

蔡楚生選集



蔡楚生选集

木艺 方声 编



中国电影出版社

1988 北京

内 容 说 明

蔡楚生是我国老一辈很有影响电影编导，对中国电影曾作出过重大贡献。他的创作成果和艺术见解，是中国电影的宝贵遗产，很值得我们珍惜和借鉴。

本书分上下编。上编选收了作者创作于不同历史时期具有代表性的电影剧本五部：《都会的早晨》、《渔光曲》、《迷途的羔羊》、《一江春水向东流》、《南海潮》，它们都被摄成影片，映出后曾轰动一时；下编选收了作者写于30——60年代有关电影创作问题的部分文章十二篇，其中有《对分镜头剧本和文学剧本的一些看法》、《杂谈电影剧本》等，这些文章从不同角度反映了作者的电影观念和他的思想政治倾向。

学习电影艺术和研究电影历史的读者，，都有必要一读书。

责任编辑：云 梦

封面设计：孙 飞

蔡楚生选集

中国 电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168毫米1/32 印张：15.375 插页：12

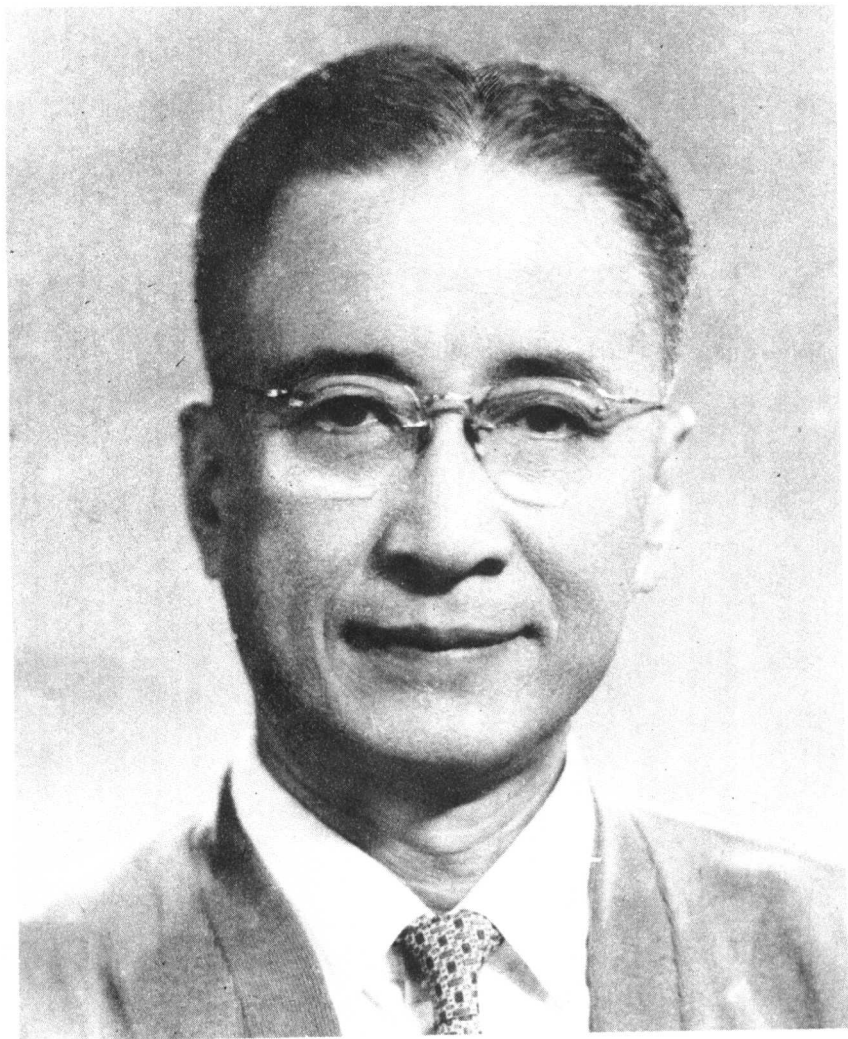
字数：352000 印数：1—2000册

1988年6月第1版北京第1次印刷

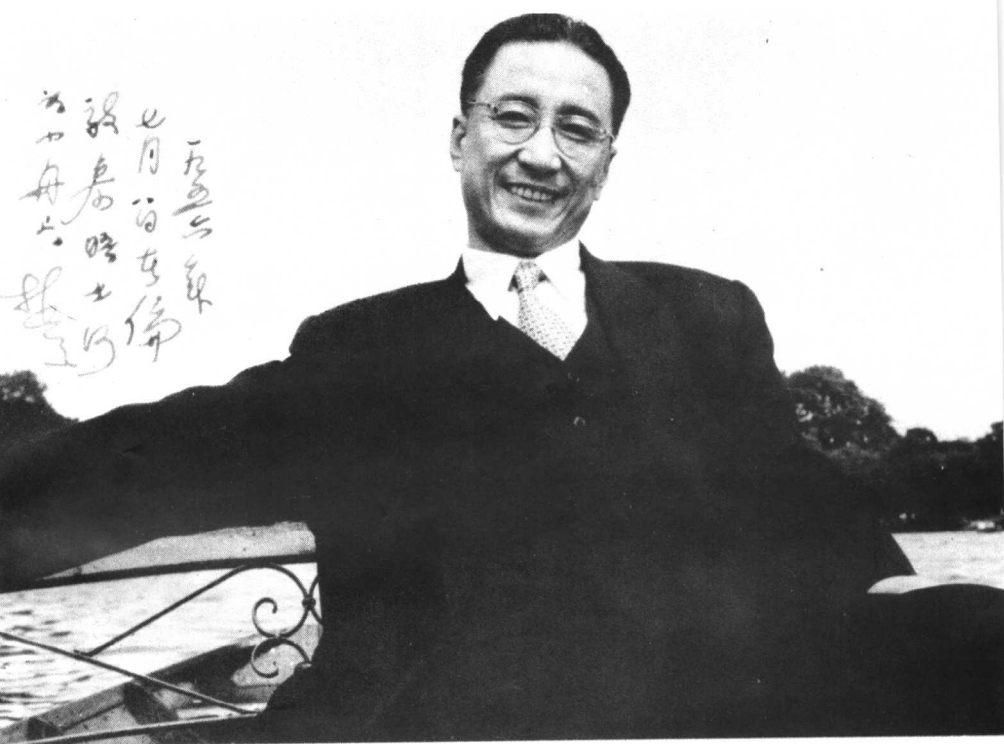
(内有精装本500册)

书号：8061·3616/ISBN7-106-00136-8/J·0087

定价：(平) 4.20元



作者像
(摄于1964年)



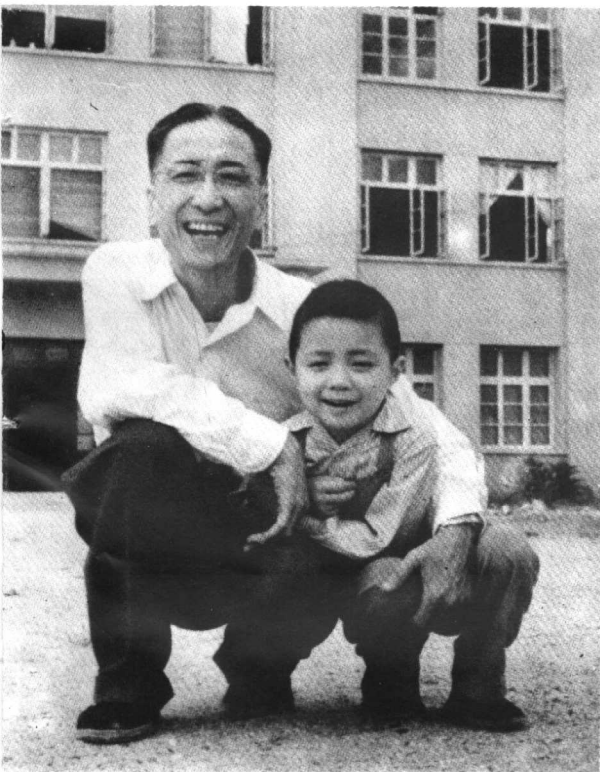
蔡楚生1956年7月于伦敦



蔡楚生1956年5月在戛纳
前排左起：司徒慧敏、林艺、蔡楚生、萨杜尔（法国）



蔡楚生（中）和王为一（左一）在研究剧本



蔡楚生与在《南海潮》中饰猫仔的小演员合影

从郑正秋到蔡楚生

——中国电影的分水岭

(代序)

柯 灵

—

谈到中国电影，我们很难忘记三十年代。电影西风东渐，二十世纪初叶，已经在中国诞生，但童年过得很长，直到三十年代，新人竞秀，佳作如林，老一辈的电影艺术家开始显示成熟，才使人刮目相看，由此形成中国电影史上的一道分水岭，划分了两个不同的时期。促成这种转变的是当时沸腾的形势，在这种形势下水到渠成的左翼电影运动。

三十年代中叶，在许多受到赞美的好影片中，有两部特别轰动一时，那就是郑正秋编导的《姊妹花》（1934年，主要演员胡蝶、宣景琳、郑小秋）、蔡楚生编导的《渔光曲》（1934年，主要演员王人美、韩兰根、汤天绣、罗朋）。前者在新光大戏院初次上映，持续六十多天，不但上海万人空巷，还吸引了少数来自苏州、杭州和铁路沿线城市的观众。后者在金城大戏院连续放映八十多天，次年还在苏联第一届国际电影节中获得荣誉奖。世界影坛日新月异的技巧和技术成就，早已把《姊妹花》和《渔光曲》的时代抛在后面，现在旧梦重温，就象白发老姬展览嫁时的新装，大概很难引起观众的热情了。但这一事实的历史意义，却不会因岁月的流逝而消失。第一、中国解放前的电影市场，五光十色的好莱坞出品遮天蔽日，拥有绝对优势，上海豪华的高级影院，都由美国制片公司踞独坐，中国电影只局

处于二三流电影院里。《姊妹花》和《渔光曲》，正是在这种难堪的劣势地位中脱颖而出，赢得社会注目的。第二、解放以后，中国自己掌握了遍布全国城乡的电影发行网，观众绝对数字的几何级增长，和旧时相比，已经不可同日而语，一片问世，在大城市里，动辄由二三十家大影院同时献映，声势浩大，把观众分散了，和过去独家放映的情况不同。但一部影片能够和观众形成如此有声有色的马拉松拔河战，并煽起一时的社会热浪，至今还可以看作是奇迹。这就说明了，这个中国电影史上偶然出现的事件，决不会完全出于偶然；而它们所创造的“票房价值”，也不会仅仅局限于票房。

二

左翼电影运动的影响，与其说在银幕上煽起了什么危险的革命风暴，毋宁说开辟了一个时代，拨正中国电影前期混乱的运行方向，使之与“五四”新文化运动合流，走到严肃的艺术大道上来。这也许是我的一偏之见，却不难从三十年代电影主流中得到印证。无可争辩的事实，是左翼运动唤醒了电影艺术家的社会责任感，自觉地把创作活动和时代精神、民族命运结合起来，郑正秋和蔡楚生是明显的例子。

在中国电影世家中，郑正秋(1888—1935)是最有影响的老一辈编导，筚路蓝缕，功绩不可磨灭。他年轻时以京剧评论家的身份异军突起，其间又曾献身于文明戏舞台。他一贯的艺术主张是“教化社会”，早在1913年，他的第一部创作——也是中国第一部长故事片《难夫难妻》，就把批判锋芒指向不合理的封建婚姻制度，比胡适1919年在《新青年》发表著名的独幕剧《终身大事》，还早了六年，内容也比后者有深度。但他的主张并没有贯彻始终。我粗略统计，他一生编导的故事片共有四十七部（可能有遗漏），其中有相当一部分，是屈从于商业目的的廉价艺术，例如曾受舆论指责的武侠片《火烧红莲寺》第一集，

就出于他的手笔。他的大多数作品，都有一定的社会意义，有的挖掘相当深刻。但这些作品的意识形态和美学价值，却给人一种感觉：他一直在新旧两岸之间的野渡上容与中流。直到1933年，才舍舟登陆，发表他的“独立宣言”：“中国正在存亡绝续之交的时期，横在我们面前的只有两条路，一条越走越光明的生路，一条越走越狭的死路。走生路是向时代前进的，走死路是背着时代后退的，电影负着时代前驱的责任。”这位弱不禁风的“老夫子”（电影界当时已经这样尊称他），当然绝对没有任何共产嫌疑，却喊出了反帝、反资、反封建的“三反主义”口号。《姊妹花》就是他送别过去的“阳关三叠”。

现在的电影史和关于郑正秋的传记里，大都好意地讳言一个事实，那就是他的家庭出身和特殊嗜好。他原籍广东潮州。在近代史上，广州十三行是英国东印度公司倾销鸦片的入口，而潮州是以经营鸦片出名的地方。郑正秋是郑洽记土行老板的儿子，行近中年，就染有很深的烟霞癖。在那个时代，鸦片的毒害遍及全国上下，在上海租界里，吞云吐雾完全合法，毋须隐讳，也决不影响名誉。旧式文人墨客和舞台艺术家中，瘾君子比比皆是。如实地反映这个事实，不必担心损害郑正秋的形象，反而有助于理解他，理解他所处的环境。郑正秋踏上影坛，处女作本来应当是《黑籍冤魂》而不是《难夫难妻》。前者是一出当时著名的舞台剧，郑正秋计划搬上银幕而没有成为事实，因为那家影片公司的投资者是美国人依什尔，对描写鸦片祸害的作品不感兴趣。但后来郑正秋还是把同一主题的《恨海》（吴趼人原著小说）拍成电影。从这里可以推测他对自己的嗜好抱有什么感情。嗜好和健康在他身上形成恶性循环，健康越坏，嗜好越深；嗜好越深，健康越坏。这不但限制他在大千世界浩荡行吟，也必然影响到他的艺术境界，他的作品很多拘束在摄影棚里，很少摄取实景和美妙的自然景色，不难由此探索原因。这不幸的嗜好减缩了郑正秋的双重寿命，1935年，他四十八岁

时，便与世长辞了。

郑正秋逝世表示结束了电影史的一章，而蔡楚生的崛起象征另一章的开头。

蔡楚生(1906—1968)和郑正秋是潮州同乡，但境遇不同。他家庭贫困，童年时种过田，当过商店学徒，也经受过流浪生涯，后来在电影公司的摄影场里打滚，杂工、剧务、场记，什么都干。他当过临时演员，初上镜头，是在《呆福》中演配角。这是一部滑稽短片，对他具有讽刺意味：一个小店员买了彩票，因为怕丢失，贴在门后。不想居然中奖，而彩票却怎么也揭不下来，只好头顶门板去领奖金，由此闹出种种啼笑皆非的笑话。其后受知于郑正秋，被提拔当这位前辈的副导演兼美工师。他首先独立创作，自编自导的《南国之夜》是恋爱悲剧，情致缠绵，笔触纤细。其次是《粉红色的梦》，描写浮华世界的升沉醒醉。蔡楚生的才华赢得同行和观众赞赏，同时招徕影评家的谴责，民族危机紧迫，这种作品无补于时，艺术家不应随便浪费自己的才情。蔡楚生对艺术固执而自信，这种批评对他具有爆炸性。但他的回答是：“我还年轻，只要不死，我会以更大的努力来报答你们的期望的！”然后，他以《都会的早晨》一片宣告方向转换，紧接着就推出了同《姊妹花》一时瑜亮的《渔光曲》。

蔡楚生很快进入创作的旺季，每一部新作都给他增添新的声誉。三十年代的银幕，群星争辉，他却最受人注目。与事业的成就俱来的，是感情生活的严峻考验。他导演《新女性》(孙师毅编剧)，由当时最优秀的女演员阮玲玉主演，这种可以当之无愧地称为“珠联璧合”的合作，使阮玲玉精湛的表演达到空前的高度。蔡楚生拍摄《新女性》殚心竭智，罄力以赴，甚至不顾栉沐，使这位平时风度翩翩的年轻导演变得蓬首垢面。直至1935年2月2日，《新女性》在金城大戏院举行首映仪式，蔡楚生才刮了胡子，穿着礼服在台上和观众相见。但《新女性》引

起了意外的风波：因为片子里写了一个无聊的新闻记者，“记者公会”提出激烈的抗议，蔡楚生成为众矢之的。接踵而来的是更大的意外。阮玲玉家境清贫，少女时代陷入不幸的婚姻纠纷，而这也早已成为报纸津津乐道的“桃色新闻”。就在《新女性》公映后不久，“三八”国际妇女节前夕，阮玲玉突然服毒自杀了。这才华闪耀的一代艺人，用“人言可畏”的四字遗言，表达了无限的悲愤，和无力的控诉，引起社会的剧烈震动，对蔡楚生则是心灵致命的一击。——这里包含着一向不为人知的隐痛：在《新女性》的合作过程中，这两位彼此倾心相许的艺术家，各自痛苦地扼杀了燃烧的热情，阮玲玉力图改变命运的努力落了空。要不然，这一幕悲剧也许可以避免。

“使君有妇”，可能是蔡楚生兢兢自守的主要原因。但他原来的婚姻生活远非美好。抗日战争爆发，蔡楚生独自离开上海去香港。1938年，我为一家报馆编辑年鉴，蔡楚生应约寄来一篇长稿，信中说：家里久已音书断绝，他很不放心，要我把稿费送去看看家人是否平安。正当急景凋年，我搭着拥挤不堪的街车按址寻访。那不是蔡楚生的旧居，而是一家新式公寓，时间是下午四点左右，女佣进去通报，我等了很久才被接见。女主人仿佛春睡初醒，刚刚梳洗完毕，衣饰焕然，室内有暖气设备，布置华丽。这是一次尴尬的会见，我怎样给蔡楚生复信，内容已了无印象，但写信时笔下踟蹰，不知如何措词的困难情境，至今历历如在。烽火连天，家庭的残破司空见惯，蔡楚生流离颠沛，战争中临近死亡的边缘，抗战结束，他带病重来上海，到1947年，完成了他影响力更大的作品：《一江春水向东流》（蔡楚生编剧，蔡楚生、郑君里联合导演，主要演员白杨、陶金、舒绣文、上官云珠）。这片子首次放映，持续三个多月，打破了《渔光曲》的记录；解放后多次复映，依然对观众保持强大的吸引力。从这部影片里，我们不但可以感受磅礴的政治热情，还可以看到作者的伦理观念，和深沉的感情潜流。

三

郑正秋的前期创作，承袭文明戏时代擅写“家庭戏”的余绪，经常从街头巷尾、歌台舞榭汲取灵感。描写得最多的是寡妇、孤儿、赘婿、童养媳、婢妾、歌女、女伶、娼妓、交际花，展示她们善良的本性，不幸的命运，给以悲悯和同情。他有一双善于编结故事的巧手，却象沙上建塔，缺乏深厚的现实基础。人物色调单一，常常是善与恶的符号，很少生机勃勃的血肉之躯。他热心给千疮百孔的社会治病，却未能正确地诊断和处方。“雾失楼台，月迷津渡”，直到晚年，才豁然开朗。奠定郑正秋影坛地位的两部代表作，一部是二十年代的《孤儿救祖记》（1923年，主要演员王汉伦、郑鹧鸪、郑小秋、王献斋），一部就是三十年代的《姊妹花》，两相对照，分野自见。《孤儿救祖记》讲的是一个家庭的悲欢离合：一位慈善的富翁，独生子因堕马丧生，坏心肠的侄子要弄阴谋，使自己立嗣为子，又污蔑已经怀孕的寡嫂不贞，加以驱逐，以攫取财产继承权，因此演成骨肉分离，祖孙对面不相识的悲剧。最后峰回路转，恩怨分明，以大团圆告终。基调是小市民最喜欢的甜酸世味，好心得好报，坏人得恶报。问世后大受观众欢迎，使摄制此片的明星公司在风雨飘摇中转危为安。这部片子当然该有它的历史地位，却很难说对中国电影文化积累有多大的积极意义。《姊妹花》同样是讲一个家庭的悲欢离合：一对贫家的孪生姊妹，因为父母离散，从小各奔东西，落在两种截然不同的环境里：一面是天堂，一面是地狱；一面有权有势，一面受苦受难。偶然的会把她们撮合在一起，不但彼此已互不相识，还爆发了一场不共戴天的生死搏斗。在这里出现的，是一幅色彩强烈的生活图景，而且深入社会矛盾的核心：不同的阶级地位和利害冲突如何使一家分崩离析，互相敌视，演成种种不幸和不平。夫妇重见，姊妹相认，知道了可恨的仇人原来是骨肉之亲，却依然唇枪舌剑，不同的

立场和心理交错纠结，这场精心布置的戏剧高潮，现在看来，还很有感染力。在郑正秋的创作历程中，这无疑是明显的转折和飞跃。

蔡楚生一度在象牙塔里流连光景，但很快就退回十字街头，把全部精力献给下层社会和劳动人民。产业工人、苦力、渔民、缝穷婆、“露天舞台”的卖艺人、挣扎在饥饿线上的知识分子，特别是成群的流浪儿童，都进入了他的人物画廊；茫茫的东海，荒芜的田园，人流汹涌的街道，帝国主义炮舰纵横的黄浦江、码头、陋巷、棚户，都用意蕴丰富的构图搬上了银幕，烈火般的热情，巨大的时代和历史感，是蔡楚生作品的特点，他用自己的艺术划分了中国电影的昨天和今天。

蔡楚生和郑正秋，都很注重表现手法的民族化。在电影这一门最现代化的艺术式样中如何运用中国传统的手法，有待于深入探讨和试验，郑、蔡的创作实践值得珍视，却是无可置疑的。例如对比，是中国古典文学常用的技巧，因为它便于反正相生，有力地概括生活的矛盾。方块字的特点，甚至可以在诗文中营造巧夺天工、精美如绣的对仗，并用平仄交叉对称，达成声调铿锵的音乐效果。但是电影的视觉形象和蒙太奇结构，却更能够随心所欲地剪裁时空、调遣声色，使对比的艺术显得更为灵活、鲜明和有力。郑正秋在《姊妹花》里成功地运用了对比架构，蔡楚生更爱用对比的目光来观察生活，构思情节。在《姊妹花》问世以前，《都会的早晨》已经作了很好的尝试。这两部片子，布局有近似的地方。前者写了一对亲姊妹，后者写了一对同父异母的兄弟：哥哥是一纨绔子弟的私生子，来到人世就被抛弃，成为无父无母的可怜虫，一个塌车夫拣垃圾似的收养了他，含辛茹苦，长成性格坚强、胸襟宽广的建筑工人，纨绔子弟另娶富家女儿所生的儿子，却被锦衣肉食养成荒淫无耻的邪恶少年，和父亲一样爱好玩弄女性，兄弟成为完全不同的两种人。而弟弟所追逐的目的物，恰好是塌车夫的女儿。片

子热情地歌颂劳动，无情地鞭挞绅士阶级的道德败坏，试图印证忧劳逸豫、相反相成的矛盾现象。环境影响人类身心的因素要复杂得多，深刻得多，贫富对人的冶炼也并不总成反比例，但《都会的早晨》无疑地接触到了尖锐的社会问题，比《姊妹花》更迫近现实，也少些雕琢的痕迹。《渔光曲》的主角是一对李生的兄妹，和《姊妹花》一样，其中反映了一个旧时代普遍存在的严酷事实：贫家妇女生了孩子，迫于饥寒，不得不抛下亲骨肉，去哺乳高门大户的儿女，并从而引出非所意料的纠葛。不过《渔光曲》的辐射深广得多，不但刻画了贫苦的渔民和富裕的渔主之间的对立，还展示出大幅度盘根错节的矛盾：父子两代的矛盾，破产的农村和畸形繁荣的城市的矛盾，落后的民族经济和强大的侵略势力的矛盾，这就给人物的戏剧性命运提供了广阔的舞台。日本评论家岩崎昶在莫斯科电影节中看了《渔光曲》以后，曾经满腔热情地肯定，这是“为了与偏见斗争，打破不公正，暴露现实”的作品。《一江春水向东流》纵贯八年，横跨千里，淋漓尽致地描画了战争中的前方与后方，生离与死别，断壁残垣与绿酒红灯，庄严的战斗与荒淫无耻，几乎可以当作一部抗日战争的编年史看，而多层次、多方位、多角度、正反左右参差横斜的对比，有如重楼复阁，发挥到了极致。

从艺术风格看，中国的新文学作品，批判现实主义和社会主义现实主义文学，美国电影和苏联电影，在蔡楚生的作品中，都有明显的投影，但濡染最深的，无疑是中国的古典文学。“一江春水向东流”，直接引用了李后主《虞美人》中的词句；“月儿弯弯照九州，几家欢乐几家愁”；“朱门酒肉臭，路有冻死骨”；“但见新人笑，那闻旧人哭”，这些古诗的意境，推陈出新，都溶入了胶卷。

四

郑正秋和蔡楚生赢取观众的优胜记录，向我们提出了一些

值得思考的问题：电影是综合艺术，一部好影片，成功的因素是多方面的，这些片子成功的基因是什么？是否也有什么规律性的东西可供探索？三十年代出现了一大批优秀影片，不同的题材、样式、风格，表现不同的思想境界和艺术个性，论其成就，应该说各有千秋，很难加以轩輊，为什么《姊妹花》和《渔光曲》对观众特别具有吸引力？（其中二十年代和四十年代的两部片子，号召力同样压倒同一时期的其它作品。）中国电影事业的现状，和解放前大不一样，商业性给电影艺术带来的消极影响已经排除，这些片子的卖座记录，对今天还有什么意义？在世界电影文化中，这四部片子是否也提供了一些有价值的经验，不论是正面的或反面的？

有票房价值不等于有艺术价值，恰好相反，二者互相矛盾是常见的现象。我们的目的是检讨电影文化，而不是研究商情行市，如何让观众掏钱袋的问题，不在讨论之列，这当然是无须加以说明的。

电影的现代性，规定了这一门艺术的特殊性。电影反映社会、自然、内心世界的表现手段和认识能力，随着科学技术的进步与革新，不断发生变化，几乎没有止境；大生产方式使电影具有非凡的传布力量，但物以稀为贵，越是新的东西越容易变旧，这就使电影显然有别于其它的艺术。文章千古，得失寸心，对艺术的欣赏，可以牝牡骊黄，见仁见智。艺术家声名的建树，有的出于权威的评骘，有的依靠口碑流传，有的要经过漫长岁月的考验。文字著作，“但可自怡，不可示人”，或者“藏之名山，传诸其人”，不但不损其价值，反会抬高其声价；有的大画家生前潦倒，无人问津，而身后腾达，遗作才成为稀世之珍；音乐要知音，“白雪阳春”，“人琴俱亡”，都是熟知的掌故。但这一类艺坛佳话，对电影却是不可想象的。电影新作问世，很象政治家竞选，选票多少有决定意义。不过政客竞选，可以拉票，甚至实行贿选。电影却只听观众自由选择，毫无通融余

地。郑正秋和蔡楚生，都以熟悉观众知名，他们的作品，都是明白晓畅，跌宕起伏，层次井然，符合一般观众的欣赏习惯。为了观众便于接受，蔡楚生用省略法的时候也煞费苦心，有时使人生繁缚之感。他们对大多数观众的尊重，理所当然地会得到观众的拥护。电影艺术家当然应当有勇气作各种创新的尝试。但是无论如何，得争取观众对自己的了解。创新是为了增加吸引力，而不是增加隔膜。在这种场合，不存在“光荣的孤立”。而争取观众，又绝不能赶时髦，要花枪，哗众取宠。一现的昙花，不如长青的松柏，好电影应当经得住时间的考验。电影艺术道路之所以艰难者在此，可贵者也在此。

电影是真正的集体创作，要达成理想的艺术效果，需要摄制组的成员共同努力；要达成理想的社会效果，还需要社会成员的同心协作。要做到后一点，电影艺术家必须和人民共呼吸，同命运。电影史家所说的三十年代的转变，主要是指电影艺术家态度和作风的转变，从对人民漠不关心到休戚与共。任何真正的文学艺术，总是和时代的脉搏、人民的心律息息相关，电影尤其如此。因此要了解一国的文艺流向，就非先弄清楚它的背景不可。——大背景属于整个时代，小背景属于艺术家个人。三十年代中国面临两大难关，一是民族危机，一是社会危机。这是人民生死攸关的问题，也是电影创作的中心主题。当时一些有影响的好片子，常常会形成一股强大的气流，席卷整个社会。证据之一，是电影歌曲的广泛流传，例如《渔光曲》（《渔光曲》插曲）、《开路先锋歌》（《大路》插曲）、《毕业歌》（《桃李劫》插曲）、《义勇军进行曲》（《风云儿女》插曲）、《四季歌》（《马路天使》插曲）等等，家弦户诵，和新兴歌咏运动合成一气，推波助澜，汇为一代歌风。作曲家聂耳、贺绿汀、任光就是因此知名的。田汉作词、聂耳作曲的《义勇军进行曲》已成为中华人民共和国的国歌。《姊妹花》、《渔光曲》用令人信服的艺术，力透银幕的热情，倾讯人民的苦难，揭示矛盾的症结，无疑是博