《春光乍洩》的文本分析——主導意識型態理論之實踐

MLC 3004 香港文化研究
張志偉先生
(2003)

法蘭克福學派的批判理論，以意識型態為其切入點，對流行文化作出各式評論。而阿爾都塞（Louis Althusser）的意識型態國家機器（Ideological State Apparatus）更是主流意識型態批判中的重要理論。本文將會透過對王家衛的電影《春光乍洩》（1997）的文本分析，展示在主導意識型態理論如何利用文本的解讀對流行文化作出批判，文本多重讀法的可能性，與及指出主導意識型態理論及多重讀法對理解及研究文本的不足。

《春光乍洩》之文本分析

《春光乍洩》的故事講述黎耀輝（梁朝偉飾）與何寶榮（張國榮飾）這一對經常離離合合的戀人往阿根廷流浪，因為前往伊瓜蘇瀑布途中爭執而再次分手。黎在餐館工作時認識了台灣人小張（張震飾）。之後黎與何復合，但最終還是分手收場。黎與自己父親再次通訊，最後決定回港，途經台灣時，遇上小張的家人。電影以黎在台北捷運上的沉思作結。

電影以一對同性戀人為主角，儘管王家衛曾在訪問中表示他無意拍攝一部「同志電影」，他只是想講兩個男人如何相愛卻又不能忍受對方的故事（Kraicer, 1997）。王家衛似乎不想其作品被定位為「為同志發聲」，「以直的角落講彎的故事」，電影中對同志的大膽直接（如梁朝偉與張國榮的床上戲），像真（梁朝偉與及張國榮的演出並無一貫定男同性戀者必為女性化的角色定型而是雄赳赳的）甚至是同情（梁朝偉與張國榮之間的「真愛」）的描寫，加上與阿根廷同志社群有密切關係的探戈音樂作巧妙配合¹，由此觀

¹ 有關探戈與阿根廷同志社群的詳細考究，可參考 Tobin, J. 1998. 'Tango and the Scandal of Homosocial Desire'. In W. Washabaugh (Ed.), *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. (pp.79-102)

之，主導意識型態，即，男性異性戀者為主流，對同性戀者此一小眾的他者化及邊緣化，似乎並不出現在《春光乍洩》之中。

單從劇情及各表面上看，所謂男性異性戀者的主導意識型態下所「理應」出現的對男同性戀者的邊緣化及他者化描寫並無出現，甚至乎該電影更可視作對主導意識型態的衝擊。可是，若果在符號學及精神分析的方法解讀這個文本，卻可以得出一個可以與主導意識形態互相呼應的讀法。

首先，電影以探戈音樂及舞蹈作為主要的配樂及場景設計的靈感來源，也是一個不斷反覆出現的符號。如前所述，探戈與阿根廷的同志社群有著微妙的關係（Tobin, 1998），探戈用作指涉同性戀是一個恰如其份。但「探戈」這一個符號在流行文化之中的外延意義（denotation）及內含意義（connotation）都是異性戀的——（現代）探戈是一男一女的舞蹈——探戈是男女之間貼身接觸，是對異性戀情慾的暗示。而在黎耀輝工作的探戈酒吧之中上演的探戈，正正是這種在流行文化體系中的「異性戀探戈」。若，把電影理解成兩位主角的一支探戈，即，主角二人仍要落入同性戀者關係為異性戀者角色扮演：一人為男方，一人為女方（台灣稱1與0）的錯誤理解。在黎耀輝不斷照顧何寶榮，二人強弱分明的也可以說是這個主導意識型態下的「同性戀」的再現。

第二，反轉的意象。電影中段有一場黎耀輝的獨白，大意為他在電視上看到一部紀錄片，發現香港與布宜諾斯艾利斯剛好是地球兩端，緊接的蒙太奇就是一連串上下顛倒的香港公路片斷。其意義就為香港（來源地）與布宜諾斯艾利斯（當下所在）乃是鏡子

的兩面。鏡象在拉康的精神分析理論佔有重要的位置，是主體「我」的建立的一個關鍵（福原平泰，2002，頁 42）。鏡頭與剪接的運用似乎在說明香港是鏡象而布宜諾斯艾利斯為「我」。不過，作為香港人的黎耀輝最終的回歸，卻反照出香港才是「我」位置，布宜諾斯艾利斯方為鏡象，故此，整個故事是都是在主體「我」的失落下進行，當中的緊張關係要直到最後黎耀輝的回歸方得到平息。

第三，父親的形象。電影末段，黎耀輝以書信企圖與父親修補關係，最後更決定回家找其老父。在拉康的精神分析之中，「父親的名字」也有一個特定的象徵意義，當「父親」確立，就是對欲望的一種遏止，也是人進入符號秩序的象徵（福原平泰，2002，頁 101）。可以說，「父親的名字」是一重理性輕欲望，進入正常秩序的一個象徵。如果香港／布宜諾斯艾利斯是一如鏡子兩面的二元對立，「因父之名」的香港自是秩序，常規，而布宜諾斯艾利斯就是失衡，混亂。電影以由布宜諾斯艾利斯回歸香港，正好是一個隱密的由彎變直的一個棄暗投明的理想結局，也正好切合了「同性戀是病態」及「可以治癒」的主導意識型態。

除了同性戀的主題，正值 1997 年拍成的《春光乍洩》，難以與政治脫勾，置身事外。葉月瑜更明言「它肯定可以被解讀成王家衛對一九九七香港主權移交的回應（畢竟，既然全部香港居住的人都會告訴她／你，她／他們會有多厭倦和疲於被問及對一九九七的看法，那麼何不先拍一部電影，去回答這些有關香港的常見問題呢？）」（葉月瑜，2000，頁 148）。在這樣的政治解讀下，「被遺棄」、「無根」、「尋根」、「回歸」等命題就在電影中昭然若揭。「大一統」與「留戀殖民者」的兩個主導意識型態的互相矛盾也就在父親

—黎耀輝—何寶榮的糾纏之中呈現出來。回歸結局，就是「民族大義」的勝利。

總括而言，在符號學與精神分析此等分析工具下，《春光乍洩》一片仍是無可避免地對主導意識型態拳拳服膺。無論是對同性戀的一邊緣化以及對統治者的投誠，都可以在文本中見得其痕跡。對阿爾都塞而言，這無疑是意識型態國家機器的無聲運作下的預期結果。

主導意識型態理論分析的缺點

在羅蘭·巴特（Roland Barthes）的「作者已死」的號召下，讀者的主動閱讀受到高度重視，而文本的多重閱讀性也給發掘。主導意識型態理論也就可以藉此而可以舉出種種例證，如：用快樂母親（外延意義）賣奶粉廣告其實在宣傳生兒育女**只是**女性的責任（內含意義）。可是，當中卻仍有不足之處。

首先，既然文本是有多重讀法，符合主導意識型的讀法並不是唯一讀法。如《春光乍洩》，若說是表面反動實際保守，憑甚麼肯定「保守」的一重讀法是其「真正的」、「實際的」意義？若說讀法／意義之間有層次關係，那何者上級何者下級，其實並無一個定論。

第二，分析工具得出的結果的認受性。本文運用了精神分析的方法解讀《春光乍洩》，得出該文本實為主導意識型態的產物，可是，有幾多觀眾能讀出這樣的意義層？精神分析學者如齊澤克（Slavoj Zizek）以潛意識為理由，認為作者並不需要自覺如此為之以合理化各式各樣對文本的精神分析。可是，在沒有實證的支持下，主導意識型態是

否在如此隱密的情況下——退而求其次——即使大模大樣地在文本中出現，灌輸入讀者的意識之中而讀者只能束手就擒呢？這仍是值得討論。

儘管主導意識型態理論與文本分析力求指出文本如何傳遞意識型態卻有不足之處，但此等理論仍不失為一種閱讀方向。

參考資料：

王家衛 (1997), 《春光乍洩》 [DVD], 香港：美亞。

福原平泰 (2002), 《拉康》, 河北：河北教育。

葉月瑜 (2000), 《歌聲魅影—歌曲敘事與中文電影》, 台北：遠流。

Kraicer, S. (1997). *Happy Together*. (Accessed on 28 April 2003),
<http://www.chinesecinemas.org/happy.html>

Tobin, J. (1998). 'Tango and the Scandal of Homosocial Desire'. In W. Washabaugh (Ed.), *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. (pp.79-102) Oxford: Berg.