的《译后记》中探讨了书名“Bodies That Matter”的几种译法,认为这一书名寓意双关,“matter”一词既有“物质”又有“重要”之意,为其所确定的“身体之重”辩护,但是本书所阐述的重点其实是“bodies”,“matter”是它的修饰词,如果对文中有关“matter”的例句多加分析,也可以得出这样的结论。所以在中译本未出版之前,绝大多数论及此书的文章都将其翻译为“至关重要的身体”。在本书中暂且采用已出版的中译本译法。

科视角，才能让哲学重获生命力”。<sup>①</sup>

这种回归生活/生存/生命的新性别政治，符合了巴特勒对结构主义普遍性概念的质疑，以及她反基础主义的立场，同时也体现了后现代语境中对具体语境过程细节的关注。本书所指向的正是这样复杂而多元化的后现代语境，因此在上编做进一步理论研究和延展之后，在下编会回到中国当代社会的具体个人、具体语境和具体事件中，以症候阅读的视角，选取一些戏剧和电影以及其他艺术类型的文本，同时兼顾当代社会生活及新媒体领域内出现的热点事件和问题，分析性别表演研究在理论与实践双向层面上的创新性与局限性。

作为一位具有多重身份和理论背景的学者，巴特勒的研究动向其实也体现了当今性别研究和女性主义研究的整体走向。巴特勒曾说她写作《性别麻烦》的初衷始于一个“跨界”的念头：“发生在我坐在瑞合博斯海滩，想着是不是可以把自己生活里不同的各个面向联系起来的时候。”<sup>②</sup>因此，与国内学界已有的对性别表演理论的宏观分析不同，我也希望在本书中能够尝试和体现某些跨界的研究和实践，本书将在 20 世纪末期中西方批评理论和艺术实践的后现代转向背景下，从性别研究的跨学科角度去阐释性别表演理论，同时结合 20 世纪末中国语境下的性别跨界现象，在“理论跨界研究”和“性别跨界实践”两个层面上拓展性别表演的理论维度和批判实践。以巴特勒的性别表演理论作为出发点，结合人类学表演理论（特纳的表演人类学和谢克纳的人类表演学等），将性别表演理论与社会戏剧的表演研究相结合，使“表演理论里有关剧场/生

---

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劭译，上海：上海三联书店，2009年，第272页。

② [美]朱迪斯·巴特勒：《序（1999）》，《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第11页。

活中的角色扮演论述,与女性主义理论里有关性别角色扮演的论述,进行深度对话”<sup>①</sup>,探讨在后现代语境的悖论性结构中,何以在性别批评表述自身的过程中重新发现批评及其动力,以及有关表演的性别诗学对艺术实践和现实生活的意义。

### 三、表演性:跨界的理论与实践

我们首先要梳理一下表演理论的发展系谱。我们在这里所说的表演理论其实是由最初的表现性概念逐渐拓展为表演理论的,它的核心就是“表演性”。何成洲在一篇介绍表演性理论的文章中,将这一跨界的理论与实践过程大体归纳为:语言—性别—文化。<sup>②</sup>

#### 奥斯汀:如何以言行事

如我们前面所说,“表演性”这个词来源于西方语言学和现代语言哲学,最早由奥斯汀在他的言语行为理论中提出。这位少产的哲学家,生前未发表过专著,他的思想主要是通过论文、演讲、研讨会和他的学生来得以传播。《如何以言行事》(1962年)这本书就是他的学生J. O. 厄姆森(J. O. Urmson)根据1955年奥斯汀在哈佛大学做的一系列讲座整理出版的。在这本具有开创性的书中,奥斯汀继承了英美分析哲学的传统,从日常用语入手研究哲学问题,详尽地阐述了表演性(performativity)的概念,并且为之确立了种种分类。奥斯汀首先注意到了句子和话语之间的区别,传统语法将句子分为三种形式:称述、疑问和祈使,对应的三种功能即称述一事实、获取信息和使别人做某事,奥斯汀则将话语划分

① 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第41页。

② 何成洲:《“表演性”越界:语言、性别与文化》,《中国社会科学报》,2010年6月24日第4版。

为两种类型：施事句(performative)和述谓句(constative)。<sup>①</sup> 述谓句的主要特征是有真假判断，如：中国在亚洲。然而奥斯汀认为很多句子是没有真假值的，并没有描写或报道什么事实，而是说话者在以言行事，即在用言词做下命令这个行为，这类句子就是施事句。比如，牧师宣布新人成为夫妻，或者我踩了你的脚，然后我说“对不起”，还有对人或事物的命名。这样，语言就具有了表演性。<sup>②</sup> 并且，在奥斯汀看来，语言的行动力或表演性依赖于一定的社会规范和仪式，也就是所谓的適切/不適切(serious/non-serious)，比如：司仪不能宣判人和猴子结为夫妇，而路边乞丐为就要下水的新船所起的名字也不可能被采用。<sup>③</sup>

在这里要特别指出的是，奥斯汀由表演这个词根生发出了一整套的言语行为理论，但是由于表演性的施事句没有真假判断而只有有效与否的价值判断，奥斯汀从他的分析哲学出发而得出的结论就是最无效的施事就是舞台上的表演：“任何一段施事性话语，假如由演员在舞台上说、在诗中被引用或者是用独白的方式道来，都将是一种特殊形式的空洞或者无效……这些情形下的语言是处于特殊的方式之中——这很容易理解——它们不是被认真地(not seriously)使用的，而是被以寄生于其日常方式的特殊方式来使用的，这些方式可归纳为语言的苍白化(etiolations)。”<sup>④</sup>对于奥斯汀的这一说法，德里达和理查德·鲍曼(Richard Bauman)分别从解构主义和人类表演学理论给予了回应。

① 此处“performative”的翻译遵循语言学领域的译法。

② 其实本书书名的法语译法很直接地说明了它的主要学术贡献：《说即做》(Quand dire c'est faire)。

③ 倪湛舸：《语言·主体·性别——初探巴特勒的知识迷宫》，[美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第1页。

④ [英]J. L. 奥斯汀：《如何以言行事》，北京：外语教育与研究出版社，2002年，第22页。

### 德里达:对言语行为理论的颠倒

奥斯汀的言语行为理论只是由他的学生将其一系列讲座和演讲的内容编辑而成,薄薄的一本小书基本还拘泥于语言哲学范围内的伸缩,并没有将其生发拓展开来。但是就是这只言片语,却影响了现代以来的西方哲学。而其爆发点,则是1977年德里达与奥斯汀的学生之间的交战。这场被学术界称为欧洲大陆哲学特别是解构主义与英美哲学的首次交锋,给文学言语行为理论的发展带来重大的影响,美国文论界以希利斯·米勒(J. Hillis Miller)为代表的一批学者以解构主义的立场来解读和修订文学言语行为理论,形成了一种解构主义与言语行为理论相结合的文学观,近年来在美国文论界这种解构主义的方向甚至成为文学言语行为理论发展的一种主流倾向。<sup>①</sup>

德里达在《签名·事件·语境》和《ABC有限公司》等著作中最早提出了他的言语行为理论,以解构主义的路线来解读和修订奥斯汀的言语行为理论。他从指意序列的可重复性(iterability)和语境的不可把握性(unmasterability)两方面入手,颠覆了奥斯汀所设立的適切/不适当的等级对立,从而指出“语言言说者未必成功”。他认为:任何施事话语都可以在许多种不同的情形下使用,也即是说,它是可以重复的,而且是应该能够重复的。德里达进而声称,可重复性是施事话语行为的根本特征:一个施事的话语如果不是重复一个编码的或者说可引用的话语能成功实现其功能?在德里达看来,根本就不存在完全适切的、一次性发生的、唯一的施事话语。针对上面我们所举出的奥斯汀对舞台表演的价值判断,德里达认为,我们不能够将戏剧、诗歌等艺术作品中的施事话语排除

---

① 张瑜:《言语行为理论与文学理论》,《文学评论丛刊》(第10卷第2期),南京:南京大学出版社,2008年。

在外。从根本上讲,奥斯汀排除的,所谓反常、例外、不恰当的引用(舞台上,诗歌里或者独白中),难道不是对一种总体引用性的坚决修正?其实,奥斯汀所排除的引用仍然包括在一个总体的可重复性当中,如果没有它,适切的施事性根本无从谈起。<sup>①</sup>

米勒则认为,德里达有关政治和伦理的观点来自于对言语行为理论的颠倒。一种言语行为能够创造自己的根据和理由:施事性话语为了使其具有有效性可以创造所需要的规范。这样一来,施事性话语不是预设语境或依靠语境,而是能改变语境。<sup>②</sup>

事实上,德里达后期著作里的每一个角落都弥漫着表演性的气息,而且他的延异理论也与表演性密切相关。引用、重复、断裂等德里达用来解释表演性的术语也是他延异理论的关键词。<sup>③</sup>德里达接过语言学和文字学的接力棒,冲向的却是后现代解构的感性底线。他将表演性的概念运用范围大为延伸。

巴特勒:作为话语效果的性别

巴特勒借鉴了德里达的解构主义理论对奥斯汀言语行为理论的重写,同时结合福柯的权力生成理论,把表演性理论运用到性别研究中。在巴特勒那里,“表演性”具有了不同的面目:阿尔都塞的“传唤”、福柯的

① 何成洲:《“表演性”越界:语言、性别与文化》,《中国社会科学报》,2010年6月24日第4版。

② Jacques Derrida. *Declarations of Independence*. trans. Tom Keenen and Tom Pepper, *New Political Science*, 1986:15.

③ 何成洲:《“表演性”越界:语言、性别与文化》,《中国社会科学报》,2010年6月24日第4版。

“建构”、奥斯汀的“施事”、德里达的“引用”。<sup>①</sup> 她最早在《表演性行为与性别建构：关于现象学和女性主义理论》一文中，讨论性别是如何通过身体和话语行为的表演构建的，以及这种性别表演性观念对于文化变革具有的潜在意义。在《身体之重》和《消解性别》中她主要接受德里达表演性理论的影响，而在《容易兴奋的言辞：表演性的政治》中，她运用奥斯汀的言语行为理论对美国种族仇恨语言等现象进行文化分析。<sup>②</sup>

巴特勒认为性别的实在效果是有关性别一致性的管控性实践，通过表演(performatively)生产而且强制形成的。因此，在我们所继承的实在形而上学话语里，性别通过表演建构了它所意谓的那个身份。性别只是一种表演，在性别表达的背后没有性别身份；身份是由被认为是它的结果的那些“表达”，通过表演所建构的。<sup>③</sup> 也就是说，性别化的身体是表演性的，这表示除了构成它的真实的那些各种不同的行动以外，它没有什么本体论的身份。社会性别也没有所谓的真假，其内在真实是一种虚构，是在身体的表面上建制、铭刻的一种话语幻想。<sup>④</sup> 性别只是一套关于身份的话语效果。

#### 人类学的回应：社会生活与表演研究

奥斯汀的言语行为理论在人类学研究中也得到了很多回应和支持。人类学从语言功能的原发性和基础意义上得出了同样的结论。英国人

① 严泽盛：《朱迪斯·巴特勒：欲望、身体与性别表演》，《国外理论动态》，2004年第4期，第41页。

② 何成洲：《“表演性”越界：语言、性别与文化》，《中国社会科学报》，2010年6月24日第4版。

③ [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第34页。

④ 同上，第178页。

类学家马林诺夫斯基(Bronislaw Kaspar Malinowski)经过多年的研究,在1923年《原始言语中的意义问题》中曾指出“语言的原始功能是作为一种行动方式,而不是思想的对应物”,即“一个词用来产生行动,而不是描写行动,词有一种行动的力量”。他从人类学角度,通过对一个民族的文化生活和风俗习惯的考察,得出了这样的结论:语言在最初的时候“从来没有仅仅被用来做反射思想的镜子”,这是“语言的一种很牵强的派生的功能”。“在最初的使用中,语言作为人类行为,是连接人类一致行动的纽带。它是一种行动方式,而不是思考的工具。”<sup>①</sup>因此,言语行为理论所强调的言语的行为功能 and 实践功能,不能只简单理解为是对语言功能的一种新发现,其意义要更为重大,它将改变人们对语言性质的认识,为语言研究提供一个新视角。与巴赫金的言谈对话理论相似,言语行为理论要求人们首先要从人与人的交往行为实践中来理解和把握语言。

建立了自己的表演研究体系的著名人类学家理查德·鲍曼则针对奥斯汀对舞台表演的歧视指出,如果把奥斯汀的不恰当的建议、也是他的特殊偏见的产物——演员在舞台上说出的话语,或者是用独自的方式说出的话语,都会对语言产生弱化的影响——放在一边,从上面的这段引文中,我们可以抽象出这样的观点:表演表现了对语言基本指称用法(basic referential uses of language,用奥斯汀的话说,即“严肃的”、“正常的”语言使用)的转变。换句话说,在这类艺术表演的交流互换过程中,正发生着某种事情,它对听众表明:“要用特殊的理解来阐释我所说的话,不要只依据字面的意思去理解。”这进一步引导出这样的观点:表演建立或者展现了一个阐释性框架(an interpretative frame),被交流的信

① 姜望琪:《当代语用学》,北京:北京大学出版社,2003年,第29页。

息将在此框架之中得到理解,这一框架至少与另一框架——字面意义的框架(literal frame)——形成对照。<sup>①</sup> 鲍曼希望通过建立表演的阐释性框架,突破传统的“以文本为中心”的研究方法,使以表演为中心的口头艺术区别于以往以文本为中心的口头艺术范畴,表演者达成交流的方式(the way they are done),而不是内容,成为关注的焦点。

以谢克纳为代表人物的人类表演学理论则融合了人类学和戏剧研究,将表演理论发散到了当代社会的方方面面,谢克纳在《表演研究》中将人类表演分为五类,分别是审美表演、社会表演、大众表演、仪式表演和游戏表演,这一分类几乎涵盖了人类社会的所有活动,打破了舞台表演与日常生活之间的界限,将表演所具有的这种阐释力运用到了对社会生活的理解上,从而形成一种“社会戏剧”,也就是简奈尔·瑞奈特(Janelle Rrinelt)所谓的“戏剧与公共事件的诗学”。戏剧是非真实的,或者说是摹仿性的,有助于了解当代公共生活,但是这一点并不能完全阐释戏剧这一概念。相反,戏剧还可以创造出新的真实,清晰地展示真实,还可以通过其形象和感觉领域及话语论述领域(realm of discursivity)来具体表达真实。戏剧和表演由于具有表演性,也就是一种将(言语)动作变成现场行为动作的过程,而达到了上述效果。在某些特别情况中,公共生活和表演具备了一些共同的中心要素,从而形成了一种独一无二的

---

① [美]理查德·鲍曼:《作为表演的口头艺术》,杨利慧、安德明译,桂林:广西师范大学出版社,2008年,第9页。

知识的美学模式,“戏剧与公共事件的诗学”就专指这些特殊事例。<sup>①</sup> 这种潜在的阐释力可以塑造某些思想,对已经宣布的真相提出质询,改变公众舆论,而且还能建构一种有时具有认识论功能的美学理论。

应该说,奥斯汀提出“表演性”(performativity)一词的时候,并不带有“表演”(performance)的涵义,而是到了后现代语境中,在跨学科的引用中,特别是与“戏剧表演”的交叉中才出现这个涵义。在本书中,我们所指涉的“表演性”主要是指跨学科领域内的多元范畴,在进行对逻各斯中心主义和本质主义的批判时,我采用语言学和解构主义层面上的表演性概念和方法,但是在具体的文本分析和阐释时,我希望能够结合性别理论和表演理论在文化研究领域做“跨界”的尝试。

## 第二节 研究策略与设想

国内学界对于性别表演理论的研究仍然处于引介和初步消化的阶段,有关这一理论的相关资料比较缺乏,研究性的专著尚未出现。在理论研究领域,集中在对性别表演理论译述和介绍、对理论背景的梳理等方面,但是我相信随着巴特勒几本代表性著作中译本的出版,我们已经

---

① [美]简奈尔·瑞奈特:《迈向戏剧与公共事件的诗学——以斯蒂芬·劳伦斯案件为例》,理查德·谢克纳、孙惠柱主编:《人类表演学:平行式发展》,北京:文化艺术出版社,2007年,第47—61页。简奈尔·瑞奈特在这篇文章就从表演范式(performance paradigms)出发身体力行了这一概念,他将一些公共事件看作是表演,包括戴妃之死和“9·11”袭击事件,其中以斯蒂芬·劳伦斯案件为例具体分析了案件本身及由此而生发出来的艺术作品,如纪实性戏剧《正义的颜色》和纪实电视剧《斯蒂芬·劳伦斯谋杀案》(1999)。他认为“这些事件和作品似乎可以作为范例来说明表演符号和实践与我们所认为的‘真实生活’是如何相互贯通渗透的”。

对巴特勒的性别表演理论有了一个总体印象,应该会在国内学界掀起一番研究评述的热潮。<sup>①</sup>

## 一、犬儒时代的症候阅读

如果我们是在试图为性别表演打开一个跨学科交叉的研究视野,那么在研究实践中,恰当的阅读策略也是进行文本细读和解剖分析的一把利器。借助性别的敏感视角,感受当代社会变动的脉息,或许它就是我们所处的后现代语境里隐藏在血管深处的沉默的栓塞。这其实就像是通过观察精神病人言语和行动的种种症状,来找到切入点分析病情,而这个恰恰来自于精神分析学的崩溃点就是“症候”。我们希望能够通过症候阅读的策略来开展接下来的性别表演研究。

症候阅读来自于阿尔都塞,是他在阅读和研究马克思《资本论》的时候提出的一种新的阅读方法。阿尔都塞的“症候”概念与他对意识形态的理解一致,他认为意识形态是具有独特逻辑和独特结构的表象(形象、神话、观念或概念)体系,人们需要意识形态,是因为它能为人类体验世

① 在这里我想提到的一个关于国内学术翻译的问题:“各自为政”导致术语混乱。虽然巴特勒的著作在英语界也堪称难读,其中文翻译更是难上加难。《性别麻烦》和《消解性别》这两本书的译者宋素凤和郭劭自身的学术研究领域就包括性别研究,所以两本译著的语言风格和术语运用都比较统一,读来顺口。但当读者遭遇后面两本书的时候,就有些晦涩难咽了。可能是因为各位译者不同的学术背景,所以在“跨界”翻译的时候,常常没有考虑到译文本身所处的理论范畴。虽然《身体之重》的译者李钧鹏将其解释为“出版社并未要求这套丛书在术语上的统一”,但是,译者的这一有意“疏漏”,实在是让读者有“鸡肋”之嫌痛苦不堪。巴特勒关于性别表演理论的三本主要著作(《性别麻烦》《身体之重》和《消解性别》)是归在上海三联出版社的“性与性别学术译丛”丛书之中,本来难得有机会可以使文风和术语相对统一。《权力的精神生活:服从的理论》由江苏人民出版社另外引介,译者还是比较功德圆满地完成了任务。因此,在本书中,涉及《身体之重》一书的引文,是参照原文和译文的基础上再翻译引用的,注释中采用原书的出处。

界确立某种模式,没有这种模式人类就失去了认识世界和体验世界的可能性。<sup>①</sup>阿尔都塞的分析还是把意识形态视为对社会存在的虚假意识,停留在观念的层面,倚重于语言和言说。“所谓症候阅读法(symptomatic)就是在同一运动中,把所读的文章本身中被掩盖的东西揭示出来并且使之与另一篇文章发生联系。”<sup>②</sup>今村仁司对此的解释是:“语言有空虚的时候,这空虚的场所就叫做‘征候’。读懂这征候就是征候性解读。这种读法,使语言表层的连续性解体,或者是被朝两个方向撕开的语言状态表面化,从而诊断并解读空无和空虚的征候。”<sup>③</sup>

我认为在本书中,以齐泽克所阐释的意义来理解“症候”更适合。<sup>④</sup>齐泽克认为意识形态本身不能更不是一种“社会意识”而是一种“社会存在”——它虽然通常被某种“虚假意识”所支持,但它毕竟属于“社会存在”的范畴。<sup>⑤</sup>因此,齐泽克更注重症候的社会意义,“普遍下的特殊按照普遍本身的逻辑,将普遍瓦解”<sup>⑥</sup>。

阿尔都塞将症候阅读的方法分为无辜的阅读和有罪的阅读。无辜

① [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社,2002年,第15页。

② [法]路易·阿尔都塞、艾蒂安·巴里巴尔:《读〈资本论〉》,李其庆、冯文光译,北京:中央编译出版社,2001年,第21页。

③ [日]今村仁司:《阿尔都塞:认识论的断裂》,牛建科译,石家庄:河北教育出版社,2001年,第292页。

④ 我并非在质疑或颠覆阿尔都塞式症候阅读的有效性,而是希望说明,在本书所处的后现代背景下,分析性别表演理论和实践更适合用齐泽克的症候概念。事实上,在很多文本阐释中,读出本书的深意,仍然是我们首先在做的努力。

⑤ [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社,2002年,第15页。

⑥ 季广茂:《译者前言》,[斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社,2002年,第16页。

的阅读也叫清白的阅读,是指日常生活层面的那种理想化的直接阅读。这种阅读方法和有罪的阅读(症候阅读)是相对立的。直接阅读是一种惯性阅读,是基于经验主义的想当然的阅读,由于对支配直接阅读的理论问题体系缺乏必要的反思,这种固定化的、概念化的理论体系视角局限了读者的阅读视野,所以直接阅读会使人对许多有价值的问题视而不见。<sup>①</sup>阿尔都塞认为“这些新的对象和问题在现存理论领域内必然是看不见的,因为它们不是这一理论的对象,因为它们是被理论拒绝的东西,因而必然是与这个总问题所规定的看得见的领域没有必然联系的对象和问题”<sup>②</sup>。症候阅读就是要找出这些“看不见的”“被理论拒绝”的沉默、空缺的症候,给予被隐藏的言说以生命,并进行重构。

阿尔都塞的症候阅读(有罪的阅读)基于意识形态最为基本的定义,也就是马克思《资本论》的那个著名短语:“他们虽然对之一无所知,却在勤勉为之。”“这一意识形态概念暗示了一种基本的、创构性的天真无邪:它是对自己的预先假定(presupposition)和有效条件的误认,是在所谓的社会现实与我们被扭曲了的表象之间出现的距离、分歧,是有关它自身的虚假意识。”<sup>③</sup>阿尔都塞想要用症候阅读批判意识形态的虚假意识,揭开隐藏在面具下的事物的真实状态。这是一种自我消解的阅读法,这种批判—意识形态程序(critical-ideological procedure)要实现的目标,就是引导朴素的意识形态的意识认识自身的有效条件,以及正在被扭曲的社

① 张晓梅:《男子作闺音——中国古典文学中的男扮女装现象研究》,北京:人民出版社,2008年,第8页。

② [法]路易·阿尔都塞、艾蒂安·巴里巴尔:《读〈资本论〉》,李其庆、冯文光译,北京:中央编译出版社,2001年,第18页。

③ [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社,2002年,第39页。

会现实,并通过这一行为进行自我消解。

早期女性主义就运用这种阅读策略对经典作品进行解读,批评男性作家的这些作品中对女性形象的可怕再现,但是到了后来,当研究对象拓展到女性作家的文本时,就出现了问题。托莉·莫伊(Toril Moi)在一次采访中回顾了这段历程:女性主义文学批评产生于文学评论者受训进行症候阅读之时,即倡导阅读不停留在表象,深入文本背后,寻找真正的更复杂的涵义,这一概念来自阿尔都塞,但从那以后成为文学批评的教条。丽塔·费尔斯基(Rita Felski)就批评这类无止境的症候阅读。女性批评家认为要研究女作家,最终却以批评女作家的结果收场。肖沃特(Showalter)对伍尔夫的态度就是这样。<sup>①</sup>

况且这种批判和揭示的阅读策略,就像齐泽克所说,其实预设了“误认”,认为“他们对此一无所知”,浑浑噩噩,不了解意识形态面具与社会现实之间的距离。这也导致了“许多文学批评者——无论哪个派别,如女性主义、后殖民主义——都有一种诠释疑虑,总是感觉批评家比作者知道更多,文学和电影研究得出的结论总是批评家更聪明”<sup>②</sup>。他们以为只要抛弃被扭曲的意识形态景象就可以宣布大功告成。但时至今日,人们仍不得不面对的事实是,为什么经过了这么多年的意识形态的批判和启蒙,意识形态依然像梦魇一样缠绕着人们,<sup>③</sup>为什么人们很清楚意识形态的虚假性,知道意识形态普适性下面掩藏着特定的利益,却拒不与之断绝关系?这种尴尬来自于犬儒主义意识形态的出现。

① 何成洲:《性别研究的未来——与托莉·莫伊的访谈》,《当代外国文学》,2009年第2期,第158页。

② 同上。

③ 卢永欣:《齐泽克:意识形态的三种形态及其幽灵》,《广西大学学报(哲学社会科学版)》,2005年第6期,第42页。

在当代“不借助所谓的意识形态的神秘化,现实就无法进行自我复制。面具并不仅仅掩藏事物的真实状态;意识形态的扭曲已经融为它的本质”。自我消解的阅读策略常常使我们陷入一种存在的悖论:“这种存在一旦被误认或被忽视,就可以进行自我复制:在我们‘按它真实的样子’审视它时,这种存在就是化为乌有(nothing),或者更确切些说,这种存在就会转化为另外一种现实。”所谓的揭面具、撕面纱的隐喻其实是在隐藏赤裸裸的现实。齐泽克引用彼得·斯洛特迪基克在《犬儒理性批判》中的命题:“意识形态发挥作用的主要方式是犬儒性的”来说明“作为意识形态一种形式的犬儒主义”。犬儒主义(cynicism)是占统治地位的文化对犬儒性(cynical)颠覆的响应:它承认也重视掩藏在意识形态普遍性下面的特定利益,承认也重视意识形态面具与现实之间的距离,但它总能找到保留那个面具的理由。这是对官方意识形态的一种不正常的“否定之否定”<sup>①</sup>。于是,马克思的那句话变成了:“他们对自己的所作所为一清二楚,但他们依然坦然为之。”

面对这样的犬儒理性,传统的意识形态批判已经无能为力,我们已经不能使意识形态文本屈从于阿尔都塞式的症候阅读,以其空白点(blank spots),以其必须压抑的事物与之对抗,以便进行自我组织,保持其一致性——犬儒理性已经预先考虑了这个距离。<sup>②</sup> 我们应该换个角度来理解“症候”。

齐泽克用泰坦尼克号的沉没来解读症候的真正含义。在关于泰坦尼克号的失事的陈词滥调中,被注入了意识形态的内涵,它在通常意义

---

① [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社,2002年,第41页。

② 同上,第41页。

上被当作是一个符号来解读,当作日益接近的欧洲文明大灾难的浓缩了的隐喻性再现来解读。这种隐喻性多重决定(metaphorical overdetermination)将自己的符号力量赋予了泰坦尼克号。但其实,它的可怕力量来自于我们内心的幻象,来自于人类内心恐惧与渴望的巨大动力。在我们的幻象空间(fantasy-space)中,它被我们欲望和期待已久。症候不是再现(representation)而是某种惰性呈现(inert presence),它是一个拉康意义上的原质(Thing):物质残余,可怕的、不可能的快感的物化。症候属于实在界,而拒绝符号化,它作为一种剩余存在着,总是通过各种努力回返。所有那些详细阐释泰坦尼克号的隐喻意义的努力,都不过是在逃避原质所造成的可怕冲击力而已,不过是在通过将原质降低到符号化的层面,通过赋予它意义,将其驯化而已。其实是,意义模糊了原质的出现造成的可怕冲击力。<sup>①</sup>

我在本书中把性别问题作为当代社会(特别是20世纪80年代后的中国社会)的症候来看待,在某种程度上,也是基于同样的考量。巴特勒所质疑的女性主义其实是在沿袭其所反对的权力的生成方式和二元划分框架,用传统的意识形态批判的方式,假定了女性主义主体的普遍性和统一性。而这个女性主义的普遍基础是建立在一个所谓跨文化身份上的政治假设:“对妇女的压迫有某种单一的形式,可以在父权制与男性同志的普遍或霸权结构里找到。”<sup>②</sup>他们所采取的就是有罪的阅读策略,声称可以在可见的文本下面揭示出历史的真实,似乎振臂一呼:“看,皇

---

① [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社,2002年,第96—100页。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第4页。

帝没有穿衣服!”就可以解决所有的问题。这也是如果我们将同性恋理论和实践的经验运用到跨性别境遇时,所要面对的悖论之处(我们将在第六章中具体讨论)。依赖于伊芙·科索夫斯基·塞吉维克(Eve Kosofsky Sedgwick)指出的反本质主义者所坚信的“揭发”信念和齐泽克所说的被启蒙的犬儒主义意识形态,“在身体打造与性别实践中坚持立场、跨越二元界限的跨性别者反而成为反本质论述下的攻讦对象”<sup>①</sup>。

况且,我们对于所谓性别的内在本质也有着和泰坦尼克号的沉没同样的期待,性别的表演性围绕着这样转喻(metalepsi)的方式运作,并不存在先验的性别主体,我们对某个性别化的本质的期待,生产了它假定为外在于它自身之物,这是一场重复的表演,想要通过它在身体这个语境中的自然化来获得它的结果,但是表演(书写、引用)总是有缺陷和失败的,主体只能无限地接近而合乎规范,这里的缺口、缝隙和空白就是症候。它是快感的实体必要的对应物,而快感的实体是一个真正的内核,意指互动(signifying interplay)就是围绕着此一真正的内核构建起来的。我们试图通过各种不同的策略去消解它,赋予它意义,把它整合进符号秩序之中,但却总是失败。

这就是症候所指向的裂缝、非对称和“病理性”的失衡。探索这种失衡,目的并不在于指出这些普遍原则的“不完美性”,指出它的不充分性将在进一步的发展中被消灭;探测这种失衡,目的在于将之用于创构性

① 陈钰欣:《从升级到身体打造:变人的跨性别转喻》,《第五届性/别政治超薄型国际学术研讨会》论文,中坜:台湾“中央大学”性/别研究室,2003年12月,第3页。塞吉维克的有关理论详见:[美]伊娃·可索夫斯基·赛菊克:《情感与酷儿操演》,金宜蓁、涂懿美译,何春蕤校订,《性别研究》(第三、四期合刊),中坜:台湾“中央大学”英文系性/别研究室。

时刻。<sup>①</sup> 这就是为什么经过阿尔都塞式症候阅读训练的文学批评者很难在支持性的解读中获得乐趣，他们的方法论是批判地阅读，找到文本消解和自我颠覆的地方。然而，“真正的挑战在于我们如何在建构性的批评中应用这些聪明的批评才能”<sup>②</sup>。

## 二、中西方的时空交汇(1980—2010年)

在本书所处的当代中国背景下，研究和援引像朱迪斯·巴特勒，或是人类学表演理论这样的西方理论，往往会有“拿来主义”之嫌。因为很多西方的女性主义或是性别论述，其实是在多年的运动和实践基础上，与这些运动一起兴盛和发展起来的。这是我们所要面对的一个先天不足之处，也就是理论研究与社会现实之间的脱节。

另外一方面，在很长一段时间内，西方女性主义以女性解放为旗号，假定了一种稳定不变的女性主体，宣称拥有全球范围内女性的代表权来反对父权制度。但这种所谓的女性主体和普遍性，实际上只是以西方中产阶级白人女性为中心，其“政治和语言再现的领域先设定了一套主体形成的标准，结果只有被认可是主体者才能得到再现”，而忽视了其他国家、地区、阶级、种族的女性身上的差异性，从而建构了新的权力关系。最明显的例子就是克里斯蒂瓦在《关于中国妇女》(*About Chinese Women*)一书中将中国解读成绝对的“他者”，置于前俄狄浦斯和前精神分析的境地，成了不能发声的象征秩序之外的客体。这也是我们在运用西方论点来检视中国经验的时候，所要极力避免的逻辑漩涡。

① [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克：《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社，2002年，第29页。

② 何成洲：《性别研究的未来——与托莉·莫伊的访谈》，《当代外国文学》，2009年第2期，第158页。

但是,中西方在理论与实践上的关系,与其说是一种主导与从属的镜像验证,不如说是积极的文化翻译(cultural translation)。就像巴特勒在《性别麻烦》一书中的研究,其实也是用法国后结构主义来影响美国的性别理论,并改变女性主义的政治困境。任何一种理论都不是统一的、纯粹的以及铁板一块的,理论的面貌正是会通过文化翻译而有所改变的。“理论有了新的发展场域,它必然是不纯粹的,从中理论于文化翻译/番易中浮现,而且就是文化翻译/番易本身。这不是以历史主义来取代理论,也不是简单地对理论进行历史化,以揭露它的一些概念化主张其实有着历史偶然性的局限。更确切地说,这是理论从不同文化地平线的交会之处浮现,在此翻译/番易的需求孔急,而它能成功与否并不确定。”<sup>①</sup>

那么,我们该如何看待和运用这些理论呢?我们究竟将其放在什么样的位置上?福柯在《什么是启蒙?》中回应两百年前康德所提出的这个问题时说:“我不明白,为什么我们不能把现代性更多的看作是一种态度,而不是一段历史时期。所谓‘态度’,我指的是一种与现时性发生关联的模式,一种由某些人作出的自愿选择,总之,是一种思考、感觉乃至行为举止的方式,它处处体现出某种归属关系,并将自身表现为一项任务。”<sup>②</sup>福柯作此文的时候无疑是在当代语言学转向后的后现代主义、反本质主义、反形而上学的思想背景下说这番话的,他借用现代性的问题其实是想说明理论与现实的关系。在福柯看来,理论是具有“表演性”

① [美]朱迪斯·巴特勒:《序(1999)》,《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第3页。

② 福柯:《什么是启蒙》,选自李康的中译本,<http://www.pkucn.com/redirect.php?tid=139747&.goto=lastpost>。

的，它除了具有认识世界、阐释世界的功能之外，还能够作用于现实世界，改变社会、现实和个人。也就是说，理论并不与特定时间和地域产生必然的联系，它们是一种态度、一种思维方式，一种处理个人、社会、他人关系的方法，它们不是虚无和乌托邦，而是具有物质性和现实性，能够转化成社会实践，对个人和社会产生影响。<sup>①</sup> 因此，我们“在一种跨文化语境里走向性别诗学的目的并非为了在艺术中推行‘性别决定论’，而是试图从性别视野入手为诗学对艺术奥秘的考量开辟出一条新的途径，使我们对审美价值的丰富性与多元化有更深入的认识，以推动当代人文事业的建设”<sup>②</sup>。

中国当代社会有关性别问题的认知开始于19世纪末20世纪初以来的中国的现代化进程以及中国现代知识分子对民族国家的想象和建构，在性别、性别气质和性别身份的问题上，更多受到了西方现代科学文化理论的影响。如果我们不仅仅把性别表演理论作为一种阐释或解构世界的工具，而是作为我们对待很多棘手问题的态度，性别理论的“表演性”作用于中国社会，改变着这个社会、现实和个人，它所具有的物质性和现实性能够转化为社会实践，就会发现不单单是在西方后现代主义和女性主义研究进入第三浪潮后，性别表演问题被推上了风口浪尖。在20世纪末刚刚打开国门和新世纪初全面开放的中国（1980—2010年），随着全球化大潮涌入的，并不仅仅是经济的腾飞，还有社会理念的碰撞和融合。性别表演或许是我们这个国家这个时代的某种症候，正是围绕着对它的种种期待，社会的自我理想得以建立。然而正像巴特勒所说，那些

① 对于这一观点的精彩论述详见包宏伟：《关于朱迪斯·巴特勒与〈性别烦恼〉》，<http://genders.sysu.edu.cn/News/2242-Content-2242.html>。

② 徐岱：《边缘叙事：20世纪中国女性小说个案批评》，上海：学林出版社，2002年，第18页。

被排斥被放逐的他者时时刻刻威胁着那个规范的主体,他们是完美世界里的幢幢鬼影,提醒我们意义重组和主体重建的必要性和紧迫性。

很长一段时期,国内女性主义及性别研究的范围都侧重于妇女领域,这在很大程度上都源于中国妇女解放运动一直以来和国家、民族命运的息息相关,中国妇女的身份经历着从“家庭中人”到“社会中人”即“国家的人”的转变,李小江将这一特征归纳为“父性的女权主义”：“高度概括了传统的(如孙隆基先生所论)、现代的(如民族革命战争中)、当代的(如社会主义革命中)中国妇女解放运动的基本性质。”<sup>①</sup>我们在承认当代妇女解放运动所取得的奇迹的同时,也要看到其中的偏颇之处,就像纳塔利·戴维斯(Natalie Davis)所说:“我认为,我们应该重视研究男女两性各自的历史,只重视对第二性的研究是远远不够的。我们的目的在于解释历史上两性及性别群体的含义;我们有的目的还在于考察不同社会不同阶段中性别角色、性象征的发展变化,提示其代表的含义以及它们如何作用以保持其社会规范或如何促进其变化的。”<sup>②</sup>始自20世纪90年代的,以性别的角度来分析中国,以性别研究作为一个角度、一种方法,去分析和解构一个民族、一种传统、一段历史,是中国女性主义研究走向成熟的标志。<sup>③</sup>这一概念是以“人”为对象并为宗旨的综合分析

① 李小江等主编:《性别与中国》,北京:生活·读书·新知三联书店,1994年,第6页。孙隆基先生关于中国传统主流文化的女性特质的论述,详见《中国传统文化的深层结构》。

② [美]琼·W.斯科特:《性别:历史分析中的一个有效范畴》,[美]佩吉·麦克拉肯主编,艾晓明、柯倩婷副主编:《女权主义理论读本》,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第168页。

③ 1992年2月5—8日,哈佛大学费正清东亚研究中心召开“用性别观念分析中国:妇女、文化与国家”国际学术研讨会。虽然这次研讨会的命题“性别”仍然特指或者说侧重女性,但是它毕竟试图用性别分析的方法解构中国,是中美学者在美国第一次就中国妇女问题做正式的学术交流和交锋。

方法,“突破了民族、国家、革命、战争乃至家族、家庭、婚姻这一类社会范畴和传统设置的判断尺度”<sup>①</sup>。

本书所选取的文本分析大部分来自于中国当代电影和戏剧。戏剧艺术和理论的引入本就是表演理论所涉及的内涵,同时也可以拓展本书外沿,在研究中增加戏剧的仪式维度,在戏剧的原型批评中,追溯性别表演的多重涵义。而在众多的艺术门类和文化研究中,之所以选择中国当代电影是想要借用“表演文化”和“物质文化”的互动:“电影作为20世纪最主要的新兴表演媒体,它本身即是一项重要的文化产物,同时也是性别身份与角色扮演等意识形态与文化产物的形塑者与承载体。”<sup>②</sup>对于中国当代社会来说,电影可以再现社会的集体意识,也可以解构旧的、甚至建构新的集体意识。电影可以再现男/女性别气质、社会阶级和生活品位等诸多价值和意识形态,同时也在参与建构表演文化,影响并形构观众的物质生活。

“如果说新中国成立之前的上海电影是以女明星和城市为重要表征,男性和国家则成为1949年到1966年的中国电影的重要关键词,正如塔玛·玛雅(Tamar Mayer)所言,国家是一桩男性事业。在新中国如火如荼的工农兵表演中,男性表演群体成为活跃的主角;在新中国英雄迭出的银幕世界里,男性英雄成为负载革命历史和呈现国家形象的主体。”<sup>③</sup>那么,时光进入改革开放后的80年代,如果以性别表演的角度切入中国电影,什么样的形象是它在这一时期的重要症候呢?第五代导演

---

① 李小江等主编:《性别与中国》,北京:生活·读书·新知三联书店,1994年,第2页。

② 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第157页。

③ 丁宁:《银幕内外的男性重塑(1949—1966)》(博士学位论文),北京:北京电影学院,2009年,第4页。

群体在那个时代的作品使得中国电影真正蜚声海内外,直到今天仍被人津津乐道。但是他们捧回的国际大奖以及学术界和评论界二十多年来的纷纷攘攘,好像和普通大众并没有太大的牵连。抛开外在的光环和意识形态的笼罩,就电影本身而言,时至今日,似乎只有一部《霸王别姬》能够雅俗共赏、百看不厌。这部电影像是一个讖语,既成就也终结了很多东西。直到将近二十年后的现在,时光似乎还停留在那一刻,陈凯歌评价好演员的标准仍然是“堪比张国荣”<sup>①</sup>。如果把《霸王别姬》作为这一时期中国电影的代表,那么它同时也是我们这个时代显现出来的某种症候。其中,性别与意义的流转、叙述的暧昧,继承着传统,却又颠覆着传统。

进入20世纪90年代,随着以张艺谋、陈凯歌等为代表的第五代导演彻底主流化,奔向商业化的怀抱,第六代和第七代导演逐渐接过了中国电影的接力棒,续写中国文化的血脉。但是,近些年来一些第六代和第七代导演似乎已经开始重蹈覆辙,出现了融入主流,进入商业市场的苗头,比如贾樟柯、李玉。这几乎是中国电影人的一个魔咒,一个轮回。就像我们前面提到的,从第五代导演开始,中国电影创作者的成名之路基本上是以“墙内开花墙外香”的模式开始的,以体制外和大胆创新的姿态在国外各种电影节和影展上频频露脸,屡获殊荣,以先锋或是独立的身份引起国内媒介和学界的注意,反过来再完成国内市场的营销。但是,这种内外之隔并不意味着他们不关心国内市场对其的评价,换个角

---

① 在“堪比”《霸王别姬》的电影《梅兰芳》中,陈凯歌认为《梅兰芳》中最难演的角色是孙红雷饰演的邱如白,可以与《霸王别姬》中张国荣的角色媲美。黎明所扮演的梅兰芳也被不断地与当年的张国荣做比较。而到了2010年的贺岁大片《赵氏孤儿》,首映礼上仍然拿张国荣的表演片段做噱头,陈凯歌对男主角黄晓明的最高评价仍然是那句“让我想起张国荣”。

度来说,接受西方资助、遵循西方创作理念,也不过是在另外一个体制内的舞蹈而已,从来都没有所谓摆脱体制、完全自由的创作。所以,如果权力或者体制只是借助这些重复的表演、引用,来确立自身的边界,它其实是在我们对其引用的过程中维持和进行的。中国独立电影人试图去“重新描述那些已经存在,却存在于被指定为文化上不可理解的和不可能发生的文化领域里的可能性”(也就是那些处在边缘地带和边界之外的“孤魂野鬼”们),<sup>①</sup>在他们对主流文化的越界中,主流文化虽然借以成立,但是又不得不不断修改边界。那么问题的关键就并不是体制内外,而是如何重复,或者更确切地说,是去重复,并通过激进的本体增衍以置换使重复本身得以发生的那些规范。<sup>②</sup>这就是巴特勒所谓的颠覆性重复策略,也是周慧玲所说的文化表演所具有的悖论:它既是社会化过程的仪式活动,同时也提供了个体抗争此仪式化的媒介。

那么本书对中国当代性别表演现象的关注,就是希望能够窥见近些年层出不穷的此类文化和艺术事件背后所具有的可能性和颠覆性:

我们都处在这种或那种体制之内(家庭、新闻舆论、法律、教育和政府体制),我们也持续地在这些体制内、体制的边界和体制外工作。权力、话语权限、体制化和反抗之间的关系是错综复杂、难分难解的,需要详尽的分析,特别是女性主义的分析。现在,我们至少可以瞥见真正的变化有可能出现,如果女性主义者此时却屈从于那种流行的心理学概念,认为妇女“惧

---

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第193页。

② 同上。

怕成功”，那就太有讽刺意味了。<sup>①</sup>

进入 21 世纪，中国跨入大众媒体全民娱乐时代的爆发点是“超女选秀”，而这项规模空前的比赛似乎已经定下了所有的基调。第二届冠军李宇春的中性风格所引起的争议早已盖过了比赛本身，随后而来的是后生晚辈的纷纷效仿，直到今天历届的超女“三强”里也定还有一位中性风格的女生。而与此相对照的是，由央视媒体起家的李玉刚，他的性别反串表演似乎没有遇到太多争议就被大众接受，是他扮演传统京剧男旦角色给了他护身符，还是主流意识形态想通过他的表演驯化些什么？同样是女性化的表演形态，为何小沈阳的“娘娘腔”却激起了从普通大众到明星大腕，甚至专家学者的激烈争论？舞台表演与现实生活的分裂在随后而来的“伪娘”等现象中更为复杂，似乎以网络为主力军的舆论界体现了两极分化的趋势。在全民皆“秀”(show)的时代，“秀”得最多的还是性别。

性别表演问题始终存在，但大概没有哪个时代的人能够比我们现在更强烈地感受着它的存在。性别表演已经从个人的叙事层面延续到了社会戏剧的集体仪式，就像时时刻刻影响着天气变化的南下冷空气和北上暖湿气流，在西北粗犷和东南阴柔的交接之处，大雨倾盆。一个变革的时代意味着权力的更迭、秩序的重建，而性别与权力之间纠缠交错使得性别问题成了很多人选择碰触的底线，它是一面旗帜，也是一把双刃剑。说它是一面旗帜，是因为很多时候，它只是时代的弄潮儿所披上的鲜亮外衣，穿穿便可随手扔掉。但对于更多的真正理解它的人来说，挥舞着的这把剑先要去刺穿的却是自己的皮肤。我在这里并不是要大声

---

① Janet Bergstrom and Mary Ann Doane. *The Female Spectator: Contexts and Directions*. Camera Obscura 20-21, 1989, p. 16. 转引自 [英] 休·索海姆：《激情的疏离：女性主义电影理论导论》，艾晓明等译，桂林：广西师范大学出版社，2007 年，第 7 页。

疾呼性别表演的重要性,而是说,如果它注定要成为我们这个时代的症候,那么在世纪交替之时,我们或许可以透过那不曾正视的身体,看清楚很多问题的症结所在。

## 第二章

# 性别表演理论系谱

也许,自然而然,表演的人类学应该向前,满足那些正要从人类学这里寻求理论支持的戏剧表演者。新的重点是,把社会作为一个被各种表演圈圈点点的过程。这就发展了一种观点,即这些作为仪式、典礼、狂欢、节目、游戏、奇观、游行和体育事件的类型可以在不同层面、用不同的语言和非语言代码建构一套交叉的元语言。集团或共同体不只在这些表演中完全一致地“流动”(flow),更主动的是,它为了改变自己而尝试了解自己。“流动”与自反性之间的辩证关系体现了表演类型的特征:任何成功的表演都超越了行为的自发范式与自觉范式之间的对抗。

——维克多·特纳《戏剧仪式/仪式戏剧:表演的与自反性的人类学》

巴特勒用系谱学的批评方法来揭露生理性别、社会性别和欲望等基础范畴是某种独特的权力形式产生的结果。这一源自尼采,经由福柯改造的批判方法,并不是要找出造成某一结果的所谓的原因,而是要追寻将结果指定为原因的本末倒置。在1984年的一次访谈中,有人问福柯

为何在研究道德问题的时候把注意力放在遥远的古代？福柯对此的解释是：“我试图勾勒它的系谱。系谱学意味着我的分析是从现在所提出的问题出发。”<sup>①</sup>他的系谱学的基本原则是从现实问题出发去研究历史，关注的是那形成现在的历史和那为现在提供参照的历史，并且要做到“审慎克制，超出单一的合目的性去发现时间的独特性；在最料想不到它们发生的地方，在情感、爱欲、意识、天赋这些被认为毫无历史可言的东西中去侦伺事件；把握事件的重现，一边发现它们起不同作用的不同场合，但绝不寻找缓慢的演进线；甚至还要确定它们的缺漏点、未曾发生的时刻”<sup>②</sup>。系谱学的功能不只是窥探历史不同的风景，更是对既有权力—知识结构的不不断反省，思考权力流动对知识形塑的影响力。

以性别研究为例，系谱学的批判方法拒绝追索那些受到压抑而深埋的性别的源头、女性欲望的内在真实以及纯正或真正的性/别身份；相反地，系谱学探究的是，将那些实际上是制度、实践、话语的结果，有着多元、分散的起源的身份范畴，指定为一种起源或原因，这样做的政治着眼点是什么。<sup>③</sup>在这一部分，我们将从朱迪斯·巴特勒个人生活和理论发展的旁枝末节出发，探究性别表演现时的理论遭遇和实践图景，来关注这一理论的历史，希望能在其中找到理论的不同面向和激发增衍的可能性。

---

① Michel Foucault. *The Subject and Power: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983. p. 212.

② [法]米歇尔·福柯：《尼采、系谱学、历史》，《福柯集》，杜小真译，上海：上海远东出版社，2003年，第146页。

③ [美]朱迪斯·巴特勒：《序1990》，《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第3页。

## 第一节 表演理论的系谱学

系谱学不打算作势回到过去,抢救破碎断裂的连续性,这恰恰和遭到遗忘事物的散布背道而驰……相反的,系谱学遵循着系谱的复杂轨迹,维系逝去事物的散布状态,不断以意外、衍生——或正好全然相反——错误、误评、错估定义那些对我们而言有意义的事物。真相或存在并不坐落于我们所知道和我们所处的根源,而在意外事故的外边。

——米歇尔·福柯《尼采、系谱学、历史》

### 一、朱迪斯·巴特勒与性别表演理论

#### “酷儿”巴特勒

如果从作者生平开始介绍朱迪斯·巴特勒的性别表演理论,似乎有点愚钝。但对其生命历程的回顾,也是社会表演的一部分,就像她自己所说的,她并不是一个唯意志论者,人们存在的方式从来不是完全自主的,因为方式拥有它的历史,这些历史制约并限定了表演的可能。

朱迪斯·巴特勒(Judith Butler),1956年2月24日出生于美国俄亥俄州的克利夫兰市,一个匈牙利和俄罗斯的移民后裔家庭。她母亲的 家庭经历了从信奉正统犹太教,到保守犹太教,最后是革新犹太教的转变。而她的父亲则一直在一个革新犹太教的家中长大。也因此,儿时的巴特勒接受的最初的哲学训练来自于希伯来学校和教授犹太教伦理学的特殊班。巴特勒后来接受采访时回忆说,她在14岁时开始上伦理课,由于自己在上课的时候话太多,又和老师顶嘴,表现很不乖,所以她

所接受的伦理教育其实来自于上课时的处罚。她在课上很活跃,并且开始关注马丁·布伯,也是在这些特殊课程中,她接触到康德、黑格尔和斯宾诺莎。犹太家庭和教育的种种限制和规范,事实上也使其更能够体会社会规范对主体的强制作用。《性别麻烦》中的很多感悟和分析,也是来自于她在家庭中的实际经验和观察。巴特勒曾坦言她成长过程中所经历的性别规范暴力:“一位叔叔因为他解剖学上不正常的身体而受到监禁,被剥夺了亲人和朋友,在堪萨斯大草原上的一所‘收容所’里度过余生;同性恋表亲因为他们的性倾向——不管是真的还是想象的——而被迫离家;我自己16岁那年的出柜风暴;以及成年生活里,遭遇失掉工作、爱人、家庭的景况。”<sup>①</sup>巴特勒在自己的著作中花了很大篇幅谈论同性恋,其实在某些方面也是源于她自己的性取向。她目前和她志同道合的同性伴侣温迪·布朗(Wendy Brown)居住在一起,在其著作的扉页,巴特勒都会写上“献给温迪”。

巴特勒先后就读于宾宁顿学院(Bennington College)和耶鲁大学,1984年在耶鲁大学获得了哲学博士学位。她曾任教于卫斯廉大学(Wesleyan University)、乔治·华盛顿大学(George Washington University)和约翰霍普金斯大学(Johns Hopkins University)。在罗德里奇出版社所出版的介绍当代主要批评思想家的丛书中,有关巴特勒的单册是这样介绍她的:巴特勒从1993年至今担任加州大学伯克利分校修辞学与比较文学系马克辛·艾略特荣誉称号教授(the Maxine Elliot Professor)。但这个官方的学术头衔其实名不副实,因为巴特勒得以扬名的那些著作既不属于修辞学范畴也与比较文学无关。她没有明确写过关于修辞学

---

① [美]朱迪斯·巴特勒:《序1999》,《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第15页。

或是比较文学的文章。这种学术身份和学术实践的错位,也显示出我们的主体身份赖以建构的那些项目或条件是极不稳定的。巴特勒在 20 世纪 80 年代学习哲学,她的第一部著作考察了黑格尔对 20 世纪法国哲学家的影响。其后续著作从精神分析、女性主义和后结构主义理论中汲取了大量养分。巴特勒最著名的两本著作:《性别麻烦》及其“续篇”《身体之重》出现在很多性别研究阅读书单上,同时,这两本书也经常受到酷儿理论、女性主义理论、男/女同性恋理论研究领域学者的“青睐”。巴特勒的其他著作所涉及学科范畴极为广泛,包括哲学、政治学、法学、社会学、电影研究和文学研究等。<sup>①</sup>

巴特勒的学术身份有很多,包括后结构主义、酷儿理论、政治哲学、伦理学等等,其中对于巴特勒来说,最切身也是极其重要的身份标签就是酷儿。

“酷儿”(queer)一词本是西方主流文化对同性恋者的贬义称呼,取“queer”的怪异之意。李银河在将酷儿理论介绍到国内学界的时候,采用了港台的音译词“酷儿”。酷儿是对一个社会群体的指称,包括了所有在性倾向方面与主流文化和占统治地位的社会性别规范或性规范不符的人。它的概念涵盖了文化中所有非常态(nonstraight)的表达方式,这一范畴既包括男女同性恋和双性恋的立场,也包括所有其他潜在的、不可归类的非常态立场。<sup>②</sup>

李银河在《酷儿理论》一书中这样描述酷儿理论,它一方面向同性恋和异性恋的两分结构挑战,向社会的“常态”挑战。异性恋的“自然性”受

① Sarah Salih. *Judith Butler*. London and New York: Routledge, 2002, p. 1-2.

② 李银河:《序》,[美]葛尔·罗宾等:《酷儿理论》,李银河译,北京:文化艺术出版社,2003年,第1页。

到了酷儿理论的挑战，酷儿理论提出了使性欲摆脱性别身份认同的可能性。在对生理性别、社会性别和性倾向的严格分类的挑战中，巴特勒的性别表演理论有着特殊的重要性，使用表演这一尺度，按性身份和性欲的对象来划分个人的类型就会变得毫无意义。另一方面向男性和女性的两分结构挑战，向一切严格的分类挑战，它的主要批判目标是西方占统治地位的二分思维方法。酷儿理论自觉跨越了性别类型的尊卑顺序，它的中心逻辑是解构两分结构，即对性别身份非此即彼的划分。它指向这样一种过程：性别身份的表达能够摆脱两分的结构框架，抛开了单一的、永久的和连续的“自我”，以一种表演性的、可变的、不连续的和过程性的自我，由不断的重复和不断为它赋予新形式的行为建构而成。在反对性别两分结构的问题上，巴特勒也是最有权威的理论家。<sup>①</sup> 因此，《性别麻烦》这本书不仅被看作是对女性主义性别理论的一种批判，而且被理解为是一种对更普遍的身份政治和男女同性恋解放论述的批判，被奉为开创酷儿理论的经典文本。

酷儿理论在处理知识论问题时，充分运用了后结构主义批判，因此，在某种意义上，我们可以把酷儿理论看作是后现代语境中，后现代女性主义的一个分支。它不是某种特定的理论，而是多种跨学科理论的综合，代表着一种外在于主流文化的立场：这些人和他们的理论在主流文化中找不到自己的位置，也不愿意在主流文化中为自己找位置，因此它

---

① 李银河：《序》，[美]葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003年，第4—8页。

更是一种行动、一种姿态，而不是一个所谓的实体。<sup>①</sup>

### 性别表演：语言、身体、生活

巴特勒的研究范围很广，著述也很多，在本书中，我主要涉及的是她有关性别表演的三部主要著作：《性别麻烦》（1990）、《身体之重》（1993）和《消解性别》（2004）。在这跨世纪的十多年历程中，巴特勒提出、解释和重新审视了性别表演理论。巴特勒出生于1956年，应该没有机会参与20世纪60年代西方社会的那场运动，在那个时代，“大多数主要的后现代理论家——福柯、利奥塔、鲍德里亚、德勒兹、加塔利、杰姆逊、拉克劳、哈维及其他一些人——都参与乃至被20世纪60年代的骚动深深影响，这些断裂的经验有助于他们对历史断裂和失序的话语采取开放和接受的态度”<sup>②</sup>。但是她接过了福柯、德里达、德勒兹等的接力棒，她的理论是典型的受到后现代主义理论影响而形成的后女性主义学说。其理论原点是奥斯汀的言语行为理论，所依靠的强大背景却是福柯的权力和话语理论、拉康的心理学和语言学理论以及德里达的差异/延异理论和

① 李银河：《序》，[美]葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003年，第1页。佟玉洁曾这样阐释酷儿理论与中国当代艺术的关系：“酷儿一词虽然是一个舶来品，但是作为一种挑战常规、性别反串、角色表演的文化形态，在当代中国人的生活中无处不在。其中酷儿文化的虐恋艺术，在中国女艺术家的作品中，呈现出的视觉的张力、文化的张力与思想的张力，成为中国后女性主义艺术的范式。不同于性别主义下的虐恋文化中的施虐与受虐两种形态，处在严重的对立状态下，呈现出压迫与被压迫的权力关系。而酷儿文化的虐恋艺术中的施虐与受虐皆是由一人担任的。酷儿艺术作为非性器化的虐恋游戏，是生产快乐的权力游戏，也是制造性感的权力游戏。中国社会多维视角下的酷儿艺术，为女艺术家多元表达建立了更广泛的平台。在中国的当代艺术中，虐恋艺术作为身体快乐的权力运作方式，凸显酷儿政治的理念。”（《观看：自我与世界——20世纪中国女性艺术的图像演变观看》研讨会发言）

② [美]斯蒂芬·贝斯特、道格拉斯·科尔纳：《后现代转向》，陈刚等译，南京：南京大学出版社，2002年，第14页。

解构理论。

我们要梳理巴特勒的理论体系，可以从语言哲学出发，再到主体性理论，直至性别论述，事实上，这也是很多介绍她的性别理论的叙述所采取的思路。但是，我在这里尝试在介绍这三本书主要内容的基础上，描绘出巴特勒理论研究和写作风格的演变，我把它归纳为哲学思辨的话语、物质性的身体、现实生活与政治三个阶段。下面对性别理论阐释的焦点将集中在容易引起争议的一些关键点上，这些问题的澄清对本书所涉及的理论维度和文本分析会带来很大的帮助。巴特勒的第一本著作《主体的欲望：20世纪法国对黑格尔的反思》(*Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*) (1987)的主要内容集中于德里达、福柯、拉康和德勒兹作品中详细描述的对黑格尔的哲学批判。而真正使得她声名鹊起的是1990年出版的第二部著作《性别麻烦》。

在《性别麻烦》一书中，巴特勒从后结构主义的立场，借鉴福柯的系谱学方法批判性地重读了女性主义、精神分析有关性别的主要理论，把生理性别、社会性别和性欲作为强制性的文化建构来分析，探讨性别本体概念形成的历史和它在文化中运作的方式。<sup>①</sup>她首先对女性主义理论从两个殊途同归的角度进行了内部批判，从而提出了生理性别及欲望的文化建构性的推断：

首先是对女性主义“虚伪的主体”的质疑。巴特勒指出，大量女性主义理论和文献假定行为背后有个“行为者”(也就是“主体”)是因为这些论点认为如果没有一个能动者，就不可能有能动性，因而也没有了发动

---

① 宋素凤：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆——后结构主义思潮下的激进性别政治思考》，《妇女研究论丛》，2010年第1期，第91页。

改变社会中的统治关系的潜能。<sup>①</sup> 这也在某种程度上默认了一个以实在形而上学为基础的二元体系。那些处于二元关系框架内的女性主义理论,注定要落入一个自我复制的困境之中。所谓的反抗与倒错(inverted)是建立在它所欲求解构的那个模式基础之上的,仍忠于这个正常化的模式。<sup>②</sup>

社会性别与生理性别的区分是女性主义理论的一个重要议题。对这两个概念的不同理解,其实也构成了女性主义本身不同的派别。几乎与后现代浪潮兴起同时,从20世纪60年代开始,“在性与性别研究领域展开了一场生理决定论(本质主义)与社会建构论的论争”。在这个至今已经持续半个世纪的争论中,“生理决定论渐渐失去了影响力,社会建构论占了上风”。<sup>③</sup> 而巴特勒的一大贡献就在于对这两个概念的解构,对于她来说,这个命题不成立,表面上看似对立的社会性别建构论和本质主义的立场,其实都没有脱离性别主体论和二元的思维架构。她试图超越生理性别和社会性别的二元对立,用强制性异性恋(compulsory heterosexuality)来描述建立在男女二元对立基础上的性别身份的社会权力机制和话语。在巴特勒看来,生理性别也是被建构的,并不存在什么先于文化铭刻的自然化身体,“生理性别范畴先于所有对性差异的范畴化,它本身就是通过某种具有历史特殊性的性模式(mode of sexuality)所建构的。把生理性别建构为分立、二元的范畴这样的生产手段,通过假定‘生理性别’是性经验、行为和欲望的‘原因’(cause),而隐藏了这个生产

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:三联书店,2009年,第35页。

② 同上,第37页。

③ 李银河:《总序:性、性别与社会建构论》,[美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第1页。

机制本身的策略目的”<sup>①</sup>。

其次,巴特勒分析了社会主义女性主义的立场,发现其仍然植根于结构主义人类学。这一女性主义理论寄希望于一个前父权时代的视角,以此来建立起妇女受压迫历史的偶然性。这一“前历史叙事”(prehistorical narrative)是由具有殖民意味的认识论策略与起源故事的线性叙事相结合的产物。唯物主义和拉康派所提出的“颠覆的性欲”,即所谓是否有某种“颠覆的性欲活跃于律法横加进来之前,于律法推翻之后,或是活跃于律法的统治之下,作为与它的权威的一个持久不懈的挑战”,这种时间性的比喻,在巴特勒看来其实也是话语的表演:“律法的‘之前’(the before)和‘之后’(the after),是通过话语和操演而创建的时间性模式(modes of temporality),这些模式在某种规范的架构里被调用,而这个规范架构认定,若要达到颠覆、扰乱或置换的目的,以某种方式逃脱了对性的霸权禁制的性欲是必不可少的。”<sup>②</sup>因为如果像福柯所指出的,性欲与权力是同存共延的,就不可能有逃离了律法的性欲。权力具有的差异关系的司法性和生产性两方面功能,主体本身就是在这些禁制中,通过它们建立以及生产的,不可能有在某种意义上“外在于”权力,在权力“之前”或“之后”的性欲。<sup>③</sup>

由此,在颠覆了生理性别的自然性后,巴特勒进一步指出了欲望也是从话语和权力的关系里建构的:“假设有某种规范性欲,它存在于权力‘之前’、‘之外’或者‘超越’权力,这在文化上是不可能的事,而在政治上

---

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第32页。

② 同上,第40页。

③ 同上,第41页。

则是不切实际的梦想。”<sup>①</sup>

在解构了主体性别化的三个支点(社会性别、生理性别和欲望)之间的联系后,巴特勒转向了精神分析领域,追问性欲与性别是如何被建构为彼此具有一致性的。她审视了列维·斯特劳斯、精神分析以及女性主义理论中有关乱伦禁忌与性别获得的理论,并运用福柯对压抑假说的批判以及权力运作的框架来分析这些“叙事”,指出其中隐含的异性恋假定,并提出了她的推论:同性恋情欲禁忌是先于异性恋乱伦禁忌的一个“先在禁忌”<sup>②</sup>。

巴特勒首先反拨了斯特劳斯的亲属关系理论中的核心概念“乱伦禁忌”,乱伦禁忌建立了禁止同族婚配的社会文化体系,而在个人层面则是性差异发展的关键。她认为斯特劳斯在论述中所呈现出了异性恋假定以及对男/同性爱(hommo-sexuality)的否认,而精神分析的主要性别叙事都出现了类似的对原初同性情欲的否认,对此相对应的是,异性恋情欲则被建构为自然和前文化的。<sup>③</sup>因此,不是乱伦行为产生了乱伦禁忌,而是乱伦禁忌产生了乱伦行为和乱伦欲望。

接下来,巴特勒论证了拉康、里维埃尔和弗洛伊德的精神分析性别叙事中否认原初同性恋情欲的症候。拉康认为性别化的存有(being)是通过语言的意指结构生产的。男性和女性的位置都是这个象征秩序的一个能指,永远无法真正趋近那个性别存有,因此,性别化的过程是一个

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第40页。

② 本书将在第五章中具体讨论这一原初同性恋的症候。宋素凤:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆——后结构主义思潮下的激进性别政治思考》,《妇女研究论丛》,2010年第1期,第92页。

③ 同上。

“带着喜剧意味的失败尝试”<sup>①</sup>。建立在这样幻想的性别位置上的异性恋情欲,也不可避免地被推进了一种喜剧的情境。虽然拉康指出了主宰女性位置的幻想主要是一种“伪装”(masquerade)的心理机制,但是他和里维埃尔一样,把女同性恋当成了对性欲本身的拒绝,说明他们无法想象主动的以及以女性客体为目的的女性情欲。巴特勒将他们的理论困境归结为对欲望的男性化和异性恋化的想象,把所有脱离“被动”规矩方圆的女性欲望等同于男性化认同。<sup>②</sup>

在弗洛伊德所论述的俄狄浦斯情结中,男性和女性通过丧失一个欲望客体而启动了性别认同的过程。巴特勒结合弗洛伊德的原初双性情欲说,指出这个过程中丧失的爱的客体有可能是与自己性别相异的父母,也有可能是与自己性别相同的父母。“在禁忌的异性情欲结合的情形里,被否定的是那个客体,而不是欲望的形态,因此欲望从那个客体转移到其他异性的客体上。但是禁忌的同性情欲结合的情形里,欲望和客体两者显然都需要被否定,因而受到了抑郁的内化策略的左右”<sup>③</sup>,那个丧失的客体经由内化而成为自我认同的对象。但是在弗洛伊德的俄狄浦斯叙事中,禁忌的异性情欲投注与禁忌的同性情欲投注显然不是放在一个对等的地位,异性情欲投注占据了首要的位置而成为启动俄狄浦斯情结的关键。根据弗洛伊德原初双性情欲说,原本应该会发生在从两种客体和两种性别倾向中做抉择的场景不复出现,同性情欲投注在进入俄

---

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第62页。

② 宋素凤:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆——后结构主义思潮下的激进性别政治思考》,《妇女研究论丛》,2010年第1期,第93页。

③ [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第80页。

狄浦斯阶段之前就已经被拒绝作为一个选项而被否认了。<sup>①</sup>

巴特勒在指出了这三位精神分析学者对原初同性恋情欲的否认后，结合了弗洛伊德的“自我理想”(the ego ideal)和亚伯拉罕与托洛克的抑郁合并说(incorporation)，把性别身份看作是一种抑郁的合并，因禁忌而被否认的爱的客体/欲望经由合并而形成性别认同，并以一种“身体事实”来呈现出来。巴特勒把这个认同合并的过程称为“直译化的幻想”(a fantasy of literalization)。这个说法连接了巴特勒有关抑郁异性恋和性别表演的理论，在性别表演理论中，“性别被设想为一种演绎实践，通过操演它自身的内在执念(fixity)建立一种外表面貌”，<sup>②</sup>这也是她结合精神分析、福柯的权力理论的一个尝试。巴特勒指出，经由这个“直译化的幻想”，文化上对性别化的定义与禁忌“直译”为身体上“可想象的”和“不可想象”的快感部位。幻想继而与真实混同，成为“生理性别表面上的解剖学事实”。<sup>③</sup>

在提出最终的性别表演理论之前，巴特勒以克里斯蒂娃的身体政治论述为出发点分析其身体政治的可行性，尤其是她视女同性恋为精神错乱的话语建构。克里斯蒂娃所谓的“解放理想”其实是压迫者以受压迫者之名所实施的解放，以颠覆之姿出现的女性身体，只不过是律法的另一个化身，为了律法的自我壮大增衍服务。因此，巴特勒认为颠覆的可能性在于“从这个律法框架内部，通过这律法在自相抵触而产生了它本

① 宋素凤：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆——后结构主义思潮下的激进性别政治思考》，《妇女研究论丛》，2010年第1期，第93页。

② [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第40页。

③ 宋素凤：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆——后结构主义思潮下的激进性别政治思考》，《妇女研究论丛》，2010年第1期，第94页。

身未预期的变化时所出现的可能性而形成的”<sup>①</sup>。

接下来她回到福柯,以他为例,说明这种“未预期的变化”,也就是福柯在批判性别范畴与性的权力机制的文本例子时,他所维持的“某种未被察觉的解放思想”,其中的自相矛盾之处。巴特勒指出,“福柯主张身体先于文化铭刻而存在,似乎假定了某种物质性,它先于意义和形式。由于这样的区分是他定义的系谱学工作的核心,因此,这个区分本身被排除在系谱学探究的对象之外”<sup>②</sup>。而巴特勒否定了某种前范畴源头的假定,她要把身体的疆界也划归进系谱学的范围,“将身体的疆界设定为一种意指实践”<sup>③</sup>。她引用道格拉斯关于乱伦禁忌构成身体疆界的理论,以及克里斯蒂娃关于卑贱的讨论,从而在对身体的管控实践的批判性研究中,构成了对身体的系谱学研究,完成了她对福柯理论的进一步激进化,就是提出影响深远的性别表演理论和以戏仿为形式的身体的颠覆政治。她认为“性别戏仿揭示了性别用以模塑自身的原始身份,本身就是一个没有原件的仿品。……这样的不断移置构成了身份的流动性,意味某种可以重新意指以及语境重置(recontextualization)的开放性”<sup>④</sup>。因此,我们可以把性别看作一种身体风格(a corporeal style),性别不应该被解释为一种稳定的身份,或是产生各种行动的一个能动的场域;相反,性别是在时间的过程中建立的一种脆弱的身份,通过风格/程式化的重复行动在一个表面的空间里建制。性别的效果是通过对身体的风格/程式化而产生的,它是使各种不同形态的身体姿态、动作和风格得以构

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第124页。

② 同上,第170页。

③ 同上,第171页。

④ 同上,第181页。

建一个持久不变的性别化自我的假象的世俗方式。<sup>①</sup>

巴特勒的性别表演理论解构了性别背后的那个所谓的主体,而把性别放置在一个变幻延续的时空当中,赋予了它过程性、暂时性、重复性等特征,从而也质疑了性别规范和强制性异性恋,开启了抵抗性别管控的霸权话语的可能性。这一理论统合了巴特勒对主体、性别、权力的论述,代表了一个有关性别认识论上的转向:建立在“内在性”、具有“深度意涵”(depth)的空间性框架,转为一种建立在“身体表面意指”、指涉“管控性重复实践”的时间性框架。所谓时间性的框架意味着性别并不是一个先在的、一致而完整的本体,它是在时间的轴线上,通过回应文化的性别指令,在身体上、性/别表达上不断趋近规范的性别理想而产生的一种暂时性的实在(substance)假象。<sup>②</sup>

在《性别麻烦》出版后,巴特勒的性别表演理论引起了不同学科领域内的极大争议,其中一个批判的焦点就是有关女性主体身份和身体的物质性。很多学者认为她在性别表演的概念中,将身体简化为话语实践,而否定了身体的物质性,并且质疑性别表演对女性的性别身份的主导作用。有些女性主义者认为,巴特勒的性别表演理论受到后现代主义和后结构主义的影响,淡化了人的身份的政治性,使人的身份变成像衣服一样可以随便穿戴和替换。<sup>③</sup> 比如塞拉·本哈比(Seyla Benhabib)在《定位自我:当代伦理社会中的性别、共同体与后现代主义》一书中质问,巴特

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第184页。

② 宋素凤:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆——后结构主义思潮下的激进性别政治思考》,《妇女研究论丛》,2010年第1期,第94页。

③ 苏红军:《成熟的困惑:评20世纪末期西方女权主义理论上的三个重要转变》,苏红军、柏棣主编:《西方后学语境中的女权主义》,桂林:广西师范大学出版社,2006年,第28页。

勒把女性的性别主体意识变成了其表演性别身份的总和,那么女性的自我不就不存在了吗?如果女性的社会性别身份仅仅被看成是重复其所在的社会的言语的表演,那么,什么话语赋权于女性来反抗这些男性的霸权话语呢?因此,她认为巴特勒这种对女性主体意识的诠释将拆解旨在表述女性反抗男性霸权的言语的女权主义的政治和理论。<sup>①</sup>

对于这类质疑,巴特勒在《性别表演》出版之后一直在回应和修正她有关女性主体身份的论述。她认为身份范畴永远不只是描述性的,而永远是标准化的,还具有排他性。女性范畴的固定化和标准化,导致了附着于这一范畴的许多意义也被固定和规范下来,这样的后果是“许多并不属于或者并不专属女性的东西被认定为女性与生俱来的本性,而女性存在的诸多可能性也就此被终止了”。<sup>②</sup> 但她的观点并不是要放弃“妇女”这个范畴,而是认为“妇女之间关于这个词内容上的不同意见应该受到保护和珍视,的确,这种长久不断的歧义应该作为女权主义没有根基的根基来加以肯定。那么,解构女权主义的主体不是责难对它的利用,而恰恰相反,是要将这个释放到多重意义的未来,把它从其受到限制的母性或种族主义的本体论中解放出来,是要使之成为一个能够承载未预料到的意义的场所”。<sup>③</sup> 也就是一个永远开放的与可重塑含义的场所。张小虹在一篇名为“审判‘女性主义’?”的文章中,质询“什么样的

---

① Seyla Benhabib. *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. Cambridge: Polity Press, 1992, p. 215. 转引自苏红军:《成熟的困惑:评 20 世纪末期西方女权主义理论上的三个重要转变》,苏红军、柏棣主编:《西方后学语境中的女权主义》,桂林:广西师范大学出版社,2006 年,第 28 页。

② 魏天真:《后现代语境中的女性主义:问题与矛盾》,《外国文学》,2005 年第 5 期,第 33 页。

③ [美]朱迪斯·巴特勒:《暂时的基础:女权主义与“后现代主义”问题》,朱荣杰译,《性别政治》,王逢振等编译,天津:天津社会科学院出版社,2001 年,第 88 页。

‘女性主义’有罪？”她认为“‘女性主义’的危险，不仅在于极易僵化的‘主义’形式，更在于隐含专擅独大的‘单数’形式，一旦揭去其世界普遍性的伪装后，‘女性主义’往往现出其白种——中产阶级——异性恋取向——学院派中心的原形”。<sup>①</sup> 因此，正像李银河所指出的，巴特勒并非否认了女性的自我存在，而是提供了一种与现代主义话语中的两元核心相对立的本体论的类型，它抛开了单一的、永久和连续性的“自我”，以这样一种自我的概念取而代之：它是表演性的、可变的、不连续的和过程性的，是由不断的重复和不断为它赋予新形式的行为建构而成的。<sup>②</sup> 她所排斥的是在异性恋矩阵的语境下那种稳定的、一致的女性范畴。

在《身体之重》中，她对此进行了一一的澄清。在这本书中，她运用德里达的“引用”(citationality)和“重复”(iterability)概念，聚焦于身体和性别的物质性和表演性，通过解读柏拉图、伊利格瑞、拉康、弗洛伊德、德里达等人的相关论述，以及威拉·凯瑟和詹妮·利文斯顿等人的文学文本和电影作品，对她的性别表演理论进行了反思，同时也对异性恋规范如何塑造性别与政治问题进行了进一步探讨。

在这本书中，她首先否认了性别表演的概念意味着主体与社会性别之间唯意志论(voluntarism)的关系：一个人早上起来，在衣柜中找到一件衣服，穿上这个社会性别，然后晚上再把这件衣服放回原处。这种个人决定其社会性别的随意性和工具性的主体概念显然背离了社会性别的初始含义，而且也没有意识到其实是先性别后身份的顺序，主体的存

---

① 张小虹：《后现代/女人：权力、欲望与性别表演》，台北：联合文学出版社，2006年，第211—212页。

② 李银河：《酷儿理论面面观》，《国外社会科学》，2002年第2期，第26页。

在已经由社会性别所决定了。<sup>①</sup> 性别规范是一种生产力,它具有生产它所控制的身体的力量。性别是被强行物质化了的理想建构——它不是身体的简单事实或静态状况,而是一个过程,通过对规范的反复引用和重现,规范实现了对身体和性别的物质化。性别的表演性就应该被理解为一个不断规范和约束的过程。同时,她还指出这一引用和重复的过程,又为颠覆性别规范创造了可能。主体可以在对社会性别规范的引用中,发挥主体能动性,通过质问规范来消解它。<sup>②</sup>

在此,巴特勒建立起身体物质性和性别表演之间的联系。表演性不能被理解为是一种单一的或是蓄意的行动(act),而是应该被看作是话语生产的重复和引用行为。性别规范以表演性方式构成了身体的物质性,它将身体和性别物质化,从而加强了异性恋规范。<sup>③</sup>

在进一步的论述中,巴特勒正面回应了那些认为身体的物质性是女性主义实践的必要前提的观点,这一身体的物质性是女性主义的症候所在,是通过对女性气质的排除和贬低而形成的。她指出后结构主义对物质的解构,并非是把物质简化为言语,也不是干脆否定或是抛弃物质,在她看来,理论的选择并不穷尽于这两条路:“我的选择就是要同时摒弃这两者。对一个前提条件进行质询不等于将它抛弃;相反,是要将它从形而上学中解放出来,以此来理解这个形而上学服务于何种政治利益,从而使这一概念可以服务于不同的政治目的。”<sup>④</sup>虽然将身体的物质性问

---

① Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. x.

② Ibid., p. 1-2.

③ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 2.

④ Ibid., p. 30.

题化可能会导致丧失认识论上的正确性,但是这种正确性的丧失并不意味着政治上的虚无主义,而是预示着政治思想上的一个全新的转向:物质的不确定性为身体的物质性开启了新的可能和新的方式。如果原本被意指为先于意指的身体其实是意指的产物,那么言语的摹仿和再现就根本不是摹仿,而是具有生产力和构成性的,也就是具有表演性,因为正是这个意指的行动限定并勾勒出了身体的边界,并且声称身体是先于一切意指过程的存在。<sup>①</sup>

一些政治性女权主义者认为,巴特勒的性别表演理论带有将女性主义非政治化的危险,质疑该理论所代表的酷儿理论对异性恋父权制所具有的颠覆性。比如希拉·杰弗瑞斯(Sheila Jeffreys)认为,巴特勒的性别表演理论是基于对同性恋角色表演的阐释,而这一类的同性恋理论源于自由主义和个人主义。在20世纪70年代和80年代,女性主义致力于反对性暴力、经济不平等、妇女人工流产没有法律保障等问题,巴特勒的理论把女性对这些严肃问题的反应消解为无害的、个人的性别娱乐行为,忽视了女性改变其从属地位的斗争必须是集体的努力这一重要的女性主义层面,因此她的理论对现存的权力结构和话语缺乏颠覆性。<sup>②</sup>

上面两种我们提到的批评声音实际上都是源于对后现代女性主义的批判,所指向的就是它的非政治或后政治(postpolitical)倾向。事实上,巴特勒认可个人能动性和社会批判及社会变化之间的密切关系,社

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 2.

② Sheila Jeffreys. *Return to Gender: Postmodernism and Lesbian and gay Theory*. In *Radically Speaking: Feminism Recaimed*, p. 374. 转引自苏红军:《成熟的困惑:评20世纪末期西方女权主义理论上的三个重要转变》,苏红军、柏棣主编:《西方后学语境中的女权主义》,桂林:广西师范大学出版社,2006年,第28页。

会的改变“来自集体或散在行为的增加”，而“不属于任何单独主体”。但是她所反对的是把普遍性作为道德指标强加给所有人，“我们必须对性别规范的批判放到具体的生活实践中来看，这些规范必须由关于什么能使可行生活的可能性最大化、什么使难以忍受的生活以及社会意义上的或实际的死亡的可能性最小化等问题来指引”。<sup>①</sup>

这也是她在2004年出版的有关性别研究的另一重要著作《消解性别》中所重点论述的内容。在这本书中，巴特勒受到了新性别政治(New Gender Politics)的影响，因此也将自己的视线转向了跨性别(transgender)、身体变性(transsexuality)和兼具双性性征(intersex)等问题。这些似乎是“新”的问题，事实上巴特勒在《性别麻烦》之后就已经意识到了，<sup>②</sup>她在这本新书中希望能够分析这些性别问题在现实生活和政治中更为复杂的情况，同时梳理女性主义和酷儿理论之间的关系。女性主义、酷儿理论与新性别政治的关系并非是继承或是替代，而是相互的叠加、同时发生的，虽然女性主义和酷儿理论对新性别政治的出现表示了极大的担忧，但是事实上它们之间的关系更像是互相激发、并存竞争，“在一定程度上，它们正是通过这些运动和理论实践对它们的复杂的处理方式而发生的”。<sup>③</sup>

这本书的每篇文章都有一种纠结的情绪在其中，其中包括乱伦禁忌的意义和目的、新型亲属关系、跨性别、双性、性别诊断和变性手术等问

---

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劼译，上海：上海三联书店，2009年，第104页。

② 巴特勒在《性别麻烦》1999年再版时所作的序中明确表示：“如果要在现在的情况下重写这本书，我将会加入对跨性别和双性人的讨论；理想的性别二元形态如何在这两种话语里运作；这些相关关注所支持的与手术介入(surgical intervention)的各种不同的关系。”

③ [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劼译，上海：上海三联书店，2009年，第4页。

题。巴特勒所关注的是“消解对性与性别生活的那种极具约束力的规范性概念,会意味着什么”,<sup>①</sup>也就是如何看待暴力的问题?“对暴力问题的密切关注,也是《消解性别》不同于《性别麻烦》的重要方面,而这种关注也体现在巴特勒 2000 年之后的其他作品中,例如《危险生活:哀悼与暴力的力量》(2006)。”<sup>②</sup>其矛盾之处就在于这种被消解的经历既有好处也有坏处。在实际生活中,一些深受规范束缚乃至压迫的个人不得不依靠某些社会规范和制度来维系“可行的生活”<sup>③</sup>。以变性手术为例,一个人要完成性别的转变,在现实生活中就要面对医学上的诊断,被诊断为患有性别身份紊乱(Gender Identity Disorder,简称GID),就是被认为有病、不对头、状态紊乱、不正常,而且作为诊断的后果,“病人”会受到某种蔑视。但是在变性者这一方,改变的选择包括了以下几种或全部:选择另一种性别来生活、接受激素治疗、找到并宣布使用一个新名字、为自己的性别确定新的法律地位以及接受手术。在巴特勒看来,要区分这两种情况:“诊断上的选择”和“非诊断决定的选择”。自主权与屈从并不是水火不容的两端,一个人要获得自己在性别上的自主权,在某种程度上必须要屈从于某些权力,要依赖各种社会工具,受到社会条件的制约。简单粗暴地摧毁社会规范并不可行,也不能为逾越性别的个人获得起码的尊严和基本的生命权。

由此,她针对身体解剖学、美学以及社会与政治领域对性/别的各种限定和标准,提出了消解性别这一应对策略,也就是说,为了成全自己,我们就必须先消解自己;我们必须成为“存在”的更大的社会结构的一部

① [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劭译,上海:上海三联书店,2009年,第1页。

②③ 郭劭:《译后记》,[美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劭译,上海:上海三联书店,2009年,第271页。

分,以创造出我们自己。<sup>①</sup> 在自主权和屈从的纠结中,社会/世界是我们在根本上不自由的象征,我们只能在此之内做选择,只有随着集体或零散的性别能动性的增加,社会为了自主权的可能性而改变的前提下,我们才能获得主体性和更大的自主权。

另外,包括本书的译者和广大读者都真切感受到巴特勒的写作风格也发生了一些“消解”。与《性别麻烦》的晦涩语言相比,《消解性别》的语言变得较为平易近人。巴特勒在这本书中似乎采用了一种对普通读者更友好的语言,在书中,第一人称不时出现,将一切观点用相对较为平实的语言娓娓道来,仿佛巴特勒有意识地要扩大对象读者群,以超越学院的狭小范围,将目光投向普通读者。<sup>②</sup> 特别是最后一篇文章《哲学的“他者”能否发言》中,巴特勒以第一人称的角度回忆了自己接触和学习哲学的经历:“一个十几岁的孩子躲开痛苦的家庭纠纷,藏在家里地下室。这个地下室里放着母亲自己的大学课本。其中有斯宾诺莎的《伦理学》(1934年爱尔韦斯译本)……”<sup>③</sup>

## 二、批评的表演性:作为知识表演的性别表演

刚才提到的这种温馨惬意的场景得来不易,很多人在阅读《性别麻烦》一书时,第一感觉是自己被绕在了云里雾里,巴特勒自己对此也毫不避讳:“《性别麻烦》的评论者和读者朋友都注意到了它的文体非常艰涩。”<sup>④</sup>在遣词造句上,巴特勒深受福柯的影响,她喜欢发明一些新的词

① [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第103页。

② 郭劼:《译后记》,[美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第269页。

③ [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第241页。

④ 巴特勒在1998年曾因一个超长句子荣获《哲学与文学》所颁发的“最差写作奖”第一名。

汇,从而构成自己的一套语言系统。而她的句子结构则受到阿多诺等法兰克福学派学者的影响,往往冗长难懂。可以说,她是把自己理论的实践运用到了理论的写作当中,试图用叙述的复杂性来质疑那些被视为理所当然的真理。某种程度上,我们也可以把这个文本症候看作是批评写作本身也经历着的表演性转变。

批评写作的这种表演性转变源自于 20 世纪末批评所面临的困境。本杰明·巴克洛(Benjamin Buchloh)认为在 20 世纪末期的资本主义文化中,任何种类的批评空间都萎缩了。他将其归结为商业力量侵蚀先锋艺术创作与展示领域而导致的直接后果。<sup>①</sup>从激进的艺术实践到资本主义的商业化逻辑,在双方互相同化的语境中,一些逐渐壮大的国际展览的企业赞助商与艺术家及商人之间的协作关系见证了这一过程,比如孟京辉用音乐剧《初恋》来迎合奥迪公司。<sup>②</sup>如果批评越来越只为市场兴趣服务的话,那么批评文化的目的又是什么呢?如果批评降格为一个消费的鼓吹者,只是建议我们何时、是否要花钱的时候,那么传统文化中的作为判断仲裁者的批评究竟发生了什么变化?

盖文·巴特(Gavin Butt)用“批评之后”来概括这一糟糕的情况,在他看来,批评遇到了两大危机,首先是批评距离的崩溃,很多批评家放弃了从权威的角度来发表评论。在前面提到的批评文化与资本主义共谋的忧虑中,“很多批评家开始质疑自己作为专业的文化分析者的角色,而更倾向于将学术质询看作是一种独特的文化参与。也就是说,理论家们

① Benjamin H. D. Buchloh. *Critical Reflections*. Art Forum(1997. 1), pp. 68-69, 102. 转引自[英]盖文·巴特编:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第2页。

② 有关展览与资本运作之间的复杂关系、危机和解决方法等问题在此不作展开,相关论述参见本书“余论”部分。

并非远离他们的研究，而是通过著作、文章、会议论文等创作，非常富有‘创造性’地沉浸于文化结构自身的生产中”<sup>①</sup>。

当然，这种距离的消失其实不算是新的现象。启蒙时代批评在一个远离社会、远离批评客体的特殊位置上的超验形象，在 20 世纪 80 年代后现代主义达到鼎盛之前就已然被宣判死亡。传统批评的权威以及它代表全人类价值的特殊使命，已经被关注不同文化差异的后现代主义者欢快告别了：马克思主义者和女性主义者批评它是一种等级/性别特权的意识形态形式，后结构主义者则将它当成是一种逻各斯中心主义的虚构来进行结构。紧随着批评(criticism)的这些批评话语(critiques)，后现代主义者，尤其是后结构主义者，开始迅速放弃专断性的陈述和判断，而转为赞同解构性(deconstructively)阅读艺术和文学文本：揭露权力在其中运作、但是同时又反抗自身的方式。因此，解构主义批评家(如果他们能够被理解为一个批评家的话)并不是站在文本之外的(也就是德里达所谓的“文本之外无他物”)，而是从内部开始阅读，反对任何任意性的或是表面的意义。这样所造成的困局就是：批评没有得以展开的“立场”可供占据、没有与批评客体分离开来的先在的优越位置，后现代主义批评家发现他们自己深陷于文化文本的经纬中。<sup>②</sup>

事实上，当代批评危机的关键问题还是来自于它自身的悖论性结构。这也是包括福柯和德里达在内的很多学者所深恶痛绝的理论运作模式的悖论，也就是当我们用对立的话语反击压迫时，我们就进入了统治话语的领域。当我们援引各种后现代理论来进行批评分析的时候，这

---

① [英]盖文·巴特编：《批评之后——对艺术和表演的新回应》，李龙、周冰心、窦可阳译，南京：江苏美术出版社，2009年，第3页。

② 同上，第3—4页。

些原本是用于批判文化和艺术文本内部各种不同形式的权力和权威的阐释性工具就被赋予了某种权威。也就是说,后现代理论“既作为当代批评方法的权威性元话语而运作,同时又限制着批评中新的概念和、或方法的产生”<sup>①</sup>。这直接导致了后现代主义被制度化的僵化的理论现状。

这里所谓的“悖论”(paradox),一方面是指逻辑上的相悖,另外一方面是为了说明批评之所以是批评,就必须让自己超越(para)已被接受的教义(doxa)。今天的批评需要刻意回避某些批评实践的既定程序,使之保有批评性。也就是说,“为了继续批判地运作,批评不得不寻找一种模式,使它能够从思想的制度化形式的元书写中解放出来”<sup>②</sup>。在巴特看来,这种模式就是批评的表演性行为,在批评表述自身的模式中重新发现批评及其动力,从而为批评之后的批判性实践提供动力。

德里达在《友谊的政治》一书中,用“交流的潜在失败”来解释批评的这种表演性行为。德里达认为批评的可能性条件其实是一个悖论性结构,因为批评家有渴望交流与被理解的欲望,而作为他被理解的可能性基础的,却是他想要批评与解构的那些常规理解和庸常看法,因此交流的潜在失败是批评自我努力的一个必要条件。“但是我们不能,不可以排斥这样的事实,那就是当人们在教育、出版、劝诫、命令、许诺、预言、报告或交流时,在他或她那里有某种努力不被同时理解、赞许和接受的力量——不是直接的,不是充分的,因此也不在明天的直接性和充分性中,……可能性条件的悖论性结构被考虑到了就已足够了,……对于我的希望超越所

① [英]盖文·巴特编:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第4页。

② 同上,第6页。

有的误解的辩证法而被理解而言,此外,失败的可能性不仅仅位于条件的次要边缘,而是萦绕其中。”<sup>①</sup>所以我们对沟通保持一致开放的态度,指意序列的可重复性(iterability)和语境的不可把握性(unmasterability)使得“语言言说言说者未必成功”,而常常有谬误和错误产生。这就是为什么表演性,表述的单一行为的不确定性和不可知性,在构建社会与广义的政治之间的关系时变得重要:

在这一点上,实践的表演性(performativity)对任何理论来说都是不可化约的;这就是我们强调……一个命题中……表演的力量的原因,无论如何,在论及别的东西时不能依赖任何的保证,依赖任何纯粹理论准则的可理解性或一致性;它不能依赖这种保证,但是最重要的是它不得不而且渴望不依赖这种保证,这种保证将会首先摧毁表述他者的可能性。<sup>②</sup>

这也就是我在本书绪论中所提到的,为何要通过批评自己的表演性行为,在性别诗学、性别批评表述自身的过程中重新发现批评和动力。在这个批评的表演性转变过程中,很多学者避开了记述式(constative)的漫无涯际的批评表达方式(这种历史性的叙述方式,描述了表演艺术作品,叙述了艺术史的“史实”),而采取了“表演性”的批评形式:“它并不重现它所讲到的对象或者事件,而是通过书写实践使之上演。因此,这些论及表演艺术的作者通过学术语言描述或分析的行为,以及诉诸通过诗

---

① Jacques Derrida. *Politics of Friendship*. Trans. George Collins. London and New York: Verso, 1997, pp. 218-219.

② Jacques Derrida. *Politics of Friendship*. Trans. George Collins. London and New York: Verso, 1997, p. 19.

意的或更有‘创造性’的写作风格来唤起失去的对象,从而实现自己的主题。”<sup>①</sup>这其实沿袭了罗兰·巴特对批评的看法:批评,在某些方面,为批评家所从事的行为。批评根本就不是成果的汇总表或者鉴赏的主体,它在本质上是行为,换言之,是献身于那些展现自我的人们们的历史存在和主体存在的一系列智力行为。

事实上,巴特勒是处于后现代“酷儿论述”(queer narrative)为策略的论述情境,她本来就是着眼于颠覆并抗拒既有的性别文化表述;她对“表演”概念的演绎,其实比较接近“文化表演”里,抗拒体制的表演行为。换言之,她是以论述为策略,提供新的性别观念,借此颠覆既有的主流性别论述;她的“性别表演”论述本身就是一场知识表演,其目的是创造未来新的(性别论述的)知识体系,而未必着眼于历史诠释的运用。<sup>②</sup>

如果我们以一场“知识表演”的态度来审视巴特勒的性别表演理论,会不会清晰一些?巴特勒性别表演理论的逻辑推演是从言语行为理论开始的,所以从一开始她就太清楚如何运用文本的叙述策略来抗拒主流性别论述。她将文本规范作为性别规范的一个症候,也是性别规范获得自然化的场域。这是一个自我表达的困境:“你永远无法脱离那个建立了我对你的可得性(availability)的文法来感受我。如果我把那文法当作是清透的,那么我就不能警醒人们注意到语言建立、同时又废除可理解性的这个方面;而这将使我在此对你所描述的、我致力于达成的研究计

① [英]盖文·巴特编:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第13页。

② 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第41页。

划面临挫败。”<sup>①</sup>《性别麻烦》的中文翻译者宋素凤历时两年才完成译稿，她可能更理解这种政治姿态：对文法的违犯、制造读者阅读的麻烦，从这个层次来说是从根本的认识论上，挑战建立在整齐的二元结构、主语与谓语的一致性以及明确的单一意义性之上的性别文法规范。当然，这样的文字操作是在颠覆规范的愿景与丧失语言表达的“可理解性”的夹缝间走着钢索，而所谓的政治姿态也不能完全从主体的自由选择来解释，因为正如巴特勒对“大写的我”的悬置所显示的一样，这个“大写的我”是不可能外在于这个文法结构的，既不是先于、也不超越这个文法结构，而只能在这个文法结构里寻求意义增衍与能指、所指重新调度的可能。<sup>②</sup>

## 第二节 消除隔阂：跨界研究的可能性

具有悖论意义的是，哲学一方面在当代文化研究和对政治的文化研究获得了新生，另一方面，哲学概念同时又丰富了社会文本及文学文本。这些文本本来不属哲学范围，但这样做就使得文化研究成了在人文领域内进行哲学思考的极具生命力的场所。

——朱迪斯·巴特勒《哲学的“他者”能否发言》

### 一、人类学的表演转向：从特纳到谢克纳

现代人类学是指从 20 世纪 20 年代以来逐步成熟的、与 19 世纪古典人类学构成根本差别的社会/文化人类学，这样一种现代式的人类学

---

① [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009 年，第 19 页。

② 同上，第 197 页。

属于一种实证主义指导下的民族志传统(ethnographic tradition)。<sup>①</sup>从20世纪80年代开始,现代人类学在进行学科反思的同时,理论重心有一个显著的转变,即“从结构到过程、从技能到表演、从文化和社会系统的逻辑到社会文化过程的辩证关系”<sup>②</sup>。其中最具代表性的就是人类表演学的兴起。这一将人类表演作为理论研究的学科始于20世纪50年代,最初主要由一些人类学家开始关注,其中比较早的就是美国人类学和社会学家欧文·戈夫曼(Erving Goffman)在《日常生活中的自我呈现》一书中,将戏剧表演的观点运用到人类日常生活的行为研究中,分析人类日常生活中的表演行为。英国人类学家维克多·特纳(Victor Turner)非常重视仪式表演和戏剧之间的互动关系,提出了“社会戏剧”(social drama)这一重要概念。英国人类学和心理学家格莱格雷·贝特森(Gregory Bateson)在他的研究中探讨了人类的仪式、游戏和表演这三者之间的关系问题。美国人类学家克利福德·格尔茨(Clifford Geertz)对人类的表演行为提出了自己的文化文本观点,认为表演时人们告诉他们自己用来更好地理解他们的方式。最终创立了人类表演学科的是理查德·谢克纳(Richard Schechner),他从20世纪60年代开始关注人类表演学,在研究和总结前人理论成果的基础上,在70年代创建了自己的人类表演学理论。<sup>③</sup>

我在这里要重点讨论特纳和谢克纳的理论贡献,本书主要借鉴了特纳的社会戏剧及阈限(liminality)概念、谢克纳所创立的人类表演学中对

① 王铭铭:《他者的意义——论现代人类学的“后现代性”》,广西民族学院学报(哲学社会科学版),2000年第2期,第3页。

② Victor Turner. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1986, p. 21.

③ 俞建树:《人类表演学的缘起、现状及趋势》,《中国戏剧》,2008年第4期,第53页。

表演研究范畴的扩展以及演员与角色关系等的论述,希望能够达成与巴特勒的性别表演学说进行跨学科互动的可能。

特纳是人类学表演转向的开拓者,他的人类学研究是从对非洲中部的恩登布人的研究开始的,起初他主要关注当地的社会和宗教实践,后来逐渐转向了仪式研究。在他以博士学位论文为基础而写成的《一个非洲社会的分裂和延续》(1957)一书中,他首次提出了“社会戏剧”的概念,用来说明社会的变化和延续。在特纳看来,社会戏剧是作为社会中所固有的冲突的一种结果而存在的,是张力激增的公共事件,是在社会过程和日常体验的冲突场景中自然产生的和谐或不和谐的单元。基于田野调查工作,他提出,社会戏剧具有破裂、转折、调整行为和重新整合四个阶段。<sup>①</sup>

特纳的社会戏剧概念在学术渊源上部分来自于阿诺德·范根内普(Arnold Van Gennep)关于过渡仪式的具有开创性的研究。范根内普以过渡仪式前后相继的不同时刻将其划分为分离、边缘(或阈限)、聚合三个阶段,特纳则具体分析了“边缘(或阈限)”这个结构间阶段。他首先区分了“状态”与“过渡”。“状态”是一个人为社会文化所承认的成熟状态,任何为文化所承认的稳定的或复现的状况,比如“已婚状态”或是“单身状态”。“过渡”则是“一种过程,一种生成,而在过渡仪式中过渡已是一种转变”。<sup>②</sup>与分离阶段和聚合阶段的“状态”不同,阈限阶段的文化特性是过渡。比如在文化上所规定的人生转折点:出生、成年、结婚和死

① 王建民:《维克多·特纳与象征和仪式研究(代译序)》,[英]维克多·特纳(Victor Turner):《象征之林——恩登布人仪式散论》,赵玉燕、欧阳敏、徐洪峰译,北京:商务印书馆,2006年,第7页。

② [英]维克托·特纳:《模棱两可:过关礼仪的阈限时期》,陈观胜译,徐大建校,史宗主编,《20世纪西方宗教人类学文选》(下卷),上海:上海三联书店,1995年,第513页。

亡,或是在状态变化时举行的仪式,开战之前的宣誓仪式,庆祝丰收的活动。

特纳认为,处于过渡时期的人具有结构上的否定性特征。在过渡仪式的阈限时期,过渡者虽然从形体上是可见的,但是从结构上看是“不可见的”。“作为社会的成员,我们大多数人只能看到我们想看到的东西,而我们想看到什么,却要受到文化上的规定和分类的制约。”过渡者是脱离结构而又没有被纳入结构。在此,特纳借用了黑格尔的辩证法来说明阈限与结构的关系:阈限也许可以看作是对于一切结构性肯定的否定,但在某种意义上又可以看作是一切结构性肯定的源泉,而且,还可看作是一个纯粹可能性的领域,从中会产生出观念和关系的新的组合。<sup>①</sup>如同希腊秘教对柏拉图的启示,阈限可以打破习俗,解放思维。阈限是原始假说的领域,在这个领域中可以在某种程度上自由地玩弄存在的因素。为了教育的目的,可以把事件、经验和知识,杂乱地混合并列在一起,如同拉伯雷的作品。<sup>②</sup>我们可以把性别身份的生成的表演性看作是处于反结构的阈限阶段,这也是巴特勒所强调的表演性与权力之间的“不统一的辩证法”(non-synthetic dialectic),表演性既具有正常化的力量,同时也包含了抵制它的反作用力。

因此,处在机构间的过渡阶段的新人,他们的处境是隐退和模棱两可的,从结构上看是“不可见的”、“死的”,虽然他在形体上是可见的,但

① [英]维克托·特纳:《模棱两可:过关礼仪的阈限时期》,陈观胜译、徐大建校,史宗主编,《20世纪西方宗教人类学文选》(下卷),上海:上海三联书店,1995年,第516页。

② [英]维克托·特纳:《模棱两可:过关礼仪的阈限时期》,陈观胜译、徐大建校,史宗主编,《20世纪西方宗教人类学文选》(下卷),上海:上海三联书店,1995年,第526页。柏拉图也承认,他在哲学上得益于阿蒂卡的俄尔甫斯教派和伊流欣努教派的人世仪式的教导。

是他的位置是既不在这里又不在那里。因此,从象征的经济原则出发,这种介乎两种状态间的过渡所具有的象征意义常常是对立的,对立的过程或概念在同一个表现物中的这种重合,刻画了阈限的特殊统一性:它既不是这个又不是那个,但又两者兼而有之。<sup>①</sup>特纳无疑“揭示了常常被人忽视的一个残余的范畴,揭示了一个未得到多少研究的结构间阶段的丰富内容和文化意义”<sup>②</sup>。

特纳的表演人类学里面有两个概念契合和补充了巴特勒的性别表演理论。

首先是表演的自反性(reflexive)概念。特纳在后期的研究中,在后现代思潮的影响下,开始关注戏剧和表演。对于戈夫曼来说,世界就是一个大舞台,社会互动中充满了仪式表演的行为。但是对于特纳来说,模拟戏剧的阶段始于社会互动产生危机的时候,他认为,如果说日常生活是一种戏剧,社会戏剧就是一种“超戏剧”,即关于日常的角色扮演和维持地位的一种戏剧化的语言,这些构成了日常生活的交流。也就是谢克纳所说的,社会戏剧中的演员在向其他人展示他们正在做的和已经做的,他们的表演具有自反性。<sup>③</sup>

特纳就此指出,人是自我表演的动物,即他的表演具有自反性,在表演中他向自己揭示自己。这可以通过两种方式来了解:其一是一位演员通过表演会更了解他自己;其二,一组演员通过观察参与由另一组演员生产和呈现出的表演而更了解他们自己。前者的自反性是单数的,是在

---

① [英]维克托·特纳:《模棱两可:过关礼仪的阈限时期》,陈观胜译、徐大建校,史宗主编,《20世纪西方宗教人类学文选》(下卷),上海:上海三联书店,1995年,第519页。

② 同上,第512页。

③ 徐薇:《维克多·特纳与〈表演人类学〉》,《西北民族研究》,2009年第4期,第214页。

一种社会情境中的扮演；后者的自反性是复数的并且基于大多数过程中人们对“我们”与“他们”的区分假设。<sup>①</sup> 特纳把人类学从民族志到表演的转变视为一种务实的自反性过程。在他看来，表演的自反性可以瓦解身体与精神、主体与客体等二元论的纽带，“要具有自反性就要立刻成为你自己的主体和直接对象。柏拉图从他的《理想国》里排除的诗人将对象主体化，也许更好的是，也使主体间性成为了典型后现代的人类模式”<sup>②</sup>。

谢克纳后来将这种表演的自反性运用到了演员表演的双重否定“非他非我”，以及“永久改变”的概念中。这个概念也是我们连接巴特勒的性别表演理论和人类学表演理论的一个很关键的结点。虽然谢克纳有很多对这一概念的论述，但是我还是更想用特纳这个旁观者的角度来看待谢克纳的这一理论延伸。特纳在观看谢克纳的“表演剧团”的排练后，描述了演员与角色的这一互动过程。在这一过程中，演员可能会自己塑造角色，而不是由导演来塑造。当演员在进入由剧本提供的另一种角色时，谢克纳认为他/她是在富于直觉和经验的导演/制片面前“移动”，从“非我”(not me)(被计划的角色)到“非他非我”(not-not-me)(指实现了的角色)。谢克纳将这一“移动”本身看作是在形成一种阈限阶段。这是一个诗意(poesis)的过程，而不是摹仿性(mimesis)，是制造而非仿造。<sup>③</sup> 而作为具有阈限意义的这一“移动”会对演员自身产生永久改变(我们将在下一节具体阐释这一改变)。

① 徐薇：《维克多·特纳与〈表演人类学〉》，《西北民族研究》，2009年第4期，第214页。

② [英]维克托·特纳：《戏剧仪式/仪式戏剧：表演的与自反性的人类学》，陈熙译，《文化遗产》，2009年第4期，第44页。

③ 同上，第39页。

其次,特纳所谓的阈限的反结构特征其实为同性恋、双性人等跨性别者找到了一个象征的落脚点。特纳和巴特勒都认为在以亲属关系为主的社会中,两性区别具有结构上的重要意义。在特纳看来,在这样的社会,处于阈限状态的新人有时候被当作或从象征上被表述为非男非女者。换言之,不论其生理性别如何,人们会用带有双性特征的东西来象征他们。<sup>①</sup> 作为无差别的或是双性的象征,他们被看作是人的一种无差别的基本材料。这与柏拉图在《会饮篇》中所表达的最初的人是兼两性的说法不谋而合。所以,特纳认为“如果把阈限时期视为社会动力学中的一个结构间阶段,那么,兼两性和无性别的象征表示从社会学上就立刻变得可以理解了,而无须引入心理学的(尤其是深层心理学的)说明”<sup>②</sup>。

和巴特勒一样,特纳也引用道格拉斯在《洁净与危险》中对污染概念的论述,道格拉斯认为从社会规定的角度上看,不清楚的和矛盾的东西往往被认为在(仪式上)不清洁,这正是跨性别者的处境,他们是既不是男性又不是女性的无处安置者,“最低限度是介于所有公认的结构分类的时空固点之间的‘模棱两可’的东西”<sup>③</sup>。所以,当我们讨论处在阈限中的跨性别者时,我们不在讨论结构上的矛盾,而在论述基本上没有结构的东西(它既是脱离结构的又是还没有被纳入结构的)。而且,人们常常把这种情况看成为这些人与神或超人的力量亦即事实上常被视为无边无际无穷无限的东西发生紧密的关系。<sup>④</sup> 有意味的是,特纳指出了与

① [英]维克托·特纳:《模棱两可:过关礼仪的阈限时期》,陈观胜译、徐大建校,史宗主编,《20世纪西方宗教人类学文选》(下卷),上海:上海三联书店,1995年,第518页。

② 同上,第518页。

③ 同上,第516页。

④ 同上,第517页。

过渡仪式相联系的宗教圣物的三个特征：失调性、怪异性和神秘性，而这恰恰是当代社会用来定义性别逾越者的那个词——“酷儿”的本意。

特纳认为阈限是以神圣的戏剧形式展现社会最深层价值的阶段。但是，它的反结构特征也使得它成了最彻底的怀疑论的发生地，是社会戏剧最具自反性的阶段，在这一阶段，通过含有颠覆和逆反的仪式性行为，日常生活规范首先受到了对抗。因此，大规模复杂社会中的仪式、狂欢节、戏剧、电影、电视等现代表演形式中的性别表演，并非是单纯的“展演”，不仅仅是任何宏大设计依照逻辑顺序加以展开的结果，在某些特定仪式展演的氛围中，这些途径还会衍生出前所未有的形式，赋予历史以新的隐喻及范式。<sup>①</sup>

在特纳的所有著作中，《仪式过程》是最为著名的一本，这本书最早是在1966年为罗彻斯特大学的系列讲座而写成，后来在1969年出版。而此书出版时代的特殊性使得这本人类学著作的影响力大大超越了学科范围。当时西方社会正陷于秩序不稳、战事持久的大动荡时期，整个西方世界的学生都在质疑：面对这种情形，教育还有什么实际意义？特纳富有预见性地提出他的观点，把简单社会中“野蛮人的头脑”中的逆反性要素，甚至有时是颠覆性因素与当时激烈又有趣的政治现象联系在一起，为讲授文化的教师提供了依据，使之能够面对来自学生的责难，能够争辩学生的学习有其合理性。<sup>②</sup> 这是特纳从仪式到表演的研究转向的一个契机。

---

① [英]维克多·特纳：《戏剧、场景及隐喻：人类社会的象征性行为》，王珩、石毅译，北京：民族出版社，2007年，第3页。

② [英]维克多·特纳：《仪式过程：结构与反结构》，黄剑波、柳博赞译，北京：中国人民大学出版社，2006年，第6页。

事实上,特纳终其一生都在反抗结构—功能主义对社会系统所进行的封闭静态的研究。虽然他受到结构—功能主义的影响,他的理论也有涂尔干、萨丕尔和其他一些人类学家的影子,他的研究兴趣也经历了从功能主义向结构主义的转换,后来又超越了狭隘的结构主义。他强调社会系统的过程性、冲突性和动态性,这一既关注社会延续又强调社会冲突的过程论观点与当时在人类学论坛上流行的结构—功能主义大相径庭。<sup>①</sup>他对传统小规模部落社会的仪式研究可以体现出上述特点,而这些特点在现代大规模的工业社会中表现在社会戏剧和戏剧表演上,所以,特纳从仪式到表演的研究转向是与其坚持的人类学研究理念一以贯之的。<sup>②</sup>在特纳最后一本著作《表演人类学》(*The Anthropology of Performance*)中,他用七篇短小精悍的文章,把他在仪式研究中提出的“阈限”、“交融”、“社会戏剧”、“反结构”等重要概念整合进对复杂工业社会中的文化表演的分析中。他展示给人们的是传统的、现代的以及后现代的表演形式是如何相互关联的。<sup>③</sup>

谢克纳 1977 年出版了代表作《人类表演理论》,1979 年他所在的纽约大学将戏剧研究生部更名为人类表演学系,这是谢克纳和特纳共同倡导的戏剧学和人类学相结合的产物。这一选择不但可以拓宽视野,把人类表演学作为艺术来研究,而且还可以作为理解历史、社会和文化进程的手段。

谢克纳对人类表演学的一大贡献就是将研究视野扩展到了常常会

---

① 王建民:《维克多·特纳与象征和仪式研究(代译序)》,[英]维克多·特纳:《象征之林——恩登布人仪式散论》,赵玉燕、欧阳敏、徐洪峰译,北京:商务印书馆,2006年,第9页。

② 徐薇:《维克多·特纳与〈表演人类学〉》,《西北民族研究》,2009年第4期,第217页。

③ 同上。

相互重叠的五大门类:审美表演、社会表演、大众表演、仪式表演和游戏表演。传统的戏剧研究一般只研究审美的艺术表演,人类表演学并不反对研究舞蹈音乐戏剧,只是把这种研究扩大到另外四大类。传统的戏剧、音乐、舞蹈等表演行为归属审美表演的范畴。无论这种表演行为是“传统的、经典的、现代的还是后现代的”,只要它属于艺术之列就都为审美表演。社会表演又称为日常生活中的表演,这种表演行为把自我形象的期待与相应的行为调整联系起来。人总是生活在某个社会群体之中,这个群体多至数人、数百人,甚至上千人,但量少的时候,可能只有两个人。然而,只要当事人的表演者意识到处于这个群体的他拥有自我形象的期待,他就会适时调整自己的行为方式,以一种他期待的方式来展现自己。这样,他的行为就转化成了一种表演行为。如果说社会表演更多的是强调个体性行为的话,大众表演正好相反,它更多的是注重群体性行为,诸如电影电视、体育赛事、流行音乐等。谢克纳认为,当今的手机传播形式——短信,也应该属于此列。第四种形式是仪式表演,这种仪式表演远不只是日常生活中的仪式形式,宗教中的仪式、世俗中的仪式,包括政治仪式,以及关乎个人私密的生活仪式,都可以纳入这个类别的研究范畴。第五种形式是游戏表演,游戏和仪式一样都具有一定的表演规则。这一领域研究的目的在于怎样使游戏更具有娱乐性,以及在游戏的规则下怎样获取高分,以及怎样在游戏中击败对手,尽快取得成功。<sup>①</sup>

谢克纳认为人类表演学要建立大众文化和学术研究之间的联系,他把人类表演归纳为七个相互重合的功能和八个情境。七个功能是:(1)娱乐,(2)美化,(3)建立或改变身份,(4)创造或维持社区,(5)治疗,(6)

① 俞建树:《人类表演学的缘起、现状及趋势》,《中国戏剧》,2008年第4期,第54页。

教育或劝说，(7)与上界或下界的存在交流。表演常常会发生在八个不同又交互交叉的情境中：(1)日常生活中的活动（例如烹调、谈话等等），(2)艺术，(3)体育运动及其他大众娱乐，(4)工商业，(5)技术（例如汽车和电脑的运行），(6)性，(7)世俗和宗教的仪式，(8)游戏。<sup>①</sup> 在他的这一定义下，人类表演学的研究范畴几乎涵盖了人类的所有活动：“所有的客观存在都是存在，所有的存在都在行动中，凡是自我指涉的行动就是表演，我们中有一些人专门研究这些表演，就是人类表演学。”<sup>②</sup>

在此，我要特别说明从特纳到谢克纳的人类学表演转向代表了人类学表演研究一个派系（纽约大学），另外还有以芝加哥西北大学为代表的人类表演学（口头表演学）研究派系等，如果说谢克纳扩大了戏剧表演的概念，属于象征人类学中的文化表演，那么这一学派的研究则来自于语言人类学中的言说/交流民族志，把文学文本和文化文本的概念进行了新的拓展，重视口头表达，以表演文本作为研究方向。这两个学派在“表演”用法上的区别可以被概括为：第一种是把表演看成是一种特殊的、显著的事件（performance as special, marked kind of event），第二种是把表演看成是一种特殊的、艺术的交流方式（performance as special, artful mode of communication）。<sup>③</sup> 但是，这两种方法并不是截然分开的，作为特殊的、艺术的交流方式的表演实际上经常是大的文化表演事件当中的

① [美]理查德·谢克纳：《什么是人类表演学——理查德·谢克纳在上海戏剧学院的讲演》，孙惠柱译，《戏剧艺术》，2004年第5期，第5—6页。

② 同上，第5页。

③ [美]理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，桂林：广西师范大学出版社，2008年，第197页。

一个部分。<sup>①</sup> 所以,如果我们把这两者结合起来,就会发现在研究对象的范畴上,人类表演学对传统诗学有了新的扩充,它抛开了传统的“文字作为文本”的观念,将表演/演出也视为文本对象,对于人类表演学/民族志学来说,单纯的文字文本研究缺失了很多东西,艺术形式的诗性精神只有在表演交流中才能展现出来。<sup>②</sup> 把表演/演出作为对象的研究方法,事实上一方面得益于人类学对传统文化以及民族地理志的研究,另一方面作为人类学表演转向中的一个症候,其也适用于对当代社会和艺术的研究,尤其是以电影电视为代表的 20 世纪的主流媒介,和以网络为载体的新媒体。

## 二、哲学的“他者”可以发言

本章前面的论述中,运用系谱学研究方法,爬梳性别表演的系谱,一方面是巴特勒从反逻各斯语言观出发对性别表演所作的后结构主义和后女性主义的解读,另一方面是人类学领域以表演理论为代表的从特纳到谢克纳的后现代转向,希望能绘制一幅理论交汇的经纬图,用系谱学方法从现实问题出发去研究历史,关注形成现在的历史和为现在提供参照的历史。这一章是本书的理论基点,同时也是论述的难点所在。其中的一个需要打通的环节就是,巴特勒对性别表演与戏剧表演的关系的焦虑和不信任。

巴特勒在《性别麻烦》一书中提出性别表演理论后不久,就引起了有关何为“表演性”的争论,她也在不同的场合和著作中不断澄清和修改着这一理论。其中的一个争论焦点就是我们前面提到的,性别是否像戏剧

① [美]理查德·鲍曼:《作为表演的口头艺术》,杨利慧、安德明译,桂林:广西师范大学出版社,2008年,第204页。

② 同上,第203页。

角色或者服装那样，可以穿穿脱脱。很多论者也对这一理论进行了唯意志论的解读。巴特勒特别解释了所谓的“表演性”(performativity)与“表演”(performance)不同，“表演”假定了一个主体，而“表演性”是反对主体概念的，在表演背后并没有所谓主体的存在，“表演性”是指主体建构的过程，异性恋性别规范的表演构成了男性和女性的主体形成过程。关于性别的摹仿或戏仿实践，巴特勒强调她所提出的摹仿或戏仿并不意味着存在一个可供摹仿的原型，“性别戏仿(gender parody)……并不是假定有一个这些戏仿的身份所摹仿的真品存在。事实上，这里所戏仿的就是真品这个概念本身……性别戏仿揭示了性别用以模塑自身的原始身份，本身就是一个没有原件的仿品。”<sup>①</sup>也就是说，性别认同只是“幻想的幻想”，摹仿的摹仿。因此她认为，性别不是面具或是装扮，可以任演员随便脱卸。这在某种意义上，就将以演员的角色表演为代表的戏剧、电影等艺术表演排除在外了。这种不信任，当然不能完全归结于巴特勒，而是从柏拉图就开始了。柏拉图之所以要把诗人赶出理想国，并不是不信任诗人，而是不信任摹仿。因此，我们需要从美国写实主义表演系统对巴特勒的影响说起，通过借用人类表演学中谢克纳的演员角色“永久改变”论，对性别与再现关系进行梳理来沟通哲学与人类学的理论边界。如果能够突破这个理论瓶颈，就可以初步开启巴特勒的性别表演理论与文化人类学的表演理论结合的可能性，在性别表演研究中引入戏剧性的思考。

首先，巴特勒所信任的表演行为本质论，预设了一个演员的自我存在，认为演员在表演后会回到原初状态，也就是只能完成“短暂变化”。

---

① [美]朱迪斯·巴特勒：《序(1999)》，《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第180—181页。

但是我们发现人类表演学中,关于演员身份和性别角色的“永久变化”概念其实与巴特勒的性别建构论有着异曲同工之妙。

周慧玲在谈到巴特勒对戏剧角色表演的排斥时,认为巴特勒的这种观点主要是受到美国影坛写实主义表演系统的影响,这种表演方法是以斯坦尼斯拉夫斯基体系为思想基础,“可说是表演行为的本质论,亦即相信演员的先验自我存在,肯定演员在表演时可以暂时将自我束之高阁。也因此,它所演绎的表演美学强调演员对角色的完全投入与认同,并认为专业的演员除了以自我经验为依据,演出后,终将回到演出前的自我状态”<sup>①</sup>。这种可回复的“短暂变化”同样适用于观看演出的观众。观众也在经历了犹如催眠一般的观看后,各自安静地离开剧院,回到自己日常生活的轨道中。因此,巴特勒对谢克纳的人类表演学理论的看法有一定的保留。

但是在人类表演学理论中,演员与角色的确并不简单是面具或是暂时变化,而可能发生“永久变化”,在日复一日重复的表演过程中,演员本身的身份和性别会随之发生不可回复的一些改变。况且,谢克纳的“演员角色‘双重否定’论,其实并不轻言演员在角色之间可以行云流水般游移;他强调的是长期排演同样角色的表演活动,将渗入演员的自我建构。这和巴特勒的‘连续而强迫性’的反复练习,对于个体的性别认同建构的过程,是异曲同工的。但可能是两人论述的文化场域的不同,让他们对于表演行为中,演员与角色的互涉,有了不同的解读”<sup>②</sup>。

在谢克纳对表演的宽泛定义中,表演的潜在概念指任何“架构、表

① 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第39页。

② 同上,第40页。

现、强调和展示”的行为，这无疑与表演性研究的范畴有相当大的重叠。谢克纳认为，巴特勒的理论对表演研究有重大的贡献。莎士比亚说“整个世界就是一个大舞台”，巴特勒就是这一观念的实践者——她将同性恋性别表演政治化，挑战了男权统治和异性主义主导的社会秩序。<sup>①</sup>而且，巴特勒强调主体是一个变动不居的身份，是过程性的主体，但她认为表演意味着戏剧化地、因应历史情境的改变所做的意义建构。也就是说，人们的存在方式从来不是完全自主的，因为方式拥有它的历史，这些历史制约并限定了表演的可能性。

其次，对表演的不信任，还源于性别与再现的关系，也就是艺术与生活关系。巴特勒所主张的性别的社会建构论，颠覆了生理性别与社会性别的区别，其实就是在否认存在所谓“性别原型”可供摹仿和再现。这种对“再现”的否定与颠覆是后现代艺术理论与实践的重要纬度，其中包括现代或后现代的戏剧实践。以阿尔托为例，他既是戏剧的终结者，同时也是“现代戏剧之父”，他曾经发出这样的声明：

现在，我要说一件事，它也许会让人们惊愕不已。

我是戏剧的

敌人。

我从来就是。

我越是热爱戏剧，

我因此就越是它的敌人。<sup>②</sup>

阿尔托所敌视的戏剧是一种本质与力量相分离的虚假的再现戏剧，

① 何成洲：《巴特勒与表演性理论》，《外国文学评论》，2010年第3期，第141页。

② [法]雅克·德里达：《书写与差异》，张宁译，上海：上海三联书店，2001年，第448页。

而他所提倡和热爱的残酷戏剧则是真正的本质戏剧,它排斥摹仿和再现,排斥文本。在戏剧表演中取消了舞台与观众席,让他们处于同一空间。

而早在1966年德里达就在他的《残酷戏剧与再现的关闭》一文中,解构了阿尔托的残酷戏剧。对于德里达来说,古典的再现关闭了,某种原初的再现却同时重建了,是对力量和生命的元显现。没有高高在上的在场,却有永远也逃避不了的再现:“在场,为了成为在场及向自我的呈现,总是已经开始被再现了,总是已经引发了。”<sup>①</sup>因此,阿尔托所尽量去接近的那个极限,其实是纯粹戏剧的可能性与不可能性。阿尔托要创作的舞台是代替了生活的真正的本质戏剧,阿尔托想要毁灭的舞台是生活和对生活的摹仿。但是,真正的本质戏剧一经创造,便纳入了生活之中,而所谓的本质却被摧毁了,化作一连串异己的踪迹,难以辨识。<sup>②</sup>所以,德里达在这篇文章的最后说:

因此,思考再现的关闭就是思考死亡与游戏的那种残酷力量,因为是它允许在场向其自身诞生,并通过再现自我享受,而它却从这种再现中以延异的方式掩藏了自身。思考再现的关闭就是思考悲剧:不是作为命运之再现的悲剧,而是作为再现之命运的悲剧。

也就是去思考为何再现在其关闭中仍旧继续乃是命中注定的。<sup>③</sup>

① [法]雅克·德里达:《书写与差异》,张宁译,上海:上海三联书店,2001年,第448页。

② 沈亮:《德里达与戏剧——以戏剧的视角研究现实生活的哲学基础》,《戏剧艺术》,2005年第5期,第64—65页。

③ [法]雅克·德里达:《书写与差异》,张宁译,上海:上海三联书店,2001年,第450页。

德里达所推崇的是日奈的戏剧,他在日奈的戏剧里找到了延异的某种表达方式,因为在日奈的眼里,不仅人生是假的,而且戏剧也是假的,戏剧与人生的独立完全消失了。<sup>①</sup>剧中人在扮演着一个角色,最终却变成了那个角色。这和人类学表演理论中演员的“永久变化”有共通之处。性别当然不是简单的面具,戴上之后,那面具会嵌入肉体之中,像电影《变脸》一样,而所谓的性别身份就是在这样的反复表演中,建构起来的过程性的主体。

巴特勒深受德里达的影响,她的后结构主义理论很大程度上是师承于德里达对语言哲学的解构主义阐释。德里达与戏剧的关系,他对戏剧的一些论述,在他的解构策略中占有非常重要的位置。在他见招拆招地分解着逻各斯中心主义及其麾下的言语中心主义和在场的形而上学观点时,戏剧是他所重点关注的对象,“戏剧艺术应当是瓦解摹仿最重要的而且具有特权的场所:因为它比别的艺术曾更多地被这种整体再现工程所标识,而在这种整体再现工程中,生命的肯定性让自己被那种否定一分为二掏个一空。这种再现的结构不仅烙在艺术中而且熔在整个西方文化中(其宗教、哲学、政治),因此它所指的远比戏剧建构的特殊类型要多”<sup>②</sup>。

德里达和巴特勒的野心并不局限于戏剧或是性别范畴,而是早已辐射到了西方整个社会系统中。戏剧表演与现实生活的界限也是他们要瓦解的界限,德里达和巴特勒对非严肃性话语行为的解构,意味着在舞台表演和现实之间不存在清晰的界限,表演中有真实,真实中有表演。

---

① 沈亮:《德里达与戏剧——以戏剧的视角研究现实生活的哲学基础》,《戏剧艺术》,2005年第5期,第66页。

② [法]雅克·德里达:《书写与差异》,张宁译,上海:上海三联书店,2001年,第421页。

艺术和生活的区别被模糊,艺术回归生活本身,造成“日常生活的艺术化”<sup>①</sup>。

在如何看待艺术与生活的关系方面,德里达的理论对人类表演学有重要的影响。马文·卡尔森在《人类表演学批评导论》中指出:“德里达拒绝把戏从包围着戏的现实中分离出来的模式,在这个颇为现代的观点下,戏、现实和文化都牵扯在一个连续不断地变化着的概念的和实践的模式中,互为条件,最好不要把它们分离和区别地看待,或者赋予其中某个领域以优先的地位。”<sup>②</sup>特纳打破了西方社会长久以来的艺术与生活的分离,建立了戏剧表演与社会文化之间相互反观的关系,谢克纳则将表演的范畴扩展到了社会的方方面面,进一步拓展了表演的研究范围。在谢克纳的《人类表演学研究》一书中,他很明确地阐释了后结构主义与人类表演学之间的关系:“后现代主义和后结构主义是人类表演学术研究的基础。”“德里达的所谓‘书写’,不仅仅是图像或是文学的铭文,更是指由权力铭刻的整个体系:法律、仪式、传统、政治、经济关系、科学、军事和艺术。德里达把文化看作是一系列被建构的关系,他们相互竞争,而且具有深刻的历史渊源。被铭刻的权力通过权威——如警察、法庭、军队、牧师、科学家、教师和批评——的建立来行使权力。所以权威(authority)这个词包含着作者(author)这个词可不是偶然的。权威生产的书写并不‘透明’得像个窗框,人们可以通过它看到‘真理’或者‘自然’的‘真实’等诸如此类的东西。所有的书写都是权力的代理。”<sup>③</sup>

① 何成洲:《巴特勒与表演性理论》,《外国文学评论》,2010年第3期,第141页。

② 沈亮:《德里达与戏剧——以戏剧的视角研究现实生活的哲学基础》,《戏剧艺术》,2005年第5期,第67页。

③ Richard Schechner. *Performance Studies An Introduction*. London and New York: Routledge, 2005, p. 126.

在此,我们可以引入戏剧的仪式概念来连接性别表演与戏剧表演。人类学表演理论的一大特色就是对戏剧仪式概念的强调。戏剧除了摹仿功能外,还有仪式功能,它强调的是戏剧表演作为一个公共事件的社会效果,作为仪式的戏剧不仅摹仿某事件,而且要导致某事件实际发生,特别是特纳所侧重的戏剧作为社会仪式的阈限象征意义。这种以表演为中心的戏剧观贯穿于20世纪人类学家对原始社会宗教与巫术仪式的发现与研究,以及现代主义与后现代主义戏剧的实验与探索中。

在性别表演研究中引入戏剧性领域的思考,在某种程度上说,将为其开拓一种仪式的维度。对于反传统历史学的后现代主义来说,社会学和人类学是他们最好的武器。泰特罗(Antony Tatlow)认为“戏剧不能由模仿诗学来解释,相反,它是社会领域内的公共事件,必须由表演人类学来判断”<sup>①</sup>。传统的文化人类学研究多半是依靠考古发掘和田野调查来实现,而泰特罗所代表的新兴的人类学研究则通过人类所创造的“文本”,包括诗歌、小说、戏剧、雕塑等来探索其中的文化深层内涵。它在诗学层面之外,拓展了戏剧研究的社会学和人类学的层面。人类的表演是其天性的表现,但同时又不仅仅是简单的模拟,而是有神圣感和宗教感的仪式性源起。以言语行为理论为标志的语言学转向,其根源本来就是莫斯对于礼仪、巫术和礼物交换的分析。使用人类学、语言学和哲学的观点分析仪式,这一研究路线是与后结构主义(包括皮埃尔·布尔迪厄、雅克·德里达和琼·卢克·马里恩等学者)关于礼物和仪式的著述相交叉的。

事实上,巴特勒在后来对表演性理论的澄清和修改中,也曾多次明

---

① [爱尔兰]泰特罗:《文本人类学》,王宇根等译,北京:北京大学出版社,1996年,第90页。

确表述了表演与戏剧之间的关系。她在《性别麻烦》(1999年序)里谈到了这个问题,指出表演包含了戏剧性和语言性的维度,两者相互关联,彼此错落有致地出现。“操演不是一个单一的行为,而是一种重复、一种仪式,通过它在身体——在某种程度上被理解为文化所支持的时间性持续存在——这个语境的自然化来获致它的结果。”她所说的表演的仪式维度与布尔迪厄的习性(habitus)概念类似。<sup>①</sup>之所以有戏剧性的维度,是因为“把言语行为重新设想为一种权力的例示,让我们无不注意到操演的表演性和戏剧性的维度。在《可激动的语言》里,我试图指出言语行为是表演出来的(因此是戏剧的,呈现给观众、接受诠释),同时也是语言的,通过它跟语言惯例隐含的关系,促成一套结果的发生”<sup>②</sup>。这里的“戏剧性”和“表演”就是指涉性别身份是“社会戏剧”,受到社会规范和期许所管控。仪式性的社会戏剧和性别表演一样,是一种能够揭露表面上的原因其实是结果的表演。

关于本书所采用的跨学科研究方法,我想借用巴特勒《哲学的“他者”能否发言?》一文来探讨如何在哲学日益制度化的当今从事学术研究。在这篇文章中,巴特勒把引用和重复的表演性范畴运用到了哲学概念本身,在哲学自我封闭自我保护的制度化过程中,它希望厘清自身的界限,定义和保护其领域参数,但是这一举动也使得它复制了自身,在自己设下的界限外,哲学制造了第二个哲学。用黑格尔的话来说就是,哲学在自身之外发现了自己,在“他者”之中迷失了自己,并且想知道自己

① 巴特勒是在写完《性别麻烦》之后才了解到这点,她在《可激动的语言:表演行为的政治》(*Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge, 1997.)一书的最后一章中对此做了说明。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《序(1999)》,《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第19页。

是否可以以及应该如何从打着自己的名义出现的自身映像那里找回自己。<sup>①</sup> 比如那些哲学领域外开展的哲学工作,哲学与其他学科进行的跨学科接触,或是语言文学系的哲学活动,哲学学科发现自己被自己的替身很奇怪地侵占了,它越是想和这个替身分开,就越会巩固这另一种哲学在本应包含它的界限以外的地位。哲学于是再也不能回归自己,因为标志着回归的界限正好也是将哲学划到它的学科位置之外的界限。<sup>②</sup>

这是当代哲学所无法克服的问题,但是对于巴特勒来说,这是一个具有积极意义的转变,“在纯文艺理论之后出现的、被约翰·基洛利称为文学形式主义的东西不是理论的消解,而是理论向具体的文化研究的移动,因此,我们现在面对的是理论文本在更广阔的文化和社会研究中的涌现”。这是一种历史地看待理论的方式,而且这也成为理论获得新生的场所。当哲学失去了它的纯粹性时,它相应地从人文学科那里获得了活力。事实上,巴特勒对自己的定位就是以曾在哲学史领域受训的身份来写作,但是更多的是进行跨学科的写作。<sup>③</sup> 因此,在思考涉及哲学的问题时,与哲学保持恰当的距离,采用跨学科研究方式,使哲学与其他学科积极互动,其实有利于我们看清问题所在,进入到更为广阔的对话之中。

---

① [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第239页。

② 同上,第246页。

③ 同上。

### 第三章

## 性别表演的生成与时空

在某种意义上,对福柯而言如同对尼采一样,文化价值是对身体铭刻的结果,而身体被理解为一个媒介,更确切地说是一页白纸;然而,为了要让铭刻能够意指,这个媒介本身必须被摧毁——也就是说,完全转化到一个升华的价值领域里。在这个文化价值概念的隐喻体系里,历史被比喻为无情的书写工具,而身体是一个媒介,它必须被摧毁、变形,以便让“文化”得以产生。

——朱迪斯·巴特勒《性别麻烦》

在本章中,我尝试以上一章的哲学本体论范畴的论述为出发点,将性别的生成问题落到实处,放入到特定的空间环境中加以分析。通过追溯女性主义与空间问题的关系,来论述性别表演的空间维度。所论及的性别生成问题,主要以 20 世纪末的中国当代社会为背景,分别追溯此一阶段男女两性在性别角色、性别身份与性别实践上的历程。对于女性的性别生成问题,主要以八零后一代女性群体为参照,从社会空间、媒介影响和性别生成等方面,分析她们从女孩到女人的成长过程。“‘寻找男子

汉’的时代症候”这一节以 20 世纪末男性气质研究的回潮为背景，分析从 20 世纪 80 年代的“寻找男子汉”到最近的“伪娘”现象所透露出的所谓“男性气质末日”。80 年代人们对“男子汉”的渴望，其实更多的是具有意识形态和民族国家的象征意义，和当时盛行的“寻根”文化相互呼应，而近些年出现的“伪娘”现象则更突显了男性气质的“危机”。对两性社会现象的剖析彰显着后现代语境下个体对性别身份的反思与质疑，以及对性别界限的模糊和跨越。

## 第一节 作为表演规范的性别

女人是男人的征兆。为了解释这一点，我们只要记住弗洛伊德常常引用的那个著名的男子沙文主义的名言就够了：女人实在令人难以忍受，是永恒麻烦的源泉，但她们依然是我们所拥有的那一类中最好的事物；没有她们，情形会更糟。所以，如果女人不存在，男人或许认为自己就是确实存在着的女人。

——斯拉沃热·齐泽克《意识形态的崇高客体》

“长大成人”，对于巴特勒来说，这一问题的逻辑顺序也是“先性别、后身份”的，正是关于性别生成与区分的管控性实践建构了身份，也就是所谓性别的表演性(performativity)。这种性别与身份之间的辩证关系，使性别表演理论的意义范围超越了单纯的性别问题。在这一节中，我们将追随巴特勒“先性别、后身份”的脚步，从弗洛伊德的俄狄浦斯情结和拉康的三界理论出发来探讨作为表演规范的性别是如何“正常”生成的。

弗洛伊德以俄狄浦斯情结来叙述性别认同的过程，在这个过程中，

乱伦禁忌起到了很关键的作用。而这种禁忌在拉康的理论中被重塑为语言和主体的起始结构,从而成为文化构想的基础。在拉康三界理论的镜像阶段中,儿童利用反映在镜子之中的身影误认了自己的形象,这使得儿童摆脱了支离破碎的身体而获得自己身份的基本统一性,从而建立起想象的二元关系。在这一阶段,儿童首次充分意识到了“自我”这一概念。

巴特勒用更为直白的方式重述了弗洛伊德在《性学三论》和《自我与本我》中的这段论述:

如果孩子的根源是通过占据一种象征位置的过程来进入文化的,而且,如果这些象征位置是通过俄狄浦斯化被区分的,那么,这个孩子就是通过占据与父母位置相联系的位置而获得性别身份的;在这里,父母被禁止成为孩子的公开的性的对象。男孩会变成男孩,就在于他认识到自己不能得到母亲,而必须找到一个女人作为替代;女孩会变成女孩,也在于她认识到她不能得到母亲,而要通过和母亲产生认同来弥补这种丧失,然后又认识到自己不能得到父亲,并用一个男性作为替代。根据这种极为僵硬的俄狄浦斯公式,性别是通过异性恋欲望的满足来获得的。<sup>①</sup>

巴特勒认为这种用俄狄浦斯情结来建立的文化构想,一方面对性别及性结合的形成会产生狭隘的影响,另一方,它也暗示着文化独一无二的完整性要通过对后代的繁殖来完成。那么,个体成为文化的一部分就意味着经历了这种禁忌的性别分化过程,意味着要同时完成规范性的异

① [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第124页。

性恋以及非连续性的(discrete)性别身份。<sup>①</sup>

## 一、中国女性的“正常”生成

### “被女孩化”与生成女人

性别生成的诡异，从古至今都是人们关注的焦点。古代人似乎对此更为敏感，他们在儿童的成长历程中，安排了很多逐步确定其社会性别的仪式，以期通过性别的划分来获得最基本和首要的社会身份。而性别不确定的个体则被认为是邪恶和不洁净的。古希腊人认为在儿童的成年仪式举行之前，少男少女的性别随时都有可能发生变异的危险。“ανδρογυνοζ”、“ερμαφροδιτοζ”、“αρρενοθηλυζ”这三个希腊文都表示双性同体，也就是在一生中的某个时刻突然拥有两种性别的人。在古代，这种畸变被视为不祥之兆，当事人要被清除，希腊城邦把这些畸童公示一番，然后丢弃城外，罗马则把他们抛入海中，并举行复杂的祭神仪式以求净化。所以古代少男少女在各种年龄要举行不同的仪式，以确保身体能够按照神佑的正常轨迹成长。阿里斯托芬的喜剧《吕西斯特拉忒》(Lysistrata)中有段妇女合唱歌词，描述了一个女孩由七岁起，到她长成美丽少女的四个年龄阶段，在每个阶段她都要参加一个成长仪式，通过持有不同的圣器或是穿上规定的服装来表明她的女性气质的显现，在古希腊人看来，如果男性穿上代表女性颜色的衣服，就代表了他带有女性特征：<sup>②</sup>

全体市民们，听我说吧。我有一番有益的劝告要给我们的城市，这是它确实应得的，因为它慨然赐予我少女的光辉荣耀。

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劼译，上海：上海三联书店，2009年，第123—124页。

② 小白：《让我穿上你的衣》，《译文》，2006年第6期。

在七岁时,我持过圣器;十岁时,我给雅典娜的祭坛舂大麦;我穿上黄绸长袍,在布劳罗尼亚为阿尔忒弥斯扮过熊;现在,我长大了,长成一个亭亭玉立的俊俏姑娘,他们拿一串干燥的无花果项链挂在我脖子上,让我成为一名顶篮少女。

在巴特勒的理论中,“被女孩化”(girled)一直是她的一个主题,这和德勒兹的“生成女人”概念很契合。在德勒兹的生成学说中,讨论了“生成动物”和“生成无感知”等概念,但是对于他来说,“生成女人”(becoming-woman)是所有生成的根本和关键,“所有生成都从生成女人开始,都必须经过生成女人才能实现”<sup>①</sup>。德勒兹认为,大千世界除了生成之流以外别无他物,一切存在皆不过是“生成生命”(becoming-life)之流中的一个相对稳定的瞬间。而一切生成皆始于女性。之所以不提出“生成男性”(becoming-man)的问题,是因为男性本质上是多数族的,是历史文化的主体,是衡量一切的尺度。德勒兹从抨击男性——西方中心主义的文化多元论出发,认为这种多元文化主义是限定性的,因为虽然表面上这种观念常常设想我们应当允许不同文化的差异,但是在深层次上,却预设了某种标准:大家都是男性大家庭的成员,遵循的是西方文化的基准。其他文化唯一需要的是认同于“我们”。<sup>②</sup>

因此,在生成的意义上,生成女性就是不再把男性的欲望作为欲望的话语,不再把假设的封闭的人类身体作为基本的政治单元。通过文学艺术,可以思考和表现超越女性禁忌的欲望,思考和表现生成女性和生

① 陈永国编:《游牧思想——吉尔·德勒兹、费利克斯·瓜塔里读本》,长春:吉林人民出版社,2003年,第12页。

② Claire Colebrook. *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge, 2002, p. 139-140.

成动物。从单一的“性”(a sex)走向“千万个小小的性”(a thousand tiny sexes)。生成女性就是开放前个体的、反俄狄浦斯的、革命性的欲望。这是不再从男人或人类历史的故事中进行阐释的欲望。<sup>①</sup> 因此,在后现代语境中,在具有重大理论意义的主体问题上,德勒兹的生成女性概念提供了超越男性/女性二元对立的方式,为女性主义和后殖民批评提供了独特的思路。<sup>②</sup>

弗洛伊德在《女性气质》一文中,也指出在个人成长的过程中,女孩比男孩承担了额外的任务,也就是从男性阶段向女性阶段的转变。弗洛伊德在对男孩和女孩进行心理分析的比较后,认为女孩向女性的发展是十分艰难和复杂的。因为它包括了两个额外的任务:首先是性感带的转移。在进入崇拜男性生殖器阶段,也就是所谓的阳具期(phallic phase),女孩和男孩一样从阴蒂(阴茎)来获得快感。但是随着女性气质的产生,阴蒂把它的敏感性连同它的重要性,全部或部分地移交给阴道。其次是欲望对象的转移。不论是男孩还是女孩,母亲都可以说是他们的第一个爱情对象,在男孩形成俄狄浦斯情结的时期依然如此,而且就本质来说,在他的整个生活中都是如此。但是对女孩来说,随着俄狄浦斯情结时期的到来,父亲却变成了她的爱情对象,并且在正常的发展过程中,女孩将会找到从这个以父亲身份出现的对象通向选择最后对象的道路。所以,对于女性来说,这两个额外的任务其实意味着性欲以及欲望对象的双重转移;而男性则可以保持原状而不需要经过这些转变。<sup>③</sup> 而在第二个任

---

① 麦永雄:《德勒兹:生成论的魅力》,《文学研究》,2004年第4期,第159页。

② 同上,第160页。

③ [奥]西格蒙德·弗洛伊德:《文明与缺憾》,傅雅芳等译,合肥:安徽文艺出版社,1996年,第245—247页。

务中,还包含着建立女性气质的双波压抑,女孩不止要把力比多的情感依赖依恋从母亲转向父亲,然后还要把对父亲的欲望移置到一些比较能被接受的对象上。<sup>①</sup>

那么,让我们先从女性的性别问题谈起。

阿尔都塞在谈论意识形态把个人呼唤或传唤为主体的问题时,提到了家庭意识形态对孩子个人主体的传唤(interpellation)。“谁都知道,一个未出生的孩子是以何种方式被寄予了这么多期望的。如果我们同意先不谈论‘感情’,即对未出生的孩子寄予期望的家庭意识形态的各种形式(父系的/母系的/夫妇的/兄弟的),那么这就等于平淡无奇地说:事先就可以肯定,这个孩子将接受父姓(mon du père),并由此获得一个身份,成为不可替代的人。所以,甚至在出生前,孩子从来都是一个主体。它在特定的家庭意识形态的模子里被认定为这样的主体,从被孕育开始,就有人按照这个模子来‘期望’它。”在这个有着高度完善结构的家庭意识形态中,“原先那个未来的主体必定会‘找到’‘它的’位置,即‘成为’它预先就是的一个有性别的主体(男孩或女孩)”。<sup>②</sup>

巴特勒在《身体之重》中,回应了阿尔都塞的传唤理论,指出了这个戏剧性的“被女孩化”的过程:“考虑一下医学传讯的情形,这种询唤(尽管最近出现了超声波扫描)把一个婴儿从‘它’转变为‘她’或‘他’,在此命名中,通过对性别的传唤,女孩‘被女孩化’了,被带入语言和亲属关系的领域。但这种对女孩的‘被女孩化’却不会就此完结;相反,这一基本

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第62页。

② [法]路易·阿尔都塞:《意识形态和意识形态国家机器(研究笔记)》,孟登迎译,陈越校,选自《西方都市文化研究读本》(第一卷),桂林:广西师范大学出版社,2008年,第85页。

的传唤被不同的权威反复重复,并不断地强化或质疑这种自然化的结果。命名即是设立界限,也是对规范的反复灌输。”<sup>①</sup>接受这种从一出生起就伴随左右的表演性“传唤”,女性开始了主体的性别化过程,可能也会对这种命中注定般的性别生成和表演的意义更有感触,“只有通过把自己确认为一个女孩,并在可被认可为女孩的那一空间中行事,文化上可理解的言说主体才会出现”。<sup>②</sup>在成长过程中不断“引用”性别规范,最终成为异性恋规范的合格主体,“‘你是一个女孩儿’这一最初的行事性陈述,预期了‘我宣布你们为夫妻’这一认可的最终来临”。<sup>③</sup>

#### 性别中国与性别症候

让我们回到有着浓厚传宗接代和重男轻女观念的中国传统社会,各种家庭的意识形态仪式围绕着期待孩子“出生”这桩“喜事”不断上演,期望着一个预设了性别身份的主体。在“香火延续”的传统之下,“婚姻的法定行为尽管先于生孩子,但结婚总是为了有个后代。生孩子的期望先于婚姻。在农村中,结成婚姻的主要目的,是为了传宗接代。选聘媳妇的主要目的是为了延续后代,保证生育男儿是向算命先生明白提出的要求”。<sup>④</sup>

这也是列维·斯特劳斯在《亲属关系的基本结构》中所指出的关键交换:新娘作为交换物品,构成了“一种符号和一种价值”,它打开交换的

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993, pp. 7-8.

② [英]安吉拉·麦克罗比:《文化研究的用途》,李庆本译,北京:北京大学出版社,2007年,第110页。

③ Judith Butler. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993, p. 232.

④ 费孝通:《江村经济》,上海:上海人民出版社,2007年,第35页。

渠道,这个交换渠道不止具有促进交易的功能性目的,同时也为通过这个行动而繁衍的两方宗族,履行了巩固内部联结即集体身份认同的象征性或仪式性目的。由此,作为妻子的女人不但确保了姓氏的功能性再生产,而且也实现了不同男性宗族之间象征性的结合。<sup>①</sup>“一名别处来的妇女必须清楚此地的男人会繁衍出和他们一样的后代。她通过这种方式保证了文化身份的复制。”<sup>②</sup>一旦妇女怀孕,“对生育的期待和恐惧,使家庭充满了紧张的气氛。怀孕的妇女被认为处于特殊地位并免除了她各项家务劳动”<sup>③</sup>。这个仪式的高潮就是产婆以类似祭司的身份宣布新生儿的性别。如果是男孩,所有在场的家庭成员,甚至是听到这一消息的相关社会成员都会加入到庆祝狂欢中。在之后举行的一系列庆生活动(满月、百日或是周岁)中,本来处于宗族制家庭辈分底层的产妇和婴儿成为仪式狂欢的中心,“妇女在生育了孩子以后,她的社会地位才得以完全确认。同样,姻亲关系只有在她生育孩子以后才开始有效”。<sup>④</sup>所有的这些规矩与禁忌都是为了保证血缘的延续,在这一以血缘为象征的社会中,权力是通过血缘来表达自身的。就像福柯所说,长久以来,血缘一直是权力机制及其表现和规则中的一个重要成分。在一个联姻系统、君主政治形式、秩序与等级井然分明和家族价值占优的社会里,在一个

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第53页。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第125页。

③ 费孝通:《江村经济》,上海:上海人民出版社,2007年,第38页。这种对孕妇的禁忌源自人们认为性是不洁净的意识,和对女性经期的禁忌相仿,类似的禁忌存在于很多国家和地区的传统中,一直延续至今。

④ 同上,第35页。

饥荒、流行病和暴力即将带来死亡的社会里，血缘是基本价值之一。<sup>①</sup>

20世纪70年代中国政府开始推行计划生育政策，并在1979年进一步将“实行计划生育，控制人口数量，提高人口素质”确立为基本国策之一，将其写入了宪法。<sup>②</sup> 这表面看起来是在宏观的层面上所做出的调整控制，但实际上是微观层面上的“一种人口的生命政治”，这是对个人、对身体、对性经验的管理机制，它实现的是福柯所说的现代社会从“血缘象征”到“性经验分析”的过渡，血缘所维系的是法律、死亡、犯禁、象征和君权，而性则是与规范、知识、生命、器官、规训和调节联系在一起。<sup>③</sup> 而这种管控如同之前，还是更多地落实在女性身体上。

如果回顾我们刚才所论述的婚姻关系中对女性的交换构想，可以发现，现代社会以“性经验分析”为基础的人口生命政治并没有置换出女性的象征性地位，也并没有给女性以身份，而是与血缘象征一起将这种交换的符号价值延展到了女人“被女孩化”的生命的开始。现代国家只解放了女性的“身体”，却没有提供其生存的另类空间或是另类渠道，亲族

① [法]米歇尔·福柯：《性经验史》（增订版），余碧平译，上海：上海人民出版社，2005年，第95页。

② 新中国的两代领导人都把人口控制作为政治目标来实行。毛泽东曾说：“我看人类对自己最不会管理，对于工厂的生产，生产布匹，生产桌椅板凳，生产钢铁，他都有计划，对于生产人类自己就是没有计划，就是无政府主义。人类要控制自己，做到有计划地增长，有时候使他能够增加一点，有时候停顿一下。提议设一个委员会，节育委员会。”（1957年2月27日，毛泽东在最高国务会议第十一次会议上的讲话）毛泽东所提倡的是对人的控制技术，把人类的生命现象纳入到知识和权力的秩序之中，进入到政治技术的领域。1986年4月23日邓小平在会见日本首相福田赳夫时说：“中国对人口的增长实行严格控制，是从我们的切身利益出发的。这是中国的重大战略决策。国外的人希望中国不实行计划生育，这是想让中国永远处于贫困状况。”

③ [法]米歇尔·福柯：《性经验史》（增订版），余碧平译，上海：上海人民出版社，2005年，第96页。

家庭的压抑与束缚依然活着。<sup>①</sup> 在传统社会中,如果出生的是女孩,在场的家庭成员在失望的瞬间后,常常可以用自我安慰的心理来冲淡这抹灰色(“还有希望,下次再说……姐姐可以照顾弟弟”)。但是在20世纪80年代之后,这些八零后出生的女性可能会有一些上一代人不曾有的童年记忆。当代替了产婆的护士在产房外宣布“是一个女孩”时,这种失望中附带了绝望的凝重。由此,很多那个年代长大的女孩子,在她后来的日常经验中多了一段对这段尴尬记忆的反复引用。她的父辈或是祖辈在时间的流逝中,渐渐在无奈中接受了这一事实,似乎在慢慢认可她的存在(“那不是挺失望的吗?还是想要个男孩吧?”“是呀,不过后来想开了,生男生女都一样。”)。

这似乎是在重复上演拉康的性别化喜剧情境,在这出由象征秩序所导演的喜剧中,男性“拥有”(having)阳具和女性“作为”(being)阳具表明了通过语言的意指结构而生产的性别化存有的位置,或者说是非位置(nonpositions)(事实上是不可能的位置)。<sup>②</sup> 在传统社会的生育制度中,女孩作为与男孩(阳具/父系律法)相对立的他者,是在“肉身具化”阳具,“作为”阳具意味着反映阳具的力量,意指这个力量,通过进一步的交换关系(如婚姻)提供它可以刺穿的场域,并且通过“作为”它的他者、它的不在场、它的缺乏来意指阳具,也就是辩证地肯定它的身份。

巴特勒进一步指出,当拉康宣称那作为阳具者正是缺乏阳具的他者,他显然暗示了权力是掌握在这个不具有阳具的女性位置这一方,同

① [美]周蕾:《原初的激情:视觉、性欲、民族志与中国当代电影》,孙绍谊译,台北:远流出版公司,2001年,第114页。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第60页。

时也暗示了“拥有”阳具的男性主体需要这个他者的肯定，才因而成为“延伸”意义上的阳具。所以这也同时建立起了原先所没有预料到的“主人”对“奴隶”的依赖，如果女性被撤销了这一权力，那么也将打破建立男性主体位置的基础的一些幻想。八零后女性永久的“缺乏”，以及那段尴尬记忆恰好说明了“作为”阳具这件事本身必然难以令人满意，性别身份的本质其实是幻想，任何试图在这个“作为”与“拥有”的二元结构中建立身份的努力，都不可避免地回归到“缺乏”(lack)与“丧失”(loss)上。也就是说，不论男性还是女性都永远无法真正趋近这个性别化存有，这是一个带着喜剧意味的失败尝试。<sup>①</sup>

那么，这里所要揭示的问题就是，如果象征秩序保证它所下达的任务一定会失败，那么如同旧约上帝一样，它的目的就是非目的论的，它并不是在完成某个目标，而是为了服从与受苦。<sup>②</sup>事实上，现代社会以政府为代表的为了实现男女平等和提高女性地位所实施的人口政策恰恰悖论性地强化了主体“在律法面前”的有限感，八零后女性的一生或多或少都被笼罩在这种折磨中，我们所能感受的只是在律法面前的失败，但其实就像福柯所说，司法性律法的建构是生产性的权力的结果，但是在此，生产性的权力隐藏了自身并创制了自身的臣服。巴特勒挪用尼采的“奴隶道德”(slave morality)来理解这一权力的生产性：“建构一个保证会失败的律法，这是一种奴隶道德的症候：它否定了它用以将‘大写律法’建构为一种永恒的不可能性的那个创生能力。”<sup>③</sup>在此，以现代国家

---

① [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第60—62页。

② 同上，第77页。

③ [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第77—78页。

为代表的象征秩序完成了两项任务：一是通过从“血缘象征”到“性经验分析”的过渡，将权力从传统家庭置换到现代国家意识形态中；二是通过设立司法性律法隐藏了自身的生产性，并制造了新的臣服。

这一现代性的人口控制政策与中国传统社会的血缘宗族关系相叠加，造就了当代中国一些独特的社会现象。一些家庭对这种政策实行的是消极抵制，他们如果第一胎是女孩就不去为其上户口，以期再生一个，或者把她送人，甚至堕胎和残害女婴的现象也层出不穷。农村家庭的情况尤为复杂，于是出现了很多农民夫妻只为能生一个男孩，为躲避超生罚款，背井离乡。这也促使国家在20世纪80年代中期改变了农村政策，准许只有一个女孩的夫妻再生一个孩子。这种国家权力与家族伦理之间相互妥协的结果，并没有缓解对身体和对性的管控，也没有减轻女性生育的压力。就像蒂伦·怀特所说：“在转变到‘只生一个儿子或者两个孩子’政策的过程中，国家降低了80年代初期反对‘重男轻女’传统思想运动的调子或者就干脆不提了。”<sup>①</sup>

于是我们看到了这样的一个生命：她的出生是被否定的，违反了法律法规，没有户口本，就意味着在这个国家中她“不存在”。<sup>②</sup> 这样的生命其实离我们一点都不遥远，我的一个堂妹就处在这样的尴尬之中，因为父亲是公务员，所以她的户口问题不能简单地用缴纳所谓的社会抚养费来解决，在经历了很长一段时间“无名”的状态后，最后的解决方式是把她的户口安置在一对没有孩子的亲戚夫妇那里。她的身份难题似乎

① 李小江等主编：《性别与中国》，北京：生活·读书·新知三联书店，1994年，第13页。

② 1990年央视元旦晚会的小品《超生游击队》就以喜剧的形式反映了这一延续至今的社会现象，其中带给观众很多笑料的就是给孩子起名的桥段。

是解决了,但是为了掩人耳目,她只能称自己的亲生父母为“老爹”、“老妈”。<sup>①</sup>于是她奇异地生活在这个血缘家庭中,却又不在其中。这是一个极端的例子,一个生命诞生下来,有可能是无法言说的,她作为生物的生命受到了质疑。她在生理意义上的出生,并不具有合法性,是在历史之外的无声的存在。但也正是将其放逐于历史和话语之外,使得所谓合法的生命得以成立,也就是说她存在的唯一意义在于使得家族中的下一个生命能够存在于体制内,而这也是一个不断重复的象征性分衍过程,或许下一个生命是合乎血缘规范的男性,或许不是,直到他出生,她们才能作为他的姐姐们而得到认可,在此“她是通过成为男性身份不在场(absence)的场域来反映男性身份”<sup>②</sup>。我们所描述的也许是一个极端的衍生现象,但是这也可能是一个有关女性性别身份的隐喻,事实上并不存在着先于文化铭刻的“自然的身体”,生理性别不是解剖学意义上的生物学特征,而是一种社会性别话语的建构。而这个由“血缘象征”和“性经验分析”相叠加所生成的性别话语并非纯粹客观地、中性地描绘物质性的身体,而是产生和规范这种物质性身体的可理解性。

## 二、“寻找男子汉”的时代症候

### 男性气质的回潮

在性别研究领域,长期存在着以女性主义研究替代整体性别研究的情况,而这种现象随着世纪末男性气质研究的回潮发生着某种微妙的变

① “老爹”“老妈”的称呼在这里有两层含义,在中国北方的宗族家庭中,方言“老爹”和“老妈”指的是父亲的哥哥和嫂子,也就是大伯和婶婶,而在现代汉语称谓中,这两个词也可以是孩子对父母称呼的口语化表达。这实际上是在打一个擦边球,用民间方言话语绕过了官话标准用语的界限,避开了是或否的价值判断。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第53页。

化。如果按照德勒兹的说法,生成女性是根本,生成男性也并非是一蹴而就的事情。男性研究这一轮热潮是伴随着女性研究的进一步深入,在20世纪80年代出现的,从西方发轫,到东方加入,大批的女性和男性学者都参与了这场热闹的讨论,仿佛一夜之间,男性气质,一个原本不是问题的问题突然间成了问题,其实也是个很有意思的现象。

男性气质的相关研究由来已久,从20世纪二三十年代开始,工业革命与两次世界大战促进了最初的男性气质研究,但是在长达半个世纪的时间里,这方面的研究一直被性角色理论所统治,作为主流理论,“不同学科在研究男性气概时都立足于性角色理论,虽然也有所发展和变化,但是对男女不同角色的强调一直是它的核心”<sup>①</sup>。

与之前理论研究与社会实践的步调一致相比,进入世纪末的男性气质研究呈现出百花齐放多样化发展的局面,原本似乎是铁板钉钉的“硬汉”形象受到了质疑。其实男性气质受到质疑还是根源于女性主义的研究,在传统二元对立社会中,男性性别存在的前提是女性,而当女性的生理性别和社会性别不断被责难和颠覆的时候,男性必然会飘忽不定。而男性气质为什么到了80年代之后才出现了实质性的转变,就在于这一时期的女性主义研究迈入了新的阶段,在后现代女性主义的思潮中,生理性别、社会性别和性欲的一致受到了根本性的挑战。

很多关于男性气质的学术研究著作中都提到了性别中立或是所谓的“男性危机”问题,一时间,似乎伴随着世纪末的脚步到来的还有男性气质的末日。“大多数关于‘真正的’男子气概的争论也都些微地带有、

---

① 方刚:《男性研究与男性运动》,济南:山东人民出版社,2008年,第3页。

甚至是饱蘸着对业已失落的男子气概的缅怀。”<sup>①</sup>参与到这场危机拯救大讨论中的,既有施特劳斯学派的保守主义者横空出世(比如哈维·C.曼斯菲尔德),也有像康奈尔这样以自身的跨性别身份加入到男性气质的讨论中。

在这一片喧哗之中,最受关注且影响最大的是康奈尔(Robert William Connell)对男性气质的研究。康奈尔的代表作《男性气质》(*Masculinities*)大概是此领域中被引用次数最多的著作。很多研究性别理论的学者,会把一些亲身经历带入学术专著的写作当中,像艾德丽安·里奇(Adrienne Rich)在《女人所生:作为体验与成规的母性》中,把自己二十多年作为母亲的体验渗透在字里行间的“成规”中,在这本书中,她这种“以身相许”的叙述方式,使得文本不断穿越经验主义与本质主义的迷思。而康奈尔则是用自身的性别身份的不确定与男性气质的多元化形成了互文。中年丧偶之后的康奈尔开始实践她自称为“社会性别转换”(gender transition)的生活,生理性别为男性的她以女性身份出现,穿女装,用女性化的名字(Raewyn Connell),身份证件等法律文书上的性别也改为女性。虽然康奈尔声称一个学者的学术价值在于公共领域,而他的私人生活无关。但是她也提到,她的社会性别的转换可以帮助理解为什么她致力于性别研究。<sup>②</sup>

与性别研究领域的男性气质回潮相呼应的是诸多艺术实践和社会现象中男性形象的多样化。在当代中国社会,“非诚勿扰”这一词语在大众媒介范畴内,指向的是一部电影和一个栏目:冯小刚导演的贺岁喜剧

---

① [美]里奥·布劳迪:《从骑士精神到恐怖主义——战争和男性气质的变迁》,杨述伊、韩小华、马丹译,北京:东方出版社,2007年,第20页。

② 方刚:《男性研究与男性运动》,济南:山东人民出版社,2008年,第11页。

电影《非诚勿扰》系列,江苏卫视的电视婚恋相亲节目。文化研究中对这一现象绝大多数的讨论都集中在当代社会婚恋问题上,而很少会回到电影和节目本身去寻找其中的性别内涵。在电影荧幕上,葛优所扮演的中年男性秦奋在茫茫人海中寻找他的妻子;在电视屏幕上,一群代表着不同年龄和阅历的女性站在台上对每位男嘉宾评头论足,决定他们的去留,对当代男性形象和男性气质进行重新确认和重新塑造。

在另一方面,以“超女”“快男”选秀为标志的全民娱乐时代,造就了一批具有中性风格的年轻偶像,第二届“超女”冠军李宇春的“帅气”风潮吸引了一代青年人的追逐仿效,而“快男”选秀中,不时爆出的“伪娘”选手则更让社会舆论哗然,但是小沈阳的“娘娘腔”和李玉刚的男旦反串表演却在主流媒体中“畅行无阻”。中国社会出版社2004年出版的《中国同性恋研究》一书中记载了同性恋形成的“成因”及其“预防”和“治疗”手段。作者采用早就被国际医学界淘汰和视为“不道德”和“非法”的“厌恶疗法”(aversion therapy,在该书中被称为“疏导矫正心理治疗”)来“治疗”和“矫正”同性恋。同时,作者把同性恋等同于“娘娘腔”,强调从小就对孩子实行“正确”的性别气质教育,从家长以身作则,到全社会监督,以培养男孩子的男性气质,避免男孩子“染上”阴柔的“坏习惯”和“同性恋”的“坏习气”。<sup>①</sup>

这些矛盾的话语和观点其实隐含着对当代社会中男性气质的焦虑。这种焦虑的缘由可以从斯特劳斯所说的父系社会亲缘关系的“交换女性”说起,包括盖尔·卢宾、巴特勒和塞吉维克在内的很多当代女性主义学者都对这一现象进行了阐释。巴特勒和塞吉维克都指出这一性别叙

① 包宏伟,《纪念伊芙·赛菊寇:兼谈“娘娘腔”现象》,http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/\_In\_Memory\_of\_Eve\_Sedgwick\_,2009年4月18日。

事中对同性恋的否认特征。从表面上看来,对“娘娘腔”和中性风格的争议凸显了当代社会对女性的歧视,但正像巴特勒等人所说的那样,对女性的歧视和对同性恋的恐惧其实都来自于强制性异性恋规范。

也就是说,事实上,公众和媒体对“娘娘腔”现象的讨论,大致表达了两个方面的焦虑:一是性别二元框架内,以对女性气质的贬低来急于维护男性气质的规范形象。大众媒体上对于小沈阳“娘娘腔”形象的非议或多或少地传达出社会上许多人对于男性气质受到威胁和“污染”的焦虑。<sup>①</sup>这是一个显性的因素。二是在异性恋/同性恋的二分体系内,通过对同性恋形象再现的价值判断,来巩固异性恋身份。在此,“娘娘腔”作为德里达的延异概念,存在于异性恋制度的建构过程之中,形成了异性恋和同性恋的对立。塞吉维克先于巴特勒,早在1985年就在她的《男人之间:英国文学与男性同性社会性欲望》(*Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*)一书中发展了父系社会“交换女性”论述,把异性恋社会中男性与男性之间的社会关系归纳为“男性同性社会性欲望”(male homosocial desire),对应于“同性恋”(homosexual)一词,用来描述“男性纽带”(male bonding)的形成。这是一种男性个人之间的社会纽带,比如同事、同学、球友、哥们等“非性”的关系。但是,这一男性纽带的维系是以牺牲第三者为代价的,塞吉维克的观点在于“在我们的社会里,这样一些行为常常表现出强烈的恐同情绪,即对同性恋的恐惧与憎恶”<sup>②</sup>。所以,很多急于表现和证明自身男性气质的男性,就常

① 包宏伟:《纪念伊芙·赛菊寇:兼谈“娘娘腔”现象》,http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/\_In\_Memory\_of\_Eve\_Sedgwick\_,2009年4月18日。

② [英]伊芙·科索夫斯基·塞吉维克:《男人之间:英国文学与男性同性社会性欲望》,郭劫译,上海:上海三联书店,2011年,第1—2页。

常借嘲笑和仇视同性恋,来证明自己不是同性恋,而是真正的男子汉。在这里同性恋形象是以与异性恋男性对比的方式再现的,异性恋男性是阳刚和果敢的,同性恋男性则是具有女性特征的,阴柔和“娘娘腔”：“男性针对男性的恐同是厌女的(misogynistic),而且这种情况可能是跨历史的。(我说的‘厌女’不仅是指它压迫了男性中的所谓的女性气质,而且它对妇女也具有压迫性。)”<sup>①</sup>

因此,值得注意的是,不仅仅是异性恋男性用厌恶和咒骂来排斥女性化的同性恋男性,以此来表明自己“清白”的身份,甚至是同性恋男性群体之中也同样存在着这样的焦虑。“正如许多酷儿理论的研究者指出那样,同性恋身份不一定代表着性别和性的多元化和对多元性别的宽容和支持。有时候,同性恋身份甚至是反对性别多元化,固守异性恋规范的。同性恋社区中广泛存在的对‘娘娘腔’和对跨性别人群的歧视就是很好的例证。”<sup>②</sup>

但是,塞吉维克同时也指出了这一恐同现象所具有的历史性。虽然大多数父权制度从结构上涵括了恐同,但是古希腊的反例告诉我们“异性恋对于维系任何父权形式都是一种必要,而恐同,至少是针对男性的恐同,则不是”。<sup>③</sup> 根据 K. J. 多弗(K. J. Dover)在《希腊同性恋》(*Greek Homosexuality*)中的研究,男性同性恋在这一文化中广泛存在、合法而且深具影响。雷金庆(Kam Louie)和宋耕等多位学者都指出中国传统社

① [英]伊芙·科索夫斯基·塞吉维克:《男人之间:英国文学与男性同性社会性欲望》,郭劫译,上海:上海三联书店,2011年,第26页。

② 包宏伟:《纪念伊芙·赛菊寇:兼谈“娘娘腔”现象》,http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/\_In\_Memory\_of\_Eve\_Sedgwick\_,2009年4月18日。

③ [英]伊芙·科索夫斯基·塞吉维克:《男人之间:英国文学与男性同性社会性欲望》,郭劫译,上海:上海三联书店,2011年,第6页。

会中对于男性气质和男性之间关系与西方迥异的认识。许多“才子佳人”小说中的男性气质迥异于当代对男性气质的想象。更为重要的，对性别、性别气质和性身份的建构是现代社会的较晚近的事情。至少在中国，我们现在所熟悉的对性和性别的认识是在19世纪末20世纪初中国的现代化进程中伴随着西方科学话语的进入和中国启蒙知识分子对民族国家的建构兴起的。中国古代社会的“分桃”、“断袖”等现象和现代医学话语中的“同性恋”类别以及当代社会同志酒吧中以“同性恋”自称的人群在主体构成层面上不属于同一个类别。<sup>①</sup>也就是说，在分析当代中国社会性别话语中的厌女症倾向和同性恋恐惧之外，我们对男性气质的焦虑作为当代社会的性别症候的分析，还要和中国当下的社会语境紧密联系在一起。

### 寻根与寻找男子汉

回顾新中国成立以来的历史，中国社会似乎从不缺少男性形象，“在新中国如火如荼的工农兵表演中，男性表演群体成为活跃的主角；在新中国英雄迭出的银幕世界里，男性英雄成为负载革命历史和呈现国家形象的主体”<sup>②</sup>。与之前的男性形象相比，新时期对男性气概的追寻其实暗含着在追求现代性的过程中，对国家和民族未来的担忧。之前的文化象征系统中所塑造的男性英雄形象是集体主义的革命英雄，它强调的是个人超常的品质对民族国家集体主义的意义，革命英雄的身份只有一个，就是民族国家共同体中的成员，其他身份都是附着的，包括性别身

① 包宏伟：《纪念伊芙·赛菊寇：兼谈“娘娘腔”现象》，[http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/\\_In\\_Memory\\_of\\_Eve\\_Sedgwick\\_](http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/_In_Memory_of_Eve_Sedgwick_)，2009年4月18日。

② 丁宁：《银幕内外的男性重塑（1949—1966）》（博士学位论文），北京：北京电影学院，2009年，第4页。

份。所以，革命英雄作为个体男性其肉体总是缺席的。尽管革命意识形态权威具有父性的特征，但是，作为个体的男性并不能在性别意义上分享这一权威。当外在的意识形态符号枯竭的时候，男性主体便露出了空洞的本相。因此，新时期之初的中国社会就陷入了男子汉缺失的恐慌之中。<sup>①</sup>

如果一定要找出 80 年代兴起的寻找男子汉风潮的缘起，我们可以从高仓健说起。80 年代初日本电影《追捕》在中国引起轰动，其中男主角的扮演者高仓健以其冷峻硬朗的气质成为当时观众心中男子汉的标杆。这样的男子汉在当时被认为在现实生活中极度缺乏，电影《小花》中的唐国强则成为高仓健的对立面，被称为“奶油小生”。这一正一反的两股话语合流而成了寻找男子汉的运动。1986 年，沙叶新的话剧《寻找男子汉》上演后产生了轰动效应，再次显示了这一象征活动持久的社会效应。<sup>②</sup>

80 年代文学的各路风潮就是这一时期的明显表征。对 80 年代寻求现代性的文学文本中体现的作家主体意识和性别本质作一番考察就会发现：“80 年代以来的文学文本中出现了许多让人失望的男性形象，他们或自私、怯懦、粗俗、思想狭隘，意志薄弱，或者对自身形象、对自己的存在充满焦虑。男性主体失落源于创作主体对‘真正的男性品质’的理解。但是，男子汉缺失的焦虑已然成为新时期文学的隐秘叙事动力。对自我主体的重塑成为许多作家创作的潜在动因。”<sup>③</sup>所以，在这一时期

① 王宇：《新时期之初的“男子汉”话语——一个性别政治视角的考察》，《文艺研究》，2006 年第 5 期，第 23 页。

② 同上，第 22 页。

③ 林华珍：《男性主体重塑——性别视阈下的八十年代小说》（硕士学位论文），南京：南京师范大学，2007 年，第 4 页。

的文学中,充满了讲述历史创伤和介入当下变革现实的话语,“伤痕”、“反思”小说热衷于塑造历经坎坷、九死不悔的苦难男子汉,“改革”小说则倾力打造强悍进取、大刀阔斧进行改革的铁腕男子汉,“寻根”文学执着于塑造理想的男性、父性形象抑或父子场景。<sup>①</sup>

这一以男性形象为症候的寻根之路体现在文学叙事中,也隐藏在电影影像中。周蕾在分析张艺谋的电影《老井》(1986)时指出,最大规模的集体幻想——“文化大革命”留下的情感真空需要某种其他东西的合法劳作。这种对其他东西的找寻集中在中国古老而偏远的区域。在那里,社会幻想对现时身份的创制是通过对永恒的他时他地的怀旧想象,而得以最无抑制的繁盛。<sup>②</sup> 甚至以更为隐蔽的方式延续到了现在,存在于我们对田园乡村或是对民国时期的神话之中。孟京辉在他的话剧《两只狗的生活意见》(2007)里,让两个中年男人在舞台上大肆表达对城市生活的种种抗议之后,所能做的只是再造一个“神话”——田园乡村,这是一种浪漫主义式的解决问题的手法,把抗议停留在了事物的表面。在这部话剧里,存在的仍然是一个二元对立的传统格局,充斥着对田园牧歌式的淳朴乡村社会的向往和眷恋,不断出现的撕心裂肺的对“妈妈”的召唤,是两个主人公最后的微弱“希望”,而“两只狗”在发表完对城市的“生活意见”之后,走向了回乡的道路。用乡村这个被设置的虚幻空间,来完成对所存在问题的想象性解决,“一种合法性的解释”。在这里,曾经的先锋戏剧也和意识形态共谋,提供了一份整体的想象性图景,其意义在

---

① 王宇:《新时期之初的“男子汉”话语——一个性别政治视角的考察》,2006年第5期,第23页。

② [美]周蕾:《原初的激情:视觉、性欲、民族志与中国当代电影》,孙绍谊译,台北:远流出版社,2001年,第124页。

于使每个人都能在其中找到自己的合法的或者称为“宿命”的位置,并接受关于自己现存位置的合法性叙述。<sup>①</sup>

显然这一二元对立的现代性话语是以女性作为其对立面而建立起来的。《寻找男子汉》中那个执着寻找男子汉的未婚大龄女青年曾发出这样的感叹:“如果男人庸俗,没事业心,没理想,我们的民族就会平庸,就会失去生存能力。妇女半边天,男人的那半边天才真正是天。”然而,随着市场经济改革的全面启动,中国社会的政治、经济和文化结构发生了显著的变化,这一被编制起来的由政府、知识分子和社会大众共同携手建构起来的现代性宏大叙事在20世纪90年代后的新历史情境中被逐渐瓦解、分化。<sup>②</sup>

李军在《家的寓言》一书中用中国男性和女性不同的时间意识为作比喻,来说明改革开放以来中国当代文化的变迁过程。他引用了英国学者伊丽莎白·J. 克罗尔关于中国女性特有的时间意识的论述:中国女性的时间意识具有一种“暂时性”特征,她们像社会学家希尔曼所说的“陌生人”那样具有二元性,由于结婚(出嫁),形成了现在和将来时间的脱节,也就是说中国女性的时间存在着断裂性。但是,对于中国男性来说,时间意识是和女性截然不同的,中国男性从小就被教育要“树雄心、立大志”;要“胸怀全球”、“放眼世界”。男性的成长从发蒙少年时起事实上就已经开始了。也就是说,中国男性的时间意识具有直线的、连续性的

① [法]路易·阿尔都塞:《意识形态与意识形态国家机器》,李迅译,李恒基、杨远婴主编,《外国电影理论文选》,上海:上海文艺出版社,1995年,第616—664页。

② 张伯存:《1980年代“男子汉”文学及其话语的文化分析》,《上海师范大学学报(哲学社会科学版)》,2009年第1期,第97页。

特点。<sup>①</sup>

如果我们以上述眼光为依据来看待中国当代文化,那么,在某种意义上,中国社会从改革开放开始一直到90年代,其间正是经历了时间意识从男性方式向女性方式的转变;是从一种革命文化到改革开放文化,从理想主义向务实主义,从“奋勇向前”到“摸着石头过河”,从想象到现实的转变。与之伴随的是男性的直线式的眼光(高瞻远瞩)慢慢移到了实处,成为“近距离”;与此同时,时间断裂发生了:未来看不见了,远景成为一片迷茫,前途被不确定性所笼罩着。<sup>②</sup>

从我们所指出的当今社会男性形象多元化的现状来看,这一以性别为特征的文化变迁并没有结束,而是参与到了新的意识形态(异性恋规范、消费文化、大众媒介)的建构当中。我们可以借用三个不同时期的文本来描述从80年代延续至今的这一寻找男子汉的历程:从20世纪80年代开始,电影《追捕》中的高仓健拉开了这一追寻的序幕,在找寻“标准”的男子汉的过程中,男性形象与国家、民族的现代化之路合谋;到了90年代,经历着社会阶层重组和市场经济洗礼的中国社会,伴随着性别意识的充分觉醒,在女性自我救赎(电影《红颜》、《秋菊打官司》等)和男性气质危机的博弈中,开始探索性别主体流转多样的可能性(电影《霸王别姬》)。到了2010年,话剧《柔软》首演,作为医生的女主人公寻觅已久找到了她心目中的理想男性,但是却发现他马上要变成女人了,还不得

① 李军:《家的寓言——当代艺术的身份和性别》,北京:作家出版社,1996年,第208—209页。

② 同上,第209页。

不亲手为他做变性手术：“你多勇敢啊！你知道我为什么喜欢你吗？你懂得生命的不可捉摸，可还是抱着乐观的信心，从头做起，我一直就想找一个像你这样的男人，好让我对人怀有信心，可是你看，你就要在我的手里变成女人了，这就是生命的喜剧。”

## 第二节 性别表演的阈限时空

以去中心为主题的后现代文化可以是一个切断各种联系的空间，它也可以有机会提供新的、不同的联系形式。从某种程度上说，断裂、表面、语境及其他许多东西制造了鸿沟、使得空间成为对抗性活动开展的地方，这就要求知识分子不能再把自己局限于某个狭窄孤立的领域而不与日常生活世界发生有意义的联系……空间是展开激烈争论的地方……它很可能是未来反抗斗争的一个中心地点，各种新的、激进的东西都将汇聚这里。

——贝尔·胡克斯《种族、性别与文化政治》

前面我们对性别表演问题的论述，基本上还局限于其本身，就事论事，但性别表演的具体操作并非是与其它社会生活不相干的独立存在的体系，而是有其具体的语境。如果我们将性别表演放入特定的空间环境中加以分析，这种相互关联就显而易见了，这也有利于我们更加清晰地梳理性别表演本身的时空经纬。在这一部分，我将借用特纳的阈限仪式、福柯的异质空间概念，从空间与主体生成的角度，分析女性主义、空间地理和后现代主义之间的微妙关系，从而说明在后现代社会的性别表演中，以化妆间为代表的“异托邦”才是女性性别身份和颠覆性表演的重要空间。

另外,我将分析在当代社会现实空间中的性别表演舞台所发生的巨大的变化:新媒介空间所具有的新特质,使得传统的自然环境中面对面的交流被改变,电视、网络等新媒介促成了情境的变化,从而在人们行为变化乃至社会变化的过程中扮演决定性的角色。原有空间间隔消失,角色扮演界限的模糊,将促成在社会关系、权力关系,特别是性别关系上的变化。这一媒介空间的转变,极大地影响了个体的身份认同和性别生成。

### 一、安提戈涅的坟墓:女性与空间

#### 女性主义与空间问题

牛津大学人类学家阿德纳(Edwin Ardener)认为,男性范围与女性范围恰似相交的两个圆,重叠的部分为男女共有,而各有一新月形区域独立于外,严禁异性踏入。但是因为男性在历史文化中一直为有声支配团体,所以男性新月形区域早已成为种种传说的主题,不再神秘;而女性却因为一直位处无声被支配团体的地位,女性新月形区域便形成一“莽野地带”(Wind Zone),而引发了各式各样有关女人国的想象。<sup>①</sup>

从古至今关于女人国的想象层出不穷,古希腊神话中有亚马逊女战士所组成的女人国,中国传统名著《西游记》中唐僧师徒途经了“西梁女国”,还有《镜花缘》中的“女儿国”。张小虹将这些女人国的想象归纳为“男性中心”的女人国,是父权意识形态投射下的产物。<sup>②</sup>从“男性中心”的女人国向“女性中心”的女人国的转变,是以克里斯蒂娜·德·皮桑(Christine de Pisan)为开端的。作为欧洲第一位职业女性作家,同时也是硕果仅存的淹没在文艺复兴的男性巨匠中的最早的女权主义者,她在

---

① 张小虹:《后现代/女人:权力、欲望与性别表演》,台北:联合文学出版社,2006年,第199页。

② 同上,第198页。

六百多年前的1405年完成了她最为成功的著作——《妇女城》。这座由文字建构的“妇女城”，完全属于女性，任何男性都不能进入。城中的居民来自不同的国家和时代，不再有丈夫、孩子和父母，也不需要考虑婚姻、生育。妇女城是开放的，只要符合美德的要求，任何女性都可以进。皮桑在妇女城中塑造了一群美好、可爱的女性形象，既挑战了此前许多男性的恶意中伤，也否定了浪漫骑士精神中完美而遥不可及的女性想象。<sup>①</sup> 时隔五百多年后，被誉为20世纪最佳女作家的弗吉尼亚·伍尔夫仍在《一间自己的房间》(*A Room of Her Own*)中强调女人写作有两个必备条件，一个是钱，一个是“一间自己的屋子”。

由此可见，女性主义思想在其发端时就已经具有了明确的空间意识，到了当代社会，空间问题成为审视现代主义和后现代主义的重要维度。哈维在他对后现代主义的诠释中，引出关于空间性(spatialty)的双重宣称：在现代主义理论中，空间被视为理所当然，被当成是“自然的”，并非是社会生成的，但在后现代的讨论中，时空压缩使得地理空间如同性别和身体范畴被“去自然化”了。福柯和柏格森的作品中也有这样明显的地理学转向。<sup>②</sup>

当代女性主义的空间意识是和现代都市的兴起密不可分的。这一轰轰烈烈的城市空间的重新规划开始于巴黎这座城市。巴黎的都市改造始于1852年，拿破仑三世正式登基，下令塞纳省长奥斯曼进行的巴黎大改造，此后公园、绿地、剧院举目可见，而发射式的马路更适合民众逛

① [法]克里斯蒂娜·德·皮桑：《妇女城》，李霞译，上海：学林出版社，2002年，第2—3页。

② [英]里兹·庞蒂：《女性主义、后现代主义和地理学——女性的空间》，包亚明主编：《后现代性与地理学的政治》，上海：上海教育出版社，2001年，第318页。

街购物。<sup>①</sup> 这期间的巴黎美好时代也造就了以交际花为代表的现代女性走出家庭走入社会。在美好时代结束前的一百年间，巴黎像是磁石一样吸引着交际花、向往成为交际花的女孩，还有渴望得到魅力情妇的男人们。正如巴尔扎克所写的那样，在第二帝国时代，巴黎充斥着这样的人、这样的场景，而大作家只用了一句话来形容这一盛况：“巴黎就是一个交际花。”在此，现代女性第一次被编码为城市空间的隐喻。

当然，现代地理的嬗变在 19 世纪下半叶已经遍及整个西方。1850 年，法国、日耳曼人居住地区以及美国，原本和英国一样，仍然是个农村社会。但是在一个世纪之后，全都开始城市化，并高度集中在某几个核心地区。柏林与纽约全速向前发展，与伦敦相同，两座城市原本都是乡村，后来则追随国际贸易高速发展，因此，从 1848 年到 1945 年的近百年，我们称其为“都市革命”时期。<sup>②</sup> 而这种变革，也同样影响了中国社会。对于现代中国人来说，20 世纪以来生活方式最明显也最深刻的变动也是现代都市的兴起。它并不仅仅是一个地理概念、社会概念，它还是一个内涵极其丰富的文化概念。尽管中国城市的这种现代化至今仍然是一个未完成的进程，尽管中国城市中的传统因素至今仍然顽固地存在着。但是 20 世纪的中国，毕竟出现了现代城市精神和传统城市精神的剧烈冲突，而从目前来看这种冲突的过程也是现代精神对传统精神的不断征服并最终取胜。而在百年前走在中国都市最前沿的正是上海，还有上海滩的交际花们。由于受到西方开放的社会风气及现代化的影响，上海的社会风气转变得很快，而且确实要比中国的其他地方快得多。因此，上海也享有了“亚洲的巴黎”

---

① 辜振丰：《布尔乔亚：欲望与消费的古典记忆》，长沙：岳麓书社，2004 年，第 13 页。

② [美]理查德·桑内特：《肉体与石头：西方文明中的身体与城市》，黄煜文译，上海：上海译文出版社，2006 年，第 321 页。

的声誉。百年前的上海与巴黎,因为一群女性的缘故而打破了时空的界限。

作为“女人国”想象的延续,现代都市与女性之间的密切关系可以成为当下女性主义与空间问题展开对话的起点,但是我们显然不能把这一将城市空间编码为女性气质的理论照单全收,而是要辨明女性主体在城市空间中的真正意义所在。

传统西方哲学体系和男/女二元对立的等级制度把女性及其身体安置在一个前文化、前历史、前逻辑和前语言的“无地之地”,即使是女性主义者(如克里斯蒂瓦的“母性苍穹”,维蒂格的“后生殖性欲政治”以及伊利格瑞的“阴性书写”),也把这个自然的时空作为女性的“迦南福地”,这使得女性成为一个空洞的能指,她不能说话,具有伊利格瑞所说的“无法表述性”。

女性主义与地理学/空间之间的关系,涉及女性主义与后现代主义的关系,因为后现代主义本质上是一个地理学计划,表达了地理学和空间性的恢复。对空间的强调,激发了把关于元叙事和宏大理论的后现代批判加入地理学式的重铸。相对于整体性倾向的时间的单向度性(unidimensionality)和单向性(unidirectionality),空间则鼓励脱离普遍原则,转而对差别、地方性话语等非常敏感。<sup>①</sup>在现代向后现代转变过程中,历史—叙事被打破,空间—非叙事维度被重新发掘,这给了女性主义者一个全新的视野。在简单的反等级、反逻各斯中心主义之外,可以去重新发掘一个女性空间维度,而这种女性与空间的联系,悖论性地却正是由于女性的“前”性所决定的。女性主义者在二元的压迫与被压迫夹层中找到了一个裂缝,扯破这个连续的线性链条,她们猛然发现,之前令人

<sup>①</sup> [英]里兹·庞蒂:《女性主义、后现代主义和地理学——女性的空间》,包亚明主编:《后现代性与地理学的政治》,上海:上海教育出版社,2001年,第319页。

沮丧的被凝视的位置并不空洞,在房屋、街道或是舞台上的被动,这些在空间中的穿行,也许正是意义所在。

但是女性主义、后现代主义和空间问题之间的关系似乎并没有表面上那么其乐融融。现今大部分地理学家似乎过于倾向于将后现代主义绑缚在物质性的社会“现实”上,将后现代主义“接地”(ground)了,因而排除了较为激进的观点。文化和知识发展的真正输入,由于急于确保和现行的范畴相容,而被清除了,这种现象在牵涉到女性主义和性别议题时,最为显著。<sup>①</sup>

后现代主义在西方知性思想和文化的权威中,诊断出一个危机,而其回应则是企图恢复和重振被相关的元叙事所排除的东西。“这种想法,基本上是将这个空间编码为具女性气质的,女人的。”这种诉诸空间性比喻的用法,将知识/非知识,可再现/不可再现,编码为男性气质/女性气质,从而把时间和流变(becoming),空间和存有(being)连接起来。但问题是,虽然有人察知到成群的“异类”(女人、同性恋和黑人)在现代主义的知识实践中,有系统性的沉默,而且认为后现代主义引发了由男性气质到阴阳共存的转变,但女性气质和空间与存有之间的连接,却被有意地忽略了。<sup>②</sup>也就是说,后现代主义声称“要恢复那些被现存的各种文化形式、社会理论和认识论所排除的东西”。其中包括了空间问题。但是在有待“重新发现”的异类中,女性主义的转化潜能作为“自我”与“异类”二元对立之外的另一种观点(others),尽管早已存在,但一直被忽

---

① [英]里兹·庞蒂:《女性主义、后现代主义和地理学——女性的空间》,包亚明主编:《后现代性与地理学的政治》,上海:上海教育出版社,2001年,第320页。

② 同上,第323页。

视了,它依然停留在激进地理学和主流地理学的计划之外。<sup>①</sup>

所以,一方面,后现代主义或许察觉到了西方知识传统中的男性偏见,但它所伴随的是先入为主的社会性别象征论(gender symbolism),而牺牲了“有血有肉”的女人和男人。它拒绝承认性别差异与系统性的不平等以及差别性的话语有关,拒绝承认那是权力与政治。<sup>②</sup>

另一方面,女性气质和空间的关系问题得到的是有礼貌的回避。女性主义者需要在女性与空间的相关性方面走得更远。因为后现代主义允诺要解决和走出二元对立,提倡不稳定性,希望超越立足于固定范畴的熟悉分层,把女性和男性气质的两极化,化解为阴阳共存(androgyne)。但在这一点上女性主义和其有着深刻的冲突。因为它坚持性别关系和性别分层不能玩笑似的说抹去就抹去。后现代主义似乎是在省略,而非解构观念和物质性的二元对立。<sup>③</sup>

因此对于女性主义地理学家而言,要辨明将空间编码为女性气质与女性在地理空间中的存在两者之间的差异,前者提议女性主义与后现代主义汇合,后者却建议它们分开。<sup>④</sup> 所以皮桑对《妇女城》的建造,伍尔夫对“一间自己的房间”的要求,其实都是敏锐地感觉到了空间与权力之间的紧密关系。皮桑在20世纪80年代后被女性主义理论家再次提起和热捧的根本原因,还是在于女性主义对空间问题的诉求。在女性与空间的编码中,性别具有了象征性,是将空间编码为女性气质的空间隐喻。女性主义地理学家所要做的是如何从空间与女性的譬喻转向关注地理

① [英]里兹·庞蒂:《女性主义、后现代主义和地理学——女性的空间》,包亚明主编:《后现代性与地理学的政治》,上海:上海教育出版社,2001年,第315页。

② 同上,第324页。

③ 同上,第324页。

④ 同上,第324页。

学意义上的女性空间。这就像伍尔夫对一间女性自己的房间的呼吁,并不仅仅是分析者所过度阐释的象征性空间,而首先是一间的确存在于现实的房间。

### 空间与主体生成问题

个人身份的认同感其实是和某些曾经或是现在的居住地联系在一起的,或许这种感觉都是相似的,但是对于空间的认同感其实也存在着细微的个体差别和性别差异。<sup>①</sup> 安东尼·奥罗姆(Anthony M. Orum)曾引述的一段关于人类与生活地点之间强烈而亲密的联系的书写:(主人公利和伯恩斯坦不远千里回到他们即将被拆掉的故居,而那里即将成为一片现代建筑)

最近伯恩斯坦说:“我希望我能把我的孩子们带来,这样,他们就可以更了解我。”(他也许不知道,他实际上说出了很多人的心声,包括他的兄弟姐妹,我和我的兄弟姐妹。)他接着说:“有一天,你也会到我们这个年纪,你也会变老。我现在已经长大成人,也有了小孩。但在我的脑海里,我时常想起那所房子。”利也写到,它真是一所不错的房子,不大也不小,在里面长

---

① 让我有很真切感触的是一场关于城市拆迁的家庭讨论。我的家乡最近几年迎来了一位以“拆迁”闻名的市长,从拓宽道路开始,要以他的古城图纸重建城池。当我再次回到家乡,看到从自己出生的小屋,到幼儿园、小学、中学所有的一切都被夷为平地的时候,突然恐慌起来,面对着的那一片片的瓦砾是那么陌生,这里曾经有过什么,这里又将会是什么样,似乎都与我无关。当我和朋友讲起这些感受的时候,他的反应出乎我的意料:“你总不能要求社会因为你自己的感受,就不发展了吧?”在社会进步论的车辙之下,我只能哑然。奥罗姆的这段话或许能让我释怀一些。(这位被老百姓称为“耿拆拆”的实干型市长,在中国的庞大官僚体系中也算是个出奇的另类,他对古城的拆迁重造,引发了上至中央,下至百姓的不小震动。也许我们现在还难以对他的政策盖棺定论,也许只有历史才能给他以客观的评价。)

大刚刚好……现在,所有和那所房子相关的一切都成为回忆。

但我们的灵魂深处,仍然有一个角落属于它,属于那些在壁炉边畅饮的岁月。

对此奥罗姆感叹道,“那些曾经在海兰帕克谢里丹路的那所房子居住过的人们,包括利和伯恩斯坦,对那所房子产生了深厚而亲密的感情。对我们这些没有在那里居住过的人来讲,那所房子只不过是一种有形的存在物罢了,但对于利和伯恩斯坦,它却是他们真实生活的一部分”。<sup>①</sup>

福柯在比较了从中世纪以来到当今社会的空间发展史后,得出了这样的结论:“当今的时代或许应是空间的纪元。”他认为我们时代的焦虑与空间有着根本的关系,比之与时间的关系更甚。<sup>②</sup> 对于当代女性主体来说,束缚在空间问题上的焦虑极大地影响了个人身份的认同。在女性主体形成的空间问题上,我们可以转向福柯的“异质空间”(heterotopia),借用特纳的过渡仪式及阈限概念来探索在当代社会中,什么样的空间可以作为女性主体赖以形成和抵抗之所。

当代的女性主义学者似乎非常关心几千年前古希腊悲剧中安提戈涅的命运。包括伊利格瑞、巴特勒在内的一些学者都在他们的著作中讨论了安提戈涅。巴特勒在她2000年出版的《安提戈涅的要求》(*Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*)一书中指出,安提戈涅是乱伦通奸行为所生育的后代,因此在文化上是不可想象和不可理解的符号。她违抗舅父的指令,坚持埋葬她的哥哥。通过她对父权制的反抗,

① [美]安东尼·奥罗姆、陈向明:《城市的世界——对地点的比较分析和历史分析》,曾茂娟、任远译,上海:上海人民出版社,2005年,第16—17页。

② [法]米歇尔·福柯:《不同空间的正文与上下文》,包亚明主编:《后现代性与地理学的政治》,上海:上海教育出版社,2001年,第20页。

她作为女性的被认可的性别遭到质疑。而安提戈涅对哥哥的具有乱伦意义的爱又进一步加强了性别和亲属关系基础的不稳定性。这也导致了她的死亡(或者说自我埋葬)。她本来可以通过合乎规范的行为,保全她的性命并再次确认她的身份(成为妻子和母亲),但是她选择了不合规范的死亡。巴特勒提醒我们,黑格尔将安提戈涅解读为给城邦和父权制社会开辟了代替和排挤亲属关系与母权制社会的道路,而对于拉康来说,安提戈涅注定的死亡则扮演了开创象征界的角色,这一象征界反过来又把那些规范的亲属关系形式伪装成为“一种文化可理解性的前提”<sup>①</sup>。因此,象征界是站在异性恋和亲属关系的立场上所形成的一种评判的阈限,它能够引发人们对乱伦的恐惧。安提戈涅这个人物使巴特勒想到了那些不被认可的、不合常规的处在阈限阶段中的身份模糊不清的人们。巴特勒一直坚持不懈地要打开象征界之门,而她把安提戈涅的坟墓就比作象征界之门,在这一空间中,她试图重新安置性别关系的政治承诺,安置那些缺席的在场。安提戈涅就位于心理和社会的交界之处,巴特勒通过她虚构了一个被修正过的,或者说是被重新接合的、更为不牢靠的象征界。<sup>②</sup>

安提戈涅最后的命运就是在坟墓这个阈限空间中完成的。这个坟墓空间是她的归处,也是她的反抗之所。可以说,安提戈涅最后毅然决然地走进这所封闭的牢笼,这是其命运悲剧的高潮,也映衬着里奇韦教授所提出的戏剧起源“坟墓说”：“悲剧在即将结尾时都包含了一个在坟墓旁举行的庆祝仪式。”这既是一个“成长仪式”也是“死亡仪式”，安提戈

① [英]安吉拉·麦克罗比：《文化研究的用途》，李庆本译，北京：北京大学出版社，2007年，第235—236页。

② 同上，第238—239页。

涅在她的坟墓中完成了英雄的转变,完成了英雄的死亡和受难。

安提戈涅和她的坟墓提醒我们在象征的边界外游荡的那些不合常规的、不可表征的个体,包括未成年人、女性、精神病人或是跨性别者,在都市的空间中,我们应该如何安置他们?或者说他们要在哪里找到自己的主体空间?

福柯在他有关空间问题的理论中提出了“异托邦”的概念,它与亨利·列斐伏尔的“再现的空间”以及爱德华·索亚的“第三空间”相呼应,都是一种新的审视空间的方法,以此来对所有传统的空间思维模式以及整个传统文化的以哲学理论为基础的二元对立主客体模式进行直接的后现代批判和解构。福柯的“异托邦”其实是当代社会中具有阈限特征的残存的神圣空间。福柯认为,在当代社会中,虽然有各种占有空间的技术,有可划定和形式化(formaliza)空间的知识网络,当代的空间仍未全然地被世俗化。一些异质空间仍被隐然存在的神圣化(sacred)所滋养。<sup>①</sup> 这些异质空间被分为两种,一种是危机异质空间(crisis heterotopia),“就是一些特权的、神圣的或禁限的地点,保留给那些相对于他们范围之内社会、或人类环境而言处在一种危机状态的个体,如青春期男女、月经期妇女、怀孕妇女、老人等”<sup>②</sup>。由此可见,危机异质空间其实就是特纳所指的,从原始社会延续至今的在社会戏剧的过渡仪式中的阈限空间。另外一种也是与危机异质空间一脉相承的在现代社会中出现的“偏离差异空间”(heterotopia of deviation),以安置那些偏离了必须遵循

① [法]米歇尔·福柯:《不同空间的正文与上下文》,包亚明主编:《后现代性与地理学的政治》,上海:上海教育出版社,2001年,第20页。

② 同上,第23页。

的规范的人们。如精神病院、养老院和监狱。<sup>①</sup>

在福柯所举出的异质空间中，他特别分析了墓园这一文化空间的转变。在19世纪之前的西方文化中，墓园一直被安置在城市中心，紧邻教堂。这时的墓园是一个“未来坟墓”(possible tombs)，被安置在教堂的神圣空间中，墓园中常常是没有尸体而仅有墓碑或雕像。因为人们真正信仰着肉体的复活与灵魂不散，所以对肉体的存留不会赋予太多的重要性。但随着无神论时代的到来，在人们不再确定将有一个灵魂与肉体再生的那一刻起，人们反而更加重视尸体，因为它是我们存在于人世和语言中的最后仅存的痕迹。于是随着死亡的个体化和病魔化，从19世纪人们开始把墓园移到郊区。此时，墓园不再是城市神圣和不朽的中心，而变成了“另一种城市”<sup>②</sup>。由此，我们也能够在异质空间的概念上，理解安提戈涅悲剧的高潮为何是在坟墓中完成的。<sup>③</sup>

一些学者和艺术家在近些年空间理论研究和当代艺术实践中，也以福柯的异质空间概念来重新演绎城市中的剧场空间。<sup>④</sup>这一阐释其实揭示了剧场本身所具有的仪式意义，“戏剧的审美体验是对神话—仪

① [法]米歇尔·福柯：《不同空间的正文与上下文》，包亚明主编：《后现代性与地理学的政治》，上海：上海教育出版社，2001年，第23页。

② 同上，第24页。

③ 事实上，福柯所说的这一墓地的迁移过程，在中国少数民族的墓葬文化中也有体现。我在贵州黔东南少数民族聚居区发现，在还未进行现代化改造的苗族村寨中，仍然保留着将祖先的墓碑安置在自家房屋旁边或者是村中道路交叉口的习俗。

④ 比如汉斯·蒂斯·雷曼的著作《后戏剧剧场》，李凡的《越界与异质空间》、张霁珠的《性别反串、异质空间与后殖民变装皇后的文化羡慕》等论文。多媒体艺术家汪建伟的大型剧场艺术作品《征兆》(2008)，就是以剧场为寓言性背景，借助异质空间的概念，来探讨当下国人错综复杂的文化、社会、心理、身体、伦理和空间状态。还有一些实验性剧团(台湾辅仁大学再拒剧团、国际共同剧场)在演出中也尝试发掘小剧场与异质空间之间关系的潜力。

式(原型)的体验,是对仪式化摹拟的集体体验。而且这种体验是在一定的空间——剧场中进行的”<sup>①</sup>。虽然现代剧场的概念早已超出了单纯戏剧的范围,但是剧场依然具有的集体仪式和宗教体验的意义,在每一个现代都市的祭礼性建筑中存在着下来,这些剧院会使观众产生一种类似宗教的神圣性的感觉。<sup>②</sup>如果我们进入剧场当中,将它的空间再重新划分,就会发现另外一个对主体生成和性别表演来说更具仪式意义的异质空间:化妆间。

巴特勒在其所倚重的扮装表演中,揭示了性别是在时间的过程中建立的一种脆弱的身份,是通过风格/程式化的重复行动而身体具化的过程。这一行动是一种公共的行动,有着时间和集体的维度,这一性别制度的策略性实践,使得性别被维持在一个二元的构架内,并创建和巩固了主体。而化妆间则为扮装者提供了另外一个私人空间,一个过渡空间,一个边界之外的他者重返的空间。

化妆间在通常意义上是和演员、女性这样的身份联系在一起的。不论是上台下台的演员、还是上妆卸妆的女性,化妆间都是一个狭小而又敏感的空间,对于里面的人和想要进入的人都是一样,它在很多方面暗含着女性的特质,是一个女性身体隐喻的空间。在化妆间里演员和进入这一空间的外来者,他们之间的那种微妙的关系在各类影像中不断出现,那些忐忑不安的外来者带着复杂而又激动的心情,敲响化妆间的门,等待着里面“女神”的召唤、询问与接纳。在这些场景中,你会看到在化妆间的初次的接触产生了一连串化学反应,由此新的空间和新的关系得以形成和展开。

<sup>①</sup> 胡志毅:《神话与仪式:戏剧的原型阐释》,上海:学林出版社,2001年,第300页。

<sup>②</sup> 同上,第306页。

因此,化妆间在一定程度上表达了女性对于占有空间的直觉而朴素的渴望,可以与一种新的女性空间联系起来,这个都市中的私人空间和公共空间之间存在的跨越地带就具有了构建新的性别身份的重要性。它是女性所拥有的“一间自己的房间”,一个具有跨越性质的异质空间,在某种程度上呼应了女性主义思想在其发端时就已经具有的明确的空间意识。伍尔夫所谓的“一间自己的房间”,是女性张扬主体性的场所,是女性想象身份的场所,因为在这样的空间里,她们可以走出自己的性别身份——女人,进入一个短暂的、非现实的想象空间。<sup>①</sup>

进入化妆间这个布尔迪厄所谓“空间”/“场域”的人,其实都是带着他们的“惯习”来的(他们那些已知或是未知的故事)。而在化妆间里,他们试图超越主观与客观之间非此即彼的关系,而通过切身化的一些行为来再造关系和空间,化妆间就是这样一个表演与建构的场域。这个相对私密的空间,要防止外来者的侵入,但同时其私密性又不可避免地被敲门声所打破。在双重压力下,空间变得不确定,变化无常。所以,进入化妆间空间是要受到限制的,它具有领地的特性,化妆间是“有特权的、神圣的或禁忌的地方和地点”,它是一个“为那些与所生活其中的社会和人类环境相关但处在个人危机状态或阶段中的人保留的”危机异质空间。

我们可以以电影中的化妆间场景为例来分析演员是怎么通过一个过渡的过程,一个装扮的仪式,实现从自我到角色的转变。很多中国当代电影中都有这样的场景:《霸王别姬》《人·鬼·情》《红颜》《梅兰芳》等等。在这个仪式中,化妆间是现实生活与舞台之间存在的一个过渡的空间,联系着神圣空间和世俗空间、戏剧舞台与现实生活。

---

① 包亚明主编:《现代性与都市文化理论》,上海:上海社会科学院出版社,2008年,第168页。

镜子是化妆间所必不可少的一部分,福柯选择了超现实主义、拉康式的精神分析学家以及阿尔都塞式的结构主义者都喜爱的物件——镜子来解释异质空间的概念:他首先承认“镜子终究是一个乌托邦……”,接着他又给这个虚空间增加了一层物质现实:“但这也是一个异托邦,毕竟镜子真实地存在着,它对我所处的位置产生反作用。从镜子的观点看,我发现我不在我所在的地方,因为我看见我在它里面。从这种可以说是指向我的凝视出发,从镜子那边的虚空间出发,我向我自身回归;我再次将自己的目光转向自身,在我在的那里重构我自己。在以下一点上镜子发挥的是异托邦的功能:它使我在镜子里看我自己那一刻所占有的地方立即变得绝对真实,与包围该地方的整个空间连在一起,同时又变得绝对不真实,因为要被看到就必须穿越在那里的这个虚点。”<sup>①</sup>在镜子的反作用下,虚拟与实在交迭往复,直到某种不可区辨的状态,构成了“无场域之场域”。然而,重点不在于指出镜中的我是虚拟或不实在的,因为不管是“我在我不在之处”还是“我不在我在之处”,都不单纯地只意味一种不存在的状态,在场与不在场在这个空间中并不构成对立关系,而是借以划出此异质空间中各种间隙、空缺与开敞的两端。<sup>②</sup>演员从化妆间出发,走上舞台,也从这里回到现实生活中,化妆间和嵌入其中的镜子一样,处在真实的现实空间和想象的虚拟空间(舞台、影棚)之间,既包容又超越了它们,在似乎是边缘的位置构建一个反抗与生存的空间。

以《霸王别姬》为例,成年后的段小楼和程蝶衣在剧中第一次登台演

① [美]爱德华·索亚:《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,陆扬等译,上海:上海教育出版社,2005年,第205—206页。“异托邦”是异质空间的另外一种译法。

② 杨凯麟:《考古学空间与空间考古学:福柯的“异质拓扑学”》,《中国文哲研究通讯》,第15卷第3期,2005年12月,第79页。

出《霸王别姬》的桥段里，戏曲演员的化妆间第一次正式出现，而且这一段化妆间戏是很重要的情节，预示着他们两个人的关系由于袁四爷和菊仙的闯入第一次出现了不和谐。在镜头一开始，段小楼已经卸了脸上的油彩，但是程蝶衣却还扮着相，程蝶衣借着提气的话头从后面顺势抱住了段小楼，本来很放松嬉笑的两个人突然看到了他们在穿衣镜里的形象而紧张顿住，镜中的两人就像一对异性情侣怀抱在一起。在那一刻的停顿中，程蝶衣和段小楼应该各怀心事，程蝶衣所希望的是能够从镜子的虚空间出发去重构现实中的两人，段小楼则意识到了其中性别欲望的逾越。

此时袁四爷开门进入化妆间，两个人像受了惊吓的兔子急忙闪开。镜子的设置使得人物对视与交流可以不采用对切镜头。袁四爷背对着穿衣镜坐下，程蝶衣和段小楼则面对镜子站着，三个人在镜子里外形成了对话关系。随着袁四爷拿出了他给程蝶衣的礼物，镜子中只剩下了蝶衣一人的身影，段小楼退到了一旁。在这一镜头中，袁四爷赞许程蝶衣的虞姬角色快到炉火纯青之境：“有点意思了！”他转过头望着镜子中的程蝶衣，两人没有面对面，而是在镜中看着彼此的面孔。袁四爷看镜中的蝶衣就像看镜子那头作为虞姬的自己。此时，段小楼打断了他们的对话，袁四爷顺势给段小楼说戏、邀请二人到自己府上做客，在这段段小楼和袁四爷的对话中，镜头开始在段小楼和程蝶衣与袁四爷之间切换，但是画面却很奇妙地没有漏掉袁四爷背后镜子里程蝶衣的影像，在现实空间里程蝶衣与段小楼的二人组合和镜子空间中程蝶衣与袁四爷的组合之间保持着平衡。随着段小楼的一句“吃花酒”点在了程蝶衣的尴尬处，以女性身份出现在这个三角关系中的他似乎没有权利去吃花酒。最后两个男人离开，只有程蝶衣一个人留在了化妆间中。

在整个目光与镜子相交错的情节中，化妆间里面对镜子的段小楼和

程蝶衣两人与进入这个空间的袁四爷在镜子中都看到了自己和对方,从镜子的虚空间出发,彼此向自我回归,而通过镜子的虚点连接,他们的交流在镜子里得以完成,镜子本身具有了“乌托邦”和“异托邦”的双重属性,因此照镜子的情景也就具有了复杂的多重体验,这就打破了谁在边界里和谁在边界外或是真实与虚拟的界限。

劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)在她的《视觉快感与叙事电影》中,运用精神分析理论将女性身体与窥淫问题联系起来分析,对性别研究产生了极大的影响。该论文发表大约二十年后,在她的新论文集《恋物与好奇》(1996)中,穆尔维惊奇地发现讨论正在脱离窥淫而转向另一个观看概念“好奇”:

在欧洲文化和神话中,好奇一直与特定的女性观看联系在一起,指向某种不当的观看欲,而这种观看欲可以混同于求知欲。男性的窥淫性观看是主动的,指向被动的、情色的女性客体;女性的好奇心观看也是主动的,但指向的是一个秘密、一个谜、一种神秘。<sup>①</sup>

因此,对于当代性别研究来说,“好奇”能够成为一种求知的而非情色的动力,从而打破了穆尔维“在‘视觉快感与叙事电影’中所曾经分析过的主动、男性/被动、女性之对立”。她认为,“在大众文化中,恋物的本义被置换到了化妆的女性身体上,即一个掩藏不堪内在的美丽外壳”。<sup>②</sup>

回到现实生活中,在现代都市中,类似化妆间的空间有很多,比如博览会和集市、百货商店和购物中心、狂欢节和主题公园、大剧院和电影

① [英]劳拉·穆尔维:《恋物与好奇》,钟仁译,上海:上海人民出版社,2007年,第Ⅲ页。

② 同上。

院,你会发现,这些充满着视觉、运动、激情和审美想象的地方,已经成为了本雅明所说的都市中的“拱廊”空间的当代形式,不知不觉中已经成为现代都市的中心。现代都市正是以它们作为内核动力而不断运行旋转,抽去它们城市便失去了灵魂。在这些空间中,从化妆间出来的化了妆的女性,其实又被赋予了恋物的本义,但是她们所具有的好奇的目光,也可能会使她们再次打开神话原型中的那个潘多拉的盒子,带给这个社会的不仅仅是男性欲望的满足。

## 二、消失的地域：新媒介的性别空间

### 性别表演的媒介空间

约书亚·梅罗维茨(Joshua Meyrowitz)在其媒介分析理论中,结合了麦克卢汉的媒介技术决定论和戈夫曼的情境决定论,认为电子媒介通过改变社会的情境影响了人们的行为方式,例如外在体现为男女性别的融合、成人与儿童界限的模糊以及政治人物的祛魅等方面。而电子媒介影响社会行为的机制是将角色表演的社会舞台进行了重新组合,并由此带来了人们“恰当行为”观念的改变:

过去社会依赖物质地点作为接触或隔离其他人的首要决定因素,受到了电子媒介的破坏。电子媒介弱化了男性场景和女性场景的观点,特殊小屋或建筑物观念,以及或神圣或世俗的地点的观念。电子媒介改变工作和家的新潜力,可能最终会驱除家庭和公共领地分开的必要性,将男性和女性整合进工作和家庭单一的社会场景中。随着地点或场景联系的结束,男性和女性可能在身体上分开,但在社会上却是一体的,或者是共同隔离在家中,但是与其他社会场景相联系。有了电话、收音机、电视和计算机,家在许多方面成了大世界的一部分,我们仅

仅是在其中“居住和生火”。<sup>①</sup>

虽然在梅罗维茨所做的关于媒介情境变化与行为后果的个案分析中,新媒介正在逐渐消除空间的界限,无论是社会关系、权力关系还是性别关系方面,但其实我们所面对的空间并没有走向世界大同,反而是更加支离破碎,“新的媒介样式虽消除了空间的边界,但并未由此而形成空间的融合和同一,而是催生出更为复杂多样的空间形态。现实和虚拟的空间交织,即时的、碎片化的空间体验无处不在”<sup>②</sup>。

戈夫曼在其所建立的社会表演理论中,还是坚持以二元对立为出发点,比如前台与后台、舞台表演与日常生活的对立。究其原因,在于戈夫曼所生活的现代主义时期,其艺术创作和美学诉求是艺术自律。斯迪文·科纳尔在《后现代表演》一文中将后现代戏剧的审美意识形态意义表述得很清楚:现代主义与后现代主义的最大区别就是,现代主义戏剧强调戏剧相对于社会政治的独立自足意义,而后现代主义戏剧,却从美学的自足转向历史与政治,戏剧必须开放自身超越自身,成为现代社会文化中自由与认同的方式。在艺术与生活界限的消失过程中,媒介的确起到了很大的推动作用。<sup>③</sup> 例如电影蒙太奇的诞生就通过媒介改变了艺术与现实的关系:“在电影中,图像的蒙太奇是基本的技术手法(technische Verfahren)。它并不是一种专门的艺术技巧,而是由媒介所决定的特点。然而,它的用法却有着不同。拍摄自然的运动,与通过剪辑而

① [美]约书亚·梅罗维茨:《消失的地域:电子媒介对社会行为的影响》,肖志军译,北京:清华大学出版社,2002年,第216页。

② 同上,第86页。

③ Steven Connor. *Postmodern Performance, Analysing Performance: A Critical Reader*, eds. by Patrick Campbell. Manchester: Manchester University, 1996. 转引自周宁:《西方当代社会科学理论对戏剧学的影响》,《戏剧艺术》,2004年第4期,第8页。

创造出来的自然运动的假象，当然不是一回事……在前一种情况下，存在着单个的镜头的蒙太奇，而电影所创造的印象却仅仅是幻象性地再现自然的运动顺序，在后一种情况下，正是由于蒙太奇才创造了运动的印象。”<sup>①</sup>

梅罗维茨所强调的是媒介对个人行为和空间的影响，过去以物质地点为特征的公共空间和个人空间，已经由于新媒介的侵入而发生了改变。德里达曾用一段妙语来形容新媒介出现后对个人观看行为和思想体验的改变：“有了新的视觉装置的辅助，人们最终可以看见视线，不仅看见自然风景、城市、桥梁和深渊，而且可以看见看本身。”<sup>②</sup>德里达的说法颇为有趣，看本来是看对象的，或城市或乡野，但却看不见看自身。通过某些媒介的视觉装置，看便可以看见看自身了，这里强调的是一种自身的反思性。麦奎连等人就指出，后现代主义理论是一种思维状态，亦即发现自身处于一个不断地被延宕的状态，处在一种反思位置上的思想体验。<sup>③</sup>这一反思的状态也影响了个人处理主体认同与性别身份的方式。弗兰克·莫特(Frank Mort)曾举例来说明其中的变化，乔纳森是伦敦印刷学院电影研究专业的研究生，在苏和区啤酒酒店当店员，以此来挣钱供自己创作剧本和拍电影。他认为自己的兼职工作很像表演：

乔纳森：有点讲究仪表的味道，如果你要说的话。我喜欢讲究，就是苏珊·桑塔格(Susan Sontag)所说的那种讲究，嗯

① [德]彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，北京：商务印书馆，2002年，第149—150页。

② Jaques Derrida, *The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils*, *Diacritics*, 1983(13), p. 19. 转引自周宪：《文学理论、理论与后理论》，《文学评论》，2008年第5期1993(13)。

③ 周宪：《文学理论、理论与后理论》，《文学评论》，2008年第5期，第86页。

【停顿,他的声音低下去了。】全部或大多数在餐馆工作的男人——两三个——他们都是同性恋。但是他们又是挺讲究的,是好的意义的那种讲究。总体上这个地方有点儿讲究和做作。你可以感觉到你到了这个地方后也会这么做,就好像在台上一样。一旦你站到吧台的后面,你就开始扮演酒吧男招待。你不扮演你自己。

作者:那么你采用哪一种角色呢?

乔纳森:我喜欢扮演这个角色,我喜欢表演。它给了我一个舞台,你可以这么说。它是一个轮子的中心。你身边的每一样东西都旋转飞快,而你实际上做了很多事但看上去并没飞快地转动。【大笑】这就是秘密。我正在试着想这个社会性别问题……我的意思是我在这儿就是实实在在地在这里。我得了个 bollocking,因为今天早晨我没刮胡子,我告诉你,因为人们进来看见我。我就是门面,你可以这么说。我的穿着打扮反映了这家店的好坏。这就是我必须表演这个角色。

作者:这是传统的女性的角色吗?

乔纳森:这就是为什么我有点做作,就是这么回事。这是门面——一种情调。你总是跟顾客们调情。

莫特在对乔纳森的分析中指出,乔纳森与其他店员相比所表现出的自制力,源于他在大学里所受到的教育,他成熟的感受能力和理性观念能够使他分析自己的角色。“他熟知文化理论,有关做作和表演活动的理论贯穿于他的日常工作之中。这样一个智力化的过程尤为他提供了同他所作的更为世俗的工作任务保持一定距离的途径。……他不仅仅是从吧台后面表演一个角色,他是在以一个反思者的态度不偏不倚的文

化分析家的角度观察另一个自我表演这个角色。”<sup>①</sup>

因为梅罗维茨的理论也有过于夸大和倚重媒介的作用之嫌，强调这一反思性是想说明媒介与主体形成和性别身份认同的关系并非是单向强制性的影响，我们不能陷入媒介本质主义的漩涡中。但是梅罗维茨的这一判断的确指出了当代社会空间的一个重要特征：以大众媒介和消费文化为代表的大众文化已经深刻改变了我们的私人生活空间和社会生活空间，并且极大地改变了当今的经济、政治、文化和社会形态。<sup>②</sup> 在这一以媒介为标识的空间生产过程中，主体的生成究竟发生了怎样的变化？我们究竟是被动的接受者，还是主动的抗争者？这其实也是诞生在大众媒介时代的一代人的成长经历。

就像我们前面所论述的，从古至今个人社会性别的主体生成都要通过各种成长仪式来完成，赫丽逊(Jane Ellen Harrison)在关于古代艺术与仪式的论述中，特别强调了仪式在生活和艺术之间所具有的中介位置，这一点或许正是仪式遗存至今的意义所在。<sup>③</sup> 但是在仪式衰落后的当代，由谁来填补这个中间位置呢？胡志毅将现代传媒艺术作为一种日常生活的仪式来分析，对我们很有启发：“仪式在现代的存在是以一种泛宗教性存在为前提的，所以传播艺术是一种日常生活的仪式，我们有必

① [英]弗兰克·莫特：《消费文化——20世纪后期英国男性气质和社会空间》，余宁平译，南京：南京大学出版社，2001年，第241—242页。

② 陆扬：《译丛总序》，[美]爱德华·索亚《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》，陆扬等译，上海：上海教育出版社，2005年，第3页。

③ [英]简·艾伦·哈里森：《古代艺术与仪式》，刘宗迪译，上海：上海三联书店，2008年，第124页。

要认为,以电视为主体的传播艺术实际上承担了当代图腾的神圣角色。”<sup>①</sup>

现代传播艺术的代表就是“大众媒介”,而“媒介”这个名称本身,可能就回答了这个中介的问题。约翰·伯格(John Berger)在《观看之道》中指出了当代社会中存在的“当前的他和理想中的他”的矛盾,也就是说“追求个人幸福,作为一种普遍的权利得到了承认,然而现存的社会状况使个人感到无能为力”。<sup>②</sup>在这本书中,约翰·伯格所举证的大众媒介是广告,“广告实际上提供的东西同它许诺的未来之间存在一条鸿沟,观赏者一买主自我感觉的形象同理想中的自己,两者之间也存在一条鸿沟,这两条鸿沟颇为一致,它们合二为一了;为这条单一的新鸿沟填空补缺的,不是行动或生活经验,而是充满魅力的幻梦”。<sup>③</sup>

谭旭东在对电子媒介时代的童年的研究中提出,相比20世纪50年代和60年代电视就开始普及的英美等发达国家,中国进入“电子媒介时代”要晚三十年,到20世纪80年代和90年代电视才开始在家庭普及,也就是说,电视媒介在英美等国对儿童的影响和对童年的塑造差不多三十年后,才在中国发生同样巨大的作用。随着计算机技术的高速发展,20世纪90年代全世界几乎都同步进入了“网络时代”。虽然电子媒介对儿童的影响是两方面的,需要我们从正反两方面来认真看待和思考,但电视、网络等电子媒介重新构造了童年环境,童年的概念以及儿童的

① 胡志毅:《现代传播艺术——一种日常生活的仪式》,杭州:浙江大学出版社,1997年,第75页。

② [英]约翰·伯格:《观看之道》,戴行铨译,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第162页。

③ 同上,第163页。

日常生活现实发生了重大的变化，这是无可辩驳的。<sup>①</sup>

### 八零后的动漫童年与后代表演

新世纪以来，媒体一直在关注和热炒关于八零后的成年问题，尤其是近些年，随着一批 80 年代的动画作品被改编成电影受到八零后一代的热捧，很多人也在担心这一代人患上“幼稚病”，无法承担起社会责任。在三十年前的 1980 年，《铁臂阿童木》开始在中央电视台播出，这部日本漫画界一代宗师手冢治虫的经典作品是我国引进的第一部海外 TV 版动画片。三十年后的今天，当电影版的《铁臂阿童木》在国内热映的时候，又有多少这一代人的记忆掺杂其中。<sup>②</sup> 作为八零后的一员，我想在这里谈谈我们的成长与电视，尤其是与动漫之间的关系。

八零后的身上有很多标签：第一代独生子女，第一代留守儿童，也许也是第一代“电视人”。作为图像启蒙的一代人，在阅读古典名著之前，我们就观看了电视剧《西游记》和《红楼梦》，已然受到了大众媒介的影响，在阅读经典的时候，脑子里所出现的却是电视剧中的影像。八零后与电视、动漫之间的特殊关系，得到了一代人的回应。这意味着在这一代人的童年中多了一份彩色的梦幻，动画片尤其是国外作品伴随了他们成长的整个过程。

作为中国的第一代孤独的留守儿童，没有父母的守候，也没有兄弟姐妹的陪伴，电视是他们童年“最好”的伙伴和启蒙老师，大批的动漫作品同时也填补了空荡荡的童年记忆。他们所经历的，不是影视媒介艺术的运作方式去适应当代人的心理结构和感知经验，而是恰好相反，是机

① 谭旭东：《童年再现与儿童文学重构》，哈尔滨：黑龙江少年儿童出版社，2009 年，第 38 页。

② 同理，当然还有电影《变形金刚》系列以及《蓝精灵》。

器的运作方式塑造了人的心理结构和感知方式。<sup>①</sup> 随着改革开放而汇入世界潮流的中国,在最微观的家庭和个人的层面上也体现着其中的变化。这就像马尔库塞所说:“家庭的社会功能的削弱反映了技术对个体的吞噬。”“以前,不管怎样,是家庭在抚养和教育着个体,主要的准则和价值标准都是由个人传递并通过个人的命运改变的。……但现在,在经济、政治和文化垄断集团的统治下,……早在学龄前阶段,交友结伴活动、收音机和电视就已为人确定了顺从和反抗的模式。对偏离这种模式的惩罚,主要不是发生在家庭内部,而是发生在家庭外部,而且往往是违背家庭意愿的。大众传播媒介的专家们传播着必要的价值标准,他们提供了效率、意志、人格、愿望和冒险等方面的完整训练。”<sup>②</sup> 梅罗维茨也指出:电视使儿童接受社会信息的旧顺序被打破,形成一个新的世界观。通过电子媒介,幼小的孩子甚至在学校学习神话和理想之前,就目睹了与那些神话或理想相冲突的“事实”<sup>③</sup>。在这个意义上说,的确是生活在摹仿艺术。这些童年记忆中的动画片,某种程度上是社会的文化展现(culture display)。其中所浓缩的社会戏剧,影响着八零后在日常生活中的自我呈现和身份建构。讨论动漫对一代人的影响,也就是在梳理动漫与我们成长的关系。

就我们所讨论的关于动画媒介与个人成长或者说主体形成的议题来说,拉康的“三界说”更能说明其中的关键之处。首先借用下戴锦华对弗洛伊德与拉康所做的所谓“庸俗化”比较:

① 李奕明:《大众传播媒介:批评与理论》,《电影艺术》,1990年第6期,第23页。

② [美]赫伯特·马尔库塞:《爱欲与文明——对弗洛伊德思想的哲学探讨》,黄勇、薛民译,上海:上海译文出版社,2008年,第60页。

③ [美]约书亚·梅罗维茨:《消失的地域——电子媒介对社会行为的影响》,肖志军译,北京:清华大学出版社,2002年,第48页。

用某种“平装本”/普及本的表达，可以说弗洛伊德的相关论述给我们提供了一个有三到四个角色的多幕剧：那是一个男孩子和他的父亲、母亲的故事。关于一个男孩子如何“宿命”地陷落在某种俄狄浦斯情节之中，充满了“杀父娶母”的幻想，而最终迫于父亲的权威和阉割威胁，而放弃了这不伦的欲望，由对母亲的认同转向对父亲的认同，将自己的欲望对象由母亲转移为另一位女人，并最终使自己成为了一位父亲。与此参照，拉康的论述却只提供了一部漫长的独幕剧，其中只有一个人物和一个道具。人物是一个最终被称之为主体（事实上是男性主体）的个人，道具则是一面镜。全部“剧情”便发生在一个人和一面镜之间。<sup>①</sup>

戴锦华认为拉康对弗洛伊德理论的重要改写之一，是以三分结构取代了二项对立式的表达，拉康因此成了一个跨越结构主义和后结构主义的思想大师。其中关于“镜像阶段”——主体的形成过程的表达，同样建立在一个三分结构之上：想象、象征、真实。镜像阶段分为两个时期，镜前的孩子所经历的第一个阶段，是把镜中的孩子指认为另外一个孩子，一个不相干的形象，他无法辨识自己的镜中像，因此对其无动于衷；在第二个阶段，孩子认出了自己镜中的形象：“那是我！”在拉康的论述中，镜前的孩子从将自己的镜中像指认为另一个孩子，到指认出那正是自己的过程，包含了双重误认于其中：把他自己的镜中像指认为另一个孩子时，是将“自我”指认成“他者”；而当他将镜中像指认为自己时，他却将光影幻象当成了真实——混淆了真实与虚构，并由此对自己的镜像开始了终

① 戴锦华：《电影理论与批评》，北京：北京大学出版社，2007年，第182页。

生迷恋。<sup>①</sup>

对于小女孩来说,电视荧屏更像是一面镜子,映射也影响着自己的成长。在精神分析电影理论中,借用拉康关于镜像阶段的论述,电影/梦,银幕/镜形成了两组类比,在这里,我们可以说电视屏幕充当了镜子的功能,“有如镜像阶段之镜,银幕当然并不真的映照我们的身影,却能够成功地制造一种混淆了自我与他人、真实与虚构的状态,充分地唤起一种心理认同机制”<sup>②</sup>。约翰·博格在谈到在观看行为中女性与男性的区别时,认为女性时刻在观察自己和自己的行为,把内在于她的“观察者”(surveyor)与“被观察者”(surveyed),看作构成其女性身份的两个既有联系又截然不同的因素,“这一典型的自我对待,构成了她的风度”<sup>③</sup>。虽然约翰·博格的这些观点有很多需要再斟酌的地方,但是他所指出的却是女性与影像、与自我的特殊关系。女性所具有的这种特纳所谓的“反观性”,使得她们天生与表演和戏剧有着密切的联系,就像社会戏剧中的演员向其他人展示他们正在做的或已经做的。这也许在某种程度上可以解释小女孩比同龄男孩子更早熟的这种现象,她们似乎更加懂事和善于观察,因为“从孩提时代开始,她就被教导和劝诫应该不时观察自己”<sup>④</sup>。

与这一时期深受男孩喜爱的《圣斗士星矢》系列动画片相对应,以《花仙子》《美少女战士》为代表的美少女系列动画则是很多女孩的最爱。下面对这一类型动画片的分析,并不是引其为经典,而是想说明它所搬

① 戴锦华:《电影理论与批评》,北京:北京大学出版社,2007年,第182—183页。

② 同上,第187页。

③ [英]约翰·博格:《观看之道》,戴行钺译,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第46页。

④ 同上。

演的“女孩化”过程以及与女性性别生成的关系。

1986年6月1日儿童节,动画片《蓝精灵》开始在北京电视台播出,这部动画片中唯一的女性角色是在第一集中由大反派格格巫制造出来的。格格巫为了找到蓝精灵的村庄,抓到这群调皮的小家伙,准备制造一个女的蓝精灵到他们那里去。在格格巫看来,这个漂亮邪恶的女蓝精灵会毁灭蓝精灵。于是格格巫和蓝爸爸之间展开了一场正邪对抗的仪式表演。一身黑的格格巫制造女蓝精灵的方式就是在沸腾的锅中加入蓝色的泥土、糖和香料、鳄鱼的眼泪、谎言、喜鹊喳喳叫,再加上由最硬的石头做成的心。而被蓝精灵的善良所打动的女蓝精灵求助蓝爸爸把她变成真正的蓝精灵,蓝爸爸把她催眠,加入魔法使她漂亮一些、温柔一点。在经过蓝爸爸的魔法改造后,“蓝妹妹”变成了一位留着金色长发,有着弯曲的睫毛和妩媚动人的眼神,身着白色连衣裙和高跟鞋的美女。有没有觉得蓝妹妹的形象似曾相识?很像美国大片中的金发美女?其实在比利时原版的动画片《蓝精灵》中,并没有蓝妹妹,1981年美国人购买了该片的版权,制作了美国版的《蓝精灵》,在这次改版中,增加了蓝妹妹这个角色。就像蓝爸爸的助手聪聪所说“我们是天生的,不是人造的”,在蓝妹妹诞生之前,并没有人关心蓝精灵的性别问题。

比利时版的蓝精灵受到北欧神话的影响,在这个神话体系中,精灵族是从巨人族始祖伊米尔(Ymer)的尸体上的蛆虫变化而来,这些住在森林里的精灵本身是无性的,而蓝妹妹的加入,则隐喻了性别范畴的生成过程,女性是作为男性的对立面而出现的,而且需要进一步改造成为真正的蓝精灵。但是,所谓真正的蓝精灵其实就是以蓝爸爸为首的男性蓝精灵为标准,这部动画片的剧情就沿着蓝妹妹如何成为真正的蓝精灵,在某种意义上也是真正的女性而展开。

同样是1986年,我国引进了第一部日本美少女类型的动漫作品《花仙子》。很有趣的是,这部作品同时也意味着中央台对进口动画片的垄断开始被打破,《花仙子》由广东电视台从台湾电视台引进,成为那个时代重播次数最多的动画片。《花仙子》虽然在画面制作和剧情设计等方面与《美少女战士》相比,显得粗糙很多,故事情节也比较简单,但它同样包含了美少女类型动漫的基本要素。王子与公主的爱情童话是整个作品的母题,英俊的“王子”李嘉文,“灰姑娘”小蓓,美丽的欧洲背景,漂亮的各色衣服,都是少女所憧憬的要素。尤其是其中的“变身”情节是这类故事叙述的关节点。花仙子小蓓在一共50集的剧集中,穿过61套衣服,其中除去玩滑板的男孩子服、生日服、出门旅行服、比利牛斯山的登山服和家庭教师教游泳的泳装外,使用花钥匙来完成“变身”的有56套。很多女孩子在看这部动画片时,一直在猜测小蓓今天会换上什么装扮。

在这种类型的动画片中,“变身”并不仅仅是简单外表的修饰,而是像演员登场,由日常生活进入仪式的神圣空间中,它同时也意味着摹仿的开始和身份的变化。在这部动画片中,“变身”一方面是暂时性的身份变化,另一方面也是美少女们的成长仪式,它标志着某些生命进程。我们在动画片里所看到的美少女们的每次“变身”,都是这集的高潮和转折点,它是一个“门槛”(limen),在危机出现之后将主人公带入一个过渡性的阈限阶段,也就是仪式的世界里,“而这个世界脱离了日常的时间和空间概念”<sup>①</sup>。高喊着“我代表月亮消灭你”的美少女化身为战士,霎时间将故事中的现实场景虚幻化,离开现实的社会空间,它以戏中戏的形式将时空凝缩,用一种戏剧性的方式,使得美少女们进入表演的时空,进入

① [英]维克多·特纳:《仪式过程:结构与反结构》,黄剑波、柳博赞译,北京:中国人民大学出版社,2006年,第7页。

谢克纳所谓的“非他非我”的表演状态，而最终使“演员”产生永久性变化。因此，在完成整个变身过程后，回复到现实生活的女孩已经不是原先的那个她。乍看下，这有点像我们古代的章回小说，每集讲述一个故事，但其实在这种螺旋循环的模式里，完成的是一种螺旋上升的过程，它所指向的是“被女孩化”和生成女人的过程。于是，作为故事节奏和情节的调节，在剧集的最后，气氛会回到现实生活的轻松愉快之中，但我们会逐渐在她们的嬉笑调侃背后，看到逐渐加重了的一份沉思与忧郁，那是成长所不可避免的烦恼。在终结篇中，月野兔最终完成了成人礼的华丽转身，以月亮公主的身份拯救了世界，重复着公主与王子的童话故事。

就像我们所分析的，这类动画片其实是将“变身”作为原型来创作的，而并非只是简单的情节方式。同样，在《美少女战士》这部动画片中，我们也可以找到很多象征性的意象。比如，统领全剧的月亮女神反复出现，形成了某种与女性有关的象征。“古代月亮女神信仰代表了对情感生活的教育。这种教育……是通过一种入社仪式来进行的。”<sup>①</sup>少女们要加入这个拯救世界、惩戒邪恶的团体，成为美少女战士，才能完成身份的转变。还有最终呼喊着“洗礼！”的月野兔凤凰涅槃般搬演着女神的再生神话。在八零后的童年记忆中，常常有摹仿圣斗士或是美少女的情节，摹仿始于对神灵的崇敬，我想必定是有什么具有宗教感和神圣感的东西打动了我们的心灵。

列举了美少女系列动漫的例子，一方面是为了在性别生成的层面解释其对八零后一代人的意义和影响，另外一方面也想在某些方面说明动漫世界的复杂性和神圣性所隐喻的成长过程中的某些混沌的过渡阶段。

---

① [美]M·艾瑟·哈婷：《月亮神话——女性的神话》，蒙子、龙天、芝子译，上海：上海文艺出版社，1992年，第3页。

儿童世界没有我们预想的那么简单,就像“被女孩化”的过程,它已经渗透进我们的血液中,影响着我们的思维方式。动漫既形构了一个虚拟世界,同时又改变着构成真实世界的方式。伴随着电视长大的八零后,通过他们的观众表演,一方面在完成着个体成长的仪式,另一方面也反抗着这一仪式过程。这是一个很有趣的悖论。动漫是成年人给未成年人讲述的故事,成年人却发现自己无法理解在此影响下所塑造出的孩子,将大人世界的观念“翻译”给孩子,结果得再用理论和批评的方法来解释分析。于是,观看上一代人制作的动漫长大的这一代人,似乎没有按照父辈们教育和期望的那样成人,而更多让他们看到的是“能指的残余”。这可能也解释着八零后刚进入成人世界时的格格不入。

伴随着动漫长大的每一个孩子,在观看每一集动画片时,是有心理预期的,期盼着拯救时刻的到来。虽然知道危机一定会被解决,但仍乐此不疲。主流的叙事策略一方面通过反复深深地烙印在他们的脑子里,模塑着他们的身体,而另一方面,他们所真正关注的却是每次解决危机过程中的差异,是在重复的“延异”中获得快感和乐趣的。就像百看不厌的《猫和老鼠》的故事,每一集讲述的都是猫追逐老鼠,而老鼠却戏弄了猫。所以,我们或许不能太低估儿童的世界。我们在创作针对儿童的动漫作品时,常常有居高临下的态度,总是太急于将现代社会准则和规范灌输给儿童,当遭遇到处于另外一个话语系统中的儿童时,往往是适得其反,制造了很多鸡肋。就像在电视节目播出的时间安排中,动画片常常是在日间节目与晚间节目交接的时段播出的。<sup>①</sup>其实这也象征着成人世界与儿童世界的某些区隔。如果认真聆听两个孩子的日常对话,我

---

① 事实上,近些年来国家多次专门出台政策法规,严格限定电视媒体播出动画片的题材、时间和范围。

们会发现动漫在他们生命经验中的惊人影响力，在他们的意识中，动漫世界仿佛是真实存在的。孩子们像我们讨论学术问题一样严肃地争论两位动漫英雄谁更有威力。这个世界是我们所遗忘的，但并不意味着不存在。

我在分析动漫作品与女性生成的案例时引用了特纳的象征人类学阐释方法，其中的一个缘起是特纳在1969年出版其最有名的著作《仪式过程》时，初衷之一是为了应对西方那一代年轻人的责难和反叛，而他和其他结构主义者的一个不同之处就在于，“如果说那些结构主义者的兴趣主要在于群体用何种方式，通过共同建立自己的文化结构，来获得秩序及意义，那么特纳所寻求的，就是把读者也纳入这种经历之中，尤其是涉及全范围的感官经历的时候，而这种感官经历能够在群体表达之中找到”。<sup>①</sup> 影响一代人成长的因素有很多，但毕竟每一代人都难逃他们的“感官经历”，难逃时代的烙印。

特纳所忧虑的20世纪60年代的一代人，作为激进的知识分子和社会活动家，他们试图与现代社会和文化割裂，亲身经历了那场群众斗争和革命动乱，也成为最初的后现代理论家，例如：鲍德里亚、福柯、利奥塔等等。但其实后现代话语在80年代以前并没有真正兴盛并成为一种支配性的知识和文化权力。贝斯特和科尔纳在谈及80年代以降的后现代转折时，涉及了60年代以来的几代后现代信奉者，他们其实是有着不同文化经验的。虽然最初的后现代理论家是我们刚才提到的那些“造反者”，但他们到了70年代和80年代变成了成功的学院派知识分子。后现代“话语和文化的形式似乎随着那些在80年代和90年代走向成年的

---

① [英]维克多·特纳：《仪式过程：结构与反结构》，黄剑波、柳博赞译，北京：中国人民大学出版社，2006年，第7页。

人而得到了最令人厌恶的回响。对他们说来后现代成为了一种身份的标志和反对他们前辈的武器”。<sup>①</sup>“主要是更为年轻的个人和群体在 80 年代和 90 年代重振后现代话语，他们常常以一种更为极端和更有进攻性的形式否定现代理论和现代政治。”<sup>②</sup>

“然而斗转星移，更年轻的 X 一代也在利用和复制后现代话语，他们之于现代的传统没有扎实的根底，没有读过伏尔泰、狄德罗、康德、休谟、黑格尔、涂尔干、狄尔泰、韦伯或者甚至马克思；仿佛只有塞米奥版图书才能上他们的书架。因此他们不可避免地要建构肤浅、老套和总体化的现代理论和启蒙模式，建立无关紧要的目标以平息难以遏制的热情。忽视现代的传统不可避免地会滥用后现代理论本身，因为它导致夸张后现代与先前理论决裂之新奇，而不能看到众多的后现代理论家是如何在现代理论的范围内蔑视传统和向本质化、总体化的趋势挑战的。”<sup>③</sup>其实这也是中国当代社会在面对传统和接受后现代理论时所面临的窘境，诚如李欧梵所说，任何传统都有一个复杂的谱系，我们对之可以批判、重估，或从任何一点切入，但绝不能一概反对之，或使之决裂，或弃而不顾。“反传统”的心态是现代中国知识分子自五四以后一贯坚持的，“文革”期间更加变本加厉，可是反了以后又怎么办？

20 世纪 80 年代杰姆逊第一次在北京大学讲学后，“后现代”理论在中国大盛，甚至连“后”字也顺便时髦起来。然而对于“后学”以前的理论

① [美]斯蒂芬·贝斯特、道格拉斯·科尔纳：《后现代转向》，陈刚等译，南京：南京大学出版社，2002 年，第 14 页。

② 同上，第 12 页。

③ 同上，第 14 页。

似乎大家都不闻不问，也很少有人做这方面的研究。<sup>①</sup> 这样所造成的尴尬局面是，我们既不通中国传统，也不知西方古典，只晓得高喊反叛的口号，却不知反的是什么。究其原因，其实后现代话语只是新一代人所寻求的文化资本。“新的后现代话语的成功和流行也部分地是年轻的个人寻求文化资本用来反对老一代，用后现代话语作为反抗、认同和区别的一种标志。正如费瑟尔斯通提醒我们的，新闻记者、文化商和理论家发明并兜售诸如后现代一类的话语是为了积累文化资本，使自己出名，自诩特定的人造产品或实践为最尖端的，宣传新的意义与思想。”<sup>②</sup>

而这种文化资本的代代复制，其实也是一种“后代表演”，60年代以降的每一代人都称自己为“后现代”，他们都身体力行地实践着自己对这一概念的理解，重复着这一反抗、认同、确认身份的过程，“后现代”这一范畴在一次次的重复中，显露出的却是它的矛盾和分裂。

在这个意义上说，后现代对于本书所提及的概念范畴的价值在于对新反叛主体身份的确认。“后现代主义之抵抗”，便试图发展出对抗的理论与文化实践来反对现代社会更为压抑人的特点和经验。“与后现代相联系的话语强调边缘、差异、受排斥的声音，新的反叛主体与20世纪60年代对种族主义、性别歧视及其他形式的偏见之攻击有关联，与之联系在一起的是对新价值、新声音和新人的开放。”<sup>③</sup> 而中国在打开国门之初，就应该预想到会加入这个全球化的大潮之中。而这并不是由GDP或是理论建构显现出来的，它是在很微观的层面上细读出来的。八零后

① [美]李欧梵：《总序（一）》，[加]诺思洛普·弗莱：《世俗的经典：传奇故事结构研究》，上海：上海人民出版社，2010年，第6—12页。

② [美]斯蒂芬·贝斯特、道格拉斯·科尔纳：《后现代转向》，陈刚等译，南京：南京大学出版社，2002年，第13页。

③ 同上，第9页。

一代的成长过程就是一个时代的缩影。就像我们时常难以理解不同时代人眼中的泪光从何而来,曾经有一段时间,社会舆论和大众媒体都在为八零后出生的这些孩子们焦虑。我们的叛逆不羁、责任缺失……已经进入职场却似乎还游荡在主流社会的边缘。对于日常生活的结构,我们在阐释它,却同时又在挑战着它。习惯了漫画的页面布局和逻辑顺序,依赖视觉的我们退化了基本的读写能力,更擅长于用图像来表达自我。也许还会“漫画”和“慢化”现实生活,将 cosplay 的角色扮演延伸到自己身上,因为过度观看而缺乏行动力。

梅罗维茨将这一在电视等新媒介影响下所形成的个体特征归纳为“儿童成人化”和“成人儿童化”:电视的出现导致了儿童和成人社会角色的新变化。这一变化就是出现了“像成人的儿童和像儿童的成人”,也就是出现了“儿童成人化”和“成人儿童化”。在 20 世纪上半叶,童年被认为是天真的和与世隔绝的一个时期。儿童被隔离在现实生活中的不快外,且穿着与成年人不一样的衣服。儿童和成人有着不同的“语言”,有一些话题和词语,如出生、死亡、性和金钱等被认为是不宜让儿童听到的。学校的结构支持了严格按年龄分级的体制,它规定了每个年龄段的儿童应当知道什么和做什么。但进入电视时代后,儿童似乎不像“孩子”,他们说话、穿衣和行为比过去都更像成年人。而且有证据显示,许多成年人还像成长太快的男孩那样说话、穿衣和行事。也就是说,传统的儿童和成人的分界线消失了。<sup>①</sup>

我更愿意把这种“非此非彼”的生命状态看作是过渡阶段,从某种程度上说,从小接触动漫的我们的青春期或许比前辈们的更长一些,更容

① [美]约书亚·梅罗维茨:《消失的地域——电子媒介对社会行为的影响》,肖志军译,北京:清华大学出版社,2002年,第217页。

易陷入虚幻的世界之中。其实不仅仅是这一代人，无论我们是否自觉，其实作为一种心灵状态，“童年深藏在我们心中，永远在我们心中”<sup>①</sup>。或许这个过渡阶段的结束总要有个标志性的事件。在2008年的汶川地震中，八零后离开家园，奔赴灾区，经过了危机的考验，得到了社会的承认。当然，这个时机又很特殊，在他们“而立”之前，可能也标志着生命另外一个阶段的来临。

---

① [法]加斯东·巴什拉：《梦想的诗学》，刘自强译，北京：生活·读书·新知三联书店，1996年，第166页。

## 下编

---

# 性别表演的跨界实践

我们只有把我们自己放进文化翻译的过程中，才能重新阐述、定义关于存在、人、性别以及性的基本范畴。这不是说我们要吸收外国的或不熟悉的性别或人性观念，好像这仅仅是一种把外异性整合到已有词汇的简单过程。文化翻译也是一种放弃我们最基本范畴的过程。在这个过程中，我们看着这些范畴是如何以及为什么消解的，它们是如何在触及一种知识的界限时重新获得定义的。关键是要认识到，人的概念是经历了时间、通过文化翻译才建立起来的，而这种翻译不是两种封闭的、相异的、自成一体的语言之间的翻译。这个翻译会迫使每种语言发生改变，以理解另一种语言，而这种理解发生于熟悉的、具体范围内的以及已知的事物的边缘，并将成为伦理和社会转化的发生场所。它会造成一种丧失，一种方向迷乱，但也会给人这个范畴带来更新的机会。

——朱迪斯·巴特勒《在自己身边：性自主权的限度》



## 第四章

# 性别原型与戏剧表演

人间戏台的古典传统将社会等同于戏台，将日常行动等同于表演。因而这种传统社会将生活安置在审美的范畴中，并将每个人都视为演员，因为所有人都能够表演。这种想象的麻烦之处在于它是非历史的。而19世纪公共文化的全部历史是这样的：人们逐渐失去对他们自己的表达能力的信心，反而把艺术家抬高到一个特殊的地位，因为艺术家能够做到普通人在日常生活中无法做到的事情，他能够在公共场合清楚而自由地表达自己的情感，并让这些情感得到人们的信赖。

——理查德·桑内特《公共人的衰落》

通过前面对表演理论的梳理和总结，我们可以发现在过去的数年间，表演理论已经在西方理论界成为一门显学，特别是它所能提供的解构性框架对后现代理论家具有特别的吸引力。就像周慧玲所说，“表演

研究”在 21 世纪的发展趋势,主要是明显地加强和当代批判理论的接轨。<sup>①</sup> 它已经渗透进了知识生产的过程中,成为体制化的一部分。“在近些年,‘表演性’(performativity)已经成为了后现代学术理论的一个流行词,被用来描述一系列‘边缘化身份’或是‘主体立场’的建构性。‘性别表演’这一特定词汇已变得老生常谈,是批评写作中常常被滥用的口头禅,它的含意在扩展但却越来越杂乱。随着它被批评界所利用,‘表演性’已经离它在奥斯汀的著作中所说的言语与行动之间关系的原初含意越来越远,而被抛到了戏剧性隐喻的领域里。”<sup>②</sup> 作为一种隐喻的“表演”常常被滥用,很多西方理论家已经在对其进行反省和批评。或许,作为新生的理论,强大生命力很容易使得它枝杈丛生,同时也鱼龙混杂。要想稳定住这种激增中的表演隐喻,我们需要回到这个隐喻的源头,重新联系起作为表演的性别(gender-as-performance)。因此我们在这章中将以贯穿中西古今的人间戏台隐喻为背景,先从梳理戏剧表演与性别原型的关系谈起,以西方戏剧和中国戏曲中性别互换为例,分析性别表演的实践如何能够作为当代社会的症候,为我们提供批判性观看的不同视角。

## 第一节 人间戏台的性别表演

宋:

秦小姐? 为什么,在京剧里,女人的角色都是由男人扮演的?

① 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第35页。

② Alisa Solomon. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. London and New York: Routledge, 1997, p. 3.

秦：

我不知道。或许，是男性的一种反动残余——

宋：

不。（停顿）因为只有男人知道应该如何扮演一个女人。

——黄哲伦《蝴蝶君》

### 一、戏剧传统的性别互换

中西方思想史上一直以来都有“人间戏台”的说法，将社会本身比作戏台，是人类社会最古老的观念之一。我们在第一章提到，直到现在，不论是德里达、巴特勒，还是特纳和谢克纳，他们在对表演和表演性的探讨过程中，都希望建立戏剧表演与社会文化之间的联系，打破舞台演出与现实生活的界限。对性别与再现之间关系的梳理能够为我们提供一个很好的人间与戏台的参照点。

从戏剧的起源来看，它是由早期的宗教仪式活动逐步转变而来，即使是当代戏剧也还保有某种仪式性和神圣性，“最初，是一种相同的冲动，让人们走进教堂，也让人们走进剧场”<sup>①</sup>。戏剧实质上就是一个“仪式化的生活世界”，它体现了艺术形态的一大特征：超越性。说艺术拥有一个“世界”，指的是艺术是生命现象的呈现，“世界”是由生命所构成的。艺术世界的“不可见性”是指其超越性，也即艺术世界属于一个通过审美想象而呈现的、作为对任何既成现实生活的诗性超越的“可能世界”。这

<sup>①</sup> [英]简·艾伦·哈里森：《古代艺术与仪式》，刘宗迪译，上海：上海三联书店，2008年，第1页。

在通过实际的舞台表演而呈现的戏剧活动中尤其突出。<sup>①</sup>

因此，性别与再现之间的纠结，必然要回到戏剧，回溯到古希腊戏剧中。很长一段时间以来，西方女性主义学者的戏剧研究都在有意无意地回避古希腊戏剧，其中很重要的一个原因就是他们认为古希腊戏剧并没有提供当时女性生活的真实再现。当然我们要承认戏剧舞台上的女性形象与现实生活之间的不对等，但是，戏剧表演与性别再现的关系，以及古希腊戏剧或者说戏剧本体都是我们所不能回避的原点。

在人类表演学研究中，理查德·鲍曼和特纳一样，都非常看重表演的自反性。鲍曼认为对于社会研究而言，文化表演的主要吸引力在于其作为文化表达的“自反性”工具特征，而这一特征的来源就是传统剧场。<sup>②</sup> 美国学者芭芭拉·巴伯考克指出：“自反性”一词表明表演具有两种相关的能力，它们都植根于任何意义系统所具有的成为其自身的对象以及指涉自身(to refer to itself)的能力——这为观察一个系统得以建构的组织和模式原则开辟了道路。

首先，表演在形式上具有自反性，它是关于意义的意义(signification about signification)。因为它引起了对交流系统的形式特征(比如舞蹈中的身体动作)的关注和自觉的操控，至少使人意识到系统中的形式手段。所以，从大范围来说，表演可以被宽泛地视为“元文化”(metacultural)，因为文化只是一个包含诸多意义系统的系统，而表演则是将文化自身客体化并使之受到详细审查的文化方式。因此，在我们刚才提到的古希腊

① 徐岱：《基础诗学——后形而上学艺术原理》，浙江：浙江大学出版社，2005年，第136—137页。

② [美]理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，桂林：广西师范大学出版社，2008年，第71页。

戏剧与女性再现的问题上,我们不能以艺术源于生活、艺术再现生活的视角来看待戏剧表演,舞台上的女性形象并不只是现实生活中女性的镜像:“文化表演自身可能就是主要的话语模式,它们投射在感觉形象和表演行为当中,而不是投射在有秩序的、明显的、能够用语言清晰地说出的价值观或信仰当中——这种价值观或信仰,指的是人们对于终极现实的理解以及这些现实对于行动所具有的含义。”<sup>①</sup>

其次,除了形式上的自反性以外,表演在社会—心理的意义上还具有自反性,这就是我们之前所说的特纳和谢克纳所界定的演员与角色之间的“自我建构”的过程。“表演的展示方式将表演中的自我(舞台上的演员、火炉前的故事讲述人)建构为自我的对象和他人的对象,在扮演成他者的角色并从该视角反观自身方面,表演是一个尤其有效的、升华的方式。”在此,鲍曼进一步建立起了戏剧与社会的关系:这些有关自觉的自觉(*consciousness of consciousness*)的维度,当然并不仅仅局限于文化表演,而是可以说明任何社会语境中的认同。在正在发生的社会行为的过程中,那种正在“场上表演”或正在“为了镜头”而做某件事情的感觉,的确建构了这里所讨论的一般意义上的表演。如果说表演的本质是社会的互动,那么戏剧其实是最权威的例证。这一互动的隐喻性意义可以从更狭义的剧场表演中获得,在各种古老的“人生犹如剧场”的比喻中体现,根据剧场或者戏剧的传统来加以讨论,因为这些传统被强制地用在了隐喻当中。<sup>②</sup>

阿利萨·所罗门(Alisa Solomon)在《重释经典》(*Re-Dressing the*

① [美]理查德·鲍曼:《作为表演的口头艺术》,杨利慧、安德明译,桂林:广西师范大学出版社,2008年,第73页。

② 同上,第74页。

*Canon: Essays on Theater and Gender*)一书中指出,女性主义批评家在很长一段时间中,都将古希腊和易卜生等戏剧经典置于视野之外,而更喜欢挖掘一些处于边缘的,之前被权威所忽视的文本和作者,其强调的是一种主流之外的反叛性和差异性,以此作为反抗的立足点,所谓的“站在主流对立面”。但是这种在经典之外寻求“复数历史”的可能性中,也有着其不和谐之音,一方面是因为现在女性主义者所反抗的权威,其实是在这些主流经典中一步步塑造和巩固起来的,追溯这个过程可能会使我们看得更清楚些,更明白应该怎么做;另一方面,简单的对立和反抗姿态,其实在某种程度上是一个悖论,往往造成了历史的荒诞性,就像先锋艺术的遭遇,当其凹着“为先锋而先锋”的造型时,就成了易卜生笔下培尔·金特手中的洋葱,一层层外壳之内空空如也。

因此,让我们先从一部古希腊戏剧谈起。阿里斯托芬的《地母节妇女》讲述了这样一个故事:因为欧里庇得斯在他的悲剧中恶意中伤妇女,因此参加地母节的妇女们决定处死欧里庇得斯。提前得到消息的他,急忙派自己的亲戚涅西罗科斯装扮成女人混入开会的妇女当中,为自己争辩洗脱罪名。但是,妇女们很快发现了涅西罗科斯的拙劣装扮,把他关了起来。欧里庇得斯为了解救涅西罗科斯而自己打扮成了海伦的模样,引诱看守救出了涅西罗科斯。

这部剧一开场,欧里庇得斯就和他的亲戚涅西罗科斯说:“这一切你马上可以目睹,不必耳闻。”(You can't talk about *hearing* things that you are going to *see*.)他指出“目睹”与“耳闻”的性质互不相同,而他所指的就是戏剧中所再现的性别身份。他将要带涅西罗科斯去看的是一位擅长性别反串的诗人阿迦同。阿迦同是男扮女装地躺在卧榻上出场的,原本涅西罗科斯没有发现阿迦同的性别反串,但是他一开口歌唱,涅西罗

科斯就觉察出了其中的反差：看上去的社会性别与听上去的生理性别是不一致的。

原本欧里庇得斯是想让女里女气的阿迦同去混入大会，但是阿迦同不同意，他只得让粗鲁莽撞的涅西罗科斯在阿迦同的建议下男扮女装。于是涅西罗科斯就在舞台上公开扮装，刮毛、缠胸、隐藏他的阳具、穿上女人的衣服。因此在这部剧中阿迦同、涅西罗科斯和欧里庇得斯都进行了一次男扮女装的女性扮演。

虽然阿里斯托芬在他的戏剧中仍然是歪曲地再现了女性形象，但是希腊学者弗罗马·泽特林(Froma Zeitlin)认为这部剧第一次技巧性地运用了戏剧的摹仿概念。这一对摹仿的摹仿可以从三个层面来说明：第一，《地母节妇女》这部喜剧嘲弄了戏剧本身的摹仿过程。阿迦同在向涅西罗科斯解释他的装扮时说，一位诗人需要摹仿他所写的剧中人物的气质，比如说，要写带有女性气质的人物，就得染上她们的气质；他也顺便讽刺了男性气质，他认为要写带男性气质的人物，就得浑身男性气质，我们只能靠摹仿来习得这种气质。<sup>①</sup> 第二，剧中再现了三种男扮女装的女性形象：那个自愿在我们面前打扮成女人的男人(涅西罗科斯、欧里庇得斯)、双性同体人(阿迦同)，还有就是最容易被我们忽视的扮演女性角色的男演员(妇女们)。这三种形象提供了表演女性气质的不同视角，而在所有的情形中，这些女性角色其实都是男性所创造的。第三，阿里斯托芬作为“喜剧之父”在他开创性的十几部作品中，充分发挥了喜剧的讽喻和批评功能，他常常把当时的人和事编写进剧本中进行抨击和嘲弄，甚至因为在《巴比伦人》中嘲讽雅典的当权人物而受到指控。在《地母节妇

① [古希腊]阿里斯托芬：《地母节妇女》，罗念生译，《罗念生全集》(第四卷)，上海：上海人民出版社，2004年，第340页。

女》中，他把矛头指向了欧里庇得斯，在这部剧中戏仿了欧里庇得斯最为著名的两部悲剧《海伦》和《安德洛墨达》。

由此看来，西方女性主义学者在研究中排斥古希腊戏剧的理由，以及所罗门对他们的辩驳，恰好证明了巴特勒对性别原型的判断：摹仿的摹仿。阿里斯托芬想让涅西罗科斯假扮成女人混进妇女大会中，但是他找来的扮装的摹仿对象却是一个扮成女性的男诗人。也就是说，扮装揭示了性别是对一个摹仿的摹仿，通过在舞台上扮演和卸下女性装扮，阿里斯托芬戏剧性地揭示了西方戏剧与西方社会对女性气质的假定性两者之间的联系，其中也包括与女性身体的关系。他将女性气质表现为一系列的结果，这就意味着女性气质其实并不需要一个女性的身体，戏剧展现了性别的非自然化。

我们可以借用这部喜剧中的性别扮演来考察拉康所谓的女性的不可再现性。拉康的这一观点常常被用来支撑“女性是不可摹仿”的主张。但是这个主张却依赖于一个关于戏剧摹仿的错误概念。这一概念其实在再现背后放置了一个先在的真理，而且它拒绝将这个真理看作具有内在的厌女症。与此相反，戏剧表演显示出这一先在真理的缺席，戏剧并没有复制任何事物。在《地母节妇女》中，在行为者的背后没有行为，也就是说，涅西罗科斯只通过他在舞台上的动作而存在。这也就是为何柏拉图如此不信任戏剧：不仅仅是因为戏剧提供了一份摹仿的苍白的摹仿，而且它还暗示着并不存在什么指导着这个世界的、先于它的再现的理念。就像前卫戏剧导演赫伯特·布劳(Herbert Blau)所说，戏剧并不是意味着第一次，也不是初始，而仅仅是重现和复制。<sup>①</sup>这也回应了巴

---

① Alisa Solomon. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. London and New York: Routledge, 1997, p. 12.

特勒的论断:性别用以模塑自身的原始身份,本身就是一个没有原件的仿品,它只是一个摹仿的装腔作势的产物。从这个意义上说,性别就像戏剧,都是自我摹仿的,两者都是对一个行动的摹仿,而且这一行动本身就已经是摹仿了。

如果像特瑞莎·德·劳瑞德斯(Teresa de Lauretis)所说,性别是一系列社会技术的制度化论述、认识论、批评实践,以及日常生活实践的产物,那么戏剧一定也参与了这个性别建构的过程。表演与女性形象是如此紧密地纠缠在一起,那些揭示戏剧性摹仿的机制也同时能够揭示劳瑞德斯所说的那些“性别的技术”。而那些质疑了它们自身的表现策略的戏剧(《地母节妇女》)是可以作为女性主义者的反抗基点的。<sup>①</sup>

很多论者都指出了戏剧表演与女性再现之间关系的蹊跷之处:“古希腊戏剧在具有宗教仪典的演出时,最初是由男女同台共演的。然而,随着真正意义上的戏剧在最终摆脱了宗教仪典形式后,女性便从舞台上消失了。”<sup>②</sup>“西方戏剧的传统源于公元前6世纪至公元前5世纪雅典的酒神节。我们的一切概念:戏剧、表演、形体、空间、服装、面具、观演关系都与那些节日、仪式和典礼同为一个谱系。在公元前6世纪时,当庆典成为所谓的戏剧时,女性就从这类活动中消失了。至今还没有一项纪录证明法律如何禁止女性参与歌唱和舞蹈,也没有一个证据证明这项改变的精确日期。”<sup>③</sup>也就是说,当男性替代女性扮演了酒神的侍女的时候,戏剧才由此产生,戏剧本身就是从扮演女性开始的,它可以作为社会对

① Alisa Solomon, *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*, London and New York: Routledge, 1997, p. 9.

② 胡志毅:《神话与仪式:戏剧的原型阐释》,上海:学林出版社,2001年,第256页。

③ [美]苏·埃琳·凯斯:《女性主义与戏剧》,吴靖青译,《戏剧艺术》,2001年第5期,第5页。

女性形象的扮演要求的隐喻。

苏·埃琳·凯斯认为三个领域的变化导致了女性在戏剧舞台上的消失，一是社会经济的组建。家庭的兴起使得女性逐渐离开了公共生活，而被拘束在家中，同时又失去了拥有和交换财产的权力。而由妇女参加的酒神节庆典则被认为是私人的习俗，从而走下了公共舞台。二是随着社会经济组合的变化，以戏剧为代表的新的文化机构产生，它们需要创造出新的与男性对立的“女人”形象，从而导致了神话体系的变化。这前面两项的变化，最终导致了第三项从宗教到戏剧的转变，此时为了使戏剧为父系制度服务，就必须压制女性，创造出新的“女人”。于是，“酒神的女祭司们必须得跳着舞淹没在众人之中，而森林之神们必须得开始新的戏剧中的一段合唱”。森林之神就是最早的男性演员，他们的“狂热是在逐步练习表演他人，而不是表达自己，他滋生了演员的摹仿艺术”。也就是说，表演的发明是有性别的——演员是男性的森林之神。<sup>①</sup>而且，森林之神的表演带有浓重的性别意味，当时的男演员常常穿戴着用皮革制成的标识着他们的性特征的衣服。这样，演员/戏剧主题都成了男性的。<sup>②</sup>

这也产生了一个问题，男性不得不在戏剧中扮演女性，那么他们该如何表现女性呢？《地母节妇女》就给我们上了这节课，男性除了穿上女性化的衣服，带上有假发的女性的面具，还必须得通过女性化的手势、行动和声调来表现人物的性别：“正是这样的塑造方式，使得女性形象的标准产生于相反的男性视角，而与真正的女性相去甚远。”<sup>③</sup>

① [美]苏·埃琳·凯斯：《女性主义与戏剧》，吴靖青译，《戏剧艺术》，2001年第5期，第7页。

② 同上。

③ 同上。

于是就产生了所罗门所说的那些“经典”戏剧，当古希腊戏剧中这种排斥女性的性别规范被上升为“经典”的时候，就成了戏剧史中的范例。词源学中，“classic”（经典）所含有的“class”（等级，阶层）正说明了拥有经济和法律优先权的、女性所无法进入的“第一等级”是如何排斥异性的。<sup>①</sup>

从父系制度所创造的“新”女性的意义上说，戏剧舞台的确表现了“真实”的女性形象，尤其是当我们把它和从古至今那些赋予戏剧道德教化任务的传统联系起来，就会发现教育学上的成功一定程度上确实产生了貌似真实。在这方面，中西戏剧是共通的。在中国传统戏剧中，男扮女所追求的境界是“比女人更女人”、“更像女人”。男旦所摹仿的对象与其说是现实生活中的女性，不如说是一个父权制统治之下所模造出的“女性”原型，这是一个从未存在过的幻象。而现实生活中的女性，往往又受到了传统戏曲表演的影响，学会怎样做女人。因为绝大多数传统女性微薄的启蒙教育其实是在戏台前完成的，所以，当她们观看演员演出时，也会反观自身，在这一人间戏台的社会语境中产生性别身份的认同。

让我们再以莎士比亚戏剧为例，莎士比亚时代的戏剧舞台上同样没有女性的身影。这和古希腊戏剧对女性的驱逐如出一辙。在中世纪，普通的妇女可以在当时行会组织的剧目中扮演角色，而有钱的妇女则可以参加一些假面舞会和比武大会。然而，当戏剧成为某一专职后，女性又一次被舞台所驱逐。<sup>②</sup> 在莎士比亚的戏剧舞台上，通过男童代替女性来解决可能由女性带来的性危险。所以，舞台上就出现了这一跨越“三性别”的场景，《皆大欢喜》中由男童扮演的罗瑟琳（女性角色）在剧中女扮

① [美]苏·埃琳·凯斯：《女性主义与戏剧》，吴靖青译，《戏剧艺术》，2001年第5期，第7页。

② 同上，第12页。

男装,以男性的身份告诉奥兰多(男性角色),她是如何教一个男人向女人献殷勤的:

他假想我是他的爱人,他的情妇,我叫他每天都来向我求爱;那时我是一个善变的少年,便一会儿伤心,一会儿温存,一会儿翻脸,一会儿思慕,一会儿欢喜;骄傲、古怪、刁钻、浅薄、轻浮,有时满眼的泪,有时满脸的笑。什么情感都有一点儿,但没有一种是真切的,就像大多数孩子们和女人们一样;有时喜欢他,有时讨厌他,有时讨好他,有时冷淡他,有时为他哭泣,有时把他唾弃。<sup>①</sup>

在这部剧中,演员的生理性别(男性)与角色的性别身份(女性)是不一样的,而这两者又和在剧中被表演的性别(男性)有所不同,戏剧舞台上的这一扮装表演就揭示了它所戏仿的社会性别的摹仿性结构,以及它的历史偶然性。解剖学上的生理性别、社会性别身份以及性别表演之间并不存在一致性,而是通过异性恋一致性的管控虚构,而获得某种自然化的统一假象。<sup>②</sup> 如果回到戏剧表演本身,其实这也是观看戏剧的快感所在,那些在社会生活中被设定为似乎是必然的和自然的因果关系的一致性(性别身份的三个维度),在戏剧表演的过程中被我们觉察到其实是具有偶然性的:“经由公然坦诚生理性别和社会性别不同,并戏剧性渲染了建构它们的统一性的文化机制的表演,我们看到生理性别和社会性

① [英]莎士比亚:《莎士比亚全集 喜剧卷(下)》,朱生豪译,南京:译林出版社,1998年,第143页。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第180页。

别被卸除了它们自然化的表象。”<sup>①</sup>

莎士比亚在他的许多部戏剧中都运用了这一手法来表现性爱：《维洛那二绅士》《威尼斯商人》《皆大欢喜》《第十二夜》《辛白林》。苏·埃琳·凯斯指出这一跨性别扮装同时也表现了男性的同性恋倾向。从一个层面上说，这类挑逗性的场景是由两个男性扮演的，两个男童/男人分别扮演了罗瑟琳和奥兰多。从另外一个层面上看，一个虚构的“女人”罗瑟琳正假想以男人的身份向奥兰多挑逗。还有第三个层面，这一对话描述了一场求爱游戏，将其中的一个男童想象为女性，两个男性爱人之间的游戏。这个虚构的“女人”罗瑟琳是两个同性恋男性的媒介和催化剂。<sup>②</sup> 所以，当扮演罗瑟琳的男童在最后一幕中再一次出现，向观众表明他的男童身份，并公开地、直接地挑逗着这些男性观众时就说明，“莎士比亚喜剧中的女性角色在任何时候都把注意力放在男性自身上面去……色情的结果是与男性相联系的，而非女性”<sup>③</sup>：

我要先向女人们恳请。女人们啊！为着你们对于男人的爱情，请你们尽量地欢喜这出戏。男人们啊！为着你们对于女子的爱情——瞧你们那副痴笑的神气，我就知道你们谁都不讨厌她们——请你们学着女人们的样子，也来欢喜这出戏。假如我是一个女人，你们中间只要谁的胡子生得叫我满意，脸蛋长得讨我欢喜，而且呼出的气味也不叫我恶心，我都愿意给他一

① [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第180页。

② [美]苏·埃琳·凯斯：《女性主义与戏剧》，吴靖青译，《戏剧艺术》，2001年第5期，第12页。

③ 同上，第14页。

个吻。为了我这一慷慨的奉献，我相信凡是生得一副好胡子，长得一张好脸蛋，或是有一口好气味的诸君，当我屈膝致敬的时候，都会用掌声向我道别的。<sup>①</sup>

因此，我们在分析这些将再现和摹仿问题放在重要位置的戏剧时，并不能以其是否有扮装的角色为出发点，内容上的区别不能解释它们如何与众不同。而是要注意到这类作品的内在自我批评所具有的张力，在对它们的阅读/批评中，再现和摹仿的方式使作品产生了症候和断裂，从而揭示了其中的意识形态运作。

## 二、传统戏剧的乾旦坤生

### 乾旦坤生的身体铭刻

包括所罗门在内的很多女性主义学者对西方戏剧经典的重新阐释，都是建立在布莱希特的间离效果理论上的，通过对戏剧的男女反串表演的分析，在戏剧本身的讽刺与摹仿中窥见了性别的裂痕。布莱希特也曾站在这一角度上，发表过对中国传统戏曲表演的看法。

布莱希特 1935 年在莫斯科看过梅兰芳的演出，1936 年他写出了《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》一文，论述他对戏曲表演方法的观感。他认为在中国戏曲的表演中，在演员与观众的关系中，两者均成为对演员的表演进行评判的观察者（通过移情作用）。布莱希特在梅兰芳的表演中看到了一种可操纵的符号和所指的体系，而并非真实生活。他推崇中国戏曲创造及利用“动作”的能力，认为这些动作既有自身的意义又

① [英]莎士比亚：《莎士比亚全集 喜剧卷（下）》，朱生豪译，南京：译林出版社，1998 年，第 181—182 页。

具有广泛社会实践意义的符号性,而不是象征性。<sup>①</sup>“中国戏曲演员的表演,除了围绕他的三堵墙之外,并不存在第四堵墙。”他使人得到的印象,是他的表演在被人观看,而这一意识又是与观众共享的。他们还必须放弃不被看见的假想。<sup>②</sup>演员与观众共同承认所发生的一切只在戏剧意识上是真实的,表现的意识取代了“暂停怀疑”。对布莱希特来说这并不是一种玄学的或神秘的过程,中国演员的间离效果是一种“可以移动的技巧”<sup>③</sup>。

显然,布莱希特用间离理论对中国传统戏剧的分析还是隔着“第四堵墙”的。孙惠柱在对比斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和梅兰芳的表演体系的文章中指出,梅兰芳体系在这一方面与布莱希特的方法相悖:外部动作与生活的自然形态相去甚远,连最小的一举手一投足、每句说白都要循一定之规——程式,都要合音乐的节奏;但是内心却要力求摒弃“做戏”的想法,使内部动作尽可能与角色接近,否则观众就会看不出所以然。梅兰芳在谈到《贵妃醉酒》中闻花的那个“卧鱼”时说:“要点是于当时我的心中、目中都有那朵花(其实台上空无一物),这样才会给观众一种真实的感觉。”因此,梅兰芳的哑剧似的表演与他的内心活动是相符的但同时又不失辩证性。高度程式化和预先设计的舞蹈、姿势及唱腔对表演提出了外在的要求。然而,演员同时还必须创造内在的真实来把虚假的表演转化为他本人欲以表达的现实。布莱希特似乎对梅兰芳的中

① [美] 卡洛·马丁:《全球语境中的戏剧、舞蹈和性别》,《戏剧艺术》,2000年第1期,第37页。

② [德] 贝·布莱希特:《布莱希特论戏剧》,丁扬忠等译,北京:中国戏剧出版社,1990年,第192页。

③ [美] 卡洛·马丁:《全球语境中的戏剧、舞蹈和性别》,《戏剧艺术》,2000年第1期,第38页。

国戏曲表演中外在和内在的双重结构兴趣不大。<sup>①</sup>

卡洛·马丁认为布莱希特对中国戏曲的这种解释其实可以通过与另外两个例子的对比,来显现不同观点对阐释的影响。他所举出的例子就是当年轰动西方社会的“蝴蝶君”的故事,法国外交官贝尔纳·布尔里斯科特与一名中国女伶的恋情最终被发现是他其实是与一名男性在恋爱。当被问及如何能搞错情人的性别时,布尔里斯科特的回答是他从未见过他女朋友的裸体,因为他认为她非常腼腆,而且这或许是中国的习惯。这一故事后来被美籍华裔剧作家黄哲伦改编成了戏剧和电影《蝴蝶君》,在剧中黄哲伦想要传达的是东西方之间的深层误识。<sup>②</sup>

我们可以在这三种对中国戏曲的不同理解中发现,其他两位所呈现的其他解读的可能性表明,布莱希特对中国戏曲的陌生化论述只是为了展示他的间离效果理论,他并没有兴趣去全面深入地了解中国戏曲的悠久传统。事实上,布莱希特所观看的梅兰芳的演出只是《打渔杀家》的一个片段,而且梅兰芳并不是在正式的演出中表演的,而是“穿着男装便服,在一间没有特殊灯光照明的房间里,在一群专家的围绕中表演他的戏剧艺术的片段”<sup>③</sup>。所以,观看梅兰芳的表演只是更加证实了布莱希特业已在酝酿之中的想法和实践:即戏剧中的角色可以并且必须独立于演员而被操纵。舞台上的演员不能完全沉湎于角色之中或与角色产生

---

① 孙惠柱:《斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和梅兰芳》,转引自[美]卡洛·马丁:《全球语境中的戏剧、舞蹈和性别》,《戏剧艺术》,2000年第1期,第38页。

② [美]卡洛·马丁:《全球语境中的戏剧、舞蹈和性别》,《戏剧艺术》,2000年第1期,第38页。

③ [德]贝·布莱希特:《布莱希特论戏剧》,丁扬忠等译,北京:中国戏剧出版社,1990年,第195页。

认同。<sup>①</sup> 布莱希特以牺牲中国戏曲表演的内在过程来强调其形式，他有意忽略了男扮女装的意义，其实也同时忽视了两个方面的理解：一是对产生中国传统戏曲表演的历史条件的理解，二是演员能够并且应该进入角色的主张的探索。<sup>②</sup>

虽然布莱希特对中国传统戏曲的解读在一定程度上其实是误读，但他毕竟敏锐地感觉到了程式化表演的与众不同。如果我们循着中国传统戏曲中乾旦坤生高度程式化表演的脉络去梳理，就会发现这一表演，在布莱希特的眼中是“形式”，在梅兰芳的心中是“本质”，程式不仅仅指的是形式，同时还是指“写意”。乾旦坤生性别互换的程式化表演其实正体现了巴特勒所说的“身体的铭刻，表演的颠覆”：性别是在时间的过程中建立的一种脆弱的身份，通过身体的风格/程式化的重复行动在一个表面的空间里建制的。<sup>③</sup>

在中国戏曲史的记载中，男扮女装的乾旦要多于女扮男装的坤生。从魏晋时期的初见端倪，到南北朝时，后周宣帝“好令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞”（《隋书·音乐志》），乾旦的风气就开始流行。到了宋代，“由于宋杂剧表演因素的扩大，角色行当也随之增加，出现了五种相对稳定的角色类型：末泥——男主角，引戏——戏头（多数兼扮女角，称“装旦”），副净——被调笑者，副末——调笑者，装孤——扮演官一类的

① [美] 卡罗·马丁：《全球语境中的戏剧、舞蹈和性别》，《戏剧艺术》，2000年第1期，第37页。

② 同上，第40页。

③ [美] 朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第184页。

角色。这五种角色类型世称“五花鬻弄”<sup>①</sup>。

在乾旦或坤生的演出中，最注重的就是“神似”，而并非是简单的男扮女装或是女扮男装的扮装秀，或是会让观者有“娘娘腔”和矫揉造作的虚假感觉。清代纪昀的《阅微草堂笔记》卷十二中就描述了一位乾旦的“设身处地”式的表演，可以达到乱真的地步：<sup>②</sup>

吾曹以其身为女，必并化其心为女，而后柔情媚态，见者意消。如男心一线犹存，则必有一线不似女，乌能争蛾眉曼髻之宠哉？若夫登场演剧为贞女，则正其心，虽笑谑亦不失其贞；为淫女，则荡其心，虽庄坐亦不掩其淫；为贵女，则尊重其心，虽微服而贵气存；为贱女，则敛抑其心，虽盛妆而贱态在；为贤女，则柔婉其心，虽怒甚无遽色；为悍女，则拗戾其心，虽理诘无巽词。其他喜怒哀乐，恩怨爱憎，一一设身处地，不以为戏而以为真，人视之竟如真矣。他人行女事而不能存女心，作种种女状而不能有种种女心，此我所以独擅场也。<sup>③</sup>

这是一种“写意”过程，而非简单的摹仿，也就是谢克纳所说的演员与角色在阈限阶段的双重否定的“移动”，演员从“非我”（被计划的角色）到“非他非我”（实现了的角色）。

而这一“神似”的写意过程是依靠戏曲的高度程式化来实现的，如果要实现孙惠柱所说的演员要“创造内在的真实来把虚假的表演转化为他本人欲以表达的现实”，就必须通过对演员身体的塑造，在具有阈限意义

① 谭帆：《优伶史》，上海：上海文艺出版社，1995年，第12页。转引自胡志毅：《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，上海：学林出版社，2001年，第259页。

② 胡志毅：《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，上海：学林出版社，2001年，第260页。

③ [清]纪昀：《阅微草堂笔记》，上海：上海古籍出版社，1980年，第276—277页。

的移动中对演员产生永久改变。这种长年累月的打造,是渗透到身体的每块皮肤和肌肉中的。一位戏曲票友曾这样描述她观察到的演员在台上的身体表演:“一位好的男旦演员,即使是一个简单的转身踱步,臀部肌肉的震动都是传神的。因为男性和女性走路时肌肉的律动是不一样的。”这其实就是巴特勒所说的:

我并不认为存在着一种叫作“性”的东西,它存在于某种模糊不清的生理形式之中,它在某种程度上通过步态、姿势、手势表达出来,于是,某种性倾向就能够或者从性别的外观、或者从或多或少具有魔力的性上面呈现出来。<sup>①</sup>

戏曲程式化的表演要依赖于身体的模塑,而对于乾旦坤生的身体的打造和铭刻来说,在某种程度上造成了肉体的各个维度上的不一致,它们彼此之间不是互相表达或反映的,表演的完成需要身体领域的解体和崩溃,这正体现了性别化身体的表演性:那些程式化的动作、姿态和演绎实践原本意图表达的本质身份都是虚构的,是通过身体符号以及其他话语手段制造并维系的。<sup>②</sup>

电影《霸王别姬》的前40分钟就在小豆子和小石头的学徒生涯中再现了这一过程。这部电影用一出中国传统戏曲作为片名,有两个层次上的意义,一是该剧目的是贯穿两位主角一生的舞台表演,二是这也是两位主角在舞台下的生命历程。一个人一辈子一出戏来演绎的表演,不论是程蝶衣的从一而终,还是段小楼的铮铮男儿,都在电影叙事的层面上演

① [美]朱迪斯·巴特勒:《摹仿与性别反抗》,[美]葛尔·罗宾等,《酷儿理论》,李银河译,北京:文化艺术出版社,2003年,第349页。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第178页。

绎了谢克纳所说的，长期排演同样角色的表演活动，将渗入演员的自我建构，而在戏曲舞台上，演员和角色性别身份的互换性使得这一形塑过程更为复杂。<sup>①</sup>

在这段情节中，让观众最为揪心的就是小豆子那总也说不出口的“我本是女娇娥”。这句话不是程蝶衣后来痛斥四儿时所说的，“要是想成角儿，等你流上三船五车的汗就明白了！”，而是演员的动作如何和他的心理相一致的更为困难的过程：内心要力求摒弃“做戏”的想法，使内部动作尽可能与角色接近。也就是戏院老板的那句：“玩意儿要是不灵？衣裳……”

事实上，深谙中国传统文化的陈凯歌在影片中对这一过程着墨颇多，可以说在这前戏的40分钟中，用一出《思凡》已经完成了小豆子到程蝶衣的性别身份的转换。梨园中有“男怕《夜奔》，女怕《思凡》”之说，《夜奔》出自《水浒传》，讲述了林冲夜奔的故事，这是一出著名的折子戏，既讲究唱工又讲究做工，对表演者的要求很高，是昆曲小生最难演的一出戏，所以说“男怕夜奔”是因为这出戏需要边唱边做，而且身段十分繁复，因而对演员的表演技术和功力要求很高。所以，电影中师傅考察武生时就以“夜奔”为题，而且即使是背对了台词，也要挨打，“之所以要打你，是因为下次还得这么背”，可见要演好《夜奔》是要经过多少皮肉之苦才能深深铭刻在身体里，不会忘记。

昆曲大师俞振飞在《振飞曲谱》中介绍《思凡》：“全出一人（演）到底，旋律优美流畅，身段繁重，姿态多变。”<sup>②</sup>《思凡》全剧由一个人演出，要求

① 之所以局限在“电影叙事”的层面来分析，是因为这部影片本身在这一层面后尚有“镜外之域”可以发掘，本书在下一节会有论述。

② 俞振飞：《振飞曲谱》，上海：上海文艺出版社，1982年，第383页。

旦角唱做念调并行,特别强调突出了其做功的精湛优美。剧情设置上,小尼姑赵色空的“双重身份”,其尼姑现状和思凡少年之间的矛盾,又使其在唱词与行腔方面要兼济。既是小尼姑(出家之人),又是二八少年(思凡之人),戏剧冲突便在此“双重身份”之间上演。如“念白”之中:“削发为尼实可怜,禅灯一盏伴奴眠。光阴易过催人老,辜负青春美少年。”浅白的念词之中,潜藏的是“尼”与“美少年”之间的双重身份,这便在浅白之外实又加入凄楚可怜的意味,咀嚼愈久,楚怜之味愈浓。<sup>①</sup>这种对演员表演有极高要求的剧目,其实是对演员与角色相互渗透关系的极高要求。小豆子的一句“我本是男儿郎”遭来的是顿顿毒打,“尼姑是男的还是女的?您倒是真入了化境,连雌雄都不分了”。师哥再三开导他:“豆子,过两天就要给祖师爷上香了,就想你是个女的,可别再背错了。”

《思凡》中的这一段念白:“我本是女娇娥,又不是男儿郎,为何腰系黄绦,身穿直裰?看人家夫妻们洒落,一对对着锦穿罗,不由人心急似火,奴将袈裟扯破……”在巴特勒看来,这一演员的言语行为其实是一种身体行为,“它是一种发声过程:喉、肺、嘴唇以及嘴都参与到这个过程中来了。任何被讲述的东西不仅通过了身体,而且还构成了身体的某种展现”。<sup>②</sup>“讲述者可能是在传达发生在过去的一些事情,但讲述者做的不止这些:在讲述过程中,讲述者展现了做了那些事的身体,而在讲述的同时它还在做一件事,即展现正在讲述的身体。”<sup>③</sup>所以我们必须把讲述者着意传达的意义、讲述的模式以及产生的非意图中的效果作为一个特别

① 李霞:《〈思凡〉——昆曲中的另一种高雅与俗白》, [http://www.xiju.net/view\\_con.asp?id=2753](http://www.xiju.net/view_con.asp?id=2753), 2008年12月10日。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第176页。

③ 同上,第176页。

种类的集合体来考虑。

周慧玲指出,如果说女性形象是性别表演化的产物,是最深且最古老的表演审美活动的对象之一,那么女体便长期形构了这个审美活动的主要课题。在观众面前,女演员一出场,她的女性形体已然初步满足了大众的审美快感,而一个男扮女装的男演员要满足人们对女性形象的审美标准,是要多费点力来克服先天形体条件的不足的。但是,他获得的艺术肯定也会因此而高出很多(虽然也往往夹带道德批判的暗力)。也就是说,在中国及其他多数文化中的表演审美中,女演员被期待的是现身说法,而男演员被期待的是表演技艺的展现。虽然女性主义的观点可以很方便地用来反驳这一审美偏见,但是这类偏见其实也说明了反串表演的男演员所得到的崇高地位,也许是因为他们不仅克服了自己先天形体的限制,更凭借着对戏曲身体程式化的掌握与再现,满足了人们对女性形体的审美欲求。<sup>①</sup>

### 越剧女小生的脱俗之路

男女反串扮演是戏剧的常用手法,但是男扮女装的情况相对多见,而女扮男装则比较少见。中国传统戏曲中一直有女扮男装的坤生角色,“许多女演员在京剧成为男人的天下前好几个世纪,就已经以男角色活跃在中国舞台上。在中国古代表演史中,女演员经常在舞台上反串生角,有时甚至超越男子同台的生角成就。最值得我们注意的是,许多女演员即便在与男子同台的场合中,也照样反串生角,丝毫不让须眉”<sup>②</sup>。

① 周慧玲:《明星过程、性别越界与身体操作——从张国荣谈起》,《文艺研究》,2009年第4期,第88页。

② 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第245页。

周慧玲以元代繁荣的坤生表演为例,说明中国古代社会对性别表演的某种认知,即男女演员的性别差异并不构成他们在舞台上表演的性别角色的主要证据。相反,剧中人的性别是透过服装和手段来表现的。舞台上的性别反串表演,似乎在说明当时的社会,将“性别”视作一种艺术活动来欣赏。<sup>①</sup>

但是,需要指出的是女性在戏曲舞台上的性别跨界,并非意味着在现实生活中的游刃有余。从元代到清代,社会对演员生活的严密监控,阻止了他们将舞台上的性别反串,延伸到生活里的身份改变。这也显示出社会对戏剧本身所允许的某种性别逾越的惧怕。“达官贵人们对待坤生/女演员的亵玩态度,是为了要征服彼等在台上的不羁演出,并防止她们在现实生活中也跨越性别阶级的界限。”而这一态度的另外一层意义就在于“区分现实生活和舞台表演,厘清演员在现实生活中真正的性别属性,以维持社会所认可的男女性别分际”。<sup>②</sup> 性别反串的复杂性,使得它在不同的社会历史语境中有不同的意义,但是它所内涵的逾越与颠覆却是我们观看这一表演所刻意借鉴的批评视角。

到了现代社会,在中国南方流传下来的最具代表性的坤生就是越剧的女小生。和古老的昆曲、京剧相比,越剧的历史不过百年,从清末民初的“女子文戏”发展而来,剧团由全女班组成,在表演中擅长女小生的扮演。新中国成立后,虽然也逐渐发展成为男女合演(如浙江省越剧团),但其最具代表性的仍旧是以女小生为代表(如浙江小百花越剧团的茅威涛)的全女班演出。

① 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第247页。

② 同上,第249页。

1999年，茅威涛凭借在观众中的影响当上了浙江小百花越剧团的团长，从此，她也不得不面对当代社会中越剧观众大量流失的严酷现状。在深思熟虑后，茅威涛提出了一系列的改革措施。在茅威涛所做的越剧改革中，一个重要的主题就是越剧的脱俗之路。越剧从乡间草台班子发展而来的诞生背景和发展历程，使得它倾向于相对世俗化和民间化。茅威涛希望能够提升越剧的空间，从草台转换到庙堂，从民间进入都市。

在她的改革历程中，有一个截点耐人寻味。1998年茅威涛首次“跨团”和浙江省越剧团合作演出了越剧《孔乙己》。为了演出这场戏，她不惜剪去了长发、剃了光头，足见其决心之大。茅威涛在扮演孔乙己的时候，是以一个不同以往的以穷酸迂腐的潦倒女小生形象出场。虽然这部剧获得了很多荣誉：1999年中国戏剧节奖、第十届上海白玉兰奖、文化部第九届文华奖等等，但是也引起了很多争议，学界的争论焦点主要集中在对鲁迅原著的改编：“茅威涛的孔乙己还是不是鲁迅的孔乙己？”，以及对越剧程式的创新和突破上面：“越剧《孔乙己》还姓‘越’吗？”，而她的戏迷更在乎的是茅威涛能不能演孔乙己，很多戏迷认为茅威涛不应该演孔乙己。因为“她是以扮演风流倜傥的才子、书生见长，她的扮相清丽飘逸，一曲缠绵柔和、低回曲折的尹派唱腔，让无数越剧迷为之倾倒。现在，她突然‘变脸’，演了一个潦倒的穷生，加上一个光头，改变了戏路，看上去很难受。”<sup>①</sup>一些学者和戏曲界的同行也认为虽然茅威涛这种敢于冒险、超越自我的勇气是值得赞赏的，但是这一角色转换也存在着影响演出效果的危险。茅威涛其实也预见到了观众的强烈反响，也把这一剧目作为越剧改革的一次尝试，她认为：随着时代发展，从民间步入都市的

① 黄维钧：《越剧〈孔乙己〉轰动上海，茅威涛新形象引起争论》，《中国戏剧》，1999年第1期，第29页。

越剧品格越来越趋向高雅,原有老观众群的流失是可以预见的,而新观众群的形成是越剧未来的希望。为了吸引更多的新观众,她愿意做一块铺路石。<sup>①</sup>

我在2011年“茅迷”为茅威涛庆生的《众里寻她——茅迷重唱茅威涛经典演唱会》上,见识了“茅迷”们对她的喜爱。现场“茅迷”们汇报演出了茅威涛的九个经典剧目:《新版梁祝》《五女拜寿》《胭脂》《西厢记》《桃花扇》《孔雀东南飞》《孔乙己》《陆游与唐琬》《藏书之家》。在这场演出中,现场的观众的性别构成并不平衡,女性偏多,台上表演的唯一的男性票友是《桃花扇·香祭》中的严一笑。在演出过程中,严一笑的表演虽然有酷似茅威涛表演风格的神情,但是我们却仍能感觉到他众多节目中性别气质的殊异,我们会很明显地感觉到这是一个男人在表演,而突然间失去了女扮男装的性别模糊间的神秘感。

我们可以把这场演出看作是越剧的“观众表演”。周慧玲在对20世纪上半叶中国现代表演文化的研究中,引入了人类表演学中的“观众表演”的概念:

我们或许也可以将流言、舆论、史述,同样视为社会对女演员的艺术表演的解读和反应……如果这种“观众表演”不仅体现了一般观影大众对于“表演”指涉“写实”的诠释,而且还进一步影响了女演员的自我认知,那么这种“观众表演”可以说是催化女演员“现代化”(或“新女性化”)进程的重要仪式行为

① 黄维钧:《越剧〈孔乙己〉轰动上海,茅威涛新形象引起争论》,《中国戏剧》,1999年第1期,第30页。

之一。<sup>①</sup>

如果我们把越剧女小生的演出置于性别研究的范畴下，就会发现“观众的参与是如何被唤起的、被指导的、任其自由发展的，特别是，被要求把自己也参与其中，这些都决定着是一部剧所可能形成的性别批评”<sup>②</sup>。也就是说，一部戏的女性主义意义很大程度上并不在于角色身上发生了什么，而在于观众身上发生了什么。这场演出之名“众里寻她”其实是缘自茅威涛1994年的《蓦然又回首》个人专场演出，时隔十七年后，观众们用一场戏剧演出的集体仪式回应了茅威涛这些年的艺术历程，每一位“茅迷”都希望能够在演出中、在观看中展现出自己对茅威涛的理解。

我们回顾茅威涛当年这场《蓦然又回首》个人专场演出，就会发现这是她尝试戏曲形象转型的一个过渡仪式。她在这场演出中回顾了自己所扮演的八个经典女小生角色：《何文秀·访妻》何文秀、《五女拜寿·奉汤》黄伊群、《唐伯虎落第·画誓》唐伯虎、《孔雀东南飞·惜别离》焦仲卿、《西厢记·传简》张生、《研制·寻思》吴南岱、《桃花扇·香祭》侯朝宗、《陆游与唐琬·重游沈园》陆游。演出的主持人是以影视小生形象出名的濮存昕。演出的序幕中，台侧的男小生（濮存昕）望着台上的女小生（茅威涛），在他的旁白和遥望中，茅威涛以素装盘坐在舞台中央的聚光灯下，表演着原本在化妆间中完成的从一个女子到小生的扮装过程，她勒头、缠胸，穿起戏服，蓦然回首间，一位俊俏小生登上了舞台。濮存昕所朗诵的是茅威涛在化妆间这个阈限空间中的自我审视：

① 周慧玲：《表演中国：女明星、表演文化、视觉政治，1910—1945》，台北：麦田出版，2004年，第37页。

② Alisa Solomon. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. London and New York: Routledge, 1997, p. 8.

有演出的日子,我总是在黄昏时分,急急忙忙走进剧场的化妆间。那儿,是很吵,很闹的。但有时,也会非常非常安静。静得只剩下自己的呼吸声。天色渐渐地暗下来。化妆间里的灯静静照着我。面对镜子,我开始描眉、画眼睛、勒头、缠胸……日复一日,年复一年。这些动作单调而又机械。但在无数次的重复中,我也会莫名地产生一种冲动。我仿佛觉得自己是在接受洗礼。正是这些单调、机械的动作,净化着我的心灵。它们帮助我,使我从一个平凡、世俗、琐碎的人,渐渐演化成为舞台上一个又一个,被观众所喜爱的角色形象。<sup>①</sup>

茅威涛的这段扮装表演其实正呼应了巴特勒对性别表演的阐释:

如果性是一种装束,如果它是一种摹仿,如果性别在有规律地制造它试图接近的理想,那么性别就是一种表演,它在制造着一种内在的性或者是本质或者是灵魂的性别内核的假象,它通过手势、动作和步态(可以被理解为性别表现的肉体舞台的一整套服装)在皮肤上制造出来,它是内心深处的假象。性别变成天生的事物的一个途径,实际上是通过被建构成一种表面的现象,一种为在公众场合出现的身体赋予的意义,它制造出这种内心深处的必然性或本质的假象,这种本质用某种奇妙的因果的方式表达出来。<sup>②</sup>

① 影像资料来自《《蓦然又回首》——茅威涛表演艺术专场》(2DVD),《小百花越剧团艺术精品集》,杭州:浙江文艺音像出版社,2004年。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《摹仿与性别反抗》,[美]葛尔·罗宾等,《酷儿理论》,李银河译,北京:文化艺术出版社,2003年,第349页。

这次演出的缘起是茅威涛希望在表演上再有所突破和创新，她开始担心：“如果有一天站在台上，你那张俊朗的脸、玉树临风的形象都没有了的话，你是不是还有魅力征服你的观众？有没有这样的技艺？”<sup>①</sup>这次总结性演出之后，《孔乙己》和《藏书之家》等剧目就是她勇于突破的积极尝试。但是如果回到前面论述的中国传统戏曲中乾旦坤生的身体塑造来看，程式化所造成的角色外形和演员内心之间的统一，其实并不是靠简单的外在形象来感染观众的，这也就是为什么梅兰芳在62岁时还能出神入化地扮演杨贵妃。

和其他剧种相比，越剧更擅长于“才子佳人”的题材，不论是《梁祝》，《陆游与唐琬》，还是《红楼梦》。茅威涛在2009年选择了三部越剧来进军电影界：《西厢记》《陆游与唐琬》《梁祝》，这是她从艺三十年来最具个人魅力的三部标识性作品，从勇于追求自由爱情的英俊书生张生，到循规蹈矩不敢逾距最后以身殉情的梁山伯，到屈于封建礼教放弃爱情的陆游。<sup>②</sup>经典的越剧女小生的角色基本是“才子”，但是，为何这一有些“娘娘腔”的男性形象在当代中国社会并没有被污名化和排斥？其实在中国传统文化中，有些阴柔的“才子”和颇具阳刚的“帝王将相”都是文化象征体系所认可的男性形象，并不能拿现代社会对男性气质的认知，以其“娘娘腔”或是“阴柔”的男性形象表象来分辨伯仲。越剧或者说越剧女小生的最大魅力就来自于这一与众不同的男性气质。“在越剧中，最典型的就是《梁祝》，祝英台女扮男装为越剧的表演提供了最佳的基础。而《红

---

① 《茅威涛、郭晓男访谈文字实录》，<http://www.southcn.com/nfsq/ywhc/ss/200701160710.htm>，2007年1月16日。

② 《从舞台到银幕茅威涛率小百花和越剧华丽转身》，[http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2009/08/18/015756766\\_01.shtml](http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2009/08/18/015756766_01.shtml)，2009年8月18日。

《红楼梦》中的女性化的贾宝玉也为越剧的女小生提供了表演的舞台。”<sup>①</sup>

从性别原型角度来分析，“才子”形象具有双性同体的特征。他与另外一类女扮男装的女武生形象有很大的区别，女武生在表演中所展现的是比较纯粹和阳刚的男性气质，而女小生的“才子”形象更侧重于把握两性气质之间的和谐平衡。<sup>②</sup> 电影《人·鬼·情》中秋芸的扮演者裴艳玲就是当代中国著名的女武生，这部电影也是根据裴艳玲的真实成长经历拍摄完成的。裴艳玲在阐释她的女武生角色扮演时说：“我塑造的男性形象，比男人还男人。”在她看来，“戏曲的传统就包括男人可以塑造很好的女人，女人也可以塑造很好的男人，这是我们戏剧很好的一个传统做法。……因为很多男人的形象只有在我们女人的眼里面才能特别鲜明，抓住最有特征的部分”。<sup>③</sup> 与此相对应的是，茅威涛曾说，女人演男人得以成功的秘诀，就来自那种俊朗、清秀和纯净。她在《西厢记》《陆游与唐琬》《梁祝》中塑造的几个男性形象，上承的是魏晋风度。这种风度和诗意，在现代社会已难寻觅。影片中男主人公展现的那种俊秀飘逸之帅和温文尔雅之美，那种纯净儒雅的气质，也是今天大众所追逐的韩剧帅哥根本无法匹敌的。<sup>④</sup>

裴艳玲和茅威涛对中国戏曲传统的理解其实并不矛盾，因为不论是西方还是中国的戏剧角色的原型事实上都是双性同体的。西方演员所

① 胡志毅：《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，上海：学林出版社，2001年，第260页。

② 女小生与女武生在性别扮演上其实带给我们的是不同的审美体验，在观看女小生演出时，观众很容易有性别身份的恍惚之感。本书将在下一节以电影《人·鬼·情》为例，具体讨论有关女武生的性别扮演与女性主体的关系。

③ 影像资料来自《惊才绝艳裴艳玲》，央视《戏苑百家》栏目，2011年12月31日。

④ 《从舞台到银幕茅威涛率小百花和越剧华丽转身》，[http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2009/08/18/015756766\\_01.shtml](http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2009/08/18/015756766_01.shtml)，2009年8月18日。

体验的角色来源于神话原型，古希腊的“赫墨芙罗蒂德”(Hermaphroditus,“双性同体”一词的希腊词根)，就是希腊神话信使赫尔墨斯(Herms)和美神阿芙罗蒂德(Aphrodite)的儿子，是一个男女同体的林中仙女。柏拉图的“灵魂”是双性同体，荣格的“集体无意识”也是双性同体的。<sup>①</sup>而中国戏剧的角色原型可以追溯到中国文化的源头、意义的原型：老子的《道德经》的“道生一，一生二”。老子的“守雌抱雄”就是一种男女同体的现象。中华民族的始祖伏羲女娲也是二合一连体的造像。这一男女同体的文化渊源，自然会表现在扮装性的戏剧中。<sup>②</sup>

但是在现代社会中，随着福柯所谓的“性话语的扩散”，我们往往在异性恋制度的规制下，从性学、心理学的角度，将这种性别气质的模糊和跨越归类为变态或是病态。我们不能以现代社会的认识论和心理学来分析中国传统戏曲舞台上出现的女扮男装的女性表演，那样只会将其归纳为男性观看和女性景观的构造性原则中对女性的窥视。恰恰相反，“跨性别表演的女演员并不是证明了这个性别景观的当代假定，而是形成了对它的挑战”。<sup>③</sup>

事实上，两性同体，“作为象征或面具再次重现了原始的宇宙起源充满物质的空间，无论宗教仪式的阉割，还是异性装扮癖都是自然力的作用。男女性别角色的游移和反串不仅是人们深层的心理需要，同时也是一条重要的美学原则”，<sup>④</sup>恰恰因为戏剧表演与性别原型之间的依存关

① 胡志毅：《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，上海：学林出版社，2001年，第253页。

② 同上，第253页。

③ Alisa Solomon. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. London and New York: Routledge, 1997, p. 14.

④ [美]卡米拉·帕格利亚：《性面具》，王玫、王锋、李巧梅、萧湛译，呼和浩特：内蒙古大学出版社，2004年，第7页。

系,这一在当今社会被排斥的双性同体的性别气质在戏剧中却得到了很好的保留。所以,如果从神话原型的角度来看,男女两性本来身体中就有对方的形象,那么女小生所扮演的男性具有特殊的魅力就不难理解了。茅威涛本人也深谙其中的奥妙:“女小生有着一种假定美,这个假定美就是你自己可以恰到好处地去把握男女尺度。它与男旦有一脉相承之处,可以用一个异性的角度和眼光来观察世界。我个人认为这是一种双重审美,就是你去审视它,同时又可以去体现它。而这种体现往往是带着一种唯美的,理想的,浪漫的感觉。我觉得一个好的演员,他一定是去把握作品的魂,去驾驭这个舞台,而不仅仅是讲故事。就像梅兰芳先生演的虞姬、贵妃,在今天看来,他的那种雍容华贵,妩媚动人,我真觉得女演员都无法企及。”

因此,在某种程度上说,观众表演和戏剧的原型意义的确影响着越剧改革。越剧走向“雅”的脱俗之路似乎遇到了阻碍,茅威涛打出了“时尚”和“跨界”旗号,让越剧的老底子变得时尚。而这一走向都市的时尚路线依然是和“才子”的文化气质相呼应的。

胡志毅将越剧女小生与它特殊的地域文化联系起来,用文化地理志的概念来理解越剧女小生与其社会语境之间的密切关系:

京剧和越剧就有一个特别有趣的现象。京剧是由男演员来扮演女性角色,称之为男旦,而越剧则是由女演员来扮演男性角色,称之为女小生。这和地域文化是相关的。如果说,北方是男性化的话,那么南方是女性化的,而且男性化的北方需要以男性来扮演女性,而女性化的南方需要女性来扮演男性。

这是一种互补。<sup>①</sup>

在《孔乙己》之后，茅威涛回到与江南文化血脉相连的《藏书之家》和《梁祝》中挖掘越剧新的发展方向，《藏书之家》开拓了越剧题材，接续了浙江的人文传统，新版《梁祝》也的确带来了极大的成功。不论是题材的突破还是形式的创新，我们或许可以说有了“江南才子”才有了越剧女小生的独特魅力。小百花越剧团 2011 年开始兴建的小百花艺术中心就是对这一戏剧表演与空间地理关系的再次引用。其选址是在浙江省文化厅旧址，也是杭州西湖边的、宝石山下的核心地块，城市的中心所在，茅威涛希望把这一艺术中心建成杭州市新的文化地标性建筑。她请来台湾设计师李祖原为艺术中心设计了源自《梁祝》的蝴蝶造型，这位设计师的代表作就是台北的地标性建筑：101 大楼。杭州市政府所确立的“时尚之都”的城市理念与越剧的“才子”气质相依相称。茅威涛近些年来将越剧改编成电影的诸多尝试，其实也可以解读为试图借电影与都市之间的空间关系来建立越剧与都市的密切联系。<sup>②</sup>

因此，在对中国传统文化中男性气质的回溯中，如果以现代社会的性别身份概念来做价值和道德判断，这一观点仍旧是站在异性恋强制规范厌女症的立场上，将“阴柔”男性形象的同性恋化。越剧女小生的“才子”男性气质，是对中国传统文化的继承和发扬，通过对其丰富内容和意义的发掘，一方面揭示了性别的表演性，所谓真实的男性气质概念本身就是建构的；另一方面，在这一性别设定的增衍中超越了男性统治和强迫性异性恋的限制框架，消解了当代社会中男性的刻板形象，在当代社

① 胡志毅：《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，上海：学林出版社，2001 年，第 260 页。

② 关于中国当代社会城市文化与电影之间的关系，可以参见陈晓云：《电影城市：中国电影与城市文化（1990—2007）》，北京：中国电影出版社，2008 年。

会男性主流叙事的“阳刚”之外,抵制其对男性气质的想象和规训。虽然当代社会中性别多元化和模糊化的趋势越演越烈,一些“伪娘”“中性”等逾越性别界限的现象常常上演,但却依然徘徊在被排斥的边缘。越剧的“才子”男性气质的表演,引述了中国传统文化中与当代社会迥异的男性形象,通过一场场演出的重复引用,在某种程度上实现了在当代主流文化内部的颠覆。

## 第二节 性别表演的观看

并不存在一种保证会成功的交流或知识,不存在一种不被曲解的真理概念,也不存在黑格尔所说的那种主体和客体之间的同一。真理并不是先于谬误,并不能够自己把握自己;真理和谬误是同时存在的。没有一方,另一方也不能存在。

——亚历山大·内哈马斯《真理与后果——怎样理解J.德里达》

人间戏台的隐喻在将戏院中的表达模式与城市街头的表达模式进行对比的同时,其实也涵盖了观看的问题,也就是演员与戏剧角色和观众与社会身份之间的自反性。这也就涉及了“他者”(the other)的概念。一些论者指出“他者”是被巴特勒所遗漏的一个重要问题。罗萨琳·蒂博罗斯(Rosalyn Diprose)认为巴特勒的表演论述在很大程度上只有两个关键词:“表演的身体”和“法则规范”。而第三个关键词“他者”被遗漏了。蒂博罗斯强调由于他者是自我不可或缺的组成部分,加之身体的表演从来都不是单数形式,我们的主体性必然也是非同一和充满歧义的。他者是身体—主体获得其自我意识的中介,我们对于自身或彼或此的经

验(比如作为人、女人、黄种人、青年或是酷儿等等),只能在我们生活于其中的世界里借由我们与他者共同享有的概念体系获得。因而,我与我的“自我”的关系,是在一个社会政治的语境当中形成的,而那个“我”也是经由它与他者以及世界的关系而得以建立的。<sup>①</sup>

在巴特勒后期的著作中,她也注意到了这方面的疏漏,例如2009年她参加在旧金山举行的“酷儿纽带”(Queer Bond)学术研讨会,发言中谈及身体的重要性时就谈到了与他者的关系问题。她认为后现代主义和酷儿理论已经揭示出身体的社会构建性,我们对身体的认知是由各种社会文化话语构建而成的。身体与身体在社会中紧密相连,过去我们只注意到对个人身体的关注,现在我们必须关注他人的身体,关注身体与身体之间的关联性,因为身体和身体是相互联系和相互依存的。

在本书所尝试的性别表演理论的跨界研究中,将仪式的概念引入表演研究中,其实也意味着打破戏剧假定的观演界限,仪式是在场者共同参与的,观众直接参与到演出当中,在仪式中完成身份认同和价值确认。戈夫曼在用戏剧表演的观点分析日常生活情境时,也指出了这两种情境中角色设置的区别:在舞台上,一个演员在一种角色的庇护下,向其他演员所表演的角色呈现自己;观众构成了互动的第三方——这是必不可少的一方,然而如果舞台表演是现实的话,它就不会出现在那里。在现实生活中,三方并为两方;一个个体扮演的角色迎合其他在场人扮演的角色,然而这些他人同时构成了观众。<sup>②</sup> 因此,在有关性别表演文本分析

---

① 杨洁:《那一个哲学家“酷儿”——管窥朱迪斯·巴特勒》,《兰州学刊》,2008年第4期,第168页。

② [美]欧文·戈夫曼:《日常生活中的自我呈现》,冯钢译,北京:北京大学出版社,2008年,第1页。

和社会实践方面,我们可以以批判的视角来观看那些具有颠覆性的表演,去观察一部以特殊模式上演的戏剧在特定社会背景下是怎样建构观点的。

## 一、“怎么看”:颠覆性伪装的观看方式

### 《霸王别姬》的另类观看

陈凯歌的电影《霸王别姬》一直是学界各领域研究的“优良范本”,众多论者从性别研究、文化研究、电影研究、文学批评与理论研究等不同理论范畴出发分析这一影像和文本的互现案例。虽然不同背景的论者可以从不同的角度,以不同的研究方法来分析这部影片,但其中关注的焦点还是影片的性别主题,尤其是程蝶衣的性别认同问题。这一言说的泛滥提醒我们注意,如何观看或者说从什么样的立场出发来观看,成了当代社会性别表演研究中的一个重要议题。事实上,巴特勒的性别表演理论也为我们提供了一种观看影片中那些在电影镜头所缝制的叙事内外的具有颠覆性的性别表演的方式,也就是所谓的酷儿阅读的起点,让我们从激进女性主义的观点出发去阐释这些性别与身份之间的错位。

杨洁在对《霸王别姬》进行酷儿阅读时指出,在程蝶衣的身份认同和欲望再现的问题上,很多论者都认为程蝶衣是久为乾旦,人戏不分,先在心理上认同了戏曲中的女性的角色,含糊了性别,而后才越来越陷入对师哥的爱欲之中,也就是说,他是认同虞姬在先,而后才渴求追随霸王,从一而终。<sup>①</sup> 如果从这个逻辑顺序来推论,乾旦演员通过与角色认同,而达成了性别认同和欲望再现,那么岂不是几乎所有的乾旦演员都将有性别错位之虞? 这种阐释还是以强制性异性恋的角度出发,从一开始就

<sup>①</sup> 杨洁:《〈霸王别姬〉:一个酷儿阅读的起点》,《电影评介》,2008年第2期,第31页。

排斥了同性恋欲望,或者说同性欲望是无法被想象的存在,只有将乾旦演员的身份置换为女性,才能对欲望进行异性恋化的投注。这还是回到了巴特勒所说的性别与身份的顺序问题上来。对于程蝶衣来说,他先爱上的究竟是霸王,还是师哥小楼?

在影片开始,程蝶衣从一出场就没有明确的性别特征。被母亲艳红抱在怀中的他,戴着帽子、遮着面部,只留下一双眼睛,双手揣在绣着荷花的袖筒里,和周围其他男孩子的小平头不同,他留着齐耳的头发。需要注意的一点是,程蝶衣在拜师入行之前,在影片中,他是无名的,入了梨园行之后,才有了小豆子的小名。这一命名的过程,其实弥补了他自身父亲的缺失,戏班作为家庭意识形态的替代,对他完成了迟来的个人主体的传唤,并使他由此获得一个身份,成为不可替代的人。但是,这一传唤的过程其实是以一个对性别的传讯为前提的。关于遗弃他的理由,母亲艳红只说了一句话:“男孩子大了不中留。”班主不收他人行的理由是多了一只骀指:“祖师爷不收留。”只有断了指才能“留下”,而断指是某种意义上的男性菲勒斯阉割象征,在他凄厉的嚎叫中,他用那只断指的血印按下了入行的文书。

在影片接下来的叙事中,小豆子抛弃了母亲的衣衫,在与师哥的朝夕相处中,逐渐将自己的欲望投向了师哥。而在这一过程中,昆曲《思凡》中的那句念白成为性别转换的线索。小豆子的性别过渡仪式集中在剧中的两个情节中,一是经理来“喜福成”戏班下单挑演员时,小豆子第一次面对观众(经理)唱戏演出,他依旧唱错了词,心疼他的师哥只好使出狠招,拿铜烟斗在他嘴里杵得满嘴鲜血,他方才如梦初醒,重新起身,第一次唱出了那句“我本是女娇娥,又不是男儿郎”。如果以戏剧演出的角度来看,平时的排演是一个过渡阶段,可以允许有模糊性和不确定性

的存在,但是当观众出现时,就是真正的演出了,演员必须要做好身份的转变。而促使小豆子完成这一转变的,就是这一颇具象征性的师哥对他的“性启蒙”,在这个痛楚慌乱的过程中,小豆子领略到某种痛并快乐着的体验,并从此豁然顿悟,为自己内心冲撞已久的爱欲找到了出口:借戏中人言,诉自己衷肠。<sup>①</sup>心理上对师哥的爱欲使得他终于认同了戏中的旦角虞姬,也才使得他第一次登台演出了《霸王别姬》。二是在张宅演出结束后,他被张公公凌辱,失魂落魄地走出张宅。原本被师哥点破的爱欲受到了压抑和折磨,躺在寂静街道中的那个婴儿是他重生的隐喻,师傅的那句话“每个人有每个人的命”预示着他在选择了爱上男人之后的步步深陷。

在影片中一直存在着“婊子”和“戏子”的互文。艳红带着孩子去找戏班求收留,在街头被曾经的嫖客调戏,被骂作“臭婊子”,由此我们知道了她的身份“妓女”,而在街头卖艺的戏班子,也被地痞斥责为:“什么下三滥的玩意儿,也敢在这儿露脸!”周蕾在分析中国当代电影中的原初激情时,借用了阮玲玉主演的电影《神女》来说明在现代社会中,性是文明社会意欲压制的部分,而妓女的身体正是社会置换欲望的所在地,也就是弗洛伊德所说的“妓女的身体以性的迷恋物运作”。在《神女》这部“或许是世界上第一部直接描述女性赖以谋生的妓女行业,而不加道德说教的影片”中,与艳红有类似经历、独自抚养孩子的妓女,始终遭受着周围各色人物的流言蜚语和排挤嘲弄,尽管她们身为母亲,但是“通往其自身女性性欲望的路途却持续受阻、被警戒,并受到社会对女性贞操的父权

① 杨洁:《〈霸王别姬〉:一个酷儿阅读的起点》,《电影评介》,2008年第2期,第31页。

准则的惩罚”<sup>①</sup>。所以，已经脱离妓院场景，作为路人身份出现的嫖客仍然把艳红视为欲望所在，可以在公共空间中肆意调戏，艳红对此的反抗也招来了谩骂。在“婊子无情、戏子无义”的语境中，这一场景的互文也隐喻了程蝶衣的一生，作为戏子的他，不断受到“仰慕者”欲望的压迫（老太监、袁四爷），但是自身的性欲却总是受到阻碍。

在表面看来，段小楼对程蝶衣的爱恋始终不敢回应，而只以兄弟之情来演绎对程蝶衣的感情，所谓“落花有意，流水无情”。但实际上“婊子”和“戏子”的双重结构，也开启了一个隐性的同性恋爱欲的空间。杨洁认为，“楚霸王”段小楼除了在显性空间里与痴情妓女菊仙的悲欢离合之外，还在另外一个隐性的世界中，与“重义”的戏子程蝶衣纠缠在爱恨情仇之中。<sup>②</sup> 只是这一涉嫌同性恋禁忌和道德忤逆的影像是不能在影片中直接出现的，只能通过双关场景的设置来隐喻。在影片中，菊仙的“插足”使得原本和谐的两人关系不断出现裂痕，但是其中还是有一段“蜜月期”，就是段小楼帮助程蝶衣戒掉鸦片的片段。在这一场景中，程蝶衣借着身体的歇斯底里来宣泄着对段小楼不能履行从一而终诺言的委屈。彼得·布鲁克斯(Peter Brooks)认为歇斯底里总是跟性欲有关，并且表现了对个人的性的身体之身份认同的基本困惑，歇斯底里的身体对基本的对立和法则提出了威胁，超越破坏了对于性别和欲望的社会建构。<sup>③</sup> 在这样的身体面前，原本以理性控制自己的段小楼无法从异性恋身份出发来应对这一场景，段小楼第一次紧紧抱住程蝶衣，并把他按倒

---

① [美]周蕾：《原初的激情：视觉、性欲、民族志与中国当代电影》，孙绍谊译，台北：远流出版社，2001年，第44—45页。

② 杨洁：《〈霸王别姬〉：一个酷儿阅读的起点》，《电影评介》，2008年第2期，第33页。

③ [美]彼得·布鲁克斯：《身体活：现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005年，第294页。

在床上。电影镜头在这一关键时刻稍稍拉长,于是,两个人虽然都衣衫完整,但是给观众的错觉却是两人性爱的影像。这是全片当中双关暗示最为明显的一个镜头。<sup>①</sup>

在随后的情节中,戒烟成功的程蝶衣与照顾他的段小楼并排坐在床上,又重现了他们在照片中的幸福合影。虽然只是片刻的温存,但是程蝶衣的脸上却有着无比幸福的微笑。事实上,段小楼并不是不在乎程蝶衣的爱恋,但他的话语总是欲说还休,他在乎程蝶衣和袁四爷的关系,所以才会上质问他:“你有没有?……你到底有没有?”他知道菊仙的出现对程蝶衣的伤害,所以才会上说出:“我——我和她的事,都过去了。请你——不要怪我!”而这一同性恋空间的肉身具化是通过袁四爷与程蝶衣的模糊性爱镜头来完成的,程蝶衣和袁四爷的关系其实是互相利用,袁四爷需要程蝶衣的身体,而程蝶衣需要从他那里得到宝剑和慰藉。影片对这两段同性性关系的不同处理揭示出在异性恋制度的叙事中,同性之间即使可以有性,也绝不能有爱。

所以,影片所呈现的同性恋情欲并不是对异性恋的摹仿(一个女性化的程蝶衣爱上了男人),而是一种自觉的戏仿,一种颠覆性的伪装,它让我们注意到性别、欲望与身份之间的断裂性,以及可以被写入我们身体的多元的情欲。<sup>②</sup>

陈凯歌后来所拍摄的电影《梅兰芳》由于其题材的相近性,常常被拿来与《霸王别姬》进行比较。在《梅兰芳》中,我们可以很明显地发现主流话语对《霸王别姬》中这些性别越界叙事的收编,梅兰芳和邱如白之间的

① 杨洁:《〈霸王别姬〉:一个酷儿阅读的起点》,《电影评介》,2008年第2期,第33页。

② [英]休·索海姆:《激情的疏离:女性主义电影理论导论》,艾晓明等译,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第203页。

关系被不断地辩白,<sup>①</sup>与孟小冬的感情纠葛也被做了艺术化的处理。这种有点“此处无银三百两”的表现方法,不论是处于怎样的原因(梅家人的反对或是影片审查的需要),影片中对一些越界行为的按下不表或是含糊不清的处理,都给了我们一个巨大的想象和阐释的空间,就像《霸王别姬》中的那些具有颠覆性的性别表演,这些都是主流话语和图像所无法再现或拒绝再现的东西。<sup>②</sup>所以,如果我们把《梅兰芳》看作是一次主流叙事对《霸王别姬》的重写,那么就可以揭示出:主流电影常常以一种“强迫症式”的方式,重复对异性性别的表演,“这种摹仿从摹仿本身的效果和结果,生产了原本的这个概念”——但是它永远都无法遏制那“与每一个表演竞争”的、造成断裂的“过度”。然而,恰恰是这些“为了重新打造而重复的电影,也许可以凸显表演的暧昧之处”。<sup>③</sup>这是性别表演理论为我们提供了一种另类的电影观看方式。

## 二、“戏中戏”:大小舞台间的性别表演

### 电影与戏剧的批判性观看

塞吉维克在巴特勒所指出的表演性的时间性之外,提出了“表演外围”(the periperformative)的概念,将关注点从表演本身引向表演的周边,以及表演在(假设)空间上的延伸与覆盖。从这个角度来看,性别表演不再是“表演者”——即性别化(过程中)的人——的独舞,相反,这种

① 黎明在影片的宣传中一直强调梅兰芳和邱如白之间的感情与爱情没有关系,应该是升华的感情。

② 杨洁:《〈霸王别姬〉:一个酷儿阅读的起点》,《电影评介》,2008年第2期,第32页。

③ [英]休·索海姆:《激情的疏离:女性主义电影理论导论》,艾晓明等译,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第203页。

表演发生于具体或预设的语境(context)之下。<sup>①</sup>对观看的关注,可以将性别表演的研究切入到具体的语境中,发掘这一社会戏剧的互动仪式所具有的能动性和颠覆性。

从观看的角度出发,人类学表演理论赋予性别表演研究的一个跨越维度是将表演作为“交流”,把观众表演也纳入到表演的范畴之中。因为就像巴特勒所说,如果说实在的表象是一种建构的身份,一个表演得来的结果,“世俗社会的观众,包括演员本身,都对它深信不疑,并且以信仰的模式表演它”<sup>②</sup>。那么作为观众的观看本身就是观众表演,这种台上与台下的互动和交流,不仅影响着演员的角色扮演与艺术创造,同时也在模塑着现实生活中的社会戏剧。当然,这一理论创新并不是人类学的独门秘笈,很多女性主义学者早就开展了女性观众等问题的研究,有着诸多论述。

在这些研究中,以女性主义电影理论最为繁盛,很多学者以拉康的精神分析理论来阐释电影所内含的观看机制。我在这里不必赘述,只简要概括下此类观点。以劳拉·穆尔维为代表的女性主义者认为在拉康所阐释的再现系统中,女性仅仅处于恋物癖的“他者”位置。女性由于缺少阳具,而无法接近象征秩序,她们被拒绝具有主体性。因此,女性不能被再现,而仅仅是作为男性欲望的建构的“女人”而被再现。我们很容易发现这个概念的确适用于大部分的主流叙事电影,这些电影将女性反复再现为性欲的对象。用卡普兰(E. Ann Kaplan)的话说,就是它们始终

① 郭劭:《开拓者:塞吉维克、〈男人之间〉及其他——纪念伊芙·科索夫斯基·塞吉维克(1950—2009)》,〔英〕伊芙·科索夫斯基·塞吉维克:《男人之间:英国文学与男性同性社会性欲望》,郭劭译,上海:上海三联书店,2011年,第287页。

② 〔美〕朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第184页。

都维持着使观众看到所谓自然的幻象。<sup>①</sup>

但是在戏剧舞台上,女性是可能被再现的,一个活生生的、有呼吸的女性能够被表现出来。而且,她有可能发表对她所再现的角色或形象的评论,这使得那些围绕在“女性”周围的引号变得可见。用符号学的术语来说,就是她能够唤起对分歧的注意,从而加大能指与所指之间的距离。因此,她可以打破观众所看到的所谓的自然的幻象。就像在《地母节妇女》中,在男扮女装的传统中,也能通过舞台指出人工化而非自然化的性别本质。特别是当男性扮演女性的时候,男性演员成了恋物崇拜的女性,这就更难以去维持那些自然化的传统。<sup>②</sup>因此,我们辩证地看待电影与戏剧中的观看问题。作为表演与观看的沟通的艺术形式,戏剧与电影的确有着密切的联系,它们有着很多共通的理论观点和实践方式。诞生在先的戏剧艺术影响着电影,反过来说,也被其所影响,但是我们不能简单挪用电影理论中的观点来进行戏剧分析。

对电影与戏剧的观看关系的辩证理解其实也启发了我们另外一个批判性观看的方式,就是当一部电影作品中嵌套了戏剧表演的时候,其中的观看与批判的意识就很复杂了。戏剧观看的嵌入能够通过角色的自我意识来阻止电影的观众凝视,同时,戏剧化的效果也使得它能够削弱性别身份的僵化和稳固性,那些质疑了电影的表现策略的戏剧在一定程度上可以作为女性主义者反抗的基点。

在中国当代电影史中,有很多电影采用了这样的“戏中戏”模式。我们或许可以把这一现象解读为在戏剧现场演出衰微的时代,电影中的戏

---

① Alisa Solomon. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*, London and New York: Routledge, 1997, p. 11.

② 同上。

剧表演以借尸还魂的方式继续着人间戏台的隐喻,表达着性别与表演的当代阐释。

陈凯歌的两部代表作品 20 世纪 90 年代的《霸王别姬》和事隔十五年后的《梅兰芳》都因为涉及中国传统戏曲题材,而采用了戏中戏的叙事方式。在《霸王别姬》中,性别跨越和同性情感是影片灵魂之所,而《梅兰芳》,在诸多因素之下,以一种微妙而内敛的态度处理了同性之间的某些情感瓜葛。在我们已经论及的中国传统戏剧中的性别表演问题之外,此类电影中的“戏中戏”,嵌套在电影中的观众表演也是在某种程度上映照了当代中国性别表演场域和身份确认的多元化。戏剧是一种时空复合体的艺术形式,而电影则在某种程度上延展了这个时空范畴,出现在电影中的戏剧,与其说是对传统文化的回溯,不如说是通过这一双重表演来重新审视台上台下的性别表演,不仅仅是舞台上的唱念做打,更重要的是舞台前后的人生百味。

#### 大小舞台间的女性主体困境

在这里我们选取新时期的两部彰显了“人间戏台”隐喻的女性题材电影《人·鬼·情》(1988)和《红颜》(2005),并以早期的电影《舞台姐妹》(1965)作对比,来分析其中表演与观看、主体与空间的复杂关系。这三部电影是在不同时期具有一定代表性的“女性电影”。颇具意味的是,这三部讲述女性故事的电影,都采用了“人间戏台”的隐喻,将戏台人生和人生戏台巧妙地融合起来,而中国当代女性正是在如此复杂的仪式化场景中登台亮相的。在影片中,作为电影叙事策略的戏剧舞台,一方面被紧密地建构到电影机制当中,成为电影意义生产的一部分,而另一方面,戏剧舞台的引入,也使得电影中的“观看”复杂化,从而引出了叙事电影中的女性再现问题。因此,选择这三部作品,并不是要试论高下,而是想

要分析在不同的社会历史时期，富有意味的双重舞台的性别表演是怎样建构关于女性的观点的，其中的女性又是如何在这种主体困境中挣扎突围的。

在电影中运用戏剧表演，这种类型的戏中戏的模式，某种程度上赋予了电影以戏剧所特有的观看与批判意识，电影观众会产生“我看见我在看”的视觉效果，利用戏剧的双重视觉，使我们同时看到演员与角色，看到虚构与真实的两部分（或更多）层面，将我们带入想象的行动，去辨析表演与性别之间的复杂关系。双重视觉可以使“女性的生命同时透过旧的父权制和新的女性主义的透镜来审视”。<sup>①</sup> 影片中大小舞台的表达模式的互相协商，街道与戏台之间关系的变化，其实正是女性命运的症候。

《舞台姐妹》在片头以倒叙的方式，静态地切换了现代剧场、市井剧院和乡间草台的图景，从现代到原初，从豪华到简陋，背景音乐也由欢快转为悲愤，电影一开场是从俯拍的山水全景机位摇至乡间草台，这种对戏台的俯视镜头还在竺春花被警察抓走时出现，电影所要营造的是小舞台对大舞台的从属关系。而在结尾，新中国成立后演出《白毛女》时，同样的戏台，我们看到的是对台下观众的俯拍，在他们的视点镜头中，戏台上的表演以仰视的镜头呈现，画面在俯仰之间切换，直到随着舞台上高潮的出现，观众最终发出了打倒与报仇的呼喊。这种大小舞台关系的转变是电影镜头语言的象征性叙事策略，虽然说中国的传统戏曲一直有道德教化的功能，但是在这个时期，演出《白毛女》的舞台所再现的生活比现实生活更为激进，反过来影响和创造了现实生活，其承载的意识形态

---

① Alisa Solomon. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. London and New York: Routledge, 1997, p. 17.

功能已经溢出了想象的维度。戏台与女性作为工具与符号,被重新编码和固化。

与此相对应的是《人·鬼·情》中,秋芸从最初的乡间草台一路唱到省剧团,再到国家剧团,甚至是片尾时的出国演出。秋芸的命运随着一系列舞台的转换而发生着转变,这里的舞台在某种意义上的确是她反抗与挣扎的救赎空间,但这种空间意义上的转换,并没有带来她主体性的最终解放,她始终是被困在具有过渡意义的化妆间中,<sup>①</sup>还是摆脱不了回到乡间舞台“睡稻草”的命运魔咒。而在《红颜》中,戏台已经从神坛上被驱逐,与女主角一起流离在街道与人群之中。

舞台表演的模式在现实生活中有一种极端化的摹本,就是示众场景。在《舞台姐妹》中,被反复引用的是竺春花因为反抗警察而被抓示众的场景。虽然春花被绑在柱子上示众,但是她的画面始终是仰拍镜头,这个场景的多次出现,引领着她的觉悟,产生着启蒙神话的象征意味。<sup>②</sup>而与其具有可比性的是邢月红嫁给唐经理后唯一的一组家庭场景。在这组经典的镜头叙事语言中,邢月红见到丈夫后的异常不安呈现在一系列切换镜头里,她始终笼罩在丈夫的视野中,在丈夫最后的呵斥中,画面定格在她那仰视的惊恐万状的面部特写上。类似的镜头还出现在法庭上,竺春花对“当挡箭牌,来这里示众”的邢月红的庄严凝视。

这样面部仰视特写在另外两部影片的“示众”场景中也出现过。秋芸因为“母亲的女儿”的身份而被男孩们攻击,在一群男孩的围观中,她

① 关于这个化妆间的片头场景,戴锦华有精彩的阐述。(参见《雾中风景:中国电影文化1978—1998》,北京:北京大学出版社,1999年,150页。)

② 胡志毅:《舞台、女性和“过渡仪式”——〈舞台姐妹〉的再读解》,《北京电影学院学报》,2001年第2期,第57—58页。

被青梅竹马的二娃哥压倒在地，绝望地看着天空，这是她第一次清楚意识到自己尴尬的性别身份。小云在街头商场开张庆祝表演中，被刘万金的老婆打倒在地撕扯着，扮演着在场的男性观众眼中的欲望客体和女性观众心中的祸水形象。当他们离去后，她一个人静静地躺在地上，仰望着天空。这让人想起了圣女贞德在火焰中仰望天空牺牲时无助又悲壮的眼神。发生在《舞台姐妹》的女主角身上的这种意识形态启蒙，在另外两部影片中，却变成了茫然而冷漠的眼神，并不回应周围男性充满欲望的凝视。

在示众场景中，被示众的客体与观看的主体之间的关系，似乎与女性作为“被阉割”的他者的位置相契合。在这里，女性作为一个男性的派生物，来肯定男性作为原型的资格。但冷漠的眼神所昭示的这种极端化的经验，让女性精确地体验到了在阳具中心秩序下的挫折，让她们更接近受压迫的根源。在影片对示众情节的一次次回放中，女性的自我意识被明显地激发出来。<sup>①</sup> 因此，对于这三部影片中大小舞台关系的叙事变化，我们可以使其对应于一个宽泛的意识形态与社会变化的模式，但是当我们解释了电影再现中所包含的意识形态权力时，却同时冒着将其锻造为铁板一块的危险。这无形中建构出来的宏大叙事，又一次遮蔽了具体的女性个体的差异存在，并没有为女性指出可能的出路和留下反抗的空间。所以，就像劳拉·穆尔维所指出的，真正的问题是，如果无意识结构像语言一样，那么，当我们深陷父权制语言系统时如何与这样的无意识进行战斗？

巴特勒的性别表演理论正是以反逻各斯语言观作为出发点，她所阐

---

① [英]休·索海姆：《激情的疏离：女性主义电影理论导论》，艾晓明、宋素凤、冯芃芃译，桂林：广西师范大学出版社，2007年，第77页。

释的性别的表演性所揭示的性别是某种没有原型的摹仿，“事实上，它是这样一种摹仿行为，它制造了原型的概念本身，而这种原型却是摹仿本身的结果”<sup>①</sup>。因此，女扮男装的扮装表演，在某种程度上是对男性性别原型的否认和挑战，我们也许可以由此理解为什么作为坤生的邢月红是作为反面形象而被塑造的。与舞台上竺春花旦角、邢月红生角的性别表象相比，现实生活中竺春花逐渐失去了女性特征的男性化和对邢月红行头和衣装的强调，似乎更符合主流意识形态规范与批判的期望。月红与春花所体现的是交替展开的厌女症和对女性的理想化。在电影的叙述中，两个女人的形象似乎是处于水火两极，但她们其实在一次次的性别表演中，都被固定在了消极的被认同的位置。

巴特勒解构了生理性别与社会性别对立，而认为表演性是建构/重建主体的重要途径。这三部电影的女主角在社会规范的性别之外，颇意味地都选择了戏曲演员作为自己的社会身份。如果说戏剧与性别一样，都是自我摹仿，是没有原件的仿品，两者都是对一个行动的摹仿，而这个行动本身就已经是摹仿，那么，扮装与戏仿的真正意义在于，由于主体只能无限地接近规范，重复表演的缺陷和失败留下了缺口、缝隙和空白，从而提供了她者重返的重建主体的门户。<sup>②</sup> 于是，在现实生活中，她们不断地遭遇女性身份的指认，这个女性身份在社会规范的反复书写与表演中被建构。而在戏剧舞台上，她们的扮装和戏仿则是基于社会建构基础上的重建。

① [美]朱迪斯·巴特勒：《摹仿与性别反抗》，[美]葛尔·罗宾等，《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003年，第340页。

② [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第6页。

在《人·鬼·情》片尾，秋芸的接生婆出场，将她出生时的场景细细数来，那一句“你爸以为是个儿子，等我一看啊，少那个玩意儿，是个闺女家”，宣告着围绕她一生的矛盾和困境在她刚离娘胎时就注定了，就像戴锦华所说：“在元社会的指认中，女性仍是一个残缺的性别”。<sup>①</sup>“是个闺女家”的表演式话语宣布了，希望她能够建构它所声称要成为的身份。于是，在影片中，秋芸每次身份的转变都伴随着这样的表演式话语：“姑娘家学什么戏，女戏子有什么好下场！不是碰上坏人欺负你，就是天长日久自个儿走了形——像你妈。”“你是一个好看的姑娘，一个真闺女。”但是这每一次的重复表演，与上一次都不能完全重合，产生了叙事的缺口，而在这些模糊与分歧中，秋芸的自我意识在慢慢成长。

《红颜》的叙事策略运用了一个第六代导演常用的意象：高音喇叭广播。影片的前半部分以高音喇叭作为视点的俯镜头中，高音喇叭具有穿透力的声音早已溢出校园在整个小镇的上空弥散，从而营造出一个福柯式的全景敞视监狱。也正是在学校对两个未成年人的“败坏风气”行为惩戒的广播中，小云走在街道上，镜头聚焦在她有些惊恐的脸上，背景深中是一群坐在街边调笑她的盲流。虽然小云并没有像阿尔都塞叙述中的行人那样转身回应对这个身份的传唤，但是当场景转换，十年之后，小云此时却承担了一个“婊子”加“戏子”的性别身份。她将也许是中国传统道德文化最为不齿的两个身份“婊子无情，戏子无义”担负在了一起。<sup>②</sup>

① 戴锦华：《雾中风景：中国电影文化 1978—1998》，北京：北京大学出版社，1999年，168页。

② 但是就像在影片的这部分，广播已经悄然被街头流行音乐所替代，这种戏仿在某种程度上的确解构了广播的话语系统。然而导演也并没有放过流行音乐所代表的主流文化，当这些流行音乐在不同的时空场合被反复引用和演绎的时候，它本身已经面目全非。

在电影镜头语言中,小云的形象,无论是在台上还是台下,似乎都是“典型”的女性“空洞能指”。但是,当被驱逐出校园所代表的正常秩序后,她其实是主动选择了戏台,选择了现在的身份,刻意地承担了女性角色,“这意味着把一种不服从的状态转变为肯定的状态,然后开始挫败它”<sup>①</sup>。在影片中,她一次次的表演只是对“空洞能指”的摹仿,提醒着我们她自身与角色的距离。影片中出现她两次登台演出,一次是在戏院,一次在街头,与这些喧闹的公共空间形成强烈反差的,是由镜头长时间定格的她僵硬而漠视的面孔,观众的凝视快感也因此被阻断。台下观众的喝彩伴随着她无表情的演出,全套华丽的戏服与背后穿着裸露的女体,念经般唱出的流行情歌。小云扮演了一个最具女性气质的角色,却在对这个性别身份的重复表演中质疑着这个身份。

从波伏娃开始,很多女性主义理论家都指出电影本身具有将父权意识形态的性别建构自然化的能力,而这三部电影中,大小舞台间的性别表演却揭示了性别身份的人工化和非自然化,通过对女性形象或再现过程的展示,使我们能够重新审视电影叙事所塑造的女性形象,而不是简单接受这样一个自然的幻象。在其中,我们看到了从传统女性主义的政治诉求“扮演男性”,建立与父权社会相抗衡的象征体系,但却悖论地落入了一个女性解放的宏大叙事之中,到后现代女性主义者对男性与女性差异的强调,他们更看重的是“扮演女性”的意义。

无论是扮演男性,还是扮演女性,在这个社会仪式化的过程中,舞台空间以及性别表演所提供的演员与角色之间的距离,在激发女性自我意识的同时,在某种程度上也提供了反抗仪式的媒介。因为它有可能在精

① [英]休·索海姆:《激情的疏离:女性主义电影理论导论》,艾晓明、宋素凤、冯芃芃译,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第98页。

神分析学和符号学对女性安置的叙事策略之外，将女性由于性别自然化而丧失的与自我的距离，在空间维度上重新建立起来，在其中发掘女性的主体性。这个巴特勒所说的由被创造的主体的边界而导致的边缘差异空间，正是作为被相关的元叙事所排除的东西而需要恢复和重振的。

在《舞台姐妹》中，春花与江波的对话中，我们就可以看到处于萌芽状态的女性个体的自我空间意识是如何被一步步元叙事话语所吞没和重新编码的。当《祝福》被禁演时，姐妹班的成员提出“我们自己要是有个戏馆就好了”，于是大家希望通过联合公演的方式来夺回舞台，春花把这个想法告诉江波后，江波开始进一步启发春花：“戏院是个小舞台，眼前这个社会是个大舞台。如果这个世道不变，大老板不打倒，我们是不可能有自己的舞台的。”在这里，她将女性主体的欲望巧妙地置换为敌我矛盾的革命叙事，之后画面中出现的报纸报道《女伶何罪？》以及《保障做人和演戏的权利》更是强化了这一叙事。在影片的结尾，春花正式回应和认同了这个叙事话语：

江波：“记得吗？解放前你总想有一个自己的舞台。”

春花：“是啊，就在你住的那个晒台上，你说，反动政权不推翻是造不起自己的舞台的，可是今天，我们的舞台多么的广阔，它造在千千万万的工农兵中间。”

将“自己的舞台”与“解放前”并置，这说明不仅是像月红这样看起来有些“落后”的普通女性对感情和生活的欲望，而且以春花为代表的“进步”女性对于建构主体性的欲望，也都被定义为原初的、古老的女性欲望，需要被认可和重新安置，“解放”了的女性从此失去了这个自我的空间，“女性的主体身份消失在一个非性别化的（确切地说，是男性的）假面

背后”<sup>①</sup>。

从《人·鬼·情》到《红颜》，在自觉与不自觉间之间，在父权话语系统的围困中，女性开始试图重新发掘和营造自己的女性主体空间，走出建构的性别身份，进入短暂的、非现实的想象空间中。<sup>②</sup> 秋芸在指认她身份的男性们都退场之后，选择了自己扮演男性，“嫁给舞台”，将自我与舞台结合在一起。秋芸第一次被周围的父权社会给予郑重的认可，来自于救场演赵云，在大家的协作之下，她被迅速换装推向前台。这种被信任、被承认的满足感，与之前“母亲的女儿”身份所带来的耻辱与挫折形成了极大的张力，使得父亲的责打，希望她规规矩矩做女人的期望都落了空。初次登台的她似乎打开了另外一扇窗，进入了另外一个空间，这种张力/矛盾同时也深深地烙在她的生命之中。秋芸将外国记者的采访描述为“他们说他们的当代神话、人间奇迹，我想我自己的”，秋芸的叙述逃离了以西方记者为象喻出现的宏大叙事，以女性主体的想象解构着权力的安置和定位。类似的表达还有“是我自己心里想着让女人找个好男人”。钟馗对秋芸的注视，某种程度上也象征着秋芸对自我的探寻。但问题是，秋芸所追求的理想主体只存在于电影的幻象中。这个逃离的空间，只是一个相对于现实社会的舞台，是一个虚构的想象空间，像镜子，你可以对着它装扮成另外一种形象，但这种身份只存在于镜中。作为角

① 戴锦华：《不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性的电影》，《当代电影》，1994年第6期，第38页。

② 特雷萨·德·劳瑞迪斯(Teresa de Lauretis)曾对空间意义上的女性主义主体做过充分的阐释，她所说的女性主义主体，实际上就是一种想象的空间，是为了避开男权空间的限制，避开现实中客观存在的男权主义主体，而想象出来的身份空间。蓓尔·胡克斯(Bell Hooks)则进一步指出了这个边缘的场所所具有的重要性和反抗意义。(包亚明主编：《现代性与都市文化理论》，上海：上海社会科学院出版社，第174页。)

色的钟馗与作为演员的秋芸不可能同时出现，既是欲望的主体，也是欲望的客体，秋芸所选择的男性化认同的道路使得她永远都不可能凭借自己的权利进入欲望。

小云的形象始终被“水”所环绕，影片有几个诗意的场景刻画她对水的留恋，片头她躺在溪流中，在大篷车上抬头享受雨水的浸润……这呼应了她从“空洞的能指”到“流动的能指”的身份变化，小云选择了边缘空间，在反抗仪式化的表演中，极力摆脱被编码和符号化的命运。从镜头中，她微微隆起的腹部开始，小勇就是她“逃离的象征”。在镇上其他观众的眼中，台上只有一个恋物癖崇拜的女性客体存在，而在小勇的眼里却只有演员云姐存在。小勇所扮演的视觉的主体位置，在某种意义上是小云自我意识的外化，就像是她由外向内审视自我一般。小云的自我原本随着母亲那一句宣布小勇死亡的话语而消逝，但小勇的出现，这原本就属于她身体的一部分，为她拉开了一个想象的身份空间。事实上，他们初次见面时，小勇就以身份指认开始了两人的交往（“我晓得你是哪个，你是唱歌的。”）。每当小云意识到小勇的目光时，她就难以把自己遮蔽在身份面具之后，无法继续自己与那些男人们的关系。在小勇眼中，小云是一个赤裸的女体，没有扮演，也没有虚假。片尾两人在江边相视而立，一样的面孔注定了他们的无法分离，也是在小勇的注视中，小云坐上火车离开了小镇。

这样忠实的目光我们在《舞台姐妹》中也遇到过，影片中设置了一个与竺春花有相同身份背景（童养媳）和名字（春花）的角色——小春花。但是小春花的存在只有叙事的时间维度。作为影片文本的修辞策略，她象征着“未解放”的竺春花。她两次在台下默默地注视着台上的竺春花，以及为被示众的竺春花送水，两人镜头的不平等，提醒着竺春花革命与

进步的重要性。小春花所羡慕的是作为女性角色的竺春花(“你演得可真好!”“你演得更好了!”)。

在这三部影片所展现的大小舞台间的性别表演中,我们窥见了中国当代电影中女性身影的发展和转变,以及女性主体身份周围萦绕不去的引号。在一个个女性命运沉浮的故事中,重要的并非是形象的历史,而是“必须考察形象或再现被建构的过程”,<sup>①</sup>从作为“女性电影”的《舞台姐妹》到第一部“女性主义电影”《人·鬼·情》,不仅是作为影片角色的女性,包括女性导演在内的女性电影人,在影片内外,都在努力摆脱简单的编码符号,寻求主体性的建构。而李玉作为新时期女性电影导演的代表,她的几部作品更进一步敏感地触及了女同性恋、社会底层女性等边缘题材。但这个华丽转身并非能一蹴而就,就像《舞台姐妹》和《人·鬼·情》的人物轨迹是从乡间到城市再回到乡间,虽然竺春花的下乡演出和秋芸的返乡演出在个人层面上负载着不同的意义,但乡间仍然是一个可以托付的想象性归宿。然而在《红颜》中,小云所要面对的却是乡间的放逐,后工业社会拯救众生的万能药在对性别的解构中轰然倒塌,女性不是要再造一个女性主义的神话,不能在解放和反抗的表象中沉浸,而是试图从父权社会的边缘突围。小云踏上的那条长长的铁轨,意味着通向未知世界的道路依然漫长而艰巨。

---

① [英]休·索海姆:《激情的疏离:女性主义电影理论导论》,艾晓明、宋素凤、冯芃芃译,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第46页。

## 第五章

# 性别意识的觉醒：同性恋的出柜表演

当同性恋出现在电影中的时候，“遭来一些嘲笑，一些同情，甚至一些恐惧”，这是维托·罗素的说法，也是罗伯·爱泼斯坦、杰弗里·弗里德曼的说法。维托·罗素把电影胶片比作“赛璐璐衣柜”，同性恋在这个“衣柜”里，开一个门缝用眼睛四下张望，然后伸出一只手、探出一只脚……这个出柜的过程是艰难的，不亚于一位背负着家庭、婚姻、爱情诸多方面压力的中年男人。

——范坡坡《春光乍泄：百部同志电影全记录》

李银河在《同性恋亚文化》一书中指出国内外同性恋研究状况的差异，同性恋是较早和较多地被大众认知的性别麻烦群体，作为一种独特的文化现象，同性恋是社会学等诸多学科研究的理想课题，世界各国的学者都很喜欢这个题目，对它做过大量研究，仅在1898年到1908年间，关于同性恋这一问题的出版物就达到一千种以上，20世纪的后90年间，关于同性恋的研究就更多了。

但是，与之相对应的是，在国内，除了散见于报章杂志的零星文章，

九十年代以前竟没有一部关于同性恋的研究专著。<sup>①</sup> 在电影创作方面,1996年张元的一部《东宫西宫》才开启了中国大陆同性恋电影的道路。同性恋以及与此有关的种种现象一直以来都是作为社会禁忌出现的,即使在电影中出现同性恋角色,也是以削弱同性恋情结和极其隐晦的方式出现,同性恋题材的电影一直处于体制外地下流通的状态,这似乎是八十年代末中国第五代导演所遭遇的“墙里开花墙外香”的重演。在这一章中,我们将从同性恋的原初禁忌的文化建构性谈起,通过对中国当代社会语境中一些具有代表性的戏剧及影视文本的分析,来阐释这一性别跨界群体在身份实践中所呈现的仪式性展演与抵抗,以及在影像的纪录片叙事中,由于纪录片本身的跨界特质而产生的表演性问题。

## 第一节 出柜怪圈:同性恋的身份表演

历史是歇斯底里的:它只在人们关注的时候才存在——而为了关注历史,你必须站在历史之外。作为一个活着的人,我本身是“历史”的对立物,为了我个人的历史(对我来说,相信“目击者”是不可能的;至少我不可能成为一个目击者;因此,可以说历史学家米什莱写不出任何关于他那个时代的东西来),我这个历史的对立物是揭穿历史、破坏历史的。

——罗兰·巴特《明室——摄影纵横谈》

### 一、同性情欲的原初禁忌

让我们从一部同性恋题材的电影《春风沉醉的夜晚》(2009)说起。

<sup>①</sup> 李银河:《同性恋亚文化》,呼和浩特:内蒙古大学出版社,2009年,第1页。

这部电影延续了娄烨一贯的小众边缘路线，影片背景是2007年春天的南京，王平的妻子怀疑丈夫有外遇，就委托罗海涛跟踪调查，结果发现丈夫和一个叫作姜城的男人相恋。无法接受这一现实的她到姜城的单位大闹，迫使姜城和王平分手，却导致了王平的自杀。姜城在与王平分手后情绪低落，罗海涛在跟踪姜城的过程中，开始对他产生好感，两人结成了同性恋伴侣。罗海涛的女朋友李静在发现了这件事情后，试图接受这段三个人的情感，三人结伴出游后，李静还是无法接受这一现实，在旅途中选择了消失来结束这一切。自责的罗海涛在争吵中也离开了姜城。重新单身的姜城被承受着丧夫之痛的王平的妻子刺伤，伤愈后的他和一个异装癖的新男友一起过着平静的生活。这部影片在以同性恋为故事叙事框架的基础上，展现了一段同性恋、异性恋、双性恋和异装癖交叉混杂的影像。

娄烨的这部电影片名来自于郁达夫的小说。郁达夫在这篇小说中以男主角的无力之爱来隐喻国家的衰败颓废，而娄烨的电影在几十年之后用影像语言重写了这篇小说。娄烨在介绍这部影片的时候谈到了他从郁达夫的书中所得到的灵感，这部电影虽然并不是由小说改编而来，但是娄烨希望在影片中表现郁达夫的写作风格，并不从社会或政治身份的角度写人物，或是简单将人物作好坏之分，而是进入人物细腻的内心里世界。郁达夫是“自叙传”抒情小说的代表作家，这类小说“主张再现作家自己的生活 and 心境，减弱对外部事件的描写，而侧重于作家心境的大胆暴露，包括暴露个人私生活中的灵与肉冲突及其变态心理，作为向一切旧道德旧礼教挑战的艺术手段”。<sup>①</sup>从《沉沦》开始，“性苦闷”成

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京：北京大学出版社，1998年，第73页。

为郁达夫作品中极具特点的主题，在作品中通过直接写“性”包括“性病态”和“同性恋”的生活，来阐释爱恋生死的主题。<sup>①</sup> 其与众不同之处在于：“第一，传统载道文学历来将‘性’等同于‘淫’（虽然事实上也另有宣泄途径），而郁达夫，则是在五四背景下从人性、人道意义上表现情欲；第二，郁达夫现身说法，有意无意将‘性苦闷’与所谓‘民族苦闷’混杂起来。从1923年的《茑萝行》起，他开始直接涉及‘生的苦闷’，进而将物质贫困与情欲痛苦联系起来并作为社会现象加以考察。”<sup>②</sup>《春风沉醉的晚上》是和《茑萝行》同一时期的作品。

《春风沉醉的夜晚》电影中的点题之笔就是两位男主人公在郊区荒屋中一段情欲戏过后，朗读郁达夫的这部小说的片段：“天上罩满了灰白的薄云，同腐烂的尸体似的沉沉的盖在那里。云层破处也能看得出来一点两点星来，但星的近处，黝黝看得出来的天色，好像有无限的哀愁蕴藏着的样子。”依然是那份忧郁与无助，只是里面的隐喻置换成了同性恋/情欲与家庭/社会，处在不同时空中的这两个文本，从细处来看，都像是私人化的写作，但又很明显浸透着时代的印记。

我们之前说过，中国当代社会有关性别问题的认知开始于19世纪末20世纪初以来的中国的现代化进程以及中国现代知识分子对民族国家的想象和建构，如果说在20世纪初的中国，性别问题是作为一个敏感而又时髦的禁忌地域而被人所熟悉的，那么在将近百年后的今天，以同性恋及其他更为复杂的跨性别等性别多元化为代表的社会现象，已经成

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京：北京大学出版社，1998年，第75页。

② 许子东：《许子东讲稿》（卷二：张爱玲·郁达夫·香港文学），北京：人民文学出版社，2011年，第120页。

为我们这个时代的“新”禁忌，同时也是“新”图腾。之所以要加上引号，是因为同性恋作为一种社会现象并不新鲜，古已有之，但这一概念却是晚近才出现的，“随着 19 世纪对人类个性发展与人类性行为研究的开展，人们才开始了对同性恋现象的研究，创造出同性恋这一概念。今天社会学研究中普遍采用的同性恋一词，英文写作‘homosexuality’。‘homo’这一词根的本意是希腊文‘同样’之意，而非拉丁文‘人’之意”。<sup>①</sup> 现代社会将同性恋问题化，并且在不同语境下对其进行反复定义，对这一定义过程的考察将会有助于我们回到同性恋原初禁忌本身去彻底颠覆这一定义。

福柯考察了同性恋的产生过程，或者说关于性的话语的扩散制造出“同性恋”这一类别的过程。这一术语最初由性学所使用的分类学涉及，后来在法律和精神病学等知识领域流行起来。为了表明“同性恋”在这一分类前并不存在（虽然同性恋实践肯定是存在的），福柯为我们阐释了社会身份是知识构成方式的结果。他考察了“同性恋”话语构成在政治上的模糊性质：“毋庸置疑，在 19 世纪精神病学、法学和文学中出现的关于同性恋、倒错、鸡奸和‘心理雌雄同体’这些物种和亚种的一整套话语，使得对于‘变态’领域的社会控制成为可能；但是它也使得形成一种‘颠倒’的话语成为可能：同性恋开始代表其自身说话，要求承认其自身的合法性或者‘天然性’，并往往使用相同的词汇，而在这一相同的分类中，同性恋属于在医学上有缺陷的类别。”<sup>②</sup>

我们不要忘记，在确立同性恋的心理学的、精神病学的和

---

① 李银河：《同性恋亚文化》，呼和浩特：内蒙古大学出版社，2009 年，第 1 页。

② [美]凯·纳玛斯特：《内外有别的政治：酷儿理论，后结构主义和性社会学观念》，[美]葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003 年，第 137 页。

医学的研究范围时(威斯特法勒于1870年发表的有关“相反的性感受”的著名论文可以被视为这一研究的开端),人们不是通过一种性关系,而是借助性感受的某种特征、颠倒男女性别的某种方式来规定同性恋的。当同性恋从鸡奸行为转向了一种内心阴阳人、一种精神阴阳人时,它就成了性经验的诸多表现之一。过去鸡奸者只是个别的异端,而现在同性恋者则成了一个种类。<sup>①</sup>

也就是说同性恋成为以异性恋为规范前提的一种性别身份。德里达用“补遗”来解释同性恋和异性恋的对立关系。他所谓的“补遗”是意义通过差异和比较在现存和缺席的事物的动态运作中组成的:“补遗”什么都不是,既不是现存的,也不是缺席的,既不是实体,也不是人的本质。确切地说,它是一场现存的和缺席的戏剧,无论是形而上还是本体论的概念都不能解释这一戏剧的登场。通过“补遗”可以揭示出,那些看上去在既存体制之外的东西(同性恋)往往已经完全在它之内,而那些看上去是自然的东西(异性恋)实际上是历史的。德里达认为,异性恋定义自身时需要用同性恋:一个雄性十足的讨厌同性恋的男性在定义他自己的“正常”的时候,只能用与他不同的人——一个女性化的同性恋男子——作对比的办法来定义。同性恋者也并没有被这种同性恋恐惧症排除在外,它存在于这一观点本身之中。<sup>②</sup>

福柯和德里达从后结构主义出发对同性恋成因的解构启发了包括

① [法]米歇尔·福柯:《性经验史》(增订版),余碧平译,上海:上海人民出版社,2005年,第29页。

② [美]凯·纳玛斯特:《内外有别的政治:酷儿理论,后结构主义和性社会学观念》,[美]葛尔·罗宾等:《酷儿理论》,李银河译,北京:文化艺术出版社,2003年,第134页。

巴特勒在内的很多性别研究者和实践者。巴特勒延续了福柯历史考古学的谱系概念,考察了同性恋是如何从一种存在逐渐被各种话语(dis-courses)建构成异端的,她从盖尔·卢宾对同性恋禁忌的分析说起:“乱伦禁忌是以较前的、不太清晰的同性恋禁忌为前提的。对某些异性结合的禁止假设了对非异性结合的禁忌。社会性别不仅是对一个性别的认同,它还需要将性的欲望引导向另一个性别。劳动的社会性别分工牵涉到社会性别的双方——男性和女性,它创造了他(她)们,而且把他(她)们创造成异性恋的人。因此,对人类性欲中同性恋成分的压制及其必然后果——对同性恋的压迫,同样是那个以其潜规则和关系压迫妇女制度的产物。”<sup>①</sup>同性恋情欲作为先于异性恋乱伦禁忌的一个原初禁忌,由于不被承认而丧失了移置于语言和被表述的可能。

在《东宫西宫》《那年夏天》《春风沉醉的夜晚》这三部同性恋题材影片中,导演都着力表现了一个原本是“异性恋”的人如何转变到同性恋的过程。《那年夏天》里的小玲、《春风沉醉的夜晚》中的罗海涛一开始都是以异性恋的身份出场的,有着自己的男朋友和老婆,《东宫西宫》中警察小军在询问审查阿兰的过程中,也发现自己似乎对阿兰产生了情欲。

因为如果按照弗洛伊德的原初双性情欲的论点,我们的情欲客体有可能是同性或是异性,抑或是双性的,只是在强制性异性恋制度下主体形成的过程中,生理性别、社会性别和性欲被自然化,而呈现出三位一体的一致性,在这一过程中,同性恋情欲作为禁忌在最初就已经被排除在可能性之外了。在最初放弃欲望客体的选择中,异性恋身份是以异性恋乱伦禁忌来建立的,丧失以哀伤的形式被承认。在这个过程中,丧失的

---

① [美]盖尔·卢宾:《女人交易:性的“政治经济学”初探》,[美]佩吉·麦克拉肯主编,艾晓明、柯倩婷副主编:《女权主义理论读本》,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第53页。

客体是被承认的,而且通过内摄(introjection)建立了一个净空的空间(an empty space),把力比多从丧失的客体上移置到一个意指的客体上,完成了隐喻意指的言语过程。在这个心理过程中,言语“表征”那不在场者(the absence)并超越它,完成了对客体的移置而保留了异性恋目的。<sup>①</sup>这就是巴特勒所阐释的异性恋身份认同的过程。而在同性恋乱伦禁忌中,丧失的爱通过抑郁结构延续。丧失的客体以合并的方式被否认并保留在“身体内”,拒绝承认丧失,使得客体无法被移置为语言。合并是反隐喻的,它无法对丧失命名或承认,使得它侵蚀了隐喻意指本身的根本条件。而否认丧失,使得同性恋情欲同时失去了目的和客体。<sup>②</sup>这就是身体的“直译化幻想”,在这一过程中合并作为一种幻想,借助其抑郁结构,身体的直白表意掩藏了它的系谱,使它自身跻身于“自然事实”的范畴之内。<sup>③</sup>当小玲们遭遇到同性恋时,文化深层的同性恋情欲禁忌浮出表面被讲述,这一丧失的客体得到了承认,三位一体的身份认同出现了断裂。但是这一从“异”到“同”的转变也并不意味着单一的同性恋身份认同,这些影片对同性恋情欲的展示并不是为了重新确认一种霸权式的同性恋话语,而是希望能够揭示性别的多重认同,“建立一种非等级的、游移而重叠的认同设定,这样的性别设定质疑了任何单义的性别属性的首要性质”<sup>④</sup>。作为一种构成性的性别认同,“多重认同的可能性显示了

---

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第91—92页。

② 同上。

③ 同上,第94页。

④ 同上,第88页。

大写律法不是决定一切的，而且那律法甚至不可能是单数的”<sup>①</sup>。

上面所说的对同性恋身份的认同其实是同性恋叙事中一个很重要，同时也是很形象的概念——“出柜”。戴安娜·法斯(Diana Fuss)在解释异性恋和同性恋之间的关系时说：“异性恋”与“同性恋”之间的哲学对立，就像许多其他常用的界限那样，一向建立在另一种互相关联的对立物的基础之上，那就是“圈内”(inside)和“圈外”(out)这对矛盾……在某种程度上，任何术语的指称总要依赖于它的外在物(例如一个典型就是，异性恋主要靠它自身与同性恋的对比来定义它自身)，“圈内”“圈外”这两级是帮助我们理解复杂的符号运作不可或缺的模式。法律和医学话语在同性恋形成的问题上制造出一个似是而非的道理：虽然接受同性恋身份可以带来公民权的保证，它同时也带来壁橱的观念——即关于某些人的性是“可见的”，而另一些人的性则保持沉默。换言之，同性恋的现身是与其隐匿相辅相成的。<sup>②</sup>

这里就引出了关于“出柜”的悖论：所谓的出柜，必然代表着意识上，人们为有个柜子这种东西所束缚，被柜子困在“里面”，故为了寻求自由和认同，才必须要“出来”，到柜子的“外面”。但巴特勒也进一步指出，到了这个所谓的“外面”，却又是“进”到另一个不知名的空间里。柜子的形象只不过制造了对这一不知名的空间的期待，同时也保证了它的可能实现。因此，虽然出了柜子，却可能同时也进到一个房间、阁楼甚或是屋子里，而“出”的同时，也成了另一个“进”。也就是说，这个“出”永远不可能

① [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第89页。

② [美]凯·纳玛斯特：《内外有别的政治：酷儿理论，后结构主义和性社会学观念》，[美]葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003年，第136—137页。

真的出得来,而原本盼望“出来”之后,早先的束缚能就此消失,实则如海市蜃楼般,永不可得。因这个“出”的本身即是因为有这个柜子,“出”这个概念才有可能成立,两者唇齿相依。因着“出”这个看似可得实则不可得的特性,故“出来”的动作会不停地持续,导致了同性恋身份的无止境的推迟。对巴特勒来说,这个不停持续的动作(不论是“进”或“出”),即是复制、重复和衍生。“出”和“进”两者皆为同一细胞,不断地进行着分裂的动作。

塞吉维克和巴特勒一样对出柜的概念感同身受。历史总是充满了戏剧性,在《性别麻烦》出版的同一年(1990),塞吉维克出版了《暗柜认识论》(*Epistemology of the Closet*),<sup>①</sup>在这本同样被誉为酷儿理论奠基之作和经典之作的书中,塞吉维克与巴特勒英雄所见略同,她也从“出柜”的概念出发,运用福柯的观点提出了19世纪以来定义同性恋和异性恋的制度系谱。塞吉维克并不想为同性恋身份政治提供基础,而是提出了同性恋的“普遍化”(universalising)观点而非“少数派”(minoritising)观点。少数派观点认为同性恋只是少部分人群的事情,与之相连的是“同性恋天生”的观点和同性恋身份政治。在塞吉维克看来同性恋是多数人的事情,同性恋的定义不是主观身份的无意识幻想,而是一种设置在权力和知识关系中的幻想的建构,暴露了知识后面复杂的权力关系,这个知识和价值体系,本质上是一个以异性恋为规范的社会和文化体制,是

① 有关塞吉维克理论的介绍参见:杨洁:《酷儿理论与批评实践》,北京:中国社会科学出版社,2011年。包宏伟:《纪念伊芙·赛菊寇:兼谈“娘娘腔”现象》, [http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/\\_In\\_Memory\\_of\\_Eve\\_Sedgwick\\_](http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/_In_Memory_of_Eve_Sedgwick_), 2009年4月18日。塞吉维克代表作的唯一中译本《男人之间:英国文学与男性同性社会性欲望》,在她逝世两年后,作为上海三联书店“性与性别学术译丛”丛书之一于2011年出版。

“多数”对“少数”实施的暴政。同性恋和异性恋的定义象征了其他一连串的二元关系(公共/私人,男性气质/女性气质,健康/疾病,艺术/庸俗……),这一二元划分为可允许的无知与合理知识的产生和分配做出了贡献。<sup>①</sup>也就是说,某些知识(有关异性恋的)可以容易地被认为是无知,而其他知识(有关同性恋的)却被迫具体化,这就是为什么我们从来不去讨论异性恋的“天生”和“后天”问题。所以,同性恋一方面被认为是不同性别人群之间的极端或是过渡行为(同性恋者被认为是像异性的人:男人像女人,女人像男人),另一方面却又悖论地被认为是同一性别人群内部对立和排斥的问题(在同一性别人群中,同性恋被认为不属于该人群:男不男,女不女)。巴特勒在《身体之重》中根据塞吉维克关于“在异性恋关系中存在精神同性恋的结构,在同性恋关系中存在精神异性恋结构”的观点详细阐述了同性恋的普遍化观点。<sup>②</sup>

在如何处理同性恋和异性恋定义的问题上,塞吉维克和巴特勒提出了类似的建议,塞吉维克认为认识论应该被学科知识的实践探究所取代,<sup>③</sup>巴特勒指出“从一种认识论的身份诠释,转向一种将这个论题置于意指实践内的诠释,使我们可以把认识论模式本身视为一种可能的、本质为偶然性的意指实践来分析”<sup>④</sup>。这一选择其实也是来自于塞吉维克和巴特勒的自身经历,塞吉维克是一名认同男同性恋身份而嫁给了一位

① [美]乔治·瑞泽尔:《布莱克维尔社会理论家指南》,凌琪、刘仲翔译,南京:江苏人民出版社,2009年,第765页。

② 同上。

③ Eve Kosofsky Sedgwick. *Epistemology of the Closet: Updated with a New Preface*. Berkeley: University of California Press, 1990, p. 27.

④ [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第188—189页。

男性的女性，巴特勒则在16岁就勇敢“出柜”，现在与同性恋人生活在一起。巴特勒曾说：“把自己变成任何一种类型的人的预期，即使是为了挣钱，也总是使我感到某种程度的焦虑……把我自己放进一个身份类型之中，将会使我转而反对那个类型所代表的性倾向，而对于任何身份类型都是这样，只要它想要控制这种性欲倾向，它认为自己可以描述和恩准这种性倾向，至少是想去‘解放’这种性倾向，我就会去反对它。”<sup>①</sup>她们的非同一性身份从来都是与“少数派”的身份政治相冲突的。

## 二、同性婚姻的戏剧性

新千年之初，中国大陆的第一部女同性恋电影，也是李玉的电影处女作《那年夏天》(2001)在威尼斯电影节亮相。影片一开始，小群就在母亲和周围人的督促下，穿梭于不同的相亲场合中。在小群的相亲经历中，她只在其中一次坦白了自己的同性恋身份。在拍摄小群和陌生男子相亲的这场戏之前，李玉没有告诉男演员小群是个同性恋者，所以当男演员听到“其实我喜欢的是女人”这样的话时，他的惊讶和沉默，以及后来的一系列反应在某种程度上说都是演员真实的反应，在拍摄的那一刻，演员和角色突然间发生了间离，演员脱离了角色，回到了自己的社会身份中。因为在影片的叙述中，导演在此之前并没有告诉观众小群的性倾向问题，所以，男演员此时的反应是和观众相对应的，尤其是他对小群的询问和劝说，表达了普通观众对于同性恋的看法。在现实生活中，除了特别传统的保守主义者，一般民众在遭遇同性恋问题的时候，其实是以一种置身事外的、高高在上的态度来处理这种尴尬的遭遇的，在他们

① [美]朱迪斯·巴特勒：《摹仿与性别反抗》，[美]葛尔·罗宾等，《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003年，第329—331页。

的身上折射出的是出于异性恋规范的权力规劝。

这一段车轮战式的相亲场景，不由得让我们想起冯小刚的电影《非诚勿扰》中葛优所扮演的秦奋也遭遇到的相亲的尴尬，只不过是一男对多女的反调。在其中还有一位以戏谑氛围出现的男同性恋者爱茉莉表达对秦奋的爱慕，这一角色在《非诚勿扰》(1、2)中都有出现。如果说与小群和秦奋相亲的各种类型的男性和女性，反映了当代社会身份政治下所允许的主体，那么爱茉莉这个颇为出彩的角色是以男性性别身份的反面“娘娘腔”出现，同性恋者在银幕上赤裸裸地告诉那些隐藏在暗处的同性恋，这就是你们的丑态，映射了大众文化中的恐同情绪，在观众的笑声里，异性恋规范又得到了加强。

我所举出的这两个情节都指向了婚姻问题。近些年来，年轻人的恋爱婚姻问题突然间成了社会热点，从大众媒体到公共舆论，一时间似乎当代的年轻人在终身大事上的确出了问题。这让我又想起了20世纪初胡适改编自易卜生《玩偶之家》的话剧《终生大事》，这一改编其实是用女性的婚姻自由来偷换国家和民族的启蒙和改革，当代社会中对个体婚恋的关注也不过是上演着一幕幕异性恋规范下的性别交换。在这一焦虑的背后，其实隐藏着更大的潜台词，公众认为年轻人现在所遇到的婚恋问题其实是可以通过各种促进的渠道来解决的。因此，不是简单的婚恋问题，而是性别倾向问题，才是社会真正惧怕的梦魇，而这一梦魇必须要等到异性恋婚礼仪式完成才能结束。

我的一位男同性恋朋友就处于这样的“忠孝难以两全”中，在他的成长过程中，他的父母逐渐感受到了其中的异常，虽然知道儿子的性倾向出现了问题，但是他的父母以“沉默”来回避这一事实，似乎只要“不说出来”，他的同性恋身份就不存在。他们不断催促他成家，不忍心让父母失

望的他，只能在一场场相亲中拖延时间，还不得不忍受参加别人婚礼时的尴尬。他颇具调侃地用浪漫喜剧电影《四个婚礼和一个葬礼》(*Four Weddings and a Funeral*)中的一段对话来向我解释这种困境：

(在第二个婚礼上)

博蒙特夫人：你结婚了么？

菲奥纳：没有。

博蒙特夫人：你是女同性恋么？

菲奥纳：天哪，您怎么会那么想？

博蒙特夫人：这是现在很多女孩不结婚的原因，这比“噢，亲爱的，我还没遇到合适的人”这种说法有趣多了，不是么？

菲奥纳：这种说法很对，为什么会无聊？

博蒙特夫人：谢谢。

(长时间的停顿)

菲奥纳：我在学校的时候曾经做过 15 分钟的女同性恋。

让我们来回顾下奥斯汀在言语行为理论的阐释中所提到的婚礼仪式。事实上，婚礼是奥斯汀所举出的首个施事句：在结婚仪式的过程中说出“我愿意”(I do)(娶这名女子为我的合法妻子)，神父于是宣布这对新人成为夫妻。在他看来这样语言就具有了表演性，但是塞吉维克注意到，缺乏幽默感的奥斯汀似乎对婚礼的表演特别着迷，在对婚礼的表述中暂时获得了幽默感，在婚礼仪式中所有可能出的错，在他的书中都有探究。奥斯汀似乎是迫不及待地在“宣布这对新人成为夫妻”之后，马上提出了语言的适切/不适切问题，他提出了一系列的婚礼中意外情况的可能：司仪不能宣判人和猴子结为夫妇；要是新人中有一方是已婚的该怎么办？要是这对新人有血缘关系会怎么样？要是新人中有一方是疯

子会怎么样?要是是由船长来证婚会怎么样?要是船长证婚船还停在码头又会怎么样?奥斯汀好像无法抑制他的狂想,但是在他的狂想中唯独没有同性婚姻的可能。在塞吉维克看来,这一可能性即使在他的书中出现,也是以一种极端离谱的笑话的形式出现的,就好像是人和猴子结婚一样。<sup>①</sup>

德里达也复述了奥斯汀的这一狂想:“一个表演性的话语如果不是重复一个‘编码’或者说是可引用的,它能实现其功能吗?换句话说,如果我们在会议开幕式上的致辞、新船下水仪式上的发言或者婚礼上的证词不符合已有的规范,或者说,不能被看作是一个完美的‘引用’,那么能产生应有的效果吗?”<sup>②</sup>

奥斯汀的言语行为依赖于“我”这个第一人称单数的能动性,事实上,在后现代主义对主体性的解构中,这个第一人称单数的“我”是可疑的,表演所涉及的“我”的主体能动性是和权力纠缠在一起的。奥斯汀所说的“只有人才能表演行为,很明显的,言说者就是表演者”,这句话中的“理所当然”不断遭到精神分析学、马克思主义以及后结构主义等理论的抨击。巴特勒认为奥斯汀通过婚礼仪式所展现的表演性的例子告诉了我们,异性恋关系的社会纽带是那些自我阐明的言语行为的典型形式。<sup>③</sup>在婚礼仪式的表演中,权力是作为话语的领域而出现的:“我”是

① [美]伊娃·可索夫斯基·赛菊克:《情感与酷儿操演》,金宜蓁、涂懿美译,何春蕤校订,《性别研究》(第三、四期合刊),中坜:台湾“中央大学”英文系性/别研究室,第93页。

② Jacques Derrida. *Signature Event Context*. from *MARGINS of Philosophy*. Translated, with Additional Notes by Alan Bass, Chicago: The University of Chicago Press, 1982, p. 18.

③ Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 224.

对“我”在言语中的位置的引用,而就其所形成的主体来说,这一位置具有某种先在性和隐藏性,这个称谓先在于我并超越了我,没有它我将无法说话。<sup>①</sup>也就是说表演在这里不只单纯引用权力和制度,而是通过对它们的反复引用,更加巩固了社会制度。假定异性恋是婚礼的前提,婚礼的表演性处在一个复杂的权力关系网中,它虽然是一个个人行为,但却与法律、政治和各种社会权力维系在一起。那么既然这些关系网都纠结在异性恋关系上,我们又该如何用行为的表演性去解除这一异性恋仪式的假定性权力呢?<sup>②</sup>

塞吉维克在《表演性与表演》(*Performativity and Performance*) (1995)一书中,继承和发展了巴特勒的性别表演理论,她用奥斯汀所举的婚礼仪式的例子来进一步考察表演性。她认为虽然“表演性”不等同于表演,但是表演性中所蕴含的戏剧性(theatricality)是很值得研究的。也就是说,婚礼仪式上的言语能够对社会现实产生影响和改变。在对婚礼仪式的研究中,我们注意到婚礼仪式的表演空间和他者的问题,也就是见证的问题。婚礼上的观众,是“强制性的目击者”(compulsory witness)。婚礼会对他们产生影响,让他们觉得异性恋婚礼模式是不可避免的:“婚姻并不总是地狱。但是婚姻总是其他人的事情。像一场戏剧演出一样,婚姻存在于他人的眼中。”<sup>③</sup>

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 225.

② [美]简·布洛克:《绑在他的伤口上:关于婚礼和见证》, [英]盖文·巴特:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第64页。

③ Parker, Andrew and Eve Kosofsky Sedgwick, eds. *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995, p. 11.

所以，如果以异性恋的角度来说，神父在说“宣布你们成为夫妻”的同时，亦是在宣告“宣布你们成为异性恋夫妻”，引用了制度下的异性恋传统，将一男一女结为夫妻。表演性在这里不只纯粹引用制度，也因为这句话反复出现、反复执行，更巩固了社会制度。教堂内的听众见证了结婚典礼的执行，知道这场婚礼是以大家认知当中的婚礼方式进行，表演性和引用适得其所，发挥效用，执行的人和听众都对此感到放心，因为制度被确保受到巩固。<sup>①</sup>

但是围绕在周围的这些默不作声的证人并不是每个都能够安心接纳这份证人的责任。在《那年夏天》影片的结尾，本来是为小群的婚姻大事操心的母亲，最终却成就了自己的再婚，在她期盼的目光中，小群还是没有来参加她的婚礼。小群的痛苦挣扎其实也是很多同性恋者的躲避不开的情结，我的朋友也有这方面的困惑，不想参加家人的婚礼，他们当然祝福这段婚姻，但是就是不想参加婚礼，因为他们打心底里知道婚礼仪式所召唤的强迫作证充满了空间的激荡动力。强迫作证不只是说你不能缺席，更重要的是这个原始典型的表演(prototypical performative)会引起更丰富的“作证”的意义。证人群体的建构，成就了婚礼；证人的噤声，默许了婚礼(如果我们现在不出声，以后就永远不能出声了)；“我们在场”这个赤裸裸的、消极的、有力的但不自由的言说行为——或许特别是那些被婚姻制度排挤放逐的人的出席——就认定了也撑起了婚姻特权的正当性。<sup>②</sup>

因此，婚礼是典型的巴特勒所谓的“异性恋仪式”(heterosexual cere-

---

① Sarah Salih. *Judith Butler*. London and New York: Routledge. 2002, p. 81.

② [美]伊娃·可索夫斯基·赛菊克：《情感与酷儿操演》，金宜蓁、涂懿美译，何春蕤校订，《性别研究》(第三、四期合刊)，中坜：台湾“中央大学”英文系性/别研究室，第95页。

monial),它展现了权力,展现了可见的(一个精心布置的性的展示)和隐讳的(这个仪式极力淡化却实际上以之为前提的性)内容(比如一个很像文字游戏的巧合,英文中“我愿意”也有“做爱”的意思)。也就是说,婚礼就是一个夫妻间结合的见证并且应该成为历史事件。婚礼见证人的选择是很有学问的事情,它是一个特权,并不是每一个参加婚礼的人都能得到。<sup>①</sup>在这里,我们关注了婚礼是如何选择见证人的,但是如果我们把婚礼作为历史事件来考虑,那么如罗兰·巴特所说,历史是一个“观看他人观看”的那种歇斯底里的、创伤性的行为,在这个意义上,见证则是不可能的。

让我们再举个例子来说明见证的不可能性。2009年的情人节,一些同性恋者在北京街头举行了“同性恋婚礼”的行为表演。一边是新郎和新郎、新娘和新娘拍结婚照时做出亲昵、幸福的表情,一边是“记者”拿着麦克风采访围观的路人问他们对同性恋和同性婚姻的看法。这一同性恋婚礼实践了塞吉维克所说的婚礼仪式的表演性,是对异性恋婚礼仪式的戏仿和挪用,嘲笑了异性恋婚姻制度的刻板性、程式性和表演性,这一场景不是对同性恋的正确或是错误的再现,而更具有戏剧性,在观众共同的参与中,完成了“作品”的创作。<sup>②</sup>

但是,让我们回到这一行为艺术或者说社会戏剧在见证方面的意义,它恰恰说明了见证的不可能性。现场的围观的路人是作为这场婚礼的见证人而出现的,而现场采访的“记者”则用他们的麦克风和摄影机记

① [美]简·布洛克:《绑在他人的伤口上:关于婚礼和见证》,[英]盖文·巴特:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第62页。

② 包宏伟:《纪念伊芙·赛菊寇:兼谈“娘娘腔”现象》,http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/\_In\_Memory\_of\_Eve\_Sedgwick\_,2009年4月18日。

录了路人见证的过程,这就是在“观看某人观看”,也就是实现了“用见证来见证见证”的效果。

这一同性恋婚礼仪式展现了见证的两个方面,一个是观看,一个是历史。路人通过观看成为这一事件的经历者,而“记者”的采访则又把他们放到了回忆者的位置上。一方面这个婚礼作为一个精心设计的仪式被人所铭记,但是通过它以录像、录音、相片等方式在人群中的传播,之前的所谓“见证”又被排除在外了。在这一意义上说,我们所看到的婚礼一定是复指的,它的意义已经被割裂。<sup>①</sup>这也就回应了特纳对“意义”的思考,我们只能通过反观性的选择行为来追溯和发现意义。罗兰·巴特也是从已故去的母亲的旧照片出发,生发了有关历史的感叹,他把历史比作分界线,“历史,不就是我们尚未出生的那段时间吗?”<sup>②</sup>在他看来,历史自身是一个双重视角,巴特用“歇斯底里”来形容历史的不可理解性,它怪异地用一只眼看着现在,用另一只眼看着过去。作为一个永远处于历史之外的个人,罗兰·巴特无法相信眼见为实。“时间的不可理解性正是见证的根本属性。当事件发生时,它们是不可知的,只有把时间从一个潜在的回归中剥离出来才能把握它,这便是为了记忆而遗忘。这必然会导致复述的出现,于是一个不可能而又必不可少的双重复

① [美]简·布洛克:《绑在他人的伤口上:关于婚礼和见证》,[英]盖文·巴特:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第62页。

② [法]罗兰·巴特:《明室——摄影纵横谈》,赵克非译,北京:文化艺术出版社,2003年,第101页。

述……构成了……历史性的见证。”<sup>①</sup>所以,历史的不可能而又必不可少的陈述是对同一个事物的不断重复,它在今天重现过去发生的事情,这一重复引述的表演性行为,其实就形成了巴特勒所说的异性恋的社会纽带。<sup>②</sup>

从另外一个层次上说,这段同性恋婚礼的现场录像通过网络等渠道在全球范围内传播的时候,就又重复了见证的过程,“观看某人观看某人观看”,制造了更多的冗余见证(surplus witness)。在这些同性恋婚礼所产生的冗余见证中,我们得以反观通过异性恋婚礼表演所建构的社会纽带。

巴特勒通过指出异性恋婚礼仪式的表演其实是对社会亲缘关系加以异性变化,推导出对酷儿身份的传唤也是婚礼上誓言的变形:酷儿已经成为一种语言行为,被用来羞辱其命名的主体,通过这种羞辱的传唤生成了主体,它同时是一种羞辱的禁忌,将这种社会规范的抵制者、反对者或不符合社会规范的人加以“酷儿化”。<sup>③</sup>但是这一“酷儿化”的过程其实也赋予了酷儿以颠覆性的力量。

那么,现在还有一个关键问题就是同性恋者究竟该如何看待和处理婚姻问题?或者这个问题应该改为:“亲缘关系总是以异性恋关系为基础的吗?”同性恋婚姻和同性恋亲缘关系其实是不同的概念,而我们往往将其混同,对前一个问题的讨论常常遮蔽了后一个问题。巴特勒在《消

① [美]简·布洛克:《绑在他人的伤口上:关于婚礼和见证》,[英]盖文·巴特:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第65页。

② 同上。

③ Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge. 1993, p. 226.

解性别》一书中指出了有一个有关同性恋婚姻的生存悖论就是,当近些年来全世界各地在为同性恋婚姻合法性而努力的时候,实际上也敦促了一种将那些不遵循婚姻规范(无论这些规范采用的是现有形式还是修正形式)的性关系看成是非法或是低下的规范,同时,“恐同”对同性婚姻的反对也通过文化得以扩展。关键问题就是,我们如何既反对恐同心理,同时又拒绝接受将婚姻规范当作同性性生活唯一的或是最有价值的社会关系形式?如果婚姻关系是性与亲缘关系的唯一形式,那么性少数群体就无法构建可行的亲缘关系,无法建立持久的社会纽带。但是我们又不能简单地反对婚姻、废除婚姻,因为婚姻对于那些选择它的人来说还是具有重要的象征意义的,我们可以把有些亲密的性关系看作是一种婚姻之外的或非婚姻的亲缘关系。要想让这些关系在法律和文化上获得持久性和合法性,就只能重新组织性别规范。<sup>①</sup> 所以,我们在批判异性恋制度的同时,也要尝试多元化的性别观念和生活方式,为性少数群体建立持久可行的亲缘关系提供社会纽带。

在电影《四个婚礼和一个葬礼》中,同性恋的爱恋充满隐喻地藏身在四段异性恋的婚礼中,“没有了婚姻以及极其相应的仪式和风俗,同性恋之间那种亲密和不可忽视的关系经常被异性恋曲解和低估,当同性恋告诉异性恋他们的一个‘朋友’病了或者一个‘朋友’去世了时,后者并不能理解前者说的是什么”<sup>②</sup>。同性恋者最终只能在他爱人的葬礼上读出那段感人肺腑的奥登的情诗。

① [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第5页。

② [美]简·布洛克:《绑在他人的伤口上:关于婚礼和见证》,[英]盖文·帕特:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第75页。

## 第二节 渴望承认：影像叙事中的第三类接触

切断电话，停止所有的钟表，  
防止恶狗对一块多汁的骨头吠叫，  
让钢琴沉默，在压抑的鼓声中  
亮出棺材，请哀悼者进来。

让飞机在头顶环绕着哀悼飞行  
在天空涂抹下他死亡的消息，  
把绸带系上公共场所的鸽子的白颈，  
让交通警察戴上黑色的棉手套。

他是我的北方和南方，我的东方和西方，  
我工作的一周和我休息的礼拜天，  
我的中午，我的子夜，我的话语，我的歌；  
我以为爱会持续到永远：我错了。

现在不需要星星了：释放它们中的每一个；  
把月亮包起来，把太阳拆除掉；  
倾斜尽海洋，砍伐光树木。  
如今一切的一切都不再有用了。

——W. H. 奥登《葬礼蓝调》

## 一、仪式性展演与抵抗

关锦鹏在回忆电影《蓝宇》的拍摄过程时说：同性恋其实不该是一种性取向，而是一种爱。“同性”是名词做定语用的，“恋”才是这三个字的中心词。从这个角度看，《蓝宇》也仅仅是一部关于爱的电影，因为蓝宇和捍东的性别，同性恋成了一个契机，是这部电影的题材。<sup>①</sup>

2007年威尼斯电影节，李安携电影《色·戒》参赛时，有记者问李安：“《断背山》的成功让外界对您的性向有所猜测，认为您对同性的情谊描写太过细腻、完整，请问您有什么理解呢？”李安答道：“拍电影我们就是在假装另外一个人，透过演出来触摸真正的自我。真正的自我是什么有时候不是用性别来区分的，同性也好，异性也好，当我们触摸爱情时都有文章可以做。我并不希望用同性或异性的方式去分界，每个人的心里面都有很复杂的东西。就好比这个小说，我认同的汤唯这个角色是个女性，但是当我拍性爱的时候，我会游离在两种性别之间，这对我来讲是非常困惑的一件事情，但这就是拍电影。我希望在座的能跟我分享这种复杂性和模糊性。我们不是在讲道德，不是在讲社会约定俗成的习惯，也不是讲法律，我们是讲这些东西之间的模糊地带，这就是艺术。”<sup>②</sup>

关锦鹏和李安都希望通过对他们影片中的“恋”的强调，而使得同性恋题材能够得到更多观众正面的欣赏和理解。关锦鹏以自身的同性恋身份出发，呼吁人们能够以一颗平常心来看待性取向，李安则以艺术的模糊性来解释电影中的性爱情节有可能产生的误导与偏见。但其实他

① 关锦鹏：《序》，范城坡：《春光乍泄：百部同志电影全记录》，北京：北方文艺出版社，2007年，第1页。

② 阎云飞：《拍〈色·戒〉是因为中年危机 李安发布会获热捧》，《新闻晨报》，2007年8月31日，A07版。

们在叙事中都讲到了性别表演的问题,作为定语的同性是在一种性别的复杂性和模糊性中被表演出来的。导演在拍摄过程中是以一种高度自觉的态度去创作电影,但也并非能够完全控制影片中的性别叙事,这种失控或许也恰恰是影像的魅力所在。

### 羞耻的主体传唤

《东宫西宫》作为中国大陆第一部同性恋电影,在影像叙事层面反映了中国同性恋群体生存状态,影片的片名所指的“东宫”和“西宫”是北京同性恋者的主要聚会场所:天安门东西两侧,劳动人民文化宫和中山公园内的公厕。社会群体一般都会选择在公共空间聚会,但是公厕这一空间在名单中的出现却很值得探究。

公厕其实是一个尴尬的社会空间,名为“公”意味着它是一个公共空间,任何人都可以随时进出,但是它所包含的空间功能却既包含公共作用,用来标记性别隔离,又涉及非常私人化的身体排泄问题,每个进入这一空间的个人,都有选择和确认性别,以及把自己的私密展露给他人观看的心理准备。拉康将其称为“排尿的隔离”(urinary segregation)。这一将性别进行隔离的空间,常常会给处在清晰性别界限外的个体造成困扰。朱迪斯·哈伯斯坦(Judith Halberstam)把这一尴尬总结为“厕所难题”(the bathroom problem):因为对性别暧昧的主体来说,进哪一个厕所,结果都会是“两面不是人”,都可能引来敌意和质疑。<sup>①</sup>事实上,并不只是带着复杂心情和目的进入公厕的同性恋者或者其他跨性别者,每个进入公厕的人都会对厕所中所暗藏的巡逻眼光有压力,会下意识地关注有什么人在自己附近,而过多对他人的注视往往会引起他人的不安。

<sup>①</sup> Judith Halberstam. *Female Masculinity*. Durham, NC: Duke UP, 1998, p. 20-29. 转引自何春蕤:《认同的体现:打造跨性别》,《台湾社会研究》第46期,2002年6月,第24页。

因此，公厕也在实施着随时存在的“性别监控巡逻”：“不管是在男厕还是女厕中都有可能面对那个最令人痛心和为难的问题：‘你到底是男的还是女的？’而一旦被迫面对那似乎不可回避的肉身现实，就得面对更为羞辱的经验（从斥责到讽刺到粗暴的检验）。”<sup>①</sup>进入公厕就意味着对主体性别召唤的回应，也意味着对身体构造和性别身份的双重检视，这一空间召唤是从孩童时代就开始的，儿童在脱离婴儿的相对无性别状态后，马上就要在公厕中确认自己的社会性别和生理性别的统一，是和妈妈一起上厕所，还是和爸爸一起，或者在幼儿园里，老师明确交代要分男女上厕所。在厕所中，一旦被发现有身体和社会性别的不统一，就会引来质疑和责骂。这个“是男是女”问题的强制性，正在于它以霸气的态势架起了二选一的探照灯，一举否认了也质疑了主体的具体性别体现，更使得所有不安于室的主体都必须现形受辱。<sup>②</sup>马乔里·加伯（Marjorie Garber）认为这种强制检验事实上显示，跨性别主体的存在已经引发了深刻的文化焦虑，因为它们搅扰了性别既定范畴的稳定性。<sup>③</sup>

《东宫西宫》影片开始，在公厕中重演了阿尔都塞的传唤场景，在这一场景中，意识形态通过传唤在个人中间“招募”主体（它招募所有的个人）或把个人“改造”成主体（它改造所有的个人）。传唤作为一种服从意识形态的日常实践，在警察的“呼唤”实践中采取了非常“特殊”的形式：

---

① 何春蕤：《认同的体现：打造跨性别》，《台湾社会研究》第46期，2002年6月，第25页。

② 同上。

③ Marjorie Garber. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Harper Collins, 1993, p. 10-17. 转引自何春蕤：《认同的体现：打造跨性别》，《台湾社会研究》第46期，2002年6月，第25页。

它涉及对“嫌疑人”的呼唤。<sup>①</sup>影片中，警察在公厕中对阿兰的询问其实就是对嫌疑人的传唤，刚上完厕所准备洗手的阿兰与警察不期而遇，四目相对的瞬间，阿兰本想转身离开却被警察叫住，警察询问他的住址、工作单位、单位地址，又检查了他的身份证，甚至是自行车执照，而阿兰的回答“北海街道 26 号、旅游杂志社、什刹海 7 号”，听起来毫无纰漏，在严丝合缝的背后却隐藏了程式化的重复，阿兰机械式的回答意味着他常常要接受这样的盘问。借用巴特勒对“被女孩化”的阐释，其实这个过程也是在“被性别化”，警察想要通过询问查找出阿兰身份的纰漏，而这一身份的纰漏却直接指向了性别身份的表演性。这就像是怀抱刚出生婴儿的护士，检查了其身体的各个部分后宣布性别归属，其实这种检查的出发点隐含着某种期待，对性别的内在本质的期待，也是对不正常的期待，警察也有着同样的心理预期。虽然警察所指向的实质问题是性别属性，但是他所询问的却全部都是身份规范，这种欲盖弥彰的言语行为，也验证了巴特勒所谓的“先性别、后身份”的逻辑顺序。

在影片后面的叙事中，这一律法的传唤并没有停止，或者说，对这一传唤的重复其实是影片的主要线索。巴特勒在《身体之重》中分析了阿尔都塞的传唤概念，虽然阿尔都塞提到了“坏主体”(bad subject)的可能性，认为在律法及其施加强制力的主体之间存在着一种持续的误认关系，但是他并没有考虑到这一传唤性律法可能导致的一系列叛逆行为。律法不但有可能被拒绝，而且有可能被破坏，被迫进行重新表述，从而使

---

① [法]路易·阿尔都塞：《意识形态和意识形态国家机器（研究笔记）》，孟登迎译，陈越校，选自《西方都市文化研究读本》（第一卷），桂林：广西师范大学出版社，2008年，第85页。

其自身单边行为的近似一神论的(monotheistic)权力受到质疑。<sup>①</sup>

在另外一个公厕场景中,戴着红袖章的街道巡防员认为阿兰在如厕的过程中有“流氓”行为,追问阿兰:“干什么啦?!”但是阿兰反问他:“我干什么了?你看到什么了?”对他的询问没有畏惧,最终也没有任何认可,在此,惩罚的权力和认可的权力被分离了。巡防员只能恼羞成怒地追到公厕门口:“下回别让我再碰到你!”意味着这次传唤的表演是失败的。也就是说,所谓由传唤而产生的主体化其实并不是那些训斥性言语的直接产物,这些言语依赖于被传唤者对权力的畏惧,才能从这种强制中制造出对律法的顺从与服从的权力。<sup>②</sup> 也就是所谓性别分类是性别歧视的后果/传唤,正是同性恋者对自身“同性恋”性别身份的承认生成了同性恋和异性恋的性别分类。在这一意义上说,那些公园里的同性恋者对警察的盘问所采取的逃跑和不置可否的态度,其实意味着对权力的畏惧和顺从,警察并不需要得到他们的言语确认,而只需要他们被卷入权力的传唤中。

与其他执法者相比,小军对同性恋者的态度是相对温和的,所以在他第一次看到阿兰的时候,从内心里是希望阿兰能够不承认自己的身份,从而避免被“污名化”,所以他诱导性地问他:“你是谁啊?你是不是路过这儿的?”但是阿兰却摇头否认,阿兰的反应出乎小军的意料:“不是?你这叫给脸不要脸!”阿兰的这一回应从言语层面上说,本来是同性恋主体身份传唤中,权力所希望得到的答复,但是在这一场景中,肯定的答复其实是对权力的顺从性的戏仿。“当主体被要求具有一致性时,当

---

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 122.

② 同上。

主体的行为被要求具有顺从性时,有可能会产生以对顺从性的戏仿为表面的,含蓄地质疑了这一命令之合法性的对律法的拒绝,这是一种对律法的夸张的重复,是反对传达律法者的权威性的、对律法的重新表述。在这里,试图制造一个合法主体的律法的传唤,也就是表演,产生了一系列超出并推翻了律法之规训意图的后果。”<sup>①</sup>这一次权力的目的是传唤一个异性恋主体,但是阿兰的否定回答,肯定了他的同性恋身份,在这里传唤就不仅仅是一个简单的表演,也不是一种生成其指涉之物的话语行为。“它的意指超出了任何意料之中的指称对象,制造了非其本意的对象。”<sup>②</sup>

正是这一表演的构成性失败(constitutive failure),话语指令与其被僭越的结果之间的错位,为阿兰随后的叛逆行为提供了语言学的场合。小军问阿兰“你是谁?”,虽然语言的使用必须要先称呼一个名字,通过占有这个名字,一个人几乎是没有选择地被置于话语中。但是阿兰反对权力对他的质询和建构,在某种意义上他是在这一质询和建构的基础上来表达他的反对的。也就是说“我”在部分上是通过卷入“我”所反对的权力关系本身,来获取主体的能动性的。<sup>③</sup>权力的表演性悖论就在于,它既在侵犯性地传唤中促成了个人的主体化,又因为这些重复中的重新意指而开启了反抗侵犯的可能性。

在警察和纠察队员对同性恋者的斥责和谩骂中,“同性恋”这一专有名词从来没有出现,而是用“不男不女、耍流氓……”等来替代,虽然这些

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 122.

② 同上。

③ 同上, p. 123.

词汇都以描述性的方式指向了“同性恋”，但它其实是一个不可说(unspeakable)也不能说(unspeakable)的称谓。这些替代词汇的每次出现都是在启动和利用这一禁止，从而实现着对其的重复与颠覆。在文化碰撞的言语非空间(non-space)中，虽然很难拒绝对构成“我们”(we)的术语进行重新意指或重复的要求，但是也不可能是毫无偏差的简单重复。<sup>①</sup>就像阿兰随后的举动大大超出了小军的意料，他在被小军带走询问的路上，突然亲了小军，在小军震惊的目光中消失在夜色中。

1991年，安徽发生一起女同性恋者同居的案件，被当地公安机关逐层上报至公安部。公安部对此的答复是：不宜以流氓行为给予治安处罚。官方对同性恋问题的首例司法解释，表明了中国对同性恋问题的非刑事化态度。1997年，中国新《刑法》施行，删除了过去常用于惩处同性恋行为的“流氓罪”和“鸡奸罪”，从而使同性恋行为成功实现非刑事化。非刑事化可以算是中国同性恋群体“浮出历史地表”的一个重要阶段，《东宫西宫》中警察对同性恋者的传唤似乎失去了可以引用的强制性规范。但是，就像我们刚才所列举的例子，这一同性恋主体传唤的过程涉及更多的是那些日常生活中的羞辱性的话语，而非司法的暴力。

在对同性恋的羞辱性言语中，最常见的就是《东宫西宫》中的那句“臭不要脸的！”，这句话在执法者和大众对同性恋的围追堵截中时常出现。塞吉维克分析了这一羞辱感(the affect of shame)的表演性，这句话和奥斯汀的“我愿意”有很多相似的地方，“(你)臭不要脸”为自己命了名，借着说明它的表演意图而获得了自己的表演性(也就是赋予别人羞辱)，所以就像婚礼的例子一样，它依赖于见证者的传唤。但是在这个第

---

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 124.

二人称的句子中,有“你”却没有“我”,这就标记了一个“我”曾经在赋予别人羞辱的过程中隐没了自我和自己的主体能动性,一个已经退缩的“我”正在把羞辱投射到另一个目前仍在延宕着的、尚未成形的,而且恐怕只能困难重重地以被羞辱的第二人称成形的“我”身上。“这个没有动词的操演句,暗示了一个第一人称的单/复数状态,其过去/现在/未来的状态,以及其能动性/被动性,都只能被质疑,而不能被信以为真。”<sup>①</sup>

几乎每一个同性恋者在童年时都有此类的被污名化的经历,塞吉维克称之为“酷儿童年的巴比伦放逐”。在她看来这些同性恋的羞辱性称呼(例如“酷儿”)是个政治上有力的名词,不是因为它可以摆脱童年时的羞辱场景,而是因为它把那种羞辱的场景当作一种近乎取之不尽的能量转换来源。在塞吉维克看来,羞辱是在表演的原始冲动源头生产并正当化认同的位置,但是却没有给予这一认同的位置一个本质性的地位。所以,由羞辱所构成的认同,总是“将被构成的”(to-be-constituted),也就是说,它总是早就在那儿等候(必要的、有生产性的)被曲解和误认。<sup>②</sup> 这也就是巴特勒所说的“酷儿化”,其实是表演的关键。酷儿是作为一种传唤而出现的,它提出了表演内部的暴力性与对抗性、稳定性与变动性的关系。酷儿已经成为一种言语行为,被用来羞辱其命名的主体,更确切地说,是通过这种羞辱的传唤生成一个主体。酷儿的力量就来源于把它

① [美]伊娃·可索夫斯基·塞吉维克:《情感与酷儿操演》,金宜蓁、涂懿美译,何春蕤校订,《性别研究》(第三、四期合刊),中坜:台湾“中央大学”英文系性/别研究室,第100—101页。

② [美]伊娃·可索夫斯基·塞吉维克:《情感与酷儿操演》,金宜蓁、涂懿美译,何春蕤校订,《性别研究》(第三、四期合刊),中坜:台湾“中央大学”英文系性/别研究室,第107页。

与谴责、病态化和侮辱联系起来的重复的传唤。<sup>①</sup>

因此,羞辱的情感既可以是一种自我表达也可以是一种个人体验,可以用这个概念来拆解身体与再现的二元对立。包括羞耻感在内的感觉可以使人感受到自我的存在,并把握住身份的表演性。在这种感觉的质询下,自我产生并具有了自己的历史。而这种自我同时也具有“他者性”。因此,羞辱不仅干扰身份认同,同时也建构身份认同。它是一种“结构化”过程,是建构认同的重要中介。<sup>②</sup>对同性恋污名化的那些称呼和传唤是一种羞辱,但是对这一羞辱所产生的愤慨和不满,也使得同性恋群体增强了自身的身份和群体意识。

通过对羞辱的情感动力的分析,我们发现了作为言语的解构意义上的表演和戏剧性力量的表演之间的联系。羞辱这种情感覆盖了内向与外向的交界,也覆盖了解构意义的表演和戏剧性力量的表演的交界。<sup>③</sup>我们不能以道德的立场去简单评论羞辱是好或者是坏,而是要看到在这一情感力量之内的积极有力的建设性可能,通过它的结构化过程,同性恋建立了自我认同的空间,同时也开启了群体社会空间的可能性。

### 酒吧的集体表演

邱炯炯在2009年拍摄了一部纪录片《姑奶奶》(Madame),它的主人公樊其辉是中国时装界的一个另类。他1968年出生在北京,10岁开始

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 123.

② 包宏伟:《纪念伊芙·赛菊寇:兼谈“娘娘腔”现象》,http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/\_In\_Memory\_of\_Eve\_Sedgwick\_,2009年4月18日。

③ [美]伊娃·可索夫斯基·塞吉维克:《情感与酷儿操演》,金宜蓁、涂懿美译,何春蕤校订,《性别研究》(第三、四期合刊),中坜:台湾“中央大学”英文系性/别研究室,第104页。

学京剧，唱过五年的老生。1998年他赢得了当时国内最高的服装设计奖“兄弟杯”，1999年获得益鑫泰杯金奖，并赴法国留学深造。他有一个专门为一线明星设计礼服的工作室，刘亦菲、范冰冰、梅婷等人的光彩耀眼的华服都出自他之手。

在这部纪录片中，樊其辉是以“裁缝”的名字出现的，他还有一个身份，就是以“碧浪达”为艺名，每周三在北京三里屯的“法雨”酒吧进行扮装演出。影片就以裁缝的自述和他在酒吧中的表演片段穿插剪辑而成。在酒吧中表演的碧浪达，一袭蕾丝黑色长裙，一朵白色的玫瑰花扎在“她”巨大无比的假发上，脚下踩着足足二十公分的高跟鞋，画着黑色眼影和厚厚的睫毛膏，在台上旁顾无人地吟唱。演绎的曲目从白光（20世纪40年代的歌后）到阎秋霞（白派京韵大鼓传人）。在那有些嘶哑的声音中，我们还能听到裁缝之前唱老生的功底。他在演唱中不时对台下的看客调侃戏弄，从调侃仰慕者送来的不菲小费到对台下骄傲女人的尖酸与不屑，从渴望的沉浸在回忆中的温暖歌唱到绝望的跳大神式的嬉笑怒骂。酒吧嘈杂的环境中，舞台是“她”的，我们似乎可以有很多词汇来形容这位华丽的、庄严的、刻薄的、胆怯的、恶毒的、势利的、羞涩的、不幸的、风情万种的、母仪天下的、冥顽不灵的碧浪达夫人。

纪录片中的裁缝是个极其健谈的人，他和我们讲述去同性恋据点寻找邂逅、调情、做爱的经历，在他眼里，他的父母是不幸的，而他的童年一直缺乏安全感，也没有什么意思。长大后的裁缝靠做衣服的微薄收入供自己去了广州，他想在那里实现自己的理想——做一名走红的“妓女”。在那里，年轻的他遇见了一些让他刻骨铭心的男人（无论是在北京还是在广州）。一次不慎染上梅毒的经历让裁缝开始吟诵《心经》，日复一日，当他反复吟诵从而慢慢忘却了经文甚至自然而然地对其进行了彻底颠

覆的时候，他似乎有了一点安全感。因为童年的穷困，他非常在乎金钱，他在片子里生动地强调着金钱和色情。他似乎生动地活在渴望和绝望之间。

这就是邱炯炯在这部黑白纪录片中让我们所了解到的那个分裂的裁缝/碧浪达。贯穿全片的是裁缝唱的《宝玉探晴雯》的京韵大鼓，在片尾，唱着唱着，碧浪达的眼泪，黑色的滚大的眼泪就顺着鼻翼流下来，最后的镜头特写里，他拿着百元大钞擦着黑泪珠，却还是唱还是淌。邱炯炯用了两年（2009—2010）来拍摄这部纪录片，最终在2010年9月上映，但是在2010年10月11日，樊其辉就在家中自杀了。在那个亢奋的健谈的裁缝的背后，是怎样的一个孤寂的灵魂，使得他选择了自杀来完成最终的谢幕？或许对于樊其辉来说，这部纪录片的完成也意味着些什么。

裁缝在他对同性恋生活的叙述中，多次提到了每到夜晚很多的同性恋者就会从四面八方聚集到东宫西宫（公园或是公厕），他们中的一些，比如裁缝会精心打扮一番，站在街边搔首弄姿，向“同性”之人表达身份。而同性恋者聚会的另外一个场所就是酒吧，这可能是相对比较“高级”和“文明”的聚会场所，碧浪达就在这里上场表演，或许台下的观众并不都是同性恋，但至少是被这块招牌吸引过来的。事实上，同性恋者在日常的个体生活中，倾向于隐藏自己的性取向，从穿衣打扮到谈吐对话都与常人无异，但是在他们的群体聚会中，又会用扮装的方式来表明自己的身份。我们或许会问，到底哪个才是真相，哪个又是伪品？

一方面，我们可以说白天的他们才是真实的，夜晚的扮装不过是伪品，但其实也可以理解为，白天他们迎合自己的生理性别，穿上男性气质或是女性气质的外衣，来融入人群之中，晚上恢复本真。“在某种意义

上,对变装表演的再思考不仅提供了一种方式来思索性别如何被表演,而却也让我们了解,性别怎样通过集体运作的方式而被重新赋予了意义。”<sup>①</sup>同性恋者通过扮装的方式形成集体生活,从而联结起很强的仪式性纽带,同时也是对社会纽带的重新赋意。

如果说东宫西宫的约会是同性恋者的集体仪式,那么同性恋酒吧则是这一仪式的升级版和狂欢化。同性恋酒吧中的扮装表演秀,其实就是小型的狂欢节,站在台上的碧浪达作为全场的中心,是狂欢节的变装皇后。只不过这一次的狂欢所颠覆的是性别规范的等级制度。巴特勒曾把她的青年时代描述为“爱逛酒吧的女同性恋”,那一时期的同性恋酒吧经历事实上促成了她在著作中对扮装表演的论述。她白天读黑格尔,晚上逛同性恋酒吧,而这些酒吧偶尔会举行扮装表演。在这里,她经历了性别的某种间接理论化:“我很快意识到,一些所谓的男人可以比我更加女性化、更希望女性化。也就是说,我意识到,我面对的是可以被称为女性特质的可转移性。我从来都没有拥有过女性特质。很明显,它属于其他人,而我乐于成为它的观众。”<sup>②</sup>

事实上,和化妆间类似,酒吧这一消费空间从诞生之初,就具有了某种跨越界限形成纽带的功能,爱德华·傅克斯认为酒吧可以提供低阶层者所无法取得的享受家庭生活的基本条件:时间和体面的住房。于是小酒吧成了唯一能够为体面提供相对行动自由的场所,而且“群众解放斗争的相当一部分是在小酒馆里进行的”<sup>③</sup>。刘易斯·科塞也认为:“酒吧

① [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第221页。

② 同上,第218页。

③ [德]爱德华·傅克斯:《欧洲风化史:资产阶级时代》,赵永穆、许宏治译,沈阳:辽宁教育出版社,2000年,第411页。

或咖啡馆不仅铲平了等级，同时它也导致了新的整合形式，它使得建立在相同观点上的团结，取代了建立在共同生活方式或相同出身上的团结。酒吧或咖啡馆有助于众多的个人观点凝结成一种共同的观点，赋予它形式与稳定性。”<sup>①</sup>

碧浪达在演唱中穿插着插科打诨，表达对所谓纯真爱情的嘲讽，对异性恋者揶揄嘲弄，不给他们还击的机会。在酒吧的狂欢时空体中，相互冲突的不同性取向的个人暂时平息了矛盾，之前处于弱势一方的同性恋者可以嘲弄异性恋的种种偏见，我们听到的是台下不时传出的欢笑，或许还有些微的不屑掺杂其中，但是就像特纳所说，这种集体体验能够部分地使一个社会中相互冲突的成员暂时处于“重归于好”的状态之中。或许，大脑的“右半球”受到某种刺激后会产生一种病态的安乐感，正是这种感觉使庆典的参加者体验到共同的情绪激奋，我将这种感觉称作“集团感”。也许，这种感觉会引起大脑“左半球”放松对社会结构有关的逻辑、线性关系和时间概念的控制，从而暂时消除对由社会对立产生的社会冲突的感知。<sup>②</sup> 碧浪达在台上所表演的内容并没有局限于同性恋者的体验，更多的是对美好感情、真诚欲望的倾诉，她重现了日常生活中男欢女爱的追逐游戏，却又不时地打断这一场景，一脸清醒地讽刺其中的虚假弄人。日常生活的结构在这里既得到了阐明，又受到了挑战，酒吧的时空体脱离了日常的时间和空间概念，进入了阈限的仪式世界里，每个参与的个人都经历了提升（对于同性恋者来说）或是逆转（对于异性恋者来说）社会地位的过程，同时也分享了各自的经历，不论这一经历是

---

① [美]刘易斯·科塞：《理念人：一项社会学的考察》，郭方等译，北京：中央编译出版社，2001年，第21—27页。

② [英]维克多·特纳：《庆典》，方永德等译，上海：上海文艺出版社，1993年，第16页。

快乐还是痛苦的,在其中,每个人都可以把自己和他人想象成与现在不同。而这一反结构的范畴,其意义就在于,在这些行为把世界搅得天翻地覆的过程之中,产生了开放和改变的可能,这种以颠覆性力量为诱因的行为本身,就是文化的基石。<sup>①</sup>

《春风沉醉的夜晚》中罗海涛真正被吸引、爱上姜城,就是从 he 看到姜城在同性恋酒吧中的扮装表演开始的。这一场景中复杂的同性/异性情欲的纠结,其实正引述了巴特勒对异性恋规范下扮装表演的批判。巴特勒在《身体之重》中澄清扮装表演的涵义和颠覆性的时候,用“矛盾的扮装”(ambivalent drag)来形容扮装所能起到的颠覆作用。她在《性别麻烦》中对扮装的论述,很容易使读者认为扮装表演的扩散可以用来颠覆主流性别规范,但是她指出,扮装与颠覆之间并不存在必然的联系,扮装既能暴露异性恋机制中性别规范的夸张性和摹仿性,但也可能被用来对性别规范中的夸张摹仿结构予以强化和理想化。她所举出的例子是从异性恋文化角度所制造的扮装表演,比如《雌雄莫变》(*Victor, Victoria*, 1982)中的朱莉·安德鲁斯(Julie Andrews),《窈窕淑男》(*Tootsie*, 1982)中的达斯汀·霍夫曼(Dustin Hoffmann),或是《热情似火》(*Some Like It Hot*, 1959)中的杰克·莱蒙(Jack Lemmon)。

在这些电影中,对产生同性恋结局的可能性的焦虑既产生于电影的叙事轨迹,又偏离了这一轨迹。这些电影创造并包含了扮装所展现的同性恋溢现(homosexual excess),并且惧怕在非显性的同性恋被发现之前,就发生了明显的异性恋关系。这是一种类似于精英异性恋娱乐的扮装表演,虽然这些电影能够作为看待恐同(homophobia)和同性恋恐慌

① [英]维克多·特纳:《仪式过程:结构与反结构》,黄剑波、柳博赟译,北京:中国人民大学出版社,2006年,第8页。

(homosexual panic)的有争议的文化文本,但是巴特勒还是不认为它们是具有颠覆性的。因为这些电影其实是为持续规范边界以抵御酷儿入侵的异性恋体制提供了一种仪式性的释放(ritualistic release),在其中,同性恋恐慌的这种被替换的生产和消解恰恰增强了异性恋体制的自我维系的能力。<sup>①</sup> 这也就是为什么在《姑奶奶》中,裁缝披散着睡袍,敞着胸襟,一边对着镜子擦去脸上的脂粉,一边打趣自己:“嫖我可能只能嫖上装和卸妆这一会儿。”因为从异性恋角度来看,他们只能接受异性恋关系,哪怕是扮演的异性恋关系。

罗海涛和姜城之间的故事恰好复述了异性恋体制在电影叙事中最害怕发生的情况:在非显性的同性恋被发现之前,就发生了明显的异性恋关系。罗海涛在进入同性恋酒吧之前,是以一个异性恋强制规范的“执法者”身份出场的,虽然他本身的“私人侦探”身份也是处在灰色违规地带的,他受王平的妻子的委托,调查王平和姜城之间的同性恋关系。导演给了我们一个以异性恋角度来观看同性恋“表演”的机会。完成了侦查任务的罗海涛此时已卸下了社会身份,以一个异性恋者的性别身份来观看这一表演。罗海涛发现自己不知不觉中渐渐被台上的这个“女人”所吸引和迷恋,刚刚失去爱人的姜城,在台上的忧郁神情,充满了“致命女人”的气息。在帕格利亚看来,“致命女人”是性面具中最为魅惑者之一,而男同性恋或许是逃避致命女人和击败自然的最英勇的企图。于是,颇具戏剧性的是,罗海涛用他“英雄救美”的男性荷尔蒙逃避了致命女人,但是却陷入了一场同性情欲当中。

---

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 126.

## 二、“第三类接触”:纪录片的表演策略

2006年法国导演葆拉·尚德曼(Paule Zajdermann)为巴特勒拍摄了一部纪录片:*Judith Butler: Philosophical encounters of the third kind*,影片的中文译名一般为《性别玩同:朱迪斯·巴特勒》,这明显是一个意译的翻译。

导演尚德曼为这部纪录片所取的名字来自于J.艾伦·海尼克博士(Josef Allen Hynek)的外星人生物遭遇的三种可能方式的设想:第一类接触是目击(sighting),目击一个或多个不明飞行物体;第二类接触是证据(evidence),也就是目击一个或多个不明飞行物体,并给目击者及周遭环境带来相关的物理反应,比如身体麻痹或干扰信号接收;第三类接触就是接触(contact),目睹一个有生命的个体。如果我们把拉康的三界理论带入这一遭遇中,从想象界到象征界再到实在界,会发现很有趣的对应关系。外星生物是我们用以定义自我边界的他者,通过与其不同程度的遭遇,我们获得了自我的认同。

《第三类接触》的片名预示着我们将在这部片子中“目睹”一个活生生的巴特勒,而不仅仅是躲藏在文本背后的那个言说者。但是,与其说这个片名是在暗示这部纪录片的意图在于与朱迪斯·巴特勒进行亲密接触,倒不如说是在表明接触的不可能,实在界永远是在未知的彼岸。这部纪录片的拍摄方式和《姑奶奶》极为相似,52分钟的时长中采用了口述史和影像资料穿插剪辑的结构。拍摄的目的在于通过推广巴特勒关于性别身份和性别角色的精辟分析,来建立我们和她之间的联系。于是,在片中,巴特勒过去二十多年的复杂理论被缩减成了三句很容易理解的句子:“人们对于性别很焦虑”(People are anxious about gender)、“性别总是矛盾的”(Gender is always about ambivalence),以及“性别常常是失

败的”(Gender is always a failure)。

但是,这部纪录片并不满足于在哲学层面上对巴特勒理论的解读,在片中没有对她最有争议性的概念如性别、表演性等做出讨论,或是弄清楚她是如何把各种各样的(甚至是完全不同的)理论结合到自己的批评方法中,以及黑格尔的认识论在她的身份和伦理批评中所具有的重要性。片名中的“哲学”(Philosophical)一词似乎被忘记了,而私人层面的接触被强调。因此,影片一开场,就是巴特勒在讲述她作为问题儿童的童年,她翘课,捣乱,不遵守规则。而影片的结尾则是对一张她和同性伴侣以及儿子照片的慢镜头。整个影片营造的是一种家庭的氛围,穿插其中的家庭录像作为佐证讲述着她成长的历程。

在这部纪录片的一个虽然不舒服但却特别耐人寻味的场景中,巴特勒探讨了她的名人地位,媒体对她个人隐私的侵犯以及她所受到的批评常常是针对个人的,也是很痛苦的。现在的美国学术界似乎更在乎自己的娱乐价值,作为学术明星的名人们,他们私人生活的点点滴滴都会被记录在《人物》杂志上。所以,我们知道了巴特勒在克利夫兰市的家族拥有电影院,而她的妈妈长得像琼·克劳馥。在镜头前,巴特勒表达了一种期望中的无奈,就像纪录片本身具有的对自身讽刺批评的功能,在现实生活中,她自己不得不“体现”(embody)她自己的理论是如何运作的。这就涉及了是什么迫使巴特勒去做这个纪录片,而这其中的代价又是什么?

我们可以质疑在纪录片中作为证人出现的巴特勒与作为历史出现的她之间的一致性,就像我们之前所分析的“见证”概念,巴特勒对她的成长历史的讲述依然是一个双重复述。如果历史和见证都和现实相隔很远,我们如何把事件和它们的诉说联系起来?我们如何使经历了历史

的人和见证了历史的人融为一体呢？巴特勒在诉说童年经历的时候，回顾了强制异性恋制度的社会中作为一个同性恋的残酷，所以在这部片子中，她一方面使自己分裂成为一个为同性恋权力而奔走呼告的斗士，另一方面则远远地观看着自己所经历的一切。当巴特勒以见证人的身份出现的时候，就不得不置身事外，哪怕她直接经历了那些事件。这种见证的分裂是创伤性的，也是歇斯底里的，它意味着所发生的事情是不可触及的，无法理解的。“创伤是一种心理伤害，它是突如其来的不可理喻的。它无法在经历的过程中被理解，而只能通过离开该事件后的一个潜在的回归，一次强迫的重复才能被理解。”<sup>①</sup>裁缝也有和巴特勒相似的童年的创伤，原本还准备戴着男性假面的他，在父亲那句“养你干吗？养你是为了养老”中彻底丧失了对传统异性恋家庭的信心，他突然间明白自己的存在只是作为男性社会中的一个交换中介，就像拉康所指出的，男性可以“拥有”阳具，但他永远不是“阳具”。

当巴特勒已然对媒体和镜头有了反感的时候，她为何还是选择了纪录片？我想这某种程度上来自于纪录片的跨界特质。纪录片工作基本上是一种跨越边界的工作，几乎所有与纪录片有关的概念都与边界协商有关。邱贵芬把这一跨界特质总结为形式和内容两方面，就形式而言，纪实与创作、真实与虚构的界限之间的张力是纪录片最大的魅力。纪录片的先决条件是以现实世界的人物为题材和拍摄对象，但是由于一部纪录片的制作过程涉及事先预设的计划构想或脚本、镜头的选取、拍摄的角度、毛片的剪接编辑过程，纪录片不免有其虚构的面向和导演的创作

---

① [美]简·布洛克：《绑在他人的伤口上：关于婚礼和见证》，[英]盖文·巴特编：《批评之后——对艺术和表演的新回应》，李龙、周冰心、窦可阳译，南京：江苏美术出版社，2009年，第70页。

问题。另外，纪录片通常包含访谈，访谈者的提问方式通常是诱导性的，也就是期待受访者的回答会朝向访谈者所期待的方向去发展，影片所呈现的访谈内容究竟如何受到访谈问答进行方式的影响，这也大约可归类到影片的“虚构”范围里来探讨。就内容而言，纪录片经常透过镜头带领观众进入一个陌生的世界，其镜头行为其实是一种文化翻译，或以圈外人的角度试图掌握陌生的文化异质，或以圈内人的视角向圈外人引介自己群体的文化。镜头穿越的是种族、阶级、性别、区域或是时间上的边界，镜头所展现的是文化的翻译与协商，纪实与创作的对话，观看/访谈主体与被观看/受访客体在影片意义产生过程当中的拉扯。所以，跨界是纪录片的根本。<sup>①</sup>

由于纪录片的这一跨界特性，它在一些涉及界限的概念上非常敏感，比如圈里圈外、弱势强势、少数多数等等。因此，和电影或是戏剧等其他艺术形式相比，纪录片镜头前后所隐含的看与被看的关系更为明显和厚重。福柯的全景敞视主义(panopticon)常常被用来阐释这种关系。在福柯看来，全景敞视意味着一种分解观看/被观看二元统一体的机制。权力之眼(the eye of power)通过观看掌控被观看者，但是不会被观看；被观看者只能被彻底观看，而不能观看。这就形成了权力关系中优势和弱势的两方。<sup>②</sup> 影片研究者在处理镜头和观看权力的问题时，最常见的方法就是引用弗洛伊德的心理分析理论，连接观看的欲望和知识的欲望，观看过程中掌控的快感来自于“偷窥”的观看位置，被观看者并不知

---

① 邱贵芬：《“亚洲性”“台湾性”与台湾外文学门研究：从纪录片谈全球化时代文化异质的展演与抗拒空间》，《“国科会”外文学门86~90年度研究成果论文集》，台湾中兴大学外文系，2005年，第470页。

② [法]米歇尔·福柯：《规训与惩罚》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年，第226页。

道观看者在看他,由此,观看者产生一种掌握被观看者的乐趣。这种“知”与“看”互相结合的欲望可能采取两种形式:一种是观看已经相当熟悉(但被视为禁忌)的东西(如母亲/女人的身体),另外一种则是观看不熟悉的东西。同性恋影片可以被归到后一种观看欲望中。<sup>①</sup>纪录片的跨界特质使得它非常适合讲述同性恋题材。《春风沉醉的夜晚》这部影片和其他同性恋题材的电影相比,除了大量描写同性之爱的情节之外,更试图能够直面同性恋群体,娄烨在这部影片的拍摄中大部分使用手持摄影机,而且用偷拍等方法呈现出一种类似纪录片的叙事风格,其中一个常用的叙事场景就是用长镜头记录演员在南京街头游荡行走的过程,这一界限内外,观看与被观看的关系是游荡者的典型形象,再现了本雅明笔下都市中的漫游者,虽然他们向往都市又穿行于都市的中心地带,但是仍处在社会群体的边缘,也站在大城市的边缘,这两者都还没有淹没他们,他们在两者之间都并不觉得自在,在人群中寻找自己的避难所。“他们与城市的关系是既投入又游离的:他们不能没有城市,因为他们迷恋城市的商品世界;而同时,他们又被这个不适合他们居住的城市边缘化。”<sup>②</sup>

在纪录片研究领域里,关于“作者说”的争议一直存在,“作者说”是为了解释纪录片并非是完全客观的纪实作品,单独的影像并没有固定的意义,而它的意义来自于这个影像所处的影像脉络,也就是说,导演对影像的处理和剪辑其实都暴露了他在有意图地介入到这一“纪实”当中。

① 邱贵芬:《“亚洲性”、“台湾性”与台湾外文学门研究:从纪录片谈全球化时代文化异质的展演与抗拒空间》,《“国科会”外文学门86~90年度研究成果论文集》,台湾中兴大学外文系,2005年,第473页。

② [美]李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国(1930—1945)》,毛尖译,北京:北京大学出版社,2001年,第45页。

因此，纪录片的导演和电影及文学创作者一样具有作者的身份。我们可以举一个极端的或许有点不恰当的例子，李玉在拍摄处女作《今年夏天》之前和之后的一段时间，她的身份都是纪录片导演和编辑，在拍摄这部片子的时候，她的本意其实是想制作一部纪录片，片中的两位女演员其实在现实生活中就是同性伴侣，她本着拍摄纪录片的想法却阴差阳错地成就了一部电影。当这部电影首次在威尼斯影展放映的时候，影片的一个片段没有放入拷贝，使得观众哄堂大笑。这一无法预期的“插曲”，使得李玉差一点决定退出影展，而这部影片也有可能因此石沉大海。究竟是什么使李玉如此崩溃，以至于不惜以决绝的方式来解决这一冲突？这个例子用一个隐喻的方式一方面告诉我们导演的是以作者的身份介入影片的叙事当中，但是纪录片的拍摄过程并不能由导演完全掌控，就像巴特勒在现实生活中不得不“体现”自己的理论，一些具有批判自觉的影片也常常透过各种手法来反省影片意义产生的机制。

就像我们之前提到的，在《今年夏天》中李玉虽然着意安排了一个诱导性的场景，和小群相亲的男演员并不知道小群会说出自己的同性恋身份，但是李玉同样也不知道男演员在这一“纪实性的访谈”中会有怎样的表现。所以，纪录片的意义不取决于拍摄者或是被拍摄者某一方的意愿，而是两者协商的结果。我们更要重视的是纪录片的表演性问题，也就是在镜头前后的权力和意义的协商：纪录片的意义不取决于拍摄者或被拍摄者单方，而产生于两股势力协商的交界处。当被拍摄的对象是原住民或其他弱势社群时，这个问题的重要性就更加凸显，因为其中涉及

的是我们相当熟悉的弱势族裔消音或自我再现的问题。<sup>①</sup> 让我们回到关于巴特勒和裁缝的两部纪录片，纪录片的访谈形成了某种口述史，巴特勒和樊其辉在喋喋不休中诉说着童年的不愉快经历，这些不愉快经历或者说创伤，其实是在诉说一个伤害的历史，它必然是在事后的回溯性重复讲述中才能被理解，被建构为“创伤”。然而当这一樊其辉和巴特勒关于自己成长经历的言说被放在一段段相关影像和照片之类的资料当中时，“照片和家庭录像变成了某事在某时某地真实发生的证据。它们是我们由此返归和重历那些当时我们不能理解、事后又遗忘了的事件的创伤及见证的不可能性的载体”<sup>②</sup>。这一既作为证人，又作为历史的个人口述史的真实性究竟何如？这就不仅仅是我们刚才所说的导演在纪录片中如何收编讲述者的言论和观点，还涉及似乎作为弱者或者圈内人出现的讲述者自身的权威性和真实性。

因此，当被观看者回看观看者的时候，或者说当被观看者是有意识地在表演些什么的时候，会发生怎样的情况？

张艺谋的电影《菊豆》中有这样一个片段，天青每天早上偷偷从墙洞里看他婶婶菊豆洗澡，当菊豆发现了这个秘密后，她先是想要堵住墙洞，但是接着却改变了主意，在天青的注视中，她慢慢转过身体，在抽泣中露出了她裸体的上半身。周蕾指出当菊豆转过身来的时候，以偷窥的情色主义为开端的一幕遂具有了完全不同的涵义。当菊豆以她自己赤裸的

① 邱贵芬：《“亚洲性”、“台湾性”与台湾外文学门研究：从纪录片谈全球化时代文化异质的展演与抗拒空间》，《国科会外文学门86~90年度研究成果论文集》，台湾中兴大学外文系，2005年，第471页。

② [美]简·布洛克：《绑在他人的伤口上：关于婚礼和见证》，[英]盖文·巴特：《批评之后——对艺术和表演的新回应》，李龙、周冰心、窦可阳译，南京：江苏美术出版社，2009年，第73页。

身体面对天青的时候，菊豆将常规上属于女性特质的“被注视性”(to-be-look-at-ness)掌握在自己的手中：

如果在“被注视性”中的女性身体是文化的陈腔滥调，那么菊豆的举动正是对陈腔滥调的引用：她以引述用滥了的陈腔的方式在真正意义上为男性的注视展示了自己女性的身体。这一姿态——引用最常被引用的，展示最大程度被物恋化的——不再单纯是偷窥的愉悦，而更是增强了的自我意识。<sup>①</sup>

这一举动提醒我们注意访谈的表演性。《姑奶奶》中樊其辉的表现特别符合邱贵芬所说的希腊神话中的赫尔墨斯，这个聪明机智而又狡猾的江湖术士的鼻祖，穿梭于镜头前后的不同文化和世界，扮演着文化翻译的角色。樊其辉不断在谈话中跳出自我叙述，而站在一个旁观者的角度上发问：“其实我们大家都是病人”，“我站在台上是替大家站在台上”，“在座的曾说我是个严重的同性恋患者，其实在我眼中，你们不过是些异性恋患者”。他是在透过镜头来表演他对拍摄者/观看者的想象的回应。我想导演邱炯炯自己也感觉到了樊其辉的过度健谈和非常清晰的表演意识。所以，他用戏剧的形式来结构这部纪录片，从“序幕”开始一场场上演，樊其辉的叙述与他在舞台上的扮装表演交错出现，表演游走于虚实之间，让观众不知到底看到的是真的“她”，还是他在表演观众想象中的他？让观看者有某种恍惚之感，觉得樊其辉所说的一切，都是事先排练好的表演。当观众在开始的时候以一种权力的眼光来看这部纪录片中的同性恋生活时，发现自己的观看总是被打断（中间时常穿插着关于

① [美]周蕾：《原初的激情：视觉、性欲、民族志与中国当代电影》，孙绍谊译，台北：远流出版社，2001年，第243—244页。

同性恋的名词解释,突然间翻转了两方的主客体位置,同性恋在向异性恋普及知识)。观众越是感觉到被观看者进行的是一种展示,是表演,这中间的颠覆的空间就越有发展的可能。观众的观看和诠释位置被迫不断调整,在不确定感中摆动。“当观看不再是偷窥,而是看被观看者如何看自己在看他时,快感和权力感就可能被焦虑所侵蚀,不仅镜头前后的权力位置将大受冲击,镜头前所展演的一切意义也将变得极不稳定。”<sup>①</sup>

---

① 邱贵芬:《“亚洲性”“台湾性”与台湾外文学门研究:从纪录片谈全球化时代文化异质的展演与抗拒空间》,《“国科会”外文学门86~90年度研究成果论文集》,台湾中兴大学外文系,2005年,第474页。

## 第六章

# 剥离家国的个体：跨性别的认同“体现”

变性者的性取向究竟是同性恋还是异性恋是很难说的。“酷儿”一词之所以广为使用，就是因为它体现了这些深具活力的不可决定性的瞬间，但我们还没有看到任何试图理解这些文化产物（其中某些关于性取向的不确定的概念具有建构性）的心理分析尝试。如果我们想象一下那些处于转化中的、身份还处在获取过程中而尚未获得的变性人，这就显得很清楚了。或者说，这对那些把转化视为永久过程的变性人而言，尤其是这样。

——朱迪斯·巴特勒《消解性别》

跨性别（transgender）一词最早是由弗吉尼亚·普林斯（Virginia Prince）<sup>①</sup>在 20 世纪 70 年代提出，主要指的是对自己出生时所指定的生

---

① 弗吉尼亚·普林斯（Virginia Prince）（1912—2009）美国跨性别活动家，他在 1960 年创立了《变装》（*Transvestia*）杂志和服务于男性异性恋变装者的第二自我协会。普林斯在提出跨性别这一概念时，所定义的范围是那些不认可自己出生时的性别，但是不希望通过手术来改变性别的人，但是，有意思的是，普林斯本人却经历了很多性别整形治疗，最终以女性的身份和外形度过余生。由此可见，我们下面所要讨论的跨性别群体中，自我与身体之间的纠缠与矛盾。

理性别无法认同的人。著名的跨性别作家和运动领袖费雷思 (Leslie Feinberg) 对这一概念的解释是：一个生活和经历特殊的人群，他们生活于规范的性与性别关系（即用某人身体的生理性质来确定某人在社会世界中如何生活，如何同他人发生互动关系）之外。跨性别者的群体由易性者 (transsexuals, 其中包括前易性者、后易性者和非手术者)、易装者 (transvestites)、男扮女装者 (drag queen)、暂时女性 (passing women)、雌雄同体人 (hermaphrodites)、硬汉式男角女同性恋者 (stone butches) 和性别犯规者 (gender outlaws) 组成，他们公然蔑视性分类与性别分类。<sup>①</sup>

本章将从“被压迫”和“不真实”两个概念的对比出发，绘制跨性别群体在身份实践和认同“体现”两个方面所面临的新的性别政治图景，以及通过对话剧《柔软》的案例分折，从扮装、变性和禁忌三个方面解读其中的跨性别叙事。

## 第一节 消解性别：性别差异的结束？

对性别问题而言，重要的不仅是要理解有关性别的标准是怎样形成、自然化，并被作为假设而建立起来的，而且要追寻二元性别体系受到争议及挑战的那些时刻，要追寻这些范畴的协调性遭到质疑的那些时刻，要追寻性别的社会生活表现出柔韧性、可变性的那些时刻。

——朱迪斯·巴特勒《消解性别》

① [美]凯·纳玛斯特：《内外有别的政治：酷儿理论，后结构主义和性社会学观念》，[美]葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003年，第147页。

## 一、跨性别的身份实践

我们在上一章阐述了同性恋群体所遭受的性别歧视和压迫，在某种意义上说，同性恋是作为与异性恋相对的概念范畴而提出的，不论是西方还是中国的同性恋运动都希望能够通过浮出历史地表和反抗性别不平等来解除这种压迫。而事实上，中国的同性恋的确在这几十年的时空中，逐步被大众所认知，虽然距离真正的“浮出历史地表”、取得平等地位还有漫长的路要走，但是同时，变性人、双性兼具者之类的新的性别政治，又给已经确立了的的女性主义和男女同性恋研究框架提出了多种挑战，也使得性权利倡导者关注的问题和要求显得更加复杂。<sup>①</sup>

所以，在性别麻烦的问题上，我们所要面对的可能是更为复杂的情况，“被压迫”和“不真实”其实有所不同。以扮装表演为例，它让我们探寻现实是如何被制造出来的，思考被称为真实或不真实又如何不仅是社会控制的一种手段，也是使人失去做人资格的一种暴力形式。<sup>②</sup> 巴特勒认为，被称为不真实，以一种区别对待的形式，使得人变成了他者，所谓真正的人正是针对这一他者而建立的，从而可以安居于所谓真实的世界。因此，被称为复制品或是不真实属于被压迫的一种形式。但是，关键的问题在于，因为被压迫就意味着某种主体性的承认，作为高高在上的主体的他者，你还是一种可能的或是潜在的主体，就像同性恋者，其受压迫的前提是首先能够被理解、被定义。而不真实则意味着根本不能够被理解，也就是说，文化和语言规则把其划定作为一种不可能，这样就失去了做人的资格。<sup>③</sup>

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劭译，上海：三联书店，2009年，第27页。

② 同上，第223页。

③ 同上，第223页。

“被压迫”和“不真实”这两种状态在某种程度上隐喻了同性恋和跨性别群体的不同生存状态。在今天性别歧视已经不仅仅是指向女性，而是扩展到了性别身份的领域。跨性别群体所进行的正是性别身份的复杂实践，他们是具有跨性别认同或是以另外一种性别生活的人，他们可能接受也可能不接受激素治疗或变性手术。在其中，有些人可能与男人认同（如果是由女变为男），有些与女人认同（如果是由男变为女），但也有其他人，不论有没有接受过手术，有没有接受过激素治疗，只把自己视为“变人”（trans），视为“男变人”（transmen）或“女变人”（transwomen）。这些社会性实践中的每一种都有各自不同的社会性包袱和希望。<sup>①</sup> 因此，现实远比我们想象的要复杂，那种简单地把跨性别群体排斥在社会性别规范之外，将其斥为虚假，或是运用暴力和纠正治疗的方法来重新进行性别的强制性分配，都粗暴地限制了跨性别群体生存和生活的可能性。

在此，我们可以借鉴比大陆更为“急先锋”的中国台湾性别论述和运动，他们遇到的问题或许也是我们将要面临的境况。与大陆的学术背景和社会基础相似，中国台湾的性别论述并非如英美一般具有多年的运动基础，透过主体发声形成跨性别运动/论述，而往往是由性别研究学者援引第一世界性别理论代言。<sup>②</sup> 巴特勒的性别表演理论借由张小虹的推介而在台湾被广为接受，台湾的酷儿论述通过援引巴特勒对性别的颠覆理论，来偷渡同性情欲使之合法化。也就是“松动社会性别框架，使被异性恋霸权等同于同性恋的‘娘娘腔’、‘男人婆’的性别气质得以合法。在

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劼译，上海：三联书店，2009年，第6页。

② 陈钰欣：《从升级到身体打造：变人的跨性别转喻》，《第五届性/别政治超薄型国际学术研讨会》论文，中坜：台湾“中央大学”性/别研究室，2003年12月，第1页。

性别平权运动推进下,台湾或许部分达成了对于二元社会性别的松动,也开始理解如哈伯斯坦所说的‘雌性豪迈’(female masculinity)或创造出‘温柔汉’等词。但是性别研究者更需谨慎反思,如此将生理性别与社会性别拆解拼装的词汇(雌性—豪迈,温柔—汉),只是把大众很习惯的二元性别框架加以置换、想象而已,并没有挑战生理性别界限,这样的松动很容易忽略到以身体实践自我的跨性别族群。”<sup>①</sup>

事实上,在同性恋运动和研究积极发展多年后,同性恋在很多方面已然建立起他者的霸权地位,其身份常常是固守于性别的二元对立框架,而排斥和反对性别多元和跨性别群体。刘人鹏以“罔两”来形容跨性别者所处的境遇:“罔两可能不是另类主体,而是多元民主现代社会列举另类主体时仍然可能遗忘或者仍然要排斥的影外之影。于是,‘众罔两’无法视为一种本质性的固定存在或是任何一种认同身份,而可能是一种飘零与碎裂的经验,在某些光、影、火、日、形、影等等条件下的偶然性汇聚。对于这种主体位置的再现,无法以本质性认同的方式获得固着,因为他在历史或政治场域或文本中完整再现的可能已经被形影不离的结构先行封锁了。”<sup>②</sup>跨性别者作为罔两,是影外之影,他者的他者,不但被放逐出主流社会,也被可看见的“形影”同性恋所排斥。

这实际上直接指向了对酷儿理论中反本质主义认识论的批判。著名酷儿理论家塞吉维克在1998年访问台湾时曾作名为“情感与酷儿操演”的演讲,在这一演讲,她从巴特勒的《性别麻烦》谈起,首先肯定了性

① 陈钰欣:《从升级到身体打造:变人的跨性别转喻》,《第五届性/别政治超薄型国际学术研讨会》论文,中坜:台湾“中央大学”性/别研究室,2003年12月,第2页。

② 刘人鹏:《罔两问景:‘男女平等’之外的性/别主体》,《近代中国女权论述——国族、翻译与性别政治》,台北:学生书局,2000年,第201页。

别表演理论的影响力,但是同时认为:

这个说法的意义本身在表演(performatively)上就依赖于它被如何使用,到目前为止,这个理论的力量在于:它把反本质主义者的性别说法推向了质疑的激进极端,它肯定反串的表演实践有明显的独特的中心地位——不只作为具有形塑功能的暗喻,也作为异性恋性/别体制无聊重复自我但是却同时具有颠覆这个体制潜力的常用语;它扩充了谐拟(parody)的概念,凸显谐拟作为一种性别批判与性别抗争的策略;更广泛的是,它将戏剧与戏剧表演视为讨论主体性和情欲问题时的重心。<sup>①</sup>

塞吉维克认为解构主义和性别理论都援用了奥斯汀的表演理论来服务于“反本质主义”的知识论事业,有可能造成的负面影响就是过于强调流动性和过程性,“此一策略虽使跨性别(尤其作为一种表演)、扮装获得了舞台上的正当性,却也限制了‘跨性别’一词的意涵,认为它必然是流动的,才具有颠覆二元性别体制的力量,而确切的性主体似乎就不具备此种能动性”<sup>②</sup>:

反本质主义者对于“揭发”(exposure)的信念似乎还依赖观众群要具备无限量的天真无邪。到底在什么基础上我们可以假设人会因为发现某个社会现象是人造的、自我矛盾的、摹仿的、幻象的或甚至是暴力的,因而大为吃惊或感觉困惑? Pe-

① [美]伊娃·可索夫斯基·塞吉维克:《情感与酷儿操演》,金宜蓁、涂懿美译,何春蕤校订,《性别研究》(第三、四期合刊),中坜:台湾“中央大学”英文系性/别研究室,第90—91页。

② 陈钰欣:《从升级到身体打造:变人的跨性别转喻》,《第五届性/别政治超薄型国际学术研讨会》论文,中坜:台湾“中央大学”性/别研究室,2003年12月,第3页。

ter Sloterdijk 曾经指出,犬儒主义或“被启蒙的虚假意识”(enlightened false consciousness)——也就是自知虚假的虚假意识,“其虚假早就自我缓冲了”——总是意味着“每一个自命启蒙的人都会用一些很普遍的方法来确定他们不会被别人当成笨蛋”。<sup>①</sup>

这一被启蒙的意识形态也是齐泽克所担忧的后现代意识形态的现状。反本质主义者的“揭发”信念再加上“怀疑阐释学”(hermeneutic of suspicion)的性别批判方法所产生的效果就是:“尽管明显对一切存疑,怀疑阐释学还是相信,只要这一次终究能够让人真正地了解这个故事,就算大功告成;他们根本不觉得一个已经完全被启蒙的听者有可能会仍然保持冷漠或敌意,或甚至帮不上什么忙。”<sup>②</sup>也就是说,反本质主义者又建立了一套新的知识论,对已“揭发”为形式的知识本身有着无比的信念,将自己困在了真/假知识的框架里面,“即使巴特勒提出‘性别’为一伪仪式,然而此一宣告并不足以颠覆已经深刻渗入日常生活的‘性别’框架。……此次策略容易落入‘反本质的’、‘流动的’即是好的迷思,使得在身体打造与性别实践中坚持立场、跨越二元界限的跨性别者反而成为反本质论述下的攻讦对象”<sup>③</sup>。

对于这一理论和实践的困境,塞吉维克、巴特勒和另外一位跨性别理论家波瑟杰(Jay Prosser)提供了两种解决方案:

① [美]伊娃·可索夫斯基·塞吉维克:《情感与酷儿操演》,金宜蓁、涂懿美译,何春蕤校订,《性别研究》(第三、四期合刊),中坜:台湾“中央大学”英文系性/别研究室,第98—99页。

② 同上,第97页。

③ 陈钰欣:《从升级到身体打造:变人的跨性别转喻》,《第五届性/别政治超薄型国际学术研讨会》论文,中坜:台湾“中央大学”性/别研究室,2003年12月,第3页。

首先，塞吉维克认为这种流行的犬儒主义虽然流传很广，但也不过是建构大部分人心理生态的众多异质、相互竞争的理论之一，问题并不在于知识的真实性，而在于知识的效力(force)。她在对巴特勒的作品提出警告和修改之后，提出的解决方案是从身份认同转到情感动力中，回到心理学和精神分析中，其切入点就是我们前面提到的羞辱感，在语言中的污名经验里重新建构酷儿。<sup>①</sup> 她认为情感既可以是一种自我表达也可以是一种个人体验，因此可以用这个概念来拆解身体与再现的二元对立。包括羞辱感在内的感觉可以使人感受到自我的存在，并把握住身份的表演性。在这种感觉的质询下，自我产生并具有了自己的历史。而这种自我同时也具有“他者性”。因此，羞辱不仅干扰身份认同，同时也建构身份认同。它是一种“结构化”过程，是建构认同的重要中介。<sup>②</sup> 对于塞吉维克所提出的对反本质主义认识论有效性的质疑，巴特勒也在《性别麻烦》之后的理论发展中认识到了这方面的问题。她在探究语言中“我”的晦涩性努力之后愈来愈朝精神分析转向。“一般对心理理论与权力理论的两极化，在我看来对其目的是适得其反之举，因为性别的社会形式所以会如此具有压迫性，部分来自它们造成的心理困境。”<sup>③</sup> 巴特勒在《权力的精神生活》(1997)一书中，尝试探讨如何可以把福柯与精神分析结合起来思考，用精神分析来抑制其表演性观点中偶尔出现的唯意志论倾向。这种唯意志论的倾向也是这一心理分析解决方案的症结所

① [美]伊娃·可索夫斯基·塞吉维克：《情感与酷儿操演》，金宜蓁、涂懿美译，何春蕤校订，《性别研究》(第三、四期合刊)，中坜：台湾“中央大学”英文系性/别研究室，第99页。

② 杨洁：《酷儿理论与批评实践》，北京：中国社会科学出版社，2011年，第185页。

③ [美]朱迪斯·巴特勒：《序(1999)》，《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第19页。

在，塞吉维克所选择的后结构主义道路很容易造成过度强调自我反身性，使得“自我”仅仅成为一种意识的过程。

塞吉维克所指出的酷儿理论与跨性别之间的矛盾，其根源依旧是身份问题，跨性别群体有着“社会性的包袱和希望”，虽然他们不认同原有的性别分配，但是仍然在追求某种确定的性别认同。巴特勒在《消解性别》中回应了此类的批评，她认为酷儿理论与跨性别阵营二者之间的一个矛盾就集中在性别分配和对身份范畴的欲求上。如果就像前面所说，我们从定义上把酷儿理论理解为反对所有的身份主张，包括稳定的性别分配，即“容易落入反本质的、流动的即是好的迷思”，那么可以说，这个矛盾的确很尖锐。<sup>①</sup>但是，巴特勒接着指出，“酷儿理论更多关注的是对人所不欲的身份法规的反对，而不仅仅是身份的可变性或是其倒退地位。毕竟，酷儿理论及运动之所以可以取得政治成功，是因为它坚持认为，反恐同运动可以和任何人有关，不论此人的性取向如何，而且身份标识不是政治参与的必要条件。同样，酷儿理论反对那些对身份进行管制或对某些身份的人确立认识优先权的人。它不仅努力扩大反恐同运动的群众基础，而且坚持认为性是不可能轻易通过分类被总结或被统一的。因此，我们不能说酷儿理论反对一切性别分配或质疑一切寻求分配的愿望”。<sup>②</sup>

## 二、跨性别叙事的“体现”

何春蕤在总结跨性别叙述时，分别描绘了两条“发言位置迥异、因而权力效应也不同的轴线”：

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劭译，上海：上海三联书店，2009年，第7页。

② 同上，第6—7页。

第一条轴线主要出自医疗体系，此类常见的论述以专业研究者的外在位置，聚焦于跨性别主体的成因、分类、征兆、诊断、处置、治疗、程序，并记录各种主体案例的特殊发展情况。这种病理化的描述固然因其专业权威而给予边缘内奇观主体一定程度的可见度与社会存在，甚至少数专业人士还可能提供了唯一理性友善的论述呈现，但是它往往也同时构成了/主导了/支持了其他权力场域（例如教育和司法）对跨性人的有限认知和严厉管理。这样一个社会性别规范和性别歧视的角度，虽然看起来有很好的辨识度，但是却在一些场合中成为主流女性主义否认变性主体的个别感受和深刻认同的借口。

第二条跨性别叙述轴线则是跨性别运动分子（从 Leslie Feinberg 到 Riki Anne Wilchins 到 Kate Bornstein 到 Jamison Green 到 Stephen Whittle）出于主体位置经验的自我描述或文化/政治分析。它们所关注的是性别殊异（gender variance）的历史轨迹、悲壮记忆、多样面貌、流动性、颠覆性、进步性，不但拒绝医疗论述的任意分类和定位，强调身体拒绝性别刻板规范的局限，更庆赞性别异类的多样活力和生命，认为性/别多元（gender/sexual diversity）很根本地挑战/挑逗了既有的性/别体制。这些论述有一部分接合了其浮现时刻萦绕氛围的酷儿论述进路，因而摆脱了简单的本质主义论述，代之以充满个别差异和选择的异质身体形态与人生故事，也因其运动的渐次发展而与已经有历史积累的其他性/别解放运动（及其所形成的性/别理论框架）进行或紧张或互相调整的对话。<sup>①</sup>

何春蕤在这里所列举的两条殊异的性别叙述轴线，表面上看来水火

---

① 何春蕤：《认同的体现：打造跨性别》，《台湾社会研究》第46期，2002年6月，第3—4页。

不容,事实上无法被截然清晰地划分开来。这和跨性别者在自我解释中的描述很相像,他们常常认为自己是“装错了身体的灵魂”,是“男儿身,女儿心”或是“女儿身,男儿心”。这个说法包含了两个重要的预设:第一,身体和灵魂(或者说身份认同、自我形象等等)是两个个别独立的存在,性别则不是什么单一归属的特质,而是这两者之间存在着某种一致性;第二,身体和灵魂都是既定的存在,但是灵魂高过身体,因此两者之间的不吻合需要以各种改装打扮,甚至荷尔蒙和外科整形手术来修整身体以符合灵魂。

以身体和灵魂来谈认同的问题,的确很容易使一般人理解跨性别者的尴尬状态,也很鲜活地说明了跨性别者的矛盾身体感觉。但是,何春蕤指出,首先身体和灵魂的二分说法,简化了众多跨性别主体在性别、年龄、社会地位、外貌等等方面的差异存在条件(这些条件状态都有可能影响到“装错了身体”的说法能有多少说服力)。其次,这种二分的说法更掩盖了跨性别主体在斡旋身体与灵魂之差距错置时所做的日复一日的打造工程(这些打造工程也持续折射“装错了身体”的含义与表现)。因此,她希望用跨性别者的“做性别”(doing gender),也就是认同的“体现”(embodiment)来呈现两方面的复杂运作。<sup>①</sup> 她的这一“做性别”策略其实是和巴特勒性别表演的概念异曲同工。

巴特勒在《身体之重》中从亚里士多德有关身体与灵魂的区分出发,借用福柯有关身体与权力的论述,分析了身体与灵魂之间的关系,她认为灵魂是一种权力的工具,身体通过它被培养和塑造出来。在某种意义上,灵魂是作为一种背负着权力的形式(亚里士多德所谓的“schema”)在

<sup>①</sup> 何春蕤:《认同的体现:打造跨性别》,《台湾社会研究》第46期,2002年6月,第13页。

运作,把身体本身制造出来,并将之实在化。但是这种“被征服”不单纯是一种屈服,还是一种保全与维系,是被置于一个主体的位置,是主体化(subjectivation)。也就是说,身体的“存在”是被赋予本体性的过程,而非预设的本体。<sup>①</sup>她在《消解性别》中也以 DSM IV(《精神失调诊断及统计手册》)对性别身份紊乱的诊断为例来说明其中的复杂性。以刚刚提到的第一种性别叙述来看,这个诊断大体担当了监控儿童同性恋初期征兆的角色,认为“性别不安”(gender dysphoria)之所以是一种心理紊乱,就是因为某种性别的人显示出了另一种性别的特征,或是想要以另一种性别生活。而第二种性别论述认为这实际上把一种简化了性别生活方式复杂性而强调其一致性的模式强加于人。然而,问题在于,这种诊断对很多寻求变性手术或治疗保险支持的个人或是要求法律上改变身份的人来说,是很重要的。<sup>②</sup>巴特勒指出其中的冲突之处在于:“这种变性的诊断手段一方面是将其当成疾病看待,而同时,这种病理化过程正是使改变身体性别的欲望得到满足的重要途径之一。”<sup>③</sup>

据此,巴特勒和何春蕤都在两个层面上提出了跨性别者建构自我认同的方式,这两个层面来自于跨性别者本身所经历某种主体的危机:“体现”(身体)和言语(自我叙事)。

---

① Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p. 33-34.

② [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劭译,上海:上海三联书店,2009年,第5页。

③ 同上,第5页。在国内做变性手术需要提供:公安部门同意手术的证明、包括个人经历及手术决心的个人手术申请的证明、家庭成员同意手术的证明、精神病院排除精神病的证明、工作单位同意手术的证明、乡政府和居委会同意手术的证明、已经结婚者必须解决好配偶问题并出具法院证明、医疗费用的筹备及手术后的生活保障措施证明。所有证明准备齐全后,才能接受变性手术。

何春蕤援引了跨性别理论家波瑟杰的“第二皮肤”(second skins)理论来从这两个方面分析跨性别者的自我打造。波瑟杰本身就是女变男的变性者,他对于跨性别者所建构的主体性有着“切肤”的体验,他认为跨性别者的自我认同要从身体打造和跨性别自我叙事两方面来考量,是随着物质层面不断变动,寻求一种安居感,而非自始至终维持着一种不变的/先验的/本质的预设。<sup>①</sup>他引用了法国精神分析学者迪迪埃·安齐厄(Didier Anzieu)关于“表皮自我”(skin ego)的说法来厘清弗洛伊德所说的自我与身体表面(body surface)的关联,自我是依靠着身体直觉(body sensation)而建立的,皮肤作为包裹身体的表面,无一遗漏的敏感器官。也就是说,弗洛伊德所谓的(物质)表面,举凡主体知觉、人际互动、社会化……无不依靠皮肤来进行,而逐步建立一个清晰的自我。因此,自我不能脱离物质面而建构。波瑟杰进一步指出,弗洛伊德所说的“身体表面”即是布满知觉感受器的“皮肤”。跨性别者处在错误的身体中,犹如被包裹在错误的皮肤里,在跨性别的转变中,除了要破蛹成蝶从旧的躯壳中脱褪出来,错误的皮肤也会因为在不知不觉当中对主体造成的铭刻而成为摆脱不掉的阴影,因此,跨性别者要建构自我认同,就要打造不同于原生的自我的第二层皮肤,<sup>②</sup>也就是所谓的“体现”跨性别:变性揭露了“体现”如何深刻地构成了主体性的主要基础,但同时也显示了“体现”既相关肉体本身,也相关那种安居于(inhabit)物质肉体时的感觉。<sup>③</sup>何春蕤所提倡的“体现”是通过皮肤和身体的改造来形成的,跨性

① 陈钰欣:《从升级到身体打造:变人的跨性别转喻》,《第五届性/别政治超薄型国际学术研讨会》论文,中坜:台湾“中央大学”性/别研究室,2003年12月,第4页。

② 同上,第5页。

③ 何春蕤:《认同的体现:打造跨性别》,《台湾社会研究》第46期,2002年6月,第14页。

别运动分子“出于主体位置经验的自我描述”或者说跨性别叙事其实也是为了抗拒那些病理化的性别叙事，这两者所描述的对象都是一种改变身体性别的欲望。

波瑟杰对巴特勒的性别表演理论有着和塞吉维克类似的批评：反本质论者“揭露这不是自然的”已经是种理论惯例，而且建构出“本质即是坏的/反本质即是好的”的对立。<sup>①</sup>事实上，他们对巴特勒的批评都着眼于《性别麻烦》一书，巴特勒在后来的《身体之重》和《消解性别》中，已然对之前的理论论述忽略身体作为性别表演的媒介做出了修正和补充，性别表演并非意味着不存在物质性的身体，而是说人们只能通过话语来理解这种物质性，她同时也把对性别规范的批判还原到人类生存与延续的框架之内，特别是在2004年出版的《消解性别》中，她将目光聚焦在生活中性别复杂性的生存问题，这是存在于性欲和语言两个层次上所经历到的某种本体的危机：如何创造一个世界，使得那些认为自己的性别和欲望不合乎规范的人能够生活在其中。在这个世界里，他们不仅不会受到外来暴力的威胁，也不觉得自己的一切不真实，而这种不真实感的存在可能会让一个人自杀或过着自杀性的生活。<sup>②</sup>

在这里，巴特勒同样强调了身体的时间性和过程性。首先，身体并不具有先天性。就它们的空间性来说，身体也随着时间的改变而改变：衰老、体形改变、意义改变，而且一个视觉的、话语的、触觉的联系网络变成了它们历史性的一部分，构成了它们的过去、现在和未来。其次，身体的这种改变(becoming)模式也开启了变化的可能性。身体能以无数方

---

① Jay Posser, *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press, p. 15.

② [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劫译，上海：上海三联书店，2009年，第224页。

式来对付规范、超越规范、重塑规范，肉体的主动性并没有被规范所完全束缚住。<sup>①</sup>

这种对真实感或者说“安居感”的追寻，使得我们不能把变性人那种想要变为男人或女人的欲望看作是遵从已有身份范畴的一种简单欲望。正如凯特·伯恩斯坦指出的那样，这可能是对转变本身的欲望，将身份追求当成是对转化的实施，一个把欲望本身看成是转化实践的例子。但即使在这些情况里，也存在对稳定身份的渴求，我们似乎很有必要认识到一种可行生活确实需要不同程度的稳定。<sup>②</sup> 因此，变性人不能用名词“女人”或“男人”来描述，而必须以能彰显“作为”不断变化的新身份，或者更确切地说，能彰显那使性别化身份的存有受到质疑的“中间状态”（in-betweenness）的主动动词来说明其意义。这一主动的动词就是“体现”。只不过，巴特勒在这方面走得更远，她指出身体与规范之间形成的这种“体现”关系具有让事物改变的潜力。“体现”是一个由一套规范决定谁有资格在政治领域内成为主体的过程。也就是说“体现”和规范之间有着紧密的联系。人的身体在被体验的过程中一定会涉及一定的理想化（比如变性者想要成为的另外一个性别）、会涉及这种体验所依赖的框架（比如一些男变女者所焦虑的假乳的大小问题），而这一理想化和框架都是以社会形式表达出来的，“体现”必须和某种规范或一套规范建立联系。这也是跨性别者产生主体危机的一个重要原因。当异性恋框架和性别理想被质疑的时候，就会使一个人丧失某种性别归属感。所以，改写身体体验所依据的规范对跨性别运动很重要，因为他们所抗拒的是

---

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劭译，上海：上海三联书店，2009年，第222页。

② 同上，第8页。

被强制接受的关于身体应该如何的理想。<sup>①</sup>

2000年在美国亚特兰大举行的南方跨性别互慰会议(Southern Comfort Conference)是世界上最大的跨性别聚会,大卫·斯坦伯格(David Steinberg)在所写的会议报道中指出,虽然“在跨性人能够完全被大众接纳、拿回他们应得的尊重和作为一个人所应享有的基本权利之前,他们还有一段漫长的路要走……”,但是“在过去的数几年里,对跨性别人的同情态度逐渐出现,而且也有越来越多的人对跨性别议题感兴趣。这些态度的转变可以从大众媒体中看到,好莱坞的一些电影,像是《乱世浮生》《男孩别哭》等等,都受到大众的好评,而且得到了影展大奖的肯定”。<sup>②</sup>但其实我们也必须看到媒体在艺术创作和社会现实之间的脱节,当跨性别现象存在于电影或是舞台演出这些艺术载体中时,媒体可能会趋之若鹜地寻找爆点和刺激来报道,但是当这样的表演出现在活生生的社会剧中时,他们则选择了避而不见。在这次会议中,大卫·斯坦伯格其实是媒体界唯一一个来采访的人。媒体知道观众想要看到什么,这些逾越了社会规范的行为,最好只出现在舞台表演中,而不要被新闻报道。这个喜忧参半的例子提醒我们,跨性别者虽然在跨性别叙事上有了些许突破,但是在“体现”上备受阻挠,要取得“安居感”还有很长的路要走。

---

① [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第28页。

② 大卫·斯坦伯格:《世界上最大的跨性别聚会》,洪婉玲译,<http://intermargins.net/representation/deviant/transgender/activitiesnews/nolgtmeeting.pdf>。

## 第二节 扮装、变性与禁忌：《柔软》身体的致命诱惑

女医生：你怎么确定自己不是一个同性恋呢？如果你能在男人那儿得到满足保持原样不是更好？

男病人：这些问题金医生都问过我。他确诊我是原发性变性欲患者，不是自发性，也不是同性恋。

——话剧《柔软》<sup>①</sup>

在有关扮装与变性的论述之前，我想先介绍一位在这方面天赋异禀的人——奥兰多。他/她一生丰富多彩的跨性别的经历，实在令人瞠目结舌。奥兰多是弗吉尼亚·伍尔夫的小说《奥兰多》的主人公，他出生在16世纪的伊丽莎白时代，终于1928年伍尔夫搁笔的当时，期间历经四百年。奥兰多先是一位天真无邪的贵族少年，因深受伊丽莎白女王宠幸而入宫廷。历经失恋、失宠的折磨后，他三十多岁时一夜之间变成了女人，于是离开官场，混迹于吉普赛人之间。她后来返回英国，成为上流社会的贵妇，结识一批当时著名文人。时间进入维多利亚时代后，为了继续写作，奥兰多只能与时代精神妥协，并嫁给了一位船长。到故事结尾，奥兰多已是20世纪的获奖诗人，回到那贯穿全书、象征传统的大宅，来到大橡树下，回顾她对文学和诗歌的永恒的追求。大多数论者都认为由男变女的奥兰多寄托了伍尔夫自身的性取向及同性恋情结，书中所涉及的雌雄同体、扮装、变性等性别问题也引起了很多讨论。而我所感兴趣的是伍尔夫对伊丽莎白时代的偏爱。

<sup>①</sup> 文中涉及话剧《柔软》的台词及剧情，以2011年6月22日北京保利剧院现场演出为准。

伍尔夫将奥兰多故事开始的时空放在了英国的伊丽莎白时代，我相信她的这一叙事策略并非随意，就像她让刚刚变成女性的奥兰多混迹于吉普赛人中间，就是因为吉普赛人的性别意识相对淡薄。奥兰多一生性别身份的扑朔迷离与高高在上的伊丽莎白女王其实相互辉映，换句话说，奥兰多只能生活在伊丽莎白时代。从历史上看，这一时期是英国国力最为强势的黄金时代，统治英国将近半个世纪的伊丽莎白女王作为英国历史上最为杰出的君主，当然具备伟大的统治者所应有的才智，但我更关注的是她与众不同的地方。其特殊的性别身份为这辉煌盛世蒙上了一丝雾霭。伊丽莎白一世的母亲是其父亨利八世的第二任妻子，却由于未能产下男嗣，被亨利八世以莫须有的通奸罪处死，同时伊丽莎白也被宣布为非婚生子女，从小被排斥在父权制宗族社会的外围。而这个故事的传奇性就在于，当亨利八世为保证王朝的延续先后换了六任皇后（其中处死了两任），最终却鬼使神差地还是由一位女性继承了王位。他留下了严密的王位继承安排，却没想到三位继承人都无嗣。伊丽莎白一世终生未嫁，同时对于指定王位继承人也采取了回避的态度，被称为“处女女王”，与其父荒淫暴虐的形象形成了极大的反差。关于她单身的原因，有很多种说法，但亲历了残酷丧母之痛的伊丽莎白最终登上了不列颠王国的最高宝座，在伊丽莎白统治的英国，新教已经成了新的国教，天主教的教皇失去了对君权的控制，在那里，她就是宗教与权力的化身，“她的自主权是通过挪用她所对抗的权威的语气来完成的，因此，这种挪用的内部既存在着对那个权威的抗拒，又存在着对它的吸收”<sup>①</sup>。她可以挪用父权制的专制权力而拒绝成为母亲，她所使用的权力正是这种制

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劭译，上海：上海三联书店，2009年，第172页。

度所赋予她的，她既吸收了这种权力，同时又解构了它，她用自己的身体诅咒般地终结了都铎王朝。

由《奥兰多》所改编的电影在1992年上映，引起了很大反响，台湾戏剧界也在2009年联合意象剧场著名导演罗伯·威尔森和京剧名旦魏海敏排演了中文版的《奥兰多》，但是性别题材特别是直接涉及有关跨性别的话题一直与国内戏剧的大剧场无缘，是公演剧作的禁区。2010年11月17日，作为孟京辉携手廖一梅打造的“悲观主义三部曲”的最后一部，话剧《柔软》在北京保利剧院首演，其惊艳之处就在于它以“性”为话题，三位主人公一位是变性者，一位是异装癖，仅有一位女医生还是一位荡妇，一个想变成女人的男瑜伽教练爱上了给他做手术的被认为是荡妇的女医生。几年前廖一梅写《琥珀》剧本的时候，被要求删除一句话，因为里面有两个词，一个是“阴茎”，一个是“阴道”。但是在《柔软》100分钟的演出中，充斥着男女生殖器官以及性爱词汇，编剧还顺便给观众普及了下女性生理知识和变性的过程。虽然很多媒体依旧将其归纳为性别倒错（司法精神病学鉴定中的一种精神症状，指性对象和满足性欲的方式异于常态），但是这部剧的内涵和外沿显然超出了这个常规的司法解释。

并不是说国内的话剧舞台上没有类似的演出，或许在很多实验剧场、地下或小众的话剧演出中有关于性/别的更为劲爆的内容，但是这部戏是以公演的方式“浮出历史地表”的。在作为三部曲完结篇的这部剧中，廖一梅把自己逼到了禁忌的极端，在接受采访时，她这样谈论《柔软》的创作过程：“《柔软》对我来说是一个更勇敢的作品，它完全是在禁忌的层面谈论问题。《柔软》里有句台词‘没有比伪善更坏的东西’，它阻碍了人了解自己，如果你不能正视自己，那就根本谈不上任何改变，也就没有

任何机会了。所以在《柔软》里我所做的就是剥去人身上一层层伪善的标签,进入人的禁忌的禁区,来看看你自己,那确实需要很大的力量和技巧才会完成。《柔软》这是一个怎么样的故事?如果我跟你们说,一个男孩想变性的故事,哦,那很多人就会觉得这件事和我没关系,我又不想变性,那是一个另类的人的故事和我无关。但他实际上不是这样,我为什么会讲这样的一个故事呢,因为它和我切身相关。不是因为我想变性,而是你如果不把自己推到一个最极端的地方你可能看不到自己,就好像我把自己逼到了一个死胡同里,看到了另一个维度的门,在你眼前是关着的。”<sup>①</sup>

对于本书来说,《柔软》在性别分析和文化研究上的价值似乎高过它在纯粹艺术领域内的创新,这部华丽大戏基本上沿袭了孟京辉所谓“先锋话剧”的模式,和孟京辉其他作品类似,这部剧的台词和舞美依旧是最吸引人的部分。孟京辉把《柔软》的部分台词放到自己的微博上,立刻引起了网友热议,透过仅有的几句台词,《柔软》的犀利已经刺到了网友的神经上,甚至有网友自发团购《柔软》的戏票。<sup>②</sup>

在下文中,我将从这部剧三位主人公所呈现的三种性别跨界类型出发,以扮装、变性和禁忌为主题,讨论跨性别领域内身体在权力网络中的交错挣扎,在性别叙事中实现转型(transition),以活生生的肉体“体现”自我。

① 《廖一梅:悲观主义三部曲——从〈恋爱的犀牛〉、〈琥珀〉到〈柔软〉》, [http://www.damai.cn/news\\_334.html](http://www.damai.cn/news_334.html), 2010年12月。

② 有关孟京辉话剧相关论述,参见拙作《从先锋到媚俗——从〈两只狗的生活意见〉看孟京辉创作的转变》,《大戏剧论坛》(第4辑),2010年。

## 一、忧郁的扮装表演

列斐伏尔认为“全部(社会)空间发端于身体”。扮装让身体这个福柯所谓“栖息地的小战术”具有了空间性和场域性,从而使得性别和身份的表演得以完成,在这个过程中,悖论性地既可以使个体仪式化,也可能提供个体抗争此仪式化的媒介。“外在的服饰打扮,既是性别规范的工具,也可以用来颠覆既有的规范。”<sup>①</sup>在巴特勒看来,扮装并不是在完成一种正确的、模范的性别表达,而是想说明自然化的性别认识对真实构成了一种先发制人的、暴力的限制。理想的二元形态、身体的异性恋互补性、有关正确的和不正确的男性特质和女性特质的理想和规则等等,这些性别规范建立了使身体可以得到合法表达的本体领域。扮装把这一合法性拓展到了那些一直以来被认为是错误的、不真实的以及无法理解的身体上。“扮装是一个例子,意在证明‘真实’并不像我们一般所认定的那样一成不变。这个例子的目的在于揭露性别‘真实’的脆弱本质,以对抗性别规范所施行的暴力。”<sup>②</sup>

廖一梅在《柔软》中为《姑奶奶》里面那个嬉笑怒骂的“裁缝”樊其辉设置了一个角色“碧浪达”,在这出戏的开场,詹瑞文所扮演的碧浪达以其标准的异装癖的形象出现,这个浓妆艳抹的“女人”和戏里的另外两个角色组成了强大的跨性别组合:异装癖、变性者和荡妇。

我在现场看这出戏的时候,印象最深刻的也是这个角色。虽然对剧情有所了解,已经有了心理准备,但是当一束强光注目下的碧浪达出现

① 周慧玲:《表演中国:女明星,表演文化,视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第43、284页。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第19页。

在拉着幕布的舞台前端时，我还是被他/她所震撼。你看到的是一位高大魁梧的浓妆女人，高卷的银色头发，黑色蕾丝长裙，手持一支红色玫瑰，用苍凉的调子，唱着法文歌《玫瑰人生》。虽然观众能明显感觉到其中有什么地方不对劲，但是还是很快安静下来，沉浸在靡靡的气氛当中。但是，随后开口传出的沙哑男声却把所有人惊醒，而且詹瑞文还带着一股浓重的港台腔：“我知道就会出错，在娘胎里就知道，不是这里出错就是那里出错，你们也一样，不是吗？你们就算选对了父母生对了公母做对了功课上对了学校找对了老板跑对了方向算计对了别人出对了名挣对了钱操对了部位，也可能——爱错了人，放错了CD。”但问题是，到底是碧浪达外在和内在出了错，还是我们这些观众出了错？因为对于现代人来说，与之前18世纪那种游戏式的人为制造出来的公共自我不同，在19世纪以来的现代社会中，“本真性”成了现代社会身份认同的一个重要特征，衣着和装扮之下包裹的是一个更加个人化和私人化的自我。“现代自我越来越意识到它自己，包括它的外表，并能够介入其中，对它进行有目的的加工改造。”<sup>①</sup>一方面，被打扮的自我想要传达出一种对待自己的新的态度，另一方面，人们也期望于通过外表来解读这个本真的自我。也就是说，我们希望“所见即所是”。

这一场景让我想到了西班牙电影导演阿尔莫多瓦的电影《关于我母亲的一切》中类似的情节。在主角登场演出之前，同为异装癖的阿格拉多也站在舞台上质问台下的观众，他/她历数了自己的“变性”经历：“我不仅正点而且货真价实。瞧瞧我身上！瞧好了！标准尺寸！杏仁眼八万，鼻子二十万……然后，两个奶子，七十一万，这还算优惠价。嘴唇、额

<sup>①</sup> [英]乔安妮·恩特维斯特尔：《时髦的身体：时尚和现代社会理论》，郗元宝等译，桂林：广西师范大学出版社，2005年，第177页。

头、颧骨、胯和屁股都用硅胶，花了十万……两腮瘦脸七万五。激光脱毛……要做个货真价实的美人儿可得花大价钱！但人总不能在自个儿的相貌上抠门儿。什么叫真实？就是往自己理想中的模样靠拢。”存在所谓的“对”吗？到底什么是真实？如果女性特质就是阿格拉多所说的这些标准和尺寸，那么这个我们所无法理解的身体难道就有了合法性？在这个舞台上这些似乎都成了问题，“易装行为最重要的方面，是它向我们简单的二元思维提出了挑战，……它的出现将人们的注意力引向性的非稳定性方面”<sup>①</sup>。

简单的“所见即所是”二元思维认为个体所具有的内在和外在的性别是一致的，但是扮装彻底颠覆了内在的和外在的心灵空间的区分，有力地嘲弄了表达模式的性别论点，以及真实性别身份的概念，碧浪达和阿格拉多的现身说法让我们了解了一种最复杂情况——扮装是一种双重的倒错，它告诉人们“表象是假象”。扮装说：“我的‘外在’面貌是女性，但是我‘内在’的本质（身体）是男性。”它同时又象征了反向的倒错：“我的‘外在’面貌（我的身体，我的性别）是男性，但是我‘内在’的本质（真正的我自己）是女性。”<sup>②</sup>巴特勒由此指出“这两个关于真相的宣称相互矛盾，因此使得整个性别意义的演绎脱离了真实与谬误的话语”。<sup>③</sup>就像碧浪达所说的，这种对性别表演的摹仿和引用终究是会出错的，“表

① [英]乔安妮·恩特维斯特尔：《时髦的身体：时尚和现代社会理论》，郗元宝等译，桂林：广西师范大学出版社，2005年，第224页。

② [美]以斯帖·牛顿：《敢爆大妈：美国反串女子秀艺人》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1972年，第103页。转引自[美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第179页。

③ [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第179页。

演(书写、引用)总有缺陷和失败,主体只能无限地接近合乎规范,而不是完美无缺的铁板一块,这里的缺口、缝隙和空白就是她者重返的门户,而她者的重返所引发的主体重建,才是变装和戏拟的真正意义所在”<sup>①</sup>。

因此,巴特勒认为扮装表演(drag performance)虽然不一定具有颠覆性,但却寓言化了异性恋性别抑郁。在异性恋机制的性别认同过程中,男性(masculine gender)/女性(feminine gender)正是通过拒绝承认男性/女性成为其欲望的对象而生成的,但这种排除并没有丧失,而是通过对抑郁的幻觉合并,将其否定对象的特质内化、强化,保留在自身的性别认同建构中,反而加强了自身对男性特质/女性特质的摹仿与认同。而在这个意义上说,最真实的女/男同性恋抑郁才是严格意义上的“直”女人/男人。<sup>②</sup> 也许在这一解释下,我们才能理解碧浪达对我们的嘲弄:“所以人生是没的选择的,我的命运便是一星期做两个小时的女人,可是,我比你们幸运,我的人生里至少有两个小时是属于我自己的,你们难道不偷偷地渴望能有这样的两个小时,卸下你们的面具,摆脱所谓的成功和正常,为所欲为,做一个真的自己,或者做一个幻想中的自己?你们没有这样的机会,你们真可怜!”

对于碧浪达来说,这两个小时的衣着的实践唤醒了他/她不同性别的身体。樊其辉曾这样解释他在扮装中获得的乐趣:“我易装的时候,有一半的快感来自自己给自己上妆的过程,上台前,我已经满足了一大半。特别在使用越廉价的化妆品的时候,我越有极大的快感。而一旦上了

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第6页。

② Judith Butler. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993, p234-235.

妆,我觉得自己就完全变了一个人,从灵魂到躯干到神情。”从原型意义上看,“仪式的易装癖,无论过去还是现在,都是女性统治的戏剧性事件。在夜总会或卧室,存在着所有女性摹仿的宗教意味。一个女人穿着男人的服装仅仅是为了窃取社会权力,而一个男人穿着女人的服装乃是为了寻找上帝。他纪念她,在她闺房的镜子仪式里望着她”<sup>①</sup>。这种易性装扮癖可以追溯到狄奥尼索斯的异装癖以及很多原始宗教仪式。狄奥尼索斯除了一副胡须之外,毫不保留男性的东西。我们从原始的宗教仪式中可以看到很多男女性别反串的现象,而其中所体现的互穿另一性别的服装是具有原型意义的。富有趣味的是,“在后来的文化发展中,男扮女装往往被认为是一种变态,而女扮男装却得到赞赏”<sup>②</sup>。樊其辉很清楚这其中的区别:“女人化妆往往是因为可以得到好处的驱使,金钱、机会或者是爱情,而一个男人化妆的结果通常是遭致唾弃和毒打。有一种冒险的快乐。”虽然碧浪达的表演向文化上的性别的假定提出挑战,模糊着性别的界限,传达着一种致命的性感。但是,在卡米拉·帕格利亚看来,在西方文化史上始终存在的双性现象既是图腾,更是禁忌。男人或是女人的双性气质对于男人或是女人都具有致命的诱惑。

由古希腊悲剧而来的这种仪式性的异装癖,躲不过的依旧是命运的悲剧。无论是《柔软》中的碧浪达,还是《姑奶奶》中的裁缝,以樊其辉为原型的这两个角色虽然嘴里说着那些逗人发笑的话,但是骨子里面的忧郁情绪和悲剧感却越来越强烈:“人生,不过是个沙漏,正着放,反着放,怎么放都是同样的时间流逝。”樊其辉是廖一梅、郝蕾的好朋友,廖一梅

① [美]卡米拉·帕格利亚:《性面具》,王玫、王锋、李巧梅、萧湛译,呼和浩特:内蒙古大学出版社,2004年,第94页。

② 胡志毅:《神话与仪式:戏剧的原型阐释》,上海:学林出版社,2001年,第255页。

给樊其辉看过《柔软》的剧本，但是当时的结局，和《柔软》首演时有所不同。在首演之前，廖一梅接到短信，知道了樊其辉自杀的消息：“他就像碧浪达那样，经常把自己的痛苦当成笑话讲给别人听，但笑话还是有讲不下去的那天。生命太过脆弱。一直能笑对苦难的人，内心也要太强大的力量。”<sup>①</sup>所以，也就有了现在《柔软》中没有碧浪达的结局。

## 二、变性的认同“体现”

近些年来，由于媒体对一些著名的变性个人的报道（如韩国变性艺人河莉秀、中国变性舞蹈家金星、台湾变性模特王悦恩等）以及越来越多的扮装表演，使得以扮装和变性为代表的跨性别的概念被拿到了台面上来讨论，普通民众也对此有了更多的了解。国内在对待这些跨性别现象时采用的词汇也在发生变化，过去有很多人采用“人妖”的说法来讽刺不男不女、又男又女的跨性别者，但是随着泰国“变装秀”的知名度越来越高，这一词汇逐渐仅限于指涉那些从事此类表演的人。<sup>②</sup>张小虹以电影界的演变，来例证80年代到90年代从扮装到变性的演变：“80年代中叶电影界一窝蜂地抢拍‘扮装’电影，像《窈窕淑男》《雌雄莫辨》《杨朵》等，而90年代初却是‘变性’电影的天下。虽然一个是用服装化妆来建构性别文化外观，一个是用阳具的有无来判定性别的生理内在，但两者似乎隐隐违反了两极分化的性别二元对立，在非男即女的压迫控制机制中，开辟出不男不女，亦男亦女的模糊地带，让性别与身体矛盾，让身体与欲望冲突。”<sup>③</sup>我们也可以在中国电影界发现一些这样的苗头，我们所

① 蒋明倬：《锐利的〈柔软〉》，《南都周刊》，2010年第47期，第80页。

② 何春蕤：《认同的体现：打造跨性别》，《台湾社会研究》第46期，2002年6月，第14页。

③ 张小虹：《后现代/女人：权力、欲望与性别表演》，台北：联合文学出版社，2006年，第114页。

列举的 80 年代末到 90 年代初的《霸王别姬》《人·鬼·情》等电影，是用中国戏曲将扮装缝合进电影叙事中，到了《非诚勿扰》(1、2)中逐渐完成变性手术的爱茉莉，以及中国第一部以变性为题材的电影《秀色》(2006) (该电影的主演就是 2005 年完成变性手术由男变女的刘思琪)，变性的话题开始或隐或现地进入到社会话语中。<sup>①</sup>

《柔软》中男病人和女医生讨论最多的也还是关于变性的话题，故事的主线聚焦在男病人是否做变性手术和怎么做手术的问题上。在这个充斥着波瑟杰所谓的跨性别叙事的文本中，我们可以阅读这一叙事，在手术前变性者对自己的身体想象中来了解跨性别转型是如何完成的。<sup>②</sup>

变性实践挑战了性别的自然化理想，它重新表演了“成为”某个性别的“被自然化”的过程。如果按照弗洛伊德所说，从俄狄浦斯情结出发，女性在成长过程中，其性感带将经历从阴蒂到阴道的转移，而男性不会经历这样的变化，从小便可以阴茎得到快感，而随着其发育，出现第二性征，性感带则将扩展到乳房或是臀部等区域。这种从乱伦禁忌以及更早的同性恋禁忌而来的性别分化过程，其实是“建构了一种性欲与性感的主体，社会性别的表演将身体的一部分器官性感化了，仅仅承认它们是快乐的来源”<sup>③</sup>。“快感被说成是存在于阴茎、阴道和乳房上，或者是从这些部位散发出来的；然而这样的描述是与一个已经被建构的，或自然化为某种特定性别的身体相应的。换句话说，身体的一些部位成为可以

---

① 周慧玲也在《明星过程、性别越界与身体操作》一文中指出，这一转变是 20 世纪 90 年代世界电影的共同关怀，整个华语电影界也投入其中。应该说与大陆相比，中国台湾和香港电影界的转变更为明显和激烈。

② Jay Posser. *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press, p. 9.

③ [美] 葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003 年，第 6 页。

想象的快感的焦点，是因为它们符合了一个特定性别身体的规范理想。”<sup>①</sup>通过这种方式，性别表演和性活动被连接在一起：一个具有“女性气质”的女人要通过阴道被插入而获得快感，而一个“具有男性气质”的男人要通过阴茎的插入体验快感。这样就使得变性者陷入了两难境地，他会认为如果没有相应的性感器官，他就不可能拥有某种社会性别身份。变性者通过植入或者切除某些器官以表达他或她的身份，这不是一种颠覆性的行为，而恰恰反映出生理性别、社会性别和欲望已经被“天生化”和“自然化”到了何等程度。<sup>②</sup>那么现在的问题就是，在一个被打乱了、错位了的身体里，快感会如何存在呢？

事实上，就像巴特勒指出的，变性人经常宣称在性快感和一些身体部位之间有非常大的断裂性。在《柔软》中，女医生在询问了男病人之前是否有高潮后，告诉男病人在做完变性手术之后，即使再造了阴道和阴蒂，由于大量的敏感的神经组织的缺乏，难以保证他能同正常的女人一样享受高潮。原本指认着快感存在的男性阴茎被阉割，为变成一位“女性”所人造的阴蒂和阴道也不过是个仿品，这似乎是在宣判他/她快感的消失和身体的死亡。但是，男病人的回答却很坦然，甚至有些大无畏。他骄傲地告诉她，他的全部身体都可以去感受：“如果我爱他，我的鼻子，我的额头，我的皮肤都可以是阴道。”观众听到这句话的感受如何？是觉得他在自我安慰，还是回想下自己的经验表示赞同？如果“正常”的女人应该从阴道得到高潮，那么她从性别规范矩阵的合法化实践以外所得到的高潮还是高潮吗？如果我们相信身体的一些部位——直硬的阴茎或

① [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第94页。

② [美]葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，北京：文化艺术出版社，2003年，第6页。

是湿润的阴道产生了快感和欲望,那其实是对欲望和真实的混同。这时候我们或许应该感谢很多充满想象力的色情片,在一定意义上,它们以禁忌的名义所展现的不正常的、性倒错的欲望实践似乎更能让我们明白欲望的本质不过是幻想,“身体不是欲望的基础或原因,而是欲望展现的场域(occasion)及其客体(object)”<sup>①</sup>。也就是说,如果我们想要有所谓的欲望,就必须先要相信一个改变了的身体自我(body ego)。而这个身体自我只不过是符合了性别化的想象秩序规则里能够有所欲望的身体的要求。男病人那被拆分的重新整合的身体,违反了文化对快感在身体上的建构,没有了身体的自然化和异性恋化,欲望如何产生便成了个问题。肉体事实似乎是无法争辩的“真实”存在,失去了阴茎,又没有敏感的阴道的男病人,在文化所建构的幻想性“真实”里是无法理解他与其身体的关系的,在医学的话语系统中他是没有高潮的。

或许同性恋的身体更能解释这个想象的欲望情境,因为变性更多指向的是性别认同,而同性恋则更多涉及的是欲望对象。在维蒂格的《女同志身体》这部小说中,对“你”(tu)讲话的“我”(je)被写成了j/e,之间插入的这道斜线凸显着话语主体内在的(精神)分裂性。分裂的“我”和“你”用可怕的暴力做爱;彼此毫不夸张地撕碎对方,似乎是用暴力在粉碎割裂女性身体并对它进行恋物崇拜的意识形态。作品中对女同性恋身体的各种液体、各个部分、各项官能去中心化和非层级化的列举暗示这对爱侣对身体的每一个组成部分做爱。列举以“女同性恋身体”开始,化整为零,是拆分的过程,再以“女同性恋身体”结束,是解码的身体复原

① [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第95页。

的过程。<sup>①</sup> 这个身体的肢解而又重新结合的过程演绎了一种“倒错”，揭露所谓整合的身体其实完全是崩解的，并被去除了性欲；而“活生生”崩解了的身体，却能在所有的身体表面享受性快感。巴特勒提醒我们注意：这些身体没有稳定的表面，因为就我们所了解的，强制性异性恋机制的政治原则决定了什么才算是完整的、完成了的以及解剖学上截然区分的身体。维蒂格的叙事（同时也是一种反叙事）质疑了文化所建构的、关于身体的完整性的那些概念。<sup>②</sup>

在现实生活中，媒体和大众对变性人的期望是如果他/她的性别认同有偏差，在完成所谓的性别改造后，还是要回到个人层面上的身体、性别和欲望的一致性上来。这其实还是预设了以男性为中心的异性恋思维模式，在这一模式中，有阴茎（哪怕是个摆设）的“男人”拥有无可置疑的男性身份符码，并且能从那里得到快感，有阴道（哪怕没有感觉）的“女人”，也仍然是个客体女人（woman-as-object），去编织一段天衣无缝的异性恋情欲的历史。设想一下，如果他们没有按照我们的想象去爱一个人，结果会怎么样？

所以，《柔软》里暗含了一种更为复杂的情况，按照异性恋机制的安排，变性人完成变性过程后，他/她的性别认同和欲望对象回归原位，应该和异性对象结合。也就是说，在剧中，男病人在变成女人之后，应该找个男性来恋爱。但是，“她”的新郎的性别也是模糊的。这就是巴特勒所指出的，变性者的性取向究竟是同性恋还是异性恋是很难说的。这一性

① 张玫玫：《作为战争机器的女同性恋书写：从德勒兹的“生成论”观照维蒂格的写作实践》，《外国文学研究》，2008年第1期，第149页。

② [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第95页。

别舞台上的阴差阳错体现了跨性别现象中具有活力的不可决定性的瞬间,也再现了进入20世纪90年代以来跨性别和性别角色模糊化的愈演愈烈之势。李银河曾举了一个类似的例子来说明我们所面临的性别新局面:在某个心理诊所,一个女孩向医生描述自己所遇到的问题,她的生理性别是女性,她的社会性别是男性,她的性倾向是同性恋。她是女人,她爱男人,但是她不想作为一个女人来爱男人,而是作为一个男人来爱男人。<sup>①</sup>这个女孩的情况和《柔软》中的男病人正好相反。另外,还有一种性别角色的情况也非常暧昧游移,就是“男角的女同性恋和女角的男同性恋,他们的存在使生理性别、社会性别和性倾向上的全部定义都成了问题。因为这两种人的自我社会性别认同与生理性别不符,他们的生理性别是男性或女性,而他们的社会性别认同是另外一种性别。他们的性倾向也是与生理性别不符:在心理上是异性恋,而在生理上却是同性恋”。<sup>②</sup>比如《姑奶奶》中的裁缝,从他的自我表述以及性别表演来看,他似乎应该是一个女角的男同性恋者,但是他在同性恋性爱活动中,却拒绝被“插入”。如果我们想象一下那些处于转化中的、身份还处在获得过程中而尚未获得的变性人,或者是那些把转化视为永久过程的变性人,我们还能在这些情况下明确地指认性别,或是获得性别判断的参照点吗?<sup>③</sup>

我们一直在强调变性的身体实践在解构权力,质疑了文化所建构的、关于身体的完整性的那些概念方面的激进意义,似乎前景是朝向光明的。但是上面所指出的性别身份的复杂局面,参照点的丧失并不是完

① [美]葛尔·罗宾等:《酷儿理论》,李银河译,北京:文化艺术出版社,2003年,第9页。

② 同上。

③ [美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劼译,上海:上海三联书店,2009年,第146页。

全值得庆幸的事情，就像巴特勒在《消解性别》中所讨论的个人的“可行生活”与暴力规范之间的关系。也就是福柯所说的，一个人必须屈从于一种控制性机器，以使得自由的行使能够成为可能。

这是自主权与屈服之间的悖论关系：男病人为了维系可行的生活，获得新的主体身份，就不得不与心理、医疗、外科整形等暴力遭遇，面临社会、他人的压力，剧中的跨性别叙事很大一部分是医患之间有关变性的精神评估，医生要求他讲述各种从幼年起的经验和故事。即使之前的金医生已经问过了那些问题，在男病人最后做手术之前，他还是要继续重复回答类似的问题，事实上，到了手术之后，相关的问题依旧阴魂不散，这些问题无非是想要证明他是“原发性”的变性欲，不是追随流行或冲动的盲目行为，医疗的作用就是修复这种生理性别与社会性别之间的不统一。还有一个真正的悖论是，男病人似乎比医生更“专业”：“我不用，我就是女人，我从五岁起就拒绝上男厕所。我怎么可能跟那些男人一块站着尿尿，还比赛谁尿得长谁尿得远，太粗俗了！从那时候起我每天都在忍受，我不用回答你那些狗屁问题，我知道我是谁，无犯罪前科，父母同意，经济状况良好，神志清醒，无精神病史，还不够么？他妈的还不够么？”这就是说，变性的需要其实是通过自我诊断得出的结论：“我们很难找到一种别的精神病或医疗情况能像我们手头的这一种一样，病人自己作出诊断，并给自己开了这样的治疗处方。”<sup>①</sup>

另外，还有一种更为复杂的性别再分配的情况，比如巴特勒所讲述的大卫·莱默变性案例。大卫·莱默出生的时候是一个男性，但是由于手术事故他失去了阴茎，在医生的建议下，他/她的父母同意切除剩下的

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劭译，上海：上海三联书店，2009年，第103页。

男性器官,把他/她当作女孩养大,但是长大的莱默还是认为自己是个男性,于是又在专家的建议下开始了不完整的男性的生活。在这个案例中,“不顾现实的复杂、不顾个人的意愿而一味强调身体及性别的可塑性,进而以医疗干预的手段对身体施加暴力,也可能造成悲剧”<sup>①</sup>。由此可见,以医疗体制为代表的社会规范是在否定了这些逾越了性别规范个人的主体性的前提下,把他们看作是不理性的心理失控或是意识错置病理化的案例。

因此,当我们走下舞台,回到现实生活中,就会发现碧浪达的结局是什么,在远离古希腊悲剧精神的当代,戏剧舞台上是不能够完完全全呈现这一血淋淋的残酷现实的。这也就是为什么为了设计《柔软》的这个结局,编剧廖一梅几易其稿,备受折磨。她曾有过女医生自杀的安排,但是廖一梅自己都无法忍受这样的结局。另外的想法是让三个穿女装的人在台上抱着一一起笑,意喻着生命再悲惨,人还是要有尊严地笑着,但她又觉得:“我是一个特诚实的作者,如果结局我是这样写了,我对待事物,对待生命的态度,就也必须是这样的,我就反复地问自己,我自己做得到吗。”最终的定稿,其实还是充满着隐喻,“在世俗生活里,这样的两个人只能越走越远。而在精神世界里,这个女医生,既是男病人的大夫、朋友、证婚人,也是情人,是新娘,也是新郎。这个男的,既是她的病人,也是她的挽救者,也是她的男友,是新郎,也是他的新娘。去掉了人的外在身份,他们俩之间的感情,不能说他们是同性恋或者异性恋。就是人最本质的东西。去除一切身份以后,人还会有善意、悲悯、同情、爱怜”<sup>②</sup>。

① 郭劫:《译后记》,[美]朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劫译,上海:上海三联书店,2009年,第271页。

② 蒋明倬:《锐利的〈柔软〉》,《南都周刊》,2010年第47期,第80页。

### 三、强奸禁忌与手淫危险

在我们刚才提到的《柔软》的结尾中，女医生穿上了新郎的衣服和穿着婚纱的男病人举行了结婚仪式，女医生的性别属性似乎也有了问题。其实在剧中，女医生对于自己的性别和性欲望一直也处于焦虑之中，我们通过男病人的陈述了解到在她的生活圈子中，她是一个被“污名”的女人，是一个荡妇，周围的男人们都觉得她很特别，名声不好。

对女性的污名最常见的就是关于贞操和强奸的传说。所谓“清白”的身体，在经历了“非法”的、不正常的性入侵后，就被打上了不清白的污名。对强奸者的指控，局限在其名誉和道德层面，而对于被强奸的女性来说，这种污名是直接附着在她的身体上的，在她的阴道中永久留存。如果是同性之间的性侵犯，侵犯和被侵犯的两方也会被套用上主动与被动的二元对立，被侵犯的一方实际上所占据的是女性的位置，是男性/女性划分的复刻。比如，《姑奶奶》里裁缝讲述了一段他在黑市换外汇券时被人打劫的经历，那帮人看他“女里女气”一定不会反抗才下手明抢的。也就是说，强奸的禁忌只是针对女性，或者说女性气质的。

那么遭遇了强奸的女性身体和其他的女性身体到底有什么不同呢？在这里，强奸更像是一种“污名”，并非在身体上造成伤害，而是更多地是在精神和心理层面产生作用，它是有关女性身体的精神隐喻。

巴特勒在解释她的《性别麻烦》书名中的“麻烦”一词时说：“我注意到麻烦有时候是用来委婉地表示某种根本上的神秘问题，而这通常与所有阴性事物所谓的神秘性相关。”<sup>①</sup>这一阴性的神秘性其实更多地是有

---

① [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第1页。

关于女性的种种禁忌。有关强奸的禁忌来自于男女两性身体的基本隐喻，男性的隐喻是集中与投射，而女性则是神秘与隐蔽。卡米拉·帕格利亚在解释这种女性身体不可忍受的隐蔽性时说：“女性的身体是一个秘密，一个神圣的空间。它是一个 temenos 或仪式的区域，我用这个希腊词 temenos 来讨论艺术。在妇女身体内丧失标记的空间，自然在它的最黑暗处机械地运动着。每个女人都是女祭司，守卫着超凡神圣的圣地（temenos）。”<sup>①</sup>因此，两性的童贞是有区别的，当一个男孩变成寻求性经验的男人时，他的阴茎就像他的眼睛或手，自我扩张以向外猎获目标。而女孩子则是一个密封的容器，必须靠力量去击破它。正是这种身体潜在的隐喻确保了强奸行为遗存下来。一个女孩失去童贞总是具有某种神圣被亵渎的感觉，即她的完整和同一性被侵入。但是，一件事情越是神圣不可亵渎，就越导致亵渎和侵犯。<sup>②</sup>特别是“越轨行为，尤其是性上的越轨行为……通常都会加强而不是削弱某些事物的吸引力”。<sup>③</sup>

这个有关强奸禁忌的结构和《俄狄浦斯王》里“一语成谶”的命运悲剧相似，“预言成真是通过将预言告知了与预言相关的人，而与预言相关的人却极力回避它，从而得以实现的：一个人预先知道了自己的命运，他竭力逃避；正是借助于这种逃避的努力，被预言的命运实现了”<sup>④</sup>。在齐

① [美]卡米拉·帕格利亚：《性面具》，王玫、王锋、李巧梅、萧湛译，呼和浩特：内蒙古大学出版社，2004年，第23页。“temenos”是希腊宗教中圣坛神殿及寺庙周围围起来的圣地。

② [美]卡米拉·帕格利亚：《性面具》，王玫、王锋、李巧梅、萧湛译，呼和浩特：内蒙古大学出版社，2004年，第24页。

③ [英]乔安妮·恩特维斯特尔：《时髦的身体：时尚和现代社会理论》，郜元宝等译，桂林：广西师范大学出版社，2005年，第236页。

④ [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克：《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社，2002年，第7页。

泽克看来这是得到真理的前提条件，即所谓的“真理来自误认”（拉康语）。“我们必须把某些错觉当成我们历史行为的一个条件加以接受，同时把一个角色假定为历史过程的行为者。”<sup>①</sup>女性的身体似乎就是这个无可辩驳的前提假设，也正是对女性身体和生理性别的自然化和异性恋化的错觉，使得男/女二元对立性别话语和异性恋制度隐藏了其生产性的本质，从而使女性的性别身份得以成立。在这个意义上说，强奸禁忌其实更是“强奸预言”。在话剧《柔软》中就上演了这样的一个预言的悖论，女医生向男病人讲述自己的女性成长经历：

只有性行为可以让人真正地了解自我。可这像是我从小就害怕被强奸，虽然还不知道强奸是什么意思。强奸？这个刺耳的词是悬挂在每个女孩儿头上的剑，那些大人们提到这种事时暧昧可怕的表情，会让我觉得那一定是比死更恐怖的事情。我从小就对男人充满恐惧，我觉得所有的男人都会对我非礼，那是一种充满古怪欲望的恐惧。上小学时，临街的女孩被陌生的男人抱上了车放了下来，拥挤的公共汽车上有人在偷偷地摸我的手臂，在少年宫学剪纸，那男老师等同学们走了以后亲了我。哎……后来当我开始知道男女是怎么回事以后，作为处女这件事情又让我紧张了很多年，这是一个必须要解决的问题，我没有碰上一个熟练的男人，我只能跟毛头小伙子乱忙一气。你不会明白的，那种从小害怕被强奸是什么感觉，驱除这个心理压力的唯一方式就是赶快找一个人 fuck，就算你选错了人，

① [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克：《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社，2002年，第82页。

就算那感觉不怎么样,起码你心理是没有问题的。就这样干完了,我就对男人没有恐惧感了,因为他们想要的是什麼我知道,那些东西我给得起。

正是预先设置的有关强奸、有关身体、有关性的禁忌话语系统,才使得禁忌必然被打破。对强奸禁忌这类性别话语的反复引用,书写出了女性具有性别特征的身体,建立起女性的主体,这就是一个“语言言说言说者”的过程。女医生在强奸恐惧之后又陷入处女情结的引用当中。处女这件事也是“一个必须要解决的问题”,它意味着女孩主体的形成,是通过摆脱对母体的依赖(想象界)而进入由法则(所谓的“父亲之名”)所统治的象征界,在不能得到母亲而只能与其产生认同后,她的欲望对象也必须从父亲身上转移到另外的男人那里,以免重新回到想象界中。

但是这一过程并不简单,这意味着要脱离以往的生存阶段而把心理能量转入到下一个阶段。荣格在对原始社会原型意象的研究中,发现了这一特殊的成长仪式:当一个女孩子出嫁时,就要把她从父母图像中分离出来,而且她还不能将父亲图像投射到她丈夫身上,因此,在巴比伦,有一种特别的仪式,就是所谓“寺庙失身”仪式(temple prostitution),即良家女子必须先委身于一个前来朝庙的陌生男子,同他睡一夜,尽管这男子从此一去不返。我们还知道中世纪有类似的法规——初夜权:封建爵爷对自己的女奴操有此权。新娘必须同她的主人一起度过新婚第一夜。通过寺庙失身这一仪式,在女孩心中留下一个印象很深的男人图像,而这个图像与她马上要嫁的男子很不同,这样,当以后婚姻产生了矛盾的时候,她自然会产生心理回归(regression),但不会指向她的父亲,而是指向她曾遇过的那位不知名的男人。这样,她不会退回到孩童阶

段，而是退回到与她年岁相当的一个男人身上，便确保不发生还童现象。<sup>①</sup>

女医生也经历了这样的成长仪式，她在男伴一去不复返后，用轻蔑来回应他人的非议。她曾表达了类似的“美好”愿望：“我曾经幻想建立一所医院，由一些温柔的有爱心有责任心的男人组成，他们一定要通过严格的训练跟考核，每一个少女的第一次都应该在医院里完成，呵呵，那就像社会公益？良好的习俗？这些男人一定要有充分的爱心跟技巧，让这些女孩儿得到高潮和信心。”这是一个现代版的女性寺庙失身仪式，但是女医生的意旨似乎并不局限于此：“当然了，同时还要有一所男同医院，这样呢，他们才可以选择自己喜欢的人做那件事情，或者永远不再做那件事情。相应的还要有规章制度，要不然一定会有一些病人爱上他们的医生，那是不可以的。所以他们不能再见她们第二面。就好像，孩子已经出生了，怎么能再回到妈妈肚子里呢？”防止病人爱上医生的“一夜情”措施其实隐含了女性对情人的一种原型意象：他来自远方，漂洋过海与自己幽会一次后又远去。<sup>②</sup>

女医生的荡妇状态似乎是她所刻意营造的话语氛围，女医生在台上喃喃自语：“我不知道我算不算荡妇，我只是对禁忌这东西天生没有感觉，没有比伪善更坏的东西，它阻碍了人了解真实的自己，了解都谈不上，还谈什么改变、完善？”在另外的场景中，她又在说：“对我的灵魂动手术，它们困在我的体内，它们对我说要得到改善，对它动手术比割掉你

① [瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格：《分析心理学的理论与实践》，成穷、王作虹译，北京：生活·读书·新知三联书店，1991年，第172页。

② 同上。

的鸡巴,再造一个阴道更难!”<sup>①</sup>在这一话语编织的意指实践中,并不是简单的被他人污名化,而是她用这种游离的状态来使自己与他人隔离。作为一个被边缘化的个体,处在边界之外的她,并非空白,这一污名化其实伴随着她的女性生成和主体重建。所以,并不存在什么处于前范畴中的清白的女性身体,我们只能用系谱学的阐释方法,将身体的疆界设定视为一种意指实践,这种意指实践在某种管控的理解坐标框架里,为身体实现了一个社会空间,也成为身体的社会空间。<sup>②</sup>

就像玛丽·道格拉斯在她的《洁净与危险》一书中所指出的:“一个污染的人总是有过失的。他导致了某些错误的状态,或者仅仅是跨越了某些不应被跨越的界限,而这种跨越给某些人带来了危险。”<sup>③</sup>但是,污染虽然是一种危险,只要宇宙或社会的结构世界没有被清晰地界定,它就不太可能发生。也就是说:关于分隔、净化、划分界限以及惩罚违规的观念的主要功能所赋予系统的只能是内在的混乱。只有通过夸大内在和外在外、上面与下面、男性与女性、赞同与反对之间的差异,才能创造出整合的秩序的表象。<sup>④</sup>

这些有关污染的禁忌定义了什么是构成身体的适当界限、位置与交换模式。道格拉斯为身体赋予了原型意义,可以表示任何具有界限的体系。身体的边界可以代表任何受到威胁的或处于危险状态的边界。身体是一个复杂的结构,不同部位的功能以及彼此之间的关系为其他复杂

① 蒋明倬:《锐利的〈柔软〉》,《南都周刊》,2010年第47期,第80页。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第171页。

③ [英]玛丽·道格拉斯:《洁净与危险》,黄剑波、柳博赞、卢忱译,北京:民族出版社,2008年,第141页。

④ 同上,第5页。

结构提供了象征的来源。她进一步指出,身体其实是一种社会的象征,我们可以通过关注身体的排泄物、乳汁、唾液等去理解仪式,把它的能力与危险看作是社会结构在身体上的小规模再现。<sup>①</sup> 巴特勒认为虽然道格拉斯认同结构主义对自然与文化的二元划分,但是她所说的“混乱”可以重新描述为文化上脱序和无序的地带,她的分析为我们提供了一个可能的出发点,以了解社会禁忌建制和维系身体疆界所依据的那些关系。<sup>②</sup> 巴特勒由此得出:“我们可以把身体的疆界理解为社会霸权体系的界限。”<sup>③</sup>

但问题是权力和危险为何偏偏中意这些身体的边缘地带?

我们在对阈限仪式的分析中指出处在阈限阶段的个人,就是处在这样的边缘地带,危险就处于这个过渡的状态中,因为过渡既不是上一个状态,也不是下一个状态,它是无法被定义的。那些必须从一个状态走向另一个状态的人本身处于危险之中,并且向他人发散危险。如果他能够顺利地渡过这一阶段,就会在仪式中被当众宣布进入了新的身份,而摆脱了危险。这就像《柔软》所展现的医院,进入这个空间中的个人,他的现存状态和未来都是暧昧不明的,男病人先后换了两位医生来诊断自己的“病情”,在与医生的对话中,不断重复着告白的过程。但是在这一性别叙述中,其实存在着何春蕤所说的两条发言位置迥异,因而权力效应也不同的轴线,一条就是出自医疗体系的对变性人的病理化描述,另一条就是变性者出于主体位置经验的自我描述。他需要医生把他的欲

① [英]玛丽·道格拉斯:《洁净与危险》,黄剑波、柳博赞、卢忱译,北京:民族出版社,2008年,第143页。

② [美]朱迪斯·巴特勒:《性别麻烦:女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海:上海三联书店,2009年,第171页。

③ 同上,第172页。

求当成疾病来看待，只因为医生的诊断能换来变性手术。

事实上，在剧中，女医生和男病人之间的关系并不是像金医生和男病人那样纯粹的医患关系，我们可以把女医生和男病人的关系看作是在分析性言语行为中产生了移情(transference)，在男病人讲述自己成长经历的过程中，女医生也开始了自述。在这一告白的言语表演行为中，不论是分析者还是被分析者都有被误解的危险，因为“在移情情况下发生的言语行为是一种交流内容的举动，但是它也可能展示或激发了另一套意义，这些意义与被讲述的内容可能有关系，也可能没关系”。在两个人关于性的告白中，他们讲述了身体做了些什么或身体经历了些什么。男病人本来只是想尽快回答完医生的询问，取得手术资格，女医生也只是想顺利完成这一门诊案例，但是，两个人却越说越多，呈现出超过意图或不同于他们的意图的某些东西，甚至把自己身上并不知晓的一部分也交给了另外一个人。他们的言语在这里已经是一种身体行为，是对身体的借代，不仅在讲述身体，而且在展示身体，并不通过身体的触摸，而是通过一种身体性交换的心理轮廓，将它所代表的身体牵扯进来。“如果讲述是一种‘制造’的方式，如果在这个过程中被制造的一部分就是自我，那么对话就是一种一起制造、一起‘成为’的模式。在这个交流过程中，某些东西将得以完成，但也只有到结束的这一刻才会有人知道，究竟什么东西或什么人被‘制造’了出来。”<sup>①</sup>在这一危险的交流中，男病人和女医生发现他们所说的东西在一定程度上是不由自己控制的，但同时也不是完全失去控制，只是身体的疆界被重新精雕细琢了。

在现实生活中，去医院对于所有人来说都会带着某些恐惧的情绪，

① [美]朱迪斯·巴特勒：《消解性别》，郭劭译，上海：上海三联书店，2009年，第178页。

即使明明知道所有的地方都已经被消毒水清洗过，但是人们还是不愿意轻易触碰任何医院中的东西。或者像道格拉斯提到的所谓“以进入精神病院为界限的宽容门槛”，<sup>①</sup>一个人无论有什么样奇特的行为，只要他还待在家里，没有从社会迁出而进入精神病院这个边缘地带，他的这些古怪行为就会被周围人最大限度地宽容下来。人们只会以“林子大了什么鸟都有”的心理来认为他只是有怪癖，是会改正过来的。但是一旦他被精神病院接纳，原先的宽容就不存在了，他们的行为会被认为是无法接受的。

所有社会体系的边缘地带都是脆弱的，因此所有的边缘地带都被认为是危险的。如果身体对这个社会体系来说是一隅可代全体，或者是开放的体系汇聚的一个场域，那么任何一种未受管控的可渗透性就构成了污染和危险的场域。<sup>②</sup>《柔软》中，除了强奸禁忌这种针对女性的具有原型意义的性别管控外，还涉及了另外一个污秽危险的场域：手淫。导演用模拟一场雨水的倾泻的珠子来隐喻女医生为男病人手淫的情节。

石康在看完《柔软》演出后，曾发表了一通这样的“建议”：“我觉得这个戏非常适合你约一个关系亲密的人一起去看，记住，要带一件宽大一点的外套，看的时候盖在俩人腿上就行，然后你们可以从大衣底下把手伸过去——拉拉手什么的，随着剧情进展，手拉烦了可以试着拉拉拉链什么的。”但是此类的意淫/手淫也只能在台面之下，用隐晦的方式来叙述。对手淫的限制是更“现代”的对身体上各种孔洞的控制实践。福柯指出，“对手淫的限制在18世纪以前几乎不存在。突然之间，出现了焦

① [英]玛丽·道格拉斯：《洁净与危险》，黄剑波、柳博赞、卢忱译，北京：民族出版社，2008年，第123页。

② [美]朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海：上海三联书店，2009年，第173页。

虑：一种可怕的疾病在西方世界流传。儿童手淫，尽管家庭不是始作俑者，但却是通过家庭的媒介建立起对性进行控制的系统，对孩子的身体建立起一种与性结合在一道的肉体迫害。但是尽管性因此而变成了分析和关心、监禁和控制的对象，却同时为它的身体、在它的身体和对它的身体强化了每个个体的欲望”。<sup>①</sup>

身体由此变成了父母和子女、儿童与管教之间冲突的问题。由此权力对身体的这种侵犯必然引起逆反：性的身体的反叛。但是，其中的诡异之处就在于，权力做出的反响是经济上对色情主义的剥削，从防晒用品到色情电影。这种新的对付身体反叛的运作模式，不再是以压制的形式出现，而是通过挑逗和刺激来进行控制。“你可以把身体脱光——但是要看上去苗条、漂亮、晒得黑黑的！”<sup>②</sup>所以权力从来没有放过身体，“没有比权力的实施更加物质、生理的和肉体的了”，<sup>③</sup>在权力与身体关系的演化中，我们更应该研究的是如今的社会需要什么样的身体。身体又担负了巴特勒所谓的“直译化的幻想”，文化上对性别化的定义与禁忌“直译”为身体上“可想象的”和“不可想象”的快感部位，在这一身体的表演性建构中，又产生了有关性别的新的禁忌。这是一种禁忌的循环，“你不要接近，你不要接触，你不要消费，你不要体验快感，你不要说话，你不要露面：说到底，除非躲在阴影与秘密之中，你不要存在”，<sup>④</sup>权力就是通过玩弄这种在两种不存在之间作出抉择的禁忌来约束身体有可能出现的性别跨界。

---

① 包亚明主编：《权力的眼睛——福柯访谈录》，严锋译，上海：上海人民出版社，1997年，第170页。

② 同上。

③ 同上，第171页。

④ [法]米歇尔·福柯：《性经验史》（增订版），余碧平译，上海：上海人民出版社，2005年，第55页。

余论：

## 性别表演的“后现代状态”

他们对自己的所作所为—清二楚，但他们依旧坦然为之。

——彼得·斯洛特迪基克《犬儒理性批判》

哲学在当下反思世界的本原，但这个本原却“只有在不懈地自我延异中才能成为当下”。

——胡塞尔《〈几何学的起源〉导引》

### 一、后现代语境：意识形态表演

特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)在《理论之后》一书中认为后现代主义已经成了现实生活的形态。在他看来，“20世纪60年代到90年代的转折，使得理论过于直率。结构主义、解释学等等令人头昏的抽象理论，已让位于更可感知的后现代主义和后殖民主义的现实。后结构主义是一种思潮，但后现代主义和后殖民主义却是现实生活的形态”。但是，“尽管这种向着具体的回归，是值得欢迎的还乡，它就像几乎所有的人类现象，并不是完全正面的。首先，它是个只相信自己能接触、品尝和贩卖

的社会所特有的现象。其次,许多先前更加晦涩虚浮的理念只是表面上远离了社会和政治生活”<sup>①</sup>。后现代主义的与众不同之处就在于,“当它不再是取得这个世界的有关信息,而是作为信息的世界之时,就顺利地诞生了”<sup>②</sup>。这就是齐泽克所谓的幻象和幻觉的区别,后现代主义意识形态是建构我们社会现实的幻象。

齐泽克将意识形态定义为一种社会存在,它通过意识形态的幻象建构形成了供我们生活的社会现实。即“意识形态不是掩饰事物的真实状态的幻觉,而是建构我们的社会现实的(无意识)幻象”<sup>③</sup>。无论是福柯还是阿尔都塞,都把意识形态设想成不同实践(包括话语、制度和权力关系)之间的对抗。齐泽克的高明之处在于,在理解意识形态时,他既没有停留马克思的“知”的层面上,把意识形态视为虚假意识,也没有停留在“行”的层面上,把意识形态理解为各种实践之间的对抗。在他看来,意识形态之所以为意识形态,就在于它拒绝被符号化,拒绝从实在界走向符号界,拒绝被转换成知识和实践。在今天,意识形态不是要被戳穿的幻觉,也不是虚妄不实的信仰,更不是规训我们并把我们将置入特定的主体—地位的霸权文化代码。意识形态是一套结构现实的幻象。幻象不同于假象,幻象源于人类内心深处被压抑的欲望,我们无法通过“知晓”,在“知”或“意识”的层面上操纵它。相反,尽管我们极力压抑它,但我们

① [英]特里·伊格尔顿:《理论之后》,商正译,欣展校,北京:商务印书馆,2009年,第52页。

② 同上,第66页。

③ [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社,2002年,第45页。

的一切都受它的支配，尽管在更多的时候我们意识不到它的存在。<sup>①</sup>

齐泽克举了一个很生活化的范例来说明这种后现代的更为隐秘的“权力践行”(exercise of power)。传统意义上的权威人物(老板、父亲)奉行正统的权威法则，要人们对他们尊敬有加，淫秽性交流和嘲弄性评论只能发生在他们的背后。与之相反，今天的老板和父亲要我们像对待朋友那样对待他们，他们以亲密无间的口吻发号施令，用性隐语(sexual innuendos)对我们狂轰滥炸，邀请我们跟他们一起饮酒，或共享一个粗俗笑话。所有这一切都意在确立男性之间的连接，与此同时，权威关系(我们要屈从于他)依然如故，甚至被视为隐秘，我们只能尊重之而不能谈论之。对于那些屈从者来说，与传统的权威相比，这种格局更具有幽闭性，更令人感到恐惧：现在，我们甚至被剥夺了讽刺、嘲弄权力、权威的私人空间，因为主人在两个层面上呼风唤雨，他们既是权威，又是朋友。<sup>②</sup>讲述完如此心寒的范例，齐泽克又安慰我们：“不过，这个难题并不像我们想象得那么棘手：在任何一个具体情形中，我们总是能够‘本能地’知道情形如何，即知道淫秽交流究竟是‘真心实意’的亲昵行为，还是旨在掩饰从属关系的虚情假意。”<sup>③</sup>好吧，更激进的真正的教益其实是，与他者的真诚接触只是一场令人恐惧的体验，这与对他者的慷慨、宽容的尊敬无关。

这一充满意识形态表演的后现代语境在某种程度上也适用于中国。进入20世纪90年代，在市场与媒体的共谋下，中国社会也多多少少陷

① 季广茂：《犬儒主义——当代社会精神分裂的主要表征》，<http://wenyixue.bnu.edu.cn/html/jiaoshouwenji/jiguangmao/2008/0323/2027.html>，2008年3月23日。

② [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克：《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社，2002年，第5页。

③ 同上，第5页。

入了犬儒主义的幻象当中,在自由和开放的话语氛围里,权力并不是不存在,而是以更为隐秘的方式使我们屈从。有关中国是否进入“后现代”社会的问题,学界一直有很大的争议。有一部分学者认为,进入90年代以来,随着中国社会“现代性”的终结,一个“后现代”社会正在到来,<sup>①</sup>形成了中国“后学”。他们首先将1978年以来的“新时期”划分为两个阶段,一是从1978年至80年代末的“新时期”,以及从90年代至今的“后新时期”。随着发出和承载着“现代性”话语的知识分子经过80年代末90年代初的社会转型期,从文化话语中心被贬斥到边缘,这一伴随中国人一个世纪的“现代性”工程即告终结,随后到来的是所谓的“后新时期”。这一“后新时期”文化从两方面开展对“新时期”文化之“现代性”的反思与批判:一是中国经济的市场化和繁荣不是按照知识分子对“现代性”的文化设计,而是以所谓的“实用的精神”建构起来的,具有非彻底性、非规范性的特征,而大众文化及消费社会的世俗化进程也使得知识分子及其文化退居边缘,使当代文化具有“后现代性”;二是西方世界关于“后现代”“后殖民”新知识的出现,已使“现代性”思想成为过去。“现代性”思想遭到来自西方的“后现代”思想在时间上的挑战,也受到来自“后殖民”话语在空间上的挑战。所以,“现代性”的神话已经被“解构”。<sup>②</sup>

但是在一些学者看来,用此标准做出的时期划分是似是而非的。李军认为,首先传统中国的“现代性”主题从一开始就出自一项主体的理性设计。所谓“革命”与“改革”的差异,不在于目标的差异(同为现代化)而在于手段,这种手段的差异则基于对“理性”的不同理解。也就是,“革

① 有关内容详见:张颐武:《后新时期文化:挑战与机遇》,《战略与管理》,1994年第1期,第112—114页。

② 李军:《家的寓言——当代文艺的身份和性别》,北京:作家出版社,1996年,第2页。

命”文化依据的是价值理性，而“改革”文化依据的是工具理性（所谓“实用理性”）。所以不能以“改革”或“革命”来认定“后现代性”或“现代性”。

其次，现代性原则除了后学学者所指出的以哈贝马斯依据康德哲学和韦伯思想所建立的三项“主体性”原则，即“自我寻找基础”原则之外，还包括另外一项原则，就是美国哲学家理查德·罗蒂所提到的那种“自我肯定”的原则，也就是把希望寄放在民族的未来，寄托在后世子孙的连绵不绝上。这是一项渐进的、改革的原则，也正是中国当代的改革开放所遵循的理性原则，一项现代的原则。<sup>①</sup>因此在李军看来，中国的现代性工程远没有结束，无论是“革命”的价值理性原则抑或“改革”的工具（实用）理性原则，它们分别作为“现代性艺术”和“现代性工程”，将随着当代生活的展开而展开，随着它的未完成而不能完成。虽然中国社会具备了一些“后现代性”因素，但我们不能轻言“后现代”，这个过程是“从一个极端路线支配下的非常态社会向一个改革开放的常态社会转化时所出现的现象。其结果将导致一个向日常生活原则和世界性的现代化潮流复归的世俗社会的形成”。<sup>②</sup>

这里我更倾向于李军的看法，进入90年代的中国的的确经历了社会和文化的转型，进入一个新的阶段，但是中国后学学者所说的这是“一个以消费为主导的，以大众传媒支配的、多元化的话语构成的、富于实用精神的新的文化时代”，<sup>③</sup>这一说法有待商榷。这一充斥着“主导”、“支配”等决定论元话语的结论，实际上只是在表明有一种危机正在形成：“市场

① 李军：《家的寓言——当代文艺的身份和性别》，北京：作家出版社，1996年，第3—4页。

② 同上，第4—5页。

③ 张颐武：《后新时期文化：挑战与机遇》，《战略与管理》，1994年第1期，第112页。

经济与商业价值已然成为中国社会生活中压倒和主宰一切的元话语。”<sup>①</sup>与其说中国进入了后现代社会,毋宁说是陷入了更为复杂的后现代语境中。因为西方社会所处的历史环境是前现代—现代—后现代发展的线性结构,而20世纪80年代后的中国,在改革开放后,是几种社会和艺术思潮同时涌入并存的状态,后现代主义和后现代性“远非事实的全部”。所以,“在第三世界的现实中,后现代主义不时‘错误’地成为某种有效的批判的利器,但同时也可以清晰的显现出它与种种政治保守主义的、和谐的共谋关系”<sup>②</sup>。

## 二、明星制下的男旦表演

我们所说的“人间戏台想象的古典功能之一就是通过区分表演和演员让人类的本性和社会行为分离”<sup>③</sup>。这是一种符合传统道德体系的评价标准,说通俗一点就是“对事不对人”,把个人作为演员,一个人就再也不会因为做了一件坏事而被视为坏人,只需要改变自己的行为就可以了。由此所带来的结果就是“行动(表演)的性质和行动者(演员)的性质是相互分离的”<sup>④</sup>。这种表演观对应舞台表演,类似于斯坦尼斯拉夫斯基的写实主义表演法,“可说是表演行为的本质论,亦即相信演员的先验自我存在,肯定演员在表演时可以暂时将自我束之高阁”,<sup>⑤</sup>也就是说演员和表演是分离的,在演出结束后,演员会回到他们原来的状态中。但

① 李军:《家的寓言——当代文艺的身份和性别》,北京:作家出版社,1996年,第6页。

② 戴锦华:《电影理论与批评》,北京:北京大学出版社,2007年,第275页。

③ [美]理查德·桑内特:《公共人的衰落》,李继宏译,上海:上海译文出版社,2008年,第137页。

④ 同上。

⑤ 周慧玲:《表演中国:女明星、表演文化、视觉政治,1910—1945》,台北:麦田出版,2004年,第39页。

是这种古典的人间戏台想象在现代社会发生了一些改变，演员与角色之间的关系由于观众表演以及明星制度的兴起开始变得模糊不清。

周慧玲在爬梳当代的“明星”概念缘起时指出，这一概念源自于 20 世纪初的美国好莱坞电影工业：1919 年演员卓别林(Charlie Chaplin)、范朋克(Douglas Fairbanks)、玛丽碧克馥(Mary Pickford)与导演格罗菲丝(D. W. Griffith)筹组“联美影片公司”(United Artists)，首创以演员为中心的制片制度，建立以媒体宣传将演员包装为明星的电影行销策略。<sup>①</sup>这种“明星制度”在 20 年代趋于成熟，并在 30 年代达到了第一个顶峰。随之而来的表演效应就是演员们开始自觉地投入自我行销的机制里，把演员的“自我”(self)特质抽离成“戏剧角色”(dramatic persona)，将戏剧角色延伸为“社会角色”(social persona)。<sup>②</sup>这种人戏不分的表演状态，一方面塑造了现代明星的共同特征，“透过媒体宣传等造神运动，他们的个人魅力与专业表现并驾齐驱，他们的私生活和公众活动一样受人注目，他们台下幕后的个人表现甚至被当做是他们台上幕前的角色表演之延伸，并同样受到普罗大众的凝视”<sup>③</sup>。另一方面，从观演角度来分析，不只是明星们人戏不分，社会大众及诸多媒体围绕着明星而衍生出表演(performance)论述，这种“观众表演”代表了现代社会中对待某些个人的态度，“一种将公众角色与个人自我混淆的文化现象，而不仅仅是电影工业特有行销宣传策略”。<sup>④</sup>

理查德·桑内特在《公共人的衰落》一书中，在考察了西方社会 18

① 周慧玲：《表演中国：女明星、表演文化、视觉政治，1910—1945》，台北：麦田出版，2004 年，第 19 页。

② 同上。

③ 同上，第 20 页。

④ 同上。

世纪以来的公共生活和私人生活之间的此消彼长后也指出，不同于之前对公共生活的古典道德关注，在当代社会中出现了公共与私人生活之间界限的模糊和混淆，人们希望在对他人的人格与隐私的了解中建立起亲密关系。这也导致了观众在观看演员表演的时候，会把角色的特征与演员的人格联系起来。所以，我们更容易接受的是程蝶衣先认同了虞姬的角色，而后才爱上师哥，这样的解释其实就是在抹杀戏曲演出中原本的演员与角色之间的距离。这也是为什么在对《霸王别姬》的解读中，观众和很多论者更倾向于把演员张国荣的同性恋身份与角色程蝶衣的性别模糊混同。在当代社会，我们喜欢观看别人的“我”的表演，更胜于观看他们的角色演绎。总觉得，演绎角色不如得以窥见其人真“我”更叫人动容。<sup>①</sup>

如果我们以这种方式来观看近些年男旦现象的兴盛，就会发现在某种程度上这并不意味着中国传统戏曲男旦艺术的回光返照。因为引起大众关注的与其说是男旦艺术的表现，不如说是在以“男旦”“伪娘”“中性”等文化现象为代表的性别气质多元化和复杂化的语境下的“人戏不分”。以李玉刚为例，他的成名之路是从央视的选秀节目《星光大道》开始的，保留曲目《贵妃醉酒》是一段四分钟左右的片段式的舞台表演，而并非是传统的折子戏。这是大众传播媒介带给受众的典型的片段式体验：“在传统的审美体验中，接受者所感受到的是关于艺术的完整的世界，因此其修养是比较全面的，而在现代的大众传播媒介面前，接受者只是片断性地体验。这种片断化的体验，在印刷媒介中，最典型的是报刊，在电子媒介中，最典型的是电视。如果说在书籍和电影中，我们还能感

---

① 周慧玲：《明星过程、性别越界与身体操作——从张国荣谈起》，《文艺研究》，2009年第4期，第92页。

受到艺术的完整的世界,那么在报刊和电视中,我们只能‘断裂成碎片’,成为片断人。”<sup>①</sup>出现在电视屏幕上的戏曲表演,往往是片段式和割裂的,没有完整的情节,观众更关注的是演员与角色之间的暧昧游移。

在梨园戏台的戏曲演出中,观众其实是被筛选过的,绝大多数是票友,也就是戏剧爱好者,他们是带着自己的身份背景来“听戏”的,即使是闭着眼睛,演员在台上的一举一动、一颦一笑都映在他们脑中。但是现代的电视观众是被动地坐在电视机前面“看戏”,对于绝大多数没有戏曲知识的人们来说,看这种小品式的戏曲表演其实是在看里面的身份认同和性别模糊。他们也许并不在乎演员唱的是什么,而更惊叹于所见与所闻之间的差异,所谓“扮演女人,他风华绝代;恢复男儿身,他阳刚帅气”。

因此,当今乾旦坤生演出繁盛的大背景下,很多人也对此提出了异议。其中的一个关注点就是这类演出究竟是为了继承传统还是为了噱头和猎奇?京剧艺术中梅尚程荀四大名旦都是男旦,还有筱翠花、徐碧云和后来的张君秋,都堪称男旦中的佼佼者。因为有众多的男旦艺术家创立了中国京剧旦角的众多流派,才使得京剧旦角艺术发展到顶峰时代。京剧中的女老生虽然是凤毛麟角,但也常见,其中余派老生孟小冬也是佼佼者。男扮女装或是女扮男装本身就是京剧的常态演出,当年的观众也不是专为看所谓男旦和女老生演出才到戏园子听戏的。“无论男旦还是坤旦,只要唱得好演得棒,就有众多铁杆戏迷。然而,在男旦几乎消失几十年以后,能再看到男旦的演出,对于京剧发展来说是一大幸事,而观众们在多年看不到男旦演出后能够再领略男旦的风采而兴奋也在情理之中。但是,作为一种常态的艺术,如果乾旦坤生的演出作为演出

---

<sup>①</sup> 胡志毅:《现代传播艺术——一种日常生活的仪式》,杭州:浙江大学出版社,1997年,第178页。

主办者招揽观众的一种商业手段,就失去了让男旦演员继承传统的意义。”<sup>①</sup>热闹表象的背后其实依然难掩乾旦的尴尬处境,年轻的男旦演员刘铮对此深有体会:“其实现在男旦演员在许多剧团中依然处于边缘,但是在民间组织的演出中,民间的男旦却成为一种奇特的形式热烈地演出着,而一些演出组织者对于组织男旦的演出,一般都是以猎奇的心态运作,这其实不是继承传统,而是畸形欣赏,对于男旦艺术和我们男旦演员本身是一种伤害”。<sup>②</sup>

李玉刚的成功,其实是借用了传统戏曲男旦的反串表演。虽然有很多人前赴后继尝试此类表演,但是李玉刚还是能够出类拔萃,其中的一个原因就是他在舞台上男扮女的表演可以以假乱真,而我们见到的一些票友级的男旦表演,总有一些纰漏让人在观看中惊醒:“不!他是男的。”这一审美体验其实再现了阿里斯托芬在《地母节妇女》中的那出闹剧。

### 三、艺术实践的戏剧性转向——博览会的第三空间

2010年第八届上海双年展拉开了帷幕,与之前的几届相比,这次双年展周期出奇漫长:从7月至9月的在纽约、西班牙和北京的巡回排演,到10月至次年2月回归上海本土的展演。这项两年一度的中国艺术界盛事第一次试图将“自身议题放在世界舞台上进行检验和排演”,并希望“被视为上海双年展对于国际艺坛的一种呼应与回馈”。<sup>③</sup>

谢克纳用“二度行为”的概念来区分戏剧表演与日常生活的不同形式与功能,戏剧表演作为一种“二度行为”,是“二次性”的,它包括排练和

① 伦兵:《“乾旦坤生”是继承还是噱头?》,《北京青年报》,2011年2月14日,A10版。

② 同上。

③ 《何谓“排演”?——第八届上海双年展的策展思考》,2010年第八届上海双年展官方网站 <http://2010.shanghaibiennale.org/2010/index.php>,2010年10月25日。

演出两个阶段。让我们借用下这个概念。这次双年展将“排演”作为主题——“我们生活的每一天都是为下一天排演，生存就是排演。一切还在排演之中，一切尚悬而未决”<sup>①</sup>，似乎有意停留在表演的第一阶段，而拒绝了第二阶段的演出。主办方将展览与剧场相类比，认为作为艺术与公众的交往空间，展览和剧场都是超脱于日常生活世界的一块飞地，坐落于日常之中，又超出日常领域。就当代艺术而言，展览就是其剧场。或者更确切地说，展览是当代艺术在剧场中的排演，当代艺术希望在这一阈限空间里度过危机。

如果按照展会主办方的说法，这次展览缘起于一场危机：在第七届和第八届双年展的间隙，在短短两年的时间里，“全球资本遭遇了它的最新危机并又一次绝路逢生。与之相伴随的是，当代艺术也陷入了一场空前的全球性危机之中”，<sup>②</sup>于是此次展览想要思考和展开的是从危机缘起到解决的整个过程。世界经济危机似乎已经基本结束，但是当代艺术的危机却像是刚刚开始。在两年的“严冬”中，艺术家和艺术品重新体验了久违的困楚，原本弥漫在空气中透明的资本，像抽真空一般消失了，依附于全球资本的艺术体制被勒紧了脖子。没有订单，没有买家，没有展览，艺术该何去何从？从危机出现开始，就在一步步上演着特纳所谓的“社会戏剧”，主办方是在用行为艺术将展览场地塑造成一个阈限空间，“在排演时刻，剧场不再是看与被看交接的命定之舞台，不再是把现实排除出去的再现空间，而是一个自我欣赏同时又被不断打断——拆穿的世

---

① 《何谓“排演”？——第八届上海双年展的策展思考》，2010年第八届上海双年展官方网站 <http://2010.shanghaibiennale.org/2010/index.php>，2010年10月25日。

② 同上。

界，排演是幕前与幕后的中间状态，也是剧场与日常的中间状态”，<sup>①</sup>一个第三空间，<sup>②</sup>无地之地，面临危机的艺术家进入其中，从日常剧场中脱身，摆脱日常生活对个体的宰制，进入生命政治的解放时刻，不断地自我提醒和自我解放，以“排演”反对“表演”，以“排演”反对“生产”，以“排演”反对“话语实践”。<sup>③</sup>

其实这场危机和这次展览所争论的焦点还是艺术的本质问题，以及艺术与社会的关系问题。现代主义提倡艺术与生活的分离，而后起的以先锋艺术为代表的当代艺术则要求艺术家和艺术作品介入社会，努力消解艺术与生活、高雅与低俗之间的界限。先锋派确立自身的方式是“否定”，就像比格尔所指出的，“反对艺术自律”是它很重要的出发点之一，但这种“否定”的态度，也为先锋派的进一步发展埋下了隐患，直接导致了关于艺术与生活界限的争论，就像杜尚的马桶和达利的面包。<sup>④</sup>但是这种态度在根本上还是把艺术与社会分为了截然不同的两个场域，在当代艺术为反叛而反叛、为先锋而先锋的行为中，“自相矛盾的是，在这些作为某种持久革命场所的场域里，先锋派的生产者受到过去的限定，直

① 《何谓“排演”？——第八届上海双年展的策展思考》，2010年第八届上海双年展官方网站 <http://2010.shanghaibiennale.org/2010/index.php>，2010年10月25日。

② 爱德华·索亚则在福柯的“异托邦”的基础上，提出了“第三空间”的概念。索亚的第三空间和城市规划研究，是典型的后现代方法，与“异质空间”相比，这一概念更适合于分析后现代语境中的城市空间。他在都市空间中汇入了一个介于物质空间和想象空间边缘的复杂的“第三空间”，一个既充满控制又充满抵制的战略空间，在这个空间里，权力和驯服的位置是可以短暂易位的，也就是说，“一个新的突发事件可以时时发生在父权都市秩序中心大厦之外的会师场所”。（[美]爱德华·索亚：《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》，陆扬等译，上海：上海教育出版社，2005年）

③ 《何谓“排演”？——第八届上海双年展的策展思考》，2010年第八届上海双年展官方网站 <http://2010.shanghaibiennale.org/2010/index.php>，2010年10月25日。

④ [德]彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，北京：商务印书馆，2002年，第117页。

至在注定超越过去的革新中被确定，这些革新属于存在于场域本身的可能性空间，犹如属于一个原始的母体一样”，<sup>①</sup>先锋派所具有的颠覆性空间已经被事先设定了，这种形式本身就形成了一个模式。这就像本雅明所说：“我们可以把艺术史描述为艺术作品本身中的两极运动，把它的演变史视为交互地从对艺术品中这一极的推重转向对另一极的推重，这两极就是艺术品的膜拜价值和展示价值。”<sup>②</sup>机械复制时代的艺术脱离了对礼仪的依附，但也失去了它的神圣光韵。

这次展览所采用的策略，刚好反映了后现代主义影响下，艺术家与艺术作品新的走向，也是他们应对危机的解决方法，就是转向表演性和过程性。他们所反对的是现代主义对艺术和社会非此即彼的二元划分，西方在 20 世纪中期就开始了这一戏剧性(theatricalization)转向，这股潮流不仅在艺术实践领域流行开来，也在社会学和戏剧的交叉中得到充分发展。在社会学领域，所谓社会研究的戏剧学模式(the Dramaturgical Model)最早由戈夫曼在他的著作《日常生活中的自我呈现》(1956)中提出，而逐渐发展成为“表演性”(performativity)理论。另外，在公共生活理论中，作为汉娜·阿伦特的学生以及于尔根·哈贝马斯的好友，理查德·桑内特与他们三足鼎立，形成了西方公共生活理论的三个不同学派。桑内特在其研究公共生活的扛鼎之作《公共人的衰落》中，偏离了社会学界对这一领域讨论的传统政治路径，而选择了更接近于人类学和历史学的分析方法：“对戏院中正式的表达模式和城市街头常见的表达模

① [法]皮埃尔·布尔迪厄：《实践理性：关于行为理论》，谭立德译，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第59页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《摄影小史、机械复制时代的艺术作品》，刘才勇译，南京：江苏人民出版社，2006年，第61页。

式进行比较。……这在当时被称为公共生活的‘戏剧学模式’,最近则被称为‘述行性’。”<sup>①</sup>

在艺术实践领域,对表演的重视是因为自20世纪50—60年代以来随着以表演和装置为主的艺术实践的兴起,当代艺术的意义发生了改变:

从行为派绘画(action painting)到即兴演出和环境艺术;从舞蹈和表演艺术到诸如安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的“不可避免的塑胶爆炸”(Exploding Plastic Inevitable)这样的波普文化事件;那两个十年开创了我所说的战后艺术生产中的“剧场化转向(theatrical turn)”,它使得基于材料的现代主义绘画和雕塑实践进入到事件的时空协同中,不同的“媒际艺术”(inter-media)实践……的出现是传统美术和表演艺术(同诗歌和电影并列)两者之间的理念和实践相得益彰的交融的结果。<sup>②</sup>

视觉艺术实践发生了戏剧性转向(a theatrical turn),过去大约十几年间涌现出来了大量的表演性艺术书写(a performative arts writing),这些热衷于消失的艺术形式强调了“艺术体验是一种深刻的实体化体验”<sup>③</sup>。虽然迈克尔·弗莱德(Michael Fried)是带着负面的立场去指责剧场化艺术已经否认了现代主义艺术材料的神圣性,但是他对剧场化艺术的描述却是准确的。他认为这一艺术形式完全是被界定出来的,包括

① [美]理查德·桑内特:《中文版序》,《公共人的衰落》,李继宏译,上海:上海译文出版社,2008年,第1页。

② [英]盖文·巴特编:《批评之后——对艺术和表演的新回应》,李龙、周冰心、窦可阳译,南京:江苏美术出版社,2009年,第10页。

③ 同上,第12页。

观看者。其影响在于使观众充分意识到他或她自己是真实在场的作品的活生生的参与者，从而激活了观众对展览和表演的整体“场景”的意识。不同于现代主义绘画与建筑中的观众的身体，在剧场化艺术中观看者的身体已经在表演了，它融入作品的剧场化空间。这样的作品恰恰就是“剧场化”，因为它依赖观众的在场才能完成。<sup>①</sup>

格林伯格(Clement Greenberg)早在1939年就对当时还是社会上最有活力的艺术形式的先锋艺术的潜在危机做出了判断，他富有前瞻性地认为先锋艺术的危机之一是由于自身的专门化疏远了其所依赖的观众。<sup>②</sup>而在这一应对危机的当代艺术潮流中，观众的参与开始成为艺术创作的一部分。进入现场的人不再是“观众”这一角色的扮演者，而是排演的参与者。这与所谓的“社会参与”(social engagement)和“公共介入”(participation)是相反的行动。后两者是艺术家对社会的介入和参与，仿佛艺术家本来不在社会之中，艺术家进入日常之剧场，他或她相对于“公众”或社会仍然是居高临下的“主权者”(sovereign)；而“排演”则是邀请大家进入我们的排练场，加入到艺术的生产中来，如同在排练场中，演员和灯光师、教师和学生、政治家和工程师一同登上舞台。此中关键在于：在“参与主义”的框架中，“公众”和“社会”都只是单数，而在排练场上，所有的排练者都被保持为无穷差异之个体，是“众人”(multitude)。<sup>③</sup>所以，当观众进入展览现场的时候，实际上已经完成了作品的创作，“表

① [英]盖文·巴特：《批评之后——对艺术和表演的新回应》，李龙、周冰心、窦可阳译，南京：江苏美术出版社，2009年，第11页。

② Clement Greenberg. *Avant-Garde and Kitsch*. 引自 <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>, 2003年9月17日。

③ 《何谓“排演”？——第八届上海双年展的策展思考》，2010年第八届上海双年展官方网站 <http://2010.shanghaibiennale.org/2010/index.php>, 2010年10月25日。

演即将开始……表演已经结束”。只是有趣的是,当艺术家在不同的时空下,重复创作同一主题作品时,当下进入排演场的大众与艺术家一起,反复书写和引用的结果却是失败,因为它们相同却又不同,因为作品正在诞生,作品已然消逝。当人们发现处在一个虚拟的世界之中,“任何事都被认为只不过是副本的副本,没有什么确定的。身处这样的世界,公众排演‘事实’成了坚持事实真相的一种办法,也是一种在他们周围建立一种有意义叙事的方式”。这是一种强烈的集体诉求,“渴望知晓的事情能和真相联系起来,这种诉求如果让斯拉沃热·齐泽克来描述,或许他会说属于存心故意;也就是说:‘他们很清楚自己在干什么,但是就算这样,他们还是在干!’”<sup>①</sup>齐泽克把这种现象称为是愤世嫉俗的姿态,而瑞奈特则认为这种姿态能够成为一种政治反叛的伦理,成为一种同情心、诺言和责任的范例。

如果我们仅仅在戏剧学的层面上理解表演,那么这次展览的确没有最终的登台“正式演出”。但是作为一个社会公共事件,作为一场社会戏剧,它的表演却是一直在进行着,只不过它希望借着整个过程的模糊性和不定性来消解作为概念的“表演”。那么,它所反对的其实是一种“戏剧”的结构力量,回避确定的意义和稳定的主体,用“戏剧性”过程的流动性和不定性来解构“戏剧”。在这个层面上,这次反展览的双年展仍旧是一场反表演的表演。这是戏剧化生活和生活化戏剧之间的错位与流转,我们在剧场中,在舞台上才能看到真正的日常生活,而在剧场外的社会中,却是真正的表演正在上演。

---

① [美]简奈尔·瑞奈特:《迈向戏剧与公共事件的诗学——以斯蒂芬·劳伦斯案件为例》,理查德·谢克纳、孙惠柱:《人类表演学:平行式发展》,北京:文化艺术出版社,2007年,第59—60页。

#### 四、新媒体时代的性别表演——批评力量的重生？

上面的论述暂且偏离了性别研究领域，虽然有些“不务正业”，但是我想说明的是“时至今日，‘表演性’被广泛应用在语言、文学、文化、表演、政治和法律等不同学科的研究中”<sup>①</sup>。德国学者艾利卡·费舍尔·李希特曾说：“当‘表演性’这个术语已经在它原来的语言哲学学科失去影响的时候——言语行为理论曾经宣扬这个观念‘言说就是行为’——它在 20 世纪 90 年代的文化研究和批评理论中迎来了全盛期。”<sup>②</sup>

本雅明在那本著名的《机械复制时代的艺术作品》中，具有前瞻性地表达了在机械复制时代艺术作品所发生深刻的变化。艺术的整个特质由于照相摄影的发明而得到改变，原本由于艺术品的原真性(Echtheit)而具有的光韵(Aura)在机械复制时代凋谢了，“艺术作品的可机械复制性在世界历史上第一次把艺术品从它对礼仪的依附中解放了出来”，从“膜拜价值”(Kultwert)一极的推重转向了对“展示价值”(Ausstellungswert)一极的推重。<sup>③</sup>如果说本雅明在 20 世纪 30 年代就已经敏感地嗅到了这种从礼仪到展示的嬗变，那么到新世纪的现今，展示的技术和技巧已经非常娴熟，不仅仅涉及艺术，也通过由他所忧虑的大众媒介和大众文化渗透到了日常生活的方方面面。用简奈尔·瑞奈特的话说，就是“现在社会是通过戏剧结构来了解自己的”，“当前历史阶段实实在在就

① 何成洲：《巴特勒和表演性理论》，《外国文学评论》，2010 年第 3 期，第 133 页。

② Erika Fischer-Lichte. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic*, trans. Saskya Iris Jain, London: Routledge, 2008, p. 26. 转引自何成洲：《巴特勒和表演性理论》，《外国文学评论》，2010 年第 3 期，第 133 页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《摄影小史、机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，南京：江苏人民出版社，2006 年，第 58—61 页。

是戏剧性和表演性(performative)的”。<sup>①</sup>

谢克纳的人类表演学目前在学术界是一门显学，他的徒子徒孙遍布全世界，或许我们暂时还无法评估在单纯的戏剧领域内，环境戏剧所具有的历史价值，抑或，这一理论最大的成功之处并不在戏剧中，而是在于，它提供了一种我们分析和理解当代社会各种表象的有效范式，它可以被用来研究当代社会高度戏剧化的这一特征。谢克纳在上海戏剧学院讲演时曾用“后殖民的表演化时代”来概括我们这个时代的特征。在中国当代社会中，“表演性”也在某种程度上成了各种理论探索和艺术创作抵制和反抗意识形态和日常空间的跨界实践。在众多对表演性的重复和引用中，我们似乎更应该提高警惕，当它一旦开始成为社会中某些特定阶级或是团体所接受的一套价值观时，理论自身就变成了教义，而“这正是此前它要去颠覆的那种状态”<sup>②</sup>。伊格尔顿曾这样评价当代社会中文化和意识形态的关系：“如果文化从20世纪60年代开始就对资本主义至关重要，到了20世纪90年代，它和资本主义几乎是浑然一体了。这确实是我们所说的后现代主义的一部分。在这样一个由电影演员做总统，充斥着色情引诱商品、政治闹剧、几十亿美元的文化产业所构成的世界里，文化、经济生产、政治优势、意识形态宣传似乎都汇成了一个没有特色的单一整体。文化一直与符号和表现有关。但现在，我们拥有一个不间断地在穿衣镜前表演的整体社会，把它所做的每一件事编织进一个巨型文本，每时每刻都在塑造着这个文本世界那鬼怪般的镜像，

① [美]简奈尔·瑞奈特：《迈向戏剧与公共事件的诗学——以斯蒂芬·劳伦斯案件为例》，理查德·谢克纳、孙惠柱：《人类表演学：平行式发展》，北京：文化艺术出版社，2007年，第48—49页。

② Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves and Stephen Thomason (eds). *Post-Theory: New Directions in Criticism*. Edinburgh University Press, 1999, p. xiv.

而这个文本世界在每一个点上复刻着这个巨型的文本。这就是众所周知的电脑化。”<sup>①</sup>

在我写作这篇论文的时候，刚刚被电视相亲类栏目拖得疲惫不堪的媒体与大众，又陷入了另一场全民狂欢。东方卫视引进自西方媒体的电视“达人秀”正在如火如荼地展开。这是一场精彩的表演，它不仅像是蘸了口水的指尖在挑逗着虚拟与现实之间的那层窗户纸，而且也震颤着时间与空间编织的脆弱神经。在据说是亿万人瞩目的达人秀总决赛“直播”中，在事先没有告知大众的情况下，直播和录播的内容交替播放，制作方这种编排方式也许就如今的媒体已是司空见惯，但是打着质量与安全旗号的媒体，实际上在重制着这个世界，在我们所眼见和亲历的世界里，被塑造为“真实的平民英雄”的“达人”们在虚拟的电视屏幕上舞动歌唱，现在/现场的时空里掺杂着过去/过场。但是观众如何能确实分辨其中的暧昧游移？

而更为有趣的是，当晚在上海八万人体育场的“达人”们，还要尽心尽力地重复表演，并且力求与之前的表现相一致。于是在现场打电话给电视机前家人的观众发现自己与家人好像不在同一时空中，而“达人”们费心竭力的两次表演也被很多火眼金睛的观众指出其中的纰漏和差异。在这个延异所动摇的“存在”的世界里，很多大众发现了其中的猫腻后，纷纷在网络中质疑和责问，但与其说他们是在争辩或是愤怒，不如说他们也沉溺在这种游戏世界中。而媒体也乐得在这场娱乐大众的闹剧后边窃笑边鞠躬认错。真真假假的效果已经达成了，还有什么好说的？

台湾综艺节目《康熙来了》也是一个很好的媒介分析案例。这个节

① [英]特里·伊格尔顿：《理论之后》，商正译，欣展校，北京：商务印书馆，2009年，第48页。

目虽然观众群以女性居多,但也得到了很多男性的青睐。比如我周围的一些男性朋友。虽然他们也热衷于该节目,但是与女性观众略微不同,他们明显对节目中有时过于女性化的主题有些排斥,不同性别的观众在对同一节目的喜好上显然有差别。于是我意识到这个栏目所彰显的性别领域内的一些争议性,其主持人的风格化表演,节目形式和内容中的性别禁忌,以及节目在海峡两岸的传播过程等。

在桑内特所谓的重新部落化(retribalization)的当代生活中,看台湾综艺节目成了很多人维系友情和建立话题的方式。或许正像桑内特所说,在当今社会,我们是把性爱作为一种亲密情感的东西,它本质上处于人们生活中所有其他的社会关系构成的网络之外。<sup>①</sup>《康熙来了》中由张扬的小S(徐熙娣)和内敛的蔡康永所组成的奇异主持搭档,在中国大陆影响广泛。颇有趣味的是,事实上这个节目在台湾岛内的影响和收视率近几年并不突出,但在中国大陆的火爆程度却让海峡两岸的媒体不敢小觑。小S的主持风格以言辞辛辣而出名,而这“调味料”所涉及的领域大多是性/别问题。在节目中她常常大谈身体和欲望,爆料自己的性生活情况,还扮演着“欲女”的角色,对英俊的男嘉宾多番“骚扰”。蔡康永在公共知识分子的社会身份和公开的同性恋身份之间的暧昧游移,更为这碗“胡辣汤”加入了一个掰碎的泡馍,在膨胀中填满了空档。他经常以读书人的平实而不虚伪的姿态出现,让这场“秀”似乎有了些分量。大小S出道以来的经历就是从“丑小鸭”到“白天鹅”的蜕变,从女孩儿到女人的成长过程。这个节目播出时间在晚上十点,一个由女明星和男同性恋者所构成的表演空间,充满了阴性气质。当节目加入陈汉典这个助理主

① [美]理查德·桑内特:《公共人的衰落》,李继宏译,上海:上海译文出版社,2008年,第8页。

持时，他是作为双性同体的小丑角色出现，经常扮装成女性角色。

这个节目的很多特质可以和台湾综艺的另外一个访谈型节目形成对照——《国光帮帮忙》。三个男主持人加一位美女助理主持，主持人和助理主持均采取站姿。三位男性作为校友加铁杆兄弟，表现的是男性之间的情谊，主控着整个局面，美女助理只是花瓶角色，要展现姣好的面容与身材。开场时，主持人会向助理设问，但只是简单回答。在很明显的强弱/阴阳对比中，显现着男性对女性的“关照”和“呵护”。而《康熙来了》的主持人则端坐在高脚椅上，这是此类娱乐节目很少采用的形式。这两个节目或许昭示了在所谓性别解放的娱乐化时代中，权力与反抗之间的悖论性关系。

《康熙来了》在中国大陆的火爆，上至高等学府（其最大的观众群就是通过网络观看的大学生群体，蔡康永也多次到各所大学演讲），下至狂欢化的全民娱乐（该节目以升级版的“康熙盛典”演唱会形式在大陆展开巡演），需要引起我们的反思。作为谈话节目出现的这两个节目，却用性别的复杂表演“体现”了波兹曼所谓的“电视上会话的表现形式是形象而不是语言”，<sup>①</sup>当我们的民族性格和抱负的象征被置换为此类形象的时候，“在这里，一切公众话语都日渐以娱乐的方式出现，并成为一种文化精神。我们的政治、宗教、新闻、体育、教育和商业都心甘情愿地成为娱乐的附庸，毫无怨言，甚至无声无息，其结果是我们成了一个娱乐至死的物种”<sup>②</sup>。

福柯指出，所有的权力都制造反抗，以反面话语的形式产生出新的

① [美]尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，章艳译，桂林：广西师范大学出版社，2004年，第8页。

② 同上，第4页。

知识,制造出新的真理,并组成新的权力。<sup>①</sup>因此,按照福柯的逻辑,当我们用对立的话语反击压迫时——如用女性主义话语挑战男尊女卑,用同性恋话语挑战将同性恋行为定义为变态的医学话语——我们就进入了统治话语的领域。我们发明了新的标签和身份,它在向压迫挑战的同时,又用新的方式压抑我们:使我们陷入一种身份;强迫我们遵循我们所从属的群体或社区的规范;建构我们的思维模式,作为 21 世纪的同性恋者、女性主义者或反对性别主义的人,应当怎样思想、怎样做。性专家垄断了传媒上的知识,向我们销售一套适应我们身份的商品。我们刚想改变一个体系,立即就成了这个体系的一部分。权力关系和话语在不断改变,可是我们永远不能逃避开它们。因此抵制权力是一个持续的事业。<sup>②</sup>

在巴特勒近期著作的“接地气”“食烟火”中,我们感受到了很多女性主义者共通的症结与困境。在理论的经纬中纵横开阔,却无法割去海洋母亲赋予的阿喀琉斯之踵。在性别表演理论提出用表演与引用的策略来实现颠覆后,很多人心里的疑问(当然也包括我)就是:“然后呢?”这是几乎所有的女性主义者会自觉或不自觉地遇到的问题(What's next?)。对此,张小虹觉得这有些杞人忧天,“仿佛性禁忌与潜意识都是一种定质定量的存在,一旦淘空挖尽便无戏可唱。大概只有反其道思之,以游离浮动的界限推想性道德如何排挤创造出性逾越,意识如何压抑产生了潜意识,善加体会主流文化如何依赖次文化以自我界定,才能在面对次文

---

① 李银河:《女性主义》,济南:山东人民出版社,2005年,第67页。

② 同上,第68页。

化向主流文化疏通流转时，也不必担心会出现没有新次文化产生的窘境”<sup>①</sup>。在此，我借用对女性文学史颇有研究的美国女性主义学者肖沃特(Elaine Showalter)的话来结束本书：

我们尚未到达超越性别矛盾的迦南福地，现在(也许永远)我们只是在一片无垠莽野中徘徊游荡。因此不论是‘解’是‘构’，我们唯一能肯定的只是——我们已学会站在自己的脚跟  
上，尝试各种不同的求生方式。<sup>②</sup>

---

① 张小虹：《后现代/女人：权力、欲望与性别表演》，台北：联合文学出版社，2006年，第79页。

② 同上，第210页。

## 参考文献

### 一、中文著作

#### A

[英]马丁·艾思林. 戏剧剖析[M]. 罗婉华, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 1981.

[法]安托南·阿尔托. 残酷戏剧: 戏剧及其重影[M]. 桂裕芳, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 1993.

[法]路易·阿尔都塞, 艾蒂安·巴里巴尔. 读《资本论》[M]. 李其庆, 冯文光, 译. 北京: 中央编译出版社, 2001.

[美]安东尼·奥罗姆, 陈向明. 城市的世界——对地点的比较分析和历史分析[M]. 曾茂娟, 任远, 译. 上海: 上海人民出版社, 2005.

[英]J. L. 奥斯汀. 如何以言行事[M]. 北京: 外语教育与研究出版社, 2002.

#### B

[美]朱迪斯·巴特勒. 性别麻烦: 女性主义与身份的颠覆[M]. 宋素凤, 译. 上海: 上海三联书店, 2009.

[美]朱迪斯·巴特勒. 消解性别[M]. 郭劼, 译. 上海: 上海三联书

- 店,2009.
- [美]朱迪斯·巴特勒. 身体之重:论“性别”的话语界限[M]. 李钧鹏,译. 上海:上海三联书店,2011.
- [美]朱迪斯·巴特勒. 权力的精神生活:服从的理论[M]. 张生,译. 南京:江苏人民出版社,2009.
- [美]朱迪斯·巴特勒,[英]欧内斯特·拉克劳,[斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克. 偶然性、霸权和普遍性——关于左派的当代对话[M]. 胡大平,高信奇,蒋桂琴,等,译. 南京:江苏人民出版社,2004.
- [古希腊]柏拉图. 理想国[M]. 郭斌和,张竹明,译. 北京:商务印书馆,1986.
- [法]罗兰·巴尔特. 符号学原理[M]. 李幼蒸,译. 北京:中国人民大学出版社,2008.
- [法]罗兰·巴尔特. 明室——摄影纵横谈[M]. 赵克非,译. 北京:文化艺术出版社,2003.
- [美]理查德·鲍曼. 作为表演的口头艺术[M]. 杨利慧,安德明,译. 桂林:广西师范大学出版社,2008.
- [德]瓦尔特·本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人[M]. 王才勇,译. 南京:江苏人民出版社,2005.
- [德]瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术作品[M]. 王才勇,译. 南京:江苏人民出版社,2006.
- [德]瓦尔特·本雅明. 巴黎,19世纪的首都[M]. 刘北成,译. 上海:上海人民出版社,2006.
- [美]彼得·布鲁克斯. 身体活:现代叙述中的欲望对象[M]. 朱生坚,译. 北京:新星出版社,2005.

[法]让·波德里亚. 象征交换与死亡[M]. 车槿山,译. 南京:译林出版社,2006.

[法]皮埃尔·布尔迪厄. 实践理性:关于行为理论[M]. 谭立德,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2007.

[美]斯蒂芬·贝斯特,道格拉斯·科尔纳. 后现代转向[M]. 陈刚,等,译. 南京:南京大学出版社,2002.

[英]齐格蒙特·鲍曼. 流动的现代性[M]. 欧阳景根,译. 上海:上海三联书店,2002.

[英]约翰·伯格. 观看之道[M]. 戴行铨,译. 桂林:广西师范大学出版社,2007.

[法]西蒙·波伏娃. 第二性(全译本)[M]. 陶铁柱,译. 北京:中国书籍出版社,1998.

[美]里奥·布劳迪. 从骑士精神到恐怖主义——战争和男性气质的变迁[M]. 杨述伊,等,译. 北京:东方出版社,2007.

[德]贝·布莱希特. 布莱希特论戏剧[M]. 丁扬忠,译. 北京:中国戏剧出版社,1990.

[德]彼得·比格尔. 先锋派理论[M]. 高建平,译. 北京:商务印书馆,2002.

[英]盖文·巴特. 批评之后——对艺术和表演的新回应[M]. 李龙,周冰心,窦可阳,译. 南京:江苏美术出版社,2009.

[法]加斯东·巴什拉. 梦想的诗学[M]. 刘自强,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1996.

柏棣. 西方女性主义文学理论[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2007.

包亚明. 游荡者的权力——消费社会与都市文化研究[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.

包亚明. 后现代性与地理学的政治[M]. 上海: 上海教育出版社, 2001.

包亚明. 现代性与空间的生产[M]. 上海: 上海教育出版社, 2003.

包亚明. 后大都市与文化研究[M]. 上海: 上海教育出版社, 2005.

包亚明. 后大都市: 城市和区域的批判性研究[M]. 上海: 上海教育出版社, 2006.

包亚明. 现代性与都市文化理论[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2008.

包亚明. 权力的眼睛——福柯访谈录[M]. 严锋, 译. 上海: 上海人民出版社, 1997.

## C

[德]恩斯特·卡西尔. 人论[M]. 甘阳, 译. 上海: 上海译文出版社, 1985.

陈晓云. 电影城市: 中国电影与城市文化(1990—2007)[M]. 北京: 中国电影出版社, 2008.

陈永国. 游牧思想——吉尔·德勒兹、费利克斯·瓜塔里读本[M]. 长春: 吉林人民出版社, 2003.

陈永国. 翻译与后现代性[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005.

## D

[美]阿瑟·丹托. 艺术的终结[M]. 欧阳英, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2005.

[美]阿瑟·丹托. 艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限

[M]. 王春辰, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007.

[法] 雅克·德里达. 书写与差异[M]. 张宁, 译. 上海: 上海三联书店, 2001.

[法] 雅克·德里达. 论文字学[M]. 汪堂家, 译. 上海: 上海译文出版社, 2005.

[法] 吉尔·德勒兹. 哲学与权力的谈判——德勒兹访谈录[M]. 刘汉全, 译. 北京: 商务印书馆, 2003.

[法] 吉尔·德勒兹. 电影 2: 时间——影像[M]. 谢强, 蔡若明, 马月, 译. 长沙: 湖南美术出版社, 2004.

[法] 吉尔·德勒兹, 菲力克斯·迦塔利. 什么是哲学? [M]. 张祖建, 译. 长沙: 湖南文艺出版社, 2007.

[法] 吉尔·德勒兹. 德勒兹论福柯[M]. 杨凯麟, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2006.

[英] 玛丽·道格拉斯. 洁净与危险[M]. 黄剑波, 柳博赞, 卢忱, 译. 北京: 民族出版社, 2008.

戴锦华. 镜与世俗神话——影片精读 18 例[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.

戴锦华. 雾中风景——中国电影文化 1978—1998[M]. 北京: 北京大学出版社, 1999.

戴锦华. 电影理论与批评[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007.

戴锦华. 性别中国[M]. 台北: 麦田出版, 2006.

## E

[英] 乔安妮·恩特维斯特尔. 时髦的身体: 时尚、衣着和现代社会理

论[M]. 郜元宝,译. 桂林:广西师范大学出版社,2005.

## F

[法]米歇尔·福柯. 性经验史(增订版)[M]. 余碧平,译. 上海:上海人民出版社,2005.

[法]米歇尔·福柯. 词与物:人文科学考古学[M]. 莫伟民,译. 上海:上海三联书店,2001.

[法]米歇尔·福柯. 规训与惩罚. 刘北成,杨远婴,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2003.

[法]米歇尔·福柯. 古典时代疯狂史[M]. 林志明,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2005.

[法]米歇尔·福柯. 知识考古学[M]. 谢强,马月,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2007.

[法]米歇尔·福柯. 福柯集[M]. 杜小真,译. 上海:上海远东出版社,2003.

[英]迈克·费瑟斯通. 消费文化与后现代主义[M]. 刘精明,译. 南京:译林出版社,2000.

[奥]西格蒙德·弗洛伊德. 弗洛伊德后期著作选[M]. 林尘,张唤民,陈伟奇,译. 上海:上海译文出版社,1986.

[奥]西格蒙德·弗洛伊德. 性爱与文明[M]. 滕守尧,译. 合肥:安徽文艺出版社,1987.

[奥]西格蒙德·弗洛伊德. 文明与缺憾[M]. 傅雅芳,等,译. 合肥:安徽文艺出版社,1996.

[奥]西格蒙德·弗洛伊德. 图腾与禁忌[M]. 赵立玮,译. 上海:上海人民出版社,2005.

[奥]西格蒙德·弗洛伊德. 少女杜拉的故事——对一个歇斯底里少女的精神分析[M]. 文荣光,译. 西安:太白文艺出版社,2004.

[加]诺思罗普·弗莱. 批评的解剖[M]. 陈慧,袁宪军,吴伟仁,译. 天津:百花文艺出版社,2006.

[加]诺思罗普·弗莱. 喜剧:春天的神话[M]. 傅正明,程朝翔,等,译. 北京:中国戏剧出版社,1992.

[加]诺思洛普·弗莱. 世俗的经典:传奇故事结构研究[M]. 孟祥春,译. 上海:上海人民出版社,2010.

[德]爱德华·傅克斯. 欧洲风化史:资产阶级时代[M]. 赵永穆,许宏治,译. 沈阳:辽宁教育出版社,2000.

范坡坡. 春光乍泄:百部同志电影全记录[M]. 哈尔滨:北方文艺出版社,2007.

方刚. 男性研究与男性运动[M]. 济南:山东人民出版社,2008.

## G

[美]克利福德·格尔茨. 文化的解释[M]. 韩莉,译. 南京:上海译林出版社,2008.

[美]欧文·戈夫曼. 日常生活中的自我呈现[M]. 冯钢,译. 北京:北京大学出版社,2008.

[美]欧文·戈夫曼. 日常接触[M]. 徐江敏,丁晖,译. 北京:华夏出版社,1990.

辜振丰. 布尔乔亚:欲望与消费的古典记忆[M]. 长沙:岳麓书社,2004.

## H

[德]黑格尔. 美学[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1996.

[德]黑格尔. 精神现象学. 贺麟, 王玖兴, 等, 译. 北京: 商务印书馆, 1997.

[英]简·艾伦·赫丽生. 古希腊宗教的社会起源[M]. 谢世坚, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004.

[英]简·艾伦·赫丽生. 希腊宗教研究导论[M]. 谢世坚, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006.

[英]简·艾伦·哈里森. 古代艺术与仪式[M]. 刘宗迪, 译. 上海: 上海三联书店, 2008.

[美]M. 艾瑟·哈婷. 月亮神话——女性的神话[M]. 蒙子, 等, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1992.

[美]贝尔·胡克斯. 女权主义理论: 从边缘到中心[M]. 晓征, 平林, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2001.

胡志毅. 现代传播艺术——一种日常生活的仪式[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 1997.

胡志毅. 神话与仪式: 戏剧的原型阐释[M]. 上海: 学林出版社, 2001.

胡志毅. 神秘·象征·仪式: 戏剧论文集[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2003.

胡志毅. 国家的仪式: 中国革命戏剧的文化透视[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2008.

## J

[美]克利福德·吉尔兹. 地方性知识(阐释人类学论文集)[M]. 王海龙, 张家宣, 译. 北京: 中央编译出版社, 2004.

[美]安妮·金斯顿. 妻子是什么[M]. 吴宏凯, 译. 北京: 中国妇女出

版社,2004.

[日]今村仁司.阿尔都塞:认识论的断裂[M].牛建科,译.石家庄:河北教育出版社,2001.

(清)纪昀.阅微草堂笔记[M].上海:上海古籍出版社,1980.

姜望琪.当代语用学[M].北京:北京大学出版社,2003.

## K

[法]朱莉娅·克莉斯蒂娃.恐怖的权力:论卑贱[M].张新木,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2000.

[法]于丽娅·克里斯特娃.反抗的未来[M].黄晞耘,译.桂林:广西师范大学出版社,2007.

[美]E. Ann Kaplar.女性与电影:摄影机前后的女性[M].曾伟祯,等,译.台北:远流出版事业股份有限公司,2000.

[美]马泰·卡林内斯库.现代性的五副面孔[M].顾爱彬,李瑞华,译.北京:商务印书馆,2004.

[美]R. W. 康奈尔.男性气质[M].柳莉,张文霞,等,译.北京:社会科学文献出版社,2003.

## L

[法]雅克·拉康.拉康选集[M].褚孝泉,译.上海:上海三联书店,2001.

[美]阿尔伯特·贝茨·洛德.故事的歌手[M].尹虎彬,译.北京:中华书局,2004.

[法]亨利·勒菲弗.空间与政治[M].李春,译.上海:上海人民出版社,2008.

[美]李欧梵.上海摩登:一种都市文化在中国(1930—1945)[M].毛

尖,译.上海:上海三联书店,2008.

[美]刘剑梅.革命与情爱:二十世纪中国小说史中的女性身体与主题重述[M].上海:上海三联书店,2009.

[美]葛尔·罗宾等.酷儿理论[M].李银河,译.北京:文化艺术出版社,2003.

[英]多丽丝·莱辛.金色笔记[M].陈才宇,刘新民,译.南京:译林出版社,2000.

[美]约翰·霍华德·劳逊.戏剧与电影的剧作理论与技巧[M].邵牧君,齐宙,译.北京:中国电影出版社,1978.

罗念生.罗念生全集[M].上海:上海人民出版社,2004.

李军.家的寓言——当代文艺的身份和性别[M].北京:作家出版社,1996.

李银河.同性恋亚文化[M].呼和浩特:内蒙古大学出版社,2009.

李银河.性的问题·福柯与性[M].北京:文化艺术出版社,2003.

李银河.女性主义[M].济南:山东人民出版社,2005.

李银河.妇女:最漫长的革命——当代西方女性主义理论精选[M].北京:中国妇女出版社,2007.

李小江,朱虹,董秀玉.性别与中国[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1994.

刘岩,邱小轻,詹俊峰.女性身份研究读本[M].武汉:武汉大学出版社,2007.

罗岗,顾铮.视觉文化读本[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.

李迅译,李恒基,杨远婴.外国电影理论文选[M].上海:上海文艺出版社,1995.

## M

[法]马塞尔·莫斯. 礼物：古代社会中交换的形式与理由[M]. 汲喆,译. 上海：上海人民出版社,2005.

[美]吉尔伯特·默雷. 古希腊文学史[M]. 孙席珍,蒋炳贤,郭智石,译. 上海：上海译文出版社,2007.

[美]赫伯特·马尔库塞. 爱欲与文明——对弗洛伊德思想的哲学探讨. 黄勇,薛民,译. 上海：上海译文出版社,2008.

[法]克里斯蒂安·麦茨. 想象的能指：精神分析与电影[M]. 王志民,译. 北京：中国广播电视出版社,2006.

[法]克里斯蒂安·麦茨,吉尔·德勒兹,等. 凝视的快感——电影文本的精神分析[M]. 吴琼,译. 北京：中国人民大学出版社,2005.

[法]克里斯丁·麦茨. 电影与方法：符号学文选[M]. 李幼蒸,译. 北京：生活·读书·新知三联书店,2002.

[美]佩吉·麦克拉肯,艾晓明,柯倩婷. 女权主义理论读本[M]. 桂林：广西师范大学出版社,2007.

[美]哈维·C. 曼斯菲尔德. 男性气概[M]. 刘玮,译. 南京：译林出版社,2009.

[加]马歇尔·麦克卢汉. 理解媒介[M]. 何道宽,译. 北京：商务印书馆,2000.

[英]安吉拉·默克罗比. 后现代主义与大众文化[M]. 田晓菲,译. 北京：中央编译出版社,2001.

[英]安吉拉·默克罗比. 文化研究的用途[M]. 李庆本,译. 北京：北京大学出版社,2007.

[英]劳拉·穆尔维. 恋物与好奇[M]. 钟仁,译. 上海：上海人民出版

社,2007.

[美]尼古拉斯·米尔佐夫.视觉文化导论[M].倪伟,译.南京:江苏人民出版社,2006.

[美]凯特·米利特.性政治[M].宋文伟,张慧芝,译.南京:江苏人民出版社,2000.

[美]约书亚·梅罗维茨.消失的地域:电子媒介对社会行为的影响[M].肖志军,译.北京:清华大学出版社,2002.

[英]弗兰克·莫特.消费文化——20世纪后期英国男性气质和社会空间[M].余宁平,译.南京:南京大学出版社,2001.

孟悦,戴锦华.浮出历史地表——现代妇女文学研究[M].北京:中国人民大学出版社,2004.

## N

[德]尼采.尼采文集·悲剧的诞生卷[M].周国平,等译.西宁:青海人民出版社,1995.

[美]约瑟夫·纳托利.后现代性导论[M].杨道,等译.南京:江苏人民出版社,2005.

## P

[美]卡米拉·帕格利亚.性面具[M].王玫,王锋,李巧梅,等,译.呼和浩特:内蒙古大学出版社,2004.

[法]克里斯蒂娜·德·皮桑.妇女城[M].李霞,译.上海:学林出版社,2002.

[美]尼尔·波兹曼.娱乐至死[M].章艳,译.桂林:广西师范大学出版社,2004.

## Q

[斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克. 意识形态的崇高客体[M]. 季广茂,译. 北京:中央编译出版社,2002.

## R

[瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格. 心理学与文学[M]. 冯川,苏克,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1987.

[瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格. 分析心理学的理论与实践[M]. 成穷,王作虹,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1991.

[英]戴维·罗宾逊. 后现代交锋丛书:尼采与后现代主义[M]. 程炼,译. 北京:北京大学出版社,2005.

[美]乔治·瑞泽尔. 布莱克维尔社会理论家指南[M]. 凌琪,刘仲翔,译. 南京:江苏人民出版社,2009.

## S

[英]莎士比亚. 莎士比亚全集[M]. 朱生豪,译. 南京:译林出版社,1998.

[英]伊芙·科索夫斯基·塞吉维克. 男人之间:英国文学与男性同性社会性欲望[M]. 郭劼,译. 上海:上海三联书店,2011.

[美]佳亚特里·斯皮瓦克. 从解构到全球化批判:斯皮瓦克读本[M]. 陈永国,赖立里,郭英剑,主编. 北京:北京大学出版社,2007.

[德]齐奥尔格·西美尔. 时尚的哲学[M]. 费勇,吴曦,译. 北京:文化艺术出版社,2001.

[美]爱德华·索亚. 第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程[M]. 陆扬,等,译. 上海:上海教育出版社,2005.

[英]塔姆辛·斯巴格. 后现代交锋丛书:福柯与酷儿理论[M]. 赵玉

兰,译.北京:北京大学出版社,2005.

[法]米哈伊尔·苏波特尼克.言语行为哲学——语言的精神衬托与日常性[M].史忠义,译.天津:天津人民出版社,2003.

[英]理查德·谢克纳,孙惠柱.人类表演学:平行式发展[M].北京:文化艺术出版社,2007.

[法]克洛德·莱维-斯特劳斯.结构人类学[M].谢维扬,俞宣孟,译.上海:上海译文出版社,1995.

[法]列维·施特劳斯.图腾制度[M].渠东,译.上海:上海人民出版社,2002.

[美]理查德·桑内特.肉体与石头:西方文明中的身体与城市[M].黄煜文,译.上海:上海译文出版社,2006.

[美]理查德·桑内特.公共人的衰落[M].李继宏,译.上海:上海译文出版社,2008.

[英]休·索海姆.激情的疏离:女性主义电影理论导论[M].艾晓明,等,译.桂林:广西师范大学出版社,2007.

苏红军,柏棣.西方后学语境中的女权主义[M].桂林:广西师范大学出版社,2006.

## T

[英]维克多·特纳.象征之林——恩登布人仪式散论[M].赵玉燕,欧阳敏,徐洪峰,译.北京:商务印书馆,2006.

[英]维克多·特纳.仪式过程:结构与反结构[M].黄剑波,柳博赞,译.北京:中国人民大学出版社,2006.

[英]维克多·特纳.戏剧、场景及隐喻:人类社会的象征性行为[M].王珩,石毅,译.北京:民族出版社,2007.

[英]维克多·特纳. 庆典[M]. 方永德,等,译. 上海:上海文艺出版社,1993.

[爱尔兰]泰特罗. 文本人类学[M]. 王宇根,等,译. 北京:北京大学出版社,1996.

谭旭东. 童年再现与儿童文学重构[M]. 哈尔滨:黑龙江少年儿童出版社,2009.

陶东风. 文化研究精粹读本[M]. 北京:中国人民大学出版社,2005

## W

[英]弗吉尼亚·伍尔夫. 论小说与小说家[M]. 瞿世镜,译. 上海:上海译文出版社,2009.

[英]伊丽莎白·莱特. 后现代交锋丛书:拉康与后女性主义[M]. 王文华,译. 北京:北京大学出版社,2005.

王国维. 宋元戏曲史[M]. 上海:上海古籍出版社,2008.

王逢振,等. 性别政治[M]. 天津:天津社会科学院出版社,2001.

王逢振,等. 文化研究选读[M]. 北京:外语教学与研究出版社,2007.

汪民安,陈永国. 后身体:文化、权力和生命政治学[M]. 长春:吉林人民出版社,2003.

文洁华. 美学与性别冲突:女性主义审美革命的中国境遇[M]. 北京:北京大学出版社,2005.

## X

徐岱. 基础诗学——后形而上学艺术原理[M]. 杭州:浙江大学出版社,2005.

徐岱. 边缘叙事:20世纪中国女性小说个案批评[M]. 上海:学林出

版社,2002.

## Y

[古希腊]亚里士多德. 诗学[M]. 罗念生,译. 北京:人民文学出版社,1962.

[英]特里·伊格尔顿. 理论之后[M]. 商正,译. 北京:商务印书馆,2009.

[法]吕西·依利加雷. 二人行[M]. 朱晓洁,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2003.

俞振飞. 振飞曲谱[M]. 上海:上海文艺出版社,1982.

叶舒宪. 高唐神女与维纳斯——中西文化中的爱与美主题[M]. 西安:陕西人民教育出版社,1997.

叶舒宪. 性别—原型批评[M]. 西安:陕西师范大学出版社,1987.

叶舒宪. 性别诗学[M]. 北京:社会科学文献出版社,1999.

杨洁. 酷儿理论与批评实践[M]. 北京:中国社会科学出版社,2011.

## Z

[美]张英进. 影像中国:当代中国电影的批评重构及跨国想象[M]. 胡静,译. 上海:上海三联书店,2008.

[美]张英进. 中国现代文学与电影中的城市:空间、时间与性别构形[M]. 秦立彦,译. 南京:江苏人民出版社,2007.

[美]周蕾. 原初的激情:视觉、性欲、民族志与中国当代电影[M]. 孙绍谊,译. 台北:远流出版社,2001.

[美]周蕾. 妇女与中国现代性——西方与东方之间的阅读政治[M]. 蔡青松,译. 上海:上海三联书店,2008.

周慧玲. 表演中国:女明星、表演文化、视觉政治(1910—1945)[M].

台北:麦田出版,2004.

张小虹. 后现代/女人:权力、欲望与性别表演[M]. 台北:联合文学出版社有限公司,2006.

张晓梅. 男子作闺音——中国古典文学中的男扮女装现象研究[M]. 北京:人民出版社,2008.

周凡,李惠斌. 后马克思主义[M]. 北京:中央编译出版社,2007.

## 二、英文著作

BUTLER J. Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France[M]. New York: Columbia University,1987.

BUTLER J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity[M]. New York: Routledge,1990.

BUTLER J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex [M]. New York and London: Routledge,1993.

BUTLER J. Excitable Speech: A Politics of the Performative[M]. New York and London: Routledge,1997.

BUTLER J. The Psychic Life of Power: Theories of Subjection [M]. Stanford, CA: Stanford University Press,1997.

BUTLER J. Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death [M]. New York: Columbia University Press,2000.

DERRIDA J. Signature Event Context[M]. Chicago :The University of Chicago Press,1982.

DERRIDA J. Declarations of Independence[J]. trans. Tom Keenen and Tom Pepper, New Political Science,1986.

SOLOMON A. Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and

- Gender[M]. London and New York: Routledge, 1997.
- DE LAURETIS T. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction[M]. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- NEWTON E. Mother Camp: Female Impersonators in America [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- DELEUZE G, Felix Guattari. Anti-Edipus: Capitalism and Schizophrenia[M]. London & New York: Continuum, 2003.
- SALIH S. Judith Butler [M]. London and New York: Routledge, 2002.
- SALIH S, BUTLER J. The Judith Butler Reader[M]. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2004.
- SEDGWICK E K. Epistemology of the Closet: Updated with a New Preface[M], Berkeley: University of California Press, 1990.
- LEVI-STRAUSS C. The Elementary Structures of Kinship[M]. Boston: Beacon Press, 1969.
- TURNER V. The Anthropology of Performance[M]. New York : PAJ Publications, 1986.
- SHEPHERD S, WALLIS M. Drama/Theatre/Performance [M]. London and New York: Routledge, 2004.
- BOAL A. Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics [M]. London and New York: Routledge, 1998.
- DIAMOND E. Performance and Cultural Politics[M]. London and New York: Routledge, 1996.
- POSSER J. Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality

- [M]. New York: Columbia University Press.
- WOOLF V. Orlando: A Biography[M]. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1995.
- FOUCAULT M. Beyond Structuralism and Hermeneutics[M]. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- COLEBROOK C. Gilles Deleuze[M]. London and New York: Routledge, 2002.

### 三、期刊论文及其他(以本书引用先后顺序排列)

- 何成洲.“表演性”越界:语言、性别与文化[N]. 中国社会科学报, 2010-06-24.
- 张瑜. 言语行为理论与文学理论[J]. 文学评论丛刊, 2008, 10(2).
- 严泽盛. 朱迪斯·巴特勒:欲望、身体与性别表演[J]. 国外理论动态, 2004(4).
- 何成洲. 性别研究的未来——与托莉·莫伊的访谈[J]. 当代外国文学, 2009(2).
- 卢永欣. 齐泽克:意识形态的三种形态及其幽灵[J]. 广西大学学报(哲学社会科学版), 2005(6).
- 陈钰欣. 从升级到身体打造:变人的跨性别转喻[C]. 第五届性/别政治超薄型国际学术研讨会. 中坵:台湾“中央大学”性/别研究室, 2003.
- [美]伊娃·可索夫斯基·赛菊克. 情感与酷儿操演[C]. 金宜蓁, 涂懿美, 译. 何春蕤, 校订. 性别研究(第三、四期合刊). 中坵:台湾“中央大学”英文系性/别研究室.
- 包宏伟. 关于朱迪斯·巴特勒与《性别烦恼》[EB/OL]. <http://genders.sysu.edu.cn/News/2242-Content-2242.html>.

丁宁. 银幕内外的男性重塑(1949—1966)》[D]. 北京:北京电影学院,2009.

宋素凤. 性别麻烦:女性主义与身份的颠覆——后结构主义思潮下的激进性别政治思考[J]. 妇女研究论丛,2010(1).

魏天真. 后现代语境中的女性主义:问题与矛盾[J]. 外国文学,2005(5).

李银河. 酷儿理论面面观[J]. 国外社会科学,2002(2).

王铭铭. 他者的意义——论现代人类学的“后现代性”[J]. 广西民族学院学报(哲学社会科学版),2000(2).

俞建树. 人类表演学的缘起、现状及趋势[J]. 中国戏剧,2008(4).

[英]维克托·特纳. 戏剧仪式/仪式戏剧:表演的与自反性的人类学[J]. 陈熙,译. 文化遗产,2009(4).

[美]理查德·谢克纳. 人类表演学的现状、历史与未来[J]. 孙惠柱,译. 戏剧艺术,2005(5).

[美]理查德·谢克纳. 什么是人类表演学——理查德谢克纳在上海戏剧学院的讲演[J]. 孙惠柱,译. 戏剧艺术,2004(5).

何成洲. 巴特勒与表演性理论[J]. 外国文学评论,2010(3).

沈亮. 德里达与戏剧——以戏剧的视角研究现实生活的哲学基础[J]. 戏剧艺术,2005(5).

周宁. 西方当代社会科学理论对戏剧学的影响[J]. 戏剧艺术,2004(4).

小白. 让我穿上你的衣[J]. 译文,2006(6).

包宏伟. 纪念伊芙·赛菊寇:兼谈“娘娘腔”现象[EB/OL]. [http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/\\_In\\_Mem-](http://nottinghamtrent.academia.edu/HongweiBao/Papers/306500/_In_Mem-)

ory\_of\_Eve\_Sedgwick\_.

王宇.新时期之初的“男子汉”话语——一个性别政治视角的考察[J].文艺研究,2006(5).

林华珍.男性主体重塑——性别视阈下的八十年代小说[D].南京:南京师范大学,2007.

张伯存.1980年代“男子汉”文学及其话语的文化分析[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),2009(1).

杨凯麟.考古学空间与空间考古学:福柯的“异质拓扑学”[J].中国文哲研究通讯,2005,15(3).

周宪.文学理论、理论与后理论[J].文学评论,2008(5).

李奕明.大众传播媒介:批评与理论[J].电影艺术,1990(6).

[美]卡洛·马丁.全球语境中的戏剧、舞蹈和性别[J].戏剧艺术,2000(1).

李霞.《思凡》——昆曲中的另一种高雅与俗白[EB/OL][2008-12-10].[http://www.xiju.net/view\\_con.asp?id=2753](http://www.xiju.net/view_con.asp?id=2753).

黄维钧.越剧《孔乙己》轰动上海 茅威涛新形象引起争论[J].中国戏剧,1999(1).

《茅威涛、郭晓男访谈文字实录[A]. [2007-01-16]. <http://www.southcn.com/nfsq/ywhc/ss/200701160710.htm>.

从舞台到银幕茅威涛率小百花和越剧华丽转身[EB/OL]. [2009-08-18]. [http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2009/08/18/015756766\\_01.shtml](http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2009/08/18/015756766_01.shtml).

林洁.那一个哲学家“酷儿”——管窥朱迪斯·巴特勒[J].兰州学刊,2008(4).

- 杨洁.《霸王别姬》:一个酷儿阅读的起点[J].《电影评介》,2008(2).
- 胡志毅.舞台、女性和“过渡仪式”——《舞台姐妹》的再读解[J].北京电影学院学报,2001(2).
- 戴锦华.不可见的女性:当代中国电影中的女性与女性的电影[J].当代电影,1994(6).
- 邱贵芬.“亚洲性”“台湾性”与台湾外文学门研究:从纪录片谈全球化时代文化异质的展演与抗拒空间[C].国科会外文学门86~90年度研究成果论文集.台中:中兴大学,2005.
- 蒋明倬.锐利的《柔软》[J].南都周刊,2010(47).
- 何春蕤.认同的体现:打造跨性别[J].台湾社会研究,2002(46).
- 张孜孜.作为战争机器的女同性恋书写:从德勒兹的“生成论”观照维蒂格的写作实践[J].外国文学研究,2008(1).
- 张颐武.后新时期文化:挑战与机遇[J].战略与管理,1994(1).
- 周慧玲.明星过程、性别越界与身体操作——从张国荣谈起[J].文艺研究,2009(4).
- 伦兵.“乾旦坤生”是继承还是噱头? [N].北京青年报,2011-02-14.
- 何谓“排演”? ——第八届上海双年展的策展思考[EB/OL].2010年第八届上海双年展官方网站 <http://2010.shanghaiennale.org/2010/index.php>.
- 徐薇.维克多·特纳与《表演人类学》[J].西北民族研究,2009(4).
- 麦永雄.德勒兹:生成论的魅力[J].文学研究,2004(4).

## 索 引

- B** 217, 239, 245, 262, 270, 277, 280
- 朱迪斯·巴特勒 3, 26, 36, 37, 235
- 表演性 40, 163, 176, 184, 191, 199, 211—215, 217, 225, 236
- 扮装 119, 151—152, 156—158, 162, 170, 191, 230—231, 245, 260, 264, 307,
- 变性 54—55, 107, 246, 253, 258, 260—264, 269—276, 283
- G**
- 观众表演 137, 169, 175, 185, 187, 293
- J**
- 禁忌 45—48, 54, 85, 91, 120, 182, 199, 202, 204—205,
- K**
- 酷儿理论 53, 248, 252
- N**
- 女性气质 52, 86, 88—89, 100, 111—113, 151—152, 193, 208, 230
- 男性气质 84, 96—100, 102, 112, 151, 172, 176, 208, 230
- Q**
- 犬儒时代 19
- R**
- 人类学表演理论 10, 26, 78, 80, 185
- S**
- 生理性别 35, 40, 42—45,

68,76,96,98,151,156,191,222,

248,271,274,279

社会性别 15,35,40,42—

43,50—52,86,96,102,113,128,

156,179,191,204,222,247,

270,274

社会戏剧 17,63—64,70,

81,117,131,185,215,297

## T

同性恋 25,39,47,53,99—

101,157,182,198—211,215—

222,224—237,239,246,248,

272,274,306

## X

性别表演 3,8—10,18—19,

28,33,41,49,61,73,107,178,

184,187,257

性别身份 15,28,40,50,98,

156,164,193,247

性别生成 83,108,134,136

系谱学 35—37,48,73,282

新媒体 10,73,303

## Y

阈限 63—69,80,107,115—

117,135,162,170,232,283,297

意识形态 20—25,30,58,

84,89,104,125,190,250,288,304

仪式性

言语行为理论 7,11—15,

41,61,211,303

## Z

知识表演 56,61

