

## 酷兒理論與政治

### 怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景

張小虹

《河流》是一部很怪的電影。

為了拍攝兒子小康（李康生飾）與父親（苗天飾）在三溫暖裡發生的「亂倫」行為，工作人員長時間待在空氣窒悶的蒸氣浴室裡，拍完後，幾乎每個人都病倒了（項貽斐 119）。

又如在片中飾演美少年的陳昭榮回想起拍片的過程，覺得在三溫暖裡與苗天發生肉體關係的戲最為困難，因為在心裡一直把苗天當成銀幕上將軍一般喝酒、吃肉的漢子，只得在演出前以戀父情結投入角色，把敬畏之心轉為孺慕之情，才算勉強進入情況。但因拍攝現場燈火通明，他因不敢去探觸苗天的身體而 NG 了兩次。片子殺青後仍心有餘悸，「蔡明亮的電影太悲情，感覺實在很悲傷，連我自己也不知道為什麼，到現在那股影片裡的壓力都還在」（項貽斐 133-34）。

而飾演兒子的李康生也好不到那裡去，當年在拍完《青少年哪吒》後脖子便突然沒來由的痛，前後竟長達九個月之久，打針、針灸、貼膏藥、求神問卜皆無效。而在拍攝《河流》的過程中，每每為配合劇情要求而必須將脖子扭轉到不能再轉的程度，以便讓病癥更明顯也更具說服力。但每當李康生用力模擬重現過去的病狀苦痛

時，總是恐懼再多扭一點便會讓這個由真到假，再由假求真的過程演變成最後的「弄假成真」：「在戲劇情境與記憶夢魘間，李康生的邊緣遊移，成了殘酷的辯證，一方面得求心境與外觀的貼近，但另一方面又害怕記憶全面反撲，無端的怪病再度發作」（項貽斐 116-18）。

但除了工作人員的集體病倒、陳昭榮揮之不去的壓力、李康生莫名其妙的怪病外，《河流》的怪也讓影視記者和影評人大感身體不適。黃怡在自立早報〈兩性電影院〉中評述《河流》一片時指出，「它集中了台灣電影史上最陰霾、低沈的畫面，使你看了以後想趕快去洗個澡，然後像隻濕濕的狗或貓一樣，在陽光下舔乾自己的毛。雖然這是不可能的事」。《河流》開頭是小康在污水中扮浮屍後要趕緊洗個澡，而今影評人看《河流》也如在陰霾影像中沈浮，唯一的身體感應也是要趕快洗個澡。

但其中最怪的莫過於導演蔡明亮本身對《河流》這個怪胎的「(否)承認」(disavowal)：「拍完《河流》，我自己有一種比較深的、寂寞的感覺。我以前拍完任何一部作品，不論是做舞台劇也好，拍電影，或拍完《愛情萬歲》也好，我一直會覺得那是我很疼愛的小孩，縱有千般不是，我都喜歡它。可是《河流》非常詭異，拍完後我不大想看，常不記得我拍了《河流》」（張靚蓓 156）。

《河流》描述的是一種怪病，兒子沒來由地歪了脖子而藥石罔效；《河流》描述的是一件怪事，平日形同陌路的父子竟歪打正著地在三溫暖裡作了愛。而《河流》的怪更在拍攝、演出甚至觀賞的過程中擴散漫延，有人記憶消檔，忘了拍過此片；有人記憶回返，怕怪病捲土重來；有人拍完即倒下；有人看完要洗澡；更有人為此鬱

結至今。這一連串戲裡戲外、幕前幕後的「身體病徵」、「壓抑回返」、「記憶錯亂」、「心理焦慮」，是否都提供了某種程度心理與生理互轉的歇斯底里症候群的想像呢？歪脖子的身體怪病，父不父、子不子的倫理歪亂關係，是否都召喚著某種身體與倫理的「歪讀」(queer reading) 可能呢？

蔡明亮是九〇年代台灣電影創作中的佼佼者，1992 年初執導演筒的《青少年哪吒》即獲中時晚報電影獎最佳影片，1994 年的《愛情萬歲》獲威尼斯影展金獅獎，1996 年的《河流》更獲柏林影展評審團銀熊獎、芝加哥國際影評人費比西獎和聖保羅影展影評人特別獎，1998 年的《洞》也入圍坎城影展競賽單元。但這些輝煌的得獎紀錄，卻不能帶來相對票房的熱絡，尤其是《河流》更草草幾天下片。而這部直接處理男同性戀與父子亂倫情節的電影，除了引起台灣片商當面指摘政府的國片輔導金被拿去拍「亂倫、破壞家庭、亂搞同性戀」的電影和部分影評人的褒獎推薦外，居然波瀾不驚地逃過了原本預期傳統保守勢力的道德圍剿，是台灣的社會更多元開放了？還是除了國片票房普遍性低落外，更有一種矛盾複雜「不敢看、不願看」的文化禁忌與逃避心理？

那《河流》到底強迫觀眾（也包括導演、演員、工作人員與影評人）去看什麼呢？什麼又是可見與不可見之間引發身體徵候的心理掙扎呢？

## 1、變性伊底帕斯

在回答以上的問題之前，先讓我們看看兩篇有關《河流》的評論。

蔣勳的〈同性戀電影的新視野〉一文指出，《河流》乃蔡明亮第一部坦然面對同性戀，並以其為探討核心的電影，深刻地描呈了人在家庭倫理結構瓦解後的孤獨感與荒涼感。但在這篇四平八穩的論述文章中，卻有一段十分有趣的觀察：

《河流》中父親與小康在三溫暖閣暗小室中相遇，他們辨認不出白日在倫理中的父子關係，他們觸摸對方的身體，這個身體回到「個體」的關係，不再是「父子」，而是「愛人」。如同古老神話中伊迪帕斯與母親的性愛，一旦不能辨識倫理中的角色，「個體」的自由解放了，「倫理」也即刻瓦解。(55)

這段文字在表面上完全呼應蔣勳全文的基本立場：家庭 vs. 個體，倫理 vs. 性慾，故倫理瓦解與個體解放的重心，便在兩個彼此觸摸的男人之間，只有身體，而無倫理上父子身分的定位。但蹊蹺的是，在蔣勳的跨文化比擬中這兩個男人卻「如同古老神話中伊迪帕斯與母親的性愛」，此比擬之「怪」，不僅在於將二個男人變成一男一女，也將父子亂倫變成了母子亂倫。

而在 Kent Jones 〈粗糙與平滑〉一文中，他先自省身為「西方的中國電影專家」之身份弔詭，再對國際影壇的區域性狂熱做出評斷，並比較侯孝賢、楊德昌與蔡明亮之電影風格。而在談論到《河流》挖掘生命的潛藏痛楚，以「不安的影像駭人地粉碎了巨大的禁忌」(168)時，卻也出現一段十分有趣的評論：

同時，在三溫暖中，慾望的河流在升漲中，蔡明亮將這場戲拍得像他一生都在準備此戲一樣。赤裸的兒子躺在父親的臂彎中，父親自背後幫他手淫，他們的臉孔和身子在黑暗的光線中宛如「聖母慟子圖」(Pieta)，李康生扭曲的脖子時在焦點中，他半苦半歡愉的呻吟，像個小孩一般。(167)

如小孩般赤裸躺在父親臂彎的影像，召喚的竟是宗教的聖母慟子圖

（是情慾化了聖潔的宗教？還是宗教救贖了沈淪的肉慾？），這不僅是性愛轉換為死亡，也是再次父親「變性」為母親。

為什麼在這兩篇精彩文章的譬喻部分，父親都必須「不倫不類」地「變性」為母親？而這種「亂倫」明喻（*simile*）的（不）恰當，是否正說明了文化在亂倫禁忌之中另有禁忌？兒子為何只能配對母親，不能配對父親？這不禁令人想起巴特勒（*Judith Butler*）在《性別麻煩》（*Gender Trouble*）中對精神分析異性戀模式的拆解：「對同性戀的禁忌必然先行於異性戀亂倫禁忌，同性戀禁忌實際上創造了異性戀「氣質」而使伊底帕斯衝突變為可能。當小男孩與小女孩帶著異性戀亂倫目的進入伊底帕斯劇時，早已受制於將他們「歸屬」於壁壘分別之性差異的禁制。」（64）。小男孩戀母的伊底帕斯情結，為什麼不能是戀父？而被源引為異性戀「源頭」的伊底帕斯神話，不正也有個怪胎「源頭」嗎？伊底帕斯之父雷爾斯（*Laius*）不正是因為迷戀美少年而遭婚姻之神以其日後將被子所弑為懲罰（*Dollimore 204*），兒子的戀母竟是來自父親的戀童，而兒子的戀父卻自此而後遭到更深的壓抑。

以此說來，母子亂倫尚有伊底帕斯神話為其文化呈現，更有佛洛伊德以精神分析弑父娶母的「伊底帕斯情結」，為其做普遍人類性慾建構的基石，反觀父子亂倫則像是禁忌中的禁忌，過早被嚴禁在意識與文化呈現之外，徹底不可說、不可見。基於這種「文化的不可再現性」（*cultural unrepresentability*），或許我們可以寬宥為何兩位批評家不約而同要在明喻使用中將父親「變性」為母親。

也或許《河流》最大的挑戰，不僅在於呈現同性戀，呈現亂倫，更在於「視覺化不可再現者」（*visualize the unrepresentable*）的父子

亂倫。蔡明亮曾說：

我是希望能從表象的東西慢慢走到人的內在世界，拍『河流』的時候我一直告訴自己說我要拍人的內在，甚至應該說是人最陰暗部份；我總覺得人都不是很快樂的在過活，不管有沒有錢，就是總有一個陰暗的東西在那裡作怪，很不容易快樂。（陳寶旭 55）

而這個內在作怪、最「陰暗的部分」，也讓蔡明亮在拍攝過程中受到了驚嚇：

你如果問處理亂倫的意義在哪裡，我說不出來，我就是覺得要推到那邊。在拍這段戲之前，所有的人包括我自己在內都不知道會怎麼處理這段戲，等到決定要那樣處理的時候，大家都嚇到了，我自己也嚇到了，好像就是有一股力量促使我去拍這個東西，可能是我陰暗的那個部份吧！（陳寶旭 61）

某種「陰暗」的力量促使他去拍這「最陰暗的部分」，被嚇到的工作人員拍完後集體病倒，被嚇到的導演，殺青後忘了拍過此片，還有那些被嚇到的演員、被嚇到的影評人、被嚇到的觀眾呢？而為了要拍這種「陰暗」，《河流》的攝影指導廖本榕甚至自創了「臨界的感光點」一詞，來拍這場高難度的床戲：

臨界的感光點，是指燈光不能太亮，但必須足夠感光，而目光的顏色還不能變。為了捕捉影像的神祕感，打光經驗老道的王盛師父，設計一個固定的光點，演員的表演上因而十分狹小，一離開光區，會形成陰影，人物遂在忽明忽暗之間，完成這場張力十足的戲。（韓良憶 92-93）

忽明忽暗的臨界點，神秘的影像忽隱忽現，這父子亂倫場景的高難度「影像再現」，正在於「再現」其「不可再現性」，這種鏡頭語言便與文化的心理機制牽牽絆絆，而產生了豐富細緻的諸多掙扎。

## II、慾望場景停看聽

但在進入《河流》中父子亂倫場景的細部分析之前（延宕不也是一種迴避的心理機制嗎？），讓我們先瞧瞧蔡明亮對慾望場景之調置營構功力。蔡明亮曾坦承其不太仰賴劇本，反倒常常仰賴場景給他的感覺，而其場景調度的能力，也往往被歸功於他早期小劇場的舞台劇經驗。但蔡明亮這種以場景代替敘事、情節的風格，卻引來正反兩極的評語。譽其者謂之：「減至最少的對白，完全靠場景調度的美學結構，除了泛現電影語言的神采飛揚外，也進一步展現了現代人不善溝通、封閉隔睽的自我世界，它讓人看得津津有味」（焦雄屏 155）。毀其者謂之：「台灣電影徹底忽略了『敘事』對於一部劇情影片的重要性！所以現在的台灣電影經常很『難』看！……至於《河流》，則是近年來台灣電影中敘事乏味的典型代表！……當我涉入愈深，不耐的感覺也愈重，幾度昏昏欲睡。」（王瑋 71）。

以場景代替敘事，有人看得津津有味，有人看得昏昏欲睡，這裡不打算論斷誰是誰非，但卻想將蔡明亮的「場景」處理，由美學風格與現代都會隱喻的討論面向上，移轉到另一個精神分析的場域，亦即「慾望場景」（*mise-en-scène of desire*）的處理。依拉布朗曲和邦達利（*Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis*）的說法，幻象（*fantasy*）乃以場景調度之方式發生：

幻象並非慾望之客體，而是慾望之場景。在幻象之中，主體並非追尋客體或其符號：他以被困在一系列意象當中的方式出現。他不去呈現被慾望的客體，而是呈現自己在場景中的參與，即使是在幻象的最初型式中，他也不被指派任何固定的位置……。（26）

而幻象的慾望場景又以「起源幻象」（*fantasies of origins*）為主，其中「原初場景」（*the primal scene*）的探討更是精神分析在論證性別

與性慾取向上的關鍵點。

以佛洛伊德為例，他在〈兩性生理差異的一些心理結果〉（“Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes”）一文中提出「原初幻象」（primal fantasy）的觀念，其乃由父母交媾的「聲音」所啟動：「分析研究以一種隱微的方式向我們顯示，極幼年時期的孩童經由聆聽父母交媾而開始最早的性興奮經驗，而拜其事後效應所賜，此事件可成為孩童整體性慾發展的起點」（250）。而後佛洛伊德更在「狼人」（the “Wolf Man”）的病歷史討論中，將狼人夢境中窗前白狼群蹲踞在核桃樹上的場景，釋夢為「狼人」幼年時期「看見」父母性交場景的置換。

而「原初場景」所牽涉到的聽覺與視覺，遂成為建構（男性）孩童性別與性慾取向的樞紐：認同父親的位置而慾望母親（異性戀的「正伊底帕斯情結」）與認同母親的位置而慾望父親（同性戀的「負伊底帕斯情結」）。當然這種說法本身雖在承認同性戀情慾存在的同時，卻仍不脫異性戀中心的預設：認同與慾望必須分道揚鑣，而同性戀只有認同母親（陰性）位置一途，更有甚者「負」（the negative）除了是以「正」為中心與起源外，更充滿文化「負面」與影像「負片」的聯想。

但「原初場景」的架構，卻提供了精神分析在電影理論上的巧妙運用。像奚爾曼（Kaja Silverman）一反傳統將觀眾（偷窺者）的觀視權力掌控視為「施虐」（sadism），逕自把觀眾（偷窺者）比擬做被困在搖籃裡的孩童，任由父母交媾的聲音與影像所淹沒，而充滿被動無助的「受虐」（masochism），只因成人性慾大量而全面地穿刺他的眼睛與耳朵（164-65）。她甚至把過去電影理論習於以距離、

掌控、施虐的偷窺論，當成一種企圖反轉「原初場景」被動無助的補償性心理機制。而在她的分析之中「原初場景」也由原先的父—母—子三角擴展至二人做愛、一人觀看或聆聽，不再侷限於親子的身份對應，而觀看或聆聽者可是片中的角色（影片之內的觀眾），也可不透過角色而直接以影片之外的觀眾取而代之。

若以此種「始初場景」所牽動的認同慾望的位置游移，來切入蔡明亮專擅的場景調度，確實會有許多有趣的發現。《青少年哪吒》裡阿澤（陳昭榮飾）隔著牆壁聆聽隔壁房間中哥哥與陌生女子阿桂（王渝文飾）做愛，在女子的呻吟聲中阿澤自慰得到高潮，而後在家中廁所撞見「哥的馬子」阿桂，而開始一段似有若無、曲折又挫折的愛戀故事。阿澤的性慾與其說是以阿桂為慾望的客體，不如說是在三角（二人做愛，一人聆聽）慾望場景中被啟動，並以又慾又怕取代哥哥的方式進行，而這種三角慾望場景也隱約在阿澤的哥們阿彬重傷時要抱阿桂（現在「哥的馬子」中的哥成了阿澤），或阿澤和阿桂在旅館裡做愛，小康（李康生飾）在對街守候並破壞阿澤機車，而使報復、愛慕、認同、置換與慾望的關係更形曖昧。

而在《愛情萬歲》中，至少有三個慾望場景的調度是令人印象深刻的。首先是小康在喝完礦泉水之後，拿出瑞士刀要割腕，幾經躊躇後關燈，特寫鏡頭照著鮮血滴在刀面上，而正在此時美美（楊貴媚飾）與阿榮（陳昭榮飾）雙攜而歸，在主臥室裡寬衣解帶。鏡頭帶著觀眾進入主臥室瞧見男女的親吻愛撫，再帶到因聽到聲響而走到門外，好奇探頭的小康，半掩的門有光從房內射出，小康駐足一會後便再度回房。其次是一段十分怪胎的慾望模擬方式，發生在小康與「西瓜情人」之間（阿榮以為主人返家而在陽台間躲藏）：小

康從塑膠袋中取出小玉西瓜，對其深情注視並且熱吻，再拿出瑞士刀在西瓜上挖出三個洞當保齡球玩。此種怪胎情慾的呈現方式，竟使得一位影評人也不禁想入非非：「我相信大部分人看他戳第一個洞時，都會以為他要用西瓜為自瀆工具，因為整個氣氛充滿了私密的渴望」（Jones 161）。

西瓜撞破了就吃，吃完了就用西瓜皮抹臉，小康是把西瓜幻想成情人的臉或自慰工具皆不打緊，而是透過這種自體情慾的「遊戲」帶出他的童心、孤獨與在性別和性慾取向上的不明確，正如同他穿高跟鞋、黑色女裝翻跟斗、做伏地挺身一般。而他的性別與性慾取向上的「位置」是要透過美美與阿榮第二次做愛時，才有了曙光一現的暫時性落點。這次他是被困在床下，進出不得，當床上的男女戰況激烈，他在床下則循著「配樂」自慰，而後當美美起身外出，他便由床下爬到床上，躺在美美的位置上親吻了阿榮<sup>1</sup>。

而在《河流》之中，小康與巧遇的同學湘琪（陳湘琪飾）在旅館裡做了愛，燈光打在湘琪的臉上，小康背影如陰影，鏡面反射出的肉體更恍惚若鬼魅，而這場明明是嚐試異性戀「直」（straight）性愛的努力，卻讓小康「歪」了脖子。而後「歪」了脖子的小康與父親赴台中求神問診而住進旅館時，也不忘「歪」著脖子拿著貼靠在牆壁上的玻璃杯，偷聽隔壁房間裡的「直」性愛。如果小康與湘琪二人之間的床戲，觀眾是偷看偷聽的第三者，那小康貼牆偷聽的舉動（戲裡的偷看偷聽者）是否正「後設」地帶出「觀眾」在慾望場

---

<sup>1</sup> 有關此慾望場景中各種不同模擬慾望的途徑，與其所牽動的認同與慾求機制，可參考張小虹與王志弘，〈台北情慾地景〉頁 100-101。

景中的不可或缺性呢？而劇中慾望場景對小康性別與性慾取向的大風吹，是否也是一種對觀眾性別與性慾取向的大風吹呢？我們是否皆同小康一樣經由偷看與偷聽的方式，而參與了慾望場景的搬演呢？

而當歪歪直直各種交錯性慾，在蔡明亮電影男男女女的慾望場景中搬演，那正宗老牌、狹義定義下父—母—子的「原初場景」又會是如何一番的怪胎光景呢？《河流》中的父母分房而睡，母親在床上抱著枕頭、觀看情夫盜錄工廠翻製的日本 A 片，兒子在自己的房間中用按摩棒在頸部按摩，而父親則無可奈何地將毛巾蓋在臉上睡去。在這三個鏡頭所串成的聲音影像中，兒子「偷聽」到「父母房間」中的淫聲，而父親「偷聽」到妻子臥室中的淫聲與按摩棒聲（以為是妻子看 A 片自慰？），而妻子則是偷聽偷看、壓低音量的日本 A 片。在這個家中小康故「原出」於父母，但這個家的「原初場景」卻只能存在於錄影帶的影像之中，而這個家中的父母更錯置如孩童一般，被影像中的異性戀成人性慾穿刺耳朵與眼睛。

### III、三溫暖父子亂倫

在《河流》中父母不做愛，但父子卻做了愛，這對「原初場景」的怪胎化，又會起什麼樣的效應呢？而導演、演員、工作人員與觀眾在拍攝、呈現、觀看這父子亂倫場景的過程中，又會有怎樣的自我心理掙扎？又該有如何的自我心理保護呢？眾人皆知這樣的「視覺化不可再現者」，必然造成極大心理上的震撼，但本文並非要普查震撼的強度與內容，而是要去探究這震撼中視覺與心理的互動方式，視覺如何帶出心理，心理如何干擾視覺，換句話說，本文的重心不在鏡頭「與」心理機制，而在鏡頭「的」心理機制。

在晚近的怪胎研究中，對觀看（尤其是不願觀看）的心理機制，有十分有趣的論文生產，像愛德門（Lee Edelman）在〈活見鬼：再現、監控場景與男同性戀性愛景觀〉（"Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance, and the Spectacle of Gay Male Sex"）一文中，便從佛洛伊德在「狼人」病歷史中父母「肛交」的性愛方式，談到其對一般異性戀男人陽剛主體性慾建構之威脅。他深刻地指出這種威脅甚至讓異性戀者想都不敢想像「肛交」的可能：「究竟是怎樣的傷口，讓肛交場景即便是在想像的空間中搬演也如此危險，究竟這場景有怎樣的力量，暗示——僅暗示就可以沾污——這個場景，或僅是這個場景的可能性而已，就必須被適切地加以否認」（94）。換句話說，這個場景之可怕駭人，正在於其不可想像與不能被想像，但否認機制下不可被想像與不能被想像的本身，已是一種深具威脅性的「陰暗」想像。

而米樂（D.A. Miller）的〈肛索〉（"Anal Rope"）則更精彩地以希區考克電影《奪魂索》（*Rope*）為例，談論電影鏡頭的操作與恐同症心理的互動，尤其是那種想看又不敢看的矛盾：「《奪魂索》汲汲營營的不僅在於激起一種看的慾望，也在於啟發一種看的恐懼；偷窺欲望的客體正是不能被眼睛看到的東西」（131）。而這種又愛看又怕看的心理掙扎，便轉換為一種電影語言的形式：為了等待「不可避免之事」的發生，鏡頭睜大了眼睛眨也不眨，「極度地不願意閉上眼睛」（133）。故《奪魂索》成了希區考克電影中少有幾乎揚棄剪接的電影，只在緊要關頭有五次全黑換場（blackout 兼有嚇暈、失去意識的雙關），而每次皆以男人的背部鏡頭為最終的驚鴻一瞥：「鏡頭——偷窺者耐心地等待『它』的發生，也同時帶著鏡頭——警察的帽

子，鏡頭—警察在此場景中的出現，確保『它』終究不會發生，鏡頭—警察毫不懈怠的監控便也因此說明『它』根本不存在」（133）。

這兩篇論文以恐同心理下的肛交恐懼想像為出發，分別探討了其在病歷史、文學與電影中的呈現方式，《河流》雖非相同邏輯運作下之產物，也並不直接處理肛交想像，但就某種程度而言，這兩篇論文在心理層面對「暗櫃運作」（the operation of the closet）分析的細膩性與矛盾性，確實有助於了解《河流》在處理同性戀與亂倫的雙重文化禁忌時，所展現想看又不敢看的慾望與恐懼。

故就《河流》電影鏡頭下的慾望場景而言，「夢境」的營構既是心理機制的呈現（意識與潛意識的交鋒、寫實與超寫實的擺盪），也是心理機制自我保護的運作（如同電影開頭拍片的後設手法與心理距離，「像個假人」如「像場（惡）夢」般皆當不了真）。導演蔡明亮指出《河流》中空盪的街道與天橋，正是要營構出虛幻超寫實的夢境之感：

我是刻意把表演的空間讓出來，讓演員把環境當作一個舞台，其他這些場景明明都是在台北，但是因為沒有人，看起來有一種虛幻的感覺，人在其中，就像是在夢遊一樣。（陳寶旭 3）

一如「小康歪著脖子還到處走，好像夢遊一樣，一直到他最後推開窗為止」（陳寶旭 59）。尤其是在父子三溫暖亂倫的那場戲中，蔡明亮更要求在影像與燈光上「能呈現『虛假』、『不真實』的感覺，類似黑白老片的風格」（韓良憶 92），因而發展出前述的「臨界的感光點」的打光法。正如同焦雄屏所言，蔡明亮的「畫面不再是新電影誇詡的紀錄寫實，而是許多視象、聲音放大或濃縮的超現實象徵」（39）。

這些從打光到視象的慾望場景營構，半夢半醒間的臨界漫遊，既是電影語言的型式，也是電影語言的心理機制，而這種型式與心理機制的契合，也出現在《河流》一片中對角色與影像「重疊」（double）之運用。美少年（陳昭榮在西門町麥當勞釣人，與苗天用眼神勾搭，整個試探、尾隨到進入三溫暖的過程亦有如夢境，「聲音過濾到只有腳步聲，顏色也故意七彩虛假、超現實的感覺」（《河流》25）。但同時電影透過交叉剪接的方式，讓美少年陳昭榮的影像與小康的影像疊合：陳昭榮與苗天勾搭，接著轉到小康打著赤膊在家中餐桌前扒飯，鏡頭再轉回在鏡子前光著身子只圍一條浴巾的陳昭榮，再轉到在穿衣鏡前穿上花襯衫的小康，而緊接在陳昭榮與苗天床戲之後的，則是陳昭榮與小康在三溫暖櫃台一進一出的擦肩而過。陳昭榮與小康的影像重疊，美少年與兒子的角色重疊，不僅是帶出父親、兒子與美少年在性慾取向上的同質性，也是帶出由父親—美少年巧遇到父親—兒子偶合的心理準備，那不可避免之事的最終到來。

而父子亂倫場景的最「終」到來，便成了《河流》鏡頭的「拖戲」心理，一種既以延宕（deferral）為逃避，也以延宕為自虐的心理機制。被安排在影片結尾的父子亂倫場景，不斷地以角色與影像重疊的「預告」方式呈現其不可避免性，卻又千呼萬喚不出來。真正臨到關頭時，又讓小康在有如幽冥迷宮的甬道上開關無數的門，甚至一度反鎖其中一個房間，好似就此逃過一「劫」，最後還是命中注定般走進唯一沒有反鎖的房間，亦即父親所在的房間而終究難逃此「劫」。此種心理機制的「拖戲」，自是與《春光乍洩》的「乍洩」方式極為不同，如果《春光乍洩》一開頭便呈現梁朝偉與張國榮的

床戲，以男同性戀的激情性愛引發觀眾的驚訝，那《河流》「拖戲」呈現的便不是驚訝而是焦慮，想看又不敢看、最終又無法挽回避免的焦慮。

而當這亂倫場景真正到來時，鏡頭卻又陷入一種好似伸手不見五指的黑暗。然而這種黑暗卻又不是完全徹底的黑暗，透過「臨界的感光點」，我們依稀彷彿隱約看見父親在兒子身後幫兒子自慰，兒子歪著脖子發出似痛苦又似興奮的呻吟。這種黑暗營構出幽冥般虛幻的超現實之感，這種黑暗處理了慾望與恐懼之心理機制，這種黑暗更現身說法地呈現了父子亂倫的「不可再現性」，那文化與心理層面「最陰暗的部分」。

而這個父子亂倫場景的鏡頭處理，自然也讓台灣過往對長拍鏡頭的討論又添另一面向。以蔡明亮為例，長拍鏡頭可以呈現攻防的張力，肉體的試探與拒絕，可以表達對角色的感情與關懷（王志成 42），或反向對生活細節的「沈思性（meditative）」疏離效果：

蔡明亮技巧的最大特點——這是任何明眼人都可以看得出來的——就是他擅用的長鏡頭，人物在作愛、吃飯或哭泣的時候，開麥拉是固定不動的，冗長得令人喘不過氣來（而跳接或溶入溶出的鏡頭極少）。他用這一連串的長鏡頭不厭其煩地拍攝人物日常生活的細節，有時候鏡頭用的是深焦距，可以事無巨細地把一場又一場的現實拍進來。（李歐梵 172）

但父子亂倫場景的鏡頭語言，卻是叫「明眼人」也看不明、分不清，喘不過氣來的同時更移不了腿、轉不了頭、眨不了眼。這場戲的長拍鏡頭彷彿是從「現實」中進入了「超現實」，或另一種缺乏象徵語言符號的「真實」。它像睜大的眼睛眨也不眨，嚇住了也呆住了，被強迫去看的同時又看不清、分不明，黑暗中「到底在幹什麼」的「不

知」與「一定在幹那個」的「知」，便以暗櫃運作的方式反覆進行。當「不可見」變為具威脅性的「可見」，而「可見」也同時變成另一種更具威脅性的「不可見」時，是否此處的長拍鏡頭正提醒著我們那被困在搖籃裡任由性慾穿刺眼睛與耳朵的孩童，那被嚇到的導演、被嚇到的工作人員、被嚇到的演員和被嚇到的觀眾呢？一如勞瑞緹絲（Teresa de Lauretis）所言，我們所要探究的正是「什麼能夠被看到，看即變成影像（imaging）和看即變成想像（imagining）之間的關連，觀視機制與幻象之間的關連，以及主體建構與慾望和想像期（the imaginary）之間的關連，尤其是指電影的想像期」（89）。《河流》「視覺化不可再現者」的努力，不正是一連串由變成影像、變成想像到進入想像期的過程，其貢獻不正在於為缺乏文化象徵語言的父子亂倫提供文化影像的想像可能，而《河流》之真正「猥褻」（ob-scene）之處，也不正在於把該排拒在現實與意識之外，登不上檯面的（offscreen），搬上了電影的銀幕與記憶的影幕。

#### IV、房事情結與絕嗣焦慮

而最終我們仍是要回返具體而微的文化層面，才能真正了解這「視覺化不可再現者」的潛在威脅，而當我們進入儒家文化的特殊倫理脈絡時，在理論語言方面的運用也將由精神分析以「原初場景」發展出的「伊底帕斯情結」與「閹割焦慮」，轉換成更能扣入台灣在地脈絡，受儒家文化、宗法父權影響下的「房事情結」與「絕嗣焦慮」。

《河流》裡的「家」跟小康一樣也得了怪病，父親房間的天花板漏水不止，終至泛濫成災。這種漏水的意象，除了電影界嘲弄蔡

明亮遇「水」則發外，也與《青少年哪吒》裡淹水的國宅，《洞》裡漏水的公寓前後呼應，成為影評人眼中蔡明亮都會傳奇中的重要象徵：

中國人引以為傲的五千年倫理綱常，早在現代化洪流下由五代同堂的小社會，解體為尚無法適應的小家庭。踉蹌的腳步，進一步被蔡明亮顛覆破壞為破敗病變的公寓，逆倫只是一個極端的家變象徵。(焦雄屏 37)

然而公寓的病變與逆倫的家變在隱喻式連結之外，還能有什麼更具文化殊異性的考量脈絡呢？陳其南在〈中國人的「房」事情結〉一文中，曾指出中國人是以「房」為中心意識的社會：

什麼是房呢？房就是父子關係。一個男孩從呱呱落地開始，相對於其生父的地位來說，就是一「房」。所以，房不單是指稱一個兒子，而且也意含父子關係。沒有父子相對性的存在，就沒有房的觀念。我們不能在路上碰到任何男孩，就隨便說他是一房，房並不等於男孩。

房的父子關係在另一方面則突出了系譜上的連性，每一個人在一生中必須經過兒子和父親的階段，而一代代延續下去，形成所謂宗祧或房嗣。這個連續線如果斷了，我們就說是「絕房」了。絕房就是絕子絕孫。由於中國人對房嗣連續性的重視，因此「絕子絕孫」成了最不人道的咒語。(陳其南 83-84)

以「房」為基礎概念而運作的中國父系親屬關係，凸顯了傳宗接代的重要，而「房嗣」自是與「房事」脫不了干係：

如果，房間、入洞房、房事或房中術等用語，與此處的房制度有關，那也是以中國人的房嗣或傳宗接代為中心的相關語意，而不是單純指男女雙方的「性」事。在這裏我們似乎把房的意識，和佛洛伊德的「性原慾說」銜接了起來。也許有人會提出佐証說，祖先的「祖」字，在甲骨文中原來是寫作「且」，象徵了神主位和男性的生殖器。(陳其南 88)

在此「房事情結」的理解中，《河流》裡漏水的「房」便有了更為豐富的詮釋想像。首先「房」可以是一個天花板漏水的「實質空間」，其次「房」也是父子承嗣的「系譜空間」，更是性原慾的「情慾空間」。故「房」的病變既是漏水，也是亂倫，更是同性戀；「情慾空間」打散了「系譜空間」，更讓「實質空間」變得無法安居。而由此房嗣—房事的軸線往下推，《河流》一片中「河流」源遠流長的意象，更生動呼應國族宗祧與家族房嗣連續性的想像，像是以黃河為文化發源地，以祖先為家族源頭，一直是父系文化、父系傳承不可或缺的中心思想。而《河流》片首污水浮屍的片段，便有其文化指涉上十分豐富的雙義性：同性戀的父親是如賽菊蔻（Eve K. Sedgwick）所謂異性戀霸權定義下「污染的源頭」（damaged origin）（64），而同性戀的兒子是系譜傳承上的浮屍嗎？還是慣以「河流」意象自喻的宗法父權的異性戀房嗣傳承本身才是污水浮屍，足以讓人活著「像個假人」或「有如浮屍」，沈浮其間之後還怪病連連呢？<sup>2</sup>

而「房事情結」與「絕嗣恐懼」，更具體而微地呈現在《河流》中有關父子角色的刻劃之上。父親一角由慣演武俠片俠士的苗天出飾，讓昔日銀幕上的陽剛英雄造型轉現另一種「去陽物化」（dephallicized）的父親形象，一個退休無所事事；吃妻子從餐廳帶

---

<sup>2</sup> 由此似乎也可切入蔡明亮電影與台灣新電影在「傳承」上斷裂，誠如焦雄屏所言，蔡明亮的電影「不再動輒與國家民族的大敘述相關，歷史、過去、傳統文化都拱手退位，蔡明亮關心的是此時此刻獨自啃噬自己孤獨和荒涼的個人。沒有史詩，沒有巍巍其言的尋根慾望……」（39）。但我想說的是，蔡明亮在題材與表現手法上與歷史文化家族尋根電影的斷裂，不僅是土地 vs. 都會，家族 vs. 個人的二元對立，更是同性戀「情慾空間」的房，對宗嗣傳承「系譜空間」的房激烈衝突的必然結果。

回剩菜的丈夫，一個穿著內衣內褲、開著廁所門小便的父親。而更有甚者，他還是一個躲在三溫暖裡被動等待的老年同性戀，正如導演蔡明亮坦承，「那個爸爸躲在陰暗、潮濕的角落，這個意象一直是最想的東西」（陳寶旭 56）；「苗天的行動其實是非常被動的，他在那個三溫暖房間裏，始終是等待的『有就有，沒有就沒有』，非常的淒涼和無可奈何」（張靚茜 149）。

而有趣的是，蔡明亮卻用了過去的「硬」漢、「硬」底子演員出飾「去陽物化」父親一角，似乎一方面在抗拒異性戀霸權用恐同與恐女機制加諸於同性戀身上的陰性化想像，另一方面又誠懇地想去呈現年老色衰、無權無勢的男同性戀父親，依舊對美麗青春的少年胴體有著迷戀，而只能在陰暗、潮溼的角落被動等待。在傳統父系文化中，「父」的人倫位置絕對是徹底去性慾化的（連夫妻之道皆以「敦倫」名之），而《河流》的大逆不道，不僅在呈現父親的身體、父親的慾望，而那身體與慾望的導向居然還不是異性戀的。<sup>3</sup>而同性戀父親的慾望身份一旦現身；那父子傳承認同上的定位，便也有了慾望流動的曖昧。不要小看同性戀父親與同性戀兒子在三溫暖裡做愛這件事，或只將其歸因於誤打誤撞的或然率，因導演蔡明亮所要問的乃是一個更具顛擾性的問題：「他愛他的小孩，就像任何父親愛他的小孩一樣，這個界限非常曖昧，因為這個父親是這樣一個人（同

---

<sup>3</sup> 大多數批評家對此種父親的另類形象，多是以台灣社會家國的權力結構與歷史脈絡角度探討之。例如蔣勳在〈家、國、歷史、父親〉中就曾指出，「台灣在整理近代中國角色的悲劇歷史中，有迷惘、困惑，但是，正因為這種迷惘，使台灣最近兩三年的電影大膽否定或質疑了父祖之國的威權角色，也從而不知不覺間顛覆了父權的歷史形象，似乎急切地要擺脫『家』或『國』的權力結構，恢復更多個人的自我獨立意識」（49）。

性戀者)，所以他的界限就更加混亂，也就是說，他覺得他不可以那麼明顯地愛他的孩子」（張靚茜 149）。

而對應於不敢那麼明顯愛兒子的父親，是否也有一個不敢那麼明顯愛父親的兒子呢？《河流》不直接講戀子情結、戀父情結，只是讓在父子關係軸上以認同壓抑慾望的規範鬆動，讓形同陌路般疏離的父子在三溫暖裡不知情下，以性愛擁抱做身體的第一類接觸。《河流》裡對父親為兒子手交，而兒子射精在父親手上的設計十分有趣：從小用手幫兒子把屎把尿的父親，為何不能幫兒子手交？而幫兒子手交的手在開了燈之後，也一巴掌打在兒子臉上。按精神分析的說法，兒子自慰的恐懼，在於來自父親閹割的懲罰，而今懲罰兒子自慰的手也正是為兒子自慰的手。更有甚者，在黑暗的亂倫場景中，「去陽物化」的老年父親乃弱勢，以手交服務有著年輕身體的強勢兒子；而在開燈後的相認場景中，攝影機以低角度攝取父親的正面龐然身軀，兒子的背影則萎縮在鏡頭前角，相認後重新標明的人倫位置與強弱關係馬上逆轉。

但我們並不會忘記那打在兒子臉上的手，也是沾了兒子精液的手。這射精的文化引申自是十分豐富，像林奕華在〈血流成河〉中所言：

父親問兒子：「幹什麼呀你？」兒子答：「你別管嘛。」至於父母，就更加沒有言語了。有一日，喝完一杯水，她發現腳下已成澤國。與此同時，一個少年按捺不住，將精液洩在一個男人的手上，因為關係父子，那灘精，就成了血。

這灘精血，不僅反應了傳統中國性文化中「一滴精、十滴血」的腎虧、壯陽論述，更直接呼應哪吒「剔骨還父、剝肉還母」的決絕：如果兒子由精子與卵子受孕而來，那該還父親的不正是那一灘精血

嗎？

《河流》能激發出這樣的狂想也不為過，畢竟蔡明亮從第一部電影開始，便處心積慮營造哪吒的形象，這個哪吒不僅充滿傳統中國神話反抗父權的想像，也有西方彼德潘式只願嬉戲、不願長大的孩童心態，更有奚淞同性戀版〈封神榜裡的哪吒〉的怪胎性慾意涵。哪吒的「逆父」，不是傳統精神分析的「弑父」或「戀父」的二元對立，而是有比弑父與戀父更為繁複幽微的牽動，因為以「房事情結」與「絕嗣恐懼」的文化角度視之，「弑父」更徹底的方式是自殺（哪吒的剔骨還父？），兒子讓父親絕子絕孫，而自殺之外最好的方式是「戀父」，愛戀父親的兒子也一樣讓父絕子絕孫。或許儒家文化的怪胎性，正在於「弑父」與「戀父」居然可以是一體兩面，異曲同工的。

困於社會壓力而結婚的同性戀父親，傳宗接代似乎有後，然而此後卻無後，雖同性戀兒子也想步乃父後塵，但「直」性愛之後卻「歪」了脖子。而三溫暖父子亂倫的場景之所以如此觸目驚心，在同性戀與亂倫之外，不正由於它牽動了儒家文化最深層的絕嗣恐懼，而且是以一種父擁子抱引發父死子繼的雙層絕嗣想像。《河流》的父不父、子不子，同性戀亂倫的「視覺化不可再現者」，不正是直搗宗法父權的黃龍，在那「臨界的感光點」下面對既恐懼又渴望、想閃躲又無從閃躲的慾望場景嗎。

這一次他與父親狹路相逢，他沒有殺了他，他只是和他做了愛。

## 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／公園的影像位移〉。《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 Psychological 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.