

Representations of the Besieged “Comrade”: Li Bihua’s and Chen Kaige’s Adaptations of the Peking Opera *Farewell My Concubine*.”

By Wai-Siam Hee

Abstract

It was at the historical juncture when foreign gunboats shattered the Qing regime’s belief in China as the world’s center that the Peking Opera was picked and named as the quintessential representative of Chinese Culture. The same moment landed China also in the era of modernity. In its wake, *Farewell My Concubine*, a Republican-era repertoire number, soon substituted itself as an unbending “ego-ideal” for the nation, as seen in various modern literary adaptations up to the late 20th century. In the process, *Farewell My Concubine* has pitted the nationalist discourse against the non-official ones, with the former often to overwhelm the latter as a result. LiBihua’s and ChenKaige’s adaptations bring in a new round of negotiations and ruse games, in which the nationalist-masculine narcissism and attachment mechanism exert a subtle but significant pull. Still the “feminine narcissism” of Li Bihua’s original novel and the “male attachment” of Chen Kaige’s film manage to play a balancing act. This essay delves into the similarities and differences between Li’s original novel (in three different versions) and the adapted film, and points out, meanwhile, how the two texts have both sharply under-historicized and over-historicized their subject matter by appropriating the “the same-sex love” for their narrative purpose that ends up glossing over the predicaments actual same-sex lovers face in their daily existence.

Keywords : *Farewell My Concubine* , Chen Kaige , LiBihua , comrade , same-sex love

四面楚歌下的同志再現

—李碧華和陳凱歌對《霸王別姬》的改寫

許維賢 作

摘要

京劇被命名和建構成“國粹”，肇始於大清帝國自詡的天下中心在洋槍火炮中被炸毀的歷史性時刻，也是現代性在中國發生的時期。《霸王別姬》原先只是作為一部遲至民國以後才出現的京劇“國粹”劇碼，但其主題承載的國族“自我理想”的“從一而終”，卻深深影響了以“霸王別姬”為歷史母題的現代文學作品在 20 世紀的不斷改編和傳播。《霸王別姬》參與了百年以來國族話語和個人話語的交鋒和協商，而且大多數的改編作品往往到最後都是前者的話語霸權壓倒了後者的聲音。但發展到 20 世紀末李碧華和陳凱歌的《霸王別姬》，這兩者之間的話語建構有了重新的博弈和頹頹的可能。國族男性建構轉向中的自戀和殘餘的依戀機制，在這裡微妙發揮了不可小覷的作用。而且這種博弈還多了一層李碧華原著小說的“女性自戀”和陳凱歌電影“男性依戀”的此消彼長。本文細辨原著小說（三個不同版本）和電影的異同，並指出這兩種文本固守在“去歷史化”和“過度歷史化”的兩個極端姿態之餘，如何借“同性愛”說事，最後反而遮蔽了同志四面楚歌的生存窘態。

關鍵字

霸王別姬、陳凱歌、李碧華、同志、同性愛

四面楚歌下的同志再現

—李碧華和陳凱歌對《霸王別姬》的改寫

一、前言

陳凱歌改編自香港作家李碧華小說的同名電影《霸王別姬》，其中所夾帶的同性愛情節，堪稱是九十年代最早合法進入大陸公共視界的華語同志電影。但它之所以後來可以在大陸公演，似乎還要“有拜”於官方媒體不斷強調和突出此片的民族文化意義，排除其同性愛訴求，以至於在大陸很長的一段時期，人們並不把《霸王別姬》視為一部與同性愛直接相關的華語電影，更多人傾向於從東方主義或國族寓言的角度來批判或探討這部電影，認為此片性別變化的想像和複雜的人際關係，其實反而將寓言性單純化了，從而獲得了全球性市場的認可（張頤武：216）。出現這種評論局面，有者把它解釋成是陳凱歌本身刻意淡化了原作中的同性愛色彩，戴錦華就認為陳凱歌以他男性中心的方式改寫、消解了李碧華原作中程蝶衣/段小樓關係中的同性戀因素（2003：54），電影不再是原作中所強調的“一個男人對另一個男人泥足深陷的愛情”，不再是程蝶衣對段小樓的苦戀，而是虞姬，是作為“虞姬再世”的程蝶衣對楚霸王的忠貞（2004：273；1999：267）。不同於大陸，境外或海外的學者更傾向於從性別論述或邊緣文化的角度來褒貶這部電影的得失。例如英國華裔學者林松輝肯定此片男同志的陰性氣質不但可以對性別和性傾向的權力關係作了示範，而且它很可能亦具有重構社會政治權力運作的潛力，他認為此片對程蝶衣陰性氣質的建構，印證了“陰性氣質”既不是女性生物決定論的本質，亦非女性獨有（Lim Song Hwee：98）；美國華裔學者桑梓蘭從酷兒的扮裝皇后（Drag Queen）角度，也肯定了電影《霸王別姬》裡程蝶衣的陰柔男同性愛形象（2004：39-45）；臺灣學者朱偉誠卻持反對意見，他認為這種刻板的陰柔男同性愛形象是異性戀霸權賦予“同質化”的結果，程蝶衣無非是男人創造出來的理想女性，藉著藝術強大的感染力，教忠教孝，恐怕只有強化了父權的道德觀（1994：148）。香港學者梁秉鈞不但批評這部電影用非常煽情的手法，把同性愛處理成受迫害而形成的犧牲者，而非能表白自我的主體，也批判導演把原著段小樓結局時流落香港的安排刪去，抹去人物與香港空間的任何關聯，在反民族電影的同時，又因為企圖重述國家寓言，把香港和性別的處理邊緣化了（2003：107-108）。

在這些孰是孰非的評論中，香港和大陸、西方和東方、同性愛和國族文化，不斷被建構成二元的對立體，端視於評論者站在那個角度和位置發言，而李碧華的原著小說在這裡處於一個非常微妙又可以左右評論格局的位置。到底原著小說是否如評者指稱那樣更富有同性愛訴求和邊緣性？可惜學界至今尚未有人做出仔細的辯證和分析。鮮少人注意，李碧華的長篇小說《霸王別姬》有三個版本，分別是1985年的初版¹，1992年香港的修訂版²和1993年大陸的刪改版³。當評者言之鑿鑿指稱電影如何背叛了原著小說的原意，起碼必須先指出根據的是哪一個小說版本。

《霸王別姬》修訂版對初版作了大幅度的增寫和改動。大陸的刪改版也刪掉了不少小說裡的政治敏感字眼和情欲描寫。當然在另外一方面，我們也必須承認李碧華在

另一名編劇家蘆葦的協助下，一起參與了電影劇本的改寫，電影呈現出來的《霸王別姬》是導演和這兩個編劇不斷討論和協商的結果。雖然不排除導演的權利最終會凌駕編劇的意願，但李碧華公認在大部分導演眼中是“參與度最高”的作者，而且自認“不是個很聽話的人”（羅如藍：264）。因此，我們勿需把電影原著小說當成是一個絕對富有權威指導電影意義的“原版”，而只是諸多文本中一個可以提供參照的母本之一，包括原著小說依循的京劇唱詞《霸王別姬》也是母本之一。這樣一來，整個《霸王別姬》在世紀末的生產過程，不妨被理解為 20 世紀末大陸藝術家和香港作家各自對傳統歷史和京劇《霸王別姬》的不同闡釋、衝突、改寫、協商和再創作⁴。

二、京劇《霸王別姬》：國族的自我理想與主體的暴力敘事

不少大陸評論者起初站在國族的立場，把京劇《霸王別姬》視為傳統老戲的國粹，對陳凱歌電影出現的同性戀情節，視之為“國粹藝術的京劇的華麗與壯美受到粗暴的踐踏……傷害的不僅是戲曲演員的感情，更是中國人的感情與自尊”（安然，青萍：35）。“京劇”被建構成“國粹”，其實不過是近百年的事情，跟淵源流長的同性愛次文化在中國四千年的歷史⁵，非但不可同日而語，也實在沒有誰踐踏誰的問題。《霸王別姬》作為一部京劇劇碼，更是民國以後 1921 年的新制，先後由齊如山和吳震修編劇（梅紹武、梅衛東：121-126），首演之人就是梅蘭芳與楊小樓。當時劇本主要以明代沈采的傳奇昆曲《千金記》為底本，再參考 1918 年楊小樓和尚小雲編排的《楚漢爭》，故事眾所周知源自司馬遷《史記·項羽本紀》和《西漢演義》所記載的楚漢爭霸。當年京劇《霸王別姬》之後經過無數次登臺演出的舞臺實踐，在聽取觀眾和友人的意見後，曾不斷被梅蘭芳加工修改。京劇《霸王別姬》是梅蘭芳和楊小樓組織戲班“崇林社”演出的第一部作品。“崇林社”取自梅楊兩姓的“木”部首，故合為“林”（梅紹武、梅衛東：46），當時梅蘭芳和楊小樓的關係密切可見一斑。事實上，梅蘭芳打從六歲就認識楊小樓。楊小樓將小梅蘭芳扛在肩頭送去書館，買糖葫蘆給梅蘭芳吃，逗他笑樂（梅紹武、梅衛東：27-268），梅蘭芳生前在自述裡談到楊小樓，往往都是一筆輕輕帶過，不作深談。李碧華改寫《霸王別姬》的動力，與其說來自對歷史題材的重寫興趣，不如說她更有興趣“重新想像”梅蘭芳和楊小樓的幕後關係，這包括“段小樓”取名明顯影射“楊小樓”，他和程蝶衣的戲班取名“喜福成”，跟梅蘭芳第一次搭班演出的“喜連成”只是一字之差。另外，“糖葫蘆”的意象也屢次出現在電影里程蝶衣的童年和日後回憶裡。這一切不是說梅蘭芳就簡單等同電影裡的程蝶衣，而是說電影小說《霸王別姬》的創作，明顯與梅蘭芳和楊小樓的歷史文本發生了互移、吸收或轉化，從而產生了互文性（intertextuality）⁶。

另一方面。自上個世紀以來，以“霸王別姬”為歷史母題的作品從不間斷在不同年代被改編，其中有郭沫若的《楚霸王自殺》、張愛玲少作《霸王別姬》、白樺電影劇本《西楚霸王》、潘軍的先鋒小說《重瞳一霸王自敘》和莫言的話劇《霸王別姬—英雄、駿馬、美人》，甚至其意象和典故也進入了毛澤東的詩詞和講稿裡，

《霸王別姬》的典故流傳和改編上至國家機關，下至民間可見端倪。從另一層面來說，《霸王別姬》參與了百年以來國族話語和個人話語的交鋒和協商。除了張愛玲的《霸王別姬》把虞姬寫成一個以自殺作為抗議的五四版娜拉（任佑卿：322-343），帶有女作家對作為女性主體虞姬命運的自我反思和批判，大多數作品往往到最後都是前者的話語霸權壓倒了後者的聲音。但發展到 20 世紀末李碧華和陳凱歌的《霸王別姬》作為一個分水嶺，國家與個人之間的話語建構有了重新的博弈和頹頹的可能。國族男性建構轉向中的自戀和殘餘的依戀機制，在這裡微妙發揮了不可小覷的作用。

京劇作為“國粹”的命名，最具有諷刺性的肇始於大清帝國自詡的天下中心在洋槍火炮中被炸毀的歷史性時刻之後，也是現代性⁷在中國發生的時期，在晚清的不少士大夫看來，保存“國粹”與現代性的國族觀念并不矛盾⁸，反而還是前者服務於後者，例如章太炎當時就呼籲“用國粹激蕩種性，增進愛國的熱腸”（章太炎：225）。他念茲在茲的“國粹”，包括三項：語言文字、典章制度和人物事迹（章太炎：276）。京劇《霸王別姬》顯然具備了國粹的命名條件，它保留了傳奇、昆曲的語言、“從一而終”的典章教義和歷史人物項羽的事迹。《霸王別姬》的小說電影都生動呈現了“京劇”在這刻歷史瞬間之後所處於的微妙和依戀的位置。關師傅在電影裡對徒弟們發出激勵的話：“哪朝哪代也沒有咱們京劇這麼紅過？你們算是趕上啦！”徒弟們一致回答：“沒錯！”。在國破山河在的年月裡，內外交戰的頻頻發生，轟毀了以國族為表現形式的“自我理想”（ego-ideal）。此“自我理想”在電影裡卻以關師傅訓誡弟子們“從一而終”的國族寓言的方式再度重現。這個“自我理想”的社會性，在佛洛伊德的闡釋下被定義成是一個家庭、一個階層或一個民族的共同理想，它不僅限制了個人的自戀力比多，而且在很大程度上約束了同性戀力比多（2004a: 138）。因此與其說京劇成了釋放“同性戀力比多”的出處（傅玐玐：193），不如說京劇生旦的女性扮演，在偶爾偷渡同性之間的情欲同時，更多的遮蔽和緩解了男色文化與主流傳統歷史教義的直接衝撞。

梅蘭芳大半生重複飾演的虞姬之所以一路風光明媚演到日本、美國等地，其一原因在於他成功把觀眾的目光從霸王“轉焦”到虞姬身上，虞姬輕柔典雅的舞劍和自刎成了觀眾的焦點，而不再是霸王暴烈的武打和自戕場面。當年最初版本的京劇《霸王別姬》，整部戲是霸王在虞姬自刎後，奮戰至烏江自戕才劇終。當年演飾霸王的楊小樓，如果當場看到觀眾在虞姬自刎後不會亂哄哄退場，他會抖擻精神把下一場武打奮戰演得淋漓盡致，但很多時候前排的觀眾每看到最後虞姬自刎就紛紛離場了，接下來霸王痛擊敵軍、飲恨沙場的自戕慘狀，就沒多少人想觀賞下去。楊小樓每看到此刻也無心再往下演，曾對那些隨心所欲離席的觀眾感慨自嘲，這那兒像霸王別姬，倒像姬別霸王啦（梅紹武 1984: 221）。這句話後來被李碧華的小說電影重新挪用。楊小樓故去後，梅蘭芳乾脆修改劇本，把霸王最後武打的場面刪除，整部戲在虞姬以自刎向霸王作別後，霸王喊到“哎呀”虛晃了幾刀就落幕。這在 1956 年梅蘭芳和劉連榮主演的《霸王別姬》裡最明顯不過，霸王形同一個大配角。梅蘭芳此時卻又顯得枉然若失，沒有了楊小樓，他在京劇舞臺上如同失去了一個對手，以致于梅蘭芳始終認為還是與楊小樓合作配合得最默契演得最過癮，也有人說只有楊小樓跟梅蘭芳合演的《霸王別姬》才是真正的《霸王別姬》（王慧：88-

89)。

減少了武打場面，京劇《霸王別姬》在梅蘭芳手上越變得文雅起來，以陰柔的美學形態安撫了當時國家日益惶惶躁動的民心。為了以求解決國族的內憂外患，二十年代以後，也正是電影小說《霸王別姬》掀幕的時代背景，五四一代人堅信思想的萬能和革新，大多數人全盤放棄“快樂原則”⁹，從內在的“自我力比多”轉向外在的“對象力比多”，這表現在對國家革命話語的強烈依戀（anaclitic）和附著（attachment）上。京劇作為一種釋放“自我力比多”（egolibido）和“對象力比多”（object-libido）的交叉幻想空間，為苦難的大眾和憂國憂民的知識份子寄存了一份揉雜了個體性和社會性的“自我理想”。其地位並以“國粹”的“超歷史”形貌在現代中國政治舞臺裡不斷上升，最後是其社會性絕對壓倒了個體性，文革的京劇革命“樣板戲”是其最“登峰造極”的極端展示。

五四現代中國傳統文化的初現，偏向於採取陰柔的美學形態，梅蘭芳的京劇在這裡被賦予陰性美學交易的工具平臺，在革命現代性的敘事裡，它卻經常被象徵著老中國下的多災多難老百姓，對應於國族的“陽剛大敘事”¹⁰之建構和暴力性的搶救。換言之，是前者的陰柔再現賦予了後者的男性氣概和“英雄救美”——《霸王別姬》正負載了這一則國族寓言¹¹（National allegory）。毛澤東曾批評那些不愛聽取別人不同意見的幹部：“我們現在有些第一書記，連封建時代的劉邦都不如，倒有點像項羽。這些同志如果不改，最後要垮臺的。不是有一出戲叫《霸王別姬》嗎？這些同志如果總是不改，難免有一天要“別姬”就是了。”¹²這句話中的“別姬”指涉的要不就是“失去老百姓的歡心”，不然就是“斷送中國江山”了。毛話語聳動人心的修辭經常把老百姓和中國大地“陰性化”，例如〈沁園春·雪〉“江山如此多嬌，引無數英雄競折腰”（毛澤東 1996a：175），以“嬌”來把中國江山“女性化”和“欲望化”，鼓動起國族的男性主體暴力和革命快感敘事。或許在毛澤東看來，國族的男性建構為了舒解自身的自戀問題，它必須建構或“依戀”一個他者一或不妨稱之為一個“弱者形象”，把自戀投射或附著在他者身上，以完成主體性的自我滿足。革命敘事中所建構的“中國人民”則是這個“弱者形象”的集大成者。借用京劇戲曲形式改革而成的樣板戲，如果說它有什麼京劇革新，最明顯體現在它由之前的陰柔美學，轉向徹底誇張的陽剛敘事。電影《霸王別姬》後半部響起了一小段樣板戲《紅燈記》的激昂唱段“聽老奶奶講革命”，則生動昭示了這一個歷史轉折的到來。

一如他的對手蔣介石，毛澤東也很愛看京劇，對《霸王別姬》的重要段落都能哼唱，當年進京就點了梅蘭芳與劉連榮合演的《霸王別姬》飽賞一番，據說看到虞姬和霸王生離死別那一幕，毛澤東灑下熱淚，意味深長地和衛士說：“不要學西楚霸王，我不要學，你不要學，大家都不要學”（文摘：44）。這句話的言外之意不是說毛澤東不喜歡做霸王，而是他要提醒中國人不要學霸王在劫難當頭還眷戀兒女私情，這意味著國族的男性建構必須拋棄陰性的感傷美學，對國家“從一而終”，江山才可以復存。1949年4月毛澤東大筆揮毫寫下七律〈人民解放軍占領南京〉：“鐘山風雨起蒼黃，百萬雄師過大江，虎踞龍盤今勝昔，天翻地覆慨而慷，宜將剩勇追窮寇，不可沽名學霸王。天若有情天亦老，人間正道是滄桑。”（毛澤東 1996b：218）。《霸王別姬》在毛澤東的高奏凱歌下，變成是國族發動內戰剷除異

己、趕盡殺絕的義勇軍進行曲。李楊分析此詩曾指出，“人間正道”在這裡顯然是“歷史”的代名詞，蔣家王朝的覆滅就在於不符合“人間正道”，正因為我們與“歷史”同在，我們的敵人必將滅亡（1993：189）。在大陸學者的解讀下，這樣的一首正義凜然的經典詩作，在香港作家李碧華看來，也不過是一首出自現代中國帝王宰相的詩，被李碧華一字不漏抄進小說裡（以下的“小說”均指《霸王別姬》的修訂版，如果是“初版”會另作注明），不無反諷地作為段小樓和程蝶衣在文革期間夜裡自我檢討的“罰抄”詩詞。李碧華顯然對這個古今歷史或文本的“霸王”頗有微言，在她的改寫下，“霸王”七十年代偷渡香港，餘生落魄在那裡度過，最終整個中國和香港都拋棄了他（容後再敘）。陳凱歌的電影結局雖然省略了小說裡的香港背景，但他的《霸王別姬》的核心故事依據的還是李碧華的小說，而不是毛澤東或任何大陸作家改寫的《霸王別姬》。而且電影《霸王別姬》還安排了一個貌似蔣介石的國民黨將軍，當日本投降，程蝶衣以漢奸罪名被控上法庭，這個之前曾激賞過程蝶衣演出的將軍，在法庭審判的最後一刻，出手免了程蝶衣的漢奸罪行，顯然也只有蔣介石在那非常時期具備這樣的威信和權力。諷刺的是，程蝶衣在京劇迷蔣介石的庇護下躲過這一回，卻躲不過另一位京劇迷毛澤東在文革時期對全國漢奸的徹底清算。即使毛澤東愛看京劇，但對“政治第一，藝術第二”的界限劃分，毛澤東從來都不比蔣介石來得迷糊。一個戲子尚且可以憑據京劇技藝，在兵慌馬亂的四十年代安身立命，何以卻在新中國解放後一步一步喪失了自己的藝術生命？最後文革來臨只能靠出賣舊日兄弟來保全自己的小命。在這一方面，小說和電影《霸王別姬》似乎都是在向歷史追問，最後到底是誰比較符合“人間正道”？這一切已說明了陳凱歌其實更願意借鑒一個香港作家對現代中國歷史的觀點，重新清理自己對中國現代歷史的記憶和認知。

面對當代中國歷史文化，陳凱歌曾經意味深長說過那麼一句話“‘文化’就是這樣一回事，就是要抄。”（陳婉瑩：48）電影的灰濛濛文革背景，唯一佔據視點的是被群眾托起不斷移動的毛澤東肖像，被“抄家”的段小樓和程蝶衣正是在此背景之下，以京劇的口白形式互相揭發對方的污點和瘡疤。這些鏡頭表現了導演對“抄”一字在中國文革語境裡的全面理解，從“罰抄”到“抄家”，革命暴力的現場也需要“翻抄”京劇的口白和程式化形式，這一切揭示出了革命文化的疲憊：連批鬥罵街的形式都已經要不斷從傳統文化裡“翻抄”出來，這樣的文化還有什麼“推陳出新”可言？

顯而易見，國族革命的暴力敘事，在李碧華和陳凱歌的《霸王別姬》裡遭受到了清算和改寫。這部作品向我們展示出，依戀於國家革命話語的男性建構，已經從外部世界撤回的力比多轉向了自我。周蕾曾借《孩子王》的文革畫面指出陳凱歌“以何等細致的觀察力，展示了男同志之間的做飯情誼”（Rey Chow：132），並提前揭示了陳凱歌的“男性自戀”。周蕾的分析不無精闢之處，但我以為陳凱歌在《霸王別姬》的“男性自戀”更多承襲以李碧華在原著小說裡的“女性自戀”，陳凱歌更多時候在電影裡呈現了他的“男性依戀”。“女性自戀”和“男性依戀”都是對自我保護本能的“自我中心”（egoism）的兩種不同補充。前者的行為本身是被動和陰性化的，自我被鎖定成愛戀的對象；後者追求的愛戀對象在主體之外，呈現了雄性和積極主動的特性。陳凱歌的電影一貫強烈瀰漫著男性“同性社交”¹³（Homosocial）的情誼畫面，筆者把它稱之為“男性依戀”¹⁴，歷史和欲望仿佛只

能通過男人的身影和視角才得以存在下去。

李碧華喜歡寫女人（羅如藍：264-265），她也曾寫過女同性愛的作品，例如長篇小說《青蛇》。在《霸王別姬》裡，她把自己特有的“女性自戀”，投射到了程蝶衣這個陰性男人身上。在小說裡，程蝶衣才是真正的主角，作者無疑更認同這個角色多於段小樓，在小說裡她扮裝成程蝶衣，小眉小眼觀察男人，持續對中國男性中心的歷史敘事給予白眼。陳凱歌則更喜歡處理男人，自稱“從男人的眼光來看現代社會的兩性關係，看女人的愛”（陳凱歌、李元：390）。他認為李碧華的《霸王別姬》“有點兒空洞……人物角色之間的關係還需要再引入更深的層次”（Hunter Allen：27），恐怕原因也在此。在社會性的層面上，陳凱歌更多時候認同于雄性的段小樓，他一度想讓自己出演段小樓一角（戴錦華 1999：270）。

三、電影《霸王別姬》：男性依戀的恐懼和背叛

陳凱歌曾作為當年的紅衛兵和下鄉知青，這兩種身份經常在他接受國內外訪談時不是顯得混淆不清，就是語焉不詳，他在不同時期和不同的地點，有不同的觀點和解釋。八十年代初，他對文化大革命的看法絕對不是負面的，在他早期合撰的劇本《我們叫它希望谷》和過後的一些訪談中，他闡明了文化大革命對於他這樣的許多年輕人而言是一種解放（杜博妮：99）。九十年代初，陳凱歌在國外接受有關《霸王別姬》的一項訪談，引人矚目地提到了電影中的背叛主題：“段小樓是背叛者。無論你把當時的社會或政治壓力當作一個藉口，我一向認為你不可能逃避一個事實：背叛是一種自私和脆弱的行為”（Hunter Allen：26）。在訪談裡，陳凱歌也把這個背叛主題和他在文化大革命初期背叛他的父親——也是前國民黨人陳懷皚作了承認和追溯。在陳凱歌九十年代初的文革回憶錄裡，他似乎開始懺悔和反省：“……我在第二年的夏天也打了人。打過之後，我躺在公共游泳池的陽光下，閉上眼睛，好像什麼事也沒有發生……在‘文革’中，我吃過苦；我看別人受苦；我也曾使別人受苦——我是群氓中一分子。”（陳凱歌：47-48）他還細緻地對自己背叛父親的歷史現場作了描繪：

整個情形恍如夢境。戴紅袖章的人叫到我的名字。我在眾人的目光下走上前去。我已經記不清我說了些什麼。只記得父親看了我一眼，我就用手在他的肩上推了一下，我弄不清我推得有多重，大約不很重，但我畢竟推了我的父親。我一直記得手放在他肩上那一瞬間的感覺，他似乎躲了一下，終於沒躲開，腰越發彎了下去。四周都是熱辣辣快意的眼睛，我無法回避，只是聲嘶力竭地說著什麼，我突然覺得我在此刻很愛這個陌生人，我是在試著推倒他的時候發現這個威嚴強大的父親原來是很弱的一個，似乎在這時他變成了真正的父親。如果我更大一點，或許會悟到這件事可以當一場戲一樣來演的，那樣，我會好受得多，可我只有 14 歲。但是，在 14 歲時，我已經學會了背叛自己的父親，這是怎麼回事？我強忍著的淚水流進喉嚨，很鹹，它是從哪兒來？它像證明什麼？我也很奇怪，當一個孩子當眾把自己和父親

一點一點撕碎，聽到的仍然是笑聲，這是一個什麼樣的人民呢？（陳凱歌：38）

《霸王別姬》當然沒出現類似上面兒子揭發父親的場面，但卻屢次出現小四批鬥程蝶衣和段小樓的畫面。小四在電影裡其實是程蝶衣當年被迫失身于張公公後，一起和段小樓從街頭撿回來的棄嬰，在這一層意義上小四帶有程蝶衣和段小樓“感情結晶”的象徵暗示。小四在戲班長大，關師傅去世後，戲園解散，程蝶衣和段小樓主動收留了無家可歸的小四，留在身旁作了跟班。在情在理上，程蝶衣和段小樓不但是小四現實生活中的“衣食父母”，也是象徵上的“養父養母”。小四在文革裡當上了紅衛兵，把程蝶衣和段小樓推上了街頭批鬥。當段小樓在批鬥會上沉痛質問程蝶衣以前當過相公，群眾一片起哄和謾罵，鏡頭馬上轉向小四既扭曲又含淚望天的眼。小四的這番表情，其實是一個背叛者“潛意識”¹⁵（unconscious）流露出來的恐懼和痛苦，他在那一刻意識到自己的出身和成長，正和這兩個男人有著曖昧的聯繫。似乎也只有在那一刻，小四才強烈意識到眼下被他鬥倒的男人，原來是那麼的脆弱，但他們的命運又是多麼和自己有著剪不斷，理還亂的聯繫。小四批鬥程蝶衣和段小樓所展露的矛盾情況，跟陳凱歌在被批鬥的父親面前流露的複雜情緒，都處於“男性依戀”的臨界點。在佛洛伊德看來，依戀型的人所愛的對象除了是養育過他的女性，還包括保護過他的男性以及替代者（佛洛伊德 2004a: 131）。小四是愛程蝶衣和段小樓的，一如陳凱歌之于陳懷皚，因為後者對他們而言畢竟有養育和保護之恩。我們甚至可以說，陳凱歌把自己在文革作為一個背叛者的記憶偷偷投射在小四的不潔出身和歷史遭遇。陳凱歌一直到中學時候，才被班主任和母親告知自己的父親是前國民黨員。為了保全自己，陳凱歌跟父親徹底劃清關係，選擇投入紅衛兵的隊伍。陳凱歌在回憶錄裡深刻指出那種驅動紅衛兵的殘暴，不儘然都是政治教育宣傳的鼓舞和馬克思的理論“暴力是新社會的助產婆”，而是出於個體害怕被逐出集體的“恐懼”：“‘文革’就是以恐懼為前提的群氓運動。不管口號多麼動聽，旗幟多麼壯麗，熱情多麼感人，都和真的主義、理想無關。”（陳凱歌：45-46）陳凱歌的這段話，跟他在不同時空對文革的評價是有矛盾的，例如他曾在訪談裡說文革是不可避免的悲劇，它對中國社會發展是有作用的，他把文革明喻成“社會的加速器”（陳凱歌，李元：403），個體會從中獲得新生。這一切都讓我們看到文革暴力的參與者對這場運動背後所持的複雜心態。

無論如何，“恐懼”是一個理解集體暴力的政治潛意識（Political Unconscious）。陳凱歌在《霸王別姬》裡把“恐懼”和“背叛”作了另一個層次的演繹，它是有關於男人之間透過兄弟之愛，彼此既“依戀”，又“恐懼”過於親密的複雜心態。在父權體制裡，男人往往比女人更恐懼被逐出群體，男人為了跟更多的兄弟維持一個平穩的政治感情聯盟，一個男人不太情願把自己的“依戀”永遠單獨“附著”在另一個男人身上。換言之，一個男人更多時候不太願意對另一個男人保持忠誠，但更願意對一種集體的男性政治意識例如國族話語，表達他“從一而終”的效忠。因此程蝶衣個人所要求的“從一而終”，段小樓在電影裡給他的回應就是：“從一而終”只能在戲裡做到，現實生活中“咱們可怎麼活啊？”。程蝶衣的個人感情對段小樓的“從一而終”，只能通過京劇《霸王別姬》的主題藝術作為載體達到，一離開這個舞臺，程蝶衣的感情就無所歸依，因此程蝶衣在電影最後一

幕裡選擇在舞臺自盡。在我看來不是為了表示他要“完成京劇中對虞姬的角色規定”（傅玢玢：196），而是為了貫徹他對關師傅當年闡釋《霸王別姬》對“從一而終”的理解：“人得自各兒成全自個兒”。在蝶衣看來，他無論在幕前幕後始終選擇愛上小樓，是他一生要成全自己同性愛欲望的堅持表現。最後一幕裡，導致程蝶衣自刎的關鍵之處，是段小樓又“糾正”程蝶衣的《思凡》唱詞：“我本是男兒郎，又不是女嬌兒”，程蝶衣不是故意唱錯，他堅持要重複年少一開始就犯下的錯誤，是為了恢復自己本來是男兒身的性別認同。蝶衣故意為之的“口誤”，是要強烈抗議他對段小樓的愛戀有始至終只能在京劇舞臺上實現，而且前提條件是他必須先忘掉自己的男兒身。

因此，論者以這個“口誤”，把程蝶衣的“個人同性戀性別身份”“顛倒”解釋成是“《霸王別姬》這一自戀文化形式的產物”（傅玢玢：196），言外之意不外是向讀者暗示，蝶衣的同性戀是京劇這門藝術的歷史產物，沒有京劇這門“自戀”的藝術，仿佛中國傳統就不會出現同性戀¹⁶。首先我以為論者把程蝶衣對自身的性（sex）、性別（gender）和性傾向（sexuality）之間的複雜認同混淆成一體，好像三者之間足以一句“個人同性戀性別身份”就能化約。我同意蝶衣的性別認同（gender identification）錯亂是京劇旦角訓練的部分結果，但他對同性欲望（same-sex desire）和性傾向（sexual orientation）的認同，却未必是京劇藝術的歷史產物。因為程蝶衣是先有同性欲望認同，然後才漸漸認同《霸王別姬》這門京劇藝術。電影裡，童年的程蝶衣不堪於戲班的殘酷訓練，和小癩子一起逃出戲門，溜進戲園子看戲，當時舞臺上剛好演出“力拔山兮氣蓋世”的楚霸王戰勝群雄的一幕，程蝶衣似乎深深地被楚霸王的雄姿感召了。不久，電影畫面轉到回返戲班的路上，從小癩子嘲罵蝶衣的那句：“離了小石頭（按：段小樓），你就活不了了”，我們肯定蝶衣之前看到楚霸王的出場，腦海裡是即刻想起了戲班裡那個正在苦練楚霸王的段小樓，他焦急得不能忍受自己怎麼背棄他跑出來了？同性欲望意識也由此一觸即發，因此他當場流淚，也失禁灑尿。蝶衣也在當刻決定重返師門，伴隨師哥左右。

換言之，他從小本來就不存在性別認同的問題，首先是他愛上了段小樓，願意為他做出任何的改變，包括扮演成女人，只為了討段小樓臺上臺下的歡喜。大多數評者也以《思凡》的“口誤”段落，說明程蝶衣的同性愛起因於性別認同。首先要指出，《思凡》段落在初版的小說裡是完全沒有的，把同性愛等同於性別認同錯亂，不是李碧華的初衷，其實也不是陳凱歌的說法。換言之，程蝶衣並非如論者所指認的那樣入戲太深，性別認同出現了問題，錯愛上段小樓，而是他先愛上段小樓，才開始認同虞姬這個女性角色。影片的一個至關重要細節，就是年少的程蝶衣在關師傅屢次的體罰下，還是把《思凡》的唱詞唱成“我本是男兒郎，又不是女嬌兒”，後來段小樓一怒之下，用煙管搗入程蝶衣的口中，弄得程蝶衣一口血污，程蝶衣為了討好段小樓，才從此把《思凡》唱正：“我本是女嬌兒，又不是男兒郎……啊呀天嚇，不由人心熱似火”。

這個“搗嘴”的細節在不少影評者的解讀下，是段小樓施予程蝶衣“口交”的象徵：“陽物進入”（桑梓蘭：50）。這可能是“過度闡釋”。首先“搗嘴”動作在小說裡，不是出自段小樓，而是關師傅。而且在電影裏，後來段小樓不唱京戲了，他和程蝶衣雙雙被關師傅叫來狠狠訓了一頓，關師傅把煙管丟給程蝶衣，要求他用煙管搗回段小樓的嘴，以懲罰他放棄京劇事業。如果“搗嘴”是“口交”的象

徵，照理程蝶衣應該很樂意為之，但程蝶衣低著頭拒絕照辦。顯而易見，“搗嘴”在年少的程蝶衣來說不是一場愉悅的身體經驗，但我同意卻是他強制性地把自己置換入常見的一男一女的情愛結構的開始：“它提供了他一個在社會上和語言中具有意義的位置，一旦站在那個位置，他便能將輕鬆地將對石頭（筆者按：即段小樓）的欲戀說出。”（桑梓蘭：50）

一如評者指出，如果沒有京劇的跨性別實踐（transgender practice）提供陰性氣質的修辭格予程蝶衣，他的同性愛欲望就無法具體化（Lim Song Hwee: 76）。簡而言之，世俗只允許程蝶衣通過京劇的旦角角色去愛一個男性。電影最後一幕，程蝶衣要反抗世俗強加給她的這個“性別理念”（gender ideal）——一個妃妾的位置。當他真正要在舞臺上以男兒身去愛段小樓的時候，他卻絕望了，因為段小樓通過糾正他的唱詞，再次拒絕了他的愛。而且他也終於明白，段小樓對他“恐懼”多於愛。菊仙的自盡，並沒有成全了程蝶衣和段小樓的好事，反而讓程蝶衣最終明白，不是這個女人讓段小樓背叛了程蝶衣，而是段小樓的“同性愛恐懼症”（homophobia），讓他一次又一次遠離了程蝶衣。

這種“恐懼”已在這之前徹底表現在段小樓決定迎娶菊仙的當夜，程蝶衣當眾企圖力挽狂瀾，哀求小樓別走，段小樓對師弟的當眾露骨表態，極顯恐懼和不耐，他顯然擔心再不明確表達自己的性向立場，在眾多戲園兄弟的面前，不但自己的顏面無光，恐怕以後也難以抬起頭在戲班裡立足，於是狠下心來嘲弄了程蝶衣一番。很多評論要不是把電影中的段小樓說成是一個異性戀者，不然就是一個“境遇性”的潛在同性愛者或雙性戀者。在我看來，他只是一個帶有“男性依戀”的戲子，不管在舞臺或現實生活中，他都自認是“霸王”，既享受男人和女人們向他表示忠誠，也享受背叛他人的樂趣。他是一個完全以自我為中心的依戀型人物。因此，只有像菊仙這樣的真女人“從一而終”，才能成就霸王的男性氣概，一個“假女人”如程蝶衣對他的掏心掏肺，只會導致他的霸王本色減了許多分。

原著小說裡譜寫了不少菊仙施予程蝶衣的傷害和算計，陳凱歌卻在電影裡把菊仙的陰暗一面抹除了，凸現了菊仙的包容和寬容。文革批鬥時，菊仙是犧牲者，她被塑造成是唯一沒有背叛段小樓和程蝶衣的殉難者。當小樓把以前蝶衣贈送給他的寶劍丟進火堆裡，菊仙沖出去把寶劍從火堆裡取出來，並在投繯自盡之前把寶劍親自歸還給程蝶衣，這是一個和解的姿勢。其實無論是初版或修訂版的小說是完全沒有這個細節的。陳凱歌顯然要在這一場歷史災難中，建構出一個救贖的殉難者形象，她不是西方的耶穌，而只是一個女性，還是一個婊子，只有她能超越于男人之間無休止的自我迫害和殘殺。當段小樓當著紅衛兵的面說他完全不愛這個婊子，他這句話對菊仙的傷害，超出了程蝶衣當眾對她的謾罵和羞辱。那一刻她回眸望著段小樓，天地蒼穹下那一瞬間絕望的眼神，她終於也對這個男人絕望了。她作出投繯自盡的最終抉擇，嘲笑了這些苟且倖存下來的男人們。她通過自己的殉身，不但成就了這場歷史災難的“空前絕後”，亦“救贖”了男同志之間的血淚恩仇，這是陳凱歌一廂情願對女性的想像與理解。陳凱歌不是“排除了女性與她所再現的身體現實”（Rey Chow: 41），而是女性在陳凱歌的電影裡經常被建構成像一個超歷史化的美麗符號——永恆不變的所指（signified），指向天堂和救贖的出路，仿佛也只有她們才能撫平和拯救世間男人之間的愛恨情仇。近年大片《無極》由陳凱歌妻子陳紅演的那個“仙女”，重現了這個超越一切時空的美麗符號，只不過變得更為

誇張和不食人間煙火。

這一切不是說，相對於小說，同性愛元素在電影《霸王別姬》中被減低了。反而那種張力處於一個女人如何周旋在一個自戀型的男人和另一個依戀型的男人的此消彼長中，這種張力重複了大陸同志書寫的鐵三角結構“男人-女人-男人”。毫無疑問，愛攬鏡子的程蝶衣是自戀的，但他的同性愛傾向和自戀處於平行的關係，並不具有互為因果的邏輯關係。他也不惜把自己的“女人型”在現實中面對小樓時扮演到底，完全可以戲仿一個“異性戀者”那樣“正常”地愛著段小樓。但程蝶衣在電影裡也展露了男性化的一面，有一幕他為了懲罰小四在討論會裡對他的背叛和無理頂撞，回到住宿，他打了小四一頓。這是程蝶衣的跨性別實踐從京劇舞臺到幕後的延伸，成就了他的“陰陽同體”¹⁷（androgyny）。當蝶衣需要對另一個男人表達憤怒的時候，他表現出來的暴烈和攻擊，男人亦過之而無不及；需要對一個男人表達愛意的時候，他的柔情款款，恐怕連女人都自歎不如。這卻是讓段小樓最感恐懼和不解的事情，因此他老是說程蝶衣這個人“不瘋魔不成活”，精神上他依戀于程蝶衣給予他在幕前幕後無微不至的打點和照應，身體上他卻無法接受現實生活里程蝶衣的“陰陽同體”特徵。他對程蝶衣其實也投入了感情和欲望，但更多是在童年的日子裡和成長後的舞臺上，一進入世道的嚴酷煎熬中，恐怕他的手也沒拉過程蝶衣幾次，他更需要的是一個貨真價實的女人如菊仙的慰藉。雖然如此，他的京劇事業讓他擺不開程蝶衣對他的糾纏和影響。他半生的筋疲力盡都是依戀於一個女人與另一個男人之間。陳凱歌通過鐵三角“男人-女人-男人”來擺渡和昇華男同志之間的情愫。最後的文革對他這種依戀型的男人來說，可能提供了某種激進性的“解決方案”，他一下子可以“擺脫”了所有糾纏他的人，包括菊仙和程蝶衣，雖然這種背叛的舉動本身包含了很多政治壓力的煽動，其實也跟他自己的依戀型人格脫離不了關係，依戀型的男人對自己的感情是永遠優柔寡斷，做不了主的，他恐懼做出一個最終抉擇，也不願承擔抉擇後所必須付出的一切代價。當一個國家集體話語主動介入，他會心甘情願把自己所有的抉擇權交給黨與國家，讓集體話語去承擔一切個人所做不了主的抉擇。與其說段小樓背叛了菊仙和程蝶衣，不如說他徹底背叛了自己，他把個人對自我主體的“依戀”轉化成對黨與國家話語的“依戀”，而文革紅衛兵的舞臺正好提供了這樣的一個“轉化”時空。

陳凱歌是穿過這個“時空”走出來的人，只有他心底最清楚到底是誰恐懼誰？誰又背叛了誰？他知道多少是一回事，他選擇說了多少又是另一回事，但九十年代初他選擇《霸王別姬》說了，說出來的卻是他的男性依戀與民國時期以來戲子與婊子的荒唐血淚，始終說不上臺面的反而是四面楚歌下男性依戀與共和國同志（comrade）和“新同志”¹⁸之間的情欲糾葛，以及他們之間的暗流洶湧。

四、小說《霸王別姬》：女性自戀的偽裝和喋喋不休

陳凱歌的電影一貫出現那些言辭笨拙的男性，男人說不出口的，往往最後都要女人代為言說。他的電影偏愛找女編劇合作¹⁹，恐怕原因也在此。他和李碧華一拍即合，算是預料中事。李碧華不但擅長於觀察男人，她也對男人的弱點瞭如指掌。小說《霸王別姬》通過程蝶衣的視角，去試探男人們的七情六欲。作者正是偽裝成

“男性”，潛入現代中國的男性歷史進行顛覆。小說和電影發展到 1949 年以後，小四對程蝶衣的稱呼，從之前的“程老闆”改口為‘程同志’，小說的程蝶衣聽多了還是發愣和不慣。而電影只是很自然把它呈現為新中國社會掙脫出資本主義等級結構的其中一個轉型細節。小說的程蝶衣之所以會發愣，更多是李碧華以一個香港女作家身份站在半殖民資本主義的“黃金時代”的民國歷史位置，來驚恐看待這個稱呼語的轉變。而電影卻沒有表示出發愣，那是因為陳凱歌自己出身于新中國‘同志’（comrade）的第一代，很可能並不覺得這個稱呼語的轉變有什麼值得“發愣”之處。小四的出身跟電影不同，他不是蝶衣那年從街頭撿回來的棄嬰，而是關師傅後來栽培的學徒，小四因為崇拜蝶衣和小樓，做了他們的跟班。蝶衣很疼惜這個清俊的小四，小樓把蝶衣氣惱了，小四往往成為蝶衣唯一的慰藉和發洩的對象，在這一層上，小說其實暗示了他倆的曖昧關係。小四則主要想贏取蝶衣的好感，好讓蝶衣把他栽培成名角，後來卻不得要領，在文革裡跟蝶衣反目成仇。電影裡的那個男棄嬰小四，在小說裡則是個女棄嬰，一向不受女學徒的關師傅堅決拒收²⁰，蝶衣未能把她帶回戲園收養，以至於蝶衣終生耿耿於懷，他在文革老是受到紅衛兵女將批鬥，一直懷疑這些革命女將就是當年被師傅和他棄在街頭的血娃娃，長大了尋回戲子復仇。顯而易見，小說裡有關血娃娃的女性主義敘事，被電影轉化成小四男性中心的階級敘事，也明顯看到一個香港作家和大陸導演在處理中國歷史的不同性別視角。

李碧華處理《霸王別姬》的現代中國歷史，是隱藏著一個邊緣批判的陰性視角，這個視角是香港的視角。初版和修訂版的小說與電影最大的不同在於結局。段小樓七十年代偷渡到香港，一代霸王落魄地被安排避難香港。小樓在香港電器舖上看到四人幫被審訊一幕。小說《霸王別姬》有這麼一句：“舉國都受了巨大的騙。”（李碧華 2006：320）這句話在大陸的刪改版《霸王別姬》被刪掉了。李碧華作為這場歷史的旁觀者，她認為整個文革都是“從上而下”的一場騙局。陳凱歌作為這場歷史的無數參與者之一，幾十年的青春都被孤注一擲投進這段歷史進程裡。誓死誓活在這段歷史裡長大成人的紅衛兵，不少人事後總要為自己青春的血淚猖狂，賦予更多的“剩餘價值”和“啟示”，旁觀者的一句“他們只不過受騙了”，無法解釋他們在這場歷史裡也曾自我付諸的主動性，更不足以化解這場歷史的複雜性和曖昧性。正如評者指出，第五代的大陸導演很難擺脫歷史負擔：“因為他們認為自己經歷過非常偉大的歷史事件”（廖炳惠：32）。陳凱歌不把小說裡的香港結局帶進電影，恐怕不是梁秉鈞所云要把敘事中的香港刪除或邊緣化（2003：107-108），而是他可以輕易避開對整場文革採取終極價值判斷的邊緣立場，正如電影開宗明義第一幕那樣，透過一個代表官方歷史敘述的隱身老者的一句話：“都是‘四人幫’鬧的，明白”，把整個文革歷史責任丟給“四人幫”，甚至也把兩個共和國男同志極度曖昧的愛恨情仇，也推給歷史的劊子手（“歷史”實在太好用了），這使到整個電影敘事再接下來，“省事”了許多。正如一個香港評論者指出，影片聰明巧妙地將一切事件政治化、歷史化，程的同志身份構成及演變，都是時代環境迫使下小人物受撥弄的結果，程的性向、愛情觀、執迷等等，全都有‘合理’而宏觀的解釋（鍾菊芳：287）。20 世紀大陸新中國的整代人對“歷史”總是畢恭畢敬，我們總是堅信一切個體的行為都可以放回歷史的語境裡，並找到合理的解釋和說明。這些年來這似乎還不夠，知識份子都在高唱“永遠的歷史化”。這其實也不是問題，但

我們得首先厘清“永遠的歷史化”的前提條件是什麼？只要“歷史”一天沒有從國家機器的壟斷之手解救出來，一切簡單高唱的“歷史化”在中國，往往都變成只是應合官方歷史的回聲，正如電影《霸王別姬》裡第一幕段小樓對隱身老者的應答一樣。新中國一代並不缺乏歷史感，而是過量的歷史感。尼采曾經對這種“過量的歷史”提出它的五點危害。首先，它總是強調內與外的對照，而削弱了個性。第二，這個時代總是幻想它比其他任何時代都擁有更多最珍貴的美德和公正。第三，民族的本能遭到挫折，個體的成熟和整體的成熟都一樣受到阻礙。第四，人們總認為自己是後來的倖存者，只是些追隨者，這種信仰在任何時代都是有害的。最後，這個時代會達到一個對自身反諷的危險狀態，並在狡猾的自我主義行動理論成熟起來、傷害並最終摧毀這種生命力時，這一時代達到了一個更加危險的、犬儒主義的狀態（尼采：34）。

對李碧華來說，陳凱歌的大動作正是“過度歷史化”了，這只會造成歷史的濫用。在作者看來，她只不過要揭示傳統京劇文化如何被 20 世紀的中國政治挾持的血淚斑史，是“政治進程”對“中國文化”的背叛。這一層背叛關係，小說裡被置換成是段小樓對程蝶衣的背叛。“同性愛”只是作者的一個手段，不是目的。程蝶衣對段小樓的同性愛，被“象徵化”作為岌岌可危的“中國文化”曾對 20 世紀中國現代性的“政治進程”的交托終生：從一而終。但這一層象徵意義上的付託關係，在現代性的革命議程裡不但徹底遭受到了背叛和幻滅，也使到“文化”與“政治”各自走向對方的反面。兩者之間在文革浩劫以後，很難再能達致原初的和解和信任。在李碧華的描述下，那些脫胎自人民大眾的秧歌劇，或者文革時期由官方主導的京劇革命“樣板戲”，均對傳統京劇的存在構成了嚴重的威脅。傳統京劇要維持它的精髓，必須“去政治化”和“去歷史化”，保持它美學的純淨性，或可稱之為京劇為了保全自身的傳統，所導向的一種“文化自戀”，它是“對現代歷史的入侵做出的回應”（傅玟玟：194-195），跟程蝶衣的自戀行為如影隨行（傅玟玟：194-197）。

段小樓終生落魄，晚年在香港遇到隨從北京京劇團訪港的程蝶衣，相見不如懷念，兩個老人相約在公共浴池裡肉帛相對。蝶衣主動問小樓，你結婚了嗎？小樓說沒。蝶衣自告結婚了，文革平反後，組織介紹一個愛人給他。小樓發愣地直問了兩次：

“真的呀？”

“真的。”

“真的呀？”

“真的。”（李碧華 2006：343）

這重複的應答，顯示了小樓對蝶衣選擇結婚的愕然和失望。他沒有祝福蝶衣，倒回敬似的向蝶衣表達自己對菊仙的留戀，要求蝶衣把菊仙的骨灰找著，捎來香港。兩個男人兜兜轉轉過了一生，到頭來，“女人”還是兩個男同志確認自己社會倫理位置的座標。這下可把蝶衣惹惱了，他以沉默拒絕了小樓的請求。小樓於是才竭盡全力說了這句話：“我一我和他的事，都過去了。請你一不要怪我”（李碧華 2006：346）。這句話被不少評者解讀為是小樓向蝶衣“認錯”的表白，既然認錯

了，小樓也間接承認和接納了蝶衣以往對他的一片深情。但小樓吐出這句話之前是有前提的，他希望蝶衣冰釋前嫌，把菊仙的骨灰找到，這樣他的這番“認錯”才有了意義。結果蝶衣聽了小樓的“認錯”表白，更是氣在心頭，他跟著千方百計阻止小樓再說下去。再次的重逢，可見並沒有讓這兩個男人重續前緣，反而是不歡而散。

可見小說在表現同性愛的成分上，並不見得如論者所云比電影更色彩濃厚，或者更積極美好一些。尤其初版小說對同性愛的情節甚少刻畫，龍陽癖者袁四爺更像一個嫖客，甚至完全沒有太監“倪老公”（電影是張公公）這個人物，但這些人物對交代程蝶衣如何得到“同性愛啟蒙”是至關重要的細節²¹。修訂版加了這些段落，倪老公還作出猥褻的動作：“他失去理智，就把那話兒，放在顫抖的嘴裡，銜著，銜著”（李碧華 2006：71），這一句不無意外在大陸的刪改版裡被刪除了。無論是倪老公，或者袁四爺對蝶衣的性啟蒙，在小說裡都以一種負面、消極和誇張的形式呈現，這反而在電影畫面裡得到比較正面和含蓄的美化和歷史化。太監張公公對蝶衣身體的“賞玩”和“審美”，是在自身“陽具匱乏”的歷史殘缺心理狀態下的欲望反應。當蝶衣長大後重遇落難街頭的張公公，他和小樓主動走過去跟張公公打招呼，這表示了他對張公公的理解和包容。袁四爺在電影裡更是以一種京劇傳統捍衛者的積極形象出現，他和蝶衣的雲雨之情是出於雙方自願的生理狀態下展開，並沒有小說所揭示的那樣“姦污”了程蝶衣。

在表現同性情欲流動的一些細節裡，李碧華的手法比起陳凱歌其實是大同小異。不同只是在於李碧華更多是站在“女性自戀”的角度，來觀察程蝶衣的同性愛心理。作者似乎在一開始就努力把蝶衣塑造成是一個既自戀又喜歡購物和打扮的姑娘。蝶衣打從小時就計畫把自己存了數年的銀元，拿去买花蝶手絹、戲衣，喜歡打扮自己。在眾多戲班兄弟眼裡，他活脫脫像個小姑娘，因此不斷遭受孩子的欺負，因為有雄性的小樓為他解圍，日久就暗戀上了強大的小樓。程蝶衣這種陰性刻板和柔弱的同性愛形象，正符合了主流社會對同性愛的“定型”和偏見。當然同志群裡也出現“娘娘腔”同志，娘娘腔的男同志不僅受到異性戀霸權的歧視，他們也常被同性愛運動貶抑到邊緣的、被汙名的位置上（Sedgwick 1994：157）。但李碧華對娘娘腔同志的書寫，不在於合理化他們的同性愛欲望，而是用它來解釋同性愛心理與性別認同錯亂在程蝶衣身上的起源。李碧華和不少解讀電影《霸王別姬》的大陸評者一樣，不過應和那些修正主義式的當代主流精神分析家，表面上支持美國精神醫師協會于 1973 年把同性戀去病理化的運動，但又千方百計把同性戀重新建構成一種新興的心理疾病論述“童年期性別認同失調”（Gender Identity Disorder of Childhood），也正是賽菊寇曾抨擊的這些精神分析家在將性傾向（Sexual）選擇“去自然化”的同時，却把性別（Gender）“再度自然化”，這些精神分析家傾向於把娘娘腔男孩之所以後來發展成同性戀，解釋成是因為他們在成長過程中沒被其他男人認可為男性的原因（Sedgwick 1994：159）。同樣的在李碧華和不少大陸評者看來，程蝶衣的娘娘腔，導致他後來愛上段小樓，是因為在成長的旦角訓練過程中，他不但在大多數時候沒被師傅和師兄們視為男性，而且還嚴格賦予他“女性角色”的性別訓練和表演。娘娘腔和同性愛在李碧華那裡變成了一組因果關係。

這種偏見其實在電影《霸王別姬》裡沒有這麼明顯。電影裡幼年的程蝶衣是比較陽剛的，第一夜被母親賣進戲園，他受到兄弟們一開始的排斥，是因為他出身窯子的不潔形象，小樓主動拉他同鋪一起睡，卻被蝶衣強力推開，原因是他還不能

信任小樓會不會在夜裡像其他孩子那樣欺負他。後來在苦練京劇的過程裡，小樓不斷主動向蝶衣表示友好，有一次還為了偷偷向他提供援助，小樓遭到了關師傅的痛打，冬夜裡還被懲罰在戶外罰站。蝶衣開始對小樓產生了好感，待他走進屋裡，蝶衣把自己的衣服脫了，套在小樓的身子上，小樓卻嫌太熱，蝶衣強力地把小樓的衣服完全扯下，兩個赤裸的小孩乾脆抱在一起睡，而且還是蝶衣主動從後面緊抱小樓。透過這個細節，陳凱歌明顯提示我們，蝶衣後來的“娘娘腔”，是關師傅把他訓練成旦角的結果，從段小樓“搗嘴”的事件起，蝶衣才完全接受了自己的陰性角色。

李碧華在處理男性情誼上，沒有具備陳凱歌的這麼多花招。小說裡，蝶衣對小樓的眉來眼去，或打情罵俏，更像一個現實裡的女孩的討郎歡心。男同志在暗戀另一個男孩之際，一般上不會出現這麼多誇張的小動作。雖然小說《霸王別姬》初版和修訂版的封底打出引人矚目的標語：“漫漫歲月，茫茫人海，一個男人對另一個男人泥足深陷的愛情”，以至於讓很多評論者當真²²，但李碧華在小說敘事裡並沒有成功寫出這種感覺。反而寫出來的卻是一個（假）女人對另一個男人完全失控的叫春。作者無法擺脫自己的女性視角去觀察男人。菊仙和蝶衣圍繞于小樓的明爭暗鬥，更像一對妻妾在爭風吃醋。事實上，一個男同志在跟一個女人在爭取討好另一個男人之際，男同志是完全出於失語的狀態的，他不太可能有這麼多的喋喋不休，去“據理力爭”，因為“妾”還有一個倫理位置給她發言權，男同志是“無理可爭”，一開始他就只能處於隱匿的節節敗退狀態。這一點，連陳凱歌也失策了，也許他為了加強電影裡的戲劇性和衝突性，程蝶衣不斷在菊仙和小樓的面前攤牌，唏哩嘩啦說個不休。文革批鬥的畫面，他更把蝶衣處理成一幅潑婦罵街的樣子，菊仙反而一句話都不說，所有的觀眾都被導演有意識去引導“同情”菊仙的“無語問蒼天”。這一幕菊仙在小說裡是有話說的：“……小樓，對，我死不悔改，下世投胎一定再嫁你！”（李碧華 2006：300）作者其實推翻了自己在小說開宗明義的一句話：“婊子無情，戲子無義”，小說來到最後，是“婊子有情”，戲子倒真的是無義的了。在“情”和“義”的處理上，陳凱歌比較不會像李碧華那樣“一刀切”，蝶衣和菊仙對小樓同樣是“情義兩全”，問題出在小樓的“情義難兩全”。

初版小說裡，菊仙最後的文革命運是失蹤，並不是修訂版和電影所安排的投繯自盡。在得知菊仙從此下落不明後，蝶衣被作者刻畫成一副幸災樂禍的樣子：

他偷偷的、偷偷的笑起來……是的。國家成全了蝶衣這個渺渺的願望啊。如果沒有文化大革命，為他除掉了他倆中間的第三者，也許他便要一直的痛苦下去。幸好中國曾經這樣的天翻地覆，為了他，血流成河，骨堆如山。一切文化轉瞬湮沒（李碧華 1989：103-110）。

這段明顯仿照張愛玲《傾城之戀》白流蘇和范柳原在兵慌馬亂時代裡的情愛邏輯，被李碧華偷換成一個男同志對另一個男同志歇斯底里的愛情叫春。姑且不論李碧華的文筆之拙劣（只偷抄了《傾城之戀》情愛邏輯，卻不見祖師奶奶的文字底韻），作者這樣處心積慮通過一場文革暴力來展現程蝶衣的同性愛心理發展邏輯，在修訂版裡繼續保留了下來，只是文字被修飾得沒這麼囉嗦而已。這一切實在讓同志讀了也不寒而慄：早有研究指出同性愛者在文革期間一旦揭發都遭遇到了嚴酷的

懲罰（李銀河：390-391），同性愛怎麼在小說裡也成了文革暴力的共謀了？李碧華的歷史依據何在？小說人物內心情感邏輯發展和這段歷史暴力產生關係的依據何在？可見李碧華對同性愛的處理暗地裡充滿了小女人的偏見和無理取鬧，她把共和國的同志（comrade）和香港語境下的同志（Gay）一起掃入歷史的暗角，不自覺地表現了不少日常港人對中共和同性戀的雙重恐懼。陳凱歌雖然沒有複製李碧華這一套荒唐的恐懼邏輯，但他潛意識通過段小樓的視角，對程蝶衣的同性愛心理作了一個**極度扭曲**的悲劇展示：同性愛者似乎只有在徹底扭曲自己的性別認同之下才能愛上男人，不然他只能自盡²³。

五、余論、程蝶衣/張國榮：優伶/幽靈-再現等於消失

歷史與京劇《霸王別姬》的主題是一個女人（妃妾）對另一個男人（帝王）的絕對忠誠和奉獻，李碧華把它重寫成是一個現實生活中扮演虞姬的“（假）女人”對一個扮演霸王的男伶的忠誠和背叛，進一步把它置換成兩個男伶對京劇藝術的忠誠和背叛。陳凱歌則在李碧華的基礎上，突出菊仙的救贖性，展示了“男/女”的絕對忠誠和“男/男”的絕對背叛，重複了異性戀霸權的思維邏輯。《霸王別姬》無論在歷史，或京戲舞臺上，它本來就是異性戀的經典模範版本，主題不外強調女人對男人的從一而終一“忠誠”是其亙古不變的教義。但京劇“男扮女裝”的表演方式，讓這個牢固不破的主題，在後人看來有了遐想的空間。在李碧華的“女性自戀”鏡像裡，它被改寫成是一個“（假）女人”對另一個男人的不得善終一“背叛”是小說一語貫之的命題，“文化自戀”被合法化成一種邊緣敘事，對抗國族的男性中心主義，同性愛敘事在那裡只是要達到消解國族話語的手段。陳凱歌以他的“男性依戀”，附著於國族的神話和歷史，雖然企圖打破了這個自戀鏡像，但小說《霸王別姬》裡國族歷史文化對傳統京劇藝術的改寫和否定，很多時候被陳凱歌倒轉回來，解釋成是蝶衣對小樓發生情感衝突的根源。

這一切導致蝶衣對小樓的欲望，不斷在這塊四面楚歌的歷史鏡像上無所遁形，殘存在敘事者和大部分觀者意識下的只是對**同性愛的恐懼**。飾演程蝶衣的一代香港巨星張國榮，他正是在世紀末的媒體聚焦下讓自己的同性愛傾向通過扮演一個優伶“現形”。廖炳惠在張國榮 2004 年自盡後重看《霸王別姬》，他覺得程蝶衣這個角色似乎早已預設張國榮在日後生活現實中所顯現的三角關係及其自我毀滅意志。姑且不論張國榮的感情是否受困于廖炳惠所言之鑿鑿的“三角關係”，僅就張國榮的同志身份而言，《霸王別姬》的敘事倒是預先書寫了世紀末巨星的預知死亡紀事。張國榮在生前的一場講稿透露，電影《霸王別姬》的結局不同於原著，包括程蝶衣的自盡，是他和張豐毅二人構思出來的²⁴；張國榮之所以安排蝶衣死亡，他的解釋概括下來有三個原因：其一是虞姬個性執著，要死在霸王面前；其二，蝶衣想以自殺來完成原著故事的情節；其三、蝶衣不能接受自己和霸王的年華老去，當他發現在現實生活裡，他與師哥沒有了以往那種親密的感覺，他寧可選擇以虞姬來結束他的生命，做一場真正的《霸王別姬》。除了第二個原因是電影藝術效果上的考量，第一個和第三個原因顯而易見非常貼近張國榮最後選擇自殺的心理狀態，可見張國榮的自盡在當初處理《霸王別姬》的結局時就埋下了伏筆。這份講稿更重要的是洩

露了張國榮在排攝《霸王別姬》時，所遭受到的極度壓抑狀態：

“陳凱歌改編的電影《霸王別姬》，卻充滿了極端的‘恐同意識’，扭曲了同性戀獨立自主的選擇意向……我認為導演陳凱歌的取景很壓抑，過分壓抑……陳凱歌在電影裡一直不想清楚表明兩個男人的感情，而借‘鞏俐’（按：飾菊仙）來平衡故事裡同性關係的情節，這便提升了鞏俐在電影裡的地位。所以，作為一個演員，我只有盡力做好自己的本分，演好程蝶衣的角色，把他對同性那份義無反顧的堅持，借著適當的眼神和動作，傳遞給觀眾……但在拍攝過程中，作為一個演員，我的演繹必得平衡導演對同性戀取材的避忌……”（張國榮：32-33）

20 世紀末的同志主體在《霸王別姬》裡是以程蝶衣/張國榮，這兩個“優伶/藝人”的職業身份現身，他們都可被視為是《品花寶鑑》杜琴言在 20 世紀中國的投胎轉世，一個投生於電影小說，另一個誕生於演藝界。程蝶衣生不逢時，20 世紀的中國革命歷史把他打入牛馬鬼神的行列。即使革命還沒來到，段小樓新婚之夜，程蝶衣早已預感自己只是個“老了的小鬼”（李碧華 2006：143）。19 世紀的優伶，投胎來到 20 世紀不上五十年，已經是“幽靈”了，而且還是“蒼老的幽靈”。張國榮在 20 世紀末要以年輕的肉身擔當扮演這一具“蒼老的幽靈”，其藝術的高難度可想而知。幸好張國榮是一名同志，投入角色不會太困難。但導演取景時卻刻意淡化了其中的同性愛再現政治，又在導演/編劇以“女人彩妝”的嚴格規訓下，張國榮的同性愛表演在觀眾眼中，只能越顯得像一個小女人那樣小打小鬧，並沒有如張國榮所以為的“或許我的確是顛覆了《霸王別姬》這套電影的演繹”（張國榮：32）。況且九十年代初張國榮還未宣佈“出櫃”，張國榮在《霸王別姬》的整個扮演，只變成了一個極度曲折和艱難的“現身”演習而已²⁵。雖然電影在萬眾矚目下開拍和上映，可是大部分普通的港臺觀眾不想看到什麼同性愛，他們只看到一個現代香港的優伶如何不可思議糾纏上一個其貌不揚的大陸演員張豐毅。大陸的普通老百姓更看不到電影裡有什麼同性愛，它不過是一個演戲入魔的舊社會戲子愛上戲裡的男主角；而這一切大陸人/香港人/臺灣人看不到或不願看到的，西方學者們卻自認看到了，但他們更多看到的似乎又只是同性愛的東方主義景觀，小說電影裡的中國歷史在某些論者的詮釋下全部變成同性愛主題的注腳。最重要的是它可以利用來說明更嚴肅的什麼？似乎程蝶衣/張國榮從幕前到幕後所實實在在面臨四面楚歌的同性愛再現/生存問題都是次要問題。一些西方學者用它來診斷中國革命歷史的病態和變態（張高山：146-149）。臺灣學者廖炳惠利用它來說明臺灣、香港和大陸三個地區所構成的緊張關係²⁶，臺灣像個同性戀者（蝶衣）曾經一心一意想與大陸師兄（小樓）門戶相通，卻被迫於情勢而獨立門戶，香港就如一個煙花女（菊仙）因不經意的誓約，而導致被大陸明媒正娶（廖炳惠：35）。有些大陸學者卻利用它來說明第五代導演如何崇洋媚外進行東方主義和全球化的勾結。香港作家梁秉鈞利用它來闡釋香港如何在大中國導演的掌鏡下，曖昧的香港被邊緣化以至成了一個不

能表白自我的主體（梁秉鈞：107-108），但梁秉鈞大概沒想到的是，霸王南來香港的那一段被刪，要追究下來也不是大陸導演陳凱歌的主意，這是張國榮和張豐毅的決定，因為他們有感在大時代的浪濤中，電影是難以安排霸王渡江南來（張國榮：30）。

電影《霸王別姬》從拍攝到放映的前前後後，似乎只有全世界的八卦記者和讀者對程蝶衣/張國榮的性傾向感興趣，但他們大多數在進行的活動不是去瞭解或改善優伶/藝人面對著的同性愛再現/生存問題，而是持續偷窺著這兩具為了滿足觀者視覺效果而被導演/編劇“極度陰性化”的同志主體，以進一步“證實”和強化各自對同性愛的刻板印象。

這一切可以用來解釋為什麼《霸王別姬》雖然熱烘烘進入九十年代華語小說和電影的議論之中，可是文本裡的同志身體和性欲卻被政治歷史和流行文化符號迅速“轉喻”、“剪接”或“刪剪”。在政治歷史話語過於強大的舞臺螢幕上，大家只能透過歷史的光影，對同志主體的在場給予捕風捉影的描繪。張國榮一如程蝶衣那樣或許當年過於天真，他們倆以為自己的現身和“獻身”於表演藝術，可以讓自己與觀眾更接近同性愛的真相，最後一幕他們倆才意識到這是不可能的事。除了自盡“謝罪”，他們還有什麼更好可以成全自己同性愛欲望的方式？現在人們連歷史的真相都已經放棄去厘清，過量的“歷史化”話語傷害了生活本身，歷史也緊隨其後同樣退化（尼采：10）。我們似乎很難希冀人們去瞭解兩個男人是否相愛的真相。因而在這種“女性自戀”和“男性依戀”聯手打造的時代光影裡，在四面楚歌的政治歷史噪音中，人們始終不可能看見同志完整的身影，因為這些優伶/幽靈的出場和再現，等於他的消失²⁷。

注釋

¹ 本文參考依據這個初版的 1989 年版：李碧華。《霸王別姬》。香港：天地圖書，1989。

² 本文參考依據這個修訂版的 2006 年版：李碧華。《霸王別姬》。香港：天地圖書，2006。

³ 參考 1993 年版的《霸王別姬》。李碧華。《霸王別姬》。北京：人民文學出版社，1993。

⁴ 感謝匿名評審的寶貴建議。由于本文同時需要兼顧《霸王別姬》的不同社會歷史脈絡、各文本內外、以及作者/表演者生平諸多問題，因此無法全盤顧及各“文本內部”本身相互演繹辯證的過程，以及不能全面處理京劇、小說與電影三種不同文類（genre）對《霸王別姬》的改寫，“如何”與“為何”產生變異的問題。

⁵ 參閱張在舟，2001 年，《曖昧的歷程：中國古代同性戀史》，鄭州：中州古籍出版社以及 Bret Hinsch, 1990, *Passions of the Cut Sleeve: the Male Homosexual Tradition in China*, Berkeley: University of California Press, 後書觀點則頗多從小明雄的《中國同性愛史錄》得到啟發。參閱小明雄。《中國同性愛史錄》（修訂版），1997，香港：粉紅三角。

⁶ 這裡採用克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)對互文性的詮釋，即互文性一詞指的是一種（或多種）信號系統（sign-system）被互移（transposition）至另一系統中(Kristeva：111)。任何文本都是在各種引文的鑲嵌中，通過吸收（absorption）和轉化（transformation）被建構起來(Kristeva：37)。從克莉斯蒂娃的互文性理論來審視梅蘭芳/程蝶衣和楊小樓/段小樓的虛實關係，讓我們可以掙脫《霸王別姬》文本內部自身的藩籬，著眼于《霸王別姬》的文本歷史和心態歷史的脈絡。

⁷ 這裡，採納李歐梵在〈追求現代性（1895-1927）〉一文對現代性在中國發生的一個歷史分期描述，從 1895 年中國在中日甲午戰爭恥辱戰敗，激發知識分子的變革，作為論述的起點。李歐梵認為中國的現代性在不同的層面上繼承了西方“資產階級”現代性的若干常見的含義：進化與進步的思想，

積極地堅信歷史的前進，相信科學和技術的種種益處，相信廣闊的人道主義所制定的那種自由和民主的理想（李歐梵：287）。

⁸ “國粹”一詞據學者考究“本非中國所固有，而是舶之於日本……耐人尋味的是，‘國粹’一詞也并非日本獨創，而是從英文‘Nationality’一詞翻譯來的。”（鄭師渠：1-2）

⁹ 根據佛洛伊德對“快樂原則”的詮釋，快樂原則是本我唯一遵循的活動原則，表現為心靈可以無拘無束產生各式各樣與道德規範背道而馳的意象、情感和欲望，避免痛苦，產生快樂。它旨在消除和緩解緊張和壓抑給人帶來的不快感覺。（佛洛伊德 2004c：5-47）

¹⁰ 從康有為、梁啟超一輩正式開始，知識精英就全力推動各式各樣的身體改造運動，打造一個有關身體應該陽剛起來的大敘事（Grand narrative），這在本文簡稱為“陽剛大敘事”。在陽剛大敘事的推波助瀾下，中國人的現代國族認同一直以來就把國體與身體（陽剛化的男體）互為表裏。在每一代的主流知識分子看來，如何鏟除自己體內的衰弱的女質，是每一個有志于經國濟世者的必經過程。

¹¹ 這裡採用詹明信對國族寓言的理解，即“第三世界文化中的寓言性質，講述關於一個人和個人經驗的故事時最終包含了對整個集體本身的經驗的艱難敘述。”（詹明信：112）

¹² 這是毛澤東在1962年1月在擴大的中央工作會議上的講話片斷，轉引自梅紹武。《我的父親梅蘭芳》。天津：百花文藝，1984，第226頁。有關講稿的主要內容，可以參閱毛澤東〈在擴大的中央工作會議上的講話（1962年1月30日）〉（毛澤東1992：1497-1499）

¹³ “同性社交”（Homosocial）指稱同性之間的社會紐帶。這是歷史學和社會科學界一度為了研究同性之間的社會關係，而又想在其中把“同性戀”（Homosexual）區別開來，或排除在視域之外，因而所杜撰的新詞。“同性社交”通常指向社會的一切以男性紐帶（Male bonding）為中心的活動。這些男性紐帶活動往往害怕和憎恨同性戀，即帶有所謂的“同性愛恐懼症”（Homophobia）（Sedgwick 1985：1）。男性“同性社交”作為一種結構或連續統一體，導致“同性愛恐懼症”本然地成為一種“通過壓制少數來規約多數行為的機制”（Sedgwick 1985：88）。

¹⁴ 本詞的啟發出自佛洛伊德在〈論自戀：導論〉中對“依戀型的人”的分析和描述（2004a：126-131），由於我要在本文強調“依戀型”的人格如何支撐和維持男性同性社交的運作，因此把它簡稱為“男性依戀”。

¹⁵ 本文是在描述的意義上使用“潛意識”一詞，但也同意佛洛伊德在系統意義的規範下對“潛意識”的詮釋觀點，即“潛意識”乃是本我的組成，亦是“真正的精神現實”（佛洛伊德 2004b：379）。

¹⁶ 這是“過度歷史化”在評論界的例證，論述詳後。

¹⁷ 本文採納埃萊娜·西蘇在《美杜莎的笑聲》對“陰陽同體”的理解，即：“每個人在自身中找到兩性的存在，這種存在依據男女個人，其明顯與堅決的程度是多種多樣的，既不排除差別也不排除其中一性……”（西蘇：199）。程蝶衣顯然具備這個“陰陽同體”的特徵。感謝匿名評審提醒筆者有關雌雄同體（hermaphrodite）和陰陽同體（androgyny）之間的差異。

¹⁸ 本文以“新同志”來概括同志（Gay）和酷兒（Queer）。比較接近香港學者周華山對“同志”的定義，帶有“志同道合同舟共濟之意，亦有指望著大‘同’社會的‘志’向”（周華山：363）

¹⁹ 例如由葉兆言的小說改編成的電影《風月》，陳凱歌請來王安憶編劇，而不是找葉兆言本人就再次印證我的觀點。詳見陳凱歌、李元。〈所有的困惑煎熬折騰全為了找到突破口〉。張振華編選。《陳凱歌：我們都經歷過的日子》。長沙：湖南文藝出版社，1996，頁390-393。

²⁰ 有論者認為小說“程被師傅勸解還是堅持要將嬰孩撫養下來”，這完全是錯讀，無論是初版或修訂版的《霸王別姬》都明確寫了，程後來沒領收該棄嬰。該“誤讀”參見鍾菊芳。《香港主流電影如何詮述同志—由新浪潮到九十年代》。周華山。《同志論》，香港：香港同志研究社，1995，頁287。該情節可參考李碧華，《霸王別姬》，香港：天地圖書，2006年版，頁73-74；初版，頁36-37。

²¹ 小說的倪老公或袁四爺、電影的張公公或袁四爺，是否“誤會”程蝶衣性別身份的可能，把他誤當成女性，才跟他發生親密關係？筆者以為不太可能，首先無論是小說的倪老公或電影的張公公，在要和蝶衣發生親密關係的當兒，明顯偷窺到蝶衣的陰莖而顯露出興奮的模樣。再來，小說與電影的袁四爺，公開以蝶衣的“知音”之名，頻頻策謀跟蝶衣親近，很難說他們屢次在極度清醒的狀態

下，還把蝶衣視作女孩。

²² 參見戴錦華。《電影批評》。北京：北京大學出版社，2004，頁 273。

²³ 這不是筆者對男同志的結論，更無意曲解男同志的愛情與情欲關係，是陳凱歌的《霸王別姬》加劇了主流視野如此對同性戀的“集體詛咒”。筆者是以質疑的角度來批判此“集體詛咒”。因此筆者在鋪陳此“集體詛咒”前，批判陳凱歌藉《霸王別姬》對男同志做了一個“極度扭曲的悲劇展示。”

²⁴ 張國榮。〈如何演繹李碧華小說中的人物〉，張國榮於 2002 年 2 月 22 日在香港中文大學新亞書院的講稿，此講稿被陳露明、黃燕萍整理，〈如何演繹小說中的人物：以李碧華作品為例〉，收錄在臺灣《印刻文學生活志》總第 44 期（2007 年 4 月），第 30 頁。

²⁵ 無論張國榮是同性戀或雙性戀，他都是在自己藝術生命的晚期，才向公眾承認這些身份，可見這個“現身”的漫長過程，多麼的曲折和艱難。

²⁶ 這樣的說法不一定得到其他臺灣本土學者的認同，相反的有學者抨擊《霸》片借著程蝶衣對國劇藝術的執著，暗中召喚觀眾的國族認同（林文淇：243）。

²⁷ 如果和李碧華的初版小說比較，不可否認電影《霸王別姬》的影像與聲音元素反而對男同志再現起了一點積極作用，由于行文鎖焦于文本論證與歷史脈絡分析，因此無法對此議題一一具體論證。本文也未能具體論證表演藝術的空間建構與性別跨越等議題，將來行有餘力，會另文撰述。

引用書目：

毛澤東。〈在擴大的中央工作會議上的講話（1962 年 1 月 30 日）〉。邢崇智等主編。《毛澤東研究事典》（上/下）。石家莊：河北人民出版社，1992。

一一。〈沁園春·雪〉。付建舟編。《毛澤東詩詞全集詳注》。太原：山西高校聯合出版社，1996a。

一一。〈人民解放軍占領南京〉。付建舟編。《毛澤東詩詞全集詳注》。太原：山西高校聯合出版社，1996b。

文摘。〈毛澤東觀梅蘭芳演《霸王別姬》〉。中國《新文化史料》（1994 年 5 月），第 44 頁。

王慧。《梅蘭芳畫傳》。北京：作家出版社，2004。

尼采。陳濤等譯。《歷史的用途與濫用》。上海：上海人民出版社，2000。

朱偉誠。〈是敵人還是同志？也談《霸王別姬》〉。臺灣《當代》第 100 期（1994 年 8 月 1 日）。

安然，青萍。〈戲曲的命運與電影的沉淪：兼談《霸王別姬》〉。中國大陸《中國戲劇》1993 年第 12 期。

任佑卿。〈一個娜拉的自殺：上海租界的民族敘事與張愛玲的《霸王別姬》〉。林幸謙編。《張愛玲：文學·電影·舞臺》。香港：牛津大學出版社，2007。

李碧華。《霸王別姬》。香港：天地圖書，1989 年版。

李碧華。《霸王別姬》。北京：人民文學出版社，1993 年版。

李碧華。《霸王別姬》。香港：天地圖書，2006 年版。

李銀河。《同性戀亞文化》。北京：中國友誼出版公司，2002。

李歐梵。《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》。臺北：麥田，1996。

李楊。〈經典文本分析：毛澤東詩詞與現代辨證法〉。李楊。《抗爭宿命之路：社會主義現實主義（1942-1976）研究》。長春：時代文藝出版社，1993。

杜博妮。陳雅瀟譯。〈中國現代小說、戲劇、電影中的變裝：反思陳凱歌《霸王別姬》〉。陳雅瀟主編。《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》。臺灣嘉義：南華大學，2004。

佛洛伊德。宋廣文譯。〈論自戀：導論〉。佛洛伊德。《性學三論與論潛意識》（佛洛伊德文集 3）。長春：長春出版社，2004a。

——。呂俊等譯。《釋夢》（佛洛伊德文集 2）。長春：長春出版社，2004b。

——。楊韶剛等譯。《超越快樂原則》。佛洛伊德：《自我與本我》（佛洛伊德文集 6）。長春：長春出版社，2004c。

周華山。《同志論》。香港：香港同志研究社，1995。

林文淇。〈戲·歷史·人生-《霸王別姬》與《戲夢人生》中的國族認同〉。林文淇、沈曉茵、李振亞編《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。臺北：麥田，2000 年。頁 231-259。

埃萊娜·西蘇。黃曉紅譯。〈美杜莎的笑聲〉。張京媛主編：《當代女性主義文學批評》。北京：北京大學出版社，1992。

梁秉鈞。〈民族電影與香港文化身份—從〈霸王別姬〉、〈棋王〉、〈阮玲玉〉看文化定位〉。鄭樹森編。《文化批評與華語電影》。桂林：廣西師範大學出版社，2003。

-
- 桑梓蘭。〈程蝶衣：一個異端詮釋的起點〉。陳雅瀟主編。《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》。臺灣嘉義：南華大學，2004。
- 章太炎。〈東京留學生歡迎會演說辭〉。湯志鈞編。《章太炎政論選集》上冊，北京：中華書局，1977。
- 張頤武。《全球化與中國電影的轉型》。北京：中國人民大學出版社，2006。
- 張國榮。〈如何演繹李碧華小說中的人物〉，陳露明、黃燕萍整理，〈如何演繹小說中的人物：以李碧華作品為例〉。臺灣《印刻文學生活志》總第44期（2007年4月）。
- 張高山（Sean Metzger）。陳雅瀟譯。〈《霸王別姬》跨性別與文化的幻滅〉。陳雅瀟主編，《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》，臺灣嘉義：南華大學，2004。
- 梅紹武、梅衛東編。《梅蘭芳自述》。北京：中華書局，2005。
- 梅紹武。《我的父親梅蘭芳》。天津：百花文藝，1984。
- 陳婉瑩。〈訪問：陳凱歌〈孩子王〉、〈黃土地〉導演〉，Playboy 中文版第22期（1988年5月）。
- 陳凱歌。《我們都經歷過的日子》。長沙：湖南文藝出版社，1996。
- 陳凱歌、李元。〈所有的困惑煎熬折騰全為了找到突破口〉。張振華編選，《陳凱歌：我們都經歷過的日子》。長沙：湖南文藝出版社，1996。
- 傅玢玢。〈辨證的可能：《霸王別姬》中視覺、歷史與“同性戀”的問題〉。陳雅瀟主編，《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》。臺灣嘉義：南華大學，2004。
- 詹明信。〈處于跨國資本主義時代的第三世界文學〉。詹明信，《馬克思主義：後冷戰時代的思索》。香港：牛津大學出版社，1996。
- 廖炳惠。〈時空與性別的錯亂 — 重看《霸王別姬》〉。陳雅瀟主編。《霸王別姬：同志閱讀與跨文化對話》，臺灣嘉義：南華大學，2004。
- 鄭師渠。《國粹、國學、國魂—晚晴國粹派文化思想研究》。臺北：文津出版社，

1992。

戴錦華。〈黃土地上的文化苦旅—1989年後大陸藝術電影中的多重認同〉。鄭樹森編《文化批評與華語電影》。桂林：廣西師範大學出版社，2003。

戴錦華。《電影批評》。北京：北京大學出版社，2004。

戴錦華。《斜塔瞭望：中國電影文化 1978-1998》。臺北：遠流，1999。

鍾菊芳。〈香港主流電影如何詮述同志—由新浪潮到九十年代〉。周華山。《同志論》。香港：香港同志研究社，1995。

賽菊寇。〈如何將孩子教養成同性戀：為娘娘腔男孩而戰〉。何春蕤編。《性/別研究：酷兒理論與政治》。臺灣中壢：國立中央大學英文系性/別研究室，1998。

羅如藍。〈血腥愛情的塑造者—專訪香港神秘女作家李碧華〉。李碧華。《霸王別姬》，北京：人民文學出版社，1993。

Hunter Allen, “A fond farewell” *The Big Issue in Scotland* .7-20 January 1994.

Kristeva, Julia, “Word, Dialogue and Novel”; “Revolution in Poetic Language”, in Toril Moi ed. *The Kristeva Reader*, New York: Columbia University Press, 1986.

Lim, Song Hwee. *Celluloid Comrades- Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawai’I Press, 2006.

Rey Chow. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Sedgwick, Eve Kosofsky, “How to Bring Your Kids Up Gay: The War on Effeminate Boys”, *Tendencies*. London: Routledge, 1994.

多媒體：

有聲京劇唱段：《霸王別姬》，楊小樓（唱），收錄在《中國京劇有聲大考》（VCD 7）。北京文化藝術音像出版社。

京劇：《霸王別姬》。梅蘭芳、劉連榮主演（1956年拍攝），收錄在《影像中的京劇-紀念中國電影誕生100周年》，2006。北京文化藝術音像出版社。

電影：《霸王別姬》。導演：陳凱歌。蘆葦、李碧華（編劇）。演出：張國榮、鞏俐、張豐毅，1993。北京電影製片廠出品，香港湯臣電影公司發行。