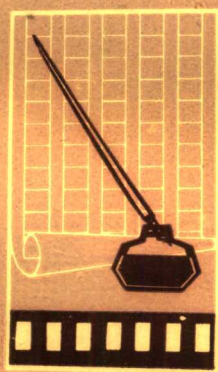


影评忆旧

魯 思 著



2760

影 評 忆 旧

魯 思 著

中 国 电 影 出 版 社

1962 • 北 京

內 容 說 明

解放前的进步的电影評論工作是党领导下的进步电影运动不可或缺的一个組成部分，本书作者在三十年代的海曾参与某些活动，根据作者个人的经历和理解，在这两篇忆旧文章中，叙述了当时进步电影評論工作的陣营、陣地、与反动軟性电影論者的斗争等情况，是研究和了解我国电影評論传统的一种很好的参考讀物。

电影回忆录丛刊

中国电影工作者协会电影史研究室編

*

影 評 忆 旧

魯 思 著

*

中国电影出版社出版

(北京西单舍饭寺12号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第029号

北京印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 全国新华书店经售

*

开本 850×1168 公厘 $\frac{1}{32}$ · 印张 $1\frac{9}{16}$ · 插頁 1 · 字数: 28,000

1962年1月第1版

1962年1月北京第1次印刷

統一书号: 8061·987 印数: 1—5,300册

定价: 0.32元

目 次

影评忆旧.....	(1)
艺社忆旧.....	(34)

影 評 忆 旧

1957年4月，陆定一同志在上海影片公司成立会上的讲话中指出：“中国电影事业历史虽然不长，但有相当好的传统。在解放前代表这种好传统的，是左翼的电影事业。左翼电影有许多好的东西，如反帝、反封建的思想和刻苦奋斗的事业精神。”本文即想追述一下作为左翼电影事业组成部分之一的电影评论工作。

“五四”运动，无疑是中国文化史上一个划时代的伟大转折点，自此以后中国的文化运动进入了新的历史时期，产生了崭新的文化生力军。从过去的中国电影，特别是1930年以后的国产影片中，可以很明显的看出它所受的“五四”新文艺思潮的影响。

自1932年“一·二八”之后，中国电影事业又迈进了一大步。这个发展变化的主要原因，是“文化革命深入”，是共产主义者参加了电影制片活动和影评活动。这对当时的电影事业起了重要的影响和推动作用，给电影工作者以极大的帮助和鼓舞，它曾深刻地影响到中国电影圈内的变化，使新的电影得以向正确的方向发展。正如夏衍同志在《加强团结，改进电影工作》一文中所正确指出的：“共产主义者参加电影活动，开始于1932年的‘一·二八’战争之后。到1933年才组成了一支包括主要的电影导演、演员、美术家、音乐家、影评家在内的电影界的进步力量，才鲜明的树立起了反帝反封建的旗帜。”（1957年4月26日人民日报）。

其次，国产电影的制作者，特别是主要的编剧、导演和演员，鉴于民族危机日益深化，觉悟到电影并不是有闲者的消遣品，它应该成为争取民族解放和人民民主自由的武器。记得当年蔡楚生同志就曾在“一·二八”的炮火声中，接连以十五个通宵编写过

一个抗敌反帝的电影剧本（因未被审查通过，故未拍摄）；史东山同志也在1932年6月9日的上海时报副刊《电影时报》上，写有一篇题为《适要于时代的电影取材》的文章，要求电影工作者清醒过来，去选取适合时代的“人生斗争”的题材。而金骸同志，则在同年同月16日的《电影时报》上，写下过这样的话：

……“九·一八”和“一·二八”事件已经严重教训了我们，不许我们再有幻想的存在，帝国主义者的火炮，已经牢实的架戴在我们的头上了！……我很想并且很愿意变成一个有用——时代所必需——的工具。……我知道发展中国的电影艺术，不能和中国的一切问题，分开来干，结合一切力量来打倒一切压迫我们的帝国主义，这不但是必需的，而同时是我们唯一的出路。

其三，当时以获取利润为唯一目的影片商，眼看才子佳人的所谓爱情片和飞行吐剑的武侠片，逐渐为广大观众所唾弃，才不得不同意进步的电影编导者的意见，制作进步影片。

这就是当时中国电影事业的面貌发生变化的主要原因。那时的鲁迅先生看到了中国电影的这一转变，他觉得这确是一种很可贵的进步现象，所以在《电影的教训》一文中他这样写道：“幸而国产电影也在挣扎起来，聳身一跳，上了高墙，举手一扬，掷出飞剑，不过这也和十九路军一同退出上海，现在是正在准备开映屠格纳夫的《春潮》和茅盾的《春蚕》了。当然，这是进步的。”^①这儿所说的屠格纳夫的《春潮》，大概是指艺华影业公司郑应时导演的《春潮》，实际上这部影片与屠格纳夫是没有关系的。

当时文化战线上的斗争是十分激烈的。一方面是文化革命深入，另一方面是反革命的文化“围剿”，1933年10月12日艺华公司被捣毁后，电影院和书店、报馆都相继接到署名“上海影界钟共同志会”的警告函件，“告戒”全沪大小电影院拒演田汉、沈端先（即夏衍）、金骸等所编、导、演的影片；书店报馆“并不得

① 见《鲁迅全集》第5卷第232页。

刊行、登載和发行赤色作家所作文字，如鲁迅、茅盾、沈端先、錢杏邨及其他赤色作家之作品，‘反动’文字，以及‘反动’剧評，苏联情况之介紹等”，“否則必以暴力手段对付，如艺华公司一样，决不寬假。”（見1933年11月16日上海大美晚报）。

在这种情况下，制片商是动摇的，部分导演也是动摇的。他們为了追求利潤，爭取观众，并与英美电影竞争、爭夺国内电影市場，有时也就要求或欢迎跟共产主义者合作，接受他們的剧本，摄制一些进步电影；有时遇到了逆流，便又倒退回去了。田汉同志对艺华公司的导演卜万蒼，就曾演过一出“七擒七纵”的戏，而这实际上也就是我們的韌性战术。不过有一点是可以肯定的，即便制片商在“倒退”时，也还是不愿拍摄国民党所授意的反动电影剧本，他們常是被迫地买进了那批剧本，而又自动地把它束諸高閣。

这就是当时电影圈的简单情况。在介紹过以后，我打算用回忆的方式再来綜述一下那时以上海为基地的影評情况。因限于記憶力差及手头材料缺乏，只能着重地談談下列几个方面：一、当时的上海电影刊物；二、我編輯民报副刊《影譚》的始末；三、試論我国影評的传统。

一、当时的上海电影刊物

1932年以来，上海的电影刊物不下数十种，其中如《电声》、《时代电影》、《影迷周刊》、《青青电影》和新夜报副刊《黑眼睛》等等，都是以竞載电影消息和影人行踪为主的定期刊物，因与影評无关，不拟一一論及。茲就沪上专載电影批評的各报电影副刊，作一简单介绍：

1. 时报的《电影时报》，滕树穀主編。1932年5月21日創刊。它最初是以严肃的姿态出現于讀者的面前，而并非以趣味来迎合小市民层者。例如当时刊登的《有夫之妇意識論》这篇影評，立論虽不怎么正确和深刻，但它的确不失为新的电影批評的第一声。

它是我国第一篇专门讨论“电影意识”的影评，也是第一次把“电影”和“意识”两个词联系在一起使用的。《电影时报》的这种进步的萌芽，是值得我們重视而应特别予以提出的。此外，据我手头仅有的材料可知，尘无同志曾以《电影时报》作为“文化革命深入”的对象，借它的地盘出陣杀过几个回合，他先后在这里写了《电影讲话》、《电影在苏联》（1932年6月15日）和《人道》（7月23日）等影评及文章。

由于接连刊登了一些富有战斗性的文字，《电影时报》就受到了时报当局的警告和压力，善变的编者马上改变了他的态度，专以趣味来迎合小市民的胃口了。他们把原先在发刊词《幕启》中所说的话：“这块园地是公开的，读者不妨发抒你们的见解，然而捧角式的文章，或靠捧电影而吃饭的朋友，最好不要来挤……”等等，马上收藏起来，而把“捧角”、“捧电影”、“吃豆腐”的文字大量地放出籠来，最后完全蜕化成为反动的“軟性电影”的陣地：开开玩笑，放放冷箭，不管读者肉麻不肉麻，嘻嘻哈哈地笑着而得到了“精神胜利”。举例来说，他们曾刊登过一张袁美云的照片，却无聊地用四号铅字排印了这么七个字：“鲁思說：我見犹怜！”軟性电影論者如黃嘉謨和刘呐鷗等，常凭借这块陣地向进步电影投擲炸弹。

2. 晨报的《每日电影》，姚苏凤主编。发刊于1932年秋季。它最初是用“中国电影研究会”的名义編行的。

尘无同志说过：“新的电影批评萌芽于《电影时报》，而发揮于《每日电影》。”这正是当时的实情。搖籃时期的《每日电影》，确是共产主义者参加影评活动而把它作为“文化革命深入”的主要基地的。夏衍、郑伯奇和錢杏邨（即阿英）三位同志就曾以黃子布、席耐芳和张凤吾的笔名，写过許多影评。而那时郑伯奇同志除与夏衍同志合譯过普多夫金的《电影导演論与电影脚本論》外，还单独譯过苏联的一篇《电影結構論》（一名《电影編輯法》）。据我所知，这是我国最早介紹过来的两篇苏联电影大师的系統的

理論文章。前者于1933年2月被收入《晨报文艺丛书》出版过单行本，后面还附有丁一之（即夏衍）同志所編的电影剧本《狂流》。前面附有洪深先生所写的序，他說：

两三年来，替明星公司差不多看过二千本以上的外来的剧本投稿，这里采用的不满百分之一。

这些剧本的内容，大都是应用文学的方法，叙述乃至描写一个戏剧的本事。他們对于提出的材料是否适合于电影化的問題，差不多完全不加考虑。

一切艺术，对于材料的形成，各有独特的方法，所以对于电影的导演手法，摄影方法，以及胶片的剪接沒有基本的概念，而就开始电影剧本的編制，实在是一件冒险的事情。……在这儿誠懇地介绍了关于剧本創作的基础的方法的原則的知识。我深信在这国产影片复兴气运中的电影界，一定会有很大的貢獻的。附在后面的丁一之君的电影剧本《狂流》，是……一本比較接近上述基础的方法的作品。将这书本上的《狂流》和銀幕上的《狂流》参看一下，我想对于从事电影剧本的作者們，也許会有些有益的暗示的。

如上所述，这实在是我国影坛上的一件大事。中国电影自从把《电影导演論与电影脚本論》介紹进来以后，才开始有了正規的电影剧本和摄影台本的。

那时候，《每日电影》的主編姚苏凤，就是通过洪深的关系，邀請夏衍、郑伯奇、錢杏邨三同志来写影评的。也許有人会感到奇怪，晨报是国民党反动头子潘公展所办的报纸，怎能自动让出地盘来給共产党人写文章呢？其实，在当时复杂的政治斗争中，这种現象也沒有什么不可思議的。我們正是利用了敌人的弱点，来宣揚革命道理的。国民党为了給报刊打开銷路，不得不刊登些革命言論来装点門面，这样便使我們有了宣传革命的地盘。正如尘无同志在当时所指出的：

这一个矛盾并不是不可解釋，在“模糊視線”和“获取讀者”

這意义上未始不是他們整個的策略。鐵一般的事實放在眼前，晨報的確因為《每日電影》的發刊而增加了銷路的。但是到底因為對立形勢的尖銳，而這個策略也隨着變更了。……《每日電影》的發刊與轉變，自始至終是“策略”的。（見1934年5月23日民報《影譚》）。

還可以引個反證來說明上述問題。這是由國民黨反動派在當時為進行文化“圍剿”而出版的《文化新聞》上抄錄下來的一段文字。我們跟敵人雖沒有共同語言，不過有時從他們的字里行間也可找出一些蛛絲馬迹的線索來：

據說這位《每日電影》編輯姚蘇風是談意識的，所以《每日電影》是一個有意識的電影刊物了。然而所謂意識也者，姚蘇風還不是上了“赤狗”的大當。……《每日電影》發刊的時候，圍繞在姚蘇風的周遭象沈端先、錢杏邨、魯思、洪深、坐無之流，都是赤得無可再赤的朋友。……所幸在後，姚蘇風大概在談意識之餘，讀了一點唯物辯證法，因此懂得一點牛馬之學，於是知道上了“赤狗”大當，就以一脚一個的踢出去，踢到張常人大概是最後一個了。（見1935年5月11日《文化新聞》第15期）。

這兒所說的“上當”也者，一看就知道是裝腔作勢的假話。實際上完全是他們的策略，等到後來晨報因《每日電影》而打開了銷路，“就以一脚一個的踢出去”了，這倒不失為一句不打自招的實話。

1934年12月2日，蘇風、黑嬰、舒湮等以“每電同人”的名義，寫了一篇《謹告“每日電影”的讀者們》的通啟，說：“有一群自私者正在想法做破壞《每日電影》的工作”，在替他們劃分“朋友”與“敵人”。接着又假惺惺地說：“最近由於一種不幸的誤會，失去了幾個扶掖過《每日電影》之朋友了”。可是事實怎樣呢？《每電》在這一退一進之間，卻“獲得”了更多的軟性朋友象穆時英和劉吶鷗之流；而且穆時英還是以《每電》的編輯身分出現的。因為他們在當時享有別人所不能享受的自由，所以能在《謹告“每

日电影”的讀者們》的文末，还喊出了这样的“豪語”：“《每日电影》永远有它的青春泼辣的精神——一种斗争的精神，一种服务的精神。我人既以率直和勇敢而生，就不能以委曲和退却而死”。当时陈鲤庭同志曾化名巫君評曰：“如此豪語，大可与‘不能留芳百世，亦当遺臭万年’相媲美。”

此后，《每日电影》完全成了反动的軟性电影論者的大本营，充分发挥了它的“斗争精神”与“服务精神”，开始向新的电影批評陣地实行“全面进攻”与“文化围剿”。

3. 申报的《电影专刊》，錢伯涵主編。这位編者是个完全不懂电影艺术的人，他没有一定的論据和观点去看待电影和判別稿件。因此这个刊物可眞說得上是“良莠不齐”，“香花与野草并存”，且受到园丁的同等看待。在一些关于好萊塢的极其无聊的花絮影訊之間，同时出現着若干重要和进步的影評文字。

我們知道，申报在当时是一张影响較大的报刊，它的《自由談》、《本埠增刊》、《星期增刊》和《讀書指导》等副刊，是极受广大知识青年們欢迎的。如果从“文化革命深入”这个角度来看，《电影专刊》的确是值得我們爭取的一个文化陣地。最初插足进去的是尘无和唐納两位同志，但由于《电影专刊》的編者对影片的态度，完全取决于电影广告，他們二人就显得英雄无用武之地了。于伶同志也曾继尘无、唐納两同志之后，借凌鶴同志的关系，用尤兢等笔名給《电影专刊》写过一个較長時間的影評。当时，凌鶴同志为“因地（陣地）制宜”起見，在《电影专刊》上发表的影評，也就温和、婉轉一些；对美帝影片的評論，也只是作到“不求彻底消毒但願能起減毒作用”而已。凌鶴同志一些富有战斗性的論文，都是在别的报刊上发表的。即使是这样，也仍难逃避警狗們的嗅觉，那时他們就會把申报之《电影专刊》，来跟民报之《影譚》与中华日报的《銀座》，“并列为上海赤色电影文化运动之主要地盘了。”（見1934年12月22日《文化新聞》第4期）半年后，仍是这个《文化新聞》第15期上，又刊登了这

样一段文字：“现在申报的电影专刊已经是停刊了，可是我还想来谈一谈，据说这专刊除了老板的生意眼，编辑的拿津贴之外，还有撰稿者向‘赤狗’放媚眼，凌鹤就是以所谓影评人的姿态出现于申报的……”（见1935年5月11日《文化新闻》第15期）。

4. 中华日报的《银座》，唐瑜主编。是一张后起的电影副刊，也属进步影评的阵地之一，在当时确也起了战斗作用。记得尘无和唐纳两同志都曾给《银座》写过电影批评文字。惟因手头缺乏该刊材料，恕我只能交代两句一笔带过了。

5. 大晚报的《星期电影》，其前身是《三六影刊》（三日刊），影评的主要执笔者是叶蒂。从《三六影刊》改版为《星期电影》后，内容虽偏重介绍电影理论方面的文字，但仍保持着影评和杂感两类较有战斗性的批评文字。改版后的主要执笔者有夏衍、尘无、凌鹤等同志。

6. 时事新报的《新上海》，朱曼华主编。这虽不是纯粹的电影副刊，但也常常可以看到比较好和正确的电影批评。这些文字的主要执笔者是毛羽和李一（即李之华）两同志。他们所写的影评，有时为了电影广告和对电影工作者的友谊，还有吞吐的地方，并且删节之处很明显的可以看出，可见主要责任不是几个执笔者所应负的。

7. 新闻报的《艺海》，吴承达主编。新闻报增辟这一副刊，与申报增辟《电影专刊》相同，都是为了招徕大幅的电影广告；但《艺海》较之《电影专刊》似乎更忠于广告，更不敢得罪广告主人——影片商。而《艺海》的编者也和《电影专刊》的编者同样地不懂电影，同样地浅薄无知；不过《电影专刊》的编者较之《艺海》的编者似乎还多了一点自知之明，不勉强写他自己不能写的东西，《艺海》的编者却不是这样，他自以为是，不肯藏拙，大写特写电影批评，闹得笑话百出。记得在评明星影片公司陈懿然导演的《女性的仇敌》一片时，曾写有这样的妙句：“女性的仇敌是什么？——不用说啦，是男人！”这在当时曾被影评圈内传为

笑談。

如果說当时的影評圈存在着两个立場絕端相反的陣營，那末《艺海》編者則站在貌似第三者的立場上，而实际上仍是軟性电影的拥护者。

8.民报的《影譚》，魯思主編。要对自己所編的刊物，給予恰如其分的评价，以我的理論水平和分析能力來說，确是困难的。我想还是引证旁人对它的看法較為客观些。袁牧之同志主編的中华日报《戏周刊》上，曾載有一篇署名为“之敏”者写的《上海电影刊物的最近》的文章，其中有一段对《影譚》的評介：“影譚是新兴的刊物。过去虽則是嫌貧乏，但目前已經比較充实了，同时批評电影的文字也較有坚定的立場……虽則不能完全正确，但是态度是好的。”（見1934年10月《戏周刊》）。

关于《影譚》的詳細情况，我想在下一节中，作为专题叙述，这里从略。

二、我編輯民报《影譚》的始末

《影譚》发刊于1934年5月4日。这个民报电影副刊，名义上是我主編，实际則是一个同人刊物。全部影評采取“某人专評某某影院放映的影片”这种方式，分別由《影譚》同人自认而包干下来。我与其說是“主編”，还不如說是“执行編輯”更名副其实；凡属跟报館当局打交道的事，全由我哥哥陈万里包办。

《影譚》在当时，正如《戏周刊》所指出的，立場的确比較坚定，不仅旗帜鮮明，而且最富战斗性。它在宣传进步的电影戏剧，以及打击反动的軟性电影方面，都起过一定的作用，收到了一定的效果。自然，这些成績的取得是跟党的領導分不开的。《影譚》同人中有好几位是共产主义者，其余的也多半是参加“中国左翼戏剧家联盟”（簡称“剧联”，下同。）的左派。这里，我想首先把《影譚》同人的名单开列出来，并附帶介紹一下当时他們所用的各种笔名及其重要譯著：

洪 深：专写长篇連載的电影戏剧論文，如《表演术图解》和《电影术语词典初稿》等。稍后，写了《匆匆十年》一稿，是他自传的一部分，主要是讲他从事影剧工作的经过情形，連載在1935年6月分的《影譚》上。該稿原訂六万余字，但后来仅写了《木兰从軍在美国》、《洪深与沈洪》、《美国戏剧界的新朋友》、《黃面鬼》和《Aaa》等五节约八千五百字就搁笔了。

陈鲤庭：写影评兼譯电影理論文字，重要的譯文有普多夫金的《电影演員論》、伊埃池托夫的《苏联电影艺术史》和苏維埃中央电影照相产业局的《苏联电影发展史略》。当时，他所用的笔名有：思白、云雀、犁耜、王原、玉君、丽君和苔立等。

赵銘彝：写影评兼撰电影时評。笔名有：名逸、成之、成言、岳崧、唐蔭、林云、立三、立五、穆維芳和莫理之等。

姜敬輿：专写影评，笔名为靜文。

林 林：专写影评，笔名为严郁尊。

章 泯：写影评兼譯剧影理論文字。先后用过的笔名計有：顾昆、賀光、何光、何連、顏治和顏申村等。

尘 无：专写电影杂感。笔名为向拉和方景亮，又曾化名离离，写过一篇《上海电影刊物的检讨》。1934年5月20、21日連載的一篇署名劳人所写的《电影批評的基准》，我記得也是出于尘无同志之笔。

宋之的：写影评和电影时評，前者用“一舟”（或宋一舟）的笔名，后者則用“洛夫”的笔名。

蕭崇素：写影评兼譯一些电影史料之类的文字，曾用蕭梅、蕭絮和海士等笔名。

郑君里：是《影譚》的“专栏作家”，是《影譚》《每日一影人》专栏的主要撰稿人之一。他所写的文字都不署名，是《影譚》上唯一的“无名”作家。但他却是《影譚》的老同人，从筹备創刊到后来历次举行的“影譚同人座談”，他都参加的。除郑君里同志外还有一位方之中同志，虽不大給《影譚》写稿，但也

参加过“影譚同人座談”。1934年10月17日所載的《影譚同人座談：克服影評的公式化与加强專門問題的研究》一則短消息中，就列有方的名字。还應該一提的是，当时有位叫金光洲的朝鮮同志，也幫助我們翻譯过普多夫金的《电影剧本論》及其他一些电影論文。金同志是“朝鮮人 Bohemian 劇社”的社員，大概是鯉庭介紹来的。

魯 思：写影評、杂感和随笔。笔名有柯萍、于思、苹儿、辛克、凌莉、陶丽玲、李明明、辛弃疾和非光非等。

1934年以后，《影譚》又获得了新的血液和生力軍：

欧阳山：当时用的笔名是恭魯和于雯。专写影評。

袁文殊：笔名舒尼，着重介紹过苏联的电影事业。我依稀記得他还用过薛尼和周明两个笔名，写过苏联影片《傀儡》等影評，但不敢肯定。

刘 群：写影評兼譯一些苏联影訊之类的文字。笔名有：苏戈、萍华、未名、錢全、老总和刘易士等。

以上三位同志都是剧联介紹給《影譚》写影評的。其中写得最多、時間最长的是欧阳山，其次是刘群，再次是袁文殊。此外，安娥同志也給《影譚》写过若干影評，主要是有关电影音乐之类的評論，如《关于“仲夏夜之梦”的音乐和舞剧》等。

当时怎会有大批“剧联”的人来写影評，而又得以利用民报地盘的呢？原来《影譚》最初的基本队伍，是由洪深、陈鯉庭、赵銘彝、郑君里、蕭崇素、章泯、姜敬輿和陈万里等人所組成的。他們原都是过去“南国社”和“摩登社”的老战友。在1933年前后那样大动蕩的年代里，都不滿现状，深感苦悶，更激于民族危机而奋发了救亡图存的热情和义憤。在这种形势下，他們不甘沉默的心情是容易理解的。这几个人原拟搞个小型的文艺刊物，花了一年多的時間筹备，終于因为經費和印刷等条件的限制，而使计划垮台了。最后由于陈万里的关系，决定利用民报的地盘編一个副刊，定名《影譚》。至于尘无和宋之的两同志，那是在我

参加了“中国左翼戏剧家联盟”电影小组后，在《影谭》筹备就绪正式问世的时候，才由“剧联”电影小组介绍进来的。

民报的前身是民国日报，它是国民党的一张老牌党报。该报于“一·二八”停刊后，至1932年5月始复刊改称民报。复刊的原因，从政治方面说，不过仍是遵循着国民党的老一套所谓“以量胜质”的办法来和新文化对抗，正如毛主席所指出过的：“反动派有的是钱，虽然拿不出好东西，但是可以拼命出得多。”^①其次，还有个经济方面的原因，即为了维持民国日报原班人马的生活。因为该报的编辑、发行人员都是叶楚傖的亲戚、同乡、老同事和老部下。民报中的三大巨头，社长吴某（名字不详）是叶楚傖的老丈人，总编辑胡朴安是他的老同事，总经理叶季平则是他的堂兄弟。民国日报复刊为民报，所带来的直接后果，就是潘公展所办的晨报势必与其争夺“国民党党报”这个“正统地位”。事实正是如此，民报这张国民党党报在当时业已濒于名存实亡的境地，而让位给晨报了。民报仅仅靠着最后的一张护身符——法律服务栏的声明广告（按：当时明文规定，法律广告不登民报就不生法律效用）在苟延残喘了。当复刊二周年的时候，民报当局又眼看晨报因电影副刊《每日电影》而发迹，自然要分外眼红，再加上《每日电影》的编者姚苏凤是脱离民报而跑进晨报的，这就必然要引起白眼相向了。《影谭》就正是利用了国民党内部的矛盾，和民报与晨报之间的矛盾，通过陈万里的关系（按：他与民报总经理叶季平是姨表兄弟，当时在民报挂着一个“采访主任”的名义）而取得了这个影评阵地。

如前所述，《影谭》同人都是清一色的“剧联”中的人，这就决定了《影谭》的立场和态度。它比较坚定，也比较能够鲜明地树立起反帝反封建的旗帜，并坚决地要求电影为我们当时的政治斗争服务、为当时的革命任务服务，使国产电影尽可能地发挥

^① 见《毛泽东选集》第3卷第870页。

它对人民群众所起的巨大思想教育作用。同时，也比较有战斗性，打击反动的软性电影的火力最集中而猛烈。当时战斗性较强的影剧文字，凡是其他报上不能发表的，都可拿到《影谭》上来登载。这是《影谭》不同于沪上各报电影副刊的特色之一。

《影谭》得以充分发挥它的战斗作用，自然也是利用了民报的内部矛盾：①叶楚傖的亲戚、同乡与其老同事、老部下之间的矛盾；②民报在当时上海报界是一张出名的“老爷报”：报社虽有社长但却不問社务；总編輯既不編、不总，又不看大样；总经理只管广告不問編务。我們借口《影谭》的校对要有电影戏剧的常识，不应籠统的划归民报編輯部去校对，而应由《影谭》自行解决（当时請吳涓的弟弟担任校对，他的工資由《影谭》稿費中直接支付）。这样，也避免了一些不必要的麻煩。

《影谭》的特色之二，就是经常地介紹苏联的电影事业情况、电影理論和电影作品，意欲使我国电影工作者和电影观众从中接受社会主义思想和电影制作经验，借以提高思想水平并作为文化食粮的原料来加以吸收或用作参考。我們翻譯了普多夫金的《电影剧本論》（金光洲譯）和《电影演員論》（陈鲤庭譯）；还介紹了《苏联的电影》（章泯譯述）、《苏联电影事业》（袁文殊譯述）、《苏联电影十五年》（陈鲤庭譯）、《苏联的新聞文献电影和科学教育电影》（赵銘彝譯），以及《苏联电影导演》（刘群、魯思、許幸之等譯述）和創作的《苏联影話》（作者韦勃，記不清这是誰的笔名了）等。此外，我們对当时輸入的苏联电影作品，如《生路》、《重逢》（即《迎展計劃》）、《雪恥》（1934年5月29日初次献映于新光大戏院）、《爱与敌》（1934年7月4日初映于新光大戏院）、《傀儡》（1934年10月初次上映）、《狂风暴雨》（即《大雷雨》，1934年12月5日初映于国泰电影院）、《抵抗》（1935年1月17日初映于卡尔登大戏院）、《北极探险遇难記》（即《車留斯肯号破冰船》，1935年5月8日初映于上海大戏院）、《齐天乐》（即《快乐的