

被消解的抵抗：两种快感的限制与补偿

——《史密斯夫妇》的性别解读

陈思

(北京师范大学 文学院, 北京 100875)

摘要: 本文通过细读影片《史密斯夫妇》，分析其中男性与女性银幕形象对传统两性银幕形象的颠覆，发现在这种颠覆当中确有对既有男女二元对立思维模式的破坏，使男性欲望视野下的观影快感受挫，体现了当代女权状况的变化与进步。但是对既有性别刻板印象的想象性冒犯最终沦落为对大众趣味的妥协，影片最终还是在阻挠之后充分满足了男性主体的认同快感与窥视快感，性别解放被性别控制取代。影片叙事的因果链可理解为男性凝视下理想婚姻的寓言，是对家庭危机的想象性解决，而且这种解决最终是以牺牲女权、规训女性为代价的。

关键词: 史密斯夫妇；窥视快感；认同快感；乌托邦想象

中图分类号: **文献标识码:** A

引言

《史密斯夫妇》(《Mr. & Mrs. Smith》) 是 2005 年度好莱坞的商业大片。主演丈夫约翰·史密斯的是 Brad Pitt, 而妻子珍妮的主演则是 Angelina Jolie。导演是曾经执导了 2002 年商业片《谍影重重》(《The Bourne identity》, 又名《伯恩的身份》, Matt Damon 主演) 的 Doug Liman。

作为一部商业片而言, 它无疑是成功的。同时, 作为严肃文学分析的对象而言, 它无疑是过于简单的: 主要的票房保障是两位主演的明星效应以及出演过程中的种种绯闻, 此外就是绚丽的打斗、枪火、爆炸等融合了吴宇森风格的好莱坞动作片惯伎。节奏明快, 镜头短促, 音乐配合女主角的性感火热外表而富有拉丁风情。但是除去视听效果以后, 故事情节过分简单, 只有一条故事线索, 人物的内心世界变化并不明显, 两个人爱情的消逝与重拾、关系的破裂与缝合、影片的寓意都需要一名婚姻顾问不时插入的画外音来提问与回答。

通过对故事情节的细读, 我们知道该片可分为以下几场:

- 1、婚姻顾问魏斯勒办公室。景: 办公室; 哥伦比亚波哥大旅馆; 纽约一个游乐场; 搏击训练场; 悬崖。
- 2、史密斯家。景: 厨房; 盥洗室; 车库外。
- 3、婚姻顾问魏斯勒办公室。景: 办公室; 杀手总部。
- 4、史密斯家。景: 车库; 客厅。
- 5、婚姻顾问魏斯勒办公室。景: 办公室; 史密斯家卧室; 办公室; 餐厅; 出租车内; 军火商住处; 酒吧; 史密斯家更衣室; 邻居柯曼家; 史密斯家盥洗室。
- 6、史密斯营造公司与煞星科技总部。景: 史密斯家工具间; 史密斯家厨房; 史密斯营造公司; 煞星科技总部。
- 7、墨西哥边境。景: 沙漠边境。
- 8、咖啡店。景: 咖啡店;。
- 9、史密斯营造公司与煞星科技总部。景: 煞星科技总部; 史密斯营造公司。
- 10、史密斯家。景: 史密斯家客厅; 史密斯家餐厅; 史密斯家外马路。
- 11、艾迪家与洁丝家。景: 艾迪家客厅; 洁丝家客厅。
- 12、史密斯家。景: 史密斯家。
- 13、煞星科技总部。景: 通风管; 煞星科技总部。

- 14、艾迪家。景：艾迪家客厅。
- 15、黑领结地产大楼。景：电梯；快餐车内。
- 16、酒店。景：酒店餐厅；车内。
- 17、史密斯家。景：史密斯家客厅；史密斯家厨房。
- 18、史密斯家。景：史密斯家厨房；史密斯家地下室；邻居柯曼家。
- 19、纽约城内。景：高速公路。
- 20、咖啡店和洁丝家。景：咖啡店；洁丝家。
- 21、FBI 大楼。景：下水道；货车；地牢；货车。
- 22、小旅馆。景：小旅馆房间。
- 23、百货大楼。景：下水道井盖下；百货大楼；电梯；楼内房间。
- 24、婚姻顾问魏斯勒办公室。景：办公室。

将这 24 场（scene）戏进一步归并，我们可以得出如下的几个段落：

第一段（1—5 场）：约翰和珍妮来到魏斯勒办公室讲述婚姻的困境。回忆他们相识相恋的过程，以及分别插入两个插曲交代各自的杀手身份（约翰在酒吧杀了洛奇，珍妮同时杀了军火商）。

第二段（6—7 场）：夫妇俩在墨西哥边境执行同一个任务时几乎误杀对方。

第三段（8—16 场）：夫妇俩分别查出对方身份，并回家确认。开始对对方的报复，连串误会使两人由相互警告上升为彻底决裂。

第四段（17—23 场）：一翻打斗后发现仍爱对方，夫妇俩和好，并联手对抗杀手的进攻。感情恢复。

第五段（24 场）：夫妇俩一起来找魏斯勒汇报婚姻状况。彼此都很满意。

区分情节段落的标准是两位主角之间的爱情状况。我们不妨将婚姻、爱情状况看做推动叙事发展的动力，史密斯夫妇之间的关系是按平淡—破裂—和好的轨迹发展，而影片也依据此线索设计了迭起的情节高潮。

既然在单线索的叙事中显得故事性不足，那么影片着力塑造的就是两位主人公的独特形象。作为一部商业片，首先要“好看”。故事不够精彩，就需要在别的方面弥补。可以说，男主角和女主角的演出算得上棋逢对手，编剧与导演在主角造型、台词的设计可以说是别具匠心，配角的存在也达到绿叶的衬托作用，同时塑造了不同以往的男女杀手群像。在细读中我们发现《史密斯夫妇》的两位主角与以往商业电影中的男女形象相比的某些不同，并在下文中借助女性主义视角来对主流社会商业电影运作策略做一次审视。

快感限制——性别解放的乌托邦想象

劳拉·马尔维（Laura Mulvey）《视觉乐趣与故事片》（又译《视角快感与叙事性电影》）（1975）算得上是从女权主义心理分析角度对通俗电影所作的一个经典论述。论文讨论了通俗电影如何产生及复制她所谓的“男性”眼光的。她称呼自己的方法为“政治性心理分析”，心理分析的理论“被……当作一种[用来揭示]父权制社会的潜意识是如何构成电影表现形式的政治武器”。¹在论文中她批判通俗电影一味地为满足男性（观众、电影文本中的男性、制作为本的男性传播者）的神经官能需求服务，主张消除通俗电影的乐趣，使女人们摆脱（充当男性凝视对象）的客体地位。她希望摒弃通俗电影的错觉手法，使观众对电影镜头产生辩证的、超越激情的热情，不再随着男性欲望视野去“看”女人。

马尔维对通俗电影的快感机制提出了批判：认为通俗电影的快感机制是男性中心的。她借助了拉康镜像理论，认为通俗叙事电影提出两种快感模式：窥视快感与自恋快感。她“将看电影的快感的特征描述成一个由两种相互矛盾的欲望趋使的过程，首先是将另一个人作为客体进行观察的快感；其次，与屏幕上的那个人认同所获得的自恋快感。第一种欲望是一种

利比多 (libido) 的欲望, 第二种则是自我欲望。”²

本文对好莱坞叙事电影、尤其是商业片的批判立场, 正取自马尔维。她认为, “大多数的电影叙事分裂成男性主人公的主动角色和女性的被动性欲形象。男性主人公的积极面包含两层意思: 首先他是叙事行为的中心, 在叙事中, 他是引发事件的人; 其次, 他是注视的积极承担者, 主动地俯视着女性角色激发性欲的形象。”³

马尔维针对观影快感发生机制的所谓“两种快感”理论, 在对影片《史密斯夫妇》的分析当中, 遭遇了一种不寻常的情况:

1、窥视快感的降低。

首先在这部通俗影片中, 男性窥视快感不断遭遇挑战与挫折。在此补充一点, 那种将受众看作一个毫无差异的群体的观点, 在通俗电影分析当中并不适用。特别作为一篇以反性别本质主义为理论假定的论文, 更应该区分受众性别在观影快感机制中起到的不同作用。马尔维也同样强调这一点, 指出了男性在影院获得的窥视快感同时来源于窥视现实女性与银幕女性, 而女性观众在观看电影时处于双重被看的地位⁴。在观看《史密斯夫妇》时, 男性观众的窥视快感并没有获得完全满足。

这种不满足主要体现在片中的女性群体的非客体地位上。我纯粹是在叙事意义上进行提出窥视快感的剥夺, 而并非讨论女主角(珍妮的扮演者Angelina Jolie) 身体外观是否真正符合男性的欲望视野, 也与其作为双性恋的幕后花絮无关⁵。尽管双性恋这一事实无疑将微妙地影响到男性观众的观影心态以及少量削弱窥视快感。

男性的窥视快感主要立足于将女性建构成欲望客体来实现。但是在本片中, 珍妮绝对不是花瓶。她不断挑战着男性目光的权威, 在所有可能的地方与丈夫针锋相对。她对叙事的积极介入使得丈夫约翰(以及男性观众) 完全体会不到观看一个“尤物”(欲望客体) 的快感。在戏份上, 她的分量与约翰完全等同。她与约翰最为活跃的场景除了在“史密斯家”的矛盾冲突以外, 就是各自执行任务以及回到各自的杀手总部中对对方进行咒骂。我们发现从第1场戏开始, 当魏斯勒医生问到他们结婚有多久时, 约翰回答: “5年。”珍妮就立刻纠正: “6年。”同样, 在餐桌上男人要求女人递盐, 却在被拒绝后发现盐瓶被女人放在了两个人正中间。这第1场戏不妨看作影片叙事声音的缩影: 在这样的“提喻”式的结构当中, 我们发现一旦男性发出权威的声音, 女性不是无声地顺从或唯唯诺诺地赞同, 而是立刻提出反对的声音。

在叙事重心上, 女性与男性几乎完全等同。影片为了交代两位杀手的掩护身份, 使珍妮和约翰分别在悬崖攀岩和搏击训练时向好朋友介绍对方的情况, 并坦白爱情的进展(第1场)。影片插叙两个人各自的杀手任务, 不断利用蒙太奇的剪辑手法, 平行叙述约翰装醉进入地下酒吧杀掉目标“Lucky(洛奇)”、珍妮假扮应召女郎杀掉军火商的情节(第5场)。在第6、9、10、11场戏中都有蒙太奇剪辑, 用于平行叙事的需要。在其他场次当中, 两个人是同时出现的, 导演并不在戏份上偏袒男主角。这些出自细读的数据统计也就能够证明, 本片在叙事主线上, 不存在以往好莱坞商业片将男性建构成主动者、欲望主体, 女性建构成被动接受者、欲望客体的绝对情况。缺乏将女性建构成欲望客体的前提, 窥视快感将大打折扣。

作为粗野的对手而非简单的追求对象, 珍妮的“粗野”形象再次令观众的阅读期待受挫。尽管主演珍妮的性感明星的身体外观充满了女人味, 无论是玲珑曲线还是宽厚的嘴唇, 都在补偿着由叙事客体建构失败带来的窥视快感缺失; 但是我们可以从她的台词中发现“非女性”的一面。

在影片第5场戏, 他们到邻居柯曼夫妇家做客, 珍妮先是拒绝抱起邻居家的小婴儿, 推脱不过以后只好将孩子举起, 脸色非常地不自然。导演意图在此表现她有别于以往女人“母性”的强硬形象。在第9场戏中, 她穿着背心, 一路咒骂地走进自己在煞星科技的办公室,

助手给她缝针，她大声吆喝：“我要知道刚才那个贱人是谁！（I want to know who the bitch is!）”而第13场戏是描写约翰到煞星科技总部找珍妮算帐，结果珍妮抢先一步逃到了对面的摩天大楼，约翰远远地骂道：“胆小鬼！（Chickenshit!）”而珍妮粗野地回骂：“娘们！（Pussy!）”无论是bitch还是pussy⁶的下流俚语，在以往的影片当中，常常是男人的口头禅，如今却成为性感女杀手嘴边常客。这种有别于传统花瓶角色的台词设计不断嘲讽男主角，同时也一定程度冒犯了男性观众，将使男性观众的窥视快感再次降低。

在窥视快感分析上，马尔维认为通俗电影将女性观众建构成为木口木面的“准男性”，使她们转换成男性的视角来看待片中的女性。所以就窥视快感而言，本文止步于男性观众，暂将女性也作“准男性”讨论。⁷

2、认同快感的贬值。

在认同快感的挫折方面，我们必须区分男性和女性来进行讨论。

马尔维认为，有三种与电影有关的“观看”。首先是摄影机的观看——摄影机观看整个事件。其次是观众的观看——观众观看整部电影产品。再次是银幕上人物之间的彼此观看。总之，“叙事电影的常规否定了前两种观看，并使它们服从于第三种观看”⁸电影拍摄技术通过遮蔽摄影机的存在来保证叙事世界的严密性与完满性，使人“身临其境”，忘记自己是通过摄影机来看一个被安排的事件。拉灭了灯火的电影院也使观众暂时忘却自己是通过银幕在观看一个电影产品，拉近了自己与叙事主人公的距离。这前两种观看的取消，就是观众与影片人物界限的打消，就造成了男性观众与影片主人公之间的认同。

我们假定人人都愿意将自己把自己往好处想，更愿意把自己看作是一个成功者。电影的造梦技术正是为了满足人们这一需求而产生。然而本片的认同机制却将观众的认同对象引向了丈夫——约翰·史密斯。而他的形象，则缺乏过去影片那样对女性的绝对统治力，常常显得笨拙、迟钝、孩子气与过分感性，不再是以往好莱坞电影男主角的阳刚、理性与冷静。

007系列电影当中的邦德无疑是叙事电影中男主角的典型：高大英俊、谈吐风雅、挥金如土、智慧超群、身手敏捷。但《史密斯夫妇》中则着力表现约翰笨拙的一面。从两个人坠入爱河开始，约翰就处处不如珍妮。第1场戏，他们回忆纽约游乐场打靶的情形，约翰枪法远不如珍妮，最终珍妮自己为自己赢得了巨大的玩具狗熊。第7场戏，则有如下的桥段：珍妮埋伏好的地雷被约翰开着摇滚乐的吉普车大咧咧地破坏；约翰下车撒尿在鞋上；高举着火箭筒下车的约翰被珍妮毫不犹豫地打中。第10场戏，约翰笨拙地卡在了篱笆上，手枪走火，使珍妮误以为丈夫真要杀掉自己，造成两个人矛盾的激化。在第12场和第23场戏是大量的枪战，都是约翰笨拙地碰掉了东西发出响声，引起对手的射击。

在智慧上，约翰也处于相对弱者的地位。再拿007系列电影做比较，“赌桌”可以看作是男性智慧的角斗场，邦德的赌技天下无敌，正象征了他的睿智是所向披靡的。赌博时的处变不惊、谈笑风生也构成了邦德的“男性”魅力。可以说，007系列电影在认同机制上，是最能够引发男性观众认同快感的。然而本片第5场戏中，约翰一输再输（事实证明他其实非常在乎输赢），直到诱杀Lucky以后，他赶紧翻开自己的牌，颓然叹气：“一对三。”与此同时，电影蒙太奇剪辑进了珍妮经过军火商客厅的情况。电视上正在进行有奖竞猜游戏，珍妮毫不在意地把答案随口说出，显得举重若轻，远比约翰来得精明睿智。

影片非常精彩地设计了男配角艾迪（Eddie）。在与好朋友艾迪的对话中，充分表现了两个男人孩子气的一面。艾迪喜欢吃甜食、而且离婚后与母亲住在一起。戴锦华在分析《第五元素》时有可借鉴的阐述：“在精神分析的论说中，一个侵犯性的、占有欲的母亲是反英雄的主题，类似母亲的存在意味着男人无法长大成人、更不必说成为英雄。”⁹这一孩子气的特征同时出现在约翰身上。第6场戏，在史密斯营造公司内，一旦艾迪调侃约翰怕老婆，约翰就提起艾迪的恋母作为反击。第1场戏约翰只会抱怨水龙头坏了、园丁没有把割草机放回仓库。在妻子买了绿窗帘以后，约翰坦白：“好吧，我不喜欢。”珍妮强硬地回答：“你会习

惯的。”乃至第 19 场戏约翰一边在纽约城高速公路上摆脱追兵，一边斤斤计较妻子欺骗自己的地方更多，这些喋喋不休的抱怨，都在颠覆以往影片着力刻画的成熟男性形象。

种种方面，都在暗示约翰并不是传统通俗电影描绘的硬汉形象，更非 007 系列描绘的高、大、全的白马王子形象。观众发现要获得与影片中男性人物的认同，无论是约翰还是更差劲的艾迪，都必须首先接纳人物身上诸如此类的毛病。因此无法简单地获得自恋快感。

女性观众一旦进入认同机制，就不再是简单地认同以往女主角的客体地位，珍妮的叙事主体地位将会进入她们的自我认同当中。女性观众进银幕世界，同时进入了来自珍妮的强硬形象中。这种强硬的有别于传统的女性形象，无疑将会改变她们的自我指认。

在马尔维看来，女性观众在观看通俗叙事电影时，自我认同快感来源于对客体身份的服膺。过去的通俗电影，积极主动的男主人公摆布女性人物，认同也随他的行动而产生：“男主角自由地控制舞台，一个空间幻觉的舞台，在这个舞台上，他观看并制造了行动。”¹⁰而《史密斯夫妇》使男观众的认同期待落空，同时也使女性由过去观影经验造成的认同期待受到挫折。假如她们期待在银幕中获得一个完美尤物形象，以满足自己成为完美性欲客体的愿望，那么女主人公珍妮显然并不完全符合：她完全不会做饭、缺乏对婴儿的爱护义务。作为人妻、人母的对女性身份、女性本质的规定，常常被女权主义批判为男权统治女性的伎俩，而本片对这一切的嘲笑，因此携带了某种女性解放的意味。

至此，我们发现影片《史密斯夫妇》颠覆了以往经典的男性形象与女性形象。男性，在片中被揶揄和嘲弄；女性，则被推举到叙事主体之一的地位。更深一层看，过去的男/女二元对立模式：主体/客体，理性/感性，敏捷/笨拙，强悍/软弱，领导/服从等等，都在片子中遭到了颠覆。某种程度上我们承认该片的积极意义，就是提供了一个反男权的性别解放的乌托邦想象。

快感补偿——性别控制的乌托邦想象

马尔维对叙事电影的批判最终导向了对先锋电影艺术的推崇。她建议在电影制作上推行布莱希特式的革命，呼唤“一种在政治和美学方面都是比较激进的并对主流电影的基本前提提出质疑”的先锋派电影的出现¹¹。

显而易见的是，对《史密斯夫妇》片中两重快感的削减，并不见得就真正实现了马尔维的性别解放的乌托邦梦想。今天的现实情况瞬息万变，文本层出不穷。作为一种新的叙事电影类型，本片中存在的快感补偿机制恰好对这一理论提出补充与反证。

本片并非艺术电影，讨好大众是通俗电影必须遵守的商业铁律。在开端破坏了双重快感之后，紧接着是快感的补偿。

我们不妨将电影中的人物形象简单归结为叙事行动+演员形象。前者是由叙事、情节所构成的人物形象，后者是由演员演绎而成的人物形象、包含演员的身体外观以及观众对其过去影片的印象，两者叠加在一起，就形成了观众心目中的“人物形象”。单论叙事或单论演员，显然都是考虑不周的。

补偿机制首先体现在演员的选择上。性感小生Brad Pitt和性感女星Angelina Jolie之前出演了一系列影片。观众携带着或多或少对过去影片的记忆，进入电影院以后，面对的不是“陌生人”。他们在过去影片当中几乎全部出演了传统的男性¹²或者女性角色。因此对于携带记忆的观众来说，烙印在演员身上的传统男性/传统女性不时闯入叙事中，无形中削弱了本片的颠覆意味。女性形象“珍妮”尽管语言上粗野、行为上脱离惯常女性，但是演员Angelina Jolie在男性欲望下的性感外观，则在强化性欲客体的身份。珍妮的“离经叛道”形象被演员Angelina Jolie的性欲奇观所抵消，一定程度上补偿了观众对尤物的窥视快感。

除了在演员形象上弥补观众缺失的窥视快感与认同快感外，影片还在叙事上对男性的诸多缺点做弥补，并不惜牺牲女主角的主体性。这种补偿机制的运做策略就是：将男人的笨

拙、低智商、孩子气等特点处理成为轻松的喜剧。

在两人重归于好、联手对敌的第 17 场戏以后，男人的这些负面形象在影片中被书写为“弄巧成拙”后的“成拙反巧”。在摆脱杀手的追踪当中，约翰的笨拙逐渐表现为能够凌驾于珍妮的“锋芒毕露”之上的“大智若愚”。例如在第 18 场戏中，约翰和珍妮刚刚重归于好，杀手们就来袭击。他们且战且退到地下室，杀手们扔下来一颗威力巨大的炸弹。约翰一脚想将炸弹踢飞，结果将炸弹踢进了瓦斯管道边。这一弄巧成拙竟然受到奇效，将一众围攻的杀手与房屋一同炸飞。同样在第 19 场高速公路追逐戏，夫妇开着从邻居家偷来的车遭到三辆防弹宝马轿车的追击，约翰本想抢杀手身上的手榴弹，结果误将手榴弹拉环拔掉，慌忙中将杀手推回宝马车内，敌人自然在爆炸中灰飞湮灭。

相比起来，女人的锋芒毕露、凌驾于男人之上的诸多主体性特点，也被导演在叙事中加以削弱和整合。珍妮尽管身手不逊于约翰，智慧也高过丈夫，但是总是在于约翰之间的斗争中充当了首先“心软”的角色。在第 15 场戏中珍妮并无杀约翰之心，在助手误炸电梯以后以为丈夫死去，珍妮匆忙中从指挥车中跑出，怔怔地看着废墟。第 16 场戏中，珍妮回到丈夫向自己求婚时的餐厅默默流泪。在这些场景中，“软弱”被不露痕迹地嵌入了珍妮形象当中，弥补了因“女性气质不足”带来的、观众窥视快感的缺失。

第 17 场戏是一个转折点，珍妮用枪指着丈夫却无法下手，最终这场戏以浪漫的性爱来结束两个人的敌对关系。这一次性爱是丈夫对妻子的重新征服的仪式，也是女性解放宣告彻底破产的标志。在这一场戏以后，约翰逐渐表露出了领导者的姿态，而珍妮则在抵抗中不断被证明为弱者，以往所有精明之处都被证明为自作聪明。例如 21 场戏的下水道中，约翰莽撞行动却成功找到目标，证明了充当指挥者的珍妮那些小心翼翼的计划和理智的行动态度都是可笑的。观众当然都还记得第 7 场戏墨西哥边境上正是约翰的莽撞把暗杀计划搞砸的，这一代偿情节的出现，无疑是对之前抹杀的男性领导气质的弥补。同时也是对观众之前被剥夺的认同快感的归还。

珍妮枪法如神，在之前的戏中已经有所表现，第 1 场戏在游乐场中她远比约翰打中的次数多，赢得了巨大的玩具熊。然而这一形象，因为与“女性气质”不符，自然在第 23 场戏中变成招致围攻的引子。约翰看到妻子身陷险境前往救援，拖着珍妮且战且退入小屋。在影片的结局中，珍妮完成了对主体身份的出让，被安上“被拯救者”的客体身份。

第 11 场戏约翰和艾迪的对答变成了影片叙事导向的最好解答。在约翰确认妻子也是杀手的时候来到艾迪家借宿。艾迪告诉他：“假如是一本书，她主宰了前 150 页，但你主宰最后 10 页。”“最后 10 页”的隐喻正是导演对观众的男性认同快感的保证。

叙事的发展方向，也一如“最后 10 页”的预言那样，最终削弱着性别解放的颠覆意味。当女人提出两人分散逃亡时，约翰显示出真正男性的领导意味：“如果逃亡，就会终生逃亡。我觉得，我们现在应该留下来奋战！”女人默默承担了被主宰的命运。到了影片第 23 场戏，当约翰和珍妮被杀手围困在小屋里面，约翰叹息说：“我现在觉得阿巴斯的游船不错。”珍妮这才真正对约翰代表的男权诚心低头，她含情脉脉地说出了如下台词：“那里每年这个时候都下大雨。我只想跟你在一起，在这里。”影片这样处理珍妮的，即使是再强的女人也是女人，最终的命运还是臣服、依附于男人。

第 24 场戏两人回到婚姻顾问处，自然表现得夫唱妇随、其乐融融。通过影片之前的叙事，女人的种种离经叛道之举，无论是在身体技能、内心智慧上对男人的逾越，均被叙事情节的主链加以规定和驯化。强悍如珍妮，也难以摆脱被约翰领导的命运。魏斯勒医生告诉史密斯夫妇：夫妻两个人要互相扶持、携手共度难关。然而观众到此处已经明白，这种扶持是建立在女人对男人的依附的基础上，是以牺牲女权为代价的。

马尔维的理论曾经遭到了诸多反对。我个人认为她对叙事电影的快感机制分析过于简单和机械。从以上段落对《史密斯夫妇》进一步分析当中，我们发现了快感补偿机制。这种

机制产生于对男性主导视野和欣赏趣味的妥协。假如按照马尔维的理论，我们看到了影片对窥视快感和认同快感的限制、认识到本片具有一定的性别解放意义的话，那么随着叙事朝着男权方向导引，这种性别解放的乌托邦意味则逐渐变淡。随着男性视野下的性别控制，变成了叙事的主要声音，影片最终也演变为男性欲望视野下理想婚姻的寓言，变为满足男性欲望的性别控制的乌托邦想象。

结语

综上所述，本文将影片《史密斯夫妇》进行划分为 23 个场景、五个叙事段落进行细读。主要提取出男女主人公形象中颠覆男女经典二元气质对立的部分。结合了马尔维的受众分析理论，对影片提供的窥视快感和认同快感提出了看法，认为影片在某些地方限制了男性观众的窥视快感和认同快感，具有性别解放的乌托邦性质。

本文认为，在男权视野主导下的商业电影，无法成为马尔维心目中“布莱希特”式的先锋艺术，这些反男性阅读趣味、欣赏习惯的革命性、颠覆性元素，最终会被市场引力所牵引，堕落为对大众口味的妥协。之后，本文对马尔维的理论简单化方面进行批评化、细密化的改进，针对具体文本，提出“快感补偿机制”的观点。这种机制出于对男性快感的妥协，体现在本片中就是演员形象与人物形象的抵消、叙事声音对人物形象的颠覆。

后现代叙事理论认为：“假如女性和男性是以业已建构的主体身份来到电影院的，业已在社会化的女性和男性欲望的记忆中摇摆，那么她们在离开电影院时有没有改变呢？答案是肯定的。”¹³叙事制造身份和意义，对不同以往的叙事的观摩，则会改变我们对身份的认知。尽管在温情脉脉中消解了女性突破自身地位的努力，但相比起过往影片中男性主宰的声音，《史密斯夫妇》还是留出了一定的抵抗空间。虽然这是一部商业片，但依然能够对观众的性别认识产生影响与冲击。在此眼光下看《史密斯夫妇》，作为一部携带了裂隙的性别控制文本，性别解放的乌托邦依然存在。

¹尼古拉斯·加尔汉姆和雷蒙·威廉斯，1980年，《媒体，文化，社会》2（3）中“皮埃尔·波尔多与文化社会学：导论”，第215页。转引自约翰·斯道雷，杨竹山、郭发勇、周辉译，《文化理论与通俗文化导论》，南京，南京大学出版社，2001年版，197页。

²马克·柯里，宁一中译，《后现代叙事理论》，北京，北京大学出版社，2003年版，第34-35页。

³马克·柯里，宁一中译，《后现代叙事理论》，北京，北京大学出版社，2003年版，第35-36页。

⁴“从传统意义上来看，被展示的女人的作用主要是体现在两个层次上：在银幕故事中作为各个角色的性爱对象，在电影院里作为观众的性爱对象，而这两种看之间的紧张关系在银幕上下不断变换。”参见皮埃尔·波尔多，《区别》，第68页。转引自约翰·斯道雷，杨竹山、郭发勇、周辉译，《文化理论与通俗文化导论》，南京，南京大学出版社，2001年版，199页。

⁵多年来她保持有一名同性女子的恋爱关系，且该女子扬言要杀死因拍摄本片而与Jolie坠入爱河的Brad Pitt。

⁶ Bitch直译为母狗，Pussy直译为女阴部。

⁷相关论述参见张艳红，《后结构主义的女权主义受众观》，《当代传播》，2004年第一期。

⁸马尔维，1981：215。转引自阿雷恩·鲍尔德温等，陶东风等译：《文化研究导论》，北京，高等教育出版社，2004年版，391页。

⁹戴锦华，《电影批评》，北京，北京大学出版社，2004年版，107-108页。

¹⁰马尔维，1981：211。转引自阿雷恩·鲍尔德温等，陶东风等译：《文化研究导论》，北京，高等教育出版社，2004年版，391页。

¹¹约翰·金森，《崇拜的观众》中“病态的发烧现象”，丽莎·刘易斯编辑，伦敦：Routledge出版社，1992年版。转引自约翰·斯道雷，杨竹山、郭发勇、周辉译，《文化理论与通俗文化导论》，南京，南京大学出版社，2001年版，201页。

¹²以Brad Pitt为例，1991年《末路狂花》开始到《夜访吸血鬼》、1995年《七宗罪》、2000年《十二罗汉》、2004年《特洛伊》，都扮演英俊小生。曾获得金球奖最佳男配角、奥斯卡提名以及数次当选“全球最美五十人”。可以说，经典男性气质在他身上是抹消不去的。

¹³马克·柯里，宁一中译，《后现代叙事理论》，北京，北京大学出版社，2003年版，第37页。

参考文献

- [1] 约翰·斯道雷. 杨竹山, 郭发勇, 周辉译. 文化理论与通俗文化导论 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2001.
- [2] 马克·柯里. 宁一中译. 后现代叙事理论 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2003.
- [3] 阿雷恩·鲍尔德温 等, 陶东风等译. 文化研究导论 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2004.
- [4] 戴锦华. 电影批评 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [5] 张艳红. 后结构主义的女权主义受众观 [J]. 当代传播, 2004, (1): p57-59.
- [6] 徐岱. 走向中心的边缘诗学——当代女权主义批评之批评 [J]. 学术月刊, 2003, (7): p17-25.
- [7] 李晓光. 从女权主义到后女权主义——西方女性主义/女权主义的理论转型 [J]. 思想战线, 2005, (2): P. 9-12.
- [8] 苏珊·S·兰瑟, 黄必康译. 虚构的权威——女性作家与叙述声音 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2002.
- [9] 张艳红. 女权主义受众理论的中国化思考 [J]. 当代传播, 2004, (3): P. 63-66.
- [10] 孙桂荣. 后女权主义: 消费社会的女权走向 [N]. 山东师范大学学报(人文社科版), 2005, (1): P. 78-81.
- [11] 张艳红. 女性受众的主观能动性 with 通俗文本的效用——后现代女权主义的受众理论刍议 [J]. 现代传播, 2004, (3): P. 101-103.

The deconstructed resistance: the limit and supplement of two kinds of pleasure

——gendered reading of Mr and Mrs Smiths

CHEN Si

(college of literature, BeiJing Normal University, B Beijing, 100875, China)

Abstract: This article analyses the movie "Mr and Mrs Smiths" with the method of close reading. It discovers that male and female images in the movie damaged the traditional gender images. This kind of deconstruction damaged the male-female binary oppositions, disturbed the pleasure dominated by the visual field of male lust, and included the evolution of female rights. Nevertheless, this kind of imaginary offence to the stereotypes of gender tended to a compromise with popular interests. This movie fulfilled the male audience's pleasure of self-identity and peeping, and the sex liberation in the movie was taken place by the sex control. The narration of the movie can be recognized as an allegory of an original marriage with male's gaze; it is an imaginary solution of family crisis; and, this kind of solution based on sacrificing the female rights and discipline female.

Key words: Mr and Mrs Smiths; the pleasure of peeping; the pleasure of self-identity; utopian imagination

作者简介: 陈思 (1982—), 男 (汉族), 福建厦门人, 北京师范大学文学院文艺学专业, 硕士研究生。