

新女性与影像中的性别无意识

——以《神女》和《新女性》为个案的考察

杨弋枢

20 世纪 30 年代左翼电影是中国现代电影的重要组成部分,其中《神女》和《新女性》这两部以女性为题材的影片,作为反映两类不同的现代女性的现实生活记录,构成左翼影人关注现代女性问题的基本认知取向。女性的现代性问题,反映在女性与都市文明的关系上,反映在女性与传统决裂的程度上,也反映在女性参与社会活动的积极意义中,而如何在电影中表现现代女性,如何真实地再现她们的情感和生活,如何揭示她们作为女性的现代命运,“神女”和“新女性”具有标本性意义,也成为左翼影人重塑女性形象、改写女性生活、谋求现代女性的更加理想化的生存状况的一种努力。

20 世纪 30 年代出现了大批关于女性的电影,这是自辛亥革命、“五四”新文化运动以来有关妇女问题大讨论在银幕上的延续,也是整个中国电影史上最广泛地讨论女性问题的一个时期。那么,在影史上占有重要地位的左翼电影是如何再现女性的?左翼电影中的女性与现实中的女性之间的关系如何?电影机制是如何生产性别秩序的?笔者尝试通过重读经典文本《神女》与《新女性》的影像语言切入,分析影像所隐喻的女性现实,探讨左翼电影的性别话语模式、女性再现的缺失以及女性书写所遭遇的性别无意识压抑,也尝试重新解读影史上的一个重要的文化时期。

一、隐喻性阴影中的身体

电影《神女》^①和《新女性》^②不约而同地使用阴影作为影像语言,《神女》里的神女(意指妓女)在被流氓占有之后,为了摆脱控制,搬到新的住处并试图寻找一份工作,这时的神女走在工厂院墙外面,在高大的工厂厂房背景下,她的身体瘦小而孤独,斜线把画面分割为阳光和阴

影两部分,神女从阳光底下一点点走到阴影中去。更大的阴影在下一个画面中到来,流氓再次打探到神女住处,她摆脱流氓控制的所有行动也因此全然失效,镜头中流氓叉开的双腿占据了前景的几乎整个画面,在叉开的双腿间,神女抱着孩子蹲在地上。影像透视法使她愤怒的表情和瘦弱的身躯与流氓矗立的双腿形成鲜明对照。这两个场景把底层神女的现实处境隐喻性地呈现出来:首先,人物生活的背景是20世纪30年代的上海,林立的高楼、商店橱窗、街道、电车、闪烁的霓虹灯,标志着城市的现代性,警察、学校、法庭等也显示着现代公共设施与权力机构的齐备,神女依附于这个背景生存。但神女是现代城市中特殊的存在,她以出卖身体参与城市,同时她又游离在城市生活之外。神女在街头拉客遭到警察追捕,她送孩子去学校读书遭到集体非议和排斥,城市文明给予公民的权利与她无关。具有讽刺性的是,只有在神女无奈杀死流氓的情况下,她才被城市体系接纳——作为一个被审判的杀人犯出现在法庭上,神女的存在只有通过冒犯这个城市的基本规则才被城市所注意,她在法庭上那茫然的眼神包含了个体在城市里的无能为力以及她对现代城市文明体系的疏离感。其次,神女身份又使她被拒斥于传统社会之外,影像中惟一的亲密对象是自己年幼的儿子,传统社会的人际交往和家族关系在神女这里完全缺失,她找工作时面对“无保不荐”的要求时束手无策,在这个城市里她根本找不到一个可以做担保的人。我们看到她放弃了找工作的努力而用典当换来的钱给儿子买了一件玩具,她实际上放弃了对城市的幻想,转而把情感更强烈地投放到儿子身上。神女的经历、儿子的身世在电影中没有交代,但我们可以参阅同时期的其他电影,比如《天明》、《野玫瑰》、《船家女》、《马路天使》等,这几部电影同样描述了底层女性的生活。被省略的前史注定了神女的命运,城市对神女而言就是隐喻性阴影,她与他人的关系不是买卖(妓女与嫖客在暗夜交易),就是支配(流氓视她为私有物品),就连邻居都以她为指摘对象(道德压力)。在这种关系中,神女的疏离感是双重的,是对城市和城市中的人的双重疏离。

隐喻性画面同样出现在电影《新女性》中,电影的女主角、作家韦明从舞场回家的路上遇见邻居女工阿英。阿英约好韦明午饭后见面便匆匆离去,阿英在银幕上留下的身影越来越大,这种高大近乎到了表现主义的地步。在这次相遇之前,电影呈现了两人不同的生活轨迹:女作家韦明向心仪的对象、编辑余海俦表明心迹,希望他能陪自己过周末,余海俦却回避她的爱情并委婉地批评道:“跳舞这种糜烂的生活,不是我们应当过的。”^⑩被拒之后,韦明接受了对之并无好感的富人、她所任教学校的校董、留美归国的王博士的邀请去海滨国际舞场跳舞;与韦明形成对比的是,女工阿英的作息时间表忙碌而充实,韦明的舞场时间与阿英在工会补习班教工人唱爱国歌曲的时间反复切换。在韦明和阿英相遇时,平行蒙太奇叙事累积的效果使阿英越来越高大的身影变成某种启示、召唤与对照。创作者在此表达出明显的阶级意识:他让信奉个人主义的女作家韦明与为大众奉献的无产阶级女工阿英以这种强烈撞击的方式相遇。而这次相遇之前,韦明刚从一场舞会中逃出。舞会这场戏是电影《新女性》含义最丰富的一个段落。韦明面对王博士的求婚(王博士谎称自己未婚),清醒地道出婚姻的本质:结婚对一个女性来说,不过是做一个“终身的奴隶”,这是她作为独立女性不愿接受的事实。韦明从哑剧表演的寓言中获取了勇气,哑剧演员被鞭打及后来挣脱枷锁的情景使她感同身受,她从舞场愤然走出。舞场在这里成为某种无形枷锁的象征,成为必须挣脱的生活之象征。韦明最终果断地拒绝了甜言蜜语的王博士的物质诱惑。舞场段落,在整个影片中最为直接地表达了作者的意识形态指向,创作者使用了一组对比蒙太奇:时钟(20世纪30年代电影最经常使用的影像)分别指向两点、三点、四点、五点;上海外滩拥挤的大众人流与舞场里攒动的狂欢人群对切;王博士与工厂女工交叉闪现;舞动的腿与街上人力车夫奔跑的腿并置;跳舞的人累了画面与纤夫艰难

弓背向前走的画面接续。

《神女》与《新女性》描述的是两类不同的女性：一个是忍辱负重的底层妓女、母亲，一个是追求自由的知识女性、作家。尽管有如此的差异，她们的命运却有着令人惊讶的相似：出卖身体与反抗男性。两位女性的共同之处甚至超过她们的差异（两个角色都由阮玲玉扮演，加深了这种共同性）。本雅明形象地形容波德莱尔诗中写到的妓女为“从社会退出一半的人”^④，相比之下，20世纪30年代的中国职业女性更像是往社会跻身进一半的人，身体成为神女参与城市生活的惟一途径，而新女性参与城市文明的实际上同样是身体。有学者把女性的商品化与现代性联系起来，如玛丽·安·多恩这样写道：

妓女卖弄性地展示人类身体的商品化，展示符合交换价值的身体的某一点，如此资本主义的诡计就被揭示出来了。正是在这个意义上，妓女符合了T. J. 克拉克所说的现代性的危险或代价，因为妓女证明了身体作为可交换、可赢利的形象，所以妓女就与现代性牢牢联系在一起。^⑤

女性与现代性的联系，在当时的左翼电影里经常被表述为城市与“牺牲者”的关系。在商品交换过程中，她们遭到阻碍，通常会被一位或数位男性主宰者操控。在男性为主导的城市、在男性制定规则的城市，城市对她们来说成为巨大的阴影——身体的、更是心理的，而要摆脱这一操控过程，她们会遇到作为孤立无援的女性几乎无法克服的困难，最终不得不以毁掉生命为代价。《神女》里神女杀死流氓之后被判监禁，《新女性》里的韦明拒绝王博士、出版商和记者，结果只能陷入经济困顿，出卖身体、名誉被损，最终自杀而死。《天明》里的菱菱从乡村进入城市谋生，被骗卖进妓院，最后因为掩护参加革命的表哥，被押赴刑场枪决。同样是从乡村流落到城市的小猫（《渔光曲》），因受诬陷而被捕。城市作为罪恶的根源寄予了左翼知识分子尖锐的现代性批判。高耸大楼市面的贫民窟成为左翼影像的关怀对象（《马路天使》），资产阶级小姐因看透自身阶级的虚伪本性并投身有益于穷人的事业中（《母性之光》），这样的故事成为左翼电影的聚焦点。这种对女性命运的不约而同的一致性书写，让我们在今天观看这些作品时产生了新的追问：为什么这些电影会采取相同或相近的女性表述方式？因此，一方面我们要回到当时的语境中历史地解读影片所标示的现代信息；另一面，我们需要对这一书写本身进行解读，从中一窥30年代左翼电影影像书写的话语机制。

二、被写的“新女性”故事

以电影《新女性》为例，我们不妨先来看看当时的左翼编导是如何来陈述一个“新女性”的故事的：将《新女性》中女主角韦明在出场和结尾时的生活状况作一对比，我们会看到整部影片着意叙述的是一个现代女性不断身处困境的故事。在影片的开始，韦明的身份是职业女性，一切看起来都是“新女性”最理想的生活状况，但现实却出现无法挽回的逆转，韦明从一个追求生活质量、经济自立、精神独立、有创作才华的“新女性”一步一步走向失业、生存危机、卖身、被诽谤、自杀。《新女性》在一个女性身世故事的讲述中几乎呈现了当时女性议题的所有方面，这可以看做是对“五四”时期的那场“娜拉该不该出走”以及“出走后怎么办”的热烈讨论的影像回应。韦明作为独立女性的优质生活，因为两个事件发生了转折，第一个转折点发生在韦明舞场拒绝王博士之后，韦明的一再拒绝使王博士恼怒，他撕毁韦明照片后把手里的一朵玫

瑰花扯碎,用脚碾花瓣,玫瑰花被践踏的影像意象不言而喻,王博士以校董身份迫使韦明被解雇,之后再次对陷入经济困境的韦明威逼利诱,在遭到韦明的拒绝后,王博士煽动小报记者写出诽谤文章。另一个转折点是,韦明因女儿小鸿生病无钱医治,只得去做“一夜的奴隶”,而她碰到的主顾竟是王博士,这一精神上遭到的侮辱比出卖身体更为惨痛。这两个转折点是韦明自杀的直接导火索,韦明这个“出走的娜拉”走向了鲁迅当年预言的“不是堕落,就是回来”^⑥之外的另外一条道路。

两个转折点标示了“新女性”的生存境遇之所在:前一个转折意味着女性在社会交往中受到的挫败,韦明被王博士、报社记者等男性所控制和利用,她的拒绝和不配合遭到报复,这些男性使用自己掌握的社会资源,报复未能得逞的性欲对象(公共权力简便地转化为私人工具),韦明的公共生活也被男性“权力”所决定,在学校谋职、在出版社出版小说,她都需要同男性主宰的商品市场达成协议。假设韦明接受王博士的求爱(也就是说通过私人交换换取王博士的公共权力),假设韦明配合出版社对女作家的“女”字的利用(满足一种社会潜在的消费心理),那么韦明的所有生活都将改变,性别矛盾也不会像影片中那样全面爆发。当然,作为一个“新女性”,韦明是在以拒绝来维护自我,以自毁来表达抗争。韦明个人生活的转折是因为女儿,女儿是韦明不愿向别人提及的隐私(通过姐姐的回忆,影片用十二个镜头简略回顾了韦明从自由恋爱到私奔、到结婚生女、到被遗弃、到托婴,最后到再次出走的过程),当女儿被送来上海时,韦明只能把她安排在别处居住。女儿是韦明过去的一条线索,她意味着一个女性走出家门、走上独立之途的“娜拉”般经历,女儿的到来对她的理想生活构成了某种冲击,以至于在小鸿病危、她在向好友借钱治病时也难以说出实情。也就是说,“新女性”试图回避她的过去,哪怕是自欺欺人。女儿的到来使韦明回到传统母亲的角色,独立“新女性”的理想生活很快被摧毁,陷于经济困境的韦明,经历着社会生活与家庭生活的内外交困。从某种意义上说,“新女性”和神女的共同之处在于,她们都是母亲,卖身都缘于母爱,是母亲身份和母性使命迫使她们不得不面对现实。

电影编导在讲述“新女性”遭遇的同时,也在阐释他们所理解的“新女性”。影片环环相接,一步一步地追问“新女性”之死的内外部原因。编导给出了一个集体合谋导致个体软弱的自杀案例,而全片大量使用的对比蒙太奇,显然是为了明确表述,“新女性”依靠个人奋斗是不能获得解放的,而选择正确的阶级立场尤为重要。而韦明与片中惟一一位正面男性角色的关系被表述得深有性别意味,在某种意义上,这不能不暗示出作为男性创作者的性别潜意识。每一次余海俦和韦明相遇,他对韦明的生活、思想、立场甚至于生活方式给予全面帮助和引导,余海俦帮助韦明发表作品,让韦明要多接近阿英这样的人,在韦明经济困窘下帮她筹款。对余海俦这个理想的有思想高度的男性形象以及他与韦明之间形成的性别关系的表述,很容易让我们联想到当时的左翼电影里男女主角关系的经典模式:有良知的男性救助弱小无助的女性(强者对弱者,如《船家女》)、天真少女在男性的教导与关怀下成长(哪怕是在爱情关系里师生关系成为男女关系的基本形态,如《体育皇后》、《风云儿女》)、男性革命先行者后面总有一个女性追随者(女性以男性的信念为自己的信念、以男性的存在为自己的存在,如《母性之光》)等。《新女性》里的余海俦更像导师而非朋友,更像兄长而非恋人。摄影机给阮玲玉的特写,时常定格在她的妩媚的笑容、失望的表情、被侮辱的愤怒、悲伤的挣扎,但这张丰富的面孔恰恰缺失了一种表情——一个具有创作才华的女性作家似乎应该具有的自信、冷静、沉思。编导在将女性置于令人同情的境地时,忽视了女性人物同样应该具有的内在深度。

这个铭刻着“五四”印记、个人主义的“娜拉式”的女作家在电影中被表述为一个需要超越

的对象,取代她的是劳动妇女的形象。面对“到底谁是真正的新女性”这个问题时,导演蔡楚生始终把阿英作为时代的新女性:“像韦明那样软弱摇摆的人,也不能当得起‘新女性’这称号的,可以当之无愧的只有李阿英……影片中的李阿英,是被作为工人阶级的战斗者来歌颂的。”^⑦女工阿英形象在这一时期的左翼电影中更具有普遍性,更具有普罗大众共性,更具有强大的示范功能。“我们企图通过李阿英向观众指出一条妇女解放必须同民族解放和无产阶级革命事业联系起来的道路”^⑧。这段话表明了30年代的左翼知识分子对“五四”的超越,以及社会主流意识形态与知识分子话语的变迁。茅盾在当时就这样写道:

正像“五四”是半殖民地的中国社会经济的“产儿”一样,庐隐,她是资产阶级性的文化运动“五四”的产儿。五四运动发展到某一阶段,便停滞了,向后退了,庐隐,她的“发展”也是到了某一阶段就停滞。我们现在读庐隐的全部著作,就仿佛再呼吸着“五四”时期的空气,我们看见一些“追求人生意义”的热情的然而空想的青年们在书中苦闷地徘徊,我们又看见一些负荷着几千年传统思想束缚的青年们在书中叫着“自我发展”,可是他们的脆弱的心灵却又动辄多所顾忌。^⑨

从历史语境看,毋宁说韦明和李阿英分别代表两种“新女性”形象,韦明是伴随着“五四”思潮中女性的发现而得以苏醒的一代女性的代表,她的经历颇具“五四”色彩,但在左翼知识分子看来,韦明式的个人反抗是无力的,女性解放需要与劳动大众结合、与无产阶级结合才有出路。发自庐隐作品中的真实声音被称为“苦闷的徘徊”,因为没有描写自我之外的底层人民,那些描写个人情感的作品被茅盾断言为“停滞”。左翼理论家忽视女性书写者的自身经验和真实处境,并想方设法把她们拉进男性理论家框定的社会文化理解框架。同样,左翼艺术家所寻求的不是个人自由、个性解放的表达,而是建立一套社会价值论述来询唤大众,进而实现改造社会的政治理想,这一类话语在当时极具影响力,甚至改变了知识分子的路向。

电影《新女性》与两位现实女性的命运有着相关关系,这从反面可以说明左翼询唤的某种不成功。从1934年到1935年,无论电影《新女性》还是与之相关的艾霞、阮玲玉之死,都成为当时上海发生的重磅炸弹式的文化事件,这几个事件链条般相连,在此之后被人们长久地从各个层面加以谈论与解读。正是艾霞之死这一事件激起了编导以艾霞为原型拍摄电影《新女性》的念头,而电影《新女性》又预示了主演阮玲玉后来的自杀。那么,现实女性艾霞和阮玲玉与电影中的虚构女性如何应对?电影与现实人生如何应对?笔者认同台湾学者周慧玲的观点,她认为,艾霞是左翼阵营里的异议者,她的作品与生活“体现了三十年代都会女性对‘恋爱至上’少有的颓废感知”^⑩,她背叛了左翼阵营,而选择了现代派对“摩登女郎”的想象。当然,将艾霞的选择作二元化的区分,其实简化了左翼阵营与现代派的错综复杂的纠结关系,或者说,简化了左翼阵营本身。艾霞的复杂性既体现在左翼阵营与现代性彼此否认却又相互指涉的历史存在,又体现在左翼阵营自身的多面性。而在电影《新女性》中,编导将左翼价值观作为判断标准,人物原型艾霞藉由自己的文字与生活行为所提供的真实体验被左翼话语改写,而电影中的韦明这一“新女性”形象作为都市摩登女性的现代体验也被简化地加以表现,甚至她的生活方式在改写中被暗示为错误的,最终影片由男性作者完成了艾霞“他者化”的建构。有意思的是,这个已被左翼价值观所改写的电影人物,在左翼评论家看来,仍然不够“左翼”而“使我们失望了”^⑪。《新女性》与《神女》的主演阮玲玉也遭遇类似的处境。其实,这个无法应对现实而焦虑的在传统和现代生活之间摇摆、在公众形象和私人生活之间捉襟见肘的女明星的女性生活

经验,她们的内心世界、情感、生活感受,确实是当时的男性文本所难以揭示的。

三、电影机制与性别话语

由上所述,我们看到左翼电影的女性“他者化”的建构过程,“他者化”建构同样存在于《神女》等影片。《神女》被公认为20世纪30年代电影的代表作。《神女》的经典性在于它对时代的超越:它没有直接的功能性企图,它不是使用传统戏剧的巧合结构,它不让人物说出概念化对白,它没有把现代信息过于牵强地塞进电影中,它说出了一种可能的个体反抗,但并没有上升到革命的高度,它内敛而富于真实的生活细节用纯粹的影像语言叙述,它在影像上所达到的艺术成就使它成为经典里的经典。这样一部作品,它对性别秩序的表达也是“经典的”。《神女》选择了挣扎在底层的卖淫女作为关注对象,从她被迫杀人的故事寻找社会症结所在,对于被奴役人民的同情,对其走投无路状况的描述,代表了当时左翼电影的基本态度。神女白天是神圣的母亲,夜晚是街头游荡的妓女,她出卖自己的身体是为了更好地做一个母亲。对于伟大母性的强调,使神女所有的遭遇都蒙上了神圣色彩与悲剧意味,人格的完美与现实的不幸更显出社会的残缺和不公。

但,当阮玲玉在夜市摇荡着身体招徕主顾,当她面对流氓、校长、邻居、学校的其他家长所表现出的高贵的神情,我们还是从阮玲玉精湛的演技背后感到了某种内在的缺失。就像《新女性》里的阮玲玉缺少知识女性的精神内容,《神女》里的阮玲玉同样缺少底层女性的现实质感。在《天明》里我们也看到,从农村到上海做工的菱菱沦为妓女,然后奇妙地变成无私无畏的革命者。左翼电影对于这一阶级的女性或多或少存在着某种程度的“偏爱”。对于神女的神圣母性的强调,使得神女脱离了她的真实生活,也让她丧失了真实环境中可能具有的人性要素。对女性的神圣化描述正是左翼电影“非现实性”的体现。《神女》同样是一个想象的符号化能指:一个卖淫的但又是具有神圣的母性光环的女性符号。纵观左翼电影里的“新女性”形象,文本呈现的往往是具有传统美德、善良勤劳、兼顾家庭与事业、与男性同甘共苦、牺牲自我的理想女性,那些要求与男性完全平等、过多参与公共事务的激进女性遭到左翼电影讽刺性的漫画式再现(《女儿经》)。这种性别观念一直保留到20世纪40年代的电影中,比如屠光启导演的影片《摩登女性》集中了对现代女性的批判,男性沙文主义定义了理想女性的标准,即在接受高等教育之后以家庭为中心做贤妻良母。我们发现,这些女性的再现强化了男性中心的性别秩序。左翼电影中的女性,既是各种各样社会矛盾的汇合,也是女性想象的汇合。

一个也许令人不解的问题是,以女性为绝对主角、叙述女性生存困境的左翼电影,何以成了展现女性压抑以及男权话语的场所。关于这一点,我们需要从电影的运作机制寻找答案。首先,电影的生产是由导演、编剧、摄影师、演员等通过一系列机械装置的连环运作,最终以隐藏生产过程的成品呈现在银幕上。与当时的普遍状况相同,《神女》和《新女性》的制作,除女主角外,其他创作部门都由男性组成,女性处于次要位置,这些隐藏在叙事背后的男性创作者掌控着电影的方向。在前文谈到的影像片段里,不在场的创作者不时在这些表现性场景里注入判断,再如无声电影时期频繁使用的意味深长的字幕,常常直接泄露了创作者的干预。《新女性》的结尾表现韦明的觉醒,是用一组“我要活!”的字幕重拳一般快速击出,字幕闪出的速度、字体的大小,把作者的态度表露无疑。可以说,电影从头至尾都是由男性生产机制在引导观看和观看的效果。这样一来,我们就不奇怪为什么这些女主人公居于叙事中心的电影并没有建立起女性主体性,因为是“他”的权威男性话语代替了“她”的体验和生存的状况,以“他”为中心

的叙事完成了“她”的对象化,“她”只是提供“他”所认同和想象的女性气质,“她”是作为“症状”被呈现、被诊断、被治疗,“她”是病人,而“他”是药方的提供者。我们通过“他”的看,并与摄影机认同,建立了观看“她”的位置。而演员,意义的承载者和传递者,没有机会通过自己的眼睛来观看自己,“她”自觉地被完全“他者化”,完成符合男性要求的“理想”女性,而与真实的自我分裂。

左翼电影并不能外在于当时的生产和消费的环境。在20世纪30年代的上海,大众媒介对女性的关注出于不同的立场:一种立场是以《良友》画报为代表的流行文化,旨在展示“新型女性”,如《良友》画报每期都以一位名媛、摩登女性、女明星、女模特作封面,展示一种都市中产阶级生活方式,女性无论是作为男性读者的窥视对象,还是作为女性读者的仿效对象,其形象都是服务于男权文化和消费主义的。《良友》代表了一种提倡“趣味”的主张,这一点与“软性电影论”的内在文化逻辑有着一致性;另一种立场则植根于启蒙思想,精英知识分子依然以大众解放和社会责任为己任,30年代知识分子经常以为底层说话为己任,在这个维度上,女性问题作为隐喻、作为群体受压迫的证据,是与民族问题、阶级问题、劳工问题、城乡问题等同等重要的社会问题联系在一起的,而女性解放被视为社会解放的标志。左翼电影的特殊性在于,它成为知识分子渗透进电影工业的一个结果,是严肃文化对商品文化的利用和改造。

左翼电影把女明星作为策略,行销其政治文化诉求。左翼电影为银幕贡献了众多的新型女性形象,在某种意义上,是使自身商品化的策略。在一股“到底层、到民间”的旋风中,女明星们纷纷扎起头巾,挽起裤管,赤脚走向农村、走向工厂,这一类电影能源源不断地拍摄,是因为观众希望看到明星扮演的底层女性。当然,就连左翼评论家也常常要尖锐地指出某些左翼电影“包含的非现实性”^⑫,在评论左翼电影的重要作品《大路》时,一位评论家说道:“编剧者使‘丁香’与‘茉莉’两个女性始终和工人们合流,援助他们,可是这类的女性也是属于擦粉烫发的阶级的女性,是一种编剧者的理想中之新女性型,而不是现实的阶级劳动妇女们。”^⑬在表演这一环节,演员与角色之间往往神形都相距甚远,显露出左翼电影的理想化一面,也显露出左翼电影在文化表述与商业趣味之间的暧昧指向。《大路》的两位女性活泼而充满生命力地点缀了筑路工人的劳役和战斗;《野玫瑰》里健康、野性的小凤连接着渔民的苦难、贫富悬殊、阶层隔膜;《渔光曲》里的勤劳朴素的小猫揭示了社会的不公、城乡差距;《马路天使》里的单纯善良的周璇穿插在从贫民窟到摩天楼的众生图中。李欧梵曾写道:

我们有理由认为左翼剧作家对中国观众的思想影响不是通过直截了当地向他们灌输明显的政治意识形态(因为审片制度),而是在故事层面上带给观众一种新的叙事模式——描写那些活在有限的城市空间中的小市民,以此来折射社会等级,并用善、恶世界之间的比较来隐喻城市和乡村。在这种新的叙事结构中,城市——影射上海——越来越染上灰暗的色调,成为反面形象;而同时乡村则日益成为电影自我指涉的城市模式的理想“他者”。简言之,电影开始表现乡村出身或乡村的小人物,讲述他们的经历,讲他们如何不断成为城市环境的牺牲品。^⑭

李欧梵引用大陆学者马宁和香港学者黄爱玲的论述,认为左翼电影受好莱坞通俗剧和中国传统美学影响,塑造了流行口味。笔者认为,左翼电影除了在叙事方面最大程度地做到了通俗化、戏剧化,还成功地利用了电影本身的叙事机制,通过对女性问题、女性角色、女明星的一再改写,在满足观众消费女性形象的需求的同时,暗渡了社会批判和意识形态诉求。

小 结

《神女》和《新女性》是中国电影史上拍摄的关于女性的电影,但今天我们无法凭借这样的影像还原当时的女性生活经验,显然这两部电影都不是彰显女性的内在精神的电影,女性被表述为弱小的、被同情的、自我牺牲的、无欲望的、母爱至上的传统形象,她们通过反抗一个个具体的男性来表达对社会的抗争,但结果都只能是自我毁灭。在这里,电影无意识地强化了传统社会秩序,在表达对女性俯视式同情的同时,也将惩罚赋予她们。这些女性形象最终成为单一的想象能指。在简化了的社会标本中,经过女明星的转述,以现实主义为标签的左翼电影实际上已经变成一种自我表述、一次自我询问。也许根本的分裂还存在于知识分子与真实的女性生活之间的隔膜,在问题意识的框架之下,这些与现实女性差异甚远的个体被编织进男性建构的现代性话语中,在提出女性问题、为现实中的女性指出出路的同时,女性形象却失去了主体性与丰富性。有着明确政治诉求的左翼电影不同于以女性为奇观的娱乐电影,但即便是在以女性解放为己任的左翼电影中,我们仍然遭遇到无处不在的性别无意识压抑与困扰,真实的女性声音也因此无法得以有效表达。

- ① 《神女》,联华影业公司1934年出品,编导:吴永刚,主要演员:阮玲玉、章志直、黎莉莉。
- ② 《新女性》,联华影业公司1934年出品,编剧:孙师毅,导演:蔡楚生,主要演员:阮玲玉、郑君里等。
- ③ 引自影片《新女性》。
- ④ 本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东译,三联书店2007年版,第75页。
- ⑤ 玛丽·安·多恩:《跨文化语境下的女性面孔、城市风景和现代性》,南京大学和布朗大学联合编《聚焦女性:性别与华语电影国际学术研讨会论文集》(2008),第15页。
- ⑥ 鲁迅:《娜拉走后怎样》,《鲁迅选集·杂文卷》,山东文艺出版社1990年版,第53页。
- ⑦⑧ 蔡楚生:《三八节中忆“新女性”》,《蔡楚生研究文集》,中国电影出版社2005年版,第251页,第251页。
- ⑨ 茅盾:《庐隐论》,载《文学》3卷1号,1934年7月1日。
- ⑩ 周慧玲:《表演中国:女明星表演文化视觉政治1910—1945》,台湾麦田出版社2004年版,第94页。
- ⑪ 苗埈:《新女性》,《三十年代中国电影评论文选》,中国电影出版社1993年版,第341页。
- ⑫⑬ 光洲:《〈大路〉评一》,《三十年代中国电影评论文选》,第165页,第166页。
- ⑭ 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》,北京大学出版社2001年版,第119页。

(作者单位 南京大学文学院戏剧影视艺术系)

责任编辑 容明