

上海《晨报》副刊《每日电影》 的公共领域分析

盘 剑

本文尝试从编者和作者、集团立场和个人身份的角度对 20 世纪 30 年代上海《晨报》副刊《每日电影》进行分析、讨论,揭示其大众传媒公共领域的性质和特征,从而揭开这份在中国电影史上既产生过重要影响又充满着矛盾的电影副刊的历史之谜。

《每日电影》是 20 世纪 30 年代上海《晨报》的一个副刊,该副刊在中国电影史上发挥过极其重要的作用:它曾经是左翼电影评论的重要阵地,有力地推动了中国左翼电影运动的发展,但这个副刊又非常复杂,因为它所依附的《晨报》是当时国民党上海市教育局的“机关报”。一张国民党政府“机关报”的副刊为什么会成为共产党所领导的左翼电影运动的重要阵地?这无疑是一个耐人寻味的问题。更加耐人寻味的是,它还不仅仅是左翼电影运动的阵地,也同样是反左翼电影的阵地,而其反左翼电影又不是简单地受命于国民党政府。

《每日电影》这一复杂的情形使人想到哈贝马斯论及的“公共领域”。然而,一份从一开始就完全按照大众传播媒介经营的当时的政府“机关报”的副刊有可能成为公共领域吗?我们知道,在 1961 年出版的《公共领域的结构转型》一书中,哈贝马斯不仅对政府直接主办的报纸而且对大众传媒的公共领域的性质和功能都是持怀疑态度的。哈贝马斯之所以认为大众传播媒介与“自由资本主义时代的报刊”——一种他所认为的真正具有批判精神的“资产阶级公共领域”——有所区别,甚至在另一些场合指责所谓的大众传媒公共领域只是一种“准公共领域”或“伪公共领域”,主要是因为“商业化以及在经济、技术和组织上的一体化”的背景下,大众传媒在“私人利益”注入的同时公众批判的“私人立场”消失了。或者说,在他看来,大众传媒公共领域的“批判”是组织起来的,并且是受某些“完全受市场调节”的“私人利益之间的竞争”影响的,而不是像资产阶级自由主义公共领域的批判那样是公众自发的“公共舆论的冲突”,既不受“私人利益”的影响,也“不受公共权力机关的干涉”。

哈贝马斯:《公共领域的结构转型》,曹卫东、王晓珏、刘北城、宋伟杰译,学林出版社 1999 年版,第 224—225 页。

不可否认,大众传媒公共领域确实存在着策划、组织式的批判,其批判立场也不能说不代表媒体本身和媒体背后的支撑势力,但实际情况又是很复杂的,并不能就此便认为其“私人”或“私人立场”完全不存在了,这需要具体分析,其中最关键的是编者、作者的身份,以及编者、作者与媒体、与其所代表的集团之间的实际的复杂的关系——只有弄清楚这些关系才能断定其是否是真正的公共领域,或有没有可能成为真正的公共领域。

本文拟从编者、作者的身份,以及编者、作者与媒体和其所代表的集团之间的实际关系的角度,尝试对 20 世纪 30 年代上海《晨报》副刊《每日电影》进行分析和讨论,试图以此对中国现代电影史、报刊史乃至文化史上的一些长期以来令人困惑的问题做出比较合理的解释,还其历史的真实。

—

作为大众传播媒介,或大众传媒公共领域,《每日电影》上的许多有关电影的评论、批判都是由编辑部组织开展的,如对影片《人道》的批判、对美国电影的经济和文化侵略的揭露与抨击,以及关于“软”、“硬”电影的论争和穆时英对左翼“社会主义的现实主义”电影观的批判,等等,即使是每天的新片评论,也大多由编辑部约请专人撰写。如果从《晨报》创办副刊的目的来看,《每日电影》的诞生也与当时沪上报纸行业的市场竞争有关。还有,《每日电影》不论发起人还是特约作者许多都归属于或代表着特定的社会(政治、经济、文化)集团,如潘公展、王新命属于国民党政府,卜少夫也有国民党背景;洪深、夏衍、郑伯奇、鲁思、唐纳、舒湮等则是受共产党领导的左翼作家或评论家;穆时英、刘呐鸥是新感觉派作家——大众文化的代表,其意识形态与当时的政府当局比较接近;严独鹤、周瘦鹃等属于文化观念新、旧夹杂的鸳鸯蝴蝶派文人。除此之外,主编姚苏凤还曾在“天一影片公司”、“明星影片公司”任职,洪深、夏衍、郑伯奇等也都同时是“明星影片公司”的编剧。最后,《每日电影》的媒体立场当然也是非常鲜明的,虽然该刊也选用自由来稿,甚至设立了“读者俱乐部”栏目,并在栏目中明确标示“此栏所载稿件,由投稿者自己负责”,但从各期情况来看,其选用的稿件立场也是与《每日电影》的总体立场相一致的。

由此可见,《每日电影》具备了哈贝马斯所指出的大众传媒公共领域的所有“伪公共领域”特征,然而,问题却并不是那么简单。其实,上面所列举的各方面情况中就存在着令人难以理解的地方:为什么《每日电影》要聚集来自或代表不同社会(政治、经济、文化)集团的人?为什么这些来自或代表不同(有些还是截然对立的)集团的人能够在《每日电影》上形成统一的“媒体立场”?当然,关于前者,我们似乎可以从《晨报》作为政府/政党“机关报”的改革思路上来理解,即其试图通过企业化经营、通过走市场化的道路来增强报纸的活力和竞争力;而要想报纸能够在多元的海派大众文化语境中赢得市场、赢得读者,就必须建立多元的话语平台。事实上,《每日电影》正是利用这样的互动关系将报纸的经济效益和社会影响都做得非常之大。然而,关于《每日电影》的“媒体立场”仍然是一个必须回答的问题。这不仅是因为大众传媒的“媒体立场”直接关系到其“公共领域”真伪的辨别,而且,在《每日电影》的“媒体立场”中还隐藏着其编者、作者与媒体、各社会集团之间的真实关系——当然,也正是这种关系在某种程度上决定着其所创建的大众传媒公共领域的真伪。

二

翻阅全部的《每日电影》后我们发现,该报以 1934 年 12 月为界分为前、后两个阶段:前一阶段其推崇的是“左翼式”(虽然批评者并不全是左翼文人)的意识形态批评;而从 1935 年 1 月份开始,该刊则反了过来,通过穆时英对左翼“社会主义的现实主义”电影观的批判建立了另一套截然不同的批评话语。由此便可以清楚地看到《每日电影》“媒体立场”的转变。与“媒体立

场”的转变相关,1935年前后《每日电影》的作者群也发生了很大的变化:1935年以前其作者群是以左翼作家为主体——当时号称《每日电影》的“十五员大将”分别为洪深、沈西苓、柯灵、席耐芳(郑伯奇)、张常人、鲁思、尘无、孟令、黑星、蔡叔声(夏衍)、张凤梧(阿英)、朱公吕(朱端钧)、舒湮、陈鲤庭、姚苏凤,其中大多数是左翼作家。1934年12月以后,左翼作家基本上全部退出了《每日电影》,取而代之的是穆时英、刘呐鸥、周楞伽等新感觉派文人。

非常有意思的是,《每日电影》之所以会发生这样的“媒体立场”转变和作者“大换班”,按照大众传媒的惯常机制应是其背后的利益集团或支撑势力的作用所致,尤其是像《每日电影》这样的副刊,其所依附的《晨报》本来就是国民党上海市教育局的机关报,但事实上却并非如此。当然,对于左翼作家以《每日电影》为阵地开展左翼影评活动并以此推动左翼电影运动,国民党当局并不是没有注意。1933年上述《每日电影》的“十五员大将”联名发表《我们的陈述:今后的批判是“建设的”》后就曾招致国民党CC文人卜少夫的攻击,并最终导致洪深从《每日电影》引退,但却并没有从整体上影响到《每日电影》的作者队伍和媒体立场。“自洪深去后,《每电》继续保持它一贯的作风,而且写作班子阵容愈益壮大”。实际上,当时国民党政府在意识形态控制方面应该说不严的,曾在《图画晨报》上发表长篇连环漫画《王先生别传》的著名漫画家叶浅予在其回忆录中写道:“《晨报》主编对‘别传’内容从不过问,任作者自由发挥,因而我感到精神十分舒畅。记得有一期画的是王先生当了警官,带部下去监视学生示威游行,表现了一幕向学生求饶的丑剧,显然是讽刺政府当局的,事后却并未受到指责。另一次画学生募航空救国捐,王先生躲躲藏藏逃避募捐,意味着对募捐的反感,也并无反应。时间愈久,我愈明白,国民党的统治,也像只纸老虎,并不可怕。”或许正是因为国民党在意识形态方面控制不力,而左翼的意识形态批评在当时又极有“市场”——据夏衍回忆,姚苏凤曾亲口对他说,自从1932年7月(此时夏衍他们和姚苏凤还不相识)《每日电影》开始连载他和席耐芳(郑伯奇)分别翻译的苏联著名电影导演普特符金(即普多甫金)的《电影导演论》、《电影脚本论》之后,《晨报》的销路增加得很快。所以作为《每日电影》背后支撑势力的国民党当局(包括潘公展的CC派)和作为其利益集团的《晨报》社当时都没有能够(也许是为了其经济利益而不愿意)左右《每日电影》的“媒体立场”和作者群——甚至,当《晨报》为“中国第一有声影片公司”刊登大幅广告进行商业宣传时,《每日电影》却连续发表长篇文章对“中国第一有声影片公司”展开猛烈的政治、文化抨击。那么,究竟是谁在主宰着《每日电影》的“媒体立场”和作者群的变化呢?我们想到了其主编姚苏凤。

姚苏凤,名庚夔,江苏苏州人,毕业于苏州工业专科学校建筑科。曾作为发起人之一在苏州创立文化团体星社,并在该社社刊《小说家言》上发表小说《穷雕刻师》等作品。20年代末到上海,做了五个月建筑工程师之后便辞职从影,先后在上海影戏公司、慧冲影片公司、天一影片公司和明星影片公司任宣传、编辑、编剧,并亲自导演过几部影片,期间曾为苏州《星报》写影评,还主编过《民国日报》的《电影周刊》。离开天一影片公司后到上海市教育局担任督学(也有说是科长),并主编《晨报》副刊《每日电影》。从上可知,姚苏凤的经历不算曲折,但身份却有点复杂:既是影片公司的编剧、导演,又是电影副刊的编辑和作者;既有鸳鸯蝴蝶派文人血统(“星社”和《星报》属于鸳鸯蝴蝶派的社团和报纸,所以舒湮将其归为与严独鹤、周瘦鹃一类的“礼拜六派文人”),又在国民党的上海市教育局里任职;既是潘公展的手下和所委任的副刊主编,却又并不是那么听命于他的上司。关于他的身份及其与左翼文人的关系,夏衍有如下回忆:

当时,国民党在上海负责文化工作的叫潘公展。此人是CC派,文化特务头目。他发现明星

舒湮:《电影的“轮回”——纪念左翼电影运动60周年》,载《新文学史料》1994年第1期。

叶浅予:《细叙沧桑记流年》,天涯在线书库(tianyabook.com)。

参见《夏衍电影文集》第二卷,中国电影出版社2000年版,第502页。

参见舒湮《电影的“轮回”——纪念左翼电影运动60周年》。

公司有共产党员活动,就向周剑云(明星公司“三巨头”之一——引者注)提出要派一个人来当编剧,实际上,就是监视、控制我们的活动。派来的这个人叫姚苏凤,是潘公展办的《晨报》电影副刊的编辑。在这之前,我们一些影评工作者常在《晨报》上发表文章,我译的那篇普多夫金的《电影导演论》就是在这个副刊上连载的。但姚苏凤究竟是什么人呢?我们心中还无数。周剑云说,此人他管得住,不会反对我们。这话使我们有了点底。因为在当时只有两条路,一条是我们全体辞职不干,既干脆又省事,但结果等于把地盘全部让给国民党;另一条就是让他们进来一个人,我们还继续活动,并根据情况,做做这个人的工作。出于这种考虑,我们选择了第二条路。

姚苏凤来后,第一次编辑会议,大家都有些拘束,因为他毕竟是国民党派来的人。会后,姚苏凤单独找我,说他虽是潘公展派来的,但可以用人格保证,决不会反对我们,也不会反对我们的剧本。为了表示诚意,他还提出他掌握的《晨报》电影副刊,可以交给我们去编。后来,我们确实派电影小组成员之一的王尘无去编了一个时期。利用这一角天地,我们刊登了一些苏联电影的情况,并发表了不少影评。如果不了解这个历史真相,看到国民党办的报纸上竟介绍苏联的东西,一定会感到非常奇怪的。

姚苏凤进来后,先搞编剧,后来想当导演,他编导了一部影片《青春线》不太成功。但他逐渐靠近了我们,把我们当成他的朋友。抗战期间,他没有离开上海。胜利后,我回上海,姚苏凤来找我,见面第一句话就是“我没有辜负老朋友,没有做汉奸”。

但当年一同给《每日电影》写文章的著名左翼影评人舒湮却对夏衍的这段回忆不太认同,他说:“姚苏凤在夏衍等参加‘明星’之前,早已是该公司的编剧,而且并非由潘公展介绍而来。这是苏凤亲口对我说的,也是客观事实。他和洪深是支持夏衍等参加合作的。他和潘公展的关系,不过因为他在潘任‘上海市教育局局长’时期当科长,并在潘任《晨报》社长时当副刊《每日电影》的主编。(姚始终是这个副刊的实际主编人。他从未说过什么‘我挂名,发表什么文章,全由尘无兄负责’的话,遑论尘无曾任《每日电影》‘主编’的事了。正如苏凤在抗战发生后即赴武汉复刊《辛报》,后又迁至香港,香港沦陷后即转往重庆,在《新民报》供职,并未‘滞留孤岛’。夏衍对此记忆有误。)《每日电影》原先是左翼‘电影小组’的阵地,后夏、姚发生龃龉,夏等集体退出,姚仍主编该刊,一变而为‘软性电影’的地盘”。

两人对姚苏凤的回忆确实存在一定的差距。到底谁更接近事实的真相呢?姚苏凤曾经应《明星》月刊(明星影片公司出版的刊物)编者之约写过一篇《投入银色的海里——无聊的自传》(发表于《明星》1933年第1卷第2期),在这篇“自传”里,姚苏凤主要介绍了自己从事电影事业的经过,其中提到了他曾经供职的几家影片公司,却没有明星公司,他只写到自己离开天一公司后便进了《每日电影》“负担起编辑的工作”,也没提在教育局做督学或当科长之事。这里大抵可做这样的推测:明星公司的月刊既然“指明要”他“写‘加入电影事业的经过’”,显然他跟明星公司不是无关的,可能正是因为此时他刚进入“明星”——从文章发表的日期来看,他写作的时间应该是在1932年底或1933年初(当然,《明星》只是一本影片公司自己编印的内部刊物,虽是月刊,却不一定能按月准时出版,一般情况下只会延期,因而姚苏凤写作上述“自传”或进入明星公司的时间可能更晚)——这显然是在他主编《每日电影》之后。由此可见,他是做了《每日电影》的主编之后才进入明星影片公司的,并且不愿意正面提及,就像不愿意提他曾经在教育局做督学或当科长的事一样;而夏衍、阿英、郑伯奇从1932年5月起就开始在明星公司做“编剧顾问”,这就证明了舒湮关于“姚苏凤在夏衍等参加‘明星’之前,早已是该公司的编剧,而且并非由潘公展介绍而来”的说法有误,而不是夏衍记忆有误;同时,联系夏衍在《懒寻旧梦

夏衍:《从事左翼电影工作的一些回忆》,载《电影文化》1980年第1—2期。

舒湮:《电影的“轮回”——纪念左翼电影运动60周年》。

录》中的另一段相关但更详细、更具体的回忆，也基本上可以断定姚苏凤进入“明星”确实是在他主编《每日电影》之后并且是由潘公展派遣的。

由上我们不仅清楚地了解了姚苏凤当时的身份，而且基本能够解释为什么《每日电影》能够成为左翼影评阵地的原因，因为姚苏凤虽然是潘公展的人，既受命主编《每日电影》，又被派去明星公司做“卧底”，但他却不仅没有按照潘公展的指示监视、控制共产党在明星公司的活动，反而将自己主编的《每日电影》提供给左翼文人发表文章。由此可见，虽是国民党政府职员，但姚苏凤此时思想上却倾向于共产党及其左翼电影运动；更重要的是，这里还引申出一个似乎不可思议但却又不容置疑的事实真相：作为国民党上海市教育局机关报的《晨报》，其副刊《每日电影》的“媒体立场”竟完全取决于主编个人的立场。否则，怎么可能因为姚苏凤个人对共产党和左翼电影运动的好感而将一份国民党的报纸变成共产党的宣传阵地？作为文化特务头目的潘公展既然能够发现明星影片公司里的共产党活动，难道还看不出自己经营的报纸上的左翼倾向？为什么直到1935年《每日电影》因为姚苏凤个人立场的转变而从左翼影评阵地变成反左翼影评阵地，在此之前潘公展一直没有出面干涉？尤其是，在《每日电影》1933年6月18日发表十五人（大多数为左翼文人）署名的《我们的陈述：今后的批判是“建设的”》的“宣言”后，连南京的国民党CC文人卜少夫都注意到了“在上海滩拥有一个小组，无形中霸占影坛与剧坛的某一角落……一会儿是不彻底的农民、地主斗争，一会儿又是铁板红泪了”。而《每日电影》副刊却仍然还能够左翼影评家“名手如云”。

这种“媒体立场”的“个人立场”化倾向无疑显示了《每日电影》编者与其依托、所属或相关的社会集团之间的实际关系，这不仅是就姚苏凤与国民党CC派及上海市教育局而言，姚苏凤与左翼电影阵营的关系也是如此。由于《每日电影》的“媒体立场”主要出于主编姚苏凤的“个人立场”（舒湮关于“姚苏凤始终是《每日电影》的实际主编”的判断应该是正确的），所以当得到姚苏凤个人认同时，《每日电影》便成为了左翼电影运动的一个重要阵地；而当姚苏凤个人立场转变，或像舒湮文章所说的“夏、姚发生龃龉”后（其实不是夏衍和姚苏凤之间发生龃龉，而是姚苏凤与凌鹤之间发生了龃龉），左翼影评家们就只能从《每日电影》撤出了，1934年12月以后的情况可能就是这样——当然，导致姚苏凤个人立场转变的原因可能是多方面的，其中也不

夏衍写道：“在1933年5、6月间，有一次周剑云找我谈话，说自从《狂流》、《铁板红泪录》公映之后，潘公展（国民党在上海专管文教的特务头子）曾两次对他警告，前几天还打电话给他，说明星公司如不改变作风，今后就不能得到银行贷款。周剑云说，上海有一个以杜月笙为首的名叫‘恒社’的银行界的俱乐部，这个机构的实际负责人是潘公展和陆京士，所以这件事使他‘大伤脑筋’。他和张石川商量后，专门去向潘公展做了解释（后来有一种传说，说周曾向潘公展送了礼——明星公司的股票），最后潘提出了条件，他也要介绍一个人来当编剧顾问……周剑云压低了声音说，派来的人叫姚苏凤。这个人我很熟，他就是《晨报》的‘每日电影’的主编，你们不是常在‘每日电影’上写文章吗？假使不是他，我是不会同意的。”（《夏衍电影文集》第二卷，第500—501页。）这是夏衍讲述的更具体的背景和事件的始末。根据这段回忆，姚苏凤进入明星公司的时间还要推迟，最早也应在1933年5月以后。

转引自舒湮《电影的“轮回”——纪念左翼电影运动60周年》。

关于姚苏凤与凌鹤之间的龃龉或二人之间的笔战及其导致《每日电影》转向的情况，日本大阪市立大学的白石（张）新民在《每日电影时期的姚苏凤》一文中有比较具体的论述：“苏凤凌鹤间的笔战”肇端于凌鹤对姚苏凤的《路柳墙花》的批判。笔战结束不久，围绕苏联电影《循环》的评价问题，姚苏凤又重新向凌鹤开火，以“苏联的影片不一定是好的，犹之美国的影片不一定是坏的”对《循环》进行否定。之后，左翼人士脱离《每日电影》转入《影谭》。为加强《影谭》在电影舆论界的地位和影响力，《影谭》创刊不久，尘无就以“离离”的笔名在《影谭》上发表了《上海电影刊物的检讨》，开始贬低《每日电影》。“苏凤凌鹤间的笔战”使《每日电影》陷入了一种孤立的困境。在一种孤立无援的处境之中，姚苏凤开始进行重新选择。穆时英的《电影批评底基础问题》一文打破了《每日电影》自《青春线》之后两个多月的沉寂，开始向《影谭》发起进攻。以此为标志，《每日电影》开始倒向“软性电影”论者一方，成为“软性电影”论者进攻左翼的主要阵地。（互联网上文章错别字句很多，此处引用时根据文章原意做了一些修改和调整，特此说明，并请白石（张）新民先生谅解——引者）载 Copyright(c) 2000-2004 版权所有：华东师范大学人文学院。根据白石（张）新民的论述，《每日电影》的转向主要还是因为姚苏凤与凌鹤等左翼作家之间的个人矛盾引起。

完全排除来自国民党当局的压力。但不可否认的是,后来《每日电影》不仅发表穆时英等人批判左翼电影和左翼影评的文章,姚苏凤自己也写了《骂我者的惨败》(载 1935 年 8 月 3 日《每日电影》)、《最后的一笑——关于活老虎与死猫狗》(载 1935 年 8 月 6 日《每日电影》)等文与鲁思“对骂”,可见他与左翼影评者的个人关系确实恶化了。

对于相关的社会集团来说,“媒体立场”的“个人立场化”或许是有问题的,它有可能使得集团名下的媒体处于失控状态。但对于公共领域的建设来说,这种“媒体立场”的“个人立场化”则具有重要的意义,它在一定程度上消解了社会集团对媒体的控制,使得媒体所策划、组织的公共批判(包括一些具有集团倾向的论争和讨论)都能够保留特定的“私人立场”,从而有可能在看似属于某一社会集团的媒体上建构起非该集团话语也可以自由表达的真正的公共领域,《每日电影》就是这样。

三

除了在先是将国民党的机关报副刊做成了共产党的左翼影评阵地、后又变左翼影评阵地为反左翼电影运动的堡垒,在这一过程中,《每日电影》充分表现出其“媒体立场”的主编“个人立场化”的倾向和作用之外,《每日电影》“媒体立场”的“个人立场化”特点也表现在其作者的“私人”性上。或者说,《每日电影》的作者如左翼影评者、如反左翼影评的穆时英等新感觉派作家、以及如作为作者的姚苏凤本人等,虽然从表面上看,其各自所属的社会集团非常清楚,但如果仔细分析,就会发现实际的情况并非完全如此——他们可能只是看似站在某一“集团”的阵营中,而实际上有可能表达的还是其“私人”的意志和观点,也即一种“个人化立场”,因为毕竟《每日电影》的作者大多数都是个性比较强、也比较有想法的作家、艺术家或学者。

以左翼影评者为例。30 年代的中国左翼电影运动是在中国共产党的直接领导下开展的,这一点毋庸置疑。在左翼电影运动中,当然也有夏衍、钱杏邨、郑伯奇这样的以作家、影评者身份从事文化工作的职业革命家,但却决不能因此便以为,所有中国左翼电影运动的参加者都是这样的共产主义战士。我始终认为,发生在 20 世纪前期上海这一现代化国际大都市中的左翼文化、文艺运动——尤其是左翼电影运动——与在古老乡村延安开展的革命文艺运动截然不同,尽管都是由共产党领导的。在延安,政治革命是“主角”,文艺革命是配角,而在上海,则可能刚好相反。在延安有“文艺整风运动”的“洗礼”,而在上海则没有,也不可能有。经过“整风运动”的“洗礼”,革命文艺队伍被“纯化”了——从思想到人员,在“纯化”的过程中所显示出来的作家们的“思想的复杂性”是令人吃惊的——这还是在革命根据地,这一点毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中提到过,当然不管多么复杂的思想最终也被《讲话》所统一;而既没有经过“整风”的“洗礼”和“纯化”,又不能像在革命根据地那样由《讲话》来进行“统一”,“上海滩”上的左翼影评者思想的复杂性便可想而知了。实际上,包括一些从“文学革命”走向“革命文学”的作家、批评家,活动在现代都市上海的中国左翼文化、文艺、电影运动的参与者,大多是“五四”新文化运动的倡导者或继承者,因此左翼文化、文艺、电影运动实质上应该是“五四”新文化运动的一种“复兴”和延续,而在这个“第二次新文化运动”中,不仅“反帝反封建”仍是重要的主题,而且思想启蒙、个性解放经过人们的自主反思也被推进到一个更高、更深和更广阔的层面,在这个层面上精英知识分子可以通过多元的、以大众传播为基础的现代大众文化的建立实现其最初的启蒙理想——大众的民主、自由意识全面觉醒。惟其如此,所以我认为,左翼电影人(包括影评者)的身份和思想不可能是非常单一和单纯的,即使是像夏衍、钱杏邨、郑伯奇这样的以作家、编剧、影评者身份从事文化工作的职业革命家也不例外,因为他们毕竟不是在延安,而是在上海。

总之,因为处于“多元”而复杂的上海都市大众文化环境之中,所以尽管在反帝、反封建和批判软性电影论者时表现出了某些共同立场,但左翼电影人(包括左翼影评者)作为一个群体

其人员结构决非“铁板一块”，其思想意识也存在许多分歧，而其为文、行事更不乏“私人性”或“个人方式”。例如前面提到的发表在1933年6月18日《每日电影》上的《我们的陈述：今后的批判是“建设的”》一文被公认为是左翼影评人的“宣言”，但其联合署名的《每日电影》的“十五员大将”却并不全是像夏衍、阿英、郑伯奇、鲁思、洪深这样的“左联”干将。事实上，正是因为其中的人员“不纯”，所以这一“‘宣言’（虽然）在《中国电影发展史》和《懒寻旧梦录》中，都曾提及，但未照录全文，而且删去他们认为是‘异教徒’的‘中间人物’……文件措辞温和，看来是为了适应当时环境的一种策略……从行文笔调分析，有不少欧化的倒装句法和重叠的副词，带有30年代初期的文风”。其实，即使是被著名左翼电影人尘无列入“左翼影评名家”之中的舒湮，也自称为“自由主义者”，并在相关的文章中披露了当时左翼影评阵营内部的复杂与矛盾。根据舒湮的回忆，当时左翼影评者们是一方面与“软性电影”论者论争，另一方面则是内部相互攻讦、纠缠：

有些人从这年（1934年——引者注）11月一直骂到12月，这一时期是有些极左的影评人围攻《每电》和对《每电》执笔者进行人身攻击最凶猛的日子。《每电》在受到卡秋莎火箭炮狂轰烂炸下，屹然不动，在敌意的猜疑与破坏下，发表《告读者书》，声明：“我们的工作精神是不变的”，并以事实表现我们对软性论者继续进行批判的态度。我于9月29日以《不是随笔》为题，批评“软性论者在理论上被驳得体无完肤以后，于是便转向村妇泼骂和告密式的卑劣手段了。”这竟又引起他们的轮番轰击，反诬我们：“凡是和《每电》有不同意见的，就是‘阴谋’，就是‘破坏’影评的统一战线。”其实，这正是有宗派情绪的人自己的写照。《影谭》曾因马国亮说了一句：“批评家的‘春秋之笔’吓坏了制片者”，就将马横扫了一下。一度又将矛头指向黄影呆。他们更恶意讽刺别人“明明是附属于这一政治立场的新闻纸的电影副刊，偏要隐隐地来几篇与整个新闻纸立场相反的文章”，以影射《每电》明明是国民党的报纸，却故意放烟幕弹。那么，试问《影谭》也属于国民党的《民报》，又当何以自解？

从舒湮的上述回忆可以看出，1935年以后《影谭》与《每日电影》的激烈论战实际上在1934年就开始了，稍有不同的是，1935年以后是左翼影评人与以穆时英为首的新感觉派作家之战，而1934年则是“左翼”内部的宗派之争——但其尖锐、激烈程度却不相上下。《影谭》文章中的“明明是附属于这一政治立场的新闻纸的电影副刊，偏要隐隐地来几篇与整个新闻纸立场相反的文章”的说法，竟将《每日电影》长期以来所建立起来的左翼影评阵地给彻底否定了，甚至还做了完全敌对的定性。有理由推断：1934年12月以后左翼影评人之所以全部退出《每日电影》、倡导“软性电影”的新感觉派作家之所以能将他们的阵地从他们自己主办的《现代电影》杂志转到原来猛烈抨击他们的左翼影评阵地《每日电影》上来，主要原因可能在于左翼影评者们自己相互之间“打”起来了！因为这一“打”还牵扯到本已站到左翼阵营里来的姚苏凤——他本来一直与左翼影评者们一起批判“软性电影论者”，却在这时遭遇了与作为左翼“电影小组”核心人物之一的凌鹤的笔墨官司，虽然两人之间的矛盾完全出于个人私见，但却显然影响到了整个《每日电影》副刊的立场转变，结果便不仅是左翼影评者和软性电影论者“一出一进”，而且还导致了后来《影谭》与《每日电影》，左翼影评者鲁思、唐纳、尘无与有姚苏凤支持的新感觉派“软性电影”论者之间的更为激烈的论战乃至相互谩骂。

毫无疑问，不仅姚苏凤与凌鹤之间最终对《每日电影》“媒体立场”转变产生了重要影响的笔墨官司纯粹是出于他们的“个人私见”，左翼影评者内部所有敌对性和谩骂式的相互攻讦显

舒湮：《电影的“轮回”——纪念左翼电影运动60周年》。

当时双方由论争到谩骂，你骂我“软性的动物”、“软性的淫妇”，我骂你“乱嚷的叫花子”，甚至连“梦呓”、“疯狗绝症”、“小丑式的政客”、“滚你妈的”、“白痴”、“低能儿”、“狗屁不通”等脏话都骂出来了，满纸秽语，全无理智，由此可见当时论战的个人情绪性和主观随意性。

然都不能代表“集团立场”——从某种意义上说,这些谩骂和攻讦甚至惘顾“集团利益”。其实,不论是左翼影评者还是姚苏凤,作为《每日电影》的编者和作者,他们从个人所认定的“媒体立场”出发,在日常编辑和撰写评论中,也会置自己所属的“集团”利益于不顾:姚苏凤在《每日电影》上大量发表左翼影评文章乃至将其变成左翼影评阵地,即是置其当时所属的国民党政府的“集团利益”于不顾,后来任性地偏向新感觉派作家或“软性电影论者”,又是置其一向亲近并几乎成为其中一分子的“左翼阵营”的“集团利益”于不顾。当然,除了政治“集团”,他们对与自己相关的经济“集团”也往往抱同样的态度,例如姚苏凤和洪深虽然都在或曾经在明星影片公司和天一影片公司任职,但他们对这两家公司影片的批评照样毫不留情,以致公司老板对他们大为不满,认为“吃老板的饭,翻脸骂东家,不讲交情”——当然这可以被称为“铁面无私”,实际上却也是知识分子的一种个人性格。作为著名的左翼电影人,洪深的个性更强,尽管从总的方向上说他始终站在“左翼”的“集团立场”上,但在具体行事时却往往是个率性而为。例如前文曾经提到的,当卜少夫攻击《每日电影》上的左翼影评者时,洪深非常愤怒,指斥卜少夫:“我现在要通知你,除了我向法院控告你之外,还要向南京中央党部呈控你。请把你的永久地址、可以接受传票的地方告诉我。”典型的书生气!结果是自己被迫从《每日电影》引退。他在《告别 每电 的读者》一文中写道:“我此刻的激荡和混乱的情感,需要我的理智去制裁、去管束,所以我将暂时的静止,我将暂时的沉默。”由此可以看出他当时的“个人”行为所导致的“个人”处境以及自己在其中的“个人”感受——“集团”在此过程当中显然没有任何作为,否则洪深就不会说自己“受到重大的刺激;我感到孤独”。而鲁思则在被穆时英于《电影艺术防御战》一文中谩骂加告密式地点名为“丙种罗宋老三第三号”以后,竟自作主张地在向法院提出的诉状中写道:“自诉人(鲁思自称——引者)向来服膺三民主义……凡所著述均站于民族主义立场上……不特为三民主义之信徒,且服务之报馆即为素有革命历史之言论机构”,并认为“马克思主义为与三民主义绝不相容之主义”,还将致函《妇人画报》,“声明并未加入任何反动组织云”。虽为自保策略,所言并不为实,但无疑也显示了其行为的非集团性或个人性。如果是“集团”所为,或站在“集团”的角度来看,这样的言行绝对是颠覆性的。

左翼影评者如此,其对手“软性电影论者”或新感觉派作家亦然。在过去的研究中,由于“软性电影”与“硬性电影”之争被认为“实质上是这一时期我国尖锐而复杂的阶级斗争和政治斗争在电影理论战线上的反映”,因此,作为左翼电影阵营对立面的“软性电影论者”便一直被认定为国民党的御用文人。实际上,尽管在对抗左翼电影运动这一点上“软性电影论者”与国民党政府是一致的,但二者的立场并不是一开始就完全相同:后者当然是始终立足于政党、政府的政治立场,而前者最初所持的更主要的是一种文化立场。或者说,国民党与共产党之间是完全的政治冲突,而“软性电影论者”与左翼影评者的“软”、“硬”电影之争则主要源于一种文化冲突。这里的所谓“文化冲突”实质上是围绕电影的传统“载道”功能与现代“休闲、娱乐”功能所展开的创作观念的冲突,在这一冲突中,强调电影的休闲、娱乐功能的“软性电影论者”表现了与当时作为国际大都市的上海相适应的现代大众文化精神,而左翼电影在他们看来却仍然固守着传统精英文化的启蒙、教育立场——不仅是“软、硬之争”,穆时英对左翼“社会主义的现实主义”电影观的批判焦点也在于此。其实,从这一角度看,“软性电影论者”与同样注重电影的思想

参见舒湮《电影的“轮回”——纪念左翼电影运动 60 周年》。

洪深:《告别 每电 的读者》,载《每日电影》1933 年 9 月 19 日。

参见记者《鲁思转变》,载《每日电影》1935 年 8 月 24 日。

参见《鲁思控告穆时英案已自动撤回》,载《每日电影》1935 年 8 月 27 日。

参见程季华等主编《中国电影发展史》(1),中国电影出版社 1980 年版,第 409—410 页。

关于“软性电影”与“硬性电影”之争的文化性质与特征,除了前文的相关论述之外,详见拙著《选择、互动与整合——海派文化语境中的电影及其与文学的关系》第二章:“《现代电影》及其软性电影论者的文化表达”,浙江大学出版社 2006 年版。

教育和意识形态传达作用的国民党政府应该也处于一种对立状态。问题的复杂性在于,穆时英、刘呐鸥等软性电影论者却既在当时表现比较明显的亲近政府的倾向,又在后来真正成为国民党的御用文人,穆时英、刘呐鸥二人在抗日战争中还做了汉奸。这样的情况 and 结果便使得人们不假思索地将“软性电影论者”们划到国民党“反动派”的阵营里去,并“证据确凿”地把穆时英对左翼“社会主义的现实主义”电影观的批判当做了国民党对共产党的“文化围剿”。然而,事实上不仅做汉奸与做国民党御用文人之间应该没有必然联系,而且,根据舒湮——他在左翼影评人集体撤离《每日电影》后仍受姚苏凤邀请写稿并参与编辑、组稿——的回忆,直到他从《每日电影》引退时——这时应该是1935年8月以后了,因为1935年8月26日的《每日电影》上还有编辑部的一“封”“信”:“黑婴、流冰、舒湮三兄:今日下午四时一刻,请来馆一谈,因有要事奉告。”可见这时他还没有完全脱离与《每日电影》的关系——穆时英等人才与潘公展见面,还是由别人引见的。这就说明“软性电影论者”在那以前还不是国民党的御用文人,而在那时他们跟左翼影评人已经早就“斗”得天昏地暗了。不仅如此,他们的观点一开始也并没有得到国民党的认同,因为在电影的政治教化功能的强调上,作为政治集团,国民党也要求电影“踏上教育与建设的新路线”,更不用说对抗日救国的宣传,因此都是“硬性电影”论者,只不过具体内容不同而已——这也许是1935年以前任凭左翼影评人在《每日电影》上从意识形态批判的角度抨击“软性电影论”而潘公展他们并不出面干涉的原因之一。

四

由上可见,在《每日电影》上所开展的各种影片评论、电影批判和涉及思想、观念的激烈论争中,包括整个报纸副刊的立场变化,看似由媒体组织,而媒体又由特定的政治集团所控制,但实际上,由于其编者和作者在表面的集团立场后面都有着极其强烈的个人主体意识,或在具体思想和行为上表现出了鲜明的个人身份,所以这些观念论争或思想交锋,与其说是两个政治集团的斗争——如同以往主流电影史的分析、判断,毋宁说是一批具有不同见解(包括政见)的知识分子有意无意地从个人立场出发,通过有关电影(作品、事件、观念)的评论对当时社会政治、经济、文化的批判。当然,这些批判在某种程度上是分别与不同社会政治集团的立场相吻合的,因而又不可否定地在不同社会政治集团的斗争中发挥了重要的作用——尽管从特定政治集团的角度来看这些批判仍然存在着很大、很多的问题,如当时在延安的党组织对“左联”的工作并不是十分满意,而“电影小组”更是经常根据中央的文件精神检查、反省左翼电影运动中所出现的各种错误——这些不符合“集团”意志的“问题”和“错误”正是批判主体“个人身份”的表达,不管正确与否。它们与“集团立场”一起在涉及国家政治、经济、文化的批判中共同建构起《每日电影》的大众传媒公共领域。

(作者单位 浙江大学影视与动漫游戏研究中心)

责任编辑 容明

参见舒湮《电影的“轮回”——纪念左翼电影运动60周年》。

黄天佐:《流浪的孩子们 幕前话》,载《现代电影》第七期1934年6月,上海。