

中国早期电影《新女性》 与民国上海的女性话语建构

张 淳

摘 要: 《新女性》这部影片于1935年春节之际上映,其女主角的原型是自杀的“作家明星”艾霞,而扮演女主角的阮玲玉又在影片上映后不久像影片里那样服安眠药自杀。这部影片台前幕后的种种故事、讨论和纠纷在民国时期的上海形成了一个轰动性的事件。通过比较分析艾霞的生平、电影剧本和报刊评论,我们可以看出各种媒体在此共同参与了一场“新女性”的讨论和建构,从中演绎出那个时代的妇女问题、性别想象和社会政治的变迁。

关键词: “新女性”;摩登女郎;革命女性

中图分类号: J905.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1004-9142(2011)02-0106-08

《新女性》由孙师毅编剧,蔡楚生导演。这部影片的独特之处在于它牵涉到中国早期电影中两位在事业高峰时期先后自杀身亡的女明星——艾霞和阮玲玉,而自杀也正是片中女主角韦明的最后选择。在阮玲玉轰动上海的葬礼中,编剧孙师毅夫人的挽联写道“韦明之前,尚存万难。艾霞而后,此又一人!”^[1](p.20)这幅挽联将电影文本中虚构的女主角与其原型人物——有左翼色彩的女演员艾霞,和女主角的扮演者——当时正炙手可热的大明星阮玲玉联系在一起,她们三个或虚构或真实的人物共同成为当时中国“新女性”群像的具体化代表,汇聚成各种有关性别想象和国家建构的书写场所。在对电影文本、报刊媒体和电影史的分析中,我们可以看到有关“新女性”话语的建构如何演绎出那个时代的性别

想象和社会政治的变迁和矛盾。

阮玲玉在当时已经是上海家喻户晓的女明星,她在银幕上扮演自杀的同行艾霞,又在影片放映后一个月同样自杀身亡。这三位或虚构或真实、由这部以“新女性”命名的电影连结起来的三位女性的三重自杀,模糊了真实与虚构的界线,使真实的历史、虚构的电影媒体的话语交织在一起,共同谱写了民国时期都市女性的命运,并提出了女性主体性危机的问题。

一、历史人物与女性文本:

艾霞与《现代一女性》

艾霞原名严以南,福建厦门人。她早年随经

收稿日期:2011-02-09

作者简介:张淳,女,安徽安庆人,首都师范大学文学院博士研究生。(北京 100089)

商的父亲来到北京定居、求学,接受了民主思想的熏陶,16岁时因追求自由恋爱而只身出走,来到上海谋生。不久,她加入当时由田汉等人组织的进步文艺团体南国社,从事话剧演出活动,开始采用“艾霞”的艺名。由于她表现出的进步思想倾向,很快被吸收进了“左翼戏剧家联盟”(剧联)。1931年,党为了加强各个影片公司的左翼创作力量,由瞿秋白负责,在电影界成立了党的电影小组,其任务除了重视进步的电影剧本和评论的创作外,就是把大量的以剧联盟员为主的进步文艺工作者陆续介绍参加到各个影片公司中去,以占领电影这块宣传阵地。艾霞就是在这种背景下,同王莹、沈西苓等一起加入到上海明星影片公司的。1932到1933年,艾霞在明星公司演出6部左翼电影,曾扮演过村姑(如《春蚕》中的荷花,《丰年》中的毛头)、沉溺爱情的女知青(如夏衍、郑伯奇、阿英合编的《时代的儿女》)等。

1933年,艾霞在《明星月报》第一期上发表了《一九三三我的希望》,说道:“一九三三年也可以说是我开始新生命的时期,时代的火轮不停地转着,一切全不息地猛进。一九三二年同一九三三年的电影,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。我们既然明了这一点,我们应当怎样使她变成有价值有意义,这是从事于电影的人应负的责任,也是整个电影进展的关键。”[2](p.4)艾霞在此表达了一定的阶级意识。艾霞作为一个女演员,更多的是以城市知识女性或把玩爱情游戏的摩登女郎形象而出名。此外,当时从影的女演员大多文化水平不高,艾霞则因经常在报刊上发表文章与诗作而被誉为“作家明星”。1933年,她自编自演的影片《现代一女性》的上映开启了中国女性自任编剧兼主演的先例,更使她一举成名,并得到“影坛才女”的美誉。

由程季华主编的《中国电影发展史》(第一卷初稿)将《现代一女性》归于“有一定暴露意义”的电影,是明星影片公司出品的电影中,“直接或间接得到左翼电影工作者组成的编剧委员会的帮助”,而“在不同程度上表现新的倾向”的作品之一。他这样写道:“《现代一女性》叙述一个希望用爱情的刺激来填补‘空虚之心’的女性的经历,写她在被捕入狱后如何在革命女性启发下,从恋

爱的迷梦中觉醒过来,走上‘光明之路’,也有一定的意义,但作者的创作思想很模糊,女主角的转变过程也写得很牵强。”[3](p.244)不过根据《明星月报》上刊登的艾霞电影的脚本大纲,这个被革命女性启蒙而觉悟的故事并非电影的主线。艾霞的文字大胆而诱惑,开篇对“上海的夜”的描述,便将人们带入一个纸醉金迷的氛围。“人,一大群,男,女。炉火,烟,昏乱的一室。‘今朝有酒今朝醉’,乐吧,这世界是你们的”[4](pp.3~4),充满着都市的颓废气息。

女主角蒋葡萄是地产公司的职员,一个“摩登的女性”,在偶然的邂逅中爱上了曾经相识的旧友——已有妻室的新闻记者余冷。她追求刺激彻底的爱,主动向余冷坦白心迹,并拒绝了自己公司老板老史的求爱。沉浸在热恋之中的葡萄和余冷忘情地游玩享乐,但很快遭遇到失业带来的经济窘迫,又恰逢余冷妻子带着生病的小儿子来沪看病而陷入烦恼。葡萄感受到恋爱需要金钱的支持,于是主动投入了老史的怀抱,用身体换取金钱帮助了余冷。后来她干脆动手偷老史的钱,被告上法庭,身陷囹圄。余冷知道此事之后,却毫不留情地恨透了葡萄。在监狱中,葡萄遇见了自己的老朋友安琳,她是一个革命女性,曾经奉劝葡萄不要把生命托付恋爱,但葡萄没有听。在出狱时,安琳说“去吧,不要忘记了自己的使命!”最后,葡萄出狱了,“恋爱的牢头再也囚不住她了;前面有的是光明的路,走,海阔天空。如今的葡萄不是从前的葡萄了!”[4](pp.3~4)

从脚本大纲看来,“现代女性”蒋葡萄是一个恋爱至上、沉醉享乐的都市摩登女郎,在经历了爱情的幻灭和革命女性的影响之后发生了转变,走向“光明之路”。这里明显带有作者接受左翼影响的印记,但是由于没有更多的铺垫,当时的很多评论认为女主人公的转变显得极其牵强。艾霞在此只是套用了当时流行的左翼电影模式,对于如何走向“光明”,她并没有切身的体会和经验。蒋葡萄的恋爱故事与五四时期借恋爱实践个人解放的思想大异其趣,也不是左翼所热衷的塑造新女性的套路。剧中的蒋葡萄在摩登生活的氛围中以一种颓废的姿态深切地体验着都市现代性的虚无,追求物质的享受和感官的刺激,蔑视传统礼教的同时也不屑于现代法律的虚伪。对于蒋葡萄的

偷窃行为,艾霞有着独特的带有社会批判色彩的解释:“只有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。葡萄这样就犯——是的,犯了法。法律只许富人用文明的方法来抓钱,不许谁‘非法’地拿富人的钱的。”[4](pp.3~4)女主角为了爱情甘愿出卖肉体换取金钱的行为在剧中既没有被升华,也没有受到严厉的批判。艾霞在《我的恋爱观——编〈现代一女性〉后感》中直言了自己的态度。她认为剧中人没有一个是坏的,“人类的好与坏,不过是强与弱而已”,余冷、葡萄、老史“假使他们都是强的,虽然与剧中同样的境遇,也许不会那样了”。[5](p.4)其中明确流露出艾霞本人对于恋爱、金钱的矛盾态度。无论是她本人还是剧中的女主角,都并不试图真正解决生活中并行的摩登生活、进步思想和传统道德、现代法律等等之间的冲突,而是宁愿将自己所追求的爱情和享乐放置于价值判断之外的真空中。但是她们又同时意识到,这种爱情是脆弱得不堪一击的,处处受到现实的羁绊,似乎只存在于女主角的幻想和追求的过程之中。无论是艾霞的文字风格还是蒋葡萄的生活方式,都更加接近都市新感觉派作家的基调,但又因为其女性叙述的性别差异而与新感觉派男性作家对女性的欲望化和客体化有所区别,女性在此占据了绝对的主观视角和行动上的主动性。但是这种具有诱惑和僭越色彩的女性主体很快就受到了惩罚,失去了工作、恋人,以及对爱情的理想。不过故事结尾的处理却难以令人信服,一个“恋爱至上”、追求享乐的都市摩登女郎与狱中的安琳是“永远隔在两个世界里的人”,对于她是否能成功抛弃过去的生活、成功转变成革命女性,确实是一个很可质疑的问题。

虽然艾霞是作为左翼电影小组的一员进入明星公司,但是公司对此片的宣传并没有暗示任何左翼关联,而是积极调用艾霞本人作为摩登女郎的都市形象资源大做广告,表明影片女主角与女演员之间的自指色彩。《明星月报》在《现代一女性》的广告中写道:“怎样的是现代女性?怎样的是时代姑娘?请看艾霞姑娘的剧本里的解释!本片的编剧者,就是本片的女主角艾霞女士。艾女士本身就是一个时代的姑娘,这,在她所发表的文章当中可以证明的。许多人都说:‘现代一女性’是她的自叙传,究竟对不对虽没有证实,但在这剧

本里,至少可以看见她一部分的思想。”[6]艾霞自己在《恋爱的滋味》这篇文章中的自我表述也与公司的宣传策略遥相呼应:“眼泪同微笑,接吻同拥抱,这些都是恋爱的代价。要得这够味的代价,这够味的刺激,就得赔上多少的精神,结果是什么无聊。”[7](p.12)简直就像是女主角蒋葡萄的心声。《明星月报》上另一篇题为《看!艾霞不打自招的口供》的文章,更加明确地肯定《现代一女性》就是艾霞的自传:“片中的蒋葡萄就是他自己,那故事就是他化身的说教”,“这剧本里,她多少有点不打自招的口供在里面。因为,她本身就是一位不折不扣十足道地的 Modern Girl 啊!”[8](p.2)因此,无论是艾霞的自述,还是她的脚本、电影,以及公司对影片的宣传,都一再突出了她作为一个“恋爱至上”的都市摩登女郎形象,与左翼所希冀的新女性形象相差甚远。凌鹤在《评〈现代一女性〉》中指出编剧观念上的矛盾。他认为蒋葡萄是一个放荡的女性,很难相信她会忠于情;她最后的转变也是很勉强。他承认“这种描写了强烈个性的女人,在中国银幕上到底少见,然而如此‘彻底的恋爱’对于中国社会,并没有何等补益”[9]。这一评断同样适合追求“恋爱的滋味”的艾霞,都市摩登女郎与左翼革命女性之间并没有出现令人信服的桥梁。有的评论则完全站在男性立场痛斥女主角:“《现代一女性》原来是表现一个情绪浪漫的其心目中无所谓社会的道德,更无所谓女子的贞操,只知道要求性的满足以及物质的享受,终于身入囹圄,而被其所爱的男子鄙弃痛恨的一个女子。葡萄因为认错了恋爱的意义,不但害了自己,而且余冷为她失去了职业,拆散了家庭,余冷也被他牺牲了。”对电影中的男主人公,批评者却百般偏袒:“余冷虽然是一个意志薄弱的青年,但他终究是有识者,他不能谅解葡萄,这不能说他的不是。”[10]这种维护传统男权社会的思想在当时的上海仍占有重要的分量。但是接受了新思想新教育的女性观众已然成为观影大众当中不可忽视的力量,她们对影片倾向于更加肯定的态度:“以一个女性来划出一个女性的生活,那是更体贴入微了。”对于艾霞的创作和表演也是十分赞赏:“也许是自己编剧之故,艾霞在这里是出人意料的成功的”,她“非但表露了一个富有热情,视恩爱如生命的女子的心绪,而且生动地告诉

了我们女主人翁的性格”。[11]

在现实生活中,艾霞本人最终也没有走向左翼所指示的“光明之路”。在电影上映后第二年的除夕前夜,艾霞吞烟自杀了。她在临终前留给在场者的最后一句话是:“人生是苦痛的,现在我很满足了。”她的死引起了社会震惊,媒体纷纷猜测她的死因,人们更加愿意相信她就是《现代一女性》中的蒋葡萄,游戏人生,因爱而死。《电声周刊》以“艾霞因为失恋而自杀”为题而大做文章,将女演员的私生活与她的银幕形象和公共形象混为一谈,成了那个时代所热衷的话题。

二、虚构女主角与男性文本： 艾霞的变身与《新女性》

就在艾霞去世后的第二年春节,以艾霞的故事为原型的《新女性》在上海公映。随着这部电影的公映,“新女性”这个名词和女主角的扮演者阮玲玉成为了上海全城性的公共景观。当时的大报小报,街头巷尾,都纷纷议论《新女性》和“谁是新女性”,以及如何看待女主角韦明选择自杀来结束自己的生命。无论是影片的制作还是有关影片的讨论,都是对艾霞本人的故事进行再一次的渲染和批判。

《新女性》中当之无愧的女主角是韦明。她出身“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。编辑余海俦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。而这个自杀不仅指向韦明这个虚构的人物,还指向故事背后的原型:艾霞。

1. 五四“新女性”:出走的娜拉与出走之后的危机

之所以在此对韦明的故事不惜笔墨,是因为这个人物身上聚集了多种文化价值观的冲突,反映了创作者对于其原型艾霞的矛盾态度。如果将韦明和艾霞,以及她笔下的蒋葡萄进行比较,可以解读出当时的编剧和导演如何处理作为真实的女演员、女作家艾霞的故事。

五四新文化运动的先驱们在对妇女解放问题的关注与探讨中,逐渐形成一个“新女性观”——推翻封建道德的桎梏,争取自我支配的权利,实现“人”的价值。这一理念落实到实践中,就演化为女性与封建代表的旧式家庭的决裂。韦明离开家、追求恋爱自由和婚姻自主表明她是一个思想先进,敢于追求幸福的五四“新女性”。真实的艾霞也确实像韦明一样,早年为了追求自由恋爱而离家出走,也是典型的“中国娜拉”。并且,导演在影片中保留了艾霞的女作家身份,这是一个颇有意义的设置。在民国时期的上海,女作家是一个受人尊重的职业群体。她们接受了新式教育,用文字而不是身体在公共场合出现,在公共领域发出自己的声音,既符合传统对女性的规范,又符合现代所强调的个人价值的实现。她们是体面的女性公众人物,通常也是普通女性的典范。女作家的身份之所以是小说的一个卖点,一是因为这是一个新兴的知识群体,二是人们倾向于认为她们是在书写自己,是有故事的新式的女人。社会对女性的窥视癖可以在这里得到满足。艾霞的剧

本《现代一女性》被人们不厌其烦地强调其自传性质,而电影也迎合大众的窥视想象,将韦明的小说命名为《恋爱的坟墓》,显然暗指其内容与她自己失败的婚恋经历有关。因此,无论是她们的“娜拉”经历,还是她们所从事的职业,艾霞和韦明都在相对于中国旧式家庭女性的意义上是一种受了五四思想影响的“新女性”。

但是,女性打破传统、与父亲或丈夫的家庭决裂,追求个人价值的实现,这只是一个新的起点。“娜拉”的故事到此结束,“新女性”的故事却从此开始。她们从压迫但同时又庇护她们的家庭走上了社会,鲁迅在《娜拉出走之后》中对20年代走出家庭的女性所预测的是:“娜拉或者也实在只有两条路:不是堕落,就是回来。”不过到了30年代,都市的发展为女性提供了更多的职业和岗位,成为“职业女性”是“娜拉”们的必然选择。在电影开场时,从外表看,韦明是一位独立自信有资本的职业女性。她接受过新式教育,教师的职业和作家的头衔都使她具备自立于社会的资本。但是这一切在现实面前都非常脆弱。韦明的两次离家(父家和夫家)造成自己的彻底无庇护状态,她的单身有着自由和危险的双重可能性。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。

导演选择当时炙手可热的女明星阮玲玉来饰演韦明,影片中多次出现阮玲玉/韦明的大幅照片,更加突出了这个角色美丽的女性特质,而这一点在当时的社会显然具有被商品化的可能。单身女性在一个父权社会总是被赋予威胁性的色彩,从而受到主流社会的排挤和惩罚——被看成妓女一样的女人。当女校长看透了王博士对韦明的觊觎,顺从地解雇了韦明,还不无讥讽地对她说:“像你这样的人,当学校教员是太可惜的。”韦明的房东兼老鸨在韦明为生计发愁时对韦明说:“像您这样,又年轻,又标致,何况还懂得吹弹歌唱,自己一生的吃着,还用得着发愁吗?”韦明因为没有女儿的治疗费着急,她又说:“你们年轻的女人,钱总容易想法子的,别这么急坏了自己的身子呀!”当韦明决心去卖淫的时候,她以“可是这个世界,我们女人,要想弄点钱,不沾着这个,难道还

有什么旁边的路好让你走?”这些说辞都明确表明一个年轻貌美的女性无须奋斗和拼搏,随时可以出卖色相获取自己想要的工作或者金钱。

同样地,在艾霞所创作的《现代一女性》中,蒋葡萄为了筹钱也走上了出卖身体的道路。但是在韦明这里,编剧给了她一个更加合乎传统规范的理由:为了拯救自己病危的女儿。而蒋葡萄的出卖却是为了继续恋爱的刺激,为了拯救爱人的儿子,显得更加自我和叛逆。在这两部影片中,相同的是:这是一个女性的身体可以像商品一样买卖的社会,作为买方的男性具有操控和主导的权力。此外,这两个女主角出卖身体的对象又都恰好是自己曾经拒绝过的富有而有权的男人。对于韦明来说,这是一个意料之外的巧合,并且加速促成了她的死亡。有些评论认为这种巧合证明了导演蔡楚生落入了情节剧“无巧不成书”的俗套,但是从另一个角度来看,王博士在此代表着所有出钱享受身体的买主,他们形成一个无论女主角如何挣扎都无法逃脱的“天罗地网”,突出了那个毫无缝隙的男权社会的残酷性。而艾霞笔下的蒋葡萄则完全抛弃了世俗道德标准的衡量,主动出击,自由地支配和利用自己的身体去获得自己想要的东西。她在职业女性之外,更加接近于“摩登女郎”。

2. 五四“新女性”与摩登女郎的矛盾和混合

“职业女性”在30年代的出现是“五四新女性”的一种自然延续,表明了女性意识到经济地位对实现自我独立的重要性;而摩登女郎的出现则是都市大众文化所产生的一个集体想象。她们受好莱坞电影的影响,以西化的生活方式为标志,短发时尚、烟视媚行地出现在当时的流行画报和新感觉派小说中,用一种挑战性的姿态成为都市的象征和男性的征服者。日本学者坂元弘子在《民国时期画报里的摩登女郎》一文中说到:“她们(指摩登女郎)更侧重于作为一种消费文化的圣像被描述,并且,参与描述其表象的恰恰又是作为新文化旗手的男性们。”^[12](p. 75) 妇女解放运动到了30年代的都市出现一个悖论:女性在获取社会地位和经济能力时,不可避免地陷入到被物化与被消费的泥淖中。与职业女性相比,摩登女郎更加主动地使身体成为被消费被观看的对象,达到对男性权力的反控制。但是这种形象更多的

是文化产品的建构和都市大众的梦想,她们的真正原型要到40年代才短暂出现。因此,摩登女郎在30年代的上海不一定能找到实体的存在,她们只是一套象征的符号和一种自觉的姿态。

无论《现代一女性》是否是艾霞的自传,艾霞在杂志上所发表的文章(如前述《恋爱的滋味》)也向读者表明她是一个不折不扣的“摩登女郎”,享受着都市带给她的自由。但是导演和编剧显然对艾霞的这一面感到矛盾和棘手。在韦明的身上,我们也可以找到“摩登女郎”的身影,比如她毫不掩饰对编辑余海涛的爱慕,邀请他去舞厅跳舞。在遭到拒绝后,又和王博士来到舞厅。但是导演通过余海涛批评了她的生活方式,并用舞厅里的一个带有荒诞色彩的表演打破了常规的叙事。当韦明看着表演女奴的俄罗斯女郎穿着醒目的黑白条纹囚衣被男性鞭打倒地时,突然这个形象变成了自己。这个情景激发了韦明对男女关系的重新认识,看清自己被奴役的地位,进而愤然拒绝了王博士,离开舞厅。

在影片中,阮玲玉的表演将韦明呈现为一位美丽婀娜的都市女郎,时尚的烫发、紧身旗袍、高跟鞋,舞厅、钢琴、香烟等等现代女性的生活点缀一样都不少。但她在追求自由恋爱失败之后,一再强调自己的单身主义,强调女人和男人一样都是人,认为要活得有尊严,就要拒绝婚姻,也就是极力否定自己的女性特质所暗含的被商品化的可能。因此,她对用甜言蜜语向自己求爱的校董王博士嘲笑说,“结婚!结婚能够给我什么呢?‘终身的伴侣’!终身的奴隶罢了!”她在王博士的干预下被校长解雇之后,又由于女儿的到来和生病而陷入经济困难,但她面对王博士的钻石仍然坚持说“我是不会结婚的,因为我不能做一世的奴隶!”可见她将婚姻视为女性为了经济而依附男性的手段,这种看法与某些左翼女性主义者的观点一致,比如法国著名女作家西蒙娜·德·波伏娃(Simone de Beauvoir)就认为已婚女性“为生活被一个男人雇佣”并接受他的保护。这种主张完全从经济的角度上考虑男女关系,完全忽视了女性在感情中的能动性。韦明这种激进前卫的观点貌似是很先进的女性,实际上她的行为和思想之间的矛盾暴露了她的摇摆不定。

韦明在遭丈夫遗弃后抛下女儿来到上海,却

伪装成单身的职业女性,隐瞒了自己的婚姻事实。毋庸讳言,美丽和单身都有利于一个年轻女性在上海这个都市更快地拥有一定的社会地位,韦明显然也利用了这一点。她虽然宣称不屑于用美貌依附男性,但是又将自己的照片放大了挂在室内做装饰,并赠给余海涛和齐为德;影片有意识地频繁使用这张照片展现和见证她的美丽,将她视觉化为观众的窥视对象。韦明曾经主动放弃了母亲的身份,6年之后与女儿的重逢仍然是被动的。在火车站,她跟她姐姐说“向来没人知道我是有孩子的,所以我预备给你们另找房子”,将女儿和姐姐安排住旅馆;甚至到女儿生病急需用钱的时候,她都不跟唯一可能帮助她的余海涛说出实情。她一次又一次地拒绝公开承认自己身为人母的身份,直到不得已卖身救女的程度。她希望将这一切都保持在一个私人的秘密的层面,却恰好被认识她的嫖客王博士撞破一切。女儿的去世当然是韦明自杀的主因,但是王博士和小报记者齐为德对她的名誉的污蔑更是对她进一步的惩罚。因此,尽管韦明多次表明不屑于依附于男性,但她并没有彻底抵抗男性的观看和帮助。实际上她的人生恰恰陷入她周围的男性的掌控:丈夫的抛弃打碎了她自由恋爱的梦想;王博士联合校长将她解聘直接导致了她的失业和经济困窘;出版社经理因为看见她的照片才乐于出版她的小说,并拒绝预付稿费;齐为德被她拒绝之后恶意散播她的隐私,中伤她的名誉……这一切都是对这个表面上的单身职业女性、实际上的单身母亲的惩罚。

因此,相对于艾霞的洒脱和坦白,韦明的身上更加集中了多种价值观的冲突。她既有对五四妇女解放思想的坚守,追求做一个与男性平等的人,又有摩登女郎的生活方式。但是她没有蒋葡萄或艾霞身上所具有的那种追寻感官享受的都市颓废气息,至少她对这一点有着清醒的批判。韦明试图自杀以后,银幕上出现“女性总为弱者”的字幕,编导更直接表明了一个女性对社会秩序的反抗毫无意义,只能自己被牺牲而已,社会根本不关心女性的生存。或者说,编导用一种直观的方式表明了五四“新女性”的彻底失败。

3. 从知识女性到革命女性的朦胧想象:重新定义“新女性”

《新女性》在电影史中被誉为左翼电影运动

的代表作之一,也被视为导演蔡楚生向左转的标志。影片中的左翼色彩一方面表现在其暴露了资本主义社会金钱和权力的结合,以及对女性的压迫,批判了资产阶级的奢侈生活;另一方面集中在李阿英这个人物身上。

片中共有三个“新女性”形象,另两位女性——韦明的同学、资产阶级太太张秀贞,和韦明的朋友、女工音乐教师李阿英,都围绕着韦明为中心而出现。她们在叙事中并没有太大的推动或阻碍的功能作用,但她们的在场与韦明形成了对比,分别构成了资产阶级和工人阶级的代表,也表达了创作者的阶级意识。张秀贞作为新兴资产阶级王博士的太太,用婚姻维持了自己的社会阶层,衣食无忧地过着奢侈的生活。她明知道丈夫在外沾花惹草,却也不敢走出家庭、与之反抗。在影片一开始,韦明在公交车上遇见她,听说她已经结婚,韦明流露出颇不以为然的神态,表明她对婚姻的不屑。于是,影片用韦明的一个表情就将这位太太定义为“新女性”的反面教材。根据蔡楚生的说法^[13](p. 470),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。她总是穿着玄色短衣长裤,梳着齐耳短发,办事利落快捷,步伐强健有力,身上几乎没有女性的特征。她一出场就与韦明形成对比,电影通过一系列平行剪辑,将韦明的资产阶级都市生活方式与阿英对工人阶级和国家命运的关心进行比较: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;舞厅里翩翩起舞的男男女女的皮鞋,和码头辛苦的劳动者艰难迈动的草鞋;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。这一系列对比都以时钟特写的画面说明它们发生在同一时刻,韦明作为小资产阶级的享乐生活和阿英作为工人阶级革命女性的不断前进。在李阿英拿着《黄浦江》、《新女性》的歌词请韦明谱曲时,镜头的前景中出现了韦明买的具有象征意义的“不倒女性”玩偶,与身后的李阿英形成映衬。这个贯穿影片的玩偶无论在衣着、发式、形体还是色调上,几乎都是李阿英的翻版。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男性人物,即韦明所爱慕的余海畴。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”。

蔡楚生明确说道:“我们用这种象征手法,把对生活抱着崇高理想和革命斗志的女工李阿英和软弱彷徨的知识妇女韦明构成一种鲜明强烈的对照。”^[13](p. 470)韦明一直到临终才终于有所觉悟,她自杀后经过抢救苏醒过来,李阿英劝导她:“个人的复仇主义自然不中用,但活着就无论如何是一切的前提”,“只要再站得起来,到最后是一定会胜利的”。韦明在李阿英的鼓励下直视镜头,对观众喊出了“我要活,我要报复”的愿望。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,才能在这些斗争的胜利中同时求得自己的解放。”^[13](p. 471)在此,新女性的内涵被重新定义——新的女性应该把个体意识转变为集体的革命意识,把自身解放融入民族解放、阶级解放。

三、结语

按照《新女性》的创作缘由来看,蔡楚生和孙师毅是想以此向艾霞之死致敬。他们试图揭露害死艾霞的是将她商品化的男权社会和当时滥用权力的不负责任的媒体。因此在这个意义上,这部电影展现了“新女性”之死的原因。这里的“新女性”指的是艾霞、韦明等有着五四时代精神、又混合着都市摩登女郎的双重身份的职业女性。可是这些在新的时代已无法实现,五四理想必然遭到现实的击碎。事实上,几千年的封建传统男权意

识并没有退缩,只是在资本主义社会中与金钱和权力重新结合,更加严厉地将女性商品化为消费对象。都市单身女性仍然只能出卖身体,她们的知识和智慧只是建立在美丽资本上的点缀。

可见,五四新文化运动 10 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。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,也无法表明其转变过程中的性别意识,以及个人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。但是她的出现确实宣告了刚刚踏上历史舞台不久的五四女性/摩登女郎的落伍,以及一种新的文化形态的诞生。

参考文献:

- [1] 挽联集锦[A]. 影戏年鉴[Z]. 电声周刊社,1935.
- [2] 艾霞. 一九三三我的希望[J]. 明星月报,1卷1期,1933年3月.
- [3] 程季华. 中国电影发展史[M]. 北京:中国电影出版社,1980.
- [4] 艾霞. 现代一女性[J]. 明星月报,1卷2期,1933年6月.
- [5] 艾霞. 我的恋爱观——编《现代一女性》后感[J]. 明星月报,1卷2期,1933年6月.
- [6] 广告[J]. 明星月报,1卷2期,1933年6月.
- [7] 艾霞. 恋爱的滋味[J]. 现代电影(创刊号),1933年2月.
- [8] 黎痕. 看!艾霞不打自招的口供[J]. 明星月报,1卷3期,1933年7月.
- [9] 凌鹤. 评《现代一女性》[N]. 申报·本埠增刊,1933-06-16.
- [10] 无畏. 现代女性流行病态[N]. 时报副刊·电影时报,1933-06-20.
- [11] 绿漪. 《现代一女性》观后感[N]. 申报·本埠增刊,1933-07-11.
- [12] 坂元宏子. 民国时期画报里的摩登女郎[A]. 姜进主编. 都市文化中的现代中国[C]. 上海:华东师范大学出版社,2007.
- [13] 蔡楚生. 三八节中忆《新女性》[A]. 蔡楚生选集[C]. 北京:中国电影出版社,1988.

(责任编辑:素微)