

# 女性:生存与文化的困境

## ——黄蜀芹电影作品论

张莹

(四川师范大学 文学院,四川 成都 610068)

**摘要:**黄氏电影以女性寻找自我为起点,经历了“花木兰”与“还我女儿妆”的两难困境,最终由对父权社会的背叛走向了重写历史重塑自我的女性躯体书写。其突出成就即在于,以“回到自己的屋子”的女性身体的写作方式,使女性寻找自己话语的叙事策略得以完形,并通过独特的经验内容对男性话语提出挑战。以自己的身体语言,在银幕上书写具有独立人格理想和文化精神的主体形象,这是中国电影文化的一大进步。

**关键词:**黄蜀芹;电影;女性;身体语言

**中图分类号:**I207.351

**文献标识码:**A

**文章编号:**1000-5315(2001)05-0032-08

女性的创作活动,自古以来就一直存在着,而一种自觉的具有现代意义的女性写作的出现则是晚近的事。今天,对一个女性导演来说,问题的关键已不在于能否表达,而是这种表达是否源自女性的本己经验。几千年历史的延续和文化的承传,决定了女性是在男性文化的熏陶中“成长”起来的,她们的身体、情感、心灵需求被刻上一道深深的男性文化的印迹,尽管有许多女性导演在写作在表达,并且有的还十分地“女性化”,但常常是她们的这种写作、这种表达,无意识中却变成了反映男性需求的“他者话语”。当代女性电影作品无论在对妇女问题的思考还是表现方面,都隐藏着一些对男性文化精神自觉或不自觉的承接和传递。从某种意义上说,这是新时期女性导演最具特色的衍进轨迹之一,具体地说是女性电影从追寻“自我”转向背叛颠覆被男性中心文化异化的“女性主体”;由女性电影觉醒的女性形象,转向以女性生命的躯体语言书写历史,进入历史。

在当代中国影坛,黄蜀芹是较早带着自觉女性意识书写的导演,她的《人·鬼·情》可以当之无愧地被称为

“女性电影的作品”,这部影片的诞生,标志着新时期女性导演开始获得性别意义上镜城召唤的自觉。黄蜀芹迄今为止的全部作品,实质上只讲述了一个主题——寻找的主题,而在寻找自我不可得的背后,也只讲述了一个事实,“女性创作在电影业的男性世界里”[1]生存的困境。黄蜀芹创作从寻找自我到颠覆男性文化象征秩序,突破女性意识种种遮蔽之时,不经意间却陷入寻父恋父的情结中,黄蜀芹本人也戴起愈来愈强大的人格面具,从而获得了某种普遍的人类学本体意义。

### 一 寻找

#### (一)寻父与男性话语霸权

黄蜀芹的影片大部分都含有一个政治性或社会性的主题,对主题的选取却常常表露出黄蜀芹的明敏,然而这主题通常只是寻找呼唤理想之父的潜在主题的假面与伪装。

从某种意义上,正是寻父这一动机构成了黄蜀芹“自恋”式影片基本的叙事结构主体。其作品序列除《围城》、《超国界行动》外都是寻父/救赎主题变奏曲。在精神分

析话语中,父亲不仅意味着一个少女的上帝,她潜在的欲望对象,而且是她唯一的必需的成人之途。“在正常发展过程中,女孩子将会找到这个以父亲身份出现的对象通向选择最后对象的道路的”[2]。按照弗洛伊德的理论,女性对父亲的寻找认同,正是个体被作为人格模范赋予意义的过程。对性/欲望的体验,对理想父亲的寻觅,恰好构成黄蜀芹女性自我欲望叙事的基本点。《青春万岁》是黄蜀芹第一部具有真正作者意义的影片,更是黄蜀芹私人影集上一帧年轻时的镜像,是一段对被摧毁的青春的执拗追忆。作为在红旗下长大的一代,黄蜀芹受教育于五六十年代,这时期正是新中国最美好浪漫的年代。金星火炬,队鼓咚咚,诚挚、纯情、认真、严谨,时代给予了黄蜀芹一种浓郁的“恋父情结”或曰“共和国情绪”。同时,苏联社会主义现实主义的楷模,中国传统文化“文以载道”的精神,成为这代导演无法改良的心理编码,徘徊、滞留在他们创作的情感世界里,即使遭受文革灭顶之灾,也坚信民族会重构真善美。黄蜀芹的《青春万岁》正是将这种对新生人民共和国理想之父的崇敬、向往、热爱之情溢满银幕的每一个角落:

大支燃着的火把渐渐入画,围成圆形,点燃的篝火堆。少男少女们踩着共和国诞生的鼓点跳起来了,那是怎样的日子啊。那是一天一个样的日子,“也是充满遐想的日子,……是单纯的日子”(王蒙),天空是那样晴朗,阳光是那样明丽,理想是那样美好,心灵是那样纯净,前途是那样广阔……

——《青春万岁》电影文学剧本<sup>①</sup>

一种极端纯挚、真诚、朴实与激情、健康的女性青春形象,奠定其作为共和国父亲生命颂歌歌手的地位,并以此进入主流意识形态话语空间。

事实上,黄蜀芹的生父黄佐临,是她理想的崇拜者、智者及情感依恋者,更是真实的精神之父。黄蜀芹曾在《我的爸爸——黄佐临》中饱含激情地写道:“我爸爸很重视自己与妇女的交往,重视自己的妇女观的表述。”在她创作中,父亲一直是她成人之旅的引领者,成为其作品中一缕抹不去的父姓西方血脉的阴痕;作者执著的电影追求贯穿其女性叙事始终。一方面,作为共和国培养的女导演,她是新中国妇女解放、男女平等的直接受惠者,对于主流意识形态,她更有一种感恩戴德的明敏;另一方面,黄蜀芹又执著于她的女性写作,在追寻自我生命意识的同时,自觉不自觉地隐藏着传统的影子,从而无法逃离男性文化樊篱。因而“花木兰”(化装成男人去表达)式境遇成为其女性写作最重要的话语表达(后述)。在故事层面上,当黄蜀芹将自己的真实情感纳入主流意识形态话语空间时,《青春万岁》成为她私人相册中美好青春生活的一场影恋。而在影像层面上,当前景的男主角田林被

指认为一个理想的引领者(一个父亲的形象,以兄代父)时,黄蜀芹的真身/真实的个人经历与文化追求就成为背景中的影子,理想的精神之父置换为人民共和国。而黄蜀芹则将自己的全部激情搬演为对杨蔷云、李青、袁新枝、郑波、吴长福等50年代一群女中学生青春情绪生活经验的指认。频繁的特写镜头,特别是元旦晚会一组微仰的镜头,正表现一种对人民共和国理想父亲的询唤。

像绝大多数的女人是在爱情中寻找自我,最后又在爱情中迷失自我一样,女性电影本身涉足最多和最深刻的也是爱的主题。《童年的朋友》是关于40年代延安抗日根据地一首爱情悲怆曲,这是关于爱的困惑古老而永恒的主题,这一主题至今仍然陷于困惑之中,它没能找到一个终极的完满的答案,这也是女性未趋于完全解放的标志和象征。黄蜀芹的明敏在于她并未将自己陷入关于“爱的不可知论”,而是以一种女性独特的视听方式,使这一陈旧的主题得到了颇富新意的表达。在《童年的朋友》中,这一主题是充分视觉化的主题,作为这一视听主题的独特呈现,在影片的形式系统中,黄蜀芹设置了一位流浪儿寻找父亲,以及在流浪儿视域呈现的班长、田秀娟寻找爱情的悲剧世界。片头一个小孩在狂风呼啸的黄土高原拼命爬行的镜象,暗喻了本片寻找父亲的主题。

影片主人公侯志是一个未成年的男孩。“但在父权制的社会中‘女人’并不是完全都是女性,那些地位低和年幼无权的男性也是被当作女人对待”[3](18页)。无疑,黄蜀芹正是通过侯志的视域实现其女性叙事动机。侯志,10岁,是经历俄底浦斯情结阶段的年龄,是恋母同时又要否定拒斥母亲、认同父亲的年龄,影片中侯志的父亲却是一位不出场的英雄,寻找父亲的行为因父亲的缺席而成为空洞的能指,父亲的形象在战斗的叙述中,最终幻化为梦境中三次出现的白骏马。

与其说白骏马是侯志心中的父亲形象,不如说是女导演本人心境的展露。连续的镜头切换,高调的摄影,特别是每当感情抒发伴随着笛声四次出现的早柳:早柳、夜、月光、湛蓝天空下亭亭玉立的早柳,伴着忧伤的爱情主旋律艰难地、缓缓地连缀成旋律流淌而出,诗意地表达了作者心灵的期待——对理想父亲的询唤。而这位不出场的英雄以叙镜中的死亡而被放逐。

于是,班长则以长兄的身份替代父亲的缺席成为出场的英雄。当田秀娟以别人的妻子身份出现在班长的视野时,低矮的小屋,一件红色婴儿的衣服(特写),孕妇的形象,更反复述说着:她已然是别人的妻子,即将成为别人的母亲。影片最后,父兄以死亡而被放逐,这更泄露黄蜀芹心中对延安革命圣地强大不可触犯的尊敬。询唤因缺席的父兄而付厥如。黄蜀芹在执著于女性生命体验中寻找自我、观察世界的同时,不自觉地陷落于询唤父亲的

情结中,失落其确认,表达自己性别的权力与可能,寻找父亲的庇护本身就使女性之为话语及历史主体的可能再度成为无妄。

## (二)“花木兰”与女儿装

黄蜀芹放逐了父兄,同时也放逐了自己的过去和未来。父兄放逐的直接后果是女性寻找自我主体人格的不能确立,她将成为永远的流浪者,游荡在异国他乡。女性自我要从历史/男性话语所阻断的记忆中浮现出来,将无声的记忆发而为话语、为表达,这挣扎必将会遭遇到克里斯蒂娃所谓的“花木兰式”境遇——化装成男人去表达。黄蜀芹《人·鬼·情》正是在这种意义上成为一部有趣的女性文本。

《人·鬼·情》借助一个女艺术家扮演男性的生活,象喻式呈现一个现代女性生存与文化的困境。一个拒绝并试图逃离女性命运的女人,因扮演男人而成功,却最终作为一个女人而未能获救。片中的女主角秋芸不是完全意义上的叛逆者,更不是“阁楼上的疯女人”<sup>④</sup>,她只是顽强、执著于自己追求的女性。这是一份现代女性的自况,同时也是一份隐忍的憧憬与梦想。从某种意义上说,《人·鬼·情》重述重构了花木兰的故事,文明将女人置于“镜城”之中,做女人、为女人是永恒的困惑,真正女人的出场只能是化装为男人去表达,或者“还我女儿身”。影片片段落是一个克满魅惑的扮演花木兰影像:

特写镜头中呈现装有红、白、黑三种油彩,色艳欲滴的化妆碗。当一道一道的油彩渐次掩去女人娇好的面容后覆之以一张威武神奇男性夸张的脸谱,女人已不复存在,取而代之的是钟馗神奇、丑陋却毕竟男性化的造型外表。镜前,秋芸与钟馗交换,镜中,秋芸与钟馗同在。如同步入回廊之椅,跌入梦魇之中,古与今,人与鬼,男人?女人?是角色?还是真身?沉滞的盛装与时髦的裸露的意象反差。

画面展示了一个时空错综不应共存、而又畸形共存,前景不堪预测、也无以预测的背景。这无疑是一个跌入镜式迷惑的时刻,是被“我是谁”这一悲剧式发问攫住的瞬间。它是对现代女性生存境况的陈述,它是女性的“花木兰”生存。作为女人,秋芸扮演男人,以此获得成功。然而当她扮演男人的同时,她便以一个男性形象的在场造成她作为女性形象的缺席。她作为女人而表达,却以女性话语主体的缺席为代价。这是一个存在的悖论。女人当她化装成男人去表达时,必将以“女儿身”的缺失为代价。这不是一种镜式的迷惑与混淆,而是角色与扮演者无法同在彼此缺失的主体关系。“花木兰”只是女人话语表达的一个象喻。《人·鬼·情》在这种意义上重构或消解着“花木兰”故事,“花木兰”/女儿装成为女性生存与表达的又一重困境。

## 二 背叛

黄蜀芹说:“拍了《童年的朋友》之后,我在家里坐了半年,我觉得我到了这个时候,我有欲望——我应该拍一部好电影。好,就是非常突出,能代表我,代表我自己,代表我的人格,能表达我。”[4]朱丽亚·斯温蒂斯认为:“当妇女作为作家进入创作表现过程时,她们也就进入了一个用特殊方法铭刻妇女神话的历史。”[5](35页)任何男性作家对女性命运的叙述,客观上都不能超越男性的视角,“所有男人写的关于女人的书都应加以怀疑,因为男人的身份,有如在讼案中,是法官又是诉讼人”[6]。因此,女性只有自己从事创作,写自己的成长,才能改变女性被控制在奴隶般缄默无语的地位,以女性声音来表达自己真实的历史境况,最终实现对父权文化的颠覆与背叛。女性在成长中逃离与流浪成为黄蜀芹女性写作的另一维。

### (一)成长中的逃离

女性的成长不仅指个体人生经历的童年、少年、青年、壮年这样一个生命生长发育的过程,同时它还是精神和心理层面的。在男性中心文化的社会里,女性的成长并不是以女性身心的全面发展、女性创造潜力的充分实现为出发点,而是以社会(男性)需要为基点,建立起所谓的女性的理想模式。波伏瓦说,一个人之为女人,与其说是“天生”的不如说是“形成的”。文化的浸淫对女性产生的潜移默化的影响,使女性自觉选择这种范式作为自己的人生目标,从而不自觉地将社会的、男性的价值标准化为女性的自我选择。因此对于女性“成长”关注就会有一种深意,即从这层层厚茧突围,寻找自己真实历史境况的声音。

对于以表达为生存的当代女导演,将这独属女性的心路历程呈现为本文是一种必然。她们初登影坛曾以《白毛女》、《昆仑山上一棵草》触碰过成长的主题。《红衣少女》、《失踪的女中学生》、《女儿楼》、《沙鸥》又对成长的主题作了又一次更全面、丰富、深入的重新书写。关于女人“成长”的主题一直成为她们钟情的话题,她们自身的情感经历往往成了创作中最自然的契入口,在影片中隐约闪现,但它只是作为人物情节发展的一个背景或社会问题展示,从未被推向舞台的前方,在聚光灯下为众目所视。其原因较复杂。建国后相当长时间内,政治制度所保障的男女平等权力,“男同志能干的事,女同志也能做”,“妇女能顶半边天”,妇女解放主要被纳入主流意识形态话语操作之中。这意味着女性在面对自己的社会地位时,已由五四以来,莎菲女士、子君等主动争取革命的热情逐渐变为被动提升的心理满足。而当男女平等的思想被卓有成效地以法律条文形式固定下来以后,中国女导演对主流意识形态更有感恩戴德的明敏,而耻于谈自己作品是有女性意识的。“中国社会女性意识的概念

薄弱,大家没有这个意识,好像用‘女性意识’当作评论的话,把影片的意义缩小了,贬低了”[1]。另一方面,中国妇女解放运动,不但没有松动男性话语的根基,反而在某种程度上强化了它。创作中只强调导演的责任感和使命感,而不是女导演的性别意识,从某种程度上肯定了男性话语的价值和合法性,并进而与男性一道分享男性话语的权利、威力和魅力。如王苹、广春兰、王好为等女导演的作品多以男性话语来书写。直到80年代出现了以张暖昕、陆小雅、黄蜀芹为代表的女性意识电影创作,女性电影创作陈辞慷慨。《青春祭》复活了李纯进入现代文明而被压抑的女性意识,《热恋》声诉男性压迫,陈述对男性的悲悯与失望。但只有黄蜀芹将这种寻找自我、背叛父权社会的女性意识真正发展成为话语的第一人。《人·鬼·情》、《画魂》把目光从对男性的声诉不满转向为对女性自身成长的潜性逸事的关注。成长的主题在《人·鬼·情》演绎为逃离的故事,黄蜀芹将女艺术家秋芸的成长呈现为一个寻找生父过程中绝望地试图逃离女性命运与女性悲剧的挣扎。片中出现秋芸成长过程中,三次逃离做女人场面,然而她的每一次逃离都只能是对这一性别宿命的遭遇与直面。

秋芸拒绝女性角色,甚至放弃了女人装束。在注定不能逃避的世界挑战面前,女人的逃亡尽管是一种背叛的姿态,显然只能是无效的撤离方式,面对滚滚而来的世俗浊流,秋芸守住心中唯一的追求,步步退却,回到一间“自己的屋子里”。秋芸、玉良拒绝大人角色,拒绝女人命运的代价是女性生命的缺失。

## (二)世俗的流浪

### 1. 流浪的女人

逃离的女人并没有因扮演男人而获得拯救,逃离中的背叛也未使女人获得新生。背叛社会的女人只能成为被社会放逐的对象,因而流浪成为寻找自我的又一起点。流浪的意象是黄蜀芹作品萦回不去的背景,流浪的女人成为流浪背景中亮丽的人生。流浪实质是另一种方式的寻找。秋芸、大志在流浪中的寻父,玉良的背井离乡、远涉重洋,老七的弃家出走,这是对女性社会命运的挣脱,是一种心灵的寻找。黄蜀芹说:“流浪戏班子不是什么年代问题,奉献问题,这就是人类真正寓言性的东西”,“一个社会外的家庭,真正的无差别社会”[1]。这是女性精神栖居地,理想的乌托邦,这是一个“家”的寓言。

对于家的渴望,事实上宿命地根植于当代女性的历史性欲求之中。流浪的目的是还乡之梦,而还乡的秋芸面对的只是一个无父无母的残破的家;玉良的家亦非她所画的幸福美满的三口之家。画中倚靠着丈夫的她,忧郁的眼睛面对观众,分明在诉说着心中无以言表的压抑、委屈、痛苦[7](封四)。一个依靠男人的女人,一个无法

把握自己命运的女人,一个绝望地试图作为“纯粹的女人”进入历史的女人,在“不孝有三,无后为大”的父权社会,女人的意义在于她生育男孩,并把他带入男性象征秩序。而丧失了生殖能力的玉良对父权社会的“家”的回归,终究只是一厢情愿的幻想而已。当她带着幻想破碎的痛苦学习绘画,并将所有生命激情升华为画布上赤裸女性的胴体时,她又陷入父权社会性禁忌之中。在父权社会中,权力将性和肉体的其他器官分离开来,通过对性的控制来控制肉体。“如果性行为不是出于生育繁衍的需要,不纳人生殖繁衍的轨迹,就别想得到认可,受到保护,更不用想有谁会去附耳一听,而只能遭到放逐,否定,逐入沉寂”[8](4,166页)。

还乡的代价是进一步的漂泊、流浪,玉良以超凡的勇气再次踏上渺茫的寻觅之途。她再次遭到社会的放逐。尼采说:“上帝死了,上帝不会复生,我们已经把它杀死了,我们这些最大的凶手,将何以安慰自己呢?我们必须发明出什么样的赎罪节目和神圣游戏呢?”[9](198页)在一个虚无和荒谬的世界上,人除了永远的“流放”之外,还有什么可能呢?女人的精神家园永远不可能找到,无家可归的悲怆之情油然而生。这一命定疆运在黄蜀芹电影中表现在流浪的艺班子身上,大志、侯志、秋仪、老七的流浪生涯不自觉地被反复渲染。对漂泊者的肯定,是否表明了黄蜀芹一个被迫远离庙堂,逐渐边缘化的知识女性漂泊者的隐逸心态呢?

### 2. 世俗人生

黄蜀芹的奇特之处在于,她总是毫不掩饰地表现出对生活直接经验的爱好,并通过把生存的感性经验、身体、感觉、欲念、爱心等等与形而上的存在本体质询相结合,从而获得对生活世界多元性表达。

《我也有爸爸》、《承诺》将这种对人的品格力量褒扬及人类生命存在本真状态的关注,幻化为对生命极致的拼贴。“爱心”成了故事不厌其烦的主题,“流浪”的寻找则成了故事结构的起始点。一个白血病孤儿与一个足球明星之间情感的极致拼贴,演绎了黄蜀芹“珍惜生命,生命灿烂的意念”。“生命弱小的弱者与生命强健的强者,在人格上无强弱之分,人格是平等的,任何生命都有同等价值,社会成员之间应当互补互爱的”<sup>⑥</sup>。片尾足球场上飞升的巨大的红十字将一种自然人本主义观念与生命的本真意念融为一体。黄蜀芹获得了人类学的本体论意义。黄蜀芹说:“我觉得拍电影要有一种人类意义。这个故事就有人类意义,它说的是一种人格平等。”[10]在影片中,我们得以窥见一次时代文化的优美降落,由对彼岸痴迷苦恋到对人生此岸的从容和认可。此刻,由初期启蒙主义者宏大而局促的宿命文学,到一份“平常心”,一份社会的女性的写作。

《承诺》将时代的、社会的、人类的、爱的命题,更为深刻而稳固地成为影片中不断变奏的主旋律,那不是炼狱,不是施洗,那是都市里寻找好人的“平常人生”,都市里的寻找是各种期望的破灭,都市里的人生是世态人情的悲欢离合。上海这块文明的飞地成就了黄蜀芹博大的爱心。《承诺》里“悲欢离合”的故事则直陈海派故事的通俗定式。“悲欢离合”是一种美化了的人生,富戏剧性,曲折,但又最为通常不过。没有人不能在这通常的生活形态里反窥到自身,一掬同情泪,或一抹笑意,给别人更给自己,“人生也不过就是这么回事”,人们不禁互相认同,咀嚼这大同小异,八九不离十的大众化故事。不不然《孽债》、《承诺》成了畅销的大众文化。不表达对生命的终极关怀,但当黄蜀芹把日常的琐屑材料编织为无巧不成的五彩衣饰,又时时触动人们情感的神经,于是“世态人情”就成为影片的文化。平常人生的悲欢离合成为黄蜀芹《承诺》的主体,生命呈现出神性消逝以后的卑微性,这显然有应合于90年代中国文化转型期的社会心理需要之嫌,自然经济向商品经济的历史性转变过程中,世俗化大众消费社会的来临,使女导演陷入写作困境,明显走向自我的不确定性,并在世俗叙事模仿中,迎合商业机制与炒作口味。

流浪的女人不能逃脱女性的宿命,即男人之于女人的既定权力模式;世俗的人生也不过是暂时的《承诺》;关于“家”的寓言也只是玉良画中的梦幻。黄蜀芹终于对文明社会有了“惘惘的威胁”[11](135页)。都市的文明成就了黄蜀芹的平常人生,女人的解放并未因城市的文明而获救,却以遁入城市的世俗而放逐。

### 三重写

如果说成长中的逃离与流浪是女性对生存困境的个体性抗争的话,那么女性以自己的躯体写作来质疑、重写历史,则是在存在层面上的群体性表述,是女性写作建立自己性别主体的唯一通途,是女性个体人格成长社会化的必要程序,更是女性给自己命名,参与文化语言象征秩序,实现自我,浮出历史地表的必经之路。

#### (一) 躯体写作

在列维·斯特劳那里,女人是差异的生产者,是客体,永远是意义的承担者而非生产者[12]。女性要想成为文化的生产者,要想表达自己,不可能依靠历史、文化、社会经验而写作,同样,一个女导演首先要做到的也恰恰是拒绝历史、拒绝文化、拒绝社会。通过对现存的一切进行“悬搁”的策略,女性导演才能够从男性文化无处不在的经验领域抽身而出。无历史、无记忆是女性写作本真性的首要前提。埃莱娜·西苏认为,妇女在通常意义上进行写作是无济于事的,要想摧毁菲勒斯中心语言体系,“妇女必须通过她们的身体来写作”,颠覆、重写历史原有

的句法学,创造一种属于自己的无法被攻破的语言。很显然,回到“自己的屋子”[13],通过身体写作首先是女性写作的一种解构策略。因而,对身体的倾注成为黄蜀芹写作的主体。在潘玉良的画室,在秋芸扮演钟馗——男性鬼魅的假面下,黄蜀芹为女性找到了一块表现女性真身的所在。

玉良回到自己的画室,坐在镜前,缓缓褪去上衣,露出浑圆的脖子和丰腴润泽的肌体,这是一个优美,丰满,成熟的女性躯体,叠化,镜头推近。

——《画魂》电影工作脚本

玉良用身体的影像画面倾听来自被中心话语放逐的、边缘地带的女性自己身体的神秘声音。这是绝对沉浸于精神自恋的玉良、秋芸。当她们回到她们最内在存在的时候,她就回到了她最坚实的女性自我,像西方大多数女性主义导演一样,黄蜀芹不顾一切地写到女性身体,用自我的眼光对身体进行审视——这是女性回到自我主体的一种特殊实践方式,它具有了精神/肉体双重自恋意义。同时这也是女性自己的语言——躯体语言,更是女性自己的写作——“零点的写作”[14](176页)。

黄蜀芹的明敏正在于用影像的摄影机来凝视自己的身体,这本身就摒弃了象征语言系统,从而获得了一种表现女性本体的自觉。当然,也不排除陷入好莱坞男性意识形态话语表述的可能。另外,在《画魂》中玉良坐在镜前,凝视自我,用画笔重写自我,将自己变成了艺术品:“我是我自己的模特儿/我创造了艺术;艺术创造了我。”《画魂》、《人·鬼·情》以女性自传与导演心路历程彼此交织造就了黄蜀芹新时期电影又一个空前伟大的叙事——用身体语言来叙事。而电影画面综合艺术,成全了黄蜀芹的女性写作,摄影机镜头,则为身体语言叙事提供了最为准确的镜像。

108女浴室(深秋、内)

雾气升腾缭绕。

浴后的裸女们的身影在这里若隐若显。

(主观移摇)浴女三三两两互相嬉闹、梳洗。

憩歇着——潘玉良无数张女裸素描画的姿态。

(主观)镜头,举目似仙境,侧耳听水声,说笑声。

老妇与少女相依。

健壮,硕大乳房的中年妇女相互打闹。

各种女人身体美妙的局部。

——《画魂》电影工作脚本

这是把自己变成艺术品的过程,这过程显然不是一种天真稚弱,亦不是一种道德操守,甚至不是一种力量或可能的选择,它是直面世故的真淳,是一种生命与真情的自然流露,一种别无选择的生存方式。将自己变为艺术品更是一个真切、饱满、裸露、辉煌的瞬间。对此,布莱希

特深刻地指出：“通过艺术来摧毁我们给定的身份的创造与创造新的主体的实践是紧密相连的。”[14](239页)女性把自己变成一件艺术品的过程中，她成为一个自我中心的孤独者。妇女必须通过折磨自己的肉体来体验文明的篇章。

从抽象或哲学的意义上说，对自己身体的关注，这取向有一种“归家”的含义；实际上，这跟苏格拉底从普通人性角度提出的“认识你自己”属于同一向度。女性主义创作的目的，归根到底是在价值、心理和审美上自主地发现确认女性性别自身。而要做到这一点，女性一方面不仅要往外走，向前进，从被男性象征秩序湮没的地下浮出历史地表，重新书写历史；另一方面必须一步步从被男性话语垄断和统治的外部世界后退，直到回到一个能使一切男性符号被搁置被解除的文化为零的空间——“一间自己的屋子”。这空间显然只能是女性直接禀自天然的赤裸的躯体。所以女性主义作家说，她们能够用来书写自身的只有自身躯体，躯体语言成为她们拒绝男性话语写作的手段。埃莱娜·西苏宣布：“写你自己。必须让人们看到你的身体。只有到那时，潜意识的巨大源泉才会喷涌。”[15](133页)舍勒说：“身体是一个作为生物存在的人和具有丰富心理内在的存在(身体心灵)的表达域。”[16]

于是，秋芸、玉良们的“私人生活”，她们“潜性逸事”，她们的“成长史”……统统收入黄蜀芹的镜下，这一幅幅“自己房间”式的风景，将社会化的场景排斥在外，藉此拒绝承担电影的男性功能和社会教化作用，只关注自身、个人化的叙述或边缘化的写作，成为她们免于卷入意识形态功能的屏障，这是一种自我放逐，更是作为一种革命性力量威胁颠覆着象征秩序。

## (二)重写历史

历史以新的方式改写个人生命。重新书写历史是重新为自己命名，让经验从话语层面上浮现出来，从而“凝固”为意义，这是今日女性写作目标和进入历史的途径之一。黄蜀芹进入历史的同时，首先必将对既有历史进行重述和“解构”。

《红粉》又一次向我们重述绑缚在男人身上的女人的故事，一个历史城堡中女人的故事，一个无论历史怎样变化、生活怎样天翻地覆、女人照旧是女人的故事。《红粉》无疑想看一看历史城堡中女人的命运，不然也就无需把老故事放到特定历史背景中搬演了，但看到的绝非命运的改造，亦没有作为女性的自觉，对老浦的枪决只是一个告别仪式，告别曾经有的希望，其中充满了多少恋旧的感怀啊。没有张爱玲倾城的可能，亦无倾城的女人——女人是城堡的守望者，既守且望。于是怀旧便只是怀旧，重述亦仅仅是重述，不必以为它真要做历史的课题，女人被

逐回城堡之中，成为“过去”之守望者。因为守是永远的，望就成为陈旧不堪的姿势。

《孽债》及同期《四十不惑》、《年轮》以再次改写历史的方式完成历史与现实的撞击。弃儿弃女的到来使得历史被重新指认。文革历史以这种方式呈现，文革的照片是焦点不实的幻灯片(《四十不惑》中回忆文革的镜头)。历史成了焦点不实的投影，这只说明一个问题，历史无法为他们承担，历史也不能承担。而历史的重新书写，却不经然成了畅销的大众文化，“历史以这种方式成为壁橱”。这是一种呈现，也是一种撕裂，是抚慰品更是抗议，说明了在旧的价值业已崩溃、新的价值正在形成的新时期，人们自觉不自觉中还习惯于与权威年代有着千丝万缕的联系，潜意识中把自己当成弃儿弃女而渴望新父母的认领，因此对父亲、母亲神话进行全面颠覆和重估，就必须有敢于同过去权威决裂的勇气。传统家庭文化与人自由天性之间的冲突问题，在《孽债》中不再是一个古老东方特有的“铁屋子”中的悲剧，而是“人类”永恒的“普遍”的困境：个人与社会，一己幸福与义务责任，关于父母与子女，关于人性与文化。

此时，黄蜀芹寻找自我、重述历史的女性意识，明显走向卑琐与无我的不确定性。在世俗叙事的表象模仿中，本文直接迎合商业机制和商业炒作的口味。故事，是关于女人一生性角色轮回(《红粉》)，是男人与女人城里城外的性别游戏(《围城》)；人物，则是性别之战中的男/女；场景，是限定于闺阁、街道、市井、弄堂，以一种琐屑的环境对形而下的愉悦，呈现生命生存状态的主体性内缩。不同程度暴露男性文化的阴暗面和探索女性回归人间家园的可能。且不说那些事实上积淀了诸多女性社会内容的生活经验，以及玉良、秋芸、小鄂、秋仪、老七、俞乐吟、杨绍奎等诸种女性自我奋斗和精神探索，都必将使既成历史在个体的亲历中呈现为多元和歧义性，从而对主流历史中的中心化和一元化倾向发生潜移默化消解和改写作用。同时，即使是那些似乎纯个人的弗洛伊德称之为“黑暗大陆”隐秘女性经验的发露，对于男性文化所要求所肯定的女性表象不啻是一种轰毁。

黄蜀芹的电影语言形态中镶嵌着如此多元繁复的情感：既有《红粉》、《丈夫》、《我也有爸爸》紧紧抓住和女性生命相关联的一切进行一场纯粹是个人经验的挥洒、回顾和细致的体味；又有以《人·鬼·情》、《画魂》在别人的故事中融入作者的意识情感，一次精神生活深刻记录，一场沉溺又超拔的精神历险。那极为个人的经验表述在某种程度上发露着女性群体的经验，其中既有表层的生活经历，如《丈夫》、《画魂》中妓女的遭际，也有玉良独自远游，社会白眼，创作挫折等，更有老七、秋仪女性边缘陌生的生理/心理经验书写。女性个体性经验、家的欲望、家

的幻想,这些以往不被主流叙事认可、甚至视作禁忌的记忆和遭受,成为导演个人不能忘却的身心体验,得到了深刻而惊心动魄的书写。而这种书写之所以令人震撼和瞩目,乃是因为在某种程度上,它不仅仅是一个女性的经验,而且也是无数未被讲述和未能讲述的女性经验中的一种,正是在这一意义上,它是裴艳玲、秋芸、秋仪个人的,又是女性群体的。

女性写作中关于个人历史经验的重述、再述,事实上首先表明:女性作为一个群体进入历史的要求和企图。如我们所知,长期以来,在“一种时代不同了,男女都一样”的社会标准下,女性经验被忽视和遮蔽,从来也没有真正浮出过话语层面。新时期以来,虽然凭借着时代的变动,女性开始从服饰、发式中浮现出来,从一片“都一样”的混沌中区分出来,然而作为一个性别群体。她们更为深刻独特经历遭受却依然是一个讳莫如深、秘而不宣的对象,这从新时期女导演关于个人体验的表达往往被转为普遍的如《沙鸥》、《热恋》对社会问题描述,而迷失女性性别本体。女性没有在经验话语中浮现过,就不会在

历史中存在。那么,今日“有差异”,乃至隐秘的个人经验的讲述则恰是女性性别本体建立的前提。就这个意义而言,《人·鬼·情》、《画魂》对个人经验的发露,事实上接续了新时期自《青春茶》、《爱是不能忘记》以来,关于女性心理和经验的探索。本文以各种方式呈现试图进入或逃离历史的女人:秋芸化装成男人,玉良把自己变成艺术品,秋仪削发为尼。但历史中的暴力再次“确认”她的性别,无论她们在历史的语境中试图逃离还是改变自身作为一个女人命运的历史,历史的暴力都将她还原为一个“女人”,这是女人的宿命,也是女性以自己的经验为自己的命名、浮出历史地表的精神历险。

时间长河是无法上溯的,真正的历史(现实界)是不可重现的。因此,任何关于历史中的个人的陈述与反思,永远只能是对历史的断章残简、文化表象与叙事话语的再陈述与反思。历史再现的永远不是历史本身,于是,关于历史的话语永远是某个先在历史话语的重述或“破坏性重述”。女性浮出历史地表努力再次以女性真我的迷失而告终。

#### 注释:

①《青春万岁》电影工作脚本,中国电影资料馆提供。

②吉尔伯特和古芭合著《阁楼上的疯女人》是一部探求妇女文学传统的经典之作,它从新的角度去理解 19 世纪“妇女独特的文艺传统”及其共性,创立了妇女文艺创作性(female creativity)的新学说。两位批评家一致认为:长期以来,由于艺术创造性被视为男性的基本特征,写作被视作男性的活动,妇女在文艺中的形象更成为男性幻想的产物;妇女作家被剥夺了创造女性形象的权利,而须服从传统父权制的标准。因此,她们在进行文艺活动时,总是怀着“作家身份的忧虑”(Anxiety of Authorship),这种忧虑使她们不能直接运用“女性独特的力量”,而是采取迂回曲折的方式来抒发自己的感情,其结果“掩盖和模糊了更深层的,不易接近和不易被社会所接受的意义。因而,这些妇女作者在做着艰难而相互矛盾的工作,她们在谋求变成妇女文艺的真正权威,同时,既要顺从又在破坏着父权制的文艺标准”。

③《我也有爸爸》导演阐述系黄蜀芹女士提供,谨谢。

#### 参考文献:

- [1]黄蜀芹.女人在电影业的男性世界里[Z].在美国加大圣巴巴拉大学讲演稿,1995.
- [2]弗洛伊德后期著作选[M].上海:上海译文出版社,1986.
- [3]康正果.女权主义与文学[M].北京:中国社会科学出版社,1991.
- [4]黄蜀芹.追问自我[J].当代电影,1994,(1).
- [5]朱丽亚·斯温蒂斯.维多利亚时代中写作和工作妇女[M].剑桥大学,1985.
- [6]西蒙·波伏瓦.第二性——女人[M].长沙:湖南文艺出版社,1986.
- [7]潘玉良.我的家[Z].石楠.画魂[Z].人民文学,1983,(7).
- [8]福柯.性史[M].上海:上海科技出版社,1989.
- [9]转引自:LJ宾克莱.理想的冲突[M].北京:商务印书馆,1983.
- [10]孙庆,王庶.面对黄蜀芹[J].银幕天地,1996,(1).
- [11]张爱玲.流言[A].《传奇》再版的序[A].张爱玲文集:第四卷[M].合肥:安徽文艺出版社,1992.
- [12]参:[美]特雷荷·德·劳拉蒂斯.从梦中女谈起[J].王小文译.当代电影,1988,(6).
- [13]伍尔芙.一间自己的屋子[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1989.
- [14]特雷·伊格尔顿.二十世纪西方文学理论[M].西安:陕西师范大学出版社,1988.
- [15]埃莱娜·西苏.美杜莎的笑声[A].当代女性主义文学批评[C].北京:北京大学出版社,1992.
- [16]M·Scheler.作为躯体生物的人之生物本体论[A].刘小枫.个体信仰与文化理论[M].成都:四川人民出版社,1997.

## Female: Dilemma Between Survival and Culture

ZHANG Ying

(Chinese Institute, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

**Abstract:** Huang's movies take female self-seeking as its starting point, experience the dilemma between "Hua Mulan" and "Nu Er Zhuang", and finally go from rebellion against patriarchy society to description of female bodies of rewriting history and remolding oneself. Her outstanding achievement lies in writing method of female bodies, which allows the female to seek for their own narrative tactics for completion and challenge male discourse with unique experience. It is a great progress in China's movie culture to depict subject images of independent personality ideal and cultural spirit with their own body language.

**Key words:** Huang Shu-qin; movie; female; body language

[责任编辑:唐 普]

### ● 文史札记

## 《云笈七签》“临目”释义

王敏红

《云笈七签》卷十二《三洞经教部·经·推诵〈黄庭内景经〉法》：“读竟礼祝毕，正坐向东，临目内想身神形色、长短大小，呼其名字，还填本宫。”卷二十三《日月星辰部·大方诸官服日月芒法》：“如此良久，临目存自见心胃中分明，乃吐气、漱液、服液三十九过，止。”卷二十五《日月星辰部·太上招五辰于洞房飞仙秘道》：“安体静心，慢气调神，临目内视。”

按：“临目”犹现在说的“眯着眼”。这是道教修炼时的一种重要方法，卷四十五《秘要诀法部·临目诀第十四》：“临目，目欲闭而不闭，欲开而不开，令幽显相关，存注审谛。令人入靖及呈章，可依此法。”眼睛似开似闭，犹眯起眼睛。这样做的目的是既能看到外界事物，又能静心安气，内视自我，故言“令幽显相关，存注审谛”。它与闭目（又作瞑目或冥目）是两种不同的做法。闭目是完全入靖，与外界隔绝，进入内心世界，如卷三十《禀生受命部·九真中经天上飞文》：“平旦，接手于两膝上，阔气瞑目，内视存天精君，坐在心中，使大神口出紫气，以绕心外九重。”可见闭目甚至还闭气。而临目似乎是物我两不忘，界于现实与想象之间，故卷二十三《服日月六气法》：“毕，乃存泥丸中，日从目中出，当口前，令相去九寸，临目仿佛如见之。”临目仿佛见到了太阳就在自己口前相去九寸的地方，实在是现实与想象的交融。《汉语大词典》未收此词，可补。