
 論 著

「性感野貓」之革命造型： 創作、行銷、電影女演員與 中國現代性的想像（1933～1935）

周 慧 玲

摘要

本文援用「文化表演」的研究方法，以艾霞與阮玲玉這兩位女演員為例，爬梳三〇年代上半的電影女演員的表演藝術以及表演行徑，並藉此分析以上海為主的都會形態現代化過程中，「現代女性」形構辯證的「表演」痕跡。本文主要檢視女演員作為「表演藝術」中被觀看的「戲劇演員」(artistic actor)，以及以「文化表演」為手段表述自我時，所採取的行動人的「社會演員」(social actor)的角色。同時，本文嘗試將流言、輿論、史述，同樣視為社會對女演員的藝術表演的解讀與反應，一種「觀眾表演」；這種「觀眾表演」不僅體現了一般觀影大眾對於電影這個新興表演媒體指涉的「寫實」方法的接受態度，它還進一步形成中國現代表演文化的一部分。本文目的是分析這種「觀眾表演」，如何震動原本在銀幕上擔任演出的「演員觀眾」，而「觀眾演員」和「演員觀眾」，又是如何與電影所處時代的現代女性經驗對話，互相辯證當代看待現代女性的方式，成為建構當時「女

性論述」的一環。本文最終目的是藉由描繪電影女演員在銀幕上摸索現代表演技巧的過程，以及在這個過程中，她們的表演，如何與觀影大眾，進行一場有關中國現代女性在都會中的公共位置的「文化協商」(cultural negotiation)。

關鍵詞：文化表演，表演研究，社會演員，觀眾表演，演員觀眾，寫實主義，文化協商，女演員

Masquerading the Revolutionary Cats: Marketing, Actresses, and Chinese Film Industry (1933~1935)

Hui-ling Chou

Abstract

This paper employs the method and theories of “cultural performance” to investigate the arts and lives of two film actresses, Ai Xia (1912~1934) and Ruan Lingyu (1910~1935), mapping the historical process of the configuration of Chinese modern womanhood of the early 1930s. I do not only treat these actresses as the “artistic actors,” the viewing “object” of the mass audience, but also examine their role as “social actors,” who use their arts as means of self-expression and social campaign. Also, I consider together the historical narratives, contemporary criticism, and even fans’ reaction toward these modern women’s (artistic and social) performances as form of “cultural performance.” My goal is to explore how such kind of cultural performance once embodied the Chinese cognition of “realism” as a form of acting style, and how it constituted the overall “performance culture” in the early 20th century. The ultimate purpose is to provide a method of study to the cultural

process of negotiation of Chinese women's performance in the public domain.

Key Words: cultural performance, performance studies, social actor, audience performance, actor audience, realism, cultural negotiation, actress

「性感野貓」之革命造型： 創作、行銷、電影女演員與 中國現代性的想像（1933～1935）*

周 慧 玲 **

一、前言：女明星的死亡表述

1999年3月10日，筆者隨家人拜訪上海青浦郊區一處私人墓園，為甫去世的祖父尋找建墓材料。該處墓園的設計華麗新穎，巧立名目，設置「文學區」、「音樂區」等，供死者按區長眠，又錦上添花地以珍貴石材雋刻紙筆、音符、提琴造型的墓碑，為傳統喪葬文化粧點新語彙。墓園內尚有「電影區」，幾塊墓碑以黑色大理石材擬真地刻出電影膠卷形狀，紀

* 本文為89學年度行政院國家科學委員會專題研究計畫（編號892411-H008-014）之部分成果，謹此致謝該會補助。

** 國立中央大學英美文學系／所副教授

念黃紹芬、金焰等中國電影人。¹ 其中一座醒目的白色大理石碑，雕著一位身著七分旗袍的現代美女，緊閉雙眼半側臥在貴妃椅上；雕像底座以金字刻出「阮玲玉紀念碑」，地上的碑文記載著：

阮玲玉，廣東中山人，中國早期電影傑出的表演藝術家。一九一〇年四月二十六日生，一九三五年三月八日因抗爭邪惡謠言之中傷，憤而辭世。上海十萬市民為其送葬，魯迅先生撰文〈論人言可畏〉伸張正義。二十五載青春，凝作二十九部電影，一代巨星，輝映千秋。(圖一)

立碑人署名上海電影家協會。碑下沒有墓，碑文上說，原聯義山莊阮玲玉之墓，文革期間，墓毀碑失了。眼前的碑，是紀念碑，卻更像廣告招牌，為私人的墓園添噱頭。

20世紀末的3月，照樣是雨紛飛的季節。這尊奇怪的紀念碑，猶如三〇年代十里洋場上飄零的孤魂野鬼，猛然被招回，莫名其妙地被錯置在青浦郊區，遙望遠方重返繁華的上海灘，驚悚地見證20世紀末的上海人如何急於出賣自己的青春記憶，逢迎消費大眾的懷舊。1935年魯迅回應阮玲玉〈人言可畏〉的世紀遺書，寫下那篇「伸張正義」的文章，指罵中國媒體煽情演出《玲玉消香記》。如今看來，哲人恐怕錯估了；世人也許並不健忘，並且獨沽一味，對於《消香記》的羶腥興致，六十餘年不墜。

青浦墓園裡阮玲玉紀念碑，重新排演社會大眾對於女明星死亡的「嗜痂癖」、「食屍症」；雕像旗袍底下酥胸蜂腰的女體，好像影射這場舊戲新演，儘管標緻玲瓏，卻是精神空洞，虛情假意。這座雕像和近年大陸各風景點的其他女性紀念雕像一樣，雖然少了左翼進步解放美女那種豐碩健

¹ 黃紹芬(1911~1997)是著名電影攝影，金焰(1910~1983)為著名演員，兩人均自三〇年代起，即活躍於中國影壇。



圖一、1998年上海郊區一處私人墓園建造「阮玲玉紀念碑」，紀念一代女星的死亡，以及有關「女明星之死」的各種表述。作者攝於1999年3月10日。



圖二、1935年阮玲玉的葬禮。靈堂裡擺設阮在《新女性》中的劇照，右邊茶几上擺著化妝品。取材自《申報畫刊》（1935年3月）。

美的地母典型，他現代化的身體線條，到底還是不同於古典仕女圖裡孱弱詩意的審美旨趣。然而，拋卻了昔日高亢激昂的「抗爭」「戰鬥」精神之後，這些現代女性雕像，竟然是刻板空洞的，使得阮玲玉和楊貴妃、蘇三之間，只剩下髮型衣飾的差別。這種精神空洞，襯托得碑文裡哀悼女演員的左翼論述，越發地八股而煽情。

阮玲玉紀念碑對三〇年代中國現代女演員的拙劣模仿，一方面重複排演後人對阮玲玉傳奇事蹟的刻板記憶，另一方面也像是對它自己作為一個劣質複製品的惡意嘲弄與虐仿。它甚至有點含沙射影地暗指，其他仍想重建阮玲玉事蹟的論述慾望，如果缺乏新視野，何異於此尊紀念碑刻，藉著空洞的複製，表演作者的無能意淫？

以美女閉目斜躺的死形為碑，畢竟不太尋常。如果將墓碑看成對亡者的戀物崇拜 (fetish)，那麼普通人家憑著生辰姓氏緬懷先人，紙筆琴具膠卷或許也足以轉移人們對文人樂士和戲子的慾望崇拜。以死形為紀念碑、為戀物崇拜，眷戀的對象，自然不是生命未亡故之前的狀態，而是死亡這個動作本身，以及一切對這個死亡動作進行的詮釋、書寫與記憶。這尊雕像雖宣稱紀念女明星阮玲玉，它紀念的其實是女明星的死亡，或者說，是有關女明星死亡的各種表述。

阮玲玉生前完成的最後一部電影《新女性》裡，有一段女主角絕望自殺的戲，阮演來哀切不已，是中國電影史裡最令人動容的表演之一。《新女性》於 1935 年 1 月上演，該年的國際婦女節前夕，阮玲玉驟然自殺謝世，留下令人扼腕的〈人言可畏〉世紀遺書。那一年，媒體上大肆刊登阮玲玉臨終的照片以及告別式裡的遺體，靈堂裡供奉的遺照，是她在《新女性》裡的劇照；一切關於阮玲玉之死的擺飾，都恍如複製她自己在銀幕上的表演，讓人看不清楚死的究竟是電影女主角、還是扮演女主角的女演員。(圖二) 兩次死亡，一假一真，真假相疊，震撼人心，就連香港電影導演關錦鵬在 1992 年拍攝《阮玲玉》時，都對女明星的兩種死亡，著墨甚深。九〇年代上海的私人墓園，以阮玲玉的死形為碑紀念，很明顯地想要重新搬演

女明星的死亡在 20 世紀上半中國都會生活歷史中留下的深刻痕跡；雕像模擬阮死亡的形態，無非再次覆述那場驚天動地的記憶。

更清楚的說，這尊雕像看似企圖重建女演員在 1935 年以死抗議的行為表述，它其實還重複論述了過去對女演員之死的詮釋。也就是說，女演員之死的行為表述本身，與女演員曾經扮演的銀幕角色的行為，因為驚人地相似，而引起廣泛的討論。當時，女演員銀幕下的死亡行為，被普遍地認為是女演員「重複排演」她銀幕前戲劇角色的死亡表演，而社會輿論對女演員之死的解讀與詮釋，更像是反覆「重建」人們對於女演員銀幕角色之死的評述。九〇年代的這尊雕像，可說是「重建了過去女明星之死不斷被重建」的歷史經驗。² 當然，雕像的紀念功能，本在於表述人們對於過去行為的記憶；它本身就是一種「重建行為」(restored behavior)。這尊雕像因此可說是以「重建」的動作，「體現」(embody)「重建行為」本身，它將幕前幕後糾纏一起的數度死亡表演，全部兜疊一起，再也分不清「原初」(the original) 與「重建」(the restored)。

面對這尊閉目斜躺的女體雕像，我們猶如看到模糊失焦的翻拍老照片，也像目睹阮玲玉兩番死亡表演的重複曝光；阮玲玉在角色扮演的戲劇技巧修為上的「藝術表演」(artistic acting)，被疊上人們對於女明星阮玲玉之死的記憶與表述所演繹的「文化表演」(cultural performance)，兩者互訴互涉，無以區隔。這樣的雕像，難免不令人焦慮，它究竟意圖紀念什麼？這雕像想要複製重建的「原初」(original) 究竟是什麼？是女演員銀幕上的死亡表演？抑或是這個城市對她選擇死亡的諸多表述？歷史記得阮玲玉，是因為她所「表演」的銀幕角色滿足了當時不同的觀眾對女性的不同期待？還是因為她以死表述對這種種期待的抗拒，具體再現了女演員這個社會角

² 此處援引 Richard Schechner 有關表演為一種「重建」行為 (restored behavior) 的論述，即將過去行為事件，重新拼組、不斷排演的行為過程。詳見 Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985)。

色的矛盾作為？以阮玲玉為代表的中國電影早期現代女演員們，究竟是她們的遭遇反應了中國現代表演文化中觀眾與表演互動的形構過程？抑或她們以「女演員」身分的種種作為，參與了當時一場「文化表演」的建構？如果我們以為女演員的銀幕表演是虛構的戲劇表演，那麼圍繞在女演員之死的諸多揣測論述批判，難道比較真實？包括魯迅在內，何嘗不是借題發揮、表演著某些潛在的文化價值？女明星幕前幕後的兩次死亡表演的虛實真偽之間的扞格與互映，是否進一步體現展演了那個時代某種更深沈的掙扎？儘管 1935 年阮玲玉之死引來的輿論和留言，近乎不堪地將她在銀幕前的世界與幕後的私生活，連結混淆，但如果這樣的連結是出於商業的行銷與政治的宣傳，那麼我們該如何看待有關女明星之死的諸多論述，溢出傳統有關電影「表演」(acting) 的美學表述，反轉而成一齣情節曲折離奇的「文化表演」(cultural performance) 的歷史過程？

二、「文化表演」的跨學科挪用

(一) 「表演」概念的跨科技整合

2001 年出版的美國學術著作 *Perform or Else: From Discipline to Performance*，咸認是近年針對「表演」(performance) 概念在不同領域擴展的文化表徵，最具前瞻性的分析。³ 作者將半世紀以來，恣意發展於各層面不同形態的「表演」論述，歸納分析為三種「表演」概念，即企業體制管理概念裡的「專業表演」(business performance)、藝術文化層面的「文化表演」(cultural performance)、以及高科技時代以電腦控制標準規格品管概念中的「科技表演」(technology-oriented performance)。

該書作者 McKenzie 指出，在過去半個世紀，美國學界對於「表演」

³ Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance* (NY: Routledge, 2001), pp. 3-4。

概念的研究案例大量激增，其中對「文化表演」的討論歷史最久，而直至20世紀末，這個領域的研究對象，仍舊以劇場、儀式、乃至電影、電視在內的「表演藝術」最為持續穩定。儘管如此，這個原本技術、美學導向的「表演」概念本身，同時被進一步發展為跨學科的研究方法，而影響人類學與社會學，甚至回饋其源出的「表演藝術」方法與概念。例如，從人類學／民俗學對於生命儀禮之於「部落社群」與「離散（diaspora）族裔」的意義的相關研究、到傳播社會學對於非語言溝通行爲的分析、乃至文化研究中有關種族性別等認同政治的論述等等，無不援引「表演」的語彙與概念。⁴ 在劇場表演論述本身，六〇年代以來「表演理論」（performance theories）的發展與表述，也越來越趨向以那些具有越界反叛潛力的前衛表演藝術活動為研究主題，企圖理論化那些以表演藝術創作為手段、實踐自我跨越或挑戰既有社會結構的前衛藝術活動，有系統地將「表演」概念向其他社會文化歷史領域推進。⁵ 在這樣的「文化表演」研究領域裡，對「表演」概念的闡釋，不再僅指涉那些社會化過程的儀式活動，也企圖併論、比較其他反擊「個體制度化」的所有社會抗爭行爲。

McKenzie 援引上述跨學科的「文化表演」研究方法，進一步演繹詮釋自九〇年代起在美國企業與高科技領域中積極排演的另外兩種新的「表演」概念，即「商業表演」（business performance）與「高科技表演」（technological performance）。⁶ 他觀察到，九〇年代以來，企業管理以「專

⁴ 同註3，頁8。

⁵ 有關「表演研究」方法在六〇年代以後美國學術界的發展，主要代表作有 Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985) 等。另外，拙作，〈中西現代劇場中的性別扮演與表演理論〉，收錄於《戲劇、歌劇與舞蹈中的女性特質與宗教意義》（輔仁大學外語學院編印，1998年），頁59-76，也有簡短的中文討論。

⁶ 此處若將 business performance 譯為「專業表現」，可能比譯為「專業表演」更接近原文在企業文化裡的中文語意；同樣的，「科技表現」的譯法也可能比「科技表演」更能讓讀者將 technological performance 與科技產品的文化概念連結，而不是將之聯想成一種「運用高科技的舞台表演」。但是，為了要與「文化表演」的概念接軌，

業表演」作為它嚴格的管理標準，以生產效率為員工專業表演的最高目標；這種「專業表演」的概念，著眼效率展現，並以此為評估員工作產力的企業文化，將有效地規範模塑企業中的每個個人，讓他們依循此專業常模自我運作，並藉以維護他們在企業體制中的位置。至於「高科技表演」概念，據 McKenzie 的觀察，最早源於冷戰期間，各國為了提高昂貴的高科技武器各代間的接軌、以及為了提高這些武器在不同戰爭場域的戰略調度，而發展出來的以電腦數據化為產品規格標準化的高科管理概念；這種數據規格化的概念，廣泛運用的結果是，具備高度穩定、通用性的消費產品日漸擴張，而逐漸形構「全球化」的生活消費模式。McKenzie 指出，「高科技表演」的相關文化尚未受到學術界應有的關注，但是他預期，面對「數據化」生產模式對「高科技表演」的不斷追高，以及正在形成的「全球化」過程，人們恐怕只會以不斷追新產品來維持其高科技生活圈的身分認證，而不願淪為過時、落伍，並被排除於這個「全球化」(globalization) 的數位系統社群之外。⁷ 換言之，這兩種新興的「表演」概念，將挑戰個人接受被企業科技的統合，而個體也將逐漸被這種企業化高科技化的「表演」概念模塑、儀式化，進入一種可以彼此接軌的生活體制之內。

(二)「後現代知識表演論」以及「後現代擬像論」的幕後「表演技巧」操作

在預測「表演」研究在 21 世紀的趨勢之餘，McKenzie 還將「表演」概念，延伸至其他當代理論，並以李歐塔 (Jean-Francois Lyotard) 對「知識的表演」(the performativity of knowledge) 的闡釋為嫁接的橋樑。李歐塔在 *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* 中指出，在 19 世紀末的工業社會裡，現代知識憑藉其「大敘述」(grand narratives) 合理化自己的社會位置；無論是多麼專業的高深知識，大凡冠以「增進人類福祉」、

也為了讓這些名詞從原本的企業／科技的專業內涵跨越出來，隱射它們所具備的文化內涵，筆者在此採取「專業表演」和「科技表演」的譯詞。

⁷ 同註 3，頁 9-14。

「解放所有被壓迫階級」等偉大真理，總是能擊退對手，穩固自己的合法性。⁸ 在後工業社會中，知識的社會位置卻產生了根本的變動；後現代知識必須以「提高體制運作的效率表演」（“optimizing the system's performance”）的表述，爭取其合法性，李歐塔稱呼這種後現代的合法化過程為「表演」(performativity)。McKenzie 從這裡接手論述，指出「『表演』正是此『後現代的狀態』(postmodern condition)；它要求所有的知識體系，以實際操作的效率性為自我評估標準，而所有被視為知識的，都應該納入數字化的管理評估。」對 McKenzie 而言，不只是知識體系，人類其他社會連結與文化活動，也都受到同樣的管理，並且和李歐塔所指的知識體系一樣面臨新的挑戰、甚至威脅。⁹ 而連結並比較「表演」概念在不同領域的發展，是吾人了解並因應這種挑戰和威脅的方法之一。

筆者以為，McKenzie 將「表演」與「後現代知識論」接軌的分析，也可以被視為是對詹明信提出的「後現代沒有真實」的文化批評的另一次「深沈的文化詮釋」(deep description)。事實上，McKenzie 對於「表演」概念的爬梳和預言，在某些程度上，幾乎是為我們揭開了後現代社會擬像的幕後技術操縱。在後工業社會中，無論是進入體制的社會化儀式表演、抑是抗拒體制化的前衛表演理論、無論是爭取績效的企業專業表演、抑或以「全球化」為目標的高科技表演，人們的勞動都不再是以體現先驗既存的真實、信仰、認同等價值為依歸，而是以效率的表現／表演，來換取並更新個體的社群身分認證。表演概念的諸多操演——諸如企業機構對專業表演而非職業道德的極致要求；社會化與抗爭性的儀式活動透過表演創造意義，而非證明意義的存在；數位符碼系統誘使人們加入「全球村」的科技整合生活模式，而不再頑強地信仰個體歧異與獨立存在等等——將逐漸替代「真實」「意義」「道德」等價值的崇高地位，一步步形構後現代擬象的

⁸ Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Trans. By Geoff Bennington, Brian Massumi (Minneapolis, MN: Univresity of Minnesota, 1979).

⁹ 同註 3，頁 14。

文化形態。易言之，「表演」概念在各領域的操作排演，形成了後工業社會的運作原則與機制。

當然，這種對於「文化表演」的闡釋，目的並非引發「表演」概念兩極化的對立，便宜行事地在兩個極端內各自填入商業管理的、體制化的、社會化的「表演」運用，和前衛藝術的、抗爭性的、邊緣化的「表演」操作。相反的，將不同領域的「表演」概念重整與接軌後，不僅可以豐富既有關於「表演」的知識辯證，並可適時地旋轉兩極論述的圓桌，讓站在不同領域的學者彼此交換座位，異地而作地排練辯證「表演」的不同面貌與意義，藉此改變過去極化對立的慣性思惟。

(三) 再論「角色扮演」與「性別表演」的歷史研究

本文主要援引上述「文化表演」的研究概念，爬梳 1930 年代中國現代女演員的一段遭遇，分析以上海為主的都會形態現代化過程中，「現代女性」的形構辯證的「表演」痕跡。而本文主要對話對象，是美國學者巴特勒 (Judith Butler) 直接援引「表演」概念而發展的著名「性別表演」(the performativity of gender) 的表演研究運用。¹⁰ 巴特勒在她最具影響力的專書 *Gender Trouble* (1990) 裡指陳，個體外在性別表述的背後，並沒有一個先驗的本質的性別認同；相反的，原本被以為是性別認同的結果的性別表述，卻實在是建構此認同的過程實踐。巴特勒因此稱呼這種性別的過程為「性別表演」。¹¹ 巴特勒並闡述，「性別」其實是個體「性」(sex)、「別」(gender)、「慾」(desire) 三者一連串的持續動作表述；個體是在強制性地重複這一系列互為因果的性／別／慾的系列行為取向的過程中，建構／形

¹⁰ 有關巴特勒的用詞 “gender performativity”，國內有學者翻譯為「性別操演」。有關此譯法，拙作，〈中西現代劇場中的性別扮演與表演理論——兼論文化借用或挪用〉，曾專文討論，在此不贅述。

¹¹ 巴特勒的原文是：“There is no gender identity behind the expressions of gender; ... identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results.” 出自 Judith Butler, *Gender Trouble* (NY: Routledge, 1990), p 25.

塑其性別認同 (gender identity)。因為這樣，性別儘管非關先驗存在，卻也是一種根深蒂固的心靈活動，而不能夠像戲劇角色或服裝那樣，任由演員隨意進出、穿脫。¹²

巴特勒的理論明顯提供「文化表演」切入的機會：如巴特勒所言，「性別」既非本質先驗，而是一連串的身體行為的重複排演實踐而來，那麼「性別表演」本身，也具備上述討論的「表演」概念的複雜與弔詭性。也就是說，因為性別不是先驗的存在，而是取決於一連串的「性別行為」與「性慾表現」的表演實踐，那麼個體便可在特定的時候，操演練習特定的性別角色，而不是絕對受制於一個本質固定的單一性別指派。但也因為性別是一種長期的重複行為、一種根深蒂固的心靈活動，社會文化曾經指派給個人主體的性別角色，很難立即輕易地被擺脫。巴特勒藉「表演」演繹性別，她對「表演」的想像，在 10 年後 McKenzie 有關「表演」作為個體實踐或抗拒體制的手段的討論中，得到相當程度的呼應。

筆者過去也曾援引巴特勒的論點，分析 1919 年到 1949 年間，中國現代女演員自身的認同過程與其戲劇／電影角色之間的互動與辯證。¹³ 筆者主要是從劇場表演理論的跨文化比較出發，討論「角色」「表演」(acting) 與「性別」「表演」(performance) 之間的聯繫，也就是分析戲劇表演狀態中的「演員」與「角色」之間的關係模式，在不同文化與歷史時期的互動結構，並藉由「戲劇角色」的美學論述，演繹「角色認同」所投射、隱喻，甚至建構的「社會角色」意義。在這樣的命題下，筆者指出，Butler 雖借用「表演」(performance) 的概念演繹「性別」，但限於她對「戲劇表演」(acting) 的認知，主要以西方同俗寫實戲劇為樣本，她的「性別表演」理論

¹² 同註 11。

¹³ 詳拙作，〈粉墨登場搞革命：陳波兒與中國現代表演中的「新女性」運動，1934～1945〉，中研院文哲所籌備處編印，《文藝理論與通俗文化國際研討會論文集》（1999），頁 603-648，及〈中西現代劇場中的性別扮演與表演理論——兼論文化借用或挪用〉，《戲劇、歌劇與舞蹈中的女性特質與宗教意義》（1998），頁 59-76。

對於「表演」的衍伸，因此有其文化與歷史的侷限，很難被援引印證其他文化、或不同歷史階段的「表演藝術」領域裡，有關性別議題的辯證表述活動。¹⁴

從另一方面來說，McKenzie 對於「表演」概念的全面檢討，有助於釐清巴特勒既是以後現代「酷兒」(queer) 論述為策略的論述情境，本來就是著意於顛覆並抗拒既有的「性別」的「文化表述」。換言之，巴特勒對「表演」概念的演繹，比較接近「文化表演」裡，抗拒體制的表演運用；她其實是以論述為策略，提供新的性別觀，藉此顛覆既有的主流性別論述。是以，她的「性別表演」論述本身，就是一場知識表演；其目的是創造未來新（性別論述的）知識體系，而未必著眼於歷史詮釋的運用。就這個層面來說，巴特勒的理論，容或可以作為「性別」形構的歷史過程的研究策略，但卻並不意味著對不同文化歷史的性別概念的研究，將獲至與巴特勒同樣的結論。本文重新檢拾三〇年代的舊材料，爬梳三〇年代上半中國電影中的性別表演，雖援引巴特勒的理論，但不並以「表演藝術」(acting) 的美學探討為主題，而是將演員、觀眾、評論等活動視為「文化表演」的一部分，分析它們如何表述乃至辯證當時的「現代女性」概念。

再者，「社會化的儀式表演以及顛覆抗拒性的藝術表演，並非處於恆久的對峙狀態，而是彼此挪用、互相辯證」的觀點，也有助於「文化表演」的歷史研究。也就是說，我們在處理不同文化和歷史場景中，個人與社會透過「表演藝術」以辯證演繹「性別」的表演過程時，應同時注意這種表

¹⁴ 筆者曾以四〇年代左翼演員陳波兒為例，指出「相對於巴特勒『性別表演』的理論，陳波兒以及 20 世紀上半中國現代女演員的例子」，弔詭地顯示「性別和身分認同一樣，它誠然是一種表演，並非是什麼不可逆轉的先驗存在，然而透過一連串的扮演，女演員不僅得以完成身分認同的轉變，這種表演活動甚至可以將她們新得來的身分認同穩定化。易言之，對中國現代女演員而言，不斷的重複進行性別表演的活動，未必能如巴特勒預期般，達到『嘲諷身分（性別）認同是先驗存在』的目的，顛覆角色與自我間的穩定關係，卻反而可能將某一身分（性）認同穩定化。」周慧玲，〈粉墨登場搞革命〉，頁 647。

演活動，雖可將個體儀式化，卻也提供個體抗爭此儀式化的媒介。而我們在回溯三〇年代表演文化時，也須持平看待左翼與現代派之間的扞格、女演員主觀意願與評論意見的糾纏，而不是擇一而論。再者，在處理後來的電影史述，與當時觀眾觀點之間的矛盾時，我們更須避免視演員與觀眾的權力關係為恆久不變地，而是探索演員、觀眾與評論之間，如何不斷進行著角色地互換，以及彼此的權力位置，又如何隨著這樣的角色互換而互為消長。

事實上，在六十餘年後重新勾描三〇年代電影文化的最大挑戰，在於如何突圍五〇年代以及以後的左翼史論，重新回到三〇年代現場，並在當時的現代派與左翼論述之間，找到新的書寫平衡點。我們如果以「知識表演」的概念，看待後來的左翼史評，那麼我們或許可以將這樣的史述，與三〇年代電影的行銷策略、評論方法、以及女演員藉表演進行的自我表述等行為，同樣視為形構三〇年代電影文化的多重「文化表演」之一。我們還可以進一步檢視三〇年代的電影「文化表演」，如何論述當時女演員的作為，辯證表演不同的女性典型，並結構一場又一場的「性別表演」。總之，從 21 世紀「表演」研究的趨勢，轉回 20 世紀末上海私人墓園的場景，我們也許可以嘗試以不同的方法論，檢驗「女明星之死」的諸多表述。

（四）「女明星之死」的「表演」概念

阮玲玉的傳奇，固然出於她真假兩次死亡的神祕交疊互涉，我們在六十餘年後的研究目的，卻絕不是去釐清區別 1935 年的八卦傳言和批判輿論，以判決終結一位女演員卓越藝術成就的真兇。畢竟「女明星之死」的表述者，不僅止於女明星本人；所有對此發言的，都是這場「女明星之死」的「文化表演」的演員。同樣的，與其去追究「重建行為」的「原初」，倒不如梳理整個「重建」的過程與行為模式。

本文嘗試將流言、輿論、史述，同樣視為社會對女演員的藝術表演的解讀與反應，一種「觀眾表演」；這種「觀眾表演」不僅體現了一般觀影大眾對於電影這個新興表演媒體指涉的「寫實」方法的接受態度，它還進

一步形成中國現代表演文化的一部分。本文目的是分析這種「觀眾表演」，如何震動原本在銀幕上擔任演出的「演員觀眾」，而「觀眾演員」和「演員觀眾」，又是如何與電影所處時代的現代女性經驗對話，互相辯證當代看待現代女性的方式，成為建構當時「女性論述」的一環。

事實上，1935 年開始上演的阮玲玉傳奇，源於阮玲玉在銀幕表演上早熟的寫實成就、以及觀眾因陷入她傳奇式的演技成就，而模糊了對她個人生活以及銀幕角色的認識；她的傳奇色彩，進一步因電影公司順勢以「女演員現身說法」為電影行銷手法，再次受到渲染。偏偏阮玲玉的電影作品《新女性》，湊巧預演了她之後的自殺，歷史的巧合再度加深觀眾對流言、行銷、角色之間的混淆。

不僅如此，《新女性》本來就是導演蔡楚生針對另一位女演員艾霞在 1934 年自殺的悲劇而作的。艾霞是 20 世紀上半中國電影界，最早身兼表演與編劇於一身的女性表演工作者；她曾以自己「戀愛女神」般的風流倜儻為本，創作第一部由女性自編自演的電影《現代一女性》。艾霞在電影拍竣的第二年，因情自殺，震動電影圈，她的死甚至被當時的婦女界視為三〇年代中國婦女運動挫敗的見證。阮玲玉先在銀幕上演出艾霞的遭遇，她自己接著像是重複電影情節般，傳奇地自殺死亡。兩個女演員的表演創作與電影行銷所引來的觀眾反應、以及她們在現實中的死亡表述所激起的社會輿論，是如此地相互勾套牽引，她們的藝術表演與生命表演，於是交疊互扣猶如一隻傳奇的連環套。在這隻「女明星之死」的傳奇連環套裡，演員與觀眾的角色互相交換、真實與虛構彼此牽連著、電影與人生也莫名其妙地互涉。

然而，艾霞和阮玲玉到底是兩個截然不同的女性：前者出身左翼話劇，文字創作卻深受三〇年代現代主義文學「新感覺派」影響，是當時「摩登女郎」的典型，與日益左傾的女權運動者格格不入；後者出身傳統價值，電影事業迫她暴於左翼電影的新價值之前，被動地接受左翼「戰鬥新女性」論述的包裝，近乎尷尬地處在新舊權力的夾縫間。艾霞和阮玲玉其實見證

了三〇年代纏繞著表演文化與女性論述的意識形態的分歧：一個身在左翼卻持異議，她以創作演繹她對現代頽廢的見解，並表述她對進步主流的抗拒；另一個被視為服膺左翼詮釋，她在左翼電影中的表演，被後設地視為她進入左翼的儀式化表演。換言之，在艾霞和阮玲玉共同匯演的女明星傳奇連環套裡，實際還見證著「現代派摩登女郎」與「左翼戰鬥新女性」兩套「文化表演」的爭奇鬥艷。

本文援用「文化表演」的研究方法，以艾霞與阮玲玉這兩位女演員為例，分析三〇年代上半的電影女演員的表演藝術以及表演行徑。在檢視這些文化表演所辯證的現代女性之際，本文不只將女演員視為「表演藝術」中被觀看的「戲劇演員」(artistic actor)，還將分析她們以「文化表演」為手段表述自我時，所採取的行動人的「社會演員」(social actor)的角色。本文最終目的是藉由描繪電影女演員在銀幕上摸索現代表演技巧的過程，以及在這個過程中，她們的表演，如何與觀影大眾，進行一場有關中國現代女性在都會中的公共位置的「文化協商」(cultural negotiation)。

三、歷史痕跡：五四話劇與二〇年代電影的女演員行銷術

在討論艾霞與阮玲玉所演繹的三〇年代現代表演文化的女性論述之前，我們必須簡單回溯五四話劇的寫實運動以及二〇年代中國電影出現的第一批舞台／銀幕女演員。首先要指出的是，大陸地區的主流左翼電影史論述，經常將五四文學與三〇年代左翼電影接軌，以昭示三〇年代左翼電影與二〇年代劇情電影的區別。¹⁵ 從電影編劇而言，誠然如此，因為三〇年代左翼人士入主電影，主要著力於編劇和影評，藉以將左翼的社會觀點與文藝論述，輸入日益龐大的電影工業中；在技巧上，左翼的電影編劇們，

¹⁵ 夏衍，〈左翼十年〉，《懶得尋夢錄》（香港：新知三聯書店，1985）；程季華，《中國電影運動發展史》（北京：中國電影出版社，1958）。

最初確曾跳過二〇年代中國電影大量取材通俗文化的做法，藉助五四新文學的經驗，或甚至改編新文學作品為電影劇本。因此，三〇年代的中國電影就題材而言，實與五四的新文學運動有部分的承接。然而，三〇年代電影和五四文學的聯繫，並不僅只於劇本文學的創作；就長期被電影史學者忽略的表演而言，以及與性別論述相關的、以女性角色為主體的劇本主題來說，三〇年代的電影和五四話劇關係更形密切。也就是說，二〇年代早期電影和五四時期的話劇運動之間，容或沒有直接的精神傳承，他們啓用女演員的歷史文化場景，卻是接近的。而兩者對待女演員的方式，在相當程度上，也在三〇年代電影工業中，獲得延續。筆者在此並非單純應和傳統左翼電影史的論述方式，卻是從女性題材以及女演員的論述著手，重新接連五四話劇與二〇和三〇年代電影的關連。

一般史家將中國電影啓用女演員的歷史，溯及 1913 年香港民新電影場創辦人黎民偉，在他編導並主演的《莊子試妻》中，啓用其妻嚴珊瑚擔任配角。也有溯及 1921 年上海影戲公司創辦人但杜宇，在中國首部長篇劇情片《海誓》中，啓用殷明珠為女主角。其實，兩片雖相隔 8 年，8 年之間的中國電影卻因為受到歐戰導致的膠卷匱乏的影響，而呈現半停頓的狀態；少數開拍的電影，一方面取材新劇，表演上也都是沿用新劇以男演員反串女角色。因此，中國電影開始固定雇用女演員，還是 1922 年以後的事。

儘管電影啓用女演員的時序，稍早於 1923 年洪深在話劇舞台上成功試用女演員，但兩者接受女演員演戲的歷史文化場景，卻是十分接近的。¹⁶ 諸如歐美電影女明星影像大量輸入中國、歐美戲劇舞台女演員的普及化、晚清以來傳統戲曲女班的出現、以及辛亥革命期間女新劇家的登場，都直接刺激著剛從歐戰導致的世界電影工業的窘境中復甦的中國電影工業，並為日後中國現代女演員持續現身鋪路。而電影本身的技術革新與發展，則對於電影的表演方法以及女演員的涉入，有更直接的衝擊。

¹⁶ 有關五四時期話劇啟用女演員的時代背景與文化意涵，請參考拙作，〈女演員、寫實主義、「新女性」論述〉，《近代中國婦女研究》期 4 (1996 年 8 月)，頁 87-133。

例如，鄭正秋在 1925 年一篇文章〈新劇家不能演影戲嗎？〉中指出，美國電影導演 David Griffith 於 1916 年發展出來的特寫攝影，對中國早期電影表演有很大的衝擊。首先，經過特寫鏡頭，中國觀眾與影人發現，那些出身新劇的早期電影演員，在銀幕上的表演依然帶著舞台的誇張痕跡而顯得過火。更有甚者，反串女角的男演員們的鬍渣與喉結，在特寫鏡頭下是如此地無可遁逃，並與他們尖窄著嗓子說話的調門，產生難以忍受的不協調，銀幕上的反串表演因之結束。¹⁷

另外一個值得注意的現象，則是西方，特別是美國電影的女演員的普遍流行，對中國電影的刺激。1925 年鄭正秋在另一篇文章〈中國影戲的取材的問題〉裡，如此討論二〇年代電影觀眾對女性角色的偏愛：

大凡一本戲要是沒有女人的關係，就難得看客的歡迎，所以中國影戲界的取材，倒十有八九是取材愛情的。不過取材愛情，又沒有外國來的容易，因為中國男女有別，別的太厲害了，所以表演愛情的熱烈，往往流入歐化。據我的意思，在這個中國影戲初創時期，與其多演不倫不類的愛情，不如換個方向，多從男女之愛轉到親子之愛上邊去，比較的少流弊、少障礙的哩。¹⁸

鄭正秋是中國劇情片的第一批編劇，他自己出身新劇，曾經粉墨登場演出，對於當時表演的思考很值得注意。鄭正秋的討論為二〇年代的中國電影發展，勾描了幾個有趣的現象。第一，中國早期電影顯然十分熱衷愛情題材，而這種題材，以及表演此題材的方法，又是受到歐美電影的影響。鄭正秋從男女有別的生活方式著手討論，特別有趣，因為這讓我們更加清楚看到，當時電影中的愛情主題，不僅給予演員模仿歐美方式的機會，連帶觀眾也

¹⁷ 鄭正秋，〈新劇家不能演影戲嗎？〉，《明星公司特刊》第 4 期（1925），「馮大少爺」號，頁 3。

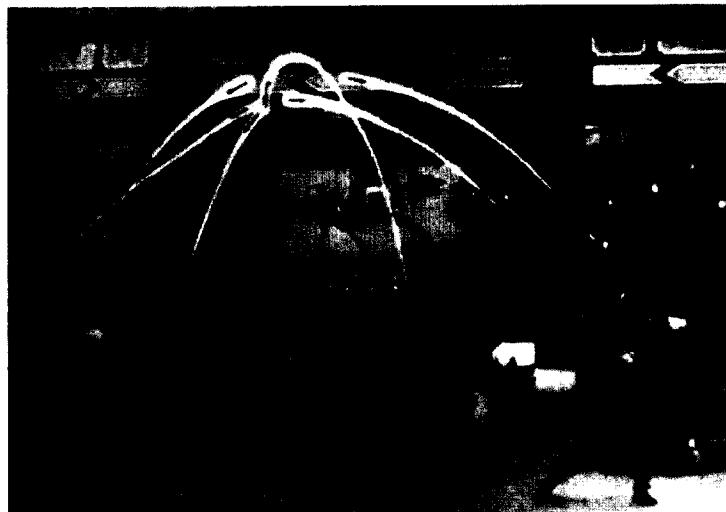
¹⁸ 鄭正秋，〈中國影戲的取材問題〉，《明星公司特刊》第 2 期（1925），「小朋友」號，頁 11。

透過觀影過程，學習並了解歐式的現代肢體生活樣態。如果說中國早期電影演員透過搬演愛情題材，演練新的、歐化的兩性關係，我們或許還可以進一步推論，中國早期電影的觀眾，可能也在欣賞的過程中，默許中國電影演員模仿練習這種新的肢體關係，甚至起而模仿演員模仿歐式現代生活。就這個層面而言，中國早期的愛情電影，猶若一種生活儀禮的新媒介，透過這場電影為媒介的生活儀禮的重複播放與排演，演者和觀者共同演練了新的生活方式的輸入。這樣的銀幕表演文化，在某些程度上，必然刺激著中國現代化進入市民生活細節，而成為中國現代化進程中，一個細微卻影響深遠的儀式過程。電影，因此可以視為 20 世紀初，現代化過程的一場儀式操演，特別是就現代性別關係的模式而言。

第二，鄭正秋的討論，提示另一個有趣的議題，也就是舶來的歐化表演，以及本土的電影題材的並存。事實上，除了鄭正秋自己的電影編劇作品沿襲新劇以當時生活背景入戲之外，不少同時期的電影，或取材評彈、通俗小說（如鴛鴦蝴蝶派）、野史、甚至武俠神怪等等。這些傳統題材，往往穿插雜要式的表演，在當時流行的《火燒紅蓮寺》、《盤絲洞》這類武俠神怪片裡，甚至是「幾乎每片必有古剎老廟和飛箭白光，並不時穿插裸女怪男的猙獰面目」。¹⁹（圖三）這種非關劇情的雜耍穿插，並非中國電影所特有；流行於 19 世紀末 20 世紀初美國社會的綜藝式「雜耍表演」（vaudeville），採取流動的表演方式，是美國當時通俗文化的重要現象，並經常被挪移出現在早期美國電影中。中國早期電影的「飛箭白光」可能出自傳統武戲雜技，至於「裸女怪男」約莫就是美式的舶來品了。我們不免好奇，在二〇年代初扮演裸女怪男的，都是什麼樣的演員？

有關早期武俠神怪片演員的資料相當有限。但是，鄭正秋提出的歐化表演與本土題材的矛盾並存，卻在電影女演員身上益發明顯。在二〇年代出現的第一批中國電影女演員，雖然在銀幕上演出良家婦女、潑婦淫女等

¹⁹ 舒曉鳴，《中國電影史》（北京：文化藝術出版社，1997），頁 28-29。



圖三、二〇年代電影中的「古剎老廟、飛箭白光」(上圖，《火燒紅蓮寺》，1928年)和「裸女怪男」(下圖，《盤私洞》，1927年)。



圖四、上圖為電影導演程步高為王漢倫寫的小史，下圖為王漢倫在《孤兒救祖記》中，飾演含辛茹苦的母親；台下台上，都是一種「表演」。

傳統情節中的女性角色，她們私下卻是一群光鮮亮麗的摩登女郎。在文獻資料裡，我們很容易看到，中國早期電影最早的女演員，經常是因為她們「摩登女郎」的社會形象，而被電影公司視為行銷宣傳的利器。舉例來說，前面述及的中國第一部劇情片香港女演員嚴珊珊（1896～52）1913年在《莊子試妻》中，扮演莊子之妻的小女婢，嚴珊珊本人據說曾加入辛亥革命時期的「女子北伐隊」和「女子爆破隊」；上海女郎殷明珠於1921年主演中國第一部長篇劇情片《海誓》，她在銀幕上扮演一個投海以明志的傳統癡情女，私底下卻是十里洋場上有名的交際花，別號FF (foreign fashion) 小姐，以「摩登女郎」名著一時。再者，上海明星公司創辦人張石川在1922年啓用王漢倫（1903～78）主演《孤兒救祖記》，開始有系統地雇用女演員，製作一系列以婦女為題材的電影。王漢倫以《孤兒救祖記》片中含辛茹苦扶養孤兒的農村少婦的角色，一舉成名；然而電影公司在啓用她之初，卻是刻意地宣傳她的摩登特質，說她「是上海少見的摩登女郎，她的裝束新奇時髦，曾經使人們大大的對她側目」。²⁰ 1925年王漢倫為長城影片公司拍攝《摘星之女》，該片導演程步高還特別在明星公司發行的《明星半月刊》上，撰寫〈王漢倫女士小史〉，也是極力強調王的進步時髦傾向，刻意將她塑造成具有「新女性」見識的演員：

女士現年二十六……。天生聰穎…長於中文，善操英語，能音樂，善跳舞，裝飾方面，深具審美觀象。幼時來滬後，即肄業於聖瑪麗女校，思想日新，遂感人生在世，須有職業，以謀經濟獨立，而為社會服務。凡任時評洋行助理員、萬國體育會打字員及教員等職，時在中國電影方在萌芽時代，女士深知此新藝術將來之重要，遂入上海明星影片公司。……現在《摘星之女》片中，大飾要角，表現更為進步，薪金每月三百元，為中國電影女明星之最大者也。²¹（圖四）

²⁰ 張石川，〈自我導演以來（續）〉，《明星半月刊》卷1期4（1935），頁15。

²¹ 趙士蒼、許志浩，《中國影星大觀，1905～1949》（西安：陝西人民出版社，1989），

儘管上述最早的中國電影女演員們，隸屬不同的電影公司，拍片的風格與策略也十分迥異，然而，我們卻看到電影公司們不約而同地宣傳他們的女演員時髦摩登的本來面目，以此招徠觀眾。於是，二〇年代的電影觀眾，在銀幕上可以看到由女演員扮演的各式女性角色，而在銀幕下的各式宣傳媒體上，還可以看到同一批女演員，爭奇鬥艷地演出她們的摩登生活方式。這樣的行銷術，其實已經分別建立起中國電影文化中，幕前幕後的兩套表演系統的演練模式。

值得注意的是，如果女演員時髦的社會形象對於電影行銷有所助益的話，這些最早的例子至少印證「一個擁有獨立思想的職業婦女」，在二〇年代的中國電影市場是有賣點的。此外，電影導演程步高對於王漢倫的宣傳包裝，似還凸顯電影這個新興媒體的現代性，唯有新時代的女性，才配為其代言人。²² 這些都可能意味著女演員摩登的生活模式，在當時被認為是電影這個新興媒體文化最好的化身：「摩登女郎」因此成為「電影」的重要「標識」(logo)，女演員的職責也因此不僅只於生動地扮演銀幕上的戲劇角色，尚需稱職地代言「電影」這個新興媒體的公眾形象。

進入二〇年代中期，當時最大的明星公司開始更有策略地運用女演員本身的特質，而刻意雇用和劇中人物氣質彷彿的女演員擔綱演出，以期提高影片表演的說服力。例如，明星公司的導演張石川曾表示明星當初啓用另一位女演員楊耐梅時，因為楊「在當時上海的社交社會中，是非常受人注意的，頭髮燙的怪樣的高，說起來，幾乎每一個上海人都知道她……因

頁 7。

²² 王漢倫表示，長城公司在影片拍攝後，並未履約支付酬勞，反而聲稱有關酬勞一事，不過是宣傳守法。王於是與長城公司拆夥，自己籌辦「漢倫影片公司」，自任經理、製片、剪接、行銷，拍攝《盲目的愛情》(或名《女伶復仇記》)，這大約是中國影史第一位女性製片人。王編該片票房不俗，為其賺得後半生的退休金。王漢倫，〈我的從影經過〉，原載《中國電影》第2期，後收錄於朱天緯等主編的《中國無聲電影》(北京：中國電影出版社，1996)，頁1471-1477。

爲私生活放蕩不羈的緣故，飾演那種風流的女性特別適宜。」²³ 楊耐梅或許可以被看作電影表演中，第一位依循「現身說法」爲電影公司「挑選演員、分派角色」(casting) 原則而出線的早期女演員；這個分派角色的策略，使得電影工業與五四話劇在招募女演員上，產生關連。也就是說，在二〇年代的中國現代表演裡，話劇和電影不約而同地反應出一種以女演員代言社會新鮮人特質的社會現象，以及以「女演員現身說法」爲宣傳話語的行銷策略，甚至以此爲挑選演員和分派角色的原則。

當然，電影界中的「摩登女郎」與話劇舞台上的「新女性」的意義是截然不同的。前述楊耐梅代言的是冶艷誘人的妖婦，比較類似同時期好萊塢電影裡的玩弄男人、置其於頽廢幻滅的新典型的「禍水紅顏」(*femme fatale*)；這樣的「妖婦」典型的「摩登女郎」，可能比較是受到好萊塢的影響，而與五四話劇的「知識份子新女性」大異其趣。事實也如此，電影文化裡的「摩登女郎」，是時髦裝束的交際聖手，五四話劇裡大談戀愛的「新女性」，卻是具備新思想的女知青，兩者的關連是十分有限。²⁴ 再者，二〇年代電影女明星以「摩登女郎」的身分活躍於水銀燈，比較是被動地配合電影公司的行銷考慮；她們不像五四話劇的「新女性」演員那樣以表演爲手段，探索電影或戲劇的大眾娛樂之外的社會改革的功能。

但我們還是必須認可，話劇界與電影界分別以「新女性」和「摩登女郎」「現身說法」策略運用的成功，至少佐證 20 世紀上半的中國觀眾，在對待話劇舞台上的新女性女演員，或是銀幕上的摩登女郎女明星時，都展現出來一種迥異於傳統舞台上娼優並論的那種看待女演員的眼光。正是這種新的看待現代女性從事現代表演活動的標準，使得五四以來，直到三〇年代期間，無論話劇女演員，或是電影女明星，都成爲當時衡量或辯證女性社會地位改變的指標與對象。²⁵

²³ 張石川，〈自我導演以來（續）〉，《明星半月刊》卷 1 期 5 (1935)，頁 10。

²⁴ 同註 16。

²⁵ 三〇年代初的婦女刊物如《婦女生活》或《女聲》等，在討論現代社會婦女就業狀

四、性感野貓的兩款革命造型：艾霞、左翼、現代派的電影語言

(一) 女演員的「本色派」表演與左翼電影運動

五四話劇舞台和二〇年代的電影共同採用的「現身說法」的表演策略，到了三〇年代初期的電影，出現新的替代名詞，即「本色派演技」；名詞的改變，暗示原本一個具有強烈社會實踐意涵與行銷指涉的「表演」概念，正自覺地向藝術表現技巧的「表演」概念邁進。許多文獻證明，在 1920 年代期間，中國影人已陸續對銀幕表演技巧，提出一系列的討論，顯示當時對「表演」問題的專業思考。例如，1922 年的《申報》上出現一篇討論新劇演員轉換銀幕的文章，文中嚴厲批判新劇家們將矯柔造作的舞台表演公式僵硬地搬到銀幕並自以為是的心態。²⁶前述鄭正秋的〈新劇家不能演戲嗎？〉則深入地探討舞台演員轉戰銀幕後必需的修正，可說是最早期觸及表演媒介對於表演方法的一篇專業討論。此外，二〇年代的電影公司為了宣傳新拍影片，往往發行專刊向讀者與觀眾介紹拍片點滴與劇情大綱，這些專刊裡，也不乏電影導演與編劇們，對於銀幕表演的討論。例如，前新劇家鳳昔醉、電影導演萬籟天都曾為文專論內心表演，顯示當時的影人已十分自覺面部表演對於鏡頭剪接和運鏡等電影特質的重要性。²⁷雖然這些電影人並沒有像稍後三〇年代的電影工作者那樣，更有系統地大量引介

況時，最常被援引討論的，便是女演員或女明星的社會意義。本文後半將對此作進一步的討論。

²⁶ 作者惠民在〈新劇家攝影戲的我見〉一文中，批判新劇家的僵化表演，「例如二情人久別重逢，先必遠立，引目相視，繼復相像而奔，抱頭一哭；又如男女訂婚，必矯作含羞之狀，及飾物已換，手續全備，而一幕臨舉，又必由旁人牽引，互相握手，作一甚不似之表情，此種矯柔造作之作派…」（1922 年 9 月 27 日）。

²⁷ 鳳昔醉，〈談內心表演〉，《明星公司特刊》（1925），「馮大少爺」號；萬籟天，〈談內心表演〉，《明星公司特刊》（1925），「馮大少爺」號；陳醉雲，〈影戲演員的修養：在民新影戲專門學校演講之辭〉，《明星公司特刊》（1926），「一個工人」號。

Eisenstein 以及 Pudovkin 等國外藝術家發展出來的現代表演方法體系，但是他們的文中也不少從當時普遍的歐美電影雜誌中，援引美式的鏡頭觀念與表演技巧的實務討論。²⁸ 至於電影雜誌專刊上的表演方法論述，更是不勝枚舉。²⁹ 其中留美的話劇導演洪深，在《電影月報》連載一篇題為〈表演述〉的長文裡，旁徵博引地羅列比較達爾文的演化論、情緒生理學、美國舞台寫實表演技法、以及他自己蒐集的表演實例，廣泛地分析表演技巧的藝術生物原理，是一篇十分成熟的表演理論論述。

筆者不厭其煩的舉例說明中國早期電影表演的文獻，無非要說明，(一)此時中國的電影表演方法論，是典型從實作中學習修正而累積成的；(二)時序進入三〇年代，儘管中國影人並沒有發展出一套立論嚴謹的方法系統學，但他們並非對於電影的寫實表演蒙昧無知。事實上，上述文獻印證的實作演練，確曾造就三〇年代幾位著名的演員，例如，出身話劇舞台的袁牧之，便因為善於表演各種年齡階級的角色，在三〇年代獲得媒體界賦予的「千面人」美譽。³⁰ 其他男演員如趙丹也以突出的演技扮演市井小民、小知識份子而名噪一時。然而，同時期的女演員，卻未遵循這樣的路線，而兀自發展出所謂的「本色派」演技，在銀幕上扮演與自己相仿若的角色。如果「現身說法」的「本色派演技」是女演員的「專利」，這樣的現象，毋寧是值得探討的。

包括艾霞、王瑩、王人美、黎莉莉等人在內的三〇年代中國電影女演員們，都是「本色派演技」的代表者，艾霞可以算是其中的先驅。和二〇年代的「摩登女郎」女明星們比起來，艾霞等人更主動介入電影以她們的

²⁸ 三〇年代演員鄭君理曾在 1935 年為文深入討論蘇聯的電影表演理論，並與中國的電影表演相比較。他舉的例證便是 Vsevolod Pudovkin，足見蘇聯表演理論對當時中國電影表演的深刻影響。

²⁹ 中國電影資料館出版的《中國無聲電影》(1996) 自《電影雜誌》裡摘錄好幾篇有趣的討論，如徐公美 1924 年發表的〈影劇的動作術〉(908-913)、陳壽蔭 1925 發表的〈看鏡頭與對鏡頭作戲〉(919-20)。

³⁰ 〈千面人〉，《良友畫報》期 86 (1934 年 3 月)，頁 18。

人格形象為包裝的行銷策略。艾霞甚至曾以自己的生活經驗為劇本內容，以自我指涉作為創作和行銷的手段，於1933年自編自演《現代一女性》。

艾霞（1912～1934）曾在田漢主持的「南國社」獲得短暫話劇舞台經歷。³¹ 1932年，明星電影公司的改革計畫，正式與左翼文藝工作者接軌，艾霞作為「左翼知識青年」被當時渴求人才的明星電影公司網羅，正式踏入電影界，算是左翼電影最早期的一批演員之一。根據夏衍的回憶，左翼電影運動的主軸有四，其一、透過劇本編修注入左翼的社會思潮；其二、在各大報刊建立影評制度，批判反動外國電影以及封建低級國產片，為進步電影「鳴鑼開道」；其三、將話劇界有進步思想的導演、演員送進電影圈；其四、翻譯介紹國外、特別是蘇聯進步電影理論。³² 艾霞因為與田漢和南國社的淵源，被張石川網羅明星公司旗下。

艾霞初入明星公司，左翼工作者正以農村為題材，大量編寫「大眾化」的電影劇本。在這些「描寫農村底層的抗爭」的影片裡，不少當紅的女明星們紛紛脫去鞋襪，演起光腳下田的村姑。例如，原本擅長良門閨秀的蝴蝶，在《鹽潮》裡捲起褲管演鹽田兒女；摩登女知青高倩蘋和時髦女郎嚴月嬌雙雙在《春蠶》裡，梳起傳統「油光曲辮子」頭、穿上「矮領布衫」，扮演刻苦耐勞的蠶莊村姑。明星公司這一波電影風格，影響到其他電影公司，刮起一股「到民間去」的跟風。1933年的《電影月刊》對於各電影公司老闆為了票房，迫不及待地將「一個個摩登小姐，都打扮成鄉下姑娘」、「無形中推她們走上『新生活的路』去」的時代潮流，做了有趣的報導。該雜誌的編輯，將各公司「大眾化」影片女主角的劇照，剪輯一起，並且不無諷刺地加註，「願天下『摩登小姐』便都樂作『鄉下姑娘』，省卻多

³¹ 艾霞1912年出生於天津，原名嚴以南，祖籍福建廈門。早年在北京求學，18歲赴上海，曾加入南國劇社。1932年進入明星公司之前，她還曾在楊耐梅主持的電影公司拍了兩部電影。

³² 夏衍，〈答香港中國電影學會問〉，《中國電影研究》第1輯（香港：香港中國電影學會，1983），頁775-780。

少風波，減少人間多少煩惱」；字裡行間不無諷刺地暗指，左翼電影裡摩登小姐鄉下打扮的做法，只求皮相沒有神似。³³ 事實上，左翼人士口裡喊著社會改革的口號，實則力求在通俗與教育——或者說，在商業與革命——之間取得平衡；這樣的策略，擺明了挪用好萊塢以美女扮裝策略，取悅中產大眾、靠近想像中的下層社會。於是三〇年代初期這群走向民間的光腿村姑，就成了左翼與好萊塢混合體的化身。

（二）「性感野貓」的左翼評述

艾霞加入明星電影公司後，在1932、1933年兩年間，參與演出6部由寄身明星公司的共產黨員或左翼文人編寫的劇本；在這些電影中，她也曾和其他都會女演員一樣，在銀幕上扮演村姑（如《春蠶》中的荷花、《豐年》中的毛頭）。³⁴ 然而，艾霞最著名的角色，卻是城市知青或都會型的現代女子，特別是那些盡情把玩愛情遊戲的摩登女郎。例如，她在左翼電影中堅份子夏衍、鄭伯奇、阿英合編的《時代兒女》中，飾演一個因為沈溺愛情的知識青年，「由一個放蕩的女性，墮落為男人的玩物」。³⁵ 該片以對立人物典型，凸顯正面人物典型的做法，是左翼戲劇電影的典型手法。艾霞在該片中擔任的角色，當然不是左翼力捧的正面女性人物，但這並未阻礙她對這類冶艷縱情的角色的勝任。³⁶ 艾霞以「戀愛女神」的現代造型崛起，三〇年代的媒體索性根據她的銀幕角色，冠她一個「性感野貓」美

³³ 該刊編輯在這些照片旁加註諷刺，例如，在嚴月嫻在《春蠶》中檢蠶繭的劇照旁加註嚴「不要錢和鈔，只要蠶寶寶」、在阮玲玉主演的《小玩意》劇照旁則說明阮「一天三頓飯，全靠小玩意，要想價錢高，只好雕些花」。又在王飛娟光著兩條大腿演出吉星公司《晨曦》的劇照旁提示，這些「不穿絲襪的姑娘的大腿，似乎不比都市小姐的大腿醜惡。」《電影月刊》（1933年12月），頁38。

³⁴ 艾霞主要電影作品有《舊仇新恨》（1932）、《戰地歷險記》（1932）、《春蠶》（1933）、《脂粉市場》（1933）、《現代一女性》（1933，兼編劇）、《時代的兒女》（1933）、《二對一》（1933）《豐年》（1933）等。

³⁵ 程季華，《中國電影運動發展史》（北京：中國電影出版社，1958），頁233。

³⁶ 左翼影評人唐納、毛羽、恩明都稱讚過艾霞在《時代兒女》中的表演。他們的評論，收錄在《中國左翼電影運動》（1993）中。

名，說她是“devil-may-care girl on the screen,” 潑辣而浪漫的銀幕妖婦。

艾霞最重要的代表作，也正是她在 1933 年自編自演的影片《現代一女性》；該片是中國電影在二〇年代的濮舜卿和四〇年代的張愛玲之間，唯一一部由女性執筆的電影作品。³⁷《現代一女性》以周旋於浪漫愛情的都會女郎為題材，似乎隱約透露作者不敢苟同左翼主流處理現代女性題材時，總要強調抗爭戰鬥的觀點；劇本字裡行間偶而還泛著揶揄的「反動」色彩。此片的膠片已不存在，但《明星月報》刊登的艾霞電影腳本大綱，仍可供我們咀嚼艾霞的創作旨趣。³⁸ 從她的文字風格與主題特色裡，我們依稀可以看到這位女性電影工作者，和推薦她的左翼陣營，有著非常不一樣的電影主張。在這篇刊登在《明星月報》上的《現代一女性》電影大綱裡，艾霞創造的女主角蔣葡萄，作風大膽，煙視媚行，無視於世俗眼光。她熱衷於時下的戀愛功課，低斟淺酌、游湖逛公園：

上海的夜，一個淫囂的夢。

人，一大群，男，女。爐火，煙，昏亂的一室。「今朝有酒今朝醉」，樂吧，這世界是你們的。

葡萄，聯合地產公司的職員，摩登的女性。小鴿子，聰明，美，潑辣。可是她患著流行的時代病，她要求刺激，用愛情的刺激來填補空虛的心。一偶然的邂逅，愛了一個男人。三年前她相識的，新聞記者，余泠。

星期日。有閒有錢的狂歡，樂。窮的忙的，忙著愁著。熱心的姑娘們趁著假日給工人子弟上課。葡萄小姐，今天約朋友在紅村酒家聚餐。低斟，淺酌，陶醉的客，忘憂的笑，滿座是

³⁷ 濮舜卿和白薇原本都是二〇年代僅有的話劇女編劇。1925 年濮的丈夫侯曜成立長城動畫影片公司，濮於是將她自己的三幕舞台劇本《愛神的玩偶》修改，於 1925 拍攝成電影。此劇本後來收錄《現代女作家戲劇選》(1934 年)，頁 154-199。

³⁸ 此時電影很少有完整的腳本，多是類似早期新劇的「幕表」，也就是大綱，因為是默片，台詞也很簡單，主要依靠導演指示，演員臨場作戲。

年青的貴客，余冷也在內，當然。

刺激要強，愛要徹底，葡萄明白這個，藉個機會向余冷坦白地透示自己的心跡。他是結過婚的，並且愛著他的妻，他躊躇了；但是沒關係，她不在乎。彼此都有著餘閒的青春，談戀愛是最好的玩意。

戀愛，戀愛，愛著吧！盪湖，游〔遊〕公園，愛的功課一樣都少不了，讓愛的甜酒醉了，也不辭。葡萄是徹底的，為了一心一意愛余冷，對於拼命向她追求的聯合地產公司經理老史的進攻也拒絕了。可是余冷心裡還有著不如意，然戀愛是要錢的，當記者，薪水的收入不夠花，何況家裡的老婆如玉又來了信：孩子小寶病了，錢！

.....

葡萄近來也感著窘…一個新的經驗告訴她：不只要生活，戀愛沒錢也不行。—那裡來的錢呢？……喔，有計較了：打個電話給老史去……

從老史的旅館裡出來，老史在某一方面滿足了，她在經濟上面也滿足了…不但他們，余冷也得到葡萄的幫助，也有一半的滿足了。她怎麼有能力幫助他？他想。³⁹（圖五）

女主角雖貴為時髦的摩登女郎，竟如舊文化的女子般，為愛賣身。蔣葡萄委身老史換取金錢，既為了解決余冷的窘境，也為了繼續戀愛的遊戲，後來她乾脆動手偷老史的錢，卻被老史發現：

只有爺們心裡願在女人身上化〔花〕幾個錢不心疼，你顧自己拿可不行。葡萄這樣就犯——，是的，犯了法。法律只許富人用文明的方法來抓錢，不許誰『非法』地拿富人的錢的。於是，隔日報上就用新奇的標題把這事登出來了。

³⁹ 艾霞，〈現代一女性〉，《明星月報》卷1期2（1933），頁3-4。



圖五、《現代一女性》劇照：上圖：「盪湖游公園、愛的功課一樣都不少」；下圖：「老史在某一些方面滿足了、她也在經濟上滿足了」。取材自《明星月報》卷 1 期 2 (1933 年)。

余冷知道了這件事，奇怪，他恨透了葡萄！

.....

在牢監裡，永遠隔在兩個世界裡的人卻碰頭了，葡萄巧巧的遇見了他的老朋友安琳。——這姑娘有著前進的革命思想，革命的虔心。革命有時也是「犯法」的，她會和葡萄湊在一起。有一個過去的時期，她辛苦在教工人子弟讀書的時候，葡萄戀愛正鬧得起勁，她勸葡萄：不要把整個生命都託付戀愛，葡萄沒有聽。

.....

葡萄小姐如今也感受得愛得空虛了：自己「犯法」是為了誰？余冷也不諒解這個，你想想，這戀愛！

.....

葡萄小姐出獄了。安琳說：「去吧，不要忘記了自己的使命！」一走了，巧！在門口她遇著了新聞：男犯當中的一個，在擔水，面善的很。「怎麼他也來了？」可不是他？—余冷！

可是，走，頭也不回，她走了。她是出獄了，戀愛得牢頭再也囚不住她了；前面有的是光明的路，走，海闊天空。如今的葡萄不是從前的葡萄了！⁴⁰

程季華在《中國電影發展史》中，將艾霞自編自演的《現代一女性》歸類為「有一定暴露意義」的電影，是明星公司出品的電影中，「直接或間接得到左翼電影工作者組成的編劇委員會的幫助」，而「在不同程度上表現新的傾向」的作品之一。⁴¹ 程對《現代一女性》做了以下簡短評論：

《現代一女性》敘述一個「希望用愛情的刺激來填補空虛的心」的女性經歷，寫她在被捕入獄後如何在一個革命的女性啟發下，從戀愛的迷夢中覺醒過來，走上了「光明之路」，也很

⁴⁰ 同註 37。

⁴¹ 程季華，《中國電影運動發展史》（北京：中國電影出版社，1958 年），頁 243。

有些意義。但作者的創作思想很模糊，女主角的轉變過程也寫的很牽強。⁴²

程所謂的「也很有些意義」，當是指《現代一女性》片中出現一個充滿社會鬥爭意識典型的女性角色安琳，企圖將女主角從戀愛的迷夢中喚醒。安琳無疑是當時左翼電影的主要共識，若按照左翼理想，這個角色理當取代像女主角那樣、沿襲五四新女性以愛情為自我實踐的三〇年代摩登女郎。然而，在艾霞的腳本中，安琳雖曾經趁著假日幫工人子弟上課，她的「進步」舉止，卻僅是全片的一個小插曲；這個角色並沒有獲得足夠的篇幅以體現其重要性。編劇明顯地不想以這個戰鬥女性為典型楷模，她的存在充其量是要襯托女主角對愛情幻滅的覺悟，女主角卻不見得會隨著她的革命步伐起舞。於是一個可能被其他主流左翼電影力捧的現代革命女性，在艾霞的劇本裡，反倒成了政治不正確的女主角的陪襯，輕描淡寫地被擋在一旁。

不僅安琳這個角色可有可無地被擺在劇中，艾霞的劇本偶而隨意搬弄左翼或進步的符號時，也總是不置可否的口吻。例如，片中女主角控訴「法律只許富人用文明的方法來抓錢，不許誰『非法』地拿富人的錢」，然而女主角偷錢的目的不過為了繼續戀愛的功課，並沒有更「正確」地動機。這樣對富人與法律的控訴，不僅輕浮草率，即便沒有點揶揄調侃左翼主張的嫌疑，也是將左翼自以為是的神聖目標，弄得瑣碎不堪。艾霞把玩左翼慣有的社會控訴的口號的方式，恐怕也是讓左翼史述者不以為然，而批為「創作思想」模糊的原因吧。程季華批評《現代一女性》「女主角轉變的過程很牽強」。真正牽強的，毋寧是程季華這位五〇年代的史評者，以預設的政治立場解讀，企圖將三〇年代艾霞的作品納入左翼標準吧。

(三) 「性感野貓」的摩登造型

艾霞的劇本其實很明顯地聚焦都會女性繾綣情場的現代場景。劇中環

⁴² 同註 40，頁 244。

繞在女主角周圍的摩登生活、進步思維、傳統道德，儘管彼此衝突地並存，而構成片中「戀愛女神」獨特的歷史情境，但整個作品並不企圖解決這樣的矛盾。對女主角而言，愛情似乎應當獨立單純地自外於一切價值評判，所以她總一心一意追求著這種純粹愛情以彌補心靈的空虛。然而，事實卻是，愛情不但脆弱不堪、根本無法自外任何世俗標準。片終女主角昂首闊步邁向光明前程，卻未必意味著她看到新的目標，反倒比較像是幻滅之後，更徹底的虛無與覺悟。《現代一女性》因此不像同時期的左翼電影那樣，總是讓劇中人物經歷百般磨難和掙扎後，再為他們安排一條超越個人的、更大的社會關懷的出路；《現代一女性》從頭到尾都沒有提供任何線索暗示女主角在愛情之外的其他可能的出路。如果將劇中人對愛情的幻滅的覺悟，直接認定是她的社會正義感的覺醒以及光明的來到，當然會和程季華一樣覺得這樣的轉變很牽強。

我們很難根據一個近似分鏡大綱的電影劇本，判定電影作品的好壞，也無從證明艾霞是否刻意以此作品，抗拒左翼電影主張。然而艾霞的作品和左翼的歧異，是再明白不過的。特別值得注意的是，儘管艾霞是因為與左翼淵源才進入明星公司的，儘管左翼人士在相當程度上，涉足該公司的製片過程，但是明星公司對《現代一女性》的宣傳，絲毫不曾影射此片與其他左翼作品間的關連。相反的，該公司對於影片的宣傳，竟然選擇以女明星本身風流倜儻的行徑，為行銷噱頭，暗示這個作品濃厚的自傳色彩。

1933 年的《明星月報》上，有一篇題名〈看！艾霞不打自招的口供〉的文章，便強調艾霞本人亦如《現代一女性》片中游於戀愛遊戲之間的摩登女性般：

說起《現代一女性》，倒教我想起許多朋友們的談話。他們幾乎異口同聲地說：「《現代一女性》是艾霞的自敘傳，片中的蔣葡萄就是他自己，那故事就是他化身的說教！」自然，這劇本裡，她多少有點不打自招的口供在裡面，雖然我們不敢確鑿地證明。因為，她本身就是一位不折不扣十足道地的

Modern Girl 啊！

一個 Modern Girl 的習性與愛好，我們大約不難想像而得。譬如帶著男朋友踏著夕陽與初明地燈影散步，或者在花好月圓地時節同遊公園，譬如喝咖啡，看電影，上跳舞場……這些現代都市青年的課程，艾霞姑娘的愛好當然也不會例外；不過，你也不要忘記，艾霞姑娘和上海一般皮相十分摩登的小姐們，可有著不同的地方……她最愛好的還是靜下來在家裡，搖擺那隻生龍活虎的筆桿。

.....

她的文章，不僅具備一點流利與嫵媚的女性作風，而且非常的爽辣，簡潔。在她的文章裡，我想讀者也必然不難認識這一位「現代」的「女性」吧？⁴³

《明星月報》記者在另一篇報導裡，記錄《現代一女性》拍片現場時，也描述該片導演與其他演員，總以「野貓叫春」調侃艾霞對「戀愛的滋味」的執著。⁴⁴

從這些具有宣傳意味的文獻資料中，我們根本看不到程季華所謂「受到左翼工作者幫助」，而「具有一定暴露意義」的痕跡。當然，這也可能是因為電影公司不採左翼觀點作為行銷文案。耐人尋味的是，艾霞曾經發表的編劇感言，以及其他幾篇有關戀愛主題的散文中，都以強烈的「自我表述」(self-narrative) 口吻，表白她對「戀愛至上」的信仰。在這些資料裡，我們倒是可以看到艾霞的自我表述，呼應著上述電影公司的行銷話語對艾霞其人的描述。例如，艾霞在現代派電影主張代表人劉吶鷗主編的《現代電影》雜誌上，曾發表一篇短文〈戀愛的滋味〉，文中以第一人稱的口吻，揭露她「起先由認真的戀愛而一變為不愛，由不愛而變為隨便愛愛，而又

⁴³ 〈看！艾霞不打自招的口供〉，《明星月報》(1933)，頁 2。

⁴⁴ 〈吻〉、〈春天是她們的〉，《明星月報》卷 1 期 2 (1933 年 6 月)，頁 4、1-4。

真愛，而又在認真的愛中不敢認真愛」的戀愛經驗告白。⁴⁵（圖六）艾霞接著在《明星月報》上，發表〈我的戀愛觀：《現代一女性》編後感〉，更直接承認自己「有很多男友」、「追求戀愛帶來的刺激」、以及「《現代一女性》裡，女主角蔣葡萄賣身的情節，一定難以被原諒」。對於自己在《現代一女性》中的戀愛表白，艾霞說，她主要想表達「金錢可以破壞亦可維護愛情、它更可以讓愛情充滿刺激」，而「對刺激的追求，是整個社會問題」，都因為人們太倦了。⁴⁶

誠然，艾霞的編劇自序以及散文隨筆，都顯露濃厚的自我指涉色彩，我們無法就此斷言，這樣的書寫切實地揭露了艾霞內心的世界。可以肯定的是，這種自我指涉，極有可能被艾霞重複採納作為創作的方式；至於「戀愛至上」的摩登女郎，則不僅是她劇本女主角的特寫，也是她在散文中以第一人稱進行的自我表白。我們因此可以推論，「戀愛的摩登女郎」至少是艾霞希望外界對她的認知。在這樣的自我表述中，我們看到，三〇年代都會摩登女郎的戀愛觀，和五四知識女青年對自由戀愛的追求，是非常不一樣的：後者追求戀愛自由以獲得個體的自主性，前者卻藉愛情寓言時代的困境、社會的苦悶。戀愛不再象徵現代兩性關係的解放，戀愛似乎隱喻這種兩性關係現代化裡，一種感傷的覺悟；這種戀愛的精神，毋寧是中國現代化過程裡，尚未被充分了解的一種經驗吧。

此外，艾霞的散文、劇本、自述、和電影公司宣傳文案，紛紛以「戀愛至上」的摩登女郎為主題的一致共識，又都凸顯了這個主題在當時社會文化中的明確位置與重要性。而無論是「艾霞」這個社會演員、抑或「蔣葡萄」這個銀幕角色，都清楚鮮明地向我們揭示，這個「摩登女郎」的造型，和左翼電影裡健康進步的戰鬥農村女性，是多麼地大異其趣。當然，艾霞那樣的「摩登女郎」多少受到外來影響，摩登女郎自述的「愛情」主

⁴⁵ 艾霞，〈戀愛的滋味〉，劉吶鷗主編，《現代電影》創刊號（1933年），頁12。

⁴⁶ 艾霞，〈我的戀愛觀——編《現代一女性》後感〉，《明星月報》卷1期2（1933年6月），頁4。



圖六、艾霞在劉吶鷗主編的《現代電影》第1期（1933年12月），曾撰文〈戀愛的滋味〉，描寫她的戀愛觀、戀愛經驗。取材自《現代電影》期6封面。



圖七、三〇年代媒體稱艾霞為“devil-may-care girl”、並將她和好萊塢艷星珍哈露（左）、梅蕙絲並稱（右）。取材自《良友畫報》（1934年1月）。

題，也自有它特殊的時代意義。

著名諷刺插畫家葉淺予曾在一幅 1934 年的漫畫中，將艾霞描繪為煙視媚行的野貓。三〇年代的媒體則不僅稱艾霞為潑辣而浪漫的「野貓小姐」，還將她和好萊塢電影以驚世駭俗潑辣搞笑的大膽女星梅蕙絲 (Mae West) 並稱，或將她比做妖冶肉感的珍哈露 (Jean Harlow)。⁴⁷ (圖七) 1934 年 2 月，艾霞在事業日正當中之際，突然吞鴉片自殺身亡。對於艾霞的死，通俗刊物《電聲週刊》曾以「艾霞因為失戀而自殺」為題大作文章，不厭其煩地繪聲繪影艾霞是如何地沈浸於戀愛的遊戲當中，以致於終為其斷送一生。不僅媒體如此，筆者於 1994 年在北京與一位三〇年代的影評／記者訪談時，受訪者也表示，艾霞本人雖然非常熱衷於戀愛經驗，卻很注重彼此隱私，因此她儘管曾經同時和三位男士保持密切關係，但完全沒有讓他們感覺其他對手的存在；受訪者說，「她算得上是位『新女性』」。⁴⁸

筆者無意捕風捉影，編織有關艾霞其人的生平事蹟；為女演員做傳畢竟不是本文的目的。不過，無論是電影文宣、通俗刊物、小報流言、甚至友人回憶，這些論述所勾勒的摩登女郎深陷愛情困境的景象，一方面一致地回應著艾霞「戀愛女神」的自我表述，另一方面則具體見證三〇年代摩登女郎既絢麗又頽廢的處境，多少受到美國電影代表的通俗文化的影響。當然，將艾霞和梅蕙絲相比，是過於誇大了。1933 年梅蕙絲以 40 歲的「高齡」征服好萊塢時，她已經在百老匯的舞台上翻天覆地過了。她以自己從一個卑微的滑稽雜耍歌舞女郎一步登天稱霸舞台的經歷為本，編寫電影劇本 *I'm No Angel*，並擔綱演出劇中那個圓熟妖冶的「淘金女郎」(Vamp)，憑藉昔日馴獸師的手腕，收服觀眾、馴服俊男悍夫，坐擁金窟與愛情的傳

⁴⁷ 《良友畫報》，1933 年 1 月。

⁴⁸ 受訪者陳老先生在筆者允諾隱匿其名的前提下，向筆者透露他自己便是那三人其中之一；陳老先生強調，「雖然我和其他兩個當事人，是在她（艾霞）去世後，才知道她同時與我們三個人交往，而且大家還都是電影同行。但是我們三人都沒有埋怨過艾霞，或覺得不爽快。她處理的方式真的讓我們心悅誠服」。周慧玲，1944 年 8 月於北京勁松訪談陳老先生（匿名）。

奇故事。⁴⁹ 誠然艾霞和梅蕙絲一樣演員兼編劇，誠然艾霞也可能以自己的經歷入戲，甚至主動配合電影公司塑造自己「性感野貓」的公眾形象，然而，她的死亡以及她劇本中對愛情的絕望，卻都擺出一種自我毀滅的決絕與虛無。和梅蕙絲的「淘金女郎」比較起來，艾霞的「性感野貓」含蓄的多，也頽廢的多。

沈溺戀愛的頽廢，似乎是艾霞獨特的自我表述、或自我投射。如果我們將圍繞在艾霞身邊的流言、回憶、行銷文案和她的劇本與散文建立的自我表述，都看成是另一種「表演」，一個關於女明星「艾霞」的「文化表演」，那麼這場表演無疑正向當時的大眾，和我們這種歷史觀眾，細膩又頽廢地低吟淺唱一支中國現代化進程中都會女性的體驗。這個吟唱既不與左翼女性健康進步的粗獷進行曲共鳴，也不委身與之協奏，「她」其實體現了三〇年代上海都會中，另外一個十分流行而普遍的摩登之音。只不過，經過五〇年代以及後來的電影史述的政治譜曲，「艾霞」這支三〇年代交響樂裡，性格複雜又鮮明的樂聲，逐漸被左翼電影史的書寫，修改重編，而從整個時代的樂章中離散了。

(四) 三〇年代電影文化的精神分裂

艾霞同時期的其他左翼女演員中，不乏依循「本色派」表演原則的；而無論是她們的公眾形象或銀幕角色，也遠比艾霞更符合左翼電影的女性論述。例如，1935 年以《漁光曲》名著一時的王人美，便自稱她在銀幕上的表演為「本色派演技」，她所演的戲基本上就是她自己的性格：「穿短

⁴⁹ 梅蕙絲（1893～1980）是個複雜而爭議性強的女演員。1990 年以後對她的重新研究發現，這位行徑驚世駭俗、表演撥辣搞笑的女演員，在二、三〇年代還曾以同性戀次文化風行紐約社交圈的現象為題材，撰寫舞台劇本，並公開招募同性戀演員登台演出。這些劇作首次於 1997 年集結出版：*Three Plays by Mae West*。梅蕙絲的傳記作者之一 Emily Leider，曾在 1997 年出版 *Becoming Mae West* 書中說，梅蕙絲是徘徊在「掏金女郎」(vamp) 和「扮裝皇后」(camp) 之間的危險十字路口 (Da Capo Press, 1997)，頁 352。梅蕙絲的劇本，以她機智詼諧的對白著稱，九〇年代後美國網路上出現「梅蕙絲語錄」供人下載，重新燃起梅蕙絲熱。

褲、光著腳、蹦蹦跳跳的、粗獷的、撒野的」。⁵⁰ 儘管她自己批評那樣的表演，「說得難聽點，是從舞台上混出來的」，但卻獲得程季華予她「自然流暢的演技」的讚譽，塵無也曾說她「極其生動自然」。⁵¹ 當然，影評人可以自我表述，卻無法決定其他人的觀看方式。有時候，媒體可能挪用左翼語彙，卻兀自編織它們的慾望。例如，1935年當王人美和金焰舉行簡樸的結婚典禮，以響應左翼的純樸教條時，媒體讚譽王人美「一如她的銀幕角色一般率直，沒有穿襪，光著兩條腿」；看似稱許的口氣，但我們又不免多心地聯想到前面《電影月刊》裡鄉下姑娘的美腿，而懷疑這則報導是否有點醉翁之意的嫌疑。

在艾霞與王人美這兩個截然不同的三〇年代中國左翼電影女演員的身上，我們重複看到都會愛情與農村貧困的對峙、酒杯與煤渣的矛盾、高跟鞋與光腳的辯證。這種歧異或出自左翼創作企圖與電影公司宣傳的悖離、或展現在女演員的自我表述和他人評論之間的矛盾上、又或者源於演員自我論述對作品主旨的背叛。無論如何，這樣的悖離與矛盾，一方面為性感的女明星群，演繹風格各異的革命造型，另一方面也再現了那個時代多元、矛盾、以及混亂的文化符碼。而這種混亂與悖離，並不僅只存在於左翼和現代派的電影主張之間。

夏衍便曾坦言，三〇年代的左翼電影本身，也有一種矛盾，那就是「政治思想上很左，而在電影藝術方面可以借鑑的卻只能看到美國和英、德、法等國的影片。因此三〇年代初期的中國電影，在電影藝術——特別是敘事法、結構、電影語言等方面受到西方電影的影響是很深的」。⁵² 夏衍提示的矛盾，似乎也可以為艾霞和她的作品所論述的「戀愛女神」「摩登女郎」，與主流左翼電影論述的「健美粗獷」「戰鬥新女性」之間的扞格，

⁵⁰ 王人美，《我的成名與不幸》（上海：文藝出版社，1985年）。

⁵¹ 同註40；50。

⁵² 夏衍，〈答香港中國電影學會問〉，《中國電影研究》第1輯（香港：香港中國電影學會，1983），頁853。

提供歷史的註解。

也許艾霞的靈感來源與形象楷模，源自於好萊塢為主的現代方式，而王人美的現身說法，則比較是受到左翼主流認可與鼓勵的進步社會的正義與道德教誨。這樣的矛盾指出，艾霞代表的「摩登女郎」，在三〇年代中國都會生活景觀中的普遍性，並不下於左翼粗獷潑野的「鄉下姑娘」。然而都會「摩登女郎」的表演，先是在左翼電影運動裡被刻意地忽略甚至矯正，而「來自民間」的「村姑」群像，又在左翼論述裡被過分地渲染、乃至被烏托邦地「神話化」為理想勞動階級地革命女性。當然，筆者並非昧於左翼電影史論中，強調五卅事件上海工人罷工行動對左翼知識份子的強烈刺激，以及這樣的刺激讓他們迫切地以勞動階級人物為電影模擬典範的歷史經驗。筆者想要強調地是，三〇年代左翼人士對於電影裡左翼理想女性典型過於熱衷地偏執論述，使得他們對於當時另一個重要的現代典型視而不見，而偏偏這個現代典型，與扮演理想左翼女角的都會女明星的處境，息息相關。這種偏執的視野，終將使得左翼銀幕的革命女性，和女明星的處境越行越遠；這種偏見，也使得他們對其他現代主義風格的中國電影，施以道德性的打擊。三〇年代電影的多元現象，於是在左翼後來的強迫性史述裡，拉鋸成你死我活的文化精神分裂症。

（五）「新感覺派」的頽廢共鳴

艾霞的自殺在 1934 年也曾經被媒體大肆渲染，例如，《艾霞紀念特刊》的連續發行、《晨報》記者向法院申請拍攝艾霞遺體的許可、明星公司舉辦盛大的哀悼會以紀念並促銷艾霞的電影事業等等，連怪力亂神的附會之言也出籠。⁵³ 三〇年代上海第一份女性創辦的刊物《女聲》，也以艾霞為

⁵³ 根據 1934 年 2 月的《電聲週刊》的報導，《晨報》記者毛彷梅曾申請到法院許可，在艾霞告別式中拍攝她的遺體以供公眾參酌。不過，等到了靈堂前，艾霞已經入殮封棺了。這個違反風俗的舉動，留下一祿艾霞靈堂的照片至今。此外，《電聲週刊》還報導，艾霞故後兩個月，陸續傳出她向父親、摯友、和女明星宣景琳顧靈的傳說，媒體對這位女明星之死的嗜腥，可見一斑。

例，向她的女性讀者警告愛情的陷阱。⁵⁴ 然而，艾霞的死，到底不會像隔年阮玲玉的死那樣，引起廣泛的社會輿論。少數左翼知識份子對她的評述，也是以左翼道德標準，求諸於現代都會的摩登女郎。

有趣的是，筆者在紛雜的文獻裡，找到一筆資料，見證現代文學中的一支——「新感覺派」，如何藉女明星之死，隱喻上海都會的哀愁，並感性地回應艾霞這個「性感野貓」的早逝。1934年4月，通行中國都市的暢銷流行刊物《良友畫報》，登出一篇新感覺派作家黑嬰的短篇小說〈當春天來到的時候〉。小說文字中夾雜照片插圖，其中赫然出現一幀艾霞在《現代一女性》裡的劇照，照片下方四個字說明「艾霞自殺！」，而艾霞其他眼眉雙唇的切割照片，也被用來說明女主人翁「懂事的眼珠子」、「會說話的嘴」，而和其他「霞飛路」「蛙型公共汽車」、「二十二層的高樓」等都會翦影並列，醒目且突兀地委身在小說情節之間。⁵⁵（圖八）

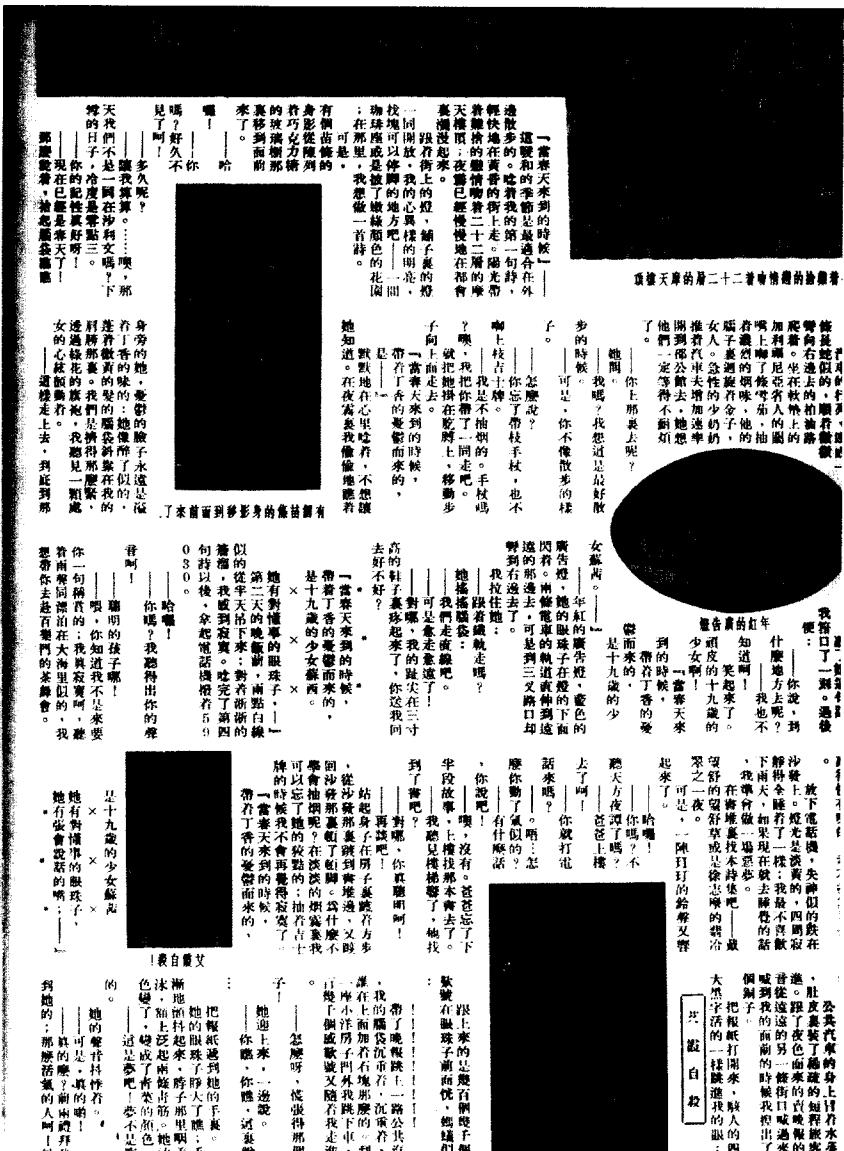
李歐梵曾分析，三〇年代的新感覺派小說家們，在進行「一個文化語境裡的文學工程」，這個文學工程建構的文化語境，是十分都會取向且訴諸感官的。例如，在一種「以『現代尤物』為代表的都市詞藻序列」裡，經常出現「摩登女郎的臉和身體」，以及城市風景裡的舞廳、高樓、百貨公司的切隔並列。對於這些新感覺派的小說家經常向流行暢銷雜誌如《良友》、《婦女畫報》投稿的方式，李歐梵認為是因為他們「既不擺什麼文學先鋒主義的菁英姿態，也沒有當時左翼作品中常見的教誨式政治姿態」。⁵⁶

李歐梵對新感覺派小說的見解，讓我們清楚地掌握黑嬰小說風格的文學背景，以及這篇小說刊登在通俗刊物上的文化場域。事實上，黑嬰的〈當

⁵⁴ 王伊蔚，〈艾霞之死〉，《女聲》（1934），頁1。

⁵⁵ 《良友畫報》期87（1934年4月），頁26-27。

⁵⁶ 李歐梵，毛尖譯，《上海摩登：一個新都市文化在中國，1930～45》（香港：牛津大學出版社，2000），頁181-3。此書原名 *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930～45* (Hong Kong: Oxford University Press, 1999)。



圖八、1934年4月的《良友畫報》刊登黑嬰的新感覺派小說〈當春天來到的時候〉，穿插艾霞的劇照以及其他圖片，小說並以「艾霞自殺」為隱喻。

春天來到的時候》，可說是十分徹底地體現了李歐梵對於這支現代文學派別的分析。這篇短篇小說藉著一段浪漫的邂逅以及沒有結果的約會，表現生命夾層裡的虛無、以及豐富背後的頽廢。小說一開始，一個都會型的文藝青年，舉頭望著「陽光帶著難捨的戀情吻著二十二層的摩天樓頂」，準備找一個「披了嫩綠色的花園」坐下寫詩，卻遇到一位「憂鬱的臉子永遠是溢著丁香的味」的少女，於是兩人約會起來。迎面拂向讀者雙眼的，是更多支離破碎的街角景觀的描繪：陳列著巧克力糖的玻璃櫥櫃移過來的苗條身影、懂事的眼珠子、會說話的嘴巴、哭了一夜的紅腫眼皮、垂在眉毛邊的卷髮。穿插在這些文字書寫中間的，則是一幀幀剪裁過的都會攝影：霓虹的廣告燈、工廠煙衝與黑煙、西湖的相思、百樂門的六角旋轉玻璃門，以及看不完的女人身體的切片。小說搭配的插圖使小說的文學敘事，猶如「看圖說話」般通俗平易。

筆者有興趣的，是穿插在小說行文當中的、被分裂切割開的艾霞的身影口鼻的圖像，以及這些插圖對小說書寫的意義。乍看之下，艾霞的劇照，以及「艾霞自殺」的新聞，好像只是作家經營「都市景觀切片」與「女人身體風景割裂」的一個手法。然而，「艾霞自殺」在小說中的意義，遠不僅止於提供上述「文學語境工程」的物質元素。小說中那位原本沈溺在《天方夜譚》說不盡的傳奇、和約不完的會的浪漫少女，看到報紙上「艾霞自殺」的新聞後，哀傷震驚，染上更深的憂鬱病，開始厭倦《天方夜譚》的荒謬故事，久久提不起約會的興致。當男主角在春天就要來的時候，終於完成了他那首關於「一個帶著丁香的憂鬱而來的少女」的詩，並癡癡盼望少女重拾往日純真時，如丁香般憂鬱的少女卻再也不想和他約會也不想看電影，只想到萬國公墓祭弔艾霞。

換言之，「艾霞之死」對於小說中那個沈溺夢境的少女而言，竟是一種對人世的領悟。丁香少女憂鬱地覺悟著現代生活的悲愁，又和小說插圖中的都會翦影，兀自對話，形成都會「發展」與「妖魔」的悖論。少女、艾霞、憂鬱、自殺等，既是都會發展的一部分，卻也和高聳的樓層、繁華

的街景，疏離對立著。當然，我們不能否認，丁香少女的悲愁覺悟，是有些「欲賦新詩」的青澀。

李歐梵在分析「新感覺派」小說時，曾援引「頽廢」一詞在法文裡的文學論述，藉著「發展即頽廢，而反之亦然」的悖論性論述，強調「頽廢」是現代性中的一張臉，它和「發展意識」的論述同樣，是現代性的一部份。⁵⁷ 李歐梵指出，頽廢的悖論還為西方培養一批頽廢派藝術家，在道德上和美學上，與那些自以為是的人性論者對抗。李歐梵主要目的是解釋，「頽廢」作為一種美學愉悅經驗，以及現代性的悖論，在三〇年代中國現代文學中，難有容身之處的時代困境，主要因為「迫在眉睫的戰爭威脅」，以及左翼人士對此概念一再施予的道德打擊。

李歐梵對於頽廢美學在三〇年代現代文學中的困境的觀察，也同樣可以用來解釋我們在中國電影銀幕前後看到的「女明星之死」這場文化表演的意義。如果新感覺派小說裡的頽廢，是對「現代性中『發展』的悖論」，那麼黑嬰小說裡，女主角因為艾霞的死而感受到的悲傷與頽廢的安排，是否也可以被視為是小說家對於艾霞戀愛觀的回應？這篇小說，是否間接隱喻了艾霞那樣的摩登女郎對於戀愛的悲觀耽湎，是對於中國都會男女關係現代化解放發展的悖論呢？小說裡的憂愁頽廢和現代都會發展翦影的互為「悖論」，似乎在相當程度上呼應了艾霞《現代一女性》劇本所論述的愛情的虛無與頽廢，甚至預言了後來的左翼史述對她的批判。如果我們可以將這篇新感覺派小說，看成是現代文學對「艾霞」乃至其他摩登女郎的祭弔，那麼這篇小說對「艾霞」這場「文化表演」的觀看，毋寧採取了異於左翼以及其他進步論述的眼光；那種眼光既充滿自憐式地投射、還帶著近乎荒唐滑稽的悲憫。

新感覺派小說作者對電影明星如此的觀看，可說是將小說這個文體，列入電影文化建構的一個元素，成為我們今天觀看三〇年代電影文化表述

⁵⁷ 同註 56，頁 219-220。

的角色演員之一。確實，黑嬰的短篇小說提示我們，在三〇年代的中國，電影不僅再現了當代價值體系與意識形態的糾葛，電影本身就提供文學隱喻的元素，並且和愛情、酒杯、肉慾快感，以及都會發展，共同表述建構有關中國現代化的諸多想像。同樣的，文學對電影的回望，也參與了電影文化的形構，使得電影因為得到更多元的觀看，而寓意豐富。然而，無論是文學對艾霞的想像，抑或摩登女郎對現代發展的憂愁與頽廢，都被後來的左翼文學與電影論述，一步步地糾正、一筆筆地抹平。左翼人士自 1935 年開始，對艾霞後繼者阮玲玉其人其藝的陸續評價，在相當程度上，都像是對艾霞這樣的摩登女郎的政治糾正。

五、性感野貓的「政治易容術」：左翼論述中的「阮玲玉」

如果艾霞的作品與生活，體現了三〇年代都會女性對「戀愛至上」少有的頽廢感知，那麼艾霞的早逝，無疑也象徵了這樣的感知，在中國兩性關係的現代性論述中，提前退場的處境。特別是當電影導演蔡楚生藉一部電影《新女性》捕捉艾霞的遭遇，左翼影評對該影片發動的批判論述，一面倒地否定劇中女主角的「戀愛至上」與自殺行為，可以說是對艾霞的戀愛觀與人生遭遇，進行政治意識形態的簡化、甚至污名化。而左翼意見領袖們在阮玲玉自殺後紛紛發表的社會評論、以及對她的藝術成就的政治解讀，更是進一步企圖將三〇年代面貌多變的都會女性，「易容改裝」為單一的革命典型。在這個污名化、簡化的易容過程中，阮玲玉看似主角，其實只是媒介，提供他人論述的投射對象。換言之，在諸多有關阮玲玉的書寫裡，我們因此可以看到阮玲玉夾在現代派和左翼的夾縫中，被塗脂抹粉、改頭換面的過程。整個過程，猶如一場「政治易容術」，以政治藝術形態強加於性感女明星的人生評斷，模塑了筆者在 1999 年看到的阮玲玉紀念碑的「文化表述」基礎，決定了歷史對於阮玲玉其人其藝的記憶。

(一) 「影評表演」與「演員觀眾」

1935 年 1 月，蔡楚生（1906～1968）導演、聯華影片公司製作的影片《新女性》，在各大都會首演。這部影片咸信是導演蔡楚生從艾霞生平改編而來，阮玲玉在片中扮演的女作家韋明，便是艾霞的化身。在該片中，女主角韋明是位受到五四薰陶的新女性女作家，是學校裡的音樂教師；她一度以為自由戀愛取得的婚姻可以為她帶來獨立，她曾被所愛遺棄而終身抱持獨身主義，她還曾以《愛情的墳墓》為題撰寫小說。韋明飽受滄桑，卻並沒有改變她對「戀愛至上」的信仰；然而，在都會獨立生活，對於韋明這樣世故的新女性而言，依舊是陷阱重重。韋明為解寂寞而勉強相處的登徒子王博士，設下陷阱讓她被學校解雇。甫從鄉下出來投靠她的女兒，加深韋明的經濟壓力，在不可能回到傳統的狀態下，韋明不得已賣身以維繫生活。女主角在困頓中，王博士落井下石，將韋明這個女作家的私密透露給小報。韋明在屈辱中含恨自殺。

《新女性》的導演蔡楚生並非左翼陣營中人，但是他長期受到左翼人士的關注，作品數度受到左翼影評的嚴批。最有名的例子，當屬他在 1932 年拍攝的《粉紅色的夢》。（圖九）這是蔡楚生在聯華影片拍攝的第二部影片，數度被左翼人士為文批判。例如，當時左翼電影運動的領導人鄭伯奇，曾批評該片「豪華的夜宴、跳舞、肉體、香檳酒、離婚、通居、夜奔」等場景，「都是十足的美國味」。⁵⁸ 這種「摩登味，是影片受到青年男女歡迎的原因」，「可惜舶來的味兒太多，現實的味兒太少」。（圖七）

蔡楚生接受了左翼的觀點，在 1934 年一次演講裡，他以〈中國電影往何處去〉為題，呼應左翼「電影應該反應大眾的痛苦。」⁵⁹ 他在 1934 年陸續執導的電影，如《都會的女性》、《漁光曲》、《新女性》等，都被視

⁵⁸ 席耐芳（鄭伯奇的化名），〈評《粉紅色的夢》〉，《晨報》（1933 年 9 月 6 日），「每日電影」。

⁵⁹ 蔡楚生演講節錄，夢白記，〈中國電影往何處去：應該反應大眾的痛苦〉，《電聲週刊》（1934 年 8 月 17 日），頁 611。

爲左翼進步電影的經典代表。《新女性》片中更不乏左翼教條口吻。首先，影片公司的宣傳文案，強調《新女性》「衝出家庭的樊籠，走向廣大的社會，站在『人』的戰線，爲女性而奮鬥」，是「爲人類，爲社會而吶喊出來的呼聲」。⁶⁰ 影片部分內容，也清楚地回應左翼「回到現實」的主張。例如，當韋明向她的編輯朋友求愛不成，負氣與王博士至舞廳跳舞嬉戲的片段裡，影片以「對比蒙太奇」的剪接手法，跳接韋明在舞廳裡聽到的靡靡之音《桃花江上》的場景、和韋明的女工鄰居阿英在工廠裡教唱由《桃花江上》改編的勵志歌曲《黃浦江上》的場景；影片接著又從舞廳裡輕歌漫舞的高跟鞋特寫，轉進街頭拉夫出力邁步的草鞋特寫。此外，韋明在曙光中從舞廳回來，遇見阿英，兩人的影子相疊，阿英的影子巨人般籠罩著韋明小巧的身影，凸顯阿英代表的意義。

除了李阿英這位勤於工人教育的「工人階級知識份子」外，《新女性》片中還有另一位「浸淫在奢侈惡習中而無健全思想」的摩登婦人張秀真。這兩個陪襯的女角色，象徵女主角徘徊在這兩個女性代表的價值體系的拉鋸。⁶¹ 影片宣傳強調，《新女性》「既標榜提出的新的女性精神之榜樣，又糾正了似新而非新的自殺行爲。所以，多種典型的女性，全成爲此片的描寫對象，而陪襯出一個新的女性型。」⁶² 然而，如果蔡楚生完全服膺左翼，那麼影片中的李阿英，應當是影片著力標榜的真正新女性。事實卻不然，影片對這個角色的著力不深，甚至有點滑稽牽強。例如，片中的李阿英不修邊幅，力大無比，在韋明崩潰倒下時，阿英虎力將韋明一把抱起；又當那位登徒子王博士意圖羞辱韋明時，也是阿英用她的鐵頭功擊潰對方。這個角色塑造得刻板健康，雖然「政治正確」，但是一個沒有衝突的角色，反而難以說服人。

⁶⁰ 《新女性》影片廣告，引自《聯華畫報》（1935年1月）。

⁶¹ 〈《新女性》演出之後——集納上還各報之批評〉，《聯華畫報》（1935年3月），頁18-19。

⁶² 同註60。



圖九、蔡楚生 1932 年導演的《粉紅色的夢》被鄭伯奇批評為「美國片子的影響在這裡發揮得十足。」



圖十、《新女性》韋明（阮玲玉）向她的編輯朋友（鄭君里）求愛不成。鄭君里在 1957 年時，曾為文分析阮玲玉在此片中的表演。

相對的，《新女性》對於主角韋明的描述，周圓多了，也更有說服力，而阮玲玉細膩的演技，也頗為貼切地傳遞了女主角進退不得的困境。（圖十）不論韋明代表的是否是「半新不舊」的新女性，她確實是整部影片的重心。可以說，《新女性》大部分篇幅在於處理女主角的艱難處境和內心掙扎；儘管有左翼女英雄李阿英的陪襯，但是陪襯的角色，並無法取代主要的角色，口號式的女性英雄不倒形象，反而襯托主要角色平凡中的複雜性。因此，除了上述健康正確的鏡頭剪輯之外，《新女性》可以說是擺脫了五四時期易卜生的「社會問題劇」對中國現代編劇施予的「社會改革」緊箍咒，而開始展現現代戲劇「反英雄」的美學，更關注對劇中人内心矛盾衝突的細膩描寫。當然，這還只是個起步。無論如何，導演的手法加上阮玲玉的演技，使得《新女性》比較像是一部關於新女性絕望困頓的電影：它哀悼剛去世的上一代新女性，但並不確定將要迎面走來的「新新女性」的面容。可以說，《新女性》作為「新女性」輓歌的成就，遠遠高過它作為「新新女性」頌詞的企圖。

《新女性》對於人物内心悠微細膩的描繪，在三〇年代中國，並沒有條件得到進一步的發展。影片上映後，左翼評論陣營對政治正確的嚴厲要求，使得他們的評論，毫無例外地集中在此片是否展示了符合左翼精神的女英雄典範。檢視 1935 年的影評，我們會發現，他們的爭執評論，一致地聚焦於「誰是新女性」的問題上，有關影片手法與風格的討論，完全付之闕如。例如《申報》影評認為李阿英的角色「有健美的體格，復有堅決地意志，判斷力，而能決心實行『幹』的」，才是「現社會中新女性典型」；《新聞報》的影評也附和「李阿英這一角色的扮演者殷虛，一種『力』的顯示，令我們想起了像《野玫瑰》的王人美。」⁶³ 著名左翼影評人塵無，以較嚴厲的標準批判該影片雖名為《新女性》，片中卻完全沒有新女性；他甚至明白指出此片在論述新典範上，犯了表現手法與意識形態不平衡的缺點。例如，他觀察到片中摩登少奶奶張秀真「十足的封建臭味」，「她

⁶³ 同註 62。

的自我和放任，是資本主義婦女的特色」，而女主角韋明是五四時期「『出走後的娜拉』，是最苦惱的一群」，也不是新女性；至於工人階級的知識份子阿英，雖看似新女性，但是片中「沒有她的生身與決定的環境和條件，不是有血有肉的」，也算不得新女性。⁶⁴

另一位左翼評論人唐納曾辯稱，左翼電影並不以指出光明的道路為進步電影的標準，但他卻又自我矛盾的說，《新女性》「片中廣大群眾的呼號，清算了蔡楚生導演的幻想與空虛、感傷與煩瑣」。言下之意，影片在暴露醜惡時，不該透露過多的空虛感傷等負面情調，而應當提出較有意義的積極抗爭；左翼眼中的電影表演，最終是要教誨觀眾、甚至薰陶演員的。

左翼影評人士無一例外地以影片傳播的政治態度為評論重點，或甚至完全略過影片的藝術表演，偏執地計較影片是否予以觀眾正確的人生態度與社會感。這使得他們並不領情蔡楚生以近乎現代寫實的手法，對那已逝的新女性的哀悼與沈思。他們對《新女性》片中女主角自殺的集體撻伐，在某些程度上，何嘗不是對一年以前艾霞的死，進行事後的意識形態批判呢。左翼電影作品絕非三〇年代整個中國電影的主流，但是他們強大的評論陣營，激進的評論行動，卻使得筆者即便在六十餘年後大量瀏覽當時文獻期刊檔案時，也可以感受到三〇年代通俗文化和娛樂場域裡左翼論述的身影。面對左翼色彩鮮明的政治影評，我們與其對他們藉評論進行政治整肅的作為嗤之以鼻，不如進一步了解他們在執行層面的技術操作。

(二) 大敘述與流言：「文化表演」的人生操演

筆者以為，三〇年代左翼電影運動的主要火力，見於電影評論的執行，這些評論的影響力與效果，不下於左翼作品本身；甚至可以說，這些評論書寫，就是一種「影評表演」，是「文化表演」的另類形式。執行這項書寫的「影評表演」人，意圖透過其表演操作，將他的觀眾們，進行儀式化

⁶⁴ 塵無，〈關於《新女性》的影片、批評及其他〉，《中華日報》，「戲週刊」，1935年3月2日。

的轉化。這樣的行為展現，猶如一場與當時主流價值抗爭的建構性表演行為；至於這場「影評文化表演」的觀眾，不僅只限於那些和影評人一起進電影院的觀影大眾，尚且廣泛地包括了其他閱讀影評的演員、導演、編劇、等電影從業員。以蔡楚生為例，無論他接受左翼觀點的動機，是真的受其思想的薰陶，或是估量出左翼評論將主宰電影創作方向，他在 1934 年他的作品明顯的左傾轉變，多少為這場左翼電影評論造就的「文化表演」的效果，做了有力的註腳。

不僅導演編劇等主要創作者，會像觀眾般受到「影評表演」持續演出的帶動，電影演員也是這場「文化表演」的預設觀眾之一。如前所言，左翼電影評論針對《新女性》的發言，主要集中在影片角色人物代言的意識形態，而他們對於該片女主角自殺行徑的批判，其實又間接地批判了影片角色所本的真實人物。換言之，這種角色典型的批判，因為夾帶了真實人物的是非定論，它對執行電影演出的戲劇演員，因而有最直接的影響。即便電影的角色，並非有所本，影評對角色人物的批評，多少會使現身扮演角色的演員，受到此影評觀點的波及。

再以《新女性》電影為例，阮玲玉在該片上演那年的 3 月 8 日國際婦女節，仰藥自殺。這個人生抉擇是如此雷同她演出的電影情節，觀影大眾與小報媒體自然趨腥追趕之。（圖十一）無獨有偶的，左翼人士紛紛掌握這個論述的機會，無止盡地檢討阮玲玉之死，其中頗多言論，重複左翼對《新女性》女主角的評論，甚至直接論及角色與女明星之間的關連、對比、和互動。在這場驚天動地的「輿論」「流言」的演出裡，「女明星阮玲玉」這個角色被重新粉妝打扮，成了「抗爭邪惡謠言重傷」的左翼女英雄。

1934 年，事業日正當中的阮玲玉，昔日情人堅持兩人有婚約，據此控告阮和現任同居人竊佔財產。一樁私人情感與財產糾紛，逃不過媒體小報的渲染。為了保護自己，也未免流言影響訴訟，阮請律師代言公告，「阮女士向抱獨身主義，並未與何人為正式配偶，現亦未與任何人為婚姻契



圖十一、阮玲玉（上圖左下）在《新女性》劇中的「死亡表演」哀切動人，彷彿預言她自己的死亡（下圖）；左翼人士兩次死亡的評述，如出一轍。

約」。⁶⁵ 但媒體仍假借輿論，批評這樁官司，「實在是一般沈湎於浪漫生活的女星的前車之鑑。」⁶⁶ 1935年，訴訟進行中，阮玲玉在預定出庭的前一日，服用過量安眠藥，並留一封公開遺書，自陳「我現在一死，人們一定以為我是畏罪，其實我何罪之有，還是害怕人言可畏。」

女明星面對流言自保時，採取非必要的「獨身主義」自我表述的做法，如果不曾體現「獨身」是當時普遍的一種生活選擇，它至少暗示此摩登論述流傳甚廣。儘管我們無法判斷，阮玲玉祭出獨身的論述，以求從流言輿論裡脫身，究竟是因為她確是此論述的信仰者而嚴詞捍衛之，抑或是她以為這個新論述有一定的社會影響力，可以讓自己擺脫輿論的譴責。無論如何，阮玲玉她在遺書中對官司訴訟的憂慮，以及因此而招徠的輿論流言的畏懼，卻是歷歷在目。阮玲玉和艾霞是截然不同的兩個人，阮玲玉除了表演外，不曾像艾霞那樣留下文字，作為她思想價值的憑藉。然而，她的獨身主張的宣稱，以及她遺書中的流露的思慮，卻留給後人一種強烈但不甚明確的自白。

或許正因為阮玲玉留下這樣強烈又有些曖昧的自白，有關女明星之死的輿論和流言，都圍繞著這樣的自白打轉。例如，上海《時事新報》社論，評阮的致死原因時，說「她的遺書告訴我們，是為了人言可畏…多怯懦的藝人啊，正因為人言可畏，才要起來抗爭」；《大美晚報》社論引用《新女性》裡韋明的台詞，說「她是要做人的啊！但她不能走完新女性之路，於是乎韋明型的阮玲玉真的自殺了」；上海《民報》的社論則稱「阮玲玉是中國新生電影的一個努力的戰士」，因為自從她參加一連串的左翼電影，「從《三個摩登女性》、《城市之夜》、《小玩意》、到最近的《新女性》」，她「走的始終是教育群眾的路線，始終不做殺害觀眾的製片商御用劊子

⁶⁵ 《申報》，1934年12月。

⁶⁶ 〈我們的話：阮玲玉被控案的教訓〉，《電聲——電影圖畫週刊》（1935年2月29日），頁155。

手」。⁶⁷ 另外，在各方來函悼慰阮玲玉中，有一位法學院的學生，指出「阮玲玉主演影片都是暴露社會病態，而阮本身表演描摹個性的成熟，深深觸動大學生有關五四以來，社會舊的被破壞，新的未能成長的今天」，這位讀者又說，電影本身固然可以暴露人生、指導人生，但「演員演技的純熟，及其自身品行的優良，在在加強影片映出力量」，因此他期待聯華電影公司「更嚴整他們的陣營。」⁶⁸

上述媒體對阮玲玉之死發出的社論，頗有些共同處，也就是一方面將阮與她的銀幕角色相比喻，遺憾她雖然摩登時髦，卻不徹底也不夠勇敢；另一方面則推崇她的成就，特別是她參加左翼電影的演出，對中國電影在三〇年代的轉型，有很大的貢獻云云。筆者想要指出的是，這類社論不管是論述阮玲玉本人，抑或她的藝術成就，一致地重複了左翼的電影觀，以及左翼影評對電影中女性角色的討論。這種將角色與演員併論的方式，自然會結論出上述讀者投書的惋惜，徒然地期待阮玲玉本身的修為，如果更能符合左翼對新女性的期待，她對社會不公，也能展現更明確勇敢的抗爭，那麼這些個人的修為，勢必將有效地回饋她的銀幕表演，而她的生活也可望超越她曾經扮演的那些戲劇角色。

左翼評論人塵無，曾為文譏諷一些小道小報，在附和主要報章輿論對於阮玲玉之死的嚴肅的社會檢討時，淺薄地將阮玲玉之死歸咎為影片唆使，是假輿論。⁶⁹ 嘘無指的是像《申報》〈電影專刊〉一篇分析裡指稱，阮玲玉自殺因為她常扮演悲角，無形中改變她的性情；或者《電聲週刊》讀者來函指責《新女性》片中女主角服藥自殺的結局，給予阮玲玉強烈的暗示；還有《聯華畫報》另一封讀者投書滑稽地昭告天下，阮玲玉在拍攝

⁶⁷ 上述媒體評論，收錄於《聯華畫報》(1935年5月)，「阮玲玉紀念特刊」，頁31-34。

⁶⁸ 同註67。

⁶⁹ 嘘無，〈悼阮「輿論」〉，《中華日報》，「電影藝術」專欄，1935年3月16日。

《新女性》女主角自殺時，使用真的毒藥，毒藥延宕數月才發作致死。⁷⁰ 比較溫和，也有一位廈門女性認為，阮玲玉在《歸來》影片中，飾演容忍丈夫因故另娶的元配妻子，必然是因為阮玲玉在生活裡「也是這樣賢慧，才能表演的這樣迫切」。塵無指責這些流言荒謬落伍，誠然不錯，特別是這些觀眾回響，沒有提出任何關於社會問題的新見解。然而，這些將阮玲玉的死看成是受了她銀幕表演影響的流言，多少令人聯想起上述左翼人士對阮玲玉之死的社會論述吧。如果左翼人士的社會評論，以批評電影角色的方式看待扮演那些人物的女演員們，相信或遺憾電影的革命論述，尚未完全深入女演員在私生活裡的操持，這樣的觀點，又何異於那些責怪電影角色的悲劇遭遇，嚴重滲透女明星心智的糊塗言論呢？

當然，塵無的評論，比起其他左翼人士，總是有一份獨到的精密和透徹。例如，他在評述阮玲玉時，將她和艾霞相比，認為兩人的差別在於，「艾霞出身資本社會、想突破資本主義社會而不能」；阮玲玉處於「濃厚封建殘餘的資本主義社會」、「想完全進入資本主義的社會而不能」。⁷¹ 嘉無這篇討論的貢獻在於，它就當事人個別狀態提出比較分析，而不是粗糙地以「革命口號」，看待每一個背景迥異的個體。他對阮玲玉的評價，也可以在不離左翼社會批判的原則下，提出客觀貼切的評述，因此應該是左翼社會實踐裡，較好的範例。

然而，三〇年代的風格，總是迫切急躁的，用張愛玲的話說，「甚至還有點小心眼」。對於社會現象一如對待藝術品味，經常是囫圇懵懂的。例如，左傾色彩濃厚的《女聲》雜誌裡，一篇社論〈阮玲玉自殺之透視〉的作者伊蔚，便直言「五四以來、自由戀愛的時裝，竟代替了『賢妻良母』的古董，而轉移一部分摩登女子的生活重心」，於是不少「摩登女子做了戀愛的俘虜、戀愛的犧牲品」。作者話鋒一轉，斷然認定阮玲玉就是一個

⁷⁰ 1935年4月的《電聲週刊》的「慰阮玲玉在天之靈特刊」、《聯華畫報》的「阮玲玉專刊」等，收錄許多影界輓聯、觀眾祭悼文、和讀者投書。

⁷¹ 嘉無，〈悼阮玲玉先生〉，《中華日報》，「電影藝術」，1935年3月11日。

摩登戀愛俘虜的例子，「阮玲玉的死是死於她以戀愛為人生觀」。⁷²

《女聲》是三〇年代上海地區第一份由婦女界創辦的刊物，由劉王立明、王伊蔚創刊於1932年10月。⁷³ 劉原是一個基督教民間婦女團體「上海中華婦女節制會」的負責人，創立期刊宣揚該組織「廢除不良嗜好」的主張；王出身記者，本身興趣廣泛，《女聲》在王的編輯下，內容包羅萬象，包括蘆隱在內的女性文學作品、世界婦女運動理論文章、乃至左翼關切的勞動婦女現況等等。⁷⁴ 《女聲》作為一份指標性的婦女刊物，它對阮玲玉之死的評價，並非出於偶然；艾霞自殺後，《女聲》也曾針對艾霞自殺為文警告，「婦女們要想走上光明的路、擠進人的地位」，還須「跳出戀愛為生活重心的圈套之外」。⁷⁵ 《女聲》對女明星沈濤戀愛的批判，幾乎與左翼影評們對《新女性》主角韋明的鞭撻，如出一轍；兩邊的意見，其實相當地代表了三〇年代上半，中國婦女運動論述的主要意見之一，也就是以五四以來追求自由戀愛的「新女性」為批判對象，並以具備社會參與熱誠、為受壓迫者伸張正義的社會主義新女性，為替代的新女性典型。儘管意在改革，這樣一心一意地以單一的典型標準，評述所有的對象，自然無法辨識「摩登女郎」艾霞的「戀愛觀」與五四新女性的迥異之處，也無法欣賞《新女性》複述左翼教條之外的成就，更不可能理解阮玲玉夾在艾霞的「摩登女郎」典型，以及左翼期待之間的困境。

⁷² 伊蔚，〈阮玲玉自殺之透視〉，《女聲》3月號（卷3期11，1935），頁3。

⁷³ 在《女聲》之前有《婦女月刊》，主編是男性。《女聲》之後有《婦女生活》、《現代婦女》、《上海婦女》等婦女界的刊物陸續創刊。王伊蔚，〈回憶《女聲》雜誌〉，上海市文史館編，《上海地方史料集（五）》（上海：上海社會科學院出版，1986），頁101。

⁷⁴ 「上海中華婦女節制會」主張禁煙賭博、節制生育等等，並以家庭為婦女最終依歸。這個主張明顯與主編王伊蔚的主張抵觸，因此《女聲》於1934年10月改組而獨立於節制會之外，至1935年停刊，1945年又復刊，並再度與節制會合作。王伊蔚表示，四〇年代上海孤島時期，曾出現日本人主編的偽《女聲》，但與原刊物無關。王伊蔚，〈回憶《女聲》雜誌〉，頁101、103。

⁷⁵ 王伊蔚，〈艾霞之死〉，《女聲》（1934），頁1。

從另一個角度看，左翼人士對阮玲玉之死的評述，就和他們批判電影《新女性》的策略一樣，既不在於論述人物角色的複雜衝突，也不在於還原死者的真實面貌。相反的，兩者的目的，都是要建構一種新的意識形態，一種新的人物典型，以便在迫在眉睫的戰爭來臨前，建立新的社會政治秩序。也正因為這樣，雖然韋明所演繹的「艾霞」，和阮玲玉扮演的「阮玲玉」，是屬於兩套截然不同的文化表演，卻被放置在同一個舞台上，接受類似的評價，被貼上「沈湎戀愛的摩登女郎」的標籤。

總之，如果三〇年代左翼評論的書寫，是一場「文化表演」，擔任演出的評論者，透過這場評論表演的執行，將包括觀眾、電影工作者在內的「觀眾」的價值取向，進行儀式化的轉化。那麼左翼人士對於阮玲玉之死的無止盡書寫，可以說是另一種「社會評論」式的表演方式；在評述的過程裡，被評述的對象不斷被敷粉易容，直到「她」轉換成一個抽象概念的替身。在這樣的「表演過程」裡，創作者的美學企圖，讓位於角色人物的意識形態，被評述者的真實困境，也被支解重建成另一個與本尊不甚相似的分身。於是，艾霞和阮玲玉這兩個截然不同的女明星，透過影評、社論的評述與模塑，變成「艾霞」和「阮玲玉」兩套戲碼，而這兩套戲碼，再經過政治論述的易容術，被同化為「企圖走出樊籠卻仍受限戀愛神話」的現代女性典型的反面教材。

值得注意的是，「電影評論」的文化表演，和「社會評論」的表述策略，都是以「評述角色的正當性」為行為手段。雖然前者的對象是虛構的人物，後者的對象是真實的個體，但這種「角色正當性」的評述策略，反而將兩個一虛一實的評述對象，更加緊密的結合。角色評述和演員評述的進一步結合，終將使得進入戰爭後的電影／戲劇演員們，必須透過進步戲劇角色的創造，來證明個人社會革命角色的實踐，而有志社會改革的女性如陳波兒等，也無可避免地要滿足左翼人士期待她們先在銀幕舞台上，扮

演正確進步的角色。⁷⁶

五、結論

有關阮玲玉的評述，是這個文化裡永不落幕的表演。和阮玲玉在《新女性》裡聯袂演出的鄭君理，曾經在 1957 年一篇追悼阮玲玉的文章裡，反覆討論「阮玲玉的藝術和生活奇妙地相互滲透」的現象。⁷⁷ 這篇文章寫作的時序，雖溢出本論文的範圍，但因為作者爬梳了女演員和她的銀幕角色之間綿密互訴的過程，可說是展現了三〇年代電影評論與社會評論結合的後續發展，筆者因此將擇要討論鄭君里的主要論述方式，作為本文的結語。

鄭君理在阮玲玉死後 20 年，根據他和阮玲玉的數度合作，以及他自己長期對中國現代表演方法的論述，提出有趣的觀察。他說，「阮玲玉的一生經歷，有許多地方跟她所扮演的角色相同」；「如果把她所創造的幾種女性的典型按照編年的次序排列起來，這些人物的思想的演進過程，跟她本人的思想進程頗有隱然偶合之處。從橫切面來看，她個人的閱歷和感受與她所扮演的形形色色的人物的閱歷和感受有著大同小異的關連；從縱的方面來看，她的生活道路也跟她串造的人物同發展同進步」。⁷⁸

鄭君理又根據他近距離的觀察，進一步指出，《新女性》和阮的生活經驗，有很大的落差，因此，在排此片時，阮一反往常在片廠談笑風生的態度，「對角色的準備工作做得非常嚴肅」，「每個鏡頭的排演和拍攝都準備好充分飽滿的情緒，一絲不苟」，「該算是阮玲玉在表演上最下力氣的一齣戲」。鄭君理甚至認為，《新女性》

是阮玲玉接觸新的思想的開端，她對舊的憎恨、對新的熱愛的

⁷⁶ 有關陳波兒代表的1936年以及戰時女演員的處境，請詳拙作，〈粉墨登場搞革命〉。

⁷⁷ 鄭君里，〈阮玲玉的表演藝術〉，《中國電影》期 2，頁 52-55。

⁷⁸ 同註 77。

感情，從來都沒有表現的這樣鮮明、強烈而飽滿；她在生活和藝術上都急於奔向新的世界。

鄭君理的文章，約莫是本文所提有關阮玲玉藝術成就的論述當中，最細膩成熟也最專業的一篇。他十分細緻地對比阮玲玉的個人生涯遭遇，以及她銀幕角色的發展，並以史坦尼拉夫斯基 (Stanislavski) 的情感直覺的論點，強調阮對生活本身的深入體演，使她能將感性與知識累積而成直覺產物，而藉著銀幕角色的扮演，她又有機會接觸並嘗試體認新思維的內涵。鄭君理處在史坦尼拉夫斯基寫實表演方法，成為中國主流表演論述的五〇年代，他以史氏的表演觀點，企圖理論化阮玲玉在 20 年以前的表演成就，可說是充分展現這番論述的時代背景。

弔詭的是，鄭君理說阮玲玉所扮演的「人物的思想的演進過程，跟她本人的思想進程頗有隱然偶合之處」，他似乎暗示阮玲玉在銀幕上扮演進步女性角色時，可能受到某種程度的啟發和影響，而導致她人格與價值觀的變化。這種推論卻並非史坦尼拉夫斯基對寫實表演最高境界的禮讚。鄭君理對阮玲玉的表演藝術的分析，所透露出來的對「寫實表演」的認知，是如此凸顯演員個人的生命體驗，以及表演本身對演員心智思想的啓示，他的論點反而和「寫實主義」原本在蘇俄、甚至其他西方表演美學的理解，大相逕庭。一方面，鄭君理透過阮玲玉表演成就所論述的表演概念，是經過跨文化挪用後產生的變調，而與原本「寫實主義」的表演概念不同；另一方面，鄭君理的論述，則是明顯地將他自己對社會改革的期望，一廂情願地投射到阮玲玉對表演藝術的精進上。他的觀點，在相當程度上，還是延續著 1935 年左翼人士對《新女性》角色人物的檢討，以及對阮玲玉其人的社會評述，甚至將兩者進一步以表演美學的政治論述，以及政治的表演術，緊密結合。

從二〇年代中國電影工業開始有系統地招募女演員開始，女演員便同時進行兩套表演活動，接受社會的觀看。一套「現身說法」的銀幕表演，主要詮釋影片中的戲劇角色，而另一套「時髦妖婦」的生活表演，則貢獻

於電影工業的社會形象塑造。三〇年代初的左翼電影，延續這種「現身說法」的選角策略，招納新的「健美村姑」，演出左翼電影裡的進步革命新女性，並期待這樣的銀幕表演，有助於相關社會角色的普遍化。然而，艾霞卻在左翼陣營裡，悄悄提出異議；「性感野貓」現身之後，背叛了左翼，選擇回應現代派對「摩登女郎」的頽廢投射。艾霞早凋的生命，見證摩登兩性關係的提早退場；左翼影評則以「表演」之態，藉著影片內容的辯證，申論艾霞的謬誤。阮玲玉儘管奇蹟般地走出「現身說法」的桎梏，然而她的銀幕角色備受左翼論述的監督，而她的人生演出，也因為同樣的左翼評述的粧點，使得她幕前死後的兩番表演，透過政治論述產生交集。強大的論述，並沒有給予阮玲玉足夠自我表述的空間；無論是表演藝術史所記憶的「阮玲玉」，抑或社會政治論說所形塑的「阮玲玉」，都被「敷演」「易容」成「被封建餘毒迫害」、「憤而辭世抗爭」的困頓時代的代罪羔羊。

本文討論的一系列關於「女明星死亡」的表演、宣傳、評論裡，有艾霞的「摩登女郎」自我表述、阮玲玉「人言可畏」的遺言，婦女雜誌對艾霞自殺提出的警告、影評人對《新女性》女主角自殺的批判、新感覺派小說對艾霞的隱喻、鄭君理對阮玲玉的惋惜。這些表述展演的對象彼此互換，一起又對三〇年代現代女性的死亡，做了多種顏色的渲染以及無數的細節裝飾。在「女明星之死」的表演周圍，我們看到左翼的解讀、現代女性的虛無、封建觀念的共同翻炒；處在夾縫中的不會呼吸的白色大理石女體，只能任憑下一次的渲染、敷色、描摹。

艾霞和阮玲玉先後向三〇年代後期女演員展示的是，表演藝術與生命表述既是如此互相滲透，唯有社會角色進步身分的取得，方能保證戲劇角色的革命成功，而兩者同樣都在政治意識形態的模塑和建議下完成的。這也是為什麼在抗戰前夕，像陳波兒那樣的女演員，會放棄電影的演出，改從前線活動的實際操練裡，創造日後愛國女戰士的戲劇角色的原因吧。