

## 第五章 在歷史的遊戲化與寓言化之間：《太陽照常升起》

### 中曖昧的國族寓言

#### 第一節 中國政治經濟的崛起

在二〇〇五年五月九日的美國週刊《Newsweek》，做了一個關於中國經濟和政治崛起的特別報導專輯，更以「China's Century」（中國的世紀）做為這專輯的標題。同時，週刊的封面上更並排著三種影像，即萬里長城、上海的東方明珠塔和中國影星章子怡。這週刊把萬里長城和上海的東方明珠塔作為「中國的世紀」的封面的用意其實不難理解，因為萬里長城所象徵的便是中國的古老歷史，而東方明珠塔卻是中國邁入現代化和全球資本經濟的顯眼標誌。但是，將影星章子怡放在這一個中國經濟和政治崛起的報導專輯中就顯得有點耐人尋味了。因演出張藝謀執導的《我的父親母親》（1999）和李安執導的《臥虎藏龍》而在全球竄紅，更跨洋過海到好萊塢在《藝伎回憶錄》（Memoirs of a Geisha）（2005）飾演日本藝伎的章子怡，其實所代表的便是一種中國進入全球化的趨向，而在這種全球化以及這邁入兩千年的「中國的世紀」，更是需要通過影視文化來凸顯。換言之，這週刊的封面設計試圖表達出二十一世紀不只是「中國的世紀」，更是「影視的世紀」，而中國在全球經濟和政治的崛起，更是需要通過影視文化來進行。

章子怡現象，並不是本章和本論文所要探討的重點。但《Newsweek》的報導，也正呼應了張頤武（2006：125）對中國的看法，認為中國已經開始顯露出「脫貧困化」和「脫第三世界化」的趨勢，一個「新新中國」已經逐漸成型。而正如筆者在第二章第四節所介紹的，中國「影視的世紀」，其實可以從現今頻密出現的「華人電影圈」或者「泛華人」電影製作這現象凸顯出來。《臥虎藏龍》便是這種合作方式的最佳標示。

在這一章中，筆者便試圖把姜文的《太陽照常升起》放在這中國政治經濟崛起和「泛華人」的文化現象的脈絡來討論。《太陽照常升起》，是姜文在二〇〇七年為亞洲與世界影壇帶來他繼《陽光燦爛的日子》後的另一部關於文革的電影。這部電影由香港楊授成的英皇娛樂出品，除了中國的藝人，電影中更加插了兩位香港藝人房祖明和黃秋生。這部花費了三年時間來完成的電影，動用了三位攝影

師，拍攝地點遍及新疆的中俄邊界、甘肅的沙漠、雲南的山村等地方，是近年來一部名副其實的「泛華人」「大片」之一。

作為姜文「文革太陽系列」的第二部，《太陽照常升起》以四個故事段落——「瘋」、「戀」、「槍」、「夢」來呈現。雖然它的事的創作靈感是來自中國作家葉彌的短篇小說《天鵝絨》，但小說的情節，也只不過是電影中「槍」的段落而已。其他三個段落都是出自姜文自己的構思（大眾電影，2007.09.15）。這些故事段落的年代背景分別為一九七六年春、一九七六年夏、一九七六年秋、一九五八年冬。換言之，電影從一九五八年中國轟轟烈烈煉鋼造鐵的「大躍進」時代，直接跳躍到文革後期的一九七六年。從電影中的歷史年代背景，看似它又是一部 Jameson（2000）所說的「國族寓言」。然而，電影中充滿諸多隱晦和抽象的象徵符號，敘事上更處處邀請觀眾玩填充遊戲，要觀眾尋找這些象徵符號背後的意涵。筆者延續了第三章的「歷史的寓言化」和第四章的「歷史的遊戲化」的分析策略，認為這部抽象的電影，其實是在「國族寓言」與「反國族寓言」的元素中滑動。換言之，文革這段歷史，在姜文的鏡頭和敘事策略中，充滿了他一貫的頑童式的遊戲性質。但做為歷史的文革，卻又同時被「國族寓言化」，寓意著這「中國的世紀」中的中國。

## 第二節 歷史的遊戲化

### 一、如夢如幻的文革

首先，雖然這部電影所描繪的是那段中國政治泛濫的年代，但這部被戴錦華認為是某個程度上在冒犯常識，但它又並不矯情的電影（余楠，2007.09.01），與姜文之前的《陽光燦爛的日子》一樣，都將文革這充滿敏感而特殊的歷史年代，呈現為非常的「陽光」。雖然電影中的三個段落是放在文革這時段，但電影中並沒有大字報和「批判大會」，也沒有明顯的「革命者」和「被革命者」。它更類似第四章所討論的兩部知青電影——《巴爾扎克與小裁縫》和《美人草》，把文革的敘事背景放在綠油油的樹林山村中。在蔚藍的天空和清晰的河水襯托下，電影中的文革遠離了一九八〇年代文革電影中的灰蒙、暴戾和殘酷。小隊長所居住的山村中，居民寥寥可數，山村裡頭的學校，也彷彿只有小隊長一個學生似的。這

彷彿「不食人間煙火」的山村，和那轟轟烈烈政治動盪的年代，更顯得格格不入，如果不是電影在每一個段落前用字幕來交代段落的年代背景，觀眾可能無法察覺那是在「十年浩劫」之中。

更重要的是，電影把時空背景處理得充滿夢幻色彩。絢爛艷麗色彩的運用，使到電影畫面有如一幅幅的油畫般宜人悅目。電影的第一段中，電影通過剪接和動作設計，讓小隊長處在一種不停奔跑的狀況中，更構築了某種漫畫式的節奏感。在加上電影中所出現的其他人物與元素，如電影開始時所出現的火鳥、小隊長神出鬼沒的親戚李叔、由鵝卵石所築成的神祕屋子、懸掛著許多白紗布的醫院等，都為電影增添了许多遐想空間，真實和夢幻也因此難分難解。在新疆的中俄邊界、甘肅的沙漠取景的第四段「夢」，更正如其名般被設計得如詩如夢。兩個女人騎著駱駝，一同穿越四處無人、荒涼蒼茫的新疆戈壁間。電影並沒有交代為何這兩個女人會不約而同的騎著駱駝出現在同樣的地方。在其中一個女人(唐嬌)喋喋不休中，電影通過不連貫的剪接手法，使到畫面忽然從戈壁跳接到雪山中，讓電影的畫面空間充滿著跳躍感。在電影的最後一幕，在鐵路旁的民眾狂歡起舞，而與這交叉剪接的，卻是「瘋媽」在火車上艱難的產子。火車劃過平原，更一起拉走了正在著火的帳篷，著火的帳篷隨著火車璀璨的飛舞，讓畫面產生了某種魔幻寫實之感。火光劃過正在如廁的「瘋媽」，「瘋媽」卻駭然的發現自己因懷孕而肥漲的肚子不見了，原來自己已經不經意的產下孩子。在凌晨的偏紅色的剪影畫面中，剛產下孩子的「瘋媽」竟然下了火車在鐵道上奔跑，發現了自己的孩子躺在綴滿鮮花的鐵道上，寫實便在這充滿魔幻色彩的場面調度中消弭無存，讓觀眾如步幻境。

## 二、顛覆樣板戲中的女性形象

除此，《太陽照常升起》中其中一個重要的「反文革」元素，便是它對文革樣板戲中的女性形象的戲仿。「瘋媽」在家中，有掛著一面鑲有樣板戲《紅燈記》的女性角色李鐵梅劇照的相框。樣板戲《紅燈記》改編自電影文學劇本《革命自有後來人》，它主要描繪一九四〇年的中國抗日戰爭中，一名鐵路工人，也是地下共產黨員李玉和與和他沒有血緣關係的義母和義女為了傳送和保護共產黨的祕密無線電密碼，而與日本軍人鳩山鬥爭的故事。李玉和為了完成任務而視死如歸，而他和其義母也因為這任務而犧牲生命，最後義女鐵梅在鄰居的幫助下，成

功的把密碼護送到共產黨游擊隊的手中。李鐵梅作為革命的「後來人」，作為男性革命家的繼承人，可以說是文革時代樣板戲意識形態泛濫下的女性認同對象。正如在「瘋媽」的鵝卵石屋子中的鏡子前也同樣出現了李鐵梅的劇照。再加上電影中曾出現，一身紅衣戲服（李鐵梅般的造型）、臉上彩裝塗得泛紅，信心滿滿的說她會唱李鐵梅的十六歲女孩，無不說明了李鐵梅是那個時代女性的認同「鏡像」。同時，在《太陽照常升起》中有一場露天電影，所播放便是電影版本的樣板戲《紅色娘子軍》。《紅色娘子軍》的電影版本攝於一九六一年，是由謝晉執導，主要描繪一位名叫吳瓊花的女性，遭地主南霸天殘酷壓迫，她逃走並加入共產黨的「紅色娘子軍連」，而最後成功消滅南霸天的故事。從以上這幾點可以看出將樣板戲中的女性，變成了電影中其中一個重要的敘事元素。

然而，在討論樣板戲種的女性如李鐵梅，我們無法避免去探討女性與中國國家與民族意識之間的關係。正如 Anne McClintock (1995: 355) 所指出的，國族 (national) 最初是由性別權力所構成。缺乏性別權力的理論，我們是無法了解它的。女性，在中國的文學與其他藝術的歷史中，常成為國民創傷的投射。尤其在中國五四運動的現代性「啟蒙」精神下，女性所面對的問題以及所受到的壓迫，常被看成是整個民族所面臨的封建與落後。這種受壓迫的女性，通常五四作家中化身為孟悅和戴錦華 (1993: 41-49) 所說的「祥林嫂系列」。祥林嫂作為魯迅小說《祝福》中的女主人公，基本上便是那反封建的年代，處在貧苦狀況而被極度壓迫的典型低下層女性形象，而這種形象也出現在其他五四作家的著作中。孟悅和戴錦華 (同上引: 42) 在針對這種女性形象時曾指出：

作者塑造這些女性人物，並不是要你留下一個難忘的發人深思的性格審美形象，而是為了以她們的苦難印證封建歷史的非人性，再現社會的罪惡，而以她們的麻木來襯托這罪惡的不可歷數。在某種意義上，她們的肉體、靈魂和生命不過是祭品，作品的擬想作者連同擬想讀者，都在她們無謂無聞無嗅的犧牲中完成了對歷史邪惡的否決和審判。

換言之，女性提供這些社會性壓迫的最佳見證。對女性身體受苦的展示，更是對整個國家民族的壓迫性的揭露。在這裡，女性扮演了某種「國族寓言」的角色。而對女性的解放，不只已經遠離了女性自身的醒覺，而更是整體民族國家的變革

與進步。

到了文革時代，在毛澤東妻子江青的政治影響力下所產生的一系列革命樣板戲，再度利用女性的形象，來為共產黨的意識形態服務。在這些樣板戲（如《白毛女》和《紅色娘子軍》）的一開始，女性多數以一種「貧苦工農」階級的女奴／奴隸出現。她們通常都飽受（男性）地主、資本家的折磨和壓迫，而處在水深火熱之中。換言之，正是這充滿壓迫性的父權意識（通常與資本主義一體），把這些女性置放於社會的最底層中。她們通常在獲得共產黨黨員（主要是男性，如《紅色娘子軍》中的洪長青）的拯救和指引下，而最終獲得解放，更消滅了壓迫她們的地主和資本家。簡言之，這些樣板戲所呈現的，基本上是這些女性成長歷程。她們以女奴出身，獲得共產黨黨員（男性）的解救而脫離苦海，而過後在共產黨的引導下，她們可以完成在傳統上賦於男性的各種任務，而成爲女戰士或者女英雄。如按照崔淑琴（Cui, 2003: xiii）的說法，這些樣板戲劇目試圖「將女性從『舊社會的幽靈魍魎』（ghost of old society）改造成爲『新國家的主人翁』」。

然而，對於許多評論家來說，在這些樣板戲所呈現的性別關係中，與其說是「性別平等」，不如說是「非性別化」更來得恰當。在這些樣板戲中男性和女性之間的對立差異，在某程度上是被減低縮小，但劇中的「性別爭鬥」卻最後會被「階級鬥爭」所覆蓋，「性別」的表象完全支撐了「被壓迫階級」。換言之，「階級秩序」完全取代「性別秩序」。而在這「非性別化」的表述中，男性與女性卻必須完全臣屬於一個統一的非肉身父親形象——共產黨，社會主義革命與社會主義制度。在這裡，女性已經不再是「女性」，她必須拋棄自己的女性主體、女性體驗、個人意見與個人慾望，來臣服於共產意識形態，對共產黨絕對忠誠（孟悅，1991；戴錦華，1999a：94-95；2006：55-56；Cui, 2003: 51-95）。

因此，像《紅燈記》中的李鐵梅以及《紅色娘子軍》中的女主人公們，她們在舞台上和銀幕前以芭蕾舞的舞姿抬腿、昂首、握拳和瞪眼，到頭來所扮演的，只不過是一個向終極「革命理想」臣服的女人。但這種抬腿昂首的芭蕾舞舞姿，在《太陽照常升起》已經完全的被戲仿，而顛覆了它的原本意義。最明顯的，便是在第二段「戀」中，梁老師在廚房外彈著吉他高歌，五個女孩在廚房內揉麵的一幕。這些女孩一面揉麵，一面不停的抬腳秀起美腿、翩然起舞。而姜文似乎對大腿有著某種迷戀，正如《陽光燦爛的日子》裡頭的女主人公米蘭第一次出現的鏡頭，便是米蘭（女藝人寧靜）的那雙帶點粗壯的大腿。大腿在姜文的鏡頭下，更多是情慾的象徵。女孩們不停的擺動著大腿，與其說是聞歌起舞，不如說是對

梁老師作了某種情慾性的挑逗。而在這一幕更有趣的是，這些女孩明知道電話那頭是性騷擾，卻爭先恐後去接聽，而最後梁老師竟然在接聽電話中用廣東話罵出一句粗話「屌你老母嗨」把對方打發。因此，大腿、挑逗、性騷擾和粗話，已經徹底破壞了革命樣板戲的「崇高」，而讓它顯得如此的滑稽不堪。

但電影中的大腿不只來自那五個女孩，更來自另一個女性林大夫。林大夫總是穿著一件超短的醫務白大褂，半透明的白大褂內還不時隱隱的顯露出白色內褲的痕跡，帶點肥潤的大腿更是表露無遺。這位林大夫彷彿對性有著無法壓制的需求，她的頭髮總是濕漉漉，更不時絞動著雙腿，露出春心蕩漾、色心高漲的表情。她毫無顧及的向梁老師做情慾上的表白，但同時又不斷的和唐老師偷情歡愉。在「捉流氓」事件（下一節再詳細討論）過後，她更願意充當「受害人」，在白布前「感受」流氓的手。林大夫這帶點神經質，又充滿喜感的漫畫式人物，更是對文革樣板戲中的女英雄的一次顛覆與嘲弄。

電影另一個具有顛覆性質的女性，就是「瘋媽」。作為擁有一個十八歲兒子（小隊長）的母親，她有著一頭花白的頭髮，但她身上的皮膚卻顯得那麼年輕光滑，以至學校裡頭的老師對小隊長說：「你媽？不要再自欺欺人了！恐怕是你姐吧！」。她爬樹、放火、刨地、抱羊上樹、對著貓說話、用火柴燒兒子的手、亂摔盤碗、在樹上說《樹上的瘋子》的故事、用方言大聲念《黃鶴樓》等，都顯示出「瘋媽」本身的「瘋狂」和「不受控制」。正如 Michel Foucault（1988）所指出的，瘋狂與正常的定義，在很多時候是文明的文化建構物，是一種文明對社會控制的需求。在文革時代，女性的身體便被共產黨的意識形態機器（如樣板戲）所控制、分類，以便可以召喚女性對共產黨和共產意識形態的絕對忠誠與臣服。但「瘋媽」本身的「瘋狂」和「不受控制」，卻是成功的擺脫了文革意識形態的掌控，拒絕踏入共產主義為女性所設定的處身空間，更拒絕扮演文革時代所賦於女性的角色。「瘋媽」的肉身，最後消失在緩緩流淌的河面上，所遺留下來的只有那隨著河水漂動的衣服。肉身的不在，使到政治意識形態對女性身體的鉗制無所發揮，搗毀了這種女性「國族寓言」的神話系統。

簡言之，無論是抬腳秀腿的女孩們，還是每時每刻「濕漉漉」的林大夫和那個對梁老師瘋狂示愛的神祕女郎，又或者是放火爬樹的「瘋媽」，都是對文革時代，中共政治意識形態機器如樣板戲所試圖召喚塑造的女性形象，做了徹底的戲仿和顛覆，就正如劇中那鑲有李鐵梅劇照的相框最終跌下而摔得粉碎那般。林大夫的出現，更徹底的為這種樣板戲的女性意識注入了情慾的元素，頓時使到它的

意義扭曲變形，變得滑稽可笑了。在姜文的鏡頭和敘事策略下，這部電影依然散發出《陽光燦爛的日子》般頑童式的幻想，把文革那大時代變成了遊戲與戲仿的對象。

### 第三節 歷史的寓言化

#### 一、對文革時代的「陌生」

然而，《太陽照常升起》除了它特殊的女性角色，還為中國那充滿政治波瀾的歷史時代，增添了從國外回歸「祖國」參加建設的華僑——梁老師和唐老師。就如梁老師在第二段「戀」中出現的第一幕，他彈著吉他高歌一曲《美麗的梭羅河》。這首改編自印尼民歌《Bengawan Solo》的歌曲，所散發出的是梁老師來自南洋的風情。但用中文所唱出的歌詞所表達的，卻是對記憶中那故鄉之河的美麗以及它那「光榮的歷史」的緬懷和歌頌，更隱隱的帶出梁老師對「祖國」的嚮往和歸屬。在五個女孩的「伴舞」之下，抱著吉他的梁老師看似悠游自在、意氣煥發，但他卻逐漸得發現自己開始對他所處身的環境中的人與物，感到無法適應。

首先，在被白紗布圍繞的醫院中，他迷失方向而找不到病房的入口，更撞著了牆壁。在廣場上看露天電影《紅色娘子軍》更是他最倒霉的一刻。在一聲「捉流氓」下，他立刻被當成是性騷擾的肇事者而被眾人追捕，到最後因為從牆上跳下而摔斷了腳，更在混亂中被眾人拳打腳踢。在這一幕中最特別的是，姜文把前來追捕的眾人，都以模糊不清的陰暗人影來呈現，替而代之卻是許多手電筒晃動的幢幢光線以及吵嚷不休的叫喊聲。事後，梁老師就說出了他看不清楚追捕者的臉，但追捕者卻全看見了他的臉，而他也數過了一共是四十二枝手電筒。這一幕更是對瘋狂文革年代的「批鬥」話語，進行了一次戲仿。在那文革時代執行批鬥的，並非是某個具體的人物，而是籠罩在文革時代的「批判」和「肅清」話語下，面目模糊的眾多革命盲目追隨者所表現出來的一種混亂和瘋狂的舉動。雖然梁老師也確實摸了某個女孩（原來梁老師也有色慾的一面），但整個「捉流氓」事件，實在是太過荒誕和混亂了（有五個女孩被摸），連梁老師也無法確認自己是否有犯錯。梁老師被攻擊受傷躺在醫院的一幕，昏暗的病床所被映照著的，是窗外下著雨水的流動光影。幢幢水影更讓整個醫院病房顯得詭異無比和撲朔迷離，充份

的襯托出梁老師那充滿不安和疑惑的感受。最後，那五個被摸的女孩都沒有指正梁老師，罪名也被澄清洗脫，但他已經感覺到自己完全的被愚弄，更對種種發生在自己身上的怪事（包括林大夫和陌生女郎對他的瘋狂式表白）感到陌生和無所適從。在那陌生和無所適應的環境中，梁老師將自己所擁有的槍送給唐老師。槍作為男性陽具的象徵，失去它便代表失去自己的男性氣概（masculinity）。梁老師對「祖國」的激情已經煙飛灰滅，對建設國家的理想的也從此消弭於無形。在理想幻滅後，他加入了唐老師和林大夫的情慾遊戲，而在隔天選擇了以自己所留下的槍帶上吊自殺。然而，他那掛在槍帶下的遺體，卻是悠閑般將手插入褲袋內，嘴角上更帶點微笑。他彷彿以一種複雜和矛盾的心情，來告別了那個充滿荒唐和混亂的時代。他的姿態，更是對那些參與那種荒謬政治運動的人們，給於一記的嘲笑。

## 二、被「被閹割」的「父親」

除此，另一個歸國的外僑便是唐老師。唐老師和梁老師較不同，在他所工作的大學單位，彷彿只不過是他偷情縱慾的地方。他吹起小號，便是要和林大夫肉慾偷情的暗號。因此，他所扮演的角色，便是和林大夫一樣，即是對那個充滿「終極理想」、設立「樣板」的年代，帶來了干擾性和破壞性的情慾元素。雖然他待人處事圓滑機敏，也努力的為梁老師洗脫罪名（但其實在某方面是要討好梁老師以便梁老師不揭露他和林大夫偷情的事）。梁老師自殺事件過後，唐老師也被下放到小隊長的那個山村勞動改造。然而，自殺事件彷彿讓唐老師面臨了某種改變。當他第一天來到山村中，他就說道：「陌生、陌生」。這說明了唐老師開始和梁老師一樣，對那文革時代的一切事物的感到陌生和無所適從。在山林上，他以口哨的方式吹出了梁老師生前愛唱的《美麗的梭羅河》，可以說是對這首歌所散發出的「愛祖國」精神理想的變形幻滅感到憤慨和無奈。唐老師問和他一同打獵的小孩子說：「如果一個人死了，他還會笑嗎？」從這裡，我們可以說梁老師帶著微笑的自殺，讓唐老師領悟到文革時代各種事物的荒謬性。而曾沈迷於情慾遊戲的唐老師，更變得不太喜歡回家，終日和一群小孩在山林間鳴槍射鳥，留下自己的妻子空守閨房，原本代表情慾偷情的小號聲，現在已經變成了打獵鳴槍的暗號。正如梁老師，唐老師的疑惑和陌生感，傷害了他的男性氣概，使到他無法在對自己的妻子產生任何情慾上的波濤，而只有借助對準大自然的「開槍」來對



世間一切進行洩憤。

有趣的是，姜文把唐老師和小隊長這兩個人物設計得充滿了符號性。在時空比前三段早的第四段「夢」中，「瘋媽」和唐嬌這兩個女人在新疆的戈壁雪山間騎著駱駝的神祕「尋夫之旅」，筆者傾向於把它看成是一段尋找「國族」之旅。兩個女人在旅途間遇上了兩個指著相反方向的指示牌，一面指向左邊，寫著「盡頭」，一面指向右邊，卻寫著「非盡頭」。唐嬌朝左邊的「盡頭」走，所找到的是唐老師。唐老師吸著煙，一手抱著唐嬌，一手拿槍朝天發射，陶醉的說出：「妳肚子像天鵝絨」。這時候充滿理想的唐老師所散發出的，是多麼的激情豪邁，男性氣概更是表露無遺。「瘋媽」往右邊的「非盡頭」去，所找到的卻是丈夫的一堆遺物和三種顏色的辮子。然而，在這旅途中，「瘋媽」最終所獲得的，是在火車上誕生，那躺在綴滿鮮花的鐵道上的兒子。如果稍加留意，我們就會發現指向左邊的指示牌中的「盡」字，是以簡體字「尽」呈現出來。從這抽象的線索，筆者便傾向於把被鮮花圍繞著的嬰兒小隊長，看成是一九五〇年代共產主義「新中國」的誕生的象徵（簡體字是中國共產政府於一九五六年法定實行的規範漢字）。正如「瘋媽」抱起剛誕生的兒子，朝向晨曦中剛剛升起的太陽大喊：「阿遼沙，別害怕，火車在上面停下啦！他一笑天就亮啦！」電影畫面接下來更通過伸縮鏡頭，把太陽拉（zoom in）到銀幕前方，正如 Gianetti（1993: 106）所指出的，伸縮鏡頭把現場和景物拉到觀眾眼前，那它便具有導引觀眾的目光到拍攝畫面所強調的重點，而凸顯重點的意義。那這重點，便是剛剛升空而生氣勃勃，又同時被毛澤東所化身的太陽，所象徵的便是剛成立的共產「新中國」。

而在繁體字的「盡頭」中，來自南洋的唐老師，卻是代表著有別於「新中國」的某種中國國族文化認同。然而，正如以上所分析的，這些回歸的外僑，卻對「新中國」的一切事物，感到陌生和無所適從。但下放到小隊長隊所居住的村子裡頭，唐老師在某方面卻扮演著小隊長的長輩的角色。和《陽光燦爛的日子》裡頭的主人公馬小軍一樣，小隊長也是處在對異性世界逐漸好奇的青春成長期中，在小隊長的「瘋媽」失縱後，唐老師在某個程度上更成為了小隊長的父輩權威。然而，小隊長和唐老師的妻子偷情而最終背叛了唐老師，上演了 Sigmund Freud（1989）所說的 Oedipus 情結。小隊長、唐老師和唐嬌，正好是 Oedipus 情結中典型兒子、父親與母親的三角關係。在這裡，女性（唐嬌）的身體，成為了 Oedipus 式父與子的競爭對象，小隊長所做的便是一次試圖弑父娶母的嘗試。這父親基本上便是肉體性無能、象徵性的被閹割的主體。如依照周蕾（Chow, 1995: 148）在分析張

藝謀的電影的文章中所指出的，這種弑父動作，基本上可以成爲對中國現代性和「民族性」的「自我臣屬化」(self-subalternization)的解讀聯想。在這無父的狀況下，中國被剝奪了權力，而最終使到中國處在落後和弱勢的狀態中。從這裡，我們可以看出《太陽照常升起》又隱隱的帶出它的「國族寓言性」。唐老師的「性無能」和「被閹割」，基本上是對「新中國」尤其是文革時代的一切感到陌生和不適應，而小隊長作爲「新中國」的象徵，更進一步的想要「殺害」這「父親」。而這新一代人對父輩的反叛，正是使到整個中國落後和在全球經濟和政治中處在臣屬的地位。

然而，最後其實是小隊長被唐老師開槍所射殺，原本「被閹割」的「父親」借助他的「槍」而「重振雄風」，殺了「兒子」重奪了權威。如果我們依循「一切歷史都是當代史」的概念，那我們把《太陽照常升起》中所描繪的歷史放在現今中國和全球經濟的關係的脈絡來討論，更可以讓我們看出個所以然來。如果正如張頤武(2006: 125)所形容的，邁入二十一世紀，一個「新新中國」已經誕生，中國的全球經濟和政治力量上逐漸崛起，那這「新新中國」已經正式的脫離了毛澤東時代的「新中國」，告別落後和弱勢者的形象而強大起來。但這「新新中國」已經不完全是單獨屬於中國本身，而是牽涉到全球性以及某種「泛華人」和「大中華」(greater China)<sup>[11]</sup>的發展以及合作的氛圍，這可以從劇中的唐老師被呈現爲從海外南洋回歸「祖國」的華僑的角色所凸顯出來。這種「大中華」的概念，其實在一九九〇年代開始被大量的討論。其中最爲人的討論的，便是哈佛大學教授杜維明所提倡的「文化中國」這個概念。根據杜維明(Tu, 1994a: v)，「文化中國」是一個「包涵和穿越界定中國性的種族、語言和宗教界線」的文化空間。而這文化空間包涵了三個象徵性的世界。第一個世界包括了以中國文化和族群爲主的社會如中國大陸、台灣、香港和新加坡。第二個世界是處身在世界各地的中國群體如在東南亞國家政治上扮演著重要角色的華人和美國數目非常少的華人。他最後更把那些嘗試以學術來理解中國的人如學者、教師、新聞工作者、企業家、作家等，歸納爲所謂的「文化中國」中的第三世界(Tu, 1994b)。

中國學者張法、張頤武和王一川(1994)也在他們合著的文章〈從「現代性」到「中華性」——新知識型的探尋〉中更提出所謂「中華圈」這概念。這「中華圈」基本由四個層面來構成：核心層爲中國大陸本身；第二層爲台灣、香港和澳門；第三層爲世界各地的海外華人；第四層是受中國文化影響的東亞和東南亞國家。換言之，「中華圈」在這三位學者的觀念中便是以中國爲中心的一個獨特的

文化經濟圈。正如他們毫不含糊的主張：「因此人們談論著東亞聯合體的可能性，它不但可以包括日本，也可以包括東南亞。在這個聯合體中，中國最有可能成爲中心，這不僅在於它是大國，有一定的綜合國力，更主要的是它是一個有深厚傳統的、能建立起向心力的文化。」（同上引：18）換言之，他們是以中國爲「中華圈」的文化中心，這些「中華圈」的華人社會雖然都不盡相同，但與其他文化圈相比，又有一種共同的文化風韻，他們稱這爲所謂的「中華性」。

這種「文化宣言」之所以在一九九〇年代後開始被大肆提倡和大量討論，正是因爲那年代的東亞尤其是亞洲四小龍（台灣、香港、南韓和新加坡）在經濟和工業上發展蓬勃。再加上中國大陸經濟和政治的逐漸崛起，使到一些評論家和觀察家認爲東亞將會逐漸的從全球經濟文化的邊緣走向中心，可以和西方的經濟文化霸權來個分庭抗禮。而在一九九〇年代中期中國的書籍市場上掀起一陣「說不」熱潮<sup>[12]</sup>，更是這種時代氛圍的一種文化顯影。

正如劇中回歸「祖國」的華僑唐老師，從充滿理想到無所適從，再重奪「權威」，這在某程度上的表現出這種「大中華」或者張法等人所說的「中華圈」和中國的關係的演變。換言之，「中國」已經「重奪權威」，而這「權威」則和現今的「中華圈」文化認同的趨向息息相關。這部電影的中港合作的製作背景，也徹底的凸顯了這種關係上的合作。而這種在二十一世紀開始頻密出現的「泛華人」電影所追求的電影市場，更是建基於一種華人社會的文化接近性和共同價值的認同上。正如徐鋼（Xu, 2007: 3）所指出的，二十一世紀所出現的這種「泛華人」的電影大製作，都傾向於顯露出中國是一個「昌盛繁榮的社會」（*society of great prosperity*）。但筆者更認爲這「昌盛繁榮的社會」的觀點其實更必需涵蓋所謂「大中華」中的華人世界，而這些「泛華人」電影製作，更是作爲這「中國的世紀」無比重要的文化資本。

然而，姜文這部電影的獨特之處在於它的敘事結構。在唐老師槍殺了「兒子」後，電影把歷史時空跳回了文革前的一九五八年，也就是小隊長（新中國）誕生的那一年。這第四段——「夢」，是整個故事的結束，也是故事的開端。這種誕生——毀滅——又誕生的生命圓圈結構，更把所謂的「大中華」的國族文化認同置放於一個不斷建構、解構和再建構的過程中。換言之，「大中華」的認同也只不過是一種「想像中的共同體」（*imagining communities*）<sup>[13]</sup>（Dirlik, 1997: xi）。「太陽」也會日復一日的升起、下沉、再升起。而在這不斷建構解構的過程中，要尋找所謂的「大中華」的「本質」，也變得徒然和不再可能。在這第四段接近

尾聲處，眾人在狂歡，營地上的烈火在熊熊焚燒，但我們卻看見唐老師在一旁呼呼大睡，這是否表示電影中包括前三個段落的故事，只不過是唐老師的一個夢而已？那這是否又表示，一切尋找「大中華」的企圖，也只不過是像電影裡頭的敘事般，是一場華麗絢爛的「夢」而已？這部電影，留下了種種引人深思的懸念和問題。

#### 第四節 結語

簡言之，姜文的這一部《太陽照常升起》通過了它隱晦和抽象的敘事，讓它成功的在「國族寓言」與「反國族寓言」的元素中滑動。它排除了文革的殘酷性和浩劫性，更試圖顛覆文革樣板戲中的女性形象。但同時，這部電影裡頭卻增添了從國外回歸「祖國」的兩個華僑角色。他們在文革時候的遭遇，卻又可以化身為寓意中國現今處境的國族寓言，而這國族寓言跟一九八〇年代的文化反思和歷史反思思潮下的國族寓言以及第五代導演的寓言策略有所不同。這部電影中的國族寓言所寓意的，更是和二十一世紀的中國在全球政治和經濟上的崛起有關。而中國在政治經濟上的崛起，卻又和「大中華」的文化認同息息相關。但是，當中國逐漸從邊緣走向中心而「中國人民站起來了」，這又是否同時潛伏了中國將成為另一個中心的危險？當中國變成了一個中心，它又如何凝視這些「文化中國」或者「中華圈」的「邊緣」？而這「中心」是否又有可能同時壓制一些華人社會如台灣和香港在試圖尋找其主體意識的努力和權力？我們又應該如何看待全球華人世界中在社群、文化、歸屬和認同上的諸多相互矛盾、相互抵制的元素以及問題呢？但這些問題已經超越了本章和本論文可以討論和處理的範圍。無論如何，這些都是今後關心「大中華」文化認同的學者們所關注的主要議題。

然而，這部電影的敘事結構，卻將對「大中華」這文化認同的思考帶入了一個新的層次。它將「大中華」文化認同問題，置於一個不斷的流動以及像夢幻般「漂浮不定」的建構過程中。正如 Trinh Minh-ha (1991: 14) 所說的，認同從來都是一條讓人重新出發的軌道 (a way of re-departing)，它允許一個人從不同的出發點、不同的間歇點以及不同的終點重新開始。洪宜安 (Ang, 2000: 282) 更指出：「『中國』(China) 已經不能被限制在或多或少固定的官方空間或者文化界線，它也無法被認為是『全部中國的事物』(all things Chinese)，提供『原真』

(authentic)、有權威性，和不被挑戰的標準。」我們要做到的，往往是要避免掉入某種文化本質主義中，而這種文化本質主義往往又是「中國中心主義」的。

