

三部無聲片中 上海現代女性的構形

• 張英進

一 引言：性別、電影和 都市上海

電影在1896年8月11日被引入上海後，便漸漸成為近代中國最強有力的文化樣式之一^①。儘管帶有明顯的外來印記，電影在中國的發展事實上受到了中國傳統小說和戲劇的重大影響。早期的中國電影大量地從言情、志怪、公案和武俠故事等古典體裁中汲取素材，有些影片甚至是先前的舞台劇的直接翻版，或是稍加改編而成^②。因此，這就不難理解，電影在二十世紀初的中國為何會被稱作「西洋影戲」。

「影戲」這個術語展示了早期中國電影觀念中的文化矛盾。一方面，「影戲」源於「皮影戲」，它是一種風行的中國民間藝術樣式，起源可追溯到北宋時期；另一方面，新興的、西方式的影戲是由外國的技術生產和投射的，因而「電子影戲」這個術語蘊含了雙重意義：既具有吸引力，又具有衝

擊性。這樣，「皮影戲」貌似堅固的中國傳統被富於異國情調的影戲的「電子性」所侵蝕。當中國觀眾在1910年代初期首次看到一個中國女性（嚴姍姍）公開在影片《莊子試妻》（它是由黎民偉導演的首部香港故事片，華美影視公司1913年出品）中飾演角色時，「吸引」與「衝擊」這雙重含義對他們來說是顯而易見的。儘管當時中國女性登台演出是屬於離經叛道的，但女性在銀幕上的電子影像對觀眾（主要是男性）顯然具有吸引力，以致於像胡蝶和阮玲玉這樣的電影女演員很快就被大眾捧成了明星。

從這一角度入手，對中國電影的發展無疑可進行一番性別化的讀解。在故事片的虛構世界和現代中國的現實世界中，女性不僅僅具有誘惑力，而且能使人神魂顛倒，有時甚至會引發醜聞。因而，女性（尤其是現代女性）的電影構形，成了現代中國一個特殊的文化生產場所。李歐梵最近論述道：「在風行一時的五四用語中，變得

二十世紀初的中國稱電影作「西洋影戲」，這個術語展示了早期中國電影觀念中的文化矛盾。一方面，「影戲」源於中國民間藝術的「皮影戲」；另一方面，新興的、西方式的影戲是由外國的技術生產和投射的。因而，這個術語蘊含了雙重意義：既具有吸引力，又具有衝擊性。

* 本文初稿由復旦大學王宏圖譯自英文，在此特意鳴謝。

『摩登』首先意味着要變得『新』。」^③確實，從1910年代到1930年代，「摩登女性」和「新女性」是兩個在中國文學和電影中用來吸引廣大讀者觀眾的術語，它們經常互換使用。更為重要的是，新女性或是摩登女性的形象對現代中國作家有着特殊的吸引力，不管他們是保守的（像鴛鴦蝴蝶派的包天笑）還是革命的（像茅盾）^④。由於這一時期給予女性以新的構形的作家大都是男性，沃爾夫（Virginia Woolf）的問題在中國的語境中就更值得人們深思：「為甚麼男人對女人要比女人對男人感興趣得多？」

本文將對三部中國無聲片進行探討，它們分別是《野草閑花》、《三個摩登女性》和《新女性》，三者都專注於上海都市中的新女性形象。在本文中，上海不應僅僅被理解為一個歷史性的城市，而更多地應被視為一個文化的想像物。作為二十世紀前半葉經濟實力和政治權力的中心，上海在眾多有關它的構形中吸引了現代中國人的想像力：它是一個具有較高教育水準和西方啟蒙的場所，一個滿是創業前景和金融投機的場所，一個給人以羅曼蒂克的滿足和性的奇遇的場所，一個進行革命活動和民族拯救的場所。從它作為遠近馳名的中國共產黨的誕生地，到以下頗有爭議的名稱（「東方的巴黎」、「亞細亞的娼妓」），上海的影響遍及現代中國文化想像的廣闊領域。

如同我們在下文中將會看到的那樣，在這三部無聲片中，作為都市的上海被表現為各種互相衝突的話語和價值系統之交匯點（諸如傳統與現代、財富與貧困、個體與群體、資產階級與無產階級、殖民主義與民族主義）。然而，本文的主要關注點是在

中國第一大都會紛繁複雜的文化背景中新女性得以構形的性別策略。更明確地說，我將探討早期電影話語到底如何表現新女性的形象，以及這一形象在30年代初如何按左翼意識形態被重新加以解釋。利用性別的術語，我還將探討左翼電影話語同時通過拒斥、移位和複製等手法對付那個時代中國其他父權和男性意識形態的種種複雜情形。

在我們對上述三部影片進行探討之前，在此需要對「性別」這個術語作一番解釋。性別不是指生物兩性之間所具有的一般區別，而是指能以特殊方式進行文本和意義生產的一種特定的社會結構或是表現。在勞萊特斯（Teresa de Lauretis）的闡釋中，性別「是多種社會技術（像電影）、體制化的話語、認識論學說、批評以及日常生活實踐的產物」^⑤。我們可以進一步說：作為眾多社會技術和文化實踐產物的性別，反過來影響着這些技術和實踐的日常功能。

二 「讓我做你的聲音吧」： 易變的野草閑花

《野草閑花》是由孫瑜創作、導演，聯華影業公司於1930年出品的一部無聲片。在南京路的鳥瞰鏡頭展示了主要路口疾駛的汽車和蜂湧的人群之後，觀眾的視線被轉移至一座靜靜地沐浴在朝霞中的石橋邊的房舍上。在王木匠的家裏，十八歲的麗蓮（由阮玲玉扮演）步出廚房，端着碟子，哼着一支曲調，這時老王和他十一歲的女兒還在牀上。在他們倆起牀吃完早飯後，麗蓮和小妹妹便走到街上售賣鮮花。正是在這一天，她們遇到了年輕的音樂家黃雲（金焰扮演）。當時

從1910年代到1930年代，在中國文學和電影中給予女性以新的構形的大都是男性，沃爾夫的問題在中國的語境中就更值得人們深思：「為甚麼男人對女人要比女人對男人感興趣得多？」

《野草閑花》這部無聲片有着多方面的意義。首先，它標示着一種新興的愛的話語對父權話語(它以金錢和權力關係為基礎)的挑戰；其次，在表現某種原先被忽略了的美德時，它使得一種審美話語合法化；再次，它確定了男性電影話語對新女性形象的顛覆性的控制。圖為《野草閑花》劇照。



黃雲的父親反對他投身藝術，而要他混迹官場。在老王那兒租得一間房間後，黃驚奇地「發現」兩姐妹有着非同尋常的藝術天賦：小妹妹「像燕子一樣」翩翩起舞，而麗蓮則「像金黃鸝一般」引吭高歌。由於黃正在排演一個歌劇，他便主動培養訓練麗蓮，讓她在歌劇的首演中擔任主角。歌劇一上演即告成功，麗蓮一夜間成了名星。

黃雲和麗蓮雙雙墜入情網，不久便訂了婚；但黃富裕的家庭反對他娶一個「野花」，並在婚禮前一天勸說麗蓮解除婚約。出於對黃雲未來藝術前程「無私」的關懷，她默許了他們的計劃。她在舞廳中與其他男人大肆調情，當眾羞辱黃雲。由於在感情上承受過重的壓力，麗蓮回到舞台後聲帶破裂了，並在演出中暈了過去。當黃雲發現父親在背後插手干預的真相後，他跑回麗蓮的家，跪在她的牀前。為了減輕麗蓮的悲哀，黃深情地說：「麗蓮，這算不了甚麼，以後就讓我做你的聲音吧！」

黃雲最後的宣言有着多方面的意義。首先，它標示着一種新興的愛的

話語對父權話語(它以金錢和權力關係為基礎)的挑戰；其次，在表現某種原先被忽略了的美德時，它使得一種審美話語合法化；再次，它確定了男性電影話語對新女性形象的顛覆性的控制。

應該承認，在這部影片中，愛的話語是通過將敘述置於「奇怪的上海」的都市景觀中才得以實現的。第一次的舞會場景中，麗蓮和黃雲來到名為「龍宮」的舞廳——在那兒，其他舞客興奮地向新近崛起的女明星致意。他們的激動和狂熱，生動地展現在三個連續出現的印有麗蓮名字的片內標題中：它們一個印得比一個大。她在事業上的成功，賦予了她與父權周旋的能力。當黃的父親拿出三千元來誘使麗蓮解除婚約時，麗蓮一開始帶着極大的鄙夷一口回絕。

審美話語是另外一股使愛得以勝利的力量。確實，它開闢了一個想像的天地，「美」和「純潔」的概念在那兒得以培育。片頭淤泥中的白蓮花形象可作如下解釋：一方面，蓮花／麗蓮／美德(蓮花「出淤泥而不染」)；另一方

面，淤泥／父權制／金錢（所有這些都是都市污染的中介物）。這兒的藝術王國在被污染的都市中保存，這一王國被設想為比其他領域具有更多的女性意味。當麗蓮「賣花了」的叫賣聲在城市的喧囂與嘈雜中凸現出來時，它被視為清新的樂音。這種源自「自然」的天賦之美一旦被內行的黃雲「發現」並加以「改進」，對後者完成其藝術抱負就幾乎起了推動的作用。在影片的背景中，黃明顯是以一個「女性化」的藝術家面目出現的，這從他沉迷於悅耳的音樂和感情生活，而不捲入傳統上屬於「男性」天地的政治表現出來。因此，通過發出他身上「女性」的聲音，麗蓮使黃雲臻於完美。然而，在影片結尾一個出人意料的轉折中，在麗蓮那兒「發現」的女性的聲音又一次丟失，這就使黃必須肩負起合法地將聲音給予他的愛人的職責。

在這部影片的語境中，審美話語被用來作為一種與據統治地位的父權制話語進行鬥爭的有效手段，而藝術則被想像為能夠將女性從原本在家庭所處的邊緣位置上「解放」出來的力量。不過，這一想像性的事態有其潛在的代價。《野草閑花》中那貌似「幸福」的結局對麗蓮來說談不上幸福，這是因為儘管她最終成就了一門體面的婚事，但還是失去了嗓音以及獨立的事業。從這一角度着眼，麗蓮的失敗實有其意識形態的含義。顯然，麗蓮命運中的這一最終轉折，顯示出男性電影話語在急於遏制新女性中的顛覆因素，同時將後者吸收同化到一個更為民主的世界結構中。這一同化策略在黃雲的歌劇《萬里尋兄》中得到了最好的體現：尋找一個最終能夠「將聲音授予」原本無聲的女性的兄弟。另一方面，這一遏制的策略又是依照

中國傳統有關女性形象的兩種陳腐老套（賢慧的妻子和誘惑力十足的女人）來塑造麗蓮的。麗蓮最初在廚房中的位置顯示出她有成為一個賢慧妻子的潛力，這一點即使在男性的電影話語中也被看作是理所當然的。然而，麗蓮身上的顛覆性在第二個舞廳場景中表露出來。麗蓮與一個瘦削的老頭坐在桌邊，手中擎着一個酒杯。當黃雲出現在擁擠的舞廳時，麗蓮站起身來，從男舞伴手中拿過一根煙，含在口中；她轉過身，以愛撫的姿態輕輕拍着那老頭的臉，隨後邁開舞步離去。黃指責她忘了明天上午他們就要舉行婚禮，麗蓮只是回答：「明天？……只要今天快樂，何必去管明天呢！」

麗蓮的這一形象（對男人有着性的誘惑力）再一次將她貶到身為「野草閑花」這樣一種曖昧的地位——在黃雲的眼裏，這一花草那時已「在淤泥中」被污染了。黃雲對麗蓮這一被「玷污」的形象所作出的困惑萬分的反應，表露出二十世紀的中國男性對職業婦女稟有的顛覆力量持有一種根深柢固的恐懼：一旦她離開了家庭，並在經濟上獨立自主之後，誰知道下一步會有甚麼事情發生？在很大程度上，凱普蘭（E. Ann Kaplan）對西方影片中「蕩婦妖女」形象所作的論述，很能捕捉到麗蓮在第二個舞廳場景中對黃雲造成的象徵性威脅：「現在女主人公成了一個蕩婦妖女，直接散溢着魅惑力十足的性感。男人既渴望得到她，同時又恐懼她對他具有的操縱力量。她的性感誘使男人偏離了他的目標，毀滅性地介入了他的生活，她那不加掩飾的性感使她成為罪惡的標記，這樣一個女人應該被毀滅！」^⑥因而，男人對女性力量的恐懼可以作為我們解釋麗蓮為何在被恩賜一個傳統

我對《野草閑花》中麗蓮的構形的考察，引出了有關性別的一個發現：在20年代中期至30年代初期的男性電影話語中，新女性並不是一個依照自己意願行事的新主體，而是一個需要不斷「控制監督」和懲誡的新的知識對象。

《三個摩登女性》的女主角周淑貞雖被置於前景，但周卻喪失了私人的感情。在影片中她雖然使男主角張榆轉向革命，但這一成功並不是通過感情，而是通過階級意識和民族救亡的豪言壯語來實現的。

意義上的「幸福」結局之前，必須回復到她先前在家中「無聲」的地位——她的聲音被無情地扼殺。換句話說，在麗蓮（而且是任何新女性）被合法地賦予男性電影話語中的同情、聲音或是歷史之前，她作為蕩婦妖女的顛覆性必須被徹底消滅。一朵白蓮就其自身而言也許是美的，但電影表述對它獲得「文人」價值（諸如純潔和正直）是必不可少的，而表述的權力無疑是男人的專利品。

我對《野草閑花》中麗蓮的構形的考察，引出了有關性別的一個發現：在20年代中期至30年代初期的男性電影話語中——它通常頌揚年輕一代追求愛的自由，頌揚他們對抗舊的父權制習俗（例如包辦婚姻、守寡等）——新女性並不是一個依照自己意願行事的新主體，而是一個需要不斷「控制監督」和懲誡的新的知識對象。正如福柯（Michel Foucault）令人信服地證實的那樣，控制、訓練和懲罰的技術經常是這樣一些東西，所有捲入的各方都會感到陷入了機構的日常運轉中，而沒有認識到（或是追問一下）誰或是甚麼東西最先將這些技術付諸實施^⑦。和近代歐洲的處境相類似，現代中國的新女性處於各種技術和話語的嚴密監視之下。就訓誡和懲罰而言，現代中國的新女性形象並沒有自然地得到表現。在以下兩部影片中，我將考察控制和訓誡是如何以更為微妙和更富欺騙性的方式加以實施的。

三 「摩登女性」意味着甚麼？

《三個摩登女性》是由田漢編劇、卜萬蒼導演，聯華影業公司於1933年

出品的無聲片。和《野草閑花》中的黃雲一樣，此片的男主角張榆（由金焰扮演）是瀋陽的一個大學生，為了逃避包辦婚姻而與家庭決裂，後來跑到上海電影界尋找發展機會。不久，他成了聲名顯赫的影星。與此同時，他那被遺棄的未婚妻周淑貞（由阮玲玉扮演）在日本入侵東北之後逃亡到上海，做了一名電話接線員。

張榆現在身着式樣時新的西裝革履，每天收到一大疊影迷的來信。他和一個富家女虞玉約會，經常一同光顧舞廳和戲院。一天夜晚，張榆接到周淑貞打來的電話，她警告他在國難當頭之際不要再拍攝「麻痺觀眾」的言情片。1932年1月，日軍入侵上海，這座都市成了戰場。張參加了醫療隊，在戰鬥中負了重傷。在醫院中，周（現在是一個兼職志願護士）捐獻出自己的血挽救張的生命，兩人因此得以重逢。

戰爭期間，虞玉與一個香港商人結婚，但不久便守寡，之後回到了上海。另一個幾乎天天給張寫信的狂熱影迷陳若英也來到了上海，寫信是她「過度」的熱情和欲望的一個符號。儘管張回絕了陳，他還是邀她在一部已開拍的影片中擔任角色。在拍攝到女主角為愛情自殺身死的那幕場景時，陳真的自殺身死，以此來終止她那沒有得到回報的愛。這一令人震驚的事件促使張認識到愛是一件嚴肅的事，並驅使他與周淑貞更加親近。影片以周張兩人手握手以示相互理解而告終。

《三個摩登女性》表現了三種不同類型的新女性。若英無疑屬於本世紀頭三十年間在中國通俗敘事作品中頻頻出現的純情少女類型。她單單為自己的激情而活在一個非現實的幻想世界中，她真的做到了為愛而死，她那紅顏薄命的故事並沒有給我們留下任

何現代的東西。她的「摩登」也許只在於她敢於孤身一人從南方長途跋涉到上海，熱切地追逐着她的欲望——然而在影片中卻遭到了「極刑」。

相比之下，虞玉從多種意義上說都堪稱「摩登」。她穿着時髦、擁有汽車和住宅，能在化妝舞會上款待城裏的準名流；再者，她敢於違背有關中國女性「得體」行為的傳統準則，毫不掩飾地表露她對張「無法滿足」的欲望。正如她的名字所暗示的那樣，在影片中她的身體像一件精美的玉器，閃耀着冷艷的光澤，散溢着奇異芬芳的魔力；在這一構形中，她是一個蕩婦妖女，對那些輪流前來的男人而言，她是一個危險的陷阱。

周淑貞在影片中被置於前景，以此來抵消虞玉和若英的「消極」影響。與後兩者過份沉溺於感官享受和多愁善感形成截然對照的是，周喪失了私人的感情。在影片中她雖然使張榆轉向革命，但這一成功並不是通過感情，而是通過階級意識和民族救亡的豪言壯語來實現的。兩組平行的敘述鏡頭展示了周的策略。在第一組鏡頭中，張高興地帶着周去劇院、賽狗會、賭場、夜總會和舞廳——資產階級世界的圖景在此一覽無遺；在第二組鏡頭中，周帶着張前往都市的「另」一側，無產階級的世界——港口、工廠、建築工地、貧民窟和她志願擔任教師的一所工人夜校。對工人的認同最終驅使她在虞玉的晚會上慷慨陳詞。當其他客人為周的愛國言詞鼓掌叫好時，張步入正中，當着周的面大聲說道：「只有真正自食其力，最理智、最勇敢、最關心大眾利益的，才是當代最摩登的女性！」

然而，令人困惑的是，張以明顯帶性別色彩的術語來定義一個性別化

了的主體。首先，在定義中反覆出現的最高級限定詞（「最」），表露出男性的電影話語急切地將「新女性」作為一個新的對象包容到它的知識領域中去。尤其值得注意的是，這一定義的權利以這樣一種不容置疑的「權威」方式被男性擁有，因而它自身也變得可疑起來：在周講話之後，為何張要立刻插進來對摩登女性下定義，而不是讓周本人獨當一面？再者，在張的定義中所指稱的那些價值（自立、理智和勇敢），由於在中國文化中被建構時帶着極為強烈的男性色彩，因此人們可以說，在30年代對女性的這一重新解釋中，實際上是要求摩登女性接受男性化的洗禮。

與這一男性化的計劃嚴格地相吻合的，就是過多的女性氣質（即感官性和多愁善感）必須從女人身上剔除。因此，虞玉在影片中被邊緣化了，而陳若英則受到了死的懲罰。在另一方面，女人氣十足的男性——尤其是那些致力於音樂和浪漫電影的男性——必須重新加以男性化，並定位到民族救亡上來。在這個節骨眼上，值得注意的是男人的柔弱無力和女子的女性氣質以相當不同的措辭加以控制和懲罰，而這一差別顯示了30年代男性電影話語中原本被掩蓋着的性別偏見。然而，具有某種反諷意味的是，在《三個摩登女性》中對張榆實施重新男性化的竟是周淑貞。作為新的摩登女性，她顯得「男性化」，因為在影片一開始提到她與未婚夫解除婚約之後仍能深明事理，而沒有感情用事。在這一特例中，男女角色的顛倒互換引發出對摩登女性純然男性化的定義中隱含的意識形態的質詢。人們可以問：在摩登女性的這一新式構形中被真正建構起來的究竟是甚麼？

30年代對女性的重新解釋，實際上是要求摩登女性接受男性化的洗禮，過多的女性氣質必須剔除。周淑貞作為新的摩登女性，她顯得「男性化」。在摩登女性的這一新式構形中，女性的德行操守與現代「革命」意識形態相聯繫，她必須成為一個無性的女革命者。

從總體上看，左翼電影話語與男性電影話語有着很多共同點。兩種話語都與壓抑性的父權制話語截然對立，但藉由對摩登女性的重新解釋，從而以革命的理性取代私人感情和事業的獨立性，左翼電影話語確定了自身的特點。

確實，周淑貞的德行操守不僅是傳統意義上的，而且也與特殊意義上的現代「革命」意識形態相聯繫。這一新的意義提出了明確的要求：除了溫柔、正派和善良之外，她同時必須成為一個無性的女革命者（也許是避免使她的男性同志分心，不專注於更重要的工作）。因此，從這一新的構形出發，周在虞玉晚會上露面時穿上普通的藍色服裝，不塗脂抹粉——這是她摒棄女子氣的兩個標誌。在這些情節中，周的身體不僅被控制，而且更被非性化了。如果我們接受多恩（Mary Ann Doane）的觀點：「在父權制社會中，使女人的身體無性化最終將導致否定她的存在」^⑧，那麼周淑貞的形象便應該通過在性別範疇上的批評視境來重新加以審視。

在她被指定的無性狀態中，周淑貞實際上是完成了一項特殊的工作：作為電話接線員，她無法堅決地保持自己的聲音（即女性聲音），相反只是盡責地將信息（這兒是左翼意識形態的）準確地從這條線路傳到另一條線路。因此，她說出的言詞很少是她自己的。《三個摩登女性》的問題並不僅僅在於周被塑造為一個不食人間煙火的革命「機械」喉舌，而更多的在於她的欲求正好與左翼意識形態要求她有的欲望相吻合。通過將周表現為一個真正的摩登女性「典型」形象，30年代初葉的左翼電影話語機敏地摒斥了女性氣質和女人氣，將早些時候愛的話語納入到更為光榮的民族救亡話語中。

為免誤解，在這一點上需要稍作解釋。正如在這兩部影片裏清楚表明的那樣，從總體上看，左翼電影話語與男性電影話語有着很多共同點。兩種話語都與壓抑性的父權制話語截然對立，並且同情摩登女性，因為它

們不再把女人僅僅塑造為玩物或是性對象，而是作為通情達理的伴侶。儘管它與男性電影話語有着明顯的聯繫，但藉由對摩登女性的重新解釋，從而以革命的理性取代私人感情和事業的獨立性，左翼電影話語確定了自身的特點。在下一部影片中，這特點得到了進一步的體現。

四 新女性：僅僅是不倒翁嗎？

由孫師毅編劇、蔡楚生導演，聯華影業公司在1934年出品的無聲片《新女性》展現了一位女作家更為複雜的構形狀態，她力圖以生命的代價發出女性的聲音。韋明（阮玲玉扮演）是一個典型的五四女學生，她違拗家庭的意願，執意尋求愛情，與一個男子私奔。但幾年之後，她的情人便「拋棄」了她和女兒。韋明後來將女兒交給姊姊照顧，孤身一人來到上海；她在女子學校教授音樂，空餘時間寫小說謀生。當她的第一部小說《戀愛的墳墓》付梓排印之際，和她長久分離的女兒來到上海，這時韋明突然被學校解僱了。她拖欠着房租，又無法得到預付的稿酬，更糟糕的是女兒患了肺炎，但由於經濟原因而被醫院拒諸門外。這令人絕望的情形使韋明成為男性掠奪的對象，她幾乎被迫出賣肉體。當她最後從妓院中跑出來時，她的女兒已死在家中。由於對生活的厭倦，她在半瘋癲狀態中服用過量安眠藥自殺。韋明的悲劇成了轟動一時的新聞。鄰居李阿英（一個工廠工人和工會的領導人）在她彌留之際讓她認識到，正是她身上「小資產階級」的軟弱無力使她喪失了對生活的希望，讓

報紙和出版商能夠賺取他們骯髒的錢^⑨。儘管韋明發誓要復仇，並發出了最後的呼救：「救救我！我要活！」但她還是死於心力衰竭。她在身後留下了兩份遺產：一份是她為女兒買的玩具，一個女孩模樣的不倒翁，據說它代表了「永不倒翻的新女性」，另一份是她為李阿英的歌詞《新女性》創作的曲譜。

韋明追求獨立的職業生涯的反諷意味，隱喻在她賦予不倒翁意義的方式中。一方面，當她用第一筆稿酬買下這個玩具時，她將不倒翁視為通向「女性人生哲學」的一條線索。然而，在另一方面，韋明將高大的志向投注在一個如此微不足道的東西上，這件事本身就是一個可質疑的行動，因為不倒翁僅僅被用來作為玩物，它那搖擺的不穩定性顯示了自我陶醉的新女性的弱點。作為一件可用金錢交換的商品，不倒翁象徵性地與韋明這一富有魅力的「玩物」的命運聯繫在一起：她的身體和智力被父權制社會粗暴地虐待、剝削。

在影片的發展過程中，對韋明的剝削是由兩個男性來執行的。第一個是王博士，一個尋歡作樂的銀行家，他早已成婚，但總在費心尋覓新的性對象。當他追求韋明被回絕後，他「捐贈」了兩千銀幣給她任教的學校，作為解僱韋明的條件。這兒，王博士掌握着金錢賦予他的巨大權力。第二個是齊為德，一個掌有另一種都市權力（新聞媒體的公共性）的報紙記者。他先是提出在文學副刊上發表韋明的作品，隨後又威脅要毀滅她作為一個女作家的名聲，以此想佔她的便宜。他對韋明悲劇的利用到了無所不至的地步，甚至在她死以前，他更在她「自殺」消息的邊上刊出有關她「不名

譽」的過去的報導^⑩。就這樣，金錢與新聞媒體的權力被描述為上海兩種主要的、最具毀滅性的力量，它們明顯地染上了男性的「性別」特徵。

新興的、對抗邪惡男性力量的「女性」力量，具體表現在影片的最後一幕場景中。在一連串工廠的汽笛聲中，工人們擁到路邊攔住了王博士的汽車，他剛從舞廳出來趕回家去。一張刊有女人照片的報紙掉到車外，被一群女工踩踏而過。她們剛從李阿英那兒學會了《新女性》這首歌曲，此刻滿懷新主體變革社會的驕傲，向着東升的太陽走去。這一與影片其他部分形成鮮明對照的樂觀的結局，在這首歌的歌詞中可找到解釋：「不做戀愛夢，／我們要自重！／不作寄生蟲，／我們要勞動！／……不做奴隸，／天下為公！／無分男女，／世界大同！／新的女性，／勇敢向前衝！」

如上所述，李阿英是這首歌的填詞人，這兒我們似乎看到了「女性」對新女性所下的定義。進一步細察可以發現，李和張兩者都是以男性的專有術語來解釋新型或摩登女性。在李的定義中，「新女性」與其他普泛化、無性別的術語（諸如「大眾」、「勞工」和新社會的「先驅」）可互換使用，那兒不再存在男性與女性間的差別，佔永久統治地位的將是一種烏托邦的「大同」。除了摒棄她們的性別差異這一隱含的要求之外，新女性還被敦促不要沉溺於愛或其他私人感情之中。正是從這一意識形態立場出發，李阿英批評了韋明身上的根本性弱點——她那苦悶和失意的複雜感情。由於她這一「致命」的弱點和對個人價值所持有的「小資產階級」信仰，她在重新定義的新女性範疇中被剔除了出來，並最終在左翼意識形態中遭到摒棄。像那

在《新女性》中，對韋明的剝削是由兩個男性來執行的。第一個是王博士，他掌握着金錢賦予他的巨大權力；第二個是齊為德，一個掌有另一種都市權力的報紙記者。就這樣，金錢與新聞媒體的權力被描述為上海兩種主要的、最具毀滅性的力量，它們明顯地染上了男性的「性別」特徵。

份被踩踏的報紙，她最終不是從世界上消失，而是從進步的「新女性」和尋歡作樂的男性劫掠者兩者的記憶中消失。她名字的意義——「韋」的一個同音異義詞使人聯想起「虛假」或是「偽造」——進一步將她的命運戲劇化：像掠過夜空的隕石（她的小說在男性統治領域內的成功），韋明被夜間巨大的黑暗吞沒。

五 結論：中國電影話語的性別化和政治化

在以上對30年代初期三部中國無聲片中現代女性構形的探討中，我們可辨識出城市女性面臨的四種抉擇：其一，像麗蓮那樣，通過「完善」自身的才華，更好地擔當中國婦女的傳統角色——在「美滿」婚姻中找到歸宿；其二，像陳若英那樣或虞玉那樣，沉溺於多愁善感、感官享受或幻想，充分體驗不是導致暴死便是引向沒有明確結局的欲望；其三，像韋明那樣，獨力追求個人事業的發展，尋求滿足一己的欲望（文學、音樂和愛），同時又全然反抗婚姻制度，結果被父權制社會殘酷地剝削、毀滅；其四，像周淑貞和李阿英那樣，投身於革命運動，有意識地充當左翼意識形態的「喉舌」，從來不去關心自身的性別特徵。

由於這四種類型的女性——傳統型、幻想型、事業型和進步型——依次展現在大都市上海的背景中，都市本身也漸漸性別化了。總的說來，在30年代中國電影話語的想像中，上海被展現為一座男性化的城市，僅有極少的幾處暫時為女性或女性化的感知留下了地盤。例如，在《野草閑花》中，金錢和權力專屬於父權制的秩

序，它運用各種手段來毀滅後代審美修養中的女性化傾向。甚至連審美話語對父權制話語的勝利（表現在黃雲歌劇的成功）也注定是暫時的，因為女性的表演僅僅向金錢世界提供了一件更為時髦的商品而已。再者，在《三個摩登女性》中，審美的話語（例如電影）和愛的話語（由陳若英和虞玉實踐）被左翼意識形態堅決地否定了，並代之以民族救亡的話語。就這樣，上海的「身體」不僅被性別化了，而且也被政治化了。它相應的性別特徵被賦予了一種急迫的政治性讀解：在「女性」（即「否定」）的這一邊，有閒散、放縱、欲望、愛、激情、多愁善感、縱欲、幻想、輕薄、厭煩、音樂、電影、個人主義、資產階級或小資產階級意識形態，以及殖民化了的心態；在「男性」（即「肯定」）的那一邊，有貧困、痛苦、勞工、罷工、忠誠、決心、缺乏感情、非性化、禁欲、理性、集體性、團結、無產階級意識、愛國主義和民族自尊心（典型地體現在周淑貞和李阿英身上）。嚴格地依照這一政治性讀解的要求，女性化的話語（愛和審美）被控制，男性身上的女人氣（像張榆）被重新調整、轉化為一股革命的激情，而女性身上的女子氣（像麗蓮、陳若英和韋明）則一視同仁地遭到懲罰（不是遭到嚴重的身體傷害便是暴死）。

性別差異的政治性置換進一步可由左翼電影話語在它的修辭策略中所達到的複雜、精密程度來說明。如果說在《野草閑花》中男性的電影話語依舊以一種絕對「合法」的姿態將聲音賦予受壓抑、未被表現和默默無語的女性，那麼在《三個摩登女性》中，這一屈尊俯就、男子沙文主義味十足的態度，便巧妙地被張榆對摩登女性所作

在30年代中國電影話語的想像中，上海被展現為一座男性化的城市，僅有極少的幾處暫時為女性或女性化的感知留下了地盤。就這樣，上海的「身體」被性別化了。

的獨一無二的、其中明顯帶有「讚美」語調的解釋所掩蓋。正如電影劇本作者田漢日後承認的那樣^①，階級分析是我們理解《三個摩登女性》中所表達的摩登含義的關鍵：尋歡作樂的資產階級份子（虞玉）遭到否定，多愁善感的小資產階級者（陳若英）受到批評，只有無產者（表現為周淑貞自己與工人認同，以及她勤勤懇懇地為民族救亡而工作）被包含在摩登的範疇中。好像上述男性化的定義在30年代急劇性別化的世界中還不足以取信於人，在《新女性》裏，定義新女性的權力轉移到了真誠的青年女工（李阿英）手中，但這僅僅達到了一個「理想化」的層面，一個辨別不出性別差異的世界大同。誠然，在使30年代的中國電影政治化之際，這三部電影通過與佔統治地位的男性（雖然不總是父權制的）話語結盟，在經濟收益和歷史真實性上都取得了很大的成功^②。

在這兒，「經濟收益」和「歷史真實」等詞語有助於我們轉向30年代早期的真實情形。那時候公眾對武打、神仙和鬼怪片的興趣日趨減弱，《野草閑花》問世後被譽為「開創國產電影復興運動的一部獨特作品」^③。《三個摩登女性》更被形容為「轟動一時」，它加深了這一印象：「1932年日本進攻上海之後，舞女從我們的電影中消失了，我們開始踏上了一條充滿勇氣的新路。」^④然而，一踏上這條新路，共產黨的地下電影工作隊和上海的保守勢力之間便展開了連場的爭鬥。1933年11月12日，一群來自藍衣社的流氓衝到新成立的藝華影片公司，蓄意搗毀了全部設施。第二天，全市所有影院收到了一封信，警告它們不要放映任何「鼓動階級鬥爭和窮人反對富人」的「反革命影片」^⑤。這一恐嚇儘管氣勢

洶洶，但引人注目的是聯華影業公司在1934年卻拍攝了更多的左翼影片，其中的《新女性》，用萊達（Jay Leyda）的話來說，獲得了「命定的成功」^⑥。

萊達選擇「命定」這一詞語，顯示了中國電影和它的歷史真實之間存在着一種奇特的密切關係。《新女性》中韋明的故事以早期女影星艾霞的自殺事件為藍本。這部影片於1935年2月發行放映，一個月之後，阮玲玉服用過量安眠藥（像韋明那樣）自殺身死。阮玲玉的死在上海引起了很大的震動，她真實的死亡（在她以前是艾霞），連同影片中韋明「虛構化」的死亡（在《三個摩登女性》中是陳若英），展示了一個在中國社會中不時出現的反女性的暴力原型。不僅在電影的構形中，而且在血腥的現實中，中國女性都為疾病和死亡所折磨。

在這樣一個歷史背景下，我們不難理解左翼電影話語為甚麼在30年代初期漸漸地偏離了前二十年盛行的愛和美的話語。然而，這並不意味着日後的左翼影片全盤摒棄愛和美；相反，愛和美在革命和民族救亡的話語中被重新定位。在《風雲兒女》（1935）中，音樂、舞蹈和詩歌漸漸地將個人表達的功能吸納到革命的活動中去——影片中由聶耳作曲的一首歌，於1949年正式被採納為中華人民共和國的國歌。雖然情愛事件繼續在30、40年代的故事片中普遍存在——例如《桃李劫》（1934）、《十字街頭》（1937）、《馬路天使》（1937）、《一江春水向東流》（1947）和《萬家燈火》（1948），它們愈來愈被視為與革命和民族救亡的公眾事業不相容的個人追求——它們之所以不相容乃是因為愛和感情的「女性化」權力被界定為使男性革命者心煩意亂的迷惑力，因而必

從歷史發展的角度着眼，1949年後中國電影塑造的革命女性形象的修辭策略，其實在30年代初期摩登女性的銀幕構形中便首次受到了檢驗。在這個意義上，文化大革命期間樣板戲、樣板電影中的革命女性形象，可以被看作是一種趨於極端（「極左」）構形中的摩登女性。

30年代以後的左翼電影中的新女性在出場時愈來愈像「我們」——男性電影話語中的言語主體。在很大程度上，新女性是依照「我們」的形象塑造的。從這一新的定義可引伸出如下的結論：摩登女性必須像「我們」那樣說話、思考和行動。



須受到遏制。愛和美的貶值以及它們被革命和民族救亡所取代，開創了中國左翼電影的男性化傾向。在不同程度上，30、40年代的中國左翼電影在它從事其他活動（像譴責父權制和資本主義社會）時也致力於抑制陰柔氣、懲誡女性、推崇男女兩性中非性或無性化的人物形象。從歷史發展的角度着眼，1949年後中國電影塑造的革命女性形象的修辭策略，其實在30年代初期摩登女性的銀幕構形中便首次受到了檢驗^①。在這個意義上，文化大革命期間樣板戲、樣板電影中的革命女性形象，可以被看作一種趨於極端（「極左」）構形中的摩登女性。

在結束本文之際，我們轉而思考30年代「摩登女性」的意義。儘管上述分析的三部影片所表現的對象並沒有差異，但將女性作為「有意味的文本」來生產的實際模式卻各不相同。從《野草閑花》到《新女性》的四年間，「新女性」的概念發生了急劇的變化。因而，從這樣一種新觀念生產出來的

「新」形象，早已與傳統的「新女性」有了相當大的距離——例如，1910和1920年代鴛鴦蝴蝶派作家想像中的「新式女學生」，或是30年代影片中麗蓮、韋明這樣的「新式職業女性」。以一種惹人注目的視覺形象方式（表現在《三個摩登女性》中周淑貞和《新女性》中李阿英的服飾上），30年代以後的左翼電影中的新女性在出場時愈來愈像「我們」——男性電影話語中的言語主體。在很大程度上，新女性是依照「我們」——用《三個摩登女性》中張榆對「摩登女性」的重新定義的話（實際上為田漢所說），「我們」必定是「真正自食其力，最理智、最勇敢、最關心大眾利益的」——的形象塑造的。從這一新的定義可引伸出如下的結論：摩登女性必須像「我們」那樣說話、思考和行動。總之，在30、40年代中國左翼電影話語賦予所有的女性——真正的「摩登」或「新式」——一種「正面」構形之前，她們都必須先被定義為「我們」的一個從屬部分。

註釋

①② 見程季華等人編著的《中國電影發展史》，第一卷（北京：中國電影出版社，1981），頁8；296-305。

③ 例如，中國最早製作的影片《定軍山》（1905），便是一部根據著名演員唐鑫培主演的京劇拍攝而成的。

④ Leo Ou-fan Lee, "In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature", in *Ideas Across Cultures: Essays on Chinese Thought in Honor of Benjamin I. Schwartz*, ed. Paul Cohen and Merle Goldman (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), 110.

⑤ 參看Perry Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities* (Berkeley: University of California Press, 1981), 196-225.

⑥ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 2.

⑦ E. Ann Kaplan, *Woman and Film: Both Sides of the Cinema* (London: Methuen, 1983), 6.

⑧ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage, 1979), 195-228.

⑨ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 19.

⑩ 作為一個有影響力的左翼批評家，錢杏邨以其筆名阿英而廣為人知：由於他在30年代初期廣泛從事一般文學批評活動，尤其是參與了共產黨地下電影組織的活動，在《新女性》中將一個進步的新女性取名為李阿英也許不僅僅是一樁文本上的巧合。難怪李阿英（一個無性化的現代女子所有的雌雄同體的名字）在影片中被賦予一種專有的權力，能詳細地對「新女性」進行重新定義。

⑪ 阮玲玉自殺時留下的便條促使魯迅於1935年寫出了一篇充滿義憤的檄文《人言可畏》，譴責了無恥的新

聞界誹謗詆毀像阮玲玉那樣孤立無援的職業婦女的行徑。參見《魯迅選集》，第4卷（北京：人民文學出版社，1983），頁178-81。

⑫ 田漢：《影事追懷錄》（北京：中國電影出版社，1981），頁14-20。

⑬ 我認為在30年代的左翼電影話語和傳統的父權制話語之間存在着差異（至少是在修辭層面上）。依照後者，女性——不論是摩登還是非摩登——最終都將臣屬於男性。然而，依照前者，在創建新的社會秩序時，新女性被安置在與她們的男性同胞「相同」的地位上（體力上和智力上）。若沒有這一修辭上的策略，要將女性吸納到左翼運動中是不會取得成效的。

⑭ 參見姜谷白：〈中國影業過去、現在與將來〉，刊於1933年香港《伶星雜誌兩周年專集》，頁113。

⑮⑯ 這些話出自洪深1933年11月所寫的一篇文章中，引自Jay Leyda, *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1972), 87-88; 95.

⑰ 下面列舉1949年後中國電影中革命女性的一些典範性形象：《青春之歌》（1959）中的林道靜；《紅色娘子軍》（1961）中的瓊花；《舞台姐妹》（1964）中的朱春花。對1949年後中國文學中官方（父權制）意識形態進行女性主義批評的文章，參看孟悅：〈性別表象與民族神話〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1991年4月號，頁103-12。

張英進 美國斯坦福大學比較文學博士，現任印第安納大學東亞及比較文學系副教授。近年著有 *The City in Modern Chinese Literature and Film*；合著 *Encyclopedia of Chinese Film*；編輯：*Essays in Chinese Comparative Literature and Cultural Studies; Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1910-1940s*。