



新世纪性别意识下文学的电影化传播^①

魏李梅

(曲阜师范大学 传媒学院, 山东 日照, 276800)

摘要: 21世纪以来,中国的女性电影创作迎来了又一个繁荣期。本文以新世纪电影作品为例,探讨文学的电影化传播实践中存在着的一个鲜明的现象,即男女不同性别的导演对文学母本中体现出的女性意识的处理截然不同,女性导演往往会强化文学母本中的女性意识,而男性导演则会有意遮蔽或置换文本中的女性意识,并分析其原因既为两性导演性别意识使然,同时也是市场化考量的结果。

关键词: 女性视域;男性视域;性别意识;女性意识

中图分类号: I206.7

文献标识码: A

文章编号: 1001-5973(2017)03-00127-09

国际数字对象唯一标识符(DOI): 10.16456/j.cnki.1001-5973.2017.03.012

传统中国社会是个男权社会,女性意识相对处于被压抑状态。新中国成立后,女性在政治意义上获得了与男性平等的地位与权利,这在中国历史上是空前的,但也付出了女性意识丧失的代价。在有关女性的电影中,我们几乎感受不到自觉的女性意识。20世纪80年代,随着社会意识形态领域的变革和调整,女性性别意识逐渐复苏。1987年,黄蜀芹导演创作的《人鬼情》被戴锦华称为中国唯一一部真正意义上的女性电影。经历了20世纪90年代市场冲击的低迷期后,进入21世纪,女性导演在新的政治经济环境中女性意识再次高扬,女性电影(本文指女导演执导的反映女性工作生活的具有女性意识的电影)创作进入了一个新的繁荣期。好的文学作品往往成为电影创作的母本。在新世纪文学的电影化传播实践中,存在着一个鲜明的现象,即男女不同性别的导演对文学母本中体现出的性别意识的处理存在较大差异:女性导演往往会强化文学母本中的女性意识,改写男性意识;而男性导演则会有意遮蔽或置换文本中的女性意识。

一、女性视域下文学的电影化传播

(一)“看”与“被看”关系的颠覆

女性急于传达自己的女性意识,最直接的方式是对传统两性之间“看”与“被看”关系的拒绝。1975年,一篇名为《视觉快感与叙事电影》论文的发表使“劳拉·莫尔维”成为女性主义电影理论发展史上一个人人皆知的名字。这篇论文影响了其后数十年的世界电影理论,而且至今在女性电影理论中仍有重要影响。在《视觉快感与叙事电影》中,劳拉·莫尔维提出了一个核心概念“凝视”,并以此构筑了男性/女性、看/被看的二元结构,它“揭示了经典电影的观影快感是

* 收稿日期:2017-01-10

作者简介:魏李梅,(1971—),女,山东日照人,曲阜师范大学传媒学院副教授,博士。

①**基金项目:**本文为作者参与的国家社科基金项目“威廉·福克纳对中国新时期小说的影响研究”(13BWW007)的阶段性成果。

②秦喜清:《西方女性主义电影:理论、批评、实践》,北京:中国电影出版社,2008年,第5页。





以男性的心理满足为核心,被看的女性只不过是男性欲望的能指,只是男性无意识的表达工具”^②。在当下商品大潮里以票房为旨归的商业电影中,女性往往成为性的符号,成为男性欲望和“看”的对象。女性电影则从题材、精神主旨等各方面努力规避、颠覆着男权中心意识形态下两性之间“看”与“被看”的关系,以此达到解构男权意识形态的目的。

女性电影的女性主人公形象往往悖反于传统的贤妻良母,拒绝传统男性目光的“看”与想象性满足。如宁瀛自编自导的电影《无穷动》中的三个女人啃鸡爪的一场戏,有意突出了女人吃相的丑陋放纵,毫无男性欣赏的优雅节制。在文学的电影化传播实践中,女性导演对文学母本中的女性意识多采取强化的方式,从女性形象到两性关系均拒绝传统的“看”与“被看”的预设。

辛夷坞的网络小说《致我们终将逝去的青春》属于青春暖伤书系。这部小说讲述的是多个年轻男女的青春、爱情、求学与初涉社会的故事。小说主要塑造了一个个性鲜明的女孩形象郑薇,并以她的成长、爱情为主线串联起多个不同的青春爱情故事。小说表现出了一定的女性意识,它的爱情模式设置迥异于男权中心意识形态下的爱情模式,人物形象也不同于传统爱情模式里的乖女孩形象。赵薇执导的电影《致我们终将逝去的青春》,撇开艺术成就高低不论,它的女性意识的表达却颇为有力。这部电影成功地对传统的“看”与“被看”的两性关系进行了颠覆,它以辛夷坞的小说为蓝本,其体现出的女性意识相较于小说而言则更加鲜明。传统男女之间的爱情模式多是男追女,女孩子是含蓄的、羞涩的,而郑薇的爱情则是毫无保留的、主动出击的,充满着征服欲望的。男权中心意识形态下的“看”与“被看”的两性关系在电影中被颠倒了过来,女性成了“看”的施予者,而男性则成了“被看”的对象。在郑薇和陈孝正的爱情故事中,郑薇主动出击,对陈孝正围追堵截,而陈孝正最终缴械投降,成了郑薇爱情的俘虏。小说以郑薇看A片来拒绝男权中心社会对女性的审美预设,而电影对两性“看”与“被看”改写的颠覆更为直接;郑薇闯进林静宿舍的时候,林静的舍友只穿着内裤,他本能地拿过桌上的一本书挡住自己的下身,郑薇毫不留情把他用于遮羞的书抢下来,这一极富喜剧色彩的动作既刻画了郑薇外向率直的性格,同时更喻指了传统电影中男女两性之间“看”与“被看”的倒置。电影开始不久,胖子男生忸怩作态地不停啼哭,其原因竟是他被那个迎新的胖女孩睡了,这一“被”字的使用直接把男性摆到了弱者的地位,体现出电影鲜明的女性主义的色彩。

电影秉承了原作的女性意识的表达,它不仅在男女主角关系设置、故事细节等处张扬女性主义,而且纵观整部电影可以看出,它完全是从女性的角度叙述故事、塑造人物,所有的女性角色相较于男性角色而言都更加真实、更加坚定。她们尽情地绽放生命的能量,或如郑薇为爱痴狂;或如阮莞为爱坚守;或如朱小北不忍人格受辱毅然退学。她们有着坚定的生活信念,并且在认真实践着自己的梦想。而相对来说,电影中的男性角色则显得暗淡、猥琐。他们的爱情或如陈孝正、林静般掺入了较多的杂质,或如张开般连表白的勇气都没有。相对于女性爱情能量的饱满释放,电影中男性形象无一不干瘪暗淡许多。

电影《致我们终将逝去的青春》首先是一部校园青春片,这限制了它作为女性电影的表达深度。即便如此,弥漫其中的女性性别意识也是不容否定的。电影女性视角的安置,女性性别意识恰逢青春的张扬、任性,男性弱势地位造成的诙谐效果,所有这些结合在一起,使电影《致我们终将逝去的青春》的女性主义特色分外鲜明。

(二) 女性话语空间的建构

女性意识的表达不仅在于对传统的“看”与“被看”关系的颠覆,更在于对女性自身话语空间建构的努力。传统社会文化是由男性话语建构的。在男权话语中,女性处于“他者”和失语的状态。





态,男性处于权力和话语的中心地位。女性要想从男权文化中解放出来就必须拥有自己的话语权,以女性的视角反映女性自身的人生经历、思维方式,反映女性的生命状态、被遮蔽的生存体验。而要想解构男权中心话语,就要从男性主宰的公共话语空间中抽身而出,去建构女性自己的话语空间。哈斯克曾言:“在女性电影中,女人是宇宙的中心。”^①马俪文、李红等女性导演正是通过营造女性自足的世界来传达出自己鲜明的女性意识。

在新世纪女性导演中,作为“70”后的马俪文是一个具有高度自觉的女性意识的导演。她既拥有密切关注现实的情怀,又有拍摄商业电影的自信。两者的结合,使她成功执导了有着记录片风格的反映社会底层生活的影片《我叫刘跃进》。而马俪文更出色的贡献则表现在她的新世纪女性电影创作方面。她导演的《世界上最疼我的那个人去了》和自编自导的《我们俩》是新世纪以来女性电影中不可多得的两部代表性作品。母亲是人类个体生命的源头,中国现当代文学史和电影史中母亲的形象自然并不缺乏。然而,在男性话语和女性话语两种不同的话语世界中,母亲形象却有着截然不同的面目。表现母亲、探讨母女关系成为文学和电影领域一个共同的兴趣所在。男性话语一般在慈爱、奉献、宽容、勤劳等层面上肯定和塑造母亲形象,而女性话语中的母亲角色有着更为深刻、更为复杂的意义。她们或者揭露了母亲身上被遮蔽的真实的人性的一面,或者在女性的成长过程中父亲的角色是缺席的,以此来回避父权制下母亲(自身)的“第二性”的弱势地位。马俪文导演的《世界上最疼我的那个人去了》和《我们俩》则呈现了由女性构成的全然自足的女性话语空间。在这个话语空间中,女性是话语的中心,是唯一的主角。男性在这样的空间中是被驱逐的,是缺席的,或者是类缺席的。他们是可有可无的,连配角都称不上。这是一个由母女关系(在《我们俩》中则变形为房东老太太和租户女大学生之间的关系)构成的“母系”家族空间。在这个女性话语空间中,男性处于被遮蔽的状态,女性成为唯一的被关注性别。

马俪文导演的《世界上最疼我的那个人去了》,其文学母本是张洁的同名长篇散文。张洁在这部散文中以追悔的心态忆叙了母亲生病以后的衰老、病症及治疗,记叙了母女间的分离与相守。在她无数的假设背后,字里行间弥漫的都是对母亲的一片深爱,母女之间深厚的爱深深地打动着读者的心。电影《世界上最疼我的那个人去了》在故事情节、精神内质等方面基本上与原作一致。原作是抒情散文,是深刻的灵魂内省之作,其内省情感的传达在电影中主要通过第一人称的画外音旁白来实现。第一人称旁白与电影的故事情节相得益彰,很好地传达出散文原作的女性意识的精神内核。

拉康的镜像理论认为,婴儿在最初通过镜中之自己的影像(他者)作为参照物,从而形成自我的概念。在母与女的关系中,母亲正如镜中之像,是女儿自我的映照和参照物,母与女之间形成了一种镜像关系。张洁的长篇散文《世界上最疼我的那个人去了》创建了相对独立的女性话语空间,通过母女之间的对抗、互爱以及灵魂的内审探讨女性的命运,从中发现了女性的生命本质,完成了对“人”生存意义的思考。

马俪文的同名电影延续了张洁作品建构女性独立话语空间的特色,但放大了情节和细节的表意功能。其中有两处细节的改动极富典型性和表现力。原作中的母亲自律甚严,是极讲究衣着整洁、外表美观的,在为手术剃光头后她就再也没照过镜子,在电影中被加上了母亲强烈要求剃发前拍张照片留作纪念这一情节,然而这一小小的愿望却因故没有实现,张洁临时被丈夫要求去车站接公婆的到来,而摄影师不知出了何种故障交给母亲的相片却是显不出影来。这一情

①秦喜清:《西方女性主义电影:理论、批评、实践》,北京:中国电影出版社,2008年,第76页。



节的改动既表现出母亲爱整洁、爱美的天性,同时又传达出因女儿的忙碌而带来的无言的悲哀。在张洁和马翎文创作的女性话语空间中,男性都是边缘化的人物。电影中作家诃的丈夫出现的次数极少,而且基本上是以负面形象出现的。母亲没能照成剃头前的照片是因为诃被他要求去接他的父母,而他安排接他父母的日期恰是诃的母亲手术前的一天。这里,男性声音传达的是男性由于忙于他的社会角色而把家庭的责任转嫁给妻子。另一处细节是电影开始不久,诃在忙碌地擦地板,这时又有两个电话进来,她刚挂上电话,刚回家的丈夫手拿报纸推门进来礼貌地说:“对不起,餐厅的灯泡坏了。”而诃则连声应着:“好好,我就来。”接下去,诃踩到椅子上换好了灯泡,诃的丈夫则很自然地坐下看他的报纸。在马翎文的女性话语中,这一细节传达出男性即使在家庭生活中也是低能和依赖妻子的形象。这两个对比性细节足以说明,在这个由“母”与“女”组成的纯粹的“母系结构”中男性几乎是多余的,男性在女性的生活和情感层面都处于缺席的状态。

电影结构上首尾互映的重复的故事情节极富深意。电影开始,母亲老了,在昏聩的状态中整个歪斜地坐在圈椅里昏睡,小保姆大喊一声:“姥姥,快,诃阿姨来了!”母亲在惊醒后的习惯反应是赶紧伸手去取电话听筒。在诃推开门之后,母亲开口问道:“你找谁?”而这一动作和语言反应在电影的结尾,同样出现在诃和从海外回来的诃的女儿“书包”之间。这一重复情节的设置是对生命的本质所进行的直观的解读。在“母”与“女”生命状态的不断承续轮回中,女性的生命获得了形式和精神上的延续和永生。电影以“母系”家族彼此相互依偎、相互取暖的生活、女性的思想和感悟完成了女性话语空间的建构。在这个女性话语空间中,女人成为不二的“第一性”。

女性自足世界的营造,除了母女之间构成的亲密无间的那种心灵空间形式之外,还有另一种更为极致的形式:徐静蕾的电影《一个陌生女人的来信》中女主人公完成了一个人的独角戏,一个人构成了一个富有、自足的精神世界。这部电影讲述了“我”一生对小说家R先生所怀有的隐秘的爱情。电影的母本是斯蒂芬·茨威格的同名小说,小说中“我”对作家的爱是狂热的,更是卑微的。它以第一人称的角度叙述了“我”一个人持续一生的对作家的激情,那是难以用理性去解释的人类爱情,同时又是男性目光下男性对女性情感世界的惊奇窥视,是男性作家对女性痴狂爱恋男性的全然想象和满足。

徐静蕾的电影依然采取第一人称画外音的方式进行叙事,但却具有了鲜明的女性意识。她对原小说的解读是:“我爱你,但与你无关。”她导演的电影也的确践行了她的解读,强化了故事的女性视角和女性意识的表达。电影中的“我”一生深爱作家徐先生,但并非像小说中那样卑微到不敢有丁点怨尤,演员徐静蕾那冷艳倔强高傲的表情不仅表现出了“我”对不被作家认出来的痛苦,更刻满了因之而充盈于内心的不满。电影中“我”对于男性之爱不再是感恩的、卑微的态度,而是高傲的、自我的,女性的主体意识得到强调。电影中“我”的爱情自始至终都是一个人的爱情,它是独立于男性的,也是“我”享受的。这样的爱情有理性不可抑制的因素,但相较于小说中“我”无可选择的非理性的激情,电影更突出了“我”对于享受爱情方式上的自我选择性。那是看似被动实则主动的选择,与其说作家(男性)是“我”之所爱,不如说“我”爱的是“我”在爱的感觉,换句话说表达即是:“我”爱的是怀有激情的“我”本身,“我”爱的是“我”爱着的感觉。电影中,“我”的故事、我的内心独白构成了一个纯粹、自足的女性话语空间。在这个女性话语空间中,“我”是这个空间的唯一主角,“我”和作家之间亦构成一种镜像关系,“我”痴恋的作家是理想中的“我”,是我所渴望成为的另一个“我”,是严谨和洒脱兼具的无拘无束于人世间的自由之体。

马翎文和徐静蕾讲述的故事虽然不同,但都旨在建构一个女性话语空间。女性话语空间的



建立,是女性传达自己的女性意识、对抗男权话语中心地位的有效途径。在女性话语空间里,女性是唯一的主角,是第一性的。女性话语空间的建立对女性意识的表达有着重要的意义。马俪文和徐静蕾以她们自己的作品来进行女性电影的实践,丰富了新世纪女性电影的创作。

二、男性视域下文学的电影化传播

(一) 女性意识电影化的男性过滤

作为西方现代性的核心概念,主体性有着极深的思想溯源,主体(subject)即主动的、思考的自我,行动的发起者及经验的组织者。^① 女性主体意识则是从女性性别角度对主体性的自觉意识。北京大学的祖嘉合对女性主体性作了如下解释:“女性主体意识是女性作为主体对自己在客观世界中的地位、作用 and 价值的自觉意识。具体地说,就是女性能够自觉地意识并履行自己的历史使命、社会责任、人生义务,又清醒地知道自身的特点,并以独特的方式参与社会生活的改造,肯定和实现自己的需要和价值。”^② 女性主体意识与女性在社会中的自我价值实现意识直接相关。在传统的男权中心意识形态中,“男人是主体,是绝对,女人是他者”^③。而女性主体意识就是要颠覆女性这种“他者”的地位和命运,女性是与男性生理、社会地位、人格等各方面都平等的个体。女性主体意识首先表现为男女的平权意识。在男权中心意识形态的社会现状下,女性主体意识具有以下特点:其一,女性处在主体和看的位置上,她是选择自己生活道路的主动者。其二,肯定女性主体意识和欲望的存在。^④ 女性不再关注其是否是男性理想的被动观赏对象,而是关注其自我命运和情感以及其生存的环境和状态。徐静蕾导演的《杜拉拉升职记》在女性职场领域表现出女性自主、上进、自信、努力把握自己命运的主体意识,而池莉的《生活秀》和方方的《万箭穿心》在关注底层女性生活状态的同时也都表现出鲜明的女性主体意识,但经过男导演改编之后,其中的女性主体意识都遭到了不同程度的遮蔽与去除,这是男权中心意识作用的结果。

池莉的《生活秀》塑造了一个精明能干、说话讲究技巧、女人韵味十足的来双扬这一女性形象。来双扬的女性主体意识首先体现在她对自己家庭地位、责任以及经济利益的把控和追逐。从16岁起,在母亲去世、父亲再婚住到别人家的情况下,来双扬靠在吉庆街卖鸭脖独自承担起了照顾弟弟妹妹的重担。对于年幼的弟弟妹妹而言,她自觉担负着母亲的角色,是来家兄弟姐妹的靠山和主心骨。在房产面前,她争取起来也毫不手软。她不顾房子该给长子的习俗,精明地步步为营地把房子划到了自己名下。

在《生活秀》中,来双扬的女性主体意识在男女两性关系的取舍上更见明确。年赚千万的大老板卓雄州以每日来买鸭脖表达其对来双扬的爱慕之情,但宾馆一会却使来双扬果断割舍了卓雄州的追求。因为她知道卓雄州醉心描述的来双扬并不是真实的自己,那只是卓雄州自己的理想情人而已,事业上叱咤风云的卓雄州在床上却是一个低能者,而这是来双扬绝对不会接受的。小说中的来双扬在大老板面前有着清晰的诉求,她要求对方爱的是一个真实的她,是能满足自己身体欲望的男人,而不会因为对方的金钱地位而去做他心中的理想的影子。来双扬是一个有着独立人格的女性主体意识强烈的女人。

①陈李萍:《波伏娃之后——当代女性批评理论中的女性主体性批判》,《宁夏社会科学》2011年第1期。

②祖嘉合:《女性主体意识及其发展中的矛盾》,《社会科学论坛》1999年第5-6期。

③[法]西蒙娜·德·波伏娃:《第二性I》,郑克鲁译,上海:上海译文出版社,2011年,第9页。

④杨莉馨:《异域性与本土化女性主义诗学在中国的流变与影响》,北京:北京大学出版社,2005年,第100页。





霍建起导演的《生活秀》借用了原作的主要情节,在世俗生活写实层面强化了原作,但对人物的精神层面,尤其是在来双扬女性主体意识的传达层面则相对弱化。相较小说中对来双扬女性韵味、蓬勃生命力的强调,电影中的女主角更多了些生活磨练形成的泼辣和彪悍,卓雄州的性无能情节被直接舍弃,取而代之的是来双扬渴望世俗的婚姻,而卓雄州想要的却是情人的关系。电影中屏蔽了来双扬作为女人对婚姻必须是精神上真实的对等的爱的需求,更屏蔽了她作为女人对男性正常性能力的情欲要求,而把她的放弃纳入了世俗的婚姻还是情人的简单选择,女性的主体意识在对情节的改动中悄然淡化。

男性导演对女性作家创作的作品进行二次创作传播时,女作家作品中的女性意识往往会被有意淡化。张艺谋对《金陵十三钗》的再创作也是如此。

严歌苓创作的小说《金陵十三钗》以女性为表现对象,写出了身为妓女的一群女性在面对即将到来的日军凌辱面前所表现出来的大情和大义。她们作为秦淮河上的妓女,语言粗鄙,行为放浪,但在面对生死抉择的时候,却表现出了过人的勇气和侠肝义胆,自愿代替不经世事的女学生慷慨赴死。小说以妓女为主角,写出了她们生活的不易和内心的美好,这本身就与传统男性中心意识下对妓女的轻慢、玩弄的态度截然不同。更可贵的是,作者的女性平权意识使她不仅有对妓女苦难遭遇的理解、同情,还有对妓女在特殊背景下人性的闪光的礼赞。小说中的书娟和玉墨不仅有着学生和妓女之间天然的观念上的对立,而且玉墨还是曾经造成书娟父母感情不和的因素,书娟对玉墨的憎恶又加重了一层,但在面对单纯无助的学生被日本兵要去“唱歌”时,玉墨率先号召妓女做一次她们能够主宰的事情——她们穿上了女学生的校服代替学生去赴一场必死的唱局。经历过极大恐惧的书娟在以后的岁月里渐渐地理解了玉墨,她不再以妓女的粗俗言语为耻,反而自己口中会时时爆出她曾经厌恶的妓女们粗鄙的用语。同性之间的和解和尊重使小说流露出鲜明的女性意识,也使小说的思想立意得以升华。

2011年张艺谋对《金陵十三钗》的再创作,则从男性意识出发,对文学母本中的女性意识进行了淡化和置换。他把小说中书娟对代替她们被日本兵押走的妓女命运的关注和调查的情节直接删除。书娟的行为和内心转变是最体现小说女性意识的部分,它们的被删意味着电影对女性意识表达的屏蔽。导演以男性中心意识为主导,去除了小说中“我姨妈”的叙述人,更换了英格曼神父的身份,增加了男性角色的戏份和他们在营救女学生过程中发挥的作用,更以商业化诉求和男性“看”的需求出发强化了妓女群体的妖娆之媚。电影虽主要故事情节借用于小说,但表达的思想立意则与小说大异其趣。

(二) 女性形象改写中的男性目光

男性导演对于女作家创作的文学作品中女性意识的处理,除了淡化、遮蔽之外,通常还会对女性形象进行有意的改写和置换。相对于《生活秀》中的拥有自觉的女性主体意识的来双扬,方方的《万箭穿心》中的李宝莉则是深受男权中心意识形态影响的女性形象。她的女性主体意识的获得极其艰难,但最终还是破茧成蝶,获得了精神上的新生。

男权社会以男性的目光为标准,界定了女人应该具有的性别特征。关于女人,波伏娃有一句著名的论断,即“女人不是天生的,而是后天形成的”。她接着解释道:“任何生理的、心理的、经济的命运都界定不了女人在社会内部具有的形象,是整个文明设计出这种介于男性和被去势者之间的、被称为女性的中介产物。”^①波伏娃的表达,清楚地说明了女性特征的社会性、文化性特

①[法]西蒙娜·德·波伏娃:《第二性Ⅱ》,郑克鲁译,上海:上海译文出版社,2011年,第9页。





征。女人的一些被赞颂的、被提倡的美德并非是女性的本性,而是社会文化规定倡导的产物。男权社会给女性规约了许多美德,诸如贤惠、温柔、奉献等等,在男权文化的倡导和强化下,女性对自己的性别角色特征由被动接受到自觉内化,进而施加于她们的女儿身上,一代一代,进而形成了女性的群体悲剧。由此,男权社会中女性的悲剧变得更为复杂,根在男权文化,但却往往表现为一出女性的群体悲剧:“社会、文化、制度体系好像并没有直接迫害她们,她们却又常常被自己设的圈套所累。”^①文化对性别特征的强大塑造力可见一斑。方方的《万箭穿心》正是表现了男性中心意识形态对女性的巨大约束力以及女性主体意识的艰难觉醒与获得。

“用不着武器,用不着肉体的暴力和物质上的禁制,只需要一个凝视,一个监督的凝视,每个人就会在这一凝视的重压之下变得卑微,就会使他成为自身的监视者,于是看似自上而下的针对每个人的监视,其实是由每个人自己加以实施的。”^②方方的《万箭穿心》中的李宝莉正是在这种男权中心意识目光的凝视下卑微又坚韧地生存着。李宝莉是个性格泼辣、能干但却说话强势的女人,她对于丈夫的情感外遇采取了错误的解决方式,导致丈夫的职务受到影响。丈夫接受不了现实自杀。从此,李宝莉扛上了沉重的精神枷锁。父权中心意识下,理想的女性必然是温柔、顺从、以丈夫为天、对丈夫无条件服从的。显然,这两性是不同权的,然而李宝莉本人在父权中心意识形态长期的熏染下,在自己的内疚下完全认同了自己罪人的身份和待遇。父权制下一个母亲该有的“奉献”美德成了她一生的教条,她成了他们家的挣钱机器。她对公婆、对孩子付出了全部的爱,然而却没有换来公婆、孩子对她的一点感动和爱的回应。儿子规划的幸福人生里没有她的位置,她被赶出了家门。小说最后,李宝莉终于想通了:“人生是自己的,不管是儿孙满堂还是孤寡老人,我总得要走完它。”^③汉正街上每天依然响起李宝莉爽朗的笑声。至此,李宝莉的人生由赎罪、为儿子活开始转变为为自己活,她的女性主体意识开始苏醒,她由此获得了新生。

王竞导演的同名电影《万箭穿心》对汉正街底层市民辛苦求生的写实层面给予了丰满的呈现,对建建和马学武老娘这两个人物的改动使他们更加符合现实生活的逻辑,然而电影结局的改动却无意中透露出了导演的男性中心意识。李宝莉想通了,她想儿子将来再大些一定会认她这个母亲的。她的这种想通还是基于对儿子的愧疚之心,她还是陷在男权中心意识认同的伟大母性的奉献中,而并没有像小说结局那样有着明显的主体意识的自觉。电影在母性的层面塑造了李宝莉这一形象,而回避了她女性主体意识的觉醒。

男性导演对女作家创作的作品进行电影化传播时往往会从男性意识出发对文学母本中的女性形象进行改写,这在关锦鹏对王安忆的小说《长恨歌》的再创作中表现也极为突出。

王安忆 20 世纪 90 年代创作的长篇小说《长恨歌》写出了一座城和一个女人相互缠绕、相互映射的故事。王琦瑶是 20 世纪 40 年代大上海繁华旧梦的一个符号般存在的女性形象,集美貌与风情于一身,头顶“上海三小姐”的桂冠。在两性的交往中,表面上她是传统的男权中心意识下的受害者,是男性“看”和抛弃的对象,然而实际上纵观王琦瑶一生与男性的交往,我们可以看出,无论是程先生、李主任,还是康明逊、萨沙、老克腊,男人都只是王琦瑶生命中的过客,是她生活中的点缀,也是她“目光”中的风景。王琦瑶心中的“底儿”从来就不是哪个男人,而是她珍藏的一盒金条,唯有它才是她心中最可宝贵的东西,也只有为了保卫它,她才不惜以命相搏终至于

①林勇:《文革后时代中国电影与全球文化》,北京:文化艺术出版社,2005年,第126页。

②李银河:《女性权力的崛起》,北京:中国社会科学出版社,1997年,第127页。

③方方:《万箭穿心》,重庆:重庆出版社,2013年,第191页。





失去生命。王琦瑶人生的轨道是她自己设定的。她的一生飘零看似被动,实则每一次人生选择,她都是掌握主动权的。在她心里,男人、孩子从来都不是她一生的依靠,所以让她在岁月中安心的那盒金条她才会连女儿都不舍得给。这与男性中心主义对女性形象及“被看”角色的预设是相背离的。男人的离开不会给王琦瑶造成太大的打击,她外表是柔弱的,但内心却是坚韧的。她的自我意识使她的生命力坚韧而顽强。

2005年关锦鹏导演的同名电影《长恨歌》借用了王安忆的小说《长恨歌》的故事框架和人物关系,但小说中对女性生活情调及内心情感细致入微的体察和关怀却大大减弱,女性的自我意识也相应地被淡化。小说行文的角度是第三人称的全知叙事视角,作者带领读者自由地进出王琦瑶的内心深处,不仅观其行,更观其何以行。如此,读者便很容易走近王琦瑶,进而同情、理解、甚而在某种程度上欣赏她。而电影则以程先生为叙事人,受众更多地以程先生的角度去观察她。对男性“看”的目光的借用使受众与王琦瑶之间始终保持了较远的距离。小说中以表现女性生活为写作重心,而电影中男性的分量却自然地加重。相较其他男人,小说中程先生与王琦瑶生命交集的时间较长但对王琦瑶的一生而言仍然只是王琦瑶心里无足轻重的过客;而电影中程先生的地位却上升到叙述人和见证者的高度,程先生不仅见证了王琦瑶的生的灿烂,同时见证了王琦瑶的死的凄苦。电影以男性程先生为叙述人,无形中使小说的表现重心发生了偏移。小说以绵密的语言对大上海弄堂里的日常生活进行叙述,对王琦瑶自我、讲究的生活态度和生活情调是持一定程度的欣赏态度的,而电影中王琦瑶的一生则完全被笼罩在了男性“看”的目光之中。

小说中男性是王琦瑶目光中淡淡的风景,而电影则以男性中心意识为出发点,把王琦瑶变成了男性目光中可悲的风景。王琦瑶对李主任的选择不再是自主的、理智的对物质的认同,而成了男性所希望的爱情的结果;李主任的死亡也不再是她的平静的物质生活的断裂,而是让她悲痛欲绝的事件,以至于直接导致了她在痛苦中无心他顾从而被杀。电影中爱情成分的加入和伪饰是男性中心意识的产物。在男性意识的观照下,叙事文本中的女性形象从主动到被动,女性意识被悄然淡化和置换。

《生活秀》《万箭穿心》《长恨歌》《金陵十三钗》均是由女性作家写成的不同程度地反映了女性主体意识的作品,但是经过男性导演的再创作之后,其中的女性主体意识都受到了某种程度的遮蔽和淡化。在这种遮蔽和淡化中,文学的电影化传播因需要面对市场而生出的种种局限性也显得十分清晰。

男性导演这种对文学母本中存在的女性意识的有意淡化,其原因除了男权中心意识熏陶下导演的男性中心意识在发生作用之外,市场的考虑也是一个不可忽视的因素。因为中国大陆是一个男权中心的社会,受众的接受基础还是普遍以男权为中心的,因此为了争取更广的受众,男性导演则会有意淡化或遮蔽小说母本中的女性意识。

不同性别的导演对文学母本中呈现出的女性意识往往采取不同的处理方式。有着女性主义倾向的女性导演往往会自觉地对文学母本中的女性意识给予强化,而男性导演对文学母本中女性意识的淡化或遮蔽则或出于有意,或是潜意识中的男性中心主义作怪,或是市场因素在起作用的结果。





On the Gender Consciousness of the Dissemination of Movies from Literary Works in the New Century

Wei Limei

(College of Communication, Qufu Normal University, Rizhao Shandong, 276826)

Abstract: There has been a flourishing period of female movie creation since the new century. This paper examines a striking phenomenon in the dissemination of movies from literary works in the new century and finds that there are distinct differences between male and female directors in their interpretations of female consciousness in literary works. The female directors tend to strengthen the female consciousness in literary works, while the male directors pay less or no attention to the female consciousness. The main reasons for the differences lie in the male consciousness in both the minds of the male directors and that of the audiences as well as in the consideration of the market.

Key words: female view; male view; gender consciousness; female consciousness

责任编辑:李宗刚

