

民国士人观影的心路历程

——基于《余绍宋日记》中观影笔记的解读

徐洲赤

摘要：清末民初为中国传统士大夫阶层解体与转型时期，电影作为新文化的重要形态，可以折射出新旧观念和文化对一个社会转型期士人的影响。《余绍宋日记》中的电影笔记，较为具体地记录了一个民国士人对电影的接受过程及其观影心态的变化，尤其对左翼电影的观感，非常典型地体现了当时士人阶层在社会冲突面前的分裂心态和立场。同时，也为传统士人阶层在时代动荡下的转型与消亡提供了一个独特的观照视角。

关键词：士人阶层；电影；新旧文化；余绍宋；左翼电影

作者简介：徐洲赤，男，副教授，硕士。（浙江传媒学院 实验电视台，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J902 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2016）03-0031-07

“观《死光》影片，甚奇，此光如真实用，人类无瞧类矣。”^[1]1925年9月21日，民国北京政府司法部官员余绍宋，在北京真光电影院观看外国电影《死光》后，在日记中记下了他的感受。“无瞧类”，无幸存者之意。从1921年到1937年抗战爆发的16年间，余绍宋在他的日记中，共记录看电影经历53次，记录电影片名48部。虽然这些记录比较简短，作者也非专业电影人士，但作为私人生活史的一部分，自有其独特价值。

一、余绍宋和《余绍宋日记》

民国文化名人余绍宋有《余绍宋日记》五卷，计170万字，从1917年至1942年的24年间，基本没有间断过，差不多是民国时期最全的私人日记之一。其间历经张勋复辟、军阀混战、南京国民政府成立、抗日战争等重大历史事件和阶段，既有对大时代的观察和记录，也有对日常生活细节的体察和感悟，是研究民国史的重要资料。^①

余绍宋，浙江龙游人，民国时期文人画的代表人物之一，解放前以书画名播朝野。曾赴日留学，民国北京政府时期担任过司法部次长、代理总长。北伐后南京国民政府成立，他告别仕途，回杭州鬻画为生。后担任浙江省临时参议会副议长，当选国大代表。1949年因病去世。余绍宋勤学敏思，天分极高，在民国早期的司法理论和实践、书画艺术、方志学等方面均有相当的造诣。

余绍宋从政期间向来厌恶官场做派，坚持不党不私，看重政治操守。上世纪20年代发生“金佛郎案”和“三一八”惨案，余绍宋因坚持法统而两度辞官抗议，乃至最终因对政治失望而弃绝仕途。其行事方式与观念，更接近于儒家传统的士人理念：进则济世，退则修身。梁启超作为其挚友，曾在给张元济信中对他如此评价：“越园（余绍宋字）虽在司法界屡屡要职，曾不改儒素……其不屑不洁之苦

① 学界对《余绍宋日记》的资料运用，主要以民国史研究及书画史和方志学研究为主，如民国史方面，台湾学者林志宏著《民国乃敌国也——政治文化转型下的清遗民》、胡平生著《民国初期的复辟派》等著作，论及民国北京政府时期政局，均曾援引《余绍宋日记》中相关内容。而当今治中国近代美术思想史的诸多学者，如毛建波、张涛等，均在其专著和论文中大量援引《余绍宋日记》为权威资料。总体而言，当今学界对《余绍宋日记》的研究尚不够充分。

心,非我辈中人莫之能解也。贫士而狷守自守,舍自食其力外无所为计。”^{[1](626)}梁启超以“贫士”许之,而余绍宋亦以士人身份自许。如他在辞任北京美术专科学校校长的信函中说:“士有如此,不得谓之士。”^{[1](473)}以此强调其行事做人之标准。其士人身份的认定,后世学界也多有认同,如有学者评价:“从其公余生活的诸多面相窥测,余绍宋的身份认同感,更多的是来自于对传统文士身份的追溯与复现。”^[2]

读《余绍宋日记》可以感受到:这个处于新旧转换期的旧士人,始终面临各种蜂拥而至的新文化的冲击。而民国初年,一方面,军阀割据,武力称雄;另一方面,新思想、新文化风起云涌,革命浪潮不断高涨,立场温和的旧士人阶层趋于没落、瓦解和分化,在主动与被动间彷徨并各自寻求转型。

余绍宋在北京和杭州期间先后组织的宣南画社和东皋雅集,均是民国时期有重要影响力的美术社团。参与画会的友人有汤定之、陈师曾、贺履之、萧俊贤、陈宝琛、姚茫父等。他们在艺术趣味和创作路径上,大多和余绍宋志趣相投,即重视传统文人画的纯粹性和风骨,较少受新起海派画风的影响。1923年10月2日,有上海友人劝余绍宋到沪卖画,“谓可发财。”而他的态度是:“余非不知,但海上画风太坏,恐败坏吾书画耳。”^{[1](407)}

余绍宋对新文化始终有一种距离感,尤其对外国歌舞。1923年8月26日,余绍宋在真光剧场听外国音乐,“外国女人歌舞殊莫名其妙,但觉目光闪烁,歌声宛转激厉而已,听者七八百人,外国人甚少,却掌声雷动。”他觉得这些人大概都和自己一样,完全听不懂,“却使其掌无辜受痛。慨叹而已。”^{[1](400)}他没有领会这是西方的文明礼仪,他对西洋舞蹈更是反感。1934年5月10日,“夜同姬人往城站影戏院观梅花歌舞团演艺,但海淫耳,一无足取,未演毕即归。”^{[1](1171)}梅花歌舞团,最初叫“梨花歌舞团”,是20世纪20年代创办的歌舞团体,创办人魏紫波女士,擅长西洋古典舞、土风舞及中国戏曲舞蹈。她创作的《七情》(盘丝洞)是一部反封建反迷信的歌舞剧。该剧于1930年初夏在南京、上海公演,轰动一时,得到田汉等的鼓励、帮助。“梅花歌舞团”还上演进步剧作家欧阳予倩编的歌舞剧《杨贵妃》,以及《国色天香》《草裙舞》《玉兔舞》《西班牙舞》《却尔斯黛舞》《水手舞》《剑舞》《扇舞》等等,是一个比较专业的舞蹈团体。或许是西洋舞蹈的裸露服饰让他觉得不可接受,视为“海淫”。

但如果就此认为余绍宋立场保守、思想僵化,对新文化一味排斥,那就错了。且看他对《新青年》的态度:“夜看所谓《新青年》杂志,内中主张多荒谬不经,惟思想极新颖活泼,亦有足取者。”^{[1](97)}这是他在1919年2月26日所记的日记。应该说,这个评价比较客观。我们现在一般把《新青年》当作新思想、新文化传播的代表,是进步与保守的界标,具有新时代的象征意义。但如果将《新青年》作为衡量进步与反动的标尺,则失之简单。《新青年》的许多文章为求振聋发聩、矫枉过正,常有极尽偏激与夸张表述之处。如陈独秀的《敬告青年》主张:“要变易‘家族本位主义’,否定传统纲常,首先便是反‘孝’。”^[3]颇有些骇人听闻。在时人看来,的确不是说道理的方式。当时在美国哥伦比亚大学留学的汪懋祖致书胡适,说《新青年》的一些文章:“如村姬泼骂,似不容人以讨论者,其何以折服人心。”^[4]而余绍宋能够肯定其“有足取者”,足以说明他并不固步自封,不排斥接纳新事物、新思想。1923年11月1日,他首次在日记中对所看电影作了评价:“赴真光看《二孤女》电影,演法国革命时事,可歌可泣。”^{[1](416)}虽简短,也可见其对电影内容的态度。

中国早期电影事业,差不多随帝制的衰落、民国的建立同步而来,是新旧文化的交汇体,既有西方好莱坞电影文化的成份,又有早期旧伦理电影中国传统文化之遗留,更有左翼电影的阶级观念之构建,从中可以强烈感受到新旧观念和文化对一个社会转型期士人的冲击。

二、余绍宋对电影的接受过程及电影观感之变化

现存《余绍宋日记》从1917年开始,但在1917年到1921年6月的三年半时间里,关于看电影的

经历是空白，唯一提到之处是1919年1月2日：“今晚美国公使芮恩施请看美国战事影戏，辞未去。”^{[1](91)}1919年时，北京的电影院大多为外国人创办，如“平安电影院由洋人经营，票价高，观众多为洋人和上等人。”^[5]在电影进入他的生活之前，作为一个政府官员，公余之暇，除了作画，他手不释卷，尤勤于读史。如《通鉴》《南史》《北史》《十七史商榷》等，并且因为许多书是善本、孤本，须借阅，边看边抄录，一天要抄两万多字，颇为勤奋。他读书效率惊人，几卷本的史书，一夜读毕。如1918年2月14日记：“夜读《安龙逸史》两卷，惨然于亡国之感矣。”^{[1](50)}读书生活之外，用于消遣的是下围棋和看戏。如1917年4月6日记：“夜蒲伯英邀赴第一舞台观梅郎演木兰新剧，精彩之至，内中以‘临别’一场为最淋漓尽致。”^{[1](14)}1917年6月5日又述：“饭后招说书者来说《水浒》。”^{[1](21)}有时还不免有传统士大夫式的荒唐。1921年10月8日，回老家路过兰溪，“吃花酒两抬，旧时两妓已从良，无一相识之人矣。”^{[1](1165)}就这样，他过着一种符合儒家标准的传统士人生活。

中国人创办的真光电影院于1920年被大火烧毁，在中央公园临时开设分院，余绍宋第一次看电影即在此处，时间是1921年7月24日：“夜与周妾同到中央公园遣闷并看电影，遇雨而归。”^{[1](190)}但因为中央公园开设的是露天电影院，所谓“遇雨而归”，即很可能没有看成。从他没有提及片名也可以证明这一点，因为此后余绍宋看电影大多会提及片名。他最早提到片名的电影是《大盗感恩录》，1921年12月24日和好友江庸（曾任司法总长）一起观看，晚上九点钟开映，十一点半结束。

此后，电影进入其社交和家庭生活，成为一项经常性的活动。如1925年一至三月间的记载：“1月14日，陪徐心庵（同乡好友）看电影。”“22日和江叔海丈（画友，曾任京师大学堂文科学长、代校长、故宫博物院维持会长）看电影。”“26日，夜率姬人并两儿到真光看电影。”“2月17日，在真光西步，并看电影，名《月宫盗宝》，奇幻之至。”“3月19日，夜赴总布胡同俱乐部谈话并看电影。”^{[1](480-190)}这一系列记载，可以让我们感知以下几点信息：第一，中国人创办的电影院在当时北京已属比较活跃的观影场所；第二，当时的真光电影院同时经营西餐等，颇接近于今天以影院为中心的商业综合体；第三，当时北京的观影场所，除公开放映的电影院，还有类似于总布胡同俱乐部这样的会所，以电影招待客人也是一种时尚的沙龙聚会方式……但总的来看，此时的余绍宋，看电影频率并不算太高，大约每年四、五部的样子，其间仍夹杂观赏旧剧。如1933年4月16日记：“作谱至下午二时。忽发雅兴，率姬人冒雨往大礼堂观有声电影，所映皆非洲风物鸟兽，有甚奇异者，观毕复观京剧，皆海上票友所演，末一剧为《霸王别姬》，饰项羽者为金少山，则伶人也，硕大声弘，坚光切响，真黄钟大吕矣。”^{[1](1089)}

到30年代，余绍宋日记中看电影的记载增多，尤其1934年到1936年间，已逐渐占据其娱乐生活的主要时间。如1935年，居然一年看电影达20部之多，其中大多为左翼电影，如《桃李劫》《海葬》《大路》等。这种情况，一方面与此一时期国产电影产量尤其是左翼电影的大量涌现有关，另一方面也说明余绍宋对电影的兴趣日渐浓厚，且有逐渐超过旧剧之趋势。而相应的变化则是：随着看电影频率的增多，日记中关于读书、下棋、看戏等方面的记载越来越少，直到抗战爆发离开杭州。整个抗战期间，因困于乡野，电影在余绍宋的生活中彻底消失。

初期，余绍宋看电影大多数情况下为“遣闷”，是对社交和家庭生活的一种调节：“夜同博生往看电影，近来精神似不若从前，入夜便不能用心，只好习字或看电影……”^{[1](1226)}对影片的观感也大多从声色光电之类的新奇角度作评。如1924年12月5日所记：“真光剧场看《毋相忘》，末一幕演一女子善弹梵铃，而以天仙魔影、山光月色波涛等真景，寓意正与乐天《琵琶行》以急雨细语、莺声泉响相喻同符，可知声音之道无中外，古今一也。”^{[1](474)}可见他对电影艺术有相当的认同。但比较微妙的是，在对电影兴趣日增的同时，却又不愿意承认对电影有更多的好感：“电影本非所喜，取其中所摄风景有非生平所能至者，亦足以少拓胸襟。”^{[1](1226)}这反映了一个以传统文化为正道的文人，多少有些视电影为

末技的心态。等到左翼电影发展起来,他开始对电影的内容及其社会教化意义引起重视,尤其对左翼电影中的阶级观念反应强烈(此点容下文详述)。相对应的,开始对符合传统伦理观念的电影有好评。如1935年9月3日记:“剧名《小天使》,所谓教育片也,颇有意义,国产影片中佳制也。”^{[1](1298)}这是部家庭剧,讲邻里和睦、互助友爱,有强烈的道德教育意味,整体节奏缓慢,余绍宋对其作了较高的评价。

分析余绍宋日记中的观影记录可以看出,民国至抗战爆发前的中国电影,大致经历了三个时期:

第一是国外电影引进时期。《中国电影发展史》一书中认为:“中国的电影事业不是从自己摄制影片开始,而是从放映外国影片开始的。”^[6]余绍宋在日记里充分印证了这一点:查对整个20年代所记片名,基本为国外引进,如《情海轮回》《侠犬蒙冤记》《太古遗迹》《黑海盗》《二孤女》《月宫盗宝》等。其中,1924年3月1日的日记中提到:“到剧场看《赖婚》影戏,此剧在西洋最有名。”^{[1](435-436)}此剧为大导演格里菲斯的作品。

第二时期为国产片起步阶段,从内容看,有新旧剧过渡的痕迹,主题以惩恶扬善为主,新瓶装旧酒。“1932年之前的中国电影,无论改编还是新编,基本上源自言情小说以及武侠小说这样的旧小说路数,基本没有新文学作品思想的采纳、加入。”^[7]这一时期的旧伦理电影(有论者称为旧市民电影)论艺术成就并不算高,面向的是中下层市民。“从1921年到1931年这一时期,中国各电影公司拍了约六百五十部故事长片,其中绝大部分是由鸳鸯蝴蝶派文人参加制作的。”^{[6](56)}余绍宋作为艺术修养极高的文人,自然与此种低俗趣味格格不入。即使根据名著《红楼梦》改编的,也因其改编趣味问题,让其感到不堪忍受。1933年2月2日,他在日记中记:“偶观电影演《红楼梦》,丑恶不堪即离去。”^{[1](1073)}查《红楼梦》在1933年前的电影改编中,共有三个版本:1924年梅兰芳的电影版《黛玉葬花》,1927年上海复旦影片公司的无声时装剧《红楼梦》,1928年(或1929年)上海孔雀影片公司出品、程树仁执导的古装《红楼梦》。至于1933年是否有新改编版本的《红楼梦》上映,未见记载。余绍宋所看的很可能是27年版或28年版的老片重映。1927年版《红楼梦》共四小时,放映后反响强烈,但因是时装剧,颇有颠覆性,当时较具争议。1929年版《红楼梦》为突出情爱冲突主线,还加入现实人物曾友笛干涉女儿婚姻最终悔悟的情节。无论哪个版本,均以男女情感为主线,不脱“鸳鸯蝴蝶派”的审美风格。^[8]

第三阶段则是左翼电影的兴起。“1930年代是中国电影的黄金时代,标志之一就是有了新电影——左翼电影。”^[9]左翼电影以表现底层阶级的贫困生活为主,表现穷人的苦闷和没有出路,从而激发阶级仇恨和革命观念。而左翼电影对余绍宋的观感冲击最为强烈,电影主题思想和余绍宋固有的观念不断发生碰撞,终于让他体验到社会阶层正在剧烈动荡、分化的趋势。

三、被撕裂的观感

《余绍宋日记》中对电影的评价,针对左翼电影发表议论最多,反应也最激烈。概括起来,左翼电影大致包括三重主题:第一,讴歌劳工;第二,表现底层民众的悲惨生活;第三,表现阶级矛盾与暴力抗争。对第一层主题,他颇有同感,对第二层主题不以为然,第三层主题则使其反应强烈。他最早接触的左翼电影是《大路》。1935年2月4日记:“剧名《大路》,所谓时代作品也,剧情尚佳。”^{[1](213)}该剧是典型的左翼电影,孙瑜导演,表现筑路工人群体形象,片中的插曲《大路歌》《开路先锋》由聂耳作曲,堪称时代强音。对这样一部进步电影,余绍宋似乎并不反感。从内容来看,该剧在突出劳工阶层正面形象的同时,并未刻意强调阶级矛盾,是重在热情讴歌,而不是批判暴露。“《大路》意味着精英阶层即知识分子在社会发展中的自我反省与主动退离。”^{[9](213)}显然,同为精英阶层的余绍宋对这样的反省还是能够接受的。

但是，左翼电影的另两重主题：表现底层的悲惨生活、揭露阶级矛盾乃至激发斗争觉悟，让余绍宋颇受刺激。1935年6月17日记：“剧名《生之哀歌》，情节悲惨，近来风气如是，固是社会实情，然实际无如是之酷……”^{[1](1278)}《生之哀歌》的编剧是左翼剧作家阳翰笙，剧情如下：某公寓住着三个年轻人，大学助教林梦鸥、他的同学乔杰、幼稚园女教师梁素秋，三人亲密如知己。梦鸥与校花赵曼娜相爱，后来梦鸥失业，曼娜却于此时宣布与阔少柳荣结婚。梦鸥失望之余，与一直深爱他的素秋结成夫妻。婚后虽经济拮据，梦鸥仍一直接济失业的乔杰。乔杰不忍心拖累梦鸥，乃留书出走。几年以后，梦鸥夫妇有了孩子，但无法摆脱贫困。迫于生计，素秋瞒着梦鸥当了柳荣儿子的家庭教师，却在那里让儿子传染了百日咳。一次在送医院治疗之时，偶遇乔杰。原来乔杰出走后参加了“一·二八”抗战，右腕伤残，战争结束后被遣返，孑然一身，过着流浪生活。梦鸥夫妇因无钱继续为儿子治病，儿子的病情加剧。影片结尾的时候，大雨滂沱，梦鸥欲哭无泪，抱着儿子尸体消失在雨帘中。对以上剧情所表现的贫寒青年生活现状，余绍宋认为有夸大之嫌。剧中人物的生存让人感到阶层的差别和现实的压抑，看不到出路，看不到希望。更关键的是，他认为剧情“绝不涉因果报应，徒使恶人益无忌惮，善者一无希望，何以为劝惩耶？”^{[1](1278)}这里体现出余绍宋对电影主题把握上的某种错位，电影的目标是批判现实，而余绍宋则希望“劝惩”。这种错位感很大程度上也是由左翼电影本身诉求的模糊性造成的。左翼电影反映了社会悲惨现状，却在进一步揭示社会根源方面显得无力，很大程度上仍然延续着旧伦理电影的叙事框架：“从新旧电影形态的承接、发展的角度上说，左翼电影往往直接套用旧市民电影的架构和情节套路……”^{[9](210-211)}在这样的叙事框架下，社会不公平现象显现为是由于富人、阔人当道造成的，由此形成“穷人/富人”、“好人/坏人”的二元对立叙事模式，在当时的社会环境下，对余绍宋这样历经社会动荡的士人阶层而言，这样一种表述让他感到不安。在他看来，既然电影采用“好人/坏人”这样的二元叙事模式，就必然需要给好人以出路，给坏人以惩罚，这样才能起到劝惩作用。这反映了余绍宋的文艺观：强调作品的教化和愉悦功能；旧戏剧、旧伦理电影的俗套情节、低俗趣味自然让余绍宋不堪忍受，左翼电影抛弃旧电影的才子佳人大团圆模式固然有革新之效，但就此放弃其社会教化功能却不可取。为此，他认为需要引起重视：“此皆由对旧剧矫枉过正之故，不足取也，此问题关系不细，余别有详说。”^{[1](1278)}表示将另行撰文详细评论。

对《生之哀歌》问题的讨论是否有机会发表尚不知道，但两个月之后看电影《钟声响了》，他在日记里又说了一番话，似乎可以作为补充。1935年8月8日记：“夜同渭泉赴联华看电影，剧名《钟声响了》，近来新出电影剧本……形容贫富相去情形过火，虽属时会使然，而其影响却甚大，负检查之责者识不及此，可慨也。”^{[1](1292)}这一次的看法更为明确，对于这类激发阶级仇恨的电影，他认为其结果只会激化社会矛盾，引起社会动荡。1935年11月3日记：“入联华观影剧，剧名《海葬》，仍是描写渔人生活苦况，一味衰飒，阅之使人烦闷，大约现时流行戏剧皆做到万分困厄终局，令人不欢而散。”^{[1](1315-1316)}《海葬》的剧情是：渔民大毛、二毛、大山、虎子在海上和风浪搏斗，大山掉入海里死去。第二天，幸存者筋疲力尽地上岸，渔行老板不仅不借钱给他们修船，反而催逼他们再次下海。不幸的是他们的船遇到巨浪漂到了荒岛上，大毛死了，奄奄一息的二毛挣扎着回到渔村，瞎爹抱着儿子渐渐冰凉的身体气绝身亡。虎子得知姐姐被账房先生霸占，打死账房先生被送进了监狱。从《生之哀歌》里的走投无路，到《钟声响了》里的贫富对立，再到《海葬》的暴力抗争，左翼电影完成了它的模式构建。“从左翼电影的‘三性’即阶级性、暴力性和宣传性上看，替弱势群体即农民阶级发声，阶级性和宣传性是没有问题的，唯一的问题是暴力性。”^{[9](212)}电影是白日梦，但左翼电影恰是要唤醒白日梦。梦醒之后，接下来的路径是两条：要么改良，要么暴力。而暴力是对社会的破坏性改造，这是余绍宋这样的士人阶层所担心的。当初，他告别仕途定居杭州，这样的选择本身就含有对国民政府以暴力方式获取政权的不认同。1927年10月13日，他在离别京津之际的日记中记：“赴任公（梁启超）处

告别,谈时事相对唏嘘。”^{[1](633)}当电影在余绍宋的生活中占有越来越重要的位置,并希望在其中享受白日梦的时候,反映悲惨和暴力的左翼电影已成为电影的主流,对此他颇感无奈。

讨论余绍宋对左翼电影的观感,不能不对他当时的社会地位和经济状况做一个分析。余绍宋担任政府官员的时候,民国北京政府的财政极其困窘,政府常常借债度日,职员们几个月领不到薪水是常有的事。虽居京为官多年,却没有多少积蓄。其所以敢放弃仕途,自食其力,一方面是因为老家尚有部分产业,如家族商业滋福堂药店,每年能有一点分红。最主要的还是因为自信其绘画技能会被认可。实际情况也是如此,当时他的画在上层社会颇受追捧,如1936年8月3日记:“写竹四幅,段锡朋、罗家伦、杨振声、雷震四人所求,写松竹梅四尺中堂,王世杰、石瑛所求,皆为黄百新之母介寿者。”^{[1](1375)}这些求画者都是当时的名流显贵,因而其画作定价也高。笔者曾访问余绍宋的长孙、《亭亭寒柯——余绍宋传》作者余子安,据他介绍,余绍宋当年的画每平尺的定价是10元。这是一个什么水准?当时的画家中,除了吴湖帆,数冯超然、吴待秋、余绍宋等的价格高。吴湖帆为什么比他们高?余子安分析,吴湖帆是阔二代,对钱不在乎,一般情况下不肯画,有人一定要,他便报一个高价。而且,吴湖帆画工笔画,费神费时,定价自然也高。余绍宋刚到杭州定居时的经济状况怎么样?当时,他向当地名医张星一租房子,按杭州惯例,要先交十个月的押金,大约一次性总计交六百元,余绍宋颇为窘迫:“一时安从得此巨款。”^{[1](770)}还好房东慕其名望和为人,将这笔押金免了。仅仅三年后,余绍宋就凭卖画收入,在杭州西湖边盖了房子。作为一个有恒产、自食其力的退隐士人,自然期望社会稳定,安居乐业。

于是,当电影反映的冲突出现在他的现实生活中,他有时表现出颇为中庸的态度。如1927年5月6日所记:“知衢州各店伙有罢工索加薪之举,是两败之道也,可胜慨哉。”^{[1](603)}显然,他不赞成以激烈的方式解决问题。但中庸并不代表他不希望改变现实,也不代表他在现实冲突面前的真实立场。余绍宋一方面在日记中对部分电影的左翼倾向表示反感,实际生活中,却更多地站在弱势者一方,尤其在劳资双方冲突中,他总是支持劳工一方,对资方持批判态度,其立场竟和左翼电影相一致。如1935年9月中旬,因天气转冷,家乡龙游的农民急需去典当行赎回棉衣过冬,“而龙游银行因接办问题未决不能复开,是将坐视乡民之受寒矣,此皆上海银行之罪恶……”^{[1](1300)}他介入此事之后,招来银行方面的嫉恨,但毕竟使问题得到了解决。1935年9月28日的日记里又提到,一位乡民来向他反映,被民生锦业公司欺压,而银行又“助其肆虐”,余绍宋为此非常愤慨:“是又一受资本家之压迫者。甚矣,今日资本家之可畏也。”^{[1](1302)}更为典型的是,抗战期间,余绍宋为免汉奸纠缠利用,蛰居家乡浙江龙游溪口乡间。此地传统手工造纸业发达,纸业工人与纸商间利害冲突时有发生。余绍宋凭借其资历与声望,着力主张组建纸业合作社,以维护纸业工人利益。余绍宋此举遭致诸多纸商抵制,1940年8月3日记:“有上海纸商蒋某者,求朱守梅(地方官员)向彼许其包营纸类,年可纳捐十数万。”余绍宋当即要求主管官员拒绝这一做法,认为“盖此类奸商专以刻剥生产者以自肥者也,恶予提倡纸业合作,故有此举,而主动者即溪口诸纸商,故不能不反对也。”^{[1](1595)}现实生活中,作为乡绅身份的余绍宋成为产业工人的代言者,站在了资本家的对立面,其影院观感和现实言行竟呈现相当大程度的背离。这非常典型地体现了当时士人阶层在社会冲突面前的分裂心态和立场,同时,也折射出左翼电影对阶级分析法的运用过于单一化。

作为社会转型期的士人,“在余绍宋身上,交织了传统士人‘天下己任’的抱负和近代知识分子的‘国民主体’意识。”^[10]这体现了传统士人一个非常可贵的现代性转型。余绍宋虽然退隐后绝意仕途,但他有自己的社会政治理想,这个理想就是乡村自治。早在1917年初,他参与审议北洋政府《地方自治章程》时,在日记中提到这样一件事:当时北京涿县有一处插花地,在宛平城范围内,两县都不管,“于是该处一切行政司法概由该处人民公举之人处理,所举之人名为山坡老人,每年纳赋一次……谓为

我国自治之模范。”对这样“桃花源”式的社会治理，余绍宋称：“殊令我想望不置也。”^{[1](5)}这大约也是后来他在家乡竭力主张组建产业合作社的初衷。

四、余 论

余绍宋在左翼电影面前的分裂性观感，或许也和他所代表的这个阶层在电影中的形象缺席有关。旧上海电影是市民文化、好莱坞商业文化和左翼观念的混杂体，独缺中西方精英文化之影响。传统士人阶层在电影中的形象或缺席，或扭曲，像余绍宋这样带有现代改良主义色彩的士绅形象差不多完全被忽略。可以想象，在那个革命呼声日益高涨的年代，这样的社会理想是无法被人接受的。当年蔡楚生的优秀电影《渔光曲》播出后，也招致激进批评家的批评，因为其中的主角何子英是“改良主义的人物”，于是有人批评“作者正想摇身一变而如何子英，以他的立场解救大众的倒悬。”^[11]但蔡楚生随即声明这绝非他的本意。于是，作为观众的余绍宋，他的社会理想在电影银幕上始终无从响应，因而难免为之失落和不满。倒是到了20世纪七八十年代的香港，在邵氏武侠电影中，士人气质得以复活，但那已成为一种想象和追思，和历史上真实的士人形象难以契合。

左翼电影一律以阶级对立的观念来解释人物命运，构建了阶级对立、阶级压迫这样的电影语境，对观影人群的身份、社会坐标起到提示、唤醒作用。这种二元对立的表述语态，无疑强化了电影的工具作用，在特定时代发挥着特殊功用。有论者指出：“民国电影具有强烈的人文意识与人文关怀，对底层民众的悲欢离合有真切的体认与表达，但缺乏较为宏观的文化视野与思维高度，在文化价值观上失之于琐碎。”^[12]可惜任何创作都无法超越于它的时代。还有论者认为，左翼电影“替弱势群体、尤其是弱势中的弱势——失去土地和家园的农民、沦为城市底层的农民工和进城卖身为生的女性性工作者张目、发声。”^{[9](213)}这一点甚至和当代第六代导演的电影特征相似。但值得注意的是：20世纪30年代中前期的高票房电影基本上是左翼电影，而今天的第六代贾樟柯、王小帅大多已趋于小众化。这是时代特性所决定的：那是一个大众唤醒、士人没落的时代。中国的士人阶层，向来有如《卖炭翁》《茅屋为秋风所破歌》等作品所表达的浓重的底层关怀情结，但革命浪潮袭来，他们往往被自己的同情者视为革命的对象，找不到自己的归属，从而成为一个被撕裂的阶层，并在这种撕裂中逐渐走向消亡，传统士人的现代性转型由此难以为继。

参考文献：

- [1] 余绍宋. 余绍宋日记 [M]. 北京：中华书局，2012：519.
- [2] 张涛. 何处是吾乡——梁各庄会葬图中的文士与画家 [J]. 艺术史研究，2014（3）.
- [3] 李泽厚. 中国现代思想史论 [M]. 北京：三联书店，2008：3.
- [4] 张耀杰. 北大教授与<新青年> [M]. 北京：新星出版社，2014：172.
- [5] 周子乐. <晨报>中的真光电影院与北京早期电影放映 [J]. 南京艺术学院学报，2013（3）.
- [6] 程季华. 中国电影发展史 [M]. 北京：中国电影出版社，1981：55.
- [7] 袁庆丰. 旧市民电影：1930年代初期行将没落的中国主流电影特征 [J]. 杭州师范大学学报（社会科学版），2014（5）.
- [8] 何卫国. 早期红楼电影与海派文化 [J]. 现代传播，2014（4）.
- [9] 袁庆丰. 1930年代中国左翼电影及其当下意义 [J]. 学术界，2015（6）：210-211.
- [10] 毛建波. 余绍宋：画学及书画实践研究 [M]. 杭州：中国美术学院出版社，2008：34.
- [11] 蔡楚生. 给渔光曲的观众们 [J]. 影迷周报. 1934（1）.
- [12] 李栋宁. 民国电影的现实主义美学批判 [J]. 艺术百家，2015（4）.