

上海电影的街道意象(1931—1937)*

Street Imagery in Shanghai Cinema (1931 - 1937)

文 张宗伟 刘航/Text/Zhang Zongwei Liu Hang

摘要:20世纪30年代,中国电影人将街道意象转化为社会批判、美学转型与文化抵抗的精神力量,引领中国电影摆脱进口商业片、武侠神怪片和软性电影的消极影响,走上左翼电影的健康发展道路。30年代上海电影的街道意象聚焦底层空间和边缘群体,暴露阶级差异,强化本土意识,体现了中国电影人为抵抗西方文化殖民而进行的民族文化“在地化”努力。借助街道意象,上海电影将外来媒介与中国的市井生活、美学传统和人情伦理相融合,生发出既现代又具有鲜明民族特色的现实主义电影美学。街道意象同时凝聚并揭露了殖民现代性的虚妄与断裂,作为“历史天使”的辩证意象,“站街的神女”警示被压迫者打破历史进步连续性的幻象,于危机中捕捉救赎的可能。

关键词:上海电影 在地性 街道意象 现实主义 辩证意象

街道在早期西方电影发展中扮演了极为重要的角色。在法国卢米埃尔兄弟的写实短片和早期好莱坞的犯罪短片、20世纪20年代德国的“街道电影”和欧美的“城市交响电影”以及30年代法国诗意图现实主义电影中,街道都是不可或缺的核心要素。30年代初,中国电影摆脱古装片和武侠神怪片泛滥的消极影响,走上左翼电影的健康发展道路。街道在其中发挥了引领作用并成为中国特色现实主义电影美学的标识符号。30年代,上海电影中的街道意象具有丰富的内涵和独特价值,它既是殖民现代性的展示场,又是传统市井生活的新舞台,更是中国电影人进行社会批判、美学创造与文化抵抗的立足之地。

一、上海的街道与中国电影的“在地化”

电影最早经由上海传入中国。1896年,上海徐园内的“又一村”放映了“西洋影戏”,这是中国第一次电影放映。此后十来年,虽然以上海为中心的中国电影放映业

不断扩大,但是直到1905年北京的丰泰照相馆才拍摄了中国第一部电影《定军山》。在拍摄了《艳阳楼》《青石山》《白水滩》等几个传统戏曲剧目片段后,1909年丰泰照相馆毁于火灾不再拍片,北京的电影摄制陷入长期停滞。1925年前后,北京出现过福禄寿影片公司、模范影片公司、光华影片公司等所谓的制片机构。它们也都是昙花一现,没有正式摄制影片便告解散。在帝制崩塌、军阀割据的北京,作为一种经济活动的产品或服务应用的中国电影“在地化”可谓举步维艰。

在十里洋场上海,电影业被冒险家们当作新的事业竞相投机而空前繁荣起来。1925年前后,仅上海一地就有141家电影公司,1926年在上海有近四十家电影公司摄制过影片。电影勃兴是“摩登”上海的现代性表征之一,上海电影在制片上占据绝对强势地位,某种意义上成了早期中国电影的代名词。以张英进、李欧梵、张真等为代表的海外华裔学者,从都市文化的角度切入中国早期电影史书写,他们将电影文化视为特定社会政治语

张宗伟,中国传媒大学戏剧影视学院教授

刘航,中国传媒大学戏剧影视学院2022级博士研究生

*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号:19ZDA272)阶段性成果。

境下的文化现象,借助影院、咖啡馆、舞厅、赌场、流行杂志、电影出版物、广告、传记、摩登女郎、娼妓等来描述电影文本与都市文化语境之间的关系,突出了早期中国电影的跨媒介性和媒介间性。^[1]此类研究注意到民国时期上海电影和城市文化之间关系的特殊性。比如租界和跨国公司的存在,上海人口的多种族、多国家构成,以及上海与好莱坞、苏联、日本、香港、东南亚之间的电影文化交流等,指出了彼时上海电影所牵涉的国家、民族文化与国籍的复杂性,以及由此衍生的所谓中国电影的“身份问题”。

张英进反思了把中国电影纳入西方中心的全球视野加以考量的“去中国性”唯理论范式,这无疑是值得称道的,但同时他又批判了旨在为民族文化和国家政体提供正当性的“国族电影”范式,进而提出“跨地性”概念,“主张沿着人文地理学的路径从空间和跨地域的维度,而不是从民族和国家的维度,重构中国电影研究的理论框架”。^[2]也许并非所有海外华裔学者主观上都想将民族国家作为首要解构对象,但如果不能从民族和国家的维度研究中国电影,又何谈重建电影研究的“中国主体性”?不管是套用白话现代主义或跨媒介研究等复杂精致的西方理论来解读非西方的电影文本与文化语境,还是制造跨区、跨地(translocality)或多地(polylocality)等新概念,都是用横向的“跨媒”“跨地”避开或悬置“国家”的产物,虽然理论路径没有“去中国性”那样直白,究其实质不仍是消解中国电影的“中国性”吗?

20世纪20年代到30年代初,正当中国电影在上海苦寻立足之地(place-based)时,法国、美国和德国等都以城市为中心建立起强大的国族电影。以好莱坞为中心的美国电影更是成为了世界电影的霸主。西方电影与巴黎、纽约、洛杉矶、柏林等大城市相伴而生,带有与生俱来的写实气质和都市文化的现代属性。卢米埃尔兄弟将镜头对准巴黎的街道,以车站、码头、工厂、花园、广场、店铺等街景构成影片主体,他们的写实短片成了世界纪录电影和电影写实主义美学的滥觞。美国的鲍特和格里菲斯等导演的早期犯罪短片,以及后来的警匪片、黑色电影等好莱坞经典电影类型中,都市的街道都是无可替代的叙事空间。20年代德国的“街道电影”和欧美的“城市交响电影”,以及30年代法国诗意图现实主义电影中,“街道”也是不可或缺的核心要素。

与其他国族电影相比,作为帝国主义商品输出和文化侵略的产物,早期的中国电影在自己的国土上站稳脚跟何其不易!半殖民地的上海影业无法由民族国家主导,以上海租界为基地的鸳鸯蝴蝶派文人大批渗入电影创作中来,“从1921年到1931年这一时期内,中国各影片公司拍摄了共约六百五十部故事片,其中绝大多数都是由鸳鸯蝴蝶派文人参加制作的,影片的内容也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版”。^[3]事业上的投机性和创作上的封建买办性相结合,成为这个时期中国电影的主要特点。

早期上海电影的确夹杂着某些多元和异质的因素,进入20世纪30年代后,在对抗西方文化殖民的努力中,上海电影的“中国”身份逐步建立起来。新成立的联华公司亮出“复兴国片,抵抗外片”的旗帜,在1930—1931年间完成了12部影片,孙瑜导演的《故都春梦》《野草闲花》等“有别于当时风靡一时的神怪武侠片的创作内容和方法,显露了自己的特点,给人以‘新’的感觉”。^[4]1933年,联华总经理罗明佑提出“挽救国片,宣传国粹,提倡国业,服务国家”的“四国主义”口号,在被左翼电影工作者批判为“死国主义”和“锁国主义”后,调整为“提倡艺术,宣扬文化,启发民智,挽救影业”的制片方向,体现出明显自觉的国族意识。1933年3月,“党的电影小组”在上海正式成立,确立了党对左翼电影运动的领导,进步的电影工作者随即推出了一批具有鲜明社会意识和批判精神的现实主义杰作,促成了中国电影历史性的转变。

在1933年“中国电影年”的左翼电影浪潮中,城市题材逐渐成为创作主流,集中出现了一批聚焦“街道”的优秀电影,意味着中国电影“在地化”取得了实质性成果。《上海二十四小时》(1933)在24小时内呈现了同一条街道上不同阶级的天差地别:资本家的轿车呼啸而过的街道,正是受伤工人的生存空间。《都会的早晨》(1933)中,富家子驾车飞驰的宽阔马路与贫民区逼仄的陋巷形成强烈对比,街道成为一对同父异母兄弟阶级身份与道德选择的视觉隐喻。《时代的女儿》(1933)正面反映中国人民反帝斗争的五卅运动,通过知识青年在街道上的游行示威,将街道重构为民族救亡的政治舞台。《香草美人》(1933)中的街道既是工人罢工抗议的政治空间,也是消费主义诱惑的集中地,阶级觉醒与物质诱惑在此激烈交锋。《三个摩登女性》(1933)将街道转化为三个女性不同

生存境遇的展示舞台,拓展了女性与都市空间的叙事可能性。《城市之夜》(1933)用表现主义风格的镜头营造充满压迫感的街道空间,暗示了城市结构的异化与非人性化。《女性的呐喊》(1933)描写女工的生活和斗争,以女工叶莲的视角观察街道,通过她在街道上的徘徊与凝视,展现了女性在都市空间中的困境与觉醒。这些影片中的街道意象都超越了简单的叙事场景,升华为承载社会批判与时代精神的核心视觉符号。

接下来的几年,上海电影沿着“中国电影年”开辟的正确路径,又推出了《神女》(1934)、《都市风光》(1935)、《新女性》(1935)、《新旧上海》(1936)、《迷途的羔羊》(1936)等力作,拓展街道意象的叙事和表意功能,进一步强化了中国电影的在地性。1937年,《马路天使》和《十字街头》横空出世。“马路”和“街头”的命名,足见“街道意象”之于这两部作品的极端重要性。作为真正中国特色的“街道电影”,它们夯实了中国电影“在地化”的基础,将中国电影的文化主体性和民族化美学提升到新的高度。



图1.《十字街头》剧照

上海的街道是中国的街道,因此,中国电影人如何呈现上海街道本质上是一个立场问题。20世纪30年代上海电影中的街道意象,承载着深刻的文化使命。以左翼电影人为代表的中国进步电影工作者摒弃了仰慕外滩繁华或霓虹璀璨的殖民现代性叙事,转而将镜头对准穷街陋巷。《马路天使》中妓女、报贩、鼓手、歌女等边缘群体成为银幕主角,街道见证了他们的苦难与抗争,人物在街头空间的互助与抗争,暗示了通过集体行动争取解放的可能。影片中摄影机从摩天楼摇向地下的经典镜头成为阶级立场的视觉化表达。《十字街头》中知识青

年在繁华又疏离的都市中徘徊迷茫,街道成为理想碰壁、身份焦虑的隐喻,指向一代人在十字路口的彷徨与抉择(见图1)。影片中的街道成为浓缩社会矛盾、民族危机与民众抗争的视觉寓言,极大地强化了左翼电影的现实主义批判力度。

街道意象作为市井生活的容器,保存了中国文化的深层肌理。茶馆、弄堂、街头摊贩组成的日常生活网络,展现的是植根于中国传统社会的人情社会与社群伦理。邻居间的照应、患难中的相助、街道空间中自然生发的行为模式,恰恰是对个体异化的现代困境的文化回应,彰显了中国文化重视人伦关系的主体性特征。底层民众在街头空间的挣扎与互助、时代青年在街头的彷徨与抉择,不仅是生存抗争,更是一种文化姿态,它宣告了中国大众并非被动接受现代性,而是能够以自身的文化逻辑和集体行动重新定义现代经验。街道意象由此成为了民族文化自我更新、走向现代的重要象征。

海外学者以“跨媒介性”“跨地性”“多地性”等概念去丰富中国电影史的研究视野无可厚非,而中国学者以民族文化保护和传承为己任,强调中国电影的“中国性”,就被贬为“走向文化民族主义的极端”,^[5]这何尝不是西方中心主义话语霸权的体现?强调上海电影的“中国性”,体现的无非是中国人书写本国电影史时的文化自觉。挖掘上海电影街道意象的“在地性”(Localization),正是为了揭示早期上海电影的投机性和买办性对中国电影本土化进程的阻碍,展现中国电影人为抵抗西方文化殖民而进行的民族文化“在地化”努力。

二、街头的彷徨与左翼电影的“现实主义”美学

20世纪30年代初,中国电影生产的中心上海正经历着现代化与殖民化交织的复杂进程。当时的中国电影人面临着巨大的挑战,即如何使创作上陷入类型僵化和美学困境的中国电影焕发新生,如何将电影这一“西洋镜”进一步转化为表达中国现实的艺术媒介,街道成为了实现转机的关键桥梁。中国第一代导演的代表郑正秋替中国电影界喊出“反帝、反资、反封建”的“三反主义”口号,以期为中国电影开一条“生路”。^[6]他带头将自己的创作从早期家庭叙事的伦理教化转向更为深刻的社会批判。他执导的家庭伦理剧《姊妹花》(1933)虽然

带有明显的舞台化风格,但摄影机对街道空间的呈现赋予影片新的美学生机。片中的乡村土路象征着纯朴与贫困,而都市街巷则充满诱惑与危险。双生姐妹在不同空间中的错位与相遇,成为阶级分化与道德抉择的隐喻,折射出30年代中国社会转型中的阵痛与人伦困境。郑正秋有意识地将“三反主义”的严肃主题融入通俗化剧情,标志着他从改良主义到现实主义的美学转型。

引领联华公司“国片”新风的孙瑜导演更多地将创作重心转向“上海叙事”。《小玩意》(1933)开篇的江南乡镇街巷充满温情,叶大嫂与邻里劳作其间的作坊成为传统手工业与社会和谐的缩影。“一·二八”的战火使街道沦为废墟与流亡之路,影片结尾上海街头疯癫的叶大嫂向人群呐喊“救中国”,街道由此成为民众从麻木走向觉醒的转折之地。《天明》(1933)中破产农民的孩子菱菱到上海打工,受到纱厂少东家引诱失身后沦为娼妓。菱菱从乡村步入光怪陆离的上海街头,一度迷失在霓虹闪烁的繁华街道。在目睹了街头苦难与不公后,菱菱从受害者成长为呼喊反抗的革命者。影片通过街道意象构建起城乡对立与革命觉醒的叙事轴心,承载了孙瑜浪漫化的启蒙理想。《体育皇后》(1934)中,女主角林璎从乡下投奔上海的亲戚,汽车窗外掠过的繁华街景成为都市摩登的化身,她在城市的街道上奔跑训练,充满活力的都市承载着她身体解放的希望,而钟情于她的体校老师看到原本质朴的乡下女学生走进灯红酒绿的交际生活时,内心却充满了痛楚和失望。孙瑜借此强调真正的现代性在于体魄与精神的健全,而非沉溺于消费主义的街道迷宫中。

初执导筒的费穆敏锐地意识到街道意象的美学价值,他的处女作《城市之夜》聚焦住房问题,透过一个家庭的悲剧暴露旧中国都市的阶级对立。虽然影片结尾资本家儿子的转变被批评为“拖了一条改良主义幻想的尾巴”,^[7]但是影片整体对都市现代性的批判仍是十分尖锐的,片中的街道意象尤其散发出现实主义美学的批判锋芒。镜头扫过湿冷斑驳的弄堂、霓虹闪烁的繁华街区与昏暗拥挤的贫民角落,街道成为现代都市异化与道德困境的冰冷隐喻。蔡楚生最初独立执导的《南国之春》(1932)和《粉红色的梦》(1932)因充满浪漫感伤的基调而受到批判,在左翼思潮影响下,他果断转向,接连创作出《都会的早晨》《渔光曲》《迷途的羔羊》等现实主义力

作,实现了艺术思想的重大转变。《都会的早晨》通过街道意象揭露了20世纪30年代上海的阶级鸿沟,养父在街头临死前的觉醒,使街道成为阶级意识萌发的批判性场域。《渔光曲》(1934)中,小猫小猴兄妹流落上海街头卖唱乞讨,街道成为他们苦难生活的展演场。从渔村来上海做生意的渔霸续娶了摩登的交际花,合伙开办渔业公司被伙伴和情人出卖,负债累累之下开枪自杀。他的儿子从海外求学归来欲在上海实业救国,却在职场受挫致改良渔业的理想幻灭。片中的上海街道既是底层民众生存困境的象征,也是民族资本家悲剧命运的写照。《迷途的羔羊》是较早把“摄影机扛到大街上”实景拍摄的中国影片,“摄影师扛着摄影机在上海街头四处拍摄,遂得以生动地描写了上海马路上的情景”^[8]纪实镜头下热闹而又冷漠的上海街道,成为流浪儿童如迷途羔羊般孤苦无依的视觉见证。从《都会的早晨》到《渔光曲》再到《迷途的羔羊》,蔡楚生电影的现实主义美学不断深化,街道意象一以贯之地发挥着引领性的作用。

在20世纪30年代上海电影的现实主义美学转型中,袁牧之和沈西苓取得的成就尤其值得重视。作为中国第一部音乐喜剧片,袁牧之的《都市风光》以讽刺手法解构了都市街道的现代性神话。四个乡下人在西洋镜中看到的都市风光实则是道德沦丧的现代都市幻象,“戏中戏”展现的街道意象体现了导演自觉的现代性批判意识。在《马路天使》中,袁牧之将镜头对准上海弄堂,用充满烟火气的市井生活细节构建了鲜活的本土叙事。影片开场长达数分钟的街头外景镜头,不仅记录了30年代上海的日常生活图景,更通过报童、剃头匠、小贩等群像刻画实现了“还我普通人”的现实主义美学诉求。

沈西苓的《上海二十四小时》和《女性的呐喊》表现童工和女性在上海都市的悲惨命运,侧重于社会矛盾的直接揭示与阶级批判。《十字街头》则借助上海街头的青春叙事,将现实主义关怀延伸至知识青年群体。以精致的戏剧结构和细腻的心理刻画将四个青年的命运交织于十字街头,映射出一代青年在民族危机与个人出路间的迷茫与挣扎。影片不乏左翼电影冷峻的批判姿态,又蕴含着传统美学含蓄隽永的抒情气质。影片以隔板两端的贫富对比、街头巷尾的日常细节勾勒时代风貌,通过街道意象将宏观的社会问题微缩到具体可感的空间和人物命运之中,实现了思想性与艺术性的高度统一。

著名电影理论家克拉考尔将“街道”视为电影媒介最契合的表现对象之一。他认为电影对街道(特别是城市街道)有着永不衰竭的兴趣,^[9]街道不仅是转瞬即逝的景象和偶然事件的荟萃之所,而且也是生活流必然得到表现的地方。^[10]借助街道这个巨大的事件容器,20世纪30年代的上海电影保存了那个时代的社会肌理和日常生活。《马路天使》开场著名的街景镜头可以看作是克拉考尔理论的完美例证。摄影机沿着街道动态呈现沿途的生活细节,构成了一幅丰富多彩的市井生活画卷,成为30年代上海街道的视觉人类学记录。《十字街头》和《新旧上海》等片对上海里弄生活的描绘,同样具有这种文献价值。影片展示了亭子间的狭小空间、公共厨房的共享生活、邻居间的日常互动,看似平凡的细节却准确再现了当时上海普通市民的生活状态,正是这些细节揭示了物质现实的丰富性和复杂性。

中国传统社会重视人情伦理,而街道作为公共空间,是市井人情的集中展示场所。20世纪30年代的上海电影巧妙地将传统伦理价值融入街道意象。《马路天使》中小街陋巷中底层人物互相帮衬的人性温度,与外面冷漠疏离的大都市形成鲜明对比。《都市风光》中西洋镜展现都市街道光怪陆离的浮华表面,内核却是对中国传统人情社会被现代城市异化的深刻忧虑。与好莱坞电影中浪漫化的都市街道不同,上海电影中的街道承载着具象的中国现代性体验。《马路天使》中的弄堂喧嚣和《十字街头》的民生百态,都传承着中国传统“市井风情画”的美学基因。街头叫卖、方言对话和日常生活细节的刻画,形成了扎根中国城市文化的电影语言。与西方个人主义视角下的街道叙事不同,上海电影更注重表现街道作为人际关系网络的功能,延续了中国传统文化对“世情”“人情”的重视,体现了一种本土化的叙事伦理。

20世纪30年代的中国电影经历了一场激烈的美学交锋,面对同样的城市及街道,软性电影与左翼电影做出了截然不同的美学选择。《化身姑娘》《持摄影机的男人》等软性电影着力美化城市的消费性与现代性,刻意回避了都市繁华背后的社会矛盾。通过视觉奇观与浪漫童话将城市塑造为提供“视觉冰淇淋”的梦幻游乐场。左翼电影则将镜头深入肮脏的弄堂、喧嚣的马路、拥挤的棚户区,采用批判写实手法将城市呈现为压迫与抗争并存的社会空间。

在20世纪30年代中国电影“软硬之争”的美学斗争中,街道绝非简单的故事背景,而是左翼电影人践行现实主义美学、赢得斗争主动权的文化武器。左翼电影人通过对街道空间的艺术化重构,将弄堂、亭子间、石库门等特色建筑转化为承载中国人情感结构和伦理观念的美学载体,创造出植根于上海独特城市肌理的在地化美学。街道意象以无可辩驳的视觉实证与情感力量,击败了“软性电影”精心雕琢的室内布尔乔亚情调。借助街道意象,30年代的上海电影将外来媒介与中国的市井生活、美学传统和人情伦理相融合,生发出既现代又具有鲜明民族特色的现实主义电影美学,深刻地影响了此后中国电影史的发展。

三、站街的神女与“历史天使”的辩证意象

街道问题是立场问题和美学问题,归根到底是人的解放问题,特别是无产阶级政党领导下的左翼电影最为关注的无产者的解放问题。德国哲学家本雅明以巴黎拱廊街为切入点,剖析了都市现代性带来的商品拜物教与人的异化。“过去的真实图景就像是过眼烟云,他唯有作为在能被人认识到的瞬间闪现出来而又一去不复返的意象才能被捕获。”^[11]在本雅明看来,通过辩证意象捕捉稍纵即逝的瞬间,方能打破历史进步论的幻象,在震惊体验中唤醒革命意识,实现人的真正解放。

20世纪30年代上海电影的街道意象正是类似19世纪巴黎拱廊街一样的辩证意象,它既是技术进步和现代性的展示窗口,也是商品拜物教和阶级矛盾的暴露场所。在上海这个半殖民地城市,街道正是一个不同历史时代和文化痕迹共存的奇异空间。传统的黄包车与现代化的电车在同一条街道上并行,弄堂里的传统生活方式与街道对面西式百货公司的消费主义并置,这种并行并置充满了张力和矛盾,正如当时前现代、现代和殖民多种元素共存的中国社会的整体状况一样。本雅明所谓的“辩证意象”是一种“定格的辩证法”(dialectic of standstill)。“既往”“当下”和“未来”在一闪现间聚合成为一个“星丛”。其中各要素以“蒙太奇”或“拼贴”方式形成“并置互证”的辩证关系。^[12]《都市风光》就以定格的辩证法在多重矛盾中揭示了上海殖民现代性的本质。影片以动态的都市喧嚣构建感官洪流,而首尾的定格瞬间强行中止流动,创造出批判性的沉思时刻。影片开场

“西洋镜”前定格了乡下人脸上的憧憬,结尾处捕捉其离场时的一脸茫然;进站的火车象征的不是希望,而是新一轮悲剧的开始,人物在欲望驱动下追逐、背叛、幻灭,最终一切回到原点,由此彻底戳破了线性进步的神话。西洋镜前的观众与镜中人的命运并置互证,暗示无人能逃脱资本逻辑的牢笼,深刻揭示出现代性繁华表象下的荒诞本质。

“历史是一个结构的主体,但这个结构并不存在于雷同、空泛的时间中,而是坐落在被此时此刻的存在所充满的时间里。”^[13]20世纪30年代的上海电影将全球性的现代性经验与本地化的社会现实相结合,从而生成了独具特色的街道意象。《马路天使》开场西洋乐队与中式轿仪混杂的街头迎亲队伍;《神女》中穿着中式旗袍在霓虹闪烁的广告牌下站街的神女;《体育皇后》中驶过繁华街道的车窗外快速交错的西洋楼宇与中式招牌;《小玩意》中隔江同框的棚户区与现代工厂等等,这些“土洋杂糅”的并置镜头凸显了现代性带来的文化冲突、阶级分化与身份迷失。与巴黎拱廊街相比,上海街道的辩证意象有着明显的中国特性,它不仅是资本主义现代性的展示窗口,更是半殖民地社会矛盾的集中体现。

上海街道上的“闲逛者”也不是本雅明和波德莱尔笔下发达资本主义时代的“抒情诗人”或“漫步的哲学家”。西方都市的漫游者多是中产阶级知识分子,其漫游带有审美自主性与个人主义式的沉思,而《马路天使》中报贩老王和吹鼓手小陈这样的“中国式闲逛者”是忙于生计的底层市民,其“闲逛”并非悠闲的主动选择,而是生存状态的一部分。他们辗转奔波于都市街头,职业特性使他们能够观察到社会各阶层的真实状况。电影通过他们的视角展现摩登上海的诱惑性表象,又揭露其背后的阶级压迫与人性异化。

街道橱窗里陈列的进口商品表征了消费主义的梦幻世界,承诺着一种西方式的中产阶级生活,然而这些商品对于绝大多数中国民众来说是可望不可及的。“辩证法的意象因此也就是梦的意象。商品明确地提供了这样的意象。”^[14]上海街道的辩证意象“还由融售货员与商品为一体的妓女所提供”。^[15]《神女》中阮玲玉饰演的妓女在霓虹灯下的街道上徘徊,构成了一个更为复杂的辩证意象。闪烁的霓虹灯代表着现代都市的诱惑和自由承诺,而她的妓女身份则揭示了表象背后的性别压迫

和经济暴力。霓虹灯光如同探照灯般冰冷地扫描着街道上的女性身体,将其物化为可供消费的商品;霓虹灯下神女的身体意象既是现代都市夜景的一部分,又是被现代性所排斥和剥削的对象。白天她是温柔的母亲,夜晚她成为街头卖笑的妓女,承受着身体的异化。神女用作儿子教育经费的钱正是来自她的卖身收入,被异化的劳动产生了解放的潜能。《神女》将逼良为娼的传统叙事和屡见不鲜的妓女形象置于摩登上海的现代性景观之中,街道在此成为了时间重叠的奇异空间,站街的神女成为连接古今的媒介。历史的整体性在街道这一辩证意象的复杂图景下得以重塑,揭示出所谓“现代进步”背后的永恒悲剧(见图2)。



图2.《神女》剧照

本雅明在《历史哲学论纲》中提出了著名的“历史天使”意象:“他的脸朝着过去。在我们认为是一连串事件的地方,他看到是一场单一的灾难。这场灾难堆积着尸骸,将它们抛弃在他的面前。天使想停下来唤醒死者,把破碎的世界修复完整。可是从天堂吹来了一场风暴,它猛烈地吹击着天使的翅膀,以至他再也无法把它们收拢。这风暴无可抗拒地把天使刮向他背对着的未来,而他面前的断垣残壁却越堆越高直逼天际。这场风暴就是我们所称的进步。”^[16]这个“历史天使”辩证意象浓缩了本雅明历史哲学的核心,线性进步观只是一种幻觉,真正的历史是由无数被压抑、被遗忘的碎片和废墟组成。

阮玲玉的“零度表演”完美展现了“历史天使”凝视的姿态,看似面无表情的凝视承载了历史废墟的全部重负,让无声的创伤得以显影。“历史天使”的视角同时面向过去的灾难和未来的可能性。影片多次使用特写镜头捕捉阮玲玉的面部表情,她不是被动地接受被看的命运,而是以复杂的神情反观凝视者,“反凝视”使她从受

害的客体转变为具有主体性的历史见证者。她看到道貌岸然的嫖客、为虎作伥的警察、逼良为娼的社会,断垣残壁的废墟在她眼前越堆越高,神女的凝视洞穿了现代性光鲜外表下的裂缝和矛盾。“历史唯物主义者希望保持住一种过去的意象,而这种过去的意象也总是出乎意料地呈现在那个在危险的关头被历史选中的人的面前。”^[17]站街的神女超越了具体时代的特定故事,成为一个永恒的历史见证者。

《神女》的视觉设计突出强化了神女身体意象的辩证性。片中经典的胯下构图展现男权暴力对女性身体的极致压迫——蜷缩着身体的无声影像却传达出最强有力的控诉。影片中多次用门框和窗框的构图将神女框在限制性空间中,这些框景既是禁锢的隐喻,也是一种聚焦和神圣化。神女站在门口等待客人的镜头中,门框将她分割在两个世界之间:门内是她的私人领域和母性身份,门外是公共空间和商品化身份。神女成为了介于私人与公共、母亲与妓女、个体与商品、过去与未来之间极富张力的辩证存在。她站在门口的姿态,就像是“历史天使”被进步风暴吹向未来时的瞬间停滞。本雅

明认为“辩证法的思想是历史觉醒的关键”,^[18]辩证意象的最终目的是引发觉醒,从资本主义的梦幻世界中惊醒,认识到社会现实的真相。被压迫者不仅是被动的受害者,也是潜在的历史变革力量。神女为儿子教育而奋斗的决心和行动,代表了一种面向未来的可能性。她希望儿子能够通过教育摆脱自己的命运,这种希望虽然最终被残酷现实粉碎,但却指出了某种救赎的可能。

不只是《神女》中站街的神女,还有《船家女》中的阿玲、《天明》中的菱菱、《新女性》中的韦明、《火山情血》中的柳花、《马路天使》中的小云等等,这些“历史天使”的中国化身,见证的不仅是普遍意义上的现代性暴力,还有殖民现代性特有的双重压迫:一方面来自本土父权制的延续,另一方面来自西方殖民现代性的入侵。她们置身于繁华的上海或杭州街头,却承受着中西合璧的压迫结构。“每一个尚未被此刻视为与自身休戚相关的过去的意象都有永远消失的危险。”^[19]作为“历史天使”的辩证意象,“站街的神女”不断警示被压迫者打破历史进步连续性的幻象,于危机中捕捉救赎的可能。

[1]相关研究成果主要代表作包括:张英进主编《民国时期的上海电影与城市文化》(北京大学出版社2011年版)、李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国(1930—1945)》(浙江大学出版社2017年版)、张真《银幕艳史:都市文化与上海电影:1896—1937》(上海书店出版社2019年版)等。

[2][5]张英进《民族、国家与跨地性:反思中国电影研究中的理论架构》,《南京师范大学文学院学报》2012年第9期。

[3]程季华主编《中国电影发展史·第一卷》,北京:中国电影出版社1963年版,第56页。

[4]同[3],第147页。

[6]郑正秋《如何走上前进之路》,参见丁亚平主编《百年中国电影理论文选》(增订版第一卷),北京:文化艺术出版社2016年版,第155页。

[7]同[3],第257页。

[8](日)佐藤忠男《中国电影百年》,钱杭译,上海:上海书店出版社2005年版,第30页。

[9](德)齐格弗里德·克拉考尔《电影的本性》,邵牧君译,南京:江苏教育出版社2006年版,第87—88页。

[10]同[9],第99页。

[11][13][14][15][16][17][19](德)瓦尔特·本雅明《历史哲学论纲》,张旭东译,《文艺理论研究》1997年第4期。

[12]常培杰《“辩证意象”的起源逻辑——本雅明艺术批评观念探析》,《学术研究》2019年第3期。

[18](德)本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译,北京:生活·读书·新知三联书店2014年版,第210页。