

百花洲 杂志社 选编

用我涂抹一切

立场

LI CHANG

重建中文之美

 百花洲文艺出版社
BAIHUAZHOU LITERATURE AND ART PRESS

立 场

LI CHANG

重建中文之美
百花洲杂志社 选编

图书在版编目 (CIP) 数据

立场 / 《百花洲》杂志社编著. -- 南昌 : 百花洲文艺出版社, 2013.8
(中文之美书系)
ISBN 978-7-5500-0746-8

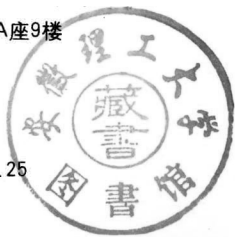
I. ①立… II. ①百… III. ①随笔—作品集—中国—当代 IV. ①I267.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第239993号

立场

《百花洲》杂志社 选编

出版人 姚雪雪
责任编辑 胡青松
美术编辑 赵霞
制 作 张诗思
出版发行 百花洲文艺出版社
社 址 南昌市红谷滩世贸路898号博能中心A座9楼
邮 编 330038
经 销 全国新华书店
印 刷 江西千叶彩印有限公司
开 本 720mm × 1000mm 1/16 印张 18.25
版 次 2013年12月第1版第1次印刷
字 数 300千字
书 号 ISBN 978-7-5500-0746-8
定 价 31.00元



赣版权登字 05-2013-290

版权所有, 侵权必究

邮购联系 0791-86894736

网 址 <http://www.bhzwj.com>

图书若有印装错误, 影响阅读, 可向承印厂联系调换

《重建中文之美》丛书

编委会：

主编：姚雪雪

编委：胡青松 游灵通 朱 强

赵 霞 张诗思

目 录

contents

情色电影中的女人	赵荔红//1
偏见书	朱航满//16
中国人是不是最讲中庸的族群	摩 罗//20
京都记	于 坚//25
看文化和文化的看	梅 岱//40
文化瓦肆的说书人	张 柠//63
中国人为什么好吃?	艾晓明//72
书中自有颜如玉?	解玺璋//82

语言的性别歧视	叶匡政//90
高路入云端	刘上洋//93
假如毛泽东去骑马	梁 衡//103
跟 风	沃尔夫·冯//116
风 容 (外一篇)	张宗子//129
庐陵文化	王剑冰//140
超越性原则	郭文斌//144
一千无光之年	筱 敏//153
思念索拉	麦 家//159
掷出的分币与骰子 (外一篇)	蒋 蓝//163
九龙不是一个传说	陈启文//171
乔布斯咬了上帝的苹果 (外二篇)	朱大可//181
落日前的凭吊	耿 立//191
我爱华盛顿	陈应松//214

春秋的老实人和天真汉	李敬泽//240
关于人的随想	汪惠仁//247
面容研究	草白//253
偏 见	徐则臣//260
2020年给朋友的一封信（外二篇）	张颐武//273

情色电影中的女人

赵荔红

情色电影，没有确切的定义。不同国家赋予这一类电影的名称不尽相同，划分“情色”的等级标准也不同。同一个国家，在电影归类和归级时浮动性也很大。譬如《亨利与琼》（*Henry & June*，又译《情迷六月花》，菲利浦·考夫曼导演）在美国，因其大量的性爱镜头与毫不掩饰的女同性恋场景，应被定为“x”级片，考虑到其良好的艺术性与纯感官色情片不同，美国电影协会改定为“NG—17”（十七岁以上人士才可观看的）电影。至于“情色”意象，变化更大。20世纪初，好莱坞电影审查制度规定，电影中“吻”的镜头不能超过四十五秒，微微开启的花瓣般的双唇特写，哪怕在屏幕上停留四十五秒，哪怕是黑白的、并不伴随性感声线，也足以让观众血脉贲张、情性激昂。一战前十年的美好年代，男人们听到上层女子衣裙的窸窣作响，握到苍白纤细的小手，瞥见黑丝袜或女子赤裸的脚踝，就几乎要昏过去，这些强烈的“性征”在后代早是稀松平常。越是禁忌，越是甘美。

但是否裸露越多，就越情色、越有诱惑力呢？《克拉之膝》（*Claire's Knee*，侯麦导演）中少女克拉一段窄小、圆滑、灵巧的膝盖，诱惑得中产老男人吉尔米心神摇动，可是当克拉穿着比基尼在湖边走来走去时，他又不为所动，情色之味仅仅是一段裸露的膝盖；《早晨37度2》（*L'omte Grake*，又译《巴黎野玫瑰》，让·雅克·贝克斯导演）及《朝朝暮暮》（*Nui tet Jour*，导演Chantal Akerman）一出场就是全裸的身体、热烈的做爱，但橘黄色的光将肉体勾勒得相当明朗唯美，丝毫不含暧昧色情的调引意味，性器与眼睛、手、头发一样都只是美的载体；至于铃木清顺的《肉体之门》裸露的妓女实则是一种政治象征，《索多玛的120天》中横呈的肉体甚至让人恶心，这又是

以性来表现政治的。

所以，探究情色电影是什么怎么分级没有意义，性与革命、暴力等等都是导演用以表达自我、探讨生命意义、人类文明的一种话语符号，仅仅是一种表达的载体。被归类为“情色”电影的有许多，被命名为“情色电影大师”的导演也有许多，本文当然不能一一涉及，仅仅挑选一些“经典情色”来讨论。而我所感兴趣的，是这些电影的文化意味及女人在其中的情感性爱历险。之所以将目光锁定在法国和日本，一是范围的缩小有助于将这些电影放置于一定的文化背景中来讨论；二是它们的确是具有代表性的。

法国篇

《亨利与琼》与《布拉格之春》、《鹅毛笔》被视为菲利普·考夫曼的“情色三部曲”，本片虽拍摄于1990年，由美国环球电影公司出品，故事背景则是20世纪30年代初的巴黎。故事是真实的：美国著名小说家亨利·米勒与其妻琼及巴黎情妇昂纳依斯的一段情爱历程。第一次世界大战后，所谓的美好年代一去不复还了，血腥的屠杀、战争的残忍活生生地呈现着西方道德原则的荒谬，从战争中存活下来的人、失去亲人的人，一下子堕进了虚无主义的狂欢享乐中。达达主义、超现实主义、立体派，艺术家们以愤怒的姿态主张全面地颠覆，质疑一切阶级、政党、意识形态、道德规范，“反正说了那么多蠢话，就是不要一切，不要一切、一切、一切！”（《疯狂年代·超现实主义宣言》）另一方面，原是小众读物的弗洛伊德性分析著作开始大行其道，许多女人不以自己的私情为耻，反而当作时髦；D.H.劳伦斯的性爱小说也风靡巴黎，“这么多年没有任何一本畅销书能比得上《查特莱夫人的情人》的轰动。天哪！街头巷尾都在议论这部书……要是在50年前，这绝对是禁书，人们肯定会对它表示唾弃；但是今天，世界完全不同了，所有的图书馆都有这本书，而且女孩子都懂得生活中要寻求欢乐：噢！多好的书。”（莫里斯·萨克斯《“屋顶之牛”的岁月——巴黎日记》，1929年4月1日）

昂纳依斯（Anais nin）1925年来到巴黎。这个受严格天主教传统教育的布尔乔亚女子，是个标准的“小白鹅”（电影里丈夫雨果叫她“小杨柳”），弱

不禁风，举止优雅，气质纯净天真，介乎女人和女孩之间（乌玛瑟曼的表演恰如其分）。她被教导不要在无人陪伴下和男人接触，举动要谨慎，不可多话。在基督教那里，婚姻是为发泄性欲提供的一条合法通路，不但婚姻外的性是有罪的，就是夫妻间的性爱也是罪过，除非以繁衍后代为目的。（罗素《性爱与婚姻》）所以，少女昂纳依斯虽然爱恋表哥艾瓦多（波伏娃也是如此），也仅仅是一种“玫瑰花式的浪漫”，就像但丁对贝阿德丽采的爱恋，充满了文学和幻想的柏拉图式的纯洁，丝毫没有性的“不洁净”。后来的丈夫雨果也是如此，雨果宁可跪在床前用诗歌和言辞表达爱恋，夫妻之间的性爱基本失败。昂纳依斯虽然埋怨，也并不觉得有什么不好，一切理当如此。

直到她来到巴黎。塞纳河左岸的蒙帕纳斯当时是各国波希米亚式的艺术家和知识分子的汇合地，一处纵情之域。上世纪20年代美国的一些作家，诸如菲茨杰拉德、海明威（就因为他的小说，巴黎人开始重视美国文学，“这些‘野蛮人’居然也会写小说”，巴黎浪荡子莫里斯如是说）也纷纷从美国“出走”到巴黎。“在巴黎城内，这是最有外省气息的地方，多姆咖啡馆和洛东咖啡馆里都是人声嘈杂，到处能听到方言土语。”（莫里斯《巴黎日记》）情色、性欲等等成了日常词汇。“小白鹅”昂纳依斯初来乍到，心惊肉跳，认为巴黎肮脏、腐败、糜烂。但很快她就改变了。电影《亨利与琼》是从她的改变开始的。

她开始写情爱体验日记，如当时时髦的布尔乔亚女子，编辑读着她的日记，吻她，抚摸她，她也接受，她说她性的感觉来自书、文学（当然是弗洛伊德、D.H.劳伦斯），偶然看到的日本浮世绘也让她春情荡漾。其实所谓的自我觉醒是因为风气，因为“他们的观念”。但昂纳依斯显然愿意“沉醉于生活”，“我需要做真正生活的人”，需要改变和尝试。先从服装开始。20年代的巴黎，流行“男装女孩”，保罗·波瓦黑设计的造型包括短发、钟形帽、窄身、平底鞋、叼烟嘴、骑脚踏车，时髦、自由、独立的女子，莫不如是装扮。电影中，昂纳依斯的装扮即是如此，尽力去除女性特征和母性感觉。当年的西蒙·波伏娃也是如此，她甚至和堂妹在酒吧吸食鸦片，嘴里叼着烟嘴。昂纳依斯与琼也在灯光昏红的酒吧跳舞，眼神迷离而风情，互相将烟雾喷在脸上，沉醉于堕落的享乐中。这类叼烟嘴的女孩被称为调情的“点

火器”（法碧恩·卡塔斯—洛札兹《调情的历史》）。昂纳依斯与波伏娃一样，急于摆脱自己的布尔乔亚身份，迷恋做一个放荡的自由的如琼一般的“点火器”，这样，她才觉得是“解放”了自己。但是，长期天主教教育训练下的性禁忌还存留，直到1931年结识了亨利·米勒。

亨利·米勒就是一个“真正生活的人”。后来著名的《北回归线》、《南回归线》当时都还没出版，美国经济危机后亨利混迹巴黎，在蒙帕纳斯声名狼藉却很受欢迎。他幽默，有才华，粗鲁，放荡不羁。他品尝美食、享受橙色阳光。他不说做爱，只说FUCK，他说劳伦斯太孩子气、将性爱看得太重，性爱就如吃饭、出生、死亡、阳光一般自然。一切，都深合昂纳依斯的心。亨利的妻子琼也让她着迷。琼性感、赤裸裸的邪气、来自下层的无所顾忌，昂纳依斯似乎在琼身上找到了另一个自己，她和琼是一体两面。波伏娃说，女人天生就有同性的倾向（《第二性》）。琼和昂纳依斯相互爱恋，在酒吧耳鬓厮磨，男女之间不可逾越的鸿沟，在她们之间似乎化解了；琼说要和她一起吸食鸦片，要在一起，她将自己的手镯留给了昂纳依斯。琼回美国后，昂纳依斯生了场病，在酒吧，她独自舞蹈，狂野的眼神、孤独的焰火让亨利捕捉到这个“小白鹅”渴求放纵的本心。眼神交错，不需多言。他们就在酒吧、在她丈夫雨果打鼓的时候狂乱苟合。性禁忌一打开，再没什么顾忌的了。昂纳依斯理所当然地成了亨利的情妇，与其混迹于蒙帕纳斯闹乱的酒吧。之后，她又以亨利的方式教会了表哥艾瓦多与其私通，终结了“玫瑰花式的浪漫”。

弗洛伊德说，因为所谓的伊底帕斯心理，一些男子不能与其喜爱和仰慕的女子激情交合，雨果对昂纳依斯就是如此，所以昂纳依斯要雨果将其想象为婊子琼，或在狂欢节中被他强奸，带雨果观摩妓院的性爱表演，夫妻这才找回性爱的激情。波伏娃说，“女人并非生而为女人，而是变成女人的”，昂纳依斯在性的体验中由一个女孩蜕变、成长为一个女人，尽管“成为女人的过程是痛苦的”。

20年代法国开始流行探戈舞，这种来自阿根廷的舞蹈充满火热的欲望、赤裸的挑逗，当时一些道德家被它吓坏了，说探戈舞就是对性行为的露骨模仿，探戈的舞蹈动作就是32种做爱姿势（法碧恩·卡塔斯—洛札兹《调情的

历史》)。然而就是这种欲望的探戈舞,到了上世纪六七十年代的法国也成了布尔乔亚的生活方式,需要进一步被嘲讽被打破。探戈象征的“男女之间的小战争”也因其假模假式被宣告抛弃。《巴黎最后的探戈》里表达了这个情绪。

20世纪60年代的法国经历了两件事情:一是阿尔及尔战争的恐怖,年轻人被无端送到战场,每天都有惨死的人,战争给法国民众造成难以愈合的心理创伤;再是1967年开始持续到1968年5月的法国学生运动,这场左翼文化运动以蔑视布尔乔亚道德为宗旨,提出彻底的性革命,妇女解放运动、彻底的自由、性和革命被联系在了一起,“挣脱镣铐、纵情享乐”,“我愈是做爱/我就愈想参与革命/我愈是参与革命/我就愈想做爱”,大学生们在巴黎贴满这样的口号。这场运动被美国年轻人承继后形成了他们的“垮掉的一代”。

然而,革命之后怎么办?一切摧毁之后要干什么?很多人陷入迷惘与萎靡之中。意大利导演贝纳多·贝托鲁奇拍摄《巴黎最后的探戈》(*Last Tango In Paris*, 1972年出品)就在这个背景之下。贝托鲁奇是意大利共产党,他在学生运动之后处于极端的迷惘与颓废状态,他自己说,拍摄此片时,几乎陷于绝望之中,他试图用这部影片表达自己对所追求的“自由”、“逃避”和“自我”等的反思。如果说,由富有魅力的马龙·白兰度扮演的男一号保罗最直接地表达了贝托鲁奇绝望的精神状态的话,毋宁说,女主角让娜的迷惘更代表了他当时的思维倾向。

让娜十八岁,正是享受爱情的大好时光。她怀念并热爱在阿尔及尔战争中死去的父亲,将他视为英雄,这种追忆与怀想的恋父情结,使她一旦遭遇中年男人保罗,就迅速进入迷狂状态。但她面对的是两种情境:和一个刚刚认识的男人在一个隐秘的阴暗的房间里疯狂做爱,不知过去,也没有明天。没有名字,也没有记忆。只有行动。她以为,抛却一切禁忌,如五月花学生运动一般,“做爱,还是做爱”,性就是一切,性就是爱。但她错了,这个“没有名字的人”,内心充满愤恨与报复,只是以各种卑劣的性变态、性游戏来虐待她。没有历史就意味着没有爱。她设想爱情就是“到一个秘密的房间,脱下工作服,做爱,一个男人和一个女人”那么简单,但她自己并不能

做到那么简单，不能放下一切，因为一旦她爱上了，她就开始想知道他的历史，知道未来的安顿，性并不就是爱，行动也不是一切；另一个，是一种“理想”、一种诗意的圣洁的爱情，在20年代的昂纳依斯那里文学腔调的雨果的“玫瑰花式的浪漫”在让娜的男友汤姆这里以拍电影的方式表现出来，爱情不是行动，爱情是一种模仿，一种想象，一种空洞的概念，即便是让娜想去吻汤姆也被拍摄下来，落实不到现实之中。

让娜的命运难道不会是死去的罗莎吗？影片中，保罗自杀的妻子罗莎从未出现（或者只以被鲜花围绕的僵尸的样子出现），但始终在场。她借保罗的喃喃自语、咒骂、哭泣，借被叙述，被丈夫和情人马素一起回忆反复出现，如幽灵一般。罗莎为什么突然自杀，为什么死了也不留一句话给丈夫或情人（保罗愤恨不已）？她是为了私通的羞愧？为了不再拥有的热烈爱情？为了无望的乏味的婚姻？她甚至给两个男人买一样的睡衣、一样的酒，如此独断专行，她连自杀都是极端自私的。让娜难道不可能走这条道路？和汤姆的婚姻能让她找到爱的归宿吗？在基督教道德中，罗莎私通是犯罪，她自杀也是不敬神。所以，保罗非常愤怒地说她的安葬不需要神父，她不需要祈祷，因为她的灵魂永远不进天堂。《巴黎最后的探戈》因其色情内容和自然主义的表现手法，被认为教唆人们伤风败俗，影片发布后很长一段时间被意大利当局及教会禁演，直到1987年罗马教廷才取消对它的指控。其实最根本的是，影片表现了对宗教道德的蔑视、对上帝的不敬。

爱情没有了，革命的方向是什么，对教会权威的蔑视，对世俗婚姻的不信任，性爱之外还有什么，道德全部瓦解之后怎么办？中年男人保罗只在喃喃自语回到童年乡村，回到母亲身边，才似乎找到归宿，有了点温馨的色调，他临死呼唤的是“妈妈”。此外。只有死去，灵魂才能解放。而让娜呢，她年纪轻轻就毁坏了一切。

上世纪70年代的美国，电影院放映的是《巴黎最后的探戈》及《艾曼妞》（*Emmanuelle*, 1974年出品），大量裸露镜头充斥屏幕，仅仅半个多世纪前，好莱坞电影审查制度规定，电影中“吻”的镜头不能超过四十五秒。70年代在法国，堕胎已经合法化，通奸已经除罪化，离婚法也简易化，未成年人取得避孕药丸不再需要父母的许可。性问题，似乎成了个人问题。但

是，《巴黎最后的探戈》中的一些性爱方式，如保罗强迫让娜肛交等，还是因其暴戾、丑恶的呈现而备受非议。到了1990年，西班牙导演比加斯·鲁纳斯（Bigas Lunas）出品的《璐璐情史》（*Edades de Lulú, Las*，又译《璐璐的年代》）中，这些性爱方式已是稀松平常了；重要的是，导演是以赞赏的态度，津津有味地让主人公巴布罗一步一步“教导”、“培育”纯洁少女璐璐尝试各种性爱技巧、性爱方式，3P、与哥哥的乱伦，璐璐最后一发不可收拾地堕落为妓女，差点被性虐致死。影片在结尾虽有所批评，但对巴布罗成功地培育了璐璐、改变了璐璐还是沾沾自喜的。法朗士借其书中的人物说，女人，“你是物质而我是思想，你是物体而我是灵魂，你是黏土而我是工匠”。巴布罗就是要做璐璐的上帝，要创造出有一个有罪的潘多拉。从这个意义上说，70年代的性革命，并不意味着妇女的真正解放。

《巴黎最后的探戈》中让人大跌眼镜的自然还有中年老男人和十八岁女子的做爱，连让娜自己都不能理解这种“酷烈”景象，她称之为“大灰狼与小红帽”的游戏。保罗是要吞噬让娜的丑恶的大灰狼，是占有者、侵袭者，而让娜是被掠夺、被侵犯、被教唆、被欺骗的可怜兮兮的小红帽，小红帽终于奋起反抗，杀死了大灰狼。影片中，保罗与让娜的做爱空间，也是隐藏于密室中，虽有一束阳光加入，但逆光拍摄，身体在阴影中，人物面目模糊，空荡荡的房间，墙上挂着培根的画，淋漓的红色、扭曲变形的画面，也平添紧张、压抑之感。在一个妻子自杀的房间，在阴影里，一个老男人和一个少女的变态性爱，这些，都是以不美的、负面的视角展现出来。这种不伦之恋当时令舆论哗然。后来的电影中，不伦之恋的主题也是导演喜欢探索的，但视角显然有所变化。

《洛丽塔》（*Lolita*），有1962年库布里克和1997年亚德里安·林恩（Adrian Lyne）导演的两个版本，这部取材自同名小说的电影，并不比小说有更多禁忌之处，裸露的镜头并不多。但是当十四岁的洛丽塔穿着裙子坐在继父亨伯特的腿上，挪动着小屁股时，没有丝毫裸露感地让观众嗅到了浓烈的情色之味。而《情人》（*L'amant*，让·雅克·阿诺导演）中，在充满怀旧情调的湄公河边，一身白衣风度翩翩的华人富家公子（梁家辉的装扮真多情）将法国女学生接到车中，女学生的一只手按在车椅坐垫上，扭头面向窗外，

梁家辉的手一点一点地接近那只“等待”的手。这中间情色之味，紧张的调情游戏，拒绝与接受的男女之间的小战争，比起后来在市声喧哗、午后阳光泻漏的密闭的房间内的做爱，还要动人，还要精致，让人屏住呼吸，等待那只手的“被握”。这两部影片诱惑者自然是老男人，但是，老男少女的不伦之恋被拍摄得非常唯美，祛除了《巴黎最后的探戈》中阴郁、压抑、酷烈的感觉。同时，作为诱惑者的老男人，也显得很容易受伤，甚至是被动的、羸弱的；反之，被诱惑者的少女却往往有着青春的冷酷。洛丽塔一方面卖弄着风情，逗引着继父，另一方面又逃脱他，憎恨他、鄙弃他的爱；而法国女学生，她戴顶奇怪的男性礼帽，如男人一般将皮带扎在裙子外面，这种不合常规的装束，实则是一种卖弄风情，她明明在诱惑着中国男人，却摆出一副蔑视、冷漠的姿态，让这个男人受伤痛苦，为自己动情羞愧。她们，已经不再是被动的惊恐的小红帽，在和灰狼的恋爱游戏中，她们也时不时伸出折磨人的小爪子。她们调引又逃避，前进又后退，她们尝试着禁忌，又鄙视着，退缩回去，她们且退且战，表现出无辜的天真的冷酷无情。

在《克拉之膝》中，情况有所不同。十六岁的劳拉（克拉的妹妹）是诱惑者，而老男人吉尔米则是被动的，但是失去父亲的劳拉对吉尔米的喜欢和依恋仅仅出于“埃勒克特拉情结”（恋父情结），她需要的是一种父亲的温存的爱，而不是男女之爱，所以当吉尔米想吻她时，她逃避，不需要。事实上，少女的情绪飘忽不定，今天她可能很高兴，明天就很伤心，劳拉的爱恋随她的离去也会转眼消失。影片中，克拉的膝盖却唤起了吉尔米潜在的渴望和冲动，这时候，吉尔米扮演的又是无奈的诱惑者。被诱惑的是克拉，当她被一个陌生老男人抚摸膝盖时，没有回避，没有逃脱，她的眼神暴露了她既诱惑、纵容又害怕、逃脱、愤恨的非常矛盾的心情，这和《洛丽塔》与《情人》中被诱惑少女的心理是一致的。

《继父》（*Beau Pere*，又译《漂亮爸爸》、《不伦之恋》、《祸水红颜》）在探讨不伦之恋的主题时，与前面的影片视角完全不同。穷困潦倒的钢琴师雷米的妻子玛提娜遭遇车祸突然去世，十四岁的继女玛利安不愿意回到亲生父亲那里，宁可与雷米相依为命。然后玛利安明确告诉雷米，她爱他，想与他一起生活，一起做爱，想完全拥有他，像个成熟女人一样照顾雷

米一辈子。雷米惊慌失措，却终于禁不住诱惑，事后又心存道德的困惑，始终处于逃脱、摇摆，内心深受谴责，又无力拒绝的状态。小女孩是主动的诱惑者，老男人则是被诱惑者，情况完全颠倒过来。并且，玛利安完全不同于《克拉之膝》中劳拉仅仅是想从老男人那里得到如父亲一般的温存体贴，只想得到一种无性的爱恋。玛利安是全方位的，她非常主动地，考虑周全地，脱光衣服，躺在雷米床上，像妻子一般等待雷米。她说她从五岁就与雷米一起生活，从小看到母亲与雷米的做爱，听到夜里母亲兴奋的呻吟，就渴望着长大，也能与雷米做爱。母亲的去世成全了她。完全拥有雷米的心灵和肉体，就是玛利安的目的，她如所有成熟的女人一般堕落进恋爱，茶饭不思，成绩下降，终日沉浸在对雷米的思念中。除了她的年龄，她和一个正常恋爱的女人有什么两样呢？

面对这一切，雷米完全乱了方寸。由法国著名男星帕特里克·杜瓦埃尔（Patrick dewaere）扮演的雷米，英俊而脆弱，善良而体贴，犹豫不决，潦倒的样子，温柔的神情，忧郁的眼睛，如同孩子一般无辜的面容，实在很能激发母性的爱怜。在这个电影中，继父雷米成了要受照顾的任性的孩子，女儿玛利安成了安排一切的冷静的主意坚决、勇敢的小妈妈。可是，一旦玛利安意识到雷米终究会因为世俗道德、内心不安而离去，和他遇到的同龄的女钢琴师结合时，玛利安伤心地与继父做爱后说了这样的话：“你知道我在想，让他（你）爱我，并且天天快乐吗？我在想，我马上就十五岁了，然后就是十六岁，有一天我会成为一个让他称心如意的年轻女子，他能光明正大地带我出去。我还想，也许有一天我能给他生个孩子，他不会一辈子当继父，总是养别人的孩子……”这些话。凄婉动人，绝不亚于一个成熟女子对爱人的表白。但是雷米终于还是离开了玛利安，去当另一个小女孩的继父。而那个才五岁的女孩，静静地看着妈妈在床上与雷米做爱，她，将是一个新的玛利安。

导演贝特朗·布里耶（Bertrand Blier）是法国中生代导演的代表，影片继承了布烈松的冷静客观和简约，又有着侯麦式的温情，画面非常洁净，蒙上一层淡淡的感伤。扮演玛利安的艾里尔·贝莎（Ariel Besse）气质洁净纯真，刚刚发育的身体，如蓓蕾一般柔嫩，她没有小女孩的乖戾和精灵古怪，言语不多，却很内省，有双沉思而坦白的大眼睛。而帕特里克·杜瓦埃尔在剧中

戴着一条单薄的格子围巾，眼神迷茫而温情。这个影片后来获得1981年戛纳电影节提名金棕榈奖，在1982年法国恺撒奖提名最佳男主角，但忧郁的男主角却在1982年7月16日，厌倦了一切，把枪口放进嘴里，用一颗子弹结束了自己的生命，年仅三十五岁。

罗列影片是不可能的。21世纪以前的岁月中，有关性心理、性禁忌、性革命、性的探索，似乎都在电影中展现过了。但是，关于“男女之间的小战争”、性爱问题、女性问题、性与道德与政治问题，永远是探索不尽的。女人，也在屏幕上辗转反侧，随着时代不停变化着姿态。

日本篇

谷崎润一郎在《恋爱与色情》中写道，日本在平安朝的贵族生活里，虽然不能说女人可以君临于男人之上，但至少是和男人有着同样的自由的；男人对待女人的态度也不是如后世那样暴君式的，而是相当有礼貌、非常体贴的，甚至将女人奉为世上最美、最受尊重之物；只是到了武士道确立之后，才开始鄙视女人，将女人视为奴隶。谷崎润一郎是位主张复归日本传统的近代作家，对女性美无限崇拜。他认为，“对女性温柔体贴”是完全能够与“武士本色”相容的。《枕草子》所叙写的生活很能表现日本平安朝时期男女的平等状况，听清少纳言絮絮叨叨地皱着眉指责一些男子衣着、举止的不得体，读她写男子对心爱女子如何软语相求、情意缠绵，会感觉当时的女子相当自主，平安朝时其他一些日记、小说、诗歌、酬答也往往能表现女子在当时是大受男子尊敬的。还有《源氏物语》，光源氏有恋母情结，他和众多情人妃子的纠缠故事，表现了他对女性从精神到肉体的迷恋。

实际上，哪怕是在德川之后武士道盛行时期，日本女人的地位也有两面性：一方面，女人无条件服从男人，男人对女人鄙视，甚至奴役她们，一个懦弱的男子，即使娶了性情强悍的妻子，在人前，妻子也一定要做出温顺的样子；而一对夫妻再恩爱，只要父母不喜欢媳妇，丈夫也完全有义务抛弃妻子。另一方面，女人的地位又不是一成不变的，一旦女人成为母亲或婆婆，掌握了家里的财政大权，女人在家庭里的地位其实就相当高了。还有一层，