

以身體為維度：新時期中國電影中殘疾人形象
的文化嬗變（1978-2017）

徐斯然

XU SIRAN

指導老師

Dr. Pan Lv

潘律博士

Dr. Schoenberger

史凱博士

MA in Chinese Culture

The Hong Kong Polytechnic University

2018

論文摘要

殘疾人文化的變更在一定程度上展現著人類文明的進程，電影作為歷史發展的紀錄媒介，是社會本質和深層次心裡的影像表現和還原。電影之於殘疾人文化的關注，是殘疾人群體歷史價值觀的重現，同時也是他們社會身份認知的反應器和助推器。

對於中國電影的殘疾人形象來說，基於國家政治的轉型，加之身體轉向思潮的影響，它們在新時期後才踏上了開拓視野的新徵程，並在中西視閥的交融下發展出一條帶有民族特點的成長軌跡。本文以身體語境的變更為基礎，旨在對這一時期內的殘疾人形象進行一個線型的梳理，縱向上，它隨著時代語境的改變而在特定的不同階段表現出明顯的特性；橫向上，它也會根據創作者的不同，被施以不同的表現手法，呈現出類型特點。

雖然中國電影中的殘疾人形象在進幾十年的發展中出現了很大的改觀。但是，總體而言仍舊沒有跳脫出電影賦予他們的「特殊身份」，成為電影意涵指涉的輔助工具。所以本文在分析殘疾人形象的同時，也試圖解構他們身上所背負的時代偏見，最為重要的希望將他們帶離這種「偏見」，努力將殘疾人形象從各種桎梏中解脫出來，使他們得到本真的、心靈上的解放。就像 Paddy Ladd（派迪·拉德）所說：「所有的人類靈魂都能夠發現自己最充分的自我表達，他們有權力與我們談論人類多樣性的美麗。那些缺乏身體能力，眼睛看不到、耳朵聽不到的人，同樣有理由將自己演變成完整的人類，在進一步了解殘疾人文化的旅程中，我們可能正在走上另一條軌跡，就是理解我們自己。」¹

¹ Paddy Ladd, *Understanding Deaf Culture :In Search of Deafhood* , (UK: British library Cataloguing in Publication Data,2003),pp.33.

致謝

論文的完成讓我長舒了一口氣，這個選題在論文寫作期間為我帶來了很多困擾，相關資料的缺乏也讓我一度無從下手。非常感謝我的指導老師潘律，一直支持我做這個選題，並且為我提供了很多很好的思路，讓我有勇氣挖掘這塊無人之境。也讓我在這個過程中深刻地理解和體味著殘疾人群體的生活境遇和心靈處境，更新著我看待他們的方式，當然也希望可以憑藉自己的一點點力量，更新一些社會看待他們的方式。

更要謝謝潘律老師在我拖延癌的道路上一直拉扯著我，沒有放棄我，及時向我分享一些相關的電影資料和研究方法，每次的交流都以她敏銳的學術思維，幫我拓寬和調整研究的思路，給我細緻的批改論文。這種嚴謹和認真的態度，是我求學路上最好的榜樣。同時也要感謝我的第二導師史凱，謝謝您給予我論文非常細緻和認真的點評，讓我及時的認識到自己對於一些細節問題的忽視，也使得我收益匪淺。

還要感謝家人一直以來對我的支持和鼓勵，尤其是媽媽不辭辛苦的付出，無條件的相信我的每一次選擇，讓我有機會做我所想，滿足我一個又一個小小的人生願望，使我從未有過任何遺憾，快樂並知足。

最後大概也想感謝一下自己吧，謝謝自己對待這篇文章的用心，也謝謝自己在每一次困境中的堅持。雖然還是有很多不足，但是在這一點一滴的成長中給予了我繼續努力的勇氣。

這個世界的相遇充滿了未知與偶然，我很有幸遇見了 polyu，並在這裏度過了一年半的時光，它為我留下了最充盈和最珍貴的回憶。它讓我學到的不僅是知識，也讓我交到很多朋友，給予了我新的視角去重新看待我所處的這個世界，是我在平凡日子裡開出的一朵花，我會好好珍藏，然後繼續努力。

目錄

論文前言	1
(一) 研究概念與研究範圍的界定	1
(二) 研究意義	2
(二) 研究綜述	3
第一章、中西視域交融下中國殘疾人電影的社會語境	5
(一) 早期中國文化中殘疾人身體的失語	6
(二) 西方當代身體文化中殘疾人的身份轉向	8
(三) 傳統與現代對峙：新時期中國電影中殘疾人形象的特殊發展形態	9
1. 中西殘疾人電影的差異觀念	9
2. 新時期中國殘疾人電影在兩難抉擇中的突圍	11
第二章、啟蒙的工具：殘疾人的身體政治	12
(一) 八十年代初期：殘缺身體的傷痕指涉	13
1. 《沙歐》——國家身體的意指符號	13
(1) 沙歐身體的政治意圖	14
(2) 沙歐殘疾的悲情教化	15
2. 《小街》——盲人視角的創傷「凝視」	16
(二) 九十年代初期：民族主義的隱喻載體	18
1. 《邊走邊唱》——混沌世界的啟蒙者	19
2. 《菊豆》——腐朽權力的象徵者	21
第三章、轉型的嘗試：「健全視角」的殘疾人白描	23
(一) 殘疾人主體的浮現	24
(二) 健全人建構的殘疾人主體	26
1. 健全人形象主導的殘疾敘事	27
2. 獲得健全社會的身份認同	28
(三) 健全視角的「補償」心裡	30
1. 殘疾人形象的美化	30
2. 殘疾人形象的文化返助	31
第四章、消費的身體：殘疾人形象的精神出口	33
(一) 《推拿》——存於殘缺肉體之中的完整靈魂	34
1. 始於肉體的盲人之愛	34

(1) 作為愛情關係轉譯的「性」	35
(2) 作為感知愛情途徑的「性」	36
2. 撕毀肉體的盲人尊嚴	37
3. 被放大的愛與疼痛	38
(二) 《搖搖晃晃的人間》——殘疾女詩人的靈魂書寫與身體消費	39
1. 用靈魂書寫「性」的殘疾女詩人	39
2. 「性標籤」之下的反叛者	40
3. 「性」和「殘疾」構建的身體奇觀	41
結語	43
本文主要分析影片	44
參考文獻	45

論文前言

(一) 研究概念與研究範圍的界定

本文以中國電影中的殘疾人形象為研究對象。對於殘疾人而言，不同時代、不同區域都有著不同的分類方法，並且它仍是一個尚在變動中的概念。在中國，根據 2008 年最新修訂的《中華人民共和國殘疾人保障法》中，對於殘疾人的定義是：「在心裡、生理、人體結構上，某種組織、功能喪失或者不正常，全部或者部分喪失以正常方式從事某活動能力的人。」²

但是，對於電影研究而言，心裡殘疾和生理殘疾分屬兩種不同的類別，在創作手法及意涵指涉上都有較大差異。而電影精神分析學的創立為心裡殘疾的電影形象研究提供了良好的理論基礎，相關的研究資料也要相對成熟³。但其侷限性也是明顯的：「它在很大程度上導致了電影研究對於銀幕人物生理疾病的忽視，造成了精神疾病與軀體疾病的失衡。」⁴所以本文著重將研究視角聚焦在那些長期遭受忽視的生理殘疾的銀幕形象上，試圖以身體理論作為其支撐點，對生理殘疾這一類電影形象⁵進行全新的探討。

其次，本文在研究區域上將中國大陸電影作為研究對象，不包含港澳臺的影視作品；因為本文是以線型的歷史維度來探討電影中身體殘疾形象的變更，它與政治經濟的發展脈絡關聯度較強，而大陸與港澳臺的社會體制在這一發展過程中並不相同，所以不能模糊的放在同一體系下進行討論。

在研究時間上，本文的研究跨度介於 1978 年至 2017 年這一階段內，因為從 1978 年國家召開十一屆三中全會後，中國的政治經濟體制發生了重要的轉折，進入了改革開放的新時期。在經濟上，逐步由計畫經濟向市場經濟轉向；在思想上，逐漸地進入全球化的場域之中，接受多元文化的洗禮。在這種情況下，飽受中國傳統身體觀影響的殘疾人觀開始受到西方進步思想的影響，同時也挖掘本土的優質文化，在近四十年中有了一個「質」的跨越，並且中國電影的關

² 葛忠明著，《中國殘疾人福利與服務 積極福利啟示》（濟南：山東人民出版社，2015），頁 23。

³ 20 世紀 70 年代，克裏斯蒂安·麥茨（Christian Metz）、讓-路易·博洛（Jean-Louis Borloo）等學者將精神分析學說引入電影領域，創建了電影精神分析學。得益於精神分析原理在電影批評實踐中的運用，大量疾病電影文本受到了前所未有的關注，影片角色的精神疾病和心理問題得到了鞭辟入裏的分析。

⁴ 黃文傑，《電影病理研究》（武漢：武漢大學碩士論文，2011），摘要。

⁵ 其中將涵蓋肢體殘疾、視力殘疾、聽力殘疾。

注主體也受時代影響由國家主體向邊緣個體轉型。所以在這一階段內，中國電影的殘疾人形象無論是從題材本身的關注度來說，還是從其背後文化母題的發展狀態來說，都進入了一個多元的、快速的發展時期，是近一個世紀中國殘疾人形象塑造史上最具有代表性和研究價值的。

最後，在影片的選取上，本文並不涉及上述規定空間和規定時間內所有殘疾人形象作品。在選擇作品進行舉證時，主要考慮其中的兩個因素：第一，這一殘疾人形象是否具備研究的價值⁶；第二，這一時期的殘疾人形象是否表現出中國殘疾電影在特定時期的社會文化本質。以上便是本文研究中必要釐清的幾個問題。

（二）研究意義

研究中國電影中殘疾人形象的文化嬗變，對於電影文化和社會文化來說，都具有其深刻的歷史價值。首先，殘疾人形象最突出的表徵就是身體的殘疾，它是身體特殊的表現形式，它歸屬於身體研究並受制於它的發展。所以殘疾人形象的電影發展史也是中國電影身體書寫史的必要組成部分，但是它的重要性却遠未得到彰顯，其中多數都是以性別身體、體育身體、明星身體或者身體的身體（衣服）作為歷史透視點來展示身體觀念的變更。而殘缺的身體却遭到了忽視，長期缺席在電影身體的研究理論當中。

但是，它其實和性別身體一樣具有同等重要性，目前研究學者們往往傾向於將性別身體中的女性身體是作為衡量社會開化和文明程度的重要指標。這種認知的根源在於「文明」這一詞本身的所指上，「在伍德布里奇（William C. Woodbridge）所著的《現代地理學》（*Modern school geography*）一書中曾陳述了文明的內涵，他認為文明是由兩個部分組成：一部分是知識和藝術，一部分是人與人相互對待的公平與仁慈。」⁷所以，女性在「人與人關係」中尋求平等地位自然被文明論者視為文明的象徵。但是透過這一文明內涵，我們可以發現健全人／殘疾人同樣隸屬於他所說的「人與人相互對待的公平與仁慈」這一部

⁶ 主要看殘疾形象是否作為電影的主要的人物參與到電影劇情當中，以及他人物的塑造是否相對完整，整體刻畫比較豐滿。

⁷ 程巍，〈「西洋鏡」里的中國女性〉，收入劉禾編，《世界秩序與文明等級》（北京：三聯書店，2016），頁 293-345。

分之中，殘疾人的身體其實也是文明程度評判的重要標準，在它的表徵之下也可以窺見人權意識的發展和歷史文化形態的進步。

值得慶幸的是，中國的學者也越來越關注到這一點，鄒廣文在他的文章中就提到過：「殘疾人文化是整個人類所普遍經歷的健康受損的磨難解讀，它不僅與殘疾人有關，也是面向健全人的文化表現形態，是社會文明程度的體現，更是彰顯社會進步的重要指標。」⁸ 這意味著中國殘疾人文化在中國社會中的重要性日益凸顯。所以，中國電影中的殘疾人形象的變更，它的作用就不僅侷限於電影文化本身，更重要的它是對中國殘疾人文化事業發展程度的觀照，同時也是對中國文明歷程的彰顯。

而且電影作為一種意識宣傳的媒介，它的特殊性就在於它不僅能反映社會集體的深層次心裡，也會潛在地推動著社會心裡傾向的變更，就像克拉爾考所說：「心裡傾向本身也會成為歷史演進的根本源動力，而不是機械地跟隨變動不居的環境變化。」⁹ 電影之於殘疾人文化的關注，在反應時代文明的同時，也能推動時代文明，對於中國電影中殘疾人形象分析的過程，其實也是一個剝離其背後時代隱喻的過程，是還原殘疾人真實面貌的過程，也是健全社會的反思過程，它將潛在地推動整個社會心裡形態的進步，塑造出一個更健康、更平等的集體價值觀。

（三）研究綜述

中國的殘疾人電影一直是鮮少有人研究的話題。以大陸的情況來看，目前尚未出現一本研究殘疾人電影的專書，在中國電影史這類比較全面的電影概述中，也未涉及到殘疾人電影這一門類。可以說，中國的殘疾人電影至今未形成專業型的綜合性研究，因為一方面，中國以殘疾人形象為主體的電影總體數量上並不多，而且其中大多數塑造的殘疾人形象都較為粗糙，缺乏研究價值。二是因為中國殘疾人事業發展緩慢，社會上對這一群體並未產生廣泛的關注度，他們遠離社會輿論中心，所以也很難引起人們的重視。

⁸ 鄒廣文、寧全榮，〈論殘疾人文化及其當代視閥〉，《殘疾人研究》（2013年第3期），頁6-9。

⁹ 羅伯特·C·艾倫、道格拉斯·戈梅里（Robert C. Allen, Douglas Gomery）著，李訊譯，《電影史：理論與實踐》（北京：北京聯合公司出版，2016），頁183。

在現有的關於殘疾人電影的文獻資料中，主要以期刊類為主，這些研究總體呈現出幾大特點：從時間上看，20 世紀 90 年代前的研究資料非常稀少，對殘疾形象研究也未形成單一的門類，比如孫立峰的《論當前中國電影中的「畸形人形象」》（1988），他將「殘疾」歸屬到「異常」中進行研究，著重分析了「畸形」這一概念在電影中的象徵意象，也等於為殘軀的身體做了一次簡單的寓意初探。在 90 年代後，隨著殘疾人電影數量的增多及質量的提高，相關的研究資料也逐漸豐富，在這期間，出現了一些殘疾人形象的宏觀分析，比如許江的《百年光影——中國電影中的殘疾人形象》，整篇文章以歷史的發展為切入點，列舉了中國殘疾人形象於一個世紀的變更。但是這一文章的研究深度明顯不足，忽略了社會歷史語境的積墊，每一類人物的分析只侷限於故事情節的淺嘗則止，單純的進行線型羅列，缺乏學術研究價值。與此同時，更多的作者偏向於將殘疾人形象進行類別化研究，比如陳菁的《論社會弱勢群體的媒介形象建構》、王蔚的《流變、意涵與缺憾——華萊塢愛情電影中的殘疾人形象研究》；其中也不乏將視角轉向於殘疾人電影的敘事模式中，比如景銀輝的《二十年來中國電影關於殘疾人的敘事實踐》、《殘疾題材的特質與發展》以及進行對比分析的《好萊塢殘疾人題材電影之啟示》（趙冰月），這些文章可以說為中國殘疾人電影的研究打開了一個窗口，以微觀的視角分析了中國殘疾人電影題材呈現出的特徵及不足。但是，其中顯現出的共性問題就是殘疾電影的樣本侷限，在殘疾人電影的概念界定上也缺乏一個明確的區分，將身體殘疾、精神殘疾放在同一個門類進行研究。雖然他們之間存在著一些共性，但究其文化含義來說相差甚遠，應當採取不同的分類方法。

可以說，目前關於中國殘疾人電影研究資料最豐富的，是集中在某幾部電影的個案分析上，並且這些作品還吸引了一些國外學者的關注，比如 Sarah Dauncey（薩拉·道西）的文章“*Breaking the Silence? Deafness, Education and Identity in Two Past Cultural Revolution Chinese Films*”（《打破沈默？兩次文化變革中中國電影的聾人形象、教育與身份認同》）就是以殘疾人的教育現狀為基礎，分析了《漂亮媽媽》和《無聲的河》中所展現出的殘疾教育的身份認同問題，她以西方的人權視角為中國殘疾人電影的分析做出了很好的啟示。這些個案研究在名導名作上表現更甚，電影《推拿》就基於婁燁導演獨特的個人風格，加之金馬獎為影片賦予的光環，一時間，關於《推拿》的作品分析大量湧

現，光是期刊類的文章就高達 258 篇，相關的碩士論文也有 4 篇，主要集中在《推拿》的人物塑造、畫面通感、聲音關懷、敘事手段及文學改編這五個方面，這類研究文章的大量出現為中國殘疾人電影的重新關照提供了可能。但是對於某幾部作品的過分關注，也使得中國殘疾人電影的研究形態趨於分散，在關注長板的同時，忽略了短板，難以形成系統的類型研究。同時，在個案研究中也往往忽略了一部分以殘疾人作為支線的電影，比如《菊豆》，相關分析一邊導向女性權力的敘事研究，以及「俄狄浦斯」的弑父情節，却忽略了其他人物塑造出的文化意義，電影提供的面相原本就是多重的，在這些以非殘疾人作為主要人物的電影中，殘疾人形象也是一個不可忽視的重點。

通過上述研究材料的梳理，可以發現中國殘疾人電影在研究方面還處於非常薄弱的狀態。普遍呈現出零散、粗糙的形態，研究深度明顯不足，缺乏社會背景的語境分析，並且分類標準模糊、樣本數量少，缺乏量化研究與歷時比較，單純集中在某幾部電影的個案分析上。所以，本文試圖將身體殘疾作為一個單獨的門類進行系統研究，梳理中國新時期電影殘疾人形象的歷史嬗變軌跡，結合中國殘疾人事業發展的形態，分析其背後的時代原因和群體症候。在這一過程中，彌補殘疾人電影研究方面的缺陷，嘗試著為中國殘疾人電影的研究開闢一些新的思路。

第一章、中西視域交融下中國新時期殘疾人電影發展的社會語境

既然以身體作為探討中國電影中殘疾人形象的維度，便必然要重視中國新時期（1978 年後）身體所處的時代語境，關注由「身體文化」進而推演出的「電影身體文化」。從時間上來看，新時期中國身體觀念所呈現出的最明顯特點就是受到中國早期身體觀念和西方當代身體轉向的共同影響，在二者的對峙與共融中重新發展出中國當代的身體文化內涵。所以無論中國抑或西方的身體觀念，他們都是影響中國新時期殘疾人形象生成的關鍵因素，只有把握他們的本質內容才能從根本上解釋這一形象背後所包含的隱含話語和曖昧意涵。所以本章試圖以中西方身體觀念的流變入手，分析其作用於殘疾人社會身份的認定和影響，為電影形象研究鋪墊一個理論前提及社會認知基礎。

（一）早期中國文化中殘疾人身體的失語

在傳統的中國文化認知體系中，中國人的觀念里是「沒有一個本質上具有意義的生物身體的，身體需要在參與禮儀倫理社會化的過程中獲得意義。」¹⁰新儒家學者杜明維也提出過相似的觀點，他認為在儒家的身體觀中個人的發展是需要從「身體的儀式化」中開始的。¹¹不難發現，這類觀點中其實都強調了中國身體觀念中的「社會屬性」，也就是說身體的價值是由社會的參與度來評判的，作為個體的身體只有參與到社會功能中才能體現其意義。那麼在這樣的體制中，身體的殘缺本質上影響了其社會功能的發揮，成為了健全人主導社會的一種障礙，這種障礙直接致使「社會依據身體特徵對人們進行優劣排序，健全是日常生活的常態，而殘障却代表著偏差、越軌。」¹²所以在很長的一段時間里，殘疾人在中國都被稱作「殘廢」¹³，這個「廢」字被明顯地打上了消極的標籤；同時，這個「廢」字也決定了中國殘疾人身份最基礎的形象，就是病態的「偏差者」形象。這一形象成為了人們潛意識中的固定觀念，並在社會的傳播過程中不斷被加強。

同時，中國的身體觀念還受到「兩極論（Polarization）」¹⁴的重要影響。在這一理論中，「每一個極雖然都自我產生、自我決定，但同時需要另一極互為轉化」，身體和精神便分屬其中的兩極，但是二者互為依存形成一個整體，身體的形態影響精神的形態，精神的形態也受制於身體的形態。這一思想是中國哲學理論中最精萃的部分，但對於殘疾人來說，它也制約了整個社會對於它們這一群體的評判標準。在這種身心互倚的觀念之下，肢體的健全和精神的健全才

¹⁰ 柯倩婷著，《身體、創傷與性別——中國新時期小說的身體書寫》（廣州：廣東人民出版社，2009），頁 26。

¹¹ 杜明維著，《體現宇宙：儒家自我實現觀的筆記》（奧爾巴尼：紐約州立大學出版社，1994），頁 177—186。

¹² 鮑雨、黃盈盈，〈從偏差到「體現」：對「殘障」意義的社會學理解〉，《北京社會科學》（2015 年第 5 期），頁 57-64。

¹³ 比如在中國古代《魏書·顯祖紀》中就有載：「永軍殘廢之士，聽還江南。」清代黃六鴻《福惠全書·刑名·賊盜》載：「如傷人未中要害，不致折損殘廢，約略數日可愈者，不報傷人亦可。」即使到了新中國成立之後，這種叫法仍舊屢見不鮮，在官方話語中，將革命戰爭中負傷的軍人稱為「殘廢軍人」。由此可見，殘廢這一概念在中國文化觀念中流傳時間之長，偏見根基之深厚。

¹⁴ 「兩極論（Polarization）」是中國哲學的重要思想，它強調萬物間的共生關係，每一「極」都需要通過另一「極」來相互解釋，尤其在身體觀念上，中國哲學把「人」看作是一個心裡肉體的過程，是和諧的內在統一。

等同於人格的健全，殘缺的身體似乎必然致使殘缺的精神，所以人們對於殘疾人的偏見往往不僅是局限於身體形態的，還包括精神層面的。

而於此同時，長期處於這種群體偏見的壓迫之下，也會致使殘疾人將這類社會評判內在化，他們會進行自我身份的折舊，在社會意識上認為自己是劣質的，經過大量關於身體差異和個人缺陷的信息不斷強調之後，他們的心裡形態會受到影響從而促使其形成這種社會標籤的自我認同。但其實這並非身體缺陷造成的，而是社會意識加持的。所以，在中國漫長的歷史當中，一個殘疾人也是一個或多個邊緣化群體成員，殘疾人所遭受的歧視，往往是多重身份的偏見，這也解釋了為什麼中國長久以來一直流傳著「瞎子狠瘸子怪，聾子多疑啞巴壞」這類俗語的原因。

進入到近代（1895年）之後，由於長期戰亂導致的亡國危機，中國的身體觀念又發生了一個重要的轉向，從舊式「儒家制度」中的身體演變成了「國家歸屬」的身體，這就意味著「身體的發展開始納入到國家管控之中，使個人的身體由個人歸屬轉變為國家歸屬。」¹⁵至此開始，身體的形態成為了國家機器的一部分被控制在國家話語的要求之下，人民主體直接屬於國家的權力主體。這種觀念對於中國產生了持久的影響，一直延續到1949年之後，並在毛時期的「大生產」和「大躍進」中尤其得到了加強，因為在這種身體觀念的挾持下，個人的身體是為國家效率服務的基礎零件，國家機器的快速運轉會要求個體零部件的完整性和高效性，殘疾人的身體則影響了零部件功能的發揮，所以就成為了國家機器中被遺棄的對象，使得加之在殘疾人身上的偏見進一步的加強。

總體來說，對於殘疾人根植於中國早期觀念中的基本特點，即從社會身體形態上來講他們通常是「無用的」；從思想形態上來講他們常常是「低劣的」，當然其間身殘志堅的形象也常有出現。但不置可否的是他們都缺少平等的相處方式而被「普遍主義」所凌駕和加持，成為二十世紀八十年代前中國殘疾人群體的基本社會形態。

¹⁵ 程郁華，〈發現身體：西方倫理下影響下的中國身體史研究〉，《歷史教學問題》（2013年第3期），頁97-99。

（二）西方當代身體文化中殘疾人的身份轉向

殘疾的壓迫和歧視同樣存在於西方的文化體制之中，但進入二十世紀後，西方身體意識的覺醒開始改善這種情況，並在其理論的傳播中逐步影響著中國的身體文化意識，「帶著中國問題進入西方再返回東方」¹⁶也是殘疾身體研究的必經之路。

西方身體理論的興起和繁榮大概貫穿了整個 20 世紀，而且它不是單一的線性發展過程，而是基於社會學、哲學、政治學等相互交匯的多維度研究領域的融合¹⁷。也是從這一時期開始，身體擺脫了自柏拉圖以來身體和心靈二元對立的狀況¹⁸，身體從精神的壓制之下解脫了出來，研究者將視角紛紛轉向了身體本身。所以，身體理論的繁榮同時也帶動了一批身體社會學家開始從不同的角度關注殘疾的研究。

尤其進入 20 世紀 60-70 年代，福柯成為推動身體轉向思潮中的一位重要學者，他挖掘出身體的社會屬性，認為身體是一種社會建構的產物，具有高度的可塑性和不穩定性，他偏重於研究支配身體的制度和機構，「考察權力的『微觀物理學』如何通過愈益精細的渠道，進入個體本身，進入其身體、其姿勢乃至一切日常活動，在現代制度形態中展開運作。」¹⁹所以在此基礎之上，他將研究視角聚焦在醫院、監獄等權力規訓最為明顯的國家機構中，試圖透過這些邊緣群體的規訓形式撕開支配他們標籤背後的權力運作體系，讓人們關注到這些邊緣人物偏見形成的社會話語原因。他認為「偏差不是客觀實在之物，而是一種話語，是權力建構的產物。」²⁰所以他反對將自然態的身體作為奠立個體身份和社會不平等的基礎。在福柯的身體研究中，他雖然沒有將殘疾人作為研究的

¹⁶ 劉小楓著，《現代性社會理論緒論——現代性與現代中國》（上海：上海三聯書店，1998），頁 3。

¹⁷ 身體理論的繁榮，使得各個學科都開始以「身體的角度」作為其研究的切入點，形成了身體現象學、身體政治學、身體社會學、身體人類學、身體語言學等眾多與身體相關的學術探討。

¹⁸ 在柏拉圖看來，身體對於知識、智慧、真理來說，都是一個不可信賴的因素，身體是靈魂通向它們之間的障礙，因為「帶著肉體去探索任何事務，靈魂顯然是要上當的。」在他的論述中，身體和靈魂的對立二元論是一個基本的構架：身體是短暫的，靈魂是不朽的；身體是貪慾的，靈魂是純潔的；身體是錯誤的，靈魂是真實的，使得自此之後，身體陷入了哲學的漫漫黑夜。

¹⁹ 克里斯·希林（Chris Shilling）著，李康譯，《身體與社會理論》（北京：北京大學出版社，2010），頁 72。

²⁰ 鮑雨、黃盈盈，〈從偏差到「體現」：對「殘障」意義的社會學理解〉，頁 57-64。

本體，但他的身體理論可以說是為殘疾人研究提供了一種新的方法論，促使殘疾被當作一種社會層面的問題出現在人們的視野之中。

所以在這一時期，殘疾人社會身份的探討開始成為一項新的議題，巴尼特認為「殘疾是一種社會身份，而且是一種可以替代和控制其它身份的主導身份。」²¹他認為殘疾人會被這一主導身份限定，從而限制其進入其它身份並優先歸於殘障群體之中，這種身份分類是歧視形成的最根本基礎。戈夫曼的污名（stigma）理論²²則關注到殘疾人處於社會偏見中個體心裡的異常，她認為殘疾群體因身體缺陷會影響到自我意識的形成，從而使得他們在人際關係的互動中出現異常狀況。²³在這類研究中，很多學者都基於社會生態闡釋了殘疾人形成偏差的多種原因。進入 20 世紀 80 年代後，在殘障理論不斷發展的過程中，身體社會學家開始打破殘疾研究中社會／生理這二者對峙的情況，轉而重視二者的共同作用。認為在社會烙印的作用下，也不能把「殘損的真實性和身體棄之一旁」，因為對於殘疾人來說無法避免的他們在身體上受到行動、感覺的限制。總而言之，這些研究都立足打破殘疾人所處的社會身份的固有形態，去解構和還原這一群體成為「社會異常」本質原因。更為重要的，這些理論與殘疾人人權運動相互作用，促進著整個西方殘疾權益意識的覺醒。

（三）傳統與現代對峙：新時期中國電影殘疾人形象的特殊發展形態

上文已經對中西不同時期的身體文化觀念作了一個基本的梳理，本節將按照「身體文化」推演出「電影身體文化」這一線索，探討它們對於電影中殘疾人形象塑造的影響。

1、中西電影殘疾人形象的差異觀念

拉康認為電影的本質就是「一個主體在社會歷史語境中的自我構建過程，就是利用鏡頭語言來傳達一種社會關係。」²⁴從宏觀的角度考量，可以說電影影像提供了一個反映社會意識的晴雨表。上文已經提到，在中國漫長的身體意識

²¹ 鮑雨、黃盈盈，〈從偏差到「體現」：對「殘障」意義的社會學理解〉，頁 57-64。

²² 這一觀點表明：個體在領會自己身體的時候，往往就像是照鏡子，而鏡子里給出的映像則是由社會的觀念與偏見所框定的。

²³ 歐文·戈夫曼著，宋立宏譯，《污名：受損身份管理札記》（北京：商務印書館，2009）

²⁴ 曾勝著，《視覺隱喻—拉康主體理論與電影凝視研究》（北京：社會科學出版社，2012），頁 88。

中，殘疾人一直被冠以一種或多重「偏差者」的身份，這種身份成為了他們的形象標尺，在日積月累的觀念複製中成為人們潛意識中的傾斜屏²⁵被塑造在中國早期的電影當中，他們或被銘刻為「苦難」的符號化象徵，作為電影效果的渲染手段；或表現出國家身體的特點，將殘疾人身體的「異常」轉化成宣揚政治主張的工具，比如電影《漁光曲》中命運悲慘雙目失明最終鬱鬱而終的母親形象；《秋海棠》中遭遇毀容，無力反抗最終自殺的秋海棠；以及《夜半歌聲》續中因受地主迫害而致毀容的宋丹萍，殘疾最終成為他內心悲憤和絕望的外化形式，一步步渲染著革命的悲壯效果。這些令人同情的悲劇式人物，在刻畫他們生理障礙帶來不幸的同時，也將殘疾視為沉重的心裡障礙，並將死亡作為他們唯一的化解形式。不難發現，這些極致形象的背後直觀地展現出殘疾人群體在社會主流視角中所遭受的長期地、根深蒂固的偏見，同時這種偏見又借助電影傳播再一次深入到社會意識，在大眾和媒介的雙重作用下，成為初期殘疾形象的代表，影響著幾代電影人。

同樣的，在 20 世紀早期，西方電影中的殘疾人也是作為一種敘事手段和渲染情緒的工具，「利用殘疾人形象來加強喜劇的趣味，或者頻繁地呈現個人的刻板印象，譬如受害者或者惡棍，又或者為他們的殘疾復仇」²⁶，但是經過身體轉向的社會思潮，基於身體社會學家和殘疾人權聯盟的共同推動，在 20 世紀 60 年代後，經過幾十年的努力、批判和自省，西方的殘疾人開始逐漸擺脫了長期以來的不平等狀態，推動殘疾人成為平等的、自主的社會成員。這種社會層面的變革也必然直接影響著電影文化的發展，以美國為例，到了 20 世紀七八十年代「更多現實的形象開始被塑造，比如電影：*Coming Home (1978)*, *Born on the Fourth of July (1989)*，以及更多積極的殘疾形象開始變得尋常，比如 *My Left Foot—The Story of Christie Brown (1989)*, *Gaby—A True Story (1978)*。」²⁷ 西方的殘疾人電影在七十年代末八十年代初已經開始身先士卒的為殘疾人尋求健康的、平等的視角，並做出了積極的、成功的探索，這些變化以及西方對於殘疾人權

²⁵ 傾斜屏是一種對現實形象進行歪曲性的投射引起幻覺的心裡機制。參見梅內蓋蒂《電影本體心裡學》，頁 515。

²⁶ Stephen P. Safran, “The First Century of Disability Portrayal in Film: An Analysis of the Literature” *The Journal of Special Education Vol, 31/NO(April 1998)*, pp.467-479.

²⁷ Stephen P. Safran, “The First Century of Disability Portrayal in Film: An Analysis of the Literature” pp.467-479.

益的探討成果都在富有意義的西學東漸的過程中對中國的殘疾人電影產生了一系列個漸進式的影響。

2、新時期中國殘疾人電影在兩難抉擇中的突圍

東西方電影在不同時期所呈現出的殘疾人形象的差異，可以看出不同身體觀念對他們角色塑造上造成的影響。那麼到了新時期後（1978年後），中國開始進入了一個鳳凰涅槃的新階段²⁸，西方的身體文化隨著中國思想的解放路徑逐步影響著中國新時期身體觀念的發展，在兩難的生態中尋求自身突破的源動力。

這一時期的殘疾人形象可以說是對此種文化處境的轉譯，一方面，它繼承著中國傳統身體觀念的衣鉢，表現出中國早期殘疾人電影的特點；另一方面，它也接受著西方身體轉向的思潮，學習著西方殘疾人電影的探索路徑。但是，中國的殘疾人電影並非是西方殘疾人電影發展模式的簡單複製，而是在二者的交匯過程中，展現出自身的發展特點。

因為就西方殘疾人電影的發展路徑而言，它是單純憑藉自身源動力推動的行進過程，在它的發展之中，它背後倚靠著本土的哲學理論基礎，並佔據著人權運動為其積累的廣泛受眾，所以它的發展形態是穩步前進地自我推翻、自我重塑的過程。而對於八十年代後的中國殘疾人電影而言，它的發展初期必然受困於中國傳統身體觀念之中，挾帶著污名的偏見與政治身體的制約，就像林勇所說：「不僅國家、民族意識形態上的轉變需要一個過程，與海外的溝通、借鑑也需要時間，甚至還伴隨著痛苦的思想、體制鬥爭。」²⁹而隨著西方思潮的逐漸湧入，中國開始進入多元化的發展生態時，在西方理念和東方理念的碰撞與融合之中，他們往往又會陷入到自我與外界選擇的困境當中，在面臨如何本土化的艱難抉擇之中，殘疾人的身體也受限於這一泥潭之中，止步不前。

在繼承傳統和學習西方的掙扎之中，中國的電影人終於找到了二者的契合點，他們挖掘出本土傳統文化中的精萃力量，伴隨著西方後現代性的影響，在電影中發揚著「貴身」³⁰理論，「強調身體存在的本體性、價值性」³¹，中國電

²⁸ 詳細闡述見論文前言中的研究背景。

²⁹ 林勇著，《文革後時代中國電影與全球文化》（北京：文化藝術出版社，2005），頁4。

³⁰ 「貴身」是楊朱思想、老子思想、孔子思想中反覆強調的本體論命題，它的首要命意是：以身為天下貴。

³¹ 葛紅兵，宋耕著，《身體政治》（上海：上海三聯書店，2005），頁11。

影中的身體終於逐步開始擺脫政治的枷鎖，而強調身體本身的重要性，殘疾人的身體也伴隨著身體主體性的突出，開啟了探索自身主體性的步伐。就像張再林所說的：「中國古代的身體哲學必將以其時代性和普世性的性格，與當代方興未艾的西方後現代主義文化思潮一道，成為正在歷史轉型期的今天人類哲學文化建設的重要思想資源」³²

雖然，中國殘疾人電影的發展經歷了社會思潮的巨大碰撞，在發展形態上面臨著多重文化間的互相拉扯，但這些異同的碰撞正是本篇文章試圖立足的落腳點，因為正是這樣的矛盾和掙扎才塑造出殘疾人形象表達上的豐富性，並且在它們相互抗衡此消彼長的過程中，才展現出中國電影中殘疾人形象一步步探索、一步步改進的路徑，所以本篇論文將以 1978 年為起點，分析中國電影殘疾人形象在探索的過程中兩相對峙、互相選擇、不斷成長的過程。

第二章、啟蒙的工具：殘缺人的身體政治

20 世紀 80 年代，在中國電影史上被定義為由精英知識分子引導的「啟蒙」時代³³，一般來說，大部分學者傾向於以 1989 年作為這一階段的節點，但本文根據選擇電影所呈現出的特性上的關聯度以及殘疾人形象表現手法上的相似性，將討論範圍擴大至 90 年代初。

中國電影在進入八十年代後出現了重大轉折，這一時期電影創作者們以強烈的姿態想要掙脫束縛在中國電影上的政治枷鎖，突出人的主體性，嘗試電影語言的現代化。但不可否認的是，在中國電影試圖抵抗革命的政治敘事，走向「人」的啟蒙時，他們的意識深處却飽含著無法釋然的社會關懷，使得這一時期的電影陷入了新一輪政治語意的宏大範疇。總體來說，這一時期的電影在表現形態上呈現出兩個階段性特徵：「第一個階段出現的是傷痕電影，是對過去的『文革』等政治社會災難的控訴；第二個階段是走向反思，做文化上的反思，

³² 張再林著，《作為身體哲學的中國古代哲學》（北京：中國社會科學出版社，2008），頁 4。

³³ 這一時期，人的啟蒙和主體的蘇醒，是時代最激動人心的主旋律。中國電影開始從政治學走向人學、走向紀實美學。由闡述政治觀念走向抒發人情、表現人性，由虛假雷同走向表現生活的複雜性、豐富性，由「拍中心」、「演中心」走向提柴的多樣化，由單一的戲劇式結構模式走向新的電影語言、觀念的探索和革新。從此，中國電影跨入了一個繁榮昌盛時期。

對中國兩千年的封建文化以及對我們社會的反思。」³⁴但是他們有一個共同的特點，就是在人物形象的塑造上是圍繞著社會政治價值來重建「大寫的人」。那麼，這個人物就不能是普通的個體，而是需要典型場景的典型人物，這使得他們急需一種特定的身體來進行意義的輸入。

（一）八十年代初期：殘缺身體的傷痕指涉

八十年代初期，是中國啟蒙電影的第一個階段，在這一階段，對於中國殘疾人電影的興起來說有一個關機性事件，即「張海迪」在國家意識的引導下成為了時代的標榜，這背後意味者國家身體意識發生了重要轉向。因為文革時期的身體是近代中國身體觀意識的延續和強化，它隸屬於國家機器的一部分，作為個人的身體是缺乏主體性的，而是強調其身體發揮的「功能」作用，在這種情況下，殘疾的身體因不符合國家建設標準而被遺棄，於是在整個文革時期，以殘疾人為主體的影視形象是缺失的。而進入八十年代後，可以發現官方引導話語的突變，身體殘疾的張海迪成為了八十年代的時代楷模，她被國家冠以兩項稱號：一個是『八十年代新雷鋒』，一個是『當代保爾』，她獲得了時代極高的讚譽，這種讚譽背後實則是國家意識導向的符碼，標誌著國家引導的身體觀念由文革時期強調身體的「功能型」貢獻轉變為強調精神的「思想型」貢獻，這也意味著知識份子重掌了話語權，所以這一時期殘疾人的電影形象開始成為精英知識份子初探的對象，他們利用殘疾人被國家賦予的政治轉型特質，與對立的文革時代進行反叛。雖然他們試圖通過這種方式來剝離禁錮在「人」身體之上的枷鎖，但是無形中却給殘疾人形象施以了過重的政治表達意圖，成為了啟蒙電影的工具。

1、《沙歐》——國家身體的意指符號

電影《沙歐》拍攝於 1981 年，這部影片的導演是電影啟蒙運動的發起人之一——張暖忻。張暖忻在其發表的作品《談電影語言現代化》中以西方電影為參照，批判了文革電影的政治化和戲劇性，突出強調了電影發展的紀實性，雖然這篇文章以其巨大的突破性被譽為「探索片的綱領」，但其中仍可以看出作者思想中所強烈協帶的國家關懷，可以說她導演的作品《沙歐》是她對理論的

³⁴ 〈八十年代初期電影理論思潮〉編者按，《當代電影》（2008 年第 11 期），頁 4-12。

自覺實踐，影片講述了一個中國女排球運動員在面臨致癱的風險下堅持比賽，繼而又遭遇到未婚夫的意外身亡，但在面臨這些重壓之下，她選擇堅持自己的排球理想，並因此導致雙腿癱瘓，最終坐在輪椅上迎來中國排球成功的故事。作為啟蒙主義的代表作之一，這部電影在試圖拋棄戲劇性來描繪普通個人風貌的同時，又意圖表達個人背後的宏大敘事。如果以沙歐這個殘疾形象作為影片的切入點，則可以發現《沙歐》在表達其主旨意義的過程中，將很多意指符號施予在殘疾的軀體之上。

（1）沙歐身體的政治意圖

這部影片的導演張暖忻在她發表的文章《我們怎樣拍沙歐》中寫下過這樣一段話：「我們在影片中塑造的沙歐這個人物，她概括了我國三十年來幾代人的共同經歷……十年浩劫使他們斷送了许多美好的東西，在西化建設中他們帶著身心的累累創傷，仍然奮發努力，寄希望於未來。」³⁵

這段話表達出導演對於沙歐這個角色的兩個創作意圖：一是在沙歐這個人物的形象設置上，張暖忻有意識的用她的人物軌跡展示過去幾十年國家的創傷經歷，將國家的創傷轉置於個人創傷之上，所以在電影中沙歐的癱瘓其實成為了政治事件的一種隱含類比。

二是張暖忻想借助沙歐這個角色來傳遞一種百折不撓的以國家為藍本的自強精神，正如她強調的：「我們要大膽地渲染她所遭受的重重打擊，在足以使人完全垮掉的巨大創痛面前，她能夠堅強地挺立，這就是我們所要頌揚的真正的強者。」³⁶癱瘓在這裡又成為了一種渲染自強精神的敘事手段。但是，需要關注到的是電影中在刻畫殘疾人時常表現出的『自強精神』，實則體現了國家意識形態對殘疾人在價值上的假定和取捨。

基於這兩個創作初衷，沙歐的身體便超越了物質身體的所指，而成為了福柯所說的作為文化構建的身體³⁷。在電影中，可以明顯的感受到沙歐的身體是個體主體和國家主體的縫合，在電影開篇長達兩分鐘的長鏡頭中，沙歐及其它排

³⁵ 張暖忻，〈我們怎樣拍沙歐〉，《沙歐——從劇本到影片》（北京：中國電影出版社，1983），頁 198。

³⁶ 張暖忻，〈沙歐導演闡述〉，《沙歐——從劇本到影片》（北京：中國電影出版社，1983），頁 185。

³⁷ 身體在歷史的時間和文化的空間中生長，所以它必然會被意識形態浸染、穿透和融合，界定身體的正是這種支配力和被支配力之間的關係，這就是文化身體的基本內涵。

球隊員穿著印有中國的隊服向球場走來，在遠景的拍攝中，他們的面部是不清晰的，但是紅色隊服上中國兩個字却非常顯眼，所以沙歐的身體在電影中是國家身體的指代物。

那麼，這就不難想像電影中導演把特殊的身體特徵（癱瘓）投擲給沙歐，是具極強的意義和指涉性的。一方面，沙歐從一個體型健美的運動員變成經歷重挫的殘疾人這一過程，隱晦地影射了國家的創傷經歷。另一方面，沙歐由健全到殘疾的過程中伴隨的却是中國排球由衰到勝的過程，這種反差，實則是國家話語引導下要求個體的一種奉獻精神，並且個體的犧牲越大，對於觀眾來說國家榮譽感的感化作用就越強，沙歐在電影里有一句對白：「我愛榮譽勝過愛生命」，這個榮譽是國家榮譽，而生命則是個體生命，這裡面其實宣揚的是一種國家主體高於個體主體的價值取向。

而且，正如馮·克勞斯威茨所說：「體育是另一種方式表現的政治實踐」³⁸，刻畫體育電影題材的本身就包含著政治的意識形態，運動員沙歐實則代表的是一種「機器態身體」，國家之間的體育比賽就代表著國家機器之間的製造比拼，那麼它必然要求作為個體的零部件為整體機器效率的提高而犧牲。《沙歐》中有一場圓明園的戲可以說是整部電影重要的轉折點，圓明園在中國現代的集體意識中本身就帶著家國覆滅的滄桑感，但它同時也代表著中華民族從毀滅中獲得了重生，走出了歷史煙霾的民族自強精神。所以導演為這場戲定的主基調是沙歐在精神上遭到毀滅之後，從民族精神上找到了再生的力量。沙歐在經過圓明園的沉思過後，決定背負著殘疾的風險去擔任排球隊的教練，也是這一決定最終導致了沙歐身體的殘疾，雖然這看似是自主的選擇結果，但實際上則是影片所代表的國家權力話語在她身上做出的選擇。她所培訓的中國女排運動員最終高高的舉起了獎盃，但任教中的訓練也致使她成為癱瘓，沙歐的雙腿成為了成就國家機器的所做出的必要犧牲。

（2）沙歐殘疾的悲情教化

魯迅嘗言，悲劇就是將人生有價值的東西毀滅給人看³⁹，電影《沙歐》正是使用了這種悲情的敘事手段，在這一過程中，觀眾也經歷了從鏡像認同到欣賞悲劇的心裡歷程。沙歐作為一名體育運動員，她擁有超越常人的健與美的身體，

³⁸ 陳曉雲著，《中國電影的身體政治》（北京，中國電影出版社，2012），頁 93。

³⁹ 魯迅，〈再論雷峰塔的倒掉〉，《雜文選刊（上半月）》（2006 年第 10 期），頁 52-53。

電影在鏡頭語言中也不吝嗇地展出她舒展、矯健的身體曲線，可以說沙歐的身體是富有感染力的美學外觀。而且，對於沙歐所代表的運動員這一群體來說，他們的身體更是具有超越一般人的價值，那麼沙歐身體的殘疾其實就等同於將她最美最富有價值的東西進行損毀，達到一種悲情的渲染，從而在沙歐這個人物經歷上完成影片想要表達出的教化意義，這就是導演張暖忻所希望的：「我們的影片不僅要催人淚下，而且要以震動人心的力量感召觀眾，從而變成巨大的社會力量。」⁴⁰導演深知這種悲劇力量的偉大，因為它能觸發觀眾產生強烈的情感，所以，沙歐的癱瘓在這種意義上完全演變成一種敘事策略，目的就是要加強沙歐這個人物的悲劇色彩，讓觀眾達到悲劇式的審美意圖，發揚這種獻身精神。

而且，導演還利用鏡頭語言的渲染放大了這種悲劇效果，突出對比身體在癱瘓前後的差異。在沙歐未癱瘓之前，對於她身體鏡頭的特寫都是明亮的，室外景多過室內景，運動的鏡頭多過靜止的鏡頭。但是在她癱瘓後，完全用暗色調的室內景來烘托憂鬱的氛圍，昏暗的病房，黑暗的醫院甬道，這種由電影基調反差形成的「美麗」與「缺陷」之間的刻意對比，也增強了其中的悲劇感，增加影片的煽情性，從而喚起觀眾對苦難的情感認同。

所以，《沙歐》這部電影中的殘疾形象是一種國家精神的意指，帶有著強烈的教化色彩，使得殘疾成為政治敘事中最常見的一種手段，在她身上我們似乎看不到殘疾給她個體身體帶來的傷痛，只能看到國家集體想要傳遞出的一種文化感召。

2、《小街》——盲人視角的創傷「凝視」

導演楊延晉於 1981 年執導的《小街》可以說是第一階段啟蒙電影的典型代表，它以一種詩意的電影意境進行著對文革的控訴，不同於《沙歐》迂迴式的隱喻，《小街》直接把影片的視角對準十年動亂本身，採取直接的追問，並借用了一個半盲人的視角展開這段敘述，試圖用眼睛的清澈／模糊來類比時代的「新」與「舊」，「好」與「壞」，把對時代的情感轉置在眼睛的視覺感知上。因為在身體地圖的秩序中，人們一般認為眼睛佔據著最高的位置，並且它與精神持有著更加緊密的聯繫。

⁴⁰ 張暖忻，〈沙歐導演闡述〉，《沙歐——從劇本到影片》，頁 186。

所以電影中的觀看視角是電影重要的一種意涵表達，誰在看？以什麼樣的方式、用什麼價值來看？其中都隱含著特定的歷史原因，因為「人類的『看』從來都不是單純的鏡像映照的過程，它必然經過主體的過濾和吸收，而這個過程充滿了文化與觀念的前文本。」⁴¹儘管許多理論家和電影人往往認為盲人的觀看視角是不存在的，但他們也會借助盲人的目光，來提醒這一觀察角度的與眾不同。

導演在選擇回溯這段歷史的敘事方式上，就突出了盲人俞的觀看作用，因為文革期間紅衛兵的迫害，俞的眼睛被打傷了，以至於他眼中的世界成為了一個模糊不清的灰暗的世界。在影片的场景由俞在鐘導演家商討劇本切換到文革時期的回訴時，導演對俞的眼睛進行了三組不同角度的特寫，並以三組特寫的組接鏡頭作為影片的轉場，利用這種方式將俞眼睛所呈現出的灰暗和模糊，直接帶入到文革歷史的敘述基調當中，指涉著文革時代的失明。

在這段回訴中，盲人的視角也被施以重要的隱喻功能。首先，最直接的，俞眼睛的半失明狀態是由於紅衛兵對他殘暴的毆打所致，導演在刻畫這一衝突時，讓攝影機代替了俞的主觀視角，強調用他的主體意識來進行觀察。俞在被毆打的過程中，鏡頭將模糊的紅衛兵袖標、血紅的混沌意象以及晃動的黑片進行來回的轉換，運用了他們之間的蒙太奇隱喻，俞眼睛中看到的是紅色極權和黑暗的時代對他的凌霸和吞噬，這兩者給他的眼睛造成了直接的創傷，雖然這是對肉體傷害的一個描述過程，但通過眼睛的觀看作用，它其實意味著精神上的創傷，導演通過眼睛被損害的過程，展現了文革中的普通個體對這個時代的感知。

與此同時，導演企圖用俞的個體視角指代文革時期千萬個與他相似的群體視角，所以俞在對白中對夏說：「我的眼睛不僅僅是為了你，我失去的一切都不是為了我們自己」，這句話的所指，是整個群體對歷史發出的詰難，也是自我對集體的一種犧牲。但是，俞的眼睛又並非徹底的失明，他能模糊地看清一些東西，能在黑暗中保持一些光感，如果「盲」代表的是舊時代的黑暗，那微弱的光感就意味著新時代透出的光明，就像俞在結尾中與夏的對白中所說：「我們應當向前看，看到明天。春天已經來了，誰還會找不到陽光呢？」

⁴¹ 柯倩婷著，《身體、創傷與性別——中國新時期小說的身體書寫》，頁 46。

所以在視力殘缺這一電影的母題中，視力受損和權力的聯結是非常明顯的，「因為視力的多少直接聯繫著『視覺愉悅』這一感官方面的概念，那麼視力的缺乏必然會導致這種愉悅體驗的缺乏，成為一種權力關係中壓迫的悲劇性理論。」⁴²《小街》中的盲人視角正是權力聯結的直接指涉，在這種政治關聯之下，盲人視角的真實性被忽視了，而完全演變為創傷指涉的工具。

（二）九十年代初期：民族主義的隱喻載體

從八十年代末到九十年代的中國電影進入了謝飛所說的啟蒙時期第二個階段⁴³：即對民族文化的反思與振興，民族電影的興起包含著深刻的歷史根源。因為時代轉折的特殊性，八十年代的傷痕電影蔚然成風，《沙歐》和《小街》都屬於這一範疇，知識份子通過電影這一文化途徑，表達著對文革時期的反思與憎惡。當這種思潮達到頂峰時，便導致對文革的批判演變成了對民族的批判，使他們產生一種強烈的「觀於人」⁴⁴的羞恥感，一部分人開始敲起了整個中華民族的喪鐘。1988年的電視片《河殤》就是一次典型事件的發酵，它宣揚著一種中華文明必然衰落和應該衰落的民族葬歌，鼓勵以西方替代東方，在文化上進行全面的西化。《河殤》的播出引發了巨大的爭議，它觸痛了中華民族的神經，易家言說《河殤》中傳遞出了一種「典型的民族虛無主義和悲觀主義，是一種典型的宿命論。」⁴⁵對於《河殤》引發的爭議與批判，使得知識份子開始關懷民族意識的復興，希望從民族內部找到振興的力量，他們認為「傳統文明剔除其封建性糟粕，一樣可以為社會主義建設服務。」⁴⁶所以這一時期的社會文化思潮中產生出一種強烈的民族焦慮感，第五代導演深處於這種文化意識之中，形成了他們電影創作初期的最大特點，即「他們堅持於民族振興理想，深刻地反思本民族的文化痼疾，熱切地呼喚民族的振興與復興，甚至有一種能否保留住

⁴² 曾勝著，《視覺隱喻——拉康主體理論與電影凝視研究》，頁132。

⁴³ 前文提到過，謝飛所闡釋的啟蒙時期電影所呈現出的兩個階段性特點：第一個階段出現的是傷痕電影，是對過去的『文革』等政治社會災難的控訴；第二個階段是走向反思，做文化上的反思，對中國兩千年的封建文化以及對我們社會的反思。

⁴⁴ 宋少鵬提出了中國知識份子在面臨西方鏡像中的自己時會產生兩種反應，或者拒絕照鏡，或者認同鏡像，而在認同西方文明魔鏡中的鏡像之後，就會產生強烈的「觀於人」的羞恥感，在批判野蠻表徵的陋俗之下，以他們的目標和路徑作為改變的動力。

⁴⁵ 易家言，〈「河殤」宣揚了什麼〉，《河殤批判》（北京：文化藝術出版社，1989），頁3。

⁴⁶ 趙光賢，〈從歷史角度評「河殤」〉，《光明日報》（上海），1989年8月23日。

『球籍』的焦慮。」⁴⁷他們所傳遞出的文化反思是一種基於民族文化復興上的文化反思，他們開始從中國傳統文化中尋求精粹的力量，藉以身體的某些特殊表徵來展現民族意識。如果說八十年代初期電影中的殘疾人形象是單純的文革創傷的指涉，那麼九十年代初期第五代導演塑造的殘疾人形象則成為了審視民族文化生態的對象。

1、《邊走邊唱》——混沌世界的啟蒙者

陳凱歌導演的《邊走邊唱》（1991）正是這一時期電影的典型代表，這部電影中塑造了兩個「瞎子」的形象，導演把「瞎子」放置在了民族寓言之中，又將他對政治的思考放置在「瞎子」的人物形象之上。正如傑姆遜所闡釋的：「第三世界的文本，甚至那些看起來好像是關於個人和力比多趨利的文本，總是以民族寓言的形式來投射一種政治。」⁴⁸《邊走邊唱》塑造了兩個瞎子的故事，他們是師徒二人，老瞎子是村民口中的「神神」，這個「神神」對村民是帶有著某種啟蒙主義的角色，他代表著一個可以看清精神盲點的先知。他是一個寓言的傳播者，他對村民彈唱著女媧補天、誇父逐日的神話傳說，這些都是關於個體挽救民族衰亡的神話故事，因為「神話是現實的媒介，神話能夠說明歷史和文化，神話就是意識形態自然化過程的一部分。」⁴⁹所以，老瞎子就是神話故事的人化，在他身上便負擔著拯救愚昧無知的芸芸眾生、喚醒民族集體覺醒的啟蒙使命。

導演選取了一個盲人樂師的形象來承擔這種啟蒙的革命，也可見導演對於中國傳統文化的充分挖掘。從上古時代開始，中國就常常使用盲人擔任宮廷的樂師，甚至他們有專門的稱謂：「瞽」，在《書經·胤征篇》中便有載：「瞽奏鼓，嗇夫馳，庶人走。」⁵⁰這種特殊職業的興起源於盲人的聽覺相較一般人而言更加靈敏，而眼盲也反而使他們可以不受視覺的干擾，以達到音樂演奏的最純淨性。所以導演正是運用盲人樂師的這一特點，將老瞎子置身於混沌而污濁

⁴⁷ 陳旭光著，《電影文化之維》（上海：上海三聯出版社，2007），頁 161。

⁴⁸ 儲雙月，〈感性生命啟蒙話語民族寓言——重讀「邊走邊唱」〉，《當代電影》（2006 年第一期），頁 74-78。

⁴⁹ 羅蘭巴特著，許薔薇譯，《神話——大眾文化詮釋》（上海：上海人民出版社，1999 年），頁 23。

⁵⁰ 徐元勇著，《中國古代音樂史研究備覽》（合肥：安徽文藝出版社，2012），頁 179。

的現實之外，用這種外在形態的異常與他將村民區分隔開來，從而成為污濁之世中的「明眼之人」。

所以，老瞎子的彈唱成為了村落之間衝突解決的關鍵，導演在影片中刻畫了一場關乎整個村子的大型的、集體性的衝突。在沒有背景鋪陳的語境下，他們之間的群體衝突帶有著某種野蠻瘋狂的、愚昧盲從的攻擊性，他們是這個烏托邦世界中的社會型「盲人」，這種塑造包含著對文革中愚昧大眾的象徵意義。老瞎子在這個時候，拿著弦子彈起了「你們是個人啊，我們是個人啊，什麼時候人啊，學會了個人啊.....在打的人啊，不像個人，回頭是個人啊.....」天上的大雁也排成人的形狀從天上飛過，這場衝突結束在神神的歌聲中，在所有人的和解中高喊著：「神神.....神神.....」類似於張軍釗的電影《一個和八個》中的啟蒙意象，電影鏡頭最後定格在王金和徐科長互相扶持出的「人」字形狀，以此來突出「人」主體意識的產生時刻，老瞎子彈唱的一首關於「人」的生命之歌，也是啟蒙主體被賦魅成神話的一種表現。

但是老瞎子的神性不是絕對的，在愚昧無知的民眾中他被賦以啟蒙的神性，在他彈斷千弦後，這一神性又被拆解，老瞎子幻想一生的箴言就是「千弦斷、琴匣開，琴匣開，買藥來，買得藥，看世界，天下白」他終其一生在追逐天下白的過程，但是當他終於彈斷最後一根琴弦時，他發現自己一輩子都被虛設的目標所欺騙，琴匣中的藥方不過是一張空白的紙。至於「天下白」這個似乎不僅關乎個人主義的，且帶著崇高民族情節的目標最終也沒能實現，在神神再一次回到村子後，他發覺村民們在結束一場爭鬥後，又陷入了另一場新的群體爭鬥，「人」之歌並未使他們真正覺醒，老瞎子在失去了對自己啟蒙先知的認定之後，也向毆打的人群中扔起了石頭，這似乎是「陳凱歌對那些虛妄的形而上和意識形態神話的破除與消解。」⁵¹

所以，整部電影完成了一場關於開展啟蒙主義和解構啟蒙主義的儀式，兩個盲人的角色被賦予宏大的民族背景和歷史意義，在他們被賦魅的形象中，盲人本身的特性消失殆盡。

⁵¹ 儲雙月，〈感性生命啟蒙話語民族寓言——重讀「邊走邊唱」〉，頁 74-78。

2、《菊豆》——腐朽權力的象徵者

《菊豆》是張藝謀的代表作，而張藝謀正是第五代導演的領軍人物，這部電影飽含了他對中國傳統文化糟粕的批判，明顯的傳遞出一種反封建意識，這種封建意識主要表達著一種封建權力對於女性身體的壓制，電影《菊豆》的意指就是要解構這個壓制文化，它以身體的殘疾來解構身體的壓迫，在殘疾的身體上彰顯著明顯的政治意圖。

從人物關係的塑造來看，《菊豆》講述了一個以男權為主導的封建家庭中，女性遭到無情的壓制，由順服、反抗以及再次受到壓制的悲劇化過程，這部電影在刻畫封建倫理關係的角力過程中，以身體的形態作為掌握權力話語的工具，將大量的意指符號投射到殘缺的身體之中。所以電影中楊金山的身體被當作一種象徵符號，它不僅成為導演表現權力爭奪的場域，以身體的變化突出著對權力的管控和解構；還將中國傳統身體觀中殘疾的污名與中國封建舊制進行隱含類比，用電影化的語言來呈現陽金山身體的病態和醜陋。

在《菊豆》中楊金山出場時便是一個性功能喪失的形象，在傳統的男權社會中性無能在很大程度上是閹割性的象徵，它代表著身體功能的一種異常。所以在影片剛開始時楊金山就是以一個隱性殘疾人形象的身份出場，這種生理機器的異常，在社會運作體系中代表著一種原始資本的喪失，所以楊金山產生了一種地位認同的焦慮感，從而使他採取另一種方式來重新定義他的主導話語權——性虐。在電影開始的片段中，專門刻畫了楊金山對菊豆進行「性虐」的場景，陽金山將菊豆卡在一個板凳中間，他坐在凳子上，對菊豆施行一個壓制和俯視的管控，以此來修復他的內心秩序的主導權。並且他在將菊豆視為自己買來的牲口從而進行肆意踐踏，他說：「老子花錢了，要聽老子的，買的牲口要踢要打都隨老子高興」。在這種語境下，楊金山就成為了封建的、醜陋的祭壇的象徵，而菊豆就是這封建祭壇所犧牲的供品。

所以楊金山從出場時就已經背負著一個殘疾軀體壓制下形成的變態人格。並且導演使用了很多電影手段來突出楊金山的陰暗形象⁵²，比如對於他的顏色描寫一直都是暗色調的，他穿的衣服也只有黑色，在色調的明暗對比中，尤其是

⁵² 在這裏可以對比張藝謀的另一部作品《大紅燈籠高高掛》，在將家族的男性統治者視作封建腐朽權力的象徵時，導演都抹滅了他們身體的完整性，以達到人物陰暗效果的呈現。將《菊豆》中的陽金山塑造成下肢癱瘓的殘疾人形象，而在《大紅燈籠高高掛》中的男性統治者的身體直接缺席在整部電影之中，以黑暗和殘缺來強化一種壓抑色彩。

在和菊豆共處的情形下，楊金山沒有正面的亮度打光，只有側面的陰影，這些手法都在試圖突出一個扭曲的心裡身體雙重殘疾的人物形象，來突出菊豆所遭受到的無人性的壓制。

終於，楊金山在一次外出時中風，他身體的所協帶的隱性殘疾終於演變成了下肢的完全癱瘓，張藝謀導演將楊金山身體的癱瘓塑造成權力轉換的關鍵轉折點。楊金山的身體本身就代表著一種男權統治下的封建制度，他佔有著這個家族的生產資料以及家庭秩序的統治權，但是楊金山身體的癱瘓，使得他在這個大染坊中男性權力主導者的地位坍塌了，這也就意味著他和菊豆之間權力的差異軸縮小了，導演利用了楊金山身體的癱瘓所產生的內推力，使其完成了權力的轉換過程，也就是說當楊金山遭遇殘疾後，他所代表的相對於菊豆的絕對權威實際上被解構。所以，以此為節點，菊豆開始以一個反抗者的姿態踐踏楊金山的主導地位，不僅在他面前公開了他和天青的關係，並告訴了楊金山孩子的親生父親不是他，三個人的關係由於楊金山的癱瘓出現了根本上的轉折。

除了將楊金山的殘疾視為權力轉換的標誌，張藝謀還利用楊金山癱瘓後使用的代步工具對三者的關係進行了隱喻，在楊金山癱瘓後菊豆和天青為他做了一個木桶，這個木桶跟殘疾人普通行走的拐杖和輪椅都有本質上的區別，所以它必定也超越了普通工具的意義。這個木桶上面蓋著蓋，把楊金山的身體完全禁錮在其中，如果說影片開頭楊金山用板凳壓制菊豆身體的場景，是企圖完成他權力的統治，那麼菊豆的反抗形式則是將癱瘓的楊金山禁錮在一個木桶中，來表示對封建權力的禁錮和規訓，讓他不具備施展其權力的空間。這其實也表達了一種不完全的反抗，雖然他們佔據了主導權，但他們仍舊需要楊金山這個角色來完成他們的社會認同。

所以楊金山的癱瘓完成了兩個任務，一個是權力的轉換，一個是權力的規訓，他不僅是導演對封建權力的隱喻工具，背負了大量政治文化含義，還協帶著扭曲殘疾人形象的污名，成為了一個倫理道德的負面命題。對於殘疾人形象來說，是一個附加了過重文化寓意的負面刻畫。

總結

這一時期，殘疾人形象表現出的明顯特就是他們背負了大量的政治文化含義，作為一種象徵性的標誌，他們的身體成為了啟蒙電影的政治工具，他們是

典型空間的特殊群體，身上帶著一種社會性的標籤，以個體來指代國家，以個體來指代民族。他們缺乏殘疾人自身的主體性，與本真的形象存在一種割裂感，成為了想像中的殘疾人，在創作上普遍存在著失真的表現。

第三章、轉型的嘗試：「健全視角」的殘疾人白描

從 90 年代初期開始，中國的殘疾人電影創作進入了一個新階段，這一時期出現了兩個有利於殘疾人形象轉型的關鍵因素。

首先以 1992 年鄧小平的南方講話為起點，中國進入了加速改革開放的時代，中國以經濟改革為先導，正式確立了「以經濟建設為中心」的社會主義市場經濟模式，國家計畫經濟徹底退出了歷史舞台。這也意味著影響中國人主導觀念的國家話語因素在大幅度地減少，而市場因素則驟然增多。同時，體制改革帶來的思想開放，使得中國進入了「全球化」的場域當中，並且它迅速地改變了中國既有的文化地圖，使得西方後現代主義的身體觀念真正開始在中國施展它的影響力。在內緣外因的共同促進下，中國的身體觀念從「倫理性文化」迅速進入到「身體型文化」當中，而「身體型文化」最突出的特點就是「它並不以民族、國家意識形態為中心看待世界，而是重視個體的獨立和自由。它不非常看重生活最終的形而上學，而是看重一種生活方式將存在本身視為目的。」⁵³受這種觀念的影響，中國人身體上所協帶的於宏大敘事終於消解，從而開始真正步入探索身體解放的進程。

身體的解放也帶動著人權意識的蘇醒，中國的殘疾人人權理念在西方人權運動的推進下逐漸覺醒，Sarah Dauncey（薩拉·道西）曾具體的談到這種裙帶的促進作用：「聯合國的『國際殘疾人十年』（1983-1992）等國際運動漸進式的對中國產生了影響，促使中國殘疾人聯合會於 1988 年成立，新機構的成立旨在於發展新的文化項目來提高殘疾意識。」⁵⁴這類文化項目中也包含著對關愛殘疾人電影的資助及推動，中國的殘疾人事業在官方話語的推動下開始朝一個互助、平等的方向演變。

⁵³ 葛紅兵、宋耕著，《身體政治》（上海：上海三聯書店），頁 101。

⁵⁴ Sarah Dauncey, "Breaking the Silence? Deafness, Education and Identity in Two Past Cultural Revolution Chinese Films" pp.86-99.

其次，在電影文化方面，這一時期精英知識分子位居社會文化中心的地位開始被撼動，中國電影走向了「去中心化」的道路，創作者對於電影人物的關注焦點開始從中心的主體走向了邊緣的個體。尤其在 1995 年後，中國電影進入了新生代電影人的發軔期，不同於帶著「後文革」生命印痕成長的第四代、第五代導演，新生代電影面臨著改革而來的多元文化的衝擊，他們所遭受的是國家主導精神的瓦解以及物質文明帶來的精神文明的失範，這使得他們「陷於『上帝死了』、『價值失范』、一片茫然的境地。」⁵⁵所以，正如鄭洞天所說：「第六代一開始就是寫自己、寫邊緣人，這是他們自我認同的方式。」⁵⁶他們開始將關注點轉向於微小敘事，開始關注底層的邊緣人物，所以在中國長期被當作邊緣群體的殘疾人也成為了他們關注的對象之一。

於是，在殘疾人人權意識的覺醒和電影人關注重心的變化之下，中國電影中的殘疾人形象開始出現了改觀，並且新生代電影人主張表達本真的生命狀態，執著於對真實生活的還原，這些觀念都促使著他們以各自的視角為向度對殘疾人形象進行盡可能的寫實刻畫。所以這一時期，中國電影中的殘疾人形象開始擺脫某些陳規定型的觀念，卸下了政治隱喻的枷鎖，出現了很多積極的探索，並在這一過程中逐漸凸顯出殘疾人本身的主體性。在中國的啟蒙電影走向尾聲的時候，殘疾人電影的啟蒙才剛剛開始。

（一）殘疾人主體的浮現

在此之前的中國殘疾人電影，一直受到中國傳統身體觀念的制約，殘疾人形象很難作為普通人或者正常人出現，但是在這一階段的殘疾人電影中，殘疾人開始具有了其自身的主體性。他們的主體性表現於他們是本真的、庸常的個體，他們存在於平凡真實的生活之中。在他們身上沒有宏大的敘事背景，也遠離災難或者是傳奇。在《漂亮媽媽》、《無聲的河》、《幸福時光》這些電影中，他們所體現的都是邊緣人的日常人生，它們的創作者共同採取了一種質樸的心態，開始注重描繪殘疾人的「生活」。即便是像《黑眼睛》和《贏家》這類相對特殊的，描繪殘疾運動員的體育電影，也終於擺脫了國家精神的制約和

⁵⁵ 黃式憲，〈第六代：來自邊緣的「潮流」〉，《多元語境中的新生代電影：中國新生代電影研究論文集》（上海：學林出版社），頁 25。

⁵⁶ 鄭洞天，〈「第六代」電影的文化意義〉《多元語境中的新生代電影：中國新生代電影研究論文集》（上海：學林出版社）頁 41。

創傷歷史的載體，不再強烈標榜「自強精神」，轉而重視他們個人的性格刻畫，描繪他們在愛情中的抉擇，使他們具有了作為「人」的主體性的思考，他們的個體命運開始和時代、政治以及意識形態上表現出某種程度的疏離。

電影《黑眼睛》中對殘疾人主體性的刻畫是非常突出的，雖然這部電影是基於一個殘疾運動員的真實經歷改編，影片的敘述似乎應該圍繞著一個盲人冠軍的勵志形象。但是如何奪得冠軍在電影中只是敘述的支線，丁麗華這個形象並不為獎牌所累，她說：「我不想當世界冠軍，我要做人，和別人一樣的人。」這句話為整部影片奠定了主體的基調，就是刻畫一個「和別人一樣」的「人」的形象。所以，影片中的丁麗華雖然眼睛看不見，但她却擁有一顆完整而飽滿的內心，她青春開朗，樂觀倔強，她和所有少女一樣憧憬愛情、嚮往美好生活。

導演在塑造她追愛追夢的過程中，也傳遞著一個殘疾人完成自我身份追認的過程，正是在這一過程中殘疾人的主體性也逐漸浮出水面。丁麗華一開始是排斥「殘疾人」這個特殊身份的，它對「可憐」和「瞎子」這樣標榜著「異常」的稱謂，都做出了強烈的回擊，但這實則也表現出她潛藏於心的對這種稱謂的認同和畏懼。所以，她追求健全教練愛情的過程其實是她渴望獲得與健全人平等身份的過程，然而當她愛而不得時，她內心的秩序崩塌了，她開始對能否成為和別人「一樣的人」產生了懷疑，她逼迫劉義叫自己「大瞎子」，她對於自我的身份認定陷入了迷茫的困境；與此相反，這其中還穿插著另一條支線，就她追求夢想的過程，在這一過程中她則順利完成了對盲人身份的超越，殘奧會冠軍的榮譽使她的第一身份不再是「盲人」，而是「世界冠軍」；在這一失一得的兩重身份的對抗和平衡之下，在追求愛——得到愛——失去愛與平凡——輝煌——平凡中，她獲得了內心秩序平穩，她不再需要別人對她的身份認定，而是坦承地接受自己，認清自己，相信自己，所以影片的最後她說：「我知道自己是誰了，我是丁麗華」，她終於完成了自我身份的確認，一個鮮活的殘疾人主體形象也就此形成。

和《黑眼睛》類似，影片《贏家》也敘述了一個殘疾運動員的愛情故事，同時這部片子受到了西方主流電影的影響，有意展現出其中的人文視角，霍建起在談到這部影片的時候曾說到：「第一部電影《贏家》想從風格上接近好萊塢，好萊塢的主流電影很多都很好看，它有它的一套講故事的方式，他們講的

故事並不是那種假的東西，而是非常接近人情的。」⁵⁷所以《贏家》中的常平也是一個身體健碩、精神完滿的殘疾人形象，霍建起同樣以愛情故事作為貫穿影片的主線。常平在追求愛情的過程中，也陷入了對自己「特殊身份」的抗爭中，他強烈的自尊心使他對自己的殘疾身份進行了隱瞞，他本想靠隱瞞身份來獲得健全人的愛情，然而這並未成功，反倒是他的善良、堅毅却獲得了人們對他的尊重。常平雖然身體殘疾，但是身體的缺陷並未影響他追求愛情的權力，他佔據了愛情的主動權，而不再是以一個依附的形象出現。在影片最後一幕，陸小楊最終知道了常平的殘疾人身份，但她選擇接受殘疾的他，她輕俯下身，依偎在常平殘疾的腿上，導演從平凡的視角講述愛情可以在健全人和殘疾人之間和諧美好的存在著，這便是殘疾人在愛情中主體性的表現。

另外，這一階段的電影中還表現出一類明顯的特點，就是他們在題材和人物的構思上借鑑了西方殘疾人電影普遍使用的手段，採用真人故事改編作為原始文本，比如電影《黑眼睛》（1997）是以中國的第一個殘奧會冠軍的獲得者平亞麗為原型創作的故事；其次，這一時期創作者們還選用真實的殘疾人作為電影演員，《漂亮媽媽》中鄭大的扮演者是一個現實生活中的聾人，電影《無聲的河》中更是選用了一批聾啞學生作為影片的主要角色，著力用大量的篇幅對他們的不同特性進行刻畫，這種不同就意味著不再將殘疾人劃入統一的幾個模板之中，而是關注顯現他們各自的主體性。在影片插入式的旁白中，還交代了這些殘疾人的真實來歷，性格特點，影片中的角色塑造是在他們真實性格的基礎上進行的有限度創造，所以影片似乎是他們真實生活的影像還原，他們不用刻意地去塑造人物，他們只需要有選擇的還原自我，這種基於紀實風格的拍攝，就是電影對於殘疾人主體最真實的表達方式。總之，這些真人真事的選取，包括非專業殘疾演員的使用，都在強調電影敘事時的一種真實來源，這也意味殘疾人終於從象徵界走了出來，探索著他們在普通社會中的主體身份。

（二）健全人建構的殘疾人主體

但是在殘疾人主體性逐漸浮現的同時，實際上我們却不可避免地被帶入了一個由健全人設立的圈套之中，因為從這些創作者的總體特徵來看，他們都是

⁵⁷ 李彬，〈詩意導演，率性情懷——導演霍建起訪談〉，《北京電影學院學報》（2003年第6期），頁82。

非殘疾人，甚至《漂亮媽媽》的導演孫周在訪談中曾坦言自己拍電影之前都未接觸過殘疾人。所以，基於創作者本身而言，他們其實缺乏對殘疾人生活的真實了解，那麼由這樣一群「非殘疾人」建立並維持的殘疾人形象，在很大程度上會出現健全群體對殘疾群體的主觀想像，那就意味著他們描繪出的並非是一個真實的殘疾人世界，而是以主流視角為基準的「殘疾人的世界」，正如王國維所說「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩」。由此，這些電影中殘疾人顯現的主體性就變成了基於健全人視角呈現出的「偽主體」，這也是殘疾人電影在轉型期表現出一個最突出的特點。

1、健全人形象的主導的殘疾敘事

《漂亮媽媽》的導演孫周在一篇訪談里闡述過他對於這部電影人物勾畫時的一些想法，他說：「這個劇本是為鞏俐量身定做的，選擇其他人物時我們覺得殘疾孩子可能更有意思一些。因為殘疾孩子更典型，他沒有語言，所以行為就會更多，從電影這個角度來看這樣顯然會更豐富。」⁵⁸當然從片名也不難看出來，整部電影敘述的主體都是圍繞孫麗英這個角色展開的，她作為影片的敘述者，當她開始以她的角度、用她的語言以畫外音的方式向觀眾介紹故事背景的過程中，實際已經植入了健全人的價值觀。所以，在影片《漂亮媽媽》中，殘疾孩子（鄭大）的角色只是充當著「敘述的假肢」⁵⁹的作用。

很多的批評家都指出了這部電影中缺乏對殘疾問題的關注，鄭大不僅是影片中主流社會的「他者」形象，同時他也是導演塑造角色時的「他者」形象。雖然全片是以鄭大考學這一事件作為故事的切入點，但是正如導演自己所闡述的，影片在著力地刻畫孫麗英這個母親的形象，導演的鏡頭並未對準鄭大自我爭取身份認同的過程，而是聚焦在她的母親為他爭取主流社會身份認同的過程。鄭大這個角色成為「苦難」或「考驗」的符號化象徵，並被充分地施以設障的功能，使得孫麗英平凡順遂的人生由於鄭大的殘疾而開始變得沈重，因為丈夫不接受殘疾的孩子，所以她選擇離婚；因為正常的工作無法照顧鄭大，她選擇辭去工作；用於維繫生活的地下書攤，也因為鄭大的耳聾錯過了躲避城管的時機，使得生活失去了最後的保障；在所有的劇情設置中，都以鄭大的殘疾作為

⁵⁸ 許江，〈殘疾人的題材不會過時〉，《三月風》（2005年第11期），頁18-19。

⁵⁹ Sarah Dauncey, "Breaking the Silence? Deafness, Education and Identity in Two Past Cultural Revolution Chinese Films" pp.86-99.

推動情節的衝突點，將生活的磨難進行層層疊加，以此來凸顯孫儷英母親形象的不易，從而達到渲染同化情緒的電影效果。尤其在這一過程中，影片為了加強鄭大的烘托作用，刻意放大了他因為耳聾所產生的生活障礙，有意地突出邊緣人物苦澀生命的體驗，忽略了對他真實形象的探索，也忽略了他作為一個真實殘疾人的主體性。

電影《無聲的河》跟《漂亮媽媽》相反，它講述的是一個健全人進入到殘疾人群體的故事，雖然導演花了大量的筆墨去刻畫不同的殘疾人形象，似乎想極力的還原一個真實的殘疾人世界。但是，這些殘疾人的人物性格是貧血的，每個聾人孩子身上只挖掘了淡淡幾筆，他們擁有的只是基本的個體輪廓，却缺乏豐富遞進的精神填充，每個故事都是還未等充分展開就倉促的結束。而且這些故事之間呈現出的狀態是並列而分散的，比如電影中敘述了張徹想當警察的故事，劉艷為當明星而去影樓拍寫真的故事，薛天南想學畫却最終未能如願的故事，這些故事之間都是獨立的，這幾個主要的故事之間也沒有聾人群體的交互。他們都各自成為一條單獨的故事線與劇中唯一一個健全人文治進行單向聯繫，也就是說文治成為了貫穿這部電影的主線，只有通過他才能將這些零散的故事連串成一個整體。所以，整部電影雖然是在刻畫殘疾人的形象，但是健全人文治才是導演力圖強調的中心人物。

此外，影片在敘述手段上穿插著隔離感明顯的無聲字幕，文治充當著無聲字幕的敘述人，引導觀眾進入規定情境，這個故事就成為了健全人講述殘疾人的一則寓言，這種敘述的間離效果也使得觀眾無法融入到殘疾人的社群之中，殘疾人本身的屬己體驗在一定程度上被遮蔽了，反之則以一種觀察者的視角來看待這個故事，實則是加深了正常人的視角。

2、獲得健全社會的身份認同

《漂亮媽媽》和《無聲的河》這兩部電影都是關於殘疾人教育方面的影片，雖然一個是殘疾個體向健全群體的融合，一個是健全個體對殘疾群體的教育，但其實二者都是用教育的方式試圖得到健全社會的身份認同。這兩部影片中的殘疾人都是「學生」或者是「子女」，「家長」和「老師」則是負責教導他們的健全人形象，這種身份的設定頗值得玩味，它印證著主流社會對殘疾人的集體無意識——本質上認定這兩個群體地位之間的差異，並以健全人的標準作為差異之間的主導。

在《漂亮媽媽》中，鄭大是影片中唯一一個殘疾人，所以他處在一個由健全人編織的強大的社會網絡之中，他別無選擇，只能融入其中，成為一個「正常」的個體；「融入健全社會」也成為了劇情發展的源動力，母親孫麗英認為上健全人的學校，跟健全人一樣說話，才算是接受了「健全的」教育，因為在她的觀念中：「跟正常孩子在一塊，他長大就不一樣啊」，這句話間接地拔高了健全人所處的地位，把殘疾人的身體連同文化都放置在了弱勢的一方。鄭大作為電影中唯一一個殘疾個體，他完全陷入了健全群體的價值評判之中，但其實這是一種差異群體之間的評判，它並不代表著公正和平等，母親孫麗英在試圖彌合鄭大和健全人差異的過程中，其實是以另一種方式來強調他的不同。

在強調健全人身份認同方面，《無聲的河》中也表現的十分明顯，導演設製了一場戲，就是讓聾啞的女孩們去參加舞蹈比賽，他們在沒有被健全人發現的情況下，克服了聾啞的障礙，獲得了健全人比賽中的第一名。這個故事的設置充滿了健全人的主觀價值觀念，因為這個冠軍是具有文化象徵的，他是一種來自於健全社會的價值評判，導演意圖用這場比賽超越健全／殘疾之間的分野，用冠軍的標識來完成殘疾人身份在健全人社會中的認可。導演在做這樣嘗試的同時，其實明顯帶有著健全人的主觀性心裡。胡克也批評了這場戲的劇情設置，他說：「編導不必按照健全人的標準要求她們，應力求要找到展現聾啞人內在精神的表現方式。」⁶⁰因為殘疾人，尤其是聾啞人，他們是存在一套完善的文化體系的，Paddy Ladd（派迪·拉德）也在其著作中證實了這一觀點，他說：

「聾人文化不僅存在，而且是一個完全成熟的文化，而不是亞文化，我們之間的障礙主要是源於話語體系的異同」⁶¹所以將健全群體的文化標準強行施加在聾人群體之中，是有失偏頗的。在這裡，可以將其與西方的一部相似電影進行比對，從中就可以窺視《無聲的河》在身份探討中所呈現出的不足，在由義、法、瑞合拍的紀錄片《聾子的國度》（1992）中，影片著重還原了聾人群體之間日常生活，他們擁有完善的交流系統，健全人在影片中的缺失並未影響聾人群體文化的完整性，導演紀錄了在他們文化體系中完整的生命體驗的和價值情感。

⁶⁰ 胡克，〈有益的探索——簡評「無聲的河」的編劇〉，《當代電影》（2001年第3期），頁4-6。

⁶¹ Paddy Ladd, *Understanding Deaf Culture :In Search of Deafhood* , (UK: British library Cataloguing in Publication Data,2003), pp.34.

這部電影以紀錄片的形式強調了對聾人世界的真實展現，雖然他們與健全社會是存在差異的，但是這並不影響他們是完整的。

除了教育類電影中殘疾人所必要經受的來自健全社會評判，在愛情電影中殘疾人也不例外的在追求著健全社會的主觀認同，《贏家》中有一場戲是常平幫陸小楊送煤氣罐，導演在這之前做了敘事的鋪墊，將「送煤氣罐」這個行為視為他獲得准丈母娘認可的一個途徑。所以對於常平來說「送煤氣罐」就等於得到「健全人的認可」。但是這個簡單的事情因為出現了意外而變得複雜起來，電梯壞了，所以常平要將煤氣罐扛到 15 樓，在這個過程中，導演用了虛晃的鏡頭來展現常平的精疲力竭，他殘疾的腿其實已經完全無法支撐這樣長時間的負荷，但是他為了獲取認可從而「克服損害」，用超越常人的耐力來獲得健全人對其身份的肯定，以這種方式聲稱自己真正「正常」。但是，在這一過程中，他其實是在逼迫自己達到某種更大的、超現實的自我，從而被導演囚禁在了健全人為他搭建的身份認定的牢籠之中。

（三）健全視角的「補償」心裡

這一時期，導演們在試圖擺脫殘疾人的污名時，又不自覺的對他們實施著另一種來自健全社會的集體補償心裡，這種補償心裡在他們看來是對殘疾人進行樂觀地、積極地探索，但是這種探索往往使得導演將角色塑造又偏頗到了另一邊，使得殘疾人形象很容易成為「健全人」傾瀉同情心的道具，在角色塑造上過於理想化。

1、殘疾人形象的美化

在福柯看來，「身體形象是社會化了的身體美，追求身體美的過程實際上就是身體被社會文化形塑的過程。」⁶²那麼電影在追求「殘缺美」的過程中其實也是以健全人的社會文化形塑殘疾人的過程，是健全社會給予殘疾人的「積極信號」，這種「積極信號」展現出的首要特點就是美化殘疾人形象，但其實無論美化抑或醜化，究其根源，二者都是同質的，是一體兩面的悖謬和統一，他們都忽略了殘疾人本質上的特性，夾雜了健全人主觀性的不真實的想像。

⁶² 克里斯希林（Chris shilling）著，李康譯，《身體與社會理論》（北京：北京大學出版社，2010），頁 145。

身體是影像最直觀的輸出方式，「美化」殘疾人形象的首要標準就是美化它們的身體形態。所以我們看到無論是《黑眼睛》中的陶紅，還是《幸福時光》中的董潔，或者是《贏家》中的紹兵，他們的扮演者都是青春、漂亮、俊朗的演員。並且導演在塑造這些殘疾形象時，弱化了他們身上的殘疾標識，陶紅扮演的丁麗華和董潔扮演的盲女孩都是盲人形象，但她們的眼睛看起來純潔明亮，外在的形態上與健全人並無任何的差異，這其實是背離「盲人」真實性特點的。另外，他們在拍攝手段上也缺少盲人電影中普遍使用的「通感視覺」效果，使得觀眾很容易從盲人角色上脫離，在電影《黑眼睛》的評論中就出現過這樣的觀點，他說：「陶紅那美麗倔強的眼神，真的無法相信她是盲人。」⁶³這也意味著在某種程度上，殘疾扮演者外形的美化影響了殘疾電影真實性的表達。

尤其是在殘疾運動員的塑造方式上，《黑眼睛》和《贏家》的導演們不約而同的選擇跑步運動員作為電影的主角，因為奔跑是展現肉體之美的最佳姿態。他們在訓練期間，順理成章的裸露出常被衣服遮蔽的健美身體，他們奔跑的過程中完全呈現出軀體「力」與「美」的張力。甚至在《贏家》的影片開頭導演著力描繪了常平去追出租車幫陸小楊討回公道的畫面，他超越常人的奔跑速度和靈活的奔跑姿態都表現出健碩有力的身體特徵，即便是殘疾運動員也未免顯得過於失實。這樣的角色塑造都帶有一種主觀的美化色彩，導演們強烈的感情投入，妨礙了真實的知識生產，缺乏了殘疾人形象塑造上的紀實性和普遍性。

2、殘疾人形象的文化返助

在王一川的理論中他把健全／不健全群體之間的文化交流分為兩個類別：分別是「文化施予」和「文化返助」，他認為「文化施予」即「在文化交換中的施動者只是正常人，而非正常人只能單方面地和被動地獲益」⁶⁴，「文化返助」則是：「非正常人反過來和返回來幫助正常人」⁶⁵。在這一定義中，似乎以非常人的視角為基準，闡釋了兩個群體之間文化交換的關係。但是，在這樣的定義中，實則已然包含了某種強弱差異，因為無論是「施予」或者「返助」都在強調一種「不對等」的社會身份，它是不同於平等群體之間「幫助」這一概念的。

⁶³ 《黑眼睛》豆瓣短評 https://movie.douban.com/subject/1307321/comments?sort=new_score&status=P，2011年5月17日。

⁶⁴ 王一川，〈非正常人對正常人的文化返助〉，《當代電影》（2001年第3期），頁17-19。

⁶⁵ 王一川，〈非正常人對正常人的文化返助〉，頁17-19。

所以，健全人「補償」心裡的另一種表現方式，就是讓殘疾人為健全人提供幫助，在相互的文化交換中佔據主動權，這似乎是打破偏見的一種表現方式，但實際上却增強了影片中健全視角的主觀想像。因為在畢宇飛的小說中曾寫過一句話：「盲人對待健全人，就像健全人對待神，是敬鬼神而遠之。」⁶⁶雖然這是對於盲人心裡的描述，但它實際上反應了殘疾群體和健全群體間的真實關係，從殘疾人的角度來說，他們之間的交互是非常謹慎的，他們之間的關係更像是一個國家中的不同民族，兩個民族間必然有聯結，但也因為文化體系的不同而很難進行深入的融合。可是這一時期的電影却在刻意塑造殘疾人和健全人之間深層次的交流關係，並且為了達到殘疾人心靈的「美化」作用，將殘疾人的「文化返助」作為慣用的手段之一。

在電影《無聲的河》中，導演在刻畫文治與聾人學生的關係時，力圖構建出一條重要的主線，就是聾人學生對文治的幫助。首先在人物關係的設計上，以一個不會手語，沒有與殘疾人接觸過的大學畢業生文治擔任聾人學校的老師，這一構想本身就存在著很大的疏漏，是非常失實的。所以在他擔任老師的過程中，他需要聾人學生教他運用手語表達，解決溝通障礙，這是聾人學生對文治的第一層幫助。隨後，有音樂夢想的文治因為嗓子里的息肉無法繼續唱歌，他摔斷了吉他，聾人學生集體湊錢為他買了新的吉他，幫助文治完成音樂理想的重塑，影片以新的吉他作為文治精神的支撐，這是屬於精神層面的第二層幫助。最後，聾人學生給文治拍攝了一部關於他的音樂電視片，並寄給了唱片公司和電視台，幫助文治完成了他的音樂夢想，這是聾人學生對文治最高理想訴求的幫助，改變了文治的人生軌跡。影片試圖憑藉這種由淺入深的援助模式加強殘疾人「文化返助」中的主導地位，從而推翻「有能力的人作為救助者」這一文化表徵，將殘疾人和健全人的社會身份基準進行調整，有意拔高了殘疾人與健全人相處中的地位。但究其本質則是以一種間接的方式認同他們之間的不平等關係，然後站在健全人的視角上，試圖通過他們認為理想的方式，對殘疾人群體進行一種補償。

⁶⁶ 毕宇飞 著，《推拿》（北京：人民文學出版社，2010），頁 235。

總結

這一時期導演對於殘疾人形象的塑造做出了很多積極地嘗試，殘疾人形象的主體性開始凸顯。但是，在這一過程中多數影片在主題上却又陷入了一種「他者」的敘事，成為了一類關於主流視角紀實的「殘疾人影片」，他們賦予了殘疾人形象以輪廓，却沒有給予殘疾人形象以精神，就像畢宇飛說的「我們急於擺脫紅色意識形態，却沒有意識到文化的重建，更沒有意識到人是有靈魂的。」⁶⁷中國殘疾人電影對於「人」本質的探索仍舊是不完整的。

第四章、消費的身體：殘疾人形象的精神出口

進入 21 世紀後，西方的現代化以縱向的跨越和橫向的並存向世界傳遞著它們的文化與思想，在這一時期，殘疾人的社會身份出現了一個本質性的變革，他們終於在國際話語中擺脫了「異常」的污名，在 2001 年世界衛生組織（WHO）推出的《國際功能、殘障與健康分類》（ICF）中，殘疾已經「摒棄了正常／異常二分法，將所有健康狀態平等地置於『殘障－健康』的維度之中。」⁶⁸中國殘疾人政策在這種國際思潮的推動下，也開始「要求殘疾人享有正常群體的基本權力，使得殘疾人社會政策的基本訴求是『正常化』而不是『特殊化』」⁶⁹，這也意味著，中國終於以官方的形式確立了殘疾人社會身份的平等性。

也在這一時期，中國的電影在經濟的快速增長與文化的大眾性轉向下步入了消費時代。消費時代興起，使身體成為了電影表達的主體，同時也成為了最本質的消費品，「以身體感性解放為語境的視覺文化在後現代主義時期大放異彩，因為身體是被文化塑造的，透析身體文化成為了窺視人類隱密活動的新途徑。」⁷⁰所以，裸露的身體成為了視覺的主題，呈現出它的獨特魅力，商業片對準了它背後的慾望能指，挑動著觀眾的力比多情慾。而受後現代性影響的導

⁶⁷ 畢宇飛，〈牙齒是檢驗真理的第二標準——關於社會價值觀的對談〉，《推拿》（北京：人民文學出版社，2010），頁 325。

⁶⁸ 鮑雨、黃盈盈，〈從偏差到「體現」：對「殘障」意義的社會學理解〉，頁 57-64。

⁶⁹ 楊立雄，〈中國殘疾人社會政策範式變遷〉，《湖北社會科學》（2014 年第 11 期），頁 42-47。

⁷⁰ 李珈馨，〈1988—2013 年中國新媒體藝術中的身體關注〉（北京：北京服裝學院碩士論文，2014），頁 32。

演們則秉承著「讓身體重享自身的肉體性，讓身體栽植快感內容」⁷¹的宗旨，將裸露的身體視為消費關係中人性根本的表達，他們認為「現代人生命原驅力的喪失，正是和遮蔽、壓抑有關，現代人的羞怯、封閉、萎靡可以說正是這種遮蔽的結果。」⁷²所以一部分導演開始將袒露的身體作為精神狀態的能指。「性」與「暴力」這種來自原始身體的張力表達成為了影像中精神本質的展現渠道。

那麼對於殘疾人電影來說，它迎來了殘疾人社會意識的改善，又身處消費時代對於身體的慾望書寫，所以電影創作者們迫切的想要用「身體」對殘疾人群體展開精神訴求的表達，運用「性」與「暴力」的本質張力為殘疾人的靈魂發聲。

但是，這也意味著殘疾人群體在社會上剛剛為自己找到話語權時，就被帶入了身體奇觀搭建的陷阱消費之中。不可否認，這些嘗試為我們部分還原了殘疾人的真實形象和精神狀態，使得他們在銀幕上終於敞開了內心的隱密世界。但是，在這一過程中，殘軀的身體似乎又成為一種新的手段，被當成消費社會的消費工具。

（一）《推拿》——存於殘缺肉體之中的完整靈魂

《推拿》是獲得很高讚譽的一部殘疾人電影，它為我們還原了殘疾人的內心世界，這部電影秉承著婁燁導演一貫的風格，延用著用性和暴力揭示著人之內心的真實和隱密。不同於用健全人的「視角」來審視殘疾人，《推拿》則將觀眾完全放置進一個殘疾人的世界，所以他們不再是一個只協帶著殘疾軀殼的輪廓，而是擁有了靈魂表達的獨立個體。

1、始於肉體的盲人之愛

對於婁燁來說，「愛」與「性」是它表達文化、表達人性的重要通道，他善於運用這樣的方法來探索人物的本質，比如電影《頤和園》中運用大量的性愛場景來呈現愛情關係的糾葛與博弈；電影《花》中，則以女主角的性愛經歷展現她的情緒的變化與慾望的本質。婁燁說過：「性或者愛情看起來是很隱私，

⁷¹ 汪安民著，《身體、空間與後現代性》（南京：江蘇人民出版社，2006），頁194。

⁷² 葛紅兵、宋耕著，《身體政治》，頁13。

甚至不大的事情，特別局部的東西，但是從它開始，可以延伸到很多問題，看到人性的東西，看到社會背景的東西。」⁷³

所以，愛情成為了《推拿》中展現人物形象的關鍵，因為正如婁燁所說，愛情是人與人之間輸送感情的重要通道，處於愛之中的人，往往將內心最炙熱和最真實的情感體驗依託愛情的形式進行輸出，在這樣劇烈的情感碰撞中，人物的形象便擁有了靈魂。而「性」是《推拿》中表現人物愛情的重要載體，相對於健全人，盲人的「性」更加體現出一種精神上的互動。因為盲人是看不見的，他們的「看」是要通過「觸摸」來完成的，而且它要比單純的眼神交換更直接、更可感。所以對於盲人來說，性愛的過程，是兩個人眼睛、身體和心靈的共同交換過程，是人物性格最本質的還原。在《推拿》中，導演運用了「性」的這一特性，通過「性」的方式塑造兩個鮮明而異同的人物形象：小孔和小馬。

(1) 作為愛情關係轉譯的「性」

首先，對於小孔來說，婁燁將「性」作為她愛情關係的表達，透露著她的情感變化。第一次小孔和王大夫之間的「性愛」被小孔視為一種愛情儀式的完成，小孔用「性」表達著她對愛情關係的完全確認。她跟隨著王大夫私奔到南京，在他的家中完成了他倆的第一次性接觸，小孔的表現是主動的，她希望這次「性儀式」能為他們私奔的關係正名，她希望借助這種肉體的交流，完成對彼此心裡的認定。所以，在這之後，小孔才會問王大夫：我們是幾個人？她說：「你要記住，永遠記住，我們是一個人」。導演通過這次性交流的過程傳遞著兩個人愛情關係的穩固。

然而，在影片中他倆的第二性愛過程，則隱含著王大夫和小孔之間衝突的爆發。相比兩人「第一次」的和諧經歷，第二次的性愛體驗則顯的倉促又凌亂，因為他們不得不趕在同事下早班前完成，所以整個過程都透露著一種缺乏次序的慌張。婁燁在其中特寫了兩個人胡亂散落的衣服，畫外音也不停地喊著「衣服、衣服」，有意的突出衣服的作用。因為對於盲人來說，脫衣服的次序是很重要的，這往往是他們內心平穩秩序的一種體現⁷⁴。導演對於衣服的強調，

⁷³ 譚政著，《觸探光影深處》（北京：中央編譯出版社，2016），頁 245。

⁷⁴ 在脫衣服這件事上，盲人通常有著他們嚴格的次序，畢宇飛的小說中說明了這一點：「盲人有盲人的麻煩，到了脫衣服上床的時候，一定要把自己的衣服料理的清清楚楚，脫一件，整理一件，擺放一件。最下面是襪子，然後，褲子，然後，上衣，然後，毛衣，然後，夾克或者外套。只有這樣，起床的時候才有它的秩序，只要按部就班地拿、按部就班的穿就可以了。」

就是想通過衣服秩序的混亂表達內心秩序的混亂。王大夫在做愛結束後對小孔說：「我想把結婚的錢借給弟弟，先不結婚了行嗎？」小孔隨即產生了一種焦慮和恐慌的情緒，她開始抱怨：「我都成這樣了誰還要我啊，我千里迢迢跑到南京來你還說不說人話？」小孔心裡原本對於王大夫的確認，對於兩人之間穩定婚姻關係的確認都隨著他倆這次短暫的性交流儀式，被改變了。

（2）作為感知愛情途徑的「性」

「性」的作用對於《推拿》中的另一個人物——小馬來說也是至關重要的，婁燁將「性」作為他愛情的感知器，作為他認知愛情的一個重要渠道。婁燁說如果把沙宗琪比做一個體制的話，小馬應該算個自由主義者，他正是在這種自由的尋找中，完成對愛情的確認，也完成對自己的確認。他的愛是由小孔開始的，他倆在集體宿舍中的第一次接觸，導演就在張一光玩笑中隱喻了某種情慾的味道，張一光問嫂子：「哥哥嫂子光著身子擁抱，打一成語，哪四個字？」，大家都猜不到，他自己解了迷：「凶（胸）多吉少」，在大家的一片哄笑聲中，小孔和小馬開始打鬧，打鬧的過程中，小馬摸到了小孔的乳房，九歲就失去母親的小馬，似乎受到了一種「俄狄浦斯式」的感召，因為母親是他在明亮世界中看見的最後一個人，也是最親密的人，於是他在和小孔身體接觸的過程中，摸到了小孔乳房，彷彿嗅到了一股母親的氣味，也由此開始產生一種源於母親式的「愛」，這個突如其來的溫暖身份使得小馬誤以為是愛情萌動的象徵。

但是他沒有和小孔產生愛情，他在張小光的介紹下認識了洗頭房的小蠻，他對於小蠻的認識是由性開始的，在洗頭房的第一次性經歷，讓他打開了身體感受的另一個通道。在意喻他們完成性愛的過程中，導演借用了一場大雨，澆濕了樹葉，澆濕了街道，澆濕了沙宗琪，就彷彿大旱後的一場甘霖，小馬的身體和心靈都被小蠻浸潤著。雨停後，電影鏡頭直接切換到小馬和小蠻一起逛街的場景，他們從洗頭房走進了生活，他們的關係也由洗頭房走向了生活，不再是妓女和嫖客，而是兩個彼此相愛普通人。所以，黨在小馬再次去洗頭房的時，導演用他和小蠻接吻，代表著他們心中愛情的完成。

小馬是一個後天型盲人，他見過世界，但在長時間的黑暗中又遺忘了世界，所以他對這個世界的認知是模糊的，這在一定程度上造成了他對自己愛情的認知也是模糊的。他在小孔身上感受到愛，他在小蠻身上得到愛，他從「感受愛」到「確認愛」需要一個認識的過程。但黨他踢開小蠻接客的房門，開始維護

「性關係」中的專一性時，也就意味著他認清了自己的愛情。所以，導演將這場戲作為小馬復明的關鍵轉折點，在經過嫖客的毒打後，小馬復明了，他再一次看清了這個世界。並且在影片的最後，導演用攝像機代替了小馬的主觀視角，將鏡頭逐漸推進小蠻，對小蠻的外貌進行特寫，意喻著在小馬對小蠻的觀看過程。在最後一刻，他笑了，因為他終於在小蠻身上看清了、確認了自己的愛情。

在這兩個人物的塑造上，導演都以「性」作為他們情感傳遞的出口，同時也將「性行為」作為他們情感轉折的通道，在塑造他們對於性的不同認知上，展現出兩個盲人的人物個性和心緒變化。但是不可迴避的一點是，導演在一部影片中設置如此多的性愛場景，他也在試圖激發著觀眾潛意識的慾望，而非單純的精神狀態的表達。

2、撕毀肉體的盲人尊嚴

運用身體的暴力凸顯人物個性是婁燁電影的另一個特點，他想借用暴力的不同呈現方式來「暴露人性，暴露社會」。比如《浮城迷事》中的撞車殺人事件，《蘇州河》中的綁架殺人事件，他從不介意在鏡頭前呈現這種赤裸裸的殘暴和血腥，他將人物的內心創傷以暴力的極端表現方式來獲取觀眾的感受認同。那麼在《推拿》中，導演則將「暴力」與殘疾人內心最維護的「自尊表達」連結在了一起，因為原本「對身體的意識就是與自尊緊密交織在一起的，是難以區分開來的。」⁷⁵所以影片中盲人的身體，正是他們對於自我尊嚴防衛的最後戰場，是他們與普遍社會認知中膽小的、自卑的，缺乏抗爭能力的弱者形象的反抗。

首先《推拿》的片頭就是小馬割頸自殺的場景，噴薄的鮮血從一開始就顯現了尊嚴於他而言的重要性。他失去了眼睛，失去了成為一個完整的人的必要工具，這使他從此成為區別常人的另一類人，從而形成了對自我尊嚴的一種損害，而自殺便是他選擇維護尊嚴的工具。所以小馬脖子上那道疤痕就成為了他爭奪尊嚴的符號化象徵，形塑了他視自尊為生命的人物性格。在這一性格的原驅力下，小馬不僅重視維護自己身體的尊嚴，他同時也維護著愛情的尊嚴，在他在和小蠻相愛後，他從心裡就摒棄了小蠻妓女的身份，確立了小蠻愛人的身

⁷⁵ 卡爾·B·荷姆伯格 (Carl B. Holmberg)，吳燕譯，〈姿態、身體形象與性玩具的時尚〉，收入汪民安、陳永國編《後身體：文化、權力和生命政治學》（長春：吉林人民出版社），頁323。

份，當他知道小蠻去接客時，他對愛情尊嚴的維護使他不顧一切的踢開了嫖客的房門，從而遭到了一場殘暴的毒打。這是他在割頸自殺後身體受到的第二次重創，但這兩次重創都與「維護尊嚴」這一命題緊密相關。導演想借助「暴力」所帶來的極致感官體驗，讓觀眾感受到小馬內心情緒的強烈震顫，使觀眾不自覺地形成對小馬這一人物性格的基本認知。

《推拿》中的王大夫一直是一個和善又體面的人，但是體面之下，往往是懦弱的表現，而當懦弱的隱忍積攢到一定程度時，就又會出現強烈的爆發。切腹就是他的爆發，就是他對自己懦弱形象的抗爭，也是他對自我尊嚴的維護。在切腹這場戲之前，導演設置了一個關鍵而微小的情節促動他情緒的激化，在這場戲中，王大夫從銀行取出將要幫弟弟還債的錢搭出租車，當他謹小慎微地詢問出租車司機時，出租車司機的態度蠻橫又急躁，而當他終於一改往日的體面形象以強硬的態度要求司機下車給他開門時，王大夫發現他反而獲得了尊重，司機開始以恭維的態度詢問他：「老大，去哪兒？」這場戲展現了盲人內心的敏感神經，在語言交互的過程中他發現暴力才是維護尊嚴的最好方式，而不是假意順從的體面表演。所以回家之後，他決定為他的尊嚴而改變原初的選擇，他將取出的錢藏進了冰箱，拿出刀脫下外套，將赤裸的肉體用刀切割的遍體鱗傷。他切腹的行為，是他強烈尊嚴的公開展現，他一邊劃傷自己，一邊說：「討飯，我們也會，但是我不能，我們也有一張臉，我們要這張臉，我得拿自己當人」，殘疾人的自尊，殘疾人的主體意識這一刻都呈現在了王大夫血淋淋的傷口上。切腹的行為最終讓健全人退縮了，和出租車司機一樣，他用暴力的方式在健全人的世界維繫了他一直想獲得的體面，導演將這一場景血腥的還原在銀幕前，他借用可感的血的意象表現著王大夫對尊嚴渴求的慾望，在鏡頭前噴薄而猛烈飛濺著。

3、被放大的愛與疼痛

《推拿》為我們展現了殘疾人形象的複雜性，它賦予每一個人不同的形態、心態，又讓他們在盲人與盲人，以及盲人與健全人的碰撞中產生交流、變化，使得殘疾人的形象豐滿而立體。但是，不可否認的是，婁燁對於這些形象的表達顯得過於極致和壓抑。沙宗琪中的每一個盲人都與「性」和「暴力」有著千絲萬縷的聯繫，小馬的割喉，王大夫的切腹，沙復明的吐血，都紅的斷指；其中又纏繞著社會邊緣人物在封閉空間中的多重三角關係。《推拿》在展現這些

盲人形象的愛與痛時，都是放大的愛與痛，極致式的愛與痛。在它走向極端時，也就走向了真實的反面，導演婁燁在這部影片中將所有邊緣的人物聚合到一起（盲人，妓女，黑社會），又以他們為主線突出著感情的極端表達，他在還原殘疾人物的同時，實則也在爭奪消費主義的市場話語，以此成為影片的噱頭，引導公眾的目光。

在推拿的演員訪談錄中，曾採訪過扮演張一光的扮演者穆懷鵬，他在訪談中說：「我就想把殘疾人陽光的一面展現給大家，讓大家通過這部電影，看一看真正的盲人演員是什麼樣的。」可惜，張一光這個角色在電影中的筆觸並不多，但是，從中我們也可以窺探到，盲人的世界不只是愛與疼痛，更多的是同健全人群體一樣的平凡的、却也是精神迥異的個體。

（二）《遙遙晃晃的人間》——殘疾女詩人的靈魂書寫與身體消費

《遙遙晃晃的人間》是范儉導演根據中國殘疾女詩人余秀華的故事拍攝的一部紀錄篇，紀錄片不同於電影，它是對一個真實人物有選擇的紀錄和還原，如果說電影主題的表達是倚靠故事情節的推進，那麼紀錄片主題的呈現則取決於其視角的選取，所以它始終存著在對人物的「塑造」。導演在這部紀錄片中用余秀華陷於困境的「殘缺」身體對比她強烈的「性」解放意識，從而塑造了這個充滿張力的人物形象。但是，影片在利用這種張力表達內心情感之時，似乎也存在著過度消費的嫌疑，利用余秀華本身協帶的「性」話題，把這個已經站在風口浪尖的「殘疾女詩人」進一步推向洶湧的話題爭議之中，並在電影宣傳中放大了影片的「性」意象，以此引導大眾的輿論視角，博取廣泛的關注度。所以，《遙遙晃晃的人間》這部影片主題展現出的「殘疾」與「性」之間的關係，即是詩人靈魂的書寫，也是身體奇觀的消費。

1、用靈魂書寫「性」的殘疾女詩人

導演在接受採訪的時候曾說到：「在余秀華身上，他不想展現中國，他想展現這個人，展現她的人性。」這種人性的展現在紀錄片中的體現方式就是選擇她身上最具代表性的標籤作為人物勾畫的基礎，那就是：「殘疾」和「性」。這二者一個是她的「身體」，是她外在形態的明顯特徵，是她不能改變的本質，是她現實生活的困境；一個是她的「靈魂」，是她內心中最私密的部分，是她情感的表達通道，是她企圖衝破「現實」的慾念和渴望。這種靈魂不甘被圍侷

於殘缺身體之中的張力，塑造了她的複雜立體的人物形象。在她的詩里，在她的婚姻里，在她的生活里，都是這二者之間的無法彌合為她帶來的虛妄與掙扎，所以導演就以「性」作為切入點，作為余秀華殘缺身體的「靈魂」表達。

裸露而大膽的詩是余秀華「性」標籤的來源，它以一首「穿越大半個中國來睡你」迅速成名。在這部紀錄片中導演有意給余秀華的詩做了留白，詩歌是意象，電影表達也是意象，所以在電影的敘述中，穿插著詩與景結合的空鏡頭，而這其中多數都帶有著「性」意味：「無非是兩具肉體碰撞的力，無非是這力崔開的花朵，無非是這花朵虛擬出的春天，讓我們誤以為生命被打開」。她的詩雋永細膩，在訴說性的時候，又帶著緩慢的疼痛和憂傷。電影在描述這首詩時，將鏡頭定格在一片空寂的海灘，夜晚深藍的海與天凝結出一片憂鬱的顏色，只有白色的浪花在沙灘邊起伏。這裡的「水」是性，是內心情感的驚濤駭浪，寂靜幽藍的海灘是「心」，是炙熱情感下內心的孤獨。余秀華的內心渴望著被愛，可是現實中身體的殘疾讓她的愛情成為了悲劇，她沒有選擇愛人的權力，正如她說：「切膚之愛，靈魂之愛我都沒有，但哪個女人不想要愛情呢？」她的婚姻是母親為她做的安排，她的婚姻沒有愛情，丈夫也長年在外打工，她的身體和她的靈魂在這段婚姻里都是孤立無援的。在沒有愛的婚姻里她想極力的擺脫，但當她終於如願以償時，離婚的自由也沒能把她從寂寞的虛無中解救出來，她走在麥田中間的小路上，金色的麥子隨風蕩漾，把她的背影映襯的渺小而孤獨。這時電影畫面配上了余秀華的一首小詩：「在月光里靜默的麥子，它們之間的輕微摩擦，就是人間萬物在相愛了」，人間萬物都在麥子里相愛了，唯獨她是這「萬物摩擦」中的孤獨個體。依舊充斥著赤子之心的對「性」的渴望，也依舊是被身體箝制著慾望的淒涼。

2、「性標籤」之下的反叛者

導演在紀錄余秀華對婚姻的反抗過程時，著重描繪了她身上的「性反抗」意識。在成名之前，她的身體一直遭受著傳統道德的綁架，她的婚姻是她母親的臉面和名聲，所以她的母親無視她的感受，拼命地維繫這段婚姻，把她囚禁在農村傳統的「父權」秩序中。丈夫和她的感情雖然有名無實，但是作為入贅的女婿，他也絕不同意離婚，她似乎又遭受到了「夫權」的壓制。導演在紀錄片中詢問了丈夫他倆性生活的狀態，她的丈夫尹世平說：「我在外面打工，一年回來一次，說點醜話，晚上夫妻同房的話，她說拿錢來 500 塊，我說這麼貴

啊，還是夫妻啊，她說不拿錢不准碰。」她用拒絕和丈夫發生性關係，來表達她對婚姻的反抗，這是她潛意識中「性反抗」的起點。所以，作為一個反叛者，她試圖為自己噴薄的慾望找到一個出口，她肆無忌憚的在詩里傳達著她的情感和愛慾，她把農村人閉口不談的「性」有意作為了自己的一種標榜，這種標榜正是她內心對於傳統秩序的反抗。

作為一個反叛者，余秀華成功了，她以此獲得了名利，這使得她更加肆無忌憚地利用著自己的「性標籤」。有人說她的詩是蕩婦體，她會馬上回擊：

「我就是個蕩婦怎麼了？」。她發現這個標籤，能增加她作為一個反叛者的底氣，成名給了她物質的砥礪，輿論的推手也施予她更多的勇氣，她享受著「性面具」為她帶來的種種好處，也最終利用這個「性面具」完成了對婚姻的反叛。但是「『性面具』在某種程度上既是女性解構和顛覆男權中心文化的一種策略，同時也是女性自我意識混亂、身陷主體性的困境而無力自拔的一種象徵。」⁷⁶她終於離了婚，擺脫了所謂「夫權」的壓制，她的母親也因為癌症去世，她也擺脫了「父權」的挾持，但她似乎沒有感受到顛覆的快感，她在自我救贖的道路上走的異常艱難，縱然她極力的扮演著一個反叛者的角色，但她對於身體的自卑，她生活的不性，都使她的內心謹慎而悲觀。權力的轉職讓她的地位看似高高在上，但是內心的秩序却早已土崩瓦解，就像她在紀錄片里說的：「我覺得很惶恐，好像不知道命運把自己在往哪個方向推，推的這麼高，會不會突然甩下來，會不會突然就粉身碎骨。」

3、「性」和「殘疾」構建的身體奇觀

身體是消費時代慾望書寫的主體，陶冬風在其《消費文化中的身體》曾說過：「可以略為誇張的說，消費社會的文化就是身體文化。」⁷⁷導演范儉在放映座談會時曾說：「余秀華身上有很多可以挖掘的点，比如：她和作協的關係，她和媒體的關係，她和家庭的關係。」但是，在《搖搖晃晃的人間》中，我們看到他選擇了「殘疾」和「性」的張力作為整部紀錄片的基調，而這兩個特點其實都兼具身體奇觀的表現。殘疾在中國的社會意識中依舊是一種「異常」的身體特性，而「性」又代表著身體最私密、最裸露的表達，它擁有著強烈的感官吸

⁷⁶ 曾勝著，《視覺隱喻——拉康主體理論與電影凝視研究》，頁 77。

⁷⁷ 陶冬風，〈消費文化中的身體〉，《貴州社會科學》（2007 年第 11 期），頁 43。

引力，所以「殘疾」與「性」的結合，就是一種身體奇觀的最大化展現，導演選取紀錄的這個角度就帶著某種潛意識的消費的行為。

並且，紀錄片《遙遙晃晃的人間》的海報設計，也明顯地表現出這種消費意識。在一片豔麗的紅色的背景中，一個裸體的、露著乳房的女人背臥在一片水面上，她前面倚靠著幾簇肆意生長的麥子。「紅色」是性的意象，「水」是性的噴薄，「麥子」是性的野蠻生長，裸體的女人和乳房更是赤裸裸的作為「窺癮」暗示的性表達，所以整個海報都在彌散著一種慾望的信息。這種有意對紀錄片中性意識的放大，是一個明顯的商業行為和市場營銷策略，協帶著赤裸裸的消費慾望。

總結

這一時期的殘疾人形象終於從一個初具人形的輪廓，變成了一個有血有肉的人。導演們都選擇把自己帶入到他們的世界，以他們的方式來表達情感。

《推拿》中的盲人，用身體探索著這個世界，他們有愛情，有尊嚴，有比健全人更細膩和複雜的情感。《搖搖晃晃人間》中的殘疾詩人余秀華，則用自己的「殘疾」和「性」書寫著世間最打動人心的詩篇。他們的身體是殘疾的，但他們的精神却異常的豐滿。雖然這一時期的殘疾人電影已經擁有了殘疾人的主體性，但是不可否認的是，導演對於殘疾人，仍舊持有一種消費態度，仍舊希望借助他們特殊的身體，表達特殊的情感和時代的痙攣。

結語

中國新時期電影殘疾人形象的創作，經歷了從啟蒙初期的政治符號隱喻到轉型時期嵌入健全視角的「他者主體」，乃至消費時代以身體的裸露為指涉的，殘疾個體的精神表達。在殘疾人形象的變更之中，它似乎為我們呈現出了一條歷時遞進的發展進程，它使得殘疾身體受權力支配的因素在逐漸減少，而屬於它本體性的，感性的一面則日漸突出。

但是，在這一過程中，我們也需要關注到它其實也是一個「祛魅」與「賦魅」不斷交織的歷程。第一階段強調國家身體的祛魅，却不自覺的以殘疾身體的賦魅作為手段；第二階段注重殘疾身體的政治祛魅，却又落入了健全社會主觀想像的賦魅當中；第三個階段終於迎來了健全視角的祛魅，但又走向了物質化的消費陷阱，使慾望的賦魅成為了新的神話。它們在不斷演變的進程之中，雖然一直嘗試突破前文化觀念的制約，走在不斷接近真實的路徑之中，但是，它們卻不斷製造著新的障礙，而遠未到達真實。

在越來越受後現代性影響的今天，身體似乎達到了前所未有的解放，但這並不意味著身體已然尋找到了它的內在本質，而是「越來越和自己的本性相脫離，甚至成為自我本性的反對者。」⁷⁸所以，在身體的解放為殘疾人形象提供著積極的探索和平等的空間時，我們也要不斷反思和注意不要踏入後現代性製造的陷阱之中，在接受西方文化的同時，也要注重從中國內部尋求精萃的力量，使我們在多元文化中站穩腳跟，以由內而外的方式演變成前進的源動力。而不要「以一種反倫理的形式構想倫理，以一種反上帝的方式構想天堂。」⁷⁹

尤其在電影藝術的創作中，讓殘疾人回歸到真實的殘疾人本身必然是電影書寫史發展的目標和方向。就像畢宇飛所說：「藝術的困境和光榮就在於，有時候，它創造了『新世界』，有時候，它勇敢地站在了『新世界』的對立面，義無反顧地和常識站在了一起，而且，還原一種常識比給出一種『新世界』更有價值、更具魅力。」⁸⁰雖然，直到今天為止，我們在認識殘疾人的道路上依然走的艱辛而緩慢，可是在這之中，我仍舊看到了冥冥的希望，在藝術創作對真實性的不斷渴求之中，中國電影中的殘疾人形象也終將獲得輕盈，重歸自我。

⁷⁸ 葛紅兵，宋耕著，《身體政治》（上海：上海三聯書店，2005），頁 93。

⁷⁹ 汪安民著，《身體、空間與後現代性》（南京：江蘇人民出版社，2006），頁 194。

⁸⁰ 畢宇飛，〈牙齒是檢驗真理的第二標準——關於社會價值觀的對談〉，《推拿》，頁 330。

文本主要分析影片（按時間先後排序）

- | | | |
|---------|-----------|--------|
| 1981 年： | 《沙歐》 | 導演：張暖忻 |
| 1981 年： | 《小街》 | 導演：楊延晉 |
| 1990 年： | 《菊豆》 | 導演：張藝謀 |
| 1991 年： | 《邊走邊唱》 | 導演：陳凱歌 |
| 1995 年： | 《贏家》 | 導演：霍建起 |
| 1997 年： | 《黑眼睛》 | 導演：陳國星 |
| 2000 年： | 《幸福時光》 | 導演：張藝謀 |
| 2000 年： | 《漂亮媽媽》 | 導演：孫周 |
| 2000 年： | 《無聲的河》 | 導演：寧敬武 |
| 2014 年： | 《推拿》 | 導演：婁燁 |
| 2017 年： | 《搖搖晃晃的人間》 | 導演：范儉 |

參考文獻

中文書目

- 林勇著，《文革後時代 中國電影與全球文化》。北京：文化藝術出版社，2005年。
- 羅伯特·C·艾倫、道格拉斯·戈梅里（Robert C. Allen, Douglas Gomery）著，李訊譯，《電影史：理論與實踐》。北京：北京聯合公司出版，2016。
- 葛忠明著，《中國殘疾人福利與服務 積極福利啟示》。濟南：山東人民出版社，2015。
- 楊柳著，《只緣身在此鏡中——中國電影身體文化研究（1979-2011）》。合肥：安徽人民出版社，2011。
- 柯倩婷著，《身體、創傷與性別——中國新時期小說的身體書寫》。廣州：廣東人民出版社，2009。
- 杜明維著，《體現宇宙：儒家自我實現觀的筆記》。奧爾巴尼：紐約州立大學出版社，1994。
- 劉小楓著，《現代性社會理論緒論——現代性與現代中國》。上海：上海三聯書店，1998。
- 克里斯·希林（Chris Shilling）著，李康譯，《身體與社會理論》。北京：北京大學出版社，2010。
- 歐文·戈夫曼著，宋立宏譯，《污名：受損身份管理札記》。北京：商務印書館，2009。
- 米歇爾·福柯（Michel Foucault）著，劉北成，楊遠嬰譯，《歸訓與懲罰》。北京：新知三聯書店，2003。
- 文集匯編，《沙歐——從劇本到影片》。北京：中國電影出版社，1983。
- 陳旭光著，《電影文化之維》。上海：上海三聯出版社，2007。
- 徐元勇著，《中國古代音樂史研究備覽》。合肥：安徽文藝出版社，2012。
- 羅蘭巴特著，許薔薇譯，《神話——大眾文化詮釋》。上海：上海人民出版社，1999。
- 克里斯希林（Chris shilling）著，李康譯，《身體與社會理論》。北京：北京大學出版社，2010。

- 毕宇飞著，《推拿》。北京：人民文學出版社，2010。
- 陳犀禾、石川主編，《多元語境中的新生代電影：中國新生代電影研究論文集》。上海：學林出版社，2003。
- 譚政著，《觸探光影深處》。北京：中央編譯出版社，2016。
- 曾勝著，《視覺隱喻——拉康主體理論與電影凝視研究》。北京：中國社會科學出版社，2012。
- 葛紅兵，宋耕著，《身體政治》。上海：上海三聯書店，2005。
- 張再林著，《作為身體哲學的中國古代哲學》。北京：中國社會科學出版社，2008。
- 陳曉雲著，《中國電影的身體政治》。北京，中國電影出版社，2012。
- 陳旭光著，《電影文化之維》。上海：上海三聯出版社，2007。
- 汪安民著，《身體、空間與後現代性》。南京：江蘇人民出版社，2006。
- 易家言，〈「河殤」宣揚了什麼〉，《「河殤」批判》。北京：文化藝術出版社，1989。
- 程巍，〈「西洋鏡」里的中國女性〉，收入劉禾編，《世界秩序與文明等級》。北京：三聯書店，2016，頁 293-345。
- 卡爾·B·荷姆伯格（Carl B. Holmberg），吳燕譯，〈姿態、身體形象與性玩具的時尚〉，收入汪安民、陳永國編《後身體：文化、權力和生命政治學》。長春：吉林人民出版社），頁 323。

中文期刊論文

- 鄒廣文、寧全榮，〈論殘疾人文化及其當代視閥〉，《殘疾人研究》，2013 年第 3 期，頁 6-9。
- 鮑雨、黃盈盈，〈從偏差到「體現」：對「殘障」意義的社會學理解〉，《北京社會科學》，2015 年第 5 期，頁 57-64。
- 程郁華，〈發現身體：西方倫理下影響下的中國身體史研究〉，《歷史教學問題》，2013 年第 3 期，頁 97-99。
- 〈八十年代初期電影理論思潮〉編者按，《當代電影》，2008 年第 11 期，頁 4-12。

魯迅，〈再論雷峰塔的倒掉〉，《雜文選刊（上半月）》，2006年第10期，頁52-53。

李彬，〈詩意導演，率性情懷——導演霍建起訪談〉，《北京電影學院學報》，2003年第6期，頁82—86。

許江，〈殘疾人的題材不會過時〉，《三月風》，2005年第11期，頁18-19。

胡克，〈有益的探索——簡評「無聲的河」的編劇〉，《當代電影》，2001年第3期，頁4-6。

王一川，〈非正常人對正常人的文化返助〉，《當代電影》，2001年第3期，頁17-19。

楊立雄，〈中國殘疾人社會政策範式變遷〉，《湖北社會科學》，2014年第11期，頁42-47。

陶冬風，〈消費文化中的身體〉，《貴州社會科學》，2007年第11期，頁43-46。

李珈馨，〈1988——2013年中國新媒體藝術中的身體關注〉。北京：北京服裝學院碩士論文，2014。

中文報紙

趙光賢，〈從歷史角度評「河殤」〉，《光明日報》（上海），1989年8月23日。

網頁信息

《黑眼睛》豆瓣短評

https://movie.douban.com/subject/1307321/comments?sort=new_score&status=P，2011年5月17日。

英文書目

Paddy Ladd, *Understanding Deaf Culture :In Search of Deafhood*,(UK: British library Cataloguing in Publication Data,2003)

英文期刊

Stephen P. Safran , “The First Century of Disability Portrayal in Film: An Analysis of the Literature ” *The Journal of Special Education Vol, 31/NO(April 1998)*,pp.467-479.

Sarah Dauncey, “Breaking the Silence? Deafness, Education and Identity in Two Past Cultural Revolution Chinese Films” *different bodies (2007)*pp.86-99.