

在南京国民政府与左翼电影之间

——以孙瑜电影为例

李玥阳 中国传媒大学

引言

中国电影史带有无法整合的复杂性,阻挡人们直面和处理这种复杂性的是统御历史研究的本质主义世界观。在讨论电影文本时,人们往往诉诸左翼电影、国民党党营电影、软性电影等本质化的分类,但这种方式似乎难以呈现电影的复杂性,而先在的抽象的“左翼电影”观念,更是以意识形态的方式重构和简化了充斥着偶然性和耦合的中国电影界。在此,不妨借用英国政治理论家恩斯特·拉克劳的观点。在他看来,本质的、外在于历史的“历史”是不存在的,不能以抽象而本质化的“客观性”来解释历史现象,历史是耦合的,充满偶然性的,所谓的“客观性”并非先在的本质,而是偶然的“在场的构造”。在这个意义上,对领导权的分析必将纳入“耦合”的观念,即“社会领域可以被视为一场军事战斗,其中不同的政治目标,都力图在其周围耦合(articulation)更多的社会能指。社会的开放特质源于维护某种总体稳定性的不可能性。”¹应当说,这种观点对中国电影研究是颇具启发性的,它可以促使我们最大限度地检省电影研究中的本质主义。本文对于孙瑜电影的研究,正试图在反本质主义的语境中,通过对于孙瑜及其作品的分析,探讨被抽象的左翼话语遮蔽的其他可能的面向。

“左翼”·“现代”·“新兴”: 上世纪三十年代电影的复杂性

或许可以将上世纪三十年代电影界视为一个面向广泛的光谱,在这个光谱中,行之有效且具备充分整合力的话语尚未形成,电影人不得不在电影实践和各路影评家的舆论导向下一次次“试错”。此时,“左翼电影”更像是个超负荷能指,它被彼时电影人命名为“反帝反封建”的,而究竟诉诸怎样的理论和思想武器却包罗万象,众说纷纭。蔡楚生被电影史描述为左翼电影人,但即使避而不谈其早期《南国之春》式的浪漫爱情故事,仅就其“向左转”之后的作品而言,其以家庭为单位的书写方式,以善恶伦理为支柱的价值判断,也携带了“阶级”、“革命”之外的复杂性。孙瑜亦是如此。这个活跃的电影人时而被作为“左翼的”和“前沿的”,时而又成为“另类”和“诗人”,在我们通常所认定的“左翼”视角中,这个在中国语境中大胆使用好莱坞情节剧的导演似乎既“左翼”又“不太左翼”。在“反帝反封建”的意义上,孙瑜无疑是左翼的,但在其非革命的意义,又不那么左翼。事实上,这种左还是右的判断与其说呈现出电影人的主体位置,不如说只是显露出抽象的左翼话语在整合过程中

¹ [英]恩斯特·拉克劳:《我们时代革命的新反思》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,2006年,第36页。该译文将 articulation 译为“链接”。未使用统一,笔者改为“耦合”。

的“失效”和“剩余”。而之所以造成这种结果，很大程度上是后来的研究者忽视了彼时左翼电影运动的语境，而仅仅以意识形态的方式来思考左翼这一概念，试图将复杂的历史过程“意识形态化”到左翼的范畴之中。应当说，一九三零年代的电影界是充满复杂性的。首先，左翼电影运动事实上拥有相当多的命名，除去“左翼电影运动”之外，还有王尘无所说的“新兴电影”，以及鲁迅所说的“现代电影”，这些都从不同侧面提供了进入左翼电影运动的路径。这些命名虽然有所重叠，却可能代表截然不同的侧面，而这些命名之间的关系甚至在当下的研究中仍然语焉不详。与此同时，左翼电影运动常常被作为国民党党营电影的对立面，但一如倪伟在其《“民族”想象与国家统治——1928~1949年南京政府文艺政策及文学运动》中所说，国民党也在进行着现代化的努力，“新生活运动”作为重要举措同样具有了反封建的特征。虽然提倡儒家思想，但是这种思想是经过改造的，是在淘汰了老旧陈腐的思想层面后所产生的“新儒家”。并且，这种思想正是国民党现代民族国家建设的思想支柱。在这个意义上，国民党的“新生活运动”与左翼电影运动“反帝反封建”的号召并非没有共通之处。蒋介石曾经在《力行新生活运动》中提到：“...强国一定要先爱护我们个人的身体，首先做一个强健的现代国民。”²就这一点而言，甚至还和彼时被称为“前沿”的“左翼导演”孙瑜的表述颇有几分相似。

在另一个层面上，三十年代中国电影受到苏联社会主义电影理念的影响，左翼电影运动所不断提倡的“大众化”便取自苏联。但事实上，三十年代的新兴电影也是充分好莱坞化的。彼时的电影对于有声电影、好莱坞情节剧的大量借用，以及王人美和黎莉莉活泼健康的形象对旧有的“病西施”形象的替代，都显示出三十年代新兴电影对于好莱坞电影的内在化。但国产电影好莱坞化的事实似乎被左翼影评人的论述所遮蔽。一个例证是左翼影评人与“软性电影”的论争。左翼影评人采取的策略是以“大众化”为旗帜，对“软性电影”倡导者大加挞伐，将其“心灵的沙发椅，视觉的冰激凌”直接等同于“视觉刺激”、“娱乐”甚至好莱坞的肉感香艳，似乎只有将其命名为“娱乐的”、“好莱坞的”、“资产阶级的”，“左翼电影”的“纯净化”才得以完成。这种做法建构出“左翼电影”与“软性电影”之“硬”/“软”的对立，在遮蔽国产电影好莱坞化的同时，也遮蔽了“软性电影”对于电影化的视觉语言和作者电影的呼唤，对于左翼“工具论”的斥责，以及对欧洲先锋派电影的推崇。如果将“软性电影”的这些因素纳入考量，那么三十年代的电影史便再度复杂起来。一方面，左翼电影与好莱坞不乏相通之处，例如被左翼影评人所推崇的《春蚕》，其间饱和的配乐，快节奏的流畅剪辑都来自好莱坞电影。另一方面，就苏联蒙太奇学派与欧洲现代主义电影相伴生这一点而言，“软性电影”倡导者对欧洲先锋派电影的推崇，与左翼影评人对苏联蒙太奇学派的宣扬也并非截然对立。如果说，在左翼电影“大众化”的浪潮中，还夹杂着对于“现代电影”的探索层面，那么在现代主义电影的意义上，苏联学派对于蒙太奇的专注和欧洲先锋电影异曲同工。无论将重心放在“大众化”上（一如左翼影评人），还是将重心放在蒙太奇或电影的运动性上（一如软性电影倡导者），都是对“什么是现代电影”的一种回应，换言之，尽管二者策略不同，但如果以“火烧红莲寺”（简称“火烧”）系列为参照，二者都带有“反帝反封建”的性质。

² 蒋介石：《力行新生活运动》，民国二十三年新生活运动总报告，1934。

就此看来，“左”或“右”的划分是相对而言的，被左翼影评人斥为“保守”的思想也未必没有激进的成分。然而，在后继者的研究中，一九三零年代的中国电影始终被统识在抽象的“左翼”话语之下。在这种话语中，电影史研究疲于将种种复杂性整合到“左翼”/“非左翼”的话语之内。然而，暂且不论“左翼”这一语词所应具有变动不居和历史性，仅从三十年代左翼影评人对于彼时电影的种种不满来看，真正达到左翼影评人标准的左翼电影也极其有限，“左翼电影”似乎很难视为一个本质化的事实。在这个意义上，这种二元对立的模式在生产“知识”的同时，也势必生产大量无法整合的“剩余”。事实上，与其以先在抽象的“左翼”话语来思考彼时的历史，不如将上述种种复杂性考虑在内，将参与意识形态建构的诸元素视为一个光谱，其间包括一个潜在的对话对象——电影“火烧”系列，包括国民党构建现代民族国家的种种举措，左翼影评人对于社会的批判，还有软性电影、天一公司等与“大众化”不同的别种选择。在这个意义上，似乎很难简单地划分电影人的阵营。重要之处或许并不在左右之分，而是在于彼时电影人以何种方式参与了意识形态建构，又以怎样的方式被不同的意识形态所“意识形态化”。这也正是本文之探讨的大前提。

移植好莱坞与新“主旋律”的建构

上世纪二三十年代之交，中国社会正发生着重要转型。一方面，“九·一八”、“一·二八”的战火给中国带来巨大冲击，促使反帝浪潮的出现。另一方面，蒋介石正式宣布苏联共产主义是“彻底反人道主义的阶级仇恨和阶级斗争的思想系统”，并转而以“中国民族固有的德性”来进行社会的“改进”。³伴随着这次社会转型，电影作为一种新媒体似乎越来越难以自外于现代性建构，借助这个契机，国民党开始酝酿赋予电影以新的使命，这种新使命后来被陈立夫概括为“电影不仅是娱乐的东西，而必须在娱乐之中包含着多量的教育上文化上的意义。”也就是说，电影不再仅仅是娱乐，而是具有了意识形态国家机器的作用，人们需要电影来平衡和解决现实生活中的矛盾。⁴这种政策事实上体现了彼时国民党的矛盾性，一方面，蒋介石已经宣布共产党的阶级革命不适合中国，但另一方面，国民党政府又试图借用苏联的党营电影政策，将电影视作政府的宣传部门。这种复杂性一直伴随着国民党的意识形态建构，也将引发中国电影不可化约的复杂性。

当时的中国电影界正面临两个事实：好莱坞占据了国内大半电影票房，而国产影片却徘徊在“牛鬼蛇神的支离怪诞片子……以致渐为知识阶级所鄙弃”的状态之中⁵，很难承担平衡现实矛盾的任务。在这个语境中，首先响应号召的是素有国民党背景的罗明佑和黎民伟，他们打出“国片复兴”的口号，以“提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业”⁶为方针来进行电影制作。罗明佑选择曾经在美国留学的孙瑜来担当这一电影现代化的重任。

对孙瑜来说，罗明佑等人“国片复兴”的呼吁也是极有吸引力的。早在大学未毕业时，

³ 蒋介石：《苏俄在中国》，见秦孝仪主编：《先总统蒋公思想言论总集》，台北：中央党史委员会，民国七十三年，第186页。

⁴ 陈立夫：《中国电影事业》，上海：上海晨报出版社，1933年。

⁵ 《双方并进的联华公司》，聪锐，《影戏杂志》1931年1月，第2卷第2期。

⁶ 沈芸：《中国电影产业史》，北京：中国电影出版社，2005年12月，61页。

孙瑜便以“电影救国”为己任：“至于舞台剧或影剧，并非我辈自负，中华将来命运，与之关系甚深。我辈在现时制剧，何不向救国方面做去。国耻之羞，穷恶之惨，气节沉沦之悲，何处不能痛写告众。即以军人而论，给他们点国耻戏和理想中之模范军人看看，看了之后，总可有点感效吧。”⁷共同的民族主义及电影现代化的诉求使二人的合作很快付诸实践，这一实践的方向是将蒸蒸日上的好莱坞情节剧移植到中国电影之中。在“新电影”的开山之作《故都春梦》中，孙瑜驾轻就熟地借用了好莱坞情节剧的模式：以善恶对立为主线的道德叙事，激烈的矛盾冲突和“奇迹”的发生，抽象的“正义”所支撑的想象性解决。人物身着“欧化”的服装，开始变得很“时髦”。细节也得到充分的重视，并成为呈现人物心理的手段。除此之外，孙瑜还引入了有声电影的元素，当时的影院以《夜深沉》配合梅兰芳的《霸王别姬》选段。以上种种都使《故都春梦》不同于以往不知所云的“火烧”系列，具有了营造“现实”的素质。正是这种新意使《故都春梦》获得了巨大成功，甚至从不看国片的知识分子也走到电影院来。应当说，《故都春梦》的大好票房，使其成为一次有效的意识形态言说。从辛亥革命到三十年代，上海正经历着现代性的急速发展，新兴的民族工业刚刚经历了“黄金时期”，民族资产阶级迅速聚集，产业工人和中间阶层都在前所未有的扩展之中。⁸如果说这种社会的急速变化需要行之有效的表述方式来加以整合，那么朱家杰正是彼时现代性快速发展，社会转型和急剧分化的主体，他的故事正承载着这种整合的功能。这部电影讲述了军阀时代一个“宦海沉浮”的故事，但更进一步，则是调节和平衡迅速的社会转型和分化的故事。原本幸福的朱家杰渴望迈向更高的社会地位，但因无法控制对女人的欲望而陷入阴谋，并因此倾家荡产。其社会升迁的路径也被堵死。继而，朱家杰变成了北伐革命者，他率领义军成功起义，消灭了军阀旅长区虎臣。最终，妓女燕燕死去，朱家杰重新与妻子团聚，一家重新开始幸福的生活。应当说，影片的整合功能是显而易见的。首先，影片展现了急剧动荡的社会语境，现代主体的欲望，以及“向上爬”的酷烈争夺过程。影片以情节剧的模式将这一过程转换为一个邪不胜正的道德逻辑，“好人”朱家杰不断遭到“坏人”燕燕的诱惑和陷害，在上升的路径中不断跌落。但最后，“坏人”恶有恶报，“好人”及其家人终于重获幸福生活。经过这番表述，影片事实上将一个政治命题转换为家庭失而复得的情感故事。当影片结束，坏人终遭惩戒，家庭重新团圆，人们似乎已经不再关注社会的分化或者社会上升路径的缺席，一切都在“善有善报”的大团圆中获得了想象性解决。在另一个层面上，这部电影又在多重意义上建立了国民党政权的合法性。一方面，影片通过呈现军阀时期官场黑暗，作为国民党政权基础的北伐革命军因而成为最大的拯救力量，并由此获得了充分的合法性。另一方面，对于家庭和传统道德的维护也与国民党所宣扬的“忠孝”、“仁爱”、“信义和平”并行不悖。在这个意义上，《故都春梦》有效完成了影片广告词所表述的功能，即“复兴国片之革命军，对抗舶来片之先锋队，北方军阀时代的燃犀录，我国家庭生活之照妖镜”。

应当说，《故都春梦》为新电影开辟了一种全新的可能性，它使得电影具备了言说现实矛盾的能力。在这个意义上，好莱坞的成功引入并非偶然。这不仅因为中国电影市场已经被

⁷ 孙瑜：《孙瑜给洪深的信》，1926，引自丁亚平：《历史的旧路——中国电影与孙瑜》，《北京电影学院学报》，2000年4期，1-7页。

⁸ 根据徐生民的资料，1933年，上海的产业工人占全国的53.27%，在30年代初期，上海的职员已经发展到30万人左右。见徐生民：《上海市民社会史论》，上海：文汇出版社，2007年第一版，第46-47页。

好莱坞充斥，更因为好莱坞作为资本主义上升时期的电影形态，已经先在地蕴含了资本主义内在困境和矛盾的表述方式：道德化的叙事，抽象的爱与想象性大团圆，甚至城乡对立，阶级矛盾都已经存在于好莱坞电影之中，孙瑜似乎只需要模仿，便可以为中国电影观众所接受。这似乎正如孙瑜曾经表述的那样：“……指导社会使命而资本技术远落在欧美之后的中国电影界，应如何谨慎地理智地选择欧美的好处来模仿一下？我们应该如何地‘模仿’欧美的团体精神，公德心，青春的朝气，为公众服务，求幸福的责任心等等……而扫除他们的残忍，贪暴和他们的大礼貌、珠串、高跟舞鞋……”⁹ 在这番表述中，孙瑜在借鉴好莱坞时思考的似乎正是一个关于现代性的问题，他立志模仿和抛弃的是现代性的正反两面。

此后，孙瑜在自编自导的《野草闲花》中再次移植了好莱坞情节剧。这一次孙瑜直接套用了小仲马《茶花女》的情节，并参考了美国影片《七重天》，上演了一个上层男性爱上下层“灰姑娘”的故事。当然，故事的结局不同于小说原著，它再度变成一次奇迹般的拯救与重逢，黄云和丽莲将从此“幸福地生活在一起”。孙瑜在这个自编自导的影片中更为大胆地使用了好莱坞的电影语言：平行蒙太奇、运动的摄影机，以及孙瑜自己创作的中国电影中的第一首插曲《寻兄词》。这些前位的电影语言以及爱情情节剧的模式再度成为社会阶级分化的想象性解决。这种爱情模式在《野玫瑰》、《天明》中也被不断复制。在《野玫瑰》中，孙瑜同样借用了好莱坞电影从美国戏剧中学到的城市/农村对立的模式，来书写中国甚嚣尘上的城乡矛盾，伴随这种模式同时引入的还有对于城市现代性的反省和批判。在《天明》中，孙瑜还试图以情节剧来展现革命的命题。事实上，随着《故都春梦》的成功，中国电影界经历了一个好莱坞化的过程，这一过程同时被左翼电影人和南京国民政府所吸纳。彼时极受欢迎的电影，诸如郑正秋的《姊妹花》和蔡楚生的《渔光曲》，以及为左翼影评人交口称赞的《春蚕》都以不同形式借用了好莱坞情节剧。《姊妹花》和《渔光曲》将好莱坞情节剧与中国传统欣赏习惯相结合，以此呈现阶级和城乡矛盾，并创造了票房神话。《春蚕》则充分运用了流畅剪辑来书写农村破产的命题。应当说，通过移植好莱坞，中国电影开始具有言说现实的能力，中国电影人找到了呈现中国正在遭遇的现代性的方式，并在呈现的同时不失时机地给予批判或提供想象性解决，这一点不仅与左翼“反帝反封建”理念相呼应，而且与陈立夫所宣扬的“教育上文化上的意义”也不谋而合。也正是在这个意义上，这种新电影同时得到国民政府和左翼电影人的支持，并以不同的形式加以助推。南京国民政府将电影纳入国家政策的高度，陈立夫在《中国电影事业》中提到：“大家竞相以提倡‘国产影片’相号召，可是，每以私人的资本有限，客观的障碍太多，不易有发展的希望”，¹⁰因此，国民党政权试图以国家资本主义的方式，将新兴的中国电影纳入国民党宣传部门，让它直接为国民党的宣传服务。左翼电影人则凭借这种新电影模式开始了“向左转”的倡导，以情节剧中内涵的阶级、城乡矛盾展开自身的叙述。

“前沿”导演孙瑜：在国民政府“主旋律”与“左翼”之间

⁹ 孙瑜：《电影杂碎馆》，见《现代电影》，1933年第1卷第4期，第3-4页。

¹⁰ 陈立夫：《中国电影事业》，上海：上海晨报社，1933年。

上文已经提到，彼时的国民党政权具有充分的复杂性，虽然已经明确在指导思想上与苏联共产主义相决裂，但事实上还是携带着从苏联学来的“左”的一面。这不仅造成国民党内存在的冲突，同时也造成国民党和左翼电影人之间的微妙关联。首先，此时的国民党政权渴望用儒家思想进行重新整合，蒋介石曾经提到：中国社会阶级矛盾并不鲜明，不能搞阶级斗争，“在马克思列宁主义之前，人类社会中有均产和共产的思想，但是我们必须分辨，那种思想是基于人道主义的一种社会理想。而今日马克斯的共产主义与此完全不同，可说他是彻底反人道主义的阶级仇恨和阶级斗争的思想系统，并且是国际共产党制造仇恨和制造斗争的行动方针。”¹¹从这种思想出发，彼时的电影人拍摄了《天伦》、《慈母曲》等宣传儒家伦理的影片，其实是以家庭伦理和“马克思列宁主义之前”的人道主义作为调和现代性矛盾的方式。然而，国民党的主旋律电影事实上不止于此，其范围是相当广阔的。除去直接以孝道伦理作为主旨的电影之外，国民党还致力于现代性批判。这一点十分吊诡，虽然国民党与左翼电影人有着完全不同的理论诉求，但二者对于“堕落”的城市现代性的批判却都是不曾手软的。陈立夫曾这样表述电影对于城市现代性应有的批判：“中国的都市生活可以说是毫无生产的，仅仅是多量消费的奢侈生活……我以为中国电影界应该到农村去找背景，不必尽把都市目睹的怪现状当作是电影的好材料，应该积极鼓励民众到纯洁的乡间去，用自己的劳力经营生产，发展农业经济，把中国衰落不堪的农村繁荣起来，建立中国最根本的立国的基础。”¹²就此看来，对于乡村的呈现、对于城市的谴责，并非仅仅是左翼电影人的诉求，它与国民党的电影政策也紧密相关。而在另一个层面上，无论对“旧有道德”的提倡，还是对现代性的批判，都服务于国民党现代民族国家的建构，加之时值“九·一八”、“一·二八”之国难，因此，彼时的“主旋律”电影还势必包括民族国家的“反帝”感召，包括对于重塑国民性的新生活运动的展示等等。

对于左翼电影人而言，无论理论诉求如何，现代性批判同样是必要的。当然，左翼电影人秉持着更为激进的立场，试图在中国电影中贯彻苏联的社会理念，呈现阶级矛盾、工人，并提倡电影的“大众化”。在左翼思潮的影响下，一些电影人开始以激进的方式进行创作，《狂流》、《城市之夜》、《三个摩登女性》等很多电影都涉及到作为“新人”的工人阶级。应当说，这些从苏联直接挪用的工人斗争电影在当时语境中存在很多问题。“软性电影”的倡导者黄嘉谟便曾经站在城市中产阶级的角度批判左翼的“大众化”，认为“许多剧情都不合现实社会的背景，故事总是在畸形的情节中发展着。”¹³孙瑜也认为应当将“模仿”和“时髦”区分开来，多一些“模仿”，而对于“大众化”一类的“时髦”则应慎而又慎，“不必说的太远了，也不必希望太大了。”¹⁴而此时的天一公司则主张“改良民间文艺，肃清对于封建思想和不良风俗的传播”，¹⁵立志拍摄真正大众的电影，以区别于左翼的“大众化”。就此看来，左翼激进的电影实践事实上遭遇到很多阻力，这使得左翼电影人不得不在现有语境的

¹¹ 蒋介石：《苏俄在中国》，见秦孝仪主编：《先总统蒋公思想言论总集》，台北：中央党史委员会，民国七十三年，第186页。

¹² 陈立夫：《中国电影事业》，上海：上海晨报出版社，1933年。

¹³ 嘉谟：《电影之色素与毒素》，见《现代电影》，1933年第1卷第5期，第3页。

¹⁴ 孙瑜：《电影杂碎馆》，见《现代电影》，1933年第1卷第3期，第3页。

¹⁵ 倪伟：《“民族”想象与国家统治——1928-1948年南京政府的文艺政策及文学运动》，上海：上海教育出版社，2003年9月，207页。

基础上进行相对保守的创作和批评，而在电影批评的意义上，左翼影评人似乎只是对国民党《天伦》等正面提倡儒家思想的电影不满，但在其他电影题材的批评上，却与彼时的“主旋律”保持着微妙的契合。

这样看来，孙瑜作为一个令左翼影评人爱恨交加，有些难以定位的导演，事实上占据了一个十分特殊的位置，而左翼话语在孙瑜这里的“失效”，正是彼时的“主旋律”和左翼电影之间复杂关联的表征。在最初的成功之后，孙瑜拍摄了自编自导的《野玫瑰》，这部电影之所以重要，是因为孙瑜首次在影片中全方位地实现了人物系列“幻思的女儿”。一如上面提到的，孙瑜对于左翼电影很有保留，认为不应“希望太大”，“在目前，我们先只希望做人要像一个人，有个性，有公德，有健康，有朝气，尤其要紧的是有团结的精神，能自卫，能保持人格……然后再谈其他。”¹⁶ 应当说，“幻思的女儿”正是在孙瑜对左翼理念有所保留的语境之中创作而成的，从《野玫瑰》所传达的理念来看，它事实上更接近于当时的国民党“主旋律”电影。首先，孙瑜认为，身体是第一位的：“只要我们有了健全的身体，一定可以改变它。有了健全的身体，然后才有奋斗的精神，和向上的朝气。”¹⁷ “野玫瑰”小凤当然就是这种“向上的朝气”的直接体现。而这种被左翼所诟病的“浪漫主义”思想似乎正吻合于蒋介石一直以来对于中国人体格和精神的强调，即“……而我们体格不行，一切的力量都没有，便无法抵抗（外国人）！一般同胞要知道：国家民族的衰弱，被人欺侮，就是因为各人的体格精神和能力不好……”，¹⁸ 因此，蒋介石主张要开展全民健身，增强民族的体魄以弘扬民族精神。对此，《野玫瑰》以及孙瑜对于小凤的阐释似乎正是将这种理念应用到电影创作之中，二者的想法是十分接近的。在另一个层面上，《野玫瑰》将活泼坚强的小凤放置在乡村，将城市呈现为奢靡堕落的场所。这种城乡矛盾的展示同样不符合左翼关于农村破产的表述方式。在左翼影评人看来，这里的乡村同样没有“反映真实的农村苦难”，而显得太浪漫太轻松了。事实上，这里的书写方式再度与国民党政权所倡导的方式相一致，即陈立夫所说的“由都市而转到农村”，表现“纯洁的田间”和“多量消费”的城市。在此，小凤的活泼可爱正是“纯洁”乡村的表征，在九·一八国难当头之际，也正是她代表了民族的反抗精神。正是在上述双重意义上，孙瑜“幻思的女儿”系列构成了对国民党政权的呼应。当然，孙瑜还是在对国民党政权的呼应中渗透了自己一向秉持的民主主义和人道主义理念，使得电影脱离了儒家伦理的限定。而这跨越种种现实矛盾的人道主义，更像是以另一种方式重述了蒋介石所谓的宣扬中华民族固有的“和平”、“宽厚”，以社会全体的利益为前提而消灭阶级的区别，不应该以阶级的利益为前提，促成社会的分化之说法。并且，这种人道主义也与此时期正在引进新生活运动的基督教人道主义有着共同的“爱”的关怀。就此看来，《野玫瑰》在很多层面上与国民党的治国理念不谋而合，而同时，围绕这部电影，国民党政权和左翼电影人间的微妙关系也得以显现。对于《野玫瑰》这样很“主旋律”的电影，左翼影评人并没有大加指摘，相反还有所褒赏。这恐怕是得益于左翼与彼时政权间的相通之处。一方面，

¹⁶ 孙瑜：《电影杂碎馆》，见《现代电影》，1933年第1卷第3期，第3页。

¹⁷ 孙瑜：《导演[野玫瑰]后》，《电影艺术》，1932年1月，50-52页。

¹⁸ 《蒋介石从亲俄亲共到反俄反共的变化过程》，<http://hi.baidu.com/天涯之角一蓑翁/blog/item/bed>，2010年2月4日。

在左翼影评人看来，虽然电影的城乡对立的表述方式“并不正确”，但对于城市现代性的批判态度却是不谋而合的。另一方面，虽然以纯洁活泼的农家女小凤隐喻民族精神带有“美化现实”之嫌，但是电影对民族反抗精神的高扬却同样内在于左翼“反帝反封建”的号召之中。正是在这个意义上，左翼影评人对这一电影爱恨交加态度复杂，虽难于定位，但还是可以接受的。

难于定位的电影并非仅有《野玫瑰》一部，事实上，孙瑜的诸多电影都与《野玫瑰》有着共同的生存状态。1933年的《小玩意》再度延续了《野玫瑰》的“纯洁的乡村”思路。这部电影展现了农村破产的现实，但同样不同于左翼的表述方式，仍然更接近于相对保守的立场，左翼影评人对于《小玩意》的态度也和《野玫瑰》颇为相似，他们仍然觉得不满足，期待着孙瑜“更切实地看到半殖民地的民众的苦痛，给我们一些更热烈的粮食”，¹⁹但对于孙瑜展现半殖民地农村破产，鼓励人们起来反抗这一点则激赏不已。在此后的一年中，孙瑜拍摄了《体育皇后》和《大路》，这两部电影再度以影像的方式呈现了彼时刚刚展开的新生活运动和国民经济建设运动。1932年，国民党在南昌建立了新生活运动促进会，接着，这一重整道德，改造社会风气的运动在中国渐次展开。这一运动的重要内容之一便是全民体育健身运动。蒋介石本人对这一内容十分重视，曾经在新生活运动周年纪念大会上专门提到过体育问题，也曾将体育活动作为新生活运动的年度中心工作和工作要点来开展。正是在这个语境中，《体育皇后》提出反对个人锦标主义，倡导全民体育和全民健身的理念，并对新生活运动的这一内容做了正面宣传。在《体育皇后》中，健康美丽的乡下姑娘林瓔“说来说去总要说到你的体育救国上”，²⁰体育学校老师也不断宣扬体育精神：“民族自强的原动力就是健全的身体！”影片字幕则以“新的生活”直接隐含着新生活运动。此外，影片还对于体育学校军事化管理进行直接展示，并在特写镜头中强调新生活运动的重要书籍《世界体育史略》和《人体解剖学》。应当说，《体育皇后》和孙瑜既往的电影相同，仍然延续着将此时最前沿的新生活运动思想灌输给观众的思路。

《大路》亦是如此，它所反映的是1930年以来国民政府的建设成果。“兴建公路”原本便是“新生活运动”的规定任务之一，新生活运动的另一项内容是“征工服役”，服役事项一般有修治城防或楼堡、筑路、造林、兴修水利、架设长途电话等等。这些内容都是国民政府为增强国力，加强基础建设的措施。不仅如此，1935年11月，南京国民政府还在全国发起了“国民经济建设运动”。为推动经济建设速见成效，蒋介石还做了指示：“国民经济建设运动一定要与新生活运动同时并进，相辅相行。”“实行国民劳动服务，是从事于国民经济建设一个最急要的办法，现在的国家贫穷，没有充分的财力来完成各种建设事业，好在我们同胞很多，同胞的劳动，就是国家最宝贵的经济动力，亦即一切建设事业的资本，只要我们全国同胞能竭尽所能来劳动，便可以完成一切福国利民自救救国的新建设事业。”²¹据说，在国民政府的倡导之下，绥远军队组织了新生活劳动服务团，在1935年秋天，完成了筑路1370余里的巨大工程。《大路》所展现的正是这个“福国利民自救救人的新建设事业”。

¹⁹ 沈西苓：《评小玩意》，见《申报》“本埠增刊电影专刊”，1933年10月10日。

²⁰ 孙瑜：《体育皇后》对白，上海：联华影业公司，1934年。

²¹ 蒋介石：《中华民国二十五年元旦告全国军民同胞书 国民自救救国之要道》，见秦孝仪主编：《先总统蒋公思想言论总集》，卷三十书告，台北：中央党史委员会，民国七十三年，第198页。

它以几个筑路工人作为国家建设主体,事实上将新生活运动所倡导的新道德和新精神与国民建设运动结合在一起。影片结尾处,镜头以寓言的方式聚焦在中国地图之上,地图中的虚线沿绥远地区延展到全国,标识着中国公路建设的成果。最终,影片将这一建设运动和民族主义联系起来,几位建设者在敌人的轰炸中死去,成为“民族英雄”,但大路却在不断延伸。无疑,在左翼影评人看来,《大路》也是更为“左翼”的。因为它不仅以筑路工人作为主人公,并且表现了工人的群像,以及工人的反帝精神和力量,即“在劳动者的生活里面,……鼓吹着反帝精神的热烈呐喊。”尽管如此,左翼影评人的不满仍然来自于“美化现实”,即“我们在作品前半部分看到的劳动者生活,使我们觉得这不过是一种诱人的憧憬和情热,而决不是现阶段的劳动者实际生活的描写。”²²在左翼影评人看来,《大路》已经是1935年“大胆而优秀”的收获,但仍然没有符合左翼电影的表述方式,没有显示出“中国的民众是在哪一部分的压迫之下呻吟着呢?”“劳动者以怎样的方法,拿什么为目标,……‘一齐作战’呢?”²³在此后的研究中,《大路》逐渐被本质化为左翼电影的代表,这种论断所遮蔽的正是《大路》所置身的复杂的历史。

在上述意义上,孙瑜电影事实上一直在国民政府“主旋律”话语的统识之内,呈现最前沿和时髦的话题,即使在备受左翼瞩目的《大路》之中,“主旋律”的身影也清晰可见。在《大路》这里,已经可以很清晰地看出此时的电影怎样获得不同理论的阐释。在此,重要之处或许并不在于厘清究竟是“主旋律电影”还是“左翼电影”,而是在于怎样处理这些不同的理论话语所共同形成的复杂的电影局面。这些不同的理论大相径庭却时有耦合,它们以不同的文本为场所进行霸权的争夺,这无疑是一个远比左右的划定更为复杂的问题。

当然,在左翼影评人占领媒体资源以左翼理念进行霸权争夺的时候,电影人也会深受其影响。孙瑜电影中便有一部涉及到革命的电影,这便是《天明》。这部电影正是1933年左翼电影运动风头正劲之时拍摄的,有趣的是,这部左翼电影不仅受到国民政府的批判,被其列为“赤色电影”予以查禁,甚至也没有得到左翼影评人的肯定。就此而言,孙瑜“向左转”的努力两边不讨好。从《天明》这部电影,可以清晰地看出孙瑜对于左翼理念的隔膜。应当说,《天明》是一部力图忠实于左翼表述方式的电影。它不仅力图呈现一个农村破产,工人受压迫和剥削,并被逼良为娼的过程,并且还展现了菱菱怎样从普通的农村女孩转变为革命者。这些显然是左翼所宣扬的“压迫与苦难”的故事,除此之外,它甚至还指明了《大路》所缺乏的斗争方向,即上面提到的“以怎样的方法”,“拿什么为目标”,并且干脆已经付诸行动。然而,对于这样的向左转,左翼影评人并未领情,他们认为,这部电影虽然“表面上更显得进步了”,但只是一个“空想的革命故事”,不仅无益于革命,反而“减少了观众同情革命的情绪”。²⁴应当说,这种论断事实上显露出《天明》进入左翼话语的失败,孙瑜无法将一个好莱坞式的爱情情节剧与革命联系在一起,他所坚持的纯洁、健康、反抗的“幻思的

²² 光州:《大路》,原载《晨报》“每日电影”,1935年1月。引自《三十年代中国电影评论文选》,北京:中国电影出版社,1993年,第165页。

²³ 同上。

²⁴ Riku:《〈天明〉评二》,原载《晨报》每日电影,1932年2月4日,引自《三十年代中国电影评论文选》,北京:中国电影出版社,1993年,第147页。

女儿”与左翼表述中的苦难格格不入，无论菱菱在亲人死后高喊革命，还是结尾处在笑容中从容赴死，革命都以极其怪诞的方式与电影的逻辑纠缠在一起。在这番失效的革命言说之后，孙瑜抛弃了言说革命的努力，重新回到了“幻思的女儿”之轨道上，继续拍摄显然更接近其理念的“主旋律”电影。

结论：难以化约的电影界

应当说，上世纪三十年代电影界是十分复杂的，这种复杂性常常难以用左翼/非左翼的方式来表述。更为常见的情况是，各种力量都在力争夺取电影界的阵地，同样的电影文本经常以不同的方式获得命名。孙瑜的例证已经显示出，曾被左翼影评人命名为“左翼”的诸多电影其实带有“主旋律”的因素。而那些被斥责为“主旋律”的电影也未尝没有向左转的趋势。对于孙瑜而言，他的电影一直致力于宣传国民政府的新政策，同时又与左翼理念有着各种各样的耦合。一直到孙瑜此后历经十年拍摄的电影《武训传》，这一脉络仍然在延续，在《体育皇后》之体育兴国，《大路》之国民建设之外，《武训传》力图展现教育兴国的理念。应当说，国民政府彼时的最大目标就是赶超日本。为此，蒋介石建南京新都，搞国民生产运动，建设中央大学（希望它能超过东京大学）。当时中央大学已与牛津，哈佛，麻省，瑞士苏黎士理工学院展开合作。抗战时期，蒋介石力排众议，认为大学不能搞所谓战时教育，应把眼光放远些，大学生肩负民族复兴的重任。由此看来，对于教育兴国，国民政府可谓深谋远虑。《武训传》第一版所阐释的正是这一过程。一如蒋介石将“革命”阐释为“改进”，一直未能进入左翼革命逻辑的孙瑜，也相信在教育、体育和建设各方面的改良。而从建国初《武训传》所受到的巨大欢迎来看，即使在彼时，左翼阵营对这种思想的态度也难以一言以蔽之。当然，新中国的社会语境已经发生了巨大变化，新政权开始以全新的态度去对待和处理孙瑜的电影理念，尽管如此，孙瑜所要面对的仍然不是可以化约的电影界，而是另一种全新的复杂性。