

酷儿理论与政治

怪胎家庭罗曼史：《河流》中的欲望场景

張小虹

《河流》是一部很怪的电影。

为了拍摄儿子小康（李康生饰）与父亲（苗天饰）在三温暖里发生的「乱伦」行为，工作人员长时间待在空气窒闷的蒸气浴室里，拍完后，几乎每个人都病倒了（项贻斐 119）。

又如在片中饰演美少年的陈昭荣回想起拍片的过程，觉得在三温暖里与苗天发生肉体关系的戏最为困难，因为在心里一直把苗天当成银幕上将军一般喝酒、吃肉的汉子，只得在演出前以恋父情结投入角色，把敬畏之心转为孺慕之情，才算勉强进入情况。但因拍摄现场灯火通明，他因不敢去探触苗天的身体而 NG 了两次。片子杀青后仍心有余悸，「蔡明亮的电影太悲情，感觉实在很悲伤，连我自己也不知道为什么，到现在那股影片里的压力都还在」（项贻斐 133-34）。

而饰演儿子的李康生也好不到那里去，当年在拍完《青少年哪吒》后脖子便突然没来由的痛，前后竟长达九个月之久，打针、针灸、贴膏药、求神问卜皆无效。而在拍摄《河流》的过程中，每每为配合剧情要求而必须将脖子扭转到不能再转的程度，以便让病症更明显也更具说服力。但每当李康生用力模拟重现过去的病状苦痛

时，总是恐惧再多扭一点便会让这个由真到假，再由假求真的过程演变成最后的「弄假成真」：「在戏剧情境与记忆梦魇间，李康生的边缘游移，成了残酷的辩证，一方面得求心境与外观的贴近，但另一方面又害怕记忆全面反扑，无端的怪病再度发作」（项贻斐 116-18）。

但除了工作人员的集体病倒、陈昭荣挥之不去的压力、李康生莫名其妙的怪病外，《河流》的怪也让影视记者和影评人大感身体不适。黄怡在自立早报〈两性电影院〉中评述《河流》一片时指出，「它集中了台湾电影史上最阴霾、低沈的画面，使你看了以后想赶快去洗个澡，然后像只湿湿的狗或猫一样，在阳光下舔干自己的毛。虽然这是不可能的事」。《河流》开头是小康在污水中扮浮尸后要赶紧洗个澡，而今影评人看《河流》也如在阴霾影像中沈浮，唯一的身体感应也是要赶快洗个澡。

但其中最怪的莫过于导演蔡明亮本身对《河流》这个怪胎的「（否）承认」（disavowal）：「拍完《河流》，我自己有一种比较深的、寂寞的感觉。我以前拍完任何一部作品，不论是做舞台剧也好，拍电影，或拍完《爱情万岁》也好，我一直会觉得那是我很疼爱的小孩，纵有千般不是，我都喜欢它。可是《河流》非常诡异，拍完后我不大想看，常不记得我拍了《河流》」（张靓蓓 156）。

《河流》描述的是一种怪病，儿子没来由地歪了脖子而药石罔效；《河流》描述的是一件怪事，平日形同陌路的父子竟歪打正着地在三温暖里作了爱。而《河流》的怪更在拍摄、演出甚至观赏的过程中扩散漫延，有人记忆消档，忘了拍过此片；有人记忆回返，怕怪病卷土重来；有人拍完即倒下；有人看完要洗澡；更有人为此郁

结至今。这一连串戏里戏外、幕前幕后的「身体病征」、「压抑回返」、「记忆错乱」、「心理焦虑」，是否都提供了某种程度心理与生理互转的歇斯底里症候群的想像呢？歪脖子的身体怪病，父不父、子不子的伦理歪乱关系，是否都召唤着某种身体与伦理的「歪读」（queer reading）可能呢？

蔡明亮是九〇年代台湾电影创作中的佼佼者，1992 年初执导导演筒的《青少年哪吒》即获中时晚报电影奖最佳影片，1994 年的《爱情万岁》获威尼斯影展金狮奖，1996 年的《河流》更获柏林影展评审团银熊奖、芝加哥国际影评人费比西奖和圣保罗影展影评人特别奖，1998 年的《洞》也入围坎城影展竞赛单元。但这些辉煌的得奖纪录，却不能带来相对票房的热络，尤其是《河流》更草草几天下片。而这部直接处理男同性恋与父子乱伦情节的电影，除了引起台湾片商当面指摘政府的国片辅导金被拿去拍「乱伦、破坏家庭、乱搞同性恋」的电影和部分影评人的褒奖推荐外，居然波澜不惊地逃过了原本预期传统保守势力的道德围剿，是台湾的社会更多元开放了？还是除了国片票房普遍性低落外，更有一种矛盾复杂「不敢看、不愿看」的文化禁忌与逃避心理？

那《河流》到底强迫观众（也包括导演、演员、工作人员与影评人）去看什么呢？什么又是可见与不可见之间引发身体征候的心理挣扎呢？

1. ~~變生男地真片~~

在回答以上的问题之前，先让我们看看两篇有关《河流》的评论。

蒋勋的〈同性恋电影的新视野〉一文指出，《河流》乃蔡明亮第一部坦然面对同性恋，并以其为探讨核心的电影，深刻地描呈了人在家庭伦理结构瓦解后的孤独感与荒凉感。但在这篇四平八稳的论述文章中，却有一段十分有趣的观察：

《河流》中父亲与小康在三温暖阒暗小室中相遇，他们辨认不出白日在伦理中的父子关系，他们触摸对方的身体，这个身体回到「个体」的关系，不再是「父子」，而是「爱人」。如同古老神话中伊迪帕斯与母亲的性爱，一旦不能辨识伦理中的角色，「个体」的自由解放了，「伦理」也即刻瓦解。(55)

这段文字在表面上完全呼应蒋勋全文的基本立场：家庭 vs. 个体，伦理 vs. 性欲，故伦理瓦解与个体解放的重心，便在两个彼此触摸的男人之间，只有身体，而无论理上父子身分的定位。但蹊跷的是，在蒋勋的跨文化比拟中这两个男人却「如同古老神话中伊迪帕斯与母亲的性爱」，此比拟之「怪」，不仅在于将二个男人变成一男一女，也将父子乱伦变成了母子乱伦。

而在 Kent Jones 〈粗糙与平滑〉一文中，他先自省身为「西方的中国电影专家」之身份吊诡，再对国际影坛的区域性狂热做出评断，并比较侯孝贤、杨德昌与蔡明亮之电影风格。而在谈论到《河流》挖掘生命的潜藏痛楚，以「不安的影像骇人地粉碎了巨大的禁忌」(168)时，却也出现一段十分有趣的评论：

同时，在三温暖中，欲望的河流在升涨中，蔡明亮将这场戏拍得像他一生都在准备此戏一样。赤裸的儿子躺在父亲的臂弯中，父亲自背后帮他手淫，他们的脸孔和身子在黑暗的光线中宛如「圣母恻子图」(Pieta)，李康生扭曲的脖子时在焦点中，他半苦半欢愉的呻吟，像个小孩一般。(167)

如小孩般赤裸躺在父亲臂弯的影像，召唤的竟是宗教的圣母恻子图

（是情欲化了圣洁的宗教？还是宗教救赎了沈沦的肉欲？）这不仅
是性爱转换为死亡，也是再次父亲「变性」为母亲。

为什么在这两篇精彩文章的譬喻部分，父亲都必须「不伦不类」
地「变性」为母亲？而这种「乱伦」明喻（*simile*）的（不）恰当，
是否正说明了文化在乱伦禁忌之中另有禁忌？儿子为何只能配对母
亲，不能配对父亲？这不禁令人想起巴特勒（*Judith Butler*）在《性
别麻烦》（*Gender Trouble*）中对精神分析异性恋模式的拆解：「对同
性恋的禁忌必然先行于异性恋乱伦禁忌，同性恋禁忌实际上创造了异
性恋「气质」而使伊底帕斯冲突变为可能。当小男孩与小女孩带着异
性恋乱伦目的进入伊底帕斯剧时，早已受制于将他们「归属」于壁垒
分别之性差异的禁制。」（64）。小男孩恋母的伊底帕斯情结，为什么
不能是恋父？而被源引为异性恋「源头」的伊底帕斯神话，不正也有
个怪胎「源头」吗？伊底帕斯之父雷尔斯（*Laius*）不正是因为迷恋
美少年而遭婚姻之神以其日后将被子所弑为惩罚（*Dollimore 204*），
儿子的恋母竟是来自父亲的恋童，而儿子的恋父却自此而后遭到更深
的压抑。

以此说来，母子乱伦尚有伊底帕斯神话为其文化呈现，更有佛洛
伊德以精神分析弑父娶母的「伊底帕斯情结」，为其做普遍人类性欲
建构的基石，反观父子乱伦则像是禁忌中的禁忌，过早被严禁在意识
与文化呈现之外，彻底不可说、不可见。基于这种「文化的不可再现
性」（*cultural unrepresentability*），或许我们可以宽宥为何两位批评家
不约而同要在明喻使用中将父亲「变性」为母亲。

也或许《河流》最大的挑战，不仅在于呈现同性恋，呈现乱伦，
更在于「视觉化不可再现者」（*visualize the unrepresentable*）的父子

乱伦。蔡明亮曾说：

我是希望能从表象的东西慢慢走到人的内在世界，拍『河流』的时候我一直告诉自己说我要拍人的内在，甚至应该说是人最阴暗部份；我总觉得人都不是很快乐的在过活，不管有没有钱，就是总有一个阴暗的东西在那里作怪，很不容易快乐。（陈宝旭 55）

而这个内在作怪、最「阴暗的部分」，也让蔡明亮在拍摄过程中受到了惊吓：

你如果问处理乱伦的意义在哪里，我说不出来，我就是觉得要推到那边。在拍这段戏之前，所有的人包括我自己在内都不知道会怎么处理这段戏，等到决定要那样处理的时候，大家都吓到了，我自己也吓到了，好像就是有一股力量促使我去拍这个东西，可能是我阴暗的那个部份吧！（陈宝旭 61）

某种「阴暗」的力量促使他去拍这「最阴暗的部分」，被吓到的工作人员拍完后集体病倒，被吓到的导演，杀青后忘了拍过此片，还有那些被吓到的演员、被吓到的影评人、被吓到的观众呢？而为了要拍这种「阴暗」，《河流》的摄影指导廖本榕甚至自创了「临界的感光点」一词，来拍这场高难度的床戏：

临界的感光点，是指灯光不能太亮，但必须足够感光，而目光的颜色还不能变。为了捕捉影像的神秘感，打光经验老道的王盛师父，设计一个固定的光点，演员的表演上因而十分狭小，一离开光区，会形成阴影，人物遂在忽明忽暗之间，完成这场张力十足的戏。（韩良忆 92-93）

忽明忽暗的临界点，神秘的影像忽隐忽现，这父子乱伦场景的高难度「影像再现」，正在于「再现」其「不可再现性」，这种镜头语言便与文化的心理机制牵牵绊绊，而产生了丰富细致的诸多挣扎。

但在进入《河流》中父子乱伦场景的细部分析之前（延宕不也是一种回避的心理机制吗？），让我们先瞧瞧蔡明亮对欲望场景之调置营构功力。蔡明亮曾坦承其不太仰赖剧本，反倒常常仰赖场景给他的感觉，而其场景调度的能力，也往往被归功于他早期小剧场的舞台剧经验。但蔡明亮这种以场景代替叙事、情节的风格，却引来正反两极的评语。誉其者谓之：「减至最少的对白，完全靠场景调度的美学结构，除了泛现电影语言的神采飞扬外，也进一步展现了现代人不善沟通、封闭隔阂的自我世界，它让人看得津津有味」（焦雄屏 155）。毁其者谓之：「台湾电影彻底忽略了『叙事』对于一部剧情影片的重要性！所以现在的台湾电影经常很『难』看！……至于《河流》，则是近年来台湾电影中叙事乏味的典型代表！……当我涉入愈深，不耐的感觉也愈重，几度昏昏欲睡。」（王玮 71）。

以场景代替叙事，有人看得津津有味，有人看得昏昏欲睡，这里不打算论断谁是谁非，但却想将蔡明亮的「场景」处理，由美学风格与现代都会隐喻的讨论面向上，移转到另一个精神分析的场域，亦即「欲望场景」（*mise-en-scène of desire*）的处理。依拉布朗曲和邦达利（*Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis*）的说法，幻象（*fantasy*）乃以场景调度之方式发生：

幻象并非欲望之客体，而是欲望之场景。在幻象之中，主体并非追寻客体或其符号：他以被困在一系列意象当中的方式出现。他不去呈现被欲望的客体，而是呈现自己在场景中的参与，即使是在幻象的最初型式，他也不被指派任何固定的位置……。（26）

而幻象的欲望场景又以「起源幻象」（*fantasies of origins*）为主，其中「原初场景」（*the primal scene*）的探讨更是精神分析在论证性别

与性欲取向上的关键点。

以佛洛伊德为例，他在〈两性生理差异的一些心理结果〉（“Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes”）一文中提出「原初幻象」（primal fantasy）的观念，其乃由父母交媾的「声音」所启动：「分析研究以一种隐微的方式向我们显示，极幼年时期的孩童经由聆听父母交媾而开始最早的性兴奋经验，而拜其事后效应所赐，此事件可成为孩童整体性欲发展的起点」（250）。而后佛洛伊德更在「狼人」（the “Wolf Man”）的病历史讨论中，将狼人梦境中窗前白狼群蹲踞在核桃树上的场景，释梦为「狼人」幼年时期「看见」父母性交场景的置换。

而「原初场景」所牵涉到的听觉与视觉，遂成为建构（男性）孩童性别与性欲取向的枢纽：认同父亲的位置而欲望母亲（异性恋的「正伊底帕斯情结」）与认同母亲的位置而欲望父亲（同性恋的「负伊底帕斯情结」）。当然这种说法本身虽在承认同性恋情欲存在的同时，却仍不脱异性恋中心的预设：认同与欲望必须分道扬镳，而同性恋只有认同母亲（阴性）位置一途，更有甚者「负」（the negative）除了是以「正」为中心与起源外，更充满文化「负面」与影像「负片」的联想。

但「原初场景」的架构，却提供了精神分析在电影理论上的巧妙运用。像奚尔曼（Kaja Silverman）一反传统将观众（偷窥者）的观视权力掌控视为「施虐」（sadism），迳自把观众（偷窥者）比拟做被困在摇篮里的孩童，任由父母交媾的声音与影像所淹没，而充满被动无助的「受虐」（masochism），只因成人性欲大量而全面地穿刺他的眼睛与耳朵（164-65）。她甚至把过去电影理论习于以距离、

掌控、施虐的偷窥论，当成一种企图反转「原初场景」被动无助的补偿性心理机制。而在她的分析之中「原初场景」也由原先的父—母—子三角扩展至二人做爱、一人观看或聆听，不再局限于亲子的身份对应，而观看或聆听者可是片中的角色（影片之内的观众），也可不透过角色而直接以影片之外的观众取而代之。

若以此种「始初场景」所牵动的认同欲望的位置游移，来切入蔡明亮专擅的场景调度，确实会有许多有趣的发现。《青少年哪吒》里阿泽（陈昭荣饰）隔着墙壁聆听隔壁房间中哥哥与陌生女子阿桂（王渝文饰）做爱，在女子的呻吟声中阿泽自慰得到高潮，而后在家中厕所撞见「哥的马子」阿桂，而开始一段似有若无、曲折又挫折的爱恋故事。阿泽的性欲与其说是以阿桂为欲望的客体，不如说是在三角（二人做爱，一人聆听）欲望场景中被启动，并以又欲又怕取代哥哥的方式进行，而这种三角欲望场景也隐约在阿泽的哥们阿彬重伤时要抱阿桂（现在「哥的马子」中的哥成了阿泽），或阿泽和阿桂在旅馆里做爱，小康（李康生饰）在对街守候并破坏阿泽机车，而使报复、爱慕、认同、置换与欲望的关系更形暧昧。

而在《爱情万岁》中，至少有三个欲望场景的调度是令人印象深刻的。首先是小康在喝完矿泉水之后，拿出瑞士刀要割腕，几经踌躇后关灯，特写镜头照着鲜血滴在刀面上，而正在此时美美（杨贵媚饰）与阿荣（陈昭荣饰）双携而归，在主卧室里宽衣解带。镜头带着观众进入主卧室瞧见男女的亲吻爱抚，再带到因听到声响而走到门外，好奇探头的小康，半掩的门有光从房内射出，小康驻足一会后便再度回房。其次是一段十分怪胎的欲望模拟方式，发生在小康与「西瓜情人」之间（阿荣以为主人返家而在阳台间躲藏）：小

康从塑胶袋中取出小玉西瓜，对其深情注视并且热吻，再拿出瑞士刀在西瓜上挖出三个洞当保龄球玩。此种怪胎情欲的呈现方式，竟使得一位影评人也不禁想入非非：「我相信大部分人看他戳第一个洞时，都会以为他要用西瓜为自渎工具，因为整个气氛充满了私密的渴望」（Jones 161）。

西瓜撞破了就吃，吃完了就用西瓜皮抹脸，小康是把西瓜幻想成情人的脸或自慰工具皆不打紧，而是透过这种自体情欲的「游戏」带出他的童心、孤独与在性别和性欲取向上的不明确，正如同他穿高跟鞋、黑色女装翻跟斗、做伏地挺身一般。而他的性别与性欲取向上的「位置」是要透过美美与阿荣第二次做爱时，才有了曙光一现的暂时性落点。这次他是被困在床下，进出不得，当床上的男女战况激烈，他在床下则循着「配乐」自慰，而后当美美起身外出，他便由床下爬到床上，躺在美美的位置上亲吻了阿荣¹。

而在《河流》之中，小康与巧遇的同学湘琪（陈湘琪饰）在旅馆里做了爱，灯光打在湘琪的脸上，小康背影如阴影，镜面反射出的肉体更恍惚若鬼魅，而这场明明是尝试异性恋「直」（straight）性爱的努力，却让小康「歪」了脖子。而后「歪」了脖子的小康与父亲赴台中求神问诊而住进旅馆时，也不忘「歪」着脖子拿着贴靠在墙壁上的玻璃杯，偷听隔壁房间里的「直」性爱。如果小康与湘琪二人之间的床戏，观众是偷看偷听的第三者，那小康贴墙偷听的举动（戏里的偷看偷听者）是否正「后设」地带出「观众」在欲望场

¹ 有关此欲望场景中各种不同模拟欲望的途径，与其所牵动的认同与欲求机制，可参考张小虹与王志弘，〈台北情欲地景〉页 100-101。

景中的不可或缺性呢？而剧中欲望场景对小康性别与性欲取向的大风吹，是否也是一种对观众性别与性欲取向的大风吹呢？我们是否皆同小康一样经由偷看与偷听的方式，而参与了欲望场景的搬演呢？

而当歪歪直直的各种交错性欲，在蔡明亮电影男男女女的欲望场景中搬演，那正宗老牌、狭义定义下父一母一子的「原初场景」又会是如何一番的怪胎光景呢？《河流》中的父母分房而睡，母亲在床上抱着枕头、观看情夫盗录工厂翻制的日本 A 片，儿子在自己的房间中用按摩棒在颈部按摩，而父亲则无可奈何地将毛巾盖在脸上睡去。在这三个镜头所串成的声音影像中，儿子「偷听」到「父母房间」中的淫声，而父亲「偷听」到妻子卧室中的淫声与按摩棒声（以为是妻子看 A 片自慰？），而妻子则是偷听偷看、压低音量的日本 A 片。在这个家中小康故「原出」于父母，但这个家的「原初场景」却只能存在于录影带的影像之中，而这个家中的父母更错置如孩童一般，被影像中的异性恋成人性欲穿刺耳朵与眼睛。

III、三溫暖子亂倫

在《河流》中父母不做爱，但父子却做了爱，这对「原初场景」的怪胎化，又会起什么样的效应呢？而导演、演员、工作人员与观众在拍摄、呈现、观看这父子乱伦场景的过程中，又会有怎样的自我心理挣扎？又该有如何的自我心理保护呢？众人皆知这样的「视觉化不可再现者」，必然造成极大心理上的震撼，但本文并非要普查震撼的强度与内容，而是要去探究这震撼中视觉与心理的互动方式，视觉如何带出心理，心理如何干扰视觉，换句话说，本文的重心不在镜头「与」心理机制，而在镜头「的」心理机制。

在晚近的怪胎研究中，对观看（尤其是不愿观看）的心理机制，有十分有趣的论文生产，像爱德门（Lee Edelman）在〈活见鬼：再现、监控场景与男同性性爱景观〉（"Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance, and the Spectacle of Gay Male Sex"）一文中，便从佛洛伊德在「狼人」病历史中父母「肛交」的性爱方式，谈到其对一般异性恋男人阳刚主体性欲建构之威胁。他深刻地指出这种威胁甚至让异性恋者想都不敢想像「肛交」的可能：「究竟是怎样的伤口，让肛交场景即便是在想像的空间中搬演也如此危险，究竟这场景有怎样的力量，暗示——仅暗示就可以沾污——这个场景，或仅是这个场景的可能性而已，就必须被适当地加以否认」（94）。换句话说，这个场景之可怕骇人，正在于其不可想像与不能被想像，但否认机制下不可被想像与不能被想像的本身，已是一种深具威胁性的「阴暗」想像。

而米乐（D.A. Miller）的〈肛索〉（"Anal Rope"）则更精彩地以希区考克电影《夺魂索》（*Rope*）为例，谈论电影镜头的操作与恐同症心理的互动，尤其是那种想看又不敢看的矛盾：「《夺魂索》汲汲营营的不仅在于激起一种看的欲望，也在于启发一种看的恐惧；偷窥欲望的客体正是不能被眼睛看到的东西」（131）。而这种又爱看又怕看的心理挣扎，便转换为一种电影语言的形式：为了等待「不可避免之事」的发生，镜头睁大了眼睛眨也不眨，「极度地不愿意闭上眼睛」（133）。故《夺魂索》成了希区考克电影中少有几几乎扬弃剪接的电影，只在紧要关头有五次全黑换场（blackout 兼有吓晕、失去意识的双关），而每次皆以男人的背部镜头为最终的惊鸿一瞥：「镜头——偷窥者耐心地等待『它』的发生，也同时带着镜头——警察的帽

子，镜头—警察在此场景中的出现，确保『它』终究不会发生，镜头—警察毫不懈怠的监控便也因此说明『它』根本不存在」（133）。

这两篇论文以恐同心理下的肛交恐惧想像为出发，分别探讨了其在病历史、文学与电影中的呈现方式，《河流》虽非相同逻辑运作下之产物，也并不直接处理肛交想像，但就某种程度而言，这两篇论文在心理层面对「暗柜运作」（the operation of the closet）分析的细腻性与矛盾性，确实有助于了解《河流》在处理同性恋与乱伦的双重文化禁忌时，所展现想看又不敢看的欲望与恐惧。

故就《河流》电影镜头下的欲望场景而言，「梦境」的营构既是心理机制的呈现（意识与潜意识的交锋、写实与超写实的摆荡），也是心理机制自我保护的运作（如同电影开头拍片的后设手法与心理距离，「像个假人」如「像场（恶）梦」般皆当不了真）。导演蔡明亮指出《河流》中空荡的街道与天桥，正是要营构出虚幻超写实的梦境之感：

我是刻意把表演的空间让出来，让演员把环境当作一个舞台，其他这些场景明明都是在台北，但是因为没有人，看起来有一种虚幻的感觉，人在其中，就像是在梦游一样。（陈宝旭 3）

一如「小康歪着脖子还到处走，好像梦游一样，一直到他最后推开窗为止」（陈宝旭 59）。尤其是在父子三温暖乱伦的那场戏中，蔡明亮更要求在影像与灯光上「能呈现『虚假』、『不真实』的感觉，类似黑白老片的风格」（韩良忆 92），因而发展出前述的「临界的感光点」的打光法。正如同焦雄屏所言，蔡明亮的「画面不再是新电影夸诩的纪录写实，而是许多视象、声音放大或浓缩的超现实象征」（39）。

这些从打光到视象的欲望场景营构，半梦半醒间的临界漫游，既是电影语言的型式，也是电影语言的心理机制，而这种型式与心理机制的契合，也出现在《河流》一片中对角色与影像「重迭」（double）之运用。美少年（陈昭荣在西门町麦当劳钓人，与苗天甩眼神勾搭，整个试探、尾随到进入三温暖的过程亦有如梦境，「声音过滤到只有脚步声，颜色也故意七彩虚假、超现实的感觉」（《河流》25）。但同时电影透过交叉剪接的方式，让美少年陈昭荣的影像与小康的影像迭合：陈昭荣与苗天勾搭，接着转到小康打着赤膊在家中餐桌前扒饭，镜头再转回在镜子前光着身子只围一条浴巾的陈昭荣，再转到在穿衣镜前穿上花衬衫的小康，而紧接在陈昭荣与苗天床戏之后的，则是陈昭荣与小康在三温暖柜台一进一出的擦肩而过。陈昭荣与小康的影像重迭，美少年与儿子的角色重迭，不仅是带出父亲、儿子与美少年在性欲取向上的同质性，也是带出由父亲—美少年巧遇到父亲—儿子偶合的心理准备，那不可避免之事的最终到来。

而父子乱伦场景的最「终」到来，便成了《河流》镜头的「拖戏」心理，一种既以延宕（deferral）为逃避，也以延宕为自虐的心理机制。被安排在影片结尾的父子乱伦场景，不断地以角色与影像重迭的「预告」方式呈现其不可避免性，却又千呼万唤不出来。真正临到关头时，又让小康在有如幽冥迷宫的甬道上开关无数的门，甚至一度反锁其中一个房间，好似就此逃过一「劫」，最后还是命中注定般走进唯一没有反锁的房间，亦即父亲所在的房间而终究难逃此「劫」。此种心理机制的「拖戏」，自是与《春光乍泄》的「乍泄」方式极为不同，如果《春光乍泄》一开头便呈现梁朝伟与张国荣的

床戏，以男同性恋的激情性爱引发观众的惊讶，那《河流》「拖戏」呈现的便不是惊讶而是焦虑，想看又不敢看、最终又无法挽回避免的焦虑。

而当这乱伦场景真正到来时，镜头却又陷入一种好似伸手不见五指的黑暗。然而这种黑暗却又不是完全彻底的黑暗，透过「临界的感光点」，我们依稀仿佛隐约看见父亲在儿子身后帮儿子自慰，儿子歪着脖子发出似痛苦又似兴奋的呻吟。这种黑暗营造出幽冥般虚幻的超现实之感，这种黑暗处理了欲望与恐惧之心理机制，这种黑暗更现身说法地呈现了父子乱伦的「不可再现性」，那文化与心理层面「最阴暗的部分」。

而这个父子乱伦场景的镜头处理，自然也让台湾过往对长拍镜头的讨论又添另一面向。以蔡明亮为例，长拍镜头可以呈现攻防的张力，肉体的试探与拒绝，可以表达对角色的感情与关怀（王志成 42），或反向对生活细节的「沈思性（meditative）」疏离效果：

蔡明亮技巧的最大特点——这是任何明眼人都可以看得出来的——就是他擅用的长镜头，人物在作爱、吃饭或哭泣的时候，开麦拉是固定不动的，冗长得令人喘不过气来（而跳接或溶入溶出的镜头极少）。他用这一连串的长镜头不厌其烦地拍摄人物日常生活的细节，有时候镜头用的是深焦距，可以事无巨细地把一场又一场的现实拍进来。（李欧梵 172）

但父子乱伦场景的镜头语言，却是叫「明眼人」也看不明、分不清，喘不过气来的同时更移不了腿、转不了头、眨不了眼。这场戏的长拍镜头仿佛是从「现实」中进入了「超现实」，或另一种缺乏象征语言符号的「真实」。它像睁大的眼睛眨也不眨，吓住了也呆住了，被强迫去看的同时又看不清、分不明，黑暗中「到底在干什么」的「不

知」与「一定在干那个」的「知」，便以暗柜运作的方式反复进行。当「不可见」变为具威胁性的「可见」，而「可见」也同时变成另一种更具威胁性的「不可见」时，是否此处的长拍镜头正提醒着我们那被困在摇篮里任由性欲穿刺眼睛与耳朵的孩童，那被吓到的导演、被吓到的工作人员、被吓到的演员和被吓到的观众呢？一如劳瑞缇丝（Teresa de Lauretis）所言，我们所要探究的正是「什么能够被看到，看即变成影像（imaging）和看即变成想像（imagining）之间的关连，观视机制与幻象之间的关连，以及主体建构与欲望和想像期（the imaginary）之间的关连，尤其是指电影的想像期」（89）。《河流》「视觉化不可再现者」的努力，不正是一连串由变成影像、变成想像到进入想像期的过程，其贡献不正在于为缺乏文化象征语言的父子乱伦提供文化影像的想像可能，而《河流》之真正「猥亵」（ob-scene）之处，也不正在于把该排拒在现实与意识之外，登不上台面的（offscreen），搬上了电影的银幕与记忆的影幕。

IV、房事情结与绝嗣焦虑

而最终我们仍是要回返具体而微的文化层面，才能真正了解这「视觉化不可再现者」的潜在威胁，而当我们进入儒家文化的特殊伦理脉络时，在理论语言方面的运用也将由精神分析以「原初场景」发展出的「伊底帕斯情结」与「阉割焦虑」，转换成更能扣入台湾在地脉络，受儒家文化、宗法父权影响下的「房事情结」与「绝嗣焦虑」。

《河流》里的「家」跟小康一样也得了怪病，父亲房间的天花板漏水不止，终至泛滥成灾。这种漏水的意象，除了电影界嘲弄蔡

明亮遇「水」则发外，也与《青少年哪吒》里淹水的国宅，《洞》里漏水的公寓前后呼应，成为影评人眼中蔡明亮都会传奇中的重要象征：

中国人引以为傲的五千年伦理纲常，早在现代化洪流下由五代同堂的小社会，解体为尚无法适应的小家庭。踉跄的脚步，进一步被蔡明亮颠复破坏为破败病变的公寓，逆伦只是一个极端的家变象征。（焦雄屏 37）

然而公寓的病变与逆伦的家变在隐喻式连结之外，还能有什么更具文化殊异性的考量脉络呢？陈其南在〈中国人的「房」事情结〉一文中，曾指出中国人是以「房」为中心意识的社会：

什么是房呢？房就是父子关系。一个男孩从呱呱落地开始，相对于其生父的地位来说，就是一「房」。所以，房不只是指称一个儿子，而且也意含父子关系。没有父子相对性的存在，就没有房的观念。我们不能在路上碰到任何男孩，就随便说他是一房，房并不等于男孩。

房的父子关系在另一方面则突出了系谱上的连性，每一个人在一生中必须经过儿子和父亲的阶段，而一代代延续下去，形成所谓宗祧或房嗣。这个连续线如果断了，我们就说是「绝房」了。绝房就是绝子绝孙。由于中国人对房嗣连续性的重视，因此「绝子绝孙」成了最不人道的咒语。（陈其南 83-84）

以「房」为基础概念而运作的中国父系亲属关系，凸显了传宗接代的重要，而「房嗣」自是与「房事」脱不了干系：

如果，房间、入洞房、房事或房中术等用语，与此处的房制度有关，那也是以中国人的房嗣或传宗接代为中心的相关语意，而不是单纯指男女双方的「性」事。在这里我们似乎把房的意识，和佛洛伊德的「性原欲说」衔接了起来。也许有人会提出佐证说，祖先的「祖」字，在甲骨文中原来是写作「且」，象征了神主位和男性的生殖器。（陈其南 88）

在此「房事情结」的理解中，《河流》里漏水的「房」便有了更为丰富的诠释想像。首先「房」可以是一个天花板漏水的「实质空间」，其次「房」也是父子承嗣的「系谱空间」，更是性原欲的「情欲空间」。故「房」的病变既是漏水，也是乱伦，更是同性恋；「情欲空间」打散了「系谱空间」，更让「实质空间」变得无法安居。而由此房嗣—房事的轴线往下推，《河流》一片中「河流」源远流长的意象，更生动呼应国族宗祧与家族房嗣连续性的想像，像是以黄河为文化发源地，以祖先为家族源头，一直是父系文化、父系传承不可或缺的中心思想。而《河流》片首污水浮尸的片段，便有其文化指涉上十分丰富的双义性：同性恋的父亲是如赛菊蔻（Eve K. Sedgwick）所谓异性恋霸权定义下「污染的源头」（damaged origin）（64），而同性恋的儿子是系谱传承上的浮尸吗？还是惯以「河流」意象自喻的宗法父权的异性恋房嗣传承本身才是污水浮尸，足以让人活着「像个假人」或「有如浮尸」，沈浮其间之后还怪病连连呢？²

而「房事情结」与「绝嗣恐惧」，更具体而微地呈现在《河流》中有关父子角色的刻划之上。父亲一角由惯演武侠片侠士的苗天出饰，让昔日银幕上的阳刚英雄造型转现另一种「去阳物化」（dephallicized）的父亲形象，一个退休无所事事；吃妻子从餐厅带

² 由此似乎也可切入蔡明亮电影与台湾新电影在「传承」上断裂，诚如焦雄屏所言，蔡明亮的电影「不再动辄与国家民族的大叙述相关，历史、过去、传统文化都拱手退位，蔡明亮关心的是此时此刻独自啃噬自己孤独和荒凉的个人。没有史诗，没有巍巍其言的寻根欲望……」（39）。但我想说的是，蔡明亮在题材与表现手法上与历史文化家族寻根电影的断裂，不仅是土地 vs. 都会，家族 vs. 个人的二元对立，更是同性恋「情欲空间」的房，对宗嗣传承「系谱空间」的房激烈冲突的必然结果。

回剩菜的丈夫，一个穿着内衣内裤、开着厕所门小便的父亲。而更有甚者，他还是一个躲在三温暖里被动等待的老年同性恋，正如导演蔡明亮坦承，「那个爸爸躲在阴暗、潮湿的角落，这个意象一直是我想要的东西」（陈宝旭 56）；「苗天的行动其实是非常被动的，他在那个三温暖房间里，始终是等待的『有就有，没有就没有』，非常的凄凉和无可奈何」（张靓茜 149）。

而有趣的是，蔡明亮却用了过去的「硬」汉、「硬」底子演员出饰「去阳物化」父亲一角，似乎一方面在抗拒异性恋霸权用恐同与恐女机制加诸于同性恋身上的阴性化想像，另一方面又诚恳地想去呈现年老色衰、无权无势的男同性恋父亲，依旧对美丽青春的少年胴体有着迷恋，而只能在阴暗、潮湿的角落被动等待。在传统父系文化中，「父」的人伦位置绝对是彻底去性欲化的（连夫妻之道皆以「敦伦」名之），而《河流》的大逆不道，不仅在呈现父亲的身体、父亲的欲望，而那身体与欲望的导向居然还不是异性恋的。³而同性恋父亲的欲望身份一旦现身；那父子传承认同上的定位，便也有了欲望流动的暧昧。不要小看同性恋父亲与同性恋儿子在三温暖里做爱这件事，或只将其归因于误打误撞的或然率，因导演蔡明亮所要问的乃是一个更具颠扰性的问题：「他爱他的小孩，就像任何父亲爱他的小孩一样，这个界限非常暧昧，因为这个父亲是这样一个人（同

³ 大多数批评家对此种父亲的另类形象，多是以台湾社会家国的权力结构与历史脉络角度探讨之。例如蒋勋在〈家、国、历史、父亲〉中就曾指出，「台湾在整理近代中国角色的悲剧历史中，有迷惘、困惑，但是，正因为这种迷惘，使台湾最近两三年的电影大胆否定或质疑了父祖之国的威权角色，也从而不知不觉间颠覆了父权的历史形象，似乎急切地要摆脱『家』或『国』的权力结构，恢复更多个人的自我独立意识」（49）。

性恋者），所以他的界限就更加混乱，也就是说，他觉得他不可以那么明显地爱他的孩子」（张靓茜 149）。

而对应于不敢那么明显爱儿子的父亲，是否也有一个不敢那么明显爱父亲的儿子呢？《河流》不直接讲恋子情结、恋父情结，只是让在父子关系轴上以认同压抑欲望的规范松动，让形同陌路般疏离的父子在三温暖里不知情下，以性爱拥抱做身体的第一类接触。《河流》里对父亲为儿子手交，而儿子射精在父亲手上的设计十分有趣：从小用手帮儿子把屎把尿的父亲，为何不能帮儿子手交？而帮儿子手交的手在开了灯之后，也一巴掌打在儿子脸上。按精神分析的说法，儿子自慰的恐惧，在于来自父亲阉割的惩罚，而今惩罚儿子自慰的手也正是为儿子自慰的手。更有甚者，在黑暗的乱伦场景中，「去阳物化」的老年父亲乃弱势，以手交服务有着年轻身体的强势儿子；而在开灯后的相认场景中，摄影机以低角度摄取父亲的正面庞然身躯，儿子的背影则萎缩在镜头前角，相认后重新标明的人伦位置与强弱关系马上逆转。

但我们并不会忘记那打在儿子脸上的手，也是沾了儿子精液的手。这射精的文化引申自是十分丰富，像林奕华在〈血流成河〉中所言：

父亲问儿子：「干什么呀你？」儿子答：「你别管嘛。」至于父母，就更加没有言语了。有一日，喝完一杯水，她发现脚下已成泽国。与此同时，一个少年按捺不住，将精液泄在一个男人的手上，因为关系父子，那滩精，就成了血。

这滩精血，不仅反应了传统中国性文化中「一滴精、十滴血」的肾亏、壮阳论述，更直接呼应哪吒「剔骨还父、剜肉还母」的决绝：如果儿子由精子与卵子受孕而来，那该还父亲的不正是那一滩精血

吗？

《河流》能激发出这样的狂想也不为过，毕竟蔡明亮从第一部电影开始，便处心积虑营造哪吒的形象，这个哪吒不仅充满中国传统神话反抗父权的想像，也有西方彼德潘式只愿嬉戏、不愿长大的孩童心态，更有奚淞同性恋版〈封神榜里的哪吒〉的怪胎性欲意涵。哪吒的「逆父」，不是传统精神分析的「弑父」或「恋父」的二元对立，而是有比弑父与恋父更为繁复幽微的牵动，因为以「房事情结」与「绝嗣恐惧」的文化角度视之，「弑父」更彻底的方式是自杀（哪吒的剔骨还父？），儿子让父亲绝子绝孙，而自杀之外最好的方式是「恋父」，爱恋父亲的儿子也一样让父绝子绝孙。或许儒家文化的怪胎性，正在于「弑父」与「恋父」居然可以是一体两面，异曲同工的。

困于社会压力而结婚的同性恋父亲，传宗接代似乎有后，然而此后却无后，虽同性恋儿子也想步乃父后尘，但「直」性爱之后却「歪」了脖子。而三温暖父子乱伦的场景之所以如此触目惊心，在同性恋与乱伦之外，不正由于它牵动了儒家文化最深层的绝嗣恐惧，而且是以一种父拥子抱引发父死子继的双层绝嗣想像。《河流》的父不父、子不子，同性恋乱伦的「视觉化不可再现者」，不正是直捣宗法父权的黄龙，在那「临界的感光点」下面对既恐惧又渴望、想闪躲又无从闪躲的欲望场景吗。

这一次他与父亲狭路相逢，他没有杀了他，他只是和他做了爱。

參考書目

- 王志成，〈慾望的浮屍與倫常的解體〉，《河流》，焦雄屏主編，皇冠，1997，頁 40-43。
- 王瑋，〈敘事無能的台灣電影〉，《當代中國電影：一九九五～一九九七》，黃寤蘭主編，時報，1998，頁 67-72。
- 林奕華，〈血流成河〉，《27019730997》，香港，陳米記，1997，頁 28。
- 李歐梵，〈向一位現代藝術家致敬〉，《洞》，焦雄屏、蔡明亮編著，萬象圖書，1998，頁 169-76。
- 奚淞，〈封神榜裏的哪吒〉，《現代文學》，1971 年 9 月，頁 224-36。
- 張小虹與王志弘，〈台北情慾地景：家／公園的影像置移〉，《慾望新地圖：性別·同志學》，張小虹著，聯合文學，1996，頁 78-107。
- 張靚蓓，〈蔡明亮《河流》〉，《當代中國電影：一九九五～一九九七》，黃寤蘭主編，時報，1998，頁 145-60。
- 焦雄屏，〈同一屋簷下的荒人〉，《河流》，焦雄屏主編，皇冠，1997，頁 36-39。
- 陳其南，〈中國人的「房」事情結〉，《婚姻、家族與社會：文化的軌跡（下）》，允晨，1990，頁 83-92。
- 陳寶旭，〈慾望·壓迫·崩解的生命－訪蔡明亮〉，《河流》，焦雄屏主編，皇冠，1997，頁 52-76。
- 項貽斐，〈在生命的下水道探索－李康生〉，《河流》，焦雄屏主編，皇冠，1997，頁 115-22。
- 項貽斐，〈都市遊魂的慾望法則－陳昭榮〉，《河流》，焦雄屏主編，皇冠，1997，頁 131-39。
- 蔣勳，〈家·國·歷史·父親〉，《當代中國電影：一九九五～一九九七》，黃寤蘭主編，時報，1998，頁 48-52。
- 蔣勳，〈同性戀電影的新視野〉，《當代中國電影：一九九五～一九九七》，黃寤蘭主編，時報，1998，頁 53-57。
- 韓良憶，〈記住的和遺忘的〉，《河流》，焦雄屏主編，皇冠，1997，頁 91-105。
- Kent Jones，〈粗糙與平滑〉，《洞》，焦雄屏、蔡明亮編著，萬象圖書，1998，頁 169-76。

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Edelman, Lee. "Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance, and the Spectacle of Gay Male Sex." *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991. 93-116.
- Freud, Sigmund. "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and ed. James Strachey. Vol. 19. London: Hogarth Press, 1953-74.
- , *From the History of an Infantile Neurosis*. Standard Edition, Vol. 17. London: Hogarth Press, 1953-74.
- Laplanche, Jean , and Jean-Bertrand Pontails. "Fantasy and the Origins of Sexuality." *Formations of Fantasy*. Eds. Victor Bergin, James Donald, and Cora Kaplane. London: Methuen. 1986. 5-34
- Miller, D. A. "Anal Rope." *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991. 119-41.
- Sedgwick, Eve K. *Tendencies*. Durham: Duke UP, 1993.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.