

从新修复的《恋爱与义务》重探 1930 年代早期电影的多义性

王大可

(上海交通大学媒体与设计学院, 上海, 200240)

摘要: 论及 1930 年代的早期电影, 往往会受制于“启蒙”与“商业”、“精英”与“大众”的二元框架。通过回到“国片复兴”诉求下《恋爱与义务》从小说改编到影片制作的一系列历史现场, 试图揭开这一框架下被遮蔽的多重意义空间。在二三十年代个人解放话语方兴未艾之时, 《恋爱与义务》独特地将“走出家庭”与“重建家庭”并置讲述, 在日常现实情境中同情地呈现恋爱与婚姻、激情与义务的两难冲突, 通过阮玲玉等优秀演员的精彩演绎, 一种具有现代爱情观念与家庭观念的“新人”形象呼之欲出。

关键词: 《恋爱与义务》; 30 年代早期中国电影; 爱情; 家庭

中图分类号: J909

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2016)03-0190-06

在第十七届上海电影节上, 由卜万昌导演, 阮玲玉、金焰主演的影片《恋爱与义务》经过现代技术修复后, 有缘重现银屏。据台北资料馆馆长介绍, 这部电影胶片的失而复得颇经历了一番传奇: 1931 年上映以后, 几经辗转难觅踪影, 1994 年却在南美乌拉圭“得来全不费工夫”, 现作为全球唯一拷贝, 它已成为台北电影资料馆当仁不让的“镇馆之宝”。本文力求返回该片从小说到银幕的一系列历史现场, 以期呈现三十年代早期中国电影的多重语境与丰富面向, 藉此作为“电影皇后”阮玲玉八十周年忌辰的追怀与纪念。

一、多重现代性视域下的 1930 年代

毋庸置疑, 在漫长的中国电影发展史上, 1930 年代是一个具有转型意义的重要年份。在上世纪 80~90 年代以前的经典电影史叙述中, 论者们往往围绕着“鸳鸯蝴蝶派”传统与“五四—左翼”传统的二元框架, 依据旧与新、落后与进步、传统与现代为区分的历史进化论观念对这一时期的电影进行定位。比如, 柯灵先生就认为: “所有的姐妹艺术中, 电影受‘五四’洗礼最晚。‘五四’运动发轫以后, 有十年以上的时间, 电影领域基本上处于新文化运动的绝缘状态。电影没有卷入这一场激烈的新旧斗争, 却长期地和旧文化保

持着千丝万缕的关系。”^[1](287)]以“五四”新文化为价值尺度, 柯灵批评“旧的”“鸳鸯蝴蝶派”电影具有“思想上的庸俗化”“创作方法上的反现实主义”“文明戏的市俗习气”“舞台化的艺术处理”“程式化的表情动作”等缺陷。^[1](287)]

上世纪末以来, 伴随着对革命史观不同程度的反思、对现代性问题的多元理解, 以及“上海热”“怀旧热”带来的新的文化价值取向, 越来越多的研究者认识到“鸳鸯蝴蝶派”这一概念的限度, 并取而代之以更为“中性”的“民国早期电影”等指称。在研究视野上, 主要出现了两方面的新趋势, 一是着眼于电影的“物质性”, 二是强调其“文化性”。概述起来, 一方面是以史实为基础, 从物质发展的角度, 围绕电影的生产与消费两大领域, 深入具体地还原早期电影业在拍摄技术、制片手段、市场运作、营销模式等方面的现代运作过程, 这也即是郇苏元教授所谓的“新微观史学”。^[2]另一方面则是将早期电影放置在现代日常生活的框架下, 从中考察大众文化与商业文化的丰富面向, 并有意识地区别于此前无论是以“启蒙”还是以“救亡”为旨归的“五四—左翼”精英文化传统, 这也正是“另类现代性”(Alternative Modernity)之另类所在。比如, 盘剑教授就在范伯群先生开创性研究的基础上, 将早期电影视为“现代海派文化”的代表, 称赞其“于传统叙事中融进来自异域文学、文化的现

收稿日期: 2015-11-28; 修回日期: 2016-02-10

基金项目: 2012 年国家社科基金重大项目“提升我国文化产品国际竞争力的路径与策略研究”(12&ZD027)

作者简介: 王大可(1984-), 男, 江苏盐城人, 文学博士, 上海交通大学媒体与设计学院博士后研究员, 主要研究方向: 中国现当代传媒文化

代性因素，同时也在外国文学、文化的启示下获得了一种现代性眼光”。^[3]不言而喻，在各种新的现代性眼光的观照之下，“鸳鸯蝴蝶派”电影与“五四-左翼”电影之间的权势关系也将发生微妙的改变，比如，海外中国学研究者张真教授在汉森的“白话现代主义”理论基础之上，尝试将早期中国电影放置在一种综合了“古典、世俗、外来的诸种因素，也涵盖了不同的媒体”的白话形式之中加以考察，在她的论述中，这一“白话形式”与通常人们认为的“五四”主流的白话-新文化运动不仅泾渭分明，并且因前者更为“活跃”“多声部”“非官方”“拒绝被体制化或被变成民族国家的构架”，而明显优于后者。^{[4]〔55〕}而另一位研究者毕克伟教授甚至得出“早期电影却比五四小说更‘现代’”的结论，理由在于，早期电影并没有像五四小说那样“必须经历从传统到现代的艰难过渡”，因而，“它本无传统可言，反而免了这一转化中的情感纠葛”^{[5]〔21〕}。毕克伟这里的“现代”所指，几乎可以等同于以好莱坞电影为代表的单一的西方现代性。然而，从最普泛的角度来说，所谓“现代”，其本身即意味着主体价值的张扬与全方位的解放，倘若我们执着于用某种固化的、乃至他者的现代标准去限定某一特定地区特定文化进程，这本身即不免与现代本身所要追寻的自发性、突破性价值相悖反。

在福柯有关话语权力理论的启迪下，今天的研究者们已经越来越有意识地从“五四-左翼”强大的话语范式中挣脱出来，倾听“被压抑者”的声音，以求还原二三十年代文化场域的多义性，这一研究取向毫无疑问是值得重视的。但与此同时也引发了另外一些问题，首先，有必要反省和跳出压抑/被压抑的二元对立框架，否则就会在宣称“历史化”地研究早期市民电影的时候，反过来对“五四-左翼”传统进行非历史化的、狭隘的解读，比如将“五四”一代基于特定时代的历史选择贬低为单一的、外在的、西化的，同时将“鸳鸯蝴蝶派”为代表的市民文化夸大为多元的、本土的、在地的。事实上，有必要区分“五四-左翼”的话语与处于实际历史进程中的“五四-左翼”实践，因为多数声称针对后者的批评和反思，实际上仅仅是针对前者——而这种将“叙述”错认为“实在”的做法又反过来构成了对前者的误读。其次，当研究者们试图通过揭示“鸳鸯蝴蝶派”电影与“左翼”电影共通的“市民文化”的面向来强调其历史延续性时，往往又非此即彼地弱化了时代危机下二者共同分享的“启蒙”的面向，并再次坐实了商业/消费与启蒙/革命的僵硬二分，这在相反的意义上同样复制了他们想要破除的“五四”话语逻辑。事实上，在充分关注晚

清以来中国现代化进程的多样性的同时，必须将时代的整体危机纳入讨论的出发点，尽管我们有必要纠正此前研究中过度意识形态化的倾向，但同样也需要警惕某种“去政治化”的解读。尽管早期电影有着不可争辩的“趣味化”“消遣化”的底色，并不可避免地受到商业逻辑的影响，但这并不意味着它们外在于二三十年代新旧杂糅、各种意识形态论争的话语场。从某种意义上来说，没有任何文学或电影是“透明”的，或者仅仅是一种对于现状的单纯“记录”，应该视之为一种有意味“症候”和“表达”，其本身即可以说是一种广义上的“政治”。正如周蕾教授在其研究中提出的，“不把鸳鸯派文学阅读成只是记录了 20 世纪之交发生在中国的变化”，而是把这类文学中的“都会主义”“文化生产机制”“对于西方态度模棱两可的保守主义”，看成是一种“表达”(expressions)，而不仅仅是“反映现实”(reflections)。^{[6]〔61〕}以下，我将在时代危机的整体问题意识之下，分别考察《恋爱与义务》的文本内外，揭示其如何“表达”1930 年代前后的时代症候，从而进一步打开 1930 年代早期电影的丰富的意义空间。

二、从小说到电影：启蒙的“播散”与跨语际“旅行”

据联华公司的创始人、《恋爱与义务》的监制罗明佑(1900—1967)在《摄制恋爱与义务之远因》一文中回顾，这部电影在拍摄之前经过了较长时间的酝酿：早在 1923 年，来华定居的波兰籍作家罗琛女士(S.Horose)便将自己所著之英文版《恋爱与义务》的小说赠与罗明佑本人，罗氏读后深感该书“至为深刻”，并以电影人的独到眼光注意到其“布局之曲折缠绵而深合乎影剧之材料也”，只是由于“其时国内制片业尤属草创”，所以并无机会将其付诸于银幕。直到 1930 年，罗明佑创立了联华公司，在与民新电影公司的制作人黎明伟(1893—1953)共同监制《故都春梦》(1930 年)、《野草闲花》(1930 年)的过程中，他再次吐露想要改编这部小说的愿望，二人一拍即合，在接下来一年时间内便紧锣密鼓地完成了这部电影的制作与拍摄。^{[7]〔70〕}

这段叙述中埋藏着重要的信息：这部电影从“立意”到“成文”，经历了长达八年时间的等待与酝酿，最终见诸于银幕的原因，与其含糊地说是“机缘巧合”，不如更明确地说，是国内制片环境的日渐成熟，为更为多样化的电影题材与表现形式铺平了道路。回顾 1927 年到 1930 年期间国产电影的整体现状，我们可

以清楚地看到,当时占据各大影院的都是古装片、武侠片、神怪片,只有少数与市民生活相关,但也大多局限于苦愁、庸碌的男女情爱纠葛,极少有可供咀嚼回味之处,而反观《恋爱与义务》,其现实性、丰富性以及启蒙性便显得颇不平常。这显然是受到1930年代初期“国片复兴运动”的影响,事实上,无论是罗、黎二人,还是这部电影的编剧朱石麟先生,三人都是主张和实践“国片复兴运动”的大将。早在1930年,罗明佑在制作《故都春梦》的时候,便明确提出影片创作所应依循的四种目的:一为普及社会教育,从而“贡献社会,深入民间”“有益世道人心”;二为对抗外片垄断;三为提高艺术道德,“以期达到提倡艺术劝善惩恶之目的”;四为尊重演员人格,“吾人制片必以人才与道德并重,以保持艺术之神圣”。^{[8](37)}同年《影戏杂志》从第七到十期连续刊登了多篇讨论“国片复兴”问题的文章,并附有阮玲玉、胡蝶等电影明星的大幅照片,注明“国片复兴运动中最有希望的演员”。其中黄漪磋先生——此人不仅主办《影戏杂志》,亦是《恋爱与义务》中对白字幕的制作者,针对好莱坞外片做了较为公允的两个层面的讨论:他一方面由衷称赞外国电影的启蒙与社会功用,“影片在外国的功用是何等伟大——它是辅助教育的工具,它是启发民智的媒介,它是改良风化的使者,它是促进文明的利器”,借以批评国内影坛大量的神怪电影沿袭了旧小说的陋俗,呼吁电影人多拍摄一些直接表现“现代社会”的影片,承担起“改良风化的使命”。另一方面又明确指出外国电影对于本土电影市场的“侵略”,这既是经济上的,更是文化上的,并担忧倘若我国观众天天耳濡目染“外片所表现的风化与民族个性”,便有可能“慢慢地连本国的风土人情也忘却了”,因此主张本土电影应该多关注自身的“民族个性”。^{[9](25)}

“国片复兴运动”展现出早期电影人在遭遇1927—1930年间的萧条和挫败后,自觉反思、积极重组的努力。通过审时度势,罗明佑等人进一步认清了中国电影唯有与现时代紧密结合,才有可能焕发活力,也才可能进一步参与进现时代社会生活的改造。为了达到这些目的,必须同时克服作为小市民糟粕的“传统”以及好莱坞外片的“西化”倾向。此外,“复兴”诉求背后还包含了某种广泛的大众启蒙意识(尽管这里的“大众”想象并不清晰,仍有待具体历史内容的填充)以及朴素自觉的本土意识和民族意识。事实上,这些想法并非无根之木,在更早前的电影人张石川、郑正秋以及候曜的“问题剧”中,就已经初步呈现出将电影作为社会改良手段的良苦用心。换句话说,电影业内部始终存在着一股自我改革的动力。从这个角度方

能更好地理解,为什么伴随着此后民族危机进一步恶化,“新兴(左翼)电影运动”能在短时间内蓬勃发展,这显然并非是一种凭空的创造,也不是左翼人士单向度的“渗透”或“改造”,而是历史的合力与双向的互动,并极大地顺应了民心。据称,1931年九一八事变和1932年“一·二八事变”爆发后,《影戏杂志》在短时间内收到了数百封观众来信,纷纷要求制片公司拍摄能够及时反映时代内容的电影。这里所透露出的家国之忧及其内含的反抗意识可以视为一种新的大众主体性的自发展开,算得上是另一种意义上的“现代”。

从小说《恋爱与义务》到同名电影的改编,同样经历了一番跨语境的“旅行”。一方面固然是由于小说作者罗琛女士本人具备了出身波兰、留学法国、移居中国的“旅行者”身份,同时,这部小说本身亦在多重语言、多个国度间转换。据1934年《商务印书馆出版周刊》上的一篇书评介绍,《恋爱与义务》这部小说最早是由罗琛女士用法语写成,“作成很早,但未出版,却先译成中文”,民国十三年(1924年)在商务印书馆出版,随后作者又将其译为英文版*Love and Duty*,并于民国十五年(1926年)在商务印书馆再次出版,而该书的法文版*La Symphonie Des Ombres Chinouses*则于1933年在法国巴黎出版。^{[10](17-19)}从小说到电影、从最早的法文版手稿,到中文版、英文版,最终又修改为法文版,形式上的转换、空间上的“旅行”都伴随着广义的“翻译”过程。倘若说晚清以来针对外国文学的翻译与引介不得不经受一个单向的、甚至可以说“削足适履”的语境转换过程的话,罗琛女士创作上的特殊性便不仅体现在其横跨两界双语写作的能力,而且她能够以西方人的身份和眼光直接针对自己的生活世界、亦即当下的中国社会发言,实现了中西内部的双向互动。尽管材料有限,我们今天已经无从比较不同版本中小说情节叙事是否存在有意味的增删,但是,毫无疑问,这部“多语种”小说最重要的阅读者和接受者在中国,它在20年代得以面世和流传,正是因为它用饱满的细节、复杂的视角呈现了当时中国社会普遍关注的问题。同时,受过现代教育的西方女性身份也进一步坐实了作者本人的“启蒙者”身份。近代著名女报人、被胡适称为“新女界不可多得之人物”的胡彬夏女士在为罗琛女士的另一部小说《心文》所著的序言中便称赞道:“其对于吾国政教风俗人情心理之观念与议论,则以其幼年在另一环境所受之影响,反较吾人为公允透彻。”^{[11](70)}并强调,在女界齐齐沉暗,女子解放问题最为急迫的当下,罗琛女士的著作有着重要的“教导”意义,我国妇女应该视之为师。

如何“教导”？何以“为师”？这个复杂多义的叙述过程尚无法轻易地被“自由恋爱”“个人独立”等话语所包揽。1931年，电影《恋爱与义务》在光华大戏院上映之际，宣传海报上打出“民族和文化写实的创作；电影与文艺联合的先声；揭破两性间的恋爱义务；表现妇女界的思想委屈”等字样，涵盖之广，几乎包揽了这一时代最热门的几个主题：民族、文化、两性、妇女。

三、恋爱与义务：从“走出家庭”到“重建家庭”

电影里的故事这样展开：青春洋溢的女学生杨乃凡(阮玲玉饰)出生于一个旧式大家庭，有一天在上学的路上被隔壁邻居、相貌堂堂的青年李祖义(金焰饰)撞见，后者对她一见钟情，杨乃凡也不免芳心萌动，二人不久后便热恋起来。不幸的是，由于婚姻不能自主，杨乃凡只能听任父亲安排，被迫嫁给了家庭殷实的黄大任(黎英饰)，婚后二人“只有义务没有感情”，郁郁寡欢。五年后，一个偶然的机会，杨乃凡与李祖义再次重逢，情爱涌动，不可抑止，在李祖义的坚持和劝说下，她终于抛下一对年幼的儿女与祖义私奔。但是，私奔后的日子并不如愿，尽管二人仍然相亲相爱，但受舆论所害，也受严酷生活现实所迫，李祖义不久就被繁重的工作压垮，很快就去世了。走投无路的杨乃凡本欲一死了之，但念及她和祖义所生的女儿平儿(陈燕燕饰)尚年幼，最终下定决心靠自己的劳力，独自抚养女儿长大。另一边，前夫黄大任在妻子出走之后也独自尽心尽力地教育一对儿女。转眼十五年后，杨乃凡意外地看到了这对被自己抛弃的儿女已出落得风度翩翩一表人才，尽管她思念心切，但惭愧自己没有尽到做母亲的责任，不敢与儿女相认。于此同时，平儿的婚恋问题因母亲私奔的“坏名声”而受阻，杨乃凡于是决心牺牲自己，成全女儿，并留下一封信给黄大任，委托他照顾平儿。故事的最后一幕，三个子女彼此相认，在父亲的教导下，对着母亲的遗像，齐齐跪倒。

电影开场时气氛浪漫轻松，一对金童玉女“一见钟情”“英雄救美”“手帕定情”，洋溢着青春气息，但伴随着旧式大家庭的出场，气氛陡然变得压抑起来。电影仅用有限的几个镜头便“典型”地勾勒出杨乃凡的“父之家”：古板昏庸的父亲，势利恶毒的四房姨太太，整日凑在一起打麻将、嚼舌根，这一腐朽的封建家庭形象无疑应和了“五四”思潮下“打倒父亲”的革命主张，后者将旧式大家庭视为个人发展乃至社会

进步的障碍。故事进行到此，眼看新旧冲突一触即发，但意外的是，女主人公杨乃凡并没有立即展开行动反抗包办婚姻，冲突被暂时压抑下来，并从“父之家”延续到了“夫之家”。婚后杨乃凡置身于一个富足的都市中产阶级家庭，表面上看，一切物品用度以及日常休闲方式都是“现代”的，但叙述者却冷静地揭示出这种金玉其表之下的冷酷和虚伪：夫妻之间毫无感情，常常对坐良久也不发一言，表面上看丈夫性格冷淡，但背地里与情妇约会时却柔情蜜意，女主人则整日无聊忧伤，好像是这座豪华别墅里一个无用的摆设，很显然，这并非一个正常的家庭，更谈不上幸福。这种对于新式核心家庭的批评和讽刺让我们联想到易卜生的“玩偶之家”，从 10 年代末直到 30 年代，“易卜生热”在中国方兴未艾，在胡适等人对它最早的解读中，焦点并没有集中于易卜生对资产阶级家庭虚伪表象的讽刺，而是更多地强调专制的社会对个人的摧残与压抑，“社会最爱专制，往往用强力摧折个人的个性，压制个人自由独立的精神”。^{[12](460)}随着“五四”思想的传播与深入，“玩偶之家”的问题逐渐延伸到妇女解放与家庭改革等层面，而《恋爱与义务》则深刻地呈现出这一“夫之家”作为包办婚姻的产物，实际上并没有斩断与“父之家”的联系，对于女性而言，这一表面上平等、富足的现代家庭，实际上作为社会的微观结构，即是父权制的必然结果，同时又隐秘复制了旧式家庭的权力关系。正因如此，当杨乃凡与李祖义再次重逢时，那种自然流露的真挚情感便带有一定的合理性乃至反抗性，电影毫不吝啬地表现他们的快乐，电影压抑了许久的气氛似乎回到了一开始的轻快基调。但这种轻快同样没有持续太久，当李祖义力劝杨乃凡与自己一起私奔时，后者面临了一个异常艰难的抉择：究竟应该为了年幼的子女而留在一个无爱的家庭里，还是为了爱情抛夫弃子？

最终杨乃凡选择了后者，作为对电影前半段中各种冲突的一个回答，在电影剧本里，叙述者禁不住感叹“这一对以前屈服在家庭束缚下的弱智，现在突然充满了大无畏的精神”^{[13](2108)}，丰富地呈现出这一选择所要面对的两难痛苦。在私奔那天夜里，杨乃凡抱着一对儿女依依不舍，久久不肯离去。有意思的是，电影此时又通过平行蒙太奇插叙了黄大任刚结束与情妇的约会，正往回家的路上赶，他是否会撞见正准备离开的杨乃凡？眼看着时间越来越紧迫，通过镜头的反复调动，相信绝大多数观众都不禁为杨乃凡捏了一把汗，这不妨可以视为摄影机的“诡计”，对观众的道德立场做了一次小小的考验与追问。

接下来的故事发展可以看作是对“娜拉走后怎样”

的回答和续写。遵循写实的原则,故事中这对恋人私奔后的生活并没有被描述得如同伊甸园一般,而是牢牢放置在舆论的压力与经济的重负之下,正是这两方面合力压垮了李祖义,并最终导致了杨乃凡的自杀。舆论方面,起因固然由于管家老狐(刘继群饰)“小人拨乱”,但真正的伤害来自公司同事、街坊邻居对这对私奔男女的窥视与鄙薄,叙述者在此批判了市井流言对个体生活的过度干预。而在经济方面,此前风流倜傥的李祖义一再遭到同事排挤、老板压榨,其形状之悲惨,令人同情。这种将恋爱之热情与生活之艰辛并置的情节很容易让我们联系到鲁迅的小说《彷徨》,早在讨论“娜拉走后怎样”时,鲁迅便直言“要求经济权固然是很平凡的事,然而也许比要求高尚的参政权以及博大的女子解放之类更烦难”^{[14](168)},并借小说中涓生之口说出“爱必有所附丽”的现实困境。但是,与抛弃子君独自上路的“启蒙者”涓生不同,李祖义并没有一走了之,而是在走投无路之际,觉悟到“除了爱情,还有义务,他应该尽心奋斗来庇护乃凡,使她不受伤害”。^{[13](2108)}因此,尽管祖义最终为家庭劳累致死,却透露出了一种尊严,并扭转了此前只知爱情、耽于幻想的轻狂少年形象。在他死后,杨乃凡认识到父之家和前夫之家都没有自己的容身之地,进退失据之时曾想过自杀,但最后她同样觉悟到“她对祖义,爱情之外也有义务啊”^{[13](2109)},这一义务便是抚养女儿长大、继续延续这一来之不易的新家庭。与之对应的是此前对家庭无甚责任感的黄大任,在妻子离家出走以后,觉悟到自己过去没有尽到做丈夫的责任,痛定思痛,决心与情妇断绝联系,投身到对子女的教育中。三人的觉悟最终都落实为对家庭的“义务”,蔡元培先生也正是从“重视教育”这一角度来肯定这部作品,在为小说初版所作的序言中,他突出强调了家庭教育的重要性乃至优先性:“其宗旨则颇以自由恋爱在一种环境中。殆不免于痛苦。而以父母教育子女之义务为归宿。”^{[15](70)}

普通观众对这部电影的解读则显示出惊人的复杂性。电影叙述时间跨度二十年,杨乃凡由一个富家小姐、中产阶级太太转变为一个衰老的底层劳动妇女,高超的化妆技术和阮玲玉高超的演技令这一过程真实动人。或许是因为贫富美丑的强烈对比令观众震惊、或许是阮玲玉将一个母亲对子女的愧疚和思念表现得太过揪心,对于一部分习惯了从功利角度来权衡得失的保守市民观众来说,杨乃凡晚年的惨淡境遇无一不是私奔的“苦果”,激情冲毁了理智,“罪不可没”。^{[16](77)}但倘若换一个角度、更正面地对电影进行解读,杨乃凡对义务的担当和对贫苦生活的坦然接受同样也可以

看作是一种自发的道德选择,从被他人所规定的“玩偶”到自食其力的母亲,从一心只知恋爱,到为儿女尽教育的义务,这不仅是“堕落”,恰恰是主体的成长和觉悟,这也正是电影的启蒙意义所在。

通过“义务”问题的提出,电影实际上触及到二三十年代关于从“恋爱”到“家庭”、从“走出家庭”到“重建家庭”的重要命题。在“五四”新文化人那里,爱情不仅关于男欢女爱,更是现代个体追求自由独立精神的对应物,唯有平等的、身心一体的爱情才能成为现代核心家庭的基础,并区别于以利益为核心、被动结合的封建旧式家庭。然而,在具体的历史条件下,重建现代家庭的任务困难重重,无法依靠自由解放的理念就能完成,现代个人主义原则也无法承担起由恋爱走向家庭、乃至凝合社会共同体的伦理责任,这正呼应了胡适提出的“第一,须使个人有自由意志,第二,须使个人担干系、负责任”。^{[12](487)}换句话说,在自我解放的同时,还需要按照资产阶级自我立法的原则,确认并遵循一套婚恋秩序中的“新道德”,否则,非理性的欲望和激情在带来解放的同时,同样可能导致主体解体。事实上,无论是“五四”还是鸳鸯蝴蝶派诸君,对恋爱与婚姻、激情与道德的问题都有自身的观察与思索。比如,在与胡适、周作人的讨论中,蓝志先便主张引入一种“道德的制裁”对爱情中的自由元素加以限制,“爱情需要一种道德的洗炼,使感情的爱变为人格的爱,方能算得真爱”。^[17]鸳鸯蝴蝶派大将、创作过若干电影剧本的包天笑,也以文学的方式指出恋爱是暂时的、变迁的,婚姻则需要稳定,并表达了自身对“自由”原则的几点困惑:经过自由恋爱而来的婚约“能否坚牢毋渝,就大大的一个怀疑,因此容易自由结婚的,也容易自由离婚”,“倘若仅仅婚姻改良,而一切环境还仍其旧,那么任何外界之诱惑,都可使他们的情志动摇”。^[18]

值得称许的是,《恋爱与义务》始终在一种动态的、具体的生活情境中呈现恋爱与家庭间的冲突和平衡,同时又以平实的视角塑造出了形象饱满、有情有义的主体形象,其对于“义务”的理解和实践,既非出自僵化的道德教条,也没有依循市民文学中“惩恶扬善”的教诫传统,而是以朴素自然、人同此心的人类普遍情感为出发点,赋予“义务”以价值合法性,换句话说,电影对“义务”的理解超越了纲常伦理的范畴,初步具备了某种现代价值。鲁迅先生曾在《我们现在怎样做父亲》一文中说到,中国旧式的父亲只知父权和威严,却极少知道一种“离绝了交换关系利害关系的爱”^{[14](140)},这种现代家庭之“爱”与五四所呼吁的个体之“爱情”构成了相互呼应、互为基础的关系。

从这个角度来说，1930 年代早期电影所开创出来的多义空间值得研究者们充分重视，对其中透露出来的现代意识有必要进行历史化的重读。

参考文献：

- [1] 柯灵. 柯灵电影文存[M]. 北京：中国电影出版社，1992.
- [2] 郦苏元. 中国早期电影史的微观研究[J]. 当代电影，2013(2): 68-73.
- [3] 盘剑. 论鸳鸯蝴蝶派文人的电影创作[J]. 文学评论，2004(6): 125-131.
- [4] 张真. 银幕艳史：都市文化与上海电影 1896—1937[M]. 沙丹译. 上海：上海书店出版社，2012.
- [5] 郑树森. 文化批评与华语电影[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2003.
- [6] 周蕾. 妇女与中国现代性：西方与东方之间的阅读政治[M]. 蔡青松译. 上海：上海三联书店，2008.
- [7] 罗明佑. 摄制恋爱与义务之远因[J]. 影戏杂志，1931(1): 70.
- [8] 菊轩. 从国片的根本问题说到《故都春梦》[J]. 影戏杂志，1930(1): 37-38.
- [9] 黄漪磋. 国产影片的复兴问题[J]. 影戏杂志，1930(1): 25.
- [10] 浩. 华罗琛女士著恋爱与义务的法文本[J]. 商务印书馆出版周刊，1934(100): 17-19.
- [11] 朱石麟. 恋爱与义务作者罗琛女士之著述及其抱负[J]. 影戏杂志，1931(1): 70.
- [12] 胡适. 胡适文存[M]. 合肥：黄山书社，1996.
- [13] 郑培为，刘桂清. 中国无声电影剧本(下)[M]. 北京：中国电影出版社，1996.
- [14] 鲁迅. 鲁迅全集(第一卷)[M]. 北京：人民文学出版社，2005.
- [15] 蔡元培. 恋爱与义务序[J]. 新银星，1931(4): 70.
- [16] 士穆. 剧评“恋爱与义务”[J]. 影戏杂志，1931(2): 77.
- [17] 蓝志先. 蓝志先答胡适书[J]. 新青年，(6):66-81.
- [18] 包天笑. 再会[J]. 半月，1(1): 1-12.

Research on the polysemy of early Chinese films in the 1930s seen from the newly-adapted *Love and Duty*

WANG Dake

(School of Media and Design, Shanghai Jiaotong University, Shanghai 200240, China)

Abstract: When it comes to early Chinese films in the 1930s, opinions are divided into binary framework between the enlightenment and the commercial, or the elite and the popular. By analyzing the film *Love and Duty* and by recalling the historical background of reviving national films, the present essay means to uncover the multiple meanings of the early films in the 1930s. The film *Duty and Love* uniquely juxtaposes the two narratives of going out of the family and of reconstructing the family, reveals the dilemma between love and marriage, passion and duty in the context of everyday life, and characterizes a “New Image” with modern concepts of love and family seen from such superstars as Yuan Lingyu.

Key Words: *Love and Duty*; early films in the 1930s; love; family

[编辑：胡兴华]