

感官·情慾·權力 —影像與文學中的色香味書寫

劉向仁
經國管理暨健康學院講師

摘要

食物、嗅覺感官與文學藝術向來關係密切，本論文以文學與影像為文本，從後現代的角度的探討感官、食材與情慾的關係，飲食儀式與權力的微妙關聯，飲食作為一種符號及象徵，如何透過文學與影像，連結漂泊離散以及國族認同等後殖民議題。

針對「情慾」而言，除了「去污名化」之外，更期望能顯現從口腹到跨下，實際上包含了身體、心靈、文化、觀念、哲思以及各種意識形態的多元景觀，在後現代的語境下，或許我們應該呼應荷米·巴巴（Homi K. Bhabha）所謂的後現代認同觀，只有正視隱藏在食慾與情慾文本中的符碼意涵，才能聯繫歷史、社會等外在環境與人類內在世界的互動，彰顯出人類在普世價值追尋的路途上曾經留下的痕跡。

關鍵詞：情慾、感官、權力、離散、國族隱喻



Sense · Lust · Power

Lust and Power Struggle in Visual Image and Literature

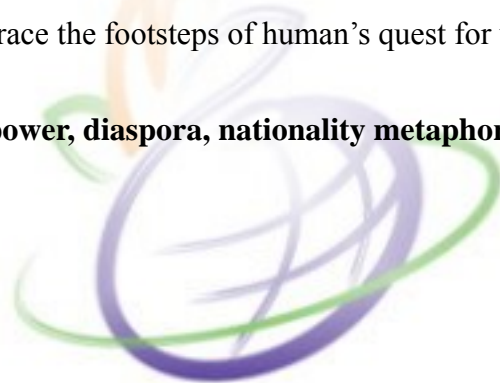
Hsiang- Jen Liu
Ching Kuo Institute of Management and Health

Abstract

From the post-modern viewpoint, this article continues the discussion of food and senses. Literature and visual images are used as a basis to research the delicate relationship between food materials and lust, food consumption rituals and power. We also discuss how literature uses food as a symbol to connect post-colonial issues such as dispersion and national identity.

To decode “lust” and to rid its bad connotation, one should contemplate the multi-faceted ideology: body, soul, culture, concept, philosophy, as proposed by Homi K. Bhabha—the so-called post-modern identity. Only if we acknowledge the symbolic meaning behind food craving and lust, we can connect the historic and social environment with the human inner world. In the end, we can trace the footsteps of human’s quest for universal values.

Key words: lust, senses, power, diaspora, nationality metaphor



感官·情慾·權力

—影像與文學中的色香味書寫

劉向仁
經國管理暨健康學院講師

一、前言

後現代的感官與飲食地景，早已跳脫傳統架構，不論是感官意象或是飲食形式，已多元化地朝向政經權力、符號詮釋、空間美學以及消費時尚等新飲食生態的大趨勢。飲食行為也由原本食物的功能性轉變為符號、意象、權力、神話、傳奇等空間情境與政治操弄的追尋。

有鑑於此，本論文以文學與影像為文本，圍繞情慾、權力、認同等幾個重大的課題，從後現代的角度分別探討感官與情慾的關係、飲食儀式與權力的微妙關聯以及飲食作為一種符號及象徵，如何透過文學與影像，連結漂泊離散以及國族認同等後殖民議題。

其中情慾與權力，不僅與飲食生態息息相關，與人類心理以及歷史文化亦不能分割，針對「情慾」與「權力」而言，除了「去污名化」之外，更期望能顯現從口腹到跨下，實際上包含了身體、心靈、文化、觀念、哲思以及各種意識形態的多元景觀，在後現代的語境下，或許我們應該呼應荷米·巴巴(Homi K. Bhabha)所謂的後現代認同觀，只有正視隱藏在食慾與情慾文本中的符碼意涵，才能聯繫歷史、社會等外在環境與人類內在世界的互動，彰顯出人類在普世價值追尋的路途上曾經留下的痕跡。

在研究內容與方法上，本論文第一節為前言。第二節從文化研究的角度，蒐集與感官氣息相關的文學作品，並以電影《香水》為例，分析其中的情節與感官的關係，隨後整理歸納，試圖從這些資料顯示出的意義，討論「人」在其中的對應位置，這也是本文最深切關懷所在。

宛如感官之旅般，在《香水》誘人的氣息及若隱若現的情慾之後，第三節正式揭開情慾的神秘面紗，同樣的從小說與影像中，勾連食物與情慾的微妙關係。

第四節則是食物與權力的結合，在這一章節中，本論文以類似電影中搖攝(pan)的方式—亦即從一個場景轉移到另一個場景—將文學與影像作品一一搖攝入鏡，並觀察其中權力部署的潛規則。滿足口腹之慾前，「餐桌」作為飲食文化的重要道具，不論餐桌的席次排序，或是由此延伸的飲食儀式，權力的無所不在表露無遺，本節將以「餐桌」做為權力的展示場，展演多樣的餐桌風情。

李安的電影具有強烈的個人風格，繼《推手》和《喜宴》之後，後殖民理論中「漂泊離散」(diaspora)的跨國性主題似乎成了李安拍片的題材，然而接下來的《飲食男女》卻是表現食慾和情慾的電影，但「家庭」和兩代之間新舊的衝突仍是片中的主題，本論文第五節以《飲食男女》為主要文本，探討李安「父親三部曲」的文化符碼以及其中的國族隱喻。

後現代的飲食行為不時以新的形態自行解構與改造，再重新整合，除了具有時尚消費的功能外，飲食嘉年華的奇觀以及新意識形態的國際化趨勢，往往形成了多元文化的飲食底蘊，最後本文綜合性的論述小說與電影中的食物、情慾與權力的鼎足關係，探討

人在這些要素的環繞之下，發展出來的文化軌跡，在後現代的今日，是否依然能尋找出最原始的本質。

二、香味的感官之旅與情慾隱現

有關「氣息」的描述，古今中外的文學作品中早有記載。

原始的氣息結合了人類的感官，隨著文明的進展，遂納入人類的文化範疇，產生出複雜的文化意涵，不論是人際關係或是權力運作，隨著這股氣息的蔓延，在文明的進程中留下了許多痕跡。

《紅樓夢》中已將氣息運用在現代所謂的「芳香療法」中了，例如十八回〈林黛玉誤剪香囊袋，賈元春歸省慶元宵〉：

園內各處，帳舞蟠龍，簾飛彩鳳；金銀煥彩，珠寶爭輝；鼎焚百合之香，瓶插長春之蕊。

但見庭燎燒空，香屑布地，火樹琪花，金窗玉檻。說不盡簾捲蝦鬚，毯鋪魚鱗，鼎飄麝腦之香，屏列雉尾之扇。真是：金門玉戶神仙府，桂殿蘭宮妃子家。

這類「香煙繚繞」的豪華場景，正是有關香藥香療的運用；而這些場景的布置，包括大觀園的建造，自然是和元春的身分有關，因此，「香煙繚繞」的層層朦朧帷幕的背後，隱現的是身分、階級以及資源和權力的期待與運作。

除了這個重要的場景之外，《紅樓夢》中可說是香氣四溢，例如薛寶釵服用的「冷香丸」是一帖名貴的香療藥方，此外可食用的玫瑰清露、木清露以及日常生活中的香囊、香串、香瓶、香鼎、薰爐等，古代的芳香療法不僅充滿了情趣，並且可以顯現出個人的生活品味。

日本女作家紫式部撰寫的《源氏物語》，是世界上最早的長篇小說，比《紅樓夢》早了約七百年，內容敘述平安朝時代的愛情故事，其中已可見到有關香氣的記載，

依荷葉之法煉製的薰香之中，復加入少許蜂蜜，此香與百步香混合，故呈無可言喻之奇妙芬芳。

所謂薰香者，應該要隱隱約約，若有若無才是。若是燻得比富士山峰還要明顯，到處一片煙霧，那就毫無風流情致可言了。¹

當時的宮中有一種「調香師」，他們能夠根據每個人的氣味和命運調製不同的香味。而把衣服燻上香味更成了一種風流倜儻的時尚，第三十八帖〈夕霧〉中，大將思念二公主，經常藉故探訪，某次留宿之後，誦經的阿闍梨就曾說：「當時周遭香氣四溢，薰得我頭都發暈，所以才曉得的。他那人呀，不是老把衣裳薰得很香嗎？」

當大將欲外出時，脫下糊漿已退之衣裳，另換上鮮麗的華衣，仔細燻染香料，又用

¹紫式部，《源氏物語》（台北：洪範，2000.1.25），第三十七帖〈鈴蟲〉頁 856—857。

心裝扮停妥。夫人雲居雁看在眼裡，忍不住粉淚簌簌而下，撿拾夫君的衣裳，吟誦道：

糟糠妻兮猶此裳，
喜新厭舊何須恨，
忍著尼衣兮聊可忘²

褪去穿厭的舊衣，換穿燻香的華衣，日常的衣飾轉化為情感的比喻，氣息不知不覺成了一種情感的表達，在人際關係中，散發出千絲萬縷最微妙的拉扯張力。

不僅如此，氣息更是一種符號，在日常生活中牽引出不同的記憶與情致，法國詩人波特萊爾在〈應和〉詩中表現出徜徉氣息的美感經驗：「像無極無限的東西四散飛揚/如同龍涎香、麝香、安息香、乳香/那樣歌唱精神和感覺的激昂」³。此外他經常在詩中描述身體的味道，例如〈異域的芳香〉：「一個悶熱的秋夜，我閉上雙眼，呼吸著你滾燙胸脯綻放的芳香」、〈頭髮〉：「這芳香的森林在你深處居留！像別人的精神在音樂上飄游，愛人！我的精神在香氣中蕩漾。」⁴

透過氣味而誘發出豐富的回憶，沒有人比普魯斯特更能掌握氣味的蹤跡了，某個寒冷的日子，他嘴裡吃著母親為他準備的扇貝殼形的「小瑪德萊娜」點心，入口之際，同樣的味道，把他帶入了記憶的長河。普魯斯特在《追憶似水年華》中的描述早已成為耳熟能詳的經典段落：

那點心的滋味就是我在貢布雷時某一個星期天早晨吃到過的「小瑪德萊娜」的滋味……見到那種點心，我還想不起這件往事，等我嘗到味道，往事才浮上心頭……但是氣味和滋味會在形銷之後長期存在，即使人亡物毀，久遠的往事了無陳跡，唯獨氣味和滋味雖說更脆弱卻更有生命力。⁵

氣息是個萬用的符碼，有時代表了階級身分，有時卻是權力氛圍的蔓延，既可毫無聲息地向周遭表達自己的品味，亦可私密地通往外人無法知曉的異度空間。前輩作家早已熟稔氣息的妙用，於是在文學作品中，氣息可以穿梭時空，成為作者轉換觀點最靈活的媒介；也可以成為作品中人物意念不言而喻的最佳意象。

不論是「氣息」或是其他「感官」，在過去的文學作品中，如同前述，眾多作者早已運用得想當純熟，然而這類媒介物在作品中如靈光乍現，偶一為之卻已具有畫龍點睛的效果。

然而德國作家派崔克·徐四金（Patrick Suskind）的《香水》，這本以「嗅覺」為主題的長篇小說，不但整個故事環繞著「嗅覺」，更運用魔幻寫實的手法，把氣息玩弄於鼓掌之間，透過主人翁不可思議的敏銳嗅覺，作者一步一步帶領讀者深入探究一個瘋狂

²同前註，第三十八帖〈夕霧〉，頁900。

³[法國]夏爾·波特萊爾著，郭宏安譯，《惡之華》（台北：林鬱文化，1997.9），頁136。

⁴同前註，頁289—290。

⁵[法國]馬塞爾·普魯斯特（Marcel Proust）著，李恒基·徐繼曾譯，《追憶似水年華》。（台北：聯經，1998.2）頁52、53。

角色躁動不安的內心世界，不僅令人大開眼界，隨著情節的發展，角色的天才與瘋狂，他的驚人之舉以及和周遭人物超乎常人的互動關係，更是教人瞠目結舌。

詩人羅智成的評論極為中肯：「作者那蠻橫的創意與詭異、誇張的書寫，把野蠻、殘酷又充滿繁縟文明無限可能之人性揮灑在矯揉、優雅的香水工業的場景中，再一次呈現出有如波特萊爾〈腐屍〉中反諷、唯醜美學的驚人之美。」⁶

故事背景設定在十八世紀臭不可聞的污穢的巴黎市場，雖名為《香水》，小說一開始卻是各種臭味的描述：

街上飄著馬糞狗屎味兒，後院裡傳來一股尿臊味兒，樓梯間散發出木材霉味混合著老鼠屎臭，廚房裡瀰漫著爛包心菜和羊油臭，通風不良的貯藏間有一股陳年灰塵的悶臭味兒，臥室裡夾雜著油膩的床單、受潮的羽絨被和夜壺的嗆鼻甜腥臭味……⁷

氣息宛如奇觀似地排列在街道巷弄及各處的角落，一個必須用嗅覺才能體會的世界，作者卻透過文字的媒介建構出一個奇妙的感官世界，並且帶領讀者用視覺感官想像充滿嗅覺的王國。

主角尚—巴蒂斯特·葛奴乙，他是一個「最天賦異稟，同時也是最萬惡不赦的佼佼者之一。」⁸一個追逐香味的天才，卻誕生在臭不可聞的市集，強烈的對比更增添了故事的傳奇性。

味道的意義何在呢？

書中一小段文字傳達出作者重要的意念：「人類的一切活動，無論是建設性的還是破壞性的，生命的一切表現，無論是萌發還是衰亡，全部伴隨著一股揮之不去的臭味」⁹

人類的歷史文明都伴隨著一股臭味，這段敘述隱約透露出作者對文明的批判態度，而在這瀰漫著臭味的歷史長河中，「香水」顯然成了一種隱喻：具有正面意義的文明產物。

主角葛奴乙透過氣味來認識世界，甚至他可以操控氣味，這樣的天賦自然使他能輕易地擁有控制氣味世界的強大權力。

不僅由時間建構的歷史文明變成了氣味的想像共同體，連空間地圖的經緯座標也用味道來標示。沿著聖德尼街和聖馬丁街，一般人看到的或許是櫛比鱗次的屋宇，以及絡繹不絕的人潮，但葛奴乙全然是透過嗅覺——一種更高級的觀察形式——準確的指涉街道巷弄中的點點滴滴。

人和動物的氣味，食物和疾病的氣味，廢水、石頭、灰燼和皮革的氣味，肥皂、剛出爐的麵包醋汁煮蛋的氣味，麵條和擦得發亮的黃銅的氣味，紫蘇、啤酒和眼

⁶引見〈文化界名家強力推薦〉，收錄於[德國]派崔克·徐四金 (Patrick Suskind) 著，洪翠娥譯，《香水》(台北：皇冠，2007.2)，卷首。

⁷[德國]派崔克·徐四金 (Patrick Suskind) 著，洪翠娥，《香水》(台北：皇冠，2007.2)，頁 18。

⁸同前註。

⁹同前註，頁 19。

淚的氣味，油脂、潮濕和曬乾的稻草的氣味。¹⁰

作者在描述葛奴乙透過嗅覺認識世界的過程，不時的又四兩撥千金的對文明世界的「語言」提出小小的批判：「所有這些荒謬的情況，亦即在嗅覺世界的豐富和語言的貧乏之間的那種不成比例的關係，都讓少年葛奴乙懷疑語言的作用。¹¹）」

當葛奴乙察覺世上最誘人的香味是來自那些含苞待放的少女時，他無法自拔的陷入宛如祭祀般的謀殺行動，更不幸的是當他得到了這些香味之後，擁有了更強大的權力，完全掌控了世界。

小說《香水》透過葛奴乙這位嗅覺奇才，示範了氣味與權力的完美結合。

2006年12月8日在臺灣上映的電影版《香水》（Perfume: A Story Of Murderer），由德國導演湯姆·提克威（Tom Tykwer）執導，採英語發音，電影刻意從主角鼻子的大特寫，拉開電影的序幕，這麼鮮明的鼻子意象，顯然標示了這是一部挑戰感官，也要表現感官的作品。從結構和劇情來看，湯姆·提克威相當忠實地呈現出原著文字建構的嗅覺世界。

如果小說呈現的是文字視覺，電影則是圖像視覺，兩者選擇的媒介不同，自然也會呈現出不同的風貌，例如電影中用一千朵紅玫瑰來提煉玫瑰露，法國普羅旺斯的如花似夢的薰衣草田，古老的蒸餾機器「摩爾人的頭」以及提煉香水的各種方法道具，這些豪華的視覺場面令人如癡如醉。

至於由達斯汀·霍夫曼飾演的老師傅教導葛奴乙香水三味學：前味（人們首先感受到的香氣特徵）、中味（香水的主體香味）和後味（代表總體香味的底香），這一套「香水學」的影像課程，也令觀眾增長了不少時尚新知。

不過最令人好奇的還是被判處極刑的葛奴乙在刑台上的那一刻，湯姆·提克威會如何呈現呢？

這一段投射出情慾幻想的情節，原書中的描述是這樣的：

每個都覺得他知道而且抓住了他們最最敏感的部位，碰觸到他們的情慾核心，這男人彷彿有一萬隻看不見的手似地，他的手又好像同時放在圍繞著他的一萬個人的私處，以一種對每個人而言，不論男人或女人，在他們的最私密的性幻想中最強烈渴望的方式去愛撫他們。¹²

當葛奴乙在刑台上揮灑那沾了獨門香水的手帕時，所有等著看好戲的教宗、官僚、貴族、平民一律陷入意亂情迷的狀態，眾人裸身做愛的詭譎場面，更是蔚為奇觀：

端莊的淑女們開始袒胸露乳，一邊發出歇斯底里的叫喊，把裙子撩得高高的，躺倒在地上，又開雙腿。男人們目光迷惘，踉踉蹌蹌地走過這一大片淫猥的肉林，

¹⁰同前註，頁50。

¹¹同前註，頁42。

¹²同前註，頁260。

以顫抖的手指從褲子裡掏出他們那彷彿被無形的冰霜凍僵的生殖器，喘息著，走到哪兒撲到哪兒，以最匪夷所思的姿勢和配對方式交媾。¹³

萬人交歡的激情場面，徐四金老練的文筆，駕輕就熟，毫不費力，然而落實到真實的影像，導演該如何呈現呢？湯姆·提克威找了幾百個臨時演員，真槍實彈的在廣場上寬衣解帶，毫不扭捏做態，於是當我們看到沾著絕世香水的手帕，像張開翅膀飛舞的蝴蝶一般，輕飄飄地在廣場群眾前灑下魅惑的符咒，於是圍觀的男女老幼，個個就如同少女拜倒在情人的魅力之下，每個人都對站在廣場中間的殺人犯產生了愛意。

這樣的場景，是否會讓人產生情色的聯想？情色與藝術的爭辯，是個喧擾不休的課題，一方拼命從外圍堵，一方極力向外穿透，僵持不下的時候，徐四金卻另闢蹊徑，悄悄的溜走了，宛如《香水》中的情節，廣場四週的人群還沉迷在如癡如醉的夢幻情境中，葛奴乙早已頭也不回地前進，消失在城市的盡頭。

實際上，這樣的場景，如果以情色的眼光窺視，似乎過於狹隘，該如何解讀呢？或許從作者徐四金自己說的話語中，可以找到小說敘事中隱藏的政治意涵：

納粹時期，對我這一代德國人說，是心智深處的存在。¹⁴

許多法國或英美的評論家都指出，葛奴乙其實是希特勒的另一個版本，關於這一點，作者徐四金也承認了，反倒是德國評論家很少提起，這或許就是佛洛伊德在《日常生活的心理分析》中所謂的「遮蔽性的記憶」¹⁵，一般人常把一些自己覺得痛苦或難為情的想法、衝動或記憶，不知不覺的從意識移放到潛意識之中。這些不愉快的經驗被壓抑到潛意識之中，受到「阻抗作用」的控制，以便保護自我。因此，任何記憶的「遺忘」都有跡可尋，而這個動機通常是一種不愉快的經驗。有趣的是，這種遮蔽性的記憶，在《香水》中也可看到作者精準的描述：

這個經歷對許多人而言實在太可怕了，完全難以解釋，而且和他們一向所秉持的道德觀念又絕不相容，所以在發生的當下就立刻中記憶中抹除，以至於事後真的都完全想不起來。¹⁶

以氣味建構的新世界，恍惚迷離，葛奴乙的唯我獨尊以及群眾的瘋狂盲從，的確就如同當時如日中天、不可逼視的希特勒一樣，就這部分的政治意涵而言，與其說《香水》中充滿了驚聳的殺戮情節以及露骨猥褻的情色書寫，倒不如說，作者有意透過一段政治寓言的嘲諷，指涉權力的無所不在以及權力教人暈眩迷惑的強大能量，而這分強大到無所不能的超級能量，最後卻可能往復迴留，反噬到自身，葛奴乙最後驚悚的遭遇，以及群眾分食葛奴乙（分食權力）之後安然自若的表現，荒謬的結局，正是作者語重心長的

¹³同前註。

¹⁴王浩威〈迷惑的香水力量〉，收錄於《香水》導讀。

¹⁵此處參考網站 <http://blog.roodo.com/renemcc/archives/2540954.html>

¹⁶同註7，頁268。

結論。

三、飲食與情慾

厄尼斯·海明威(Ernest Hemingway)在巴黎回憶錄《流動的饗宴》(A Moveable Feast)中有一段對食物的描寫：

當我吃下帶濃烈海腥味的生蠔時，冰涼的白酒沖淡了生蠔那微微的金屬味道，只剩下海鮮味和多汁的嫩肉。我吸著生蠔殼裡冷涼的汁液，再藉暢快的酒勁衝下胃裡，那股被掏空了的感覺消失了，我又愉快起來，開始作下一步計畫。¹⁷

這段純粹的感官描述，在電影《X 情人》(city of angel)中，透過男主角尼可拉斯凱吉(Nicolas Cage)深情的念白，女主角專注的聽著，紙上的盛筵流動著一股海風的氣息，由於男主角是「思無邪」的純潔天使，兩人的感情也「發乎情，止乎禮」，因此他們的戀情靈性居多，肉慾的成分較少。

羅蘭·巴特(Roland Barthes)在《戀人絮語》(Fragments d'un discours amoureux)中，把食物與愛情的關係結合得更緊密了，他在〈特定的日子〉一小節中說：

節日，對於愛幻想的戀人來說，是盡情享樂，而不是縱情歡呼：我享用美味佳餚、甜言蜜語、似水柔情，以及關於快樂的可靠保證：「生活在深淵之上的藝術。」(能「成為他人的節日」這種事難道對你來說無足輕重？¹⁸)

「情人節」自然是「特定的日子」，這種一年一度「成為他人的節日」對於戀人而言，正可借題發揮，找到心情表白的適當時機。情人節周邊商品如雨後春筍般應運而生，明知這是資本主義行銷策略的刻意操作，但情人的集體潛意識似乎自願墜入商品拜物的天羅地網，無怨無悔地接受時髦商品的精神催眠，「特定的日子」越來越多，戀人成了「消費者」，高貴浪漫的情人節大餐，把「飲食」和「男女」作了最完美的連結。

(一) 小說中的情慾/飲食書寫

1999年，伊莎貝拉·阿言德(Isabel Allende)的《春膳》(Aphrodite)和焦桐的《完全壯陽食譜》在台灣同一天發行上市。中西不同的男女作家一起出書，內容同樣是情慾/飲食的書寫，前後呼應，相互挑逗，這樣的壯舉是否意味著情慾/飲食的書寫將成為主流的時尚呢？

2003年由焦桐主編的《台灣飲食文選》出版了兩冊，總共選錄了52位作家的作品，這些飲食文學完全無涉情慾，只有一篇簡媜的〈肉慾廚房〉在題目上引人遐思，內容也只是個人的廚房筆記，其間有許多和身體有關的聯想罷了。主編焦桐在緒言中提到，《完全壯陽食譜》出版後自己被誤會為美食專家，卻沒能成為壯陽專家，看來情慾/飲食的書

¹⁷[美國]厄尼斯·海明威(Ernest Hemingway)著，成寒譯，《流動的饗宴》(台北：九歌，1999.7.1)，頁26。

¹⁸羅蘭·巴特《戀人絮語》(台北：桂冠，2002.1)，頁119。

寫還有許多等待開發的空間。其間倒是袁瓊瓊的一篇評論文字，留下了一些紀錄。袁瓊瓊的文字總是那麼平易近人，看似隨意揮灑的幽默詼諧卻也處處閃爍慧點的靈光。

做菜與做愛的雷同之處是：都是「手工業」。

不論是做菜還是做愛，都不可能不用到手與唇。而且，對女人而言，在手與唇的階段也是最足以回味的階段，整個事件的精華都在這裡。

觸摸，品嚐，試探，以自己的手指和心意使對象產生變化……一邊拒絕一邊接受，一邊攻擊一邊防備……在經營這綿密細膩的戰場時，所有的色香味被放大。¹⁹

說到食物與情慾的相遇，最抵死纏綿的莫過於日本渡邊淳一膾炙人口的《失樂園》，一個 55 歲的出版總編輯久木，一個 38 歲的醫生太太凜子，發展出一段不倫戀情，耽溺在肉體與心靈的永恆掙扎，如癡如醉無法遏止的慾火煎熬，迫使兩人最後走上絕路。

且看他們最後的死亡之旅，兩人寫完遺書後，女主角凜子到廚房做最後一餐。菜色是：「香蕈培根沙拉，熱了一鍋水石龍芮燉鴨肉。」接下來，酒木拔掉「瑪哥堡」瓶栓，兩人舉杯互祝：「為我們美好的旅程乾杯！」之後一陣濃情密意的話語，直到久木說：「該走了吧？」這是一句啟程赴死的訊號。

瞬間，久木對凜子的愛像奔流似的溢滿全身，按捺不住地擁吻她，唇、眼、鼻、耳，凜子的一切都那麼可愛。親吻如兩滴降落在她身上時，久木再也壓抑不了想看她身體的衝動。²⁰

最後一次瘋狂的做愛之後，終於到了死亡的時刻。

久木已無迷惘，伸出的五指緊緊的握住酒杯，端到嘴邊，望著跳動如火焰的鮮紅的酒汁，一氣含在口中。不苦也不酸，或許有，只是久木腦子裡只想著要吞下去。他嚥下一口，感知酒汁落喉的次一瞬間，把剩下的酒汁注入表情滿足安祥的凜紫紅唇中。凜子沒有抗拒，乖乖地像嬰兒吸乳般拚命吸嚥酒汁。²¹

最後一章是驗屍報告，死亡之後兩人肢體糾結，難以分開。

《失樂園》中情慾書寫的不倫之戀，不僅在日本造成轟動，在台灣也牽動了風潮，然而後殖民時代的台灣，集體潛意識中對前殖民宗主國或許尚存有某種依戀，但焦點不在日本文學傳統中的「物之哀」的死亡美感，而專注於帶點新潮哈日風的休閒活動，於是「失樂園料理」、「失樂園溫泉之旅」蔚為風尚，就連小說中男女主角飲用的紅酒也陡然之間成了熱門商品，這或許是飲食/情慾書寫的附屬效應吧！

¹⁹袁瓊瓊，〈隨時想逃又隨時想留下來—記《春膳》與《完全壯陽食譜》〉，收入在 袁瓊瓊，《食字癖者的札記》（台北：三民，2003.2）。

²⁰引見渡邊淳一，《失樂園》（台北：麥田，1998.4.1），頁 252。

²¹註 21：同前註，頁 256。

(二) 電影中的情慾/飲食影像

瑞典導演雷瑟霍斯楚 (Lasse Hallstrom) 曾以《狗臉的歲月》(My Life as a Dog) 一片，令人為之驚豔，他特別擅長處理小鎮風光及其間的人際關係，這點和李安很類似，不過他似乎沉醉於一種神秘的氣息，《濃情巧克力》(Chocolat) 即是這種帶點荒誕神秘的故事。

故事的內容敘述薇安 (茱莉葉畢諾許飾) 與她的女兒來到一個民風保守的小鎮，在教堂對面開了一家可愛的巧克力店。她所製作的巧克力彷彿有神奇的魔力，可以洞悉小鎮裡每個顧客的心意，讓他們內心隱密的渴望得到滿足，甚至讓他們原本淡而無味的生活起了變化。

小格局的場面，表現出外來與本土勢力的衝突，保守與新潮觀念的對抗，內在心靈與外在面貌的不協調，然而所有的問題，只要一顆宛如魔法靈藥的巧克力，一切迎刃而解。例如一對百無聊賴的夫妻，每天過著一成不變的日子，沒想到巧克力魔豆竟然使丈夫重新變為一尾活龍，從此過著幸福美滿的生活。還有孤僻的房東老太太，喝了一杯摻入辣椒粉的熱巧克力後，態度急轉彎，開始傾訴心事，連笑聲變得爽朗豪放了。

巧克力真有魔力嗎？

伊莎貝拉·阿言德在《春膳》中寫著：「哪個女人的抗拒不會在一盒巧克力前瓦解？」喬治·歐威爾的科幻預言小說《1984》裡，描述男女主角做愛的前奏，便是共享黑巧克力。另外德國大文豪歌德向女子示愛時，除了獻上浪漫動人的情詩外，還不忘加上一份巧克力禮盒。²²

黛安·艾克曼 (Diane Ackerman) 在《感官之旅》(A Natural History of the Senses) 中說：「巧克力是情緒食物，當我們憂鬱、沮喪、經期之前，或是任何需要撫慰的時刻，我們就想食用它。²³」據說這可能和我們腦中的化學物質「氨基苯」有關，這種物質使我們感受到戀愛時所有的熱情波動，而且「任何代替品都無法取代。²⁴」

或許正是因為巧克力這種無法取代的浪漫特質，許多電影喜歡以它命名，呈現和情慾有關的主題。

《巧克力情人》也是其中之一，故事內容描寫青年培德洛，瘋狂的愛上少女蒂塔而無法自拔。然而蒂塔的家族有一個不合理的規定：家族中的么女必須在家中服侍母親永遠不得出嫁。培德洛為了親近蒂塔，不惜娶了蒂塔的姊姊——一個他所不愛的女人為妻。無助的蒂塔只能將失落的心情寄託在廚房中的歲月。

蒂塔做的每道菜都是自她靈魂深處全心全意地投入，而烹飪的火苗更是她內心慾望的投射，經她料理的食物被食用後，食用者的心情和蒂塔烹調時的心情完全同步。自己深愛的情人和姐姐結婚時，柔腸寸斷的蒂塔還必須在廚房做結婚蛋糕，傷痛欲絕的眼淚潸然而下，不小心滴到了麵糊裡，婚宴上所有的賓客吃了蛋糕後，突然也引發了傷心的情緒，涕泗縱橫的掩面哭泣，甚而嘔吐不止。

姐姐過世若干年後，外甥女的婚禮上，培德洛也許諾要和蒂塔結婚，心情在雲霄飛

²²參考陶禮君，〈巧克力掀起愛的狂潮〉，《自由時報》流行消費版，2001.2.14

²³註 23：黛安·艾克曼，《感官之旅》(台北：時報，1993.8.15)，頁 147。

²⁴註 24：同前註，頁 149。

翔的蒂塔，連他在婚宴中準備的胡桃醬辣椒也都變成了催情劑，所有的賓客一時之間慾火難耐，春心蕩漾，於是紛紛尋覓掩蔽之處，縱慾狂歡。兩場婚禮宛如對照組，不同的心境，反應在婚宴的菜餚之中，然後在投射到賓客身上，最後當然還是回歸到納塔自身。

飲食和情慾的融合無間，帶點魔幻寫實的《巧克力情人》可說是同類中最具質感的作品。

四、飲食與權力

飲食與情慾的連結，透過性別的互動，我們可以看到一個浮現權力宰制的社會架構，本節承接上一節有關飲食與情慾的論述，進而窺探權力在其中運作的情形，最後聚焦於一方餐桌，透過文學作品及影像，展演飲食儀式中的權力部署。

食物和慾望的連結，未必如上節所言充滿了浪漫的情調，例如在張愛玲蒼涼的筆下，許多小說中都瀰漫了一股腐敗的氣息。

以《金鎖記》為例，小說中的曹七巧嫁給了一個殘廢男人，屍居餘氣，奄奄一息，兩人之間完全沒有夫妻之間的愛情，有時七巧一個人孤單的時候，她會想起年輕的歲月：

有時她也上街買菜，籃夏布衫褲，鏡面烏綾鑲滾。隔著密密層層的一排吊著豬肉的銅鉤，她看見肉舖裡的朝祿。朝祿趕著她叫曹大姑娘。難得叫聲巧姐兒，她就一巴掌打在鉤子背上，無數的空鉤子盪過去錐他的眼睛，朝祿從鉤子上摘下尺來寬的一片生豬油，重重的向肉案一拋，一振溫風撲到她臉上，膩滯的死的肉體的氣味……她皺緊了眉毛。床上睡著的她的丈夫，那沒有生命的肉體……²⁵

這段文字轉接得很巧妙，用腐敗的氣味串聯兩個沒有生命的肉體，七巧與丈夫貌合神離的情感建立在金錢的基礎上，肉體與金錢，這正是兩人展顯權力控制的最佳武器。

同樣是豬肉的氣息，李昂《殺夫》中的描述就更加不堪了，女主角林市像貨品一般地被叔叔「以物易物」地嫁掉，毫無自主權的她，在新婚之夜，演出了「飢餓」、「性慾」、與「食慾」相互糾結的一幕：

林市在房內，隔著一層布帘聽外頭吃喝吆喝，歷歷清楚，越發飢腸轆轆，強忍住待那幾個朋友散盡，疲倦加上飢餓，林市已有幾分虛脫感覺。

饒是這樣，喝醉酒的陳江水要履行作丈夫的義務，仍使得林市用盡殘餘的精力，連聲慘叫……陳江水到廳裡取來一大塊帶皮帶油的豬肉，往林市嘴裡塞，林市滿滿一嘴的嚼吃豬肉，噉吱吱出聲，肥油還溢出嘴角，串串延滴到下顎、脖子處，油濕膩膩。這時，眼淚也才溢出眼眶，一滾到髮際，方是一陣寒涼。²⁶

丈夫無時無刻以性暴力加諸在林市的身上。林市總感到對食物的「飢餓」，丈夫則是對「性」的飢渴。他每次「殺豬完後回來要她，這已經成為習慣」，當他看到豬腔噴濺的

²⁵張愛玲，《傾城之戀》（台北：皇冠，2001.4），頁156

²⁶李昂，《殺夫》（台北：聯經，1996）頁84。

鮮血就如他射精「具有幾近相同的快感」。透過李昂精采的食物/情慾論述，我們看到了一個性別/權力不平等的社會架構。

飲食與權力的連結早在「前現代」²⁷中已然成形，在當時的飲食文化中，飲食通常與政治、宗教形成「隱喻」(metaphorical)的關係：調和鼎鼐。

《老子》第六十章所謂的：「治大國若烹小鮮。」將飲食與治國直接聯繫了起來。《周禮》一書中所排列的百官中，「冢宰」列為天官之首，是百官之長，相當於後世的宰相，負責調和眾官，宛如大廚師一般，調和膳饈。

在文明的進程中，食物與政治的關係不斷地滲透貫穿到社會生活中，據《漢書·陳平傳》的記載，陳平少年時，在鄉里中主持一個宰肉分配的例行性活動，由於公平合理，受到父老一致的稱讚，認為他將來一定會成為一個賢明的宰相，這段典故的意義說明了：透過一種和飲食行為有關的儀式，看出陳平可以掌握分配的權力。

此外如同《晉書·裴秀傳》的記載，向國家推薦人才，必須善於「助和鼎味」才能勝任「弼佐謨明」的重任，飲食和權力總是串連在一起。

《史記·項羽本紀》中記載了有名的「鴻門宴」：「項王、項伯東嚮坐。亞父南嚮坐。亞父者，范增也。沛公北嚮坐，張良西嚮侍。」²⁸

在這段敘述中，項羽和叔父項伯坐在主位，坐西面東，是最尊貴的席位。其次是南向，坐著謀士范增。再其次是北向，劉邦即坐在這裡。最後是西向東坐的張良，叫做侍坐，也就是侍從陪客的意思。從權力配置的角度來看，鴻門宴上席次的安排，反映出了項羽心浮氣傲，自尊自大的狂妄以及對劉邦、張良輕視的態度，當然，餐桌中席次的位置也和權力產生了連結。

隨著文明的發展，飲食文化也產生了一套複雜的儀式，從食材的選擇、烹調的方式、餐具的擺設乃至筵席間座位的安排，權力關係隱然浮現，餐桌風景不啻是人類情緒反應的縮影。接下來本文聚焦於一方桌面，試圖從小說及電影中呈現的餐桌景觀，連結權力、階級以及人際關係的微妙運作。

(一) 小說中的餐桌景觀

焦桐在《台灣飲食文選》的緒言中說：

天下的桌子以餐桌最為迷人，坐在餐桌前，往往充滿了幸福感。對我來講，走進餐廳像走進教堂，總是帶著虔誠、期待的心情。

餐桌不僅迷人可愛，它也默默地承擔了人類情感交流的重責大任，並且成為權力部署的操作平台。今試從幾部小說中透視餐桌與人情世故的聚散離合。

《紅樓夢》中有許多飲食的場景，這個大家族的餐桌可說是一個社會風貌的縮影，家族中所有成員的人際關係以及權力分配，從餐桌上的位置即可略為窺見，例如第三十八回〈林瀟湘魁奪菊花詩，薛蘅蕪諷和螃蟹詠〉中，螃蟹宴的座位分配如下：

²⁷廖炳惠，《吃的後現代》(台北：二魚，2004.1)，頁18中把文化史分為「前現代」、「早期現代」、「現代」與「後現代」四個階段。

²⁸此段敘述參考黎虎(編)，《漢唐飲食文化史》(北京：北京師範大學，1998)，頁263。

上面一桌，賈母，薛姨媽，寶釵，黛玉，寶玉；東邊一桌，史湘雲，王夫人，迎，探，惜；西邊靠門一桌，李紈和鳳姐的，虛設坐位，二人皆不敢坐，只在賈母王夫人兩桌上伺候。

賈母是榮、寧二府的精神指標以及權力中心，薛姨媽以客人之尊，得以和賈母同列首席，至於寶、黛、釵三人在賈府的地位，亦由此可見。《紅樓夢》中這類宴飲場景甚多，在座位安排上描述極為詳盡，相關的章回如下：

第三回〈賈雨村夤緣復舊職，林黛玉拋父進京都〉，內容敘述林黛玉進賈府。

第八回〈比通靈金鶯微露意，探寶釵黛玉半含酸〉，內容敘述賈敬壽日甯

國府設家宴，擺戲臺。

第二十二回〈聽曲文寶玉悟禪機，制燈迷賈政悲讖語〉，內容敘述猜燈謎。

第三十八回〈林瀟湘魁奪菊花詩，薛蘅蕪諷和螃蟹詠〉，內容敘述賈母吃螃蟹。

第五十三回〈甯國府除夕祭宗祠，榮國府元宵開夜宴〉，內容敘述甯國府祭祀用食、元宵佳節賈母帶領全家吃團員飯。

第五十四回〈史太君破陳腐舊套，王熙鳳效戲彩斑衣〉內容敘述賈珍，賈璉斟酒。

第七十一回〈嫌隙人有心生嫌隙，鴛鴦女無意遇鴛鴦〉賈母過壽，請客安排貴客座次。

從餐桌的席次排列可以看到階級與權力的部署，餐桌上的氛圍更是細膩的凸顯出縱橫捭闔的人際關係以及個人的生命情調，餐桌上的一切可說是飲食文化的潛規則。

相對於大家族的繁文縟節，一般小市民家中的餐桌顯得單純多了，大部分是個人或少數人情感的投射。例如張愛玲的《紅玫瑰與白玫瑰》中，佟振保與王嬌蕊的戀情，即是從餐桌開始慢慢擴大延伸：

王太太自己面前卻只有薄薄的一片烘麵包，一片火腿，還把肥的部分切下了分給他的丈夫。振保笑道：「怎麼王太太飯量這麼小？」士洪道：「她怕胖。」振保露出詫異的神氣，道：「王太太這樣正好呀，一點兒也不胖。」²⁹

餐桌上看似閒話家常的言談，實際上卻是風起雲湧，氣氛詭譎，王嬌蕊剛洗完澡，身上穿著浴衣，頭上胡亂纏了一條白毛巾，未乾的頭髮不時地從毛巾底下滴水來，亮晶晶綴在眉心。而振保以讚美身體作為他談話的中心，像似看穿了嬌蕊浴衣下的剛洗完的身軀，餐桌成了媒介，一首戀曲正在萌芽。

餐桌可以製造戀情，也同時可以表達內心的苦悶，尤其是每天必須面對的枕邊人吃飯時發出令人厭惡的聲音時，連餐桌四周的景觀也會變得悽慘無比，福樓拜的《包法利夫人》有一段這樣的描述：

²⁹張愛玲，《傾城之戀》（台北：皇冠，2001.4），頁61。

艾瑪最不堪忍受的，還是吃飯時刻。樓下那間小餐廳，爐子冒煙，門吱嘎亂響，牆壁滲水，石板地面總是濕漉漉的。在她看來，人生的悲酸，統統盛在她面前的餐盤裡。肉湯的熱氣，會勾起她心靈深處種種令人惡心的聯想。夏爾吃飯總是慢吞吞，而她呢，除了嗑幾枚榛子，就是雙肘支在桌子上，用餐刀尖在漆布上劃道道消遣。³⁰

餐桌可說是最具有家常氛圍的風景，一家人聚在一起吃飯，從餐桌上的互動，就可以判斷家庭是否和樂了，艾瑪未來的遭遇，就如同小餐廳四周滲水的牆壁以及吱嘎亂響的門，人的悲酸，總是自己一手調理出來的結果。

一個人的餐桌會是怎樣的情景呢？村上春樹在《遇見 100%的女孩》的〈義大利麵之年〉中透露了個中消息：

基本上，我是一個人煮義大利麵，一個人吃義大利麵。由於某種原因，和誰兩個人一起吃也不是沒有過。不過我還是喜歡一個人吃，我覺得義大利麵好像是應該一個人吃的料理。

咖啡、啤酒、三明治、義大利麵這些食物，在村上春樹的小說中，串聯成了一個個的符號，利用這些符號塑造出一種氛圍，一種用文字及語言無法言說的世界，這和《紅樓夢》中大家族三不五時宴飲歡樂的餐桌呈現出不同的情調。

《史記》和《紅樓夢》中，餐桌展示了階級和權力的關係；村上春樹一個人的餐桌宛如一種儀式—絕對的操控，因此，一個人的餐桌輻射出更豐富的意涵，建構成一種無法妥協的權力平台，在狹小的空間中卻能以個人的孤獨對抗無限廣袤的群體。

（二）電影中的餐桌氛圍

小說中的餐桌氛圍，敘述者透過文字描述，既可表現場景動態，又可鑽入人物內心，瞭解個人不同的思維及心中盤算；影像的呈現除了有親臨現場的真實感之外，超現實情境的配樂更是具有打動人心的效果，小說與影像兩者表現媒介不同，自然也就會渲染出完全相異的餐桌氛圍，前者有更多的想像空間，後者則能表現出具體的現實感。

試以 1999 年奧斯卡最佳影片《美國心玫瑰情》(American Beauty)³¹為例，電影情節敘述男主角賴斯特班寧住在一個典型的美國小鎮，他在面臨中年危機時，突然對自己的生活感到不滿，他和太太卡洛琳的性生活不協調，他和女兒小珍的關係陷入冷戰，他在公司的職位岌岌可危。於是他急於尋求新的變化、新的刺激和新的人生。

電影的敘事方式相當奇特，在片名出現之前，男主角的女兒小珍對著 V8 說道：

³⁰[法國]居斯塔夫·福樓拜 (Gustave Flaubert) 著，羅國林譯，《包法利夫人》(Madame Bovary) (台北：林鬱，1992.5.10)，頁 93。

³¹本片在 1999 年 72 屆奧斯卡頒獎典禮上榮獲最佳影片、最佳導演、最佳男主角、最佳原著劇本、最佳攝影等五項大獎。參考網站：維基百科奧斯卡金像獎獎項條
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A5%A5%E6%96%AF%E5%8D%A1%E9%87%91%E5%83%8F%E5%A5%96>

我要一個模範父親，不是一個看到漂亮美眉就流口水的色鬼爸爸。他遜斃了，有人應該把他殺死算了。

（畫外音，芮奇說）要我幹掉他嗎？

好，你肯嗎？

這一段片頭不僅預示了結局，也顛覆了一般倫常的價值觀，但在叛逆青年的心裡，「弑父」或許是一種隱喻，一種與體制的對抗。

這一段無來由的自白之後，片頭字幕「American Beauty」出現，接下來是男主角第一人稱的敘事

我叫賴司特班寧，這是我的家鄉，這是我的街道，這是我的一生。我今年42歲，一年之內我就會死，當然，現在我還不知道，不過老實說，我的心早就死了。

運用死著敘述的手法，除了呼應片頭小珍「弑父」的動機，帶來一些懸念之外，顯然導演山姆曼德斯有意玩弄一些敘事技巧，也令人懷疑是否這是一種「不可靠的敘述」（unreliable narrative）³²，對於閱聽者而言，如同影片中芮奇窺探世界的窗口，充滿了探索的趣味。

本片討論議題眾多，不一而足，包括中年問題、親子關係、人生的虛偽、本質與形象落差……

本文仍聚焦於一方餐桌，從中窺探男女主角在家中的地位及權力的轉變，以及親子之間的關係。

賴司特家的餐桌相當長，家庭中的三位成員坐在其中顯得相當疏離，同樣的餐桌場景出現了兩次。

第一次三人各據一方用餐，之前的鏡頭掃瞄到小珍小時候可愛的照片，以及和樂融融的全家福，對照於現在的餐桌的冰冷氛圍，形成強烈的對比。用餐時卡洛琳習慣放著輕音樂，小珍問道：「我們一定要聽這種輕音樂嗎？」卡洛琳回答說：「不一定，只要你煮一頓美味可口的晚餐，你想聽什麼都行。」小珍只能沈默以對。

簡單的幾句話，呈現了家庭中獨特的從屬關係，顯然母親卡洛琳是全家的支配者，餐桌上總是放她喜歡的輕音樂，對於女兒的要求，她用了一種「交換」的方式拒絕，也就是做晚餐的人享有選擇音樂的權力，母女之間轉變成勞資雙方對立的緊張關係。

父親賴司特岔開話題打圓場，首先詢問小珍學校上課的情形，然後談到他自己上班的情況，但他發現小珍一點都不在乎，他略微抱怨了一下，小珍立刻疾言厲色的對他說：「你想怎樣？我們不可能突然就父女情深，拜託，你好久沒跟我聊天了」說完之後，小珍端著餐盤離開餐桌。

賴司特看看餐桌對面的卡洛琳，卡洛琳舉起酒杯似乎在向他慶賀。賴司特回應道：

³²在本片中導演的確以特殊的敘事方式造成一些懸念，最後男主角死亡時，各角色之間的並時呈現的靈活運鏡，極具創意。至於「不可靠的敘述」（unreliable narrative），導演並沒有朝這方向發展，有關「不可靠的敘述」，可參考頁蔡煌源，《從浪漫主義到後現代主義》（台北：雅典，1990.7 修訂六版）頁166—168。

「難道妳是模範母親嗎？妳把他當成員工。」

卡洛琳大聲的說道：「你說什麼？」賴司特只能低著頭像做錯事的孩子，趕緊離開餐桌。

整個用餐的情況，除了顯示家庭中三人疏離的關係之外，母親卡洛琳在家中的地位及權力遠遠超過了父親賴司特。

第二次出現的餐桌場景，除了多了一塊白色的餐桌布之外，三人的位置沒變，然而針鋒相對，冷嘲熱諷的對話之後，賴司特開始反擊，他大聲斥喝原本要離席的小珍，叫她重新坐下。當卡洛琳打斷他的話題時，他把餐盤摔到牆上，令卡洛琳和小珍嚇得噤若寒蟬。或許賴司特在這次的餐桌上佔了上風，用嘶吼及暴力掌控了表面的權力，但整個家庭的氛圍，如同他摔碎的餐盤，分崩離析，再也無法挽回了。

相對於《美國心玫瑰情》冰冷陰暗的餐桌氛圍，法國電影《聖誕蛋糕》(La Bûche) 中的餐桌則顯得熱情洋溢。這部溫馨的小品，內容描寫散居各地的家人，每年聖誕節都要一起聚餐，這場聖誕饗宴，真是五味雜陳，在眾人的互動中，許多秘密與隱藏的情感慢慢透露了出來，家人的關係重新洗牌，所有的事情出現了轉機。

餐桌上的特殊氛圍會讓人以真情相待，過去的誤解和敵視會被這種氣氛融化。這種氛圍就像餐桌上蒸騰的香氣，自自然然的就散發出一股暖流，籠絡了每個人的心靈。失敗、挫折、傷心或是任何嚴重的打擊，只要投向餐桌氛圍的懷抱裡，一定可以收到療傷止痛的功效。

當餐桌上充滿了融合愉悅的氛圍，權力的操控失去了原來強大的能量，取而代之的情感的交流與無怨無悔的付出，《美國心玫瑰情》與《聖誕蛋糕》展示了這兩種不同的餐桌風貌。

五、飲食男女的國族隱喻

台灣導演中，將情慾與飲食結合，表現最出色的當屬李安。

政治、飲食和情慾，李安總能調和鼎鼐，加一點幽默的調味料，然後端出一桌色香味俱全的好菜。

本節先從李安導演的《推手》、《喜宴》和《飲食男女》三部電影中，論述具有符號指涉的文化意涵，隨後以《飲食男女》為主要文本，分析電影中鏡頭、人物及情節和國族隱喻的關係。

(一)《父親三部曲》的文化意涵

李安導演的《推手》、《喜宴》和《飲食男女》三部探討華人家庭文化的作品被視為《父親三部曲》，《推手》中透過太極拳的招式，把武術與人生哲理串連了起來，《喜宴》呈現婚禮場面以及鬧洞房的奇風異俗，《飲食男女》則是中國菜烹調技術的華麗示範。這種帶有強烈中國文化符號的創作風格，讓西方觀眾留下強烈的印象，也成為最賣座的華語電影。

《喜宴》和《飲食男女》之所以成為美國電影史上票房記錄最高的兩部亞洲語電影(Time Jan. 1996:43)，除了李安因為拍攝《理性與感性》所帶來的高知名度之外，影片本身結合喜劇與異文化觀看的快感可說是主要的賣點。³³

同樣具有異文化元素的特質，由於李安以喜感的方式呈現，還帶了點舊有文化逐漸消逝的淡淡的感傷，這種具有反思意味的黑色幽默，縱然也依附著「東方主義」而謀取到某些利益，但李安帶點溫情的影像風格，不像張藝謀會受到較為嚴苛的批評，例如張頤武在〈全球性後殖民語境中的張藝謀〉一文中說：

張藝謀是展示空間的「奇觀」的巨人，他的攝影機是在後殖民主義時代中對「特性」的書寫的機器，它提供著「他性」的消費，讓第一世界奇蹟般地看著一個令人眼花撩亂、目瞪口呆的世界，一個與們自己完全不同的世界。³⁴

幽默之中透露著人道關懷的內涵，這正是李安與眾不同的特質，也使得他的電影不會淪為所謂的「明信片文化」³⁵，專門收集異國情調供「他性」消費。

繼《推手》和《喜宴》之後，後殖民理論中「漂泊離散」(diaspora)的跨國性主題似乎成了李安拍片的題材，然而接下來的《飲食男女》卻是表現食慾和情慾的電影。前兩部電影是以中西文化衝突為背景，《飲食男女》述說的是一個浪漫的愛情故事，但「家庭」和兩代之間新舊的衝突仍是片中的主題，如同李安說的：

我一直對人間的聚散很有興趣，片中的食物和飯桌只是個比喻，象徵家庭的解構，天下無不散的筵席，但解構的目的是為了再結構。³⁶

《推手》和《喜宴》都是李安自己撰寫的劇本，《飲食男女》的初稿則由王蕙玲編寫，電影中父親一角的職業原本是個旗袍師父，長年在女人身上打轉，由於考慮到電影的質感，後來改為國廚。電影的趣味在於：「吃/飲食是檯面上的東西，慾望/男女則是檯面下的東西，檯面下的東西永遠不能拿到檯面上來討論，這也是主角荒謬行徑的來源。」紐約獨立製片「好機器」(Good Machine)的詹姆士·夏慕斯(James Schamus)也貢獻了一個絕佳的點子：「讓老爸的味覺從喪失到恢復，比喻父親在情感上自壓抑到解放的過程，從而緊扣住《飲食男女》的主題：食色，性也。³⁷」

李安說：「我不會拍政治片，只有在家居人氣裡以性別關係做文章。」³⁸

這句話是否意味著藉著飲食情慾等小細節，實際上李安卻有某種家國大敘述的企圖呢？

³³引自陳淑卿〈食物、性別與城市：《飲食男女》的都會民族志〉見網站

<http://www.film101studio.com/bbs/topic.cgi?forum=1&topic=163&show=6390>

³⁴張京媛(編)，《後殖民理論與文化認同》(台北：麥田，1998.3.1)頁409。

³⁵同前註，頁414。

³⁶李安《十年一覺電影夢》(台北，時報，2003.6.30)，頁135。

³⁷同前註，頁128。

³⁸同前註，頁138。

再看這段李安的文化論述：

對我來說，中國父親是壓力、責任感及自尊、榮譽的來源，是過去封建父系社會的一個文化代表……從父執輩身上，我看到中原文化的傳承在台灣、在我身上所產生的變化。一方面我以自我實現與之抗逆，另一方面我又因未能傳承而身覺愧疚……隔了一個海洋，文化傳承發酵質變。所以

《推手》中的兒子，對傳承不知所措。

《喜宴》的兒子是同性戀，沖淡傳承意味。

《飲食男女》裡根本沒有兒子，都是女兒，傳承已經走味了。³⁹

如果「父親對我來講，就是中原傳統文化的一個代表。⁴⁰」

那麼「父親三部曲」不也正代表了中國文化在台灣演變的一個歷程嗎？或許「不會拍政治片」的李安，不知不覺在潛意識中，透過各式各樣的文化符碼，暗渡了他的政治理念。

（二）《飲食男女》的國族隱喻

《飲食男女》一開始出現兩個空鏡頭，一是十字路口流動的車潮，一是一幢靜靜矗立的日式建築，接下來是一連串豐富的食物意象與烹飪技術的華麗示範，這三個不同的意象透過影像的運作，分別呈現出：現代化繁忙的台北都會、後殖民時代台北殘留的日治時期的遺跡，以及食物所代表的中國文化符號。

郎雄飾演的老朱從大水缸中撈起一條魚，雙筷自兩眼中一插，開腸剖肚，烹飪奇觀於焉展開，當切透抽的文刀有如行雲流水的刀功技術令人瞠目結舌之際，一段傳統的國樂適時響起，配合一道道精緻傳統的美食佳餚，李安輕易地將代表中國文化的符碼拋給了觀眾。

李安在這裡狡黠地玩了一手後現代顛覆的遊戲，老朱調理美食的手，借自施建發⁴¹；而非中國音樂，卻由法國人馬戴爾（mader）作曲，在全球化的時空背景下，所謂的固有文化，縱然不能說早已名存實亡，但不可否認的雜揉了許多外來元素。

老朱接電話時，鏡頭一掃，帶到了老朱和歷屆總統的合照，相對於三女兒在麥當勞打工的鏡頭，以食物為媒介，我們看到了一個代表傳統威權時代過度到後現代速食文化的歷程，新舊文化的衝突隱然浮現。而在窗門之中老朱孤單落寞的身形，正是一種文化困境的生動寫真。

星期日的晚餐，是全家聚會的日子，三個女兒從職業、性格到不同的交通工具，展現出多元文化的會合。緊接著「隨風而逝」的歌聲響起，這真是李安用心良苦的安排。「家」在片中是一個縮影，一個被約束的空間，當老朱與三個女兒聚在一起用餐，具有「父權」色彩的中國文化與多元文化展開對話，老朱失去了味覺，二女兒對味道質疑的

³⁹同前註，頁 138。

⁴⁰同前註，頁 139。

⁴¹施建發，《蝦的料理》（台北：臺視文化，1999.8.15）書籍詳介：「施建發先生，或許你仍感陌生，但是『飲食男女』影片中郎雄的『手』，你總該印象深刻，那就是施建發先生精湛廚藝的表演。」

眼光，影射含意極為明顯。在這閉鎖的空間，沉悶的對話，每個人都想逃，難怪二女兒會和前男友說：「想到可以離開那個家，一切都值得。」

接下來片中有四次家庭聚餐，每一次都會出現成員表示離家的意願。「家」作為凝聚傳統文化的意象，顯得分崩離析。臺灣解嚴後從傳統中國路線到本土路線的爭議，原有的家國論述受到挑戰與質疑，中原文化的裂解不也正是一種象徵性的「逃家」嗎？

逃家的去空間化過程，代表傳統文化的老朱也靜極思動，突破傳統的窠臼，他不但沒有與梁伯母結婚，反而與梁伯母的女兒錦榮在一起，而且也要搬出日式房子的老家，「當他離家出走，離開傳統的定位後，再度找回了自己。⁴²」與傳統文化針鋒相對的本土論述，在《飲食男女》一片中，具像的人物是二女兒，透過這個人物，李安暗中偷渡了他對未來的觀察：

最諷刺的就是二女兒……剛開始時，只有她有性經驗，到最後，她是唯一沒有歸宿/性伴侶的，最傳統的反而是她，連老爸都跑掉了。⁴³

電影的最後一幕，極具象徵意義，李安說：「我整個電影就是為了最後一幕⁴⁴」，這一幕當然也是李安對中國文化的祝福：

藉由年年輕貌美的妻子，老爸得以過正常人的生活，也恢復了味覺，找到生命中的第二春。這也算是我對中國「父親形象」的最後祝福罷！⁴⁵

《飲食男女》除了嚴肅的國族寓言之外，李安適時的會流露無傷大雅的坎普情調（Camp）⁴⁶，例如片中二女兒佳倩和男友纏綿之際，畫面一轉，又回到老朱調理燻雞的畫面，這段蒙太奇，對於性愛姿態充滿了想像的空間。

六、結語

廖炳惠在《吃的後現代》一書中說：

在全球化、弱勢族群化、地方化、戀舊化、情色化等多元景觀交錯的狀況底下，後現代的飲食文明可說是相當多采多姿，帶動許多整合和交流，充滿焦慮及張力。⁴⁷

從文字書寫的平面載體，到科際融合的影像呈現，在過去人類文明的進程中，這些擔任娛樂或是教化的工具，總是在兩極之中狹幅擺盪，而兩極的界限正是象徵性的「食」與

⁴²引見《十年一覺電影夢》，頁 135。

⁴³同前註，頁 134。

⁴⁴同前註，頁 150。

⁴⁵同前註，頁 142。

⁴⁶可參考王志弘譯，《文化理論詞彙》（台北：巨流，2003）頁 34 及 35。Camp 亦譯作「敢曝」。此術語語意涵豐富，此處挪用部分語意。

⁴⁷廖炳惠，《吃的後現代》，頁 59。

「色」。

從餐桌到臥室，從口腹到跨下，短短的距離卻是人類文明發展的淵源，「食」的一端高舉「民以食為天」的大纛，自然站在「政治正確」的最高點；「色」的一端欲言又止，只能消極的、勉強的抬出「傳承接緒」的偉大使命，才畏葸地取得了站在底線的資格。

「食慾」一向可以名正言順的逍遙自適，「性慾」則只能在角落鬼鬼祟祟的暗中滋生，因此，豪華奢侈的賈府飲宴可以讓《紅樓夢》列為經典，欲仙欲死的性愛技巧卻讓《金瓶梅》淪為禁書。「食」與「色」原本同氣連枝，奈何滄海桑田、歲月遞嬗，不論是命運作弄抑或人為操作，兩者地位早已不可同日而語。

後現代來臨，一切的價值可以翻轉，可以顛覆，既然食色同源，卻地位懸殊，「正名」的舉動勢在必行，本文以飲食與情慾為名，透過文學與影像中的情色敘事，以及包含其中的權力角逐，針對「情慾」而言，除了「去污名化」之外，更能顯現從口腹到跨下，實際上包含了身體、心靈、文化、觀念、哲思以及各種意識形態的多元景觀，在後現代的語境下，或許我們應該呼應荷米·巴巴（Homi K. Bhabha）所謂的後現代認同觀：

所以有人不再用愛國主義的字眼，來描寫那些有多重社會脈絡的人。但事實上這些情況下這些人並不是叛徒，他們只想要有多重認同。就某方面來說，現在要沒有多重認同及社會脈絡、不住在多重的管轄趨勢愈來愈困難；而我認為這是這兩百五十年以來整個世界所採取的方向。⁴⁸

所謂的身分、認同等都不是固定不變的，而是流動性的、複合性的，只能在具體的歷史處境中，根據具體的語境建構自己的身分，這也就是所謂的後現代認同觀。

把這「流動性」的概念運用在後現代文學與影像中的情色敘述，不但能正視隱藏在食慾與情慾文本中的符碼意涵，更能聯繫歷史、社會等外在環境與人類內在世界的互動，彰顯出人類在普世價值追尋的路途上曾經留下的痕跡。

⁴⁸引文見廖炳惠著，林志瑋譯〈後殖民批評與知識分子—訪談巴巴〉頁 145，收入於劉紀蕙主編的《文化的視覺系統》

參考文獻

- 1、王志弘譯 (2003.10),《文化理論詞彙》初版 1 刷,台北,巨流。
- 2、李安 (2003.6.30)《十年一覺電影夢》,初版 6 刷,台北,時報。
- 3、李昂 (1996),《殺夫》,台北,聯經。
- 4、施建發 (1999.8.15),《蝦的料理》,初版,台北,臺視文化。
- 5、袁瓊瓊 (2003.2),《食字癖者的札記》,初版 2 刷,台北,三民。
- 6、張京媛 (編) (1998.3.1),《後殖民理論與文化認同》初版 2 刷,台北,麥田。
- 7、張愛玲 (2001.4),《傾城之戀》,典藏版 34 刷,台北,皇冠。
- 8、曹雪芹 (1995),《紅樓夢》,再版,台北,大中國。
- 9、陶禮君 (2001.2.14),〈巧克力掀起愛的狂潮〉,台北,自由時報。
- 10、焦桐 (2003.2),《台灣飲食文選》初版 1 刷,台北,二魚。
- 11、廖炳惠 (2004.1),《吃的後現代》初版,台北,二魚。
- 12、蔡煌源 (1990.7),《從浪漫主義到後現代主義》修訂六版,台北,雅典。
- 13、黎虎 (編) (1998),《漢唐飲食文化史》,初版,北京,北京師範大學。
- 14、[日本]五十嵐裕治 (2004.5),《看見村上春樹》,一版 1 刷,台北尖端。
- 15、[日本]紫式部 (2000.1.25),《源氏物語》,初版,台北,洪範。
- 16、[日本]渡邊淳一, (1998.4.1),《失樂園》,初版 40 刷,台北,麥田。
- 17、[美國]厄尼斯·海明威 (1999.7.1),《流動的饗宴》,初版,台北,九歌。
- 18、[法國]居斯塔夫·福樓拜 (1992.5.10),《包法利夫人》,初版,台北,林鬱。
- 19、[德國]派崔克·徐四金著,洪翠娥譯, (2007.2),《香水》初版 13 刷,台北:皇冠。
- 20、[法國]馬塞爾·普魯斯特 (1998.2),《追憶似水年華》,初版 3 刷,台北,聯經。
- 21、[法國]夏爾·波特萊爾 (1997.9),《惡之華》,初版,台北,林鬱文化。
- 22、[德國]華特·班雅明 (1998.12),《說故事的人》第一版,台北,台灣攝影。
- 23、[美國]黛安·艾克曼 (1993.8.15),《感官之旅》,初版,台北,時報。
- 24、[美國]黛安·艾克曼 (2004.5.3),《氣味、記憶與愛欲》初版,台北,時報。
- 25、[法國]羅蘭·巴特 (2002.1),《戀人絮語》,初版 6 刷,台北,桂冠。

引用影片

片名	導演	年份
香水 (Perfume: A Story Of Murdere)	(德) 湯姆·提克威 (Tom Tykwer)	2006
美國心玫瑰情 (American Beauty)	(美) 山姆曼德斯 (Sam Mendes)	2000
聖誕蛋糕 (La Buche)	(法) 丹尼爾湯普森 (Daniele Thompson)	1999
X 情人 (City of Angeis)	(美) 布雷德薛貝林 (Brad Silberling)	1998
推手	(台) 李安	1992
喜宴	(台) 李安	1993
飲食男女	(台) 李安	1994
巧克力情人 (Like Water For Chocolate)	(墨) 艾方索·阿諾 (Alfonso Arau)	1992
濃情巧克力 (Chocolat)	(瑞) 雷瑟霍斯楚 (Lasse Hallstrom)	2000
失樂園	(日) 森田芳光	1997