

# 从伦理、爱情到革命：早期中国电影价值观念的变迁

陈林侠

**摘要：**任何故事最终都会指向一个价值观念，早期中国电影经历了一个从传统到现代的价值转向。在 20 世纪 20 年代中国电影兴起的第一个阶段，传统伦理无疑占尽上风，父母、夫妻、兄妹、朋友等各种伦常关系在叙述中得到充分维护。1933 年是左翼电影的高潮，正是在这一年，革命作为现代性的集体内涵成为早期中国电影的主流价值观念。《母性之光》《天明》《小玩意》分别从三种叙述话语传达了革命观念。值得注意的是，爱情，作为彰显个体价值、自由主义的另一种重要观念，没有在早期中国电影中得到充分表达。面对强大的传统势力和复杂的生存状态，它缺乏足够的合法性、合理性，只能产生于革命活动与阶级组织中。因此，集体性观念成为早期中国电影最重要的价值观念，对整个中国电影的发展产生了极为深远的影响。

**关键词：**早期中国电影；价值观念；伦理；爱情；革命

**中图分类号：**J90 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-0751(2023)09-0148-08

故事自诞生以来，就是认知、理解、再现世界的重要方式。其本质是人类经验的总结及对其可能性的理性思辨，即人生观与世界观，但又总以具体的人、事、情的感性面貌出现。作为 20 世纪重要的叙事艺术，电影同样如此。相对传统艺术倾向于抽象超越的人文精神，电影内嵌的情理关系、主体的理欲交错及其背后的观念价值，更值得我们关注。电影借助摄影、蒙太奇的技术手段，强调直观的观影方式，在表演、美术、音乐等其他艺术形式的加持下，其中所讲述的故事的感性魅力远远超过了抽象的价值观念。然而，价值观念是故事的基石，是人物行动、叙述活动的指南，没有价值观念难以构成故事。

电影艺术在社会公共领域中具有重大影响，不仅因为其诉诸视听的感性魅力，而且因为它讲出了对于时代、社会、民族的理解，以及未来世界的理想预设。电影作为面对大众的文本，就是在个人表达与社会心理之间搭建起一道互通互往的桥梁。在朗西埃看来，个人的表达与社会的表达实则是“同一

文本”（感知方式）的两个版本<sup>[1]</sup>。在早期中国电影史上，左翼电影提供了最佳的案例，充分体现了价值观念对于故事乃至电影艺术的重要意义。为此，我们将聚焦早期中国电影，力图勾勒出现代性价值观念如何从强大的传统伦理中挣扎出来的观念史，以及观念的叙述模式。当下中国电影在世界范围内提振自身的竞争力，提高海外市场的票房，必须解决这个至关重要的观念问题。

## 一、传统伦理：从主流到边缘

早期中国电影一开始是以传统伦理为核心观念的，这是与 20 世纪初期中国社会文化思潮呈现“向传统文化回归”的态势相契合的<sup>[2]</sup>。郑正秋的《孤儿救祖记》作为重要的开端，形成了关注社会/伦理的传统<sup>[3]</sup>。他明确认为，戏剧具有“创造人生之能力”“改正社会之意义”“批评社会之性质”三种意义价值<sup>[4]</sup>，但最后归结到“良心”的传统伦理。就留

收稿日期：2023-04-20

基金项目：国家社会科学基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外动态数据库建设”（19ZDA271）。

作者简介：陈林侠，男，中山大学中文系教授、博士生导师（广东广州 510275）。

存的 20 世纪 20 年代的电影来说,其中广泛涉及祖孙、父母、兄弟、朋友等多种维度。如现存最早的短片《劳工的爱情》(1922 年)看似表现郑木匠的爱情,但故事恰恰建立在父亲对女儿婚姻的权威性上。类似的还有维护父辈地位的《女侠白玫瑰》(1928 年)、《怕老婆》(1929 年)等。有意思的是,当父母均在场时,影片中的父亲大多是负面形象。底层家庭中的父亲或酗酒或赌博;富裕家庭中的父亲则威权独断,阻碍子辈成长、反对自由恋爱。如《雪中孤雏》《恋爱与义务》《野玫瑰》《南国之春》《姊妹花》,等等。到 30 年代初期,父亲这种观念价值及情节功能开始发生变化,在整个三四十年代,父亲在故事观念体系中的地位和作用显著下降。一个典型案例是 1933 年《春蚕》中的老通宝,虽然他还是顽固守旧,但已经难以主宰儿子的生活。他既不是承载一个负面价值的形象,又难以在故事中发挥正面的重要作用。《船家女》(1935 年)中父亲的力量进一步衰减:船工父亲年老体衰,物质贫困、生活艰难,在权贵面前不堪一击,完全失去了保护子女及家庭的能力。中国电影在 20 世纪 30 年代中后期出现了从父辈到子辈的叙述转向:在阶级矛盾尖锐的社会生活中,年轻的子辈们已然成长起来,代替了父亲的叙事功能。在经历了长期缺席后,到了 40 年代后期,父亲形象不仅被边缘化,而且成为负面的角色。例如,《不了情》(1947 年)中父亲沾染各种贪欲恶习;《白蛇传》(1939 年)的父亲横行专断,冷酷无情到没有基本人性;《母与子》(1947 年)中的父亲抛弃爱人,再婚后抛弃儿子,成为独断专行与唯利是图的综合体;《太太万岁》(1947 年)中不无戏谑地出现一个不仅贪图金钱而且与女婿一样迷恋女色的父亲。父亲的传统伦理价值已在早期中国电影遭到严重质疑,直到 1949 年后中国电影借助战争与工业等社会话语,才使父亲形象再次发生改变。

与父亲这种变化不同,母亲伦理情感一直是早期中国电影重点表达的内容。从《儿孙福》(1926 年)、《大侠甘凤池》(1928 年)开始,到 30 年代的《姊妹花》《新女性》《母性之光》《神女》《慈母曲》《人海遗珠》《少奶奶的扇子》,一直延续到 40 年代的《母与子》《一江春水向东流》,母亲始终是传统伦理之情最重要的表征,也是备受推崇的人物形象。即便是《桃花泣血记》(1931 年)中的母亲恪守封建门第观念,反对儿子德恩的自由恋爱,但她善良尚存,最后也承认了琳谷。为了反衬这种良善的母性价值,早期中国电影中还塑造了一系列后母形象。

从《殖边外史》(1926 年)、《怕老婆》《恋爱与义务》开始,后母就代表着贪图物质、凶狠歹毒的负面价值。然而,回顾早期中国电影史,可以发现,母亲虽然作为正面形象出现,却很少成为故事主角。如郑正秋的《姊妹花》(1933 年)虽以母亲为最高的价值取向,但主体部分还是大宝的悲惨生活。《儿孙福》与《慈母曲》(1937 年)同样如此,主要讲述父亲及其多个儿子的家庭生活。《一江春水向东流》中有两个母亲,分别是张忠良母亲和素芬(抗生的母亲)。虽然张忠良母亲占据着整个故事的伦理高点,但故事的主体显然是以素芬为中心,强调的是她与忠良之间的夫妻之情。笔者认为,虽然母亲与父亲形象一样从 20 世纪 30 年代开始在中国早期电影中的分量不断下降,但她并没有遭到“审父”式的现代性反思,仍然保留了价值的优越性。

传统夫妻伦常虽然弱于亲子血缘,但也是家庭伦理的重要部分。这在 20 世纪 20 年代电影中得到了展示。如《一串珍珠》通过字幕“世界更无宝贵的物,比一个美满的家庭”,表现了丈夫对妻子物质欲望的包容,以及经历磨难但仍稳定的夫妻伦理<sup>[5]</sup>。《情海重吻》中罕见地出现了丈夫对出轨妻子的忍让。这种叙述方式在 30 年代电影中发生了明显变化,银幕呈现出来的是在现代城市的家庭生活中男人的始乱终弃或不稳定的夫妻关系,如《粉红色的梦》《恶邻》《脂粉市场》《桃李劫》《人海遗珠》,等等。从夫妻伦理的角度说,《银幕艳史》(1931 年)与《万家灯火》(1948 年)具有两种不同的价值取向。《银幕艳史》基于女性的立场叙述事业与婚姻的矛盾,开启了三四十年代女性社会问题剧的先声。女人摆脱传统家庭的桎梏进入现代社会,看似获得了自由,但却宿命般地在婚姻与事业之间痛苦挣扎,陷入被男性抛弃的恐惧与焦虑中。《万家灯火》充分显示了由于强大的母子伦理传统,中国家庭在迈向现代时所承受的深刻而持久的阵痛。在 20 世纪 40 年代的大都市背景下,妻子“离家出走”,与母亲出现了尖锐的冲突;母亲的传统形象虽然难以主宰现代性家庭生活,但仍占据了道德高点。这是中国社会从传统转向现代时不可避免的结构性的冲突。在传统观念中,“私妻子”(即只顾妻子、儿女)就是“不孝”<sup>[6]</sup>。现代家庭恰恰以夫妻伦理为核心,这样就不可避免地与传统伦理发生冲突。

手足之情也是传统家庭伦常的重要内容,但在早期中国电影分化严重。20 世纪 20 年代的电影,如《夜明珠》(1928 年)突出的是兄妹伦理。章

雄身边的恶友们绑架了妹妹而不是未婚妻来勒索他,这显然意味着兄妹亲情比现代爱情更重要。《大侠甘凤池》(1928年)讲述了兄妹俩行侠仗义、主持公道的故事。到了《一剪梅》(1931年)情况发生了明显变化,爱情的重要性已超越兄妹之情。即便未婚夫白乐德做出陷害兄长的不齿之事,珠丽也能谅解他。《火山情仇》(1932年)用妹妹与恋人同一(容貌相似)的特殊方式,表现出故事的价值观念从传统的兄妹伦理转向现代的男女爱情。20世纪30年代的武侠片中也发生了类似的变化。如《荒江女侠》《女侠白玫瑰》的主角即是排除了血缘关系的师姐妹。到了《小城之春》(1948年),戴礼言与戴秀失去了20年代兄妹之间双向互动的亲昵感,而是突出“长兄如父”的权威形象。早期中国电影在传统伦理框架中,借助兄妹伦理表现出的男女亲昵,在三四十年代则被更为开放、自由的男女爱情所替代。

早期中国电影中的朋友之情也发生了富有意味的变化。20世纪20年代,在血缘亲情的对照下,朋友伦理是一种被质疑、被消解的负面价值。《一串珍珠》(1926年)对莫泊桑原作《项链》的改动颇具代表性,影片中的项链被朋友马如龙雇佣的小偷所盗窃,这样就从原作批判女性的虚荣转移到批判朋友的维度上。《夜明珠》(1928年)中的表现更为明显,故事的核心矛盾就是章雄的三个朋友想要得到他找到的两颗稀少的夜明珠,不惜使用威逼、绑架、设圈套、勒索等卑劣手段。在30年代的影片中,传统的朋友经历了《一剪梅》《南国之春》中现代意义的“同学”,转变为正面价值,再发展到《野玫瑰》(1932年),朋友变成了无产阶级群体,此后,阶级情感成为故事中越来越重要的观念价值。这种变化意味深长,透露出中国电影在30年代整体上突破了传统家庭的伦理结构,在“陌生人”的现代社会中,朋友经由阶级利益及其情感重新组织起来,获得了积极的正面价值。

从总体上看,20世纪早期的中国电影虽然以传统伦理作为观念价值来构建故事,但在不同时期,传统伦理在影片中的地位与作用不断发生变化。作为一种被推崇的理想价值,传统伦理在虚构的叙事艺术中逐渐失去了原有的地位,丧失了动员社会、感染观众的强大力量。这深刻反映出20世纪早期中国社会传统与现代杂糅、冲突、更迭的文化现象。20世纪20年代中国电影中多是良心发现、善恶相报的大团圆结局,父子、夫妻、朋友等传统人伦在经历了波折变动后仍然会重归原位,维持稳定的伦理关系。

中国电影恪守传统伦理的立场,在客观上显示了传统伦理在当时的地位。到了30年代,情况发生了显著变化,只有少数影片强调传统伦理的正面价值。在40年代的电影中,传统伦理作为现代生活的背景再次出场,但其分量已经大幅减少,仅作为一种抽象的价值而存在,并产生了两种功能。第一种是传统冲突深入现代人的心理,试图形成文艺片模式。如《少奶奶的扇子》(1939年)虽然也是以母女亲情为核心价值,但已经在现代生活中表达现代性观念。女婿梅先生对岳母黎女士的微妙态度,处于理性的尊重与非理性的爱情之间,嫉恨加深了人物心理的复杂性。从表面看来,屠光启在1945年的《摩登女性》中用传统女性的家庭幸福衬托现代女性的失败,似乎是以传统伦理为故事的价值观念,但从现代城市的背景看,“女人重归家庭”的选择又因应了女性主义思潮的兴起。此时的重归家庭已是女性主动的理性选择;此时的家庭也不是传统意义上的家族,而是以现代夫妻关系为主的小家庭。又如李萍倩执导的《母与子》(1947年),把一个始乱终弃的传统故事转换成以儿子为核心的现代故事。影片重点展现了私生子毛毛被父母抛弃,成年后产生一种愤世嫉俗的“恨世主义”。与此同时,周围人群对他的歧视、辱骂态度,却也暴露出现代社会生存的实情。传统伦理在40年代末期形成第二种功能,就是与商业电影融合,成为一个空洞的能指,一个推进故事发生的“麦格芬”。在当时社会动荡的背景下,上海电影人南下香港,开始以传统伦理为观念价值讲述消费程度较高的商业故事。1949年张善坤执导的《血染海棠红》,就是在侠盗片的类型故事中,将父女伦理作为观念价值,但影片的重点不是宣扬传统伦理,而是用它推进故事的发展,由此产生合情合理的叙事空间。这预示了后来香港电影既传统而又现代的特殊身份。

## 二、爱情:从价值观念到叙事功能

早期中国电影的传统伦理在情感内涵方面多是同情、怜悯等,即将动物族类的自然本能转换为自然理性化的伦常关系和伦常感情<sup>[7]</sup>。这与康德所强调的以敬畏为核心的道德情感相差甚远。那么,早期中国电影的现代性又是以何种观念面貌出现呢?

爱情是标志现代性个体的情感类型,在整个社会文化中具有重要功能。李欧梵指出:“作为积极行动的气质,浪漫主义的爱情对社会主义运动却有

特殊的影响,对妇女的解放运动尤为如此。”<sup>[8]</sup><sup>467</sup>在现代社会中,爱情越出了个体隐私的界限,与家庭、性别、阶级等社会意识形态纠结在一起,成为理解社会的情感结构。纵观早期电影,只有到了20世纪30年代的电影,爱情才真正作为一种标识现代性的个体情感,构成故事的核心价值。众所周知,20年代中国电影在大批鸳鸯蝴蝶派进入电影领域的情况下,尽管也程度不一地出现了男女爱情,但仍然处在传统价值观念体系中<sup>[9]</sup><sup>56</sup>。如《劳工的爱情》《多国宝》《殖边外史》《海角诗人》《夜明珠》等,不仅男女之情分量较少,而且不具有现代性内涵。如《玉梨魂》(1924年)的“发乎情,止乎礼”,其实是文人“逾越”不可逾越的礼教的想象,并“不向对方希望心理上的契合”<sup>[10]</sup>。1929年的《雪中孤雏》虽然不是第一部歌颂“自由恋爱”的爱情片<sup>①</sup>,但却率先展现了爱情与父子伦理相冲突的现代性端倪<sup>②</sup>。胡春梅不堪忍受父母包办的传统婚姻逃出了旧式家庭,富家少爷杨大鹏也不顾父母反对爱上胡春梅。这虽然还是“英雄救美”的俗套,但就观念价值来说,传统父亲的权威性已难以阻挡子辈对爱情的追求。1931年是中国电影史上对爱情的叙述最集中、最富意味的一年。卜万苍执导的三部电影分别代表着爱情与传统伦理的冲突:《一剪梅》的爱情超越了兄妹之情、朋友之谊,《恋爱与义务》借女儿的爱情悲剧批判了父亲的草率与无情,《桃花泣血记》则用儿子的爱情悲剧批判了封建守旧的母亲。史东山的《银汉双星》则正面叙述了婚姻之外的一段无结果的爱情,在叙述者的层面上批判了没有爱情的传统婚姻。此时的爱情占据了故事主体与价值的制高点,传统家庭的孝亲伦理成为负面价值。

然而,批判传统伦理、标识现代个体意识的现代爱情尚未独立,就很快与阶级、民族融合在一起,成为20世纪三四十年代电影的主流观念。这在1932年的《野玫瑰》《南国之春》《火山情仇》,以及随后涌现出的大量影片如《母性之光》《天明》《大路》中都有体现。一方面,爱情占据情节的主体部分,大大提升了电影的消费程度;但另一方面,革命超越了爱情,成为故事推崇的核心价值。这两种观念的融合,确定了现代性在早期中国电影中特定的具体内涵与结构模式,成为詹姆逊意义上的“民族寓言”。在第三世界国家的前现代叙事中,现代意义上的自由爱情难以实现,只能融入阶级、革命、国家命运等宏大叙事。唯有如此,个体价值才能得以实现。如在收获无数好评的《野玫瑰》中,富家公子江波与水乡女

孩小凤相爱,遭到传统父亲的反对,但他们最终胜利的关键在于,江波冲出父权之家,在招募义勇军的队伍中终于找到了小凤与同伴。这里的隐喻非常明显,相对于个体的爱情,革命才是故事的核心价值;只有参与到革命浪潮中,才能实现个人的爱情。与之相似的还有《南国之春》,当洪瑜终于摆脱传统家庭与婚姻来到初恋情人小鸿的身边时,小鸿已濒临死亡。她不仅原谅了洪瑜,而且留下了“救国、杀敌”的遗言。集体的革命浪漫主义替换了个人的爱情浪漫主义,移情于民族国家也就是个人爱情的实现。这表明早期中国电影中现代性观念的转移与重组。当面对传统势力强大的社会时,爱情作为子辈的个体性情感,由于自身的势单力薄,历来就有虚浮、空泛的批评,难以获得令人信服的现实依据与情理逻辑。于是,个人主义的情感追求只能寻找更为可靠的力量,与集体的民族主义(阶级)结合就是重要的选择。因此,在20世纪30年代,中国电影的价值观念就是个体情感与集体革命的融合体。

当爱情作为现代性观念得到城市市民普遍认同后,20世纪40年代中国电影出现另一种叙述现象。张石川在1940年重拍《西厢记》,张善坤、杨小仲改编巴金的小说《家》《春》,马徐维邦承接《夜半歌声》的思路继续拍摄《秋海棠》,卜万苍执导《渔家女》《红楼梦》,方沛霖拍摄了《万紫千红》《花外流莺》《歌女之歌》等一系列爱情歌舞片,此外还有孙敬的《长恨天》、何兆璋的《长相思》,等等。一时间“爱情至上”似乎又成为中国电影的核心观念,但这是在上海沦陷时期出现的特殊的商业化现象。这些出自于“中联”“华影”的电影,在文本之外的政治意味颇为复杂。看似现代性的爱情转换成了商业妥协于政治的保守观念,恰恰是“政治正确”的表现,非但不强调冲破封建家庭的观念价值,反而有些眷恋于传统观念。此时的爱情出现两种倾向:一种是发挥30年代“软性电影”的叙事思路,重点表现城市生活中的男女青年的情感。如方沛霖系列的歌舞片,用轻喜剧的方式表现一些富有情趣的“小情小绪”。此时的消费诉求发生了转移,观众的关注点在于明星的表演以及苦心设计的喜剧细节,爱情不过是无关现实的抽象观念。另一种倾向就是把爱情的对立面再次设定为军阀权贵(强权暴力)、封建家庭的父母(家庭伦理)以及富家的纨绔子弟(金钱资本)三类。这似乎又回到了20世纪30年代初期中国电影的最早价值观念。

然而,毕竟时代不同了。20世纪二三十年代,

中国电影的内容浅显,价值观念颇为明确(即以爱情与革命的叠加表现反帝反封建的故事),很难叙述出一个情节曲折、具有一定深度的复杂故事。这是因为中国电影仍然受到传统文化中人性善的限制,不注意深入挖掘复杂叙事所需的负面价值。爱情作为一种标识现代性的普遍价值,一旦出现就理所当然地成为故事所推崇的核心价值,因此电影中很难形成正负价值激烈冲突、斗争的情节。随着市场意识的确立与巩固,中国电影在40年代发生了较大的改观,讲述具有消费性质的故事成为商业电影发展的必然要求。加之国内复杂的政治生态,影片重点从观念宣传转移到故事讲述,直接促进了人物的复杂化与情节的曲折。或者说,爱情抽离了价值观念,发挥出自身的叙事功能,这是中国电影商业化的结果。

爱情不仅是一种标识现代两性之间理想情感的观念,而且本身就携带着情感力量,深刻地影响到人物及其社会关系。因此,借助爱情引发的理性与感性、理想与现实的冲突,深入人物真实的心理世界,成为爱情在20世纪40年代电影中的一种特殊功能。这一时期电影中的“恶”不仅出现在指涉负面价值的军阀、纨绔子弟等人物身上,而且在正值热恋激情的男女身上也呈现出善恶交织的人性状态。爱情褪去了浪漫主义色彩,原本平等、正直、勇敢的理想化人格消失殆尽,在善恶交织中暴露出主人公自身的人性缺陷。这种借助爱情的矛盾性深入人物的欲望的叙事策略,最早出现在田汉编剧的《湖边春梦》(1927年)中,现实的失意与压抑使主人公在梦中出现虐待、暴力等欲望替代性满足。《少奶奶的扇子》则将离奇的梦境转换为更加真实的生活状态。交际花黎曼鸿与女婿梅子平亲热的“私交”不仅引起女儿美琳及其朋友们的误会,而且使梅子平自身也出现了复杂而又微妙的变化。他感受到黎曼鸿作为交际花的魅力,以及对自己另眼相看的亲昵态度,这满足了男人的虚荣心。事实上,他在潜意识中已爱上了黎曼鸿。正因为如此,当他看到黎曼鸿深夜出现在刘一飞的房间时,才会如此嫉恨不已;当他听闻黎曼鸿选择结婚即将离开上海时,又难掩失落之情。在理性压抑与非理性欲望之间,暴露出人物真实的人性状态。到了《长恨天》(1942年),爱情又呈现出极端的压抑,揭示出极度卑微、自轻自贱的病态。乡下姑娘阿玲对少爷沈泓盲目崇拜,再三强调自己地位卑微,不配得到他的爱情。沈泓的始乱终弃对她来说是荣幸,怀孕、生子、出走、子亡等一

系列重大变动在影片中只是轻描淡写、一语带过。与以上作品相比,胡心灵执导的《相思债》(1948年)中的爱情则完全脱离了民族大义,更聚焦于病态的欲望、人性的缺陷,呈现出鲜明的现代性反思。总的说来,在20世纪40年代电影中,爱情作为进入现代性心理世界的特殊方式已经是一个较为普遍的现象。

在20世纪40年代中国电影中,爱情的另一种功能是借助情感的微妙与复杂,使人物产生激烈的情绪,引发人际关系戏剧性的变动,以此建构复杂的情节。以上所提及的影片,基本上都是情感剧烈的社会悲剧。《相思债》与《秋海棠》最后都是主人公愧疚自杀,《长恨天》中沈泓和阿玲这对恋人被军阀开枪打死,《渔家女》(1943年)中的琼珠绝望到发疯的程度。卜万苍执导的电影《红楼梦》对曹雪芹小说中的情节进行了改编,贾宝玉在婚礼上发现受骗而不愿与薛宝钗生活,他坚持祭拜林黛玉后,即刻便抛家出走,遁入空门。这种情感决绝产生的冲击更为强烈。然而,单就情节来说,这一时期的电影借助爱情引发的人际变化,往往着力于编造曲折的情节,过于依赖偶然与巧合,缺乏基本的真实性,反而脱离了现代性语境,明显具有鸳鸯蝴蝶派小说的文本特征。如上文提及的《长恨天》《秋海棠》等影片中的人物缺乏意志力的怯懦举动、在生活中的随遇而安,恰恰透露出创作者强力介入,在叙述层面之外设计曲折的故事情节的企图。换句话说,情节曲折是编导有意削弱人物行动力与逻辑性的结果。这种外在于故事的强行介入,一方面表明了影片对曲折的情节的渴望,但另一方面也使得情节失去了自身的合理性与真实感。从这个角度说,中国电影关于爱情的叙述颇为薄弱。《渔家女》中对爱情的表现富有意味。由于该片的故事就来自1926年的无声片《玉洁冰清》,从基本的故事及其叙述来看,已经和当时社会脱节。导演卜万苍在现代城市的背景中,内嵌了英雄救美(崔时俊路见不平帮助周琼珠一家)、才子佳人(富家小姐国瑛爱上才华出众的崔时俊)、双女抢夫(国瑛假装崔时俊的名义写信给周琼珠,谎称另定婚约)等鸳鸯蝴蝶派小说的俗套。这种充满文人自恋的古典模式完全脱离了时代,远离了生活,但在市场上获得极大的成功,产生较大的社会反响。但这部电影的成功与反响集中体现在与时局相关的暧昧关联,以及周璇作为红极一时的金嗓子演唱的歌曲。显而易见,影片中叙述爱情的情节,虽然按照古典模式进行重点编造,但已不再是人

们关注的重点。

### 三、革命：从阶级到社会批判

1924—1927年间“最重要的特点”是马克思主义在城市知识界迅速传播,并成为“知识界最主要的思潮”<sup>[8]435</sup>。但是,这一思潮落实到普罗大众身上、体现在电影作品中尚需时日。如上所述,20世纪20年代中国电影以道德伦理为核心,表现出浓厚的传统色彩。戴锦华具体描述了早期中国电影观念滞后的现象,认为五四运动虽然推进了中国社会的政治化,但电影直到30年代复兴国片运动、左翼电影运动与国防电影时方彻底改观<sup>[14]</sup>。这是电影行业的复杂性及其与时代的错位所致。如果说自由恋爱用个体的私人情感标识现代性价值,那么关注社会问题、阶级冲突以及国家理想,则是现代性价值的集体内涵。

与20世纪20年代中国电影重点关注传统伦理相比,30年代的电影发生了较大变化,社会问题剧的特征明显起来。电影借助夫妻伦理,开始探讨现代社会中女人在传统家庭与现代事业之间的两难困境。上文提及的《银幕艳史》(1931年)中的态度颇为乐观,认为现代城市生活的开放性让女人不再依附男人,事业给予女人充足的自信。对阶级矛盾的关注,在30年代初期的电影中并未得到重视,在传统伦理及其乡邻情感中反而隐而不现。如《桃花泣血记》(1931年)中讲述“始乱终弃”的爱情,并没有突出佃户与地主之间财富、阶级、社会地位极不对称的冲突。也正因为如此,传统伦理的强大迫使个体的爱情很快就进入了阶级情谊等现代性内涵。1932年的《野玫瑰》《火山情仇》《南国之春》虽然出现了阶级反抗、爱国等主题,但影片讲述的重点仍然在于爱情。

如此看来,1933年在中国电影史上是个重要的转折点,成为“左翼电影创作高潮”<sup>[9]200</sup>。1932年下半年,“左联”派出阿英、夏衍、郑伯奇等进入“明星”公司担任编剧顾问,第二年集中推出了一批如《狂流》《春蚕》等一批左翼电影。也正是在这一年,革命作为现代性的集体观念,从阶级的角度突破了基于个人恩怨、报仇雪恨的传统限制,不再是拉康意义上的“空洞的主人能指”,与之相反,革命在整个故事中占据了越来越大的分量。可以说,这是一道分水岭:早期中国电影中的革命,相继超越了传统伦理与个体爱情,在故事的观念价值中占据高点,在此

发生了政治转向。更值得注意的是,也正是在1933年,关于现代性观念的革命出现了三种叙述模式,形成早期中国电影特有的叙事传统,深刻地影响到后来电影的发展。

第一种模式是以革命的观念价值为主,兼顾现代性爱情,并突破传统伦理之情的束缚。这种模式下的革命观念不仅充满理想、浪漫的气质,而且具有男性阳刚、强健的性征;爱情作为一种补偿性价值,以女性的崇拜,来佐证革命的感召魅力。《母性之光》(1933年)就是如此。革命者家瑚逃亡南洋,再次回到上海时,就成为具有孔武有力(身体)、坚强意志(精神)的劳工形象;此时的批判对象已从旧式军阀转向唯利是图、腐化堕落的资产阶级(养父林寄梅)。不仅如此,革命突破了狭隘的家庭伦理,融入社会,兴办托儿所,从事慈善事业。这种模式随后在《大路》(1934年)、《春到人间》(1937年)、《前程万里》(1947年)、《松花江上》(1947年)等影片中得到了延续继承。革命借助男性的阳刚气质展现出一种积极乐观的理想主义。

第二种模式是从阶级、民族、国家等宏观层面,区分作为集体观念价值的革命与作为个体欲望的爱情。革命不仅挣脱了传统伦理,而且舍弃了个人的爱情,这种强化悲剧感的模式在随后的影片中大量出现。如《风云儿女》《孤城烈女》《十字街头》《青年进行曲》《日本间谍》《游击进行曲》《关不住的春光》《白衣战士》,等等。革命承载着阶级情谊、现代政治的理想价值,以解构传统伦理、牺牲个体情感为代价获得自身的合理性。《天明》(1933年)具有较强的代表性。它不仅描述了传统伦理被金钱利益轻易解构,已经在现代生活中崩坏的现实(为了保住工作学姐帮助工头设局奸污了菱菱,街头所遇的长须老者看似善良实则居心叵测),而且表达了为了革命甘愿牺牲爱情甚至生命的观念。菱菱为了救护革命者张进,甘愿牺牲自己的身体乃至生命,张进从革命的高度认为“菱菱绝不希望救她,希望大家救助千万的大众”,以此激励士气。到了《青年进行曲》(1937年),革命的价值观念对家庭伦理的消解发生了质的变化。影片明确地把传统的父权之家设定为政治对立面(父亲即为汉奸形象),出现了“大义灭亲”的叙述。到了1948年东北电影制片厂推出的《留下他打老蒋》《白衣战士》以及《光芒万丈》(1949年)等系列作品时,城市平民转向工农兵,“一起向前走”(《十字街头》)那样浪漫的革命想象,具体落实到中国共产党领导的解放战争及建立新

中国。

在这种背景下,电影中的革命观念及其在故事中的地位再次发生重大变化。一方面,大公无私的阶级情谊不仅遮蔽了血缘孝亲的传统伦理,而且超越了以夫妻伦理为核心的现代家庭伦理。《留下他打老蒋》意味深长。刚入伍的小战士擦枪走火,打死了当地老农民的儿子。当部队准备枪毙小战士时,老农民经过内心斗争,主动要求上级留下小战士,将他视为自己的儿子,送他上战场杀敌立功。军民鱼水之情采取了“拟亲情”的表达方式,超越了血缘亲情,革命共同体(“大家”)占据了绝对优势的地位。新中国初期的电影就是恪守这种“小大”截然对立的思路,形成了牺牲个体、家庭以维护集体主义、国家主义的叙事模式。另一方面,革命舍弃个人爱情的思路,在《风云儿女》(1935年)、《壮志凌云》(1936年)、《十字街头》(1937年)等影片中凸显出来,把爱情与革命的两元对立思路更明确地提炼出来。到了《关不住的春光》(1947年),爱情与阶级发生激烈冲突。资本家吴警之看中抗日队员梅春丽的美色,结婚后处心积虑地想要割断妻子与旧友们的联系,甚至把她关在了偏僻的山庄。队员们保护了春丽,并赶走了前来滋事的吴警之。这里男性的嫉妒、猜忌以及占有的变态欲望,明显指向了阶级身份。换句话说,这是用阶级情谊替换了男女之间的爱情,主人公走出了个人的“小家”,融入集体的“大家”。此时的爱情已没有20世纪二三十年代冲破阶级隔阂、传统伦理的现代性价值,不仅在革命者的阶级情谊面前黯然失色,而且以变态的欲望出现,失去了基本价值(人性的合理要求),阶级情谊占据了绝对的上风。

第三种模式是在与社会现实的关联共情中,突出尖锐的阶级矛盾以及阶级意识的觉醒。虽然此前也曾出现过表现人物悲惨命运的电影,如《儿孙福》《怕老婆》《桃花泣血记》等,但从风格上说,它们并不贴近生活,没有真实地刻画生活,而且其目的也不在于表现阶级意识,而是诉诸旧式的伦理道德。追溯起来,这种模式最早出现在孙瑜执导的《小玩意》中,此后迅速地成为早期中国电影革命叙述的主流,蔚为壮观。1934年涌现出一系列的成功之作,如《桃李劫》《神女》《渔光曲》。此后,还有《船家女》(1935年)、《新女性》(1935年)、《新旧上海》(1936年)、《马路天使》(1937年)、《王老五》(1937年)、《八千里路云和月》(1947年)、《一江春水向东流》(1947年)、《万家灯火》(1948年)、《表》(1949

年)、《乌鸦与麻雀》(1949年),等等。这种模式通过人物在城乡之间、时代波澜中的悲欢离合,刻画唯物质的功利主义对中国社会家庭、伦理的破坏,描绘人物受压迫、受剥削的日常生活,“挺起胸口朝前上”的乐观主义在毫无希望的社会现实面前表现得脆弱不堪。从风格来说,这属于贴近现实、刻画细节、追求典型性的批判现实主义,悲惨的生活及富有感染力的情感成为消费的亮点。以上电影实际上囊括了各种行业的人物,不论是底层群体,还是受到高等教育、拥有一技之长的专业人才,抑或是积极投身社会的爱国者,在物质匮乏、道德缺失的社会中,都不可避免地走向了家破人亡的悲惨结局。恋爱的幸福短暂即逝,人们宿命般地步入一个绝望的绝境,承受着身心撕裂的巨大痛苦。这个模式明显突破了性别、阶级等身份差异,概括出当时的中国人及其家庭的命运。

在人类历史从传统向现代的发展过程中,物质贫困是一个绕不开的现象主题。西方电影中也不乏这种生存艰难的现代性表述,叙事主体往往是卑微的个体在极端贫困与心理痛苦中成长,但叙事目的却是在善恶交错的复杂人性中,探讨现代意义上的人生及其生命价值。与之不同的是,早期中国电影不仅讲述极端的物质贫困与社会苦难,而且在物质与精神两个层面上叙述极端的生存绝望,塑造出一个经典的“旧中国”形象,其目的在于聚焦国内尖锐的阶级矛盾,呼吁突破个体爱情与家庭伦理的集体主义情谊。换句话说,这种模式通过极端刻画“旧中国”种种地狱般的苦难与绝望表达出对新中国的热切渴望。

## 结 语

任何故事最终都指向了一个价值观念。早期中国电影的价值观念经历了一个从传统到现代的整体性转向,这是中国电影伴随中国社会的现代性发展进程必然出现的现象。问题的关键在于,这种转向是如何发生的,或者说,早期中国电影的价值观念以何种观念出现,与传统之间存在怎样的冲突矛盾。通过以上的梳理,我们认为,在20世纪20年代中国电影最初兴起的阶段,传统伦理占尽上风,父母、夫妻、兄妹、朋友等各种伦常关系在影片充分的叙述中得到相应的维护。1933年是左翼电影的高潮。正是在这一年,革命作为现代性的集体内涵,真正成为中国电影史上的主流价值观念。在阶级矛盾尖锐的

社会生活中,主体发生更迭,年轻的子辈们成长起来,代替了父母的叙事功能,传统伦理的价值观念在电影中的地位迅速下降。现代性观念则通过爱情与革命的内涵,广泛地出现在电影中。在随后的十多年,集中出现了早期中国电影的优秀之作,形成了三种叙述模式。从《母性之光》的绝对权威与理想人格的革命主体,到《天明》舍弃个人爱情顾全大家的革命事业,再到《小玩意》通过描绘“旧中国”的社会黑暗、生存苦难吁求革命,早期中国电影从高调的理想主义发展到平实的批判现实主义,尤其是第三种隐而不显的表现模式,有效地传达了革命的现代性价值观念。

如果我们从个体与集体的观念来划分,传统伦理、阶级意识显然都属于集体观念。作为个体观念、彰显自由主义的爱情,显然没有在早期中国电影中得到充分阐释与确立。鸳鸯蝴蝶派的爱情在 20 世纪 20 年代就已出现,但仍处于旧式家庭及其伦理观念体系之中。真正意义上的现代性爱情集中在 1931 年卜万苍的《一剪梅》《桃花泣血记》《恋爱与义务》三部电影,标志着男女爱情已经从传统伦理中突围。但是,面对传统势力强大的社会,子辈的私人情感缺乏足够充分的合法性、合理性,很快就融入革命、阶级等集体观念。影片表面的主体是爱情故事,但革命才是故事的最终目标。只有到了 40 年代,在上海孤岛时期特殊的商业化潮流中,男女之情才成为电影故事的核心价值。然而,此时的电影主要是满足市场消费,而不是讨论个体观念的情感价值。从这个角度说,集体性观念成为早期中国电影最重要的价值观念,爱情所标识的个体性情感及其观念未得到充分的发展,这对整个中国电影史的观

念体系具有深远的影响。

#### 注释

①1921 年但杜宇执导的《海誓》被公认为中国电影史上第一部爱情片,主要是女人“移情别恋”“天良发现”内容。程季华认为这是“一部极其无聊的所谓爱情片”。相关论述可参见程季华《中国电影发展史》(中国电影出版社,1963 年版,第 46 页)、陈建华《从影迷到银幕情缘:但杜宇、殷明珠与早期中国电影的身体政治》(《中国比较文学》2015 年第 1 期)、丁亚平《重新发现中国电影——论五四新文化运动与中国电影创作的发展》(《电影艺术》2019 年第 3 期)。②这种现代性爱情产生的根本原因是该片脱胎于当时在上海影响极大的格里菲斯的《赖婚》与《乱世孤雏》。可参见李道新《中国电影文化史(1905—2004 年)》(北京大学出版社,2010 年版,第 80 页)。对这两者的关系,万传法《20 世纪 20 年代中国电影的文本复制与文化之谜——以〈雪中孤雏〉为例》(《当代电影》2017 年第 9 期)一文做了更具体的论述。

#### 参考文献

- [1] 朗西埃. 沉默的言语: 论文学的矛盾[M]. 臧小佳, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2016: 49.
- [2] 郑师渠. 近代中国的文化民族主义[J]. 历史研究, 1995(5): 88-101.
- [3] 万传法. 家庭伦理作为一种方法: 历史、类型及其生产[J]. 当代电影, 2019(12): 76-80.
- [4] 郑正秋. 我所希望于观众者[J]. 明星特刊, 1925(3): 1-2.
- [5] 高小健. 西风东渐与早期中国电影: 重读《一串珍珠》[J]. 当代电影, 1997(1): 41-45.
- [6] 明恩溥. 中国人的气质[M]. 刘文飞, 等译. 南京: 译林出版社, 2014: 145.
- [7] 李泽厚. 实用理性与乐感文化[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008: 75.
- [8] 费正清. 剑桥中华民国史(1912—1949 年): 上卷[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1994.
- [9] 程季华. 中国电影发展史[M]. 北京: 中国电影出版社, 1963.
- [10] 费孝通. 乡土中国[M]. 北京: 北京大学出版社, 2012: 76.
- [11] 戴锦华, 钟大丰, 王志敏, 等. “五四”记忆中的精神与电影[J]. 电影艺术, 2009(3): 5-10.

## From Ethics, Love to Revolution: The Changes of the Values in Early Chinese Movies

Chen Linxia

**Abstract:** Any story ultimately points to a value system. Early Chinese films underwent a value shift from tradition to modernity. In the first stage of development in the 1920s, the film actively maintained the traditional ethical relations among parents, husband and wife, brother and sister, friends, etc., and the traditional values occupied absolute advantage. The year 1933 was the climax of left-wing films. In this year, revolution, as a collective connotation of modernity, became the mainstream value in the early history of Chinese cinema. The revolutionary views were conveyed through three narrative discourses: *Mother's Light*, *Heavenly Brightness*, and *Gadgets*. Love, as another modern concept that showcases individual value, was not fully expressed in early Chinese films. Faced with the power of traditional forces and the harsh reality of survival, it lacked sufficient legitimacy and rationality and can only be generated in revolutionary activities and social organizations. Therefore, the collective concept became the most important value concept in early Chinese films and exerted a far-reaching influence on the the development of the whole Chinese films.

**Key words:** early Chinese films; values; ethics; love; revolution

责任编辑: 采薇