

娼妓文化与都市想象:20世纪30年代 中国电影中公共领域与私人领域的协商^①(下)

[美]张英进/著 苏涛/译

摘要: 文章主要探讨性和道德这两个因素与中国电影的关系。在20世纪初的中国文学及电影作品中,妓女曾经是都市想象的焦点。对某些“无法表现”的人物(即名声不好、命运不好的妓女)的公众表现,为电影制作者开辟了非常具有争议性的空间,如精英知识分子的道德伦理观往往遭到大众及时行乐或窥淫倾向的挑战。以当下的中国电影为参照,文章指出了—个颇有意味的现象,即电影对妓女的表现,在经历了从20世纪20—40年代对街头妓女悲惨生活的同情之后,转向20世纪80—90年代对高级妓女风花雪月生活的再次发现。

关键词: 中国电影; 都市文化; 娼妓想象; 公共领域; 私人领域

作者简介: 张英进,男,教授,博士生导师。(美国加州大学圣地亚哥分校中国研究中心)

苏涛,男,讲师,文学博士。(中国人民大学文学院,北京,100872)

中图分类号: J905

文献标识码: A

文章编号: 1008-6552(2011)02-0094-05

《船家女》中的女性身体和男性幻想

与郑正秋、孙瑜、吴永刚一样,沈西苓试图暴露社会不公,表达他对遭受苦难的女性的同情。他执导的有声片《船家女》是一部关于一个单纯、可爱的女孩被迫卖淫的影片。

在片中的一个妓院的场景中,一名妓女在小斟了几杯酒之后,唱起了她悲惨的命运。妓女唱起悲伤的歌曲这一幕,发生在《船家女》即将结束的部分,并与一个混乱的场景交替切换:高铁——一名工人,闯入妓院营救他的恋人阿玲,却被警察逮捕。通过强化这种戏剧化的——尽管是徒劳的——方式来表现社会不公,沈西苓继续了中国电影制作者在叙事上的努力以及构建都市娼妓文化的意义。

但是,不同于《神女》中单调乏味的都市场景,沈西苓的影片里有很多令观众开怀大笑,至少是不时发笑的场景。在《船家女》开场的段落中,杭州西湖的自然美景犹如中国传统的卷轴画一般展现在观众面前:游客泛舟湖上,涟漪在阳光的照耀下闪闪发光,远山在晨雾中隐约可见。确实,影片开场的西湖美景显示了沈西苓强烈的“生蒂门特”、“纯情主义”,或一种“现实浪漫主义”的倾向。^[1]

另外一个表现沈西苓具有多愁善感的倾向的例子,是他根据中国传统的童话故事来叙述阿玲和高铁之间的爱情故事。在《船家女》中,高铁工作之余帮助阿玲和她的老父亲将满船的人摆渡过湖。一天晚上,阿玲发现高铁在笨手笨脚地补衣服,于是她悄悄溜进他的房间,偷走他磨破的衣服,在缝补好以后再悄悄放回去。当高铁在房间里看到他的“仙女/精灵”,并发现她不是别人、而是他的阿玲时,自然喜出望外。后来,这对恋人在湖上浪漫地约会,在一轮满月下泛舟荡桨。除了简单地愉悦观众之

^① 本文原名 Prostitution and Urban Imagination: Negotiating the Public and the Private in Chinese Filma of the 1930s, 节选自张英进编:《民国时期的上海电影与城市文化》(Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943), 中文版即将由北京大学出版社出版。

外,沈西苓浪漫的神话故事同样揭示了神话在跨越时代的中国叙事中的持续存在。

一种不同的——当然是更现代的——男性幻想的类型在《船家女》中得到了详尽的展现。电影一开始,阿玲年轻的身体就不仅展示在影片中男性观众的注视下,而且展示在当时电影观众的注视下。窥淫癖在此得到充分体现,特别是在阿玲为三个所谓“艺术家”的都市花花公子做模特的场景。在宽敞、摩登的背景下,她面目焕然一新:衣着入时、浓妆艳抹。在极为邪淫的注视下,她先躺在沙发上,然后嘴里带叼着一朵花站起来,最后双手举成法国油画的姿势站立着。花花公子们轮流拍照和作画,并打开留声机,借西洋音乐来增强他们“美感”的享受。很明显,在这个场景中,花花公子享乐主义的趣味得到了满足,性感化的女性的身体物化为男性艺术才能的具体体现。

从道德的层面上说,这个做模特的场景和上文提及的神话般的浪漫故事之间的差异或许令人颇为震惊,但是沈西苓所接受的正规的西方艺术训练则可以解释这二者之间的关联。沈西苓对西方艺术的熟稔体现在他对阿玲做模特这场戏的场面调度上:在一种唯美主义和颓废主义(二者都带有浓厚的法国“高雅文化”风味)的矛盾中,这个场景构成了“腐朽的”金钱社会逼迫贫苦女子卖淫的第一步;阿玲负债累累的父亲得了重病,而做模特是她能快点挣钱支付医疗费力的唯一办法。《船家女》在一个特写镜头里大力表现阿玲的痛苦(她如此担心父亲,以至泪流满面),并从中国的伦理道德出发,谴责西化的艺术家,于是颓废的生活方式和孝顺的传统美德在此处并置。

然而,人们也许会怀疑,在文本表现的层面上,“道德上的谴责是为了给浪荡子更大的刺激”,^[2]因为这一场面为男性想象的驰骋提供了很大的空间。当一个花花公子提议阿玲像多数法国油画一样为他们裸体摆姿势时,剧中人物体验的男性幻想也巧妙地投射或传递到当时电影观众的心上。

此时我们可以探索做模特这个场景中的另一层——也许是无意识的——意义。在把女性的身体物化为艺术品的过程中,花花公子们同时进行着另一种展现:即把自己当作能够充分欣赏女性之美的“典范”艺术家展现在电影观众面前。从某种程度上来说,这个场景表现了隐蔽的男性身体的自恋的追求,这种追求只能通过男性欲望的被神秘化的对象——女模特肉感的身体——来揭示。

在电影叙事中,做模特和卖淫之间关系的建立是阿玲命运的转折点,但是她躺在沙发上的姿态本身,就带有中国及西方娼妓文化中丰富的内涵。例如,1916年6月的《小说大观》刊出了一幅同样姿势的上海妓女的照片,题词是“春睡”^①。在这个意义上讲,“春睡”的姿态就成为西方人像摄影和印刷技术传入中国后,现代中国的一个公众形象——一个唤起男性“隐秘”的欲望和想象的形象。但是这种姿态可以追溯到西方油画的传统。一个很好的例子是爱德华·马奈(Edouard Manet)那幅颇有争议的《奥林匹亚》(Olympia, 1865),这幅画有意地改变了此前的古典油画中“纯真的”姿态,以强调艺术与卖淫之间恼人的联系。^②

现在我们可以清楚地看到,《船家女》做模特的场景表明了男性幻想成为都市想象背后的原动力的方式。这里特别值得注意的是,在民国时期,妓女常常被选作男性欲望的中心目标。同一时期的另外两部电影足以突出都市想象的色情性质。在蔡楚生导演的《新女性》(1934)中,一名女作家(阮玲玉饰)被一个浪荡银行家和一个敲诈勒索的记者想象为在私人别墅里自愿向他们提供色情服务。当他们走进起居室时,这名女作家以她迷人的微笑迎接他们,并且立即坐在了她朋友的腿上。在《神女》开始的一个场景中,一名街头妓女为逃避警察的追捕而凑巧进入一名赌徒的卧室,在这里,她被迫装作愿意接受她沦为性伴侣的命运。她理解自己的困难处境,优雅地从赌徒身边走过,坐在桌子上,等着对方为她递上一支香烟并点燃,然后将烟圈吐在他的脸上。在这两例中,对卖淫的强调不仅唤起男性的性欲(在电影叙事的层面

① 见《小说大观》1916年6月号的插图页。

② 对《奥林匹亚》的批判性解读及对娼妓观念的分析,见伯恩海默:《名声不佳的人物》,第89-128页。

上),而且唤起男性叙述的欲望(在电影制作的层面上)——一种探索和书写神秘的城市女性的欲望。

如果说在《神女》中,男性叙述的欲望是由一个单一的人物(校长)来表现的,那么在《船家女》中,男性叙述的欲望则是从构成叙事的三个层面上以更复杂的方式来表现的。第一个层次是报纸上关于良家女子被迫沦入风尘的报道;第二个层次是两位老绅士在西湖边的树下展读报纸,感叹世风日下;第三个层次是政治活动家在废娼大会上慷慨陈词。从历史的角度来说,当年国民政府不时发起禁止无照卖淫的运动^[3],但是《船家女》的结构手法有其用意。通过比较这两部影片的三层结构和前面讨论过的公众话语的三种主要模式,我们可以认识到这部影片所表现的隐含的价值取向:(1)提供信息的模式(以新闻报道为例)变得完全没有意义,因为没有人想听到关于罪恶活动的警告;(2)享乐主义的模式仍在进行(如影片快结尾处酒宴的场景),但现代嫖客道德败坏,文化素质低下,再也无法与以前的才子同日而语;(3)说教批判的模式只是作为没有任何实效的虚张声势来表现。电影的开头及结尾处与叙事的主要部分形成了具有讽刺意味的对照,开头和结尾仍是衣冠楚楚的男子向热烈鼓掌的观众发表讲话,而叙事的主要部分是一批批新的女子从贫困的农村和破产的工厂源源涌入,都市卖淫的现实基本上没有改变。

然而,除了揭示关于娼妓文化的通俗话语中的享乐主义趣味外,《船家女》并不比《神女》有多大进步,两者都深深地根植于郑正秋在20世纪20年代建立的伦理道德的表现手法。这两部影片一致的叙述模式是“名声不好”的妓女必须从“命运不好”的角度来呈现:《神女》中好心的妓女失去了她的儿子和她的自由,《船家女》中纯真的阿玲失身并失去了爱情。这种叙述模式在20世纪30年代的其他影片中也能看到,不过常常有着更为悲惨的结局:在《天明》中,具有自我牺牲精神的妓女被处以极刑;在《新女性》中,被迫几乎卖身以支付女儿医疗费的女作家最后在绝望中自杀;在袁牧之导演的《马路天使》(1937)中,一个总是在黑暗中行走、在全片中基本不说话的“苦命的”街头妓女,最后被恶棍捅死。^①可以追溯至20世纪20年代早期的《阎瑞生》的这种叙述策略,正巧预示了影星阮玲玉的命运,她在《神女》和《新女性》中出演女主角,因此在20世纪30年代早期的上海成为男性幻想的公众“化身”。关于她私生活的没完没了、耸人听闻的报道(遭受两个不忠“丈夫”的折磨),为上海人所津津乐道。阮玲玉1935年悲惨的自杀,在民国时期的都市想象中留下了不可磨灭的印记。更重要的是,半个世纪后,她又以新的银幕形象重返大陆和香港影坛,令都市部分观众魂萦梦绕。^②

20世纪90年代的视角

《神女》之尊崇道德伦理和《船家女》中美化无产阶级力量(体现在一个闯入妓院试图营救他所爱的阿玲的男工人身上)与20世纪90年代的视角大相径庭。自20世纪50年代直至20世纪70年代,在经历了数十年的暗中存在之后,娼妓文化在20世纪80年代中期重新兴起。^③因此,娼妓文化以更迷人的形式出现在当代中国的电影创作中,并不仅仅是一个历史的讽刺。关锦鹏(1957—)导演的《胭脂扣》

① 对《新女性》的讨论,见贺瑞晴(Kristine Harris):《<新女性>:20世纪30年代上海文化中的影像、主体及其异议》(The New Woman: Image, Subject, and Dissent in 1930s Shanghai Film Culture),载《民国中国》(Republican China),第20卷,第2期(1995年4月),第55-79页;张英进:《20世纪30年代中国电影的女性别话语:形构三部默片中的上海现代女性》(Engendering Chinese Filmic Discourse of the 1930s: Configuration of Modern Women in Shanghai in Three Silent Films),载《立场》(Position),第2卷,第3期(1994年冬季号),第616-624页。袁牧之的《马路天使》据称是翻拍自好莱坞出品的同名影片(弗兰克·鲍沙其导演),见詹姆斯·罗伯特·帕里什(James Robert Parish):《好莱坞电影中的娼妓文化:389部剧情电影及电视电影的情节、批评、演员阵容及制作人员》(Prostitution in Hollywood Films: Plot, Critique, Cast and Credits for 389 Theatrical and Made-for-Television Release),北卡罗来纳州杰斐逊:McFarland,1992年,第422-423页。

② 阮玲玉的自杀在当时轰动一时,数以万计的人参加了她在上海的葬礼。见公孙鲁:《中国电影史话》,香港:南天书业公司,1977年,第2卷,第55-56页。20世纪80年代末,一部关于阮玲玉生平电视剧在中国播出;1991年,关锦鹏的《阮玲玉》在香港上映。

③ 见贺萧:《危险的愉悦》,第327-392页;亦可参见何久基:《在广东卖笑》,第132页;及任新:《中国》,第94-97页。

(1987) 试图通过比较20世纪30年代和80年代对性的截然不同的表现形式来重构香港的地方史。陈凯歌(1952—) 导演的《霸王别姬》(1993) 通过追寻京剧作为一种不断被蹂躏的文化形式的命运, 来反思中国大陆的政治史。^① 不同于以前影片中脆弱、柔顺、自我牺牲的妓女形象, 近来的影片多塑造意志坚强、闯劲十足的女性, 她们不仅要把握自己的命运, 还要不同程度地把握丈夫或情人的命运。在这两部影片中, 妓女比她们的男性伴侣更加坚强、更加勇敢地追求自她们认定的目标; 也就是说, 她们再也不仅仅是观众或电影制作者同情的对象。

除了杨德昌(1947—2007) 导演的《恐怖分子》(1986, 讲述台北黑社会中一名危险神秘的欧亚混血女子) 以外, 近期中国电影, 不管是出自男导演还是女导演之手, 都喜欢表现充满魅力的高级妓女而不是可怜的街头妓女。^② 从审美而非道德的层面说, 详细地勾勒娼妓文化的动人之处, 是为了唤起观众的怀旧心理。^③ 就文本表现来说, 现代中国关于娼妓文化的话语似乎绕了一个圈又回到从前: 最初是在19世纪与20世纪之交推崇才华出众的高级妓女, 继而是揭露20世纪30年代被无情剥削的街头妓女, 最后是从20世纪80年代以来重新美化高级妓女文化。也许顾璇(Sue Gronewold) 对现代中国娼妓的评论也适用于当代中国电影: “卖淫在法律上受到谴责, 在辞令上受到抨击, 但是在实践中却受到宽容, 在现实中只是略加规范。”^[4] 在最近的电影表现中, 对娼妓文化的道德谴责并没有受到多少注意, 即使在修辞的层面上也没有; 相反, 以重写中国历史为借口, 对娼妓文化的宽容和谅解却投射出一个奇妙的梦幻世界, 在这里, 逝去的风尘女子的生活方式作为有中国特色的文化传统得以保存, 并长存于公众的记忆之中。^④

在对东亚的表现上, 近来的中国影片与好莱坞20世纪三四十年代的作品有着惊人的相似之处。例如, 《胭脂扣》的历史表现背后, 是把娼妓文化作为都市众多幻象的一个必不可少的体验来表现, 而约瑟夫·冯·斯登堡导演的《上海姿态》(Shanghai Gesture, 1941) 中也能看到这一点。纵观斯登堡的影片和当时西方文学的表现, 我发现亨德里克·德·利奥(Hendrik De Leeuw) 已经注意到都市生活如梦如幻的特点。他将颇有诗意的《迷失的女性之梦》作为他1933年对亚洲娼妓的调查报告的序言:

梦是混乱的、破碎的。虚无缥缈的旋律变成奇怪的噪音, 女人们的喊叫和哭声淹没了笛音, 突然, 城市消退了, 东京和横滨、上海和香港, 塞得港、新加坡和澳门。梦变得粗糙起来; 变换不息的图案光怪陆离, 直到最后, 雾中一张张脸清晰地闪耀, 成千上万的女孩和妇人的形体赤身裸体地划过地球的表面, 她们绝望地振臂、放浪地大笑、鸦片瘾发了以后颓然地行走。白皮肤、棕皮肤、黄皮肤、黑皮肤, 她们吞没

① 对《胭脂扣》的讨论, 见周蕾(Rey Chow): 《爱情信物》(A Souvenir of Love), 载《现代中国文学》(Modern Chinese Literature), 第7卷, 第2期(1993年秋季号), 第59—78页; 李欧梵: 《两部香港电影——戏仿与寓言》(Two Films from Hong Kong: Parody and Allegory), 载尼克·布朗(Nick Browne)、毕克伟(Paul Pickowicz)、薇薇安·索沙克(Vivian Sochack)、邱静美编: 《中国电影: 形式、身份、政治》(New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics), 第202—215页。亦可参见刘国华: 《〈霸王别姬〉: 历史、情节剧与泛华语电影的意识形态》(Farewell My Concubine: History, Melodrama, and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema), 载《电影季刊》(Film Quarterly), 第49卷, 第1期(1995年冬季号), 第16—27页。

② 稍早的另外一例是中国大陆的影片《知音》(1981), 叙述高级妓女小凤仙在清末支持国民革命的经历。应当承认, 在对妓女文化的电影表现上, 男性导演和女性导演之间存在着性别差异。黄蜀芹(1939年生) 执导的《画魂》(1994) 更加关注娼妓文化中富有魅力的一面, 而非妓女在妓院所遭受的心理和肉体上的折磨。而李少红(1955年生) 执导的《红粉》(1994) 则聚焦于1949年以后的妓女改造, 在片中, 往昔的辉煌是通过人物的讲述而不是视觉形象呈现的。但是, 与其他男性导演一样, 黄蜀芹和李少红不仅仅是从伦理道德的角度(就像在20世纪30年常见的那样) 来表现娼妓文化的, 尽管她们对女性心理的强调弱化了影片有可能给相关的男性观众带来的窥淫的快感。对《红粉》的简短讨论, 见贺萧《危险的愉悦》, 第396—398页; 对当代中国女性电影的论述, 见戴锦华: 《不可见的女性: 当代中国电影中的女性与女性的电影》, 载《立场》, 第3卷, 第1期(1995年春季号), 第255—280页。

③ 对诸如《胭脂扣》之类的香港怀旧电影的讨论, 见洛枫: 《世纪末城市: 香港的流行文化》, 香港: 牛津大学出版社, 1995年, 第60—75页。

④ 我在此处的论点与贺萧的观察相一致, 即在后毛泽东时代的中国, 对妓女的电影和文学表现中“没有任何谴责的意思, 这颇引人注目”(见其所著《危险的愉悦》, 第396页)。

了风景,在狂喜、大悲和暴怒中飘进那个长着黝黑的、贪婪的大嘴的洞里,上面用亚洲各国的文字写着一个大字:欲。^[5]

德·利奥的例子在关于卖淫的公众话语中是很典型的。他著作的主要部分是提供信息的模式,充满了详细的访谈和第一手资料。但是,尽管抱着道德家的目的(书的标题《罪恶的城市》就有批评的意味),他却以一组亚洲的城市和女性模糊形象来结束充满诗意的“迷失的女性之梦”。从某种程度上说,他最后关于一大群赤身裸体、萎靡不振、歇斯底里的女性飘摇不定地移向欲望之门的个人的幻想,以享乐主义的方式投射到公众心上,在视觉上与好莱坞对娼妓文化的典型表现非常相似(例如上文提及的斯登堡的影片)。显然,德·利奥关于娼妓文化的话语中存在着说教的意图(公众的)与享乐主义的视觉形象(私人的)之间的矛盾,这就如同娼妓文化观念本身就包含着公众与私人之间的矛盾一样。

以20世纪90年代的视角来看,我们能从德·利奥关于都市想象和亚洲娼妓的联系中得到些什么呢?当然,“迷失的女性之梦”继续由电影技术创造出来,但是德·利奥关于娼妓文化的罪恶的概念,却很少在当代中国电影中出现。如今道德几乎不成其为问题,视觉形象似乎是都市想象中唯一占上风的:花酒宴、华丽的服饰、炫目的珠宝,更重要的是,神秘的都市女郎媚人的微笑。回想起来,20世纪90年代道德关怀的缺乏使30年代的影片(诸如《神女》和《船家女》)中清教般的意识形态取向显得十分独特,尽管有些幼稚。在我把20世纪30年代和八九十年代关于娼妓文化的电影表现并置时,显得最有讽刺意味的是视觉形象战胜了道德意图。就视觉形象而言,我想以此作结:当代中国电影制作人只是重新发现了清末民初颓废的享乐主义的氛围,重新操作了20世纪30年代中国电影中意识形态模糊但视觉效果撩人的男性幻象(如做模特和街头拉客等场景),然后采用最新潮的好莱坞风格,将之美化、润色、包装为神秘的东方文化之精华,以充分体现被压抑的——实际上是重新发掘的——中国式的性欲。^①

参考文献:

- [1]戴小兰:中国无声电影[M].北京:中国电影出版社,1996:1292.
- [2]见伯恩海默:《名声不佳的人物》,第22页.
- [3]贺萧:《现代化的性,性化的现代》,第163页.
- [4]顾璇:《美丽尤物:1860—1936年间的中国娼妓文化》,第87页.
- [5]亨德里克·德·利奥(Hendrik De Leeuw).罪恶之城(Cities of Sin)[M].纽约:Garland Publishing,1979:20.

① 根据对中国进行长期观察的夏伟(Orville Schell)的看法,中国“如今已经成为新的亚洲享乐主义的中心”,富有的本地富翁和海外商人“不再前往夜店寻求性的满足,而是为方便计,在公寓或者酒店的房间里包养‘二奶’”[见其所著《中国——一个时代的终结》,载《国家》(Nation),1995年7月17-24日,第86页]。从某种意义上说,对这些新的暴发户而言,娼妓文化再次成为一个私人的行为,他们承接了业已消失的纳妾的传统,并热衷于在某种表现男性的幻想中“找乐”,而这种男性幻想在张艺谋执导的《大红灯笼高高挂》(1991)、《摇啊摇,摇到外婆桥》(1995)两部奇观电影中得到了展示。对后毛泽东时代的中国文化景观的详细论述,见查建英:《中国波普:肥皂剧、通俗报纸和畅销书是如何转化为一种文化的》(China Pop: How Soap Operas, Tabloids, and Bestsellers Are Transforming a Culture),纽约:New Press,1995年。