

國族化與世俗化： 早期電影明星與中國男性氣質的現代想象*

游曉光

[提 要] 在中國傳統社會,男性以文質彬彬為美,這種審美一直延續到中國電影最初的創作中。1920 年代初,在西方文明的衝擊下,國人認為男性氣質應當適應現代民族國家的建構,也能應對現代都市生活的苦惱。其時,備受國人歡迎的美國明星范朋克和瓦倫蒂諾示範了某些理想特質。此後,在古裝片、武俠片浪潮中,張惠民、張慧沖等明星以“武”為媒介,顯示出本土男性氣質的部分轉變。1930 年代,既能適應國族需要,也能滿足世俗之需的現代理想男性氣質,終於在金焰、高占非、龔稼農等明星身上得以聚合。

[關鍵詞] 中國早期電影 男明星 男性氣質 國族化 世俗化

[中圖分類號] J909; C913.14 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2025) 02 - 0075 - 08

新千年前後,明星研究在中國學術界蔚然興起。二十餘年來,早期女性電影明星被持續言說,但同時期的男明星們卻很少被置於學術聚光燈下。明星是通過銀幕內外的文本建構而成的形象,這些形象被認為代表某種社會典型或理想人物。^①雖然曾有學者撰文討論過趙丹、金焰、劉瓊的明星形象,但對這一群體的形象流變及典型性明顯研究不足。^②

那麼,當時的男明星是否具備此種典型意義呢?在這裡我們不妨援引男性氣質理論來思考。男性氣質(masculinity)是表述男性特質和確證男性身份的概念,與權力、財富、施暴能力等因素密切相關。^③社會學家康奈爾(R.W.Connell)認為,男性氣質並非亙古不變,它深受社會發展和性別分工的影響。^④略顯遺憾的是,對於同時期男性氣質的研究也較少,僅有雷金慶和陳占彪進行了專門探討。兩人分別考察女性知識分子心目中理想的男性形象,^⑤以及政治話語對男性氣質的規訓。^⑥依據這兩篇文章,我們還是很難描摹出當時中國社會理想男性的輪廓,也無法推斷男明星是否符合國人對男性的期待。因此,本文將從男性氣質的角度,考察 20 世紀早期男性電影明星與中國理想男性的互動過程。

* 本文係國家社科基金藝術學青年項目“中外電影交流史研究(1986—1949)”(項目號:21CC179)的階段性成果。

一、延續至電影角色的“柔化”氣質

1920年代初期,伴隨中國本土影業的崛起,中國影壇出現了眾多的男性角色和男性演員。但與女明星相較,這些銀幕內外男性的進步意義卻極為有限。

在銀幕上,男性形象基本延續了傳統社會對男性的期待。封建社會等級秩序森嚴,講求“三綱五常”,人的獨立是相對的,服從是絕對的。這也直接導致“柔化”、“女性化”的士大夫和文人成為古代社會理想的男性形象。這些男性風度翩翩,性格溫柔敦厚,謹言慎行。^⑦也有學者指出,傳統社會雖然也肯定以“武”著稱的男性,但是“理性智慧型的男性典範往往主宰勇武健壯型的男性典範”。^⑧在藝術創作中,這種觀念表現為文弱書生、癡情公子格外受到青睞,作品本身也常流露出“以男女比君臣”的棄婦與妻妾情結。^⑨

1920年代早中期,國產影片中的男主人公基本都可納入文人範疇。譬如,《玉梨魂》(1924)中的何夢霞是小學教師,《海角詩人》(1927)中的孟一萍是詩人,《西廂記》(1927)中的張生則是一位年輕書生。儀表方面,這些男性都富含文雅之氣。何夢霞(王吉亭飾)清瘦俊俏,身著長袍馬褂;張生(葛次江飾)皮膚白皙,眉目清秀,衣著為典型的明朝書生打扮——頭戴儒巾,身著絲綢直裰,配以絲穗,腳踩長靴。孟一萍(侯曜飾)稍顯特殊,他似一位放蕩不羈的道士:散髮及肩,身著寬大道袍,脖掛骨珠項鍊。在心理特質方面,他們內心脆弱,易為情所困。《玉梨魂》中,何夢霞與梨娘相互屬意。囿於封建倫理,守寡的梨娘拒絕了何夢霞的求婚。何夢霞害怕梨娘輕生,竟然答應了後者提出的與小姑筠倩戀愛並結婚的要求。《海角詩人》中,孟一萍與村女柳翠影相戀。後柳翠影遭到土豪張天霸的劫掠,孟一萍前去營救,卻為時已晚矣。他以為翠影已死,從此一蹶不振:整日借酒消愁,哭瞎了雙眼,還經常去海邊憑弔。後相思成疾,孟竟乘一葉小船入海尋找翠影。小船觸礁沉沒,他坐在礁石上痛哭流涕,打算自盡。幸得一位看守燈塔的老人搭救,他才得以與柳翠影重逢。《西廂記》中的張生對崔鶯鶯一見鍾情,卻難以啟齒,只能由紅娘牽線搭橋。如棄婦一般,這些男性被刻畫為暴力的受害者和自我犧牲者。片中,叛將孫飛虎、土豪張天霸企圖通過暴力手段奪走張生、孟一萍的所愛。何夢霞為了梨娘,甘願娶自己不愛之人。孟一萍因為痛失所愛,以致想要殉情。《西廂記》和《海角詩人》以有情人終成眷屬告結,《玉梨魂》則以悲劇收場。但無論結局如何,這些作品都試圖通過男主人公的遭遇和奉獻贏得同情和認可。

銀幕之外,男演員們也未能顯示進步性。當時,女性步入電影行業自食其力與走入公共場域的行為,都被視為女性解放的標誌。而男性投身電影業則不具備這樣的意義,甚至會因為從事表演活動而被輕視。另外,男演員仍然如其銀幕角色一般,保持著濃厚的傳統文人氣。

可以說,中國電影業誕生初期,銀幕內外的男性形象仍徘徊在傳統文化的框架之內。

二、西方文明的衝擊與啟示

近代以降,西方列強通過堅船利砲轟開了傳統古老中國的大門,國人開始探索中國如何新生。相關思考也使人們重新擬定男性氣質的標準。

晚清,在西方國家率先確立的國家民族(state-nation)即國族觀念逐漸為中國社會所接受,它包含民主性及配套的政治制度、國家主權獨立等基本特徵。^⑩自此以後,國人孜孜以求的中國的獨立與富強,都是將“中國”置於“國族”範疇之內的討論和實踐。為了實現這一宏願,在西方進化論、日本武士道精神的影響下,中國新式知識分子調動被長久忽視的民族文化基因,呼喚“尚武精神”。^⑪

在內涵方面,他們提出尚武有三個“力源”,即能够克服障礙的“心力”,勇往直前、毫無畏懼的“膽力”,身體強壯之“體力”;在實踐層面,他們提倡軍事化教育,號召民眾參加擊劍、游泳、騎馬、射擊等現代體育運動。^⑫

這種思想潮流也影響到了文藝領域,其突出表現就是“新英雄主義”備受推崇。1920年代,法國作家羅曼·羅蘭(Romain Rolland)的作品及本人所呈現出的高尚精神贏得了中國知識界的高度認可,時人讚譽這種精神為“新英雄主義”。“新英雄”有以下特徵:1. 理想堅定,敢於向命運挑戰。他們“能裁制自己,犧牲自己,自己有一定之人生原則,而不為環境所轉移,且有以反抗之”。^⑬2. 為民眾的利益而奮鬥。正如羅蘭的作品《約翰·克里斯朵夫》中主人公所言:“我們愛自己自身,寧可愛真理;但是愛真理,我們由不得不愛他人之幸福”,最高尚的真理“能增進世間幸福”。^⑭3. 偏好“動”和“力”,“較之輪廓,卻偏向於節奏;較之靜,則偏向於動;較之思索,則偏向於活動的”。^⑮

這些思潮也激發了電影界對男性氣質的討論。盧夢殊指出,中國要重生就必須重塑“男性美”;電影藝術作為民族精神的寄託,應當表現“無限欽仰的男性美”;男性美是“影戲裡最美的表現”,是電影的靈魂。^⑯《銀星》雜誌的編輯和作者們還提出了“新英雄影劇”的概念,其核心也是要扭轉電影中的男性氣質。他們明確提出:首先,男性美的核心是“力”。陳趾青認為,傳統中國男性“精神身體兩下都畸形得可怕,決不能同歐美男子以力為美的根本的可比”。^⑰這種“力”有兩重要義:一是身體健康。歐陽予倩指出,電影演員首先要體格強健,為此必須養成良好的作息;^⑱二是肯定武力,“西洋文化的焦點是‘殺’的,是‘淫’的;殺就是力的表徵,力便是男性美”。^⑲其次,男性要勇於為人類、民族,尤其是底層社會而抗爭。^⑳陳趾青批評傳統中國的戀愛男女只會“對月幽思,迎風哀吟,男悲女怨”。^㉑盧夢殊也指出,“新英雄”是“奮鬥的,是犧牲的,是有思想的,是有作為的”,^㉒應為民族獨立與人類利益求索。^㉓

在從國族層面反省男性氣質的同時,電影人也將其延伸到世俗(Secularization)層面。1920年代,以上海為代表的中國的都市化進程加速。在現代化的歷程中,與鄉村生活相較,都市生活注重物質與享樂。^㉔都市大眾需要通過對世俗生活的追求減緩現代科層制度帶來的人的異化。^㉕游泳、賽馬、足球、乒乓球等西方現代體育運動,也成為人們擺脫世俗煩憂的生活方式。時人也希望影響力日益顯著的電影及演員也能起到這一作用。黃嘉謨認為,電影演員已經成為大眾的“一日三餐”,“傳給青年男女以愛情的南針和立身處世之道”。^㉖陳趾青期待電影界的“新英雄”,能“拿全身的精力,打破這生活的苦悶,拿無量數的熱血,灑沾同被苦悶壓抑的人群”。^㉗

就在國人呼籲改造本土男性氣質同時,國人發現美國明星——道格拉斯·范朋克(Douglas Fairbanks)和魯道夫·瓦倫蒂諾(Rudolph Valentino)——正是他們心儀的現代男性。1920年代隨著西方歷史片、古裝片湧入中國市場,范朋克和瓦倫蒂諾進入了國人視野。前者被喻為“勇猛武生”^㉘、“美國電影演員界執牛耳者”^㉙,後者也得到了“美國電影中之梅蘭芳”^㉚、“舉世之第一流小生”^㉛的稱號。在時人看來,他們就是尚武精神和“新英雄”的代表,擁有理想的男性氣質。范朋克扮演的羅賓漢(《俠盜羅賓漢》)、佐羅(《俠盜查祿》)、騎士(《三劍客》)、竊賊(《月宮寶盒》),瓦倫蒂諾飾演的阿拉伯部落首領(《荒漠劫美記》)、俄國軍官(《黑鷹盜》)等,都身體健壯,武藝精湛,善於用暴力手段解決各種紛爭。同時,這些角色還是民眾利益的代言人。佐羅是一個反抗壓迫的英雄,在他的帶領下,小鎮居民團結起來,推翻了軍隊的殘暴統治;竊賊幫助巴格達的貴族和百姓,挫敗了蒙古可汗的陰謀;羅賓漢則“為盜賊,劫富濟貧,行俠仗義,為小民吐不平”。^㉜

值得注意的是,他們還將“尚武”與愛情結合。中國傳統文化中,高尚的習武之人需要通過自

律表現其道德情操，因此他們拒絕性慾。^③在啟蒙思想的影響下，戀愛自由、婚姻自主成為中國的社會潮流，愛情成為人們樂於歌頌的命題。時人認為婦女解放問題就是戀愛問題，^④兩性之愛是“最摯切、興奮之愛”。^⑤在范、瓦兩人的影片中，愛情是必不可少的內容，其所飾演的角色阿拉伯部落首領、羅賓漢、佐羅等無一不是通過武力奪得了自己的心上人。

在銀幕之外，范朋克和瓦倫蒂諾也表現出類似的氣質。他們熱愛運動、崇尚武力，具有進取心。中國媒體記述，范朋克“為人活潑壯健，飛行馳馬，為其特嗜。晨興即運動，恒至於晚。或雄辯滔滔，喧擾為樂，血性之男子，不使利劍常鏽於劍鞘也”。^⑥他深知人類“愛美向上之心”，所以想借《月宮寶盒》“表演人類出世之觀念，欲以達我儕思想之目的，破阻力，求悅樂，鼓起勇氣，抵於成功，而享幸福”。^⑦瓦倫蒂諾曾被人抨擊氣質柔弱，於是他“憤而聘一拳師，奮練體魄，欲與武斷者一較身手”。^⑧他們也勇於追求愛情。范朋克與著名女星瑪麗·璧克馥相戀時，兩人都是已婚之人，但他們最終成為夫妻。這種衝破各種阻力，因愛結合的行為受到了當時國人的稱讚。^⑨對於國人而言，范朋克和瓦倫蒂諾兩人在銀幕外所呈現的氣質，不但具有政治上的示範意義，也能在日常生活層面引領大眾。

此時的國人希望男性既能夠擁有健康的體魄、百折不撓的精神，肩負起建設現代國家的重任，也能在世俗層面起到引領都市生活的作用。顯然，傳統的中國男性已經不能滿足這些期待，包括電影角色和電影演員在內，中國男性的氣質調整勢在必行。

三、“武”的張揚與轉型之痛

1920年代中後期，張惠民、張慧沖、鄭超凡等男明星成為中國影壇的主角，其中張慧沖更是獲得了“東方范朋克”的讚譽，他們也展現出了中國男性不同以往的氣質。如前所述，中國文化本身就有“尚武精神”的傳統，以男性為主體的劍客、俠客、好漢則是這種文化的典型載體。^⑩本土男性電影明星氣質的轉型即借此而發生。

此時，中國影壇上出現了古裝片、武俠片的浪潮，隨之而來的是大量具有俠義性質的男性角色出現於銀幕之上，如《無名英雄》中的彭志良（張慧沖飾）、《山東馬永貞》中的馬永貞（張慧沖飾）、《風流劍客》中的龍飛（金焰飾）等。因為是習武之人，外在神姿上，這些影片主人公更具陽剛之氣。與身份相適，他們通常身手敏捷，擅長騎射，具備良好的武術技能。彭志良自小習武，後跟隨江湖老人學習，練就一身高強武藝。龍飛精通劍術，“弓箭尤超絕入神”。^⑪在性格方面，這些主人公通常是獨立正直、豪放勇敢之人，喜好運用武力解決問題。馬永貞“行俠仗義，喜多識海內豪傑”。^⑫龍飛“性冷而剛”，遇強盜劫掠，他“驍戰極勇”。^⑬

對男性氣質的這種偏好，不僅體現在古代題材影片中，也影響到了現代題材影片的創作。譬如，民新公司在挑選《玉潔冰清》男主人公——大學生黃伯堅——的扮演者時，選擇了沒有太多銀幕經驗的龔稼農。影片的創作者認為，此前的男明星都太過文弱，“性格欠爽朗”，而龔稼農“鼻梁高直，側面臉形及線條在攝影機前頗有美感”，且有“力士型的體格”。^⑭又如，《航空大俠》的主人公飛行家莊偉明（張惠民飾），“任俠好義，慣作不鳴，且不好名利”。當目睹流氓飛天虎欺辱女子素馨時，他“從樑上一躍而下，與之決鬥。天虎不敵，受擊而踣”。^⑮

在角色氣質發生改變的同時，明星在銀幕之外的氣質也出現了相應變化。在影片攝製時，張惠民為了獲得最佳機位，將自己置身峭壁之上。^⑯為了拍攝《水上英雄》，張慧沖帶領劇組人員提前到吳淞海口排演。他躍入海中，“玲瓏矯捷，活潑異常”。^⑰

然而,任何改變都非一蹴而就,加之上述男性氣質的轉變藉助的是傳統文化,許多明星身上仍有諸多落後和矛盾之處。第一,許多影片宣揚封建倫理道德,主人公也往往成為傳統忠、孝、節、義觀念的代言人。例如,張慧沖飾演的田七郎(《田七郎》)就是典型的孝子和忠臣。第二,在愛情問題上,角色仍徘徊在傳統觀念中。馬永貞拒絕接近女色;^④龍飛“素性沉默”,面對深愛的女性,“未敢一吐其情”;^⑤莊偉明後與素馨結合,因為他得知兩家早有婚約。^⑥第三,這些角色也未能完全將理想的氣質本土化。譬如,莊偉明本是屬於現代社會的飛行員,但其男性氣質的展現卻依靠的是與鄉間惡霸飛天虎的對抗。這種情況也一直延續到1930年代初。在《一剪梅》中,金焰飾演年輕的現代軍官胡倫廷,然而當他去解救心上人時,又將自己裝扮為西方中世紀草莽英雄的模樣。銀幕之外,明星的公眾形象也不甚理想,明星的失範行為被頻繁曝光。張慧沖為了顯示自己的闊綽和豪爽,在妻子生日與春節期間告知公司員工:下跪拜壽、拜年,可以得到“壽錢”和“拜年錢”。^⑦這一行為顯然具有封建等級色彩,違背了時人追求的人人平等的原則。另外,他還酷愛養狗、鬥狗,為此所費不貲。^⑧這種愛好也與健康的生活方式相去甚遠。

在東西文化的作用下,此時中國男性電影明星的氣質顯露出明顯的尚武特質,但是這些特質與現代社會在政治層面和日常生活層面的要求仍存在溝壑。

四、新型氣質的聚合與延展

1930年代,金焰、龔稼農、高占非、鄭君里、張翼、羅鵬、梅熹等成為國產男明星中的翹楚。他們不但延續了上一階段男明星的優良特質,還彌補了後者的不足。

在政治層面,這些男明星的氣質更符合國家和民族發展的需要。此時,中國影壇古裝片、武俠片的浪潮退去,取而代之的是現代都市、農村題材影片的大量湧現。在這些影片中,工人、農民、青年學生、革命軍人、警察成為男性主人公的主體。在身份轉變之餘,這些男性主人公最明顯的進化就是,他們的思想和行為具有更為明確的現代政治意涵。他們可以是現存秩序的維護者,如《女兒經》中的革命者(鄭小秋飾)和起義軍官(高占非飾),《鐵鳥》中立志成為空軍飛行員的高翔(高占非飾),《翡翠馬》中破獲販毒案的偵探長王鐵民(王徵信飾)等。這些角色都表達了對國民黨領導的北伐與南京國民政府的高度認同。他們也可以是現存秩序的挑戰者。受新興左翼文化運動的影響,此時中國影壇上出現了大批左翼電影。相關影片的角色,如《狂流》中的農民劉鐵生(龔稼農飾)、《鹽潮》中的鹽民陳炳生(王徵信飾)、《鐵板紅淚錄》中的農民周老七(王徵信飾)等,則成為被帝國主義、封建主義和資本主義壓迫而奮起反抗的底層民眾的代表。在日本侵華步步加劇的背景下,一些表現中國抗擊侵略者的影片出現了。其中的角色,如《野玫瑰》中的大學生金波(金焰飾),《大路》中的築路工人金哥(金焰飾)、老張(張翼飾)等,《狼山喋血記》中的村民劉三(劉瓊飾)、老張(張翼飾)等,都是凜然的愛國者。上述角色間也並非涇渭分明,有些角色兼具多種政治屬性,譬如金哥、劉三等也蘊含著鮮明的左翼色彩。然而無論具體的政治訴求怎樣,這些角色都將自身的命運與當下國家的發展綁定。

男性角色政治上的進步也反映在愛情觀上。第一,他們表達出明確的婚姻自主的觀念。《大路》中的羅明、《天明》中的張進(高占非飾)、《壯志凌雲》中的順兒(金焰飾)等與異性相戀都是基於自由意志。金波與《三個摩登女性》中的大學生張榆(金焰飾)為了爭取婚戀自由,更是不惜與家庭決裂。第二,他們展現出愛情的至高境界應當是男女雙方共同投入政治運動。《野玫瑰》中小鳳吸引金波的原因之一,就是她具有強烈的愛國情懷,而最終兩人也共同加入了義勇軍。《三個摩登

女性》中，張榆與周淑貞的戀愛正生發於抗日工作之中。

在身體與心理層面，這些角色則繼承了此前男性的身體健壯、具有進取心、崇尚武力等特質，並將這些特質運用到愛情層面。《大路》中，金哥等勞工們個個肌肉飽滿。老張整日愁眉不展，為中國不斷遭到外敵吞噬而心憂；鄭君對朋友要求嚴格，擔心自我墮落可能招致亡國滅種的厄運。金哥是他們中的領袖，志向遠大，生性樂觀。在他的帶領下，工人們來到內地築路，支援抗戰。修路期間，他團結大家抵制胡幫辦虐待工人的行為，揭露後者裡通賣國的罪行。影片結尾，他們用汗水和生命為中國軍隊的反攻爭取了時間。在築路過程中，羅明與村女丁香戀愛。當丁香被胡幫辦綁架之後，他與工友們深入胡幫辦的宅邸，英勇機智地將丁香救出。又如，《天明》裡，張進出身漁民，此後又在城市當過紗廠工人、做過水手。經過數年的歷練，他選擇加入革命軍，通過槍砲為大眾謀解放。他與菱菱從小青梅竹馬，後又一起到上海做工。當他看到菱菱被工廠主欺凌時，揮舞起拳頭憤然反擊。

在世俗層面，這時期的男明星也展現出了不同以往的氣質，這也主要得益於對愛情的濃墨重彩。對於男性角色而言，愛情不僅是一種社會問題，也是一種可供享受的美好情感和人生經驗。譬如，《天明》以閃回的方式展現了張進與菱菱在鄉時泛舟蓮塘、水邊嬉戲的戀愛場景，這讓兩人畢生難忘；羅明與丁香的愛情是《大路》的重要支線，該片著重描繪了羅明如何為丁香的溫柔和歌喉而沉醉。

銀幕之外，明星們也展現出了與銀幕形象類似的特質。首先，他們關心政治，熱愛國家，同情底層勞工。金焰、高占非、鄭君里等出演表現抗戰的《共赴國難》時，不要片酬。^⑤金焰用階級鬥爭的思想反思自己此前的創作。他認為，拍攝《野草閒花》、《戀愛與義務》、《一剪梅》時，自己思想落後，沉醉於資產階級的塑造及思想表達；今後，他要將創作重心轉移到對勞苦大眾的塑造上。^⑥梅熹也表示自己要做“銀海里的工人”^⑦和“徹底瞭解勞苦大眾的先導”。^⑧其次，他們熱愛體育運動，是新式生活方式的引領者。高占非是明星公司籃球隊的成員，龔稼農則對網球情有獨鍾。^⑨金焰堅持晨練，還擅長籃球、體操、游泳等多種運動。他和梅熹撰寫文章，號召演員們平日要多參加體育鍛煉。^⑩媒體稱讚張翼是“雄獅”，“體軀魁梧，孔武有力”；^⑪高占非是硬漢，“二個有力量的拳頭潑野地鼓舞起來時，等於是一只野獸了”。^⑫第三，他們享受自由戀愛和現代婚姻帶來的幸福。金焰與王人美的結合被視為“天作之合”。^⑬兩人興趣愛好相近，喜歡體育運動。為了回應新生活運動，兩人的婚禮也簡約樸素。^⑭高占非與高倩蘋被稱為“二高”。兩人生活很少社交，常在家中讀書、寫字。^⑮張翼和黎灼灼由友誼生發出愛情，張翼為黎灼灼“活潑的姿態，伶俐的口才”而折服，黎灼灼則為張翼“男性典型美而迷惑”，兩人經過“慎重的考慮、審查，認清了一致的旨趣和性情”，最終結合。^⑯

美國社會學家阿里克斯·英格爾斯(Alex Inkeles)認為，現代人具有開放、樂觀、尊重自己和其他人等性格特徵。^⑰法國社會學家埃德加·莫蘭(Edgar Morin)則指出，現代大眾注重私生活及日常休閒，流連於愛情的幸福美好。^⑱由此可見，其時的男明星們在世俗層面已經完全呈現出現代人的氣質。

整體看來，這時中國影壇的男明星的氣質改變顯著，內涵也更為豐富。在政治層面，他們具備現代國族觀念，擁有階級意識，注重婚戀自由；在日常生活層面，他們積極踐行現代健康生活方式，享受世俗的美好。正因如此，他們其中的佼佼者被譽為“時代的先覺”^⑲、“新時代的男性”^⑳、“時代的先進”。^㉑

五、結語

經過以上論述可以看出,20 世紀二三十年代,在國族危亡和都市化進程加速的背景下,加之受中國傳統文化的影響,中國理想的男性氣質出現了明顯轉變,這也在電影明星身上得到了表徵。這種轉變主要在兩個向度展開:在國族層面,中國男性必須擔負起建設現代國家的使命,需要具有身體健康、積極進取、崇尚武力、同情底層民眾、爭取婚戀自主等特質;在世俗層面,中國男性則應具有注重休閒娛樂,生活方式健康,追求愛情和婚姻幸福等觀念。中國現代理想男性氣質的建構路徑與內涵,既與西方社會有諸多相似之處,也顯示出了鮮明的本土特徵。

①理查德·戴爾:《明星》,嚴敏譯,北京:北京大學出版社,2010 年,第 34 頁。

②參見張英進:《趙丹:殉道者與明星之間的幽靈》,北京:《文藝研究》,2011 年第 1 期;郭沫彬:《重構“電影皇帝”:金焰 20 世紀 30 年代的明星形象》,北京:《當代電影》,2022 年第 10 期;丁亞平:《銀幕內外:被客體化的形象——劉瓊和他的電影意義》,北京:《當代電影》,2009 年第 8 期。

③與男性氣質相近的概念是男性氣概(manhood),男性氣概專指傳統社會認定的男性獨有的品質。男性氣質是傳統男性氣概在 19 世紀末和 20 世紀初現代性侵擾下的文化變體。因此,本文使用“男性氣質”指代、概括男性的種種特質。參見隋紅昇:《男性氣概與男性氣質:男性研究中的兩個易混淆概念辨析》,上海:《文藝理論研究》,2016 年第 2 期。

④參見 R. W. 康奈爾:《男性氣質》,柳莉譯,北京:社會科學文獻出版社,2003 年。

⑤參見雷金慶:《男性特質論:中國的社會與性別》,劉婷譯,南京:江蘇人民出版社,2012 年,第六章“女性的聲音:20 世紀‘女性的男性’理想”。

⑥參見陳占彪:《男性形象、氣質與近現代中國歷史進程》,武漢:《中南論壇》,2008 年第 4 期。

⑦⑧楊雨:《中國男性文人氣質柔化的社會心理淵源及其文學表現》,濟南:《文史哲》,2004 年第 2 期。

⑧③雷金慶:《男性特質論:中國的社會與性別》,第 13 頁;第 116 頁。

⑩周平:《民族國家與國族建設》,北京:《政治學研究》,2010 年第 3 期。

⑪劉一兵:《清末尚武思潮述論》,北京:《歷史檔案》,2003 年第 41 期。

⑫忻平、趙泉民:《論辛亥革命時期新知識階層的尚武意識》,上海:《學術月刊》,2001 年第 9 期。

⑬《新英雄主義者之問答》,北京:《學匯》,1925 年第 500 期。

⑭麗絲:《羅曼羅蘭的新英雄主義》,上海:《藝術界週刊》,1927 年第 20~21 期。

⑮中澤臨川、生田長江:《羅曼·羅蘭的真勇主義》,魯迅譯,北京:《莽原》,1926 年第 1 卷第 7~8 期。

⑯⑰參見盧夢殊:《影戲裡的男性美》,上海:《影戲雜誌》,1929 年第 1 卷第 1 期。

⑰⑱陳趾青:《一片瘠土》,上海:《銀星》,1927 年第 7 期。

⑲參見歐陽予倩:《忠告電影演員》,上海:《民新特刊》,1926 年第 3 期。

⑳參見孫師毅:《往下層的影劇》,上海:《銀星》,1926 年第 1 期;荻野:《電影的民眾化》,上海:《影戲雜誌》,1929 年第 1 卷第 4 期。

㉑盧夢殊:《國產電影今後應有的新趨勢》,上海:《銀星》,1926 年第 3 期。

㉒盧夢殊:《民族主義與中國電影》,上海:《電影月刊》,1930 年第 4 期。

㉓汪民安:《現代性》,南京:南京大學出版社,2020 年,第 40 頁。

㉔參見埃德加·莫蘭:《時代精神》,陳一壯譯,北京:北京大學出版社,2011 年,第 67~71 頁。

㉕黃嘉謨:《關於電影演員》,上海:《電影月報》,1929 年,第 10 期。

㉖陳趾青:《再論新英雄主義的影劇》,上海:《銀星》,1927 年第 8 期。

㉗周世勳:《三言兩語之影戲談》,上海:《申報》,1924

年3月31日。

②⑨《劇場消息》，上海：《申報》，1927年4月2日。

③⑩映華：《卡爾登將開映范倫鐵諾最後作品》，上海：《申報》，1926年11月20日。

③⑪宣心權：《范倫鐵諾最近消息》，上海：《申報》，1928年4月28日。

③⑫《〈俠盜羅賓漢〉之重映（二）》，上海：《申報》，1924年6月28日。

③⑬Y.D.：《自由戀愛與愛戀自由》，上海：《婦女雜誌》，1923年第9期。

③⑭時百：《愛的影業》，上海：《電影月報》，1928年第3期。

③⑮《電影明星之婚姻觀》，上海：《中國電影雜誌》，1927年第1卷第2期。

③⑯《范朋克自序》，劉同嘉譯，上海：《月宮寶盒特刊》，1927年。

③⑰參見羅樹森：《華倫鐵諾情不死》，上海：《新銀星》，1928年第2卷第13期。

③⑱參見賈觀灼：《畢克福與范朋克戀愛史》，上海：《月宮寶盒特刊》，1927年。

④①參見雷金慶：《男性特質論：中國的社會與性別》，第一章“‘文武’導論：中國男性特質定義發軔”。

④②④③④④《〈風流劍客〉本事》，上海：《影戲雜誌》，1929年第1卷第1期。

④⑤痲萍：《山東馬永貞本事》，上海：《明星特刊》，1927年第28期。

④⑥龔稼農：《龔稼農從影回憶錄》上冊，北京：中國大百科全書出版社，2013年，第48頁。

④⑦⑤⑩周鵬：《電影小說：航空大俠》，上海：《電影月報》，1928年第7期。

④⑧鐵手：《張惠民攝影遇險（續）》，上海：《羅賓漢》，1927年1月7日。

④⑨游龍：《張慧沖大練水戰》，北京：《三日刊》，1927年9月2日。

④⑩痲萍：《山東馬永貞本事》，上海：《明星特刊》，1927年第28期。

⑤①縷縷：《張慧沖之豪舉》，上海：《明鏡》，1928年2月13日。

⑤②蘇鳳：《張慧沖買狗題名記》，上海：《小日報》，1928

年7月9日；一客：《張慧沖之又二狗》，上海：《小日報》，1928年8月19日。

⑤③星宿：《新片〈共赴國難〉原來如此》，上海：《開麥拉》，1932年第39期。

⑤④金焰：《入電影界以來的自己總批判》，上海：《電影藝術》，1932年第1卷第1期。

⑤⑤梅熹：《我希望做一個銀海里的工人》，上海：《明星月報》，1933年第1卷第6期。

⑤⑥梅熹：《充實自己的生活》，上海：《明星月報》，1933年第2卷第1期。

⑤⑦參見《運動明星》，上海：《明星》，1935年第3卷第2期。

⑤⑧金焰：《一點意見》，上海：《聯華畫報》，1935年第5卷第2期；梅熹：《體育與影壇》，上海：《電影時報》，1933年11月23日。

⑤⑨《雄獅威懾下的黎灼灼》，上海：《電聲》，1937年第6卷第1期。

⑥①羅穎：《〈春之花〉人物造像》，上海：《明星》，1936年第4卷第3期。

⑥②⑥③⑥④參見《明星情史集》，上海：中國圖書雜誌公司，1936年，第32頁；第46頁；第53~57頁。

⑥⑤《金王結婚雜記》，上海：《聯華畫報》，1934年第3卷第2期。

⑥⑥參見阿歷克斯·英格爾斯：《人的現代化：心理、思想、態度、行為》，殷陸君譯，成都：四川人民出版社，1985年。

⑥⑦參見埃德加·莫蘭：《時代精神》，陳一壯譯，北京：北京大學出版社，2011年。

⑥⑧《金焰（照片）》，上海：《聯華畫報》，1933年第1卷第10期。

⑥⑨《高占非（照片）》，上海：《聯華畫報》，1933年第1卷第11期。

⑥⑩《鄭君里（照片）》，上海：《聯華畫報》，1933年第1卷第13期。

作者簡介：游曉光，南京師範大學新聞與傳播學院副教授，博士。南京 210046

[責任編輯 桑海]