

阶级性与人性扞格视域下新国族女性形象的建构

——试论中国20世纪红色戏剧女性形象的嬗变

贾冀川 陈倩

摘要 | 五四伊始，女性地位、女性权利成为20世纪中国文艺重点关注的社会场域。此后，伴随着激烈的阶级矛盾、深刻的民族危机，以及新中国成立后曲折的政治文化进程，在阶级性与人性的扞格与齟齬中，党领导的中国20世纪红色戏剧里的女性形象不断演变递嬗，在不同时期呈现出不同的时代特征和精神内涵，从而完成了新国族女性形象的世纪建构。

关键词 | 新国族形象；20世纪中国红色戏剧；女性形象；阶级性；人性

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



鸦片战争以来的一次次民族危机促成了中华民族区隔于外族的独立国族意识，并开始形塑不同于传统“才子佳人”的国族形象。五四伊始，女性地位、权利成为20世纪中国文艺的重要社会场域。随着时代风云变幻、国家政治文化语境的

嬗变，女性形象在“阶级性”与“人性”^[1]的扞格与齟齬中被具形。

中国共产党独立领导中国革命以来，历经新民主主义革命、社会主义建设和新时期改革开放，在党的领导下，建构了具有崭新的时代精

[1] 对于“人性”，周作人先生在《人的文学》中对“人”进行了重新定义：“其中有两个要点，（一）‘从动物’进化的，（二）从动物‘进化’的”，将人的自然属性看作是人的本质。而1928年后，“阶级性”渐渐代替了五四时期的自然人性，更为强调人背后的阶级斗争等社会内容。

神和文化内涵的新国族意识，从而在20世纪红色戏剧^[1]中塑造了一系列承载着这种新国族意识的新国族形象。作为新国族形象谱系的重要组成部分，红色戏剧中的一系列女性形象亦在“阶级性”与“人性”的抵牾碰撞中建构起了独特的样貌。

一、“革命”视域下婚姻家庭的守望者

苏区红色戏剧中的女性形象在解放妇女、教育大众、鼓动参军的“革命”语境下被塑造出来，但其中比较突出的还是呈现为婚姻、家庭中的女性。其一，追求婚姻自由的女性，例如话剧《最后胜利》（作者和创作具体时间不详）中的共青团员李翠珍和戏曲《大放马》（作者不详，1931）中的“青妇”。剧作承继了五四时期所宣扬的民主、自由与个性解放思想，在坚守包办婚姻的长辈与追求婚姻自由的儿女的对立中表达了进步的婚恋观念。这些戏剧力求通过揭露旧社会的封建礼教的罪恶，鼓励妇女做自己命运的主宰，从而塑造了大胆追求婚姻自由的先进女性形象。但是，与五四时期同类题材的作品相比，一方面，这些妇女形象过于单薄，个性色彩不强；另一方面，这些戏剧主要聚焦自由缔结婚姻的问题，并未能宏观思考婚姻生活中的男性与女性的关系。

其二，支持或反对丈夫、恋人参加红军的女性。如戏曲《志愿当红军》（李伯钊，1933）中阻挠、反对丈夫参加红军的村妇；话剧《反对开小差》（集体创作，1932）里的坚决反对丈夫脱离红军队伍的陈少卿妻子；《欢送哥哥上前方》（集体创作，1932）中支持刘春生参加红军的决定，对革命有着高度认同的李兰花。《志愿当红军》中的农民报名参军，但妻子反对说“世上这么多人呀，怎么偏要你当兵”“你要去当兵呀，我

硬去离婚”^[2]。后来妻子在了解优待军属政策后，完全转变态度。其实，不管是反对还是支持参军，这些戏剧都是以是否支持丈夫、恋人参加红军为标准来界定女性形象的先进与落后。显然，这里仍然暗含着传统“男主外，女主内”的文化逻辑，女性似乎还是以“贤内助”的传统形象存在，女性依旧被附庸于男性。

总体来说，苏区红色戏剧中的女性形象主要是为了配合苏区政策宣传，有助于对苏区女性权利和自由的启蒙，有助于发动女性的力量助力苏区的革命斗争。但显然，女性的社会内蕴还未被充分发掘，女性的活动还被囿于婚恋和家庭。由此，女性的真正解放还有很长的路要走。

二、革命与浪漫的结合者

党领导的国统区的左翼戏剧与苏区红色戏剧几乎同时发展起来。1925年五卅运动和国民革命运动兴起之后，五四中所提倡的个人主义、人性的自由被左翼作家日益边缘化，“阶级论”在左翼作家群体心中渐渐占据上风。期间，梁实秋与左翼进行了有关“人性论”和“阶级论”的论争。梁实秋指出：“文学就是人生最根本、最严重的情感之完美的表现。恋爱的力量，义务的观念，理想的失望，命运的

[1] 1927年大革命失败后，开始独自领导中国革命的中国共产党也开始领导中国文艺。其中，戏剧艺术作为一种可以及时反映社会变革并迅速向公众传播的艺术形式，受到我们党的高度重视，在党的领导下经历了苏区红色戏剧、国统区左翼戏剧、解放区戏剧、十七年社会主义戏剧、文革样板戏和新时期主流（主旋律）戏剧等不同形态戏剧样式的嬗变。尽管各个时期名称不一、形态有异，但这些戏剧都是在中国共产党的领导下，为一个时期党的事业和理想服务。因此，它们都可以被视为广义上的红色戏剧。

[2] 廖巧云主编《中央苏区戏剧集》，长江文艺出版社，2017，第356页。

压迫，虚伪的厌恶，生活的赞美，这种种都是古往今来的文学杰作的根本素质，而这种种又是人性的最重要的成分”^[1]。两者在立场的尖锐对立之中，又在具体创作上有共通，即左翼戏剧虽然强调话剧的战斗作用，让女性走出家庭去从事革命斗争，推动妇女解放，但同时并没有完全放弃婚姻爱情叙事，从而形成了“革命+恋爱”的模式，增添了革命的浪漫色彩。因此相比于苏区的红色戏剧，左翼戏剧在塑造革命女性的同时更擅长抓住女性情感细腻的性格特点，将女性放在婚姻与恋爱的话题中，如自由恋爱、情感漩涡、婚姻自由等，来呈现20世纪二三十年代女性的觉醒。

四幕话剧《春风秋雨》（阿英，1936）以1926年大革命时代北伐战争为背景，塑造了一群青年革命党人形象。陈风云是革命军人中比较少见的女性，她富于情感，性格倔强，来到都市后，被繁华的都会生活诱惑，沉迷于项豪的甜言蜜语，无意中出卖了同志。为此她追悔莫及，一度堕落为交际花。但她革命者的本性未变，在关键时刻开枪打死敌军李师长，拯救了同志，重新回到了北伐军的队伍。人生境遇经历了大起大落的陈风云，是一个时代向往革命、追寻革命的青年知识分子生命轨迹的独特写照。她曾经难挨的情感与物质的诱惑，她在情感和精神方面经历的剧变，是对一个女性在特定时刻人性选择的真实描写。田汉的《回春之曲》（田汉，1934）具有浪漫传奇色彩。主人公高维汉怀着一腔报国热情参加“一·二八”抗战，却在战争中失去记忆。女主人公梅娘冲破家庭的阻挠来到高维汉的身边。在梅娘的歌声和新年鞭炮声的刺激下，高维汉最终恢复了记忆。该剧将上海“一·二八”抗战的大背景和年轻人的爱情结合，将梅娘细腻的情感、对爱情的坚贞，以及

在恋爱中心情的起伏与情感选择进行了真实的再现，从而塑造了一位不惧战火、勇敢追求爱情的伟大女性。而相比于梅娘，《黑地狱》（石凌鹤，1936）中的金姑娘更为大胆和复杂。《黑地狱》取材自天津海河浮尸事件，揭露了汉奸马国材和萧汉江帮助日军招揽廉价劳动力、毒害平民大众的恶劣行径。而作为萧汉江情妇的金姑娘，周旋于萧汉江、萧大龙、倪毅之间。她受萧汉江的庇护，看重物质追求；但同时她拥有独立自由自主的意志，能够在关键时刻保护萧汉江。她直爽、坚毅，被义勇军战士倪毅吸引，酒后她大胆地向倪毅表达爱意，主动在他面前唱了一支民歌小调：“有情郎跪在地下不抬头，一心一意要把情来偷，小奴家宽衣解带与我郎消闷解忧愁，卖的是风流。”^[2]其中，甚至“性”也合理登场。由此，在没有完全被革命话语所束缚的语境下，《黑地狱》真实地关照了人物内心与复杂的情感关系，具形了一个独立、大胆而又情感细腻的女性形象。

左翼剧作家关注阶级性但并没有忽视女性内心正常的情愫。他们通过关照细致动容的爱情和女性内心细腻的情感，塑造出了如梅娘、金姑娘等情感丰富、充满人情人性美，却又独立坚毅的女性形象。

而随着民族危机加深，左翼戏剧界提出“国防戏剧”，要求反帝抗日，揭露日本帝国主义的暴行。因此，左翼戏剧中也塑造了不少积极抗日救亡的女性形象。如《东北之家》（章泯，1936）里的妹妹积极参加工人运动，并和汉奸走狗的哥哥决裂，最后大义灭亲毒死了恶贯满盈的

[1] 梁实秋：《绪论》，载《文艺批评论》，中华书局，1934。

[2] 凌鹤：《黑地狱》，上海杂志公司，1937，第99页。

哥哥。《别的苦女人》（姚时晓，1936）里的阿英积极参加学校学习、参与抗日救亡的游行示威，面对父亲和舅父的阻拦、面对父亲和舅父为她包办的婚姻，面对父亲的殴打，她喊道：“你打好了，打好了，你打死我也不听你的话。我不是姊姊，可以服服帖帖让你去卖给人家，我绝不由你做主。我是一个人，我要自由。”^[1]独幕剧《烙痕》（宋之的，1936）中十九岁的郭丽之也表明抗日决心。面对喜多上尉的求婚，郭丽之答道：“我们民族的光荣和自由，是宁可死也不可能辱的！”^[2]在民族危机日益严峻的形势下，这些女性积极去经历抗日救亡暴风骤雨的洗礼，从而突显出了女性的进步、独立和强烈的革命斗争意识。

三、革命的化身与革命的拯救者

抗日战争爆发之后，深受苏区、左翼戏剧影响的解放区戏剧如火如荼地发展起来。在延安文艺座谈会召开之前，解放区戏剧的创作环境相对宽松，如丁玲的独幕剧《重逢》（1937）就是“革命+恋爱”模式的延续。该剧将爱情和战争结合，表现了担任政治部地方工作人员的白兰在生死离别时对马达明的爱意，从而塑造了独立而又情感细腻的女性形象——白兰。不过，在战争的烽火下，解放区戏剧中女性“人性”的一面开始让位于“革命性”。颜一烟的四幕历史剧《秋瑾》（1940）塑造了民主革命战士秋瑾。作为两个孩子的母亲，她牺牲小家为大家；作为进步女性，她为把二万万女同胞都从十八层地狱里拉出来，丝毫不吝惜她的心血和精力；作为光复军协领，她革命立场坚定，对起义失败的原因有清醒的认识。她说：“我就是革命党，早晚有一天一定能达到我的目的，也许是在几十年以后吧！可是，前头要是没人开始，后边的人怎么接着走呀？”^[3]她英勇就义前还心系革命前景，告诫

后来人一定要革命到底！“你们一定要接受这次起义失败的教训啊！计划不周，联络不够，纪律不严，不听统一指挥，敌人暂时还是比我们强大得多啊！”^[4]秋瑾将短暂的一生都奉献给了革命。

1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》后，解放区戏剧的阶级性、斗争性、革命性不断增强，“人性”不断被削弱。“在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的人性。我们主张无产阶级的人性，人民大众的人性，而地主资产阶级则主张地主资产阶级的人性……至于所谓‘人类之爱’，自从人类分化成为阶级以后，就没有过这种统一的爱”^[5]。《农村曲》（温涛等集体创作，1938）、《拴不住》（韩塞等集体创作，1940）等作品表现了在伟大抗战中前进着的模范女性，她们不顾公婆的反对，也不学别人送礼留人不去当兵，而是积极动员丈夫参加八路军，并晓之以理、动之以情地说服村民。最后，被说服的广大妇女村民唱道：“我们女人要学他，都送丈夫上前线，打完鬼子再回家。万众一条心，走上战场，杀退敌人，团结勇敢奋斗牺牲。”^[6]歌剧《刘胡兰》（朱丹等集体创作，1948）中，刘胡兰年纪小本领大，地主十三海说：“黄毛丫头刘胡兰，可不能把她

[1] 于伶序：《中国新文学大系1927—1937（戏剧集二）》，上海文艺出版社，1985，第154页。

[2] 于伶序：《中国新文学大系1927—1937（戏剧集二）》，上海文艺出版社，1985，第123页。

[3] 胡可主编《中国解放区文学书系（戏剧编四）》，重庆出版社，1992，第1605页。

[4] 胡可主编《中国解放区文学书系（戏剧编四）》，重庆出版社，1992，第1642页。

[5] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集（合订一卷本）》，人民出版社，1964，第827页。

[6] 胡可主编《中国解放区文学书系（戏剧编二）》，重庆出版社，1992，第569页。

来小看。打饼子做军鞋，慰问八路。挨家挨户，劝说众人，和我清算。”^[1]刘胡兰在经受敌人的折磨和恐吓后临危不惧，依然激昂地高歌：“共产党你杀不尽，穷人你杀不尽，你杀了我一人不要紧，千百万人民后面跟，总有一天为我报仇恨。”^[2]在临死之前，刘胡兰还冲向敌人，猛力打他两个耳光，然后从容地躺在铡刀上，面无惧色。

阶级性视域下的解放区戏剧除了主动参加革命的女性形象外，更多地塑造了革命力量的拯救者，她们大多是深受旧社会压迫的女性形象。其中歌剧《白毛女》（贺敬之、丁毅执笔，1945）中的喜儿最为经典。除夕之夜，黄世仁以催债为名逼死杨白劳、强霸了喜儿。在黄家，喜儿受尽折磨，不仅经常遭受黄母的无端打骂，还被黄世仁奸污，致使怀孕。而为了娶城里的新娘，黄世仁竟然与母亲密谋将已怀孕七个月的喜儿卖掉。之后喜儿只能栖身深山野洞，只能靠偷吃庙里的供品和采摘山里的野果艰难度日，常年食不果腹、衣不遮体、不见天日的喜儿成为生活在充满封建压迫的这样典型环境中的具有普遍性的时代典型形象，她的悲剧不再是带有偶然性的个别女性的悲剧，而是具有很大普遍性的所有生活在旧中国的老百姓的悲剧。被压迫、剥削的女性形象还有歌剧《赤叶河》（阮章竞，1947）中投河而死的燕燕儿，歌剧《三世仇》（虞棘，1948）中上吊自杀的儿媳和被卖的小兰儿。《赤叶河》里农民王大富遭受恶霸地主吕承书的剥削压迫，吕承书见色起意，调戏、奸污王大富的儿媳燕燕儿，致使她在丈夫王禾子不信任自己后投河自尽。这些被压迫的女性形象一方面承载刻骨铭心的阶级仇恨，她们不幸的遭遇共同倾诉着旧社会的苦难；另一方面，她们的悲惨命运又是革命力量打碎旧社会、旧制度的重要推动力，是革命需要拯救的对象和目标。随着在剧作结尾喜儿获得

解放、黄世仁被镇压，广大妇女成为革命最坚定的同盟军。

在解放区戏剧中，随着战争进程的深入，女性真正被纳入革命、抗日救亡的话语体系当中。不断被强化的女性形象所生存的革命语境，推动了女性进一步解放，这在一定程度上大大提升了女性的地位。然而被过度形塑的刚强、坚定的性格特征，使得女性内心细腻的情感被削弱到无形，性别区隔模糊了。在革命叙事中，女性在社会层面获得解放，但从人性角度看，人的解放还需要更多更大的努力。

四、能顶半边天的妇女和女英雄

新中国成立之后，国家的面貌焕然一新，文艺的社会意义也被推陈出新，“文艺应当帮助人民扫清这种由于长期民族屈辱地位所造成的自卑心理，而建立起适应于我们今天国家地位的，伟大中国人民应有的民族自尊心，加强人民对自身伟大力量和光明前途的信心”^[3]。为了建构昂扬向上的国家形象，荡涤战乱在国人心中留下的狼藉与自卑感，十七年社会主义戏剧中产生了不少颂歌模式的作品，其中的女性形象也以能顶半边天的妇女或女英雄的面貌成为歌颂新社会、建设新生活的歌者和名片。而这些女性形象在完成以国家、集体为名义所赋予的使命的历程中，在政治运动频仍的社会语境的投射下，她们身上的阶级性、政治性不断增强。

饱受战乱之苦的中国在党的领导下百废待兴，为了建设社会主义的新中国，广大妇女像

[1] 胡可主编《中国解放区文学书系（戏剧编二）》，重庆出版社，1992，第847页。

[2] 胡可主编《中国解放区文学书系（戏剧编二）》，重庆出版社，1992，第860页。

[3] 周扬：《坚决贯彻毛泽东文艺路线》，人民文学出版社，1952，第82页。

男人一样投入到国家建设事业中，发挥出半边天的力量。独幕话剧《妇女代表》（孙芋，1953）里的张桂荣是新选出的妇女主任。她带领村里的妇女们办互助组、上夜校学知识，她还要办妇婴保健站，宣传卫生知识。独幕话剧《刘莲英》（崔德志，1945）中的刘莲英是新时代积极参与纱布生产、注重集体利益的工人。《十三陵水库畅想曲》（田汉，1958）中的孙惠英参与十三陵水库建设，取得了不输男同志的骄人业绩。

而新中国《婚姻法》的实施大大提高了妇女在家庭婚姻中的地位，在婚姻家庭中妇女也是与男性平等的“半边天”。为此，十七年社会主义戏剧塑造了不少追求婚姻自主的女性形象。例如评剧《刘巧儿》（王雁执笔，1949）里的刘巧儿、评剧《小女婿》（曹克英执笔，1952）里的香草、沪剧《罗汉钱》（宗华、文牧、幸之执笔，1952）里的张艾艾和李小晚、吕剧《李二嫂改嫁》（刘海村等集体创作，1954）里的李二嫂、眉户剧《梁秋燕》（黄俊耀，1951）里的梁秋燕、豫剧《小二黑结婚》（田川、杨兰春，1953）里的于小芹，尽管面对的障碍和困难各有不同，但她们都通过各自的努力在党和政府的支持下，在争取婚姻自主的行动中取得胜利。如果说刘巧儿、香草等人是在被动中争取到婚姻自主的权利的话，《赵小兰》（金剑，1950）中的赵小兰则是主动地主张自己婚姻自主，她充满政治自信地质问她的母亲：“共产党把咱们女人这条锁链砸开，叫咱开会、学习、生产，把咱妇女地位提高了。妈！咱们的命就在我爹一句话上吗？爹说我嫁给姓魏的我就嫁给姓魏的，这就是命吗？”^[1]甚至，她更进一步提到了解除婚姻的自主，她说：“结婚也得自愿两合，不自愿就得两离。”^[2]当然，婚姻的自主离不开平

等的财产权，《妇女代表》（孙芋，1953）中的张桂容对夫妻共同财产有清晰的认知，“两张地照有我一张，三间房子有我一头，这是共产党和人民政府分给我的，我的地照我拿走，房子不住我拆了它！”^[3]婚姻的自主意识和经济独立精神，确立了这些女性的社会主义新人形象。

在新中国的社会语境中，十七年社会主义戏剧中的女性形象积极追求婚姻自主，积极参与社会主义建设、土地改革、农业合作化。在国家法律的保障下，她们获得了与男性平等的“半边天”社会地位，其形象具有了新的时代内涵和现实意义。然而，除了《刘莲英》（崔德志，1954）等少数作品涉及对恋爱心理等人性人情的描写外，十七年社会主义戏剧中的女性形象缺乏人性的真实。在两性关系中，女性对男性的依附性越发减弱、政治和经济上更趋独立平等的同时，女性形象的个性意识、女性意识也日趋淡化。

到了文革时期，样板戏中女性大多被塑造成性格单一、人格独立的女性英雄。《龙江颂》（集体创作，1972）中江水英是龙江大队党支部书记，面对百年不遇的大旱，是保自己大队三百亩良田？还是筑坝拦水牺牲自己解救旱区九万亩良田？她没有丝毫犹豫，坚决执行县委丢卒保车的指示，舍小家保大家。《海港》（集体创作，1967）中方海珍是装卸队党支部书记，是在社会主义建设进程过程中从工人阶级里涌现的时代楷模。她既干劲十足，又

[1] 田汉：《建国十年文学创作选》，中国青年出版社，1961，第20页。

[2] 田汉：《建国十年文学创作选》，中国青年出版社，1961，第22页。

[3] 田汉：《建国十年文学创作选》，中国青年出版社，1961，第86页。

冷静缜密，她能率领装卸队工人们突击抢运，战斗动员、深夜翻仓；她又能发现散包、追查事故、找出阶级敌人。她慧眼识人，及时发现韩小强的思想问题，通过阶级教育展览会对韩小强进行了思想教育，纠正了韩小强思想里的私心杂念。她更慧眼辨人，在对韩小强进行思想帮扶的过程中，她见微知著，及时发现钱守维进行各种破坏的线索，从而早做准备，最后能够一举打掉阶级敌人钱守维的破坏活动。历经艰险后，方海珍领导装卸工人顺利完成装卸任务，支援非洲人民自力更生的稻种在海港早晨迎着初升的红日远航出海。还有《杜鹃山》（王树远等集体创作，1972）中的柯湘、《沙家浜》（汪曾祺等集体创作，1965）中的阿庆嫂、《红灯记》（殷承宗，1968）中的李铁梅，《红色娘子军》（李承祥、王锡贤、蒋祖慧，1964）中的吴清华等，她们大多都成了政治理念的化身。

文革期间，人性论成为禁区。女性对于自身性别特征的体认被抹杀，她们的外在形象及性格趋于中性化、甚至男性化，她们的生理弱势也被忽视。由于婚恋叙事被彻底放逐，样板戏中的女性大多没有婚姻、家庭的羁绊。这种能顶半边天的“铁娘子”女性形象虽然具有强烈的激励作用，彰显了女性的独立，但是，人物形象单一、刻板，遮蔽了女性意识。

五、多元普通的真实女性

新时期对文革进行了拨乱反正，五四精神得以重启，“人”也被重新发现。“人的重新发现，是说人的尊严、人的价值、人的权力、人性、人情、人道主义，在遭到长期的压制、摧残和践踏以后，在差不多已经从理论家的视界中和艺术家的创作中消失以后又开始重新被提

起”^[1]。此时，主旋律戏剧对女性人物形象的塑造也回到了对人性的关注上，被压制的婚恋叙事以及人性中的情感波动都被真实呈现，女性形象更加丰满。

《四姑娘》（魏明伦，1981）和《八品官》（甘征文，1981）不再将爱情和内心情感的描写拒之门外。《四姑娘》里的四姑娘许秀云因嫁给品行不端的郑百如，婚后身心饱受摧残，后因大姐病故，常代姐夫金东水照顾大姐的一双儿女。郑百如与其姐姐四处散布金东水与秀云关系暧昧的流言蜚语，四姑娘毅然与之离婚。在长期的相互同情、关心中，秀云与金东水产生了真挚的爱情，但面对郑的中伤以及沉重的思想枷锁，只能把感情深埋于心中。许茂欲将四姑娘嫁往外乡，郑百如出于自身利益的需要，又提出复婚。郑的纠缠，父亲的责难，迫使四姑娘于深夜去找金东水倾吐衷肠，却被金拒之门外。绝望之下，四姑娘投水自尽，幸被及时发现得救。在经历了一系列坎坷磨难之后，四姑娘与金东水终于苦尽甘来走到了一起。该剧展现了许秀云与郑百如、金东水之间的情感纠葛，细腻地描写了许秀云在情感徘徊时愁苦的内心，从而塑造了善良温柔却又屡遭磨难的四姑娘许秀云形象。《八品官》中的桂英不同意丈夫刘二当队长，甚至最后用“离婚”来“威胁”刘二。桂英反对刘二当队长出于私心，在如何处理公与私等关系上，剧作将人性中的“人之常情”展露出来。虽然在这个事件上，桂英表现出落后的一面，但她率真、善良、可爱，并真心地爱着刘二。在相爱又相争之中，桂英的形象跃然纸上。

与四姑娘和桂英不同，《街上流行红裙

[1] 何西来：《人的重新发现——论新时期的文学潮流》，《红岩》1980年第3期。

子》(马中骏、贾鸿源,1984)里的陶星儿不是普通人,她是劳模,但劳模的身份成了束缚她的精神枷锁。在看到阿香买来的红裙子时,陶星儿也忍不住偷偷地试穿,她的内心深处也潜藏着对美丽、时尚的渴慕。然而,在值班长的真诚“关怀”下,陶星儿始终不敢,也不能越雷池一步,这导致同伴们的误会和排斥,而劳模的身份也使陶星儿不能很快地接受自己和别人的缺点。不过,在生活经历和时代的呼唤下,她逐渐苏醒了自我,摆脱了单调乏味的“加班——开会”的劳模生活方式,自由地追求更丰富多彩的美好生活。在陶星儿形象这里,不是先进落后问题、不是生产竞赛问题、不是劳模给谁问题,而是新时代青年人如何真实地、真诚地生活问题,正像陶星儿在广播里说的“我不是劳模,我只是一个普通人,一个平平常常的普通人”。《街上流行红裙子》真实地呈现了女性对美的追求和对情感的渴望。在剧尾,陶星儿在突破重重情感和心里藩篱后,终于复归了人性的真实。

女性解放首先是人的解放。新时期主旋律戏剧通过描写女性正常合理的情感、欲望、爱美之心,再现女性形象丰富复杂的内心情感世界,使得女性形象的塑造摆脱了之前的铁

娘子样貌,回到了人性上来。在男性的话语体系当中以男性的标准塑造女性形象失去了女性的本真,只有在人性解放的基础上去关注女性社会地位的独立,才能更为彻底地实现女性的解放。

六、结语

在阶级性和人性的疙疙瘩瘩的纠葛龃龉中,中国20世纪红色戏剧的女性形象不断嬗变。革命者、半边天、社会主义新人、女英雄、多元真实女性成为由不同时代的时代精神和文化内涵构成的新国族意识的具形者,从而建构起20世纪新国族女性形象谱系。进入21世纪后,新时代中国特色的戏剧文艺作品也需要吸取中国20世纪红色戏剧中人物塑造的成功经验和历史教训,创造能承载新时代中国特色社会主义时代内涵的、充满人性的新国族形象。

本文系国家社科基金一般项目“二十世纪中国红色戏剧文学研究”(项目编号:17BZW149)的阶段性成果。

[贾冀川 陈倩 南京师范大学文学院]