

与左翼电影分道扬镳的新市民电影

——以影片《二对一》为主要分析案例

袁庆丰

摘要：20世纪30年代初期中国的新电影形态，除了1932年出现的左翼电影，还有其他不同种类的新电影，包括1933年出现的新市民电影。新市民电影向外承袭了外国电影尤其是好莱坞电影的文化娱乐精神和即时消费特质，向内继承着1910年以来的中国旧电影，即旧市民电影对传统道德和伦理纲常的维护，同时有条件、有限度地抽取借助左翼电影思想元素，把时尚的女性独立意识和民族性、阶级性的显性话题元素放置进去，迎合时代发展尤其是观众的心理诉求和市场需求。“明星”公司1933年出品的《脂粉市场》、《姊妹花》和《二对一》^①就是这样。新市民电影对自身内在品质和外在形式的坚守，既是与左翼电影有本质区别的显著特征，也是其能够贯穿延伸至60年代香港电影的根本原因。就《二对一》而言，影片的主题其实是球星生活与交际花生活交集构成的都市奇观景象，所谓中外球队比赛只是一个噱头，真正的看点是球星和交际花；男女明星集体出镜的视觉堆砌，又是新市民电影奉行新技术主义制片路线的结果。

关键词：左翼电影；新市民电影；《二对一》；歌舞元素

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) 05-0077-05

2009年，中国电影艺术研究中心负责人曾公开表示：“现在我们能够看到的1949年以前的中国电影只有二百多部。……中国电影资料馆现存的1949年前的中国电影应该在380~390部左右。也就是说，加上残缺不全的和不能放映的，至少还有100部以上的电影可以挖掘”。^[1]据我所知，这几年中国电影艺术研究中心研究生部每周都有观摩这些影片的课程安排，单就网上公布的2012年的观摩片目而言，出品于1949年前的影片就有47部，其中26部是从未公开信息的影片，^②包括许多的专业研究者在内的公众，根本没有一睹这些影片文本真容的机会。对此，即使是业内前辈专家，也曾经在2009年发出呼吁，要求“资料开放，资源共享！”^[2]

1949年前的这些影片，实际上有许多已经做了技术性的保护处理，譬如刻成了光碟；因此，对外公映或允许公众自由查阅观摩，并没有损坏原始胶片拷贝的可能。而一些不甚重要的影片，偶尔会在（北京）中国电影艺术研究中心或（北京）中国电影资料馆主办的学术会议上为与会代表放映。譬如2012年10月15日至16日，上述两家单位在昌平联合举办“中国早期电影学术论坛”期间，就为参会人员放映了几部影片，除了有声片《二对一》之外，还有友联影片公司1930年出品的无声片《荒江女侠》，以及华新影片1939年出品的有声片《王先生吃饭难》等。按照我的看法和划分标准，《荒江女侠》属于旧市民电影序列，《王先生吃饭难》以及本文要读解的《二对一》，则属于新市民电影形态。

① 《二对一》，明星影片公司1933年出品。导演张石川。

② 详见“中国电影艺术研究中心研究生部”的“教育动态”网页（<http://www.cfa.gov.cn/yjsjy/tabid/410/1159pageidx/2/Default.aspx>）。

一、20世纪30年代中国新、旧电影的区别与发展

(一) 新市民电影的历史生态环境

30年代初期的中国电影就有新、旧之别。譬如当时的电影评论者,就把新电影称为“新兴电影”,^[3]也有人称之为“复兴”的“土著电影”。^[4]1949年之后中国内地的电影史研究都基本上承接了这一结论。只不过,90年代之前的研究,对新电影只承认或只提及左翼电影;^[5]90年代以后,则又重新把新电影称为“新兴电影”(运动),^[6-8]甚至“新生电影(运动)”。^[9]按照我个人对这一时期中国电影的讨论,我将1932年左翼电影出现以前的中国电影,称之为旧市民电影形态——这里的“旧”并无贬斥或全盘否定的意思,只是时间上的先后区别标示。^①

1932年左翼电影的出现,意味着新的电影时代的到来,这是学术界公认的结论。问题是,30年代初期出现的新电影,并不仅仅是左翼电影;^②因为从现存的、公众可以看到的影片文本来看,还有其他类型或形态的电影,譬如1932年出现的新民族主义电影,1933年出现的新市民电影;^③至于1936年出现的国防电影(运动),我视之为左翼电影的升级换代版,因为其出现意味着左翼电影开始走向消亡。^④

从1937年7月抗战全面爆发到1945年抗战胜利,这8年间中国电影的整体走向,就国民政府统治地区而言,左翼电影不复存在,“国统区”的电影,无论私营公司还是国营单位,其制作和属性都可以纳入泛国防电影的范畴,属于“为抗战服务”的一部分;沦陷区或敌占区的电影,现存的、公众可以看到的文本,都支持这样一个基本事实,那就是它基本属于新市民电影和新民族主义电影的范畴:前者的例证是张善琨旗下的民营公司产品,以及中华联合制片股份有限公司(“中联”)和中华电影联合股份有限公司(“华影”)的出品;后者的例证,是费穆的几部作品——新市民电影的主要特征是文化消费和娱乐至上,新民族主义电影(以《孔夫子》为代表)则是以宣扬传统文化和民族历史为己任。^⑤单就新市民电影而言,其本质属性在抗战爆发前后并无本质不同或改变,1933年的《二对一》岂能例外?

(二)《二对一》为什么不是左翼电影?

1949年后,在大陆出版的《中国电影发展史》谈到明星影片公司1932年之后“面貌一新”的电影创作时,首先突出强调这种变化的根源是“左翼文艺工作者”的加入,^{[5](201)}而这种做法,又是“根据党的地下组织指示”的结果;^{[5](200)}因此,提及《二对一》时,又特别强调,因为“曾得到编剧委员会的很多帮助”,所以这部体育题材的影片,才能够在“描写业余足球生活、渲染爱情波折的故事里,增添一些有益的内容。完成的影片,虽然不如理想,但仍在一定程度上揭露了资产阶级体育商业化的丑恶,并且在最后国际比赛的一场戏里,通过外国足球队和它的代理人企图以金钱收买中国足球队的阴谋失败以及中国足球队员努力赢得这场比赛胜利的描写,多少表达了一些民族的、爱国的感情”。^{[5](225)}而后来其他的研究者或研究专著当中,对《二对一》几乎不见提起。

① 对旧市民电影概念的界定以及个案读解和专题集中讨论,请参见拙作《论旧市民电影〈啼笑因缘〉的老和〈南国之春〉的新》(载《扬子江评论》2007年第2期)、《外来文化资源被本土思想格式化的体现——〈一串珍珠〉(1925年):旧市民电影及其个案剖析之一》(载《上海文化》2007年第5期)等文。

② 对这一时期左翼电影概念的界定以及个案读解和专题集中讨论,请参见拙作《左翼电影的道德激情、暴力意识和阶级意识的体现与宣传——以联华影业公司1933年出品的左翼电影〈天明〉为例》(载《杭州师范大学学报》2008年第2期)。

③ 对新市民电影概念的界定以及个案读解意见,请参见拙作《〈脂粉市场〉(1933年):谢绝深度,保持平面——1930年代中国新市民电影读解之一》(载《长江师范学院学报》2008年第5期)等。

④ 对国防电影的文本读解及其与左翼电影的交集与界定,请参见拙作《国防电影与左翼电影的内在承接关系——以1936年联华影业公司出品的〈狼山喋血记〉为例》(载《佛山科技学院学报》2008年第2期)。

⑤ 新民族主义电影的伦理道德主张和传统文化理念与新市民电影一样源自旧市民电影,但它的坚持和出现,既是针对新市民电影世俗娱乐,也是反对左翼电影的社会革命的,所以不能简单地等同旧市民电影,尤其是在文化理念上与民国政府有高度交集和重合之处的时候。代表人物费穆就是一个典型的例证,从1935年的《天伦》,到1940年的《孔夫子》,再到1948年的《小城之春》,他的态度何曾改变?

影片铺设了一条本国球队和外国球队比赛的线索，比喻民族利益和为国争光这么一个大是大非问题。但影片的主题，是这些本国球员和身边一大堆交际花之间的感情纠葛；其中一个交际花还给包括观众在内的人们讲了一番爱国的大道理。上述这些“大是大非”和“大道理”，仅仅是对左翼电影元素的借用，根本不具备左翼电影的阶级性、暴力性和宣传性等基本特质。

左翼电影的宣传性在于其新的理念的传播，以及替弱势群体发声、反抗主流价值观念；阶级性包括人物的阶级定位，以及由此引发的阶级矛盾和对立，并以暴力的形式体现出来。就人物的阶级性而言，《二对一》中所有的人物不仅是有钱人，而且还都是帅哥美女；暴力性无从谈起，仅仅是冲突的设置：本国的“华夏之光”与外国的“友联”球队的比赛。“华夏”之义，人所共知，而对方的球队取名“友联”，显然与当时已然歇业两年的“友联影片公司”（1925—1931年）无关，而是暗喻当年在中国问题上偏袒日本的“国联”（“国际联盟”，1920—1946年，联合国的前身）。而这种比喻，月明影片公司在同一年出品的左翼电影《恶邻》中已经用过了。由此可见，《二对一》中的这些元素，源自对左翼电影有条件地抽取借用：迎合市场和观众对于时政信息的索取。至于新理念的传播，其实是新市民电影价值认证体系的自我体现。

二、与《二对一》同年度的新市民电影范本特征

“明星”公司1933年出品的影片，现今公众能看到的只有《脂粉市场》和《姊妹花》。将其与《二对一》放在一起稍加比较就会发现，这三部影片从内容到形式如出一辙，那就是都借助了左翼电影的思想元素以扩大市场影响，基本上体现了“明星”两位创办者和领导人张石川、郑正秋紧跟时代潮流，同时又保持自我品质的制片理念。

《姊妹花》是中国有声电影史上的第一个高票房电影，影片涉及的阶级性——孪生姐妹一母同胞，但却因为美丑有别形成穷富对立——正是左翼电影最擅长的市场卖点之一；但《姊妹花》之所以不是左翼电影，是因为富家姑奶奶死于与偷东西的穷保姆扭打时发生的偶然事件——并非有意识地使用暴力；最终穷姐姐和白富美妹妹洒泪相认，带着老母亲一走了之。而这些，正是新市民电影的内在品质：维护社会主流价值，排斥左翼暴力思维；对社会有所批评，但持保守立场；拒绝激进，反对革命；以人性取代阶级性。

《脂粉市场》也是同一路数，也讲穷人和富人斗智斗勇的世俗故事；有阶级性，但抽去了暴力性，有社会性，但不支持革命性。年轻貌美的女主人公入职百货商店后，因为拒绝少东家和顶头上司的潜规则，最后愤而辞职自立门户，过上自尊、自立、自强的新生活。这就是新市民电影对待社会问题的机巧之处，因为同样是无产阶级美女拒绝资产阶级淫荡老爷的威逼利诱，左翼电影《桃李劫》中女主人公的下场，就是很快死于疾病贫穷。在这方面，迄今没有向民众公映的《二对一》也是如此：将一场球赛与民族尊严相关联，借交际花之口，对男队员们晓以大义，最终振奋了球队精神，以二比一战胜对手——又是皆大欢喜的收场。

新市民电影之所以会如此处理主题和题材，其深层原因是：向外，承袭了外国电影尤其是好莱坞电影的娱乐精神和即时消费特质；向内，继承了1910年以来中国旧电影，即旧市民电影对传统道德和伦理纲常的维护，用郑正秋的话说，就是负有“教化社会”^{[5] (58)}之责。但新市民电影的这种继承和维护，就像对左翼电影思想的抽取一样，是有前提、有条件的。《脂粉市场》、《姊妹花》和《二对一》就是这样：一方面，抽取左翼电影思想元素，把时尚的女性独立意识和民族性、阶级性的显性话题元素放置进去，迎合了时代发展尤其是观众的心理诉求和市场需求；另一方面，始终坚守自身内在品质的维度——这与其说是新市民电影与左翼电影有所区别的特征，不如说是二者只能分道扬镳的根本原因。

就《二对一》而言，影片的主题，其实是球星生活与交际花生活交集构成的都市奇观景象，最终形成的是世俗化的、供消费的娱乐文化。影片中的所谓中外球队比赛只是一个噱头，也就是涂抹的左翼色彩，真正的看点非常明确，一个是看这帮球星过着什么样的生活、怎样去比赛，一个就是围绕着

这些男人的交际花。所谓几对恋爱线索，今天来看很低级，但在当时力道已经足够。因为就演员阵容而言，“明星”的男明星几乎全体上场：王献斋、龚稼农、郑小秋、王征信、尤光照、梅熹，以及当时名不见经传的赵丹；女明星除了胡蝶，也几乎是满员出境：宣景琳、艾霞、高倩苹、严月闲、朱秋痕、顾梅君、顾兰君。这些男女明星眼花缭乱的视觉堆砌，事实上又烘托出影片的第三个看点，那就是传说中的明星生活。

如果说主题和题材是《二对一》的市场营销核心，那么，影片的形式就是卖相。事实上，新市民电影的卖相一直很有档次，下延到客户端也就是观众口碑，就是很好看、好好看。其具体操作，就是我以前一直强调的新市民电影的第二大特征：奉行新技术主义制片路线。

在30年代初期中国电影有声化时代来临时，当时的三大制片企业当中，总体态度最积极的是天一影片公司，因为它的市场主要在南洋；最保守的是联华影业公司，因为它的放映网大部分是无声影院；明星影片公司虽然说是“比较中间”^[5](159)]，但却是最早尝试制作有声电影的两家公司之一，时间是1930年^[5](161-162)]。“明星”，从1922年成立就认定“处处惟兴趣是尚”^[5](57)]、以市场需求为导向的宗旨。现存的、公众可以看到的30年代的“明星”公司的影片，全部是有声片，而同时期的“联华”公司直到1934年还在出品无声片，第一部有声片《浪淘沙》的出品时间更是迟至1936年。^①

三、《二对一》的准歌舞片音乐配置模式

正因为如此，《脂粉市场》、《姊妹花》和《二对一》三部影片的音响（声音和音乐）配置本身，就是含金量极高的卖点和亮点。譬如，《脂粉市场》的片头字幕是“音乐全部对白四达通有声影片”，《姊妹花》打出的是“全部对白歌唱有声巨片”，最猛的要算《二对一》的广告：“全部对白歌唱体育有声巨片”。不要笑话或鄙视当年中国电影这种自我标榜的片头字眼和广告思维。这是因为，首先，三部影片的片头音乐时长依次是1分33秒、1分17秒和1分07秒，对于刚刚经历了无声片时代的观众来说，这种视听一体的结合，其感受非同以往；更让人惊讶的是，《二对一》的片头音乐与《姊妹花》的一模一样，都是进行曲式的，只是配器稍有不同而已。这是否意味着，“明星”公司一度用统一的片头曲作为产品音乐标配的考量？

其次，有声技术的使用，意味着从硬件上保证了电影可以和必须大量使用和配置歌舞元素，以追求视听语言的同步性与完美性。从文化史的角度上看，20年代中国流行音乐、尤其是上海流行歌曲的成熟与发达，直接为电影的音乐歌舞的调配提供了便捷的对接端口和丰富的人员、产品和市场取用资源。也正因如此，就不难理解为什么《脂粉市场》中每一个片段的转场，甚至是台词字幕的出现，几乎都要使用节奏那么强烈的音乐过渡和烘托。同时也就不难明白，为什么除了片头和片尾节奏鲜明的乐曲，《姊妹花》几乎再没有音乐配置——影片传奇性的故事本身就引人入胜，何况胡蝶一人饰演两个角色也极具视觉冲击力。

至于《二对一》，由于女交际花的角色和戏份众多，因此，长达13分43秒的音乐歌舞表演占总片长的17%的结构比例就是势所必然、理所应当了——从这个意义上说，《二对一》是一个准歌舞片，是“孤岛”和沦陷区电影时代歌舞片的滥觞。

以1949年以后的中国内地电影文本为标准做对比，发现《二对一》的音乐配置不无简陋之处。但不要忘记，这种对比标准本身就不标准，因为同一客体所处的时空迥然不同。因为在传播条件和传播媒介基本等于没有的那个年代，普通人家不会有收音机和电唱机，电影消费虽然普及，但可供消费的音乐资源稀缺，能够现场欣赏音乐和歌舞人群更是只有少数，何况这种消费具有一次性的局限。因此，

① 在此之前的“联华”公司采取了一个折中的制片策略，就是出品成本远低于完全有声片的“配音片”。对《浪淘沙》的具体讨论，祈参见拙作《新浪潮——1930年代中国电影的历史性闪存——〈浪淘沙〉：电影现代性的高端版本和反主旋律的批判立场》（载《南京艺术学院学报-音乐与表演》2009年第1期，此文的完全版收入《黑白胶片的文化时态——1922~1936年中国早期电影现存文本读解》）。

无论是30年代有声电影刚刚来临的时代还是几十年后，影像与音乐的结合呈现，视听感受是双重的，一定程度上等于有图像的唱片。更何况，观众能看到球赛现场和女明星歌舞。所以，现今看起来影片中的很多闲笔，却是当年含金量足够高的一个卖点。

新市民电影之所以能在1933年出现，一个直接的原因是对左翼电影思想元素有条件地抽取、借助。有条件就是有限度，否则就是左翼电影而不是新市民电影了；有条件地抽取、借助，是其自身的性质决定的，“左翼文艺工作者”的加入仅仅是一个外在原因而不是主要的内在因素。

《二对一》这部以资产阶级帅哥美女为人物的“黄金组合”影片，之所以在90年代以后的中国内地电影史研究中不被提起，也就是不被重视，最重要的人为原因是，60年代的《中国电影发展史》没有将其归入左翼电影序列，自然只能得到差评。现在看来，这正是因为影片应该归属新市民电影的资质证明。

其次，从文本的角度看，大比例的音乐歌舞元素配置，也是其不能进入研究者视野的一个原因。单从电影歌曲（插曲）的角度说，左翼电影中的歌曲，往往是其主题思想的延伸或外化，基本上融阶级性、暴力性和宣传性于一体。譬如，《新女性》（1934）中《新的女性》、《桃李劫》（1934）中的《毕业歌》，以及《风云儿女》（1935）中的《义勇军进行曲》等等。但能从《二对一》中的歌曲中嗅出的，只能是世俗气息而不是革命味道，不是吗？

四、结 语

历史的书写，至少在很长一段时期里，被规定必须具有指定的意识形态立场和统一口径的话语体系乃至用词模块。但90年代以后，越来越多的研究者已经意识到，罔顾历史事实的一元化思维定式已是穷途末路，行之不远。有人说，一切历史都是当代史。这话有相当的道理，但却有个必要的应用前提，那就是首先得尊重历史，至少要尽可能地回到历史语境、尽可能地重温历史风貌，哪怕是不完整的景象、不多的实证文本。只有如此，客观性前提下的主观性才能存在和确立。没看到《二对一》的影片文本之前，根据不多的文字资料，我大致判断影片应该属于新市民电影形态；看后果然不出所料。一个看法或观点，提出很容易，但能得以实证检验不容易。

30年代初期出现了新、旧电影之别，这已经是学术界的共识。但另一方面，一个“旧电影”的称谓或划分，不足以厘清和说明其“旧”的本质，因为“旧”并不是只有落后或过时，甚至反动的单一品质，必须给予历史的、科学的、实证的深入研究和言说，所以才有旧市民电影之说。对新电影的认知也是如此，所以才有左翼电影和国防电影之外的新市民电影、新民族主义电影的提出和区分。这种努力，显然并非为了提出观点而提出、为了流派或类型而区划，而是为了尽可能完整地呈现中国电影历史发展脉络，回归实事求是的理论研讨。更深层次的道理其实很简单：中国电影的发展既是历史的、也是常态的，那就是复杂、多元的面貌，绝不可能是单一一种或者截然对立的两种面目。《二对一》是如此，再有“新发现”的旧影片，只要将其归入更合理的定位框架，就不难窥见和复原其历史文化站位。

参考文献：

- [1] 饶曙光. 关于深化中国电影史研究的断想 [J]. 当代电影, 2009 (4): 72.
- [2] 郦苏元. 走近电影, 走近历史 [J]. 当代电影, 2009 (4): 63.
- [3] 紫雨. 新的电影字现实诸问题 [N]. 北京晨报, 1932-08-16.
- [4] 郑君里. 现代中国电影史略// 近代中国艺术发展史 [M]. 上海: 良友图书印刷公司, 1936.
- [5] 程季华. 中国电影发展史 (第1卷) [M]. 北京: 中国电影出版社, 1963: 183.
- [6] 李少白. 中国电影史 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2006: 57.
- [7] 陆弘石, 舒晓明. 中国电影史 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 1998: 41.
- [8] 丁亚平. 影像时代——中国电影简史 [M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2008: 51.
- [9] 李道新. 中国电影文化史 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005: 145.