

大時代小女子 ——論張愛玲與 《太太萬歲》

傅葆石 美國伊利諾大學香檳分校歷史學系教授

近年來，戰後中國電影研究備受關注，羅卡、李道新、丁亞平、Vivian Shen 等電影史研究者洞幽燭微的研究成果，拓展了我們對 1945-1949 年間中國電影及其歷史語境的理解。(註1) 然而不足的是，他們的研究多集中於幾部左翼電影經典，特別是蔡楚生的《一江春水向東流》、陳鯉庭的《麗人行》、沈浮的《萬家燈火》，金山的《松花江上》，和湯曉丹的《天堂春夢》等。這種趨勢的原因不難理解：這些影片的藝術成就可圈可點、又飽含濃烈的政治傾向性，而且它們也是少數幾部能在市面輕易尋到 DVD 的影片。

但是，通覽戰後報紙上的電影廣告，這些左翼影片僅是戰後上海上映國片的一小部分。如同從孤島到全面淪陷時期一樣，上海影院上映的國片絕大多數都是不談政治的娛樂片。1946-1947 年內戰爆發，人心惶惶，物價飛漲，焦灼怨憤的市民階層想從電影尋找精神慰藉。一時間，諜戰片、苦情劇、家庭劇、恐怖片大行其道。誠然，多數的娛樂片都是粗製濫造、票房至上、唯利是圖，置身於國族危難之外，因此遭到左、右翼評論家的共同撻伐；但其中也不乏一些超脫政治紛爭，令人耳目一新，極富想像力的藝術作品，折射出與標榜「現實主義」的左翼電影大異其趣的政治、社會景象。在大變大亂的戰後上海，究竟這些清新脫俗的娛樂電影向觀眾呈現了什麼特殊的歷史想象呢？

本文得深圳大學研究生肖娥文與劉輝博士、華東師範大學研究生王大可幫助翻譯，在此一併致謝。作者對譯文進行了全面的修改和擴充。本文曾在 2012 年夏天國史館演講，感謝參加演講會的聽眾，提出很好的意見，更感謝國史館館長呂芳上教授的邀請以及館員沈可點小姐的幫助。

由於文化精英主義的排斥與意識形態的管控，戰後娛樂電影長期以來受到忽視和鄙棄，大多數遭到自然損壞或者不知所蹤。幸運的是，少數幾部影片通過意外的管道出現在坊間，其中之一便是曾經風靡一時的賣座影片《太太萬歲》。電影由桑弧執導，劇本則由 20 世紀中國最負盛名的女作家張愛玲操刀，堪稱黃金配搭。此片出土後，受到兩岸三地的影評人交相稱譽，認為是「中國電影史上被絕對低估的傑作」，一部「最佳喜劇片」。(註2)的確，《太太萬歲》高雅清新，溫柔風趣，是高度政治化的戰後中國影壇一部視角獨特、別具一格的上乘之作。更具意味的是，《太太萬歲》以簡樸輕鬆的鏡頭筆觸，勾畫了內戰爆發後的上海，在百物騰貴、社會動亂不安、現代生活與傳統價值重重撞擊下，一個頗為典型的中產階層婦女所面臨的種種平庸瑣碎的家庭矛盾、情感困窘、和個人掙扎。通過對大時代裏一個不問世事，只在私人空間裏打轉的小女子的描畫，影片折射出與左翼電影子然不同的上海中產家庭文化和兩性關係，而且展露了張愛玲獨樹一幟的喜劇電影風格和她那遠離政治、歌頌人生複雜性的歷史體驗，這也正是本文所關注的要點。

張愛玲與戰後電影

1920 年，張愛玲生於上海一個破落的官僚大家庭，10 歲時父母離異，童年很黑

暗。1941 年，張愛玲就讀於香港大學，適時值日軍攻陷香港，她輾轉回上海與其單身的姑母生活，以寫作為生。在日據時期，張愛玲聲名鵲起。由於多數知名作家如巴金、茅盾、夏衍等在上海淪陷前已遠走內地或香港，汪精衛政權統治下的文壇充斥著二、三流作家，一片黯淡；張愛玲獨領風騷，她精巧細膩，荒涼感人的散文與短篇小說受到當時的主流文學刊物如《古今》、《雜誌》等競相追捧，小說集《傳奇》在面世四天後即告售罄。淪陷四年，張愛玲紅透上海，她的創作輝煌燦爛，個人生活也是幸福圓滿。1944 年，張愛玲下嫁南京政府宣傳大員風流才子胡蘭成，開始了一段快樂卻短暫的婚姻。

1945 年日軍敗北臨近，胡蘭成逃離上海，在流亡途中不斷捲入婚外戀。張愛玲發現他的外遇後，1946 年斷然與胡蘭成分手。儘管她和「文化漢奸」胡蘭成已成陌路人，而且一再強調自己在淪陷期間的文學創作從不牽涉政治，張愛玲的「盛名」使她在戰後成為眾矢之的，備受各方責難，甚至被攻擊為以文字「獻媚」於日汪的「女漢奸」。在個人及政治的雙重壓力下，張愛玲在戰後初期無新作發表。(註3)

即便她有新作，在戰後文壇也難以發表。戰時流亡至內地的作家、文化人紛紛重返上海，在他們的推動影響下，文學界再次籠罩在民族大義和革命鬥爭的話語氛圍，劍拔弩張「敵」、「我」，「忠」、「奸」，

涇渭分明。同時，嚴懲漢奸為民除害的呼聲此起彼落。雖然張愛玲從未被官方正式以漢奸罪起訴，但她仿佛一夜間便從最耀眼的明星變成千夫所指的「罪人」，深感與上海文學界扞格不入，斯人獨憔悴。

1947年張愛玲發表了兩篇小說《多少恨》和《華麗緣》，都是登載在「張迷」龔之芳創辦的一份小型刊物《大家》上。但這份雜誌出版不久就因銷量問題停刊。之後，龔之芳出資幫助張愛玲再版她的暢銷小說集《傳奇》。然而，當她的好友散文家柯靈在自己編輯的《文匯報》副刊上登載了《傳奇》的再版聲明，即受到其他左翼文人的斥罵詰難。（註4）寫作既是張愛玲的自我表達方式，更是她的求生之道，無法寫作便難以維持生計。事實上，1947年張愛玲即與姑姑搬離了住了多年的愛丁頓公寓。戰後遭遇的尷尬困頓逼迫她尋找新的創作空間。（註5）

商業電影為張愛玲提供了一個新的出路。1946年至1948年間，國共內戰正酣，時局大亂，娛樂事業卻蒸蒸日上「畸形」發展。淪陷時期禁映的好萊塢電影，此時大量進口，重新佔據了上海的电影銀幕，而國產電影亦隨勢而起。此時上海有6家國民政府控制的電影公司，其中以中央電影製片廠一廠、二廠與中國教育電影製片廠規模最大，它們擁有當時最精良的製片設備，聘用了大批從內地回到上海的最優秀的電影人（如導演陳鯉庭與演員趙丹），拍攝了不少廣受歡迎

的影片，例如諜戰片《天字第一號》和戰爭社會片《忠義之家》。除此之外也有幾家較具規模的私營製片公司，如昆侖、國泰與文華。昆侖影業公司由親共企業家任宗德、夏雲瑚出資創辦，出品了著名的《一江春水向東流》、《八千里路雲和月》，這兩部影片都以通俗的家庭倫理劇的方式，表達出對國民黨政府腐敗與專制的強烈抗議，賣座鼎盛深受觀眾喜愛。國泰則為影院商柳氏兄弟所有，他們沒有明顯的政治立場，拍片注重票房價值。而文華由具有豐富製片經驗的顏料商吳性栽創辦，力圖在國共之間儘量保持政治中立，專門製作高品質新格調的影片，吸引了大批日據期間居於上海的知名電影人，包括導演黃佐臨、桑弧，作家柯靈、師陀等。隨著娛樂需求日甚，行業內也存在著激烈的人才競爭。之前許多有「漢奸」嫌疑的演員，如在淪陷時期紅極一時的陳燕燕和李麗華等，經過一段不安的沉寂後又先後重歸影壇。（註6）

正是在這一背景下，1946年底，文華的年輕導演桑弧通過龔之芳與柯靈的引薦與剛離婚的張愛玲會面，邀請她參與正在籌備中的新片的劇本創作。桑弧個性謙和忠厚、執著認真，在淪陷期間開始導演工作，拍攝了《教師萬歲》等幾部社會問題劇，因為題材現實、藝術風格突出，聲名鵲起。張愛玲一說即合接受了邀請，據時任文華經理的陸潔所說，張愛玲於翌年1月提交了劇本。（註7）此片就是陳燕燕、劉瓊領銜主演

的愛情悲劇《不了情》。該片於1947年4月上映，講述的是受過良好教育的女主人公，戀上英俊富有的有婦之夫，大家愛得刻骨銘心，最後卻因為不忍破壞戀人的家庭，甘願犧牲自己的故事。影片拍的中規中矩，在評論界的反響不溫不火，但票房成績卻不錯，因此做就了桑弧與張愛玲的再次合作拍製《太太萬歲》。張愛玲更藉此進入影壇，從50年離開上海直至60年代移居美國，她為香港電懋公司創作了一系列匠心獨運、風格清新的電影劇本（如《情場如戰場》、《小兒女》、《南北喜相逢》等）。

張愛玲自幼便是電影發燒友，為何直至1947年才因文壇失意被逼涉足電影劇本創作，選擇文學之外的另一表達空間已難以揣測。但正如許多評論家指出，張愛玲對電影的癡迷深深影響到了她的文學想像和敘事技巧。據她的弟弟張子靜回憶稱，張愛玲收集了上海市面上可以買到的各種好萊塢電影雜誌（如 *Photoplay*、*Movie Picture Story* 及 *Silver Screen*）；有一次在舉家杭州旅行的途中，她為了觀看喜愛的女演員談瑛主演的電影甚至不惜中途折返。（註8）而張愛玲的寫作生涯也是從向德商在上海創辦的英文雜誌《二十世紀》投寄影評開始的，其中的部分篇章後來被她重新改寫為中文。從這些影評中可以看出她對國產電影的家庭劇與言情片情有獨鍾；她並不特別注重電影的表現技巧或鏡頭語言，她更多注重的是，透過銀幕關照在戰亂不斷社會不安，傳統價值

與現代思想相互衝撞的大變動下，中國人各種各樣奇形怪狀的日常生活和生存狀態。在散文《借銀燈》中，張愛玲如此解釋她的電影觀：

《借銀燈》，無非是借了水銀燈來照一照我們四周的風俗人情罷了。水銀燈底下的事，固然也有許多不近人情的，發人深省的也未嘗沒有。

強調電影對日常世俗社會百態的記錄作用，不加批判不做道德判斷，這與當時把鏡頭看成武器，拍電影看成上戰場，充滿道德教化和反帝民族情緒的左右翼電影創作可謂南轅北轍。（註9）

《太太萬歲》

1947年4月13日，《太太萬歲》在上海的四家影院上映，連場爆滿，持續放映月餘。上海各大報紙的廣告都醒目地標示著「編劇張愛玲」。她的名氣固然是一大賣點，但票房的成功也得歸功於導演桑弧處理劇本的細膩精心以及一班明星（包括在日據時期開始走紅的蔣天流、張伐、上官雲珠和石揮）的精彩出演。特別是舞臺出身的蔣天流，她長得平平庸庸，不算美，但也不難看，穿著旗袍落落大方，一臉賢慧，把持家有道好面子愛賣弄小聰明的上海「太太」演的入木三分。

如同一些學者指出的，《太太萬歲》是一部「神經喜劇」（screwball comedy）。（註10）神經喜劇作為浪漫喜劇片的一種類型發源於30年代的好萊塢。此類影片大多聚焦於都市上中層社會裏發生的兩性之間爭鬥，通過精心設計節奏緊湊的劇情，華麗時尚的服裝場景，加上詼諧幽默的對白和一些引人發笑的怪誕人物角色，來表現一波三折有情人終成眷屬的愛情故事。弗蘭克·卡普拉執導的《浮生若夢》（1938），霍華德·霍克斯導演的《育嬰奇譚》（1938）與喬治·庫克導演的《費城故事》（1940），皆為經典的神經喜劇範本。《太太萬歲》顯然具有神經喜劇的某

些重要特點：例如機敏伶俐、字字珠璣的「張式」對白、時尚優雅的服飾（各式各樣的旗袍），行止古怪的人物角色（特別是石揮所塑造的「父親」角色）以及節奏緊湊環環相扣的劇情。事實上，凱薩琳·赫本、加里·格蘭特、卡羅爾·隆巴德、克勞黛·考爾伯這些以演神經喜劇片為觀眾追捧的男女明星都是張愛玲所仰慕的。

不過，《太太萬歲》也深受「女性電影」（woman's film）這一好萊塢經典類型電影的影響。女性電影通常被論者譏之為「催淚彈」，因為著重於表現女性的情路坎坷苦難遭遇，哭哭啼啼，深受女性觀眾熱愛，如愛德芒德·古爾丁導演的《那一個



2012年傅葆石（右）於國史館演講「大時代與小女子」
（照片提供／國史館采集處）

女人》(1937)和金·維多導演的《慈母心》(1937)等。其實，這些描繪女性愛情身邊瑣事的電影也有充滿浪漫言情色彩，以取悅大眾的喜劇型式表現的；其中的經典影片包括如普萊斯頓·斯特奇斯導演的《淑女伊芙》(1941)、喬治·史蒂文斯導演的《年度女性》(1942)。不論影片催人淚下或令人忍俊不禁，正如女性主義學者珍妮·貝辛格(Jeanie Basinger)所指出的：女性電影凸顯女性的社會地位，最大的特徵在於沒有傳統高大威猛的大男人角色；反之，(特別是)職業女性和中年婦女特有的情感糾葛和社會問題以及因此所產生的心理矛盾是電影表現的重心。(註11)與其他彰顯男權的傳統好萊塢片種不同，在女性電影中，女性和她們所面對的種種困難和苦惱是銀幕的中心，女性話語(尤其是關乎情感、婚姻、家庭的瑣碎生活)是推動劇情發展的關鍵，而與男性領域息息相關的標誌性場景(特別是戰爭、革命、國家)卻被邊緣化。無獨有偶，張愛玲最傾心的一些紅極一時的好萊塢女明星(如瑪琳·黛德麗、瓊·克勞馥、葛麗泰·嘉寶、芭芭拉·斯坦威克和貝蒂·大衛斯等)正是主演女性電影的佼佼者。

《太太萬歲》不是好萊塢類型電影的硬搬照抄，而是揉合了神經喜劇和女性電影的一些拍攝手法與敘事結構，再注入大量國產電影最受觀眾喜愛的家庭鬧劇的元素，特別是婆媳矛盾與姻親之間的恩恩怨怨。影片

《太太萬歲》以居住在上海新式弄堂裏的一戶普普通通的中產階級家庭為中心，展露了20世紀中國新興都市文化的婚姻問題與兩性關係。正如1943年張愛玲在一篇影評中所述「普通人說起為妻之道，著眼處往往只在下列的一點：怎樣在一個多妻主義的丈夫之前，愉快地遵行一夫一妻主義。」(註12)換言之，如何在家庭結構性別關係遽變的時代裏做一個好女人好妻子。

電影一開場便通過鏡頭語言將女主人公「太太」陳思珍(蔣天流飾)置於故事的中心位置。一連串靈活流暢的中特寫鏡頭，將一位打扮入時(影片中她一共穿了十多套風格款式各異的旗袍，足可與《花樣年華》裏張曼玉的角色相比美)、相貌平庸的中年女性帶到觀眾眼前。她忙前忙後地掇拾擺放在客廳的祭台，準備為家婆祝壽。場面雖稱不上富麗堂皇，但一個四十年代上海摩登中層家庭該有的一切都一應俱全，且被她打理的井井有條、一塵不染，可見陳思珍是位盡責能幹，聰明賢慧的家庭主婦。

當女傭應聲走入客廳時不慎打碎一個杯子觸犯了忌諱。她那小氣難纏的婆婆(路珊飾)恰巧走了進來，陳思珍極力掩飾，慌慌張張地將碎片先用報紙捂住，隨後又掖到墊子底下，但終究還是被婆婆發現。老太太埋怨說百物騰貴世道艱難，還不知省吃省用，順道奚落太太肚皮不爭氣，未能為唐家繼後香燈。女傭連忙反唇相譏，抱怨物價飛漲工資太低，為了平息她們的爭執，陳思珍

打算私下給傭人貼些工錢息事寧人。吵架的事剛落幕，小姑子唐志清（汪漪飾）又為老太太買生日禮物的事向嫂子討主意。緊接著她的弟弟思恩（韓非飾）也過來找她，剛從臺灣旅居回來的思恩愛上了志清，思珍又必須操心安排他倆以後的約會。當她那其貌不揚，志大才疏的銀行小職員丈夫唐志遠（張伐飾）下班回到家時，她又須無微不至地安排他洗澡休息，聽他喋喋不休地抱怨工作苦悶沒有前途。夫妻二人已屆中年依然膝下無子，他們的感情溫吞如白開水，婚姻生活沉悶乏味。當這對夫婦枯燥單調地彼此說著話時，那張喜氣洋洋穿著西式禮服的婚照作為背景始終掛在床頭。精心細膩的場面調度生動地展現出上海人對一夫一妻，自由戀愛的現代婚姻的想像與真實之間的諷刺反差。

陳思珍聰明好面子，一心想成為一位「好太太」賢內助。為瞭解決家中上上下下各種糾紛，不惜委屈自己，「自我犧牲」。她低眉順眼忙前忙後，為了粉飾太平心機用盡謊話連篇。說瞎話彷彿已成了她的生存本領。（註13）的確，要做一位好太太，事事顧全大局，殊為不易。當她弟弟來訪時指著牆上那張婚照問她為何婚後變得如此憔悴消瘦時，陳思珍只能無言以對。

陳思珍的丈夫不想一輩子在銀行數鈔票，意圖創業，但苦於缺乏資金。為了取悅丈夫，陳思珍不惜說謊，向她那古怪慳吝，專門投機倒把買進賣出的父親（石揮飾）騙說婆婆藏了一百八十條金條，借給丈夫一筆

資金。唐志遠剛從香港與舊友相聚回來，不久便成立了一家進出口公司。隨著生意蒸蒸日上收入日豐，陳思珍的丈夫夜夜笙歌與交際花女郎施咪咪（上官雲珠飾）搭上了。值得一提的是，儘管施咪咪身著無袖旗袍，風情萬種性感誘人，實際上她的一舉一動都被她那靠吃軟飯、樣貌猥瑣的小流氓丈夫（田振東飾）牢牢掌控。從這一意義出發，她雖然是一個以出賣色情破壞他人婚姻的「壞女人」，但也是一個為了家庭犧牲了自己的「好太太」。

陳思珍意外發現丈夫有了外遇後陷入絕望。緊閉的窗戶，點著的蚊香，陳思珍坐在暗夜裏一邊拍著大蒲扇等著丈夫回來一邊陷入了沉思，對面牆上的婚照在月光照著下赫然在目，這一精心設計的場景令觀眾對這位面臨窘境，進退維谷的中年婦女寄以同情。她應該如何是好？她怕丈夫真的把姨太太討了進來，故決計不與他爭吵聽之任之，只望他早日在外面玩厭了回到她身邊。但人算不如天算。唐志遠日夜沉迷女色，公司破產，整個家庭頓時陷入了危機。這場危機讓陳思珍感到她努力營造的世界正在坍塌，她所有的付出和犧牲都已付之東流，一切都變得毫無意義。更且，唐志遠非但不自省，反而怪罪陳思珍對她父親扯謊，才使他有了資金擔上風險。這對夫婦站在他們的婚照前唇槍舌劍互相對罵，一臉怒氣的唐志遠脅迫說要離婚。與此同時，陳思珍的父親聽說女婿生意破產，連忙趕來要唐母拿出一百八十條

金條代子還債，兩人相持不下大吵特吵，兩家人反目成仇。豈料，一波未停一波又起，施咪咪的丈夫生怕財路已斷，逼迫她謊稱懷上了唐家的骨肉，以此要脅已是窮途末路的唐志遠。鏡頭一轉，促手無策的唐志遠堆起了笑容，低聲下氣的向太太求助擺脫困境，陳思珍不假思索便一口答應了。

兩個女人之間的鬥智鬥謀拉開序幕，把影片推上了高潮。陳思珍巧施苦肉計，要求施咪咪嫁給唐志遠當姨太太，「嫁雞隨雞，嫁狗隨狗」與唐家一起度過經濟難關。施咪咪當然不可能，也不願意嫁入中等人家的唐家，這樣她假裝懷孕的花招也就不攻自破。與絕大多數好萊塢與國產電影英雄救美的橋段不同，在這場鬧劇中沒有英雄也沒有美人，是一直「自我犧牲」的太太解救作了繭自縛自作自受的丈夫。陳思珍的聰明能幹，與丈夫的糊塗懦弱剛好形成了鮮明的對照。這是否意味著她勝利了，壓倒了丈夫，彰顯了女權？《太太萬歲》的發展令觀眾出乎意料之外。

在生意失敗的丈夫、不近人情的父親、心胸狹窄的婆婆，和狡計多端的交際花之間的周旋，使陳思珍感到心力交瘁，決心結束這段婚姻。鏡頭一轉，陳思珍來到律師事務所，見到正在辦理手續準備私奔的弟弟、小姑，連忙隱瞞了來簽字離婚的事，好像是怕被人知道似的。這時，唐志遠幡然悔悟，並將從施咪咪那裏奪回的一枚別針送給了陳思珍。在這一特寫鏡頭中，陳思珍看到丈夫

因與施咪咪廝打留在額頭上的抓痕，潸然淚下，連忙幫他護理傷口。接著鏡頭快速切換到他們的律師朋友身上，他勸陳思珍對離婚的事三思，因為在當前中國「離婚總是女人比較吃虧的」。陳思珍正在猶豫之間，唐志遠已在離婚檔上簽了字，而且擺出一副大丈夫臨危不亂滿不在乎的樣子對陳思珍說：「你應該理智一點，不要到律師這裡來鬧笑話。」太太聽了後忍不住哭了起來，不知如何是好。還是律師朋友聰明，把離婚檔馬上撕成兩片，說：「你們要辦離婚，我也不幫你們辦了。」陳思珍破涕為笑，委委屈屈半推半就地與唐志遠言歸於好，結束了一場家庭風波。

儘管丈夫愛情不忠到處沾花惹草，鬧出滿城風雨，陳思珍在最後一刻還是決定「顧全大局」繼續維持這段婚姻。這其實也反映了在那時大多數的中國女性面對同樣處境時做出的決定。直到1931年國民政府頒佈新的《民事法典》保障婦女權益，即使丈夫風流成性公然納妾，妻子也沒有訴訟離婚的權利。儘管有了新法，也很少有婦女能真正利用法律來對抗夫權維護自己的權益。正如史學家凱薩琳·伯恩哈德（Kathryn Bernhardt）所指出：「畢竟，離婚會使得婦女喪失她們賴以為生的收入來源。只要一個丈夫不虐待妻子，繼續供養她，（縱觀民國時期）一般中國婦女都會對她們四處留情的丈夫睜一隻眼閉一隻眼。」（註14）從另一個角度分析，從軍閥割據到抗日戰爭到國共

內戰，生活在張愛玲說的「要繼續活下去而且活得開心，真是難」的亂世，有多少女子願意利用繁瑣的法律條文離開丈夫獨立生活？（註15）

然而，電影並沒有以好萊塢式大團圓結局收尾。為了慶祝夫妻二人破鏡重圓，他們與律師一同去一家高級餐廳喝咖啡，恰逢施咪咪正在那裏，用以前勾引唐志遠的同一手法，勾搭另一名到處拈花惹草的中年男子。攝影機從夫妻二人的視角徐徐拉近施咪咪那半藏在摺扇後，正對著大鏡頭的狐媚臉蛋，向著觀眾頻送秋波，笑吟吟的重複著曾經對唐志遠說過的那套令男人心醉的話：「我講給你聽我的身世，你可不能講給別人聽啊。你一定得給我守秘密。因為我從來就沒有告訴過第二個人。」影片就此結束。這個開放式結局令觀眾忍俊不已的同時，也禁不住會反思：在現代的婦女權利意識與傳統的男權中心觀念之間進退兩難的女性困境。充滿曖昧的是：陳思珍的勝利也是她的失敗，她表面上贏回了丈夫，卻輕易犧牲了自己的尊嚴與權益。在她似乎爭取到掌控自己命運的關鍵時刻，她卻開始猶疑與妥協，放棄了離婚獨立做一名現代女性的機會，最後仍選擇做一個「在一個多妻主義的丈夫之前，愉快地遵行一夫一妻主義」的「好太太」。與剛剛離婚的張愛玲不同，她筆下的陳思珍在危機過後選擇了安定婚姻。一些敏感的觀眾禁不住對陳思珍的選擇提出懷疑：唐志遠事業失敗，與施咪咪分手，兩夫婦和

好如初，但他以後如果有機會再次發財，碰到其他的施咪咪，他會不會又故態復萌，而陳思珍又如何應付呢？（註16）

大時代的小女子

《太太萬歲》巧妙的開放式結局，精心細膩的場景，流暢輕快充滿生活氣息的敘事，演繹了一個溫馨詼諧而略帶譏諷，卻又真實可信的女性故事。與大多數 30、40 年代其他刻劃女性的中國電影不同，《太太萬歲》的人物塑造和劇情設計沒有絕對的善與惡、忠與奸、好人與壞人。每個角色都不全好，也不全壞，而是互相交雜，好中有壞，壞中有好。陳思珍為了照顧家庭幫助身邊的人排難解紛，常常自以為是委屈自己顧全大局，其實卻是謊話連篇害人害己，正如她婆婆被她一再蒙騙後大發脾氣說：「反正我這老太婆也給你們耍夠了。」唐志遠固然是自私自利軟弱無能，又對妻子不忠，但也稱不上是個壞人。如同他已說的：他只是一個平平凡凡的上海男人，一心往上爬，失敗了灰心喪氣，成功了卻又忘乎所以。他其實對妻子不壞，在結婚就是為了傳宗接代的年代裏，況且他又是家中獨子，但他卻從未埋怨過妻子沒能給他生個兒子。我們難道又該厭惡他麼？至於施咪咪，雖然她工於心計色誘男人，不知破壞了多少個家庭，但她也並非那種放蕩形骸「白光」式的壞女人，而且還有一點點值得我們的同情。她勾引男人出

賣色相，無非是受著小流氓丈夫的控制擺佈（甚至不時遭到他的毒打），被迫以身體換取金錢養家活口。她本身也是個受害者。

《太太萬歲》的人物創造和敘事手法充分展露了張愛玲作品中一以貫之的「參差對照」的筆法，看透世情的滄桑感，和她對歷史人生的獨特體驗與表現方法。在《自己的文章》裏，張愛玲點出了她的寫作技巧與她的對人生的感受的內在關連：

我是喜歡悲壯，更喜歡蒼涼……蒼涼之所以有更深長的回味，就因為它像蔥綠配桃紅，是一種參差的對照。我喜歡參差的對照的寫法，因為它是較接近事實的……。時代是這麼沉重，不容那麼容易就大徹大悟……。因為他們雖然不徹底，但究竟是認真的。他們沒有悲壯，只有蒼涼。（註17）

唐志遠、施咪咪，特別是陳思珍都是這些「不徹底」的人，他們「不過是軟弱的凡人」即使身處金戈鐵馬呼喚英雄的大時代裏，他們追求「人生安穩」，渴望「活得開心」，在面對「敵」、「我」，「新」、「舊」矛盾的窘境時不斷畏縮、猶豫、妥協。張愛玲對「不徹底」的平凡人情有獨鍾，與她的歷史視野互為表裡。在一篇題為《燼餘錄》的散文，張愛玲回憶日軍攻陷香港後她與其他學生滯留在香港大學宿舍的生存狀態，大家關心的不是後來歷史家強調

的愛國救亡，而是飲食男女的日常生活，零零碎碎雞毛蒜皮，令她得出一番對歷史和歷史書寫的「另類」感悟：

我沒有寫歷史的志願，也沒有資格評論史家應持何種態度，可是私下裡總希望他們多說點不相干的話。現實這樣東西是沒有系統的，像七、八個話匣子同時開唱，各唱各的，打成一片混沌……歷史如果過於注重藝術上的完整性，便成為小說了。（註18）

這裡最可圈可點的是「不相干的話」和「各唱各的」兩個概念。按照學者評論家李歐梵的解讀，張愛玲強調歷史的「多聲體」，反對「大敘述」（meta-history）的「整體性」史觀。因此看似「不相干」的人物和事件反而成了她重構歷史，回憶過去的最真實也最溫馨的佐證。（註19）的確，張愛玲的歷史視野類似上世紀80年代以來，歐美史學界日漸重視的「小歷史」（micro-history），質疑結構恢弘的「大歷史」過於籠統，忽視壓制了很多微小的歷史聲音，專門發掘被「主流」意識排斥鄙棄的各種資料，透過不同的視角和語境，重新構建本是複雜多義，充滿曖昧性的「歷史」。

與戰後泛政治化的左右派電影不同，《太太萬歲》沒有把戰爭（國共內戰）的恐怖和恐慌放在中心位置，只是通過婆婆對物價飛漲的抱怨和父親的投機倒把的勾當輕

描淡寫的交代一下。陳思珍、唐志遠這些平平凡凡「不徹底」的人和他們忙著應付的各種與戰爭「不相干」的事卻變成故事的中心。但觀眾恰恰喜歡陳思珍的平凡普通，因為她的「不徹底」使她顯得真切活生，有血有肉。她不是《一江春水向東流》中受盡折磨無私奉獻的母親素芬（白楊飾），也不是《萬家燈火》中賢良淑德走向進步的主婦藍又蘭（上官雲珠飾），更不是《麗人行》中的出賣肉體照顧丈夫的金妹（上官雲珠飾）或革命女戰士李新群（黃宗英飾），也並非同時代出版的小說中出現過的大量忍饑挨餓歷盡艱辛的婦女形象。這些影片的女性形象缺乏主體，高度政治面譜化；她們對丈夫的忠貞，對愛情的純潔和歷盡苦難的身體，成為了建構關於反帝反封建鬥爭的民族寓言。（註20）然而，陳思珍卻是普普通通實實在在，形象鮮明，遠離政治。她在關鍵時刻半推半就地沒有在離婚文件上簽字，與唐志遠言歸於好，儘管她知道這段婚姻不一定是從此風波不再，但經歷過危機後她更是渴求安穩，樸素平實的生活，自甘做一個大時代的小女子。陳思珍拒絕被「政治面譜化」，她的妥協，深深地表達了張愛玲對亂世人情的感觸：

強調人生飛揚的一面，多少有點超人的氣質。超人是生在一個時代裏的。而人生安穩的一面則有著永恆的意味，雖然這安穩常是不安全的，而且每隔多少時

候就要破壞一次，但仍然是永恆的。它存在於一切時代。（註21）

《太太萬歲》的歷史啟示

《太太萬歲》雜揉了經典好萊塢神經喜劇、女性電影與中國式家庭倫理劇的多種元素，成就了一部講述戰亂時期上海中產階級婦女的婚姻生活的精妙喜劇片。題材簡樸，故事風趣幽默，遠離政治，票房甚佳。由於電影的引人注意，多家大報（如《大公報》、《中央日報》等）紛紛刊登了影評，但這些評論多為批評貶抑的。正如不少電影史家指出：在戰後的影壇，左翼影評人左右了關於電影創作與電影觀賞的公共話語。對他們而言，國家積弱貧富不均，一部好電影應該是積極介入社會現實，為民請命，「如實」地反映中國民眾的反帝反封建，追求平等正義的民族、民主訴求。這些觀點逐漸形成了一套泛政治性的民族倫理電影美學，即從意識形態、政治功利的視角來衡量一部影片的優劣。（註22）知名電影評論家瞿白音被廣為引用的一段話可以充分佐證這一趨勢。

所謂好片子，主題必須嚴肅……凡是表現與大多數人民群眾的生活息息相關的問題，忠實、生動而典型地表現問題的實質，正確而適當地提出解決問題的

辦法，就是嚴肅的作品，就是好作品。
(註23)

在這種語境下，遠離政治的《太太萬歲》顯得無聊、瑣碎。事實上，不少影評抨擊這部電影缺乏大時代應有的主題意識。在他們看來，陳思珍「委屈自己」甘當小女子以及不願離婚都散發著「封建思想」的遺臭，等同於「鼓勵觀眾繼續沉溺在他們所熟知的小市民的世界中裏麻木不仁、悲慘地活著」。一個自名為「老婆」的人甚至被片名惹惱：「身為一個現代女性若缺乏尊嚴與誠實，我們怎能稱之為『太太萬歲』？」(註24)對電影的政治攻訐又聯繫到張愛玲的個人生活上：她與胡蘭成的關係和她在淪陷時期的文名讓她成為眾矢之的。她被指責為「女漢奸」、「敵偽時期的行屍走肉」。直至1949年，共產黨勝利的前夕，左派戲劇家于伶逃避白色恐怖到香港期間仍大加撻伐張愛玲和她的電影作品。

有如《不了情》和《太太萬歲》這一類型的，這些影片作者在主觀上雖然並不一定是要有助於反動者，可是由於他們逃避現實，被舊意識所俘虜，在客觀上卻對觀眾起了麻痹的作用。(註25)

輿論的壓力，令文華公司不得不取消掉了由桑弧與張愛玲三度聯手將她的淪陷時期風霏一時的小說《金鎖記》搬上銀幕的計

畫。張愛玲與中國影壇的結緣就此戛然而止。雖然張愛玲在上海電影圈的創作曇花一現，但她塑造的大時代小女子陳思珍卻成了華語電影史上最亮麗最令人難忘的人物形象之一。她的平凡、「不徹底」和她經歷的各種彷彿與時代「不相干的事」，一些張愛玲自知「註定了要被遺忘的淚與笑」，(註26)恰恰讓我們得以窺視到被強調政治變革，國族爭鬥的大歷史敘事所忽視和壓抑的聲音。《太太萬歲》詼諧、溫情又略帶譏諷，不愧為二十世紀中國錯綜複雜的女性狀況的歷史見證。

【註釋】

1. 丁亞平，《影像中國：中國電影藝術，1945-1949》（北京：文藝藝術出版社，1998年）；李道新，《中國電影批評史》（北京：中國電影出版社，2002年）；Vivian Shen, "Gender Politics from 'New Women' to 'Fighting Women': The Changing Role and Concept of New Women from the 1930s to the 1940s", *Asian Cinema* v.11 n.1 (Spring 2000), pp 114-130；羅卡從戰後香港電影出發，重新審視上海的娛樂電影業，見〈戰後通俗電影那個的發展形態：從上海到香港〉，載葉月瑜編《華語電影工業：方法與歷史的探索》（北京：北京大學出版社，2011年），頁203-222。歷史家馮筱才從史料和方法的角度，精細地分析了目前電影史研究的情況，見〈從問題到史料：近代中國大陸電影史的重構與在寫〉，載《華語電影工業》，頁135-150。
2. 參見焦雄屏，《談影錄》（臺北：遠流出版事業股份公司，2002年）；羅卡，〈張愛玲的電影緣〉，見《超前與跨越：胡金銓與張愛玲》（香港：市政局，1998年），頁135-146。
3. 見于青，《張愛玲傳》（香港：天地圖書公

- 司，1999年）。又見 Nicole Huang, *Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s*. Leiden and Boston: Brill, 2005.
4. 見陳子善編，《私語張愛玲》（杭州：浙江文藝出版社，1996年），頁262-268。
5. 見陳子善，〈1945-1949年間的張愛玲〉，載陳子善編，《重讀張愛玲》（上海：上海書店出版社，2008年），頁339-343。
6. 見馬景源，〈文華影業公司沿革〉，載《上海電影史料》1992年第1輯；黃望莉，《海上浮世繪：文華影片公司初探》（北京：中國電影出版社，2010年）；又見 Poshek Fu, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford: Stanford University Press, 2008, pp.133-138.
7. 參閱《陸潔日記摘存》，未公開發表的手稿，中國電影資料館。感謝陳墨教授提供這份珍貴史料。
8. 見張子靜，《我的姐姐張愛玲》（臺北：時報出版社）；又見李歐梵，《蒼涼與世故：張愛玲的啟示》（香港：牛津大學出版社，2006年）；又見劉澍、王綱編，《張愛玲的光影空間》（北京：世界知識出版社，2008年）。
9. 張愛玲，〈借銀燈〉，見金宏達、于青編，《張愛玲文集》（合肥：安徽文藝出版社，1992年），4卷，頁183。
10. 見鄭樹森，〈張愛玲的《太太萬歲》〉，載《私語張愛玲》，頁128-129；又見李歐梵，〈張愛玲與好萊塢電影〉，載林幸謙主編，《張愛玲：文學·電影·舞臺》（香港：牛津大學出版社，2007年）。
11. Jeanie Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, New York: Alfred A. Knopf, 1993, p.20.
12. 張愛玲，〈借銀燈〉，載金宏達、于青合編《張愛玲文集》，浙江文藝出版社，4卷，頁183。
13. 張愛玲，〈《太太萬歲》題記〉；見《張愛玲文集》，4卷，頁267-268。
14. Katherine, Bernhardt "Women and the Law: Divorce in the Republican Period" in K. Bernhardt and Philip Huang eds., *Civil Law in Qing and Republican China*, Stanford: Stanford University Press, 1994, pp.187-213.
15. 見〈我看蘇青〉，載《張愛玲文集》，4卷，頁233。
16. 見沙易，〈評太太萬歲〉，載陳子善編，《說不盡的張愛玲》（上海：三聯書店，2004年），頁115-116。
17. 張愛玲，〈自己的文章〉，載《張愛玲文集》，4卷，頁177。
18. 張愛玲，〈燼餘錄〉，載《張愛玲文集》，4卷，頁54。
19. 見李歐梵，〈張愛玲筆下的日常生活和「現時感」〉，載陳子善編，《重讀張愛玲》，頁20-26。
20. 有關文學電影中婦女與家國寓言的緊密關係，參見 David Wang, *The Monster that is History: History, Violence and Fictional Writing in Twentieth-Century China*, Berkeley: University of California Press, 2004, pp.77-146; Rey Chow, *Women and Chinese Modernity: The Politic of Reading Between West and East*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991 and *Primitive Passion: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995.
21. 張愛玲，〈自己的文章〉，載《張愛玲文集》，4卷，頁176。
22. 參見 Hu Jubin, *Projecting Nation: Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003, pp.153-190.
23. 轉引自李道新，《中國電影批評史》，頁203。
24. 見陳子善主編，《私語張愛玲》，頁272-275；陳子善，《說不盡的張愛玲》，頁98-129。
25. 于伶，〈新中國電影運動的前途與方針〉，載《看電影》，香港藝術社，1949年3月。
26. 張愛玲，〈太太萬歲題記〉，載《張愛玲文集》，4卷，頁269。