《女學學誌：婦女與性別研究》第 34 期
2014 年 6 月，頁 77-136　▲研究論文
doi: 10.6255/JWGS.2014.34.77

從娜拉到毛夫人

圖像、生活扮演和性別論述

林雯玲（台南大學戲劇創作與應用學系）

1935 年在中國被藝文界稱為「娜拉年」，因為數個大城市都有劇團製作演出易卜生的名劇《玩偶之家》（往往被重新命名為《娜拉》）。當時沒沒無聞的女演員李雲鶴，初到上海改名為藍蘋，應一左翼劇團之邀首度扮演女主角娜拉。該演出非常成功，藍蘋一夕成名，更因此踏入在中國開始發展的電影業。幾年後她改名為江青，並成為毛夫人，以另一個角色為世人所記憶。從 1935 到 1937 年，報紙的影劇版和電影雜誌經常刊登有關藍蘋的報導和照片。藍蘋的圖像和文章總是呈現一個現代女性的形貌，自信又吸引人——象徵著中國的娜拉。這樣的形象與江青後來在延安時期、50 年代和文革期間的照片迥然不同。

本文藉由追循從藍蘋作為娜拉到江青作為毛夫人的圖像形變，審視近代中國銘刻於女性身體的各種不同理想女性的論述，不管是五四知識份子、左翼人士或中國共產黨的國族和現代性想像，都建立在女性的身體上，並進一步規範標示性別的服裝髮型，「怎麼穿，穿什麼」成為一種進步與否的指標和意識形態的展現，不斷被監督與訓誡。除了探討藍蘋／江青不同階段的性別扮演，本文也審視她們服膺新女性的生活扮演，在爭議時所遭受的批評，卻往往弔詭地根植於其女性性別，曝露出由男性主導的性別建構與現實生活實踐的矛盾和折衝。最後，本文討論藍蘋／江青與新女性論述的不同關係，她並非被動的知識客體，又如何在不同程度上參與、操縱這些論述建構。

關鍵詞：娜拉、性別展演、新女性論述、江青、圖像、玩偶之家

「新女性不是被想像為一個依自己意志行動的新主體，而是一個新知識的客體，需要不斷的監督和訓誡。」——張英進（Zhang, 1996: 194）

一、前言

1935 年在中國被藝文界稱為「娜拉年」，這一年挪威劇作家易卜生（Henrik Ibsen,1828-1906）的名劇《玩偶之家》[1] 因為「南京娜拉事件」的風波，[2] 再度引起媒體廣泛討論，掀起演出熱潮。多個主要城市都有劇團製作演出該劇，[3] 並往往直接以女主角娜拉的名字為劇名。當時有個沒沒無聞的女演員李雲鶴，初到上海改名為藍蘋，應邀首度演出《娜拉》女主角。該演出非常成功，史無前例地連演兩個

致謝辭：筆者非常感謝《江青畫傳》作者葉永烈先生和時代國際出版社應允翻拍書中照片，以及研究助理李宜樺認真幫忙收集資料和仔細校對，還有審查者的評論建議，讓本文得以完成。

1 該劇主要描述中產階級的主婦娜拉過著她認為快樂的生活，先生寵愛她如小鳥、小雲雀。但是當她從前為了救丈夫而偽造簽名借錢、而後自己努力還錢的祕密被先生知道後，他卻只想到自己的職位和維持面子，這種假道學反應讓娜拉覺醒，開始意識到法律、家庭和婚姻的虛偽及對女性的不公，決定離開兒女和丈夫，教育自己做一個人。此劇 1879 年在哥本哈根首演便引起極大的轟動和爭議，當時娜拉離家關門的聲響可說震撼全世界，在歐洲各國演出時，結局有時還被修改。

2 演出娜拉的業餘演員被任教的學校開除，其他女演員亦被任教學校訓誡，引起廣大討論，後文會有更詳細的脈絡解說。

3 「娜拉年」一詞最早由誰提出並不清楚。NataschaVittinghoff（2005: 231）認為是導演和劇作家田漢最早使用，後來阿英和茅盾也採用。1935 年 6 月 21 日《申報》短文〈娜拉大走鴻運〉提到：「今年可以說是娜拉年，各處上演該劇的紀錄六千數十起，現在許多劇界和影界名角亦決定要演這劇本……」（申報，1935/6/21）演出數目顯然誇大，但也提到娜拉年。

月，藍蘋也一夕成名，後來更由此踏入在中國開始發展的電影業。幾年後她改名為江青，並成為毛夫人，以另一個角色為世人所記憶。

由於藍蘋的知名度和幾次高調的戀愛史，從 1935 到 1937 年，報紙的影劇版和電影雜誌經常刊登有關藍蘋的報導和照片。藍蘋的照片總是呈現現代女性的形貌，自信又吸引人——象徵著中國的娜拉。這樣的形象與江青後來攝於延安時期、50 年代和文化大革命期間的照片迥然不同。本文藉由追循從藍蘋作為娜拉到江青作為毛夫人的圖像形變，審視近代中國銘刻於女性身體的各種理想女性的論述：不管是五四知識份子、左翼人士或中國共產黨的國族和現代性想像，都建立在女性的身體上，並進一步規範標示性別的服裝髮型，「怎麼穿，穿什麼」成為進步與否的指標和意識形態的展現，不斷被監督與訓誡。本研究目的不在尋找當時新女性的處境或性別扮演的普遍通則，而在透過一個個體的重要生命歷程，探討藍蘋／江青不同時期的性別扮演，挖掘她在現實生活中扮演新女性的自由、矛盾或折衝退讓。同時，聚焦於藍蘋／江青如何體現個體與新女性論述的多重面貌：藍蘋或江青都非如張英進所言，是完全被動的知識客體；尤其在文革時期，她已從小演員躍升為擁有極大權力的核心黨員，參與也操縱這些論述，在生活和其主導的樣板戲舞台示範主流性別搬演，只不過以男性姿態奪得話語權的江青，說的也是男性的話語。

（一）怎麼穿：從它變她或他

女性的身體成為國族想像或現代性的載體，這幾乎是跨文化的

現象，[4] 本文選擇從圖像切入，主要依據美國性別與酷兒研究學者 Judith Butler（1990a: 274）的主張，認為身體唯有透過性別化的外貌（gendered appearance）才能被得知。傳統的二元論認定人生下來性別（sex）分男、女，性別特質（gender）分陽剛和陰柔，性慾傾向（sexuality）就是愛異性，但 Butler 認為這三者及其彼此的關係都是後天用言說建構而成，絕非自然天生。同樣地，Butler 認為所有的身體（it）一定會成為他（he）或她（she）的身體，因為從出生開始，身體就受到社會言說或不同機構的召喚，隨著時間不斷被更新、修正和鞏固，變成性別化的身體（Butler, 1990a: 274），而此性別就包含文化對此性別特質（男子氣概和女性特質）與性別角色的假設。Butler 曾舉一個有趣的例子：嬰兒呱呱墜地的那一刻，醫生一說「它是個女孩」，就已經開始召喚這個身體成為「女孩」，也就是隨這個詞而來的社會假定。成長過程中，宗教、教育、家庭等體制機構也不斷召喚「它」成為「她」。

Butler 的性別論述強調性別都是流動、不斷在生成，且由論述建構的，因而也可以被介入和重新示意。一個人若了解、意識到社會性別往往是表演性的重述（performative reiteration）、銘刻異性戀霸權，就可以較自由地展演性別。[5] 但本文凸顯的則是召喚的過程和力量，

4 Gail Hershatter（2007: 86）在〈國族的現代性〉一章中，詳論中國新女性一詞的發展和意義，追溯女性的服從和次等地位如何與中國的虛弱產生連結，以及現代性和女性解放的關聯等，同時也提供一長串持如此想法的學者名單。女性和國族想像的關聯幾乎是跨文化的，如 Louise Edwards（2000: 116-117）進一步探討中國和印度對新女性一詞的挪用。其他例子則包括回教國家的國族主義者在脫離西方獨立後，如何論述婦女戴面紗的問題：婦女被要求戴回面紗，因為這代表保留傳統，被視為抵抗帝國主義侵略的一種形式。

5 Butler 的用詞有時不同，但意義差不多，如重述或再敘述（reiteration），再銘刻（reinscription），再引用（recitation）。值得注意的是 Butler 的用詞「表演

尤其是掌有監控處罰權力的國家機器介入後，讓性別展演的無數可能性被限制。多數情況下，當個人表演身體的方式不同於社會給予此性別的文化假設時，就會被視為僭越、反叛、歧異，政治正確的身體則遵守和反映這些文化假設。性別化外貌的標示除了根據個人行為舉止所流露的性別特質，另一個根據即為服裝和髮型，因此個人所展現的外貌圖像也是性別展演的一種方式，尤其是事先就知道要流傳給公眾觀看的公開圖像。除了視公開圖像為一種有意識的性別演出，本文之所以選擇從圖像切入，也因為藍蘋／江青所處的時代都對新女性形象的建構論述熱切喧譁，更使得生活扮演和圖像扮演同樣重要地被觀看和訓誡。

（二）怎麼看：圖像、論述、和生活展演

此外，中國在 20 世紀上半，各種傳播媒介如報紙、漫畫、廣告、雜誌，尤其是戲劇和電影專欄等，都持續蓬勃發展，對於明星演員的窺視和報導，提供非常多的圖像。例如 1926 年 2 月創刊到 1945 年 10 月停刊、共出版 172 期的綜合性彩色畫報雜誌《良友畫報》，從在上海出刊便大受歡迎，其主題廣泛，含括電影、文藝、各界名人、社會議題、新聞、生活、古蹟名勝等報導；它的內容和廣告，早已成為研究 20、30 年代中國社會的重要史料。還有從 1931 到 1937 年共發行 298 期、以女性讀者為主的雜誌《玲瓏》，涵蓋現代女性

性」是 performative，而非 performance，她認為後者假定了一個事先存在的主體，前者則否。也就是表演性別這個動作構成了人的存在，而不是事先存有一個主體來表演性別（Butler, 1990b: 24-25, 33）。

的時尚、婚姻、交友等主題。[6] 同時，電影公司為宣傳自家影片和明星，也會出版畫報，間或刊載相關人士的創作經驗分享和札記，如藍蘋曾屬的上海電通影片公司和上海聯華影業公司，分別出版《電通畫報》（1935 年 5-11 月）和《聯華畫報》（1933-1936），藍蘋都曾為封面女郎。後來藍蘋從上海到延安成為江青，此時最常見的是和毛澤東的生活照片。到了文革時期，江青除了公開場合的照片，也出現在文革海報和相關產品中。藍蘋和江青的這些圖像顯露急遽的差異轉換，演繹了中國近代對女性的建構，尤其從 30 年代左翼的新女性到毛澤東時期的鐵姑娘。本文所用的藍蘋／江青圖像，以及其他相關日曆和服裝圖像，在中國和台灣已經超過首次出版後五十年的著作權保護條款而屬於公有領域，因此很容易從網站搜尋到，本文的圖像盡量採用學術機構的線上資料庫，或參考出版書籍《江青畫傳》，以徵得作者葉永烈先生許可翻拍的圖片為主。

除了審視公開圖像中自我身分和性別認同的展演，本文也轉向藍蘋／江青獨特的生活扮演，並進一步探究她們與主流性別論述間的異同。一般人除了睡覺或獨處外，可說都是在扮演；加拿大社會學家 Erving Goffman 在 1959 年出版的書中，首度完整而有系統地運用劇場的眾多元素與概念，闡述日常生活是種扮演，人的社會互動關係則是社會角色的扮演（Goffman, 1959）。但是藍蘋／江青的扮演不同於一般生活扮演，而呈現兩個特點：一是配合公開的言語論述，充滿

6 《玲瓏》雜誌設計前後都有封面，正面為一女性照片，代表理想的現代女性形貌，從前面讀來有諸多以女性議題為主的短文；封底則往往與電影相關，從此面讀來，大多是娛樂、電影報導或不尋常的故事。除了少數幾期外，美國哥倫比亞大學的東亞圖書館已將其全部電子化，可閱讀每頁內容。參見 http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/linglong/about.html，最後瀏覽：2014/2/10。

高度的自覺性。二是人生模仿藝術，或人生和藝術糾纏混雜。藍蘋在報章雜誌發表的文章，以及江青的公開談話演講，都是一種自覺的展演：上海的藍蘋演繹左翼人士的進步新女性角色，到了文革時期，全中國成為政治舞台，每個人都被迫扮演理想的革命角色，充滿自覺與戲劇性，可以說藍蘋／江青在各個時期以不同程度服膺、參與並操控女性論述建構。此外，藍蘋和娜拉的生活和舞台角色互相滲透指涉，難以區分；而江青在文革時期雖無劇場的舞台演出，但其主掌打造的樣板戲，以及當時流傳的海報，同她 1930 年代的演出一樣，都是要讓特定觀眾看向舞台的鏡框；在特意建構的形象中「尋找」身分而非「反射」身分，[7] 是人生模仿藝術的極致表現。本文分析將顯現藍蘋／江青的性別扮演充滿自覺，偶或洩漏隱藏的渴望和不同的性別展演，也凸顯新女性理論與實踐的距離。

（三）怎麼寫：性別化和小說化的江青傳記與本文的文獻選擇說明

有關江青生平，可靠的史料和文獻很有限，筆者共閱讀了十一本江青中英文傳記，引用其中六本，[8] 仍然深感江青的面貌很難拼湊，例如她的原名、家庭出身就有多種說法。一般而言，這些傳記依書寫時間點也呈現不同的問題。文革時期在中國出版的江青簡介，

7 此概念源自美國著名的劇場和性別學者 Jill Dolan（1992: 3-13），她從性別的角度質疑並解構「劇場像鏡子反映人生」的普遍假定。

8 其他未引用的為：丁望，《江青簡傳》（香港：南天，1967）；老龍《江青外傳》（台北：金蘭，1974）；曾而思，《江青與大陸文藝界》（香港：明報，1980）；林青山《江青沉浮錄》（台北：大村，1995）；趙稜熹《江青的傳奇一生》（台北：漢湘，1997）。

刻意凸顯江青意識形態的政治正確，亦即她效忠黨和毛澤東、提倡延安精神等等（Vittinghoff, 2005: 209-210）。最早的傳記則是鍾華敏（1967）在香港出版的《江青正傳》，該書同時也在美國出英文版，相較簡略，但筆觸平實也較不聳動，附錄提供豐富史料。美國歷史學者 Roxane Witke 1972 年訪問中國，是傳記作者中少數和江青對談過的，但她於 1977 年出版的英文傳記《江青同志》並無法完全過濾江青所提供的資訊。Witke 訪談期間，江青不僅刻意扮演，部分敘述更閃躲、誇大並扭曲事實，以創造她想呈現給世人的形象，當時在場的一位翻譯人員，後來也撰文〈江青與維特克〉詳細紀錄此過程（張穎，1995a-1996b 等 7 篇）。另一本 1984 年由 Ross Terrill 所寫的英文傳記，雖含有註解，但也有不少是無法求證的心理臆測。

有少數江清傳記在台北出版，但更多是於文革之後在香港出版，幾乎都呈現性別化、小說化和妖魔化的共同特色。這些傳記鮮少提供資料出處，往往以全知的小說敘事觀點書寫，彷彿洞悉江青的內心世界與行事動機，且依據江青在文革的所作所為，往前建構她充滿野心的生命史，並評斷江青依靠的不是才能，而是女性的性魅力，步步算計往上爬：在上海，她以此接近有影響力的導演和劇評人，在延安則擄獲毛澤東，更因其野心而造成文革浩劫。這種敘述策略比一般傳記顯露出更多侷限。由於江青是中國近代史上最具爭議性的政治人物之一，其傳記之書寫受到諸多因素影響：例如她所處的動亂年代與爾後高度思想監控的時空，她本人和共產黨所銷毀或不公開的資料，如何界定毛澤東在文革扮演的角色以保全其偉大領導者的形象，以及中國的政治氛圍等。儘管如此，筆者認為只要帶著自覺，也不必因噎廢食，仍可斟酌參考傳記資料。其中專門研究文革時期的通俗歷史學家葉永烈，即有數本關於江青的傳記；他所採用的論述方法，也是以江

青在文革的作為來詮釋她之前的行為和動機，對此我持保留態度，但葉永烈對史料的收集和考證是相對最周全的，並提供資料出處和相關受訪人士，甚至含有當時報紙、書信的掃描文字圖片。筆者只採用其史料，並不採用其詮釋，筆者也發現他的資料為其他歷史學術研究引用。1930 年代在上海任《大晚報》文藝副刊主編的崔萬秋，在 1988 年出版《江青前傳》，除了考證詳實之外，並因當時與藍蘋和藝文圈熟識，對此時期有第一手的敘述。除了交叉比對傳記，筆者也盡量從報紙或電子資料庫求取一手史料。但不可避免地，本文仍需仰賴不少二手史料，唯確保轉引自嚴謹的學術書籍，這是本文的侷限。所幸本文不是要重寫江青的一生，僅聚焦於其性別展演，在諸多書寫江青的類小說傳記中，提供另一種思考與觀看此女性歷史人物的不同角度。

以下簡短勾勒江青生平，以助理解其新思想的啟蒙、發展，及本文所分析的三個人生階段——上海藍蘋時期、延安時期和文革時期。江青原名李雲鶴，1914 年 [9] 生於山東諸城，父親李德文開木匠鋪，母親是二房，由於不堪其夫酒後常暴力相向，帶著兩個女兒離家，幫傭為生，而後李雲鶴的姊姊嫁至濟南，母女兩人一起到濟南投靠。1929 年夏，只上過小學的李雲鶴，以同等學歷報考山東省立實驗藝術劇院，院長為趙太侔。劇院 1931 年春因經費問題解散，李因而到北平演京劇，並不成功，又回濟南演戲，並與來自殷實家庭的青年裴明倫有過數月短暫的婚姻。離婚後李到青島，透過在青島大學任職的趙太侔引薦，到該校圖書館擔任管理員，並在中文系旁聽，進而認識趙的妻弟——青島大學學生俞啟威（後改名為黃敬）——並戀愛同居。李也加入俞所組的共產黨外圍組織「海鷗劇社」。1931 年爆發

9 江青也曾說過她生於 1912 年，傳記則有多種不同寫法，有興趣者可參考崔萬秋（1988: 9-16）的書，有諸多比較考證，此處採中共官方說法。

九一八事變，兩人投入學生運動，李更在俞的介紹下，於 1933 年 2 月加入共產黨，7 月俞被密探逮捕，李倉皇逃到上海，依共黨人士、也是左聯和劇聯重要幹部田漢的建議，到上海郊區由教育家陶行知創辦的「晨更工學團」當教員。俞相尋而來，但俞和李遭到盯梢，兩人前往北平，經濟困頓。1935 年初，李應左翼業餘劇人協會之邀，從北平到上海，改名藍蘋，開始演話劇和電影，與著名劇評人唐納相戀，舉行婚禮，但無正式合法律的婚約，後又與導演章泯戀愛同居。1937 年盧溝橋事變後，藍蘋奔赴延安，改名江青，恢復黨籍，並進入中央黨校和魯迅藝術學院學習與工作，1938 年初和毛澤東相識，11 月正式結婚。文革時期（1966-1976）江青成為藝文舵手，也任意羅織罪名害死無數人。文革後她被捕入獄，1981 年 1 月 25 日被判死刑，緩刑兩年；1983 年改判無期徒刑，但江青卻於 1991 年 5 月 14 日無預警上吊自殺，結束一生。[10]

二、藍蘋時期

（一）藍蘋的娜拉（1935）：超越五四傳統的舞台表演和論述表演

從 1920 到 1930 年代，「何謂新女性或現代婦女」一直是中國知識份子的重要論述。肇始於五四運動對儒家舊思想的批判，以及期待

10 或許因為論述江青的一生意謂著重訪歷史，對中國官方來說是困難或必須避免的，所以「新華社」在她自殺 20 天後的 6 月 4 日，才以非常簡短的文字首度揭露此消息，隔天《人民日報》刊登在一小角落，也晚於美國《時代周刊》6 月 1 日的報導。

一個能抵禦外侮的現代新國家，新女性一般被認為是「政治察覺的、愛國的、獨立和受教育的」（Edwards, 2000: 116）。此種脈絡下，不難理解易卜生的諸多劇本，唯有關注社會問題的寫實主義作品在此時被引進中國——受注目討論的並非西方劇場脈絡中現代主義戲劇大師的身分，而是被形塑成為社會改革者。《玩偶之家》從五四運動時被介紹到中國，一直到藍蘋演出的 1930 年代，其意義始終隨中國政治社會局勢變化而轉換，在移植中不斷被挪用；中國娜拉象徵的不僅是對新女性角色的辯論，更是知識份子對現代性的想像。《玩偶之家》的中譯本正式出現於 1918 年 10 月，是由陳嘏翻譯、商務印書館出版的全版單行本《傀儡家庭》。同年 6 月《新青年》雜誌出版「易卜生號」，《娜拉》是連載的翻譯作品之一，由胡適和羅家倫翻譯（張春田，2013: 163；Tam, 1984: 177-179）。重要的是，該專刊中胡適所寫的〈易卜生主義〉，影響了接下來數十年中國對易卜生作品的接收。

胡適的易卜生主義將娜拉的離家詮釋為對傳統家庭制度和封建社會的批判，展現新精神，象徵解放，是所有新青年該學習的對象。此論述反映五四知識份子視孔子思想為建設現代化新中國的障礙、因而鼓吹西方個人主義的思維；娜拉離開充滿舊思想的家、尋找獨立和自由的舉動，乃個人主義的化身。中國對《玩偶之家》的接收超越西方一般對此劇女人問題（Woman Question）的詮釋，成為象徵現代性的文化活動。誠如不少研究指出，娜拉的新女性形象被中國男性知識份子挪用來想像新的現代中國，五四運動更被描述為知識份子的一次集體離家。

《玩偶之家》或《娜拉》被引介到中國後，受到大城市知識青年廣泛的注意和討論，20 年代的演出主要是學校的話劇社和少數業餘劇團（張春田，2013: 165-166；許慧琦，2003: 155-167）。娜拉也

激起不同面向的漣漪，如 1923 年魯迅的著名演講提問「娜拉走後怎樣」，以及劇場中男女是否該合演的性別議題等等。[11] 雖受保守派抨擊，但娜拉效應持續在社會發酵，不僅有出走的女性，也衍生娜拉型的劇本和小說創作，到了 30 年代，娜拉的傳播媒介更延伸到廣播和報紙插畫。國民政府於 1934 年 2 月發起新生活運動，強調恢復固有傳統美德和賢妻良母的職責，對婦女的服裝、髮型、行為制定諸多禁令加以規範，激進派便援引「出走的娜拉」來對抗此復古保守風。加上 1935 年 1 月發生「南京娜拉事件」，演出娜拉的業餘演員王光珍被任教的小學開除，其他女演員也分受其任職學校不同程度的訓誡，《娜拉》一劇因而重新引起大眾注意，演出頻繁，而有「娜拉年」之稱。娜拉在中國的演進和引起的討論，並不代表所有五四時期及後來的戲劇或女性形象，但在當時為重要女性論述是無庸置疑的。

就在 1935 年，沒沒無聞且戲劇訓練和演出經驗都有限的李雲鶴，[12] 應當時新成立的左翼劇團「上海業餘劇人協會」之邀，演出娜拉一角，並為上海的首度登台改名為藍蘋，明星演員趙丹則飾演娜拉的丈夫托瓦德．海爾默。此齣《娜拉》於 1935 年 6 月 27 日在金城大戲院演出，贏得一致好評，成為上海的熱門話題，透過各家報紙大幅報導，藍蘋也一夜成名。頗具影響力的《時事新報》製作了「新上海娜拉特輯」，用藍蘋的大幅劇照當作刊頭（葉永烈，1993: 58）；重要的《大公報》一連數天刊出評論藍蘋及其演技的文章（Terrill, 1999: 57）；《民報》海士認為藍蘋的動作和表情非常感動人（海士，1935/6/28，轉引自葉永烈，1993: 58）；《申報》有兩篇文章細評每位

11 話劇剛引進中國時，都是男扮女裝演出。

12 主要因為李雲鶴與兩位協會人員是舊識，演藍克醫生的魏鶴齡是她在山東戲劇學校的同學，三位導演之一的萬籟天則是話劇組的老師。

演員的演出，除指出不足之處，讚美藍蘋的演技「比普通一般女演員是有力多多」（尤娜，1935/7/22），另一篇則認為藍蘋最後一幕內心轉折極為成功（方之中，1935/7/1）。

藍蘋呈現的上海新娜拉與五四時期至少有兩點不同，一是娜拉變成極度的反叛者。一位評論者如此表示：「藍蘋小姐第一次讓我們知道真正的娜拉」（Terrill, 1999: 57）。當時的上海《大晚報》文藝副刊主編崔萬秋也回憶道：「娜拉使她出名……你看，真是令人屏息，她將娜拉演成極端的反叛者」（Terrill, 1999: 57）。只有曾追求藍蘋不成的導演和評論家張庚批評藍蘋的娜拉演出粗糙、獨斷，而且叛逆得令人討厭，他的結論是「太過自然」（too naturalistic）（Terrill, 1999: 58）。這些評論，不管正面或負面，都顯示藍蘋的娜拉比之前更具叛逆特質，或至少她的叛逆性非常突出而令人難忘。

這個叛逆特質可能出自藍蘋對娜拉的詮釋，然後努力轉化成劇中人，而得到「自然、具說服力」等讚譽。當時的藍蘋做了演員功課，很多夜晚為了讀劇本而失眠，一行一行地練習台詞至深夜（Terrill, 1999: 57；Witke, 1977: 102；葉永烈，1993: 54），並熟讀鄭君里翻譯、蘇聯導演 Constantin Stanislavsky 的弟子 Richard Boleslavsky 所寫的《演技六講》（*Acting: The First Six Lessons*）。她尤其注重聲音的表達，強調呈現生活化的對話方式，去掉京劇常用的高音或假音（Witke, 1977: 103；葉永烈，1993: 54）。藍蘋顯然知道上海首度登台的重要性，把握機會、認真看待這次演出。她下的苦功沒有白費，《晨報》的劇評如此評論：「飾娜拉的藍蘋，我驚異她的表演與說白的天才！」（蘇靈，1935/7/2，轉引自葉永烈，1993: 58）可以證明藍蘋對台詞用功的成效。

另一種可能是藍蘋堪稱當時所謂的「本色派演員」，亦即演員扮

演與其真實性格相近的角色，舞台或螢幕上的演出，某種程度上就是現身說法演出自己。[13] 例如 1935 年以《漁光曲》出名的王人美，便稱自己的演出是「本色演技派」，戲裡的角色符合也呈現自己的真實性格，而這般演出所獲得的評論，幾乎同藍蘋演出的娜拉一樣，都是「自然流暢的演技」、「極其生動自然」（王人美口述，解波整理，1985，轉引自周慧玲，2004: 86）。藍蘋的情形也相同，她對娜拉的評論透露其性格及她對娜拉這角色強烈的認同感。接受《民報》記者訪問時 [14] 她表示：「不過我總覺得『娜拉』底個性太和我相近了」（李成，1935，轉引自葉永烈，1993: 65）。在 1937 年〈從《娜拉》到《大雷雨》〉一文中，[15] 藍蘋回憶當時演出《娜拉》在台上的自在，「好像娜拉與我自己之間沒了距離，把娜拉的話當作我的，把我的情感當作為娜拉的，什麼都沒有擔心，只是像流水地演出來了」（藍蘋，1937a）。這種強烈的認同與藍蘋詮釋娜拉為叛逆的個性，和她本人極為相似，難怪葉永烈（1993: 59）也說藍蘋成為娜拉的「本色演員」，兩人合而為一。

此外，藍蘋的娜拉完全不同於五四時期去性別化的娜拉。許慧琦（2003: 380）指出五四知識份子從娜拉引出的特質，如「覺醒、

---

13 周慧玲（2004: 69）在其著作有詳細討論，並懷疑本色派演員似乎都以女性為主。葉永烈（1993: 72）在《末代女皇》一書也數次用本色演員一詞，這在當時似乎是非常流行的語彙。例如葉談到電通影片公司袁牧之要拍中國第一部音樂喜劇《都市風光》，找不到適當人選演男主角：一個貧困潦倒卻又癡情的知識份子；當他一看到唐納，就認定他是扮演男主角的「本色演員」。

14 葉永烈（1993: 63-68）認為李成（1935）的訪問是當時大大小小有關藍蘋的文章中比較真實的，所以收錄全文於其書。

15 原出處：江青（1937/4/5）〈從《娜拉》到《大雷雨》〉，《新學識》，1(5)。全文於中國文革研究網也可取得，http://www.wengewang.org/read.php?tid=6135，最後瀏覽：2013/8/15。

反叛、追求獨立自主、教育自己、負責任，都沒有性別意識參雜在內」，「對娜拉的描述與評估，看不出任何女性獨有的特徵」。中國學者王桂妹也認為娜拉被塑造成家庭反抗者的激情形象，其覺醒者的姿態自然和兒子結盟，共同爭取作為人的權利，並無鮮明的性別認定（王桂妹，2006，轉引自張春田，2013: 76）。陳清僑（Ching-kiu Stephen Chan）則試圖進一步解釋這種去性別化的現象：當時的知識份子受到封建家庭制度壓迫，又對新成立的國民政府感到失望，發現受壓迫的婦女恰好是他們內心無力感的象徵，所以透過他者來再現自我，他們雖同情受壓迫的婦女，卻更同情那個受壓迫的自我（Chan, 1993）。總而言之，五四的娜拉不僅在某種程度上成為男性知識份子自我處境的投射，也被去性別成為所有新青年的象徵，其離家為「個人」解放，為建設現代新中國的必要步驟，也正因為萃取娜拉為叛逆精神、個人主義的啟蒙符號，男性作家的類娜拉創作，其戲劇動作只強調解放，並處理到女性採取行動的時刻為止，結局是正面的，調性是樂觀、自信的，[16] 而非如女性的娜拉書寫，因為涵蓋女性面對的困頓、掙扎和心靈探索，往往是悲劇性的。[17]

就像女性書寫娜拉，藍蘋扮演娜拉強調的也是根植於性別差異的「婦女」解放。接受記者訪問時，藍蘋表示她的演出在當時一片「婦女回到家庭去」的呼聲中，意義尤其重大。她認為易卜生雖然沒有交代出走後的娜拉該怎麼辦，但是她相信女人「不應該做『小鳥

16 如胡適《終身大事》的女主角田亞梅，在關鍵時刻突然得到一張男朋友從外傳來的字條，提醒她婚姻大事應該由自己決定，於是她決定出走反抗父母；郭沫若《卓文君》的女主角，在給予她鼓勵的婢女去世後，無助地想放棄追求幸福，直到看到通往司馬相如家的門神祕地打開，才呼喊並奔向她的陽光。

17 常被學者討論的有盧隱（黃淑儀）、白薇和丁玲的作品。參考張春田（2013: 141-150）、周慧玲（2004: 287-295）、許慧琦（2003: 167-187）。

兒』，做男子底奴隸和玩具，不應該把自己底生命為男子而犧牲，我們婦女應該自立，不應該做寄生蟲」（李成，1935，轉引自葉永烈，1993: 65）。藍蘋在文章和訪談中對娜拉的評論，無不顯示她視娜拉為男性主宰的社會下被壓迫的婦女，這樣的詮釋與她來自中下層階級的成長經驗息息相關，而她少女時期開始當演員，又是被社會認為道德可議、性方面隨便的職業；藍蘋親眼目睹，也體驗因性別而起的各種不同形式的壓迫，故強調婦女解放的重要。在 1937 年〈三八婦女節——要求於中國的劇作者〉一文中，她再次提出《娜拉》和《大雷雨》都是以女人問題為核心，只有一個娜拉離家是不夠的，社會需要更多覺醒的婦女，因此她要求作家多多為受壓迫而窒息的女性創作劇本（藍蘋，1937b，轉引自 Vittinghoff, 2005: 233）。離扮演娜拉四年後，藍蘋仍繼續書寫娜拉，凸顯的還是婦女問題，於 1939 年 9 月 13 日刊登在《中國藝壇畫報》的〈我與娜拉〉一文，她描述娜拉為她的「英雄」：「我熱烈的崇拜著她，我願意全世界被玩弄著的婦女都變成娜拉」（藍蘋，1939/9/13，轉引自葉永烈，1993: 59）。她再次呼籲娜拉的選擇不是回家，她的問題是社會問題，而非僅是個人問題，「我們要本著娜拉出走時的精神，挺起胸膛去爭取社會上確切不移的地位……」（藍蘋，1939/9/13，轉引自葉永烈，1993: 59）。如果說五四的娜拉是做「人」的問題，藍蘋的娜拉則重新賦予其性別，凸顯其「女人」的問題。

藍蘋的婦女解放話語，凸顯與五四時期去性別化娜拉的差異，並不斷透過報章雜誌重述，成為藍蘋在生活中展演她進步新女性角色的方式之一。藍蘋可能原本就有此信念，或受其扮演的角色影響，但左翼政治正確的氛圍，以及要求演員成為「社會演員」的論述，都可能加強藍蘋「新女性」的文字表演。根據周慧玲的研究，當時左翼

人士都會要求演員在生活中也體現戲劇中的進步角色，成為「社會演員」，顯露非常奇特的「人生模仿藝術」，而非藝術模仿人生。她觀察到女演員的「社會角色與戲劇角色如此糾纏互涉，有時質疑彼此，有時強化彼此」（周慧玲，2004: 27）。藍蘋和所扮演的娜拉無疑是互相加強穿透的，也是在這種情況下，媒體評論甚至用娜拉這舞台角色來評論藍蘋的現實生活。

（二）從舞台到真實人生：藍蘋／娜拉的互相滲透搬演

為期兩個月的演出後，娜拉這個虛構的舞台角色開始和藍蘋真實生活的扮演互相滲透，此扮演來自藍蘋本人的論述展演（如上述），也來自媒體的報導評論。例如《民報》記者李成訪問藍蘋的文章，描述其穿著長相時便與娜拉相較：「她底臉上既沒有擦一點粉，又沒施胭脂，……還有她底頭髮也不像『娜拉』那樣捲燙著，卻祇在前額上留著幾根短髮……」接著用劇中丈夫對娜拉的暱稱「小鳥」來描述藍蘋的吸引力和可愛的行為：「藍小姐一聽到我底皮鞋聲，她把頭回了過來一看，就好像『小鳥兒』一般活潑地向著我迎面跳過來……」、「她越說越起勁，但她底態度可脫不了像那『小鳥兒』一般天真爛漫，接著她真的好像娜拉已覺悟後似的由懦弱而轉為強力的富於理智的反抗精神……」（李成，1935，轉引自葉永烈，1993: 63）藍蘋當時尚未因與唐納分手而引發議論，記者用娜拉純真可愛的一面來描述藍蘋。

《娜拉》之後，藍蘋進入左翼的電通影業公司，第一次演出《自

由神》中女士兵的小角色。[18] 左翼評論家仍從看娜拉的角度來審視她的新角色。申報（1935/8/27）的一篇評論認為劇中士兵喊出「回到農村去」，讓此片「洋溢著娜拉的精神」。另一篇則指出「出走後的娜拉，不是在歧路徘徊，訓練自己，是做一個獨立的堂堂的人，是為社會去服務」（申報，1935/7/5）。《自由神》似乎回答了魯迅所提出「娜拉走後怎樣」的問題。將片中女士兵的角色詮釋為出走後的娜拉，雖與當時因新生活運動呼籲娜拉回家而重新燃起的論戰有關，但也顯示因扮演娜拉成名的藍蘋，後來演出的角色再難與此角色劃分區隔。

除此之外，藍蘋在真實生活中的扮演也和娜拉的形象互相糾纏、對照，尤其反映在大眾如何看待她與著名劇評人唐納的公開戀愛事件。唐納畢業於上海聖約翰大學，藍蘋與唐納同居數月後，於 1935 年 4 月和另外兩對藝文界名人在蘇州六和塔舉行聯合婚禮，轟動一時，隨後在上海舉辦慶祝活動，共有三百位來自文化和劇場界的人士出席。但是藍蘋仍堅守其不婚原則，拒絕在具法律效力的婚姻文件中簽名。熟悉兩者的友人咸認唐納太溫和，而藍蘋個性太強，對其結合並不看好，往往負面評論藍蘋，如崔萬秋受訪時表示：「她會成為真正的娜拉……當時機成熟，她會離開〔唐納〕，就像娜拉離開海默爾一樣」（Terrill, 1999: 78）。

崔萬秋的預言成真，藍蘋後來決定和唐納分手，導致唐納企圖自殺兩次未遂，藍蘋也以娜拉的態度來回應批評。唐納第二次自殺時，藍蘋堅決不再回轉，部分原因是她與章泯已展開戀情。報章雜誌無不同聲譴責藍蘋，批評她濫情，並先利用上海舉足輕重的劇評人唐納、

18 左翼藝文人士在歷經國民政府圍剿後，1934 年成功建立新陣地「電通影業公司」，藍蘋加入電通時，正籌拍第三部電影《自由神》，夏衍編劇，司徒慧敏導演。

再利用導演章泯來提升自己的事業。藍蘋不得已寫了「一封公開信」解釋分手的原因並反擊。[19] 信中提到兩大分手原因，主要是發現唐納和他之前追求的一位女性仍藕斷絲連，讓她傷心絕望，二是兩人經常爭吵不合。她說明新戀情發生在分手後的分居期，兩人又無婚約束縛，完全是正當的。她寫道：「我絕對不會像阮玲玉一樣，為著『人言可畏』而自殺，或是退縮」、「不！藍蘋是個人，永不退縮」（《人民日報》人民網，2006/4/4）。當時的讀者應該不會錯過她所說的「一個人」的指涉，這是娜拉對其夫海默爾解釋她必須離開的理由，劇中海默爾說服娜拉必須因妻子和母親的責任而留下，娜拉則認為在這之前更重要的是身為人的責任。藍蘋完全「從個人和獨立女性的角度」來替自己辯護（Vittinghoff, 2005: 229）。在同一封信中，藍蘋也嘲笑那些誹謗她的人：「同時，又聽到了唐納的朋友將用武力對付我。哈哈！天哪，要是把這種雄心用到打 ×× 上，真的，中國絕不會亡！可惜用在一個女孩子身上，哈哈……」（《人民日報》人民網，2006/4/4）

19 本文轉自中國《人民日報》的「人民網」（http://culture.people.com.cn/BIG5/40479/40482/4267476.html，最後瀏覽：2013/8/20），文前編者說明此文原載於《大公報》，公開信的原標題是《我的自白》，1937 年《電聲》雜誌第 6 期全文轉載；此說法與多數的中英文書籍不符，一般認為標題是〈一封公開信〉，最早刊載於《聯華畫報》（1937 年 6 月 5 日），可見葉永烈所著的《江青傳》附錄一：江青著作目錄（第二十二條），網路版見中國勤學網（http://www.quanxue.cn/ls_gonghe/JiangQing/JiangQing24.html，最後瀏覽：2013/8/20），或見 Li Yu-ning（1992: 216-227）所編的英文書 *Chinese Women Through Chinese Eyes* 收錄此文並改標題為 "Why I Parted with Tang Na"（為什麼我和唐納分手），文前也說明最早登於《聯華畫報》，其他報章雜誌後來刊載時往往更改標題，如香港 1979 年《民報月刊》166 期刊登標題為〈我為什麼和唐納分手〉（頁 44-46）。

從分手事件可看出藍蘋如何扮演新女性的角色。首先，「爛蘋果」（當時媒體替藍蘋取的綽號）完全不像演完《新女性》後，只留下一張字條寫著「人言可畏」而自殺的阮玲玉，反而利用另一種演出——公開信——像叛徒般地反擊這些批評，娓娓道來，頗合乎情理，同時顛覆傳統婚變中女性為受害者的形象。某種程度上，藍蘋可說延續了五四以來逐漸顯現的一種新的女性感情姿態。但藍蘋信中未提到的是：分手期間的新戀情對象是已婚的共產黨員章泯，雖經友人規勸，雙方仍在一起。這也間接反映藍蘋個人情感的解放，並證實當時某些左翼和共產黨員因對戀愛（包括性）的開放自由，而呈現混亂、不穩定的男女關係，亦不乏即使知道對方已婚、仍執意追求的案例（劉慧蘭，2011: 205-215）。無論如何，藍蘋的出走導致另一女性的出走，這也將在她的下一段生活重演。令人不禁思考在此急遽變動的時空，新、舊女性都得面對不同的處境和挑戰，新女性可以有多大的實質自由？而「舊」女性是被誰定義、又如何定義？曾經是新女性的人如何變成舊女性？這些問題到延安時期有較明確、統一的答案。

（三）藍蘋／娜拉的圖像

藍蘋出現在報章雜誌的圖像也符合娜拉的形象——自信、獨立、意志堅強且吸引人的現代婦女。1935 年上海的報紙刊登藍蘋扮演娜拉的相片或海報（圖一、圖二），留著長捲髮，穿著長洋裝，顯示一位纖細、充滿女性氣質的娜拉，若有所思地望向他處。這圖像也透露，像這樣的翻譯作品所呈現的西方世界，對於多數中國人無疑是陌生的。若依當時寫實主義的要求，結婚的娜拉理當盤起頭髮，其洋裝也非挪威十九世紀末中產階級的女裝形式，可見當時的演員透過好萊

塢電影來想像與模仿西方，還是停留在燙頭髮和西式服裝等較膚淺的表象，或者說，這是移植中國後的娜拉形象，西方的符號加上環繞娜拉的諸多書寫，足以示意現代女性，也才是完整的展演。

圖一、圖二：藍蘋扮演的娜拉雖叛逆，仍極女性化；其服飾髮型透露當時中國對西方世界的陌生與想像

資料來源：公領域。圖一或參考葉永烈（2005: 28-29），圖二參考葉永烈（1993）圖畫部分首頁。

同年，除了電影《自由神》和《都市風光》的角色照片外（圖三），藍蘋和女主角王瑩也以本人身分合照，為《自由神》宣傳（圖四、圖五）。照片呈現兩位穿旗袍、留短髮的現代女性，流露陰柔氣

質，與所扮演的女士兵成對比。當時雜誌的女性照片常用陽傘和花瓶當道具，因此王瑩和藍蘋頭靠頭微笑，背後襯著洋傘的漂亮圖案，也在凸顯其女性氣質。

圖三：藍蘋在《自由神》飾演女兵余月英，當時評論將此劇與娜拉離家後該怎麼辦聯結在一起

資料來源：《申報》1935年8月27日

圖四：陽傘、花瓶等在當時很常用作女性的拍攝道具，以凸顯女性氣質

資料來源：葉永烈（2005: 31）

圖五：藍蘋和王瑩穿著樸素的旗袍，留西式髮型，是新女性的形貌，但不像廣告、海報中穿著旗袍的摩登女郎被性慾化

資料來源：葉永烈（2005: 46）

另一張藍蘋從王瑩背後環抱其胸的照片是在當時常見的拍照姿勢，可以較清楚地看見她們穿著樸素的旗袍，比較像女大學生，而不像廣告中的摩登女郎或明星，穿著花俏的旗袍款式，刻意擺出凸顯性感的姿勢。旗袍始於 1920 年代初期，原本是模仿男人的長袍，一件式寬鬆的設計非常中性，因其宣稱與男人平等的地位，在當時象徵現代性；1925 年的「五三十運動」，都市不少女學生和女工參與一系列反對西方列強的示威遊行，為旗袍流行的轉捩點（Fiannane, 1996: 109）。同年，時髦新女性宋慶齡為其夫孫中山服喪期間，也是穿著旗袍拍照（圖六）。到了 1930 年代，旗袍已從宋慶齡所穿的寬鬆、中性的大袖旗袍，演化成合身的款式，領口有各式繡花，長度和下襬都有變化，而且都會現代女性的流行旗袍強調身體曲線，變得極度女性化。所以後來的月曆和海報中，常見穿著高叉旗袍的女性為商品做廣告，圖像往往是全身，且稍微側向一方以凸顯開叉（圖七）。新女

性被「劫持」，於海報中販賣現代性，又成為被高度性慾化的物品，在公共空間或家裡供人觀看。

圖六：1925年宋慶齡穿著寬鬆的大袖旗袍守靈

資料來源：中國華聲在線：歷史上的今天。〔online〕. 2014/2/17. http://history.big5.voc.com.cn/article/201305/201305290945563439.html

圖七：30年代秋林烟草廣告畫，畫中女性穿著合身、開叉的旗袍

資料來源：北京服裝學院特色資源庫：2011「民國雜誌封面照」。〔online〕. 2014/2/9. http://rs.bift.edu.cn/reslib/2011/zgqp/item/0000020203/Image/2460?code=00000202

相對地，藍蘋和王瑩的合照只有上半身，避免如廣告海報中的性慾化，卻同時用旗袍和短髮等標記凸顯其現代女性形象。而且不像當時的女明星或海報上的摩登女性，她們也沒有穿戴豪華珠寶。除了可能與財務困窘有關（至少藍蘋是如此），也與她們必須扮演的社會角色有關。王瑩和藍蘋都是當時新成立的左翼電通影片公司的演員，致力於製作所謂的硬性電影，帶有強烈教化訊息，與強調娛樂功用、作為給「眼睛吃的冰淇淋」、「心靈坐的沙發椅」的軟性電影不同。[20]

1937 年，藍蘋出現在一些雜誌封面或內頁。2 月號的《中華畫報》封面顯示一張美化處理過的藍蘋圖像，手臂交叉，微微轉頭看向鏡頭（圖八）。圖像中她不尋常地戴著頭巾，必然是要令讀者想起她所扮演的葉卡傑林娜的角色（圖九）。一個月前，藍蘋才在上海擔綱演出蘇聯重要寫實劇作家 Alexander Ostrovsky 的著名悲劇《大雷雨》，二月巡迴到南京演出，三月又再度在上海上演。《大雷雨》成為藍蘋演藝事業中的第二個重要作品。宣傳海報上，藍蘋所扮演的葉卡傑琳娜總是戴著頭巾，成為此角色的經典象徵。劇中葉卡傑琳娜的丈夫軟弱無能、婆婆又強勢專橫，後來她愛上另一年輕人，後者卻在關鍵時刻離她而去，女主角最後投河自盡，是個悲劇角色。左翼評論者往往視其為反抗者，但藍蘋本人並不這麼認為，且覺得自己和自殺的女主角距離很遙遠。《中華畫報》封面展現一個吸引人又自信的女人形象，藍蘋顯然用圖像改寫女主角的特質。同樣地，出現在《聯華畫報》封面的藍蘋，既沒有微笑也沒有看鏡頭，完全是個意志堅強的女人形象（圖十），而《電聲》周刊的封面，她手臂交叉倚著門窗，

20 1933 和 1934 年，黃嘉謨和劉吶鷗等寫了數篇文章，闡述其軟性電影的理論，並攻擊左翼電影的意識形態。唐納、魯思等左翼評論家和電影製作人分別撰文回擊（Shen, 2005: 4；周慧玲，2004: 163-165）。

望著鏡頭，看起來自在有信心（圖十一）。兩張出現在 1937 年 276 期和 280 期《玲瓏》內頁的照片，一如其他收錄的明星或著名女性圖像，並無任何相關文字內容，但表示是被雜誌認可的新女性象徵（圖十二、圖十三）。

圖八：手交叉、自信的姿勢，是新女性形貌，但非《大雷雨》女主角的特質，藍蘋重新改寫悲劇角色的形象

資料來源：葉永烈（2005: 64）

圖九：藍蘋飾演《大雷雨》悲劇女主角葉卡傑琳娜的角色照片

資料來源：葉永烈（2005: 48）

圖十：1937年4月《聯華畫報》9卷3期封面的藍蘋

資料來源：民國畫報彙編上海卷（87）《聯華畫報》台大圖書館微縮複製列印

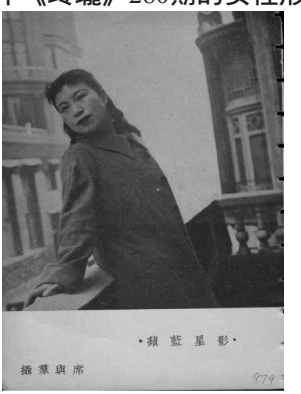
圖十一：1937年7月《電聲》6卷18期的封面

資料來源：葉永烈（2005: 70）

圖十二：1937年《玲瓏》276期的女性形象（頁659）

資料來源：美國哥倫比亞大學東亞圖書館：《玲瓏》資料庫。〔online〕. 2014/2/9. http://wwwapp.cc.columbia.edu/ldpd/linglong/saxon?source=ling_mets/ling1937_276_mets.xml&style=styles/ling_xsl_19_1.xsl&clear-stylesheet-cache=yes

圖十三：1937年《玲瓏》280期的女性形象（頁979）



資料來源：美國哥倫比亞大學東亞圖書館：《玲瓏》資料庫。〔online〕. 2014/2/9. http://wwwapp.cc.columbia.edu/ldpd/linglong/saxon?source=ling_mets/ling1937_280_mets.xml&style=styles/ling_xsl_19_1.xsl&clear-stylesheet-cache=yes

筆者幾乎瀏覽了所有的《玲瓏》和《良友》封面，[21] 發現相較於同時期其他女明星，藍蘋的圖像展現兩個特點：除了扮演娜拉的海報外，藍蘋的公開圖像鮮少有全身照。此外，藍蘋較少擺出極度女性化的姿勢，例如舉起手放頭後面、托腮，或以鮮花、扇子等映襯巧笑倩兮的側臉照，少數例外是一張靠著下巴的《電通》封面照（圖十四），而且綜觀上述資料，她是唯一雙手交叉於胸前的女演員，這個不尋常的姿勢傳達堅定和自信。相較而言，藍蘋的多數圖像不是只要賣弄女性的性感魅力，而在呈現一個有信心、意志堅強，但仍具有魅力的現代女性，也就是娜拉的形象。

圖十四：這張可以說是藍蘋最女性化的拍照姿勢，此姿勢在當時很常見

資料來源：公領域或參考葉永烈（2005: 25）

21 前者請見哥倫比亞大學東亞圖書館（無年份）《玲瓏》電子資料庫，後者參考北京服裝學院特色資源庫（無年份）2011 中國旗袍，次目錄「旗袍與攝影」中的「民國雜誌封面照」。

有趣的是，一幅有藍蘋親自簽名的頭部漫畫像（圖十五），[22] 可能反映她隱藏或渴望的另一種女性形象。這張漫畫中的藍蘋留著時髦、微燙過的短髮，臉上明顯有化妝，看起來更像西方女性，或者說像當時受好萊塢電影影響而產生的 30 年代上海摩登女郎。從 1920 年代開始，好萊塢電影就已是上海電影的主流，1933 年上半，上海電影院放映的 200 部電影中，有 136 部是美國進口，而 33 間電影院中，有 22 家專門放映外國影片（姚蘇鳳，1933: 1-19，轉引自周慧玲，2004: 166-167）。這些西方電影多少提供了中國演員觀摩學習演技的途徑和想像西方的方法。此外，好萊塢電影所創造的「現代尤物」，如瓊．克勞馥（Joan Crawford）、瑪琳．黛德麗（Marlene Dietrich）和葛麗泰．嘉寶（Greta Garbo），精準地搭配時尚工業，加上電影雜誌討論這些電影或外國明星的小道報導，助長西方女明星的影響力，也幫助當時的中國想像現代摩登或熱女郎的形象。[23]

圖十五：有藍蘋簽名的，非常西化的漫畫像

資料來源：葉永烈（2005: 37）

22 原出處不清楚，但魏紹昌（1987: 77）在《江青外史》明確指出是出現在《畫報》第十三期（1935 年 11 月 6 日），藍蘋本人畫的漫畫和親筆簽名。

23 關於好萊塢電影和 1930 年代中國電影的關聯、女明星論述等，周慧玲（2004）第三章〈投射好萊塢、想像熱女郎〉有精彩的分析。

藍蘋從舞台躍上螢光幕，是個小演員，並非大明星，她所拍攝的影片不是屬於左翼就是國防電影，都以政治意識形態為重，關注廣大的農村或抗戰，扮演的無非是村姑、農婦或女兵，鮮少扮演都市的熱女郎角色，且藍蘋的生活扮演也要服膺左翼對女性角色的期待。但藍蘋又特別喜歡看美國電影，尤其是嘉寶的電影，藍蘋與崔萬秋聊天、或文革時期江青接受美國歷史學者 Witke 訪談時，都提到最愛嘉寶的《克利斯蒂娜女王》（Queen Christina）（崔萬秋，1988: 173-174）。藍蘋近似西方女子的漫畫像，與左翼所鼓吹、支持的現代戰鬥新女性形象，兩者的分裂也許可以解讀為一個人同時具存的多元性別認同和扮演。另一方面，左翼人士對女性角色的期待也壓抑了女演員的生活扮演。

三、江青時期

（一）江青在延安（1937-1947）和 1950 年代：革命女性的「再回家」和社會主義的雌雄同體

1937 年夏，上海受到日本攻擊後，藍蘋做了另一個改變人生的決定：離開上海到中國共產黨的基地延安。她的人生角色似乎再度和虛構的舞台角色互為指涉，就像舞台上娜拉離家後，在電影《自由神》中響應加入軍隊的號召一樣。史料對藍蘋到延安的真正動機與確切日期有各種說法和臆測，[24] 但這不在本文討論範圍，重要的是藍蘋

24 河南大學歷史文化學院副教授梁家貴（2003）以較客觀的分析，具說服力地反駁藍蘋入延安是為了實踐政治野心或去見前愛人黃敬的臆測，而主張她是往革命聖地朝聖的心理。

在延安遇見了毛澤東，展開戀情，最後結婚。演員和明星的藍蘋已然遠逝，新誕生的是毛澤東的同志與第四任太太，江青。

成為毛夫人的江青須體現共產黨對女性性別角色的重新形塑和建構。共產黨鼓吹女性解放、男女平等，這又可以分為兩階段：在革命時期（1921-1948），女性解放代表「參與對抗封建主義和帝國主義的革命鬥爭」（Evans, 1999: 63）；中華人民共和國建立後，參加社會主義國家重建漸漸成為婦女解放的主要目標，女性被鼓勵生產，甚至從事以前只限於男性的工作，如毛澤東所說：「男同志所能做的，女同志也能做」、「女人撐起半片天」。

弔詭的是，江青所體現的絕非論述中強調的男女平等，反而是性別化的差別待遇。不管當初共產黨是否先有所謂的「約法三章」，[25]才批准仍與賀子珍有婚約的毛澤東再娶江青，離家奔赴革命聖地的藍蘋，在生活扮演上卻是再回歸家庭，而非繼續追求革命事業。相較上海時期，此時的江青相當沉潛，除了到魯迅藝術學院工作，參加一些組織活動，就是照顧毛澤東的生活起居和小孩，在生活中扮演黨所期待的、稱職的毛夫人角色。江青的例子顯現當時女黨員常在婚姻和工作中面臨的處境：首先，雖說當時男女黨員的工作都得遵守黨的決定，但是已婚女黨員的自由仍較受侷限，需要夫唱婦隨；若是有了小孩，因學習和工作陷入停頓，往往再度回到傳統妻子角色，但已婚男黨員則不用兼顧家庭。第二，女黨員若成為高幹的妻子，的確較容易進入權力體系，但扮演的角色大多是秘書或協助者和執行者，而非決策者和主導者，少數有女性參與的決策多與婦女運動相關，顯示共產

25 約法三章內容不一。根據南京師範大學歷史系教授的研究：「江青只能以一個家庭主婦和事務助手的身分，負責照料毛澤東的生活和健康，將不在黨內機關擔任職務，或干涉政治」（經盛鴻，2000: 31）。

黨防範女性接近權力、以及「確保男性主導的政治體系」的思維模式（劉慧蘭，2011: 313）。不論在工作的公領域或婚姻戀愛的私領域，江青顯現當時女性面臨的困境：解放與平等只能到達一定程度。

若從賀子珍的角度來看，江青和毛澤東的婚配揭露延安時期的另一種性別論述和實踐的矛盾。共產黨推行性別平等，並強調戀愛和婚姻對象不重外貌，而重革命意識形態的一致與契合，但延安時期諸多男黨員再婚或重婚的情形，卻與宣傳方向相反。隨著越來越多知識青年奔赴延安，受教育的都會女性也逐漸被認為最具吸引力，當時閒談中普遍被視為美女的名人，包括江青、孫維世（周恩來的養女）、朱仲麗（王稼祥的妻子）等，都是來自都會區域的知青（Ip, 2003: 344-345）。許多傳記作者也提到毛澤東和江青——一個年輕漂亮的現代女子——的再婚不是特例，而常見於延安革命圈。丁玲刊登於 1942 年 3 月 9 日《解放日報》的文章〈三八節有感〉，描述她對延安地區拋棄患難妻子的離婚現象的觀察。對比來自都會的漂亮女子獲得高階男黨員青睞，那些參與長征、在困頓生活中失去美貌且快速老化的原配即被邊緣化，因為不懂跳舞，不僅被排除於唯一的交際場合外，還被要求回家照顧小孩，丈夫反以「政治落伍」為藉口訴請離婚（Ding, 1989: 319），造成離婚部門業務遽增。此現象完全無法支持不重視外貌的性別說詞。丁玲為這些原是革命新女性、經歷種種犧牲後卻被冠上「落伍」而遭離婚的原配發出不平之鳴，也寄予無限同情。但這篇文章無助於當時婦女的處境和政策改變，卻讓丁玲成為「文藝整風」中直接受批判的對象。

新女性論述在實踐上有其矛盾和困境，但人民的服裝因配合新建構的性別角色和其後對新中國的想像，「怎麼穿」則趨向一致。在 1950 年代，無論男女，人民的標準服裝就是長褲搭配灰色、軍綠色

或工人藍三種顏色的毛裝，[26] 女性髮型則為短直髮或綁辮子。此種穿著將人民恆久置於國家的框架下，要求忠貞的黨員應將時間花在革命和建國生產，而不浪費心思裝飾自己和追求外表；象徵普羅大眾和人民解放軍的毛夾克，結合了建國的兩個傳統，也時時提醒人們新中國的根基和任務。這種全國一致、去性別（sexless）也去形體（shapeless）的裝扮，同時反映共產黨認為消除兩性的外貌差異、且從事一樣的工作，是體現兩性平等的意識形態。只不過它消除的是女性性別，而非男性性別，此時婦女從思想、外表舉止、服飾等都向革命男性靠攏。

值得注意的是，在這種單調的同質中，女性服裝卻可見到印花上衣和白上衣，以及由蘇聯傳入、稱為布拉吉（bulaji）的簡單一件式洋裝（圖十六）。根據華裔加拿大學者 Tina Mai Chen（2001: 149-151）的研究，新建立的中國因經濟重建（1949-1952），韓戰時抗美援朝（1950-1953），以及 1956 年展開全國性消費貨物運動，消費行為被論述為等同愛國，而非資本主義的個人物質渴望，穿著由工廠製造的新成衣也是參與新經濟的方式。更重要的是，它證明在社會主義國家，人民也可以穿得很好，並彰顯社會主義式的現代化，所以在當時可以看到女性穿著白上衣和印花上衣。《百年衣裳：20 世紀中國服裝流變》也說明中國與蘇聯在 1950 年代交好，從蘇聯傳入的布拉吉、列寧裝、大花布、鴨舌帽、蘇聯式女學生裙等，都因其革命性和政治正確而流行（袁仄、胡月，2011: 286）。此時江青在北平拍的家庭照片，不少是上半身穿軍裝般的外套，搭配一條樸素長裙，中間繫腰帶，而一直到文革時期，她也還被拍攝到穿著布拉吉。

---

26 毛澤東常穿中山裝，西方因此稱中山裝為毛裝（Mao Suit），但是毛裝有些微變化，往往將其四個口袋隱藏在裡面，而非外露。

圖十六：1959年江青和友人攝於廬山。友人穿白襯衫、印花布上衣，江青則穿著布拉吉，可以看到女性仍可保有些許女性特質

資料來源：公領域

延安時期到 50 年代建國後的北平，不僅江青和毛澤東有多張生活合照，如兩人在窯洞內寫字（圖十七）、戶外勞動（圖十八）、甚至一起看報紙，還有和小孩李訥及李敏（與賀子珍生）的不少家庭合照。[27] 但到了文革時期，幾乎未見江青和毛澤東在公領域、遑論私生活的單獨合照，除了因兩人關係變化，不若之前親密，更牽涉到毛澤東崛起、成為國族大家長的形塑過程，此留待下一段討論。這些照

27 葉永烈的《江青畫傳》收集的照片已經非常多，解說較為詳實。若在 google 輸入江青和毛澤東，用圖畫搜尋，還可發現一些網站有更多圖片，但可能沒有說明，或錯誤。可參考以下網站：「野渡空間」以時期分類中共人物的照片，非常值得參考，見〈毛澤東畫傳〉 http://www.m16.cn/020-zgrw/TPJ/mzd/0-ml-mzd.html；〈江青畫傳〉 http://www.m16.cn/020-zgrw/TPJ/jq/0-ml-jq.html。或博客〈毛澤東與江青合影舊照全集〉 http://jdsxp.home.news.cn/blog/a/01010046DBDD0CA4A3D71F58.html，最後瀏覽：2014/2/17。

片中的江青多中性打扮，姿態保留某種程度的女性特質。如一張兩人站立談笑的照片顯示（圖十九），毛澤東往往穿著由軍裝衍生而成的中山裝，江青也像多數革命女性穿著中山裝，象徵男女平等，只不過她腰間繫了條腰帶，多少凸顯女性的身體曲線。《紐約時報》的一位記者描述江青穿制服的方式，顯示「其作為女演員的『好品味』及女性魅力」（Ip, 2003: 349），但事實上，江青不是當時唯一繫腰帶的，這是女同志被允許的裝扮。共產黨建國初期與蘇聯交好，流傳到中國的列寧服，就是雙排扣、中間繫腰帶的軍士化服裝。美國學者 Emily Honig 和 Marilyn Young 曾分別用「中性性別」（gender-neutral）和「社會主義的雌雄同體」（socialist androgyny）來形容文革時期的女性性別展演（轉引自 Evans, 2008: 12）。但我認為它們更適用於延安和文革前的時期，因為文革時的女性性別展演已經進一步轉換到男性化了。

圖十七：在延安楊家嶺窯洞工作，
此種較為私密的夫妻展演在文革消失

資料來源：葉永烈（2005: 88）

圖十八：從勞動中小歇片刻，
江青和毛澤東都戴著常見的短帽（蘇聯工人帽）

資料來源：葉永烈（2005: 84）

圖十九：江青與毛澤東站立談笑，延安時期標準裝扮

資料來源：葉永烈（2005: 94）

（二）文化大革命時期（1966-1976）：操縱女性形象、演繹男子氣概的身體

文革期間，女性身體的展演從 1950 年代的中性化，進一步轉變為男性化和軍事化，當然這並非一夕之間造成。1961 年 2 月毛澤東讚美女民兵「不愛紅裝愛武裝」的七絕詩句，被廣為傳頌，女性也紛紛響應號召（袁仄、胡月，2011: 314）。Tina Mai Chen 也從共產黨選出人民楷模的類型轉變和單一化，觀察到軍事化的身體在文革前就已逐漸取得優勢：1950 年代的勞動楷模涵蓋各種行業，到了 1963 年則開始為軍事系統的超級楷模取代，他們一致穿著軍綠色夾克，衣領有紅襟，繫棕色皮帶，戴有紅星徽章的軟帽（Chen, 2001: 156）。隨著身體軍事化，女子的男性氣概被加強，1950 年代仍可保有些許女性特質，到了文革時期，任何女性化的徵象都會被譴責為個人主義和中產階級，因而受到處罰。[28]

此時，江青已從延安時期不太涉足政治的毛澤東夫人，躍升為文化政策的掌門人與藝文旗手，和身旁的男同志一樣握有形塑女性形象和論述的權力與工具，只是在江青主導的樣板戲裡，可看到其性別刻劃完全符合黨或毛澤東的論述，顯示的也是男性的話語。很多研究已指出，樣板戲雖然幾乎都以女性為主角，但卻無女性性別或主體性，只是服膺黨性和階級性的革命政治符號。如彭松喬（2004: 46）認為：「這一女性革命神話雖然表面上改變了女性的從屬地位，但卻

28 Cheng 在其書 *Life and Death in Shanghai* 回憶自己曾目睹一位工人女孩被紅衛兵公開羞辱，她們強行脫去她的時髦鞋子及剪裁較低的褲子，只因認為她穿錯服裝，展示了女性特質，從此以後，Nien Cheng 出門前一定特別注意自己的穿著（Cheng, 1987: 85）。

沒有改變女性作為『他者』的歷史命運，革命只是在形式上解放了女性，然後又通過『去性』及『花木蘭化』的方式把女性重新約束在以革命來命名的男權話語之中。」而劇中女性的覺醒、轉變為堅定英勇的革命人，幾乎都是經由某位男性指引，如《紅燈記》的李玉和對李鐵梅，《紅色娘子軍》的洪常青對吳清華，這和五四時期男性所寫的類娜拉劇本異曲同工，皆呈現女性的覺醒需要神祕男性力量的激勵。只不過在樣板戲裡，這類男性指引人的角色背後有一股更高的力量和精神啟發，透過主角的唱詞和舞台的許多紅色意象明白指向毛主席。樣板戲不僅形塑毛澤東為全中國的精神指引，也以去性慾化的革命家庭置換傳統血緣家庭，打造毛澤東為中國革命家族的大家長形象，也因此擺脫根植於傳統家庭的道德價值，鞏固其國族家長的地位（林雯玲，2012: 155）。

樣板戲去性慾化的大家庭仍有其破綻或間隙，但不是出現在戲劇文本，而是演出時無法控制女演員身體作為意符的指涉，尤其是革命芭蕾舞劇中，女性身體的展現方式意外引起的性慾挑逗。由於樣板戲的女主角與所有女性角色都是正面人物，所以必須看起來健康、胖瘦合宜，但又不能特別美艷，以對比負面人物的鄙瑣。[29] 問題是：當身穿鮮紅色衣服、穠纖合度的女性身體擺出革命姿勢亮相，或一群穿著軍服短褲、身形完美的女性整齊劃一地操練刀、槍芭蕾舞時，對情竇初開的青少年而言，鼓動的是革命精神還是其他反應？有關樣板

29 在 Yan Ting Yuen 拍攝的紀錄片 *Yang Ban Xi*，一位京劇名伶因為長得特別美艷，被江青禁止演出樣板戲，以今日標準觀察當時樣板戲的女主角，也都不算特別美麗。不過革命身體一定是健康的。例如《紅色娘子軍》的女主角是婢女農民，現實生活中貧窮瘦小，但江青要樣板戲展演的是理想化的世界。所以女演員回憶她當時將眉毛加粗，並於嘴巴內塞了兩片蘋果，看起來臉頰比較豐滿（Yan, 2005）。

戲的史料並未談到此點，無法得知當初製作團隊是沒有察覺到這種挑逗，還是認為在革命的架構下，高度被規訓而呈現一致的女性身體舞動是不具顛覆性的。但某些從革命舞劇電影畫面擷取的女主角海報，確是當時無數中國男人的慾望投射，例如《紅色娘子軍》主角吳清華穿著紅衣，雙腿張開，凌空飛越舞台中央的海報，和另一張她高舉被綁雙手的海報，一起裝飾著無數農夫與學生的床邊（Clark, 2010: 184）。性的挑逗也在一部文革紀錄片中得到證實，兩位受訪男性表示當時最喜歡看《紅色娘子軍》，「因為她們穿得很少，可以看到一段腿」（Yan, 2005）。樣板戲中健康的女性身體，以現在標準來看，既沒有特別曝露，也無令人遐想的情節安排，但在極度壓抑女性特質與裝扮的文革性別規範下，比現在更容易產生性的吸引與誘惑。[30]

雖有此性慾規範的破綻，舞台上樣板戲的男女主角都沒有家庭、婚姻和愛情，其所展演的去女性性別和去性慾化的性別規範與革命大家庭，也反映在江青生活圖像的展演。她在許多重要場合留下不少攝影，顯示與延安時期的兩大差異：最易察覺的是軍事化、男性化裝扮。例如江青接見樣板戲團員的照片（圖二十），她穿軍服，戴眼鏡，多數時候也戴帽子，幾乎遮住所有頭髮，看起來非常像男人，這也是她公開演說時的裝扮。1972 年江青陪美國來訪的尼克森總統觀賞樣板戲演出，即使她沒穿軍服，仍穿著男性化的西裝褲裝（圖二十一）。當時流行的海報和江青陶瓷像，更注意到各種軍服細節，如紅色的襟領、紅色臂章和小紅書等（圖二十二、二十三）；這些「裝飾品」反映共產黨在全民穿毛裝的同質中仍有差異，凸顯軍與民的階層差異，並區分個人對黨的投入和貢獻程度。總之，無論是圖片

30 此段在筆者於《戲劇學刊》發表的論文已有初步討論（林雯玲，2012）。

或其他媒介的江青圖像，皆呈現一個男性化的身體。

圖二十：江青接見樣板戲團員

資料來源：葉永烈（2005: 155）

圖二十一：江青陪尼克森總統欣賞樣板戲

資料來源：葉永烈（2005: 224）

圖二十二、圖二十三：雖說全民幾乎都著毛裝，但綠色毛裝和這些紅徽章、紅領巾等細節，是在同中顯異，凸顯了軍與民的階層，以及對黨貢獻程度的差異

資料來源：公領域

另一個特色是革命家庭的展演。在多次搜尋中，幾乎無法找到江青和毛澤東以夫妻樣貌出現的公開家常照；延安時期可以見到兩人一起耕種、寫字、坐在岩石休憩等照片，建國後也有不少家庭照，到了文革時期，這種較屬私領域、夫妻關係的攝影已不復見，僅有極少數江青陪同毛主席接見外賓和共同視察紅衛兵等攝於公眾場合的照片，即使如此，也是群眾圍繞，且江青從未如之前與毛澤東平行並立。這或可歸因於兩人的關係不如以往，但更深層來看，亦可說他們在演繹一個共產黨的革命家族結構，沒有傳統夫妻、子女關係，只有令人瞻仰的國族大家長，這也是當時諸多文革海報形塑的毛澤東形象。當然，也可能是文革後，為保全毛澤東偉大領導者的形象，將所有過錯歸咎於江青的野心和四人幫的論述，歷史書寫往往將兩人在政治和私領域切割，且選擇公開的文獻凸顯毛澤東知曉江青的野心卻無力阻擋（Vittinghoff, 2005: 211-212），其他兩人較私密的照片可能因同樣的理

由被銷毀或未見公開。[31]

除了江青和樣板戲，女性穿著的標準範例就是女紅衛兵，她們同時成為裝扮的監督者。楊瑞（Rae Yang）在其文革回憶錄中描繪：「當我們外出時，總是穿上完整的紅衛兵服裝：長袖軍服、長褲，頭戴帽子，繫腰帶，軍球鞋，帆布袋和小紅書……任何會讓女生看起來像女生的東西就是中產階級」（Yang, 1997: 135）。不僅如此，女紅衛兵也必須剪短頭髮，能夠剃光頭更好。當時連一般女孩也複製男性的穿著。華裔美國劇場學者陳小眉（Xiaomei Chen）回想文革時，她和同學，包括男生和女生，都競相模仿毛澤東的理想士兵——雷鋒大叔，並且「挪用他的英雄男性氣概」（Chen, 1999: 113）。陳小眉對於雷峰不願意丟掉一雙破爛的襪子感到印象深刻，因此穿起她哥哥褲襠有開洞的褲子當作她的「時尚宣言」。

上述這些例子顯示女性的標準理想外型是軍服和因此產生的男性化身體。更重要的是，長時間的男性裝扮和生活扮演也影響、改變一個人的行為舉止。例如楊瑞表示：「我們這樣徹底地蓋住身體，以至於有時候我幾乎忘了我是女生。我就是紅衛兵，其他人也是紅衛兵。就這樣，沒別的」（Yang, 1997: 135）。楊瑞的經驗顯示女紅衛兵單一的性別角色似乎凌駕其他一切性別角色與性別意識。同時，穿著和行為像男生多少賦與她們「從事侵略性、凶暴的攻擊時」所需要的男子氣概，Honig（2002: 257）認為這能部分解釋文革時女紅衛兵所犯下的極度殘暴的行為。陳小眉則描述她女扮男裝的經驗是解放的，而且她享受這種自由：「當我試著在所做的任何事中，需要表現出最

31 筆者就發現一張照片，攝於中共建國後的北平，從左而右依序是江青、毛澤東、其長子毛岸英、媳婦劉松林，毛前面站著李訥，多數網站顯示完整照片，但有的將江青切除。完整照可見葉永烈（2005: 112）。

強和最快，我覺得穿著和舉止像男孩，使我感到更自由……」（Chen, 1999: 113）同樣地，在傳統上屬於男性的政治領域，江青的男裝讓她表面上與男同志無性別區分，或者說她若要扮演男人、在男性場域馳騁，就得從裝扮開始。或許正因如此，江青此時雖取得話語權，一如其樣板戲，她訴說的卻是男人的話語。而對於其他只求平安的中國民眾，服裝（clothing）等於戲服（costume），是偽裝，是扮演的一部分。

令筆者好奇的是江青對於男性裝扮的真正想法為何？上海時期的新女性裝扮和文化美感意識可以完全抹去嗎？江青此時期的公開論述大多關乎藝文，尤其是對樣板戲的指導，因此很難得知。但是 Witke 1972 年訪談江青六十多小時，六位助理人員之一的張穎，在回憶文章中三次寫到江青對服裝的注意和敏感，且流露對裙子的喜愛。江青第一次和 Witke 見面，談了一下午，留她吃晚餐，突然打量她說：「你打扮得很美，很樸素。女孩們還是穿裙子好看……我現在也提倡中國的女孩子穿裙子，我還替她們設計中國民族形式的裙子哩……」（張穎，1995a: 31）有次訪談前，江青穿著連衣裙和白皮鞋，問張穎：「你看我今天穿的布拉基怎麼樣？藕荷色，是我最喜歡的顏色，藍色當然也是我喜歡的」（張穎，1995b: 73）。然後江青評論女孩子穿褲子不好看，問張穎為何都不穿裙子？隔天並送每個女孩子一條裙子。後來江青果真遣人送來五條黑色麻綢短裙，隔天沒有人穿，江青生氣地質問：「我送給你的裙子呢？為什麼不穿？我不是請你們都穿裙子嗎？」（張穎，1995e: 99）江青所謂設計民族服飾，應該就是後來的江青服，將於下段討論；她喜愛的藕荷色是淺紫帶粉，不是當時常見顏色，但是江青在督導《杜鵑山》電影樣板戲拍攝時，卻要女主角服裝改用此較女性化的色彩，可見江青在某種程度上仍會追求她所

認為的美感，而當她握有權力時，不僅可以說出來，還能想辦法實現。

（三）四人幫垮台後：漫畫中穿著江青服的江青——性別化的野心

1976 年 10 月 6 日，中國的政治局勢一夕翻轉，包括江青、王洪文、張春橋、姚文元的四人幫垮台被捕，江青從文化旗手變成文革罪人，成為批鬥審判的對象。當時諷刺四人幫的漫畫非常多，例如《人民日報》社編印《除四害漫畫集》（一），收錄 62 組圖，含有江青的就達 20 多組。[32] 網路搜尋可看到很多當時的諷刺漫畫，而且有一顯著特點：江青多半穿著她所設計的江青服，被譏諷為女秦始皇、蛇、白骨精等（圖二十四、圖二十五）。

圖二十四：江青服特色一：和尚領

圖二十五：江青服特色二：百褶裙

資料來源：葉永烈（2005: 279）

32 參見新浪文化歷史論壇 http://club.history.sina.com.cn/thread-4138978-1-1.html〈文革漫畫中的江青〉。網頁中也含有《人民日報》中的諷刺漫畫 18 幅。

諷刺漫畫讓江青穿著罕見又短命的裙裝江青服，而非文革中她最常穿的軍裝或偶爾穿的布拉吉裙裝，所凸顯的正是江青的女性性別，以及當時人對江青服的官方詮釋——江青的女皇夢。江青為何設計此服裝？從上段江青在 Witke 來訪時的打扮和私下評論觀之，她其實是在實現個人對裙子的喜愛與她所認定的美感；但正如諸多環繞江青的研究或書寫，論者皆依其政治野心與算計來回溯、詮釋她所有的言行舉止和作為，刻意強調她提到模仿唐朝的裝束，因為她想成為武則天——中國的另一個女皇。[33] 例如由嚴家其（Jiaqi Yan）和高皋（Gao Gao）合寫、最早出版的文革研究書籍《文化大革命十年史》[34] 即如此解釋；它引用《天津日報》的幾篇報導，說明江青在 1974 年初，命令天津服裝局替她做一件繡有梅花的百褶裙，搭配適當的外衣和唐朝的女皇鞋子式樣，這服裝必須非常獨特，不許其他人再做相同圖案和款式的設計（Yan and Gao, 1996: 445）。中國著名紅樓夢學者魏紹昌所著的《江青外史》則提到，江青讀《光明日報》1974 年 8 月 6 日副刊〈文物與考古〉介紹 1968 年在陝西挖掘出玉璽一件，印面陽刻「皇后之璽」，經考證為西漢呂后用章。當月江青在全國法家著作會議一再問大家有無讀到此文，並表示這件稀世之寶在文革出土意義重大。然後作者自行解釋：江青之所以說意義重大，乃因這更加觸動她想做女皇的美夢，呂后玉璽的出現無異是佳兆。作者繼續寫道：「江青曾聽過《唐書》中有武則天曾以太后身分下詔改革天下服裝的記載，所以想效法」（魏紹昌，1987: 94-95）。像這樣將江青服

33 關於江青服的學術研究非常少，即使《百年衣裳：20 世紀中國服裝流變》也只有一小段介紹（袁仄、胡月，2011: 363），比較全面性的論文只有 Finnane（2005）。

34 此書中文版於 1986 年由天津人民出版社出版，本文引用的是英文版。

及其皇后夢一起聯想書寫的例子不勝枚舉。《天津日報》更進一步把江青比做武則天。值得注意的是，這些評論就像文革後的其他報導和書寫，很多都是批鬥四人幫的一種「政治時尚宣言」，因此不無爭議。

除了想成為女皇的說法，另一種解釋認為江青企圖設計女人穿的國服。江青在 1974 年 5 月對其文化部的核心成員表示：「中國男子有定型的服裝中山服，可是中國婦女卻沒有，這不平等，男尊女卑嘛。我要為中國婦女設計一套獨特的、有中華民族特色的服裝。這種服裝嘛，可以借鑒古代盛唐時期的裝束」（曉高，1993）；[35] 她也公開表示：「我們的鄰國朝鮮、越南、日本的婦女都有她們自己的民族服裝，唯獨我們國家沒有，這種現狀必須改變」（魏紹昌，1987: 96）。江青對國服的想望和實驗，很可能因菲律賓第一夫人伊美黛．馬可仕 9 月到訪而加深與加快。伊美黛穿著其招牌服裝，即菲律賓的女性國服——特爾諾（terno），[36] 看起來雍容華貴，想必令江青印象深刻，

35 原出處：曉高（1993）〈江青服出籠的台前幕後〉，《炎黃春秋》，1993(6): 70-75。中國知網 http://mall.cnki.net/magazine/magadetail/YHCQ199306.htm 有列出該期的文章目錄和頁碼，但需帳號取得，所以參考網路可得的版本。許多其他網站也有列出原出處。本文參考「萬維讀者」網站，http://bbs.creaders.net/life/bbsviewer.php?trd_id=33833，最後瀏覽：2013/8/10。

36 特爾諾是一種圓領短袖的長洋裝，特色為兩袖挺直，高出肩膀些許，稱為蝴蝶袖，往往有精緻的刺繡，下襬寬大，腰部合身。有關特爾諾如何從 16 世紀西班牙統治時期演變到美國殖民時期（1902-1946）的現代特爾諾樣貌，請參考 Roces（2007: 21-24）。值得一提的是，伊美黛從 1965 年其夫競選第一任總統開始，便以穿著特爾諾為特色，直到 1986 年搭直升機逃離菲律賓的最後一次電視訪問，以及後來在美國紐約面對審判，都是穿著特爾諾。特諾爾服和戀鞋癖一樣，都與伊美黛畫上等號。當然伊美黛在菲律賓和美國穿著國服有不同的政治意涵，詳細分析可見 Roces（2008: 30-34），這篇討論服裝政治的論文，分析菲律賓五位不同的女性（團體）在不同時期如何政治性地運用服裝表達訴

曉高（1993）指出江青服的大量生產就在伊美黛來訪後。江青服的版本或有出入，最大特色是和尚領與百褶裙，束有腰帶；但從少數可見圖片觀之，裙子褶數不多，腰帶或裙子也沒有刺繡，或許限於物資和技術，設計理念和真正成品有很大差異，江青服看起來非常像簡單的布拉吉，這說明為何不少網路資料都將 1974 年之前穿布拉吉的江青誤認為是穿江青服。江青對此服裝廣為宣傳，並指示出國訪問或接待外賓的女性團隊必須穿著。[37] 1975 年，江青設計的裙裝開始於商店公開販售。

江青設計此裙裝的構想並未違背當時的共黨型態。在當時有限的接見外賓和出訪等官方活動，考量形象與天氣、場合等因素，軍裝不見得是女性黨員的最佳選擇，江青可能因此而思索女性該「穿什麼」，加上她又喜歡女性穿裙子。但江青服並未風行，且生命短暫，原因或可由當時評論江青服的流行語，窺見其設計上的缺陷：「上半截像男，下半截像女，後面看像尼姑，前面看是和尚；短不短，長不長，大娘穿了成閨女，閨女穿了成大娘」（魯忠民，2000）。或如上海滑稽戲所唱：「上面和尚領，中間小腰身，下面陳年宿古的百褶裙，領頭裡面還有一條雪白小圍巾」，穿了是「夏天要熱煞，冬天要凍煞，工作起來不便煞」（魏紹昌，1987: 96）。據報導通路銷售不好，從 20 塊人民幣降到 4 塊人民幣，仍舊乏人問津。上海市曾接獲指示做了一萬八千件，銷售不過兩千多件（魏紹昌，1987:

求。

37 安東籬（Antonia Finnane）在文章中提到少有的口述歷史和圖像證據，例如一名居住在墨爾本的婦女，口述在文革時她是學生，常被派到機場歡迎外賓，1975 年開始被要求歡迎外賓時穿著分到的江青服。報紙圖像顯示 1974 年 11 月北京京劇團到阿爾及利亞訪問演出，女性團員穿著江青服（Finnane, 2005: 6-7）。

98）。1975 年江青服甫上市便迅速消失。除了款式問題外，安東籬（Antonia Finnane）對於江青服消失的原因有啟發性的解釋，她認為文革時期的女性喜歡穿軍裝，因為它的意義與政治、歷史、樣板戲結合，女性知道穿這樣的服裝扮演什麼角色和意義。但是「江青服對她們而言，在文化上是沒有意義的。穿這樣的服裝，女性不知道她在什麼故事中該扮演什麼角色」（Finnane, 2005: 19）。

江青在文革時期的身體扮演是男性軍事裝扮，偶見她穿著 50 年代以來被接受的布拉吉裙裝。但是諷刺江青的漫畫，卻一致呈現穿著江青服的江青，不僅譏諷其野心，亦輕鄙其女性性別，反映中國共產黨的權力結構意識形態仍為父權中心，「無性別」存在於身體扮演，卻不存於政治舞台。當然這些漫畫一如文革後開始在香港出版的江青傳記和論述，將文革的錯誤全部歸咎江青的野心，並以此軸線敘述江青自 1930 年代以來的所有活動，形塑、傳播江青的妖魔化形象，並為世人所記憶。

四、結語：論述建構與現實矛盾

藍蘋／江青的圖像形變，從自信有女人味的新女性，到中性的毛夫人，最後轉變成像男人的高階共產黨員，貼切地反映出 1930 年代和毛澤東時期的中國對性別與理想女性角色的打造規劃。女性身體，不管是陰柔女人味或陽剛男人味，都銘刻著文化和政治意涵，被用來應付社會變化並想像新的國族。比起一般女性，藍蘋／江青扮演的不同時期新女性掌有更多話語權，並非全然尊崇、實踐一個男性建構的被動知識客體，而是會介入、形變的主體：藍蘋藉舞台扮演娜拉，到生活中繼續運用娜拉精神，訴諸報章雜誌呼籲婦女解放；到了江青時

期，她更掌控文藝機制，弔詭的是，她奪得話語權是因為服膺男性主導的話語，其中也無翻轉顛覆。此外，五四以降的「新女性」和中國建國後的「鐵姑娘」論述，雖然都企圖解放女性，重新定義新的兩性關係並追求兩性平等，但其建構和實踐都在不同程度上顯示根植於性別差異的矛盾；從戲劇結構也可窺視此內化的從屬或不平等關係：不管是娜拉或樣板戲女主角，都得靠男性指引才能覺醒。

本文用藍蘋／江青圖像及其舞台扮演來對照她在現實生活的扮演，藉以說明女性的性別扮演與論述建構之間的矛盾、折衝和多重可能性。舞台的娜拉被先進知識份子推崇為揚棄舊思想的現代新青年，但藍蘋要離開連法定婚約關係都沒有的唐納，卻得面對來自文藝圈內、將她類比娜拉時隱隱約約的負面指涉與批評。不過，藍蘋擁有發言媒介和場域；她的離家由「她」自己決定，藍蘋是相對自由的。延安時期，江青等來自都會的女知青與高階男黨員的再婚配，犧牲的是被男同志認為政治落後的原配，是「他」決定誰比較有革命性，江青則回歸黨所期待的傳統家庭角色。同樣地，江青雖得為文化大革命的災難負責任，卻是唯一被描繪成追求皇帝夢的女惡魔；譏諷她為女秦始皇、凸顯其女性性別的諷刺圖畫廣為流傳，生動地傳達鐵姑娘被允許的公共場域是工廠和生產線，而非在政治圈跟男人競爭奪權。畢竟這是一個傳統上屬於男人、不輕易允許女人僭越的場域，不管江青多麼努力嘗試成為一個男人。

參考文獻

《人民日報》人民網（2006 年 4 月 4 日）〈藍蘋自白書公開 毛澤東初識江青〉。〔online〕. 2013/8/20.
Available: http://culture.people.com.cn/BIG5/40479/40482/4267476.html

王人美口述，解波整理（1985）《我的成名與不幸：王人美回憶錄》。上海：上海文藝。

王桂妹（2006）〈被書寫的叛逆：質疑「娜拉精神」〉，《西南師範大學學報》，32(3): 166-170。

尤娜（1935 年 7 月 22 日）〈評娜拉的演技〉，《申報》，第 5 張第 18 版。

方之中（1935 年 7 月 1 日）〈「娜拉」〉，《申報》，本埠增刊第 1 版。

申報（本埠增刊）（1935 年 6 月 21 日）〈娜拉大走鴻運〉，《申報》，第 5 版。

申報（本埠增刊）（1935 年 7 月 5 日）〈由「娜拉」說到「自由神」〉，《申報》，第 5 版。

申報（本埠增刊）（1935 年 8 月 27 日）〈「娜拉」在「自由神」里〉，《申報》，第 3 版。

北京服裝學院特色資源庫（無年份）2011 中國旗袍，次目錄「旗袍與攝影」中的「民國雜誌封面照」。〔online〕. 2013/5/7.
Available: http://rs.bift.edu.cn/reslib/2011/zgqp/0000020102/ViewImage

李成（1935）〈藍蘋訪問記〉，《民報》，連載期間：1935 年 8 月 28 日至 9 月 1 日，8 月 28 日第 2 張第 2 版；29 日第 3 張第 4 版；31 日第 3 張第 4 版；9 月 1 日第 3 張第 4 版。

周慧玲（2004）《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》。台北：麥田。

林雯玲（2012）〈解構紅色大敘述：《紅燈記》與樣板戲在海峽兩岸的「小敘

述」〉，《戲劇學刊》，15: 141-171。

姚蘇鳳（1933）〈1933 年上半年度在滬開映的英美影片概觀〉，《明星月報》，2(2): 1-19。

美國哥倫比亞大學東亞圖書館（無年份）《玲瓏》電子資料庫。〔online〕. 2014/2/17. Available: http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/linglong/about.html

袁仄、胡月（2011）《百年衣裳：20 世紀中國服裝流變》。香港：中和。

海士（1935 年 6 月 28 日）〈看過「娜拉」之後〉，《民報》，第 3 張第 2 版。

崔萬秋（1988）《江青前傳》。香港：天地。

張春田（2013）《思想史視野中的「娜拉」——五四前後的女性解放話語》。台北：新銳文創。

張穎（1995a）〈江青與維特克〉，《傳記文學》，67(2): 21-32。

張穎（1995b）〈江青與維特克〉，《傳記文學》，67(3): 70-79。

張穎（1995c）〈江青與維特克〉，《傳記文學》，67(4): 101-112。

張穎（1995d）〈江青與維特克〉，《傳記文學》，67(5): 75-82。

張穎（1995e）〈江青與維特克〉，《傳記文學》，67(6): 94-104。

張穎（1996a）〈江青與維特克〉，《傳記文學》，68(1): 118-128。

張穎（1996b）〈江青與維特克〉，《傳記文學》，68(2): 118-123。

梁家貴（2003）〈江青：1937 年底－ 1949 年〉，《二十一世紀》，網路版第 18 期。〔online〕. 2014/2/17. Available: http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0305040.htm

許慧琦（2003）《「娜拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1900s~1930s）》。台北：政治大學歷史學系。

彭松喬（2004）〈樣板戲敘事：他者觀照下的女性革命神話〉，《江漢大學學報》，23(1): 43-47。

經盛鴻（2000）〈毛澤東、江青婚事的反對者及其遭遇〉，《傳記文學》，77(4): 27-34。

新浪文化歷史論壇（無年份）〈文革漫畫中的江青〉。〔online〕. 2013/8/20. Available: http://club.history.sina.com.cn/thread-4138978-1-1.html

葉永烈（1993）《末代女皇／前半生：暴起》。台北：風雲時代。

葉永烈（2005）《江青畫傳》。香港：時代國際。

魯忠民（2000 年 10 月 25 日）〈國人百年服飾：社會變革的晴雨表〉，《人民日報》人民網。〔online〕. 2013/8/8. Available: http://www.people.com.cn/GB/channel6/491/20001025/285815.html

曉高（1993）〈江青服出籠的台前幕後〉，「萬維讀者」網站。〔online〕. 2013/8/10. Available: http://bbs.creaders.net/life/bbsviewer.php?trd_id=33833

劉慧蘭（2011）《解放的追尋：中國共產革命中的女性經驗（1921-1949）》，台灣師範大學歷史系碩士論文。

鍾華敏（1967）《江青正傳》。香港：友聯研究所。

藍蘋（1937a）〈從《娜拉》到《大雷雨》〉，中國文革研究網。〔online〕. 2013/8/15. Available: http://www.wengewang.org/read.php?tid=6135

藍蘋（1937b，3 月 8 日）〈三八婦女節——要求於中國的劇作者〉，《時事新報》，版次不詳。

藍蘋（1939 年 9 月 13 日）〈我與娜拉〉，《中國藝壇畫報》，版次不詳。

魏紹昌（1987）《江青外史》。香港：中原。

蘇靈（1935 年 7 月 2 日）〈觀《娜拉》演出〉，《晨報》，版次不詳。

Butler, J. (1990a) Performative acts and gender constitution: An essay in

phenomenology and feminist theory. In S. Case (Ed.), *Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre* (pp. 270-282). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Butler, J. (1990b) *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. NY: Routledge.

Chan, C. (1993) The language of despair: Ideological representations of the 'new women' by May Fourth writers. In T. E. Barlow (Ed.), *Gender politics in modern China: Writing and feminism* (pp. 13-32). Durham: Duke University Press.

Chen, T. (2001) Dressing for the party: Clothing, citizenship, and gender-formation in Mao's China. *Fashion Theory*, 5(2): 43-172. doi: 10.2752/136270401779108590

Chen, X. M. (1999) Growing up with posters in the Maoist era. In H. Evans and S. Donald (Eds.), *Picturing power in the People's Republic of China* (pp. 101-122). Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Cheng, N. (1987) *Life and death in Shanghai*. London: Grafton.

Clark, P. (2010) Model works and the remodeling of the Cultural Revolution. In R. King (Ed.), *Art in turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76* (pp. 167-187). Hong Kong: Hong Kong University Press.

Ding, L. (1989) Thoughts on March 8. In T. E. Barlow and G. J. Bjorge (Eds.), *I myself am a woman: Selected writings of Ding Ling* (pp. 316-321). Boston: Beacon Press.

Dolan, J. (1992) Gender impersonation onstage: Destroying or maintaining the mirror of gender roles? In L. Senelick (Ed.), *Gender in performance: The presentation of difference in the performing* (pp. 3-13). Hanover: Press of

New England.

Edwards, L. (2000) Policing the modern woman in republican China. *Modern China*, 26(2): 115-147. doi: 10.1177/009770040002600201

Evans, H. (1999) 'Comrade sisters': Gendered bodies and spaces. In H. Evans and S. Donald (Eds.), *Picturing power in the People's Republic of China* (pp. 63-78). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Evans, H. (2008) *The subject of gender: Daughters and mothers in urban China*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Finnane, A. (1996) What should Chinese women wear?: A national problem. *Modern China*, 22(2): 99-131.

Finnane, A. (2005) Looking for the Jiang Qing dress: Some preliminary findings. *Fashion Theory*, 9(1): 3-22. doi: 10.2752/136270405778051518

Goffman, E. (1959) *The presentation of self in daily life*. NY: Anchor Books.

Hershatter, G. (2007) National modernity. In *Women in China's long twentieth century* (pp. 79-106). Berkeley: University of California Press. doi: 10.1525/california/9780520098565.003.0004

Honig, E. (2002) Maoist mapping of gender: Reassessing the red guards. In S. Brownell and J. N. Wasserstrom (Eds.), *Chinese femininities/Chinese masculinities: A reader*. Berkeley: University of California Press. doi: 10.1525/california/9780520211032.003.0010

Ip, H. (2003) Fashioning appearances: Feminine beauty in Chinese communist revolutionary culture. *Modern China*, 29(3): 329-361. doi: 10.1177/0097700403029003003

Li, Y. (Ed.) (1992) *Chinese women through Chinese eyes*. Armonk: M. E. Sharpe.

Roces, M. (2007) Gender, nation, and the politics of dress in twentieth century

Philippines. In M. Roces and L. Edwards (Eds.), *The politics of dress in Asia and the Americas* (pp. 19-41). Portland: Sussex Academic Press.

Roces, M. (2008) Women, citizenship and the politics of dress in twentieth-century Philippines. In W. Burghoorn, K. Iwanaga, et al. (Eds.), *Gender politics in Asia: Women maneuvering within dominant gender orders* (pp. 11-42). Copenhagen: NIAS Press.

Shen, V. (2005) *The origins of left-wing cinema in China: 1932-37*. New York: Routledge. doi: 10.4324/9780203332245

Tam, K. (1984) *Ibsen in China: Reception and influence*. Ph.D. Diss., Department of Comparative Literature, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Terrill, R. (1999) *Madame Mao: The white-boned demon*. Stanford: Stanford University Press.

Vittinghoff, N. (2005) Jiang Qing and Nora: Drama and politics in the republican period. In M. Leutner and N. Spakowski (Eds.), *Women in China: The republican period in historical perspective* (pp. 208-241). Piscataway: Transaction Publishers Rutgers University.

Witke, R. (1977) *Comrade Chiang Ch'ing* [*Jiang Qing*]. Boston: Little, Brown.

Yan, J. and Gao, G. (1996) *Turbulent decade: A history of the Cultural Revolution*. Trans. D. W. K. Kwok. Honolulu: University of Hawaii Press.

Yang, R. (1997) *Spider eaters*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Zhang, Y. (1996) *The city in modern Chinese literature and film: Configurations of space, time, and gender*. Stanford: Stanford University Press.

影音資料

Yan, T. (2005) *Yang Ban Xi: The 8 model works*. Netherlands: Scarabee Films.

From Nora to Madam Mao: Pictures, Daily Performance and Gender Discourse

Wen-Ling Lin Department of Drama Creation and Application
National University of Tainan

In China 1935 was known as 'the year of Nora' with Ibsen's *A Doll House* (often re-titled as *Nora*) being produced in major cities throughout the country. An unknown actress, Li Yunhe, who had come to Shanghai and changed her name to Lan Ping, played the title character, Nora, at the invitation of a left-wing theatre company. The success of *Nora* not only launched Lan Ping from obscurity to fame overnight, but enabled her to explore the new territory of the film industry. Several years later, she changed her name again, this time to Jiang Qing and shortly became Madam Mao, a role that most people remember her. From 1935 to 1937, reports about Lan Ping, often accompanied by photographs, frequently appeared in the theatre sections of newspapers and film magazines. The photographs of Lan Ping as herself invariably present a modern woman, confident and yet attractive, a symbolic Chinese Nora. This image of Jiang may surprise those who know her only as Madam Mao through the photos taken of her in the Yan'an period (1937-1947), in the 1950s, and during the Cultural Revolution (1966-1976).

By tracing Lan Ping/Jiang Qing's photographic metamorphosis, this article examines different discourses of ideal womanhood as conveyed by presentations of the female body in the pre-Mao period and in Mao's China. Be they the May-Fourth intellectuals, Left-wing intellectuals, or

leaders in the Chinese Communist Party, Chinese thinkers of all stripes imagined modernity and their new nation through the female body, and thus set out to become arbiters of women's public style, in such matters as hairstyle and clothes. What to wear and how to wear could demonstrate whether a woman was advanced in thinking and embodied a proper attitude towards new gender role. In addition to examining the gender performance of Lan Ping/Jiang Qing in three important periods, this article exposes the paradox of the male-constructed gender discourses by exploring how the criticism she met with is deeply rooted in patriarchal conceptions of gender. Finally, this article looks at how Lan Ping/Jiang Qing, rather than being a passive object of gender discourses, to varying degrees participated in and manipulated the construction of contemporary gender discourses.

Key words: Nora, gender performance, New Woman discourse, Jiang Qing, pictorial images, A Doll House

◎作者簡介

林雯玲，台南大學戲劇創作與應用學系助理教授

〈聯絡方式〉

Email: lwenling.tw@gmail.com