

构型与裂变: 华莱坞同性恋电影题材的 叙事解构与人格塑形研究

袁爱清, 孙 强

(江西师范大学 新闻与传播学院 江西 南昌 330022)

摘要: 在同性恋题材的电影叙事中, 角色自我人格形象的塑形离不开个体自我复杂的心理历程。象征父权秩序的缺失和身体所遭受的化学“阉割”造就着主体对象人格形象初次的塑形, 当然也离不开其它因素的影响。非现实情境下演绎角色的浸染、同性间本体欲望满足的初次意识觉醒、视觉镜像界面的自恋式认同, 都是造成其自我人格形象定型化的二次塑形。当前语境下, 以异性恋为主导的社会秩序结构, 现实伦理道德桎梏和世俗的偏见注定同性恋爱的结局不可能完美。当客体对象的情感爱恋发生了转移, 主体对象心理呈现出被剥夺感, 其主体对象人格形象塑形中开始出现裂变。尽管主体对象外在行为表现为对自我的放纵, 但其深层心理依旧是对这份纯粹爱恋的坚守。主体对象超越了自我, 实现了自我构型完结的最终阶段, 以从一而终的裂变行为方式宣示自己对这份爱恋特有的纯粹。通过对同性恋主体对象人格形象塑形过程的追溯, 意在为特殊群体留余生存空间, 解蔽原初意义上的认知模式。

关键词: 华莱坞电影; 同性爱恋; 人格塑形

中图分类号: J90 - 05 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000 - 579(2018)05 - 0073 - 10

Configuration and Fission: An Analysis of the Narrative Deconstruction and Personality Shaping of the Homosexual Films' Themes of Huallywood

YUAN Aiqing, SUN Qiang

(School of Journalism and Communication, Jiangxi Normal University, Nanchang, Jiangxi 330022, China)

Abstract: In the narratives of homosexual films' themes, the characters' shaping of self - personality image can not be separated from the complex mental process of the individual self and other factors. The lack of the order which symbolizes patriarchy and the chemical "castration" that the body suffers create a first shaping of personality image of subject object. The influence of the deductive character under the non - realistic situation, the first consciousness awakening of the same - sex noumenon desire satisfying and the narcissistic identity of visual mirroring interface result in the second shaping of the stereotype of self - personality image. In the current context, the structure of social order domina-

收稿日期: 2017 - 11 - 20

基金项目: 国家社科基金项目“‘媒介赋权’视野下新生代农民工向上流动的引导机制研究”(编号: 17BXW057); 江西省人文社科基金项目“网络语境下老年群体幸福感与信息需求的传播机制研究”(编号: XW162006)

作者简介: 袁爱清(1980 -), 女, 江西瑞金人, 江西师范大学新闻与传播学院副教授、硕士研究生导师。研究方向为媒介幸福感、弱势群体、华莱坞电影。

孙 强(1991 -), 男, 江西南昌人, 江西师范大学新闻与传播学院传播学专业硕士研究生。研究方向为视觉传播、弱势群体、华莱坞电影。

ted by heterosexual moral shackles of realistic ethics and worldly prejudices determine that the endings of homosexual love cannot be perfect. When the emotional love of object target shifts, the psychology of the subject's object shows a sense of deprivation, and the personality image shaping of its subject's object has the emergence of fission. Although the external behavior of the subject's object is manifested as self-indulgence, its deep psychology is still the persistence of this pure love. The subject's object goes beyond the ego, realizes the final stage of the completion of the self-configuration, declares the pure of the love with the fission behavior faithful until death. This paper traces the shaping process of the personality image of homosexual subject's object, so as to save the living space for special groups and to solve the cognitive pattern in the original sense.

Key words: Hollywood films; homosexual love; personality shaping

一、引言

电影以类喻媒介镜像及影像叙事的方式映照着社会的变迁。对于观影主体来说,影像本身是建构个体价值认知和价值判断的介质依赖。在媒介化社会现实的境遇环境中,观影行为本身呈现出实体的缺场,想象的在场的特质。电影作为一种将真实和幻想用光影呈现的电子媒介,不仅给人们提供了娱乐性的想象空间,而且能够再现真实的地理环境背景。^[1]在影像视听符号叙事表意下形塑着个体自我人格形象,所以影像的价值意义不言而喻。在当前华莱坞的电影题材类型中,同性恋题材的电影逐渐走向多元开放的格局。同性恋题材的电影叙事在过去往往被视为禁忌性话题,而且公众对同性恋群体的认知相对窄化,甚至对该类群体的认知存在着标签化、污名化、妖魔化。在当前的社会结构中,同性恋通常处于边缘化,得不到社会的认同,异性恋的二元结构秩序占主导地位。在这种认知结构的作用下,同性恋爱恋的生存空间不断地被压缩。在一些特定的电影情境中,同性间的爱恋逐渐被物化,沦为视觉奇观消费承载的对象。媒介在持续不断地建构同性恋群体的非正常化、异类化。显然,这种媒介传播在渐渐消解同性恋群体仅有的边缘性生存空间。本文以同性恋题材的影像叙事逻辑为研究的主体内容,以精神分析理论框架作为阐释研究对象的预设性认知基础。以电影文本中同性恋电影中的主人公作为主体对象,以陪衬主体存在的作为客体对象,意在解构同性恋爱恋电影的叙事逻辑,并聚焦于主体对象的人格形象。以此探究主体对象的人格自我形象如何塑形,以及其人格自我形象如何进而裂变与消释,最终在于争取生存空间的留余。

“自我”在同性恋群体中是一个相对有价值性的概念。通过对该类主体指涉群体的自我概念进行解析,不仅能够重塑公众对同性恋群体的认知基础,而且能够纾解公众对同性恋群体的认知偏颇的现实困境。甚至在某种程度上能够使得同性恋群体中的个体,在迷失的自我中寻找到自我的价值所在。人对自我的追溯并不是一蹴而就的结果,而是持续性构建和塑形过程。从拉康的镜像阶段开始,在语言的前置期,个体对自我形象的认知是零散的,当你在镜子中第一次看到自我的形象,自我的意识便开始觉醒,认识到自我的存在。而在语言的后置期,个体进入到客体实在环境中,构成自我认知的镜像有很多,他者性便是其中之一。我们对自我概念的追溯,往往从他者的镜像中寻找自我的影子。根据他者镜像的呈现,不断地修正主体自身对自我的认知偏见,以此适应现实社会的秩序结构。其实在同性恋的电影叙事题材,影像建构的主体对象也在不断地寻找自我、追溯自我,观者本身也在寻找自我。

二、研究现状脉络梳理

西蒙娜·德·波伏娃把性别看作是文化建构的结果,存在生理性别和社会性别。^{[2](P148)}这个观点本身反映出社会个体自我存在着一种双性气质的现象。相应的性别生理结构不一定是对应的,可能也存在性别倒置的现象。生理性别和社会性别的不对称,离不开社会文化建构的结果。同性恋群体,其个体

自我的人格形象塑形过程很大程度上是在文化建构作用下形成的。而朱迪斯·巴特勒提出性别操演理论,指出身体、社会性别和欲望并非一开始就是一致性的,而是在异性恋体制规范下造成一致性假象。其强调身体的可变性和持续性,社会性别是对身体不断地予以风格和程式化,是在一个高度管控框架里不断重复的一套行为,随着时间的固化,产生了一种自然的存有现象。^{[3](P42)}朱迪斯·巴特勒对波伏娃的双性气质和文化建构性别的观念进行了自我思考。其主要认为性别特征本身并不是与生俱来的,而是在社会文化框架下形塑着相应的性别气质,伴随时间的流变性和历时性固化了人类本身的认知经验。朱迪斯·巴特勒的思考意义在于,一方面是揭示出异性恋体制规范的现有社会实践中的霸权地位,另一方面则是强调性别结构其实是自由性的,它只不过是在某种文化本身的规约下形成的现有程式化特征。这也为同性间爱恋产生的缘由提供了一种合法性、学理性的阐释依据。

1895年弗洛伊德的《歇斯底里研究》,首次使用精神分析一词,标志着精神分析学说的诞生。精神分析理论用于电影的研究,在国外已经形成了一种较为系统的研究范式。精神分析学家,诸如弗洛伊德、拉康、齐泽克的相关研究皆为电影研究提供了一种价值性思考。其中劳拉·穆尔维用精神分析理论对电影的视觉快感研究比较具有开创性。劳拉·穆尔维用精神分析理论指出父权制对电影的影响主要表现在视觉快感上。^[4]劳拉·穆尔维站在女性主义的立场上,揭示出电影对女性的叙事逻辑很大程度上是沦为男性观众视觉快感愉悦的对象。精神分析理论当中的父权秩序在相对强调性别公平的今天依旧流露着残痕。精神分析理论的基础框架,离不开雅克·拉康的构建。其中像意识和欲望,镜像阶段,小他者大他者,象征界、想象界、实在界,化学阉割的身体焦虑,父权秩序结构等一系列概念依然能够阐释相应的社会现象本身。拉康的镜像说,指的是幼儿无法有效地控制自己破碎的身体,在镜子中看到自己的统一影像,即产生一种完型的格式塔图景,自以为是个人主体的非主体。^[5]镜像其实就是一种自我意识形成的视觉界面,只不过它是一种类喻的方式加以阐述的。当然除了站在心理学学科范式的基础上运用精神分析理论来研究电影,也有从符号学等领域去研究电影。亦如克里斯蒂安·麦茨认为精神分析运用于电影研究,须与语言学和符号学联系起来。麦茨认为想象的能指,是超越艺术想象的,这只是原初的想象,人与精神世界的关系存在就是真正的想象性,也是拉康所言的人类精神世界的镜像。^{[6](P14)}电影本身就是一种想象的在场,通过符号表意,给观众营造一种想象的空间感,以期实现相应的情感共振。

国内也有一些分析同性恋电影的相关文献,吴倩等对华语同性恋的发展进路做了一个全方面的梳理。并总结了华语同性恋电影的三段发展历程状况,其中包括初涉时多主题变奏中的迂回尝试;酷儿理论影响下的正面呐喊及对主流意识形态的反抗;20世纪初具有超现实色彩的宽容的柔和的人性化表现。^[7]潘先伟揭示出当前华语同性恋题材电影的现实状况,他认为华语同性恋电影不被认可主要原因依然是传统道德观念的箝制,他呼吁应正确对待同性恋群体和同性恋电影,只有给予同性恋更多的理解与宽容,才是符合历史发展规律的务实态度。^[8]边静认为同性恋是电影表现的一个边缘题材,但是在西方电影创作和理论研究中已成为一种话语方式和批评方法。华语电影中的同性恋话语总体上是较薄弱的。^[9]

综上所述,用精神分析理论范式的研究方法去阐述华语电影相对不成熟,还有较大的拓展空间,以及将精神分析的相关概念和同性爱恋主体的自我塑形过程相互关联的研究相对较少。当然,关于该类型电影的种类比较杂乱,本文只选取了一些较为经典的电影进行分析,以期能提供相关的助益性思考。

三、同性恋题材电影自我人格形象塑形的叙事解构

在同性恋题材的电影叙事框架中,主体对象往往呈现出倒置错乱的性别结构,并在同性间追逐本体性欲望的满足。因同性间的爱恋有别于被视为正常模式的异性恋二元结构,而被视为有悖于道德伦理的非正常化的行为。公众对同性爱恋的认知基础实际上存在着影像媒介建构和模塑的痕迹。影像文本的叙事逻辑很大程度上先入为主的建构了公众如何看待同性恋群体本身,下面将结合同性恋题材代表

性电影分析相应的叙事模式与自我塑形的诱因。

表 1 同性恋题材代表性影片

代表性电影	主要代表性奖项	代表性电影	主要代表性奖项
《霸王别姬》	第 46 届法国戛纳国际电影节金棕榈大奖获奖	《海南鸡饭》	第 41 届台湾电影金马奖最佳女主角、最佳电影原创音乐提名
《东宫西宫》	意大利陶尔米纳国际电影节最佳影片奖获奖	《爱情万岁》	第 51 届威尼斯电影节金狮奖和第 31 届台湾电影金马最佳影片获奖
《夜奔》	第 37 届台湾电影金马奖最佳影片提名	《美少年之恋》	第 35 届台湾电影金马奖最佳艺术指导、最佳原创音乐提名
《蓝宇》	第 38 届台湾电影金马奖最佳剧情片提名	《游园惊梦》	第 23 届莫斯科国际电影节最佳女主角奖、国际影评人奖提名
《春光乍泄》	第 34 届台湾电影金马奖金棕榈奖提名	《今年夏天》	柏林国际电影节亚洲电影促进联盟奖女性题材电影奖
《自梳》	第 34 届台湾电影金马奖最佳女配角奖、最佳原创歌曲奖提名	《心动》	第 36 届台湾电影金马奖最佳剧情片提名
《喜宴》	第 43 届柏林国际电影节最佳影片金熊奖获奖	《盛夏光年》	第 19 届东京电影节最优秀亚洲电影赏入围

(一) 主体人格塑形过程: 象征父权秩序的缺失体验

《东宫西宫》中阿兰有恋母情结,因她在无性或性压抑的社会环境中长大,故俄狄浦斯情结对阿兰的人格塑形起到了基础性作用。在《霸王别姬》的影像符号的表意中,家庭结构的不完整具有一定的先验性,这构成了情节叙事的前提框架。《海南鸡饭》中单身母亲珍遭遇丈夫的遗弃,独自养活三个儿子,发现长子及次子皆是同性恋者,小儿子 Leo 也走上了同性恋的道路。父亲不在场,秩序中的男性实际上未存在。父权秩序代表的是一种男性权威的存在,秩序中的男性往往呈现出的是一种阳刚的气质。在原初阶段,个体对自我形象的认知并未发育成熟,父性角色的缺失很容易造就幼儿对自我性别认知产生偏差。父亲的角色通常被视为安全感的有力保障,是个体行为模式效仿感知的客体对象,父亲的角色能够保护家人面对危险情境而不受到伤害。《霸王别姬》中的主体对象本身还遭遇了斩断手指的经历,这其实就是一种精神分析中的身体结构遭到化学“阉割”的显现。影片主角缺少本源性感体验时,实则会对本身的人格发展和成型有着持续性的负性侵袭,其心理经历与异性父母的认同、与异性父母的疏离,到与同性父母认同的发展阶段,对父亲权威的确认,意味着主体性别与社会身份的最终确认。^{[10] (P255)} 当主体对象在其成长阶段面临群际间认同的排斥,其心理结构很容易呈现出一种压抑性心理并逐渐走向为一种情绪负性境地。电影《爱情万岁》中的同性与异性,在一个没有希望的陌生生活中,他们借着互相的拥抱与依靠短暂地温暖着彼此。恰好同性客体对象对主体对象本身投递特定的关爱,这种关爱渐渐地填补了父爱的缺场。那么主体自身会对其渐渐形成一种依赖感,并对同性对象秉持一种特殊好感。电影《自梳》中意欢为了逃避买卖的婚姻,选择了自梳终身不嫁。而玉环不仅帮助其还掉了债务,并在意欢被阿旺抛弃时倾其所有求其性命。这种客体对象的出现能够在某种程度上填补了主体对象心理上的内在缺失感。性别认知结构的倒置,在某种意义上来说,它离不开个体本身的现实成长境遇的浸染。父亲的角色象征着现实世界当中的父权秩序,象征父权秩序的缺失比较容易造就个体自我男性气概特质的淡化。而主体对象对母爱感知的断裂,则会把这种关爱的缺失心理感知体验放置到无以复加的境地。一方面,主体对象渴望被保护、被关爱的欲求更为强烈,渴望获得强有力的安全感。在个体人格发展的塑形过程中,一个同性的客体角色出现并给予主体对象足够的关爱与保护。电影《霸王别姬》中段小楼角色的出现其实就是在替代主体对象原本父母缺失的爱。那么主体自身对同性角色客体的依赖感越来越强烈,以致于主体对象在同性间产生爱恋的情愫,同时排斥这种被剥夺的任何行径发生。

(二) 角色演绎情境渐染: 语言系统话语实践的加持错位

在同性爱恋的影像叙事结构中,电影《霸王别姬》中主体对象实际上是在特定文化展演情境中演绎的是女性“虞姬”戏剧性角色。电影《游园惊梦》有一个演唱昆曲《牡丹亭》的片断,翠花扮演杜丽娘,而

荣兰则扮演柳梦梅,两人一个男装一个女装却配合得天衣无缝,羡煞外人。戏剧化的演绎角色对个体本身有着潜移默化的浸染作用,它隐性地建构和塑形个体的人格自我形象。情境演绎下的角色往往被模糊化而作用于现实世界,导致主体对象认为自我活在戏剧中,也活在现实中,两者界域并不是清晰化的显性存在。电影的符号分析不是从镜头分析入手来强调电影的创作特征,而是将电影作为一个符号学文本来进行客观的研究和分析。^[11]在对其中影像符号文本的梳理中,有些话语结构的文本符号隐性的加持与固化着个体的认知基础和价值判断。《霸王别姬》中的文本符号“我本是男儿郎,又不是女娇娥”,起初主体对象对自己的身份认同相对较为明晰,对性别结构还有着较为清晰的认识,较为排斥承担女性的演绎角色。但在情节叙事递进的节点中,伴随着行为衍生的刺激因素使得主体对象实现了话语的置换。逐渐转变为认同“女娇娥”这样的一个演绎角色,对演绎角色的第一次认同深深地根植着、建构着主体对象对自我身份认同。随着影像叙事情境的渐入发展,情境构建下的女性演绎对象,其语言说方式也隐性的固化着主体角色的价值认知和价值判断。亦如虞姬对楚霸王从一而终话语的反复实践,于是主体对象会以“从一而终”的价值认同来要求同性爱恋的客体对象。并期许着客体对象能够忠贞于自身,能够跟自己相伴而行。还有电影《东宫西宫》阿兰“我是个女的”,这类言说方式是对自我形象的一种反复确认。语言系统的话语实践促使主体对象对自我形象的认知错位,以及特定话语的反复实践实则是加剧着主体对象对自我形象认知的错位。情境演绎角色的渐染和语言系统话语实践的加持错位,是构成主体对象对自我身份认同迁移的关键因素。无形中建构着主体角色的自我认知形象,造成主体对象对自我身份性别结构认知的错位。随着时间的推移,个体越来越满足于性别认知结构错位带来的愉悦感和满足感。

(三) 意识觉醒:同性间本体欲望被满足的刺激

当主体对象遭遇同性间的本体性欲望被满足时,潜在的性别错乱认知则会逐渐显露并固化。个体自身对本体性欲望的需求满足处于懵懂的状态,并未有特定的本体性欲望需求满足的现实经历。《霸王别姬》影像叙事情境中出现张公公的角色,无疑给主体对象本身一次同性爱恋欲望满足的心理体验。尽管主体对象是懵懂无知的,是被迫性的。但无疑这种心理体验会给予自身造成一种预设性的心结。《夜奔》中师傅对林冲以及其他弟子所谓的“祸害”,以及黄少爷依仗自身的权势逼迫戏子林冲与其发生同性欲望行为。这些现实境遇本身无疑是对林冲构建主体形象认知的一种确认。尽管主体本身对同性间欲望满足行为是持抗拒心理的。情结往往是由个人情感经验中的一个重大伤害而产生,这种伤害被埋进潜意识中,会在人的意识中固着于一个特殊的观念形式上。^{[12] (P265)}同性间本能性欲望需求满足的心理经历过程对主体对象自身来说,不仅会加持着主体对象对自我形象性别结构倒置的感知程度,而且能够知晓被压抑的本体欲望需求是能够被满足。弗洛伊德的本能(instinct)是人体与生俱来的一种身体状况的心理征象,这种心理征象引起身体的兴奋称为需要(need)。^{[12] (P101)}从本体欲望需求的满足中,获得快感愉悦体验。这就不难解释主体对象在同性间寻求快感满足时,并不排斥在同性间获得本体性欲望需求的满足。甚至可以说是被压抑的本体性欲望寻找到了释放的载体,彼此相互依赖来缓解自我欲望的贫乏心理。主体对象面对同性的身体触碰,以及其对自己形体痴迷,并陷入对自己身体的幻想图式中,渴求获得本能性欲望的愉悦感知体验。本体欲望的生产,不仅是持续存在的,而且是一种本能性需求存在。现实道德伦理的桎梏并不认同同性间的本能欲求满足,同性间的本能性欲望通常受制于现实秩序结构的压抑。被压抑的本能性欲望急需得到快感愉悦的舒缓,具有同类特质的客体对象便是释放本能性欲望的载体。对于主体对象来说,初次感知同性之间的本能性欲望的心理体验无疑会对他(她)产生重大的心理影响。这种体验不仅对主体对象的自我构型起到增持和加促作用,而且会持续地影响着主体对象后续行为的衍生。

(四) 形象的迷恋:镜像界面的自恋式认同

主体对象对自我形象有着追求理想化的现实倾向。对于性别结构认知倒置的主体对象来说,沉溺于错位的性别结构角色中能够使得自我获得更为舒适的感知体验。在《霸王别姬》影像叙事表意中,戏

剧表演中程蝶衣演绎的虞姬成为多数人尊重的角儿,能够受到来自他者的目光青睐以及身份认同感。拉康认为镜像阶段是指自我的结构化,是自己第一次将自身称为“我”的阶段。^{[13](P42)} 来自他者性的目光,可以被视作是自我的镜像界面,是主体认识自我和审视自我的重要方式。主体对象不仅能够在视觉镜像界面中看到自我的影子,甚至能够在他者的镜像界面中构建自我的认知基础。但是我们都知,镜像界面的存在是以一种类喻的方式来映照现实环境本身,呈现出一种拟态性、仿真性。而主体对象往往沉溺在此镜像界面中,以此来获得对自我的身份认可。此外,对他者镜像界面中呈现的自我形象,主体对象往往会对自我形象产生一种自恋式的心理体验。主体在镜像认同所完成的不再是想象自我,还有自我理想,前者是对自己或与自己相似的他人形象的看,后者是以他者的目光来看自己。^[14] 痴迷自我形象,认为自我趋近理想化的自我形象,往往更加陶醉于自我形象中。这就不难解释主体对象往往将演绎的角色当作现实环境中的本真性存在。实则演绎性角色能够带给主体自我理想化形象的心理感知体验,能够获得来自他者的认同。主体对象对演绎角色的自恋式认同,在某种程度上来说,加剧着主体对象对其自身性别结构倒置的认知固化。演绎中有真实,真实中有演绎,演绎的角色就是自我的角色。对自我形象的迷恋,是对主体对象获得他者性目光认同的关键,也是主体对象自我满足感实现的关键。

四、主体对象自我形象认知的裂变与冲突

现实境遇环境和个体自身的心理经历是塑造自我形象认知的基础。在影像本身对同性恋电影叙事的逻辑结构中,《喜宴》中高伟同的父母想要抱孙子,高伟同而不得不选择假结婚来掩盖与 Simon 的同性恋关系。同性间的爱恋似乎多为世俗道德的桎梏、牵绊,所以影像叙事的逻辑通常不主张同性恋结局的趋近完美。同性恋的情感起伏波动,甚至面对异性与其争夺客体对象的爱恋,主体对象的自我往往显得更为矛盾。裂变与冲突始终使得主体对象陷入对自我认知矛盾的泥潭中不能自拔。复杂与矛盾并存,裂变与冲突并进,参见图 1。

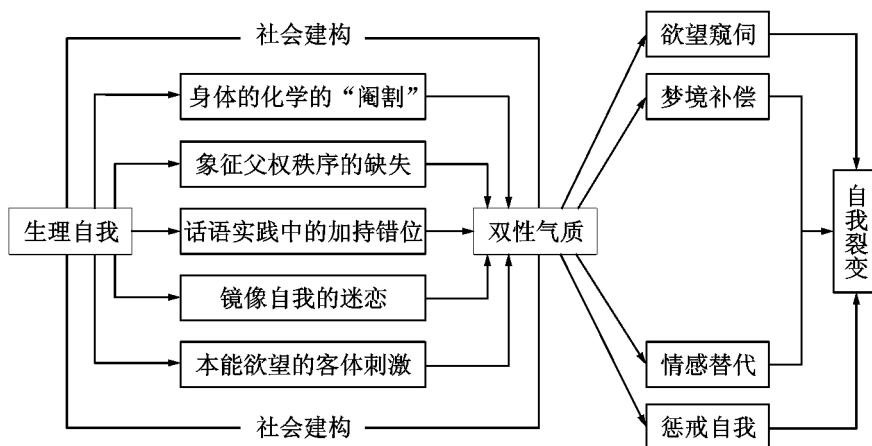


图1 主体自我人格塑形和裂变思路模型示意图

(一) 人格渐进裂变: 主体对象的偶遇窥伺

窥淫者一致性修复被剥夺,真实的或想象的同他者的同感被剥夺。^{[15](P59)} 电影《霸王别姬》在其影像的叙事结构中,程蝶衣偶遇段小楼与菊仙发生两性关系。这种场景的叙事呈现,无疑将主体对象对客体对象的爱恋之情消耗殆尽,甚至主体对象心理会出现内在自我的绝望。因自身眷恋的客体对象对其他异性投递情感,这对于主体对象来说,实则是将主体对象放置在一种情感被剥夺的境遇环境中。电影《蓝宇》中主人公蓝宇撞见陈捍东和其他同性发生亲密行为后,他对陈捍东的爱恋陷入到一种苦楚的境地。蓝宇渴望陈捍东对待爱情能够做到忠贞不渝,但现实伦理的桎梏告诉他不可能。异性存在的他者,是主体对象与客体对象之间出现的第三者形象。他者异性的存在,是对主体对象本身情感爱恋的剥夺。

但主体对象也知道自我的这种爱恋之情无法与客体对象本身长久的维持下去。当主体偶遇客体对象和其他对象发生亲密行为时,主体对象并未干预。对于他者异性的出现并占据着客体对象的情感爱恋,主体对象既不愿意看到这一幕,但心中也明白同性间的爱恋是不可能长久的维持下去。自我的渴求与社会现实本身、伦理道德的规制存在着冲突,于是主体对象在矛盾中,不断地迷失自我,甚至放纵自我。主体对象也在这一刺激行为模式的作用下,自我的人格形象不断地被击溃,甚至逐渐走向人格极化的境地。偶遇的窥视,刺激着主体对象人格自我形象的裂变。负性情绪被压抑,自我人格形象裂变产生的更为严重。如在电影《霸王别姬》影像叙事结构中,主体对象最终选择以演绎角色的行为方式结束了自我的苦楚。

(二) 梦境幻觉: 本体欲望被压抑的补偿心理

弗洛姆认为人具有一定的占有欲望,当主体对象对同性间的爱恋无法将其占有并私有化的时候,主体对象便通过其他的方式来补偿和慰藉自身的情感缺失,来实现一种心理上的平衡感。电影《霸王别姬》中程蝶衣选择不断地吸食毒品以逃避现实的苦楚,沉醉于毒瘾的幻觉中难以自拔。而《春光乍泄》中黎耀辉和何宝荣都觉得彼此在爱恋面前没有忠诚于自己,在两者信任结构缺失的作用下,主体对象外化情绪的显现以及产生抽烟、酗酒等一系列行为都在暗示着彼此内在的苦楚。面对无力改变现实状况的事实,个体的负性情绪感知便会更加强烈,亦如在个体的心理结构中会出现放纵、压抑、愁苦等一系列情绪体验。脱离现实的愁苦似乎成为主体对象摆脱压抑的纾解方式。而梦境的幻觉便是重塑自我的净土,主体对象沉溺于虚构的幻象图式中,没有世俗的牵制,没有他者性认同的危机。梦境在个体看来,是无拘无束的存在,自我能够在此获得愉悦的快感。荣格曾喻梦境本身其实是能够带给个体一种心理补偿机制,补偿的是主体本身在社会现实中的缺失感。在主体对象的梦境实践中,现实的渴望和欲求便会以梦境的象征性意象呈现出来,现实中不能做到的事情梦境里可以实现,由此来补偿主体对象现实中的情感缺失。现实中满足不了的欲望,在梦境的幻觉中往往能够轻而易举地实现。幻象的产生来自对欲望想象性的满足。^{[16] (P82)} 在同性恋的电影叙事题材中,我们常常能够看到主体对象本身借助刺激物,来过渡到梦境幻觉的场景中。从另外一个视角来说,刺激物与梦境幻觉的感知,象征和预示着主体对象在现实境遇中遭受着自我矛盾、自我裂变等复杂的心理形态。现实境遇带给个体感知的匮乏,以及对爱恋极强的占有欲望得不到满足。这一切其实都在表明,主体对象在爱恋面前的挫败感得不到有效的纾解,那么梦境便成为主体对象投射情感依恋的载体对象。在这种窘境下,主体对象对自我形象的认知逐渐产生疑虑感,自我的矛盾由此显现。现实境遇状况带给主体对象的苦楚,梦境幻觉图式缓解了主体对象本身的压抑性心理。而主体对象沉醉于梦境幻觉中更是一种自我防御性机制的表现。

(三) 替代性象征符号: 主体对象的情感移情

主体对象对同性爱恋占有心未能如愿,以及在矛盾的爱恋中自我迷失。创伤的症结会引发主体对象,对同性客体对象爱恋的情感转移到其他对象中,以此替代性满足自我的情感需要。在同性恋题材的影像叙事结构中,其情感的转移表现为借助同类特质的个体来满足自我本能欲望的需求。电影《霸王别姬》中程蝶衣做了袁世卿的红颜知己,并在同性间放纵自我欲望。欲望本身在力比多性驱动之下,不在乎客体对象是谁,更加不在乎是否是自己情感爱恋的客体对象。对于承载主体对象欲望满足的客体对象,本能欲望需求似乎超越爱恋本身。在主体对象欲望需求得不到满足的状态中,承载欲望满足的客体对象便成为主体对象情感移情的对象。主体对象情感的转移,其实还表现自我产生母性情结。虽然主体自我在成长经历中缺失母性的爱,但并不会阻挡自我的爱对他者客体对象的投射。《霸王别姬》中程蝶衣收养弃儿小四,母性的关怀便由此显现。尤其是当主体自身面对幼儿的时候,仿佛看到自我的身影。主体对象便会在幼儿的成长期投射自我的母性情结,这对于身体性别结构男性化色彩的主体对象来说,其自我内心衍生出母性情结,相对言是比较少见的。而电影《春光乍泄》黎耀辉觉得张宛像年轻时的何宝荣,便由此对他产生好感。当主体爱恋的对象在情感交互中处在缺场的位置时,替代性情感移植便由此显现。我们在深究其中背后的逻辑,不难发现,主体对象面对客体对象,自我的爱恋无法寻找

到合适的位置,自我的爱恋无法得到寄托。于是他者化客体对象的出现,便承载着主体对象情感爱恋的转移。如电影《夜奔》中林冲对少东说“你有一双好看的手”,然后林冲握住了徐少东的手。这种言说方式其实是对自我内在情感的一种表露,但徐少东本能地反应是选择抗拒。两人的爱恋情感并未得到明示性的定调,直到各自地离别,这种爱恋相念之情越发强烈。至此两者的相思之苦便由特定的象征性符号来代替自我的情感表露。再者,主体对象通过寻找同类特质的客体对象,以此来满足自我的本能性欲望,这也是主体对象转移自身情感的方式。自我爱恋的客体对象无法补偿主体对象的情感缺失或者本能性欲望满足时,对于主体对象来说,这种压抑感急需得到有效的缓解。那么,寻找同类特质的客体对象来满足自己本能欲望,以及投递母性情感都是分散主体对象情感爱恋心理的重要方式。

(四) 隔空共振: 惩戒形式的超我

弗洛伊德认为人格是由本我、自我、超我构成。强调心理社会因素决定同性恋的观点来自精神分析和行为主义。^[17]从社会心理的角度来探究同性爱恋本身,不能忽视其自我的存在。其中本我埋藏在人的潜意识中,是本能性欲望的体现;自我是作用于语言时期的现实物理存在;超我则是自我行为的规训和惩戒。当主体对象完成对自我形象的认同,实际上会发现自我形象认知是脱离群际的异质性个体存在。自我对自我的价值认知和价值判断难以归属类别或者得到来自他者性认同。自我认知便陷入矛盾的境地,当主体对象的心理体验进入负性心理的极限境域中,自我的人格便开始进入到超我阶段。在超我阶段的主体对象会对自身的行为有所审视,甚至会对自我的行为存在着某种惩戒行为。在同性恋电影的影像叙事表意逻辑中,电影《霸王别姬》中程蝶衣选择以自杀的方式结束了自己的生命,这种选择实际上与虞姬在乌江自刎不谋而合。而现实中的他以同样的“热烈生动”的,最戏剧的方式,选择了一个“真正的死亡”,激烈地进入到了精神分析的幽灵性空间。^[18]情境演绎角色被主体对象视为本真性的存在。正如戈夫曼所言,人生如戏剧,每一个人在不同的情境中扮演不同的角色。现实境遇环境中世俗对同性爱恋的排斥与挤压,导致主体对象在矛盾的自我中迷失自己。情境演绎角色在危险的境遇环境中坚守从一而终的原则,而主体对象在挣扎中也最终选择了却自我的生命,以此来呼应情境演绎的角色。主体自身的角色与演绎的角色彼此交相呼应、相互映衬。主体对象以这种方式作为自白,宣示自我对同性爱恋的忠诚,恪守从一而终的精神原则。主体对象以惩戒自我的方式,超越世俗的界域限制,是坚持至善原则的超我体现。主体对象以决断自我的生命历程来昭告世俗,同性恋的爱恋是纯粹的,是从一而终的。

五、影像叙事结构的回归: 挖掘其主体性并尊重个体的生命权利

(一) 弱化主体指涉的边缘性: 实现生存空间的留余

在影像情境建构下的主体对象和客体对象,其实也是现实境遇环境的映照。影像叙事的艺术化形式也根植于现实环境。影像叙事中主体对象在情感爱恋中面临的实际问题,尤其自我的人格塑形过程脱离不了其个体心理经历的体验过程。公众普遍是从外观上看待同性恋者和同性恋群体,对同性恋内部情况缺乏了解。^[19]对待这一特殊群体,不应该仅仅是通过表象来构建自我的认知,而应该从其心理层面挖掘其中蕴含的内在逻辑。同性爱恋情节的塑造是自我心理感知体验的塑形结果。当自我的人格结构难以脱离世俗眼光的偏见,以及社会伦理道德显性规约,客观环境本身其实已经先入为主的注定同性爱恋的结局不可能完美。于是主体对象不得不压制自我本能的情感以及欲望需求。当主体对象陷入同性爱恋的泥潭中不能自拔之时,主体对象渴望能够将同性的爱恋坚守一辈子。但事实是自我的渴求却难以脱离世俗的束缚,主体对象自我矛盾便显现于此。在矛盾的自我苦楚中,主体对象选择以了却自己的方式宣示,自我在同性爱恋依然坚守心中的那份纯粹情感。同性恋题材的影像本身的叙事结构,尽管夹杂艺术的想象成份,但其实也在观照着现实环境中的同类特质群体。在现实中,同性恋群体依然面临着影像情境中遇到的现实问题。带着世俗的偏见,伦理道德的束缚,被排斥于异性相恋的主流二元结构。同性恋和异性恋的本质是一样的,就是爱情,而爱情是一个永恒的话题。^[20]同性恋群体在现实生活

中面临的生存空间越来越窄化,对于现实存在的个体来说,又该选择何种路径来解决自我面临的现实问题。甚至,同性恋群体往往被建构视觉消费的奇观文化,不仅被认为是满足公众对同性恋群体的窥视欲望的客体,而且同性间的爱恋和身体也被认作是公众愉悦感知的对象。同性恋是一种生物现象和生物本能,有人类就有同性恋,谁也无法抹杀和彻底消除。^[8]但偏见依旧存在,甚至这种偏见不断地蔓延。公众本身是否能够给这类群体留余足够的空间,其意义的价值性便能得到彰显。

(二) 弱化符号价值系统的框架约束:尊重情感爱恋的自由性

在精神分析的理论框架和价值认知中,拉康式的小他者(other),更多的是以一种个体化的形式出现,它可以是整个社会结构中微观化的系统构成元素。小他者的镜像成为主体自我审视自己的关键,它通过客体化的镜像呈现映照主体自我的形象。往往主体自我会通过视觉界面的镜映式呈现来修正自我的行为和价值认知等。驱使主体自我服从小他者的意识和规则秩序。除此之外,他者与欲望的形成存在着某种关联。现实实践当中,主体自我的很多欲望需求的衍生都离不开他者欲望的叠加。也就是说主体自我的很多欲望需求并非是出自自我真实需求的理性意识之上,而是他者性欲望对主体自我的强加。大他者(Other)实际上便充当着这样一种角色,大他者的出场以更为宏观化的大背景作为一种镜像,是人类世界的镜像。其实,在人类对待爱恋的方式选择上,存在着受制于符号价值秩序规约的影响。理智的自由选择,实质上是在一套隐秘的既有的价值框架下作出的选择,不是由主体自我所决定的,也就是拉康说概述的魔鬼大他者(Other)。^[18]情感爱恋本身的选择是超越符号价值秩序的规约的,理想中的情感爱恋本身实际上是高度自由的,是充分发挥主体对象本身的主体性和主体意识的。但在实际的现实环境中的选择并不是这样。有的人就相对更为重视个体自我的符号化标签,比如形象条件、物质基础条件、社会地位条件等等一系列符号化价值性标签。这实际上遮蔽的是主体对象和客体对象相互选择的情感基础,并不是站在情感爱恋的自由性基础上所做出的理智性选择。在异性恋规范的秩序结构下,同性恋群体往往被边缘化。造成主体对象人格塑形的个人因素和社会因素是多元的,没办法从这些方面对其进行指责,不如尊重其个体自我理智的自由选择更有意义性。

(三) 弱化认知偏颇和类别化:构建相对的平衡感

在当前多元价值博弈的场域中,尽管以同性恋题材的电影不是主流的影响叙事类型。但是,相较于过去相对排斥的状况,在当前影像生态中有了明显的改善。但是依然不乏很多的影像题材把同性恋群体建构为一种戏谑性、调侃性、娱乐性的认知框架。把同性间的爱恋视作是一种奇观现象,媒介本身也在持续不断地赋予该类群体各种各样的标签。相应地也出现了一些新的表意性符号,亦如说“出柜”“基友”“搞基”等等一些符号化文本。可以看出在当前社会中人们对待同性恋群体依旧是表现出了一定的排斥性和娱乐性心态。该类群体在社会结构中依旧处在被主流观念排斥的边缘。当然国内几千年来形成的文化氛围和道德观念始终存在。不能说一下子就改变同性恋群体的社会地位,也不能一下子就能转变人们对该类群体的认知,认可和包容都需要漫长的时间实现。但至少,在当前现实环境下,我们可以构建一种相对的平衡感。不去歧视它,也不去排斥它,在某种意义上可以去尊重它。至少,在相关的电影创造和艺术构想中,我们可以不用去建构某种有失偏颇的价值观念,不用赋予他们各种奇观化标签。尊重与包容对他们来说更有价值和意义。所以,构建群体价值认知的平衡感非常有必要,也是寻求生存空间留余的助益方式。

六、结语

华莱坞电影生产以华人为主要群体,讲述华人的历史与故事,流动其中的的是以华语为代表的电影语言。华莱坞想象共同体的塑造需要包容性和多元性,所以它需要敢于突破常规,突破传统的新题材电影涌现出来。当然这种突破与创新本身并不是高度的想象和自由性,依旧需要秉持相应的价值和道德底线。共同体概念的形成就好像是一个包罗万象的载体空间,能够容纳不同的思想进行相互的碰撞,从而营造出一种“百花齐放,百家争鸣”的电影格局。华莱坞共同体不仅是一个想象性的空间,且是一个现

实存在的场域,更是一种构建民族身份与认同的方式。所以,对于同性恋题材的电影创作,应该要留有相应的空间。它也可以成为华莱坞共同体概念塑形的系统构成部分,最终助力华莱坞电影文化走向国际化。

参考文献:

- [1]邵培仁,杨丽萍.电影地理理论:电影作为影像空间与景观的研究[J].河南大学学报(社会科学版) 2010,(5).
- [2]Moi,Toril. *Simone de Beauvoir: the Making of an Intellectual Woman* [M]. Oxford: Blackwell, 1994.
- [3]Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* [M]. London and New York: Routledge, 1993.
- [4]Laura Mulvey. Visual Pleasure and Narrative Cinema [J]. *Highwire*, 1975, (16).
- [5]张一兵.拉康镜像理论的哲学本相[J].福建论坛(人文社会科学版) 2004,(10).
- [6]Christian Metz. *Imaginary signifier: Psychoanalysis and Cinema* [M]. Celia Britton, trans. et al, London: Macmillan, 1982.
- [7]吴倩,吴佩英.华语同性恋电影叙事方式之演变[J].延安大学学报(社会科学版) 2005,(1).
- [8]潘先伟.宽容与理解:大陆同性恋电影的生存语境分析[J].电影文学 2007,(20).
- [9]边静.隐秘情结的影像诉说——华语电影同性恋话语的生成和发展[J].山东大学学报(哲学社会科学版) 2007,(3).
- [10]丁罗男.电影观念史[M].上海:上海书店出版社 2015.
- [11]舒也,李蕊.从文本分析到镜像分析——精神分析电影理论的分析策略[J].中国人民大学学报 2015,(2).
- [12]沈德汕.精神分析心理学[M].杭州:浙江教育出版社 2005.
- [13]福原泰平.拉康镜像阶段[M].王小峰,等译.石家庄:河北教育出版社 2002.
- [14]吴琼.他者的凝视——拉康的“凝视”理论[J].文艺研究 2010,(4).
- [15]克里斯蒂安·麦茨.想象的能指:精神分析与电影[M].王志敏译.北京:中国广播电视出版社 2006.
- [16]克里斯蒂安·麦茨.吉尔·德勒兹.凝视的快感[M].北京:中国人民大学出版社 2005.
- [17]唐日新,孙艳芳.中国心理学中同性恋研究综述[J].江西师范大学学报(哲学社会科学版) 2013,(5).
- [18]吴冠军.作为死亡驱力的爱——精神分析与电影艺术之亲缘性[J].文艺研究 2017,(5).
- [19]唐日新,等.同性恋伴侣关系研究[J].江西师范大学学报(哲学社会科学版) 2015,(4).
- [20]张瑜婷,冯宇婧,关锦鹏同性恋电影研究[J].宝鸡文理学院学报(社会科学版) 2010,(2).

(责任编辑:刘伏玲)