戲劇研究　第3期
2009年1月　頁217～248

不只是表演：
明星過程、性別越界與身體表演——從張國榮談起[1]

周慧玲
國立中央大學英文系副教授

亞洲電影評論人Bey Logan在他執導的英語紀錄短片裡[2]，以越界（transcending barriers）之名，盛讚香港「巨星」（mega star）張國榮（Leslie Cheung Kwok-wing，1956-2003）不僅跨越流行音樂與電影，更以公開性別越界身分，自如地演繹各類男性角色的傑出演藝成就[3]。仔細檢視張國榮的銀幕生涯，我們確實會發現，他所曾擔綱主演的五十六部電影中，其銀幕角色形象不僅多元駁雜——從文弱的古代書生到叛逆的阿飛、從逃情的俠客到偏激的員警、從冷峻的槍手到愛情的叛徒——並且屢獲好評。矛盾的是，「本色表演」、「在表演中實踐自我」是最常用來描述這位多才藝人的話語。當張的「明星過程」（star process）裡反覆出現的本色表演說，將這位演員在銀幕上創造的性別越界戲劇角色與他的私下生活方式雜揉糾纏之際，有關「張國榮」的明星言說，已儼

[1] 本文原始構思於「聚焦女性：華語電影中的性別」國際學術研討會上發表（美國Brown University以及南京大學聯合主辦，於2008年6月25-27日在南京市舉行）。會後大幅改寫爲此文。本文參考張國榮主演電影中的四十一部與張的四場個人演唱會DVD，由臺灣「張國榮藝術節」總策劃人周韋秀女士提供，謹此致謝。

[2] 請詳*Walking through the Shadows: A Tribute to Leslie Cheung*, dir. by Bey Logan. 該獨立製作紀錄片以「特別收入」（special feature）方式，收入英國獨立發行者Contender Entertainment Group於2006年發行的《縱橫四海》（吳宇森導演，周潤發、狄龍、張國榮主演，1991年，香港：金公主電影製作有限公司）DVD。http://tw.youtube.com/watch?v=zRSef-4CvZg&NR=1, 瀏覽時間：2008年6月15日。

[3] 張在2001年接受《時代週刊》採訪時，自述：「與其說我是個同性戀者，不如說我是個雙性戀者更恰當。」詳Richard Corliss, "Forever Leslie," *Time Magazine Asia Edition*, (April 30, 2001), http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,108021,00. html, 瀏覽時間：2008年8月30日。

臺灣博碩學術期刊資料庫

然成就一筆可觀的文化產值（使得電影製片不無嫌疑地以觀眾對張的好奇，爲選角和宣傳策略）。張的明星過程因此不僅涉及一場電影角色表演論述的角力（有關張的戲劇角色表演究竟是本色表演？還是性格表演的爭論）、形構一則關乎演員性格與身分認同的文化表述路徑（演員如何透過戲劇角色扮演完成自我實踐），張著名的性別越界明星形象更成爲香港城市末日風景裡最豔麗燦爛的異色景觀。這樣的明星過程便猶如一個權力場域，提供演員和他所創造出來的戲劇角色，以及觀影大眾、電影評論人、電影製片，共同競論其性別／身分政治。

性別越界原就是1990年代世界電影的共同關懷，整個華語電影界也不落人後地投入其中[4]。有關香港電影性別越界的研究，部分論者傾向將之與香港的後殖民處境相提並論[5]。不只是性別越界，其他涉及角色身分模糊（身世不明的孤兒、臥底的警探、行走黑白兩道的俠客）的九〇年代港產電影，都不同程度地被認爲是表現出香港人在回歸中國前夕的不確定感與危機感。當然，也有一些學者如周蕾抗拒這種過度氾濫的「國家寓言」（national allegory）的閱讀角度[6]。其實，無論這些研究者如何精闢解讀電影，我們都難以得知當代普羅觀影大眾或主導拍攝製作團隊，他們究竟如何看待這些創造電影意象、提供敘事快感的眾家明星們。如是的電影論述，或許可以作爲我們重新認識張國榮這樣的巨星活躍於香

[4] 自徐克以香港的《東方不敗》之姿站臺亮相，李安的《喜宴》（1993）與陳凱歌的《霸王別姬》（1993）緊跟著上場，隨之迅速接棒上演的有《愛情萬歲》（臺灣，1994）、《梁祝》（香港，1994）、《金枝玉葉I&II》（香港，1994)、《基老四十》（香港，1994）、《東宮西宮》（中國，1996）、《男生女相》（香港，1996）、緊接著還有《自梳》（香港，1997）、《越快樂越墮落》（香港，1997）、《河流》（臺灣，1997）、《春光乍洩》（香港，1997）等。這些尚未計入1997之後的其他性別越界電影如《藍宇》等。

[5] 張美君（Esther M. K. Cheung）和朱耀偉（Chu Yiu-wai）合編的英文論文集《越界光影：香港電影讀本》，以「危機電影」（Crisis Cinema）的概念論析香港電影，收入多篇探討香港電影如何回應回歸前的香港身分政治的專文。其中Helen Hok-sze Leung以「酷兒空間」（queer space）切入，分析三部九〇年代香港電影（《自梳》、《春光乍泄》、《越快樂越墮落》）中暗湧不斷的越界情欲，緊扣當時港人的認同危機與身分移動。Helen Hok-sze Leung, “Queerscapes in Contemporary Hong Kong Cinema,” in Esther M. K. Cheung and Chu Yiu-wai eds., *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema* (Hong Kong: Oxford University Press, 2004), pp. 459-483.

[6] 周蕾（Rey Chow）解釋她抗拒以「國家寓言」閱讀框囿電影的敘事結構與影像意義，因爲「將一個電影作品的意義禁閉於單一族裔的場域裡（to confine the film work within an ethnic ghetto)，是許多西方論者面對「非西方電影」時，經常犯的「強制性擬仿」（coercive mimeticism）　思惟窠臼。詳Rey Chow, “Nostalgia of the New Wave: Structure in Wong Kar-wai’s *Happy Together*,” *Between Home and World*, pp.127-146.

臺灣學術期刊資料庫

港娛樂工業的部分文化場域，但恐怕未必能道盡他的明星過程與香港電影工業和跨疆域的觀影大眾之間的複雜關係。

相對而言，英美語系中的明星研究，從實際觀影經驗中爬梳性別越界的「容受」（perception）模式，或可作爲我在這裡的另一個對話對象。開啓明星研究的英國電影研究先驅戴爾（Richard Dyer）在上世紀末的系列論述中，提出這樣一個觀點：觀影大眾對電影的容受，很大一部份取決於他們對於明星的容受，而評論人乃至電影宣傳的種種明星言說，則影響著觀影者的容受經驗[7]。戴爾因此從特定觀影群眾的越界閱讀切入，分析特定時期個別明星形象的文化意義，建立了至今仍十分重要的電影史研究方法。同是同志電影論先行者的戴爾針對「酷兒」觀影族群對個別明星發展出來的、溢出影片敘事範圍的另類越界閱讀，尤其有助於重新思考明星和觀眾容受之間複雜的牽連與社會意涵[8]。在戴爾開啓的後續明星研究中，斯塔塞（Jackey Stacey）藉由調查分析四〇、五〇年代美國女性觀眾對當時女明星的幾種不同容受典型與認同模式，有效地複雜化並挑戰了早期女性主義電影研究者，認定女性觀眾只能被動容受的言說[9]；威瑟（Andrea Weisser）則聚焦三〇年代的女性觀眾如何在黛德莉（Marlene Dietrich）的經典角色與明星形象中尋求片刻的抵制力量，有限度地涵養其性別越界的能動力[10]。

從實際的觀影經驗與「觀眾—明星」的互動模式中，檢視電影／明星的社會意義的論述策略，是這種明星研究的主要貢獻，也是本文的目的之一。只是我並不以特定觀影族群或所謂的「榮迷」作爲主要研究對象。我在此延續的明星過程研究方式，是視演員爲「表演藝術」爲手段表述自我的「社會演員」（social actor），並進一步將觀眾容受、影評書寫、宣傳話語等對演員的藝術表演的容受，視爲另一種「觀眾表演」（spectator's performance），凸顯觀眾容受的能動性[11]。我希望藉此方法檢視「觀眾表演」如何體現一般觀影大眾對於電影的角色

---

7 參見 Richard Dyer, *Stars* (London: British Film Institute, 1979; 1998, 2nd edition), p. 3.

8 有興趣者可詳Richad Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London: Routledge, 1986; 2004, 2nd edition), pp. 137-190.

9 Jackie Stacey, "Feminist fascinations: Forms of identification in star-audience relations," in Christine Gledhill, ed., *Stardom: Industry of Desire* (New York: Routledg, 2003), pp. 141-166.

10 Andrea Weiss, "A queer feeling when I look at you: Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s," in Christine Gledhill, ed., *Stardom: Industry of Desire*, pp. 283-300.

11 對此研究方法有興趣者，可參考拙作：《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》（臺北：麥田出版股份有限公司，2004年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

扮演方法的容受方式，以及「觀眾表演」如何回饋於「戲劇演員」與「社會演員」這兩種表演，而這三者又如何協商、拉鋸，終而進一步形構特定時代與社會的表演文化性格？

具體而言，本文嘗試以縱橫世紀之交二十五年的香港電影與流行音樂「巨星」張國榮的個案，論述他以性別越界著稱的「明星過程」(star process)，探索世紀末的華語電影演員、專業評論、觀影大眾、大眾媒體、電影製片等，如何在辯論戲劇角色創造與明星形象扮演之餘，不斷探索辯證彼此的性別政治與身分認同的底線。在與前述的兩種電影研究方法對話時，我一方面將張國榮的個案放置於世紀末香港影藝事業文化語境脈絡中考察，援引既有香港電影文化研究與歐美明星研究方法以論析之，另一方面更將嘗試從表演技巧與表演論述切入，分析張國榮的表演特色，在比較對照張國榮的明星過程裡不斷出現的「本色表演」言說的同時，剖析如是的表演言說隱含承載了什麼樣複雜且多面貌的身分政治與性別論述。

一、「本色表演」的悖論：不只是表演

「本色表演論」在張國榮乃至所有的明星過程，都佔據主要位置，只是內容與策略各有不同。這類言說在張突然自殺辭世後尤其甚囂塵上，褒揚支持者如是，貶抑批評者亦如是。有的想要從演員過去扮演的戲劇角色裡，挖探對照演員日後在生活中的情緒疾病；有的則意圖在張的銀幕角色中，追尋演員個人成長的心路歷程。例如，香港電影人皮亞以張國榮在《阿飛正傳》裡的角色旭仔的自述「沒腳鳥」爲題，指出「張國榮的電影世界最與別人不同之處，是他在演戲的同時，也在演自己。很少演員會在不同類型的戲劇中，滲透出如此濃烈的自傳色彩。」[12]湯禎兆則指出，張不像其他香港演員那樣，他早期未曾經歷多樣角色的磨練，因此是憑藉其特殊的不羈自戀本性，善選合作導演與劇本，將他的本色與本性，極力展現出來[13]。香港中文大學洛楓在將張表演生涯中的銀幕角色與音樂

[12] 皮亞（林震宇）：〈謎樣的沒腳鳥〉，收入電影雙週刊編輯委員會編輯：《張國榮的電影世界I, 1978-1991》（香港：電影雙週刊出版社，2005年），頁236-237。

[13] 湯禎兆：〈誰害怕張國榮？——由明星形象談到時代命題〉，〈最佳女主角系——關於演技評論文化的反思〉，《香港電影骨與血》（臺北：書林出版社，2008年），頁30-33，34-37。

臺灣大學學術期刊資料庫

表演歸納爲四種類型（雌雄同體、情欲身體、水仙情結、精神分裂）之餘，也未能擺脫前述論者所描繪的張國榮本色表演內容，亦即是從演員的戲劇角色中檢視其藝術成就進而懷想其人，最終難免語帶感慨的說：「從張國榮的歌曲和電影尋認他的死亡身影，是一個苦澀的過程。」[14]這些論述者都無可避免地以表演言說替代傳記書寫，將角色性格與演員自我混爲一談，而且都是從結果推論原因，充滿「後知之明」的後設見解。「表演」於他們而言，不只是表演，更多的時候是被當成這位演員勇敢自我表述的事證。如此的言說，既爲本色表演論下了最好註腳，卻也越加顯示本色論中的表演言說，交揉著莫衷一是、「人各言殊的民粹視野」[15]。

我以爲，從個別電影拍攝的過程以及演員在不同作品裡的表現切入，也許有助我們測繪此本色表演論的形構軌跡。在此我選擇從1990年張國榮擔綱主演的《阿飛正傳》談起，不只因爲這部電影是張國榮不羈叛逆的明星形象最鮮明的開展與最華麗的總和，它也是張從影十二年首度獲得演技的全面肯定，以及他自述第一次完整演繹一個角色人物的代表作。而此片更是張國榮本色表演論的正式奠基之始。

本文接著討論四部張國榮主演的涉及性別越界題材的電影：《家有囍事》（1992）、《霸王別姬》（1993）、《金枝玉葉I》（1994）、《春光乍洩》（1997）。這四部影片僅是張主演的五十六部電影裡的一小部份，但它們卻讓張成爲現身華語電影演繹同性戀戲劇角色比例最高的一位明星；這些電影可說是見證了張對九〇年代華語電影性別越界的貢獻與影響。張在這些電影中扮演的（類）同性戀角色，在不同的時期都被以不同方式——製片時期的宣傳、拍竣後的導演話語、影評迴響乃至不少張逝後的追憶評論——指稱爲演員現身說法。這些表演言說不僅共同形構了張在演藝高峰的性別越界的明星形象，也展現性別越界在香港電影工業過程裡的社會功能、透露當代華語電影戲劇角色的表演技巧的人類學意義、並訴說著跨疆域電影容受的文化內涵。

本文最後將以張國榮在中國拍攝的最後作品《紅色戀人》所引起的爭議、以及他在去世前幾年的經典性別越界舞臺表演爲總結。這些表演猶如張面對迅速走向頹敗的香港電影而出手的奮力一擊；它們不僅讓我們看到這位出身香港的表演

[14] 洛楓（陳少紅）：《禁色的蝴蝶：張國榮的藝術形象》（香港：三聯書店，2008年），頁152。

[15] 湯禎兆：〈最佳女主角系——關於演技評論文化的反思〉，《香港電影骨與血》，頁34。

臺灣大學學術期刊資料庫

者的明星過程所折射的身分政治議題，在進入中國之後的轉變與困境，更讓我們看到他在抵制本色表演論的同時，又以不無弔詭地以高度表演化的「我」，繼續他那本色十足的明星傳奇。

1.明星本色的觀影容受

1990年，張國榮告別香港歌壇、遠離他演藝生涯前半生的偶像歌手身分、移民加拿大。離開後他又持續回港拍攝離開前就已經籌畫的《阿飛正傳》與《縱橫四海》。其中《阿飛正傳》咸認是香港電影史裡的經典之作，不僅被視爲是力抵香港電影機械化的公式，甚至被推崇是樹立港臺兩地華語電影新美學的經典之作[16]。

張國榮在《阿飛正傳》中演繹一個六〇年代的少年阿飛旭仔，鎮日流連於不同的女人之間，藉他不羈的愛情遊戲，隱藏身世不明的孤寂與哀傷。旭仔最後選擇遠離香港尋找傳說中的母親，卻落得對方避不見面的淒冷下場。對照甫在1985年中英協議中被決定未來命運、還籠罩在「六四」陰影的香港社會，《阿飛正傳》裡旭仔的飄零身世（他的養母來自上海，親生母親遠嫁菲律賓，父不詳）與客死異鄉的孤寂，很快地引起香港在地菁英的共鳴與港臺兩地電影人的好評。張國榮在片中從客串而扶正，最終以演員之姿被認爲是這部電最重要的創作者，也是該片編劇導演王家衛創作的繆思與靈感泉源。香港評論人更以「演員作者」稱之，強調張國榮對此片的貢獻[17]。

王家衛在張國榮因演繹旭仔獲香港電影金像獎最佳男主角時，接受報章採訪做了如此評述：「他演的相當好，演自己嘛，《阿飛正傳》有若干地方十分接近他本人的性格……演放縱不羈的角色，最適合他。」[18]這約莫是以所謂「本色表演」的觀點，認眞評價張國榮表演技巧的濫觴。這個褒貶曖昧的意見，在張成功地從歌手轉爲演員的九〇年代期間，不斷被轉述、複製。雖然不少持此論者均表明，「本色表演」並非貶抑之詞，然而所謂的「本色表演」或「演自己」，卻似乎總是個存而不論的說法。倒是張國榮談及他第一次與王家衛合作時，曾描述

16 焦雄屏：〈不完整的故事卻成立的電影經驗〉，收入《張國榮的電影世界I, 1978-1991》，頁208。

17 林沛理：〈他以痛苦演出眞情〉，《亞洲週刊》（2003年4月14-20日），頁32-33。

18 〈最佳男主角張國榮〉，該文爲綜合報章報導（1991年5月17日），收入《張國榮的電影世界I, 1978-1991》，頁220。

臺灣博碩學術期刊資料庫

「王家衛在戲中爲各演員所塑造的角色，保留演員本身的某些性格，好使他們能更容易去摸索角色，令演出更好。」他又進一步說明，《阿飛正傳》中他的角色旭仔較無情且自戀，他「自己並非無情但確有些自戀」[19]。這一小段描述有趣地從演員立場，提供一幕演員和編導在電影創作過程中的互動。這個模式也將是王家衛後來廣爲傳誦的、甚至帶著點爭議性的創作方式；亦即，從演員（尤其是具有鮮明形象的明星）身上尋找靈感，將他們的明星形象特質當作創作角色人物的元素。張的這番表述提醒人們，在王家衛的電影裡，觀衆看到的可能是與演員有某些神似的角色，卻未必能夠就此認定角色扮演等於演員自白。張國榮的這一番短論，是否可以被視爲是駁斥本色論者，將銀幕所見等同於演員自身表述的偏見呢？

張國榮從1985年開始，就不斷對香港傳媒複誦他被父母棄之不理的孤寂童年。我們無從得知王家衛在創作《阿飛正傳》時，是否自覺地利用了這個早爲觀衆所知的明星身世，爲自己的電影建立意義。但香港電影素來以商業主導，沒有什麼獨立製片的空間，即便如王家衛者，也須配合電影的商業操作。王在歷年執導的電影中，一貫地網羅大批重量級明星、再對他們的明星形象進行重塑與改造，便是因應電影商業的操作手法。王家衛口裡的本色論，則多少說明他是一位既能開發演員表演、又深知明星形象本來就是電影工業中的重要資本而善於運用的世故導演。無論如何，《阿飛正傳》中戲劇角色與明星演員的神似，顯然是被接受了。在該片中演旭仔養母的女演員潘迪華就曾以爲，阿飛的身世根本就是張國榮的藉口。即便專業電影評論者深知電影人物性格是透過演員層次分明的表演技巧，以及導演與攝影師的鏡頭運作與剪接所共同呈現出來的，而非關演員本身如何對角色產生認同，他們在面對張國榮在影片中的深情表演時，也忍不住以爲張在電影裡「透支了他的童年的不快、對父親的怨懟、母親的失望」[20]，而視這部電影爲張國榮的私密日記。其實，本色表演說這種關於演員本色和角色性格的偶合，是否是戲劇觀衆容受模式裡一種暫時的忘我？亦即，觀衆面對令人動容的表演時，往往「暫拋懷疑之念」（suspension of disbelief），忘記自己在看戲，便以爲演員也不是在演戲，而是掏心掏肺地在自己面前懺悔、揭露、自白。如果本色表演論出自於觀衆對表演的投入，那麼它應被視爲一種觀衆的容受方式，它

19 〈張國榮談菲律賓外景之行〉，原載《電影雙週刊》第306期（1990年），收入《張國榮的電影世界I, 1978-1991》，頁201。

20 〈最佳男主角張國榮〉，頁220。

臺灣大學學術期刊資料庫

論述的是觀眾的觀影經驗，不是演員的表演技巧。

2.明星本色的電影產值

圍繞在《阿飛正傳》的本色表演論，如果眞是演員的表演技巧與他既有明星形象天衣無縫地搭配結果，那麼被視爲張國榮第一部涉及同性戀題材的電影《家有囍事》所引起的表演言說，就比較像是探試張的明星形象背後的演員本色的市場魅力。《家有囍事》（1992）是一部典型的港產賀歲片，在輕鬆浪漫、毫無邏輯的喜鬧中，開展三兄弟的三段姻緣過程。其中張國榮所扮演的常騷，是個娘娘腔的細心二弟，他與一個男人婆（毛舜筠飾演）由厭惡而轉爲愛戀，終因兩人的性別傾向莫名其妙地被一次電線短路扳回「正常」而結合。說穿了，張在這部庸俗電影中的娘娘腔角色與他的對手男人婆，主要提供了性別符號錯置的喜感與笑料，並不見任何觸及同性戀的意圖。

當年香港一位影評者看過影片後，在稱讚張的演技之餘，又語帶雙關地表示，「一直都說他（張）在戲中搞gay，卻沒有gay的行爲，連個男朋友都沒有」[21]。這位影評者的期待究竟從何而來？《家》片的監製／導演高志森在2004年接受訪問時憶及，在影片構思初期，張國榮主動提出將自己的角色從一個情聖改爲娘娘腔男人；高認爲張國榮的表演「有骨子裡的陰柔」，遠優於其他男演員如周潤發[22]。張國榮在影片拍攝初期接受訪談時，也自述周潤發的演出「較爲誇張……但是我則認爲現實中的『嗲』〔粵語，意「娘娘腔」〕並不是這如此，因爲我亦認識了不少這類型人，應該是不知不覺間的動作便已表現出『嗲』型。」[23]這篇2005年重新整理的訪問稿，原意是從事後追憶中對照重看影片，以強調張的表演是經得起時間考驗的。但我們卻似乎在當中看到了一種以言說表演爲藉口、旁敲側擊地臆測演員的私生活、以之訴諸觀眾對表演者的窺視欲望的表演論述。如是的表演論述和演員自述所透露的表演言說，是很不一樣的。張國榮曾在拍片時自述「這只是一個挑戰」，「我不怕破壞形象，始終是演戲而

21　〈張國榮演繹常騷好評如潮〉，收入《張國榮的電影世界I, 1978-1991》，頁46。

22　未具名，〈導演專訪〉，收入電影雙週刊編輯委員會編輯：《張國榮的電影世界II, 1991-1995》（香港：電影雙週刊出版社，2006年），頁48。

23　〈爲續初戀情，張國榮跟黃百鳴拗手瓜〉，原文寫於1991年，收入《張國榮的電影世界II, 1991-1995》，頁38。

臺灣大學學術期刊資料庫

已」[24]，透露出演員對於自己從一個偶像歌手轉型專業演員的期待；同樣以表演言說爲藉口，此說的目的更像是擺脫明星光環之下的本色論陰影。這兩種表演言說的並存，實則複雜化了「表演」一詞的語意，讓「表演」不只是表演，而是隱含了演員在其藝術成就、社會角色與明星產值之間的拉鋸與協商。《家》片這樣一部傻頭傻腦的賀歲商業片所引來的糊裡糊塗的表演言說，有意無意地預告了我們將在張國榮下一個演藝生涯高峰期所遇見的另一次表演論述的迷宮。

二、性別表演的身體操作與越界能動

林沛理認爲，「張國榮的同性戀三部曲《霸王別姬》、《金枝玉葉》、《春光乍洩》難能可貴，因爲他們不僅證明了演戲是心靈溝通的藝術，還記錄了一個同性戀者勇敢地站出來，承認自己性取向的心路歷程。」[25]林進一步闡述，「從來沒有一個演員，至少香港演員，像張國榮那樣義無反顧地將演戲視作一個發現自我，甚至自我救贖的媒介。」無論是在《霸王別姬》首演後十六年的今天，當我們已經熟知張國榮在影片拍竣後五年終將公開出櫃其性別越界身分而撼動華人社群時，或是回到十六年前《霸王別姬》必須面對的兩岸三地華人社會對於同性戀的極端懼怕與排斥的起點上，我們大約都會同意林沛理的觀點。弔詭的是，這種凸顯演員與角色間的契合、乃至強調「藝術啓迪生活，生活追隨藝術」的說法，原來意在描述「演員將角色演活了，以至於令人無法判斷演員與角色的區別」，卻反而阻礙了演員的表演技巧獲得更完整的分析與理解。進一步說，這種強調演員藉由戲劇角色扮演進行其社會角色的表演論述，不僅凸顯後者的重要性凌駕於前者，更不期然地強化了本色表演論裡似是而非的論點，並可能因而抵消了電影演員在表演探索上，無意間提出的性別越界的能動力。

1.性別越界本色說

《霸王別姬》（1993）這部標示著張國榮電影生涯高峰的力作，在初次面世時，除了張國榮的乾旦表現令人驚豔、影片的史詩氣魄令人屏息、劇中再現的京劇世界令人震懾之外，引發最多爭論的是影片的主題究竟如何？原因之一是，影

[24] 同前註，頁37。

[25] 林沛理：〈他以痛苦演出眞情〉，頁32-33。

臺灣大學學術期刊資料庫

片本身大幅修改了李碧華原著小說中對同性戀的深度著墨，以至於導演陳凱歌當年必須爲自己的戲劇角色調度辯解，強調他將兩個男人的故事演繹成兩男一女的糾葛，只爲「凸顯了常規愛情以便反襯」，「不是恐同」。這部早已被奉爲華語同性戀電影經典的作品，在電影主題的陳述上，經歷了一個與它的聲名不成比例的漫長過程。

在《霸》片的首映宣傳訪談裡，張國榮首度提及，「陳凱歌曾跟我說了句話，他說現在是九二年，不是二九年，對於同性戀，應該是不會像從前那樣敏感了。我聽了很感動。」[26]言下之意，演繹同性戀角色，在當時面對的阻力很大，而張有勇氣拍攝此片，是因爲自認已經擺脫偶像包袱，既是專業演員，自然可以接受挑戰。此番表白當不誇張。香港的同志運動在華人社會裡雖拔得頭籌，比臺灣略早，但也要到1980年代麥狄倫事件之後才引起較爲廣泛的注意。以「同志」之名定調華人社會同性戀族群通稱的「香港第一屆同志電影展」在1989年才揭幕，有關香港同性戀運動的中文專論，也是到了1995年才陸續出版面世。相對而言，1993年這部臺灣出資、廣納中港臺三地電影工作者的史詩電影《霸王別姬》，以及同年李安以臺灣資金拍攝的《喜宴》，他們對同性戀生活的探觸，毋寧如白先勇所言，是一種「軟性革命」，比一切論述與運動都更早地挑戰了人們對此議題的漠視[27]。然而電影問世九年後，時過境遷，當事人對此也有了不同的看法。張國榮便在2002年出席香港中文大學的一次講座上，表明「在拍攝過程中，我的演繹必得平衡導演對同性戀取材的避忌，而我只能盡自己的能力做到最好。我以爲，如果《霸王別姬》的電影能忠於原著，把當中同性戀的戲作更多的發揮著墨，這套電影於同類題材電影而言，地位必定較我後來接拍的《春光乍洩》爲高。」[28]

如果一部電影的主題，得經歷如此漫長的論述過程才能漸顯，論者以演員的勇氣盛讚之，視演員的社會角色扮演（承認自己的性取向）更重也更優於其戲劇角色表演，也就不難理解了。也許正因爲張在許多場合都不斷強調他對這部影片的看重（更勝於《春光乍洩》），也許還因爲當時的八卦媒體肆無忌憚地觸犯張

26 《〈霸王別姬〉拍攝過程》，香港：湯臣影業，1993年。

27 白先勇：〈忠於自己寫《孽子》，同志運動已有成〉，《中國時報》，2008年10月5日。

28 張國榮：《如何演繹李碧華小說中的人物》「文學與影像比讀」講座之一，收入盧瑋鑾、熊志琴主編：《文學與影像比讀》（香港：三聯書店，2007年），頁10-28。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

的隱私與生活[29]，大部分對於張國榮在這部影片裡的表演論述，都以片中角色爲張國榮的現身說法爲準，認爲張國榮如此看重自己對原著同性戀主題的著力，主要出於他對影片劇中人程蝶衣的自我投射。例如，香港戲劇學者盧偉力將張國榮在《霸王別姬》時期的演技表現，定位爲本色表演，並指出該片「影像上有很清晰的禁忌的愛情，銀幕上，張國榮無法衝破一生的遺憾……九〇年代初，張國榮本身也承受著類似的壓抑，他是通過電影形象去讓我們理解生命的渴望。」[30]洛楓在討論《霸王別姬》時，也說影片中「所謂『人戲不分，雌雄同體』，既是程蝶衣的人生寫照，也是他／她與張國榮的鏡像關係，是藝術境界中最深刻、最蝕骨銷魂的層次。」[31]陳凱歌對張在一場戲裡忘情投入演出的描述「我在此刻才明白，張國榮必以個人感情對所飾演的人物有極大的投入，方能表現出這樣的境界。」[32]更是一則不斷在「榮迷」間傳誦的經典的張式本色表演言說。

儘管當年因爲兩岸三地的政策局限使得張國榮從未以這部電影得到任何華語影展的獎項肯定[33]，張在《霸王別姬》中創造的程蝶衣至今仍是中國電影中難以被超越的經典形象。在一片叫好聲中，無非都是前述那種有關演員如何對其戲劇角色程蝶衣施予強烈情感投射的心理分析角度，強調演員因自身的性取向而投射於劇中人，藉分析戲劇角色而兼論演員一生。以角色論人生，誠然可笑，卻似乎是中國電影長期以來擺脫不掉的包袱；這約莫也形構了這個地區的電影工業裡特有的表演文化。圍繞在張國榮表演成就的相關論述，究竟是香港電影裡的一個特

29 1990年代崛起於香港的八卦媒體，如《忽然一周》以報導藝人隱私著稱，1995年以自由主義自許的《蘋果日報》開始發行，其娛樂新聞以大篇幅圖片排版風格，改變日後港臺新聞媒體方式。

30 盧偉力：〈說張國榮電影影像的本質〉，「哥哥香港網站」主辦「終生伴隨張國榮——追憶張國榮的藝術生命研討會」演講稿，收入張國榮藝術會主編：《盛世光陰：張國榮》（香港：電影雙週刊出版社，2003年），頁169-178。

31 洛楓：《禁色的蝴蝶：張國榮的藝術形象》，頁52。

32 陳凱歌描述的那場戲，是程蝶衣（張國榮）孤身捧著自己以身體和程四爺交換來的劍，在兵馬雜遝的夜裡，乘著馬車趕去見段小樓，路途中車夫丟下程，日本士兵掀起車簾，程蝶衣「坐在車裡，劍旁的臉上儘是淩亂的胭脂」，而「他的眼睛流露出令人心寒的絕望和悲涼」。《〈霸王別姬〉拍攝過程》。

33 1993年《霸王別姬》成爲第一部獲得法國坎城影展金棕櫚獎的華語電影。有一說張國榮爲了讓影片爭取最高榮譽的金棕櫚獎項而放棄爭帝，見符立中：〈淡入與停格〉，《印刻文學生活雜誌：張國榮專輯》，3卷8期（2007年4月），頁47-53。同年臺灣地區華語金馬獎與香港電影金像獎皆因電影歸籍問題，否決此片參賽資格（臺灣方面的理由爲該片多數參與者皆來自大陸，香港則將該片歸類爲外國電影）。該片發行之初，中國大陸和臺灣均曾一度禁演。

臺灣學術期刊資料庫

例，抑或延續了此一中國電影表演文化的結果，尚待進一部的全面研究。倒是兩岸三地的評述，有志一同地集中於演員心理認同角色這種體驗說上：臺灣論者以「心理女人」論述張對程蝶衣的演繹[34]；大陸評論人則稱張「用性格來表演，直至和角色合而爲一」[35]。

當人們忙著讚譽張國榮能以京劇門外漢將一代乾旦演繹得如此搖曳生姿，甚至在扮相形體上，可能更勝過幾代京劇大師的經典時，卻似乎很少有人從京劇表演體系的角度切入，檢視它對演員在片中成就的可能貢獻。我以爲演員在片中對京劇表演程式的運用與轉借，不僅已經具備了新的屬於電影的角色表演方式的雛形，也暗示了一種不同於心理認同說的性別論述，因此值得我們注意，特別是當我們想要論述該影片的性別政治時。

2.身體操作的越界能動

張國榮爲了演繹程蝶衣，在影片開拍前先赴北京接受了數月餘的京劇表演集訓。張最後並未使用劇組事先準備的京劇替身，而是由他自己擔演片中所有的京劇場面，如《霸王別姬》、《貴妃醉酒》以及崑劇經典折子戲〈遊園驚夢〉片段。影片中的這些京劇場面顯示，張國榮對京劇旦角表演程式的掌握，不僅能熟練駕馭基本的手眼身法步，也可細心注意唱念吐氣間的每次身體微調，顯得表演「很到位」[36]。

以片中程蝶衣與段小樓處理關師父葬禮的一個場景爲例，穿著民初喪服扮演臺下程蝶衣的張國榮，與對手演員張豐毅（飾段小樓）演出關師門、收戲班的戲裡，他反手掩門，讓軀體由頭而下自然呈現幽微的「S」型，一個轉身，張的軀幹線條仍然維持「S」型，正猶如旦角身段裡將重心放在單邊以造成柔美的身體線條。這樣的身體表演讓張國榮演繹的程蝶衣在形體上與張豐毅以剛直男性身體線條演繹的段小樓，呈現極大反差，不僅充分展示了程蝶衣身體上的京劇乾旦記憶，還有效地凸顯程蝶衣這位乾旦的性別認同。在演繹程蝶衣的舞臺活動時，張

34 舒坦：〈霸王別姬與姬別霸王〉，《張國榮的電影世界II, 1991-1995》，頁115-117。

35 洪燭：〈不可沽名學霸王——《霸王別姬》裡的張國榮〉，《張國榮的電影世界II, 1991—1995》，頁117-119。

36 語出中國京劇院程派青衣演員張曼玲，張國榮拍攝《霸王別姬》時的京劇形體指導。晏禮中採訪，原刊ET《衛視週刊》，收入張國榮虛擬世界（Leslie Cheung Cyberworld）編輯：《The One and Only…Leslie Cheung 張國榮》（香港：電影雙週刊出版社，2003年），頁64-65。

臺灣學術期刊資料庫

國榮看似依賴京劇容妝遮掩演員（張／程）本色，實則卻又在執行京劇程式之餘，讓屬於程蝶衣的表情眼神穿透旦角的容妝，賦予京劇人物虞姬一種屬於京劇演員程蝶衣的情感，讓程蝶衣的心情與虞姬的心境並呈，表現程蝶衣藉角色抒情、進入人戲不分的狀態，而進一步將京劇劇碼中楚漢爭霸的時代場景，與程蝶衣表演當下劇場外的動盪時局疊合在一起。因此，當我們看著張國榮演繹的虞姬、聽著霸王唱起：「此番連累妳多受驚慌」，或當他的楊貴妃嘆著：「人生在世如春夢，且自開懷飲幾盅」，我們看到的不僅只是虞姬或貴妃無視於時局的險惡，還看到程蝶衣無視日軍鬧場而兀自舞唱心境的陶醉和他在亂世中孤芳自傲的寂寞。

至此，張國榮對於京劇旦角程式表演的運用，出現了幾個不同的層次：（1）他依賴京劇身段掩蓋自己的本色（現代電影男演員）；（2）他透過京劇身段演繹劇中人物，表現三〇年代乾旦程蝶衣在藝術上的精進；（3）他突破京劇程式的框架，讓程蝶衣在古典表演程式的身手之間，盡情揮灑對小樓的現代迷戀；（4）他轉借京劇身段，以之詮釋程蝶衣不肯下戲，停留在虞姬角色的錯認裡。換言之，除了對程蝶衣的心裡體認，張國榮同時也借用京劇的形體表演，呈現程蝶衣複雜的認同掙扎。

我想強調的是，儘管京劇角色心理層次的表現，亦是如梅蘭芳（1894-1961）等輩所注重的，但在這個高度程式化的劇種審美系統與訓練裡，京劇演員主要是透過準確的手眼身步等身體程式操作去表達角色，而不能單純依賴對角色的心理投射與理解。也就是說，主要是張國榮對京劇旦角身體操作的掌握，讓他能準確而有所依據地呈現程蝶衣在舞臺上的身體展演。而他似乎也能反過來利用京劇旦角程式裡的身體表演，藉以表現程蝶衣在舞臺下的複雜情感模式。任何熟悉中國戲曲程式表演體系的人都知道，一個學藝不精的京劇旦角，即使披上最華麗的鳳冠霞帔，他的面容與身體，只會被壓制得慘澹無顏色，決不可能有任何表演可言。僅僅靠著對於女性身份的認同，尚不足以表現出程蝶衣的柔媚；僅僅憑藉易服而沒有足夠的身體訓練，我們看到的將不是嬌柔的蝶衣，而是恐龍般的扮裝皇后。因此，當我們看到角色程蝶衣的回眸低喃，我們看到的並不只是演員張國榮一廂情願地對角色輸誠，而是他對京劇身體程式的精確理解與靈活運用，以及他將之與自己原來已經具備的電影表演技巧充分融合。

根據前面的分析，我們應該可以同意，張國榮對程蝶衣的角色演繹，很難以「本色表演」一語概括。其一，程蝶衣幾乎是與張國榮在其他香港電影中創造的

臺灣大學學術期刊資料庫

角色最不一樣的。其二，張國榮在影片中演繹程蝶衣時，有很大一部份是必須仰賴京劇旦角身體程式，而另有一部份則比較像是對此身體表演技巧的借用。

我在這裡反覆討論京劇身體表演的操作意義，無非想指出，也許是張國榮對此表演技巧的熟練掌握，讓人們被他的角色吸引之餘，願意相信爲他對程蝶衣產生強烈心理認同。也正因爲這個角色被演繹的如此生動，觀者也就忘了自己被影片的敘事力量引導，產生了張國榮本人也進入所謂「戲人合一」的幻覺。值得再探的也許是，如此以心理認同爲角色表演的方法的誤讀，是否另有意義？它是否還透露，人們對性別的認知，過多地看到認同的心理機轉，卻忽略了身體操作[37]？如此的性別認知，只怕是難以回應「性別」這種最古老的表演的內涵吧？畢竟，京劇那種以身體程式爲手段的（性別）表演方式，透露戲劇「角色」與演員「本色」是不同的兩件事，一如性別扮演與心理認同之間，並不存在什麼無可逆轉的先驗意義。身體操作是性別操演的重要手段，更是性別表演具備越界功能的關鍵；凸顯演員對角色的心理認同的本色說，不僅忽略了前者的表演概念，也抵消了後者翻轉身分政治的能動。

關錦鵬在紀錄片《男生女相：中國電影中的性別》（1995）裡曾問張國榮男扮女角的難處，張回覆以一個他觀察到的、不盡公允的現象：人們對於女扮男的要求，遠遠低於男扮女。張國榮對著鏡頭質問：「爲什麼男性反裝女性，有一點不全，便惹出一連串的道德非議，反之則不然？」這個問題早在中國電影從全男班轉移到男女分工的二〇年代時，第一代劇情片導演鄭正秋（1888-1935）就已經在1925年試圖提出回答了[38]。

我們如果同意「女形」是「性別表演化」的產物、是最深且最古老的表演審美活動對象之一，那麼女體便長期形構這個審美活動的主要課（客）題。在觀眾面前，女演員一出場，她的女性形體已然初步滿足了大眾的審美快感，而一個男演員要滿足人們對女形的審美標準，是要多費點力克服先天形體條件的不足，然而他獲得的藝術肯定也會因而高出許多（雖然也往往夾帶著道德批判的暗力）。

---

37 九〇年代不少性別論者均對性別的身體操作進行闡述。如芭特勒Judith Butler提出強制而重複的身體操作爲性別建構之基礎，她並以「性別表演」(gender performativity)名之。詳Judith Butler, Gender Trouble: *Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), pp. 171-190.芭特勒的進一步論述則見於Judith Butler, Bodies *That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (New York: Routledge, 1993).

38 周慧玲：《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》，頁56-60。

臺灣大學學術期刊資料庫

換言之，在中國（或多數文化）的表演審美社群裡，女演員被期待的是現身說法，男演員被期待的是表演技藝的展現。女性主義的觀點很方便我們去反駁這樣的審美偏見。反諷的是，這樣的偏見，是否也使得張國榮演繹的程蝶衣（以及其他戲曲乾旦藝術家）特別令人迷醉呢？換言之，男演員（們）演繹旦角所得到的崇高地位，也許是因爲他們不僅克服了自己先天形體的限制，更憑藉對京劇身體程式的掌握與再運用，滿足人們對於女性形體的審美欲求。

張國榮不是演員出身，並未受過正式戲劇表演訓練，「做中學」（learning by doing）應該是他學藝的主要途徑；他的表演成就，尤其是在他前半段的電影生涯，當是在實踐中不斷嘗試、觀察所獲得的。他爲了拍攝《霸王別姬》而接受的京劇訓練，可能是他第一次有系統地接觸一套表演方法體系。我以爲，他不無可能是藉此而更進一步獲得了身體表演的技巧，連帶地取得性別越界表演的通行證。畢竟片中的程蝶衣是一名乾旦，張國榮作爲一位世紀末的電影男演員，他對角色的認同過程，或多或少都會伴隨著他對於京劇此一表演體系的掌握而增強。亦即張國榮如果對程蝶衣角色產生認同，恐怕有相當大一部份是經由男演員對旦角表演身體程式的掌握而取得的，而不僅只是單純地對角色遭遇產生感同身受的認同心理，至少後者並無法保證他在電影中的表演成功。換言之，也許正是京劇的程式表演體系，讓他在所謂的心理體驗或本色演技之外，取得不同的角色表演經驗，而他對兩者的靈活運用，進一步使得他能夠把角色演繹得讓人分不清楚角色性格與演員性格的差別。

三、「同性戀電影」的商品化與泛政治化

也許是華人社會對於性別越界的躁動不安使然，也許眞是香港人對自己身分危機的過度投射，張國榮後來主演的兩部有關同性戀議題的電影《金枝玉葉》（1994）和《春光乍洩》（1997），都在主題上被過度論述。這再度使得有關張國榮的表演言說中，針對其「社會演員」的論述比重與光芒，遠遠蓋過針對他的「戲劇演員」的討論。

以《金枝玉葉》這部頗受好評的浪漫喜劇爲例，它大量接收張國榮在《霸王別姬》裡獲得的成果，爲當時已經開始走下坡的香港電影工業帶來票房捷報。《金》片導演陳可辛對這部電影的描述更是直接：「有點像《霸王別姬》，同是

臺灣人學學術期刊資料庫

同性戀，只是今次的張國榮對同性戀產生恐懼感。」[39]《金》當然和《霸》非常不同，但是它的拍攝，確實是從張國榮開始的。張國榮列名該部影片六人編劇小組之一，負責提供其他編劇種種有關同性戀生活的軼聞趣事。在同一篇報導裡，張甚至反覆自陳「完全接受同性戀，因爲我有好多gay friends」，「且這些朋友都可以用來幫助創作」。張在影片中扮演一個音樂製作人，意外愛上他簽下的歌壇新秀——一個假扮男人的女粉絲，而墜入同性戀的謎團中；此角色技巧地呼應著張在八〇的偶像明星形象。對此片盛讚者如香港評論人石琪：「同性戀疑雲成爲本片大玩特玩的絕招……這個構思雖不新鮮，但常被港片拍得兒戲誇張、荒唐失眞，本片卻能假戲眞做，奇蹟地毫不傻瓜，劇情發展的絲絲入扣」[40]。批判此片「恐同」（homophobia）者，也不在少數：如登徒認爲，導演陳可辛「從來沒有爲同性戀開拓出比以往港產電影有所不同的空間，片中眞正的同性戀態度的形象化身……註定在電影中受揶揄排斥。」「張國榮最後〔在片尾〕說著『男女都好』，效果之含糊，實是自圓其說，替自己電影政治敏感降溫的措施，內裡看不見眞正的同性戀態度。」[41]無論褒貶，這兩個對《金》片的評論，無意間透露「同性戀」議題在九〇年代中期的華語電影中雖是充滿爭議，但也可能被認爲具備相當的商業價值，而這是目前既有有關性別越界電影論述中尚不曾論及的。

從導演陳可辛對影片的介紹，到評論人石琪對該片的肯定，都可以得見，僅僅一年之別，《霸王別姬》必須面對的社會輿論壓力，到了《金枝玉葉》已顯著減少。取而代之的反而是在觀眾好奇心的驅使下，無論是張國榮自任編劇或由他出任主角，明星「現身說法」的暗示儼然使得由張主演的同性戀題材電影[42]，被當成票房保證的電影商品。不僅如此，如前述對《金》片的批判意見，更表明論者在乎的是，主演張國榮——無論出於無奈還是妥協——不該辜負了自己在生活中的眞實身份。這種意見再次印證，對於九〇年代香港電影裡性別越界的言說，

39 未具名：〈《金枝玉葉》現場報導〉，原載《電影雙週刊》第397期（1994年），收入《張國榮的電影世界II, 1991-1995》，頁249。

40 石琪：〈《金枝玉葉》——專業水平，妙趣橫生〉，原載《明報》（1994年7月25日），收入《張國榮的電影世界II, 1991-1995》，頁247。

41 登徒：〈《金枝玉葉》虛情假意，欲言又止〉，原載《電影雙週刊》（1994年），收入電影雙週刊編輯委員會編：《張國榮的電影世界III, 1996-2002》（香港：電影雙週刊出版社，2007年），頁249。

42 儘管張國榮極力抵制與否認，當時的傳媒仍數度跟蹤並大幅刊載張與其同性伴侶的生活影像。這讓張的同志身分猶如當時香港社會的一則公開祕密。

臺灣大學學術期刊資料庫

人們的焦點是演員的社會角色表現，而不是他們的戲劇角色表演。他們在乎的是影片是否能爲同性戀盡一番心力，而未必是電影本身的藝術成就。這約莫也是爲什麼持此論者一旦遇見像張國榮這樣優於表演又勇於出櫃的演員時，一些論者對於演員在表演中偷渡性別越界的辯護與苛求，就更變本加厲了。

針對演員在電影裡現身說法其同性戀身分的政治言說，最激進的恐屬對《春光乍洩》的評論。在一篇題爲〈同志仍須努力〉的影評裡，作者指出「九七」香港回歸前夕，大量危險作品出籠，暢所欲言，不僅劇場人以禁忌中的同性戀題目進行創作，王家衛導演、張國榮、梁朝偉兩大巨星攜手的《春光乍洩》的公映，更是衆所期待[43]。同性戀題材何以是「九七」前港人認爲必要的創作主題？部分的原因是，港人要趁著還有言論空間的時候，盡情地宣洩一切禁忌之舉、危險之情、挑釁之詞，以證明自己曾經存在過，香港曾經自由過。更何況，「性別」不僅是上世紀末全球電影最掛念的風景，「性別越界」更是九〇年代整個華語電影有志一同的心事。然而，事實的另一面卻似乎是，在當時爲數不少的性別越界題材電影中，大部分港產片都不是認眞勇於挑釁撩撥什麼。張國榮也曾批評，香港電影對於同性戀的處理，「不是太過天眞，就是太過醜化」。香港電影利用香港觀衆這種自以爲是又畏首畏尾的矛盾心態，大肆開拍所謂的同性戀電影，卻又拍得不夠徹底[44]。這種自相矛盾的虛僞，不僅是王家衛自述爲什麼一定要拍一部同性戀題材電影的原因之一，也是前文作者對《春》大表失望的原因之一。

《春光乍洩》和《霸王別姬》一樣，同在坎城的影展得到殊榮，王家衛也因此獲頒最佳導演獎。各種學術論文紛紛以此爲題，盡情書寫這則世紀末的香港異色景觀。反諷的是，此片在香港引來的非議與批判，遠遠超過《霸》。不少香港的電影評論對《春》的異議，甚至都集中在導演王家衛的選角策略，特別是王對張的身份的操弄。〈春光背後快樂盡頭〉一文的作者，語帶怨毒地指控《春》片讓觀影大衆「在沒有任何劇情和角色的引導下，就見證『梁朝偉』〔所的飾黎錦輝〕……心事重重地，幹著張國榮〔所飾的何寶榮〕，一個在演唱會上感謝『唐先生』的男人。」作者指控《春光乍洩》充斥著「異性戀觀點，無直佬〔粵語異

[43] 登徒：〈同志仍須努力〉原載《電影雙週刊》第475期（1997年），收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，頁157-158。

[44] 唐（Mattew Tang）：〈張國榮歇斯底里的一次〉，原載《電影雙週刊》第405期，（1994年10月20日），收入電影雙週刊編輯委員會編：《當年情．張國榮》（臺北：時報文化出版公司，2003年），頁65-74。

臺灣大學學術期刊資料庫

性男〕不足以成事……typecasting的目的，就是爲了事半功倍。梁猶如gay的受害人，博取觀衆同情，而張的同志身分大量被影迷放在心裡，藉以吸引票房。」[45]言下之意，王家衛操弄明星演員的公衆形象，有意識地訴諸觀衆對明星私生活的臆測與好奇。此說應該不是無的放矢。

張國榮在《春光乍洩》拍攝期間，自拍攝地阿根廷回港，舉行他爲期數月共五十五場的「跨越九七」世界巡迴演唱會，並在其中一場公開向他的母親和男性伴侶致意。沒有人確切知道張的眞正動機（徐克認爲張此舉是對八卦媒體整日追逐煩不勝煩的反擊），但這個公開出櫃的舉動，在當時確實深深地震撼了香港娛樂圈以及整個華人社群。前述〈春〉文作者也許尖銳地針砭了時下香港社會惡劣的觀影習慣（樂於刺探公衆人物私密）與電影圈裡不良的製作文化（濫用觀衆對演員的窺視欲望），但他何嘗不是過於苛刻惡毒地覆述了八卦媒體的話語，讓自己和媒體同樣，以影射演員私生活爲手段，合理化他對演員銀幕表演的解讀？其實，此論者顯然和王家衛並無二致，兩者都很熟稔也很熱衷操弄明星過程裡的本色表演論，利用觀影大衆（讀者）對明星私生活的臆測，以之爲選角依據（和批判書寫的焦點），誘導觀衆（與讀者）在明星的私生活與演員的角色之間，隨意地進行互文閱讀，再據之形構、想像他們心中的角色面貌。

當然，前文並不是惟一抨擊王家衛操弄明星、操弄觀影大衆的評論。香港資深影評人舒琪在張故後的一篇訪談中，不僅直指《春》片導演便宜行事，更認定該片「對張國榮是個剝削，甚至是個傷害；對於王家衛拍攝《春光乍洩》的動機，亦有極大的保留。」他認爲「王家衛聰明地利用觀衆對Leslie（張國榮）私生活的好奇，將他與戲中人劃上等號，觀衆覺得他只是做回他自己，所以不需要演技。」他並推測，張國榮後來每談到這部片總是欲言又止，頗爲不快，那是因爲「他理解到這一點……他不是要保護自己，只是覺得自己私人經驗與角色是兩回事。」[46]

綜合這些批評，我們會發現，《春》片在香港電影圈內引發的討論，主要集中導演的選角策略與訴求，以及他欲求藉此選角策略在片中傳遞的同性戀訊息。這些論者顯然普遍地認爲，王家衛選擇張國榮的原因，是張爲人所知的同性戀身

[45] 括弧〔〕處爲筆者加入。林奕華：〈春光背後快樂盡頭〉，原載《電影雙週刊》第495期（1997年），收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，頁163-165。

[46] 舒琪：〈這部電影對張國榮是一個剝削〉，收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，頁161-163。

臺灣大學學術期刊資料庫

分對《春》片觀眾有直接的說服力以及張本身具備的票房吸引力[47]。他們甚至認爲，《春》片導演的選角策略透露，他利用並操作同性戀主題的意圖，卻不是眞的想要爲它發言。無論這些評述是否屬實，王家衛的選角策略顯然是很成功的：這部獲獎無數的電影，獨獨張國榮的表演沒有得到應有的認可，原因正在於連電影評審也認爲：「梁朝偉演得比較好，因爲他不是Gay，而張國榮是，演自己總是比演自己不熟悉的，要來的容易些」。

如果這樣的本色表演結論是依循王家衛選角的「誘導」，那麼把演員和他的角色劃上等號，便無意間透露對所謂本色表演的鄙視：本色表演沒有技巧可言。這樣的論述更言說了一種對同性戀的歧視：張國榮演同性戀角色，等於同性戀演同性戀，因爲同性戀都是一樣的，等於自己演自己，因此比較容易。姑且不論「演自己比較容易」背後引發的表演技巧專業問題，如是的觀點過度簡化了同性戀者（所有同性戀都是一樣的，管你是張國榮還是何寶榮），確是不爭的事實。這種對本色表演似是而非的誤解是如此普遍，甚至香港與臺灣兩地的影展評審在評選當年的男演員獎項時，都深陷如是的表演言說迷宮中，以至於長期與張國榮合作的香港首席電影美術指導張叔平都忍不住發出不平之鳴，指認「張國榮本人比較像《春》片中梁朝偉的角色，但讓張演繹一個跟他幾乎完全相反的人，才是好玩的地方。」[48]

Helen Hok-sze Leung在分析《春光乍洩》時，對該片的一場經典表演提出的析論，將我們帶回前文有關戲劇角色表演的身體操作的討論裡。Leung指出：「片中黎錦輝（梁朝偉）和何寶榮（張國榮）在廚房中深情擁舞探戈的那場戲裡，黎原本緊繃僵硬的身體，在何的懷抱裡變得順從而柔軟，何原本機伶而漠不關心的態度，也一變而充滿熱情且知足」[49]。《春》片的對白很少，主要敘事依靠角色的畫外音、演員的身體表演以及畫面剪接來完成。此處論者所察正是一段情感飽足的身體表演，無關演員生活裡的身分認同。這段表演可不可看成是張國

47 甚至有論者說王家衛安排張國榮擔任片中那個不負責任、不專情的角色，很能符合主流異性戀觀眾想要懲罰這個由同性戀男演員所演繹的壞的同性戀人的心理。而安排梁朝偉擔任片中另一個專情卻被一再辜負的黎耀輝，主要是以之訴求觀眾對這個角色（異性戀男演員演繹的好的同性戀人）的同情。林奕華：〈春光背後快樂盡頭〉，頁163-165。

48 張叔平：〈張國榮的「放」與「盡」〉，採訪整理未具名，收入《The One and Only… Leslie Cheung 張國榮》，頁44-45。

49 周慧玲中譯，原文詳Helen Hok-sze Leung, “Queerscapes in Contemporary Hong Kong Cinema,” in *Between Home and World*, p. 473.

臺灣大學學術期刊資料庫

榮延續他在《霸王別姬》裡就已經熟練掌握的戲劇角色的身體操演呢？性別操演是否也能夠像如是的角色扮演，以身體操作的能動，彌補心理認同的本色／本質論的侷限？

四、九七後的性別越界：困境與轉折

1.性別越界不跨疆

如果《春光乍洩》是香港整個電影工業即將崩解前的最後高峰，這部電影同時便註記著張國榮這位與香港電影榮景同步的明星，他的電影事業走向下坡的起始點。爲了在當時的香港電影工業低潮逆境中求生，張國榮從1996年開始，刻意選擇不少過去從沒有嘗試過的角色，向更高難度的表演挑戰，具體改變有關他的本色表演說。例如，他在《色情男女》（1996）裡演出一個徘徊在自尊與現實之間的色情片導演、在《流星語》（1999）中刻劃失意商場卻忘情於棄兒養子的平凡中年男子、在《槍王》（2000）裡扮演魅惑於殺人快感而喪失心裡平衡的槍擊選手、以及在《異度空間》（2002）裡演繹一個難以面對自己心裡陰影的精神科醫師等等。香港評論者紛紛讚許他在這段期間的再創高峰，但因爲這些影片的資金相對而言是十分有限（張拍攝《流星語》僅象徵性地收取港幣一元，以期能挽救香港電影工業於日暮之際），它們的知名度在當時也相對受到影響。

「九七」之後香港乃至整個亞洲電影工業的另一個轉變重整，是區域性製片不再，中國大陸市場的崛起帶動資金流動，跨區域的製片已成趨勢[50]。張國榮不僅投入跨區域的電影拍攝，更是極少數能配合現場國語收音的香港演員。他在1998年重回中國，參與大陸獨資、葉大鷹執導的《紅色戀人》，說明張是兩岸三地影業資源重整後，第一代遊走於疆域之間的香港演員。因爲這部影片邀來了香港大明星主演中國左翼典型，在上海拍攝初期便備受媒體青睞，上演後又不負衆望地晉身當年賣座之冠。但張在該片中擔任演出的三〇年代「文藝派地下共產黨員」引起很大爭議。爭議焦點固然是因爲導演意圖拍出不同於以往左翼革命黨典型：張在片中的角色「完全不具備人們所熟知的五大三粗的共性」，竟是出身富裕家庭、充滿浪漫氣質、留學法國因愛上學音樂的前妻才投入革命的文學青

[50] 鍾寶賢：《香港影視業百年》（香港：三聯書店，2007年修訂版），頁347-366。

臺灣大學學術期刊資料庫

年[51]。令人意外的是，《紅色戀人》引起的部分非議中，有些人竟然「對張國榮進行人身攻擊，羅列他過去演過的同性戀者、阿飛等角色，把他們代入爲演員本人，再加以挖苦。」[52]日本評論者石子順也觀察到：「大陸觀衆對張國榮的看法較強烈，他們從王家衛的《春光乍洩》等影片得出的印象，張國榮是帶有同性戀者『危險味』的香港電影明星。」[53]

前述大陸地區的影評意見，指證張的性別越界的明星形象，早因其明星本色論根深柢固地植入了當時中國大陸的觀衆心中。這樣的評論言說不僅歧視張國榮的同性戀身份，似還透露論者的震驚：何以一個中國導演竟無視於兩種「同志」——三〇年代革命同志與九〇年代別號同志的同性戀者——之間的巨大差異？更進一步說，《紅》片引來的非議與責難，還意味著九七之後，香港電影人在當時華人世界裡，站在一個仍然重要但卻逐漸被邊緣化的歷史轉點上。《紅色戀人》上映時，香港才回歸兩年，張國榮在香港回歸前主演的《春光乍洩》正是以同性戀爲題；《紅色戀人》因爲張國榮的香港明星光環而票房告捷，也同樣因爲他的香港明星形象受到非難，這樣的矛盾毋寧是另有深意的。亦即，張在幕前成功的性別越界表演，爲他確立跨區域性的明星地位，然而他以性別越界著名的明星形象，卻是有疆界限制的。《紅色戀人》「意外」引來的針對張國榮明星形象的歧見，它在強化並確立張的明星形象與地位之餘，又不斷提醒出身香港的明星，在參與二十一世紀初「表演中國」時被排擠、邊緣化的困境[54]。世紀末中國社會對張國榮明星形象，看似在複製這個港產文化符號，實際卻又流露出對這個符號的歧見與誤解。難怪湯禎兆曾語帶感慨的說，2003年張死後，港人眞金白銀地掏錢買關於張的產品，其實曲折地代表支持張的明星形象所背負的陰影價值，特別是此價值已經不見容於當時香港的主流意識[55]。

---

51 葉大鷹：〈電影《紅色戀人》導演葉大鷹訪談〉，中國影視資料館，http://hk.cnmdb.com/newsent/20061207/867780，瀏覽時間：2008年08月21日。

52 李以莊：〈由影片《紅色戀人》公映引起的爭議看大陸電影的生存環境〉，收入《張國榮的電影世界II, 1996-2002》，頁254-257。

53 石子順著，Resuridaisuki譯：〈讓我感動的《紅色戀人》〉（1999年），收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，頁252-253。

54 張國榮在中國接受電視訪問時，也曾針對他因香港身分演繹中國革命黨員所引起的爭議，語帶委婉地質問：「我們不都是同一根生嗎？」詳北京中央電視臺：《今夜星空》「《紅色戀人》座談」（1998年），http://www.youtube.com/watch?v=MBjsjo4YtQ4&feature=related，瀏覽時間：2009年1月26日。

55 湯禎兆：〈誰害怕張國榮？——由明星形象談到時代命題〉，頁33。

臺灣大學學術期刊資料庫

儘管張的明星形象受到中國影評的非議，但他的出櫃之舉卻同時讓不少「榮迷」因此接受性別越界。正當這位活力旺盛的藝人企圖從不同的戲劇角色扮演中，翻轉人們以本色論待之的觀點時，他很快地又找到了另一個替代舞臺，並且不無弔詭地延續著他的有關「我」自己的性別越界的表演實驗。

2.繼續本色：高度表演化的「我」

1995年，張國榮復出歌壇，再度寫下個人表演生涯的另一個高峰與奇蹟[56]。在只有他自己的音樂舞臺上，張繼續著關於他自己的「我」的形構與表演，並且不怕爭議地與他的「榮迷」共享。在這最後一波的表演高潮裡，張國榮的音樂舞臺表演向我們暗示，在整個有關他的表演是否帶著強烈自我表述的辯證過程裡，他很難說是全然無辜的。

早在八〇年代偶像歌手時期，張國榮的歌唱便以「眞誠猶如自我寫照般」的美譽而被傳誦著；「以情帶聲」的演唱方式，讓香港音樂人贊道：「張國榮唱歌，你會覺得那眞是他在唱給你聽，他唱的是他的話。」[57]此外，他也大量演唱所謂的自傳歌曲，如《沈默是金》訴說他在歌壇娛樂界的困頓與委屈，《側面》直言群眾未見偶像全貌只是迷戀片面，藉由煽動的樂音與歌詞，建構一代巨星的內心獨白。一直到九〇年代的《怨男》、《我》等，他都還在不斷塑造、修改、重建「張國榮」這位明星的「內心話語」、「自我表述」。

對照前文所及王家衛以爲張在電影裡「演自己」、林沛理以《阿飛正傳》爲張的親筆書簡與私密的日記、乃至張國榮的自傳性音樂表演等等，我們不難看出香港娛樂工業一種過度氾濫的本色話語。其實還有更多追憶文章與訪談，也都喜歡凸顯張是個直率到容易得罪人的眞誠者，是不適合演藝圈的。「榮迷」們喜歡傳誦他不作假，總是眞誠以待，時時以「我」面世。但我以爲，諸多說法中的「我」，未必就是演員眞實的自我，而是另一種藉由表演所建構出來的「我」的角色。甚至，包括演員自己與他相處的人、以及旁觀的觀眾在內，都參與了這場

56 張的2000年熱情演唱會曾在容納八萬人的上海體育館連演兩場，是至今仍被津津樂道的記錄；該演唱會在日本連開十場演唱會，也創當地外國藝人記錄。他在2000年到2001年兩年間，拿遍中港臺音樂大獎至少十六項。
http://chinapic.people.com.cn/viewthread.php?tid=19356&page=1#pid192166。

57 張超：〈香港的後巨星時代：訪問林夕、梁文道〉《今周》，（2004年3月24日）。
http://www.lesliecheung.com.cn/archive/other/view-265.html, 瀏覽時間：2008年6月21日。

國立臺灣大學學術期刊資料庫

關於「張國榮」的「我」的形構。這並非責難表演者作假，也不是反駁人們對表演中眞我流露的信仰與推崇。然而，對一個表演者而言，什麼是「我」？是演員的社會角色？是高夫曼（Erving Goffman)所說的「印象整飾」[58]？或是演員令人迷醉的深刻角色詮釋？華人表演文化裡這種對於演員眞我的迷思，意味著華語電影的觀影大眾眞的那麼相信表演者的「眞我」的存在與必要？或者是我們喜歡觀看別人的「我」的表演，更勝於觀看他們的角色演繹，總覺得，演繹角色總不如窺見其人眞我更叫人衝動？仔細檢驗張國榮音樂舞臺表演幾度動容的演出，我們也許比較能瞭解，那些「我」是怎樣在忘情與控制之間，保持既眞實又表演性十足的微妙平衡。

舉例而言，在張國榮的音樂生涯裡，曾經有兩度的告別演唱會。一次是1989到1990年間舉辦的三十三場「告別演唱會」，另一次則是2000年到2001年間他生前舉辦的最後一次共四十二場的「熱・情演唱會」。這兩次演唱會的最後一場，他都在演繹最後一首歌曲時動情不已而潸然淚下。然而那樣的動情並非「忘我」，而是要在掌握之中與控制之下，要到歌曲演繹將盡時才能落下一滴清淚濕衣襟。這不是說表演總是作假，而是恰好說明，忘情投入從來都不是失控演出的；失控的往往是觀者，忘情的也是眾人。表演者投入眞實情感，也容許角色情境闖入自己當下內心，但一來一往都在掌握之中，因此進退有序。「我」是表演者的創作資源，「我」的身體是表演者的工具，但在臺上「我」的眞情流露，不必然是臺下「我」的反影對照。這是專業表演訓練的第一課，也是表演老將深知的竅門。

隨手檢視張國榮後期現場演唱會裡的幾個經典表演，我們可以更進一步發現，他在音樂舞臺上建構的「我」是十分複雜的。一方面，他十分自覺地將自己的電影表演融入所謂自我表述意味濃厚的舞臺演唱表演中，另一方面又刻意凸顯這種自我表述的建構性。例如，張在揮別舞臺七年後首次個人演唱會「跨越九七」中的一段表演裡，先是在京劇《霸王別姬》的鑼鼓點子裡，腳踏紅色女高跟鞋，與男舞者邁著《春光乍洩》裡豔麗的探戈舞步，高歌《紅》，「像年華盛放的氣焰」、「像斜陽漸遠的紀念」，激情登場[59]。張緊接著在一萬名觀眾面前對他的伴侶獻唱《月亮代表我的心》，將此曲唱成了張式出櫃宣言。在那個舞臺

58 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Anchor Books, 1959).

59 《紅》，張國榮作曲／主唱，林夕作詞，收入《紅》專輯（香港：滾石唱片，1996年）。演唱會參見《張國榮跨越九七演唱會》，（香港：滾石唱片，1997年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

上，觀眾看到程蝶衣的蘭花指與《春光乍洩》裡何寶榮尚未面世的旖旎探戈舞步並置，也看到他將自己的身體、戲劇角色的特質，乃至他在電影裡學得的性別越界身體操作，混雜一氣。如此搭配張派的自白歌曲，表演者的「我」與他的各種角色扮演，隨意交流串連而指涉互文。

在「2000熱．情演唱會」裡，張自任藝術總監並脫胎換骨地又衍生另一套新的、獨特混雜地「我」的表演程式：他頭盤長髮雙頰蓄鬚，或裸背或衣裙，巧笑媚盼間又翻身吶喊，既豔麗又雄渾地演唱新舊人生。在那個舞臺上，很多人看到「雌雄同體」（androgyny）（男性化的軀體在女性化的短裙下舞動）[60]，但如果雌雄同體意味著兩種性別符號並存的時尚語彙，張的表演不僅不是讓這兩種符號並存，尚且是解構了所有性別符徵後面的能指。在舞台上，張國榮向觀者宣告，髮簪短裙與男性化的步態不但可以優雅並存、更可倒過來質疑「釵裙」與「男步」個別性別符徵後面的能指；在他身上，「男」、「女」、「雌」、「雄」的流轉，如燈光瞬息萬變與飄忽不定，最終讓觀者失去了分類區別的興致。更神秘的是，他每晚演唱「安可曲」時，總是穿著浴袍光著雙腳，猶似褪去歌衫般、坦誠演繹他自己作曲的《我》[61]，自白般低聲吟唱：「不用粉墨，就站在光明的角落……對世界說，什麼是光明和磊落」的心境。《我》據說是張國榮最後幾年自傳性最強的歌曲，連作詞人林夕都不斷重述，張如何要求他從一句話——I am what I am——爲作詞主題。以如此高度的自白形式作爲演唱會的結尾，無怪乎有人誤以爲他易服有志，有人則以爲這是他再次出櫃宣言。確實，無論是歌詞內容或是張國榮的舞臺演繹方式，《我》都看似洗淨鉛華的自白，但這其實更現另一場高難度的自我表演：歌者將「我」高度表演化，以「我」爲表演的中心焦點。表演者輕解歌衫以浴衣裸足出場，好像是已經卸下粉墨以本色面人，然而這卸妝裸足，又都是在舞臺上進行的。這種表白式的表演，看似沒有表白任何具體內容，但又像某種宣言，言說演繹者對性別分類的抗拒、對身分標籤的抵制。這，可不可以被視爲是對八卦媒體窺視隱私的報復？是不是演者重新奪回明星現身說法發言權的揮手一擊？

張國榮的明星過程造就於香港，也造就於一個時代，一個華人表演文化在分頭發展半個世紀以後又重新遇見的時代。香港給了他前半段的明星榮景，予他足

60　洛楓：《禁色的蝴蝶：張國榮的藝術形象》，頁52。

61　《我》爲國語歌曲，張國榮作曲/主唱，林夕作詞，收入《大熱》專輯（臺北：環球音樂，2000年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

夠的資源進行中段的文化撞擊，香港的頹敗也辜負他最後階段對於表演的繼續探險。在1996年後，他的電影表演顯示他在演技上的精進，是很放鬆、很自在又很深入的，因此很自然，令觀者分不清演員與角色的界限。同時間，他的演唱會，又進一步把「我」高度角色化、表演化，尤如對明星過程裡「現身說法」的反思，對那種強化「我」的本質與本色的迷思的反擊。他向人們傾訴，這「我」，既是次次表演所形構修煉出來的，他可以動之以情而忘「我」，更可以隨時變更修改「我」，而且，這樣的變動不是操控於觀看者。表演者——即便是本色表演者——才是決定掌控「我」的內涵的主人與作者。「張國榮」這個明星過程裡的「本色表演」，總伴隨著一套悖論，在那裡等著推翻「本色」。

張國榮作爲上世紀末華語電影中性別越界經典形象的創作者以及第一位「出櫃」的一線明星，他的「粉絲們」（fans）如何涉入其明星過程的種種身份言說與表演論述，當是測繪華語電影之性別越界歷程難以略過的文化景觀之一。在超過八個月的影音信息流覽與近萬份的文獻點閱過程中，我發現，張國榮在他二十五年的銀幕生涯中演繹了各類角色而爲華語電影留下不少經典角色的特殊成就，早被肯定爲華語電影裡最優秀的表演者之一[62]。然而，「榮迷」對張的看法，並未擺脫製片宣傳與電影評論的話語；有關他的銀幕表演常被視爲是在「演自己」，「本色表演」仍是最常被「榮迷」用來描繪他的電影成就的話語。「榮迷」與影評人乃至他的工作同僚們，在各種圖文影音資料的互文中，不斷勾勒出一個「戲人合一」、「以生活體驗演戲」、「透過表演發現自己」的明星形象與本色表演言說。

如果張國榮的明星過程本身充滿了矛盾，他所處的時代又爲他平添另一個吊詭：他的「我」的意義的最終決定，恐怕難逃二十一世紀靠著網路串連而成軍的影迷表述。2003年張驟逝之後，「後榮迷」誕生，隨著他們的成軍而大量現身的慈善出版與影展，猶如一種新觀影行爲的展示。這群影迷自組力量，企圖從文獻整理開始，提倡「正確」解讀。他們猶如歷史學者，暗示書寫的方向，也好像正在延續「張國榮」這個明星過程的論述角力，持續與保守弱智的大眾傳媒相抗拮。但他們自己本身又形成另一種傳播管道，搜集、剪輯、散佈所有可及的文獻影音資料。詮釋之爭仍繼續，鹿死誰手，尚待分解。有趣的是，在「榮迷」的追

[62] 2005年在中港兩地紀念「中國電影一百年」的活動中，觀眾與影評人票選的十大中國電影中的五部（《胭脂扣》、《阿飛正傳》、《霸王別姬》、《春光乍洩》、《英雄本色》）是由張國榮主演，張國榮則名列該次「中國電影一百年十大最受歡迎男演員」票選之冠。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

思活動中，「張國榮」早已成了二十一世紀的「傲慢與偏見」，大量滿足人們對浪漫愛情的古老渴望，更改變人們對於同性戀的偏見。

儘管角色表演與明星扮演之間的界線，在於前者強調演員對角色的創造，後者則凸顯演員自身特質的展現，但著眼建構明星的電影工業，恐怕並不希望兩者間存在任何差異。也就是說，若以明星爲生產意義的形象，我們也許必須拆解明星過程與本色表演論之間的糾纏。若以明星爲電影工業的資本，這兩者之間只怕是緊密勾套而難解難分的。明星過程裡本已充滿弔詭，而明星過程裡的本色表演，更是表演理論的悖論。

臺灣大學學術期刊資料庫

不只是表演：
明星過程、性別越界與身體表演——從張國榮談起

周慧玲

本文嘗試以縱橫世紀之交二十五年的香港電影與流行音樂「巨星」（megastar）張國榮（Leslie Cheung Kwok-wing, 1956-2003)的個案，論述他以性別越界著稱的「明星過程」(star process)，探索世紀末的華語電影演員、專業評論、觀影大眾、大眾媒體、電影製片等，如何在辯論戲劇角色創造與明星形象扮演之餘，不斷探索辯證彼此的性別政治與身分認同的底線。本論文一方面將張國榮的個案放置於世紀末香港影藝事業文化語境脈絡中考察，援引既有香港電影文化研究與歐美明星研究方法以論析之。本論文另一方面更將嘗試從表演技巧與表演論述切入，分析張國榮的表演特色，在比較對照張國榮的明星過程裡不斷出現的「本色表演」言說的同時，剖析如是的表演言說，隱含承載了什麼樣複雜且多面貌的身份政治與性別論述。

關鍵詞：香港電影　性別越界　身體表演　觀影容受　明星過程　張國榮

臺灣大學學術期刊資料庫

The Queer Stardom and Body Enactment of Leslie Cheung

Katherine Hui-ling CHOU

This paper makes inter-textual readings of the acting methods, queer performance discourse, and star process in the case of Hong Kong film star Leslie Cheung Kowk-wing (張國榮, 1956-2003). The stardom of Cheung, which coincides with the peak of Hong Kong film industry in the mid 1980s and 1990s, involves the gay and lesbian issues that concern not a few Chinese filmmakers. To investigate Cheung's star process as a site of struggle of gender politics, I analyze how the marketing attraction of Cheung's queer stardom had contested the actor's off-screen identities and his onscreen dramatic persona at the turn of the century. I also contextualize the queer stardom as the cultural spectacle of the contemporary Hong Kong when the city is in a transitional time. The ultimate goal is to probe into how the queer stardom as a product of mass culture "retains theatrical concerns with acting and performance?" How does it function as "a social sign that expresses the performers' personality, inviting desire and identifications."

Key words: Hong Kong cinema　queer stardom　body enactment　audience study　viewer perception　Leslie Cheung Kowk-wing

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

石子順原著，Resuridaisuki中譯：〈讓我感動的《紅色戀人》〉，收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，香港：電影雙週刊出版社，2007年，頁252-253。

石琪：〈《金枝玉葉》——專業水平，妙趣橫生〉，《明報》，1994年7月25日，收入《張國榮的電影世界II, 1991-1995》，香港：電影雙週刊出版社，2006年，頁247。

____：〈《紅色戀人》仿西片——崇洋地愛國、革命地殉情〉，《明報》，1999年11月25日，收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，頁251-253。

白先勇：〈忠於自己寫《孽子》，同志運動已有成〉，《中國時報》，2008年10月5日。

皮亞（林震宇）：〈謎樣的沒腳鳥〉，《張國榮的電影世界I, 1978-91》，香港：電影雙週刊出版社，2005年，頁236-237。

李以莊：〈由影片《紅色戀人》公映引起的爭議看大陸電影的生存環境〉，收入《張國榮的電影世界II, 1996-2002》，頁254-257。

林奕華：〈春光背後快樂盡頭〉，原載《電影雙週刊》，495期（1997年），收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，頁163-165。

林沛理:〈他以痛苦演出眞情〉，《亞洲週刊》，2003年4月14-20日，頁32-3。更名〈張國榮的生與死〉，轉載《印刻文學生活雜誌．張國榮專輯》3卷8期（2007年4月），頁44-46。

洪燭：〈不可沽名學霸王——《霸王別姬》裡的張國榮〉，《張國榮的電影世界II, 1991-1995》，頁117-119。

洛楓（陳少紅）：《禁色的蝴蝶：張國榮的藝術形象》，香港：三聯書局，2008年。

周慧玲：《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》，臺北：麥田出版股份有限公司，2004年。

唐（Tang, Mattew）：〈張國榮歇斯底里的一次〉，原載《電影雙週刊》，405期（1994年10月20日），收入電影雙週刊編輯委員會編，《當年情．張國榮》，臺北：時報文化出版公司：2003年，頁65-74。

符立中：〈淡入與停格〉，《印刻文學生活雜誌：張國榮專輯》，頁47-53。

湯禎兆：《香港電影骨與血》，臺北：書林出版社，2008年。

登徒：〈《金枝玉葉》虛情假意，欲言又止〉，《電影雙週刊》475期（1997年），收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，頁157-158。

張叔平：〈張國榮的「放」與「盡」〉，採訪整理未具名，收入張國榮虛擬世界（Leslie Cheung Cyberworld）編輯：《The One and Only…Leslie Cheung 張國榮》，香港：電影雙週刊出版社，2003年，頁44-45。

張超：〈香港的後巨星時代：訪問林夕、梁文道〉《今周》，2004年3月24日，http://www.lesliecheung.com.cn/archive/other/view-265.html.

張國榮：〈如何演繹李碧華小說中的人物〉「文學與影像比讀」講座之一，收入盧瑋鑾、熊志琴主編：《文學與影像比讀》，香港：三聯書店，2007年，頁10-28。

臺灣大學學術期刊資料庫

張國榮藝術研究會主編：《盛世光陰：張國榮》，香港：電影雙週刊出版社，2003年。

張國榮虛擬世界（Leslie Cheung Cyberworld）編輯：《The One and Only...Leslie Cheung張國榮》，香港：電影雙週刊出版社，2003年。

張曼玲口述，晏禮中採訪：〈專訪張曼玲〉，原刊ET《衛視週刊》，收入《The One and Only…Leslie Cheung 張國榮》，頁64-65。

舒坦：〈霸王別姬與姬別霸王〉，收入《張國榮的電影世界II, 1991-1995》，頁115-6。

舒琪：〈這部電影對張國榮是一個剝削〉，收入《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，頁161-163。

焦雄屏：〈不完整的故事卻成立的電影經驗〉，收入《張國榮的電影世界I, 1978-1991》，香港：電影雙週刊出版社，2005年，頁205。

電影雙週刊編輯委員會：《當年情．張國榮》，臺北：時報文化出版公司，2003年。

_____：《張國榮的電影世界I, 1978-91》，香港：電影雙週刊出版社，2005年。

_____：《張國榮的電影世界II, 1991-1995》，香港：電影雙週刊出版社，2006年。

_____：《張國榮的電影世界III, 1996-2002》，香港：電影雙週刊出版社，2007年。

綜合報章報導：〈最佳男主角張國榮〉，1991年5月17日，收入《張國榮的電影世界I, 1978-1991》，頁220。

盧非易：〈電影、死亡、鳥〉，《印刻文學生活雜誌：張國榮專輯》，頁56-59。

盧偉力：〈說張國榮電影影像的本質〉，文稿整理自「哥哥香港網站」主辦的「終生伴隨張國榮——追憶張國榮的藝術生命研討會」講稿，收入張國榮藝術研究會主編，《盛世光陰：張國榮》，頁169-178。更名〈從憂鬱的反叛到性格的演繹——談張國榮的銀幕形象〉，轉載《印刻文學生活雜誌：張國榮專輯》，頁38-43。

鍾寶賢：《香港影視業百年》，香港：三聯書店，2007年修訂版。

Berry, Sarah. *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

_____. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.

Cheung, Esther M. K. 張美君 and Chu Yiu-wai 朱耀偉 eds. *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema* 越界光影：香港電影讀本. Hong Kong: Oxford University Press, 2004.

Chow, Rey. "Nostalgia of the New Wave: Structure in Wong Kar-wai's *Happy Together*." *Between Home and World.* Hong Kong: Oxford University Press, 2004: 127-46

Cook, Pam. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. New York: Routledge, 2005.

Corliss, Richard. "Forever Leslie." *Time Magazine Asia Edition*. April 30, 2001.

http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,108021,00. html

Dyer, Richard. *Stars.* (2nd edition) London: British Film Institute, 1998.

臺灣大學學術期刊資料庫

_____. *Only Entertianment* (2nd edition). New York: Routledge, 2002.

_____. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (2nd edition). New York: Routledge, 2004.

Dyer, Richard ed. *Stars* (2nd edition). London: British Film Institute, 1998, (1979).

Glendhill, Christine ed. *Stardom: Industry of Desire.* New York: Routledge, 2003.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.

Leung, Helen Hok-sze. "Queerscapes in Contemporary Hong Kong Cinema." *Between Home and World*. 459-83.

McDonald, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities.* New York: Wallflower, 2000.

Stacey, Jackie. "Feminist fascinations: Forms of identification in star-audience relations." *Stardom: Industry of Desire*. ed. Christine Gledhill. New York: Routledge, 2003, (1991): 141-166.

Weiss, Andrea. "A Queer Feeling When I Look at You: Hollywood Stars and Lesbian Spectatorship in the 1930s." *Stardom: Industry of Desire*. ed. Christine Gledhill. 283-300.

影音資料

《色情男女》，爾冬陞、羅至良導演，張國榮客串導演，張國榮、莫文蔚、舒淇主演，香港：無限映畫電影製作有限公司，1996年。

《金枝玉葉》，張國榮、許願、陳可辛等劇本創作，陳可辛導演，張國榮、袁詠儀、劉嘉玲主演，香港：電影人製作有限公司，1994年。

《男生女相——中國電影之性別》（Yang & Yin: Gender in Chinese Cinema），紀錄片，關錦鵬導演，吳宇森、李安、張國榮、徐克受訪，London：British Film Institute，1996年。

《阿飛正傳》，王家衛導演，張國榮、張曼玉、劉德華、劉嘉玲主演，香港：影之傑製作有限公司，1990年。

《槍王》，羅志良導演，張國榮、方中信主演，香港：嘉禾電影有限公司，2000年。

《春光乍洩》，王家衛導演，張國榮、梁朝偉、張震主演，香港：澤東電影有限公司，1997年。

《我》，張國榮作曲／主唱，林夕作詞，收入《大熱》專輯，臺北：環球音樂，2000年。

《紅》，張國榮作曲／主唱，林夕作詞，收入《紅》專輯，香港：滾石唱片，1996年

《紅色戀人》，葉大鷹導演，張國榮、梅婷、Tod Babcock主演，北京：北京紫禁城影業公司，1999年。

《流星語》，張之亮導演，張國榮、狄龍、吳家麗、琦琦主演，張之亮／張國榮出品，1999年。

《異度空間》，羅志良導演，張國榮、林嘉欣主演，香港：星皓電影有限公司，2002年。

《縱橫四海》，吳宇森導演，周潤發、張國榮、鍾楚紅主演，香港：金公主電影製作有限公司，1990年。

《家有囍事》，高志森導演，張國榮、周星馳、張曼玉、毛舜筠主演，香港：永高／東方電影有限公司，1992年。

《張國榮告別歌壇演唱會》，DVD，香港：環球音樂，1989年。

臺灣大學學術期刊資料庫

《張國榮跨越九七演唱會》，DVD，香港：滾石唱片，1997年。

《張國榮熱．情演唱會》，DVD，香港：麗音影音，2001年。

《張國榮〈霸王別姬〉台下練功：南梆子身法》，1992年。未發行，

http://tw.youtube.com/ watch?v=ckIzTF-5To&feature=related。

《霸王別姬》，陳凱歌導演，張國榮、鞏俐、張豐毅主演，香港：湯臣電影有限公司，1993年。

《〈霸王別姬〉拍攝過程》，陳凱歌導演，張國榮、鞏俐、張豐毅受訪，香港：湯臣電影有限公司，1993年。

北京中央電視臺：〈《紅色戀人》座談〉，《今夜星空》，（1998年），

http://www.youtube.com/watch?v=MBjsjo4YtQ4& feature=related。

葉大鷹：〈電影《紅色戀人》導演葉大鷹訪談〉，中國影視資料館，（2006年12月7日），http://hk.cnmdb.com/ newsent/20061207/867780。

Leslie Cheung: Hong Kong Star, David Martinez, Documentary (26mins) ARTE France, Hong Kong Trade Development Council, Point du Jour. Aired on 08/30/2007 on German/French TV channel Arte. http://tw.youtube.com/watch? v=axI3LzOlYAs

Walking through the Shadows: A Tribute to Leslie Cheung, dir. by Bey Logan. Aired in Hong Kong, 2007. First released as *Special Feature of Once A Thief*（縱橫四海，1991）, DVD, dir. By John Woo. Starring Chow Yun-Fat, Leslie Cheung, Cherie Chung. U.K.: Contender Entertainment Group, 2006.

臺灣大學學術期刊資料庫