

性别·媒介·符号：公共话语中的阮玲玉

刘 磊

(山东大学, 山东 济南 250100)

摘 要: 消费主义盛行下的 20 世纪二三十年代的上海, 女明星的身体和情感成为一种隐含着性别话语的消费符号。立志于中国变革的社会精英也给予了女明星更多的社会角色和性别建构, 女明星日益发展成为某种话语权力的符号系统, 并“嵌入”到女权主义、民族主义、现代性、阶级斗争等政治话语的权力斗争中。而这种符号系统在后现代思潮中被解构、拼贴与重塑, 并形成一种新的符号——怀旧。

关键词: 性别; 媒介; 符号; 女明星; 阮玲玉

中图分类号: G122

文献标识码: A

文章编号: 1008 - 6838(2017) 03 - 0063 - 08

阮玲玉, 中国无声电影时期的著名影星, 从影 9 年拍摄 29 部电影, 1935 年“三八”妇女节当日服安眠药自尽, 成为轰动一时的社会事件。由于阮玲玉在影坛的地位、个人经历的传奇性和自杀的疑团, 在她死后陆续有学者对其生平、电影艺术、自杀原因、真假遗书、自杀影响等进行了研究。在中国电影史书写的经典表述中, 阮玲玉“这位优秀的表演艺术家”, 她的死被认为是“旧社会侮辱和压迫善良妇女和有成就的女演员的鲜血淋漓的例证”, 是“为了社会及妇女而牺牲”, 是被“黑暗的、畸形的、矛盾的、罪恶的社会所杀”。在一定程度上来说, 中国早期电影女明星的公众形象除了由明星的表演、银幕上的角色以及电影公司的商业包装等反复操弄以外, 立志于中国变革的社会精英给予了她们更多的社会角色和性别建构, 并日益发展成为某种话语权力的符号系统。本文旨在通过梳理公众对阮玲玉的话语演变来探讨阮玲玉的符号化形成过程, 进而

考察不同阶层尤其是上层人士对社会性别意识自我认识、自我界定方面的变化, 以及在这个变化过程中他们是如何塑造、运用女明星的符号资源来为争夺话语权服务的。女明星是社会对各阶层女性进行想象的聚合体, 包含了社会精英对女性的期望、规训和警戒, 体现了“男性中心社会”的镜像标准。笔者在考察阮玲玉个案基础上, 进一步思考女性身体如何作为男性霸权视点下的欲望投射物, 女性文本如何作为大众文化的消费符号, 女性符号如何“嵌入”到女权主义、民族主义国家、现代性、职业身份认同、阶级斗争等政治话语的权力斗争中, 而这种身体、文本、符号又是如何在后现代思潮中被解构、拼贴与重塑的。

一、消费女性: 媒介公共话语中的阮玲玉

大众文化是指工业化和都市化以来运用大众传播媒介传输的、注重满足普通市民的日常生活感性愉悦需要的文化文本^[1]。电影和印刷出版

收稿日期: 2017 - 02 - 22

作者简介: 刘磊(1988—), 女, 山东大学历史文化学院博士研究生, 主要从事文化资源与文化产业研究。

物是在电视普及之前主要的大众文化媒介与载体。社会精英通过电影和印刷出版物进行知识的生产、传播,与市民大众产生互动,市民大众也会进行某种知识的复制、内化与再生产,由此共同形成与发展了大众文化。20世纪二三十年代的上海,城市商业繁荣,消费主义盛行,从而导致了大众文化的流行。下文将从大众文化的视角,来探讨女明星的身体和情感如何成为一种消费对象以及其背后所隐含的性别话语权问题。

(一) 女明星的社会地位: 倡优并论与形成中的职业认同

在中国电影初创时期,“电影事业在中国,还是遭受轻视,被人认为下流的职业”^[1],一方面,女明星出身来源可谓参差不齐,由妓女、舞女、交际花从影的大有人在,如中国早期电影“四大名旦”之一的宣景琳曾是在上海新民庆以“小金牡丹”挂牌的妓女,而由电影明星沦为妓女舞女的也不乏少数,像“一·二八”事变后弃影从舞的女明星梁赛珍曾多次表示“跳舞生涯较之拍戏做明星,进益要丰厚得多”^[2],“一二风流女士等游民无业无家为社会弃,于是投身电影界为讨饭”^[3]。加之受传统社会“倡优并论”观念的影响,人们很容易把电影明星当作戏子或妓女的替代品,可谓是“做了戏子,丢尽了祖宗的脸”^[4]。另一方面,早期的电影女明星多“平日只知红灯绿酒,终日欢歌载舞,迷醉于金迷纸醉的摩登生活,其生活之堕落,无以复加”^[5],从而加深了公众对女明星“在中国则仅为一种轻薄之词,等而下之,乃与妓女齐观”^[6]。

1920年代中后期,一些报纸开始引导社会讨论电影明星“应有之精神”“成功之要素”“必要之人格”,电影明星也逐渐被冠以“艺术家”的名号。此时,电影明星亦开始认同自己的职业身份,像初出茅庐的阮玲玉就曾言“以腰求利,舞女也,非我辈灿烂之星所能为”^[7],自觉地把演员与舞女交际花等职业分开。尽管如此,中国电影女明星的社会形象并未发生根本性变化,在人们的眼中女明星仍“直等于破屣,固不为贵也”,“可以友之,而终不能妻之也”。

(二) 银幕世界中的身体消费

身体的商品化是社会现代化的必然产物。身体被纳入商品生产和流通的轨道,因而像商品一样具有其特殊的交换价值^[8]。正如波德里亚所说“身体被出售着。美丽被出售着。色情被出售着。”^[9]20世纪20年代中后期,武侠片在中国兴起,不仅充斥着神怪、暴力,而且到后来逐渐走到色情路上去了,半裸式的服装、妖艳的镜头、情欲化的挑逗,《盘丝洞》如是,《金钱豹》《女儿国》《大人国》亦如是。李欧梵指出,男性“欲望的快乐来自对女性的窥看”^[10](p200),他在一种类似俄狄浦斯情结中满足了对女明星身体或占有或依恋的欲望。尤其在男性生产和消费机制的主导环境中,女明星的身体更成为一种商品化的策略,包括1930年代兴起的左翼电影也不免在身体消费和意识形态传播之间蒙上了一层暧昧的色彩,像《新女性》带有男性色情化的主观镜头处处可见,如王博士对阮玲玉扮演的韦明的照片、裸露小腿、扭动舞姿等等的窥视,《神女》中扮演妓女的阮玲玉,在旗袍裹衬下摇曳腰肢,扭动在大上海的霓虹灯下。对女性观众来说,她与女明星身体的关系建立在一种投射与仿效的“凝视”中,劳拉·穆尔维认为“观众对于类似他人的着魔与识别来要求自我和银幕上的对象认同”^[11],一方面,女性观众在凝视明星身体时已把自身投射于明星身上,产生了“现代女性”想象,另一方面,女明星的发型、服饰、举止成为争相仿效的对象,成为时尚的风向标。

初入影坛的阮玲玉多被舆论冠以“风骚”“妩媚”的标签,“胡蝶宜饰贵族妇人,阮玲玉宜饰淫荡少妇”,尽管在进入联华之后,阮玲玉的戏路渐广,但其阴郁孱弱的气质并没有改变。与此同时,健美、运动、阳光的女性身体却成为新的追捧对象,黎莉莉、王人美等脱颖而出。如果说阮玲玉是中国默片时代取得较高成就的演员,但随着有声电影时代的到来,不会说国语成为阮玲玉的致命短板,她在能歌善舞的新一代女明星面前开始力不从心。从某种意义上说,阮玲玉的身体消亡,正如一件过期的商品最终被淘汰^[12]。

(三) 流言蜚语中的情感消费

民国时期的上海,诸如《申报》《时报》等大报关注“国家之政治”“中外交涉之要务”“商贾贸易之利弊”“党方之消息”,但因“原为谋利所开耳”的办报目的,大报并没有完全脱离“彭公案”式之新闻记事,尤其是关于婚姻诉讼、两性关系的案件乃“轶乘体小说之材料”。除此,上海还一直存在着“记大报之所不记”“言大报所不言”的小报,其数量庞大,内容以“零碎趣闻”“插科打诨”“闹闹顽意儿”为主,读者从中下层市民到政府要员、从大中學生到上海名人、从公司职员到公馆太太小姐,跨越各个社会阶层,像鲁迅、张爱玲都曾是小报的读者。报纸“一商品耳”,“既为商品,经营报业者即唯利是图”“把握社会大多数心理而逢迎之”,“此日上海大多数所需求于报纸者为‘红楼梦’‘金瓶梅’‘子不语’‘彭公案’式之新闻记事”,各报纸为取悦观众竞争销路,不得不“攒头见缝以供之”,如供给不足,则“碗大红字,惊人标题,写真照片”以刺激人类情感^[14]。阮玲玉、唐季珊与张达民的感情纠纷案发生以后,小报“如获至宝,不问讼案判决与否,并尽其曲意渲染之能事,甚至阮之乳名阿根,阮母曾为人佣工,阮张之花园相会一见倾心之往事,皆在‘有闻必录’之列”^[14],挖空心思编造阮玲玉“通奸”的秘闻。相对于小报,大报还算能站在公正客观的角度报道新闻事件,引导社会舆论。但因“原为谋利所开耳”的办报目的,诸如《申报》等大报对阮玲玉感情纠纷案进行了看似客观但字里行间也难免充满戏说的报道,舆论也暗示阮玲玉的“不堪寂寞”“始乱终弃”“三心二意”。阮玲玉案中一篇报道描写张达民归家后发现“重门紧锁,人去楼空,乃向邻居询问,方知阮已迁寓……急往探视,唐季珊亦在,且俨然以主人地位自居”^[15],读者读来如同小说般跌宕起伏、扣人心弦。女明星发生感情纠纷官司得不到新闻舆论的同情并非阮玲玉之独有,之前与阮玲玉同时期的“电影皇后”胡蝶的“雪蝶解约案”就是一个很好的例证。

不仅女明星,甚至普通女性的感情纠纷案都进入了大小报有闻必录之列,从黄慧如到马振

华,再到刘景桂,当女性从闺阁暴露于媒介之下,公诸于世的不仅是女性的身体,还有女性的情感世界。民初新文化思潮对于“人”的发现让“恋爱自由”成为一个重要的社会话题,茅盾曾称“女子解放的意义,在中国就是发现恋爱”^[16],与之共同产生的还有“恋爱与性爱”“恋爱与贞操”等关系的争论,最终,“灵肉一致”的恋爱观得到青年人的推崇。所谓“灵肉一致”就是指男女间只要有了恋爱,就可以发生肉体上的结合^{[17] (P334)}。这种恋爱观念对于妇女的恋爱实践产生了重大的影响,不少女性开始大胆地与恋爱对象进行非婚同居,非婚同居成为一种时髦现象。但是“灵肉一致”等恋爱观念对于实际生活的影响其实是具有复杂性与微妙性的。封建礼教固然是造成恋爱悲剧的原因,但新的观念同样也会促进悲剧的发生。余华林将其解释为“新思想旧道德”^{[17] (P336)},新女性虽然接受了新式思想、新式学说,但实际上她们的“新”是有限度的,她们仍然无法摆脱贞洁观念的束缚,另外“恋爱自由”虽然成为一种社会现象,但传统伦理道德体系仍然是主要的评价方式,女性一旦自由恋爱失败了,便很快成为“新旧所不容的堕落人”。对于生在新旧过渡时期的中国人,“一方面憧憬着新的家庭生活,一方面又不能忘怀旧的伦理思想”^[18],摇坠不安成为一种集体恐慌和焦虑。那么,消费女性本身就是在满足一种窥探欲,在对女性感情生活评头论足、津津乐道中来安抚、消解不安的矛盾心理。

二、建构女性: 话语权博弈下的“阮玲玉”

阮玲玉本人留给世人的除了仅存的几部默片、几张照片以及一封遗书外,并没有留下自己的任何声音。“权力是在社会力量领域由话语构成的、弥散分布的不平等关系”^[19],关于阮玲玉事件形成的公共话语可以看作是各种无形的社会关系合成的权力协商和分配。由于阮玲玉自杀事出突然,就在阮玲玉自杀当天,《申报》报道的仍然是关于3月9日阮玲玉案件即将开审的新闻。关于阮玲玉自杀,新闻报道开始侧重于自杀细节、抢救过程的描述,对于自杀原因的舆论主要集中在“最近被其前夫张达民所控告,刺激甚深,突起厌世之心”。随着“各报函电纷传,国人

交相叹息”，上海报纸掀起一场热闹的讨论，阮玲玉之死最终演变成阮玲玉是被“鬼怪的时代”所杀，这个“万恶的社会”是由“买办、市侩、律师、黄色新闻……”“男权主义”“封建残余”等相互构成的，各界呼吁“以自杀的决心变为革命的行动”来“争取被压迫女性共同的出路”。各方面因素的介入导致阮玲玉自杀从个人事件上升为具有“全妇女”“全社会”“全民族”意义的事件。

（一）女权主义视角下的阮玲玉事件

面对阮玲玉自杀身亡，公众尤其是女性首先是斥责“市侩的唐季珊”“流氓的张达民”^[2]：“杀害了阮玲玉的罪魁祸首是这诱惑女性、玩弄女性、蹂躏女性的唐季珊啊”“张达民真该雷霆雷劈”。随之对唐季珊、张达民的个人指责又上升为对“男权主义”的批判，而阮玲玉自杀时正值“三八”妇女节之日，她的死也不可避免地与“妇女解放”发生联系，成为女权主义者向男权制度开炮的有力武器。“男性尽管保持他的资本主义社会金钱优势的男权，更加上坟墓里挖出的封建意识的男权，以欺压弱小的人”“妇女们要在这个男性社会中杀出一条血路是何等的困难”。“五四”以来，“压迫—解放”二元模式成为妇女观的主流，“五四”妇女观大多认为女性是整体上受男性或者吃人礼教压迫的群体，鼓励女性娜拉式出走，从而对父权—夫权的性别身份进行挑战。

这种妇女观经过十几年的发展，到20世纪30年代，不仅受到了理论上的怀疑，而且在实践中也受到创伤：娜拉走后怎么样？在阮玲玉主演的影片《新女性》中韦明是一位受过高等教育的女性，用自己的力量争取到了婚姻自由，嫁给了自己所爱的人，但是不久却被抛弃，一个人在社会上遭到引诱、报复，最终无法忍受而选择自杀。艺术源于生活，韦明是当时众多娜拉的一个缩影。女性该如何取得与男性相等的经济权力和社会地位？如何才能获得真正的解放？类似不同于“五四”的声音开始出现在那个年代。阮玲玉主演的影片《三个摩登女性》《新女性》曾运用“三个女性”模式——追求资产阶级腐朽生活的女性、沉溺于小资产阶级伤感和绝望情绪中的女性、投身于劳动大众争取生存和自由斗争的女

性，来有意识地引导社会对“新女性”的认识，现代社会新女性不是陈若英/韦明所代表的受过教育却过多沉湎于自身命运的女性，而是周淑贞/李阿英代表的有健美的体格、坚强的意志、心怀国家民族的女性。然而具有讽刺意味的是，无论是韦明的原型艾霞，还是她的主演阮玲玉都选择了第二种女性道路。关于阮玲玉自杀的报道中，除了鞭笞男权主义以外，我们可以看到阮玲玉事件也唤起了自觉与内省的女性意识——反思“小有产女性”思想的局限性^[2]。“她和艾霞女士的自杀，正是中国小有产女性苦闷的表现”“她们想积极地与生产大众合流走向抗争的道路，但在生活上又自知受不了那般残酷的折磨”“缺乏真实学问，意志比较薄弱”，而“做了‘虚荣’的俘虏”，所以“她不能解放出封建思想之包围，她没有勇气去求更满足的对于她的敌人”。

（二）女性与民族主义国家

从清末以来，中国女权主义通常都从属于各种各样的民族主义政治议程，关于社会性别的讨论也向来与国家富强的急迫要求联系在一起。世界上强大的国家被比作男人，而中国则是被人强占、任意买卖、受到屈辱的女人，改革者们认为中国妇女地位低下，既是国家贫弱的原因，又是它的结果，所以中国要想强大，中国妇女的地位必须得到改善。正如贺萧所言，“社会性别、现代性和国家三者相连相扣，就像一个未解方程中的各项”^{[2](P246)}。这种把女性作为民族符号的移情手段，也见于20世纪以前的中国历史中。无论是蒙古人还是满族人，在征服中原的过程中，为保全贞操名节自杀而死的女性都成为文学作品中热烈歌颂的对象，那些汉族的官员和知识精英通过性别化了的德行来进行政治上的抗争。阮玲玉，作为现代女性聚合体的明星，她的自杀成为千万受屈辱的女性的表征，成为中华民族积弱积贫的例证，以这样的逻辑就可以解释阮玲玉的死为何被叙述成为“全社会”“全民族”意义的事件了。

（三）各方社会力量角逐的话语权

阮玲玉所在的联华公司的祭文、公告以及同事在追悼会上的发言，都提到阮玲玉“死于悠悠

之口’‘死于人言可畏’,死于社会舆论对她的投井下石。‘舆论胁迫致死’起于阮之遗书中有“人言可畏”之语,其联华公司之同事乃振振有词,街谈巷议应声附和^[14]。长期以来,阮玲玉自杀事件一直与影片《新女性》纠缠在一起,一方面阮玲玉的死与《新女性》中女主角的自杀有惊人的相似性,另一方面,联华公司借助阮玲玉遗书中的“人言可畏”极力引导了社会舆论——阮玲玉的死是因为上海部分记者不满电影《新女性》中记者的形象而迁怒于主演阮玲玉,并利用阮玲玉当时与唐季珊、张达民的感情纠纷案而大做文章,导致阮玲玉因“人言可畏”而自杀身亡,从而使自己在与上海新闻记者公会就《新女性》事件的斗争中,把新闻界推到了舆论的风口浪尖。之后鲁迅就此事件发表了《论“人言可畏”》,一批社会精英尤其是男性知识分子参与到了关于记者风纪的讨论中。阮玲玉的死成为新闻界风纪问题的一个标志性事件。在这个过程中,阮玲玉的性别意识被淡化,取而代之的是“艺术家”“社会先锋”这样不含社会性别的身份词语,联华公司也一直强调阮玲玉作为“一个艺术家的存在,也许比一个政治家还有价值”,试图通过塑造阮玲玉的符号化形象来提高电影界及明星的社会地位。

(四) 阶级斗争话语下的脸谱化

在1960年代,《新女性》导演蔡楚生回忆,“当时黄色报刊的记者,因他们丑恶的面目被《新女性》一作在银幕上揭露出来了,就倾其全力,肆意造谣污蔑,恶毒攻击《新女性》的编导和主要演员”。这也成为人们长期以来对《新女性》事件的看法,这种简单化的看法不可避免地掩盖了事件本身所存在的多重疑问。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,而出席执委袁逍逸(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,最后连《新闻报》经理汪伯奇、《申报》经理马荫良也牵涉其中,所以不能简单地说这场事件是由无聊的黄色小报记者恶意发起的。“1949年以后,

这件事的当事人之一蔡楚生是新中国电影的领导人之一,电影《新女性》也被视为进步影片,这就更使得电影史中有关此事的叙述千篇一律地偏袒《新女性》编创人员。”^[14]此外,当时参与此事件的多名记者诸如赵君豪、金华亭、钱沧硕等都与国民政府有着千丝万缕的关系,蒋宗道、金雄白等人之后投靠汪伪政府,杭石君也是青帮头子黄金荣的徒弟,这些人复杂的身份背景在新中国成立后阶级斗争的话语背景下使反对进步电影《新女性》的上海新闻记者公会自然而然地背上黄色公会的罪名。阮玲玉作为《新女性》的主要演员,她的死从“人言可畏”顺理成章地归咎为受国民党反动者指使的“黄色公会”的迫害,成为反动力量打击进步人士的佐证,成为千万万牺牲于万恶旧社会的符号化形象。

郑君里在1957年阮玲玉逝世22周年时发文回忆“如果把阮玲玉所创造的几种女性的典型按照编年的次序排列起来(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悟的女性),这些人物的思想演进过程,跟她本人的思想进程颇含有隐然偶合之处”^[15]。通过模糊阮玲玉的银幕形象与现实中的阮玲玉,来进一步塑造阮玲玉思想的进步性与先进性,阶级斗争话语下的阮玲玉形象是一位具有思想觉悟的艺术家,但遭到了反动统治者的迫害,她是被万恶的旧社会迫害而死,她是为了社会及妇女而牺牲。“某一时期的体制(特别是制度化的知识)有着自己独特的体现权力的方式”^[16],马克思主义的阶级分析法把妇女视为阶级,在强调阶级斗争的同时,也遮蔽了性别。新中国十七年电影和“文革”时期的电影女明星的社会处境,女性身体特征和女性心理意识被双重规训和隐藏,中性、革命者、领导者、劳动者、牺牲者等角色取代了民国电影银幕上女性婀娜、娇弱、甜美、妖艳的女性形象,“在对身体的规训中”,灵魂成为了改造的中心。在定位阮玲玉的阶级属性时,其无产阶级的出身、银幕上受苦受难的形象得到强调,而与阔少、富商的感情纠葛因其自杀而在政治上、道德上转化为封建主义和资本主义的牺牲品,阮玲

玉的政治倾向也被叙述为“坚决与左翼进步人士站在一起”。实际上,阮玲玉的政治态度是暧昧不明的,与左翼导演的合作是否仅仅是她思想转变的结果,也是颇值得斟酌的。民国时期,很多导演在实践中与明星形成了一种“师徒”关系,导演来发现和培养明星,并为他们定身制作剧本。而且当时多数的明星是没有权力自己选择拍摄哪部电影的,例如胡蝶曾在接受采访时被问及是否可以选择男演员、拍摄影片,胡蝶都回答“因合同规定由公司支配”。相关资料也显示,阮玲玉从影9年只主动争取过《三个摩登女性》中的角色。另外,阮玲玉后期拍摄的影片中,不仅有左翼倾向的进步电影,也有被认为具有国民党浓厚训教意味的影片,如《国风》。

简而言之,“阮玲玉”是一个被建构出来的符号。不同的时代、不同的权力关系赋予了女性不同的标准和多重话语。何为现代女性?是追求自由的娜拉,是十里洋场的摩登女郎,还是规避性别之后的“半边天”?无论是娜拉、摩登女郎还是“半边天”,无论是“凸显”“强调”还是“遮蔽”“忽视”性别属性,女性形象都是被公共话语建构出来的,是特定社会历史背景中特定的权力关系运作、生产的结果。

三、解构女性:后现代思潮下的《阮玲玉》

自阮玲玉去世之后,被表演的阮玲玉就不断出现在舞台、电影银幕上以及电视屏幕中。1991年,由关锦鹏导演、张曼玉主演的《阮玲玉》摒弃以往猎艳式的拍摄手段,尝试用较为严肃的态度来进行“电影自体反思”。从严格意义上说,《阮玲玉》并不是真正关于阮玲玉的传记片,而是一出“制作影片《阮玲玉》的戏”。影片采取了“戏中戏”的“套层结构”,由阮玲玉所生活的20世纪30年代和影片拍摄的20世纪90年代两个时空组成:在30年代的时空中,影片聚焦了阮玲玉的感情生活和演艺事业两条线索,感情生活由张曼玉演绎,演绎事业围绕阮玲玉1929年进入联华公司到1935年自杀这6年拍摄的9部电影展开,这条线索既有张曼玉对经典片段的重现,也有旧影片的并置,形成了“摹本”与“原本”的比照;1990年代的时空主要由拍摄影片《阮玲玉》的过程和

对黎莉莉、陈燕燕、孙瑜、沈寂的访谈实录以及影片主创人员观看访谈实录的影像组成。1930年代的时空与1990年代的时空交替出现,在1930年代的时空中,真实的阮玲玉剧照和表演影像又被有效组织进张曼玉的表演中,增强了影片的真实性,而1990年代的现实化的拍片场景和访谈实录时不时嵌入到1930年代的故事叙事中,1930年代的故事叙事的连续性不断被中断,呈现碎片化、零散化的状态,从而时刻提醒观众,影片所建构的1930年代故事的虚构性。关锦鹏以这种独特的结构方式来思考“真实”与“虚构”的关系,“影片越是通过展现历史材料和拍摄过程追求历史真实,就越是打破了影片的情节完整性所构成的电影真实,模糊了真实与虚构的界限,同时也模糊了人物真实与表演的界限”^[2]。这种打破原来时间的顺序、空间观念,模糊了过去与现在的区别,游离于虚构与真实之间的方式与后现代思想不谋而合。

借用贺萧对历史文本分析时的比喻,“一层一层剥开洋葱,去寻找想象中的本质内核,那么她除了会发现除了剥下来的一堆东西和刺痛的双眼前,什么也没有找到”,但从另一方面,“如果引起兴趣的是洋葱的形状和纹理质地,是其层层相包、层间有豁的构造方式……是调查洋葱内里状况的行为切实改变整个洋葱形状的过程,是洋葱在各种情况下发出的气味,是调查行为本身对剥洋葱的人产生的影响,那么,以这种剥洋葱的方法对待历史便会产生丰富的成果。”^{[2](P14)}对“阮玲玉”层层剥离到最后,也许只剩下几部默片、几张照片以及一封遗书,而剥离过程中,如果把赋予种种符号的“阮玲玉”进行层层解构,对这些符号及符号所产生的社会意义进行思考,反而也许会对理解阮玲玉产生意想不到的效果。《阮玲玉》关于过去时空的第一场戏颇具意味——联华公司的重要人员包括罗明佑、黎民伟、孙瑜、聂耳等,在公共男浴室的浴池中讨论《故都春梦》和《野草闲花》的主演阮玲玉,显而易见该场景是影片的虚构之处,关锦鹏试图利用公共男浴室这个纯粹的男性世界来说明中国早期电影的话语权是由男性操控的,电影是男性的世界,阮玲玉作

为女演员只是男性世界的“花瓶”,很难有自己的主观选择。

《阮玲玉》中融入了更多的女性视角,以阮玲玉的视角作为第一视角展开了1930年代时空的故事叙述,围绕她的众多男人也在她的视角下展开,这与拍摄于1930年代的影片多以男性的视角作为叙事角度(如《新女性》中王博士窥视下的韦明)有了很大的不同。除此之外,两个时代的女明星的隔空对话也凸显了影片中的女性话语,张曼玉讲述自己对阮玲玉的理解、分析阮玲玉自杀的原因,并联想到自己作为一名女演员在当下的困惑与踟蹰,当代的女性意识在张曼玉与关锦鹏的对话中彰显出来。然而不可免之的是《阮玲玉》被添加了张曼玉的个人特色,张曼玉的明星形象也抹上了阮玲玉的民国色彩,成为民国和旗袍的代言人。

尽管后现代主义力图摒弃一概而论的建构理论,阮玲玉在当今消费文化下仍不可避免成为一个符号——怀旧。詹姆斯在论及后现代文化时,特别提及怀旧模式,他认为怀旧电影通过“重新创造一个过去时代特有的艺术对象的感觉和形态,尝试唤醒一种和这些对象相联系的昨日之感”^[28]。人们在稍纵即逝、被分割成片的当下面前,普遍感到对人生的不确定性、对历史的缺失感,怀旧电影把过去包装成商品让观众在消费中获得视觉快感和心理上的慰藉。上海的怀旧风潮自20世纪九十年代掀起,至今仍方兴未艾,尤其是香港怀旧电影对上海的迷恋已至疯狂的境地,李欧梵认为香港人之所以把上海定义为自己的“她者”,主要想用上海镜像来映照充满危机的自我^[11](P344)]。另外,上海怀旧电影中一个突出的表现就是对女性身体的物化,并极力表现出诱人的性别特征。有学者指出,上海怀旧电影对上海的这种关照方式,在某种程度上陷入了后殖民话语的陷阱,华语电影导演在全球化的背景下,把外来者的眼光进行了本土化的转变,参与到“妓女作为上海这座城市的身分隐喻”的论述中^[29],从而迎合西方人对上海的阴郁气质与病态特征的都市想象。无论是民国时期的阮玲玉,还是演绎阮玲玉的张曼玉都把旗袍的美淋漓尽致地展

现出来,旗袍与女性身体成为浮华、奢靡、堕落等片面上海景观的物化想象。

时至今日,女明星仍是人们对女性想象的聚合体。纵观新时期以来的中国电影,关于电影女明星的公共话语也未脱离女明星的“社会表演”而关注表演和演技本身,在甚嚣尘上的全球化背景下,女明星的符号意义更为显著。从1986年陈冲在《大班》中全裸出境,到2005年章子怡在《艺妓回忆录》中对日本艺妓的出演,无不挑战着国人敏感的民族神经,成为国内正在上升的民族主义的众矢之的,成为“被女性化和他者化的东方文明在雄性化的主体化的西方文明前找不到自信与定位的镜像表征”^[30]。另一方面,对于西方电影文化而言,来自东方的女明星更多的是在身体上扮演着西方审美标准的“世界的芭比”,在文化意义上充当着提供异域想象和满足猎奇性的“她者”。互联网的兴起使公众舆论进入大众狂欢的时代,大众摆脱报纸、电视等单向传播途径,借助微博等手段自由地表达对女明星的评论,女明星的符号化呈现更为复杂的意义。在此大背景下,重新审视不同时期不同阶层如何赋予并利用阮玲玉的符号系统,希望对于理性理解当下女明星乃至女性的符号意义提供借鉴。

参考文献:

- [1] 王一川. 文艺转型论: 全球化与世纪之交文艺变迁 [M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2011. 64.
- [2] 德邻. 黄色电影报纸 [J]. 联华画报, 1935, 6(3): 22.
- [3] 梁赛珍入舞场过搂抱生涯 [J]. 玲珑, 1934, 4(3): 187.
- [4] 电影界之自省语 [N]. 申报, 1925-03-16.
- [5] 王汉伦, 等. 感慨话当年 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1984. 52.
- [6] 王庆. 略谈阮玲玉之自杀 [J]. 学生生活, 1935, 3(7): 7-11.
- [7] 杨朱. 为韩云珍启事告白一叹 [N]. 晶报, 1925-10-09.
- [8] 阮玲玉以腰许国 [N]. 罗宾汉, 1928-06-01.
- [9] 黄金麟. 身体、历史、国家: 近代中国的身体形成 (1895~1937) [M]. 台北: 联经出版事业公司, 2001. 287.
- [10] [法] 波德里亚. 消费社会 [M]. 南京: 南京大学出

- 版社,2000.147.
- [1] 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.
- [2] [英] 劳拉·穆尔维. 视觉快感和叙事电影 [A]. 李恒基, 杨远婴. 外国电影理论文选 [C]. 北京: 生活·读书·新知三联书店,2006. 643.
- [3] 刘丰祥. 民国时期上海娱乐明星身体商品化现象浅析 [J]. 历史教学,2008,(4):44.
- [4] 孤星. 阮玲玉之死于所谓舆论也者 [J]. 社会半月刊(上海),1935,1(13):7-8.
- [5] 阮玲玉案明日开庭 昨日已有人向法院预领旁听券 法院非戏院当遭办事人员拒绝 [N]. 申报,1935-03-8.
- [6] 茅盾. 解放与恋爱 [A]. 茅盾全集 [C]. 北京: 人民文学出版社,1987.324.
- [7] 余华林. 20 世纪二三十年知识女性恋爱悲剧原因探析 [A]. 近代中国社会与民间文化——首届中国近代社会史国际学术研讨会论文集 [C]. 北京: 社会科学文献出版社,2005.
- [8] 王政. 家庭新论 [M]. 北京: 中国文化服务社印行,1946.38.
- [9] Joan W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* [J]. The American Historical Review, 1986,(5):1076.
- [20] 华静. 谁杀害了阮玲玉 [N]. 中华日报,1935-03-20.
- [21] 悼阮玲玉女士 [N]. 申报电影专刊,1935-03-10.
- [22] [美] 贺萧. 危险的愉悦: 20 世纪上海的娼妓问题与现性 [M]. 南京: 江苏人民出版社,2003.
- [23] 蔡楚生. 三八节中忆“新女性” [J]. 电影艺术,1960,(3):77-81.
- [24] 萧知纬. 电影史外史——从民国时期对电影的抗议看民间社会与公共空间的消长 [J]. 当代电影,2008,(2):114-119.
- [25] 郑君里. 阮玲玉和她的表演艺术 [J]. 中国电影,1957,(2):31-33.
- [26] 侯艳兴. 上海女性自杀问题研究(1927~1937) [M]. 上海: 上海辞书出版社,2008.23.
- [27] 张淳. 明星的表演与被表演——影片《阮玲玉》与明星的还原与重塑 [J]. 文化研究,2012,(12):55-76.
- [28] [美] 弗雷德里克·詹姆斯·文化转向 [M]. 北京: 中国社会科学出版社,2000.58.
- [29] 张书瑞. 改革开放以来中国电影中的上海想象 [J]. 上海: 上海大学,2012.132.
- [30] 张彩虹. 身体·家国·天下: 当代中国电影女明星的谱系学研究 [J]. 当代电影,2013,(6):83.

Gender · Media · Symbol: Ruan Lingyu in Public Discourse

LIU Lei

(Shandong University, Jinan 250100, China)

Abstract: Consumerism prevailed in Shanghai in the 1920s and 1930s, which rendered the body and emotion of female stars to be consumption symbols implying gender discourse. Social elites who had determined to reform China, also gave the female stars some social roles and gender construction. The female stars were gradually turned into symbol system of discourse power and implanted into the political struggle of discourse power of feminism, nationalism, modernism, and class struggle. What's more, the symbol system is to be deconstructed, collaged and remodeled in postmodern theories as a new symbol - nostalgia.

Key words: gender; media; symbol; female stars; Ruan Lingyu

(责任编辑 赵莉萍)