

“非人化”与“非女性化”同时完成

——所谓“红色经典”电影中的女性描写

董 健

一、中国与西方不同的“女性主义”

“女性主义”(feminism)是西方社会整体文化中的一个后现代概念,可以追溯到 20 世纪 60 年代的美国。这种“女性主义”作为一种具有先锋性的思潮,它关注女性的生理特点、心理特点和文化特点,并争取后现代社会中女性的多元权利。

在 20 世纪 70 年代末以后,美国的女性主义思潮逐渐传播到中国,一些中国学者也开始用“女性主义”的视角来研究国内相应的文学、文化现象。但这些研究在某种程度上来说是脱离中国实际的,更多地表现为“硬套”美国的女性主义理论。可以说在目前的中国,真正推行、实践西方后现代女性主义的文学艺术,无疑还是有些奢侈的——毕竟中国的文化传统以及当前的社会环境与西方相比都是有很大不同的。

这种产生于后现代时期的女性主义是一种相当先进的思想,因为美国早就进入了现代化社会,这种女性主义正是批判资本主义工业化时期社会对女性权利的压抑,并结合后现代的多种理论来消解男权社会的文化观念。但是,在中国这个到现

在也还没有彻底实现工业化、依然还处在现代化过程之中的国家,可以说从来就没有产生过像美国这样的后现代意义上的女性主义思潮。如果我们往前追溯历史,会发现在武则天时期,女性成为一国之君,她乘势突出了她个人的女性特点和女性需求,但这种前现代时期的相对重视女性的思想,始终无法摆脱封建社会的“三纲”、“五常”对中国妇女的压迫,她们最终还是要服从君权、夫权。这种女性地位的提升,不过是一种变形的“女权主义”。到了“五四”时期,男女平等和妇女解放的观念从西方传入中国,但这些也并不是具有后现代意义的女性主义,它们更多的是作为新文化运动的一面旗帜。而且,与欧美国家的女性主义争取男女平等的社会权利有所不同,“五四”前后的中国女性更多地是要争取婚姻的自主性,因此这种女性主义更准确地说应该是现代时期反封建的女性主义,30年代宋之的创作的历史剧《武则天》的主旨即在此。

在1949年建国之后,中国女性的地位似乎也随着妇女解放运动而得到了空前的提升,甚至很多西方人认为中国女性的地位非常之高——“妇女能顶半边天”。在当时的电影中,我们也经常看到所谓的“铁娘子队”、“铁姑娘队”、“三八红旗手”等在劳动和作战方面比男人还厉害得多的女性形象。但我们不禁要问:在中国社会还没有完全实现现代化,中国人还没有达到马克思所说的那种人类解放的前提下,中国妇女是否可能单独解放?中国女性和中国男性首先应该争取的是共同的人权和人的解放,如果大家的“人”的权利还没有争取到,单独去争取女性的权利又怎么可能呢?现在看来,以人的解放为核心的现代启蒙主义运动,在中国遭到了太多的曲折,在经济、政治、文化多方面均未得到自由、民主精神的洗礼,我们也许应该“回到五四”,去完成我们在历史中应该完成的阶段。女性是在现代社会中才有了一定的权利,但是正因为这些权利既不完整也不多元,所以在进入后现代社会之后女性还要进一步要求更多的权利。而中国社会因为现代性还没有完成,所以我认为女性和

男性应该共同先争得人权和人的解放,在这个过程中,女性才能够解决自己的女权问题,也就是说人权和女权如果是同时被磨灭的话,那么就要同时被争取。

在这个意义上来说,建国后的中国妇女解放是“给予性”的,不能归入西方所说的女性主义的范畴。那些文艺作品中的“铁姑娘”、“铁娘子”、“三八红旗手”的妇女形象也多是政治宣传的符号,这种宣传利用了这些女性的“超常”来引人注目——因为女性本来没必要参与强度很大的劳动或战斗,但当她们做了这些之后,就更容易引起人们的敬畏和兴趣。这实际上是女性已经放弃了自身的性别特征和文化身份,被等同于男性了。这些女性的种种超常的表现,看似与西方的女性主义有表面的相似性,因此很多西方人和中国的研究者便经常被这种表面的相似性所迷惑,从而做出错误的论断。

历史的发展也向来如此,往往一些违规操作而超越了历史的现象会代替真相,但虚假的违规操作始终经不起时间的考验。社会的演化是有其不以人的意志为转移的客观规律的,支持这一规律的就是那些出自人性、一切为了“人”的普世价值,丢弃了这种普世价值,历史就会惩罚你,叫你从违规起跑赶在“前面”的那个地方退回到起点上,并为此付出惨重的代价。就像是1958年中国掀起的“大跃进”运动,为了共产主义理想,全国都组织一种表面上与共产主义相似的人民公社,但最后却大大延误了中国的现代化进程。

所以,面对中国1949年以后的政治环境和文化环境,西方意义上的女性主义实际上是不可能实现的。而且西方人和现代中国学者对中国某些女性文化表面现象的误读,也容易使女性主义陷入极端,容易挑起对男性的仇视和对抗。其实在女性争取到社会的权利和文化认同之后,应该是与男性联手、和谐发展的,毕竟男女才是一对整体。如果女性主义的研究演变成男女双方的对立或斗争,那是不符合人类社会和谐发展的要求的。

二、“红色经典”中的“非人化”与“非女性化”叙事

在1949年以来的中国电影中,尤其是“红色经典”中,出现了一些中国女性形象,她们的某些特征,很容易使人将其混同于西方女性主义。电影正是在对她们的描写中同时完成了“非人化”与“非女性化”。所谓“红色经典”,在学理上是一个完全说不通的提法。“经典”就是经典,是经过历史考验与读者认同的一批具有相对稳固性和规范性的作品,“经典”是不可能用“颜色”来区分的。“红色经典”不过是中國大陸左倾意识形态领导层与庸俗的文化批评界“约定俗成”的,用来特指某些“革命文艺”作品的一个概念。其要害是把某些作品一时的政治实用意义(如60年代的“阶级斗争戏”、“反修防修戏”,“文革”中的“革命样板戏”,其政治作用仅仅是一个短暂的历史现象)混同于人类经典作品的永恒价值,把政治宣传与政治训喻混同于审美享受。

成为这种“红色”作品,一般要具备两个条件:一是题材要来自于共产党领导的革命斗争(包括暴力夺权阶段的“民主革命”和掌权阶段的“社会主义革命”)并且是“正面”歌颂这些斗争的;二是创作精神必须符合“马列主义”、“毛泽东思想”,而创作方法则是“社会主义现实主义”或“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”。个别取材于古代民间传说的作品(如电影《刘三姐》),如果其“创作精神”符合以上标准,也是可以归之于“红色经典”的。

大批“红色”文艺作品,是在20世纪的“共产主义”革命运动中产生的,包括诗歌、小说、戏剧、电影、音乐、绘画等。关于此类作品的评价问题,在俄国已经基本解决,但在中国却还停留在一片混乱之中。所以前些年因电视剧《钢铁是怎样炼成的》,评论界曾发生过激烈的争论。现在看来,中国的“红色经典”似乎比当年苏联的更“左”一些,离人类文化的共同价值似乎更远

一些。由于政治的道德化与道德的政治化,启蒙理性与“人学”观念在它身上基本消失。这些“红色经典”的“现代性”基本上是一种形新实旧的“伪现代性”(Pseudo-modernity)。如果从女性视角来看,在我们的“红色经典”电影中,“非人化”与“非女性化”是同时完成的。这里我们选三部影响力颇大的电影作为分析的重点:(1)歌剧艺术片《刘三姐》(乔羽编剧,苏里导演),1960年长春电影制片厂摄制;(2)故事片《红色娘子军》(梁信编剧,谢晋导演),1961年上海天马电影制片厂摄制;(3)故事片《李双双》(李準编剧,鲁轲导演),1962年上海海燕电影制片厂摄制。

《刘三姐》这部电影是根据广西壮族古老的民间传说改编的,但它渗透着浓烈的“红色”时代的精神,是在1958年“大跃进”的思想指导下创作出来的。电影通过刘三姐和三个文人对歌而使文人们丑态百出、狼狈不堪的情节,来把文人创作和民间创作完全对立起来。在表现劳动人民最伟大的同时,贬损了文化知识和知识分子。其实,民间创作和文人创作之间是一种普及和提高了的辩证关系。唐代诗人李商隐的著名诗句“春蚕到死丝方尽,蜡炬成灰泪始干”就是向民间学习,又经过诗人自己的加工得来的,因此才成为千古名句。我们也不是否认民间的智慧,但《刘三姐》电影中体现出的是否认书本知识、否认文化遗产、否认知识分子的极端倾向,拒不承认这三者对当今文化创造的意义。这不仅暴露出当时中国意识形态否定知识分子的倾向,而且也颇能代表“红色经典”的文化价值观念:否认人性的共同、相通之处,否认人类文化的普世性价值。这部电影鼓吹的其实就是这种“红色”文化价值观。这种文化价值观来源于俄国的“无产阶级文化派”(1917年),他们宣扬“无产阶级文化”的“纯洁”和“绝对的新”,这一“纯”一“新”,便与“资产阶级文化”彻底决裂,他们把一切人类文化中那些带有共同性、普世性的东西,都斥之为“资产阶级性”。这个极端派别虽然被列宁所批判、否定,但其核心价值观在事实上还是被共产党继承了下来。同时,我们也发现刘三姐这个人物,可以说看不到什么

女性的特点,她只是当时政治思想的一个符号,刘三姐的聪明、智慧、勇敢,代表的也是当时意识形态所鼓吹的一种蔑视传统、蔑视文化、蔑视文人的思想。

《红色娘子军》是一部很吸引人的电影,故事发生在第二次国内革命战争时期,它表现的内容基本上还是属于民主革命范畴的,其中关于人的整体解放和人的自由平等的观念尚与启蒙精神有一定联系,并不是那么“红色革命”化,电影具有一种对普世价值的认同,所以其中吴琼花被压迫、逃跑、要争取自身的解放,往往是能够被现代观众所接受的。但是,电影依旧谈不上是女性主义的,吴琼花这个人物的遭遇和个性在电影中最引人注目地方主要就是她的倔强和她的复仇主义。这些却都不是女性所特有的。吴琼花是南霸天的一个佣人,因为受虐待而逃跑,如果把她的身份变成一个男性也是同样可以成立的。吴琼花在电影中更多表现出的是一个奴隶的反抗,而不是她作为女奴隶的反抗,她的复仇并不是类似于古希腊女性美狄亚为了爱情和家庭的纯粹的女性复仇主义。电影中跟吴琼花一起逃跑的女孩儿符红莲的反抗和造反,倒是带有一点女性主义的特征。她出嫁时丈夫就已经死去,按当地风俗她一直与木头做的丈夫的人偶生活了十年。虽然这一情节还是表现旧社会对女性的压迫,但这种非人的生活,就涉及到了女性主义的问题。只是这种女性问题在电影中的表现并不是很强烈,而且就这一点来说也不是西方后现代的女性主义,主要还是我国“五四”时期那种“出走”型的妇女解放问题。

相信看过《李双双》这部电影,很多人都会有这样的印象:这部电影歌颂了人民公社,歌颂了李双双大公无私、捍卫集体利益的行为,批评了农民们“小偷小摸”一类的自私自利行为。但究其背景其实是很荒唐的,因为人民公社在当时是把百姓的财产都剥夺了,公社化之后甚至很多人被饿死,后来人民公社被证明是错误的,政府也彻底将其取消。但这部电影本身却很好看,充满了喜剧性。原因就在于《李双双》其实是用了日常生

活的“小真实”来掩盖大历史的荒谬性，这在文学作品和电影作品中都是经常出现的。例如她跟丈夫喜旺的矛盾被描写得充满了生活情趣。丈夫不愿意她出去“惹事”，于是她与丈夫斗嘴吵架。其实夫妻的感情纠葛是生活中经常有的事情，夫妻斗嘴吵架也是很有意思的，所以这种生活的趣味就容易让我们只看到夫妻矛盾，却已经不考虑“捍卫人民公社”的大背景了。那么，在这部电影中，李双双处处高人一筹、叫女人扬眉吐气的形象，是不是女性主义的表现呢？我看完全不是。李双双的“公字”第一的意识只是当时“红色”专制文化的一个符号，与任何的后现代女性主义是扯不上一点点边儿的！

“红色经典”发展到了极端，就是后来的革命样板戏。其中的女性人物已经没有了性格特征甚至几乎没有了性别特征。不管是痛说革命家史的李奶奶，还是关心爱护子弟兵的沙奶奶等形象，其实都是一种政治符号。当然，外国人可能会认为样板戏中都有这样一个特征，就是戏中的坏人多是男性，而女性鲜有坏人，她们往往都是高尚的、有智慧的、政治上正确的。那么这是否是一种女性主义？而且为什么都是女性在道德和能力等方面占上风？我想这应该是与江青的女性身份有关，这种女性主义其实还是武则天时期的前现代的女性主义。而且，有意思的现象是，在样板戏中当女性在最困难的时候，总是要求助于毛泽东思想的光辉。例如《沙家浜》中的阿庆嫂身处复杂的斗争环境时，只有记起了“毛泽东思想”，她才能想出解决困难的办法。在这一点上，这些女性依然是要依附于男性的。这些样板戏中的女性形象与西方的女性主义具有表面的相似性，因此也往往容易被误解。其实，她们作为政治的符号，因为人性是扭曲的，所以她们不可能成为健全的女性。

三、“红色经典”中女性形象的实质与艺术合理性

“斗”字当头，“刚性”为上，是“红色经典”电影中女性英雄形象的基本特征。在“三纲”、“五常”下的旧女性，一般以隐忍、服从（“妇者，服也”）为本分，崇尚的是“阴柔”。只有描写农民造反的小说、戏曲中才出现了“刚性”女子。19世纪末以来的中国现代妇女，追求的是“个性解放”。但“红色”文艺中的正面女性则追求“阶级解放”和“社会解放”。“个性”在“革命的名义”下，归属于一种 Totalitarianism（一个至高无上的“集体”）。从暴力夺取政权，到“以阶级斗争为纲”掌握政权，当然是“斗”字当头，“刚性”为上。从吴琼花到刘三姐、李双双，以至李铁梅、阿庆嫂、方海珍等等，无一不是如此。

值得指出的是，西方经典作品中也有刚烈女子的描写，如古希腊悲剧中的美狄亚、安提戈涅，但她们是被人性化地描写的，而我们的“红色”儿女则是被“革命化”、“政治化”了的，她们成了政治概念的符号。在这些“红色”女子的身上，“有一个至高无上的整体利益和代表这个利益的、不容置疑的‘整体’权力……就给极权主义和伪个人主义的结合提供了一种空间，以至于导致了以追求个性解放始，到极端地压抑个性终，这样的一种‘启蒙的悲剧’。”^①“红色”电影中的女性大都走不出这种悲剧。在《党的女儿》中，为了党的利益，连“母爱”都可以被扭曲。田华饰演的共产党员李玉梅，作为一名母亲，“人性”和“女性”在电影中是被同时压抑的。她在红军反围剿战争期间要为党筹集经费，因为红军住在山里没有盐吃，她就搞到了一批咸菜准备送往山中。因为她家里很穷，她的女儿也想吃咸菜，但她还是夺下来不给女儿吃一口。中国传统有一句话很好地形容了女性的特征，就是“女性本弱，为母则强”。但是，“党的女儿”

① 秦晖：《在继续启蒙中反思启蒙》，《南方周末》，2006年6月15日。

面对一种意识形态的压力的时候，把本该很强的母性都泯灭掉了。

既然“非人化”与“非女性化”已经在“红色经典”中同时完成，为何某些“红色”电影也会感人呢？

原因之一：从“民主革命”斗争历史取材的作品，如《红色娘子军》，在价值认定的趋向上与人类的普遍追求尚未完全脱离。批判非人的旧体制，赞扬受压迫者为摆脱被奴役的地位而进行的殊死斗争，总是给人以快感的；如果形象生动、感情真挚，艺术结构又好，总是会给人以审美的享受。

原因之二：当“游戏性”把某种文化价值观念或政治意图比较成功地包装起来的时候，内涵大有问题的作品，仍然可以得到读者和观众的喜爱。《刘三姐》的赛歌描写是生动好玩儿的，其“游戏”的喜剧性，再配以优美动人的歌声，颇能抓人，而且刘三姐作为一个穷苦女子，人们也自然会对她给予同情。《李双双》的“生活喜剧性”也相当成功地掩盖了它粉饰现实的虚假性。从建国到“文革”的“十七年”中此类作品颇多。李双双的“前辈”张桂容（《妇女代表》的女主人公）在50年代争取“我的自由”时说过一句“名言”：“我是人，我是国家的人！”——这里不是讲“现代公民”对国家的责任，而是强调“臣民”对前述那种极权的依附。李双双“爱国”、“爱人民公社”、“爱集体”，就是继承了做“国家的人”这一精神，从而陷入了“启蒙的悲剧”。1958年的“人民公社运动”给人民带来了多大的灾难，现在大家都清楚了。但“红色”电影《李双双》却用了“生活细节的小真实”和轻松愉快的“生活喜剧性”向观众遮蔽了那一段严酷惨烈的历史！

2008年6月24日初稿于跬步斋

2009年7月29日杨柳整理

（作者单位：南京大学文学院戏剧影视艺术系）

中国当代女性导演的艺术 追求和生存景况

黄蜀芹

我非常高兴能有机会参加由南京大学和美国布朗大学联合举办的这次有关性别与华语电影的研讨会。

我们这一代电影人被称为第四代，事实上我们拍摄影片的时间是很短的，就是八十年代到九十年代这么短短的几年时间，有评论认为，从1982年吴贻弓导演的《城南旧事》到1987年我导演的《人·鬼·情》，这期间可以算做第四代的黄金发展期，在这短短的几年中，涌现出大量的影片，给中国电影界带来了新的气息。

以谢晋为代表的第三代导演的创作时间是很长的，从五十年代一直到九十年代他们始终在做，这一方面是他们创作力旺盛的表现，另一方面也是由于五十年代盛行平均主义，以大锅饭式的低成本制作，没有外国电影、电视剧的竞争压力，中国电影占领市场和观众的时间就比较长。谢晋导演的创作高峰期是最长的，对后来的影响也最大，他的《红色娘子军》、《天云山传奇》、《芙蓉镇》都是很经典的影片。我之所以说历史给予了我们宝贵的机遇，是因为1978、1979年恢复生产的时候，我们开始争取做副导演，我就在谢晋导演的《啊！摇篮》和《天云山传

奇》中做了副导演，我们就是这样开始执掌导演话筒的。那时文革刚刚结束，思想界和文化界掀起了全面的变革，我们这一代导演在此时大多已是人到中年，生活阅历和对电影艺术的感悟开始走向成熟，这样，我们就有机会并且也有能力在这样的历史条件下，拍摄一些和以往不同的影片。

我认为第四代导演在中国电影史上的作用是巨大的，五十年代以来的电影缺乏个性展示，几乎都是为国家、为政治服务的，但是从《城南旧事》开始，一种抒发个人情怀的、在以前被认为是小资产阶级情调的影片开始得到社会的承认，吴贻弓导演以一种散文化的、诗化的方式来拍电影，他证明了一个导演在展示社会的同时可以表达个性特征，这在文化上是一种进步。我认为文艺作品一定并且应当是带有个人色彩的，艺术需要个性，凡是能在电影史上立足的影片，都是以个性化的方式展示社会面貌。所以我觉得，如果说第四代有什么进步的话，那就是在这一点上，它开辟了个性展示的可能性。第四代的意义，就在于将艺术回归成了艺术品。

我们第四代导演中，女导演所占的比例是相当大的，这其实也是由于时代的原因。六十年代我所在的北京电影学院，要求每班二十到二十五个学生中必须有五个女生，这是形成八十年代中国拍片的女导演人数众多的重要原因。其实在这样一个比较男性化的行业里，作为女性导演，如何表达自己、表达自己具有性别特征的独特感受是很重要的。现在全世界、所有主流的文艺作品都是按男性的视点来展示的，这是无可非议的一个事实，也是任何女权运动都无法改变的现实，想要进入主流、获得高票房、得到社会的认可，表现的一定是男性视角里的社会和人物生活，女性视角只能作为一种边缘性的存在。中国的优秀导演，谢晋也好，费穆也好，他们是关注女性的，他们的影片经常以女性为主角，但这些女性是男性视角中的女性，是以男性对女性的认识来定位的。事实上，以女性为主角的电影绝不能等同于女性电影。有的男性导演的影片中会出现一些动