

中國電影研究



中國電影研究

袁牧之題



中國電影研究

1

專 題 早期的中國電影（1）

專 論

柯 靈	試為「五四」與電影畫一輪廓——電影回顧錄	4
徐 昌霖	早期中國銀幕上的民族特色	20
黃 愛玲	試論三十年代中國電影單鏡頭的性質	31
林 年同	中國電影的空間意識	58
陳 立	電影：萌芽階段（1896—1911）	86
卡西拉吉	鮮為人知的中國電影（1905—1949）	101

專 訪

夏 衍	答問——答香港中國電影學會問	121
王 人美 黎 莉莉	明月歌舞團與本色派演技	129
黃 紹芬	遠景、中景、近景「三部曲」……	136

文 獻

孫 瑜	船夫曲（電影文學劇本）	147
楊 校等	中國電影總目錄（修訂稿）：1905—1937	184
王永芳等	在華發行外國影片目錄（初稿）： 1896—1924	260

臺 靜 農 封面題字

文 樓 封面設計

Dianying

An Interdisciplinary Journal of Chinese Film Studies

Volume 1: Early Chinese Cinema (I)

Essays

- Ke Ling, The May Fourth Movement and Chinese Cinema
Xu Chang-nin, Nationalistic Characteristics in Early Chinese Cinema
Huang Ai-ling, The Nature of Plan-séquence in the Chinese Films of the Thirties
Lin Nien-tung, Spatial Form and Spatial Consciousness in Chinese Film
Jay Leyda, Electric Shadows: An Account of Films and Film Audience in China, 1896-1911 (Chinese translation of English text)
Ugo Casiraghi, Il cinema cinese, questo sconosciuto, 1905-1949 (Chinese translation of Italian text)

Interviews

- Xia Yan, A Conversation with Members of the Hong Kong Chinese Film Association
Wang Ren-mei and Li Li-li, The Ming-yue Song and Dance Troupe and "Naturalistic" Histrionics
Huang Shao-fen, Long Shot, Medium Shot, and Close-up

Script

- Sun Yu, The Ballad of the Boatmen (1937)

Filmographies

- Yang Xiao et al., A Classified List of Chinese Films, 1905-1937
Wang Yong-fang et al., A List of Foreign Films Shown in China, 1896-1924

Cover design by Van Lau

Cover calligraphy by Tai Jing-nong

Edited and published by the Hong Kong Chinese Film Association

Copyright © December 1983 by the Hong Kong Chinese Film Association

試爲「五四」與電影 畫一輪廓

——電影回顧錄

柯 靈

五四運動是一次劇烈的歷史大震盪，新中國與舊中國，新文化與舊文化，新思想與舊思想，新道德與舊道德，都由此出現了轉捩點。

毛澤東同志在《新民主主義論》中，闡述五四新文化運動的部份，有一段著名的論述：

中國政治生力軍即中國無產階級和中國共產黨登上了中國的政治舞台，這個生力軍，就以新的裝束和新的武器，聯合了一切可能的同盟軍，擺開了自己的陣勢，向帝國主義文化和封建文化，展開了英勇的進攻。這支生力軍在社會科學領域和文學藝術領域中，不論在哲學方面，在經濟學方面，在政治學方面，在軍事學方面，在歷史學方面，在文學方面，藝術方面（又不論是戲劇，是電影，是音樂，是雕刻，是繪畫），都有了極大的發展。二十年來，^①這個文化新軍鋒芒所向，從思想到形式（文字等），‘無不起了極大的革命。其聲勢之浩大，威力之猛烈，簡直是所向無敵的。其動員之廣大，超過任何歷史時代。

這個經典性的歷史概括，有一點須作些補充說明：那就是在所有的姊妹藝術中，電影受五四洗禮最晚。五四運動發軔以後，有十年以上的時間，電影領域基本上處於新文化運動的絕緣狀態。

我們試回過頭來，踏勘前人的踪跡，作一次粗略的考察。

二

五四新文化運動肩負着反對帝國主義和封建主義的莊嚴任務，《新青年》高舉的旗幟是科學與民主。這是中國現代化運動的序幕，不可抗拒的時代潮流。順着這個潮流，推波助瀾，還是迎着這個潮流逆水行舟，是新營壘和舊營壘的楚河漢界。電影沒有捲入這一場激烈的新舊鬥爭，却長期地和舊文化保持着千絲萬縷的關係。

白話與文言之爭，是新文化運動的第一個回合，經過《新青年》的大力倡導和實踐，很快就高奏凱歌。（當時出版物通用文言，絕無例外，《新青年》上提倡白話的文章，也是用文言寫的。只是到了1918年5月，《新青年》自第四卷第五期起，才全部改用白話文，魯迅的《狂人日記》就在這一期問世。這個果斷的行動，對白話文運動起了極大的推進作用。空談不如實幹，知行貴在統一，這是一個寶貴的歷史經驗。）文言已使用了三千年，一向公認為「宇宙古今之至美」，神聖不可侵犯的東西，終於被「引車賣漿之徒」的白話所取代。^②白話文的發難者之一，胡適後來把這變革比作天文學上使「天地易位，宇宙變色」的「哥白尼革命」，並不算過分誇大。^③「秋風吹渭水，落葉滿長安」，文言的時代過去了，但在電影領域，却還保留着它最後的領地。影片上的說明性字幕，依然全用文言，對白字幕則採取半文不白語錄體——因為那還是默片時代。電影院裏的「說明書」，一律用文言，外國影片也不例外。而且為外國片命名，也都古色古香，絕少照原意逐譯。電影是最年輕的藝術，這種骸骨迷戀，就特別顯得突出。

幼年的新文學替自己裝配起嶄新的形式和思想武裝，在古老的中國大地上誕生了。為要掃清道路，發動了對鴛鴦蝴蝶派的強大攻勢。鴛鴦派是典型的半封建半殖民地文學，當時在讀書界有極大的勢力。

著名的鴛鴦派雜誌《禮拜六》風行一時，報紙上刊布的廣告大書特書：「寧可不娶小老嫗（婆），不可不看《禮拜六》。」毫不文飾的誇耀，傳神地表達出刊物的內容和社會風氣的腐敗。戰鬥的結果，鴛鴦派聲名掃地，從此一蹶不振。但鴛鴦派的出現和存在是特定社會的歷史現象，只要還有寄生的現實基礎，就不可能連根剷除。事實上後期的鴛鴦派，也在不斷地變化，以適應本身存在的需要。報刊中間，他們還長期保有活動的地盤；在銀幕上更佔有絕對優勢。

新劇（後期稱為文明戲）的興起，是中國話劇運動的濫觴，並在舞台實踐中形成可貴的愛國主義傳統。它的黃金時代是在辛亥革命前後，在辛亥革命中起過積極作用。但本身根基脆弱，經不起風吹雨打，很快的蛻化變質，墮落為公開競賣低級趣味的末流劇藝。新文學運動方興未艾之秋，文明戲已面臨山窮水盡之境；給沒落的文明戲提供生存空間的，恰好是新興的電影事業。

鴛鴦派，文明戲，電影，孳生地都在上海。鴛鴦派和文明戲一樣，集海派作風之大成，是同氣連枝的兄弟行。要了解封建主義和殖民主義的結晶狀態，「十里洋場」的社會面貌，都是最完美的標本。電影正當童年，天真未鑿，先天不足，後天失調，自然容易和鴛鴦派、文明戲合流。回顧一下早期的國產影片（以1932年以前的出品為界線），可以清楚地看出如下的特點：

1. 鴛鴦派著名作家，包天笑、周瘦鵑、嚴獨鶴、徐卓呆、程小青等，都編過劇本，有的產量很多。許多鴛鴦派的代表作，如徐枕亞的《玉梨魂》，張恨水的《啼笑姻緣》，平江不肖生的《江湖奇俠傳》，顧明道的《荒江女俠》，都搬上了銀幕。他們帶給電影的主要影響是思想上的庸俗化；創作方法上的反現實主義。

2. 電影草創時期的重要人物如鄭正秋、鄭鵬鵠、邵醉翁、顧無為等……，不少和文明戲有淵源，演員很多是從文明戲轉來的。後期文明戲中公認的壞戲，例如《閻瑞生》《張欣生》——搬演洋行職員閻瑞生謀財害民，誘殺妓女王蓮英案，張欣生殺父案的所謂「時事新劇」，只因為「轟動一時」，利於譁眾取寵，便一一搬成影片。文明戲的市儈習氣，舞台化的藝術處理，程式化的表情動作，也就給電影打上了分明的烙印。（男演員扮女角的怪現象，到有聲片出現的初

期，還沒有消失，就是文明戲送給電影的禮物之一。）

3. 古典文學中的話本、講史、神魔小說，特別是屬於通俗文學範疇的俠義小說、彈詞故事之類，成為電影題材的礦藏，予取予求，取之不盡，用之不竭。這類古人的遺產，良莠不齊，瑕瑜互見，電影卻常常煮鶴焚琴，棄其精華，取其糟粕，或者茹毛飲血，活剝生存。

4. 一般作品的內容和形式，大部份可以當時習用的標籤歸類，揭示要領，如滑稽、愛情（艷情、哀情、奇情）、倫理、警世、武俠、神怪、偵探等等，用得着曹雪芹那兩句歷久常新的致語：「千人一面，千部一腔。」

當然，鴛鴦派、新劇界人士，也是薰蕕異氣，並非都是《禮拜六》式的玩藝文字，遊戲人生。前面提到的幾位，有的也寫過一些立意善良，受觀眾喜愛的作品，鄭正秋對電影持有教化社會的主張，作過很多貢獻。他們對新文化也並不總是持對立態度。例如《勞工之愛情》（又名《擲果緣》），就可以看出新舊思想之間半推半就的微妙關係。「勞工神聖」，「男女平等」，「戀愛自由」，都是五四時代的新名詞，但《擲果緣》用的却是潘安的陳舊典故。表現手法上有些初步的探索（例如「夢氣球」**Dream-balloon**的運用），題材和思想基礎，却依然是上海屋簷下的男歡女愛，隨俗浮沉的生活態度，和新文學作品中力圖掙脫因襲牢籠，表現人生尊嚴、個性解放的愛情描寫不同。早期電影作品中，也不乏製作態度嚴肅，內容較有意義的作品。由文明戲改編的《黑籍冤魂》，以反對帝國主義販賣鴉片，毒害人民為主旨；《愛國傘》提倡愛國，諷刺賣國賊，抨擊日本強鄰的侵略；特別是《愛國魂》，以朝鮮愛國志士安重根在哈爾濱車站刺殺日本伊藤博久的史實為藍本，表現中朝人民的英勇鬥爭，這部影片的編劇是錢昌根，導演是朝鮮人鄭基鐸，在中朝友誼史上，應該記一筆。北京學生五四天安門集會的爆發點，正是日本對華侵略所點燃的。這類愛國主義題材的影片，表達了中華民族的正義呼聲。

早期的國產電影，不容一筆抹煞。但就總體而言，鴛鴦氣和文明氣，封建文藝的流風餘韻，是籠罩銀幕的主要傾向，和新文化主流涇渭異途，却是一個分明的歷史事實。

爲什麼強大的「五四」沖擊波沒有波及電影圈？

電影在中國萌芽的時節，積弱的中國還缺乏開創這種新型事業的物質條件和精神條件。國產片的處女作，由鄭正秋編劇，張石川導演的短故事片《難夫難妻》，還是由美國依什爾和薩弗的資金和設備製作的，那是1913年的事。^④第一次世界大戰期間（1914—1919），交戰國雙方爲戰爭疲於奔命，西歐國家的電影驟趨凋敝，而美國的好萊塢乘時崛起，很快地稱霸世界，不久就幾乎獨佔了上海的電影市場，喧賓奪主，使國產影片在自己的國土上，反而成爲侷促的轅下駒。在大戰中羽翼初成的民族資產階級，興趣集中於實業，如紡織、麵粉、火柴等；垂青電影，以此視爲利藪的，不少是金融界的散兵游勇，有的還是投機資本的殘餘。而外國冒險家還不斷試圖以電影爲實行經濟、文化侵略的手段。例如英、美烟草公司，其出品「大英牌」和「強盜片」已浩如烟海，淹沒了神州大陸，^⑤還要附設電影部門，不但使電影藝術臣服於壟斷資本，成爲香烟廣告的宣傳品，還要以華制華，僱用中國編導演員，生產影片，同時併吞影院，雙管齊下，發動撲滅中國電影的鉗形攻勢。五卅運動興起，才埋葬了這項陰謀。中國電影事業在內外交困的道路上，披荊斬棘，掙扎求存，在全國解放以前，始終沒有擺脫困境。這種獨特的遭遇，是爲文學、戲劇、美術、音樂等等所沒有的。回顧中國電影歷程，不能忽視了這個重要的事實。

「五四」運動的後景，聯結着世界風雲，祖國命運。先進的中國人向西方國家尋找真理，是鴉片戰爭以後開始的。「那時，求進步的中國人，只要是西方的新道理，什麼書也看。向日本、英國、美國、法國、德國派遣留學生之多，達到了驚人的程度。」毛澤東同志在《論人民民主專政》一文中所說的，就是這情況。一面激烈地反對帝國主義侵略，一面如飢似渴地向西方現代文明取經，這種戲劇性的矛盾現象，「五四」時期發展到了高潮。西洋的自由主義、實驗主義、功利主義、無政府主義、各種各樣的社會主義，直到後來居上的馬克思主義，潮水似的一擁而入。中國傳統的偶像和權威，都受到挑戰，要求重新估價。在文學藝術方面，以文言文爲標識的舊文學（被認爲

「死文學」打倒了，以白話文爲標識的新文學（「活文學」）樹立起來了。但文化的嬗遞演變都有前因後果，來龍去脈。新文學也不是花果山上迸出來的石猴子。在此以前，已出現以「普及教育」「開通民智」爲目的的白話運動，古典文學中，宋元「話本」，明清兩代的長篇小說《水滸傳》《西遊記》《金瓶梅》《紅樓夢》《儒林外史》等等大量輝煌的作品，都是現成的津梁。作爲新文學靈魂的思想內容與表現手腕，則有外國文學名著，充他山之石。托爾斯泰、果戈里、陀斯妥耶夫斯基、安特列夫、契訶夫、屠格涅夫、高爾基、歌德、福樓拜、莫泊桑、王爾德、高爾斯華綏、顯克微支、安徒生、泰戈爾、厨川白村、武者小路實篤……一時聯翩而至，成爲讀者耳熟能詳的名字。爲新文學開山的魯迅，就是創作翻譯，齊頭並進，把譯事借譽爲普羅米修士的取火濟世，而他至今無人超越的短篇小說成就，正得力於外國小說的影響。戲劇方面，舊戲（主要是皮黃戲即京劇）和舊文學一樣，同成爲打擊對象，錢玄同、周作人都是激烈的反對派。（當時顯然忽視了舊文學與舊戲劇之間的差別：後者雖和前者有許多同樣的弊病，但前者由於古文的艱深，早成爲上層社會的專利品；而後者却深入民間，爲羣衆所喜聞樂見。）大家一致主張，改良戲劇的出路在於「全盤西化」，引進外國的話劇。《新青年》先後出了「易卜生專號」和「戲劇改良專號」，《娜拉》、《國民之敵》（《國民公敵》）都翻譯過來了，娜拉的出走成爲口頭和筆底的時髦話題。宋春舫一口氣介紹了「近世名戲百種」的目錄（但他對京戲持有保留的批判態度）；自1918年至1921年6月，譯爲中文的西洋劇本，已經有三十三部。^⑤ 戲劇團體、學校、刊物盛極一時。新文學運動的先驅者中，除後來以戲劇名世的作家如田漢、郭沫若等以外，葉聖陶、徐志摩、沈從文寫過劇本，魯迅爲文介紹過俄國歌劇團，郁達夫、鄭振鐸、王統照、許地山、耿濟之、梁實秋都寫過戲劇論文，沈雁冰（茅盾）組織過劇社，由此可以窺見當日的熱鬧風光。

電影的境況全然不同。這個新生的寧馨兒原是由外國產品，到本世紀二十年代初葉，本身還在暗中摸索，沒有在藝術上自我完成。世界電影藝術史上著名的美國導演格里菲斯，1915年拍攝了《一個國家的誕生》，1916年拍攝了《黨同伐異》，才開始運用交岔剪輯的蒙太奇

結構，也因此引起轟動。這兩部片子，我還沒有找到在中國放映的資料。1920年拍攝的《走向東方》，來到中國，片名譯為《賴婚》，曾以其動人的情節膾炙人口，但格里菲斯的姓氏及其新穎的電影技巧，還沒有在中國電影界發生什麼影響。1926年，社會主義的蘇聯完成了愛森斯坦的《戰艦波將金號》，普多夫金根據高爾基小說改編拍攝的《母親》，其典型性的藝術成就得到了全世界的肯定，作為電影藝術基礎的蒙太奇理論完成了，確立了。但前者只在1926年，由蘇聯駐上海領事委托南國電影劇社，在共和影戲院對上海文藝界作過招待映演；後者直到1931年，才在百星影戲院向觀眾公開。「共和」「百星」都是小電影院，閉目塞聽的中國電影界，並未對此引起注意。中國電影本身，正在學步階段，既沒有民族傳統可以繼承，又沒有外來影響足資借鑑，新文學運動又只初露鋒芒，魯迅在1918年才完成《狂人日記》，1921年發表《阿Q正傳》，話劇創作也還沒有顯示可觀的成績。電影一無依傍，完全處於孤獨和赤貧狀態。在新文學倡導者的視野裏，似乎也並無電影的一席之地，翻遍五四浩瀚文獻，竟沒有一篇談論電影的。

文學研究會力主「為人生的藝術」，崇尚「血與淚的文學」，對鴛鴦蝴蝶派的「遊戲觀念」「消遣主義」其實是封建文人的遺風，只是和殖民主義一結合，愈益顯得江河日下。電影發明之初，原屬於遊戲場中的新玩意，後來泛濫市場的美國電影，也只是供觀眾消遣的精神商品。中國電影的開拓者，大都和新文化十分隔膜，本身又原有這種舊觀點，自然更容易和外來的影響合拍。電影初期在中國通稱「影戲」，「因為是拍影「戲」，自然很快地聯想到中國固有的「戲」上去」。^⑦國產影片的「嘗試集」是記錄譚鑫培的《定軍山》，梅蘭芳的《天女散花》；後來大量起用文明戲演員，搬演現成的文明戲，正是順理成章的事。在新文化運動洶湧澎湃的高潮中，電影界形同化外，反而和鴛鴦派、文明戲親密無間，抱成一團，略迹原情，也許可以說是歷史的必然吧？

四

和新文化脫節，必然脫離時代，最後脫離羣衆。

國產電影的發展過程，經歷了連續不斷的重大歷史事件：第一次世界大戰——五四運動——五卅運動——第一次國內革命戰爭——第二次國內革命戰爭——「九·一八」事變等等。電影界除偶爾拍攝一些新聞片以外，對這種捲天席地的風濤，似乎絲毫沒有觸動。

我們來粗粗地鳥瞰一下，在這個非同小可的時代，國產電影向觀眾輸送了一些什麼？

1919—1924年：一連串的所謂「滑稽片」，胡編亂湊，無理取鬧，目的只在逗觀眾一笑，《滑稽大王遊滬記》《大鬧怪劇場》《戀人捉賊》《頑僕戲主》，都屬於這一類。「武俠打鬥片」和「偵探片」開始登場，前者如《車中盜》，後者如《紅粉骷髏》。用刺激神經，擠觀眾的錢袋，原是製片商慣用的手法。更進一步，是利用聳人聽聞的社會新聞，投合公眾好奇心理，把血淋淋的兇殺案也搬上銀幕，《閻瑞生》《張欣生》就是這個時期拍的。《張欣生》甚至把兇手殺人的殘酷手段都淋漓盡致地公之於衆，因為「慘無人道，不忍逼視」，遭到禁映。

1925—1926年：津津有味地繼續拍「滑稽片」「武俠片」以外，開始向彈詞小說、民間傳說進攻，因為這些故事，悲歡離合，婦孺皆知，《珍珠塔》《梁祝哀史》《孟姜女》《義妖白蛇傳》（共拍了三集）《馬介甫》等等，大量投入了拍攝。還有打着懲惡勸善的幌子，宣揚封建道德的《忠孝節義》；在北洋軍閥統治下宣傳放下屠刀，變得超生的《立地成佛》；散佈佛教思想的《濟公活佛》，陸續拍了五集。

1927—1931年：這個時期，銀幕上烏烟瘴氣，逐步達到頂點。有從《封神榜》小說取材的《哪咤鬧海》《楊戩梅山收七怪》《姜子牙火燒琵琶精》；從《西遊記》取材的《豬八戒招親》《盤絲洞》《女兒國》《金錢豹》；有從《說唐演義》取材的《薛仁貴征西》——前部《樊梨花三擒三縱薛丁山》，後部《薛丁山三休三請樊梨花》；從公案小說、俠義小說、京劇連台本戲等等取材的，有《五鼠鬧東京》

《錦毛鼠白玉堂》《黃天霸招親》《施公案》《宏碧緣》《狸貓換太子》《乾隆皇帝遊江南》（共拍了十集）；有佛教和道教故事《觀世音》《韓湘子》；武俠片風起雲湧，從小說《江湖奇俠傳》取材的《火燒紅蓮寺》連續拍了十八集，《荒江女俠》十一集，《關東大俠》十集，以「火燒」「俠」「盜」命名的影片，不可勝數。……

必須說明，我這裏用的是「採標本」的辦法，這些片目，只是當時大量出品中的部份，此外有不少片子是比較好的。但即使是那些較好的作品，也遠離時代，很少生活氣息。

混亂現象後面有一片暗淡的背景。製片家受商業本位的制約，爲了求生存，爭利潤，不擇手段地媚悅苦悶的小市民觀眾，同時也反映出電影事業本身的困難處境。社會災難和時局動盪日益緊迫，廣大人民日益覺醒，小市民的苟安心理也被摧毀，國民黨竭澤而漁的「剿共」軍事以挫敗告終，而咄咄逼人的日本侵略矛頭卻徑直地指向上海。——那就是「一·二八」戰爭。一向被認爲現世桃源的上海，安全和繁榮都受到威脅，地處閘北的許多製片廠毀於砲火。停止內戰，抗日救亡，已成爲全國生活中的第一要義，銀幕上飛檐走壁、騰雲駕霧、劍仙俠客的幻想，再也不能滿足觀眾。電影事業已經瀕臨崩潰邊緣，惶惶不可終日。

黨的「電影小組」成立，^⑧促成了中國電影的歷史性轉變。

1. 長期處於化外而終於納入新文化運動軌道，這是電影界的頭等大事。「五四」後的十餘年中新文化運動本身，也已幾經滄桑。以新文學陣營而言，繼勝利而來的是左翼和右翼分裂。「五四」時期很打過幾個大陣仗的劉復（半農），輯集《初期白話詩稿》，感慨繫之，說十五年內文藝的變動與進步，已經把當初努力於文藝革新的人，「一擠擠成了三代以上的古人」。^⑨時代前進了，「文學革命」已經演進到「革命文學」，即左翼文學運動，而電影界依然故我，獨行蹣跚。我有一種未必中肯的感想：正統觀念大概是中國的國粹之一，舊文壇有，新文壇有，左翼文壇也有。電影界之所以向來不入時人眼，就是這種觀念在作梗。洪深1925年加入明星公司的時候，就遇到不少反對派，「愛護我的人勸我不要自墮人格，如郭任遠教授對我說，『電影界的道德觀念向來是薄弱的，不必說上海，就是美國的好萊塢又怎樣

呢。』不諒我的人，如復旦的一位同學劉光炎君說，「洪先生拿他的藝術賣淫了(Prostitution of Art)」。^⑩瞧，從教授到大學生，都如此輕蔑電影，何況作家藝術家！夏衍、阿英、鄭伯奇就是冒着冷淡和歧視的洪流，接受明星公司邀請，去當編劇顧問的。不但自己去，而且輸入一批文學、話劇、音樂、美術方面的進步分子。聶耳、任光、賀綠汀就在此時開始創作電影歌曲。許幸之、吳印咸也是此時加入電影界的。艱苦的工作從不虧待人，堅冰融解了，局面改觀了，電影界終於以成批面目一新的作品，贏得社會批准，爭取到和其他姊妹藝術（包括文學）攜手並進，平等相處的地位。這其間的一把酸辛淚，現在恐怕已很少人了解了。（順便說說，直到解放三十四年的今天，聽說還有些地方的作家協會不願吸收電影劇作家為會員，莫非文學界以正統自居的餘緒，至今未絕嗎？）

2. 改變電影面貌，劇本是基本的一環，「電影小組」正是把供應劇本、修改劇本當鑰匙，由此登堂入室的。夏衍等人以外，田漢、陽翰笙也開始為電影公司寫劇本。《狂流》《三個摩登女性》《中國海的怒潮》，就是他們初期的代表作。茅盾的短篇小說名作《春蠶》，也由夏衍改編，程步高導演，拍成了電影。左翼作家小說的電影化，這也是第一次。據程步高的回憶錄，魯迅還看了《春蠶》的試映。田漢最早鍾情於電影，南國社時代，他還是轉向以前的浪漫派詩人戲劇家，把酒、音樂和電影並列為「人類三大傑作」，因為電影能夠「白晝造夢」：「夢者心之自由活動，現實世界所壓榨之苦悶至夢境而宣洩無餘，惟夢可以不偽。」^⑪ 1926年，田漢組織南國電影社，籌集資本二百餘元，自編自導，拍攝過一部《到民間去》，演員中有作家蔣光赤（蔣光慈）、葉鼎洛、李金發，可算是一段饒有意味的文壇掌故。但據我所接觸到的材料，都沒有說明這部片子是否卒底於成，公之於世。遍查電影出片目錄，只有《到上海去》《到西北去》《到四川去》《到自然去》，就是沒有《到民間去》。大概這場「銀色的夢」，終於沒有做成吧。次年，他編劇的《湖邊春夢》，才由明星公司攝成影片，那應該算是他第一個完成的「銀色夢」。

3. 劇本風格的改變，必然影響導演風格。鄭正秋、程步高、李萍倩、張石川、卜萬蒼，都創作了和他們舊作迥然不同的進步影片。導

演中原來受過五四新文藝濡染的一輩，係瑜、蔡楚生、史東山等，在三十年代初，已經送出《故都春夢》《野草閑花》《銀漢雙星》等較為清新的作品，受到青年觀眾歡迎。蔡楚生當時還在細磨細琢地編織他《粉紅色的夢》，緊接着就出現了《都會的早晨》，標誌他新的開始。係瑜的《小玩意》《大路》，都在此時陸續而世。一批引人注目的新導演登台了，沈西苓、費穆，隨後還有袁牧之、應雲衛（他們在話劇運動中是老人），《城市之夜》《十字街頭》《馬路天使》，《桃李劫》就是三十年代耳熟能詳的名片。這些作品，有的濃郁纏綿，有的詩意盎然，有的細膩委婉，有的生動流麗，有的詼諧多諷，有的厚重深沉，各有不同的情致風格。加上歌動一時的《漁光曲》《姊妹花》，事實清楚地表明，中國電影藝術進入了成熟期。

4. 評論工作起了積極的推動作用。「影評小組」^⑬成立了。電影批評是當時新興的文體，很受社會注意，上海主要的報紙，《申報》《新聞報》《時報》《晨報》《民報》《時事新報》《中華日報》《大晚報》，都先後開闢了電影專刊或電影欄。在新聞史上，電影從來沒有居於如此重要的地位。夏衍、阿英、鄭伯奇、洪深、沈西苓都是一手寫劇本，一手寫評論，磨無、凌鶴、尤兢（于伶）、陳鯉庭、舒非（袁文殊）、魯思、趙銘彝、唐納、李一、毛羽，都是知名的「影評人」。當時影評的可貴處，在於批評、表揚都確實能對電影創作發生影響，盡到了輿論的神聖職責。

5. 黨如何領導文藝，在電影進步運動中應有些經驗可供參考。長期以來，常聽到一個口頭禪，叫做「落後」，捕風捉影，蜚短流長。早期的中國電影界，就一直戴着「落後」的帽子。其實「落後」「進步」，決非一成不變，電影界轉變的史實就是明證。「電影小組」的工作表面公開，實際是地下活動，隨時要防腦袋搬家。與人交，只能虛懷若谷，推誠相與，各以所長，補其所短，使對方由落後化為進步，自己由外行變成內行。坐在首長室裏聽匯報，發號令，那是連做夢也想不到的事。時移勢易，這種工作方式，現在大概已不適用。但它只少有一大優點，就是保證不受官僚主義的污染。

中國電影接受新文化與左翼文藝的影響，並引起方向性轉變，時在1932年，是黨對電影界進行工作的結果。這段歷史離我們不算太

遠，稍加攷訂，就可以證實。「四人幫」把三十年代文藝稱為黑線，把三十年代電影當作徹底掃蕩的大目標，這樣的抹殺事實，歪曲歷史，顛倒是非，實際是對毛澤東同志在《新民主主義論》中的論述徹底否定。請看這些人的無知與專橫，到了什麼地步！

五

早期電影所積累的正反面經驗中，有一點至今有現實意義，那就是如何正確地調整好電影與觀眾的關係問題。

1918年，《新青年》提倡戲劇改良的時候，傅斯年已經看到：「創造新戲，比創造新體文學，難好幾倍，都因為後者可以孤行己意，不必管社會容受的情形，前者却不能對於社會宣告獨立。登台說法，總要有人來聽，如果沒有人理，一番事業，無從措手了。為這緣故，有不能不體察社會情形的形勢。」^⑬ 戲劇不能對觀眾宣告獨立，孤行己意，和電影是完全一樣的。

「五四」的春風，也曾吹拂過京劇舞台。梅蘭芳就演出過時裝新戲《一縷麻》（據包天笑同名小說改編），在《舞台生活四十年》裏，梅蘭芳說到這齣戲的主題，「是要提醒觀眾，對於兒女婚姻大事，做父母的不能當作兒戲的替他們亂出主張，下錯一着棋子，滿盤就都輸了。後悔也來不及了。」演出後受到觀眾熱烈歡迎。傅斯年就提到，他在三慶園看《一縷麻》，觀眾「幾乎擠壞」，「出來見大柵欄一帶人山人海，交通斷絕了，便高興得了不得」，因為他由此看到了戲劇改良的希望，但也有相反的例子。^⑭ 1921年春，汪仲賢（優游）勸說上海新舞台，花了極大的人力物力，演出蕭伯納的《華倫夫人之職業》，演員夏月潤、夏月珊也是名角，演出結果，却遭到慘敗。不但賣座遠不能比他們常演的《濟公活佛》，而且演出中觀眾不斷「抽籤」，閉幕時只剩了四分之三，「有幾位坐在二三等座裏的看客，是一路罵着一路出去的。」主要原因，是劇中表現的生活和思想，不能為當時的觀眾所理解、接受。汪仲賢由此得出和傅斯年同樣的結論：「劇場不能與看客宣告獨立，如無看客，即無劇場。」^⑮（不過這個戲畢竟沒有白演。1930年，鄭正秋編劇、程步高導演的影片《倡門賢

母》，顯然是受了《華倫夫人之職業》的影響，但它反映的純是中國事，中國情。我無法找到當時的賣座紀錄和評論材料，也無法看到這部片子，但從內容摘要看，可以認定是很有意思的好作品。到1934年，我們又看到了吳永剛編導的優秀影片《神女》，其題材與主題，都和《華倫夫人之職業》有相通之處。）

戲劇也罷，電影也罷，既不能推卸社會責任，又不能脫離羣衆，而本身畢竟是一種藝術，這就是問題的關鍵之所在。

早期電影中粗製濫造、陸離光怪的現象，本質上是商業競賣，甚至不顧應有的商業道德，一切向錢看，出門不認貨的市儈主義表現。電影觀眾來自五湖四海，五岳三山，社會各個不同領域和階層，確有許多不健康的愛好；俯就和利用這種弱點，只能是對電影藝術的褻瀆，藝術家的自貶身價。而電影創作的歷史表明，最能打動觀眾心靈的，畢竟是那些嚴肅認真地反映現實生活，思想性藝術性俱臻上乘的作品。《孤兒救祖記》挽救了明星公司的經濟危機和信譽危機（儘管它本身有改良主義的缺點）；夏衍等左翼作家代表新興藝術的作品，扭轉了整個電影界的創作風氣，開闢了一個新的時代；《漁光曲》《姊妹花》破天荒的賣座紀錄，至今可以認為是一個「異數」。這些事實的背後，細細分析，也許含有多種因素，用一句簡潔的話來概括，即就是現實主義的勝利。

現實主義——這正是「五四」新文學的優秀傳統。

早期電影的事業家和藝術家，十分注意研究觀眾心理，並從經驗中抽象出一些「獨得之秘」。鄭正秋就是一位熟悉觀眾的專家。1931年冬，我初入電影界大門，參加劇本構思的討論，就聽見裘芑喬（一位資深導演）說，情節發展要「出乎意料之外，在乎情理之中」，當時覺得很新鮮。不想兩三年前，這句話又風行一時，時髦了一陣子，可見有些語言是老而不朽的。張石川有個老生常談，說一部新片開映，只要打聽家庭婦女看了以後，能否把故事向旁人有頭有尾地講清楚，能，那就有希望受觀眾歡迎，否則就有失敗的危險。又說：要使觀眾「哭得痛快，笑得開心」。這些話當然都是就技術立論的，但決非齊東野語，不妨一笑置之。

這些半個世紀以前的舊話，當然不免使人有「三代以上」之感