

民国电影文学研究 (五篇)

1930 年代的上海明星制与破碎的现代性

——从人类表演学视野考察阮玲玉及其电影

文 | 王一平

【摘要】 作为 1930 年代的电影明星,阮玲玉一方面在电影表演中塑造出一个个被携裹进现代社会的矛盾个体,当这些前现代人物进入现代,或尴尬不适、或激烈反抗、或热情拥抱;另一方面,其本身作为公众人物,从明星的诞生到明星的死亡,又构成一种社会表演。其电影表演与社会表演某种程度上构成一种内外互文的关系,共同成为折射 1930 年代的镜子,映照出时代变革中破碎的现代性。

【关键词】 阮玲玉;明星制;现代性;人类表演学

[中图分类号] J90 [文献标识码] A

在不同版本的电影史中,关于“明星制”出现的精准时间与原因等虽然各有不同,但可以肯定的是,“明星制”最初是作为一种电影营销策略出现的。美国学者理查德·德阔多瓦在论述美国的明星制时提到:“在 1909 年之前,任何演员的名字都不为观众所知,但到了 1912 年,绝大多数演员都被‘发现’了。从这个例子可以清楚地看出,‘电影名人’是特定的知识生产和传播的产物。制片厂的宣传部门、电影和粉丝杂志生产并传播了这种知识。”^{[1]28} 而随着电影业的发展与明星制的日益成熟,明星扮演的虚拟角色与其本人交融出现在大众视野中,明星制不再只是一种商业策略,更成为一种文化现象。这也同时意味着,“明星的私人生活不能与他/她的电影形象相违背——至少在道德倾向方面必须一致”^{[1]39}。某种程度上,正是在虚拟形象与真实形象的交互对比中,在电影与小报的穿插中,明星得以形成。阮玲玉的成名路径同样遵循这种规则,其早期的银幕形象多为明艳的少女,某种程度上与其本人形象也是契合的,而随着其戏路的转变与花边新闻的影响,阮玲玉的银幕形象与私人形象产生矛盾,从而间接导致了明星的“死亡”。

对于“明星制”的这种认知与 20 世纪七八年代美国学者理查德·谢

克纳提出的“人类表演学”在某些方面亦有契合之处。谢克纳认为,“表演可以从以下四个关系来考察:存在 (being), 行动 (doing), 展示行动 (showing doing), 对展示行动的解释 (explaining showing doing) ……所有的客观存在都是存在,所有的存在都在行动中,凡是自我指涉的行动就是表演”,他更特别指出,“人类表演学的前提就是我们生活在一个后殖民的‘表演化’时代,这个时代的各种各样的文化相互碰撞、相互交流”^{[2]3-4}。20 世纪 30 年代的上海显然不属于后殖民的“表演化”时代,然而虽然没有不同文化的碰撞与交流,对于“现代”的不同看法却在这个时代产生了激烈的交锋,无论是前现代、现代派或是左翼都在这一时期留下了浓厚的印记。而电影明星无疑是考察这种融汇的一面镜子,具体到阮玲玉而言,无论是其电影中的“审美表演”,又或者电影外的“社会表演”⁽¹⁾,无疑都是“存在、行动与展示行动”的交汇。以阮玲玉及其电影为例,从明星制延展至这一特定时期的现代性研究,无疑正是用人类表演学的方法进行文化研究。台湾学者周慧玲同样借鉴了人类表演学的方法进行民国的明星研究,她并在“社会表演”的基础之上延伸出“观众表演”这一说法,她认为“可以将流言、舆论、

史述,同样视为社会对女演员的艺术表演的解读与反应,也就是另一种‘观众表演’”,甚至,这种“观众表演”进一步“影响了女演员的自我认知,可以说是催化女演员‘现代化’(或新女性化)进程的重要仪式之一”^{[3]37}。

以上这种观点为本文的展开提供了极大的启发,因而本文也将遵循上述这种分析思路,以阮玲玉的电影表演、社会表演以及这两者与媒体报刊等代表的公共话语的交涉为分析对象,将其放置于从前现代步入现代的 1930 年代中,从中一窥关于现代性的种种纷争。

一、明星的诞生:从戏外到戏内

阮玲玉于 1926 年主演卜万苍导演的《挂名的夫妻》成为电影演员,至 1935 年去世,共拍摄二十九部影片,其中内地完整保存的仅有《一剪梅》(1931 年)、《桃花泣血记》(1931 年)、《小玩意》(1933 年)、《神女》(1934 年)、《新女性》(1935 年)、《国风》(1935 年)六部影片,因而本文关于其电影的论述也主要围绕这六部影片展开。阮玲玉早年在“明星”公司和“大中华百合公司”做演员,后“大中华百合”并入“联华”,阮玲玉遂成为联华的演员。与其多次合作的孙瑜导演曾这样评价阮玲玉早期的表演,“大家称她长于‘妖媚泼辣之表

演’，她在《故都春梦》里突出地发挥了细腻准确的角色塑造。这还是阮玲玉和我的第一次艺术合作”^{[4]1584-1595}，“妖媚泼辣”也正是阮玲玉最初的银幕形象。《一剪梅》中，阮玲玉饰演的都市摩登女郎一身戎装，英姿飒爽，无疑正是此列。这种形象也是阮玲玉成为明星的开始，在1927年的报刊中，对阮玲玉的介绍只有一张照片和“明星公司影片演员：阮玲玉女士”^{[5]7}，而到1929年底的“联业电影明星选举会”中，阮玲玉已经高居第四，这次选举的第一名是好莱坞女星玛丽辟福^{[6]34}。在阮玲玉于1930年撰写的《梅兰芳与中国电影》一文中，她提到与梅兰芳的一次会面中，“他对我很客气，称我为中国的玛丽辟福（Mary Pickfor，现多译为玛丽·碧克馥）”^{[7]27}。玛丽辟福为好莱坞默片时代的著名影星，与知名导演大卫·格里菲斯多次合作，其银幕形象多娇小可爱，其昵称包括“美国甜心”（America's Sweetheart）、“金色卷发的女孩”（the girl with the golden curls）等。由此也可看出，阮玲玉早年的明星形象正是性感甜美。

总体而言，阮玲玉早年的这种戏路无疑是明星制的一次成功实践，这种银幕形象与其本人的外形气质亦十分相符，在1992年由关锦鹏导演的传记电影《阮玲玉》中，饰演阮玲玉的张曼玉曾用“骚到骨子里”形容阮玲玉早年的银幕形象，这无疑也从侧面印证了这种策略的成功。而将其放置于时代背景中，阮玲玉以美丽的摩登女郎形象走红，亦从文化娱乐方面反映了当时的上海对于“现代性”的拥抱，正如李欧梵在《上海摩登》一书中论述“准现代主义”的“新感觉派小说”时提到，30年代的上海作家无法写出本雅明一样批判性的典型现代主义作品，正是因为其对甫来乍到的现代性充满拥抱和憧憬。^[8]

阮玲玉第一次的戏路改变与其所在的联华公司发起的“国片复兴”运动密切相关。在1931年《影戏生活》的报道中，可以看到这次运动的主要主张便是“一致联合起来，抵制舶来影片”^{[9]31}，随着“九·一八”事变的爆发，这种呼



《神女》剧照

声更加高涨。民族主义的政治氛围介入电影业，再加上联华公司本身的左翼背景，两种思潮汇聚在一起影响了阮玲玉的银幕形象。1931年的《桃花泣血记》与1933年的《小玩意》便是例证。

1931年的《桃花泣血记》探讨婚姻与阶级问题，直接地暴露出左翼思潮在当时的盛行。该电影讲述一段跨越阶级的爱情故事，而故事的最终，两人却并未冲破阶级束缚，阮玲玉饰演的农家女在郁郁寡欢中英年早逝。值得注意的是，在当时的报刊上，一位名为“龙高”的撰稿人在尚未观看影片之时，便以《婚姻问题和阶级观念：为〈桃花泣血记〉而作》为题撰写文章，其在文中主要表达了对旧式门当户对包办式婚姻的反对，作者认为婚姻应当冲破阶级制约，以个人意志为衡量标准，而直到文末，方才提及这部影片即将上映的消息。从这篇文章也可看出，社会思潮催生和孕育了电影的创作，而电影反过来又成为社会思潮的注脚。1933年的《小玩意》则融合了“救国”与“左翼”，当时便有评论指出，这部电影影射的正是“九·一八”与“一·二八”两次事变，“其抓住了‘现在中国’——‘国难’”^{[10]30-31}。在这部电影中，阮玲玉饰演一名乡村的手工业者，在战争的侵袭下被迫与女儿来到上海，以手工制作的玩具为生。女儿长大后投身救国运动而不幸身亡，与此同时，在现代工厂的挤压下，手工业者的生计无法维持。故事的最后，阮玲玉饰演的

叶大嫂在重重压力下已经神志不清，却仍然挥舞着手中的玩具士兵，试图抵御外敌。除了展现当时反抗外敌的氛围之外，这部电影将现代化的大机器生产同样归于抵制的“外敌”之列，这一细节正反映出当时盛行的左翼思潮对于电影创作的影响。然而讽刺的是，电影中的叶大嫂尚未成为一名现代的工人，却已经举起了反对资本主义的旗帜。

从以上两部影片也可以看出，在左翼与救国两股思潮的合力之下，阮玲玉的银幕形象亦逐渐从都市女郎转型成为身世悲惨的底层女子。不过与此同时，在这两部影片中，阮玲玉仍然保留了“美艳”的特质。《桃花泣血记》本便是一个爱情故事，阮玲玉在其中饰演陷入爱情的妙龄女子，即便是农家织布的场景，仍然化着艳丽的妆容，这未尝不是电影公司在明星形象转变之时的一种策略。而在《小玩意》中，即便主题沉重，创作者却在电影的前半段仍然为阮玲玉饰演的农家妇女安排了一段与大学生的婚外恋情。从这两点也可以看出，在阮玲玉的银幕形象走向底层与苦难之时，仍然未完全抛弃摩登与时髦。戏外对于现代的这种暧昧态度又与戏内的角色处境形成一种互文，这两部电影中的女性角色所展示的都是前现代与现代错位后的困难处境，《桃花泣血记》是接受了现代思想的个体身处前现代社会的无奈，而《小玩意》则是前现代个体被裹挟进现代社会的不适。

阮玲玉第二次银幕形象的转变则可被看作是其本人意志的体现。电影学者程季华在《阮玲玉五十周年祭》一文中提到：“她主动要求饰演田汉编剧的《三个摩登女性》中的周淑贞，并向公司做出如角色创作失败，包赔公司经济损失的保证。”^[11]这部电影由卜万苍导演，署名编剧陈瑜实则是著名的左翼剧作家田汉，而“作字幕说明者又为左翼作家鲁迅先生”^[12]⁴，因而某种程度上，这次戏路的转变仍然是左翼思潮影响的延续。与戏外的主动争取类似，在这部电影中，阮玲玉饰演的“周淑贞”代表着主动参与革命的现代女性，阮玲玉的银幕形象从此不再只是被动的苦难接受者，被卷入现代社会的混沌个体第一次拥有了主动意识。

这种转变在《神女》中达到了巅峰。这部电影为导演吴永刚的第一部作品，阮玲玉在影片中饰演的“阮嫂”既是一个妓女，亦是一个母亲，在恶霸章志直与不公的社会体制压迫下，阮嫂走投无路，遂奋起反抗，在一次打斗中失手杀死章志直。这部电影在上映后大获成功，当时亦受到了“左翼评论的积极肯定”。如学者沙丹所言：“在左翼的话语中，（章志直）即是那落后社会体制的缩影，阮玲玉绝望地杀人则成了对黑暗社会的控诉与反抗。正是通过这种叙述的辩证法与政治的易容术，阮玲玉‘新女性’的视觉政治得以建立并永久留存。”^[13]换言之，这部电影中的阮玲玉某种程度上是符号化的，电影通过诸多的巧合设置将种种悲惨命运加之于女主角身上，但同时对社会制度的揭露与批判又是浅尝辄止的。阮玲玉在这里成为底层反抗的一种代表，而非一个丰富而复杂的人物。

在1930年代与阮玲玉多次合作的郑君里曾这样总结阮玲玉的银幕形象变化史，“被封建势力压得抬不起头的弱女、被阔佬损害的风尘女性、打破传统的婚姻观念的女性、要求与劳动人民结合的有初步觉醒的女性”^[14]，这种总结虽忽略了其早期明艳的银幕形象，但基本概括了阮玲玉中后期的几种典型角色。但值得注意的是，上文虽粗浅地将

阮玲玉的银幕形象划分为三个阶段，但这三个阶段之间的区隔并非泾渭分明，而是互相融合的，如其美艳的外形特质便贯穿其整个电影生涯。此外，在本文提及的这些影片之外，阮玲玉仍然有一些角色不能被划入这种总结当中，如阮玲玉曾两次与饱受左翼知识分子批评的费穆导演合作，这两部电影显然不在此列，而她1935年的遗作《国风》甚至可以说是国民党当局的政治宣传片。由此，纵观三个阶段，明星阮玲玉的诞生过程展示出的毋宁说是“新女性”的形成，不如说是时代变革中的个体面对现代性的几种矛盾。而戏外的阮玲玉尽管已经是一名成功的电影明星，除了仅有的一次主动争取《三个摩登女性》中的角色之外，“对‘联华’的制片业务却几乎没有任何发言权”^[13]。在这种虚构与真实的交错中，“明星阮玲玉”由此诞生，成为不成熟的明星制下一个偶然的成功案例。在1930年代面对现代性的众说纷纭之下，现代派、左翼的评论者，乃至无数观众一起合力，将阮玲玉推至台前，成为一个符号、一种代表。在她的身上，既承载着都市女郎的时髦性感、亦承载着底层妇女的民族大义与阶级抗争、在不曾被后世注意的角落里，或许还承载着新兴小资产阶级的游离与迟钝。在时代背景、社会思潮、制片制度与个体命运的巧合之下，阮玲玉被构建起来，如同谢克纳在论述“表演的重构行为”时所说的：“表演的重建行为是具有象征性和反射性的……自我可以在另一个角色中或者作为另一个角色进行表演；社会或者超个人自我本身是一个或者一系列的角色。”^[21]⁷⁵电影内的阮玲玉在剧本指引下扮演一个个他者，而这些他者反过来构建起“明星阮玲玉”的银幕形象，成为第二重表演。在这双重表演的互相渗透下，阮玲玉为我们打开了考察1930年代的一个窗口，其中，我们看到一个个鲜活的人物在现代来临时的摇摆与困顿。

二、明星的死亡：从戏内到戏外

谢克纳在论述戏剧学与人类学的关系时，曾提到这样一种表演原则，“当

表演者成为另一人时，他或她并没有停止做自己——共存于无法解决的辩证张力的多重自己”，他并援引了斯坦尼斯拉夫斯基的类似观点：“在舞台上千万不要迷失你自己。总让你自己作为一个艺术家去表演，这样你永远不会失去自我。”^[21]¹⁹⁻²⁰以这种观点为基础，考察本文所探讨的阮玲玉与其电影，是否也可以认为，阮玲玉饰演的电影角色与作为电影明星的阮玲玉实则是辩证共存的双重自我，而银幕角色与真实人生互相交涉，甚至互相影响。周慧玲进一步延伸道，“因为女演员的精湛表演，诱发中国现代观众对女演员和剧中人关系的臆测，而这种臆测形成舆论（流言），倒过来期待演员能在生活里照搬重演”^[3]⁴⁰⁻⁴¹，来自外部的舆论亦可以被看作是一种“观众表演”。在这种观点的基础之上，下文拟从《新女性》上映后的舆论风波延伸至“阮玲玉之死”的公众反应，以明星的死亡将关注焦点再次从戏内引向戏外，以更直观地探析1930年代的现代性面貌。

电影《新女性》上映于1935年1月，导演蔡楚生，故事取材于同时代另一位女明星艾霞的人生经历。艾霞于1934年2月自杀，生前曾经蔡楚生介绍，加入田汉等人组织的南国社，“为她日后参加左翼影剧运动打下了伏笔”。艾霞自杀的原因扑朔迷离，左翼评论界对此亦态度不一，有人对此抱以同情，同时亦存在另一种态度，认为艾霞之死是“欲奔赴苏区却没有勇气，是‘小有产者’的劣根性作怪”。更甚者，诸多小报撰写其桃色事迹，“她便由‘新女性’而成为古之志怪中的艳女、怨女”^[15]²⁶⁰⁻²⁶⁶。以此为原型故事的《新女性》上映后，不可避免地受到左翼知识分子对于影片内容的审视。这部电影中共有三名女性角色，阮玲玉饰演的韦明是一位单身母亲，被丈夫抛弃后只身来沪，成为一名音乐教师，同时亦开始写作。她写作的小说很快被出版社选中，然而出版社看中的只是其“美艳”的外形与“女作家”的时髦头衔，不仅拖欠稿费，来自编辑部的宣传记者甚至企图非礼她。私生活上，已有妻子的王博士垂涎于韦明的

美色，被韦明拒绝后心生不满设法致其失业。此时又恰逢韦明女儿重病，走投无路下，韦明只得卖身救女，而其接待的“客人”竟然正是王博士，韦明犹豫之后再次拒绝，随后女儿去世，韦明遂服药自尽。除韦明之外，另有两位女性角色，但基本都是脸谱化的符号性角色，一位是韦明的邻居阿英——正在读夜校的女工，代表着进步的无产阶级；另一位则是王博士的太太张秀珍，代表腐朽的资产阶级女性。

从以上的介绍来看，本片的左翼倾向无疑是十分明显的，尤其是韦明犹豫是否要接受王博士求爱时，以蒙太奇的手法闪过灯红酒绿的镜头，象征堕落腐朽的“资本主义社会”。因而当韦明拒绝王博士的同时，她拒绝的亦是一种浮华的物质生活。电影上映后，导演技法收获诸多好评，内容上的评价则多是对“新女性阿英”的赞扬，如《申报》的评论中形容阿英这一角色，“既具有美的体格，复有坚决底意志，判断力，而能决心实行‘干’的”，对于影片女主角韦明则称其“虽具有新的思想而实际上却又是缺乏理智底判断力，致使环境处处阻碍了他该走的路，而使他无法自拔”；《新闻报》虽然肯定了阮玲玉的精湛演技，但对于阿英的饰演者，更是不吝赞美：“我们不能忽视了李阿英这一角色的扮演者殷虚，一种‘力’的显示，让我们想起了有些像《野玫瑰》里的王人美。”^{[16]25-26}然而在影片中，阿英这一角色着墨并不多，她对于女主角韦明的人生困境几乎无法提供任何帮助，基本只是作为一种符号展示式的存在，在与王博士搏斗的场景中，甚至承担了滑稽表演的功能。因而，从这种评价来看，足见当时左翼风潮之盛行，而电影本身某种程度上亦成为社会评论的一个辅助，而非评论的主体。不过，其中亦有一些左翼影评人对阿英这一角色的塑造表达了不满，如知名左翼人士王尘无便论述片中“没有她的出身与决定的环境和条件，不是有血有肉”^[17]。这种评价虽然相对中肯，但其所依据的评价范式仍然是左翼的意识形态，而非文学电影的审美批评。

当影片的主演阮玲玉选择自杀，与艾霞和《新女性》女主角韦明做出同样的选择时，左翼评论的焦点也从戏内转向了戏外。如《大晚报》在评述阮玲玉自杀事件时更是直指电影《新女性》的剧情诱导了阮玲玉的自杀，“蔡楚生导演之《新女性》一片，阮适饰片中主角韦明，而其结果则出于自杀，此实不啻予阮之最有力之暗示”^{[18]230}；《大日报》更借此抨击影片是对社会的流毒：“阮女士在《新女性》片中吞服安眠药自杀的表演，不料自己竟会依样葫芦，假戏真戏起来。在前此片导演人，认真教导，显然有很重大影响，而像这样描写女子卖淫自杀的情节，偏称为是新女性的行为，似也不能说不是流毒社会，当眼中的谬举吧？”^{[18]229}《女声》杂志则将阮玲玉与艾霞并列，指责两者对恋爱与物质生活的沉迷，作者通过分析指出：“阮玲玉是个爱好物质生活而同时又是以恋爱为生活重心的女子，她正犯了一般摩登女子的毛病，一方面需要丰富的物质生活，另一方面在精神上她又需要一个深情蜜意的爱人。而结果她只获得了前一需要，而碰了后一需要的钉子。”^{[19]1-3}《妇女月报》更是借机发出一封《阮玲玉自杀：告中华女界》，文中直指“阮玲玉事前容易被人诱惑，事后又没有革命精神去摆脱”^{[20]25-26}。在真实与虚拟的轮回中，艾霞、韦明与阮玲玉的人生产生重合，她们死后的舆论走向亦是一致的。对于左翼评论界而言，“阮玲玉之死”成为一个舞台，评论者则在此时展开了表演。银幕角色与真实人生的混淆促使了阮玲玉明星生涯的终结，而在其死后的评论中，电影中的角色再次成为她真实人生的注脚，明星“阮玲玉”的死亡同时也意味着其从表演者向观众的转变。

在《新女性》与“阮玲玉之死”的风波中，除了左翼评论界以外，提供表达平台的“媒体”本身，亦成为“观众表演”的主角之一。电影《新女性》上映后，媒体与记者在影片中的反面形象引发新闻界强烈不满。电影中，记者不仅借职务之便试图骚扰女主角，在影片的最后，韦明被医院暂时抢救复活，

却看到小报上对于“女作家生前秘史”的大肆报道，以此讽刺上海小报在艾霞死后的诋毁。对于“新闻界”的这种刻画在影片上映后引起了极大的风波，上海新闻记者公会强烈反对，并“联合各报刊拒登联华影片公司的影片广告相威胁，终于迫使联华影片公司修改影片内容并公开道歉”^[21]。

与电影受到的指责相对应，此时的阮玲玉亦因私人生活受到媒体的追逐。阮玲玉的“私生活”出现在报纸上较早可追溯至1932年12月29日《申报》的一篇报道《张织云与阮玲玉——一幕邂逅的趣剧》^[22]。这篇报道以八卦的口吻记叙了张织云、唐季珊和阮玲玉在舞厅偶然邂逅的场景，唐季珊在日后则成为阮玲玉相关报道中的主要人物。而阮玲玉的情感生活真正走入公众视野则与这段三角恋情的另一核心人物，也即阮玲玉前夫张达民密切相关。因索要钱财无果，张达民向上海小报爆料阮玲玉与唐季珊的情史，因而在1934年末，上海小报即开始刊登相关绯闻，阮玲玉遂于1935年1月以“虚构事实，妨碍名誉”的罪名将张达民告至法庭，2月张达民又反告阮玲玉“伪造文书，侵占财产”^[23]。这桩私人情感纠纷就此正式走入大众视野，媒体在该事件的传播当中无疑扮演了重要的角色。不仅是小报，即便是《申报》，亦曾于1935年1月刊出一篇名为《阮玲玉小史一页》的文章，讲述其个人情感生活，文中更直接使用了“骈识”这样的词语形容阮玲玉与唐季珊的关系^[24]。而在随后关于案件的报道中，一些媒体更直接冠以“通奸案”之名，如《电声》在报道张达民二次上诉时便使用了这样的标题——《控唐季珊与阮玲玉通奸案，张达民上诉失败仍不服》^{[25]557}。在这种媒体叙述中，阮玲玉的私人形象与本文第一部分所述的银幕形象显然已经出现了偏差。1935年3月8日，阮玲玉不堪其扰，服药自杀。

《新女性》导演蔡楚生在60年代的回忆中将这两件事联系起来，他称这些人为“黄色报刊的记者”，指责媒体“肆意造谣污蔑，恶毒攻击《新女性》的编导和主要演员”，阮玲玉之死被其归因

于《新女性》风波的延续与媒体的疯狂追逐。然而学者刘磊对这种说法提出了质疑,他指出:“与联华影片公司交涉的并不是什么黄色报刊记者,而是上海新闻记者公会,发起新闻记者公会紧急会议来商讨《新女性》的赵君豪、钱华、孙恩霖、金华亭等也是《申报》等大报的记者,甚至是复旦大学等著名大学的教授,而出席执委袁道逸(袁殊)、金雄白、钱沧硕、杭石君等更是上海新闻界举足轻重的人物。”

因而,无论是《新女性》风波还是“阮玲玉之死”,其展示出的实则是现代语境下的媒体作用与地位。换言之,无论是电影还是明星,其与媒体的矛盾某种程度上正是现代社会的常态。媒体作为一种现代媒介,帮助电影进行商业宣传,同时直接参与明星形象的塑造。反过来,当电影上映,媒体做出评论;当明星私人生活有异常,媒体进行“曝光”。而当评论与“曝光”过分偏执时,其展现出的无疑是现代性的阴暗面,正如有

学者所指出的:“阮玲玉试图维护自己在道德上的独立主体地位,这触犯了女明星话语的惩戒效果。而她被大众媒体充满嘲讽地操纵,仅仅揭示了她们作为‘女人’和女明星的主体地位是被构建起来的。”^[26]媒体作为言论自由的产物却控诉创作自由,作为进步的现代性载体却以保守的前现代眼光审视女明星,这未尝不是一种未完成的“现代”。

从艾霞到《新女性》,再从《新女性》到阮玲玉,虚构文本与真实人生交互重合,关注焦点亦从戏内转向戏外,“左翼”与“媒体”在这一过程中成为表演的主角。在内容上,左翼言论主导了社会思潮,影响电影内容与明星形象,然而电影自诞生起便与“资本”紧密相依,明星更无法与“物质生活”分割,作为资本主义现代社会的产物,电影与明星亦必将受到左翼的批判,这正是一种拥抱现代与批判现代的自相矛盾。在形式上,媒体作为一种“客观”的载体存在,代表着言论自由与社会监督,本是现代

社会的表征,然而在1930年代的上海,作为现代媒介的媒体,承载的内容却是前现代的父权压迫与保守偏执,正如学者石川所言:“如果说大众媒体确乎是一种现代性表征,那么阮玲玉之死,无疑又代表了人们面对这种现代性的一种挫败体验。”^[23]

结 语

无论是明星的诞生,还是明星的死亡,都可以说是一种社会表演。明星的诞生不仅依赖于演员的表演,更是制片厂、媒介与社会思潮等多方面的合力。而当明星死亡,构建明星的话语体系——左翼与媒体成为“表演者”,明星与电影则在此时成为被动的“观众”。如果说“明星阮玲玉”的诞生是现代性想象的构建,那阮玲玉之死则真正彰显了现代性的矛盾。在这个过程中,反现代与现代共生,进步自由与保守偏执并存,明星绯闻与革命精神同在,共同显露出1930年代破碎的现代性。

注释:

(1) 参见理查·谢克纳《人类表演学的现状、历史与未来》一文(载于理查·谢克纳、孙惠柱主编《人类表演学系列:谢克纳特辑》,文化艺术出版社2010年第10页),在该文中,谢克纳将表演性的行为分为“审美表演、社会表演、大众表演、仪式表演、游戏表演”五种,在他的分类中,影视整体属于大众表演行为。但结合本文的具体探讨情况,笔者认为将阮玲玉的电影表演分至“审美表演”这一类别中更为准确。

参考文献:

- [1] 克里斯汀·格莱德希尔. 明星制: 欲望的产业 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2017.
- [2] 理查·谢克纳, 孙惠柱. 人类表演学系列: 谢克纳特辑 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2010.
- [3] 周慧玲. 表演中国: 女明星、表演文化、视觉政治, 1910-1945 [M]. 台北: 麦田出版, 2004.
- [4] 孙瑜. 联华影业公司·《故都春梦》[M]//中国无声电影. 北京: 中国电影出版社, 1996.
- [5] 阮玲玉女士: 明星影片公司演员 [J]. 银星, 1927(12).
- [6] 潘瑾. 最新影场消息: 联业电影明星选举会 [J]. 影戏杂志, 1929(5、6).
- [7] 阮玲玉. 梅兰芳与中国电影 [J]. 影戏杂志, 1930(9).
- [8] 李欧梵. 上海摩登: 一种新都市文化在中国 [M]. 北京: 人民文学出版社, 2010.
- [9] 玉凤. 联华影片公司大声疾呼国片复兴与运动: 是国产影片的一线曙光 [J]. 影戏生活, 1931(6).
- [10] 建中. 从《小玩意》谈到中国银坛 [J]. 民声周报, 1933(2).

- [11] 程季华. 阮玲玉五十周年祭 [J]. 电影艺术, 1985(03).
- [12] 特别消息: 田汉编《三个摩登女性》[J]. 出版消息, 1993(5、6).
- [13] 沙丹. 玉人永诀: 阮玲玉的悲剧表演与视觉政治 [J]. 艺术评论, 2011(03).
- [14] 郑君里. 阮玲玉和她的表演艺术 [J]. 中国电影, 1957(02).
- [15] 葛飞. 戏剧、革命与都市漩涡: 1930年代左翼剧运、剧人在上海 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2008.
- [16] 《新女性》演出后集纳上海各报之批评 [J]. 联华画报, 1935(5).
- [17] 王尘无. 关于《新女性》的影片、批评及其他 [J]. 中华日报“电影艺术”, 1935(4).
- [18] 死因的剖解: 阮玲玉自杀后之舆论一斑: 阮玲玉不是自杀是被杀 [J]. 电声(上海), 1935(11).
- [19] 伊蔚. 阮玲玉自杀之透视 [J]. 女声, 1935(11).
- [20] 郑锡瑜. 阮玲玉自杀: 告中华女界 [J]. 妇女月报, 1935(3).
- [21] 罗素敏. 革命救赎与大众娱乐: 20世纪

- 30年代左翼影片《新女性》风波前后的舆情综论 [J]. 上海党史与党建, 2016(09).
- [22] 张织云与阮玲玉一幕邂逅的趣剧 [N]. 申报, 1932-12-29.
- [23] 石川. 复活的神女: 阮玲玉的银幕人生与当代意义——为纪念阮玲玉诞辰100周年而作 [J]. 当代电影, 2010(04).
- [24] 阮玲玉小史一页 [N]. 申报, 1935-1-11.
- [25] 控唐季珊与阮玲玉通奸案, 张达民上诉失败仍不服: 艺人深埋黄土灵魂难安 [J]. 电声(上海), 1935(28).
- [26] 张勉治. 善良、堕落、美丽: 20世纪30年代的电影女明星和上海公共话语 [J]. 苏涛, 译. 电影艺术, 2009(06).

◆ 基金项目: 本文是国家社科基金重大招标项目“中国现代电影文学资料发掘、整理与资源库建设”(编号18ZDA262)的阶段性成果之一。

作者简介: 王一平, 南京大学中国新文学研究中心硕士研究生。