

文章编号:1004—1877(2012)02—0026—05

## 谁是“摩登女性”? ——左翼影片的“新女性”建构和革命话语的转变

张 淳

(首都师范大学文学院 北京 100089)

**摘 要:**中国早期电影的黄金时代开始于20世纪30年代初的上海,联华影片公司的成立和左翼知识分子对电影的介入促成了这个时代的到来。很多在这个时代生产的左翼电影都采取了女性问题的题材,左翼知识分子通过塑造他们理想的“新女性”来表达他们的国家和政治观念。通过对《三个摩登女性》(1933)和《新女性》(1935)两部影片的分析,探讨左翼影片在建构理想女性的过程中所隐含的左翼意识形态与都市之间的矛盾,以及其中所包含的革命话语的转变过程。

**关键词:**摩登女性;新女性;左翼电影;革命话语

**中图分类号:**I206.6

**文献标识码:**A

### 小引：“摩登”之辨

“摩登”是 modern(现代)的音译,是时髦、入时、现代的意思,原本应该是一个中性词。从五四时期开始,青年知识分子急切寻求中国的现代化,开始在各个方面与传统决裂,试图为现在和未来缔造全新的价值。于是“现代”、“新”、“先进”等在线性时间轴中处于前卫的词语从此开始含有一种褒扬的色彩。一切东西冠上了这些前缀似乎就是好的、合法的、应该提倡的,比如:新小说、新剧、新青年、新女性……不一而足。

如果再往前追溯,晚清的维新运动与这种求“新”的意识关系密切。太平天国时期的洪仁环曾提出建立“新天新地新人新世界”的理想;戊戌变法时期的严复则有“鼓民力,开民智,新民德”的口号;随后的梁启超进一步全面提出“新民说”的思想,“咸与维新”的观念渐入人心。而到了五四启蒙文化的氛围中,“新”的缔造显得更加急躁而冲动。从陈独秀呼吁“新青年”到国民性改造运动,新一代知识分子经过留洋的冲击洗礼,在树

“新”的过程中将“旧”作为敌人,并把“新旧之辨”置于线性时间轴上。于是“新”的就是现在的、未来的、活的,即使有些并不存在于当下的也要创造出来。“旧”的就成了过去的、落伍的、死的,必须要坚决加以批判和抛弃。本来共存于一个空间和时间的物就这样被历史化了。

从 modern 音译过来的“摩登”,因为其显然的西化色彩而倾向于指向西化、欧化的现代性。于是,“新旧”之辨在这个词中还有“中西”之辨这层含义。“中西”这个地理意义上的指称也同时获得一种历史维度的假象:现代的西方走在落后的中国前面,我们的目标是要赶上已经超前的西方。但是,当语境转移到经常遭遇西方殖民权力的民国前30年的上海时,由于担心丧失民族性而对西方产生一种既崇拜又抵抗的双重心理;而随后左翼思想在都市的兴起和传播,又给“摩登”这个词加上阶级的色彩。

短短20年,“新”的含义经历了从“除旧”到“转变”,用另一种“新”取代当前的“新”。本文从30年代的两部左翼电影入手,分析左翼知识分子如何通过塑造他们的理想女性形象来表达其

收稿日期:2011—03—17

作者简介:张淳(1980—),女,安徽安庆人,首都师范大学文学院2007级文艺学博士研究生,主要研究方向:文化研究、中国现当代文艺思潮。

“新的”意识形态。

## 一、谁是“摩登女性”？——都市的答案

“摩登女性”或“摩登女郎”，指的是穿着打扮入时、生活方式现代的女性。其显然的表象性和性别指向夹带着一些异国风情使之在民国20年左右开始在上海流行。

民国时期的中国大城市很多都有殖民者的身影和地盘，因而呈现出与世界大都会亦步亦趋的文化“奇观”，尤其以上海最为突出。而“摩登女郎”作为新一代女性，生活在洋场，过着欧化的生活，有着西洋的做派，成为消费社会和都市文化的宠儿，同时也是保守人士严加监控和批判的对象。她们在某种程度上成为都市的象征和标志，具有诱惑和危险的双重特质。

摩登女性的出现似乎是都市现代化和消费社会兴起之后的合乎逻辑的产物。中国摩登女性的前身是五四“新女性”，她们在五四青年对父权的声讨和女学的兴起中获得了一定的独立思想和行动能力。在五四女学生一代成长为都市职业女性之后，女性的身影前所未有地大量出现在公共场所的各个角落。不仅剧院、影院等娱乐场所开始全面接待女宾，当时的很多行业都向女性敞开了大门。尽管女性就业的范围还不广，适合她们的职业也有限，但是经济独立的可能性激发着越来越多的女性追求教育、走向社会。到了30年代，紧身旗袍已经流行开来，女性的身体在公共场合愈发性感。涂口红、抽香烟、出入咖啡馆、舞厅的“摩登女郎”形象被广告画、月份牌和电影、杂志、小说不断地以或视觉或文字的方式大量复制，成为都市大众文化不可或缺的一个重要元素。

如果说新女性主要局限于知识女性的话，“摩登女性”则代表着一种新的女性时尚，预示着女性身体形象进入和世界大都会的同步时期。新女性曾经为了成为一个“人”而为离开家庭、走向社会而奋斗，但“摩登女性”已然在社会中，她们已经是一个“人”了。但是她们本身所具有的西化特征正如“摩登”这个形容词一样带有一种异国色彩。在一个半殖民地社会中，这种异国性既是她们的魅力源泉，又是她们的原罪。当时的媒体对现代小家庭中的“摩登”主妇还是宽容的，但单身的“摩登女性”就一直荣辱参半。30年代开始，社会对摩登女郎的态度越来越严厉，有人不无

讽刺地批评她们“终天涂脂抹粉，极尽浪漫……徒然学了些欧化的皮毛，居然也会穿上几套妖冶的服妆，甘愿牺牲色相，在大庭广众面前献媚。”<sup>[1] (P702)</sup>可见，一方面，摩登女性的视觉形象在媒体、广告的推动下成为都市的一大景观，被人们视为消费文化的圣象；另一方面，她们被识别的标志仅限于其表象，其定义常常被抽象成烫发、口红、高跟鞋、咖啡厅、舞厅、好莱坞电影等元素。在匿名的都市里，任何人穿上这样的装束，出入这些场所，都可以“伪装”或表演成一个摩登女性。她的公共角色以主动表演的姿态固定了一种视觉表征，实际上掩盖了身份和阶级差别，造成了一种可穿越性和不定性，从而成为一种对秩序的威胁。尽管女性在社会变革中也有关键的作用，但是其形象的生产传播和解释权力都操控在男性手中。她们以诱惑的姿态既象征着男性欲望的膨胀，又象征着他们对欲望的恐惧。因此，摩登女性更多的是一种媒体话语的建构和大众文化的想象，而不是30年代上海的一个真实存在的群体。在此，大众媒体为了赢得社会声望和经济利益不断制造摩登女性的话题，而精英知识分子则认为自己最有责任和资格去界定其“真正的”含义。

## 二、谁是“摩登女性”？——左翼的答案

由田汉编剧、卜万苍导演的《三个摩登女性》（1933年）在《中国电影发展史》（第一卷）中被列为联华影片公司最早的一部左翼影片。其中具有进步思想的革命女性——周淑珍后来成为左翼电影的意识形态模范。

这部电影尽管以“摩登女性”命名，但实际上是对当时社会所流行的“摩登女性”的批判，试图建树一个新的“摩登女性”的典型。田汉自己在忆起此片的创作时说，“那时流行‘摩登女性（如Modern Girls）’这样的话，对于这个名词也有不同的理解，一般指的是那些时髦的所谓‘时代尖端’的女孩子们。走在‘时代尖端’的应该是最‘先进’的妇女了，岂不很好？但她们不是在思想上、革命行动上走在时代尖端，而只是在形体打扮上争奇斗艳，自甘于没落阶级的装饰品。我很哀怜这些头脑空虚的丽人们，也很爱惜‘摩登’这个称呼，曾和朋友们谈起青年妇女们应该具备和争取的真正的‘摩登性’、‘现代性’。”<sup>[2] (P15)</sup>作为想象和建构时代女性的初次尝试，影片在几种女性形

象的对比中界定了“真正的摩登女性”所应具有的内涵。明星影片公司在《明星月报》所刊登的广告中说,《三个摩登女性》是“现代女性的百面观,当今社会的裸体画。”但是对于“现代女性”,影片显然有自己的偏好:“本片所描写的真正摩登女性是绝对没有人看得起,太太小姐们所梦想不到的。超越新时代的女子们,那(哪)一种才是最摩登的女性?在这里有令人寻味的惊奇答案!”<sup>[3]</sup>

影片以一个青年男性的“堕落”与“转变”串起了三个女性人物。青年大学生张榆反对包办婚姻,从东北老家逃到上海做了演员,主演了多部爱情电影,成了家喻户晓的明星。他与一个崇拜他的富家姑娘虞玉约会,一起出入舞厅剧院。而包办婚姻中的女方周淑贞(阮玲玉饰)也在“九·一八”之后同母亲逃亡关内,来到上海,做了电话接线员。由于国难当头,观众对张榆擅长的那类浪漫爱情片不再买账,张榆的明星地位开始跌落。一天晚上,张榆接到一位女观众的电话,劝他改变戏路,不要再演爱情片,在国家存亡的时刻麻痹观众了。再三追问之下,张榆知道原来她正是周淑贞。时值“一·二八”战争,张榆接受了周淑贞的劝告,投身于抗日前线。这时,一个他过去的影迷陈若英从江南来找他,表示对他的倾慕之心。不久,张榆在前线负伤,卧病医院,巧遇兼职做志愿护理工作的周淑贞。周的进步,使张榆想和她重新恢复婚约,但周却拒绝了。而陈若英对张榆一往情深,却因不被张所接受而殉情。陈若英的自杀让张意识到爱情的严肃性,并且更加敬佩周淑贞的坚强和主见;周带他参观了下层社会的工作和生活,他也不再接受虞玉那种腐朽的生活了,最后向周伸出了自己的援助之手。

在二三十年代的电影和文学作品中,上海这样的国际大都市总是给人一种双重的体验,既危险又迷人,就像典型的“都市妖女”。当时的都市语境中,虞玉无疑是这种典型的代表。她穿着入时,有私人汽车和自己的公馆,结交都市名流,过着虚荣浮华的生活。她与诸多同类女性形象一起成为这个都市“摩登”的象征,张榆几乎在遭遇上海的同时遭遇了她,她带着张榆一起沉溺于舞榭歌台,过着享乐的生活。陈若英是一个纯情感伤的江南女子,这种女性形象在20年代的通俗爱情故事中比比皆是,并由于具有道德优势而形成了“都市妖女”虞玉的反面。在本片中,她仍然与虞

玉形成对比,但她不再是电影所要同情和肯定的人物了。她在都市中一上场就很快被拒绝、被否定,并用自杀证实了自己的弱者地位。这部电影的新颖之处就在于它否定了感伤多情的柔弱女性形象,批判了追求享乐的都市摩登女郎,从而衬托出一种全新的女性:周淑贞。

在影片中,周的角色被塑造得坚强而自立。她追求现代教育,来到上海之后找到了电话接线员的工作,自食其力,成为现代职业女性。这一经历表明她与五四时期的“新女性”享有共同的精神资源。但是影片赋予她的一个最重要的特点就是具有强烈的爱国热情和阶级意识:认同工人阶级和劳苦大众,反对资产阶级的享乐生活,投身到抗日救亡的事业当中。她的生活和语言大多涉及到与政治、国家相关的公共领域,这些以往都是男性的专利。她引导张榆走向革命道路,依靠的也不是男女私情,而是通过阶级思想和救亡话语完成的。在虞玉家的宴会上,淑贞对虚假的和平感到气愤,批判了只顾享乐、不顾民族危亡的思想,呼吁沉醉在物质享乐中的人们觉醒过来。当客人们为她的爱国演讲鼓掌时,张榆来到中间说“只有真正自食其力,最理智、最勇敢、最关心大众利益的,才是当代最摩登的女性。”这个“摩登女性”的定义丝毫没有性别色彩,这些修辞同样适用于“摩登男性”。可见,影片所要求的摩登女性是无性别的,周摒弃女性特质,衣着朴素,豪不沉湎于个人情感的困惑,若英和虞玉都因为其女性特质过于强烈而成为抛弃的对象。《明星月报》上引用了本片的字幕“她们只晓得最红的是女人的嘴,最黑的是女人的发,最硬的是她们指上的金刚钻,最软的是她们身上的蚕缕;她们那里知道世间更有最红的是革命烈士的血,最黑的是敌人阴谋的心,最硬的是革命志士们铁一般的意志,最软的是中间分子的膝呢?”明确地将女性特征与民族救亡置于对立的位置。而周淑贞在影片中被肯定的不仅是她“摒弃小我”的进步革命思想,还有她的成就:即成功领导了张榆的转变,让他成为一个“摩登男性”。

《三个摩登女性》只是一个开始,此后的上海电影不断在恋爱婚姻与革命救亡、个人沦落与集体拯救之间的关联互动中想象和建构新的女性和国民形象。只是,“摩登女性”或“摩登女郎”的称呼再也没有出现在正面女性人物身上。她们成为革命需要抛弃和拒绝的对象,只有无性的女性才

能被收编入革命的队伍。可见革命是一种强硬的男性话语,如果要容纳女性的声音和身体,就必须将之无性化,取消她们的个人意识和情感需求,这一点在蔡楚生导演的《新女性》中更加突出。

### 三、从“摩登女性”到新女性

《新女性》(1935年,联华影片公司)将《三个摩登女性》所提出问题再度提了出来,并用“新女性”的名称取代了更加都市化的“摩登女性”。这部影片仍然采取通过三类女性形象的对比,试图再次建立时代“新女性”的标准。

《新女性》的女主角韦明出身“书香门第”,受过“五四”思想的文化洗礼,为了争取婚姻自由而离家出走,与爱人私奔,是典型的中国“娜拉”。然而她的小家庭美梦因为爱人的抛弃而破灭,于是将年幼的女儿托付给家乡的姐姐,只身闯荡上海,成为一个都市职业女性。以上情节在影片中是一段未直接呈现的“前史”,由于这种中国“娜拉”的形象在五四之后已经成为一种“新女性”的典型,影片通过寥寥几个镜头就足以唤起观众的辨认。影片开始时,韦明是上海一所私立女子中学的音乐教师,同时从事文学创作,为杂志写稿。编辑余海侑帮助她出版第一本小说《恋爱的坟墓》,也是韦明爱慕的对象。但他是一位有着集体主义思想、因而摒弃恋爱的新型知识分子,对于韦明的感情并没有任何回应。韦明在教师和写作的事业中还遇到了将她视为欲望对象的校董王博士和无聊小报记者齐为德。不肯就范的韦明因为得罪王博士而失掉了工作,生活陷入窘迫。恰在这时姐姐带着女儿来到上海,女儿又不幸生了肺病,韦明为了筹钱给孩子治病,差点出卖自己的身体,而出卖的对象又恰好是之前被她严词拒绝的王博士。她逃离王的侮辱回到家中,女儿却因为耽误了治疗而死去,绝望的韦明服安眠药自杀。小报记者齐为德也因为韦明的拒绝而怀恨在心,趁机与王博士勾结,曝光她所谓“不名誉”的过去。在韦明临终的床前,李阿英让她看报纸新闻对她的污蔑,激发她喊出了“我要活,我要报复”的愿望,却因受了太大刺激而终于死去了。她自己最后的呼喊表达了自己——也是导演编剧——对自杀的否定。

影片表明,追求个人解放的五四精神并不能在都市中拯救自己,反而成为她摇摆不定的障碍。

30年代的上海,现代商业价值观与传统男权意识的相结合,使女性面临着遭受性别方面与生存方面双重压制的困境,职业女性经常处于男性色情欲望的漩涡之中。同样由阮玲玉扮演的韦明比《三个摩登女性》的周淑贞美丽很多,影片多次展现她的大幅照片,也暗示了她的爱美和对生活情趣的追求。但是,受五四思想影响的韦明不屑于利用美丽换取金钱和工作,同时又没有其它的资本可以利用,于是在面对失业和女儿病危的危机时,毫无自救能力。韦明最终的自杀表明她无法承担起“新女性”的重任。

根据蔡楚生的说法<sup>[4]</sup>(P467)另一位女性李阿英才是他所认同的真正的“新女性”,代表着进步的力量。她总是身穿短衣长裤,梳着齐耳短发,身上几乎没有女性的特征,一出场就与韦明形成对比。电影通过一系列平行剪辑,将韦明的都市生活方式与阿英进行比较:韦明在去舞厅跳舞的路上,阿英开始按照自己的时间表去给女工上音乐课;韦明从舞场的空虚中归来,李阿英上工去的巨大身影越发映衬出韦明的渺小。这组画面内部的隐喻蒙太奇处理蕴涵着影片对真正的新女性的定义。另一处的肯定来自于影片中进步的男性人物,即韦明所爱慕的余海侑。他对韦明说“你应该多接触这样的人。”在此,余的口气俨然表明自己是韦明的领路人,希望她走到进步的道路上来。但是这个导演所肯定的“新女性”除了“进步”这一特质之外,几乎就没有其它特征了。与韦明形象的饱满相比,李阿英显得单一薄弱。但导演通过给韦明设置一系列生活的障碍——失业、被迫卖淫、丧女、被报纸污蔑——一步步把她推到绝路,然后给她暗示的唯一出路似乎只能是像李阿英那样,抹去女性的性别特征,像男人一样与工人阶级联合起来,将私人的“我”变成集体的“我们”。

影片的最后导演用了一组蒙太奇镜头来展示女工们踏着刊载有韦明自杀新闻的报纸,集体行军般地行走在街道上,表达了左翼进步电影所承载的无产阶级革命意识形态。对这样的设计,蔡楚生说“想让许许多多的韦明,感悟到只有和劳动人民相结合,才能克服她们的软弱;只有投身于民族解放斗争和阶级斗争的伟大行列中,才能在那些斗争的胜利中同时求得自身的解放”。<sup>[5]</sup>(P470-471)在此,新女性的正确内涵就是具备了“阶级意识”的无产阶级革命女性,妇女解放的

问题被置换为民族解放的问题。左翼的理想女性从周淑贞演变到李阿英,是一个用阶级理论和革命思想整合现代女性的过程,女性化的话语(爱情和审美)和女性的自我意识在此进一步受到压抑。革命的热情是无性的、阳刚的,也是无我的、集体的。而《新女性》主题曲的歌词也超越了张榆/田汉的“摩登女性”定义。她们不仅“自食其力,最理智、最勇敢、最关心大众利益”,而且要加入革命的男性集体,共同缔造新的世界。这是一个乌托邦的“无分男女”的世界,似乎困扰着女性的种种危机和问题随着这个世界的到来就自然解决了。如果说《三个摩登女性》中自杀陈若英代表了“恋爱至上”的痴情女子的死亡,那么韦明的自杀则是追求个人价值的五四“新女性”的死亡。影片给予女性自我和情感的空间越来越狭窄,显示出一种对女性话语的排挤。无论是《新女性》的原型——作家明星艾霞,还是周淑贞、韦明的扮演者阮玲玉,她们在真实生活中的自杀,则更加突显了女性主体性的危机。

可见,五四新文化运动十多年之后,大都市社会仍然无法容纳单身女性的独立身份,她们要么变成妻子和母亲,要么抹去性别特征,成为集体中的一员,就像片尾踏着刊载韦明自杀新闻的小报前进的女工们一样。影片上映后的评论表明,左翼知识群体左翼知识群体对于韦明的自杀极少同情,一致认为阿英才是真正的“新女性”。可见他们所希冀的理想“新女性”作为个体的女性只是抽象的符号,只有结合起来才具有阶级和政治的意义。但是她们除了在街上踏着刊载有韦明丑

闻的报纸前进之外,并没有实际的具体举措;她们缺乏知识女性的身份体验,无法指明女性转变的道路,更不可能表现个人性别意识和集体意识之间的融合和冲突。这种参与集体事业的革命女性由于彻底的中性化而消除男性欲望想象的可能。她们的个人身份实际上是模糊不清的,只能作为集体的大写的“我们”而存在。这种对革命女性和集体身份的模糊想象正是蔡楚生对真正的“新女性”内涵的不确定和概念化,而当时社会上真正的女工正崇拜着摩登女郎的装束,“不惜汗血去换一个表面”<sup>[2]</sup>(P346-347)。电影中革命“新女性”的出现只是左翼的一种宣告:刚刚踏上历史舞台不久的五四女性/摩登女郎已经落伍,我们需要一种新的文化形态的诞生。而这种女性形象一直要等到左翼取得政权之后方能真正获得胜利。但是,被置于后台的女性主体性危机的问题则一直被遮蔽。

参考文献:

- [1]魏圭玉. 新旧派各有长处[J]. 玲珑, 第20期.
- [2]田汉. 《三个摩登女性》与阮玲玉[A]. 影事追怀录[M]. 北京:中国电影出版社,1981. 转引自《中国左翼电影运动》,中国电影出版社,1993.
- [3]《三个摩登女性》广告[J]. 明星月报,1933,1(2).
- [4]霭. 看完《三个摩登女性》后[N]. 申报,1933-12-31.
- [5]蔡楚生. 三八节中忆《新女性》[A]. 原载《电影艺术》,1960年第3期. 转引自《蔡楚生选集》.

(责任编辑 颜 健)

## Who is “Modern Girl”? ——the Construction of “New Woman” in the Left – wing films and the Development of Revolutionary Discourse ZHANG Chun

( College of Liberal Arts , Capital Normal University , Beijing 100089 ,China)

**Abstract:** Chinese early cinema entered a golden age and made a big accomplishment in 1930s in Shanghai. The establishment of Lian – Hua Film studio and the Left – wing intellectuals contributed a lot to this productive film industry. Many Left – wing cinemas adopted the women issue as their main topic. They express their ideology about class and nation through the ideal image of “New Woman” in films. This essay explores the conflict between the revolutionary discourse and the urban modernity in the Left – wing films such as Three Modern Girls ( 1933) and the New Woman ( 1935) .

**Key words:** Modern Girls; the New Woman; the Left – wing cinema; revolutionary discourse