

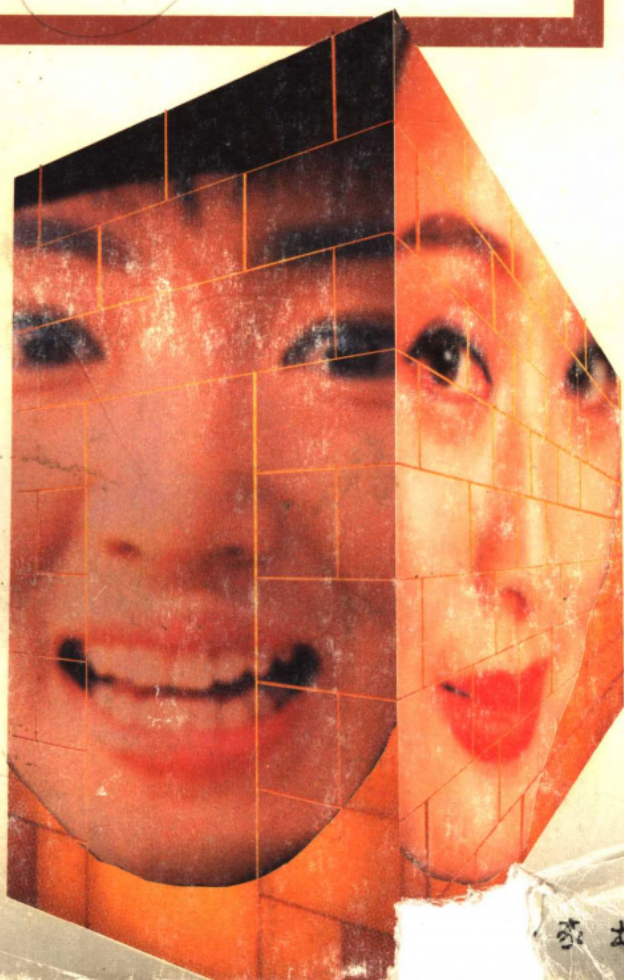


莱·曼·女·性·文·化·书·系

镜城突围

— 女性·电影·文学

■ 戴锦华 著



家士社



莱·曼·女·性·文·化·书·系

ISBN 7-5063-0959-9



9 787506 309592 >

镜城突围

——女性·电影·文学

□戴锦华 著

作家出版社

(京)新登字第 186 号

图书在版编目(CIP)数据

镜城突围/戴锦华著. —北京:作家出版社,1995.8

(莱曼女性文化书系)

ISBN 7-5063-0959-9

I 镜… I. 戴… III. 女性-电影工作-研究-中国-现代 N.J992

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 14527 号

镜 城 突 围

作者:戴锦华

责任编辑:杨 葵 王 忻

装帧设计:张 梅

出版发行:作家出版社

电话:5005588 转

社址:北京农展馆南里 10 号

印刷:有色曙光印刷厂印刷

经销:新华书店北京发行所

开本:850×1092 1/32

字数:170 千字

印张:7

版次:1995 年 8 月北京第 1 版第 1 次

ISBN 7-5063-0959-9/I·950

定价:8.80 元

作家版图书,版权所有,盗印必究。

作家版图书印、装错误可随时退换。

写在前面的话

妇女研究，作为一门真正跨学科研究的学科，在西方也不过几十年的历史。它的产生、发展，与西方女权、人权运动有着深刻联系，且随着社会的变化，也不断变化着。当“第三世界女性主义”、“后现代女性主义”诸种思潮在西方学术舞台此起彼伏的时候，中国文化界对妇女问题的关注大多还停留在感性的直观上。与不断变化的中国妇女现状相比较，我们的学术追踪，显然是缓慢的。正是基于这一现状，我们的几位学人，在这里开始了一次有趣的跋涉。妇女研究，是一门很难独立的学科，它本身所覆盖的精神空间，差不多跨越了人文科学的各个领域。这也恰恰使我们的当代学人，从另一个角度上，丰富了对东方文化自身的认识。东方人对妇女问题的现代意味的阐释，其参与价值是毋庸置疑的。它至少提供了一种西方人所少有的精神视角。

中国文化中对妇女问题的认识，早在几千年前就大致形成模式，且对东方诸国有不同程度的影响。从妇女的命运来看东方社会结构和文化结构，可做的探讨显然很多。晚清以来，许多文人已逐渐意识到妇女解放问题，到了“五四”时期，鲁迅、周作人等人的呐喊，把女性解放问题提到了很高的文化层次上。如今翻看“五四”先驱者们的遗著，亦可听出那呐喊声音的纯净、真诚。直到今天，它对文化人的影响仍十分深远。

但“五四”时期对妇女问题的关注，大多杂糅在“文学革命”、“思想启蒙”等问题里，尚未形成一门独立的研究学科。只是近些年来，门户得以开放，留学人员增多，对妇女问题的认识渐成风尚。随着西方诸种思潮的影响加大，中国的妇女研究已提到了日程上来。近些年来我们在社会学、女性文学批评等领域出现的成就，说明妇女研究的条件已开始走向成熟。

本套丛书是东方文化人对东方妇女乃至世界妇女生存现状、文化现状的一次透视。东方人自然不会像西方人那样以一种新式逻辑秩序向传统挑战——不管西方理论怎样变来变去，对东方人来说，世界的存在是可以通过知识的归纳与事实的顿悟而抵达本质世界的所在的——虽然它缺少所谓“体系”与“主义”，但这是几代东方人用生命所结成的智慧之果。人们在这些多彩的理性世界里，可以谛听到有关东方妇女的奇妙的声音。我们相信，本套丛书无论在史料还是理性的思考上，均会给人们带来一种新奇与愉悦。

这是一次美好的合作。我们的七位女作者和三位男作者，以各自特有的敏锐与智慧，探入各自研究领域的学术前沿，将他们真诚的生命足迹留在了这套丛书里。我们要感谢作家出

版社为这套丛书的顺利出版所做的诸多努力；我们还要特别感谢北京莱曼实业有限总公司的总经理杜文彬先生，他是一位非常有眼光的现代企业家，曾多次支持和赞助国内的文化事业，正是由于他的关心和鼎力相助，才促成了这套丛书的问世。

《莱曼女性文化书系》是大家共同努力的结果，我们相信，这套丛书也将为 20 世纪中国妇女文化的研究，做出重要贡献。

王 绯 孙 郁

1995 年 7 月于北京

目 录

絮语.....	(1)
断桥：子一代的艺术.....	(4)
1. 狂欢节之外	(6)
2. 历史与断桥	(13)
3. 英雄的出场与女性的衬底	(20)
4. 结语：迷惘、拯救与献祭	(35)
寂寂的喧嚣：在都市的表象下	(38)
1. 城市的天际线	(38)
2. 王朔的顽主们	(43)
3. 此岸	(56)
不可见的女性：女人和电影	(65)
1. 历史际遇与文化悖论	(65)
2. 电影中的女性	(72)
3. 女性的电影	(80)
《人·鬼·情》：一个女人的困境	(90)
1. 女性的主题	(90)
2. 自刎与缺失	(93)
3. 拯救的出演与失落	(99)
裂谷：辉煌与陷落.....	(106)

1. 前工业表象、后现代文化与后殖民现实···	(106)
2. 历史与话语	(114)
3. 语义与裂隙	(121)
镜与民族寓言：后 89 文学	(132)
1. 话语乌托邦及其困顿	(132)
2. 寓言世界的倾斜	(138)
3. 民族寓言	(142)
《霸王别姬》：历史的景片与镜中女·····	(149)
1. 历史写作	(149)
2. 男人、女人与人生故事	(155)
3. 暴力迷宫	(159)
涉渡之筏：由父子场景到性别场景·····	(165)
1. 书写他人的历史	(165)
2. 女性的“复现”	(170)
3. 性别的换位游戏	(174)
梅雨时节：电影的光斑与阴影·····	(179)
1. 众声喧哗	(179)
2. 屏壁内外	(183)
3. 时隐时现的城市	(187)
4. 现场与边缘写作	(191)
结语：镜城一隅·····	(199)
1. 市声之畔	(199)
2. 镜城突围	(205)
3. 边缘·中心	(209)
关于作者（代后记）·····	(216)

絮语

对于一个亲历者说来，80、90年代中国所经历的历史进程，构成了一种弥足珍贵而又困窘痛楚的体验。一种置身于现场，成为见证人的清晰而强烈的意识与渴望，不断为一种命名失语、能指过剩和时空的错乱感所干扰、阻断。作为一个知识分子，或者更为准确地说，作为一个本雅明所谓的“文人”，在短暂而巨变的历史中，不断地为强烈的疑虑所困扰，又不断为确信的狂喜所托举。在不间断的坠落中，经历着升腾与飞翔；在不停歇的逃脱中，经历着一次再次的落网；在顽强的文化突围中，体验着话语的二难境遇。

从某种意义上说，70、80年代的中国大陆经历了一个热烈的血色清晨。一边是布满死者弯曲倒影的腥红天幕，一边是被无穷的畅想伸展开去的未来通衢。于是，浩劫时代的梦魇记忆，形成了特定的话语与现实禁忌；而追问这一刚刚逝去的历史，以确保未来的坦途，又成了人们不能自己的职责与使命。以“文革”历史为“缺席之在场”的重要参数，以“现代化”为核心命题，整个80年代文化构成了诸多彼此缠绕、彼此映照的“伟大叙事”（也可以称为“大故事”或“大话”），关于历史、现实、文化、未来，关于东方与西方、世

界与中国。而 80、90 年代之交的中国大陆，则以一个历史的复查与叠句，愈加清晰地呈现在世界文化语境之中。在 80 年代“伟大叙事”解体的时刻，立体交叉桥、信息高速公路、快餐店风景、肥皂剧——整个消费主义文化，比西方的“东方主义”或东方的“西方主义”更为有力而直接地，成为中国大陆文化迫近的现实。

似乎渐次清晰的，是一处文化的境城。不论是在 80 年代对真理的无限忠贞的质询之中，还是在 90 年代进退维谷的恍惚困窘之中，新时期（或许加上“后新时期”）中国大陆文化经历着一次“阿丽斯镜中奇遇”。我们不仅不断地发现自己在推进一个伟大进程的时刻，远离了我们明确无疑的目标；不断在“伟大叙事”的缠绕中，失落了现实描述的语言；而且我们对民族历史、民族文化自我的追问，使我们在更为深刻的“内在流放”中，受困于民族文化自我定位的相对主义困境。于是，主体与臣服、自我与他者、认同与拒斥、民族与世界，成了当代中国大陆文化、尤其是 90 年代文化的潜在而深刻的命题与危机。一如自我之像，永远映照于“他人”之镜；取西方普罗米修斯之火，来洞照中国文化的深幽似乎便成为一种“必然”。然而，一个深刻的历史时空错乱感，正来自折射于西方文化之镜中的中国的前工业社会表象，与西土而来的后现代文化，所共同遮蔽着的今日中国繁复的历史与现实。

与这处文化镜城彼此叠加，又相互暴露的，是当代中国大陆的女性文化的镜城。如果说，当代中国妇女作为解放的女性、新女性，曾一度迷失在花木兰式的性别指认的困顿之中，一度迷失于“化装成男人”而失落了自己性别的群体意识与话语的话；那么，新时期以来，当代女性则在重获自己

性别表述的同时，迷失在众多的、陡然涌现而出的经典女性表象之中。一个陌生而稔熟的女性的镜象序列，在呼唤着、回应着、诱发着“做女人”的愿望。一边是颇为直觉的、反抗渐次抬头的男权文化的愿望，一边是急切的找回、建立女性文化主体与女性话语的渴求。一边是性别差异重提的必需与必然，一边是性别本质主义的血色樊篱。而 80、90 年代之交，在消费主义文化中大量涌现的、迎合着男性欲望视域的女性表象之流，则强化着当代中国大陆女性文化的困窘与迷失。有趣之处在于，当代女性文化的困境，使得女人在自己的性别与现实体验中别具慧眼地洞破了新时期文化镜城的谜底之一：东方与西方、中国与世界文化的遭遇与碰撞，正如解放了的女性与男性面对同一地平线时的历史际遇；在所谓国际平等对话与交流之中，潜藏的正是一种深刻的权力关系。当代中国文化在世界文化语境中的位置，恰好是“女性”的历史地位。于是，当代女性文化便在不期然间，成了当代中国文化的象喻。

一处彼此叠加的镜城，同时是多重的镜城中的突围。在突围与陷落中经历着历史，遭遇着历史，书写着历史。作为一个当代中国大陆的、女性的知识分子，我选择了描述。镜城中的描述，同时是对镜城中的描述；或许也是一种对镜城的突围。是对文化的描述，同时也是对自我的描述。文化的批判，同时也是自我的批判。或许镜城中的文化际遇，要求着一种深刻的内省——尤其是对于一个女性的描述者说来。

断桥：子一代的艺术

影坛第五代^①的艺术以它自身的成功与陷落标明了——一个敌意的历史陷阱的存在，标明一次绝望的精神突围。如果说第四代^②的电影艺术家是要在政治一体化的格局、在主流艺术的虚假模式中索回一份个人的记忆，创立一种艺术/生命的形式，结果只能成为边缘话语的中心再置；那么第五代的艺术家则是要超越历史与文化的断裂带，通过将个人的创伤性“震惊”体验的象征化，来完成与中国历史生命的重新会际，完成一种新的电影语言语法与美学原则的确立，结果却在超越裂谷的同时，在新的震惊体验中跌落，他们的艺术则成了裂谷上的一座断桥。如果说第四代是要向历史索回人质，向神话的废墟索回一份个人隐私与珍藏，而他们的艺术却终于成为群体的“人质境况”的指称，成了陈旧而造作的经典历

① 影坛第五代主要指1982年以后陆续毕业于北京电影学院（张泽鸣为例外）的青年导演群。包括陈凯歌、张艺谋、田壮壮、吴子牛、黄建新、张军钊、胡玫、李少红、孙周、周晓文、张泽鸣等。

② 影坛第四代指“文化大革命”前夕及“文革”中毕业于北京电影学院（黄建中为例外）、1979年以后开始独立执导影片的部分优秀电影导演。包括丁荫楠、吴贻弓、滕文骥、黄建中、谢飞、郑洞天、张暖忻、杨延晋、黄蜀芹、吴天明等。

史话语的拼贴；那么第五代则是在超历史的图谋中，要为个人的体验寻找一种历史的经验表述，而结果却由于历史的“无物之阵”与文化及语言的空白，失陷于语言及表述自身的迷宫之中。

但是，80年代的中国电影艺术与80年代的中国社会生活的重要相关之处，不在于一种经济/生产、再生产的事实，而在于一个共同的记忆梦魇与心理参数：“文化大革命”的历史事实与历史表述。在第五代的艺术中，“文化大革命”的历史呈现为一个巨大的“在场的缺席”。尽管第四代第一期的创作（1979—1981）直面着“文革”十年的历史经历，但他们却以一种“固置”式的心理取向，将这历史的“劫数”表现为一种古典爱情式的青春悲剧，表现为一种哀伤的、陈腐的人道主义的吁请姿态。作为“文化大革命”的直接参预者，他们试图以个体生命史及青春悲剧的泪水涤去参预无主名、无意识杀人团的血污，以人道、人性、文明及野蛮的常规命题消解并阐释这场荒诞的历史劫难的独特内涵。而在第五代的艺术中，“文化大革命”则呈现为一个无所不在的缺席的在场。尽管时至八十年代为止，“文革”是第五代艺术始终回避的命题^①，然而他们的艺术事实却无可回避地表明了他们（而不是第四代）是“文化大革命”的精神之子。他们是“文革”所造成的历史与文化断裂的精神继承人，他们是无语的历史无意识的负荷者，他们是在一个历史性的弑父行为之后，在古老的东方文明的沉重与西方文明冲击的并置的历史阉割方面

^① 至1992年，田壮壮在新作《蓝风筝》中第一次正面表现了“文革”场景，继而1993年，陈凯歌在《霸王别姬》中开始表现“文革”，1994年，张艺谋则在《活着》一片中以悲喜剧的方式呈现“文革”。

前，绝望地挣扎在想象秩序的边缘，而无法进入象征秩序的一代。第五代的艺术是子一代艺术，“文化大革命”的历史规定他们痛苦地挣扎在无法撼动的父子秩序与无父的事实之间。于是80年代，中国第五代的艺术便成了一种超越历史/文化裂谷、而终于陷落的断桥式的艺术，使他们创造一种全新的语言与历史表述的努力成了子一代的精神流浪的传记。

1. “狂欢节”之外

“文化大革命”因其集中了中国历史的荒诞意象而成为一个中国劫难的奇观。这历史悲剧的一次荒诞喜剧式的实演，或许究其本意是一次悲壮的对历史债物的清算与摧毁，结果却成了老中国历史循环中至为黑暗的一幕。

然而这次集权政治（通用术语云：封建法西斯专政）对绝对父权的确立，却是以一场颇为壮观的弑父行为作前导。“文革”的初始，是一次禀“父亲之名”的弑父行为，是一场超控制之下对既存秩序的摧毁。或许至为荒诞的是，“文化大革命”作为中国杀子文化的集中呈现，竟肇始于一场子的狂欢节。这便是震惊世界的红卫兵运动。一边是“三忠于”、“四无限”（忠于毛主席，忠于毛泽东思想，忠于毛主席的革命路线；无限热爱，无限忠诚，无限信仰，无限崇拜[毛主席]）式的顶礼膜拜，一边是“造反有理”（毛主席语录：“马克思主义的道理千头万绪，归根结蒂，就是一句话：造反有理”）的大旗下的大规模的毁灭、破坏与虐杀。一边是一个不容置疑的、超肉身的权威形象（大树特树毛主席、毛泽东思想的绝对权威），一边是对当权者、权威者、年长者——“肉身”之父的践踏与亵渎。当权者=走资派=新的历史环境下

的敌人；权威者=资产阶级的代言人=历史的垃圾；年长者=落伍者=革命的障碍；于是，在一个超秩序的权威的父之名的发动与认可之下，中国似乎在一夜之间进入一场反秩序的革命与一片无秩序的混乱与混沌。较之于名副其实的作为社会、政治、文化、语言的历史性弑父之首的五四时代，“文化大革命”是一场何其淋漓酣畅的子的狂欢节。五四时代，新生的、孱弱的“少年中国”之子肩负着不胜重负的历史命运与指令，他们的精神基调尽管高亢、欣悦，但毕竟夹杂着太多的理性、历史的沉思与负罪、绝望的忧伤。那是《狂人日记》式的吼叫，是《斯人独憔悴》式的徬徨^①。而“文化大革命”的弑父之举，却已预先得到超验的父之名的宽恕与认可，并以非理性的激情与狂喜为其主要的精神基调。作为一个荒诞的历史奇观，“文化大革命”的第一幕：弑父及子的狂欢是一种主流行为，它是对“前文革”的主流意识形态——革命战争神话的历史叙事模式的搬演。红卫兵运动的主部正是在这种意识形态构形中完成/未完成他们的受教育、受“询唤”的过程的。在这一历史叙事模式中，革命战争（造反）行为是唯一可确认的“入门式”。“文化大革命”给他们提供了这样的机缘。然而，要搬演这一历史神话，必须完成神话主体的倒置：这本是关于父辈的神话。父亲——正是这一革命历史神话中勇武高大的英雄。红卫兵运动要重复这一神话就必须在不断革命的模式中将英雄/父亲重新命名为敌人。于是，子一辈在对英雄/父亲的神话的搬演中目睹了理想之父的坍塌。这与其说是惨烈，不如说是亵渎与幻灭。如果说，五

① 《狂人日记》、《斯人独憔悴》分别为鲁迅、冰心的短篇名作。

四运动是一场“凤凰涅槃”^①式的死亡/新生，是一场历史文化清算中的文化本体的重建，那么“文化大革命”则是一场不折不扣的文化毁灭。这场子的狂欢节并不能在弑杀行为之后确立一种子的同盟与秩序，因为“超验的能指——父的名”的存在是无法逾越的。与“文化大革命”的历史解构力同时并存的，是它的巨大的历史阉割力。于是，当这场似乎无限漫长、却毕竟十分短暂的狂欢节过后，“红卫兵运动”这股巨大的力量被发送往农村与边疆，继发为同样声势浩大的“知识青年上山下乡运动”。对于红卫兵运动的主部说来，这并不是一次流放与贬黜，而是狂欢节的延续，他们将在“广阔天地”完成他们的成人式。然而，无情的事实是，这场出征成了狂欢节的最后一幕，他们的成人式被无限地延宕了，他们在中国艰难、沉重的生存现实中意识到政治化的父子秩序的森严，以及将他们隔绝在象征秩序之外的、文化、心理的无父之子的事实^②。他们注定要经历漫长的精神流浪。

然而，要将“文化大革命”作为80年代中国社会与第五代的重要的心理参数及语境来理解，必须指出的一个重要事实是：第五代艺术家的大部并不是红卫兵运动的中坚。红卫兵运动并不是一式的子的狂欢。子，并不是一中性群体；它 是被分外森严的父子秩序划定的“红五类”群体^③。而第五代电影艺术家的主部（多成长于革命干部之家）则在革命战争神话的主体倒置中，被从同心圆的中心位置抛甩出去，成了子一代中的异类。尽管他们也有“划清界线”——弑父的权

① 《凤凰涅槃》为郭沫若长诗。用印度神话中的凤凰五百年一次投火自焚，而后重生典。

② 参见《中国知青部落》、《中国知青梦》、《风潮荡落——中国知青运动史》等书。

③ 参见《“文革”中的怪事怪语》“血统论”条。