

旧市民电影的又一新例证

——以1929年友联影片公司的《红侠》为例

袁庆丰

摘要：侠客的世俗意义在于，无论黑恶势力在社会上怎样气焰嚣张、不可一世，江湖上永远都有一股正义的力量对其形成道德和行为上的制约。因为只有如此，传统文化中的“忠、孝、节、义”的理念和文化内涵才能得到彰显和实现。而大量的情色元素，与旧文艺和旧文学的艺术范式一同，构成着旧市民电影的主体特征。2012年才在小范围内公映的《红侠》就是一个新的例证，只不过，《红侠》中的情色元素配置的比例相当之大，似乎更应该被视为情色片而不是简单划入武侠片范畴了事。

关键词：早期中国电影；旧市民电影；武侠片；《红侠》；情色；打斗；

作者简介：袁庆丰，男，教授，博士生导师。（中国传媒大学经济与管理学院，北京100024）

中图分类号：J905.2

文献标志码：A

文章编号：1008-6552 (2013) 04-0046-04

20世纪20年代末期兴起，至30年代初期退潮的中国武侠神怪片，基本上是当时武侠小说的电子影像版。2012年，至少有三部保存在北京的中国电影资料馆的武侠片，即友联影片公司1929年出品的《红侠》、华剧影片公司1929年出品的《女侠白玫瑰》，以及友联影片公司1930年出品的《荒江女侠》，在北京小范围地公映过一次。我始终认为，从1905年中国电影诞生到1932年左翼电影出现，这28年间的中国电影都属于旧市民电影时代。而旧市民电影除了伦理性、传统性和教化性的特征之外，以情色为代表的低俗性也是其重要特征。作为旧市民电影的一个重要组成部分，此前我一直推测，武侠电影当中应该有大量的情色元素和情色表现，但苦于没有文本佐证。现在，这三部影片的“复出”，解决了这一困惑。尤其是《红侠》，影片中人体的情色的表现堪称大胆和出位，仅此一点，就可以看出20年代旧市民电影中情色元素所占的比率之大。

一、《红侠》所体现的旧市民电影特征及其忠、孝、节、义

《红侠》的故事情节大致上并无新意，基本上遵循锄强扶弱、匡扶正义的路数：受欺辱者弱女子被侠客搭救后学得一身武艺，最终救民于水火并手刃仇敌。这种编排基本上是看了上文就能猜出下篇，当然，《红侠》也不全是小儿科，它也有点儿小小的意外之笔，或者说，看到最后，观众有着小小的惊喜，那就是作为副线的女主人公的爱情结局。但从整体上，你会很容易地发现，影片最重要的特征就是“文以载道”的古典文学传统，也就是旧市民电影主题思想上的教化性，即对传统文化及其伦理纲常的图像化和通俗化阐释。

影片女主人公芸姑的表兄，无论对恋人芸姑，还是对自己的长辈即芸姑的祖母，都自始至终体现出一种忠诚姿态。也就是说，对于芸姑，他忠实于双方的感情，后来他听从了芸姑的建议另娶谢家小姐，则是忠诚的极端表现。对于芸姑的祖母，他先是在兵荒马乱中始终陪护左右，老人家死后，他又为其送终，使其入土为安——这种行为体现，就是中国人最看重的“忠孝合一”精神。作为对比，影片中有一个反面形象，就是那个谢家的仆人。这个仆人私欲熏心，不仅卖主求荣，而且还乘人之危，明显违背了“义主忠仆”的古训。所以，芸姑的表兄善有善报，得娶佳人；谢家恶仆恶有恶报，被杀身死。“忠”字一线贯穿。

影片中的“孝”与“忠”站在一条起跑线上，同样是影片主题思想的体现。芸姑为什么会舍弃恋人，拜师号称白猿老人的侠客，最终成为“红侠”？为的是替祖母报仇。为长辈复仇，手刃仇人，这是中国传统文化当中“孝”的体现形式之一。民间所谓“有仇不报非君子，万古千秋作骂名”的说法，常常涵盖这种情形。譬如，身为人子，一定要报“杀父之仇”。《红侠》中的恶人即军阀，是导致芸姑祖母死亡的一个直接原因，他对芸姑图谋不轨的罪恶倒在其次。所以，从这个角度上说，芸姑的复仇并不仅仅是为自己。或者说，芸姑的复仇，更多的是为了报祖母的仇、为祖母尽孝道。

传统伦理道德中的“节”，《红侠》也表现得非常清楚。中国传统文化中的“节”，主要针对的是对未婚女性贞节本身和对相关理念的维护。所以芸姑被恶人即军阀绑架之后，面对可能的侮辱，其态度正如她本人表白的那样，是“宁死不辱”。这是中国传统文化当中相当重要的一个理念。在与影片同时代（也就是20世纪20年代）的新文学作品当中，早已经将“爱情”置于婚姻伦理之上，同时也意味着超越了对女性肉体贞洁的约束。但因为旧市民电影所依赖和索取的文化资源是旧文化、旧文学，亦即传统文化，所以，贞节问题依然是一个高于生命的不二选择。白猿老人的及时出手相救，与其说是路见不平拔刀相助，不如说是对传统伦理道德中贞洁理念的即时维护。

《红侠》中的“义”，实际上和所有武侠电影一样，既是整个影片重要的表现形式，也是主导英雄人物行为意识的底限，即行侠仗义。譬如芸姑的师傅白猿老人，这个来路不明的侠客游走江湖，其存在价值就是为了践行狭义、为世人排忧解难。事实上，仅仅从《红侠》一部影片，你就可以大致推算出20年代的武侠片基本上都是如此模式。它的世俗意义在于，无论黑恶势力在社会上怎样气焰嚣张、不可一世，江湖上永远都有一股正义的力量对其形成道德和行为上的制约。最终出现的，一定是“正义压倒邪恶”，或曰“邪不压正”的结局。因为只有如此，前述的“忠”、“孝”、“节”的理念和文化内涵才能得到彰显和实现。

二、《红侠》：旧文艺与旧文学的影像版

之所以说《红侠》这样的武侠片是旧市民电影，一个主要原因是旧文化、旧文艺和旧文学的特征在影片当中体现得非常充分，也就是说，《红侠》实际上是旧文学的电子影像版。譬如，台词和字幕，基本上是半文不白，是“鸳鸯蝴蝶派”典型的语言范式。又譬如，表兄思念芸姑，影片给出的字幕是“旧地重游、不胜惆怅”。换算回纸质作品，这里一定少不了诗词歌赋的加入以渲染气氛。所以影片当中，这一处先用了一个形象化的展示，即幻觉形象，然后再用一个叠画返回现场。

其次，《红侠》的表演方式会让你注意到，1929年的武侠片，其舞台表演的痕迹依然是相当浓重。譬如，敌我两军对阵时的队形和阵势，基本上是一队士兵，十个人有八个人举着旗子按照规定路线跑路。这实际是戏剧舞台上四个龙套的扩大版。亦即它并不是从电影的角度或者从现实的角度来表现军队的阵仗，而是袭用戏剧表现的角度和层面。还有就是人物的一些肢体语言及其固定的架势。譬如一个小喽啰每次向大王禀报的时候，总是伸出双臂虚报胸前，同时俯身做鞠躬状。这个动作，我推测应该就是古典小说如《水浒传》中常说的“唱个喏”，或者“唱个肥喏”。这样的表演范式和肢体动作，应该说在戏剧当中所在多见。

第三，叙事模式上追求传奇性。这是旧文学与新文学最重要的区别，即写实与否，因为旧文学更侧重故事的传奇性。《红侠》在这一点上表露无疑，自然就不无荒谬的地方。譬如恶人即军阀，平时占山为王，时不时出去掠夺财物女子，还有一个供其淫乐的阁楼。看到这里难免会让人想起华剧影片公司同一年出品的《雪中孤雏》，那里面的坏人就有一个类似的场所，专门放置和折磨掳掠来的良家女子。这些东西，从

当时新文学的角度来看的确是显得荒诞不经，但当时的出品方和观众都乐此不疲。就是说，今天的人们认之是荒腔走板的东西，当时的许多观众其实是非常认同的。

第四，作为旧文艺和旧文学电子影像版，旧市民电影并没有改变它先前的纸质作品的传播特性和艺术范式，那就是通俗易懂、老少皆宜。以《红侠》为例，首先，故事的展开是一个线性描述，从芸姑受辱、被救，直至学武归来、报仇雪恨，始终照应着观众浅显的理解和接受。其次，它的一些表现手法譬如“闪回”的运用，参照了传统的通俗小说的手法，（讲一个什么事往往从头说来，怎么怎么样），就是为了强调故事的通俗性和流畅性。再次，就是苦情戏的配置。主人公芸姑娘一出场就值得人们同情：父母双亡，与瞎了眼睛的祖母相依为命，自己又被贼人掳去，险遭不测不说，祖母又在逃难时悲惨死去。即使是配角，譬如那个可怜的谢家小姐，她舍身救父。最终被贼人性侵犯，同样也是使用苦情戏的一种表现。

三、《红侠》：情色元素的大比例配置及其打斗

情色元素应该说是《红侠》的一大亮点，恶人即军阀的八个侍女，但凡出场，始终是身着“三点式泳衣”的半裸；而由于原来影片拷贝的磨损，现今看上去几乎近似全裸。这些镜头、场景所占的篇幅之长，也大大出乎人们的预料。譬如不论剧情是否需要，这些侍女始终以S曲线造型对着镜头，而且前景、后景地均匀搭配，想不看到都很难，看不清楚也很难。因此，女性躯体的故意裸露和展示，既是一种赤裸裸的情色表现，也是一种有意为之的设计和配置方针。那么，影片所要满足的，首先是观众的视觉需求。换言之，在一定程度上说，包括武侠小说在内的通俗小说即旧文艺和旧文学，之所以有那么多的读者和那么广阔的市场，就是因为它能够巧妙地借助所谓的传奇性，来挣脱道德对于情色因素传达的束缚，让读者/观众从中读取很多渴求已久的性信息。

从这个意义上说，一方面，旧文艺和旧文学比新文艺和新文学更注重传统道德的教化，但另一方面，其情色表现却又比后者更为大胆和出位。旧市民电影继承了这一特点，在讲述好人行侠仗义、救民于水火的“正经”故事的同时，又以批判的名义，不受约束地展览坏人坏事，然后做出结论说，这是不对的。《红侠》就是如此，因为军阀是恶人、坏人，所以他可以让他的侍女基本全裸地出境；因为如果他是好人，他身边的女人就不可能穿那么少，或者不可能是那种不正经的样子。

旧市民电影的特征之一，就是少不了打斗争场景，这也是武侠片为什么属于旧市民电影的重要原因之一。以今天的视角来看《红侠》的人物造型和武打设置，可以用“荒腔走板、电闪雷鸣”来概括。譬如红侠腾云驾雾的行走方式，以及类似孙悟空的舞台造型，着实有特别雷人之处。作为当时还算是很有影响、也很有代表性的武侠片，除了这些看上去极不靠谱的地方，《红侠》其实很让人失望。因为，无论是影片中打斗所占的比重，还是打斗的模式、表现，并不比其他影片精彩多少。事实上，即使是不精彩的地方和荒诞不经的地方，也没有超过其他同时期的影片。也就是说，无论是精彩的还是不精彩的，荒谬的还是不荒谬的，同一年的《雪中孤雏》能让人们领略得更多。因此，我个人倒觉得，从某种程度上说，《红侠》不应该被归入武侠电影，称其为情色电影或许更名副其实，至少给人的感觉更到位一些，观赏上更自然和舒适一些。

这里需要引起注意的地方是，武侠片，也就是旧市民电影中的打斗，以及由此体现出的暴力元素和暴力性，被后来新电影之一的左翼电影全盘继承并且发扬光大。旧市民电影中的打斗，无论是否是武侠片，往往体现的是暴力的个体性，左翼电影将其置换、提升为群体暴力，用于表现阶级对抗尤其是阶级暴力，进而逐渐演变为革命暴力——这一点又被1949后的大陆电影片面地继承并且发挥到一个极致^[1]。

四、结 语

现在看来,《红侠》属于旧市民电影没有问题;唯一的问题是,与其说《红侠》是武侠片,不如说它是情色片更符合事实。而以《红侠》为例,还可以看出旧市民电影其他特征,譬如低俗性^[2-3]。这种低俗性,一方面具体地表现于它叙事的通俗性即大众化上,另一方面,又表现为审美方面的粗俗。表现人体美的方式有千万种,最色情的表现其实是着衣表现,即人们正常着装时的色情活动。而《红侠》的情色表达不加节制,以裸为美,最大限度地使用裸露,结果给人以荒谬之感:几乎全裸的八个女子经年累月地站在众人面前晃来晃去,前后有三年之久。这种不顾及情节需要的情色表现,是其审美粗俗性的表现,距离色情的表达相差很远。色情其实是一种比较高级的文化和享受,不是裸出来的就可以称为色情,如同一个人的修养。《红侠》的低俗性,正与大众化的文艺特征相符合,譬如就欧洲文学而言,“淫秽色情文学事实上是十八世纪新兴的大众文化的重要组成部分”^[4]。

1929年出品的《红侠》尽管是旧市民电影,但影片还是传达出一定的、新的时代气息。实际上后期的旧市民电影,即20年代末至30年代初期的旧市民电影,已经多少出现了新电影的萌芽^[5]。譬如《红侠》中的谢家女子虽然失去了贞洁,但编导不仅把她安排给了芸姑的前恋人,也就是芸姑的表兄,而且芸姑的表兄还欣然接受。接受的理由,曰:“爱在精神”。表兄的意思是说,只要精神纯洁了,肉体的相对不纯洁或者说是过失是可以被忽略的。这在当时显然是种新观念。为什么1929年的旧市民电影当中会出现了这种新的理念呢?这是因为,到了20年代末期,中国的雅、俗文化已经呈现“合流”的趋势:从写作技巧上,雅、俗文学相互学习、借鉴,从主题思想来说,双方相互消融,不再是早期的对立状态了^[6]。

参考文献:

- [1] 袁庆丰.《孤城烈女》:左翼电影在1936年的余波回转和传递[J].青海师范大学学报,2008(6):94-97.
- [2] 袁庆丰.对1920年代末期中国旧市民电影低俗性的样本读解——以1928年大中华百合影片公司的《情海重吻》为例[J].浙江传媒学院学报,2009(4):30-36.
- [3] 袁庆丰.20世纪20年代中国电影文化生态的低俗性及其实证读解[J].杭州师范大学学报,2009(4):51-55.
- [4] 戴从容.经典与色情——读《芬尼根的守情夜》[J].北京:读书,2013(2):153.
- [5] 袁庆丰.论旧市民电影《啼笑因缘》的老和《南国之春》的新[J].扬子江评论,2007(2):80-84.
- [6] 钱理群,温儒敏,吴福辉.中国现代文学三十年(修订本)[M].北京:北京大学出版社,1996:337-338.