

文章编号: 1673-1646(2024)05-0124-06

论中国左翼电影中的女性婚恋观(1932—1937)

高心怡, 殷昭玖

(山东艺术学院 传媒学院, 山东 济南 250300)

摘要: 20世纪30年代的左翼电影运动,以现实主义的创作在时代的诉求中掀起了中国电影发展的革新运动,改变了中国电影业的总体面貌。本文回溯历史,选取1932年—1937年的部分左翼电影作品,依托其中不同的女性镜像,旨在探析传统社会女性不平等婚恋状况的根源、其主体意识觉醒下的新婚恋观的萌生以及在革命意识形态呼唤下轻爱情重革命的感召形象,以此发掘左翼电影运动及电影文本的现实美学意义与时代蕴涵。

关键词: 左翼电影运动; 女性婚恋观; 电影文本

中图分类号: J905 **文献标识码:** A **doi:** 10.3969/j.issn.1673-1646.2024018

引用格式: 高心怡, 殷昭玖. 论中国左翼电影中的女性婚恋观(1932—1937)[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(5): 124-129.

Views of Women on Marriage and Love in Chinese Left-Wing Films (1932—1937)

GAO Xinyi, YIN Zhaojiu

(College of Media, Shandong University of Arts, Jinan 250300, China)

Abstract: The 1930s left-wing film movement, known for its realistic portrayal, initiated a wave of innovation in Chinese cinema, fundamentally transforming the film industry. This article examines female characters in left-wing films from 1932 to 1937, analyzing the roots of gender inequality in traditional society, the emergence of women's new perspectives on love and marriage with their awakened consciousness, and the portrayal of revolutionary ideology prioritizing devotion to the revolution over romantic sentiments. By doing so, this article uncovers the aesthetic significance and contemporary implications embedded within the left-wing film movement and its films.

Key words: left-wing film movement; views of women on marriage and love; the film texts

左翼电影运动(或称新兴电影运动)在中国共产党领导、左翼知识分子和进步电影创作者的推动下于1931年兴起,它的出现不仅挽救了中国电影危机,催发了电影界新力量,也主动承担起为国家政治宣传的使命与救亡图存的历史责任。左翼电影人在创办的刊物《电影艺术》代发刊辞中明确提出他们对电影的要求:“在现时代的中国这个半殖民地的中国,民众在水深火热中呻吟着的中国,被

压迫者所集中的社会中,只有反映这样社会的电影,指示这样的民众与出路:才是真正他们所切望的电影。”^{[1][2]}左翼电影具有社会批判倾向,尤其关注不同阶层、职业身份以及家庭中的女性命运,借电影文本中塑造的社会女性群像指涉女性困境,揭露现实不公并呈现不同女性的婚姻与恋爱观念,彰显“新女性”渴望婚恋自主、追求独立进步的思想意识,以此训诫、呼吁落后女性挣脱封建铁笼

收稿日期: 2024-01-20

作者简介: 高心怡(1999—),女,硕士生,从事专业: 电影批评。E-mail: 1415237840@qq.com。

通信作者: 殷昭玖(1981—),男,副教授,博士,硕士生导师,从事专业: 影视文化与批评。E-mail: 271483711@qq.com。

束缚,为其自身解放与自由寻求一条光明出路。同时,他们切合时代诉求,运用电影这一“意识形态国家机器”,通过具有先进革命思想的女性个体“呼唤”现实女性及其他观众从女性经历中觉醒,主动投入到革命和抗战中去,以此完成左翼电影运动抗战救国的意识形态劝说。“九一八”“一·二八”事变之后,电影思潮发生改变,左翼电影创作者积极面对现实,摒弃 20 年代电影娱乐本质,将女性问题与社会问题联结,于 1932 年—1937 年期间,集中创作了一批优秀的左翼电影作品,诸如《野玫瑰》《青年进行曲》《脂粉市场》《三个摩登女性》《前程》《天明》《风云儿女》《十字街头》《女儿经》《母性之光》《壮志凌云》等,影片展现知识分子、工人阶层等多元化女性角色,在国家动荡的背景下突显这些女性的政治觉悟与自强意识,从她们的新婚恋观中传达革命坚强意志,极具感召力量和时代价值,故本文选取该时段的电影文本进行剖析。纵观学界对左翼电影的相关研究,大多围绕导演风格、电影视听、影像叙事及银幕形象等方面展开,其中对于女性意识及婚恋观的探讨颇多,涉及两性情感、个性表达与命运书写,但相对而言,结合时代与历史语境对其婚恋观念产生的根源、嬗变过程及具体表现的深入分析较少,笔者对左翼电影中女性婚恋观念等问题进行一次细致的“症候式解读”,以期为当下社会性别研究提供新视角和为现实主义题材及女性题材作品提供新启示。

1 受难的女性:“失语”爱恋与“他者”期待

回溯 20 世纪 30 年代,中华民族内外交困,正值危亡之际。在外,经受日本等帝国主义侵华欺辱,频繁挑起战争欲占中国国土;在内,封建顽固势力犹存,工人与资产阶级矛盾激化,国共两党争夺政治与文化领地……这一特殊时期,电影作为“时代的见证者”,其功能性愈发凸显。左翼电影创作者紧握这把利器,除在影像中暴露封建地主阶级、资产阶级对劳苦大众尤其是女性的奴役与剥削之外,还向中国传统礼教习俗、等级制度以及男权社会发起猛烈攻击,指出旧社会的种种问题是致使女性在婚恋关系中地位卑微低下、失去话语权力的根本原因,其不仅扼杀了女性的婚恋自主意识,还成为羁绊女性个人幸福、困住其自由躯体的牢笼。他们深谙女性苦难,揭示传统社会女性的婚恋状况与个体生存现状,通过仔细剖析社会弊病,将其对

女性的戕害不遗余力地诉诸影像与叙事文本之中,充斥着强烈的左翼色彩。

1.1 “失语”爱情与权力附庸

联结婚姻是男女的人生大事,“父母之命,媒妁之言”的包办婚姻已成为传统社会普遍遵循的婚姻制度与礼教习俗。包办婚姻具有强制性特征,男女双方需要谨遵父母的命令结为夫妻,因此大多不是自由恋爱,缺乏感情基础。包办婚姻讲求门当户对,通常需要双方身份匹配、家庭经济状况相当,这种没有“恋”只有“婚”的婚姻模式实则反映了传统社会中不可跨越的阶层鸿沟与难以调和的权力分配问题。从早期故事片《难夫难妻》开始,便有了对包办婚姻的买卖性和不合理性的批判,于 1931 年摄制的左翼影片《桃花泣血记》也大胆触及女性婚姻与阶层问题,剧旨就是抨击对于婚姻需求“门当户对”者的矛盾心理及行为^{[2]345}。其后作品中的女性受难形象,大多是旧社会女性的真实投射,她们与男性的阶层、地位往往相差悬殊,在封建制度和等级权贵的压迫之下,个人的婚恋情感不免经受洗礼和训诫,女性难以拥有幸福,沦为爱情的“失语者”与权力的附庸,甚至最终走向毁灭。

卜万苍导演的《青年进行曲》,讲述女工金弟与资本家有钱少爷伯麟的自由爱恋之事,因地位差异遭伯麟父亲反对,为家族联姻强行拆散彼此。身份低微的女工金弟犹如旧社会的傀儡,生命垂危时对忠贞恋情的等待,也不过是一场无谓的挣扎。孙瑜导演的《野玫瑰》中,贫穷女小凤与富贵公子江波跨越阶层的爱情同样受到江父的反对与蔑视,小凤被迫与恋人分离。传统社会,像小凤、金弟这样的底层女性,不仅身体上受到上层阶级的排斥与驱逐,其恋爱也常常不能自主,对美好爱情、婚姻的向往终湮灭于旧社会等级秩序与传统习俗的凶猛浪潮之中化为幻想,她们或作为家族联姻的交换品,或成为地位与权力纷争的牺牲品,那时的女性唯有“缄默的存在”。

世界性的左翼电影思潮实际上兴起于 20 世纪 20、30 年代之交,苏联的社会主义现实主义电影、日本的“倾向电影”、美国的“流浪汉电影”以及意大利“新现实主义电影”的最初孕育等现象合力构成了全球性的左翼电影思潮。这种全球化的左翼电影思潮必然波及到中国电影,成为中国左翼电影运动生成的全球化背景^[3]。受益于苏联社会主义现实主义电影理论及创作,左翼影像紧密联系 20 世纪

30年代社会无产阶级与资产阶级矛盾激化状况,展现真实尖锐的社会冲突,其对比资产阶级上流生活的罪恶享受与无产阶级女性饱受冷眼的处境,从而暴露两性婚恋关系中存在的阶层鸿沟、等级压迫现象,通过还原女性由阶层对立和传统习俗等原因所导致的婚姻悲剧,揭示旧社会秩序对女性的至深坑害,揭露封建制度对其婚恋情感的压制与规束。

1.2 “他者”期待与“主动”回应

资本的阶层奴役之下,实则还隐藏着无处不在的男权威胁。儒家集大成者朱熹曾在《论语集注》中提道:“三纲,谓:君为臣纲,父为子纲,夫为妻纲。”^{[4]59}西蒙娜·德·波伏娃在她的著作《第二性》中谈论女性:“她被封闭在相对性的范围里,从小就注定属于男性,习惯把她看作她不允许与之平起平坐的君主。”^{[5]497}女性被冠以“他者”的定义已久,甚至在长期的历史规训下主动回应“他者”形象的期待。《女儿经》集锦了八个不同阶层、职业身份的女性故事,其中宣淑这一典型的“他者”形象尤为突出,作为贤妻良母的她恪守婚姻,一味忍受丈夫的背叛,从她对丈夫喋喋不休的抱怨中可知她根深蒂固的传统婚恋观;《母性之光》中的妇女慧英,即便在教子观念上与丈夫不和,却也为做好妻子身份任其左右;而《神女》中的阮嫂,“一个被侮辱与损害的善良女性,就这样几经自我拯救不成,反而坠入了深渊”^{[6]253-254},其欲哭还笑的表情里显露着夫权对女性婚恋自由的约束和女性的主动归顺。传统婚恋观念强调男尊女卑,以确保男性在婚姻与社会中占绝对主导地位,这使得“世间有无数的‘神女’,她们都遭遇像‘神女’所表现的事实”^[7],她们将旧制度生产的为男权社会服务的婚恋观念奉为圭臬,并不断“规训”与“内化”自我意识,向男性期待的他者靠近。

《铁板红泪录》中刘小珠的爱情被恶霸孙团总破坏;《天明》中菱菱的身体被工厂老板强暴又被卖入妓院;《前程》中豪富周宝云借钱财之由纠缠苏兰英……父权、夫权及强权恶势力等男权对女性的幸福实施无情掠夺,左翼电影作品影射着这一时期的黑暗社会,其中不乏向封建制度与强势男权主动献祭的真实女性身影的存在,女性作为他者服膺于两性的不平等契约,以对男性无条件的爱与供养完成了向男权社会的又一次皈依与回应。创作者基于社会现状表达对苦难女性的关怀,在影像中展现底层“失语”女性的真实生存困境,替女性控诉长久以来在两性婚恋关系中遭遇的不平等对待,发出婚恋自主和男女平权化的强烈号召。同时,通过呈示已然成为男性“施虐者”凝视下

的“受虐者”的女性镜像意喻家国兴亡,隐晦诉说国家的苦难境遇,传达落后就要挨打的民族警示,呼吁社会被压迫女性及其他民众尽快醒悟,为国族寻找翻身的出路。

2 觉醒的女性:主体意识与独立人格

如果说消灭阶层鸿沟,追求男女平权是旧社会女性的强烈欲求,那么激发主体意识、解放女性人格则是左翼电影人与时代的共同期许。受20世纪30年代政治与文化环境影响,左翼电影人打破传统社会对女性的刻板印象和“三从四德”的道德规范,尝试重构独立自主、坚毅勇敢的新女性形象。他们密切观照现实女性对爱情迷惘和纠结的心灵轨迹,对颇具现代新潮的婚恋观念和思想意识的女性进行影像化书写与放大,其中包括婚恋关系的从容态度和走出家门奉献社会的人生选择的展现,寄予左翼影人对新时代女性不以爱情和家庭捆绑自我,萌生主体意识、追求独立人生的期望。影像中觉醒的女性昂扬向上的生活姿态和焕然一新的精神风貌,正是社会所需要的和女性亟待做出改变的,她们作为左翼电影人的传话筒和现代女性的代言人,不仅促使一大批现实女性改变其传统认知、突破封建围墙,也引导着她们尝试拥抱新婚恋观念,走出家庭,从职场之中找寻个体独立的意义。

2.1 “主体”意识与新婚恋观

回望历史,女性主体意识的觉醒与婚恋观念的革新离不开国内与国外政治运动的推动与启蒙。1915年的新文化运动,陈独秀在《新青年》上发表的文章中曾提出:“我们相信尊重女子的人格和权利,已经是现在社会进步的实际需要,并且希望他们个人自己对于社会责任有彻底的觉悟。”^{[8]14}女性亦可成为自主自由之人。随后,1919年五四运动轰轰烈烈地展开,胡适与陈独秀作为代表,高喊个性解放与民主革命,发出“提倡新道德,反对旧道德”的响亮口号,希冀用西方文化和新伦理替代儒家“三纲五常”等传统文化,将女性从中解放出来。1917年,俄国无产阶级的成功革命,更是加速了中国传统封建社会的土崩瓦解,为新社会制度的更迭指引方向,中国妇女解放这一重大命题因此也提上日程。与此同时,西方女性主义思潮也伴随中国的政治运动传播开来,不论是国内政治改革还是国外思想的影响,都掀起了一股解放女性的大浪,汇集成强大的启蒙力量,唤醒着女性沉睡已久的主体意识。

时代带给女性苦难,但同时也催促着女性成长,特别是一些受过教育的知识女性在触及新思想观念后,开始有了清晰的自我认知和较为自主的婚恋观念,她们崇尚自由的人生和独立的人格,与左翼影片之中的女性互为观照。“一个女人也应该做点事情”,这是影片《桃李劫》中黎丽琳这一女性的独白,作为高校毕业生在丈夫失业后主动承担家庭责任外出找寻工作,虽在婚姻中一直扮演贤内助的角色,但她身上的自主意识透露着其思想的进步。《新女性》一片则更为直接地展现女性大胆追求婚恋自由的态度,知识分子韦明用自身的生命佐证女性不依附男性也能过活的“主体”能力,她道出“拒绝做婚姻的奴隶”“我要活,我要报复”的心声,便是其企图反抗的最真实有力的个人话语。另外,影片中的新女性们自信不疑,一心奔赴前程,对自我婚恋状况不甚关心,并持谨慎权衡的态度。《三个摩登女性》的剧情讽刺那些有闲阶级醉生梦死般奢华的生活,再次反映着一般码头苦力的辛劳^[9],虽刻画了三个都具恋爱主体意识的女性形象,但唯独周淑贞有着清醒的自我认知,在遭到张榆悔婚后自食其力地在上海做了一名接线员。与其说她们在两性婚恋关系中转而以自我为中心,注重恋爱的个人权利与生命的价值体验,不如说是对将爱情与婚姻视作女性全部的传统观念的轻蔑与挑衅。她们打破婚恋关系中依赖男性才能实现女性价值的这一伪命题,以个体力量和独立魅力掌握着婚恋的主动权,在认同自我主体地位的基础上,再来寻觅相互尊重、一齐进取的臻美爱情。总而言之,影片中具有主体意识和实现婚恋自主的独立女性才是时代所憧憬的女性形象,才最符合左翼新女性的定义。

2.2 出走家庭与解放自我

婚姻与恋爱虽然能给予女性部分精神与物质的满足,但是却要女性付出更大的牺牲。当“家庭”变成幸福的“枷锁”,如何突破桎梏对女性来说便尤为重要。家庭的束缚加之国内战争的此起彼伏,现实双重的窘迫处境让女性不得不做出改变,有的选择挺身而出,有的仍在革新与守旧的矛盾中踟蹰不前,左翼电影人为此作出积极思考,“‘走向独立’‘走向革命’成为左翼电影中为女人指出的最常见最光明也是最终的一条出路”^{[10]76}。《脂粉市场》一片将妇女解放与社会解放结合,通过讲述李翠芬从一个备受欺凌的百货商店店员到开创新店铺服务大

众的独立女性,印证了女性出走家庭、自主创业的艰辛成长之路。在她看来,爱情不是精神的良药,为事业和理想奋斗才是。无论是《新女性》中的李阿英、韦明,还是《女性的呐喊》中的少英,抑或是《十字街头》中的杨小姐,从这些女性身上可窥见她们携着新婚恋观与过去身份决裂的决心,在为职业与理想的奋斗中完成了女性解放的一次自觉显影。作为被建构的女性形象,她们怀揣对新生活的憧憬和远大的理想抱负,或坚守岗位,或独立开创事业,竭力实现女性“自救”运动的同时,也完成了现实匮乏的想象性补偿。左翼电影创作者借影像中觉醒了的女性形象为女性寻找发展出路,告诫女性只有出走家庭,投身职业劳动实践,才可能赢取与男性平等的地位和广阔的生活空间,为国家觅得发展出路。她们与传统女性相比更具婚恋的理性思维,朝经济独立、思想独立乃至精神独立的目标迈去。

《时代女性的悲剧》一文的作者提到:“时代女性最严重的悲剧不是失恋,不是找不到相当的意中人,不是思想不新,不是没有和男子平等的机会,而是不适应新潮流激动中的环境。”^[11]左翼电影还呈现了一些都市丽人的身影,看似觉悟的她们,自由地穿行于城市之中,追赶时髦潮流,但却披着摩登的皮囊,过着“畸形”的婚恋生活。如《春潮》中的女性媚梨,有人这样评价:“她,一个天津有名的豪富寡妇,为了性的满足,马湘便成为她泄欲的工具。”^[12]再如《时代的儿女》中的淑娟、《风云儿女》的史夫人、《三个摩登女性》中的虞玉、《新女性》中的王太太,她们同样骄奢淫逸,未有严肃的婚恋态度和正向的人生观,或沉浸小资生活醉生梦死,或用金钱诱惑男性,抑或插足他人家庭,来填补自我精神情感的空虚,找寻暂时性“玩物”伴侣。另一些女性虽有清晰的婚恋观念,但消磨自我价值,将婚姻看作谋得生存和利益交换的手段。《女儿经》中的虚伪女政客高华,打着女性伪独立的旗号鼓吹妇女运动,在家庭中却百般依赖丈夫。又如《母性之光》中被物质打动嫁去南洋的林小梅,舞会上边说着“大串的珍珠戴在我的脖子上,谢谢你我的郎”,边搔首弄姿地将自我身体展现给恋爱对象。繁华都市充斥着欲望与躁动,许多女性迷失自我堕入罪恶的漩涡,这些负面女性形象与影片中憬悟的女性正面形象形成鲜明对比,以此传达左翼电影创作者的真正意图,即严厉谴责与批评国难当前享受恋爱低俗趣味、不思进取的颓废女性,劝诫女性不

要贪图安逸奢靡、放纵自我的人生而误入歧途。

3 反抗的女性：时代感召与革命之恋

与革命相结合、隐藏于革命话语之下的男女爱恋，是左翼电影的惯常手法和叙事策略，从左翼政治立场来看，恋爱须成为一种辅佐与激励，服务于时代感召的革命形式。经历了1931年的“九一八”事变、1932年的“一·二八”事变和1937年的“七七”事变，东北、华北相继沦陷，日本等其他帝国主义势力扩张，加快侵华速度，中华民族已千疮百孔，危亡问题亟待解决。已进入国防电影运动阶段的左翼电影运动，响应时代的号召与普罗大众的呼喊，在电影作品中宣扬抗战救亡主题的同时，为避免革命意识形态的生硬传达附加年轻男女的革命爱情，安抚观众情绪，缝合情感欲望。从阶层矛盾向民族矛盾转移，此时的银幕女性作为左翼革命思想的载体，她们的婚恋观向革命话语倾斜，以重革命轻爱情的理想形象登场，用健壮的身姿和成功带领男性领导革命的实际行动“询唤”现实女性的反抗斗志，在时代感召下团结起各民族人民一齐奋战。

3.1 隐晦之恋与时代感召

抗战时期的男女爱情反哺革命，为革命而服务。革命是比恋爱更重大的事情，恋爱与革命不可兼得只好舍爱情而去革命，体现出左翼电影在女性恋爱叙事上明显的意识形态标准^[13]。影片《壮志凌云》中的黑妞与父亲捡来的情同手足的哥哥的朦胧爱恋便藏放于抗日斗争的局势之下；《风云儿女》中的歌女阿凤克制对诗人辛白华的情感，将其幻化成坚强的革命意志继续嘹亮歌唱……这些投射左翼知识分子抗战意识与革命思想的影片所表现的你依我依的儿女情长在短暂浮现后隐匿于革命斗争的现实背后，许多女性的爱情也被有意整合到宏大的革命话语体系中。历史的车轮滚滚向前，时代的告诫已不言而喻，中国妇女只有投身民族民主革命，在民族及人民的解放中才能求得自身的解放，也因此更有如《自由神》中忙于革命而对爱情漠然处置的女性的存在。从自由恋爱转向隐匿情感甚至为抗战抛去爱情，影像中女性婚恋观念的又一次转变使女性不仅成为表达性别平等欲求的载体，更多地作为国家利益、民族复兴、阶级斗争的集合体和革命意识形态的符号能指，列入时代感召的抗日救亡主题叙述之中，她们将爱意与悸动全然奉献给革命。

国难当前，电影作为教化工具对社会现实的积

极能动价值要远远高于电影作为艺术自身的审美价值，他们更强调的是电影作为意识形态武器对革命的鼓动和促进，而不是作为一种艺术形式的独立建构与发展^[14]。处动乱年代的左翼电影人正像《天明》中的菱菱一般振臂高呼着革命与光明的到来，他们运用有限的电影时空，以强调政治革命、隐匿个人情感的立场迂回婉转地表现革命的急迫感与必要性，救祖国于水火之中，又将女性情感与政治革命紧紧联结，以投注银幕被弱化的男女爱情故事，展现战乱局势中革命女性的婚恋选择，从而突出具有民族忧患意识的革命女战士形象，抒发女性的革命斗志与爱国热情，鼓动众多女性观众勇于投入革命事业。左翼电影将男女的隐晦之恋化为革命的强力助推器，使革命与爱情互为一体，既为革命的爱情，也为爱情的革命。

3.2 反向拯救与共赴革命

为适应当时局势，现实妇女团体的活动也在如火如荼地开展，1937年9月27日的《大公报(上海)》中一条“中央社讯”称中华妇女运动同盟会电请各国妇女界制裁人类公敌，表决在抗战期间，加紧救亡工作^[15]，由此可见，具有领导力量的妇女们对于推动抗日救亡运动尤为重要，而这些女性在电影界中也必不可少，就如电影《大路》中协助男性的丁香和茉莉两位革命女性。人们当时这样评价她们：“筑路的工人，会担负起这么重大的救民族、救国家的责任，而走江湖的女郎，饭店里的姑娘，也会这样机智、勇敢，谁也不敢相信这是现社会的事实。”^[16]只顾奢靡享乐，沉溺个人主义的爱情观，在战乱四起的年代注定是不合时宜的，而为国家存亡担忧负责、团结起来集体奋战才是革命之正道。《三个摩登女性》的周淑贞打消张榆的消沉意志，振作其爱国精神，使张榆投入抗战前线之中；《十字街头》纺织女工杨芝瑛与大学生老赵、阿唐等四人码头会面一齐奔向革命；《女儿经》已婚女子胡瑛与丈夫共同支持革命，冒险救助革命战士……她们成为社会反抗女性的再现者，走向继人格独立后女性解放自我的康庄大道——共同革命。

一直以来，女性都作为“被拯救者”期冀男性带有“救赎”性质的爱将其从深渊中拉出。现在，这些不惧死亡、英勇革命的女性，作为现实革命女性的缩影，以列夫·托尔斯泰提倡的“博爱”对失志与逃难中的男性进行反向拯救，是女性审视自我后对男权和社会建构的形象的努力叛离，亦是在国族危难之际要求放下

阶层矛盾的坦荡释然。从起初的自我客体化,到启蒙男性并为革命流血牺牲的女战士,她们重新为女性寻回介入政治的权利,在革命意识形态中终于完成了一场地位争夺的胜利起义。左翼电影创作者着眼于爱国主义与集体主义,为强化革命母题,表达反帝反封建的革命立场,巧妙地将女性作为政治斗争的武器,在影像中一方面通过弱化女性情欲,打造女性健硕的身体外观以试图消解女性与男性的特征差别;另一方面,想象性赋予女性救亡图存的民族责任,将拯救男性和革命成功的希望寄托于这类进步女性身上,而女性在此时,或许才真正成为女性。他们重构新时代革命女性的理想化荧幕形象,显现其强大的领导能力与浓烈的爱国情怀,通过影像记录女性在革命道路中的迅速成长以及婚恋观念的转变,谱写契合于时代的革命女性颂歌。

4 结 语

纵观这几年的左翼电影创作,其中固有的中国传统的根深蒂固的男性思维并未完全消解,为了革命意识形态的宣传目的和激发观众的观看兴趣,左翼电影仍很大程度地保留了男性视点对女性的凝视与对女性身体的窥看,现实女性似乎依然处于被裹挟和被支配的焦虑之中无法脱身。但总体而言,左翼电影运动的时代内涵与现实意义不可忽略。其处在社会文化与历史的洪流之中,不忘国家、民族与人民,为唤起民族忧患意识以及建立抗日民族统一战线还是作出了相当突出的贡献,作品中呈现的一些先进女性形象及新潮观念也为后期要求解放与独立的女性提供成功范式与新思想范畴,而左翼电影本身也成为女性电影创作丰富的文本实例。

博德里在《基本电影机器的意识形态效果》中指出:“在电影制作与放映中运作的意识形态机制仿佛集中于摄影机与主体的关系之中。问题在于前者能否使后者在一种镜式反映的特殊模式中构成并领悟自己。”^[17]左翼进步电影人承接特殊政治使命,通过涉及不同女性形象的电影文本,真实再现三十年代革命与动荡中不同女性对婚姻与恋爱的观点及见解,传达对勇于奋斗女性的赞扬和对因循守旧女性的批判。他们将意识形态运作于女性

主体,把握电影与女性群体的镜像关系,制造女性观众深深的心理认同,促使现实女性的反思与觉醒。左翼电影运动的发起离不开中国共产党、左翼剧作家和进步电影人们的共同努力,它使那一时期的停滞不前的中国电影事业有了质的飞跃,造就了中国电影的“黄金时代”。它契合现实需要,响应革命号召,迸发出拯救国家与民族危机的无穷力量,并为万千女性找到了光明前途与未来出路。

参考文献

- [1] 广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组,中国电影艺术研究中心.中国左翼电影运动[M].北京:中国电影出版社,1993.
- [2] 陈多绯.中国电影文献史料选编:电影评论卷(1921—1949)[M].北京:中国电影出版社,2014.
- [3] 张晓飞.1930年代中国左翼电影批评再解读[D].沈阳:辽宁大学,2013.
- [4] 朱熹.四书章句集注[M].北京:中华书局,1983.
- [5] 西蒙娜·德·波伏娃.第二性 I [M].郑克鲁,译.上海:上海译文出版社,2011.
- [6] 吴海勇.“电影小组”与左翼电影运动[M].上海:上海人民出版社,2014.
- [7] 佚名.关于神女[J].联华画报,1934(23):2.
- [8] 陈独秀.独秀文存·论文(下)[M].北京:首都经济贸易大学出版社,2018.
- [9] 佚名.三个摩登女性[N].电影时报,1933-01-07(02).
- [10] 周夏.拯救与困惑:中国早期电影中的女性悲剧:1905—1949[M].北京:中国电影出版社,2021.
- [11] 黄嘉德.特刊:时代女性之解剖:时代女性的悲剧[J].妇人画报,1934(15):14.
- [12] 佚名.八大明星合演春潮[N].电影时报,1933-01-20(02).
- [13] 王宝璐.中国左翼电影女性形象的意识形态化表达研究[D].济南:山东大学,2017.
- [14] 徐雅宁.左翼电影的女性形象研究[J].电影文学,2014(22):4-6.
- [15] 中央社讯.制裁人类公敌,妇女运动同盟电请各国妇女界[N].大公报(上海),1937-09-27(04).
- [16] 茅棣.大路观后[N].申报(本埠增刊),1935-01-09(19).
- [17] 让·路易·博德里,李迅.基本电影机器的意识形态效果[J].当代电影,1989(5):21-29.