

《关于我和鬼变成家人的那件事》：台湾电影的“酷儿”表达

樊程

四川传媒学院 四川成都 611745

摘要：台湾电影对于“酷儿”的生长有着相对肥沃的土壤，酷儿已经成为了一种抗争的符号，将自身置于更宽广的性别范畴中。《关于我和鬼变成家人的那件事》它质疑传统性别秩序和性别规范，以戏谑、轻松的语气呈现同性群体的处境，将酷儿题材从原本小众市场的边缘拉扯到主流商业化电影市场之中。本文将从以下三个层面分析影片中的“酷儿表达”：在社会性别下的男性这一层面，剖析当前社会中对同性群体中男性形象的普遍认知；从传统性别霸权层面分析影片中的反话语生产；在消费文化领域，探讨电影作为文化产品时对同性恋群体的形象塑造。

关键词：台湾电影；酷儿；《关于我和鬼变成家人的那件事》；性别秩序；性别规范

《关于我和鬼变成家人的那件事》(后文简称《鬼家人》)成为台湾今年的现象级电影。影片以商业化表达，成功使得边缘群体置于关注的中心。“酷儿”(queer)一词直译是奇怪的，非正常的。酷儿理论(queer theory)产生于1980年的美国，来源于女性主义(Feminist)相关理论，随后逐步拓展发展起来。它希望消解性别框架，超越规范中的“应当”，呈现出“流动”的状态。如朱迪斯·巴特勒所认为：“酷儿是这样—一个术语，它希望你出席一个会议之前不必出示身份证。异性恋可以加入酷儿运动，双性恋也可以加入。酷儿不是女同性恋者，也不是男同性恋者……酷儿是一种对某种规范性——即一种恰当的女同性恋身份或男同性恋身份应该是什么样的——反驳”，酷儿甚至涵盖着一切在原本社会框架中居于边缘的群体，他们不愿服膺于传统性别结构，也并非需要制定某一种另类的“规范”。《鬼家人》触及“酷儿”表达，借助主角吴明翰的视点，质询当下的性别歧视。本文将台湾电影《鬼家人》为主要案例，从社会性别下的男性、反话语生产以及消费文化三个层面去剖析影片中的“酷儿”表达，同时也将阐释影片中不够“酷儿”的方面，以理解这一议题的复杂性。

一、社会性别下的男性——反对二分结构

大陆电影相对于台湾电影中的酷儿呈现相对内敛，《霸王别姬》中程蝶衣始终存在对性别认同上的困惑——“我本是男儿郎，又不是女娇娥”，展现出主流社会对性别形象的二分认知，女性特质即阴柔，男性即阳刚。那么，严密二分的性别“真理”事实上真的是天然认定的吗？正如西蒙

娜·德·波伏娃(Simone de Beauvoir)所言：“一个人并非生来就是女人，而其实是变成的。”。同样男性形象也被框定在特定的特质中。巴特勒认为社会性别是由社会构建出来的，“性别构建的差异存在于文化与文化之间，以及某一文化之内”不同区域的行为规范不同，按照当地的习俗，性别概念就被构建出来了。在社会规范下的性别形象通过不断“操演(performativity)”逐渐稳固，催生出了性别等级(gender hierarchy)和“男女两性特质”。酷儿要逾越这些被社会固化出来的性别形象，希望两性不必困囿在“性别特质”中，重新思考性别的本质。

《鬼家人》激荡着酷儿话题，影片开头被吴明翰抓到吸毒的男同性恋形象与异性恋的男性形象无异，他在具有强烈男性特质的健身房环境中，人物面容硬朗，身上有着肌肉线条。通常社会规范的男性——阳刚与力量的都在他身上体现。而他对于吴明翰的性幻想也背离了传统社会所认知的想象，即“男性化”与“女性化”的吸引力。否认“两性特质”的互相吸引，彰显酷儿反对性别的绝对二分。

酷儿对抗的复杂问题仍具有多重层面，《鬼家人》也体现在它并非想去争取同性恋在社会中的话语霸权，而是质疑在传统社会规训下的性别二分结构，希望主体不再被看作是异类，而是在社会中的正常一员，一定程度上挣破了刻板化的同性恋者群体的人物形象，以类型化的方式表达酷儿当前所陷的处境。

二、传统性别霸权之下——反话语的生产

福柯认为“没有反抗的权力关系并不存在，反抗是更

真实、更有效的，因为他们恰恰是在权力关系得以行使的地方形成的”。权力的所到之处不断生成反抗，同性恋群体也在为自己的合法性辩驳，不断与传统话语权威碰撞，伴随着抗争的过程，反话语便自然生产出来了。

剧中奶奶设计让捡到红包的男性跟毛邦羽冥婚，奶奶接受并支持孙子跟同性结婚，向传统两性结构发起挑战。她的对抗方式并非柔和的劝诫，而是直接、激烈的反叛。她大胆挑战冥婚来反抗传统话语霸权，这与酷儿的态度不谋而合。

曾经华语有关同性恋体的电影一度倾向于塑造唯美隐秘的爱恋，如《谁先爱上他的》中通过同妻的悲惨遭遇，讲述一位已婚男性在濒死前跟同性伴侣的深刻爱恋，隐去了生活中的柴米油盐，聚焦同性爱人的故事。长期以来，社会环境给予酷儿的生存空间十分逼仄，酷儿呈现出压抑、苦闷的状态，他们一直在对自我身份的认知上存在困惑。这种情况与传统的社会规范，含蓄的文化伦理有关，要在短时间内冲破是相对困难的。

性一直被视为是传宗接代的符号，是一桩严肃、神圣又甚至隐蔽的事情，西方更一度认为性是原罪，人类制定着关乎肢体接触的礼节。对于性话题的谈论是酷儿的反叛。这种反叛背后是对权力、话语和社会文化的重新审视，不屈服于对同性恋体的限制。《鬼家人》中酷儿的情欲并未被阉割，无论是毛邦羽抑或是其他同性恋者，情欲都并非一个需要回避的话题。《断背山》则将酷儿的情感放置在更广阔的爱之中，细腻入微的呈现情感的流动，情欲也只作为人性情感中的一部分，是酷儿张扬的“无性别”。

过去同性题材如《喜宴》《霸王别姬》对性的表达较为克制。对于性话题的谈论，是酷儿的反叛，这种反叛背后是对权力、话语和社会文化的重新审视。酷儿关照的不仅包括个体的性欲望、自由的穿着和生活方式的各方面，甚至酷儿表达的也不仅仅是同性，还有在现实社会制度中夹缝求生的跨性别者、双性恋者、弱势女性等少数群体。酷儿反传统话语体系，面对性话题也不讳莫如深，承认欲望，大方追求与表达，他们在“酷儿”中找到了自我的认同。

三、消费文化下——同性恋形象的塑造

在消费文化中呈现着一部分同性恋文化，《鬼家人》中，吴明翰与毛邦羽追查凶手，发现嫌疑人走进了G空间。吴明翰说：“他也是同志，你会不会认识啊？”毛邦羽无奈的回道：“你又把同志当什么，你以为同志都互相认识阿。”

两句简单的对话调侃了当下异性恋社会下的潜意识，大众知晓同性恋群体是边缘群体，凭主观想象认为小圈子理应相互认识，彼此理解间具有裂隙。

消费文化既对塑造者同性恋形象有负面影响，也有正面作用。“资本主义商品化的物质过程并不仅仅是经济意义上的，它还使西方社会的同性恋身份、亚文化和共同体得以可能。”同性恋的消费文化席卷而来，扩展出市场，消费产品得到发展。边缘群体的认同感和群体聚集性加强，也为争取权益的活动和社会宣讲奠定了丰厚的基础。《鬼家人》作为电影文化产品，是消费文化中的一种，并通过占据了极大的电影市场提高边缘群体的话语权，进一步增强了群体的身份认同。吴明翰常挂在嘴边的“走开啦，死gay”“死胖子”“花瓶”显现了特定语境中存在的偏见，程伟豪导演面对尖锐的“直男”“女性被看作花瓶”这一类议题，采取了风趣轻松的表现方式为边缘群体发声。

但影片也不可避免的陷入了对同性恋的刻板印象，剧中除了主角以外的同性恋形象几乎被简单划为善恶二分。健身房内的议员儿子吸毒、滥交，甚至以父亲的权势吓唬警察；家豪至始至终展现的都是玩弄毛邦羽感情的渣男形象；酒吧里的同性恋群体看到男主吴明翰就搭讪，随性之举仿佛只当短暂乐趣。然而主角毛邦羽的形象近乎完美，外形好、学历高、爱护动物，甚至连对吴明翰的惩罚都是为环保助力。类型化的表达往往难逃窠臼，难以面面俱到去塑造“圆形人物”，只聚焦在了父亲和主角毛邦羽的内心世界上。麦基这句话强调了影像中人物塑造的多面性：“一个人物的生命周期包含数十万个充满活力、复杂而多层面的时刻。”我们塑造人物时需要设置关卡和压力逼迫他/她做出选择，“人物真相在人处于压力之下做出选择时得到揭示——压力越大，揭示越深，其选择便越真实地体现了人物的本性。”在《鬼家人》中，我们对毛邦羽的认知从一开始便已下定结论了，因而当他是否选择拯救吴明翰而附身消耗灵魂时，观众都知道他的选择一定是救。

台湾地区有《鬼家人》这类酷儿电影的生长土壤，得益于长期以来各方群体的积极发声。一方面，台湾于2004年通过了《性别平等教育法》规定了对歧视同志的惩罚，这为同性恋群体奠定了友善的社会氛围。另一方面，在消费文化领域，知名人物的出柜行为和对同性恋群体遭遇的发声，促使大众更高度地关注同性恋群体。《康熙来了》的主持人

蔡康永和知名导演蔡明亮都公开同性恋身份。蔡依林的歌曲中多次为同性恋发声。名人的感召力会带动粉丝群体，粉丝群体的庞大辐射能力又会影响周遭朋友，通过持续的发声，为同性恋获取自主权利铺平道路。

欧美地区兴办的酷儿电影节直接推动了酷儿题材电影的涌现，出现了一批经典的酷儿电影如《巴黎在燃烧》(1990)《爱德华二世》(1991)《我自己的爱达荷》(1992)等。这些影片有纪录片、剧情片，直接地、粗糙真实地显现他们生命力。这种不包裹柔和的叙事方式，促使大众的关注。法国戛纳电影节的独立评选环节便有酷儿棕榈奖，戛纳电影节的世界影响力，为电影创作人探寻酷儿议题提供了激励。

四、总结

影视工作者对酷儿电影领域的创作仍需持续地耕耘，酷儿理论在发展壮大的过程中持续吸收更多向度的边缘群体，质疑社会性别规则所赋予的“资格”。在话语和行为的干预下，这一套规则开始动摇并嬗变，这也是电影作为文化产品的力量，它能引导社会思考并孕育改变。导演程伟豪平衡了电影作为商品和文化的多重性，取得了票房口碑双丰收。他一一反往常酷儿题材的严肃与压抑，以一种诙谐的、更易被观众接受的方式来表现。其中奶奶的人物形象一反刻板印象，十分亮眼。父亲的形象也不再是符号化的，过去的父母形象常是强硬的。在《鬼家人》中，导演给了父亲角色转变的情感过渡，从不接受到接受，是有意塑造角色的立体性的。可能是限于篇章的局限，情绪段落相对还不够充足，就会显得父亲“接受”这一变化稍显迅速。这部影片旨在呈现出酷儿世界我们所见的不易的一面，并更着重关注“可看性”和商业表达，对同性恋世界的表露还有待更深入的挖掘。

黑格尔认为，欲望不仅仅是对物质的追求，更是一种对承认的渴望。个体只有承认，才能真正成为社会中的一员，获得身份认同。影片还隐藏着一条更深层次的副线，那就是毛邦羽对“父亲”认同的追求。这条副线揭示了毛邦羽长期处于游魂状态、无法“投胎”的根本原因。观众最终发现，他的遗愿并非只是查明自己的死亡真相或了解家豪的生活状况，而是内心深处对父权的认可和渴望。通过这个情节的安排，影片巧妙地将性别与社会认同问题串联在一起，

探讨了个体如何在性别规范性代表群体中寻求归属感。影片在表现酷儿议题时，仍有待进一步审视其复杂性与多义性。尽管触及了压抑与身份束缚的议题，但在揭示酷儿群体的生存空间与现实状况的真实性上，仍显得不够深入。酷儿议题的丰富性与深度，亟需在未来的创作中得到更全面的探索与呈现。

不可否认，影片戏讽了传统性别规范下的偏见，成功地引发了观众对多元与和谐社会的思考。不仅展现了商业电影在处理文化使命时的成功典范，还充分挖掘了酷儿电影在市场中的巨大潜力。通过引领观众深入讨论社会性别议题，为酷儿群体营造平等与和谐的生活环境做出了积极贡献，进一步推动了性别平等的社会进程。

参考文献：

- [1] 李汶静：朱迪斯·巴特勒《性别表演理论研究》，广西师范大学，2015年版，第33页。
- [2] 波伏娃，《第二性》，帕胥利(E. M. Parshley)译，纽约：温提子出版社，1973年，第301页。
- [3] 朱迪斯·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份的颠覆》，宋素凤译，上海三联出版社，2010年版，第8页。
- [4] Michel Foucault, 'Power and Strategy', in Colin Gordon (ed.), Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977, New York: Pantheon, 1980, p. 142.
- [5] [美] 葛尔·罗宾等：《酷儿理论》，李银河译，文化艺术出版社，2003年，第319页。
- [6] [美] 简·罗伯森：《当代艺术的主题—1980年以后的视觉艺术》，匡骁译，江苏美术出版社，2011年版，第60页。
- 王晴锋. 同性恋身份、“橱柜”政治与消费主义[J]. 山东社会学, 2016(12):68-74.
- [7] 罗伯特·麦基：《故事：材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，天津人民出版社，2014年版，第113页。
- [8] 罗伯特·麦基：《故事：材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，天津人民出版社，2014年版，第369页。