



编剧
导演
郑正秋

主持人导语

说郑正秋是中国电影的最重要的奠基者，这认识大抵不会错。正是他的早期创作，确立了中国民族电影在电影市场上不可动摇的地位，树立了国人对于本土电影的信心。

上个世纪20年代初，中国电影开始走上企业经营的道路。做什么样的产品？拍什么样的影片？一时成为当时影人思考的焦点。先驱者们以自己的思考和可能条件为市场提供了最早的8部长故事片，从不同的方面和角度做了尝试。虽各有成绩，但也都存在不同的问题；唯独郑正秋与张石川合作的《孤儿救祖记》取得了全方位的成功。

研究一下《孤儿救祖记》的内涵是有意义的。它是娱乐的而又不仅是娱乐，它是教育的而又不仅是教育，它是审美的而又不仅是审美，它是营业的而又不仅是营业，它具有一种包容、兼顾、综合、均衡、全面、协调的素质……

《孤儿救祖记》有一个好故事。用电影讲故事这一点，郑正秋相似于美国的格里菲斯。现在不少电影好像有意要把故事性弱化。其实所谓故事性最重要的也就是叙事的逻辑性，因果锁链的开合，不讲逻辑的电影很难让大多数观众看懂，当然也就少了票房。

郑正秋的后期代表作《姊妹花》是中国最早的有声故事片之一。在有声电影艺术创造上，《姊妹花》的成就不算突出。但在运用前人经验成就自己的作品这一点，郑正秋又是最了不起的。《姊妹花》又一次取得破票房纪录的成功，是又一次全面性、综合性的胜利。

郑正秋逝世后，有一篇追思他的文章说：“从电影的新的手法上来为郑正秋先生评估，也许是并不高的，可是拓荒中国影坛的一点，郑氏无论如何是一个数一数二的伟大的艺人。”这批评既没有捧，也没有骂，让人也感觉不到炒作的气息，有的是全面的执中的态度。

“致中和”；“允执厥中”，是中华文明的博大胸怀和至高境界。但愿它能长久地体现在我们民族的电影中。

外国人说，历史都是当代史；中国人说，历史常写常新。不管怎么说，留意前人的脚印，自己的路可能走得更好。

李少白（中国艺术研究院 研究员 / 博士生导师）

电影启蒙与启蒙电影

——郑正秋电影的精神走向及其文化涵义

李道新（北京大学艺术学系 副教授）

提要：郑正秋的电影活动得益于20世纪初期中国社会和时政批评“公共空间”的存在，并在某种程度上有助于这种“公共空间”的形成。正是在中国民族电影筚路蓝缕的开拓时期，郑正秋以其丰富的电影实践和独特的电影形式，秉持着教化观念的张扬和影像秩序的建立的启蒙姿态，完成了社会改良思想和人道关怀视野的启蒙电影伟绩；跟“五四”新文化运动中的精英话语相比，郑正秋电影独具一种温情的平民色彩并得到广泛的观众认同。尤为重要的是，立足本土、诉诸大众的郑正秋电影，以其对殖民语境里民族文化的特性书写，成就了中国电影史上一种影响深远的范型、一个历久弥新的奇迹。

关键词：郑正秋电影 精神走向 文化涵义 “五四”新文化运动 大众文化 电影启蒙 启蒙电影 公共空间 殖民语境 教化观念 影像秩序 社会改良 人道关怀 特性书写

一、郑正秋电影：公共空间的话语选择

站在100年以来的中国电影文化以至20世纪中国思想文化发展历史的高度，有必要把郑正秋电影当作一个特定的概念，从精神走向和文化蕴含的层面上来进行深入地分析和阐释。这是因为：第一，在中国民族电影筚路蓝缕的开拓时期，郑正秋以其丰富的电影实践和独特的电影形式，秉持着电影启蒙的姿态，完成了启蒙电影的伟绩；第二，跟“五四”新文化运动中的精英话语相比，郑正秋的电影独具一种温情的平民色彩和广泛的观众认同，显示出20世纪以来中国通俗文艺和大众文化不可遏止的生命力；第三，反思中国近现代思想文化，考辩“五四”新文化运动与中国电影之间的关系，进而重写100年来的中国电影史，都可以甚至有必要从对郑正秋电影的研究中寻找路径、廓开局面。

郑正秋电影指郑正秋所从事的一切电影活动。主要包括：第一，兼具电影企业家与电影编导者双重身份，作为新民公司、明星影片公司和六合影片营业公司重要创办者、管理者和创作者的郑正秋的电影实践；第二，作为一个电影人，郑正秋公开发表的电影言论；第三，作为一个电影编导，郑正秋编导、编剧、导演、主演或撰写说明的所有影片。对电影各个领域的广泛参与和深度控制，使郑正秋电影在一定程度上具备了“作者电影”的基本特征，但也体现出中国早期民族电影所能呈现的全部复杂性。然而，影片公司统计数据的缺失、早期电影报刊的散佚以及郑正秋创作影片的稀有存世，都给研究郑正秋电影带来难以克服的困难。因此，对郑正秋电影的分析 and 阐释，与其说意在“澄明”，不如说意在“去蔽”。

纵观郑正秋的电影活动，从1913年与张石川合组新民公司、编剧并与张石川合作导演中国第一部故事短片《难夫难妻》开始，到1935年7月16日病逝于上海为止，共计22年之久。而在郑正秋参与中国电影的22年里，政权交相更替，社会风云变幻，文化潮流震荡，民族命运堪忧。从纷扰的军阀割据政体到国民党中央政府的确立，从西学的持续引入到“五四”运动的不断展开，从农业文明的衰

微到都市文化的初兴，乱世中国包罗万象、群雄竞起。

正是在这一时期的上海，在以《申报》“自由谈”为代表的公共空间影响下，一个政治和文化批评的“公共空间”正在逐渐形成并不断转型。“公共空间”（又译“公共领域”，Öffentlichkeit）是一个出自德国思想家尤尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas, 1929—）并被西方汉学界部分学者如李欧梵（1939—）“故意误读”的概念。^{（1）}受哈贝马斯思想的影响，在李欧梵的著述中，中国近现代思想文化史上的“公共空间”（public sphere 或 public space），大致是指以《申报》为代表的晚清报业已经不再是朝廷法令或官场消息的“传达工具”，而逐渐演变成一种官场以外的“社会声音”；它以对社会风气的反映和时事政治的批评，提供了一个“史无前例”的“公开政治论坛”，也几乎创立了一个“言者无罪”的民主传统。^{（2）}按李欧梵，晚清到民初以至军阀时期的“公共空间”具体体现为一种众声喧哗的言论景观。而在国民党北伐成功统一中国之后，严厉的检查制度反把这个言论空间缩小了。当然，言论的压制政策造成了另一种“对抗”的方式，鲁迅在20世纪30年代为《申报》“自由谈”所写的文章（后编为《伪自由书》）便开创了这一中国知识分子“最津津乐道的传统”。遗憾的是鲁迅的杂文并没有建立一个新的“公共论政”模式，也没有从根本上为“公共空间”争得自由。

尤尔根·哈贝马斯与李欧梵等西方汉学界部分学者有关“公共空间”的探讨，对研究20世纪初期的中国思想文化以及研究这一时期的郑正秋电影而言，无疑都是一种难得的理论资源。仅就郑正秋电影来说，无论是在一个众声喧哗还是在一个压制—反抗模式的“公共空间”里，特定的话语选择都是显示其精神走向和文化身份的主要途径，也是研究者对之进行精神探索和文化阐释的关键环节。另

（1）参见[德]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，“1990年版序言”第3页。

（2）有关“公共空间”问题的表述，可参见李欧梵《现代性的追求》（生活·读书·新知三联书店2000年版）与《徘徊在现代和后现代之间》（上海三联书店2000年版）两部著作的相关章节。

外,在一个纷繁复杂、多元选择的社会体制、文化氛围和电影语境里,郑正秋的电影活动得益于“公共空间”的存在并在某种程度上有助于这种“公共空间”的形成。这就为探询郑正秋和中国早期电影的文化价值,提供了一个既不同于社会政治批判,又不同于“五四”文化和精英话语的参照系。而在此之前,褒扬“五四”精神和精英话语、贬低通俗文艺和大众文化进而否定中国早期电影的思想倾向,在电影史与电影批评话语中屡见不鲜。显然,摒弃两极化的思维模式和单一化的价值评判,恢复中国早期电影暨郑正秋电影丰富而又复杂的本来面目,并在此基础上重建郑正秋电影以至中国早期电影的文化形象,成为重写中国电影史的一个不可或缺的关键环节。无疑,通过对“公共空间”的话语选择分析,郑正秋与中国早期电影的存在合理性及其精神深度和文化价值,都将得到前所未有的张扬和提升。

总的来看,19世纪中后期以来至20世纪初期的中国思想文化界,是“中学”与“西学”、“旧学”与“新学”之间不期而遇、剧烈冲突和不断对话的历史时期;而“五四”新文化运动,也在对近代“新学”的深刻反省中酝酿、勃兴。⁽³⁾同时,在各种识字学堂、白话报刊、宣讲演说、戏曲演出的推动下,由知识分子发起、针对中国下层社会、以“开民智”为目的并具“民粹运动”特征的思想文化启蒙运动,也在全国各地蓬蓬勃勃地展开。⁽⁴⁾这是一个国家势力衰微、文化霸权弱化的时代,黑格尔和葛兰西所谓的“市民社会”或“民间社会”(civil society)得见雏形。作为一个成就斐然的新剧家、一个以“言论老生”驰誉上海并以移风易俗、开启民智为职志的“知识分子”,郑正秋选择进入“影戏”的方式无疑值得深究。仅就电影而言,1896年至1932年间,尤其民初15年(1911年至1926年)间,中国政局不稳、社会动荡,政府权力失控导致香港、上海、天津等租界区出现了某种类型的“政治真空”和“民间社会”。这反而给上海等地提供了一个社会、经济、思想和文化发展的有效空间即“公共空间”。欧美电影也正是在这种一无遮拦的背景下,堂而皇之而又如潮似涌地倾销到中国各对外开放的通商口岸。由于政府的作壁上观,各种有伤风化“外国影片”的畅通无阻,再加上社会上大量颓风败俗的盛行,终于使这一时期的中国人痛切地感受到,电影与“世风”和“道德”之间的关系不可谓不紧密。而在许多人心目中,20世纪初以来整个社会“世风浇薄”、“道德日非”的罪魁祸首,既不是社会体制,也不是文学和戏剧,而是比文学和戏剧似乎更“逼真”的电影。

也许正是基于这样的社会心理,包括郑正秋、黎民伟、侯曜、汪煦昌、朱瘦菊甚至邵醉翁等在内的一批中国早期电影人,很早就倾向于把电影当作营造“祸”“福”之媒介、教育国民之工具与改良社会之利器。为了达到教育国民与改造社会的目的,他们将影片的取材更多地偏向社会问题和家庭伦理;同时还通过各种方式,就中国电影在“影戏家的人格”、“电影言论”、“电影剧本与观众的关系”以及“中国电影事业之危状”等几个方面的问题,进行了较为全面的分析和探讨;而在大量的滑稽/喜剧片(如《掷果缘》)、社会/伦理片(如《孤儿救祖记》)、古装/历史片

(如《西厢记》)和神怪/武侠片(如《红侠》)中,都能感受到电影创作者不约而同、一以贯之的社会隐忧、伦理诉求和道德关怀。一句话,从道德评判的层面上彰明是非善恶,是1896年至1932年间中国电影界面对欧美等国“不良”影片以及中国电影“投机”趋向时采取的重要措施。⁽⁵⁾实践证明,这既是这一时期“国制影片”在舆论支持和票房突破上对抗欧美出品的成功策略,又是《掷果缘》《劳工之爱情》(1922)、《孤儿救祖记》(1923)、《玉梨魂》(1924)、《空谷兰》(1925)、《歌女红牡丹》(1931)以至《姊妹花》(1933)、《渔光曲》(1934)等影片获得极高的观众认同和市场回报的主要原因。对“世风”与“道德”的强烈关注以及对“是非”与“善恶”的简单判断,尽管相较于“五四”新文化运动,不可避免地显示出思想文化上的差异,但又一定程度上体现出中国影人立志探求却又无路可寻的挣扎状与无奈感,毕竟,面对电影这样一种受众更广、影响更大,却又更具企业特点、仰赖资本运作的新兴载体,尤其面对好莱坞电影强大的文化殖民和市场压力;先天不足,后天失调”的中国影业除了在“工具”开发和“功能”关注之外,确实已经很难也无法顾及“德先生(民主)与“赛先生(科学)等“五四”新文化运动的新鲜命题了。何况,在一个“新学”与“旧学”、“西学”与“中学”互相冲突与彼此对话的特定时空里,郑正秋与中国早期电影感悟新(西)学、面向民间的教化姿态和道德诉求,充满着一种更具原生性与亲和力的人文色彩和世俗精神,并因与“现代文化”和“传统文化”之间保持着一种合理的对话关系而获得了历史的合法性,对这一时期中国社会与时政批评“公共空间”本身的形成,起到了极为重要的促进作用。

总之,身处一个众声喧哗、别无选择的“公共空间”,郑正秋电影的话语选择虽然如早期默片一样无声无色,却显示出自身的内在逻辑和运作规范,其存在价值无可厚非。

二、电影启蒙:教化观念的 张扬与影像秩序的建立

在中国,对西方“启蒙”、“启蒙运动”、“启蒙思想”或“启蒙主义”的理解以及对中国“近现代启蒙思潮”的认识,至少从清末民初开始,走过了一个世纪的风雨历程。时至今日,仍有学者还在对这些问题展开相对深入的专题研究。⁽⁶⁾仅就中国“近现代启蒙思潮”的生成动因而言,研究者便大致形成了“外入性”和“内生性”两种不同的观点。笔者有条件地接受“内生性”的主张,亦即:中国近现代启蒙主义思潮从根本上说是适应中国文化与特定时代的内在需求而产生和发展的,这决定了它的基本规律和

(3) 相关论述,参见王先明《近代新学——中国传统学术文化的嬗变与重构》,商务印书馆2000年版,第282—309页。

(4) 参见李孝佛《清末的下层社会启蒙运动:1901—1911》,河北教育出版社2001年版,第1—16页。

(5) 相关论述,参见笔者《中国电影批评史:1897—2000》,中国电影出版社2002年版,第30—81页。

(6) 例如,姜义华的《理性缺位的启蒙》(上海三联书店2000年版)回顾了100年来中国启蒙运动发展的历程,指出中国启蒙运动的“严重缺陷”在于“理性缺位”;卢凤的《启蒙之后——近代以来西方人价值追求的得与失》(湖南大学出版社2003年版)则通过对中世纪西方人的价值观和启蒙之后西方人价值追求的得与失进行历史性的反思与辨析,试图揭示这样一个道理:“人类若走不出资本主义的文化场,就摆脱不了生态危机;人类若想走出资产阶级的文化场,就必须来一次‘心灵的革命’。”

本质特征非但有异于中国古代或东方其他民族 而且与西方启蒙主义的各个发展阶段有着本质的不同。尤其以“鸳鸯蝴蝶派”为代表的民初言情文学,虽然从不标榜自己有从事“情感教育”或“个性解放”的启蒙意图,但却明显表现出感性生命的丰富多彩 既承袭了传统通俗小说的世俗幸福观 又体现着冲破藩篱、颠覆固有秩序的叛逆意向,并以其“以情抗理”的特征,体现出较为强烈的人文主义精神和感性解放上的启蒙价值。⁽⁷⁾应该说 这种立足于本土价值观、从民族民间文化传统中寻求中国启蒙思想资源的努力,既丰富了“启蒙”概念的内涵,又为重构中国新世纪的“启蒙主义”开辟了一条切实可行的路径。正是从“内生性”的启蒙论述出发,笔者将郑正秋的电影活动归结为中国的电影启蒙实践,同时,将郑正秋电影当作中国的启蒙电影。

作为中国的电影启蒙实践,郑正秋电影体现出两个方面的“启蒙”特征:第一,建立在民间生活伦理基础之上的教化电影观念的张扬;第二,针对电影技艺、电影企业化运作的开创性和示范性探索,亦即所谓“影像秩序”的建立。

早在辛亥革命前后,郑正秋就任右任主办的《民立报》上撰文,提出“剧场者,社会教育之实验场也;优伶者,社会教育之良师也”的主张;并编演过《秋瑾》、《革命痛史黄花岗》与《蔡锷脱险记》等直接为民主革命服务的“文明戏”,艺术教化观念极为坚定、明确。按清末民初通俗文学研究专家阿英、钱杏邨的观点,辛亥革命前后的“文明戏”是排满、爱国的,是反对包办婚姻、寡妇守节、虐待婢女的,是为平民百姓鸣不平的。⁽⁸⁾尽管由于各种原因,“文明戏”在1914年“甲寅中兴”之后走向了堕落,但其站在民间视野、平民立场上宣扬反帝、反封建的主流姿态,仍然构成清末民初下层社会启蒙运动的一支重要力量。何况,面对“文明戏”的堕落,郑正秋为了个人清白,选择了脱离新剧界。在《郑正秋脱离新剧的告白》一文中,郑正秋表示:“但看凶凶极恶的强盗戏,不合情理的胡闹戏,大团圆的弹词戏,卖行头卖布景的连台戏,比两年前盛行起来了,叫我怎能再忍得下去!为这种种原因,所以从本月4日起,完全脱离新剧关系,好得当初清白身体跳进去,现在还是清白身体跳出来,这一点还是问心无愧。”⁽⁹⁾可以看出,为了“个人清白”和“问心无愧”而脱离“新剧”,几年后才决定进入“影戏”的郑正秋,是不可能电影实践中放弃他的教化观念和启蒙冲动的。

果然,在明星影片公司成立之初,郑正秋就坚持提出他早已形成的艺术教化社会、开发民智的启蒙主张,强调明星影片公司应该摄制“长片正剧”,认为“明星作品,初与国人相见于银幕上,自以正剧为宜,盖破题儿第一遭事,不可无正当之主义揭示于社会”。⁽¹⁰⁾颇有意味的是,在当时发表的许多言论中,郑正秋几乎都是一以贯之地表达了自己教化社会、移风易俗的电影观念。例如,在《请为中国影戏留余地》一文里,郑正秋便苦口婆心地呼吁各路“先生们”“替中国影戏多多地留一点余地”;“凭着良心上的主张,加一点改良社会提高道德的力量在影片里”;⁽¹¹⁾在《中国影戏的取材问题》一文里,郑正秋更是提出了取材



《盲孤女》

“在营业主义上加一点良心”的著名主张以及影戏“替大多数人打算”因此可“分三步走”的有名宗旨。⁽¹²⁾在《解释〈最后之良心〉的三件事》一文里,郑正秋继续强调影片取材与观众教育之间的关联性,提倡将“有益于人们身心的事实”取作中国影戏的材料。⁽¹³⁾在《我所希望于观众者》一文中,郑正秋检讨自己的创作,甘苦自知地表示:“我之作剧,什九为社会教育耳,以言乎艺术,则不敢自夸,实如尚在襁褓之小儿焉。”⁽¹⁴⁾

与此同时,当时的社会舆论和电影批评也注意到郑正秋及其明星影片公司强调“主义”、长于“教化”的特征。针对影片《可怜的闺女》,有评论表示:“明星影片每片必有一主义。是片为描写一良家闺女,被拆白百般引诱以致失足,将拆白党之黑幕揭露无遗;又极写环境之足以左右人生,家庭间聚赌,足以使子女堕落。上海一埠,为拆白横行之地,今有此片痛下攻击,可谓对症下药矣!”⁽¹⁵⁾另有文章指出:“明星公司前所出诸片,颇注意于社会矣……试观明星以前出品,如《小朋友》、如《最后之良心》、如《上海一妇人》、如《冯大少爷》、如《盲孤女》,皆感化的力量大,而警告与刺激之力量稍薄也。此次新片《可怜的闺女》吾认为是对于社会上一种刚性的影片,必能收警告与刺激之效力。”⁽¹⁶⁾而在《观〈血泪碑〉影剧后之我见》一文中,著名通俗文学作家严独鹤更明确表彰明星公司与郑正秋的“主义”“看影戏,要看有主义的影戏……这一类剧本,在中国要推明星公司制得最多,而郑正秋先生导演的几本片子,如《小情人》、《一个小工人》等,尤为有力量。郑先生的学问思想,无一不高人一等。”⁽¹⁷⁾

(7) 参见张光芒《启蒙论》,上海三联书店2002年版,第1—29页。

(8) 夏衍《纪念郑正秋先生》,《文汇报影时》1989年2月4日。

(9) 转引自张全之《突围与变革——二十世纪初期文化交流与中国文学变迁》,西北大学出版社1997年版,第206—207页。

(10) 转引自程季华主编《中国电影发展史》(第一卷),中国电影出版社1981年第2版,第57—58页。

(11) 郑正秋《请为中国影戏留余地》,《明星特刊》第1期(《最后之良心》号),1925年5月。

(12) 郑正秋《中国影戏的取材问题》,《明星特刊》第2期(《小朋友》号),1925年6月。

(13) 郑正秋《解释〈最后之良心〉的三件事》,《明星特刊》第2期(《小朋友》号),1925年6月。

(14) 郑正秋《我所希望于观众者》,《明星特刊》第3期(《上海一妇人》号),1925年7月。

(15) 叶一鹗《观〈可怜的闺女〉》,《时报》1925年11月14日。

(16) 倚虹《观〈可怜的闺女〉以后》,《上海画报》1925年11月15、21日。

(17) 独鹤《观〈血泪碑〉影剧后之我见》,《明星特刊》第27期(《侠风奇缘》号),1927年11月1日。

从特定的时代氛围和思想背景来分析 郑正秋教化电影观念的提出 既非封建遗老式的夫子之道 亦非不识时务者的强力而为 它是清末民初下层社会启蒙运动的自然延续 也是中国近代民间生活伦理的合理发展。这也使得郑正秋的教化电影观念与统治阶级所提倡的社会秩序和正统伦理之间拉开了不小的距离。应该说 中国自秦汉以来直至民国的两千多年间 一直以家庭农耕和家庭手工业相结合的自给自足的小农经济为主体 形成了家族制和君长官僚制的社会结构和以儒家学说为主要内容的传统社会伦理;然而 在统治阶级所张杨的正统社会伦理之外 还存在着一种与之不同的“民间生活伦理”。按研究者的表述,“民间生活伦理”是一种“存在于民众实际生活中,人们主要根据生存方式和实际需要,由生活实际经验中得来并实际应用于生活的活的伦理”⁽¹⁸⁾;主要存在于诸如民间流传的谚语、传说、家训、童蒙读物、戏曲鼓词、民间信仰,以及民间文人的一些切近生活的异端言论等民间文化形式之中”⁽¹⁸⁾。由于民间生活伦理扎根于广大民众的实际生活,不仅具备操作灵活性和现实合理性,而且更具情感色彩和对生命本身的尊重意识。当郑正秋把自己从封建家庭中解放出来,在新剧运动中接受爱国宣传与社会平等、婚姻自由、妇女解放等民主革命思想之后,便能将一种更加鲜活、也更具启蒙精神特质的民间生活伦理灌注在自己的电影观念和电影创作中,完成其电影启蒙的历史使命。

当然,作为中国的启蒙电影实践,郑正秋还为中国早期“影像秩序”的确立做出了重大贡献。所谓“影像秩序”,是指电影实践者针对电影技艺、电影企业化运作的开创性和示范性探索。由于这种开创性和示范性探索,对同一时期和此后电影本身的发展具有相当程度的启蒙意义,同时也出具了可资借鉴的游戏规则,姑且以“影像秩序”名之。郑正秋对中国早期影像秩序的确立做出的重大贡献,主要体现在商业/教化使命、竞争/合作战略与社会/伦理类型、曲折/煽情叙事等四个方面。

商业/教化使命

在商业利益与教化使命之间寻求平衡,是郑正秋一贯之追求,也是郑正秋电影贡献给中国电影的一笔绝大的财富。正如前文所述,早在1925年6月,郑正秋就提出了电影取材“在营业主义上加一点良心”的主张。对“营业主义”(即“商业利益”)的注重,是商业竞争环境里任何企业的生存之道;而对“良心”(即“教化使命”)的强调,则是郑正秋电影面对市场所体现的道德操守。明确而又辩证地对待电影的商业属性和社会属性,不仅是电影本身对电影实践者提出的要求,而且是郑正秋电影在纷乱的中国早期电影里鹤立鸡群的根本原因。诚然,对于中国电影来说,要在商业利益、教化使命以至艺术追求之间达成平衡,并非一蹴而就的事情。郑正秋在既编又导自己的第一部影片《小情人》时,就对此表达了自己的困惑,但也随即鼓舞了同道者的士气:“在现在的中国做导演,为着时代上的关系,免不了有许多迁就的地方。因为一方面既要顾到公司的营业,一方面又要顾到观众的需求;而一方面更不能不顾到艺术的价值。营业、观众、艺术三者,供求是否相应,这个问题,真是难于解答,所以做导演的人

不能任随自己的主张做去。因此处处都要感受困难。事非经过不知难,这句话我现在更加信仰了。但是我有一句话要安慰我们的同志,你们千万不要畏难灰心,这种困难,是中国电影进化上必经的过程,进化的途程,是跳不过去的。我们只要向我们的路上进行,现在虽是我们的缺陷,将来便是我们的价值。”⁽¹⁹⁾令人称奇的是,到现在,郑正秋的预言仍具强大的警示性和穿透力。他试图弥合商业、教化与艺术的努力,仿若空谷足音,回响在一个世纪以来的中国电影史丛林里。

竞争/合作战略

郑正秋不仅是电影界的“言论老生”和“编导圣手”,而且是一位懂得现代经营管理战略的电影企业家。他以其对竞争/合作战略的独特理解,凝聚了明星影片公司的各路力量,进而拓展了明星公司的业务范围和发行放映网络,为中国民族影业的发展立下了汗马功劳。从明星影片公司创办者的人员构成及其业务水准来分析,可以得出如下结论:郑正秋可以没有“明星”,但“明星”不能没有郑正秋。主要由于郑正秋的处事原则和个人魅力,吸纳、感召并培养了一批相当优秀的电影人才投身明星影片公司。⁽²⁰⁾而在明星公司内部,郑正秋总是不遗余力地推介先进、奖掖后生。对张石川,郑正秋褒扬道:“石川读书不多,而有兼人之才识。富进取心,复勇于任事,辛勤艰险,皆不足以挫其坚忍不拔之气;生平做事,专从大处落墨。”⁽²¹⁾对洪深,郑正秋也赞许其为“中国影戏界之哥伦布”。⁽²²⁾同样,对自己的竞争对手,上海影戏公司的创始人兼编导但杜宇,郑正秋也毫不吝惜自己的赞词:“影戏来中国,不止二十年,何以中国影片,至今日方始成功?而造就此新局面者,开辟此新纪元者,伊何人乎,曰但君杜宇是。”⁽²³⁾不仅如此,郑正秋还以明星公司元老的身份,极力促成明星、上海、神州、大中华百合、民新等几家影片公司的发行联营机构六合影戏营业公司,并发表文章指出:“幼稚的中国电影界,处在这商战剧烈的时代,战斗力非常之薄弱,非有合作的大本营,不足以应敌。”呼吁各电影公司从纯粹的恶性竞争关系转向竞争/合作关系,最后共同“打倒劣片”、“取缔侮辱中国人的外国影片”。⁽²⁴⁾郑正秋为明星影片公司和中国影业身体力行地开创着一种适合中国国情的竞争/合作发展战略,其思想境界和实际成就远非一般影人所能比拟。

社会/伦理类型

主要受好莱坞电影的影响下,在激烈竞争的市场环境中,中国早期电影从一开始就采取了类型电影策略。亚细亚、明星等影片公司一系列展示市民生活趣味的滑稽短

(18) 参见李长莉《晚清上海社会的变迁——生活与伦理的近代化》,天津人民出版社2002年版,第1—19页。

(19) 郑正秋《导演“小情人”的感想》,《明星特刊》第10期(《多情的女伶》号),1926年4月。

(20) 参见蔡楚生《哭正秋先生……和一些杂感》,《明星半月刊》第2卷第3期,1935年8月。

(21) 郑正秋《张石川小传》,《明星特刊》第2期(《小朋友》号),1925年6月。

(22) 郑正秋《冯大少爷之传单·开辟蹊径之新影片》,《明星特刊》第4期(《冯大少爷》号),1925年9月。

(23) 郑正秋《中国电影界之巨擘》,上海影戏公司特刊第3期《还金记》,1926年。

(24) 《合作的大本营》,《电影月报》1928年9月,第6期。

片：《阎瑞生》（1921）、《红粉骷髅》（1921）等匪盗、侦探片，《海誓》（1921）、《古井重波记》（1923）等悲剧爱情片等，都是受好莱坞类型影片启发而制作的国产类型片。然而，在郑正秋编剧的《孤儿救祖记》（1923）出现之前，伦理片作为一种独具中国民族文化特征的电影类型，并没有引起创作者的足够重视与电影观众的广泛关注。从中国电影类型史的角度来看，《孤儿救祖记》既是一部揭示“遗产制”问题、有利“家庭教育”的“社会片”，又是第一部引起中国观众广泛兴趣并深入体现中国传统文化内蕴的伦理片。影片公映以后，大受舆论赞赏和报纸宣扬，不仅轰动全上海，其营业收入也超过预算收入数倍。明星影片公司乘此机会，急忙招集商界闻人袁履登、劳敬修等投入股份，稳固了公司的基础。电影投资者和电影观众对于国产电影事业尤其国产社会/伦理片的态度，也因此进入一个“狂热”的时代。⁽²⁵⁾在郑正秋“教化社会”电影观念的影响下，受到《孤儿救祖记》的票房感召，从1924年起至1927年，仅明星影片公司一家，便相继推出了《苦儿弱女》（1924）、《最后之良心》（1925）、《上海一妇人》（1925）、《可怜的闺女》（1925）、《多情的女伶》（1926）、《未婚妻》（1926）、《她的痛苦》（1926）、《良心复活》（1926）、《挂名的夫妻》（1927）、《二八佳人》（1927）、《真假千金》（1927）、《卫女士的职业》（1927）等不下20部社会/伦理片，内容涉及“野蛮婚姻”、“遗产制度”、“妇女沉沦”、“都市罪恶”、“拆白党黑幕”、“纳妾遗毒”等各式各样的社会问题，并在影片中为每个问题都提出了不无人道主义色彩的解决途径，形成了明星影片公司出品贴近社会、立意教育、着重人伦以及叙事曲折、以情动人的独特传统。另外，商务印书馆活动影戏部与长城画片公司也连续拍摄了《醉乡遗恨》（1925）、《情天劫》（1925）、《上海花》（1926）、《母之心》（1926）、《马浪荡》（1926）、《不如归》（1926）与《弃妇》（1924）、《摘星之女》（1925）、《春闺梦里人》（1925）等社会/伦理片。除此之外，《孤儿救祖记》开创的社会/伦理片模式同样在一定程度上改变了上海、民新、神州、大中华百合、新人等影片公司的创作格局。在对各种社会/伦理问题的影像展呈过程中，中国早期社会/伦理片充分描摹出世纪初年中国社会的时情万象与物欲潮流里的世道人心，并逐步形成了中国早期电影关注社会/伦理的传统。正是在20世纪20年代社会/伦理片问题模式的基础上，1932年中国电影文化运动以后蓬勃兴起的各种进步电影创作，都能在提出尖锐的社会与道德问题的同时，将反帝反封建的时代母题与愈益强烈的阶级、民族意识贯穿在各种影片类型之中，进而提高了中国早期电影类型的现实意义与文化品位。

曲折/煽情叙事

跟20世纪20年代前后中国社会的复杂境遇和中国文化的多元状况以及中国通俗文艺的叙事传统联系在一起，中国早期电影大多充满了复杂的故事和曲折的情节。作为增加票房的重要手段之一，曲折叙事确实满足了一部分观众通过银幕获取故事的渴望；但是，只有将曲折叙事与煽情策略结合在一起，才能真正感动中国观众并将其拉进专映国制影片的电影院。这一点，正是通过郑正秋及其明星

影片公司的不断探索才得到的宝贵经验。可以说，包括《苦儿弱女》、《最后之良心》、《上海一妇人》、《盲孤女》、《可怜的闺女》、《早生贵子》、《多情的女伶》、《小情人》（1926）、《梅花落》（1927）、《挂名的夫妻》、《二八佳人》、《血泪碑》（1927）、《杨小真》（《北京杨贵妃》，1928）、《白云塔》（1928）、《血泪黄花》（1928）、《桃花湖》（1930）、《娼门贤母》（1930）、《碎琴楼》（1930）、《恨海》（1931）、《红泪影》（1931）、《玉人永别》（1931）、《春水情波》（1933）等在内的郑正秋电影，基本上都能做到以煽情策略将一个曲折的故事情节编织在一起，从而达到吸引观众的目的；而《玉梨魂》、《空谷兰》与《姊妹花》三部影片，更是将曲折/煽情叙事发挥得淋漓尽致，进而引发观看热潮的电影作品。仅就《姊妹花》而言，当时的左翼电影批评便大多从故事的“新奇”与感情的“丰富”这一点上，分析影片成功的原因：“我们如果扼要地指出《姊妹花》最成功的地方来，那无疑的，唯一的特点是在剧本感情丰富（故事编制的新奇也有一点），而且导演也全力在抓取观众的情感这一点上。”⁽²⁶⁾并从“悲欢离合”的剧情与“情感主义”的手段角度，检讨影片的得失：“《姊妹花》用父母儿女夫妻间的悲欢离合来抓取了观众的同情，又用善恶分明的大团圆结局来满足了他们的欲望。所谓感情丰富，其使小市民观众流泪感动者就在这里。”⁽²⁷⁾不管这种曲折/煽情叙事承载着什么样的“意识”，郑正秋电影成功开创的这一电影叙事传统，至少深刻地影响了卜万苍和蔡楚生这两位在后中国电影史上成就卓著的电影编导。曾在明星影片公司担任摄影师和编导的卜万苍，以《桃花泣血记》（1931）和《渔家女》（1943）等片名重一时；而在郑正秋的《桃花湖》、《碎琴楼》、《红泪影》等影片中担任副导演的蔡楚生，更以《渔光曲》（1934）、《一江春水向东流》（1947，与郑君里合作）等影片屡创中国电影的票房高峰。而无论是《桃花泣血记》、《渔家女》，还是《渔光曲》、《一江春水向东流》，都无一例外地将曲折叙事与煽情策略相对完美地结合在一起，成就了中国电影史上颇具艺术生命力的经典范型。也从此可以看出郑正秋电影举足轻重、不同凡俗的影响力。

三、启蒙电影：社会改良思想与人道关怀视野

作为中国的电影启蒙实践，郑正秋电影体现出教化观念的张扬和影像秩序的建立两个方面的“启蒙”特征；而作为中国的启蒙电影，郑正秋电影以其社会改良思想和人道关怀视野，为中国早期电影文化形象的确立奠定了相当坚实的基础。

跟电影教化观念相应，郑正秋的社会改良思想也基本形成于辛亥革命前后。青年时代的郑正秋，一度受康有为、梁启超的改良主义影响，并始终追随孙中山的三民主义路线，基本接受了历史进化论与人权、平等、自由、独立等启蒙思想。而在具体的戏剧、电影创作活动中，以改良社

(25) 参见徐耻痕《中国影戏之溯源》，载《中国影戏大观》，上海合作出版社1927年版。

(26) 黎黎《关于〈姊妹花〉为什么被狂热的欢迎？》，《大晚报》“火炬”1934年3月24日。

(27) 罗韵文《又论〈姊妹花〉及今后电影文化之路》，《大晚报》“火炬”1934年3月24日。

会为最终使命的欧、美、日等国“近代剧”，也成为郑正秋及其一代人效法的重要范本。

对于20世纪20年代前后的中国电影界而言，“近代剧”主要是指随着“五四”新文化运动而被引入中国的欧、美、日戏剧，大致包括易卜生、王尔德、尤金·奥尼尔、梅特林克和斯特林堡等著名戏剧家的作品。其中，易卜生对中国早期电影社会改良思想的形成和发展影响最为显著。在《现代中国电影史略》里，郑君里明确表示，20年代初期的“社会片”运动就是在“近代剧”的影响下诞生的；1918年6月《新青年》第四卷第六期隆重推出的“易卜生专号”，以及易卜生的《娜拉》、《群鬼》与萧伯纳的《华伦夫人之职业》等作品在上海舞台的演出，直接影响了郑正秋、夏天人、夏月润等新剧家，他们从这些剧本里接受了“新的思想”，学习了“新的作剧手法”；而当他们将这些社会问题剧的影响带到电影创作之中时，就出现了《孤儿救祖记》这样的“土著”“社会片”。⁽²⁸⁾

确实，在“五四”新文化运动的感召下，在中外戏剧交汇的汹涌大潮中，包括洪深、田汉、欧阳予倩、陈大悲、郑正秋、汪仲贤、侯曜、濮舜卿等在每一个戏剧创作者几乎都与“近代剧”和易卜生戏剧存在着千丝万缕的联系。⁽²⁹⁾而这些戏剧家无一例外地也参与了中国早期电影尤其中国早期“社会片”的类型建构。但由于各种原因，欧、美、日等国“近代剧”与易卜生戏剧对中国早期电影的影响，与其说是强烈的现实批判，不如说是温婉的社会改良。

准确地说，郑正秋与中国早期电影社会改良思想的形成，既是欧美“近代剧”尤其易卜生戏剧与中国文化传统中经世致用、文以载道思想交互作用的必然结果，又是以新剧家为主的中国早期电影人社会问题意识与人道主义精神的直接外化，还是20世纪20年代前后中国社会就恋爱婚姻、儿童教育与遗产制度等各种亟待解决的问题对电影创作提出的具体要求。也正因为如此，它与“五四”新文化运动所张扬的价值观念还存在着一定的差距，但联系到中国民族电影发生之初面临的表达困境与技术、资本难题，就不难理解包括郑正秋在内的中国早期电影人所能做出的这种无奈姿态与被动选择，进而对民族电影给予更多的理解和支持。何况《孤儿救祖记》开创的社会改良模式，不仅让困境中的明星影片公司起死回生，替国产电影拓开了包括南洋在内的广大市场，而且经过影片《姊妹花》的成功运作，获得了前所未有的票房回报和社会反响，为中国民族电影的发展做出了极为重要的贡献。

其实，在电影中倡导社会改良思想，是中国早期电影自始至终的有意追求和基本立场。国内最早的专业电影刊物《电影周刊》创刊号《发刊词》指出：“电影足以改良社会习惯，增进人民智识，堪与教育并行，其功效至为显著。”⁽³⁰⁾影片《孤儿救祖记》完成之后，周剑云也直接撰文肯定了影片以清算“遗产制度的害处”，谋求社会改良的功绩。⁽³¹⁾事实上，影片本身把遗产问题与教育问题联系起来，也肯定受到了当时盛行的“教育救国论”的影响，带有明显的社会改良色彩，反映了当时一部分不满社会现实而欲图改进的中产阶级知识阶层的善良的、但不可能实现的人生理想和社会愿望。⁽³²⁾

可以说，正是这种救国新民、移风易俗的社会改良思想，构成郑正秋电影的内在意趣和精神旨归。在郑正秋提出的影戏“替大多数人打算”因此可“分三步走”的宗旨里，“改良社会心理”是最高目标；⁽³³⁾同样，在谈到自己创作的多部影片时，郑正秋都明确希望通过影片提出的社会问题达到改良社会的动机。针对《最后之良心》，郑正秋指出：“把儿女当货币，由着媒妁去伸卖，不良的婚制，活埋了多少男女的终身！养媳妇和招女婿底陋习，至今没有废尽；抱牌位做亲，尤其残忍得很。这部《最后之良心》就是对不良的婚姻的攻击。”⁽³⁴⁾针对《上海一妇人》，郑正秋提醒观众注意以下“四端”：“人格堕落，大抵由于吃饭难；骄奢淫逸之上海，每能变更人之生活，破坏人之佳偶；多妻制不打破，妇女终必见侮于男性；欲废娼而不徒托空言，极应为妇女开辟生路。”进而明确表示：“娼妾生而为娼者，社会造成之也。”⁽³⁵⁾针对《可怜的闺女》，郑正秋呼吁：“拆白不除，有碍妇女解放。期望女界光明，当向诱惑女子之拆白紧急动员，此乃女界醒目之暗室灯，拆白诛心之开花胶也。”⁽³⁶⁾显然，社会改良既是郑正秋电影的出发点，也是郑正秋电影的目的地。在影片《一个小工人》（1926）、《二八佳人》、《桃花湖》和《姊妹花》等影片中，这种社会改良思想都表现得非常突出。

由于各种原因，郑正秋编导并撰写说明的影片《一个小工人》、《二八佳人》、《桃花湖》均已散佚。但根据保留下来的“本事”和“字幕”，还是可以大致了解这三部影片的内容和意旨。总的来看，《一个小工人》、《二八佳人》和《桃花湖》均以郑正秋擅长的曲折/煽情策略，讲述了一些极其复杂、令人唏嘘的故事。按影片“本事”，在《一个小工人》里，经历了家庭成员数年来的矛盾冲突和悲欢离合，主人公丁世方（萧英饰）终于在自己的孙子丁一新（郑小秋饰）的帮助下，惩治了谋财害命的高利贷者金福山（汤杰饰），并终于明白了自己的儿子丁宇光（龚稼农饰）渴求“婚姻自由”、主张“工业救国”的道理。影片最后的字幕，便是丁世方感慨系之的一句话：“唉！不做工，不学艺，往往变做高等游民，为想发财，变坏良心，所以宇光要主张工业救国啊！”⁽³⁷⁾通过主人公之口，宣扬了“工业救国”的社会改良思想。《二八佳人》以富翁许则仁（王梦石饰）含泪烧毁小婢莲香的卖身契开头，以好青年包维良（郑逸生饰）要求解放众丫头烧去卖身契结尾，两

(28) 郑君里《现代中国电影史略》，载《近代中国艺术发展史》，良友图书印刷公司1936年版。

(29) 参见范伯群、朱栋霖主编《中外文学比较史》，江苏教育出版社1997年版，第486-542页。

(30) 《电影周刊》创刊号，1921年。

(31) 周剑云《孤儿救祖记 特刊导言》，《晨星》第3号，上海晨报社，1923年。

(32) 参见李少白、弘石《品位和价值——中国第一批长故事片创作概说》，《当代电影》1990年第5期。

(33) 同(12)。

(34) 郑正秋《最后之良心·编者言》，《明星特刊》第1期（《最后之良心》），1925年5月。

(35) 郑正秋《上海一妇人·编者言》，《明星特刊》第3期（《上海一妇人》），1925年7月。

(36) 郑正秋《可怜的闺女·剧旨》，《明星特刊》第6期（《可怜的闺女》），1925年11月。

(37) 郑培为、刘桂清编选《中国无声电影剧本》（上），中国电影出版社1996年版，第670—679页。

相对照、前后呼应。结尾之前的“字幕”：“第二天包维良同来宝到许家，揭破唐氏阴谋，还演说妇女解放的新潮流。”^{〔38〕}通过说明者之口，宣扬了“妇女解放”的社会改良思想。《桃花湖》则以主人公伊雪黛（胡蝶饰）和文大本（郑小秋饰）围绕遗产问题而发生的真挚爱情为线索，憧憬着“有情人终成眷属”的社会理想。影片最后，主人公以上辈留下的巨额遗产兴办农场；“为大众谋福利”^{〔39〕}社会改良的思想呼之欲出。

跟《一个小工人》、《二八佳人》和《桃花湖》等影片还停留在相对简单的社会分析和相对抽象的人性批判层面不同，郑正秋编导的《姊妹花》已经涉及到贫富悬殊与阶级对立等更加现实的社会问题，但没有像《狂流》（1933）、《女性的呐喊》（1933）、《脂粉市场》（1933）、《春蚕》（1933）等同时期出品的“左翼”影片一样，过多地强调“揭发”、“暴露”与“前进的意识”，而是通过夫妻、父女和姊妹之间的家庭伦理，成功地弥合了亲情与阶级之间的对立，进而表达了“贫富不分”、“贵贱一家”的社会改良意旨。在这部由郑正秋编剧导演，胡蝶、宣景琳、郑小秋、谭志远主演的影片里，社会问题和阶级冲突没有被有意遮蔽。桃哥和大宝所处的南方乡村并不平静，桃哥的父亲被私贩洋枪的人打死，桃哥也被生活的窘困压得日渐消瘦，并携妻将母走上了异常凄凉的逃难之路；为了生存，来到城市的大宝不得不放下自己的孩子去给已成“贵人”的妹妹二宝做奶妈。当赵大妈为大宝求情将一家人聚在一起的时候，大宝悲愤地申诉：“哼，把贵人跟女犯人拉到一块，说是一家人，到底是怎么一回事？……我不懂她为什么就那样享福，我为什么就这样受罪，这是怎么回事？”几乎就是谴责社会的严厉呼声。但与此同时，编者也在力图平衡旧的伦理观念与新的社会意识之间的关系，终于将影片的主题由猛烈的时事批判转化成温情的社会改良。为了替大宝摆脱杀人的干系，为了填平大宝、二宝之间由于阶级地位不同而造成的感情鸿沟，也为了保住自己在上海的“老爷的位子”，大宝、二宝的父亲赵大勉为其难地周旋于官府、钱督办、结发妻子和两个女儿之间，受到各个方面的挤兑、奚落、指责甚至怒斥，还在最后被结发妻子和女儿们所抛弃。对于赵大而言，最大的惩罚来自家庭而非社会。同样，受到感化的二宝，在留下“爸爸，请你原谅我吧！”一句话之后，带着母亲和姐姐坐上黑色轿车，绝尘而去。对于大宝来说，最大的支持也来自家庭而非社会。当时的左翼电影批评工作者，便大多既肯定了影片所表现的阶级冲突内涵，又不满于影片的所谓“小资产阶级”的价值取向。现在看来，这种“小资产阶级”的价值取向，大约就是体现在影片中的过于乐观和不切实际的家庭伦理力量与社会改良意识。

需要明确的是，郑正秋电影的家庭伦理本位和社会改良思想并不是空洞无聊的宣扬和教化，而是直接诉诸人性剖析与人道关怀的一种渐进式启蒙策略；从根本上说，郑正秋电影及其大量观众，并不盲信“反抗”之必须与“革命”之前景，而是更愿意在一种质疑的目光、聪明的嘲讽与善意的期盼中，将人道关怀的视野铺展到社会现实与民间生活的方方面面。相较于“左翼”电影人发动的中国电



《桃花湖》

影文化运动，对于更大多数的中国电影观众来说，郑正秋电影的社会改良思想与人道关怀视野，同样是一种不可多得的启蒙资源，值得后来者不断研究和阐发。

可以说，人道关怀贯穿着郑正秋电影的始终。在为纪念郑正秋诞辰100周年而撰写的一篇文章中，夏衍便明确地指出：“金无足赤，人无完人，正秋先生不可能不受到时代和社会的影响和制约。他为戏剧、电影事业艰辛地奋斗了几十年，有过失败，也有过成功，有过妥协，也有过突破，但是终其一生，他的爱国主义、人道主义精神是始终不变的。”^{〔40〕}实际上，早在1936年出版的《现代中国电影史略》里，郑君里就将“社会片”与“人道主义”非常自然地联系在一起；同时，对郑正秋编剧的影片《最后之良心》（张石川导演）给予如下评价：“作者站在人道主义的立场，暴露宗法的婚姻惨剧，从而希望他们发现天良而自动的提出婚制的改善——这是改良主义的创作手法之必然的结论。”^{〔41〕}既在一定程度上肯定了郑正秋的社会改良思想，又对其电影中的人道关怀立场表示适度的认同。

受到西方人道主义、儒家人道思想与民间生活伦理的多重影响，郑正秋电影的人道关怀视野具有相当程度的复杂性和独特性，并在尊重人、理解人和关怀人的前提下体现为一种与人为善、同情弱者、打抱不平的仁义姿态与明辨是非的恻隐之心、恭敬之心和羞恶之心。有趣的是，当这些中西合璧的人道原则出现在郑正秋电影里，并力图诉诸票房之时，往往会呈现出情感的失控、叙事的断裂与理性的缺位，招致“进步”舆论的鄙薄或非议。然而，依靠编导者的“道德感化”或主人公的“天良发现”，毕竟也是一条解决社会上许许多多悬而未决问题的重要路径。跟鲁迅的搏命呐喊、郭沫若的狂飙激情、茅盾的现实批判等人道主义姿态一起，同为20世纪以来的社会启蒙运动增添了一道不可或缺的刻痕。如果说，相较而言，鲁迅、郭沫若和茅盾等人的思想启蒙更具民主、科学的理性精神，那么，郑正秋电影的人道关怀视野则具备一种足以令人动容的情感力量。从郑正秋的创作道白中，便可以强烈地感受到这种出自内心深处的真性情。在解释影片《小情人》的编导动机时，郑正秋表示：“吾未言《小情人》，先言拖油

〔38〕同〔37〕，（中），第1008—1025页。

〔39〕同〔38〕，第1861—1864页。

〔40〕同〔8〕。

〔41〕同〔28〕。

瓶,先行鸣不平;未行鸣不平,先叹遗传性。人世间,多少不平事,胡莫非‘蛮性的遗传’为之阶?!⁽⁴²⁾而在《替要饭人叫救命》一文里,更是充满感情地指出:“认得我的人不少,知道我的人更多,我扮叫花子,比一个人家不知道的人扮叫花子,当然惹动人注意的力量要大得多。能够感动一个人,就是比我多符合了一份心愿。我的心愿,就是要替没饭吃的穷苦难民叫救命罢了。”⁽⁴³⁾为人世间多少不平事‘鸣不平’以及替没饭吃的穷苦难民‘叫救命’,使郑正秋电影闪烁着人道主义的动人光辉。

从1913年编剧并与张石川合作导演短片《难夫难妻》开始,到1935年与张石川、徐欣夫、吴村等合作导演影片《热血忠魂》为止,郑正秋电影始终站在被侮辱、被损害的社会弱势群体一边,以同情的姿态摹写他们的处境,为他们的悲剧性命鼓与呼;尤其是对深受‘三纲五常’封建思想之毒害以及社会、家庭、婚姻和爱情之束缚的妇女地位的关注,均已达到前所未有的广度和深度。因此,郑正秋电影中的女性大多是身处生活底层或社会边缘的寡妇、孤儿、童养媳、婢妾、歌女、女伶、娼妓、交际花。在这一点上,郑正秋电影几乎不输同时期任何形式的启蒙话语。《难夫难妻》是郑正秋为亚细亚影戏公司编写的电影剧本,早已在国产滑稽短片‘噱天噱地’的潮流中,显示出针对不合理封建婚姻制度的批判锋芒。即便是对郑正秋与中国早期电影深表苛责的评论家,也不得不承认《难夫难妻》比胡适1919年在《新青年》上发表的著名独幕剧《终身大事》还早了6年,内容也比后者有深度。⁽⁴⁴⁾

《难夫难妻》之后,在明星影片公司的创作历程中,以人道关怀的视野关注女性命运,成为郑正秋电影以至明星影片公司出品的重要特征。当然,对女性悲剧命运的观照,是中国“苦(哀)情”戏曲或小说传统的自然延续,也是中国早期电影获取市场回报的票房秘籍。但当郑正秋将女性的悲剧命运跟对传统文化的反思和对社会现实的改良联系在一起,便拥有了一种超越传统“苦(哀)情”戏曲或小说的人文视角。这种人道关怀的视野也因此拥有了一种情感启蒙甚至思想启蒙的特征。在编剧影片《玉梨魂》时,郑正秋没有完全根据徐枕亚的原著小说结局让筠倩忧郁至死,而是设计筠倩(杨耐梅饰)与梦霞(王献斋饰)两人在战地上相遇,有感于对方的‘托孤之忠’与‘爱国之热’,彼此之间爱兴情动,由‘名义上之夫妻’演变为‘心心相印’、“至亲至爱”的一对真夫妻。⁽⁴⁵⁾同样,根据影片《挂名的夫妻》现存的“本事”和“字幕”,女主角妙文(阮玲玉饰)起初是迫于封建礼仪和家庭淫威,才与痴婿方少璉(黄君甫饰)行洞房花烛之礼;但婚后不久妙文的一场猩红热,让她感到了丈夫方少璉的善良、真挚和爱情。遗憾的是,猩红热的传染夺走了方少璉的性命,妙文禁不住泪落灵前,最后的字幕传达出妙文的心声:“少爷!我睡在灵前陪你一千夜,也抵不到你睡在床前陪我的一片真情哩!”⁽⁴⁶⁾值得注意的是,郑正秋电影中的女性,既不是主动出走的“娜拉”,也不是出走后仍然遭遇困境的“子君”,而是在其家庭、婚姻或爱情悲剧已经发生之后,仍然可以以特定方式重获家庭、婚姻或爱情的一类女性。《孤儿救祖记》里的余蔚如(王汉伦饰)、《最后之良心》里的

王秀贞(肖养素饰)、《上海一妇人》里的吴爱宝/花淡如(宣景琳饰)、《盲孤女》里的李翠英(宣景琳饰)、《空谷兰》里的纫珠(张织云饰)、《二八佳人》里的许来宝(丁子明饰)、《北京杨贵妃》里的杨小真(杨耐梅饰)、《碎琴楼》里的鹃红(胡蝶饰)、《桃花湖》里的伊雪黛(胡蝶饰)、《红泪影》里的美依(胡蝶饰)甚至《姊妹花》里的大宝(胡蝶饰)等等,都是这种家庭、婚姻或爱情‘失而复得’的女性。对女性命运的深切同情,使郑正秋无法在自己的影片中展现出女性彻底毁灭的悲剧;而其‘救救女性(弱者)’的人道使命,已经由其影片规定的类似‘大团圆’的结尾方式所完成。

正是以这种社会改良思想为旨归的人道关怀视野,郑正秋电影探索着中国早期电影的精神深度,并树立了这一时期中国电影的文化形象;作为中国的电影启蒙者所构建的中国启蒙电影,在呈现中国早期电影的精神走向及其文化含义的过程中,郑正秋电影几乎占据着不可替代的核心地位,并深刻地影响着中国民族电影的生存境况。

四、郑正秋电影:殖民语境的特性书写

从殖民语境的特性书写角度考察郑正秋电影,是深入阐发郑正秋的电影启蒙及其启蒙电影历史文化价值的重要环节。

如果说,郑正秋的电影活动得益于20世纪初期中国社会和时政批评‘公共空间’的存在并在某种程度上有助于这种‘公共空间’的形成,那么,郑正秋电影的内在驱动力,则是在20世纪初期的殖民语境里,租界文化与本土精神、都市文明与乡村想象、欧美电影与国制出品之间的紧张对话与激烈交锋。正是在这一殖民与反殖民的文化冲突过程中,郑正秋电影作为一种殖民语境里民族文化的特性书写,立足本土、诉诸大众,以其独具温情的平民色彩和广泛的观众认同,显示出20世纪以来中国通俗文艺和大众文化不可遏止的生命力,成就了中国电影史上一种影响深远的范型、一个历久弥新的奇迹。

1840年鸦片战争以后到1902年间,英、法、德、美、日等帝国主义国家相继打破晚清政府闭关锁国的封建壁垒,在上海、广州、天津等地开辟和拓展租界区。在租界区这些‘国中之国’里,不仅一切事宜全归租界开辟国驻当地领事“专管”,而且租界开辟国商人均可“贸易通商无碍”。⁽⁴⁷⁾这为法、美等国物质文明和精神文化包括电影的长驱直入奠定了基础。而作为近代化的大都市,20世纪20年代之后的上海,拥有中国最为发达的工业、金融业和房地产业等经济体系;同时,作为中国历史上最早形成、面积最大、侨民最多、经济最发达、政治地位最重要的外国人租界区,上海形成了最典型的租界文化氛围,即半殖

(42) 郑正秋《以何因由创作‘小情人’?》,《明星特刊》第11期(《好男儿》号),1926年5月。

(43) 郑正秋《替要饭人叫救命》,《明星特刊》第19期(《爱情与黄金》号),1926年12月。

(44) 参见柯灵《中国电影的分水岭——郑正秋和蔡楚生的接力站》,《电影艺术》1984年第6期。

(45) 同(37),第69—70页。

(46) 同(38),第1026—1037页。

(47) 参见费成康《中国租界史》,上海社会科学院出版社1991年版,第1—54、160—175页。

民地半封建式的都市文明景观。物质的畸形繁荣、意识形态的斑驳陆离以及城市景观的西方化、近代化特征,使上海与中国内地城市尤其是乡村的反差越来越大。在上海以外甚至包括上海本土的大多数中国人心目中,上海是座名副其实的梦幻之城;它的由柏油马路、汽车、洋房、霓虹灯、高鼻梁外国人和时髦仕女拼接而成的奇观化外表,及其衍生出来的天方夜谭式的生活方式、或美丽或丑陋的人生传奇以及大喜大悲的急骤的生命体验,带给大多数中国人一种前所未有的“震惊”。也正因为如此,上海赋予中国早期电影相对充裕的物质条件、人才资源和观照对象;同时,也使中国早期电影从内蕴上禀赋一种独特的半殖民地半封建文化,以及在对这种半殖民地半封建文化进行顽强对抗过程中衍生出来的新鲜文化气质。⁽⁴⁸⁾郑正秋电影就是在这种殖民语境下强调民族文化特性的成功例证。总的来看,郑正秋电影作为殖民语境的特性书写,主要体现在以下几个方面。

第一,乡村之于都市的优越性。

尽管身处中国第一大都市上海,并受益于都市文明的滋养,但包括郑正秋在内的中国早期电影人,对都市的认同大多远远低于对乡村的留恋。这也构成郑正秋电影以至中国早期电影最为显著的精神矛盾和文化冲突。在郑正秋的电影创作序列中,主人公来到上海,被生活或环境所迫,最终“人格堕落”的故事,一度成为《苦儿弱女》、《上海一妇人》和《盲孤女》等影片的“母题”,赚取了观众不少的泪水。在《上海一妇人》的说明性字幕里,有这样一句:“黄二媛,贵全之新人也。本小家女,为上海之恶浊环境所熏陶,乃日渐堕落而不自觉。”在这部影片的“编剧前沿”里,郑正秋也写道:“骄奢淫逸之上海,每能变更人之生活,破坏人之佳偶。”⁽⁴⁹⁾在这里,上海与其说是一座充满诱惑的现代之都,不如说是一处无恶不作的罪恶渊薮。这个遍布拆白党、作恶匪徒和纨绔子弟的都市,尽管繁华而富有,但总显奢靡和冷漠;相反,乡村与其说是一个保守落后的封建壁垒,不若说是一片未被玷污的世外桃源。这个风光如画、平静如初的所在,尽管贫穷而清寂,但不乏朴实和温情。诚然,在大多数时候,郑正秋电影并不简单地站在反对近代化或现代化的立场上臧否都市和乡村,但其作品中的社会、文化和人性批判,又总是与对都市文明的无情检讨联系在一起。

第二,家庭之于社会的优越性。

如前文所述,社会/伦理类型是郑正秋电影开创并贡献给中国电影的一笔财富。郑正秋的社会/伦理类型影片,倾向于在家庭与社会的接榫之中暴露“社会”的黑暗面、重申“家庭”的重要性。无论是《掷果缘》、《孤儿救祖记》,还是《挂名的夫妻》、《姊妹花》,一律以“家庭”的完整性对抗着“社会”的侵袭;或者说,“家庭”是战胜“社会”最强有力的武器。《掷果缘》里,年轻恋人受到“社会”影响,争取恋爱权力与婚姻自由的手段,不是弃绝“家庭”,相反,通过对“父亲”权威的沟通与认同,获得了婚姻的允诺和“家庭”的完整;《孤儿救祖记》里,惩处恶人的日子,就是“祖父”重新接纳“寡媳”和“孝孙”并赋予他们巨额遗产的日子;《挂名的夫妻》里,方少璋

之死不仅没有使方家失去媳妇,相反,妙文的决定让已然缺损的“家庭”变得相对完整;即便是在《姊妹花》里,解决问题的方式也不是依靠义正词严的谴责或付诸行动的反抗,而是让一家人奇迹般地聚集在一起,尤其是让二宝义无反顾地回到母亲和姐姐身边。“家庭”的力量终于超越了“社会”所能施加其上的压力,亲情也战胜了法律。

第三,本土之于异域的优越性。

从根本上说,郑正秋电影是一种立足本土、诉诸大众的民族电影。这使其与醉心“欧化”的大中华百合公司出品背道而驰,也与公开标榜“注重旧道德,旧伦理”的天一公司出品拉开距离,即便是与同为明星公司重要编导的洪深和卜万苍的创作,同样存在着不小的反差。在郑正秋的电影创作中,“本土”始终是一个优越于“异域”的概念。亦即:尽管西方文化和西方电影的影响已经渗透在国制影片创作的方方面面,但本土价值仍是郑正秋电影的立足之地和终极追索。这在郑正秋的早期滑稽短片《掷果缘》里便有所体现。颇有趣味的是,明显受到“喜剧圣手”查尔斯·卓别林启发并已经拍摄和将要拍摄《滑稽大王游沪记》与《大闹怪剧场》均出现乔装打扮的卓别林形象,两部滑稽短片的郑正秋和张石川,在《掷果缘》一片中却没有依靠卓别林来讨好观众。创作《掷果缘》时,编者一方面服膺于西方喜剧电影尤其卓别林电影的喜剧艺术,另一方面又开始尝试摆脱西方喜剧电影尤其卓别林式的表演风格和叙事模式。当然,麦克斯·林戴和麦克·塞纳特喜剧影片过于“疯狂”搞笑以至缺乏“情节”和“主义”的特点,并未引起创作者的长期共鸣,也无法适应舆论界和批评界的殷切期待。而卓别林喜剧天才的不可模仿性,也是郑正秋和张石川决定另辟蹊径的内在原因。总之,影片没有如麦克斯·林戴和麦克·塞纳特喜剧电影一样,将喜剧风格建立在过多的噱头设计和特技摄影以及好笑的服装和滑稽的模仿基础之上,也没有如查尔斯·卓别林一样,依靠外形的符号和表演的魅力发掘喜剧元素并征服一般观众,而是充分利用摄影技术、组接技巧和叙事手段,使影片的滑稽特点得到显露;并以其时事讥讽和平民意识开创了本土喜剧电影的崭新格局。同样,在编导影片《姊妹花》的过程中,郑正秋既没有盲目模仿好莱坞电影以正反打为主导镜头、进而消泯观众主体的“缝合”模式,也没有完全采取苏联电影以宣扬“意识”为目的、以理性唤醒观众的“蒙太奇”。或者说,在立足本土、诉诸大众的原则指导下,在影片《姊妹花》的创作中,郑正秋电影无意中找到了一种将苏联电影里的“意识形态”和Montage构成原则,与好莱坞电影里的“梦幻机制”和Continuity叙述方法组合在一起的绝佳途径,终于形成中国民族电影的独特叙事。

正是坚守着乡村、家庭和本土之于都市、社会和异域的精神力量和文化价值,郑正秋电影作为殖民语境的特性书写,成就了中国电影史上一种影响深远的范型、一个历久弥新的奇迹。

(48) 相关论述可参见笔者《中国早期电影里的都市形象及其文化含义》,《首都师范大学学报(社会科学版)》1999年第6期。

(49) 同(35)。