

# 再谈左翼电影的几个特点及知识分子的审美特征

## ——二读《火山情血》

袁庆丰

**摘要:**1932年之前的旧市民电影,其所有暴力行为都属于伦理层面的善恶对决,而1932年出现的左翼电影打破了这种道德框架并将其上升到意识形态层面、进入意识形态话语体系。从这个意义上说,孙瑜编导的《火山情血》可称之为新中国电影模式的胚胎。影片所表现的阶级性的四个层次及其暴力性的内涵,颠覆了当时的社会主流价值观念,并就此完成了从旧市民电影的个体暴力向集体、阶级暴力的过渡转换。影片后半部分的情色元素和对情感个体性的侧重,以及知识分子审美观、价值观的体现,又呈现出与后来新中国电影的本质区别。

**关键词:**《火山情血》;孙瑜;旧市民电影;左翼电影;新中国电影

**作者简介:**袁庆丰,男,教授,博士生导师。(中国传媒大学 民国电影研究所,北京,100024)

**中图分类号:**J905.2

**文献标志码:**A

**文章编号:**1008-6552 (2015) 04-0080-05

1932年出品的无声片《火山情血》,是孙瑜继《野玫瑰》之后,为联华影业公司编导的第二部影片。<sup>①</sup>当年孙瑜自己就说,“《火山情血》指示出拿个人的力量去除‘人类的恶魔’,是困难的:我们应该要有新的觉悟”。<sup>②</sup>柯灵认为,“从《野玫瑰》、《火山情血》、《天明》到《小玩意》,题材不同,主题不同,却有着一贯的情调,那就是渗透画面的浪漫气息”。<sup>③</sup>还有人认为,“《火山情血》是罗曼主义的反土豪劣绅,《天明》更是罗曼主义的歌颂革命”。<sup>④</sup>

20世纪60年代,国内的有关评价,一方面承认《火山情血》“有一个相当尖锐的反封建的故事……孙瑜不愿对封建势力姑息妥协,他主张反抗,主张斗争,正如当时左翼影评指出的,它‘充满着反封建的意识’,就这方面说来,影片是有积极意义的”,同时又认定:“这部影片也同《野玫瑰》一样,是从小资产阶级浪漫主义的空想出发的,反映出了作者的世界观的明显弱点。作者不仅把影片的主人公描写成为一个脱离群众、逃避群众、个人反抗、个人斗争的‘超人’,将资产阶级个人主义的色彩竭力加以诗化,同时还幻想出一个通过个人的自发反抗和斗争而获得了胜利的结局。这也正如当时左翼影评所指出的,就这方面说来,它又是作者‘新的意识的反方面’。《火山情血》表明了孙瑜的进步,也反映出了他进步的局限性”。<sup>[1]</sup>

这种非艺术的论断,在90年代以后的民国电影研究界得到一定程度的修正。譬如有人认为,《火山情血》不过是一部“描写农民反抗恶霸的复仇故事片”<sup>[2]</sup>;但还有坚持以往的结论,认为虽然在影片

① 《火山情血》(故事片,黑白,无声),联华影业公司1932年出品。

② 孙瑜:《导演〈火山情血记〉》,原载《时报》“电影时报”1932年9月15日,转引自《三十年代中国电影评论文选》,陈播主编、伊明编选,中国电影出版社1993年版,第132页。

③ 柯灵:《孙瑜和他的〈小玩意〉》,原载《晨报》“每日电影”1933年10月,转引自《中国左翼电影运动》,陈播主编,中国电影出版社1993年版,第519页。

④ 凌鹤:《世界名导演评传(中国之部)》,原载《中华图画杂志》1936年42、43、44、45期,转引自《中国无声电影》,中国电影资料馆编,中国电影出版社1996年版,第1283页。

中，“孙瑜强烈地抒发了对封建恶势力的反抗情绪，高呼起了复仇的口号。然而，影片过分脱离现实生活，情节、背景有悖情理，极大地削弱了其艺术感染力。这表明孙瑜在形成其创作风格的过程中，走过的是一条不平坦的道路”。<sup>[3]</sup>

2000年以后，新一代学者的研究开始正本清源。譬如有人认为，包括《火山情血》在内，孙瑜的影片“引起青年观众尤其知识阶层的广泛注目，不仅开辟了中国电影创作的新局面，而且为20世纪30年代初期的国片复兴运动奠定了坚实的基础”；<sup>[4]</sup>“在《野玫瑰》和《火山情血》里，孙瑜没有为了平民化而牺牲理想的诗意，相反，他将自己清新、诗意的艺术风格融贯在同情和体恤下层民众生活并为他们的苦难遭遇鼓与呼的过程之中，正因为如此，他自己也成为了一个真正洋溢正义感的银幕诗人”。<sup>[4] (106)</sup>但是在我看来，只要将《火山情血》回归到左翼电影序列，一些根本性的问题就能得到更为合理的解释，至少，30年代左翼电影的性质可以得到文本性的支撑呈现。

## 一、《火山情血》中阶级性的四个层次表现

左翼电影中的人物，好人和坏人，一般是以阶级性来划分表现的。有钱阶级也就是地主、资产阶级和没有钱的阶级——无产阶级，即农民阶级和工人阶级的关系是对立的、你死我活的。影片当中有钱阶级的代表就是恶霸地主曹人杰，没有钱的阶级——无产阶级，以男主人公、乡下农民宋珂一家为代表。二者所形成的对立和矛盾表现在以下四个层次上。

### （一）政治上的压迫

剧本明确交代，曹人杰是军阀的侄子。虽然他背后的军阀被打倒了，但他还是属于乡村社会中居统治地位的强权阶层。具体证据就是曹老爷为了强聘（强娶）宋家小妹，竟然直接使用暴力抢人，然后把宋家的男人们都关进监牢里。<sup>①</sup>从这一点上看，影片对政治压迫的表现非常明显。

### （二）经济上的剥削

虽然影片没有像1949年后的新中国电影譬如《白毛女》（1950）那样，将曹、宋两家规定为地主与雇农的关系，<sup>②</sup>经济上的剥削与被剥削关系表现得不是很充分，但二者在经济地位上的不对等即贫富差距还是表现得很明确。证据是曹人杰命手下人带着厚礼到宋家提亲，想让宋家小妹做他的四姨太。有钱阶级企图以财富利诱、换取贫困貌美的女性的手法在左翼电影中多见，《野玫瑰》（1932）就有此类情节，后来的《母性之光》（1933）、《新女性》（1934）、《桃李劫》（1934）等也是如此安排的。<sup>③</sup>

### （三）性资源的掠夺

左翼电影中的这种情形也可以称之为性剥削和性压迫，这一点是从阶级性上生发转化而来的。由于左翼电影中的有钱人道德败坏、面相丑恶，不是年纪老大就是特别猥琐，而受欺辱的贫穷女子往往又不是一般的漂亮。所以，这种对优质资源的掠夺最容易引发观众的特别痛恨——1950年的《白毛女》就是如此——宣传效果极好。年轻貌美的女性自然容易引起男性的特别关注，这本是人之常情。但左翼电影将这种情形模式化为阶级矛盾和阶级斗争的常态性体现，这是1949年以后新中国“红色经典电影”的基础之一，而它早在1932年的左翼电影当中就已经出现了。

① 见《火山情血·本事·》，《中国无声电影剧本》下卷，中国电影资料馆编，中国电影出版社1996年版，第2290页。

② 对这一问题的详细讨论，参见拙作《政治和艺术示范的标本——超级女声〈白毛女〉》（载《渤海大学学报》2007年第6期，中国人民大学《复印报刊资料》2008年第5期《影视艺术》全文转载）。

③ 对这些影片的具体讨论，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》（上海三联书店2009年10月版）。

#### （四）暴力反抗

使用暴力解决阶级矛盾既是左翼电影的第四个层次，也是左翼电影的主要特征之一。值得注意的是，左翼电影中的暴力是双向的。譬如《火山情血》中的恶势力即有钱阶级对无产阶级即宋家男女率先使用暴力：打死宋家老父、逼死宋家小妹，小妹的哥哥不得已逃亡，最后是小妹的哥哥使用暴力杀掉仇人、报仇雪恨。由于双方的矛盾是你死我活的关系，所以最终的解决也只能使用赤裸裸的暴力。这其中，除了左翼电影形态本身的性质，还有一个电影历史发展和承接的问题。

## 二、从个体行为的暴力打斗向群体和阶级暴力模式的转化

如果回望1932年左翼电影出现之前的中国电影——至少就现存的、公众可以看到的影片而言，暴力几乎是所有电影的一个必备元素。

最早的《劳工之爱情》（又名《掷果缘》，明星，1922）当中，有街头打斗和夜总会里的互殴。《一串珍珠》（长城，1925）里，是敲诈的小偷与事主厮打，还动了刀子。新进才在欧洲发现、运回大陆公映的《海角诗人》（民新，1927）虽然只剩不到二十分钟的时长，但并不缺乏众坏人抢美女的暴力桥段。《西厢记》（民新，1927）中，既有戏曲舞台程式化的单打独斗，更有实景拍摄的大规模两军对垒，而且篇幅长、场面大。《情海重吻》（大中华百合，1928）讲忠厚的丈夫原谅出轨妻子，没有肢体暴力只有婆婆岳母打嘴仗，属于轻微的语言暴力。《雪中孤雏》（华剧，1929年）是典型的英雄救美故事，所以不乏大打特大的场景。《儿子英雄》（又名《怕老婆》，长城，1929）的暴力打斗有官府斗盗贼、主人打强盗、群众抓坏人。联华影业公司1931年出品的三部影片，《一剪梅》中的打斗既有男女军人的群戏，也有侠客的仗义之举；《桃花泣血记》有村人和偷牛贼之间的群殴，还有母子间的暴力行为，后一个场面让人震惊。

综上所述就会发现，1922—1932年之间现存的公众可以看到的影片，以打斗形式出现的所有暴力行为都属于伦理层面的善恶对决，但都没有将暴力上升至意识形态层面，也就是并没有进入意识形态话语体系。正因如此，1932年之前的中国电影应该被划入旧市民电影形态：以旧文学和旧文化为主要取用资源，认同主流价值观念，秉持保守的社会批判立场，打斗之类的暴力元素不过是其通俗性和大众性的必然体现。<sup>①</sup>

1932年左翼电影出现后，左翼电影中所有的暴力打斗突破了主流价值观念所形成的道德标准框架。譬如《火山情血》的暴力反抗，看上去是宋家哥哥和曹老爷之间的个体暴力对决，但实质上是由阶级性引发的阶级暴力对抗。而这样的对抗，体现、贯穿于1932—1936年之间所有的左翼电影当中，从1932年的《野玫瑰》（孙瑜编导，联华）、1933年的《天明》（孙瑜编导，联华）、《母性之光》（田汉编剧、卜万苍导演，联华）、《小玩意》（孙瑜编导，联华）、《恶邻》（李法西编剧、任彭年导演，月明），1934年的《大路》（孙瑜编导，联华）、《新女性》（孙师毅编剧、蔡楚生导演，联华）、《神女》（吴永刚编导，联华）、《桃李劫》（袁牧之编剧、应云卫导演，电通）、到1935年的《风云儿女》（田汉原作、夏衍分场剧本、许幸之导演，电通）、1936年的《孤城烈女》（又名《泣残红》，朱石麟编剧、王次龙导演，联华），莫不如此。

换言之，左翼电影将旧市民电影中的个体暴力行为全面地转换为集体，尤其是阶级暴力的模式。从这个意义上说，30年代的左翼电影奠定了1949年后新中国电影的艺术和思想基础。

<sup>①</sup> 对这些影片的个案讨论以及对旧市民电影形态及其概念的具体讨论，参见拙作《黑棉袄：民国文化中的旧市民电影——1922—1931年现存中国电影文本读解》（上下册，台湾花木兰文化出版社2014年9月版）、《黑白胶片的文化时态——1922—1936年中国早期电影现存文本读解》。

### 三、情色元素、知识分子审美情趣的呈现及消失

如果说，暴力元素被1949年后的新中国电影全面继承并放大的话，那么30年代左翼电影中的情色元素和知识分子审美情趣则基本消亡，至少是呈现出从性质上被改造的局面。

#### （一）情色元素的大量使用

具体地说就是人体的展示，尤其是对女性人体的展示。譬如《火山情血》中在“椰林酒店”大跳草裙舞和肚皮舞的场景，尤其是主演黎莉莉的登场表演。这也是我以前一直感到很奇怪的一点，即旧市民电影的情色元素，恰恰是被后来的新电影之一的左翼电影继承得最多的地方。说起来，情色本是20年代中国主流电影形态也就是旧市民电影的核心元素之一，但旧市民电影中的情色元素功能单一，即只具备文化消费功能，左翼电影中的情色元素则具备意识形态色彩。或者说，作为男性的文化消费之一，旧市民电影中的情色元素被约束于传统文化的道德框架内，而左翼电影中的情色元素已然成为新的意识形态话语体系的构建基础之一。

在这方面，孙瑜居功厥伟。实际上，正是从孙瑜这里，开创了将情色元素与意识形态宣传捆绑上市的先河——后来的左翼电影中的女明星，都和情色元素的配置有着直接的关联。譬如，1932年，孙瑜编导的《野玫瑰》和《火山情血》，就先后捧红了新一代女星王人美和黎莉莉，对她们的动作设计和舞蹈场景，编导都是刻意安排展示她们的身材，尤其是一双健美壮硕的长腿，使得旧市民电影时代出道的女星，譬如陈燕燕（《母性之光》，1933，联华）、谈瑛（《风云儿女》，1935，电通）等相形见绌；能跟上新时代潮流的，譬如阮玲玉（《神女》，1934，联华）和胡蝶（《姊妹花》，1933，明星），也都以旗袍和长裙藏拙，掩饰其“不足”。有意思的是，在左翼电影一年之后出现的新市民电影的情色元素却显得相对单一。这个原因很简单，那就是，左翼电影在思想观念和道德理念上对当时的主流意识形成的是颠覆和反抗，而新市民电影和旧市民电影一样，都在意识形态上持保守立场，所以其情色元素及其表现还是留存、运行于传统的道德框架内，即依然属于视觉和影像消费领域。

#### （二）知识分子的审美观念和价值观念体现

《火山情血》与现存的、公众可以看到的30年代的左翼电影一样，有一个很重要的特色，那就是知识分子的审美观念和价值观念体现得特别明显。换言之，小市民未必热衷或喜欢这种特色——他们可能对影片中的某些场景和片段，譬如草裙大腿舞和单纯的暴力打斗更感兴趣——但是，这并不意味着他们不认可影片中所体现的一些传统道德观念。譬如，宋珂之所以念念不忘要找仇家报复，实际上恪守、践行的是古人信奉的理念，那就是“有仇不报非君子”。

影片中体现知识分子价值观念和道德取向的场景很多，譬如一开始，农人的乡村劳作、天伦之乐，以及安宁美丽的田野风光，这可以看作是包括孙瑜在内的许多知识分子对中国社会生态的理想化认同和描述。因为和这些相对的，是另外一个丑恶的世界，那就是代表着城市文明的“椰林酒店”：五光十色却群魔乱舞、纸醉金迷。如果把这二者看作是两个相对立的世界，那编导显然是贬此褒彼，也就是肯定农业文明，否定城市文明，尤其是拜金主义和花花世界。

但问题在于，影片中的恶人恶势力恰恰是从田园世界中生成过来的，只不过最终被复仇者宋珂消灭于花花世界。因此，影片的重心，就在于展示如何保护人们的幸福权利和安宁生活不被剥夺以及如何铲除恶人恶势力的途径和方法，那就是包括肉体上消灭在内的暴力手段。这是孙瑜，更是左翼电影暴力思想和暴力革命来源的道德依据和道德基础，或者说，是左翼电影主题思想和价值观念生成、拓展的社会基础和社会正义。这一点，被1949年之后的新中国电影以更高层级的意识形态话语体系所吸收。



## 四、结 语

从拍摄顺序上看,孙瑜先编导了《野玫瑰》,其后才是《火山情血》。但有意思的是,《野玫瑰》中的男女主人公,是在宣传抗日救国的游行队伍中找到了最终的归属,而《火山情血》的结尾还停留在从个体暴力向集体暴力过渡的阶段,还侧重于个人暴力的反抗。<sup>①</sup>这个特点既有时代性,又有传承性。

一方面,从这个影片可以看到1949年后很多新中国电影熟悉的模式,因为无论是个人暴力还是最终被转化了的集体暴力、阶级暴力,都被新中国电影全盘继承,所以我又称其为隔代遗传。<sup>[5]</sup>需要注意的是,《火山情血》中宋珂的暴力和暴力反抗,并没有非常明确的政治指向和严密的组织行为,也就是局限于个体暴力。而新中国的电影,一定要将个体暴力引导、转入到集体、阶级的斗争当中去。但《火山情血》还是具备另一个角度的“阶级觉悟”,那就是当多年后的宋珂到椰林酒店复仇时,他的社会身份已经从农民转换为工人阶级。

另一方面,和1949年后新中国电影不同,《火山情血》中的正面人物即宋珂与女主人公的关系一定是建立在个人感情基础之上的。譬如谁都能看出来,是黎莉莉扮演的柳花姐姐主动追求他。这与新中国电影是不一样的,以上海天马制片厂1960年拍摄的《红色娘子军》为例,男女主人公的爱情线索被阶级情谊和革命同志的上下级关系所取代。<sup>[6]</sup>最明显的例子还是《白毛女》,1950年的黑白电影版大春和喜儿还是夫妻,到了70年代“文革”时期的京剧和芭蕾舞剧版的时候,两人只剩下男贫农和女贫农的关系了。从这个意义上说,30年代左翼电影实际上是新中国电影生发的基础,《火山情血》就是其中的一个代表。

### 参考文献:

- [1] 中国电影发展史(第1卷)[M]. 北京:中国电影出版社,1963:266-267.
- [2] 钟大丰,舒晓鸣. 中国电影史[M]. 北京:中国广播电视出版社,1995:44.
- [3] 卞苏元,胡菊彬. 中国无声电影史[M]. 北京:中国电影出版社,1996:331.
- [4] 李道新. 中国电影文化史(1905—2004)[M]. 北京:北京大学出版社,2005:101.
- [5] 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.
- [6] 袁庆丰. 爱你没商量:《红色娘子军》——红色风暴中的爱情传奇和传统禁忌[J]. 渤海大学学报,2007(6):58-64.

---

① 将其与1949年后的新中国电影相比较你会发现,后者更强调集体的力量、淡化个人的能力,最终提升为强调党的领导和意识形态教育的结果;如果是暴力场面,更要强调排山倒海的革命队伍和人民群众如何将反动派和落后阶级打得落花流水、风卷残云般的力量。