

打破刻板：电影《刀马旦》中女性形象分析

戴延青

(湖南师范大学 新闻与传播学院,湖南 长沙 410081)

[摘要]一直以来,独特的女性形象在徐克的电影中都是一道不可忽视的风景。徐克从不把自己电影中的女性往传统妇德典范的标准来塑造,这也是徐克区别于其他男性导演之处。其导演的《刀马旦》作为一部“三个女人共演的一出戏”在当年充斥着“阳刚美学”氛围的香港影坛并不被看好。而最终在影片呈现出的三个女性形象,却是颠覆了电影银幕上女性只是作为“花瓶”存在的刻板印象。

[关键词]香港电影;女性形象;社会性别;刻板印象

[中图分类号]J905 [文献标志码]A [文章编号]1674-117X(2016)05-0116-04

Analysis on the Female Images in Film of Peking Opera
Blues by Breaking the Stereotype

DAI Yanqing

(School of Communication and Journalism, Hunan Normal University, Changsha 410081, China)

Abstract: All along, unique female image is a landscape that cannot be ignored in Tsui Hark's films. The most striking difference between Tsui Hark and other male directors is that females in his films are not shaped according to the traditional female virtue model and their good quality is not temperate, kind, courteous, restrained and magnanimous, the female virtue norm accepted by the traditional society. His film *Peking Opera Blues*, "as a film for three women", was not well understood by the Hong Kong film circle in the that year full of "masculine aesthetics". Finally these three female images showing in the film completely subverted the stereotype that women could not appear in the movie screen just as a "vase".

Key words: Hong Kong film; female image; social gender; stereotype

“刻板印象”一词源自于印刷术语,美国著名记者李普曼首次将此概念从印刷领域引入社会科学研究领域。他认为“刻板印象”是现实环境和媒介建构的虚拟环境之间的中介物,即那些事实上不正确的、非理性的、刻板固执的态度,常用以解释人们对世界的错误观念和偏见。^[1]

女性主义学家、作家安妮·欧克里曾指出性(sex)与性别(gender)的差异,性指一切生物意义,包括女性的生殖能力、基因、性器官与荷尔蒙;性别代表女性所处文化对她的期待,也就是说,所谓的“女性特质”是由社会界定,并非与生俱来。不难发

现,社会性别(gender)是心理文化层面对性别的一种指称,是社会意义的性别而不是生理意义的性别。社会性别与生理性别有关,生理性别先于社会性别而存在,可社会性别并不由生理性别来决定。社会性别带来了我们生活中不同的性别角色,而此时的性别角色就是在某一社会文化中大众所公认的男性或女性应该具有的行为模式。而性别刻板印象则指人们在性别角色上持有的某些观点。随着社会的不断变革与发展,我们对于这些传统性别角色的认知可能早就不符合社会生活的现实,从而形成了关于性别的刻板印象。性别刻板印象在一

定程度上反映了两性关系的不合理现实以及由此产生的性别角色偏见。在中国,几千年封建社会的历史文化传统,早已造就了男强女弱,男尊女卑、男主外女主内如此这般的性别刻板印象。

传统的伦理道德体系中关于女性的认知为千百年来我们的女性审美确立了根深蒂固的原则和习惯,它一直影响着文学艺术作品中关于女性形象的建构,电影的女性叙事也不例外。而电影作为大众文化的重要表征之一,以其形声兼备的影像语言,生动曲折的叙事方式,为观众讲述着一个个动人的“世俗神话”,并发挥着独特的意识形态作用。作为我们日常生活中的一种重要的仪式和景观,它在一定程度上体现着受众的共识,隐喻着人们的乌托邦梦想,展露着大众的白日梦、游戏精神、狂欢欲望及怀旧情感。人们在消费电影时,也于潜移默化中接受其所传播的意识形态观念。所以,电影在“神话”的表述中潜移默化地建构着社会性别关系和性别价值模式。

从香港电影发展进程来看,我们不难发现银幕上的两性关系呈现传统的男强女弱、男尊女卑等固定模式。所以香港电影中的女性形象总是作为沉默的他者出现在银幕上,多处于男权视阈中,最终的价值旨归是以男性利益为标准,女性的主体意识从未成为镜头中的主要表现对象。而且女性角色的设定通常也具有强烈的类型化特点,如贤妻良母亦或红颜祸水等一系列刻板化的女性形象。徐克作为一名男性导演,在其电影中对女性作出书写初显女性意识,经过大胆的革新和探索,将个性鲜明、作风大胆的女性形象融入原本只属于男性的恩怨江湖。且徐克的性别视角略显独特,不仅突破了大多数香港男性导演的男性中心视角,也同时避免了作为女性主义导演策略性的激进策略。徐克在《刀马旦》中所呈现的女性形象就打破了固有的女性刻板印象,对香港银幕上女性形象的塑造颇具颠覆意义。

《刀马旦》这部影片发生的时代是袁世凯复辟帝制前夕,当时的中国社会处于一种动荡转型、军阀混战的状态。片中男性角色处于弱势地位,三个来自不同阶层、性格迥异却又重情重义的女子被放置于时代的前景,在机缘巧合下互相结识并上演了一场救国大戏。

一 刻板印象之一:女性应有美丽妩媚的外形

在人类发展的历史长河中,女性作为被看的对象都有着一段非常漫长的历史。约翰·伯格说:“人们或许可以这样简化地说到这一点:男性多行动,女性多展示。”^[2]波伏瓦在《第二性》也曾表示

“在爱情神话中,女人是睡美人、灰姑娘、白雪公主,她在接受、服从。女人最大的需求就是迷住一颗男人的心,这是所有女主人公渴求的回报,虽然她自身可能是勇猛的、富于冒险精神的。爱情神话给予的按暗示是,女性只要拥有美貌就拥有一切,而并不需要别的特长”。

由此可见,人类的社会文化使得男性与女性在“看”的问题上不可能有平等性可言,大多时女性只能做为男性百看不厌的欲望对象而存在。“在一个由性的不平衡所安排的世界中,看的快感分裂为主动的/男性和被动的/女性。其决定作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的女人形体上。女人在他们那传统的裸露癖角色中同时被人看和被展示,她们的外貌被编码成强烈的视觉和色情感染力,从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。”^[3]秀色可餐的女性形象才是男性观众期望在银幕上所能观看到的。那么银幕上的女性形象应该符合传统中的审美要求:长发飘飘、清纯可人、举止温柔、轻声细语等等一系列具有女性专属性质的词语。电影中的女性形象为了满足“被看”的要求——美丽动人又脆弱无力、单纯可爱又期待拯救——同时也给观众留下了“花瓶”诸如此类的刻板印象。至此,女性在银幕上成为被展示形象的刻板符号,完全沦落为“被看”的客体。

在影片《刀马旦》里,徐克着力塑造的对象是由林青霞饰演的曹云。具有独立意识的她是勇于打破封建桎梏下的反叛者,是有着家国意识的新女性。徐克在对她着装以及性格上都进行了中性化的处理。我们看到在琼瑶剧中一贯以清纯形象示人的林青霞在《刀马旦》中剪去了长发,穿起了西装,这完全颠覆了我们传统认知中的女性形象。曹云是受过西方教育的革命者,头发一剪,代表着女性意识的一种觉醒。这一装扮的转变使弱势的女性一跃成为主导剧情发展的主角,动摇了烽烟战火中由男性主导的想象江湖,瞬间便拥有了与男性平等的权利与话语。

徐克曾表示“男性和女性很多特点其实是社会价值观的一种反应,像林青霞是很清纯的形象,但我一直想把她变成一个相反的人,所以问她可不可以剪去长发,她说可以,然后就有了《刀马旦》,之后也有了形象变化非常大胆的东方不败。”^[4]不管出于自己的喜好还是为满足观众的需要,徐克着实在自己的电影世界中塑造出了一系列到今时今日依旧颇具影响力和震撼力的女性形象。而徐老怪最擅长的就是将影坛中观众所熟知的“玉女”演员挖掘出其中性化的一面,例如《梁祝》中的杨采妮饰演的

祝英台,李冰冰在《狄仁杰之通天帝国》里饰演的上官静儿,《龙门飞甲》里周迅饰演的凌雁秋等等,这些不同风格的美女在徐克的电影里都被打造成中性化的形象。林青霞在《东方不败》里的一角更是把这种模糊的性别气质推向了极致,亦男亦女,让人难以抗拒。这种“中性化”通过反叛的着装打扮和举止颠覆了传统性别气质的定位,是对规范的一种逾越。这种颠覆行为对传统的性别角色定位造成了冲击,这种改变体现出女性也具有独立、攻击、果断的一面,她在外表上也可以英俊、潇洒、强壮以及高大。从某种程度来说,中性化的设置将女性身体突破传统的审美标准,女性不必在举止行为上受到所谓“三从四德”等行为规范的束缚,不必为了符合社会性别气质去留长发、穿裙子,不用再小家子气而是可以大胆和豪放的方式表现自我。更进一步看,通过改变性别气质也动摇了传统的性别角色建构,中性化的转变让女性不再处于被动的、被管理的地位,达到摆脱“家长”束缚的效果。

可以说徐克在《刀马旦》一片中对女性中性化革新上的表现相当突出,曹云一角,代表着徐克对新女性形象的一种向往和探索。徐克通过对女性的着装、性格角色转化等方面来模糊性别特征,达到中性化的效果,从而一反观众关于传统女性外表柔美的刻板印象。

二 刻板印象之二:女性贤妻良母的社会定位

我国传统女性话语的存在使得相当多的电影对女性进行一种传统的审美想象,将温良恭俭让等品质贯穿为理想型女性的特质。对她们为婚姻家庭全身心的投入与付出表示认同与赞美;另一方面,也是一种无法忽视的传统思维的惯性力量,使得电影在叙事中无法摆脱父权思想的悄然渗透与左右。就算在当代,传统伦理框架中关于女性的话语依旧是很多电影中女性形象建构的重要精神内核。由此,电影中女性刻板形象的呈现充分体现了我国传统思想对于女性的一种认知。文化的场域即是意义的场域,它通过艺术的形式来诠释生活的意义。所以电影对女性的形象塑造及表达影响着现实女性的身份认同。

波伏瓦在《第二性》中曾指出“女人不是天生就是女人的,而是变成女人的。”波伏瓦的此种观点鲜明地体现了社会性别的社会性要远远大于生理性,这无疑源自于人类文明的父权制。加之我们进入大众传播时代,个体通过各种途径来建构自身的性别,而大众传播在当今社会无非是一种重要的建构力量。女性在银幕上从来没有自我,洗手作羹汤,相夫教子如此这般的婚姻与家庭生活才是她们

的奋斗目标。电影中所塑造典型的“好女人”形象是服务于家庭的,这类女性角色的精神内核是无私忘我和勇于奉献,往往她们有着稳定的道德伦理观念,积极守护以男性权威为核心的性别体质,思想和行动从不超越父权体制对于女性的要求。例如在张彻导演《新独臂刀》中,铁匠的女儿李青恋上侠士姜大卫,为了鼓励他重出江湖将自家传家宝刀相赠,从而为姜大卫完成侠义之举起到了积极的推动作用。由此可见,无论在现实还是在各种文艺作品当中,作者(导演)往往呈现“追求幸福美满的爱情与家庭”是为女性最终极的人生目标。为爱奋不顾身的女性可以牺牲包括“自我”在内的一切,这为优秀女性的典范。各种文艺作品不断宣扬的女性爱情至上主义,深刻地影响到女性对于生存方式的选择和精神世界的建构。

《刀马旦》中的白姐(叶倩文饰)在片中是一位“为戏痴狂”的女子。作为戏班班主的女儿,从小在戏班长大,耳濡目染下对唱戏产生了浓厚的兴趣,可在世俗的眼光里女人唱戏就是伤风败俗,甚至连女性去看戏都有法令所禁止。女儿的身份看似使得白姐此生与戏台无缘,可古灵精怪的她并没有轻易放弃,她悄悄化浓妆去掩饰自己女性身份,再以假扮的男性戏子去戏台上饰演女性角色,想尽办法登台演出。由此观之,白姐想唱戏的想法是为当时世俗所不容的,不是身为女性该做的事情,但是白姐并没有为此屈服。她最终的登台从表面上看是实现了自己的梦想,从更深层次来说实则女性对社会性别定位的一次突破。

笔者于上文中已提及本片发生的背景为袁世凯复辟帝制前夕,曹云作为督军的女儿,却秘密参加了革命党为了人民民主大义而奋斗。从我国传统思想来看,这岂能为主流所容。并且曹云加入的是革命党,这就意味着她革命的直接对象就是自己父亲。俗话说“自古男儿忠孝难两全”,徐克在《刀马旦》这部影片里却把忠与孝、大国与小家的抉择放在一名女子身上。曹督军膝下无子,对女儿尤为疼爱,曹云未尝又不是深爱着父亲,但一边是国家一边是亲情,她的选择就只能是 大义灭亲。如果说曹云剪发配枪着男装仅仅是外表上做出的转变,只是在表象上拥有与男性平等的话语。那么至此,徐克已经完全把传统意义上男人的重责赋予给曹云。影片已然打破电影中一个始终被沿用的经典女性原型——《刀马旦》中的女子再不是无言承受、默默奉献的地母形象。

徐克在片中对女性人物形象的设置其实是对现实中女性的社会地位的一种观照,是为戏里戏外女性的一次发声,是对剧中戏子说“谁要看女人演

戏”一记漂亮的反击。

三 刻板印象之三:女性的友谊只是闺房里的“手帕交”

好莱坞的电影总是或隐或现地对男权话语进行维护,而香港电影受好莱坞电极深,在这一点上也不可避免。纵观香港影坛历,男性之间肝胆相照的情谊是男性历史中经久不衰的神话,而且对男性友情的精彩描绘从不乏能手。从最初张彻、胡金铨武侠世界里的“断背情怀”再到当代吴宇森的“阳刚美学”,他们在刀光剑影中将英雄与血腥、情感与道义融为一体,宣扬义薄云天的兄弟情义,女性在他们电影中只是作为点缀存在。至于女性之间的情谊更是长期被忽略,这依旧源自于女性社会性别的定位,她们应该依赖于婚姻生活,依赖于男性而存在。女性形象反复被打上了照顾家人、弱势群体的标签,需要强有力的男性来予以拯救。因而男权社会便以妻子和母亲的角色解构了独立意义上的女性,进而阻碍了女性情谊的产生。就算有,更多地也是被书写成闺房里的“手帕交”。

波伏瓦在《第二性》中提及“她被教导,她必须取悦别人,她必须将自己变成‘物’,人们才喜欢;因此,她应该放弃自发性。人们对待她,像对待一个活娃娃,她得不到自由。一种恶性循环就此形成,因为她越不运用她的自由去了解、捕捉与她周围的世界,她的源泉便越枯竭,而她也越不敢将自己肯定为一有主见之自我。”由此可见,男性与女性的社会性别建构是完全不同的,如果说男性气质是需要通过一个“霸权式的在场”来建构的话,“自主性”的女性则是缺席的在场。而为了在银幕上呈现贞洁、柔顺、牺牲、宽容等传统女性形象,女性是不可具有自主性与本体性的。在只属于男性的恩怨江湖中,女性只是以一种“柔情附属品”的存在去衬托男性之间的铁血之情。

在影片《刀马旦》中的三位女性一反女性所处的依附的地位,本是男子间的革命友情充盈在三个女子之中。曹云三番四次拯救湘红(钟楚红饰)于水火之中。

钟楚红在里面演的湘红本应只是个花瓶性质的角色,但不料她的喜剧演出让这个角色生动了起来。或许徐老怪本就没有想让湘红成为花瓶,湘红这个角色的设置巧妙地成为了串接革命义士和平民百姓的纽带,因为她的误打误撞而带动了剧情的发展。曹云从盘查兵手中救下她并且帮助她逃离

将军府,两人也从全然陌生到金兰之交。而对于白姐来说,曹云更多的是从思想上对她进行拯救。虽然白姐热爱着唱戏且不断寻找机会上台表扬,但“戏班无女人”的传统思想依旧禁锢着她的内心。曹云面对白姐“女人上台表演,替戏班丢脸,只会给人取笑”回应道“别傻了,刚才你没听见台下那么多掌声吗?你表演得身手这么棒。千万别灰心,就算失败了,可以从头再来呀,你千万不要放弃自己。”此时《刀马旦》中的女性全然成为觉悟者与拯救者的角色位置,摒弃了男权社会的价值评判标准内化为自身的价值观念,不去讨好男性,依旧活得精彩。原本只属于男性的重情重义在影片中被三个女人演绎得淋漓尽致。

在中国的思想传统中一直存在这样一个界定女人的价值序列:母性、妻性和女性。“她是传统美德——勤劳勇敢、吃苦耐劳的呈现者。母亲形象所负荷的无言地承受、默默地奉献,成为当代中国唯一得到正面陈述与颂扬的潜在的女性规范。”^[5]如今我们全面进入大众传播时代,个体在纷繁的信息社会中更多的是通过传媒反映的性别形象来建构自身的性别,媒体于此扮演着放大镜的角色。“大众传媒强化了相别成见。媒介对社会规范、角色、等级和制约的种种描述,常常会内化为受众的一种社会期待,最终会影响受众的性别认识和行为。”^[6]而徐克在其光影世界中呈现的女性形象打破了传统的刻板印象,即便还存在某些“被看”局限,女性还处于“看”的表象。但这个表象在“阳刚美学”的香港影坛也是迈出了一大步,也许未来深刻的革新正在此刻的表象之中蓄势待发。

参考文献:

- [1] 李庚. 女性·历史·消费:当代电视剧的文化批判[M]. 哈尔滨:黑龙江大学出版社,2011:73.
- [2] BERGER J. Ways of seeing[M]. Harmondsworth: Penguin,1972:47.
- [3] 张红军. 电影与新方法[M]. 北京:中国广播电视出版社,1992:212.
- [4] 张燕. 徐克偏锋独行笑傲香港影坛[J]. 北京:北京电影学院学报,2005(4).
- [5] 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):37-45.
- [6] 卜卫. 大众传媒中的性别成见:兼谈女性的社会性别[J]. 光明日报,2000-07-06(03).

责任编辑:李珂