

女权寻踪

——陈波儿与中国社会主义电影范式的创立

王政

密西根大学

“华人女性与视觉再现”国际研讨会

2011年12月16日—19日

复旦大学新闻学院

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。中文的研究产生了一个“共识”，即，17 年的电影表现的是父权国家对女性的“男性化”。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最为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。我的文章也以戴锦华的阐释为出发点，但与其它关于社会主义电影研究不同的是，我将基于对文化生产过程的历史研究来阐释我的见解，而不只是基于对电影文本的解读。

戴锦华在她的理论力作《雾中风景：中国电影文化 1978—1998》（北京大学出版社，2000）中提出：

与中国的社会变化同步，在这一新的经典电影形态中，内在于电影机制间的性别秩序及其性别叙事发生了深刻的变化。就这些影片的主部而言，不仅是曾内在地结构于男性欲望视域中的女性呈现方式逐渐消失；而且在参照意识形态话语而形成的一套严密的电影叙事的政治修辞学中，逐渐抹去了关于欲望的叙事及其电影的镜头语言“必需”的欲望的目光。如果说，关于欲望的叙事和欲望语言的消失，成功地消解了内在于好莱坞式的经典电影叙事机制中的、特定的男权意识形态话语：即，男性欲望 / 女性形象、男人看 / 女人被看的镜头

语言模式；那么，在当代中国的电影实践中，这并不简单意味着革命经典电影模式彻底颠覆了男权的秩序与叙述。¹

这段概括了社会主义电影的社会性别叙事特点的论述，在我这个历史学者的脑中激发出疑问和探究欲望。任何历史变化都不是自动发生的，而是有具体的历史人物在具体的历史场景中运作的结果。那么，造成了“内在于电影机制间的性别秩序及其性别叙事发生了深刻的变化”的背后人物是哪些？这种“深刻变化”发生的历史背景是怎样的？哪些人出于什么样的目的去“成功地消解了内在于好莱坞式的经典电影叙事机制中的、特定的男权意识形态话语：即，男性欲望 / 女性形象、男人看 / 女人被看的镜头语言模式”？革命经典与好莱坞经典之间的性别叙事差异意味着什么样的政治理念差异？这类革命经典电影模式并不意味着彻底颠覆了男权的秩序与叙述，但我们如何解释这类消解了特定的男权意识形态话语的“经典电影模式”在男权秩序中的出现？尤其是如果我们假设社会主义文化产品是父权的党 / 国意志的体现，女性的视觉再现是男权意识形态的文化建构？这些疑问把我引向了对早期社会主义电影生产的历史研究，使我“认识”了社会主义电影的女性创始人——陈波儿（1907？—1951）。

女革命者的自我再现

作为 30 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，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的写作，1951 年她去世后有她同辈人的许多悼念回忆文章；在 90 年代中叶庆祝中国电影 90 周年之际，关于她的传记出版了，²1995 年她的家乡潮州开展了纪念活动，她的雕塑揭幕，2009 年中央电视台《重访》栏目播放的纪录片《延安丽人》还包括了陈波儿的专辑。³多种电影史也提及她。网上检索陈波儿可以看到 20

¹ 戴锦华：《雾中风景：中国电影文化 1978—1998》，北京大学出版社，2000，94—95 页。

² 《明星、战士、人民艺术家：陈波儿传略》，王永芳著：中国华侨出版公司，1994。

³ <http://bugu.cntv.cn/documentary/humanities/chongfang/classpage/video/20091109/108650.shtml>

多页相关条目，尽管内容大同小异。所有这些材料都强调了陈波儿是社会主义电影的创始人之一。

这位女性创始人与社会主义电影的性别叙事范式有什么样的关系呢？带着这个问题去看历史材料，线索居然不少。陈波儿在 1946 年被周恩来派到东北鹤岗矿区创建中国共产党的第一个电影制片基地——东北电影制片厂。在缺乏专业人员的情况下培训新手，她自己直接参与剧本的修改和创作，不久东影就创作出 8 个电影剧本，并在 1948 年陆续投入拍摄。其中表现抗日战争中的女烈士的《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》。当时界定这新中国第一批新影片性质的词是“人民电影”。

东北电影制片厂在新中国刚一建立就推出多部以女英雄为主人公的“人民电影”，其性别含义在当时就被观众注意到了。《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。”⁴

另一位女观众写到：“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。”作者然后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”。⁵

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革命的贡献载入史册。

⁴ 亚苏，“《中华女儿》观后”，《新中国妇女》1950 年第 7 期，第 17 页。

⁵ 玉华，“历史上永远留着她们的名字——‘中华女儿’观后”，《电影文学》，1959，第 3 期，第 82 页。

陈波儿 1951 年 11 月 9 日因心脏病突发逝世，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……”

全国妇联副主席邓颖超悼念陈波儿的文章进一步透露出陈波儿与那些女英雄影片的具体联系：

波儿同志，你的死讯带给我沉重的悲痛。

你是一个优秀的电影艺术工作者。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！

……象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。⁶

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。⁷

毫无疑问，陈波儿是这些女英雄影片的倡导者、生产的领导者。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“表扬优秀妇女”的执着和坚持是

⁶ 邓颖超，“悼念陈波儿同志”，《人民日报》1951 年 11 月 13 日，第 3 版。

⁷ 程季华，“巾帼英豪四十春—追寻陈波儿银幕外的历史足迹”

她一贯的对妇女解放（女权）追求的延续。⁸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。⁹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。

陈波儿对这些女英雄电影不仅是作为领导者去提倡和支持，还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年在她领导下全国生产的26部故事片每一部都有她的参与，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。“当时我心里很害怕，因为我自己不但从没有写过电影剧本，而且看的电影都很少，所以很担心，怕不能完成任务。”她对陈波儿说，“还弄不清‘蒙太奇’是怎么回事，这怎么能做编剧呢？”陈波儿听了反而笑了，回答说：“你不要让‘蒙太奇’给吓住啊！我们现在写剧本，主要的问题并不在于懂不懂‘蒙太奇’。当然，‘蒙太奇’也要懂，但是，更主要的是在于：我们能不能正确的掌握党的文艺政策，更好地体现毛主席的文艺方针，把我们的作品的思想性艺术性提得更高。”¹⁰

当时对电影了解甚少的颜一烟显然不知道，左翼电影从30年代开始就在探索突破好莱坞电影模式的途径，40年代以后，共产党电影人更是有意识地以苏联电影为榜样来开拓社会主义电影，打破好莱坞电影对电影市场的垄断，力图以表现无产阶级意识形态的新影片来作为实现建构社会主义新人的一个重要的文化途径。颜一烟对电影的无知成了开创有别于好莱坞模式的优势。“体现毛主席的文艺方针”

⁸ 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一将“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。

⁹ 钟惦斐：“看了《赵一曼》以后”，人民日报1950年7月9日第5版。

¹⁰ 颜一烟，“光辉的典范”，《大众电影》1952年第1—2期，第50页。

成了她创作的指导方针。而对 30 年代的电影明星陈波儿来说，自 1942 年在现场聆听了毛泽东延安文艺座谈会上的讲话以后，“体现毛主席的文艺方针”就一直是她有意识地追求的艺术创造目标。毛泽东的无产阶级文艺构想有不少缺陷，但他对民族特色和草根民众作为文化生产主体的强调，对通过新型的文化生产来改变权力关系和改造中国文化与社会的论述，却是为那代力图挣脱好莱坞霸权的共产党电影人提供了富有想象力和道德感召力的指南。在东影的领导地位使陈波儿处在新中国电影的前沿来探索为工农兵服务的电影创作路径。“工农兵方向的故事片从无到有的发展还是从一九四七年一月间开始，”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。”¹¹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。

除了在电影题材上需要“体现毛主席的文艺方针”来写工农兵，在创作过程中也要“体现毛主席的文艺方针”，即要在深入工农兵了解工农兵的基础上来表现工农兵。颜一烟接受任务后在东北各地做了 2 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！心里头就象是装进了几匹烈马，非要冲出来不可！”¹²

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 8 位女烈士所属的军队的军长都说不出多少这 8 位

¹¹ 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》，吴迪编，上卷，第 58 页。

¹² 颜一烟，“缅怀陈波儿同志”，《新文学史料》1980 年第 4 期，第 181 页。

女战士的身世来，甚至连人名到道不全。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。”¹³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，尽管对此片的影评中最常见的词是“真实”。

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。”¹⁴显然，在这部表现东北抗联历史的剧本中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——那是一九四九年的春天在沈阳，波儿同志躺在床上和我研究剧本，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！

15

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。”周扬在悼念陈波儿的文章中这样写到，

“你的身体本来是不好的。但每次我问你的健康的时候你总是笑着回答说一天没有倒下，就要工作一天。你是那样地充满了生命的热力和工作的顽强性。你把电影事业，也就是人民、国家和党委托于你的事业看得比个人生命重要得多。”¹⁶陈波儿

¹³ 颜一烟，“第一次学习——‘中华女儿’的写作经过”，《中华女儿》电影文学剧本，北京：中国电影出版社，1958年，第53页。

¹⁴ 颜一烟，“光辉的典范”，第51页。

¹⁵ 同上。

¹⁶ 周扬，“悼念波儿同志”，《人民日报》1951年11月13日，第3版。

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》表现的恐怕不仅是她对党的事业的忠诚，还有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。

成为社会主义电影范式的历史背景

陈波儿对《中华女儿》的投入不仅在参与剧本的创作和摄制过程，还鼎力争取《中华女儿》参加国际电影节。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！”¹⁷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5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。由上海私营文华电影公司出品的《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一八四〇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

¹⁷ 曹积三，“叱咤风云陈波儿，”《天津日报》，2009年5月15日，第15版，<http://news.163.com/09/0515/02/59APMKP6000120GR.html>

建文化” 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？”¹⁸

毛泽东这个评估是言过其实的。这部片子在 49 年前就开拍，私营昆仑影业公司欠资累累，工人开不出工资，导演孙瑜希望以这个片子的完成发行来拯救濒临破产的公司。共产党人对该片有好评，除了演员赵丹的演技，还觉得武训推行平民教育的理念在当代还是有其积极意义的。但党的最高领袖为提高党员的政治觉悟，把对这个影片的态度提到了是否具有马克思主义立场的高度，下属们也只好纷纷检讨自己缺乏政治觉悟和马克思主义批判能力。确实，全党也只有毛泽东对文化生产与权力之间的关系有相当深刻的认识，谁是文化艺术再表现的主体和对象是他从延安时代开始就关注的革命与文化改造的大议题。在毛泽东的批评之下，文化系统开始了新中国的第一次整风。这个历时半年的整风有效地确立起毛泽东延安文艺座谈会的讲话作为社会主义中国文化领域的指导方针。

这个整风，也进一步张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 30 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。

19

在 51 年 11 月整风中，她应上海电影界邀请去座谈，目前没有看到那次导致她心脏病发作的座谈内容，但根据当时的形势判断，她是去讨论如何应对《武训传》

¹⁸ 毛泽东，“应当重视电影《武训传》的讨论，”《人民日报》，1951 年 5 月 20 日

¹⁹ 陈波儿，“从《武训传》谈到电影创作上的几个问题，”《新电影》1951 年第 1 卷第 7 期，第 10—12 页。

批判在电影界引起的震动或传授如何拍摄工农兵电影的经验。那天晚上经过了一天的各种活动，陈波儿已经很疲劳了，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。²⁰

几个小时之后，陈波儿便去世了。钟敬之的回忆透露出的是陈波儿在电影界受到的尊重甚至爱戴。她在同行中的定位可能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难，永远坚持正确方向的精神，是深深值得大家学习的。²¹

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。”²²

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》的时刻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，社会主义早期电影出现了有别于以往的性别叙事范式与这位女领导者的清醒坚定的妇女解放认同密切相关，而不是什么抽象的男权国家制造出来的。本文对史料的大量引用不仅是为了佐证关键的女性历史人物的存在，也是为了说明：女革命者参与了社会主义文化生产；女性在再表现领域中并非仅仅是作为男权意识形态的修辞存在；我们在批判父权国家和男权意

²⁰ 钟敬之，“追忆陈波儿同志最后的日子”，《电影艺术》1991年第3期第49页。

²¹ “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”，《文汇报》1951年11月29日第8版。

²² 同上。

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，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。

《中华女儿》的多重含义

邓颖超将陈波儿坚持让女革命者成为视觉再现的主体的努力界定为“表扬优秀妇女。”在21世纪的今天我们挖掘女权历史人物的动机要复杂得多。从女权主义的文化批判角度出发，我将围绕着以陈波儿和女剧作家颜一烟为主创作的“范式转变”的《中华女儿》，来阐明我“女权寻踪”的多层目的。

以上两节说明了社会主义电影范式由女革命者参与创立（只要我们记住女人也在历史上存在的话，我们可以在所有“男权”统治中找到女人的印迹）。在这节我将进一步探究《中华女儿》的创作过程来分析第一部女英雄影片的复杂内涵。电影是集体创作的结果。女作家的剧本创作是影片的基础，但并非最后的产品。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。

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。²³

²³“凌子风口述：大家管我叫‘疯导演’”，《我们的演艺生涯》作者：廉静 主编
http://vip.book.sina.com.cn/book/chapter_54758_38357.html

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。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。²⁴

影片获国际奖后，苏联的评论就把《中华女儿》和《夏伯阳》做比较，“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’也是中国电影走向现实主义创作道路的里程碑。”²⁵“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”。²⁶

这儿需要修正的是，“现实主义”这个词之前需要加上“社会主义”。社会主义现实主义是斯大林时期苏联电影的基本原则，为新中国电影人所认真学习模仿。陈波儿的丈夫，东北电影制片厂厂长袁牧之，在延安时期便被共产党派到苏联去学习电影。东影创建后，创作人员学习的影片都是苏联影片，东影也是新中国翻译苏联影片的重镇。所以苏联电影人在卡罗维·发利第五届国际电影节上与新中国第一参展片《中华女儿》相遇会感到似曾相识。东影的一批电影界新手对好莱坞不熟悉，对苏联社会主义现实主义电影则很了解。新中国文化产品绝非“与世隔绝”的产物，如果我们不把“美国”作为“世界”的代词的话。新中国文化是深深浸染在

²⁴ 同上。

²⁵ “苏各地上映‘中华女儿’一钱筱璋报告参加国际影展情况”，《文汇报》1950年9月5日，第3版

²⁶ “‘中华女儿’在苏联”，新华社驻莫斯科记者，李何，《文汇报》1950年8月11日第3版。

国际共产主义运动中的，而电影则是新中国参与国际共产主义运动和第三世界反殖民主义运动的一个重要媒介。²⁷

我们今天无法知道假如《中华女儿》是按颜一烟的剧本拍摄，8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6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》在当时是难以被生产出来的。²⁸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手法来再现女英雄。事实上，凌子风模仿《夏伯阳》的镜头语言来表现中国女英雄，其视觉再现效果是那一代女革命者认同的，如我们前面摘引的女观众评论所说明。为了深入考察那代人的艺术创造的社会性别语境，我们有必要对她/他们所处的历史语境做个简略的回顾。

百年来中国的社会性别话语有复杂的变化。从19世纪末起，在变革图新的社会思潮中，精英“才女”的追求发生变化。其中不甘于“男女有别”的社会性别文化机制、习俗、规范的“才女”们开始身体力行地突破各种社会性别藩篱。其第一

²⁷ 我对历史档案的研究中看到17年中国电影具有很大的国际市场，其包括欧洲社会主义国家，亚非拉各国，以及海外华人聚集区域。出口电影是当年为国家创造外汇收入的重要途径。电影审查也分为“出口”和“内销”两套不同的标准。不少不符合国内政治气氛的电影不能在国内放映但可以出口。

²⁸ 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物的“雄性的”身份和“男子气概”。

突破口自然是社会性别空间隔离——“男主外，女主内”，于是在晚清便出现了女留学生、女职业家、女革命者群体。占领“外”的空间是那代精英妇女的追求，上升的国族主义成为社会性别空间的重新划分的有利历史条件和话语运作载体，却并非是所有精英妇女认同的主流话语。占领“外”的空间对那代女子来说也不意味着“男性化”，当时的语言是“恢复女子失去的权利。”“女权”的概念是相伴“权利”和“人权”概念产生的，19世纪末将“男女”做生物性本质界定的西方性学尚未引进中国，所以没有“男性化”“女性化”这类词语和概念。突入“外”的空间对精英妇女来说意味着分享体现着性别和阶级特权的身份和社会文化的位置，而并非去占据底层妇女早就具有的在家“外”的社会空间（奴仆妓女乞丐）。

与突破空间隔离相关的，对“男女有别”束缚的第二个方面的重要突破是身体上的。鉴于迄今为止对女子的身体包装是区别男女的重要手段，晚清精英女子的反叛就包括身体的释放，女子踊跃加入康梁表达国族主义的“废缠足”运动，穿耳、蓄发、涂脂抹粉一系列界定女子性别身份的身体习俗也都在摒弃之列。突破“男女有别”束缚的第三个方面就是对既定性别角色的反叛。为人妻、人母、人女是儒家文化中界定女人的基本构成内容，晚清以降精英女子的反叛也包括对这些家庭角色的摒弃。20世纪初叶尤其在五四新文化运动后出现的单身职业妇女群体就是这个女权思潮的社会反映。

妇女积极地身体力行地参与和推动了社会性别话语的变革。今天我们都知的女英雄秋瑾是当时女权群体中的一个，她进入了男性为主导的国族主义话语，成为主流历史的一部分，但还有许多历史上的女权主义行动者没有被历史记载。²⁹因为秋瑾被国族主义主流话语推崇为现代中国第一女英雄，她成为20世纪上半叶主流社会性别话语的一个标志，也询唤出起码两代“秋瑾式”的女革命者（从辛亥革命到共产党领导的革命）。秋瑾最为经典地体现了她那个时代的精英女子在上述三个方面对“男女有别”的社会性别制度的挑战。她离开丈夫家庭和子女，冲入男性领域成为革命者，并第一个公开着男装来进行“跨性别表演。”为了证明自己作为一

²⁹ 见胡缨：“九葬秋瑾：历史纪念与公共记忆的制造”，《妇女史读本》邓小南、王政、游鉴明主编，北京大学出版社，2011。

个女子完全能够胜任男子角色，甚至在勇气胆识上可以超过男子，她放弃了逃生的可能选择了上断头台做流芳百世的女烈士。

秋瑾在历史舞台上的“性别表演”是没有男性导演的自我表演，或用今天的术语说，是由她自编自导自演的行为艺术，具有强烈的颠覆“男女界限”的社会性别含义。如果我们用今天常见的评论女革命者影片的语言去形容她，说她是表现“男子气概”或“男性化”的第一女革命者，她一定不会同意，因为她所作的一切正是要证明超常的勇气胆识不是男子的专利品。颠覆“男强女弱”的文化规范和认知框架的使命决定了秋瑾要在世人眼前展示女子在意志、决心、能力上都不弱于男子，而这种展示是不可能深闺之中完成，只有在和“壮士”并肩作战中亮相。秋瑾的颠覆性“表演”是做给她同代人和后人“看”的，她的自我表演已经拒绝了“内在地结构于男性欲望视域中的女性呈现方式”，宣布了她的存在意义不是作为男人的性工具和生育机器。她对“男女有别”的社会性别制度的挑战既用语言（办《中国女报》来宣传男女平等）也用肢体表演（着男装、舞刀弄枪、上断头台）。她最终实现了自己的目的：用身体和生命开创了现代中国的一个新的社会性别主体身份——女革命者。出生于20世纪初的受过教育的女子都知道除了为人妻女，女人还可以有秋瑾般的选择。在空间、身体、角色上都去打破男女区分的秋瑾式理想成了几代知识女性的人生实践。陈波儿在少女时期便因羡慕国民革命军中的女兵，而剪去长辫子，留了个“革命头”。如果我们把《中华女儿》放置于这个历史脉络，我们可以看到以秋瑾为楷模的女共产党人通过视觉艺术对女英雄的再现，在新中国进一步生产传播了秋瑾式的女权主义社会性别话语。

秋瑾对男女有别的社会性别制度的挑战绝非孤例，而仅是那个时期女权思潮的一个代表人物。与秋瑾同时代的创办“女子复权会”的何殷震（何震）（1886—1919?）可称为中国第一个女权主义理论家，在她与丈夫刘师培创办的《天义报》上，她大量著述阐释对中国男尊女卑男女有别制度的历史分析和批判，并提出对男女的等级区分是一切不平等的基础。“故欲破社会固有之阶级，必自破男女阶级始。”³⁰康有为在《大同书》里也明确提出要实现未来的世界大同理想境界，“去

³⁰ 感谢刘禾、高彦颐与 Rebecca Karl 分享她们尚未发表的对何殷震的研究，“The Birth of Chinese Feminism: He-Yin Zhen and her Feminist Worlds.”

形界，”即男女之界，是核心步骤，他并且具体提议男女穿相同的衣装来作为“去形界”的一项措施。³¹“去形界”推翻男女有别的社会性别制度是晚清以来一些男女精英构想社会变革蓝图的核心，表达了她/他们对男女等级与其他各种等级制的勾连关系相当深刻的认识。在英语世界里，这种将社会性别等级与其它各种等级放在相互勾连的关系上去考察的理论建树在20世纪末女权主义学术中出现，当今一个常识性的概念是多种等级制的交叉性，与何殷震当年的理论阐释的关注点颇为相似。

20世纪初期中国精英男女对男尊女卑男女有别体制文化的分析批判同国际的平等思潮激荡是分不开的。社会主义、女权主义、共产主义、无政府主义都成为中国知识精英的批判武器。这种批判思潮往往和世界主义相关，而不一定同国族主义相连。何殷震的女权批评就包括了对西方现代民族国家模式的批判。康有为的大同理想包括了去国界。但同时，许多知识精英对男女平等的倡议往往是在国族主义的框架中展开的，尽管这里面男女精英还是表现了不同的社会性别立场。男精英一般把男女平等妇女解放看作是增强国力实现中国现代化的手段（从梁启超的“让二万万食利者变成生利者”的兴女学目的到五四时期“改造妇女”之类的言论，都将妇女看作是中国现代化需要解决的“问题”），而许多女知识精英，包括秋瑾，则把建立民族国家作为实现男女平等的一个途径（利用国族主义提供的契机进入公共空间或逃离男女有别秩序的藩篱）。

当五四新文化运动中的男女们建立起中国共产党时，她/他们也把20世纪初期在国际和国内涌荡的多种思潮带进这个以改造中国为目标的政党。共产主义反对一切等级制的理想包括了阶级、种族和社会性别等级。从思想脉络来看，共产党对男女平等的认同产生于共产主义推翻等级制的理论框架。尽管具体的共产党员是由当时的多种社会性别话语构成的（以妇女解放为宗旨的女权主义话语，以开发妇女人力资源为目标的国族主义话语，以“改造落后妇女”为己任的大男子主义话语等等），共产党毕竟是第一个把男女平等写入党纲的中国政党，陈独秀李大钊这些共

何震，“女子宣布书”，《天义报》第一号，1907年6月10日。转引自地高飞“《天义报》宗旨与刘师培、何震的妇女解放论”http://blog.sina.com.cn/s/blog_568853960100n3y4.html

³¹ 康有为：《大同书》，戊部，“去形界保独立。”上海：中华书局，1935。康有为在1884年开始此书的写作，完成于1902年，但因担心该作观点过于激进，未立即出版。

共产党创始人新文化运动一开始就是女权运动的倡议者。共产党建党初期纲领中鲜明的男女平等社会性别路线是它在 20—30 年代吸引众多城市知识女性的关键。

参加共产党革命的知识女性既是秋瑾的后继者，又有与这位辛亥革命先辈的不同之处。精英家庭出身的女共产党员所认同的不仅是反对对妇女的压迫，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。她可以抛开上海明星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。从这个角度再看《中华女儿》，我们还可以看到对主角胡秀芝的塑造的深刻含义。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民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。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。”³²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革命的参与所感动，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。从秋瑾的行为艺术到《中华女儿》的视觉再现，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。

结语：透视多重话语的途径

作为结束语，我要用一部美国影片来为我的历史分析提供一个视觉的框架。《盗梦空间》（*Inception*）讲述了主人公为了压缩时间如何设法同时进入四层梦境的幻想故事。我将借用这部影片的 4 个概念来结构我的分析框架：1，时间的压

³² 亚苏，“《中华女儿》观后”。

缩；2，同时进行四层梦境的可能性；3，梦境也是一种真实；4，梦中的想法可以决定梦者的行为。

虽然这绝不是影片创作者的意图，但我却从这部影片中看到了今日中国的一个寓言。当代中国是一个将时间压缩了的时代。百年历史上的四个主要梦想在同时进行：19世纪末以欧美为模式的现代民族国家之梦（产生了中华民国），20世纪初的以苏联为榜样的共产主义之梦（产生了社会主义中国），20世纪末的美国之梦（资本主义市场经济和资本主义消费文化的崛起），21世纪初的弘扬大中华帝国荣耀之梦（在潜意识的最深层）。每一个梦想都是在特定时空中由精英人士制造的主流话语，都产生了具体的政治文化社会经济体制和主体身份。这些梦境有鲜明的差别，却没有牢固的疆界，可以互相渗透，重叠，也在不断磋商较量争斗。在当代中国，每个人身上都有这种或那种梦境或多种梦境刻下的印记。没有资格参加造梦的人群也身不由己地被这种或那种梦境所构造，尽管她/他们还有自己不被主流所关注、所认可的梦（如纪录片《麦收》中红苗的梦）。每一个梦境都有自己特定的社会性别话语。意义和象征的场域离不开社会性别的再现，因为制造意义和象征的精英们都是由具体的社会性别话语所建构。百年来中国女权主义在这些由男性精英为主体的梦境中穿行，或清醒地挑战男女等级秩序，或有意识地参与同构男女平等的梦想，女权的参与既改写着各个梦境又嵌入各个梦境语境并受制于各个梦境的框架。

中国知识精英和造梦者身份的重叠使我们难以跳出梦境去寻找一个分析观察的立足点。而作为知识分子应该具有的批判功能（除非自甘作御用文人）则要求我们寻找一个可以让我们尽量摆脱这些梦境限制的角度。尤其是作为一个女权主义者，如何在理论和实践的两个层面上去介入这些梦境开展有效的女权干预实现 *Inception*？首先我们需要考虑，如何来评估百年来这四个主流话语建构的梦境。我有一个简单的度量衡，即考察每一个梦想与社会性别等级秩序的关系。如周作人早年曾说过，要知道一个男人的高下，只要看他对待女人的态度即可。如何殷震所论述过的，男女等级秩序是与所有等级制勾连的。

显而易见，这四种梦想中只有共产主义梦想是要消灭一切等级制的，虽然具体梦者的主体也很可能同时被其他梦境中的社会性别话语所镌刻，梦者的实践往往与

打破一切等级制的理念背道而驰。在这种复杂的历史和现实面前，我从女权主义的立场出发提出一个具体操作方案来实现女权主义的干预：

一，梳理四层梦境在全球权力关系变动时刻的历史成因以及各层造梦者的动机和局限。

二，解剖自己的主体身份，分析其与每层梦境的关系。

三，开发共产主义梦境中所提供的平等理论和实践作为同复制巩固各种等级制的梦境抗衡的一种资源。

四，分析共产主义梦境的历史局限以作为女权主义开拓的前提。

五，警惕与主张等级制的梦境的合谋。揭露以“现代性”标签或“继承传统”为名遮蔽恢复巩固等级制的谋略。

我对《中华女儿》创作过程的历史梳理就是这个操作方案的一个小习作。用四层梦境框架分析，《中华女儿》是反对帝国主义、殖民主义、资本主义的共产主义革命梦境中的产物，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话语效应。

但同时，我们需要关注到 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也不在少数。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。“表扬优秀妇女”的做法以挑战男女有别为初衷，在实践中则产生了“外”对“内”的挤压以及疏忽的效应。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。这个视觉再现中的局限也折射了共产主义梦境中的矛盾和局限。

用四层梦境作为框架来分析当代中国学界对 17 年电影的批评，我们可以看到这类“父权国家把女性男性化”的批评是从第 3 层梦境中开展的对第 2 层梦境的批

判。作为女权主义批判，这类文化批评并不是对加入全球资本主义的美国梦的认同，但却是在美国梦上升的语境中展开的，它不可避免地带上这个语境的印记。美国梦境的第一个特点是：在全球资本扩张寻求廉价劳动力的社会经济背景下，主流意识形态运作开展了对阶级分析范畴的消解和遮蔽。美国梦境的第二个特点是：西方思潮的涌入。这两个特定语境都限定或影响了中国女权主义的思考和行动。中国文学界的女权批评与多种思潮交融，而一部翻译 20 世纪下半叶西方女权主义文学批评理论的文集《当代女性主义文学批评》则成为中国文学界女权批判的主要理论资源。³³很遗憾的是，这部译文集以法国本质主义女权主义论述为主，且有多处严重误译，颠倒了原作的论点。将这个翻译活动置于具体历史背景中来分析，当中国女性知识分子开始对共产主义梦境中男女平等主流话语开展批评时，本质主义的先验的“女性”是她们颠覆文革时期“阶级”话语霸权的理论武器和话语策略。翻译的选择本身折射出梦境变换的历史语境。女人本质的生物性、先验的性欲望这类很成问题的概念在西方女权学术中早就受到批判质疑，但在 90 年代的中国它们则成为中国女权文学批评跳出阶级话语垄断的途径。

女权文学批评对本质主义的“女性”的热衷除了有突破文革阶级话语的垄断的策略意义，也折射出城市女性精英本身在社会阶级重组过程中的运作。对“铁姑娘”这类具有鲜明阶级含义的文化象征的拒斥表达的不仅是对社会主义国家对妇女劳动力的利用的反思批判，也是城市精英妇女通过建构“精致的女性人生”来实现与从事体力劳动的“粗砺的”底层妇女的区分运作。把女人和男人从事一样的体力劳动界定为“女性的男性化”清晰地标识出精英女性的社会位置，她们显然既不生存在农业劳动女性化的当代中国农村，她们的视野也不包括今天依然在从事传统男性劳动的中国大多数妇女。从这个意义上说，对体力劳动“男性化”的界定和对男女有别的“女性味”人生的推崇是城市精英女性通过社会性别的重塑来实现阶级区分的一个途径，也是和美国梦境主流意识形态合谋的一种表现。

指出这些理论背景和政治运作上的缺陷，并不等于说中国女权文学对共产主义梦境中社会性别话语和实践的批评无效，而是要将我们的女权批评清醒地置于特定

³³ 《当代女性主义文学批评》，张京媛主编，北京大学出版社，1992 年。

的时空中来反思，来分析在每一个梦境中女权理论和实践的局限性。一个有效批评的例子是，当代对 17 年电影批评很尖锐地指出女性自主的性欲没有得到再现。从我前面的历史语境分析中，可以看出对从秋瑾开始的女革命者来说，她们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，而展现女人的性欲却有个落入男性窥视陷阱以及巩固在男权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，她们建构的主流社会性别话语则是回避性议题的。这个局限性确实需要我们当代女权主义者去努力突破。

同时，我们需要清醒地问自己，今天我们用什么样的性话语去突破第 2 层梦境中的禁忌？我们必须关注到，在第 3 层梦境的一个突出内容是性话语空间的拓展，今天对中国异性恋男性来说性禁忌得到最大突破，在这个男权的资本主义市场经济社会里，对性的享受程度与阶级等级男女等级紧密相连，性服务市场的主要供求关系就是今日中国阶级、社会性别、族裔等权力关系的鲜明证据。而富翁张扬地选处女和处女膜修补术的盛行则宣告了双重性道德观的霸权地位。在这样一个男性中心的性文化中，我们如何来颠覆充斥在性领域中的阶级和社会性别的权力关系和规范？如何来制衡对表达从属关系的异性恋模式在文化再现中的霸权位置？吸取前 20 年用抽象的“女性”来遮蔽阶级和族裔差异的教训，我们如何不与主流合谋用抽象的“性欲望”来遮蔽种种权力关系？

在 21 世纪的今天，“压缩的时间”这个历史现实迫使我们去面对历史上的陈腐——那些曾经被革命所渴望消灭的男权的性、阶级、男女等级习俗的沉渣泛起。但我们却不能简单地重复历史上的女权行动，因为我们看到了她们在特定时空中的作为和局限。同时，因为她们对历史的参与，21 世纪的今天的社会性别景观毕竟发生了深刻的变化（中国妇女的社会进步不是任何男权政体恩赐的，是女人参与变革的结果）。感谢秋瑾和使女穿男装流行的几代女革命者们，今天男装早已成为女人衣柜里的一个选择。但“去形界”的目标却远远没有实现。女性在公共领域的生存比 30 年前更艰辛。今天我们需要男性精英的自觉参与。我期待看到许多男秋瑾的出现。他们勇敢地穿上女装，快乐地干起“女人活”，来表示对男性中心社会精

英男性特权身份的拒绝，对男尊女卑的颠覆。我知道，那需要近乎上断头台的勇气。因为抛弃性别特权对男性来说就意味着一个人的主体性的重构。百年来一批又一批的中国女性在磨难中重构了她们的主体性。希望有更多的男性精英自觉地重构主体身份，加入女权主义反对多重等级制争取平等和公正社会的斗争。

当然，跨性别换装的选择可以产生文化效应，但并不意味着同步的结构性体制性变革，同时，资本主义消费文化对激进文化概念的巨大收编能力也在不断消解或篡改具有社会变革意义的观念和行为。这一切使得 21 世纪的女权主义者面临着更为艰巨的局面。在资本主义全球化的今天，我们重新审视 20 世纪上半叶的推翻一切压迫和剥削制度的革命理念和实践，在四层梦境中开拓我们的空间，探索植入属于 21 世纪的平等公正理念概念和实践途径，我们依然相信一个女权主义革命的 *Inception* 的可能性，因为我们看到了女权前辈是怎样改变了中国历史。