

# 写作还是表演 这是个问题

——20世纪20、30年代上海女演员、作家及“新女性”之死

王亦蛮

早期电影工业中的女性剧本作家通常被看作敢于走到镜头后、行使更多作者权的先锋人物。这一论述忽略了女性写作及表演的具体历史及社会环境。本文重点分析20世纪20、30年代中国两位女演员兼剧本作者这一身份所蕴含的机遇与挑战,并比较写作与表演这两种活动对社会常规的影响力。这两位女演员/作者分别是杨耐梅(1904—1960)与艾霞(1912—1934)。她们各自在自己所著的剧本《奇女子》与《现代一女性》中担任主演。写作并不一定赋予女演员/作者更多的主观能动性。相反,写作可能规范、减低、甚至摒弃女演员在银幕上与生活中的表演活动对社会常规所产生的颠覆性。

女性电影剧本写作者通常被认为是早期电影中的先锋人物,因为她们以作者的身份走到镜头后,从而更有效地影响了早期电影。这种观点认为写作绝对高于表演,而忽略了电影工业雏形期表演与写作的深层涵义。本文将以20世纪20、30年代上海两位女演员的写作与表演,及其生前死后所引发的公众讨论为例,剖析其表演与写作的相对意义,尤其是表演对于写作的颠覆性。这两位女演员,杨耐梅(1904—1960)和艾霞(1912—1934)都各自写过剧本,并担任女主角。尽管这两部电影已失传,但其遗留的线索、公众讨论及两位演员的其他非虚构写作,启发我们探寻20世纪早期女演员/作者这一身份所蕴含的机遇与挑战。通过研究有关文字影像资料,我试图描述女演员/作者这类“现代工作女性”的写作与表演如何被欲求问题化、制约及摒弃。下文将具体从三个方面入手展开论述:1. 历史上的女性写作与表演;2. 女演员/作者在银幕上下对“现代工作女性”身体力行的演绎;3. 关于连环新女性之死这一现象的纷繁复杂的政治性话语。

本文部分内容曾在中国南京大学和美国布朗大学于2008年6月25—27日在南京联合主办的“聚焦女性:华语电影中的性别”国际学术研讨会上宣读,这里发表的全文是在此基础上修改而成的

## 一、关于女演员/作者的故事和女演员/作者自己的故事

严格说来,杨耐梅和艾霞都不是真正的专业剧本写作者,她们一生只写过剧本,而且

带有自我宣扬的性质,但她们对于“女性问题”的描述与当时关于“新女性/摩登姑娘”的公众讨论息息相关。此外,她们的表演与写作所引发的媒体关注凸显了公众对于一种新型女性的欲望。这种新型女性的产生与正在形成的现代都市商业文化及其所诱发的新感官经验相辅相成。美国学者汉森(Miriam Hansen)称此为“白话现代主义”(vernacular modernism)。

杨耐梅与艾霞出身于迥然不同的家庭,但都在默片时代崭露头角,且都一度隶属于上海的明星电影公司。杨耐梅违抗父命,放弃留洋,于20年代中期加入明星电影公司,参与成就了常(Michael Chang)所说的中国第一代女演员。这一代女演员没有正规训练,却以从未有过的敢于抛头露面的姿态成为20年代的奇观,既眩人耳目又惊世骇俗。杨耐梅赶超时代潮流,着装入时,成为媒体焦点并名噪一时。她主演的电影《良心的复活》(1926,根据托尔斯泰的名著《复活》改编)放映时,她化妆成角色的样子,登台演出剧中人的《乳娘曲》。这一宣传策略既利用了她的公众人物效应,亦更加强了她的感染力。

1928年,杨耐梅在其“摩登女性”声誉大振时离开明星公司,自创耐梅影片公司。资金据说来源于一个与杨耐梅关系暧昧的山东军阀。该公司制作了一部电影,就是杨耐梅自撰自演的《奇女子》(史东山、蔡楚生导演,1928)。杨耐梅的剧本脱胎于当时关于余美颜女士自杀的新闻。有趣的是,杨耐梅的剧本保留了女主人公的死,但改变了故事情节,使之近乎成为一种自传。如果余美颜事件被读解成女性主体觉醒及社会更新的集体寓言,那么杨耐梅的《奇女子》则改变了这种公众话语,使她的女主角更加离经叛道,但最终也更被社会传统收编。

《奇女子》故事梗概如下:女主角余美颜(杨耐梅饰)丢下勤奋的丈夫和年幼的女儿,流连于奢华的交际场。丈夫因怀疑她行为出轨而将她逐出家门。她决计“牺牲”,在离婚后迅速与一花花公子结合。她将一笔钱交给一个女性朋友,托其代为照顾女儿。十二年后,余美颜与二任丈夫从另一城市回来,受到朋友招待。在一次晚会上,花花公子丈夫结交并试图诱拐一名女学生,她正巧是余美颜的女儿。余美颜及时赶到援救,杀死二任丈夫,却也被其保镖打中。余美颜的一任丈夫了解情况后赶到,却只见到她最后一面。

真实的余美颜与杨耐梅的“奇女子”背景截然相反,前者单身而普通,后者则已婚且嚣张。她们共同的结局是死亡,效果却很不一样。原本普通的单身女子反抗到底,也单身到底,其选择自杀更强化了单身的自我完整性。而改编后的“奇女子”最终却被社会伦常收编,扮演了一个自我牺牲的母性形象。她的糜烂的“摩登女性”的嚣张只是一时的表象,内里却是传统的女性道德观念。

“奇女子”失去其离经叛道的浮华外表的过程,与杨耐梅的自身经历不谋而合。耐梅影片公司拍完这部片子后解体。随后,声片时代降临,国民党政府的语言统一政策促使国语成为声片的惟一许可的语言。生长在上海、广东籍的杨耐梅没有国语背景,很快淡出电影圈。1935年,这个银幕偶像及“摩登女性”的典型已被放入“被忘记的明星”之列。抗战期间,杨耐梅移居香港,生活一蹶不振。据称,杨耐梅晚年在九龙乞讨为生,1960年死于香港,死时身无分文。

作为20世纪20年代第一代女演员及摩登女性的典范,杨耐梅的超常感染力在20至40年代的公众话语中都有表述。杨耐梅加入明星电演公司不久,导演程步高在1925年发表的《耐梅女士小史》中称赞她“资质聪慧,能文能歌,体态活泼,善于装饰”,能胜任多种不同角色的演出。十年后,聘用杨耐梅的明星公司老板张石川指出,杨耐梅的私生活放荡不羁,所以最适合出演“风流的女性”。1942年,杨耐梅已淡出电影圈,《杨耐梅卷土重来》一文称赞她蔑视“从一而终”,是一位挑战婚姻制度(离婚)的“大胆的新女性”。

纵观杨耐梅鼎盛时期张扬的生活格调和她后来的悲惨结局,我们可以说,她代表了因

“新”而成名,也因“新”而沦落的一类新女性。她的《奇女子》似乎预示她的一生。如果说杨耐梅的写作、表演和生活展示了“新女性/摩登姑娘”这一形象失败的必然性,那么,艾霞的例子又呈现了怎样的新女性命运呢?

艾霞早年是田汉创建的南国剧社的话剧演员,后来加入1930年组建的左翼剧作家联盟,经介绍于1932年加入明星电影公司。与杨耐梅不同,艾霞投入更多精力撰写评论及剧本,因而被誉为“作家明星”。艾霞的重要性也与其历史时代紧密相连。日本于1931年占领东北,1932年初轰炸上海,这促使左翼分子将重心从阶级斗争向民族主义转移,从而扩大群众支持。中国整体政治文化状况也发生重大变化。明星公司开始主动接触并吸收左翼作家及评论家,其他电影公司也纷纷效仿。1933年大批左翼电影的出品使该年成为历史上的“左翼电影年”。在此历史转折点上,作为左翼剧作家联盟成员的艾霞自然在她的作品中注入明确的社会政治意识,这为女演员/作家这一现象提供了一个新的维度。

我们先来看看艾霞的剧本《现代一女性》(李萍倩导演,1933)。该剧描写了一个“现代女性”——葡萄,一名房地产公司职员的堕落与升华。剧本以描述场景开篇:“上海的夜,一个淫器的梦。”继而宣布,“今朝有酒今朝醉,世界是你们的”。女主角葡萄出场时,剧本写道:“小鸽子,聪明,美,泼刺。可是她患着流行的时代病,她要求刺激,用爱情的刺激来填补空虚的心。”葡萄偶遇已婚记者余冷,很自然,“荡湖,游公园,爱情的功课一样都少不了”。然后,故事发生转折,葡萄因拒绝公司老板诱惑而被解雇,余冷的妻子又正巧带着生病的孩子到城里找余冷。为了自己的欲望和余冷的需要,葡萄委身于前老板,直到有一天她偷了一大笔钱。“只要爷们心里愿在女人身上花几个钱不心疼,你顾自己拿可不行。葡萄这样就是……是的,犯了法!法律只许富人用文明的方式来抓钱,不许谁‘非法’地拿富人的钱的”。葡萄因此入狱。在狱中,葡萄遇到安琳,“这姑娘,有着前进的思想、革命的虔心”。安琳教育她看到恋爱以外的世界,葡萄最终获得了精神及肉体上的自由。“恋爱的牢笼再也囚不住她了,前面有的是光明的路,走,海阔天空。如今的葡萄已不是从前的葡萄了!”

产生于1933年的这个左翼电影年,艾霞剧本中的进步意识不言而喻。这充分体现在葡萄从空心的“摩登女性”转变为前途光明的解放女性,从“昨天”走向“今天”。与杨耐梅的“奇女子”从一任丈夫走到二任丈夫而不改慈母心不同,艾霞创作的葡萄从现代“流行病”——恋爱——这个牢笼走出,走向狱中难友所向往的集体的光明未来,这个未来也隐含在后者倾心教育的工人孩子中。

在剧本编后感中,艾霞指出主人公的流行病——内心空虚,寻求刺激——源自“整个的社会问题”。“如果有相当的事给他们做……精神与身体都寄托在事业方面……这些无聊的刺激、苦痛、安慰再也不会临到人间”。在给女演员的指导中,艾霞同样强调社会作为个人身心投入的场所。在《给有志电影的姐妹们》一文中,艾霞提出电影是随社会改变而发展的,一个女演员要与时俱进就必须不停留在表演喜怒哀乐的层面,而要通过实践了解社会各方面。因此,女演员应该认清社会,参与实践,负起社会责任。

有趣的是,艾霞在同一篇文章中承认自己缺乏社会实践,导致剧本中对余冷描写不当。为了弥补这一缺陷,艾霞转向描写农村破产的小说,为出演她下一部叙述农民因丰收而更加困苦的电影《丰年》做准备。艾霞转向小说(即使是社会问题小说)而不是真正的社会实践,并不表明她的概念混淆(即将虚构认作现实),而是她对自己作为作者/读者及演员的有意识的身份定位。她的意识形态转变是通过教育(即阅读和写作)而不是第一手的社会实践。正如一位论者所说的,艾霞的“modern girl”形象来自她的“流丽与妩媚的女性的作风”、“爽辣”而“简

洁”的文笔,而不是来自物质享受。

艾霞将自己定位为教育者(相对于做着演员梦的“姐妹们”)和被教育者(相对于前进的社会问题小说家),从而通过写作和表演将新女性意识纳入社会和宏观历史。此纳入过程是通过超越家庭这个社会与个人之间的环节,这个环节的作用经常是阻隔,而不是沟通。这体现在艾霞的《给有志电影的姐妹们》一文中。作为对杂志编辑向她约稿的回应,并针对自己的昵称“野猫”,艾霞风趣地写道:“野猫”是没有家的,最多只有个猫窝,又怎么能胜任写“妇女与家庭”这样的文章呢?这一诘问使她从妇女家庭这类老套命题中跳脱出来,而直接探讨演员与社会的关系。

艾霞不仅试图通过写作剧本和短评来改变女性意识,并且热切期待社会的改变。在《1933年,我的希望》一文中,艾霞感叹道:“时代的火轮不停地转着,一切全不息地猛进,1932年同1933年的电影是划分时代的电影,她不是一部分有闲阶级的消遣品,这是任何人也不能否认的。”<sup>⑩</sup>

如果说杨耐梅的“奇女子”在20年代后期必须以死来换取社会所认可的贤妻良母的头衔,那么艾霞鼓励她30年代早期的“新女性”以全新的生活方式投入社会(如果不是为社会牺牲的话)。两人的剧本都以追求物质享受的“摩登女性”为开端,结尾都扬弃了这个形象,但采取的方式截然不同。在《奇女子》中,扬弃是通过对“摩登女性”的家庭驯化,这意味着家庭仍被看作社会的稳定结构和权力所在;在《现代一女性》中,扬弃是通过将女性从家庭中解放出来,使她们参与社会改造和集体利益的建构。

## 二、出走的“新女性/摩登姑娘”

毫无疑问,杨耐梅的“奇女子”和艾霞的“新女性”都导源于20、30年代关于女性与中国自强的关系的讨论。儒家学说对个人(主要是男性)与社会关系的界定可以概括为“修身齐家治国平天下”。根据这个界定,个人、家庭、国家与天下的关系是和谐而连贯一体的,但当现代西方的“个人”观念介入,个人的娱悦(jouissance)或以自我主体性为终极指向,成为重点,而儒家的和谐理想就成为了问题。20世纪上半叶文艺界对易卜生的《玩偶之家》的翻译、介绍与搬演极大地刺激了个人主体意识,尤其是女性意识的建立。

早于1907年,鲁迅就撰写了两篇文章介绍敢于打破陈规的挪威社会问题剧作家易卜生。此后不久,胡适在美国留学期间接触到易卜生。新文学运动的旗舰杂志《新青年》在1918年易卜生特刊中发表了胡适翻译的《玩偶之家》和对易卜生主义的讨论<sup>⑪</sup>。1919年3月,“五四”运动前夕,胡适发表了白话独幕剧《终身大事》,描写一位年青女子反抗包办婚姻与恋人私奔<sup>⑫</sup>。女主角的留言:“孩儿的终身大事,孩儿该自己决断。”使她成为中国的第一位“娜拉”。关于该剧对传统婚姻制度的抨击,鲁迅写道:“鸳鸯胡蝶派作为命根的那婚姻问题,却也因此而诺拉(Nora)似的跑掉了。”<sup>⑬</sup>

文艺界对传统的反叛很快集中于“出走的女性”这一形象。台湾史学研究者许慧琦认为,中国特有的反封建冲动使得易卜生关于女性解放这一原本广义的命题,在中国公众话语中迅速简化成单一的“出走”模式<sup>⑭</sup>。“出走”模式不仅适用于女性意识的建立,更代表中国整整一代新青年的个人观念的萌芽。当代作家林贤治因此将“五四”运动看作一场重要的“集体出走”,“娜拉超越了伦理的意义而成为中国现代的象征”<sup>⑮</sup>。

20世纪第一个十年,对于个人主义出走的亢奋,很快遭遇三种反对意见。第一种是人们逐



渐认识到,从家庭中走出的女性会轻易被社会的邪恶势力吞噬,她们大多沦为娼妓。第二种询问女性独立意识怎样才能为社会和国家利益服务,这在日本大规模入侵中国后尤其紧迫。第三种有关国民党政府在30年代初发起的旨在将妇女拉回家做新一代贤妻良母的新生活运动。这三种趋势一边继续发掘“娜拉”效应,一边又摒弃反传统的初衷,试图将出走的女性纳入社会、国族、性别等群体政治中。

杨耐梅的“奇女子”和艾霞的“新女性”正是在这一关于娜拉的持久争论中产生的。两位演员/作者的剧本都强调了沉湎于个人主义的危害,并邀请女主人公积极参与到家庭或社会中。艾霞对“昨天的葡萄”转变为“今天的葡萄”的讴歌更凸显了她对社会历史转型的期待。这正好吻合了20世纪前期精英话语中对“新”的企盼。这体现于“新女性”、“新青年”、“新文学”、“新国民”这一类词语的纷呈叠出。

然而,杨耐梅和艾霞与倡导易卜生主义的男性作家、评论家相比有一个明显的区别,那就是,后者只从事关于“娜拉”的写作,而前者除写作外,还在银幕上下身体力行地表演。表演使她们不只幻想,而是在真实的社会舞台上实验并挑战“新女性/摩登姑娘”的界定。借用奥利弗(Kelly Oliver)的理论,可以说她们实践了新女性的“主体”能动性,从而重写了女性在权力结构中的“主体位置”<sup>①7</sup>。由此可见,她们自身的经历就是“允许”与“禁止”的显示器,彰显了“新”的产生与制约。

20世纪上半叶,女演员/作者的身体力行是冒险的,因为自古以来表演,尤其是女性表演,被看作是道德败坏的诱因。与此同时,发展中的现代都市商品文化所引发的与表演有关的女性劳工问题却没有受到应有的重视。单方面对表演的贬低强化了女演员/作者及其女主人公所展现的“新”的歧义性。这种歧义性在艾霞的例子中最终激化而导致她1934年的自杀以及此后的一系列连锁反应(后文会有详细论述)。女演员/作者的自身经历(尤其是自杀)成为公众热烈谈论的话题正证明了试图将“新”合理化、工具化的强大社会机制的存在。这个强势的社会诠释机制迫使我们追问女演员/作者的主体能动性——如果她们可以写作和表演,她们也同样有诠释的权利吗?表演和写作在公众舆论中究竟是如何定位的?如果我们仅片面强调写作所带来的作者权与能动性,我们是否也同时忽略了某些问题?

### 三、写作还是表演——“新”的谜团

“新女性”论述从发轫之初就一直为一个问题所困惑,那就是:如何能够身体力行地展现“新”,使其可见可感?胡适1919年的独幕剧《终身大事》因描写女性反抗封建婚姻制度而受到进步知识分子(主要是男性)欢迎。反讽的是,该剧上演时竟找不到愿意扮演出走的女主人公的女演员。对此理想与现实的距离,胡适不无反讽地自我调侃:“竟没有人敢演,可见得不一定是写实的。”<sup>①8</sup>正是这男女演员同台演出的禁忌,使得女演员带有与身俱来的不合常规性。可以说,当女性选择表演(如杨耐梅)或迫于经济压力而从影之时,就已经失去了常规的社会地位而置身于“新女性”这个常常被污名化的范畴。如何约束并提升女演员的品位于是成为20世纪上半叶大众话语中的重要命题<sup>①9</sup>。“不规范”的女性身体主要在三个方面受到制约:外形修饰(包括化妆、衣着及体态)、素质与修养及社会角色(比如关于女演员是否可以兼职舞女、沙龙老板娘之类的争论)。

对于银幕及舞台上下的女性身体的制约欲望说明,女性身体被看作是一种棘手的物质存在。这个众目睽睽下的物质性女体,暗示着女性表演会导致公众的身体反应。因此,被放大了

的女演员身体变成一种符号,折射出性别、国家与阶级等各方面所引发的焦虑与利益冲突。

在这一多方面的社会监控诠释系统中,写作与表演被赋予不同的社会意义。表演被看作道德堕落的表征,而写作(与阅读)则是修身养性的途径。公众话语不停鼓励女演员多读书以提高素质修养。艾霞也因其坐在家里奋笔疾书的习惯而被看作是与上海物质型“新女性”迥然不同的典范。她的文章出现在上海各大报纸的艺术与电影专栏中<sup>②</sup>,为她赢得“作家明星”的美誉。这一头衔暗示了其明星地位与写作(而不是表演)的勾连关系。

公众话语一致将写作阅读置于表演之上,我们可以把这一现象称为身体恐惧症。写作(与阅读)的作用正是将女性在公众空间里的表演拉回“家”这个私人空间里。女性写作与家居生活在明清时代就有了密切联系。出自世家大族的女性作者(即所谓“才女”)组织诗社,传阅作品,从而在形塑女性社会地位上起到重要作用<sup>③</sup>。才女现象无疑丰富了历史上女性的多重生存状态及文化生产传播模式,但归根结底,女性写作仍被认为是一种修身养性的家居行为。致力于写作的确不同于埋头操持家务。然而,家务中很重要的一项是教育下一代,也就是20世纪改革家所说的教育“新国民”。由此可见,女性写作在鼓励女性自我表达及建立姐妹社团的同时,也能轻而易举地成为儒家家庭伦理及性别政治的共谋。

并列封建社会晚期的才女现象和20世纪公众话语中强调女演员通过写作、阅读达到自我修养,我们看见这二者间的连续性正在于约束女性身体在公共空间的展示。1925年《明星特刊》译介的一篇文章充分说明了这一点。文中称:一项德国实验显示女性是天生的剧本作家,因为她们缺乏逻辑理性,却擅长虚构细节和铺排刺激元素。导演工作则更适合男性,因为它需要执行官、外交家、艺术家、戏剧家、体育家和商业家的各项才能。所以,“美国智识阶级之女子而言尚不能胜任”<sup>④</sup>。表面看来,女性不能导演是因为体力不够,实际上是因为导演工作需要更多抛头露面。表演亦如是。

因此,女性写作并不必然等同于能动性。相反,它可以被用来制约女体在公众领域的颠覆性。当写作在20世纪和表演相结合,女性作者同时也是“新女性”甚至“野猫”(艾霞昵称)时,其银幕上下的身体的物质性往往颠覆并超越任何将其扬弃或升华的企图。那么,公众话语与女演员/作者的身体物质性之间的拉锯战究竟是怎样的呢?

#### 四、生存还是死亡——残剩的身体

作为“新女性/摩登姑娘”的女演员之死在20世纪上半叶的中国,总是被看作一个社会事件,甚至是社会机制所制造的事件。杨耐梅晚年在香港乞讨为生,最终凄凉死去,似乎证明了“新女性”的必然失败。出走的女性,走出封建家庭,挥霍张扬,风云一时,最终只能草草收场。

与杨耐梅不同,艾霞在写作《现代一女性》一年后的1934年自杀于寓所。生前的荣耀立即演变成死后的集体喧嚣。作为第一个自杀的中国女演员,艾霞成为众说纷纭的对象。人们推测她自杀的原因是“失恋”,正如她的女主人公所经历的。不同的是,艾霞在最后一分钟失败了,她没能走出自我,走向“今天”或“明天”。艾霞自杀引发的多种评论所共同强调的正是她的“失败”。

笔者以为,杨耐梅与艾霞之死表面截然不同,但身体对公众言论的恐惧是导致她们作为女演员/作者的身体消亡的共同根源。杨耐梅的身体被国语声片、贫困和岁月“自然”淘汰。艾霞的身体则在自我终止后被放在公众的显微镜下,任人解剖<sup>⑤</sup>。各种媒体评论纷纷聚焦艾霞临终前关于世界尽是谎言的遗言<sup>⑥</sup>。有趣的是,各种诊断大多依照《现代一女性》的情节而责备艾

霞没能实行她自己剧本中从“昨天”到“今天”的转变。而她“失败”的原因被归咎于“小市民”、“小有产者”心态。

《电影画报》纪念特刊中,丽莎认为艾霞的多面性引起的各种猜想就像哈哈镜中折射出的各种影像。只有在她死后,这一切凸透镜和凹透镜才恢复平滑,向世界展现真正的艾霞,而人们也开始同情她<sup>⑤</sup>。丽莎认为艾霞的死在于她没能跳出她的女同行——也是演员/作者——王莹所说的“黑暗的电影圈”。囿于“小有产者”心态,这个黑暗社会中的新女性有勇气战胜饥寒,有勇气自杀,却没有勇气活下去<sup>⑥</sup>。

30年代影评家唐纳也把艾霞之死归咎于“小市民根性”。她让“昨天的我”战胜了“今天的我”<sup>⑦</sup>。著名左翼文化人夏衍将艾霞之死归结为灵与肉的矛盾,一面是对进步的渴望,另一面是无可弥补的身体情欲<sup>⑧</sup>。

这些评论一致认为艾霞之死导源于其内在矛盾,因而是必然的,而该矛盾集中于她的言行不一。当代台湾学者周慧玲提出另一观点。她认为,艾霞的性感“新女性”形象与左翼思想相抵触。结果,“‘艾霞’这支30年代交响乐”“逐渐被左翼电影史的书写,修改重编,而从整个时代的乐章中离散了”。左翼偏见“将30年代电影的多元现象,描写成一种你死我活的文化拉锯战与精神分裂症”<sup>⑨</sup>。周慧玲对左翼意识形态的批评有一定道理,但同时也忽视了左翼思想的多元复杂性,及来自非左翼对艾霞的评论与制约。这导致她一味强调艾霞离经叛道的生活作风,却忽略了艾霞与各种社会意识形态间近似“精神分裂”式的协商(而不是绝对对立)。正是这艰苦的协商,使艾霞在生前和死后都成为争论焦点。

笔者认为,上述各种关于艾霞之死的评论所显示的二分逻辑(新对旧、灵对肉、将来对过去、生活对思考、进步对退步)并不能简单归结为左翼意识形态,而是一种为了解释艾霞之谜的逻辑手段。这种逻辑的推理如下:如果艾霞的作品与行为不吻合,那么她一定有内在矛盾。当这矛盾被简化并拆解成一系列对立概念后,评论者就可以很方便地摒弃贬义的一方,结果切断了矛盾因素之间的流通和依存关系。在女演员/作者的例子中,被摒弃的就是她的身体的伤风败俗的物质性。

艾霞死后各种媒体争相剖析她的“失败”,都希望能给她盖棺定论以便更进一步驱散她的谜一样的物质性。通过判定她的死为必然,各位有社会意识的评论家们便取得了艾霞行为的诠释权,而艾霞的身体仅成为“失败”及死亡的载体。

艾霞所演绎的女性自杀仅仅一年后就重新上演。这就是更加广为人知的阮玲玉之死。作为当红女明星,阮玲玉的自杀引起的轰动比艾霞有过之而无不及。她是在出演蔡楚生根据艾霞经历改编的电影《新女性》后效仿女主人公韦明,服过量安眠药自尽的。这正体现了女性自杀的连环性。公众话语对银幕上下三起自杀的诊断也大致相仿。举例来说,唐纳1934年认为,艾霞死于没能实现从“昨天的我”向“今天的我”的转变。1935年,针对“新女性”和阮玲玉之死,唐纳旧调重弹,认为死因是中国的“娜拉”未能从“昨天的我”转向“今天的我”,也未能处理好自我与社会、生活与思想之间的矛盾<sup>⑩</sup>。

当年媒体的疯狂讨论经过半个多世纪的淘洗,现在人们最耳熟能详的介绍易卜生的就是鲁迅的《论“人言可畏”》了。美国学者哈里斯(Kristine Harris)详细论述了产生银幕上下连环女性自杀的社会文化机制。她尤其强调都市商业文化中媒体的奇观效应<sup>⑪</sup>。笔者则认为阮玲玉的自杀进一步印证了公众话语中的身体恐惧倾向。这种恐惧在30年代除了延续历来对女性表演的污名化以外,又有了一个新的触媒,那就是国民党政府在1933年发起的新生活运动。以礼义廉耻信为名目,新生活运动鼓励节俭,同时掀起了一股保守逆潮,尤其体现在对女性身体的约

束和对新贤妻良母的宣扬。这一政策与意大利等法西斯国家号召妇女回家的宣传遥相呼应。

新生活运动与封建时代晚期的才女现象的共同点是二者都对女性身体充满焦虑,且都试图用家庭来制约女性身体。才女写作于是成为闺阁写作。这与《新女性》中女主人公韦明的写作形成鲜明对比。韦明之所以受到种种性骚扰和挫折,正是因为她的作品面对的是都市读者这个商业市场,而不是像“才女”作品那样主要在非商业的姐妹文社中流传。当韦明的作品受制于男权统治的商业法则而成为任人摆布的商品时,她的身体也随之成为一件流通的商品(她为了给女儿治病而卖身酬钱即是一例)。有趣的是,韦明的原型就是艾霞,也就是说,《新女性》可以被读解成一个对“新女性”的劝戒寓言。艾霞的“作家明星”称号也被描述成一个陷阱。当女作家走出闺阁,大家闺秀变成女演员、女作者这类新现代都市商业文化所带来的女性工薪阶层时,写作就不再怡情养性,而变成挣钱挣名的工具。它也因此像女性身体一样受到种种威胁,并成为堕落的标志和摒弃的对象。写作与表演、作品与身体,最终统一在20世纪上半叶商业社会的流通系统中。

## 五、小结

回到本文开始的论题,即写作与表演在早期中国电影中的涵义,我们可以总结如下:写作的涵义是随着不同历史时期而变化的,女性写作更是有着复杂的多义性,因此不能一味认为女性参与剧本写作就是获得了在电影圈的作者权和能动性。这个片面观点忽略了写作可能对女性活动与思维空间产生的制约作用,也未能充分理解女性在公共空间从事身体表演的颠覆性。杨耐梅与艾霞的例子说明“现代工作女性”,尤其是女演员/作者的社会影响力,主要在于她们身体力行地演绎了“新女性/摩登姑娘”这个银幕与社会角色。而她们不可避免地被淘汰和自杀都恰恰证明了社会机制对她们身体物质性的强势制约。《新女性》更进一步说明当写作与身体同步进入商品流通领域时,它们共有的悖离伦常的颠覆性就引发更为强大的社会监控与排异,使“作家明星”之死成为某种必然。“新女性”之死于是在银幕上下、媒体内外蔚然成风,象征性地驱除了女性身体,并篡夺了女性生死的诠释权。

① 据传杨耐梅是中国最早拥有私家车并敢于在公共场合整理吊袜带的中国女性。

② 《被忘记的人》,载《良友》1935年5月第105期。

③ 程步高:《耐梅女士小史》,载《影戏春秋》1925年5月10日第11期。

④ 张石川:《自我导演以来》,载《明星半月刊》1935年6月16日第1卷第5期。

⑤ 《杨耐梅卷土重来》,载《大众影讯》1942年6月27日第2卷第49期。

⑥ 艾霞:《现代一女性》,载《明星特刊》1933年6月1日第1卷第2期。

⑦ 艾霞:《我的恋爱观》,载《现代一女性》编后感,载《明星特刊》1933年6月1日第1卷第2期,第4页。

⑧⑩ 艾霞:《给有志电影的姐妹们》,载《电影画报》1933年第5期。

⑨②③ 梨痕:《看!不打自招的口供》,载《明星月报》1933年7月1日第1卷第3期。

⑪ 艾霞:《1933年,我的希望》,载《明星月报》1933年5月1日第1卷第1期。

⑫ 《新青年》(易卜生特刊),1918年6月15日。

⑬ 《新青年》1919年3月第6卷第3期。

⑭ 鲁迅:《上海文艺之一瞥》,转引自许慧琦《娜拉在中国:新女性形象的塑造及其演变1900—1930》,台北:国立政治大学2003年版,第170页。

⑮⑯ 许慧琦:《娜拉在中国:新女性形象的塑造及其演变1900—1930》,第113页,第171页。

⑰ 林贤治:《娜拉:出走或归来》,转引自许慧琦《娜拉在中国:新女性形象的塑造及其演变1900—1930》,第133页。



- ①7 Kelly Oliver ,*Witnessing: Beyond Recognition* ,明尼阿波利斯 明尼苏达大学出版社2001年版。
- ①9 Michael Chang :《电影女明星与上海公共话语》,参见张英进《上海电影与城市文化 :1922—1943 》,斯坦福 :斯坦福大学出版社1999年版。
- ②1 参见高彦颐(Dorothy Ko)《闺塾师 :明末清初江南的才女文化》(Teachers of the Inner Chambers) ,斯坦福 :斯坦福大学出版社 ,1994年; 曼素恩 (Susan Mann) ,《缀珍录 :十八世纪及其前后的中国妇女》(Precious Records: Women in China's Long Eighteenth Century) ,斯坦福 斯坦福大学出版社1997年版。
- ②2 《女子与导演家》,沈诒译 ,载《明星特刊》1925年第6期。译者声称该文选自美国电影杂志 ,但没有提供杂志名称或文章题目。
- ②3 《电影画报》1934年3月第9期登载了艾霞纪念特别栏目。
- ②4 《首位自杀的女明星艾霞》,参见时影《民国电影》,北京 :团结出版社2004年版 ,第203页。
- ②5②6 丽莎 :《忆艾霞女士》,载《电影画报》1934年3月第9期。
- ②7 唐纳 :《艾霞之死》,载《电影画报》1934年3月第9期。
- ②8 夏衍 :《谁致艾霞于死?》,程季华编《夏衍电影文集》,中国电影出版社2000年版。
- ②9 周慧玲 :《表演中国 :女明星 ,表演文化 ,视觉政治 ,1910—1945》,台北 :麦田出版社 2004年版 ,第88页。
- ③0 唐纳 :《论〈新女性〉的批评》,转引自许慧琦《娜拉在中国 :新女性形象的塑造及其演变1900—1930》,第352页。
- ③1 Kristine Harris ,“The New Woman Incident: Cinema Scandal and Spectacle in 1935 Shanghai,” 参见鲁晓鹏编 *Transnational Chinese Cinemas: Identity ,Nationhood ,Gender* ,火奴鲁鲁: 夏威夷大学出版社1997年版 ,第277—302页。Miriam Hansen 则用她的“白话现代主义”概念来讨论这一事件 ,参见“Fallen Women ,Rising Stars ,New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism,” *Film Quarterly* 54. 1 (Fall 2000): 10—22。

(作者单位 美国加州大学圣克鲁斯分校)

责任编辑 容明