

苦難凝視：阮玲玉銀幕形象中的女性命運與時代投射

鄭育瑜*

摘要

本文探討民國時期電影女星阮玲玉的銀幕形象、角色類型與其作為文化符號的歷史意義。阮玲玉出生於上海一個底層家庭，成長於都市化與現代化的矛盾張力之中。她短暫但精湛的演藝生涯，折射出當時社會對女性角色的期待與約束，更映照出女性在階級、性別、民族與媒體權力交織下的歷史處境。

以《神女》、《新女性》、《桃花泣血記》等代表作品為核心，分析其角色如何呈現苦情、母職、知識女性與社會受難者等不同形象，揭示民國電影對女性角色的類型化與其限縮效應。透過敘事分析與表演風格觀察，指出阮玲玉在扮演這些角色時，不僅強化了角色的悲劇感染力，也在無形中承載社會對女性道德想像的期望與壓力。尤其在現實生活中，當她未能遵循銀幕形象所代表的「苦難女性」範式時，媒體與輿論的反撲更成為她悲劇命運的推力之一。

亦檢視一二八事變後民族電影的興起，如何影響女性角色的形塑。當國族危機升高，女性角色從家庭附屬者轉變為民族情感的象徵與歷史責任的承擔者，成為抗戰敘事與家國情懷的核心載體。阮玲玉在《小玩意》、《神女》等片中所塑造的母親與受壓女性形象，亦體現了這一時代轉變中對「堅韌女性」的集體期待。進一步而言，左翼電影的發展為女性角色注入更多社會批判與階級意識，阮玲玉的表演也因此被賦予更深的社會意涵。她所飾演的角色不再只是情感上的受害者，更是社會不公與制度暴力的見證者與控訴者。透過她的演出，左翼電影實現了女性主體從被觀看到能言說的轉變，也使她成為一種超越個人生命的歷史象徵。

關鍵字：阮玲玉、民國電影、女性形象、左翼電影、民族電影

* 國立中央大學歷史研究所碩士班研究生。

一、前言

1910年，阮玲玉出生於上海一個廣東籍的貧寒家庭。她的本名為阮玉英，祖籍廣東中山，父親早逝，母親靠為洋人家庭當女傭維持生計。她從小便在上海長大，一方面接受新式教育，另一方面也早早承受經濟拮据帶來的壓力。¹她的人生背景可說與同時代許多女性相似，他在城市化、現代化浪潮中成長，卻同時受困於性別與階級的雙重限制。²

1935年3月8日凌晨，阮玲玉服下大量安眠藥後離開人世，享年二十五歲。當日清晨消息傳出，整個上海震動，各大報社火速在頭版刊登她的死訊與遺書全文。她的遺書共兩封，語氣平靜，文字簡短，卻撼動人心。尤其是其中一句：「人言可畏」，成為日後無數研究與評論再三引用的名句，也成了她死因的最普遍註解。

她的死不僅終結了一位銀幕明星的生命，也觸發了一場城市的情緒風暴。1935年3月10日，阮玲玉的喪禮在上海萬國殯儀館舉行，沿途數公里皆有民眾自發排隊致哀。據《申報》記載，當日約有數十萬人湧上街頭，場面之盛超過許多當時政要、軍閥之喪禮。

二、阮玲玉銀幕形象與角色類型分析：階級、勞動與女性命運

（一）《神女》與女性受難敘事

《神女》無疑是阮玲玉演藝生涯中最經典、最為後人推崇的作品之一。在這部由吳永剛執導的默片中，她飾演一位身為妓女的單親母親，為了養育兒子不惜出賣身體，但始終守護自己的母愛與尊嚴。故事的情節簡潔而殘酷，一位母親在都市社會的夾縫中掙扎求存，最終因殺人自衛而入獄。³

¹ 鴻影，《浮生若夢：阮玲玉的世界》。北京：中國友誼出版公司，2013，頁4。

² 戴彥，《美麗與哀愁：一個真實的阮玲玉》。北京：東方出版社，2005，頁1-15中對於阮玲玉的基本介紹。

³ 《神女》中一位單親母親為養活兒子而被迫成為妓女，在社會與教育體系中飽受羞辱與排擠，最後為了兒子的未來選擇隱忍犧牲。圍繞在女性犧牲、母愛偉大、社會偏見對「失身女性」的汙名化。被譽為中國默片黃金時期最經典的作品之一，是阮玲玉演技巔峰的代表作，尤其在臉部表情與肢體語言上的掌握，堪稱傳奇。

電影開頭即設下強烈對比：白天，她是含辛茹苦的慈母，為兒子梳頭、送學、熬粥；夜晚，她則梳起高髻、塗上紅唇，在街頭尋客。在無聲的敘事裡，阮玲玉以微妙的面部表情與身體語言傳遞出角色的掙扎，羞恥、忍耐、堅強、恐懼，一層疊一層地堆疊出角色的複雜性。觀眾既為她的卑微身份感到不安，又被她的母性光輝所打動。

該片最具代表性的段落，是她面對學校的羞辱與兒子的淚水，轉身欲離卻再回頭擁抱孩子的鏡頭。這一幕無需台詞，阮玲玉的眼神與肢體流露出的是一種非語言化的控訴：社會既剝奪她的選擇，也否定她的努力。影片最終她因殺死黑幫份子而被捕，卻在庭審中強調願意為我兒子的未來入獄，以母愛作為最終的道德辯解。

本片中的角色設定極具張力：她是妓女，卻比社會上的「正人君子」更純潔；她沒有社會地位，卻展現出最堅定的倫理選擇。導演透過這種形象，挑戰當時社會對「婦道」與「母職」的雙重標準，也讓觀眾不得不重新思考「誰才是真正的可敬者」。這類角色形象，將阮玲玉定位為那個時代最有說服力的「受難者」，也讓她成為階級悲劇與性別議題的交叉點。

（二）《新女性》的現代女性掙扎

《新女性》是阮玲玉最後一部作品，也是她最貼近自身處境的一部電影。這部 1935 年初上映的影片，由蔡楚生執導，聯華影業出品，講述一位在都市中追求獨立與理想的女性作家，如何在現實壓力與道德審判中一步步被逼入絕境，最終選擇自殺的故事。⁴

故事中的主角韋明，是一位才華橫溢、性格獨立的女作家。她不願依附男性過活，也拒絕與權勢妥協，希望靠自己的勞動與寫作獲得社會認可。但她的選擇，卻遭遇重重阻力。出版界的不公、社會輿論的揣測、家庭的不理解、舊情人的糾纏，以及女校教師的職場排擠，都使她在追求自由的同時不斷受傷。

⁴ 《新女性》中以一位有才華的女教師兼小說家為主角，描述她努力維生、拒絕富商誘騙、卻因社會與媒體壓力而最終自殺，批判媒體迫害、性別歧視與父權社會對新女性的壓制，本片上映時引發巨大轟動，媒體輿論批評影射新聞界，甚至傳出有記者嘲諷阮玲玉，最終促成她現實中的自殺。

這樣的角色設定，其實是當時「新女性」形象的一種極端呈現。所謂「新女性」，原意是指脫離舊禮教、追求自我實現與現代價值的女性主體，但在1930年代的上海，這種新形象往往被社會視為不穩定的、危險的，甚至是不潔的。韋明正是一位試圖在傳統與現代之間自我尋找定位的女性，但她的努力並未換來尊重，反而遭到諷刺與羞辱。

在電影中，阮玲玉展現出極強的情感控制力與心理張力。無論是辦公室中被同事排擠的沈默，面對男主角死纏不休時的壓抑，或是母親對她「不守婦道」的誤解，她都以壓抑的眼神與緊繃的肢體語言，演出一位被社會慢慢「壓碎」的都市女性形象。最終，她在自己房間內服藥自殺，留下遺書，對這個社會說出無聲的控訴。

而令人震驚的是，現實中的阮玲玉，在電影上映不到兩個月後，也選擇以相似的方式結束自己的生命。這種戲與人生的重疊，使得《新女性》不再只是銀幕作品，而成為一種近乎預言的悲劇文本。觀眾在回看這部影片時，很難不將角色與演員混為一談，這也顯示出阮玲玉的表演之深刻、誠實與投入。

此外，《新女性》還暗含著對媒體與輿論的批判。在劇中，韋明因過去戀情被男方揭露於報紙，引發學校與社會非議；而現實中，阮玲玉亦因與張達民、唐季珊的情感糾葛，屢遭媒體誹謗與羞辱。戲裡戲外，「新女性」都未能逃過「人言可畏」的網羅，這讓《新女性》成為批判性極強、極具歷史現實感的一部作品。

影片末段，導演以慢鏡頭處理韋明服藥倒下的鏡頭，搭配重複的對白大喊：「我要活阿...」觀眾無不為之動容。而日後許多影評人也指出，《新女性》不僅是阮玲玉的演藝告別作，更是她對這個世界最後一次溫柔而堅決的發聲。

這部電影為「女性現代性」議題提供了一個極端的歷史文本。它揭示了女性在現代化進程中所遭遇的內外壓迫，一方面是自我主體的覺醒與現代價值的渴望，另一方面則是社會傳統價值的回擊與制度化的冷暴力。而阮玲玉所塑造的韋明，則將這場拉鋸呈現在銀幕上最纖細的神經末梢中，讓我們至今仍能從她的眼神與沉默中感受到那份撕裂與不甘。

(三)《桃花泣血記》與通俗劇中的苦情結構

1931年上映的《桃花泣血記》，是阮玲玉走紅初期的代表作之一，也是她從「默默無聞」邁向「苦情形象」類型化的重要一步。該片由張石川導演、鄭正秋編劇，改編自當時風靡一時的報章連載小說。劇情以家庭悲劇與戀愛錯位為主軸，揉合江湖恩怨、父子衝突與女性犧牲等元素，深受大眾喜愛，票房成績亮眼。雖不如《神女》、《新女性》那樣被列為經典之作，卻在建立「阮玲玉＝苦情女主角」的形象中扮演關鍵角色。⁵

在《桃花泣血記》中，阮玲玉飾演一位受命運捉弄的女性，父親喪命、戀人背叛、社會排斥，最終以自盡成全他人、表現節操。這樣的角色命運與當時通俗劇對女性的角色安排高度一致：女主角往往是善良、純情、委屈而不得好結局的「受難者」。她們之所以動人，是因為她們犧牲；她們之所以值得被記住，是因為她們被拋棄卻仍選擇原諒。

阮玲玉在片中的演出雖尚未達《神女》時期的成熟，但已可見其情感層次與節奏掌握的能力。尤其在該片中段的哭戲與最終自盡前的凝視鏡頭，她的表現細膩不造作，強化了角色在「忍辱負重、含淚而死」這一套敘事框架中的可信度與情感說服力。對當時的觀眾而言，她不是演出「苦情」角色，而是「活出了」這樣的角色。

然而，從今日觀看，《桃花泣血記》也暴露出當時大眾文化對女性的某種操控模式。電影中並未真正關心女主角的內心或未來，而是將其悲劇化、浪漫化、純情化，讓觀眾可以安全地同情她、淚流滿面，卻不必對其命運感到太過罪疚。在這樣的情節中，女主角的價值不在於改變命運，而在於「如何美麗地承受命運」。

更進一步說，這類角色固然賺人熱淚，卻也限制了女性形象的多樣性。她們不能犯錯，不能憤怒，不能反抗，否則就會失去觀眾的同情。而阮玲玉則在

⁵ 《桃花泣血記》其中描寫一位鄉下農家女子與富家少爺相戀，卻因身分懸殊與母親的阻撓，最終悲劇收場。揭示封建社會對貧苦農村女性的壓迫與階級不公，是典型的「悲劇女性」敘事。這是阮玲玉第一部國際聲望極高的作品，當年曾在美國上映。電影透過對純情女性悲劇命運的呈現，讓「阮氏悲劇」成為一種符號。

這樣的角色中，將痛苦、隱忍、善良、崩潰等情緒交織成一種極具感染力的形象，使得觀眾即便認知這是類型角色，卻仍願意為她流淚。

值得注意的是，《桃花泣血記》雖為商業片，卻並非毫無社會意識。片中雖無明確的政治訴求，但卻反映了當時社會對女性操守、家庭秩序與道德界線的焦慮。導演藉由女主角的苦難歷程，間接傳達一種價值觀：女性若要獲得社會尊重，必須選擇犧牲與自清。這種意識形態對阮玲玉後來在《神女》與《新女性》中角色的深化，構成了某種鋪墊。

從戲路來看，《桃花泣血記》是她逐步進入「社會寫實」與「左翼意識」前的重要過渡。此時的她，雖尚未明顯涉入左翼電影運動，但她的銀幕形象已開始從單純的「苦情女子」走向「社會受害者」。而這一轉變，對於後來她與聯華影業的合作及形象再定位，產生了深遠的影響。

（四）角色類型化與女星銀幕困境

回顧阮玲玉在其演藝生涯中的代表作品，不難發現，她所飾演的角色大多落入一種既定的類型框架；苦情女性、底層勞動者、道德受害者、無聲的抗議者。這些角色固然為她帶來高度的觀眾認同與票房成績，但也在無形中構築出一種「苦難等於真實」、「犧牲才配尊敬」的銀幕邏輯。這不僅是影像敘事策略的選擇，更是一套深植於民國時期性別文化中的價值排序。

所謂角色的類型化（*typecasting*），是指某位演員被反覆安排在特定角色中，以符合觀眾既有的認知與期待。阮玲玉正是典型案例之一。從《桃花泣血記》的柔弱情人、《神女》的母性妓女，到《新女性》的知識份子受難者，她的銀幕形象始終未曾脫離「受害女性」的核心架構。觀眾因此熟悉她、愛她、同情她，甚至在她死後，仍以這些角色去理解她的真實人生。

然而，這種類型化也造成極大限制。她的角色不能過於複雜，不能有過多道德灰階，否則觀眾的同情機制將無法啟動。她在電影中只能選擇沉默、犧牲、承受，而非憤怒、反擊、逃離。這使得女演員在扮演這類角色時，往往不是表達情感，而是再現社會對女性的「道德想像」。演員自身若試圖挑戰這種形象，甚至在現實生活中稍有違背「苦情」、「端莊」、「節制」的期待，便可能遭

遇輿論的反噬。

阮玲玉在現實生活中的情感選擇與戀愛方式，正是最明顯的例子。她並未「忠貞不渝」，也未順應社會對明星的想像角色（如嫁入豪門、循規蹈矩），而是以一種極為現代的方式選擇同居、談戀愛、尋求情感自主。然而，這樣的選擇卻與她在銀幕上的形象產生強烈落差，也為她帶來「形象崩壞」的輿論風暴。觀眾在享受她的銀幕苦難時，卻無法接受她作為一位現實女性所做的選擇，這便是類型化角色所帶來的現實反饋悖論。

另一方面，從製片機制與劇本製作邏輯來看，1930年代的中國電影工業尚未成熟，類型故事與情節模板被大量複製。對資金有限、拍攝時間緊湊的影業公司而言，將明星固定在某類角色中，是最保險的策略。這不僅能節省角色設計與行銷成本，也能穩定觀眾情緒與市場預期。在這樣的體制下，阮玲玉的苦情形象既是她的標籤，也是她的枷鎖。

儘管她後期參與的左翼電影具有更高的社會批判性，如《神女》與《新女性》對社會不公與媒體暴力提出強烈控訴，但她所扮演的女性依然處於無法掌控命運的地位。甚至可以說，左翼電影雖試圖強化女性主體的社會批判力，卻仍難脫「苦情即正義」的敘事邏輯。女性角色的意義，仍建立在受壓迫、被誤解、最終犧牲的前提上。

這樣的困境，延伸到演員本人的身份認同。阮玲玉曾在接受採訪時說過一句話：「演戲久了，有時分不清自己是誰。」這句話乍看之下像是演員常有的感性之語，但放在她的處境中來看，卻帶有深深的悲哀。當她的銀幕形象成為觀眾與媒體對她現實人格的期待時，她的每一個選擇都可能被視為「不符合角色」的錯誤。這種心理壓力，長期累積之下，最終可能導致真實與虛構的界線潰堤。

她之所以令人動容，不只是因為她演得好，而是因為觀眾相信她「就是」那個受苦的女人。而當她不再受苦、開始為自己做主時，輿論便迅速將她推回角色中，要求她「回到故事裡去」。她沒有戲劇的第三幕，現實中的她也沒有得到角色該有的救贖。

阮玲玉數部代表作品的分析，揭示她如何在銀幕上承擔起整個社會對「女性命運」的投射。她所演繹的角色，既來自創作者的安排，也來自觀眾的凝視，最終又反向影響她本人的現實處境。角色的類型化，雖為她帶來極高知名度，卻也剝奪她從影像中掙脫的自由。她成了受難的符號、悲劇的代言人，卻無法在現實中成為一位能夠平安生活的女人。透過這些作品，我們看見的不只是銀幕上的阮玲玉，更是整個時代如何觀看女人、塑造女人、毀壞女人的一面鏡子。

三、一二八事變後的民族影像與女性形象轉變

(一) 時代背景與民族電影的興起

1932年1月28日，日本對上海發動武力攻擊，史稱「一二八事變」，這場事件震驚國內，對中國社會與文化界帶來極大的衝擊。面對國族存亡的危機，上海的電影界也發生了劇烈轉變，原本以家庭倫理、都市生活為主題的電影，逐漸轉向民族主義取向，強調愛國情操與抵抗精神。⁶在這樣的歷史脈絡下，民族電影的興起，不僅是電影工業的市場回應，更是一種文化姿態與政治表態。⁷

聯華公司、明星公司、中國左翼戲劇聯盟等機構紛紛投身於具有民族主義色彩的影視創作，⁸透過電影喚醒民眾對國族的認同與危機感。⁹許多電影工作者認為電影應成為抗日救亡的重要媒介，不再僅僅是娛樂工具，而是文化啟蒙與政治動員的平台。這種文化自覺推動了「民族電影」概念的誕生，即以民族災難為背景、以人民抵抗為主軸的電影類型，¹⁰在1930年代中期達到高潮。

⁶ 陳景峯，〈中共的電影運動（1931—1949）〉，《全人教育集刊》，第4期（2017年10月）：79—100中指出：「共產黨電影宣傳成功的第一步，是一九三〇年代的「新興電影運動」，當時左翼電影訴說的電影主題，除扣緊中國下層民眾生活疾苦的描述外，更喜愛以悲情的橋段，凸顯中華民族所受到的不公平待遇。進而煽動民眾必須一致對外，進行抗日救亡與延續民族香火的戰鬥。」。

⁷ 周慧玲，《表演中國：女明星、表演文化、視覺政治 1910-1945》（台北市：麥田出版社，2004），頁70。

⁸ 同註6之論述。

⁹ 倪駿，《中國電影史》（北京：中國電影出版社，2004），頁70中指出當時社會有許多鼓吹共產思想之電影。

¹⁰ 杜雲之，《中華民國電影史（上）》（台北：行政院文化建設委員會，1988），頁174-175中指出：「共發動所謂「社會主義文化運動」，得到當時中國許多知識份子的應和。經由知識份子的引介，當時上海所有的各大電影公司皆為左翼份子所滲透。共黨認為劇本是電影創作的靈

在這股潮流中，女性角色的形象也產生了顯著變化。早期電影中女性多半是家庭內的附屬者、愛情中的犧牲者，然而在民族電影興起之後，女性角色逐漸承擔起家庭以外的責任，成為民族存亡、國族命運的承載者。她們不再只是被動的受害者，而是能夠主動抗爭、堅守民族信念的行動主體。¹¹

例如《小玩意》影片中的女主角，不僅有著深厚的母性關懷，還能在戰亂中支撐家庭、教導子女愛國、甚至為了民族利益而犧牲個人幸福。這樣的女性角色既保留傳統美德，又展現出現代女性的堅韌與獨立，成為當時文化界推崇的「新女性」典範。

阮玲玉便是這股民族電影浪潮中極具代表性的一位女星。她的銀幕形象深受民族災難情境的塑造與投射，許多作品雖非直接涉及抗日，但其中所呈現的女性堅毅精神與對家庭、社會的責任感，恰恰是民族電影核心價值的反映。她在《神女》中的堅韌母親形象、《新女性》中對社會不公的抗爭，無不體現出時代對女性主體性的期待。

在這樣的背景下，民族電影的興起，既是一種社會現實的映照，也是一場文化權力的重構。女性不再只是男性民族英雄的陪襯，而是民族故事中的主角之一。透過阮玲玉等女演員的演出，女性的能動性與歷史地位得以強化，展現出民國時代女性角色形象的一次重大轉變。

這也意味著，電影中的女性形象轉變並非自然演進，而是受到社會政治條件、戰爭背景與文化論述交織推動的結果。而阮玲玉在民族電影時代中的演出，不僅延續了她一貫的女性關懷，也深化了她作為文化符號的歷史意義，成為民族災難時期最有力的女性代言人之一。

（二）《小玩意》、《神女》中的民族寓意

《小玩意》（1933）與是阮玲玉影史中最具民族寓意的代表作。這部電影不僅體現了 30 年代上海電影界在面對國族危機時所採取的文化策略，更展現出女性角色如何成為民族意識的象徵載體。透過對這兩部電影的細讀，我們可以窺

魂，所以利用編劇部門編寫劇本，拍成影片，並加以放映所謂的左翼電影，來顛覆當時的政治局勢。」

¹¹ 當時左派電影的社會背景，教導人民學會抗爭。

見阮玲玉所詮釋的女性，如何在電影敘事中承載國族情感、階級矛盾與現代性的辯證。

《小玩意》由蔡楚生執導，故事講述一位寡婦母親靠製作小玩具維生，歷經丈夫過世、兒子戰死、家庭解體等苦難，最終仍不屈不撓地活下去。阮玲玉所飾演的主角不僅是家庭支柱，更是一位承受國難、默默堅守崗位的母親形象。這樣的敘事模式對應到一二八事變後的時代氛圍，呼應著民眾對母性的崇高期待與對民族災難的情感共鳴。¹²

電影以細膩的現實主義手法呈現都市貧民的生活狀態，但在影像語言與情感鋪陳中，卻流露出一種強烈的「家國一體」情懷。阮玲玉在片中沉著、堅毅的表演，使觀眾將其與千千萬萬默默承受壓力的中國母親聯繫在一起。她的母職角色不僅代表家庭的精神核心，也象徵著整個民族的延續力量。小玩意的製作與販售，在電影中轉化為一種具象徵意義的民族勞動，代表著在殖民與戰亂下仍不屈的中國人民。

《神女》講述一位身處社會底層的單親母親（由阮玲玉飾演），在上海風月場所靠出賣肉體維生，只為養育她年幼的兒子、給他一個受教育的機會。她白天是慈母，夜晚則在街頭賣笑。電影中的「神女」其實是妓女的委婉說法，這個詞同時具有崇高與污名的雙重意涵，呼應了主角的悲劇命運。

阮玲玉所飾的「神女」既是妓女也是母親，是社會所鄙視與依賴的雙重存在。電影透過她的掙扎與犧牲，揭露了女性在父權與貧窮交織的社會中，如何被迫以身體換取尊嚴。本片展現了資本主義城市社會下的階級壓迫與道德虛偽。壓榨者是無良地痞，冷眼旁觀者是學校與鄰里，而真正為孩子付出一切的母親卻被視為污穢，這種社會矛盾是典型的左翼敘事結構。阮玲玉在片中飾演一位從妓女淪落至自我救贖的女性，她的掙扎歷程與社會改革的訊息彼此交織，展現出民族在困厄中自我重建的集體隱喻。

¹² 孫瑜，《小玩意》，上海：聯華影業公司，1933，DVD。故事以江南地區為背景，描述一位名婦女（由阮玲玉飾演），她是手工製作傳統玩具的民間藝人，靠製作與販售「小玩意」為生，撫養兩個孩子。她的丈夫遭軍閥戰亂所害，她一人撫養子女，後來兒子被誘入軍隊，女兒也在戰亂中失散。歷經人生百態，最終在上海街頭流落賣藝維生，仍堅持製作傳統玩具。影片最終呈現她孤獨地坐在街角，象徵民族與文化在現代化衝擊與軍閥混戰中的淪喪。

兩部電影皆將女性個體的經驗與民族命運相連結，使觀眾能透過個人故事體會社會結構與國族情感的深層邏輯。阮玲玉所塑造的角色，不再只是家庭倫理中的受害者，而是具有改造力量的歷史主體。這些作品中的女性形象，具有高度的象徵性：她們受苦、犧牲，但也重生、堅強。這種敘事策略符合當時大眾在戰爭陰影下對於民族希望與女性能動性的雙重期待。

值得注意的是，《小玩意》、《神女》與在影評界與觀眾中的反響極大，¹³常被視為左翼電影與民族電影結合的典範之作。阮玲玉的演出，亦受到高度評價，顯示其在情感層次與社會訊息傳達上的極大能力。這些作品並不只是影像文本，更是 30 年代中國影壇在國族認同與性別意識上一次關鍵的文化實踐。¹⁴

這兩部電影透過女性角色的苦難與奮鬥，將民族困境以藝術形式轉化為具體可感的社會圖像。阮玲玉不只是演員，更是民族寓言的承載者，她的角色將個人苦難升華為集體記憶，也讓民族電影的女性形象躍升為時代的象徵。

（三）女性形象的轉變與責任的擔當

一二八事變之後，中國電影中的女性角色產生了顯著的轉變，¹⁵這種變化不僅是角色功能的調整，更反映了時代對女性主體性的重新定義。女性從傳統影像中的柔弱依附者，逐漸成為承擔社會與家庭雙重責任的能動主體，這一變化不僅回應了戰爭帶來的現實衝擊，也折射出文化界對民族存亡與社會重建的迫切關懷。

在 1930 年代初期，電影仍多以家庭倫理與愛情為主軸，女性角色大多侷限於家庭內部，是父權體制下的受害者、犧牲者與聽命者。然而隨著戰爭臨近、民族危機加劇，社會輿論開始要求女性不再只是沉默的伴侶，而應成為救亡圖存的參與者。這樣的價值轉向也直接反映在電影創作中：女性角色不僅能自立

¹³ 陸弘石，《早期中國電影的敘述與記憶》（北京市：新華書店，2005），頁 66 中指出：「《三個摩登女性》、《狂流》、《小玩意》等第一批新興電影的重要影片，在當年接踵問世。這些從不同側面暴露和批判現實的黑暗，傳達鮮明的反帝反封建時代主題的影片，不僅在輿論上普遍受到推許，而且絕大部分獲得較好的票房。由於創作成果豐碩，而觀眾又對國產片的熱情在一定程度上超過了進口片，這一年被稱為「中國電影年」。」。

¹⁴ 當時的電影大眾化，有許多通俗的教育內容。

¹⁵ 陳景峯，〈中共的電影運動（1931—1949）〉，《全人教育集刊》，第 4 期（2017 年 10 月）：頁 83 中敘述希望能夠改善當時的電影路線。。

更生，還必須擁有面對社會壓力與家庭崩潰的勇氣與智慧。

阮玲玉在此時期的代表作品正體現了這樣的角色重塑。她在《小玩意》中所詮釋的母親角色，不只是家庭中的情感核心，更是家庭經濟與精神支柱，在丈夫過世與兒子離散後仍能獨自撐起整個家庭，這種形象突破了舊有女性只能依賴男性存活的敘事框架。¹⁶

而在《新女性》中，她飾演的角色則體現了現代女性知識分子的掙扎與抗爭。面對家庭壓迫與職場歧視，她選擇公開反抗，甚至以死為代價揭露社會不公，這不僅是對個人命運的控訴，也象徵著女性願意為改變社會而承擔歷史責任的精神意志。

這類角色的出現，不僅在戲劇層面提供觀眾情感共鳴，更在意識形態層面引導觀眾重新思考女性的位置與價值。在電影的鏡頭語言中，女性不再只是被凝視的客體，而是擁有自我選擇與改變命運能力的主體。這種敘事上的主體化，與民族電影所強調的集體責任感相互呼應，使得女性角色成為推動歷史進程的重要動力。

此外，女性角色的責任感不僅體現在家庭與自我命運的改變上，也延伸至社會與民族的未來。如《神女》中女主角雖然身處最黑暗的社會角落，但表達出女性依然有尊嚴、有力量、有愛。她不是神話中的完美女性，而是現實中每一位努力活著的母親與女性的化身。

1930年代中期民族電影的女性角色已不再是被動承受命運的悲劇人物，而是擁有能動性、能承擔家庭與民族雙重責任的歷史參與者。這樣的角色轉變既是社會變遷的回應，也是文化界對女性價值的再定義。阮玲玉所演繹的各種女性形象，不僅讓當代觀眾感動，也為今日研究者提供了理解那個時代性別與民

¹⁶ 「阮玲玉完全代表 30 年代日本發展侵華行動後，整個中國苦難艱辛、混亂的新環境。這種苦難、貧困、經濟破產、帝國主義各種入侵的方式，彷彿幻化在阮玲玉各個電影中的女性形象，也代表中國人民在當時困苦處境中的投射。以《小玩意》為例，阮玲玉飾演製作中國傳統手工玩具的葉大嫂，帝國主義的入侵讓她的小型手工業面臨破產，最後她甚至精神崩潰，連聽到爆竹的聲音都以為是敵軍來了。在政治動盪及戰爭狀況下的中國，農村工業與經濟崩潰，葉大嫂這個角色呈現小人物感受大中國傳統崩潰的狀況，與其將之看待為女性形象，更代表中國受難者的形象。」，張傳，《前程影事—中國早期電影的另類掃瞄》，（上海：上海辭書出版社，2004），頁 201-205。

族意識交錯脈絡的重要視角。

四、左翼電影與女性形象再定義

左翼電影在 1930 年代中國影壇的興起，為女性形象的建構帶來深刻的思想與美學轉變。¹⁷與主流商業電影中女性多為家庭附屬、情感依附的角色不同，左翼電影試圖打破資本主義消費文化下的女性物化，將女性塑造成具有階級意識與社會責任感的行動主體。這一潮流對阮玲玉所參演的電影產生深遠影響，也為民國時期女性影像的歷史詮釋增添一層政治性與文化反思的深度。

左翼電影的核心理念是關注底層人民的苦難、揭示社會不公並鼓勵群眾覺醒。在這樣的框架下，女性角色不再是悲情的受害者或是愛情的憑藉者，而是工人階級的一員，是與社會結構搏鬥、參與變革的主體。¹⁸女性的美德不再僅止於柔順、節儉與犧牲，而轉化為勞動、鬥爭與思想的堅定。

這一思想在阮玲玉主演的電影《新女性》中尤為明顯。影片以一位女教師的悲劇為題材，深刻揭露社會對女性知識分子的壓迫與歧視。阮玲玉所飾演的角色在經歷家庭破裂與社會非議後選擇自殺，這個選擇雖非直接的革命行為，卻是一種帶有批判與控訴意味的文化行動。導演蔡楚生在影片末段安排了社會現實的回饋——媒體對她的報導依然停留在情感與道德的層面，完全忽略其結構性的社會處境，這正是左翼電影對現實社會最具穿透力的批判。

此外，《小玩意》雖然以傳統母職為敘事核心，但其政治意涵並不隱晦。主角堅韌勞動、以家庭小手工支撐全家生計的行為，象徵著中國勞動階層女性的堅強與無聲抵抗。影片以生活細節建構社會背景，以情感深度襯托階級壓迫，正是左翼電影融合寫實主義與社會關懷的風格體現。

左翼電影不僅重視女性角色的轉型，也試圖透過影像語言讓女性成為社會辯證的一部分。鏡頭不再只是凝視女性的對象，而是賦予她們言說、反抗與思

¹⁷ 當時的女性形象已和傳統女性有極大的差別。

¹⁸ 于伶，〈新中國電影運動前途與方針〉《論電影》（香港：香港藝文社，1949），頁 62-65 中指出：「過去的電影是為封建買辦資產階級服務的，立場也是剝削階級的。但如今小部分的進步電影則是要為人民服務的。」。

考的空間。¹⁹這種形式上的轉變，正是女性形象從「被觀看」轉向「能發聲」的過程。這也顛覆了傳統電影中女性只能成為「受害者」或「愛的對象」的設定，²⁰賦予女性角色新的文化能量與歷史重量。²¹

在左翼文藝的語境中，女性的主體性與階級性密不可分。阮玲玉作為這一轉型時代的代表人物，其銀幕形象亦隨著左翼思潮而發生變化。她不僅詮釋了苦情角色的深層情感，更透過表演展現出女性與社會結構的糾葛，成為女性覺醒與抗爭精神的具象化。儘管她本人並非政治運動的積極參與者，但她的銀幕形象卻被賦予了濃厚的左翼文化符號性。²²

左翼電影對女性形象的再定義，不僅是電影內容的轉變，更是一場文化話語權的重新分配。阮玲玉作為演員與時代符號的雙重角色，在左翼電影語境中被塑造為有力的社會象徵。這些影像作品不僅影響當時觀眾對女性與階級的理解，也為後世研究者提供了分析女性主體建構與影像文化政治的重要素材。

五、結論

阮玲玉之所以成為民國電影史上難以磨滅的存在，不僅因為她精湛的表演，更因為她承載了一整個時代對女性、社會、民族與現代性的複雜情感與想像。她在《神女》、《新女性》、《小玩意》等影片中的角色，不是一種單一的女性類型，而是時代焦慮的集體投射，是階級壓迫與性別不平等交織下的受難象徵。她既是銀幕上的苦情女性，也是現實中被輿論逼迫至絕境的個體，其命運的重疊與錯位，使她成為歷史的傷痕與文化的鏡子。

從影像敘事來看，阮玲玉的角色形象長期受限於類型化框架，苦情、犧牲

¹⁹ 寒沉，《周璇畫傳—夜上海的柔軟時光》（南京市：二十一世紀出版社，2005），頁 127-128 中指出：「《三個摩登女性》如炸彈般落於中國影壇，新的電影開始出現於觀眾面前，尤其是作為該片女主角阮玲玉的表演更是富有光彩，她在片中很完美地塑造成一個富有愛國思想、自立奮發的女性形象」。

²⁰ 〈《新女性》演出之後—集上海各報之批評〉《聯華畫報》五卷五期（1935.5），當中有許多對於當時軟阮玲玉以及女性之批判。

²¹ 李歐梵、毛尖，《上海摩登：一個新都市文化在中國，1930-45》（香港：牛津大學出版社，2000）頁 181-183 中指出：「其實此片中左翼人士誇大上下階層的財富差異、中國與外國的對立，藉以取悅底層社會觀眾的認同。」。

²² 陸弘石，《中國電影史 1905-1949》（北京：文化藝術出版社，2005），頁 61-65 描述許多女性奮鬥的象徵。

與母職構成了她的銀幕印記。然而，正是這些角色，讓她成為大眾情感的容器，使觀眾在她的沉默與哭泣中看見自己的壓抑與不甘。左翼電影的加入，進一步賦予她的角色社會批判力，讓女性從「被觀看」走向「能言說」，雖然仍未能完全擺脫「苦情即正義」的敘事邏輯，但卻為女性影像主體性奠定基礎。

更重要的是，阮玲玉的故事提醒我們：影像不只是娛樂，更是權力的展演與文化的話語場。她的死亡，不只是娛樂圈的悲劇事件，而是一場對性別、輿論與現代社會結構的深刻質疑。她的遺言「人言可畏」成了歷史的警語，而她銀幕上那不願低頭、卻又無處可逃的眼神，也成為我們理解民國女性困境與掙扎最深刻的注腳。

徵引書目

壹、專書

- 中躍，《人言可畏：阮玲玉玉碎之謎》。台北：新銳文創，2014。
- 伊北，《水墨青花，剎那芳華：民國女明星的傾城往事》。杭州：浙江大學出版社，2013。
- 朱劍，《無冤影后阮玲玉》。蘭州：蘭州大學出版社，1997。
- 李歐梵、毛尖，《上海摩登：一個新都市文化在中國，1930-45》。（香港：牛津大學出版社，2000）。
- 李道新，《中國電影文化史：1905-2004》。北京：北京大學出版社，2005。
- 李道新，《中國電影批評史 1897-2000》。（北京：中國電影出版社，2002）。
- 周慧玲，《表演中國：女明星、表演文化、視覺政治，1910-1945》。台北：麥田沈寂，《一代影星阮玲玉》。陝西：陝西人民出版社，1985。
- 杜雲之，《中華民國電影史（上）》。（台北：行政院文化建設委員會，1988）。
- 戴彥，《美麗與哀愁：一個真實的阮玲玉》。北京：東方出版社，2005。
- 寒沉，《周璇畫傳—夜上海的柔軟時光》。（南昌市：二十一世紀出版社，2005）。
- 張曉飛，《20世紀30年代中國左翼影評的文化解讀》。北京：中國社會科學出版社，2018。
- 陳存仁，《銀元時代生活史》。南寧：廣西師範大學出版社，2007。
- 陳文平、蔡繼福，編著，《上海電影100年》。上海：上海文化出版社，2007。
- 閔凱蕾，《明星和他的時代：民國電影史新探》。北京：北京大學出版社，2010。
- 陸弘石，《中國電影史 1905-1949》。北京：文化藝術出版社，2005。
- 陸弘石，《早期中國電影的敘述與記憶》。（北京市：新華書店，2005）。
- 鴻影，《浮生若夢：阮玲玉的世界》。北京：中國友誼出版公司，2013。
- 黃維鈞，《阮玲玉畫傳：中國第一女明星的愛恨生活》。貴州：貴州人民出版社，2004。
- 黃維鈞，《阮玲玉傳》。長春：北方婦女兒童出版社，1986。
- 舒琪等，《阮玲玉神話》。香港：創建出版公司，1992。
- 程季華，《中國電影運動發展史》。（北京：中國電影出版社，1958）。
- 〈《新女性》演出之後—集上海各報之批評〉。《聯華畫報》五卷五期（1935.5）。
- 夏丐尊，《阮玲玉的死》。北京：華文出版社，1998。
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.

- Benjamin, W. (1936). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Zeitschrift für Sozialforschung* .
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.
- Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, ed. and trans. by Lewis A. Coser (Chicago: University of Chicago Press, 1992).
- Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).
- Astrid Erll, *Memory in Culture*, trans. by Sara B. Young (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
- Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History* (Harlow: Pearson Education, 2006).
- Astrid Erll, *Memory in Culture*, trans. by Sara B. Young (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
- Lisa Rofel, *Desiring China: Experiments in Neoliberalism, Sexuality, and Public Culture* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).
- Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (New York: Pantheon Books, 1972).

貳、期刊論文、專書論文

- 于伶，〈新中國電影運動前途與方針〉《論電影》（香港：香港藝文社，1949），頁 62-65。
- 周慧玲，〈「性感野貓」之革命造型：創作、行銷、電影女演員與中國現代性的想像（1933-1935）〉，《近代中國婦女史研究》9（2001年8月）：8。
- 張英進，〈三部無聲片中上海現代女性的構形〉，《二十一世紀雙月刊》，42（1997年5月）：116-127頁。
- 鄧紹宏，〈〈戀愛與義務〉——從當代修復看早期電影的性別、勞動與氣候〉，《Fa 電影欣賞》197期（2023年12月），頁 92-101。
- 莊宜文，〈城市與性別的雙重鏡像—關錦鵬懷舊電影與原文本的參差對位〉，《中外文學》38(3)，（2009年9月），頁 49-81。
- 陳景峯，〈中共的電影運動（1931-1949）〉，《全人教育集刊》，第4期（2017年10月）：頁 79-100。
- 羅樂，〈摩登"閨秀"：早期中國電影的儒家道德美學與現代性〉（香港：香港浸會大學博士論文，2018）。
- 蕭知緯，〈三十年代「左翼電影」的神話〉，《二十一世紀》103期（2007年10

月)：42–52。

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, Autumn 1975.

Assmann, A. (1995). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.

Nora, P. (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” *Representations*, 26.

參、網路資料

呂柔其，〈25歲留下「人言可畏」吞藥自盡！傳奇影后阮玲玉坎坷的一生，最後遺書讓人唏噓〉，《風傳媒》，2022年10月12日，<https://www.storm.mg/lifestyle/4550544>。

天下雜誌編輯部，〈不堪霸凌輕生，阮玲玉 80 年前那句人言可畏〉，《天下雜誌》，2023年9月13日，<https://www.cw.com.tw/article/5067249?template=fashion>，2025年6月23日取用。

女子學，〈阮玲玉遺書留下四字：人言可畏 電影紅星終究逃不過一個「情」字〉，《香港01》，2022年10月10日，<https://www.hk01.com/談情說性/822633>，引用時間為2025年6月23日。

徐妍斐，〈在《申報》上登廣告，找阮玲玉代言，這家參展企業和中國已做了130多年生意……〉，《新聞晨報》，引用時間2025年6月23日，<https://static.zhoudaosh.com/files/cnews/2018/20181107/84C7C3B9291E4E6E91CCD9A9D774FE2E38A24F1D7281347CCF231DB7D53B0FAF/8.html>。

素養養成網，「『人言可畏』——從阮玲玉事件談現今網路霸凌現象」，最後更新2025年6月16日，取自：<https://hengsuyang.dasoedu.com.tw/article/inside/450d31ef-6ece-11ec-8b7b-000c2904464e>。

肆、視聽資料

卜萬蒼，《桃花泣血記》，上海：聯華影業公司，1931，DVD。

卜萬蒼，《戀愛與義務》，上海：聯華影業公司，1931，DVD。

卜萬蒼，《再生花》，上海：聯華影業公司，1933，DVD。

卜萬蒼，《三個摩登女性》，上海：聯華影業公司，1933，DVD。

吳永剛，《神女》，上海：聯華影業公司，1934，DVD。

沈吉誠，《誰之過》，上海，1937。

孫瑜，《小玩意》，上海：聯華影業公司，1933，DVD。

鄭正秋，《姐妹花》，上海：明星電影公司，1934，DVD。

蔡楚生，《新女性》，上海：聯華影業公司，1935，DVD。

關錦鵬，《阮玲玉》，香港：威禾電影製作有限公司，1991，DVD。

伍、專題節目

沈連生，《阮玲玉自殺之謎》，中國：央視。

淳子，《一代影星阮玲玉》，中國：央視。

Gazing at Suffering: Women's Fate and Historical Projection in the Screen Image of Ruan Lingyu

Cheng, Yu-Yu

Abstract

This paper examines the screen image, character types, and historical significance of the Republican-era film star Ruan Lingyu as a cultural symbol. Born into a lower-class family in Shanghai, Ruan grew up amidst the tensions of rapid urbanization and modernization. Her brief yet remarkable acting career reflects contemporary expectations and constraints placed on women, and illuminates the historical predicament of women positioned at the intersection of class, gender, nationality, and media power.

Focusing on representative works such as *The Goddess*, *New Women*, and *The Peach Girl*, this study analyzes how her characters embody various archetypes—tragic woman, mother figure, intellectual woman, and social victim—revealing the typification of female roles in Republican cinema and the limiting effects of such portrayals. Through narrative analysis and observations of her performance style, this paper argues that Ruan not only intensified the tragic emotional resonance of these roles, but also inadvertently carried the weight of society's moral expectations of women. In particular, when her real-life choices failed to conform to the “suffering woman” paradigm represented by her on-screen image, the backlash from media and public opinion became one of the forces propelling her tragic fate.

The paper also investigates how the rise of national cinema following the January 28 Incident shaped the representation of female characters. As national crisis intensified, women on screen shifted from being domestic dependents to symbols of national sentiment and bearers of historical responsibility, becoming central figures in wartime narratives and expressions of patriotic concern. Ruan's portrayals of mothers and oppressed women in films such as *Little Toys* and *The Goddess* likewise embody the collective expectation of the “resilient woman” during this transformative period. Furthermore, the development of left-wing cinema infused female roles with heightened social critique and class consciousness. Ruan's performances thus took on deeper social significance: her characters became not merely emotional victims but witnesses to—and accusers of—social injustice and institutional violence. Through her

acting, left-wing cinema realized a shift in female subjectivity from being merely gazed upon to becoming capable of articulation, making Ruan a historical symbol whose meaning transcends her individual life.

Keywords: Ruan Lingyu, Republican-era cinema, female representation, left-wing cinema, national cinema