

2001 年 8 月「近代中國的婦女、國家與社會（1600-1950）國際學術研會」

投射好萊塢、想像熱女郎：
1920~30 年代好萊塢與中國電影中「女明星論述」的跨文化交涉
Flapper and Femme Fatale In Chinese Mirror:
An Intercultural Study of “Star Discourse” in the 1930’ s Hollywood and Chinese Industries

周慧玲

Katherine Hui-ling Chou

本文從「跨文化交涉」(interculturalism)的視野，比較三十年代中國電影和好萊塢電影的「明星論述」(star discourse)，探索不同文化中的電影工業如何參與性別扮演與現代性的建構與辯證。本文研究方法主要採取文獻影像的跨文本交叉閱讀，比較兩者的明星制度、電影行銷、評論文化、表演策略等多原文本，爬梳由電影行銷、演員表演、以及觀影論述等活動所「形構」(configure)的不同的電影「表演文化」。此研究主要嘗試解釋電影工業裡所形構的「表演文化」內涵，如何與其觀眾所處的社會生活互相交涉、介入其集體(性別、認同)意識形態的建構、乃至日常生活方式的運作。本文在比較好萊塢與中國電影時，雖討論前者對後者的深刻影響，但不認為中國電影工業對美國好萊塢工業無條件的因襲。兩者之間因為各自的歷史處境與文化差異，在共同處實又展現各自特色。本文主要意圖便是比較不同文化中，不同領域研究對「表演」的不同探索，並藉此比較研究，提出表演行為與表演文化的複雜多元面貌、以及電影制度的跨文化交涉過程。

This study charges the intercultural exchange of the “star discourse” as well as the performance culture it generated in and between the 1930’ s Hollywood and Chinese film industry. The focus of study is the gender performance and modernity as enacted by and embedded in the film industries across cultures. By probing into the cultures’ different system of stardom, their methods of film promotion, as well as their similar, yet diverse cognitions of film actings, I attempt to bring into light the complex relations between film economy, promotional discourse, and viewer’ s reception. The ultimate purpose of this research project is to decipher how films’ representation of certain ideologies and lifestyle affected the everyday experience of both actors and viewers. By juxtaposing the historian, the theorist, and the artist, I hope to demonstrate, as Carol Martin put it, “the potential for mutual dependence of the endeavors: history informed by theory and theory cognizant of history, and both relating to an artistic practice that is aware of history and theory” (1996: xv). The ultimate purpose of this study hopes to enrich our understanding of the diverse performance behaviors through the recognition of the interculturalism of Chinese and American film systems.

投射好萊塢、想像熱女郎：
1930 年代好萊塢與中國電影中「女明星論述」的跨文化交涉¹

Flapper and Femme Fatale In Chinese Mirror:

An Intercultural Study of “Star Discourse” in the 1930’ s Hollywood and Chinese Film Industries

周慧玲*

一、前言：三十年代上海鏡像裡的好萊塢熱女郎

1934 年 1 月號的《良友畫報》，有一篇題為「銀幕上的十個熱女郎」的攝影漫畫報導，羅列了好萊塢的熱感女星羅范麗（Lupe Velez）、克萊拉寶（或譯克拉拉寶 Clara Bow）、梅維絲（或譯梅蕙絲 Mae West）、瓊克勞馥（Joan Crawford）、珍哈勞（或譯瓊哈羅 Jean Harlow）等人。和這五位好萊塢艷星並置在同一篇報導裡的，還有另外五位中國銀幕女演員王人美、黎灼灼、李麗、艾霞與胡萍。²同一年的 7 月，上海出刊的電影雜誌《現代電影》則在一篇攝影花絮裡，挪用田漢編劇的左翼電影《摩登三女性》的標題，將三十年代好萊塢當紅性感尤物瓊哈羅、瓊克勞馥、以及瑪琳黛德麗（Marlene Dietrich），冠上「富有誘惑性的摩登三女性」的標題。兩篇報導不約而同地以好萊塢艷星類比中國現代女演員，前者對後者的影響，不言可喻。然而所謂的跨文化類比，並不僅只是中國電影對於好萊塢的向上仰望；以左翼電影題目戲稱好萊塢艷星，三十年代中國雜誌人毋寧也是另有所指。這種以「女明星」為藉口的中國、美國電影跨文化類比，隱藏許多問題，諸如「熱女郎」如果是以好萊塢和上海為中心的電影工業的「明星制度」（star system）產品之一，它產生於什麼樣的文化背景？圍繞在此明星制度周圍的「明星論述」（star discourse），分別在中國和美國兩個社會裡形構出什麼樣的表演文化？它對於女演員本身的影響何在？如果好萊塢明星制度與中國女明星論述之間，曾經進行一場跨文化交涉，此交涉的過程如何？兩地觀眾看待這些代言「熱女郎」的女明星的方式有何異同？它的意義又應該如何被解讀？

以前述《良友畫報》的攝影漫畫報導為例，它雖然刊於 1934 年，文中指涉的好萊塢女明星論述，實際上包括了 1920 年間美國電影對爵士年代「飛波姐兒」（flapper）的描摹，以及三十年代純粹銀幕生產的「現代尤物」（femme fatale）。將分屬兩個不同時代的兩種不同的美國銀幕女性造型並置一處，《良友畫報》向後人透露中國都會在接受好萊塢影響的歷史過程中，並非同步進行的，而是以自身的時序與文化狀態為依據，選擇並重組外來文化的內容。例如，「銀幕上的十個熱女郎」報導的英文附標題為“The Ten ‘Its’ in the Filmland”，“It”源出克萊拉寶 1927 年主演的著名派拉蒙（Paramount）同名影片 *It*，是二十年代好萊塢電影一窩風地以二十年代爵士文化社交圈裡的「飛波姐兒」為主角兒拍攝的電影中，最具代表性的作品；“It”一字甚至被視為爵士年代奔放的摩登女性的代名詞。社交圈裡的「飛波姐兒」們，是一群年輕、時髦、叛逆的新女性、她們因為奔放積極的性解放作風成為歐戰後美國第一波女性解放的象徵；她們抽煙、剪著齊耳短髮、寬鬆連衣裙下露出雙膝和手臂、臉上厚厚的脂粉重新修飾出一張現代面具般的臉孔；她們無視於社交禮儀，公然在大眾面前補粉抹胭脂、她們煙視媚行、

¹ 本文為行政院國科會專題研究計畫（編號 90-2411-H-008-009）之部份成果，謹此感謝該會補助。

* 作者現任職國立中央大學英美文學系 / 所副教授。

² 白鷺畫，「銀幕上的十個熱女郎」（The Ten “Its” in the Filmland），《良友雜誌》，期 84（1934 年 1 月），頁 30-31。

處處調情。

上述美國爵士年代時髦姐兒造型,約莫在 1926 年左右就出現在上海的流行刊物中,也被少數上海時髦女演員競相模仿,成為早期中國現代都會的景觀之一。然而當時中國的時髦短髮女演員對於中國都會觀眾的意義,和克萊拉寶在其在地文化裡被認知的「性感象徵」,並不相同;克萊拉寶做為「熱女郎」的圖像之一,要等到 1930 年才較普遍地出現在以上海為代表的中國都會文化意識中。箇中原因錯綜複雜,甚至包括好萊塢製片人在詮釋「飛波姐兒」時,借用“*It*”這樣一個含糊籠統的代名詞指涉狂野妖豔的現代女郎,本來就是欲蓋彌彰扭捏作態。是以,主演 *It* 的克萊拉寶雖然本身就是一位緋聞不斷的飛波姐兒,雖然她在 *It* 片中正是以查爾斯舞風格般的「飛波姐兒」儀態,蹦蹦跳跳地詮釋片中那位天真、輕挑、年輕不羈的百貨公司售貨員,雖然克萊拉寶的表演被影片公司認為是「現身說法」地演繹了美國當時流行的現代摩登女性典型,其銀幕前的人生畢竟是銀幕後人生的保守修飾。二十年代的中國電影文化中的短髮佳麗,雖有性感外型,而沒有性感論述,或許是受到同時期好萊塢態度的影響,更可能的因素也許是出於上海本身的歷史條件,例如在中國現代化過程中,社會對於女體的認知也許凌駕於對慾望的解放。《良友雜誌》的報導因此雖然印證三十年代的上海觀影大眾對於二十年末好萊塢經常演繹的「飛波姐兒」並不陌生,但他們對好萊塢艷星的認知,卻與美國在地觀眾大異其趣;其中的轉變,隱藏這中國都會文化本身的價值演繹。

至於《良友畫報》同一篇導中提到的其他美國「熱女郎」,以及《現代電影》所指的「富有肉感的摩登三女性」,則是在三十年代好萊塢銀幕上,以「現代尤物」(*femme fatale*)角色名著一時的女明星們。這類「現代尤物」的角色,並不像二十年電影裡「飛波姐兒」那樣,根據當時社會舞台上的本尊改編而來;相反的,她們是三十年代好萊塢電影工業的「明星制度」一手塑造出來的銀幕角色。這個虛構的銀幕摩登女性典型,有時出身雜耍世界、有時出身酒店歌舞場,老練世故地玩弄身邊男人,但拒絕婚姻;她們看似道德低落,但實在又比道貌岸然的人更重情意。這群鏡中花影的「現代尤物」,一旦在美國影史上華麗亮相,竟然成為三十年代經濟蕭條的抑鬱氛圍裡,唯一光鮮亮麗的時代倩影;她們華麗時髦的造型,和整個三十年代產生一種突兀的不協調感。羅蘭巴特便以「現代神話」形容電影女明星這個三十年代好萊塢生產的文化產物。

以上海為基地的中國通俗雜誌與電影專刊,介紹三十年代好萊塢銀幕的「現代尤物」之餘,不忘連結三十年代的中國銀幕女演員,自然是見證了好萊塢提供了當時中國都會通俗文化,一個想像現代摩登女性的投射對象,特別是對於「性感」的現代性想像。值得玩味的是,1934 年,或者說 1930 年代的上半,中國電影正處非常複雜多變的轉化中,一場重要的論戰方興未艾;《現代電影》編輯的電影藝術/娛樂觀點,和左翼電影工作小組的影評人主張的電影社會改革觀點,針鋒相對互不相讓。處於這樣的文化場景中,前述兩篇雜誌對銀幕「熱女郎」的報導,因此還極有可能暗示好萊塢的「現代尤物」女主角,曾以一種奇特的方式,被挪用以論述、辯證三十年代中國電影的這場論戰。三十年代通俗媒體或電影刊物以好萊塢語彙自比,並不表示中國電影單純地複製好萊塢文化,這樣的跨文化自喻,反而可能暗示中國電影工作者本身在辯證新路線之際,也許是另又所指地挪用好萊塢工業對於「女明星論述」的策略操作,演繹正在上海的電影文化論戰。以《現代電影》挪用的左翼電影《摩登三女性》為例,圖中所列的好萊塢女星的尤物造型,確實可以在田漢 1932 年的電影中,女演員黎灼灼在片中擔任一個「上海有銜階級裡」、鎮日歌台舞榭的「南國紅豆式的熱情女性」,本

身就像好萊塢式都會熱女郎的翻版，而電影編劇田漢的目的，卻是要以此角色反襯片中左翼所倡議的「思想進步」、「關心國難和文藝問題」、在「綺羅錦繡」的宴會中也能「侃侃陳詞」的進步女接生。³《現代電影》的編輯群，包括劉吶鷗、黃嘉謨、穆時英等人，都是「現代主義」美學的倡導者，他們的電影主張和左翼電影觀點，呈現極端對立的位置，彼此之間一場「軟性電影與硬性電影之爭」，是三十年代中國電影論述裡，一場十分重要的藝術文化論戰。《現代電影》挪用左翼電影名稱，描述好萊塢尤物艷星，難免沒有調侃譏諷的故意；現代派以好萊塢的摩登女性類比左翼的摩登女性，是否暗批左翼以電影進行社會革命時，一方面挪用好萊塢生產的現代尤物吸引觀眾，另一方面又創造新的社會主義新女性造型，批判這些現代尤物式的熱情女郎的自相矛盾的作為？左翼電影本身是否也真如現代派所言，一面在力批美帝影片，一面又挪用對方的成果？

再者，《現代電影》的執筆人藉著好萊塢暗諷左翼電影之餘，他們自己的電影觀是另一個有待釐清的議題。表面上看來，《現代電影》因為提倡電影當提供觀影大重視覺的享受，而被左翼譏為軟性的物質享樂主義者，與好萊塢同流合污。事實上，《現代電影》主要倡導「為藝術而藝術」，他們服膺西方現代主義美學潮流中的未來主義，而他們對於美國好萊塢工業創造出來的尤物女明星的崇拜，未必就意味著對美式文化的被動接受，也有可能是視這些銀幕形象為一種超越既有社會形式的「現代性」的表徵，主要是著眼於視覺媒體對於現代生活形構的重要影響。換言之，軟硬論戰的背後其實是「為藝術而藝術」(art for art's sake)以及「為人生而藝術」(art for life's sake)的古老辯證，同時也是二十世紀藝術領域裡越加熱烈的路線之爭，並且中西皆然。至於現代派與左翼兩造以「女明星」為論爭辯證的藉口，則無非見證了電影對於三十年代中國城市居民集體記憶與意識型態的重要影響。本文開始提及的兩篇三十年代中國媒體對於好萊塢女明星的論述，可說是夾雜著觀影大眾、電影現代派健將以及左翼人士看待好萊塢的方式；各方雖然自有算盤，卻同樣地在面對好萊塢銀幕影像時端詳自己，藉著論述好萊塢，建構、辯證其自我表述的策略。三十年代中國電影人對於「好萊塢明星」的觀看，從某些方面而言，都可以被視為一種另類的觀看，也就是在觀看接受之際，將自己投射在被觀看的影片對象中，有選擇性的接受、詮釋、甚至挪用影片的訊息。

此外，

本文企圖透過三十年代中國電影和好萊塢電影的「明星論述」(star discourse)的「跨文化交涉」，探索不同文化中的電影工業如何參與性別扮演與現代性的建構與辯證。筆者採取文獻影像的跨文本交叉閱讀，比較兩者的明星制度、電影行銷、評論文化、表演策略等多元文本，企圖透過這樣的跨文本交叉閱讀，挑戰既有的電影作品論述，爬梳由電影行銷、演員表演、以及觀影論述等活動所「形構」(configure)的不同的電影「表演文化」(performance culture)。這樣的研究主旨在於嘗試解釋電影工業裡所形構的「表演文化」內涵，如何與其觀眾所處的社會生活互相交涉、介入其集體（性別、認同）意識形態的建構、乃至日常生活方式的運作。本文將分別探討二十年代末和三十年代好萊塢工業的女明星制度的變革，以及近年相關電影研究對於此制度下產生的兩種女性典型的諸多辯證，藉此分析既有研究如何看待好萊塢對於社會集體價值的形塑與建構。本文將接著探討比較，左翼與現代派在論戰中，如何論述好萊塢，以及他們的「好萊塢論述」的意義與目的。

³ 引文皆出自田漢語，《三個摩登女性》與阮玲玉，原載《影事追懷錄》（中國電影出版社，1981年），後收錄於《中國左翼電影運動》（中國電影出版社，1993年），頁346-349。

本文所指「跨文化交涉」或「跨文化互滲」(interculturalism)理論，主要是借用八十年代以後，西方現代表演研究的語彙及概念。⁴此概念最初源於當代前衛劇場工作者挪用「它文化」中的表演元素或文本，藉以反思「本文化」中過於僵化的表演語彙，乃至解構既有的經典文本所承載的意識形態與價值觀。此概念同時被進一步用來檢視不同文化之間表演活動的彼此交涉，並以為這樣的文化交涉雖改變原有任何一方的表演傳統，卻並不意味一個完美的文化融合將被創造並被穩定化。此源於美國表演研究的「跨文化交涉」論述的意義在於，它提醒了跨文化交涉過程中個人化自主性，並著眼靠文化交涉過程中，文化元素之間的扞格、衝突、乃至人們學習與這樣的扞格與衝突的共處的歷史過程。藉此論述策略，本文在比較好萊塢對於中國電影的影響時，主要著力分析兩者各自的歷史處境與文化性格，如何致使兩方的「女明星」論述，在共同處實又展現各自特色。

另外，本文論述基礎是筆者過去對於二十世紀上半中國現代女演員的系列研究。因此，本文將不再贅述中國電影中女明星制度的建立過程。本文的重點因此在於討論好萊塢女明星論述的過程與變化，以及中國影人看待此論述的方式。換言之，本文視中國電影中有關好萊塢的明星論述為廣義「觀眾」反應，並藉著文獻的爬梳，尋找中國人觀看、論述、挪用好萊塢文化與產品的脈絡，藉以審視三十年代中國電影與美國電影的文化交涉的模式與特質。必須強調的是，本文並不以為「觀眾」必然是被動的訊息接受者。相反地，本文將透過八十年代以後，新一代女性主義電影理論對於好萊塢「觀眾位置」(spectatorship)的理論探索與文獻分析，對照中國影人面對好萊塢的「觀看策略」，檢視中國和美國兩個電影文化間際的互相交涉的過程，嘗試拓展既有電影文化的研究視角。

事實上，晚近有關好萊塢電影工業的探討，無論是在方法論或書寫策略的翻新，或都可以提供我們重新審視二十世紀上半在好萊塢和上海之間進行的那場跨文化交涉。三十年代的銀幕「現代尤物」過去往往被史家批評為逃避主義的表徵，是好萊塢在美國社會飽受經濟蕭條之苦而製造的榮景假象。然而，近年有關電影研究視野的拓展，以及對於早期文獻資料的重新爬梳和分析，在在對於電影工業能夠在三十年代蕭條中一隻獨秀的奇景，乃至它所建構的性別論述有所修正。這些新的研究方式，排開過去以影片文本為主的細膩閱讀，而關注整個電影工業的運作，檢視觀影大眾對於此工業運作下的「女性形象」的接受方式，重新檢討電影的社會文化意涵。如果三十年代上海電影工作者乃至整個城市文化對於好萊塢的觀看與回應，可以被視為好萊塢跨供工業的另一種跨文化的觀眾反應，那麼上海城市文化回應當時好萊塢的方式，是否也可提拱不同的關於電影「觀眾」的概念？當代西方電影史的新的研究趨勢與結果，或許將有助於理解中國電影的好萊塢影響，如何介入當時社會集體意識製造者的文化過程。

二、美國電影文化的初步影響：二十年代明星制度與「女明星」論述

1928年的《新銀星》電影雜誌說，二十年代初中國最早的現代流行歌曲主唱人黎明暉，是女明星剪短髮第一人。⁵如果比對1926年《良友畫報》刊登的女明星劇照甚至

⁴ 相關理論，詳見 Patrice Pavis ed. *The Intercultural Performance Reader* (New York: Routledge, 1996); Bonnie Marranca & Gautam Dasgupta eds. *Interculturalism & Performance* (New York: PAJ Publication, 1991)。

⁵ 原文標題 最早剪髮者 《新銀星》(1928年9月)頁5。

時尚剪影，我們發現彼時「流行旗袍馬甲，娉婷嫵娜，最適宜於閨女派，」而無論許多以潑辣女郎問世的女星明們，也多梳髮髻。相形之下，同期《良友畫報》以黎明暉的短髮為封面，其造型確實特異獨行。減短髮是二十世紀初全世界女性共同的時髦大膽作為，《新銀星》如此強調上海女星減短髮的風潮，顯然是因為這個時尚行為的稀有性，而上海女星又藉此擠進了國際時尚舞台吧。事實上，黎明暉的短髮，確實與爵士年代「飛波女郎」的形式，如初一轍。在黎明暉之後，中國其他最早的劇情片女明星如殷明珠、楊耐梅等，都是紛紛以此外國時尚的短髮姑娘形象，打響電影知名度的。不僅如此，根據《新銀星》的描述，黎明暉「年雖已屆二九，而稚性為除，對人實作憨態，局恆又好電影，舉凡中西佳片，無不寓目」；她初入電影事業後，「專飾未經世故之少女，天真爛漫，憨態可掬，身材修媚、短髮期額、明眸皓齒、尤為動人」。1926年隔了七十年後，水晶在1994年一篇北京專訪黎明暉的文章裡，又再度提到二十年代「女明星注重時髦打扮，成為時裝的開路先鋒，這在好萊塢是『等閒事』，到了中國，大概是黎明暉開始的」；而黎明暉自己則表示，她在二十年代最喜歡作的事，就是「游泳開車和騎馬」。上海短髮女郎不僅貌似美國的「飛波姐兒」，看來連行為作風，都很接近。然而，追究美國流行時尚裡的「飛波姐兒」和好萊塢銀幕上的同款女性造型，我們不僅看到上海版本和美國版本的差異，連好萊塢電影和它所模擬的社交舞台上的本尊，都存在著相當程度的差異。上海短髮摩登女郎的源出，顯然是複雜多方面的。同時，她們的齊耳貼頭短髮，也是源自好萊塢，儘管時髦駭人，但她們的黑色直髮對旁人而言，大約又怪異地保留了點中國風。

（一）二十年代的「飛波姐兒」與好萊塢「明星制度」(star system)的初立

1. Louise Brooks 與「飛波姐兒」論述

黎明暉在1920年代中的「齊耳短髮」乃至天真漫爛又時髦大膽的作為，最早可說是由美國舞台／電影女演員 Louise Brooks 的演繹而臻經典。1920年代的美國，剛擺脫歐戰的陰霾，華爾街的喧騰，加上城市生活的富裕，除了「禁酒令」(prohibition)的煩惱之外，整個氣氛是樂觀歡愉的。就文化上來說，1920年下半的美國正處於爵士年代，那是一個崇尚年輕、揮霍年輕、狂放喧囂地追求華麗奢糜的特殊時代。在充滿了爵士樂的社交圈裡，最惹眼的女主角們，當屬那些高舉雙臂「飛」舞「波」動、雙腳像鳥兒般踩著查爾斯頓舞步(Charleston)的「飛波姐兒」(Flapper)。⁶

好萊塢稍早期逐漸成形的「明星制度」，到了二十年代也更形完備；在婦女就業日漸普及的社會風氣中，他們開始大規模地啟用女演員，按照她們的特質量身打造角色劇本，並以女性觀眾為電影產品的主要假象顧客。傳播學者 Sarah Berry 以為，二十年

⁶ 舞蹈史的網站上如此介紹查爾斯頓舞：“The Charleston dance became established (*worldwide*) during the Ragtime-Jazz period. The series of steps are thought to have originated with the African-Americans who was living on a small island near Charleston, South Carolina. The Charleston, (*as we know it*) was performed as early as 1903 and made its way into Harlem stage productions by 1913. In 1923, it was introduced to the theater going public at the New Amsterdam Theater in New York. In The 1920's, Women who did the Charleston were called "Flappers" because of the way they would flap their arms and walk like birds while doing the Charleston. 資料引自<http://www.streetswing.com>. 寫作此文時，一直找不到 Flapper 恰當的中文譯名，幾位劇場朋友和我在網路上反覆討論，後來資深藝文記者紀慧玲提供「飛波姐兒」譯法，又因為在網站上找到上述資料後，決定先採用此譯名，提示查爾斯頓舞蹈語言對於二十年代都會女性身體的刻畫。

代獨立影迷雜誌的大量發行，不僅見證了此時期女演員對於當時美國女性觀眾的非凡吸引力，也間接暗示電影公司以女明星攻佔市場的策略奏效。因為「飛波姐兒」象徵著剛在美國就業市場嶄露頭角的年輕摩登女性，她們往往被認為是繼世紀初的女性參政運動之後，另一次婦女解放的表徵，好萊塢自然不會放過此時尚／社交／職場中的摩登女性造型，開始在銀幕上效尤之、演繹之。

電影女明星 Louis Brooks (1904-1984) 則堪稱是這爵士年代出產的「飛波姐兒」排行榜首席。女演員 Brooks 之所以被成為美國二十年代爵士文化的摩登女性代表，不僅僅因為她剛好是位電影女明星，使得她那頭註冊商標的深色齊耳貼頭短髮 (bobbed hair) 尚未發育完全而近乎少男的直腰平胸體態、直俏短裳下裸露著手臂與膝蓋、粉白臉上點著誘人的胭脂、滿不在乎地在公眾場合抽煙、放浪行骸的與周圍男士調情的不羈行徑，得以透過銀幕、電影相關刊物、乃至時尚資訊的宣傳，成為二十年代眾家姊妹競相模仿的「飛波姐兒」經典造型，造就此爵士年代最著名的女性「文化景觀」(cultural spectacle)。⁷而 Brooks 在事業高峰期，撇下令她成名的好萊塢，遠渡重洋，在德國電影前衛導演帕柏 (G.W. Pabst) 執導的影片《潘朵拉的盒子》(Pandora's Box, 1928) 中的精彩演出，則是她令後人永久銘記的重要原因。

Brooks 在 1926 左右，擊敗其他包括原籍德國的黛德麗等當紅電影明星，擔任《潘朵拉的盒子》女主角 Lulu。她在片中傳神地演出 Lulu 那近乎天真地放蕩作風，對於自己與一對父子陷入愛情的糾葛，表現的既無辜又滿不在乎，甚至繼續留戀交際場裡，和女同性戀者曖昧調情。《潘》片中的 Lulu 最終流落街頭，在遊蕩中被開膛手傑克以尖刀刺殺。德國前衛電影導演 Pabst 對於 Lulu 任性地玩弄身邊的男人又毫無罪惡感的行徑，非但不採取道德苛責的態度，他的導演手法甚至還讓觀眾屏息以待地目睹 Lulu 走鋼索般地玩弄身邊男人的過程中，投入 Lulu 其人其事風格，和她產生認同乃至接受她，並為她最終的悲慘下場，唏噓感傷。在 Pabst 的引導下，Brooks 對於她的身體的運用，也超越她的時代許多；最明顯的是，在一幕 Lulu 誘惑她的追求者的片段中，Brooks 面對鏡頭表演時，好似和自己的身體產生一種罕見的、去道德判斷的距離感，既不迴避又毫無羞慚地直接投入角色狀態中，讓她的身體成為角色的自然慾望的表述者；Brooks/Lulu 身體流露出的慾望，是如此直接而又天真地自外於既有規範，它因此深深地撞及撼動 Lulu 周圍每一個過度修飾、長期壓抑的男性角色 (以及觀影大眾)，但也嚴重地威脅其他劇中角色，並為未來埋下危機。透過 Brooks 放鬆又投入地表演，Lulu 成功地說服觀眾她是個讓人完全無法以道德評斷的年輕又危險的女性。

Pabst 對於 Brooks 如此開放地詮釋代言片中那個「去道德的單純與奔放」的浮蕩少女，自然是讚嘆有加，但他並不曾將 Brooks/Lulu 那樣的摩登女子，天真地理想化。Pabst 其實頗為世故地預知箇中危機，並在該片結尾裡，安排 Lulu 被一個變態殺人魔取走 Lulu 的性命。這種無法以理智認知或接受的瘋狂宿命，或許才足以表達 Pabst 對於那個風華不羈的年代，和 Brooks/Lulu 那種離經叛道的時髦女性的，所產生的一種深沈的矛盾感。

可以說，德國導演 Pabst 以寫實的策略，將 Brooks 的個人特質與藝術技巧完美地結合，並以鏡頭捕捉記錄，再透過劇情的剪接，編織出導演個人對二十年代美國文化潛力的豔羨與觀察。爵士年代的 Flapper 雖然發跡於美國，「她」的形態表徵雖也屢屢

⁷ 時尚工業史裡，對於 Flapper 深色齊耳短髮的解釋，強調那是受到 1923 年埃及 King Tut 之墓的出土的影響，而引起的「埃及熱」；受到這波東方熱影響的，還有源出 1925 年的「藝術裝飾」(art deco) 風格的設計。除此之外，flapper 的裝扮的現代意義，恐怕在於明顯的人為加工，如 1920 年代的唇膏的發明，讓這些 Flapper 在公眾面前補粉之餘，不忘炫耀一下那嶄新的筆狀唇膏，而深色短髮多半是人工染色或假髮。資料來源：

<http://www.geocities.com/FashionAvenue/Mall/1412/history.html>

見於好萊塢銀幕上，但是「她」的精神境界，有相當一部份是透過這部德國前衛電影而流傳下來的。而這部德國製造的影片也使得 Brooks 攀上個人事業的高峰，成為至今最被銘記的爵士年代「飛波姐兒」。

不少 Brooks 的傳記者，都傾向強調電影角色 Lulu，本來就是 Brooks 的化身，這種觀點似乎暗示這位女性電影工作者對於爵士年代的貢獻，不僅止於在好萊塢銀幕上或者通俗文化的鏡頭前，擺幾個「飛波姐兒」的姿態。換言之，Brooks 個人驚世駭俗的行徑，和她的銀幕角色一樣地深入當時文化菁英的心中。事實上，Brooks 和一些參與二十年代文化工程建構的重要人物，如美國現代舞之父丹尼雄(Denishawn)、作曲家 George Gershwin、小說家費滋傑羅(Scott Fitzgerald)、電影導演/演員卓別林、攝影家 Edward Steichen 乃至以爵士「飛波姐兒」為題材而名著一時的諷刺漫畫家 John Stredbel 等，來往密切，是他們創作的泉源；可以說，Brooks 特異獨行的作風，以及銀幕成就，都對這些人產生影響，使得她和這些文化人共同創造了文學藝術的爵士年代。

這並不是說 Brooks 作為一名女演員，她的成就來自於她的生活遭遇。重點在於，當我們想要了解一名女演員，或者女明星的社會實踐，我們非不能只局限於她們在專業領域內的表現，還應當同時注意到，作為一個社會人，女演員或女明星們，如何與她所處的時代互動。對於一個演員而言，她/他所面臨的最複雜的問題，恰恰好在於如何在自我、戲劇角色、以及她所處的時代的不斷交錯中自處。而這種交錯互動的自處之道，不僅僅決定一名演員被銘記書寫於歷史中的內在動力，更可以印證時代價值與個人價值間彼此互塑的過程。以 Brooks 為例，她對同時期文化的深刻撞擊，有一部份當源自於她作為女性藝術工作者面對社會的獨特的自我表述。不少傳記者都忍不住對於 Brooks 的自我毀滅傳奇，再三著墨，包括 Brooks 總是無法專注於一件事業、對於他人的責求她也總是顯得不耐煩，她在二十年代末期攀上事業高峰，卻在三十年代電影進入有聲時代之際，自動放棄自己的表演事業與電影前途等等。⁸

Brooks 已一種近乎自毀的方式與主流價值的徹底悖離，固然深深吸引當時的人們，成為注目的焦點，她徹底的「飛波姐兒」作風，應當頗為符合好萊塢「明星制度」以演員個人特質論述其銀幕角色的行銷策略。事實卻是，Brooks 自我毀滅的頹廢氣質，它倒底與美國的主流價值格格不入。即便與 Brooks 熟識的小說家費滋傑羅，在描述二十年代的「飛波姐兒」時，指出「飛波姐兒」文化普遍見於二十年代各階層，從售貨員、秘書、美髮師、到女演員、社交名媛，也強調這些來自個階層的「飛波姐兒」們，卻都有共同的特質，即「擁有極佳的生存能力」；費滋傑羅並強調，「女明星克萊拉寶便是個中楚翹」。⁹無論費滋傑羅對於眾「飛波姐兒」們的生存能耐的讚譽，是否與他對「美國之夢」的關注有關，但是 Brooks 早年自毀長城的作為，顯然並不是小說家認為普遍的「飛波姐兒」特質，更非崇尚尋夢成功的美國通俗文化所能欣賞。或者說，小說家一面將「飛波姐兒」的特質賦予文學的想像，但是在面對通俗文化時，反而樂於

⁸ 1976 年，Brooks 接受一部傳記電影的訪問，憶及當時電影公司放話，說她本人聲音難聽，不適合「有聲片」(talkie) 的攝製，所以未被考慮繼續雇用的歷史陳跡時，七十餘歲的 Brooks 一臉不屑地表示，「根本就是胡說八道。我的聲音是當時好萊塢最美麗的聲音。他們只是無法取得我的合作，讓我回片廠將一部已經拍成的默片，重新配音已有聲片發行。」⁸ Brooks 接受訪問時，早已經歷過幾次精神崩潰的威脅、貧困潦倒的慘境、並重新以一名電影學者和作家重返社會；她留著飄然及腰的白髮，隨意地套上家居布袋裝、素淨的臉上胭脂輕點，和她年輕時永遠脂深粉厚黑色染髮的華麗裝扮，判若兩人。然而，她清脆甜美的聲音，平靜地吐出久藏的祕密：「我就是不想回洛杉磯，我根本不在乎嘛」，輕描淡寫地反駁半個世紀前好萊塢工業莫她奈何的藉口。詳見 Hefner, Hugh M. *Louise Brooks: Looking for Lulu*. Turner Classic Movies (1998)。

⁹ 引文自 Nora Sayer, "Appreciating the Flapper Who Put the 'It' in an Era," *The New York Times* (June 13, 1999).

強調「飛波姐兒」積極的一面。¹⁰

2. 克萊拉寶與好萊塢電影 *It*

如果《潘朵拉盒子》的女主角 Lulu 頂著美式「飛波姐兒」的頭銜，浮蕩蠻橫地調戲了歐洲的精英文化，那麼好萊塢銀幕上選擇性地再現「飛波姐兒」特質，似乎是為了迴避 Lulu 為它們帶來的尷尬。被費滋傑羅點名的克萊拉寶，她的私生活與作風，並不比 Brooks 含蓄，更不比 Lulu 溫和，但是當好萊塢看重她的「飛波姐兒」作風並請她演出一系列的「飛波姐兒」電影時，她的銀幕角色，是經過相當修正的，而變得比較符合好萊塢對於美國主流社會的想像與期待。克萊拉寶在 1927 年演出的影片 *It*，一方面印證了好萊塢如何重新模塑本已在美國社會喧騰一時的「飛波姐兒」，另一方面，這部影片也印證好萊塢固然以演員特質行銷電影角色的「明星制度」，但並不能無條件地容忍明星們對於社會尺度的不斷挑戰。

It 原本是專欄作家 Elinor Glynn 的暢銷小說書名，暗指「性」(sex)。這位精明的英國女作家以「那個」含糊籠統的代名詞，指涉歐戰後第一波的性解放年輕女性，不僅命中好萊塢要害，還幫它們提出一個適當的策略，安撫好萊塢既想藉著煽動的社會事件賺錢、又要顧及保守輿論攻擊的扭捏心態。1927 年，派拉蒙電影公司以五萬美元將 Glynn 的書名買斷，作為該公司籌拍的新片片名時，Glynn 順水推舟地為派拉蒙做了附帶宣傳，宣稱即將主演 *It* 影片的克萊拉寶，是所有好萊塢女演員裡，最具備「那個」特質的不二人選。¹¹

It 影片一開始，就是一段簡報文章，介紹「當下最有魅力的女性，不再是那些矜持的貴族仕女，而是具備一種難以言喻的新的『那個』魅力的新人。」克萊拉寶飾演具備「那個」魅力的紐約百貨公司女售貨員 Betty。當 Betty 看到百貨公司的年輕老闆 Mr. Waltham 時，她毫不猶疑地祈禱著，「親愛的聖誕老人啊，請把這人賜給我吧」女主角等不到聖誕節就開始對老闆 Waltham 展開一連串主動而有技巧的追求：她利用一位追求者的關係，將自己正式介紹給老闆，並以一襲自己改裝的晚宴禮服，當場將 Waltham 的未婚妻比下去；接著，Betty 毫無顧忌地跑到男子理髮店裡，和正在修臉的 Waltham 閒聊；然後，兩人一起到中產階級熱衷的主題樂園康尼島 (Coney Island) 遊玩，當他們在嘗試刺激的「摩天轉盤」(tilt-a-whirl)時，Betty 理所當然地請求 Waltham 務必緊緊抱住她，兩人再自然不過地產生了身體接觸。有趣的是，好萊塢塑造出來的 Betty，儘管像其他的「飛波姐兒」般，勇於主動追求男人、與他們調情說笑，卻仍舊具備一些維多利亞式的保留美德。例如，當 Waltham 意圖吻別她時，Betty 竟然矜持起來而打了 Waltham 一耳光；Betty 十分同情她那單身的年輕母親室友，而出面向警察謊稱她是室友幼兒的母親，這個見義勇為的舉動，為她和 Waltham 之間帶來了誤會，Betty 得採取更積極主動的手段，再一次不落痕跡地將 Waltham 從他的貴族未婚妻身邊搶過來。

¹⁰費滋傑羅的妻子 Zelda Fitzgerald，也是上流社會名著一時的「飛波姐兒」。她在 1922 年引用其他「飛波姐兒」的話，說「我不想當個受人敬重的姑娘，因為受人敬重的姑娘，都是缺乏吸引力的姑娘」；因此，這些摩登姐兒們，「剪著短髮、戴上自配的珠串耳環、大著膽子在酒吧裡鹵莽衝撞；她在臉上撲著厚粉抹上濃胭脂，因為她不再需要她的真面孔。」當時也才 21 歲的 Zelda Fitzgerald 宣稱，「飛波姐兒們與身邊每一個男人調情，因為年輕女人才有這個特權，在她稍縱即逝的青春歲月裡，盡情讓自己成一個令人心碎感動的記憶。」言下之意，認為女性真正擁有自主與性格的時間，是如此短暫，自應極力揮霍，才不枉此生。引言同註 4。

透過曖昧的 *It*，派拉蒙影片公司模糊地向他們的觀眾們引介了一種新的「飛波姐兒」：她盡情與男人調情、設下陷阱捕捉男人，但是她仍堅守最後的貞操。這種詮釋，勿寧是過於保守的；該片受到的批評，就包括它對職業婦女生活狀況的失真描述，以及對都會摩登女郎的保守扭曲等等。儘管如此，影片中女主角的主動追求所愛，畢竟是當時美國女性剛開始的生活實驗，所以還是很新鮮。Betty 這個角色本來就是派拉蒙公司根據克萊拉寶的作風而量身打造的，克萊拉寶也用她個人的特質，以一種新鮮的方式演出 Betty：她在片中從沒有好好走過一步路，動輒跳躍奔跑，雙手也是不同地飛舞波動著，幾乎是將她在跳舞場裡的大跳查爾斯頓舞步的經驗，直接轉換成這個「飛波姐兒」角色的肢體語言。

問題在於，好萊塢的尺度畢竟太有窄了；他們一面為克萊拉寶量身打造一系列的摩登俏姐兒，另一方面克萊拉寶縱情性派對、酗酒、欠賭債等行徑，終於使得派拉蒙結束與她的合作。¹²克萊拉寶被派拉蒙解約的經過，其實和好萊塢的策略有關。根據電影學者 Studlar 的研究，好萊塢的「明星制度」從 1910 年代起就以起跑，這個制度採用的行銷策略，是在各種宣傳媒體上，將明星的個人氣質和性格，儘可能地描述成和銀幕角色一樣。克萊拉寶的例子，卻是逆向而行：她一面演出銀幕上的經過修飾的 Flapper，另一方面，她私下的個人行徑，卻又因為超越電影尺度，而抵觸了電影公司的「明星論述」。¹³

3. 從「明星制度」到「明星論述」

無論如何，好萊塢普遍採用的「明星論述」(star discourse)，很快就成功地帶動明星熱，甚至造成二十年代影迷雜誌的大量發行。二十年代以報導影星生活點滴為主的影迷雜誌，看起來似乎是配合上述電影公司的「明星論述」的行銷策略，然而，Studlar 指出，這些影迷雜誌的發行，往往是獨立於電影公司的相關商品生產之外，他們的撰稿人，甚至經常在字裡行間透露，他們的報導不是字字考據的真實報導，而他們深知影迷讀者完全可以從其他地方獲得資訊，了解他們對明星生活的「虛構描述」，並進一步判斷電影公司的明星宣傳、影迷雜誌的報導、和演員真相之間的差異，並不會像電影公司期待的那樣，將角色和演員混為一談。這樣，二十年代的影迷雜誌有關明星的總總書寫，就成了一种徘徊在真實與虛構之間的「創作」了。Studlar 借用 Tonia Modleski 對於十九世紀浪漫小說讀者位置的分析，解釋二十年代的「明星論述」，對於讀者而言，「既可以讓他們覺得自己高於小說／電影雜誌對於人物／明星的智識，而能夠在真假之間做出判斷，又可以在情感上，與這些角色／明星們，產生親密的認同。」¹⁴

Studlar 的論述基礎，是過去二十餘年，美國女性主義電影研究中，有關電影如何設計建構女性觀眾位置的理論分析。從莫薇 (Laura Mulvey) 援引拉崗的鏡像理論，檢討好萊塢早期經典影片開始，女性主義學者一直想突破莫薇對於女性視聽大眾的被動位置的悲觀描述，Studlar 從浩瀚的文獻資料中，爬梳、對比、最後終於具體勾勒了二十年代好萊塢影迷們如何發展出這種「雙重視點」(double perspective)，面對好萊塢工業「明星論述」的「幻覺意圖」(illusionsim)，在認同接受電影對於「女性」位置的建構之餘、又能夠判別並選擇建構自己的位置，而不是完全受電影宰制。

¹¹ 同註 4。

¹² 詳見 Gaylyn Studlar, "The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture in the 1920s," Richard Abel ed. *Silent Film*. (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996), pp 280-284.

¹³ 同前註，頁 281。

¹⁴ 同前註，頁 272-273。

4. 電影的行當表演：上海的飛波姐兒與早期明星論述

好萊塢的跨國操作，使得他們的觀眾，不僅只於美國本土的觀眾。我們甚至可以懷疑，當好萊塢輸出他們的影像時，附帶的電影文化，包括上述的「明星論述」，都有可能一併輸出。那麼，二十年代的銀幕「飛波姐兒」以及相關的「明星操作」被引介到上海都會後，上海的中國城市觀眾，又是如何回應的呢？《良友畫報》借用“it”描寫三十年代中西影壇上的「熱女郎」的報導，可以讓我們比較確定此刊物所謂的「熱女郎」，包含了美國爵士年代的「飛波姐兒」，只不過上海通俗文化對於這類「飛波姐兒」的認識，比較是來自於好萊塢的保守觀點，而不是 Brooks 所演繹的 Lulu。另一方面，《良友畫報》在二十年代對於黎明暉的報導，往往強調黎是其父黎錦暉主持的歌舞團的要角，甚至將黎明暉在當時著名的舞作《葡萄仙子》的舞姿，和美國現代舞之祖「丹尼雄舞蹈團」方問中國的新聞並置，說這類西方舞蹈「能舒展筋骨，使體格增美」。這樣的報導，反而有趣地和上述 Louise Brooks 早期崛起現代舞舞台上的經歷不謀而合。換言之，黎明暉的短髮與現代舞蹈，既是轉借自好萊塢版本的飛波女郎，另外也直接嫁接「飛波姐兒」在爵士年代藝術領域中的表演吧。

有趣的是，二十年代的中國觀眾看待「明星制度」的方式，竟又或多或少沿襲傳統的「行當」概念。舉例而言，黃嘉謨在《現代電影》有一篇「電影女明星作風的分析」文章，將好萊塢自 1910s 開始，到 1933 年之間，美國電影銀幕上著名的影星按她們的角色，分類為「悲劇旦角」（如麗琳甘許 Lilian Gish）、「活潑少女」（瑪麗壁克福）、「浮蕩的少女」（熱女郎克萊拉寶）、「妖媚的婦人」（葛麗泰嘉寶、瑪琳黛德麗）、「表情的女角」（如《茶花女》中的瑠瑪塔文、克勞黛考爾白）五類。¹⁵乍看之下，黃的分類似乎有點可笑。首先，他將演員和他們演出的角色類型混唯一談，好像將好萊塢的女明星，按照中國戲曲舞台的習慣，以各行當中青衣花旦刀馬石苦旦的名稱，稱呼女伶們，尤其是他竟然直接就用了「悲旦」的分類。然而，如前文所言，好萊塢的「明星制度」以及他們用以行銷影片的「明星論述」，本來就是在演員個人特質和他們的戲劇角色之間，盡量找到共通處。現在看起來，好萊塢的這套明星制度，確實和中國戲曲的行當傳統一樣，一個演員一輩子，可能都在演同一類型的角色！不僅如此，當筆者看過 Lilian Gish 在《敗柳殘花》（*Broken Blossoms*, 1919）和《孤女流浪記》（*Orphans of the Storm*, 1921）的演出後，才了解到那真的和中國舞台上上演了幾百年的悲旦一樣，而片中好幾個甘許的微側臉特寫，甚至和阮玲玉在明星公司時期以及聯華早期演過的悲苦女性，十分神似。如果這不是巧合的話，那麼好萊塢與中國電影的文化交涉過程，似乎還有許多進一步的研究。

（二）經濟蕭條中的的盛業：三十年代好萊塢與時尚工業

1. 三十年代「明星論述」與「時尚工業」裡的「偽裝術」

1929 年 10 月美國紐約華爾街股市崩盤，預警經濟衰退，緊接著而來的經濟大蕭條（the Great Depression），令整個三十年代的美國（乃至歐洲），陷入無邊黑夜的掙扎。弔詭的是，以好萊塢為首的美國電影工業，卻在西方國家的全面景氣蕭條中，一枝獨秀地，成為三十年代極少數的蓬勃盛業。其中以女明星為主導的「時尚電影」（fashion and costume films），因為結合電影工業與時尚工業，以跨行促銷手法帶來商業「綜效」（synergy），不僅再創好萊塢「明星制度」（stardom）高峰，還進一步僅將女演員的地位提至今日尚無能企及的優越位置。而這群女明星的精彩表演，也讓電影與時尚工業得

以攜手合作，成為電影工業在蕭條期的各行獲利表現中，得獨領風騷的重要憑藉（*Premiere* 1996）。

三十年代的好萊塢電影，再一次流露出對於女性力量的著迷；類似灰姑娘翻身擠進上流社會的「美國之夢」通俗劇情節，不斷在此時期的好萊塢銀幕上演，而這些夢幻中的成功之路，也總是少不了要加上一段女主角如何像灰姑娘那樣，除了憑藉個人努力與資質，加上適當的服裝打扮，打破其既有階級藩籬，「向上提昇」。《亂世家人》（*Gone With The Wind*, 1937）裡，郝思嘉以一身青綠的野餐服亮相，隨著南北戰爭的爆發，女主角衣飾的改變，象徵南方傳統的破敗與凋零，以致於她在最困頓的時候，必須把絲絨窗簾扯下來作成華麗禮服，取悅北方軍官白瑞德的情節，約莫是觀眾最熟習的歷史劇裡的灰姑娘傳奇。

強調服裝與生活品味對於個人轉變的貢獻，不僅是三十年代電影工業與時尚工業的行銷話語，甚且被及於女明星的包裝術。例如，三十年代成名女演員瓊·克勞馥（Joan Crawford），原本出身貧民，電影公司在行銷的「明星論述」中，曾經如此描述克勞馥：「她的轉機在於她的朋友給她些錢讓她買些好衣服的那一刻——不僅如此，這名女演員更是經常在電影中扮演女工的角色，而那些女性角色往往都是靠著驚人的毅力與奮鬥，以及一兩件阿利安設計的服裝，成功地擠身上流社會」（*Silver Screen* 1933: 49）。

克勞馥的故事只是三十年代好萊塢電影「時尚論述」結合「明星論述」的諸多例子之一；它說明了1930年代的好萊塢電影工業夾時尚工業以及明星制度，重複論述「服裝與表演」已躍升為定義個人社會角色的重要元素。此時期，不僅電影的虛構情節重複「灰姑娘」的原型，強調時尚扮演如何改變一個人的社會角色，就連電影女明星本身，也是靠這兩種元素擠身社會名流之列，改變她原來的社會階級。這樣的論述還暗示女性觀眾們亦可透過消費行為，而與好萊塢女明星競爭，達到自我轉型（self-transgression and self-transformation）的目的。

克勞馥是好萊塢電影為三十年代塑造的「現代尤物」的代言人之一。其他更有名的、更具代表性、同時也更常被中國影人提及的「現代尤物」女演員，是瑪琳黛德麗（Marlene Dietrich, 1901-1992）和葛麗嘉寶（Greta Garbo, 1901~1990）。這兩位女明星經常代言的三十年代銀幕「現代尤物」，猶如長大成熟了的「飛波姐兒」：世故、獨立、雖然情深纏綿但卻善於操弄她們的愛人；對她們的愛人而言，這些現代尤物深具威脅力與殺傷力，因為她們儘管美艷無比，卻表裡不一、冷漠又愛恨交織。

前面曾提及，好萊塢工業於1910s就開始以「明星論述」行銷旗下的演員以及他們主演的電影；儘管二十年代的影迷們對於「明星論述」發展出既懷疑又依附的「雙重視點」的閱讀態度，但是這並沒有阻止好萊塢的「明星策略」以更世故成熟的方式發展著。舉例來說，像黛德麗或是嘉寶這樣的三十年代電影裡的「現代尤物」，她們的每一次化妝與宣傳照的造型，都受到導演的嚴格監督，務必做到絲毫不差。而為了在每次造型上都能顯出一致的性格類型，以及為了配合時尚概念的推銷，即便是在歷史古裝場景裡，這些女明星們的戲服，也都是以現代的服飾語言設計的，使得影片原本的歷史背景，有如為了烘托女明星的華服而設計的化妝舞會場景。¹⁶

同時，為了曾加收益，好萊塢電影往往與時尚工業共同想像消費大眾的需求，並採取相關措施刺激消費。舉例來說，二十年代以來女性就業的情形，到了三十年代益形普遍，三十年代的電影女性觀眾們，在職場上往往必須有技巧地與男同事工作，而

¹⁵ 黃嘉謨，電影女明星作風的分析《現代電影》（1993年8月），頁7。

¹⁶ Sarry Berry, *Fashion and Feminist: Screen Style in 1930s Hollywood*. (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press), 2000.

又免於他們的騷擾。加上女性從事運動和休閒的現象越來越普及，以及時尚工業整取女性成為男士時尚的消費者，而刺激擴大女性購買範圍等等諸多因素，三十年代的好萊塢電影，開始首次出現女性穿褲裝的畫面，甚至讓女演員們，在幕前幕後以男裝打扮。¹⁷最著名的例子如黛德麗在她的第一部好萊塢電影《摩洛哥》(*Morocco*, 1930, 派拉蒙出品) 裡，飾演一個酒店駐唱的歌女，影片一開始，女主角穿著男士燕尾服、帶著高禮貌出場，起先引來酒店觀眾的噓聲，後來她溫柔又嫵熟地演出一場調戲女觀眾、甚至親吻女觀眾的舉動，讓酒店的名流走卒們的雙眼為之一亮，而報以熱烈掌聲。黛德麗在生活裡，尤其刻意地以褲裝打扮，公開出現各種社交場合，她還甚至被目睹與當時主演德國著名女同性戀電影《穿制服的女生》(*Mädchen in Uniform*, 1931) 的女演員 Dorothea Wiech 一起逛街；Wiech 是當時最愛以男裝打扮的歐陸女明星之一。黛德麗在一個訪問裡表示，她認為男裝不僅省去時尚女裝千變萬化的麻煩，又能展現一種難以言喻的時尚語言，於是紳士的燕尾服高禮帽，和黛德麗裸露的長腿，同樣成為這位德籍女明星最著名也最矛盾的註冊商標。¹⁸

另一位女明星葛麗嘉寶，在她最被肯定的電影《克莉絲汀女皇》(*Queen Christina*, 1934, MGM) 裡，扮演十七世紀的瑞典女皇，年輕時為了便於治國，也為了逃避皇族安排婚姻，經常易裝而行，甚至結識她的所愛；在片中，這位年輕的女皇雖然英明睿智，卻是寂寞不已，她和自己的宮女，有一斷曖昧的情愫。在銀幕私下，這位極其神祕的女明星，也是經常穿著以軍服為主題設計的服裝，一來便於活動，二來似乎也為了便於在公眾場所掩飾自己的明星身分；換言之，「偽裝」(*masquerade*) 是嘉寶幕前幕後易裝而行的共同原因。

2. 女性主義電影理論的「經典電影」說

1930s 的好萊塢電影女明星結合時尚工業而採取的「偽裝」，無論是為了行銷，或是為了高夫曼所言的「印象整識」而進行的「生活表演」，都和電影工業用以行銷的「明星論述」，乃至有關「服飾有助於社會階級的跨越」的論述一樣，涉及了「身分認同」的論術以及辯證。最早，對於這種結合時尚的三十年代電影表演，史家素無好評，認為那充其量體現了景氣蕭條時期人們的逃避主義與虛無幻想。持此論者以為，三十年代的電影，既無法與同時間少數的「社會問題電影」相比擬，連前時期二十年代以叛逆「飛波姐兒」的電影，因為以二十世紀初「女性參政權運動」之後的首波美國女性主義運動的追隨者為主題，也比三十年代的電影高明。換言之，三十年代的好萊塢，在早先的電影史家眼裡，是個倒退的年代，而這些影片所戮力經營出來的一群「現代尤物」，對許多人而言，似乎還意味著昔日女性主義的政治熱潮，終為沈重的經濟壓力以及高漲的消費慾望所折損。

有趣的是，隨著女性主義電影理論的發展和辯證，對於三十年代好萊塢出品的「現代尤物」的相關論述，出現了幾次有趣的反轉，其中涉及的「身分認同」的建構性，不僅一再顛覆三十年代電影最初以他們對於「寫實表演」的原始認知，意圖將演員幕前幕後的表演無瑕疵地結合在一起，以製造觀眾對電影的幻覺；更重要的是，隨著這些論述的發展與辯證，有關電影史的書寫策略，也開始轉變。

對於三十年代好萊塢電影中「現代尤物」的女性主義批判，最著名的早期例證，自然是莫薇 (Laura Mulvey) 引用弗洛伊德的「窺視慾望」以及拉崗「鏡像原理」發展

¹⁷同上註，頁 141-143。

¹⁸Shaffer, "Marlene Dietrich Tells Why She Wears Men's Clothes!" Motion Picture (1931) 70, 54. 轉引自 Sarry Berry, *Fashion and Feminist: Screen Style in 1930s Hollywood*.

出來的「視覺快感與敘事電影」一文。¹⁹關於莫薇的理論，闡釋論述者甚眾，在此不在贅述，僅簡單討論莫薇對於三十年代電影裡的「現代尤物」的分析。莫薇認為，黛德麗和嘉寶在三十年代的電影情節裡，經常扮演對的「現代尤物」，看似擁有女性自主、對男人深具威脅性和殺傷力，她們的角色似會對於男性觀眾造成「閹割恐懼」。然而，莫薇強調，這些影片導演對她們幕前造型的極度修飾以及對於每一個拍攝鏡頭的完美設計與掌控，乃至於幕後行銷對她們的粉飾與包裝，都將這些女演員的銀幕角色與甚至男裝表演對於男性觀眾造成的「閹割恐懼」「移位」而轉化為觀眾戀物的客體 (fetish) 完美無缺的物件；這樣視覺經驗，因此再度將「女人」論述放置在男性象徵系統裡，並且用以強化這個系統。

莫薇的論述，和其他少數其實年代的女性主義學者的最大貢獻在於，她們提出性別建構論，認為好萊塢從劇情安排、到運鏡操作、乃至所暗示的觀眾觀看視角等，共同建構電影的「女性」位置，回應男性象徵系統裡對於「女性」的建構。然而，她悲觀地否認女性觀眾的觀視主體的可能性，卻使得她的理論，在接些來幾年，備受批判，連她自己都曾再度為文為自己的觀點辯護。對於八十年代出的女性主義電影理論者而言，她們最焦慮的是，究竟該如何看待電影視聽大眾裡佔了半數的女性觀眾。Gertrud Koch 是好述在 1980 年代初，就為文反駁莫薇理論的較早例證之一。²⁰Koch 以為，女性觀眾當然可以從銀幕上的女性美獲得視覺快感；Koch 以為特別是那些「現代尤物」的角色，讓女性觀眾重溫舊夢，回到「伊底帕斯前期」將母親視為戀愛對象的歡愉世界裡，而像黛德麗或嘉寶那樣，在銀幕上反穿男裝的表演，為女性觀眾偷渡了「同性情慾」的空間。換言之，Koch 認為銀幕上那些男裝的強悍美女們，不是男性戀物的客體，而是「帶陽具母親」(phallic mother)，她們為女性觀眾帶來的愉悅快感，是毋庸置疑的。

「雙性認同」(bisexual identification)、「女性情慾」(female desire) 乃至晚近的「酷兒論述」(queer narrative) 的發展，都漸次豐富了電影理論有關觀眾位置的多元討論；無獨有偶的，這些論述都以三十年代好萊塢，特別是上述兩位女明星的銀幕「現代尤物」和她們反穿男裝的表演為例。例如，Stacey 便指出，在研究女性觀影行為時，她並不特別關注女同志的經驗，而是特別注意到電影可能提供一般女性觀眾的「同性情慾」(homo-eroticism) 的快感。Stacy 主要關注是有關「認同機制」的「情慾化」(eroticise identification)，而非「去慾化」(de-eroticise desire)；她主張女性觀眾在觀影過程中，其實會發展出一種特殊的位置，一方面獲得觀看的慾望滿足，一方面又認同「女性作為文化景觀被觀看」。²¹

對於女性觀視位置的理論探討，帶動了對於不同歷史階段以及不同社會族群的女性觀視經驗的研究與資料蒐集。前面所提 Stadlar 對於二十年代影迷雜誌暗示其讀者以「雙重視點」的方式，閱讀好萊塢「明星論述」的例子是其一。另外，Weiss 還對嘉寶和黛德麗如何吸引三十年代歐洲女同性戀觀眾，將她們看成一種「性別模糊」gender-in-between「性慾曖昧」sexual ambiguity 的象徵的經驗，做過一系列的研究，並

¹⁹ Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975), *Visual And Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989: 14-26.

²⁰ Koch, Gertrud, 'Warum Frauen ins MŠnnerkino gehen', in G. Nabakowski, H. Sander and P. Gorsen (eds), in *Frauen in der Kunst. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag*, 1980: 15-29. 轉引自 Smelik, Anneke, *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. London: Macmillan, 1998.

²¹ Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge, 1994.

以為這些好萊塢經典女明星們，其實提供了一般性別規範之外的另類的認同位置。²²

筆者以為，在諸多好萊塢三十年代經店研究中，最有趣，也最接近中國三十年代現代派人物的觀影位置的，應該是 Studlar 援引 Deleuze 的「被虐狂」(masochism) 理論，對於 von Sternberg 導演、黛德麗主演的電影作品的細膩分析。²³ Studlar 指出，Deleuze 將「被虐狂」解釋為男性回到「前伊底帕斯時期」，與母親合而為一，排拒父親此結合之外的心裡活動；Studlar 據此論述，電影觀眾產生的視覺快感，其實形似這種「被虐狂」式的心裡活動。她以為，電影會喚醒觀眾他們在「前伊底帕斯時期」那種他我不分、將自己與母親混融的認同模糊狀態，因此，在觀影過程中，不僅男性觀眾會如 Deleuze 所言那樣，透過對銀幕女性形象的認同，排拒抵抗在外父之價值，女性觀眾更會和銀幕上的「現代尤物」產生混雜了「同性情慾」的認同。Studlar 進一步指出，「受虐狂」必須藉著慾望的中挫來達到，黛德麗在電影中的男裝出現，便有這樣的效果，打斷男性觀眾對她慾望的凝視。Studlar 並以為，黛德麗在她的電影中男裝出場的「偽裝」(masquerade) 表演，提供女性觀眾一個自我防衛的策略，讓她們得以轉移、模糊男性凝視，並創造一個女性為主體的觀視空間，讓她們沈浸在苦樂混雜的慾望園地裡。

上述例證，只是過去二十年來，西方女性主義電影理論對於好萊塢三十年代經典電影論述的一小部份。然而，這些部份已足以說明，有關電影作為性別建構的文化工程的分析，改變了三十年代電影企圖營造的「反應現實」論，讓今人可以探索各種不同的觀／影關係。再者，對於兩性二元對立論的突破，進一步使得女性主義者擺脫女性觀眾只能站在和男性強權相對的被驅使觀看的弱勢位置，而逐漸找到自己的快感地帶。而這種性別建構論以及多元性／別的理論結合，帶來電影跨時代的綜合討論，甚至跨文化的互涉分析。這對於好萊塢工業對於中國電影的影響的相關研究的意義是，在接受好萊塢影響時，中國觀眾和電影人，不再只能被視作好萊塢文化的被動接收者，或是失去自主立場的盲從者；惟其如此，長久夾在在中國電影史論中的「民族主義」，才有可能被擺放一邊，我們也才有可能有更寬廣的空間，重新檢視中國鏡像中的好萊塢魅影，爬梳「好萊塢論述」在三十年代中國電影論戰中，被建構的過程，以及被挪用的痕跡。

3. 新的電影史研究方法

其他的女性主義電影史學研究者的觀點，也是值得在此分享的。這些研究注意到，三十年代的好萊塢電影工業以及同時間的時尚工業，實為三十年代的美國社會，形塑了一場包括製片人、商家、女演員、女影迷在內的集體扮裝遊戲 (carnavalesque)，而這場集體表演的社會意涵，十分值得進一步分析探討。例如，Fox 及 Lears 於 1983 年提出，三十年代的電影工業與時尚工業的攜手合作，具體而微地反應資本主義轉向「象徵經濟」(symbolic economy) 的現代性發展，亦即人們的社會認同不再取決於他們能生產什麼，而是取決於他們能消費什麼；這樣的消費行為誠然為法蘭克福學派的馬克斯主義學者視為社會地位物化的負面表徵，但基於女性在家庭中的生產能力從不曾被賦予任何社會地位，這樣的認同的物化論述對女性社會地位的影響，卻是複雜而值得注意的。Berry 也曾於 2000 的專書中，針對 Fox 的觀察，進一步指出三十年代電影工

²² Andrea Weiss, *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*. London: Jonathan Cape, 1992.

²³ Studlar, Gaylyn, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1988.

業中有關女性（包括電影劇中人，女明星，乃至女影迷）如何透過時尚翻身晉升其社會地位的論述，實則在相當程度上見證了美國婦女對自身社會角色的不斷抗爭追求，亦即美國婦女如何與此波商業現代化（以消費展演自我）以及非傳統認同機制磋商（階級身分非關出身、可以靠後天修正、自我轉型）的過程。再者，重複出現在 1930s 銀幕上風華絕代的淘金女郎、職業婦女、以及汲汲營利力爭出頭的非法私娼，容或附和了社會對女性的刻板印象，但這些角色也暗示了逐漸成型的以「服飾表演」定義社會地位的物質文化。這樣的物質文化指涉一種但重表象不重實質的世界觀，它與傳統基督教強調的自我的先驗存在大異其趣，卻與社會學家 Erving Goffman 所稱的現代生活中無所不在的「表演性質」(performative aspects of modern life) 吻合，即現代人藉以爭取地位晉升的「印象整飾」(impression management) (1959)。

換言之，晚近電影使論述者，對於三十年代好萊塢電影的討論，共同注意到它如何結合時尚工業，形就一種獨特的現代表演文化；這種表演文化的特質，包括在誇大華麗戲劇性質與商業訴求的平民氣質間取得平衡，甚至令兩者矛盾地並存。這固然是因為好萊塢向來擅長跨大上流與低層文化的對立，藉著解構貴族上流階層以博取中產大眾的歡心，並以支持中產大眾挪用菁英品味達到其商業利益。更重要的是，這類電影大量指涉社會階級的流動性，而此階級流動又符合美國閱聽大眾對於美國的平民性格的認同，以及對沒落貴族歐洲的戲謔。好萊塢時裝電影可以說是為了在廣大群眾間取得其商業利益，而在有意無意間隱喻性別與階級的表演性(performativity of gender and class)，非關天生自然。這種強調性別階級文化社會形塑，解構傳統社會階級的出生特權論述，是為現代性 modernist 具體性格之一。

此外，在其行銷訴求上，好萊塢電影運用大眾流行的華麗場面 (popular spectacle)，通俗劇 (melodrama) 結構，以及扮裝策略 (masquerade) 來達到目的，使得電影同時展現烏托邦地華麗誇張，以及虛幻地民主富足，既瀟灑階級習氣，卻又嘲弄諷上傲下的勢利眼與階級歧視，而非僅向貴族靠攏認同 (Joan Crawford)。明顯的例子包括克勞馥分別在《紅髮女郎》(Red Headed Woman, 1932) 及《晚餐》(Dinner at Eight, 1933) 中扮演淘金女郎：這兩部作品的女主角雖獲得短暫的社會地位晉升，終究因為出身微寒而墜落；影片主要嘲諷上流社會的矯飾以及財富與社會階級的不公平，而非平民階級對貴族上流社會的單面同化。

再者，三十年代好萊塢成就的表演文化還強調演員本身特質與角色之間的吻合。如前所述，此時的美國電影工業結合時尚品味，也是另一種主要的電影類型——歷史電影的必備條件，而明星本身的氣質更被視為這類電影不可或缺的元素。也就是說，女明星本身的出身背景，被用以襯托影片敘事內容與歷史場面，女明星的表演被視為其本身氣質的延伸；因為女明星與她的銀幕角色被劃上等號，其銀幕上的虛構情節和銀幕下的現實人生互相影射，兩者同樣被形塑為具備明顯的品味風格。例如，葛麗嘉寶的瑞典背景因為符合兩次大戰中間隨著大量移民而來歐洲沒落貴族的形象，而被視為影片的《克莉絲汀女王》(Queen Christine) 的不二人選；嘉寶的瑞典口音甚至在其他影片中成為沒落貴族的符號，被其他演出宮闈歷史影片的女演員們競相模仿。換言之，女明星將本身的特質延伸為銀幕表演的一部份，據此發展初所謂的本色派演技，而這樣本色派表演並且還形塑了某種特殊的女性特質。有趣的是，因為這些氣質與特質形成一種流行，它們因此是可以被模仿、被取得，它因此暗示，性別特質和社會地位與階級一樣，是藉由服飾與扮演被建構出來的。社會地位的流動性、身分認同的可逆轉性，不言而喻；這些也同樣豐富了現代性的多元風貌。

最後，也是筆者以為最有趣的是，三十年代時尚工業向潛在消費者的喊話，往往

透過電影工業中的戲劇扮演達成的。亦即，透過電影播放以及劇情渲染，有關生活品味／時尚／消費可以改變一個人既有社會階級與性別角色的論述話語，在在點名提示被好萊塢視為主要電影消費者的女性觀眾們，一旦適當的裝扮自己，女性觀眾亦可如劇中人或女明星般顯得聰明有品味，曾發生在劇中人物／女明星身上的灰姑娘遭遇，將同樣發生在女觀眾們身上，而電影正是使得此項平民革命變得更垂手可得的主要助力。例如，一篇 1936 年的文章宣稱，當今的美國女孩開始自問，「如果在電影裡，服裝可以為劇中女主角粧點如此門面，同樣的事情為何不能發生在我身上？」(Lane 1936: 45) 在另外一份雜誌裡，作者索性將一般女孩的社交技巧，比擬為銀幕女演員的專業演技，強調「在所有的成功表演中，演出者不僅應當熟記台詞應對得體，學習化妝與光線的互動，還需要一兩件表現性夠強的衣服」(Lane 1934: 56)。又例如 1938 一份時尚指南裡，明白指陳個人氣質的養成，非關天生自然，而是一種全面的表演，所有女性讀者皆當「指派自己一個角色，並且據此裝扮自己；而一旦決定扮演角色的氣質後，便應在衣服的每一個線條、形狀、乃至每一塊織品上，極力表現此角色特質」(Byers 1938: 116)。

上述流性文化的話語，呼應一種表演文化的誕生，以及它所承載的現代性。電影作為二十世紀最主要的新興表演媒體，它不僅是一文化產物，同時也是性別身分與角色扮演等意識形態與文化產物的形塑者與承載體；電影再現社會的集體意識，同時也可以解構舊的集體意識、或建構新的集體意識。女性性別特質和社會階級、乃至生活品味，不過是電影所能再現並且一再表現的諸多價值與意識形態的部份。再者，電影對觀影大眾的生活影響，還指涉了現代社會裡的人際關係，主要建立於象徵的範疇上 (symbolic realm)，而現代社會的階級意識，也不再取決於個人的出生背景，卻在於個人如何在其生活品味與模式上，表現得優於其他人而獨領風騷。

三、中國電影「軟硬論戰」中的「女明星」論述：

(一)《現代電影》與左翼陣營的「軟硬」之爭：

1. 「軟硬論戰」的內容：前衛、社會現實、城市通俗的交織與互涉

1933 年 4 月劉訥鷗在《現代電影》發表〈中國電影描寫的深度問題〉；這篇文章於 1993 年被收入紀念左翼運動六十年的《三十年代中國電影評論文選》裡，全文被截去一大半，僅保留文中對於左翼電影《城市之夜》的批判，如稱讚該片的部份手法，接近美國好萊塢導演金維多 (King Vidor, 1894~1982) 的成就，又批判此片「描寫不夠，把人物典型化了」的部份。²⁴我們不知道如此節錄一篇文章，是否代表節錄者以為被這部份中對左翼的點名批判，以足以說名此文引爆後來的論戰的原因。但是劉訥鷗的原文，企圖恐怕不僅於此；他在文章前半部闡明電影是以移動的影像，結合科學與藝術的新媒體，自不應當臣服於戲劇文學或其他藝術，而應該發揮影像的優勢；對照他在文章後半部奉勸左翼「把整個馬克思補來關在作品裡，是太大膽了」，「別把藝術拿作『問題』或『議論』這種易卜生時代的不時髦工具」，顯然是想借用歐洲前衛藝術的觀點，批駁自五四以來便不斷佔據中國現代藝術領域的社會現實考量。

不過，這種對於中國現代文學與藝術發整體考量，很快遞就被導向為針對新形成

²⁴劉訥鷗，〈中國電影描寫的深度問題〉，《現代電影》(1933 年 4 月) 期 3，頁 2-3；刪截後收入《三十年代中國電影評論文選》(北京：中國電影出版社，1993) 頁 837-839。

的「左翼電影陣營」的攻擊。例如，1933年12月，《現代電影》的另一為編輯黃嘉謨在他的「硬性影片與軟性影片」文章中，以「軟硬」新名詞，批判左翼強硬的「意識論」，並提倡以「柔和透明的軟片」提供觀影大眾「歡愉」的「欣欣向榮」的現實人生感，這個「軟硬」的說詞，確實激怒了左翼人士；第二年的六月開始，包括羅浮、唐納、王塵無等人在內的左翼影評人，集中火力密集反駁《現代電影》的作者們，中國電影史在二十世紀上半最重要的一場論戰，直接打著「軟硬」的旗幟，對陣起來了。

在這場論戰中，黃嘉謨的「軟硬」論，看似發明了一個響亮而便利的名詞，將整場論戰的焦點集中起來，事實卻是，「軟硬」之分，有過於簡化論戰兩邊的電影乃至文藝理論背景之虞。三十年代的讀者，如果和1993年節錄劉吶鷗的編輯一樣，特別注意到引爆論戰的劉吶鷗一文中，以好萊塢比喻左翼電影較有秀的成就，而又接著在黃另一篇文章裡，看到他以「讓眼睛吃冰淇淋」比喻電影提供現代人的視覺快感，那麼再加上後來雙方陸續以好萊塢作品為例的論戰策略等等，難免會將這場論戰簡化為「有關好萊塢是非功過」或是「電影提供軟性娛樂的正當性」的論戰。至少，在大陸地區主流的電影史書寫裡，有關這場軟硬之爭的討論，一直都在凸顯現代派強調電影的軟性娛樂功能，是逃避現實的心態所致。對於我們現在的讀者而言，如果同時注意到《現代電影》的作者，恰好又是「新感覺派文學」的創作者，他們的詩風、小說、乃至散文中，瀟灑的濃厚好萊塢想像，以致於晚近的現代文學史的重新書寫，也不斷提到好萊塢電影的影響，那麼我們對於現代派的認識，恐怕也會繼續被好萊塢那場輕浮夢魘糾纏著，甚至將這場「軟硬」之爭的內涵，理解為一方以「泛好萊塢化」的電影娛樂，批判著另一方的「泛社會現實」的電影革命說。

這並不是說「好萊塢論述」不應該出現在「軟硬」之爭的討論中，也不是說「好萊塢」與三十年代那場論述毫不相干。恰恰相反，好萊塢帶進上海的視覺刺激，不僅是這個城市發展過程中，重要的「現代性」投射與想像；好萊塢電影本身也提供這個城市居民非常主要的通俗娛樂，「好萊塢」其實是參與了上海通俗文化的形構。換言之，好萊塢電影和它的相關產品所形成的「好萊塢文化」，是包括現代派和左翼人士等在內的中國三十年代藝文人士的城市生活現實。然而，中國都會如上海者，處於一個次殖民的狀態，這樣的政治現實對文化而言，意味者外來的影響的不可避免與無以抗拒；但從另一放面來說，這樣的政治現實，也讓上海的文化充滿紛雜的面貌與多元的可能。因此，儘管「好萊塢文化」在相當程度上，涉入了上海城市文化與通俗生活的建構，但它絕對不是上海城市生活唯一的外來影響。同樣的，好萊塢電影對於三十年代的中國電影人而言，也並不是他們唯一能接受到的外來的電影論述。然而，好萊塢電影在中國通行的時間，從1920年代起就十分頻繁，直到這場論戰開始的那一年，都是上海地區影片放映的多數。例如，根據姚蘇鳳的調查統計，僅是1933年上半年，所有在上海影院放映的200部影片裡，就有136部是國產片，是所有放映影片數量的百分之六十八，而放映數量第二的是國產片，共33部，所佔比例不到百分之十七；至於在上海地區的32間電影院裡，有22間（即三分之二強）的影院以放映外國片為主，其餘三分之一的10間影院，以國片為主而間放映外片。²⁵不僅如此，當時幾乎所有的電影相關雜誌刊物，一定會有美國電影的報導，而有些則只報導好萊塢的新聞小道。因此，當這些電影評論者在進行本身的電影論述，或電影改革時，無論他們語彙多末的專業、無論他們的書寫多麼地激進，他們的文章可能都是和「銀幕鴻雪」「好萊塢花絮」並列；而當他們要引用其他文化的電影經驗時，為了顧及他們的讀者的歐美電影經驗都是以

²⁵ 姚蘇鳳，1933年上半年度在滬開映的英美影片概觀，《明星月刊》（1933年12月）2卷2期，頁1-19。

「好萊塢」為主，他們也無可避面地要以用「好萊塢」的例證了。當然，三十年代的經濟蕭條，也使得歐洲等其他地區的電影事業受到阻礙，好萊塢在美國諸工業裡一隻獨秀，也在是西方的電影市場龍頭獨佔。

筆者要強調的是，在回顧「軟硬電影」之爭時，我們必須釐清好萊塢文化在整個論戰中的位置，而不是無限上綱地凸顯好萊塢的正反意義。事實上，牽涉三十年代「軟影論戰」的核心議題，是二十世紀藝術領域裡一個恆久的、關於「為藝術而藝術」或者「為人生而藝術」的辯證；這場論戰的開打，首先起於二十世紀之初以歐陸為中心的前衛藝術運動，到了六十年代，它又捲土重從，這次則以二次世界大戰後，西方前衛藝術的新中心美國開始演燒的，同時還又及於英法國等歐洲國家。三十年代中國電影人之間的「軟硬」論戰，在理論觀點上，確實是受了世紀初歐陸前衛藝術蓬勃的論爭與探索的影響，但又因為中國文藝活動的歷史文化和社會處境，使他發展出來不盡相同的面貌。換言之，這場論戰，既非中國所特有，也不是中國模仿跟隨西方而來；它其實應該被放在整個二十世紀的藝術思潮底下來檢視。

《現代電影》作者和左翼人士的論戰，牽涉十分廣泛，要了解這場論戰的源出始末，最好是全面關照到雙方論戰的思想背景、與其他藝文活動的聯繫、乃至於他們的電影理論內容、以及電影作品等不同的面向。特別是，這整場論戰的焦點，不僅限於電影美學與學理的探討，還有相當大部分涉及了創作方法與策略的辯論。表面上看來，兩邊的差異似乎在於彼此關注的主題：《現代電影》的主張者，對於他們以及所有藝文人士所生存的城市生活與都會文化，有無限的眷戀與依賴，而左翼陣營的電影人士，則對於他們照顧不到的更大的中國農村，有一份深切地原罪感。就其專業背景與理論基礎而言，《現代電影》的編輯劉吶鷗在投入電影之前，是「新感覺派小說」的領航人，他自己以及後來加入論戰的穆時英最明顯的理論色彩，便是受到以法國為中心的西方現代主義前衛藝術思潮的薰陶，他和現代派的「眼睛吃冰淇淋論」，是源自前衛電影的「視覺快感論」，而不是沈溺在好萊塢的夢幻中。至於左翼電影人士，因為他們大部分是在先投入政治運動，在轉入電影事業的，他們對於影片的內容的意識形態的討論，勝過其他技巧形式的專研，而他們的電影評論，比較單一地持著「社會現實主義論」，甚至直接以電影內容和社會現實作比較。

例如，劉吶鷗在 *Ecranisque* 文中以 *cinographique* 一詞，討論「非文學的、非演劇的、非繪畫的」的電影觀時，²⁶他比較可能是在向他的讀者介紹未來主義電影領航人 Bruno Corra 在 1912 年提出的「抽象電影」(abstract cinema) 或法國達達主義的「純電影」的概念。²⁷當他在 1928 年開始思考有聲片出來後「純電影」的出路時，他其實已知道達達電影和它的後續者「超現實電影」在 1929 年有聲片席捲歐美時，將會面臨的重大衝擊危機。²⁸而當劉吶鷗認為「美國的 all talkie (有聲片) 同步呈現聲音與影像，是一種物理學的展現」，「中國電影如不對聲片努力、中不能趕上時勢地進步的大道上，更不能打到外片的侵入」，²⁹他的口吻與主張，並沒有鼓勵以好萊塢為榜樣的意圖，反而像極了世紀初義大利未來主義健將們，激動地鼓躁著落伍的義大利，揚棄傳統，緊跟機器的速度、和機械的運轉、跟上西歐的步伐。

當然，《現代電影》作者們的思想背景，並不完全一致。除了黃天始有系統地翻譯

²⁶ 劉吶鷗，*Ecranisque* 《現代電影》(1 卷 3 期) 頁 1。

²⁷ Bruno Corra, "Abstract Cinema, Chromatic Music," (1916)。

²⁸ 劉吶鷗，影戲和演劇《無軌列車》(1928, 11, 10) 第五期。轉引自《劉吶鷗全集：電影集》(台南縣文化局，2001)，頁 253-254。

²⁹ 引文同註 20。

了左拉與電影，藉以反駁左翼的現實主義論，以及題材與形式回應左翼對於現代派著重形式探索的辯論外，黃嘉謨是此刊物另外一個重要的編輯。³⁰因為黃嘉謨的背景資料不易取得，他又不像劉吶鷗那樣曾積極參與文學創作，所寫的少數電影理論文章，大部分都集中在《現代電影》上，我們很難清楚判斷他的思想背景。大致看來，他的電影娛樂論，可能比較是針對城市生活而發展的，而他寫的幾個劇本，包括1936年華藝排成電影的《化身姑娘》在內，似乎頗受通俗劇的影響，曾經飽受左翼批評（雖然左翼電影本身也是沿用通俗劇結構包裝其意識形態的）。³¹《化身姑娘》中那個南洋回到上海的姑娘，一身男士西裝打扮，把他的表妹迷的團團轉，倒有點好萊塢電影明星黛德勵的燕尾服風采，這部份將在後文詳論。整體而言，《現代電影》在這場論戰裡，被指為「軟的論術」的背後美學理論，是頗為紮實深後的，甚至比「硬的論述」的思想背景更堅實。

參與論戰的左翼人士，多數是因為背負政治任務，被分配到左翼電影陣營（如王塵無等），而並非出身文藝；他們對於電影美學理論的探討，不僅比現代派的作者粗淺，大部分的時候，甚至顯得比左翼電影創作者的理論論述，更為鬆散。舉例而言，左翼論戰人士的現實主義考量，主要認為藝術內容優於形式，而這所謂內容，並不是透過寫實技巧與解剪接技術的運用，拍至出符合他們想要宣傳的概念或意識形態。最常見的時，當他們在反駁現代派為藝術而藝術時，為了凸顯藝術與現實的關係，會從電影的討論，直接跳躍到時事的討論。再者，他們的電影評論文章裡，除了略過電影技巧的運用不談，有時甚至連敘事內容也不討論，而集中在戲劇角色人物的行為道德批判，猶如將對劇角色當作真人而進行思想檢討與意識形態的整肅。因此，穆時英曾譏諷左翼人士，說他們要的不是電影，而是新聞紀錄片。當然，從今天的角度來看，沒有任何鏡頭的純粹客觀反應現實的，因為運鏡者以及剪接的技巧，本來就是會影響電影所再現者，所謂純粹客觀的新聞紀錄片，更是善於應用劇情片的技巧。總之，左翼堅持將藝術的社會現實感做泛道德化的評論，是他們最「硬頸」的部份。

（二）現代派的好萊塢論述與女明星觀

筆者在前面曾略微提及，好萊塢電影文化對於三十年代（甚至二十年代）的中國影人的意義，在於它對上海城市生活的現代化的形塑、通俗文化的建構、以及電影專業技術的示範以及相關電影美學概念的暗示。好萊塢的「女明星論述」，似乎對於中國影人也有類似的複雜意義；好萊塢的女明星，對於美國女性觀眾的時尚意義，也多好及於中國的上海時髦女郎，而這些時髦身影，又很有趣地成為像劉吶鷗那樣的現代派文人，冥思想像都會生活采風的對象，甚至從這視覺的快感中，發展出一種特異的現代男性精神狀態。而對於現代派的中國電影人來說，好萊塢構築他們電影論述的現實情境的其他要素還有：(1)好萊塢電影技術的快速革新，暗示他們世界電影美學的走向 (1) 好萊塢提供電影作業的表準模式與科學流程，(2) 好萊塢的工作方式，也可以被視為現代生活的陳列館，(3) 好萊塢的「女明星論述」則既提供視覺歡愉快感，也給予它的觀眾們想像城市女性風景的媒介。

³⁰ 黃天始，左拉與電影《現代電影》(1933年10月)1卷5期，頁4-6；題材與形式《現代電影》(1933年11月)1卷6期，頁14-16。

³¹ 穆維芳和高風對於《化身姑娘》的評論都收錄在《三十年代中國電影評論文選》(北京：中國電影出版社)，頁832-836。

1. 投射好萊塢：電影工業是現代方式的陳列館

熟悉電影史的，都知道達達主義的產生，有一部份是出於對好萊塢電影的氾濫的一種反擊；但這並不意味著好萊塢的電影人在電影技術與美學上，沒有貢獻。我們如果將二十世紀前三十年的重要電影發明並列，便可發現好萊塢與其他西方電影錯宗複雜的關連。例如，美國導演格羅菲斯 (D. W. Griffith) 在 1918 年前後，嘗試將攝影機移近拍攝對象，於是產生「特寫」(close-up) 的運鏡語言；「特寫」鏡頭語言對於蘇聯導演愛森斯坦(S.M. Eisentien)的刺激很大，而在 1920 年透入電影工作，並發展出「蒙太奇」的剪接方式以及電影美學概念；「蒙太奇」的電影語言在 1923 年開始的法國達達與稍後的超現實電影中，被進一步發展，而登峰造極；1929 年美國電影在經濟蕭條的警訊中發明並普及有聲片的拍攝，受此衝擊的歐洲前衛電影，走入第一次的寂靜。換言之，好萊塢電影雖是通俗文化，但它在電影語言、形式、技巧、概念上，卻是不斷翻新的。中國《現代電影》的主張者，便是在這樣的背景下，在兩個看似矛盾的電影概念之間，左右逢源，既以歐陸前衛電影為美學的參考對象，又吸收好萊塢技術。例如，劉吶鷗論題材 熟悉巴夫斯德 (G. W. Pabst) (現代電影 1 卷 4 期、頁 2-3)

《現代電影》雜誌從它的創刊號開始，就有個系列報導「我從好萊塢回來」，連續刊載了六期。這個系列報導的作者陳柄洪，是《新銀星》電影雜誌的創辦人；他在 1932 年到 1933 年間，重新走訪好萊塢，十分詳細地記錄了當時好萊塢主要片廠(如派拉蒙，福斯，美聯等)的拍戲程序、片廠設備、燈光系統、音效管理、以及片廠的管理等等，將好萊塢當作專業電影作業方法與系統流程管理的範本。陳柄洪

在陳的系列報導中，他還曾興致盎然地仔細地描述了一為華裔攝影師黃宗沾的新式住屋，對於黃的住處「浴室熱水不用火蒸，而是用一種冷水管而兼熱水管的方式，由電機調整水溫」、「廚房裡貯物箱用氣機打冷氣，使食物不發生惡臭」、「客廳裝設的無線電話收音器，有駁線接至客廳各座位以及睡室」等現代家電設備，覺得很新奇。文中提到冷熱水管合併的設計，在現在來說理所當然，但這項設計在 1915 年開始面市後，還要過好幾十年，才被運用到一般家庭的浴室水管安裝上；至於家用冰箱雖然在 1913 年就以出現在歐洲，但是冰箱對一般歐洲家庭而言，仍屬奢侈品，反而是在美國，比較早成為普及的家電設備，而現在仍可見到的「弧角流線」(streamline)造型的家用冰箱，要到三十年代上半，才由美、英電器公司發明。³²陳柄洪的驚奇是可以理解的，因為他眼前所見的現代生活設備，才剛在西方市場上出現。其實，遠在陳柄洪之前，例如在二十年代默片時期，好萊塢電影便曾透過影片搭景，將歐洲室內現代設備與設計風格，介紹給美國觀眾。米高梅公司在 1929 年的電影 *Wonder of Women*，搭起了「裝飾派藝術」(art deco) 場景，曾將這個源出 1925 年巴黎世界博覽會的現代主義室內設計概念，引介至美國，並在美國炒紅它，便是一個有名的例子。在中國二、三十年代的電影劇照，例如 1933 年艾霞主演的《現代一女性》便可以看到這種設計風格的場景佈置。在陳柄洪的報導，我們看到一個中國電影工作者，怎樣將好萊塢的一切，包括它的幕後活動，都當作是一場具有示範意義的表演與展示，仔細地欣賞觀察，並接收它們所傳遞的資訊。

2. 想像熱女郎

³² Michael Tambini. 2000. *The Look of the Century*. (Londong: Darling Kindersley, 2000), p114-5; 172-173

如果好萊塢幕前幕後的擺設佈置與機械裝置有示範的功能，那麼在這些背景前面的演員作為此類生活方式的代言人，對於中國影人而言，更有無窮的觀賞趣味。前面說過，三十年代好萊塢明星制度以及時尚工業結合下，創造了幾款著名的女明星典型，其中特別是難以捉摸的冷艷中泛著哀愁的嘉寶、將熱情藏在頹廢憂鬱外表之下的黛德麗、以及粗獷豪邁而兇悍的瓊克勞馥，對於《現代電影》作者以及他們的同好，有著深遠而神祕的意義。

好萊塢女明星對上海城市文化景觀造象的影響，可以在一位城市漫畫家郭建英的筆下，看到清晰生動的證據。新感覺派作家穆時英在《消夜》裡描寫一對男女時，說那女的「喜 的新的 ，郭建英的漫 ，和你那種粗暴的文字 野的氣息」，她的對象聽了喟嘆地表示，姑娘的品味，「是在刺激和速度上生存 的」，「Jazz、機械速度、都市文化、美味、 代美……的 物集合體。」³³在穆時英眼中，郭建英不僅也是「新感覺派」一族，還是特殊的漫畫創作者。郭建英在三十年代的城市漫畫作品散見各雜誌畫報，其中又以《婦人漫畫》為其主要發表地。從1934年開始，郭接手主編該刊物。《婦人漫畫》則是中國現代文學的現代主義支流「新感覺派」的園地之一。近二十年諸多中國文學的研究者，均曾指出「新感覺派文學」與「現代電影」的親密關係。這不僅因為《現代電影》的主要編輯劉吶鷗是「新感覺派文學」在中國的主要推手，這個文學主張對於都會生活的描繪、以及對於速度機械工廠等現代景觀的著迷，和《現代電影》作者如初一轍。更重要的是，「新感覺派」裡，還有一群以實際圖像描繪的漫畫家。郭建英擔任《婦人漫畫》主編期間，他不僅幫劉吶鷗、穆時英、施蛰存的文章畫插畫，他自己也常發表文學創作，甚至文中插畫、畫中夾文地，開創一種新的書寫／繪畫模式。如果說《現代電影》是電影界的「新感覺派」，而劉吶鷗是以電影語言寫小說，那麼郭建英的漫畫寫作，更是「新感覺派」與「現代電影」的最直接的結合。據陳子善研究，郭後來從政，又棄政從商，曾任國泰租賃公司董事長。³⁴

1934年郭建英接手主編《婦人畫報》，為該刊立下的目標，就是提供都市女性是最新的女性知識；換言之，這本雜誌不僅報導都會女性生活，還要協助她們跟上潮流，建立最新的都會女性生活。他自己的漫畫，則早在1930年就已經以都會女性為主要創作對象。例如，在一幅可能作於1930到1932年間的漫畫《最時髦的男裝嚇死了公共廁所裡的姑娘》裡，郭建英描繪一個撩起旗袍露出襯褲的時髦女郎，正準備坐上現代式的抽水馬桶時，猛然回頭，卻被剛進門來的一位身穿紳士燕尾禮服、手掛手杖、腳踏高跟鞋、濃妝豔抹的現代尤物，狠狠嚇了一跳（圖）。³⁵那尤物的臉上，掛著不懷好意的笑容，不知是故意驚嚇那位姑娘，以便享受她受驚嚇的表情，尤物的笑容裡有得意，還有調戲的企圖。畫中那位時髦男裝打扮的，毫無疑問是從派拉蒙新片《摩洛哥》中走出來的好萊塢紅女明星－德國籍的瑪琳黛德麗。三十年代的好萊塢，出現了不少歐洲面孔的女明星，嘉寶和黛德麗是兩個最有名的例子；1930年黛德麗在《摩洛哥》中演出一個酒店歌女，她在片首一幕酒店歌舞表演中，穿著紳士燕尾服、戴上高禮貌亮相，震驚了全世界的電影觀眾；這個象徵好萊塢電影與時尚工業完美合作的劇照，隨著世界各地電影刊物的發行而廣泛地流傳著，將西方現代婦女在職場工作的微妙心

³³ 引文自蘇雪林《中 二 三 年代作家》。

³⁴ 陳子善，〈摩登上海的線條板：郭建英其人其畫〉，《摩登上海：三十年代的洋場百景》（廣西師範大學出版社，2001年），無頁碼。

³⁵ 原收入郭建英在1934年集節出版的《建英漫畫集》，後來被陳子善重新編印成《摩登上海：三十年代的洋場百景》（廣西師範大學出版社，2001年，頁132-133）。此畫沒有記明作畫時間，但因該書按畫作年代順序編排，此畫夾在1930以及1932年的畫作之間，而《摩洛哥》攝於1930年，因此推斷此畫當作於1930到32年之間。

情，介紹給其他不同文化的觀眾。郭建英畫中那不懷好意的笑容，和黛德麗在片中調戲一名女觀眾並且準備要親吻她之前的表情，如出一轍。《摩洛哥》於 1930 在美國首映，隔年就把上海廁所裡的摩登姑娘嚇壞了，上海跟著好萊塢時尚飛輪轉動的速度，不可謂不快。在廁所裡面對自己身體需求的上海姑娘，顯然被黛德麗的大膽舉動驚得慌亂不已，連衣裙都忘了放下來，或者，她潛意識裡直覺著，此時此刻，恐怕是剩下裙下風光是唯一還能驗明「妾」身的依據。

面對上海快速的時尚步伐，漫畫家大概偶爾也會想要停下來。在 1934 年的《婦人畫報》上，郭建英畫了另一幅題名「求於上海是街上」的漫畫，畫中有兩個婦女，一個是上海南市陋巷裡，梳著尾髻、手腕淺籃的賣蘭花姑娘，另一個是楊樹浦附近、提籃橋小菜場裡手腕上掛著小包的工廠女工（圖）。³⁶插畫旁的短文裡，漫畫家這麼寫著：「被歐美習俗深染了的上海街頭，欲覓求一個純粹的中國女子的固有的美，確是一件不易的事情。」畫家也是在租借繁華的街上徘徊了許久，失望地跑到南市的陋巷中，才「在那上海的租借文化，毫不能感染到」的角落裡，看到「尤保持著素樸而簡陋的街道上」，有這麼個「臉上不加修飾」的賣花姑娘，「溫柔地臉映著桃紅的兩頰」，「鵝蛋形的臉龐」，躺著兩片「柳葉眉和尖長的眼眸」的「古畫中的美女」。畫家接著驅車來到楊樹浦的貧民窟，想找幾個中國無產階級中的美女，可是他很失望。因為「在工廠汽笛的悲哀地反響」中，他只看到「一堆堆疲乏了的男女」，「臉上深深地投著淒慘的陰暗」，後來他看到那位工廠女工「健全發達了的肉體以淡紅色的感覺顯露在短小的衣褲間」，和她那「一條黛黑的長髮垂在背後」，畫家才心滿意足地驅車回家，準備好好「回憶這留有長髮時代的中國姑娘的美麗。」

表面上看來，郭建英對於「無產階級美女」的渴望，似乎是受到當時左翼農村論述的影響，卻又未必如此。郭建英對於上海不受租借區歐美習俗影響的角落的興趣，以及對於那個留有長髮時代的中國姑娘的懷念方式，是值得玩味。首先，這幅漫畫透露了像郭建英這樣的城市漫畫家，竟然對純粹中國的姑娘身影，發出驚艷的讚嘆，那必然是因為歐美習俗染在上海街頭，既深且久，那些沒有外來影響的角落禮和在那居住的姑娘，才會令他生出如此疏離感地懷舊吧？「留著長髮的姑娘」成了「古老中國」的符號，畫家好像是用一種外國的眼光，讚嘆地看著這離他不過一小時的車程、卻顯得十分遙遠的、充滿異國情調的中國古典美女。上海女人的短髮時尚帶給畫家如此疏離和遙遠，然而這樣的風潮，也不過源於 1920 年代黎明暉的創舉；十年不到的時間，已在上海女人之間造成如此的階級／文化差異，電影的推波助瀾以及它對文化價值的形塑潛力，息息恐怕脫不了干係吧。

4. 現代派對「現代尤物」的神話凝視

前文曾提到黃嘉謨在《現代電影》上層發表文章「電影女明星的作風分析」，討論好萊塢 1910 年代到 1930 年代女明星演繹的著名角色類別。在這篇文章裡，黃不僅仔細地鑑賞這五種銀幕常見的女性，他對這些女明星的作風的分係，十分吻合本文前半段提到的好萊塢女性角色的演變，證明他很熟悉好萊塢的發展。例如，按照黃嘉謨分類中的描述，所謂的「浮蕩少女」，「是現代的資產階級的都會特產」，「放蕩的形骸，穿的很少的半裸的衣裳，拋棄了舊式的廉恥應，青春的愛慾的燃燒」等等，完全吻合本文前半所指的爵士年代裡的「飛波姐兒」(flapper)。至於他所說得「妖媚的婦人」，「這是電影攝製家一種聰明的運用，也是電影有史以來最登峰造極的階段」，指的當然

³⁶此畫並沒有收入 1934 年的《建英漫畫集》中，是陳子善重新編印《摩登上海：三十年代的洋場百景》時，才另外搜得而一併收入該書。頁 190-191。

就是三十年代的「現代妖婦」(femme fatale)。而黃在比較著後來的妖媚婦人的和稍早的浮蕩少女時，又說「浮蕩只是舉止和肉感的表現，而妖媚卻進一步了，那是聰明女性的隨身法寶，運用面部——尤其是一對秋波去搜捕她們的俘虜」；顯而易見，黃洞悉三十年代好萊塢一手捏塑「現代尤物」的電影過程。於此，黃嘉謨不僅準確地把握了好萊塢不同年代的不同類型的女明星，更是熟習好萊塢的運作方式——現代尤物是電影攝製家的聰明運用。這種知識的來源，如果不是透過電影刊物，便是電影作品本身。他的文章給我們充分的理由相信，一般中國都會觀眾對於好萊塢銀幕女性的造型變化，理當也不會太陌生吧。

如果上海的城市觀眾和黃嘉謨一樣，熟悉「飛波姐兒」的肉感與浮蕩，和「現代尤物」以臉面和秋波俘虜情人，並且又積極地從她們身上獲得時尚的靈感，我們不僅想進一步探究，這些舶來的摩登女郎，對於中國觀眾的意義，究竟是什麼？如果「飛波姐兒」提供二十年代的都會女星時尚靈感，這些時髦的影像文化與資訊，還會給中國唯一的現代城市，其他什麼樣的刺激和靈感？

黃嘉謨的文章裡，有一個提示，那就是對於所謂「妖媚的婦人」是攝製家登峰造極的傑作，而這些婦人（或者說，她們的製造者）是面部表情以及秋波流動，來散播她們的風情。換言之，好萊塢的鏡頭運動，可能給予中國城市觀眾某種暗示，暗示現代女性和她的追求者之間的關係，約莫都是建立在「凝視」上面。當在好萊塢的鏡頭，以「特寫」凝視女性臉龐、和她們轉動的秋波時，像黃嘉謨這樣的中國都會觀眾，似乎也和那移動的鏡頭，交換著關於「凝視」女性的方法。則明顯的例子，則與《現代電影》關係最親密的「新感覺派」作品裡，以鏡頭是的與語言，捕捉女性的書寫策略了。

例如，在《劉吶鷗全集》收入原《都市風景線》的十個短篇小說裡，以及另外兩篇中篇小說。這些作品中除了《殘留》是以女性第一人稱自述以外，其餘作品的主要敘述者或主要觀點，都是從男性出發，而其中除了《殺人未遂》，其他八個作品的女主人翁都是所謂的現代女性。而這八個作品中的男女主人翁，有幾個十分明顯的共同處。例如，(1)女主角絕大部份都是剪著短髮，有的還穿著露膝的短裙、有的則是跳者卻爾斯頓舞；總之穿著打扮都像是從爵士樂裡走出來的「飛波姐兒」（其中《風景》裡的那對男女走下火車時，在車站迎接他們的，正是爵士樂）。(2)女主角全都是另有情人或丈夫，《流》裡的女家庭教師則是忙於社會運動；換言之，男主角對她們而言，只是即興的戀人，可有可無。(3)面對男主角的凝視，這些女主角都是不帶任何反應或情緒地地回看，面對男主角的焦慮、傷心、熱切，她們也往往沒有任何情緒反應，至多睜大了眼盯著他們。(4)女主角在性愛上，永遠都是主動積極，而且出其不意。例如，《風景》裡剛邂逅的一對，女的帶他走向草地上，突然就脫掉衣服，僅剩內衣；(5)男主角對於女主角的凝視以及慾望，都會被打斷；例如，《風景》裡的女乘客為男主角然青「我有什麼好看的呢，先生？」打斷他對她的偷窺；《流》裡的女家庭教師聽到鏡秋的表白時，她回答「你再繼續愛著吧，我很喜歡看你愛著哪」，以旁觀者的方式，挫折他對她的慾望；《熱情之骨》裡的法國青年比也爾和花店女主人玲玉情不自禁地在摩托船上做起愛時，她醉眼望著他，突然問「給我五百元好嗎？」比也爾遂即被潑了冷水般跳了起來；《兩個時間不感症者》H先生正暗自陶醉和T小姐在跑馬場的邂逅，突然就跑出個第三者青年；H好不容易找機會和T獨處，向H表白，H回答：我還未曾跟一個gentleman一塊兒過過三個鐘頭以上呢。隨即離開去赴另外一個男人的約。《禮儀和衛生》裡的姚先生首次看到他的妻妹白然時，白然全裸地當一個畫家的模特兒，無論姚先生如何看她，她老是化石般不動任何一點感情，甚至她終於是他的了，她也還是緊閉著她的表

情；《赤道下》的背景是珍珠港的土著文化，在土著的儀式表演裡，女人吃著男人，而來此渡假的夫妻裡的夫，眼睜睜看著他的愛妻與土著做愛，讓忌妒啃噬他的靈魂。

我們從這些共同點，可以歸納以下的結論：故事中的女主角，外貌神似爵士女郎，而且都和黃嘉謨形容的浮蕩的少女一樣，「放蕩的形骸，穿的很少的半裸的衣裳，拋棄了舊式的廉恥應，青春的愛慾的燃燒，而且也都是年輕肉感而又沒有禮教觀念」。作品裡的女主角們，又像是黃嘉謨形容的好萊塢銀幕上的妖媚的婦人，是善於以秋波，而且是帶電的秋波，煽動男主角的心情場老手。然而，面對這樣令人垂涎的尤物，男主角們卻無法於取欲求，甚至於他們對這些放蕩尤物的凝視與慾望，都會被打斷、阻止、受挫。這些男主角即是主要敘事者，讀者不免會覺得這些作品傳達出來的男性，看似好色愛佔便宜的傳統男性，但他們卻實際上是受害者，被無辜地戲弄、欺騙、背叛，而且他們不但無法反擊，甚至有些甘於這樣的虐待。當他們對女主角的凝視被打斷時，當他們對愛人的情慾被喊停時，我們好像看到好萊塢的現代尤物黛德麗，如何透過完美的攝影角度，傳遞給觀眾一次次視覺快感，但有以各種方式，阻止挫敗觀眾對她的凝視和欲求。換言之，在劉訥鷗的小說裡，我們不僅看到二年代好萊塢銀幕上的「飛波姐兒」的反影，還看到了小說作者如何模擬複製著三十年代好萊塢所意圖帶給觀眾的「被虐狂」的快感。

李歐梵曾指出，劉訥鷗的小說「提供了一個男性偷窺的永久個案——慾望的快樂來自對女性的窺看」；然而「劉訥鷗小說中的男性注視這並不是為了偷窺或認知。劉訥鷗屢說世界中性的不平等，並不是因為男性的主動，相反，是男性的被動造成的。」劉訥鷗在一篇短文「現代表情美造型」裡，有關好萊塢電影所給予男性的快感，有一番精闢的討論，可說是為他自己小說中的男性凝視，下了一個註腳，說明他這種凝視的電影源出處。他說女性地位的改變，使得男人們的心裡，在累次從女性那裡德來的失敗感，發展出一種「享樂失敗」，「被虐心理」，而應這心裡便產生了電影裡那種「短髮男裝」放蕩形骸的摩登女人。他還說，這種心裡又還混合者先前的加虐心裡，成了「喜歡加虐同時也愛被虐」；但是，要符合滿足這樣心裡的女性，卻是還沒有出現的新型，因此他認為，只有「拿電影明星嘉寶、克勞馥或談瑛做代表」。

劉訥鷗這番自白式的分析，不免讓我們聯想起前文提到，新近女性主義電影理論對於三十年代的「現代尤物」的討論。也就是 Studlar 引用 Deleuze 的「被虐狂」，解釋黛德麗那樣的三十年代好萊塢現代尤物的銀幕表演，提供了男性觀眾一個回到「前伊底帕斯時期」，與母親合而為一的快感裡，並且因為黛德麗男裝的出現，讓他們的凝視受挫，而完成他們的「被虐狂」的快感過程。值得注意的是，Deleuze 所言的「被虐狂」，在回到「前伊底帕斯時期」、與母親合而為一時，他達到了排拒父親及其價值於外的目的。按照 Deleuze 的理論解釋，劉訥鷗這樣的現代派電影人，無論是從好萊塢攝影機對女明星臉龐的凝視裡，深刻體認到他們在追求一種「受虐」和「加虐」的混合心裡，或者他是從好萊塢的電影運鏡以及敘事結構裡，被形塑出這樣的「被虐」的快感，他是否也中照見或找到他和那代表父親的主流社會價值的相處方式了呢？換言之，在三十年代那個戰爭迫切臨身，而藝文工作者騷動著準備投入解救家國於危機之中，電影現代派反而投入視覺快感的鑽研與電影鏡頭的心裡分析中，是否因為像他這樣與城市認同的人，沒有家國的想像，而城市之間的（無）邊界對他的意義，也遠勝於國（有）界對他的意義呢？當現代派人士，將目光投向好萊塢銀幕，並想像他們心中的新女郎時，他們在上海、好萊塢、巴黎、乃至東京和紐約，架起一座無形的橋樑，讓他們穿疆越界，只不過這樣一座無形的橋樑的存在，和路邊刻正進行的界限爭奪戰，背道而馳，因而對後者產生威脅、不安、和焦慮。

(三) 左翼電影中的好萊塢遺韻：

相對於現代派看待好萊塢的複雜心裡，左翼的觀點，比較直接了當，以魯迅在 1930 年發表的觀點為原則。魯迅當時在《萌芽月刊》裡，發表過一片《現代電影與有產階級》的翻譯；他在後記裡說，「歐美帝國主義者既然用了廢槍，使中國戰爭、紛擾，又用了舊影片使中國驚異、糊塗。更舊之後，便又運入內地，以擴大其令人糊塗的教化。」³⁷在這樣的原則下，代表美國資本主義運作的好萊塢工業，以及一切產品、文化、商品，自然都是左翼欲除之後快的。然而，就像筆者前言，好萊塢文化早已參與了上海城市通俗文化建構，它既是三十年代左翼人士所活動的上海城市生活的事實，以及三十年代整個世界電影技術的一個事實，要想徹底剷除好萊塢文化，自然是天方夜譚。左翼的策略，因此可說是在批判中，又利用好萊塢的策略。因為筆者曾針對左翼電影和戲劇，發表過幾篇論文，在此不重複贅述左翼電影的內容與細節，僅就主要現象，提綱挈領地討論，結束這篇論文的討論。

以本文關注的種點，即好萊塢透過鏡頭向它在世界各角落的傳播的不同女性典型而言，對於這些電影角色造成的影響，左翼採取的原則是(1)懲罰她們在中國電影裡的分身、(2)利用這些分身促銷左翼電影事業、對於其他一些好萊塢殘留的影響，他們甚至採取(3)視而不見的態度。而他們清除好萊塢影響的方式，則和他們利用電影擴大其影響的方法，是一致的，即評論和創作雙管齊下。必須要強調的是，他們的評論，又不是針對電影內容來評論，而比較是集中於戲劇人物的批判，而這種批判的策略，又往往及於對扮演那些角色的女演員的檢討。同樣的，當他們在創作符合其目的的人物角色，他們又會期待那些擔任演出的演員們，都能以這樣的角色為行事原則，透過表演，進行他們的價值與意識形態的轉換。

當一部份左翼人士還在琢磨電影的作業方式時，另一部份人士已經開始點名批判那些深受好萊塢影響的電影了。例如，三十年代著名的導演蔡楚生在 1932 年拍攝《粉紅色的夢》，這個影片便數度被左翼人士為文批判。當時左翼電影運動的領導人鄭伯奇指責該片「豪華的夜宴、跳舞、肉體、香檳酒、離婚、通居、夜奔」等場景，「都是十足的美國味」；這種「摩登味，是影片受到青年男女歡迎的原因」，「可惜舶來的味兒太多，現實的味兒太少」。³⁸蔡楚生接受了左翼的觀點；在 1934 年一次演講裡，他以「中國電影往何處去」為題，呼應左翼「電影應該反應大眾的痛苦」。³⁹他在 1934 年陸續執導的電影，如《都會的女性》、《漁光曲》、《新女性》等，都被視為左翼進步電影的經典代表。

關於懲罰好萊塢熱女郎在中國城市生活裡製造的效仿者，我們可以以最早的左翼電影之一，《三個摩登的女性》(1932) 為例。這個影片是以環繞在男主角身邊的三個不同的女性典型為對比，襯托出「正確」的人物典型；其中一個女性角色虞玉，是一位南國紅豆式的熱情女性，愛看戲，愛慕著男主角，主動和他在歌台舞榭之間流連忘返。根據編劇田漢的說法，「這樣的女性，在當時上海的有閒階級中是滿坑滿谷的」；換言之，這是劉呐鷗小說中的摩登女郎，是好萊塢或其他西方都會產物的上海版本。

³⁷ 轉引自韋彥，魯迅與電影《電影·戲劇》(1936年)1卷2期。收入《中國左翼電影運動》(北京：中國電影出版社，1993)頁1001。

³⁸ 席耐芳，(鄭伯奇的化名)，評《粉紅色的夢》，《晨報》每日電影(1933年9月6日)。

³⁹ 蔡楚生演講節錄，夢白記，中國電影往何處去：應該反應大眾的痛苦《電聲週刊》(1934年8月17日)，頁611。

田漢的目的，當然是藉著電影，批判這樣的角色，以及她所代表的價值觀，於是，代表正確價值的女主角一身粗布衣服出現在虞玉綺羅錦繡的宴會上，並且慷慨陳詞，吸引走男主角的注意力，讓虞玉顯得黯然失色而倍感挫敗。這是一個典型的通俗劇情，截然區分正確與錯誤的人物，並透過劇情的發展，逞罰不正確的、並獎勵正確的。

不僅如此，田漢在後來的回憶中，還特別提到他曾在一個富麗的住宅裡的宴會上，看到阮玲玉和其他女明星，飯後在庭園裡休息，在碧茵綠樹間嘻笑流連。⁴⁰田漢說，當時的電影圈很流行劇中虞玉那種「摩登女性」，就是那些時髦的所謂時代尖端的女孩自們，然而這些「尖端」，「只在形體打扮上爭奇鬥艷，自甘淪於沒落階級的裝飾品」。言下之意，頗為遺憾擔任演出他筆下的思想正確的摩登女性的阮玲玉本人，卻是個不正確的例子。

在前面這兩個例子裡，我們看到在左翼電影評論裡，作品中的美國影響被嚴厲地批判了，而創作者也被點名檢討，影評力量之大，甚至令創作者在此改弦易轍；而在左翼電影的創作裡，城市摩登女郎被懲罰了，而擔任演出的女演員的行為舉止，也被糾正了。弔詭的是，從某些方面而言，這種以人物角色為重點，站在演員特質的基礎上，建立戲劇角色性格的創作方法，其實和好萊塢的「明星制度」以及以「明星論述」為主的行銷制度的做法，沒什麼兩樣。這當然是因為，左翼人士雖然進入電影圈，但他們的活動主要限於創作上，很難去改變整個電影作業以及行銷等層面，而這些部份，中國電影又深受好萊塢影響，特別是行銷的做法等等。再者，對一般觀眾而言，將演員和角色混為一談，已是習以為常的，我們很難判斷左翼影評人從角色的檢討，而及於對演員的檢討，是否就是刻意沿用通俗文化對演員的認知，或者是不知不覺當中，受其影響。

有關沿用好萊塢帶給中國電影的方法，或是挪用好萊塢影片中女性典型以包裝左翼電影的例證，我們主要可以在三十年代中國電影裡一批健美的左翼女英雄身上看到。例如，三十年代中期，好萊塢電影在時尚工業的運作下，繼續將女性角色按「活動型」、「天真型」、「運動型」分類。同時期的左翼電影陣營則在極力鼓吹以關懷社會的健康／勞動婦女，取代頹廢的都會女性；左翼於是就呼應著好萊塢的運動女性，讓一群女明星裸露著大腿，開始在銀幕上，豪邁地演出天真活潑的漁家女（如王人美的《都會的早晨》，1935）、好動的男人婆村姑（如黎莉莉在《小玩意》中扮演的女兒，1933）、或力大無窮的熱心女工（如殷虛在《新女性》演出的女工阿英，1935）以及健康運動型的小店女兒（如黎莉莉主演的《大路》）等。而這些女明星本人的個性特質，就和他們的銀幕十分接近；例如王人美以她直爽潑辣的個性著稱，她在電影中扮演的角色，也多半是不修邊幅的農村女孩；黎莉莉和王人美一樣出身歌舞團，她演完《體育皇后》和《大路》片中伸手矯健的女運動員和小店女兒後，常被請到運動會裡擔任嘉賓。反諷的是，在通俗文化的眼裡，這群女明星紛紛脫去鞋襪、下田演村姑的做法，幾乎是挪用好萊塢的策略。這一波「到民間去」的左翼電影風，便曾被通俗電影刊物譏為是以美女的大腿吸引觀影大眾的矚目。

整體說來，無論是左翼的創作、行銷、或評論，他們往往傾向於將演員和他們的角色拉近。這和好萊塢的明星制度、以及結合服飾工業透過時尚雜誌而發表的「明星論述」，十分接近。換言之，兩者都企圖將電影的虛構世界延伸至觀者的日常生活中。不同之處，也許在於，美國的好萊塢工業，主要結合百貨公司、郵購制度、消費指南等商業手段，從平民位置發聲，藉由服飾表演，論述階級的可變動性以及性別角色的

⁴⁰ 《三個摩登女性》與阮玲玉，《影視追懷錄》（北京：中國電影出版社，1981年）收錄於《中國左翼電影運動》，頁346~349。

可逆轉性，並憑藉電影角色成功地跨越階級的藩籬，回應並強化美國社會集體意識中的「美國之夢」。而中國左翼電影工作者，則是透過電影雜誌的發行、流行畫報的出刊、以及影評的大量發表，督促電影與日常生活正緊密交織互涉，而互相牽引，以建構新的左翼的集體意識形態。未達此目的，左翼電影顯然是借用了好萊塢電影中對上流與底層的誇大對立，挪用其取悅中產大眾的策略，以靠近想像中的下層社會，他們甚至也不迴避採取通俗劇結構、壯麗場面、以及扮裝等，好萊塢常用的策略，達到其吸引觀眾，提高影響力的目的。

四、結語

筆者並非以為好萊塢文化影響的不可避免，更不想強調好萊塢作為強勢文化，對於觀影大眾的完全掌控。筆者企圖論述的是，跨文化間的交流與交涉，不僅指設同一領域的概念、主張、手段、策略，如何從一個地理區域的文化，被挪移或借用至另一地理區域的同一領域後，因為社會文化場景的改變，而獲致意義的變動。不僅如此，任何的議題、概念、主張，也可以在不同的領域之間移動，並在移動的過程中，撞及出對原本議題、概念，主張的再思考，並藉此擴展不同領域各自的思考常模。是以，中國電影現代派以電影為城市文化自居，強調透過形式技巧的追新，提供觀影大眾休閒娛樂；然而，現代派對好萊塢文化的觀看，卻是依據他們從歐洲前衛電影那裡獲得的電影觀，而集中於對好萊塢的管理模式、科技方法、乃至好萊塢電影所依據的觀影心裡機制的思考。因此，這個原本被批判為媚俗的，走的卻反而是一條小眾的路線。至於中國左翼電影運動，原本要以電影為手段，透過正確人物典型的建立，進行社會教育以及意識形態的散播；然而在投入電影創作後，它卻從通俗文化裡，學習行銷的方式，將自己的作品包裝成為新的主流。所謂的跨文化交涉的意義，恰可在好萊塢之於中國電影影響的曲折過程中，展現出來。

再就表演方法而言，好萊塢的明星制度最早利用演員本身的特質塑造戲劇角色，卻推波助瀾地讓一個離經叛道的少女典型，成為社會文化的主流，隨即又修正方法，讓演員屈服於角色形象的標準之下，企圖掌控精算所輸出的每一件符號及其意義。然而觀眾也越趨世故，學習在虛實之間建立雙重的視野，甚至發展出來現代模式中「多重真實」(multiple realities)的觀點。這樣的多重視野，直接或間接地引介下一波「明星制度」裡的角色塑造策略，也就是迴避演員個人的指涉，而從「印象整飾」的概念裡，精量所創造形象的每一寸虛構意義，並透過這樣的「虛構」裡，建立深遠的視覺心裡機制。這樣的表演策略挪移到中國，一面與傳統的舞台角色語言結合，另一面又成為現代性想像的投射；而原本用以建構未來城市想像的方法，卻被挪用於建立非城市的健康農村典型。

更重要的是，在美國與中國的跨區域互涉過程裡，文學、電影、政治、繪畫、和工業，兀自交錯地互涉，讓跨文化個概念，從電影之間，演繹為文學和電影的跨文類之間，再擴展為美學、表演學、社會學的跨科技學門方法論的交叉重組。這或許也是為什麼一個電影的議題，同時具備性別研究的潛力，也可以佐證「為藝術而藝術」與「為人生而藝術」的恆久辯論中所隱含的藝術與社會的跨界互涉吧。

引用書目

- 白鷺畫, 銀幕上的十個熱女郎 (The Ten "Its" in the Filmland), 《良友雜誌》, 期 84(1934年1月), 頁 30-31。
- 田漢。《三個摩登女性》與阮玲玉, 《影視追懷錄》(北京: 中國電影出版社, 1981年)。收錄於《中國左翼電影運動》, 頁 346~349。
- 席耐芳。(鄭伯奇的化名), 評《粉紅色的夢》, 《晨報》 每日電影 (1933年9月6日)。
- 韋彥, 魯迅與電影 《電影·戲劇》(1936年) 1卷2期。收入《中國左翼電影運動》(北京: 中國電影出版社, 1993) 頁 1001。
- 蔡楚生演講節錄, 夢白記。中國電影往何處去: 應該反應大眾的痛苦 《電聲週刊》(1934年8月17日), 頁 611。
- 陳子善, < 摩登上海的線條板: 郭建英其人其畫 >, 《摩登上海: 三十年代的洋場百景》(廣西師範大學出版社, 2001年), 無頁碼。
- 郭建英著, 陳子善重新編印。《摩登上海: 三十年代的洋場百景》(廣西師範大學出版社), 2001年。
- 姚蘇鳳。1933年上半年度在滬開映的英美影片概觀, 《明星月刊》(1933年12月) 2卷2期, 頁 1-19。
- 黃天始。左拉與電影 《現代電影》(1933年10月) 1卷5期, 頁 4-6; 題材與形式 《現代電影》(1933年11月) 1卷6期, 頁 14-16。
- 黃嘉謨, 電影女明星作風的分析 《現代電影》(1933年8月), 頁 7。
- 最早剪髮者 《新銀星》(1928年9月) 頁 5。
- 穆維芳、高風。《化身姑娘》評論 (1936年), 後收錄《三十年代中國電影評論文選》(北京: 中國電影出版社), 頁 832-836。
- 劉吶鷗。Ecranisque 《現代電影》(1卷3期) 頁 1。
- ____。中國電影描寫的深度問題 《現代電影》(1933年4月) 期 3, 頁 2-3; 刪截後收入《三十年代中國電影評論文選》(北京: 中國電影出版社, 1993) 頁 837-839。
- ____。影戲和演劇 《無軌列車》(1928, 11, 10) 第五期。轉引自《劉吶鷗全集: 電影集》(台南縣文化局, 2001), 頁 253-254。
- 蘇雪林。《中 二 三 年代作家》。北京:
- Corra, Bruno. "Abstract Cinema, Chromatic Music," (1916).
- Hefner, Hugh M. *Louise Brooks: Looking for Lulu*. Turner Classic Movies (1998).
<http://www.geocities.com/FashionAvenue/Mall/1412/history.html>.
<http://www.streetswing.com>
- Koch, Gertrud, 'Warum Frauen ins MŠnerkino gehen', in G. Nabakowski, H. Sander and P. Gorsen (eds), in *Frauen in der Kunst. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag*, 1980: 15-29.
- Pavis, Patrice. ed. *The Intercultural Performance Reader* (New York: Routledge, 1996); Bonnie Marranca & Gautam Dasgupta eds. *Interculturalism & Performance* (New York: PAJ Publication, 1991).
- Sayer, Nora. "Appreciating the Flapper Who Put the 'It' in an Era," *The New York Times* (June 13, 1999).
- Smelik, Anneke, *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. London: Macmillan, 1998.
- Studlar, Gaylyn, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1988.

- _____. "The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture in the 1920s," Richard Abel ed. *Silent Film*. (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996), pp 280-284.
- Tambini, Michael. 2000. *The Look of the Century*. (London: Darling Kindersley, 2000), p114-5; 172-173
- Shaffer. "Marlene Dietrich Tells Why She Wears Men's Clothes!" Motion Picture (1931) 70, 54.
- Sally Berry, *Fashion and Feminist: Screen Style in 1930s Hollywood*. (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press), 2000
- Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975), *Visual And Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989: 14-26.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge, 1994.
- Weiss, Andrea. *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*. London: Jonathan Cape, 1992.