

都市，抑或乡土？

——《都市风光》中的现代性追问与作者性指认

陆佳佳¹，安宁²

(1. 浙江师范大学艺术学院, 浙江金华 321004;

2. 浙江师范大学丝路文化与国际汉学研究院, 浙江金华 321004)

摘要: 电影《都市风光》借由对摩登上海的景观囊括, 将大众放置于“现代性”的困境之中, 以“都市或乡土?”这一二元对立设置去透视彼时的民族困境, 并展开对城市浮华现代性的批判。研究发现, 该片代表性地呈现出袁牧之在左翼体系内的个人话语与国族意识的双重书写路径, 在题材上暗合左翼文艺肌理的同时, 在表述上亦兼具极具吸引力美学的叙事景观与现代性反思, 从而在影像表达中凸显“作者性”。

关键词: 《都市风光》; 作者性; 现代性; 都市与乡土

中图分类号: J905.2

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2023) 05-0114-09

20世纪20年代, 世界范围内资本主义危机的发生, 以及无产阶级文艺运动的蓬勃发展, 使得国际上弥漫着各种激进的“红色”思潮。伴随着马克思主义而诞生并滥觞于19世纪欧洲工人运动的左翼文艺思潮和无产阶级革命文艺运动, 也在俄国革命的带动下开始在世界范围内逐渐兴起。至20世纪30年代, 左翼无产阶级革命已在欧洲、亚洲、美洲和非洲等地形成了高潮。与此同时, 国内不同革命阵营之间的斗争正空前尖锐, 新民主主义革命的历史进程再次遭遇挫折。“这时候, 中国革命就不得不进入一个新的时期, 而由中国共产党单独地领导群众进行这个革命。这一时期, 是一方面反革命的‘围剿’, 又另一方面革命深入的时期。这时有两种革命深入: 农村革命深入和文化革命深入”^[1]。世界范围内的普遍政治意识和革命热情激发着进步文艺家们“关心着眼前的政治和社会的变革。”^[2]国内已然发生变化的革命形式与激烈的阶级斗争也对文学艺术提出了全新的要求。一场发生在文艺界的深刻转变正式拉开帷幕: 一种力图摆脱资产阶级思想影响, 自觉地将文艺与中国共产党领导的革命斗争和现实紧密联系起来的“革命文学”的口号被正式喊出, 文艺开始“进入革命现实主义创作倾向”^[3]——而这正是“左翼电影”的核心叙事纲领。在具体的影像叙事层面体现为: 从下层普通民众的视角出发, 通过揭露都市生活的腐朽黑暗、底层人民在病态社会中的流离与迷惘、人性在对欲望的无限贪婪中的堕落等社会现实矛盾, 从而达成对资产阶级、封建主义和帝国主义的批判, 表明社会改革的必要性、激励民众奋起反抗的左翼电影话语。

在左翼话语正处于民族最高音的同时, 上海这一“洋泾浜”之地也正历经着都市化与现代化的关键期。“新的文化资源创造了异质的上海, 它以坦荡的气魄兼容着传统与现代、保守与前卫等多元文化的差异与同质, 形成上海文化中兼容并包、与时俱进的独特个性, 为以袁牧之为代表的20世纪30年代左翼电影的发展准备着内外条件。”^[4]正是这一多元异质而又充溢着世界主义的复杂症候, 使得当时的文艺呈现出两种叙事表征: “一个是左翼文化立场的阶级叙事与都市人道主义批判, 另一个则是凸显都

市摩登景观的现代性叙事。”^[5]而作为左翼电影创作阵营成员之一的袁牧之所展开的,则是这两类叙事的交叉实践,并以其自编自导的影片《都市风光》为典型代表。1935年,《都市风光》由一向被誉为“赤色电影大本营”的“电通”出品,因而也被认为是“电通”的又一部左翼电影力作。细究文本,《都市风光》于袁牧之而言更大的意义在于,通过这部影片他得以被“指认”出“电影作者”的身份。较之其所编剧的前作《桃李劫》,《都市风光》在文本上脱离了阶级叙事与都市人道主义批判的单向度写作,更进一步地展开了在左翼电影话语之下的个人话语的表述,以及感官刺激和现代经验摩登景观书写。也就是说,袁牧之在《都市风光》中的影像写作在强调政治意识形态内部一致性的同时,也着重“在乡村/城市的二元对立设置中完成对城市浮华现代性的批判”^[6],从而在当时普遍性的左翼叙事中完成叙事症候与文化构境的独特性景观呈现,亦即本文语境中袁牧之“作者性”美学内涵的底层逻辑。

对于都市,或曰都市中的现代性气息,袁牧之的感觉是尤其敏锐的。作为一个成长于沿海开埠地区并浸淫于五四新文化中的现代知识分子,袁牧之的艺术启蒙是通过文明新剧、爱美剧、难剧等现代戏剧完成的。从幼时就开始参与“家庭剧社”演出,在上海首个由国人开办的新式学堂袁衷中学学习,并成为该校剧团中的表演主力,到先后参与洪深的上海戏剧协社、朱穰丞的辛酉剧社等近代戏剧史上著名的剧社。在踏入电影圈之前,袁牧之就已是一个既会演又会编,同时还能进行理论著述的优秀戏剧艺术家,是公认的天才艺术家。他“行无踪迹,居无定所”^[7],俨然“一个出了名的浪漫艺人”^[8]。在表演上开创“外形的演技”^[9],是“当时最为光彩夺目的话剧明星”^[10],被誉为舞台“千面人”^[11],是中国第一个“性格”演员。在表演上,对后来的金山、赵丹等中国早期银幕上的著名电影演员均产生过重要影响。20世纪30年代左右,伴随着国内民族危机和左翼进步文化运动的发生,革新与进步的左翼叙事开始“浮出地表”。正是在这场伟大的时代涌动与民族危机的激荡中,“弄潮儿”袁牧之摆脱“为了艺术而艺术”,誓要为了民族与社会而艺术,转向了“激励大众,组织大众,最直接而最有力”^[12]的电影艺术的创作中。加入“电通”的创作阵营,开启了《桃李劫》《都市风光》等诸多经典进步电影的文本生成之旅。梳理袁牧之从戏剧到电影的跨界路径,就不难理解这个曾经好似波德莱尔(Charles Perre Baudelaire)笔下“都市漫游者”般的艺术家,为何能如此敏锐地捕捉到十里洋场中的时代情绪了。多年的现代戏剧舞台表演与编剧经验无疑给予了这位艺术家以独到的生命体验和感官敏锐度,而这也正是成就其“作者导演”所必需的厚重性与灵动性所在。

学者袁庆丰曾评价《都市风光》“是一部典型的新市民电影”^[13],但“在思想上自始至终无一可取”^[13]。从影片叙事主题来看,前者是有一定道理的,后者则略有不妥。彼时报刊评价《都市风光》“艺术创作方法之新探求”,“中国声片飞跃”,是“俨然抛弃了好莱坞的固步自封,而自创一新路”“实在可以和外来第一流片子相颉颃”的影片。^[14]另也有评论从内容层面指出了袁牧之独具一格的美学旨趣:“用了各种不同的喜剧手法,有尖锐的抨击,有小小的讽刺,有真实的描绘,也有大胆的夸张。作者常常只用了几个画面,就揭穿了事件与人物的本质,以及人物与人物、场面与场面之间的关系,轻松而不庸俗,有趣而不低级,有着独到的清新活泼的风格。”^[15]袁牧之将对摩登都市中浮生悲欢的戏谑和嘲讽,巧妙地、隐匿地缝合到了各种有关现代性和体感经验的表述中去。如此一来,他既能使左翼理念的表述跳出激进的革命话语的呐喊,尝试另一种书写维度,又使左翼电影有权力去描写他们在日常生活所“遭遇”的摩登困境以及“被迫”完成的都市感受,从而有力地询唤起观影大众们未被自我察觉的、或已自我察觉的感官知觉和面对现代性的焦虑情绪,以及大众对当时资产阶级压迫下的黑暗世界的强烈不适,从而达成独具作者张力的美学叙事与文化构境。

一、“西洋镜”与作者之“眼”:跃入都市与自我迷思

在动荡不安的年代,在现代与传统交汇的结点上,在“软硬之争”的电影理念语境之下,电影人

们总是热衷于思考如何通过电影去表达时代、表达社会,以及表达个人的情感关系。有的导演,奉行电影“是给眼睛吃的冰淇淋,是给心灵坐的沙发椅”,而有的导演则反对这种观念,认为“‘电影艺术地表现社会的真实’。‘形式是内容决定的’,‘主题,是有着决定的意义的’。而‘社会是一个矛盾物的存在。在他的万花缭乱的现象中,是有主导的和从属偶然的和必然的不同’,作品中‘反映出来的是不是客观的真实’,可以‘进一步的说明作家意识是正确的,或不正确的’,‘一个特定阶级的主观是必然的和历史的客观相一致’等等”^[16]。而袁牧之则在影片《都市风光》之中,以诙谐而不失细腻的方式,在他对农村人向往都市的记述中,表达出了一种与这一时代其他导演迥然不同的态度。在“电影给观众‘吃冰淇淋’”的软性电影论和“电影直接去表现人与人,人与社会的矛盾与冲突”的左翼硬性电影论的缝隙之中,袁牧之站在电影本体论的高度上,兼容了“软硬”电影的观念,从一个中和的角度去践行他的电影观。由此得以在影片中成功地将“幽默”投注到每一个人物身上,去凸显他们的欲望,揭露现代化进程中“都市人”的丑陋面。在《都市风光》里,夹杂在纸醉金迷的生活场景之中,都市中“看见”与“看不见”的世界一目了然,在贪与欲的交缠中,一个病态的“文明世界”——金钱至上,显露无遗。



图1 《都市风光》中作者袁牧之扮演的西洋镜小贩之眼

在《都市风光》中,袁牧之以别样的叙述方式“看见了”几个农村人前往上海所遇到的一系列事件——巧妙地通过“西洋镜”这一媒介来实现“梦”与“现实”的胶合。而这一“西洋镜”恰似贯穿全文的作者之“眼”,代替观众审视现代进程中的摩登都市——上海。“剧作者利用这‘西洋镜’来看透‘都市风光’中的各种形态,技巧的运用可说是很灵活的。那时候车的四人眼睛接触到西洋镜时,都市巍峨矗立的建筑,咆哮奔扑的汽车……都明眼的从眼边溜过。”^[17]“袁牧之扮一个拉西洋镜者,冷眼旁观,把都市内幕,整个儿揭破”^[18],将生活在此处的各种真实体感与现代迷思以影像的方式直观化,以银幕“涨破”的形式将彼时的社会现实娓娓道来。在为早期电影提供一种沉浸式观影雏形的同时,更构建了“电影与电影之外的交互性”,“这台西洋镜可以制造虚拟影像,这些影像是使用者们的欲望投射,他们可以走进自己想象的世界,与虚拟对象建立联系,沉浸其中,从而实现交互”^[19],最终达成了某种“情动”叙事的经验。这一切的实现均基于影片中那个具有上帝视角的拉西洋镜者——导演袁牧之。一如世界电影史上著名的作者导演希区柯克总是在自己的电影中看报纸、赶公交、充当路人甲那般,袁牧之则在自己的影片中直接拉起了西洋镜。毫无疑问,西洋镜与作者之“眼”是整个故事的落笔处。在这一设定下,一位“作者”也毫不躲掩地跃然于银幕之上,那个“西洋镜”也正式代替作者之“眼”/“笔”,成为袁牧之的“作者注脚”,或曰作者印记。

于是,借由代表作者之眼的“西洋镜”,袁牧之深刻地向我们展示了一个被“欲望”制造出来的病怏怏的、令人触目惊心的“都市”景观。这是对资本主义入侵下的中国社会的否定,是对“九·一八”事变和“一·二八”事件对中国造成的侵略影响的控诉,也是对一切企图通过不劳而获等不正确的方式跃为现代都市人的批判。可以说,《都市风光》展示的是一个既“看得见”又“瞧不见”的充满了

荒诞寓言的社会。因此,《都市风光》中人的“梦”(反映的现实)越逼真,抵达生活则越深,其批判的力度也越强。如此一来,影片《都市风光》便成为袁牧之通过“西洋镜”完成的各种“看见”与“看不见”的隐喻式书写,成为袁牧之在西方资本主义浸入都市生活时的“自我”身份指认的符号,成为袁牧之宣扬思想主张的风向标,成为“当时生活黑暗现象的一幅漫画”^[20],也成为一首批判当时落后小市民群的讽刺诗^[20]，“嘲笑了旧中国半殖民地都市社会的畸形怪状……深刻地反映了旧中国大城市社会生活的糜烂腐臭,也生动地揭示了小市民阶层人物的停滞和愚昧”^[20]。

在影片《都市风光》中,“西洋镜”犹如一双穿梭于/“漫游”于都市狭缝间、时刻观察着这个光怪陆离的世界的眼睛。这既是作者袁牧之之眼,更是万千民众之眼。影片初始,作者袁牧之就通过镜头展现了这样一个景象:乡村火车站,一行人准备前往上海谋生路,企望“吃好吃的”,以便填饱空空的肚子。然而,他们在人山人海的站台,听见了吆喝声——“往里头看来往里头瞧,看看这满街的灯火辉煌亮丽……”——并且看见了“西洋镜”后就被其吸引,进而置身于“西洋镜”所建构起来的都市“太虚幻境”之中。于是,霓虹灯、摩登大楼、戏院、饭店、舞厅、新潮货品广告、都市摩登男女等各种属于都市的景观映入了他们的眼帘,这正是作家茅盾笔下的那种“叫人猛的一惊”的“上海城”^[21]。在这个将近三分之一的蒙太奇镜头中,袁牧之以“梦魇般的场景和扭曲变形的影像”^[22]与激烈紧快的节奏暗喻着都市人“疯狂”的心理状态,而“事实上,对20世纪30年代的左翼影片来说,或许正是由于上海的‘疯狂性’、上海‘颓废堕落’的生活方式、上海的殖民气息、上海对中国传统的‘背叛’,以及上海都市空间的‘异化’特质,才使摄影机的都市视点变得‘疯狂’了。从这一角度看,蒙太奇再次起到了既是电影手法,又是意识形态武器的双重作用。它不仅使中国电影人得以共时性地表现迥然异质的都市经验,而且赋予其批判半殖民性和颓废都市的道德和政治的权威”^[22]。而该镜头段落中的石狮子镜头,显然受到了电影《战舰波将金号》中石狮子场景的启发,并且“直接标示了对上海殖民性的批判”。^[22]由此,影片建立在阶级叙事和民族话语的左翼文化立场得以被奠定。影片中的进城人在“西洋镜”中瞬间化身为都市中生活的个体,参与到都市生活中。在由“西洋镜”建构起的“梦”中,穷夫妇演变为拥有了一家当铺的张老板和张太太,女儿张小云化身为一个爱慕虚荣、专门骗取男人钱财以满足虚荣心的张家小姐,青年乡民则成了上海滩靠写作谋生的作家李梦华。由此,他们就暂时地相信了声、光、点、影所呈现出的“真实感”,在想象和幻象的层面达到了心理、情感与欲望的满足。在获得满足的同时,他们也完成了“误认”的过程,把“幻象”当成了真实。^[23]显然,在《都市风光》中,芸芸众生似乎无法真正地在看似霓虹闪烁的上海滩体味到“风光”,“这个城市充满着各种妄想,埋藏着各种罪恶,高楼大厦和贫民窟并存,天堂和地狱共在。对于挣扎在生活底层的人群,十里洋场的繁华是属于有钱人的,破败拥挤的弄堂、简陋狭小的酒楼、肮脏无序的理发店、喧嚣嘈杂的街道才是他们的所在。袁牧之以阶级对立的学说宣示着都市的社会冲突,在对都市的丰富色调和活力的呈现中展示了自己的批判意识。”^[24]所以,“风光”的只是都市——“上海”这个物象,张老板与张太太、张小云与李梦华一点都不“风光”。

袁牧之借《都市风光》来反思“都市”,质询想要走进都市的人群。“城里人”的身份与“西洋镜”只是隐喻,它暗示着城市里张小云们走向文明社会必然遭遇危机。例如,影片中,张小云等人在融入城市的过程中充满了苦闷与悲情,其充满色情魅惑的女性身体在“男性主人公身上激起的情感,极端令人迷糊又极端背叛性的,其实复制了这个城市对他的诱惑和疏离”——典型的“现代性产物”。^[25]而由张小云所展开的多角暧昧关系,则在一定程度上暗喻了“都会的整个地趋向于破产的境地”^[26]。这是现代都市生活带来的物欲横流社会中有关人性的异化与困境,虽然“这些激励、道德困境、不确定因素和焦虑被认为是女性特质的危机”^[27],实际上也更是男性的危机、都市的危机、现代性的危机。影片中大量的对于上海经济萧条景象的刻画也似乎指向了此类危机的原点——国难当前,是日本的入侵造成了都市经济的萧条;是资本主义的理念迷失了人的道德与伦理,让无数人幻想着走进

那个肮脏、杂乱，同时又充满了物欲的都市。因而，“无法融入的城市”不仅是由城乡二元矛盾与差异的造就，更在于帝国主义与资本主义入侵所造就的“病态”的社会本质。“正如侯曜所创造的那个‘海角诗人’梦寐以求的一样：‘离开堕落的文明，回到自然的怀抱。’这种吁求是那时以及今日在现代文明与传统文明之间徘徊的中国人特有的心态表达，在渴望现代文明的同时却又惧怕传统文明的失守，在现代都市的光影里做着乡土神侠的幻梦。而观众作为一种接受群体之所以沉迷其中，说到底是对现实世界的一种否定与反抗。”^[28]



图2 《都市风光》中在都市与乡村反方向两列火车间拉扯的四位主演

影片中，导演袁牧之本人在《都市风光》中亲自扮演了放映“西洋镜”的老板，在戏里戏外营造出了一个“镜”中世界。这是一种有意的双关设置，它看似间接地表达了农村人进入都市时的“风光”遭遇，实际上更是带着饱满的批判情绪，袒露出导演直面世俗的勇气与智慧。当火车的铃声响起，“西洋镜”的梦被打破，四个人回到现实，在两列通往上海与家乡的列车之间徘徊不定。这一刻，袁牧之才真正地让观众从农村人与城里人的身份中，读懂了他的艺术观念和想要传达的理念。几个要去上海谋生的乡下人，为何偏偏在火车站看见了“西洋镜”？看“西洋镜”这一行为有何意义？在“西洋镜”中呈现繁华都市上海，又说明了什么？“西洋镜”中的世界为何如真实一般，让农村人如愿以偿地成了城里人，并且还以不同的身份体验着都市的生活？为何让他们在体验都市生活的同时，却过得如此的窘迫？这既是袁牧之的对都市的思索，更是生活在此处的这代人对现代性的讶异与无措。影片结尾，“西洋镜”之梦的破碎立即打破了想象的边界，将“在场”的渴望进入都市的农村人与“缺席”的都市生活结合起来，构成了现实的所指。“它成了以缺席方式的出席，它从一开始就是能指”^[29]，指代了城市文明生活与精神的不健全。

从某种意义上来说，《都市风光》是一个比《马路天使》和《桃李劫》更具有批判性的故事。这一次，袁牧之毫不掩饰地跃入银幕，以作者之身亲自给观众“拉洋片”，把一个充满诱惑性与危险性的都市想象赤裸裸地放置于大众视野内。“被电影戏拟的‘现实’因而首先是‘自我’的现实。由于被反映的影像不是身体本身的影像，而是已被赋予涵义的某个世界的影像，所以人们可以把认同划分为两个层面”，“摄影机构造并规定这个世界中的客体。因此，观者与其说是与再现之物（即景观本身）认同，不如说是与安排景观使其可见的那个东西认同，正是那个东西迫使观者看到它所看到的东西。”^[30] 张小云等人的生存结局在“西洋镜”结束时就已经注定了：回归现实，“恍如做了一场噩梦，彷徨迷失于两节列车之间，不知所向”^[20]。这种回到现实的过程宛如法国电影理论家麦茨（Chris tian Metz）所说的“那些被电影的黑暗的子宫残酷地抛到门厅的明亮、刺眼的光照中退场的观众有时有一种刚醒过来的人所具有的那种迷惑的表情（愉快的和不愉快的）。离开电影院有点儿像起床”^{[29]（98）}。对于电影作者袁牧之而言，这是一次积极地“对新的生成条件（机器、工厂、都市化）、流通（新的运输工具、交通）与消费（大众市场、广告和大众时尚的崛起）的一种反应”^[31]，更是一次积极的作者之语/作者之身的影像建构。

“西洋镜”看似是虚构, 却又是表露社会问题的最佳方式, 同时也是最恰当地表现帝国主义的入侵带来的民族困境, 以及城乡矛盾的视角之一。从这个意义上说, 袁牧之的《都市风光》是从使农村人享有城市身份、作为城市的一分子开始的, 进而以贫穷的“病根”, 让他们付出了惨痛的代价, 为中国从乡土社会迈向城市化提供了一个方案。从社会发展的角度来看, 袁牧之试图在道德与伦理之间寻找到一个平衡, 并对那些逾越了平衡线的行为予以痛斥和批判。但从张小云等人的无所适从以及对未来人生的迷茫来看, 袁牧之对“西洋镜”中都市的“风光”生活予以了否认, 并批判了这一极具道德杀伤力获取城市生活的方式。这是乡土之人的宿命吗? 这是不幸的吗? 当乡土社会向着城市迈进, 人性的杠杆就发生了失衡, 尤其是在“九·一八”事变与“一·二八”事件后, “都市的风光”早已在帝国主义的枪炮之下消解殆尽。于文本而言, 这是袁牧之想要证实的问题、给出的答案。从影像呈现上看, 袁牧之借由那双跃入都市之“眼”/“西洋镜”完成了“对都市景观的反讽式重构与对通俗剧模式的辩证式超越”^[32], 从而达成了“作者式”的自我审视与自我建构。

二、“遭遇”现代性与“怪诞”时代的追问

正如彼时的报刊所言, 袁牧之这一“大胆的音乐片《都市风光》的试尝摄制, 意外地收获到空前成功, 这荣誉便是把电影界割破了一个新的局面”^[33]。这新局面指向的思想内核显然是现代性问题。故事发生在打破了传统时间界限的“西洋镜”中, 有如“太空虚境”的上海, 张小云、李梦华等人遭遇了现代性危机——亦可统称为李欧梵笔下“都市的怪诞”^[34]。袁牧之借由《都市风光》将这一危机/怪诞直观化: 人们乃至中国在面对城市化进程时应以什么样的身份去生活, 以什么样的姿态去建设符合民族工业发展的、民族政治疆域景观的乡村与城市——即“都市抑或乡土?”。这个根本性问题, 也是贯穿袁牧之艺术创作始末的议题(如《桃李劫》《马路天使》等都饱含其对都市问题的思考)。

袁牧之在《都市风光》中是通过“讽刺—批判, 怀疑—否定”呈现并回答这一矛盾的。在进入“西洋镜”后, 张小云、李梦华就首先遭遇了现代性最为直观的危机: 时间与距离。张小云与李梦华等人冲破时间的界限, 进入了现代化的都市, 看到了一个无所谓真实与虚假的想象性世界。这一“距离的变迁不仅造成人们与原初的家乡、本土的现实分离, 还有在精神层面上对后者的某种疏离感, 以及对传统意义上固着在土地家园中的那个本真自我的失落感和陌生化。在某种意义上说, 每个人都被投掷到了‘边缘’, 从而远离了现代生活的中心、远离了本真性和统一性。在精神的层面上, 每个现代人都是游子, 我们或许能够确定身处何地, 但却总是无法摆脱‘生活在别处’的疏离感。”^[35]换言之, 他们这群人在资本主义新都市的汪洋中表现出了一种“非家园感”^[36]的、陌生的焦虑, 即“出于对民族的、城市的、抑或文化上的各种新生事物的防御性焦虑”^[37]。追溯这种焦虑的源头, 不仅是生存环境从农村变为都市的不适应, 或曰现代性带来的疏离感, 也在于资本主义的入侵导致的整个民族的安全感的消失。于是, 我们透过张小云、李梦华等人深切地感受到了上海的现代性: 一种荒诞且带有极度讽刺意义的生活, 一种普遍怀疑现代化合理性的态度。袁牧之在《都市风光》勾画了一个“物”/资本主义形象的世界, 这些“物”/资本主义形象借由影像被“前置”“凸显”, 并具有了“隐喻”的功能和价值。从而在“心与物之间构造了一种文本置换结构, 尝试探求物的‘文明进程’”^{[37](305)}。而这种“物”, 抑或是更准确的表述为“异物”, 所指涉的其实是由此带来的文化压迫/焦虑。这些“物”/资本主义形象的存在被日常生活的烟火遮蔽掉的现代性给展示出来, 这是一个“迥然不同的、文化彼此遭遇、冲突、格斗的空间”^[38]。“它们必然召唤出一种集体‘想象’”, 为现代文化勾勒出一一种“集体感性的轮廓”^{[36](71)}, 即“无论我们多敌视舞厅、百货公司这些殖民场景, 都无法将之从人们具体的生活语境中排除出去, 甚至还需要通过与之发生关系来说明问题”^{[37](306)}。所以, 袁牧之在影片《都市风光》中真正想完成的事情是通过“物”——建筑、服装、现代交通(汽车)、都市生活方式(看电影)等真正地讽刺—批判、怀疑—否定三十年代中国资本主义道路的可行性, 以及人在面临市场的诱惑时

的道德与价值观的扭曲。因此，我们从袁牧之的《都市风光》中的现代性表达，既可以看出他在影像上把“感官限度”推到极致后的美学追求与艺术旨趣，更可以窥探出他于社会之中对资本主义和帝国主义压迫下的都市现代性体验的忧虑与怀疑，还可以凸显出其对“左翼”文艺的扩写。



图3 《都市风光》中四人进入摩登幻境

“我们都知道，在半殖民地半封建的现代中国社会中确实存在着几块在当时已畸型繁荣的资本主义土壤——上海、香港等世界性大都市，以及生活在其中的现代人，尤其是一些不但在生活方式而且在思想方式上也相当欧化了的知识分子。”^[39]“人们到都会去——谁也想，这是‘无忧之乡’！你瞧，都市是所么灿烂、辉煌……上海是中国的第一个大都会——是世界上第一个特殊形态的大都会。是你憧憬的，是你梦想的；但也是你所不知道的，——请你瞧它的正体。”^[40]在《都市风光》中，袁牧之便向我们呈现出了一个繁华的资本主义都市。透过上海滩的光影——明显地迥异于乡村景观的闪烁的霓虹灯、高楼大厦、欧化的服装、咖啡馆、舞厅等，我们可以领会到它的现代气息，尽管这种现代性是在殖民背景中发生并发展的。袁牧之借张小云与三个男人的交往关系，来点明农村人进入现代性都市后身份与行为准则的变化。这种变化是瞬间性的，“带给我们的是眩晕与陌生的感觉，外部世界的速度带动了现代人心灵世界的紧迫感和跳跃性，以适应和感受一切高速的日常生活，在瞬间承受大量信息刺激的同时体验这一刺激带给我们的震惊感。这样一来，人的身体行动的主动性就逐渐陷落到了被迫跟从客体的境地中，它不可避免地导致人类对自身、对他人乃至对世界的把握越来越力不从心。速度主宰了人的行为，也打破了人与世界的和谐关系，人无法再像传统社会中那样从容地‘进入’一个事件，在‘我’与外物的相互勾缠中反复体会某种韵味，从而享受到蕴藏在传统静观的审美活动中那份稳定感和自在感。”^[35]所以，张小云在欲望的贪婪与追求中迷失了自我，丢失了自己，最终落得一无所有；所以，李梦华在不切实际的爱情中，散去了金钱，伤掉了一颗心，走向了无家可归的窘境；所以，陈秘书与王经理在遭遇了“生意”失败后，只能远走他乡……可以说，这是张小云们遭遇现代性危机后的必然结局。

在影片中，乡村的生命力被置换为五光十色的霓虹灯飞马、疾驰而过的现代汽车、觥筹交错的歌舞厅、嬉笑娱乐的电影院等指代都市活力的景观符号话语，并被“微妙地重新定为：以适应上海的半殖民地条件。”^{[27] (74)}袁牧之在《都市风光》中适应这一条件的同时，又使张小云、李梦华等人的身份、行为、道德产生了失衡，继而指向了信仰危机问题。“信仰的根本问题或本质是一种生活价值导向问题。对社会而言，它通常表现为某一社会、民族和社群所选择并确定的一以贯之的价值理想和终极目标，有着鲜明的社会意识形态特性。对个体而言，它总是显现为某一特殊的成熟个体在其生活实践中所选择并坚信不移的主导价值观，对其言其行有着支配性和决定性的影响。”^[41]张小云在进入都市、成为张家小姐后，她的人生就发生了诸多的变化。张小云在都市生活中的人生旅途可以被看作是一场冒险，一个逐渐丧失掉农家女孩矜持、懂事、自重等人生价值观，人生信仰彻底崩坏的过程。事实上，张小云不仅缺乏正确的道德观念，更为重要的是其精神信念的缺失。因此，面对“都市风光”的诱惑，

她会深陷其中, 不能自拔。在张小云与四个男人的接触中——张老板(父亲)、李梦华、陈秘书和王经理, 袁牧之也带我们走进了那个充满病态的现代性都市。然而可笑的是, 这一“病态”竟然获得了认可, 将作家、商人推向深渊的同时使其成为造成都市万恶的关键原因。与此同时, “病态”也将人们日常生活所推崇的亲情、友情、爱情等一一碾碎。袁牧之以四个人在都市或乡村两列反方向火车间的拉扯不断、徘徊不定, 结束了这个“风光”的故事。而这正是罗兰·巴特笔下的“可写文本”^[42]的典型建构, “不得而知”的开放式结局让观众获得了文本生成的主动权, 各种有关该故事的积极阅读与想象, 都使得这部影片在任何时代都具备了经典生成的可能性, 也使得影片中有关现代性的追问/批判性思考具备了打破时空疆域边界的潜能。



图4 《都市风光》中“新村——上海”车站牌

三、结 语

影片《都市风光》把“都市, 抑或乡村?”这个问题解构到摩登景观与都市男女之中, 通过袁牧之(拉西洋镜之人)的作者之眼的凝视, 呈现出那个时代语境下普通民众遭遇现代性危机的日常景观与迷惘心态。可以肯定的是, 影片《都市风光》中的人物们所遭遇的现代性, 并非张小云、李梦华等人简单的个体表达, 而是一种对时代促就的普遍现象的记述。这次由西洋镜而展开的深刻凝视, 代表了袁牧之这样的“像茅盾那一代的都市作家, 在这种进程中都表现出了极大的焦虑和矛盾心情”^{[34](5)}的凸显。在这些知识分子的笔下/镜头下, 他们开始关注农村人进入都市后不知所措、不由自主、无法自持的“震惊”体验, 也开始关注“贸然”遭遇现代性的大众可能会陷入的某种主体性的丧失、美德缺席、文明滑落的可能性, 开始探索时代发展的未来走向、发起文明与落后的质询、发起对“多诗意的春天”^[43]的追求。凡此种种均体现了那个时代下, 作为知识分子的袁牧之的作者自觉: 在不断的艺术实践中完成时代审视、现实批判与体认自我, 并最终展开一种基于左翼话语疆域的个人话语的表述范式——感官美学与政治表述双重暧昧下的“作者性”叙事, 即作者身份的有效达成。

袁牧之的电影创作在始终遵循社会主义现实主义原则的基础上, 尝试“在每部片子里面, 都有热辣辣的气息, 使成千成万观众的血流, 激烈地膨胀起来, 给予颓废者一个当头棒”^[44]。但同时, 袁牧之也在这些影片中, 不断地与现代主义、世界主义等各种随着殖民背景汇入境内的复杂思想内容进行着多面的协商与磨合。在袁牧之的创作中, 他始终“坚信电影能够通过调解观众的感知、性刺激, 以及政治焦虑, 从而可以在大众中间培养出一种积极的创造性生活, 并重新协商他们与现代性的关系”^{[27](76)}。

参考文献:

- [1] 毛泽东. 毛泽东选集(第3卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1966: 216.
- [2] 赵家璧, 洪深. 中国新文学大系戏剧集: 第九集·戏剧集[M]. 上海: 良友图书公司, 1940: 41.
- [3] 钱理群, 温儒敏, 吴福辉. 中国现代文学三十年[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1998: 199.

- [4] 冯岭. 从上海到延安, 袁牧之前后创作的差异与变化 [J]. 理论月刊, 2012 (1): 91.
- [5] 陈思和. 论海派文学的传统 [J]. 杭州师范学院学报, 2020 (1): 1-6.
- [6] 聂伟. 华语电影与泛亚实践 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2010: 02.
- [7] 剖解. 袁牧之的浪漫生活 (一). 电影日报 (1940-1941) [N]. 1941-3-11.
- [8] 剖解. 袁牧之的浪漫生活 (六). 电影日报 (1940-1941) [N]. 1941-3-16.
- [9] 马俊山. 论袁牧之的“外形的演技” [J]. 戏剧艺术, 2016 (1): 83.
- [10] 杨新宇. 朱穰丞、袁牧之与辛酉剧社 [J]. 新文学史料, 2012 (2): 32.
- [11] 史公振. 五奎桥上: 有“千面人”号之戏剧家袁牧之君本来面目 [J]. 良友, 1993 (77): 33.
- [12] 郑伯奇. 中国戏剧运动的进路 [J]. 艺术月刊, 1930 (1): 7.
- [13] 袁庆丰. 黑白胶片的文化时态: 1922-1936 年中国早期电影现存文本读解 [M]. 上海: 上海三联书店, 2009: 274.
- [14] 西子, 王野, 丁丁. 上海中西各报对《都市风光》之批评 (摘要) [J]. 电通画报, 1935 (11): 10.
- [15] 程季华. 中国电影发展史 (第一卷) [M]. 北京: 中国电影出版社, 1981: 392.
- [16] 李今. 从“硬性电影”和“软性电影”之争看新感觉派的文艺观 [J]. 中国现代文学研究丛刊, 1998 (3): 143.
- [17] 明耀. 评“都市风光” [N]. 申报, 1935-10-27.
- [18] 佚名. 新春影事谈——谈“都市风光” (二) [N]. 大公报 (天津), 1936-01-28.
- [19] 张语洋. 多重媒介与虚拟现实视野下的《都市风光》 [J]. 北京电影学院学报, 2021 (12): 92.
- [20] 程季华. 中国电影发展史 (第一卷) [M]. 北京: 中国电影出版社, 1981: 392.
- [21] 茅盾. 子夜 [M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2020: 1.
- [22] 孙绍谊. 叙述的政治: 左翼电影与好莱坞的上海想象 [J]. 当代电影, 2005 (6): 35.
- [23] [法] 克里斯蒂安·麦茨, [法] 吉尔·德勒兹. 凝视的快感——电影文本的精神分析 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005: 153.
- [24] 王巨才. 延安文艺档案·延安影像延安电影家 (一) [M]. 西安: 太白文艺出版社, 2015: 125.
- [25] 史书美. 性别, 种族和半殖民主义: 刘呐鸥的上海都会景观 [J]. 亚洲研究, 1996 (4): 947.
- [26] 广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组, 中国电影艺术研究中心. 中国左翼电影运动 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 564.
- [27] Victor, F. (2015). *Cinema approaching reality: Locating Chinese film theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [28] 林清华. 黑白之外——二十世纪二三十年代中国电影叙事与意识形态 [M]. 福州: 海峡文艺出版社, 2012: 114.
- [29] [法] 克里斯蒂安·麦茨. 想象的能指 [M]. 王志敏, 译. 北京: 中国广播电视出版社, 2006: 41.
- [30] 李恒基, 杨远婴. 外国电影理论文选 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006: 563.
- [31] [美] 戴维·哈维. 后现代的状况: 对文化变迁之缘起的研究 [M]. 阎嘉, 译. 北京: 商务印书馆, 2003: 35.
- [32] 刘真真. 抵抗性、先锋性与暧昧性——试论袁牧之新兴“通俗剧”电影 [J]. 戏剧 (中央戏剧学院学报), 2023 (1): 136.
- [33] 佚名. 袁牧之艺人印象帖 [N]. 金刚钻, 1936-4-13.
- [34] 李欧梵. 现代性的追求 [M]. 北京: 人民出版社, 2010: 149.
- [35] 赵静蓉. 在传统失落的世界里重返家园——论现代性视域下的怀旧情结 [J]. 理论与探索, 2004 (4): 81.
- [36] 李欧梵. 上海摩登: 一种新都市文化在中国 (1930-1945) [M]. 毛尖, 译. 北京: 北京大学出版社, 2001: 195.
- [37] 余夏云. 魅惑表面和空白主体: 从《上海摩登》到《银幕艳史》的表层现代主义 [J]. 现代中国文化与文学, 2019 (1): 311.
- [38] [美] 玛丽·路易斯·普拉特. 帝国之眼: 旅行书写与文化互动 [M]. 方杰, 方宸, 译. 南京: 译林出版社, 2017: 9.
- [39] 解志熙. 人生的困境与存在的勇气——论《围城》的现代性 [J]. 文学评论, 1989 (5): 75.
- [40] 程季华, 朱天纬, 张建勇. 夏衍全集·电影剧本 (上) [M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 2005: 43.
- [41] 万俊人. 信仰危机的“现代性”根源及其文化解释 [J]. 清华大学学报 (哲学社会科学版), 2001 (1): 22.
- [42] [法] 罗兰·巴特. S/Z [M]. 屠友祥, 译. 上海: 上海人民出版社, 2000: 56.
- [43] 风吾 (阿英). 论中国电影文化运动 [J]. 明星, 1933 (1): 1.
- [44] 丹鹤. 袁牧之研究文学, 陈波儿水土不服 [N]. 迅报, 1938-10-19.