

# 中国早期电影的道德图解与新电影的生长点 ——以联华影业公司1931年出品的无声片《恋爱与义务》<sup>①</sup>为例

袁庆丰

**摘 要:** 在1932年新电影出现之前的中国早期电影,都属于旧市民电影形态。因此,1931年出品的无声片《恋爱与义务》既是旧市民电影晚期的代表,又是即将到来的新电影的雏形。以《恋爱与义务》为例可以看出,一方面,影片的模式化表达范式与伦理的世俗化图解,合乎旧市民电影的传统性、伦理性、教化性和保守性等特征,另一方面,这些特征又为以后的新的电影形态如左翼电影、新市民电影,尤其是新民族主义电影的出现奠定了法理、道德和艺术模式的基础。

**关键词:** 旧市民电影;新民族主义电影;左翼电影;新市民电影;文化传统

**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 (2014) 02-0053-08

2010年年底,北京中国电影资料馆联合市中心的一家商业影院,举办了“阮玲玉电影回顾展”,公映8部阮氏主演的影片,其中包括“首次在大陆放映的《恋爱与义务》”<sup>②</sup>。根据公映影片的片头导语,拷贝来自台湾“国立中央图书馆”馆藏、台湾“国家电影资料馆”复制保存的胶片,并特别说明原胶片是民国八十三年(1994年)元月在乌拉圭发现云云<sup>③</sup>。

据说《恋爱与义务》出品当年(1931年),即由法国人购得拷贝,成为中国第一部出口欧洲的“巨片”<sup>[1]</sup>。影片根据“原籍波兰、就学巴黎、后定居中国的罗琛女士的一部描写中国家庭、社会病态的同名小说”改编而来,“由于罗女士久居他国,‘伊以另一眼光,批评吾国社会,…有为吾国人所不能见到者’,因而其描写‘反较吾人为公允透彻’。罗明佑、黎民伟对此小说十分欣赏,便嘱朱石麟任编剧,卜万苍为导演,将其搬上银幕”<sup>[2]</sup>。“影片上映后,反响十分热烈,一时观者如潮、好评如潮,阮玲玉‘一人饰演母女二人’更是成为影片的卖点和看点,卜万苍进联华的第一部作品也因之一炮而红”<sup>[1](184)]</sup>。

对影片的定性,编剧朱石麟的两点声明值得注意。首先,《恋爱与义务》讲的是“欲望和理智的冲突”:“凡浸在‘恋爱’里的人们,他们的‘义务’常常是扔在脑后的。他们的‘理智’是常常会被‘欲望’——一种不可思议的力量——杀得片甲不留的。他们不由自主地会走上了歧路,虽然他们的残余的理智还能辨别他是错了”;其次,影片“对于旧式虚伪的礼教,有暗示的反对;于新式的浪漫生活,有明显的抨击……它绝不是仅仅一部嬉笑怒骂的好小说,实在是一篇经世济略的大文章”<sup>[3]</sup>。当时的研究者,其实已经领悟了影片的实质,认为《恋爱与义务》“充满了新的气象,所以能够博得社会的

① 《恋爱与义务》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1931年出品。原作:华罗琛夫人,编剧:朱石麟,导演:卜万苍。

② 新浪娱乐>电影资料馆携手百老汇影城推出阮玲玉回顾展,信息来源 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-11-30/16403163004.shtml>。

③ 网上也有人说,1973年国民党元老李石曾曾在乌拉圭过世后,遗物留赠台湾,其中包括这部影片,遂将影片“赠给台湾国家电影资料馆成为镇馆之宝”,参见:<http://movie.douban.com/review/4540455/>。而根据《一代名导卜万苍》(王捷梅搜集整理,中国电影出版社2005年6月)的说法(“此片亦为‘台湾电影资料馆’现藏最早的一部30年代的经典默片”,第4页)和此书的出版时间(2005年)判断,业内人士或许早已看过此拷贝的复制版。

同情而成为国片复兴的先声”<sup>[4]</sup>。

1949年后,大陆学术界对中国早期电影研究的态度和角度,无论总体还是个体,无不严格遵循官方意识形态的规划。譬如对《恋爱与义务》的如下评价:“这部影片,表面上似乎是在分析所谓‘恋爱’与‘义务’之间的矛盾,实际上却是通过杨乃凡的不幸遭遇,宣传了贤妻良母的封建道德的绝对权威与不可动摇;它虽然也一方面批评了封建婚姻制度和旧礼教的罪恶,激起了观众对主人公的同情,但另一方面,杨乃凡在反抗了封建婚姻之后,到头来,仍然不能不求黄大任照顾平儿,这无异于是对观众宣布,反抗、奋斗都是没有前途的”。<sup>[5]</sup>

20世纪90年代以后,大陆对中国电影史的研究开始复归本位。譬如把《恋爱与义务》与《野草闲花》、《桃花泣血记》等影片并列,看作是“体现‘国片复兴运动’创作成就的代表性作品”<sup>[6]</sup>。具体到影片本身,一方面,认为这是“朱石麟寻求身份认同和精神归宿的最佳载体。在对西方思潮的适度接纳和中国文化的深情回望中,朱石麟建立起一种不无理想主义色彩的国族认同,而这正是朱石麟国族想象的独特方式”<sup>[7]</sup>。另一方面,又指出影片是“颇具人文气息的爱情悲剧”<sup>[8]</sup>。在我看来,作为“国片复兴运动”的代表作品,《恋爱与义务》显然属于在1932年新电影出现之前的旧市民电影序列,但更重要的是,影片的主题思想体现,与“联华”公司两大掌门人罗明佑、黎民伟一贯的思想和艺术主张有着明确的文化逻辑关系。因此,作为旧市民电影,《恋爱与义务》又是后来新电影之一的新民族主义电影的生长点。

## 一、新瓶旧酒:模式化的表达范式与伦理的世俗化图解

从1905年所谓中国电影诞生,到1932年以左翼电影为代表的新电影的出现,这个时期所出现的国产影片(包括20年代末兴起的武侠电影),基本上都属于旧市民电影形态<sup>①</sup>。旧市民电影的特征之一,就是主题和题材的模式化。即一般来说,主题不出对传统文化的当下阐释和道德伦理的教化,题材一般着眼于恋爱、婚姻和家庭。就此而言,《恋爱与义务》是一个中规中矩的代表之作。

### (一) 模式化的主题及其对新青年的抨击

婚姻恋爱是旧市民电影最热衷的和最拿手的题材,影片用了很长的篇幅,来表现金焰扮演的李祖义和阮玲玉扮演的杨乃凡两人之间的热烈倾慕和追求。如果电影要这么拍下去的话,很有可能就是新电影中左翼电影的路数了,譬如男女主人公先后投入到抗日救国或者革命事业中去;但如果两个人就此成就一段美好姻缘,也就不是“国片复兴运动”的代表,而仅仅是一般意义上的旧市民电影的谈婚论嫁之作。

影片的波折在于,两个一见钟情、倾心相爱的男女,各自的生活发生了转变。女的秉承父母之命与富家子弟黄大任成婚,男的却并不知情。两人分离五年后再次相见,女的虽然已是两个孩子的母亲,但依然抛弃家庭和儿女与旧日情人旧情重燃、私奔同居并再次做了母亲。如果片子再这么讲下去,譬如给出一个美好结局的话,那就体现不出旧市民电影内在的道德约束力量。所以李祖义很快去世,丢下杨乃凡靠做裁缝独自抚养女儿平儿。十五年之后,她的丑闻影响到平儿的前程。无奈之下,杨氏写信请求前夫黄大任抚养平儿,然后投河自杀。黄大任忍辱负重,收养了平儿并视同己出。

① 这一论点的归纳表述,请参见拙作:《1922—1936年中国国产电影之流变——以现存的、公众可以看到的文本作为实证支撑》,载《学术界》2009年第5期,收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》(上海三联书店2009年版)一书,敬请批判。实际上,对旧市民电影、左翼电影-国防电影(运动),以及新市民电影和新民族主义电影的概念及其实证的讨论,贯穿于1922~1937年间每部现存影片的讨论之中,请参见拙作《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》,以及《黑夜到来之前的中国电影——1937年现存国产影片文本读解》(中国广播电视出版社2012年版)两书的具体论证。

这种情节安排堪称曲折，但是从整体来说，《恋爱与义务》的主题模式并没有变化。换言之，两个男人和一个女人以及由这三个人所引发的两个家庭和下一代子女的命运转折，始终围绕着一个道德化的主题展开。在人物刻画上也是模式化的，譬如杨乃凡和李祖义，两个人的一见钟情和如胶似漆是旧市民电影中常见的情感表现方式；杨乃凡与黄大任婚后那种呆板的、毫无生气的家庭生活，也符合旧式婚姻的惯常模式：女人并不爱这个男人，而男人在外另有新欢，这是导致女方与旧情人旧情重燃和私奔的根本原因。

演到这里边，人物的性格上均无新意，创新点在后面。杨乃凡进入老年以后，这个人物惯常的模式有所改变，开始对自己的行为表示忏悔。一般来说，旧市民电影的人物性格大多是单一的，发生变化大多来自外力，譬如《情海重吻》中的女主人公之所以洗心革面，是因为婚外情人抛弃了她。来自内部的道德力量促使人物发生转变，就使得《恋爱与义务》与先前的、甚至同时期的影片有所不同。它批评了只有婚姻、没有爱情的家庭模式和夫妻关系，同时，又对这种现象和发生的根由做出了反省和批判。譬如，杨乃凡的红杏出墙乃至于私奔，作为丈夫的黄大任不是一点责任都没有，即他的婚外情发生在前，是他先构成了婚姻上不道德的事实。

其次，《恋爱与义务》对于以李祖义和杨乃凡为代表的新青年，也就是对于新式人物的行为意识也不无抨击、否定之处。影片的前部貌似肯定他们炽热的爱情，其实是展示了他们的爱情是为情欲所推动、没有责任的行为。因此，影片后半部便安排李祖义在做了父亲以后因为劳累过度，贫病而亡。这当然是出于道德伦理的考量，而这种考量，出自旧市民电影一贯的主题思想要求。换言之，旧市民电影从文化归属上说，属于相对于新文学与新文化的旧文化与旧文学<sup>①</sup>，因此，对新青年的新举措多有批判和抨击。《恋爱与义务》不过是将男女主人公的所谓爱情放置在传统的伦理道德的模式中加以检验的结果而已——片名即昭示了这一点。

## （二）模式化的伦理表达以及女性的道德低位归属

由于旧市民电影始终在家庭、恋爱和婚姻题材中强调其伦理化和传统性的主题思想，因此，一般都会有一个毁坏纲常的承担者，或者说有一个具体的批判矛头所指。这种被批判的对象，就现存的公众可以看到的影片而言，男性一般是由接受着或接受过新式教育的新青年即大学生承当，女性则不计较她的受教育程度。换句话说，女性会更多地成为影片批判和否定的对象，至少要拿她们来说事儿。譬如，女人的虚荣心害己害人害家庭（《一串珍珠》，1925），已婚女子不守妇道与在校大学生婚外恋（《情海重吻》，1928），后妈不仅虐待丈夫孩子还养了个杀人越货的小白脸儿（《儿子英雄》，1929），太漂亮的女人害得坏人也动心（《雪中孤雏》，1929）。这种情形到了1931年也未见根本性的改变：坠入爱河的女子爱上了一个有妇之夫，可惜了一对《银汉双星》，青年男女不听父母之命结果闹出了人命，演绎的是《桃花泣血记》。<sup>②</sup>

由此可见，旧市民电影常常将女性置于一个道德低位，《恋爱与义务》不过是一个新证据。如果说杨乃凡婚前与李祖义的感情还可以划归爱情的话，那么做了黄太太后与前情人旧火重烧，就属于对家庭伦理的道德破坏。事实上，杨乃凡被塑造成了一个典型的坏女人形象，结果不仅要接受道德的审判和良心的谴责，还让她为所谓的爱情付出了名誉和生命的双重代价。与之形成对照的是，丈夫黄大任发现妻子与人私奔之后，不仅及时反省自身的错误、勇于担当职责，而且并没有续娶新人；不仅抚养一双儿女长大成才，而且还收养了前妻与他人生养的女儿。这种男人，真是融丈夫与慈父于一体、合有情和有义在一身。这种对比鲜明的道德伦理裁判，显然倾向于男方。

① 见本文章第2页脚注①

② 对这些影片的具体分析讨论，请参见拙作《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》。

犯了错误的男人只要改正，不仅能改得很好，而且依然能得到人们的称颂和肯定。相反，女人犯了错误以后不仅要接受到惩罚，而且至死也不能够得到别人的原谅。对此，杨乃凡就悲愤发问，说犯了错误就不给我一个改过的机会吗？当然不给，所以先是让李祖义失去工作、贫病而死，然后连累到女儿的前程，最后不得已投河自尽。这彰显了传统伦理道德对女性最为凶猛的一面，但凡触犯伦理纲常，只有一死可以解脱：《情海重吻》的女主人公也曾经准备跳海，只不过由于男主角的及时原谅才免于死。在这一点上，同一年出品的《桃花泣血记》和《恋爱与义务》是一致的态度和手法。

对旧市民电影主题的模式化和伦理化，以往的研究者多从新文化和新文学的角度给予批评和否定。几十年来的历史发展证明，这种认识显得比较简单和粗暴。譬如就与婚姻和家庭有关的恋爱问题而言，正如片名所揭示的，还有一个“义务”问题，也就是编剧朱石麟强调的“欲望和理智的冲突”问题。这个问题还原一下，其实就是个人的追求与传统道德、社会责任、家庭伦理、婚姻义务的冲突。事实上，《恋爱与义务》表达的是爱情应该服从传统、顾及社会、维护家庭、恪尽职守；具体地说，就是母爱、亲情、义务高于两性间的情爱，家庭伦理重于包括个人权利的追求。影片“卒彰显其志”，当杨乃凡终于醒悟到传统伦理的神圣、慨然赴死之后，不仅前夫黄大任接纳了她和情人的女儿，而且还让三个孩子一同跪倒她的遗像前——骨肉亲情最终回归于传统文化中的家庭伦理范畴。

### （三）旧市民电影中人物的命名特征及其道德教化意味

由于旧市民电影主题思想的一贯性和题材选择的侧重性，结果既导致了艺术表达上的模式化，也形成了两者间的对应关系，这在人物姓名的取用和命名逻辑上也有体现。中国早期电影中人物的姓名有两个很有意思的特点，第一个特点是，人物要么跟着演员的姓，要么是从演员的姓名生发、延伸而来。譬如，《劳工之爱情》（1922）中，郑鹧鸪和郑正秋分别饰演的人物就是郑木匠和郑大夫；《情海重吻》（1928）中，男一号和男二号饰演的人物都跟了演员本人的姓；《雪中孤雏》（1929）里，韩兰根扮演的人物叫韦兰耕。直到1931年，这种情形才有所改变。譬如《桃花泣血记》里，除了阮玲玉饰演的叫琳姑，金焰饰演的叫金德恩外，其余人物的姓名都各自独立；《银汉双星》里，只有高占非饰演的人物跟了自己的姓，此外其他男女主演的姓名都与所饰演的人物姓名失去了联系。到了《一剪梅》，所有男女主演无论有名与否，一律另起新名字。这一点，可以视为电影开始全面走向现代化的一个标志。

早期电影中人物姓名取用逻辑上的第二个特点，则是具有明显的道德指向或曰教化意味，即人物的姓名包含着编导的道德寓意。譬如《一串珍珠》，男一号雷夏电扮演的人物之所以叫王玉生，是想说明其本质清白。王太太叫秀珍，虽然糊涂一时，但骨子里还是秉承着传统美德的。秀珍的闺蜜叫美仙，美仙的男友叫马如龙，这两位虚荣心和糊涂性就比前两位大一些。至于又偷项链又敲诈的张怀仁，是“张坏人”的谐音。《情海重吻》当中勾引良家少妇的大学生叫陈梦天，姓是从演员哪里来的，名则是暗喻新青年不求上进醉生梦死。《一剪梅》中，高占非扮演的反面人物被命名为刁利敖，无论是姓还是名，这三个字在汉语都不无贬义。

为人物姓名赋予道德寓意甚至价值判断，以《恋爱与义务》最为明显。杨乃凡的前夫虽然曾经在婚后没有尽到关爱家庭之责，但当妻子与人私奔以后能够幡然觉悟，不仅没有再娶，而且还成为一个将儿女培养成才的好父亲；更重要的，此公十几年来一直为《国强报》写稿，致力于提倡开启民智，同时身体力行，投身慈善事业，扶弱济贫。所以，黎英扮演的这个人物被命名为“黄大任”——天降大任于我黄种华人之谓也——姓名政治学的内涵昭然若揭。

再看阮玲玉扮演的女主人公，之所以起名为杨乃凡，无非是说，此乃杨家一平凡女子耳。金焰饰演杨乃凡的第二任丈夫，姓李，名祖义。李者，离也；祖义者，祖宗之道义也。果真如此，为何不干脆叫“王祖义”？暗喻其忘记祖宗道义？我认为，李祖义这个名字的命名思路，实则出于两点考虑。其

一，他并没有忘记而是违背了“祖义”，所以才与杨氏私奔，理不直气不壮；其二，“祖义”者，“主义”之谐音，讽刺和否定当时的各式新思潮、新主张。

至于李、杨所生的女儿“平儿”的命名，褒贬之意全在其中。但凡读书人，都会想到《金瓶梅》有这么一个同名人物。因为这个女儿不是头婚所生，实际上暗含庶出之义。在道家看来，简直就是非婚生子女。与此形成对照的，是黄、杨二人生育的那对儿女：男的叫冠雄，女的叫冠英，正面意义一目了然。不敢说就是冠绝全球的中华英雄，正统血脉是确定无疑的。

## 二、老树新枝：晚期旧市民电影的内在变化和新民族主义电影的增长点

20世纪30年代初期是中国新旧电影此消彼长的交接时期，这个时间段，对作为旧电影唯一代表的旧市民电影来说正处于晚期，而一切新电影，又都正处于萌生状态。需要说明的是，世上的事情，所谓新旧，其实不过是先来后到的意思，并无落后或先进之褒贬，中国早期电影的发展历史即是如此。由《恋爱与义务》可以看到，1931年的旧市民电影，既可以从中看到新电影的萌芽，又可以看到新电影生长的基础。

### （一）新电影中人物姓名的取用类型和特殊现象

新电影中最早出现的是左翼电影，出现于1932年，一年后新市民电影出现<sup>①</sup>。就现存的、公众可以看到的影片而言，一部分左翼电影在人物姓名的取用上，承继了旧市民电影晚期形成的主流模式，即演员和所扮演的人物姓名没有关联的现代电影特征。这些影片有6部，即《野玫瑰》（1932）、《火山情血》（1932）、《春蚕》（1933）、《天明》（1933）、《新女性》（1934）、《渔光曲》（1934）。另一部分则沿用了旧市民电影的另一个传统，即影片中的人物跟着演员的姓（名）命名。最有代表性的是《大路》（1934）。试看它的《演员表》：金哥——金焰，丁香——陈燕燕，茉莉——黎莉莉，张羽——张翼，郑君——郑君里，罗明——罗朋，韩小六子——韩兰根，章大——章志直，胡天——尚冠武，刘长——刘琼，丁老头——刘继群，洪金——洪警铃。

整个影片只有三个人物的姓名没有跟着演员的名姓走，这是因为，左翼电影的重点在理念传达，情节等艺术要素仅仅只是载体。在此情形下，一些人物的姓名就相对地不重要。譬如孙瑜编导的《小玩意》（1933）大致也是这个路数：叶大嫂——阮玲玉，珠儿——黎莉莉，袁璞——袁丛美，阿勇——罗朋，富孀——汤天绣，老叶——刘继群，螳螂干——韩兰根，老赵——赵山；田汉编剧、卜万苍导演的《母性之光》（1933）也留有此类印记：家瑚——金焰，慧英——黎灼灼，小梅——陈燕燕，寄梅——鲁史，黄晓山——李君磐，黄书麟——何非光，陈碧莉——谈瑛，刘大魁——刘继群，韩君侯——韩兰根，殷伟哉——殷秀岑。再看孙瑜编导的《体育皇后》：林瓔——黎莉莉，云鹏——张翼，云雁——殷虚，萧秋华——白璐，艾峥——王默秋，高大少——高威廉，胡少元——何非光，林父——尚冠武，伯父——刘继群，校长——李君磐，小毛——韩兰根，大虫——殷秀岑。吴永刚编导的《神女》（1934）更干脆，阮玲玉饰演的女主人公就叫阮嫂。《孤城烈女》（《泣残红》，1936）的女主人公陈依依的姓名，显然也与女主演陈燕燕的名字大有渊源。

就现存的、公众可以看到的影片来看，新市民电影除了《女儿经》（1934）的大部分演员，以及《都市风光》（1935）的女主演的姓名与影片中饰演的人物有直接联系外，其余如《脂粉市场》（1933）、《姊妹花》（1933）、《船家女》（1935）、《新旧上海》（1936）等，均使用了男女主演的姓名与所饰演的人物毫无关联的现代模式。这是因为，新市民电影的特征之一就是有条件地抽取和借用左翼电影的思想元素。因此，新市民电影中但有演员和影片中人物姓名存在着逻辑关联的现象，这与其

<sup>①</sup> 见本文第2页脚注①

说是来自左翼电影，倒不如说是来自二者共同的艺术遗产馈赠者——旧市民电影。

所以，作为左翼电影的升级换代版本，国防电影中影片人物姓名的设置与命名逻辑就沿用了左翼电影以上的路数。试以两部公认的国防电影为例：《狼山喋血记》（1936）：黎莉莉饰村姑小玉，张翼饰猎户老张，刘琼饰刘三，蓝苹饰刘妻，韩兰根饰牧羊人，尚冠武饰小玉父亲李老爹；《壮志凌云》（1936）：老王——宗由，黑妞（幼）——陈娟娟，黑妞（青）——王人美，顺儿（幼）——金仑，顺儿（青）——金焰，田德厚——田方，韩猴——韩兰根，章胖——章志直，小娇——黎明健，卖药老人——王次龙，华老先生——施超，媒人老李——周凤文。

值得注意的特殊现象是，一部分左翼电影中的人物姓名包含着明显的道德指向甚至价值判断，这显然来自旧市民电影但却被赋予新的时代意义。最典型的是《恶邻》（1933），钟国芬是“中国魂”的谐音，黄华仁寓意“中华之人”，邹质华代表追求物质之流，黄晖士、黄猷影射侵华日军，白金济暗喻西方列强；《桃李劫》（1934）的男女主人公陶建平和黎丽琳，与片名中的桃、李发音对应并图解主题；《风云儿女》（1935）中的阿凤、史夫人，分别是新旧不同时代的女性代表，辛白华、梁质夫，则有投身革命的先后之别。

## （二）旧市民电影对女性形象的道德考量及其曲折发展

检索1932年之前的现存的公众可以看到的早期电影就会发现，旧市民电影当中的女性形象有一个曲折发展的过程。1922年，《劳工之爱情》中追求婚恋自由的女主人公形象的塑造，貌似受到新文学思潮辐射和波及，所以它才会有这样一个片名。但实际上，影片是男女小贩的街头调情和打打闹闹的影像版，对新文学热衷表现的自由恋爱其实不无嘲讽之意。正因如此，它才还有一个极具鸳鸯蝴蝶派文学特质的别名，曰《掷果缘》。因此，到了1925年的《一串珍珠》会让你觉得，女主人公的形象貌似是从“自由恋爱”往回转了。其实性质依旧，那就是旧市民电影背后旧文学和旧文化资源的强力支撑和自然体现。譬如女人要恪守妇德，只有克服了爱慕虚荣的毛病，生活才能走向正规、才能被社会所认同。

1927年，以古典戏剧为蓝本改编而来的《西厢记》，对女性的刻画与表现其实和元杂剧没有本质区别，都是一见钟情，继而逾越礼法、成其好事，然后让崔莺莺等着事实丈夫兼待业青年张生考中状元回来成婚。戏剧版《西厢记》原本是文人始乱终弃的闲情之作，电影版的出现不过是现代中国知识分子对女性审美情趣集体无意识的集中体现。譬如大多数知识分子都希望 and 喜欢能有这么一场不负责任的艳遇，然后走开，再用文字留下一段美好传说。电影中的崔莺莺的形象并没有从整体上违反传统道德伦理，因为她的婚前同居虽然让她归属道德低位，但母亲大人对婚约的最终追认还是让她重新获得了社会伦理的认可。而同一年的《海角诗人》中的女性形象虽然有一层自由恋爱的外衣，但男女双方的性道德是在传统的伦理框架之内运行的，譬如女主人公对贞洁的誓死捍卫。

有意思的是，这些影片的导演都是侯曜。更有意思的是，无论是侯曜先前应聘拍摄《一串珍珠》的长城画片公司（1924—1930），还是后来效力并为之编导《西厢记》和《海角诗人》的民新影片公司（1924—1930），都不是“鸳鸯蝴蝶派”或“礼拜六派”这样旧文人云集的电影公司，而是接受过高等教育的新式知识分子的集合所——前者由清一色的留美学生创办，后者首脑如罗明佑、黎民伟，都是不乏新思想的业界领袖。而这些影片都属于旧市民电影形态，这种现象恰恰说明，旧市民电影自始至终都是时代性和主流性的双重体现。

1928年，《情海重吻》中搞婚外恋的女主人公被情人抛弃后，准备跳海求死以洗刷耻辱，不计前嫌赶来救援的男主人公对此表扬说：“你知耻而来，可见你能悔过，从此我更加爱你了”。至此，旧市民电影中的女性的形象算是往前走了一步。《劳工之爱情》是以喜剧的形式向“新”靠拢了一下，《情海重吻》则在主题思想上向“新”趋近。但随后的旧市民电影又往后退了半步，那就是在坚守传统道德

伦理的前提下，一方面以批判的形式认可女性的自由恋爱倾向，另一方面又充斥着对女性形象的道德贬斥。1929年的《儿子英雄》（又名《怕老婆》）就是最好的例证。影片的女主人公集中了传统文化理念当中坏女人的一切恶劣品质，这实际上是男权视角下女性形象的一种必然体现。同一年出品的《雪中孤雏》，其女性人物形象应该说兼具了“新”和“旧”两种倾向。杨家大少奶奶好吃懒做、虐待佣人，胡春梅则不无“新”品质，因为她的出逃是不满包办婚姻。但她和杨家少爷的相爱始终保持着低人一等的侍妾姿态，用她自己为影片点题的一句话说就是“我愿意终生侍奉你”。这是古代文学作品当中女子“自荐枕席”的电影版台词。换言之，胡春梅这个新形象还是局限于传统伦理的框架之内。就此而言，旧市民电影中真正体现出自由恋爱精神的女性人物形象，都集中出现于1931年，那就是《一剪梅》、《银汉双星》、《桃花泣血记》，当然还有《恋爱与义务》。

### （三）坚持传统——新民族主义电影主题思想的生长点

从新、旧文化相对立的角度来说，《恋爱与义务》中的旧市民电影的道德取向发挥了强大的作用，传统文化全面反攻倒算，彻底否定了新文化和新文学的“自由恋爱”精神和女性人物形象。譬如杨乃凡身为入妇却与早年情人私奔另组家庭，影片安排的结局是男方因此丢掉了工作，最后劳累至死；女主人公从此沦为终日劳苦谋生的裁缝，最终含羞自杀。你会发现这样的安排一方面回到了1925年《一串珍珠》的出发点，即通过劳动惩罚自己的精神和肉体；另一方面，道德上有所亏欠的女子，最好的自我救赎方式就是死亡。这样的安排是出自背后传统文化中道德力量的左右。

《一串珍珠》是一个悲喜交加的正剧，《恋爱与义务》是个悲剧。因为自己早年的荒唐，杨乃凡不仅失去了先前一双儿女的亲情，眼看着还要殃及和恋人所生女儿的前程，所以她不得不死。可以看出，《恋爱与义务》的道德评判既一如既往又增加了世俗考量。即一方面依然单向谴责女性的红杏出墙和性过错，另一方面，用传统和道德上的圆满替代艺术视角上的大团圆结局。这种出于世俗又超乎世俗的行为意识，既是传统伦理道德中“仁爱”境界的体现，也是现实形态中世俗化的道德选择。

从常理说，一直是独身、没有再娶的黄大任具备一切接纳前妻、破镜重圆的成熟条件，但《恋爱与义务》没有这样做，因为它要对所谓的新文化和新文学中对女性解放和女性恋爱自由的理念给予彻底的否定。影片用一个活生生的例子告诫观众，一个女人不守妇道的下场，就是不仅毁灭了自己、累死了情人，而且还要祸及无辜的下一代。

《恋爱与义务》是旧市民电影晚期也就是处于行将消亡时期的重要作品，同时又为30年代初期兴起的新电影奠定了合适的生成场域，因为一切新的都是在旧的基础上产生的。譬如，左翼电影中的女性人物形象几乎完全是新文化和新文学理念的代言人，鄙弃传统道德理念、不缺乏恋爱自由和女性独立这样的思想资源；新市民电影当中的女性人物形象塑造呈现出在新、旧之间摇摆，但在总体上归于传统道德的姿态。因为新市民电影是在抽取左翼电影的思想元素上形成的，所以它在人物形象上的新东西往往是外加上去的。具体地说，一个人物形象身上所体现出来的革命化或追求进步，是外在的左翼思想标签。

1931年，处于晚期的旧市民电影更为新电影当中的新民族主义电影或曰高度疑似政府主旋律电影<sup>①</sup>奠定了道德和文化基础。此前的中国电影，几乎没有政党理念即意识形态的介入，左翼电影和新市民电影打破了这一传统。从现存的、公众可以看到的影片来说，从1934年的《归来》（编导：朱石麟），到1935年的《慈母曲》（编导：朱石麟）、《天伦》（监制与导演：罗明佑；副导演：费穆）和《国风》（编剧：罗明佑；联合导演：罗明佑、朱石麟），就形成一条独立于左翼电影和新市民电影之外的第三种电影脉络。稍加归纳就会发现，这些影片的主题思想与朱石麟、费穆，更与“联华”首脑罗明佑、

① 见本文章第2页脚注①

黎民伟直接关联；更重要的是，这些影片显然不是左翼电影，因为它们没有暴力革命、阶级意识和阶级斗争；它们也不是新市民电影，因为它们没有视听娱乐、世俗智慧。它们强调体现的是传统的道德伦理及其核心理念价值，而且得到执政党在文化层面上的热烈相应，即“一种不无理想主义色彩的国族认同”。<sup>[7]</sup>

### 三、结 语

作为“国片复兴运动”的代表作品，正如同当时广告所宣传的那样，《恋爱与义务》是“纯以中国人的理性，写成中国式的悲剧”<sup>[7](51)</sup>。显然，在1932年新电影出现之前的中国电影，都是旧市民电影，1931年出品的《恋爱与义务》也没有例外。其次，影片的主题思想和高票房的市场回报<sup>[8](107)</sup>，证明着“国片复兴运动”落到了实处，也就是为日后新电影中不同于左翼电影和新市民电影的第三种电影形态或路线的出现奠定了基础。因为迄今无人能够否认，联华影业公司出品的电影基本上可以看作是当时中国国产影片的主流代表。

现在观众还可以方便地看到1931年出品的其他三个片子，而且都出自联华影业公司。第一个是黄漪磋编剧、卜万苍导演的《一剪梅》，当中的几对青年男女都是知识分子出身的现代青年，但他们所谓的自由恋爱始终局限于传统的道德框架之内——有精神出轨，没有事实上的出轨。第二个是卜万苍编导的《桃花泣血记》，一定意义上它是对《恋爱与义务》主题思想的支撑：琳姑与金少爷的恋爱遭到金家反对，最后安排的是琳姑的死亡。显然这种死亡不是人物的自然死亡，而是来自于道德戒律的扼杀。所以《桃花泣血记》与所谓的歌颂恋爱自由没有关系，恰恰是恋爱自由的一种反证。第三个是《银汉双星》（原著：张恨水；编剧：朱石麟；导演：史东山），如果说《恋爱与义务》是一个反证的话，那么《银汉双星》就是一个正面证明：男主人公宁可假装偷情逼走女主人公，也要遵从父母之命回家完婚。从这个意义上说，1931年的这四个电影，从文化上共同铸就了新民族主义电影的道德基础。

#### 参考文献：

- [1] 王捷梅搜集整理. 一代名导卜万苍 [M]. 北京：中国电影出版社，2005：4.
- [2] 酆苏元，胡菊彬. 中国无声电影史 [M]. 北京：中国电影出版社，1996：264.
- [3] 中国电影资料馆. 中国无声电影 [M]. 北京：中国电影出版社，1996：1198~1201.
- [4] 李淞耘. 国片复兴声浪中的几个基础问题 [J]. 影戏杂志，1931（3）.
- [5] 程季华. 中国电影发展史（第一卷）[M]. 中国电影出版社，1963：153.
- [6] 陆弘石，舒晓鸣. 中国电影史 [M]. 文化艺术出版社，1998：35.
- [7] 李道新. 中国电影史研究专题 [M]. 北京：北京大学出版社，2006：87.
- [8] 李道新. 中国电影文化史 [M]. 北京：北京大学出版社，2005：107.