

黄蜀芹女性电影 《人·鬼·情》中的跨性别表演与影戏时空

刘敬

摘要:在中国当代电影史的叙述中,黄蜀芹编导的《人·鬼·情》被称为中国女性电影的奠基之作。文章意识的问题是由于对女性主体性研究思路的过度依赖,已有的电影批评将此片解读为“花木兰式境遇”,这一解读宣告了女性抗争男权文化的无效。文章认为该片体现的是一种“变革性模仿”的政治策略,对男性政治有所变革,彰显女性电影的政治活力。文章通过重访该片,期望能打破中国女性电影主体性研究思路的认知局限与阐释困境,打开一条新的关于妇女解放的解释路径。

关键词:《人·鬼·情》;女性电影;花木兰式境遇;变革性的模仿

作者简介:刘敬,男,副教授,文艺学博士。(闽江学院,福建 福州,350108)

中图分类号:J905.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-6552 (2018) 04-0137-05

一、“花木兰式境遇”及女性主体性研究的困境

《人·鬼·情》全片的核心意象为“女扮男”,即“花木兰”式的女性再现,是一个现代女性历史命运的经典象喻,其不同形式的银幕形象,包括女英雄、女战士、女强人等^①。早期的解读中,花木兰故事隐含了“男女都一样”“妇女也能顶半边天”的政治意涵;上世纪90年代初,随着中国女性研究“不再关注平等要求,而强调差异和独特性”的批评转向后,由鼓励性的阐释转向批判性的女性困境,被概括为一种“花木兰式境遇”^②。

学者戴锦华在《人·鬼·情》中将女主角的人生遭遇解读为一种“花木兰式境遇”,即“女性要获得社会显现,必须将自己扮演成一个男性才能获得成功”,成功的代价是“作为一个女性生命的永远的缺失”,^[1]喻指现代女性的普遍困境:“于是,当代中国妇女在她们获准分享话语权力的同时,在文化中却失去了她们的性别身份与其话语的性别身份。”^[2]这一解读引领了国内一大批女性主义电影批评^③,具有极强的学术影响力。正是如此理念的解读下,戴认为,在片中“女性的拯救没有降临、也不会降临”,^{[1](129)}从而宣告了女性抗争男权文化的无效。

“花木兰式境遇”乃是女性主体性研究思路三大结论之一^④。该思路借用启蒙人道主义的主体观,其前提为现代世界的主体是男性,女性要想成为社会历史的主体,只有两条路走:一是变得跟男人一样,走向花木兰式境遇,丧失主体性;二是强调性别差异,塑造女性主体神话,如女性主义者将主体

基金项目:本文系2014年教育部青年基金课题“中国当代女性电影发展研究1978-2013”(14YJC760035)的阶段性成果。

① 详见《神话·类型——众览电影史上的花木兰》(戴莹莹);《“花木兰”电影的叙事逻辑和文化阐释》(吴青青);《消费文化时代的性别想象——当代中国影视流行剧中的女性呈现模式》(吴菁),上海世纪出版集团,2008年版。

② 语出法国女性主义者茱莉亚·克利丝蒂娃的《中国妇女》,转引自戴锦华:《涉渡之舟——新时期中国女性写作与女性文化》,陕西人民教育出版社,2002年版第六页。

③ 参考倪俊:《当代中国女性导演及其电影研究》,《戏剧》2000年第3期;张敏:《从新时期女性电影解读女性意识》,《江西社会科学》2003年第11期等文章。

④ 详见笔者的博士毕业论文《变革与模仿:中国当代女性电影的审美创新及其社会意义》,论文概括了女性主体性研究思路的三大结论,即花木兰境遇、空洞的能指、欲望凝视的客体。

性建构在女性器官或身体的独特性之上,则陷入生物决定论的怪圈,被当作本质主义遭到质疑。为调和上述矛盾,有些学者提出“两性和谐”等说法,又是对对男女不平等事实问题的回避与模糊。新世纪初,女性主体性研究思路陷入自己设置的悖论和困局。那么,究竟是女性真的无路可走,还是思考问题的方式存在局限?

对女性主体性悖论具有突破性研究的是朱迪斯·巴特勒:“基础主义对身份政治的论述,往往认定先有身份上的正名,才能够对政治利益作阐发,然后采取政治行动。我的论点是,并不一定要有一个‘行为背后的行为者’,‘行为者’反而是以不一而足的各种方式在行为里、通过行为被建构的。”^[3]这一阐释意味着主体概念不再作为女性主义政治正确的前提。艾琳·戴尔蒙德提出了一种更为灵活的行为方式——“变革性的模仿”(Unmaking Mimesis)^①,核心观点是指女性对男性法则的“模仿”并非一种被同化的再现过程,而是在模仿中去等级化、有所破坏、并改变原有的特征。它具有这样的特质:“既抵抗又不被同化,同时抵抗也可以不被排除。”“变革性的模仿”不再执着于女性主体的建构,既非单一地抗拒父权社会,或顺从男性法则,而颠覆与改变男权法则的行为恰恰是在既有语言系统的再现过程中,同时也是在社会参与的过程中发生。

《人·鬼·情》恰恰提供了“变革性的模仿”的一个象征性意味极强的中国例子。该片虽拍摄于上世纪80年代末,影片提出的女性问题的代表性至今仍具有先进性。电影根据河北省著名女武生裴艳玲真人真事改编而成,呈现了其追逐艺术梦想,遭遇来自父权社会的排挤与驱除,最后以坚韧不懈的超强劳动,对既有(男性的)舞台法则的全面参与,开始了自己的创造,实现了自我的表达。通过对该片的重新解读,本文探究所谓“女扮男”,也即女性的男性化再现,究竟是对男性准则被动、消极的模仿,还是对性别等级、男性权威有所破坏,有所变革?“花木兰式”的故事带来的更多的是女性的困境,还是女性的创造?

二、越界的能动——“花木兰式境遇”新解

秋芸的第一次“女扮男”表演是因男主角生病无法上场,临时被推上舞台的。这一偶然机遇使得潜藏于她身上的艺术才华得以显形。在常人的眼中,这样的才华并不“应该”存在于一位女性的身体之中。摄影机镜头运作展示了秋芸的精彩演出引发的系列震动力量。作为台下大多数不明真相的男性观众,为秋芸的精湛表演深深折服;另一方面,戏班里作为专业表演者的其他男性,包括秋父,正在以专业眼光和男性眼光来审视着秋芸身体表演的每一个动作,每一处律动。最后秋芸一气呵成的表演获得台下如雷般的掌声,而秋芸父亲脸部特写是震惊,这震惊中无疑表示了他正受到某种情绪上的冲击,他内心深处对于表演,对于性别的常规认知受到挑战,当然更包括某种担心。

接下来的一场父亲训女戏,揭示了父亲对女性人生,特别是女性表演者未来生活道路的担心:“女孩子家,不许唱戏!……你也学坏了……。”而尝试了第一次登台表演的成功喜悦后,秋芸似乎获得了某种力量。导演用艺术化的光影语言来描述这种力量,在这张“不可抑制地露出了成功的喜悦”的稚气的脸上,就好像“忽被遮挡,忽射出光芒”的夕阳。^[4]这力量和光芒促使年幼的秋芸敢与父亲对抗,选择离家出走,走上了未知的、寻找生命存在的道路。这是秋芸对因袭已久的性别安排的第一次挑战。

在女儿的坚持之下,父亲屈服了。但道路并非坦途。烈日下,父亲对女儿进行严酷的身体训练。无论登上戏剧舞台,还是社会历史舞台,女性的身体都要经过一番锤炼,要么是训练中的汗水,跌倒,

① 详见 Elin Diamond, *Unmaking Mimesis* (New York: Routledge, 1997)。这一具有变革性质的模仿,是将布莱希特戏剧表演理论中的“不是——而是”的实践政治,一种有着间离特征的表演,运用于生理性别/社会性别框架中来理解。Unmaking 在美国词典中的三层意思:1、去除身份(位置),等级,或者权威;2、毁坏,破坏;3、改变。

身体的伤害；要么是独自面对精神上的孤独。父亲以超强劳动的难度来退回秋芸内心潮涌的律动，但失败了，他再次以“女戏子没有什么好下场，不是碰到坏人欺侮你，就是天长日久自个儿走了形，像你妈”的预言来拒绝秋芸登上舞台表演的道路选择。母亲的出走（与另一唱戏男子私奔）似乎验证了这古老预言的真实性。秋芸并没有因为艰苦的身体训练而退缩，但面对这似乎是“真”的关于命运的预言，她感到迟疑，策略性的选择：“那我不演旦角，我演男的！”

从第一次因偶然机会被推上舞台扮演男角，再到为了回避舞台空间中的性别禁忌而选择演男性，这一次秋芸是被动的，同时也是主动的。正是因为这样的选择，她才不至于又回到社会为女性安排好的幽闭空间，获得了空间性的自我表达。道路虽然未知，却仍在前面。接下来，秋芸一人表演《群英会》的三个角色：赵云、诸葛亮、关公之子。还是少女的她把男性存在的三种经典形态以及他们所具有的社会能量都已全面领会，掌控自如。台下的观众赞叹着，“是男的还是女的？”“外面写的是女伶”“别哄我，是爷儿们”。此时，秋芸的精彩表演在观众中引起对表演者性别的强烈关注以及疑问，使那些自然性别而引出的社会界限被混淆，同时社会性别界定的合法性遭到质疑和冲击。而在父亲的眼里，这个原本不该露脸登台的女儿，如今也给他带来荣耀。一名丑角对秋父说：“嘿，这回你可成了，她比男孩还男孩哪！”秋父不无得意地说：“离出息还远着呢。”如此“她比男孩还男孩哪”的褒扬引发了银幕外观众的思考。当观众注视这“一赶三”的审美意象时，即秋芸一气呵成地完成了三种经典男性形态——生理力量的强大，智力力量的强大，道德力量的强大，并以此联系到她柔弱的少女身体，以及来自于父权的强烈反对和精神恐吓，一种含义深刻的多重审美视域发生：这弱小的女性身体需要什么样的能力，才能在只允许男性扮演强者的空间里演出如此气势恢弘的壮美？她付出了什么样的努力，才能达到和成为男性主流艺术的标杆？不仅能熟练驾驭男性表演基本的手眼身步法，用柔弱的身体表现出男性身体想象中的刚硬线条，而且也注意到唱念吐气间每次身体的微调和精神状态的控制与转换。身体上的变化和超越是一个方面，同时还与以父亲为代表的社会习俗和隐性文化心理进行策略性的对抗。秋芸以其不可见的努力奋发显于可见的舞台中，除了引发对自身身体力量的发现，同时也引发曾经想要阻止她出现在公共空间的反对性力量代表的想象，比如秋父，使得他头脑的视域中生发出一种不曾有的想象，看到了一种未来，开始对女儿也能“出息”的想象。原来这种想象、愿望通常是被寄望于家庭中的男性成员上。

当完成了男性表演的经典角色的汇总，对男性主流标准化的世界全面正视、深入把握和彻底参与之后，秋芸开始了自己的创造。秋芸决心尝试的鬼魅角色不再是一般意义上的男性了，比全面参与现实生活的男性表演更为主动的意象构造震撼人，更自由的想象境界感染人，给观众带来了多重的审美冲击。不同于一般意义的审美，它因秋芸的扮演含有丰富而深刻的政治内涵和反抗策略的价值内涵。首先，这是一种策略性的表演，面对社会习俗对秋芸表演人生的限制，这次扮演不是现实生活中的人物，而是扮演鬼魂，鬼魂独立于人类生命存在之外，性别二元区隔也被弱化，不受社会常规的束缚和限制；其次，对于俊扮男生的拒绝，蕴含了秋芸对舞台下观看女性表演的某种期待的拒绝和对抗。钟馗貌丑，又是鬼魂，给人面目丑陋可怖的印象，并非俊扮男生。在男性观众的欲望窥视中，“俊扮男生”往往隐含了因易装而更加迷人的女性表象，仍被作为具有愉悦性和奇观性的观赏对象；再次，秋芸，主动选择扮演钟馗，已经不是一般意义的演员，而是一个争取自我赋权的女性主义表演者。通过一番装扮，扎肩、宣胸、垫臀，着大红袍、勒头、戴髯口，秋芸借着钟馗的躯体（衣着，扮相，姿态，唱腔），唱出了自己的哀伤与愿望。表演者与演员的区别之一就是，表演者的身体与角色之间的关系是一种“不是-而是”的辩证关系，^[5]一方面是一种以“我的方式”在表演，即我的历史环境和生活遭遇投射在角色里；另一方面是以“他的方式”在表演，“他的方式”延伸了我现实生活中的行为范围和自我反抗的动力。不是单纯的“他的方式”，也不是单纯的“我的方式”，而是经由二者同时创造的一个

角色。正是在这一充满张力的角色扮演中，秋芸找到一种张扬自己生命能动性的活跃空间，钟馗的超现实生命时空构筑了秋芸另一番生命存在的想象容度。

接下来，笔者将进一步探究这一被导演命名为“钟馗世界”的生命时空，是如何成就了秋芸跨越社会性别界限的能动表演，即“我”与“他”如何在表演中成就彼此，相互创造？导演又是使用怎样的电影艺术语言，使得这一想象性的生命时空得以显现？

三、非真的律动——影戏时空中的人鬼传奇

上世纪80年代中国电影界极力推崇纪实风格的电影，当时的黄蜀芹却决心追求电影的假定性。出身戏剧世家的黄蜀芹敏锐地觉察到中西方创作思维的“根”不一样，她把这个“根”寄托于中国戏曲，将这门假定性极强的艺术形式引进到追求照相本性的电影中，以释放电影的想象力。黄蜀芹没有呆板地停留在虚拟性舞台场景或程式化表演的表层引入，而是先通过电影化的手段，与中国戏曲舞台的写意性美学相结合，创造出别具特色的影戏时空，为女主人公跨越性别界限提供自我表达的艺术空间。

与评论者认为“钟馗与秋芸是一对因角色与扮者无法同在，而永远彼此缺失的主客体关系”的观点不同，^{[1](125)}笔者恰恰认为秋芸与钟馗之间存在一种共同体，一个与公开运行的世界秩序格格不入的“秘密世界”。这也是导演反复着力表现的“你就是我，我就是你”的彼此共鸣的生命境界。据民间传说记载，钟馗因才华出众而高中状元，但因貌丑而被废，后自刎而亡。死后受封“斩祟将军”，专杀人间祟鬼厉魅。^[6]秋芸与钟馗，一个身为女性，一个貌丑，两人都是由于生理原因被排斥于可见的社会舞台和现实空间之外，无法发出自己的声音。这两个不同性别、不同时代的生命体却拥有共生的情感、彼此的理解与同情。每当秋芸命运转折关头，钟馗总是从另一世界关照着她们，这样一个丑陋的、却充满人情味的独特形象深深地进入了女主人公孤独的心灵世界。如当小秋芸因母亲私奔，遭到小男孩们的耻笑凌辱，钟馗口喷怒火出现了，他挥剑斩恶鬼，似援救了小秋芸。导演黄蜀芹有意识地构筑钟馗与秋芸的共同世界，将影片分为三个阶段：开端是“人鬼对视”，中间的“人鬼观照”，使她与“他”一步步更接近、更知心、更亲密，最后是演员与角色同处一个舞台之上的“人鬼对话”。

依照现实存在的真实观，评论家们认为秋芸的舞台存在只是一种虚幻的镜像，是压抑女性的本我，真实的女人并不存在。^[7]在这里，认知的“真实”是关键。对此，学者颜海平有过深入的思考：“中心问题与其说是在探讨一个人如何在标准的人类世界明确‘何谓真实’，不如说是在她与这个充满人造常态的世界脱节时如何‘感觉’。”而“如何感觉”所激发的动力“不仅使观众脱离他们的习惯定势，而且将他们由惊异引入另一种‘真实’的境域，而这种境域是深深地被（所谓的）现实世界所遮蔽的，认知的‘真实’，在中国戏曲中起到关键的作用，即感觉的‘真’是通过‘非真’的形态表达出来的。”^[8]黄蜀芹正是借助了中国戏曲舞台的写意性美学特征，创造了一个奇幻而又真实可感的钟馗世界，即通过虚拟性极强“非真”时空来表现“真”的感觉，而这种真实与其说是实际发生的事情，不如说是秋芸的所感（情感）——感到生活道路的自我选择与这个现实世界的格格不入，感到被逼迫和被排斥，以及渴望挣脱被排斥、被孤立的心理感受。

从1905年引入西方电影艺术，创作者们就一直寻找将中国传统戏剧艺术与之相融合的突破口。然而，现代电影追求“纪实本体”的美学，强调在自然环境中进行拍摄，追求逼真自然的艺术效果；而中国传统戏剧讲究程式化，在虚拟性极强的舞台背景中进行艺术表演。将二者相结合的过程中，艺术家们进行了各种尝试。常见的有两种：第一种是戏曲纪录片式，直接用摄像机实拍表演的整个过程；第二种是将戏曲演员安置到花红柳绿、亭台楼阁的写实环境或者自然环境中进行拍摄。前者保留了戏曲表演的完整性，但没有电影化的艺术过程；后者按照电影纪实原则，追求外部环境求实，也有其局限性，“逼真的‘自然物’干扰了戏曲表演，‘自然物’的逼真性和戏曲表演的程式性产生矛盾。”^[9]

在《人·鬼·情》的评论文章中，黄蜀芹本人颇为重视的是童道明先生对于表现“钟馗世界”的“黑丝绒效果”的解读：“《人·鬼·情》一反以往在写实环境里拍摄戏曲表演的老例，将表现钟馗世界的戏曲表演片断，放到一个由黑色的天片、黑色的幕布、黑色的地毯组成的虚化环境里拍摄。这既符合钟馗及其追随其左右的鬼卒从冥冥中走出来的环境气氛，又与程式化的戏曲表演相和谐，产生了极好的银幕效果。”^{[9] (131)}

而黄蜀芹在谈到钟馗世界的构想时，也特别提到这属于“大虚”的想象世界：“借助于这一‘鬼’的世界，我们用黑天黑地、斜坡黑路、黑丝绒挂满棚的内景拍摄。曾考虑过金山金石勾线示意的方法，也曾把一氧化碳运进棚待放云烟，但讨论来讨论去，还是取消了。就要这‘黑茫茫一片’，属‘大虚’。从不同角度拍，钟馗一行有时由低至高，有时由高下低；有时横穿，有时纵深。”^[10]

这样的电影视觉表达巧妙地收纳了戏曲表演的程式化，又通过黑丝绒效果创造了一个摄影机可以自如发挥的电影空间，一方面保留了戏曲表演程式化的精髓，同时去除了戏曲表演的舞台痕迹和空间局限，充分展示了电影特性。此外，在拍摄的时候是程式化歌舞表演，又是按电影音乐的需要来改写，该片从视听语言两个层面实现了中国传统戏曲与西方电影艺术从冲撞到融合的创作过程。

以往的评论集认为《人·鬼·情》是女性话语与表达的困境，其理由是女性无法“在男权文化的苍穹下创造出另一种语言系统来。”^{[1] (129)}而正是在这样一个由电影的“实”和戏曲的“虚”碰撞产生的新的审美空间，为女主人公提供了一个表达和诉说愿望的话语空间，为秋芸和钟馗跨越真实边界的对话式相遇打开了出口。

影片中，钟馗的巨大形象对秋芸的召唤以及随后消失于“大虚”的黑色世界，暗示了一个可能的世界，一种不可见的在场与在场的不可见的交界汇合。在这里，表演者与角色之间的对话通过电影手段将其组合并放置在同一个时空中，进行心灵深处的深情交流，在这样的对话空间中提出了一个被否定的生命的潜在现实和转化形式的道路的迫切需要，创造了一种超越既定界限，具有多重选择性的人生道路与生命空间。在这一空间中你就是我，我就是你，表演者与角色、男与女、丑与美、人与鬼、阴与阳、虚与实的界限被完全打破，他们共同的愿望和设想交织在一起，对于艺术表演，对于人之生命，促成了巨大的想象性力量。

参考文献：

- [1] 戴锦华. 一个女人的困境 [A]. 王人殷. 东边光影独好——黄蜀芹研究文集 [C]. 北京：中国电影出版社，2002：123.
- [2] 戴锦华. 不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性的电影 [J]. 当代电影，1994（6）.
- [3] [美] 朱迪斯·巴特勒. 性别麻烦：女性主义与身份的颠覆 [M]. 宋素凤译. 上海：三联书店，2009：186-187.
- [4] 黄蜀芹. 《人·鬼·情》导演评注本 [A]. 王人殷. 东边光影独好——黄蜀芹研究文集 [C]. 北京：中国电影出版社，2002：P89-90.
- [5] 布莱希特. 布莱希特论戏剧 [M]. 丁杨忠等译. 北京：中国戏剧出版社，1990：239.
- [6] 马书田. 华夏诸神 [M]. 北京：燕山出版社，1999.
- [7] 邵牧君. 压抑女性本我的痛苦——对《人·鬼·情》的一点解读 [A]. 王人殷. 东边光影独好——黄蜀芹研究文集 [C]. 北京：中国电影出版社，2002：133-139.
- [8] 颜海平. 情感之域——对中国艺术传统中戏剧能动性的重访 [A]. 高瑞泉，颜海平. 全球化与人文学术的发展 [C]. 上海：上海古籍出版社，2006：79.
- [9] 童道明. 再论电影与戏剧——《人·鬼·情》的“黑丝绒效果” [A]. 王人殷. 东边光影独好——黄蜀芹研究文集 [C]. 北京：中国电影出版社，2002：131.
- [10] 黄蜀芹. 影片《人·鬼·情》导演总结 [A]. 王人殷. 东边光影独好——黄蜀芹研究文集 [C]. 北京：中国电影出版社，2002：96.