

# 男子汉崇拜，法和奴性意识

——论当代文艺作品中的男性形象及其社会原本

由于“男子的原则”曾经是占统治地位的精神力量和肉体力量，所以一个自由的社会将是对这一原则的某种否定……

——赫伯特·马尔库塞

似乎中国的男人因为女人的甘心被去势而想要感谢她。

——弗洛伊德

当今社会对于“男子汉”（外在特征：高大强悍；范例：高仓健）的向往渐渐成为一种过分的甚至是畸形的文化心理。在电影《高山下的花环》中，一度被贬为“奶油小生”的唐国强（饰赵蒙生）在镜头前一边声嘶力竭地赌咒发誓，一边猛扯军帽，作满脸横肉状。不管他有没有成功地使自己的形象一变而为“硬派”，这样一种努力的本身就是令人同情并且伤感的。

这里没有任何疑惑不解的地方。要“正面地”站住脚的男性形象必定要是“男子气”的（不管“男子气”的内涵被如何片面和极端地理解），这在今天的社会文化（尤其是文学、电影、电视剧）中似乎成为无形的准则。从电影的片名来看，《自信的男子汉们》、《来了个男子汉》、《男人的风格》、《男性公民》……“男人”的潮流从银幕上涌出来，已经使人难以抵挡。而未显示于作品标题的“男子汉”形象就更为不计其数（下面提到的影片大都根据文学作品改编）：《乔厂长上任记》中的乔光朴、《赤橙黄绿青蓝紫》中的刘思佳、《血总是热的》中的罗心刚，《花园街五号》中的刘钊，《代理市长》中的肖子云，等等。令人惊异的是，这些形象几乎无一（！）不是涉及经济改革的这类或那类“英雄”。他们的核心地位是不可动摇的，这种核心地位的巩固源于他们的角色类型：众人瞩目的改革者。

难道不是雅克·德里达（法国后结构主义哲学家）所说的“菲勒斯中心主义”（phallogocentrism）吗？德里达的这个术语是针对雅克·拉康（法国当代精神分析学家）的理论说的，而拉康的学说恰恰揭示了自然和社会的

杨小滨

隐秘现实。“菲勒斯”(phallus)是阳物的抽象,是拉康学说中“父亲”的象征。它是拉康所说的“法”,意味着对幼儿“与母同化”的禁令(拉康的解释是,由于俄狄浦斯情结,幼儿有着与母亲乱伦的欲望,想成为她的“菲勒斯”;但真正的“菲勒斯”——父亲的介入则打破了他的本能想象,父亲的权威,即“法”,促使幼儿由自然的自我向社会主体转化。这个子—父—母的三角模式是拉康精神分析学说的主要环节)。

而“男子汉”形象无疑是阳物的另一种表征:高大而且刚硬(可参阅弗洛伊德关于阳物象征“可以是长形直竖之物”的论述,见《精神分析引论》中译本第116页。事实上,以男性自身的高大刚硬作为阳物的象征是再合适不过了)。古代赤裸裸的男性生殖器崇拜一变而升华为“男子汉”崇拜,其狂热与虔信也从表层退隐到文明化的现代文化中。人们的偶像便不再是阳物本身,而是掩饰化了的阳物的象征——高大强壮的男性形象。在这里,梦的前意识的检查职责由文明社会所替代,尽管如此,“男子汉”崇拜作为新的阳物崇拜依然履行着它永恒的功能,它的双层结构表现为:在表层仪式上是对人的强壮生命力的礼赞;在深层意识中则是对“法”的依从,对“占有”的奉献。

阳物崇拜的表层结构还容易理解。在当今文化中,对以阳物为原型的“男子汉”的礼赞以一种社会经济上升时期的乐观主义(也许是廉价肤浅的乐观主义)主题不断重复,抽象的生命力内涵转化为改革的坚定信念和勇敢实践,转化为发展经济发展生产的强烈的、不屈的进取精神。前面所列的众多“男子汉”形象便是文艺作品中“男子汉”改革家的典型。

在古代的阳物崇拜中,“菲勒斯”形象既是被礼赞的对象,同时又是使人慑服的偶像,是统治力的象征。在今天,后一种意义

愈来愈被前一种意义的表层结构所掩盖,以一种极难察觉的状态渗透在社会群体的深层意识中。在“男子汉”改革者形象中,几乎没有一位不是以领导者身份出现的:乔光朴——厂长,罗心刚——厂长,陈抱帖(《男人的风格》主人公)——市委书记,武耕新(《燕赵悲歌》主人公)——大队党支部书记,李向南(《新星》主人公)——县委书记,肖子云——市长。刘思佳似乎稍有例外,但正如作者所描写的,他的权威事实上远胜于被任命的掌权者。“菲勒斯”是“法”的象征;“男子汉”(化了装的“菲勒斯”形象)也同样体现了法、权力、统治、支配性。在这些作品中,“男子汉”的“气概”同他的权威是密不可分的,“男子汉”形象就是权力本身艺术化、符号化的形式。尤为显明的是《乔厂长上任记》中乔光朴在婚姻事件上的专制行动:在这里,乔光朴出色地扮演了男性统治者的主角,而童贞,则暗喻着与之相对的女性依从性和牺牲精神。男性和女性两极被形而上地固着化了——这便是它所呈现给接受者的。

在拉康的理论中,菲勒斯—父亲—法是对幼儿的欲望的掠夺,是埋藏在幼儿无意识中的内在恐惧,它一旦出现,便永远剥夺了人作为完整的自然的人的实现。在我们当今社会中,统治与被统治的畸形关系是从封建专制制度那里遗留下来的,政治—法—权力在普通人的意识中超越了秩序的维护者的职能,它有时会变成对个体自觉的威胁:秩序变成绝对共性和绝对服从的指令。在电视连续剧《新星》中,李向南的形象就不啻是一种冷酷的(缺乏笑容的?)“男子汉”理想,而且是家长式的强有力的政治专制者,是“法”的代言人。在秩序——自由的轨道上,大多数人被驱赶到前一个端点。“男子汉”形象所象征的个体独立成为空洞的允诺,因为这时只有唯一的个体是自由的,那

就是统治者自己（不管这个统治者用什么符号来意指，“菲勒斯”还是“男子汉”形象）。自此，“男子汉”崇拜的深层意义便暴露无遗：接受者无法将自己置于“男子汉”的地位（“男子汉”形象象征的统治者独一无二），便只能成为他的崇拜者，换句话说，成为统治者的臣服者。事实上，《新星》的欢呼者们就是这样为他们“有”一个他们甘愿臣服的统治者（而不是值得崇拜的“男子汉”！）而欣喜若狂的。

事物的意义只有通过对他事物的区分和延宕才得以产生，这是拉康和德里达的方法论的核心，也是本文所坚持的思考方式。作品必须是它的话语的对象——接受者所创造的，这一点也毋庸置疑。因此，“男子汉”崇拜作为一种社会群体的心理现象，它的意义也许正和“男子汉”形象创造者的意图相反。实际上，它的深层意义远远要比它的表层意义强大。对于“男子汉”形象本身来说，它是刚毅、独立；对于它的接受者来说，它又是柔弱者、依附者的偶像。因此，今天的“男子汉”崇拜一方面意味着人的独立意识的解放；另一方面，对于更多的接受者来说，它意味着人的依从意识的延继和深化。

在现实生活中，“男子汉”的标准并不是男性对其自身完美的要求，它只不过是在两性关系上女性对其男性配偶的理想要求。这种要求产生于女性的依赖感和服从性；男性外表的高大强健，必然是对她的可靠保障的象征。当前盛行的女性择偶倾向（如对男性身高、地位等的要求）无疑造就了艺术作品中男性形象的类型。拉康认为，孤立的主体是不存在的，任何主体都存在于同“他者”（*autre*）的无终端的矛盾网络中，主体的行为无不来自要求被他者承认和自我承认的愿望。因此，“男子汉”不是男性的自我塑造，它是被“他者”——女性所规定的。从这样的意义上说，不是“男人的一半是

女人”，而是“男人的全部是女人”；男人所有的现实性都包容在女人的理想之中。也正因为此，我们不但不能想象没有童贞的乔光朴，也同样不能想象没有解静的刘思佳，没有吕莎的刘钊，没有顾小莉和林虹的李向南。

“男子汉”崇拜的盛行是以接受者的依从性为核心的女性精神的胜利。文艺作品中“男子汉”形象的过剩多少体现了对接受者这种依从性的“依从”。对“男子汉”的崇拜恰恰是我们民族缺乏自我独立的创造精神的表现，暴露出我们民族精神的柔弱性；它甚至没有在现实中实现自我独立的勇气，它对向往自由的个性尚无自觉的认识——于是作品中的“男子汉”形象便成为它唯一可依赖的统治和权力的象征。在我们几千年的封建意识中，权力——无论是在家庭中还是在国家政治中——是最稳固的不可动摇的力量。权力以各种方式残酷否定了人的个体的自我独立，以至于社会群体至今残存着的屈从意识使“男子汉”形象和“男子汉”的崇拜者重演了统治者一被统治者的古老一幕；但这次不是在现实中，而是在内心深处。对于大多数人来说，“男子汉”形象不是他们仿效的典范，不是催发他们旺盛生命力的号角；相反，它更具诱惑力的地方恰恰在于遍布女性意识的接受者群体，他们带着一种强烈的依从性、牺牲欲望和温柔感从“男子汉”形象那里获得安宁和满足。

在小说《男人的一半是女人》中，章永璘显然是被女人造就的男人的隐喻。但章永璘所有的满足与痛苦都维系在他的统治感之上，以至于他从见到黄香久的赤裸裸的肉体的第一眼起，一种对女人的性的占有欲就紧紧攫住了他。在这里有这样一段揭示章永璘内心的描写：“……一只黑色的狐狸，竖起颈毛，垂着舌头，流着涎，在芦苇荡中半蹲着后腿，盯着可疑的猎物……”后来，性交的失败使他感到是一场搏斗的失利，实

际上，这是他占有感或统治感的无法满足。这一点作者甚至从“生理学”角度给出“证明”：“政治的激情和情欲的冲动很相似，都是体内的内分泌。”而政治上的统治地位与被统治地位的关系，也就这样在男性和女性的占有和被占有的“永恒”关系的象征下被永恒化了。章永璘从黄香久那里要获得的不是性的快乐，他只是要在性生活中补偿他在政治生活中的统治感的丧失。当他恢复了正常的性功能之后，我们所感到的不是一种黄香久（大写的女人）和章永璘（大写的男人）之间相互创造和享受的喜悦，却是一种女人的被占有欲的满足。这是十足的荒唐和不幸；男人的占有的“胜利”是女人的被占有的实现！但直到最后我们还在黄香久用全部肉感的秘密要让章永璘“玩个够”的倾诉中久久颤栗，因为这种不幸的女性化奉献意识（我们民族的悲剧性意识）在作者笔下竟会闪烁着如此幻美的光晕。

“菲勒斯中心主义”意味着有“菲勒斯”的父亲迫使幼儿无法成为“菲勒斯”，无法实现他的自由欲望，而不是相反。这时幼儿在父亲“菲勒斯”的威慑下牺牲了自我的欲望，同自然永久地分离了。这里，拉康提醒人们不要把子一母一父的三边关系看作生物学意义上的结构模式，它是由三个逻辑本位构成的象征图式。在我们看来，拜伏于“男子汉”形象之下的新的阳物崇拜者正是被“菲勒斯”——法的象征——祛除了自然欲望的“幼儿”；而在我们的传统意识中，被无形的“法”——如儒家的“礼”——束缚的以禁欲精神为代表的对人的自由感性的怯懦（如“发乎性情止乎礼”），正是“菲勒斯中心主义”得以确立的社会心理基础。

另一个事实是，对女性的自然欲望的压抑，必然导致这种欲望升华为对男性的外表的崇拜。“男子汉”形象是升华了的、经过伪装的“菲勒斯”——阳物形象。它既是对

欲望的压抑，又是对欲望的宣泄。在子一母一父关系中，幼儿对其欲望的被压抑应当是被迫的、反感的；只有当他的主体异化为充满了女性化精神，进入女性角色体验的时候才会对“菲勒斯”产生依恋。对“男子汉”崇拜的需要正是社会群体意识女性化的结果。

我们的记忆不会衰退到忘记了十年浩劫中的社会悲剧：一方面是文化舞台上“英雄”人物叱咤风云，另一方面是整个民族的奴隶意识膨胀到了极点。我不敢说罗心刚和李向南就是李玉和、郭建光们的换妆而出，但二者的相似却是明显的。罗心刚的去职就如同李玉和之死；二者都以悲剧形式表明一种精神的不朽；这种精神处于人神之间而难以企及，仿佛巨大的偶像令人不堪重负。然而，我们的民族一天不能摆脱这样的超级“英雄”——或者“男子汉”也罢——它就一天不能从封建主义所模塑的女性化依从意识下解放出来。

要真正获得阳刚之气和独立意识，就必须从“男子汉”的徒具外壳的空洞偶像下站起来。“男子汉”形象一旦异化为偶像，它的贫乏的内质（平庸的、矫饰的、浅薄的或俗气的）必然被它受崇拜的外在形态所掩饰。这样的“男子汉”崇拜的本质便是：从空洞到空洞。

当然，我这里并不是说罗心刚、李向南们的改革热情毫无内容可言，而是说这许许多多的“男子汉”改革者形象（包括我未涉及的无数作品中的无数人物）自身缺乏一种个性化的普通人气息；他们性格上的平庸和雷同（应当承认如果按低标准，我所列举的那些人物已算是同类作品中较有“个性”的了）没有具体的现实感，他们外在的威严和权力超越了凡人的力量。这便是他们能够从虚构的艺术形象变为“男子汉”偶像的条件。这时，“男子汉”的偶像化事实上是一种在无意识中的抽象化、象征化。

同时，根据小说改编的电影和电视剧，作为偶像的“男子汉”又保持了相当可感的具体形象，这往往使那些附丽于其上的深层意义长期隐蔽于无意识之中而难以显现。

“硬派”影星（杨在葆、张甲田、或许还可算进周里京）造就了理想男性的模式，然而就在它成为模式的一刹那，那些故作深刻的辞令、矫饰的冷漠甚至极端化的盛气凌人、粗暴或专制立刻变得令人反感。这样做似乎是故意要把“男子汉”推向一个超男性化的极端，然而这是以平衡的另一端——社会接受群体向超女性化的端点下滑为代价的。“男子汉”崇拜带来的是一种人性被两极化地割裂的后果：主动/被动、刚强/柔弱、独立/依存、支配/服从、个性/共性、占有/奉献等等被永恒地对立，但前后二者都使人的本质的丰富内涵片面化了。《寻找男子汉》可能是第一部意图摒弃性两极化的作品。舒欢的寻找表明了一种主动性，她不满于传统女性的被动地位；而“娘娘腔”的丑角司徒娃则象征着依赖感和屈从意识，他和周强代表了作者所贬抑的失落了阳刚之气的性格。尽管这些人物都象是剧作家的意念木偶，我们还是差一点为这一点意念叫好；遗憾的是最后那位作者理想的男性，虽然没有超男性化的第二性征，竟又是一位未脱平庸之气的“改革家”，几乎又要孤独沉思，又要斩钉截铁，意欲以不足一米七的身材破格跻身于“男子汉”改革家的行列之中。

依然没有完全逃离“男子汉”的阴影。尽管如此，这出戏作为对“男子汉”偶像的重新塑造，至少可以比作在整个“男子汉”文化营地里施放的一颗多少带点滑稽色彩的魔术炸弹。“男子汉”形象丧失了它的外貌特征，它于是趋于被解构、被非象征化的境地。

“男子汉”崇拜的逐渐解体也许将是历史的必然，它从出现的一开始就带有某些浪漫主义的幼稚病：无论是虚假的乐观（作为

对不满现实的伪饰），无论是不自然的超雄性气质（作为对生活中女性化精神的补偿），都表现出似乎不敢正视现实的怯懦或浅薄。这种本身就带有女性色彩的普遍幻想更加证明女性意识的广泛胜利（尽管这个结论是那样令人痛心）；当某种占有欲借象征化的手法露面时，它的基础也恰恰不是男性气质的内在充实，而是女性化的被占有欲——它们化为偶像崇拜、屈从、敬畏、依赖、牺牲，如此等等。只有这种女性化意识（从词源学的角度来看，或许可以读作“奴性化意识”）在崛起的新的文明中不断淡化，人才有可能自觉地把对自己本质（它的丰富的内涵摒弃了任何性两极化）的全面的自由的把握作为他的永恒追求。

但是，如果以为在作品中添上些“人情味”的情节“佐料”，就可以避免过分“硬化”的流弊，那未免过于粗陋。影片《代理市长》让肖子云跪在电话前向父亲祝寿以表明“无情未必真豪杰”，就是一个令人感到生硬做作的例子。在一些成功的艺术作品里，刚性的和柔性的成份是交融在一起的。没有“表明什么”的欲望，或许就能显现人性的真实。比如在瞿小松的乐曲《MONGDONG》中，我们分不出哪个乐句有着男性的旷达，哪个乐句有着女性的精致；在刘索拉的小说《你别无选择》中，我们也分不出哪些文字体现了女性的敏感，哪些文字体现了男性的豪爽。（也许他们俩结合的秘密也在于此？）在这样的作品面前，接受者既没有占有欲或统治感，也没有奉献欲或依赖欲，他本身是一个独立的自我创造者和自我享受者。

男子汉是存在的，但他不是徒具“硬派”外表而作为崇拜偶像的伪饰象征。男子汉充满力量的生命力不是女性意识的依赖，它自身就蕴蓄了女性的妩媚色彩；他在当今的社会中扮演的应当是一个唤醒人性的激情的诗人，而不是统治人性的威严的君主。