

女权寻踪

——陈波儿与中国社会主义电影范式的创立

王 政*

文学文化研究领域在过去 20 多年里生产出不少关于新中国 17 年电影的研究,其中不乏关注社会性别再表现问题的论著。这类基于对电影文本的解读的研究产生了“共识”,即,17 年的电影表现的是父权国家对女性的“男性化”^①。本文通过对社会主义初期电影界的女性领导人陈波儿的历史研究,质疑这个影响广泛的论点,并由此提出几个问题深入探讨。一、我们的学术研究如何在批判男性中心的政治文化的同时不去抹杀和遮蔽女权主义革命者的历史活动?二、我们如何在认识社会主义国家(state)的强势建构的同时避免将“国家”或“党”视为铁板一块的抽象简约化概念,来笼罩具体复杂动态的历史过程?三、在批判革命过程中的诸多问题和错误的同时,我们如何避免否定革命追求的理念,包括女权主义革命者追求的社会性别和阶级的平等理想?总之,本文旨在以社会性别为分析框架,爬梳女权主义与中国革命的关系。

* 王政:密歇根大学。

① 对社会主义电影中的性别叙事方式做出开拓性研究的戴锦华,精辟地阐释了这个观点,此后的研究一般都引用和论证而极少超越戴锦华的论述。戴锦华,雾中风景:中国电影文化 1978—1998[M],北京:北京大学出版社。

系,剖析女权主义革命者追求理想的实践与革命过程中的男权政治运作之间的关系,并同时反思这个由众多女权主义者参与的革命历史被学界主流所遮蔽的政治文化含义。

当代海内外做中国电影研究的学者中,研究陈波儿(1907?—1951)^①的人很少,但是这并非因为缺乏她的研究资料,而是当代学者缺乏对她的兴趣。作为1930年代就成名的女明星、女作家、女界社会活动家,中国共产党创建的第一家国营电影制片厂的党总支书记^②,中共中央宣传部中央电影局艺术委员会副主任兼艺术处处长,陈波儿在历史上留下的痕迹很多。除了她创造的银幕形象以及她自己数量不少的写作,还有1951年她英年早逝后同辈人的许多悼念回忆文章。在1990年代中期庆祝中国电影90周年之际,关于她的传记出版了。1995年,她的家乡潮州开展了纪念活动,坐落在潮州西湖公园的陈波儿雕塑揭幕,底座上有夏衍在1993年3月的题词:“人民艺术家陈波儿同志不朽”。2009年中央电视台《重访》栏目播放的纪录片《延安丽人》包括了陈波儿的专辑^④。2011年12月一批白发苍苍的老电影人还顶着大雪聚集在北京电影学院,开专题研讨会纪念这位社会主义电影的重要创始人和北京电影学院的缔造者^⑤。陈波儿的同辈人和学生做了很多努力来抵抗历史对她的遗忘,这些努力为我的历史研究提供很大帮助。本文的史料来自四个方面:一、陈波儿本人的写作;二、与她共过事的同行朋友的回忆录和悼词;三、档案材料,包括图片影像资料;

①、③ 陈波儿的出生年份在许多公共记录中为1910年。此处采用陈波儿传记作者王永芳的研究结果。王永芳,《明星、战士、人民艺术家:陈波儿传略[M]》,北京:中国华侨出版社,1994。

② 日占时期建立起亚洲最大的制片厂株式会社满洲映画协会(满映),被接管后叫东北电影制片厂,后改名为长春电影制片厂。

④ <http://bugu.cntv.cn/documentary/humanities/chongfang/classpage/video/20091109/108650.shtml>

⑤ 这次会议论文集由北京电影学院图书馆内部印刷,题为《我们在这里成长》。感谢图书馆的赠书。

四、对接触过陈波儿的人的访谈(包括她的部分亲属)。陈波儿耀眼且短暂的人生丰富多彩。在一篇文章的篇幅里,我仅能聚焦迄今无研究者观照的一条线索,即陈波儿的社会主义女权主义理念的发展脉络以及这个理念在她创立的社会主义电影范式中的体现^①。

一、一颗左翼明星的升起

陈波儿(原名陈舜华)出生在潮州庵埠镇一个富商家庭,在享受充裕的物质生活和良好的学校教育的同时,也因为生母妾的身份而感到社会的不公和女人的痛苦。少女时代便展现艺术才华的陈波儿很早就关注社会政治。在上海教会学校读书期间因为参与反对蒋介石“四·一二”大屠杀的抗议活动而被学校开除。返回家乡后,邂逅两位黄埔军校第六期毕业的梅公毅与任泊生,从这两位青年革命者那里接触到了马克思主义,并与任泊生相恋。两位青年说服她回上海去读大学。陈波儿在香港(其父在香港经商)做了近一年小学和初中教师,积攒资金,后于1928年入上海艺术大学^②。

尽管在1927年国共分裂之后,白色恐怖已经逼迫共产党人转入地下,上海的地下党组织还是相当活跃。上海艺术大学就是地下党的一个文化阵地。陈波儿正是在这儿结识了一批不公开身份的共产党员和共青团员,并在1929年参加了由地下党领导的上海艺术剧社,投入了左翼戏剧运动。她周围的地下党人显然看到了陈波儿不仅是热衷话剧的文艺青年,而且是认同左翼政治理念对改造社会有兴趣的女性。1930年2月13日中共地下党成立中国自由运动大同盟,以抵抗国民党政权的专制统治,潘汉年邀请陈波儿参加。于是在《中国自由运动大同盟宣言》的51人签名里,夹杂在鲁迅、郁达夫、田汉、沈端先(夏衍)等文

① 感谢所有接受我采访的人以及慷慨分享史料图片的老电影人。

② 参见王永芳,1-33页。

化名人的署名中有年轻的陈波儿女士^①。这个组织发了个宣言便引起国民党的关注，并未能有什么活动。但对陈波儿来说，这个公开签名行动则是她左派政治立场的公开亮相，由此加深了她与左翼文化人的关系，也上了国民党的黑名单。

1931年春陈波儿与任泊生回到香港结婚，并找了个中学教英语的职位。在接下来的两年里连生两个儿子。这个年轻的母亲并没有因为婚恋、生育而改变自己的人生目标。1935年她在《我的恋爱观》一文里清晰地表达了自己的人生定位：“在恋爱之后，我们就更要求自己有所深造。结了婚吧，我们更该努力的去完成自己最初的志趣。料理家庭与小孩固然也是我们的责任，但是不能因为我们有了这个责任而丧失了我們以往的意志……就是自己不断地向社会事业努力，发展自己去互助别人。”^②内地的局势变化更不可能让陈波儿安于小家庭生活。1931年的“九·一八”事变和1932年的“一·二八”事变都牵动着她不安宁的心。1934年初她安置好孩子，接受了老朋友梅公毅的邀请，在梅公毅创办的上海外语专科学校任英语老师。只是不久因为梅公毅的左倾活动学校被政府封闭，陈波儿断了生活来源，开始在《申报》上频频发表小品文。从晚清民间和政府创办女学开始，到“五四”时期男女同校普通大学向女子开放，1930年代的大都市已经有了一个受过高等教育的知识女性群体。这是陈波儿相当熟悉的同代人、同学、朋友，也常常是她写作的主题和对象。正是在这段时期主要以女子为对象的写作中，她表达了社会主义女权主义立场观点。

陈波儿的社会主义女权主义表述有这几个方面的特点：一、对“五四”女权主义话语的熟知；二、对“五四”以来女子解放进展的不满和批

^① 倪墨炎，鲁迅的社会活动[M]，上海：上海人民出版社，2006，337。该宣言原文来自《萌芽》，1930年第1卷第3期。

^② 陈波儿，我的恋爱观[J]，电影画报，1935，17：47。

评；三、这类批评往往以社会主义女权主义为分析框架，尤其鲜明地体现了阶级分析视角和对底层妇女的关注和同情。如分析“女子流通病”时，她回顾道：

历史很明显地告诉我们：女子一向在社会上都是被欺负的。不错，这个我们是归咎于往昔社会制度不良的关系。因此清帝一经推翻之后，直至“五四”运动的时节，女子解放的声浪哄喊了许久：这明显的是给女子自救的一次大的机会。可是这个声浪到底还是声浪而已，它不能成为很切实的，使得女子从那个时候以后就得着真的解放，取到真的平等的社会地位^①。

陈波儿认为这种状况是两个原因形成的，一是社会对女子“施行着欺骗的教育”，一是女子自己没有“自重的去改除自己的病症，攀着前进的路努力向上”。这儿的“女子”是指受过教育的知识女性，“病症”包括虚荣、依赖、被动、缺乏意志，“尤其是一个很革命兼有高深的学识的女子，若是她爱上了一个反革命的男子，结果她也去干反革命的工作，也许是抛弃革命的重大的责任而愿意退到腐旧的社会里去过了依赖、嫉妒、争吵、讨好、虚伪的生活”。她感慨地质问：“昔者女子尚能操理家计，算是尽了她一份人类之责，而现在的所谓新女性，读了好多年中外文字，不知道究竟她们能贡献社会什么？”^②对享有阶级特权而获得了教育机会，却依然选择重返旧式家庭的“新女性”，陈波儿有许多批评和怒其不争。同时流露出她不放弃努力探求新的人生道路的坚定抉择^③。

在《中国妇女的前途》一文里，陈波儿对“五四”女权话语既有继承

①、② 小岑(陈波儿笔名之一)，女子的流通病[N]，申报本埠增刊，1934年5月9日，第3页。

③ 相似的批评另见小岑，妇人心[N]，申报本埠增刊，1934年4月28日，第5页。

又有修正。她强调“妇女问题是中国社会最大问题之一”，“在这畸形的社会制度下，女子是被蔑视的，被压迫的，被剥削的，被排挤的，被禁锢于黑暗的地层的深处……女子不是受过了几千年来的非人的生活吗？”这些都是“五四”时期妇女问题大讨论中常见的观点。但是她话锋一转，离开了笼统地谈论妇女问题的路径，对妇女群体作了阶级分析：

然而，另一方面来说，一般太太小姐们的丰衣足食，过其浪漫豪阔的生活，这只是一种甘自堕落的现象，我们不能说她们是如何如何悲惨。

所以，我的论点是以广大的劳苦妇女大众为中心。她们的生活是人间料想不到的黑暗，她们是受到封建势力的践踏，受男性的虐待，在这些的重重压制底下，中国妇女的前途，是会形成怎样一个结果呢？向死里日益埋没了她们的生命^①！

在同年另一篇记叙文《雪夜中：一个断片》里，陈波儿描绘了一个场景：一个贫穷的老头在雪夜里去隔窗看望他昨日卖到富人家做丫环的小女儿，看到小女儿为富太太捶背，因为疲劳住手，而被太太打耳光踢倒在地。老头见此景昏倒在窗外雪地里。文章中的场景写得如电影中的一幕。十几年后，她确实把令她心酸不已的这个“断片”般上了银幕，即《白毛女》黄世仁母亲虐待喜儿的那个场景。我们无法判断陈波儿是否亲眼目睹了这个“断片”，但文章中表达的对被欺凌的贫苦人的悲悯之情跃然纸上。这种对苦难的悲悯、对社会不公正的愤慨，是陈波儿内心世界的流露，是她接受左翼理论的心灵基础^②。

1934年的陈波儿已经很明确了自己所关注的妇女解放对象并不是她本阶级的妇女。不过，此时她还没有提出以革命作为手段来实现

① 波儿，中国妇女的前途[N]，申报本埠增刊，1934年5月19日，第1页。

② 陈波儿，雪夜中：一个断片[J]，社会月报，1934，1(3)：52。

劳苦妇女大众的解放。她的途径依然在“五四”女权的争取妇女的“人的权利”的框架里：“为了毁灭这种不幸的悲剧，为了争得‘男女平等’，为了解放和自由，为了权利，为生存……那末，妇女必须要争斗起来，我们应该相信自己是‘人’，并不是奴隶，并不是生来为男子的所有品，更不是他们的玩具呢！”^①

在另一篇文章中，陈波儿提醒读者不要把部分妇女接受教育进入职业领域“就当女子已经是解放了。事实她们只是少部分的女子，怎能代表整个中国的妇女？我敢说现在所谓解放了的妇女是资产阶级的妇女，断不能说是中国妇女的解放，因为我们明明白白地知道大多数的妇女还呻吟在重重苦压之下”。她更进一步论辩道：“现在正因为所谓已经解放了的妇女是直接的接受了资产阶级社会的教养，以致她们不知道自己现在的地位是怎样？她们更不知道在她们旁边的还有无数的同性在等待着真正的自由解放来临！”此时的陈波儿在叹息资产阶级妇女不觉悟的同时，已认定要实现男女平等不是单靠女子本身，“因为这是关系整个的人类自由平等，我们应该有为人类互助的精神，共同团结，来负起这重大的任务”^②。

从这些写作中，我们可以看到陈波儿对她本阶级受过教育的所谓“新女性”的失望，而将劳苦妇女大众的解放定为她的妇女解放目标，则更增加了这项解放事业的难度和宏大。“这是关系整个的人类的自由平等”，这样的认识成为她日后加入中国共产党的理性基础。这个时期的写作，也透露出陈波儿是把妇女大众作为“等待”先觉者来解放的被动对象。这个精英立场也与当时中共党内知识分子和许多文化人的立场一致。不过陈波儿在以后的实践中这个立场有鲜明的转变，这在下面一节将深入探讨。

除了妇女解放，陈波儿短文的第二个主题是救亡。这些文章显示

① 波儿，中国妇女的前途，申报本埠增刊，1934年5月19日，第1页。

② 波儿，女子职业没落的原因[N]，申报本埠增刊，1934年7月16日，第3页。

了她对时局的深切关注和对左翼话语的娴熟运用。充满激情的救亡呼吁则生动地刻画了藏在文静外表下的一颗炽热的心。在题为《五月感》的小品文中,陈波儿历数从“五一”到“五卅”的历史事件,梳理 20 世纪初期中国无产阶级同资本家的斗争,智识阶级争取民主政治和反帝斗争,帝国主义对中国民族革命的镇压和日本对中国的入侵。“从这些日子里,曾经鼓动了中国空前的大变动,然而……”一长串省略号暗喻了陈波儿对政府救亡无方的批评。文中接着痛惜国土沦丧,日本旗四处飘扬,一列列铁甲车令百姓惊恐万状。文章结尾直接诉诸读者的情感:“可怜的大中国的老百姓呀!我们脚踏中国土,可是不敢说中国话,反要在马路上仓惶失色,为什么要这样示弱?亡国临头,奴隶难当,抱了一片悲愤的心,不如让我们大声疾呼:‘怒吼吧中国!’”^①

在这类政论文章里,我们看不到作者的性别身份,甚至很难将那种悲壮激愤的情怀和勇士般的痛心疾首振臂高呼,同一个身材娇小的文弱青年女子作联想。陈波儿彰显的正是—一个不受性别限制的人生,即“五四”女权的理想:要做人!这个“人”的含义有对获取属于男性的特权的向往,但绝非以男性为楷模,而是蕴含着理想主义色彩的不受限制的完美的人。作为一个不愿当亡国奴的国民,她不会因为自己的性别身份而在国难当头之际有半步退缩。但是,在这个呼吁救亡的场景中我们看不到作者的性别身份,不等于作者因救亡抹去了自己的性别。前面引述的许多文章都说明,陈波儿在呼吁救亡的同时丝毫没有放松对妇女解放的倾心关注,两者完全不是非此即彼的互为排斥的关系。这也正是不少参加救亡运动进而参加中国共产党的不少女权主义者的共同点:在全面参与社会政治活动的同时始终坚持对妇女解放的追求,并把自己不受性别身份限制的活动作为社会改造和自我成长的重要实践。

正在陈波儿靠写作谋生和实现她社会改造的理想之际,梅公毅建

^① 波儿,五月感[J],申报本埠增刊,1934年5月12日,第1页。

议她进电影界找个演戏的职业。陈波儿起先对当演员非常有顾虑。她虽爱好戏剧,但当演员非她的人生目标,况且电影界里女演员总成为花边新闻对象,这是她最厌恶的。此时她在上海艺术大学就认识的老师郑伯奇告诉她,已有不少左翼人士进入电影界去有意识地改造电影界,说服了她加入明星公司^①。当时尚不是中共党员的陈波儿不会知道郑伯奇对她的动员是地下党的“电影小组”工作的一部分。1932年“一·二八”淞沪抗战后民众抗日情绪高涨,明星公司决定做出相应改变,邀请左派参加电影剧本创作。经过地下党组织的批准策划,1932年5月夏衍、郑伯奇与钱杏邨三名左翼人士化名担任编剧顾问打入明星公司,并由此开始对上海电影界的有意识有组织的渗透和改造。几项步骤中,一条就是“把当时在话剧界已经初露头角的、有进步思想的导演、演员,通过不同的渠道,输送进电影界去,培养新人,扩大阵地”^②。1934年重返上海的陈波儿正是地下党渗透电影界的合适人选。当时虽然白色恐怖加剧,中共地下组织遭到严重破坏,但上海的地下党在文化与电影界却依然活跃,甚至还建起了共产党自己的电通影业公司。于是,通过自己的左翼社会关系,陈波儿于1934年在明星公司拍摄的《青春线》和电通公司的《桃李劫》两部影片中担任主角,她和袁牧之在《桃李劫》中的成功搭档使这部片子大受欢迎,两人在影片中唱的主题歌《毕业歌》更是成了风靡一时的救亡歌曲。陈波儿就此成为耀眼的电影明星。

但在她自己心目中,拍电影不过是“客串”。当记者采访问及她拍摄两片后对事业有什么打算,陈波儿答道:“这点么,我还没有想今后的问题。我向来对于一切都是抱着学习的态度去尝试。这次负担两部片子,不过是偶然的事,我是督促自己对于艺术研究,以求深造。所以电影只好是算为我的副业,以后是否再来一次客串,这对于我事业上的

① 见王永芳,42-48页。

② 夏衍,《懒寻旧梦录》[M],北京:三联书店,1985,231。夏衍在回忆1930年代地下党由他领导的电影小组的活动时,特别提到袁牧之和陈波儿加盟电通公司,见288页。

志趣并没有多大关系。”^①显然，即使拍电影成名了，她依然初衷不改，



图1 陈波儿 1930年代明星照 图2 陈波儿与袁牧之《桃李劫》剧照

继续自己的追求，而不给自己定位于一个演员的身份。她继续写作发表，只是因为拍电影的实践，她的写作也开始涉及电影了。

1936年发表在《妇女生活》杂志上的文章《女性中心的电影与男性中心的社会》是陈波儿对资本主义社会中的电影生产作女权主义分析的重要论文。她层层剖析了制片商和观众对女明星的炒作追捧，提醒观众不要因为电影界突显女影星就误以为电影是女性争取平等地位的新工业领域。她质问“观众们为什么不拥护男明星而拥护女明星？又为什么对于女明星的欲望只要她能神秘、有热的诱力或美丽的面貌和体格呢？”^②分析这个问题时她提出了清晰的男性中心社会中权力与审美的关系、女性作为欲望“对象”，以及统治者的眼光视角如何变成被统治者的视角等一系列前卫女权主义的概念：

① 见王永芳，78页。

② 陈波儿，女性中心的电影与男性中心的社会[J]，妇女生活，1936，2(2)：62。

所谓男性中心社会就是政治、经济以及一切的统治权都握在男性之手，因此社会中一切法律、道德、风俗、习惯等都由于男性片面出发而形成。艺术的审美观点也不是例外，是由男性的片面的爱好所出发……

现社会既是畸形的男性中心的社会，政治、经济一切都畸形地由男性统治着，于是反映社会的艺术——电影就很自然地形成了女性中心了——专以女性为对象。这只拿古时女性中心社会的审美观点和现在男性中心社会的审美观的相反就足以证明，据历史的考察，当古代社会由女性统治时，男身人体像是美的对象，而现在却相反以女身人体作为美的对象了！

这样一看，则目前电影之全以女性为对象，实足为女性之羞而不足为女性之荣^①。

陈波儿女权主义批评之箭射向的是资本主义新兴电影工业中依然渗透的男权文化：作为男性欲望投射的对象，女性依然被性化，物化，对女明星的追捧突显的是女子性化身体的观赏价值。这个犀利的女权批评远远先于英国女权主义电影研究者劳拉·穆尔维知名的“男性凝视”论点。理解陈波儿的女权主义认知的深度，有助于我们理解她开创的社会主义电影范式的立场和理论基础。

在她进一步分析为什么女明星的追捧观众中不仅是男性，“至少有一半是女性”这个令人困惑的问题时，她提出的论点接近葛兰西的“文化霸权”和“妥协”理论：

在男性中心社会中，一切风俗、人情、礼教，以及审美观点都是适应统治者的男性的。所以生存在这种社会中的女性，久而久之，已不自知地会去适应这种社会的需要。譬如抹粉涂脂本来不是女

^① 陈波儿，女性中心的电影与男性中心的社会[J]，妇女生活，1936，2(2)：62-63。

子的天性,但为适应男性社会的爱好便变了女性的天性了。由此可见女性观众的爱好女明星正和上面所说男性观众之爱好女明星的理由一样,不过男性观众是由于统治性类心理上的直接爱好,女性观众则是困于潜意识地适合统治性类的需要而是被治性类心理上的直接爱好^①。

在这儿她不仅指出在男性中心社会中有“统治性类”和“被治性类”两个基于性别类别之间的权力关系,更犀利地反对将所谓女人“天性”自然化,点出了男性霸权文化对女性的建构。陈波儿这鲜明的女权立场和深刻的洞见与她日后开创的社会主义电影范式的实践有密切的关系。尽管在1936年她不可能预测十年后自己会成为社会主义中国电影的领导人,但这篇文章的结尾还是意味深长地流露了她对未来电影的认识:

综观上述种种可以明了电影之畸形地以女性为中心的理由。希望在电影中心圈内的女性们幸勿误认为荣而守此自满,至于电影中心圈外的女性们则更不可误解而舍弃一切做梦魅的追逐,女性们要争自由平等,是需要各方面的努力的,电影如不能负起开导的责任,被误解为一种理想的王国,而引人逃避现实,我们宁愿没有电影^②!

陈波儿对“引人逃避现实”的电影的激进态度与当时左翼改造电影界的态度一致。如地下党电影小组领导夏衍1934年在批判“软性电影”的一篇文章里慷慨激昂地写道,“摆在中国电影从业员和影评者前面的,应该是更严肃更伟大的任务,在这帝国主义瓜分中国的危机日益

① 陈波儿,女性中心的电影与男性中心的社会[J],妇女生活,1936,2(2):64。

② 同上,66页。

急迫,吃人的礼教势力死灰复燃,虐杀民众精神之向上的宗教迷信弥漫全国的时候,每个有正义心的严肃的电影关系者都该以更深刻的认识去完成各该部署的使命”^①,用电影来改造旧文化,用电影来揭示资本主义社会的黑暗,用电影来唤起民众抗日救亡,是中共地下党在1930年代已经有的进步理念和实践。此刻的陈波儿不是党员,但早已认同中共的进步立场和对电影界改造的实践,只是她的改造目标是镶嵌在她对妇女解放的追求之中的。1936年的这篇批判男性中心社会的文章已经在宣告,电影必须肩负起妇女解放的“开导责任”。

1936年陈波儿与袁牧之二度合作担任了《生死同心》一片的男女主角。这是左联领导之一阳翰笙被软禁在南京期间写的一个剧本,以北伐战争为背景,曲笔歌颂革命。女主人公赵玉华因为未婚夫被误判为革命者入狱,在营救未婚夫的过程中加入了革命队伍。这部差点没有通过国民党审查的左翼电影,却并不令陈波儿满意。她在《明星半月刊》出的《生死同心》特辑中撰文批评影片,袒露了她内心的追求:

不过无论如何,《生死同心》是叙述过去的一件事迹,断不是称扬赵玉华的革命。我们知道,“恋爱革命”已经是十年前讨论的材料,现在提起是太陈旧了,不管这现象仍然有一部分存在。

因为目前我们不但是不需要什么为恋爱而革命,并且我们也不需要国内有什么互相讨伐。我们的敌人是在大举进攻我弱小民族,“一·二八”“九·一八”,以及最近绥东战事,哪一样不是显得国家到了危亡的时候呢?为什么国内还有党别的嫌隙而不联合一致对外?

困难十分严重的今日,我们看了《生死同心》所能指示给我们的,当然是太不够兴奋了。

^① 夏衍,“告诉你吧”——所谓软性电影的正体,1934年6月21日,选自李子云选编,夏衍七十年文选[M],上海:上海文艺出版社,1996,695。

不过,没有错的是《生死同心》的主题歌里已经明显的说:
“残余的军阀已到了最后的瞬间,
新中国已在等候我们肇建!”^①

能让1936年的陈波儿兴奋的只能是作为一个独立的女性投身自己选择的大业:创建一个独立自主的新中国。出于对一个男人的爱去革命,对她来说,实在是太陈旧了。以她深刻的女权主义洞见,她看得很清楚,赵玉华虽然是女主角,却依然是男性的从属,这部影片“断不是称扬赵玉华的革命”。赵玉华这个银幕形象与陈波儿本人强烈的革命主体精神(勇敢地倡导女权批判、呼吁救亡、批评国民党等)在文章中形成强烈对照,显然,男性剧作家对“革命”女性的再表现还是同现实中的革命女性相去甚远。陈波儿对赵玉华这类女性形象的不满也成为她日后在电影中彰显革命女性主体的思想铺垫。

二、女革命者的实践与开拓

陈波儿从女权主义立场出发去拥抱革命的历程中充满了能动性和创造性,也处处体现出她从自我消除精英特权开始来追求阶级平等理念的清醒意识。1939年9月的《妇女生活》杂志上,主编沈兹九这样开始她的介绍:

陈波儿,也许不必我介绍,大家都已经知道,是主演《桃李劫》影片而得名的女明星。她不但是一颗挺亮的明星,而且是一个女战士。记得“八·一三”以后,她常常从摄影场里,偷偷地跑到何香凝先生家里,来寻取业余的抗战工作,因为那时候何先生是中国妇女慰劳总会上海分会的主席。她的家,也是上海妇女界抗战工作

^① 陈波儿,关于赵玉华[J],明星半月刊,1936,7(4)。

的集中地。我们常常可以看到这位耀人眼睛的星儿，也会默默地赶缝着战士的寒衣，或两手灵活地卷着绷带，揉着棉花球，等到傍晚，她也随着大家，跨上大卡车，到东战场去慰劳英勇的将士……^①

陈波儿是甘于做小事的明星、作家、战士、社会活动家。她在1935年便加入了上海妇女界救国会，并组织领导了妇女俱乐部，推动上海的救亡组织活动。1936年底组织了上海妇女儿童绥远慰劳团任团长，1937年1月去百灵庙前线演出慰问。返程途经北京时，适逢美国记者斯诺在燕京大学放映他在陕北拍的苏区纪录片，陈波儿赶去观看，“在电影里看到苏区一片新气象，于是产生奔赴苏区的想法”^②。绥远慰问返回上海之后，又参加了营救“七君子”的救国人狱运动，7月5日和宋庆龄等12位知名人士一起提着行李从上海坐火车去苏州。出车站后，“分乘12辆黄包车，浩浩荡荡，直奔高等法院而去”，要求与“七君子”一同入狱^③。“八·一三”之后，她于8月下旬带着儿子与袁牧之、钱筱章结伴离开上海。先到南京，在那儿正式加入了共产党，然后去武汉，加入中国电影制片厂。她与袁牧之第三次合作，在表现国军保卫上海四行仓库激战的《八百壮士》中扮演了英勇泅水过河送国旗的女童子军杨惠敏。有记者评论道：“陈波儿的演技和风格在一般爱自由、光明的青年心中占着重要的地位。正如她所演的角色一样，陈波儿本人具有着坚毅而勇敢的气质。她有决心，不畏惧，敢说敢做，说得到也做得到。”^④

当时记者的评论是基于陈波儿在职业和救亡运动中活跃而勇敢的表现，至于她在那些年个人生活中的创伤则鲜为人知。陈波儿的丈夫

① 兹九附言，妇女生活，1939，8(1)：11。

② 孙健三，陈波儿和袁牧之双赴延安之背后[J]，电影，2009，2，92。

③ 程季华，巾帼英豪四十春——追寻陈波儿银幕外的历史足迹[J]，当代电影，1991，4：26。

④ 小华，陈波儿偶访[J]，妇女生活，1940，8(11)：12。

任泊生的父母是越南华侨富商，他本人以经商为掩护进行地下活动，行踪不定。陈波儿极少在公众场合谈及自己的丈夫，“五四”以后女权主义思潮强调的是女性的“独立人格”，职业妇女奋力靠自己的职业与社会活动来界定身份，对由家族关系中的男人来界定女人身份的传统做有意识的抵制。她与任泊生的关系在1934年10月29日《现代演剧》杂志记者对她的访问中有所透露。当记者问道：“最近想结婚吗？”（显然公众对她的私人生活知之甚少）她答道：“哈哈，婚是结过了。”记者问：“你理想中的丈夫是怎样一种人？干什么职业的？”陈答道：“我理想的丈夫，就是我现在的丈夫……”编者对陈波儿率真的答复带有赞美地评论道，她“不够女明星资格”，因为当时一些女明星竭力制造“处女”形象去迎合男观众所好^①。

不幸的是，这个“理想的丈夫”不久就让她心碎。1934年底国民党政府对电影界的左翼加强清洗，陈波儿于11月再度回到香港避居，与丈夫儿子团聚，并在香港全球影片公司拍摄的《回首当年》中任主角。在这半年的团聚中，脾气暴躁的任泊生失手把才两岁的小儿子打死了^②。悲痛的陈波儿在1935年春带着大儿子任克返回上海，以后雇了一位保姆照料孩子。她与任泊生的夫妻关系继续着，但因为任泊生地下工作的流动性，两人分多聚少。在繁忙的职业生涯和社会活动中，她同时是位准单身母亲，她唯一的儿子的保护者。

1938年底，陈波儿把儿子留在重庆托人照料，只身去延安接受了一项任务：任战区妇女儿童考察团团团长，考察华北战区妇女儿童的情况^③。考察团六名女成员于1939年1月离开延安，穿过一道道封锁线，

① 吴涓，陈波儿访问记[J]，现代演剧，1934，1(1)：27。

② 我于2011年12月13日对陈波儿传记作者王永芳访谈时问道：“陈波儿为什么走南闯北的老把孩子带着？为什么不把孩子留给他爸爸照看？”王永芳答：“她不放心。”这时才透露出陈的小儿子是让任泊生打死的。这是王永芳访问陈波儿的弟弟时了解到的，但是王永芳在陈波儿传记中把两岁小儿子的死写成是因病夭折。见王永芳，第38页，255页。

③ 据说考察团的真正使命是搜集战地情报，但尚无史料来支撑这个猜测。

经山西、河北、河南、陕西，最后抵达重庆，历时一年零三个月。在艰难困苦和危险的考察途中，陈波儿写了一系列报告邮寄到当时已经从上海搬迁到重庆的《妇女生活》杂志。有几封信幸运地在战火中抵达了杂志社被发表，使我们不仅对战地妇女情况获得第一手资料，也得以了解这一年多战区的见闻和体验对陈波儿人生及以后艺术创作的巨大影响。



图3 陈波儿在考察途中拍摄农村妇女练兵(注意她的仰拍角度)

在陈波儿1939年4月25日从河北阜平写给史良和沈兹九的信中，她介绍了这个考察团的宗旨：

在敌人计划扫荡华北而疯狂地进攻之下，我整个华北战区，尤其是妇女和儿童，他们遭受了敌人残酷的屠杀和蹂躏，其中不少悲惨的英勇事迹。我们准备走遍整个(华)北战区，去搜集一些材料，反映到后方，广播到国际，同时，对战区里的妇女儿童，作一番深刻的了解，希望在我们的努力中，把全中华民族的妇女儿童都紧紧地

联系起来^①。

考察团遭到各种各样的情况,不少时候是在逃亡或准备逃亡,更多时候是和战区妇女团体开会座谈了解情况,以及帮助地方上的干部作动员组织反扫荡工作。在有些闭塞的村子,考察团也去做了动员妇女改变当地性别风俗的工作。陈波儿对战区妇女,尤其是根据地妇女的深入了解生动地表现在她内容翔实的长篇报道《三个小脚代表印象记》。《妇女生活》在1940年3月分两期刊登了这篇记载农村妇女参与抗战工作的弥足珍贵的文章。陈波儿在晋察冀边区^②参加一个区妇救会代表大会时,遇到了三位50多岁从农村提拔到县级的妇女干部,被她们所吸引,对这三位小脚文盲妇女干部作了深度访谈。文章既有作者自己对她们的观察也纳入大段的访谈内容,使读者能直接听到这些普通农村妇女的声音。从陈波儿对她们的描绘中,读者可以清楚地看到作者为什么被这几位农村妇女所感动:

她们虽然仍旧和普通的农妇一样,是一双细的小脚,可是她们却已更换了她们封建的头脑,有着极坚决的民族意识,不但参加社会各种活动,而且以战斗的姿态,游击式的生活,出现在华北的最前线,担负起民族复兴和妇女解放的双重任务,她们已经从极封建的农村家庭昂头走出来^③。

本篇文章中陈波儿展示的是根据地妇女如何在担当“民族复兴和妇女解放的双重任务”中改变了农村的父权制结构和习俗,抛弃了以往妇女在父(夫)权家族制度中的从属地位,在村子以及区县范围内担当

① 陈波儿,陈波儿从战地的来信[J],妇女生活,1939,8(1): 10。

② 陈波儿没有在文章中透露具体地点,但估计是河北某地,因为她提到三位代表说好听的国语。

③ 陈波儿,三个小脚代表印象记[J](上),妇女生活,1940,8(11): 15。

起勇敢智慧的领导角色。她引用的三位农村妇女讲话都突显了她们对通过参与抗战活动实现妇女赋权和地位提升的关注。县妇救会主任张树凰说：“抗战真是抗得好，把很多农村都抗出人气来了，不说旁的，我就是其中一个。”^①县组织部长耿如凤说：“我们华北，今儿的妇女解了放，自了由，村子谁也不瞧见有人缠小脚，到处瞧见妇女活动，工作热闹，跑山路做宣传，一走七八十里不算，还翻山，连山沟小道的娘儿们都在组织上拿出了力量……华北的娘儿们都从茅屋里出来了。”^②另一位县组织部长张青云说：“人家老说女人不如男人，我听见这话就气……可是在今天×区娘儿们走出来做国家大事了，居然挨了两年下来，做出的事情，并不弱于男人，打破了向来瞧不起娘儿闺女们的那些眼睛：政府提下来的号召，工农妇青儿比较下，就看出谁不如谁了。……妇救会没落上第一就是第二，绝不会落在末了，这股气实在出得好，教训了眼中没有娘儿们的人。”^③

显然，根据地妇女投入抗战行动是充满了社会性别含义的。她们积极支援抗战前线的行动(生产、送粮、做鞋缝衣慰劳战士、运输、送信、鼓励丈夫儿子上战场，等等)往往与传统性别分工相连。工农妇青儿各类组织的建立使囿于家族范围的农村妇女有机会开拓了自己的行动空间和社会交际网络，形成了实际上对传统乡村社会中性别空间隔离的有力突破，挑战了传统的社会性别规范，在这个变革过程中出现了草根妇女的新的主体身份——妇女干部。如张树凰说：“自己也升高地位，烧饭养孩子的老婆也跟国家有关系了。谁也不喊我老婆子，总是主任部长的喊。”^④这样的格局是根据地推进妇女工作的女党员们清醒的争取目标，即担当“民族复兴和妇女解放双重任务”。陈波儿自然看到了妇女参与抗战活动松动了传统男权社会的禁锢，为农村妇女从“极封建

① 同上，第 16 页。

② 陈波儿，三个小脚代表印象记[J](下)，妇女生活，1940，8(12)：19。

③ 同上，第 20 页。

④ 陈波儿，三个小脚代表印象记(上)，第 17 页。

的家庭中昂头走出来”而兴奋。

文章中除了笔墨浓重地描绘三位小脚代表主动、昂扬、干练的新主体精神,也毫不含蓄地表达了作者对三位农村妇女的由衷敬意。她描绘张树凰在会上慷慨激昂的演讲后听众的反应:“沉着有力的语气,掀起了会场上每个青年人的心,全场的人们兴奋得像座快要崩裂的火山……”说耿如章的演讲“也热辣辣地把会场燃烧起来,博得很长的热烈鼓掌,尤其是她们那种自然从容的态度,我看比起一个都市里的大学教授好像还有实际的经验”。她还仔细地观察到耿如章为传达会议报告,“每天晚上临睡觉躺下身子,还要反复的(地)强记报告的大纲,白天拖着识字的代表,就问报告的中心大意。一样的,她也是担心自己不会向群众报告……她们自己不能笔录,但是她们对工作的忠实和负责实在感动得人无法来形容了。怪不得有几个知识妇女向我们作过这样一个结论:‘做了两年的妇女工作,比进四年大学得到的东西还要多,从下面的劳动妇女可以得到很多教训,这种教训可以灵活运用各种地方’”^①。

陈波儿在文章中刻画着三位小脚代表的能力、责任心和见识,同时也让读者一目了然地看到这些农村妇女如何有力地改变了她一个受过大学教育的大都市精英女性原有的偏见。在长篇摘录了张青云对妇女工作重要性的论述后,陈波儿写道:“她的话使我惊奇了,要不是瞧见她那三寸多的小脚,我还以为她是一个妇女工作的老前辈,一个受过极高教育的大学生呢。我被她的话惊服了,几乎失去了说话的知觉,我只管赞叹华北的农村妇女怎么进步得这样惊人!”^②作者心灵受到的震撼在文中多处表露出来,正因为如此,通篇文章毫无一个知识女性对农村妇女居高临下的姿态。相反,文章就是一篇对三个农村小脚代表的真诚的赞美诗。

^① 陈波儿,三个小脚代表印象记(下),第19页。

^② 同上,第20页。

这篇长篇纪实报告以三个章节分别描绘了三位农村妇女之后，在标题为“值得学习的艰苦奋斗的作风”的第四节里，用如小说的细节描述手法写了几个不同的场景。三个小脚代表不顾小脚造成的障碍，坚毅地在冰天雪地中一步一个跟头地摔倒了，爬起来，再摔倒，“直到她们跌到了开会的小村庄为止。走进屋子，她们已满身痛得已失去了知觉，到处是青一块紫一块，许多青年妇女代表疼爱的（地）抱住了她们，赶紧到老百姓家中买了一些枣酒，多少人围着她们同她们擦……竟有几个女孩子，蒙着眼睛不忍多看，躲到门外哭起来”。夏天去一处开会要过河，桥拆了，只有两根临时木棍供老百姓过河。三个小脚代表无法平衡在木棍上，先试着下河淌水，但河床的石头硌得她们的小脚疼痛难忍。后来耿老太婆竟想出来跪在两条木棍上爬行过河。“虽然四肢代替了三寸的小脚，按说是很稳当了，可是那弯扭摇动的木棍有的地方两条并得很拢，有的又分得很开，遇着接头的一段，更不好爬，很久，她算是安全的在对岸站起身来，一边揉着膝盖骨，一边喊：‘好爬！过来吧！’”^①如此细致的描述说明陈波儿作为一个艺术家在访谈时对故事细节的特殊关注和敏锐。她以不小的篇幅生动而又充满感情地描绘这些场景，显然她本人被这些事迹深深打动。三位小脚老太太在冰雪地里爬滚，在山坡上滑下，在木棍桥上爬行，成为她脑子里抹不掉的视觉形象。日后她用电影再现了这个令她刻骨铭心的历史场景，那就是《中华女儿》里女主人公在受伤后坚持在山上爬行返回队伍的长长的一组镜头。

这个长篇纪实报告应该是写于1939年底或1940年初，比毛泽东延安文艺座谈会讲话早了两年多。指出这个时间差是为了说明：陈波儿不是在延安被整风后才力图去揣摩领袖意图来表现工农兵，来表现知识分子立场的转变。是这一年多与农村妇女风雨同舟的战地特殊经历给了她心灵的洗礼，抹去了城市精英的居高临下的心态，使她能真诚

^① 陈波儿，三个小脚代表印象记（下），第21页。

地讴歌这些普通农村妇女。如她在文章中充满激情地写道：“在敌后方农村小脚娘儿们，那样为民族为妇女解放的艰苦奋斗精神，实在是抗战中最宝贵的诗篇了。的确，她们在妇运的历史上可算写下了最鲜明最灿烂的一页。”^①陈波儿不需要“被整风”才转变知识分子立场。在与许多可亲可爱可敬的农村妇女共同生活中，这位女权意识很强的女知识分子的心已经贴近了这些普通劳动妇女。离开三位小脚代表前，她注意到一直关心她们的耿如章依依不舍的感情，便建议考察团成员都一起拜56岁的耿如章为干妈。“结果，真的，我们考察团都拜给她了，使她内心立刻得到了实在的慰藉。”^②同性别间的深深情谊被陈波儿依照习俗用母女之情演绎表达，她对同性别女人的细腻理解、关爱和真情为她跨越阶级区隔消除了障碍。或者说，是陈波儿的女权立场使她为农村妇女表现出来的新主体精神由衷地感动，并产生认同感，从而真诚地为她们鼓与呼。陈波儿这个例子提醒我们须关注历史的多样复杂性。参加共产党的知识分子艺术家有各自不同的阶级和社会性别立场，有多样的人生历史、心灵体验，和对未来的不同追求。历史写作需避免在追溯毛泽东权威建构的过程中，抹去党内知识分子和具体党员基于个体经验对革命的多样理解和创造性的实践。

陈波儿在1940年8月带着儿子从重庆返回延安，她以不亚于三位小脚代表的极强的能动性和坚毅（带病工作），投入艺术创作。1942年在延安文艺座谈会召开前，她已经导演了多部话剧，成为延安文艺圈瞩目的人物。座谈会期间由吴印咸拍摄的全体合影中，陈波儿娇小的身影稳坐中心，介于毛泽东和朱德之间，形象地认可她在延安文艺圈的重要地位。

丁玲在1951年对陈波儿的悼词中有段描述颇为具体地道出了陈波儿在延安的“独特”之处：

① 陈波儿，三个小脚代表印象记（下），第20页。

② 同上，第19页。



图4 1942年延安文艺座谈会讲话参与人员合影。中间为陈波儿,她的右边为朱德,朱德旁边是丁玲。陈波儿的左边是女画家张悟真,她的左边是毛泽东。

我与波儿虽然接触时候不多,但我却观察过她,和看准了她的为人的。她在延安中央研究院学习时,她的住处离我们机关不远,我常看到她 and 年青人在一起散步。那时的中央研究院生活很苦,她的身体很不好,她吃的是大灶饭(有些文化人是吃中灶饭),可是她很自然地愉快地生活着,从来没有听到她一点对生活不惯或不满的反映。据我所了解,那时在延安从外面来的文化人和有些地位的知识分子像她这样是很少的。因此,使得我从波儿同志那里得到一个良好的印象,我感到她是有修养,很实际,是能担负得起工作的人物^①。

这是一个在毛泽东发动的整风运动前已经自省地洗去知识精英特权痕迹的上海明星,她无需《讲话》(《在延安文艺座谈会上的讲话》)来

^① 中华全国文学艺术界联合会常务委员丁玲同志讲话[J],人民艺术家陈波儿同志纪念特辑,新电影杂志社,1952,12。

迫使自己“转变小资产阶级知识分子立场”。她不向任何人争名利或权力,带着病吃着大灶饭还“很自然地愉快地生活着”。她连一支钢笔都没有。李伯钊得知后,从陈赓将军那儿要了支钢笔送给她,“她高兴极了,抱着我亲”。李伯钊回忆道:“她说,‘我要好好的写,才对得住陈赓将军,才对得住这支笔。’”^①这样一位近乎德蕾莎修女般的自敛奉献的明星显然不是“整风”的对象,也不是任何人嫉妒或防范的对手。事实上,她被知识分子和工农干部都接受、喜爱和尊重。她从没有表现过如丁玲那样敏锐的对延安性别不平等现状的批判,我们无从知道她内心是否有过想法。从她带病排戏的紧张投入和“愉快地生活”来看,也有可能是延安给了她前所未有的艺术创作空间,使她兴奋而不易聚焦延安的负面。而她的女权立场和对草根农村妇女干部的认同,则在逻辑上与《讲话》对知识分子的批评有一致性。在《三个小脚代表》一文中,她不止一次地提到这几位小脚文盲妇女的发言水平和能力,都不亚于大学教授或受过高等教育的人。确实,就陈波儿这样一位女权批判意识很强的长期与城市文化界精英相处的知识女性,很难想象她看不到男性知识精英习以为常的性别和阶级特权,从而,看到知识分子自我改造的必要性。“知识分子”对她来说不会是一个抽象的去性别,去阶级身份的符号。作为一个身体力行地追求性别和阶级平等的理想主义者,她显然是认同《讲话》中强调的以工农兵为主体的文艺创作理念,她的“三个小脚代表”的实践已经先于领袖的要求了。甚至文艺为政治服务的概念对她也并非陌生疏离,如果我们记得她在《女性中心的电影和男性中心的社会》一文中明确强调的激进观点:如果电影不能对妇女解放起开导的作用,而是引人逃避现实的话,还不如没有电影。总之,陈波儿的左翼文艺创作经历、战地考察实践和女权追求都决定了她对毛泽东的《讲话》有她自己的解读和认同,这是她在延安文艺创作活动中能有一系列开拓性探索的先决条件。

^① 同上,北京市人民政府文教局李伯钊局长讲话,第15页。

在文艺座谈会召开之后，她参与修改剧本和导演了第一部反映八路军内部生活的话剧《同志，你走错了路》，尝试了集体导演和启用工农干部当演员等从内容到形式甚至创作过程的创新探索。周扬评论这部话剧不仅在主题上是首创，在形式上也有突破，最突出的是纳入工农干部的生活和语言（还用了各地方言），“相当克服了过去话剧所常犯的‘洋八股’与‘学生腔’的毛病，而代之以虽然比较单纯甚至枯燥但却生动活泼的工农干部本色的语言和形象”^①。陈波儿在《三个小脚代表》中大段摘录农村妇女原话，说明她早已倾心于在作品中直接用大众自己的语言。印度后殖民主义女权主义学者斯皮瓦克 1980 年代提出的“底层无法言说”的著名论点，表达的是国际左派学者对底层人群在复杂的权力关系中如何发声，如何进入再表现象征体系和知识生产体系的关注。陈波儿从《三个小脚代表》开始的创作实践遥遥领先于 20 世纪后期国际学术界的理论探讨。她在《同志，你走错了路！》上演后写的长篇导演心得里，清晰地表述了她对创造新的文化生产方式和文化产品对改变权力关系之重要性的深刻认识，处处体现了她勇于放下精英知识分子的身段去理解她所要表现的工农群众内心的真诚努力^②。那些聚焦党内高层男性权力斗争的历史叙述，自然无法纳入这类由女艺术家自己开拓的改变权力关系的文化革命实践。

陈波儿在导演这出话剧时几次昏倒，被发现患有心脏病。她开拓性的艺术创作、带病工作的坚强意志以及她的平易近人使她获得同行好评，被评为模范工作者、模范党员、文艺界甲等奖获得者。陈波儿的延安模范身份更使她难以进入当今历史叙述中。在当今对共产党历史反思批判性的写作中，共产党历史中的革命议题则被边缘化或被玷污。如陈波儿这样无关权欲私欲却真诚投入社会文化改造的革命者的历史

① 周扬，“序言”，《同志，你走错了路！》，姚仲明、陈波儿等集体创作，《北方文艺》第三辑，周而复主编，新中国书局刊印，1949 年，第 1 页。

② 陈波儿，“导演”，同上，第 168 页。

“在场”只能是令今日语境中的学者尴尬。她倾心投入无产阶级文艺的创作,显然既非出于对知识分子打压的恐惧也非出于对领袖权威的趋炎附势。一个出自社会精英背景的艺术家为什么会充满真诚和激情地去表现工农兵?对这个问题的深入探究不仅可以加深我们对陈波儿这个个案的认识,也有助于打开被权力斗争关注所遮蔽的革命复杂议题,重新认识革命,尤其是女权革命的正当性。

三、开创社会主义电影范式

参加了革命的女权主义者随着共产党夺取全国政权而进入国家各个部门,她们在各自的岗位上留下了推进男女平等的历史印迹。陈波儿就是其中很典型的一个例子。1946年7月周恩来派陈波儿去东北兴山组建中共自己的东北电影制片厂。“东影”,后改名为长春电影制片厂,是中共接管了日本侵略时期在长春建的满洲映画,搬到鹤岗矿区去建立的。陈波儿任党总支书记,刚从苏联回国的袁牧之任厂长。陈波儿于1946年初去重庆时才得知任泊生在新四军早已另娶。在兴山与袁牧之久别重逢后,1947年这对银幕恋人终成眷属。曾在兴山与他们共事的老电影人鲁明说:“兴山主帅是袁牧之,灵魂人物是陈波儿。袁牧之对陈波儿是言听计从。”^①“如果说,延安是她政治上、艺术上的成熟之地,那么,兴山便是她成熟后展示才华之所。”^②鲁明指出,学界没有关注由陈波儿在兴山带领电影界对《延安文艺座谈会上讲话》的开拓性实践。我同意他对电影研究界忽略那段重要历史的批评。但我

① 对鲁明的访谈,2012年7月18日于北京鲁明寓所。

② 鲁明,素描与回顾—在北京电影学院表演学院纪念陈波儿同志逝世60周年研讨会上的发言,中国电影七十载:亲历、实录[M],北京:中国电影出版社,2012,346。在本书中作者对鲜为人知的兴山东北电影制片厂创立的历史有翔实的叙述。由于日本的满映是亚洲最大的电影制片厂,中共接管时从长春运了两列火车的设备器材去兴山。1949年战事稳定后东影才迁回长春。东影第一任厂长是舒群,因与袁牧之合作不佳被调走,由袁牧之任厂长。

要强调的是：陈波儿对《讲话》有自己的理解，在贯彻《讲话》精神中有自己的创造。从她对底层苦难的悲悯情怀、她的女权主义立场和战地考察经历为前提的理解和贯彻有两个互为关联的特点：一、毛泽东强调的工农兵是无性别标识的，在男性中心社会里，无性别标识的称谓一般被认为是指男性。而陈波儿的女权主义立场使她在贯彻《讲话》精神时着意凸显了对女工农兵的艺术再现。

二、战地考察的经历不仅让陈波儿具有前卫的与工农兵的认同感，有积极表现工农兵的正确政治立场，也深刻地影响了她的文艺创作观。她耳闻目睹的大量的感人事迹使她认定“真实的是最感人的”。电影对她来说是表现革命历史真实的手段：“因为全中国的局势，划历史地呈现了新鲜伟大的姿态，里面包含了不知多少血肉的斗争，表现了数十年来英勇斗争的人民及其首领们的无比光荣与伟大的事迹，要使得全中国每一个角落都知道，要全世界都知道，那么利用电影形式宣传是最合适的。”^①在选择表现人物方面，她强调：“落后的事实已经逐渐成为过去，新的、美的、有生气的人物已经大批涌现于我们面前了，我们应该肯定这些人物是我们电影要表现的人物。”^②她的题材定位和人物选择都毫无纠结地符合《讲话》对革命艺术的要求，因为那是用艺术形式来宣泄她积蓄已久的革命情怀、再现她依然鲜活的革命记忆，包括对许多女革命者可歌可泣事迹的记忆。

1946年东影的主要创作力量是来自延安的一批青年文艺工作者，除了陈波儿和袁牧之这对夫妻来自上海电影界外，仅极少数人接触过电影。在缺乏专业人员的情况下陈波儿举办摄影培训班，自己直接参与每一个剧本的修改和创作来培养故事片编剧。她根据编导队伍都尚稚嫩的具体条件，提出“先试写小型剧本，拍小型的片子”。但同时“要

① 陈波儿，故事片从无到有的编导工作（1950年1月），中国电影研究资料：1949—1979 [M]，吴迪主编，北京：文化艺术出版社，2006，64。这是陈波儿对自己领导的在东影开创工农兵电影的三年实践的总结报告。

② 同上，第65页。



图5 (从左至右)张闻天、吴印咸、陈波儿、刘英和袁牧之在东影合影

树立新的风格,反对脱离内容的技巧卖弄,提倡朴素,提倡从纪录片基础上来发展我们的故事片”^①。这个以纪实为基础的故事片制作正是她“防止同志们带旧的观点和方法”的具体策略^②,即逼迫文艺青年们去了解工农兵的生活,去作田野调查,从真人真事中挖掘材料,而不是依据自己的想像去编造。东影在不到一年的时间里创作出8个可拍的电影剧本,并在1948年陆续投入拍摄。其中表现抗日战争中的八女投江事迹的《中华女儿》和表现解放战争中解放军女医护人员的《白衣战士》在1949年就完成摄制。1950年东影完成的13部故事片中又有3部凸显妇女:《赵一曼》《刘胡兰》《白毛女》。这些影片突显了大写的女革命者主体,奠定了社会主义影片中女英雄再现范式。

陈波儿对这些女英雄影片制作的倡导和领导角色在她去世后的许多悼念文章中得到证实。在陈波儿追悼会上田汉“泣读”中共中央宣传部、文化部、全国妇联、全国文联联名的祭文,其中强调了陈波儿“站在

① 同上,第59页。

② 同上,第62页。

民族解放运动和妇女解放运动的前列，奋斗一生……”“你的去世，使党在文学艺术电影战线上，和妇女解放运动中，失去了一位优秀的组织者和活动家……”电影史家程季华在1949年秋天陈波儿调到中央电影局后即在她的直接领导下工作。他在1991年发表的回忆陈波儿的文章中，也点明了陈波儿与这些今天被称为“革命经典电影”的关系：

陈波儿也是脚踏实地的妇女工作者，虽专注于戏剧电影事业，仍极关心妇女解放和儿童教育问题……在中华人民共和国成立后的短短两年中，就拍摄了《中华女儿》《赵一曼》《白毛女》《白衣战士》等表现妇女在革命斗争中英勇事迹的影片^①。

对党内了解陈波儿的人来说，陈波儿在新中国电影开创时期对再现女英雄的执着和坚持是她一贯的对妇女解放（女权）追求的延续^②。时任全国妇联宣传教育部部长的沈兹九在悼文中透露，陈波儿去世一个月前还找她和时任妇女儿童福利部部长的康克清商量，要她们帮忙组织妇女解放和儿童教育的题材。“我们对波儿同志正寄予无限的希望。因为新中国的妇女、儿童，正需要她用电影来组织，来领导，帮助妇女解放事业和教育儿童的时候，她竟然很快地和我们永别了”^③。这批一起从民国女权运动走过来的党内女权主义者，对于陈波儿所占据的

① 程季华，巾帼英豪四十春——追寻陈波儿银幕外的历史足迹。

② 中国共产党是“五四”女权主义的主要继承者，是国际社会主义女权主义运动在中国的推动者，也是在中国语境中把“女权主义”一词贬义化的主要力量。中国共产党在建党初期用“无产阶级妇女解放运动”一词将中国共产党领导的社会主义女权主义运动与当时非共产党领导的各类女权运动做了区分，并随着夺取全国政权而在中华人民共和国的词语中用“妇女解放”一词取代了“女权主义”。20世纪上半叶加入共产党的知识女性基本都有女权主义的主体身份——将“妇女解放”作为自己的革命理想和使命。对党内知识女性的解读不能离开这个历史脉络和语境。

③ 中华全国民主妇女联合会代表沈兹九同志的讲话，人民艺术家陈波儿同志纪念特辑，第14页。

位置对妇女解放事业的重要性有深刻的认识^①。与陈波儿关系密切的全国妇联副主席邓颖超在悼文中情真意切地表达了对失去陈波儿的痛心：

正当新中国的电影事业日益发展，我们正企待你做出更多更大的贡献的时候，亲爱的同志，你突然死去了，这是我们党的、人民的、妇女的一个损失！

……像所有优秀的女共产党员一样，你关心着妇女儿童的生活，并为中国妇女儿童能够获得幸福生活而奋斗。在抗日战争初期，你组织了华北敌后妇女儿童考察团，活跃在华北各抗日根据地。在你担任电影局艺术处处长和艺术委员会副主任委员的工作中，你曾力主多摄表扬中国优秀妇女的影片，这些都是我们忘记不了的事情^②。



图6 1950年陈波儿从苏联回国后在北京

邓颖超的“力主”二字同时透露出即使陈波儿在新中国电影事业的领导位置上，拍女英雄片子也并非轻易之举。确实，当《赵一曼》紧跟《中华女儿》出片后，电影局内就有对两部片子题材的“雷同”的批评意见^③。若无陈波儿的“力主”，新中国电影开创期的影片性别构图会很不一样。

① 陈波儿1936年那篇《女性中心的电影和男性中心的社会》就是刊登在沈兹九主编的《妇女生活》上的，两人早已是好友。

② 邓颖超，悼念陈波儿同志[N]，人民日报，1951年11月13日，第3版。

③ 钟惦棐，看了《赵一曼》以后，人民日报，1950年7月9日，第5版。

陈波儿在这些女英雄电影作为领导者，提倡和支持这些革命经典，颠覆了好莱坞传统的性别叙事结构。下面我将聚集《中华女儿》的制作过程来追寻陈波儿在创造社会主义女权主义电影叙事结构中的核心作用。陈波儿对故事片的创作不仅是一个领导者和组织者，她也作为艺术家深深地介入了创作过程。她同时期的电影界领导和创作人员回忆中都提到陈波儿对每一个剧本的阅读修改。1950年在她领导下全国国营厂生产的26部影片每一部都有她的参与^①，而新中国第一部女英雄影片《中华女儿》则更是她亲手培育的结果。编剧颜一烟在1952年写的回忆陈波儿的文章里记述了《中华女儿》产生的过程。颜一烟1938年到延安，同年参加了共产党，1948年调到东北电影制片厂任编剧。东影在陈波儿的领导下明确地把探索为工农兵服务的电影创作途径作为自己的使命。“工农兵方向的故事片从无到有的发展还是从1947年1月间开始。”陈波儿在1950年做的回顾中追溯了这个开端，指出东影当时的方针是“写工农兵”和“写给工农兵看”为主，“在写工农兵中间又当把重点放在写兵的问题上”^②。分配颜一烟写东北抗联事迹的剧本就是在这个方针下做出的决定。

基于陈波儿本人战地考察一年多的经历，她在东影提出使青年知识分子贴近底层大众的一项措施，即创作人员必须通过扎实的田野调查和深入实际来创作反映工农兵生活的作品。颜一烟接受任务后在东北各地做了两个月的艰辛调查，采访了一百多位当年抗联的领导和战士，搜集了大量的材料。“许许多多英雄烈士的可歌可泣的事迹，时时在激励着我，白天想的是他们，夜里梦的是他们，如果说有所谓‘创作冲动’的话，那时真可以说是强烈极了！心里头就像是装进了几匹烈马，

① 三个国营电影制片厂为东北电影制片厂、北京电影制片厂和上海电影制片厂。1950年出品的26部影片中有20部故事片。陈波儿花了大量心血修改每一个剧本，但她拒绝署名。她不计名利全力投入培养年轻专业人员是她享有很高威望的一个重要因素。

② 陈波儿，故事片从无到有的编导工作，1950年1月，中国电影研究资料：1949—1979 [M]，吴迪编，上卷，第58页。

非要冲出来不可!”^①

颜一烟搜集了抗联材料,和陈波儿讨论后,又经过曾任抗联领导的冯仲云的同意,才决定写《八女投江》。这个选择和颜、陈作为女革命者密切相关。因为在抗联的大量材料里,关于八女投江的故事只有哈尔滨抗日烈士馆有一幅《八女投江》的油画,还有关于冷云的一篇简单介绍。与其他如杨靖宇等男英雄的丰富材料相比,这么一点传说性的素材可说很单薄,但却足以使陈波儿拍板鼓励颜一烟上马。为了专门调查八女投江的史实,颜一烟又花了3个月的时间各处查询,依然“访问不到更多的材料”。连八位女烈士所属的军队的军长都说不出多少这八位女战士的身世来,甚至连人名都道不全。颜一烟最后决定“根据我所搜集到的抗联的其他材料,大胆地加以编造了”^②。从剧本创作开始,这部影片便是女革命者的一个艺术再现,而不是忠实的人物传记。

初稿完成后,陈波儿是剧本的第一审阅人,看了以后说若按这个剧本,可以拍上、中、下三部。颜一烟不知道一部影片的容量,只想着要把抗联14年可歌可泣的事迹表现出来。“自己拿着剧本,翻来覆去地看,只感到自己写的太不够了!日夜发愁:‘怎么才能删去那三分之二呢?’是波儿同志,三番五次一场一场研究帮助我删改,最后才把《中华女儿》写成了一个可以存在的剧本。”^③显然,这部表现东北抗联历史的剧本,把焦点聚集在八位女烈士身上,有陈波儿的创造性努力。她和颜一烟是在落实工农兵文艺方针中突出女性主体的先行者。

颜一烟也记录了陈波儿在创作这个剧本中付出的艰辛和代价:

直到现在我还记得清清楚楚的,而且一辈子也不能忘记的——那是1949年的春天,在沈阳,波儿同志躺在床上和我研究

① 颜一烟,缅怀陈波儿同志[J],新文学史料,1980,4,181。

② 颜一烟,第一次学习——《中华女儿》的写作经过[M],《中华女儿》电影文学剧本,北京:中国电影出版社,1958,53。

③ 颜一烟,光辉的典范,第51页。

剧本，小弟弟任克倒过来一杯开水，说，“妈妈，你该吃药了！”敬爱的波儿同志啊，我不敢让你知道呀！那时候，我背着你偷偷地擦去了我的眼泪，那是感激的泪！是感动的泪！为了完成党的任务，为了人民电影事业的成长，你是拿你的生命来培养我们的啊！^①

陈波儿在延安时就查出有心脏病，同事们都知道她一直是拖着病弱的身体在开创社会主义电影。所以颜一烟会用这样的词句来形容陈波儿，“波儿同志奋不顾身的帮助我修改好了《中华女儿》剧本”。陈波儿没有在抗日战场上成为烈士，但是她和那些女英雄具有相同的气质和情怀。创作《中华女儿》表现的恐怕不是她对“党的事业”这个抽象概念的忠诚，而是她对投江的八女的倾心认同。我们有理由把这些早期女英雄影片看作是女革命者的自我再现。

当然，电影是集体创作的艺术品。女作家的剧本创作是影片的基础，但并非最后的产品。这第一部女英雄影片具有复杂内涵，体现了文化作品与其具体生产时空的不可分割性。导演凌子风的介入对影片的最后视觉再现起了关键性的作用。《中华女儿》是凌子风的处女作，是当时被分配拍片的另一导演不愿拍此片，才转而分配给他的。他看了剧本，也有不满：

《中华女儿》原来叫《八女投江》，是写抗日联军的，八个女战士没法在伪满统治下生存，要抗日，参加了革命队伍，最后为了民族解放牺牲了自己，东北烈士博物馆有这个事迹，很动人。

剧本给每人都写了一段身世，平均主义的。我觉得有问题，建议选择其中一个有代表性的人物着重刻划，其他七个跟着写。当时编剧是颜一烟同志，她不同意。我说：“你不同意，我就不拍了，没法拍。”后来她同意了。

^① 颜一烟，光辉的典范，第51页。

我突出了胡秀芝。她的丈夫被敌人烧死了，孩子也死掉了，最后她参加了抗日联军。这八个女战士在战斗中和部队失掉联系，被敌人逼到江边上，指导员已经牺牲了，七个女的投江了，她们向江心走去，越走越深，最后没顶，全部牺牲了^①。

凌子风完全改变了颜一烟的叙事结构：编剧的意图是对一个女烈士群体形象的再现，导演则坚持突出一个中心英雄形象。从颜一烟的回忆中我们已经了解了，在几个月的调查访谈过程中，她在感情上已经和这些英烈融合，“平均主义的”每人写一段身世表达的是她要让这个当时已经很难寻访的女英烈群体进入视觉再现的创意。显然对她来说最重要的是让这个群体得到再现，这样的再现是否遵循了某些既定的电影创作模式则不是她所关注的^②。凌子风虽然初次导演电影，但他有较明确的模式，如他所说，“苏联电影给我影响很大”。“实际上拍《中华女儿》的时候，我有意识无意识地受到苏联电影的影响”。对他印象最深的苏联电影包括《夏伯阳》《柯鲁斯达海军》《攻克柏林》《乡村女教师》等。苏联战争影片对男性英雄的表现手法成了凌子风拍《中华女儿》的楷模^③。

影片获国际奖后，苏联的评论就把《中华女儿》和《夏伯阳》比较，“他们把《中华女儿》在中国比喻为《夏伯阳》在苏联。因为《夏伯阳》是苏联电影走向现实主义道路的里程碑。他们认为《中华女儿》也是中国

① 凌子风口述：大家管我叫疯导演，我们的演艺生涯[M]，廉静主编，[http://vip. book. sina. com. cn/book/chapter_54758_38357. html](http://vip.book.sina.com.cn/book/chapter_54758_38357.html)。

② 据鲁明回忆：“颜一烟很感动，八个都要写，八女投江。凌子风说这只能写一个，只能突出一个主要人物，突出哪个都行，但不能八个平均都写，不然我没办法拍。编剧和导演两人闹得很厉害，后来陈波儿拍板，说服颜一烟，咱们要服从艺术的规律，要颜一烟割爱。”2012年7月18日访谈。

③ 同上。

电影走向现实主义创作道路的里程碑。”^①“《红星报》的影评赞誉《中华女儿》是天才的、真正现实主义的影片，具有巨大的思想力和艺术力，并且指出它具有雄伟的美，这一特色和苏联初期电影是共同的。”^②



图7 《中华女儿》剧照。胡秀芝背起指导员冷云的遗体走向江边

我们今天无法知道，假如《中华女儿》按颜一烟的剧本拍摄，八个女烈士的平行故事会有什么样的艺术效果（这种去中心的叙事结构今天看来并不奇特，甚至可说是很前卫地体现了女权主义的平等理念）。但我们从这个过程中可以了解到两点：第一，凌子风的参与改变了叙事结构，却没有改动女英雄主体的凸显。在《中华女儿》里，中心人物胡秀芝从一个农村小媳妇到抗日女战士到女共产党员到女烈士的“成长”轨迹，是在另一个女共产党员（冷云）和国际主义的女抗联群体（包括朝鲜

① 苏各地上映《中华女儿》——钱筱璋报告参加国际影展情况[N]，文汇报，1950年9月5日，第3版。

② 李何，《中华女儿》在苏联，文汇报，1950年8月11日第3版。关于苏联电影对社会主义初期电影影响，参见鲁明，苏联电影在中国概述，中国电影七十载：亲历·实录[M]，149-159。

女战士)的指引、帮助下完成的,与日后的《红色娘子军》中男性党代表在女英雄成长过程中的中心作用的表现手法有鲜明的区别。虽然由于导演对一个中心人物的坚持,除了胡秀芝和冷云,其他六位女战士的视觉再现并不清晰,但整个影片叙述了一个以女性为主体的战斗集体则是无疑的。“党”的形象不是男性的,抵抗日本帝国主义法西斯主义是妇女的自觉行为,包括了妇女的国际主义合作,革命不是男性的专利品。这样的女权主义主导思想在影片中获得有力的再现。

第二,尽管有女编剧和女领导的投入,一部在艺术形式上和《夏伯阳》迥然相异的《冬姨阴》难以生产出来^①。除了苏联社会主义现实主义影片的模式的主导性和男性导演对“英雄史诗”的理解之外,当时的历史语境决定了男女创作人员不会刻意寻求不同于表现男英雄的镜头语言来再现女英雄。事实上,凌子风模仿《夏伯阳》的镜头语言来表现中国女英雄,无意中颠覆了好莱坞电影的性别叙事内在机制。正如夏伯阳不是“男性凝视”的从属被动的性对象,凌子风模仿男英雄的镜头语言也就塑造了拒绝被凝视位置的主动有力的女性主体视觉形象。这个对男性主体位置占领的视觉再现效果是那一代女革命者认同的,因为从20世纪初开始的女权运动的主要议题是突破传统的男女授受不亲的性别隔离,闯入男性占据的一切公共空间,也即“五四”以后上升为主导地位的女权话语所概括的,要做大写的人,而不是被性别藩篱所禁锢的“女人”。当女革命者在银幕上也占据了历来为男英雄保留的视觉位置,这显然是视觉再现领域的革命性突破。

当时的女观众对这第一部女革命英雄电影的性别含义反应热烈。《新中国妇女》1950年刊登的对《中华女儿》的一篇评论说,“这个影片在今天说是一个极有教育意义的创作,尤其在表现妇女所给予国家民

^① 将苏联影片主人公“Chapaev”的名字译成“夏伯阳”折射的是译者王澍对主人公英雄气概的鲜明社会性别定位。这个中文译名强化了这个人“雄性的”身份和“男子气概”。

族的贡献上,《中华女儿》,尚是电影界首创的第一片,在这方面我们应该给以鼓励提倡和发展。”^①

另一位女观众写道:“我含着热泪,一气看完了《中华女儿》这部血泪织成的诗史,这部人民英雄的壮迹!……《中华女儿》,是千万优秀的中华女儿的一个镜头,它告诉我们:优秀的妇女同胞,为了祖国的解放,为了自己的幸福与自由,是怎样与男同胞一样的跋涉着艰辛的革命道路。”然后作者大篇幅地叙述她亲眼见到的大量的各类妇女,在革命过程中的英勇奉献和牺牲的史实,来衬托她看到影片呈现了这些妇女的重要历史贡献的欣慰之情,她的文章标题醒目地道出了她对影片意义的解读,“历史上永远留着她们的名字”^②。这些评论可以解读为党内知识妇女对这部影片所蕴涵的社会性别意义的认知,即通过视觉再现将妇女对反法西斯战争和革命的贡献载入史册。

电影史家孟犁野在 21 世纪写作的评论中赞美了这部影片质朴、平易、自然的纪实性艺术风格,特别提到几个感人的细节:

影片的政治说教较少,政治意义更多地依靠主人公们真诚执着的爱国献身精神,而这又主要靠那些质朴动人的场面——情节。比如胡秀之负伤掉队后,为了找到自己的队伍,艰难地,在山丘上爬着,在她爬过的路上,留下了一行行血迹。尤其感人的是,她入党宣誓词泪流满面的那个近景、特写镜头,在当时曾使无数观众为之激动不已……

整部影片,尤其是它的高潮与结尾部分,在平易质朴中凸现着一种深沉悲壮的格调,使人产生一种崇高的美感^③。

① 亚苏,《中华女儿》观后[J],新中国妇女,1950,7,17。

② 玉华,历史上永远留着她们的名字——《中华女儿》观后[J],电影文学,1959,3,82。

③ 孟犁野,新中国电影艺术史:1949—1965[M],北京:中国电影出版社,2011,43。

这个由老一辈男性学者作的评论没有涉及影片的性别含义,但他表述的观众感受很可以作为当时有革命情怀的男性观众感受来解读。陈波儿从历史真实中提炼的细节显然可以打动男女观众,尽管被拨动的心弦会有性别区别。上述的两位女读者除了为主人公的事迹所感动,更为妇女的英勇奉献终于通过艺术再现进入史册而激动。这后一层激动哪怕是革命男性也难以感受。影片模仿表现男英雄的镜头语言,对女主人公的仰角特写显然有效地调动起男女观众的崇敬感;七位女战士抬着牺牲了的指导员的遗体义无反顾地走向波浪滚滚的江心,背后飞来的子弹将她们射散,江水把她们吞没,波浪激荡的空镜头演绎强化着观众内心复杂情感的激荡,“使人产生一种崇高的美感”。这种表现男英雄的镜头语言移植到女主人公身上的视觉革命不但没有让男性观众反感,反而产生美感,其关键是男性观众从影片中看到了“主人公们真诚执着的爱国献身精神”。颠覆男性凝视视觉结构的女英雄形象的产生和被大众接受,都与抗日战争呼唤出的强烈的民族主义精神密不可分。在另一种语境中这类视觉再现则会被界定为“女性的男性化”表现。

《中华女儿》里的女英雄不仅突破了性别的藩篱,还首次给女英雄一个农民身份。打破男女有别的性别藩篱是中国男女知识精英从晚清便提倡的。先行者中有康爱德、石美玉、秋瑾等一批女职业家和女革命家。精英家庭出身的女共产党员不仅反对性别压迫,也认同党的消灭阶级压迫的目标。陈波儿这位富商家庭出身的女艺术家的经历很典型地表达了许多女共产党员的清醒追求。她可以抛开上海的繁华舒适,选择延安窑洞的艰辛和战场的危险。她对工农兵艺术再现的探索更是体现了她对消灭一切等级制度的理想的实践。她在战区与女农民共同生活的体验以及强烈的再现她们的欲望,在胡秀芝这个人物的塑造上得到清晰的体现。颜一烟在调查中只了解到胡秀芝“打仗很勇敢”,却没有获得任何关于她的身份的信息。在影片中胡秀芝被塑造成农村妇女反抗日本法西斯的代表,这位女英雄的视觉再现具有推翻社会性别

和阶级等级的双重含义。农村妇女的象征符号不再由被侮辱与被损害的“祥林嫂”来独占。由女知识分子创造的这个农民女英雄形象的含义也被《新中国妇女》的那位女评论者注意到了，她强调这部影片“尤其是女知识分子更应该多看，因为它其中同样包含着女知识分子改造的道路。”^①确实，陈波儿、颜一烟这些共产党内的女知识分子不仅在革命的实际经历中被许多农村妇女对抗日战争的参与所感动，也有意识地将这些农村妇女作为革命艺术再现的主体。这样的艺术再现表现的不仅是农村妇女在反帝反殖斗争中的英勇奉献，也清晰地表达了“改造”了的，或说转变了的革命女知识分子的主体性。从秋瑾扮男装投入男性公共领域的行为艺术到《中华女儿》的视觉艺术再现，我们看到的是半个世纪里中国两代女性精英人物的历史性开拓。秋瑾对男女有别等级秩序的颠覆被女共产党人所继承，而后者进一步突破自己的阶级局限，以颠覆一切等级秩序的自觉而创造出新的革命女性主体。

四、成为社会主义电影范式的历史背景

从女英雄影片制作出来到成为社会主义电影的一种范式有其具体特定的历史因素，绝非水到渠成的自然进展。时空的具体性(historical contingency)使历史现象难以毫无变异地重复，也使不谙当时语境的今人往往难以把握历史事件中的动态关系。这个时空具体性既包含了历史人物在特定时间里对特定机会的清醒把握，也包含了不由历史人物掌控的变故造成的无法预测的历史画面。理解时空具体性是我们避免对历史做简约化、概念化理解的有效手段。

1949年7月，陈波儿调任中央电影局艺术处处长，袁牧之已在同年4月任电影局局长。夫妻俩从东影的领导岗位转移到全国电影生产

^① 亚苏，《中华女儿》观后。

的领导岗位,陈波儿对1950年国营厂出品的26部电影都精心投入^①。在选片参加国际电影节时,她则鼎力争取《中华女儿》参展。当电影局讨论参展影片时,有权威人士反对《中华女儿》参赛,理由是它不是艺术片(影片的风格是纪实性的)。陈波儿为该片激烈辩护,据说她甚至激愤地说:“如果像《中华女儿》这样的影片都不准参展,我们何以向党和人民交代,那我这个艺术处长就只好辞职!”^②她对该片的倾心显而易见。在她的力争下,《中华女儿》参加了在捷克斯洛伐克举办的卡罗维发利第五届国际电影节。在这届电影节颁发的五项主要奖项中,《中华女儿》荣获了“自由斗争奖”,成为新中国第一部获得国际奖的影片,当时媒体对国外观众的反映做了大量报道。同时参展的《赵一曼》主演石联星获演员奖。

这两部表现女英雄的影片在1950年7月获得社会主义阵营的国际奖,对此后的新中国影片意义深远。原先电影界对女英雄片子重复选题或艺术性差的批评声音消失了,陈波儿在选题和参赛上对女英雄片的“力主”被证明是有远见卓识的。国际奖使得陈波儿在探索工农兵电影创作上的开拓性被电影界所承认。而就在此时一个反差极大的事件在电影界发生了,那就是1951年5月毛泽东对电影《武训传》的批判。由上海私营昆仑电影公司出品的《武训传》通过了新政权审查并在放映后受到公众好评。这个文化现象被毛泽东严厉批判:“我们的作者们也不去研究自从1840年鸦片战争以来的一百多年中,中国发生了一些什么向着旧的社会经济形态及其上层建筑(政治、文化等等)作斗争的新的社会经济形态,新的阶级力量,新的人物和新的思想,而去决定什么东西是应当称赞或歌颂的,什么东西是不应当称赞或歌颂的,什么东西是应当反对的。”他尤其严责共产党人在这样一部“宣传封建文

① 26部片子中故事片20部,纪录片6部。

② 曹积三,叱咤风云陈波儿[N],天津日报,2009年5月15日,第15版,<http://news.163.com/09/0515/02/59APMKP6000120GR.html>。

化”的影片前“丧失了批判的能力,有些人则竟至向这种反动思想投降。资产阶级的反动思想侵入了战斗的共产党,这难道不是事实吗?”^①他高屋建瓴的强势批评导致了新中国在文化界的第一次整风。

这场整风在电影界进一步彰显出陈波儿实践毛泽东文艺方针的高度觉悟:她在东影推出的都是工农兵影片,在国际获奖的《中华女儿》《赵一曼》(1951年《白毛女》又获卡罗维发利第六届国际电影节特别荣誉奖)明确地体现了歌颂“新的阶级力量,新的人物和新的思想”的文艺方针。这边是陈波儿的女革命英雄片子获国际奖,那边是历史人物武训片子遭领袖批,这样意味深长的反差对照自然让新中国电影人铭刻在心。虽然陈波儿也是从1930年代上海左翼电影基地出来的人物,但此刻,这位电影界女领导显然已经在创作革命文艺的道路上遥遥领先于她早年在上海的同行们了。她在整风运动中发表的《从〈武训传〉谈到电影创作上的几个问题》一文中,分析了她的“犯了错误”的上海同仁(编、导、演)的错误所在,分享了她对用马列主义来指导文艺创作的体验和认识。她是以一个正确的领导人身份在说话,表达了对《武训传》的不认同^②。从她在《武训传》之前就显示的对电影表现“新的阶级力量,新的人物和新的思想”的积极实践来看,她对《武训传》的不认同应该是真诚的,而不是政治表演。

1951年11月9日,陈波儿在从广州返回北京途中应上海电影界邀请去座谈,当时她身体状况已经很差,在上海经过了一天的各种活动,晚上陈波儿已经身心疲惫,但是上海电影界的主要编导演都在等候她,于是她坚持和大家会面。时任上海电影制片厂副厂长的钟敬之回忆了

① 毛泽东,应当重视电影《武训传》的讨论[N],人民日报,1951年5月20日。时任上海和华东局文化界领导的夏衍虽然没有支持《武训传》的拍摄,并对导演说了“武训不足为训”,但在毛泽东批判此片之后被周扬逼迫写了检讨。1994年他写文章披露,此事件是江青挑起,为报复了解她1930年代情况的上海电影界同仁。见夏衍,《武训传》事件始末(1994年7月16日)[G],中国电影研究资料[M]上卷,195-200。

② 陈波儿,从《武训传》谈到电影创作上的几个问题[J],新电影,1951,1(7): 10-12。

那晚的场面：

当波儿同志来到会场时，大家情绪高涨，见她也觉兴奋，带些倦容。她略坐后即开始与大家讲话，但话声显得微弱无力。不到几分钟后，话音几乎完全听不清了，她还争着要讲。大家劝她休息，以后有机会再谈，这才由我陪她回到上海大厦寓所^①。

她在那几分钟里说了什么呢？当时在场的演员仲星火回忆道：“陈波儿进来，就问大家，‘同志们对我们的工作有什么意见？请大家谈谈。’大家说：‘没什么意见，没什么意见。’她还是说请大家提意见，但声音小得听不见了，大家就劝她别说了，先回去休息。”^②显然，陈波儿完全了解批判《武训传》给上海电影界同仁的压力，她在心力衰竭之刻坚持会面是为了以中央电影局领导的身份给同仁（其中诸多她的旧友）以力所能及的安抚。而她的同仁也很清楚，眼下的政治压力与电影局领导无关，大家只是高兴能有和她重逢的机会。钟敬之的回忆描述的是陈波儿在电影界受到的尊重甚至爱戴。离开会场几小时之后，陈波儿便去世了。

如果说陈波儿生前作为新中国电影界领导人是隐匿在她领导创作的影片中，她在批《武训传》时刻的英年早逝则使她成为电影界公开敬奉的无产阶级革命文艺创作的楷模。她在同行中的定位较准确地由夏衍在上海追悼会上所做的悼词里表达了：

陈波儿的逝世是中国人民电影事业的巨大损失，革命不是一条平坦的道路，小资产阶级出身的人走这条道路，更容易遭受到挫折、失败，或者迷失方向，在这一点上，陈波儿同志那种永远不怕困

① 钟敬之，追忆陈波儿同志最后的日子[J]，电影艺术，1991，3，49。

② 仲星火访谈，2012年8月29日下午，仲星火家。

难,永远坚持正确方向的精神,是深深值得大家学习的^①。

在文艺界真诚地追思这位楷模的语境中,赵丹在追悼会上向大家转述了陈波儿告诉他的两句话:“我们都是小资产阶级出身的,但我们面前只有一条用无产阶级的思想感情来从事创作的道路。”“改造与其晚一点不如早一点。”^②这两句作为老朋友私下说的忠告,可以说是陈波儿的真诚告白。如前文所述,她的“改造”历程比那些没有去过根据地的电影人要早些。但是她对转变自己的世界观来为工农兵服务的坚定信念并不意味着她在革命现实历程中的磨难就少些。所有电影界文化界妇女界人士在悼念陈波儿时,都聚焦在她对电影事业的开创性贡献和她无私无悔地点燃别人熄灭自己的高尚品德。没有人涉及她在奋力开创社会主义电影的那些年头里生活中是否遭遇困境?内心是否有难言之隐?除了她超负荷的工作量拖垮了她本来就有病的身子,她的心是否也很累?

陈波儿逝世前带病去广州是为了一公一私两件事。公事是亲自去向正在负责筹建珠江电影制片厂的老朋友王为一传达电影局要珠影暂时停建的决定。陈波儿是个顾及体恤朋友、同事感受的领导,带病长途跋涉亲自传达一个不受对方欢迎的决定,自然带有尊重安抚对方的含义,符合她的为人。私事是把离别十多年的母亲从庵埠镇老家接到北京养老。为什么要在自己病重之际把母亲接出来?因为当地土改时把仅有4亩3分地的母亲定为地主,并没收了陈家大院,只给她母亲和与她同住的几个晚辈留了一间房^③。陈波儿的父亲娶过一妻二妾。他在1934年去世后,陈家大家族为财产纷争不已,两个妾作为寡母领着孤儿处境都很惨。陈波儿去延安后,两个同父异母的弟弟和同父母的妹

① 悼念陈波儿同志:本市各界昨举行追悼会——夏衍主祭郑君里报告陈波儿同志生平事迹[N],文汇报,1951年11月29日第8版。

② 同上。

③ 对杨启献(陈波儿侄女婿)访谈,2011年12月8日,庵埠镇杨启献家。

妹追随她参加了革命。1949年以后这陈家四姐弟兄妹都成了国家干部,但无一人回家乡去交涉土改中村干部对母亲的不公^①。陈波儿到了广州,请别人把母亲从庵埠接到广州。显然,陈波儿无意重返那个宗族关系和革命议题纠缠不清的家乡,更无心去关注她早已抛弃的家族产业。但母亲这份亲情她放不下,哪怕母亲已经被戴上“地主”帽子。当革命进程让这位女革命者的母亲受难,想必陈波儿的内心是无法安宁的。

我们没有任何史料了解陈波儿是如何理解她所奉献的革命理想和革命实践之间的矛盾冲突。我们只能从她接回已有了“地主”身份的母亲这个行动来判断:她对土改中的阶级划分有自己的不同看法;她的“改造”不意味着要全盘认同党的所有举措;作为一名共产党高级干部,在党忙于划分阶级成分之际她并不畏惧把“地主”母亲接到自己身边养老。这个行动表达了她对母亲的深情,也可说是她对当时的阶级划分运动的悄然抵抗。可以想象,围绕着母亲的一切让她看到了革命事业的复杂性,无从释然。母亲的遭遇对陈波儿的艺术创作将会有何种影响,我们无法猜测,我们能知道的是,直到她生命的最后一刻,她还在拖着疲惫的身心为社会主义电影事业奔波。

五、结语

本文通过对史料的社会性别分析凸显了陈波儿的女权革命者人生,旨在说明:一、她领导和介入创作的工农兵影片成为新中国电影范式,是她个人有意识的作为和特定时空中发生的事件综合作用的结果。陈波儿力挺的女革命英雄片1950年获国际奖,1951年5月20日毛泽

^① 对陈体兰(陈波儿外甥女)电话访谈,2012年6月3日。1947年12月15日下达的《华东军区关于全军坚决拥护土地改革的命令》规定:出身地富和家庭为地富的干部,不准写信回家或暗或明地支持地富家庭。见高华,身份与差异:1949—1965年中国社会的政治分层[M],香港中文大学亚太研究所,2004,13。

东批《武训传》，将 1942 年确立的党的文艺观推向全国文艺界，1951 年 11 月 10 日陈波儿去世，被树立为开创工农兵文艺的楷模。显然，女革命者在早期社会主义文化生产中举足轻重。二、社会主义早期电影出现了有别于以往的性别叙事范式、女工农兵成为理所当然的艺术再现对象，同这位女领导者的清醒、坚定的女权立场与呕心沥血的投入密切相关，绝非什么抽象的男权国家偶然制造出来。三、参加了革命的众多女权主义者随着共产党成为执政党而进入新中国国家政权机构，她们是独特的一代有女权目标（或曰妇女解放目标）的掌权者，在各个领域里艰辛地推进对男权社会文化的改造，构成社会主义时期并不一帆风顺却成效卓著的妇女解放的图景。在这样一个特殊的历史场景中，妇女在再表现领域中也不再仅作为男权意识形态的修辞存在。相反，她们成为生产新的社会主义男女平等文学艺术的核心力量。《中华女儿》这类女英雄影片再现的是女共产党人对男尊女卑秩序和阶级等级的颠覆，开创了女革命者主体视觉再现的范式，对新中国改造社会性别和阶级等级秩序产生过重要话语效应。四、陈波儿对创造以工农兵为主体的文艺的倾心投入与她的革命理想密切相关，即通过新的文化生产来改造中国社会根深蒂固的阶级和社会性别等级制度和权力关系。而后往往混淆了旨在消除阶级和性别特权的革命理念，与剥夺人的尊严的政治权力斗争的根本差别，用反对对人的尊严的剥夺的正当性，来否定消除各种特权和等级制度的革命理念和实践的正当性。正是在这样的历史背景中我们有必要重温那份改造中国各种等级制的革命理想和发掘那些由革命者开拓的改造中国男权等级文化的革命实践的遗产。五、我们在批判父权国家和男权意识形态的同时，需要解析国家和主流意识形态形成的具有社会性别含义的历史过程，着力挖掘当年女权主义革命者的历史活动，从而不去与遮蔽历史上的妇女的男权文化政治机制合谋，并从历史上的妇女的实际活动中建构起一个有母辈参与的知识谱系。

当然，陈波儿的开拓不能代表 17 年电影生产实践的复杂性和局限

性。当一种开创性的性别叙事结构变成了政治正确的公式被创作人员复制时,不仅其原有的鲜活锐利被磨损,男性创作人员的男性中心意识也会渗透叙事结构,在表现女英雄的同时制造男女的从属或主次关系。这类在社会主义革命电影中含蓄地复制了男女等级和传统社会性别观念的影片不在少数。此外,当女革命者故事被反复叙述,在“外”的空间的妇女形象成为主导性的视觉再现内容,“她们”在改造男强女弱文化观念的同时,也挤压了对尚留在“内”的空间的妇女的再现。或者说,对女革命者主体的集中再现既产生了颠覆意义,又产生了压抑多样复杂女性主体身份再现的效应。但那是后话,不由陈波儿负责。

当代对 17 年社会主义电影批评很尖锐地指出女性自主的情欲没有得到再现。陈波儿的女英雄电影确实都不涉及女性情欲,可以说她是“无性”电影的开创者。我们若回顾她所处的历史语境,可以看到,从秋瑾开始的女革命者竭力要摆脱的是把女人当性工具对待的男权性文化的束缚,而展现女人的情欲却有落入男性窥视陷阱以及巩固在男性性文化中女人作为性工具角色的可能。对“人”的尊严的追求在艺术再现中则导致了保守的文化含义,这类历史上的矛盾、两难、反讽是屡见不鲜的。尽管许多女革命者在实际生活中敢于突破性的禁忌,她们建构的主流男女平等社会性别话语和艺术再现则往往回避性议题。这个局限性确实需要当代女权主义文化生产者去努力突破。而在今日男性性文化急剧泛滥的情况下,如何能再现女性自主情欲而不落男性性文化霸权和市场消费的双重陷阱,依然是严峻的挑战。

对陈波儿女权革命人生历史的追溯也是从社会性别视角去重新认识中国革命的一个途径。从 20 世纪 80 年代以来,知识界对毛泽东时期社会主义实践中教训的揭露和批判基本形成了当代青年所有的关于社会主义的历史认知。在这样的历史叙述中,不仅多样的革命者的丰富的人生经历和参与社会文化改造的革命意义被彻底遮蔽和抹去了,就连革命的正当性也被瓦解。陈波儿和大批同她一样参加了革命的女权主义者逼迫我们去思考中国革命与女权主义的关系。正是改造中国

实现平等正义公正的社会的革命理念吸引了 20 世纪上半叶的女权知识分子。尽管中国共产党始终是由男性占统治地位的组织，它的平等理念和对妇女参与革命的实际需求的结合构成了 20 世纪上半叶中国社会中一个特殊的空间，使得参与革命的知识妇女和劳动妇女得以摆脱男权宗族制度的掌控，在奉献革命的过程中获得自我赋权。同时，这些能动性极强的女革命者虽然不据最高权力中心，却不可避免地革命进程中留下了颠覆男权社会文化和权力关系的痕迹，改变了革命的模样，如陈波儿对毛泽东无性别的“工农兵”的社会性别化改写与艺术再现。

虽然中国革命中这条社会性别的维度贯穿于整个革命历史，但党内女权主义者改造男尊女卑社会文化制度、推进男女平等的历史实践尚处于历史研究的边缘。“文革”后，邓颖超等党内女权主义者开始了妇女运动史的大规模书写项目，搜集了大量珍贵的史料，出版了一系列内容翔实的回忆录和传记，这是她们力图拒绝主流党史写作遮蔽妇女贡献的实际行动。但是在妇运史撰写中，因为无法跳出官方党史框架，在一个“党领导下的妇女运动”框子的笼罩下，历史叙述既难以彰显个体女权革命者的能动性、创造性和挑战性，更无力揭示革命过程中诸多复杂议题和纷争的社会性别含义及其背景^①。而在学术界，自 1980 年代以来，中国知识精英主流更感兴趣的是，否定社会主义的男女平等政策和实践，而非探究女权主义与中国革命的关系。上升为主流意识形态的新自由主义着力于把阶级和社会性别等级都自然化和合理化，对男女平等的追求也随之成为“非自然”的“异化”形态。于是在当代中国会出现新自由主义与新儒家结合的奇葩，联手倡导把妇女赶回厨房去做“有女性味”和“有女德”的“真正的”女人，作为实现“中华民族伟大复

^① 英语世界有美国已故历史学者 Christina Gilmartin 从社会性别角度研究中国共产党初创时期的历史著作《中国革命中的社会性别：1920 年代的激进妇女、共产党政治与群众运动》，*Engendering the Chinese Revolution: Radical Women, Communist Politics, and Mass Movements in the 1920s*, UC Press, 1995.

兴”梦想的要义。从社会性别角度审视,我们可以清晰地看到中国的社会主义女权革命触及了男性精英的性别特权,引起了强烈反弹。男性精英出于维护性别特权对社会主义女权革命实践的反感,往往是他们各种保守政治立场的无意识层面。我们只有把中国革命的社会性别维度提到意识和智性层面分析,才可能深刻解析男性精英的社会性别化的无意识场域,从而进一步理解当今男性精英立场的差异与一致。