

颠覆与重构：《喜宴》中的 跨文化男性气质解读

张玉敏

摘要 | 华裔美国导演李安拍摄于1993年的《喜宴》颠覆了美国主流社会对华裔美国男性的刻板印象，重新探讨了性别、种族、民族，以及政治等多重界限，是研究中西性别跨文化交流的重要文本。本文试图用性别和跨文化理论对其中的男性气质塑造进行分析，借此讨论性别身份的流动性、复杂性及跨文化互动，重新审视中国前现代性别内涵和儒家文化传统对西方性别体系以及男性气质存在的颠覆和积极重构意义。

关键词 | 《喜宴》；男性气质；跨文化

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



电影《喜宴》在1993年的第43届柏林国际电影节上获得了“金熊奖”，同年，在第30届台湾电影金马奖中荣获“最佳影片”“最佳导演”“最佳男配角”“最佳女配角”“最佳原创剧本”等5项大奖，在美国西雅图国际电影节中获得“最佳影片”奖，成为研究跨文化交流的典范佳作。但是以往研究者对于影片中的男性气质关注比较少。电影主要叙述台湾青年高伟同来到纽约曼哈顿工作定居，有一个同性恋男友赛门。为了阻止他远在大洋彼岸的父母为其不断安排的相亲 and 催婚催生，伟同接受了赛门的建议，与来自上海的非法移民女孩威威假结婚。不想伟同的

父母在听到这个“好消息”之后决定来美国和未来的“儿媳妇”见面，参加婚礼。伟同本打算按照美国的方式在市政厅简单宣誓结婚，但是最后拗不过父母和父亲在美国开酒店的老部下的盛情，举办了一场体面的中式婚宴。婚礼当晚，威威勾引了喝醉的伟同，两个人发生了性关系，威威怀孕。伟同不得已把自己是同性恋的“秘密”告诉了自己的母亲，但是两人约定好对父亲守口如瓶。其实高父早已看穿一切，接受了赛门。威威最后决定留下这个孩子，并请伟同和赛门做孩子的父亲。影片最后，高父、高母离开美国，在机场的安检口，高父高举双手接受安全检查，影

片戛然而止，留给观众无限的想象空间。

作为李安电影的特征之一，影片开头意蕴深厚。不断切换镜头，分别展示两种类型的男性气质，有强烈的对比意味。一边是高大威猛的华裔男性高伟同正在健身房锻炼，近镜头特写结实强健的肌肉彰显着男性的阳刚之气，电话里的母亲正在用普通话催促他结婚生子，延续高家血脉。一边是气质柔和的美国白人男性赛门正在帮助病人复健，口中念念有词：“青山本不老，为雪白头；绿水本无忧，因风皱面”。影片一开始就用镜头语言颠覆了美国主流社会对华裔男性的刻板印象。大卫·安（David Eng）在《种族阉割》（*Racial Castration*）一书中分析酷儿（Queer）文化时指出，在美国主流同性恋文化中，华裔男性总是“被女性化（Feminized）和边缘化（Marginalized），是白人男同性恋的僮儿（Houseboy）。”^[1]他认为《喜宴》中高伟同成功、阳刚的男子汉气概颠覆了这种娘娘腔结构（Rice Queen Dynamic），重新书写了华裔男性的酷儿身份。在笔者看来，影片并不是对同性恋酷儿身份的探讨，而是围绕同性展开的对于跨文化语境下性别、种族、文化，以及代际冲突的思考。同性恋是李安颠覆美国主流社会对华裔男性“种族阉割”的重要手段，也是其探讨性别和男性气质在中西文化里不同内涵的出发点。笔者认为，李安从儒家伦理层面探讨高伟同的同性恋身份和男性气概，重新审视了性别界限，展示了性别的流动性，也抨击了美国白人异性恋霸权。高伟同模糊化和流动性的性别身份展现出中国前现代性别内涵，有力地冲击了西方性别范式中简单的同性/异性、男性/女性二分法，对于正确认识性别建构具有重要理论意义。

一、“种族阉割”的戏仿

中国男性在美国社会中一直存在缺乏阳刚之气的刻板印象。布莱恩·洛克（Brian Locke）在《好莱坞荧屏上的种族歧视》（*Racial Stigma on the Hollywood Screen*）中指出，美国种族话语中的黑白二元对立支配着好莱坞对亚洲人的描绘^[2]。中国男性在好莱坞电影中要么是美国白人男性的“女性”伙伴，要么是恶棍。导演李安在《喜宴》中颠覆了这种白人和非白人之间的种族权力话语。在高伟同和赛门的同性关系中，李安刻意套用了异性恋模式，将华裔男性高伟同塑造成阳刚的“男性”，而将白人男性赛门刻画成阴柔的“女性”。

影片中，高伟同是充满男子气概的成功商人，在与同性恋人赛门的关系中明显处于支配地位。他可以潇洒地拿出小费打发街边卖唱的白人歌手；操着流利的英语大声训斥自己的白人雇员；西装笔挺地穿梭于曼哈顿鳞次栉比的高楼中；为了生意临时取消掉赛门计划已久的两人旅行；相比较情绪化的赛门，伟同显得老练而沉稳。白人男性赛门则被塑造成一个絮絮叨叨的女性化形象。电影以特写镜头强调了他的阴柔特质：皮肤白皙，头发微卷，五官柔和秀美，举止温柔，情绪敏感。他像“妻子”那样操心着伟同的生活起居。影片中有一段对话是赛门向搬进公寓充当假妻子的威威介绍伟同的生活习惯，由于赛门介绍得太过细致，威威只能拿笔不停地做着记录。这一幽默的画面

[1] Eng, David L, *Racial Castration: Managing Masculinity in Asian America* (Durham: Duke University Press, 2001), p. 220.

[2] Locke, Brian, *Racial Stigma on the Hollywood Screen: The Orientalist Buddy Film* (New York: Palgrave Macmillan Press, 2009), p. 9.

一方面再次凸显了伟同中产阶级男性的生活品位和阳刚之气，另一方面则将赛门和威威在与伟同的关系中“等同”起来，强调赛门的“女性”位置。赛门精通厨艺，而威威一窍不通。为了瞒过高父高母，赛门只好在厨房指导威威做饭招待公婆。两位媳妇在厨房忙活，一位满足中国传统社会延续香火的期待，一位则满足丈夫对“妻子”的性欲望。^[1]

此外，威威和赛门的身体都成为镜头展示的对象，满足观众的猎奇心理和窥视欲望。影片中展示赛门小解的画面有两次。尽管镜头避开对男性阳具的直接展示，但这种不必要的私密镜头将赛门放置在观众的监视之下，让其成为一个被“凝视”的对象。影片对女性角色威威的展示则更加大胆，移动的特写镜头将威威洗澡时女性化的身体展露无遗。在《视觉快感和叙事电影》中穆尔维指出，“在性别不平等的世界，看的快感分裂为主动的/男性的和被动的/女性的两个方面”。在穆尔维看来，“在好莱坞主流电影中，女性往往被以性欲的对象编码进叙事秩序，迎合观众的视线，也指称着男性的欲望”。^[2]影片中将赛门和威威置于观众的男性“凝视”之下，是对赛门进一步女性化的镜头表达。赛门不再是窥视的男性主体，而是与威威一样，其身体被编码成视觉与色情符号，被同样置于男性的“凝视”之下，成为观众欲望的客体，并由此引发“窥淫”的视觉快感。这种将赛门女性化的处理固然存在导演李安将异性恋模式强加到同性关系的想象，但也是对美国主流社会一贯塑造的阳刚白人男性与阴柔华人男性权力逻辑的翻转，对白人异性恋霸权的质疑。伟同和赛门之间的同性关系也因此被赋予反抗种族歧视，以及颠覆建立在种族和异性恋基础上白人霸权的政治内涵。李安对华裔男性伟同男性气概的强调也是对西方语

境下同性恋污名化和恐同症（Homophobia）的反击，进一步透过中国儒家伦理审视同性关系，探讨性别和男性气质在中西文化中的不同内涵。

二、压抑的中国家庭 vs. 自由的美国社会？

伟同和赛门关系和谐，他们之间的唯一问题可能来自伟同父母对其延续高家血脉的期待。影片也借伟同之口表达了同性恋男性对这种家庭传统的无奈和反抗：“如果不是你和爸想要孙子，你不停安排我相亲，我会过得非常快乐。”这样看来，中国传统家庭延续香火的任务似乎是伟同同性恋身份的唯一障碍。在儒家传统中，有“不孝有三，无后为大”的说法。对于恪守儒家传统的中国男性，只有结婚生子，才能最后确立自己的男性身份。影片中李安通过安排威威勾引喝醉的伟同，两个人发生性关系威威怀孕，最后高母揣测是个男孩等一系列情节，有效解决了同性恋身份与男性身份在儒家传统里的冲突。这个情节的安排受到不少外国研究者的关注，弗兰·马汀（Fran Martin）指出，电影塑造了两种性别体制：一种是中国儒家文化下延续血脉的性别机制（Chinese-familial Regime）；另一种是美国同性恋的性别机制（American Gay

[1] Dariotis, Wei Ming and Eileen Fung, "Breaking the Soy Sauce Jar: Diapora and Displacement in the Films of Ang Lee," in *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, ed. Sheldon Hsiao-peng Lu (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997), p. 205.

[2] Mulvey L, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 3, no. 16 (1975): 6-18.

Identity)。[1] 这种看法似乎也在影片中通过李安对中国传统文化的“控诉”而得以确定，“你看到的是受到五千年性压抑的结果”。弗兰·马汀进一步认为，影片中的中国文化是恐同的，而美国则是同性恋人的自由之地。[2] 这种论断在笔者看来是对影片内涵的误读。尽管导演李安确实从某种程度上揭露了儒家文化传统对个体，尤其是个体性欲的压抑，但是影片中的美国和中国在对待同性恋问题上不是自由和压抑的两极。笔者恰恰认为，李安颠覆了这种看法，重新审视了中国儒家伦理对待同性恋的态度，并揭露了美国社会在对待同性恋问题上的表里不一。

影片直接揭露了美国社会的恐同症。赛门到公寓前清理垃圾，正好他的同性恋朋友斯蒂芬骑着自行车经过，热情地和他打招呼。赛门立刻制止了斯蒂芬在公开场合提及他们的性别身份，并告知这里的人对此非常在意。之后电影镜头对目睹这一幕的中产阶级异性恋夫妇进行特写，他们表情严肃愤怒，表达了对同性恋的敌视。基梅尔（Kimmel）在《美国男性气质文化史》（*Manhood in American Cultural History*）中指出，美国男性气质的最大秘密是“我们害怕其他的男性”，恐同（Homophobia）是美国男性气质文化定义中的核心原则。[3] 这对家中飘有美国国旗的夫妇对于同性恋的态度说明美国远远不是性别自由的乌托邦。值得玩味的是，美国邻居对赛门同性恋身份的敌视与高家父母对其的态度形成了对比。对于高父母而言，他们对伟同同性恋身份的最大忧虑来自对高家无法延续血脉的担忧，而并不是对同性恋本身的恐惧和排斥。正如弗兰·马汀指出的，只要高家的血脉得以延续，同性身份并不是问题[2]。这种论断是有道理的，因为影片最后高父不仅默认了儿子伟同和

赛门之间的同性关系，而且将赛门也当作自己另外一个“儿子”。因此，李安一方面揭露了儒家伦理对于个人的压抑，但另一方面也说明了儒家伦理的包容性，尤其是在儒家伦理中，性取向并不是男性气概的绝对标准。由此，李安提供了另外一种解读同性恋和男性气质的中国本土化视角。

在有限的梳理中国传统文化中的男性气质概念中，所有的研究者都指出中国前现代的性别内涵和男性气质建构有着与“现代”话语完全不同的话语体系，同性关系是中国男性气质建构的重要组成部分。在澳大利亚华裔学者雷金庆（Kam Louie）提出的“文-武”作为理解中国文化中男性建构的理论范式中，他指出应该采用双性视角去解读中国文化中以“武”见长的英雄气概，因为这种英雄气概往往是在男性同性关系中确立的。[4] 宋耕（Song Geng）在《文弱书生：中国文化中的权力和男性建构》（*The Fragile Scholar: Power and Masculinity in Chinese Culture*）中进一步发展了雷金庆的观点，他以中国晚明时代的“书生”形象为例，指出中国前现代语境下的男性气质是在同性关系中建立的权力关系和社会政治中不断变化的位置，而不是生理上的男

[1] Martin Fan, *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film, and Public Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003), p. 143.

[2] Martin Fan, *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film, and Public Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003), p. 156.

[3] Kimmel. *Michael S, Manhood in America: A cultural history* (New York: The Free Press, A Division of Simon & Schuster Inc., 1997), p. 142.

[4] Louie. Kam, *Theorising Chinese Masculinity: Society and gender in China* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

女。也就是说，性倾向并不是决定因素。因此他指出中国男性气质在本质上是雌雄同体的。^[1]在《风流浪子的男友：晚明到清末的同性恋男性气质》（*Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*）中，魏浊安（Giovanni Vitiello）相比雷金庆和宋耕更进一步，他通过明清时代小说中所展示的同性关系与男性气质和浪漫爱情的关系，指出男性同性关系（无论是否涉及性关系）在欲望想象中占据了中心位置。同性关系是性欲想象的重要部分，男性同性关系在中国前现代社会是被广泛接受和认可的。^[2]以上研究说明，在中国前现代语境中，异性和同性关系在男性气概建构中并不矛盾。尽管中国前现代时期的同性关系不完全等同于西方现代文化中的同性恋，但能够肯定的是，在中国主流文学和文化书写中并不存在对于男性同性关系的焦虑和恐惧，甚至“同性情欲在中国的明清时代被广泛接受，成为男性性欲的重要部分”。^[3]对于同性关系来说最大的阻碍来自儒家伦理对于孝道的强调，要求男性通过结婚生子延续家族血脉。

在电影《喜宴》中，李安跳出了西方社会的性别范式尤其是恐同症，将同性关系放置在中国前现代语境下加以审视，探讨同性关系问题中的代际和文化冲突，提供了一种本土化的性别和男性气质建构视角。对于伟同来说，他并不是因为自己的同性身份而痛苦，而是挣扎于他的个体自由和作为儿子需要履行的儒家孝道之间的矛盾和冲突。进一步说，影片中伟同与赛门和威威之间都发生了性关系，这种刻意安排实际上模糊了同性恋和异性恋的界限，展现出中国前现代的性别流动思想。

三、同性恋还是异性恋？

伟同是同性恋还是异性恋？李安对伟同的

形象塑造模糊化了两者之间的绝对界限，展现出一种性别流动的观点。哈里·布罗德（Harry Brod）指出，“在美国文化里，异性恋和同性恋不是水平方向的连续体，而是垂直方向上的性别等级的两个极端，同性恋是位于性别最底层的”，^[4]“如果你不是直的（Straight），就一定是弯的（Gay）”。^[5]笔者认为，李安通过伟同性取向的模糊化和流动性打破了这种非直即弯的性别二分法。

首先，伟同的同性身份在影片中的展示相对模糊。伟同和赛门不一样，他并没有“出柜”对外公开自己的同性身份，或者加入任何同性群体。影片中有一幕，赛门和其他同性恋友人在街上发传单，黑色海报上的粉红色三角形和白色字体写着：沉默=死亡，号召同性恋公布自己的性别身份，共同反对歧视。此时镜头一转，伟同驾驶着奔驰车停在路边载上赛门，绝尘而去。显然，伟同对于赛门热衷加入的同性群体并不在意，而事实上，除了赛门，其他人并不知道伟同的同性恋身份。对于同性恋而言，是不是不公开身份就意味着恐同？同性恋是否有权将其视为一个个人化的选择而不是一个社会问题？这是否暗

[1] Song. Geng, *The Fragile Scholar: Power and Masculinity in Chinese Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004).

[2] Vitiello. Giovanni, *Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).

[3] Vitiello. Giovanni, *Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), p. 12.

[4] Brod. Harry, "They're Bi Shepherds, Not Gay Cowboys: The Misframing of Brokeback Mountain," *The Journal of Men's Studies* 2, no. 14 (2006): 252.

[5] Brod. Harry, "They're Bi Shepherds, Not Gay Cowboys: The Misframing of Brokeback Mountain," *The Journal of Men's Studies* 2, no. 14 (2006): 253.

示李安对同性恋的态度：与恐同症和酷儿都应保持距离？事实上，李安对同性电影所注重的性和身体展示非常有限，影片中唯一一次伟同和赛门性关系的展示镜头十分克制隐晦。当两个人亲吻着上楼时，镜头并没有一直跟上，而是一直停留在楼下，之后通过不断切换的对房间装饰的特写镜头，避免了对同性性行为的直接展示。甚至影片会通过拉远镜头，低调照明等方式避免对伟同男性身体的直接展示，从而避免将其身体客体化。笔者之前提到赛门和威威的身体在影片中都被直接暴露在观众的面前，但是对伟同身体的展示却仅限于影片开头对其结实肌肉和阳刚身体的特写。穆尔维指出，“在主流意识形态中，男性角色不会被客体化，沦为和女性一样被他者审视的客体”。^[1]影片对伟同身体的处理是男性化的，不同于对赛门和威威的身体展现，也是在这一层面上，镜头语言弱化了伟同的同性身份。

其次，伟同在影片中被塑造造成一个颇具阳刚之气的“直男”。镜头对其身穿军装的照片进行了刻意展演，强调他的阳刚之气，以至于威威曾一度怀疑他并不是同性恋。因此在与假结婚的当夜，威威挑逗起伟同的性欲，并喊出了极具争议性的一句：“我要解放你！”惠特尼·迪利（Whitney Dilley）认为这是威威在试图“正常化”（Normalize）伟同，以实现自己和伟同“正常”结合的目的。^[2]不过，如果从中国前现代的性别视角看，也可以将此解读成威威正试图将伟同从非直即弯的西方性别范式中解放出来。事实上，伟同和威威的性关系以及致其怀孕，让他的性别身份更加模糊和复杂起来。这一行为直接完成了中国儒家传统对男性身份的要求，同时也并不妨碍他继续和赛门保持同性关系。伟同是同性恋，还是异性恋？他游走的性别身份打破了两者的界限。

李安进一步通过伟同的性别身份操演进一

步打破了性别本质主义，超越了传统性别界限。影片中有一幕非常耐人寻味：伟同和赛门在得知高父母要来曼哈顿后，他们重新装饰房间，努力营造出异性恋的生活空间。镜头对一系列具有同性恋所指的物件进行了特写，比如穿着暴露的肯尼玩偶等被中国的书法卷轴所替代，用伟同身穿军装的个人照片换下两个人的亲密合照。影片中的中国婚宴本身也是伟同的异性恋表演，以确立他在中国文化中的男性身份。在《性别麻烦》（*Gender Trouble*）中，巴特勒认为，“性别是长时间行为风格化的产物，并非一成不变。通过不同行为的不断重复，便有可能打破或者颠覆这种风格，也就是改变性别”。^[3]影片中两个人将房间环境从同性恋改变成为异性恋的过程，是性别操演和改变机制的最好展示。正如巴特勒所说，性别身份也正是在操演过程中变得不稳定和可以被打破。因此，伟同的性别身份正是在这样的过程中显现出流动和不稳定。通过模糊化伟同同性恋和异性恋的身份界限，李安颠覆了建立在异性恋基础上的西方男性气质性别范式，引入中国儒家伦理中的性别观念，并探讨了在跨文化空间中两者的碰撞和互动。

四、儒家传统伦理中的男性气质重构

如笔者所言，伟同的性别身份在跨文化空

[1] Mulvey. Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy, Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1999), p. 838.

[2] Dilley. Whitney Crothers, *The cinema of Ang Lee: the other side of the screen* (London: Wallflowers Press, 2007), p. 66.

[3] Butler. Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), p. 271.

间变得模糊，仅仅用西方性别范式和男性气质理论无法揭示其男性身份的复杂性，而是需要在儒家传统伦理中重新审视伟同男性身份的建构。笔者认为伦理关系是理解影片中男性气质重构的关键。不同于西方性别范式中对于个体男性气质身份的强调，在儒家文化传统中，男性气质是在人伦关系中得以建构的。儒家传统建立了一系列人伦规范，称为“五伦”：君臣、父子、夫妇、兄弟和朋友。在这五种关系中，父子关系是所有伦理关系最重要的部分，也是构建理想男性气质的关键。中国传统文化下的男性气质与父职身份是不可分割的。在儒家文化中，男性身份的确立和存在的意义必须以完成传宗接代的家庭任务为标志，而父子关系中最重要原则就是“孝顺”。学者布雷特·欣施（Bred Hinsch）指出，将孝道提升到男性气质的理想高度是中西方男性气质的重要区别^[1]。因此，“孝顺”对于理解前现代甚至当下中国男性气质的建构具有十分重要的意义。儒家传统伦理中以孝顺为核心的父子关系中父亲是占主导地位的（父为子纲），儿子应该以父亲的需求为先，对父亲表现尊重、顺从和关爱。同时，父亲也以培养不辱门楣、传宗接代的孝子为己任。因此，与西方强调个体自主的性别意识不同，儒家伦理更看重父子应该承担的家族和家庭责任。布雷特·希恩斯赫（Bred Hinsch）指出，在很多文化，尤其是西方文化中，男性是通过强调独立于父母宣称成年进而建构男性身份的，但中国男性则强调在和父母的关系中通过抑制自身独立的欲望以体现出男性坚强的意志进而彰显其男性气概。^[1]

高父和伟同的男性气质首先通过儒家传统伦理下的父子关系得以建构。高父是中国传统文化男性气质的代表，他的身上既体现着文武兼备的中国男性气质文化传统，也体

现着父子关系伦理中父亲作为一家之主的权威、智慧、宽容和处理家庭危机的才能。他很早就洞悉了事情的真相，但是为了维护家庭的和谐，他一直佯装不知，但他私下找到赛门谈话，表达了对他的接纳。尽管他望孙心切，但是他不曾有过家长式的专断，而是充分尊重威威的意见，在得知威威保留孩子之后，他对其表示出极大的感激：“我们整个高家欠你的”。李安对高父的描绘挑战了西方主流文化对中国父亲顽固不化，高高在上的偏见，展示出更多的温情和理解。儒家伦理在影片中虽然体现出对个体压抑的一面，但却在解决父子冲突和保持家庭和谐关系方面展现出积极意义。为了维持和谐的父子关系，儿子和父亲都向对方保密。伟同向父亲保守秘密，是为了维护父亲的权威；高父虽然早已知晓事情的真相，但是他却和赛门约定一起保守秘密，避免父子之间的冲突。父子关系中所展现出来的温情、理解，以及对个体自由的抑制，都展示出儒家文化在跨文化空间构建男性气概可能存在的伦理价值。影片用镜头语言一再强调父亲日渐憔悴的身体，这一方面是对跨文化空间里不断松动的中国传统父权制的隐喻，另一方面则激发儿子伟同对于高父的同情和关心，强调儿子对父亲权威的维护。影片开头通过高母劝服儿子，说明父亲年事已高，身体不如从前；随后有一幕是父亲在房间打瞌睡，而儿子以为父亲过世。高角度的镜头下虚弱的父亲和低角度镜头里强壮的儿子形成鲜明对比。伟同弯下身，放手指到父亲鼻下试探气

[1] Hinsch. Bred, *Masculinities in Chinese History* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield publishers, Inc., 2013), p. 8.

息，镜头给父亲面容的特写突出了他的年迈和脆弱。事实上，每当父子关系出现矛盾时，父亲的身体就会变得愈加糟糕，也正是考虑到父亲的身体状态，儿子才对父亲保守秘密，从而避免挑战其家长权威。这是导演李安在跨文化空间对中国父亲的怀旧？高父的形象激发起观众对这位中国父亲，乃至中国儒家传统伦理的理解、同情和尊敬。

夫妇/男女关系也是儒家伦理中重要的人伦关系。在儒家传统伦理下，女性地位低下，要求遵守“三从四德”，即“在家从父，出嫁从夫，夫死从子”。“妇女”身份往往以女性的生殖能力和在传宗接代中扮演的角色来定义“女”“妇”“母”三种不同的身份。^[1]因此，前现代语境下的中国男性气质构建中并不存在男女二元对立。在影片《喜宴》中，李安塑造了一个不同于传统儒家伦理的女性形象威威，并使其成为伟同男性气概构建的关键。威威来自中国大陆，她思想开放，接受过良好的教育。影片中对其不俗的书法品位和绘画天赋都有强调，她的名字“威威”，在汉语中意思是力量，威武和雄壮，与柔弱顺从的传统女性特质相去甚远。威威是一个坚强、勇敢、直率和野心勃勃的人。从她与伟同第一次见面时候的有意挑逗，到新婚之夜对伟同近乎“强暴”的主动行为都彰显出她并非顺从被动的女性。^[2]影片中通过镜头语言多次强调威威较强的女性自我意识。在威威和伟同一起在机场迎接高父母的到来，威威双手叉腰，用手肘推伟同，表达自己的紧张不安。当高父母到来，她迅速改变自己的站姿，并散开头发，这有趣的改变显示出威威深谙如何按照中国传统打造自己的女性形象，但她并没有将其内化压抑自我。就连留下孩子的决定，导演李安也有意强调这是威威女性自觉的表现。威威怀孕之后

本打算打掉孩子，在去医院的路上，她坚持要吃一个汉堡包，并让伟同去买。在伟同离开之后，她独自做出了留下孩子的决定。当伟同试图劝服威威放弃这个孩子，认为这将是一个很大的负担，威威坚定地表示即使伟同不愿意，她自己也会独立抚养这个孩子。与美国主流文化中被“拯救”的中国女性不同，威威展现出中国传统文化中女勇士的那一面。

但令人深思的是，男性导演李安通过威威的自主意识留下了这个孩子，却有意遮掩了跨文化空间里女性在性别和资本主义双重压迫下的别无选择和自我客体化的事实。威威的经历揭露了第三世界女性在种族、性别和资本等多重剥削下的尴尬处境。我们关注的并不是威威做出留下孩子的决定，而是影响这个决定背后复杂的系统。通过交叉性（Intersectionality）的视角，我们得以窥见性别、种族和阶级关系等因素是如何被嵌入到所有权、劳动力的商品化和资源的分配等社会过程中，进而影响威威的决定的。威威是一位来自中国上海的穷画家，她的非法移民身份存在时刻被遣返的危险，她住在一个并不适合人居住的房屋里，没有任何来自父母和朋友的经济援助，只能通过画画和到餐厅端盘子养活自己。而与她形成鲜明对比的伟同，却来自家庭富裕的台湾家庭，在美国接受了良好的教育，自己开公司，是一个成功的地产商人。资本跨国父权制的巩固，从根本

[1] Barlow. Tani E, "Theorizing Women: Chinese Women, Chinese State, Chinese Family," *Genders* 10 (1996): 133.

[2] Dariotis. Wei Ming and Eilleen Fung, "Breaking the Soy Sauce Jar: Diapora and Displacement in the Films of Ang Lee," in *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, ed. Sheldon Hsiao-peng Lu (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997), p. 133.

上依赖于妇女和劳动者的从属关系，而妇女与劳动的融合，则使女性沦为劳动本身。^[1] 我们不难发现，伟同男性气质的确立正是建立在对威威孕育分娩劳动的剥削之上的。史书美（Shih Shu-mei）指出，当后殖民历史成为性别话语，民族主义便与父权制和男性气概产生共谋，通过压制民族内的女性或者和殖民男性进行竞争。^[2] 因此，尽管影片中华裔男性伟同重构的男性气概批判了西方中心论和殖民主义话语，但却与父权制产生了共谋，跨文化空间里男性气质的构建始终是建立在本民族女性的从属和牺牲之上的。李安对威威的描绘打破了东方主义想象，但是作为男性导演，他不自觉地牺牲了威威的女性意识以构建后殖民语境中的男性气概。这也暗示了跨文化空间里男性气质的建构往往可能是建立在女性的受压迫和牺牲之上的。

五、结语

在电影《喜宴》中，导演李安对美国主流文化男性气质建构中的白人中心主义进行解构，刻意在同性关系中套用异性恋模式塑造了阳刚的华

裔男性伟同和女性化的白人男性赛门，颠覆了中西方之间的权力逻辑。影片探讨了同性恋与中国儒家传宗接代传统之间的冲突，帮助西方观众建立了一种以跨文化角度对同性恋问题的审视，跳出了西方的恐同症，也打破了对美国个体性别自由的乌托邦想象，展现出儒家传统对个体压抑和包容的双重性。尤其重要的是，伟同在跨文化空间里性取向的模糊化和流动性挑战了西方异性恋性别霸权，这种流动的性别观点超越了性倾向、种族和文化，展示了跨文化空间里男性气质的复杂性以及互动交流的可能性。最后，儒家传统中的男性气质重构和父子形象体现了中国传统性别思想和儒家伦理在当下性别理论和实践上可能具有的积极价值。

本文受到中南财经政法大学中央高校基本科研业务费专项资金资助（103-31512210316；YB202138），为湖北省教育厅哲学社会科学基金项目（20G023）阶段性成果。

[张玉敏 中南财经政法大学新闻与文化传播学院]

[1] Chiang. Mark, "Coming out into the Global System: Postmodern Patriarchies and Transnational Sexualities in The Wedding Banquet," in *Q&A: Queer in Asian America*, ed. David L. Eng and Alice Y Hom (Philadelphia: Temple University Press, 1998), p. 383.

[2] Shih. Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007), p. 46.