

從「鐵姑娘」到「超女」：兩個「革時代」圖像中的

身體隱喻與政治修辭——一個政治社會學的視角

◎ 魯明軍

歷史總顯得那麼譎詭而不可知。然而，它嬗變的表象卻始終遮蔽著一條鐵律：歷史無法迴避反覆與重演。

1966年夏天，中國上演了一幕後來長達十年的「文革大劇」，全能主義政治背景下的「不愛紅裝愛武裝」的「鐵姑娘」一時成了這個時代生產運動和工業革命的象徵和標誌；近四十年後的2005年夏天，湖南衛視發起的「超女運動」在還處於政治改革轉型期的中國掀起了一股集體的消費狂歡和民主浪潮，這種民間性的、非官方的民主自覺為當下中國民主化及政治體制改革進程無疑注入了一絲新血液和強醒劑。不能說「超女」是文革的重演，但是無論從形式上，還是從其能指、甚至所指的層面上，還是存在有著一定的相似之處。

從「革命時代」的「人民文化」到「改革時代」的「大眾文化」，「鐵姑娘」和「超女」都屬於「革時代」的集體或社群文化，且都具有相似的中性形象。儘管我們的解讀只停留在圖像的層面，但是不管是從潘諾夫斯基（Panofsky），還是從貢布里希（Gombrich）的理論中，我們都不難發現圖像與文化、社會、政治之間的象徵關係。甚至與其說圖像是絕對意義上被「創造」（形式主義和表現主義的觀點）出來的，不如說是「製造」出來的。所以，圖像學家們也用「製造」一詞來說明對圖像的生產和運用。（楊小彥，2005：1）由此可見，圖像中的形象並非是藝術家憑空想像出來的，它是有現實社會依據的，不管這個依據是顯在的還是隱蔽的，作為圖像與其說是藝術家的產物，毋寧說是藝術家所處時代的產物。如果說「鐵姑娘」是革命的產物，那麼，「超女」就是改革的產物。由此可見，她們都不可避免地被貼上了「政治」的標籤。而事實上，政治本身作為主導力量，自然與社會、文化及身體有著不可避免的糾纏甚至支配關係。反過來說，文化與身體的時代嬗變也同樣成為政治變革不可或缺的因素。

一 從「革命」到「改革」

時代決定了女性的身體特徵及其隱喻。革命時代的圖像是革命的，革命圖像中的「鐵姑娘」就是革命的；改革時代圖像中的「超女」就是改革的。當然，反革命、反改革也含括在革命和改革當中。也就是說，「鐵姑娘」和「超女」還分別潛在著「反革命」的批判和對現實改革的質疑。只是，這並非是圖像中的主體形象所賦予的，而常常是由圖像本身、圖像的創造者以及圖像的解讀者所賦予的。

在討論圖像之前，有必要先弄清「革命」和「改革」兩個語詞的不同含義及其現實關聯。

根據《布萊克維爾政治學百科全書》的解釋，現代社會科學家往往把革命這一術語用來專指

期間發生了政權更替並伴隨著政治、社會和經濟秩序大規模重建的歷史時期。（戴維·米勒，2002：705-707）楊小彥則根據英國南安普敦大學比較政治和國際政治學教授彼得·卡爾佛特(Peter Calvert)在《革命與反革命》中的闡述對「革命」做了一個相對清晰的梳理。關於「革命」，楊小彥參考了卡爾佛特引述的《企鵝政治學辭典》中的定義，這條定義說：

「我們所稱謂的革命，嚴格意義上說，是政治系統的一場全面的暴力變革，不僅僅改變了社會的權力分布，還導致了整個社會結構的重大改變。」這與《布萊克維爾政治學百科全書》中的解釋似乎並無二致。他接著指出，符合這個定義的人類革命有三場，它們分別是法國革命、俄國革命和中國革命。接著，卡爾佛特對三場革命的特徵進行了一些必要的分析。之後，他指出：「所有觀察者們會一致同意的一點是，『革命』是一個指一種大規模社會轉型過程的術語。」在「革命模型」一章中，作者進一步給出了更為具體的定義：「首先，革命是突發的。」「其次，革命是暴力性質的。」「第三，革命是政治演替。」「第四，革命是變革。」「可見，革命是一個複雜的術語，至少包含四個方面。首先，它指一個過程：一些重要的集團不再留戀既有的政權，並轉向反對這一政權的過程。其次，它指一個事件，一個政府被武力或威脅使用武力而推翻的事件。再次，它指一個計劃，新成立的政府試圖改變它所負責的社會的各個方面的計劃。最後一個但並非最終一個方面，它指一個政治神話，討論的更多的是應該是什麼而非實際上是什麼。」（楊小彥，2005：1-2）作為「革命」的產物，「革命圖像」及其中的「鐵姑娘形象」某種意義上它意在討論應該是什麼，而非實際是什麼。顯然，這樣的命題本身就具有政治支配的涵義。

什麼是「改革」呢？《現代漢語詞典》中的解釋是：指把事物中不合理的部分改成新的、能適應客觀情況的。（呂叔湘、丁樹聲，1998：402）可見，相對「革命」，改革首先不是突發的，而往往是緩進的；其次，改革不具有暴力性質，它往往建立在一種自覺的實踐層面；最後，改革不一定是徹底的政治演替，它常常是局部的修正、補充和完善。當然，二者都具有變革的性質。也就是說，不管是「鐵姑娘」，還是「超女」，它都是源自政治的變革、轉型期。問題就在於，這一建基於變革層面之上的「圖像」到底產生於什麼樣的政治社會背景之下呢？而這亦正是「革命」與「改革」的區分所在。

對於文革時期的中國政治，歷來是國內知識界的禁區。而隨著政治體制改革的不斷推進，官方對此似乎有所意識並逐漸自覺解禁，知識界慢慢地多了類似的歷史性反思與批判。換言之，處於文革時代的主體似乎並不自覺（或不能自覺、不敢自覺）革命本身對自身身體形成的異化與規約，而只有通過後文革時代的反思才可能意識到自身被壓抑的事實。也就是說，文革時代的「革命藝術」充當著革命工具或政治符號，革命的角色對自身是否主體、是否自由並不自覺。不同於革命時代的是，改革時代的圖像製造是在相對自由、寬鬆的環境下實現的。但是這並不能說明行動的自由就意味著政治的自由，因此改革時代的藝術家常常以自身有限的藝術行動自由用以批判當下政治社會的局限性和狹隘性，包括諸多政治的不自由以及在政治改革中及其常見的非正當、非合法的現象和趨勢。可見，改革時代的「改革圖像」因為其自覺性，反而形成了對改革本身有效的回應和批判。

二 從「人民文化」到「大眾文化」

作為一種文化現象或範式，文革時代的「鐵姑娘」文化常常被冠以「人民文化」，改革時代的「超女」文化則被稱為「大眾文化」。二者都是建基於一定群眾基礎的集體或社群文化。

自韋伯以來，個人魅力這個概念就不加區分地用來描述受人愛戴的出現。在一個個人魅力型

領導的重視追隨者眼裏，領袖說什麼就是什麼，目標由領袖確定，手段由領袖選擇。然而恩格斯則認為，任何涉及大多數人的運動都不應看作「單個人的活動」，而應理解為是「全民需求和必然性的、自發的、不可遏制的表現」。（王紹光，1993：3-8）從這個意義上說，不管是文革時期「人民文化」中的「鐵姑娘」現象，還是改革年代「大眾文化」中的「超女」運動，「集體文化」作為一種社會運動，它顯然並不僅是政治規訓的結果（這在以下幾節將作詳述），也是民眾自覺需求的結果。

文革時代的群眾基本分為三個類型：積極分子、中間分子和落後分子，「鐵姑娘」在其中屬佔大多數的積極分子和中間分子。這就是說「鐵姑娘」不是從人人可當的，她源自一個從落後到中間再到積極分子的一個逐漸進步的過程。這其中，政治階級常常通過廉價的精神獎賞（比如評為「優秀積極分子」、「積極分子」或入黨、入團）以代替昂貴的物質報酬。在這種精神獎賞背後，隱藏著「鐵姑娘」三重的依附：對所在集體在社會和經濟方面的依附、對領導在政治上的依附、對直接領導的個人依附。顯然，這種依附所依託的非正式權力在此形成了一種權威的制度文化。因此，革命時代的「人民文化」是一個從「政治規訓」到「大眾依附」，從被政治規訓到依附於政治階級的過程，其中貫穿著的是「鐵姑娘」對於毛澤東這惟一偶像的絕對崇拜。

不同的是，改革時代的「大眾文化」則是一個從「大眾反依附」到「反政治規訓」的過程，反對對家庭、對學校、對國家及對任何集體、社群的依附，主張個體獨立與自由。表象看上去崇拜的是李宇春、周筆暢，實質上，她們不過是崇拜者自我的「幻象」，實質上崇拜的是自己或自己的親朋。「超女」不過是拉康（Lacan）、克里斯蒂瓦（Kristeva）所謂的Symbolic，是一種鏡像、象徵，用以反觀自己，亦或說不過是大眾自戀的表現。（趙毅衡，2006）偶像很多，偶像也很不同，這正是大眾文化的多元特徵。每個個體都有自己的主體權力和選擇自由，正是這些政治階級和社會公共中心視野中的「他者」、「邊緣者」建構了大眾文化的格局並付諸了時間與行動，亦如菲斯克所謂的「大眾文化的根本特徵就在於它是由居於從屬地位或被剝奪了權力的人群所創造」。（約翰·菲斯克，2006：1）當然，大眾文化的根本意義還不在於表象的社會消費、公眾娛樂層面，其賦予政治微觀層面上的反規訓及民主啟示才是其根本意指。

三 去身份的身份認同

無論是從異化到規訓的「鐵姑娘」，還是從規訓到反規訓的「超女」，這本身就是一種身份認同的嬗變。換言之，在這種身份的轉換過程中，作為主體的「鐵姑娘」和「超女」都自覺選擇了認同，且這一轉換還似乎存在著一種因果關聯。比如，「鐵姑娘」因為認同了「半邊天」，所以也就認同了「婦工」身份，「超女」正是因為認同了消費者的身份，所以也認同了自己作為被消費者的身份。這種特殊的相關性，恰恰源自「革時代」特殊的政治、社會症候，即「鐵姑娘」身份認同的轉換主要取決於政治規訓的「施恩回報」心理，「超女」身份認同的轉換則主要取決於社會消費及其市場導向。由此可見，無論是「鐵姑娘」，還是「超女」都是沒有主體性的，表象看上去，「鐵姑娘」成了當家作主的主人，「超女」更是作為主體崛起的一代，但真正的主體性往往並非是自身所賦予的，歷史決定了她們皆屬於「非主體」的一代。

1、從「半邊天」到「婦工」

關於「半邊天」的正式出處迄今也沒有找到，社會學家金一虹研究發現「婦女能頂半邊天」出處不詳（《人民日報》等權威報刊，也從未做正式語錄引用過）；倒是發現「時代不同了，男女都一樣。男同志能辦到的事情，女同志也能辦得到」本是1964年6月毛澤東和劉少奇在十三陵水庫游泳，毛看到幾個女青年從身後游上來發出的感慨，此後便頻繁地被引用，有時甚至是鋪天蓋地而來，甚至成為二十世紀六十、七十年代對男女平等的最高詮釋。（金一虹，2006：180）但事實上，真正此後廣為流傳、影響最大的並不是「時代不同了，男女都一樣」，而是「婦女能頂半邊天」，簡稱「半邊天」。文革時期的婦女們都積極響應毛澤東「婦女能頂半邊天」的號召，積極投身繁重的生產勞動和工業革命中，而這種選擇與投身完全是建立在對這種時代感召的響應，建立在對新生活、新時代的希冀與憧憬之上的。

幾代婦女都同時投身革命與勞動中，成為了一名合法的「女工」，成為了一名正式的「國家人」或「公家人」。此前多少年來，大多婦女都處於被社會、男權壓制的境地，如此走出家門不獲得社會認同從而凸顯了自己的社會主體地位，而且公共的主體——「國家」或「公家」——成為其與男權抗衡的撐腰者和依賴者。殊不知，「鐵姑娘」實則非但沒有成為主人，反而不幸地被淪為一個時代的工具和政治的符號；非但沒有成為合法的「女工」，反而不幸成為「受制於封建制度式」的一名「婦工」。

說到「婦工」，有必要對這一稱謂做一說明。美國學者白馥蘭對此作了溯源和闡述，她指出：

「婦工」是女性四種品質之一——其他是婦德、婦言和婦行——這是漢代著名的女學者班昭在她的《女誡》中規定的。米切爾·卡特耶爾（Michel Cartier）認為，中國早期政治哲學家使用這一術語表達了他們的這一觀點，婦女所織之布不僅僅滿足了基本的需要，而且有利於潛在的剩餘價值的產生。我對此有所補充：在早期和整個中國歷史上，能轉化為個人收益的那種剩餘價值被視為使社會破裂的因素而遭到輕蔑和猜忌。「工」作為「技巧」被疑為這種破壞性的剩餘價值的來源——這種事情對於上等人來說是貶低身份的，但是婦女勞動所帶來的這種剩餘價值是有功的，因為它被認為是轉化為賦稅的支付而非私人收益。（白馥蘭，2006：145）

基於此，白馥蘭還將中國傳統意義上的「婦工」與普適意義上的「女工」做了區分。她認為，「婦工」是表示道德家和官員所使用的女工（是按曼素恩和高彥頤等學者的使用方法），他們在女性工作中看到的是一種與性別身份聯繫在一起和具體化於紡織生產裏的道德活動。這種觀念暗含著婦女是國家積極的臣民，她的作用是其丈夫的必要輔助。而「女工」則是表達在私人家庭層面上的操作，是在蓋茨所稱的小型資本主義生產模式下市場經濟的框架內。晚明和清代的改革官員與道德家似乎仍然堅持抱有把「女工」轉化成為「婦工」的期許，他們希望將其所蘊含的全部道德力量及心理暗示都發揮來重建一個更理想的社會秩序。（白馥蘭，2006：202-203）從這個意義上，與其說文革時代的「鐵姑娘」是一名合法的「女工」，毋寧說是一名國家規訓下的「婦工」。但不同於傳統封建社會意義上「婦工」概念的是，文革時代的「婦工」是將其道德力量和國家意識膨脹化、最大化了，從而以此建構了一個畸形的集體無意識化的「社會秩序」。

從「半邊天」到「婦工」，在這樣一個實質上的因果關聯中，「鐵姑娘」只是一個被政治所欺騙者，以「解放的名義」反而被規訓。可悲的是，「鐵姑娘」對此並不絕對自覺，即便自覺，也還似乎心存一份期待——期待另一種「解放」的可能。這也說明了身份的確定不僅源自規訓，亦是自覺認同的結果。且就是在這種自覺認同的背後，潛藏著一種複雜的心理背

景。政治社會學家Anthony M. Orum（中譯：安東尼·奧羅姆）在分析社會政治運動起因的時候提出了「實際需要的滿足」和「期待需要的滿足」兩個因素（Anthony M. Orum, 1992: 397），雖然這本屬於政治命題「相對剝奪」的兩個因素，但在「鐵姑娘」的心理分析中我們發現其同樣有效。因為解放後「鐵姑娘」們實現了實際需要的滿足，成為一名合法的「婦工」，但同時也生成了「期待需要的滿足」，期待更新更好的生活，而這儘管具有想像的成分，但正是這種滿足和期待的雙重心理，致使她們再苦再累也毫無怨言。按照華爾德（Andrew G. Walder）的邏輯看，國家或政治階級與「鐵姑娘」上下間實存有一種「施恩回報」的網絡關係。他認為，在「鐵姑娘」的服從背後潛在著一種隱形的權力模式。與黨進行社會動員的制度所體現出來的模式——該模式下人們被要求對嚴格正統的官方意識形態表示無條件服從——相比較，這一模式要遠為複雜與精緻。甚至對那些一心一意的積極分子來說，忠誠的目的也是含混模糊的，既有為公的一面，也有為私的成分。他們為黨所規範的民族利益而工作，但同時也表現出來的無私與自我犧牲中獲得相當多的個人利益。（當然有時這樣的利益只能在後來兌現。）（華爾德，1997：26、278）或許，正是這種含混性、複雜性，一方面導致了「鐵姑娘」去身份化，另一方面也致使「鐵姑娘」反而對這種無身份的身份自覺選擇了認同。

2、從「鄰家女孩」到「超女」

設若李宇春、周筆暢、尚文婕等尚未成名，還只是一個普通的鄰家女孩的話，她們也許只是一個普通的社會消費者，具有社會消費的權利及任何合法的言行權利，愛怎麼打扮就怎麼打扮，愛唱什麼就唱什麼，愛說什麼就說什麼，愛做什麼就做什麼……別人管不著，也不會管。可一旦成為「超女」，一旦成名，就不一樣了，大眾文化的消費特徵決定了「超女」李宇春不是此前的李宇春，她不是個體的，已屬於公共，她的行為、她的言語已經定格在全國數千萬「玉米」（李宇春歌迷的呢稱）對她的關注視野中，一旦其發生某種改變，必將影響到對她的消費，影響到她可能產生的公共利益，乃至千萬個「玉米」的利益。這就意味著，從「鄰家女孩」到「超女」這個身份的轉換過程，亦是從「消費者」到「被消費者」的轉換過程。顯然，對於「超女」自身而言，這個轉換過程亦是一個主體性失卻的過程，亦是一個去身份化的過程。輔以中性化的形象同樣去了她們的性別，倒是與「鐵姑娘」沒什麼區別了。

我們承認，在這個過程中他們沒有了主體性，甚至她們自己也承認成為「超女」反而少了自由，甚至沒有了自由。但是她們已經認同這種身份轉換，認同這種沒有主體性的身份。正是在以自己的形象和歌聲對千萬「粉絲」（指Fans，即歌迷）的支配過程中，她們獲得了一種虛在的主體感。反過來說，千萬「粉絲」若作為一個整體更是絕對地支配著任何一個「超女」。那麼，在這一主體間性中，是否存在第三個主體呢？顯然，這個主體就是其背後操縱的政治、社會利益集團和階級。從這個意義上，作為「男不男、女不女」的中性化形象的「超女運動」儘管試圖打破中國社會二元對立的結構，但實質上其依然沒有走出政治二元支配的格局。當然，「超女」的真正意義並不僅僅在於她作為被消費者的身份認同和最終命運，而在於「超女」作為一個民間性的社會運動給予當下中國改革的民主啟示和政治反思。作為一種權力遊戲，其中暗含著一種有力的變化：集權式的「審判」變成了更具人性的平等「對話」。（朱大可，2006：365）

四 圖像中的身體隱喻

身體及其快感一直是並且仍將是權力與規避、規訓與解放相互鬥爭的場所。雖然身體看起來是我們最個人化的部分，但它也是身體政治（階級性的身體、種族性的身體以及性別化的身體）的物質形式。圍繞身體的意義與快感之控制權所展開的鬥爭，是非常重要的，因為身體既是「社會」層面被表述為「個人」層面最可靠的場所，也是政治將自身偽裝為人性的最佳所在地。（菲斯克，1996：85）顯然，從「鐵姑娘」到「超女」，為什麼都是女性呢？這一方面源自歷史客觀性導致了「鐵姑娘」和「超女」這兩種極具時代特徵的女性形象及其身體特徵；另一方面女性不管是從社會性別學的角度，還是從社會權力格局本身，都含有一種潛在的被支配身份，既是一種男權對女權的性別支配，亦是社會對女性的一種權力支配。那麼反過來說，不管女權主義者對這種支配關係反抗的結果如何，至少其本身承認了這種支配關係存在的事實。當然，本文的目的不是用來陳述這一支配關係，而是在承認這一支配關係存在的前提下，分析和比較兩個「革時代」被支配女性形象、身體及其隱喻的不同。

1、從異化到規訓

文革時代的「鐵姑娘」是歷史留給我們的一個特殊遺產。「鐵姑娘」這一稱呼一是源自當時很多女性都參與民兵隊伍，時時與槍支器械為伴，另一個方面是當時以「男女平等」的名義要求很多女性要參與工業生產和革命運動中，包括鐵路、煤礦、鋼鐵、建築、電焊等各行業不管崗位適不適合女性作業都要參與，而這些工作都與「鐵」相關，女工常常少不了與「鐵」打交道，久而久之，本來的柔弱身體也自然練就成了「鋼板軀體」，「鐵姑娘」的稱呼也自然在情理之中。據資料記載，上世紀五十年代的報刊就有了關於「第一個『三八女子測量隊』」、「第一個女煉鋼爐長」、「建築工地中首次出現女瓦工、女拖拉機手」等相關事跡的報道。（金一虹，2006：180）而到六、七十年代時，女工在中國已經很普遍了。

關於「鐵姑娘」形象的圖像作品很多，基本可以分兩個類型，一是描繪女民兵形象的，包括趙淑欽的《我們都是神槍手》（油畫）、裴建華的《西沙女民兵》（油畫）、邵增虎的《螺號響了》（油畫）等；另一個是描繪女工形象的，主要有劉三多、伍振權的《地下長城》（油畫）、楊之光的《礦山新兵》（中國畫）、柳青的《青春紅似火》（油畫）、朱昭林的《巨大的動力》（版畫）、潘嘉峻的《我是海燕》（油畫）等。（蕭悟了，2002：77-99）上述所列的都是美術作品，除此還有很多攝影、戲劇作品更是形象地反映了這個時代的女性特徵和現實狀況，比如朱憲民的攝影作品，包括《不愛紅裝愛武裝》（1968）、《女民兵換崗》（1969）等，（朱憲民，2006：43-65）戲劇作品中的八個樣板戲，如《紅燈記》中的鐵梅、《海港》中的方海珍、《龍江頌》中的江水英和《杜鵑山》中的柯湘等都是典型的「鐵姑娘」形象。綜觀這些圖像，圖像中的女性形象都幾乎如出一轍。如果說美術、戲劇作品中存在藝術家有意渲染的嫌疑的話，那麼，我們在朱憲民的攝影作品中則不難發現，文革的時代的女性形象真實就如美術作品中所表現的，至少在形象氣質上是一致的。

「鐵姑娘」個個紅光滿面，神情飽滿。民兵身份的常常目光嚴肅，似有即臨戰鬥的警覺；女工形象的則往往一臉燦爛，表現了對生活和工作無限熱愛的幸福感。她們一改傳統女性的柔弱之媚，手臂粗壯，姿勢誇張，體態粗放，儼然是一副男性形象。比如圖像中出現最多的站立的姿勢就別具意味：神情莊重，昂首挺胸，頭部與身體通常稍稍錯向而自然生成一種力量感，風吹發絲，如臨大敵，真所謂「滿臉的階級鬥爭」。她們著裝除了工作服以外，大部分都是穿軍裝，系腰帶，胸前佩戴毛澤東像章，上衣袖口常常利落地從手腕處捲起，很多時候還手捧一本「紅寶書」（《毛主席語錄》）。樣板戲中的方海珍、江水英、柯湘都是黨支部

書記、黨代表，但她們是否是妻子、母親在劇中都隱而不談，似乎表現了她們的家庭角色就會削減她們的英雄氣概，這使得中國人進入了一個「無性無家」的時代。無疑，正是在國家的硬性干預下，「鐵姑娘」即去了性別，也去了身份。（金一虹，2006：171-194）

如果說，攝影作品中的「鐵姑娘」形象屬於現實的真實反映的話，那麼，美術作品中的「鐵姑娘」形象則無疑涵有一定的藝術家的審美意識。而藝術家等審美本身也往往取決於一個時代的集體性審美意識，亦即大眾的審美意識：身體造型是一樣的，穿著是一樣的，甚至連面部表情也同出一轍。在她們看來，這種相同或相似正是政治上、道德上、社會上平等的自治體現和反映。從國家到民眾，都懷揣著一種「絕對平等」的烏托邦想像。亦如蕭悟了所說的：「一個女人已經有了一種統一規格的美的標準。這種標準同其他時代的另一種女人美的標準一樣，概括了一個時代。這些明朗的笑臉或堅硬的仇恨，還有服飾（服裝和飾物：槍、像章、紅寶書等），姿態等等，都被統一了。這種統一的美中少了一樣的東西：肉感或性感。……有了一套全新的、前無古人後無來者的美的標準。這套標準超越了生活和女性本身，顯出聖潔的光輝，顯出超凡的神采，並且超越了性別。」（蕭悟了，2002：86）對此，華爾德認為，毛澤東的這種禁欲主義在六七十年代中國工廠裏的實踐為那些關於集體主義和平等主義的在現代工業中實現的可能性理論提供了一個非常糟糕的樣板。（華爾德，1997：218）

然而，這種集體的審美意識源自什麼呢？這套標準是自覺生成的嗎？顯然，這就不是簡單的藝術問題了，因為作為文化問題的審美標準總是無法規避政治的限制，某種意義上文化、審美就是取決於政治。這在文革時期表現得尤為明顯和突出。具體而言，「鐵姑娘」形象本身就是基於政治宣傳的需要產生的，泛政治性更是決定了這一形象的普遍化與統一化。這是政治對圖像形象或者說大眾審美的一種集體規制。但事實上，政治還不僅僅只對宣傳形象做了統一規制，女性的身體形象、審美取向本身就已經被政治規訓和限定了。金一虹分析認為，將馬克思主義奠基人關於「婦女走出家門，參加公共勞動是婦女解放前提」的論述作為婦女解放理論的經典，造成在中國很長一個時期內，把留在家裏「圍著鍋台轉」視為蒙昧、落後、不解放同義。（金一虹，2006：194）的確，毛澤東一句「婦女是半邊天」從此將全中國大部分女性從閨閣中拉出來投身到繁重的工農業勞動和革命鬥爭中，從身體到心理，中國女性從此被徹底地異化了整整十餘年。異化的結果是身體變形，心理異化，從而自覺地演替為一個徹底的政治符號和工具。

問題是難道就沒有人提出反對或抗議嗎？因為畢竟在女性承受繁重的體力勞動是有限的。事實上，當我們回頭審視其歷史背景時，我們不難發現，文革時代的政治規訓不僅僅是身體的支配，更重要的是心理上支配的全能性滲透。這就決定了女性在當時是一種自覺的服從，甚至是以服從為榮。從這個意義上，文革時代的政治支配就形同宗教統治，女性作為被支配者將勞動、受苦、受難作為衡量自身幸福的標準，與此同時，也強化了女性對國家、社會的依賴程度。某種意義上，就是一種「理性的政治信徒」。因此，規制化、統一化的身體圖像背後隱喻著的不僅是社會變革，更重要的是其中所潛在的政治支配關係。

2、從規訓到反規訓

如果說文革時代的「鐵姑娘」形象是政治規訓的結果，那麼，改革時代的「超女」形象則是從規訓到反規訓的一個文化產物。而這種規訓已不是單維的政治規訓，除此還包括社會道德維度。通常而言，規訓與反規訓的表象屬於社會道德的層面，由此延伸到內在的政治規訓脈

絡。

有關超女的圖像，在當下中國則是鋪天蓋地了，大街小巷，處處可見。有藝術創作，也有日常攝影、海報、廣告，在此不一一例舉。值得一提的是，當代藝術家安迪以李宇春、向鼎（「好男兒」）為題材的作品「雌雄同體」極具調侃和反諷。藝術家試圖以這一方式詰問第三性是否可能呢？另外，今年10月份宋莊文化藝術節上，雕塑家孫振華的作品《超女紀念碑》在知識界、乃至全社會引起軒然大波，各地媒體爭相報道，公共效應不遜於「超女」運動本身。當然，無論是策展人鄒躍進認為這是對「超女」的反諷也好，還是在作者孫振華自己看來這是對當代文化的記錄也罷，至少從這件雕塑作品的形式中，亦即從它的「儀式感」及其所隱含的「權力象徵意義」中可以認定它與「超女」運動本身在價值取向上不存在分歧，甚至是趨同的或一致的。（陳杰，2006；崔菁菁，2006）

從上世紀七十年代末思想解禁以來，中國民眾的身體、心理都不再受政治的絕對支配，特別是九十年代以來，隨著經濟體制轉型和社會多元格局的形成，人的身體、思想都得到了前所未有的釋放。於是，人所面臨的挑戰已不再是政治支配及規訓，而是傳統社會道德的局限性。女性衣服穿得露一點、舉止行為過一點首先不再是一個「合法與否」的問題，而是一個「正當與否」的問題，於是也常常遭遇社會道德的責難，且已漸漸自覺地成為多元的底線。但事實上，隨著時代的變遷和人的觀念的變化，這個底線本身也在逐漸發生著變化。但不管怎麼變化，底線卻總是無從消解，也就是說這種社會道德的限制和規訓本身則始終存在。因此，對既有底線的挑戰則成為反規訓的體現。

「超女」引發的集體狂歡儘管有大眾社會心理學的原因，但也不能迴避「超女」的形象本身，亦即普遍中性化的審美傾向所具有的公共涵義。按照古斯塔夫·勒龐和莫斯科維奇的邏輯，這種從眾的心理並不具有多少主體性，大多不過是盲從的結果。（古斯塔夫·勒龐，2001；莫斯科維奇，2003）既然如此，為什麼受歡迎程度最高的不是形象女性化的張靚穎、葉一茜、譚維維，而是中性化的李宇春、周筆暢、尚文婕呢？顯然，這是一個極其複雜的問題，許多答案都不過是主觀猜測和臆想而已，比如有一種說法是大多參與投票者都相貌平平，所以將票投給同樣相貌平平的上述幾個形象中性化的「超女」，從而心理上獲得了自我的形象認同和精神慰藉；還有一種說法是因當下雙性戀泛濫，在李宇春等形象中性化的「超女」的肢體、聲音語言中，雙性戀者獲得了一種心理互應和精神碰撞；……等等，諸多說法，不一而足。但是，從中我們不難發現，不管是中性化，還是雙性戀，都無不具有反傳統限制和反道德規訓的含義。因為，中性化也好，雙性戀也罷，這在傳統的道德規範中都是不良的、反動的和受譴責的。由此可見，作為「超女」本身之所以最大限度地釋放、裸呈自己的肢體和聲音語言，本身就具有反傳統、反規約的意義。對於他們——所謂的「80後」——這一代儘管出生於新時代，但是自小依然受父母的言傳身教很深，家庭的禮教，學校的限制，成長在規訓、約束和壓力中。於是，隨著資本的膨脹和自身年齡的增長，身體、思想在當下社會中的交錯碰撞使得她們對自小所受的禮教傳統產生了懷疑，並以最大的勇氣踐行叛逆、對抗。

對於其政治規訓的層面，我們可迴避「超女」形象本身，而是從湖南衛視操作這項活動說起。中國的一黨統治決定了政治規訓的不可避免性，不管是顯在的，還是潛隱的，它總存在，因為其本身就是政治保護和政治辯護的一個手段，這就決定了政治本身通常情況下對既有的政治性規訓不會主動地做出妥協，只有在地方性的反規訓力量下，或許會做出適當的支配性讓步，但與此同時又生成新的規訓，也就是說，規訓本身是不可能得到徹底消解的。湖南衛視操作這一活動顯然也不是基於反政治規訓的目的和初衷，但始料未及的是其卻為具有

反規訓心理的這一代女性搭建了表達和實踐的平台。

和文革時代的「鐵姑娘」具有異曲同工之妙的是，「超女」形象亦是中性化的。但是，不同在於從形象及其普遍性而言，它已經走出了模式化、統一化的格局，而變得多元、繁複。顯然，李宇春、周筆暢和尚文婕三者之間也存在著很大差異，但是本文避開這些不同之處，單就其共同點而言，其恰恰成為政治規訓與反規訓的回應所在。她們相貌平平，裝束中性化——有男性裝束，也有女性裝飾，行為或肢體語言大方、率性，毫無傳統女性的嫵媚、柔弱風格，聲音中性化，甚至單憑此很難辨別性別，……等等。這種形象儘管有天生的一面（比如長相、聲音及氣質等），但是更多的則依賴於打扮和包裝，因此便不可避免地受到了公共質疑和道德責難。但毋庸置疑的是她們這種身體與精神的釋放實踐不僅基於自身心理的需要，也是通過質疑和責難反而形成了對一元化政治背景下的多元「景象」的批判性回應與反省，因為中性本身就具有二元之外的「第三者」意指。

五 政治修辭與修辭政治：象徵的力量

楊小彥將「革命藝術」中的「場景與儀式」感歸結為一種視覺的政治修辭術。（楊小彥，2005：1）事實上，不管是文革時代的「鐵姑娘」形象，還是當下改革時代的「超女」形象，它們都一致地追求一種儀式及其帶來的政治、社會和文化象徵力量，而這恰恰基於修辭的效果。如果說，修辭本身是基於事實層面的話，那麼，修辭的過程及其修辭的結果，就已經與事實拉開了一定的距離，而一旦事實經過了修辭，事實本身可能引發的效應也遠不是非經修辭的事實所比擬的。由此可見，「鐵姑娘」形象和「超女」形象作為政治修辭有它的政治目的，也就是說，只有通過這種儀式化、統一化、中性化了的女性形象，才能更有效地呈現政治支配和利益格局中的象徵力量。

按照「修辭學」的邏輯，修辭者與受眾之間潛在一種權力關係，亦即修辭關係。而這一關係的形成是因為修辭者有求於受眾而不是相反。作為修辭行動的發起者，修辭者在訴諸一個由自己所追求的或者服務的一些利益休戚相關，而為了這些利益的實現，又必須促使該受眾接受說服，採取某一立場或做出某一決定。尤其是對於政治修辭，人們幾乎立即本能地聯想到擁有各種資源的權勢者（the resource-rich powers that be）和無權無勢、資源匱乏的普通老百姓之間的一場力量懸殊的信息鬥爭。然而事情遠非那麼簡單。事實上政治修辭的典型幾乎都不包括那些真正無權無勢、資源匱乏的普通老百姓，而往往是由所謂「政治階級」（the political class）的成員組成的。（劉亞猛，2004：133-134）由此可見，政治修辭某種意義上亦是一種政治陰謀和社會陰謀。當然，以上的討論主要是基於西方政治制度背景下的，對於中國而言，顯然不是那麼簡單，也不是那麼回事。比如在「鐵姑娘」和「超女」之間就存在一個本質的區分，即：革命時代的政治修辭者是官方政治，修辭的目的基於官方的統治；而改革時代的政治修辭者不是官方，而是官方外的民間潛流，修辭的目的則基於對政治現實的批判。但修辭本身的特徵和性質是沒有改變的，只是主客身份發生了錯位。

1、從極權主義到全能主義

若果說，「鐵姑娘」的修辭形象自源自文革時代婦女的真實情狀，某種意義上似乎也無可厚非，但是，還有一種說法就是「鐵姑娘」形象意識源自當時最高政治統治者毛澤東對女性的審美評價。據資料記載，有次毛澤東視察上海，上海官員為毛安排了當時上海的一些從三四十年代過來的女電影明星。毛看了很不高興。他不喜歡充滿了舊貴族和世家小姐味道以及都

市污染色彩的小姐。從日後被部分公開的一些文章，我們也看到，他在這方面言行一致。為他服務工作的人員，沒有一個有「明星作派」，他對「颯爽英姿」情有獨鍾。他欣賞、愛好自然的山水，並毫不猶豫地表現他對此的欣賞和愛好，滲入政治鬥爭的動機。因此，在這樣一個毛澤東統治和駕馭的時代裏，中國女人，宿命注定要在一個相當短也相當長的時期裏，成為中國社會主義事業中的、為理想而獻身的、改天換地的「半邊天」，成為「鐵姑娘」。（蕭悟了，2002：79）這就意味著，毛的審美取向成了全中國婦女形象的標準。

那麼，這一政治修辭顯然還不是源自通常意義上的政治極權統治，比如一方面毛通過在各種場合修辭性地傳達他對女性審美標準的信息，獲得政治階級對這一修辭的回應。當然，這顯然不同於西方政治修辭學，中國政治修辭學往往哪個是一種潛在的統治暗示。也就是說，修辭者並不求於受眾的政治階級，修辭只是為了礙於修辭者自身表達的情面需要，是為了受眾更廣泛、更多維地實現對修辭本身的理解和實踐。那麼，從政治極權主義到政治全能主義無疑是這一政治修辭的最好實踐途徑和方式。

政治學家鄒讜認為，文革時期的中國政治還不完全是極權主義政治，而是一種全能主義政治。極權主義與全能主義的區分就在於極權主義只是停留在政治制度和社會組織形式，統治者並沒有對民眾實施過多的直接統治實踐和行為。而全能主義是統治者則是將自身的統治觀念和實踐滲透到民眾的各個層面和角落。區別還在於，極權主義不會社會革命（文化大革命），而全能主義則是社會革命的直接手段。全能主義政治的擴大與縮小，與個人崇拜、個人獨裁、權力高度集中是相互依存，同步增長的，文革十年災難就是最好的例子。（鄒讜，1994：3-7）可見，文革時期為什麼會形成那麼多象徵？那麼多符號呢？顯然不是極權主義的結果，而在於政治修辭及其全能主體特徵的無限滲透與蔓延。

2、從公共協商到道德妥協

不同於文革時代的是，改革時代的「超女」形象作為政治修辭迥異於通常意義上的政治修辭。「鐵姑娘」是政治修辭的結果呈現，「超女」則成為修辭政治的方式、途徑。最明顯的區分就在於「超女」作為修辭其修辭者並非是當下政治主體，所謂的政治修辭是指修辭本身具有政治性這一核心主旨，亦可以理解為這一修辭的目的是政治的，但是修辭過程本身並不一定具有嚴格意義上的修辭規定。

這一修辭的含義就體現在「超女」本身是一個合法的實踐，它本身並不受政治支配而具有一定的政治目的。亦可以說，這一修辭本不具有政治目的，但在實踐的過程中生成了政治性，所以也可以稱為「政治修辭」。

李宇春形象登上美國《時代周刊》亞洲版封面是這一政治修辭的標誌。因為，這一形象及其象徵意義的產生不是如文革時期政治規訓的結果或者說傳統體制政治修辭的結果，而是從全民參選這一政治民主形式給予當下體制的政治性啟示與反思中生成的。表象的消費狂歡卻暗示了中國政治一個的根本性症候：民主。而「超女」形象的產生或這一修辭的實踐本身正是一個從體制到反體制的過程。修辭者亦即修辭的主體成了公眾，受眾成了政治體制或政治階級，同樣，修辭者並沒有求於受眾，只是通過這種完全社會消費性的途徑和方式從而賦予體制和階級的政治自覺。吳稼祥將「超女」喻為「粉色憲政」，認為它模仿的是滲透於美國所有生活方式中的憲政制度。憲政制度並不是追求真理的制度，而是平衡與協調利益的制度；也模仿了美國的權力分立制度：專家評委相當於政治制度中的上議院，代表貴族與權威；票選觀眾相當於下議院，代表鄉土；發短信的全國觀眾相當於投票的公民，投票相當於普選。

（吳稼祥，2006）在這裏，「粉色憲政」正是基於對民主的訴求。

事實上，與其說是「超女」的形象，不如說是其過程、方式賦予了民主自覺，因此單就這一實踐過程而言，還不僅是以反消費的立場對中國的社會現實的批判，更重要的是過程本身就貫穿著一條民主和公共協商的脈絡。政治學家詹姆斯·博曼認為，民主就意味著某種形式的公共協商。如果決策不是強加給公民的話，他們之間的協商肯定是必不可少的。「超女」運動的民主性初始並非是官方的決策，而是公眾後來賦予這種形式的判斷。因此，問題的關鍵就在於公眾是否正當地參與協商，這才是民主本身。

而博曼所謂的「公共協商」實則不但實現了從「形式上」的民主（即只是強調周期性的選舉和投票）到「實質」的民主（即強調「政治意願」形成中公民的真正參與）的過度，而且避免了哈貝馬斯所謂的「民主無法將社會組織為一個整體」的危機，著重考慮到多元主義和複雜性的情況下依然保證公民自治和主權的民主理想。（詹姆斯·博曼，2006：4-13）博曼指出，公共協商作為交換理性的對話性過程，目的是解決那些只有通過人際間的協作與合作才能解決的問題情形（Problematic situations）。根據這個定義，協商與其說是一種對話或辯論形式，不如說是一種共同的合作性活動。公共標準不需要建立在很強的、不指稱任何實際協商的理想化預設之上。（詹姆斯·博曼，2006：25）由此可見，「超女」不但是一種合作性活動，而且其沒有預設具體的公共性標準——這個標準本身就是協商的結果，亦即比賽的結果及其引發的公共效應。可貴的是，這一公共協商還不是建立在公眾與國家的二元對話中，而是建立在公眾、國家、媒體三者之間的隱性互動中，尤其是媒體在其中起了很好的調節作用。

當然，多元格局下的當代中國社會的公共協商最易出現的問難題便是民主與道德的衝突，比如民主或公共協商的結果之一是雙性戀的合法化，但事實上這在普遍的道德層面上常常是被貶斥的異端。也就是說，既然普遍性的道德原則的多樣性是政治自由主義的構成部分，那麼在理性的公共運用中，如何避免這些衝突呢？在博曼看來，政治統一（Political unity）不要求只存在「一種公共理性」。相反，普遍衝突所要求的是真正的道德妥協。與此同時，它允許而不是否認或迴避民主政治中的道德衝突或分歧，亦即一種動態與多元一致的公共協商模式。（詹姆斯·博曼，2006：73-74）不管是對於其中政治與道德的衝突，還是道德間的衝突，在民主或公共協商的前提下，道德只能做出妥協。也就是說，民主協商允許道德衝突的存在，但道德本身必須向民主做出妥協。雙性戀也好，去身份也罷，在這裏它的合法化或者說普遍的被認同不是因為道德，而是民主。

毋庸置疑，大眾文化相對精英文化在上述政治微觀層面上具有明顯的效力。精英文化或先鋒藝術只是在美學和倫理領域對資產階級提出了挑戰，卻沒有對其經濟與政治權力產生影響。而作為大眾文化的「超女」運動所帶來的力量感，某種程度上已經引導或者鼓勵進步的社會行動。（菲斯克，1996：225）

作為「革命」和「改革」兩個「革時代」的身體隱喻和政治修辭，「鐵姑娘」和「超女」及其產生過程賦予當下諸多反思和啟示，這不僅僅是藝術的，還包括政治、社會、文化等等層面。因此，理清藝術與政治的時代互動或政治與時代的（群體）文化互動，將無疑是一個圖像解讀、歷史梳理、現實反思的另視角。

- 1 楊小彥，場景與儀式：一種視覺的政治修辭術 [DB/OL]，
<http://www.gdmoa.org/xueshuyanjiu/2006/8066.jsp>,2006-7-20/2006-12-11
- 2 戴維·米勒，布萊克維爾政治學百科全書 [M]，北京：中國政法大學出版社，2002
- 3 呂叔湘、丁樹聲，現代漢語詞典 [M]，北京：商務印書館，1998
- 4 蕭悟了，激情時尚——70年代中國人的藝術與生活 [M]，濟南：山東畫報出版社，2002
- 5 朱憲民，時代影像——朱憲民（1966-1976）攝影集 [Z]，廣州：廣東美術館，2006
- 6 古斯塔夫·勒龐，烏合之眾——大眾心理研究 [M]，北京：中央編譯出版社，2001
- 7 莫斯科維奇，群氓的時代 [M]，南京：江蘇人民出版社，2003
- 8 金一虹，「鐵姑娘」再思考——中國文化大革命期間的社會性別與勞動 [J]，社會學研究，2006（1）：169-196
- 9 白馥蘭，技術與性別：晚清帝制中國的權力經緯 [M]，南京：江蘇人民出版社，2006
- 10 劉亞猛，追求象徵的力量——關於西方修辭思想的思考 [M]，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004
- 11 鄒讜，二十世紀中國政治：從宏觀歷史與微觀行動的角度看 [M]，香港：牛津大學出版社，1994
- 12 Anthony M. Orum, Political Sociology [M]，台北：五南圖書出版公司，1992
- 13 陳杰，宋莊文化藝術節推出「超女紀念碑」被網友猛批 [DB/OL]，
http://news.xinhuanet.com/audio/2006-10/11/content_5187998.htm,2006-10-11/2006-12-12
- 14 詹姆斯·博曼，公共協商：多元主義、複雜性與民主 [M]，北京：中央編譯出版社，2006
- 15 朱大可，流氓的盛宴——當代中國的流氓敘事 [M]，北京：新星出版社，2006
- 16 王紹光，理性與瘋狂：文化大革命中的群眾 [M]，香港：牛津大學出版社，1993
- 17 華爾德，共產黨社會的新傳統主義 [M]，香港：牛津大學出版社，1997
- 18 約翰·菲斯克，解讀大眾文化 [M]，南京：南京大學出版社，2006
- 19 約翰·菲斯克，理解大眾文化 [M]，北京：中央編譯出版社，1996
- 20 趙毅衡，文化符號學課程講堂筆記 [Z]，成都：四川大學文新學院，2006
- 21 吳稼祥，「超級女聲」的粉色憲政 [DB/OL]，
<http://star.news.sohu.com/20060715/n244270585.shtm1>，2006-7-15/2006-12-31

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第五十九期 2007年2月28日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第五十九期（2007年2月28日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。