# 女性写作与左翼新女性的心灵地形
## ——艾霞电影小说①《现代一女性》② 解读

杨弋枢
(上海大学 上海电影学院,上海 200072)

关键词: 左翼; 新女性; 女性书写

摘 要: 艾霞的电影小说《现代一女性》写作于"新女性"被重新定义的 20 世纪 30 年代,也是"五四"新女性主体性被左翼新女性取代的时期。本文从细读电影小说《现代一女性》开始,阐述女性作家写作中偏爱使用的词语中包含的文化内涵、女性表达如何被主流话语误读和改用、女性写作如何从主体性写作被置换为需要被改造的弱者位置以及女性写作呈现的精神空间并未被真正认识的历史状况。知识女性失去新女性主体身份是一系列左翼话语建构的结果,艾霞事件和她的作品作为一个特殊的复合文献,从中可以看到左翼意识形态建构过程中遗留的缝合痕迹,也可以看到女性解放历程中非整一的个体的努力。

中图分类号: I206.6 文献标识: A 文章编号: 1004-2563(2022)02-0085-09

## Female Writing and Mind Topography of the Left-Wing New Women: A Close Reading of Ai Xia's Cinematic-Novel *Modern Girl*

YANG Yi-shu
(*Shanghai Film Academy, Shanghai University, Shanghai 200072, China*)

**Key Words:** left-wing; new women; female writing

**Abstract:** Ai Xia's cinematic-novel *Modern Girl* was written in the 1930s when new women was redefined, and it was also a period when the subjectivity of new women was replaced from the May Fourth New Women to the new left-wing women. Beginning with close reading of *Modern Girl*, this paper expounds the cultural connotations contained in the words that women writers prefer to use and how women's expressions are misinterpreted and repurposed by mainstream discourse, furthermore, how intellectual women have been replaced from

---

作者简介: 杨弋枢(1976-),女,上海大学上海电影学院教授,博士生导师。研究方向: 电影哲学、文化研究、性别研究。

①"电影小说"是电影与文学结合的一种文体,通常为拍摄电影而创作,但又不同于电影剧本,是一种完整的小说文本,写作方法多借鉴电影手法。中国电影小说发端于 20 世纪初,在民国时期较为盛行,多家刊物曾辟出电影小说版面,一些有影响力的电影都曾独立发行过电影小说,比如《恋爱与义务》(1931)、《脂粉市场》(1933)、《上海二十四小时》(1933)、《女人》(1934)、电影小说合集《春宵曲》(1934)、《祖国之恋》(1943)、《一江春水向东流》(1947)、《小城之春》(1948),等等。

②艾霞的中篇小说《现代一女性》1933 年 5 月 22 日至 6 月 27 日连载于《时报》副刊《电影时报》,艾霞同时将这部小说改编成电影剧本,由李萍倩导演、艾霞主演,同年公映。陈子善、张可可编的《现代一女性》(艾霞作品集,北京: 中国国际出版集团海豚出版社,2012 年)收录艾霞作品共 9 篇,本文所引用艾霞作品均依据该文集。



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

subjective position to a weak position that need to be transformed, and also the historical situation that the spiritual value presented by women's writing has not been truly recognized. The loss of intellectual women's new female subject identity is the result of a series of left-wing discourse constructions. The Ai Xia's suicide incident along with her works are a special composite document, from which we can find the stitching traces left in the process of left-wing ideological construction, as well as women's efforts of non-integrated individuals in the process of liberation.

## 一、引言

作家、演员艾霞之死曾是20世纪30年代轰动一时的社会事件和文化事件，艾霞及相关女性的遭遇，将现代女性与转型社会的关系的议题推向显性层面，知识分子群体以各种方式回应了此类事件带来的震惊。艾霞的写作刚刚开始就终结，她通常被认为是未能施展文学才华的一位作家，她的作品远未进入文学经典之列，因此尽管左翼文艺理论家、女性主义或都市文化研究学者从革命、新女性、现代性经验等维度予以阐释，但理论话语或悲悯她在“过渡期社会中的殉难”和“可怜的牺牲”[1](P3)，或从外部社会结构中寻找悲剧的根源，或在框定的理论架构中定位女作家的写作实践，艾霞的作品本身恰恰被忽视了，也即，理论论述的焦点放在作为社会事件、文化符号或写作实践行为中的艾霞，而不是艾霞作品内部呈现的精神空间。精神分析家西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud)曾用“地形学”阐述他的精神理论。地形学是用空间概念描述精神世界，在这个空间里，“过去、现在和未来串联在一起”[2](P20)。本文借用这个概念对艾霞的作品展开探讨，主要基于以下考虑：30年代的政治与美学不仅导向了革命运动，也深刻影响了一个时代的性别意识形态，一个非经典女性作家的作品包含了想象力、直觉和某种僭越性；近代女性思想历程并不始终同步于思想史进程，20世纪上半叶频频发生的女性自杀事件正是女性困境的激烈显现，女性写作表露了女性对自我和社会的认识，在社会话语、理论话语所建构的女性解放话语语境中，其文本中或存在着某种争辩性，或包含被遗失的潜文本，对此做症候解读，是重返历史语境、检视女性写作与历史的关联、解读女性精神地形的一次尝试。

## 二、“斜睨”与“凝视”：女性的“看”

在两万余字的中篇电影小说《现代一女性》中，艾霞使用不同的词语描写人物的“看”，比如斜睨、凝视、睨视、瞟、望、冷一溜、直射、瞪、瞥，等等，关于“看”的描写达三十余处，贯穿整部小说。目光和眼神是心灵状态最直接的反映，描写“看”，则是关于“看”的想象与再现。借由对“看”的描写，作者呈现了主角蒋萄萄和身边各种人物的关系，也凸显出主角隐秘的内心状态和变化。“看”既发生在文本内部的人物之间，也隐藏着写作者的观察思辨，人物之“看”与作者之“看”由此产生对话。当代理论话语中，“看”又和性别、阶级、意识形态、权力关系相关。艾霞偏爱“斜睨”和“凝视”二词，其中“斜睨”及与“斜睨”近似的“睨视”的描写在《现代一女性》中出现七次，“凝视”的描写出现六次，在复杂的语言机制中，作者重复使用一些词语除了个人偏好原因外，和时代语境与文化无意识不无关系。“睨视”和“凝视”的词源可追溯至古汉语，“睨视”意为斜着眼睛看[3](P359)，在《左传》《庄子》《史记》《楚辞》《红楼梦》等典籍中皆有使用③。在这些文献里，睨视的主角无疑是男性，也即历史正典的主体。“睨视”的发生，是伤时感事、忧国恤民、忠烈智勇、傲视权贵的时刻，或是猥琐如贾琏之徒欲望流露的时刻。“睨视”也出现在现代文学中，比如茅盾写于1929年的小说

③“睨”出现在多部典籍中《左传·哀公十三年》中“旨酒一盛兮，余与褐之父睨之”；《庄子·山木》中“虽羿、蓬蒙不能眄睨也”；《史记·廉颇蔺相如列传》中“相如持其璧睨柱，欲以击柱”；《楚辞·离骚》中“陟升皇之赫戏兮，忽临睨夫旧乡”；宋代文学家欧阳修在《卖油翁》一文中描述了“有卖油翁释担而立，睨之，久而不去”的场景；南宋时期思想家陈亮在写给朱熹的《甲辰答朱元晦书》中，有“虽其徒甚亲近者，亦皆睨视不平”的词句。《红楼梦》里，“此时伺候的丫鬟因倒茶去，无人在跟前，贾琏睨视二姐一笑”。



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

《昙》。《昙》写一位夹在新文化和旧家庭之间无所适从的年轻女性“把自己架空在云端，用不屑的眼光睨视一切”[1](P114)，这篇小说发表的时间正是艾霞逃离包办婚姻、只身出走到上海并加入南国社的时间。而“凝视”的词义演变轨迹与“睨视”不尽相同，“凝”由“水凝结成坚冰”[3](P1585)演变出新的含义，凝视即目不转睛地看。“睨视”在当代文学中已鲜少使用，“凝视”一词则经历从古文到现代文学的嬗变④，并在精神分析学和文化研究理论的理论语境中获得新的外延。

词语携带着文化记忆，艾霞的“斜睨”与“凝视”正是在此起点，一种缺失女性经验、以传导君/父/夫权价值体系为中心的古典文学中的文化无意识成为现代文学继承的基本材料，同样也是女性写作的出发之处。作为“五四”后成长的新一代中国娜拉⑤，艾霞追随女性影人杨耐梅到上海，之后与上海左翼文化相遇，从戏剧舞台、电影编剧和表演、文学写作走向公共空间，“社会和文化对个人的刺激，并不直接呈现出来，而是先被溶化，并在内心深处予以重构”[2]，艾霞在短短两年间爆发般的创作⑥，恰是一个年轻女性写作者对她所处世界的重构。读《现代一女性》，仿佛重温了20世纪30年代左翼文艺诸多熟悉的元素，小说中女性游戏爱情、大胆的欲望及欲望之痛苦的表达很容易让人联想到丁玲的《莎菲女士的日记》，女主角最终都抛弃了欲望对象；小说对“帝国主义权威”下城市景观的批判、对堕落的群像与人性的描写会令人想起茅盾的《子夜》；人物及时行乐、颓废空虚、声光色影的感觉在新感觉派小说中似曾相识；而小说结尾女主角被革命者启迪的重头情节，更是时代的普遍主题。这些交错的元素构成了一个复合的艾霞，熟悉之感来自于她与自己所处时代的共享的感知，当然，艾霞是以一种不同的声音回应了她的时代，她的特殊之处需要回到作品中读解。

《现代一女性》在不同情境中使用“斜睨”和“凝视”，女主角蒋萄萄和身边的一群人互为对象、相互观看，他们之间的关系不断角力和变化，这个变化过程也是一个摩登女性脱胎换骨走向心灵独立的历程。《现代一女性》被看作艾霞的自传⑦，身为地产公司职员的女主角被视为艾霞的化身，而小说中蒋萄萄是在被“斜睨”中第一次出场的。在一座挤满一屋子人聚会的小洋房里，“章友仁也是这里每天必到的客人，他正斜睨着蒋萄萄，看她活泼无忌的举止，张开了他那爱多话的嘴，向坐在他身旁有名滑头的小绅士说，‘萄萄，真是够味儿，不过我总有一点怕她，她真是太浪漫了，老是玩弄男性’”[4](P2)。以自传来看，这个开场不同常规。在庐隐写青年知识女性空虚苦闷、游戏爱情的《或人的悲哀》里，庐隐用书信体将女主角亚侠直接转换成“我”，从而完成作者和故事人物视角合一的自述叙事；丁玲直书女性欲望的日记体小说《莎菲女士的日记》，尽管小说最后部分在“她”和“我”之间切换，造成一种自我对话⑧的效果，但小说依然以“我”为独白的主体。与这两部年代相近的女性自传小说相比，艾霞则有意拉开距离，将女主角蒋萄萄作为观察对象。蒋萄萄以被看的方式出场，但奇妙的是，这个被看的女主角以自身的一系列泼辣、主动、强势的行动逆转了被看客体的位置，男性“斜睨”者章友仁表达了对诱人女性的惧怕之感，也打破了通常男性欲望对象建构的

④“凝”也同样出现在多部典籍中：白居易的《长恨歌》中有诗句“含情凝睇谢君王，一别音容两渺茫”；李商隐的《闻歌》中有“敛笑凝眸意欲歌，高云不动碧嵯峨”；冯梦龙的《警世通言·宿香亭张浩遇莺莺》中有“浩倚栏凝视，睹物思人”的场景。现代作家使用“凝视”一词更为普遍。

⑤艾霞从北平到上海的经历可参见周利成《艾霞：民国影星自杀之迷》，《各界》2020年第1期，网络转载见https://www.sohu.com/a/377933706_407736。

⑥1932年到1934年初，艾霞主演八部电影，包括《旧愁新恨》、《战地历险记》、《春蚕》、《时代的儿女》、《二对一》、《丰年》、《黄金谷》、《现代一女性》（编剧并主演），拍摄电影之余发表多篇小说和散文。

⑦黎痕《看！艾霞不打自招的口供》，《明星月报》1933年第1卷第3期，转引自艾霞著，陈子善、张可可编《现代一女性》，北京：中国国际出版集团海豚出版社，2012年。

⑧比如小说最后部分“悄悄地活下来，悄悄地死去，啊！我可怜你，莎菲”（《小说月报》1928年第2期）。



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

书写模式。开篇中斜睨和发表议论的章友仁并非小说中的主要角色，他的看和议论都未和蒋萄萄产生直接交流，也即小说中的人物毫不在乎他的存在，但作者对这个人物三次着墨，他总是在一些关键性转折时和众人一起出现，斜睨着女主角，充当看和议论的角色。毋宁说，他是摩登女性身处人群中的看客，也是人情社会里的围观者。作者和人物在此构成双重声音，全书中我们很少看到蒋萄萄的心理活动和精神自述，20 世纪二三十年代女性文学中常见的多思、苦闷、忧郁、伤感的情绪在蒋萄萄身上全然不见，她始终处在一种当下的行动中。作者通过客观讲述故事建立一种叙事权威，从而大于她的人物，这一点在《现代一女性》的本事⑨中得到进一步证实，“她患着流行的时代病，她要求刺激，用爱情的刺激来填补空虚的心”⑩。在电影本事中，艾霞表明了她的理性观察和批判视角，颠覆男性斜睨的性别秩序，同时拒绝自恋，确立了一种自觉的女性写作姿态。

“斜睨”也是蒋萄萄观看情人俞冷的一种方式。在小说开场的同一场聚会中，蒋萄萄遇见已婚的老朋友、记者俞冷，“温柔地斜睨了他一眼”[6](P5)。小说没有描述爱情是如何发生的，我们只知道小说第一部曲⑪中两人重逢并飞快进入热恋状态。俞冷“因理智与情感的冲突，他内心矛盾苦痛极了”[6](P14)，但“萄萄斜睨着他就像对小弟弟似的态度说‘你为什么这样不彻底？我只问你到底爱我么？现在！’”[6](P18)小说中蒋萄萄是一个由力比多驱使、在男女关系中处于主动引领位置的女性，而俞冷则成了被欲求的欲望对象。斜睨是一种引诱，也是对男性懦弱的嘲弄和逼视。这个无所忌惮的现代女性的特殊之处在于，她独自居住，父母兄弟姐妹背景空白，全无巴金小说中的人物常面对的家庭影响或冲突，她和身边那些吃喝玩乐的朋友也没有庐隐和丁玲小说中的人物之间常有的精神交流，她内心强悍、毫无茅盾小说中女性人物在新旧交替之间的内心折磨困苦。艾霞削除了人物可能有的重负，将她绝对化地塑造成“性感野猫”⑫和恋爱至上的享乐者，这个人物野性十足地越过多重道德边界，沉溺在和有妇之夫的恋爱中，为了解脱情人的经济窘境而出卖身体，谋划和情人远行并不惜铤而走险偷取大额支票做经费。她对这一切自始至终没有羞耻感，在法庭上依然理直气壮地侃侃陈词，痛陈被偷的富人才是真正的罪恶所在，艾霞在电影本事中补充“法律是只许富人用文明的方法来抓钱，不许谁‘非法’地拿富人的钱的。”[6](P76)这个另类的女性以真实的女性自我和身体行动向婚姻制度、向文化要求的性别规范、向社会制度发出“斜睨”的挑战，她的所作所为已越出左翼文学里女性困境的通常表述。

“凝视”则是蒋萄萄的另一面，当然艾霞是在 20 世纪 30 年代中文语境中使用这个词，也即表达深情或沉思，而非观看的权力关系。小说不只写蒋萄萄泼辣桀骜的一面，也写出她的沉思状态。全篇有两处描写俞冷的孩子大宝的凝视：一处是面对忙于生

⑨“电影本事”是早期中国电影通行的电影剧作文本，类似于剧情梗概和创作阐述的总和，用于拍摄作参考，以及影片公映时公开发表便于观众理解。

⑩《现代一女性（电影本事）》，原载《明星月报》1933 年第 1 卷第 2 期，转引自艾霞著，陈子善、张可可编《现代一女性》，北京：中国国际出版集团海豚出版社，2012 年，第 73 页。

⑪《现代一女性》由四部曲组成。主要内容是：第一部曲，蒋萄萄和俞冷重逢，迅速坠入热恋；第二部曲，蒋萄萄和俞冷尽情游乐，蒋萄萄拒绝公司经理史芳华的求爱，俞冷的妻儿即将到上海的消息成为两位恋人的阻碍；第三部曲，俞冷儿子因事故离世，经济压力巨大，蒋萄萄为了维护两人的小世界，不惜向史芳华出卖身体以换取金钱供养俞冷；第四部曲，蒋萄萄因巨额偷窃行为被史芳华告发后入狱服刑，妻离子散的俞冷彻底堕落，蒋萄萄在狱中遇见革命者王安琳，在王安琳的安慰和感染之下，蒋萄萄彻底走出情感迷思，走向海阔天空光明的路。

⑫因为没有家庭，艾霞自称“野猫”，“野猫”也是他人冠以她的名称。参见《给有志电影的姊妹们》，这本来是一篇命题谈论妇女和家庭的文章，艾霞因为无家庭而无法谈论此话题，她将话题引入电影事业。这篇文章中她调侃地解释“野猫”的意思：不是人，没有家庭，猫洞也没有。以“野猫”自喻可以看到艾霞的流浪无归属的自我感受。全文收录于艾霞著，陈子善、张可可编《现代一女性》，北京：中国国际出版集团海豚出版社，2012 年，第 106 页。



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

计匆匆离家的父亲的不舍，“大宝睁大滴溜滚圆乌黑的眸子，凝视着他久别重逢的爸爸”[3](P33)；另一处是意外事故发生后，因未及时筹措到医药费，没能得到及时治疗，“大宝临死时，张着小嘴无力地凝视他母亲”[3](P43)。在此，艾霞为童真和人伦留下了笔墨，也写出俞冷的压力所在。小说其他关于凝视的场景中，凝视的主体都是蒋萄萄，每一个情绪复杂的眼神都伴随着她精神世界的变化，从爱情迷思到认识自我，再到走向更广的天地。本文在此略过蒋萄萄凝视情人的情节，而特别提及其他两处关于凝视的描写。在与房产公司经理史芳华发生性交易的宾馆里，蒋萄萄“凝视着她喷出来映在镜子里袅袅的烟。好像她心头的重压，跟着烟喷出来不少”[3](P49)。小说中的“看”大都发生在人与人之间，唯独这里被凝视的客体变成物体的镜像，且并非观看镜中的自我肖像，而是凝视袅袅的烟雾，之后蒋萄萄决定偷窃。根据弗洛伊德的理论，物是性对象的不当替身，对物的迷恋通常是追求正常性目标受损后的替代性补偿。蒋萄萄专注于烟雾，是在俞冷因失业和家庭不幸遭遇而疏远她时，凝视烟雾以转移对史芳华的厌恶之感，也同时生成行动动力。小说第四部曲予以人物重生希望，狱中的蒋萄萄和“有着前进的思想，革命的虔心”的王安琳相遇，蒋萄萄被安慰、启迪，感受到了情人无法给予的无私之爱，她认识到一种更健全的精神和思想。这里作者再次用看和凝想表达了蒋萄萄内心发生的脱胎换骨的变化，这一蜕变的结果是，当她出狱时碰见俞冷，“她看看俞冷，就毅然决然地走了”[3](P72)。“恋爱的牢笼再也囚不住她了；前面有的是光明的路，走，海阔天空。如今的萄萄已不是从前的萄萄了！”[3](P77)

三、左翼文化语境中的女性书写

从1928年艾霞离家出走去上海到1934年初她自杀的六年，正是20世纪30年代中国左翼文化运动的一个关键时期。大革命失败后分散各地的革命者、知识青年、作家聚集到上海，上海出版、传媒、消费文化的空前繁荣，日本侵略激起的民族意识与忧患意识，中下层民众的生计艰难及对统治者的普遍愤怒，租界的特殊政治生态，加剧分化的社会动荡和政治危机，都让这一短暂时期充满了撕裂感和无休止的论争。当然，此时轰轰烈烈、争吵不断的文坛现场和艾霞还没有直接关联，她尚在为个人生存寻找出路。初到上海不久艾霞即进入田汉、欧阳予倩、徐悲鸿创办的南国艺术学院学习电影、戏剧、绘画等，这个时期是南国社明确转向左翼的转折点，但对这段学习期，艾霞几乎没有留下可供参考的文字资料，我们今天能看到的有关艾霞的直接文献，是她进入电影表演领域及开始写作实践后留存下来的有限记录，为今天理解一个时代语境下青年女性的精神历程留下了线索。艾霞加入明星电影公司时，正是左翼力量广泛渗透电影界的时期。根据夏衍的回忆，当时左翼文化的策略之一是“把当时在话剧界已经初露头角的、有进步思想的导演、演员，通过不同的渠道，输送到电影界去，培养新人，扩大阵地”[1](P156)，如此，“在短短一年多时间内，就有一批‘左联’、‘剧联’的盟员和革命文艺工作者加入了‘明星’、‘联华’、‘艺华’公司，初步形成了一支新的队伍”[1](P156)。艾霞自然也在输送到电影界的新人之列，主演多部明星公司出品的左翼电影后，她对电影有了清醒的认识“绝不能把电影当作有闲阶级的消遣品，或是超现实的至上的艺术，一种脱离社会构造的超越的东西”[3](P106)，“要做一个时代的演员，不是只会做几个喜、怒、乐的表情就行了，最主要的，还是从实践生活中去认识社会的各方面”[3](P109)。艾霞不仅在表演上要求自己做有灵魂的演员，在写作上也有越来越清晰的倾向。艾霞的好友、左联领导人之一的阿英（又名钱杏邨）在悼念艾霞的文中写道：“在你死前不久，你告诉我说，在文学事业上，你只是一个开始，要我继续的帮助你。”[1](P61)艾霞的绝笔《好年头》写“谷贱伤农”的故事，已显现出典型的左翼作家的关切。从以上简略勾勒可见，年轻的艾霞没有参加党派，也没有正式加入任何一个左翼组织。从左翼组织的角度看，艾霞无疑处于边缘地带，但她自觉地向左翼文艺的方向前行。和很多有创造力的自由作家和艺术家一样，左翼，是他们在当时的社会政治环境下对现实的判断，是一种朴素的倾向和发自内心的选择。

和艾霞的非组织、自由左翼状态有关，她写作中的直觉、性别表达和个性特征，呈现了和当时主



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

流左翼不一样的声音。比较艾霞的《现代一女性》和孙师毅编剧、蔡楚生导演的以艾霞为原型的电影《新女性》,我们可以看到女性作家的自我书写与被书写之间的一种文本争辩。因《现代一女性》电影胶片遗失,本文仅在主题和叙事层面予以比较,电影特定表现方法不在本文关注范围之内。就主题而言,两部作品的核心议题都是关于新女性是谁、新女性何为等问题,两部作品中都涵盖了不同阶层的女性。

艾霞的《现代一女性》中写了自由女性蒋萄萄、进步革命女性王安琳、俞冷妻子玉如等完全不同的女性,艾霞写出每一位女性人物的精神深度,除了走出情爱樊篱的蒋萄萄、充满坚定的信念和大爱的王安琳外,艾霞也用寥寥几个情节就写出了传统家庭主妇玉如的觉醒。玉如在得知丈夫出轨后不声不响地做好了踏踏实实凭劳动谋生的人生计划,坚决离家开始自己的独立生活。三位女性既是艾霞对现实中女性的提炼,也是其内心不同侧面的投射。三位身份迥异的女性共享同一种精神内核——独立,即思想的独立、情感的独立和生活能力的独立。独立性在艾霞那里有着至高价值,是她赋予所有女性人物的人格特征,即便在次要人物身上艾霞依然发掘和书写了这一品质。

电影《新女性》中,新女性的定义涉及了男性作者书写女性的复杂的性别意识形态,《新女性》的创作意图既是纪念友人,也是控诉现实,试图"影射艾霞的一生","用来向那个吃人的社会抗议"⑬。在女性自杀事件迭出的年代,蔡楚生对女性议题保持持续关注和思考。在担任电影《奇女子》⑭副导演后,蔡楚生评论余美颜事件"其所以成为奇女子者,在在均为此黑暗人世之旧家庭、恶社会等所造成,而彼向此黑暗人世间之冲突,正具勇敢与牺牲之精神,而有不可埋灭者在。其勇于冲突,与迅于觉悟,实非常人之为。"⑮20 世纪 20 年代末到 30 年代初期,蔡楚生连贯地思考女性个体命运与社会环境之间的关系问题,但他对新女性的界定并不一致。60 年代,蔡楚生明确称当得起"新女性"称号的只有女工李阿英,"我们以全部的热情尽其可能地来塑造了李阿英这一女工形象,并且热烈地歌颂了她……想让许许多多的韦明,感悟到只有和劳动人民相结合,才能克服她们的软弱"⑯。这段追述将塑造女工形象的动机和功能极致化,不能不说有放大事实重构话语的意味。《新女性》中的女工阿英和《现代一女性》中的革命女性王安琳的描绘篇幅相当,角色功能相似,都是女主角精神转化的外部触动力量,甚至女工阿英对韦明的影响其实小于王安琳对蒋萄萄的触动。我们可以看到,蔡楚生的性别观念总是契合于时代的意识形态。20 年代末,他视寻求个性解放、挑战社会道德的女性为勇敢、富于牺牲精神和有思想觉悟的奇女子,这一认识内在于后五四时期的女性解放语境。60 年代初,蔡楚生放大女工角色的论述则是呼应知识分子改造、工农结合、"女性能顶半边天"的国家话语。而 30 年代的左翼话语作为一种前奏和过渡,连接了两个时期,在此,女性解放的主题向知识分子改造、女性改造主题过渡。

尽管知识女性是《新女性》中毋庸置疑的核心女主角,时隔二十余年导演蔡楚生再次界定新女性身份时,却完全否认了知识女性的新女性主体性。再阐释是对左翼革命持续系统性建构性别意识形态的结果的确认,这个建构是和无产阶级革命紧密联系在一起的。其实早在"五四"之后知识女性就被左翼话语抛出了革命主体性位置,比如早期左翼女权运动领导人向警予在 20 世纪 20 年代的多篇文章

⑬蔡楚生《三八节中忆〈新女性〉》,原载《电影艺术》1960 年第 3 期,蔡楚生著《蔡楚生文集》(第二卷),北京:中国广播电视出版社,2006 年,第 340 页。

⑭电影《奇女子》于 1928 年出品,以民国传奇女性余美颜为原型,史东山、蔡楚生导演,杨耐梅主演。

⑮蔡楚生《水银灯下之奇女子》,原载《新银星》1928 年 9 月号,蔡楚生著《蔡楚生文集》(第二卷),北京:中国广播电视出版社,2006 年,第 1 页。

⑯蔡楚生《三八节中忆〈新女性〉》,原载《电影艺术》1960 年第 3 期,蔡楚生著《蔡楚生文集》(第二卷),北京:中国广播电视出版社,2006 年,第 340 页。



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

中论述“自来知识妇女的团体，无一不是软弱无力有始无终”⑰；其写于 1923 年的《中国知识妇女的三派》一文将知识女性归纳为小家庭派、职业派、浪漫派，“小家庭派、浪漫派完全建筑在个人的快乐主义之上，职业派固然比较的有社会的意识，然而也缺乏综合的人生观和全般的社会意识”⑱。知识女性的三派在向警予看来无一可取，“只有新兴的劳动妇女最有力量，最有奋斗革命的精神”⑲，向警予的女性理论奠定了后来共产党妇女政策的认识论基础，20 世纪 30 年代文学和左翼电影充当了这一女性观的论证场所。经过 30 年代左翼文艺的反复论证、40 年代国家话语的建立，左翼性别意识形态系统性建构的架构初步形成。

回溯 20 世纪 30 年代艾霞的创作语境，也许可以稍许理解她的纽结之点和困境。再次回到《现代一女性》和《新女性》，可以看到在一些关键情节点上两部作品的差异。两部作品都涉及出卖身体的情节，出卖身体都是出于共同的贫穷状况，但两部作品叙述这一行为的方式完全不同。《现代一女性》里，蒋蔔蔔的动机是为自由地生活、享受和情人的小世界，她自立自觉、主导整个事件、目标明确，在这条道路上越走越远，最终因偷窃入狱。这一行径堪比圣徒热内（萨特曾用六百多页的存在主义哲学著作《殉道者热内》为之辩护），即，用罪恶的方式向罪恶的世界回击，也可以看作“睨视”的对抗心理学。而《新女性》则用大量篇幅铺陈新晋作家韦明失业后生活无以为继、女儿生病无钱医治，在走投无路的情况下被迫选择出卖身体，人物的动机根源于无法抗拒的社会原因，羞耻感伴随着整个过程。最终作者维护了贞洁叙事，描述出卖身体的行为最终被女主拒绝，但她依然因为交易的发生而羞愧，因自尊受损而自杀。这里对知识女性塑造和向警予的指责如出一辙，男性作者把女性写成了软弱的、无自主能力的、不是堕落就是需要被指引拯救的现代生活的迷途羔羊，同时她又出奇地混合了现代与前现代的母性与贞洁性。贫穷的弱女子、伟大的母亲、道德的贞女，创作者用左翼电影的通常女性模型形塑了这个知识女性，使她更为左翼电影主流叙事所接受。

事实上，艾霞写作《现代一女性》时，离家的娜拉个人苦闷脆弱、爱情至上、知识女性解放、个性张扬这类“五四”时期的文学主题受到左翼批评，比如“五四的产儿”庐隐就被认为是倒退了：“五四运动发展到某一阶段，便停滞了，向后退了；庐隐，她的发展也是到了某一阶段就停滞……时代是向前了，所以这停滞客观上就成为后退，虽然庐隐主观上是挣扎着要向前追的。”[8](P109) 其实庐隐在最后创作阶段也开始写恋爱失败转向革命的女性，但这个转向在左翼文艺批评看来意义微乎其微甚至并不正确。具有代表性的作家丁玲是经过小说《韦护》完成根本性转型的，“虚构的替代人物珊珊，被置于将来会成为一个著名的革命作家丁玲本人的位置上”[8](P215)。丁玲的策略是在两个年轻新型女性人物中，保证自身的替代性角色——坚定、理智、独立、努力前进的未来作家珊珊占据新女性价值中符合左翼期待的位置，而以她的好友王剑虹为原型的另一女性人物被分派了“惯于嘲讽”的、“闪着轻蔑的眼光”[1](36)、纵性贪玩、个人主义、脱离实际、恋爱至上的人格特质（和丁玲过去小说中的人物如此相似）。毋宁说，丁玲将新女性分体为两种典型形象，在一种平行的争辩中确立新女性主体，进步女性替身贯穿了她此后的创作，沉溺爱情/性爱在此也被当作革命/工作的反面而被二元对立书写。这一主题延续到《一九三〇年春上海》中。在这个意义上，艾霞并未以革命女性王安琳为作者替身，而是无意识地将蒋蔔蔔这个外在客体形象变成内在主体，和 20 世纪 30 年

⑰向警予：《中国最近妇女运动》，《前锋》第 1 期，1923 年 7 月 1 日，收入中共湖南省委宣传部编《向警予纪念文集》，长沙：湖南人民出版社，2005 年，第 65 页。

⑱向警予：《中国知识妇女的三派》，《妇女周报》第十五号，1923 年 11 月 28 日，收入中共湖南省委宣传部编《向警予纪念文集》，长沙：湖南人民出版社，2005 年，第 98 页。

⑲向警予：《中国最近妇女运动》，《前锋》第 1 期，1923 年 7 月 1 日，收入中共湖南省委宣传部编《向警予纪念文集》，长沙：湖南人民出版社，2005 年，第 66 页。



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

代左翼文艺更需要的一种合乎规范的新女性主体相抵牾，这一写作堪称不合时宜。20 年代末曾带给丁玲巨大文学声誉的女性欲望书写在 30 年代初期让艾霞遭到嘲讽和唾弃，她的作品成了证供（参见黎痕《看！不打自招的口供》）。尽管小说中用较多笔墨描写了蒋萄萄的思想转变，但左翼评论家依然被女主角的强烈个性所冒犯，批评她“如此彻底的恋爱对于中国社会并没有益处”[1]。左翼批评者既不相信蒋萄萄会忠于感情，也根本不接受她的思想转变，也即完全否定艾霞塑造的这个人物以及这部作品。在为数寥寥的左翼影评中，党的电影小组领导人之一的石凌鹤的评论以国家社会需求为正当性，要求私人情感和性领域的纯洁化，代表了左翼评论对女性道德尤其是性道德敏感苛刻的那一面。

无可否认，《现代一女性》中蒋萄萄思想转变过程是小说中最重要的部分，艾霞从一开始即为此埋下了伏笔，在第一场众人尽情调笑之时，就出现了沉默但坚持的王安琳和蒋萄萄的第一次相遇。小说后半部分她们在狱中再次相遇，艾霞对女性的精神如何成长这一问题给出了和蔡楚生不同的回答。王安琳作为艾霞的理想投射，承载了作者关于出路的思考以及关于未来的想象，她有着所有左翼革命者都具有的信念、学识、美德，还有着一种特别的细腻和温情，这位女性革命者在日常的一点一滴中体贴着他人的痛，没有自站道德高点，而是耐心地将自己的信念共享给对方。蒋萄萄的救赎来自认同，来自同性的共情和感召在自身内部唤醒的自救的力量，这种力量让她走向新生，在此艾霞着力于女性情谊的书写。《新女性》中韦明的启示者有两位：一位是韦明的男性友人也是她的爱恋对象、编辑余海倩，和《现代一女性》里要么意志软弱要么卑鄙龌龊的男性人物完全不同，余海倩摒弃个人情欲，全心投入进步文化事业，剧本中写道“海倩却是一个把事业当作第一生命的人，他唯恐恋爱妨碍了他或她事业的成功，所以常常希望她能够克服她那种有时不顾一切强调恋爱的倾向。”[2](P514) 另一位则是女工阿英（和左联领导人同名），一位健康的、抱着反帝国主义的信念的“伟大的女性巨人”[2](P518)。两位启示者的共同特点是，他们都有远大的目标和坚定的信念，他们像两座道德标杆一样拯救韦明。女工阿英和韦明的友谊也不同于王安琳和蒋萄萄的同性情谊，剧本中阿英在韦明的急救病床前不忘教导她“你的烦恼比我们多，你的痛苦比我们复杂，我是知道的。这是你们这种人的根本弱点。”[2](P547) 阿英以去女性特征的、前进阶级符号的形象，来凸显个人奋斗的知识女性必然被抛入历史废弃层的命运（影片最后刊载着韦明绯闻的报纸被女工们丢弃，女工们踩着报纸昂然前进），这部以纪念友人开端的电影最终完成了它的教育功能和意识形态询唤目的。

## 四、结语

《现代一女性》写作于“新女性”被重新定义的 20 世纪 30 年代，也是五四新女性主体性被左翼新女性取代的时期，左翼理论家称之为“过渡期社会”。左翼文艺塑造了新的道德观念，其中性别观念的建构为下一个阶段的国家动员、妇女政策的制定奠定了认识论基础。左翼文艺中尤为保守的左翼电影不断提供新女性形象的典范，这些理想新女性要么遵从传统规范，具有无可置疑的母性和牺牲精神；要么是勇敢无畏的无产阶级，她们被塑造为整个社会伦理的救赎者，而逾矩者被置于软弱、堕落、亟需拯救的位置。艾霞的作品正是出现在这个二元化性别意识形态愈益尖锐的时刻。从上文对艾霞作品的分析可以看到，当艾霞用一种强悍的姿态写出男性是软弱和卑微的那一性别时，她不仅冲撞了传统男权中心秩序，也冒犯了左翼女性（妇女）的规约和改造的新秩序，知识女性失去新女性主体身份是一系列左翼话语建构的结果，艾霞作品与围绕艾霞产生的左翼文化话语呈现了一个复杂的文本，展示了性别解放话语、左翼革命主体询唤与都市现代性之间的相互抵牾。艾霞去世前后出现的多位女性自杀事件，很大一部分原因是“人言可畏”，是女性争取自身权力受挫的激烈反应。社会力量改变了个人，取代个体自我成为价值来源的是社会公共机构以体制形式组成的想象的共同体。丁玲完成了这个转型过程，而年轻的艾霞未能找到自我安置之所，女性写作之难在于不仅要回应历史传统，还要回应与当下的文学地形图的关系。文学女性的进步是与她们同时



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

代男性相互作用的结果，这种相互作用发生于复杂的性别意识形态之内，被左翼唤醒的青年艾霞因为过早离世而却步，她的写作稍纵即逝，在这个意义上，艾霞的作品像一个无法收编的孤儿。但艾霞事件和艾霞作品作为一个特殊的复合文献，从中可以看到左翼意识形态建构过程中遗留的缝合痕迹，也可以看到女性解放历程中那一部分未被过滤的真实存在的女性的努力。

## 参考文献


[1] 阿英. 致死者——记忆艾霞的死 [A]. 阿英. 阿英全集(第4卷) [C]. 合肥: 安徽教育出版社，2003.

[2] [奥地利] 西格蒙德·弗洛伊德. 创造性作家与白日梦 [A]. [美] 埃塞尔·S. 珀森、[英] 彼得·冯纳吉、[巴西] S. 奥古斯托·菲格拉著，吴珩译. 论弗洛伊德的《创造性作家与白日梦》[M]. 北京: 化学工业出版社，2019.

[3] [东汉] 许慎撰，[清] 段玉裁注. 说文解字 [M]. 北京: 中国戏剧出版社，2008.

[4] 茅盾. 昙 [A]. 小说集《野蔷薇》[C]. 上海: 开明出版社，1994.

[5] [美] 伊利·扎列茨基著，季广茂译. 灵魂的秘密: 精神分析的社会史和文化史 [M]. 北京: 金城出版社，2013.

[6] 艾霞著，陈子善、张可可编. 现代一女性 [C]. 北京: 中国国际出版集团海豚出版社，2012.

[7] 夏衍. 懒寻旧梦录(增补本) [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店，2006.

[8] 茅盾. 庐隐论 [A]. 茅盾全集·中国文论三集 [C]. 北京: 人民文学出版社，2001.

[9] [美] 汤尼·白露著，沈齐齐译，李小江审校. 中国女性主义思想史中的妇女问题 [M]. 上海: 上海世纪出版集团、上海人民出版社，2012.

[10] 丁玲. 韦护 [A]. 丁玲著，张炯编. 丁玲全集(1) [C]. 石家庄: 河北人民出版社，2001.

[11] 凌鹤. 评《现代一女性》[N]. 申报·申报本埠增刊，1933-06-16.

[12] 孙师毅. 新女性 [A]. 中国新文学大系 1927-1937(第十七集) [C]. 上海: 上海文艺出版社，1984.


责任编辑: 含章



(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net