

本是同根生

1930 年代中國電影的「姊妹」家國

游靜

前言

中國上世紀三十年代的左翼電影被國內外學者廣泛研究，一直被視為新中國成立前重要的文化運動之一，但近年對此有一些爭議。本文首先整理這些爭議，以重新認識左翼文藝思想，及在左翼文藝運動光譜下製作，這時期流行的一些以女性及姊妹關係為主題的電影，審視三十年代文人／影人如何繼承儒家文以載道及家國同構意識形態傳統，揉合當時新興的社會主義、社會運動理想，同時受協助孕育中國早期現代性的西方基督教價值感染及資本主義慾望拉扯，致使性與性別，經歷前所未有的，景觀化及道德化。如果把上世紀三十年代左翼電影運動看成為一次相當「成功」的國族道德文化運動，本文認為它正好回應了當時國民黨推行新生活運動的多種失敗面向，甚至針對其延伸與補足（而非完全對立）。我相信認識與中國早期資本主義及社會主義「同根生」的道德文化運動，對理解當時甚至往後幾十年的中國國族與性／別政治皆有幫助。

左翼文藝組織與電影

二十世紀初，文明戲本身的改變很大，由清末與政治息息相關的創作轉化為家庭倫理劇。鄭正秋的文明戲傳統，尤其是它對城市文化和流行趣味的重新重視，被後來的電影投資者和製片人所採用。因此，它也可以說是二十年代上海電影觀

眾和電影工業定型的重要因素。¹

1920年中期，上海有29家電影院，約25,000個座位，不亞於當時世界其他大城市。1920年代的國片多是武俠片及古裝片，電影市場由好萊塢主導，中國電影工作者在1920至30年代一直企圖改變這局面。1922年9月，張石川、鄭正秋、周劍雲等，「因鑒於電影與國民道德實業發展有莫大關係」，在上海創辦明星影片公司²，1921至1927年的七年間，國產電影共計出品320部，是前十年的近15倍，電影公司發展至180餘家。1933年2月，中國電影文化協會在上海成立，洪深稱1933年為「國產電影年」，該年出現了中國電影史上「一座偉大的紀念碑」³《小玩意》（孫瑜導演，聯華影業公司出品），一年間，長片制作也達到92部，但同年共有431部外國長片輸入中國，其中353部為美國片。僅是在1933年上半年，所有在上海電影院放映的200部影片中有136部為美國片，佔總放映電影數量的百分之68；國片33部，佔比例不足百分之17⁴。《魯迅日記》說，在1916-1936年間，他共看了149部電影，只有四部是國片，而且全是1925-1927間的製作⁵。「在1928年到1931年之間，上海大大小小約有50家電影公司，共拍了400部影片，其中武俠神怪片竟有250部左右，佔全部生產量的百分之八十強。⁶」

1926-1927年，國共合作北伐。1927年4月，國民黨對黨內外左傾／進步人士及共產黨員進行殲滅，中國共產黨開始在各地從事武裝起義，事件歷史上似乎可見二三十年代「左」、「右」勢力明爭暗鬥，在政治上展示激烈角力。當時國共文化版圖、關係的具體情況究竟為何，成為近幾十年文化政治論述搶奪話語權的場域：

1 汪朝光，〈中國早期電影的發展歷程與近代中國的民族主義：以1920年代中國電影為中心的研究〉，黃愛玲編，《中國電影溯源》，香港電影資料館，2011，頁155。

2 同上，頁149-157。

3 孫紹誼，《想像的城市：文學、電影和視覺上海（1927-1937）》，復旦大學出版社，2009，頁127。

4 姚蘇鳳，〈1933年上半年度在滬開映的英美影片概觀〉，《明星月報》2卷2期，1933年12月，頁1-19。

5 同註1，頁158。

6 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會（1927-1937）：以影劇為中心的探索》，台灣：學生書局，2002，頁28-29。

自程季華主編《中國電影發展史》（1963）以來，1930年代的「左翼電影」便被納入革命史的研究範式內，視為中共試圖借助電影作政治宣傳，以與國民黨作政治文化鬥爭的產物。近來，這種觀點開始遭到學界的質疑。蕭知緯〈三十年代「左翼電影」的神話〉一文指出，很多後世所謂的經典「左翼電影」，在當時都順利地通過了國民黨電影檢查委員會的審查，甚至獲得國民黨政府的推崇和褒獎。孫健三〈中國早期教育電影的輝煌一頁〉一文甚至指出，後世所謂的74部「左翼電影」，其實在1930年代被國民黨視為「正統」的「教育電影」。言下之意，「左翼電影」，是國共兩黨共同合作而非鬥爭的產物，或者說「左翼電影」，其實是由國民黨提倡的一種電影類型。⁷

《中國電影發展史》稱1931-1937年的中國左派電影為「黨領導了中國電影文化運動」，並把「左翼電影運動」的時間限在1931-1933年，視其為共產黨電影小組建立的準備階段。這本自1950年開始搜集資料於1963年第一次出版的重要史冊，為中國電影史的開荒之作，但由於當時中國的政治氣候，出版後不久就被批鬥為「大毒草」，「完全是一本資產階級反攻倒算的變天帳」，「竭力宣揚所謂三十年代文藝運動，猖狂地反對毛澤東文藝路線」，為「反動派續家譜」，以至所有印好的書被銷毀、十多年來搜集的歷史資料被掠走、出版人被批等。當年負責出版此書的陳荒煤在1980年回顧，出版後經歷對「我們電影戰線」的迫害，加上文革十年「株連之廣，駭人聽聞，遠遠超過三十年代國民黨法西斯獨裁政權對革命文藝、進步文藝的摧殘」⁸。在這樣的高壓下爬梳史料，造成書中一些資料的紕漏及無法被修正、意識形態框架的高調單一，包括處處強調中共從上而下對當時電影人的全盤領導，實在可以理解。

由於新中國成立後經歷了借意識形態之名不下40年的大型政治鬥

7 松丹鈴，〈中共與1930年代「左翼電影」的關係〉，《黨史研究與教學》，2014年第3期。下載自：<http://jds.cass.cn/Item/27158.aspx>

8 陳荒煤，〈重版序言〉，程季華編，《中國電影發展史》，北京：中國電影出版社，2012第六版，頁1-13。這序言的下款是「紀念『左翼作家聯盟』成立五十周年時」。

爭，至上世紀80年代推行「改革開放」再至六四後，在國內知識界湧現去意識形態化潮流，於今尤烈。李少白在1991年提出以「新興電影運動」取代「左翼電影」的概念⁹，一方面承接1930年代進步文人把自身與工農的連結稱為「新興階級」，另方面又（矛盾地）達到去左的語言效果。以後國內不少電影歷史論述都因循這種方向，主要是減少著眼於左翼電影的階級分析面向，把左翼電影的「反封建反殖反資」重新定位及縮窄聚焦至「反抗日本帝國主義侵略的愛國主義精神」的抗日電影上¹⁰。近年又有學者提出國民黨眼中的「左傾色彩影片」僅屬於反資本主義的而已，因為只有這樣才能解釋很多後來被迫認為「左翼」的1930年代電影都能通過審查與受到國民黨政府嘉獎這事實¹¹。甚至有學者質疑「左翼電影」可能從未存在，認為是「神話」及「至今都懸而未決的問題」¹²。

左翼文藝思潮最初被組織起來、紀錄下來，根據目前能夠看到的原始史料，應該是1930年3月1日《萌芽月刊》第1卷第3期就同年2月16日舉行「上海新文學運動者底討論會」的報導。與會者有沈瑞先、魯迅等12人：「中國新興階級文藝運動，在過去都是由小集團或個人的散漫活動……同時，過去的文學運動和社會運動不能同步調」，即左翼文藝運動跟不上左翼社會運動的有組織發展。另外特別提出要「注意真正的敵人，即反動的思想集團以及普遍全國的遺老遺少」及「全場認為有將國內左翼作家團結起來，共同運動的必要」；會上成立了「中國左翼作家聯盟」（「左聯」）的籌備委員會。1930年3月10日《拓荒者》第1卷第3期就報導了左聯的成立，選出魯迅、夏衍、田漢等為執行委員，並確定「行動總綱領」為追求「新興階級的解放」，工作方針包括「提拔工農作家」及「確立馬克思主義的藝術理論及批

9 李少白，《電影歷史及理論》，北京：文化藝術出版社，1991。

10 高小健，《新興電影：一次劃時代的運動》，北京：中國電影出版社，2005，頁6；也可參陸弘石：《中國電影史1905-1945》，北京，文化藝術出版社，2005。

11 松丹鈴，〈教育電影還是左翼電影：20世紀30年代「左翼電影」研究再反思〉。《近代史研究》，2014，199(1)：126-142。下載自：http://jds.cass.cn:8080/Jwk_jdsyj/CN/abstract/abstract3182.shtml

12 蕭知緯，〈三十年代「左翼電影」的神話〉，《二十一世紀雙月刊》網絡版，2007年10月，總第一〇三期，頁42-51。下載自：http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/articles/103_0607027.pdf。

評理論」，向「進步的方向勇敢邁進，作為解放鬥爭的武器」。

1930年8月，「上海戲劇運動聯合會」改組為「中國左翼劇團聯盟」，1931年1月再改組為「中國左翼戲劇家聯盟」（「劇聯」），並在各地成立分盟¹³。1931年9月，「劇聯」通過了〈中國左翼戲劇家聯盟最近行動綱領〉六條，其中有三條關於電影，特別提到「產生電影劇本供給各製片公司並動員加盟員參加各製片公司活動」及「吸收進步的演員與技術人才，以為中國左翼電影運動的基礎。」¹⁴

1931年9月18日「九·一八」事變，日軍攻佔東三省。1932年1月28日「一·二八」事變，日軍攻陷上海。2月13日，魯迅、茅盾、郁達夫、丁玲、田漢等43人聯名發表〈上海告文化界告世界書〉，抗議「一·二八」侵略。1932年5月5日，國民黨與日軍簽《上海停戰協定》，中國教育電影協會頒令禁拍抗日影片。同年，《影視生活》收到超過六百封讀者來信，要求電影公司製作抗日電影¹⁵。

「三反電影」

根據導演孫瑜回憶，1932年，中國電影開始「向左轉」¹⁶。1932年，聯華影業公司出品《續故都春夢》（朱石麟編劇，卜萬蒼導演，1932），被認為中國第一部左翼電影¹⁷。1933年2月9日，中國電影文化協會成立，選出鄭正秋、卜萬蒼、孫瑜、洪深、胡蝶、蔡楚生等21名執行委員；夏衍（黃子布）等候補執委。1933年3月5日，明星影片公司出品《狂流》（夏衍編劇，程步高導演，胡蝶主演）。1933年3月，中共電影小組成立，夏衍任組長。

1928年國民政府成立後，一改1920年代電影管理的部門性和地方性特點，內政部公布了《電影檢查片規則》十三條，又與教育部制訂十六條；《檢查電影暫行規則》列明：凡「與公安、風俗、道德、教

13 同註1，頁138。

14 《文學導報》第一卷第6、7期合刊，1931年10月23日。

15 程樹仁，《中國電影工業年報》。

16 孫瑜，〈回憶『五四』運動影響下的三十年代電影〉，《電影藝術》1979年第3期，頁8。

17 這是出現在「浙省密報」中最早的影片，討論「浙省密報」見下文。關於聯華影業公司的討論亦見下文。

育及邦交上」有妨礙之影片，得予以「刪改、剪裁或發還重製」¹⁸。1930年再頒布《電影檢查法》，在「妨害善良風俗或公共秩序」大項下有「以不正當的方法表演婦女脫卸衣裳」等細項。1931年，國民黨教育部和內政部合組成立電影檢查委員會。1933年，電檢會查禁了21部國產電影；1934年11月至1935年3月五個月間共禁止了83個電影劇本拍攝¹⁹。1934年3月及1935年4月，中央電檢會和中國電影教育協會聯合在南京、上海召集全國影片公司負責人「談話」，表明「凡階級鬥爭意識的題材，不能再有」。1934年再細化電檢法，宣布查禁和取締「宣傳三民主義以外的一切主義，對於黨國有所危害」²⁰。

就今天可看到的電影來說，1932-1937年的左翼電影是從來沒有（不能）明顯提出反抗或推翻國民政府，卻挪用並革新了1920年代電影很少提及的五四「反帝」「反封建」訴求，在文化再現上與階級分析結合起來，如《狂流》、《都會的早晨》（蔡楚生，1933）、《新女性》（蔡楚生，1935）等，描寫工人、農民的階級鬥爭，暴露貧富對立，及鼓動團結抗敵，與1920年代的電影有很大的差異。左翼電影的定義，過去大多跟隨鄭正秋在〈如何走上前進之路〉一文中，提出的「三反主義」：反帝、反資、反封建²¹。蔡楚生在1934年為「中國電影往何處去」定調，提倡電影「應該反映大眾的痛苦」²²。1936年6月1日《文學叢報》第三期刊有胡風〈人民大眾向文學要求什麼〉一文，開宗明義就提出繼承但必須要革新五四的訴求：「『五四』以來，形成了新文學底主流的是現實主義的文學，反映了人民大眾底生活真實……然而，在殖民地的中國人民大家底頭上，貫串著一切枷鎖的最大的枷鎖是帝國主義……新文學底開始就是被民族解放底熱潮所推動，人民大眾反帝要求是一直流貫在新文學底主題裡面。」左翼文人一方面肯定五四的「反封建」，「有進步的意義」，另方面批評

18 同註1，頁154。

19 高小健，《新興電影：一次劃時代的運動》，頁12-13。

20 舒湮，〈中國的電影檢查〉，《影迷周報》1卷第4期，1934年10月17日。

21 鄭正秋，〈如何走上前進之路〉，《明星月報》第一卷第1期，1933年5月。《中國電影發展史》定義「左翼電影」為反帝、反封建、反資本主義的「三反電影」。

22 蔡楚生，〈中國電影往何處去：應該反映大眾的痛苦〉，《電影週刊》3卷32期（1934年8月17日），頁611。

五四精神讓「資產者的文學」抬頭²³，成為「官僚化了的《新青年》右派」／「國內的布爾喬亞」（以胡適、梁漱溟等作為表表者），「鼓吹『好人政府』」²⁴。左翼的「反帝」不單是回應民眾即時強烈的反日本帝國主義侵略訴求，同時也是反對國民黨政權的既得利益者、有產階級及官僚與歐美日等殖民者的合謀，所以「三反主義」中的三反理想，除了是反帝反資反封建每樣對人民造成的壓迫外，更重要的是反三者的群帶關係與連鎖結構。

電影從來是政治文化經濟等眾多因素的合成物，而且在製作人及觀眾眼中必定因人因時而異；世上沒有任何一種電影類型有所當然、不二、不變的定義，包括「色情電影」、「女性電影」、「言情片」等。一種電影類型難以被界定，不等於它不（曾）存在。近年對左翼電影的質疑，大概跟質疑者的背景、需要，與近來中國政策及國際形勢有關，在此不贅。從史料上看來，國民黨確實有查禁左翼電影，單是這一點，就會導致「左翼電影」的產生。蔡楚生提到，在《三個摩登女性》中的「罷工鬥爭等場面，和在《新女性》中所演的作反帝鬥爭的『黃浦江歌』等場面，全都被當時反動統治者的電影檢查機關勒令剪去」²⁵。在社會租界處處、抗戰及左傾情緒高漲下，或多或少「反映大眾的痛苦」的電影當時如雨後春筍，禁不勝禁。「三反電影」意識批判三位一體，而國民黨只（能）查禁明確具階級或鬥爭意識的題材，那查禁機器的難度也確實極高。電檢會於1933年10月-11月間，禁映了兩部被認為「完全意義上」的「鼓吹階級鬥爭影片」，華電《摧殘》²⁶和聯星《歧路》（侯楓編劇，魯史導演，1933），並同時修剪了5部蘊涵「鼓吹階級鬥爭」情節或字幕的影片。電檢會當時特別標明「完全意義」，可見還有不少非「完全意義」的沒被禁映。哪些是「左傾色彩影片」，左翼的不同路線及崗位也莫衷

23 立波，〈中國新文學的一個發展〉，《光明》創刊號，1936年6月10日。

24 李初梨，〈怎樣地建設革命文學〉，《文化批判》第2號，1928年2月15日。

25 蔡楚生，〈戲如人生〉，《中國電影》1957年第二期，轉引自《阮玲玉神話》，舒琪等，香港：創建出版，1992，頁53-63。

26 目前找不到關於這部電影的資料。

一是²⁷，國民黨內各勢力更藉此勾心鬥角。1933年4月就發生了「浙省密報事件」，國民黨浙江省政府主席魯滌平向行政院提交呈文，提及7部「左傾色彩影片」：聯華的《天明》（孫瑜編導，1933）、《三個摩登女性》（田漢編劇，卜萬蒼導演，1933）、《城市之夜》（費穆編導，1933）、《續故都春夢》，以及明星影片公司的《失戀》（張石川導演，1932）、《狂流》和天一影片公司的《孽海雙鴛》（邵醉翁編導，1933）。「浙省密報」將矛頭指向電影檢查委員會，譴責電檢會「姑息養奸」，導致「左翼電影泛濫」，也責怪上海市黨部「玩忽職守」，讓「左翼電影」招搖過市²⁸。剛從這片單上可見，「同路人」²⁹在不同片廠產生聯合陣線，造成相當寬闊的光譜。

當然還有久被引為白色恐怖範例的「藝華事件」。1933年藝華影片公司成立，田漢主持編劇委員會，成員包括夏衍。1933年11月12日，藝華電影公司遭暴徒襲擊。暴徒留下傳單，上有「剿滅共產黨」和「清除赤禍」的標語，落款是「上海電影界鏟共同志會」。翌日，上海許多電影公司也收到類似的警告信，威脅他們不得再拍「鼓吹階級鬥爭」、「煽動民族情緒」的電影³⁰。國民黨極右派採取非常手段引發「藝華事件」，正顯示國民黨黨中央不願以官方大動作打壓左翼電影及影人，而以各種威迫利誘的手段企圖收買他們。1933年，夏衍加入明星後幾個月，國民政府威脅明星如製片方針不變，則銀行會向他們停止貸款。1935年，國民黨中宣委員會訂明要求所有電影公司須以新生活運動為電影創作的中心題旨³¹，明星於是也製作了一些響應新生活運動的電影。

27 如左翼編導及影評人之間常有爭論。當時「左翼電影批評家」頗有影響力，導致各電影公司「惑其批評，於不知不覺中轉變其『出品主旨』，而漸有『左傾傾向』」，可見製作左翼電影的動力，部分也來自輿論壓力，而「左翼電影批評家」，部分來自1932年7月成立的「左翼劇聯」影評小組。見松丹鈴，〈中共與1930年代「左翼電影」的關係〉。

28 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會(1927-1937)——以影劇為中心的探索》，台灣：學生書局，2002，頁28-29。

29 「同路人」的說法可參松丹鈴，〈中共與1930年代「左翼電影」的關係〉。

30 「藝華事件」廣被陳述，可參程季華等。

31 〈五大大事記〉，《聯華畫報》1935年5卷12期，頁20。下文對新生活運動會有進一步闡述。

為甚麼要「姑息養奸」？國民黨黨內本來就有不少左傾人士，否則就不會發生1927年的「大清洗」。「清洗」後仍有大量左傾人士「臥底」於黨內，或與黨內不少要員情同手足。以羅明佑創辦的早期中國電影工業最重要旗手之一、浙省密報中七部「左傾色彩影片」中佔四部的聯華公司為例，聯華董事會成員包括羅明佑叔父羅文幹，1931-1934年間擔任國民政府司法行政部長，1932-1933年兼外交部長等職；董事會成員也有前北京市長熊西齡、中國銀行總經理馮耿光等。「聯華的台柱子導演之一卜萬蒼，就導演過許多被視為左翼的影片，但他同國民黨中宣部的一些高官關係密切，電影圈的人都知道他和中宣部電影股的股長黃英是鐵哥們」³²。下文我會進一步陳述聯華的經營及政治取態，並討論聯華出品的一部響應新生活運動的電影。

過去關乎「左翼電影」的論爭，正好說明1949年後至今，界定及理解「左」「右」為水火不容的陳營、不變的身分及意識形態對立這種冷戰前設，並不足以讓我們釐清中國1930年代電影文化，與當時社會政治意識交纏互動下，極其複雜的人物、情節與情感塑造。國民黨不同勢力如何介定「左翼電影」，跟左翼影人及觀眾如何看，都有差異。不少左翼影人拍的「進步電影」被國民黨某些勢力視為「教育電影」，間或加以提倡，不等於說國民黨中沒有同時企圖查禁／壓制某些被認為「過分」「進步」電影的舉措。今天細讀這些被提倡的「教育電影」及被查禁的「過分」「進步」電影，可能有各方面的類近。這些電影的異同所參予塑造的「左翼電影」類型光譜，也許正共同表達著時代的面貌。光以事件歷史認識文化政治，不足以解讀文化政治的複雜情感糾結面向，也不足以理解有些事件為什麼以某種樣貌發生，以及事件間為什麼看來自相矛盾。本文企圖以三部主打女性題材的1930年代中國言情片（melodrama）：《新女性》、《國風》（羅明佑、朱石麟，1935）及《姊妹花》（鄭正秋，1934），與一部香港電影《新姊妹花》（胡鵬，1962）對讀，來理解女性身體及情誼——尤其是原生姊妹關係如何成為30-50年代描繪與揉合政治及階級矛盾的流行載體。

³² 同註11，頁45。

「新女性」

三十年代言情片是女性角色、女性題材的天下，如阮玲玉主演的《三個摩登女性》、《小玩意》（孫瑜，1933）、《神女》（吳永剛，1934）及《新女性》等，呈現女工、農村婦女、性工作者、作家、教師等不同女性角色塑造。《新女性》一般被視作結合婦女解放與工人革命意識的中國左翼電影經典作；影片廣告揚言：「衝出家庭的樊籠，走向廣大的社會，站在『人』的戰線，為女性而奮鬥」，「為人類，為社會而吶喊出來的呼聲」³³。它看似是肯定勞動女性的團結、獨立自強，但片中女性參與各種公共領域——從寫作、教學至性工作，都被呈現成是凶多吉少。片中一方面強調韋明（阮玲玉）的摩登時髦、受過高等教育，不像少奶奶張秀真一般需要依靠男人；片首韋明大言不慚地說：「結婚！結婚能給我甚麼呢？」，把「終生的伴侶」翻譯成「終生的奴隸」，彷彿是道出封建家庭及婚姻制度對女性的壓迫；但劇情不久就把這位「獨身主義者」（舞場中追求者語）寫成原來是曾遭男人拋棄、無力照顧女兒及自身，後來只好「淪落風塵」又自殺而死的失敗者。片中阿英作為有知識（拿着書）的「進步」女工代表，警惡懲奸，自力更生，鼓吹階級鬥爭（並凸顯韋明的不肯／懂鬥爭），根據夏衍原來的劇本，在片末走到街頭，組織工人罷工，但遭國民政府查禁，要求把結尾改成阿英開店做小買賣。電影三名女性，少奶奶張秀真、知青韋明及工人阿英，猶如社會邁向解放線性進程的三個階段。但同時，電影的凝視、設計及場面調度把韋明塑造成唯一可慾的女性，展現男性文人藉女性角色來投射自身一方面抗拒強權，對革命與（被）解放的渴求，但同時也充滿對資本主義現代性、華麗陰性的依戀。雖然片中有女工代表阿英作為「進步」典範，但觀眾對韋明／阮玲玉的感情投注卻又被（部分）轉化成對「新女性」的反諷及憐憫；韋明的死是電影的高潮。阿英是政治正確，但在片中並不可慾。阿英的站起來與韋明的倒下來正是民國新人類認同與慾望的一體兩面。

33 《聯華畫報》5卷2期，1935年1日。

塵無指片中摩登少奶奶張秀真「十足的封建臭味」，「她的自我和放任，是資本主義婦女的特色」；韋明是五四「出走後的娜拉」，「最苦惱的一群」；工人知識份子阿英「沒有她的出身與決定的環境和條件，不是有血有肉的」，所以三位都不是「新女性」³⁴。這段話可解讀為阿英「沒有出身所以不夠血肉」，秀真太有出身所以太有血肉（「自我」「放任」），及韋明受時代與知識所限（「五四」）只能「淪落」在（自我無法掌握的）血肉中，所以三者都不夠格成為「新女性」。如何成為「血肉」剛剛好的「新女性」，是這時代電影的共同關注。

當時電影是讓基進政治意識、現代性渴望及資本主義消費文化揉合共存的矛盾空間。電影對女性題材的投注，主要是要借「女性」這場域，提供給知識份子對現代性——即「文明」、「民主」、「自由」這些觀念最便於思考、構築、爭議、投射及消費的空間，並顯現社會需要透過電影這普及媒體，消化及舒緩中國精英男性主導的國家機器與意識形態，在急劇現代化過程中，受到挑戰所經歷的焦慮及不安；在多重現代性的鬥爭中，如何排除某種不能的現代，而邁向另一種現代。1930年代左翼知識份子普遍認為五四傳統的「新女性」無法在現實社會中生存，容易被城市資本主義及個人主義沖昏頭腦，只會步向墮落、沉淪及自毀，於是提出工廠女工典型——最好是讀過書、有知識的，作為革命的代言，作為解決國家困局的新希望。

「我對於男子扮演女子，是感到十二分的厭惡的。也許是因為福洛特教授講的『性變態』的書，看得太多了；每每看見男人扮女人，我真感到不舒服。」³⁵

「《新女性》這一作品中，寫了進步的知識分子和文化工作者，也批判了某些黃色報刊的所謂新聞記者。」³⁶

然而，電影除了作為知識份子教化大眾的工具外，同時也是資本

34 塵無，〈關於《新女性》的影片、批評及其他〉，《中華日報戲週刊》，1935年3月2日。

35 洪深，〈我們的打鼓時期已經過了嗎？〉，《良友畫報》108期，1935年1月，頁3-12。

36 同25。

主義都會的主要慾望製造機器。當時能夠成功製造慾望是由於它們與現實類近，於是顯得寫實、可信，但又建立相當的距離。電影中新女性愈「墮落」愈顯得「可慾」，正指向當時社會現實中龐大的「新女性」人口在依靠慾望工業喫飯，並沒有「墮落」或自毀。電影同時參與製造「新女性」形象，鼓勵消費（她們），藉以寄寓及抒發對國家、對被殖民華人陽性的焦慮，又同時藉着鼓吹救援、淘汰她們，為救國尋求出路。從左翼電影歷史可見，對女性解放或性別革命的命題，是作為解放國家、擁抱及宣揚愛國主義的一個比喻，一道幌子，充其量是總會被淘汰的過程及一種緩衝手段。而這過程——從一種末夠格的新女性至指向未來的新女性——是必需透過去性化來完成。在前面兩段引言中，中國話劇和電影的「奠基人」洪深³⁷指跨性演出應被淘汰，導演蔡楚生表明要借《新女性》批判黃色報刊，也可作如是觀。

羅明佑、聯華與《國風》

《新女性》導演蔡楚生寫阮玲玉的演技及時代的關係，猶如把阮玲玉寫成整個左翼電影潮流的化身，箇中的（過度）認同與感情抒發好像同時在訴說他自己與時代的關係：

……『九一八』事變，國民黨反動統治者在一夜間放棄了東三省廣大的國土，使幾千萬人民呻吟於日本軍國主義者的鐵蹄底下；同時，在關內反動統治者對廣大的人民則是橫徵暴斂，無所不用其極，至使到處都是兵匪縱橫，災難深重，工廠倒閉，農村破產，而以上海而言，即隨時都可以看到許多失業者 and 飢民流落街頭，哀哀無告……所有這些，都使善良的她不能無動於衷，她憎恨那些壓迫者，也對受難者表示着深厚的同情；這種愛憎，這種感情，在她所飾演的人物身上，往往是被表演得十分鮮明而生動的。……在『九一八』前後，由於國難嚴重，由於共產黨地下組織的領導與影響，也

³⁷ 1928年4月，洪深首先提出使用「話劇」一詞作為新式戲劇的名稱。<http://zh.wikipedia.org/wiki/洪深>。

由於蘇聯電影的輸入，直接起着示範性的作用，使中國電影很快就從宣揚封建迷信的神怪武俠片的迷網中解脫了出來，面向着當時殘酷的客觀現實，在反動派的高壓底下，攝製了許多描寫中國人民的苦難，暴露了社會的黑暗，具有反帝反封建的意義的作品，從而形成了一個進步電影的主流。因此，不特生活和時代教育了阮玲玉，而反映那時代和生活的作品，也在她的工作實踐中不斷地在教育着她，策動着她，使她排棄虛假，面向現實，才有可能逐步獲得提高，比較真實地創作出她所表現的人物。」

由此可見，「具有反帝反封建的意義」的左翼電影是當時「電影的主流」，是（弔詭地）「在反動派的高壓底下」產生的，左翼的敵人是「軍國主義者」與「反動統治者」共同製造的「兵匪縱橫」。接着他列出阮玲玉在聯華主演的幾部「較好之作」，也包括她的遺作《國風》（羅明佑編劇，羅明佑、朱石麟導演，1935）。《新女性》及《國風》都由聯華出品。聯華是一所怎樣的公司？

1930年由羅明佑創辦的聯華影業製片印刷公司，其經營方式與眾不同，拍攝和武俠神怪片內容迥異的影片，舉起『復興國片，改造國片』的旗幟，發動中國影業革新運動，頓時受到國內外人士注意，產生『新』的感覺，在電影界引起重大的影響。……聯華影業公司的興起，在當時上海電影界，就與明星、天一兩家大公司，鼎足而三，均分天下。³⁸

羅明佑（1902-1967），廣東番禺人，生於香港，父親羅雪甫是香港德商魯麟洋行買辦，叔父羅文幹是法學家和外交家。羅明佑在北京大學讀書期間住在叔父家，正值五四運動，羅文幹不讓他參與運動，羅明佑只好以看電影來打發時間。有感於北京只有一家外國人經營的戲院，只放映外國片，且票價昂貴，於是他想創辦一間專攻中國觀眾的影院，向父母集資，開辦了具基督教意味的「真光影戲院」，自任

38 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會(1927-1937)：以影劇為中心的探索》，台灣：學生書局，2002，頁28-29。

總經理。真光票價低廉，星期天加映學生早場，生意興隆，「羅明佑仍堅拒不放映誨淫誨盜的影片」³⁹。

1930年8月，為了「改變國內製片公司『趨於下流』、『自甘菲薄』，以至於『為觀眾所望而卻步』的狀況，也為了乘有聲電影時代到來之際達到『抵抗外國片商之操縱』的目的」⁴⁰，羅明佑以華北電影公司為基礎，與民新影片公司、大中華百合影片公司、上海影戲公司、聯業編譯廣告公司等合併，聯合香港、廣州、北京、天津、沈陽和哈爾濱「各界名流」60多人及電影院60多家，組成聯華影業公司，在同年10月25日在國民政府及香港政府同時登記註冊。聯華運用現代經營管理策略，借鏡荷里活，每廠獨立製片，同時又是集製片、發行、放映，甚至印刷業一身的一體化電影企業。羅明佑網羅人才，以民新公司為聯華第一製片廠，黎民偉為廠長；中華百合為第二製片廠，廠長陸涵章；聯華香港廠為第二製片廠，廠長黎北海；朱石麟在上海辦聯華第六廠（後改名第三廠）等，成立「中國之好萊塢」。「1930、1931年時，聯華一廠出品有進步傾向的新派電影《故都春夢》、《野草閑花》、《戀愛與義務》，聯華二廠仍延續其舊有作風的影片《義雁情鴛》、《愛慾之爭》。1933年後，聯華一廠和二廠審美傾向發生了不同變化。聯華二廠這時聚集了許多進步導演，製作了不少進步的電影，如《漁光曲》、《大路》、《新女性》等。一廠卻更多去表現中國固有道德，如：《國風》、《天倫》、《慈母曲》等。作品傾向不一，藝術品質參差，成為『聯華』產品的一種獨有現象」⁴¹。光是在1935年，在聯華旗下就同時推出《神女》、《新女性》等（被認為是）左翼經典，及《國風》這（被認為是）為國民黨新生活運動護航的片子。聯華成功運用旗下幾間姊妹片廠獨立營運又相互補足的優勢，審時度勢調動資源，平衡各方利益，滿足創作人、觀眾、當時政局瞬息萬變又多樣矛盾的走向及需要。

羅明佑把電影定性為替國家教育民眾的事業。聯華以《影戲雜

39 周承人、李以莊，《早期香港電影史(1877-1945)》，香港：三聯，2005，頁153。

40 李道新，《中國電影文化史》，北京大學出版社，頁98-100。

41 同註38，頁165。

誌》為陣地，發表一系列提倡「國片復興運動」的文章：〈為國片復興運動敬告同業書〉、〈國廣影片的復興問題〉、〈國片復興運動中的電影劇本選擇問題〉、〈我國電影觀眾對於國片復興運動應負的責任〉、〈國片復興與電影刊物〉等⁴²。羅宣布開展「國片復興運動」：「電影者，實國家社會事業之一種，無定志無宗旨而僅以圖目前近利為目的者，決不可與言影業，亦絕難持久不敗」⁴³，提出「以藝術為前提，以益世為職志」、「啟發民智、挽救影業」的總綱；「復興國片」、「普及社會教育」、「抵抗外片之文化侵略與經濟侵略」、「輔助國營事業」、「為國家社會服務」等的「宗旨及工作」；「宣揚我國民族國有之美德，打倒非藝術非益世之劣片」⁴⁴。1933年更提出「挽救國片，宣揚國粹，提倡國業，服務國家」的「四國主義」，代表聯華與國民黨中央黨部訂立拍攝新聞片合約⁴⁵。

1932年，國民黨成立中國教育電影協會，拉攏羅明佑為執行委員。1932年11月提出《中國電影事業新路線》，要「指導今日龐雜的電影界形成一個嚴密的組織……」⁴⁶，並委派羅明佑作為歐美考察電影專員。1934年11月，中教會組織第一次全國影片評獎，將一等獎頒給聯華出品的《人道》（蔡楚生導演，1932）⁴⁷。1935年，「新生活運動促進會」也向《國風》上映致函鼓勵，然而，1935年當聯華陷於財困時，羅明佑與黎民偉去南京向國民黨中央黨部所屬中央攝影場請求財政支援時，卻無功而還。1933年9月，羅曾在香港基督教合一堂受洗，1949年他就在廣州開辦戲院，播放福音電影，1950年攝製《重生》，寫了《製片者言》：「此數年來參加教會工作，潛心真理，同仁有《重生》一片工作，以非以役人，乃役於人為該片之中心……」⁴⁸。1962年，羅明佑成為基督教牧師，晚年主要傳道。後來國內的中國電

42 前四篇發表於《影戲雜誌》第一卷第9號；後一篇於《影戲雜誌》第二卷第1號。

43 羅明佑，〈為影難〉，轉引自李道新：《中國電影文化史》，頁99。

44 同註38，頁99-100。

45 同註38，頁151-161。

46 陳立夫，《中國電影事業新路線》，中國教育電影協會，1933。

47 之前國民黨幾份黑名單中已有蔡楚生導演的電影。

48 轉引自周承人、李以莊，頁174-5。

影史描述聯華採用「壟斷獨佔的資本主義經營方式」⁴⁹，把羅明佑寫成「官僚資本家」，又說他集「官僚、政客、財閥、買辦之大成」，一些書也理所當然地把《國風》寫成是宣傳片：「通過兩姐妹不同的生活態度，宣傳了中國某些舊倫理道德觀念」⁵⁰。這些歷史的書寫是用後來的冷戰思維簡化早期現代中國複雜的文化政治。

歐美電影理論通常把家庭倫理片或言情片理解為資本主義化社會發展過程中，小資產階級面對的價值及倫理考驗，產生的焦慮不安需要透過言情片來梳理、安撫，並收編至社會發展的宏大敘事中。中國姊妹電影寫的卻不是個人與社會的矛盾，而是一些家庭關係（姊妹）與另一些家庭關係（父女、母女、姊夫、妹夫等）之間的矛盾。如何整合這些關係，在於判別哪種／些倫理關係較為合格、正典，也以姊妹比喻不同的現代性之間的矛盾、不同的「新」之間的競逐：如《國風》中勤工儉學、投身新生活運動的姐姐，與摩登奢侈、好逸惡勞的妹妹。《國風》中兩種現代性的競逐首先表現在互換情人的情節上，片子開頭，姐姐張蘭把愛他的表哥讓給暗戀表哥的妹妹張桃，妹妹嫁了姐姐的情人後不滿足，愛上更懂玩的都市男，後來妹夫給妹妹離了婚後回來找姐姐，姐姐又為了教育事業不肯接受前度男友的愛。《國風》中姐姐蘭有病，不斷自我壓抑與犧牲，堅持獨身、克制、勤勞、主張禁慾的身體，與妹妹桃崇尚享樂，愛聽音樂、跳舞、化粧、自由放任的身體，被道德化成「好」、「壞」的兩極。蘭教訓桃：男喜歡女「塗脂抹粉」是把她當「玩物」，是一種「侮辱」；她倆一起在上海念書時，蘭堅持不學城市人，寧願維持農村的樸素。電影把殖民、軍國、城鄉及階級問題都轉移成性別矛盾：只有蘭的優質現代中性（相對與桃的腐敗現代陰性），才足以與農村、民族國家無縫接軌。她教訓桃及她的城市男友，要「做個好公民」：作「不役人而役於人

49 如《中國電影發展史》。高小健（2005:13）也認為「他們（國民黨）對聯華公司特別進行了關照，安排羅明佑參加官方電影代表團出國考察，對聯華的出品給予肯定」。

50 舒琪等，《阮玲玉神話》，香港：創建出版，1992，頁160。

51 作為「高等國民」是新生活運動的目標，「禮義廉恥」是達到目標的途徑：「……改進社會，復興國家和民族的責任，在事實上絕不能希望全體國民都能盡到，完全要靠我們一般有知識的做各界民眾之領袖的人能夠把這個重任一肩擔負起來！……第一就

獸」。最後蘭全身投入新生活運動，電影中呈現她揮著拳頭、激昂的作公開演說，是片中她的身體最活躍的一場，奇怪的是，電影在毫無鋪排的情況下，突然讓桃「痛改前非」，自發往農村當小學教員，猶如浪子回頭。片末蘭對再求婚的表哥說：「家庭之愛外，還有更偉大的愛……這就是我們的教育職責啊。」羅明佑十多年後「非以役人，乃役於人」，投身比家庭之愛更偉大的愛；《國風》這個羅明佑合寫的劇本，已預示了他後來的轉業。

『新』（生活）的感覺

單是以國民黨在長達15年內積極推行的新生活運動作為案例，就可以瞥見1930年代政治版圖的複雜，以及政策理念與實施之間出現的矛盾與落差。1934年2月19日，蔣介石在南昌行營擴大紀念周上發布《新生活運動之要義》演講，正式發起新運，至1949年國民黨撤退到台灣止。1935年夏天，在廬山休假的英美傳教士與宋美齡共同擬定新運實施細則。1936年後，新運領導權逐漸轉移至宋美齡手中，也更依賴西方教會⁵²。宋美齡作為新運指導長兼主任委員，特別著意打造新運為群眾運動，以此跟共產黨的群眾運動抗衡：「促進新生活運動的目的及工作，最重要的一點是由人民群眾自發地生長，而不使此一運動成為一個政治機構，附屬於政府」⁵³；「剿匪和新運工作，兩者都是掃除愚昧、卑污、散漫和一切人類敗德的開創工作」⁵⁴。實際操作上她企圖連結國民黨及基督教會、領袖與教徒，以「民間」組織形式推展，經費來源有的來自社會捐款，但政府撥款仍佔很大比例：「當撥款餘額不足時，由中央銀行代為發放職員薪津。」⁵⁵

是要使一般國民具備國民道德，第二就是要使一般國民具備國民知識。道德愈高知識愈好的國民，就愈容易使社會一天比一天有進步，愈容易復興他們的國家和民族！……外國人無論吃飯，穿衣，住房子，走路，和一切行動，統統合乎現代國民的要求，表現愛國家和忠於民族的精神，總而言之，統統合乎禮義廉恥！」蔣介石：〈民國二十三年訓詞：新生活運動之要義（民國二十三年二月十九日在南昌行營擴大紀念週講）〉，《蔣委員長新生活運動講演集》，頁3-8。

52 張慶軍、孟國祥，〈蔣介石與基督教〉，《民國檔案》1997年，頁79。

53 鄧文堃，〈宋美齡—基督教—新生活運動〉，文史資料選輯第93輯，文史資料出版社。

54 宋美齡，〈蔣夫人言論集〉，國民出版社，1939，頁41，轉引自張孟，頁79。

55 宋青紅，〈中文摘要〉，《新生活運動促進總會婦女指導委員會研究（1938-1946年

近年研究新生活運動的專書與論文頗多，對運動評價毀譽參半，一般認為新運是國民政府面對內憂外患，採取「江西剿共」的「三分軍事，七分政治」的一種迂迴政略⁵⁶，挪用民初以來國民改造的論述，製造「復興道德」的借口，掩飾貧富巨大差距及半殖民社會凸顯的政經結構問題，倡導一種近乎清教徒的生活方式（戒煙戒酒戒賭、儉約儲蓄、講求衛生體育、守時、經常理髮、禁止婦女穿裙子、禁止男女混合游泳、禁止跳舞、實施民眾訓練與編組等等），藉以轉移視線，合理化黨國進一步規訓人民的（類）法西斯管治⁵⁷。蔣介石深信「封建倫理道德對於維護其政治統治的重要意義」，「對三民主義進行儒化解釋」，指三民主義「在倫理和政治方面講，就是『忠孝仁愛信義和平』」；「要御侮圖強，復興中華民族，根本途徑是恢復『禮義廉恥』」；「其主要目標就是要把禮義廉恥」之原則應用到人們的食住行等日常生活當中，「要求人們做到整齊、清潔、簡單、樸素、迅速、確實」⁵⁸，如1937年5月，國際管理委員會中有醫生提出新運也能開展反吐痰運動等。在南京長大的James C. Thomson Jr. 曾譏新運為「建基於牙刷、老鼠夾與蒼蠅拍的民族復興運動」⁵⁹，企圖以此美化中國在國際社會的形象，方便尋求更多美援。

新生活運動可以說是一場國民黨企圖結合中國「復古」與西方現代化的論述組織戰，以從上而下的保黨（愛國）運動來抑制從下而上的反對黨（愛國）運動，借挪用儒家倫理道德觀（「封建」）來抑壓與取替社會運動，主張工人階級向上認同，並召喚封建及大美國意識（「帝」）來鞏固國民黨的政治經濟資本（「資」），宣揚和諧的黨國民族主義（「信義和平」）。所以左翼的反帝反資反封建，實際上就是針對當時國民黨的政經集團及意識形態：「注意真正的敵人，即反動的思想集團以及普遍全國的遺老遺少」（前引自《萌芽月

）》，復旦大學博士論文，2012，頁1。

⁵⁶ 行易，〈蔣先生的生活和新生活運動〉，《黃花崗雜誌》第34期，2010年9月。

⁵⁷ 參見黃金麟，〈醜怪的裝扮：新生活運動的政略分析〉，《台灣社會研究季刊》，1998年第30期。

⁵⁸ 江進春，〈基督教與新生活運動〉，華中師範大學碩士論文，頁32。

⁵⁹ James C. Thomson Jr., *When China Faced West: American Reformers in Nationalist China, 1928-1937*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.

刊》)。肖三在一封1935年給左聯的信中曾這樣描述近年「中國文壇的現象」⁶⁰：「一般知識份子反復古，斥笑『新生活運動』提倡的禮義廉恥及尊孔、念經、拜佛、禁止男女同學同泳，禁女子剪髮、燙髮，開除『娜拉』」，而「一般的讀書界在進步……不管如何壓迫，左的書籍還是爭售」，即指新運成效不彰。

在性／別方面，新生活運動推行賢妻良母及禁慾主義，忽略女性自身利益和多元發展，強化女性在社會上的從屬地位，如「取締婦女奇裝異服禁令」的出台及推行等⁶¹。然而，新運歷時超過15年，組織架構繁雜，成效也按時地變易，難以被籠統論斷，如有專門研究新生活運動促進總會屬下的婦女指導委員會的論文曾作以下結論：「新運婦指會組織和動員婦女的同時，實際上鼓舞了婦女走出家庭，參加社會各項活動，有利於婦女擺脫家庭的束縛，提高其經濟地位，從而鬆動傳統的性別關係」⁶²。在蔣宋理念與口號上，新運是剿共的一種工具，但推動新運的「指導委員會」內有大量的共產黨員。新運婦指會委員鄧穎超說⁶³：「婦女工作艱巨複雜，要落實到人，到群眾；團結人，要取其所長，不能強人所難。台面上的事情由『夫人們』去做；基層的辛苦活，我們來承擔」⁶⁴。「新運婦指會實際上是一個在為抗戰服務所掩蓋下有著深厚半官方色彩的為各自政黨服務的婦女組織」⁶⁵。這些為各自政黨／勢力服務的成員包括國民黨政要夫人及幹部、共產黨員、左派進步人士和基督教人士等，也有名流及專家學者。劉清揚被宋美齡聘為婦指會訓練組組長⁶⁶，「先後訓練五班幹部，一千餘人，分

60 〈肖三給左聯的信〉(1935)，引自賈振勇編，《左翼十年——中國左翼文學文獻史料輯》，北京：人民出版社，2015，頁23-26。

61 周蕾，《新生活運動與國民政府的女性動員（1934-1945）》，南京大學碩士論文，2006；夏蓉，〈新生活運動與取締婦女奇裝異服〉，《社會科學研究》，2004年6期。

62 同註55。

63 周恩來夫人。北伐時期曾領導上海女工進行五卅流血鬥爭，曾任國民黨第二屆候補中央委員，國共分裂後脫離國民黨。1937年12月任中共中央長江局婦女工作委員會委員，1938年7月任新運婦指會委員。

64 郭建，〈不該被歷史遺忘的往事〉，金瑞英編《鄧穎超——一代偉大的女性》，山西人民出版社，1989年4月第一版，頁264。

65 同註55，頁12。

66 五四健將、周恩來入黨的介紹人之一。

散到大後方各地，作鄉村工作」⁶⁷。她在訓練組內安插了不少中共黨員，包括訓練組股長郭見恩、新運婦指會文化事業組組長沈茲九，主編《婦女生活》、主管《婦女新運》月刊和《中央日報》的《婦女新運》周刊。她們利用新運的資源，向人民宣傳「抗戰團結進步」的信息，同時辦女工學校、夜校、訓練班⁶⁸。

由於新運的潛台詞是與共黨爭天下，中國農村是重大戰場。1936年初，宋靄齡請傳教士制定大學生暑期計劃，規範學生從城市回鄉後的紀律。1939年10月，新運婦指增設鄉村服務組⁶⁹。電影《國風》正是寫城市大學生桃回鄉後遇上的文化差異，並把「禮義廉恥」變成母親／校長奉行的校訓，大辣辣的寫在螢光幕上。但除了片中出現新生活運動的傳單、有運動徽號的疊影鏡頭，及蘭的家書一而再地申明，她要投身新運云云等特寫鏡頭外，除了這些螢光幕上的兩三個特寫鏡頭及文字外，這部默片中的場面調度與人物塑造提供的視覺經驗，其實跟同時期的左翼電影非常相似。《新女性》中韋明與《國風》中的張蘭同由阮玲玉擔演，她的演技、知青造型在兩片中也相當類似，所以前述蔡楚生在追溯阮玲玉參予的「進步電影的主流」時，可以毫不避嫌地把《國風》算進來。韋明一人從教師「墮落」至舞女的經歷，在《國風》中成為好姐姐vs.壞妹妹兩個角色之間的比拼。《國風》中姊姊的歷程可看成是回應了《新女性》中韋明與阿英的對比：教師／知青也可投身慷慨激昂的社會運動，鼓動街頭群眾，在本片中就叫新生活運動。更重要的是，兩片中的優質／「高等國民」新女性，也是透過去性化來達成；她先把家人（妹妹）慾望替代自身的，片末更把國家的慾望代替一切慾望。然而，一如《新女性》，《國風》讓資本主義女性作為慾望的化身，也在電影的視覺呈現中，多次佔去誘人的篇幅；桃的各個身體部分（她的鞋、腿、肩膀、頭髮等），及她與柏楊的偷情，在片中被不斷特寫，強調她如何成為學校中所有學生窺視的對像，讓她的被景觀化、話題化，成為她「縱慾」的「罪」證。片

67 嵐英，〈依然挺立著的劉清揚女士〉，《職業婦女》1946年第四期，頁13。

68 羅瓊，〈沈茲九在上海及武漢的日子裡〉，董邊編，《女界文化戰士沈茲九》，北京：中國婦女出版社，1991，頁39。

69 參宋青紅。

末桃的「反樸歸真」，反而草草交代，完全欠缺說服力。這樣看來，《新女性》與《國風》，這兩部常被後人指為一「左」一「右」的電影，也可看成是「姊妹」電影，是否亦如新運婦指會的成員及工作，其實亦親如手足，難分彼此？

《新女性》的去性化來自當時（影人）想像中的社會主義，無產階級女性原型，《國風》的去性化就特別仗倚基督教論述資源：蘭要「役於人」，又說「真理的門是窄的，路是小的」。以電影讀政治，當時中國，有個姓宋的家族中的姊妹，不也是集基督教、國民黨與社會主義的大成？《國風》企圖透過去慾及承擔教育，以為跳過婚家，直接參予國，但當時黨國、儒家、美式宗教、民族主義、及「進步」意識卻網綁糾結，不一而足，全國人深陷其中。女性成為「役於人的高等國民」，就意味著成為婚家國治下，同時的加害（高等）與受害者（役於人）。

本是同根生？

中國電影歷史中有不少開宗明義以姊妹對比及關係作為命題的片子，如《姊妹花》（鄭正秋導演，1933，上海：明星）、《二姊妹》（李萍倩編導，1934，上海：明星）、《姊妹花》（秦劍，1952，香港：新大陸）、《姊妹花》（易文，1959，香港：國際電懋）、《新姊妹花》（胡鵬，1962，香港：桃源）等，多不勝數。2014-2015年，香港電視網絡推出了《來生不做香港人》，一部共25集的「跨時代倫理電視劇」，「借一對姊妹的重逢聚首，恩怨是非，道出三十年來香港人和內地人關係之微妙變化」⁷⁰。

值得一提的是，中國電影也有不少「兄弟」敘事，只是總不及這些「姊妹」電影賣座及受關注。跟「失散姊妹」命題相似，關於原生兄弟從小分離，因為際遇不同而產生矛盾，如在30年代宣傳為「目前聯華的銳利優秀的作品」的《都會的早晨》。《都》片中父親把兒子遺棄，好與富家小姐結婚，發達後生下二子，長子在窮人家長大後成才，二子在原生家庭卻被寵壞。父親重遇長子，想他繼承資產，但被

⁷⁰ <http://zh.wikipedia.org/wiki/來生不做香港人>。

長子拒絕。電影透過家庭人倫關係抒寫階級矛盾，提倡自力更生，歌頌窮人的善，反對繼承父蔭及富人家庭的暴力。電影連映18天，讓蔡楚生嶄露頭角。蔡楚生說他沒有「把它（《都會的早晨》）拍成一個有產階級範疇內爭奪遺產的家庭悲劇，而是把它放在廣闊的社會現實之，借此表現了當時中國都市生活尖銳的階級對立」。

鄭正秋拍攝的影片，題材基本都與家庭問題有關，敘事方式則汲取話小說和通俗戲曲的長處，突出人物命運悲喜交加的戲劇性，最後以大團圓結局⁷¹。

作為明星電影公司的創辦人之一，跟聯華比較明顯年輕激進的導演不一樣，鄭正秋來自「文明戲傳統」（前引），在「一·二八」後向左轉，1933年在〈如何走上前進之路〉中提出「三反主義」，被視為「改良派」。《姊妹花》（1933）改編自文明戲《貴人與犯人》，電影完成後兩年他便過世。《姊妹花》在新光大戲院首輪上映60天（1934年2月13日至4月13日）⁷²，創最高賣座紀錄；在28個省份、53個城市放映，也在香港及東南亞公映。1934年6月，這紀錄被聯華蔡楚生導演、描寫漁民苦難的《漁光曲》在上海連映84天所打破。

《姊妹花》中父親「販賣洋槍」，拋棄妻子及大女（大寶），帶走二女（二寶），後來借二寶嫁給軍閥當七姨太來發達；大寶為了生計，到二寶家打工，偷東西入獄，母親為了拯救大寶，與二寶重逢。「失散姊妹」這命題一方面訴說在政局動蕩的環境，家庭離散的普遍處境，另方面也彰顯出先天肉身條件與後天社會條件的對比（「同人不同命」），從而凸顯階級差異及衝突。如《姊妹花》中嫁給木匠的大寶無法照顧自己將滿月的嬰兒，卻要去為當軍閥姨太的二寶當奶媽。大寶向二寶借工錢，卻挨了二寶的耳光。姊妹的尊卑有序倫理，在此與階級矛盾重疊，讓觀眾更為大寶叫屈。片末二寶的覺醒正是透過母親勾起她從小受父親虐待的記憶，母女倆同為父親暴力的受害人這連線來開展，讓二寶終能接受大寶的教訓：「倒霉的是窮人，倒霉的還是我們女人啊！」父親這角色，在欺壓家中三女性的同時，也靠

⁷¹ 同註1，頁158。

⁷² 《申報》，1934年2月13日，本埠增刊（六）及同年4月13日，本埠增刊（十）。

欺壓國民來發財：「叫帶兵的自個兒打自個兒」（母親罵父親語），明顯在譏諷國民黨。國家壓迫、階級壓迫與性別壓迫在這場重逢戲中重疊，彷彿姊妹與母親連線，對抗父親及軍閥，就能替窮人平反，解決所有矛盾。女人作為國家苦難的代言，男性（通常）要不怯懦無能（《新女性》、《國風》），要不就是加害者，問題的製造者或共謀。只有（男性文人想像的）女性間情誼及連線才能提供救贖、翻身的可能。這種深厚情誼是經常透過怨恨／虐待／自我犧牲等關係來呈現的（如最近小S去玩時摔倒，大S立刻po文說「好想揍她」，但還是乖乖幫她代班）。

左翼影評家一方面理解《姊妹花》渲洩「小市民」大眾對富人／軍閥（二寶丈夫）／戰爭工業商販（父親）的憤怒，叫當時的觀眾全院「淚崩」，電影非常賣座，但也批評結局呈現出一種看來是達致階級和解的反動保守意識。如片末的重逢是由父親一手安排，二寶能夠拯救大寶出獄，更是倚仗她軍閥丈夫的權力。電影結尾時似乎更暗示三女性共同投靠軍閥，回到婚家國統治庇蔭下是她們的唯一出路。

家國同構

姊妹電影把國族情仇在家庭倫理的框架下呈現，讓男女老幼、來自城鄉、不同階級的觀眾都找到認同與慾望的位置，把私人與公共的結合，迴避了／置換掉銀幕上男歡女愛對男性的要求及威脅，擱置處理1930年代中國當時社會氣氛下被認為保守反動的男女「私」情，而聚焦於原生家庭成員關係的私密恩怨，來襯托出個人與社會國家的公共恩怨，同時把對社會關係的想像血緣化及自然化。這樣看來，左翼電影運動可以說是把電影進一步道德國族化的一個機制：以女性的受壓迫及解放作為國家民族受壓迫的比喻，選擇性吸收中國早期現代思想中個體解放的命題，讓新青年男性有逃出被審視、被批判的空間，可選擇成為慾望、認同及救援新舊女性的英雄或／及懦夫。如果過去的「新女性」不能「成功覺醒」，他們可以發明另一種「新女性」，一方面享受沉浸於自憐的快感，一方面想像將來終於能站起來的自我。

1930年代也是早期中國電影明星制度發展最蓬勃的時候。胡蝶與阮玲玉紅透半邊天。明星工業的副產品（如胡蝶香煙、胡蝶肥皂等）及廣告把大眾消費打造成現代都市有閑階級的品味象徵，雖然觀眾中包括不少學生及工人。1933年，《明星日報》組織讀者觀眾投票選舉最佳電影女演員，胡蝶以21334票當選中國第一位「電影皇后」。1935年，中國電影界首次被邀到莫斯科參加國際電影節，胡蝶是代表團的唯一演員代表，參展影片八部，包括《姊妹花》，可見當時——即便凸顯階級差異及衝突的——電影一方面與資本主義，另方面與民族國家共構，相互依存的關係。

香港在30年後把《姊妹花》重拍，《新姊妹花》（1962）請來胡蝶任母親一角，也是寫從小失散的一對孿生姊妹，由賀蘭一人分飾。在中國農村成長的蘭芳自少跟隨養父長大，在新加坡做礦工的爸爸帶著姊姊蘭芬到香港，開礦務公司發跡，蘭芬被養成千金小姐。電影敘事前史是華人男性在亞洲作為早期現代跨國勞工成功奮鬥的故事，結局也是達到階級和解的大和諧。電影作為偵探歌唱喜劇，笑料來自長得一樣的兩姊妹之間的階級矛盾：蘭芳舉止粗魯，穿粗衣布鞋，談吐直率又愛講廣東地道助語詞（「好鬼」），愛吃草根小吃（咸酸菜炒豬大腸），蘭芬則西化斯文，穿長裙高跟鞋，早上洗澡及喝朱古力奶（巧克力牛奶）。片首一曲中的「香港，香港」，在從鄉下出來的蘭芳眼中，是「水色山光，一帶海灣兩邊岸」，叫人「真美麗心嚮往」；連「樓宇密佈」，都被看成是「真偉大真好看」。對資本主義都會的全盤接受，令蘭芳突然意識到自己的「土」：「我心失失慌，滿身鄉里狀」，後來被誤認為蘭芬，才發現當富家小姐的艱難。片中呈現兩女性的階級文化差異，把兩人同時放在被跨大、被異物化的放大鏡下；片末蘭芳與母親及蘭芬相認後，雖然也被和諧化成千金小姐，但卻被蘭芬的男友要求保留她的草根性。香港的現代性，一方面迫不及待擁抱資本主義，另方面繼承了中國（左翼電影）道德化的文化傳統⁷³，對自己之擁抱資本主義，在流行文化中要不斷展示恐懼與不

⁷³ 這尤其表現在香港五十年代電影中，我在〈徒然惆悵，但知道自己已歸根的成為公民〉：香港三十至五十年代詩及電影中的「本土意識」一文中有闡述。香港嶺南大學「新自由主義下的新道德主義」研討會上發表，2014年5月24-25日。

屑。姊妹身分於是成為城鄉、中西、貧富這些看似對立、實質互構關係的比喻。

小結

從中國1930年代到2014年香港，曾經有不少影視工作者把政治意涵寄寓於姊妹關係上，顯現中國文化人對於城與鄉、中港關係、家國同構、國共兩黨、「貧」與「富」、好女人與壞女人、腐敗／封建與進步、落後與現代等概念構築，透過敘事與影像提出各種陳述、分析或重構。我希望藉此文向他們的努力致敬，並提出一些重新追認的方向。

過去一般論者傾向認為「女性解放」是中國自18世紀末思考現代性、五四以降追求個體解放革命工程的其中一項議題，而且一直佔著相當重要的位置。1930年代左翼電影就常被引以為例。本文則企圖闡述，這時期能見度極高、比例上相當多的女性／姊妹電影，目的是要抒發當時一連串被認為與性別無關的議題，如國共、家國、宗教、階級等，並非性別。表面上以女性解放／現代女性為題，實際上把「性／別」隔離在（只能）作為比喻的層次，讓性／別永遠處於一個不需要被問題化、異議化的位置。正是這樣一個特殊位置，才能夠同時把女性（即革命）去性、去慾、去身體。左翼電影對資本主義的批判，是一方面透過批判女性作為慾望的化身來批判慾望，另一方面誘導及景觀化大家消費女性身體的慾望，雙軌進行。這種道德化的、禁慾式社會主義批判，使資本主義與她成為一種永恆的共構關係，看似失散了，實際上不斷尋覓、渴望親近對方的孿生姊妹。這樣看來，左翼（文藝）運動反資、反帝、反封建的理想及對三者關係的批判詰問，仍有未竟之功。追認三十年代左翼電影，對於思考今天也渴求重新想像革命的我們，意義也許在此。

