

《夜半歌声》^①：惊悚元素与市民审美的再度狂欢

——1937年新市民电影在国防电影运动背景下的新发展

袁庆丰

摘要：作为当年轰动一时的惊悚影片和中国有声电影史上的第三部高票房影片，无论它具有怎样的恐怖特色，也不论它曾获得怎样的历史评价，在我看来，《夜半歌声》既不属于左翼电影，也不具备国防电影的属性，它只是一部新市民电影：将极具市场卖点的歌舞场景与惊悚元素结合在一个传统的三角模式当中，引领着新市民电影在1937年的新发展。

关键词：《夜半歌声》；新电影；左翼电影；新市民电影；新技术主义

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

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2010）05-0081-05

1937年之前的中国电影市场，基本上处于外国电影尤其是美国电影占绝对优势的情形之下。譬如1933年，中国国产影片的生产数字是89部，输入的外国长片则有421部，其中美国影片309部，“占全部输入量的73.4%”；1934年，国产片的出品数字是84部，“输入的外国长故事片达407部，其中美国片就有345部，占全部输入量的84.8%”，同时基本垄断了中国各大城市的首轮影院^{[1]（161）}。相形之下，“当时的国产片在上海首映时，映期一般只有3—5天”^[2]。但对于正逢黄金时代的中国电影而言，20世纪30年代的国产电影也并非一直没有不俗的表现。1933年，明星影片公司的《姊妹花》^②，在上海（新光大戏院）公映时，“创造了连续放映了60余天的票房记录”^{[3]（239）}，是为中国国产影片市场有声片时代第一部高票房电影；1934年，联华影业公司出品的配音片《渔光曲》^③更是连续放映84天，再创票房新高^{[3]（334）}。至1937年，由新华影业公司出品的“恐怖片”《夜半歌声》，成为又一部获得空前反响和高票房的国产影片^[4]，连映34天^[5]。

就中国电影史而言，《渔光曲》诞生于左翼电影的高峰时期，属于左翼电影，史有定论^{[3]（334）}；而《姊妹花》在我看来，属于新市民电影的开山之作，也就是属于在左翼电影兴起之后，有选择地掺和了左翼思想元素的新电影^[6]。明星影片公司出品的许多貌似左翼电影、实际上是新市民电影的影片都是如此调制出产的，对此夏衍曾有形像的说明^{[3]（327）}。但《夜半歌声》是国防电影运动发起一年后的作品，无论在当时还是现在，都只被当作“恐怖/惊悚”电影或者“反帝、反封建”的影片看待，乃至几十年后又被内地和

① 《夜半歌声》（故事片，黑白，有声），新华影业公司1937年出品。VCD（双碟），时长118分59秒。作词：田汉；制曲：冼星海；中华无线电研究社录音机录音；录音：陆元亮、林秉宪；摄影：余省三、薛伯青；布景：张云乔、茅愚言；剪辑：陈翼青；洗印：许明、许荷香、陆俊贤；陈设：沈维善；化妆：宋小江；剧务：萧声、李鸿泉；场务：徐景文；场记：李虎、吴剑晃；道具：屠梅卿。演员表：李晓霞——胡萍，宋丹萍——金山，乳媪——周文珠，孙小鸥——施超，绿蝶——许曼丽，汤俊——顾梦鹤，守门老者——王为一，淑芳——陈云，李宪臣——萧英，钟笑天——李君磐，团主——刘尚文，导演——陈宝琦，钟妻——王盈盈，店伙——宗由，店伙——梁新，团员——蔡觉非。编导：马徐维邦。

② 《姊妹花》（故事片，黑白，有声），明星影片公司1933年出品。编剧、导演：郑正秋；主演：胡蝶，宣景琳，郑小秋。

③ 《渔光曲》（故事片，黑白，配音），联华影业公司1934年出品。编剧/导演/说明：蔡楚生；主演：王人美，汤天绣，韩兰根，谈瑛，罗朋，尚冠武，袁逸苇。

香港翻拍。因此,这部影片的历史定位和研讨价值就有进一步讨论的必要。

一、《夜半歌声》的历史评价及其依存的社会时代与电影文化的生态背景

20世纪60年代,大陆官方的电影史研究中,对《夜半歌声》的论述既洋溢着主流意识形态的权威性、代表性,又彰显着在其全面掌控下的时代性:“《夜半歌声》虽然在一定程度上暴露了封建统治阶级的横行霸道,描写了宋丹萍的反封建斗争。但是影片作者所大力渲染表现和赞美的宋丹萍的个人英雄主义、自我奋斗、小资产阶级的狂热以及他与李晓霞的‘缠绵悱恻’的爱情,却是和当时国防电影运动的主导思想相背离的。在艺术表现上,导演完全照抄了《歌场魅影》一类的好莱坞恐怖片的手法,这也损害了它仅有的一点有益内容”^{[3](490-491)}。

进入20世纪90年代,大陆的中国电影史论研究,对于《夜半歌声》大致有两种情形。第一种是要么不置一词,要么只是大而化之地高头讲章,语焉不详。第二种情形比较负责,首先,多着眼于其艺术特色。譬如有人认为,这部影片表现了导演“带有表现主义特点的心理恐怖风格”^{[7](50)};还有人进一步阐发其艺术表现手法:“影片以恐怖类型片的面貌出现,在技巧上学习了好莱坞恐怖电影的很多手法,通过悬念的制造和光影的渲染,的确具有强烈的视觉效果。影片音响音乐效果也十分切合故事情节的发展,总体情节和氛围十分完整”^{[8](88-89)}。其次,值得注意的是,前者是将《夜半歌声》放置在“新兴电影运动”^{[7](39)}的名目下讨论时提及,后者则是在认为“新华”公司出品了“一些具有进步意识”、“特别是‘国防电影’”^{[8](86)}的前提下,涉及影片的内容和艺术表现特征。第三,有人从电影本体意识的角度,谈到《夜半歌声》的类型归属,认为影片“不是一部纯粹的商业影片,而是一部以恐怖片的影音元素、叙事结构和导演手法传递反帝、反封建的前进意识及关注时代、探询人性的优秀作品”^[9]。如果延伸阅读分析这些评价,不能不承认,六十多年来大陆的电影史研究基本上对《夜半歌声》的评价没有太本质的变化。

这些其实都不是我关心的:这样的读解对《夜半歌声》的意义不是很大。因为只要把《夜半歌声》还原到20世纪30年代的中国电影历史当中,就会发现,这是一部典型的新市民电影。在我看来,从中国电影诞生,一直到1932年之前,这一时期的国产电影只有一种类型或曰一个性质,我称之为旧市民电影。旧市民电影的主题和题材基本上局限于家庭婚姻伦理和武侠打斗,其所依托取用的文化资源是旧文化和旧文学,其受众群体和传播阶层主要是以中下层市民为主。1932年,以孙瑜编导的《野玫瑰》和《火山情血》为标志,以宣扬阶级性、革命性和暴力性为主要核心理念的左翼电影出现,新文学和新文化从思想体系到编、导、演人才,全面介入电影制作领域并产生重大影响。一年后的1933年,《姊妹花》的大获成功,标志着新市民电影的出现。左翼电影和新市民电影,也就是前面提到的、近年来电影史学界所谓的新兴电影。由此可见,国产电影在20世纪30年代初期的新、旧之别已经成为公论。

同样是属于新电影,左翼电影和新市民电影除了在文化和文学资源的依托和取用上与旧市民电影有所区别之外,它们的共同点还在于二者都毫无例外地或多或少加入了社会和时代思潮的即时反应;换言之,社会革命在一定程度上都在左翼电影和新市民电影中得到反映,但同时,二者的本质区别也是显而易见的。左翼电影的阶级性、革命性、暴力性,是以意识形态上的批判性、宣传性和鼓动性见长,其代表作品除了《野玫瑰》和《火山情血》,还有1933年的《天明》、《母性之光》,1934年的《渔光曲》、《小玩意》;无声片中的最高代表是1934年的《神女》,有声片的最高代表是1935年的《风云儿女》。左翼电影的通病在于理念大于形象,宣传大于艺术。新市民电影在对待社会问题的态度上持政治保守立场,绝不直接和正面介入意识形态话语权力的争夺;换言之,它对左翼电影所涉及的阶级性、暴力性和批判性,更愿意采取一种调和的立场、妥协的姿态、温和地表现具有中国特色的大团圆方式。其次,新市民电影从一开始就积极奉行新技术主义路线,其代表就是当年旧市民电影生产中心之一的明星影片公司,代表作品是1933年的《脂粉市场》和《姊妹花》。这是两部完全意义上的有声片,其声画同步与音质的优良,远非联

华影业公司同时期的配音片所能比配。

与左翼电影的区别一样，新市民电影与旧市民电影之间本质的不同，除了电影历史进程中时间上的先后外，依然体现对意识形态的站位与取用态度上。新市民电影会有条件地选取一些左翼思想元素——这就是为什么同属于市民电影，但却有新、旧之分的根本原因；同样，这也可以解释为什么观众会在许多新市民电影中发现许多貌似左翼电影的东西，譬如《姊妹花》。在对待社会问题的立场上，新市民电影虽然和左翼电影分道扬镳，但却与旧市民电影一脉相承。而旧市民电影之所以为旧，就是因为其中并无新市民电影中的这些新鲜元素，其人物、事件的矛盾和解决，完全局限于旧道德和旧文化的范畴之内，即“仅仅停止于‘善’与‘恶’的抽象说教”^{[3](238)}。举凡家庭、婚姻与爱情的冲突，无不以遵循传统伦理的方式解决，同时对新文化不无批判和讽刺。就现存的、公众可以看到的9部影片而言，概莫能外^①。

1936年年初，电影界发起旨在宣扬“民族解放”^{[3](417)}的国防电影运动后，左翼电影基本被整合或者强行转型，因为文艺界一系列归属在“国防”名义下的团体和主张都团结在抗日救亡的旗帜之下^{[3](418)}，而这正是左翼电影当初最主要的政治诉求之一。左翼电影当中所谓的抗敌救国和阶级斗争理念，对外指的是日本日渐逼近的全面侵华战争，对内指的是民国政府的日益独裁和强势阶层（地主资产阶级）对弱势阶层（工农阶级和知识分子）的压迫。唯一有所区别的是，国防电影中的民族矛盾整体上替代和遮蔽了左翼电影中凸显强调的阶级矛盾。问题是，就现存的、公众可以看到的影片文本而言，国防电影运动兴起后，由于电影的生产流程和市场惯性，左翼电影并没有完全消失，不仅尚有相当篇幅和片段留存，而且个中元素一如既往地彼方兴未艾的新市民电影所抽取使用。前者在1936年的证据是《孤城烈女》，1937年的证据是《联华交响曲》；后者在1936年的证据是《新旧上海》，1937年的证据是《压岁钱》。

实际上，由于直至1937年7月抗战全面爆发之前政府当局并没有公开的抗日政策颁布^{[3](421)}，同时，就现存的、公众可以看到的国防电影而言，其抗日救国的题材与表现依然是当年左翼电影的影射路数。但值得注意的是，1936年至1937年7月之间的国防电影，在制作和表现方式上从一开始就分为两类。一类以“联华”出品的《狼山喋血记》为代表，浅显直露，是左翼电影的强行转型；一类新华影业公司的《壮志凌云》，更多地调集征用新市民电影的构成元素；或者说，此时的新市民电影与时俱进，及时加入更符合市场需求的国防电影元素。而就现存的、公众可以看到的1937年的影片而言，国产电影只有一种类型，那就是新市民电影：《夜半歌声》也不例外。

二、《夜半歌声》所体现的新市民电影文本特征及其独有的艺术贡献

用《夜半歌声》来比照新市民电影的体例就可以看出，影片具有新市民电影一向具有的新和旧的历史发展特征。所谓旧，指的是它承袭了旧市民电影中处理婚恋关系常用的表达方式。《夜半歌声》中的男女的恋情和悲剧，在整体上就是一个传统的男女三角关系结构。所谓新，就是因为介入其中的第三方是带有社会背景的黑恶势力。因此，新市民电影或曰《夜半歌声》中的这种男女三角关系就与旧市民电影中三角关系形成本质上的区别。旧市民电影所涉及表现的男女婚恋关系，始终有一个很强烈的时代文化特征，那就是它的婚姻、爱情和家庭伦理局限始终在婚姻内部。而以左翼电影和新市民电影为代表的新电影，它们在处理恋爱婚姻关系时无不具有强烈的社会性，也就是社会革命影响和决定着男女主人公的情爱关系，包括三角关系。

由于新市民电影的“新”从一开始就得益于左翼电影革命性的时代元素，因此，新市民电影中的男女

① 这9部影片都是无声片/默片，分别是：《劳工之爱情》（明星影片公司1922年出品）、《一串珍珠》（长城画片公司1925年出品）、《西厢记》（民新影片公司1927年出品）、《情海重吻》（大中华百合影片公司1928年出品）、《雪中孤雏》（华剧影片公司1929年出品）、《儿子英雄》（长城画片公司1929年出品），以及《一剪梅》、《桃花泣血记》和《银汉双星》（这三部均为联华影业公司1931年出品）。

三角关系都或强或弱地保持这种底色。《夜半歌声》就是如此。李晓霞和宋丹萍这一对男女主人公之所以不能结合的根本原因恰恰就是恶势力。这种恶势力的介入,在左翼电影中表现为强势阶级(资产阶级、地主阶级)对弱势阶级(工农阶级为代表的无产阶级)在三个层面上的恶果:政治上的压迫、经济上的剥削,以及性掠夺或性剥削。新市民电影一般刻意淡化人物的阶级冲突和阶级斗争,但一般都会借用这个充满意识形态色彩的人物背景设置;或者说有条件、有选择地借助这个框架设置社会化的矛盾冲突。譬如《夜半歌声》中的恶霸汤俊之所以敢于强占李晓霞,用男主人公宋丹萍的话说就是“仗着有几个臭钱”,这是典型的左翼电影的腔调,也是左翼电影中典型的阶级矛盾和冲突的根源。这一点转化成新市民电影的左翼电影色彩之后,在受迫害的宋丹萍和新一代男演员孙小鸥唱的歌唱中,就用“狐狸”指代强势阶级,好人无非是“燕子”、“麻雀”这样的弱势指代。与左翼电影相对明晰的社会时代设置不同,新市民电影一般都会刻意模糊故事发生的时代背景,以规避可能出现的非艺术性风险。因此,才有宋丹萍“是一个旧民主革命时期的革命者”^{[3](490)}身份定性。如此这般才能对应10年后他与仇人的生死对决的现实意义。

新市民电影积极推崇奉行新技术主义,表现在影片的制作上,就是歌舞元素的大量使用。这当然是20世纪30年代国产电影的一个共同趋势,但如前所述,它在新市民电影中体现得更为充分。《夜半歌声》以戏中戏的手法,安排了大段由田汉作词、冼星海作曲的歌唱,不仅在当时广为传唱^{[3](490)},而且也形成广泛影响^{[8](89)}。这既是几十年来众多大陆电影史研究不得不提及《夜半歌声》的原因,也是影片一直被视为左翼电影或国防电影的一个原因。实际上,在现存的、公众可以看到的1937年之前的国产电影中,大篇幅的主题曲、插曲与音乐配置最初多出现在左翼电影当中,用以辅助革命思想的传播、加强市场营销效果。譬如1933年的《春蚕》和《母性之光》^①,1934年的《大路》、《新女性》、《渔光曲》和《桃李劫》,1935年的《风云儿女》等。新市民电影在这个方面的努力多集中于电影有声化的技术投入,激进的左翼音乐创作人士很少介入。对影片音乐的强化设置最初体现在1934年的《女儿经》上,尔后才在1935年的《都市风光》中大放异彩;到1937年的《夜半歌声》和《马路天使》则更是锦上添花。换言之,20世纪30年代中期的左翼电影和新市民电影共同使音乐和音响成为国产电影中不可分割的组成部分和重要的、新颖的艺术组合元素。

虽然,以今天的眼光来看,《夜半歌声》的惊悚/恐怖,称得上是稚嫩、简陋、粗糙,但这并不妨碍制作出品方强烈的商业市场诉求,不能否认在当时的新颖的乃至耸人听闻^{[8](89)}。惊悚/恐怖元素的加入和相应的表现手段,确实是《夜半歌声》作为新市民电影出现在1937年的新特点或曰新买点,它与出现、形成与1933年的新市民电影还有一个不一样的地方,就是它的主旋律上更为伤感和沉重。对比一下在此之前、尤其是新市民电影鼎盛时期的代表作,无论是现存的《脂粉市场》、《姊妹花》,还是《女儿经》、《都市风光》和《新旧上海》,你会发现这些影片无不充斥着对世俗快乐的轻松体现。譬如《脂粉市场》讲的是百货公司中两个漂亮的女店员面对上司的利益诱惑,最后以喜剧收场:自尊的还是自尊,堕落的依然堕落;《姊妹花》中杀人命案最后由亲情化解,最后一家人一走了之^[6];《女儿经》中八个女人的故事,有哭有笑,但最后还是在国庆游行的欢欣气氛中收束全片;《都市风光》拿四个男女流氓和庸俗之极的小市民调侃开涮;《新旧上海》中的六户人家,虽然人人都有压力、个个都不容易,但随着工厂重新开工、经济形势好转,大家又继续过着幸福的世俗生活。而《夜半歌声》最后的解决虽然也带新市民电影特有的美好结局:坏人汤俊终于被宋丹萍杀死。问题是,丑陋的宋丹萍最终也被安排死去,因为他不配重新获得爱情;同样的结局也发生在孙小鸥的女朋友身上,因为她在名义上失去了贞洁了。可以说,这个结尾既有新市民电影的性质,又不无左翼色彩,因为矛盾的最终解决还是依靠暴力;然而它又留有一个新市民电影才有的暗示:宋丹萍嘱托孙小鸥“安慰”^{[3](490)}自己原先的女友,对爱情的处理解决很有新市民电影的世俗关

① 根据电影史研究记载,《母性之光》的原片配有不止一首插曲[3] P263~265,其中包括第一首“革命电影歌曲”[3] P265,但不知何故,现在公众可以看到的VCD版本是无声片。

怀特色。这种人情事理上的圆满交代，正是多年后被称为“背离”“国防电影运动的主导思想”^{[3](490)}的原因之一。换言之，20世纪60年代的大陆官方中国电影史研究充分肯定的是三支影片插曲的国防电影性质而不是影片本身。

结 语

因此，作为新市民电影的典型例证，一方面，《夜半歌声》在视听语言上所取得的艺术成就、产生的广泛影响，以及相对特殊的历史评价，是新市民电影自1933年以来艺术积累、历史发展和市场需求共同积累的结果；另一方面，《夜半歌声》虽然产生于国防电影运动持续发展的时期，但并不意味着它是国防电影，这是由其内在品质决定的，是新市民电影沿着自身轨迹向前发展的必然。至于有人提到影片“带有表现主义特点的心理恐怖风格”，这也不是《夜半歌声》的独特贡献。因为，包括表现主义在内的中国电影的现代性，在此之前不仅已有先例，而且成就卓然。譬如费穆当年编导的短片《春闺断梦——无言之剧》（《联华交响曲》中的第二个短片），其现代性不仅充沛始终，而且自成风格，是11年以后《小城之春》（文华影业公司1948年出品）的预演。早在一年前，吴永刚编导的《浪淘沙》，作为中国电影现代性的高端版本更是惊世骇俗、卓尔不群，问世至今，无人能出其右。相形之下，无论是人物的心理刻画，还是人物与观赏者心理外化的声光电色（光线、构图、景深、景别、色调、音响）以及由此形成的视觉效果，《夜半歌声》与这两部影片都相形见绌。可悲可叹的是，50年后，由于《小城之春》在2002年被内地导演重拍^[10]才使得费穆重新回到中国电影历史的视域为人所知；而《浪淘沙》除了在问世后的30年后背负了一个“反动荒谬”的罪名之外，至今多少年来鲜有人提及。而《夜半歌声》除了时常被混同于左翼电影或国防电影之外，还获得了“商业化宣传十分成功的最有代表性的案例”^{[8](89)}的美誉。中国电影命运和历史发展之多舛，由此可见一斑。

参考文献：

- [1] 程季华. 中国电影发展史（第2卷）[M]. 北京：中国电影出版社，1963.
- [2] 王人美（口述，解波整理）. 我的成名与不幸——王人美回忆录 [M]. 北京：团结出版社，2007：98.
- [3] 程季华. 中国电影发展史：第1卷 [M]. 北京：中国电影出版社，1963.
- [4] 慧聪网首页〉广电行业〉行业资讯〉中国电影大事记—上（1896—1956）<http://info.broadcast.hc360.com/2006/01/04114185753.shtml>.
- [5] CCTV《见证·影像志》<http://sports.cctv.com/program/witness/topic/geography/C14531/20050811/102242.shtml>.
- [6] 袁庆丰. 雅、俗文化互渗背景下的《姊妹花》[J]. 当代电影，2008（5）：88-90.
- [7] 陆弘石，舒晓鸣. 中国电影史 [M]. 北京：文化艺术出版社，1998.
- [8] 李少白. 中国电影史 [M]. 北京：高等教育出版社，2006.
- [9] 李道新. 中国电影文化史（1905—2004年）[M]. 北京：北京大学出版社，2005：167.
- [10] 袁庆丰. 中国早期左翼电影暴力基因的植入及其历史传递——以孙瑜1932年编导的《火山情血》为例 [J]. 河北师范大学学报，2009（5）：59-62.