

三个女性形象与当代中国社会性别制度的变迁

贺桂梅

内容提要：本文借鉴并重构“形象”和“社会性别制度”这两个理论范畴，尝试在一种跨媒介、跨学科的综合视野中探讨当代中国女性主体的塑造问题。全文立足三个女性形象（李双双、陆文婷、杜拉拉）的详解解读，在近60年的历史视野中，勾勒三个历史时期社会性别制度的变迁脉络及其内在结构。论文四个部分分别探讨三个女性形象的表意要素及其文本演绎、女性形象置身的社会制度场域、性别作为阶级的能指、权力结构的性别化再现形态，一方面深入挖掘三个形象的丰富历史内涵，另一方面也力图为整体性地探讨当代中国女性问题提供一种富于新意的分析框架。尤其注重结合具体历史语境和当代女性运动实践经验，深化有关女性主体的文化建构、女性社会化与婚姻家庭制度、女性主体性实践的场域、性别政治与阶级政治的关系等重要理论问题的讨论。

关键词：形象 社会性别制度 性别政治 李双双 陆文婷 杜拉拉

DOI:10.16287/j.cnki.cn11-2589/i.2017.05.006

关于女性^①问题的探讨一般以女性为中心，并强调要有女性的立场。但“女性的立场”应怎样理解？有女性立场并不意味着只谈“女性”，或始终站在女性的位置和角度上来看问题，而需要意识到更广阔的规约并塑造着女性存在方式的社会制度和权力结构。关于这种社会制度，理论界已经提出了一个概念“社会性别制度”（gender system）^②，用以指称一整套关于社会如何安排一个人成为“男人”或“女人”，怎样理解自己的性别身份，以及如何从中获得性别身份的满足等层面的制度形态。这一理论范畴突出了女性自我意识、社会身份、组织方式等的“社会建构性”，很大程度上开启了文学、美学或文化研究之外的政治经济学讨论面向。

当代中国女性一个非常重要的特征，是她们主要在社会场域中活动。“社会”一词和“家庭”相对，指女性不是在私人空间、而主要在公共场域里活动。

本文为国家社科基金项目“女性镜像与当代中国的主体认同（1940—2010）”（13BZW129）的阶段性成果。

自新中国成立以来60多年时间里，当代女性的处境与活动方式与现代时期有很大不同。谈及现代中国女性，研究界经常提及戴锦华与孟悦的论著《浮出历史地表》^③，用以比喻女性进入现代社会领域、从“不见”到被“看见”的变化过程。现代时期的女性常常出现在私人场域——比如家庭内部，最多是婚姻或情爱关系中。当代女性由于经历了毛泽东时代的妇女解放运动，不能仅仅用“内”和“外”、“私”和“公”这样的范畴来讨论男女差别，因为女性同样在公共场合活动。当然，她们同时也在家庭内部活动，这种双重角色也是造就当代女性许多问题的关键所在。如何呈现当代女性社会化的复杂遭际，需要更多地借重社会性别制度的考察。这里对“社会性别制度”的理解并不亦步亦趋地遵循盖尔·卢宾等美国学者的理论，而更强调对女性社会化的诸种组织形态的具体分析。

本文拟从三个女性形象的分析出发，结合社会性别制度与形象/表演理论范畴，探讨女性主体塑造在不同时期的表意实践，由此呈现当代中国社会性别制度的历史性变迁与共时性结构。这三个形象分别是1950年代末到1960年代初期的李双双、1980年代的陆文婷和21世纪的杜拉拉。她们是三个历史时期的经典女性形象，也是当代女性主体叙事的主要表征。就“历史性”而言，分析这三个形象的文化内涵及其与不同历史语境的关系，特别是在社会文化的公共场域里，性别与阶级如何互相构建，人们在讲述女性故事的同时怎样也在讲述阶级的故事；就“共时性”而言，这三个不同时期的女性形象有一个共同的、内在的意义结构，涉及父权、男权和女权的三元关系。可以说，权力总是以一种性别化的面孔呈现的，只不过当人们谈“男女关系”时，看不到这样一种权力结构的存在。这也是需要从社会性别制度角度展开相关分析的原因。

一 三个女性形象及其文本演绎

李双双、陆文婷、杜拉拉是三个由文艺作品虚构的人物形象。以往相关文学研究称其为“人物形象”时，关注的是作为叙事文本的特性，而本文强调其“形象”特性，采取的分析方法与此有所不同。这里不在乎它是小说还是电影，关注的是这些小说、电影共同演绎的“image”。与汉语“形象”一词的含义有所不同，英文中的“image”同时还包含了“扮相”、“影像”等视觉层面的表意，并强调其内涵并非本质性的，而是表演性和展示性的。这三个女性形象都被不同的叙事媒介——小说、电影、连环画、话剧、电视剧等——所演绎。李双双这一形象首先出现于小说，继而拍成电影，同时有连环画、地方戏等形态。陆文婷既是小说也是电影，在80年代影响较大的还有连环画。杜拉拉是最典型的一个，她首先出现于网络小说，继而印成纸本出版，接着在2009年变成了话剧，2010年改

编成电影和电视剧。同一个女性形象为什么被人们这么热衷地用不同媒介来演绎？如要把握这样的问题，就不能单纯地从文本或媒介的叙事形态进入，而需把握在这些媒介表述中的共同东西，这就是“image”。为了表述上的方便，本文仍旧采用“形象”这一说法，只是其含义与一般的“人物形象”有所不同。

这三个形象被不同文本和媒介演绎时，文本的具体阐释是有差异的，但作为同一个“形象”又具有一些共同要素，这些要素也决定了人们赋予“女性”这个能指以时代性内涵的理解方式。

1. 李双双

李双双形象最早出现在李准的小说《李双双小传》里。小说题目本身很有意思。李双双是一个普通农村女性，给她列传，就如同鲁迅当年写《阿Q正传》。在本名出现之前，李双双一直被丈夫孙喜旺说成“孩子他妈”、“我家里做饭的”、“我屋里的”等等，总之她不是一个独立的人，而是丈夫的附属品，其身份由丈夫或孩子决定。这部小说试图强调的是女性如何获得她的主体性，所以叫“小传”。小说最早在《人民文学》1960年第3期发表，写作时间是1959年，也就是当代中国的“大跃进”时期。改编成电影（导演鲁韧）之后，去掉了“小传”二字，一定意义上变成了“正传”。电影公映是1962年，比小说晚了两年。这晚了的两年也很值得重视，因为60年代初是中国政治变化特别快的时期。

李双双最经典的形象是电影海报上的，一个健壮、爽利而张扬的女性形象。她特别有主体性。怎么理解这个主体性呢？女性的身体语言会传递某些有关自我感知方式的信息。比如一些女性会很在意身体的表达，她们把这个叫“教养”。“教养”就是说女性不能张扬、不能无礼、不能“随便”，你必须很拘谨地按照某种优雅、文静等形象来规约你的身体。但是这种自我规约的身体语言，在毛泽东时代的中国女性身上不大容易看得到，特别是我们再看李双双时，觉得她是有充分的主体性的，因为她的身体是完全放松和自然甚至张扬的。这样的形象后来演变到了样板戏舞台上的女性，她们的身体都像钢铁一样的“刚直”和强悍。这种身体语言也可以成为解读的对象，是“形象”叙事的一部分。

另一种电影海报强调了李双双的故事是一个夫妻之间的喜剧性冲突故事。扮演孙喜旺的演员仲星火有一张特别喜剧性的脸，选他很符合故事本身的喜剧性，他也因此获得最佳男配角奖。电影导演鲁韧比较愿意合作的男演员可能是仲星火这类演员，扮演李双双的演员张瑞芳曾提及更愿意合作的演员是赵丹^④——如果由赵丹来饰演孙喜旺的话，“味道”会发生变化。当然最成功的是张瑞芳的表演，她因此获得当时刚设立的百花电影奖最佳女演员奖。人们称她演“活”了李双双，因此在那个年代，许多人心目中的李双双就是张瑞芳所塑造的这种形象。

李双双的形象在小说和电影文本再现中有较大差别，这种差异对这个形象的表意来说很重要。

小说的背景是“大跃进”时期，“人民公社”这种新的社会制度形态已经出现，但更多的地方还是“高级社”。电影的时间往后延了两年，“人民公社”已经作为稳定的制度形态固定下来。因此，小说主要讲李双双怎样办食堂——这是“大跃进”的标志，而办食堂的意义是要让女性从家务劳动中解放出来；电影叙事的重心则是“工分制”，每个人劳动了多少就得给他/她多少报酬，即“按劳分配”。毛泽东当时提出了一个词，叫“资产阶级法权”，“文革”期间张春桥详尽地阐释了这个概念。相对而言，小说是否定“法权”的，而电影则站在“法权”一边。电影里有一个小细节：孙喜旺当了记工员，李双双和他讨论时，孙喜旺说他看过一本书，好像是马克思说的“要‘按劳分配’”，李双双反驳说是列宁说的，孙喜旺则肯定地说：就是“姓马的”说的。

另一个差别是，小说特别侧重女性的问题——女性怎么走出家庭，成为像男性一样的劳动力。当然要求女性走出家庭的原因是很现实的，因为生产队缺少劳动力，所以需要把女性从闲置在家的劳动力转变为能够生产的劳动力。因此小说的重心是女性如何走出家庭，成为一个社会化的主体。但在电影中，这个问题似乎已经解决了，重要的是劳动者怎么可以变成一个“无私”的人，而“无私”的目标是“公”。关于“公”的理解可以有很多讨论。孙中山最著名的说法是“大道之行，天下为公”，这个“公”的含义是很大的。但人们对“大跃进”形成了一种漫画式的理解，在谈论“公”时，总是把它理解为“国家”或“集体”，并将其视为“个人”的对立面，也即总是在“个人”与“国家”的二元对立关系中理解“公”。但是，在中国的思想传统中，“公”的内涵是非常丰富的。^⑤某种程度上，小说所表现的李双双作为“新人”的“公”的品质也有超出国家（集体）主义含义的地方。

因为有这些差别，李双双的“身份”在小说与电影中也有所变化：在小说中，她是炊事组的组长，其活动的场域仍是半私人性的，因为做饭经常会被认为是属于女性的家务活；而在电影中，她的身份更加社会化了，她是妇女队长，顶替男人劳动并获得了粮食大丰收。

可以说李双双代表的是毛泽东时代的经典女性形象。其特点可以概括如下：

首先，她是农村女性——不是知识分子、资产阶级或工人。她的时代性在于她被视为社会主义新人。“新人”是60年代提出的重要问题。在这之前，从《讲话》到60年代前期，理论界一直在讨论“英雄人物”、“中心人物”等等，但在这个时期，伴随着社会主义再教育运动，开始提出“新人”这一说法，其最重要的形象是雷锋。李双双也被视为是一个“社会主义新人”，在阐释其“新人”之

“新”时，特别要强调她心底无私，是一个没有任何阴暗、肮脏私欲的人。

其次，李双双经常被注意到的是一些性格化的要素，有时我们用“生活气息”这类词来说明它。60年代初，很多作家——比如说浩然等——都在写“社会主义新人”，但相对来说，李双双被认为是最性格化的，而这些性格化因素可以和人们的生活经验和文化传统关联起来。李双双的特点是快人快语。中国文化传统里也有这样的快嘴女人形象，比如话本小说《快嘴李翠莲》，但那个形象快嘴到了饶舌的地步。而李双双的情况是，有些话别人出于世故的考量而不说时，她会说出来。因此，她的快嘴和她有些虚荣的丈夫之间形成了喜剧性的对比关系。她是个“热心人”，和她无关的事也会去管，比如孙桂英的婚姻。本来孙桂英和二春相好，可是她爹妈想给女儿找个城里人，李双双就堵在半路上把城里人小王给劝退了。按照中国民间传统伦理，这样的事情是不能做的，可是她也做了。她是个“直性子”，有什么说什么，她的“里面”和“外面”是一样的，是一个非常干净的人，不因自己私利的考量才说，而是心里就是这么想的。同时她很泼辣，这种泼辣如果用一个很感性的词来形容就是“疯”。人们会说小孩“人来疯”，即表现出了一种超乎常情的快乐。对李双双来说，情形也有点相似：在这之前她只是丈夫的附属品，活动空间只是在家里，可人民公社和社会主义的到来，使她拥有了无比广阔的空间，而她本来就是一个能力很强的人，所以她觉得很舒心。这种“舒心”使她的举止有时候不太得体，有点“疯”。这是这个形象最明确和最引人讨论的地方。

其他一些特点还包括：李双双的主体性强，她张扬的身体语言是别的时期与国度的女性所没有的。关于“主体性”是一个很有意思的话题，社会性别制度的存在并不只是观念，而是在所有的生活细节层面都会有所表现；她是一个“已婚”的女性，关于这个形象的呈现直接和毛时代的家庭婚姻制度联系在一起；另外，这个形象同时具有乡土气息和“民族特色”。这一点在电影中表现得很明显，比如说片头字幕的水墨画效果、片中的地方戏等，这也使这个人物形象与民族传统关联在一起。但是，这个“传统”不是封建传统，不是“三从四德”，而是毛泽东时代建构出来的民族特色或民族形式。

2. 陆文婷

如果把《人到中年》中的陆文婷与李双双放在一起，就会意识到李双双是一个多么张扬的形象了。《人到中年》小说于1980年发表，电影拍摄于1982年。陆文婷是一位医生，是眼科大夫，电影中最引人注目的是演员潘虹的那双大眼睛。故事开始是躺在病床上病危的陆文婷，接着是她自己与周围人关于她的回忆。她本来是医院眼科最重要、最出色的大夫，而且很年轻，谁也没想到她会突然病得这么严重。最后她终于从死亡线上挣扎回来，病愈出院，小说写她“迎着朝阳和

寒风向前走” , 关联着人们对于80年代历史语境的理解。

电影获得多个奖项^⑥ , 其中最为人称道的是潘虹的表演。潘虹把她个人的气质和理解加入了陆文婷形象, 而这种形象的诠释与小说和电影的主题颇为一致。当时潘虹很年轻, 才28岁, 可是她演了一个中年的陆文婷, 并获得高度认可(不过也有人说她身上还有“少妇气”, 不够“中年”)。潘虹给自己的定位是悲剧性形象, 她愿意去诠释的是忧郁美或悲剧美。她1981年因主演电影《杜十娘》, 被誉为“悲剧明星”, 此后主演的《井》(1987)、《最后的贵族》(1989)等, 演绎的都是一些悲剧性的女性故事。这些因素在观众接受层面都会叠加到陆文婷这个形象身上, 而这常常是人们理解“女性气质”时绕不开的内涵。

陆文婷形象的演绎媒介还有连环画, 与潘虹演绎的陆文婷不一样。潘虹的形象太美了, 连环画会更朴实一些。有关病人的意识流动, 小说中写得比较详细, 作者谡容也曾经做过医生; 但电影没有完全传递, 使得病人情绪的飘渺流动不能以视觉的方式看到。但陆文婷的意识流在连环画中会通过视觉表意很好地展示出来, 这也是连环画为人称道的地方。

陆文婷形象包含这些要素: 首先她是一个外表温婉、沉默寡言, 但内心很要强的职业女性, 这个形象所传递的韵味与李双双很不一样。这种不同首先是阶级的分别: 她是一个知识女性, 甚至作家谡容在创作小说和导演王启民、孙羽在拍摄电影时考虑的主要并不是女性问题, 而是知识分子问题。作为一个知识女性, 陆文婷更多的是作为知识分子镜像出现的, 被视为知识分子的自我表达。不过, 当知识分子的自我认同是女性形象时, 背后又会有一种权力关系的投射。

第二, 陆文婷是在家庭与工作两个场域里活动的女性。李双双是一个走出家庭的女性, “走出”这个动作表明她以前一直在家庭内部, 小说中洋溢着一种“走出”的快乐, 所以她很“疯”。可是在陆文婷的故事里, 我们看到走出了家庭, 但同时要承担工作和家庭两个领域事务的女性, 是心力交瘁、不堪其重的。陆文婷在工作领域非常出色, 她是工作狂, 是极其出色的医生, 可在家里却是一个不称职的妻子和母亲。当然并不是真的“不称职”, 而是她自己觉得“不称职”, 因此充满了负疚感。如果陆文婷真的没心没肺, 不管也不关心她的孩子和丈夫, 那是另外一回事; 可实际上电影和小说要告诉我们的是, 她非常爱她的丈夫和孩子, 但没有时间和精力去爱和照顾他们。这种负疚感和自我意识涉及她对自己女性身份的理解。

第三点是最突出的, 她是一个“病妇”形象, 一个躺在病床上的女人。她是脆弱的, 特别是患病的人更脆弱。在小说里, 陆文婷的上级孙主任称她是“一茎瘦草”。在他的回忆里, 第一次见到陆文婷, 觉得她“安静得像一滴水”, 非常沉静但并不脆弱。而当他看到病床上濒于死亡的陆文婷时, 他说出的是“一茎

瘦草”。这样一种病妇形象构成了80年代初期一种值得关注的文化现象，当时文学与电影中有很多重要的女性形象，都是病人，躺倒在病床上，她们的活动空间在医院里。而陆文婷不一样的地方在于，她既是病人，也是医生，这两种身份汇聚在一起，故事既在医院也在家庭里展开。

第四点涉及陆文婷形象最核心的内涵。潘虹演绎的陆文婷和张瑞芳演绎的李双双，获得了同样多的赞美。潘虹为此写过一篇文章^⑦，讲述她演绎陆文婷的感受和理解，及对自己忧郁气质的评价。她说一开始用“忍”字来理解陆文婷。俗语说“忍字心头一把刀”，这是很恐怖的，要发作又不能发作，很难受却不能说，即所谓“隐忍”。“忍”意味着有无数的东西压在身上却必须默默承受。所以潘虹说由于一开始要完全进入人物的感知状态中，以致几乎患上忧郁症。但后来她认识到陆文婷身上不仅仅是“忍”，还有另一个字“韧”，这是比较积极一点的东西。在这样的理解下，潘虹演绎的陆文婷有一种悲剧美，一种忧郁感伤的气质。实际上小说特别是电影也在传递着一种感伤，这种情绪色彩最集中地由影片的主题音乐表达了出来。

陆文婷形象的这一特点，在今天拉开较长的时间距离之后，会觉得这种美感是很有意思的，同时觉得这种感知方式和用以表达这些感知方式的事件之间是有距离的，因此显得有点矫情，因为事件本身不值得那么感伤。洪子诚曾把80年代前期文学的特点概括为“感伤”^⑧。“感伤”是一种情绪，带着自怜和自恋色彩，然后夸张地表达出来，可是人们很愿意沉浸在这种情绪里。梁实秋曾举出关于“感伤”状态的一些例子，比如离家不到百里，就想着自己如何如何地客居他乡、远离故土；不小心手指划破了一道口子，就说如何如何自杀未遂……诸如此类。^⑨陆文婷形象的再现或演绎方式中包含了这样的感伤气质。如果不是由潘虹来饰演、或主人公不是一个女性形象，那么这个故事带来的效果会怎样？类似的有1992年的电影《蒋筑英》^⑩，讲述一个男性知识分子的故事，从表演到影像风格都没有也不能赋予蒋筑英如同陆文婷那样自虐性的、感伤的悲剧美，而是强调这个男性虽然儒雅、不那么强悍，但他并不自怜。这种差别背后包含着人们对何谓“女性气质”和“男性气质”的理解。这种“女性气质”的内涵，比如那种受虐性的献身精神，那种将自我他者化的忧郁情绪和美感体验，都关联着女性在社会性别制度里的客体性地位及其主体内涵的文化表达。

3. 杜拉拉

新世纪的杜拉拉不是农村女性，也不是知识女性；她可以算知识女性，但和陆文婷不一样，她是一个资产阶级女性，或用今天时髦的话说，是一个职场女性。这个形象最早出现在网络小说中，纸本小说2007年正式出版，然后有徐静蕾

版的电影、王珞丹版的电视剧和姚晨版的话剧。这么多时髦明星都如此热衷于演绎这一形象，是特别值得关注的现象。

杜拉拉形象的小说初版由陕西师范大学出版社出版，之后很快出了续集（二集《华年似水》、三集《在这战斗的一年里》、四集《与理想有关》）。“杜拉拉的故事比比尔·盖茨的更值得参考”，是小说封面的广告语。比尔·盖茨是全世界最有钱的几个人之一，说杜拉拉的故事更值得参考，意思是说：我们不指望都成为比尔·盖茨那种顶尖富人，但我们每个人都可以成为杜拉拉。电影《杜拉拉升职记》的英文题目是“Go Lala Go”，表明她勇往直前的勇气。这个形象不像陆文婷那样隐忍，她也可以说是张扬的，但这种“张扬”带着很多的装饰，不像李双双那样的天然和健康，可以说是一种时尚性的、修饰得很得体的“image”。用理论术语来说，就是一种有意识的“表演”（performance）。这种张扬的品性与杜拉拉作为新世纪中国社会一个“新”的阶级——中产阶级——的想象和理解联系在一起。电影中杜拉拉每次出场时穿的衣服都不一样，而且都是大名牌，给她做形象设计的是好莱坞著名服装设计师帕翠西·菲尔德（Patricia Field）。最引起争议的是电影的植入式广告：人物喝一杯茶，要把牌子亮给你看；用电脑时，要把“联想”两个字让你看见；走过一栋大楼时，要让你看见上面的广告……它的每一个镜头都在进行商业性的广告宣传。这种对待资本和物欲的态度，使得电影比小说更有意味：它是一个资本时代的象征。

杜拉拉形象在小说、电影、电视剧和话剧里存在一些重要差别。小说是非常现实主义的，甚至不能说是“现实主义”，而叫“写实”。实际上《杜拉拉升职记》出现时人们给它的定位并不是“小说”，而是“职场指南”，一种实用性读物。如果你是一个职场“新手”，通过阅读小说中的内容——杜拉拉怎样进入DB公司、怎样一步步升上来、遇到哪些问题以及如何解决——你会觉得这些经验很有帮助。不过，它不是职场实录，而是在讲故事。这种虚构性和实用性结合起来，使小说的性质变得很暧昧，其创新之处也在于此：它打破了某些现实主义小说的叙事成规，改写了人们有关小说“真实观”的理解。

小说特别强调办公室里的“小政治”，那种微观的人际关系，让读者觉得很像《甄嬛传》^①，被人戏称为当代“宫斗”故事。之所以可以被这样理解，第一因为它是实用性的，含有丰富的职场经验描述；第二是其对性别的态度。小说中变态、可怕的人物都是女性，相反男性都是杜拉拉的上司或帮手。那个上司再“没劲”，但是通过不断地接近他，会发现他就像你的父亲一样可以帮助你。这也是一种不自觉的对待权力（男权）的态度。第三是让读者没有任何批判与反省地进入办公室这样一个权力空间。人们读了小说，会获得很多实用性的经验，可

因此也把自己的自由都交出去了，而不能与现实本身保持任何批判的距离。

电影对性别的态度相对小说有变化，女性间的关系表现出某种姐妹情谊，但对资本主义物欲的表现则是十足的“拜物教”。马克思说资本主义就是拜物教，人们对物的迷恋是狂热的、丝毫没有理性的，就像“宗教”一样。《杜拉拉升职记》电影里许多镜头都在赤裸裸地表达对物质的热爱，很多地方让人想起电影《小时代》（郭敬明导演，2013年）。它们是非常接近的，是我们这个时代的人对物质、对我们置身其中的社会权力结构的认知方式。电影的另一特点是突出男女主人公的“爱情”。一个大的改动是：小说中王伟和杜拉拉是在工作冲突中慢慢走近，进而发展出恋情的；但电影一开始就安排了电梯中相遇这一场景，让杜拉拉得以偶然窥见王伟内心最脆弱的东西，即他的幽闭恐惧症。这是情感萌发最重要的契机，也使“爱情”成为影片中唯一超脱（不如说“漂浮”）于物欲之上的精神依托所在。

王珞丹主演的电视剧回到了传统的现实主义叙事，讲述一个没有什么关系背景、在外闯荡的女孩，怎样通过自己的努力而成长为白领。姚晨主演的话剧版有很多表现主义的成分，演员的表演风格比较夸张，突出人物的性格化特征；舞台布景也比较抽象化地呈现一种观念性主题，令人联想外企空间中的权力关系。相对而言，小说与电影的叙事影响更大。

杜拉拉形象包含这样一些要素：首先，她是一个中产阶级的成功女性。她不是失败者，不是底层人，也没有陆文婷身上隐忍的味道，而是一个张扬的、成功的、对自我特别有把握的人，而且最重要的是，她可以满足自己的物欲。这是人们消费、关心杜拉拉的前提，也是人们对于“成功”的具体理解。如果杜拉拉不是一个成功女性，人们会这样关心她吗？这个时代人人都想要成功，没有谁愿意成为失败者，所以人们特别愿意去关心像杜拉拉这样的成功者。

其次，怎样获得成功的方式也很重要。杜拉拉的方式是自我奋斗。杜拉拉受过良好的教育，这是她成为白领或中产阶级的前提。杜拉拉没有任何的家庭关系背景，她不是富二代、官二代，她不靠她的爹妈，这使她区别于佟大为主演、表现80后的电视剧《奋斗》（2007年）；她也不靠男人，在这个意义上它也区别于电视剧《蜗居》（2009年）。杜拉拉形象摒弃了浪漫主义小说中人物的不切实际风格，她特别自傲的一点是：她可能会失败、受伤或遭遇挫折，但她能够及时总结经验，然后成功反击。这使她很有能力在外企生存下来，并懂得各种生存法则；但另一方面她就变成了丛林法则的接受者。她说：“我很现实，我知道他们，我不会那么不切实际地说我想要改变他们，我只是要适应他们，而且在这个过程中我自己活得很好。”这种现实性表现在她对自己以及想要的东西的认知都符合她的理性。每当杜拉拉遇到问题时，她都能客观地分析自己，找到解决问题

的方式，从而具体地演绎了什么是独立的“知性美”。这种个人奋斗的品质也是杜拉拉能够成为中产阶级成功女性的时代象征的重要内容。

杜拉拉形象的第三个特点是很“时尚”。杜拉拉是“都市白领”，是新世纪的最引人注目的时尚阶层，也可以说是“文化英雄”。《杜拉拉升职记》因此而被视为都市白领的成功学。而这种“时尚”又是以性别方式来演绎的，所以包含着一些“女性气质”的演绎，可以称为商业化的女性气质。它是通过对物欲的满足与表演来呈现的，小说会写到杜拉拉穿什么衣服、买什么东西、有怎样的品位等，这些在电影中被极大地放大了。将“物欲”与“时尚”等同，使电影对于商品的态度是充分自然化的，认为掌握丰富的物就是“成功”，而无法意识到物对人的异化和控制。其中有DB公司的午餐场景，摄影机摇过一排排的杯子和美酒、无数美食，仿佛在赞美：“多好啊！”但如此丰富的商品之物，在视觉的层面也构成了对杜拉拉形象主体性的极大压抑——这既表现为演员徐静蕾的身体表演与时尚之物之间的生硬关系，也表现为人物主体内涵的“空洞”感（这也是人们普遍认为电影不如小说成功的地方），使人觉得似乎不是“人”在使用“物”，而是“物”在控制“人”。

二 社会制度场域中的当代女性

1. 当代女性的社会化

这三个女性形象的共性在于她们是社会化的女性。可以说，当代中国女性与现代中国女性的差别就在于，当代女性是充分社会化的，而现代女性只是在“浮出历史地表”的“浮出”过程中，而且会被强大的惯性拉回家庭中。传统中国女性位于家庭之内，传统性别分工是“男主外女主内”，女人不可能进入社会的、公共的场域里。如戴锦华所说，如果有女性进入社会场域，她就必须化妆，像花木兰那样化妆成男人，或像穆桂英那样作为一个特别的传奇性存在。^⑫

“五四”一般被视为中国妇女解放的起点（当然现在这些叙述会被具体化和复杂化，人们会强调“晚清”的重要意义等，但相对来说断裂性的变化还是发生在“五四”），这个时期的女性要走出家庭，其主体镜像是易卜生话剧《玩偶之家》中的娜拉，而“解放”的动作就在于从家庭“出走”。由此理解女性解放有一个直观的要素，即其与家庭的关系，她是不是仅仅被家庭所定义、所局限。毛泽东时代之后，妇女解放在更大规模上变成了具体的社会改造实践，而不仅停留于观念层面。现代中国历史怎样理解女性的“现代性”是很不一样的，有主张女性成为独立的国民和社会人，也有“新贤妻良母主义”——这种观点认为女性还是应该待在家里。毛泽东时代特别强调女性要走出家庭，参与社会活动。这种社

会化实践，在城市是职业化，大部分城市家庭妇女都会就读职业学校，然后为她们分配工作；在农村，则倡导女性参加劳动。西方女权运动几个世纪以来一直追求的受教育权、工作权、参政权、继承权等，在毛泽东时代的中国都已实现。这也使当代中国女性的处境区别于韩国、中国、香港、日本等国家和地区。比如日本法律固然没有否定女性成为户主的权利，但规定夫妻只能有一人能为户主，而一般情况下，这个户主都是丈夫，所以大部分女性婚后必须改随夫姓，这对其社会身份和形象是极大的改变。这也是一种变相的对女性继承权、财产权等的剥夺。因此在评价毛泽东时代时，首要前提是了解这个时代确实赋予了女性很大的权利。

当然，在赋予权利的同时也存在着问题。毛泽东时代的女性是真正的国民，她们和男性一样都是国家的公民，那个时代最著名的口号是“男女都一样”、“妇女能顶半边天”。不过“男女都一样”的问题是，这里的“一样”是“男的跟女的一样”呢，还是“女的跟男的一样”？其实是“女的跟男的一样”。也就是女性的主体想象是依据男性来决定的，所以才会出现“女强人”、“女铁人”这样的形象。女性丧失了保有性别差异的权利。这不是说女性一定要柔美、文静，一定不能像李双双那么张扬，但“我是女性，我和男性不一样”的权利却没有了。这是毛泽东时代后来的问题。

总之，当代女性的总体特点是社会化，充分地进入了社会场域，享有与男性同样的社会权利。需要更深入地分析的，是女性社会化的不同历史时段，及其置身其间的社会场域的具体形态。“场域”即空间权力。权力的存在形态并非抽象的，所有的权力都在具体场域中运行。只有那些以空间的形式安排的权力才是真正的权力，那种非空间式的、只在偶然性关系中展开，或仅是观念性的权力，不是最持久的权力。讨论当代中国的这三个女性形象，不仅要分析她们的时代性和历史语境，更重要的是要分析她们置身的社会场域形态——场域本身与女性形象同样重要，或者说这些女性形象的代表性是具体“场域”直接相关的。

2. 李双双：“大跃进”与人民公社

李双双是活跃在1950—1960年代中国社会与文化场域、且影响最大的一个形象，她被视为一个时代的象征。与这个形象相关联的制度场域是人民公社，相关的历史事件是“大跃进”，所以当时的典型说法是：“大跃进”跃出了李双双。

“大跃进”这段历史的定型化想象往往是荒诞的、可笑的和不可理喻的，但李双双的故事会使人意识到历史不是只有一张面孔的。这不是说像电影《活着》（导演张艺谋，1994年）那样的叙事都是谎言，那种大炼钢铁、浮夸风、放卫星等的行为是存在的，问题是“大跃进”的历史过程非常复杂，这个过程中也产生了一些好的东西，比如对女性的社会态度。人们常常会忘记，“家务劳动社会

化”、女性走出家庭而全面社会化，事实上正是“大跃进”时期才全面开始的。从这个角度而言，李双双故事所呈现的丰富历史内涵不应被忘记。

“大跃进”的发动在于一种强烈的落后意识和快速发展经济的愿望，当时的口号是“超英赶美”。一般而言，“发展”有两种方式，一种是技术密集型，另一种是劳动力密集型。发展高科技的结果是利润很高，但导致人口大量失业；密集型劳动力投入也可以完成发展的过程，同时还有一个优点——充分就业，和一个缺点——效率很低。“大跃进”的方式是，因为当时中国资金与技术欠缺，所以需要利用中国的“人多力量大”，很多事情靠大量投入人力来完成，劳动力就变得特别重要，中国庞大的人口由此变成一种发展的优势。^⑬也是在这个前提下，女性才能走出家庭，变成和男性一样的劳动力。

“大跃进”时期出现的新的制度形态是人民公社。80年代后，人们对人民公社基本持否定态度，但它的出现也有其历史原因，而且从1958年出现后，一直持续到1982年“中央一号文件”宣布解散人民公社（事实上从1978年开始施行农村联产承包责任制，这种制度就基本解体了）。也就是说，它曾经在20年的时间内，作为中国社会一种非常重要的制度形态而存在。但一般来说，文学或文化研究者并不关心这种制度是怎么回事，这使我们对很多问题的讨论是情绪式的，停留于价值判断的美学式讨论。

人民公社最早出现的地点是河南。电影剧本《李双双》和小说《李双双小传》由李准来写作并非偶然。李准是河南人，他对河南农村展开的“大跃进”和“人民公社化”活动的了解，有“近水楼台先得月”的地域上的便利。第一个人民公社“嵒岬山卫星人民公社”，在河南驻马店附近，1958年7月成立。当地农民率先实践了这样一种样态——当然不只是农民，而是地方基层官员、河南省官员、理论家们以及记者们一起参与这件事，最后提出了关于公社的理论性描述：一是一切生产资料和公共财产归公社所有，由公社统一核算、统一分配——这是对所谓“公有”的理解。二是社员分配实行工资制和口粮供给制相结合——“工资制”就是把农民当作工人一样对待。实际上“工资制”在农村是很难实践的，所以电影《李双双》里要谈“工分制”，“按劳分配”的“劳”是按“工分”来核算的。这是非常现代化的方式，按照黄仁宇的说法就是“数目字管理”^⑭，把农民当作福特式工业大生产流水线上的工人来管理。三是推广公共食堂，成立托儿所、幼儿园、敬老院、缝纫组。这些都是家务劳动的社会化和制度化形态。四是设立农业、林业、畜牧、公交、粮食、卫生、武装等若干部或委员会，实际上是把一个国家的部门浓缩到一个公社里。第五点就是人们经常批判的：分级管理和组织军事化、生产战斗化和生活集体化。但军事化、战斗化并不是必然的，而和1950年代后期紧张的国际地缘政治关系导致的严酷生存处境密切相关。

李双双这个形象的出现与这场社会和政治运动直接相关。在小说中，办食堂是最重要的事情；在电影里，就变成了工分制和妇女参加劳动。相对而言，小说更有历史感，也更与女性相关，因为它涉及李双双怎样从家庭里走出来。李双双在中国女性解放史上的代表性是：她是一个正在走出家庭的女性，处于“走”的过程之中，可以说当代女性社会化的过程是在李双双这样的情境中完成的。李准同一时期的其他小说（如《农忙五月天》《三月里的春风》等）也在讲怎么办托儿所、养老院，这些都涉及对家庭事务的安排以便让女性从家庭中解放出来。当前学界有一种普遍说法，认为“大跃进”时期之所以让女性从家里解放出来，并不是替女性着想，而是当时缺少劳动力，这些在小说里也有所表现。但并不能因此就抹杀了走出家庭对女性的意义——特别是千百年来在家里充当丈夫附属品的底层农村女性。在乡村父权制家庭和宗族关系里，李双双只是孙喜旺的“我家里的”、“孩子他妈”，她没有身份，也不是作为一个劳动的主体。但“大跃进”时期给予了女性充分的主体性，让她们参加劳动，把曾经专由女性承担的家务劳动用普遍的社会组织形态管理起来。

当时的说法叫“家务劳动社会化”，也是讨论毛泽东时代的妇女解放实践时经常涉及的理论问题。按照马克思主义或马克思主义女性主义的理论，父权制和资本主义对女性的剥削主要认为她们在家庭里的劳动不算“劳动”，女性做家务、带孩子、照顾老人等事情是“免费”的。资本家榨取工人创造的剩余价值的方式在于，它虽然榨取的是男工人，但是在男工人完成其再生产（比如要吃饭要穿衣要休息要养育后代等）过程中，女性的劳动是隐形的、看不见的，因此同时也榨取了女性。在这个意义上，资本制和父权制家庭是紧密勾结在一起的。“家务劳动”是马克思主义女性主义理论最关心的问题之一，当代中国的社会主义实践也同样考虑了这一问题。而且，办食堂、托儿所、养老院并没有随“大跃进”的消失而消失，而成为了一种制度性存在，中国社会的“单位”制度即是这样一种变形存在。这与资本主义公司化的处理家务劳动的方式并不相同。

“人民公社”这一制度形态，也是一种实验性的社会化场域，其“实验性”表现在它打破了既有的社会权力秩序和社会组织形态（比如父权制家庭、宗族关系乃至资本主义公司形态等），出于某种激进的、乌托邦的理念而构造一种新的社会/经济形态。当然它自身也有很多问题，这也导致了它的短命。在这样一种社会场域里，权力关系仍旧具体地存在着。在李双双的故事中，人们看到的都是喜剧性的夫妻吵架，往往会忽略背后自上而下的权力结构。

3. 陆文婷：“新时期”与医院

陆文婷这个形象和80年代这个“新时期”连在一起，那是知识分子特别受重

视的时期。她活动的场域是医院。“医院”这个空间在80年代有其特殊意义。就陆文婷形象而言，作为病人，这是一个象征疾病的场域；而作为医生特别是眼科大夫，则代表着高科技的存在，这也呼应着80年代崇尚科技、科学主义的时代氛围。同样重要的是，“医院”也是中国作为社会主义国家的一种独特组织形态即“单位”的具体显影。“单位”制度与“人民公社”一样具有中国特色。这些单位也有食堂、托儿所，员工和单位的关系是“生老病死有依靠”，也就是说家务劳动由单位承担，从而把女性从家庭中很大程度上（不是全部）解放出来。可以说，单位制与人民公社在许多方面是相似的，不过一个是全民所有一个是集体所有，一个在城一个在乡。但是，如果说李双双显现的是人民公社的解放性，那么陆文婷显示的则是单位的压抑性。尽管也有托儿所、食堂等机构，不过单位并不全面地取代家务劳动，在《人到中年》电影和小说中这一点是明显的。孩子虽然可以上幼儿园，但是孩子生病了、放学了还是得由家长护理；职业女性回到家，还得做饭（有些单位是有食堂的）。真正关键是，单位的存在并没有取代家庭特别是核心家庭，家务劳动还是需要家庭内完成。这也是造成陆文婷双重压力的制度形态的关键。

80年代相对于毛泽东时代，很多方面都有大的变化。有两点特别值得注意：第一，在经济和生产发展方面，从注重劳动力密集型转向技术密集型。邓小平提出“科学技术是第一生产力”，特别强调要学习新的高端技术，认为70年代的中国落后于西方国家，也落后于世界的发展潮流。毛泽东时代完成的是国民经济的基础建设，构造出了工业、农业、轻工业等完备的基础体系；当这个体系已经建构起来之后，如果还停留在密集型劳动、基础教育等层面，就无法进入世界市场的交换体系，或停留于结构性的滞后位置，为此强调科学技术就成为必须。第二，80年代以来强调的是高端教育、精英教育，而区别于此前的普及型农村教育、基础义务教育。同时发生的事情是，知识分子这个社会阶层变成了“文化英雄”：为知识分子平反、同时恢复高考、提高知识分子的待遇等。所谓80年代是知识分子的“黄金时代”，主要不是说他们受到了多好的待遇，而是他们的象征资本、社会看待他们的方式发生了很大的变化。

《人到中年》在这个时代（“新时期”）和这个场域（“医院”）中凸显的陆文婷这一女性形象，特别强调她在社会和家庭之间的两难；而这“两难”说的是女性的事，指向的是知识分子的待遇问题，也就是说女性的故事成为了一种能指性的表达。

电影不断强调陆文婷的工作压力有多大，以至于牺牲了家庭，不能做一个称职的妻子和称职的母亲；她如此热爱她的工作，可是国家/单位没有给她应有的待遇和报酬：她的房子很小，她的职称问题18年都没有解决……所有这些最终使她身体崩溃。值得分析的是这个社会问题如何由小说或电影这种叙事媒介叙述

出来：影片中陆文婷的一个生活片段，是她抱着生病的女儿在医院门口徘徊，使用的是大俯拍镜头，显示人物强烈的无助感。影片同时还让人们看到，陆文婷在医院和家庭里是两种完全不同的神态：在家里，她总是疲惫的、无能为力的，忧伤的；可在医院里，她就像打了吗啡一样，极度地情绪高涨。这两种空间和两种精神状态的张力，最终导致她心力交瘁，躺倒在医院，成为一个病妇。这也是对女性所承受的双重压力的直观呈现。

但与人民公社中的李双双相比，最意味的恰恰是“医院”这个单位空间里的陆文婷形象所呈现的家庭与工作二元性撕裂的具体方式及其隐含的意识形态。李双双和孙喜旺经常为谁做家务而争吵，而傅家杰为支持陆文婷的工作，自觉承担家务因此浪费了十年的光阴，但提出的仅仅是知识分子待遇这样的“社会问题”。但是否给了他们更大的房子、更好的职称问题就解决了呢？电影和小说都极大地凸显了陆文婷不能做好妻子好母亲的内疚感，但从未将如何解决家务劳动作为明确的问题提出，而近乎想当然地将之视为纯物质的待遇问题，并将之与女性角色的自我规约关联在一起。陆文婷的故事内在地将“社会”（工作、医院）和“家庭”（爱情、婚姻、家务劳动）区隔开来，显示了80年代以来一个越来越明显的总体社会趋向，即家务劳动将越来越被视为“个人”（尤其是女性）的问题，而渐渐地从公共问题视域中趋于消失。

4. 杜拉拉：“新世纪”与外企

杜拉拉生活的“新世纪”是全球化、后冷战、更准确的说法是全球资本主义时代。她的故事发生的场所是跨国资本企业在中国的“外企”。跨国企业在中国的落地生根，也是一种“新世纪”的时代象征。在小说叙事中，外企显然是一种更“高级”的企业形态：相对于民企的“土豪”老板，以及台企那样的二流企业，“外企”意味着现代、高端、时尚和全球化，最重要的是“公正”——一个有能力的人可以在这里实现自己的价值。

更有意味的是，关于外企生活的叙事，集中于“办公室”这一企业权力决策空间，从而将杜拉拉这个外企员工叙述为“管理者”而非“劳动者”形象。这或许更吻合人们对于都市白领作为“后工业时代”的“新阶级”的理解。相应的，另一种可见的企业空间形态是员工们的度假、消闲场所，由此“时尚”和丰裕的物质生活才能由工作于外企的杜拉拉来演示。封闭于“办公室”的外企叙事视野，也是一个时代的大众社会关于经济、劳动、财富等的主流理解方式。在这种视野里，看不见跨国企业的全球运作，看不见企业经济运转的全过程，也就看不见其间种种资本与权力的运作方式。甚至也可以说，是清晰地意识到一种“世界”与“中国”之间的等级关系，因而外企办公室就像漂浮于“落后”、“无

序”的中国社会之上的新时代飞地，带来全部关于现代、乃至后现代的印象。在此，“外企”之于中国（“非西方”）企业，“办公室”之于企业本身，都是一种极富意识形态意味的经济再现形态。

由于抽离了“办公室”和“外企”置身其间的整个经济结构，杜拉拉形象中有关外企办公室生活的叙事，充满了种种人际关系的“小政治”。其作为“职场指南”的意义，也正因为小说、电影、电视剧诸文本都会详细展示办公室内的微观政治形态，传授种种关于取胜、升职的秘密经验。在这一点上，小说被视为电视剧《甄嬛传》的当代“宫斗”版。值得关注的是，新世纪流行的大众文化现象《甄嬛传》或“清宫戏”^⑮等，其最大的消费群体，其实是那些办公室的都市白领。人们把这些历史剧视为一种“演习”微观权力斗争的方式，通过看《甄嬛传》《雍正王朝》《康熙大帝》而学到很多生活和社会经验。“小政治”意味着“政治”从来就没有消失过，其残酷性也一点不弱于“大政治”，人们如此热衷这种形态的政治，或是不把它视为“政治”，或认为这才是最真实的政治。这种政治叙事的特点在于细致地展示一个固定空间里人群内部和人际间展开的微观权力斗争，其叙事要素其一是空间的封闭性，其二是权力的唯一性和秩序的不可撼动性，由此，“办公室”和“后宫”之间可以迅速转换。

在“办公室”这个空间里，杜拉拉的故事想象并叙述了什么是中产阶级以及什么是“阶级”、什么是时尚、什么是公正等等，从而颇为典型地再现了新世纪中国一种新主流的社会组织方式及其价值形态。与小说主要叙述杜拉拉之“升职”不同，电影更关注的是杜拉拉作为新时代之“新人”的全部特点，因此也会在办公室“工作”之外，更多地展示她在“恋爱”、“消闲”、“家庭”等场所的活动。作为一种“公共”领域，办公室摒弃了任何“私人”意味，在这里员工谈恋爱是禁止的。如何叙述这个恋爱过程以及男女恋人的最终选择，也是小说性别态度的具体呈现。拜女导演徐静蕾所赐，电影中是王伟而非杜拉拉离开了办公室，看似显现了更为平等的两性观念。不过，这并不意味着杜拉拉的故事在解决女性问题上的新进展，毋宁说杜拉拉故事是以完全摒弃女性特殊问题的叙事为前提的。在这个故事里，无论在办公室的工作场所，还是恋爱、消闲的生活场所，都规避了女性在社会性别制度中可能遭遇的独特问题，将其视为真正的“私人”问题撇到一边。“工作”与“家庭”的二元区分完全被内在化，并使后者彻底消失不见。

三 女性与时代：阶级的能指

三个女性形象分别代表了三个历史时期中国社会对于女性的主流理解方式。每一个时期都有其“时代英雄”，这些英雄以女性的面孔显现出来。李双双、陆文婷和杜拉拉不只是“女性”的化身，也代表了一个时期的主流文化认同和审美

理想。这是人们对于“女性”身份理解的时代性呈现，也经由女性形象而表达了其对“时代”主流的认知方式。

1. 李双双：农民的能指

李双双的故事既是在讲述“女性”的故事，同时也在讲述“农民”的故事，其作为“社会主义新人”的特性离不开她作为“农民”这一阶级属性的叙事。

在李双双的时代，工人虽然被称为社会各阶级的“老大哥”，但文化再现中的工人形象却并不多见。实际上，毛泽东时代的文学、电影、地方戏等文艺再现中的主要形象都是农民，因为农民实际上是这个时期人数最多、也是最需要去动员的社会群体。同时有意味的是，虽然“农民”是毛泽东时代最重要的阶级，但其文化再现中的形象却一直是“女性”；与之参照，工人和解放军则是“男性”形象。理念上的“工农兵”总是对应着明确的视觉性别表象，比如天安门前的工农兵雕像，比如人民币上的三大阶级等。

为什么农民会被再现为一个女性的形象？主要源自农民作为一个“阶级”的暧昧性。“以工农联盟为基础的人民民主专政国家”，工人排在前，因为其代表的是无产阶级的觉悟，有最先进的历史意识，而农民只有在获得“无产阶级意识”之后，才能成为工农联盟的一员。也就是说，农民一边是社会动员的主要对象，同时其阶级主体又是有问题的，因此有“最重要的是教育农民”的说法。这种主体性与客体性混融的特性，也是“农民”作为阶级的暧昧性所在。而从女性在社会结构中所处的位置来看，具有同样的双重性，即一方面传统女性的阶级属性往往由男性（父亲和丈夫）决定，同时一旦被纳入相应的社会阶级（阶层），她又可以成为这个阶级主体性的呈现。正是共同的双重性特点，使得在毛泽东时代，由女性来再现农民阶级变成了一种普遍的文化现象。李双双则是这些形象中最典型的一个。

决定李双双作为时代“文化英雄”的阶级属性必然是农民的，还与毛泽东时代中国革命特点紧密联系在一起。农民不仅是土地革命的主体，也是建国后农村社会主义革命改造的历史主体，李双双所负载的“社会主义”属性，唯有农民形象才更恰当。她同时作为“农民”和“女性”对于“革命”与“解放”的强烈诉求，使其成为1950—1960年之交“社会主义新人”的经典形象。与之相参照，由《青春之歌》小说（杨沫，1958年）与电影（崔嵬，1959年）等塑造的林道静形象，则因其“知识分子”特性，而丧失了作为时代“新人”象征的普遍性。

2. 陆文婷：知识分子的能指

陆文婷的时代是知识分子——用当时庸俗的话叫“吃香”——的时代。在80年代，无论是文学还是电影作品，“知识分子”都是最为醒目的主要人物形象。更值得注意的是，从70年代后期开始，人民币设计上，“知识分子”取代了

“兵”，是工、农、知而不再是工、农、兵了。

《人到中年》在80年代并不被视为女性问题，而是知识分子问题；而且很明确的，是知识分子的待遇问题，说的都是很物质性的诸如房子、入党、职称这样的具体问题。《人到中年》之后，当时被广泛宣传的知识分子“文化英雄”，除了数学家陈景润，还有从事高科技研究的理工科知识分子蒋筑英。在学习蒋筑英的热潮中拍摄的电影《蒋筑英》中，他大部分场合的形象是一个贫寒的知识分子，衣裳是破破的，有点像《人到中年》里的傅家杰。可以说80年代人们形成了关于知识分子的定型化想象：他们是贫寒的，同时又非常的执着；他们受到了不公正待遇，可是依旧忠诚。这样一种形象，也与传统女性形象有很大的相似性，即同样作为社会结构中的客体，在被忽视的情形下仍旧保持了对秩序的忠诚。因此，是陆文婷而不是蒋筑英，变成了80—90年代关注度最高的知识分子形象。当然，作为一种女性化的形象，这背后还是会存在某些性别观念的制约。比如傅家杰可以穿一件破衣服——露着洞的、袖口有毛毛的——可陆文婷的衣服还是穿得很体面的。但她那种感伤的姿态、受虐性的承受，整个传递出来的“女性气质”，实际上是知识分子最愿意认同的：那是一种认为自己受了很多委屈、许多压抑而又不屈服的想象。当这样一种自我形象被表达出来的时候，她被知识分子群体视为自我镜像的“英雄”。这个“英雄”近似于“殉道者”，即她为了理想或别人的事情而付出了很多。这种受虐性的献身感是在这些层面和细节中体现出来的，它非常恰当地以一个悲剧性女性的形象传递出来。在她的身上，传统社会性别观念体制中的“女性气质”和知识分子的自我想象得以统一起来。

用一种历史的眼光来看，“新时期”文艺有其局限性，因为许多作品都是知识分子在写作自己的故事。如果研究者只是局限在这样一种阶层主体的视野里，就看不到当时中国社会的整体结构以及知识分子阶层的有限性。此时，知识分子是一个新主流阶级，其主体想象是文化英雄式的，对其形象的建构也是一种意识形态的招募或收编。陆文婷的感伤气质，吻合于知识分子的自我理解和文化诉求，其内在情绪就是要夸张地表达自己受了苦、受了伤，整个社会也鼓励这样的表达，这种感伤情绪才会变得那么泛滥。

3. 杜拉拉：中产阶级的能指

杜拉拉不仅是一个女性形象，更是一个阶级即中产阶级的形象。在电影《杜拉拉升职记》里，“阶级”是直截了当地出现的，可以用钱和职位来区分：如果你是秘书，每个月大概4000块钱，你出门只能打车，你是“小资”；如果你当了总监，就可以出国度假，或者像王伟那样到户外活动健身，用钱的方式去找回你的青春，当然也有车有房，这是中产阶级；更高级别是富人阶级，可以住豪华别墅——

这里关于“阶级”的讲述没有任何羞耻感和情绪上的障碍：你有什么样的职位，你就可以拿到什么样的钱；你有什么样的钱，你就可以享受到什么样的生活。“中产阶级”在这样的叙事中，就是可以通过劳动所得而充分满足自己物欲、享有“高品质”生活的阶级，固然不是“富人”，但却是多数人的“理想”。

中产阶级影像不是1980—1990年代出现的，而是直到21世纪，才被构造出来。“中产阶级”不同于1990年代流行的“小资”。“小资”不是一种明确的社会阶级区分，而更多是某种精神状态的表达。其时，中国社会阶层的分化已经开始，但还没有像“新世纪”这样被固定下来，人们更愿意强调的是某种符号性的东西。《上海宝贝》（卫慧小说，1999年）被视为这样的“小资”呈现，是因为其中还带有某种反叛的情绪。但到“新世纪”以后，衡量是否是中产阶级的最低限度标准，就是有房有车（这里暂不考虑更为复杂的诸种社会学式的“中产阶级”定义），它变成了一种“实打实”的用物质来区分的社会群体。

中产阶级在当前中国已经形成了人数庞大、难以忽视的阶级或阶层存在。但中产阶级群体在中国社会结构中到底处于怎样的位置，特别是其文化再现和文化认同，还是一个难题。在“韩流”、“日剧”里，中产阶级对他们的身份是不怀疑的，既没有坠入底层的恐惧，也没有对比他们阶序更高的“富人”的“酸葡萄”心理，他们对待自己的阶级身份是一种充分自然化的接受方式。之所以会这样，是因为日本和韩国是一种中产阶级为主体的国家。所谓“国民-国家”的理想状态是每个人都是同等的国民，也即中产阶级主导的国家。日本社会有一个说法叫“1亿中产”，就是说这个国家几乎所有的人都是中产阶级。这种国家形态与日本以帝国主义战争的方式完成现代化原始资本累积、“二战”后在美国庇护下经济起飞的特定历史紧密相关，而不像西方社会学家所描述的那样，这是一种普遍的发展形态。而在目前的中国，无论就国土资源还是全球资源而言，要让所有的人都成为中产阶级，几乎是不可能的。因此，虽然中产阶级群体在中国社会拥有不小的数目，但其社会与文化形象却颇为暧昧。比如“韩流”主要表达的是韩国中产阶级的生活和感觉，但它会让人觉得那是“所有人”可以享有的生活。而在中国，做中产阶级似乎是一件很不安全的事情，哪怕你有了房有了车，总觉得自己会“掉”到下面的阶级去。这可能也是一种中国特色。比如近年的《失恋三十三天》（电影，2011）、《小时代》（电影，2013）、《奋斗》（电视剧，2007）、《蜗居》（电视剧，2009）等，其表达方式就越来越趋于凸显“中产阶级”作为一个特定社会群体而非“全社会”的表述。《奋斗》《小时代》打的旗号是代际的“80后”、“90后”群体，其实表现的是高端中产阶级、有钱人家的孩子，它们从来也没有试图将“财富”、“成功”表现为所有人都可能拥有的生活。

与这些作品相比，《杜拉拉升职记》显得很特别，它充满了羡慕和向往、充满激情地表达对中产阶级的认同和赞美，这是少见的。它是把中产阶级作为一个真实的、正常的梦来接受的。在这里，杜拉拉并不仅是在表达一个特定阶级——中产阶级——的主体想象，而力图表达一种普遍的社会理想：人们关于富裕、品味、有质量有地位的生活等等的想象，正是通过杜拉拉这个形象传递出来。同时，在实际的作为社会阶层的“中产阶级”，和作为理想主体想象的中产阶级表达之间，还存在着很大的裂缝。2007年杜拉拉网络小说出现的时候，是中国中产阶级发展势头最好的时候，所以杜拉拉被电影、电视剧、话剧、音乐剧等不同的媒介集中演绎，绝不是偶然的。

中国的中产阶级群体在寻找自己的“镜像”时，杜拉拉很大程度上能够满足其自我想象。她的理性、个人奋斗、务实和丰沛的物欲等，都吻合这个时期人们对于中产阶级及其生活情调的想象。同时，这个“新阶级”在中国社会的不稳定性和暧昧性，则使其更适合用女性面孔来加以呈现。如果说男性镜像更多是表明一种社会/阶级群体不可置疑的主体地位，那么正是杜拉拉的女性面孔，赋予这个“新”阶级以一种尚未真正获得主体性的、仍在梦想/镜像之中的欲望化表达的可能性。

4. 性别与阶级：女性作为阶级的能指

可以说，这三个女性形象代表了三个不同时期的“时代英雄”，是每个时期大众社会的主体想象。这种形象不仅是女性的，同时也是阶级的，而且，阶级形象与女性形象之间形成了别具意味的互相指涉关系。为什么一个时代的英雄形象，常常由女性来呈现？

首先，因为这种完满的女性形象，其实是一个时期社会主流想象的“理想镜像”。陈欣瑶有一个很有意思的发现：李准写作《李双双小传》其实是以他妻子董冰为原型的，董冰原来的名字叫董双双，李准把他妻子的名字用到小说人物李双双身上，而他妻子就再也不能叫董双双了而只能叫董冰了。更有意味的是，董冰后来写了一本书叫《老家旧事》，我们看到董双双其实并没有像李双双那样走向社会，还是在家里当家庭主妇。^{①6}这种现实和想象之间的差异，使得我们必须把李双双、陆文婷和杜拉拉作为一种“镜像”来看待，她们是一种完满的、想象性认同对象而非真实。作为一种镜像，具有被向往、被消费、被想象地占有等特点，是一种客体性的可欲对象。就这一层面而言，人们无疑认为女性形象更适合充当一种欲望化的、客体性的理想镜像。

其次，女性总是作为阶级的“能指”，也与女性在社会结构中的客体性地位密切相关。每一个历史时期，那个最能够满足各个阶层的欲望化主体形象，大

都是女性的形象，如果把它想象成一个男性形象，大多是在确认一种社会现实而非表达一种“理想”。导致这种现象的内在原因，是因为女性本身在社会结构中的流动性特点：女性作为一个列维-斯特劳斯所谓亲属关系制度中的“流动的商品”^{①7}，可以从父亲的家“流动”到丈夫的家。女性似乎没有一种固定的本质，她在社会身份上具有可流动性：可能你出生在一个农民的家庭，可如果你嫁了一个有钱的丈夫，你就变成了有钱的阶级。正因为女性具有这样的社会特性，因而可以充当不同时期“新阶级”的主体镜像。

性别与阶级的互相指涉，还涉及两者作为一种“政治”形态的密切关系。“阶级”是一个社会性概念，也是一个政治性概念，它和人的生理没有任何关联，是非生物性的划分范畴：你是一个穷人，不是因为你长得丑，长得不够高不够壮。也正是这一点，与“性别”不同，性别和人的生理是有关系的：你是一个男人或女人，与你身体的生理构成有直接关系，虽然这种关系不是本质性的。因为性别和生理之间有这样密切的关系，所以常会被自然化：人们觉得你是一个女人，是因为你生下来就是一个女人，或认为一个人成为一个男人或女人，是一件自然而然、不需要去讨论的事情。这种自然化还被诸种性别制度和性别理念固定下来，即所谓“惯习”或“常识”，关于一个人怎样如何做女人或男人，形成了一种定型化的社会想象和文化要求，这也是主体有时候必须去面对的压迫性力量，如果你不顺从它的话。正是在这样的意义上，“社会性别制度”这个理论范畴特别重要。它探讨的是一种生物性的构成怎样被转化为一个社会性的认知，由此认为，人们的性别身份并不是生物性或本质性的，而是建构出来的。正是在这个从生物性到社会性的建构过程中，就有一种政治化实践的可能性。所以性别是一种政治，叫性别政治。而且没有哪一种政治比性别政治更敏感，因为它和所有的人（男人和女人或其他人）都有关系，是一种日常生活的、可能每时每刻在所有事情上都会表现出来的“政治”。在这一点上可以说，性别政治是比阶级政治更广泛、更敏感、更难以逃脱的一种政治形态。

但同时，阶级政治与性别政治又很难完全分开。首先，性别政治中必然包含了阶级政治的运作，比如女性群体内部的阶级区分；其次，阶级政治总是必然涉及性别政治，比如阶级贫富差异中的性别问题等。但一般来说，不是所有的女性主义者都是倡导阶级政治的人，也不是所有社会主义运动都会支持女性主义。

中国的女性解放运动始于晚清和“五四”时期男性精英知识分子的倡导，女性解放被作为现代国族构建的一部分，强调为拯救中华民族、强国强种，因而需要给予女性更多的权利，也就是所谓“新贤妻良母主义”。发展到1920—1930年代，出现了丁玲式的都市激进女性主义，但这种布尔乔亚式的、知识女性的自

我解放，在中国的实践一直是不彻底的，而且经常被批判。与此不同的是，在农村展开的、把女性作为农民阶级或受压迫阶级的一部分，用阶级政治结合或替代性别政治这样一条实践道路则非常成功。这也构成了毛泽东时代无论阶级政治还是性别政治的重要特点。正因为中国的女性解放运动是这样展开的，所以80年代以后形成的一种关于女性问题的主要讨论方式，就是要把阶级问题和性别问题分开，认为阶级话语关联的是国家话语或政党政治，要强调女性的独立和女性话语的独立性，就要和阶级政治分离开来。从而使女性（主义）话语和“新启蒙”自由主义思潮紧密地连在了一起。按照这种理解方式，对毛泽东时代的妇女解放运动主要采取一种批判态度，认为国家/阶级在盘剥女性，而不容易客观地讨论毛泽东时代在何种意义上也解放了女性。

当我们把女性的问题放置在每个历史时期的社会结构和制度场域里来分析时，可以看出，女性的问题从来就没有独立过，女性的主体性实践总是不能脱离特定历史时期所属社会阶层的属性。这是当代中国性别问题的一大特点。

由此带来的问题是，作为农民的李双双、作为知识分子的陆文婷和作为中产阶级的杜拉拉，她们作为女性的共同性可以超过她们阶级的和时代的差别吗？从表面上看，这三者的差别是明显的，她们时代的和阶级的差别似乎远大于她们作为女性的共性。但尽管如此，她们仍旧共享着作为当代中国女性这一共同特点。从人民公社的李双双、医院的陆文婷到外企办公室的杜拉拉，她们有着内在的连续性与相似性，分享着共同的内在权力结构。很大程度上应该说，正是制度形态和权力结构的规约性，而不是作为“人”的“本质”，决定了女性问题之政治性的同一性内涵。也就是说，女性的主体性议题源自她们在社会结构中的非主体性处境。对这种非主体性的社会结构和处境的分析、批判与反抗，构成性别政治的基本内涵。

四 权力的性别化面孔：男权、女权、父权

按照福柯的理论，任何主体都是与知识、权力紧密勾连在一起的。^⑩一般讨论性别政治，大致是指作为“男性”所拥有的权力，和作为“女性”所失去的权力：男性天然地拥有那个象征性的菲勒斯，而作为女性就天生地失去这种权力。这是一般的女性主义或社会性别研究会讨论的问题。但与此同时，在社会化的权力体制里，权力的出现永远都不是抽象的，而是具体的；而且因为所有人大概只能分成这两种人——男人和女人，所以权力的面孔是以性别化的、具象的形态出现的。

人们经常在男女二元关系里谈权力问题，很多时候会忘记有一个更大的权力即父权。比如毛泽东时代，男女都一样，女人拥有和男人一样的权利，但无论怎么谈论那个时代的解放意义，还是不能忘记存在着一个更大的父权或类似于父权

的权力。而且毛泽东时代塑造出来的这样一种权力结构，实际上在当代中国是一直在延伸的，只不过具体表现形态有所不同。可以说，当代中国的社会性别制度普遍地存在着内在的父权制结构。

比如李双双形象，表面上看这是一个小夫妻闹矛盾的故事，李双双和孙喜旺一回回地你打过来、我打过去，作为电影的看点就是这个。其实每次吵架李双双都输了，她去干什么呢？她就说：“我找老支书去。”老支书在电影里出现得不多，但每一次都是化解李双双情绪的最后力量。他扮演着一种结构性的功能，就是支持李双双，来说“你做得对”。李双双写大字报、去告状等，都获得了这个体制性权力/父亲的支持。电影中有一个夫妻吵架的片段：李双双带着妇女们去工地劳动，孙喜旺消极反抗不做午饭，最后夫妻俩打起来了，李双双一不小心把孙喜旺推倒在地上。就因为李双双说“我要去找老支书”，就把孙喜旺吓跑了。而结果是老支书夸奖了李双双，孙喜旺态度大变，夫妻和好。

因此，这里的权力关系始终不是二元而是三元的，包含了“父亲”、女性、男性三种力量的角逐。更意味的是，“父亲”是通过抑制男权而在叙事结构上充当了“女性”的支持者。但这也并不就意味着“父亲”对女性的无条件认可，而是因为与男性相比，女性更能代表父亲的需要与意愿。李双双主动走出家庭，写大字报批判金樵和喜旺，与其说是出于对“男权”的反抗，莫如说她是一个比孙喜旺更合格的“好社员”。但老支书是一个非常温和可靠的老父亲形象，说话从不盛气凌人，这使得这种代表着既是具体的也是抽象的“父亲”的权力的出现不那么引人注目。

同样值得注意的是，每个人物都不单纯是性别化面孔出现的个人，而同时是一种制度性力量的显影。老支书也并非个人，他是生产队的支部书记，同时也带出生产队这一社会体制背后的一套机构——人民公社。最后老支书也解决不了问题，李双双就找到公社去了，公社书记和她谈了话，于是矛盾彻底解决。孙喜旺和李双双的形象也同样如此。

孙喜旺是李双双婚姻关系上的丈夫，电影的喜剧性就表现在李双双其实一点都不想和丈夫作对，所以这个故事并不是讲女权反对男权。为什么电影没给我们这样的感觉？是因为李双双喜欢她丈夫，而且愿意为他做很多的忍让，同时也强调，孙喜旺也喜欢李双双。小说和电影都有“先结婚后恋爱”这样的噱头——当然我们可以说这是“调味剂”，使得不那么好吃的东西吃起来很舒服。但电影并没有抹掉“男权”本身：孙喜旺的男权虽然是以喜剧性的面孔出现的，但这个男人的权力其实有结构性的社会基础，就是孙喜旺的兄弟们（生产队长金樵和原会计孙有）。孙喜旺作为一个喜欢老婆的男人，其实并没有那

么反感李双双的做法，迫使他做出那些反应的，是金樵和孙有说“管管你家老婆吧”，所以他才回家管管他老婆。他被迫在他们面前发誓说，“我要是这回驯服不了她，就……”其实他也说不出就怎样。

实际上，支持孙喜旺男性权力的并不是孙喜旺个人的品质，而是传统中国乡村社会的家庭制度和性别观念。孙喜旺这个人物的喜剧性其实有一种“原型”，就是“怕老婆”的民间笑话故事。这种故事的喜剧性因素很多就源于妻子比丈夫强，丈夫其实怕他这个老婆。为什么这可以成为喜剧性的内容呢？当然是因为按照一般性别关系模式，人们认为丈夫应该比妻子强。李双双其实是一个没有多少毛病的形象——除了快嘴和急性子之外，她是家里家外的能干女人，她在家做家务很麻利，在外面生产队长也当得很好。她的这种强势使得女性在走出家庭的过程中和走出之后面临的问题，暂时并没有显现出来，所以她和陆文婷的那种作为母亲和妻子的愧疚感是不同的。

与此同时，李双双作为女性的权力/权利也可以找到社会性支撑，即女人们基于共同的命运而产生的彼此同情。电影里有几个李双双的好姐儿们，李双双说好的事情她们就说好，一直支持李双双。还有一个女性人物金樵的妻子，是李双双用姐妹情去打动的。小说和电影中的这些叙事因素使得李双双作为“女性”的含义并不能完全被“好社员”所涵盖，而自觉不自觉地显露出颇为丰富的性别政治内涵。

可以说，孙喜旺、李双双的处境和遭遇都不是个人性的，而是乡村社会一种结构性因素的具体显现；同时，他们还置身在与父亲——老支书/公社的关系里。其中，喜剧性的是孙喜旺和李双双的关系，但结构性的、决定性的、支配性的力量还是从老支书/公社那里来的。

这种人物关系结构在《人到中年》里也被复制。电影里有权利回忆陆文婷过去生活的人，一是陆文婷自己，倒叙结构的主要叙事人；另一是丈夫傅家杰，他也是知识分子，而且是和蒋筑英一样的科技知识分子——80年代知识分子的地位和形象，很多都是由科技知识分子塑造的。在夫妻关系里，陆文婷一直觉得自己是一个不称职的妻子和母亲；还有三个人有权利回忆陆文婷的生活，他们是孙主任、赵院长和焦副部长。孙主任是眼科主任，他是技术的、体制的权威，与赵院长和焦副部长一样，他们都是男性，是医院机构或国家体制的决策人与掌管者。在电影叙事中，当陆文婷显现为病人形象时，大都是和丈夫及孙主任同时出现的场景；而当她作为医生与病人打交道的场合，其精神状态是完全不一样的。这也显示出这个形象与男性人物关系的潜在权力模式。

导致陆文婷在家中的愧疚感、她的待遇和职称得不到解决，是和体制性力量联系在一起的，只不过电影要说，孙主任和赵院长他们也觉得：虽然我们掌握着医

院这个机构，可是真正能决策的并不是我们。小说和电影都相当有意味地设置了一个“坏女人”形象即焦副部长的妻子秦波，被嘲讽地称为“马列老太太”。她满口正义词严的马列话语，实际上却肆无忌惮地享受着体制的特权，一心谋取个人私利。由此造成电影的社会批判性指向是相当暧昧的：既然孙主任、赵院长和焦副部长都是“好人”，那么到底是谁造成了陆文婷的悲剧性命运呢？从影像和叙事效果而言，显然是秦波这样的“坏人”。但秦波不过是依仗丈夫的权威而已。因此，秦波这个“马列老太太”的出现，固然指认出体制性的缺陷源自各种教条主义和官僚主义的管理者，不过她的形象却也在另一表意层面转移了关键所在，似乎一切问题都因为“坏女人”的存在。因此，在女权、男权和体制的三元关系中，既指认出问题源自体制，同时又以暧昧的女性化修辞模糊了导致问题的最终源头。

杜拉拉故事的三元权力结构是同样的，而且比前两个形象要更直接。杜拉拉的上级是李斯特，一个敷衍塞责、什么责任都不想担、只想安全退休的人，该他主持公道的时候，他也绝不会伸手。但杜拉拉的原则是，跟你的上级保持一致，她把这作为升职的秘密。这种态度也表现在小说和电影如何描写何浩德，这个DB公司中国区的最重要负责人：只因为杜拉拉做了一个很漂亮的企划，何浩德就如此欣赏她，以至每一次杜拉拉升职，其实都是何浩德一句话。这种对权力的认同背后是和资本、“外企”的权威关联在一起的。

相应的，王伟是杜拉拉的恋人，一个同伴和帮手，而且他的男性权力有一部分是因为他是杜拉拉的上级。杜拉拉是勤奋上进的好员工、好下级，她所在的女人群总是钩心斗角的，只有她比较老实本分，所以幸运地被上级赏识、提拔（电影里徐静蕾对女性关系做了一定的改写）。同样值得分析的是，杜拉拉是无家的，尚未进入婚姻状态。但如果杜拉拉和王伟真的结合了，他们也可能重复王伟和玫瑰的命运。后者分手的原因是他们同居的房子水管漏水，需要找人去修理，而王伟说他没时间；如果他没时间，大概只有杜拉拉可以了。影片增加了关于杜拉拉家庭生活的片段和小细节：和弟弟及其女友一起吃完饭，杜拉拉带了一罐汤回家，坐公交车时洒了。这个细节说明杜拉拉是一个顾家的“好女人”。可以想见，如果她和王伟结婚了，修水管之类的事情大概都是她做吧。这样的问题之所以可以提出来，是因为无论在“办公室”这样的公共场所，还是在“爱情”这样的“私人”叙事中，杜拉拉的个人奋斗故事似乎都从未意识到有性别问题的存在。也正因此，权力关系的实质被性别化面孔所转移、抹消和掩盖了。

概括地说，三个女性形象所呈现的当代社会性别制度诸场域，内在地保有着父权制的权力结构。男性和女性看起来处在同等的位置上，但是有一个比男权更大的权力即父权，或通过资本或通过体制表现其权威。父权的面孔也是生动的，

在李双双那里，表现为父亲一样的老支书；在陆文婷那里，是和她一样书生气的孙主任；而在杜拉拉那里，则是明察秋毫的老板。如果女性的问题总是只有在这些“上级”的干预下才得以提出并解决，那就意味着只要这种制度存在，女性就永远不能通过她们自身的意愿和能力消除问题本身。

结 语

女性主义理论与实践普遍有一个纠结的议题，即平等和差异的关系。女性要的是和男性一样的自由吗？如果不是一样的自由，那种有差异的自由又是怎样的呢？毛泽东时代说男女都一样，80年代又要说女人和男人不一样，那么差异和平等的关系到底怎么看？其次是“反抗”议题，女性在主流社会性别制度中确实是一个受剥夺更多的群体，当然需要反抗不公正的权力体制。与之相关的问题是，该如何“反抗”，而“解放”的内涵又如何理解呢？朱迪斯·巴特的“表演”（也译“操演”）理论^①，强调每个人作为“男人”和“女人”都是建构性的和表演性的，作为一个“女人”可以去表演你的角色，因为当你在主动“表演”时，你就不再被动地接纳这个角色，而可以利用这种性别惯习和游戏规则来表达你的主体性。但“表演性”反抗本身是有限度的，因为每个人只能在既有的权力结构内部来构建或展示自己的性别身份。也正是从这个角度，本文在探讨每个女性形象的构建性和叙事性内涵，关注其主体性实践的同时，也同样关注这些形象/“表演者”所置身的社会性别制度和权力场域。意识不到后者的存在，女性的主体性及其反抗实践不过是一相情愿的空想。

盖尔·卢宾曾提出这样一种理想：“我个人觉得女权主义运动必须有比消灭妇女压迫更多的梦想。她必须梦想消灭强制性的性欲和性别角色，我觉得最能鼓舞人的梦想，是建立一个雌雄一体的、无社会性别的、但不是无性的社会。在这个社会中，一个人的性-生理结构同这个人是谁、是干什么的、和谁做爱都毫不相关。”^②这是一种乌托邦式的理想，而且有其偏向性（比如过度强调性权利），但对于理解女性问题而言，这种理想是必要的存在，是性别政治的起点。这也就意味着，当人们在谈论女性主体性时，需要充分意识到主体性实践由以展开的具体权力场域和制度形态。因为每个人都处在诸种社会关系和文化惯习里，总是在与它们的推拉关系中形成自身的主体性。这是“自由”与“平等”的辩证法，也决定了“解放”的历史内涵及其可能的方式。

注释：

① 尽管在当代历史语境中，“妇女”和“女性”这两个范畴的内涵有一定的差别，但本文为行文方便，不做更细致辨析，统一使用“女性”这一表述范畴。

- ② 这一范畴最早由美国人类学家盖尔·卢宾 (Gayle Rubin) 在《女人交易——性的“政治经济学”初探》(1975年)一文中提出,进而被理论界发展为性别研究的重要范畴。该文中译收入《社会性别研究选译》,王政、杜芳琴主编,王政译,三联书店1998年版。
- ③ 孟悦、戴锦华:《浮出历史地表——现代中国妇女文学研究》,河南人民出版社1989年初版,中国人民大学出版社2004年修订版。
- ④ 张瑞芳:《扮演李双双的几点心得》,《电影艺术》1963年第2期。
- ⑤ 参阅[日]沟口雄三《中国的公与私·公私》,郑静译,三联书店2011年版。相关讨论另见《重新思考中国革命——沟口雄三的思想方法》,陈光兴、孙歌、刘雅芳编,台湾社会研究杂志社2010年版,第9~108页。
- ⑥ 电影《人到中年》由长春电影制片厂出品,曾获得1982年文化部优秀影片奖,1983年金鸡奖最佳故事片、最佳女主角、最佳编剧、最佳音乐奖,第六届百花奖最佳故事片、最佳女主角奖等。
- ⑦ 潘虹:《陆文婷银幕形象的体现》,《1983年中国电影年鉴》,中国电影出版社1984年版。
- ⑧ 洪子诚:《作家姿态与自我意识》,第一章“感伤姿态”,陕西人民教育出版社1991年版,第3~40页。
- ⑨ 梁实秋:《现代中国文学之浪漫的趋势》,《浪漫的与古典的·文学的纪律》,人民文学出版社1988年版,第15页。
- ⑩ 电影《蒋筑英》,长春电影制片厂1992年出品,导演宋江波,巍子饰演蒋筑英。
- ⑪ 电视连续剧《后宫·甄嬛传》,郑晓龙导演,孙俪、陈建斌主演,2012年首播,是近年最受关注的电视剧之一,并开启了一种独特的电视剧叙事类型,因其内容描写后宫女性的权力斗争,也称“宫斗”剧。
- ⑫ 戴锦华:《涉渡之舟——新时期中国女性写作与女性文化》,绪论“可见与不可见的女性”,北京大学出版社2007年版,第4~9页。
- ⑬ 相关论述参见[美]莫里斯·梅斯纳(Maurice Meisner)《毛泽东的中国及其后——中华人民共和国史》,第十二章“大跃进期间的经济”,杜蒲译,香港中文大学出版社2005年版,第191~198页。
- ⑭ 主要参见[美]黄仁宇《万历十五年》,三联书店1997年版。
- ⑮ “清宫戏”是对以清朝宫廷历代帝王将相故事为主要内容的影视作品的戏称,代表作有《雍正王朝》《康熙大帝》《铁齿铜牙纪晓岚》等。自1990年代中期以来,成为中国电视剧历史正剧制作的重要内容,并构成了引起广泛关注的文化现象。
- ⑯ 陈欣瑶:《“李双双”始末——40—60年代小说中的农村新女性形象》,北京大学2013年硕士论文。另见陈欣瑶《重读“李双双”——历史语境中的“农村新女性”及其主体叙述》,《中国现代文学研究丛刊》2014年第1期。
- ⑰ 这一说法最早见于[法]列维·斯特劳斯《亲属关系的基本结构》(1969年),盖尔·卢宾在《女人交易——性的“政治经济学”初探》中做了批判性的理论阐释。
- ⑱ [法]米歇尔·福柯:《什么是批判:福柯文选》,汪民安编,严泽胜译,北京大学出版社2016年版,第169~198页。
- ⑲ 主要参见[美]朱迪斯·巴特勒(Judith Butler)《性别麻烦——女性主义与身份的颠覆》,宋素凤译,上海三联书店2009年版。
- ⑳ [美]盖尔·卢宾:《女人交易——性的“政治经济学”初探》,《社会性别研究选译》,第65页。

[贺桂梅 北京大学中文系 邮编 100871]