

風花雪月的顏色與利刃*

游靜

當我在2006年開始重新思考風月片類型的文化意涵時，我以為我只是在香港豐盛浩瀚的電影歷史中尋找失落的遺珠，頂多透過數十年後的歷史距離，以今日的眼光，挪用近年的論述資源，來重寫一些些曾被埋沒與打壓、不被正視的文化組成。我原來的動機是透過探討風月片如何作為一個多年來勾引觀眾（包括我自己）的論述場域，以審視色情電影可有的、龐大而複雜的感召、知性與政治權力，並借助歐美過去對色情的管制及爭論，嘗試探究把李翰祥風月片作為一種色情片範例來解讀的可能性，與其所揭示的文化意涵。但由於李氏作品繁多，風月片類型本身也多元豐富，而且香港電影論述長期缺乏相關研究，使大量資料散佚難尋。這題目一做下來，原來牽引出來的面向、議題、層面都非常多且新鮮，我的嘗試只能是一次極其片面、粗淺的窺探。

* 本文是本人獲香港嶺南大學「學術部門小額研究資助」「李翰祥電影中的權力關係再現」研究計劃的部份成果。本文的部份內容初稿曾於2007年3月10日由香港嶺南大學群芳文化研究及發展部與文化研究系合辦之「身體與城市空間」工作坊中宣讀，發表於《風花雪月李翰祥》（香港：香港電影資料館，2007：86-97）一書。本文經作者大幅增刪及修訂，並加入新的研究關注、論據與觀點。在此謹向最初主動邀請我研究風月片的香港電影資料館研究主任黃愛玲致謝，從她2006年一通電話中一句：「一想起風月片就想到你！」，弄到今天覆水難收、米（快）已成炊的局面。謝謝她提供資料蒐集上的支援，及對初稿提出寶貴意見。更必須向梁碧琪致意，她在2007年10月仍然勇敢地邀請我到香港中文大學的性別座談會談風月片的色情力量，在今日香港明刀明槍、聞色起舞的學術環境中，猶其顯現瀕臨絕種的道德勇氣，謹以此文共勉。最後也感激胡錦女士替我簽名與拍照留念，短短的交流，給我的鼓勵、引發的感慨，大概非她本人可想像。

殊不知初稿在香港發表了不到兩個月，香港的執法機關與基督教保守勢力便聯手開展一系列明目張膽地打壓性言論的動作，並且主力針對學術研究與文化論述，使香港社會進入了一種嶄新的、不斷查察與掃蕩性再現、性言論的清教狀態。這系列的動作，對於在七、八十年代成長，基本上看風月片長大的我這一代香港人來說，顯得格外不可思議，跟後九七這十年的民主體制發展不無相似，不斷給人時空錯亂（似曾相識）、時光倒流（不是已經改變了嗎？）的幻／錯覺。這一歷史氛圍，大大改變了這份本來小小的研究計劃的意義，也迫使我重新面對從七十年代至今這三十多年來香港性言論空間的急劇變化。本文借古看今，重點審視昔日風月的同時，也企圖追溯2007年性言論與法律、學院建制爭持的一些經驗，以求更了解色情再現（及討論色情再現）為今日香港可提供的文化與政治可能性。

我K的叫情色，你K的叫色情

香港導演李翰祥（1926-1996）對華語電影史的貢獻，一般被認為是開創了黃梅調地方戲曲片及史詩式宮闈片，以大卡士、大格局見稱，但他拍下（大部份自編自導）為數不少的風月情色作品，卻鮮被論及。如果不得不提到李翰祥在七十年代重回邵氏後拍的一系列風月片，也多以他被邵逸夫所迫¹，「屈從於金錢」²、「自甘媚俗」³或「低品味」⁴、「犬儒地放棄了作為一個

1. 「『讓我拍風月片？邵先生，您怎麼可以這樣呢？……』李翰祥的胸臆間頓時湧來一股難以克制的怒火。他把邵逸夫遞給他的《風流韻事》的劇本看也不看，在桌上一丟，轉身就衝門而出了……」竇應泰《大導演李翰祥》（1997: 391）中有這想像力豐富的一段。

2. 同上，頁410。

3. 同上，頁410。

4. 張建德，〈李翰祥的犬儒美學〉，《七十年代香港電影研究》，香港：市政局，2002修訂版，頁92。

藝術家所必具的信念及應履行的義務」⁵，對電影失去信心，變得庸俗低級⁶等。細觀李翰祥的創作脈絡，當他在拍《金瓶雙艷》（1974）時，他分明同時在籌劃《傾國傾城》（1975）及《瀛台泣血》（1976）。在完成《傾》與《瀛》兩片之間，又拍了《捉姦趣事》（1975）與《騙財騙色》（1976）。當他為了一場武松打老虎，無論如何找不到一只合適的真老虎而奔走於曼谷、洛杉磯等地時，他也同時在籌備《火燒圓明園》（1983）與《垂簾聽政》（1983），還在完成《火》片同年，又完成了《皇帝保重》（1983）。論者如何斷定他拍宮闈片時是嘔心瀝血、考據歷史、製作嚴謹，而拍風月片時則是犬儒低俗、「信心失落的宣言」⁷呢？這種把高／低、雅／俗的文化二元對立放諸於李翰祥極其龐雜的創作軌跡身上是否合適？情形是否跟中國文學傳統中大量被打壓、埋沒的色情文學作品，及香港色情片從不被認真討論等現象相類近？由香港電影導演會及台灣國家電影資料館聯合贊助出版的《永遠的李翰祥》，全書一百四十四頁，仔細記述他的二十多部「代表作」，其中只有一頁寫《大軍閥》及一頁寫《武松》，對他拍過的其他二十多部風月片皆不置可否⁸，重塑歷史的程度頗為驚人。

李翰祥對電影史的一大貢獻是他取材自晚明色情文學傳統，開創風月片潮流，但這也是他最不被重視及未被認真討論的部份。論者喜歡把他的風月片與一般的色情片劃分開來，強調前者的「樂而不淫」，彷彿風月／樂是較「高尚」、「雅」，而色情／淫，則為鄙俗、下賤；這種劃分跟論者常把「色情」（

5. 同上，頁92。

6. 同上，頁93。

7. 同上，頁93。

8. 宇業彙編，《永遠的李翰祥紀念專輯》，台灣：錦繡出版社，1997。書中宇業彙，〈李翰祥的浮世人生與電影〉一文，詳細闡述李氏一生創作軌跡，當中只有一小段提到「風月電影」，也只是把七三、七四年間李氏拍了的十部風月片片名與演員一概列出，並無一句描述或評語（1997: 126-139）。

pornography) 與「情色」(erotica) 的再現兩者劃分開來相似⁹。「情色」與「色情」的劃分與界定，是一個歷史性的、至今頗為普遍的法律與文化構築。性的再現，由人類文明開始有再現(繪圖、書寫、雕刻等)就出現，但色情這概念卻是歐洲進入現代化，如英國進入維多利亞時期才被發明出來¹⁰。在此之前，雖然有的性行為會被法制規範，但性再現的流通(觀賞描繪性行為的國畫或物品)並沒受制度化的規管(即間或有某套書或某幅畫像被燒掉或「秘密」收藏，但並沒一套專門界定與查禁性意象的法則)，直至十九世紀，龐貝古蹟逐漸出土，一直以羅馬帝國後裔自居、生活在維多利亞時期的歐洲人才驚訝地發現古羅馬帝國的生活中遍佈對多種性行為、性器的直接描繪(如陽具形狀的油燈)。當時的維多利亞人不知所措，從1819年開始，盡量把可移動的文物鎖在那不勒斯的「秘密博物館」(secret museum)，只讓上流社會男性觀看，不能讓女性、兒童及勞工階層接觸(Kendrick 1988)。

1857年，全世界第一條把色情罪刑化的法律在英國議會誕生，名為淫褻刊物法(Obscene Publications Act)¹¹。根據1868年John Duke Coleridge男爵對淫褻下的定義，是「令人墮落及腐敗」(to deprave and corrupt)之物，這也是後來不少法官(如1888年Lord Justice Cockburn)沿用對淫褻的定義。但究竟什麼才構成「墮落及腐敗」，在每一個社會中都爭喋不休。根據2007年9月27日修

9. 色情(pornography)與情色(erotica)劃分的辯析，曾被無數歐美學者論及，如Soble(1986:175-182)為各論點作過詳盡的分析。前文論及華語影評中對李氏風月片的評價，也前設這些劃分。

10. 資料由本文作者撮譯自英文維基百科(<http://en.wikipedia.org/wiki/pornography>)，尤其參考當中「歷史」一小節。值得注意的是，這網頁的中文版中「歷史」一項內容從缺(<http://zh.wikipedia.org/wiki/色情物品>)。

11. 對身處香港的本文作者來說，這法例的名字又是一次「記憶錯覺」/「似是故人來」(déjà vu)，因它跟香港查禁色情的「淫褻及不雅刊物條例」，從條例名稱至內容都十分相似。

訂的英文維基百科網址，「色情」是對人體或性行為的明顯再現，目的在於性挑逗。但是否所有含撩人力量的人體再現都被視為色情？「性挑逗」是來自物品本身，還是來自觀者的目光？對於那些製作時不一定旨在挑逗，但觀賞時卻可能有挑逗效果的影像與物品（如有裸體的大量文藝復興名畫）又應如何界定？欣賞歷史文物，如龐貝古蹟，及大英博物館中不少珍品，是否都會因淫褻法被罪刑化？為了解決隨着色情這類別的誕生應運而生的一堆疑難，於是「情色」（erotica）這概念被發明。對於維多利亞時期至今的不少社會菁英來說，「色情」與「情色」的分野似乎是再明白不過。當住在英國的印度裔作家勞什迪（Salman Rushdie）說一個社會自由與文明的程度應取決於它有多接受色情（cf. Srivastava 2004），《印度時報》（*The Times of India*）的作者兼副編Jug Suraiya立即回應說：「讓我們不要混淆——如勞什迪般——色情與情色。情色是欲望複雜的圖表，充滿危險、神秘，鼓勵無窮探索。色情則是一個被某人看的簡表，領人入一條死胡同，目的地是欲望的幽閉症……情色是肯定生命的，色情是否定生命的……但最後分清情色與色情的是時間的考驗」。

Suraiya最後提到「時間的考驗」這點，讓我們以英國近代最有名的淫褻刊物案作一例子參考。英國作家勞倫斯D. H. Lawrence在1928年寫的小說《查泰萊夫人的情人》（*Lady Chatterley's Lover*）到1960年企鵝出版社才敢在英國本土出版。那是因為1959年英國議會新修訂的淫褻刊物法中訂明，文學及其他嚴肅藝術作品應不受淫褻法管限。這可說是在法律上促成了「情色」這類別的產生。但企鵝出版社仍然被告，當時的主控官Mervyn Griffith-Jones問：「這種書你會讓你的太太或僕人看嗎？」。作家E. M. Forster、藝術史學家Helen Gardner及文化研究學者Raymond Williams等皆是此案的專家證人。最後企鵝被判無罪，《查泰萊夫人的情人》成了文學名著，後來還改編成電影，自此英國對出

版含性再現的刊物尺度也大大放寬了。從此案可看到所謂以「時間的考驗」來定位色情與情色，只會使色情這法律類別更自相矛盾、更不可能被執行。如果《查泰萊夫人的情人》是在1928年的英國出版，那勞倫斯及其出版社大概都會被控且罪成。小說在三十多年後仍差點便被定罪為淫褻，要靠專家學者們嘲諷主控官看法落後於當時社會標準才險獲勝訴。「時間的考驗」的邏輯是：由於小說後來終被判為非色情，故它從來便不應被懷疑為色情嗎？那色情作為一種法律的類別豈非是永遠無法被當下界定與執行？

如果以《查》書的例子來說明時間的進程可使物品的色情性或情色性自動顯現，那龐貝古蹟文物的例子正好質疑物品本身是沒有恆常不變、本質上的色情性。李翰祥的電影可說也經歷類似龐貝文物的軌跡（當然時間上短很多）。李氏大部份的風月片拍於香港電影未有分級制之前，即對任何電影皆未有觀眾年齡上的限制，但當2007年香港電影資料館舉行「江山多嬌人物風流——李翰祥電影回顧」時，不少放映電影卻被香港影視及娛樂事務管理處評級為IIB（青少年及兒童不宜）或III級（只准18歲或以上人士觀看）。即在七十年代香港當時沒被認為是色情的影像，在八十年代後期至今卻被定位為色情。換句話說，這「時間的考驗」也可看成是非常模稜兩可，隨機緣巧合、論述的爭持與權力的斡旋而改變。

今日我們查看英文維基百科，在它解釋「色情」那頁上，第二句便說「它（色情）與情色相似。情色為以性逗人的意象，作主要藝術用途」，並申明「兩者之間界線經常甚為主觀。在實際情況，色情可被定位為某些人視為『淫褻』的情色」。如前引Jug Suraiya的分野，跟那些把李翰祥風月片定位為「樂」而非「淫」一樣，不但極其主觀與含糊，而且明顯帶有知識菁英偏見：聰明人／知識份子／文人雅士看的是情色，笨人／勞動階層／賤民看的是色情。一如主控官Griffith-Jones把「色情」的定義說為

「不可讓你的太太及僕人看的書」，「色情」這論述的建立（相對於情色及其它）也是為了鞏固某些階層的文化特權而出現及被建制化。歐洲「色情」這類別作為一種文化類型的建構跟孕育了西方現代性的一些重要歷史時刻緊緊扣連（Hunt 1993:10-13, cf. Kendrick 1988:33）：文藝復興、科學革命、啟蒙運動、法國大革命。隨著十八世紀末十九世紀初印刷技術的發展，教育、印刷品的普及化，本來只有一小撮社會菁英才能享受到的「性的再現」變成可被不同階層獲取與消費。這些社會菁英為了鞏固自己的階級特權，尤其是男性間可以持續享受觀賞女性身體的特權，所以需要製造「色情」這法制及文化上的類別，以管制及規範性意象的流通。同時，急劇的城市化、核心家庭的出現、小布爾喬亞文化與中產階級的崛起，製造了一個複雜的社會規控網絡，把性原來有的各種公開面向規範到私人的空間裡去，把性私有化及家居化。壓抑色情，而強調情色，一方面盡量強調其隱晦指涉的想像空間，「靈性」上的意義，或要求其有所昇華，另一方面把性意象的再現非性化，貶低露骨性素材（sexually explicit material），及其刺激感官的功用與效果。這種假設背後隱藏的是對性的一種道德批判、對身體慾望與需要的排斥，既虛偽也一廂情願。為什麼性一定要被「昇華」成其他東西（比如情）？色情再現所帶來的想像空間是否跟感官刺激相對立？大部份消費情色或色情意象的受眾是否會在不受感官影響的情況下得到「昇華」？到底受眾要的真的是「昇華」嗎？「昇華」究竟是在滿足誰的標準？

「情慾電影潮流」

專門研究香港電影工業及市場走向的影評人陳清偉（2000:50）這樣寫：

一九七二年情慾電影潮流再現，李翰祥執導的《風月奇譚》，楚原執導《愛奴》帶來新刺激，分列當年票房第五與第十八位……一九七三年，龍崗執導《應召女郎》票房名列第三，李翰祥的《風流韻事》與《北地胭脂》票房分別（為）第五與第六。……四十大電影，有十三部情慾電影上名。

一九七四年，情慾電影潮流依然烈，李翰祥《聲色犬馬》、《金瓶雙艷》與《醜聞》，分列票房第四、六與十五。到了一九七六年，情慾片再度抬頭，四十六電影有十一部屬於這類電影，李翰祥繼續成為這個潮流的領導者。

換句話說，李翰祥拍的風月片，帶領着差不多整個七十年代的「情慾電影潮流」，不但是當年電影的三大主流之一（與武打及喜劇鼎足而立），而且百花齊放，題材極之多樣化。單是在七七年的四十部最賣座電影中，除了有李氏的《風花雪月》外，還有程剛的《應召名冊》、呂奇的《才子名花星媽》、孫仲、桂治洪合導的《香港奇案之廟街皇后》、邵氏集體導演的《紅樓春夢》、文華的《香港艾曼妞》、桂治洪的《香港奇案之五「姦魔」》。可見除了李翰祥專長的古裝艷情外，當下也流行不少時裝片，而且有文藝愛情（《香港艾曼妞》）、驚慄恐怖（《廟街皇后》、《姦魔》）、八卦時事（《應召名冊》）等副類型（sub-genre）。論者曾把這時期色情與暴力電影的湧現，形容為一種「狂暴的發洩」、「新潮流影響」、「日漸大膽開放的性片」、仿效六、七十年代在歐美開始大行其道的性剝削片（Exploitation Films）等（石1984：78）。但香港七十年代的「情慾電影潮流」也有它特定的文化背境。香港電檢處的尺度隨着歐

美電影尺度放寬，一些較大膽的暴露鏡頭開始能獲得通過（澄雨1984）。無線電視於1967年啟播，為香港市民提供免費娛樂與新聞資訊。早期倚賴購入外國的電視製作，如美國、日本和台灣片集，至七十年代中，則逐漸加強本土製作（龔、張1984：10）。隨著電視普及化，電影需要尋找與開拓電視無法播放的影像（石1984：78）。這些大概就是助長色情片蔚然成風的因素。但卻從沒有人論及，色情電影浪潮的誕生與香港婚姻制度對性再現的影響。香港社會步入急劇都市化及中產階級化，各種性身份及行為也隨之被建制及法治化。1971年，香港法律正式建立一夫一妻婚姻制，藉以打壓妾侍、妹仔等中國家庭習俗，並同時把非異性戀、非單元、在婚姻制度外的各種性愛關係邊緣化。七十年代是李翰祥創作風月片的高峰期，在這樣的時空中創作風月色情片，是否可看成是挪用前現代中國文化中諸種未被家居、法治化的性意象來回應香港漸被規範的情欲空間？

我聽說上海有位紅舞女王文蘭女士，花名至尊寶，得名的由來很特別，原來有一天在她家中宴客，圓枱面一共坐了十四位，「十三男與一女」，都赫赫有名，不是電影明星，就是舞台上的名伶，個個都和她有肌膚之親，所以綽號稱至尊寶——通吃。抗戰後，她來到香港，仍操故業，依然通吃……有一天午夜回家，在尖沙咀金巴利道碰見了一位暴露狂者……見她走到身邊，解開衣帶，把不文之物掏了出來，王文蘭站穩身形，大大方方的看了他腰下一眼，然後用上海話說了一句：「操那，嘎小個。」扭頭就走，那位還沒聽懂：「乜嘢？」至尊寶一回身補充了一句斯文的粵語：「丟，咁細！」電影界還有一位名演員……他參加朋友的婚禮之後半路上忽然想小便，站在街邊解開褲扣，剛要動作，後邊警察大叫

一聲：「隨街小便？」「啊……誰說我小便？拿出來看看不行嗎？」然後低下頭感歎了一聲，「唉，老樣子，還是老樣子，真是五十年不變！」¹²

這是李翰祥在《東方日報》專欄「天上人間」中寫過的無數鹹濕笑話中之兩則。只短短一節，可見：李翰祥真愛「淫婦」，這位大小、男女通吃的至尊寶小姐在李氏筆下即使「重操故業」，但絕不可憐，並不是男權制度的犧牲者、受害者，反而是「大大方方」、顧盼自若、處變不驚，三兩下板斧便把此「性騷擾事件」擺平（如果你今天在家門外遇上同樣情況會怎樣：尖叫？嚇暈？叫警察？打報料熱線？投訴心靈受創？）。李翰祥對淫婦充滿尊敬、欣賞、仰慕，不然不會寫得如此繪影繪聲，形神俱備。這跟他的風月片，甚至是他其他的類型片中對男女權力關係，及對女性角色的處理同出一轍，也可窺見他把女性的「好色」，視為一種自信、權力的來源，而且鉅細無遺地透過文字（再現）把這種權力合理化／去污名化。上述「隨街小便」的笑話也是對香港現代法制強調「公私分明」、迫使我們的身體行為在公共地方受嚴格規管的一種嘲諷，也是對回歸前中港政治論述（「五十年不變」）的揶揄。這兩則笑話及其互相反襯的一男一女，透過李翰祥精妙的形塑，正好幫助我們重新思考李氏色情電影中對性與性別、性政治與權力等命題。

這是你會讓「他們」看的嗎？

八十年代，色情電影潮流本來告一段落，但1988年，香港政府開始執行電影分級制，所有屬於「三級」的電影，被訂明為

12. 李翰祥，《銀河千秋》，香港：天地圖書，1997年，頁34-5。

「只適合十八歲以上人士欣賞」，為色情片帶來新刺激。於是「一九九一年，情慾電影再進一步，葉玉卿的三級三部曲：《情不自禁》、《卿本佳人》與《我為卿狂》分列第廿三、廿八與卅七位置，而古裝的《玉蒲團之偷情寶鑑》更列第十七位置，《聊齋艷譚續集五通神》則列第廿八位置。」（陳 2000:51）這裡所謂的「再進一步」，並非指情慾片獲得比從前更高的票房或市場佔有率，而是捲土重來後，尺度比七、八十年代的更開放。那是因為電影三級制的審查制度一方面放寬了對電影中情慾再現的管制，使從前一些不能見的性意象變得可能，但又同時建制化了對觀眾的年齡規限（特定的觀眾年齡層被重新界定為接觸某一種性再現的目標），改變了電影中運用性意象的自由與限制。這是審查論述兒少化的里程碑，就是先假設某一年齡以下的人士為「心智未成熟」，「不直接觸性言論」，於是以「保護」他們之名來針對性言論作出審查。

近年在香港，「保護兒童」成了一隻百搭麻雀（麻將），差不多任何社會議題都以兒童的名義為大前題，從而博取關注與支持。說到性侵犯要高舉「保護兒童」，討論性傾向歧視立法變成「鼓吹下一代做同性戀」，談社會賭博風氣首先抗議「青少年賭波」及「馬會培養賭博接班人」，連談理財心得都以「幫助子女建立正確的金錢觀」為名¹³。香港的人口出生率（Population Growth Rate）全球排名158，可謂相當低（新加坡排109，美國排131，澳門排135，北韓排141）¹⁴。社會論述的兒少化，除了是由於「物以罕為貴」外，還至少表現出中年人對年輕人的想法與行為充滿迷惘、不解而引起的焦慮、不安，需要高舉「保護」之名來重新鞏固自身的權力。當被看成充滿性意象的《查泰萊夫人的

13. 資料來自明光社網站及「監察賭風聯盟」（通訊處亦為明光社）2007年9月7日發出之新聞稿，主題為「堅決反對馬會引誘青少年參與賭馬」。

14. <http://indexmundi.com/g/r.aspx?t=0&v=24>。數據來自CIA World Factbook，以2007年1月1日為準。

情人》快要變成暢銷書，代表英國白人、男性、中產階級權益的主控官自然變得很沮喪絕望，因為男人正在失去操控他的太太；主人正在失去操控他的僕人（可以看什麼、可以有什麼性想像）的權力。2006年底，香港中文大學學生會出版的《中大學生報》增設「情色版」，旨在校園中開拓討論性與慾望的空間，2007年5月初遭一位神學院實習傳道人向各大報章投訴，經報章渲染報導後¹⁵，中大校方向學生報編委會發出警告信，提出可能會紀律處分學生¹⁶。數天後，淫褻物品審裁處把《學生報》2007年二、三月號評級為「第二類：不雅」刊物（第三類為淫褻），即不准向十八歲以下人士發放。由於《情色版》二、三月號刊登了一份問卷調查及結果，十四條問題有一條問題問讀者有否試過幻想與父母親或兄弟姐妹做愛，另一條問最想與什麼動物做愛，這些也是傳媒重點渲染為涉及亂倫及人獸交的部份，故一般猜測是這份問卷內容被判不雅。但在《學生報》對初判作出上訴的過程中，淫審處於六月二十日答代表《學生報》律師的信中卻指，被評級的是「所有明顯描繪各種性行為及其他性活動並造成情色效果載

15. 2007年5月07日《星島日報》社論題為：〈只求情色歡愉，易墮失責陷阱〉：「綜合各期情色版的內容，是偏重『另類』性歡愉，包括性虐待等方面的『情趣』，所設計的問卷調查，包括亂倫、人獸交等性幻想。大學校園尊重言論自由，從多角度討論性愛也無不可，情色版展示的卻只有另類『單角度』。有中文大學舊生質疑：究竟芸芸學生交的學生會會費，是否適宜花來讓小部分學生『單角度』抒發性幻想呢？」；同日另文〈《中大學生報》最近被加插了「情色版」令教育界震驚〉：「由中文大學學生出版的《中大學生報》最近竟被加插了『情色版』，內容包含用字露骨的性故事，有文章訪問學生對亂倫及人獸交的看法，令教育界嘩然，認為有損中大校譽。」；同日《東方日報》頭條題為：〈中大學生報淪淫賤報〉；5月12日《成報》社評：「我們對於編輯中大學生報的學生感到非常失望，首先亂倫、人獸交這兩個題材，已經是超出了法律許可的範圍，有甚麼價值讓他們去討論？」等等。
16. 「……大學召開紀律委員會後，認為學生報的情色版超出社會可以接受的道德底線，內容不雅及令人不安，因此對學生報出版委員會全體成員發出嚴重警告。又認為，學生報損害校譽，影響其他中大學生的利益，要求立即停止出版載有不雅及粗鄙內容的刊物，大學並會禁止有關刊物在校園範圍發布。」2007年5月12日《信報》。

有文字的物品。整體而言，所有描述及描繪性及效果之物品均為不雅。¹⁷」由於《學生報》的發放渠道包括中學及書店（讀者含十八歲以下人士），若刊物評級維持原判，《學生報》編輯可能需要負上刑責。最高刑罰為港幣四十萬及入獄十二個月。

本文重點並非在評論此轟動全城的新聞事件（後來更導致不滿評級的市民發起投訴《聖經》、《格林童話》、《莎士比亞全集》、《美女與野獸》、《尋秦記》等，及後又有投訴影視署行動，足以令香港申訴專員公署投訴信箱爆滿而拖垮電腦系統一天），而是借這今日的案例延伸出來的一些觀察與問題豐富對風月片與色情的討論。Laurence O'Toole在他論色情的專書*Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire*（1999：4）中認為「現代色情是有關幻想與挑逗的。其它一切，不論是革命性、教育或哲學的，都是非常嚴格地（被認為）次要。如果它（色情）企圖不只是這樣，那通常就會防礙了色情（的效果），並很可能不再是色情。在色情的國度，很少會看見新錄映帶的內容會有政治評論。」O'Toole在描繪當代美國的情況。從《學生報》事件可見，色情在香港，是一個高度政治化的議題，誰有權力主宰什麼可被看見，及誰有權看見？這事件導致淫審處被揭發，原來其三百多人的審查員中不少有基督教或天主教背景¹⁸；影視處也被揭發長期資助教會團體，惹利益輸送之嫌¹⁹。其中一名審查員蔡志森也是過去十年來非常

17. 原文為英文，由作者翻譯。「I am instructed by the Presiding Magistrate that all the articles contain the text explicitly depicted various kinds of sexual acts and other sexual activities which created erotic effects. As a whole, all the articles portrays and depicts sexuality and the effects are indecent." Letter from Obscene Articles Tribunal, HKSAR, dated 20 June, 2007.

18. 「根據現有安排，影視及娛樂事務管理處一旦認為針對《聖經》涉及淫褻與亂倫的指控成立，便會將個案送交淫褻物品審裁處跟進，由該處成立審裁小組進行評級。有淫褻物品審裁委員擔心，現時300多名委員不少具基督教或天主教背景，很大機會不能加入審裁小組，增加《聖經》被評為不雅物品的風險。」〈淫審處委員多有教會背景〉，《蘋果日報》，2007年5月17日。

19. 「影視處表示，處方2001年開設《淫褻及不雅物品管制條例》宣傳及公眾教育

積極地反同居、反賭博、反同性戀的基督教團體明光社總幹事。他多次在公開場合中評論事件時，均指考量《學生報》是否不雅應以「你是否願意給你家中的小朋友看？」為大前題²⁰，並把「十八歲以下人士」等同「心智未成熟」，跟Griffith-Jones主控官四十多年前的邏輯非常相似。對性作出管制是香港這前英國殖民地中基督教會維護其長期享有的教育及文化滲透特權的橋頭堡，97後難以維護特權的焦慮演變成更聲嘶力竭的打壓異己。規範色情在於顯現國家意識型態機器的權力，而討論色情（及討論色情之被規管）——如《學生報》事件所引發的，卻可使「先前不可讀的（unreadable）但無所不在的國家權力逐漸變成可辯識的」（趙2001：140）。色情及它所受的規範與引起的論爭，正好協助我們看清社會的權力構成及各種政治抗爭的可能。

色字頭上

色情再現作為一種特定的文化表達語言，可以協助我們瞭解在既有的時空脈絡下一些無法在其他公共場域中言說（或被消音）的主體與議題（Kipnis viii）。在歐美文藝史中，從沙德侯爵（Sade）、王爾德（Wilde）、巴帶爾（Bataille）到柏索里尼（Pasolini），色情論述經常被挪用為一種社會批判，成為向政治或宗教勢力挑戰的動力。換句話說，色情的社會意義很大程度上來自在特定時空脈絡下企圖打壓、操控它的道德、建制、宗教

活動資助計劃，接受學校或非牟利團體等申請，2001年至今動用570萬元公帑資助132個項目，當中明光社佔五個，每個項目最高資助額為15萬元。影視處官方網頁的「有用連結」也加入明光社、突破機構等志願機構的超連結。」〈不送審《聖經》惹利益輸送之嫌，影視處被揭資助教會團體〉，《蘋果日報》，2007年5月19日。

20. 「個人認為界定何謂第一類及第二類刊物，最重要的精神在於是否適合18歲以下心智未成熟人士觀看」。蔡志森，〈再思淫褻及不雅物品管制條例〉，《燭光網絡》56期，2007年9月，頁8。

權力。反色情的論述主要在於色情的內容侮辱女性、強化性別定型、降低性關係的素質、把強姦等性暴力合理化；色情工業的運作模式歧視女性；（男性）消費色情強化對男性情慾的支配與操控等幾方面（Dworkin; Griffin 1979, 1981; Marcus; Steinem; 香港影評人協會）。批判風月片的學者也持類近的論點：「李氏風月片中女性的性相受到壓抑，只作為（滿足）男性欲望的性物而存在……風月片最壞的地方是它假設性是庸俗粗鄙的，一種跟吐痰與放屁同級的人類行為。²¹」但把色情描述成男性壓迫女性最主要的來源（MacKinnon），或作為男性暴力行為的原因：「色情是理論，強姦是實踐」（Morgan 1980：139），不但把男性的性心理、性相高度簡化，把觀賞再現與行為之間看成為必然的因果關係，更先假設了性再現的受眾必定是男性，性意象必定是男性心理想像、欲望的載體。如果我們仔細看色情作為一種歷史政治構築的脈絡，色情是被國家規範機制模塑成一種只有各種特權階級才能用的物品。性再現與「只供男性（或成人或知識份子，如此類推）享用」從來沒有一種必然的、本質上的關係。與其說色情再現的生產與消費是女性壓迫的來源或延伸，不如說規範及打壓色情才是把女性被置於邊緣位置的歷史及意識型態合理化與自然化。打壓色情再現的建制總是製造出不能享用色情的「假想敵人」；管制色情把獵巫行動合理化。打壓色情是理論，打壓弱勢才是實踐。一九九二年，加拿大政府接納激進女性主義陣營的遊說，通過一系列反色情條例。諷刺的是，遭殃的竟是同樣被認為是女性主義的女同志色情書刊及影片（cf. O'Toole 30）。2004年香港基督教家庭服務中心耆性資源輔導中心舉辦「色情傳媒文化與長者何干？」活動，聲稱「發現」色情刊物「不單影響心智未成熟的青少年，原來人生經驗豐富的長者，亦會深受當中錯誤的性

21. Teo, Stephen, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, London: BFI, 1997, 83-84.

觀念和扭曲的兩性形象所荼毒，影響身心健康與家人的關係」（黃2006）。從《學生報》事件審裁處發出的「澄清信」中可見，只要有性意象，便有打壓的藉口。廿一世紀的香港，有基督教背景的中年人不斷借用管制色情的名義來剝奪青少年及老年人享用性意象的自由與權利。在2007年3月31日，香港電影資料館舉行的座談會上，李翰祥的女兒李殿朗回憶小時父親愛帶她們數姐妹一家大小往看他拍的風月片。她又說當她中學時開始對設計有興趣，父親便鼓勵她多看家中的《花花公子》（*Playboy*）雜誌。根據李殿朗的憶述，李翰祥明顯不同意孩子或女子不應接觸色情素材這一套，還視色情讀物作為發展女兒心智的資源。

卡維波（2007）提出要「認真看待色情」，並以類型研究（*genre studies*）的方法，把色情如武俠、偵探、羅曼史、科幻等大眾文化類型一樣，看成一種自成系統的特色文類。這種研讀與書寫位置，首先是要把色情再現與性行為經常被反色情人士說成是必然而直接的因果關係脫鉤。「淫褻」的法律定義「令人墮落及腐敗」（*to deprave and corrupt*），其實是預設了色情再現有加強人負面行為的力量。但不少臨床研究已經顯示觀看暴力再現只會導致更少的暴力行為；觀看軟性色情也對消費者的性行為不構成任何改變（Baron 1974; Donnerstein et al 1987; Kelly et al, 1989; Thompson and Annetts, 1990; Howitt and Cumberbatch 1990; Segal 1992）。所以似《學生報》這樣企圖討論有關亂倫或動物戀的性幻想並不能製造鼓勵讀者作出亂倫或動物戀行為的效果。我在本文企圖把李翰祥的風月片當成為一種色情電影的副類型來作文本分析，也是要提出一種較細緻的、閱讀色情再現的方法，因為每一個色情文本既是屬於一種文類，有類近的遊戲規則，又同時都是獨一無二的。每一個文本（及分析、評論該文本的論述）都可以協助開拓及改變整個文類的可能性與限制。

李翰祥的電影一直強調與探索女性的主體性，古裝宮闈與黃

梅調片中就有《貂蟬》（1958）、《江山美人》（1959）、《楊貴妃》（1962）、《武則天》（1963）、《王昭君》（1964）、《西施》（1966）及由《傾國傾城》（1975）開始一系列關於慈禧太后的作品，差不多中國歷史上所有曾掠奪權力（從床上到皇上）的名女人都被他拍了。在李氏的編導下，這些被歷史認為是禍國殃民的紅顏禍水一一得以平反，比起那些窩囊胡混、受封建制度害了一生但又不斷強化制度的皇帝或書生們，這些女人時而強悍、時而淫蕩、時而剛強鐵腕、時而溫柔婉弱，但總是頭腦清醒、敢愛敢恨、當機立斷、非常知道自己要什麼並全力以赴完成自己的夢想²²。她們的性主體跟她們的政治主體互為表裡。甚至在台灣國聯時期的時裝寫實主義作品《冬暖》（1967），老吳差於自己的階級，加上與阿金年齡的差距，與世俗目光的制肘（二哥一直叮嚀他：「名聲可壞不得」、「男女之事輕浮不得」），使他無法言說自己對阿金的感情，只有待阿金結婚又失夫、抱着兒子回來與他相依為命，深夜裡死拉著老吳不放並質問他：你真是這樣不喜歡我嗎？彼此才釋破了近十年的啞謎。在這些電影中，女性的可愛來自她們的敢言敢動、獨立自主，跟歐美女性主義批評荷里活以男權主導的經典敘事結構剛相反，這些電影的情節推進與感情表達皆以女性主導。透過把李氏不同類型的電影作互文的閱讀，可見在中國歷史中女性如何一直被置於一個「色情」的場域，她們被視為有「太多的性」（太敢於表現欲望、體態等），也是有「太多權力」的一種隱喻。故重新理解這些電影的意義與力量也是幫助我們重新理解性別權力關係的必需策略。

22. 有關「淫婦」與「惡女」類近性之分析可見 Yau Ching, *Filming Margins: Tang Shu Shuen, a Forgotten Hong Kong Woman Director*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004 及 Ding Naifei, *Obscene Things: Sexual Politics in Jin Ping Mei*, Durham: Duke University Press, 2002。Keith McMahon (1995) 更仔細分析過悍女 (shrews) 與多邊男 (polygamists) 之關係。

為潘金蓮翻案

在云云的風月片中，李翰祥曾經五次重拍《金瓶梅》，自成一一個跨越二十多年的系列。《風流韻事》（1973）中「天下奇書」一節，為翌年用原班人馬拍的《金瓶雙艷》（1974）探路。後者被認為是風月片類型代表作，也奠定了胡錦（飾潘金蓮）與恬妮（飾李瓶兒）兩種女性性感形象。後來參考《水滸傳》中武松與潘金蓮的故事拍成《武松》（1982），又加重李瓶兒的部份拍成《金瓶風月》（1991），最後重寫潘金蓮的一生而成《少女潘金蓮》（1994）。這多部以金瓶梅故事為題的電影，在描寫性愛場面方面，一部比一部大膽露骨（explicit），明顯可見李翰祥不服從於風月片等於「不羶不腥」²³、叫人「回味無窮」、「意淫」的遊戲規則，也可見李翰祥如何把電影看作一種可不斷被重寫的文本（rewritable text），為同一個文學作品、同一段民間傳說，提供層出不窮的詮釋與註腳，而且也敢於面對自己每一部作品時代的局限，展現作品中有可供補充、重寫的勇氣與胸懷²⁴。

潘金蓮被《水滸傳》定性為「淫婦」，由於與西門慶有婚外情（或說「通姦」，但兩相情願，究竟姦了誰？），又毒死武大郎，被武松尋仇：在武大郎靈前「扯開（潘金蓮）胸脯衣裳。說時遲，那時快：把尖刀去胸前只一剗，口裡銜着刀，隻手去挖開胸脯，搥出心肝五臟，供奉在靈前；脰察一刀，便割下那婦人頭來，血流滿地。²⁵」武松用牀單包着潘金蓮的頭，再去殺西門慶。

23. 「……細膩雕鏤、精心考據的畫面與細節經營，成了不羶不腥，還回味無窮的風月意淫電影」，摘自陳煒智，《台灣電影筆記》「人物特寫：李翰祥」，台灣國家電影資料館網站<http://movie.cca.gov.tw/People/Content.asp?ID=234>。Accessed on 4 December, 2006.

24. 李氏自言從十二、三歲起，即收藏《金瓶梅》不同版本，足本多達十套，可躋身「金學家」之列，更曾為討回珍本上書台灣警備總司令部，又被拘留問話達四十八小時（李1985：7-42）。

25. 施耐菴，《水滸》，香港：中華書局，1970，頁314。

「無情（男女之情）無欲（性欲）無視女人（尤其是美女）²⁶」，是梁山好漢英雄觀的一重要部份，英雄不怕天不怕地不怕官府不怕拼命但最怕來自女人的誘惑，潘金蓮的美色、對武松的挑逗，加上與武松作為叔嫂的亂倫禁忌，對武松形成很大的威脅。《水滸傳》之後，不少人企圖為潘金蓮翻案：周作人指出，施耐庵寫殺潘金蓮一段寫得「特別細緻殘忍」²⁷，甚至「有點欣賞的意思」，是對女性的一種虐待心態；魏崇新則有四個男人論：強姦少女潘金蓮、「貪淫無恥的糟老頭子大戶」；「醜矮無能的武大」、「打虎英雄但不懂領情的武松」；及「風流詭詐的西門慶」：潘金蓮被張大戶送給武大，武松又無情地把她推給西門慶。「她是男人手中的玩物，是男性世界中的受害者，是男權專制的犧牲品，是封建道德祭壇上的羔羊」²⁸。不少企圖為潘翻案者，或歌頌她為追求自由戀愛的叛逆女性，或對她沉淪、被（男權）犧牲的命運表示惋惜。《金瓶梅》中特寫潘金蓮天性的淫蕩（順從張大戶多於被迫），並一一鋪排她各種妬恨與歹毒的行徑（不單害武大也害了宋蕙蓮、來旺、李瓶兒、官哥，最後更為滿足性欲要了西門慶的命），致使論者即使同情她出身卑微、「心靈脆弱」，但仍不得不指斥她的「命運悲劇」來自她身心的全面「墮落」（曾、許39-49）。換言之，大家說替潘金蓮翻案，都逃不開「潘金蓮並不淫」或「潘金蓮是被（西門慶的）淫害了」兩種格局，只為強化「淫就是惡」的反性意識與道德批判。李翰祥不隨流俗，指為潘翻案的首要策略是必須先認清與面對其為「淫婦」之面相，即她的案根本不用翻。在《金瓶梅三部曲》劇本集的前言〈『金學』研究走火入魔〉一文中，他把潘金蓮的種種淫蕩行徑與神態羅列紛陳，並言：「這位色迷迷的潘金蓮奶奶，比之今天歐美的

26. 魏崇新，《說不盡的潘金蓮》，台北：業強，1997，頁2。

27. 周作人，〈小說的回憶〉，《知堂乙酉文編》，香港：三育圖書文具公司，1961。

28. 魏崇新，《說不盡的潘金蓮》，台北：業強，1997，頁314。

三X影片，表演更精采絕倫吧！」；「像潘金蓮如此的淫蕩，私琴童、偷女婿（陳敬濟）、誘王潮（王婆的兒子），在宋明間的法律，理應騎木驢、斬首示眾的，她和女婿陳敬濟第一次調情，還是當着西門慶的面前進行的，真可謂大膽過大膽……」；「您看，活生生的潘金蓮，現於紙上，有人居然要替她翻案，真是，依我說：『翻去吧，潘金蓮是翻不倒的！』」²⁹。李氏認為《金瓶梅》是一古典文學名著，優於《紅樓夢》，「如果能用中國古典重彩的工筆人物畫作藍本，拍出一種新風格的影片，該多好！」。這種「新風格」的電影，就是風月片。

為淫翻案

李翰祥多次重拍潘金蓮的故事，在為她翻案的同時，也在為「淫」翻案。《金瓶雙艷》中「床頭一張臉是千嬌百媚、床尾一雙腳是瘦小彎尖，中間的寶貝是緊暖香淺」的潘金蓮，慨嘆嫁了「軟弱無能」的武大，僥倖遇上風流倜儻、深懂房中術的浪蕩子西門慶，為了跟他在一起，害死武大時不無驚嚇，嫁了西門慶後雖然對西門慶拈花惹草充滿妬恨，但仍夜夜獨守閨房等他。《金瓶雙艷》片首一開始便以潘金蓮與西門慶首次相遇作引子，故意強調西門慶與潘金蓮相互吸引的關係，取代了武松在這民間傳說中的主導位置。西門慶懷疑潘金蓮與琴童勾搭上，把琴童逐出家門，又在房中鞭打潘金蓮。潘滿腔委屈，反駁說：「我告訴你，我是偷過人，我偷過西門慶！」電影把潘金蓮寫成對西門慶一往情深、忠心耿耿，不惜一切贏取西門慶的注意與寵愛，只是西門慶這花心蘿蔔，玩完一個棄一個（從潘到李瓶兒到春梅），辜負了美人心。西門慶在潘金蓮房中擁春梅入懷，潘還掩臉痛哭。李瓶兒的兒子官哥的死，也被改寫成是自己從床上摔下來，與潘金蓮無

29. 李翰祥，《金瓶梅三部曲》，香港：奔馬出版社，1985，頁7—42。

關。西門慶在潘金蓮的床上精竭而亡一場，更被呈現為是潘為武大的死而內疚，從西門慶服食過多春藥的樣子想到武大的中毒，故把西門慶的頭用枕頭蒙住。李瓶兒也被寫成是對前夫花子虛的死感到內疚，產生幻覺、抑鬱而亡。這些對潘金蓮、李瓶兒的重塑都是從現代人一夫一妻單元情愛關係的想像出發，跟《金瓶梅》小說的人物、情節有頗大出入。強調潘金蓮的一心不二更把她寫成追求自由戀愛又忠於婚姻的現代賢妻，只是不幸選錯了人。

《金瓶梅》本來便是一個對挑逗欲望性愛活動充滿想像力、複雜多元的文本，只把潘金蓮寫成對西門慶死心塌地、一股腦兒吃醋是《金瓶雙艷》最大的局限。但如果把《金瓶雙艷》原班人馬演出的《風流韻事》與《金瓶雙艷》作文本互讀，便可見李翰祥對《金瓶梅》的詮釋實在要複雜許多。《風流韻事》中有頗長的一場，寫西門慶與蕙蓮在房中作樂，潘金蓮在房外偷看。西門慶點着了蕙蓮乳頭上的催情香，又為她口交，鏡頭特寫蕙蓮歡快叫床的同時，也特寫潘金蓮充滿欲望的眼神。兩者平衡剪接，指涉三者欲望的流動與互換。此刻倚在門外昏昏欲倒的潘金蓮是認同蕙蓮還是西門慶的欲望位置，還是二人權力遊戲建立的欲望場景（mise-en-scène of desire）（Silverman 1988）？潘金蓮的「妒」在此不再只是一種咬牙切齒的委屈，而催化成一種自我享受、促進歡愉（turn-on）的欲望場域。她跟女婿陳敬濟在後花園扮貓叫來互相勾引，不但更切合她主動尋求的性格，也進一步擴闊電影形塑挑逗藝術（the art of tickling）的空間。西門慶對蕙蓮（比三寸金蓮更小）的腳的執迷流露的戀物癖（foot fetishism）（《金瓶梅》的「金」當然是指「金蓮」，「金蓮」的名字當然是指她的腳，故「戀腳癖」可謂是小說敘事的題旨依歸），與各女子共同參與實驗的、彼此都歡快的多樣「皮繩愉虐」（BDSM）遊戲，也比《金瓶雙艷》（潘受虐時總是只有痛苦）的情欲想像更多元大膽。公私（領域）、上下（階序）、男女（性別定型）、痛

苦與歡快界限的模糊與逾越，使李翰祥的風月片益發富顛覆性與政治化。

性愛場域、想像的多樣化在《金瓶風月》中更為明顯。《金瓶雙艷》中強調的單對單性行為在《金瓶風月》中發展成三、四P不等（如李瓶兒與西門慶加上兩侍婢、西門慶與潘及春梅），《風流韻事》的潘金蓮偷看西門慶與蕙蓮，在《金瓶風月》中則被進一步擴展成各種多樣化的偷窺：李瓶兒與潘金蓮各自偷看色情讀物（反色情論述不是都假設消費色情的只是男性嗎？）以自慰，看罷還教西門慶按書中般進行肛交。偷看的受眾也不一定是妙齡少女：李瓶兒的奶媽馮媽媽偷看李瓶兒與西門慶時一樣神魂顛倒，打破了「老人沒性」的禁忌。潘金蓮在《金瓶風月》中也不再只局限於被挑逗、被行房、被虐待的位置：她不但勾引琴童（在《金瓶雙艷》中是被誤會的，今次卻是真的），脫光侍女的衣服鞭打她（以前是被鞭打），與西門慶行房也明顯變得更主動。潘金蓮在椅上看西門慶與春梅在床上做，雖然潘金蓮是被綁住，但發號師令的也是她，一而再地叫西門慶「不要停，一定要繼續下去！」。這些場面不但打破各種年齡（從十六歲到六十歲不等）、性別、看與被看、做與被做的框架，也把性相的多元樣態琳瑯奪目地一一呈現，把文本中所有性別（不獨是潘金蓮）的性愛歡愉（「好色」）普遍化。

悍女與變易男

蘇珊桑塔（1967）在閱讀《O孃》（*The Story of O*）時指出，色情可以同時是後設色情，即達到一種反諷自身的效果。色情的想像愛運用文化中既有的人物、場景、動作的常規元素，造成一種充滿典型角色的劇場（*theatre of types*），然後把這些元素反轉（*invert*）並作出嘲諷。李翰祥的風月片一方面探索女性作為各種

情欲主體，同時也嘲諷各種男女浪漫或婚姻關係，及男性的英雄形象。從前文所引的至尊寶女士與那位五十年不變大哥的對比已可見一斑。《風月奇譚》中最後一節《偷情記》，員外妻想出妙計，請老員外上一棵所謂「淫樹」上觀看所有丫環成裸體、太太與管家公然在園子中歡愛的「奇觀」。對着這色情的場面，老員外在真實（的偷情、憤怒）與虛假（的色情、自我懷疑）之間，被迫瘋了。武松在《武松》末段要殺潘金蓮：「我要看看你的心！」，竟遭潘金蓮的反駁：「我的心是肉做的，你的心是石造的！」。雖然《武松》在情節上大致跟隨《水滸》，但在人物塑造上，潘金蓮跟西門慶搭上，不過是因為要彌補情感上遭武松的拒絕。潘金蓮的淫來自武松的缺。《水滸》中「最毒婦人心」的教訓，在《武松》一片中被轉化成武松「石頭造的心」才是禍根。

《少女潘金蓮》不但是李翰祥對自己的潘金蓮最後的一次補遺與總結，也可被讀成是對數年前的《潘金蓮之前世今生》（羅卓瑤，1989）的回應。在後面這部電影中，王祖賢演的現代版潘金蓮被塑造成與武松在大陸相戀，但礙於文革被打壓，輾轉嫁給在元朗（注意：不是香港）開餅店的暴發戶武大郎，重遇武松時一切已太遲。潘金蓮再一次被「翻案」成一位勇於追求個人幸福的現代女性，被武松罵「淫賤」時反駁他說：「你說愛我為什麼不跟我走？你沒膽，你妒嫉，你又要扮偉大，我瞧你不起！你殺我啦，你用不着拿你大哥來過橋！」最後武松企圖與潘「重新來過」（香港電影真喜歡「重新來過」，彷彿所有敘事不知怎的，走到一半總會出錯，是香港歷史從來便不對嗎？），但卻遇上車禍，無法回頭。如此把《金瓶梅》收編為一個宿命的浪漫愛情故事，似乎是企圖把潘金蓮作為「淫婦」的污名洗脫，但過程中卻不惜加強了其它的污名：元朗鄉下佬武大郎所代表的「低品味」，及西門慶代表的「淫」（「濫交」）、「婚外情」等香港的現代法律制度及道德規範聯手打壓的性愛表達。換言之，「潘金

蓮」到了香港八十年代末，被挪用為一個鞏固香港中產階級優越感，反性的激進女性主義符號。

是在這樣的社會脈絡下，九十年代初李翰祥再一次重拍潘金蓮，又有不一樣的意義。《少女潘金蓮》中武松在殺潘金蓮前也被罵：「你他媽的有種打老虎，卻沒種搞女人……西門慶可以三妻四妾，為什麼我便不可以呢？……你這個孬種，根本沒膽跟我在一起，我幹完你，你沒出息，你敢想不敢做，來吧，有種你就殺了我吧，你他媽的假仁假義，假道德，來呀，有種你往下插！」跟《水滸》的描寫很不一樣，潘金蓮此刻是自己撕開衣服、張開胸，以自己的赤裸向武松挑戰，痛哭中的武松看也不敢看她。武松殺了她，與其說是展現他的英雄氣概、為兄報仇，不如說是承認自己慾望表達的無能，只懂傷害，而不懂承擔愛與被愛。潘金蓮說「幹完」他，在電影前段確實寫潘金蓮在武松的酒中下藥，並爬在武松身上迷姦他。這一場是全片的高潮，清楚可見武松在半醉半醒間如何享受潘金蓮的迷惑，也展演了武松對自我情欲的壓抑；醒來衝到園中跪在雨中大哭，大叫：「我對不起你，大哥！」，襯托出道德在武松身上發揮的龐大力量，為日後他必須要殺潘金蓮來發洩埋下伏筆。

陽剛與陰柔，在觀眾的欲望流動間，在不同性別的角色身上流動。性別與性相在風月片中顯得可塑、可變易（malleable）：潘金蓮一時是被西門慶搞到兩腳發軟、只會叫「你饒了我吧！」的小鳥依人，眨眼間卻又變成是迷姦武松與西門慶的悍婆。在李翰祥的《敦煌夜譚》（1991）中，兩個女人（狐狸精與鬼）透過交換一個男人以達致出生入死、互相成全的情誼，不但顛覆性別定型，更提供多邊關係、性別變易性的想像。李氏選擇用在《金瓶梅之前世今生》中演武松的單立文來演《少女金瓶梅》中的武松，跟他以前用的狄龍比起來，柔弱矮小的單立文明顯跟小說中的武松差很遠，但單立文演來，又跟小說中的武松一樣不懂愛及

不懂接受愛，叫人聯想起香港八、九十年代電影中一大堆不敢愛不懂表達專門自怨自艾與自恨的小男人，可說是借古諷今。《少女金瓶梅》中更以單立文一人分飾武松及西門慶兩角，形成文本中兩種男性典型（豪俠、浪蕩子）之間潛在的一種互相批判，加強了潘金蓮的欲望、悲劇的深度，也襯托出男性這種性別的可變易性。

藝術與色情的對立製造不雅

根據Kipnis（200），（歐美）色情的想像包含著性別變易性，而變易的總是女性。女性主義（與浪漫小說）的前提卻剛好相反，總認為應改變的是男性。也許最受色情再現影響的正是那些對女性作為一種恆久不變、穩定不移的性別深信不疑的人。Kipnis認為在歐美異性戀主導的色情文化中，女性被男性意識模塑，故常與男性合而為一（一種性別）。但研究中國文化的學者（Vitiello 1996, 2000; Sommer; Song）曾一再提出，晚明以降，文學受哲學觀中強調身體物質性的影響，鼓吹「有情有義」的理想人物，不但出現「儒士而兼俠女」、「女俠子」、「烈女」等女性角色，也有不少「痴情」的書生、俠客，其浪漫的典型正來自對男女同體、男身女情等的想像；這些理想人物正是欲望與性靈的終極追求、修身的典範。這便帶我們回到本文開頭曾經討論香港法律（承英國）對於淫褻及不雅的定義。

管制色情的法律及反色情的論述皆強調色情「令人墮落及腐敗」，並以此界定「淫褻」。同時，香港《淫褻及不雅物品管制條例》28條，指明凡「有利於科學、文學、藝術、學術或大眾關注的其他事項」，則可免責。這跟1959年英國法例修訂文學及藝術作品不受淫褻法約束類近。美國最高法院在1973年有名的Miller vs. California一案中，也澄清淫褻必須為「缺乏文學、藝術、政治

或科學上的價值」(cf. O'Toole 8)。(值得注意的是，香港法例中的免責條款刻意迴避了色情再現可能有的「政治價值」這問題。)這些法例把色情放置在與藝術對立的位置並強化文化產品的等級制，即藝術高高在上，而色情在最底，也假設了色情與藝術的純粹性，但色情與藝術其實兩者皆可以產生性挑逗的效果(O'Toole 13)。沙德與巴帶爾的小說、大衛連治(David Lynch)的電影、聖經，都可能引起色情反應(Sontag; O'Toole)。差異只在於色情作為一種文類，建立了獨特於這種文類的觀眾期望(audience expectations)。色情片鞏固男尊女卑、色情片中的男性角色傾向較陽剛及性別固定，這些都是當代色情片一般的觀眾期望而已。

細讀李翰祥的風月片，正可看出他如何小心地打破當代色情類型的預期性(predictability)，使他文本中的藝術性與色情性達到相互助長，而不是相互消滅的效果。正是這些挑戰，才可不斷豐富色情文化論述，使色情同時作為一種藝術形式又作為一種普及文類得以持續成長與發展，使色情不但不叫人墮落，反而提供有提升人格的想像、追求理想的可能。風月片建構出一種牽引情欲想像的空間，既是寓言式的(allegorical)，有指涉到深遠的哲學、社會、政治意涵的能量，但也是具像的，充滿人物、情節、場景、動作(「古典重彩的工筆人物畫」)，同時這些片子能夠把具像的元素變得看來充滿危險與刺激性，以期達到挑逗撩人。

在女人與人之間，要／做更多

《少女潘金蓮》從潘金蓮的目光出發回望她的過去，進一步強調潘金蓮的主體性與能動力，運用大量潘的特寫與主觀鏡頭，提出向命運的控訴：「我的命不好，從小到大沒過好日子，每次都希望好一點，可是總有事情發生」，加強她對情欲不斷追求

的正當性：「每次都希望好一點」。《金瓶梅》小說常被定性為一個偏重男性敘事主體的文本³⁰，但李氏的最後詮釋卻開宗明義從女性的視角出發，即使她仍是這文本中（其一）的「被看客體」，但在看的主體也是她，正是在這兩種位置之間，觀眾被引至與要不斷掙扎成為人的女人遇上，不論何種性別的觀眾皆得以認同、理解、感受這女性主體在自我反思她的客體性。《少女潘金蓮》與原著出入最大的一場，即潘金蓮迷姦武松，導演刻意以一組沉靜的深焦、中長鏡頭，在床外、床邊，隔着紗帳、蠟燭、傢俱遠望、徘徊，與特寫對剪，一方面迫觀眾保持冷眼的距離，同時又更親近誘人與打破禁忌。一如他在宮闈片中常以細節的雕琢強調欲望、權力的物質性，這場的場面調度與鏡頭運用，使觀眾擺盪於作為（無助的、被隨便擺佈、被環境囿限的）偷窺者與（全能、把英雄玩弄於股掌之上的）淫婦之間。愈不能即（inaccessible）、愈遲緩的引誘愈撩人。

李氏一生電影作品不下一百一十部，其創作巔峯正逢經濟急劇起飛、被資本主義的工作倫理日益操控的七、八十年代香港。李氏電影機器也可被看成是在不斷製造永不足夠，又永遠太多的欲望。他鏗而不捨的創作軌跡不斷勾引着茲茲不倦的觀眾，對着銀幕上同樣好色不倦的潘金蓮予取予求。潘金蓮的工作與性，本來便是一組聯喻（metonymy），互為表裡；在李氏的創作生涯中，再現潘金蓮的生涯（與性），成為他的工作，而他的工作，正是製造與挑引我們的欲望。潘金蓮－李翰祥－觀眾－工作－性，成為連串互相指涉、可彼此代入的聯喻。從《金瓶雙豔》至《少女潘金蓮》，觀眾被迫對潘金蓮在性方面的專長日益自省，這個她被指派，又唯一可供挪用權力的範疇。在《少》片開頭不久，

30. Roy, David, 'Chang Chu-po's Commentary on the *Chin P'ing Mei*,' in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew H. Plaks, Princeton: Princeton University Press, 1977: 236.

她坐在王婆指派她工作的寢室床上，響應着王婆為一眾性工作者（及媽媽生們）平反：「你們（婚姻）是批發，我是零售」。但潘金蓮在按王婆指令接客之餘更不忘向王婆的少年（處男）寶貝兒子王潮施展她的專長，遂把她本來與王婆／王潮的主奴權力關係大搞亂，把王潮俘虜作她的欲望奴隸。李翰祥吸收了古代中國色情文學傳統的開放性，對九十年代信奉一夫一妻制的香港性別、情欲觀作了一次間接但深刻的回應與批判。

色情的公民抗命

在英國法律中，所謂「不雅」是指讓「普通有體面的男女感到震驚、不安或噁心」（Merck 1992年引1976年英國上議院Denning議員的界定）。香港的審裁指引極其相似，第一項根據是「一般合理的社會人士普遍接受的道德禮教標準」。蔡志森更強調審裁標準「應參照市民大眾可接受的程度」、不應由「影視處職員」或「常常發表意見的專欄作家決定」，而應「每兩年作一次民意調查」（蔡2007：8）。這種一切決定「訴諸大眾」的原則聽起來很有民主音調，但以此管制色情言論，正正漠視了色情的政治力量，及我們每人獨特的，無法服從於大眾的心理需要。色情的政治性來自它為各種被主流文化及公眾領域放逐的情欲想像提供得以表達、探索及享受的空間，這些想像與表達經常被社會主流認為是不雅、不道德、不正當，及不政治正確的。在《風月奇譚》（1972）的「畸婚記」與《竹夫人》（1994）的「韓家小姐」兩段情節相似的短篇中，二十多歲的女子被迫與富家小孩成婚，女子的男友為了抗議這段向錢看的盲婚，在新婚當夜偷闖豪門，把小孩綁在椅上，好與女友徹夜做愛。門外有權有勢的父親與權貴親朋、家丁官兵等被要脅得束手無策。這些段落尤見色情作為一種裸露與衝擊既定政治、階級及道德權力架構的顛覆力

量，以無日無天的性行為赤裸裸抵抗門外官商勾結，挑戰不斷敲打着門要衝入來的家庭、政治制衡勢力，充份體現色情如何被視／用作一種公民抗命³¹。

色情滿足我們對多元、持久性（潘金蓮對西門慶「不要停！」）的欲求，讓我們得以暫且逃出責任、道德、習慣、法制的規管，享受想像的自由——自由地想像各種重新分配社會、身體資源的可能性，為各種個人與集體的滿足想像不同的未知，所以色情既是一個異常重要的政治，也是一個異常重要的心理空間。「『色情化』本質上為一主體積極介入的詮釋與認知過程」（趙 2001：36）。身體的裸露需要觀者能動性的介入，被「正確地」辨識，才能被建構成色情。Linda Williams（1989：260-263；cf. Benjamin 1986：92）曾運用「互為主體」的概念討論色情，指出女性器官的裸露讓女性觀眾可以透過感受被觀看的身體作為自我的延伸，來經驗一種深刻的主體性，從而獲得欲望的開展與甦醒，而不是一個被動的客體、一個等待被發現的地方，或一件被理想化的物事。

看風月看你

李翰祥的色情也是對影像「色情性」的思考。他的風月片中有大量關於偷窺的劇情：《捉姦趣事》中從照相機偷看對面的睡房活動、《皇帝保重》中以望遠鏡偷看李鵬飛偷看《玉蒲團》，當然還有公然在花園偷窺掩門內各種房中活動的一眾角色等等，在在提醒觀眾我們看電影也是在偷窺，只是因為有偷窺這種心理需要，才会有色情，才会有電影。一如《風月奇譚》中的那棵梨樹，由於看者的心理需要，透過受被看者的哄騙，梨樹便變成了

31. Kipnis, Laura, *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Durham: Duke University Press, 1999: 206.

淫樹，現實化身為色情。桑塔（1967: 221-222）引法國小說中豐盛的色情想像為例，指出性相、性想像、性欲可能是屬於人類意識中最深沉、最鬼魅神秘、最濃郁極端的經驗，使我們突然有施展或嚮往暴力的衝動，或感官上被看來污穢、噁心的事物深深吸引着。這些都是人類性相多元光譜不可否定的部份，並不只是基督教傳統把身體壓抑成穢物，使社會聞性色變、病入膏肓而製造出來的，也不是只稱性欲是健康自然，淫褻是文化構築就可輕易抹煞。桑塔提出，正因如此，對於大部份人來說，性狂喜（sexual ecstasy）的完整能量是不可及的，因為它充滿危險，容易導致瘋狂或死亡，所以性超越善惡，超越愛，超越理智，也為人提供衝破知性限制的潛藏力量。色情最大的意義之一也在於此。它超越道德，讓我們更面對及了解可能無法全知的、在我們每人身體中的性，及生存狀態的底層意識。在觀眾積極參與製造出來的真假虛實之間，胡錦拋你一個媚眼，直衝着鏡頭，萬種風情的對你嫣然一笑：「剛才的事都是一場誤會，全都是誤會嘛！」（《捉姦趣事》片末），不單是向觀眾的全情投注，開了一個齒頰留香的玩笑，也是對電影語言，作一次從極度熟悉到陌生化、迂迴、妖媚、深情、淫褻、危險，故也是充滿政治意涵，製造、牽引或滿足各種心理需要，叫你逃不開、丟不掉、無論如何也無法被完全打壓的，凝視。

中文參考書目：

- 中文大學學生會，《中大學生報》2007，2月及3月號。
- 卡維波，〈認真看待色情〉，《第七屆『性／別政治』超薄型國際學術研討會會議「色情無價」論文集》，台灣中壢：中央大學性／別研究室，2007。
- 石琪，〈情慾的歷程：一關於香港色情片的一些脈絡〉，《七十年代香港電影研究》，香港：市政局，1984，頁75-81。

- 宇業葵編，《永遠的李翰祥紀念專輯》，台北：錦繡出版社，1997。
- 李翰祥，《三十年細說從頭》，香港：天地圖書，1983。
- ，《金瓶梅三部曲》，香港：奔馬出版社，1985。
- ，《銀河千秋》，香港：天地圖書，1997。
- ，《銀河上下》，香港：天地圖書，1997。
- ，《影城內外》，香港：天地圖書，1997。
- 明光社網站，<http://www.truth-light.org.hk/index.jsp>，2007年9月29日修訂；2007年10月1日登入。
- 香港影評人協會，《香港色情電影發展（研究報告）》，2000。
- 施耐菴，《水滸》，香港：中華書局，1970。
- 陳清偉，《香港電影工業結構及市場分析》，香港：電影雙週刊出版社，2000。
- 陳焯智，《台灣電影筆記》「人物特寫：李翰祥」，台北國家電影資料館網站。
- 張達德，〈李翰祥的犬儒美學〉，《七十年代香港電影研究》，香港：市政局，2002修訂版。
- 黃寶恩，〈色情氾濫，波入長者〉，《明報》2006年5月17日。
- 曾慶雨、許建平，《高風俗韻：金瓶梅的女人們》，昆明：雲南大學出版社，2000。
- 趙彥寧，〈誰是三級片皇后？：試論後解嚴時代國家權力與色情再現的文化邏輯〉，張志偉譯，《戴着草帽到處旅行》，台北：巨流，2001，頁123-147。
- 蔡志森，〈再思淫褻及不雅物品管制條例〉，《燭光網絡》56期，香港：明光社，2007年9月，頁8。
- 澄潯，〈呂奇的色情與道德〉，《七十年代香港電影研究》，香港：市政局，1984，頁99-100。
- 魏崇新，《說不盡的潘金蓮》，台北：業強，1997。
- 蘭陵笑笑生，《金瓶梅》，吉林：長春大學出版社，1994。
- 寶應泰，《大導演李翰祥》，哈爾濱：哈爾濱出版社，1997。
- 龔啟聖、張月愛，〈七十年代香港電影、電視與社會關係初探〉，《七十年代香港電影研究》，香港：市政局，1984，頁10-13。

英文參考書目：

- Baron, R., "Sexual arousal and physical aggression: the inhibiting effects of 'cheese cake' and nudes", *Bulletin of the Psychonomic Society*, vol. 3, 1974.
- Benjamin, Jessica, "A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space," in *Feminist Studies / Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis, Bloomington: Indiana University Press, 1986: 78-101.
- Ding Naifei, *Obscene Things: Sexual Politics in Jin Ping Mei*, Durham: Duke University Press, 2002.

- Donnerstein, E. et al, *The Question of Pornography*, New York: Free Press, 1987.
- Dowrkun, Andrew, *Pornography: Men Possessing Women*, New York: Perigee, 1981.
- English, Deirdre, Amber Hollibaugh and Gayle Rubin, 'Talking Sex: A Conversation on Sexuality and Feminism,' *Socialist Review* 11, 4 (1981) : 4-62.
- Griffin, Susan, *Rape: The Power of Consciousness*, New York: Harper and Row, 1979.
- Griffin, Susan, *Pornography and Silence: Culture's Revenge against Nature*, New York: Harper and Row, 1981.
- Howitt, D. and Cumberbatch, G., *Pornography: impact and influences*, London, Home Office Research and Planning Unit, 1990.
- Hunt, Lynn, 'Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800', *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books, 1993, 9-45.
- Kelly K. et al, "Three faces of sexual explicitness: the good, the bad and the useful," in *Pornography Research: advances and policy implications*, eds. Zillman, D. and Bryant, J., Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1989.
- Kendrick, Walter, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York: Penguin, 1988.
- Kipnis, Laura, *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Durham: Duke University Press, 1999.
- Mackinnon, Catherine, *Feminism Unmodified: discourses on life and law*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1987.
- Marcus, Maria, *A Taste for Pain: On Masochism and Female Sexuality*, New York: St. Martin's Press, 1981.
- McMahon, Keith, *Misers, Shrews, and Polygamists: Sexuality and Male-Female Relations in Eighteenth-Century Chinese Fiction*, Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Merck, Mandy, "From Minneapolis to Westminster," in *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, eds. Segal, Lynne and McIntosh, Mary, London: Virago, 1992.
- Morgan, R., "Theory and Practice: Pornography and Rape," in *Take Back the Night*, ed. Lederer, L., New York: William Morrow, 1980.
- O'Toole, Laurence, *Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire*, London: Serpent's Tail, 1999.
- Roy, David, "Chang Chu-po's Commentary on the Chin P'ing Mei," in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew H. Plaks, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Segal, Lynne and McIntosh, Mary eds. *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, London: Virago, 1992.
- Silverman, Kaja, *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Soble, Alan, *Marxism, Feminism, and the Future of Sexuality*, New Haven and London: Yale University Press, 1986.

- Sommer, Matthew H., *Sex, Law and Society in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Song Geng, *The Fragile Scholar: Power and Masculinity in Chinese Culture*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.
- Sontag, Susan, 'The Pornographic Imagination,' in *Styles of Radical Will*, New York: Dell, 1969.
- Srivastava, Siddharth, "Rushdie turns India's air blue," *Asia Times Online*, http://www.atimes.com/atimes/South_Asia/FH18Df03.html. Last modified on 18 August, 2004. Accessed on 29 September, 2007.
- Steinem, Gloria, 'Erotica and Pornography: A Clear and Present Difference,' *Ms.*, November 1978.
- Teo, Stephen, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, London: BFI, 1997.
- Teo, Stephen, 'Li Hanxiang's Aesthetics of the Cynical' in *A Study of HK Cinema in the 70s*, Hong Kong: The Urban Council, Revised Edition 2002.
- Thompson, W., and Annets, J. "Soft-core: a content analysis of legally available pornography in Great Britain 1968-90 and the implications of aggression research," Reading University, 1990.
- Vitiello, Giovanni, "The Fantastic Journey of an Ugly Boy: Homosexuality and Salvation in Late Ming Pornography," in *Positions* 4:2 (1996), 291-320.
- Vitiello, Giovanni, "Exemplary Sodomites: Chivalry and Love in Late Ming Culture," in *Nannuu* 2:2 (2000), 1-51.
- Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Pornography>. Last modified on 27 September, 2007. Accessed on 1 October, 2007.
- Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Chatterley%27s_Lover. Last modified on 26 September, 2007. Accessed on 1 October, 2007.
- Williams, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Wu, Yenna, "The Inversion of Marital Hierarchy: Shrewish Wives and Henpecked Husbands in Seventeenth-Century Chinese Literature," in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 48: 2 (1988), 371-372.
- Yau Ching, *Filming Margins: Tang Shu Shuen, a Forgotten Hong Kong Woman Director*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.

電影片目（按年份排）：

- 貂蟬（1958）
- 江山美人（1959）
- 楊貴妃（1962）

武則天（1963）
王昭君（1964）
西施（1966）
冬暖（1967）
大軍閥（1972）
風月奇譚（1972）
風流韻事（1973）
金瓶雙艷（1974）
傾國傾城（1975）
捉姦趣事（1975）
瀛台泣血（1976）
騙財騙色（1976）
武松（1982）
火燒圓明園（1983）
垂簾聽政（1983）
皇帝保重（1983）
潘金蓮之前世今生（1989）
敦煌夜譚（1991）
金瓶風月（1991）
少女潘金蓮（1994）
竹夫人（1994）