

三十年代中國文化論述中的法西斯妄想 以及壓抑：從幾個文本徵狀談起^①

劉 紀 蕙*

關鍵詞：法西斯美學 中國三十年代電影 妄想徵狀 現代性
國家主義 極權論述

一、前 言

中國現代文學裏的現代主義文學在五四新文學運動之後，為何僅如曇花一現，迅速被寫實主義遮蓋壓抑？這是我近年來持續思考的問題。除了我們所了解的「文以載道」傳統，或是夏志清所提過的「感時憂國精神」，或是李歐梵所討論的「現代性」之外，我認為需要有另外一種討論方式。這個問題逐漸發展，形成目前我所聚焦的三十年代論述形構之問題。我認為我們必須討論三十

* 輔仁大學比較文學研究所教授。

① 本人於一九九九年七月到十二月之間，透過「中央研究院獎勵國內學人短期來院訪問研究」之獎勵辦法，在中研院文哲所進行研究，完成此篇論文。對於彭小妍女士的誠懇邀請，以及文哲所於此期間慷慨提供的研究資源，本人要特別在此致謝。本文完成後，曾經分別在中研院文哲所及近史所發表，二所同仁對於此文所提出的討論意見，以及《中國文哲研究集刊》審查人的修改建議，都對本文的修正與發展有莫大助益，本人亦要在此致謝。

年代之現代主義與當時集體論述之對話：中國三十年代與同時期在義大利發展的法西斯政權及德國的納粹政權為何有論述策略之同質性？此同質性與後來中國之文革十年及臺灣之戒嚴是否有內在之延續性？換句話說，一九四九年以後在中國與臺灣分別發展出的高度國家主義與極權政體，為何在三十年代文藝論述模式與文學電影文本中，已經透露了其徵兆？

提出這個問題的起點是我注意到：極權論述總是強調文藝的「正常」與「健康」模式，並以此作為清除異己的基準。我們在中國的文革時期及臺灣的戒嚴時期可以清楚見到此種強調文藝的正常與健康的論述傾向^②。而這論述模式最為典型而具體執行的例子，自然就是一九三〇年代納粹政權之下的第三帝國文藝政策與文化清潔運動，以及其所推出的「第三帝國藝術展」與「退化藝術展」^③。這種雷同，是我們需要注意的問題。

我曾經在〈變異之惡的必要：中國／臺灣1931-1937〉一文中討論過，在

- ② 中共文藝政策中清除毒草、圍剿清算的整風運動，以及以文藝為戰鬥機器的論述模式反覆出現。而國民黨的文藝政策亦同樣以文藝為消除黑暗、反共抗俄的戰鬥工作手段。一九五六年國民黨第七屆中央常務委員會通過臺灣戒嚴時期的「反共文藝戰鬥工作實施方案」，其目標為「發揮文藝戰鬥精神」，鼓勵「宣揚三民主義，闡揚反共抗俄國策」、「揭發奸匪與俄寇勾結賣國之各種陰謀暴行」、「發揚中華民族傳統文化」、「褒揚軍民英勇事蹟」、「表揚忠貞」等內容。參考中國國民黨中央第四組編：《文藝政策彙編》（臺北：中國國民黨中央第四組，1968年），頁1-2。一九六七年第九屆五中全會通過「當前文藝政策」，明確指出「重視文藝創作的社會性，建立清新、雄健、溫厚、明朗的風格、表現光明、消除黑暗、以喚起社會廣大的同情，促進社會向上的發展」之創作路線，頁23。
- ③ 有關納粹政權這種文化清潔運動與其法西斯性格，可以參考Peter Adam在《第三帝國藝術》（*Art of the Third Reich*）（New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1992）的討論，Susan Caroselli編的《退化藝術：德國納粹政權下前衛藝術的命運》（*Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*）（Los Angeles: County Museum of Art, 1991），以及趙鑫珊的《希特勒與藝術》（天津：百花文藝出版社，1996年）。此問題下文將仔細討論。

中國與臺灣極權政體展開之前，一九三〇年代的文化論述場域中具有極權性格的國家主義與本土論述已經在各種文化文本中以物質與肉體的徵狀展現^④。當時，我並沒有深入探討「為何」極權論述總是強調文藝的正常與健康模式，而僅呈現這些極權的物質徵狀「如何」發生，如何導致「變態意識」相對位置的產生。此處，我則希望能夠具體探討此「為何」的問題。我要從一九三四年上海聯華電影製片廠出產的《國風》與《大路》，以及郭沫若的詩作，開始討論這幾個文本中近法西斯式的組織集結動力與集體妄想徵狀，並討論中國三十年代整體文化場域與此妄想徵狀相互鑲嵌的內在法西斯衝動，然後對此文化現象提出結構性的詮釋探討，並且進入此法西斯衝動的形式美學問題。

我是個文學研究者，也是個文化研究者，我對於知識的理解讓我清楚認識：若要仔細探討中國文化場域中所發展出的法西斯論述之徵狀及內在衝動，我必須兼及同時期不同文類及不同場域的文化文本的論述形構。因此，我除了必須先討論當時文字文本所描繪出的內在圖像模式，也需要分析視覺文本所呈現的觀視位置與隱藏話語，以便辨識當時的文學與電影如何透露出類似的法西斯性格徵狀；我除了要對文學電影的論述場域進行討論之外，還需要對當時交錯並行的其他文化論述進行剖析；我除了要指出這些文化論述的形式徵狀之外，更需要對此交錯論述的內在動力展開分析，也就是說，我要進行徵狀式的閱讀。因此，進入了此文議題的討論過程中，我發現我不知不覺間找出了許多過去一向視之味如嚼蠟的史料文獻、政治檔案，例如三十年代文藝論戰、力行社與新生活運動，也閱讀了三十年代到六十年代在歐洲所發展的檢討法西斯

④ 該文主要關切的問題是：一九三〇年代的中國與臺灣的文化場域凸顯國家主義與本土意識之刻，文化論述中的組織性格十分明顯，而中國與臺灣當時不被組織起來的作家在哪裏？也就是說，相對於組織化而集中統一的「正常」模式，中國與臺灣二十世紀早期的「變態意識」在哪裏？為何在那裏？文化場域內不被組織化及不被「正常性對象」吸引的精神能量如何以多形態泛轉與精力投注展現自身？此文見於劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》（臺北：立緒出版社，2000年），頁188-221。

極權政體的論述，例如賴希（Wilhelm Reich）、馬庫色（Herbert Marcuse）、阿多諾（Theodor Adorno）、巴岱爾（George Bataille），重新閱讀佛洛伊德（Sigmund Freud）對於群體心理及妄想機制的討論，並且進入對於法西斯形式美學討論的研究，例如班雅明（Walter Benjamin）、桑塔（Susan Sontag）。這些論述雖然與中國文化環境相當遙遠，但是對照閱讀，卻可以協助我們理解現代中國的文化場域中反覆出現的法西斯衝動的起點及形式問題。近年來，不少學者亦開始對此問題採取類似角度的檢討，包括德勒茲與瓜達里（Deleuze & Guatarri）在《反依底帕斯》（*Anti-Oedipus*）一書中的討論，拉庫—拉巴斯（Lacoue-Labarthe）對於政治美學化的討論，黑威特（Andrew Hewitt）（1993）的《法西斯式現代主義：美學、政治與前衛》（*Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*），以及華人學者如周蕾（1998）的《唯心主義之後的倫理問題》（*Ethics after Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading*），本文的目的亦是企圖對以上探討法西斯問題的詮釋脈絡進行對話。

以下，本文論述便依循下列四個部分發展：(一)中國三十年代之法西斯文本徵狀，(二)法西斯論述的內在暴力與唯心浪漫傾向，(三)「正常模式」與「排除動作」內在連接的精神分析詮釋，(四)法西斯形式美學與國家主義、現代化問題之探討。

二、中國三十年代之法西斯文本徵狀

(一)極權政體與性壓抑

一九三三年《現代》第四卷第一期，出現了一篇周作人談論德國法西斯主義公開焚燒禁書的文章。周作人在此文中提及一九三三年五月十四日《京報》副刊刊登德國納粹黨「燒性書」的新聞，該報導陳述德國學生在德國納粹黨之

鼓動下，於一九三三年五月十日燒Dr. Magnus Hirschfeld的性書，並高歌「德國婦女今後已被保護」。從《京報》副刊此則新聞報導的立場，可見當時中國輿論界對於德國燒書及希特勒促使日耳曼民族之復興，有明顯的同情之意：「最近世界中的兩大潮流——共黨主義和法西斯蒂——中，德國似蘇聯一樣與我人一個要解決的謎。」^⑤所謂「我人」要解決的「謎」，自然就是指當時中國的國家地位與民族復興等問題。

周作人顯然對於這種同情法西斯主義的報導持有批判態度。他指出極右傾的德國法西斯主義強調德國國家之地位提高，種族意識高張，嚴定優生律，以及要求焚燒性書，都如同反猶太運動一般，是「畏懼忌妒與虛弱」的表現^⑥。周作人同時指出當天報紙並列「燒性書」與「張競生大談性事」二則新聞的內在矛盾。德國大燒性書之同年，藹理斯的《性心理學》出版，張競生的性學也在中國引起軒然大波。然而，周作人引述同年八月十三日《獨立評論》六十三期的〈政府與娛樂〉一文來指出：「因為我們的人生觀是違反人生的，所以我們更加做出許多醜事情，虛偽事情，矛盾事情。拉丁及斯拉夫民族比較最少，盎格魯撒克遜較多，而孔孟文化後裔要算最多了。」^⑦周作人當時注意到性的壓抑正好與極權統治的政權是一起發展的，而認為國家主義與種族主義高張的納粹黨徒之吶喊，正反應出他們「壓抑」後之「歇斯底里徵狀」^⑧。

周作人或許並未完全理解此評論背後的精神分析基礎，然而，此壓抑後的歇斯底里，卻正好與妄想之自我膨脹是一體的兩面。佛洛伊德曾經指出，歇斯底里及妄想與壓抑有密切關連：當自我被外在世界拒絕而經歷壓抑，並且自世

⑤ 周作人：〈苦茶隨筆〉，《現代》第4卷第1期（1933年）（原上海現代書局發行，1984年上海書店再印），頁11。

⑥ 同前註，頁12。

⑦ 同前註。

⑧ 同前註。

界與人的關係撤離，自由的自我在歇斯底里的狀態下，便會表現為生理之癱瘓或是焦慮，然而妄想的狀態則為歇斯底里的反面，是libido投注於自我本身，而表現為自大與自戀（megalomania, narcissism）^⑨。此壓抑後之歇斯底里與妄想徵狀，將是我們理解中國三十年代之法西斯衝動的基礎。

(二)集體召喚的法西斯文本徵狀：壓抑與情慾轉移

1. 上海電影文本中的「戰鬥」修辭與情慾轉移

讓我們先從三十年代初期上海聯華電影製片廠出產的《國風》與《大路》兩部影片，以及其中所透露的修辭策略、觀視位置與情慾轉移，來討論法西斯文本徵狀。

中國三十年代的電影工業以上海為主要據點，而上海電影業以「天一」、「藝華」、「明星」、「聯華」為主要的製作公司，且多半由左翼影人、劇作家、導演所掌控^⑩。一九三三年底，左翼傾向的「藝華」被國民黨法西斯組織

⑨ Sigmund Freud, *Psycho-Analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia* (1911). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. trans. under the General Editorship of by James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Vol. 12), p. 72.

⑩ 一九三一年，共產黨在「劇聯」的《最近行動綱領》中，指出當時對電影所採取的路線：「深入都市無產階級的群眾當中」，「領導無產階級的演劇運動」，「爭取革命的小資產階級的學生群眾與小市民」，「幫助白色區域內廣大的農民」等任務。程季華：《中國電影發展史》（北京：中國電影出版社，1963年），頁177。一九三三年二月九日，共產黨之中國電影文化協會在上海成立，執行委員包括夏衍、田漢、洪深、鄭正秋、聶耳、蔡楚生、史東山、孫瑜、任光、金焰、張石川、胡蝶、沈西苓、程步高等三十一人，幾乎囊括了當時所有重要影界人士。可參考程季華的《中國電影發展史》、鍾大豐與舒曉鳴的《中國電影史》（南京：中國廣播電視出版社，1995年）與杜雲之的《中華民國電影史》（臺北：行政院文化建設委員會，1988年）等書都有詳細討論。一九三三年甚至被稱呼為左翼電影創作高潮。陳播：〈中國左翼電影運動的誕生、成長與發展〉，《當代電影》第43卷第4期（1991年），頁10。

藍衣社搗毀^⑪，「明星」被削弱，面臨經濟困難的窘境，「天一」的商業化經營又頗不得當時影人的支持，最後「聯華」乃成爲主要的電影生產公司^⑫。「聯華」本身的組成方式十分複雜，自從一九三四年初，羅明佑直接控制聯華一廠，與國民黨合作，推出了「航空救國」的《鐵鳥》及鼓吹新生活運動的《國風》等片；然而聯華二廠卻仍舊由左翼影人組成，例如夏衍離開「明星」，轉移到「聯華」擔任二廠的特約編劇，聶耳、任光、安娥等左翼音樂工作者亦加入，而陸續推出了蔡楚生的《漁光曲》、《新女性》，孫瑜的《體育皇后》、《大路》，吳永剛的《神女》，費穆的《人生》、《香雪海》與《天倫》等影片。因此，研究上海電影的學者多半也注意到，一九三四年到一九三五年間，上海出現最爲反動保守的電影與最爲進步的電影，而且都出自於聯華電影製片廠^⑬。

(1)上海聯華一廠的右翼路線

《國風》由聯華一廠的羅明佑編劇，羅明佑與朱石麟合作導演。此片是爲了響應當時蔣介石所提倡的「新生活運動」而拍攝，因此聯華爲此片所作的文

⑪ 詳見後文討論。

⑫ 可參考鄺蘇元、胡菊彬的《中國無聲電影史》（北京：中國電影出版社，1996年）、程季華的《中國電影發展史》、鍾大豐與舒曉鳴的《中國電影史》，與杜雲之的《中華民國電影史》等書的討論。

⑬ 可參考 Jay Leyda 的 *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China* (Mass: MIT Press, 1972), p. 93。研究上海三十年代電影配樂的 Sue Tuohy 也指出，她認爲雖然日後上海電影被歸類爲左翼與右翼等類別，以聯華電影製片廠出產的電影而言，其中意識形態自相矛盾的電影配樂顯示出上海都市化之影響下，電影作曲者與製片者大量取用各種不同文類與不同來源的素材，而並沒有侷限於當時的政黨立場。Yingjin Zhang Ed., “Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s,” Collected in *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943* (California: Stanford University Press, 1999), pp. 200–221。我認爲，雖然有此複雜交錯的立場，影片所呈現的不同聲音，卻無法掩蓋當時不同陣營電影所共有的時代焦慮。

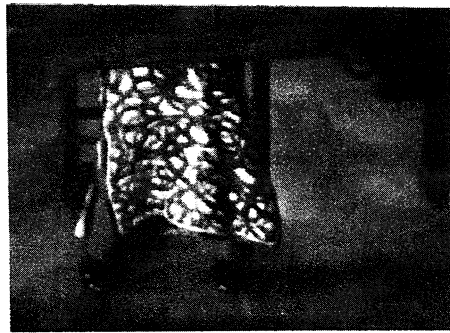
宣口號是：「國風的劇旨，足以挽救中國；國風的劇力，足以復興民族。」^⑭劇情是姊妹張蘭、張桃與校董之子許柏揚自鄉下中學畢業，到上海念大學。張桃與許柏揚畢業後，將上海的奢華風氣帶回家鄉，影響了全鎮的風氣，後來由參加「新生活運動」的張蘭帶回來「新運」的宣傳資料，糾正了民風。

影片中，上海成爲現代化與奢華罪惡的淵藪，而張桃（黎莉莉飾）則是現代化的具象呈現。張桃回到小鎮的夫家後，第一件事就是將梳妝臺前舊的明星花露水丟掉，換上各式新的外國香水與化妝品，象徵地宣稱了都市文化在她生活圈所佔據的顯要位置。



張桃回到母校代理其母親的校長職務，而她對待工作如同對待遊戲，在校長辦公桌批改學生作業時，雙腳仍在踏著舞步。

^⑭ 杜雲之：《中華民國電影史》（臺北：行政院文化建設委員會，1988年），頁183-184。



影片中還刻意以幾個連續特寫剪接，呈現張桃所代表的現代化都市女性，例如她的新燙髮型、短袖旗袍、高跟鞋等等，以及這些細節對於小鎮女學生的影響。影片中，我們看到小鎮女學生全身被布襖包裹，與來自上海的張桃造成強烈的對比。女學生以粉筆在袖子上做出可以截短袖子的記號，更凸顯出此女學生與張桃對於身體處理的差異。張桃所代表的種種，自然可以稱之為「女性情慾主體意識」的發生，然而，當時在新國家主體與救亡圖存的論述之下，此女性意識卻需要被批判與犧牲¹⁵。



¹⁵ 女性情慾主體與新女性論述有其內在不相容之處，此問題值得深入探討。



張桃與許柏揚不只影響了學生，也使得小鎮快速改變：新的西服店、摩登商行、皮鞋店與理髮店陸續開張。



居民換上西裝，剪燙頭髮，購買時髦布料與化妝品，儼然一付都市化與現代化的小模型。上述這一系列快速的變化以及牽連的視覺圖像，具體地改變了小鎮風貌的肌理與質感。

然而，被翻譯為「摩登」的「現代化」此處之意涵卻是「都市化」，在右翼國家論述之下被視為「洪水猛獸」，會污染人們純樸的心靈。要糾正此危險的風氣，唯有藉助於新生活運動。張蘭從外地寄回新生活運動的宣傳標語及手冊，而張蘭的表哥與校長母親也出馬協助，到鎮上四處演講：「在這國難當頭，遍地都是飢荒災亂的時候，我們還有心思去濃妝艷抹，摩登浪漫，來刺激那些饑寒困苦的同胞嗎？」「我們都曉得修飾自己的外貌，使其整潔，怎麼不知道廓清一下內心的淫邪污穢呢？」「我們要立刻警醒，將打扮的時間，用在服務社會的工作，將裝修的財力，用在建設的事業，然後國家民族，才得有救。」「我們要立刻實行新生活，用禮義廉恥來修飾我們的內心，用真理公義來潔淨我們的靈魂，讓我們重生一個新生命。」

在現代化的危險性與傳統小鎮的純樸美德之間，《國風》的敘事立場顯然是選擇了後者。我們看到此種敘事修辭凸顯了整潔乾淨的心靈信條與淫邪污穢的物質生活之對立，並且強調建設生產與服務社會是拯救民族的唯一方式。例如鏡頭刻意以掛歪的「禮義廉恥」匾額表明張桃與許柏楊在學校所引起的改變及影片本身的立場¹⁰。

¹⁰ Zhiwei Xiao 在〈建構新國家文化〉（“Constructing a New National Culture: Film Censorship and the Issues of Cantonese Dialect, Superstition, and Sex in the Nanjing Decade”）一文中，舉例指出當時的電影檢查制度特別對於女性身體有嚴格的管束。除此之外，地方政府，例如山東，甚至會逮捕燙髮或是穿著高跟鞋的女子。Yingjin Zhang Ed., Collected in *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943* (California: Stanford University Press, 1999), p. 198.



此外，攝影師洪偉烈與導演朱石麟以分割畫面、旋轉畫面、重疊畫面、腳步特寫與蒙太奇跳接等技巧，表現了上海女學生鎮日打電話、鏡前化妝、舞廳婆娑起舞、假日出遊等場景。而當張桃的校長母親批評張桃與許柏揚使學生「生活奢侈化，行為浪漫化」時，影片中甚至以蒙太奇跳接、旋轉畫面與畫面重疊，呈現洪水猛獸與小鎮的並置，並打出「奢風浪習有如洪水猛獸」的訓示字幕。

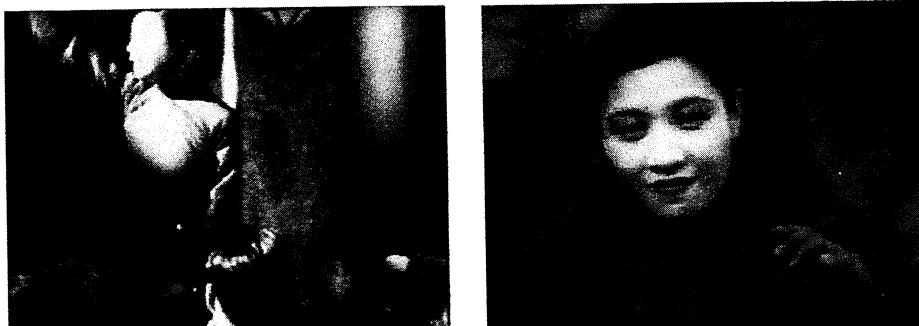




正如同掛歪的校訓匾額一般，這一系列傾斜、旋轉或是搖擺不定的鏡頭與影像，同樣說明了此影片要凸顯的「正」、「邪／斜」對比。然而，在視覺層面，我們注意到影片的攝影以及剪輯在處理有關現代化的影像時，套用了非寫實電影語言之「輕浮」，以對照寫實語法的「穩重」。但是，這些片段的技巧純熟暗中流露出攝影師樂於此特技展演的快感，以及他玩弄非寫實技巧之出軌樂趣。因此，這些片段同時也透露出此影片文本對於現代化的危險誘惑同時具有吸引與排拒之曖昧態度；而這曖昧之雙向並存正是衝突與壓抑的起點。

在抗拒出軌並且追求精神性的潔淨之際，《國風》流露出奇特的壓抑與情慾轉移。張蘭（阮玲玉飾）是典型的壓抑而歇斯底里的人物。她在上海都會的紅塵之中，心靜有如止水，假日不與同學出遊，平日不化妝，鉛筆削到短短的一小支還在使用，並時時發表高論，教訓妹妹張桃與同學，認為「鄉村到城市讀書的學生，他們接受了高等教育，同時也習慣了高等享受，畢業之後，回到鄉下，就給與鄉下的父母一個大大的難題。〔……〕所以我們應該要有毅力來克服環境，而不要被惡劣環境所支配。」她在企圖分開已婚的妹妹張桃與男友許柏揚的交往時，被人誤會她在追求她妹妹的男朋友，大受刺激昏倒後住院修養，還說：「任憑他們怎樣羞辱我，毀謗我，我是絕不屈服的，我覺得為正義而受逼迫，是應當歡喜快樂。」這種將壓抑轉化為快感來源，凸顯了因正義感

而受迫害的被動位置背後的主動性，以及以受虐為樂的錯置。甚至，張蘭兩度拒絕表哥的求婚，第一次是爲了她妹妹張桃也喜歡表哥，第二次則爲了推動新生活的教育而要求「等待數年」再談婚姻，她的理由是她「另有所愛之人」：「家庭之愛而外，還有更偉大的愛，這偉大的愛，是要在家庭以外尋求的。」張蘭延擱男女之愛，是因爲她將熱情放置於「更偉大的愛」——國家與道德的超越對象。影片中，宣揚新運理念的張蘭目光不對著群眾，而朝向鏡頭的左上方，正好與左上角斜斜打入的光源銜接，並使其面部與上身皆因此光源泛著高超聖潔的光芒¹⁷。而當張蘭回覆說她「另有所愛之人」時，她的目光迴避身旁的表哥，遙遙望向遠處透明的對象物。



這幾個影像語言透露出一個超越於現實界的更高原則，支配著現實中人物的發言位置。我認爲，影像中這個不在場而超越的絕對原則已經透露出張蘭唯心主義的發言狀態。所謂「唯心」(idealism)，也就是指個人放棄眼前之直接對象，轉而投注於超越而崇高的對象，一個架構於國家論述與道德範疇的理念，實際上是主觀投射的透明對象物。對於此「唯心」性格，下文會繼續討論。

¹⁷ 這當然是借用了通俗宗教畫片的技巧。

(2)上海聯華二廠的左翼路線

《大路》雖然不似《國風》一般，明白的採用「新生活運動」中的道德管束與群眾組織，在影片中卻處處可見同樣性格的群性訴求與規範。根據《中國電影家列傳》第二輯的孫瑜傳記所記錄，孫瑜曾經讀到報紙上刊登高爾基的〈論革命的浪漫主義〉，該文提及「要看到光輝燦爛的明天，明天美麗偉大的制度，明天的新人」；此文所鼓吹的浪漫主義醞釀了孫瑜的《大路》^⑱。鍾大豐與舒曉鳴也將《大路》歸類為浪漫主義加上現實主義的作品；其他同時期的左翼電影多屬於此類，例如田漢的《母性之光》、《民族生存》、《風雲兒女》、《自由神》等^⑲。《大路》中聶耳^⑳作曲、孫瑜作詞的「大路歌」，以及聶耳作曲、孫師毅作詞的「開路先鋒歌」，都可以做為例子。這兩首歌後來都成為流行的群眾歌曲。「大路歌」的歌詞充分顯示鼓勵大眾以「作戰」的精神開路，壓平「崎嶇」，碾碎「艱難」，為了使大家可以向前邁入自由的大路。「開路先鋒歌」則更強調為了除掉累積「幾千年的化石」所形成的山峰，這些開路先鋒要「引發地下埋藏的炸藥」，使「嶺塌山崩，天翻地動」。《大路》中的歌詞與楊漢笙導演《生之哀歌》（藝華出產）中由郭沫若作詞的主題歌「生之哀歌」有共通之處：「為著取得知識的果實，我們一刻也不會懶惰〔……〕我們必須向生活戰線肉搏，肉搏，把戰歌代替哀歌，前進！前進！兄弟們！改革我們的舊生活，前進！前進！創造我們新的生活！」

^⑱ 《中國電影家列傳》第二輯（北京：中國電影出版社，1982年），頁85。

^⑲ 鍾大豐、舒曉鳴：《中國電影史》，頁32-33。被鍾大豐、舒曉鳴歸類為寫實主義電影的，則以夏衍的《狂流》、《春蠶》、《上海24小時》、《脂粉市場》、《前程》、《壓歲錢》等影片為代表。其餘左翼電影如《船家女》、《桃李劫》、《鄉愁》亦屬此類。

^⑳ 聶耳是中華人民共和國國歌「義勇軍進行曲」的作曲者，在聯華時期與左翼影人密切合作。可參考王之平：《聶耳：國歌作曲者》（上海：上海教育出版社，1999年）。

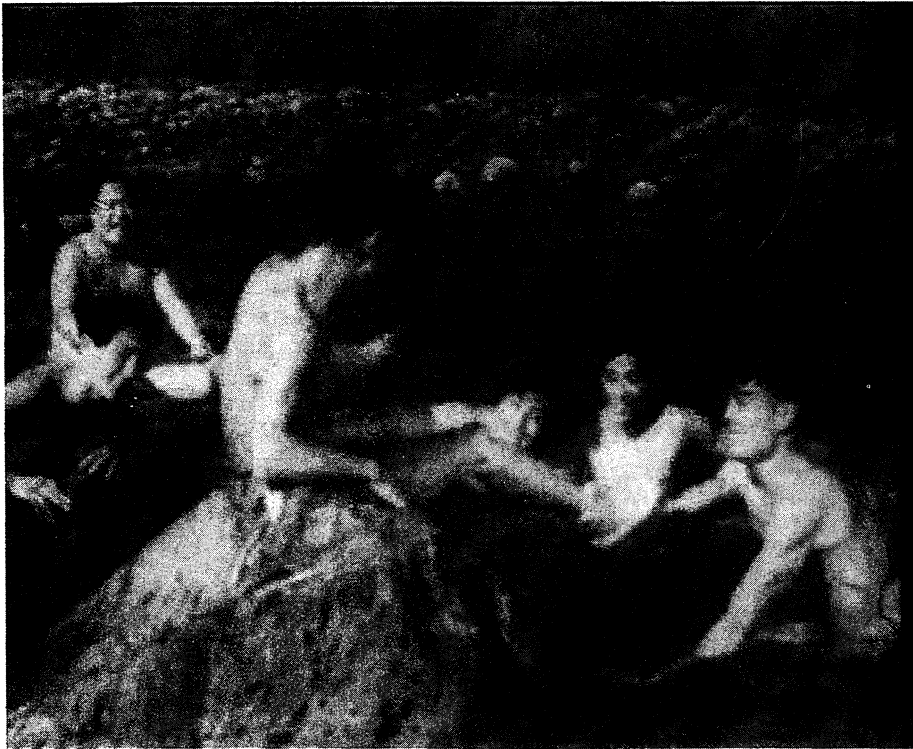
雖然《大路》與《國風》是由不同政治背景與政治訴求的編劇與導演所產生的作品，可是，我們可以清楚的看到左翼與右翼同樣都採取摧毀障礙物的「戰鬥」修辭策略，以便朝向新的生活與新的秩序邁進。在追求「更偉大的愛」及新生活與新秩序的同時，我們看到《大路》與《國風》同樣的唯心浪漫的思維模式。張蘭迴避眼前直接的對象，而將視線投注於遠方不明的對象，似乎「看到了」新生活與新秩序，這種圖像表徵就是壓抑後妄想轉向的唯心投射。我要指出另外一個更為典型的「唯心轉向的圖像表徵」，那就是《大路》片尾丁香（陳燕燕飾）的精神觀視圖景：大路築成後，所有築路工人與好友茉莉都被敵機掃射身亡。丁香卻堅持大家都「沒有死」，堅持她「看到」每一個人自死去的身軀中爬起，組成築路的隊伍，繼續前進。



這個觀視位置同時將為內心主觀意願投射的心像放置在地景之上，並以主體肉身與地景重疊的方式，回看觀影者。此觀看與回望，同時召喚觀眾，帶領觀眾看到她所要看到的圖景，並以寓言的方式象徵她與築路工人的精神充塞大地。然而，正如拉康所言，圖像中回看的「觀視點」(the gaze)是不存在於此圖景中的另一面向的終極處，是眾人之匱乏與欲求處，此處指的是一個新的秩序與精神空間。因此，我對於此圖像之「觀視」位置的討論，便從阿圖塞(Louis Althusser)所說的國家機器的召喚(interpolation)，滑向拉康所指出的匱乏與欲求的盲點所在之處。

《大路》中有另一種壓抑之後奇特的情慾轉移。《大路》的劇情中與《國風》一樣，同樣抽離了男女之愛，同樣將情感投注於超越個人的集體與國家，可是，這部影片中時時出現意料之外——與意識之外——的同性情慾場景。築路工人金哥(金焰飾)與小羅等人幾場裸露上身或是裸露全身的場景，流露出男性軀體之美及男性之間親暱的愉悅關係。





而茶館的丁香（陳燕燕飾）與茉莉（黎莉莉飾）在談論這幾個年輕男子時，兩位女子相互擁抱親吻，同樣流露出不自覺卻十分明顯的女性情慾關係。





影片中的話題與影像所流露出的同性情慾完全無關，但是，觀影者一旦脫離了影片的論述脈絡，便會敏感地察覺到此影像所透露的另外一種語言。同性情慾在集體論述的同志情操之中，時常是隱而不顯但卻必然存在的。其原因是，在國家或是集體的利益之下，個人的情慾是不可言說而必須棄絕的。然而，以佛洛依德對於群體心理學及妄想機制的說法，在透過對於更高對象的情感投注，而眾人的情慾被集結的同時，此情慾也改換樣貌，藉由同性情慾在「同志」之間改裝與流竄。

2. 郭沫若現象與浪漫唯心之烏托邦想像

上述與集體唯心而浪漫激越的結合熱情、對於超越之國家理想與新秩序的追求，都可以在中國三十年代右翼與左翼的文學作品中看到同樣的痕跡，而郭沫若的詩文則可作為最典型的代表。郭沫若於五十、六十年代不斷歌頌的「毛澤東，新中國的太陽」^①，「進步」與「建設」^②，「集體力量的結晶」的

^① 郭沫若：〈中國少年兒童國際歌〉（1950），《郭沫若全集》文學篇第4卷（北京：人民文學出版社，1982年），頁82。

^② 郭沫若：〈高舉起毛澤東思想的紅旗前進！〉（1960），《郭沫若全集》文學篇第4卷，頁384。

「驚人的健康和毅力」^{②③}，早在二十年代的《女神》與三十年代的《戰聲集》裏清楚出現。在《女神》中，我們隨時可以看到對於「太陽」、「火」、「力量」、「新生」、「鮮血」等圖像釋放出妄想式的精力投注，例如：「出現了喲！出現了喲！耿晶晶地白灼灼的圓光！從我兩眸中有無限道的金絲向著太陽飛放。〔……〕太陽喲！你請把我全部的生命照成道鮮紅的血流！」^{②④}當列寧辭世時，他寫道：「你我都是逐暗淨魔的太陽，各秉著赤誠的炬火，前走！前走！」^{②⑤}從以上這些詩句中，我們看到了個人對於領袖、紅旗，以及對於集體近乎膜拜式的熱情，領袖如同「太陽」、「炬火」、「白灼灼的圓光」，吸引詩人全部的欲力投注。而在《戰聲集》中，更隨處可見詩人對於集體力量的渴求，例如在一九三六年的〈們〉這首詩中，我們看到「們」這個「簡單的超魔術的」咒文在郭沫若的想像中具有強大的集結力量：

們喲，我親愛的們！
 你是何等堅實的集體力量的象徵，
 你的宏朗的聲音之收鼻而又閉唇。
 你鼓蕩著無限的潛沈的力量，
 像灼熱的熔岩在我的胸中將要爆噴。
 〔……〕

②③ 郭沫若：〈集體力量的結晶〉（1949），《郭沫若全集》文學篇第3卷（北京：人民文學出版社，1982年），頁10。

②④ 郭沫若：〈太陽禮讚〉（1921），《郭沫若全集》文學篇第1卷（北京：人民文學出版社，1982年），頁100。

②⑤ 郭沫若：〈太陽沒了〉，《郭沫若全集》文學篇第1卷，頁332。何其芳曾經指出，郭沫若的《女神》呈現了當時的「時代精神」：「它強烈地表現了當時的中國人民，首先是當時的青年知識分子對於祖國的新生的希望，表現了他們的革命精神和樂觀主義精神。它寫出了對於舊中國的現實的詛咒和不滿，然而更突出的是對於未來的新中國的夢想、預言和歌頌。」何其芳：〈詩歌欣賞〉，《中國當代文學研究資料：郭沫若專輯1》（成都：四川人民出版社，1984年），頁489。

我要永遠和你結合著，融化著，
不讓我這個我可有單獨的一天。

(〈們〉)²⁶

我們看到：詩人熱情如同「灼熱的熔岩」，他寧願融化，以便與更大的自我「結合」。此處，渴望與「集體」結合的情慾動力已然十分明顯。郭沫若的浪漫風格自然十分明顯。郭沫若曾經提到，當他接觸惠特曼的《草葉集》時，正是五四運動發生的那一年，「個人的鬱積，民族的鬱積，在這時找出了噴火口，也找出了噴火的方式，我在那時差不多是狂了」²⁷。郝亦民則指出，郭沫若在現實層面的理性主題是抒發其愛國之情與呼喚祖國新生的理想，然而，這種龐大的主題實際上是包裹在他個人本能的衝動之中，藉助其個人無意識的巨大衝力爆發出來²⁸。觀其一生的寫作，這種巨大的衝力持續透過不同管道流動，也令我們再度面對左翼現實主義之下的個人主義及浪漫主義的底層結構。

以上的討論中，我陸續指出了中國三十年代幾個文本所具有的徵狀：唯心浪漫、心靈淨化、群性規範、壓抑與情慾轉移、同性情慾流動，以及與群體結合的情慾動力等。我要強調：這些徵狀都含有法西斯之內在衝動，也具有妄想特質。以下，我就要藉由佛洛伊德對妄想機制的討論，來進一步說明這些法西斯文本的徵狀。

(三)妄想的徵狀：烏托邦新秩序、太陽神話、同性情慾，以及因壓抑而生的妖魔化對象

佛洛伊德說明，「妄想」是起因於愛的對象的失去，而以強烈的精力貫注

²⁶ 郭沫若：〈們〉（1936），《郭沫若全集》文學篇第2卷（北京：人民文學出版社，1982年），頁35。

²⁷ 郭沫若：《沫若文集》（北京：人民文學出版社，1959年），第13集，頁121。

²⁸ 郝亦民：〈《女神》與「俄狄浦斯情節」及其他〉，中國郭沫若研究會編：《郭沫若與東西文化》（北京：當代中國出版社，1998年），頁375。

建構出一個虛構的烏托邦，此烏托邦有內在完整自足的系統與秩序，嚴厲地排斥外來具有威脅性的異質。在〈妄想的機制〉一文中，佛洛伊德指出，所以會有「妄想」的秩序出現，是由於自我遭遇外在世界之輕視與拒絕²⁹，因而撤離它原本對於外在世界及內在主觀世界投注之愛，故此內在世界的災難隨之發生。爲了修復內在災難所造成之毀滅，主體之欲力因而自世界撤離，主體透過「投射」(projection)的心理機制，將內在觀點外化，以便重建一個新的妄想世界，使它可以居住其中³⁰。《國風》中的張蘭與《大路》中的丁香迴避眼前現實，將目光投注於遙遠超越而透明的對象，便具有此種妄想特質。從文化場域來看，這種論點可以說明國家主體面對被外在國際世界否定時，所可能發生的反應。因此，當國家主體迫切而激越地建立出全部精力投注的新秩序與新世界，也含有此妄想的性質³¹。

在此妄想新世界中，主體構築出來自於「神」的世界觀與宇宙秩序，「神」透過「太陽」或是「光芒」向主體顯示訊息³²。「太陽神話」(solar myth)時常出現於我們談論集體心理學時，人民對國家或是領袖的愛的分析。佛洛伊德說明，在集體秩序的幻想中，「神」與「太陽」的出現，正說明妄想症背後的「父親情結」。但是，佛洛伊德亦說明，妄想徵狀之形成，

²⁹ 佛洛伊德明白指出，妄想的徵狀是由於社會羞辱與輕蔑的刺激，加上同性情慾受阻，然後才產生的。見佛洛伊德：〈妄想之案例〉(“Notes on a case of Paranoia”), *Psycho-Analytic Notes on a Autobiographical Account of a Case of Paranoia*, p. 60。

³⁰ 〈妄想之案例〉，頁71。

³¹ 三十年代德國處於戰後之破敗處境，與中國之受列強環伺、分崩離析的狀態，皆與此處所討論國家主體受到拒絕威脅的狀態相似。

³² 佛洛伊德指出，妄想症者時常看到「神的光芒」，或者將「太陽」、「光芒」與「神」之對等，實際上是他的本能投注的外向投射，並且取得合理性的基礎(〈妄想之案例〉，頁78)。Dr. Shreber的例子便是「神」要他成爲「淫蕩的女人」(voluptuous)，而他的說法甚至使此「肉慾」成爲和宇宙協調一致的一整套系統(〈妄想之案例〉，頁48)。

是由於「父親情結」所發展的同性戀情慾及相對的壓抑機制所導致^{③③}。也就是說，當主體對於父親的同性戀模式的愛因發現對象而被引發，並且必須被壓抑時，透過妄想投射的機制，此同性戀對象轉移為「神」，便可解決自我內在的衝突，消除抗拒；但是，同時，此同性戀對象亦被轉化為施加迫害而要抵制的妖魔，而被深深痛恨。因此，妄想秩序及妄想世界之內必然產生二元對立，凸顯領袖之神格化及敵人的妖魔化的兩種機制，以及「正常」與「異常」或是「神聖」與「淫邪」的兩極化。《國風》中對外來、西化、都市化之「淫邪」論述，便是此二元化所使然；《大路》中批判封建傳統及資本階級之邪惡性質，亦是出於類似邏輯。這種「敵人」的想像與抗拒導致主體對於此對象產生了強烈的痛恨，並視其為威脅與迫害者。此迫害者背後自然同時隱藏了主體的慾望投注^{③④}。由於此排斥抗拒的機制如此強烈，使得主體的「恨」充斥於此妄

③③ 〈妄想之案例〉，頁59。佛洛伊德曾說明，情慾最初展開時，是由於自我個體愉悅之自戀，發展到在對象身上尋找類似的生殖器的同性戀，然後才轉向異性戀的對象選擇。然而，雖然找到了異性對象，同性情慾仍然存在，但是會與自我本能及社會本能結合，在友誼與同志情誼之間尋求滿足，甚至擴展為人類愛（friendship and comradeship, esprit de corps, and to the love of mankind）。因此，對於人類之愛其實是同性情慾的昇華表現。參〈妄想機制〉（“On the Mechanism of Paranoia”），*Psycho-Analytic Notes on a Autobiographical Account of a Case of Paranoia*, p. 61。

③④ 佛洛伊德十分清楚的指出：妄想症的病源來自於患者對於自身同性戀傾向的抗拒（Notes on a case of Paranoia: Attempts at Interpretation, p. 43）。佛洛伊德在一九二二年一篇談論同性戀、妄想與嫉妒之關連的文章中，指出強烈的嫉妒會將競爭對手轉變為愛的對象，因此，當母親將其他同齡男孩當作模範，要求小男孩時，小男孩在受挫與羞辱之下，產生嫉妒之心，然而當攻擊性的衝動被壓抑，而此敵手立刻轉變為愛的對象，因而兄長時常成為小男孩第一個同性戀的愛的對象，而小男孩與母親的認同便因此退居到背景。Sigmund Freud, “Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality” (1922), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. under the General Editorship of by James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Vol. 18, 1974), pp. 231-232。同性戀者因此對於同性同伴，以至於社區（community），都會產生高度的興趣，也因此同性戀者的社會感會較高。

想世界之中³⁵。

令人深思的是，在妄想建構的新秩序與新世界中，以及同時發展的社會愛、同志愛、領袖愛，主體的同性情慾卻在無意識中得到滿足。《大路》中不自覺流露出的同性情慾在此便可得到解釋。對於納粹政權及希特勒研究的學者多半亦指出希特勒的法西斯性格具有明顯的妄想特質，更指出此妄想特質與被壓抑的同性情慾的關聯³⁶。由希特勒對於文化清潔運動的執著，對於同性戀者的排斥，對於種族不潔之無法容忍，我們都看到其妄想之下的潔癖及對他者的敵意：這是對於曾經屬於自己原來擁有的內在屬性，卻因為更為超越的訴求而無法統合，因而開始陌生化，並且以強化的敵意堅決排除摧毀。

由以上對於妄想機制的討論，我們了解到，關於集體論述對於性壓抑及排斥不潔元素的修辭衝動，我們要問的問題不僅是有關「壓抑」的問題：「為什麼他們這麼厭惡變態或是多元的欲望？」而更應該問有關「慾望」的問題：「他們為什麼以如此堅決的意志力來欲求他們自身的壓抑？」所謂「壓抑」，是自我從原來的愛戀對象撤回原欲，轉折後以替代物繼續投注。投注的能量依舊巨大，然而投注的對象已經改變。對於中國三十年代的文化場域而言，種族與國家所匯聚的統一整體，以及其所強調的新秩序、進步、正確與一致，成為

³⁵ 為何此愛恨關係會轉換，佛洛伊德說明原本是「我（一個男人）愛他（另一個男人）」，但是由於壓抑，此愛會轉變為四種對立面，其中最常見的，便是此愛被排斥而轉變為「我不愛他，我恨他」，但是此內在觀點（internal perceptions, feelings）被外化投射（projected），而轉變為「他恨我，他迫害我」（On the Mechanism of Paranoia, 63）。「我愛他」的其他三種對立轉換是：(1)「我不愛他，我愛她」，而經過投射後，轉變為「我愛她，因為她愛我」，而成為色情狂（erotomania），(2)妒忌之妄想，(3)我不愛任何人。參見〈妄想機制〉，頁63-65。

³⁶ 例如 Robert S. Robins, Jerrold M. 的 *Political Paranoia: The Psychopolitics of Hatred* (London: Yale University Press, 1997)，或是 Andrew Hewitt 的 *Political Inversions: Homosexuality, Fascism, & the Modernist Imaginary* (California: Stanford University Press, 1996)。

絕對的「文化陽具」，是當時吸引所有個體強烈投注的替代對象。德勒茲與瓜達里（Deleuze & Guattari）在《反伊底帕斯》（*Anti-Oedipus*）一書中，曾經運用「精神分裂式分析」（schizoanalysis），將「社會場域」（socius）視同為「無器官的身體」（body without organ），說明社會如何以集體陽具（Phallus）來組織慾望，從而集結個體：

他們達成一種統一，透過服從多數決的法律而將個別分子力量有效的累積與統合。這種統一性可以是物種的生物性統一，也可以是社會場域的結構性統一：無論是社會的或是生命的有機組織體，如今被構成一種整體，成為完整的對象。面對這個新的秩序，任何一個分子秩序所追尋的部分對象（partial objects）都呈顯為一種匱乏，而同時此整體本身亦是部分對象所欠缺的對象。³⁷

德勒茲與瓜達里指出，在法西斯式的妄想機制下，種族與國家有效地匯聚為統一整體，強調新秩序、進步、正確與一致性，從而吸引所有分子個體的強烈投注。正因如此，個體才會欲求其自身的壓抑，而將所有慾望昇華而轉移到此新的部分對象、新的陽具，以便建立一個具有妄想本質的新秩序、新宇宙。

無論是國家、旗幟、黨徽、元首，或是「新秩序」、「新國家」、「健康寫實」等論述，都是被特定文化選擇而強調的文化符號，是其他文化動力替換的交換籌碼。這些被選擇的文化符號，或是更具有強勢位置的文化陽具，是建立國家認同的超我替代物。佛洛伊德在討論集體心理學時，也曾指出：個人與群體的感情關係的內在聯繫是「認同」（identification）機制，也就是自我在群體的領袖身上看到「自我理想」的成分，而發展出如同認同父親一般的認同

³⁷ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*, translated from the French by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane., (Minneapolis: University of Minnesota Press, c1983), p. 342.

心理³⁸。自戀力比多大量流向對象，對象成爲我們所無法企及的自我理想的替身，而且變得越來越崇高可貴，最後完全佔有自我的自愛，而自我亦樂意犧牲奉獻自己³⁹。這種對於領袖的認同紐帶起源於對於「原始父親」(primal father)的認同：「群體希望受到沒有制約的力量支配，這是對權威的極端熱情，對於服從的渴望。」⁴⁰這種與「集體」結合的情慾推到了極致，便是妄想秩序與群體「融化」、「結合」之渴望，以及獻身捐軀的熱情。

我們在三十年代的文化場域中，在《國風》、《大路》及郭沫若的詩句中，已經一再觀察到此新興而封閉的妄想秩序展開召喚全民的功能，以及這些與集體結合的情慾。以下，我要把這些文本徵狀銜接到文本所鑲嵌的中國三十年代整體文化場域內在的脈絡，並指出此整體文化場域所共有的法西斯論述徵狀。

三、法西斯論述之內在暴力與唯心浪漫傾向

(一)中國三十年代文藝論述中的法西斯氛圍

當我們回顧中國三十年代的文藝論述及政治修辭，我們的確可以發現當時充滿唯心浪漫之模式，追求新秩序，以正常、正確、健康之集體論述，排斥病態與奢華墮落的清潔檢查政策，以及朝向極權化的法西斯美學。

三十年代初期，左翼電影理論界出現了對於上海影評人劉吶鷗、黃嘉謨等

³⁸ Sigmund Freud, "Group Psychology and the Analysis of the Ego" (1921), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. under the General Editorship of by James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Vol. 18, 1974), pp. 105-110.

³⁹ 同前註，頁112。

⁴⁰ 同前註，頁127。

人「軟性電影」理論「道德頹廢」的批判^{④①}，文學界也同時展開了一場對於政治立場不明的「自由人」與「第三種人」的論戰。細讀此次維持了一年半的論戰（自一九三一年延續到一九三三年），前後包括胡秋原、蘇汶、瞿秋白、周揚、馮雪峰、魯迅、胡風、陳望道等人的參與，我們看到論戰背後左翼與右翼共同以法西斯心態夾攻所謂「自由人」與「第三種人」，而這系列的論辯起因於胡秋原的〈阿狗文藝論〉。胡秋原這篇〈阿狗文藝論〉發表於一九三一年《文化評論》的創刊號，明言要批判〈民族主義運動宣言〉中的法西斯主義。該期社論〈真理之檄〉亦指明要批判「思想界的武裝與法西斯蒂的傾向」^{④②}。

〈民族主義文藝運動宣言〉是一群中國民族主義文藝運動者於一九三〇年六月一日在上海集會所發表的宣言^{④③}：

民族是一種人種的集團。這種人種的集團底形成，決定於文化的，歷史的，體質的及心理的共同點，過去的共同奮鬥，是民族形成唯一的先決

④① 可參考黃家謨：〈硬性影片與軟性影片〉，見於羅藝軍主編：《中國電影理論文選1920-1989》（北京：文化藝術出版社，1992年），上册，頁265-268；唐納：〈清算軟性電影論〉，《中國電影理論文選1920-1989》，上册，頁269-280；魯思：〈駁斥江兼霞的〈關於影評人〉〉，《中國電影理論文選1920-1989》，上册，頁281-284。

④② 〈真理之檄〉，原刊於《文化評論》創刊號（1931年12月25日），後收錄於吉明學、孫露茜編：《三十年代文藝自由論辯》（上海：上海文藝出版社，1988年），頁4。

④③ 此宣言發表於《前鋒》第一期。此民族主義文藝運動集會是在左聯成立不久，右翼文人針對「左翼」所謂「無產階級的文藝運動」而發起的，爲了要抗議左翼爲蘇俄侵略東北而辯護。該民族主義運動之支持者包括王平陵、黃震遐、范爭波、葉秋原、傅彥長、李贊華、朱應鵬、邵洵美等。此運動擁有刊物如《前鋒週報》、《前鋒月刊》、《文藝月刊》。此外，上海《晨報》、杭州《東南日報》與《黃鐘文藝月刊》、武漢《武漢日報》與《武漢文藝月刊》亦熱烈支持。參見李牧：《三十年代文藝論》（臺北：黎明文化事業公司，1972年），頁61-62。胡秋原的批判是針對右翼的民族主義宣言，但是，左翼文人卻認爲胡秋原是針對左翼發難，因而引發此一一系列的論戰。此外，我們在此也要指出：除了張道藩等人的文藝政策之外，臺灣五十年代的反共文學，與三十年代以黃震遐的作品爲代表的民族主義文學，也有極爲相似的風格。此問題或許以後可以繼續討論。

條件；繼續的共同奮鬥，是民族生存進化唯一的先決條件。因之，民族主義的目的，不僅消極地在乎維繫那一群人種底生存，並積極地發揮那一群人底力量和增長那一群人底光輝。

藝術和文學是屬於某一民族的，爲了某一民族的，並由某一民族產生的，其目的不僅在表現那所屬民族底民間思想，民間宗教，及民族的情趣；同時在排除一切阻礙民族進展的思想，在促進民族的向上發展底意志，在表現民族在增長自己的光輝底進程中一切奮鬥的歷史。因之，民族主義的文藝，不僅在表現那已經形成的民族意識；同時，並創造那民族底新生命。^{④④}

此宣言模仿德國納粹黨對於亞利安人種之說法，強調民族爲同一人種，擁有文化、歷史、體質與心理的「共同點」。此外，宣言中堅持藝術與文學是「屬於某一民族」，是「爲了某一民族的」，因此必須「排除一切阻礙民族進展的思想」，這些論點很明顯地都是在履行納粹黨文化清潔運動的精神^{④⑤}。

德國納粹黨於一九三三年開始，展開一系列焚燒禁書、檢查新聞電影、禁

④④ 前鋒月刊社編輯：〈民族主義文藝運動宣言〉，《前鋒月刊》創刊號（上海：現代書局，1930年），頁275。

④⑤ 泰戈爾曾經指出中國三十年代的「民族主義運動」是模仿泰納（Taine）的「民族、環境與時機說」（Amitendranath Tagore, "Literary Debates in Modern China 1918-1937", p. 25, 引自李牧：《三十年代文藝論》，頁63）；李牧指出周揚的「國防文學」與魯迅的「民族革命戰鬥大眾文藝」其實和國民黨所提倡的「民族主義文學」本質上一致（李牧：《三十年代文藝論》，頁63）。周揚之「國防文學」宣稱「在中國，牠是解放民族的一種特殊武器；〔……〕是反抗國外的敵人的，同時更要進攻國內漢奸、賣國賊。中國的國防文學，是反帝反漢奸的廣大群眾運動中的意識上的武裝」（引自李牧：《三十年代文藝論》，頁96）。毛澤東在一九三八年共黨擴大六中全會的中國共產黨在民族戰爭中的地位〉的報告中亦清楚指示「中國」特性的形式問題：馬克斯主義在中國必須「具體化」，「必須在其每一表現中帶有必須有的中國的特性」，「按照中國的特點去應用它」，「洋八股必須廢止〔……〕而代之以新鮮活潑的，爲中國老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派」（引自李牧：《三十年代文藝論》，頁102-103）。

止現代主義繪畫展覽等以暴力清除異己的文化策略。我們發現在三十年代的中國，這種文藝清潔動作也已經出現。一九三三年中央宣傳委員會成立了「電影事業指導委員會」，設立劇本審查委員會與電影檢查委員會。一九三三年十一月十二日，藝華影片公司被一群身著「藍布短衫褲」的青年湧入搗毀，署名「上海電影界鏟共同志會」，並留下傳單，威脅不得刊行任何赤色作家所作的文字^{④⑥}。一九三四年一月，「中國青年鏟共大同盟」繼續散發宣言，要求各影片公司「不得再攝製宣傳赤化、描寫階級鬥爭和對於社會病態黑暗面的描寫」的普羅意識電影^{④⑦}。同年二月，陳立夫亦在《晨報》代表官方發言，強調不准放映「煽動階級對立」、「挑撥貧富鬥爭」的普羅意識作品^{④⑧}。國民黨中央黨部並於該年二月查禁一百四十九種「進步文藝」書籍及七十六種「進步」刊物，六月，國民黨中央宣傳部又公佈了「圖書雜誌審查辦法」^{④⑨}。

檢視同時期的左翼電影運動，我們同樣發現了清理「毒素」的作戰策略。三十年代主要的電影製片廠如「聯華」、「藝華」、「明星」、「天一」、「電通」等皆傾向左翼。《晨報》的「每日電影」副刊於一九三二年六月十八日刊登了左翼影評家聯名發表的〈我們的陳訴，今後的批判〉，提出電影批評工作的方針：「如其有毒害的，揭發它」，「如其有良好的教育的，宣揚它」，「社會的背景，攝製的目的，一切要解剖它」^{⑤①}。一九三三年五月一日與六月一日的《明星月報》連續刊登了左翼電影工作者王塵無〈中國電影之路〉的論點，強調中國電影當前的任務是「反封建和反帝國主義」，鼓勵揭露

④⑥ 程秀華：《中國電影發展史》，頁29-98。魯迅於〈中國文壇上的鬼魅〉一文中亦有記載此事。見魯迅：《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1958年），第6卷，頁123-125。

④⑦ 同前註，頁203。

④⑧ 〈陳立夫談民族主義為藝術中心〉，引自程季華：《中國電影發展史》，頁303。

④⑨ 程秀華：《中國電影發展史》，頁301。

⑤① 同前註，頁186。

封建階級「對於民衆的剝削、欺騙與鎮壓」，「軍閥戰爭苛捐雜稅」、「暴露都市社會生活的黑暗」，「赤裸裸地把現實的矛盾、不合理，擺在觀衆的面前」^①。

(二)中國三十年代法西斯組織與唯心主義文化運動

1. 力行社

上文一再指出，三十年代的中國文藝電影論述出現了幾乎與歐洲同步的法西斯模式，其中的關聯是值得注意的。我認爲這是必須點出「力行社」作爲一個關鍵來理解的時候。透過「力行社」，我們注意到法西斯性格已經具體展現於中國三十年代之體制化論述與機構。根據鄧元忠的《三民主義力行社史》^②一書指出：希特勒取得政權後，法西斯風潮席捲國際，日本當時由安達中野領導的「新法西斯黨」（國民同盟）便成立於一九三二年十二月^③。鄧元忠指出，一九三三年間討論中國出路的文章十分多，從當時翻譯與介紹「法西斯蒂」的文字出現之頻繁，便可以清楚看見法西斯風潮亦普遍影響中國。例如上海申報的廣告欄三月一日刊有《社會主義月刊》的創刊廣告，自稱是「中國研究法西斯蒂的刊物」；四月二十二日申報刊登光明書局出版的《墨索里尼戰時日記》（成紹宗譯）與《希特勒》（楊塞光編譯）；七月十二日晨報稱國際版自七月十六日起刊登白樺譯述的〈法西斯蒂之政治理論〉與〈法西斯蒂之經濟理論〉等文章^④。

被人指爲「半法西斯的恐怖政黨」的「藍衣社」與「力行社」關係密切。

^① 程秀華：《中國電影發展史》，頁197-199。

^② 鄧元忠著，黃埔建國文集編纂委員會主編：《三民主義力行社史》（臺北：實踐，1984年）。

^③ 鄧元忠：《三民主義力行社史》，頁14。

^④ 同前註，頁15。

雖然時有論者試圖區分中國極權體制與法西斯政權的差異，例如鄧元忠在《三民主義力行社史》中便反覆否認「力行社」屬於法西斯組織。他指出外籍學者如史諾（Edgar Snow）、貝衝（James M. Bertram）、易勞逸（Lloyd E. Eastman）等人所引資料為當時日本所掌握的有限的研究⁵⁵，並指出蔣介石曾經正式於一九三二年七月十一日在大公報闢謠，澄清他自己不可能採用法西斯主義的態度，因而認為雖然力行社屢次派社員赴歐洲考察，甚至在柏林成立據點，「目的絕非去臨摹法西斯主義」⁵⁶。鄧元忠並指出，雖然很多力行社員對法西斯制度有過濃厚興趣，並寫過《中國國民黨與法西斯》或是《孫文主義的法西斯蒂》，滕傑等人自歐洲考察回國後，亦曾合寫《德意考察記》，於一九三四年出版。但是，鄧元忠強調這種興趣自一九三五年起開始減退，蔣介石從該年開始對於有關法西斯的資料常批「不值一看」⁵⁷。

我們不必在此證明力行社是否是法西斯之政治組織，只要仔細閱讀與力行社及其所推動的「新生活運動」之相關文字，我們不難辨識其中明顯的「法西斯性格」。力行社籌畫於一九三一年「九一八」事變之後，成立於一九三二年。該時，蔣介石已經於一九二七年完成「四一二」政變，成立南京政府，並進行幾次大規模清黨動作，圍剿共黨；中華蘇維埃共和國臨時政府則於一九三一年十一月成立於江西。就在這個內外動盪不安之際，蔣介石結合黃埔軍校的年輕學生，組成了三民主義力行社。在易勞逸討論蔣介石所創立的黃埔軍團及

⁵⁵ 史諾（Edgar Snow）於一九四二年寫的 *The Battle for Asia*（New York: Random House, 1941）指出藍衣社是戴笠所管轄的祕密特務組織（頁354）；貝衝的 *First Act in Asia* 指藍衣社是「半法西斯的恐怖政黨，有強烈的民族主義意識，瘋狂的反共，並直接受委員長的指揮」（頁142）；陳少校的《黑網錄》亦指「復興社【力行社下層組織】這個法西斯組織〔……〕工作特色是在組織上是軍事性質的，在手段上是特務性質的，充分顯示了它的法西斯的本性」（頁37、39），前三項資料皆引自鄧元忠：《三民主義力行社史》，頁17-18。

⁵⁶ 鄧元忠：《三民主義力行社史》，頁20。

⁵⁷ 同前註，頁213。

藍衫隊時，他清楚指出蔣介石深受德國納粹黨的法西斯主義所吸引，而數度派員赴德研究其政治策略⁵⁸。當時力行社所主持的刊物《社會新聞》及《前途》的言論顯示，藍衫隊的成員認為唯有透過法西斯主義強而有力的管理，「對領袖無條件的服從」，至死效忠才有可能拯救衰頹的國家⁵⁹。蔣介石於一九三三年九月在江西演講時說：

法西斯主義的一個最重要的觀點是絕對信任一個賢明和有能力的領袖，除了完全信任一個人外，這裏沒有其他的領袖和主義。因此，在組織內，儘管有幹部，立法委員，和行政官員，但在他們中間卻沒有衝突；這裏有的僅是對一個領袖的信任〔……〕領袖對一切事物有最終決定權。

〔……〕

因此，領袖將自然地成爲一個偉大的人並具有一個革命者的精神，這樣他就能成爲所有黨員仿效的典範。進一步說，每個黨員必須奉獻自己的一切，直接爲了領袖和團體而行動，間接地服務於社會，民族和革命。從今天起，我們加入這個革命的團體，我們就把我們的權利、生命、自由，和幸福完全委託給了團體，並且立誓忠於領袖〔……〕這樣我們才能第一次真正地被稱爲法西斯主義者。⁶⁰

⁵⁸ 一九二八年南京成立了德國軍事顧問室，由與希特勒及納粹黨關係深厚的Max Bauer上校負責。Max Bauer一九二九年過世後，由另一位納粹熱烈擁護者Herman Kriebel中校接任。希特勒掌權後，中國當時對於法西斯政權極富信心，認爲世界局勢必將由法西斯所統攬。一九三三年之後，大量有關法西斯主義的文字開始被翻譯介紹進入中國。蔣介石也祕密派遣兩名軍官到德國去研究納粹的管理策略。Lloyd E. Eastman, "The Blue Shirts and Fascism," *The Abortive Revolution: China under Nationalist Rule, 1927-1937* (Cambridge & London, 1990), pp. 39-40.

⁵⁹ Lloyd E. Eastman, *The Abortive Revolution: China under Nationalist Rule, 1927-1937*, p. 39-41.

⁶⁰ 〔美〕易勞逸著，陳謙平、陳紅民等譯：《1927-1937年國民黨統治下的中國流產的革命》（北京：中國青年出版社，1992年），頁58。

我們看到，蔣介石藉由法西斯主義所強調對領袖的絕對服從及以領袖為中心的組織化控制，以便建立從黨到社會、民族的一致行動與統一意志。

力行社成立時，蔣介石對著力行社員發表「革命的心法」之演講，強調革命基本上要「革心，也就是實踐」^①；革命團體是「用嚴密的組織與鐵的紀律將所有的革命黨員結為整個的一條生命」^②。因此，「黨員的精神，黨員的信仰要集中，黨員權力及黨的責任，也要集中，黨員的一切都要交給黨，交給領袖，領袖對於黨的一切，黨員的一切，也要一肩負起來！〔……〕領袖的生命就是全體革命黨員的生命，全體革命黨員的生命就是領袖的生命！〔……〕要徹底的團體化！組織化！現代化！絕對不許有個人的自由」^③。

由以上蔣介石在力行社創立時所發表的「心法」革命，我們更清楚看到他企圖達成組織化之下信仰、意志、權力與行動的集中。此外，以高度的組織化與軍事化所達到的權力集中，目的是要建立以領袖為核心的信仰，並由此信仰帶動無形力量的推動和控制。這種內在精神與外在形體有機式的絕對銜結，與郭沫若在〈們〉一詩中所流露的集體衝動，有一致的浪漫與唯心的基礎，這也就是拉庫—拉巴斯（Lacoue-Labarthe）所討論的主體無限化與絕對化的問題。拉庫—拉巴斯在〈政治美學化〉（“The Aestheticization of Politics”）一文中，借用南希（Jean-Luc Nancy）的「內涵性」（immanentism）之論點，指出集體意志的「內涵性」：在內涵性的論點下，主體的無限化與絕對化可在此尋得其出路，而群體創造自我，使自我透過形體而形成，並完成自我的實踐。人民或是國家之群體展現「工作即主體」及「主體即工作」的浪漫概念，並且透過工作製造他們的本質，尤其是以此本質為其群性。拉庫—拉巴斯指出，這種自我實踐的過程，是透過與團體融合為一及與領袖熱情認同之中完

① 蔣中正：〈革命的心法〉，收錄於鄧元忠：《三民主義力行社史》，頁3。

② 同前註，頁7。

③ 同前註，頁8。

成。國家主義美學（national-aestheticism）中必然含有這種立即執行（immediate effectuation）及自我實踐（self-effectuation）的意志；拉庫一拉巴斯認為而納粹的罪行便在此立即執行的意志及無止境的過度發展中完成⁶⁴。

「力行」與「實踐」，便是蔣介石透過浪漫而唯心的絕對主體之實踐過程，也可以說是爲了達到文化的復興及國家統一的有效組織。力行社社員深信五四以來的現代化，或是自由主義及個人主義，是導致中國道德文化淪喪的主因。因此，他們以打擊墮落文化爲己任，激烈抨擊上海的沈淪風氣。「我們必須一點不留地破壞危害民族的文化現象，否則我們不能爲民族的新生活建立一種新文化，中國也不能復興。」⁶⁵「力行社」之力行與實踐宗旨，以及其主體絕對化的論述模式，清楚地展現於三十年代的文化復興運動之中。

2. 文化復興與新生活運動

力行社員於一九三三年底至一九三四年初在南昌成立了「中國文化學會」，設計中國文化復興運動。其會歌由劉延陵作詞：「建新文化，復興中朝，左經右執刀。中正剛強，氣清，水皎，天日同昭昭。」清楚反映出此學會的口號：「勞動、創造、武力」與「太陽、空氣、水」⁶⁶。從該會及這兩句口號對於「新文化」、「勞動」、「創造」、「武力」、「太陽、空氣、水」的強調，也都十分明顯的呈現出其背後是受到了德國納粹黨的影響⁶⁷。

藉著力行社於一九三四年在南昌爲了要發展「民族復興運動」所發起「新

⁶⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, *The Aestheticization of Politics. Heidegger, Art and Politics: The Fiction of the Political*, trans. by Chris Turner (Basil: Blackwell, 1990), p. 70.

⁶⁵ 引自易勞逸著，陳謙平、陳紅民等譯：《1927-1937年國民黨統治下的中國流產的革命》，頁60。

⁶⁶ 鄧元忠：《三民主義力行社史》，頁214-218。

⁶⁷ 可參考亞單在《第三帝國藝術》一書中對於納粹藝術的討論，頁59-91。

生活運動」，則更能夠說明納粹法西斯式的思考模式與修辭策略^{⑥⑧}。新生活運動所要對付的，是蔣中正於一九三四年二月在南昌演講時所指出的「野蠻」與「鬼生活」^{⑥⑨}。對付「野蠻」與「鬼生活」的方式，就是新生活運動綱領中所謂的「藝術化」生活。蔣中正曾經幾次說明此「藝術化」之所指：「並非欲全國同胞均效騷人墨客畫家樂師之所為」，而是要人民「持躬接物，容人處事，能素儀循禮，整齊清潔，活潑謙和，迅速確實」（〈一九三五年新運週年紀念告全國同胞書〉）^{⑦⑩}；所謂「藝術化」即是他說的「國民生活軍事化、生產化，以及合理化」，使全國國民生活做到「整齊簡樸，迅速確實」，以便準備好「精神力量」，「萬眾一心，立志奮發，不辭犧牲，不惜勞苦隨時隨地都可予敵人以打擊」^{⑦⑪}。因此，所謂「藝術化」，實際上就是以軍事之戰鬥態度整

⑥⑧ 「新生活運動」綱領清楚揭示以「禮義廉恥」為中心精神，以「整齊、清潔、簡單、樸素、迅速、確實」為實踐綱領，以「生活軍事化、生產化、藝術化」為精神建設之指標，並且使國民「隨時能為國家與民族同仇敵愾，捐軀犧牲，盡忠報國」（頁12-13）。蔣中正該年二月在南昌行營擴大紀念週的講演中，特別舉德國之復興為例，指出若要復興國家與民族，便須提高國民道德及國民智識，也就是此「新生活運動」的目的。蔣中正針對新生活運動而前後發表的演講反覆說明，「新生活運動就是軍事化運動」，軍事化運動在乎「精神之本」，要使「全國國民實踐禮義廉恥」，做到「整齊畫一的程度」（頁33-34），因此，除了軍隊之外，從全國國民的日常生活以致於學校教育都必須軍事化（頁35-38）。以上資料皆參考蕭繼宗主編：《新生活運動史料》（臺北：中國國民黨黨史委員會，1975年）。

⑥⑨ 蔣中正演講中指出：「我去年初來的時候，所看到的【學生】幾乎無一個不是蓬頭散髮，有扣子不扣，穿衣服要穿紅穿綠，和野蠻人一個樣子，在街上步行或是坐車，都沒有一個走路坐車的規矩，更不曉得愛清潔，甚至隨處吐痰。」（頁17）「吃飯的時候，不要說一切食物食具凌亂污穢，而且吃的時候，有的將身體靠著牆壁或門板上來吃，有的坐著有的蹲著有的坐在地上，有的站在門外。吃完以後，菜湯飯屑，弄得狼藉滿地〔……〕所以我說：現在一般中國人的生活，是污穢、浪漫、懶惰、頹唐的野蠻生活，不是人的生活，無以名之，只可名之為『鬼生活』。」（《新生活運動史料》，頁30-32）

⑦⑩ 蕭繼宗主編：《新生活運動史料》，頁43。

⑦⑪ 一九三八年二月十九日漢口中央電臺廣播，見《新生活運動史料》，頁61-62。

理生活之秩序。一九三九年新生活運動促進總會發動「國民精神總動員」，揭櫫「國家至上民族至上」、「軍事第一勝利第一」、「意志集中力量集中」六義。這種強調「規矩」、「清潔」、「組織化」、「紀律化」、「軍事化」、「一心一德」的運動中所揭櫫的簡樸、節制、清醒，屬於一種「嚴厲的美學」，與德國納粹黨的政治美學化之作爲，實在有精神上相互呼應的性格。

從以上對於力行社之民族復興運動及新生活運動的討論中，我們可以看到此文化運動所呈現出的浪漫唯心修辭，國家至上之理念，戰鬥之精神裝備，組織化與紀律化的絕對性，以及對立之強化。這些論述模式其實也都是左翼完成組織化與中央化的基本動力。易勞逸在〈法西斯主義之藍衫隊〉的討論中指出，中國共產黨與國民黨都用相同的原則來控制群眾對於領袖的服從與效忠。易勞逸認爲，此種將領袖放置在崇高的地位，對領袖的絕對服從，對國家的全心效忠，每個人都站在生產的崗位上，排斥自由主義與個人主義，集結群眾力量等，都是藍衫隊與中國共產黨所共有的策略^⑦。

當然，此處我們也必須指出，一九三〇年代中國與歐洲幾乎同步發展出的妄想式法西斯論述傾向，雖然有其體制上的模仿銜接，此法西斯衝動卻不僅始於希特勒，甚至不僅始於墨索里尼。郭沫若在二十年代初期的《女神》已經展現出此妄想特質，其餘五四時期的「新」論述、新青年、新精神、新文學、新國家，亦皆有此傾向。因此，我們必須繼續探究此法西斯徵狀背後的基礎動力之問題。

^⑦ 根據易勞逸的說法，唯一不同的，是藍衫隊仍舊維持傳統的菁英統治，視群眾爲被動的工具，而毛澤東則將權力交給群眾（易勞逸著，陳謙平、陳紅民等譯：《1927-1937國民黨統治下的中國流產的革命》，頁81-82）。

四、「正常模式」與「排除動作」內在連接的精神分析詮釋

(一)德國納粹政權之下的文化清潔運動

若要深入了解中國三十年代文化場域所呈顯的法西斯衝動，以及「正常模式」與「排除動作」之並存，我們應該對照閱讀德國三十年代納粹政權所發展出的種種政治修辭策略。希特勒於一九三三年二月二十七日取得政權，三月二十三日便在柏林發表演說，宣稱要將德國大眾的生活清潔化，並徹底執行道德淨化，因此，整個教育體制、劇場、電影、文學、新聞媒體與廣播系統都需要為此目的服務^{⑦③}。一九三五年九月十一日，希特勒在納粹黨代表大會發表演說，攻擊現代派藝術，稱之為「有毒的花朶」(Giftbluten)。納粹德國「藝術協會」第一任主席Goldschmidt甚至說：「將那些有傳染危險的腐敗霉菌(Faulnisschwann)從覺醒的德國藝術中清除出去。」希特勒將現代派藝術、猶太民族、同性戀、國際藝術、腐朽、文化布爾什維克與大城市資本主義都一樣視為「有毒的花朶」^{⑦④}。一九三七年，納粹政權舉辦「退化藝術展」，公開污蔑現代藝術，同時舉辦「德國藝術展覽」，揭櫫凸顯「土地」與「血統」之藝術標準，這是極權藝術政策獲得絕對優勢的分水嶺。

這種區分異己、界定「正確」或「正常」的立場，是建立權力集中及內群認同的基礎。德國納粹政權當時新聞局的發言人表示，「正確的思想是正確行動的基礎。國家社會主義的革命是思想的革命。其偉大處正在於它杜絕了個人的思想，而以集體思想替代。」^{⑦⑤}此處，我們可以清楚看到，以「正常」來與

^{⑦③} Peter Adam, *Art of the Third Reich*, p. 10.

^{⑦④} 趙鑫珊：《希特勒與藝術》，頁62。

^{⑦⑤} Dr. Otto Dietrich, *Revolution des Denkens*. Dortmund/Leipzig, 1939, p. 9; qtd. in Peter Adam, p. 16

「正確」對等，便意謂納粹政權在所有藝術政策之下所須「肅清」的準則。納粹政權對於現代主義藝術的禁止、污蔑而至於焚燒，便說明了它對於現代藝術的「不正常」與「不正確」採取深惡痛絕的立場，致使再現藝術與抽象藝術之間的論爭成為恐怖的政治鬥爭⁷⁶。

在「德國藝術展覽」的參展作品中，我們看到藝術家在作品中凸顯土地、農民與勞動的崇高地位，強調無私而全心地呵護家庭的母親、健美的女性、英勇的戰士等絕對價值。一九三四年希特勒以「血統與文化」(Blut und Kultur)為題所發表的演講可以說明他對於男女形象的看法：

男子的形象必須精確體現出男性的最大力度，按他的本性和按其本性所要求的體型，這無疑是正確的；而女子的形象則必須突出生命的成熟，使其母親的形象光輝奪目，因為他的最高目的是作母親。⁷⁷

彼得·亞單(Peter Adam)在《第三帝國藝術》(*Art of the Third Reich*)中指出，在這一系列的「健康」與「光明」的圖像中，我們看到的是一種唯心理想典型的追求。同時，我們也看到了集體對於未來的烏托邦式樂觀信念：期待新的而且是更好的人類、世界與秩序⁷⁸。

⁷⁶ 當時現代藝術被納粹貼上“Entartet”之標籤，意即退化、變質，不屬於此物種之範疇，無法歸類。通常被翻譯為degenerate/decadent。一九三七年七月十九日在慕尼黑開幕的「退化藝術展覽會」(Entartete Kunst)，展出被希特勒稱為「藝術上的神經錯亂狀態」的作品。此次展覽會選了五千多件作品，包括E. Nolde, E. Heckel, E. L. Kirchner, M. Berman, G. Braque, G. de Chirico, R. Delaunay, A. Derain, A. Archipenko, Theo von Doesburg, J. Ensor, Van Gogh, Gauguin, Munch, Matisse, Picasso, Kantinsky, Léger, Lissitzky, Masereel, Moholy-Nagy, Mondrian, Rouault, Vlaminck等。有意思的是，參觀展覽的觀眾人數有兩百萬，是「大德意志藝術展覽會」的三倍。一九三九年三月大戰爆發前半年，納粹將未拍賣的五千幅作品在柏林焚毀。參見趙鑫珊：《希特勒與藝術》，頁62-68，亦可參考Caroselli編輯的“*Degenerate Art*”: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (Los Angeles: Country Museum of Art, 1991)。

⁷⁷ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, p. 140.

⁷⁸ 同前註，頁140-145。

這種理想典型的聚焦處則是神格化的國家領袖。爲了要強化大眾對於國家與領袖的忠誠愛戴，納粹的說辭一再強調人民必須追求最好的理想，訴諸高貴的靈魂，並且清楚強調領袖的人格最爲崇高純潔。第三帝國藝術教師協會的主席Robert Böttcher說：「現在全國都結合起來，一致走向光明。光明是從哪裏來的？是從德國人民的深處，從老一輩的人民，從血液與土地結合的農民身上，更重要的，是從一個人，一個靈魂如此純潔，不曾被污染過，那人就是希特勒。」⁷⁹因此，建立德國民族主義的基礎始於血統與土地，具體呈現於健康的男女、勞動的人民、全心奉獻的母親，力與美的結合，最終皆聚焦於國家這一抽象概念及神格化的領袖身上。當這種將領袖神格化的論述推到極致，便是全國人民都心甘情願地爲領袖捐軀的信念。英雄式的死亡是最高的榮譽。正如納粹第三帝國當時流行的歌詞：「我們追隨旗幟，它比死亡更爲重要。」集體宣示忠誠的儀式，時常會將群眾帶入狂熱的高潮。每一個人都被動員，與集體融合而一，而不再是分別的個體⁸⁰。中國電影史中的「董存瑞現象」，便是此爲國捐軀之熱情的中國版本。三十年代的郭沫若與同時期的電影文本，也一再顯露出這種爲集體獻身之熱情。

第三帝國藝術中，布雷克（Arno Breker）的雕塑最具有代表性。在他的作品中，力量取代了感性，堅硬取代了光線中的流動。他的雕像彷彿在說：「我是人類力量的集中！我是對抗懦弱的憤怒！我憎恨我同胞的敵人。你應該

⁷⁹ Robert Böttcher, *Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich*, Breslau, 1933, p. 61; qtd. in Peter Adam, p. 21.

⁸⁰ 這種神格化的論述效應，在任何希特勒主持的集會或是演講場所，都可以清楚看到宗教性的儀式成分與劇場效果。只要看看幾位希特勒所寵信的建築師所建築的大會堂，尤其是Albert Speer的建築，例如一九三七年在巴黎的世界博覽會中推出的the German pavillion，或是紐倫堡的Zeppelin Field的正面建築與此運動場的內部，或是Leo von Klenze建築的Befreiungshalle，我們都可以立即發現這種如同教堂一般製造敬畏效應與儀式劇場的性質。

像我一樣。」⁸¹因此，人們會以「嚴謹」(austere)、「清醒」(sober)、
「北方精神」(Nordic)、「自制力」(self-willed style)、
「嚴厲的美感」(severe beauty)來描述第三帝國的藝術作品⁸²。這種對自己的嚴厲節制，與
基於此「正常模式」而排除異己之嚴格尺度，是屬於同樣的壓抑基礎。

亞單在《第三帝國藝術》(*Art of the Third Reich*)一書結尾處，提出他
對於納粹政權下第三帝國藝術的看法：他認為問題不在於這些藝術作品中的法
西斯性格，而在於其中之「正常」，一種讓大眾安心喜悅的「正常」，沒有絲
毫擾亂常態的騷動或是不安分的質疑⁸³。也就是說，納粹第三帝國的藝術所呈
現的，是一種絕對的「正常」。亞單曾經指出：在史達林、墨索里尼、西班牙
與納粹等極權國家所發展出的藝術都具有清楚的相似性⁸⁴。我也可以指出，中
國在二十世紀中也同樣發展出這種極權政體下的藝術風格。

亞單指出，根據德雷森(Adolf Dresen)在一九三八年所說，這種大眾藝
術描繪出一種「形而上的渴望」(metaphysical longing)。亞單質問：為何這
種「形而上的渴望」會導致集體的退化？為何一個文化會容許集體屠殺的行為
發生？亞單亦指出，雖然許多文化研究學者，例如賴希(Wilhelm Reich)、
馬庫色(Herbert Marcuse)、阿多諾(Theodor Adorno)等人，對於希特勒
的現象提出持續思考，但是，Auschwitz集中營大屠殺的問題仍舊存在。他認
為我們必須注意到：這些擁護「中間路線藝術」(middle-of-the-road art)的
人同時也容許集體大屠殺發生，是值得我們思考的問題⁸⁵。

亞單的討論到此結束。或許我們可以延續他的思考，繼續探討此「正常」

⁸¹ Arno Breker Film中的旁白；引自Peter Adam, p. 197。

⁸² Peter Adam, *Art of the Third Reich*, p. 227.

⁸³ 同前註，頁304。

⁸⁴ 同前註，頁129。

⁸⁵ 同前註，頁305。

與「極權」之銜接點的重要問題，而且，我們還是要回到賴希、馬庫色、阿多諾等人對於此現象的檢討開始。這幾位學者反省納粹政權時，也都指出「正常」與「極權」屬於同一脈絡的思維方式，對於「正常」之外的無法容忍，正顯出以一己之體系貫徹於他人的獨裁性格。當集體論述以「正常」或是「正確」為名，排除異己，貫徹體系的內在單純與一致性，法西斯的獨裁性格及內在暴力便立即出現。此外，賴希所說的集體服從之理性行為背後的宗教性而非理性的神祕本質、馬庫色所探討的死亡毀滅動力，以及阿多諾所分析的等級制度內的施虐／受虐性格，都甚有啟發性。

(二)賴希對於集體服從背後神祕主義所提出的討論

為何對於「形而上的渴望」會導致集體的退化？為何一個文化會容許集體屠殺的行為發生？賴希（Wilhelm Reich）曾經指出，法西斯主義不分國家種族，它存在於每一個人的性格中，是在我們威權機制文明中被壓抑的人的基本情感態度。賴希強調，性的壓抑過程使得性不能得到自然的滿足，那麼性就要尋求各種各樣替代式的滿足。因此，性壓抑不僅加強了政治反動的保守勢力，並使群眾個體成為消極而非政治性的。此外，性壓抑也在人的性格結構中產生了第二種力量，一種積極支持威權主義秩序的人為興趣⁸⁶。

賴希指出，人們在無意識地抵制自身性欲的鬥爭中產生了神祕的形上學思想。「從群眾的角度看，民族主義的元首是民族的人格化。」由於群眾個體同元首的認同作用，他感到自己是民族傳統的維護者。而在維護民族的同時，也

⁸⁶ 賴希所舉的例子是由自然的攻擊性被扭曲成野蠻的虐待狂，例如帝國主義戰爭的群眾心理基礎。他也指出軍國主義的效果基本上是建立在一種力比多機制上的，例如軍隊穿著的制服及軍人踢正步的性刺激效果。Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism* (the third edition, 1942), trans. by Mary Boyd Higgins, 1946 (New York: The Noonday Press, twelfth printing, 1998); 中譯本，張峰譯：《法西斯主義群眾心理學》（重慶：重慶出版社，1990年），頁27。

會無視於自己對元首盲目的忠誠地位^{⑧7}。賴希曾引述一本談論日本聖戰的書，此書認為日本是人類和世界文明的發源地，天皇是處在絕對的宇宙中心的太陽女神的直接後裔，天皇的責任是將「偉大的正義事業推進到地球的盡頭，以使世界成爲一個大家庭」，因此天皇正要進行一場聖戰，恢復此「絕對的宇宙中心」，「重建曾在遙遠的古代在各民族中盛行過的基本的垂直統治秩序，〔……〕改造目前的無法律而且混亂的弱肉強食的世界，使它成爲一個大家庭，在這個大家庭中實行完全一致和盡善盡美的和諧」^{⑧8}。

賴希說，將元首神格化，甚至放置於絕對的宇宙中心，正是法西斯主義內宗教神祕主義的本質。法西斯主義將古老父系宗教要求受難的被虐性格轉化爲虐待式的宗教，由「另一世界」的受難哲學轉移到「這個世界」的虐待式謀殺。賴希繼續指出宗教神祕主義與施虐狂式的殘忍有密切關係：「這些相反的情感的產生可歸因於同一種根源：由性禁錮而產生的並且不能得到自然滿足的、不可遏制的植物性渴望。因此，一方面這種強烈的渴望很容易成爲肉體的施虐狂的發洩，另一方面（由於存在著內疚感）又表現爲神祕的宗教經驗。」^{⑧9}

性高潮激動現象同從最簡單的虔誠屈從到總的宗教狂熱一系列宗教激動現象之間有一種相互聯繫。宗教激動的概念不應只是指篤信宗教的人在參加宗教活動時幻想產生的感覺。我們應把所有以一種確定的心理和肉體激動狀態爲特徵的激動都包括在內。換句話說，我們應把順從的群眾在聆聽一位可愛的領袖演說時所體驗到的激動，把一個人在情不自禁地被驚人的自然現象所征服時所體驗到的激動包括在內。^{⑨0}

⑧7 賴希著，張峰譯：《法西斯主義群眾心理學》，頁56。

⑧8 奧托·托里蘇斯根據藤澤之言所寫，於1942年2月出版。參前註，頁122。

⑧9 賴希著，張峰譯：《法西斯主義群眾心理學》，頁126。

⑨0 同前註，頁132。

賴希的分析使我們理解到群眾熱情之下與神祕宗教經驗同質的性激動本質。此外，我們也理解，無論是德國納粹黨對希特勒的絕對服從，或是日本聖戰中對於日本天皇之絕對中心的確信，都含有此種宗教性的神祕本質。

賴希理論中發展出社會結構與本能結構的關係，並且強調統治與剝削所進行的性壓抑及由性壓抑轉而增強並且再生產的統治與剝削。種族意識型態是對於高潮無能者的性格結構中一種純粹生理病態的表現。因此，賴希認為，解決個體與社會疾病的方案便是性解放。對此性解放的說法，馬庫色在《愛欲與文明》中提出駁斥。馬庫色認為，賴希反對佛洛伊德晚期理論中發展出的死亡本能論點，因而也忽視了「性本能及其與破壞衝動相融合的歷史原動力」^①。此處，馬庫色所提及的死亡本能與毀壞衝動，是一個精神分析揭示的重要心理狀態。馬庫色認為，社會中的攻擊性可以化身於官僚體系之內，透過權力層級化而施展其施虐與受虐的關係，此攻擊性也會轉而朝向那些「不屬於整體的人」，「其生存為整體所否定的人」。這種「敵人」是一種隱蔽與邪惡的力量，可以藉由任何面目出現，無所不在。戰爭便是以全國總動員的方式，釋放此攻擊性，使社會退回到了施虐與受虐的狀態。^②

馬庫色的討論進一步說明了攻擊性與死亡本能的內在本質，但是，無論是賴希所提議的性解放，或是馬庫色所提議的朝向一個無壓抑的理想社會，都不見得是可行的解決方案。面對人類社會反覆出現的法西斯衝動，我們必須透過精神分析的說法，更深入的了解壓抑之不可避免，以及此法西斯心態的根本動力基礎。

^① 馬庫色 (Herbert Marcuse) 著，羅麗英譯：《愛欲與文明》(Eros And Civilization) (臺北：南方出版社，1988年)，頁215。

^② 同前註，頁101-102。

(三) 認同機制與推離作用之並行及伴隨而生的施虐／受虐快感

阿多諾 (Theodor Adorno) 在〈佛洛伊德理論和法西斯主義宣傳的程式〉(1951)⁹³一文中指出，法西斯心態對於等級及內外群的區分，有其原始施虐／受虐雙重慾望的性格。阿多諾根據佛洛伊德的《集團心理和自我分析》對於極權政體與群眾心理的討論，指出透過對領袖的認同，「等級制度的結構和施虐被虐狂性格的願望一起完全保留了下來」⁹⁴。強制壓抑自身的立即慾望，排除自我原初的愛戀對象，推離、清除自身內在的不潔與病態，亦會產生主動的受虐快感。而將自身內部的不潔向外投射，構築出妄想的外界敵人，以施虐的方式排除，則是法西斯妄想下的實踐行動。

對於此施虐／受虐雙重慾望，我們還是要回到佛洛伊德的解釋來理解。前文已經指出，佛洛伊德所討論的「妄想」心理機制，與極權體制下的法西斯衝動十分相似：例如法西斯衝動力內含的唯心性格、排他性暴力、壓抑後轉移的同性情慾與領袖愛、集體投注的封閉性新秩序，以及服從威權與執行清除動作的雙向施虐／受虐行為等等。因此，我們必須進入佛洛伊德對於「認同」機制的討論，以便進一步解釋上述的極權化過程中宗教性神祕主義基礎，以及「正常」與「排除」的雙向論述傾向與其中所必然牽連著施虐與受虐的動力。

佛洛伊德指出，建立認同超我的同時，必須排除本我原始投注的對象。雖然超我是自我之內新形成的優勢事物，超我卻是原始感情依戀作用的繼承者，

⁹³ 阿多諾 (Theodor Adorno) 著，張明、張偉譯，上海社會科學院哲學研究所與外國哲學研究室編：〈佛洛伊德理論和法西斯主義宣傳的程式〉(1951)，《法蘭克福學派論著選輯》(北京：商務印書館，1998年)，頁183-207。

⁹⁴ 引自〈佛洛伊德理論和法西斯主義宣傳的程式〉，頁196。《國風》中的張蘭便顯示出此種道德層級化之下受虐的主動快感。《大路》中阿金、小羅等人在地牢中備受折磨拷打，卻面露微笑，亦有同樣的為更高秩序受苦而感受快感的內在動力。

也因此，認同作用必然含有推離對象，排除自我內在原有一部分的動作⁹⁵。也就是說，一個小孩若放棄了伊底帕斯情結，而開始建立超我之認同，他必須先放棄以前對其父母所保有的強烈對象感情依附作用（object-cathexes），以及發展因這對象之喪失所形成的補償作用⁹⁶。我們因此了解，超我不只是早期本我對象選擇的殘留痕跡，超我也是透過對這些對象選擇的大力抗拒而形成。因此，認同作用因此同時具有改變自我，排除內在雜質的推離作用。這就是克麗絲特娃在《恐懼的力量》（*Powers of Horror*）一書中所依據而發展的推離理論（abject）⁹⁷。

⁹⁵ 佛洛伊德指出，超我源自於失去之物，失去的對象被認同的對象替代，導致自我的內在變化，而引發超我。年幼的小孩是非道德的，他們追求快樂的本能，完全不具有禁止抑阻的功能。而超我是一種外在力量的塑造，如父母的權威。自我成長發展過程中，超我接受了那些取代父母地位的人，例如教育家，老師等理想模範人物，超我越來越與本來的父母遠離，而更加非人格化。超我代表道德禁制，追求完美的維護，以及其他抽象的概念，因此，超我是一種結構關係的人格化。參見佛洛伊德著，葉頌聖譯：《精神分析引論／精神分析新論》（臺北：志文出版社，1985年），第31講，頁495。超我之起點源自於幼年最初的認同對象，亦即個人史前的父親（雙親）。此認同直接而立即，尚無替代，亦不是對象投注。此原初認同經過「完整伊底帕斯情結」（complete Oedipus complex）的正面、反面三角關係，再加上每人的雙戥結構，將導致各種複雜的性取向、性認同及超我建立的發展。

⁹⁶ 超我在其成長茁壯過程中，如果不能完全成功的克服弑父戀母情結，則會遭到阻礙而萎縮。認同作用若成功的發展，此種作為早已放棄之對象感情依附作用之沈澱物的認同作用，在孩童時代的晚期會重複出現。不過，它會完全依照此原初的轉型作用，其所產生的情感的重要性在自我中亦有特殊地位。參《精神分析引論／精神分析新論》，頁495。

⁹⁷ 克麗絲特娃在《恐懼的力量》（Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay On Abjection* (1980), trans. by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982）一書中討論的「推離」理論是指在主體還未進入象徵系統之前，潛意識中發生的原始壓抑：推離母體，分開，抗拒。沒有分離，主體便無從建立。然而，這種推離雖然暴烈，卻是笨拙的，因為主體隨時仍然可能會掉回母體堅固而令人窒息的掌控（頁13）。此處的「母體」自然不是現實生活中的母親，而是潛意識壓抑作用中第一個與自我區分的象徵化對象：這「母體」是潛意識中既慾求又令人害怕、既能生養又能吞噬主體而主體必須排除體外的「母體」，而這被排除的母體又寄生於各種「他者」之中，以

此推離需要以施虐破壞之暴力行之，亦需要以受虐之動力以便自我執行清除動作。這便是超我之形成機制本身所含有的壓抑及施虐／受虐並存的動力。佛洛伊德在〈本能及其變化〉一文中說明，受虐等於施虐，只是自己讓位於自我之外的另一個主體，成為被動，由另一個主體施行主動施虐，而自己承受虐待。自虐屬於自我懲罰，仍是主動；受虐則是被動。伴隨痛苦產生的性興奮是施虐的主要原因⁹⁸。主體本身可以與承受痛苦的客體達到認同，因此施虐者可以在施虐同時達到快感，而由痛苦造成的性快感則是受虐的基本目的⁹⁹。因此，道德性的受虐快感，源自於主體主動的採取受虐的位置，壓抑自身的慾望，延遲慾望的完成，從而自此受虐位置得到快感。

五、國家主義、現代化與法西斯衝動的形式美學問題

上述認同／排斥的雙向動力，可以協助我們深入理解法西斯衝動建立「正常模式」與「排除動作」的根本動力基礎，也可以作為我們觀察形式徵狀的起點。我們理解到因認同機制所牽引的反向自我壓抑必然同時釋放排除暴力，以及認同／推離同時產生的施虐與受虐慾望。我們也更清楚地看到此認同／推離的雙向運動正是妄想機制下建立烏托邦新秩序、太陽神話，以及妖魔化對象的基礎。然而，若要進一步討論此法西斯之妄想衝動為何與國家主義及現代化過

致主體永遠尋覓（頁54）。將母體內化，而成為可以排泄清除的穢物，是一種推離的方式（頁2-4）；將母體形式化，成為一種食物或是思想的禁忌，也是一種推離（頁17）；以文字與論述代替母體，更是一種推離（頁37、45）。

⁹⁸ 「被虐狂的滿足仍然來自虐待狂的本能。是主動反身的虐待，而不是被動的等待。」「被虐的快感，不是痛苦本身，而是痛苦引發的性刺激。」見Sigmund Freud, "Instincts and their Vicissitudes," *Standard Edition*, XIV, pp. 111-140。

⁹⁹ 佛洛伊德說明，施虐／受虐，窺視欲／暴露欲二者在發展上的各個階段都是主動與被動形式同時存在，一起發展。每一本能可視為一系列「潮汐」（waves），如同岩漿，不斷發生，同時存在，而後者加於前者，形成一種對立並存的狀態，或是Bleuler所謂的ambivalence (130-131)。

程有如此密切之關連，我們便進入了所謂法西斯美學的問題。

蘇珊·桑塔（Susan Sontag）指出，法西斯美學牽涉了兩種對立的狀態：統治與奴役，其中含有明顯的政治策略與轉化性慾，而這是極權社會的藝術表達形式共通的美學修辭，也是國家主體進行形式化所牽連的過程。桑塔藉由德國第三帝國女導演萊芬·史達（Leni Riefenstahl）的作品，說明我們其實可以辨識文字教條之外的法西斯形式美學：也就是情勢的控制，順服的行為，誇張的努力，痛苦的忍受等特質。例如攝影鏡頭在旋轉運動與靜止特寫之間輪替交換，以便製造出群眾力量與單一熱情之間的對照張力。此外，群眾可藉由盛大陣容、軍事化的準確而設計僵化的形式，以便展現自身。因此，法西斯美學可以輕易的誇大領袖與教條的神格化與催眠式的召喚，強調群眾的服從及為領袖而死的光榮¹⁰⁰。桑塔也指出，法西斯式的烏托邦美學暗示了一種理想的情慾形式：性能量被轉化為精神能量，朝向領袖的磁場及追隨者的喜悅發展¹⁰¹。雖然桑塔以萊芬史達的作品為例，但是，她也清楚指出，在極權政體之外亦有此法西斯美學修辭的電影文本，如Walt Disney's *Fantasia*, Busby Berkeley's *The Gang's All Here*, Kubrick's *2001*¹⁰²。桑塔的見解提醒我們，法西斯美學可以不在文字之中呈現，而存在於影像的隱藏話語之中，例如鏡頭的銜接縫合，或是目光交錯的模式。

周蕾在〈我們之間的法西斯渴望〉一文中指出，法西斯衝動是「對於一個透明而理想化形象的渴求以及向此形象之認同與順服」¹⁰³。但是，當周蕾引用

¹⁰⁰ Susan Sontag, "Fascinating Fascism" (1974), *A Susan Sontag Reader* (New York: Farrar/Straus/Giroux, 1982), pp. 316-317.

¹⁰¹ 同前註，頁317。

¹⁰² 同前註，頁316。

¹⁰³ Ray Chow, "The Fascist Longings in Our Midst" (1995), *Ethics after Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998), p. 32.

史考特 (Joan Scott) 之說法，將電影科技所帶來的知識視覺化，透過光，達到自我的顯現，等同於法西斯與極權主義所企圖完成的工程，周蕾實際上將電影此文類放置於無區分的大範疇之內。當我們重新檢視中國三十年代的電影，我們注意到的確有特定而有別於其他時期電影語言的內在文法規則。此規則呈現於《國風》的新生活運動促進者與聆聽的群眾之間蒙太奇跳接，《大路》中號召群眾築路的小金及跟隨者之間的蒙太奇跳接中，以及其中透露的唯心觀視位置。

討論中國電影美學的林年同曾經指出，中國三十、四十年代的電影美學傳統是「單鏡頭～蒙太奇美學」：除了利用蒙太奇美學，凸顯社會上生產力與生產關係等矛盾之外，並利用利用中遠景和全景的較大空間與較長時間，凸顯連續的時間與空間內的矛盾，使矛盾「激化」，表現「對立的思維」¹⁰⁴。林年同所指出的矛盾對立，是三十、四十年代中國社會所面對的「落後的、封建的、帝國主義的」及「進步的、民主的、社會主義的」兩種對立而衝突的社會關係與意識¹⁰⁵。林年同顯然僅注意到了左翼影片的企圖，而忽略了右翼影片也具有同樣的特質。在回顧三十年代「左翼」與「右翼」電影及同時之文化論述之後，我們無法否認，左翼電影激烈凸顯階級對立及新舊社會矛盾，右翼電影揭櫫現代與傳統之衝突及西方與民族之不容的同時，我們同樣注意到此呈顯對立矛盾的急切意圖背後更急切地彰顯新秩序與理想認同對象的法西斯衝動。無論是鏡頭跳接所產生的目光錯移，或是造成的價值對立，我們看到這些鏡頭差距指向了隱藏的不在場第三度空間，一個超越的空間。此超越空間說明著群眾的匱乏與欲求，召喚著人民與觀影者的渴求。我們可以更進一步指出，這個超越的空間模塑了左翼思維中傳統思想化石與進步改革的對立，右翼思維中現代混

¹⁰⁴ 林年同：〈中國電影的藝術形式與美學思想〉（1979），《中國電影美學》（臺北：允晨文化，1991年），頁12、25。

¹⁰⁵ 同前註，頁102。

亂與傳統素樸之間的對立，更同時銜接了《國風》中張蘭與《大路》中丁香的超越現實的精神目光。在銜接縫合處，我們也都再再看到法西斯美學式的唯心超越投注及個體服從的喜悅。

對於法西斯形式美學的討論，使我們得以將行動與再現形式區隔，而在行動與文字之外，看到形式內在呈顯的圖像模式與能量動力起點。甚至，我們看到法西斯原則是國家主義實踐自身、確立主體之時，所採取的形式邏輯：以領袖之意志為國家形式之有機組織原則，以核心控制所有部分個體，建立主體認同之同時，也建立排除不屬於此系統的基準，以便實踐此系統之生產效率。

班雅明在一九三〇年〈德國法西斯主義的理論〉一文中便指出，第一次世界大戰充分展現了德國法西斯主義將政治美學化的作為，並且「透過戰爭毫無保留的翻譯了為藝術而藝術的原則」¹⁰⁶。對於乍看之下甚為蹊蹺而難以理解的講法，班雅明所提出的解釋是：德國人在戰後對於戰爭失敗的哀悼反映出此戰爭實際上是一種「集體崇拜的戰爭」（cultic war），是德國國家主義的最高展現形式¹⁰⁷；德國人藉由「歇斯底里式」告解罪疚的方式泛轉（pervert）而成為內在的勝利感¹⁰⁸；此外，此科技戰爭再度創造出德國唯心主義的英雄主義特徵，因為它以燃燒的旗幟及以壕溝蝕刻地景，而使得自然地景整體被改變¹⁰⁹。因此，班雅明強調：此戰爭證明「社會現實還未準備好將科技作為其器官，而科技亦未強大到足以主控社會的基本動力」¹¹⁰。

這篇〈德國法西斯主義的理論〉發表的時候，希特勒尚未掌握政權。但

¹⁰⁶ Walter Benjamin, "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior, edited by Ernst Jünger" (1930), trans. by Jerold Wikoff, *New German Critique* 17 (Spring 1979), p. 122.

¹⁰⁷ 同前註。

¹⁰⁸ 同前註，頁123。

¹⁰⁹ 同前註，頁126。

¹¹⁰ 同前註，頁120。

是，班雅明已經在第一次大戰後德國的整體氣氛中，觀察到了此法西斯性格的潛在動力。該文同樣的概念被他再度用於一九三六年的〈機械複製時代的藝術作品〉一文之中。在此文的「後記」中，班雅明寫道：

法西斯主義並不將權利給予大眾，相反的，法西斯主義給他們的是一個表達自己的機會。〔……〕法西斯主義的邏輯便是將美學引入政治領域。〔……〕戰爭便是政治美學化的最終結果。〔……〕戰爭的毀滅性進一步證明，社會還沒有成熟到能夠把技術向自己的器官一樣與自己結合為一體，而技術也未充分發展到能夠與社會的基本力量協調一致。^⑩

班雅明此處的「政治美學化」是針對布萊希特（Brecht）當時所主張「美學政治化」的說法而發展的對話。布萊希特的「美學政治化」顯而易見是以左翼的立場，強調藝術必須介入政治，介入人民的生活，以企圖造成改革。而班雅明的「政治美學化」，卻是一個較難理解的概念。

為何班雅明認為戰爭是法西斯主義翻譯了「為藝術而藝術的原則」，是政治美學化的極致表現？為何戰爭是國家主義的最高展現形式？為什麼他指稱科技為社會的「器官」（organ）？希拉克（Ansgar Hillach）認為：對於法西斯主義者而言，「政治」或是「戰爭」只是「再現的形式」，而不是「行動」本身。行動的對象是可以替換的。當國家成為資本階級，以極權之方式管理生產管道，以不自然的方式使用科技，使得科技生產的力量過剩，社會自然尋求最短的路徑爆發毀滅的快感。拖延過久的戰爭使得戰爭的行動目標並不是原本的敵人，而轉嫁為成為發洩內在憤怒的形式。戰爭因此成為行動的暗喻，成為再現表達之形式，而被「美學化」。戰爭真正完成的，是對立的解除及從而發洩

^⑩ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936), 張緒東譯：《啓迪》（香港：牛津大學出版社，1998年），頁246-248。

的內在衝動的釋放^⑩。

班雅明注意到，戰爭是國家主義採取形式化的過程；戰爭本身只是再現形式，而不是行動本身。這與拉庫一拉巴斯所言十分相似。他們都清楚看到，法西斯思維的唯心傾向是將主體絕對化，而主體與形式之間形成有機組織的關連；「心」即是形式的內涵，主體之「心」的擴大與實踐，便是有機而一致的國家形體。中國三十年代的力行社與新生活運動亦以此唯心思維之基礎，發展出生活組織化、藝術化與軍事化的論述策略，以力行實踐內在一致的集體性主體。阿多諾曾經指出，唯心主義「其實是現實主義」，其所謂「純粹主觀精神的昇華」，或是「先驗主體」，早已經被社會機器內在的意識形態所決定。因此，此唯心之先驗主體是被「構成」的^⑪。阿多諾也指出，自身客體化的同時，便會開始向外產生反作用，排斥外界客體^⑫。也就是說，當有機的國家形式發展到了極致，國家主體成爲「先驗」而「唯心」的精神主體，區分我／他及內群與外群，便成爲必要的動作。區分的同時，排他性暴力亦隨之而生。戰爭科技的器官對象不僅只是原本要摧毀的敵人，而是替換之後要發洩的敵意與憤怒，以及要消滅客體以便摧毀對立的狀態。

對於此區分我／他及同質／異質的法西斯結構，巴岱爾（George Bataille）的說法是：一個要求生產力及效率的社會，必然朝向同質性發展，因

^⑩ Ansgar Hillach, "The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's 'Theories of German Fascism,'" trans. by Jerold Wikoff and Ulf Zimmerman., *New German Critique* 17 (Spring 1979), pp. 104–105.

^⑪ 阿多諾（Theodor Adorno），張明譯：〈主體與客體〉（1960），上海社會科學院哲學研究所與外國哲學研究室編：《法蘭克福學派論著選輯》（北京：商務印書館，1998年），頁211–212。

^⑫ 同前註，頁213。

此，不事生產的無用物質，例如瘋子或是詩人，便必須被排除^⑮。法西斯的專制與權力集中便建立於對同質社會的完全組織與控制，對於個體自然需求的棄絕，以超越之原則建立領袖之神聖性^⑯。被壓抑而受控制的被動群眾一則以自我施虐的方式排除個人之不潔與情慾，以便達到純淨，再則亦以施虐之方式主動排除團體之中的不潔，以便促成團體的同質性^⑰。因此，同質化的簡約過程便導致毀滅異質與鞏固基礎的雙向發展^⑱。由於此同質化的訴求及領袖之神聖化，排除異質的行為亦被賦予道德之高尙理由及必然性^⑲。巴岱爾注意到，社會的組織化與同質化的過程，正是國家主義實踐自身的過程。在此過程中，不具有效率及不事生產者，必然會被排除，而此排除的行為亦得以被賦予高尙道德的解釋。

納粹政權下的Goebbels曾經說：「政治是藝術的最高而完整的形式，我們這群為現代德國製造政策的人覺得我們就像是藝術家，藝術的工作是賦予形式，除去病態者，創造健康者的自由」^⑳。這就是為什麼納粹第三帝國的藝術都強調強壯、健康、和諧、完美的身體，也以同樣的方式要求藝術精確和諧的形式結構。透過前文的討論，我們卻更清楚的理解到，此「藝術化」的過程，是清除系統內的異質物，以便趨近新理想的國家主體形態。這種國家主體無限擴張而絕對化的過程，促成了服從與熱情、受虐與施虐、壓抑與暴力、鞏固基礎，以及排除異己的雙向運動。黑威特（Hewitt）也指出，並不是在現代化的

^⑮ George Bataille, "The Psychological Structure of Fascism" (1933), *The Bataille Reader*, Ed. Fred Botting and Scott Wilson (Oxford and Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997), p. 127.

^⑯ 同前註，頁129。

^⑰ 同前註，頁131。

^⑱ 同前註，頁134。

^⑲ 同前註，頁136。

^⑳ 引自桑塔：A *Susan Sontag Reader*，頁317。

過程中完成了國家社會的認同，而是在現代化過程中國家社會開始反省自身，要求自主性的同時，它便開始組織自身，並且進行形式化的過程，也建構起認同問題，這也就是國家的形式化過程^⑩。

透過以上的討論，我們理解到：以具體形式集結所有個體的動力，轉換其原初對象，以集體共有的超越理念作為代替物，正是建立妄想秩序的起點。除了權力集中及民族復興的論述策略之外，唯心傾向的主體絕對化及形式的組織化控制，都透露出法西斯衝動內在的控制與服從並存，以及追求超越與排斥異己的施虐／受虐雙向快感的宗教式非理性神祕力量。中國三十年代對於新秩序與新生活的烏托邦式想像，以及生活藝術化的要求，皆具有內在的法西斯衝動及政治美學化的模式。在法西斯衝動之下，電影敘述及鏡頭語言也都服從此新秩序的磁場效應。我們也注意到，在三十年代國家主體受到威脅之際，此時代焦慮成爲一個基本的發言位置。因此，並不是「文以載道」或是「現代化」造成中國現代文學與文化論述場域呈現如此法西斯徵狀，而是國家主體展開形式化的過程所使然。這種急切追尋國家主體與新秩序的動力，使得個人放棄眼前之直接對象，壓抑個人之私人慾望，轉而投注於集體的慾望對象；同時，無法有效生產、不屬於健康進步的異質物便必須被排除於「正常模式」之外。這就是爲何反組織化、反僵化政治身分的現代主義文學藝術成爲現代化與國家主義形式化過程中所不容的異端。

^⑩ Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde* (California: Stanford University Press, 1993), pp. 44-45.

三十年代中國文化論述中的法西斯妄想 以及壓抑：從幾個文本徵狀談起

劉 紀 蕙

提 要

本文以一九三四年上海聯華電影製片廠出產的《國風》與《大路》兩個電影文本以及郭沫若的詩作開始，展開徵狀式閱讀，指出右翼論述與左翼論述同時呈現的戰鬥修辭、唯心浪漫、心靈淨化、群性規範、壓抑與情慾轉移、同性情慾流動以及與群體「融化」、「結合」之渴望，以及獻身捐軀的熱情。本文藉由精神分析對於集體心理學以及妄想機制的研究，說明上述徵狀都具有妄想特質，也含有法西斯之內在衝動。中國三十年代的文化論述以及政治修辭，甚至當時的力行社、文化復興運動、新生活運動之論述模式，也都流露出唯心浪漫之模式，追求新秩序，以正常、正確、健康之集體論述，排斥病態與奢華墮落的清潔檢查政策，以及朝向極權化的法西斯美學。因此，並不是「文以載道」或是「現代化」造成中國現代文學與文化論述場域呈現排斥異己的法西斯徵狀，而是國家主體展開形式化的過程中，急切追尋國家主體與新秩序的動力，使得個人放棄眼前之直接對象，壓抑個人之私人慾望，轉而投注於集體的慾望對象；同時，無法有效生產、不屬於健康進步的異質物便必須被排除於「正常模式」之外。這就是為何反組織化、反僵化政治身分的現代主義文學藝術成為現代化與國家主義形式化過程中所不容的異端。

The Fascist Drive and the Symptoms of Paranoia in the Filmic and other Cultural Texts in China in the 1930s

LIU Joyce Chi-Hui

Kuo-feng and *Ta-lu*, both produced by the Lien-hua Film Company in 1934, reveal the fascist drive and symptoms of paranoia through the rhetoric of romantic idealism, the projection of the utopian vision, and the dichotomization of the sacred and the demon. All these symptoms lead to the desire for the collective phallus, a new national order and national subjectivity. Such fascist mentalities corresponded to the contemporary cultural discursive fields, such as the literary debates on “the liberty people” or “the third kind of people,” the film censorship practiced by the governmental bureaus, as well as the Li-hsing Society and the related New Life Movement. The need to establish the norm and to purge the heterogeneous and the unclean, as demonstrated in all these cultural texts, is the fascist aesthetic required in the process of the formalization of the nationalist subject.

Key words: fascist aesthetic Chinese film of the 1930s
political paranoia modernity nationalism
totalitarian discourse