

中国无声电影

书名字

柯灵题



编辑 中国电影资料馆
出版 中国电影出版社

ISBN 7-106-01186-X



9 787106 011864 >

ISBN 7-106-01186-X/J · 0601

定价: 248 元

《中国电影文献资料丛书》

中国无声电影

中国电影资料馆编

中国电影出版社

内 容 提 要

《中国无声电影》是中国电影资料馆编辑的《中国电影文献资料丛书》的一种。本书收入有关中国无声电影的各类文献资料 509 篇,并附有有关人物照、剧照近百幅,是一本大型文献史料图书。

本书全面、客观、真实地反映了中国无声电影的创作、理论批评、发行放映、事业管理等方面的状况,文献珍贵、史料翔实、可读性强,许多文章是发表后第一次结集出版。本书是研究、学习、了解中国无声电影必读的文献资料图书。

中国无声电影

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路 22 号)

北京春华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:787×1092 毫米 1/16 印张:106 插页:16

字数:180 万 印数:1000 册

1996 年 9 月第 1 版北京第 1 次印刷

ISBN7-106-01186-X/J·0601 定价:248 元

《中国电影文献资料丛书》编委会

主 任:陈景亮

副主任:李一鸣 姜鸿涛 朱天纬

编 委:(以姓氏笔画为序)

王天竞 王功璐 王珍珍 朱天纬

李一鸣 汪海明 陈景亮 姜鸿涛

《中国无声电影》

编 选:戴小兰

策 划:朱天纬 陆弘石 张建勇

责任编辑:张文强 耿 民 黄 松 刘仰宁

封面题字:柯 灵

封面设计:周 铮

图片编辑:姬朝耀

图片制作:刘振德

英文目录:司徒珊(美)

英文审校:王晶晶

英文资料:赵童生

编 选 说 明

《中国无声电影》是中国电影资料馆编辑出版的《中国电影文献资料丛书》的一种。本书收入有关中国无声电影的各类文献资料 509 篇,按照内容分为四个部分,每个部分中分为若干个专题,每个专题中的文章基本上按照发表的时间顺序编排。为便于外国读者阅读,书后附有英文目录。

收入本书的文献资料,除改为简体横排外,均保持发表时的原貌,仅对中文明显的错误慎重地做了处理。个别没有断句或没有标点符号的文章,进行了必要的技术处理。文中个别实在无法认清的字或句,均以□代替。

限于篇幅,凡出版过的单行本,本书均不收入。

由于年代久远,以及在此期间发生的战乱兵燹、天灾人祸,造成大量历史文献资料散失损坏,致使本书有明显的缺失;对个别文章中所论述的史实的准确性,由于缺乏必要的佐证,也难以进行应有的核实,请专家学者和广大读者予以批评指正。

目 录

前言 无声的存在	弘 石	1
----------------	-----	---

第一部分 电影事业

商务印书馆的影戏事业		19
国光影片公司沿革史	徐海萍	20
本公司之经过谈	云 从	22
中国影片制造股份有限公司悬金征求影戏剧本		24
改良中国影片事业之先声		
——发起者为实业家与资本家		26
明星影片股份有限公司组织缘起	记 者	27
宣言(明星影片公司)		30
明星影片公司十二年经历史		
——和今后努力扩展的新计划	明星来稿	31
民新影片公司宣言	予 倩	49
本公司成立小史	徐卓华	50
神州影片公司创办的旨趣	陈醉云	51
天一公司十年经历史	天一来稿	52
大中国影片公司之缘起及其经过	朱双云	60
大中国与开心	汪优游	62
友联影片公司略史	友联来稿	64
大东影片公司略史	大东来稿	65

月明影片公司略史	月明来稿	66
创办联华影业制片印刷有限公司缘起	黄漪磋	67
创办联华影业制片印刷有限公司启事		70
联华影片公司四年经历史	联华来稿	72
新大陆影片公司创办之原因	陈 天	79
本公司经过纪要	陈 天	80
华伦影片公司略史	华伦来稿	81
沪上各制片公司之创立史及经过情形		82
影片公司与交易所	凤昔醉	97
何挺然君之电影谈		99
中国影片之需要量	马二先生	101
六合影片营业公司开幕广告		103
设立电影公会之必要	卢稚云	104
影片营业的发展	徐浏如	106
论今年国产影片营业状况	公 羽	108
我之电影商学观	陈宪谟	109
制片与推销	卢楚宝	111
合作的大本营	郑正秋	113
关税自主与中国影片	剑 云	116
制片公司应急起注意这个问题	映 斗	117
华威贸易公司与中国电影事业	记 者	122
联合公司发动以后		
——各制片公司所受到的影响怎样	慕维通	123
北京教育部电影审阅会章程		126
江苏省教育会电影审阅委员会		127
浙江省会电影审查会		130
取缔影戏园规则之布告		132
禁止军人白看影戏之布告		133
电影审查细则		
——上海特别市党部宣传部戏曲电影审查委员会		134
中央电影文化宣传委员会组织条例及进行计划大纲		
——中央常会一三二次会议通过——		137

影片审查问题·····	凤昔醉	139
设立电影审查会的提议·····	曹元恺	140
对于省教育会的电影审查说话·····	孙师毅	142
我国电影立法和应否取缔讨论·····	杲介	149
电影审查问题·····	剑云	151
审查影剧应有的认识·····	梦湘	153
电影审查问题·····	金矢	155
上海公共租界工部局电影检查委员会彻底改组之必要		
——电影调整委员会报告之商榷·····	春望	156
教育部电检行政概况·····	彭百川	159
内政部电检行政概况·····	杨君劭	161
教内两部前电检委会组织概要·····	吴研因	164
中央电检会工作概况·····	罗刚	167
国制影片与南洋华侨·····	谷剑尘	170
中国影片与南洋·····	黑蝶	172
南洋影业之新形势·····	乐群	174
北京电影事业之发达·····	晓	176
开明电影院启事·····		178
真光电影剧场启事·····		179
谈北京的电影院·····	一梦	181
电影在北平·····	沈子宜	182
最近天津电影事业之状况·····	苦生	187
谈哈尔滨的影戏事业·····	映斗	189
上海观影指南·····	蒋信恒	191
电影在首都·····	东平	199
电影在苏州·····	范烟桥	201
汉口电影事业的概况·····	曹元恺	204
广州影院种种·····	柳丝	206
为影难·····	罗明佑	207
国片复兴运动中国内影院状况之一斑·····	翟民	209
香港影业状况·····	雄骏	212

发刊词	顾肯夫	214
《电影周刊》发刊辞		219
明星公司发行月刊的必要	郑正秋	220
发刊词(《电影杂志》)	顾肯夫	223
本志重刊宣言(《电影杂志》)	任矜苹	225
编辑丛言(《电影杂志》)	蔡晓白	226
发刊词(《凤凰特刊》)	蜗 隐	228
本刊之使命(《明星特刊》)	剑 云	229
发刊辞(《新新特刊》)	圆 笙	233
本报改册之发刊辞(《电影周报》)	任矜苹	234
我们的宣言(《影戏春秋》)		235
发刊辞——旧谱新声(《影戏世界》)	邓 广	236
编辑余墨(《上海花特刊》)	曹元恺	237
发刊宣言(《戏剧电影》)	血 血	239
银灯辞(《银灯》)	倚 虹	240
创刊语(《银光》)	卫春秋	241
卷头语(《银幕评论》)	记 者	242
卷头话(《银星》)	编 者	243
本刊改组宣言(《银星》)		
——代卷头语	编 者	244
创刊辞(《中华影业年鉴》)	程树仁	248
编者呐喊(《新银星》)		249
编辑大意(《电影》)	编 者	250
创刊宣言(《电影周刊》)	醒 黎	252
《白幔》之前(《小白幔》)		
——代创刊语	张作康	253
代发刊词(《电影艺术》)		254
登场的告白(《电影画报》)	郑伯奇	255
我们从新来开始(《联华画报》)	王绍清	256
《现代电影》与中国电影界		
——本刊的创立与今后的责任		
——预备给与读者的几点贡献	黄嘉谟	257
发刊辞(《银光》)	周瘦鹃	259
创刊引言(《电影周报》)	编 者	260

创刊小启(《影迷周报》).....	平 野	261
创刊例话(《电影新闻》).....	编 者	262
编后杂记(《明星》半月谈).....		263
编辑之后(《银国》).....	编辑室	264
对于今后《电影杂志》之希望.....	漱 玉	265
谈电影刊物.....	亿云阁主	267
关于影戏出版物之调查.....	徐耻痕	269
平津电影刊物之调查.....	姚影光	274
昌明电影函授学校招生广告.....		275
风雨之夕		
——民新影戏专门学校开学记	张其琛	276
演剧须知		
——明星影片学校讲义	谷剑尘	280
制片与训练人材.....	落 落	282

第二部分 创作谈

导演的经过.....	雪倚 泽源	285
乱谭导演.....	顾无为	287
摄制《小厂主》的经过.....	陆 洁	288
中国影戏的取材问题.....	郑正秋	290
编剧者言.....	郑正秋	294
记《小朋友》之原始.....	天 笑	295
导演琐谈.....	袁艺香	297
《一串珍珠》的思想.....	侯 曜	299
摄制《透明的上海》之经过.....	陆 洁	301
我所以摄《探亲家》		
——在《殖边外史》之后	王元龙	303
反对易卜生.....	卓 杲	304
导演《三年以后》感言.....	予 倩	305
导演《小情人》之小经验.....	郑正秋	307
《四月里底蔷薇处处开》之广告.....	洪 深	309

《真爱》的主义和穿插·····	周世勋	312
《母之心》出映以后·····	杨小仲	314
影片之道德问题·····	洪 深	316
摄制《花国大总统》之经过·····	张伟涛	317
为《北京杨贵妃》说话·····	郑正秋	320
我编《天涯歌女》的感想·····	予 倩	322
收回恋爱权宣言·····	侯 曜	324
眼底的《西厢》·····	侯 曜	326
《血泪碑》中得意之笔·····	正 秋	328
导演本片感言·····	万籁天	330
尝试·····	潘垂统	332
导演《野草闲花》的感想·····	孙 瑜	334
导演《义雁情鸳》的感想·····	王次龙	336
关于《南国之春》·····	蔡楚生	338
导演《火山情血》记·····	孙 瑜	340
我的忠实报告·····	独 鹤	343
导演《野玫瑰》后·····	孙 瑜	345
制作《女性的呐喊》后感·····	沈西苓	346
狂流·····	程步高	348
过去之追述与将来之希望		
——导演《琵琶春怨》后小感 ·····	李萍倩	349
《体育皇后》导演者言·····	孙 瑜	351
《大路》导演者言·····	孙 瑜	353
《神女》完成之后·····	吴永刚	354
我之编剧经验谈·····	郑正秋	355
我入影戏界之始末·····	王汉伦	357
我的影戏经验谈·····	郑鹧鸪	358
我投身电影界之经过·····	陈寿荫	360
我对于人生的思潮·····	史东山	369
我们对于社会的两个希望·····	史东山	371
电影和艺术·····	马瘦红	373
悲欢离合的生活·····	侯 曜	374
论摄影师·····	周 克	376

我办影戏公司的失败谈·····	徐卓呆	377
我们此后应该怎样地努力·····	王元龙	379
一位老制片家的自述·····	黎民伟	382
演员的义务与权利·····	胡蝶	384
关于电影的一封信·····	李萍倩	385
我入电影界九年来的回顾		
——出卖了劳的结果,换得些些微的生活费·····	孙敏	387
五年前后·····	高占非	389
中国电影界应负的使命		
——应站在反帝国的立场上进攻·····	袁丛美	391
欧化总是不好吗?·····	史东山	393
我几年来导演的经过·····	程步高	395
自我导演以来·····	郑正秋	397
自我导演以来·····	张石川	401

第三部分 理论 批评

课余漫笔·····	洪深	411
什么是有艺术价值的影片?·····	侯曜	420
影戏与艺术·····	胡仲持	421
电影剧在艺术中之位置·····	孙师毅	423
艺术与电影·····	王世颖	427
“影”“戏”与艺术·····	贾观灼	429
什么艺术·····	张菊屏	431
电影的价值及其使命·····	煜文	433
物质的艺术和精神的艺术·····	瀟陵	440
银色的梦(节选)·····	田汉	442
影戏的哲学·····	阮毅成	444
电影与文艺·····	郁达夫	447
电影如何成为艺术的?·····	泽雷	451
影戏的特长·····	蔚南	453
中国电影与艺术·····	劲曹	455
电影的哲学基础·····	折梧	459

初级电影学·····	陈 天	461
电影在文艺上的新估价·····	卢梦殊	469
从银色之梦醒转来·····	田 汉	472
影戏概论·····	曹大功	476
影片艺术论·····	呐 鸥	489
听田汉君演讲后·····	李 涛	498
电影在文学上的位置·····	侯 曜	500
文学与影戏·····	何仲英	502
电影与文学·····	潘垂统	505
文学中之影剧资料·····	汪偶然	512
电影剧之基础·····	芳 信	515
活动影片之戏剧的研究·····	徐葆炎	519
影戏是有声的戏剧·····	万籁天	521
影剧与舞台剧的不同点·····	映 斗	523
电影的好处·····	吴铁生	525
电影在娱乐上之价值·····	尹 民	530
影戏与人生·····	侯 曜	532
艺术的电影与工具的电影·····	亦 庵	535
影剧艺术价值与社会价值·····	师 毅	538
影剧与社会·····	连筱痴	540
影戏与社会道德·····	阮毅成	542
从现在社会说到电影·····	姚啸秋	545
由精神文明而感想到电影艺术·····	叶心佛	547
电影与教育·····	张四维	549
电影在社会教育线上的任命·····	徐观余	550
电影与教育·····	余季美	554
论电影与教育·····	李柏晋	557
电影与儿童教育·····	文 泉	561
电影的教育底检讨·····	徐公美	564
电影底政治性·····	舒 湮	567
电影评论家应具的条件·····	曹元恺	569
对于影戏批评之我见·····	丁 悚	571
影戏批评的研究·····	辛汉文	573
告电影批评家·····	松 庐	577

电影的批评讨论·····	周自有	579
评影家应有的常识与态度·····	映碧	581
电影之批评·····	洪深	583
我对于批评影戏之意见·····	伯乐	588
我对于纯用艺术眼光批评电影的怀疑·····	银花	591
批评论·····	卢梦殊	592
制片家与批评者·····	杨小仲	596
我所希望于观众者·····	郑正秋	599
出了影戏院以后·····	杨小仲	601
卖钱的影片·····	佛声	603
北京电影观众的派别		
——与所需要的影片·····	陈大悲	606
两种观众的心理·····	范烟桥	609
影戏和新闻事业·····	戈公振	611
新闻影片谈·····	程步高	613
时事片亟宜提倡·····	緙文	616
时事影片谈·····	柏晋	618
儿童影片论·····	山女	621
儿童影片的剧本选材问题·····	奚	624
摄儿童影片的商榷·····	陈延章	628
历史影片之讨论·····	天笑	629
历史影片的利用及难点·····	程小青	633
摄制历史影片的研究·····	罗树森	635
历史影片之价值·····	范烟桥	637
对于摄制古装影片之意见·····	陈趾青	639
电影界的古剧疯狂症·····	孙师毅	643
对于摄制古装影片之我见·····	鑫鑫	646
摄制古装剧与新艺术·····	张光宇	649
论古装剧		
——神怪剧与历史剧·····	朱戟	651

古装片中之应注意者.....	鄂 常	653
论摄制古装影剧.....	陈趾青	655
我之神怪影片观.....	程小青	661
神怪剧之我见.....	映 斗	662
神怪片查禁后		
——今后的电影界向那里走?	金太璞	666
论武侠剧.....	周素雅	668
谈武侠片.....	姚虞宸	670
武侠片的结构问题		
——应提倡的理由所失败的原因	蔭 莺	671
滑稽影片小谈.....	易翰如	672
滑稽影片之价值.....	张秋虫	673
谈滑稽电影.....	罗树森	674
我对于笑剧的感想.....	曹痴公	676
说伦理影片.....	周瘦鹃	678
请为中国影戏留余地.....	郑正秋	681
五卅惨案后之中国影戏界.....	剑 云	683
提倡国产为今日救国之良剂.....	韦耀卿	685
为影戏的前途呐喊.....	辛汉文	688
论国产影片前途之危险及其补救.....	李剑虹	690
现今中国影剧之歧路.....	连筱痴	692
论中国电影事业之危状.....	汪煦昌	696
中国电影事业之前途.....	春 愁	699
中国影剧中几个重要的问题.....	陈趾青	703
国产影片未能充分发达之原因.....	铿 然	713
如何的救度中国的电影.....	郁达夫	715
中国电影的我见.....	晨 光	717
中国影片之前途.....	周剑云	720
中国电影之将来.....	陈大悲	732

新英雄主义·····	卢梦殊	736
新时代的英雄·····	亦庵	738
再论新英雄主义的影剧·····	陈趾青	741
我国电影界应该负起的使命·····	式桓	745
电影与民族精神·····	佩娟	748
民族主义电影底建设·····	李椿森	750
民族主义与中国电影·····	卢梦殊	755
电影上的民族主义·····	秋苑	758
往下层的影剧·····	孙师毅	761
电影的民众化·····	茆野	764
提倡平民化影片·····	李昌鉴	766
为国片复兴问题敬告同业书·····	罗明佑	768
国产影片的复兴问题·····	黄漪磋	770
国片复兴运动中的电影剧本选择问题·····	梦娜	773
国片复兴应有的步骤·····	黄茆野	777
我国电影观众对于国片复兴运动应负的责任·····	凤儿	780
国片复兴声浪中的几个基础问题·····	李淞耘	783
我对于有声电影的意见·····	周剑云	794
有声电影之前途·····	洪深	797
赌神罚咒的有声电影·····	徐卓呆	799
有声电影之马后炮·····	陈大悲	801
论有声电影·····	黄嘉漠	804
关于有声电影的意见·····	郑伯奇	808
导演漫谈·····	予倩	810
电影中之绝对导演中心说·····	谷剑尘	812
导演法·····	欧阳予倩	814
电影导演论·····	孙瑜	828
中国影戏剧本的必要特点·····	马二先生	834

中国电影剧本应具的要素·····	曹元恺	836
电影剧本之取材与编著问题·····	谷剑尘	838
影戏脚本采择之标准·····	予倩	840
论影戏中之戏剧要素·····	芳信	842
描写论·····	顾肯夫	846
编剧摭言·····	陈趾青	848
怎样才可以做编剧家? ·····	李怀麟	865
编剧二十八问·····	洪深	869
戏剧说明书的技术·····	谷剑尘	885
谈谈本事作法·····	文宪	890
关于说明书的讨论·····	周剑峰	892
说字幕·····	天笑	893
撰述字幕的一点小经验·····	王芳镇	894
谈电影字幕·····	剑云	895
字幕之我见·····	董柏崖	897
写在《字幕之我见》后·····	吴玉璞	898
咱们的话·····	陈大悲	900
字幕之研究·····	张西荣	902
新剧家摄影戏的我见·····	惠民	905
新剧家不能演影戏吗·····	郑正秋	906
影剧的动作术·····	徐公美	908
谈内心表演·····	凤昔醉	914
谈内心表演·····	万籁天	916
“看镜头”与“对镜头”做戏·····	陈寿荫	918
影戏演员的修养		
——在民新影戏专门学校演讲之辞·····	陈醉云	920
演剧人的身份与剧中人的身份·····	万籁天	925
明星论·····	鑫鑫	927
表演术·····	洪深	929
从表演艺术说到中国电影界·····	王瑞麟	946
表演电影与表演话剧·····	洪深	949

幻景之摄法·····	卜万苍	950
电影摄制论·····	程步高	952
变幻无穷之摄影法·····	凤昔醉	959
我国已用过的几种幻异摄影术·····	奚 行	963
电影幻摄法·····	沈小瑟	965
再论电影幻摄法·····	沈小瑟	968
影片制造研究		
——本篇所用度景衡为万国利温度表及摄氏百度表·····	杨能深	972
谈电影美术·····	张光宇	977
电影字幕的“衬画”·····	王芳镇	979
谈谈电影中之伟大布景·····	胡忠彪	981
化装在银幕艺术上的地位·····	曹元恺	985
化装概要·····	徐公美	987
谈谈布景和化装·····	沈小瑟	989
神怪魔鬼化装之研究·····	胡忠彪	991
中国影戏底服装问题·····	凤昔醉	996
影剧和服装·····	J. S.	998
时装片的服装谈 ·····	周剑峰	1000
影戏的服装问题 ·····	张梦云	1002
“不怕死!”		
——大光明戏院映西捕拘我人捕房之经过·····	洪 深	1003
为《上海快车》被禁事件驳斥《大美晚报》之谬论 ·····	笔 伐	1007
美资本进攻中国电影界后怎样突破目前的危机 ·····	异 郎	1009
国产影片之回顾 ·····	邓 广	1012
中国电影界未开辟的园地 ·····	玉 田	1015
国产影片为什么老是没有进步? ·····	怀 麟	1018
国产影片平议 ·····	爱 华	1023
对于国产影片说几句逆耳的话 ·····	沈子宜	1025
民国十七年与国产影剧 ·····	卢梦殊	1028
一周年的回忆和最近的感想 ·····	文 宪	1030
近年国产影剧之评价与趋势 ·····	逊 之	1032
国产影片不发达的几个原因 ·····	小 文	1035

中国电影漫谈	文殊	1037
封建的小市民文艺	茅盾	1039
一九三二年中国电影界的总结帐与一九三三年的新期望	沈西苓	1042
二十二年之国产电影	郭有守	1045
目前中国电影的几个倾向	唐纳	1052
对于商务印书馆摄制影片的评论和意见	柏荫	1056
观明星公司影片	呆	1059
忠告神州影片公司	凡鸟	1061
神州派	顾肯夫	1062
明星影片得观众信仰的原由	秋云	1063
长城派影片所给我的印象	何心冷	1065
谈谈开心的三笑片	不开心	1067
我之“上海影戏公司”观	煦昌	1069
摄古剧不是旧脑筋	邹冰蟬	1070
我之天一影片论	余云叟	1071
迁地为良话民新	天行	1073
今后的明星公司	笔花	1075
顾影闲评	木公	1077
记《海誓》	鹄	1079
观《孤儿救祖记》后之讨论	肯夫	1080
观明星摄制《孤儿救祖记》	舍予	1082
评《孤儿救祖记》	陈培森	1084
《古井重波记》之又一评论	是因	1085
评论《荒山得金》之治允	蔡引之	1087
《弃儿》影片之新评	松庐	1088
《好兄弟》影片述评	蒋则民	1090
评电影《弟弟》	胡亚光	1092
评《弃妇》影片	汤笔花	1093
《人心》影片之新评	舒廷浩	1094
评商务新片《松柏缘》	克明	1096
《采茶女》新片略评	梦朱	1097
艺术上的《大义灭亲》	K. K. K	1098

《玉梨魂》之评论观	冰 心	1100
评《重返故乡》影片	倚 虹	1103
《春闺梦里人》	怀 麟	1105
评《冯大少爷》影片	唐越石	1108
评新片《好哥哥》	李怀麟	1110
《盲孤女》的我感	倚 虹	1112
《上海一妇人》	心 冷	1114
大中国的婴儿堕地	中 坚	1116
评《人心》	梁聘儒	1117
《战功》之我见	麦	1120
《战功》	邓 广	1122
评《最后之良心》	王伟南	1123
《最后之良心》	邓 广	1126
神州《不堪回首》之批评	谷剑尘	1129
评《风雨之夜》	倚 虹	1131
谈《空谷兰》	古 莲	1132
《空谷兰》电影	陈 源	1133
看了《梁山伯祝英台》影剧之后	天 涵	1135
《难为了妹妹》是大好悲剧	正 秋	1136
评《女侠李飞飞》	石 佛	1138
看《儿孙福》后	映 华	1140
看了《三年以后》	宋春舫	1141
黄梅时节说蔷薇	谷剑尘	1143
《同居之爱》评	傅彦长	1145
观《透明的上海》感言	吉 诚	1147
评《小情人》	爱虎生	1148
评《新人的家庭》	亨 三	1150
《一个小工人》之杰出	谷剑尘	1152
电影小评	贾观豹	1154
《早生贵子》试映记	小记者	1156
评《摘星之女》	娥 云	1158
《珍珠塔》影片的价值	又 云	1159
大刀阔斧之《殖边外史》	周瘦鹃	1160
评《忠孝节义》影片	陈积勋	1162

评《爱情与黄金》	陈宪谟	1164
评神州新片《道义之交》	宗 贤	1166
观明星的《湖边春梦》后	乾 白	1168
郑正秋导演成功		
——打破几个月来影界的沉寂《血泪碑》真赚人血泪	圣 女	1170
《大侠甘凤池》	文 湘	1172
《火烧红莲寺》人人欢迎的几种原由	蕙 陶	1175
从武侠电影说到《火烧红莲寺》和《水浒》	青 苹	1177
从《木兰从军》说到古装影片	晋	1178
评《水上英雄》影片	黄嘉谟	1180
《王氏四侠》	冷 皮	1182
看《金钢钻》试映后	碧 梧	1184
从国片的根本问题说到《故都春梦》	菊 轩	1186
《逃情的哥哥》	张赤枫	1188
《野草闲花》漫评	绮 波	1191
《红泪影》与《桃花湖》	伊 重	1193
意识上确有进步残滓尚未清除	黄子布 席耐芳	1195
《恋爱与义务》	朱石麟	1198
《一剪梅》的几个小缺点		
——与联华诸公作一度公开的商榷	阎重楼	1202
观《自由魂》后的感想	莎	1203
评《自由魂》		
——一出值得欣赏发挥民族精神的爱国影片	仲	1205
美国片的影响	席耐芳	1207
谈顾肯夫之作风	君 熹	1209
《同居之爱》的导演者	周瘦鹃	1211
谈谈卜万苍	予 倩	1213
演剧人选之老少真假问题		
——为《早生贵子》中宣景琳而作	郑正秋	1214
孙瑜给洪深的信	孙 瑜	1216
中国电影界之巨擘	郑正秋	1217
谈谈洪深先生的编剧手段	宋嘉萍	1219
何必情死小序	洪 深	1220

一个成功的导演	越 彦	1221
谈我所认识的几位明星	叶培大	1222
我所钦佩的丁子明	蒋信恒	1223
胡蝶是时代的宠儿	成 卿	1225
中国电影前途的展望		
——致阮玲玉与金焰	芸	1226
中国电影艺人访问记	沙 基	1228
世界名导演评传(中国之部)	凌 鹤	1263
世界电影明星评传(中国之部)	凌 鹤	1293

第四部分 史学 史料

中国影戏谈	管 大	1311
影戏输入中国后的变迁	管际安	1313
银幕春秋	醉星生	1316
中华影业史	程树仁	1320
中国影戏之溯原	徐耻痕	1326
国产电影作风的改变及今后的趋势	浦狄修	1329
电影中兴大事记		1330
中国电影阵容总检阅	严 梦	1349
中国电影发达史	谷剑尘	1355
电影始来中国		1381
电影史话		1382
现代中国电影史略	郑君里	1385
上海影片公司沧桑录	杨德惠	1433
投入银色的海里		
——无聊的自传	苏 凤	1438
我的自白	胡 蝶	1441
陆洁日记 1920—1932		1450
钱雪凡自传摘抄		1454
亚细亚影戏公司的成立始末	钱化佛	1455
忆商务印书馆电影部	杨小仲	1459

从《海誓》谈到上海影戏公司	郑逸梅	1467
我的从影经过	王汉伦	1471
我的银幕生活的回忆	范雪朋	1478
我的银幕生活	宣景琳	1484
银幕生活忆语	黄耐霜	1489
我拍摄《红粉骷髅》的经过	管海峰	1492
影坛生涯	洪警铃	1495
电影半路出家记节选	欧阳予倩	1500
我与电影	包天笑	1509
张石川和明星影片公司	何秀君	1517
早期的南国社	顾梦鹤	1549
一个未完成的银色的梦		
——《到民间去》	田 汉	1552
关于《湖边春梦》	田 汉	1556
未造成的梦		
——电影《断笛余音》拍摄断忆	陈白尘	1559
中国开始拍影戏	程步高	1563
我在平安电影院二十年的经历	冯紫珊	1583
我和影片《神女》	吴永刚	1589
联华影业公司·《故都春梦》	孙 瑜	1592
《野草闲花》与阮玲玉	孙 瑜	1597
中华电影学校	胡 蝶	1602
英文目录		1605
编后记	戴小兰	1624

无声的存在

弘 石

早期的文化将变成一堆瓦砾，最后变成一堆灰土。

但精神将萦绕着灰土。——L·维特根斯坦

电影可能属于这样一种艺术：它创造自身历史的速度与自身历史被遗忘的速度同样之快。比如，对于不少人来说，无声电影仿佛已成了过于遥远的“远古史”；而对于更多的人来说，无声电影的历史根本就不曾存在——如果“历史是一种记忆”的话，那么，还有多少人记得有关本民族电影成长之初的种种“往事”呢？

但是，无声电影确实存在过、发展过，从某种意义上来说，它的从无到有、又从有到无的过程曾经构成过一段自足的历史；与此同时，无声电影又是一种“无声”的“存在”，从更多的意义上来说，它的历史又是开放的、延伸的——它是电影的昨天，但同时又悄悄地成了电影的今天的一部分。谁能说往日那份穿开裆裤的尴尬与今日衣冠楚楚的倜傥没有丝毫的联系呢？它们都是你自己的一部分。

或许，这正是我们把探询的目光投向那块看上去已经黯淡的无声之银幕的原因。

本土化：历史的选择

作为电影的早期形态，无声电影在中国大致存在了30个年头。在这30年的绝大部分时间中，中国的无声电影即是中国电影的代名词。它的发展经历了四个首尾交叠的阶段：创始与奠基（1905—1924）；兴盛与探索（1924—1927）；竞争与危机（1927—1931）；新变与终结（1931—1936）。第一个阶段始自丰泰照相馆（北京）的戏曲纪录片拍摄活动，中经新民公司（上海）、商务印书馆影戏部（上海）、中国影片制造公司（南通）、上海影戏公司（上海）、明星影片公司（上海）等制片机构的由各类短片到长故事片的试验，前后约历20年。1923年底问世、在各地映期总共达半年之久的《孤儿救祖记》，标志着国产电影商业地位和艺术地位的双重确立。第二个阶段以制片公司的骤

增和各公司各树一帜的创作格局的形成特征,展示出一种颇有雄心的产业兴盛和艺术探索的动人景观。第三个阶段从创作倾向看似是对上一阶段的否定,个性和风格的独特性为相互趋同的创作时尚所替代,各公司竞相拍摄“古装片”和“武侠片”(包括“神怪武侠片”),从而为中国电影创立了最具类型特征的两种商业电影模式。但愈演愈烈的商业竞争,最后也因“规则”的丧失而终于使从影者尝到了苦果。第四个阶段又是以对上一阶段的反拨面目出现的,讲究艺术质量的“国片复兴运动”初成气象,使观众对国产片恢复了部分信心;而时代风云变幻所促成的观众趣味的转变,也反过来推进了电影艺术创作的新变。与此同时,本阶段也是电影的技术形态发生新变的时期,在经过了数年的交替之后,默片制作基本宣告终结。

从发生的角度来看,电影首先是以舶来品的身份进入近代中国的经济生活和精神领域的。它的传入具有双重含义,作为工业产品,它是伴随着国际资本主义的扩张甚至侵略来到中国的;而作为一种新兴的精神物化形式,它又与西方其它先进的科学技术和文化艺术一样,展现出新鲜事物的风采,一旦在与古老的传统文化相溶合之后,便激发出本民族的艺术创造力。正是在这样一种历史选择的被动和主动之中,我们的前辈创造了民族电影的昨天。

电影在中国的本土化,肇端于丰泰照相馆业主任庆泰与谭鑫培等戏曲名伶的合作。中国的首批国产片是戏曲纪录片这一既定事实表明,与其它国家的电影先驱者一样,中国电影的先驱者在没有学会用电影叙事之前,一开始所看重的也是胶片的照相复录功能。此外,还有更为重要的两点足以引起我们的重视:其一,在经过了近十年的外国纪录性短片的放映之后,观众对日常生活场景的如实摄录已不再怀有最初的观赏热情,而首批国产片一开始便将镜头对准戏曲演出,实际上体现的是一种对传统文化给予营业上和文化上的支持的谋求。对于作为实业家而又以经营“戏装照”闻名的任庆泰来说,这样的选择实属情理之中。其二,从世界电影的发展趋势看,20世纪伊始,法国的梅里爱、齐卡和美国的鲍特等人已经开始拍出了一批较为成熟的短故事片,标示此时期银幕实践已越过了纪录俗艳美色、社会新闻、风光嬉闹的初级阶段,而开始将重心转向了如何利用新的可能性来进行叙事。而首批国产片尽管以纪录的形态出现,但无意中又隐含着叙事的倾向。在影片所纪录的那些富于动作性的场面片断背后,是一个个可以通过观众的领悟完成的古代英雄的故事。

但是,戏曲的“以歌舞演故事”的叙事方法,以及场景、道具等方面的高度假定性和写意性,与电影的写实本性毕竟有着太大的距离。当电影(尤其是默片)需要以自己的方式讲述故事的时候,这种矛盾必将越来越明显地暴露出来。那么,如果不是因为一场从天而降的火灾使丰泰照相馆一蹶不振,任庆泰还会继续拍摄戏曲纪录片吗?他是否有可能改弦更张而去尝试短故事片的拍摄?或者,干脆中途罢休?当然,这种由历史的偶然性带来的猜度和疑问,是难以获得答案的。但是,我们从民族电影后来

掉首而向新剧(又称“文明戏”或“文明新戏”)问道的经历,却看到了一种历史的必然。

北京丰泰照相馆的拍片活动结束于1909年。3年后,民族电影业又在上海获得了重新起步(正是从这时开始,上海逐渐发展成为中国电影的重镇)。当1913年张石川和郑正秋组织一群新剧艺人、以新民影片公司的名义和“借鸡下蛋”的方式(利用美国资本)完成《难夫难妻》的时候,中国终于有了第一部故事片。由北京而上海,这种地域的变迁所预示的是什么呢?首先,尽管首批国产片诞生于北京,但是,新兴的民族电影要想在保守的帝王之都获得大发展,显然是缺乏有力的经济和“精神气候”的保障的。而作为中国近代经济和近代文化中心的上海,无疑可以提供这种保障。其次,如果说北京是戏曲(时又称“旧剧”)的盛行地的话,那么,上海无疑是新剧的大本营;而正是新剧,使亟待获得叙事能力的民族电影找到了另一种本土文化的依傍——这一点,或许更为重要。新剧是中国现代戏剧的早期形态,与中国古典戏剧相比,它不仅在内容上更加具有现实性革命性(其前期为资产阶级革命所做的一切可谓可歌可泣),而且在演出形式上也更加趋于写实。它不是依靠高度程式化的韵白和舞蹈而是依靠动作和对话来叙述故事的,而舞台造型(布景、道具、服装等)也与现实生活有着更多的相似性。正是在这个意义上,费穆指出:“在中国初有电影的时候,和电影最接近,作品比较能真实地反映着现实人生的戏剧,却属之于新兴的幼稚形的文明白话新戏,而不是古典的昆剧或皮簧”。“一种模仿,需要一些初步的技能。中国电影的最初形态,便承袭了文明新戏的‘艺术’而出现”^①。

新剧“帮助了电影发展”^②。这种帮助,简言之即是为中国叙事电影的最初成长提供了经验和人才。从剧作的编制方式来说,初期故事片借鉴了新剧的幕表制。这种幕表式的剧作形态,包括简短的故事梗概、对白和分幕3个基本项目。在洪深于1922年写出第一个带有分镜头性质的电影脚本之前,它无疑是与电影创作规范最为接近的一种剧作形态。而从剧作内容来说,新剧不仅为20年代以前的短故事片、而且还为20年代伊始的长故事片创作提供过大量的改编素材。那些喜剧性的短单元剧目(时称“趣剧”),曾经为滑稽片带来了视觉上的运动因素;而那些带有悲剧色彩的长单元剧目,又对影片情节容量的拓展起到过不可轻看的作用。此外,新剧对电影的帮助还更多地体现在表演方面。新剧为电影提供的表演人才无疑要比编导人才多得多。在中国叙事电影的初始发展中,演员的绝大部分来自新剧舞台,即使少数并非职业化者,也均有过业余新剧表演的经验(商务印书馆影戏部的基本演员张绳武、包桂荣等人即属此类)。正如郑君里所云,“文明戏是现代中国表演艺术的起点。与中国的程式化的传统表演(如京剧和地方曲艺)相较,它在形式上比较写实逼真,自然而自由,可

① 费穆《杂写》,《联华画报》5卷1期,1935年上海出版。

② 欧阳予倩《谈文明戏》,《中国话剧运动五十年史料集》(第一集),中国戏剧出版社1958年出版。

以反映当代人的丰富多彩的生活面貌,这是它进步的一面。”^①应该说,由于新剧演员把他们的这种较少形式束缚的演技带入了电影,因此中国叙事电影表演艺术的起点并不算低。但是,肯定这一点并不意味着新剧的表演方法与电影的表演规范之间不存在丝毫的抵牾。事实上,就新剧而言,它的表演方法依然是稚拙的;尤其在1914年前后新剧走向商业化之后,其表演的夸张和过火之弊不仅没有革除,甚至添了几分油滑。因此,这种不无造作的演技,对电影表演的负面影响显然是实际存在的。这也正是它在1922年以后越来越多地为时人所诟病的原因(舆论的责难,在后来甚至酿成过一场“新剧家能否上银幕”的论战)。

历史地看,中国的早期电影正是在对新剧的承袭、借鉴和扬弃中逐步走向自己的。“与其说中国电影中了文明戏的毒,无宁说是受了文明戏的培植。”^② 在本土化的初始历程中,民族电影对新剧的选择并没有错。

黄金岁月

在默片受到声片的挑战之前,它无疑有过一个属于自己的“时代”。从某种意义上说,当我们以习惯的方式称言“默片时代”的时候,常常是指它的那段尚未受到银幕声音“干扰”、因而独享电影荣耀的历史。就中国的情形而论,尽管默片在让位于声片的交替过程中存在的时间较西方国家为长,也尽管在这个交替过程中曾经出现过《都会的早晨》(1933)、《小玩意》(1933)、《神女》(1934)等一批重要作品,但作为一个“时代”而为它留下“独霸天下”记忆的,亦当属20世纪30年代之前;而在这样一个“时代”中,20年代中期又堪称它的黄金岁月。

中国“默片时代”的黄金岁月,可以说是由《孤儿救母记》开创的。在这之前,民族电影尽管已经有了近20年的时断时续的历史,基本完成了从短片到长片的过渡,并且开始在市场中寻找自己的一席之地,但从总体上来说还远不能与外来影片相颉颃。而只有到了《孤儿救母记》的问世,国产片才获得了足够的市场和舆论信誉。这部由明星影片公司在开办一年间连连失利的情况下、以几乎“背水一战”的方式拍摄的家庭伦理片,于1923年的最后几天公映时,竟获得了营业和舆论的空前成功。在以后几个月中,它给观众带来的兴奋超过了任何一部外国影片。而这一电影事件所产生的最为直接的影响,便是“展开了国产电影的局面,建立了国产电影的基础”^③,从而促成了一个“国产电影运动”的到来。所谓“国产电影运动”,其最为显著的特征,首先是制片

① 郑君里《角色的诞生·新版自序》,中国电影出版社1981年出版。

② 费穆《杂写》,《联华画报》5卷1期,1935年上海出版。

③ 谷剑尘《中国电影发达史》,《中国电影年鉴》,中国教育电影协会1934年出版。

机构的勃兴(从1924年下半年开始的一、二年内,上海几乎每月均有新的影片公司宣称成立);其次是影片年产量的扶摇上升(剔除少量短片,1923年国产长故事片总计只有5部,而1924年增加到了16部,1925年和1926年则又分别激增到了51部和101部)^①;再次则是电影“国货”在一段时间内大受市场欢迎,以至于那些(在中国)“开影戏院的洋人,居然也改变他看轻中国影片的眼光。”^②这种兴盛景象无疑是令人感奋的。

但更加令人感奋的,或许是在这个“国产电影运动”中所呈现的一种蓬勃的创作气象。它的活跃气氛,甚至在某种程度上使得新兴话剧运动“相形见绌”。洪深在谈到1925年前后话剧运动为什么一度趋于沉寂时说:“还有一个原因使得那时期的戏剧不进步的,是国制电影的兴起,而许多原来从事戏剧的人又多觉得电影比舞台剧更能深入民众,是更好的教育社会的工具,大家都想在这方面试验一下。”^③正是在这样一种活跃的创作气氛中,中国的“默片时代”迎来了它的黄金岁月。如果说,《孤儿救祖记》问世之前的国产片创作还只是一种自发的尝试性实践的话,那么,从1924年上半年开始的两、三年间,中国电影人的主体创造意识得到了第一次普遍意义上的觉醒。由于营业的乐观,更由于国产片的舆论(文化评价)地位的提高,使得投资者和创作者在建立“独树一帜”的雄心这一点上达成了共识;换言之,对于制片公司的创办人来说,他们希望创立一种有别于其它公司出品的“精神品牌”,而对于创作人员来说,也希望自己的创作趣味能够得到较多的体现。这样,在不同的制片方针统领下,各公司聚合了一批艺术志趣大致相近的创作人员;与此同时,也便出现了“海上各影片公司莫不各有其个性和特别之作风”^④的动人景观。

各异其趣的创作群体的形成,是产生流派的前提。大致说来,“明星”、“长城”、“神州”、“上海”、“大中华百合”、“天一”这几个群体此时的影片创作,均带有明显的流派特点。

明星影片公司群体是这个时期最为引人注目的一群。这个群体的主要成员张石川、郑正秋、洪深和包天笑,是当时最负盛名的电影编、导人员。郑正秋和张石川是同时作为公司决策者从事创作的,因而他们的创作思想在整个群体中起着主导的影响。总起来说,“明星”群体所遵循的是一种由《孤儿救祖记》(郑正秋编剧,张石川导演)确立的商业娱乐价值和社会教育价值并重的创作路向,代表作品有《玉梨魂》(1924)、《最后之良心》(1925)、《空谷兰》(1925)等。“明星”群体在本阶段的实践中建立了一种

① 此统计数字不含外资制片公司在中国境内的出品。材料来源于中国电影资料馆1960年油印的《中国电影总目录》(第一辑)。

② 郑正秋《请为中国影戏留余地》,《明星特刊》第1期,1925年上海出版。

③ 洪深《现代戏剧导论》,《中国新文学大系导论集》,上海良友复兴图书印刷公司1940年印行。

④ 苏凤《记〈她的痛苦〉》,《申报》1926年10月8日“自由谈”。

“通俗社会片”的创作模式。这种创作模式，在剧作取材上大多以家庭伦理故事为内容，在价值判断上以富于社会责任感的资产阶级改良思想和同情弱者的人道主义为取向，在技巧运用上则以传统叙事文艺的传奇方法和平俗晓白为依据，因而容易赢得尽可能多的观众的认同和舆论的总体肯定。与“明星”群体相比，长城画片公司一群人的创作指向带有更为鲜明的社会政治批判色彩。这个群体的主脑人物是公司创办者李泽源和梅雪倩等人，留学美国的经历和深切的爱国愿望，使他们为自己提出了“非采用问题剧制成影片，不足以移风易俗，针砭社会”^①的制片方针。正是在这个制片方针的指导下，他们与从学生时代就崇拜易卜生的侯曜和濮舜卿夫妇合作，创作了《弃妇》(1924)、《春闺梦里人》(1925)、《伪君子》(1926)等一批“社会问题片”。这些“社会问题片”往往以人生抉择和不合理的政治现象为银幕思考的着眼点，在人物身上所体现的更多是一种对现有道德状况和社会体制的反抗和叛逆精神。“长城”群体的创作，在当时知识层观众中就有“长城派”之誉。而同样受到知识层观众推崇而又被冠称为“派”的，是神州影片公司群体的创作。“神洲派”的主要编、导人员有陈醉云、袁芸香、万籁天、李萍倩等人，但起领头作用的是公司主要发起人并兼摄影之职的汪煦昌。这位曾在法国专门学习电影摄影的归国留学生，既受过西方古典艺术的熏陶，又较多地接受了中国传统诗文精神的影响，因而其电影主张看上去更象此二者结合的产物：他看重电影的艺术品位，视其为“神圣高洁”，同时又认为电影“影响于社会人心者殊巨”，“能于陶情怡性之中，收潜移默化之效。”^②在这种观念的影响下，“神州派”作品形成了一种既注重人情世态的写实性再现、又讲究画面形象的含蓄的情感表现的主导倾向。“神州派”的解体几乎是与公司的解体同时完成的，在其存在的3年间创作的8部影片中，以哀怨风格和悲剧性见长的《不堪回首》(1925)、《难为了妹妹》(1926)堪称代表性作品。在偏爱电影的艺术审美价值方面，“上海”群体比“神州派”走得更远一些。时人曾誉称，“上海影戏公司的出品，虽然不能象人家一般的风行，但是它的艺术的价值，实在总是高人一等。”^③该公司曾有“家庭公司”之称，其主要创作人员多系但杜宇的家族成员(如演员殷明珠、但二春，摄影师但淦亨)。由于画家出身的但杜宇集投资者、决策者与编导于一身，因而他自己的创作就决定着公司的基本出品面貌。但杜宇曾认为“影戏，动的美术也”^④(美术一词在其时含有美的艺术之意)，而他又把绘画的经验带入到电影创作之中，这样，他的作品常常具有一种追求意念性和形式感的唯美倾向。这一点，在早先的《海誓》(1922)中已有所表露，而在本时期的代表作《重返

① 梅雪倩、李泽源《导演的经过》，原载《春闺梦里人》特刊，转引自《中国电影发展史》(第一卷)，中国电影出版社1981年出版，第91页。

② 汪煦昌《论中国电影事业之危状》，《神州特刊》第2期，1925年上海出版。

③ 丁悚《观〈同居之爱〉试映以后》，《同居之爱》特刊，大中华百合影片公司1926年出版。

④ 转引自任矜苹《导演但杜宇》，《晨星》第4期，1924年上海出版。

故乡》(1925)中则体现得几近极致。在20年代中期的带有流派性质的创作中,大中华百合影片公司群体的创作面貌稍复杂一些,这恐怕与该公司原本就由“大中华”和“百合”两个公司合并而成有关。但为这个群体带来声誉的,主要还是原大中华公司的陆洁、王元龙等一千人(包括后来由上海影戏公司加盟的史东山),因而他们的创作倾向在该群体中占有一定的主导地位。这种主导倾向曾被时人概括为“欧化”,它表现在两个方面:一是对某些西方生活方式与价值观念的认同,二是造型设计上(包括字幕衬画)的中西风格掺杂——这一点也与美工师多系晨光美术会成员有关。《战功》(1924)、《小厂主》(1925)、《同居之爱》(1926)可以视为“大中华百合”群体的代表作品。与“大中华百合”群体的“欧化”相比,“天一”群体的创作面貌可谓大异其趣。从公司名称源自“天人合一”这一古代哲学概念可以看出,这个群体在形成之初有着一种认同旧有文化的自觉性。“天一”群体的核心人物是邵醉翁,主要创作人员还包括邵邨人和高梨痕等。他们一开始创作的《立地成佛》(1925)、《女侠李飞飞》(1925)、《忠孝节义》(1926)等片,无不带有提倡“忠信和平”和“人类互助精神”^①的旨趣。这种对传统道德和旧伦理的热衷,在他们以后的一些主要着眼于商业的“民间故事片”中也依然有所体现。

当然,除开上述几个群体的影片创作外,此时的中国影坛还有另一些不同色调的风景。但由于有的制片公司虽有明确的主张却缺少有影响的作品(如“开心”、“大中国”),而有的制片公司虽曾有个别作品产生过较大影响却并不具备主脑人物和固定的创作群体(如“民新”),因而较难进入流派的评价范畴。然而,即便从以上列举的这些具有流派特点的群体创作现象中,我们也足以看出20年代中期国产片创作的丰富性和多样性。

一种主潮和两种形态

如前所述,中国电影在20年代中期的大发展,是以它的企业和艺术双重地位的确立为前提的。尽管仍有少数持正统观念者对“国制影片”表现出怀疑和轻蔑,但更多的人却从那些获得成功的作品中看到了未来。正是在这种情形下,民族电影业对不同层次的文化人产生了吸引力,从而形成了一支阵容可观的创作队伍。而构成这支创作队伍的主体的,则是具有不同程度的资产阶级民主思想的知识分子。

“国产电影运动”中的创作人员,主要来自两股源头:一是接受过较长期的旧文化熏陶但同时又倾向资产阶级民主革命的新剧艺人和小说作家(如郑正秋、张石川、郑鹧鸪、徐卓呆、汪优游、顾无为、夏赤凤、陈铿然、管海峰、汪庆福、宋痴萍、邵醉翁、高梨

^① 天一来稿《天一公司十年经历史》,《中国电影年鉴》,中国教育电影协会1924年出版。

痕、包天笑、朱瘦菊、徐碧波、周剑云、杨小仲等)；二是受过西方高等教育或接受过五四运动思想影响和洗礼的归国留学生、新文艺工作者和电影爱好者(如李泽源、梅雪俦、汪煦昌、徐琥、张非凡、程树仁、周克、洪深、欧阳予倩、田汉、侯曜、濮舜卿、万籟天、史东山、陆洁、顾肯夫、但杜宇、任矜苹、李萍倩、王元龙、马徐维邦、程步高等)。这两部分新、旧文化人，尽管在文化渊源、艺术修养、思想境界诸方面存在着差异，但在不满现有社会体制、要求社会进步这一点上却是相似甚至相通的。共同具有的社会责任感和使命感，使他们不约而同地确信“艺术即教育”的艺术功能观，因而，“改善社会”、“为人生”、“补助教育”、“指导民众”往往成为他们理解电影艺术价值的首要出发点。应该说，正是由于拥有了这样一个出发点，使得本时期的电影创作与时代的发展产生了积极的对应。从总体的情形而言，充满爱国良心的现实批判意识和富于正义情怀的人道主义精神，可以看作是这一时期电影创作思想的主潮。

揭露旧中国的种种弊端、希冀社会改良，是当时占有主导地位的社会思潮。这种思潮反映在本时期的电影创作中，首先便是以一种朴素的憎恶方式对落后的封建宗法制度进行谴责和嘲讽。如《遗产毒》(1925，符舜南导演)、《红姑娘》(1925，李允臣编剧、张普义导演)、《小朋友》(1925，郑正秋编剧、张石川导演)、《小情人》(1926，郑正秋编导)、《空谷兰》(1926，包天笑编剧、张石川导演)等片，或揭露封建遗产制度和封建大家庭对人的毒害，或指出封建宗法观念是造成人生不幸和痛苦的根源；而《冯大少爷》(1925，洪深编导)、《传家宝》(1926，但杜宇导演)、《早生贵子》(1926，郑正秋编剧、洪深导演)等片，则以一种令人啼笑皆非的喜剧性构思，对封建家庭中的种种愚腐、可笑的现象进行了嘲讽。由家及国，电影人又对国家的腐败政治表现出鲜明的批判和否定态度。军阀统治是半殖民地半封建社会政治的产物，连年的混战，既造成了国家的贫弱又给人民带来了无穷的灾难。与当时小说界推出一批“非战文学”相呼应，电影界在本时期也拍摄了一批颇有反响的“非战影片”。在《松柏缘》(1924，杨小仲编剧、任彭年导演)、《春闺梦里人》(1925，侯曜编剧、李泽源导演)、《沙场泪》(1925，程步高编导)、《好哥哥》(1925，郑正秋编剧、张石川导演)、《落魄惊魂》(1926，冯民铎编剧、冯幻斯导演)等片中，创作者对军阀战争造成的百姓流离失所、生灵涂炭的悲惨遭遇以及军人的无谓牺牲，寄予了深切的同情；在《天涯歌女》(1927，欧阳予倩编导)等片中，创作者对反动军阀欺压人民的恶行表现出强烈的愤慨；在《立地成佛》(1925，邵邨人等编剧、邵醉翁导演)、《和平之神》(1926，侯曜编导)等片中，创作者又以一种不无幼稚的幻想表达了“化兵为工”、“和平统一”的愿望；而《孝女复仇记》(1925，管海峰编导)和《好男儿》(1926，包天笑编剧、张石川导演)等片，则以更加激进的方式渲泄了一种“为民除害”的复仇心理。尽管这些“非战影片”在批判力度上深浅不一、有的甚至存在认识上的错位，但它们在表现关心民生疾苦的同时，显然也呈现出创作者们对国家前途的忧虑。而事实上，军阀统治的幕后支持者即是帝国主义势力，卖国求荣的“二十一

条”正是这种腐败政治在国际关系上的一颗恶果,因此创作者们在本时期又拍摄了一批表现反帝爱国的思想的影片。如《大义灭亲》(1924,知白子编剧、任彭年导演)、《爱国伞》(1924,“郑某”编剧、任彭年导演)等片,通过对个人英雄主义的刺杀行为的叙述,锋芒直指帝国主义及其走狗;而《侠义少年》(1924,符舜南导演)、《剑胆琴心》(1926,陈天编导)等片,也在言情和尚武故事中或多或少地托寓了反帝爱国的“国家观念”。

人道主义精神是20年代中期国产片创作中表现得最为充分的一个主题。事实上,前述那些否定封建宗法制度和反军阀统治的影片对此已经多有涉及,而在一些为弱者鸣不平、抨击社会之不合理影片中,这一主题得到了更为集中的表现。如以“犯人”为主角的《公平之门》(1926,顾肯夫编导)和《难为了妹妹》(1926,万籁天编剧、李萍倩导演),揭示了被人轻贱的下层青年在社会中极不公平的遭遇。前者虽然有一个“光明的尾巴”,但主人公的因没有被当做一个“人”来看待而被迫再次犯罪的过程,却令观众产生对现有法律的怀疑;而后者则通过主人公受环境逼迫数度沦为强盗、最后纵火泄愤的悲剧经历,体现出近乎控诉的现实批判力度。又如以流浪儿童为主角的《弃儿》(1924,朱瘦菊编剧,但杜宇导演)、《苦儿弱女》(1924,郑正秋编剧、张石川导演)、《盲孤女》(1925,郑正秋编剧、张石川导演)等片,更是在那些境遇悲惨的弱小者身上寄予了怜悯和同情。在旧中国,妇女是受封建制度压迫和摧残最深的弱者,因此对弱者的同情和对人的尊重,还更多地表现在相当数量的表现妇女命运的影片中。《玉梨魂》(1924,郑正秋编剧,张石川、徐琥导演)、《上海一妇人》(1925,郑正秋编剧、张石川导演)、《最后之良心》(1925,郑正秋编剧、张石川导演)、《二八佳人》(1927,郑正秋编导)等片,虽然不乏若干调和色彩,但创作者通过对“寡妇不得再醮”、“娼妓”、“童养媳抱位成亲”、“婢女”等妇女现实问题的探讨,揭露了旧礼教和封建习俗的“非人道”,提倡妇女解放。而《弃妇》(1924,侯曜编剧,李泽源、侯曜导演)、《爱情与黄金》(1926,洪深编剧,张石川、洪深导演)等片,则从“娜拉”出走以后仍为封建势力所包围和扼杀的角度,对妇女解放首先是人的解放这一必要前提,作了更为深入的思考。

歌颂爱情、追求恋爱和婚姻自由,也是本时期电影创作中颇具光彩的突出主题。作为对封建道德的背叛和对个性解放的呼唤,这类影片往往取抗争和叛逆的视角,叙述青年男女为争取爱情幸福和人格独立所作的努力。如《摘星之女》(1925,侯曜编剧,梅雪倩、李泽源导演)、《爱神的玩偶》(1925,濮舜卿编剧,侯曜、梅雪倩导演)、《玉洁冰清》(1926,欧阳予倩编剧、卜万苍导演)、《殖边外史》(1926,陆洁编剧、王元龙导演)、《复活的玫瑰》(1927,侯曜编剧,侯曜、黎民伟导演)等片,均以坚决的态度抨击封建婚姻和恶势力、热情讴歌主人公对爱情理想的追求。而《滑稽神话片》《月老离婚》(1927,濮舜卿编剧、侯曜导演),则以荒诞夸张的艺术格调,通过月老给人间造成无数怨偶而

终于亲身尝到包办婚姻之苦的故事,对这位“几千年来吃人礼教的象征”^①进行了辛辣的嘲弄和讽刺,并从反证的角度向世人昭示了新的恋爱观念的合理性和进步性。

本时期的电影创作,除开上述罗列的基本主题之外,对教育救国、实业救国、民粹主义、反物质主义等社会思潮亦有积极的呼应。

毫无疑问,在尚未被后来的愈演愈烈的商业竞争浪潮裹挟之前,中国电影在其“默片时代”的黄金岁月中所体现的创作主潮,是顺应时代发展和历史潮流的。尽管由于成长过程过于短暂,以及特有的非个人性创作方式等原因,本时期的中国影坛未能得到更多数量的文化精英的智慧投入,因而也没有在总体上取得同期新文学创作、尤其是现代小说创作的辉煌成就,但是,大部分电影人仍然以自己的忧患良心和人道主义精神为历史的进步做出了贡献。如果说,由“五四”开启的新文化运动是以社会改造意识、民族独立意识和个性解放意识的觉醒为核心的话,那么,本阶段的默片创作无疑也是新文化运动的一个组成部分。值得指出的是,本时期的电影创作不仅在主流走向上与其它新兴文艺的发展基本保持了同步,而且拥有比其它新兴文艺作品更为宽泛的影响面。尽管“走向大众”是新兴文艺发轫之初的共同口号和愿望,但事实上文学、戏剧和美术等创作领域在接受面上仍然存在过于单一的局限,与此相比,电影创作当有其值得骄傲之处。

如果说,在20世纪20年代中期,默片已经为民族电影开创了积极参与历史进步的传统的的话,那么,与此同时,它也在银幕艺术创造方面为日后的电影创作确立了基本的美学形态。这就是以张石川、郑正秋的创作为代表的“热闹型”和以洪深、史东山、但杜宇的创作为代表的“冷隽型”两种银幕美学形态。

在整个默片时代的编导艺术家中,张石川和郑正秋有着十分突出的地位。这不仅是因为他们为早期中国电影建立过草路蓝缕的拓荒之功,更重要的是因为他们拥有数量最为众多的同时代观众,而对当世或后世导演亦有既深且远的影响。20年代中期是张石川和郑正秋电影创作最为旺盛的时期,在1926年郑正秋开始独立编导影片之前,他们常常以互补合作的方式推出一部又一部颇具反响的作品(郑主要负责编剧和字幕说明写作,而张石川则主要负责分幕和导演工作)。把电影视为“通俗教育”,是他们此时期影片创作的指导性思想;而特定的学养经历,又使他们与传统叙事文艺和时行通俗艺术有着较深的文化渊源关系,因此,他们的作品往往具有以浅显的形式灌输社会改良思想这样一种鲜明的“作风”标识。正如时人所云,张石川“所导演之戏,以善善恶恶见长,如香山作诗,老妪都解,以是深得普通社会之欢迎。”^②;郑正秋“任导

① 濮舜卿语。转引自舒平《早期国片选萃》,《电影世界》1992年第3期。

② 徐耻痕《导演员之略历》,《中国影戏大观》第1集,上海合作出版社1927年出版。

演十年来始终是写实主义的,所编剧本寓教育于娱乐之中,力求浅显,感动力量极大。”^①正是由于着眼于大部分观众的一般欣赏水平,并采取在适应中求征服的操作策略,使得郑、张的影片创作体现出一种“热闹型”的银幕美学形态。所谓“热闹型”,是当时评论界对某种影片的“类”的概括——这类影片往往容易引发普通观众强烈的伦理情感反应。在郑、张影片中,这种银幕美学形态首先是以注重故事性为突出特征的。曾有记者询及张石川“生平导演之影片卖座最佳”的秘诀,张答曰:“无他,剧情见胜耳。盖国产电影怒崛至今不过三年而已,观众程度于上海一埠稍见参差外,余皆以明瞭为先,而吸引观众以动情感者,惟在剧情见胜。”^②在这里,“剧情见胜”有两个互有联系的层次性含义:其一、采用有头有尾的“事实铺叙”方法,结构清晰,段落完整;其二,在此基础上,又调动曲折传奇的手段,强化情节,从而使影片产生强烈的煽情效果——此所谓张石川影片“多富刺激性”^③、而郑正秋亦善于“挑逗观众的刺激情绪”^④也。从“剧情见胜”出发,为了保证叙述的清晰性、集中性和完整性,郑、张影片又具有场景安排集中、以场次带动镜头、以表演区为画面中心、以中全景为主要景别类型、以大量字幕承载对话和主观议论这样一些特点;而在表演形态上,则重“快的动作”(即能够产生戏剧性效果的外部动作)而轻“内心表情”(即以生活化为依据的心理表现),务使观众“不感枯燥”。所有这些,都是郑正秋和张石川在当时大多数电影观众中深得信赖的原因。

与郑正秋和张石川的“热闹型”的影片创作相比,洪深、史东山、但杜宇等人在此时期的“冷隽型”的影片创作,则较多地受到知识层观众的赞誉。所谓“冷隽型”,是指一种“淡而有味”的银幕美学形态。它常常具有重抒情表意轻事实铺叙、重心理描写轻情节传奇、重哲理意蕴轻善善恶恶、重画面展示轻字幕说明这样一些特征。在这种银幕美学形态的创造中,由于创作者带有更多的个人情趣,因而也经常呈现出同中有异的“个性作风”。洪深虽为“明星”群体中的一员,但创作风格卓尔不群,在当时评论中常被拟之为“东方刘别谦”。他在本时期创作的《冯大少爷》(编导)、《早生贵子》(导演)、《爱情与黄金》(编导)等片,往往以挖掘人物心理和散文化叙事见长,注重“社会生活之断片描写”,故而有“心理影戏”^⑤之称。由于洪深主张“影戏是用眼睛编的”^⑥,因此,他的影片首先是依靠画面内部的细微变化而不是戏剧性的情节冲突来拨动观众心弦的。这样,在演员指导上,他要求动作体现心理内涵,重视“小动作”的设计(洪

① 周剑云《怀正秋兄》,《明星半月刊》6卷2期,1936年上海出版。

② 心声《张石川同时导演两大电影》,《申报》1926年11月19日“本埠增刊”。

③ 徐耻痕《沪上各制片公司之创立史及经过情形》,《中国影戏大观》第1集,上海合作出版社1927年出版。

④ 缪森《女儿经》,《三十年代中国电影评论文选》第50页,中国电影出版社1993年出版。

⑤ 《孙瑜给洪深的信》,《明星特刊》第14期,1926年上海出版。

⑥ 转引自万籁天《表演之新趋向》,《神州特镜》第3期,1926年上海出版。

深在此时期常亲自担任角色,盖因欲以自己的经验带动其他演员)。与此相联系,他对字幕运用的态度也较为谨慎。在郑正秋和张石川的影片中,字幕常常接近300条,且冗长繁复;而洪深在处女作《冯大少爷》中只使用了113条字幕,即使后来接受了观众意见,《早生贵子》的字幕也只增加到220条(每条平均仅10个字)。在导演手法细腻、注重心理刻画这一点上,史东山与洪深有着相似之处。在当时评论中,常洪、史并称:“有细密思想(按:指手法细腻和含哲理意味)之导演,实不易得。洪深确具此种思想,惜不为普通人所欢迎,然决其必能获得最后之胜利。《同居之爱》之作者史东山君,富于情感,自入电影界以来,所导演之片,无不以细密之思想为前提,与洪君之艺,同工异曲,各尽所长。”^①史东山在本时期创作的《杨花恨》(编导)、《同居之爱》(编导)、《儿孙福》(导演)等片,往往截取都市中的世俗生活现象,加以写真性展示和含蓄的评判,“导演上取法刘别谦,重于小部表演”^②,因而颇得舆论推崇。由于爱好美术和音乐(史系晨光美术会会员),史东山在镜头运用和场面调度上有着更多的审美敏悟,他的影片对构图和用光颇为讲究,镜头分割相对较细,敢于和善于运用近、特景别。还值得一提的是,在当时条件下,史东山还对移动镜头作出过较早的尝试(如《同居之爱》中足球比赛一场,曾用三架摄影机放在汽车上进行跟踪拍摄)。与洪深和史东山相比,但杜宇在叙事和画面造型上可能更有个人特色。他在本时期创作的《弃儿》(编导)、《重返故乡》(编导)、《还金记》(导演)等片,虽然以“社会片”相号召,但为舆论所看重的,却是影片所体现的哲理意趣和所谓“隽逸”“审美”风格。作为画家,但杜宇比史东山更具名声,而他的影片之所以名重一时,正是因为他“融画入影”^③;“意境卓绝,使观众有甚深之美感也”^④。出于电影的绘画观念,但杜宇偏爱用象征性的银幕构思来传导某种意念。而这一特点,在《重返故乡》一片中体现得最为典型。这是一部无论是在剧作抑或是在视觉表现上均堪称新奇的影片,它以主人公素女羡慕都市物质浮华、终又幡悟归乡的经历,表达创作者对人类本性何以迷失这一哲学命题的思考;而在人物的设置上,则“以无形之形容词,假托于剧中人”,如以“光阴”命名母亲,以“贞节”、“虚荣”、“青年”和“美丽”命名素女的四个姊妹(实为代表素女的品行和外貌)。影片在视觉方法也大量地采用了假定和象征的手法,如,素女结交了一批都市青年,在请“诚恳”为她画像时,“金钱”前来骚扰,而“诚恳”的朋友“侠义”奋力相阻,结果却因“金钱”掷出一枚银元而应声扑地。与此同时,影片对色彩、光影和布景也颇多意念性的设计,而在镜头的组接上又体现出一种“意到笔不到”的跳跃效果。这些银幕语言创造特点,在当时显然带有一定的先锋性。

① 张光宇《爱〈同居之爱〉》,《同居之爱》特刊,大中华百合影片公司1926年出版。

② 周瘦鹃《〈同居之爱〉的导演者》,《同居之爱》特刊,大中华百合影片公司1926年出版。

③ 倚虹《评〈重返故乡〉影片》,《上海画报》第13期,1925年7月上海出版。

④ 虞夔《〈还金记〉谈》,《申报》1926年10月2日“本埠增刊”。

20年代中期默片创作所形成的“热闹型”和“冷隽型”这两种银幕美学形态,无疑对日后的中国电影产生过积极的影响。而就电影与观众的关系而言,如果说,“热闹型”美学在“大众化”上做出了重要贡献的话,那么,“冷隽型”美学在“化大众”方面也是功不可灭的。

作为文化产业

无疑地,我们把20年代中期看作中国默片发展的一个重要时期,并对之给予较大篇幅的讨论,是因为它向我们展示了一种自觉的艺术探索景观。但是,作为一种文化产业,电影的生存发展以及阶段性变化,事实上又无不与经济层面的因素有很大关系。这样,我们也注意到,上述艺术探索现象之发生,正是以获得市场支持为重要前提的。

对于任何产业来说,资本和市场无疑是维系其生命的两大环节。而对于20年代中期的中国电影业来说,起主导作用的首先是市场,而不是资本。换言之,此时期民族电影在没有足够雄厚的先期资本情况下,之所以能够具备“扩大再生产”的能力,并获得第一次大的发展,是因为得到了市场的从未有过的礼遇。国产影片在市场中的走红,很大的原因即是因为“中国人看中国片较其他国输入的容易明白,所以无论何片出映时,即有号召许多观众的能力。各电影院因有利可图,也争相租演”^①;“观众非不知国产影片之幼稚也,其初所以热烈欢迎者,盖因历来所观者均属横行文之外国片,除少数识外国文者以外,对于剧情,皆不甚了;一旦有自国文字之影片,即不禁其忻慰……”^②。以明星影片公司的出品为例,1925年前后每片平均成本为6千元,而国内与南洋市场的平均收入每片可达2万元。这种“只须出片即有人购买”的情形,所描绘的无疑是一幅“卖方市场”的乐观图景。而正是“卖方市场”的形成,为本阶段的各异其趣的艺术探索提供了物质保障。

但是,过份依赖市场而不是资本实力和市场回报双管齐下,也就很容易走向脆弱和被动——它往往使经营者在需要承担风险的时候缺乏承担风险的能力。早期中国电影诚然受到过民族资本的扶持,否则就不会有商务印书馆的活动影戏部,也不会有明星影片公司的真正注册成为股份公司;但是,民族资本对电影业的扶持同时也是软弱的和非持久的。就民族资本自身的境遇而论,尽管在第一次世界大战期间曾经获得过短暂的发展,但它事实上从未逃脱过帝国主义列强经济和本土封建经济的双重压迫。在20年代中国的资本主义经济中,民族资本在其中的份额从未超过18%,而占

① 青石《自制影片的缺点》,《电影周刊》18期,1924年天津出版。

② 一丁《摄制国产影片还能赚钱也》,《银幕评论》第1卷第1期,1926年上海出版。

绝对份额的则是外国资本和官僚资本。在此种情形下,早期的中国电影要想获得民族资本的巨额投入,只是一种渺茫的希望而已^①。由于缺乏雄厚的资本实力,电影经营者只能完全听命于市场,而几乎无力去“创造市场”;一旦流动资金告急,若不及时调整决策,其情形便可想而知(这也就是为什么企图改造市场的神州影片公司抱憾而终的缘故)。由此观之,20年代中期以后,各公司由彼此间的艺术竞争而走向商业竞争,实在有相当的必然性。

由艺术竞争而走向商业竞争,自然是由多种因素促成的。但市场情形的变化却绝不可忽视,——这就是“买方市场”对“卖方市场”的取代。这里有两个关键性的现象需要得到特别重视:其一,就国内市场而论,由于观众对国产片开始学会了选择,往日的那种“一旦闻新片出,虽风霜寒燥,亦先睹为快”的最初热情明显减退,因而赚钱已不再轻而易举;与此同时,影院方也越来越多地由原来的票款平分而要求制片方以底价包租,实际上把风险推向制片方独家承担。其二,南洋市场的份额开始加大。而其地观众多为华侨劳工,在“故国情思”得到满足之后,他们对影片的纯娱乐要求便变得高于一切,因而南洋片商的意见也便越来越多地成为影片生杀予夺的操纵力量。在这种市场情形下,制片公司不得不对如何吸引观众加以思量,从而也不得不调整既定的各异其趣的制片方针。至此,对于依靠并不宽裕的流动资金来经营的制片家们来说,他们所能做的看来只能是以相互趋同的创作面貌展开一浪高过一浪的商业竞争了。于是,从1926年下半年肇端,影坛相继形成了“古装片”、“武侠片”、“神怪武侠片”这三股创作热潮^②。作为一种商业行为和时尚性的创作现象,我们要求它在总体上对社会和艺术有所贡献,无疑是非份之想;但是,这并不排除我们对若干作品的肯定。不仅如此,我们还对它为丰富电影类型、建立中国特有的商业片模式以及发掘视觉技巧所作的努力表示敬意。

但是毋庸讳言,默片期商业电影的无节制的泛滥和愈演愈烈的“游戏规则”的丧失,也给民族电影业带来了大规模的经济危机。“其所造成的直接后果便是:一、南洋片商借机将收购价格压到低而再低,使国产影业赖以维系的主要经济收入锐减;二、国内大中城市中比例占多数的由外商投资的影院拒绝放映国产片,从而几乎使国产片的国内市场濒于丧失;三、由于上述市场的原因和各公司之间的剧烈竞争倾轧,以及物价的飞涨,最后遂导致了大量制片机构的倒闭”^③。

① 直到1933年,郑正秋还在抱怨民族资本未给电影界以足够的支持:“中国的电影界里,还没有大资本来投资,整个电影界里,没有三两个是真正的大老板,有许多公司的当局者,只够称他们为小资本家,而且小得可怜,论他们的工作,有时比劳工还要辛苦……”(郑正秋《如何走上前进之路》,《明星月报》第1卷第1期,1933年上海出版)。但郑氏把民族资本家的不肯投资归咎于“看轻电影从业员”,似失简单。

② 关于中国默片期商业电影现象的具体描述和分析,可参见拙文《第一次浪潮:默片期中国商业电影现象述评》,《当代电影》1995年第2期。

③ 《第一次浪潮:默片期中国商业电影现象述评》,《当代电影》1995年第2期。

从艺术竞争到商业竞争,市场这只“看不见的手”既造就了中国电影的第一次辉煌,也几乎把中国电影推向绝境。但历史并不总是无情。当一种潮流盛极而衰的时候,市场就会对推陈出新者表示出友好态度。以“提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业”为号召的“国片复兴运动”,便是危难之际的第一个受惠者。而伴随着“九一八”和“一二八”的炮声,当中国电影与中国社会一起进入三十年代的时候,市场更是伸出了有力的援助之手。1931年的《影戏杂志》曾连续收到6百多封来信,观众们在对粗制滥造的商业片表示厌恶的同时,强烈敦促电影界“猛醒救国”。这种醒目的市场信号,使制片公司从不无痛苦的趣味主义迷梦中有所觉悟,纷纷“改变制片作风”,并以积极的态度邀请“左翼”文艺工作者加盟电影创作。“国家不幸诗家幸”。至此,中国电影在再度获得现实观照和艺术创作的激情之后,迎来了第二次值得自豪的辉煌。而对于中国的默片艺术来说,它也正是在这个辉煌时节为自己划上了一个幸运而响亮的句号!

珍视遗产:关于重视史料建设

历史是一种可供享用的存在。正如“新史学”的倡导者鲁滨逊所云:“历史可以满足我们的幻想,可以满足我们急切的或闲散的好奇心,也可以检验我们的记忆力”;与此同时,它更能够“帮助我们了解我们自己、我们的同类、以及人类的种种问题和前景。”^①是的,我们对历史的每一次回望,实际上都是一次次知识功利和社会功利意义上的获取。对于电影的研究来说,我们实在没有太多的理由遗忘历史,更没有太多的理由任银幕文化遗存从我们以及我们的后人手中消失。而时至今日,这些银幕文化遗存中的胶片部分,已由于历史的原因而大量佚亡;但文图典籍部分,却仍然在佚亡的危险中等待我们去唤起新的生命。

重视史料建设,无疑可以为我们提供一种重建现实和历史关系的机会。那么,从现在开始,还来得及。

参考书目

- 《话剧创始期回忆录》 徐半梅著 中国戏剧出版社 1957年版
《中国现代话剧史稿》 陈白尘、董健主编 中国戏剧出版社 1989年版
《中国现代小说史》(第一卷) 杨义著 人民文学出版社 1986年版
《感慨话当年》 王汉伦等著 中国电影出版社 1983年版
《中国电影发展史》(第一卷) 程季华、李少白、邢祖文编著 中国电影出版社 1981年版

① 转引自刘昶《人心中的历史》,四川人民出版社1987年出版,第228页。

- 《中华影业年鉴》 程树仁主编 中华影业年鉴社 1927 年印行
- 《近代中国艺术发展史》 上海良友图书印刷公司 1936 年版
- 《中国左翼电影运动》 陈播主编、朱天纬编选 中国电影出版社 1993 年版
- 《中国近代经济史论文集》 黄逸峰、姜铎著 江苏人民出版社 1981 年版
- 《中国现代史》(上册) 北京师范大学历史系中国现代史教研室编 北京师范大学出版社 1983 年版
- 《中国文化发展的转机》 夏禹龙主编 知识出版社(上海)1989 年版

第 一 部 分
电 影 事 业

商务印书馆的影戏事业

主 旨

沈信卿先生在本志第一号上面说：“吾人应当辨别影片的内容，是否可以引起国民的良善性，是否可以矫正一般的坏风俗；果然能够，我们便当借影戏为教育的一大助手了。”敝馆对于影戏价值的认识，正和沈先生一样；而敝馆制造活动影戏的主旨，也就在这一样点。

概 况

我国影戏事业，敝馆举办最早。当时不过附属于照相部之内，现则特设一部，建有大规模的光室，备置最新的摄影机器，对于编剧、训练、布景、导演、摄影各事，均有专家管理。

出 品

本馆出品，概分教育、社会、时事、风景四大类，已出五十余种，最近摄成的《大义灭亲》和《莲花落》，历在国内各埠及国外开演，均博得观众热烈之欢迎。又有《好兄弟》即将摄就，不日可以开演。在摄制中的有《患难交情》、《母之心》和《乱世鸳鸯》。

副 业

敝馆除自制影片外，并代其他影戏公司摄制底片。又各大公司如欲摄制广告影戏，或各界喜庆盛典如欲摄制纪念影片，都可代摄代制。另备演映影戏机，可随自制影片出租，如承惠如，请先期接洽。

（原载《电影杂志》1924年第3期）

国光影片公司沿革史

徐海萍

国光影片公司系由商务印书馆影片部改组成立、追溯起源、不得不述商务影片部之历史、当民国元年本馆同人有青年励志会之组织、会务发达、屡开同乐会、演游艺以娱来宾、必加映电影、片与机悉租用、代价甚昂、遂自购一百代映片机、派员习映片、于是开会时、只须租用影片矣、民国六年、鲍庆甲先生自美归来、颇有志于电影、会有美商病滞金陵、曾携费十万元来华从事电影、数年间亏耗殆尽、欲以器械拍卖、藉作归计、于是由庆甲先生赴宁接洽、购得百代摄影机印片机及零星用具等、器械既备、遂交照相部试办、派廖君恩寿司其事、遍至国内名胜摄取风景、及时事新闻等、又制短剧以为试验、如女子体育观养真幼稚园等、成绩尚佳、于是大加扩充、影片部于是独立。

民国八年美国环球影片公司 Henry Mc Ray 君来华摄制《金莲花》影片、假本部摄影场摄片、洗片接片亦就本部为之、同人追随数月、耳濡目染、获益良深、工竣本部又购其携来之煤精灯大小数十盏、得此后遂不分昼夜可以工作、再聘陈春生君为主任、摄成《死好赌》及《两难》等片、所用演员大都为励志会游艺股会员、于新剧略具经验、故于表演上不觉过于困难也、九年聘任君彭年为导演、再摄《孝妇羹》《荒山得金》等、同时郁君赴美购得 Bell & Howell 摄影机及最新印片机各一架、携回后、即摄制《莲花落》《大义灭亲》二片、成绩较前更有进步、十二年新摄影场落成、规模宏大、工作上更感便利矣。

商务影片部成立后、先后八年、组织完备、器械精良、所有出品计古装、时装、新闻、风景等共四十余片、销行国内外、俱得观众热烈之欢迎、而尤以《荒山得金》《大义灭亲》及《醉乡遗恨》之成绩为最佳、故营业方面、亦得收圆满之效、近数年来、国产影片事业风起云涌、盛极一时、似非专力于斯、不足与电影界争一日之短长、于是影片部改组国光公司之议遂定、自十五年起由国光接办商务影片部、资本银十五万元、内部组织则大加扩充、聘鲍庆甲先生为经理、专司其事、由杨小仲汪福庆两君任导演、陈趾青孙师毅曹元恺徐海萍四君任编剧、周君永年为营业主任、廖君恩寿为制片主任、并聘由法归国之张君非凡任摄影师、分部任职、秩序井然、成立一年来、共出五片、一《上

海花》、系汪福庆君导演、席芳倩女士主演、由唐越石君携之东渡、得日人之赞许、二伦理片《母之心》、系杨小仲君导演、杨母主演、得高级社会之欢迎、三《冯流浪》、系杨小仲君导演、丁元一君主演、为国产片之别开生面而者、四《不如归》、系杨小仲君导演、沈化影女士主演、雅俗共赏、舆论大佳、五《歌场奇缘》、系汪福庆君导演、蒋耐芳女士主演、亦已摄竣、不日公映矣。

(原载国光公司特刊《歌场奇缘》号 1927 年)

本公司之经过谈

云 从

本公司之组织、始于民国七年、时中国尚无华人自组之电影公司、但君杜宇素好活动影戏、常言影戏与文字可以并存、永无消灭之时、集同志十余人、设一办事机关于敏体尼荫路、名曰上海影戏公司、实则内容尚非公司之组织、只一电影研究社之性质、嗣同志欲摄一有情节之影片、然以经验与学识、两俱幼稚、斯时摄影片器械、不但国内无处购买、且无处可得一见、未几、始得德国摄影机、从事研究、各种器械多不完备、屡试均无成绩、荏苒半载、兴致渐衰、同志相继离去、惟杜宇君与殷明珠女士、朱瘦菊、管际安等、誓必始终其事、昼夜研习、成效渐见、历时九个月、废片数万尺、始成一片、名曰《海誓》、杜宇任导演与摄影、殷女士任剧中重要人物、现在之明星但二春、贺蓉珠、贺佩瑛、陈宝琦、皆与焉、片成、初映于夏令配克戏院、各报咸致赞美、盖中国自制有情节之影片、此为创始、虽陋亦得人原谅、然明珠与二春演剧之天才、已于此片露其头角矣。

自本公司出片以后、国人渐知注意、中国自制影片公司、相继而起、惟但君知电影艺术、尚不足与外人争、悉心研求、不遗余力、添置机器、以宏效用、其族人如但子久、但淦亭等、大都夙精摄影术者、故于制片方面、无虞人材缺乏、更由管君分配各人职务、组织稍觉完备、时办事处已迁闸北、借中国公立医院余地为摄影场、但君导演一片、曰《古井重波记》、主演者为傅文豪女士与但二春君、于艺术方面、有特殊之进步、一时评论者、无不击赏、但二春之名乃大震。

嗣后应观众之要求、二春相继演《弃儿》《弟弟》两片、均能得满意之好评、海外如南洋群岛、暹罗、台湾等处、无不知但二春者、而但君杜宇导演之得法、尤为二春成名之大原因也、此两年中、瘦菊另组百合公司、至今精神团结、时有友谊上之互助、联合制片、此外则秦君绍亮任本公司驻京津代表、余省三、史匡韶、王殿臣诸君、入本公司办事、女演员贺蓉珠佩瑛姊妹、谢彩贞、韩云贞等、均得美誉而成明星、公司办事处则由香山路迁至宝山路、规模较前愈宏矣、当民国十三年江浙战争剧烈之际、即本公司大举扩充之时、迁办事处于虬江路、置摄影场于天通庵路、办事职员、分摄制、编辑、营

业三科、而以整理影片之事属之编辑科、杜宇际安绍亮三君各长一科、驻京津代表另托俞史两君办理、陈君宝琦、史君东山佐理导演、但君淦亭佐理摄制、其他各部事务、均派专员管理、摄影场则建造工厂、游泳池、洗片房、晒片房、化装室、储藏室、休憩室、图书室、管理室等、四周植以花木、通以马路、蔚然大观、凡此皆杜宇君惨淡经营之力、而但君季子佐理之也、机件亦采购多具、应有尽有、演员方面、闻名全国之殷明珠女士复出、于是摄制新片曰《重返故乡》、消息既布、远近订购者户限几穿、历半载之久、片成、凡九本、计一万一千余尺、未及试映、各报称誉之文、已不胜纪、兹国内外各埠已相继运往开映、沪上亦发行有期、此片之后、已在摄制中者、尚有但杜宇君导演但二春贺蓉珠主演之《小公子》、史东山君导演之《柳絮》、陈宝琦君导演之《母子》、已准备者、亦有殷明珠女士主演之《邻家女》、本年均可相继出版也、本公司以一电影研究社之性质、而杜宇君劳瘁不辞、悉心经营、至于今日、有志竟成、至可佩也、此后当益自加勉、注意于摄制、日新月异、造成东方最完美之电影、以与欧美颉颃、更望中国各电影公司、勿沾沾于目前微利、互相切磋、同建中国电影事业之基础、使有对外发展之日、即中国电影界之幸也。

（原载上海影戏公司特刊第1期《上海》 1925年）

中国影片制造股份有限公司 悬金征求影戏剧本^①

敬启者 影戏为传播文明之利器、无论深奥之科学、曲折之事情、以往之历史、无不可以详尽表示、世有不能读书之人、断无不能看影戏之人、欧美与我远隔重洋、语言文字不同、华人通西文者少、西人通华文者更少、国风俗尚不能互喻、一有交涉即不能彼此谅解、影响于国交者绝大、然有不能读中国书之西人、断无不能看中国影戏之西人、由前之说、影戏能使教育普及、提高国民程度、由后之说、影戏能表示国风、沟通国际感情、本公司有鉴于此、觉现时代吾人之责任事业、罕有比编演中国影戏更重要者、爰集巨款努力进行、现已粗具基础、即日作手编演、兹为慎重起见、悬金征求脚本、以期集思广益、海内宏达热心爱国万倍同人、倘蒙不吝珠玉、惠赐鸿文、不胜额手、感激之至、 征稿规则如左、(一)影戏为美术、脚本取材无论小说、笔记、历史、院本、时事、都无不可、其情节爱情、侠义、社会、家庭、均不限制、第一要义在曲折有味、能引起观众美感、(二)本公司以普及教育、表示国风为主旨、脚本取舍之标准如左、(甲)海淫的不录、(乙)海盗的不录、(丙)专演人类劣性的不录、(丁)暴国风之短的不录、(戊)演外国故事的不录、(己)表情迂腐的不录、(庚)不近人情的不录、(辛)专演神怪的不录、(三)影戏之情节趣味全在事实烘托、故不尚文辞、亦不拘文体、只需三千或五千字说明、简明达意即得、(四)此次征求者为本公司第一本影戏、中选之稿立赠现洋二百元、并将著作者姓氏映入戏片之首、嗣后此片得有赢利、由本公司酌量情形赠与酬金、(五)此次仅选一剧、如佳稿不止一剧、其次佳者作为备选、赠五十元以下十五元以上之润笔、惟备选无定额、润笔无定数、由本公司酌定、(六)征稿期限自登报日起、本年七月三十一号截止、征稿结果准一月内发表、(七)交稿处、《申报》馆一百零六号信箱、(八)来稿无论中选与否、概不退还、(九)本公司得将中选备选之稿润饰修改、并得任

^① 本启事为洪深拟文、

意处置、(十)本公司特聘评判员姓氏履历露布 恽铁樵先生、中医、前商务印书馆小说主任、吴宓先生、东南大学西洋文学教授、 洪深先生、美国哈佛大学戏剧专科。

南通中国影片制造股份有限公司筹备主任卢寿联谨启

敝公司征求者为影戏脚本、而来函问格式者颇多、兹将广告重行宣布、来函恕不答复。

(原载《申报》 1922 年 7 月 9 日第 1 版)

改良中国影片事业之先声

——发起者为实业家与资本家

南通中国影片制造公司、为张謇及其子孝若与朱庆澜程龄荪等发起、筹备主任为本埠沪江影戏园股东卢寿联君、卢君本在美国学习纺织科、后以体质孱弱、不堪胜任、乃返国与友辈创设沪江影戏园、以作试办之计、盖卢君在美时、对影戏一事、亦颇留心、嗣以我国尚乏制造影片公司、故卢君又赴美考察影戏界一切详细情形、一年后始返、回时、极受美国人士之赞美、甚至愿投资合办、但卢君赴美考察影戏事业之旨趣、乃欲国人自行制造影片、故多拒却、俾得阐扬国光、回国后、即以所抱志愿发表、颇得国内实业家资本家之赞助、乃与张謇等创办南通中国影片制造公司、现南通建有玻璃顶之摄影场一处、规模宏壮、布景适宜、所聘演员、胥属优等、闻并由美国特聘机师一位、年底将有新片出现、该公司前在本报披露征求影戏脚本之广告、所定取选格例、颇为严密、凡海淫海盗或神怪迷信等资料、足以毁损国家体面者、皆在摒弃之列、盖以现在上海各影戏园映演之影片、来自外国、且长剧中所演我国风俗民性、不能吻合、且难免有诬辱之处、如剧中有我国人服制者、皆在盗藪窃贼之辈、加之扮演者虽似我国人民、但泰半为他人任之、故诬我尤深、即真有我国人任之、亦以久居异邦、对祖国社会情形、不无隔膜、以之表演之事物、皆根据外人所作小说之理想、凡我国人士曾见此等影片、无不认为耻辱、于是欲驰函责问外国制造影片者有之、或欲联络同志、在本国创设影片公司、自行表演各种义侠尚武之故事、以扬国光、使外人见之、亦知我国之民性、与一切他国所不及之行为、但以议论过多、仍未有成、纵有一二影片、曾在本埠各戏园映演数次、能受社会上一般人之欢迎、惜制片者含有营业性质、故得益者仍鲜、且亦不足阐扬国人之美德、要之影片之影响于国人、若报纸然、势力既广、感人尤深、矧我国教育未盛、若以有益之影片、流演内地、则不但使未开茅塞之人、有所领悟、且可使之稔知现世社会生活趋势、以及国外之种种事物、故南通中国影片制造公司筹备主任卢君、由美返国后、不憚艰难、极力鼓动国内实业家资本家为之发起、以作改良中国影片事业之先声、且卢君精密能干、故将来我国影片事业定卜发达也。

（原载《申报》 1922 年 8 月 22 日）

明星影片股份有限公司组织缘起

记 者

试思泰东西影戏事业至今日、其发展之程度、何止一日千里、而影戏馆之多、更不可以胜数、有识者于此、早知影戏潮流、势必膨胀至于全世界、尝考美国各大实业、几皆足为全世界各种实业之领袖、而其第五等位置、即此影戏是、彼美利坚素以商业首富之国、蜚声于全球、乃影戏事业竟居第五等位置、可见东方之影戏事业、必且去蓬蓬勃勃、非常发达之期不远矣、实势所必至、理有固然者也、吾侪既各见及此、即不能不为吾东方人自谋之、此所以有影片公司之倡议也、唯是倡议迄今、已两易寒暑、其所以迟迟不发者、一以明知此种事业、发达在所不免、第不甘草率从事、以貽外人之讥刺、天下事易于坐而言、难于起而行、同人不敢蹈盲从瞎摸、潦草塞责之覆辙、更不敢蹈冒险投机、图近利而不计后继之旧习、故一面托人往欧美实地调查、一面物色有戏剧经验之造意人才、并物色有戏剧经验之导演人才、更向美国聘请近时著名摄影技师、并鉴定美国最新式摄影器具及一切制片机械、今已陆续布置完备、调查报告、亦已得到、爰敢决然组织、招股创办、凡一公司之隆替、于创办人之脑力心思、至有关系、同人中颇多平素研究公共娱乐者、于此影戏事业、自能得心应手、必可大著良效、既不蹈他人覆辙及旧习、则非独有利于公司各股东、抑且有利于国、盖以中国影片而替代外国影戏、而能推销至于泰东西、其所塞漏卮、必有可观者在焉、若夫补家庭教育暨学校教育之不及、尤为中国不可或缓之社会大事业、利于己又利于人、此项事业、可不为乎、凡我各界士女、如有同情、盍兴乎来。

特别优点

(甲)人才 影戏易做、人才难得、中国人所办之制片公司、其所以不能媲美欧美者、实因人才不完备耳、同人第一步着手即为收罗人才、今将内容略述于后。

(一)营业人才 有富于影戏智识而兼精理财之名家、在将来推广影片销路、增加公司收入、必定大有把握。

(二)编剧人才 有现身说法十年老资格之名家、在近方研究新文学与新艺术、将来所出影片、其造意定能高人一等、可有非常价值之希望。

(三)制片人才 特约美国著名技师、用最新式方法摄影而洗片。

(四)导演人才 有深于戏剧经验、研究影片事业之专家、在将来男女演员一定支配得当、戏剧必大有可观。

(五)配景人才 或择天然之名山、大川、名园、大厦不计外、其余凡人为之景、有油画专家在定不草率从事。

(乙)器械 已看定美国最新式之良机、为中国从未有过之器具。

(丙)演员 先设影戏学校、特约中西名人主持教务、将来男女学员之矫然特出者定然不少。

(丁)机关 无论中外大小各埠、均有特约之代理机关、在将来利益谅非浅鲜。

优待股东之创举

凡在五百股以上之股东、皆得享受下列各项之特殊利益、此公司中之创例、于国民道德实业发展有绝大关系、请诸君特别注意。

(甲)销货广告片

本公司原欲兼营代客制片之营业者、预算影戏广告将来必为公司之大宗收入、惟取价必甚昂贵、故本公司先为股东设想订立优待条件、股东在五百股以上者、得委公司摄制(活动的影戏片)之利益、公司仅收回成本、以示优待、凡有望生意兴隆、货物畅销者乎、毋失此唯一无二之良方。

(乙)留影纪念片

人生不过百年、谁能免乎一死、终身勤勤苦苦之劳绩、死后何能带得去一丝半丝、倘有良法、可以将已往之事业留影于后世、岂非永远可俾子孙作纪念、况乎含有教训性质、使子孙知祖先创业之艰难、不敢浪费家财、此乃无上之德育与智育、有利于家庭社会不在少也、本公司既有大好人才为之造意、又有大好人才为之导演、自然大可代人摄制(留影纪念之活动影戏)焉、凡我股东满五百股以上者欲摄(留影纪念片)、亦可照成本给价。

(丙)喜庆纪念片

富贵人家如遇喜庆大事、往往耗费无益之金钱甚、且欲尽孝道、欲表敬意、至于有钱而无法摆布、反作无意识之游戏者、本公司特创此(喜庆纪念片)代人摄制合家欢乐之活动影戏片、长片短片顺从客便、股东在五百股以上者、本公司当照本代为摄制之。

(丁)成绩纪念片

凡各团体各学校有良好成绩欲留纪念以启迪后人及激劝社会者、或改良风俗者、

本公司可代为摄制之、在五百股以上之股东、如为各该团体之重要份子而欲摄制此项影片者、价当从廉。

(戊)交谊纪念片

亲友交好、往往合摄一影、以为千里一旦分离、犹诸晤对、意固甚良、但照片者、呆片也、不若影戏片之可以活动、连亲友之举止动作概可以永远存留焉、得此一举、彼此感情必且加浓、五百股以上之股东、如欲摄制、亦可特别廉价。

筹备主任 丁伯雄

副主任 张石川

筹备员 郑正秋 任矜苹 舒慰萱 何懋棠 张伟涛 郑介诚 周剑云

张巨川 詹松山 丁治新

筹备处 上海南京路贵州路二号 电话中央六六三一号

(原载《影戏杂志》 1922 年第 1 卷第 3 号)

宣 言

我国电影事业、发轫于十二年前、其时同人躬尝试之、以经验浅薄、成绩不良、不为观众所重、不得不中止进行、越七年、尝试者渐多、国人亦渐感兴趣、同人认为时机已至、乃集合人才、创办明星公司、迨《孤儿救祖记》出、国人耳目一新、电影事业、初基确定、制片公司、接踵而起、本公司资本、由四万扩充至十万、建筑玻璃摄影场、添置新式机械及影灯、年出四片者、一跃而为月出一片、前后五年、循序而进、信用大著、职员办事之精神、与演员艺术之进步、皆可于电影界负发扬光大之责任、第四届股东会、因有添招新股四十万元之决议、合原有资本为五十万元、以谋大规模之进展、凡热心电影之士、倘有感于人才资本之不均、逡巡未敢一试、起而与本公司合作者、本公司当有以慰其厚望焉、添招新股办法、另刊专册、兹不赘。

（原载《申报》 1926 年 10 月 9 日《明星电影股份有限公司扩充范围添招新股广告》）

明星影片公司十二年历史

——和今后努力扩展的新计划

明星来稿

一 前奏

中国电影事业，自从创始以至今日，已有十多年的历史；可是在这十多年过程中，时期虽很短促，但是，白云苍狗，变化万端，回想起来，却已不尽沧桑兴亡之感！

最明显的变迁，要算那许多此起彼落的制片公司，自生自灭，忽隐忽现的，简直名称繁多，不可胜计。的确！粗制滥造，投机取巧的结果，当然不免趋入倒闭停顿的一途。到现在，曙后孤星，硕果仅存的，竟致零落得寥寥可数，偶一回顾，真觉得可怕而又可叹！

处于这样混乱而不稳定的过程中，能够屹然独峙，砥柱中流，始终努力奋斗，孟晋不懈，绝对不受环境支配而改变操行，不为潮流冲激而动摇地位，肯负起责任来，把中国电影的生命牢牢地维系着，造成现在整个影业臻于较为稳固的地位，就事实而言，明星影片公司，实居首功。孤军苦战，十年如一日，这种伟大的精神，在中国电影史上，确实是值得纪念的。

的确！明星影片公司在整个电影事业上奋斗的史迹，一切都具有相当的价值，从以往的过程，想到将来的开展，在中国电影界实占据了重要的地位。是以今后的措施，对于整个国片事业，更有极重大的影响，自是一般关心中国电影事业的人们，谁都在深切地注意着；因此在这册《电影年鉴》中，便成为首要的题材，本文也就因此而产生了。

二 从头说起

明星影片公司最初创建成立，是在民国十一年，发起人是张石川、郑正秋、郑鹧

鹄、周剑云、任矜苹(任君后因自办新人影片公司,中途退出)、张巨川诸君,试办的资本,暂定四万元,完全由首创发起人分向亲友募集而成,并没有公开招股。

当时,第一步办法,先从造成人才入手,因自办明星影戏学校,招集生徒,开课讲习,实施训练。在这学校担任教职员的,先后有郑正秋、郑鹄、周剑云、汪煦昌、徐琥、沈浩、谷剑尘等多人,修学期限,定为六个月,男女学员期满毕业的,约有五六十人;于今名著影坛的男女明星,如王献斋、王吉亭、周文珠等,都是出身于这明星影戏学校。

影戏学校实施训练了几个月,就实地扮演,摄制滑稽短片,以作尝试。陆续摄成之片,计有《卓别林游沪记》、《劳工之爱情》、《大闹怪戏场》等数种。这样摄片试验的进行,历时不过一年,在社会上,虽然还没有多大的贡献,可是,已经引起了好多人对于中国电影,感到不少的兴趣,一般爱好影艺,投身银幕的人,从此也日见增多,女演员如王汉伦、杨耐梅、宣景琳等,即于是时相继踏入电影界,开始从事拍演影片的工作。

此后的摄片工作,已渐渐地有了相当的经验,遂又更进一步,毅然地摄制正本的长片,处女作《孤儿救祖记》,在努力经营之下,历时一载,始克完成工作。全片成绩的美满,竟然出人意表,遍映南北,到处轰动,剧中担任主角的二郑——鹄、小秋——也蓦地声誉鹊起,名震一时。

《孤儿救祖记》在没有摄成以前,明星公司因为经济的短绌,已经屡频绝境,幸而勇往直前,百折不回,再三设法凑集了几许资力,才能勉强出片,更因此而大获盈利。不过明星公司在万分危难中挣扎,能够起死回生的,确实完全靠这部《孤儿救祖记》的力量。换句话说,如果没有这《孤儿救祖记》,早已就没有明星公司了,更没有国片在南洋群岛的出路,国内同业的继起,哪里会有今日的中国电影界!所以《孤儿救祖记》在中国电影史上,是最重要的一页!

为了《孤儿救祖记》很热烈地博得国内外观众的一致赞赏,国片事业,方始建立了稳固的基础,一时制片公司,接踵而起,多如雨后春笋。自民国十一年至十四年,明星的新片《玉梨魂》、《苦儿弱女》等四五种,陆续出映,营业的发展,蒸蒸日上。可是在《最后之良心》一片摄制的时候,很不幸的事件发生了,就是那明星柱石的剧务主任郑鹄先生,忽尔积劳成疾,与世长辞,顿使扶摇直上的明星公司,忽然受到一个意外的打击!

三 鞠躬尽瘁的郑鹄先生

在明星公司的历史上,这位建有殊勋,积劳成疾,为艺术,为公司而牺牲的郑鹄先生,确占着重要的一页。

鹄先生是一个聪明才智的革命志士,讳廉,号介诚,原籍安徽歙县,生于金陵,早年奔走革命,颇著勋劳。民元以后,先从事戏剧运动,致力于社会教育,蜚声艺坛,卓

负时誉。后来电影事业萌芽发动，因与石川、正秋、剑云诸人，得风气之先，发起创建明星影片公司，共同开辟草莱，奠定根基。这几位同志，分工合作，确实是指臂相连。鹧鸪先生于剧务方面，精心擘划，贡献最多，除兼任明星公司剧务主任、影戏学校教务主任两要务外，每逢新片开摄，更扮演重要角色，一身数职，忠勇而负责地工作着。可惜心雄身弱，繁劳太甚，毕竟鞠躬尽瘁，于中华民国十四年四月十日，抛弃了手创的心血灌注的明星公司，一溘不视而溘然长逝了！享寿不过四十五岁，正是在有为的时候。一时电影界和社会舆论，靡不同声惋惜，一致哀悼，影响所及，不仅是明星公司受到损失，就是整个艺术界，又何尝不是一个重大的损失呢！

鹧鸪先生表演的影片，在《孤儿救母记》、《玉梨魂》、《苦儿弱女》、《诱婚》、《好哥哥》诸片中，扮饰校长、官僚、军人、土匪等各种不同的角色，都能形容毕肖，神乎其技，其艺术的精进，确已臻化境，至今虽已历多年，还是英名永在。最后主演的《最后之良心》一片，摄制过半，遽归道山，当时明星公司只得将已摄成之片，完全废弃，剧中角色，改由王献斋担任重拍，这《最后之良心》的残片遗影，结果是成为“最后”之惨痛的纪念。

现在，明星公司频年努力，规模日渐宏大，远非昔比，鹧鸪先生精神不死，九泉有灵，应为含笑。而明星当局，确也可说不负亡友了。

四 扩充股额

明星公司在试办的时候，便抱定创造新企业的宏愿，乘着为艺术而奋斗的精神，始终认定方向，努力迈进，以视一般好新惊奇，只当做游戏性质来投机取巧，确实是截然不同。因此，经营数年，成效大著，业务方面，也日益进展；公司的范围，更渐次的扩大，出品的质量和数量，一切都有显著的进步。不过为了随时增加设备，置办器械，终究囿于资本无多，经济能力薄弱，不免感到未能随意运用与不能充分发展的痛苦。于是在自强不息的过程中，先后按照公司组织章程，两次举行分开招股，实行增添资本，扩大组织。

第一次——民国十四年份，扩充股额为壹万股，每股股银十元，共计股本为国币拾万元。是年，照章组织股份有限公司，并向农商部注册立案。

第二次——民国十七年份，再度公开投股，扩充股额为二万股，每股股银仍为十元，共计集成股本为国币二十万元。

两次招股进行，得到这样成绩，虽也很不容易，但事前希冀的数额，并不只此，不免觉得失望，经此困难，因引想两种感想！

——国内资本家，对于这项新事业，还没有正确的认识。

——“求人不如求己”，要想把这新企业发扬光大起来，只有自己负起责任，坚决

地凭着自己的能力去继续奋斗。

在这儿，我们要知道在明星公司第一次招股时候，当由张石川、周剑云、陈伯南三先生，亲自到华南去了一次，而这次的认股，要算广州的麦君博先生独认三万元，为最多数——此三万元之数，麦君系将自己所有之摄影机、炭精灯等机械多种，折价充做股款者。

近数年来，中国电影事业，确有相当发展，而社会人士，对于这项企业的目光，也早经认清，明星公司以始终奋斗，颇得到许多的同情帮助，尽管是打击频仍，可是公司的基础，确是因愈困苦而愈巩固，将来尚拟扩充资本总额为壹百万元。

五 声片的尝试工作

时代轮转，不断地向前推动，科学万能，发展到了极度，电影自从发明有声以后，好莱坞盛极一时，换了一番新的局面，汹涌的潮流，在一九三一年，也就流入了中国的电影界来。

明星影片公司在影业阵地上，向来站在最前线的地位，一意向前，不肯落后，于此时间，便又乘时崛起，不避艰险，毅然接受了民众公司的委托，联合百代唱片公司，配音灌片，从事创造声片工作。

此次尝试创制的，是蜡盘配音的声片，“明星”和“百代”的全部人员，分工合作，一方面担任摄制影片，一方面担任蜡盘收音。经过了几许艰难困苦，一试再试，百折不回，到了第五次，音韵动作，完全相符，才把千呼万唤的首次出品《歌女红牡丹》摄制完成。

这部声片，摄演时间在半年以上，耗费资本达十二万元；参加工作者，凡百余人。自经遍映各地，海内观众，耳目一新，社会舆论，同声赞许。从此奠定了声片的基础，又为中国影业开辟了一条新的途径。

第二片《如此天堂》前后两集，继续摄演，因为感到蜡盘声片在发音上还不能认为十分满意，遂又双管齐下，同时并进，即日派员携带巨款，到美国去采购片上发音全部有声机械，准备更进一步摄制尽善尽美的声片。

“自古成功在尝试”，这样繁难的工作，在电影史上，确是很光荣！

六 二十年度的三件事

在一九三一年间，明星公司有三件事，确实是非常的严重。而影响所及，非独关系于明星公司的成败兴亡，要亦中国电影界的最大关键。足赖明星当局及全体同人的努力奋斗，不使已奠定的中国电影根基受到动摇，确实值得纪念的。兹将三事经过情

形,略述如下——

(甲)购办全部有声机械。是年六月,明星公司委派留美戏剧专家洪深先生,特地到美国好莱坞去选购大批有声有色的电影机械,历时四月,全部声机陆续运回,所有摄片制片大批机件,和许多灯头,一切附属用品,完全都是美国最新式最完美的出品,共计费银几二十余万。此项声机,取西名 STAR(明星)的译名,定名为“四达通”。明星声片自《旧时京华》、《银星幸运》起,皆是此机摄制的出品。惟以所费太多,声片之营业收入,一时殊不足以抵付所出,几使明星公司一度陷于经济恐慌之中。

(乙)购置房屋基地。明星公司创建十年,迁移三次,公司房屋,向出租赁,法租界西蒲石路的地址,范围虽极广大,但是为了内部逐年扩展,导演分组拍戏,多至六七组,早已不敷应用。一方面为一劳永逸,树立永久根基,并另建大规模有声摄影场址计,乃决定自行购置房屋地产。是年冬季,相宅于斜徐路地方,占地二十余亩,计划建设几座伟大的声默摄影场及制片部,共已耗银十余万两,乃因他种关系,终使此项计划未能实现,且所耗者又终为损失。

(丙)啼笑因缘之纠纷。《啼笑因缘》本为张恨水之说部,明星公司业经取得张君及发行该说部之三友书社之同意,摄制影片,乃又有同业某公司有意为难,乃向内政部注册摄制该片,以致引起涉讼的纠纷,明星公司虽得到最后之胜利,然损失终不能免。

此三件事,在明星公司确是接连的一种很大的打击,不过在明星公司的最高当局,其原意要亦在希望公司发展,只以求进心切,事前未加深切考虑,而因人误事,初不料会造成此莫大的错误!更不幸的“九一八”与“一二八”的国难,又相继临头,一切进行计划,均受牵制,营业方面,影响尤甚,一时勉力维持,经济压迫,大感痛苦。资本总额原仅二十万元,购机置产与诉讼,所耗绝巨,自不免于负债。可是公司的地位,前途更为光明,更有希望,因为负债虽达六十万,而资产上的确实的估计,数额已不下一百万元。

七 出口一览

十二年的历程,虽似过得很快,但是如果要记帐式的把许多过往的事迹,一一记载出来,诚然是一件很繁复而不易为的工作,况且时间上的迫促,更不能不去繁就简,着笔在大要方面。

明星公司的往事回溯,比较的只有检考全部声默片出品,是十二年来一个最重要最明显的迹象。这里统计出品,详列表格如左——

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出片 时期	本数
1	孤儿救祖记	张石川	郑鹧鸪、郑小秋、王汉伦		民国十二年	10

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出片 时期	本数
2	玉梨魂	同上	郑鹧鸪、王汉伦、杨耐梅	现已作废	民国十三年	
3	苦儿弱女	同上	王汉伦、郑鹧鸪、郑小秋		民国十三年	10
4	诱 婚	同上	郑鹧鸪、杨耐梅		民国十三年	12
5	好哥哥	同上	郑鹧鸪、杨耐梅		民国十三年	9
6	最后之良心	同上	宣景琳、王献斋		民国十四年	10
7	小朋友	同上	宣景琳、郑小秋		民国十四年	11
8	上海一妇人	同上	宣景琳、马徐维邦		民国十四年	9
9	冯大少爷	同上	赵琛、舒芸、宋忼红		民国十四年	9
10	盲孤女	同上	宣景琳、郑小秋		民国十四年	10
11	可怜的闺女	同上	张织云、宣景琳		民国十四年	12
12	新人的家庭	任矜苹	张织云、杨耐梅、王元龙、张慧冲、朱飞		民国十四年	11
13	空谷兰	张石川	张织云、朱飞、杨耐梅、郑小秋		民国十四年	20
14	老伉俪	洪深	宣景琳、宋忼红	原名早生贵子	民国十四年	9
15	多情的女伶	张石川	宣景琳、朱飞		民国十五年	11
16	好男儿	童石川	宣景琳、朱飞		民国十五年	9
17	小情人	郑正秋	郑小秋、倪红雁		民国十五年	10
18	四月蔷薇	洪深	杨耐梅、王吉亭		民国十五年	10
19	富人之女	张石川	宣景琳、朱飞		民国十五年	12
20	未婚妻	卜万苍	张织云、龚稼农		民国十五年	9
21	她的痛苦	张石川	杨耐梅、朱飞		民国十五年	11
22	一个小工人	郑正秋	王汉伦、郑小秋		民国十五年	10
23	良心复活	卜万苍	杨耐梅、朱飞		民国十五年	12
24	爱情与黄金	张石川 洪 深	张织云、丁子明		民国十五年	9
25	无名英雄	张石川	张慧冲、萧英		民国十五年	10

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出片 时期	本 数
26	为亲牺牲	张石川	张织云、朱飞		民国十六年	9
27	梅花落	同上	张织云、宣景琳、朱飞、 张慧冲		民国十六	30
28	挂名的夫妻	卜万苍	阮玲玉、黄君甫		民国十六年	10
29	二八佳人	郑正秋	丁子明、朱飞		民国十六年	12
30	田七郎	张石川	张慧冲、萧英		民国十六年	10
31	真假千金	同上	宣景琳、郑小秋		民国十六年	9
32	血泪碑	郑正秋	丁子明、阮玲玉		民国十六年	11
33	湖边春梦	卜万苍	杨耐梅、毛剑佩		民国十六年	9
34	女书记	张石川 洪 深	丁子明、龚稼农		民国十六年	11
35	侠凤奇缘	张石川	杨耐梅、毛剑佩		民国十六年	12
36	山东马永贞	张石川	张慧冲、王吉亭、赵静霞		民国十六年	9
37	杨小真	郑正秋	杨耐梅、阮玲玉	原名北京 杨贵妃	民国十六年	9
38	车迟国	张石川		现已被禁	民国十六年	
39	美人关	卜万苍	杨耐梅、李时敏		民国十七年	9
40	少奶奶的扇子	张石川 洪 深	杨耐梅、宣景琳		民国十七年	9
41	洛阳桥	张石川	朱飞、阮玲玉	现已被禁	民国十七年	
42	白云塔	张石川 郑正秋	胡蝶、朱飞、阮玲玉、郑 小秋		民国十七年	20
43	红莲寺	张石川	郑小秋、夏佩珍、萧英、 谭志远	现已被禁	民国十七年	11
44	同学之爱	同上	丁子明、龚稼农	原名一脚 踢出去	民国十七年	10
45	大侠复仇记	同上	胡蝶、萧英、胡珊、郑小 秋		民国十七年	20
46	黑衣女侠	郑正秋	丁子明、郑小秋		民国十七年	10
47	女侦探	张石川	胡蝶、郑超凡		民国十七年	10
48	侠女救夫人	郑正秋	胡蝶、丁子明		民国十七年	10
49	奋斗的婚姻	程步高	郑小秋、胡珊		民国十七年	10

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出片 时期	本 数
50	二集红莲寺	张石川	郑小秋、夏佩珍、萧英、 王吉亭	现已被禁	民国十七年	10
51	前集血泪黄花	郑正秋 程步高	胡蝶、龚稼农、夏佩珍		民国十七年	10
52	三集红莲寺	张石川	胡蝶、夏佩珍、郑小秋	现已被禁	民国十七年	10
53	离婚	程步高	胡蝶、龚稼农		民国十七年	10
54	忏悔	张石川	韩云珍、朱飞		民国十八年	10
55	富人的生活	程步高	胡蝶、朱飞		民国十八年	10
56	四集红莲寺	张石川	胡蝶、夏佩珍、郑小秋	现已被禁	民国十八年	10
57	后集血泪黄花	郑正秋 程步高	胡蝶、龚稼农、夏佩珍		民国十八年	10
58	五集红莲寺	张石川	胡蝶、郑小秋	现已被禁	民国十八年	10
59	六集红莲寺	同上	胡蝶、郑超凡、王献斋	现已被禁	民国十八年	10
60	小英雄刘进	程步高	郑小秋、夏佩珍		民国十八年	9
61	刀下美人	郑正秋	韩云珍、朱飞		民国十八年	10
62	新西游记	张石川	郑小秋、夏佩珍、王吉 亭、赵静霞		民国十八年	10
63	爱人的血	程步高	胡蝶、郑小秋		民国十八年	10
64	七集红莲寺	张石川	朱飞、汤杰、王梦石	现已被禁	民国十八年	10
65	战地小同胞	郑正秋	郑小秋、高倩苹		民国十八年	10
66	八集红莲寺	张石川	胡蝶、朱飞	现已被禁	民国十八年	9
67	爸爸爱妈妈	程步高	胡蝶、龚稼农、高占非		民国十八年	10
68	二集新西游记	张石川	郑小秋、夏佩珍、高倩苹		民国十八年	10
69	九集红莲寺	同上	韩云珍、郑小秋	现已被禁	民国十八年	9
70	十集红莲寺	同上	韩云珍、朱飞	现已被禁	民国十九年	9
71	三集新西游记	同上	郑小秋、夏佩珍、谭志远		民国十九年	10
72	黄金之路	程步高	周文珠、朱飞、王征信		民国十九年	10
73	碎琴楼	郑正秋	胡蝶、夏佩珍、郑小秋		民国十九年	10

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出片 时期	本数
74	十一集红莲寺	张石川	胡蝶、郑小秋、谢云卿	现已被禁	民国十九年	9
75	一个红蛋	程步高	周文珠、高倩苹、龚稼农		民国十九年	9
76	十二集红莲寺	张石川	胡蝶、周文珠	现已被禁	民国十九年	9
77	十三集红莲寺	张石川	胡蝶、郑小秋	现已被禁	民国十九年	9
78	浪漫女子	程步高	宣景琳、龚稼农		民国十九年	10
79	十四集红莲寺	张石川	胡蝶、郑小秋	现已被禁	民国十九年	9
80	桃花湖	郑正秋	胡蝶、郑小秋、黄君甫、 夏佩珍、王献斋		民国十九年	20
81	倡门贤母	程步高	宣景琳、夏佩珍		民国十九年	10
82	十五集红莲寺	张石川	胡蝶、夏佩珍	现已被禁	民国十九年	10
83	强盗孝子	同上	王元龙、夏佩珍、赵静霞		民国十九年	10
84	勇士救美记	汤 杰 王吉亭	高倩苹、龚稼农		民国十九年	9
85	三个父亲	谭志远 高梨痕	严月闲、龚稼农		民国十九年	9
86	十六集红莲寺	张石川	郑小秋、夏佩珍	现已被禁	民国十九年	9
87	前集银幕艳史	程步高	宣景琳、王征信		民国廿年	9
88	后集银幕艳史	同上	宣景琳、夏佩珍、王征信		民国廿年	9
89	十七集红莲寺	张石川	胡蝶、郑小秋	现已被禁	民国廿年	9
90	三箭之爱	徐欣夫	胡蝶、梁赛珍、王征信		民国廿年	9
91	为妻从军	汤 杰 王吉亭	梁赛珍、龚稼农		民国廿年	9
92	恨海	谭志远 高梨痕	郑小秋、高倩苹		民国廿年	10
93	十八集红莲寺	张石川	胡蝶、梁赛珍	现已被禁	民国廿年	9
94	窗上人影	程步高	宣景琳、龚稼农		民国廿年	10
95	杀人的小姐	谭志远 高梨痕	梁赛珍、严月闲		民国廿年	10
96	生死夫妻	张石川	宣景琳、王献斋		民国廿年	10
97	红泪影	郑正秋	胡蝶、郑小秋、夏佩珍、 龚稼农		民国廿年	20

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出 片 时 期	本 数
98	一个上海小姐	程步高	赵静霞、王吉亭		民国廿年	9
99	玉人永别	郑正秋	宣景琳、郑小秋		民国廿年	10
100	不幸生为 女 儿 身	程步高	高倩苹、黄君甫		民国廿年	9
101	铁血青年	张石川	胡蝶、郑小秋		民国廿年	10
102	谁是英雄	徐欣夫	梁赛珍、王征信		民国廿年	10
103	落霞孤鹜	程步高	胡蝶、夏佩珍、龚稼农		民国廿一年	11
104	慈 母	张石川	严月闲、王献斋		民国廿一年	9
105	爱 与 死	程步高	高倩苹、朱秋痕		民国廿一年	9
106	国魂的复活	程步高	郑小秋、梁赛珍		民国廿一年	9
107	恋爱与生命	汤 杰 王吉亭	龚稼农、胡萍		民国廿一年	9
108	可爱的仇敌	程步高	郑小秋、梁赛珍		民国廿一年	9
109	旧恨新愁	李萍倩	艾霞、龚稼农、孙敏		民国廿一年	9
110	战地历险记	张石川	胡蝶、郑小秋		民国廿一年	9
111	血 债	徐欣夫	夏佩珍、王征信	未发行	民国廿一年	9
112	道德宝鉴	王献斋	郑小秋、严月闲		民国廿一年	9
113	狂 流	程步高	胡蝶、夏佩珍、龚稼农		民国廿二年	8
114	琵琶春怨	李萍倩	高倩苹、郑小秋		民国廿二年	8
115	女性的呐喊	沈西苓	王 莹、龚稼农		民国廿二年	8
116	压 迫	高梨痕	夏佩珍、龚稼农、严月闲		民国廿二年	8
117	前 程	张石川	宣景琳、孙敏		民国廿二年	9
118	春水情波	郑正秋	胡蝶、孙敏、严月闲、王 献斋		民国廿二年	10
119	现代一女性	李萍倩	艾霞、孙敏		民国廿二年	9
120	健美之路	陈锵然	徐琴芳、郑小秋		民国廿二年	10
121	姊妹的悲剧	高梨痕 王吉亭	郑小秋、胡萍		民国廿二年	9

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出片 时期	本数
122	母与子	汤杰	宣景琳、郑小秋		民国廿二年	9
123	残春	张石川	徐来、龚稼农		民国廿二年	10
124	铁板红泪录	洪深	王莹、陈凝秋、王征信		民国廿二年	10
125	香草美人	陈铿然	夏佩珍、谢云卿、王征信		民国廿二年	9
126	盐潮	徐欣夫	胡蝶、王征信、顾梅君		民国廿二年	9
127	展览会	陈铿然	夏佩珍、谢云卿、王征信		民国廿二年	9
128	泰山鸿毛	张石川	徐来、龚稼农		民国廿二年	8
129	华山艳史	程步高	徐来、龚稼农		民国廿二年	8
130	同仇	程步高	严月闲、王莹、陈凝秋		民国廿二年	

——以上默片——

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出片 时期	本数
1	旧时京华	张石川	王献斋、朱秋痕、郑小秋、谭志远		民国廿年	12
2	银星幸运	同上	胡蝶、郑小秋		民国廿年	10
3	上海之战			沪战实地 写真	民国廿一年	10
4	一集啼笑因缘	张石川	胡蝶、郑小秋、夏佩珍、 萧英	局部有声	民国廿一年	11
5	二集啼笑因缘	同上	同上	同上	民国廿一年	11
6	三集啼笑因缘	张石川	胡蝶、郑小秋、夏佩珍、 萧英	局部有声	民国廿一年	10
7	四集啼笑因缘	同上	同上	同上	民国廿一年	10
8	五集啼笑因缘	同上	同上	同上	民国廿一年	
9	六集啼笑因缘	同上	同上	同上	民国廿一年	
10	自由之花	郑正秋	胡蝶、龚稼农、郑小秋、 夏佩珍		民国廿一年	11
11	失 恋	张石川	张织云		民国廿一年	
12	脂粉市场	同上	胡蝶、龚稼农		民国廿二年	9
13	满江红	程步高	胡蝶、严月闲、龚稼农、 高倩苹		民国廿二年	12

出品 目次	片 名	导 演	主 要 演 员	备 注	出片 时期	本数
14	春 蚕	程步高	严月闲、萧英、高倩苹、 龚稼农		民国廿二年	11
15	姊妹花	郑正秋	胡蝶、宣景琳、郑小秋		民国廿二年	11
16	二对一	张石川	宣景琳、龚稼农、高倩 苹、郑小秋		民国廿二年	11

——以上有声片——

右列表格中，历年出品数量统计是——

十二年份——一部

十三年份——四部

十四年份——九部

十五年份——十一部

十六年份——十三部

十七年份——十五部

十八年份——十六部

十九年份——十七部

二十年份——十六部

又声片——五部(为民众公司代制之声片三部在内)

二十一年份——十部

又声片——九部

二十二年份——十八部

又声片——五部

从上面出品数量，按年递加的事实，可以见到明星公司十二年以来，无时不在奋勉的竞进中。

八 营业概况

明星公司中枢主要人物的张石川、郑正秋、周剑云三君，在电影界中有“明星三巨头”之称，公司重要事务，全由张、郑、周三君负责处理，大约对内摄片工作由张、郑二君主持，关于对外营业，则由周君主持。其营业成绩的逐步进展，在十二年的过程中，正与出品数量的按年递加，成了一个正比例。兹将调查所得，近数年的营业统计，记录如下：

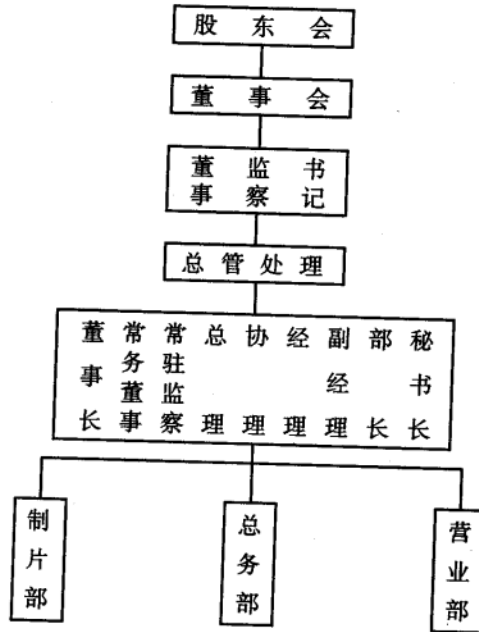
年 份	收 入	支 出	盈 余	亏 蚀	附 注
民国十五年	二一二,三九六、九一	一五五,〇〇一、九二	五七,三 九四、九 九		十三年十一月至 十五年二月共一 年〇四月
民国十六年	二四五,九三〇、三二	二六四,九五八、七四		一九,〇 二八、四 一	
民国十七年	四三一,一四四、六二	三八三,七五一、〇三	四一,三 九三、五 八		十六年三月至十 七年八月共一年 半
民国十八年	三五六,五六二、五八	三三一,〇五六、七九	二五,五 〇五、七 八		
民国十九年	五五一,八一〇、九七	五二六,三〇五、〇三	二五,五 〇五、九 三		
民国廿年	七〇八,三五七、三七	六八八,三七〇、五四	一九,九 八六、八 三		
民国廿一年	五五九,三一三、五七	六〇六,六三四、二九		四七,三 二〇、六 二	
民国廿二年	八二九,一四九、七四	九一四,八三七、一三		八五,六 七、三九	

九 组织概况

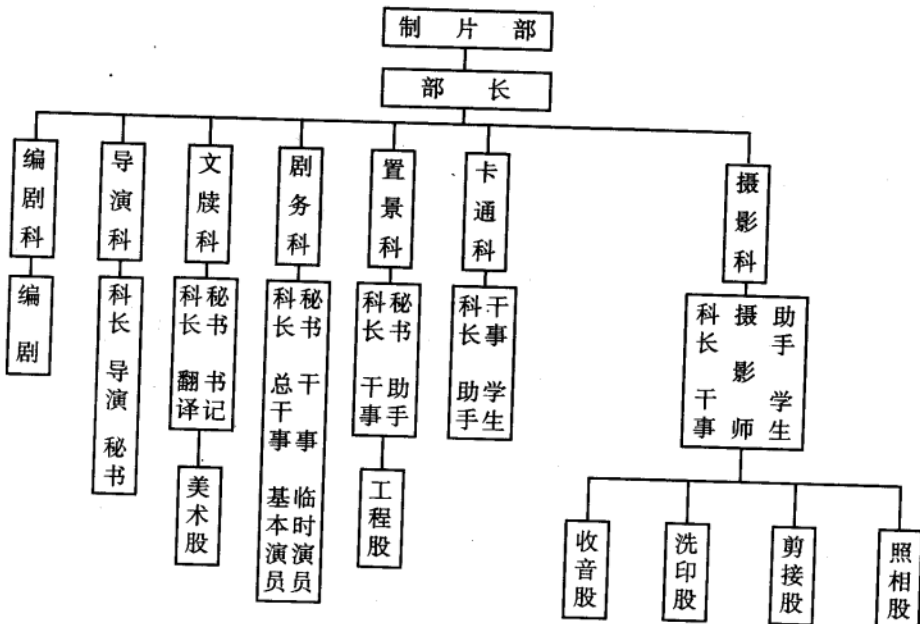
明星公司,在中国的电影界中,的确可算是一个组织最完备、最健全新公司,时时在不断的努力,所以在本身方面,自然是需要有一个严密的组织,现在把组织系统表,抄列在下面——

明星影片股份有限公司组织系统表:

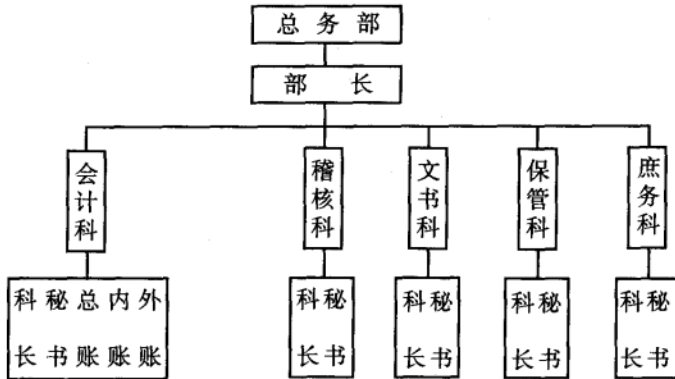
第一图表



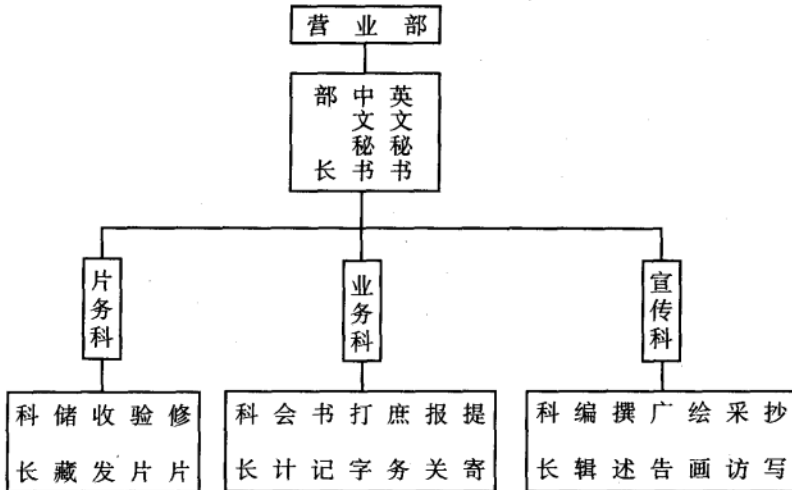
第二图表



第三图表



第四图表



十 在一条战线上的斗士

明星公司近年来的出品，无论是质和量的方面，都在向前的迈进，事实上已经有了很显著的证明。至于人才方面，尽管随时都感到才难之叹，然而明星公司是无时不在搜罗人才。的确！任何一件事情的发展，非有人的力量不可，影片公司要想电影事业发展，更不是一二人的力量所能胜任的。尤其是影片公司的最重要力量，是在出品，而出品优越的最要原素，是在导演与演员；所以明星公司对于这一点，是非常的注意。

因此在二十二年又创办演员养成所,造就新的人才,现在这演员养成所第一期已经毕业,公司即利用各人的所长,派在各部试验工作,签定长期演员合同者,更不乏人。现在所有重要的人员,约计如左:

导演:

第一组 张石川
第二组 郑正秋
第三组 程步高
第四组 李倩苹
第五组 徐欣夫
第六组 陈铿然
第七组 沈西苓

基本演员:

胡蝶	宣景琳	夏佩珍	徐琴芳	徐来	严月闲	高倩苹
朱秋痕	顾梅君	顾兰君	陆莲芬	高逸安	柳金玉	张瑞芳
袁曼莉	袁绍梅	陈露梅	虞丽华	欧阳斐	胡丽	胡雯

——以上女演员。

龚稼农	郑小秋	王献斋	孙敏	王征信	谢云卿	萧英
徐莘园	赵丹	梅熹	严工上	谭志远	王吉亭	王梦石
吴万祥	尤光照	唐巢父	冯志成	陈襟三	胡树	李清
钟懿	孙敬	郑雅秋	张志奇	张伯痕	朱小舫	欧阳曼青

——以上男演员。

明星公司重要职员表:

总 理	张石川		
协 理	郑正秋		
经 理	周剑云		
制片部长	张石川(兼)	秘 书	何淑融
编剧科长	郑正秋(兼)		
导演科长	程步高	秘 书	王乾白(兼)
文牍科长	王乾白 (副)风昔醉	秘 书	陆若严
剧务科长	李萍倩(兼)	总务干事	叶良德
		秘 书	朱企文
置景科长	董天涯		
工程股长	姚彭川 (副)裘全法	张雅耕	
卡通科长	万古蟾		

摄影科长 周诗穆

总务干事 白庆章

片务干事 顾友敏

摄影师 董克毅 王士珍 严东衡 陈晨

收音股长 何兆璜 (收音师)何兆璋 何懋刚

洗印股长 严兆德 (副)陈福庭

剪接股长 黄生甫

照相股长 张进德

总务部长

会计科长 郑正秋(暂兼)

内账 周师康

外账 马荫之

事务科长 张巨川

秘书 李述之

营业部长 周剑云(兼)

秘书 汤修梅

片务科长 徐欣夫

秘书 李恩绂

宣传科长 姚苏凤 (副)陆小洛 秘书 高季琳

最近规定,每天至少有三组导演拍戏,分上午、下午、夜晚三班;全年声默片品,由七组导演共同负责,至少须制片三十部以上。影片的题材,以发扬民族精神为中心思想,以伦理、教育、文艺等为影片之重要情节。

卡通画片,在明星公司亦早有成绩,如前制之《民族痛史》,除由内政教育部电影检查会予以嘉奖外,社会舆论,亦一致推赞,认为有功于民族不少。现更加紧努力,以期不负众望。

此外更筹划摄制有声大歌舞剧,和新闻、滑稽等片,刻正各方延揽专门人才,着手工作。

十一 今后的新计划

比年以来,社会上受了世界经济恐慌的影响,各种事业都难于发展,甚而至于日渐凋残,岌岌可危,这种不景气的现象,已无可讳言;电影事业,亦何莫不然?明星公司自从受了二十年的三件打击,接着“九一八”与“一二八”的国难影响,是以近来无日不在维持挣扎状态中,也不必讳言的。尽管困苦是不足以阻止奋斗者的进展,然而磨难艰危也足以使一般人消极颓废。可是中国电影事业,绝对不是没有希望,而且是很光明的,这是可以从明星公司郑正秋导演,胡蝶、宣景琳、郑小秋主演的《姊妹花》,连续地放映一个多月,打破一切中外影片的售座记录,来证明中国的电影,只要肯努力去做,绝对不是没有出路的。

因此,明星公司尽管是陷在维持挣扎的状态中,只要大家不让它沉沦没落下去,

肯振作起来努力的去做，明星公司依旧是很有希望，中国电影依旧是很有发展。所以周剑云、郑正秋等感到明星公司现在的不兴，特地发起组织明星影片公司复兴同志会，联合公司中的忠实同志，祛除消极的观念，从颓废中苏转过来，振作起精神，用新的希望、新的管理来处理公司，努力的去做，一直做到明星公司复兴起来，一直做到比从前还要“兴”的地步。

不过，有了目的，当然是要有方法去实现这目的，明星公司既有了“复兴”的目的，但是用什么方法去达到这目的？也当然是一般关心中国电影的人，所希望知道的。

明星公司的复兴方法，绝对不是去借债，在明星公司的计划，是准备用自己的力量——就是整个公司的力量——去奋斗。首要的当然是要出品精良，因为出一好片子，不单公司可以因此获利，就是整个的中国电影界，都有光荣；《姊妹花》打破一切中外影片的售票记录，正是给舶来影片的一种威胁。同时出一部坏片子，绝对不是再出一部好片子所能挽回的。

依据每年摄制三十六部影片计算，虽不能决定每部影片，都能有《姊妹花》的成绩，然至少决不使有任何一部影片的成绩，跌落在水平线以下。那末，在三年以内，一定可以做到以六十万元，清偿旧债，更以四十万元，购置地皮建筑新公司新摄影场。

“希望是事实之母”，明星公司既有了这样的计划，再加上大家努力的做，而且这“希望”又不是“奢望”，更没有超出事实的范围，“有志者，事竟成”，全在自己的努力而已！

十二 尾 声

明星公司过去的一切，所给予人们深刻的印象，是始终站在影业领导的地位，始终是表显着不屈不挠的奋斗精神。现在更加紧的努力，增加生产，质与量同时并进，与那已稳定的基础，只要时局不起重大的变化，营业自然可以尽量的扩展，尽管现在还处于艰难困苦的环境中，但在最短的将来，殊不难回复更见健全的状态。

“宝剑锋从磨砺出，梅花香自苦寒来”，无论如何困苦艰难，只须本着大无畏的精神，去努力奋斗，终有达到所希冀的一天，因为这种困苦艰难，正是进展中应有的点缀的历程。

在这儿，我们要对于本文加以结束了，从上面的叙述，可以知道明星公司十二年来的大要变迁。我们更要声明的，这叙述的确是完全依据事实，不偏不倚很忠实的记载；同时也可以说，这完全是明星公司的一个轮廓的素描。

——完——

（原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934年）

民新影片公司宣言

予 倩

电影者、新世纪特殊之艺术、普通之力超乎戏剧、故善用之、可以沟通文化、普及教育、用之不善、亦足以摇惑社会、流毒无穷、中国影片事业、虽在冲龄、进步甚速、二三年来、益见飞跃、然出品类多卑俗、识者忧之、同人等不辞固陋、有志于斯、成立以来、十有二载、因在香港不易自由发展、迁移来沪、更加招集资本、延揽人才、潜心摄制、勇往直前、宗旨务求其纯正、出品求其务优美、非敢与诸同业竞一日之短长、欲勉为人类社会负慰安之使命而已、更有进者、中国固有其超迈之思想、纯洁之道德、敦厚之风俗、以完成其数千年历史上荣誉、苟能介绍之于欧美、则世界必刮目以相看、而世界之新思潮、亦可从事于传播、同人意向所趋、不独在都会、而在穷乡僻壤之间也、所虞才力、绵薄有负、邦人君子之期许、尚希时赐南针、匡其不逮。

(原载民新公司特刊第1期《玉洁冰清》号 1926年)

本公司成立小史

徐卓华

本公司呱呱堕地已半年矣、赖同人之努力、社会之赞助、得占一席之地于二十世纪物竞天择最剧烈之舞台、伸其素志、改善人群、幸也何如、然回忆其产生时之艰苦、有不可不记者、非敢自傲自矜、盖所以明其本源也。

欲述本公司之诞生、不得不先述其所诞生之父母、本公司为黎民伟、李应生君等所创办、黎君为我国电影界之先觉、幼时即嗜摄影、居常以摄影镜箱相随、尝语人曰、余无所好、惟好以广不盈尺之影机摄尽天下之秘密而已、黎君既富摄影经验、于民国元年更进一步而研究活动电影、孜孜不倦、如是者三年、乃与其昆仲同组人我镜剧社、摄制《庄子试妻》一片以为尝试、余在粤时曾观是片、觉饰庄子妻者妩媚中而露丈夫气、初不知即为黎君所乔装扮演者也、盖当时风气未开、女子从事电影者甚少、黎君为电影前途计、不得不易须眉而为巾帼、更不得不使其夫人饰剧中之扇坟者而为社会倡也、黎君小试其锋后、即从事大规模之建设、乃于民国十二年集资五十万设立民新影片公司于香港之铜锣湾威非路、并将自购之地三万方尺、高楼一座、廉租与公司为办公室及洗印室、摄影场本拟设于公司内、后因英政府于建筑上诸多掣肘、乃设于广州西关之多宝坊、且附设学校以训练人材、惨淡经营、出有《胭脂》一片、及新闻片三十余种、正积极进行之际、忽遇五卅风潮、省港交通断绝、事业大受影响、黎君为另谋发展计、将维持之责让诸其兄、乃赴沪与其友李应生君合办上海民新影片公司、李君对于电影事业夙抱提倡之志、当八年前黎君与李君相会于沪上时、即谈及振兴电影设立公司事、李君即赴欧美、细心考察各先进国之电影、以为回国创办之准备、今也二君携手共事、得尝所愿矣、且李君为有功民国之人、复为沪上商界巨子、故登高一呼、而数十万之资本立集、人材纷纷乐为所用、公司创办不数月、而事业之发达乃一日千里、计自十五年一月十五筹备之日起、不及两月而摄影场告成、再一月而公司内部组织就绪、新片《玉洁冰清》已开摄矣。

(原载民新公司特刊第1期《玉洁冰清》号 1926年)

神州影片公司创办的旨趣

陈醉云

芸芸众生，为着衣忙，为着食忙，为着住忙，深受现实的压迫，生活是怎样枯燥而凄荒。秀丽的山色，滟潋的湖光，无福消受，未容徜徉？温馨的故事，瑰伟的画图，心虽向往，势难周赏。于是汪君煦昌，起了艺术的冲动，想从事于兼收并蓄的制创。音乐呢？有声无形，只是瞬间的清响。文学呢？那是符号的记述，没有具体的迹象。图画雕刻？也太单纯，未饶颤人心弦的力量。只有影剧，可用音乐的节奏，文学的想像，图画美术的点染，山色湖光的衬映，复现于银幕，供万人的“观光”。伟大、博雅、普遍，实形成了这影剧艺术的壮严。汪君对于这事，又曾经过一番研究，饶有相当的经验，于是邀集同好，规画缔造，神州影片公司就在这样的进行底下成立了。虽然我们的事迹未副愿望，但我们的志趣确是愿在“艺术之途”上努力的。

努力罢！尽我们稚弱的力量，去点燃那艺术的灯光；虽然不能普照，也胜过一片的黑夜茫茫。

（原载神州公司《花好月圆》特刊 1925年）

天一公司十年经历史

天一来稿

一 导言

二十世纪的特产，最值得我们惊异，最值得我们赞叹的，要算是电影了。

自从有了电影后，欧美各国都把它当作了娱乐观众的最好的工具。从前一切的娱乐工具，都对它低了头，失去了原有的光彩。许多舞台，音乐院，都为了它而相继停闭，许多舞台上的名优，都为它而失了业，有的只好改行投身到银幕上来，于是电影，遂成为艺术的园地里最完美最骄矜的一朵鲜花了。

大凡一种艺术，都有一种感动力；尤其是一切艺术之总和的电影，具有更大的感化力和推动力！因为它有这种更大的感化力和推动力，所以苏俄利用它来宣传社会主义的建设，意大利利用它来宣传法西斯蒂的政治，日本利用它来宣传军国主义，英美各国更利用它来夸耀资本主义的锋芒。于是，今日的电影，不仅是一件纯粹的娱乐品，而且是做了文化的前线上一位冲锋的战士了！

科学落后经济落后的中国，在民国元年前后，眼看着欧美各国的电影事业风起云涌，也渐渐注意起它来了，于是有人集资创办起小规模的制作公司来；虽然没有什么成绩可言，但他们的勇敢的尝试精神，是值得我们佩服的。后来一年年的过去，小影片公司也一年年的增加，但都是旋起旋仆的。有的拍一二部片子便倒闭了，也有一部片子还没有拍成而就中止的；虽然有几家勉强支撑着，但也没有什么生气。统观各影片公司所以失败的原因，都是为了缺乏资本和缺乏人材；此外，从事影业的人，不肯认真地干下去，只把它当作一种新鲜的玩意儿玩着，也是失败的原因之一。

二 创办天一的动机

就在这样情形之下，天一影片公司便诞生了。

天一公司的产生,给与危机四伏的中国影坛,添了一支生力军。

虽然天一公司初期的作品,未必尽能使人满意;但天一公司的创办人认识电影事业不是儿戏,而是一种新兴的正当事业,也是一种新兴的文化事业。抱了严肃的态度,努力的干,认真的干。

天一的创办人是邵氏兄弟,而主持公司的是邵醉翁先生。我们要叙述天一公司创办的经过,先得在这里简略地叙述一下邵先生的历史,因为他过往的历史,与他后来的事业是有联系关系的。

邵先生名仁杰,字人杰,别号醉翁,是浙江省镇海县人。民国三年毕业于神州大学法科,做了几年的律师。等到张小松、倪幼丹、卢子嘉、朱葆三等合资创办中法振业银行,推举邵先生做行长,一方面并兼营商业,在上海、天津、宁波、镇江、嘉兴、湖州等埠,与人合股开办颜料、糖、北货、钱庄、绸布、纸业等商号,共计三十多家。后来因为经营华友蛋厂失败,觉悟到单是经营商业,不足以发展抱负,于是弃了商业,与张石川、郑正秋合办笑舞台,因为邵先生认定舞台事业是社会教育的一种,要感化人心,移风易俗,舞台剧是最通俗最有力量了。但后来又渐渐觉到有一个缺憾,就是舞台剧因为限于时间和空间的关系,不能尽量发挥开来。譬如就横的方面说,不能把万里长城和扬子江搬到舞台上来;就纵的方面说,戏剧只能规定在一个时间里,表现人生的一段。但在电影里,这些都不成问题了,凡舞台上所做不到的,以及人世间所有的一切事物,统统可以搬到银幕上来。于是邵先生毫不顾惜的舍弃了舞台事业,和他的弟弟邨人、仁枚两先生一度的计议,决定创办天一影片公司。民国十四年的六月里,天一公司便正式成立,地址在闸北的横浜桥。

三 发轫时期

天一公司成立后,第一张开拍的片子叫《立地成佛》,内容是提倡兵工筑路,由邵先生自任导演,聘请高梨痕、吴素馨、魏鹏飞等为男女主角。《立地成佛》完成,公映以后,颇得好评。邵先生于是更努力于摄制新片,计第一年度共完成新片四部,内容有提倡忠信和平的,有提倡人类互助精神的。这几部片子的成功,遂奠定了天一公司的基础。

四 扩充时期

第二年度开始扩充,因为规模较大,原有的房屋不敷应用,遂迁移到华德路来,添聘裘芭香、顾肯夫、李萍倩等做导演,并添聘陈玉梅、胡蝶、丁子明、陶雅云、陆剑芬、萧正中、张振铎、谭志远、汪福庆、周空空等为演员。那时中国新文坛上正在提倡民间文

学，邵先生也以为民间文学是中国真正的平民文艺，那些记载在史册上的大文章，都是御用学者对当时朝廷的一些歌功颂德之词，真正能代表平民说话，能呐喊出平民心底里的血与泪来的，惟一只有这些生长在民间流传在民间的通俗故事。天一同人根据这一点，便采取了不少民间故事改编电影，这一年里完成了《梁山伯祝英台》、《唐伯虎》等八部片子，比第一年度的产量加了一倍。

从此以后，一年比一年地发展，又续请了史东山、姜起凤、马徐维邦等担任导演，并添聘演员高占非、胡珊、孙敏、秦哈哈、张慧冲、徐素娥等多人，剧务部里更添聘了蔡楚生、孟君谋等为职员，规模也扩大起来，除了努力制片外，并由邵先生的弟弟仁枚、逸夫两先生，到南洋去发展戏院事业。公司在华德路总共五年，出了五十多部片子，其中以裘芭香导演，胡蝶主演的《新茶花》，和李萍倩导演，陈玉梅主演的《大学皇后》，以及邵先生导演，陈玉梅主演的《空门红泪》等片，尤为轰动一时。但不幸得很，民国十九年七月里的某一个晚上，公司突然失慎，意外的灾害，使得公司方面受了不少的损失！但邵先生并不以此而灰心，一面将公司迁到甘世东路来，就是现在的地址，一面再接再厉，努力奋斗，一年中完成了十多部片子，公司中充满着复兴的气象。

五 开摄声片时期

民国二十年，是天一公司开始拍声片的时期，也是天一公司走入新的发展的时期。当时天一当局看着欧美的有声影片在中国市场上十分跋扈，中国影坛非拍声片不足以挽回利权，抵制舶来片。然而要拍声片，决不是一件容易的事情，设备方面，人材方面，在在都要感到一种很大的困难。本来，在两年前，仁枚先生由新加坡回沪，就提议开拍有声电影，公司同人虽十分赞成这个计划，但与公司方面有点友谊关系的几个朋友，却认为事实上万难办到。这时候日本已有有声电影，公司里为了决心想拍声片，乃派仁枚先生到日本去考察。考察的结果，知道日本也有片上发音的有声电影，但机器却不很完备；还有用蜡盘收音的，收音的方法有两种，一种是同时摄影收音，一种是配音，先摄成影片然后再收音，有如中国托唱片公司收音一样。仁枚先生回国后，公司同人就开会讨论，大家觉得如果用蜡盘配音，虽然是轻而易举，但成绩一定恶劣，如果用蜡盘同时摄影收音，成绩固然要比配音好一点，但比起片上发音来，还差得很远。最后，大家议定不拍有声电影则已，要拍就得拍片上发音的有声电影才对。要拍片上发音的有声电影，更非用美国最完备的片上发音有声摄制机不可。但成本浩大，手续麻烦，不是一时所能容易办得到的事。不过，公司方面既抱定了要摄声片，就得摄制片上发音的影片的决心，宁可慢慢筹备，决不肯投机取巧。经过了一年多时间的筹划，花了几十万的巨资，居然办得了美国慕维通全部摄影机、收音机、五彩片摄影机等，并聘请美国的摄影专家，收音专家，同时建筑有声摄影场，改造暗房，添置各式各样的灯。费了

好多的金钱和精神,把摄制声片的种种机械和设备都办到了,又经了剧务部多次的讨论,议定第一部开拍的剧本《歌场春色》。并广事罗致明星,如杨耐梅、宣景琳、紫罗兰、浦惊鸿等,都被请来担任要角。经过了几个月,《歌场春色》告成了,一经公演成绩很为美满,片子到各埠放映,都得到广大群众的欢迎,这不特是中国影坛一件值得纪念的事,而且给与舶来片一个很大的威胁!

《歌场春色》完成后,公司更努力地来摄制新片,并续聘女演员多人,如陆丽霞、李丽莲、袁美云、艾霞、王莹等,并添聘剧务部职员高天栖、苏怡、沈西苓、司徒慧敏等。继续拍成的声片有《最后之爱》、《上海小姐韩绣雯》、《芸兰姑娘》、《有夫之妇》、《一夜豪华》等。

六 国难时期

“一二八”的炮火,轰毁了上海的繁华,也轰毁了中国人民的迷梦!使得中国人民进一步的认识了帝国主义的狰狞面目,也使得中国人民更加明白要求中华民族的生存,只有我们大众坚决的一致起来参加反帝的战线!

中国的新文化运动——文化运动之一员的中国电影,自从受了这次创深痛巨的教训,已获得了一条新路线,而在这条新路上突飞猛进着。天一的《战地二孤女》,就是根据着这条新路线制作出来的,内容是宣传抗敌反帝,以求中华民族的生存。当摄制这张影片时,还正在飞机轧轧大炮隆隆声中,许多作战的场面,都是从前线实地拍摄的。经过了不少艰难困苦完成了这张影片,使得帝国主义的狰狞面目,中国军民悲壮的反抗精神,一一映在银幕上,给中华民族留下一个永不磨灭的血的纪念,也给中国民众看了留下一个永远忘不了的伤痕,永远忘不了的教训!

因了这“一二八”的惨变,使得中国的农村经济加速度的破产,都会里的工商业也加速度的崩溃下去!这种情形影响到电影界来,自然也现出极度的不景气!天一在这环境下,要不为这狂涛所颠簸,只有上下一致,加倍努力的工作!《兰谷萍踪》、《芭蕉叶上诗》、《小女伶》、《孽海双鸳》、《生机》、《挣扎》……等片,就在这时,次第完成了。

有一个时期,虽然脱离了一部分的职演员,如李萍倩、苏怡、沈西苓、艾霞、王莹等;但不久却聘请了大批的职演员:剧务部加入了洪深、于定勋、曹雪松、高梨痕、王元龙、王次龙、汤杰、文逸民、汤晓丹、许幸之、吴印咸等,女演员如黎明晖、叶秋心、范雪朋等也相继加入。现在统计全公司职工,达二百余人之多,公司内部也扩充了许多声默片并摄,原有摄影场不敷应用,乃划出一块空地,另建成了一所新摄影场。这样一扩大,出产量自然也增加了。从前每年出十余部片子,现在却可以增加一倍,每年可以出二十四五部之多了。不特在量上增加,而且在质上也同时进步了许多。如最近摄成的《吉地》、《青春之火》、《似水流年》、《舞宫春梦》、《红粉铁血》、《欢喜冤家》、《春宵曲》、

《红楼春深》等，便可证明内容和技巧的进步。现在的天一，又转入了一个新的扩大时期中。同时，在南洋方面经营的戏院事业，也有很大的发展！现在和人家合资创办的戏院有三家，独资创办的戏院有十五家。最近并在香港设立公司，新建成了一所有声摄影场，一等到筹备妥当，也就要开拍声片了。

八 尾声

日子真如飞一般的过去，从天一创办到现在，屈指已将十年了。我们从这十年过程中看来，可知道一件事业的成功，决不是偶然的，决不是凭空而来的。虽然今日的天一，我们并不敢说已发展到最高的程度，我们也并不敢说今日天一的出品，已完成到十全十美的境地，但在这风浪叠起，四周险恶的环境里，别家公司都在风雨飘摇里过日子，而天一却能始终稳固地站立着，而且一年年地发展，一年年地向前迈进，这却不是一件容易的事情了。

我们知道：时代在进展着，艺术也无时无刻不在进展着！我们更知道：艺术是永远无止境的，事业也永远是无止境的！今后天一更大的成功，实有待于将来的努力了。

天一影片公司出品一览

无声片部

出品 目次	片 名	编 剧	导 演	主 要 演 员	出片时期	本数
1	立地成佛	邵邨人	邵醉翁	傅秋声 高梨痕 吴素馨 王无恐 魏鹏飞	民国十四年	9
2	女侠李飞飞	高梨痕	邵醉翁	粉菊花 吴素馨 林雍容	同 上	10
3	忠孝节义	邵醉翁	邵醉翁	谭志远 吴素馨 朱咏芬	民国十五年	9
4	夫妻之秘密	邵邨人	邵醉翁	胡 蝶 吴素馨 金玉如	同上	9
5	梁祝痛史	董血血	邵醉翁	胡 蝶 吴素馨 金玉如	同上	11
6	电影女明星	邵邨人	邵醉翁	王汉偷 吴素馨 胡 蝶 金玉如	同上	11
7	珍珠塔	邵邨人	邵醉翁	胡 蝶 丁子明 吴素馨 王无恐 金玉如 周空空	同上	20

出品 目次	片 名	编 剧	导 演	主 要 演 员	出片时期	本数
8	孟姜女	邵邨人	裘芑香	胡蝶 金玉如 王无恐 魏鹏飞 周空空	同上	10
9	唐伯虎	李萍倩	邵醉翁	陈玉梅 林雍容 周空空	同上	20
10	大侠白毛腿	邵邨人	裘芑香	胡蝶 谭志远 张振铎	民国十六年	9
11	新茶花	李萍倩	李萍倩	胡蝶 汪福庆 倪红雁 谭志远	同 上	9
12	红宝石	邵醉翁	李萍倩	李萍倩 倪妙玉 魏鹏飞 章志直	民国十七年	19
13	夜光珠	邵醉翁	邵醉翁	陈玉梅 周空空 魏鹏飞 章志直	同上	10
14	拳大王	邵邨人	邵醉翁	陈玉梅 张颠颠	同上	9
15	双珠凤	仰天乐	邵醉翁	陈玉梅 陶雅云 胡恨生	同上	21
16	江侠士刺虎	仰天乐	史东山	陈玉梅 高占非	民国十八年	10
17	无敌英雄	蔡楚生	邵醉翁	张慧冲 徐素娥 高占非 蔡楚生	同上	9
18	混世魔王	马徐维邦	马徐维邦	马徐维邦 陆剑芬 张振铎	同上	10
19	双雄斗剑	华但妮	史东山	高占非 胡珊 陆剑芬	同上	10
20	江洋大盗	邵邨人	姜起凤	魏鹏飞 陆剑芬 周空空 孙 敏 马东武	民国十九年	10
21	血滴子	姜起凤	姜起凤	胡珊 魏鹏飞 周空空	同上	10
22	百花台	邵邨人	李萍倩	陈玉梅 胡珊 孙 敏	同上	18
23	杨乃武	裘芑香	裘芑香	陈玉梅 孙 敏 张振铎	同上	27
24	大学皇后	邵邨人	李萍倩	陈玉梅 孙 敏 陆剑芬 张振铎	同上	20
25	杨云友三 嫁董其昌	邵邨人	李萍倩	陈玉梅 孙敏 萧正中	同上	9
26	李三娘	邵邨人	洪深	陆剑芬 孙 敏 魏鹏飞 舒丽娟	同上	8

出品 目次	片 名	编 剧	导 演	主 要 演 员	出片时期	本数
27	福尔摩斯	邵邨人	李萍倩	李萍倩 陈玉梅	民国二十年	9
28	亚森罗苹	邵邨人	李萍倩	陈玉梅 孙 敏 张振铎 秦哈哈	同上	9
29	空门红泪	邵邨人	邵醉翁	陈玉梅 孙 敏 马东武 舒丽娟	同上	9
30	夫妻之间	邵邨人	李萍倩	陈玉梅 孙 敏 陶雅云 蒋耐芳	同上	9
31	飞絮	邵醉翁	邵醉翁	袁美云 鲍志超 王慧娟	民国廿一年	10
32	飘零	高天栖	汤晓丹	胡 珊 陆丽霞 马陋芬	民国廿二年	9
33	苦儿流浪记	于定勋	汤 杰	邵素霞 陆剑芬 萧正中	同上	9
34	青春之火	裘芑香	裘芑香	陈玉梅 叶秋心 余 光	同上	9
35	热血青年	曹雪松	汤 杰	王元龙 叶秋心	民国廿三年	9
36	似水流年	张恨水	高梨痕	叶秋心 余 光 胡 珊 魏鹏飞	同上	11
37	红粉铁血	于定勋	王元龙	王元龙 范雪朋 汤 杰	同上	9
38	舞宫春梦	曹雪松	文逸民	范雪朋 余 光 李 英	同上	9
39	红楼春深	曹雪松	高梨痕	陈玉梅 陆丽霞 余 光	同上	11
40	王先生	于定勋	邵醉翁	汤 杰 曹雪松 陆丽霞 舒丽娟 丁华氏	同上	9

有声片部

出品 目次	片 名	编 剧	导 演	主 要 演 员	出片时期	本数
1	歌场春色	姚苏凤	李萍倩	宣景琳 章拥翠	民国廿年	8
2	最后之爱	苏 怡	邵醉翁	杨耐梅 宣影琳 张振铎	同上	9
3	上海小姐韩绣雯	姚苏凤	李萍倩	杨耐梅 宣景琳 秦哈哈	同上	10

出品 目次	片 名	编 剧	导 演	主 要 演 员	出片时期	本数
4	芸兰姑娘	苏 怡 姚苏凤	邵醉翁	陈玉梅 孙 敏 马陋芬	同上	9
5	有夫之妇	高天栖	李萍倩	宣景琳 张振铎	民国廿一年	9
6	一夜豪华	苏 怡	邵醉翁	陈玉梅 胡 珊 孙 敏	同上	9
7	游艺大会		邵醉翁	全体男女明星	同上	10
8	战地二孤女	苏 怡	邵醉翁	胡 珊 陆丽霞	同上	9
9	兰谷萍踪	苏 怡	裘芸香	陈玉梅 陆霞丽 孙 敏	同上	10
10	芭蕉叶上诗	黎锦晖	李萍倩 黎锦光	王人美 黎莉莉	同上	10
11	小女伶	裘芸香	裘芸香	袁美云 王慧娟 魏鹏飞	同上	9
12	孽海双鸳	邵醉翁	邵醉翁	胡 珊 邵素霞 马陋芬	民国廿二年	9
13	追求	裘芸香	裘芸香	黎明晖 胡 珊	同上	9
14	生机	邵醉翁	邵醉翁	陈玉梅 张振铎 袁美云	同上	10
15	挣扎	于定勋	裘芸香	陈玉梅 刘炳华 魏鹏飞	同上	9
16	白金龙	薛觉先	汤晓丹	薛觉先 唐雪卿	同上	12
17	吉地	于定勋	邵醉翁	陈玉梅 张振铎 田 方	同上	9
18	一个女明星	邵邨人	袁梦楼	胡 珊 余 光 张振铎	同上	8
19	欢喜冤家	曹雪松 白中一	裘芸香	陈玉梅 胡 珊 李 英	民国廿三年	12
20	歌台艳史	薛觉先	薛觉先	薛觉先 唐雪卿	同上	8
21	春宵曲	于定勋	文逸民	叶秋心 钱化佛 李 英 马东武	同上	9
22	万花团		邵醉翁	马格斯歌舞班	同上	8

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934 年)

大中国影片公司之缘起及其经过

朱双云

年来国产影片、有如春潮怒发、顾主其事者、都漫无经验、视银幕为利藪、以实业为投机、资本人才、都非所计、有数千元之薄资、得三五人为演员、公司便告成立、而又急不暇择、贸然从事开摄、剧本之陈义非所知、演者之当否非所问、布景之良窳非所计、取光之优劣非所晓、第求摄制成功、得销南洋一带、其尤者、则藉电影之嘉名、逞诈欺之手段、由是国产影片、信用日以薄弱、名誉日以堕落、向所恃为利藪之南洋、至是遂不轻于交易、长此不图更张、则国产影片、渐将销减于无形、可胜慨哉、顾君无为、尽焉心伤、爰集同志、有大中国影片公司之组织、又以世之号称电影明星者、多无戏剧经验、挟其天纵聪明、便来从事银幕、表情既非所谙、化装更非所习、第凭导演指挥、等于登场傀儡、而所谓导演者、又多撙拾西人唾余、墨守欧美成法、甚或师心自用、强作解人、既无经验、更鲜阅历、以致登场人物、几如木鸡之呆、我大中国公司、用是别辟新径、所有演员、悉用戏剧专家、凭其舞台经验、来为银幕表演、驾轻就熟、事半功倍、成立以来、于兹四月、惨淡经营、不遗余力、其中经过、有可得言者、爰举所谏、述之如下：

当事之兴也、自愿投资者、实不在少数、属五卅之变、沪市动摇、投资者咸观望不前、顾君既以荦路蓝缕、未孚信用、招募股金、空旷时日、重以股东一多、人言庞杂、事权不一、转妨进行、用竭己力、独资创办、艰苦备尝、底于今日、毅力精神、有非庸人所逮、凡知顾君者、当不以愚言为阿私也。

公司既告成立、着手罗致人才、有卜君万苍者、精于摄影、著誉艺林、前摄《人心》一剧、博得万人称许、顾君闻其名、特以礼为罗、卜君钦无为之为人、乃力排众议、慨允其请、于是税地建场、购机市木、从事于摄影之场、布景之制、时罢工风潮正亟、摄影机不得登陆、以是而停顿者、几两阅月、一面又从事编辑剧本、殚精极虑、编成《失路》一剧、将开摄矣、以剧中之有暗杀之格于电影律也、遂废弃之、更改编舞台剧《私生子》、顾君以剧本之不容草率、既商之夏君赤凤、卜君万苍、更促愚回沪、下问及愚、其不苟也有如此。

愚与顾君、十载深交、顾君凡有所兴、辄就愚而商之、当公司草创之初、即函电交驰、促愚就道、愚以偶樱小极、羈滞汉皋、直至八月中旬、始获东还故土、既以病后神昏、重以沉困世网、未能有所尽力、殊觉负我良友也。

影片定名、关系至重、初拟命名曰《谁是母亲》、嗣又易为《两姊妹》、终则登报征

求、乃应者虽多、而惬意者绝鲜、万不获已、因仍名曰《谁是母亲》。

此片之开摄、实在九月七日、所摄为外景、所在地为东城、摄毕归来、目击九七纪念游行大会行经爱多亚路之惨剧、因即实地摄入、摄制既成、即捐入爱国募金大会、此实至可纪念者也。

支配角色、备极苦心、往往以一角之微、斟酌至竟日之久、芸兰一角、曾数易其人、最后乃由叶文英承之、顾以此而已损失不少矣。

无为事必躬亲、几至不遑寝食、编剧分幕、导演置景、既由无为一人承之、而支配演员、督率工役、处置事务、无不躬亲其事、此一卷小小影片、实无为一生心血结晶、弥可宝也。

凡所取景、都极名贵、园林胜地、非特银幕之上、从未摄入、即平时欲一游览、亦不可必得、我大中国公司得一一摄入者、经君营三、叶君少如之力焉。

内景所陈、极尽古雅、张壁之字画、列几之鼎彝、琳琅满目、美不胜收、此皆高君季平之力、季平为仁和大书家高邕之姑丈哲嗣、姑丈在日、收藏极富、凡我片中所摄、悉为其家精品、洵足珍焉。

光复以还、旧式之公署、已无存于海上、片中有庭沿一幕、实为海上真景、顾求之非易、以此一景之微、费时旬有余日、卒得如愿以偿、亦幸矣哉。

全片摄成、都凡二万三千七百尺、以四次之裁剪、仅得一万尺有奇、此可知我大中国公司之影片、不因陋就简、务取精用宏、摄制稍不惬意、即便弃而重摄、不恤金钱、不辞劳瘁、务求其当而后已。

片中有公堂一幕、系县知事兼理司法者、顾君属撰一联、悬诸两楹、标明其意、愚思索久之、得一下联、乃谓夏君赤凤曰、临之以政、齐之以刑二句、可为斯堂楹帖、惜无为之偶者、夏曰、可偶以勿念作狂、克念作圣、愚曰、甚善甚善、乃由董君墨斋书之、既摄竟、蒲君伯英适来参观、见联而异之曰、斯联悬于斯堂、殊为得体、惟将原文之第一字、悉加改易、不知何意、愚愕然、蒲曰、原文为导之以政、罔念作狂、今何易导为临、易罔为勿、愚始恍然知误、顾此联为两人所集、乃竟各误一字、且各误其第一字、而两人又各不知其所误、必俟第三人出、乃始知之、是亦制片声中之一段趣事也。

大套内景、需工甚巨、场中常雇工人、往往不敷应用、则由各演员共同襄助、搬运木器、搭配背景、各演员均亲其役、无阶级上下之分、有通力合作之实、此我大中国公司独具之精神、有非人所几及者也。

公司中职员演员、以及工人执役、一律均衣制服、服为呢制、色为墨绿、衣短袖窄、极便工作、影片公司之有制服、实自我大中国公司始。

编制字幕、极费经营、四五人之脑力、破三日夜之工夫、始得成此、往往以一字之微、推敲至数时之久、是可知事无巨细、莫不以慎重出之。

编制字幕、以夏君赤凤之力为多、翻译西文、则由倪君则垠独任、愚于字幕、仅司笔录、乃片中竟以说明之名、归之于愚、愚惭愧极矣。

(原载大中国公司特刊第1期《谁是母亲》 1925年)

大中国与开心

汪优游

无为向来有这个志愿、要想把许多职业的演剧家、游艺家、电影家和一切爱美的艺术家、联合在一起、组织一个联络感情、交换知识的团体、彼时曾与正秋、洪深、予倩、月润、凤文诸君、和在下作非正式的提议过几次、要想组织一个艺人协会、后来因为大家事忙、聚首的机会很少、至今也没有商量过具体的办法、不过这个团体、我想迟早终有一天会实现的。

无为办大中国影片公司、当初也是本着这个宗旨、要想联合了上海全体的职业演剧家和游艺家、合办一个强有力的影片公司、他在创办的时候、就来和我商量、说是想请王美玉等来做女主角、又想将上海所有的重要男女演剧家、都邀集拢来、摄制一张影片。

像这样大规模的组织、如果能够实现、将来一定可以号召一时、不过我们都是穷酸、心有余而力不足、找几个有钱的主儿来垫资本、虽然不难、不过这样一个团体、用资本家的头脑来支配、立刻可以起铜化作用、我们预料想描写一头猛虎的、结果也许成了一只狗、于是美满的希望、遂等于梦想。

经此一度磋商、我们摄影片的欲望、至此却一发而不可遏了、但是新剧家的影片、与外江派的京剧一样、都是被一般所谓鉴赏家所不齿的东西、我们前途很是渺茫、我们的环境十分险恶、动手做起来、实在是毫无把握、与其尔我同归于尽、不如大家分道扬镳、于是我们都用尝试的方法、分头做去、走路的方向、虽然不同、目的地却总是一个、我们分途尝试去了、他独力办了一个大中国影片公司、我便与老新剧家半梅合作、办了一个开心影片公司、大中国与开心、不用举什么内容、就一望而知是性质绝对不同的两个东西、大中国是宏大的、开心是渺小的、大中国是繁复的、开心是简单的、大中国样样道地、开心事事搭浆、大中国一场布景、可以破费二三千金、开心却一毛不拔、专拾香烟屁股式的布景、大中国的演员都是几经挑选来的、开心的演员则都是拉夫拉来的、大中国自筹备至摄制完毕、足足费了大半年、才成功了一部正片、开心则不到半月功夫、就把三部影片都拍完了、总之、大中国的《谁是母亲》、费用极大、心血极

多、开心的出品、资本极小、耗费的时日也极少、大中国的《谁是母亲》也许能博得中国空前佳片的美誉、开心公司的出品、据我个人看来、确是几张极蹩脚的影片、也许尚不至于最蹩脚、不好、我这样说话、也许违背了现代人的说话常则了、我当了几年报馆编辑、所看见的影片公司的宣传投稿、完全是自己赞自己好的、我这样自己骂自己的出品蹩脚、可算得太通世故了、不过我骂自己一顿、藉此可以减少我历年来感受的肉麻、这也不是于我身心无益的事、越说越远了、就此宣告停止罢、最后我要声明的、就是以上所说的、都是老实话、决没有半句牛皮式的宣传、因为我生平最不擅长的、就是为自己吹牛、或代别人吹牛、这也许就是我生平缺乏朋友的一个原因。

（原载大中国公司特刊第1期《谁是母亲》1925年）

友联影片公司略史

友联来稿

本公司系两合公司性质，资本仅有五万元，然自民国十三年即已成立，发起人为陈铿然氏，地址在上海博物院路 W 二十八号，曾自置摄影场于江湾路，武侠片盛行时代，营业甚佳，厥后自廿二年起到处不景气，则亏折甚巨，已于民国廿二年秋间改组，现任经理为周筱卿氏，本年度曾出《和平之花》一片，过去出品，有一至五集《儿女英雄》，一至四集《红蝴蝶》，《山东响马》，一至十集《荒江女侠》，上下集《九曲楼》，上下集《石室奇冤》，《虎口余生》，《梁上夫婿》，《隐痛》，《舞女儿》，《梵灯怪影》，《海上英雄》，《大人国》，《愁扇怨》，《泣荆花》，《红侠》，《续红侠》，《江湖情侠》，《虞美人》等武侠影片，共卅七部。

（原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934 年）

大东影片公司略史

大东来稿

公司组织,系独资经营,创始于民国十六年,资本额国币一万元,经理人系汪福庆氏,剧务部尹孤魂,宣传部范和章,制片部周金山,营业部范颐,曾出有声片一部《春风杨柳》。无声片十二部,为《武松杀嫂》、《大侠张汶祥》、《大侠李梦雄》、《大破青龙洞》、《爱国英雄》、《响马之子》前集、《响马之子》后集、《侠义英雄传》第一集至第三集、《风流女侠》、《她的使命》等片。

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934 年)

月明影片公司略史

月明来稿

创始于民国十五年,在上海闸北宝山路宝通路建筑摄影场,“一二八”之役全部被焚毁,翌年由经理人任彭年氏承接上海海格路八百五十五号之大长城公司摄影场,继续业务,一切设备,较前略事扩充,纯系独资经营,影片销场以南洋为主。兹将公司过去出品共三十六部,计二十六万六千一百八十五尺列后:

- 1 《关东大侠》一集至十三集
- 2 《女镖师》一集至六集
- 3 《飞将军》
- 4 《黑牡丹》
- 5 《七星刀》
- 6 《剑底鸳鸯》
- 7 《莽汉》
- 8 《大丈夫》
- 9 《图中秘密》
- 10 《粉蝶儿》
- 11 《工人之妻》
- 12 《战后余生》
- 13 《幕中人》
- 14 《她的心》
- 15 《血书》
- 16 《恶邻》
- 17 《真假媳妇》
- 18 《陷落的灵魂》
- 19 《爱的决赛》

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934年)

创办联华影业制片印刷有限公司缘起

黄漪磋

电影事业之发展

窃维电影事业，为晚近各大工业中之发达最速者。其功能在寓教育之助益于民众娱乐中。改良风化，箴砭社会，厥功甚伟。迨来国内电影院之增设，日见其盛。良以娱乐为现代民众生活要素之一，不论贫富阶级，于公余之暇，靡不竞寻娱乐。而电影为娱乐品中之最高尚及最普遍者，所以有一日千里之发展也。

国片衰落之原因

虽然，国内之影院业虽有蒸蒸日上之势，而制片业则适得其反。揆之影院与制片公司两者唇齿相依之理，岂非怪象？实则制片公司趋于下流，甘自菲薄，以致为观众所望而却步。而稍知自爱之影院，亦避之若浼。既乏宗旨，又无联络，此国片衰落之所由也。

外片来源之断绝

今也，声片行世，美国不复制无声片矣。至于有声美片，则因语言关系，已证明仅能供通商口岸英美侨民及少数国人之需要。加以近来金价日昂，即一二影院放映有声外片，已难图利。其他影院，势非仍续映无声片不可。惟此后无声外片之来源已绝。不久将见影院界对于影片之缺乏，大起恐慌矣。

千载一时之良机

在此情况之下，同人等有鉴于时势之需要，爰集合人才，联络影院，而有联华影业制片印刷有限公司之创办。其步骤系分在沪、港、津各埠，设立制片场及印刷所，作大规模之组织。其宗旨在一洗前此国内制片界之积弊，进而摄制有益世道而切合艺术之出品。既可救济目前影院界之恐慌，复能抵抗外国片商之操纵。其营业之足以稳操胜算，实千载一时之良机使然也。

全国影院之联络

夫影片固全赖影院为之提倡及推销者也。故在影业先进之美国，制片厂莫不与影院联成一气。同人等业此有年，向以宗旨纯正及联络得体为唯一目的。故国内素著成绩之影院，俱为本公司之忠实同志。有各埠影院团体为销场，则片费不患无所出。有各地观众意见之采集，则片质不愁落人后。故自信其设施经验，其营业把握，均能人所不能，而必可预操胜算。

印刷宣传之兼办

抑尤有进者，影业之发达，端赖其出品之宣传有方。试观美国出版杂志类之刊物，在销数上统计，属于电影者估过半数。其编排与印刷之精良，自无待言。而其对影片宣传之力量，亦可概见矣。其他如说明书及传单撰印之艺化，招贴与广告设计之美观，尤非罗致编译及美术专才，自办精良之印刷，以专其事不为功。此本公司之所以并制片及印刷而兼办也。

同人已往之成绩

虽然，摄制影片与刊行电影刊物，同人等有意久矣。然犹未敢遽信其必能成功。今则《故都春梦》之问世，已大受观众之欢迎。而《影戏杂志》之出版，又备得读者之爱护。以是知影业而有纯正之宗旨以办理之，固属大有可为之事业也。

声片摄制之可能

且夫同人等对于国产有声影片之摄制，虽以南北言语悬殊，亦认为绝非繁难之

举。我国幅员广阔，其内地及边陲民众，对于名贵之戏剧与名伶之声艺，绝无领略之机会。倘能利用声片以传遍之，沟通之，其功利又岂可限量哉？

设立三厂之便利

此外，如新闻片之摄制，实为启牖民智之要图。本公司既有沪、港、津三厂并立，则对于各方时事民情，只须就近各自摄取，便可荟集于一幕之中，以供海内外观众之快览。且对于搜罗人才，便利取景，推销出品，征集意见，尤非各地设厂不办。是亦本公司特长之优点也。

服务社会之副业

至于电影刊物，销流既广，则其宣传力之伟大可知。若利用之以作工商百业宣传广告之利器，其收效又岂浅鲜耶？又如印刷方面，既饶美术，则对于社会各界之美术印刷，亦可兼办。凡此种种，在营业方面而言，均属无上利藪。在社会方面而言，又不啻为提高国家文化及促进各业发展之服务机关。夫如是，则公司之前途，宁有不发达者耶。

陶朱事业之胜算

本公司既负福国利民之职责，抱服务社会之宗旨；复具秉公合作之精神，操陶朱事业之左券；海内宏达，当必赞同。尚望相与有成，均沾其益。资必期乎厚集，力共勉乎众擎。望切临风，功成指日。

（原载《影戏杂志》 1930 年第 1 卷第 9 期）

创办联华影业制片印刷有限公司启事

查电影事业、以二十余年之过程、一跃而跻于工业界重要位置、其在国家文化、社会教育、民族艺术、时代科学、世界工业、与民众娱乐之境界中、莫不有重要之关系、同人等业此有年、对于舶来影片、在我国文化及经济上之侵略、未尝不引为疾首痛心之事、徒以国片日趋衰落、观众一致拒绝、时机未至、挽救无从、良用怅然、今也向供我国影片来源之美国、以停止摄制无声影片闻矣、而有声美片之在我国、以两国语言之悬殊、已证明实无普遍放映之可能、同人以利害关系、势非设法挽救国内影院之片荒、与供应国内观众之需要不可、用是不忖庸陋、起而作复兴国片之运动、所幸《故都春梦》之摄制、虽属嚆矢先声、且嫌未臻完善、已受国人热烈之欢迎、因知复兴国片千载一时之良机至矣、惟是影业既为国家事业、同人虽听夕寝馈于斯、犹有陨越堪虞之感、故拟公之于社会、俾收集思广益之效、而竟福国利民之功、此同人所以联合全国电影界、计有各埠成绩卓著之电影院六十余家、与港粤京沪平津辽哈各界名流、而有联华影业制片印刷有限公司之组织也、拟兹召集资本一百万元、分在港、沪、津各处设厂、摄制有声及无声影片、兼办电影宣传及印刷事务、所有公司章程、正在进行注册、现印备节略书、函索即寄、一俟定期正式招股、再行登报公布。诸维 鉴察为幸

筹备处

香港鲁麟洋行办房(德辅道中广东银行六楼)
广州鲁麟洋行办房(沙面)
上海联业编译广告公司(江西路六十二号)
南京国民大戏院(杨公井)
天津华北电影公司(英界小营门平安电影院內)
北平华北电影公司(东安门大街真光电影院內)
辽宁沈阳电影院(商埠七纬路)

哈尔滨南冈凤翔电影院

创办人

(尚有各处创办人台衔随时补列)

罗明佑 黎北海 巢瑞霖 邝荣钟 罗明允 卢典学 何世荣 马持隆 黄泰初 陈厚甫 黄广田 陈廉伯 周泽歧 刘廉让 曾焕堂 冯耿光 金曾澄 林香麟 伍于瀚 何挺然 罗文干 罗文庄 吴子祥 司徒仲实 陈霁堂 何东 梅兰芳 刘桂生 严鸿盛 梁文驹 张于凤至 江庸 吴性栽 黄耀东 张荣溥 熊希龄 朱兆莘 冯香泉 梁培基 黄仕强 邹殿邦 李右泉 谈伯韶 吴震修 司徒英铨 曹善允 陈廉仲 区绍安 车伯平 卢璧城 罗雪甫 何世光 陈香伯 郑希声 罗明睿 黄漪磋 黎民伟 霍鉴泉 钟石根 张浦还

(原载《影戏杂志》 1930 年第 1 卷 9 期)

联华影片公司四年经历史

联华来稿

一 成立之动机

联华公司成立于民国十九年三月，创办者为广东番禺罗君明佑。罗君自幼有志于电影，蓄志十余年始在北平办真光电影院，继办华北电影公司，于民十八时创办联华，先努力于电影放映院之建设及联络，民十九罗君慨忧声色电影之侵入中国，对于外人淫靡奢侈之风，将更进以声色而诱惑我国之青年，乃奋起倡自制影片，以从前之国产片，不足有为，遂树复兴国产影片之标帜，以改造国片。

联华复兴国片之呼声，既得各方之同情与响应，乃先与上海民新公司合作一片，名曰《故都春梦》，是为复兴国片之第一部出品，继之者有《野草闲花》、《恋爱与义务》数片，成绩甚著。于是昔日之上海大中华影片公司，上海影片公司先后加入复兴国片运动团体，共同组织联华影业制片印刷公司，在香港设总管理处，上海设分管管理处，以民新公司为联华第一制片厂，大中华公司为第二制片厂，上海公司为第四制片厂，以香港厂为第三制片厂。

二 历年大事记

本公司于民国十九年十月廿五日在国民政府实业部，及香港政府，同时注册，第一届董事当选者，为何东、冯香泉、陈厚甫、熊希龄、卢典学、黄漪磋、罗文干、罗雪甫、戴士嘉、冯耿光、黎民伟、罗明佑、吴性栽、黎北海诸氏，董事长为何东氏，总理为罗明佑氏。廿年三月，上海分管管理处，成立于上海公共租界香港路六号，此时有四制片场，除一在香港外，第一场在霞飞路一九八〇号，第二场在延平路三〇三号，第四场在闸北天通庵。四月预备摄制有声片，创办联华歌舞班以培养人才，时该班大部分学生，为黎锦晖君所领导之明月歌舞团团员，曾博得美誉不少，今日之王人美、黎莉莉、胡笳、

薛玲仙等，皆当日之学生也。八月北平办事处成立，缘北平为我国文化区域，本公司有鉴及此，遂决议在平设制片场及办事处，并兼办电影学校，地址皆在北平齐化门大街。是年共出版影片八部，曰《故都春梦》、《野草闲花》、《义雁情鸳》、《恋爱与义务》、《恒娘》、《爱欲之争》、《心痛》、《一剪梅》等是也。廿一年春，上海“一二八”之役，天通庵制片场，全毁于火，七月北平第五场及电影学校，皆因华北外患日深，暂时停办，同月，因罗明佑氏赴南洋宣传国片，并开辟市场，考察教育电影，遂组织星加坡办事处。廿二年五月，与国民党中央党部定约合作新闻片，盖本公司廿一年起，向有新闻片之摄制，但均属专号，每卷只包时事一件，未能完善，复因中宣会以本公司出品努力，特令中宣会电影股与本公司合作，于是派员到各地摄取新闻，材料先实，每卷可包含最近时事九种以内。六月设立教育新闻片部，厥因为一九三一年日内瓦国际联合会，所派意大利罗马国立教育馆馆长萨地来华考察教育电影事业，本公司曾加赞助，试制教育影片，成绩甚佳，此外既蒙中党部之嘉许合作新闻片，实有扩大教育新闻片之必要。六月复因四川西南制片公司以人才物质之缺乏，谋与本公司携手，而本公司以发展内地影业为职志，遂于重庆设四川制片厂筹备处，旋因时局不靖，迁返上海。八月在上海徐家汇三角地三角街三号添设第六厂，以增加本公司之出品。十月更改各摄影场之名称：在香港者改称为香港制片厂，在上海之第一、二、六制片场改称为上海第一、第二、第三制片厂。廿三年一月，改选第二届董事，当选者为何东、冯耿光、吴性栽、简玉阶、罗文干、胡文虎、罗雪甫、江庸、黎民伟、邵蔚明、陈厚甫、梁维初、戴士嘉、罗明佑诸氏、董事长仍为何东氏，总理仍为罗明佑氏。

三 本公司之宗旨及工作

(一)总纲

提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业。

(二)复兴国片

改革神怪迷信凶恶打杀之国片作风。

(三)普及社会教育

使联华影片到民间去，向中国内地发展，多制新闻教育新片。

(四)为影界全体服务

对同业取互助精神，谋共同发展，不事倾轧。对戏院以提高其地位，维持其利益为前题，使不演中国片之影院演中国片。

(五)抵抗外片之文化侵略与经济侵略

提倡民族固有之美德，指示时代的正轨，以抵抗外片之文化侵略。联合华资影院，收买外资影院，演中国片以挽利权。

(六)培植新人才

随时注意在电影界以外求取各项人才,故忌在同业中拖取人员,并视所需要之程度,自办电影学校。

(七)辅助国营事业

与国人经营之实业工业界携手,于影片可能范围内,尽力为其出品提倡。

(八)推广国外市场

先从南洋群岛华侨盛殖地入手,再推广至欧美各国。

(九)维护从业员人格

提倡体育及各种高尚游艺,建设俱乐部寄宿舍以锻炼其身心,提倡忠孝仁爱信义和平以培养其道德。

(十)集中制片中心

在创办时期,各厂有历史关系,暂取分厂制,但仍以集中为目的,在国内寻觅,经营一广大之电影区,以集中各场于一处,成中国之电影城。

(十一)为国家社会服务

应环境之需要,利用电影宣传权能辅助训政,届相当时期,在各埠设社会服务机关。

四 各厂之历史

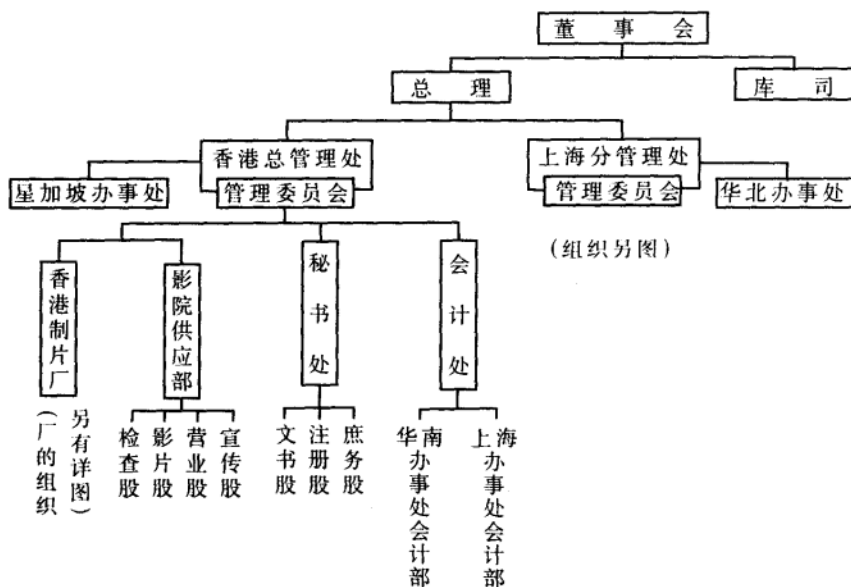
上海第一厂,本厂厂长系黎君民伟氏,值清末革命高潮时,即为粤中志氏之从事戏剧文化运动者。曩于香港,曾创设清平乐剧,以革命戏剧唤起民众。民国肇造,欲藉电影以辅教育,遂有民新影片公司之设,嗣因《胭脂》一片问世,见嫉于港政府,于是摄影场迁广州,而仅洗印工作属港厂矣。然终于五卅案起,不容于港而迁沪滨杜美路。迄民十八年,因民拾年间,黎氏曾数游北平而识罗明佑氏,引为改革影片之同志,于是扩大组织民新上海制片厂,改为联华第一厂,今改为联华上海第一厂,而民新之港粤各厂亦皆属联华矣。本厂之嬗化也如此。

上海第二厂,是厂厂长为陆涵章氏,地址即昔日大中华百合公司,缘民十八年罗明佑氏怀复兴国片之志愿来上海,与吴性裁、吴邦藩、陆洁相晤之下,志趣相同,乃谋合作,而此厂遂成立焉。考大中华之成立,远在民十年冬,组织者陆洁、冯镇欧、顾肯夫等,并曾创办戏剧学校一所,以造就人材。至民十四年与朱瘦菊等之百合公司合并,迄民十八年与联华合作止,共出片约九十余部。

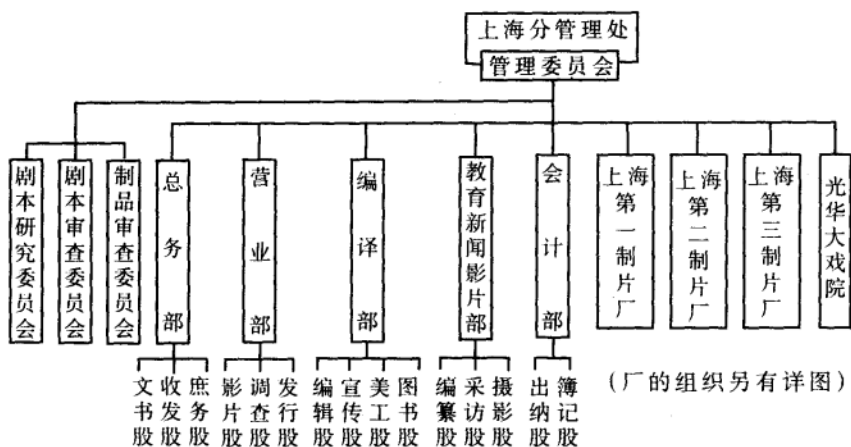
上海第三厂,一九三三年因本公司有增加产量之口号,同时复因本公司出品质量,均为社会所赞许,实有供不应求之势,于是有此三厂筹备处之设,而卒觅定徐家汇三角地三角街三号为厂址,一九三三年九月正式成立,有巨大之摄影棚。原名第六制

片厂，嗣因以埠为单位而改称为上海第三厂，厂长者朱石麟氏也。

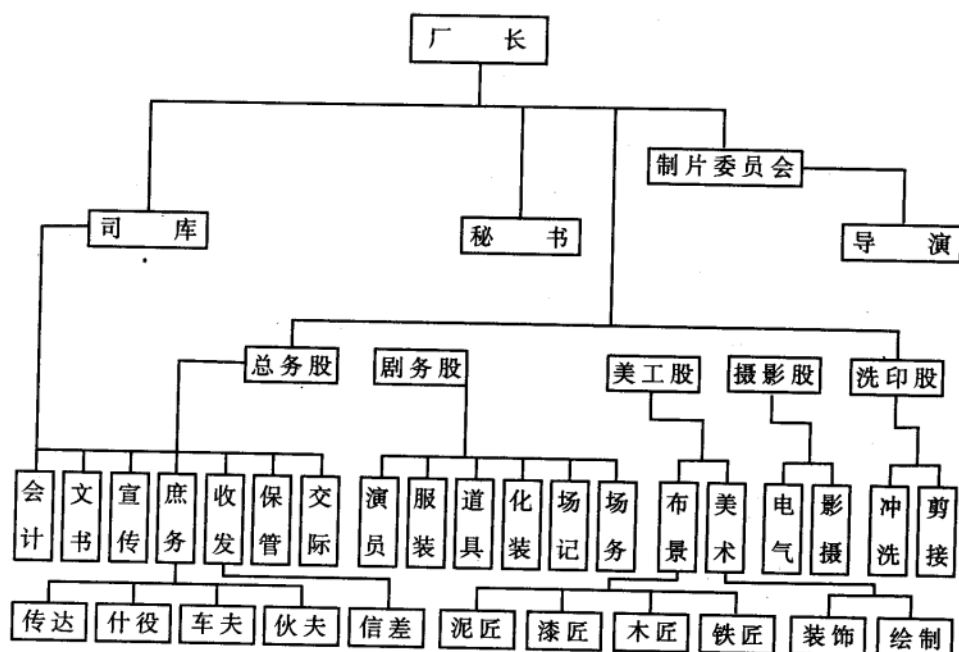
五 联华影业公司的组织



上海分管处理之组织



厂 的 组 织



六 本公司之出品

出品 目次	片 名	编 剧	导 演	主 要 演 员	出片时期
1	故都春梦		孙 瑜	阮玲玉 林楚楚 陈燕燕 王瑞麟	民国十九年
2	野草闲花		孙 瑜	阮玲玉 金 焰	同 上
3	义雁情鸳		王次龙	王次龙 汤天绣	同 上
1	恋爱与义务		卜万苍	阮玲玉 金焰 陈燕燕	民国廿年
2	爱欲之争	张碧梧	王次龙	高占非 周文珠 汤天绣 陈少辉	同 上
3	心 痛	杨小仲	杨小仲	丁子明 万籛天	同 上
4	恒 娘	朱石麟	史东山	汤天绣 朱 飞 周文珠	同 上
5	一剪梅	黄漪磋	卜万苍	阮玲玉 林楚楚 金 焰 高占非 王次龙	同 上

出品 目次	片 名	编 剧	导 演	主 要 演 员	出片时期
6	自由魂	孙 瑜	王次龙	高占非 周文珠 汤天绣	同 上
7	桃花泣血记	卜万苍	卜万苍	阮玲玉 金焰	同 上
8	玉堂春	朱石麟	庄国钧	阮玲玉 黎英	同 上
9	银汉双星	朱石麟	史东山	紫罗兰 金焰	同 上
1	海上阎王	罗明佑	王次龙	王次龙 周文珠 汤天绣	民国廿一年
2	南国之春	蔡楚生	蔡楚生	高占非 陈燕燕	同 上
3	野玫瑰	孙 瑜	孙 瑜	王人美 金 焰	同 上
4	铁骨兰心	梁少坡	关文清	冯洁贞 石友于	同 上
5	失足恨	但杜宇	但杜宇	谈 瑛 王春元 袁丛美	同 上
6	人 道	金擎宇		林楚楚 金 焰 黎灼灼	同 上
7	海外鹃魂	罗明佑	金擎宇	紫罗兰 金 焰 袁丛美	同 上
8	古寺鹃声	梁少坡	梁少坡	黄曼梨 薛绍荣	同 上
9	夜半枪声	曹学愚	关文清	黄曼梨 吴楚帆 唐醒图	同 上
10	共赴国难	孙 瑜 王次龙	蔡楚生 史东山	联华全体明星	同 上
11	续故都春梦	朱石麟	卜万苍	阮玲玉 金 焰 林楚楚 陈燕燕	同 上
12	抗日战史				同 上
13	粉红色的梦	蔡楚生	蔡楚生	高占非 谈 瑛 薛玲仙	同 上
14	火山情血	孙 瑜	孙 瑜	黎莉莉 谈 瑛 郑君里 汤天绣	同 上
15	故宫新怨	侯 曜	侯 曜	刘莉莉 陆雪英 王 斌	同 上
16	奋 斗	史东山	史东山	陈燕燕 袁丛美 郑君里	同 上
17	南海美人	郑逸梅	但杜宇	殷明珠 薛玲仙	同 上
1	三个摩登女性	卜万苍	卜万苍	阮玲玉 金焰 陈燕燕 黎灼灼	民国廿二年
2	如此英雄	朱石麟	庄国钧	刘继群 韩兰根	同 上
3	天 明	孙 瑜	孙 瑜	高占非 黎莉莉	同 上

出品 目次	片 名	编 剧	导 演	主 要 演 员	出片时期
4	城市之夜	贺孟斧 冯紫璿	费 穆	阮玲玉 金 焰	同 上
5	都会的早晨	蔡楚生	蔡楚生	高占非 王人美	同 上
6	除 夕		姜起凤	陈燕燕 蒋君超	同 上
7	清 白		但杜宇	殷明珠 罗 朋	同 上
8	母性之光	卜万苍	卜万苍	黎灼灼 陈燕燕 金 焰	同 上
9	小玩意	孙 瑜	孙 瑜	阮玲玉 黎莉莉 袁丛美 汤天 绣	同 上
1	破 浪	关文清	关文清	黎灼灼 郭娃娃 胡艺星	民国廿三年
2	人 生	钟石根	费 穆	阮玲玉 林楚楚 郑君里 黎铿	同 上
3	归 来	朱石麟	朱石麟	阮玲玉 高占非 黎铿 妮姬娣 娜	同 上
4	风	吴 村	吴 村	高占非 谈 英 袁丛美	同 上
5	暴雨梨花	马徐维邦	马徐维邦	陈燕燕 高占非 谈 瑛	同 上
6	渔光曲	蔡楚生	蔡楚生	王人美 韩兰根 袁丛美 谈瑛	同 上
7	体育皇后	孙 瑜	孙 瑜	黎莉莉 张 冀	同 上
8	铁 鸟	袁丛美	袁丛美	高占非 陈燕燕 蒋君超	同 上
9	良 宵	朱石麟	杨小仲	谈瑛 蒋君超	同 上
	光明之路	沈哀鹃	郑基铎	郑君里 袁丛美 谈 瑛 汤天 绣	

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934 年)

新大陆影片公司创办之原因

陈 天

我国地广人多、甲于世界、惟年来受强邻之欺凌、及同室操戈之害、几有一蹶不起之慨、综其原因、不外乎被不平等条约所压迫、及国人不图自振耳、余以一介凡庸、无才无德、所可差堪自信者、一片爱护国家之心、从未稍懈、十余年来、或从事于群众事业、或参加于政治运动、耿耿此心、本期跻吾国于富强之境、奈力与心违、只可徒呼负负而已、盖值此豺狼当道、举目疮痍之际、非具有回天之力、不克挽彼之狂澜也、余也、自顾庸拙无能、无补于事、只得另谋补救之方、故挺身跳出浑浊之漩涡、从事于艺术、藉以挽救社会一部分之颓风、遂联络同志数辈、组织影片公司、以图贯彻初衷、此本公司创办之原因也、然余投身电影界之目的、用敢明白宣告于众曰、实为研究艺术阐扬国光起见、决不借此以获取金钱也、第恨智识浅陋、谬误丛生、惟冀同志诸公、不弃愚庸、而时加指导焉。

（原载新大陆公司《剑胆琴心》特刊 1926年）

本公司经过纪要

陈 天

万事起头难、这句话、系人人都公认的、因此我们对于难的这个问题、预先已解决好了、才着手来创办公司、我们所能解决难的问题、就是大家都能够协力同心、耐劳耐苦、不论遇着什么辛苦、艰难的事情、我们都很能够鼓着那百折不挠的毅力、向前冲去、回头想想我们创办公司的时候、好比盲人骑瞎马一般的办事、以致滥支费用、事情还没有办到一件、那预算的原额已超出许多、那存在华商银行的款子、又遇倒闭了、那时的情形、已经达到危险的极点、幸得徐文蔚君、将他自己的房产、押给别人、那真是好比临危的病人、服了一剂还魂汤、才得渐渐的回复原状、惟是好事多磨、方才度过了难关、又遇了险塞、那总办事处由北四川路迁到龙华路、各项的布置刚刚停当、各人正在兴高采烈的办事、忽然连珠炮的枪声、拍拍隆隆的响、那可惨的丘八、又演那同室操戈的惨剧了、我们的公司正列在那战线的当中前面、临江的是苏军、后面靠铁路边的是浙军、左边制造局的是苏军、右边吕班路的是浙军、双方都架着了吓人的大炮和机关枪、狠命的作战、我就叫我们的同人、立刻离开这危险的地方、公司里的办事人、只剩了徐君和我两人、到了晚上、那拍拍隆隆的声音欲断欲续的发、我和徐君闲散无事就拿酒来消愁、听见一声枪声、即饮一小杯、听见一声炮声、就饮一大杯、我们这种的饮法、就是李太白再生、相信他也不敢加入、然而我们在这危险的关头、仍是安安然然地度过去了、难道我们不知枪弹没有眼睛么、我们不知丘八不讲情理么、都不是、不过我们不忍把那滴滴心血结成新大陆孤孤草草底受他人的欺凌、因此情愿冒着险的来作新大陆底正当防卫。

(原载新大陆公司《剑胆琴心》特刊 1926年)

华伦影片公司略史

华伦来稿

本公司地址在上海康脑脱路延平路口, 经理人系符中裁氏, 于民国二十二年一月成立。初创时系独资创办, 资本仅五千元, 现为公司扩充计, 已改组为股份有限公司, 拟招股五万元试办, 以后如成绩完美, 拟扩充为二十万元, 现已积极进行自建摄影场及购办各种机器。是年五月, 曾出《天上人间》及《石破天惊》两片, 于营业方面, 当有微利, 现正摄制《镀金的女像》及《发妻》二片, 当必更有相当进步也。

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934 年)

沪上各制片公司之创立史及经过情形

本栏所载、以刻尚存在之各公司为限、其已经停闭者、则以出版匆促、探访需时、不及加入、现拟另撰影业失败史一文、或刊专书、或载入《中国影戏大观》第二集、俾现在及将来各公司有所借鉴 编者附识

国 光

国光影片公司、系由商务印书馆影片部改组而成、追溯国光之起原、当自商务影片部之历史始、当民国元年、该馆同人有青年励志会之组织、举行同乐会时、必映电影、片与机悉租用、所费甚巨、乃自购一百代放映机、派员习映片、于是每值会期、只须租用影片、即可开映矣、六年、鲍庆甲君由美归来、将有志于影业、适有美商、病滞金陵、曾携十万元来华从事电影、数年亏耗殆尽、欲以器械廉价出售、藉作归计、遂为该馆所得(参观首篇《中国影戏之溯原》)、交照相部开始工作、派恩寿君主其事、遍历全国名胜、摄取风景及时事新闻、又制短剧、成绩尚佳、遂大加扩充、影片部亦于是成立。

民国八年、美国环球影片公司 Henry Mc Ray 君率众来华、摄制《金莲花》影片、假商务影片部摄影场摄片、洗片接片亦就该馆为之、工竣后由商务购进其携来煤精灯大小数十盏、得此后、遂日夜可以工作、再聘陈君春生为主任、摄成《死好赌》及《两难》等片、民国九年、聘任君彭年为导演、再摄《孝妇羹》《荒山得金》等片、同时郁君厚培赴美考察、辗转托友购得 Bell Andl Howell 摄影机及最新印片机各一架、又摄《莲花落》《大义灭亲》二片、成绩较前更有进步、十二年、新摄影场成立、规模宏大、工作上又更感便利矣。

商务影片部成立后、先后八年、所有出品、计古装时装等剧及风景新闻等不下六十余种、其中以《荒山得金》《大义灭亲》及杨小仲君导演之《醉乡遗恨》等成绩为最佳、营业上亦得收美满之效果、近数年来、国产影片事业风起云涌、盛极一时、该馆主持者、觉非专力于斯、不足以言进步、而与电影界争一日之短长、于是影片部改组国光公

司之义乃定、自十五年起、由馆支银十五万元为资本、接办商务影片部、内部组织、则大加扩充、聘鲍庆甲君为经理、专司其事、由杨小仲汪福庆二君任导演、陈趾青孙师毅曹元恺徐海萍四君任编辑、廖恩寿君任制片主任、周永年君任营业主任、并聘由法国之张非凡君担任摄影、成立一年来、共出五片、一汪福庆导演席芳婧主演之《上海花》营业大佳、曾由唐越石氏携手之东渡、得日人之赞许、二杨小仲导演杨母主演之伦理片《母之心》、三杨小仲导演丁元一主演之滑稽长片《马浪荡》、四杨小仲导演沈化影主演之《不如归》、五汪福庆导演蒋耐芳主演之《歌场奇缘》、现已摄制告竣、行将开映矣。

惟至去年秋间、该公司内部忽发生一问题、剧务部重要职员、同时宣告辞职、虽经董事会议决挽留、终归无效、闻其决裂之原因、则剧务部之主张、每以种种阻碍而不能实行、同人感于意志自由之被剥夺、遂毅然辞去、兹闻该公司已改聘爱美剧家徐公美为剧务主任、秦铮如为导演、新摄一警世片曰《侠骨痴心》、俟此片摄竣后、亦将应时势之需求、摄制大规模之古装剧、其内部组织、现亦略有变更、经理室而下、分别剧务、营业、制片、布景、庶务五部、部各分股、剧务部分导演、编剧、交通、美术等股、营业部分国内、国外等股、制片部分摄片、洗片、印片、剪接、修片、映片等股、布景部分木工、电气、美术、道具、漆工等股、庶务部分采办、保管、杂务等股、而会计一职、则隶属于经理、独立办事焉。

明 星

今之谈上海影片公司者、莫不首推明星、实则明星之有今日、其艰难缔造之精神、有非其他公司所能及者、当创立之初、地址在贵州路、时为民国十一年春三月、资本五万元、概由发起人张石川任稔莘郑正秋周剑云等筹集、不向外界招股、其所以不招外股之原因、则由于张等始创大同交易所、经营股票事业、未几交易所相继而起者数十家、大同以竞争不力而失败、遂相约以亏蚀余资、办明星影片公司、时中国电影事业、尚未能得社会之信仰、办理者亦毫无把握、加以资本短绌、设备未周、故只能摄新闻滑稽等短剧、一年之间、共成新闻片六种、成绩尚佳、惟销路奇绌、即在本埠开映、亦不能受看客欢迎、盖当时国人观影眼光、方集中于长卷舶来侦探片、如《宝莲女士》《血手印》《黑衣盗》等、对于明星出品、鲜有注意及之者、张石川等知其然、乃竭尽全力以经营正剧、十二年冬、出《孤儿救祖记》一种、时公司已迁至牛庄路、内容之困窘、几有岌岌不可终日之势、不意《孤儿救祖记》出、居然哄动一时、收入达巨万、于是明星诸人、知中国电影事业之犹有可为、乃复振其垂敝之精神、力谋进取、十三年、又迁霞飞路、并于是年冬添招外股五万元、自建玻璃摄影场、购置水银炭灰精灯及各种机械、从事扩充、十四年冬、就公司西偏空地、添辟第二摄影场、于是两片可以同时开摄、制片益形

迅速、至公司组织方面、亦井井有条、其董事会人物、为袁履登王云甫何泳昌邵子眉诸君、内部重要办事人员、为总理兼导演张石川、协理任矜苹、编剧主任郑正秋、剧务主任郑鹧鸪、发行主任周剑云、会计主任张巨川、历年并无更动、至十四年、郑鹧鸪以疾逝世、遗缺至今虚悬、十五年春、任矜苹以自创新人影片公司、辞去协理职务、遗缺以郑正秋递补、此外则十三年冬添聘陈伯南为总务主任、麦君博为制片主任、十四年、添聘洪深为导演、包天笑为编辑主任、沈浩为编辑、沈任职数月、以兼职繁冗引去、摄影师初由英人郭达亚担任、郭去、张伟涛、汪煦昌继之、今则为董克毅矣。

明星出品、以通俗胜、而张石川导演之片、又多富刺激性、往往使观者之喜怒哀乐、发作于不自知觉间、习闻西方名导演如刘别谦、西席地密耳等、咸有所谓作风、此或即张石川创有之作风欤、又该公司自去岁添聘卜万苍为导演后、摄片共分四组、同时并进、平均计之、月出一片而有余、此则由于该公司人材荟萃、经济充裕、应用器具、又完备而精良、故能猛进若是、近闻该公司去年派赴南洋招股之周剑云等、已将次返国、此行结果如何、吾人虽未有预期、然以明星公司之声誉、暨周君等之交际手腕测之、断不至空入宝山、然则明星将来之希望、又岂有涯涘耶。

上 海

民国六七年间、国外侦探长片、方发展其盛大之势力于春申江上、但杜宇君于研习丹青之余暇、辄往观览、私心慕之、归以告同侪、皆笑曰、欧美人斥千百万金以从事于电影、如我辈恃毛锥子为生者、宁能想望耶、杜宇闻言、亦殊莞尔、时有一日人携旧式摄影机来沪上、杜宇辗转托人为介、以谋一见、诧为怪物、而从事于电影事业之心、遂复大热、集同志十余人、组一机关于敏体尼荫路、曰上海影戏公司、实则内容尚无公司之组织、只一电影研究社之性质而已、其尤可笑者、则摄影机尚无从购买也、久之、始得一具、屡屡试验、都无效果、荏苒半载、兴致渐衰、同志相继离去、惟杜宇与管际安君殷明珠女士等誓必始终其事、历时九阅月、费片数万尺、始成一片曰《海誓》、摄影导演、杜宇任之、殷女士任主角、演员则现在之童伶但二春及贺蓉珠贺佩瑛陈宝琦等皆与焉、片成、启映于夏令配克、观者甚盛、咸致赞美、中国有情节之影片、此其创始也、自是以后、中国制片公司遂相继而起、以成今日发皇之现象、后迁办事处于闸北、假公立医院隙地作摄影场、第二片《古井重波记》遂继出问世、此片营业甚佳、艺术方面、亦较《海誓》更有进步、而上海影戏公司之基础、遂予以成立。

杜宇于造就电影人才、尤著奇功、如韩云珍王乃东史东山谢彩贞等、均出自上海影戏公司、而出为他公司之重要演员者也。

及《弃儿》、《弟弟》两片出、但二春贺蓉珠之名遂震、公司亦逐渐扩充、至民国十三年、气象益阔、规模益大、置摄影场于天通庵路、中间殷明珠女士曾脱离电影界数年、

至是又复出现身银幕、摄《重返故乡》一片、继《重返故乡》而问世者、则有《小公子》《传家宝》《还金记》《盘丝洞》诸片、《盘丝洞》为古装剧、系采取《西游记》之一节、加以穿插而成、因其平日宣传之盛、且有殷明珠裸体表演之传言、故当阴历元旦在中央大戏院开映时、卖座之盛、为从来所未有、一日收入、达二千余金、此则不特为上海公司与中央大戏剧之破天荒、实创中国影片在上海开映之新记录、于以知宣传之功效、固至为伟大、而影戏事业、尤当重视也。

长 城

当民国九年春、美国纽约城放演两种影片、一名《红灯笼》(Red Lantern)、一名《初生》(The First Born)、二剧均描写中国女子之缠足、中国人露天饮食、随街赌博、吸鸦片、嫖妓院、以及中国人种种之弱点、变本加厉、暴露于世人眼中、以损伤中国之国际地位、当时侨美华人大愤、呈请南方政府驻美代表马素、向纽约市政府交涉、时市长为哈伦氏、颇明事理、乃禁该二片在纽约开演、然以其限制仅及纽约一城、其他各地、仍开放如故、乃更向美国中央检验影片委员会交涉、得其覆书、辞颇狡猾、略谓如中国能自制优美之影片、阐发东方之文化、则该种劣片、自然消灭云云、当时华人虽愤其轻侮、然亦无可如何、有黎锡勋、林汉生、梅雪俦、刘兆明四君者、念空言无补于事实、乃相约入纽约爱尔文(Alovi. nc)学校、学习表演(Acting)及导演术(Directing)、后更入纽约摄影学校(Institution of Photo graphy)学习摄影术、在该校遇程沛霖李文光两君、因相约为同志、旋召集同志数人、如李君云山、雷君尧焜等、组织真真学社、专研究电影事业、有李泽源君者、在康乃狄克(Conneticut)省温却司塔军火工厂、学习机械工程、素愤外人作侮辱祖国之劣片、常思有以雪耻、至是亦加入焉、时李君期道设肆于纽约、以其年高望重、亦被邀加入。

民国十年五月、于纽约之卜禄伦地招股组织公司、定名长城制造画片公司(后改今名)、乃购置灯镜及各种器具、布置一小摄影场、规模粗具、然在事诸人、犹惧学识未富、仍分途学习、雪俦至纽约 Put-off-the-Inkwell 公司专攻活动滑稽画(Cartoon)、文光至纽约之威廉福克公司(William Fox Co.)学摄影、沛霖亦往纽杰西(New jersey)之呼泊顷(Hoboken)公司习摄影术、泽源则投纽约虎儿灯工厂(Wolrl and Co.)研究各种影灯制造及修理法、兆明尧焜云山等、亦相继入呼泊顷公司研习。

十一年、由纽约之摄影场制成二小片、介绍中国古今之服装及技击、出售与欧益公司(Urban Motion Picture Industries Incorporation)、然以在美国制造既非目的之所在、又不得不尽力发展、乃于十六年携带各种机械、相将回国、设长城画片公司于上海法租界西门路、并建摄影场于徐家汇、十五年、从事扩充、公司全部迁入徐家汇工厂、改建大摄影场、建造新屋、并另设营业部于宁波路一号、以便与外间接洽。

至于现在之情况、在人材方面、自导演编辑、以至演员摄影技师、均罗致齐备、工场设备计有纵横三百余方尺之玻璃棚、在内可同时摄制三剧、此外更有转电机(Transformer)、发电机(Dynamo)、大圆罩灯(Dome Light)一盏、小圆罩灯(Top Light)八盏、炭精灯(Wohl Light)二十余盏、在美定制中之最新式者尚有四十余盏、皆可移动自如、至于制片之部、新近建有洋房一所、内分黑房、洗片室、晾片室、染片室、剪片接片室等、并有试片室一间、无异于一小规模之影戏院、各室内之设备、则有洗片柜(Developing tanks)十余个、晾片大机(Drying Drum)、印片机(Printing Machine)、接片机(Spicing Machine)、照滑稽片机(Coartoon Stand)、放大机(Enlarging Machine)、净片机(Polishing Machine)、说明影机(Titlemachine)、放映机(Projecting Machnie)四架、静止照相机(Still Camera)三架、活动摄影机(Motion picture Camera)四架、其中最佳之一具、价值七千元以上。

该公司将来之计划、拟二年之内、在吴淞一带选觅广阔之地位、从事扩充、并轮流派遣该公司职员赴美、考察其最新之发展与办法、凡在该公司服务三年以上者、皆有派送之机会、该公司之具体计划、并有下列诸项。

(一)建设大摄影场 该公司现有之玻璃棚、为上海最大中之一、但以地位所限、不能再为扩大、俟将来地点觅得、即行建筑一大铁甲玻璃棚、至少须能容五个以上之大景。

(二)建筑办公处及住宅 现在工场所系租借得来、仅玻璃棚制片部系自行建筑、暂时应用、将来尚须建筑办公处职员寄宿舍等各一所。

(三)开办影戏学校 将来扩充之后、所用人材当增加数倍、训练人材、为不可少之举、故将办一影戏学校、建筑校舍、养成适用之人材、所设科目、将不限于表演导演之道、国文、英文、心理学、社会学、化装术、名剧选读等亦将一并设备、光学电学、工程学亦酌量添加。

(四)建筑大影戏场 美国电影公司、大都附设影戏场、以上海人口之众、观者之多、附设亦所必要、故拟于相当时期内、建筑一大影戏场。

民 新

民新影片公司、设在上海杜美路一三一八号、有大玻璃棚一所、及露天摄影场甚广、该公司为黎民伟李应生君等所创办、黎君为我国电影界之先进、幼时即嗜摄影、并喜研究活动电影、孜孜不倦、如是者三年、乃与其昆仲同组人我镜剧社、摄制《庄子试妻》一片以为尝试、后乃从事大规模之建设、于民国十二年、设立民新影片公司于香港之铜锣湾威非路、并将自购之地三万方尺、高楼一座、廉租与公司为办公室及洗印室、摄影场本拟设于公司内、后因英政府于建筑上诸多掣肘、乃设于广州西关之多宝坊、

且附设学校以训练人材、惨淡经营、出有《胭脂》一片、及新闻片三十余种、正积极进行之际、忽遇五卅风潮、省港交通断绝、事业大受影响、黎君为另谋发展计、将维持之责让诸其兄、己则赴沪与其友李应生君合办上海民新影片公司、李君对于电影事业、夙抱提倡之志、当八年前黎君与李君相遇于沪上时、即谈及振兴电影、设立公司事、李君即赴欧美、细心考察各先进国之电影、以为回国创办之准备、自十五年一月十五筹备之日起、不及两月而摄影场告成、再一月而公司内部组织就绪、于是《玉洁冰清》《和平之神》《三年以后》《海角诗人》《复活的玫瑰》《天涯歌女》诸片、相继出映矣、现在筹备摄制中者、尚有《孔夫子》《孙中山》《黄花岗》诸片云。

神 州

神州影片公司于民国十三年开始筹备、当时联合发起者、为汪煦昌杨乃庆袁良初黄孔生汪熙昌刘玉珂等、设筹备处于新闸路赓庆里之七〇八号、资本总额为五万元、招足半数、即先行开办、迨认股者达五百股、即正式成立、时十三年十月五日也、成立后、即由筹备处迁至辛家花园七十九号为公司办公地点、正式推举汪煦昌君任总务主任、如是进行一载、《不堪回首》及《花好月圆》二片、先后告成、是二片均为袁芭香君所导演、公映后、赞词励语、纷至沓来、汪君欣慰之余、益加奋勉、未几五卅案起、沪市纷乱、各业共陷停顿、该公司向恃活动金为周转、经此激荡之潮流、遂不得不暂时停止其工作、时有该公司职员五人、集资组五友合作社、即假神州一切设备、摄制《佳期》一片、以时间匆促、成绩未能见佳、迨五卅风潮稍定、该公司现任协理之郑益滋君、遂于是时加入合作、协议改组、公推汪煦昌君任经理、郑君为协理、续出《道义之交》《难为了妹妹》《上海之夜》《可怜天下父母心》《好儿子》五片、每一片出、神州之声誉、必随之以增进、盖出品如《难为了妹妹》、《可怜天下父母心》等、咸有艺术上之价值、一时有神州派之美称焉。

尤有足述者、方今电影事业之在中国、犹不能使社会群众翕然无辞、认为正当职业者、则以男女演员自视太轻、每于放浪形骸之外、辄不免贻人以口实、惟神州诸子、佼佼独异、其女演员如严月闲丁子明阮美玲等、莫不以多才淑德称、谚云、方以类聚、如神州者、诚可谓恶浊电影界中之一撮沉清淀粉矣。

该公司尤有一种计划、将于适当期间、由公司赢余项下、辟出一部份资本、专摄通俗及公民常识等影片、携往乡镇开映、不取券资、俾一般从未看过影戏之妇人孺子、亦得一睹银幕上之活动写真、稍开眼界、并将二十世纪共和国民应知之种种常识、于不用教育方式之方法中介绍于群众、此计果成、裨益愚氓、诚非浅鲜、维言之匪艰、行之维艰、是当视神州诸君之艺能与毅力矣。

大中华百合

中国影片公司中名称之最繁复者、厥惟大中华百合公司、该公司由大中华与百合两公司合并而成、初大中华为冯镇欧陆洁顾肯夫诸君所创办、成立于民十二之冬、先出《人心》一片、是片为顾肯夫导演、而张织云主演者也、片出后、观众交相赞许、誉为国片中最有艺术思想之作品、十三年春、吴性栽朱瘦菊等创办百合公司、出《采茶女》《苦学生》《孝女复仇》《前情》《孙中山》《虚荣误》诸片、是年秋、大中华之《人心》既成、拟扩充资本、时施彬元徐欣夫诸君正创办宝塔公司、尚未成立、闻大中华有扩充之议、乃与冯陆诸君商、以所集之资本加入、仍名大中华、继制《战功》一片、十四年春、大中华与百合两公司同时拟续招新股更谋进一步之发展、当时有提议谓与其招添外股、不如合两公司之人才资本、共谋合作、以立巩固之基础、众趋其议、新公司乃于是夏成立。

该公司现任职员、为办事董事吴性栽冯镇欧、经理朱瘦菊、制片部长陆洁、营业部长吴邦藩、基本导演王元龙史东山、朱陆两君亦兼任导演、两年来已成之片、为陆洁导演之《小厂主》《透明的上海》、朱瘦菊导演之《风雨之夜》《呆中福》《马介甫》《连环债》、史东山导演之《同居之爱》《儿孙福》、王元龙导演之《殖边外史》《探亲家》《可怜的秋香》、该公司近方以全力合制一古装历史片《美人计》、关于是片之服装道具、均特地制成、约费资本数万金、演员亦多至数千人、为国产片中空前之巨制、现已摄制过半、春间可以完竣、该公司现有职演员七八十人、著名者如张织云黎明晖周文珠王元龙马瘦红王乃东王雪厂等、皆在罗致之列、前途发展、正未可限量也。

天 一

天一公司、系邵醉翁昆仲所组织、成立于民国十四年六月、初设办事处于东横浜路三十八号、继以摄影场距离太远、不便工作、复相地于虹口华德路六十八号、是地旧为一私家花园、广袤十数亩、颇合摄影之用、迁入后、乃力谋发展、相继出《夫妻之秘密》《梁山伯祝英台》等片、成绩较前出之《立地成佛》《女侠李飞飞》《忠孝节义》等为尤佳、邵氏当沪上新剧盛行时、曾任笑舞台后台经理、故其入电影界后所用演员、亦以新剧人材为多、当时社会群众对于新剧家出任电影演员、颇抱一种怀疑态度、以为新剧重做作、电影则纯出内心表演、习于此者未必优于彼、苟漫不经意、鲜有不蹈新剧化之讥、迨《立地成佛》片出、成绩乃较其他影片为可观、于是群疑乃释、而邵氏亦得贯彻初衷、放胆做去。

邵氏导演诸片、若以艺术的眼光观之、殊不能谓为成功、且其创制如《梁山伯》《白

蛇传》等、尤为舆论界所不满、惟其营业手腕、则较任何人为高强、往往底片尚未开摄、映演权已为南洋片商争先购去、价且不贻、迨乎片出、沪上智识阶级中人、莫不为其鳃鳃过虑、以为此种毫无艺术价值之片、一旦运往南洋、开映于习观欧美佳片之当地人士之前、必群起哗讪、斥为荒诞、天一公司对外信誉之堕落、营业计划之失败、自亦意计中事、诃天下事理想往往与事实相反、据最近片商得南洋各影戏院之报告、《白蛇传》在各该院开映、莫不突破从来开映国片之新记录、座价最高增至六元、每院连映一星期或二星期之久、售座仍不少衰、纵以明星公司最负盛名之《空谷兰》与之同时在一地方开映、收入亦不能及其百分之五十、《梁山伯》《珍珠塔》二片、虽不及《白蛇传》之盛、要亦超过其他诸片、而华南北各埠欢迎《珍珠塔》《梁山伯》《白蛇传》《孟姜女》之热烈、且较洪深导演之《冯大少爷》为尤甚、考厥原因、则以从前所出诸国片、类皆描写男女相悦、或拆白钉梢之事、陈陈相因、未免多而生厌、骤睹此种稍带几分神怪色彩之故事片、自觉耳目一新、一若饱饫粱肉之人、偶食藜藿、亦觉别有异味耳、虽然、此种冒险尝试之举动、为他人所不敢为、亦为他人所不屑为、邵氏独毅然为之、邵氏亦可谓二十世纪东方电影界之怪杰矣。

邵氏既以摄制时装古剧获得意外之成功、乃更图扩展、对外则遍设分销处于各埠、委托专员、专任营业事宜、计英暹各属暨星加坡发行主任邵仁枚、华中特派委员金成记、华南特派委员毛耀翔、华北特派委员周师昌、对内则分成六组、同时摄片、由邵醉翁裘芭香顾肯夫李萍倩汪福庆邵邨人分任导演、另设滑稽一组、专摄滑稽片、则由孟君谋主之、演员除胡蝶金玉如、暨新聘之李萍倩汪福庆等外、自今年三月起、更聘王汉伦为长年基本演员、该公司初仅资本五万、近已增至十万、炭精灯亦已添置完备、并拟于今年建筑玻璃棚、此后之出品、将益臻迅速矣。

去年冬、有爪哇青年贸易公司陈莘霖者、来沪与邵醉翁接洽、合办天一青年公司、陈君担任资本四十万、内分制片、营业、代理、戏院四部、办事处则附设于天一公司内、外间有不明真相者、误认天一青年即天一所改组、其实经济独立、各不相侔者也。

朗 华

朗花公司发轫于民国十三年十月、经理为张普义君、协理为其妻弟罗洪义、张君初供职于昆仑影片公司、泊昆仑解散后、即四出奔走、谋自组公司、嗣得同志何笑尘陈慕梁等之赞助、分头进行、不数月间、朗华遂告成立。

当该公司开始摄片时、江浙风云、蓦然以起、斯时沪上影片公司之因而停闭者、不下十余家、朗华亦在岌岌可危之列、卒以主持者之毅力坚持、于戎马仓皇之际、成《南花梦》二十本、分前后两集、开映之日、誉满春申、公司同人、于此益加奋勉、内部分设甲乙二组、同时进行、甲组筹摄《红姑娘》、乙组筹摄《挚友》、《红姑娘》进行颇顺利、不

二月而告成，《挚友》因外景取诸南京、当导演率领演员赴宁之日、适值孙传芳长驱直入、逼走奉派将领杨宇霆之时、漫天风鹤、惊传白下、朗华同人历尽艰险、始得由水道遁归、摄成之片、仅得三千余尺、又均系片段不相连贯者、迨战事既平、该组《情场怪人》又已开摄、不暇再往白门、故至今《挚友》已成之片、仍存诸该公司木箱中、未能一竟前功也。

甲组自《红姑娘》摄竣后、即开始筹备一历史巨片曰《再造共和》、此片发动甚早、当前年春、张君偶动此念、遂以商诸公司同人、同人一致赞可、顾以兹事体大、不敢冒昧从事、历经长时间之讨论、决先电征滇督唐继尧之同意、盖唐公为二次革命之中心人物、为表演象真计、须得此公统率戎行、现身银幕、方有艺术上之价值、嗣得覆电、极表欢迎、并愿担任一切指导及招待之责、张君大喜、立时筹集重资、于去年五月间偕同重要职员十余人、间关赴滇、以从事此破天荒之伟举、兹闻全片已摄制成功、并摄有云南风景多种、不日当携取来沪、定期开映、滇南远在边陲、往来须经香港安南等异国领土、水陆兼程、可数十日、关卡检验、手续烦苛、加之穷塞边荒、虫蛇肆虐、高山峻岭、瘴疠侵入、在昔行人至此、莫不视为鬼域、而朗华摄影队居然能不避艰险、摄得中华民国历史上最有精采与光荣之一段史事而归、其雄心远识、迥非一般以俸利为目的、而又不耻以艺术为号召之电影家、所可企及者矣。

大 中 国

大中国为顾无为等所创办、无为初演新剧、为导社新剧团重要份子、出演于大世界、其改业电影、则在民国十四年春、时晨钟影片公司将停办、由该公司协理林孟鸣君介绍、将晨钟所有一切生财机器、盘让于无为、将成约矣、晨钟内部忽发生变化、事遂中止、无为乃纠集新剧同人、组织大中国公司、五月间宣告成立、设办事处于嵩山路十六号、租西门路空地为摄影场、聘卜万苍君为摄影、第一次出品为《谁是母亲》、由夏赤凤编剧、无为自任导演、演员则有林如心陈秋风顾宝莲叶文英等、是时凡百草创、兼以职员均为他种职务所羁、故历时四月、始行出片、第一次开演于卡尔登、观者甚赞许、顾宝莲之活泼天真、尤受欢迎、于是无为乃完全脱离大世界、专意电影、至是年冬、《地狱天堂》一片又告成、营业声誉、两俱胜利、十五年春、卜万苍应民新公司之聘、乃改延张伟涛为摄影、摄制连环戏《头本莲花公主》、嗣又分夏赤凤为另一组、导演《逃婚》一剧、由陈秋风王慧仙主演、同时顾无为导演之《二本莲花公主》及《牛郎织女》、亦先后摄竣、营业趋势、更蒸蒸日上、遂扩充资本为十五万元、迁公司于爱多亚路七七七号、规模伟大、积极进行、三阅月中、计摄有《三四本莲花公主》《半夜情人》(一名《失意的英雄》)《西游记猪八戒招亲》《韩湘子九度文公》《薛仁贵征西前后部二十本》《再造共和》等数片、其出片之速、为上海各公司所未有、嗣又任张伟涛陈秋风两君为导演、预

计平均月出三片、至去年旧历除夕、因接片间失慎、焚去拷贝十余套、损失一二万金、底片则以另存他处、毫无损毁、亦云幸矣、现正寻觅新屋、更事扩充、其正在摄制未竣之片、有无为导演之《武圣人》《岳飞》、夏赤凤导演之《曹操逼宫》、陈秋风导演之《豹子头林冲》、张佛涛导演之《小英雄战地寻亲记》等、该公司基本演员、有林如心粉菊花卢翠兰顾宝莲小兰春陈秋风等、均舞台剧员之优秀者、以舞台剧员之经验而演电影、所谓驾轻车而就熟路、宜乎事半功倍矣。

开 心

开心公司之创办者、为徐卓呆汪优游诸子、卓呆在小说界、素有笑匠之号、优游又为当代之滑稽剧家、二滑相聚、滑头滑脑、所演之戏、无不滑稽而有趣、以开心二字名公司、盖代表其公司之个性、专门以引人开心为唯一之目标也。

唯是笑片之摄、在开心公司未创之前、亦尝有人试为之、顾皆支离牵强、索然寡味、不足逗人一笑、就实际言、笑片确较庄剧为难见好、试就欧美各国观之、十年来所出哄动一时之名片、不知凡几、以善演悲哀、沉静、放荡、武侠诸种表情闻于时、而博得一致倾许之明星头銜者、亦不知若干人、独是滑稽作家、舍吾人习知之卓别灵罗克泡洛三数人外、殊不多觐、矧在电影方在萌芽时代之中国、欲求纯粹自然之滑稽人材、表演有义意有精采之滑稽佳片、不綦难哉、卓呆优游诸子、独能不随流俗、不畏艰难、毅然于陈陈相因之影界中、辟一新途径、并能自己现身说法、表演种种趣剧、无论其结果如何、其创造精神、殊有足多。

开心公司第一次出品《临时公馆》《隐身衣》《爱情之肥料》等三短片、开映之日、戏院中之笑声与掌声、震耳欲聋、观众咸称其于滑稽之中、别有隽味、即南洋片商、亦以出品新鲜、争相订购、是以开心获利既丰、成名尤速、于是效颦而起者、遂不乏人。

第二次出品为《神仙棒》、此剧带有几分神怪意味、以神怪故事摄影片、《仙神棒》实为破天荒、继《仙神棒》而出者、为《凌波仙子》、《凌波仙子》系古装片、亦系初次尝试、当时社会虽不甚注重、至于今日、各家几竞以此类影片为贡献南洋之秘宝、推原溯始、开心不为无功。

开心公司创始之时、设备至为简陋、资本仅数千元、不铺张、不请客、抱定实事求是主意、出品以神速为主、驯至今日、已粗具规模矣、总之开心公司在中国电影界中、资格虽不老、范围虽不大、而其创造新环境、开辟新富源之功、殊不可没。

友 联

友联公司系股份有限性质、发起人为陈铿然方君秩方尚约三君、集资五万元、成

立于十四年四月一日、初在法租界霞飞路、旋以不敷办公之用、遂迁至宝山路三十五号、装置黑房放映诸室、摄影场在江湾路体育会东路、占地三亩余、其所摄第一片为《秋扇怨》、由留法电影家徐琥周克二君襄助、中间因初事尝试、颇多波折、是以一片之成、将近八月、惟成绩尚佳、权版之售去者、计南洋英荷属安南暹罗菲律宾华北等处、第二片曰《倡门之子》、去年春始摄成、是剧由陈铿然编剧兼导演、及秋、又成《荔镜传》一片、营业均尚不恶、惟该公司办事人员、向抱关门做事主义、对于外界交际及广告宣传、初不注重、以是虽有佳片、均未能收哄动一时之效、论者惜之。

大 亚

大亚公司创始于民国十四年秋、发起者为香山高西屏君等、高君初办东方影片公司、旋以内部改组、发生意见、乃与同志张英魂鲍梨云等、另组大亚公司、设办事处于北四川路鸿庆坊、建摄影场于江湾新体育会路、后又迁办事处于北四川路之厚福街、阅时未久、即出《疑云》一片、公映后、大受社会欢迎、第三次国产影片选举、该片名列第一、缘是购者纷来、获利滋厚、南洋等埠、销路尤畅、各股东以成绩甚佳、遂有扩充之举、中间加入资本者、有李默君等数人、该公司办事职员、舍高君外、大都另有兼职、不能专力于斯、以是出片异常迟缓、幸《疑云》收入甚丰、故公司经济状况、尚不虞竭蹶、去年春、高君以事务殷繁、不克兼任、乃商诸股东、添聘小说家刘豁公君为编剧主任、最近所出之《孽海惊涛》、即刘君所编、该公司平时办事注重实际、对于外界宣传及联络方面、素不措意、以故知其梗概者甚少、其基本演员为梁梦痕女士、摄影师则为欧阳慧镛云。

东方第一

东方第一系自别于东方公司而产生、初任彭年在商务书馆制片部任导演、因事与当事者忤、乃愤而辞职、联合上海大戏院副经理张伯仁等创办东方影片公司、出《后母泪》一片、颇有赢余、徒以利益支配不均、内部遂稍有意见、彭年知不可久合、乃毅然引退、以东方公司让张伯仁个人接办、时商务制片部正感导演无人、复由陈春生君介彭年入商务(陈为彭年第一届进商务之介绍人)、彭年自念被雇于人、或与人合股、均不能自由发挥个人之意志、故虽复职后、心实快快、未久、遂又辞职、斥私资创办东方第一影片公司、由其新婚妻任爱珠任主角、摄《工人之妻》一片、摄影则由其弟彭寿任之、重要职演员均属自家人、办事处则设于居室之楼下、故开销极省、据彭年谓、每年出一片、已尽足开支、宜其在影戏界中、虽为后进新公司、而实惠则较他人为丰厚也。

爱美电影社

爱美之创办者、为葛天梦秦铮如诸君、初仅有资本数千元、组织尚未就绪、适王惕鱼君归自都门、王与葛秦均友善、因相邀为助、王慨然诺、独出资本数千金、于是乃购机器、置布景、设办事处于西摩路、公司之规模粗具。

第一片开摄《别后》、广告宣传颇力、计墙壁招纸一项、已费去千余金、而报纸与书本上之广告、犹不预也、是以该片在未开映之前、社会上对之颇为注意、因注意之结果、遂不免发生过高之要求、以初次尝试之出品、而屡逾分要求者之望、其失败自在意中、然爱美诸人、并不以此自馁、仍鼓其余勇、猛力前进、鉴于原有戈登路摄影场之不敷应用、特迁公司于菜市路、并于屋旁租得摄影场一方、自建玻璃棚、期于办事上收统一而迅速之效、迨《芦花余恨》片出、已较前大有进步矣、嗣后葛秦二君另有晶晶电影社之组设、乃将爱美全权、让归王惕鱼、王接手后、因缺乏基本演员、中间曾停顿两月、外传爱美将一蹶不能复振者、实非真相也、后王君与蒋海伦王月如胡炽昌符曼丽诸演员订定长期合同、续出《合浦珠还》一片、今则《八美图》又已在剪接中、不日当可出映矣。

华 剧

凡爱看中国影戏者、莫不知电影界中有一擅长武术之张慧冲、慧冲在《情海风波》《五分钟》诸片中、咸以跌扑娴熟、为一般观众所称赏、其弟惠民、近创华剧影片公司、亦以提倡尚武精神、以发扬国光为主旨、集资五万、设公司于乍浦路鸭绿路口、其第一片为《奇峰突出》、试映后、佳评叠见、公映之日、营业尚称不恶、去年十月、前任职员徐某周某等、因故辞去、惠民乃将内部略事扩充、聘陈天君为监制、郑吻欠君为编剧、汤剑廷君为摄影、何肯张云鹏二君为置景绘图、又聘吴素馨陈素娟丁锡庆等为基本演员、摄制《乱世英雄》一剧、闻此剧亦系武侠片、摄制时颇费练习功夫、最近中国电影界之风气、群趋于古装神怪一途、利之所在、不暇辨择、独张氏兄弟、仍以鼓吹爱国提高民族性为职志、无论其出品成功与否、而苦心孤诣、殊未可厚非也。

非 非

影片公司为完全粤人所办者、沪上共有四家、即民新、长城、大亚与非非是也、非非成立最迟、去年三月始开幕、由粤人章非发起、按章君原名薛觉先、为粤中名优、能剧多至数十出、每一登台、辄万人空巷、有广东梅兰芳之誉、来沪后、始易今名、章君自

办非非公司后、已弃其舞台生活、专意于电影、又得黄君桂辰之助、经营数月、即成《浪蝶》一片、此片为章君导演兼主演、女角由唐雪卿任之、初映于北京大戏院、每次开映、辄于休息时间、由唐雪卿登台歌粤曲或京剧一折、章君为之拍和、以娱观众、凡素闻章唐之名而未一聆其妙奏者、咸争先定座、以是营业极佳、此端一开、效尤者相率踵起、杨耐梅之《乳娘曲》(去年在中央大戏院演良心复活时唱)、王汉伦之《游园惊梦》(今年正月在苏州唱)均有由来也。

《浪蝶》在北京映毕后、即未在他家续映、其故则由于中央影戏公司之把持、初中央公司订立一规程、凡制片公司欲以新片在中央公司隶属下之任何戏院开映者、每日须认定底盘银若干、超过此数、则双方按折均派、不足则由映片者赔垫之、此制一行、凡各制片公司对于其自己出品认为有相当把握者、只得勉从其议、否则终不敢轻于尝试、《浪蝶》之不能出映于中央各戏院、亦以为条件所束缚故也。

快活林

快活林之名称、见诸《水浒传》、新闻报附张取以为标题、行十年矣、于是此不胫而走之快活林三字、遂洋溢乎全国、凡稍有书报知识者、无不耳熟能详、去年本埠南京路新开张之糖果大菜公司、利此三字之便于为人所记忆、因取为商号、接踵而起者、更有穆安素律师公馆帮办张丙生君创办之影片公司、于是上海一埠、假快活林名词为一种组织之代表者、并新闻报遂鼎足而三。

快活林影片公司之成立、在去年秋、资本两万元、由张丙生君独力经营、不招外股、公司中事、亦由彼一人综理、事无巨细必躬亲过问、以故内部组织、井井有条、聘徐文荣君为导演、开摄《为友牺牲》(即《哥哥的艳福》)一剧、是剧女主角为徐素娥徐素贞姊妹、素娥曾在联合公司、与张慧冲配演多剧、今入快活林、则以乃兄文荣之介绍、暂时借让者也、是片刻已摄竣、闻第二片将摄古装历史剧《三国志》、《三国志》非绝对不可摄影片、惟鄙意似不宜于此等小公司、盖历史剧于服装、道具、背景等等、均须有精密之研究、巨之大牺牲、经济时间、两俱耗费、若急功近利、草率从事、结果必致非驴非马、其失败可立而待也。

联合

联合影片公司、为粤人黄某及镇人王铁英等合资创办、嗣以意见不合、互相排挤、镇派颇占优势、时张慧冲方供职商务印书馆影戏部、以病足家居、黄某以其为粤人也、冀引为己助、乃聘充《情海风波》导演、诨张人联合后、见实权操诸铁英之手、并不为左右袒、粤派终不免被挤而去、铁英颇信任张、命其率领男女演员数十人、赴浙江普陀摄

《情海风波》外景、往返旬日、耗费旅资千四百余金、而片之工程犹未及半、联合资本甚短绌、至是铁英已觉筋疲力尽、乃与慧冲约、公司归慧冲接办、出片后、由营业项下提取大洋九百元、贴作铁英之损失费、铁英永与联合脱离关系、慧冲接手后、历经困难、片始告成、詎铁英又背弃前约、控慧冲于法庭、谓慧冲仅为联合一导演、不能擅公司为己有、慧冲据理力争、仍以履行前约了事、《情海风波》营业颇佳、慧冲得资后、又续摄《劫后缘》《五分钟》《夺国宝》三片、进益虽不恶、徒以慧冲豪于挥霍、故经济仍时呈恐慌之象、今慧冲又入明星公司任《无名英雄》中之主角矣、一方面仍须为自己公司筹摄《武松打虎》古装剧、能者多劳、慧冲其庶几乎。

沪 江

沪江影片公司、创立于民国十四年秋、始设办事处于狄思威路昆明里、后因事停顿、复于十五年秋、另设公司于孟纳拉路永贵里、由刘亮禅君独资创办、公司中办事职员、若钱雪凡杨济生庄国钧朱少泉等、皆刘君好友、共事一室、意气相投、刻苦砥砺、亲如手足、公司中一切导具应用物件等、凡能自作者、均不假诸他人之手、故经济虽不甚丰、而能不现支绌之象、此则该公司合力互助之特殊精神也。

《海上客》之开拍、始于去年八月初、导演为钱雪凡、置景杨济生、二君皆富有美术天才、思想尤新颖超拔、摄影则由刘君自任、中经种种困难、卒底于成、非有坚忍耐劳之精神者、曷克臻此、现《海上客》已经摄竣、不日即可开映、其第二片亦已在筹备中矣。

新 人

新人公司为《新人的家庭》导演任矜苹君独资所创办、成立于民国十五年四月一日、任君为上海著名交际家、凡久居上海者、未有不知其名、民国十一年间、首先倡议组织明星公司、后因导演《新人的家庭》一剧、为公司中人所责难、遂愤而辞职、另组新人影片公司、于是电影界著名导演陈寿荫程步高与夫著名明星之因君成名者、无不闻讯相归、人材之盛、冠绝一时、而国内外经营影片业者、亦先后争订经理契约、南洋、暹罗、安南、华南、华西、华北、以及东三省沿南满铁路各地、皆已设有经理处、已成之出品、有《上海三女子》《空门贤媳》《金缕恨》《续金缕恨》《风流少奶奶》五种、其正在摄制中者、则有《歌女恨》《鸳鸯剑》《神女》《多情姐姐》等剧、初设公司于安南路、后迁至曹家渡、有灯光摄影场一、玻璃摄影场一、露天摄影场二、为上海电影界中设备完备、人材全盛之制片公司、惟任君才长财短、时因经济之压迫、而不得伸其志愿、闻今年内部组织、已略有变更、将来关于公司之正当支用、已有指定的款、毋虞匮乏、是则后进诸

公司中、当以新人为最有希望者矣。

三 友

三友为书家七子山人与竺剑雄陈永康三人所合办、故名三友公司、集资数千元、公司即附设于西藏路育仁里山人家中、摄影场则假诸开心公司、各事因陋就简、摄成《兰因絮果》一片、片中男主角由竺剑雄自饰之、陈永康任摄影、七子山人则以导演兼编剧、分工合作、不事他求、故开支极省、中间因山人之介绍、曾附入外股少许、是以基本尚称稳固、闻其第二片将摄《侠盗亚娘》、刻正在筹备中云。

（原载《中国影戏大观》 上海合作出版社 1927 年出版）

影片公司与交易所

凤昔醉

影戏是现代方兴未艾的大实业之一，交易所却在我国商业史，几乎已成为过去的名词了，那末不佞怎可把影片公司和交易所来相提并论？唉！我国人有个通病，见了有利可图的事情，不问自己底力量——学识经验和财力等——如何；便如盲人瞎马似的乱跟上去，结果是失败了自己，带倒了别人。交易所在经济学家底眼光中，未尝不是一件商场中应有而且很正当的事业。可是一部份短视的商人借用了“调剂金融，平准市价”的好招牌，拼命地向投机的路上乱奔，以致弄得一败涂地，不可收拾。至今提起交易所三字，犹有无限的余痛。现在的影片公司却也似当初交易所一般的风起云涌，一天多似一天了。我虽不敢说现在办影片公司的人也和当初办交易所的人存着一样的心思，只想在短时期中捞几个钱而绝无远大的志向。不过实力未足，遽起盲从；在本身方面固有非常的危险，即在我国影戏事业的前途亦恐发生不良的影响。所以我特为重提交易所的旧事，以警无实力而思尝试影片事业的人们底冒险心。

我国的影戏事业还在萌芽时代，发扬而光大之，全仗群策群力。所以影片公司的发起，实在不厌其多。不过发起的人，必先具有雄厚的实力和远大的眼光。既竟投身影戏界中，便应把发达我国的影戏事业和提高我国影戏界的名誉为己任。要是集了几个毫无电影知识和经验的人们，凑了不上一二千块钱——甚至有数百块钱——的资本，亦居然斗胆的创立公司，招收演员。张三李四尽是导演主任，阿毛阿狗都算上选人材。盲人瞎马，想图万一的侥幸；摇旗呐喊，但求眼前的微利。那末影片没有摄成，资本已先告罄。数百尺或是数千尺的残片，便是他们九牛二虎之力的成绩。如此无意识的盲从，何异当初一般利欲熏心的庸众争先组织交易所，无系统无办法的闹了几月；自己果然受亏不浅，交易所的名誉亦因之扫地以尽。我国影戏事业的根基未固，禁不起若辈盲从的庸众来摧残，若辈亦犯不着把血汗钱作无价值的牺牲。倘果有志影戏事业，尽可加入办来已有成效的制片公司，和他们通力合作，那末倒是两受其益。

咳！世间惟有不度德不量力的人最易失败，亦最易害人。徘徊在影戏界门口的群众呀！自问果有实力经验和远大眼光的人，放胆的走进去；要是抱着投机观念贪图近

利的短视之徒，还是去做别种真正的投机事业，较有万一的希望。若是一定要拿影戏事业来试验你们底幸运，那末结果免不掉被一般在交易所中失败的人笑你们和他们一样的不智哟。

（原载《电影杂志》 1924 年第 2 期）

何挺然君之电影谈

北京大戏院总经理何君挺然、电影界之先进也、而于普及教育、独具热忱、历充杭州之江大学、本埠青年会中学教员、民八鉴于电影与社会教育有深切之关系、乃与曾君焕堂办上海大戏院、任经理七载有(奇)余、刻苦研求、颇多心得、声望以硕、前岁复融合巨资、建筑北京大戏院、苦心孤诣、两载经营、工程始告竣事、开幕期已匪遥、日者余承召参观、亟冒暑驱车往、归而志之、该院位于北京路贵州路口、大门向贵州路、与新新公司遥向对持、外部悉用人造石所筑、坚固免美、内部平顶及四周墙壁、均有玲珑精致之石膏雕刻、尤为生面别开、身驱其境、如登宫殿、其富丽华贵、可概见矣、唯电灯尚未完全竣工、据何君云、月杪即可布置就序、参观已、入办公室稍憩、相与谈电影、余(问)美国有电影院万余所、何我国仅数十家、(答)电影于中国为一种最新事业、数年前所有电影院、悉操之西人、嗣稍稍有华人自办者、顾又靡不因陋就简、绝无与外商电影院抗衡之可能、其最大原因分之四、(甲)我国年来内争频起、烽烟遍地、既无一片清净土、而商业凋落、金融奇紧、虽欲多设影戏院而不可得、惟海上较靖、故其戏院亦略多、(乙)办电影院者、必具有高尚之学识、充分之经验、方克胜任舒快、我国的此项人才、实不可观、其困苦艰难、可以不言而喻矣、(丙)电影院为新事业、资本家多处于观望地位、不能予以充分之信任而投资、(丁)昔者影片俱来自西国、片中并无华文说明、匪受有相当之西文训练者、必不能会其志趣、矧西国人情风土、与我国相背者殊多、更觉嚼蜡无味、观众既乏兴趣之可索、戏院营业、更何有发达之足言、近来各戏院亦知其病而事改良、故于西国影片中、当附以中文说明、而国产影片、复蓬勃以兴、国人于电影之观念日近、斯令各戏院新观客之日益增多也、(问)海上电影院林立、营业竞争、势所难免、他日亦有危险否、(答)海上影院、虽较他处为多、设以人数比较、不得为多、按工部局最近调查、公共租界居民、都八十余万、连同华法二界总数、共逾百二十万人、电影院仅二十余所、平均每日每院以五百人计、只一万余人、不过全数百分之一与二而已、何多之谓哉、营业有竞争、始有进步、设营此业者、人人能尽其心力、发展其营业、吸引其新观客、其前途正不可限量、何险之有、(问)阁下对于中国制片公司之

将来作何感想、(答)国产影片在今日已逐就进步、其出品颇能吸引一般素不嗜影者、发生好感、将来必可发达、惟在幼稚时代、终不免遭受种种困苦挫折、要不过予以改革精进之机会耳、(问)阁下于政府审查影片意见如何、(答)审查影片、为我国电影事业之大不幸、际此幼稚之时代、政府非特不予以相当之鼓励、反加以取缔、诚舍本求末之计耳、而于西片之侮辱我国者、则熟视无睹、鄙意现正鼓励之时代、凡确有宣扬国光、辅助教育之价值者、政府应给予特别之奖章奖凭、以引起影片公司之竞争心、俾谋艺术之精进、(问)贵院建筑装璜、华丽如斯、他日入场价格、亦将较外商戏院为高否、(答)本院建筑装璜、莫不精益求精、而冀尽然其美者、无非欲使本院为中国今日之模范之戏院、开电影历史上之新纪录、匪藉以谋入场价之昂贵也、故本院当以最高尚之影片、最美备之戏院、最低廉之价格、普贡诸社会也。

(原载《申报》“本埠增刊” 1926年8月8日)

中国影片之需要量

马二先生

影片是艺术界最新之产物、其发达也、乃偕电气事业与摄影术以同时进步、而吾国于是二者、乃皆于近二十年中、始渐次讲求、则其瞠乎人后、自不待言、故于影片之制造、近三年来、始如雨后春笋、逐渐萌芽、其为幼稚、更自显然。

虽然、事物之蛻进、循序则其成功也迟、观摩则其锐进也猛、吾国影片事业、唯其后于人也、乃得博览众长、广师成法、于器具则不由旧而迳取其新、于方法则无经验而已备其善、是以讲求之时期虽浅、而进步之速率乃弥速、试以二年以前上海之国制影片、与现今半年以内之出品、互映而比较之、其优劣之相去、殆不可以道里计矣。

夫其所以能致是者、是谁之力乎、郑正秋乎、但杜宇乎、朱瘦菊乎、张石川乎、顾肯夫乎、卜万苍乎、抑商务书馆乎、明星公司乎、大中华乎、神州乎、其实皆非也、吾以为是乃观众也之力、观众有批评、褒贬之间、荣辱判焉、人孰能无荣辱之念也哉、受褒者、因其少而益以自勉焉、斯进步矣、受贬者、因其辱而思有以雪之焉、斯又进步矣、观众有取舍、轻重之间、得失随之矣、人孰能无得失之心也哉、其有所获也、则必益自振奋、以求其获之更丰、斯进步矣、其有所耗也、则必更尽智竭虑、以冀后此之能有所获、斯又进步矣。

夫观众之批评、不必全是也、其取舍、亦不必皆当也、要其趋而观之、则一也、是社会之对于国制影片、已明明有必需要者矣、其誉之也、是表示其需要之切也、是故每一部影片之成、不论其成绩如何、而社会上之需要量、尚每苦不给、求过于供、实为中国影片事业发达之主因、吾故曰、中国影片之进步、实观众之力、以其需要故也。

然则中国影片需要之量如何乎、则江苏一省有电气厂之邑、在十处以上、直隶在六处以上、广东在八处以上、统全国计之、已设电气厂者、约有百邑、每邑之影戏馆、多者二十所、少者一所、平均每邑应有十所、全国应有三千所以上、每戏馆每周换片一部、每年应需要影片五十二部、即每年应需要之影片总数、为十五万六千部、而现今上海各影片公司之出品、年仅十种、每种销数仅只四五部、是其对于全国需要之量、犹未及百分之一也。

是故吾以为今之从事影片事业者、应分工进行、以艺术及营业、分为两组。

艺术方面

- (一)摄影术之研究、
- (二)摄影场之研究、
- (三)制片场之研究、
- (四)导演法之研究、
- (五)表演术之研究、
- (六)编剧法之研究。

营业方面

- (一)各地戏馆状况之调查、
- (二)各地销片方法之研究、
- (三)各地建设戏馆之计划、
- (四)对于各地筹设电器厂之协助、
- (五)在无电器厂各地开演影片之法、
- (六)组织乡镇流动影戏馆办法。

以上诸端、虽非现时影片公司之经济力量所能全行举办、然必须努力向之、尽力以图、我不自办、必有外人先我而办之矣、方今各省战事未平、故举办不易、然及今筹划、比及就绪、则为期当在一年以后、尔时大局必当平静、则以上计划——皆可实现矣、若其临时筹措、必多濡滞、外人或竟捷足先我而为之、盖彼辈资本富厚、举事可以较速于我、此则不可不知者也。

我今更以浅近易行之方法计划之、以上海为起点、就江苏浙江两省推行之、则设立影戏馆之地点凡二十处。

(一)南京、(二)浦口、(三)京江、(四)扬州、(五)常州、(六)无锡、(七)苏州、(八)松江、(九)通州、(十)清江、(十一)淮城、(十二)如皋、(十三)泰兴、(十四)太仓、(十五)嘉兴、(十六)湖州、(十七)杭州、(十八)宁波、(十九)温州、(二十)绍兴。

每地不拘其有无、添设一处、每周易片两次、则每年每戏馆应需要影片一百零四部、其每年需要之总额为二千零八十部、每处一月需影片八种、循环互调开映之、则流动于二十处之影片至少当有二百部左右、始敷周转、上海之影片公司得此销场、宁云小补而已耶、然而此固指最小之限度言之也、是故经营影片事者、苟一审察及此、则不知其前途之希望、实等于无尽之宝藏、苟知努力焉、其成功之伟大、致富之可惊、当有非寻常想象所能企及者矣、上海之影片家其勉之哉。

(原载明星公司特刊第15期《未婚妻》号 1926年)

六合影片营业公司开幕广告

吾华电影事业、自民九以还、渐为国人注意、自组公司、摄制影片者、岁有增加、盖东方文明、藉以宣扬海外、增高国际之荣誉、不仅挽回利权、抵塞漏卮已也、唯是国制各影片公司、成绩不均、地址不一、各地影片商热心国产、来沪采购、因无集合之地点、殊感选择之不便、而各公司亦难于一一招待、深以为憾、兹为谋影片商与制片公司双方之便利及增高国制影片艺术起见、援美国制片公司联合发行之例、由上海、明星、大中华百合、神州、民新等影片公司组织六合影片营业公司(英文名称为 UNITED FILM EXCHANGE)、设事务所于上海仁记路三十五号三楼、并在华南华北等各大埠分设代理处办理发行事务、五公司出品、早受社会称许、今归本公司独家经理、对于出品、严加审定、务使予观众以美满之保障、其他各影片公司出品、有以发行事务见委者、亦代为办理、总期国制影片因集合为市而收切磋之效、影片商与制片公司、亦得交易之便利、海内外热心推广国制影片者、不乏其人、尚祈、惠然肯来、不胜欢迎之至。

办事时间 每日上午十时至下午六时

办事委员 秦绍亮 周剑云 徐欣夫 汪煦昌

国内电报挂号六六五一

国外电报挂号 UNITED FILM

法律顾问何飞大律师

(原载神州公司特刊第4期《上海之夜》1926年)

设立电影公会之必要.

卢稚云

中国电影故步自封的声浪，满布在空中；人们都明瞭中国电影没有伟大的进步，而喟然叹息。固然，我们艺术的进步，并不十分的神速，人们既是热肠于电影，肯为电影事业之故步自封而叹息，未尝不是电影的好现象；可是单靠口头上的叹息，对于实际上，反不亟乎谋根本之促进。能有多大的效力呢？

我尝考中国电影故步自封的所以然，而明瞭他的原由：（一）资本拮据，（二）外侮侵袭。资本拮据，差不多是现在各影片公司的通病；可是他们资本为什么要拮据？无非因为未得社会之信任，与资本家之投资，单以创办人少数的金钱，就谬然成立。以少数的金钱，欲谋伟大的发展，这是势所不能，又岂独电影已哉；可是为什么社会不能予电影以充分之信任呢？虽然因为他是一种新事业，而最大的原因，亦关于电影界中人之自弃自暴，不自认电影是一种伟大的实业，而向商界中辟一片插足的地盘。对于外侮的侵袭，除个中人外是不能十分明瞭的，我现在开诚布公的说出来：我们最伟大的外侮大致有二种：（一）片商的挟制，（二）影戏院的垄断。片商出界最大的要算南洋，南洋方面现在因为中国影片愈出愈多了，所以不得不严格的剔选；取优择劣，固然是他们为血本起见，不过出价却亦一天天低廉，从前每部影片总卖买三四千元，现在呢不过一千元光景；其余各地的片商，如安南、暹罗等处，亦相率效尤，纷纷跌价，影片公司每出新片，费去了许多金钱、精力，而售片的得价，有时成绩稍劣，就不能出入相抵，那末摄制大规模影片，他的支出愈大，进益未底可以怎样的增加，一出一入，岂不是更难相抵吗？公司为顾全血本起见，为保守电影事业不致步交易所后尘起见，不得不畏缩不前，抛弃这谋作大规模影片的奢望啦。影戏院的垄断，是各公司所共同经历过的痛苦，从前一部新片，在影戏院开映，差不多总是三七折，影片公司得七成，戏院得三成，现在影片多了，影戏院却依然没有增加，公司要谋影片可以出映于戏院，稍微收回些成本，不得不俯允戏院的一切苛刻的条件。少数戏院明瞭这种情势，就大减其租价，小公司的片，有时竟戏院得七成，公司反只三成了。唉，电影在这垄断之下，又岂能有伟大的发展、巨大的进步呢！

天下之成败强弱，是“聚”“散”所造就的；聚则强，聚则成，散则弱，散则败，小而至于党会，大而至国家，无非依“聚”“散”而定其成败强弱，电影事业之所以故步自封，所以弱，无非因为没有聚的精神！

试观上海各业，甚至于贩夫走卒都有一种团结力，联合多数小团体，成为一个强有力之大团体，去拒御外侮，在商界上有插足的地盘，可以加入总商会，而成为人们所共认之商业，得到社会之信任；电影事业是有价值的事业，是世界共认之艺术的商业，是民众教育之商业，为什么反不能有强有力的大团体组织，可以插足于商会，得到社会之信任，一致抗御外侮；甚至于贩夫走卒都不如呢！

总而言之，我们要谋电影事业有神速的进步，必先免除资本拮据、外侮侵袭的大障碍；要谋免除障碍，必先联合各影片公司和华商戏院——他们都有真正的热忱，希望中华电影进步——成为一大规模之团体——公会——去抵御一切。愿电影同人奋兴！努力求进！那末中华电影万万岁的欢声，可以飘荡于空中，而故步自封之叹息，消声灭迹了。

（原载《银星》 1926 年第 4 期）

影片营业的发展

徐浏如

挽近世界的电影事业可算得发达极顶了、较之欧战以前大有一日千里的进步、其中推美国为最、次则德国法国英国、就是日本进步也很速、他如丹麦瑞典等、也进行得非常努力、那些可惊的成绩、竟出乎发明家爱迪生氏当初意料之外、美国和欧洲各国电影程度原属彷彿、后来欧战的时候、德法英诸国当然停顿了一下、在这时期美国却异常的猛进、于是才有了今日的参差、但照现在情形、美德法三国的大埠的影戏院的发达、却是一样、如纽约巴黎柏林等处、各有大小戏院总达到数百所以至于千余、可算盛极了、虽然人们欢迎电影的热度关系乎社会智识问题、然而营业方面能发展和艺术能进步俱有密切关系、所以希望电影能有继续发达的可能、除研究艺术外、非注意营业方面不可。

我国电影事业近几年来也算发达了、虽不能和欧美并驾齐驱、其程度较欧战前的各国彷彿、未始非从事者的努力、方得有些成绩、人们都知道电影是综合的艺术、艺术精、成绩良、营业亦因之发达、然而就营业的情形牵动艺术的却也不少、究竟艺术是里、营业是表、表里本有相扶的关系、引证一个旁例、业机械的钩心斗角的发明了一件极精致的作品、却不是社会上普通需求、就艺术本身说、并非没有价值、因为受了营业的影响、便跌落他的价值了、所以说、供社会上需求的艺术、不能和专以研究为主情愿牺牲的艺术相提并论、也应当和营业相扶进行的、在我们如婴孩初生的电影界、在艺术上致力、固属不可容缓、然而风雨飘摇的营业境况、也应当有种发展方略、和研究艺术的人共策进行、庶几电影事业、才可巩固根基、再图进步。

我在营业方面却无经验、就耳闻的现在情形报告报告、国产影片在二年前销路尚好、到了今年、就有一落千丈之势、最明显的原因是受经济压迫、小公司什九缘于前片不售出、不能继续开摄、凭资本家断价、只得脱手、而资本家还拿观众的批评——不能得欢迎——来搪塞、较大公司为顾全名誉起见、不屑随受一样待遇、那片也只好束之高阁、那前途岂不可危、或说国产片太幼稚、不能媲美欧美、所以营业不能发展、未免理由不足、人们欢迎艺术的程度、却与他们智识境域成正比的、从前欧美人欢迎的大

部侦探片——《铁手是非圈》《红手套》等——现在欧美的都市却无人光顾了、因为一方面艺术家求进步社会眼光也转移、所以国产片只须有进步、总是好现象、不遇停滞的原因是社会对于电影兴味太淡、国土幅员太大、电影适应社会的情形不易、所以亡羊补牢还要在根本上着想、司营业的人和社会接触的机会较多、对内须有关于社会方面的供献、对外须负有引起观众兴趣的责任、分述如下。

(一)对内方面 电影之摄制先由编剧入手、编剧的人当然要有自己的主张可靠的把握、研究了社会情形和心理十分透彻、但是和观众最最接近的到顶要算到管营业的人了、因为他可以知道观众心理、要看那一种戏、和看舞台剧一般、有了现在的机关布景的连台大本戏、便不要去看那些板些不堪的老戏了、现在看影戏的观众还是要看爱情戏武术戏侦探戏、便要向制片的人多量的贡献、等待影剧开拍久了、自然成功了一种风尚、如卓别林罗克范伦铁拿史璜生等什么人戏最受人的欢迎、又可给选择演员的人一个标准、至于每一剧开演以后、外面所有舆论要尽量的搜集了供献把编剧导演听、使得他们知道好去研究与改进、庶几出品的内容、可以和社会格外的接近、可以收得人欢迎的效验。

(二)对外方面 影片拿到影戏院去开映、便是影片和社会接触的机会、就是影片商买了那拷贝去、也是运往各埠去开映、管营业的人、要使得观众对于自己影片发生兴趣、引得他们热烈的欢迎、不然、影片艺术纵然高尚到非凡、大有可供人娱乐的价值、然而和社会究竟隔膜、或因为社会还不够到了解、必要设法使得社会与影片联络才好、所以说自己去开映、希望戏院里满坑满谷的观众、就是卖拷贝给人、也要使得影片商鉴于观众欢迎和需求、自然来向我购片、则非极力设法鼓吹不可、鼓吹的方法、离不了广告、先使得人们知道影片的内容、渐渐发生希望心要去领略里面的风味、开映的时候、在影片以外、还要给观众有赏鉴的机会、——音乐——于影片上不无补助、如悲剧辅佐了极哀痛的音乐、多少可以容易使观众对影片发生情感、至于用了许多新奇方法宣传广告去吸引人正当的途径、假若当了开映的时候、添上了五花八门的游艺做点缀、虽然营业上偶然收了效果、究竟看的人是醉翁之意不在酒、可要减削我电影本身的价值了。

总之司营业的人和制片的人既有通力合作的可能、出品预料总可得社会的欢迎、再加以充分的宣传、必可以得圆满结果了。

(原载国光公司特刊第5期《歌场奇缘》 1927年)

论今年国产影片营业状况

公 羽

中国影片之首创者为商务书馆、彼时国内影戏院极少、国人对于影戏之观念亦极淡漠、其后明星公司摄制《孤儿救祖记》一片、行销于南洋各埠、营业甚盛、于是国产影片、蜂拥而起、海上影片公司、竟多至数十家、但其所制影片、多属于爱情社会一类之剧、陈陈相因、未免令观者生厌、嗣后天一影片公司、别创蹊径、摄制《梁祝痛史》及《白蛇传》等稗史影片、趣味浓厚、剧情又为一般人士所周知、缘是大受观众之欢迎、在各埠售座之盛、为吾国产影片从来所未有、嗣该公司复进而采取《西游记》及《三国志》情节、摄制古装剧《金钱豹》、《大破黄巾》、《女儿国》等片、一时大中华百合、及上海等公司、和率效之、而摄《美人计》、《盘丝洞》诸摄、大中国影片公司、复摄《八戒招亲》等片、各埠影戏院对于此类影片、亦争先租购、以为招徕、其中规模最大、成本最巨者、应推《大破黄巾》、及《美人计》二片、《大破黄巾》特色、在用数千之演员、及数百匹之战马、表演古代之战争、描写古时的英雄、极有精彩、以故最能受人欢迎、《美人计》对于服装布景、颇为讲究、而演员表演不甚出色、剧情又欠紧凑、故其成绩、不如《大破黄巾》、查《美人计》在沪开映时、所得券资、不能及《大破黄巾》之半数、诚以一般观客、对于古装历史剧、最注重于剧情及表演也、此外神怪影片亦为目下最受欢迎者、如《金钱豹》、《女儿国》、《盘丝洞》、《八戒招亲》各片、几于无处不卖满座、而时装片之在今日、则如强弩之末、无人问津、此为国产影片本年营业之大略状况、至于此后情形、应以何种影片为合宜、殊难臆度、总之宜推陈出新、别开生面、不使观者积久生厌、斯为美耳。

（原载天一青年元元天生合刊第23期《穆桂英 宋江 蒋老五殉情记》号 1927年）

我之电影商学观

陈宪谟

不佞素不能文、而对于艺术之道、尤鲜研究、焉敢妄言、近闻老友谷子剑尘、任职中华第一影片公司、编《花国大总统》一剧、将出以问世、谷君潜心专研戏剧、历有年所、手创剧本多集、早已蜚声社会、今以艺人治艺、其艺可以相得而益彰矣、张君舍我编辑特刊、索余一言、愧无以报、聊赘数语、工拙在所不计也。

作者识于东南大学商科、时为丁卯五月十五日、

在这样积极提倡新的商业时代里面、凡是稍能懂得商学原理的人、当然知道经商应具的常识、质而言之、也许可以说是治商的口号、便是要在那里高声呐喊：

- 一、资本必须充足、
- 二、组织必须有科学的法则、
- 三、人材必须富有经验与学识。

三者以外、固然尚有其他重要的条件、但总脱不了所称的三项中间的分子、但是今之所欲讨论者、是电影一门、亦可从这商学的推测电影事业前途之优胜劣败、虽然电影事业、尚在萌芽期中、但其蓬勃的气概、不可不谓盛极一时、其中有摧折夭殇的不幸、正和几年前上海的交易所失败的状况、不相上下、要知大部分的交易所、所以失败的原因、无非为着投机家的野心、因为他们认为投机的工具、他们的资本、是不充足的、他们的组织、是没有什么根据的、他们的人材、多是少经验缺学问的、有这种种的原因终至于失败的地位、所以经营电影事业者、应该注意得到、力须避免以上的弊病、进一步的说、电影事业、如果是治理有方、未始不是一种值得投资的事业、为着我们知道电影的艺术、完全是属于综合的艺术、所以电影事业的灵肉、也是综合的组织、绝非简陋的设施、可以敷衍得过、凡属经营电影事业者、对于资本方面、不能不求充分的资金、要知任何一项的事业上、尤其是经商的途径、更须借助于资金的运用、方始可以摆布他们的事业、现在的电影事业、可谓在最近商业方面、最有希望的事业之一、但是许多公司所制的片子、都有因简就陋的毛病、我敢武断说、都是为着资本不足的缘故、

试问资本能够充足的时候、何怕演材的缺乏、何怕事业之不易成功、如果能到这种光景、何难执牛耳于东方的商场、又何难比拟于欧美的电影界呢。

次则应该推重于组织方面、须知电影事业、内容的组织、并不简单、他在营业上的性质、正像大商店的营业一样、对于零售批发进出口等等事项、莫不包含殆尽、因此营业上的组织法、不得不讲求完备、假使组织不去根据科学的法则、所生的流弊、定非浅鲜、既无科学的观念、遂使组织变为散漫、营业的失败、都在意料之中。

再次关于办事的人材、所谓必须富有经验与学识、这句话、说来不过还是一句旧事重提、老生常谈罢了、究其实际、经商所以至于失败的原素、恐怕也远离不了忽略以上所举的大要、况且电影事业、表面上似乎属于一种娱乐的事、实际是为一种极其重要的事件、现在不去说他可以如何挽回风化、移情易俗、我们单就经商的目标上着想、实是一种竞争利权的利器、在现代的社会上、众目所睹、都明白国产的影片、应该拚命同着外商的影片、努力竞争、始有经营电影事业的价值和趣味、于是我们不能不注意到人材的问题、倘使一般汗牛充栋、滥竽凑数的人材、怕恐就是具有雄厚的资本、良善的组织、仍旧不能有乐观的地方、退一步说、在电影事业里的人材、须经验与学识两者具全、因为电影事业、不是单纯的事业、他的繁复地方、绝非独具经验者、所能胜任、也绝非独具学识者、所能担当、他们必须两者俱全、斯克臻至美与至善。

(原载中华第一公司《花园大总统》特刊 1927年)

制片与推销

卢楚宝

制片与推销，就名义上言之，似秦越之漠不相关；然论其实际，固相为表里者也。国内影片公司，对于制片一层，未尝不知所以投观者所好。然推销一事，鲜有注意及之者，培其枝而伐其本，又安望其久耶？

国产影片，曩者以南洋各埠为推销重地，制片资本，群莫不欲取偿于南洋。某影片公司总理尝语余：“新片在沪开映，充其义余，最多不过千余元，而宴客之费耗其十之二，报章设或指摘批评，复往往为南洋客商所藉口，而贬其值，是计之左者。故新片摄竣，但招客商而与之论价，能不在上海开映最佳。或先在外埠映完而后及沪，总之，上海之利非可必取，因博非可必之利而或致损声誉，愚者犹或不为也。”故上海影片公司抱定因南洋而摄片之宗旨者，然比比也。

凡关心自制影片者，对此恶消息，无不痛心疾首。今南洋欢迎国产影片之热忱，已远不如前矣。其故：一，由于处外人肘腋之下，苛捐暴税，审查留难，客商无利可图。二，因由于侨胞对于自摄之影片，兴味已减。（半因片劣前半好奇心已减）有此二层关系，遂致运片客商，裹足不前。因而上海影界视为生命之源之南洋营业，遂呈荒落之状，是亦致命之伤也。

当是时，国内影界聪干之材，鉴于普通影片之不能悦人意，遂别创一格。或仿古装，或摄稗史；于是伯虎秋香，西游八戒，无非制片佳材。初时犹只三数公司试行，继见有利可图，则群起而效之。辄时影片同业之堕入此疯狂症者十之八九；各出全力，斗胜争奇。每有数公司同时摄制同一取材之影片，因营业之竞争，各刊报章，熟者为先后，熟者事优劣，夸张扬厉，无所不用其极。甚有公司未成，影机未备，而亦请律人，登告白；凡数千年来自谓可以摄为活动为实之书本，网罗刊列，而禁他人之取材。种种怪现状，述之不能尽。设有人能于斯时从旁摇影机，而摄其景况，正一大观。然此种计划，只能骗妇孺一时之钱，智识界早唾弃之，故其命运亦必不能持久也。

制片之情形既如上述，今且言其推销：今日中国教育未能普及，民智闭塞，穷乡僻壤，对于影剧二字，不但兴味毫无，甚且并其名而亦生疏，遑论斯事结构原理。欲求在

此而推销其出品，势所不能，无已惟有求之国外耳。

然而，影剧非创自我国。先我进者，成绩早已惊人。故自制影片剧而无超然之精神与独有之韵味，决不能在万国商场中占一席之地，故推销视出品转移，广告之愚人，受惠只一次。须知出品而佳，即无形之广告也。

吾今敢撮简而言曰：“欲求公司长立足，首重推销其制品。欲事推销，先宜摄制有价值之影片。佳片为推销之灵魂，而推销又为佳片之命脉。换言之，无佳片不足以推销，无推销不足以知佳片。制片与推销之关系也如是，今之营斯业者，其亦对此而三思乎。”

（原载《银星》 1927 年第 7 期）

合作的大本营

郑正秋

幼稚的中国电影界、处在这商战剧烈的时代、战斗力非常之薄弱、非有合作的大本营、不足以应敌。

国民革命军蒋总司令、联冯联阎、三方一气的大本营、力量万分伟大、吾们电影界合作的大本营、有没有、有在那里、就在《电影月报》的娘家、娘家是谁、就是新近扩充的六合公司。

中山先生说、欲求中国之自由平等、必须联合世界上以平等待我之民族共同奋斗、我说、欲求中国电影的不永远落伍、必须联合志趣相等的影片公司、共同奋斗。

中山先生说、革命尚未成功、同志仍须努力、我说、电影尚未发达、同业仍须努力。

中山先生要同志从建国方略、建国大纲、三民主义、及第一次全国代表大会宣言中、能得开国民会议、废除不平等条约、我们也希望同业、从合作大本营所定种种方略中、能得在各处多开中国影戏院、废除不平等待遇。

中山先生为国民革命定三个时期、一、军政时期、二、训政时期、三、宪政时期、破坏和建设、不可偏废、目的在对内打倒军阀、铲除土豪劣绅、贪官污吏、对外要打倒帝国主义、废除不平等条约、中国电影界里合作的大本营、也不能不破坏和建设并重、破坏是对内的、应该打倒劣片、铲除电影界捣乱分子和投机分子、对外的应该取缔侮辱中国人的外国影片、改良南洋英荷等属的审查标准。

世界上最最脆弱不过的是一丝头发、不费吹灰之力、轻轻一拉就断、但是、拿一丝丝的头发、合拢来并成一把、你要想拉断它、就很费力了、头发仍然是头发、然而软硬相差很远、抵抗力的大小、完全在一丝和一把上的分别、所以电影界必须人才大结合、大家站在一条战线上、共同出发、一致进攻、才有希望。

要打倒劣片、我想不妨以毒攻毒、就是由合作的大本营、在各家影片公司里、斟酌情形、调遣编剧、导演、摄影师、男女演员等若干人、专门摄制抵制粗制滥造的各种影片、戏名同而价钱相仿、偏偏情节编得好、角色配得好、光线、布景、表演、样样比他们胜过几十倍、我想不消十部片子、就可以完成这种革命运动了、譬如调查到某公司要

拍某某剧了、六合公司马上通知各公司的编剧和导演、定期开一紧急的联席会议、最好把某剧歌本或是小说、多买好几份、附着通知单送去、以便在会议席上、就斟酌戏情、支配角色、认定布景、预算日期、那家抽得出总导演、或分导演、那家派得出某演员、那家担任那一景、那家抽得出什么日期来拍那几场戏、这样的分工合作、既不碍于自家公司的原有工作、又可以为合作的大本营打胜仗、也就是替自己谋利益。

我这以毒攻毒的战略、也许有人要说、只要自己出好片、何必和他们出同样的片子呢、我说、兵凶战危这四个字、大凡革命的先生们、谁不知道、无奈何自由平等、还是要拿热血、拿枪炮、拿子弹、拿人民的损失去换得来的、对付好杀的军阀、不能不即以其人之道、还治其人之身、何况乎投机公司、他们是不怕不识货、只怕货比货的哩。

《王氏四侠》这部古装片、布景何等的伟大、打法何等的好看、王五老的表现何等的出神入化、这样有价值的影片、上海的卖座、会比人家的投机片好得有限、这是什么讲究、是太欧化吗、不是、欧化虽然是欧化、但是中国人居然可以做得出叫人看了、活像是看外国戏一样的武术片、这也是一件好事、决不会因此影响到生意的、依我说、实在是受着向来古装片的影响。

影响既然受了、难道说因为受了影响、就把中国几千年中有戏剧意味的历史、全牺牲了吗、因为受了影响、就把中国古装影片的路截断了吗、这是大错而特错的、第一要着、就是应该由合作的大本营、领导着来杀开一条血路、把古装的障碍来铲除净尽才是。

看客程度不一、不识货的看客、最容易给欺诈取财的投机公司利用、他们看见妇孺皆知的戏名、不管三七二十一、什么表演不表演、光线不光线、布景不布景、镜头不镜头、大家去看看这桩自己一向晓得的故事罢了、假使有合作的大本营照样出一部、宗旨不在图利、价钱卖得小、东西比他好、我们就收到货比货的效验了。

还有人说、用女明星上台、唱不三不四的歌曲、或是用女演员上台、做非驴非马的戏剧、居然也会轰动一时、那怕片子一塌糊涂、生意居然满座、真要把不敢出坏片子的人家气死、社会是盲目的、是没有真是非的、我说、将来也可以照样抵制、不怕环境不良、只怕不革命、自己肯努力、总容易想出法子来改良的。

中国电影界大合并、现在为种种关系、事实上还做不到、好在有了《电影月报》做了合作大本营的政治训练部、从此各位撰述先生、彷彿各路总指挥、一声动员、大家对着敌方总攻击、大呼十万毛瑟齐开放、冲锋陷阵的努力向前进、由以毒攻毒而更进一步、每年由合作的大本营发动、联合各公司的各部份人才、摄制一部合作的伟大时装片、或古装片、作人才大结合的试验、也未始不可能吧。

电影界既然有了合作的大本营、而且有了宣传机关的《电影月报》、从此增进观众的鉴别力、从此改变观众的旧观念、从此提倡各大都市各小乡镇多多的设置影院、从此宣传影片公司应当联合起来请求免捐税(不然、外国片太便宜、中国片太吃亏、不

是提倡反而变成摧残了)、从此宣传国内外审查影片要公正严明、假使以上种种、能够一一实行、那末裨益中国电影界、就未可限量了。

六合公司是有功于上海中央系各影戏院的、是有功于杭州苏州天津汉口等各家多映中国影片的影戏院的、上海当时没有六合公司做基本、只怕中央公司也没有今天这样稳固、我希望《电影月报》也为中国电影界造福利、确能做吾们的良导师、我希望《电影月报》所隶属的总部——六合公司——确是吾们电影界合作的大本营。

(原载《电影月报》1928年第6期)

关税自主与中国影片

剑 云

关税是一国的命脉、世界上的独立国家、关税没有不自主的、惟有我们中国受不平等条约的束缚、自前清道光二十三年(一八四三年)到现在、已经八十五年了、在这八十五年当中、国家的衰弱、人民的痛苦、都已达到极点、最明显最不平等的税则、就是洋货进口、只上一道税、而国货在国内行销、反而苛税杂捐、层层剥削、无论水路陆路、到一个地方、都要加一道捐、上一道税、弄得体无完肤而后已、在这样一个畸形的关税制度之下、那里还谈得到提倡国货、国货怎么会有发达的一日。

经济学家金葆光先生说、片面协定税则成立后、全国经济发生至大至深之影响、一、吾国为后进国、产业当然不敌先进国之精良而低廉、故必须研究关税政策、从事保护关税、乃因受片面协定之束缚、不能有所增加、以防御外货之输入、吾国国货、遂生两种危害情况、或受外货之驱逐、不能生存、或受外货之压迫、无力发展、一、全国政费、日在拮据之中、而增加关税、要为补充政费之一途、但国境关税受条约之束缚不能增加、于是募债借款、无日不举、募借之不足、益以重捐苛税、以谋补充、所谋捐税、又不能及于外货、而只限于国货、国内各种产业、遂直接间接受极大之危害、一、国中产业、既失保护、又受中央与地方财政上种种之践踏、其所残留者、自不免呈憔悴不支之态、这真是深切著明、一针见血的话。

中国影片所以不能够迅捷的发展、最大的原因、实受关税不自主的害、因为关税不自主、一任欧美影片长驱直入、通行无阻、而中国影片反而捐税繁琐、步步荆棘、长此以往、真有不克负担、不胜压迫之憾。

人民尽纳税的义务、是望国家予以保护的、现在的国民政府是人民的政府、执政诸公、来自民间、对于人民所受的痛苦、都有深切的了解、对于国家所有的主权、都有明显的认识、所以军政终了、训政开始、第一件要办的大事、就是废除不平等条约、收回关税自主、这是一切国货解除束缚的福音、也是中国影片解除束缚的福音。

(原载《电影月报》1928年5期)

制片公司应急起注意这个问题

映 斗

中国的电影事业，到而今真是已走入险恶的途中了。综合的新艺术，不能够发挥二十世纪的新精神，镇日家只在妖魔鬼怪中寻生活，虽说美其名曰历史剧、古装剧，但究其实在，徒然在自杀之途中拚命的加速度的进行罢了！这结果不单不能鼓奋现代急需的革命性，反而给素不爱革命的中华民族，格外加增一些消沉的麻醉剂，所以我们站在国民革命的立场，不能不向中国电影事业的从事者，进献一些诚恳的忠告，给予一些热烈的援助！

为了国产影片不进步的缘故，我们曾经下过不少的攻击令，然而影界同人的士气实在太沮丧了，总归是不生效力，不能进展。任你督战队、大刀队尽管在呐喊冲锋，然而难以抵敌住敌人强有力的防御，一般制片家慑于南洋帝国主义的限制，既不能摄制适合现代潮流的带革命性的影片，自然不能不退却下来，群趋鬼窟魔道。这许是国产片制造家说不出口的苦衷，也就是我们应当于原有之外，而须给予以热烈的援助的原因。

连年的内战，使生息在中国本土的民众得不到安定的生活，于是国产影片唯一的顾客，唯一的销场，只好推浓布帝国主义者之重压的南洋。假使这张片子是南洋的影片商人不表示欢迎的时候，那就无论怎样有价值，在制片家方面也是不敢摄制的。而南洋影片商人表示欢迎的标准，是以操南洋统治权的各帝国主义者的意旨为定夺的，于是带革命性或艺术性的新英雄主义的影剧，在受压迫的中国影界中，便没有出现的一天了！

销场的扩大，既与影剧的前途发展上有这样重大的关系及影响，那么爱保守的中国人，就何妨关起家门来坐皇帝，而在本国领土内图谋发展的销场呢？然而不幸，万分的不幸，尚未废除的不平等条约，在无论京汉、京奉、京绥、津浦……各路上，都有影剧销场扩大的阻碍！说到这儿，我们不能不要求各制片公司承认：国民党所主张的“废除一切不平等条约和中国关税自主”是与国产影片事业有密切的关系的，简直可说是国产影片的向前进展的唯一出路，亦不为过甚之辞。同时，我们更不能不要求各制片公

司分点儿工夫，加入废除一切不平等条约运动，拥护中国关税自主运动！

也许各制片公司为我这个提议是不是重视的，但是如果沉静的思索一下，便感觉这个问题，是应急起注意的了，现在先让我叙述一下我的经验吧——

民国十五年的秋天，我应东三省某电影院之请，由上海带了三套影片离沪北上，到天津是要坐海轮的，于是片箱到黄浦滩码头，便发生完纳关税的问题了。据海关人员谓：三套片子若按最低度的价值，也须完纳百数十元的关税。试想三套片子纳百数十元的海关税，数目字虽只三位，然在影片营业上的担负，已经是重不堪承了。抵东三省后，映毕仍然寄沪，而常关税——回头税——则每套须数十元。即由吉林寄往奉天亦须更纳常关税，换言之，影片每付邮一次，除非不出该省，是皆须纳出境或入境税的。可是请阅者注意，这种办法在外国影片是不适用的，所以“Chinese moving picture”显然在主持关税的洋人眼里是另样的，是交厄运的。

我当时曾问到那位给洋人当翻译的中国人，“中国影片在关税条例上，究竟应该纳多少税款”。据他的答覆说：“关税条例上并没有中国影片这件物名，所有税款是由洋人随意决定的。”“那么外国影片呢？”我又问。“外国影片在入口时，纳很轻微的人口税外，便可随便运到甚么地方，都可不再纳复税——回头税。”他说。啊！这还不是束缚吾人自由，妨碍吾人实业的不平等条约和关税不自主在那儿作祟么？

当兵，纳税，受教育，本是国民对于国家应负的责任，应尽的义务，然而只为不平等条约之束缚，便与受洋势力保护的东西，发生畸重畸轻的差别，而尤其是国产影片，更难免因这种畸重畸轻的差别的现状，事实上成为在本国领土上扩大销场的阻碍。那么这个问题——影片完纳关税问题，在影片营业上，似不能不成为目前急待解决的大问题。即使关税现在尚未自主，我以为也有急起力争的必要和时机了，因为为民众谋利益的国民政府，已巩固地建设在总理指定的新都了，青天白日旗将遍悬中国本部十八省了，当此国民革命第一步工作——打倒国内军阀，统一国内政治——完成之时，吾辈为影剧事业前途着想，当不应再守缄默，任主持海关税的洋人加影片营业者以随意决定的畸重的负担！

据海关人员说：中国影片，在税则上，是依中华国产制造品出品货的税率纳税的。但是我们现在正不妨研究一下，中国影片，究竟是不是中华国产制造品呢？而租运到内地去开映，又是不是和出口货相同？我以为这是非常有趣味的问题，洋人歧视中国实业的程度，也可由这里看出来了。

摄制影剧是必要用“开末拉”的，而各式各样的“开末拉”并不是上海制造的。摄制成一套影片是需要阴片与阳片，而阴片与阳片又是舶来品！其他烛光，药物，及必需的附带品固然不必说起，即连演员脸上搽的油彩，身上着的衣料，也大都是由外洋运来的，所谓“国产”二字，只是代表片上的人物是黄面孔，板鼻子，浅眼窝的中国人影罢了，此之谓“中华制造”，那未免太把制造两字看容易了。

再说到租运到内地去开映，根本就不配“出口”二字的头衔。由上海到南京，由浦口到天津、北京，是出口么？如果说出吴淞口就算作“出口”，那么，乘船去南京也应该完纳出口税了！这未免太滑稽了吧？况且影片由上海运往内地，大多租映，并非价卖，如果一定要纳这种出口税，也未免来得太没有道理了。然而我们大人君子谦让不争的中国制片公司，除了当“吉卜闪”偷着私运外，简直没有提出半声抗议！他们只有忍受，只有向租者及观众身上寻补偿，于是，国产片在国内的映演权，无形被剥夺了，销场无形被侵掠了，更加血本亏耗，能怎不装妖变鬼的缩着影子往南洋去？唉！中华民族，无怪人家都当我们是没责任心，缺乏奋斗精神的劣等民族了呵！

现在我们不妨先研究国内销场，在影片营业上，究竟占的是那种地位？

关于这一点，有好多人以为：国内的销场，是远不敌南洋各岛的。他们的理由是：国内的各地方，物质文明既不发达，交通又不方便，民众的风气不开通，于是影片营业不容易有起色。但是我们承认这种说法，只看一方面，没看见他方面，只看见近，没看见远，一句话说：他们害的是近视眼病，他们只顾目前的小利，他们抱的是欲速不达的观念。

还记得我在民国十五年秋天，由哈尔滨回来的时候，曾发表过一篇文字，是说：单单东北一隅，已不亚于隔着汪洋大海的南洋，如若把正北西北都集合拢来，恐怕全上海的影片公司，昼夜赶制，都会供不足以应求。那时有几位影界的朋友都对我说：“这话是不错的，但是造就观众的工作，是要先准备牺牲的，资本薄弱的中国影片公司，怕永远没有这种力量……”。是的，没本难求利，不下点工夫，怎能有收获呢？占全世界人口四分之一的数目的国度，不能畅映自己民族摄制的影片，而欲反回头去，想在物质文明发达的南洋寻生活，那真无怪乎影剧的艺术，日趋日下了。

姑不论南洋侨胞日激荡于物质文明之中，其对于影剧的批判，自是与欧美相近，苟无葛莱菲斯、范朋克、西席戴米尔、卓别林之导演手腕，或列琳盖许、琵琶姐妮尔、史璜生、爱弥尔杰甯、浪却乃之表演的本领，则是极难得他们热烈的欢迎与持久的赞同的，虽其初被祖国的观念所激扬，不免万人空巷之概，但久而久之，千篇一律，无彩可取，则胜利是终不能持续下去的。这不是空谈，试向各制片公司一考查现在影剧事业在南洋的营业状况，便知道了。然而内地各省呢，内地民众因受物质文明之薰染不深，其由活动影剧之惊奇的观念所引起的欣赏心，是别具一种伟大的力量的，固然内地民众的购买力薄弱，但人数之众多，未始不可作影剧事业向上发展之策略呵！

还记得是民国十一年辰光，山西阎百川氏为开市范村范大会，在正太路沿线及太原省城，借用我们学校的影戏机映影剧给民众看，那时单就太原而言，连映几日夜，每天民众是宣告满堂的，督署大自省堂楼上下可容八九千人，虽说当时不收卖价，不免为群众来观之一大原因，但当时所映的片子，完全是枯燥无味的教育片子，若是有情节，有步骤，有结构，有表演的戏剧的话，我想起来，也决不至有亏本之虞。民国七年

的时候，我们县里来了几个投机的外国人，他们在一家店院的空场上，也摆起映戏机来大做其露天影戏的生意，当时的片子，全是些无头无尾，残缺不全的滑稽戏，而营业的结果，继续四礼拜的时间，平均每天总有两百多元的收入，这个数目虽不惊人，但他的开销是没有的，他的材料，是除了返来覆去映演这几套残缺不全的片子而外，简直连上海各戏院所映的五彩广告都没有。这只是举个例子，此外更优美的市场，还不知道有多少处所呢？

总之，我们若把全国各地在影剧事业上的价值，加以调查与统价，我想一定会有人感觉着这确实是一座没有发掘的宝藏！它的值，它的地位，比之浓布帝国主义者之恶势力的南洋，诚高出不知多少倍呢！

请读者及各制片公司不要误会，我这里并非教你们专注力在内地各省，而把南洋的影剧营业权放弃了，使碧眼隆鼻的老毛子得到无上的机会，不是，决不是，我只是说在向南洋竞争的辰光，也切记不要忘掉内地这块可口的肥肉！

内地各省在影剧事业上的地位及价值，既如上述，那么回头看看各制片公司对于它是怎样的一种态度呢？

不用说因为各种的阻碍，各制片公司只好兴望洋之叹，爱莫能助，譬比天津北京东三省等处，虽也有有几家影戏院，但是国产片的势力，远不及西洋片，所以国产片几乎连这几处大都市都维持不下来，至于往内地发展的话，那就更不要说起了。

这阻碍之最重大的，自然莫过于如上致中所述之畸重的海关税，常关税及回头税！

各制片公司，时于这影剧事业的根病患，不想法除去，只是在挖空心思的想掉枪花，不努力影剧艺术，而才搬过大舞台来，奔入堕落之坑中，这真使人未免太觉着不堪了。

幼稚的影剧事业，向政府要求保护的关税利益，这在无论那种立场上，都是天经地义，正大光明的，然而各制片公司，毫无半点抗义，毫无一字之表白，对于主持关税的洋人的这种不公平的无意识的行为，只有缄然的忍受容许，这又是怎样使人气愤的事呢？

细查影片物品，在从前税则表上，并未列名编号，在民十六八月廿一日所发表之国定税则暂行条例上，只将电影物品列入五八二号之“未列名货”中，而在进出口税则说明第二项出口税——见商务出版第一回《中国年鉴》——中则谓：“……咸丰八年天津条约第一款内载……倘有货物名目进出口税则均未赅，载又不在免税之列者，应核估时价，照值百抽五例征税……”。即依此而论，现在各制片公司也应有对于无理的畸重的关税，少有表示才对呵！

所谓“倘有货物名目，进出口税则均未赅载，又不在免税之列者，应核估时价，照值百抽五例征税者……”，是岂特适用于舶来品之洋片，而不能适用之所谓国产片吗？假使

亦可适用于国产片，那为什么报价五百元之国产片而须缴纳五六十元的关税呢！又为什么舶来品之洋片在进口时一次纳缴海关税后，可自由运映内地，而国产片复行征取常关税及回头税呢？是的，晓得了，中国人是爱占小便宜的，是爱走狗道猫窟不而出入由门的，他们从上海寄片子到天津去，是愿花小费给轮船茶房取吉卜闪的行为，而不肯正大光明向主持海关税的洋大人去抗争，于是洋人，乐得捉温生而敲竹杠，这点小便宜不打紧，所谓影剧事业的前途，便由此蒙了一层黑幕了。谁不信，请他看：现状下的电影界！

大家不要以为这是不关重大的事，这在影剧艺术和影业前途上，影响确实是不小呢！事实是这样的：——因为向内地发展有这种阻碍，于是只好掉头到南洋去，而统治南洋的帝国主义者，薄施淫威，加以限制，于是带有艺术性及英雄主义的影戏，便无法摄制了，但是制片家不能不藉着影剧事业混碗饭吃，那么只好降下来，丢过艺术的皇冠，蹢入鬼怪之丛中，所谓古装剧、历史剧、孙悟空、牛魔王乘此机会便出现在银幕上了。

国产影剧，我敢不客气的说一声：实在是落伍的残卒了！尤其是与东西洋的影剧一比视下，格外使人觉得心里悲伤说不出口。试问现在是甚么时代？不是青天白日的三色旗，换了红黄蓝白黑的五色旗吗？如此磅礴澎湃的革命时代，能容鬼怪猖獗吗？南洋的侨胞，何尝不要看描写革命，表现新时代精神的影剧呢？他们渴望的是祖国的民众，日蒸日上的走上进化之途中，然而新的综合的艺术品所映入他们眼帘的，则除上龙袍粉面之怪形外，便是孙悟空猪八戒，他们呼吸不到新鲜的革命的朝气，它——国产片——没有把新使命带给他们，他们在国产片中所寻获的，只有无聊与空虚！唉，我真没有心肠再说下去了呵！

（原载《银星》 1928 年第 16、18 期）

华威贸易公司与中国电影事业

记 者

华威贸易公司开设在仁记路三十五号、和明星公司发行部是毗连的、从前我以为是明星公司的机关、现在方才知道他们确是中国电影界的大本营、大功臣、国产影片能够运往内地去开映、大都是托华威公司代理的、因为内地的大小影戏院差不多都在华威旗帜之下、影片公司如果单独进行、要想出租片子、是多么麻烦呀、于是不得不仰仗于华威了、前天我跑到友联公司发行部去瞧见他们和华威所订的合同、我才明了华威的确是各影片公司的介绍人、但是华威的选片很严、对于粗制滥造的小规模影片、是绝对拒绝代理、所以内地各戏院是十分信托华威、只要他发一言、就可以给你开映、华威的信用也一天坚固一天、加着卞毓英王梦萍先生办事的手腕和魄力、尤其使我们钦佩、卞王二君在中国电影界资格老、经验好、所以华威公司的发达、一半全仗二君的力量、我们不但替华威公司抱无穷希望、并且替全国电影界道一声恭喜哩、本刊承卞王二君誉为中国电影刊物中的翘楚、不惜时间和精力、努力地替我们推广到内地各影戏院去经售、这是使我们万分感谢、这么看来、可见卞王二君热心国产电影、可以证明了、同时我们很希望华威公司一天发达一天、那么也就是中国电影事业一天发达一天、华威公司的功劳真不浅呀。

(原载《影戏生活》 1931 年第 1 卷第 10 期)

联合公司发动以后

——各制片公司所受到的影响怎样

慕维通

这也许是一种滑稽的局面：几个月之前，做了好几年官的温宗尧老先生，忽然办起影片公司来了！虽然这公司是终于昙花一现而出于改名重行组织的一途；可是当时的不可一世的情景，同时以二百五十万资本额的强大的号召力，多少已经倾动了半片社会。

这里却说跟着温老先生而发动的一个什么联合公司，是所谓全国戏院大王卢根主办的，卢根因为联合公司本筹备在温老先生之前；而温老先生反赶在他面前发表公布，这是使卢根觉得非常的不服气的。所以卢根便不管能否达到目的，在跟着温老先生之后，在极大之广告篇幅上告诉大家说：“联合公司的资本额是五百万元！”这不消说是有感而发！

现在温老先生已经把以前公布的二百五十万的公司取消，另创一百万资本的中国影业公司；可是卢根的联合公司也不知怎样渺茫起来，虽没有像温老先生一样的毅然取消，其实也何啻另砌炉灶。这次轰轰烈烈受聘于联合公司的王次龙等二十余人，临时忽都一齐挂不到联合的名义；他们的合同，都是大长城公司图章而订立的。大长城公司是去年卢根受盘长城画片公司而改组成的，拍了两次影片《古塔缘》和《黑影》，都没有达到卢根满意的成绩，于是受盘下来的摄影场又另行出盘于月明公司，这可知卢根对大长城公司“心灰意懒”和种种不合意的表示。但是卢根明明以五百万之联合公司聘请的演员，却仍用大长城名义跟他们订合同等等；同时联合公司（即卢根之托拉斯经营戏院的机关，亦名联合）中人都都否认这次王元龙等到香港拍戏，和联合公司的关系，说是纯粹的大长城公司之事，这可不胜奇怪了！

不过卢根之努力于联合公司之产生，到现在还是在奔走之中，招股，造摄影场，……都是足资反证的事实；或者卢根为了两次拍影片的失败，深恐此番又不免重蹈覆辙，就不敢轻用“联合”名义，暂时仍以大长城出面，万一不幸而又失败，却不致损及联合；要是成功的话，再算联合，或再发表联合名义，也为不迟。卢根之深虑远谋如此，真不失为一托拉斯主义者。

本文也就以“联合”名义叙述之。

联合公司的发动，在社会事业中虽不致即刻见到倾动，可是中国电影界本身，少不得受其影响极大。倒不是一桩可以忽略过去的事。

先以他们所聘六个月合同的职演员来说，联华公司首先受到影响。第一厂里走掉了一个高威廉，高威廉因为是大长城的旧人物，终于离开了联华到香港去；第二厂失掉了一位很吃重的主角人才高占非；同时又有联华公司一度倚为重要人物的王次龙周文珠夫妇，也被罗致在一起；在《续故都春梦》《野玫瑰》中有很好表演的章志直，又从联华的阵地里被吸收去。明星公司也被吸收去一个梁赛珍。友联公司丢了尚冠武。王元龙、张美玉、王灿章目前虽没有一定的公司，究竟又是出色的人才。联合公司发动以后，各制片公司在现状上所受到的影响是“职演员之被吸收”，多少是一个损害问题了！

但是我们的意思，并不以为这一些就是所谓联合公司发动以后各制片公司所受到的影响了！无形的抽象的牵制，在将来的展开上，无论如何有很重大的情形；如果联合公司能像卢根告白上所说而成功的话。

“联合”固不单是一个制片机关，他们重要的营业要目，却是贩片和代办一切，这当然具有无限托拉斯意味的。卢根是一个托拉斯主义者，在他的一生中，我们可没有希望使他放弃这主义的了。所以联合公司就免不了成功一个托拉斯机关。但是，中国电影界在这环境中需要这托拉斯机关不？乃是一个先决的问题了！

先以实质来说：中国电影所需用的东西，那一种不是从外国市场上倾销来的，历来中国电影的展开，无异外国市场侵略主义的伸张。这点我们就不信卢根托拉斯主义的成功，是会有什么裨益于我社会，国家和整个的事业的。

说影片的本身罢！中国的从事于电影事业者在近来虽好像有许多地方不惜巨额的漏卮，向国外去购置新式而精究的工具；但无论如何很可怜的没有超脱的能力。同时为了中国电影检查会的特殊情形，种种畸形的约束促使中国电影“落后”实际是一种极端危险的不良现状。托拉斯主义实现，弱小者——即小组织公司——必然的淘汰之后，试问卢根的伟大的成功，除间接为倾销中国的外国市场做一位稳实可靠的主顾，直接使其个人之侵略主义博取大众的利益为个人的利益外，对于根本和各国情形不同的中国电影界何益？

中国电影界所需要的成功的步骤，是“相互提携”和“和衷共济”，卢根的联合公司的无可讳饰的托拉斯主义，却是这两种步骤的蠹障。我们一定能很快地瞧到中国电影界的陷到仅仅几家雄厚势力的公司肉搏恶斗的境地中去；设或联合公司伟大产生，卢根的托拉斯主义实现之后。

最近盛传卢根将以成功后的联合公司与已见到光芒的联华公司合并一制片公司，实际虽还是未必尽然的事；但卢根之欲与罗明佑联合战线，包办贩片，以联华联合

罗明佑、卢根的固有势力从事更雄厚的托拉斯主义的实现，确有很远大的计划。可是这计划所影响于各大小制片公司怎样？当然又是不堪设想的一问题。

所以，如果我们站定自己的立场，认清自己的环境，就容易发觉到我们所需要的是怎样一个电影界？我们所希望的是怎样的从事电影事业者？

最后，我们当然竭诚地欢迎联合公司的产生，但又竭诚地不希望卢根托拉斯主义的实现。

（原载《开麦拉电影图画杂志》1932年第7期）

北京教育部电影审阅会章程

第一条 凡编演影剧、不论该剧片系在本国制造或由外国输入者、均得由本会随时审核。

第二条 凡编演影剧有合于下列各款之一者、经本会审核合格得褒奖之。

一、其事实情形深合劝惩本旨者。

二、有益于各种科学之研究者。

三、于学校教授上确有补益者。

四、扮演影剧确能发挥编者之旨趣者。

第三条 关于影剧之褒奖办法、准用本会戏剧奖励章程第三条至第六条之规定。

第四条 审核结果认为有下列各项之一者、得呈明教育部转行该管官署禁止或剪裁之。

一 迹近煽惑有妨治安者。

二 迹涉淫褻伤风化者。

三 凶暴悖乱足以影响人心风俗者。

四 外国影片中之近于侮辱中国及中国影片中之有碍邦交者。

第五条 审核结果认为有下列各项之一者、得由本会直接通函劝其缓演或酌改。

一 情节离奇不合事理者。

二 扮演恶劣易起反感者。

三 意在劝惩而反近诱惑者。

四 大体尚佳间有疵累者。

第六条 影剧审核员由戏曲股主任指定本股会员充任之、但他股会员有熟谙影剧技术或阅览经验者、亦得临时推定。

第七条 审核员须将审核之意见详作报告、迳请戏曲股开会公决。

第八条 审核员之报告意见如认为有尚须覆核者、得由主任指定其他会员覆核之。

第九条 凡经本会审核之影剧、应于本会丛刊或教育公报中随时公布之。

第十条 本章程自呈请教育部核准之日施行。

(原载《中华影业年鉴》 中华影业年鉴社 1927年出版)

江苏省教育会电影审阅委员会

组织 由江苏省教育会组织之

委员 沈信卿 贾季英 毕静谦 蒋梅笙 严浚宣 黄伯樵 章伯寅 蒋倜卿 潘仰尧 张叔良

审阅标准

一、确合教育原理能于社会发生良好影响者、该影片得加入曾经江苏省教育会电影审阅委员会认可字样、以寓表扬之意。

二、通常影片但为营业关系可无流弊者、本会不加可否。

三、如确系有害风化曾经本会劝告未能改良者、本会当请官厅干涉。

已审定合于第一标准各片

公司名称	影片名称	评语
商务印书馆	《荒山得金》	此片可以表示我国人夫妇之真情、并可矫正挽近轻易离婚之薄俗、布景无疵。
	《大义灭亲》	此片足以激发爱国思想。
	《好兄弟》	此片以父子兄弟之天性裁制男女之爱情、足以发挥东方伦理之精神。
晨钟公司	《悔不当初》	此片为新式女子急图自立不谙世途之危险者痛下针砭、其情节以一时之不听良言受重大之痛苦并成终身之怨恨、为悲剧中之适合国情有功社会者。
大亚公司	《疑云》	此片柏玉霜女士以极纯洁之思想行为致生未婚夫与居停夫人之疑窦、屡经曲折、卒能辩白居停夫人以局量褊浅自戕其生、足以唤起一般人高尚洁白之思想、艺术亦精。
民新公司	《玉洁冰清》	此片志趣纯洁、描写黄伯坚处势利社会中

神州公司	《难为了妹妹》	独能抱富贵不淫之精神、历尽艰苦以与环境相抗、钱孟琪虽出豪家独能不染尘垢、处处为伯坚谋为老父计、用心良苦、于二房东之厄于经济时又能以恕道待人、尤足风励末俗、艺术方面亦多可取。 此片何大虎以一度之犯罪、出狱以后极愿自立谋生、乃社会处处阻遏不予以自新之路、竟使何大虎欲为好人而不得、卒致愤激陷罪、此可见人生一经失足不易自拔、而社会对于犯罪之人亦宜予以自新之路、庶不致因嫉恶过严而致陷人于死、至何妹友爱之诚与处境之苦、实予观众以甚深之刺激、艺术优美、剪接合宜、亦觉无懈可击。
明星公司	《花好月圆》	此片平正无疵、艺术亦佳。
	《富人之女》	此片描写富家女子骄奢淫佚无所不至、似足以针砭薄俗、惟艺术方面尚宜精益求精、以薪完善。
	《好哥哥》	此片结构甚奇、末尾以慈善之思想成化莠为良之结果、大堪风世。
	《盲孤女》	此片情节颇有曲折表演、品格高尚者之终有佳遇、于世教不无裨益。
	《冯大少爷》	此片为有财产而不能教育子弟者当头棒喝、事虽平淡无奇、警世之意实深、艺术亦佳。
	《小情人》	此片意在打破阶级观念、竹宾云珍均为极有性情之女子、大堪讽世。
	《空谷兰》	此片写纫珠聪明浑厚、到紧要时却绝不放松真才德兼备之女也、写兰荪亦有至情、其继娶亦尚中乎礼义、写柔云之狡恶益足衬纫珠人格之高、前后结构完密、自然能引起观众善善恶恶之意。
大中华百合公司	《殖边外史》	此片以提倡垦殖边荒裕民富国之旨为经、而以农家子女天真纯一之爱情为纬、造意

		正大、足裨教化、通体取景皆属乡村山野天然之美、无一欧化之宫室器具服装、于近出诸片中可谓壁垒一新、确合艺术家真善美之三要素。
天一公司	《忠孝节义》	此片事迹虽简单而结构颇曲折、可增进社会道德法律观念。
商务印书馆	《孝妇羹》	此片取材于《聊斋》、描写旧家庭姑媳不安之状态、实寓有教孝教慈之深意。
国光公司	《母之心》	此片注重伦理方面、描写母子之爱无微不至、艺术亦可观。
民新公司	《和平之神》	此片以讽军人自觉息争共趋和平为宗旨、更以一二侠义女子救夫救父辅翼之、剧情曲折紧凑、取景亦伟丽堂皇、淘雅俗共赏之作。
上海公司	《还金记》	此片意在惩恶、写男女爱情颇纯正、情节亦曲折奇险、摄影尤佳。
明星公司	《一个小工人》	
民新公司	《三年以后》	

(原载《中华影业年鉴》 中华影业年鉴社 1927 年出版)

浙江省会电影审查会

(一)组织……由教育警察两厅合组而成。

(二)人员……教育厅代表。

蔡孟谋 张佐时 唐世淮 高幼莼 凌独见 沈光烈 张行简 尹志仁 钱宗翰 茂效文 吴剑飞

警察厅代表。

陈廉齐 张树森 瞿圻 姜宸典

(三)章程

第一条 本会定名为浙江省会电影审查会。

第二条 本会会员由浙江省教育会警察厅各派若干人员任之、教育厅指派之会员即以通俗教育研究会会员充任。

第三条 本会设主干二人、干事六人、于教警两厅所派会员中各推半数任之。

第四条 本会每两月开会一次、由主干召集之。

第五条 省会各处制造新片及公开映片、一律须经本会审查预演一次、经审定后给予许可证方准租卖开映。

第六条 每次审查影片于教警两厅所派会员中各推一人轮流任之、影片场所得推一人出席说明。

第七条 本会经费由教警两厅筹拨。

第八条 本会会所暂设省立公众运动场。

第九条 本章程自呈奉教警两厅核准后实行、如有未尽之处、得随时呈奉。

(四)规程

第一条 省会各场所公开电影、每逢新到之片、最迟须于开映前二日报告、知开映时期并附说明书一纸、以便派员审查。

第二条 新片开映之当日午前九时起、本会轮推审查员二人到场审查(教警两厅各派一人)、该场须将全片预映一次。

第三条 预映完毕、如片中情节动作字幕布景等有违背善良风俗或妨害公共秩序者、审查员得知照该场、嘱其删除并将删除情形记明于许可证中、其情节太坏无从删改之片、不给许可证、预映时影戏场得派一人列席说明前项审查结果、审查员意见各执时准其暂行开映、但须将各人意见作成书面报告、于开常会时提出讨论。

第四条 审查完毕当填许可证、由审查员具名盖章发给该场悬挂于警察席中、倘有不依许可证删改情形而开映者、由该管警察署随时令其停映并依法处分。

第五条 本规程呈奉核准实行。

(原载《中华影业年鉴》 中华影业年鉴社 1927 年出版)

取缔影戏园规则之布告

江苏淞沪警察厅布告。

案奉江苏省公署令开、影戏为人道普通娱乐之具、流传既广、观感攸深、如以奸盗淫邪之事实影片、博取庸俗观听、殊于风俗人心有碍、兹据上海总商会函请取缔、咨请内务部订立检阅影戏章程、颁行全国、以资取缔外、合即先行设法取缔等因、遵经核订暂时取缔办法、通令各属遵照办理(中略)、为此布告、仰即一体遵照、凡开电影园营业者、务仰按照后开规则办理、切勿稍有违背、致干罚办、特此布告、计开取缔电影园规则。

(一)凡开设电影园营业者、均按照规则办理。

(二)开设电影园营业者、无论独资合资、应将经理及股东姓名、籍贯、职业、住址、并电影园房屋地点、股分多寡、伙役人数、呈报本厅、俟查明核准、发给执照后、可得开设、在本规则未公布前开设之电影园、如有未经本厅核发执照者、应依上项手续呈报往领执照。

(三)电影园房屋、须坚固高爽、并须多备太平门及救火器具、以免危险。

(四)电影园开演影戏、须将剧本或说明书先期送请本管警区审核、如有奸盗邪淫、妨碍风俗之影片、应即禁止开演、此项禁演之影片、或全部分、或分割其一部分禁止之、应由警区按其体裁、临时酌定。

(五)开演影戏情节、应与送请警区审核之剧本并说明书、务须相符、不得稍有歧异。

(六)电影园视地方之宽窄、定座位之多寡、其所售客票、以座位数目为限、不得任意滥售、致看客拥挤。

(七)电影园除包厢外、均男女分座。

(八)停演时刻、至迟以夜间十二点钟为限。

(九)电影园内、得由本厅及本署警区随时派员在场监视。

(十)违背本规则者、依其情节轻重、分别依法处罚、或勒令停演闭业。

(十一)闭业时、即将执照缴销。

(十二)本规则自奉准公布日施行。

(原载《中华影业年鉴》，中华影业年鉴社 1927 年出版)

禁止军人白看影戏之布告

为布告事、照得上海中法交界西门外方板桥十九号至二十四号组设共和影戏院、开演各种有益社会影片、历有年所、近来时有兵士躡坐各等客位、并不买票、以致该商大受影响、本军使莅任以来、即以保商卫民为职志、自布告后、再有兵士不购戏票、进院观剧、一经查出、定即重惩不贷、本军使言出法随、其各凛遵勿违、除派稽查队严行查禁究办外、此布、淞沪护军使张允明、十二月十二日。

（原载《中华影业年鉴》 中华影业年鉴社 1927 年出版）

电影审查细则

——上海特别市党部宣传部戏曲电影审查委员会

本会组织条例及审查条例早经呈报中央宣传部备案及登报公布在案、兹将电影审查细则公布如后、此项细则准于本年二月一日起实行、希各电影商注意为荷。

第一节 总 则

第一条 本细则根据上海特别市党部宣传部戏曲电影审查委员会审查条例第十一条之规定制定之。

第二条 电影之审查、在本市全部区域内未曾公映之前行之、否则本会拒绝其审查并得咨照各地主管机关、一律拒绝其审查并禁止其公映。

第三条 影片之摄影人或其代理商在本会审定之前为业务上之试映者勿禁、惟必须遵守下列二款：

第一款、不得收取租费或向观众收取观资。

第二款、观者不得逾二十人。

第四条 凡经本会审查通过之电影、其影片在公映时应加以中国国民党上海特别市党部宣传部戏曲电影审查委员会审定字样之影片接于该片片名字幕之后。

第五条 电影经本会审定之后、其影片之内容及字幕一律不得增加或更改、其有增加或更改之必要时、必须将其增加或更改之部分申述理由送由本会核准后行之、字幕之须译成别种文字者亦适用上项办法。

第二节 程 序

第六条 电影之审查由该影片之摄制人或代理商呈请本会审查之。

第七条 请求审查者除照章纳费外、须备下例各件、由请求人盖章负责。

甲、请求审查书(本会有印就者)。

乙、全部影片之正片(其摄制人之在本市区域以内者并交其母片)。

丙、影片内容表(本会有印就者)。

丁、全部字幕(包括译文)。

戊、全部幕表(其有摄制时不用幕表者亦须分段叙明)。

第八条 审查时认为不合之一部或全部分别没收之、其没收之部非经再审通过、概不发还。

第九条 业经审定之影片本会员将随时调查、如有违反条例第六条之规定者、除依该条例办理外、得没收其影片。

第三节 再 审

第十条 不服第一审之审定者、得呈明理由请求再审。

第十一条 再审委员由本会常务委员于委员中指定五人担任之、第一审委员必须回避。

第十二条 再审时、第一审委员对于再请求人之理由书得提出意见。

第十三条 再审得为第一审所禁止之部分之全部或其一部之请求、但不得为第一审所禁止之部分以外之请求。

第十四条 再审不为请求以外审定、但发现第一审有错误、得发还第一审重审。

第十五条 请求再审程序依照本细则第六第七第八条行之。

第四节 禁 例

第十六条 影片之不适宜于某场所者、限制其开演之场所。

第十七条 影片之禁例除条例有规定者外、有下列情形者禁止其一部子、因抢劫财务而表演盗窃方法或掳赎情形有海盗之行为者。

丑、女子裸体之见其乳房者。

寅、男女裸体之见其脐以下大腿以上者。

卯、裸体雕刻画像及其他人像于丑寅二款之部位摄有近景者。

辰、接吻之片长逾十二尺者或有猥亵之表演者。

巳、男女之间表现猥亵有海淫之行为者。

午、表演残酷之行为或惨痛剑伤之摄有近景者。

未、表演之不合教育原理或违反法令者。

第十八条 对于第十七条丑、寅、午、未四款其含有医学或其他科学之性质者依第十六条办理。

第五节 审查费

第十九条 影片以一千尺左右为一卷、第一审每卷取审查费一元、于请求审查时缴纳之。

第二十条 再审费以影片全剧之卷数计算、分为甲乙二种。

甲、全剧禁止者每卷取费十元。

乙、一部分禁止者每卷取费五元。

第二十一条 再审通过者发还其再审费用百分之九十、其一部分通过者则再审费之发还由再审委员以比例推算之。

第二十二条 本细则由本会通过定期公布施行、如有未尽事项、得由本会会议提出修正之。

（原载《新银星》 1928 年）

中央电影文化宣传委员会 组织条例及进行计划大纲

——中央常会一三二次会议通过——

中央常会三月十九日通过之中央电影文化宣传委员会组织条例及进行计划大纲，原文如下：

(甲)组织条例第一条，本会承中央执行委员会之命，掌理全国电影文化宣传事宜。第二条，本会委员定为七人至九人，除中央宣传部长教育部长内政部长为当然委员外，余由中央执行委员会延聘富有电影学识经验之人员充任之。第三条，本会由委员互推常务委员三人处理日常事务。第四条，本会之组织如左(从略)。第五条，各科设长一人，电影人员养成所设所长一人，俱由本会呈请中央执行委员会任命之。第六条，各科下之各股各设总干事一人，负责处理各该股事务。第七条，各股得因事务之繁简设干事及录事若干人。第八条，本会各处总干事及总干事以下职员，均由各该长提请本会委员会议通过任用之。第九条，电影人员养成所组织条例，另定之。第十条，本会每二周举行委员会议一次。第十一条，本会各科及养成所办事细则另定之。第十二条，本条例由中央执行委员会会议决施行。

进行计划大纲

第一，依据总理之全部遗教暨中央现行政令决定电影片编制上之一切原则。第二，本会正式成立后应即成立总务、编辑二科，制片科之摄影股及电影人员养成所。第三，开办费合约需国币四万元(养成所开办费在内)，每月经常费至多不得超过八千元。第四，本会正式成立后应从事于剧本之创作及工作人员之训练。此项编辑与训练，以六个月为一段落。第五，六个月后如经费富裕即进而筹备建筑摄影场及制片厂，开办费约需十五万至三十万元，限四月内落成，并筹设国立电影院摄影场及制片厂，一切职演员，养成所毕业之学生担任之。第六，六个月后如经费困难，则将编成之剧本委托相当影片公司摄制，由本会另派导演及重要职演员管理其事，养成所之学生，则由

本会介绍至各影片公司服务,或改组为中央艺术宣传团,携带电影放映机,及其他娱乐品,分赴各地举行巡回宣传。第七,关于海外之宣传事宜,由本会请驻任各该国外交官遴选相当人员担任。第八,本会一切费用由中央筹拨之。

编者按 在国片复兴的声浪高呼的当儿,政府而有组织电影文化宣传委员会之拟议,这固然是我国影业前途的曙光,亦足以见朝野上下之一致重视电影事业。容更将该会之组织缘起及大纲搜集,准予本志下期登载。

(原载《影戏杂志》1931年第1卷第11、12号合刊)

影片审查问题

凤昔醉

近几年来中国电影事业的发达、真有当年交易所的盛况、制片公司底招牌、街边弄隅、到处皆是、想入电影界的群众、更是眼红心热、东奔西走、都要逞此潮流捞一笔意外之财、盲人瞎马、尽在歧路上乱撞、于是大批恶劣影片子、便继续地发现了。

中国电影事业，还在萌芽时代、吾人原不可求全责备、减低他们底勇气、不过无论做一件什么事情、或是制造一样什么东西、起初的时候、虽不能尽美尽善、亦当略知门径、然后可以渐图改良、可是现在的中国影片、成绩好的固然不少、而近来有一部分出品、简直太不像个样子了、影戏的光线不清晰、在萌芽时代的中国电影界、原是必经的阶级、二十余年前的美国影片、亦未必没有模糊的地方、不过模糊总当有个分寸、合于情理、才能得观众原谅、但是现在那些不成样子的片子、竟然全片完全模糊、没有一处清晰的地方、片子映在银幕上、不但剧中人的面貌认不清楚、连剧中人与背景的界限也分不出来、隐隐约约、好似灯光旁边看黑影、这还能算是影戏吗、影片中所含的情节、在在都须合乎人生、因为银幕上的影戏、便是人类片段的生活（神怪戏不在此例）、要是一部片子、首尾既分不清楚、所包含的情节、又不合乎人生、这样的片子、虽滥竽充在影戏中、可是用艺术的眼光看起来、简直不成其为戏了、这些缺点、都是出于情理之外而不可原谅的、摄制影片、万不可有这种缺点、有了、便失掉了影戏底价值、可是这种劣片、现在还是继续出来、实在是中国影戏界底一大羞耻、也是中国电影事业前途底一大危机。

美国底影片都须经过审查局的审查(Censorship)才能开映、我国底影片、既已这样混乱、审查一举、势不容缓、不过美国的审查只限于情节、可是我国不可不兼及于摄制的成绩、审查情节、所以维持国家底体面、和社会底风化、审查成绩、所以鼓励摄片者的谨慎、和保全电影界底信用、因为成绩过分恶劣、虽与国家社会无直接的影响、可是累及中国电影界全体的名誉、关系亦很重大、实行审查、眼前虽有一部分人不免受着打击、可是因此而促进中国影片的改良和进步、其功实非浅鲜、不过审查的机关、无论怎样产生、审查的人物、当请公正而有电影经验的人担任、因为这是专门学问、多读几年死书的老先生、未必懂得电影艺术哩。

（原载明星公司特刊第1期《最后之良心》 1925年）

设立电影审查会的提议

曹元恺

国制影片为甚么这样不进步呢？其原故已有许多人说过。现在姑把他们的意见集起来，可得以下几种：（一）人材缺乏，（二）无专门学识，（三）艺术幼稚，（四）资本短绌，（五）急于出片。不错，以上五种，我——或者也许是我们——的确认为是不进步的最大原因；但是最可惜的，就是他们对于批评家的话，你说你的，他做他的，加之在现在的电影界里，又混着不少败类，一餐即捧的所谓批评家，也是其中一份子，长此以往，愈弄愈糟，愈闹愈险！所以现在我们应当从速起来，另起炉灶，拥护忠实的份子而排斥败类，这样，庶可挽救于万一！照我个人的眼光观察起来，第一急务，是设立电影审查会。现在就把电影审查会的组织和它的责任简单地说一说，俾大家讨论起来，有个头脑。不过失当和误漏的地方，务望高明者不吝匡正！

（甲） 电影审查会的组织——

（一）联合电影界、批评家选举审查员，组织审查会。

（二）各公司和各影戏院须纳会费，以充经费。

（乙） 电影审查会的责任——

（一）随时调查公司的内容、职员和演员的人格和学识、批评家的道德、电影刊物的内容、影戏院的设备和影片的选择。

（二）如有下列情形发生，当严厉地加以取缔。

（A）资本只有数千元者。

（B）缺少各项专门人材者。

（C）有关风化及污辱团体的影片，宜禁止出版。

（D）成绩过劣的影片，宜禁止出版。

（E）毁谤或破坏同业之名誉或事业者。

（F）应多设太平门，消灾品等。

凡遇下列情形，则给以奖品奖状，或名誉奖。

（一）影片公司——

每月新片中成绩最优者给以奖品。

(二)职员和演员——

(A)有发明者给以奖品、奖状,及名誉奖。

(B)有特殊的贡献或优美的成绩者,给以奖品或奖状。

(三)批评家——

(A)有特殊之贡献者(如照其批评而修改,结果较美者),给以奖品及名誉奖。

(B)言论公正者,给以名誉奖。

(四)电影刊物——

(A)有特殊之贡献者(有真正艺术之文字者)给以奖状。

(B)言论公正者,给以名誉奖。

(五)影戏院——

(A)卫生设备甚佳者,给以奖状。

(B)提倡中国影片者,给以奖品、名誉奖。

(C)选片谨慎者,给以奖状。

(六)每月每年开影片公司、职员和导演、批评家、电影刊物、影片选举大会各一次,优胜者给以奖品,以资鼓励。

(丙)每月出版一有统系的报告书一册。

我草这篇东西,完全是我个人的思想,老实说一句,一个人的思想,决不能像多人的周密,所以祈祷热心电影事业的人们,详细地加以讨论并研究;又深望大家速起而提议建设!

(原载《影戏春秋》 1925年第12期)

对于省教育会的电影审查说话

孙师毅

老学究的朱批与省教育会的审阅批评语

最近江苏省教育会有电影审阅委员会之设。这个动机，是值得我们敬佩的。因为电影剧之在今日，以其本身普遍力之大，与夫近代人需要之殷，已有成为全世界人民娱乐中心的趋势。剧场之内，银幕之前，在每一个国度里，天天都有许多人在那里被他感动：或是激昂，或是叹息，或是欢笑，或是低徊。而其结果却毫不客气的影响到各人的生活态度与行为上去。这是现代社会里的一支奇异的势力，所以在电影的先进国里，“社会立法”中有了电影立法的条文，就是在近几年才有影戏事业的中国，教育界人士也觉到了有“审阅”的必要。诚然的，电影剧倘使是缺乏一种合理的制裁，它可以与人为善，它也是可以助人成恶的。省教育会的诸君，能够看到这一点，能够分出经营教育事业的余暇，来顾虑到这士大夫所不屑过问的小事，这的确可以使我们干电影事业的人，增添不少的勇气，因为这是电影事业和社会、文化、人心、国运等之关系，已渐为一般人所了解、所重视的一个新的趋势。

不过我留心审查电影审阅委员会成立后的设施，尤其是看见了他们对各公司影片的批语之后，使我不禁联想到一桩很滑稽的事情上去。

是中国人，才曾有这样滑稽的事：一篇不论什么性质或什么体裁的文章，一落在所谓“老学究”之类的人手里，他的眼光中，如果觉得这篇文章好，他便可以毫不思索的援笔而批之曰“文理清顺”，曰“雅俗共赏”，曰“通体大醇”；……否则，则曰“无甚可取”，“结构欠密”，“行文太劣”；……倘介乎两者之间，则曰“瑕瑜互见”，“间有可取”，“辞不达意”。……在中国人所谓批评的这件事上，这几乎已成为一个极流行的公式了。这种东西，我不能加以恭维，也不愿有所谩骂；只得姑且尊之曰“老学究的朱批”。

朱批式的笼统的思想，深中于中国人的人心，表现在中国人生活的各面。在任何事件上，差不多都可以看出这种不事分析的恶态度来。流到文艺的领域里：批评文字

作品，便脱不去千篇一律；批评戏剧艺术，更觉得似是而非。我们在杂志或者新闻纸上，不是触处都可以发见这一类的批评么？好讲研究所谓“一字之诛”的中国人，诚无怪都会养成这样的批评概念。不过，我想，在电影审查的范围之内，总应该不会和它发生什么关联；然而省教育会的电影审阅委员会所用的审阅方法，也竟然又是这样的一套把戏。

现在且随意举出几个例，而后加以论述（以下所举省教育会的电影审阅评语，均系摘自该委员会致各该影片公司之公函）。

“《早生贵子》 意在劝善但略含迷信意”

“《多情的女伶》 情节奇险女伶之行为大有过人处而昭仪未可为训终觉瑕瑜参半”

“《立地成佛》 主义纯正惟艺术不足达本事之意”

“《花好月圆》 平正无疵艺术亦佳”

“《上海之夜》 描写社会腐败情形虽寓与人为善之意实有导人为恶之嫌艺术亦未见佳”

“《凌波仙子》 虽涉神仙荒诞而趣味极佳为连环戏中之雅俗共赏者”

“《不堪回首》 不过描写一无定识无真性情之男子耳但其情节亦略堪讽世”

“《白蛇传》 本为社会共知之小说摄制无甚可取”

“《梁山伯祝英台》 亦为社会共知之小说无甚可取”

“《电影女明星》 描写电影界轶事尚有可观”

“《最后之良心》 为富不仁之结果大抵如此写恶浊社会情形有过火语艺术亦平常”

“《难为了妹妹》 艺术优美剪接合宜亦觉无懈可击”

不必再抄下去了，其余的，也大率类此。我看了过后，觉得电影审查，绝对不是这么一回事。因此，我对于省教育会的电影审查，在原则上，很有几句话要说。不过在陈述我的意见之先，有两点应当先行表白：

“电影审查”不应是这样及其应如何

第一，我不是不满于省教育会给予各影片的评语的本身而我再评论其所评之是非或当否（这些是本文所不管的）。第二，我更不是嫌他们的评语太简略，太笼统，太不分析，而希望他们以后再批评得详细些精密些（即使任审查的诸君亦能运用科学的批评法，但是这个不是他们的职责，这应该是属于另外一种人的事）。

所以我要陈述的，是完全对于这两点不发生关系。电影审查之审查的态度与方法，才是我要向省教育会诸君提出来讨论的地方，也即是对于他们现在所采用的态度

与方法之不对而说话。

这里，先介绍世界电影立法中较详尽的（英国与美国本雪维尼亚省的）两种电影立法于此。看看“电影审查”在电影的先进国里，究竟是怎么样的一个制度（据宋介君译，载《东方杂志》二十二卷四号）。

英国电影检查法（一九二二年二月二十一日在伦敦泰晤士宣布）：

下举影片应在罚禁之列：

- 一，世界贯例上所承认之基督的体态之实际扮演。
- 二，未经许可而擅用皇家姓字，国家名位，以及社会名人之姓氏。
- 三，影片中有政治煽动的说明文字。
- 四，粗劣的及不正当的标题和说明文字。
- 五，说明文字之有嘲骂性质者。
- 六，虐待动物（兼斗鸡而言）。
- 七，对于宗教典礼及信仰之侮弄。
- 八，使少女饮酒。
- 九，酗酒。
- 十，对于妇女之残忍与苦刑。
- 十一，注重犯罪情节之影片。
- 十二，儿童之犯罪。
- 十三，以撒布细菌为下毒之犯罪动作。
- 十四，美国第三级重犯严讯之实施情状。
- 十五，重罪之屡犯行为。
- 十六，表演杀人犯之实际的及恐怖的详情者。
- 十七，处决及磔刑。
- 十八，虐待儿童。
- 十九，对于人类之过度的残酷苦刑。
- 二十，决斗之表现极端的残忍及恐怖之详情者。
- 二十一，恐怖的偶然事变。
- 二十二，对人类烙面，对动物烙印之实际景象。
- 二十三，妇女执刀而斗。
- 二十四，对于英雄性格之错误的表扬。
- 二十五，裸体。
- 二十六，粗卑淫猥等可憎的姿态。
- 二十七，以不正当的方法表演妇女下衣。
- 二十八，不合礼的衣装。

- 二十九,粗劣的跳舞。
- 三十,涉及未决的及世界的政治者。
- 三十一,激动人种仇恨之景象。
- 三十二,表演事件碍及我们协约国之友谊关系者。
- 三十三,表演情景伤及印度及其他附属地人民之宗教信仰及种族感情者。
- 三十四,表演劳资两阶级之仇敌关系及其激烈之反抗情景者。
- 三十五,表演情景足以减轻国家名位及制度之价值者。
- 三十六,破坏婚姻制度者。
- 三十七,对于警察行事之错误的表演。
- 三十八,服英皇衣冠而出于轻佻或戏弄者。
- 三十九,以不可征信的意味,表演英国官吏对待东方人民之态度者。
- 四十,停尸床上之详细的及延长的情形。
- 四十一,医学上的解剖。
- 四十二,过度的连响手枪之射击。
- 四十三,为自由恋爱主义作辩护者。
- 四十四,诱淫少女及用恐吓方法而恣意强暴者。
- 四十五,强奸妇女方罢手的情景。
- 四十六,淫猥的趣语。
- 四十七,“第一夜”的情景。
- 四十八,情景之涉及或暗示不道德者。
- 四十九,不优雅的男女动作。
- 五十,描写妇女牺牲贞操时情景而寓赞美之意者。
- 五十一,表演丈夫淫乱以粉饰其妻之不贞者。
- 五十二,隐约表示浴室及寝室情景者。
- 五十三,娼妓及龟鸩。
- 五十四,表示花柳病——遗传的或后得的——状况者。
- 五十五,怀孕及临盆之痛苦。
- 五十六,不法的解剖。
- 五十七,为故作不道德之生活者粉饰。
- 五十八,纷乱的家庭。
- 五十九,妇女乱拚男子。
- 六十,尸体。
- 六十一,(略)
- 六十二,对于罪犯表同情者。

六十三,禽兽齿害大人及小孩的景象。

六十四,癡病病之实际表演。

六十五,表演重要人物因不重要的案情在法庭受审情景。

六十六,乱伦——如蒸淫——之暗示。

美国本雪维尼亚省检查局之电影标准(该省检查局于一九一八年公布):

一,凡影片或影片之某部分与娼妓有关系者,皆在禁止之列。如代揽或羁留少女为娼妓或类似娼妓,以及种种不道德之目的者,不得出现于影片之上。影片之表演娼妓及妓寮之景象者禁止。

二,凡影片或影片之某部份与诱淫妇女有关,如骗淫少女及强奸妇人等者禁止。

三,表演产前与分娩景象的影片及同样说明之文字皆禁止。

四,凡影片或影片之某部分与服用麻醉药物有关,如吸鸦片,用吗啡等者,以及实演贩卖或吸用鸦片及吗啡之景象者皆禁止。

五,凡表演犯罪之实行态度,足以提示或挑动恶行之影片,如杀人,下毒药,潜入民居,破保险柜,割包,燃掷炸弹及用闷药将人迷倒,而行捆绑及塞口等事之影片皆禁止。

六,凡表演恐怖的及过甚的惨痛悲酸之影片皆禁止。此条包括弹击,刺杀,大流血,人死及尸骸情态之延长,鞭挞及他种苦肉刑绞杀,私刑,电刑,外科割剖,及疯癫,昏狂等景象。

七,画室内之裸体及种种裸体景象,不得表演在影片上。

八,凡影片或影片之某部分与堕胎行动有关者,皆禁止。此条包括一切关于人种改良学上的理论及方法,如“节育”“人种自杀”等。

九,凡影片之戏弄嘲骂其他人种、阶级,或社会团体,以及对于其他宗教圣物之不敬者,皆禁止。实演耶稣之形态者亦禁止。

十,凡与签假名造伪币有关之影片皆禁止。

十一,凡表演男女未经结婚而同居及他种不贞节等之影片禁止。影片之怀疑结婚结果者亦禁止。

十二,虐待儿童及动物之影片禁止。

十三,说明之文词污秽者禁止。

十四,不正当的标题禁止。

十五,凡表演纵火烧毁,破坏财产,而足以挑动之恶意,使发为同样行动或堕落青年之道德之影片,皆禁止。

十六,牛饮大醉之景象,而又有妇女在内者,禁止。

十七,凡影片与下流人之打枪弄刀有关者禁止。全片都演犯罪而无他种景象为之衬映,或救济者,禁止。延长的角斗景象,为之缩短,惨毒的角斗则完全禁止之。

十八，举动粗卑如漫画及滑稽片所当表演者禁止。滑稽片之涉及认尸所、殡葬、医院、疯人院、妇女私室及妓寮者禁止。

十九，狂恋的接吻及求爱之情景，男女同在床上，及不优美的男女动作，不论在滑稽片抑他种片上，皆禁止。不正当的表演浴态，妇女随便以寝衣或内衣出现者，亦禁止。

二十，凡表演妇女吸用纸烟的行动及态度之影片，皆禁止。

二十一，凡影片或影片之某部有关于花柳病者，皆禁止。

二十二，影片之故事或根据已出版的小说——无论其为古典派与否——或渊源于绘画、图表，亦不能即认为该影片或其一部分有可以承认之充足理由。

二十三，影片之故事，故意挑动不正当的冒险行为，或提倡不正当的行为标准，如以上所举，或其他种类者皆禁止。又须就一影片之全体而评判其最后之结果，如其以任何形式描摹罪恶，而易为人所记忆，或仿效者，皆禁止。

二十四，凡关于影片的旗章、通告，及一切广告性之物，均须按照电影法律办理。其不能表演在影片上者，亦不能在大庭广众之前，用来作广告或宣传以惹人民之注意。

从上面所引两种较详尽的电影立法全文中，可以看出电影审查制度的一个共同基点来。这个共同的基点，不特在英美如此，即在凡有电影法立的国度，如丹麦、荷兰、法兰西、葡萄牙、新西兰亦皆如此。这就是——

电影立法，只是设制若干《禁例》，使制片者知所遵循，不致逾限，而其所赋予审查者之执行权力，不过令其本此《禁例》，以审阅影片之有无违禁之处而已。

不管他们所颁订的《禁例》的内容，是否完全合理，或是否与艺术的本性冲突（因为他们为了维系其所谓制度之尊严与社会之秩序，故条文中多少总具有几分压抑艺术本性的色采），这都可以暂时不管。我们应当在这里注意的，就是他们都只是——并且只能，列举若干禁例，消极的制裁影片之是否违禁；他们断不能以空洞无着的“电影审阅”数字，付之于几个人抑或团体，让他们以成见为进退，以好恶为转移，而积极的去批评影片摄制之是否有当。

而况电影剧是供给全国乃至全世界人享受、欣赏的艺术产物，决不能任一二人或一二团体以成见的批评为判断，说这是可以给人看的，或这是不能给人看的，除非这判断是根据了由人民公意产生的，或是由于制片者自动产出的一种立法的制定。

此可见，电影剧若需要审查(Censorship)——

只能消极的由公制禁条去限制。

不能积极的以私意批评而判行。

不幸我省教育会所组织的这个“电影审阅委员会”，却让一个好意的动机完全走到一条错误的路上去了。是不特其审查之方法与态度为不当，再根本的说，即此种

组织产出之手续，亦属似是而非。

倘使影剧事业，是在着这样的审查组织与复查方法：、执法者的审查委员而兼行使批评家的职务，又以其出于一己之见的“批评”而判断影片之可否公映（如其再有权力以执行之），则其背理，宁俟赘论。

我对于江苏省教育会的“电影审查”所要说的话，总结起来是：省教育会之发起审查，在原则上，我予以同意；在组织的方法上，不能令人无言；在审查的方法与态度上，则殆属刺谬百出。所以我为了尊重省教育会关心社会事业的热诚，同时我还为了爱护中国影剧艺术的发展，才写了这么一篇累赘的文字，希望社会人士对于这个问题加以注意；并且希望他们自己能够觉悟到这个现有的电影审查组织，是根本的不合。应当重行征集各方面的人士参加——电影界也应当以公意选出代表加入——组织一个较严密而合理的“电影审阅委员会”，由这个委员会里，制定电影禁律若干条，再根据这个由公意产生的禁律，去察看各公司的影片出品，以其有无违禁之处为标准，而判别其能否发行——这当然不必再需要像现在的电影审查那样，由几个人无所依据的随便去加以批评；自然，对于那什么等次差别，什么“呈请官厅褒扬”则更觉得是事多了。

我的说话，暂止于此。现在要看省教育会对于电影审查这件事，是有保持社会福利与维助电影发达为职志的诚意与否，我将以今后他们能否容受建议而重行改组与否为其判断。

（原载《银星》 1926年第2期）

我国电影立法和应否取缔讨论

呆 介

自从那电影机发明以来、欧美各国、出演专门画片、或杂剧诸剧之外、而且兼设电影的剧场、无论穷乡僻壤、到处皆有、对于人民之日常生活影响甚大、如那美善的影片、固有益于社会的教育、若是认真调查起来、所得的结果、恐怕美善的很少、那海淫海邪的却多、而且多看电影、也不难发生目力的疲劳、因而伤及神经、影响生理、亦不可忽视、于是为保障儿童及青年身体上道德上的健全发展起见、遂有讨论电影立法和应否取缔的问题。

我国近年来电影事业、忽然风起云涌、势不可压的现象、自制影片的公司、竟增至数十家多、各通都大邑、电影戏场也是逐渐加增起来、据我个人眼光看来、电影确是我们一种重要娱乐品、但是那电影公司和影戏场、只顾他的荷囊涨满、忘了社会人们的幸福、故此有投合群众的低劣心理起见、难免有制造不善不美的影片、那么、我们为防阻这等弊害起见、故不如妥订一种电影法规或标准、以便和那影片公司及影画戏场有所遵循。

但我国现在所谓的官吏、缺乏常识的很多——头脑昏聩、作事与世界潮流和公民的意识多数相反、若把那电影的立法、交给他们去办、电影前途、恐怕妨碍很多、我所以把电影之检查和应否取缔、不如归市民自理、它的办法乱略述于下。

(一)检查事业归在市民 电影检查事业、其办法先由市民——教育家、和那社会事业家、在各大都组织一个检查局、其于各地分织一个分局、选举代表人来、请电影界也要选几个代表参加、共同制定一种电影的标准、在立法机关未正式宣布电影取缔法前、或宣布后、而不生抵触时均可使用、并在市政府备案、若检查发生骚扰、得请市政府派警执行、惟执行检查人员、不必电影界及市政府过问、须由上说的检查局选举、如检查时无何种纷扰、如不服检查判断、或拒绝检查的、市政府检查问题亦不必参问、由此则那不明智、不公平的检查、及偏私、贿赂等事、可以避免、因他们代表人民来检查的机关、即电影公司受舆论及民众偶然攻击劣片、亦可得一缓冲地、营业上间接受其庇护呢。

(二)立法问题归诸立法机关 电影场之建筑、防火气流等卫生、和电影租税问

题、与及何种电影应禁止其制造与演布等法律、俱由立法机关妥为编定、至于有不敬或失实之表演、和我国的人种、国家、宗教等外国影片、亦可在电影法律中特加规定严禁华商的租用、最为紧要。

我的意思是无论如何、电影的检查 and 立法、都不要那官吏沾手、如市政府果有贤明出而鼓吹地方上品学兼优的人们出来从事电影检查事业亦可、但市政府对于检查的事、除市民求助时出而相助外、仍可撒手不问、此乃只是极简一个建议、至于详细的办法、不再加讨论。

上文所说都是电影立法问题、细想起来、电影立法也有反对的地位、亦不可不略略一述、兹分别如下：

(一)电影的取缔是犯言论及出版的自由 对于这项、近代立宪国的人民有言论出版自由、在宪法上都有规定、然各国也有法律规定出版的取缔、如导淫书春宫画等之必须禁止、人所公认、因为言论出版自由、亦有相当的限度、以不妨害公共安全和社
会幸福为止、过此遂有干涉之必要、如认电影和言论出版是一类的性质、自然也要受此原理的支配。

(二)电影检查之举并非必要 对于这项、只看实际上、多数电影是否有害于人民之身心、若果如家庭的不贞节、男女的秘约、犯罪的行为、赌博的景象、淫乱放荡等的电影、自然是检查的必要。

(三)父母自有监督其子女的娱乐的义务 对于这项、父母固有监督其子女娱乐之义务、然此种义务、诚恐难望发挥周到、如父母忽视这种义务是怎样、如父母携其子女往看不正当电影又是怎样、与其毫无把握来期望为父母者之监其子女、何如以法律取缔电影、较为拔本塞源的办法。

(四)检查之举若由电影制造者就根本上设法更可收效 对于这项、若电影公司、只顾迎合下流的心理、而图发达营业、大造特制其劣片、不自检查、又当怎样、故只望电影制造家的自动检查、不如定为法律较为可靠。

(五)以法定机关来规定何者人民应看何者人民不应看是为不可能 对于这项、以法定机关规定人民、何者当看、何者不当看、其事固不容易、然以法律为概括限制、去其海淫海盗的影片、亦不见得是不可能。

(六)检查之事不免须用公币钱如此用未免不值的 对于这项、如检查之事确为必要、则虽费些少公币、亦何妨、至以检查事业归诸市民自理、亦可不费公币。

照上所说、电影事业、有点法律限制才好、虽然我国影业在幼稚时代、尚未有欧美的发达、或将来普及全国、为人民日常之娱乐、故不能不检查呢、我这话日前不妨缓和
一些、待将来发生此项问题、拿来再讨论罢。

(原载《银光》 1927 年第 2 期)

电影审查问题

剑 云

电影的功效是很伟大的、势力是很普遍的、对于社会群众的关系是很密切的、纯正的电影、可以养成国民善良的行为、优美的风俗、并且可以帮助国家完成建设的事业、恶劣的电影、就可以使群众濡染卑污的习惯、发生腐败的影响、连带而致社会表现不安的状态、这种由银幕上印到无数观众脑筋里的潜势力、大概是很确实的、大家都可以看得见吧。

制造电影的公司、有的因为图利心切、取材不慎、时常把恶劣的影片摄制出来、若任它到处流行、普遍开映、大之足以丧失国家体面、小之足以破坏群众幸福、这是一方面有利、而多方面受害的、这样的电影、是应该禁止的、谁去禁止呢、那就需要公正的合理的审查机关了。

中国影片到南洋英荷两属、是要经过审查、才能开映的、他们的审查条例、我不知道、有时同一张影片、英属可以通过、荷属不许开映、有时荷属可以开映、英属又被取缔、这大概是英荷两属的审查条例不同、所以他们的审查眼光也不同、不过他们对于中国影片含有鼓动爱国思想、发扬民族精神的、却能一致禁止、这就可以看出外人用意所在了、至于全部影片、认为有一二处不妥、剪去少许、那是常有的事。

日本人是向来提倡国货、排斥外货的、所以中国影片到日本、台湾等处、必须经过审查、而又必定多方留难、尽力吹求、才许开映、安南菲列滨比较好得多、暹罗除掉侮辱佛教的影片加以取缔外、其余都无问题。

欧美影片到中国来、简直如入无人之境、从来不曾经过中国人的审查、中国政府也从来没有注意到审查影片这一件小事(?)、我们从前常常看见欧美影片形容中国人、那样卑污苟贱、顽钝无耻、那样有意侮辱、虽然当时几乎气破了肚皮、但是事后也不过成为个人的孤愤、至于三十余本机关盗党打家劫舍的侦探长片、十年前曾在上海风行一时、这种影片开映的结果、造成了盗匪横行、民不聊生的局面、这是不能否认的事实、租界当局到今天才亡羊补牢、从事审查起来、然而中国人已往的损失、已经无法挽回了。

从前江苏省教育会曾经组织一回电影审阅委员会、这是中国影片被审查之始、该会的审查委员、是省教育会指定的十几位江苏教育家、审查的标准只有三条、(甲)确合教育原理、能于社会发生良好之影响者、该影片得加入曾经江苏省教育会电影审阅委员会认可字样、以寓表扬之意、(乙)通常影片但为营业关系、可无流弊者、本会不加可否、(丙)如确系有害风化、曾经劝告、未能改良者、本会当请官厅干涉、三条标准、以第二条不加可否之语气为最奇妙、条例既如此简单、而出席委员又只要三人以上、审阅之后、不过加几句考卷式的批语、结果甲等占三分之一、乙等占三分之二、丙等简直没有、于是有的公司敷衍面子、送请审阅、有的公司置诸不理、这样一个不完备、不健全、半公半私的审查机关、自然毫无实力、难怪制片公司对于它也不加可否了。

现在国内几个大都市、如广州、福州、杭州都有了电影审查委员会、他们的审查条例、我还没有见过、我所知道的广州、杭州禁映诲淫诲盗的影片、福州禁映神怪影片、我是主张电影需要公正的、合理的审查机关的、我以为这个问题应该由国民政府的建设委员会去主持、订出一种平衡的、完备的审查条例、免得各地方各自为政、漫无标准。

在国民政府电影审查条例没有公布以前、我又以为去年中央执行委员会宣传部驻沪办事处艺术股朱应鹏君所拟的草案、大可以取为参考、该草案分四类、七十五条、关于国体者十四条、关于党义者十八条、关于风俗人性者四十条、关于字幕者三条、我在这里还要附带请求的、就是审查电影的份子、要公正无私、要廉洁守法、要懂得电影艺术、要明白中国影片的地位、而在讨论电影审查条例时、尤其不要忽略了欧美影片。

(原载《电影月报》1928年第5期)

审查影剧应有的认识

梦 湘

审查影片的呼声，近日在报纸上也曾看见过几次，虽然未得怎样急进，但是难得这班做官的老爷们提到这句话，也就很足使人惊异，使人佩服，尤其使人想象中国将来的社会，或者是要求进化的了。

我听得某要人说：“现在电影院所映的无论中国外国的影片，觉得爱情太多了。”他的意思的出发点是说：“他自己已经衰老，或者不需要如此之多的爱情，用主观的事实来确定审查的必要。或者是说现在的青年，看了这些影片，会引诱着意志薄弱的份子，误入歧途，认为妨害风化，必须付之审查。”关于这些，不能说他的见解，是完全错误，是一分理由没有。但是也可以说他的要求审查影片的程度，是如此的不重要，如此的浅薄，初未为吾人所预料，这便是他们的动机。

其次就是教育当局对于此事的态度，他们缓进的理由，在他们自己觉得很可以取得一般人的谅解。他们说：“你看这件事情是如何的困难，电影场和重要的剧场，都是设在租界上，而我们的力量，又难达到审查的目的，与其打草惊蛇，莫若引满再发。”他们的忽略责任，和善于妥协，很足以表现出纯粹的中国的教育家的妥协的习惯与和顺的态度，但是他们本身根本就没有认识电影和戏剧在社会教育上，是占着如何重要的地位。

我们现在不惮烦琐的来读读大人先生们的听听，所以我要先把电影戏剧在现代社会的力量和地位说明。

（一）影剧“在社会的地位”。“我们要生着——不久的将来，我们会晓得我们为什么生着”，这是俄国戏剧家契可夫戏剧《三姊妹》里面长姊所说的话，表示着主人翁对于实现的悲哀，和未来的期待，这是黎明前的幽暗，对于现在虽然失望，然而未来的信仰是贯彻通契可夫的各戏剧的中心思想。那时俄国的知识阶级，仅能安足于这样的灰色安慰里。艺术戏院也因此把写实主义从家常便饭的卑俗解脱出来。他们终因努力宣传，而造成了十月革命他们自己解放了。从此也可以说戏剧便是人生的缩写，放大了戏剧，便是全人生的整个写真。换一句话说，也就是人在社会上活动，就是在戏

剧充了一个角色，戏剧里的人物，不过是代表这多数活动的人，登台表演罢了。这样已很能证明，有人类即有戏剧，更能证明，戏剧在社会地位的重要。

(二)为什么要加以审查。人类既不能不在社会上生存，那么他这种生存，不能仅为限于消极的消磨光阴，更应进一步而研究生活的方法，各种的便利，智识的增进，和促人类进化的途径，而电影和戏剧的审查，也就是考察人类有没有病态生活，应如何制止与消灭，这个使命是如何的重大。

(三)审查戏剧与电影应有的认识。依了人类进化的原则，人类必须讲求进化，又证明了。影剧必须加以审查，那末，应如何审查，才能完成他的使命呢？据我个人的意思，不但如某要人注意的“禁欲主义”要实行减少爱情的成分，并不单对国产影片加一种下意识的观察，指摘他的卑劣，一方面关于外国影片，更应严格的审查，因为舶来品的势力，在中国电影界，正同各市场上洋货的势力，一样的雄厚，故无论中外影片，凡有违反党义，及辱及国体者，妨害社会治安，有伤风化者，俱有麻醉社会，提倡迷信，建筑封建思想者，均应分别程度之重轻，将软片与以剪裁，或完全禁止，不容丝毫苟且。

(四)审查之方法。官厅方面，认为电影院在租界，便无法办理，这种畏难苟安的心理，我们向来是鄙视，不要说是外国人在中国占了一片租界阻止不住，那末中国人在外国受了委屈，难道就不要求公理的伸张了么？租界所辖的，只是一片土地。而不是民众的心灵！租界所压迫的是民众的肉体，而不能禁止其鄙视的心理，所以在中国人的立场上，要是靠了外国人的保护，而不顾及同胞们所受的损害的，那非但是毫无心肝，为国人共弃，并且他的身分与买办阶级有甚么区别呢？这种罪犯，不但可以用官厅的权威来判他的罪，并且终须受社会公众的裁判的。

(五)一点小的设计。关于设计将来津市应设一戏剧编审委员会，一方延揽专门人材，从事审查。一方从事制造新的剧本革命的剧本，民众自己的剧本，表现现代民生状态的剧本，来代替旧的封建思想的，宣传邪说的，提倡迷信的戏剧与电影，更应由会内组织一种有力量的刊物，指摘在市面活动的剧本的弱点，而纠正之，阐明新的意识，使民众了解剧本应有的真意，使民众以中国人为立场，而不受外来的诱惑，那末租界上的剧场电影，终究须要中国民众去看的，他要不给民众一个好的影响，就不能怪民众不赏识他，他终不能拉着民众去强看的，也就可以证明以租界的护符的愚呆了。

教育家们认清了现社会的阶级，快快起来，影剧事业的同胞们，快快觉悟，站在中国人的立场上来唤醒民众。

(原载《大众报》“电影周刊” 1929年6月4日)

电影审查问题

金 矢

电影在我国、为新兴之实业、而在美利坚则已成为八大实业之一种、考彼邦电影事业之能臻此盛况者、胥由政府之提携奖掖而然、回顾我国制片事业、方在萌芽时期、连年被战争所赐、国内民生凋疲、市况枯瘠堪怜、而电影事业遂到处受灰色环境之困厄、益以为军阀作伥者之横征暴敛、任予取求、遂致收入微而支出夥、国制影片公司之命运、乃无日不处于风雨飘摇之境。

电影事业、政府不肯提携、则亦已耳、若反加以摧残、中西相较、能不令国人气沮。

自革命成功、国民莫不欢忻鼓舞、电影界同人、方以全国承平、自此训政开始、杂税苛捐、一律废除之可期、诃荏苒将近一载、别项实业、或已得到撤除苛杂捐税之实益、而独我电影事业则故我依然、丝毫未曾沾惠、近见报载、有电影审查会者、公布其审查条例、其他细则、概置不论、中有一条谓须交其母片、夫母片为各出片公司之命脉、非有万不得已之情形、决不肯离公司之门跬步、审查机关需此母片何用、此种不顾商艰、而实施摧残电影之条例、殊失提携新兴实业之旨趣、记者诚不识电影审查会是何用意而出此举也。

国片之在国内、受困已如此、而赴外洋各属时之检验、尤苛细无论、往往一片被剪割、恒致支离破碎、不能成卷、甚致全片不能通过而退还者、亦比比皆是、各出片公司、以祖国不若他人之国之强、无法取得国家保障、以与人抗争、只索忍气任其却还焉、而反观舶来影片、虽有侮辱吾国之情形在内、亦得到处开映、从未见吾国政府或地方之审查机关、加以禁止、或令其剪去一部份也、两两相较、宁不可痛。

革命成功、全国统一矣、凡百庶政、端宜由中央作则、例如电影必欲审查、亦须由为全国表率之中央主管机关审定之、一经审定、宜各埠通行、不受留难、斯为正则、若以各地之风俗人情及□人之意旨为标准、则依然若昔日之得放映于甲地者、乙地竟可不予通过、是则电影界惟有宣告破产、相率停业、以让欧美影片专利耳。

藉曰、出片公司多数皆在上海、而上海之审查机关、一经审定、即可通行全国、则其审查之条例、似亦宜稍存奖掖之心、而将使电影界所不能忍受之处、尽行删除之、该会委员顾肯夫徐公美两君、本为电影界中人、似不致不明瞭电影界困难情形、而竟手订此苛刻细则也。

(原载《电影月报》1929年第9期)

上海公共租界工部局电影检查委员会 有彻底改组之必要

——电影调查委员会报告书之商榷

春 望

引 言

上海公共租界工部局之有电影检查委员会的组织、始自一九二六年春季、委员人选、虽数经更动、但检查委员的不出席执行其检查影片的职务、却始终无二、徒由该局警务处低级警员代为执行而已(法租界由捕房派警员参加检查)、以如斯之重责及艰繁之工作、加诸二三警员之身、无怪人言啧啧也。

何贵有此电影检查委员会

查电影检查委员先生们既这般有名无实、那末何贵有此会为、况且我教育内政部电影检查委员会在成立之初、就有意呈请两部转咨外部交涉取消此畸形之组织(后以格于事实中止提议)、抑尤有进者、即工部局在法律上无权施行检查影片是也。

另组委员会之建议

不过天下事、事实是事实、理论是理论、工部局既有电影检查委员会的组织、我们空谈法律也无用、于是电影调查委员会从调查所得、有另组委员会的建议、电影调查委员会是由工部局在本年四月间延聘了西人 A. M. Cannan, P. C. Colman 与 A. E. Lunkley 三位的夫人以研究管理电影及检查电影之问题组织而成的一个调查委员会、她们曾经开过十五次的会、审阅各方建议、结果在国联调查团报告书发表之日、也缮具完全报告书、为了对现行检查制度之不满、而有另组委员会的主张、她们的建议是这般的、另组一正式有力量的委员会、其组织、为公共租界及法租界高级警官各派一员、领事团之代表一员、妇女各公团合推一员、两租界各另派职员一员(最好为法律或

医学或教育人员)、必要时、再加聘专家初步之检查、由两租界警务处派员为之(两租界必须通力合作)、开映准否之权、须操之于两警务处长、每次预映时、除警处检查员外、应由委员会委员一人出席、如该员不赞同警员之决断、得令将此片送委员会重审、委员会审定之签字证书、应于开演时映出、至于委员任期、至少应为一、除局员兼任者外、其工作应予以报酬、调查委会并建议、由工部局自设一映演室、以免检查员奔走之烦、此室设备、约需六万两、但其经费、可略征娱乐捐、或收手续费充之。

我们不赞成的几点

综观以上建议、足证她们识见有余、经验不足、上项建议的主要目标、便是把那班有名无实的检查委员先生的荣衔一取而消之、的是快事、至于委员之数、很以四员、可免人数太多、散漫无力之弊、惟每月平均检查长片五十种、短片四十种左右、职员而谓以二人充之、焉敷支配、初步之检查由两租界警务处派员为之、噫、调查委员们有见于现在之由非检查委员的警员检查而认为缺憾、有另组之建议、奈何出尔反尔、有此新建议、虽然她们有除警处检查员外、应由委员会委员一人出席的补充、但是委员既负检查之责、又何劳警务处派员为、总之、我们的意思、是委员既经选定、便应专司检查会职务、勿兼原任职务、虽然是由各机关团体派来、退一步讲权充各该机关驻会代表可矣、否则还不是换汤不换药么、难道有了一个正式有力量之委员会、其开映准否之权、仍须操之于两警务处长么、宁非咄咄怪事哉、由工部局自设映演室、影戏院也可以少不少的麻烦、非徒免检查员奔走之烦已也、至于略征娱乐捐或收手续费充之、这就是不自设映演室想来也是终久免不了的、不过时间问题罢了。

侮辱任何国体在所必禁

调查委员会认为检查之标准、难定严格之章程、但上海五方杂处、对于民族感情之关系、应特别注意、又对于影片有引起东方人轻视西洋人、或使西洋人轻视东方人者皆须郑重考虑之、所谓轻视云者、当然是侮辱国体、历观影片、引起东方人轻视西洋人者、可以说是绝无、而侮辱我国国体者却多、照那种影片说来、除了绝对禁止(那当然还不是治本办法)以外、简直没有郑重考虑之余步。

肉感与青年

调查委员会查得盗匪一种之影片、对儿童之影响、不甚显著、但描写肉感之片、为害甚大、华人学生阶级、甚受其影响、故主张将影片分为两类、一种标以 U 字、可供一

切人观看、一种标以 A 字、则只备成年之人观看、至于年龄标准、似亦可以十六岁为界限、不良影片、尤其是所谓肉感影片、使青年受极大的恶影响、但是肉感之与不肉感、以何为分水领呢、岂非很难解决的一个问题么、限制儿童看一层、我们早经拜读过各影戏院广告上的所谓奉谕十六岁以下儿童恕不招待、然而事实告诉我们、成绩是等于零。

图画广告焉可废除

调查委员会建议、令各戏院将图画广告一律停止、而专用文字广告、至少先试行若干时、以观其是否影响于观众之数目、又报纸方之广告、亦可一律将图画取消、唉、这种试验、徒使影戏公司和影戏院受无名之损失耳、广告用图画方醒目、尤其是影戏广告、调查委员们以为现今影戏院在路旁所张之巨幅图画广告、往往描摹过甚、且多不甚雅观、虽戏院方面、先以广告之缩影交检查员阅看、但大小之间、印像迥异、我们对检查广告缩影、已经觉得多此一举、今更进而废除图画广告、因噎废食、其斯之谓欤。

十四岁以下儿童禁入影院

调查委员会对于儿童看电影、并未有充分之注意、只建议加映教育性质片作短片、映于新闻片及主片之间、以为于儿童极有益、我们觉着这种利益着实有限、不如请工部局设立一所儿童电影院、选映教育性质之影片、收极低廉之代价、以招待十四岁以下之儿童、同时严禁十四岁以下儿童入平常影院看戏、银幕上的动作固然于他们无所裨益、而戏院中之不良渲染、尤使有心人为之隐忧也。

(原载《电影周报》第 1 卷第 18 期 1932 年 10 月 22 日)

教育部电检行政概况

彭百川

电影艺术因其自身的发展,到现在已不仅是娱乐的东西了。在银幕上,一切足以传达人类思想情感的方法如语言、文字、音乐、图画、动作等,都具备着,它不仅是把简单的概念传给观众,而且给观众以动作和具像。它感人的力量,比一切文学、音乐、雕刻、舞蹈等各种艺术,都来得强大,观众接受到银幕的意识,往往影响到整个的社会生活。这样伟大的力量,一方面在教育上是包含着广大的意义的,尤其是在社会教育方面,更具有伟大的广泛的效能。一方面因为电影剧本的取材的不正确或技术的拙劣,所以诲淫、海盗、武侠神怪一类的事实,往往在银幕上发现,这于国民心理和社会秩序,实有莫大的损害。在意大利、苏俄等国的电影事业,是由国家经营或在政府指导下发展的,所以在好的一方面,是在他们的电影政策下尽量被利用着,而坏的影响则绝不会发生。我国电影事业,尚在萌芽期中,如欲由政府来经营,因为电影工业的不发达和技术人才的缺乏,一时不易实现。但是近年外片输入的激增和民众娱乐对象的转变,对于电影事业的奖掖和取缔,事实上实有由政府设立机关总持其事的必要了。

电影检查行政在教育部的行政系统上是属于社会教育司的。在过去大学院时代,鉴于电影事业与社会教育关系的密切,便开始计划依照各国成例举行电影检查。民国十七年内政部也以检查电影是与国家警察权有关系的,首先颁布检查电影规则,后来因为施行上发生了困难,到了民国十八年四月,由两部会商结果,会同公布电影检查规则,同年七月一日起实行。当时规定在各省由民政厅、教育厅(或大学区之大学)会同办理;在特别市及各县市由公安局、社会局、教育局会同办理。施行不到一年,终于因为行政上的不统一,困难很多,教育部为着补救各省市各自为政的缺点,拟好订定电影检查法的意见,送立法院参考。十九年十一月正式公布电影检查法,接着公布电影检查法施行规则及电影检查委员会组织章程,把地方检查权取消,由内政教育两部合组电影检查委员会,统一电影检查行政,二十年三月一日此委员会始正式成立。

电影检查委员会检查工作手续上规定很严密的,影片商人在影片未经公映以前缮具申请书,说明书连同影片送请登记,依照登记的次序排定检查日程,检片时原来

规定全体委员均须出席,后来因为委员都是由两部职员兼任,在事实很难全体逐日出席检查,才改定主要片全体委员出席检查,次要片委员四人检查,普通片委员两人检查,并且由中央宣传部派出的指导员列席指导。检查后由出席委员签注意见,提出委员会议决定,不违反检查法之规定者即发准演执照或出国执照;其有违反检查法的即予以禁映或部分修剪。二十年七月,复规定各地教育行政机关会同警察机关稽查电影办法,以防止各地电影院租映未经检查的影片。在天津、上海等处租借地警权操诸外人的地方,往往为外国不良影片输入的渊藪,稽查困难,复规定外国入口影片应运至南京起卸送电影检查委员会检查的办法,以防偷漏,预定本年四月一日起实行。

电影检查行政在我国仅有这样一个短短的历史,在消极方面可以说是有一定的成效了。可是吾人是不能因此满意的,因为仅在消极方面用力,是不济事的。需要积极的努力,才能使电影的效力充分发挥。方在萌芽的国产影片,固然需要政府的奖掖和扶持,而电影工业的发展和人才的培养,二者为发展电影事业的基础,尤待努力。最好能由政府来经营,自制适合立国精神和国民需要的作品,在民众娱乐方面,可以收推行政令和补助教育的功能。现在电影检查委员会在行政系统及组织方面,已有变更。电影事业的发扬光大,望诸今后之主持者的努力!

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934年)

内政部电检行政概况

杨君励

一 绪 言

电影及戏剧之检查取缔，在警察职掌上，为风俗警察之一种，所以电检行政，在内政部划归警政司办理。电影检查委员会，虽于二十年三月一日成立，而内政部自十七年六月，已开始筹划，迄今将近六载，案卷浩繁，自非一篇短文所能尽述；且本年鉴内，电影检查委员会及教育部社会教育司主管人员，均有专著，论叙周详，足供参阅。本篇为避免重复起见，只就与内政部关系较深事项，略述梗概而已。

二 电检机关之组织

民国十七年六月间，内政部长薛笃弼，令编审委员胡行之拟订《检查影片戏剧规则》，原草案第一条规定：“凡在中国境内，不论自出或舶来品，所放映之影片，表演之戏剧，及各种杂艺，本规则均适之。”嗣经参事室审核，认为电影片与戏剧杂艺之性质不同，乃单订《检查电影片规则》，共十三条，于十七年九月三日，以部令公布，并定于十八年一月一日施行。依该规则之规定，中央之检查机关为内政部，经其核准之影片，以三年为有效期间，但关于仪式竞技及其他时事之记事影片，得仅受映演地公安局长之检查，经其核准者，以三个月为有效期间，惟其映演地，以各该公安局之管辖区域为限。此种规定，与日本之检查电影片制度，甚相仿佛。

十八年一月间，内政部以国内交通不便，前项《检查电影片规则》，恐有窒碍，乃由部务会议，决议暂缓施行，并准各省市暂定单行规则。同时认为戏剧之检查，亦不容缓。又以电影与戏剧，均与社会教育有关，乃与教育部会商，另拟检查戏剧电影片办法。结果，由教育部担任起草《检查电影片规则》，内政部担任起草《检查戏剧规则》。

教育部于十八年二月间，草就《检查电影片规则》，送经内政部修订后，共为十六

条，于同年四月公布，并定于同年八月一日施行。同时将内政部前颁之《检查电影片规则》废止。关于检查机关，在各省由民政厅、教育厅，或大学区之大学，会同办理。在特别市或各县市，由公安局、社会局、教育局，会同办理。而核发执照之权，则在内、教两部。前项检查机关，执行检查时，应通知各该地同级党部，派员参加指导。此种规定，系将检查之权，分诸地方，中央不为统一之检查。

十九年十一月，国府公布《电影检查法》。二十年一月间，内、教两部将会订之《电影检查法施行规则》及《电影检查委员会组织章程》，呈请行政院转呈国府鉴核。同时着手筹组电影检查委员会。二月间，行政院奉国府令准公布前项呈准之规则与章程。三月一日，电影检查委员会正式成立，并由两部会令各地电检机关，于文到三日内一律停止职务。从此中央正式成立电检机关，各地则由教育行政机关与警察机关共负稽查之责。

三 办理电检行政等事项之经过

关于电影片之检查，内政部按照《电影检查法》第三条之规定，派委员三人，会同教育部所派之委员办理之。其所检查之片名，于事前列表送警政司长及主管科长查阅。准演禁演各片，每月列表报部，并由内政部转送中央统计处，刊登《政治成绩统计》。自二十三年三月迄今，三年之内，内政部所派之委员，计有熊开先、刘铭埙、包明芳、王悦澄、徐惊、杨君劭、李昌熙、李景泌、方正、安石如、李开训等十一人。所有检查影片事项，除极少数之重大事件，向部中请示外，其余均由各委员负责办理。

关于电检公文之往来，均由内、教两部会办，大部系由教育部主稿，内政部会核；准与警察有关之事项，因行政系统上之关系，有时由内政部单独办理。此项公文，在内政部划归警政司第二科主管，列为特务警察之一种。

关于电检行政等事项之处理，及电检委员之检查影片，均以《电影检查法》为惟一之依据，自不待言；而该法第二条三款之规定：“妨害善良风俗，或公共秩序者”，及第四款之规定：“提倡迷信邪说者”，与内政部之职掌范围，尤有深切之关系。据电影检查委员会之统计，自二十六年六月起，至二十二年四月止，共检查长短片四五一八件，其中禁演者共一二七片，禁演之理由，根据《电检法》第一款者共六片，第二款者共六片，第三款者共八十四片，第四款者共三十一片。总计禁演影片全数中，依据第三四两款者，约占十分之九强。

四 电检与警察

依照《电影检查法》及同法《施行规则》之规定，各地电影之检查，由教育行政机关

主持，警察机关立于协助地位；而一切处罚及强制执行等事项，警察机关实负直接执行之责。电检会为此，曾订有《各省市教育行政机关会同警察机关稽查电影办法》，呈准内、教两部施行。但各地警察机关与教育行政机关，因行政系统上不相隶属，呼应不灵，窒碍丛生。二十二年二月间，电检会以各地公安局，对于电影处罚事项，颇多执行不力之处，曾呈由内政部通令全国各级公安局，切实执行。同时各地公安机关，向内政部陈述意见，谓《电检法》及《施行规则》有应行修改之处，及稽查电影办法有种种不便者，亦有多起。现在电检机关之组织，虽有更变，对此过去之事实，似仍有注意之必要也。

五 结 语

电影之在我国，方兴未艾，其对于社会所发生之影响，善恶两方，均能深入。若无组织完备，机能敏活之机关，施以严密之检查，必至滋生流弊，貽毒社会。我国电检行政，创办未久，虽粗具规模，而未臻完备。所幸党国要人，对此问题，已有深切之注意，电检机关之组织，正在改进，如津沪各地租界影院之彻底取缔，华产影片作风之矫正转变，及如何利用电影，以为宣传主义，推进教育之工具等重要问题，均有待于今后之努力也。

（原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934年）

教内两部前电检委会组织概要

吴研因

一 本会成立经过

民国十七年九月三日内政部公布《检查电影片规则》凡十三条，通行各省市，定于十八年一月一日施行。旋以该规则第一条规定由内政部集中检查，当我国交通未臻完全敏捷之际，事实上颇多窒碍，又以电影事业与社会教育不无关系，乃与教育部会订《检查电影片规则》凡十六条，并规定于十八年七月一日施行。在各省由民政厅、教育厅或大学区之大学，会同办理。在特别市或各县，由公安局、社会局、教育局，会同办理。经由两部会同呈准公布，通行各省市遵照办理。

至民国十九年十一月三日国民政府颁布《电影检查法》，旋由行政院训令内政、教育两部拟订《电影检查法施行规则》，当经两部同时拟订《电影检查委员会组织章程》，一并呈请公布施行。即由内政、教育两部照章组织电影检查委员会，于民国二十年三月一日成立，开始办公。

二 本会组织概况

本会依照《电影检查法》第三条及《电影检查委员会组织章程》第一条之规定，由教育部指派四人，内政部指派三人，共同组织之。并依照组织章程第三条之规定，由本会委员公推常务委员一人，办理日常事务及负召集会议之责。更设干事二人、书记二人、技术员一人，受常务委员之指挥，办理会务。

民国二十七年七月本会以原有干事二人不敷分配，呈请添设临时干事一人。旋以本会事务日见繁重，又添设临时干事一人。仍属不敷分配，复请再添临时干事二人，书记二人。至民国二十二年安石如为常务委员时，乃改为干事四人，书记八人。

常务委员之任期前此未经规定，本会于二十年十二月二十八日第三十二次委员

会议，决议：“常务委员之任期定为六个月，连推得连任。”并于二十一年一月十一日第三十三次委员会议，实行改选第二任常务委员，自此以后，每六个月改选常委一次。吴研因任常务委员时，以会务日繁，须由各委员公开分任，乃提议各委员各主管一重要事务如机器、文牍、会计、影片、公报等项。经本会通过施行。自是本会事务乃由常委集权变而为各委分权矣。

至二十二年十月，复由内政、教育两部会商，将《电影检查委员会组织章程》，根据本会意思及事实，重加修正，其要点如左：

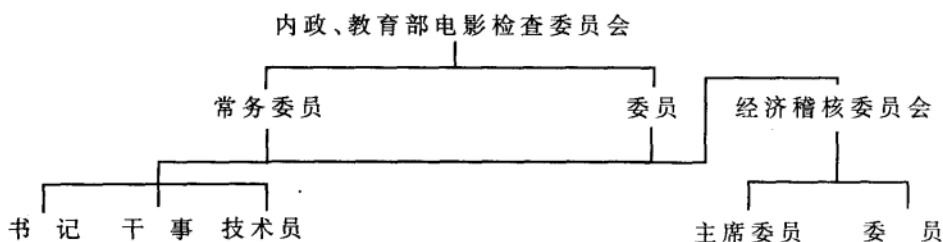
(一)本会设常务委员一人，任期三月，由各委员轮流担任。

(二)本会各委员各主管一重要事务。

(三)本会设干事四人，书记八人，司机二人。

关于经济方面，本会于二十二年十一月曾拟订《经济稽核委员会规程》，规定电影检查委员会委员，除常务委员外，均为经济稽核委员会委员。至二十一年一月三十日经济稽核委员会组织成立，并互推主席委员一人，负责召集委员会审核本会一切经费。郭有守任常务委员时，将本会关于检查消耗费等收入，委托上海银行南京分行代理；吴研因任内更推定委员一人，主管会计事务，逐日检查本会收支帐目，并聘会计师查核一切。自是经济，绝对公开，组织之关于经济部份者，益觉健全。二十二年十月本会《组织规程》修改时，即将经济稽核委员会规定于第七条之内。

兹就《修正电影检查委员会组织规程》之规定，将本会组织系列图于左，以示本会组织之一斑。



三 本会结束经过

中央执行委员会第一〇九次常会，讨论关于电影事业指导职权一案，认为电影检查委员会现行组织有变更之必要，当经决议办法三项如左：

(一)《电影检查法》第三条修正为电影检查委员会之组织另定之。

(二)电影事业指导委员会以中央宣传委员会正副主任、内政部长、教育部长为当然常务委员,并加推委员及常务委员若干人。

(三)电影检查委员会须受电影事业指导委员会之指导,电影检查委员会设主任一人,副主任一人,委员若干人,由电影事业指导委员会推荐,由行政院聘任之。

本会于二十三年三月十八日奉令结束移交。二十日即将所有机器、文件、器具等件,先行移交中央电影检查委员会接收,并遵奉部令于五月底,将全部结束手续办理完竣。

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934 年)

中央电检会工作概况

罗 刚

一 导 言

中国电影事业的发展,是较之任何各国都要落后,此乃不可掩蔽之事实,吾人亦当无可加以否认。然以最近数年来因感受外片进口猛增,刺激过深,已能渐知起而相与争衡之趋势,在艺术上及技能上,虽说还赶不上与舶来品并驾齐驱,但出品数量年有增加,取材方面亦颇能追随时代力求改进,一种新兴景象,实有蒸蒸日上之概。由此以观中国电影事业前途,如更能努力迈进,其希望正复不可限量,此或未始非受外片所赐与之教训也。

本会职司检政,对于中国电影事业,无时不注意而助长其发展。年来因见外片进口日增,国产影片出品虽有增加,然若与外片相比,仍属望尘莫及,此种外来压迫,固与国产片以一莫大打击,而与国家元气亦不无受其耗损,盖舶来影片大半为肉感及浪漫作品,其所给与我国观众之印象,只能引起趋向到享乐或消沉方面,其能适合吾国环境或能启迪吾人智慧者,为数实鲜,而每年丧失巨大金额,独属其次,因之吾人更感觉到有急谋中国电影事业的发展,以资挽此狂澜之必要。本会自受命改组以来,时时以发展中国电影事业为矢,此后倘全国电影界,更能一致努力,共同策进,逆料中国电影业之前途,必更有新的扩展,国产影片之出品,在量或质的双方,反而驾乎舶来影片之上,谅或亦非幻想。兹幸值中国教育电影协会编纂《电影年鉴》之际,爰将本会最近一年来之工作及过去会务之变迁略述梗概,庶社会人士对我国电影事业之能更加注意,实为本会之所企盼者也。

二 电影检委会工作述要

(一)取缔初期神怪武侠影片

数年前,国产影片公司利用一般民众浅薄心理,摄制神怪武侠等片,其内容不外

海淫、海盗，及提倡迷信邪说，而技术方面又异常低劣。自本会成立后，为正风俗，去迷信，及提高电影艺术起见，予以严格取缔，并督促各国产影片公司勒求进步，改制佳片，及至现在，上项滥制之风已不多见矣。

(二)注意国产影片公司改变作风

国产影片公司自知神怪武侠等片不合时代潮流，易趋于淘汰之列，乃相继改变作风，描写现实社会生活，电影检查委员会惟恐各公司摄制各片有流于偏激之处，检查时惟取慎重，有时邀请中央委员参观指导然后决定准映与否，其对于轶出标准范围之影片无不轻则修剪重则禁演，绝不徇情宽纵。

(三)注意侮辱国体之各外片

欧美各国影片，间有侮辱华人之表演，本会为维护中华民族尊严及国家地位起见，莫不严厉取缔，如《上海快车》、《颜将军之苦茶》，并未输入国境，但本会知其内容为侮辱我国之影片后，即向各制片公司严重交涉，以停止检查各该公司之在华影片，为接受销毁或改制原片劝告，与之条件，或由外交部向各国政府抗议。

(四)告诫全国电影界

电影检查委员会，因见电影年来对国产影片之摄制，虽能力求改进，然取材一道，仍无一定标准，设一不慎，影响社会实至深且巨，因特为文告诫各电影界：查电影事业对于民众教育，影响甚大，载舟覆舟，惟在取舍。现今世界各国莫不重视，必求电影业与政府合作，为国家与社会前途共谋幸福。吾国际此内忧外患交并，正思想，惩凶慝，重谦让，使一般观众于娱乐之中，感受深刻，知所去取，潜移默化，共趋正轨，其效力之普遍且宏大，实无有出其右者。幸我国电影界深明此义，近来摄制影片，多应社会之需要，抒情描写，感化大众，但间有矫枉过直，每多超现实之流弊，甚或鼓吹阶级斗争，影响社会人心至大，迭经本会严厉制裁，或指示修正并诱掖，不遗余力，仍不免源源而来，殊非正风励俗之道，特此告诫，仰各周知。

(五)公布电影片期满后之规则

电影检查法第七条内，载电影片准演执照以三年为有效期间，期满后应另申请检查，在前次期间内，准演执照如有毁损或遗失时，得申请补缴，本会依照前项规定，遂妥拟电影片准演期满复检规则九条，并呈行政院核准公布施行（规则列后）。

(六)划一电影广告

电影检查委员会，以各地报纸掲載电影院电影广告，五花八门，巧妙引诱，核之剧情，全不相符，间或随巧变更片名，迎合群众浅薄心理，冀图多卖座位，虽经查明处罚，仍多不敛迹，其影响社会人心，实非浅鲜，实有纠正之必要。当经议定，通知各影片公司，自民国廿三年一月一日起，申请检查电影片，须连同广告一并审核，一经核准，随照印发使用，无论公司或电影院不得擅自增删，以昭划一，而免流弊。惟该项办法，与各影片公司营业上似稍有窒碍，各公司多请求免除此种手续，故未即实行，现中央电

影检查委员会,亦有见及此,正在妥议根本取缔办法,谅不久定可实行也。

(七)新旧会接交经过

中央电影检查委员会,于三月十七日奉中央宣传委员委令,发铜质铃记一颗,并限定三月二十日会同黄英同志前往接收,而前会亦于是日由内、教两部派代表张炯、杨君劭二人,督同前会员李景泌、厉家祥等办理,移交事宜最重要者,如前会新购之 Simpeek 放映机二部及文卷器具等,均经移交至各片卷及原有之旧放映机等,其他应交之财政等,各部份则而待分期移交。

(八)迁移会址

内、教部电影检查委员会办公地点,原附设于教育部内,及中央电影检查委员会接收该会后,遂不得不另觅办公处所,向外迁移,当经租定南京鼓楼二条巷二十八号民房一幢,暂行辟为办公室,即于三月二十三日全部迁移该处,正式开始办公。

(九)建筑电影放映场

中央电影检查委员会,既经接收,开始办公,而检查影片工作,尤为忙碌,同时以办公地点,虽经移至鼓楼二条巷,然放映电影场,尚付阙如,于是一方面借用电影院检查影片,一方面则积极计划于本会办公室前院,建筑放映场一所,并于最短期内,建筑完成,一切因陋就简,计全部所费仅只千余元。

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934 年)

国制影片与南洋华侨

谷剑尘

据商业家言、国产货品、运销南洋群岛、较国内诸埠、尤为发达、缘英荷诸属地之侨胞、虽远离祖国、而因中国领事无治外法权故、致屡遭外侮、已渐启觉悟之心、国家观念、油然而生、乐用国货、理所当然耳、故欧美商战、视我华为尾闾、每岁金钱输出、奚止万千、今幸于南洋方面、得占一席之地、虽得不偿失、要亦差堪自慰也、年来电影事业、崛起沪渎、新片摄制、几有云发霞蒸之势、而影片出售、亦多以南洋影片商取择之标准为标准、狡猾者流、遂得持而操纵之、又受滥制影响、劣片影响、佳片售价亦勿复如前此之可观、此弊一在物以少为贵、二在影片商之缺乏正确眼光、姑不深论、第国制影片、已与南洋华侨发生关系、则可断言、故凡影片公司鉴于营业关系、不可不于华侨因何欢迎国制影片之心理加以注意、我以为华侨欢迎国制影片之理由、绝非为纯粹的娱乐、缘其影响最强者、乃国家观念也、华侨欢迎国制影片之最强理由为国家观念、则吾人对于影片取材乃不能不有相当之研究、思如何足以增进侨胞与祖国之感情而因势利导之、反是、若以故国衣冠、仅得娱乐为目标、则虽营业如何发达、其实际上仍得不偿失、且吾人不敢以国制影片输入南洋所以增高侨胞知识相标榜、若在良心上言之、至少于侨胞有些少之贡献、所应贡献者何、即祖国人情风俗为背景间接的引起爱护祖国之心焉。

欲增厚侨胞对于祖国之爱护心、其重任影片足以当之、既如上述、而采取材料宜如何入手、遂亦不可不有考虑、夫摄制取材率直、叙事显明之爱国剧、果其效力、较为宏大、事半功倍之、但于英荷诸属、有干禁例、一度审查、多所剪废、不惟剧情不能贯串、即就剪之部份言、既属最能激发人心之处、则映演结果、必难达原来希望、故此种取材手段、鉴于某片之失败、已可知之、友有来自南洋者、言某片在南洋映演、凡在三人以上之集会数场戏均被剪去、精彩尽失、所以剪去之最大理由、谓系煽惑人心、偶言弃市、实维持治安之不二法门也、故吾人宜变更方法、使其潜移默化之、欧美各国管理各色侨民及殖民地、多勒令习驻在国风俗、服从驻在国法律、所以如此、非仅在维持一国尊严、实系收习与同化之妙、换言之、即系使各色侨民逐渐淡忘本国之风俗人情、减

去对于祖国之爱护观念与其感情、故吾人制造影片、即应效法欧美各国管理各色侨民及殖民地之计划做去、侨民离国既久、语言文字多有与土人同化者、每不知祖国为何物、近国中虽组有侨务局、或厉行教育为增厚国家观念之初步、然一为死的、一为活的、一为有表演的、一为无表演的、故其收效不若影片、侨民天性未泯、祖国之风俗人情、观之于影片、不无感触、复鉴本人种为黄种、人为华人、而平素所服从之习惯与法律、均与影片中祖国情形、大不相同、从比较的观念而怀疑、由怀疑而生希望、由希望而思念祖国、由思念祖国而生爱护祖国、则影片之能事毕矣、此种影片名为风俗剧、风俗剧如何采取材料、如何着手编制、则责在编剧家、而非我惯发迂论之徒所敢知也。

（原载明星公司特刊第16期《她的痛苦》号 1926年）

中国影片与南洋

黑 蝶

我自小就到南洋去经商。在那里混了十个年头，和那班五六代不曾到过祖国的华侨做朋友。他们都自小就进英国学校读书，有些长大起来中国文就一个字也不认识。所以在交际中他们总是说西洋人是怎样的文明，炮火怎样的利害，人民程度怎样的高深……的一类话。至于中国呢？好处他没有亲眼看见。什么土匪绑票啦，兵士拉夫啦……却塞满了他们的耳鼓。

这班可怜的华侨，身受着外人的强迫之下的一种愚民的教育，当然是信仰他们的欺骗。对于祖国的观念，只有一天一天的薄弱下去。

虽然国内的同胞，因为自己不争气，常受人家残害，而感到无力挽救的痛苦。但大家总还晓自己究竟是那一国度的人，而且还能在血泊中喊出最后的悲声吧。至于我可怜的华侨，大多数已是同那被人家征服的深颜色的民族，他自己已忘了根本了。

但我只能饮恨吞声，随着时光转下去……。

在南洋很少娱乐的地方，一般人在空闲的时候多去看影戏。

南洋的影戏，从前都是欧美的出品。演员当然都是欧美的人，所演的是欧美的人情世事。虽然他也有不少是披露社会罪恶的影片，但经着政府严密检查之后，我们只能在银幕上看到一种繁华富贵的景像，英雄威武的精神，与能征惯战的军队，争地杀人的武器。……

银幕艺术是民众伟大的事业，也是民众最高娱乐的恩品。一片之出，便要同时映现在数千万的观众的眼前。无论成绩的好坏，都能得到相当的响应。现代世界列强，一方面拿着武力去征服各弱小民族，一方面利用愚民的政策，去蒙蔽各弱小民族的心眼。银幕就是一种最重要的东西。我们久被压制的华侨，经他们这么的宣传，怎不由惊奇羡慕而至于信仰呢？

英国人说：“太阳无论落到那里，都照着英国的国旗。”但我们中国人也可说：“无论日落在那里，都可照着我黄种的侨胞。”这一点实在可以使他们起了不少的恐慌，所

以他宣传自己的威荣还不够，再拿钱去买知识薄弱的中人在银幕上做奴才乞贼一类的角色，做出种种丑态，这是多么可以痛心的事。

日本人觉悟到这一点，便竭力把他们民族的强处摄成影片，运到欧美去映演。使欧美人发觉日本虽和中国是同种的人，而程度之差，竟有天壤之别。遇着稍有知识的中国人就说是日本人，而把日本最下流的人便说是中国人。这真是中国人莫大的耻辱，也是中国人激刺最深的教训。

中国人如果是不识羞耻的臭虫，则百无可讲。否则，我们要怎样的打起精神，来干一番雪耻复仇的事……。

自从国产影片运到南洋，南洋的华侨真是喜欢的不了。每一片到时，无不万人空巷地去观看——虽然有些地方不大好，但大家总原谅是新做起的事业，一方面竭力在盼望着未来的进步。

但是，后来日子过得长了，因产影片也看得多了。唉！外国人嘲笑我们中国是老大的帝国——虽然中国现在没有皇帝，我想这“老大帝国”四字总还合用——我们自己看来，也真有些老大的意味吧！在国产影片里我们表演的是什么？除了一二差强人意的以外，其余那一片不是披露着我们半生不死的国民根性，与一般堕落文人无聊虚妄的思想。好的没有学来，偷儿娼妓卑鄙肉麻的勾当倒有时能描写得淋漓尽致……别人以银幕表现他雄伟文明的国民性，我们竟以银幕来献丑，这样的国产，未免觉得太对不住国人吧！

我也未尝不晓得中国社会的龌龊腐败，是差不多陷到无可救药的地位。我们正应当把它一件件宣布出来，以唤起一般终日睡在鼓里做着“东方文化”的迷梦的僵虫。但我们在要披露一种“罪恶”之先，终要先存一种“非罪恶”的主张作根底。这好似要骂人的不好，总要自己明白怎样才是好。否则以沉在“罪恶”里的人而披露别人的“罪恶”，这无异于嫖客说嫖经，赌客说赌史，无论你说得怎好，不过使人多了一番嫖赌的经验，跟着他一同去堕落吧了……。

中国的银幕编剧家与导演家都是什么人？他们做惯了红男绿女与姨太太的秘密一类的小说，看惯了上海社会一幕一幕的淫恶的真人做成的真戏……以这班人去从事银幕事业，这还有什么希望？

我深愿中国各影戏公司的老板们，从速觉醒吧。这样下去，不但赚不到钱，而且多一番莫大的罪过？

南洋有无数数的侨胞，他正在渴望你们去解救他那悲伤失望的心灵！

（原载《银幕评论》 1926 年第 1 卷第 1 号）

南洋影业之新形势

乐 群

南洋昔称影业之中心者、厥惟星洲、星洲为英属演权之发始点、查验者居于是、影业公司亦设于是、运递各埠、交通便利、国内情形、是地亦能先得消息、人称便也、在昔荷属安南暹罗之租片者、群至星洲、以沪上途远费重、知星洲业此者多、价虽略贵亦就焉、今则各自分属经营、各派代表来沪、于星洲少有问津矣、最近英属之业国产影片者据调查所得、有下列各家：

南洋影片公司	经理	王宣花
南海影片公司	经理	黄敬一
海星影片公司	经理	黄毓彬
南华影片公司	经理	王萃琛
中西影片公司	经理	刘贝锦
联合影片公司	经理	周海滨
联源影片公司	经理	殷 晏
星星影片公司	经理	吴××
中南影片公司	经理	黄渊鉴
大中影片公司	经理	黄剑秋
书衡影片公司	经理	吴书衡
浪花影片公司	经理	李西浪
新华影片公司	经理	曾膺联
星影片公司	经理	宋季樵
中华商务公司	经理	蔡晖生
普智影片公司	经理	蒋才立
亚东影片公司	经理	严子馥

迩来建影业者、不如前此之广集资本、只备得三五千元、居然挂牌采片、更有片未曾采入、先登绝大广告于各报上、以资号召者、手段尽高、心思尽巧、然不旋踵而信用失、而工计穷矣、以营业规模而言、南洋、南海、南华三家、堪在辈中称雄、海星为后起之秀、惟以某种关系、对于同业不能联络、终感单调、至于中南、中西、大中、新华、普智、其范围较前缩小、不多采片矣、星、星星、书衡、则本为小规模之组织、以个人经验、

而为简单之经营、费省而入亦不多、当此影业疲钝之时、殊难发展、浪花公司、乃兼营影片者、各项经营尚称熟手、盖经理人即南海之股东、帮理者即南海之职员、其经验丰富也。

业国片者既如此之多、不能不起竞争、小公司之得存在、则须倚赖大公司以为政、盖大公司兼设戏院、各小埠之有外国影院者、亦得而联络之、小公司势不能广于交际及大规模之联络、故归大公司为分配、大公司自设影戏院、亦赖小公司之影片为挹注、不能不广于结纳、于是星洲分为三大派别、一南洋、二南海、三海星、而南洋南海二派中、再自联络以固势力、兹将其各派之势力、分述于后。

(一)南洋在英属星洲设中华院曼舞罗院计两所、吉隆坡一景园院一所、此一景园前系南海所设、今让与南洋、有合作之议、尚未实行、怡保中国院一所、则与联源合力经营者、尚有一布棚可移之小影院、成绩不佳、只专演南洋片耳、其所联络之影片公司、计有中华、联源、新华、大中各家(大中亦加入海星派内、两方均签合约、在海星之院演片时、则改其公司名为大东、或大南大北以别之)。

(二)南海与南华、在槟榔屿设上海影戏院、为英属最大之院、双溪大啤、大山脚、亦与友公司各设院一所、规模不大、仰光则自租画楼宫殿一院、并联络缅甸各院、营业至盛、尚有吉隆一景园一院、本与南洋议合作、今尚在进行中、各埠影院、都能联络一气、盖南海之经理人、为此中老手、人极和气、与各影院主深有感情也、其所联络之片家、厥为浪花、南华、联合、书衡、中西、中南、星星各家、尚拟在星洲建一戏院、然后自树一帜、以谋大规模之发展也、年来南洋南海二派、已能互相联络、交换演片、经营深为得法。

(三)海星为檳城南星影片公司所发起、本欲与南海合资创办、嗣以檳城各有影院一所、势须竞争、不能不联络他家、而南洋与南星感情素不孚和、乃转而与上海天一公司谋、盖此时天一代表邵君、方来南洋兜售影片也、海星成立后、一方出资、一方出片、两得便利、于是用高价租得星洲华英影院一所、又联络吉隆之中华院、怡保之万景台院、马拉甲之一景园院、麻埠之某影院、大作影业之活动、其设院及联络之院、与南洋南海所设院及联络之院、多在同一地点、故两方不得不为竞争之举、然海星所租及联络之院、合同日期甚暂、不久将解约、故所联络之片家、均不能彻底合作、如新华之脱离、大中两就、星及星星亚东之看风转舵、于营业上不无影响也、近日该公司派两代表来沪、有名义同而对外不一致之形态、足见其内部亦有分裂之势矣。

至于英属观众心理、日趋武术方面、前此之古装神怪、均不足以号召、然武术片常为当局所取缔、故采片家只可用廉价收采、武术国片幸而通过、左券可操、不幸取缔、损失亦少、大规模之艺术片、以观众眼光尚难提高、决非所宜、近有以粤剧改编之片而获重利者、则以观众都为粤人、即闽人之粤化者、亦以此等粤剧片有趣味也。

北京电影事业之发达

晓

庚子之祸、红巾扰乱都门、凡市上物品系自舶来者、用之莫敢令人知、至于由科学所发明之各种物件、如留声机八音盒等类、人皆趋避之、盖其奇巧难明、而一般无知之辈辄谓其系以婴孩脑髓或眼泡制成者、迨后、联军入都、拳匪逃散、居人对于此种奇巧物品之内容始疑而务欲一研究之、钟表匠中渐有一二能将留声机八音盒拆卸者、疑团始稍稍杀、当时都中固无电影、此事言之似与本题无关、然当时国人因不明科学原理而致发生是种疑鬼疑神之心理、实与电影事业之发达上有密切之关系、兹述之以示例耳。

至光绪二十八年正月、外人有携带影片及发电机来京者、商诸各戏园而园主无敢借地演映者、盖发电机既为前所未睹、而活动影片尤足令人惊异、嗣多方疏通、始在打磨厂福寿堂得一席之地以演映焉、初时好奇与大胆壮之人略敢一观、后常人始有买票入座者、当时余方十一岁、家大人携余偶一往观、至则门前立印人伸其巨灵之掌向余等索票、心殊恶之、迨开演每节将启之前、必将光线映对许久、费时虽多而影片仍然有时模糊不清、至所映之片则不过系美人首旋转微笑、或着花衣作蝴蝶舞以及黑人吃西瓜丑态横出等等、至大武剧则不过脚踏赛跑车马由墙壁直上屋顶诸事、归后之翌日、曾以看影片后眼酸语诸友人、友人力劝不可再看、并谓此系西人搜集人眼精华之法、常观之必致于盲等语、当时余颇疑将人眼精华取去不知究作何用、然未敢发言一问、倘或问之、必致使家大人之友不悦、盖以为余必景仰洋人故意难之矣、嗣福寿堂电影不久闭歇、推其原因不外演映之不良影片之情节乏趣以及无稽盲说有以致之、以后至宣统初年、大栅栏三庆园开演电影、是时清室已锐意维新、朝野讲西学者已多、对于洋货之猜疑亦渐释、至所映情节已有小段故事如伯爵失子入山寻觅及姊妹吃醋打反面缸等、都人彼时懂西洋文字者虽不多、然观者已觉略能领会、据言小醇王福晋最爱在三庆看电影、所谓上有好之者下必有甚焉、于是观者渐形踊跃、计在一二年中、演电影者除三庆外有文明庆乐天乐等园、然旧戏园座位不佳、大柱林立、阻碍视线、电影不比大戏之可以耳代目、而人民对电影之嗜好亦无听大戏之深、故仍未能与大戏抗衡也、嗣

大观楼因青云阁开业、商场事业相形见拙、该楼主人任景丰本商人之先觉者、因将商场改为电影园、座位悉用横式并设靠椅焉、且援文明例楼上分卖女座、观者便之、生意遂日见隆盛、其后不久、东城有犹太人开设平安电影园、座位悉仿西洋剧场、椅横列、前排低下、后排渐高、地址在使馆侧、故外人咸集焉、然国人以其价昂、非富有者不肯涉足、然于叫天儿之戏则虽掷一二元、听之不少惜、是亦足见当时大戏在都中与电影之叫座能力矣。

民国三年、天乐园主田际云演说话电影、都人好奇之心日盛、因争往观之、迨入园后始恍然悟、盖影旁另置一留声机、演时由其中发音、其用意至为巧妙、然映时往往不能与声音符合、如一人唱歌口未启而音已发、或口大启而无声、遂致令全场哄笑、观者厌之、不久而罢。

东安市场居东城南北要道、市面之盛虽前门外之劝业场青云阁等所莫能比、其中有戏园三、为丹桂吉祥中华、日间开演大戏、夜则辄映电影、生意亦殊不恶、乃不意何故惹祝融氏之妒、于民国九年夏初遂遭焚如。

当七年时、丹桂因中华舞台开演电影、生意遂不畅旺、因而绌演、翌年有广东人某君就该旧址重开真光电影、园中座位固系依该园之旧、然布置一切焕然一新、卖茶及零星食物与送手巾者悉数排去、另备房间供客饮食、于是嘈杂喧叫之声与往来童童之人影悉除、观者无扰害之虞、管理上亦称便利、且佐以音乐、观者益乐就之、迨九年冬、东安市场经大灾后、该园另建新屋、将来发达自可想见、民国九年、绒线胡同有中天电影场之设、当该场初建时、人咸疑焉、不知其为电影场也、盖以演映电影用如是大规模之场所、在京实属创闻、然试观真光新建屋宇之精良高大、尤较中天有过之无不及、开明又在前门建筑一新式之影戏院、足见都人对于电影已成为一种必须之娱乐、与前此之顽固之不化业判然不同矣。

计自民国元年至今十年间、京中之演映电影者依次开办有丹桂、大观楼、平安、中华舞台、一洞天、新世界、城南游艺园、真光、中天、开明、北京电影院、隆福等场、此中虽有时演时绌然、目下存者尚有七家之多、至于夏季之中央公园(今年系真光所办)每礼拜四之青年会、及每多两星期一次协和医院并开明公司之堂会、电影每礼拜约二三次之多、其观看电影之人数虽无统计表册可寻、然约略计之当十倍于十数年前、且不只设演映电影事业由此蒸蒸日上、吾敢断制造影片事业国中必有杰出者倡之也。

(原载《电影周刊》1921年第1期)

开明电影院启事

本院已由上海运来空前未有之侦探长片、名曰《阎瑞生》、共十大本、此为纯粹中国片、演中国上海之实事、阎瑞生谋财而杀薄命之妓女、实人类之蠹贼、而其事即发生于上海、此片扮演之地处处皆真、如阎瑞生谋害妓女之地、破案后审判之地、以及执行死刑之地、一一皆在原地方摄影、情景逼真、便观者恍如身临目击、此片最妙之点即在于此、而且扮演此剧之角色、皆系上海大名鼎鼎之新剧家、绘色绘声、惟妙惟肖、其演阎贼凶狡之处令人发指、演到妓女被戕之处又令人涕零、前在上海开演之时、人山人海、群称电影比寻常戏园所演者尤为真切有味、善于传神、故每演一次、电影院中皆几无插足之地、曾有各国电影院愿出万金争先购买此片、而至今犹未肯轻易出售、只此上述数端、此片价值之大已可想见、现本院定于十月三十日三十一日开演头五本、至十一月一二三日即星期二三四日接演后五本、日场夜场俱有、届时务请各界士女早临、庶几先睹为快、特此驰布。

(原载《电影周刊》 1921 年第 1 期)

真光电影剧场启事

启者 敝院东安门大街真光总院工程将竣、拟于十月中旬即行开幕、然敝院之设、原为辅助教育改良社会灌输知识起见、故以性质论之、敝院虽为营业之一种、而设立之初衷实抱增进国民知识促进改良社会为宏愿、绝不计较资本、因陋就简与都下各娱乐场所逐什一之利、然同人知识浅薄思虑或有未周施行或有未备、对于初志深恐郅越、兹特将敝院对于普通应有设置之外、仅将院内之特别设置及将来进行之方针、关于社会秩序安全设置等各方面登露报端、宣布社会、征求指导、庶收集思广益之效、倘蒙不弃、垂赐教言、幸甚幸甚。

甲 关于社会方面

- (一)辅助公益慈善事业、
- (二)选演有益影片及中外戏剧、
- (三)不收受不正当不道德之广告、
- (四)灌输新知识代理订购各电影画报。

乙 关于秩序方面

- (一)凭票入座、无论何人无票概不许入、
- (二)对于保全戏院秩序及公共安宁取共同维持主义、洗普通戏院之恶习、
- (三)不受非正谊之压逼及无理由之要求、
- (四)另设食堂小卖处及休息室、院内绝无往来叫卖及茶点手巾等类、免碍观听、
- (五)演中外戏剧均有对号法编制座位。

丙 关于安全方面

- (一)院建筑由华信工程师茂生洋行京津大建筑工厂公舜记建造、全院皆以洋灰铁筋铸成、
- (二)四围墙壁均厚涂石棉、
- (三)多设太平门、按照座位计算五分点内、座客可全数离院、
- (四)每层楼皆有太平梯、

(五)各处备有最新式炭气灭火器灭火桶、并多设自来水帆布管、

(六)全院用一百一十电力、每灯均特设保险、

(七)全院员役均有特别组织之消防训练。

丁 适于设置方面

(一)自备磨电机、光线充足、

(二)座位按最新式仿造、适合体格卫生、

(三)聘请俄官乐师卢布君及大学教授伯齐治君奏演音乐、

(四)楼上楼下设备食堂小卖处、利便客人、所有饮料食料均有专员检验、

(五)设观客盥室及西式厕所、均备冷热水管、

(六)冬夏均设抽气机器、使院内空气时常新鲜、

(七)全院电灯均用间接光线照耀法及散光光线照耀法、

(八)所演中外戏剧均按照欧美戏场用电光新法、

(九)水沟厕所及公用器物、除注意清洁外并加以消毒、

(十)屋顶布置花园、以便观客休息瞻眺。

(原载《电影周刊》 1921 年第 1 期)

谈北京的电影院

一 梦

北京看电影的程度是很嫩的、他们所喜欢的、以热闹滑稽为主、所以情节高尚的中国影片在北京简直叫不起座、六家电影院、分布在偌大的北京、卖座多半都很清淡、但是每逢开映却泼林、罗克的影片、看客们便当裤子也要去看了、我在北京六七年、对于电影非常的注意、在外国一乡之大、至少总有十几所电影院、而中国竟这样的稀少、真是想不到的、现在我将北京几个电影院略说一说。

(一)真光剧院在北京可说首屈一指了、房子广大、可容千人以上、建筑的式样、也很华丽、上海最大的影戏场像夏令配克、都难与之抗衡、坐位很舒适、空气也极流通、选片很严、所以光顾者大都是知识阶级中人、因为戏价比他处贵、所以难卖满座。

(二)平安影院——布置非常讲究、只可惜地位太小、在冬日却很相宜、因为地方不适中、左右居民以外人居多、每晚常见一对对欧西男女纷至沓来、价目很贵、片子都好。

(三)明星——在东安市场、原是戏园子改的、为此大而无当、空气既不清新、位置又不舒适、选片太滥、顾客多半是商界中人。

(四)开明——地位尚佳、价目稍昂、空气亦颇清爽。

(五)中天——该院为长方形、空气颇劣、人多则污浊之气难闻、盖因取费过廉、顾客太杂也、惟西城仅此一家、以故生意甚佳。

(六)大观楼——比较中天尤小、位置后排稍佳、座楼偏在一旁、价不甚贵、因地在大栅栏、为一极热闹处、故每夕均卖满座、总之影戏院首要有好空气、次如坐位舒适、取费适中等、均为应注意者。

北京每届夏季、各公园均设露天电影、大都系真光包办、卖座故不甚佳、由此可见北京人士、对于影片态度之冷、如云发达、固犹未也。

(原载《影戏画报》1927年第11期)

电影在北平

沈子宜

一 北平的电影观众

尘土迷漫、枯燥无味的北平、居然也有十多万居民、三四年前他们唯一的消遣地、自然是旧剧场和乐子馆、近来电影事业发达、北平也漩入水涡、先后已有十一家电影院成立、每天也有六七千人消磨在电影场中、他们不尽是崇拜电影的、有许多是来解闷的、有许多是来谈话的、也有许多是来找外遇的、若拿百分表来计算、大约可得下表。

(一)为研究艺术的	百分之四十
(二)为娱乐的	百分之三十五
(三)为谈笑的	百分之十
(四)醉翁之意的	百分之十
(五)其他	百分之五

我们要说明这五项之前、先得说看电影的三个时代。

第一个时代、大半是初看电影的、没知识的、和妇女幼孩、他们看的是惊险的侦探片、鬼怪的神话片、和胡闹的滑稽片、注意的是侦探和剧盗、神仙和鬼怪和一切没意识的举动。

第二个时代、大半是受过中等教育的学生、一知半解的妇女、和一班绅士富商的眷族、他们看的是爱情片、武侠片、滑稽片、哀情片和战争片、注意的是男女的恋爱、盗贼的技击和喷饭的滑稽。

第三个时代、大半是受过高等教育的和醉心艺术的、他们看的是艺术片、哲理片、问题片、和科学片、注意的是剧旨的命意、出片的背景、导演的手术、演员的表情、布景的优劣、光线的明暗和字幕的繁简、所以。

(一)为研究艺术的、大都是第三个时代和少数第二个时代的观众、他们认为电影

是、(A)传播世界文化、(B)增广民众见识、(C)改良社会状况的唯一工具、在世界百业中、却有第三位之必要、他们拿它来研究艺术和讨论问题、并不计及时间金钱、时常加了切实评判、无非要唤醒电影当局和促进电影发达而已、美国人 W Sheedon Ridze' 说、爱看电影的十人之中三人成了艺术家、二人成了博学家、二人成了电影家、一人成了哲学家、可见电影的激动人心、笔墨不能形容的、平安、真光、青年会三院、是其大宗。

(二)为娱乐的、大都是第一个时代和多数第二个时代的观众、他们认为电影是消费最廉、费时最少的娱乐品、我记得美国电影杂志编辑 Doulas Cooke 说、我情愿看电影而不情愿看戏剧、为什么呢、因为人的天性、没有一个不爱天然景色的、电影有天然景色、无论几千里外的高山大川、新闻、歌剧、只在这一二不动的银幕上、都能一览无遗、况且化钱又少、费时又短、所以我说电影是人类唯一的娱乐品、电影是没人不懂的、就是老年幼孩、只要能使他们大笑大哭大惊大愕、决不会说是不好的、中央、中天、中华、青年会四院是其大宗。

(三)为谈笑的、这是例外、说不到是电影的信徒、他们最显明的目标、就是入座后买票、买票后泡茶、泡茶后高谈、不顾他人的利权、和会场的秩序、认为自己化了几毛钱、是应当这样的、他们原是来谈话的、又有音乐听、又有电影瞧、至于剧旨的命意、自然不能领会得到的、就是演员的一举一动、亦不过给他们一种谈话的资料、近来亦渐渐有减无增、大观楼、明星、城南游艺园三院是其大宗。

(四)醉翁之意的、这也是例外、也许是解除男女隔膜的歧路、他们——流氓式的学生和娼妓式的女子——学著《三笑缘》的唐寅、《西游记》的张生、追踪着上海大世界、新世界的堕落之途、向那社会的黑暗地方走、他们倒是有增无减、北平为什么取缔邪淫的短片、就是在此、真光、开明、城南游艺园三院、是其大宗。

(五)其他、这一等的人范围很广、有的是为应酬的、有的是为会友的、也有的是消磨因投稿而得的剧票的、兹不多述。

二 北平的选择影片

(甲)欧美片(依一九二七年《晨报》副刊调查)

滑稽片	百分之二十五	如《小弟弟》《马戏》《九死一生》《大闹海军》等
爱情片	百分之二十	如《江湖情侠》《英雄美人》《暗中一吻》等
武侠片	百分之二十	如《草莽英雄》《紫山情侠》《黑海盗》等
艺术片	百分之十二	如《义侠女伶》《最后一笑》《五彩百美图》等
哀情片	百分之十	如《红字》《第七重天》《红颜祸水》等
问题片	百分之七	如《爱情指南》《剪发问题》《归来魂》等

历史片	百分之四	如《铁马》《重见光明》等
教育片	百分之二	如《爱的教训》《灯市》等
(乙)国产片(同上)		
爱情片	百分之二十六	如《爱情与黄金》《新人的家庭》《白芙蓉》等
武侠片	百分之二十二	如《王氏四侠》《乱世英雄》《银枪盗》等
神怪片	百分之十七	如《车迟国》《哪吒出世》《收服黄袍怪》等
哀情片	百分之十四	如《可怜的秋香》《空谷兰》《梅花落》等
历史片	百分之十	如《美人计》《大破黄巾贼》等
滑稽片	百分之八	如《神仙棒》《临时公馆》等
古装片	百分之三	如《白蛇传》《月老婚姻》等

三 北平电影之过去现在与将来

(甲) 过去

一九二〇年法人 F. Martin 在东交民巷惠利洋行设立影片公司(公司名失实)、曾摄 Une Evation(译为《一个逃遁》)旋即返国。

一九二五年徐光华雍柳絮和张炎高、在西城创立模范影片公司、既录取男女演员四十人、后因内部发生问题、宣告解散、并未摄片、是年冬改为惠群影戏学校。

(乙) 现在

光华影片公司(一九二六年冬成立现在西四牌楼北)由惠群影剧学校改组的、总经理徐光华、他的处女作是一部惊险侠义的《燕山隐侠》、受社会十二分的欢迎、现更精益求精、正在摄制历史宫闱片《西太后》、全部三十大本、均由实地摄制、听说已经摄就二十大本。

安竹影片公司(一九二七年夏成立现在东城)由安竹影剧传习所改组的、总经理欧阳安竹、在一九二五年从美国巴拉蒙厂回国、还不曾制片。

(丙) 将来

华北影报社、拟于明年春天、请电影名宿某君、在平创设华北影片公司云。

上海几个大公司、觉著庐山西湖汕头等处的外景、观众都已看熟、现在资本又足、演员又多、不乘此北来摄制影片、将来恐怕不能摄片了。

四 国产影片为什么不能风行于北平

普通人谈国产影片为什么不能在北平盛行、总拿“太幼稚”三字来武断、果然近十年历史的国产影片和三十多年历史的美国影片比起来是幼稚得多、不过拿幼稚园的

幼稚生、来看幼稚的影片、这“太幼稚”三字、未免太空泛了些、本来影片的风行与否、完全依著观众的需要程度为转移、北平的观众、偏向于美国的滑稽片和爱情片、自然欢迎这两种的欧美影片、譬如像天一公司的《白蛇传》在上海亦可过得去、为什么在南洋便大受观众的热烈欢迎呢、在北平便大受观众的严厉排斥呢、所以风行与否、不能完全拿批评态度来断定的、那末国产影片为什么不能风行呢、我觉得有以下的几种原因。

(甲)新剧化和舞台化的影片太多、这是最大的原因、希望电影公司改良的。

(一)剧情不能唤起观众的兴趣、国产影片的剧情、亦当使观众可歌可泣可惊可怕、北平映的无非是些舞台化新剧化的影片、喜怒哀乐没一件可以做到、那末还有什么意味呢、北平是旧剧发源地、拿不三不四非驴非马的舞台化的影片来班门弄斧、当然是太不自量了、《王氏四侠》和《梅花落》为什么能在北平连映三个礼拜、就是新剧化的地方少、能使观众笑泣惊怕、也就是能使观众得著兴趣、假使北平映的都是《梅花落》和《王氏四侠》、国产影片怎么会不风行呢。

(二)演员的表演太不自然、没有自然表演的不能做演员、虽然不能说是定例——因为好导演也能产生好演员——十之八九是无疑义的、到北平来公映的国产影片的演员们、大半是傀儡式的、牵线著的、他们演的是真我并不是剧中的我、我记得有一部片子的一幕、演的是哭丧之家、为什么有几个人、在大家哭泣的时候、按着鼻子地笑呢、还有一幕、摄的是侦探和剧盗恶斗、两个强盗同时和一个侦探打着、这时候甲盗和侦探在地上扭着、乙盗举着棍子预备猛击侦探头颅、为什么乙盗举了半天呆立着并不打下、直等得侦探爬起来看见了后呢、这不过是演员们的动作勉强依着导演的指挥罢了、也就是演员们不能随机应变用着自然的表演罢了、这都是使观众不愿终场的。

(三)光线布景字幕使观众不耐烦、有些片子光线强得不了、几乎把观众的眼光蒙着、睁都睁不开来、有些片子弱得不得了、简直看都看不真、无论这本片子多么好、有这种情形、决不能满意的、布景也是这样、不辨时代、不分地点、风马牛不相及的胡用著、使观众一望知是布景、便失了真的价值、字幕更不必提、差不多平均每本总有三十多幕、并且有时候有长到一百多字的、往往使观众看得头昏脑涨、怎么能使观众耐烦呢。

(乙)租价太贵、电影院为的是赚钱、希望的是收入大于支出、只要有钱赚、不问舶来品也好、国产片也好、否则就要亏本、不能维持营业的、影片的租价占住影院支出项的大部分、自然很有关系、平常为什么要特别加价、就是因为租价较大的缘故、国产影片不能在北平畅行、受着租价的影响不小、普通国产影片在北平是不包租的、大都是分账的、第一次演片主和影院各得五成、第二次演片主得四成五、第三次演片主得四成、以后就不一定、也有三成的时候、外国影片是包租的、大约好的要七八百元一次(三日夜至四日夜不等)、坏的也要二三百元、我们拿中西片子在北平映的情形和收入

一比、就知道影院不情愿租用国产影片的原因。

	片 名	所售票价(元数)	租价(元数)	毛利(元数)	影 院
舶来品	《马戏》	2250.00	1200.00	850.00	真 光
舶来品	《情焰》	1250.00	600.00	500.00	真 光
舶来品	《九死一生》	990.00	400.00	440.00	中 央
舶来品	《塞外女侠》	890.00	400.00	340.00	中 天
国 产	《王氏四侠》	960.00	480.00	330.00	青年会
国 产	《车迟国》	895.00	447.50	296.50	中 央
国 产	《新人的家庭》	740.00	333.00	357.00	大观楼
舶来品	《情软爱软》	690.00	300.00	250.00	青年会
国 产	《美人计》	660.00	330.00	180.00	中 央
国 产	《白芙蓉》	540.00	270.00	120.00	大观楼

(丙)广告太少、从前雪泥卓别林主演《马上快婿》、制片公司为他费了四百美金的广告费、可见广告是不可少的、上海为什么国产影片这样的时髦、也就是广告宣传的力大多、和引人注目罢了、北平对于国产影片从不鼓吹、也不贴广告、所以《王氏四侠》第一天在青年会公映、并没有满座、为什么第五天上、在没开演前两小时便挂着客满牌呢、这不过口头广告和说明书而已、我认广告是应当有的、不宣传是得不到好结果的、不过我所谓的宣传、并不是言过其实的、也不是一味恭维的、是褒贬并重、不存成见的……也就是劣片不能搪塞的宣传。

(丁)影院开映中文说明、这是北平特有……也许别处也有……就是在映舶来品字幕的时候、另外加映中文的译文、使一般不认识外国语的和不十分明瞭的观众、容易懂得、不致瞠目不解、本来观众希望的是懂、假若不能懂、便不愿再看、北平取消了这层阻碍、使观众抛弃了能懂的国产影片去看外国影片、所以我说这也是一种原因。

(戊)舆论太少、电影多少借著一些舆论、为什么呢广告是本公司的鼓吹、不能完全信认的、报纸和杂志上的舆论、是第三者的批评、自然比较靠得住些、上海有报纸和杂志的宣传、所以影片格外的发达、北平没有关于电影的杂志、报纸上载的、也不过一二篇的平淡的舆论、不能尽发挥的、舆论是含著介绍赞扬纠正和攻击四者、是有研究的可能性、北平没有舆论、所以不能使观众判别优劣和引起兴趣呢。

原载《电影月报》 1928年第6期)

最近天津电影事业之状况

苦 生

电影传入中国，虽无多年。然近年以来，此唱彼和，其发达之速，殊令人可惊。每一名片出世，不分中外，所到之处，无不受人欢迎。可见国人对于电影之热诚，蒸蒸日上，有加于旧剧之上。新近上海电影公司，已有数家成立；凡导演、摄影，以及扮演诸人才，均竭力养成；而杂志报章，关于电影事业，亦时有记载或介绍。前途希望，殊非可限量也。

予于民国四年，初次来津之时，津埠戏馆林立，而电影园，则仅有法租界西权仙一家。曾一往观，则其中多系西人及日人，华人殊不多见。因当时国人，对于电影二字，尚莫明其妙，遑论嗜好。自去年第二次来津，则情形大变。旧戏院，或因资本不足而停演，或因营业不振而闭歇，独于电影园，则特别发达。且其建筑设备，均较旧式戏馆为完备。凡中外有名片子，无不来津；且有一片兼演数家，或开演多次者。而各戏园无不市利三倍。可知津人士已移其向所欢迎旧戏之心理，而欢迎电影焉。兹将天津电影事业，最近状况，详为调查，分述于后，想亦研究电影者所乐闻也。

(一)关于外人设电影园有：

(甲)Empire Cinema 华名平安电影园。在英租界小营门。建筑设备，完全西式。内有茶点及吸烟室。价目平时为一元二元，临时则加半。其剧名广告，逐日登在西报。如有特别片子，而兼登华报。但华人除极少数习染欧风外，殆无所见。因其价贵而片亦不佳耳。

(乙)Olympic Cinema 华名天升电影园。在旧俄租界。建筑设备，亦均西式。纯粹外人往观，殆无华人足迹，其广告亦不登华字报，故华人亦不注意及之。

(二)日人所设之电影园则有：

天津电影园。该园成立于民国十一年，完全为日人所经营，在日租界福岛街。前因华人抵制日货，曾一度停止营业，近则早已照常开演。其建筑设备，亦颇臻完备。价目平时自五角至一无，临时则加倍。凡中外名片之来天津者，多先为该园所罗致。且特译成中日二种说明书，先期印就，分送各处。故观客均称便利，而营业亦颇不恶也。

(三) 华人所设立者有：

(甲) 光明社。在法租界天增里，成立有年。其建筑设备，虽不及外国电影园，然较诸旧式戏院，已多进步。价目日夜场相等。平时自二角至四角，临时则加倍。星期六及星期日片子较佳，为招徕学生界也。

(乙) 新新电影园。地址与光明社相近。因系去年新建，故一切设备，较之光明，又为进步。价目则与光明相等。天津电影园，对于平常片子，向无中文说明。自该园成立后，无论何片，均译成中文说明，临场印演。故一般不谙英文观客，大为欢迎，而营业亦因而大振。该园近方向京沪，竭力搜集中外名片，运津开演。以后观客之心理，而与他园相竞争也。

(丙) 开达电影园。该园设在日租界福岛街。建筑设备，较逊于光明社。价目亦较廉，片子亦极平常。观客以学生及儿童据多数也。

(丁) 上平安、下权仙电影园。该二园开设在天津最繁华三不管地方。园址狭小，设备简陋。取价亦较廉，平时只售一角三角。观客以中等社会以下之人据多数。故片子亦多庞杂。为天津电影园中之次等者也。

此外尚有日界之新明大戏院，及法租界之新华电影园。前均开演电影，近则改演新剧矣（新明已闭歇）。总观以上所述，可略知天津电影园之一般。除已停止营业外，尚有七家开演。虽不能说十分发达，然以人口为比例，较之他处，亦不可谓不多矣。至中外名片之来津者。则如《婚赖》片，一片已到三次。二次出演于天津电影园，一次演于新新电影园。《二孤女》已二次来津。一在天津，一在光明。而观者仍万人空巷。此外如《三剑客》《儿女英雄》《重见光明》《愚妻》《四煞》等名片，均为各园罗致，先后开演。至中国片子，如《孤儿救母记》一片，一演于新新，再演于公上平安，互一月之久，而观者仍满座。近则《大义灭亲》一片，将由天津电影园，重演于新新。《玉梨魂》一片，将出演于光明社。开达电影园，则将重演《罗克险里逃生》一片。预料观者，又将空巷而出。各电影园因而获利，又可操左券也。此外关于电影事业之记载，则有《电影周刊》已出至第十一期。而报章对于电影之谈论或批评，亦时有所见。尚望各电影园精选名片，力求进步。不特营业可以获利，对于津人士之社会教育，亦大有所裨补耳。

十三年五月二十四日在津裕大纱厂。

（原载《电影杂志》1924年第3期）

谈哈尔滨的影戏事业

映 斗

今年初秋的辰光，因参与哈尔滨国光电影院开幕之盛举，我特带了神洲三片往关外跑了一趟。在那儿足足住了一个半月的光景，每日除经营影院营业外，可以说一点暇空也没有，在每天开场之后，对于观众有接近的机会，我曾加以相当的观察与谈论。所以现在就拿这《哈尔滨的影戏事业》做标题来谈一谈，谅亦为吾影界同志所乐闻也。

哈尔滨是东北上一个最热闹的区域，所以一般居民对于影戏的娱乐，都具有一种爱看的热忱。而尤其是对于国产影戏，那更是格外的欢迎。每一套新片到哈时，一定有满座的观众光临，纵然影院的设备并不周到——如座位不舒服，招待不诚恳，以及光线不清晰等。但观众的热度并不减低，这实在不能说不是国产影片在哈埠的幸运！

哈埠全市有影院十数处，但映国产影片者，只不过三家，即国光影院，神洲大戏院，与光明社是也。国光于道外十四道街又设一分院，然因片价过高及片不能接续不缺的关系，已兼映电影初期之侦探长片了。这三家影院，以光明资格最老，神洲次之，若国光则九月才开幕，但营业状况，则犹推国光为第一。因国光地址在道里，所吸收之观众，胥为中上社会之人之故。然经营不良，赔累不堪，其结果尚在不可知之中。且一般素映外国影片之洋商影院，闻将由上海定片，兼映中国影戏，则此多数观众，也许转头向“马迭尔”、“巴拉斯”去了。盖洋商影院之设备，招待，及光线，确比华人所办者考究的多！

哈埠影戏之顾客以中上社会为最多，学生次之，故观众之程度亦似略较沪上各小戏院之观众为高。但因哈埠舆论不甚努力宣传之故，一般观众之“观影戏的常识”似尚觉有些不足，因而鉴赏表演及喜欢热闹等的状态，常混蒙而使旁观人无从判定。我曾碰见一位学生，他很赞赏《难为了妹妹》的刘情及素演，但同时他说《南华梦》也不错。还有一次，同学二人因评判《芦花余恨》之优劣而竟大起争论，可是他们对《空谷兰》的后部，则是同声赞美的。尤其对于我们织云女士的表演，格外夸奖。实在，后部《空谷兰》可说是国产影片中好的影剧，所以在这一点上，我们决不能否认说哈尔滨观众的程度不高。哈埠观众赞赏的国产影片是杨小仲导演的《醉乡遗恨》，这不只因为《醉乡遗恨》到哈时，尚无其他佳片到哈，实在沈化影表演的好处，他们能指示出来给我们。洪深的《冯大少爷》也可以得到少数观众的称美。可是比了《难为了妹妹》、《花好月圆》、《空谷兰》，则以上所举都还是次一等的第二位呢。

几部较好的外国影片，如《乱世孤雏》、《月宫宝盒》、《巴黎一妇人》，都曾到过哈埠，并且卖座也不差，不过哈埠金融状况与关内不同，故实际上电影院中利益的获得，可以说赶不上天津、上海、北京……等处，但是《空谷兰》独卖哈洋一毛以至一元，也就不能不算是影戏史中之奇怪的趣事了！

哈埠观众的程度，并不同南洋观众一样，因为差点儿的片子，他们都能有理由的不满意的评批。即连《难为了妹妹》之火烧市镇，及《空谷兰》之火车相撞，他们都以为太不像真而深叹为全片之疵。至于其他自诩以下的作品，那就更不消说起了。他们看完《孝女复仇记》，都说剧中含义及陆剑芬之表演都很好，只可惜编剧者及导演者太少卖力气，致使观者总在看完之后不觉得十分的满意。所以就这一点儿做例子看，哈尔滨的观众程度，并不见得“推板”呀！

影戏可以开通一地方的风气，因为在银幕上，他们可以看到许多从未见过的东西。但是就在这儿，各制片公司对于观众又不能不负一个大责任了。这个责任，不只介绍给他们向上进的生气和奋勇，而且连制造观众也是各制片公司的责任之一。现在哈埠的观众中，固然有许多是会鉴赏内心之表演的，然而爱看所谓胡闹之穿插的，却也不在少数。这种情形欲使之更有进步，当然应请哈埠的舆论界振其批评与指导的权威，可是在供给者方面，也难怪卸却其一部分的责任。况且哈尔滨舆论界的几位朋友，未必都是电影艺术研究者，未必都能讲说内行话。那么，说制片公司应负一半儿责任，并非是过分之辞了！

一般制片公司，平素都凝注着南洋，而忽略了东北这方面了。不知东北的这一条路上，不只限于关东三省而完事，是可连朝鲜亚俄包括在内的。往西连接着热河三特区而更入蒙古，所以东北一路，比起现时受帝国主义限制的南洋，实在可说是一块极优美的市场。但是这只是一处未开采的矿山，利固是很大，而欲实收其利的话，那还非下点儿苦工夫不可。我在哈时，曾有位德国人同我说：“中东路沿线的电影生意，是很有希望的，可惜没有人敢冒这个险干呀！”实在，不但东省的土著爱看“人在市上动的”电影，而一般俄国人——尤以红党为最——也极喜欢看中国人做的影戏。所以若沿中东线下去而海参崴，而莫斯科，一直由俄国西去，可以沟通欧亚文化，或由苏俄宣传中国文化于欧洲，也非是过甚之谈。说得远了，反转回来的话，若一般制片公司能更分神注意东北这块肥肉，我敢保险是不会没有生意做的。

有人说“制造影片是顶不容易的事，若一下子失败了，岂只一公司受影响，即事业全体也受牵动的！”我说对了，因为不容易，所以就下点牺牲的苦工夫不成。试看现在南洋的影片营业，不是很消沉么？固然这与影剧本身之善不善，不无关系，但是到底多一处市场，即多一个营业的机会，否则的话，我也就不敢这样大胆的提出这样的意见了。

（原载《银星》1926年第4期）

上海观影指南

蒋信恒

上海、谁都知道是东方的好莱坞、国制影业的中心点、单就这几年来电影院的设立、在中国境内、已首屈一指了、现在我把上海影戏院的局势和现状很简单的报告给读者诸君。

光 陆

二白渡桥南堍、专映拍拉蒙的第一轮声片、观客以西人居多、有保险机和冷热气管的装置、容积虽不广、布置却很雅洁、装璜美备、座位舒适、座价最低一元。

兰 心

迈而西爱路口、开映声片、似与光陆联络、开幕未久、原名新卡尔登、设备颇佳、不亚南京、座位较光陆宽敞、建筑富丽、雍容华贵、座价最低一元。

南 京

爱多亚路中、专映环球联艺、福司的第一轮声片、与北京有连带关系、一度放映联华公司的国产片《银汉双星》、建筑以宏伟胜、装璜以富丽胜、座位最多、营业也最发达、座价最低六角。

卡 尔 登

派克路口、选映美高梅、乌发、华纳的第一轮声片、为影业巨子罗根所办、建筑、布置、装璜、颇欠美观、不能与新光相较、惟以选片精美、较胜他家、座价最低六角。

大光明

静安寺路中、开映华纳、第一国家、雷电华、哥伦比亚的第一轮声片、由跳舞场改建者、在未映罗克《不怕死》之前、营业鼎盛、经洪深一度风潮后、营业大跌、座价最低六角(现在停映)。

新光

宁波路、选映派拉蒙、环球、福司、雷电华的第一轮片、及国制有声的第一轮片、建筑精美、装璜华丽、灯光美化、声机玲珑、内容体积、状似十六世纪之西班牙皇室、座价最低六角。

巴黎

霞飞路、选映欧西的第一轮默片、及卡尔登、南京、大光明映过的第二轮声片、乃孔雀东华戏院之旧址、外观颇佳、面积不大、座位分前后二排、已觉麻烦、售票处分设三处、殊感不便、座价最低四角。

上海

北四川路、专映美高梅、联艺、华纳、环球等的第二轮声片、与卡尔登有连带关系、设备、布置、装璜尚佳、惟营业因地点关系、不见发达、座价最低四角。

奥迪安

北四川路、专映光陆、新光映过的拍拉蒙第二轮声片、为沪上资格独老之戏院、间或开演歌剧、座价最低四角。

北京

北京路贵州路口、专映联华的第一轮默片、及美高梅、联艺、环球、福司的第二三轮片、国片的售座成绩、比较外片来得发达、建筑、布置、设备、装璜、尚不称恶、座价最低四角。

中 央

六马路云南路口、专映明星、天一、友联、复旦、孤星、华剧等的第一轮默片、对于国制声片则需第二三轮片、该院为中央影戏公司管辖下的第一院、资格颇老、座价最低四角。

夏令配克

静安寺路、选映南京、卡尔登演过的第二三轮声片、放映时间、是循环式的、可以随时入座、办法很好、建筑悉仿西式、设备布置尚佳、座价最低四角。

爱 普 卢

北四川路、选片与夏令配克相同、对于建筑、布置、设备、不见完美、座位最低四角。

威 利

海宁路中、乍浦路口、选映声片、为夏令配克的第二三轮片、也可随时入座、原名国民、因有人看到日本文的电影、疑为日人所办、乃改今名、个中奥妙、不得而知、座价最低四角。

明 星

青岛路口、选片与奥迪安有关、多系派拉蒙、环球、雷电华、哥伦比亚的第三四轮声片、间映明星的第二三轮片、建筑、布置、设备、座位颇佳、座价最低三角。

光 华

孟纳拉路、专映联华的第二轮片、及巴黎映过的第二轮默片、座位颇多、装璜不美、是联华影业公司管辖下的第一院、座价最低三角。

新 中 央

北四川路海宁路、为中央影戏公司管辖下之第二院、选片为中央映过的第二轮片、建设不及光华、座价最低三角。

东 南

民国路、放映联华的第三四轮片、对于外片、则以世界名贵声哑巨片为多、现在是泰利公司接办、除了不改原有选片外、且间映明星的出品、时间是循环式、座价最低二角。

百 老 汇

汇山路、选映拍拉蒙的第三四轮声片、及名贵默片、有时间映明星的旧作、同为奥迪安影戏公司管辖下之戏院、建设尚佳、可以随时入座、座价最低二角。

黄 金

八仙桥、专映联华的第三四轮片、及上海已映过的无声外片、外观巍峨、内则平平、建筑仿舞台式、楼高三层、三楼售价二角、楼下三角。

明 珠

老靶子路福生路口、专映联华的第四五轮片、及上海已映过的无声外片、建筑不佳、原名百星、座价最低二角。

九 星

福煦路、选映明星映过的有声巨片、及国制有声电影、建设颇佳、营业亦盛、座价最低二角。

山西

北山西路、选映联华的出品外、又映九星映过的有声巨片、内容装置、尚称不恶、座价最低二角。

东海

华德路茂海路、选映联华的第四轮片、及有声外片、建筑、座位、布置尚佳、座价最低二角。

恩派亚

霞飞路口、为中央影戏公司管辖下之第三院、映片跟从新中央、面积颇广、座位不舒、座价最低二角。

卡德

卡德路新闸路口、为中央公司管辖下之第四院、映片也跟从新中央、座位颇多、座价最低二角。

万国

虹口庄源大街、为中央公司管辖下之第五院、映片跟从新中央、座价最低二角。

虹口

乍浦路、专映无声外片、所选之片、以上海映过者居多、营业平平、建设简陋、座价最低二角。

浙江

浙江路、开映联华公司的第五六轮片、及光华虹口映过的无声外片、放映时间与虹口同、装璜欠美观、布置颇合式、看客人品太杂、时有勃溪之声、座价最低二角。

中 华

三洋泾桥、与中央有关、专映新中央映后的国片、设备欠佳、往往买了票坐不到位的、且空气恶劣、秩序不佳、座价最低二角。

世 界

闸北青云路、与中央有关、专映新中央映过的国片、座价最低二角。

中 山

四卡子桥、专映中央影戏公司管辖下的陈旧国片、时以歌舞号召、营业可想而知、座价最低二角。

共 和

西门方浜桥、专映国片、以联华友联旧片居多、时以二十大本的宣传影片做宣传的、座价最低二角。

长 江

平凉路、专映国产名片、以明星的旧片居多、座价最低二角。

福 安

中华路、专映国产旧片、是在福安百货公司的上层、营业可以维持、座价最低二角。

新 爱 伦

虹口海宁路、专映国片、选片与中山相仿、建筑上不佳、座价最低四角。

城南通俗

大南门北、小东门南、专映国制旧片、光线不佳、布置也欠舒适、座位太不讲究、座价最低四十文。

闸 北

闸北大统路、选映中外旧片、布置设备差强人意、座位最低一角。

奥 飞 姆

曹家渡、选映中外旧片、座位与闸北相仿、座价最低一角半。

永安天韵楼

南京路、虽属游艺场、然选片之精美、足与东南相较、开映有声外片及明星的作品居多。

先施乐园

南京路、选片中外兼收、不及永安天韵楼。

新新屋顶花园

南京路、选片也中外兼收、不过同先施乐园相较、尚不称恶。

大 世 界

爱多亚路、它的游艺是特别多、但是选映影片和新新分不出上下。

小世界(开幕中)

城里、它的开演影戏无非是点缀而已、简直没人欢迎。

西海(露天影场)

新闸路大通路西。

大华(停映中)

戈登路大华饭店内、专在暑天开映夜场、选片同光陆、座价元半、两元。

蓬 莱

小西门蓬莱市场、现在改演舞台剧。

武 昌

武昌路、专映国片。

大 东

小东门、开映国片。

(原载《影戏生活》 1932年第1卷51、52期)

电影在首都

东 平

首都，庄严壮丽底首都，
昔日是荒芜广漠的原野，
未来是巍峨伟丽的市都；
那一个国都能和它比拟？
那一座城市能有它的优势？
它呼吸着六朝的秀气，
它郅卧于紫金的山符；
长江为襟秦淮为带，
铁路贯连交通称快，
航空航海迅刻即届；
在这黄金的都市，
要摒除一切不良的习恶，
惟有电影足供市民唯一的娱乐，
三载以来，银幕之园已放出灿烂之花，
未来的光辉将照耀全世界。

数年前，中国国民党决定了在南京建立中华民国的国都，那时候，古老的石头城忽然呈现出很蓬勃的现象，全国的军政府要人都毕集到南京来，凡百商业都似乎很有发展的生气，于是海上的实业家都怀抱着一一种野心想到南京图谋发展。他们知道南京是一座很宏伟的城市，而且又是政治底中心，未来的希望正是不可限量。所以有很多人的观察，南京在一两年内的市政建设，定然发展到一个可惊的地步。

果然，在海上有声电影底声浪闹得镇天价响的当儿，电影在首都也呈现出一种蓬勃的现象，比任何一种事业都较有生气。因为首都的市民在这禁娼禁赌的严厉禁律之下，除了电影是他们唯一的高尚娱乐而外，简直没有旁的消遣比看电影更为时髦

而适意，所以在南京看电影是被认为一件最时髦的事件，尤其是南京的本土人！

电影在南京，近两年来的过程，居然也有很可观的成绩。就以现时南京最宏伟之国民大戏园而论，其建筑、选片、设备，虽与沪上最高尚的头等戏院比较，也不见得相差很远。现时南京一隅统计有电影院不下十家，全市电影观众约有三万人以上，在民众娱乐当中占有特殊的势力。其中最高尚华丽而负有信誉的首推国民大戏院，该院位于城南城北之间，建筑费达十余万元，所映影片皆为上海卡尔登及南京大戏院所映之新片，装有最美备的有声影机，有时亦兼映国产影片，如联华公司之出品《故都春梦》、《野草闲花》、《恋爱与义务》，均叠次在该院放映，打破以前一切外国影片的收入纪录。

堪与国民大戏院相媲美者，只有首都大戏院，它矗立在秦淮河畔夫子庙前，占地三亩，建筑费近二十万元，内部的设备均仿照欧美最新式样，全部用水泥钢筋筑成，专映中外名贵影片，与联华公司联利公司均有极密切之关系。该院系革命同志所创办，专以提倡国产影片介绍世界名片为宗旨，故不惜十数万巨资，建筑伟大剧场，取最低廉的代价，供民众的娱乐。该院自上月开幕迄今生意极盛，民众对于该院均表示无限好感，该院对于管理、选片、宣传、音乐等等，均聘有专门人员办理，管理完善，选片谨严，不特南京无与伦比，即在沪上各院戏中亦所罕睹。

在计划中的下关大戏院，亦为首都大戏院同人所筹办，位于下关中山路交通路口，下临长江遥对京沪车站，占地近十亩，在计划中拟仿上海光陆大戏院式样，建筑宏伟之 APARTMENTHOUSE 戏院即建筑其中，一切布置均仿效欧美最新式样，不日兴工建筑，预料半年内可落成。将来国民、首都、下关，三院鼎立，互相媲美，行见首都电影事业将发展到一个可惊的地步，那是很可以期待得来的！

（原载《影戏杂志》 1931 年第 1 卷第 11、12 期）

电影在苏州

范烟桥

以前总是说、上有天堂、下有苏杭、现在却有些摇动了、杭州不敢说、像我们的苏州、真是可怜、除掉无变化而有历史意味的名山胜迹以外、那么找得到一点娱乐的玩意儿来、天堂我虽没有到过、可是从书本上可以见到琼楼玉宇的伟丽、瑶草琪花的馥郁、还有霓裳羽衣钧天广乐、一辈子看得人眼花缭乱、听得人耳根奇痒、我们的苏州、何曾有些微可以比拟呢、我们的苏州、唯一的消遣、只有看电影、所以电影是最近给我们一种生活沉闷的安慰、除掉电影、也没有什么可说了。

电影在苏州、虽然已有好久的历史、可是固定一个场所、排日开映、却是三四年内的成功、以前只能在大户人家喜庆的厅事里、瞧到几张陈腐而破碎的外国影片、我们如何满足呢、所以青年会就应多数的需求、努力于电影的介绍、那时却巧上海正闹着电影热、出片也快、一礼拜换两种、还不能遍及、苏州人到了晚上、差不多当他一件正经事干、邀亲戚、请朋友、往往合着一大群、这种风气、到现在还保持弗坠、中间也有两种原因、第一地点适中、一条观前街仿佛是上海的南京路、闲来无事、都得去逛逛、青年会就在观前街的中心、就是夜阑人静、从那边出来、一些没有可虑、住家最多的护龙街、临顿路、好像两条蜈蚣、那些横巷里的人们、到青年会、都不遥远、所以三年以前、我有几个朋友、想组织一个完全的电影院、补救青年会有时中断的缺陷、并且使他带一点民众化、我就说、除非在观前街上觅得一处宽畅的地方不可、可是观前街市肆栉比、那里找得到、所以终究没有成功、而公园电影院也为了地偏于南、风吹一半、雨落全无、只能维持、不能发展了、第二选片得法、苏州人看电影、可以分两种、一种是欢迎国产影片的、而国产影片中中间最受欢迎是热闹而有美感的、所以像《新人的家庭》、《空谷兰》、《盘丝洞》一类的影片、没有一回不满座、那些取材于无聊旧小说的、就引不起同情、一种欢迎舶来品、舶来品为了没有中文说明、究竟懂外国文字的观众少、所以乐群社有几回介绍很有声誉于国内国外的影片、都告失败、青年会专走这一条多数喜走的路、尤其是妇女界格外踊跃、而办事人的手腕也不差、虽有公园电影院在那里竞争、可是为了历史的关系、国产的几种好影片、青年会也可以得到几部、所以至今还能招徕

许多的老主顾、但是在夏令、公园电影院出色当行了、一来院内窗户洞开、还有电扇鼓风、当然不觉得热、散出来还有一片空旷的公园、给观众一种凉爽、真有尘襟尽涤之概、尤其是第二次在黄昏后、那时从五卅路上缓步而归、芽月昏黄、凉飕披拂、和素心人论影中事、无异从王母蟠桃宴上来呢。

苏州最发达的娱乐、自然让说书了、那些茶坊、十九有书场的、连娘儿们也有听书癖、有钱的招到家里堂唱、因此那《三笑》、《玉蜻蜓》等书的普及、真是可惊、那一个不知道方卿落难中状元、申桂笙庵堂识志贞一类故事、有了这种根深蒂固的印象、所以对于其他娱乐、也要合于这种条件、方合胃口、虽是现在许多姐儿们思想上已受了新洗礼、决不再有那些传统观念了、但是最大多数还不能解放彻底、因此对于电影、先要好看、如何是好看、说来很简单、也不过情节曲折、表演深刻、要是影片而能够合于这要求的、一定受苏州人剧烈的欢迎、最近有几家影片、把旧小说做材料、于服装古今杂用、于事实任意变更、虽是显出编剧者不因袭、而有艺术的创作和整理精神、可是苏州人绝对不欢迎、这也是旧小说根柢太深的缘故罢。

倘然把各地看电影的人数统计起来、我们苏州的位置、决不在三名以后的——除掉上海——中间有一个原因、那些摄外景的、为了距离较近的关系、总喜欢到苏州来、平均每一个月总有一两家影片公司要到苏州来工作的、倘然到了春二三月、风和日丽、说不定有两三家、不约而同、不期而遇的、因了这一点、苏州人格外高兴、听见这部影片里有天平山、灵岩山留园、西园的背景、一定要去瞧瞧、指点旧游之地、更觉得亲切有味啊。

我们走到电影场里、虽是男女分座、男座比女座多设若干、可是女客有时竟超过男客、往往有合家欢、扶老携幼一大群到来、就在电影场里会亲、今我请客、明天少不得你也要还答、有的怕来往、平时很难得相见、有了电影场、可以借此约会、因此苏州妇女们看电影的实在踊跃、而最大原因、由于苏州的高尚娱乐太枯寂了、这种供给也是必不可少的了、我们走在电影场的出入口、观察女客的来往、一个个整装粉饰、和到亲戚家应酬一般郑重、并且多数是中产阶级以上的美眷、因此影片上的形形色色、影响于苏州妇女界是极大的、最容易感应的是装束、大家总认电影女明星的装束是十分时髦而新奇的、不能到上海去实地调查、就借此参考参考、未为不可、所以现在苏州妇女的装束、时常起很迅速的变化、至于精神上的影响、急切不容易取证、只好慢慢的留心伊们的表见罢。

我们很满足上海的新影片、公演以后、总是先到苏州来开映、为了苏州生活程度较低的缘故、券价比上海便宜得多、不过有时把影片中间最轰动的一节剪去、使苏州人感到一点缺憾、这虽是青年会等戴着道学面具的手笔、然而上海的影片公司也应该加以研究、倘然认为没有剪去的必要、便不能任便他们剪去、失去全片的精神、或者说凡是被剪去的、大概带有海淫意味的、就是开映者不剪去、官厅也要干涉的、那么这一

点不能不羡慕上海的人们、真有天堂之福呢。

苏州人在上海的电影界工作的、也不在少数、可是苏州地方却不能产生一个影片公司、我觉得苏州人不肯尝试、欢喜吃现成饭、是显见的了、就是连电影的批评、也很消沉、上海虽也没有真舆论、然而苏州人差不多把上海的批评做根据、偶然有几个人有些眼光、却没有发表的机会、中国的影片既然不是单纯供给上海人赞美的、应当放宽容量、接收内地的舆论、满招损、谦受益、这是天经地义啊。

还有一个要求、就是苏州附近的城市需要国产影片的热忱、不减于苏州、上海几家影片公司、可以组织一个巡行团、办一架小机、拣几种有价值的影片、向苏州附近的城市去开映、一来可以鼓起人们的电影好感、二来于公司的宣传、也有裨益、倘然办事的人得力、布置完密、加以时令适当、决不至亏损、这一种意思、也是从需求方面得来的、所以有介绍于影片公司的必要、借此作为本篇的收科、也是野人献曝的微意啊。

（原载《电影日报》 1928 年第 3 期）

汉口电影事业的概况

曹元恺

同学陈君苍人新自汉口来、述及汉口的电影状况颇详、录在这儿、告本刊的读者。

汉口的影戏院有汉口、环球、九重、百代、维多利亚等几家、较诸上海、相差得很多、汉口和环球二家、自制片和舶来品都开映、每晚共演二次、九重、百代、维多利亚都很难得开映中国自制影片、所以中国自制影片在汉口、没有什么地位可言、附带开映影戏的场所、有新世场、老圃、万松园、和一家族的屋顶花园、中国自制片和舶来品都开映、不另售券。

汉口观众的程度、委实太幼稚、他们对于影片艺术的高下、一些都不懂、所以虽有极好的影片、但是仍旧不能号召、演员脸儿的美丽、倒是唯一号召顾客的绝妙工具、唉、真是可笑、更是可怜、我虽不能说汉口的观众完全是如是、但是我大胆底担保说、十居八九都是这类观众。

汉口人民对于看影戏、委实狂热万分、更对于中国自制影片、考其原故、无非自制影片有中文说明、不懂洋文的人们、也得洞悉片中情节、凡开映自制影片的时候、总是人山人海、不得其了、拥挤得水泄不通、但是在汉口开映过的自制影片、没有几部。

汉口影戏院租映中国影片的时期、好似有一定程式、总是一个星期、从来没有拖长或减短过。

中国人自己办的影戏院、从来没有看见过洋人的大驾光临(这是什么缘故、还是地位不好呢、或是设备不周、愿当局速起而筹之)、但在洋人开办的影戏院里、大多数是中国顾客、并且他们很情愿看五角大洋的背面戏(汉口所用的幕、都是白洋纱之类、前后设座位、在前面的是正面戏、售价很贵、起码在一元或八角以上、在反面看的就叫背面戏、售价稍贱于正面戏、这是和上海院子不同的所在)、然而看的还是连台卅二本 的侦探片或是残缺不全的蹩脚爱情片和滑稽片、并且我觉得非常奇怪、观众总是踊跃不断的光降、偶然有比较上好一些影片开映、就要大涨其价、我真要替汉口的观众大叫冤曲呢。

汉口没有电影刊物、真是丝毫都没有、就是大报上也从来没有发现过电影两字。

带着欧化色彩的中国自制影片、汉口的观众更是欢迎、这确也是和上海情形不同的所在、

(原载国光公司《上海花》特刊 1926 年)

广州影院种种

柳 丝

年前、广州影画戏院寥寥数家耳、曰新国民、中山、中国、明星、一新、明珠、华民、模范等、既而继起者有永汉、南关、西堤、民乐、大德、中华等、一时遂呈蓬勃之势、既及今年、新起影院愈形蓬勃、已开幕者有新华、中兴、光孝、长寿等、在建筑筹备中者有惠福(在惠福路)、红棉(在长堤)、大佛(在大佛寺前)、丰宁(在丰宁路)、广州(在西壕口)、余外未定名者、闻尚有多起、蓬勃之势、有如雨后春笋、滋生未已也。

年来不景气弥漫广州市、商务衰落、百业凋零、独电影院仍十九获利、斯诚异已、其中获利最多者首推新华、余则明珠永汉一新中山中国等、新华明珠永汉等所以获利之原因以影片胜、一新中山中国等所以获利原因则以价廉胜、其余多均有微利可获、所差者多寡耳。

新华影院以建筑美丽、座位宽阔、券价低廉、选片严格、为观众所喜、群焉趋之、以故自开幕至今、无场不座无虚位、最近明星有声新片放映、虽券价故意提高、而观众之拥挤乃骤破广州影院收入之纪录、于是遂为贼匪所垂涎、以恐吓信向之勒索、院中主事者大惊、不敢宣扬、急如数奉之、市民虽咸知其事、然购券拥挤也如故。

(原载《明星月报》1933年第2卷第2期)

为影难

罗明佑

美国电影之于今日、其重心已由无声而移至有声、其国内之著名制片公司、已声明此后不再制无声片、于是世界各国影业之仰给于美国者、一时相顾失色、尤以最幼稚最衰落之我国现时影业、顿陷手足无措之境、演有声片乎、则装置一完善之机器、动辄三四万、而有声片价值之昂、比无声片贵至九倍、且欧美之歌曲说白、非吾国人皆能领略、演无声片乎、则以后之无声片固不多、即使有之、亦只系由有声底片勉印一无声片以充数、以此而失却片中唱白之精彩、自难引人入胜、演中国片乎、则近日上海所有之国片制造公司、十之八九、已沦于破产、即最老牌之某公司、仅藉一连台数集之神怪影片、以号召下级民众、更难有所希冀、此情此景、则中国之今日营影业者、难乎不难。

然影业之难、不自今日始矣、尝见影院偶有演范朋克卓别麟罗克等大片之时、虽素不看电影者、亦闻风而来、影院之座、一时为满、而一般人才、于是以为影院之利必倍蓰、是未知范卓罗之片、一年之中能有通几何耳、是未知范卓罗之片其来价又几何耳、是又未知当其演普片时之门可罗雀耳、虽日计有余、而月计不足、岂可常乎、而国内投机者流、则每利用常人贪图近利之弱点、以一时之盛状为举例、又为时髦之说、以为集资之口实、不得察者信之、倾囊投资、不转瞬而败、故影院虽日多一日、而停业转倒亏累者更日甚一日、试仅就平津之著者而言之、北平之开明中天及青年会电影部、天津之天升皇家(即现时之大华)春和新明、莫不因赔折而归停顿、开幕至今、几易其主管者矣。

或谓北方近来百业萧条、赔折难免、非战之罪、然即以上海而论、素称为吾国影业之中心、向以百业发达闻于时、就去年统计、全沪仅卡尔登上海院北京院及另一二家之小规模影戏院稍获微利外、余皆亏累者有之、易主者有之、总观其总帐、其盈余者不及赔累者数十份之一、而投机者滔滔、投资者梦梦、可不慨哉。

或曰、然则影业固不可为乎、曰、得其道则可为、不得其道则不可为、夫欧美影业之发达、一日千里、即近年来日本影院越二千家、尚有蒸蒸日上之势、我国地大人众、岂能例外、抑吾闻日本七年前、其影业之衰落、一如现时之我国、因此而破产者、比比

皆是、后同业中感联络之必要、设会公开讨论、议定约章、其最著之议决、为限制高抬购买外片之价、及提倡自制影片之两方案、至近年果大著成效、最近调查、日本影院演本国片者、占十分之八五、其演外国片者亦一致行动、决不受外国片商之操纵、以视我国现时一般营影业之当事、仅图竞胜于一时、而虚掷股东之血本者、适得其反、忆去年沪中一家某影院、竟标价至五十万、以购一家外国公司一年之出品、其得失自不待言、噫、该院使移此巨款、以开拓内地、以制益世之影片、足以打破内地沉闷之民众生活而有余、岂仅一二外人受其赐也哉。

或谓此多财善贾也、然此语决不能以之例影业、多财者未必能胜也、即如本埠曾经关闭之皇家电影院(即今大华)、其主人为俄赖夫君、该君富数百万、为旅津外人之最富者、竟不能维持其所创之院、上海光陆大戏院之主人沙门君、产地遍沪、资达千万、而该院、自办数月即转租与人、事实具在也、或又曰、此该院无佳影片耳、是又不然、哈尔滨有富翁葛斯比者、为价值百万之马迭尔大旅店及珠宝行之主人、亦自置有影院数所、欧美佳片、无不——在其掌握、然竟以历年无法经营、约不佞代其管理、自去年与本公司联合营业后、营业始胜于前、又平津英商平安电影院、十余年来、影片丰富、称霸国内、即不佞创办之真光院、亦向仰给其影片、以上之院、不可谓无佳片矣、然皆以经营不得其道、俱以亏累闻、自年前归本公司经理后、始得睹其利、此又事实固俱在者也、凡此种种、皆所谓不得其道。

得其道如何、不佞之见、曾于《华北影声》第一期之河北开幕特刊号、有所论列、兹不复赘、简括言之、电影者、实国家社会事业之一种、无定志无宗旨而仅以图目前近利为目的者、决不可与言影业、亦决难持久不败、总而言之、为影难。

编者按、罗君为国内影业界巨子、平津之有影院、君实首创之、惨淡经营、亘十余载、然抱负非凡、尝谓影业足以救国、其所持宗旨之正大可知矣、兹承以所著见投、秉其生平对于经营影业所得之经验、为国人告、用亟以之介绍于读者、

(原载《影戏杂志》 1929年第1卷第5、6期合刊)

国片复兴运动中国内影院状况之一斑

翟 民

国片有复兴之可能吗？

第一，近来金价日昂，影片的租值随之而涨，映外国片的影院，是决不会赚钱的，所以国片确有复兴之可能。

第二，近来国内的观众，对于美国声片，已有冷淡的表示，而美国却还迄自趋向于声片的出品，把默片停止摄制，国内的影院已觉得有物色优良国片庖代之必要，所以国片又确有复兴之可能。

第三，国内的影院虽没有几家能够赚钱，然而开影院的却日见其多，影院之数既增，则影片的来源自属需要，最近影院界已有联络制片公司共同出片的拟议，所以国片又确有复兴之可能。

国片既有复兴之可能，则现在国内影院的状况，自为一般关心影业的阅者所亟欲知道的事情，也是我不惮旁敲搜集以便给读者报告的资料。

首先，我且给读者介绍下列的一个最近调查所得的世界各国影院统计表：

国	1927 年影院数	1930 年影院数
美 国	约 20000 间	约 21000 间
德 国	约 4000 间	约 5200 间
英 国	约 3500 间	约 4500 间
法 国	约 3500 间	约 4500 间
日 本	约 1000 间	约 1500 间
中 国	约 100 间	约 250 间

由上表看来，中国影院的数目，虽然渺乎其少，然而增加的速度却异常迅速，犹以近年为甚。我且再把下列的一个国内影院统计表介绍出来：

区	民国 15 年影院数	民国 19 年影院数
京 沪	约 20 间	约 60 间
香 港	约 15 间	约 30 间
两 广	约 15 间	约 30 间
平 津	约 15 间	约 30 间
东三省	约 10 间	约 30 间
其 他	约 20 间	约 60 间

概括言之，内地的影院增加数，比较各通商大埠迅速，而且还有蒸蒸日上之势。这个并不奇怪，不过是应时代的民众在娱乐界的需要罢了。以我的理想测度，在最近的将来，内地每个城市都必有一两家影院创立，一经创立，不出一两年间，便会加增到四五家。如果自兹以往，影业界能建下一个稳固的基础，大概不出五年，我们国内的影院数目必可超过日本的。不过这是后话，我们现在也只是据理忖度罢了。

我现在且谈谈国内现时的影院状况。

现时国内最有势力的影院团体，要算是香港的明达公司，广州的神州公司，上海的平安、扬子、怡怡等公司，平津的华北公司和哈尔滨的松花公司了，他们联络一气，最少占有全国影院十分之四。其中最有希望的首推华北电影公司，因为他们的总理罗明佑先生是一位影界里最肯努力和最有宗旨的分子，所以他们所辖的影院，如天津之平安、光明、皇宫、河北，及北平之真光、平安、中央等院，营业日见其盛，虽近年平津以政府南迁，商业凋零，而他们稳立如故，并且对于他们团体内的同业常常援助不少。此外，更在济南、太原、保定、郑州、开封、洛阳等处，创立影院，一面还谋自制影片，以供各院的需求。

上海的平安公司则虽拥着卡尔登的老招牌，靠着 he 团体内的助力，却只得一个平字，至于扬子公司，则志在展拓长江一带的城市，宗旨也颇正大。他们在上海经营的上海大戏院，以颇能迎合国人的需要，营业也还不错。而南京、汉口、芜湖、重庆等处，均有他们所经营的影院，其他如怡怡等公司所辖的南京、北京、东南、黄金等院，均以联络得人，各有微利可图。

香港的明达公司，因为手上携有美国美高梅、联艺和福司各大公司的影片映权，

他的总理卢根先生便是这团体内的盟主。他们在香港的势最大，目前简直可算是无与抗衡的，他们所辖的影院有皇后、景星、新世界、香港、第一、明星、长乐等院。营业自然也是盛极一时。

广州方面则与上述的几个区域不可同日而语了，一因时局不靖，二因捐饷太重，所以影院都不易维持，只有和明达联络的明珠、南关、一新、模范等院，以画片最良，还可站足，此外便亏蚀不堪了。

哈尔滨的松花公司，所辖的影院甚夥，如马迭尔、松江、皇后、凤翔、东方、世界、三星等院，又在华北公司的总理罗明佑先生兼管之下，所以营业亦蒸蒸日上。

除了上述明达和华北的一个团体外，其余占有影院界相当的势力的，要算是上海奥迪安公司了。他们携有柏拉蒙的出品映权，势力也还不弱。天津的大华，香港的大华和行将开幕的中央，广州的中华，南京的世界等院，均是他们团体内的分子，不过他们的势力比不上那一个团体，所以除却香港的大华，因为经营得法还有盈利外，其余连他们在上海本身的奥迪安戏院，也都亏折不堪。

此外，上海还有几家头等影院公司，如夏令配克、光陆、大光明等，租得的是第一国家、雷电华等出品的映权，却因外埠没有和他们联络的影院，都只就本身一院作营业计划罢了。

至于专映国产影片的影院，全国大概不下五六十家，有些是拿平昔开演舞台剧的戏院变相的。这些影院，在国片还没有达到复兴成功之前是绝对不关重要的，所以我也从略不去调查他们的状况了。

（原载《影戏杂志》1930年第7—8期）

香港影业状况

雄 骏

香港是远东的通商巨埠、中国的南面门户、所以影业的兴旺、较之沪滨、殊不多让、我友邓之、新自港归、为余详述该埠的戏院状况、因走笔记之、以留鸿爪。

皇后(Queen's)是英商明达公司治理管辖之下、地处皇后大道中、姑是名之、内容备极宏伟、座价从三角半至二元、营业在默片的时候、却很兴旺、近来开映声片、反不如前、选片以环球、华纳、福司、联艺、米曲罗五公司出品为主、与上海之大光明相仿。

娱乐(King's)是贵族化之戏院、地处皇后对门、属中华娱乐置业有限公司、楼高七层、巍峨矗立、内容装璜华丽、装置冷热的气管、软胶的地板、美化的灯光、声机是采用西电公司最新式的、且有保无火险放映机、与上海的光陆、有过之无不及、声片则迁映派拉蒙及福克司、座价从五角半至二元二角、卖座之盛、夺尽皇后的生涯。

大华(Majestie)在港中是最廉美的影画院、其座价从二角至一元二角、地址在九龙弥敦道、交通便利、座位宽敞、内容雅丽、空气新鲜、声机也为西电出品、发音非常清晰、一似沪之新光、选片以派拉蒙、国家第一出品为多、对于华纳、雷电华、百代、环球、哥伦比亚、也时有公映、有时兼映默片、颇识潮流、是新九龙影业公司接办的。

中央(Central)是华人资本创办的、除了开映外片之外、都是很像上海的中央、也是从舞台改办的、因此建筑不合声学的原理、发音时有嗡嗡之声、不清晰的地方、空气也是不十分清洁的、地址在皇后道西角、映片差不多都是派拉蒙、环球、雷电华等的出品、营业不十分发达、且日有减色。

东乐(Prinee)为半岛第一大戏院、尚未开幕、地址适中、很是便利、除开映声片外、兼为戏班演戏、装璜备极美化、在九龙旺角弥敦道中、闻选片为米高梅、第一国家、福司、雷电华出品。

新世界(Worlds)在德辅道中、明达公司管辖下的、开映皇后订下之声片外、且开映国片、生涯颇盛。

景星(Star)也是明达公司管辖的、地址在九龙光沙咀北京道、开映声片、以华纳、福克司、联艺出品为多、声机发音清晰、近来停止开映、地处幽雅清静、为香港诸院之

冠、价格则从四角至一元一角。

油麻地为放映国片及哑片之影院、地址在九龙窝打路道、颇称雅洁、座价从一角至四角、生涯颇盛。

第一又是明达管理之下、在九龙四方街、座价同映片相似于油麻地、但是因为设备不良、营业日渐减色。

官涌地址同大华、但是开映国片及默片、是华人主办的、座价从一角至三角半、卖座颇盛、且装有电影配音机、各种人物声音、俱可说出、同上海的光华很相像的、此外专映国片的有在九龙弥敦道的普庆、北海街的广智、新填地街的旺角、中环的九如坊、还有在九龙旺角砵仑街的砵仑、红勘的美昭、启仁道的新九龙、深水埔荔枝角道的明星、湾仔大马路的香港、西营盘第三街的西园、西湾河的长乐、那是兼映国片哑片的戏院、综观全港除了五大戏院、属于舶来的影片外、其余差不多都是华人、片商操纵大权、营业颇称不恶、国片在香港、比上海还发达呀。

（原载《影戏生活》1931年第1卷第33期）

发 刊 词

顾肯夫

我们一进剧场，看舞台上扮演悲剧，就有许多人流出眼泪来；扮演喜剧，大家都捧着肚子格格的笑。这是什么缘故？因为戏剧演得好的，能使看的人感动，如身入其境一样。

戏剧是消遣品，一个人在消遣的时候，最容易感动。因为在消遣的时候，把万物都抛了，全部分都注意在那消遣品上，没有别的观念，来分他的心，戏剧就利用了这一点，来发扬他的精神；也为了这一点上，戏剧的改良进步，真是“一日千里”。到了现在，大家都明白戏剧是通俗教育，很有许多人起来研究这个问题。

我国戏剧的发源很早，春秋的时候，已有发现。到了现在，种类愈多，旧的像昆剧、皮黄剧、徽剧、秦腔剧、汉剧、粤剧等，数也数不清；不过他只是一样一样地产生出来，却没有进步可说。他们虽雅俗有不同的地方，然而他们的主义，只是一味的供人消遣，没有通俗教育的旨趣。至于文学上的价值，除了昆剧以外，都是相差远哩。

五四运动而后，大家都从事于新文化运动，把西洋的文化输入中国来。有许多人明白戏剧改良的重要，把西洋的名剧，译了好几本出来，给我国戏剧进步做参考。这么一来，于是易卜生、肖伯纳等西洋有名的剧学家，渐渐有人知道。十六世纪时代的英国戏剧家莎士比亚的著作，从前我国各大学校用作课本的也很多，但是都当他文学读，没有当他做“戏剧的文学”读。

现在世界戏剧的趋势，写实派渐渐占了优胜的地位。他的可贵，全在能够“逼真”。照这趋势看起来，将来的戏剧，一定要把“逼真”来做范围。这是什么缘故呢？我们在看戏的时候，要是这出戏不能“逼真”，那么，演戏的自己明明晓得自己是正在演戏，看戏的也只晓得自己是正在看戏，戏剧感动能力的大部分，必因此减少。要是戏剧能够“逼真”了，那么，演戏的自己忘掉了自己是一个“扮演者”，以为是“剧中人”，能够替“剧中人”有同的一感情；看戏的也把自己当做“剧中人”，像亲身经历戏剧中一的番情形一样，那感动力就增加了千百倍。

戏剧中最能“逼真”的，只有影戏。影戏在现代的戏剧里能占一部分的势力，也是

在此；将来或竟能占到大部分的势力，也未可知。

影戏的原质是技术、文学、科学的三样。我现在把这三样分开来说：

一 技 术

无论哪一种戏剧，总离不开技术。我们常听见的京剧，唱的方面的“西皮”、“二六”、“快三眼”、“流水板”和一切的“板眼”、“腔调”，都是的；做的方面的“卧鱼”、“旋子”、“僵尸倒”、“劈排叉”和一切的“身段”、“武工”也都是的。现在流行的新剧，有表情，有言论，这表情和言论，也是技术。一出戏的好坏，也把他做批评的标准。影戏是只有做没有唱白的，所以他的技术，只重在表情和做工的一方面。

扮演影戏，是一桩很不容易的事。我们看欧美运来中国的影片，总有许多显出真实本领的地方。“游泳”、“骑马”、“荡舟”、“驾飞机”、“开汽车”……都是影戏扮演者必须有的技术。他们看做常识一般，非但是会，而且极精。其余我们看做难的，在他们也很平常，差不多人人多会得。

影戏里除了几句紧要的言语、用文字来表明外，没有别的言语——是一种哑口剧。扮演者的意思，全要用表情来表出来。别种的哑口剧，因为不能讲话，所以表情往往犯过度的毛病。我们中国的京剧，虽然是有唱有白的，不是哑口剧，然而表情过度的毛病，真是“层见叠出”，出乎情理之外。如《贵妃醉酒》里的“卧鱼”，《徐策跑城》里的“乜须”。在编者以为“卧鱼”是形容杨太真的“醉态可掬”，“乜须”是形容徐策的“匆忙万状”；在扮演者只晓得这两出戏里有这种把戏，为什么有这种把戏的缘故，一大半还没有明白。据我看来，都是表情过度。无论世界各国，从地球上有人类到今天，无论是谁，然醉死也没有“卧鱼”那种醉法，虽急死也没有“乜须”那种急法。——“抢背”、“浪步”、“踩泥”、“吊毛”，……都是一例的笑话。这种把戏，要是闹到了影戏里去，把看客的牙齿都要笑掉了！

中国的京剧是图案式的，所以大厅上跑马，空手关门的笑话多得很；影戏是写生式的，所以样样事情，都要逼真，不能表情过度。

二 文 学

文学本来是人类生活状态的一种记载，所以一出戏剧，如不能代表一个时代的生活状态的，就没有文学上的价值。影戏最是逼真，所以代表生活状态的能力，最是充足的。换一句话说，影戏是居文学上最高的位置的，最有文学的价值的。

布景是戏剧所不可少的，京剧不考究布景，是一个最大的缺点。欧美日本的戏剧，都很考究布景，譬如布一个花园的景，连草虫极细微的声音都布出来的。影戏能利用

天然的真的布景，来做它的布景，所以影戏的布景最有价值。别的戏剧，不要说我们中国的京剧，就是欧美的新剧，也只能在白布上画了山水、树木、房屋来代表，不能把真的山水、树木、房屋搬到戏台上来。

现代的戏剧，最讲究经济。所以“独幕剧”已得到许多人的称许；别种戏剧，凡遇到演不出的事实，都要补叙或用间接的方法写出来；只有影戏能够在当时直接的写出来，依旧是很经济的方法。西洋演戏，演到千军万马战争的时候，只用几个人在后台做马蹄声和喊杀声；惟有影戏能把千军万马当时战争的情形，都写出来。这个因为在白布上映出来，不像寻常戏剧，要把幕来遮了戏台，然后再用人来再换布景的费事。就是布景的设备，寻常戏剧因为舞台是死的，所以能力有缺乏的时候；影戏到处好做舞台，只要选景得当，再加以人工的补助好了，所以能力没有缺乏的时候。

影戏的编制法，都是含着小说的意味的；他的脚本，一大半是出于著名文学家的手笔；一节一节的说明，都用极简单，极经济的文学来表明；这都是文学上不可多得的价值。

三 科 学

影戏的本身，就是科学作用的一种现象；一幅一幅的画，从灯光前面映过，就能够活动，是光学作用的一种现象——影戏是科学的产品。

许多发明家，从科学里发明了影戏，把许多金钱、精神、劳力和光阴来做牺牲品。因为科学进步，才有影戏，影戏在世界上，没有一天没有人会在那里费金钱、精神、劳力和光阴，来求影戏的进步。从这个道理上推想，就可以断定将来一定有人为了求影戏进步的原因，带连发现了许多科学的原理。我说这句话是自信在情理以内的，不是因为我们要创办《影戏杂志》的册子，才借这顶大帽子来戴的。

摄影戏的时候，不是可以模模糊糊的！最要紧的，便是对光。光要是得不好，全片都糟了。对光的学问，又是一种科学。

普通的科学知识，是人人应该晓得的。我们中华民国的国民，太没有科学知识了，一切违背科学原理的事情，别人不肯信仰，我们中国总有一部分人会信仰的，以致常常闹出笑话来。我们闭了眼睛一想，我们违背科学原理的鬼话，禁不住自己也要笑起来。近来有许多人已经觉悟了，便把科学知识介绍给国人。影戏对于介绍科学的能力很强，看客的看科学影片，好像在试验室里看教员试验一般。

有一类影戏可以叫它教育影片，专门把工厂制造的大略摄出来给人家看——这种影片，有许多是工厂里的广告品——这也可使看客多得到一些科学知识。

医生和卫生家，常常把疾病原因摄了幻灯片来帮助演讲，要是把影戏来代幻灯，那么趣味更浓了——一般国民所得的益处，当然比较起来要大些。

戏剧是发扬文化传达教育的利器，然而寻常戏剧于比较上有许多地方不及影戏：

(一)费用的经济 譬如一班剧团，今天在上海演了一天，明天到苏州，后天到南京，许多人的旅费要多少？膳宿费要多少？要是换了影戏，除了几卷软片的运费之外，什么膳宿费，使用费都省了。

(二)时间的经济 譬如一班剧团，今天在上海演了一次，明天到苏州，后天到南京；在上海的人固然第一天就可看见，苏州的人就要第二天才得看见，南京的人就要在第三天才得看见。要是换了影戏，只要在阴片上晒了三张阳片，从火车运去，第一天的晚上，上海苏州南京就可以同时开演。一样演一出戏，影戏没有言语，所费时间也较省。

(三)精神的经济 一班剧团，到了一处，就要先有人来招待，费多少手续？影戏完全是用不着的。

(四)价目的关系 剧团里的剧员，包银总是有的，一个名角，不是几十元和几百元的事务。戏院主人，费了许多的包银，当然要向看客偿还，看戏的价目，就要增高起来。区区一个梅兰芳，一到上海价目就涨到二元半——梅兰芳的戏，是否有发扬文化，传达教育的价值，且不去说他——我们在中国出了二三个小银元，把在美国拿几万元包银一月的名角都看见了。

(五)再演的关系 有价值的名剧，决不是演一次的；有价值的名角，在一出戏里，不是别人可以代替的。有时名角死了，一出戏只好付之“绝响”。影片是永远不死的，只要保存得好，隔了几十年，还很清楚。

(六)人数的关系 影戏院的建筑，可以比寻常剧场造得大。因为光浪的传达比声浪的传达快而远，看的人虽然坐得远，也看得见的。寻常戏剧，坐得远了，就听不见，听不见了，还成什么戏？

中国戏剧改良的声浪，一天高似一天；然而总要有一样东西来比较，或做一个模范。西洋戏剧是一种，影戏何尝不是一种？现在已经有许多人觉悟这个道理，看影戏的渐渐的多了，就是一个证据。然而影戏不一定是好的，怎样可使人家有判别的能力呢？

中国人在影戏界里的地位，说来真是可耻。从前外国人到中国来摄剧，都喜欢把中国的不良风俗摄去。裹足呀，吸鸦片呀，都是他们的绝好资料；否则就把我们中国下流社会的情形摄了去。没有到中国来过的外国人，看了这种影片，便把他来代表我们中国全体，以为中国全体人民都是这样的；那么，哪得不生蔑视中国的心呢？

我们看影戏，无论长篇短篇，要是没有中国人便罢；若有中国人，不是做强盗，便是做贼。做强盗做贼，也还罢了，还做不到寻常的配角，只做他们的小喽罗。一样做一个侍者，欧美人便是一个堂堂正正的侍者；一换了中国人，就有一股委靡不振，摇尾乞怜的神气。唉！我们中国人在影戏界上的人格，真可称“人格破产”的了！

所以我们编这本册子,定了四个目的,现在逐条写在下面:

(一)发扬影戏在文学美术上的价值。

(二)介绍有价值的影片给读者。

(三)防止有害影片的流行。

(四)在影剧界上替我们中国人争人格。

我们的编辑这本册子,从良心上说一句话,没有一句话是凭空捏造出来的。所以这本册子,和人家剽窃了几张画,加上个裸体女子,题了几句不相干的话,用模糊不清的石印——因为石印的价钱便宜,不过有失真的弊病——来骗人家钱的不同。这是我们自勉的话。内容怎样,请读者看吧。

(原载《影戏杂志》 1921 年第 1 卷第 1 期)

《电影周刊》发刊辞

二十世纪之电影事业、俨然成为一种势力、足以改良社会习惯、增进人民智识、堪与教育并行、其功效至为显著、是以发明迄今、为时不久、已广传宇内、一日千里、回观我国幅员虽阔、人数虽众、而电影事业乃至幼稚、无怪社会之进步、如蜗牛、国势之危急如累卵、同人等深知电影之能裨益于社会、于中国为不可少、是以不揣愚陋组办《电影周刊》、一以发展中国电影事业、灌输电影术学识、提发国人对于电影之兴味、联络各电影院之感情为宗旨、惟创办伊始、未必尽善尚希。

读者 诸君垂教、以匡不逮、是为切祷。

(原载《电影周刊》 1921 年第 1 号)

明星公司发行月刊的必要

郑正秋

创造生气勃勃的空气，来改造中国死气沉沉的现象……谁有这个能力？惟有文学家……艺术家有这个能力。创造生气勃勃的空气，来改造中国死气沉沉的现象……是谁的责任？这是文学家……艺术家的责任。

世界上的饭，世界上的面包，是大家都要吃的；没有什么情让，没有什么客气的；因为一客气就要饿死的——但是不劳不动，只晓得吃饱肚子，这就变做世界上的蛀虫了！靠着生活的食物，既然大家有份，那末，创作同改造的担子，智识阶级就非挑不可；因为知识阶级，也是世界上非吃不饱的一个人底缘故。

中国近年来，艺术界的空气，且不说别的，单单就戏剧来说，还是生气勃勃呢？还是死气沉沉呀？吾想明眼人一看到影戏院的逐渐增加，便可以不言而喻了。世界上的文学与艺术，是不必分国际界限的；这是吾新近的主张；但是吾对于外国影戏流入中国的速率上看来，认为当然有创作中国影戏，同改造戏剧界惯例的必要；而且这个大责任，是我们明星公司义不容辞的。

“戏”是什么？拿来问做戏的人，做戏的人大半要好笑起来，以为“这种不成问题的话，也会拿来问问，岂不好笑？”大不了他们回答一句说：“‘戏者戏也’。戏就是戏，还有什么可问哩？”拿来问看戏的人，看戏的人也无非是“以戏解戏”“以此问为与之相戏而已”哩。唉！大多数人都不知道戏是什么东西，自然难得常常有好戏出现，自然不能替中国艺术界，争一些光彩了。

“戏”照笼统的说：戏就是一种娱乐品；假使用解剖的方法，分晰开来说：戏实在是下列几种原质，混合而成的东西。

- (一)、有统系的事节；
- (二)、有组织语言；
- (三)、精美的声调；
- (四)、相当的副景；
- (五)、有艺术的动作；

(六)、极深刻的表情；

(七)、人生真理的发挥；

(八)、人类精神的表现；

有了以上种种，还有优美的伶人，用热烈的情感，来忠实地描写，在舞台上一一表演于观众的眼前，使得观众精神为之愉快，起极深刻的感想，这才叫做“戏”。

戏的原料既然如此，那就可以明白，非有文学的意味，艺术的价值，戏是不会成功的。况且还有三个条件，是无论那一种戏，必须要预备的。(一)就是真(二)就是善(三)就是美。向来中国的戏剧，是专供贵族“极视听之娱”的东西，不是平民的，不是普遍的，那不等的情节，几几乎十有九出，是免不了的；更谈不到什么“真”“善”“美”了。

只为中国的戏剧没有完成戏剧质地，所以外国影戏就此把势力渐渐地伸张过来了。上海在两年当中，添出了多少影戏馆；广东更加多。恐怕不到五年，电影子戏，就要遍于全中国了。

我们中国人，可以让欧美人单独挑这副担子吗？只怕有点儿惭愧罢？我们既是人类当中的一个人，我们就不能吃饱了饭不做事；我们既看到中国影戏非做不可，我们所以创办这个明星公司来实行创作的。

中国的土地，非常之大，中国的出产，以及埋没在地底下未曾掘出来的物产，又非常多；故此各国都非常之注意的。越是惹人注意，越是免不了被人牵入影戏里面去，但看《金莲花》一本戏，居然到中国来摄影，便可以明白了。不过外国人表现中国人；不是污蔑的，就是隔膜的。据我个人底意思，虽然不必定要表现中国人只有好没有坏的，去给外国人看；然而替中国人多添一种公共娱乐的东西，也是很要紧的事哩！

影戏虽说是无声剧，可是一篇一篇的字幕，也未尝不是无声之声。故此大凡戏剧所应有的原质，影戏里但把音调除外后，就没有一项能免得了的。而且另外有几种手续，比舞台上的戏剧，还要繁难的很多很多。现在先把他略略地分说几句在下面。

(一)造意(比适用于舞台上的编剧者烦难得多)；

(二)选地(用天然景地的时候很多更比舞台上难)；

(三)配景(也比舞台戏难)；

(四)导演(比舞台监督的责任更重)；

(五)择人(剧中扮演的人支配得当不得当大有关系不比舞台上演员有言语可以补表情与动作的不及)；

(六)摄剧(这是舞台上所没有的手续简直是执影戏命脉的一个重要职务)；

(七)洗片(浓淡深浅大有分别也是影戏所独有的手续)；

(八)接片(长短前后多少都有关系也非是他剧所有的手续)。

如此说来，要求中国影戏的成功，实在是难上加难，不是寻常人所能办得到的

了。不——不——明星公司明知其难，明星公司偏偏的勉为其难哩。

我以为中国人的脑筋，并不比外国人劣笨，只要肯下创作的决心，没有做不成功的。中国人的所以还没有风起云涌地来迎合这影戏的潮流；实在是还未曾提起大家的兴趣的缘故。兴趣一浓，自然而然会起来的。

明星公司要提起大家的兴趣，所以预定了一个发行月刊的计划。恰巧老朋友顾肯夫君，来加入我们公司里，做股东的一份子，我们欢迎之下，就要求他把《影戏杂志》从第三期起，归明星发行。因为这本杂志，的确是有研究有价值的著作；的确是可以提起人们兴趣的出版物。

现在第三期居然出版了，从此每月一期，决不迟误，我把发行的必要条件，再来分别说几句。

- (一)希望从这月刊上，引起观众研究影戏的兴趣；
- (二)希望这月刊，做成一个中国影戏底开路先锋；
- (三)使得已经在那里办中国影戏的，仿佛月月得一个顾问；
- (四)由顾君等很好的一枝译笔，介绍些欧美影戏名著，做国人底借镜；
- (五)使得看影戏的，得到极灵通的消息；
- (六)使得中国人，有分别影戏好坏的眼光；
- (七)使得批评影戏的，多一种发言的机关；
- (八)使得研究影戏的，多一种参考的资料。

有这种种的必要，所以明星公司非发行不可。但是一件大事业的成功，决不是少数人能够达到目的的。还要请热心人，多多的指教指教才行呀！

(原载《影戏杂志》1922年第1卷第3号)

发 刊 词

顾肯夫

人类几乎把一生的光阴，都消耗在求衣食住里面。人类求衣食住而维持其生活之目的，却不论那个大哲学家，也不能说出一个圆满而实在的答案来。人类如果能够蠢如鹿豕一般，糊糊迷迷地在世界上演那生生死死的滑稽剧，倒也罢了；不幸的人类，却有了一个比鹿豕发达的思想，常常要想到人生是为着什么的一个问题。想来想去，人的生生死死总是一个“空”字，于是对于人生，就感到烦闷，无意识，而其结果，就是痛苦。意志薄弱者，竟往往自杀。有许多人，在那黑暗的痛苦人生中，要想一个避免这烦闷与无意识的光明的方法，然而竟办不到，于是不得不虔神佞佛求仙修道，希望将来的快乐，明知这是虚伪的，却不能不闭着眼，横着心，死命地向里钻。这是何等愚蠢与可怜的事啊！实在讲一句话，他们是不能得到眼前实现的乐园，才梦想这空中楼阁的乐园的啊！幸而世界上有艺术这一件东西，来安慰人类的精神，否则世界上的人类，早已绝迹了。凡是戏剧，图画，音乐，雕刻，以及服饰，烹饪，建筑，可以使人底精神上有一种感觉者，都是艺术，所以世界上没有了艺术，物质文明也便永远不会发达，到今天仍是与五千年前茹毛饮血一样，所以艺术不但是人生唯一的恩物，并且是人群进化的原动力。

不论图画，音乐，雕刻，服饰，烹饪，建筑，以及别种艺术，他所能给我们感觉到的，只是人生中极小的一片面，没有一样，能像戏剧般的能把人生的各方面都描写而使人感觉到的；更没有一种艺术而能把别的各种艺术都包含在内如戏剧般的，我们只要有了戏剧一种，而且余如图画，音乐，雕刻……等等，全都有了。所以艺术的一切使命，以戏剧所负的为独多。所以戏剧可以称为艺术的结晶。

我们要知道戏剧的进步，只要知道戏剧舞台的变迁，因为戏剧的进步，有很长久，很繁杂的历史，不是三言两语所能说得完的。戏剧渐渐地进化时，演剧的舞台，为了应这一种进化的戏剧之要求，就不得不变更其式样。在初期时代，戏剧的制作，当然十分简陋，大概在许多观众的中间，铺一大方布在地上，就算舞台，而观众围住了四面看戏。第二个时代，因演员觉得化妆不能给观众看见，于是多了一个后台，把舞台凸出在

观众之间，观众围住了舞台的三面看戏，我国各庙宇中的戏台，就是这个。第三时期，因为戏剧有了布景，若不将舞台向后缩进，便不能安置布景；然而缩了进去，台前的灯光，又不能射进台里，重要的表情，又不能给观众看得清楚，于是把舞台的前部凸出一个半圆形，演者遇到了重要的表情，可以走出来到较亮而易被观众看得清楚的地方来，我国现时的新式舞台，大半如此。第四时期，就是现在世界上最新式的舞台，是将舞台全缩在里面的——就是把凸出之部削去的。这种舞台称为画框舞台（Picture Frame Stage）。大概是受了写实派剧本的影响，与科学进步的赏赐，能用电光来支配布景的光线的缘故。为什么叫画框舞台呢？因台口的一个台框（Arch），像一幅图画的眼框，而台上的布景与人物，确像一幅染着自然色彩的图画。

现在我要讲到影戏了，我们如把戏剧舞台之进化，来看影戏，影戏的情形，竟与最新式的舞台情形完全相吻合。影戏的映演在银幕上，谁也不能设他不是一幅活动的图画啊（影戏英文名称叫 Motion Picture，Motion 意思就是活动，Picture 意思就是图画。自然色彩的影戏，也已经研究得很有成效了）！所以，从这上面，我们可以说影戏是现代最进化的戏剧，谁也不能说我们是武断。我们试把舞台剧来与影戏相比较，更可以显出影戏是戏剧中的进化物。戏剧剧本的创造，往往随观众底目光而转移，从前的戏剧，是贵族的专利品，平民不能享受的，所以剧本所描写，总免不了贵族底色彩，世界上无论什么地方，享受一次舞台剧的代价，至少总可以抵得数次的影戏的代价。美国价钱最大的舞台剧，一个座位的价目，往往在美金十元以上，普通也须三四元之谱；最贵的影戏，没有过美金三元的，普通美金六七角钱已算上好影片，最便宜的，只须美金五分，约合我国一角钱罢了。就是我国，舞台剧与影戏的比较，其价底贵贱，也何止倍蓰？这种染有很浓厚的贵族色彩的舞台剧，能算最进化的戏剧么？

凡是包含平民主义最丰富的作品，必以普遍为目的。舞台剧以演员声浪的关系，演一次戏，至多能供给观众数千人罢了。只有影戏，能同时在全世界的戏院里，同时供给全世界的观众。这种能力，又岂是舞台剧家所能梦想得到的？不能普遍及平民的舞台剧，那么，又岂能算最现代进化的戏剧？

我们深觉得影戏是社会教育底导线，艺术中至高无上的珍品，现代文明的报告录，沟通各民族思想而消弭各民族的误会与猜忌的利器，所以我们才特地创办这样一种电影杂志，我们以为影剧是普渡众生脱离悲痛烦闷之境而至实在乐土的慈航。我们又以为我们这电影杂志是负有这个使命的。这个，我们很希望能与读者共同勉励，不负这个使命！

（原载《电影杂志》1924年创刊号）

本志重刊宣言

任矜苹

去年五月、本社同人欲为提倡电影事业之努力、有《电影杂志》之刊、出版以后、赖读者诸君之赞助、风行一时、嗣以□易编制、读者诸君颇有责言、同人鉴于此、决于二卷一期(即第十三号)始、对于编制、更为详密之讨论、亦所以满足读者诸君之愿望也。

今第十三号已出版、此第十三号中之作品、同人自信必较诸读者诸君不满意时所见数期为稍胜、然或尚未至同人所盼望之一步、盖同人所盼望之一步、欲使读者诸君充量之满意也。

同人对于读者诸君、或因时间之隔、或因路途之阻、不能有晤谈之机会、所赖以知读者诸君意见者、仅督责之邮书耳、然本志读者非每人皆有书来、其以邮书致同人者、只百分之三五、故此次编制、即根据此三五致书同人读者之意见、而为规划编制之参考、间或未能尽善、甚愿读十三号后、诸君皆有书来、使同人得更多之意见、再为进一步之改善、使此读者公有之刊物、确能作诸君之良伴侣、本志之编制、自第十三号起、已有一讨论后之规划、此规划之方式、必系读者诸君所乐闻、谨为诸君详陈之。

自电影事业发达后、电影明星之历史、以及有关明星之事、书之成文、必为读者所欢迎、故本志于每一号中、将为电影界著名之明星以及富有造就天材者、特辟一专栏、此编制规划中之一也。

本志以前各号、仅刊导演摄影编剧者之照片、而未举其历史、颇有若干读者对本志为记述其史略之要求、现已采取此意、此编制规划中之二也。

美国电影出版物如《电影戏剧》(Photo Play)等、常刊电影明星之著作、使其出版物之读者、得认识电影明星之文才与见识、故本志现亦注意及此、此编制规划中之三也、

本志之于电影消息、前有快慢无线电之设、报告简明而迅速、久为读者诸君所欢迎、仍拟保守旧制、惟制片界之消息、则每号改为有系统之报告、因现今发表电影消息之刊物、较前为多、苟或仍守旧制、恐其消息过陈腐、而使读者乏味也。

编辑丛言

蔡晓白

数十三、西人目为不吉、本志付梓适十三期、竟难产、事详任君矜莘《重刊宣言》、幸今宁馨儿已呱呱堕地、县弧令旦、今其时矣、故自本期起、力图改善、备采雋永、虽不敢自诩臻琳、然皆电影知名篇什、嗣后剗定时、庶不负吾读者、本志前例有快慢无线电一栏、专载中外各公司电影消息、介绍阅者、晚近影片公司既增、消息亦多、摘录大概、未窥全豹为憾、然欲详尽登载、占本志篇幅之大半、经济时间、都不值算、况各影片公司、即有微细消息、早已分送各报揭晓、或同一消息、仅词句之不同、登载日报数次、虽是广告作用、宣传目的、然亦觉乏味、若本志特辟此栏、专载他人已载之消息、不无明日黄花、不独阅者生厌、即编者亦属无谓、盖取习闻习见之消息以献人、何必自愚愚人也、即得有一二新消息、虽可登载、然本志为月刊、日报已先我矣、故自本期起、快慢无线电稍行改编、然杂志者杂各类而志也、今载消息未详、何得谓杂志、实不然也、快慢无线电虽节简略、然非尽失全部电影消息也、本期因时间局促、未暇顾及、于心实疚、自下期起拟列一各影片公司新片消息表于书末、字简意赅而不足为传消息之使命、聊备为阅者之查询。

浏览电影杂志、不可与他书报同具只眼、人辄以电影杂志作小说观、诚误矣、电影杂志、非小说、又非稗史、是一种科学杂志、专探讨电影学艺、介绍电影消息、欧美除设有电影专科外、发刊该项书报有数百种、如日刊周刊旬刊月刊等、销数达数十万、其有研究价值、信不诬矣、回□我国、电影固属幼稚、然定期专刊亦罕觐、故本志兹正亟起直追、为中国电影放一异彩、尚冀同人提倡而推销之。

余职编辑已有年、今又兼撰《电影杂志》、余于电影界素鲜交往、然好观电影、间有微意、无由宣泄、今遇佳机、得发余所言、亦幸矣、电影事业、匪易经营、包涵纒广、旁涉繁琐、概别之、别为本末两端、原片制造(Films)电影机件是谓本端、影片公司影戏场园电影人物及电影书报是谓末端、本末宜相辅而行、近日中国电影发达、亦堪惊人、顾海上国制影片极多、最大公司、首屈明星、其余先后创立者已五十余家、故影片公司不可谓不盛、设场立园、开演影戏、内地虽无确实调查、即海上一隅已数十处、故影戏场

園不可謂不多、明星輩出、從事研究者日眾、故電影人物、不可謂不興、電影專刊出版者已有數種、將來增加、定在意料、故電影書報不可謂不具、然原片製造及電影機件缺如誠屬憾事、不獨無人提倡、亦無人道及、本端事雖難舉、然不可因噎廢食、余草此以實叢言、殷望電影界努力分道揚鑣、勿專末以為得、電影事業能若是、庶乎也可。

（原載《電影雜誌》 1925 年第 13 期）

发 刊 词

蜗 隐

近来我国电影事业、一天发达一天、却不料在这种极幼稚、极萌芽的时代、而有这般的成绩、确是一件可喜可贺的事、假使永远有如此的狂热、蒸蒸日上、我们不怕不能达到和欧美电影事业同等的地步、这倒是我国电影的好现象呢、但是现在发达虽则发达、却还没达到精的一字、而对于社会上的贡献、尚未能够充分发挥、艺术上的途径、也不十分熟悉、因此我们就发行这册《凤凰》特刊、按期登载些对于电影学术有关的文字、宣传她的艺术美、一面输以欧美的各种电影材料、介绍给国人、辅助他们的讨论、并且希望他们由此能够更正他们种种弊病、逐渐的趋入正轨、务使扶助这宝贵的高尚的电影、达到她最高最美的一天、方不负我们的希望、一面我们再把本公司每次所出的影片本事和字幕等、很详细地附载在本刊上、使她们在诸君的脑筋里、永远存留着、那末诸君看过了本公司的影片以后、不致为了日子久隔、面把剧情模糊了。

(原载《凤凰》特刊 1925年第1期)

本刊之使命

剑 云

中国影戏之发轫、始于民二之亚细亚影戏公司、盛于近两年、一时风起云涌、新组织之公司、多如雨后春笋、徒观表面、似甚发达、细察内容、殊抱隐忧、盖今日中国之影戏界、未至成功之路、已入混乱之秋、行见他人辛苦经营、稍有成效之新事业、将为盲目蠢动之投机家所破坏、念创业之艰难、慎利权之外溢、凡从事于斯业者、又焉能辞其维护之责哉。

影戏为综合的艺术、人类的写真、非于文学、科学、光学、美学、哲学、史学、心理学、社会学有素养、诿能肩此重任、非于商业经济有详细之计划、诿能轻于尝试、乃今之纨绔、伧夫、市侩、流氓、对于影戏之原理、公司之组织、举无所知、甚至并影戏之分幕亦未明瞭、仅知编剧、导演、化妆、表演等笼统名词、遂尔不自量力、招集乌合之众、敢于摄制影片、是直视影戏如儿戏、掷资本于虚牝、其出品之恶劣、营业之失败、固早在识者意料之中、而伧夫市侩无自知之明、尚认瓦砾为瑰宝、不加修饰、急于问世、煌煌广告、自欺欺人、观众苟为所欺、即中国影戏之信用、连带而受不良之影响、此应注意者一也。

国人富于盲目的投机性、初不问事业之内容、亦不计将来之利害、闻人获利、遂一窝风而起、一见之于橡皮股票、再见之于交易所、事过情迁、复多健忘、今又奔赴于影戏潮流之下矣、但一事之成、良非偶然、掷若干代价、得若干报酬、虽有侥幸、断难持久、更无不劳而获之理、彼毫无研究、依人学步者、终见不旋踵而踣耳、有人以影戏公司比民九时代之交易所、似拟不于伦、因不正当之交易所、可以上下其手、暗中操纵、以无代价之股票、高抬市价、买空卖空、而影戏公司非以实质的出品供人赏鉴、不能取得购片者之信仰、此其根本不同之点也、惟不正当之交易所、一方面为木器店推广营业、一方面滥招所员、一旦失败、木器尚可拍卖、所员流离失所、盲目蠢动之影戏公司、一方面为欧美摄影机阴阳片大增销路、一方面滥招演员、一旦失败、机件犹能出售、演员穷无所之、骤使社会上增加无数失业份子、则其贻害社会、又不同而同也、影戏在美国为五大实业之一、绝非类于赌博之投机事业所可相提并论、今人目光短浅、志趣卑

陋、乃欲凑集三五千资本、创立公司、于短时期内、希图大利、宁非梦呓、意识既已昏迷、结果当然自杀、彼辈之自杀不足惜、但因此而引起国人之疑虑、对于新兴之实业、不敢投资、即不免阻碍中国影戏之发展、此应注意者二也。

经济原理、在于供求相应、欧美影戏输入中国、虽已二十余年、但中国境内之影戏院、至今不满百家、多数尚为外人所开设、以中西风俗之不同、文字之隔阂、不识西文者、皆转面趋向国制影片、即素来不观影戏者、亦因国制影片之显豁易解、兴味浓厚、观众之人数陡增、此中国影戏发达之原因也、从事斯业者、遇此机会、应如何奋其精神、勤其职务、努力研究、使每次出品皆有相当之进步、则三五年后、或可与欧美影片并驾齐驱、不仅行销于国内、直可推广于国外、能如是、方可认为大功告成、乃不学无识之徒、妄自尊大、羽毛未丰、遽思高飞、羡人之任总理、亦欲自为总理、妒人之任导演、亦欲自为导演、略知摄影皮毛、便以摄影家自命、曾演一二影片、皆以大明星自居、俨若怀才不遇也者、于是鼓其如簧之舌、募得若干资本、拆散大公司、另立小公司、稍有不合、又脱离旧公司、独创新公司、循至东一公司、西一公司、一年之间、上海一埠、多至五十余公司、中国影戏发达如此之速、外人闻之、必将诧为奇观、夷考其实、向之自命不凡者、及至独当一面、始觉捉襟见肘、力不胜任、但至此地步、已成骑虎难下之势、不得不急求出片、敷衍塞责、于是粗制滥造、只求量之多、不求质之美、恶劣影片、乃层出不穷、若以每一公司、两个月出一影片计、则五十余公司、一年可出新片三百余套、几乎每日皆有一新片出现、但上海影戏院不满廿家、全国不满百家、即使成绩可观、已有供过于求之弊、何况多数出品、皆不堪寓目乎、此等恶劣影片充斥于影戏院、彼本身之一败涂地、固已不待言、然而中国影戏之市面、则观者相率裹足、而精廛莫辨、势且同归于尽矣、此应注意者三也。

报纸为舆论代表、记者乃社会导师、执笔为评、所关至大、一字褒贬、理应斟酌、其地位尊贵、身份高尚使然也、中国影戏嫩芽初茁、程度幼稚、有待于新闻界批评家之扶植灌溉、指导纠正之处甚夥、新闻界知其然、对于自制影片、亦颇尽其提倡之力、投机家乘时崛起、纷纷组织小公司、不顾制片之艰难、不问出品之恶劣、唯知利用报纸宣传、为招徕主顾之不二法门、外埠购片者、云山远阻、真相莫明、类多以耳代目、贸然采办、于是投机家之骗术易售、而影戏界则良莠不分矣、近年以来、国制影片出品渐增、批评家多如过江之鲫、具有真知灼见者虽大有人在、而胡说乱道者实占多数、此辈无戏剧知识、无审美眼光、投稿甚勤、摇笔即来、废话满纸、不知所云、偶识影戏中人、便为进身之阶、新片试映、优劣莫辨、文字批评、好恶从心、其卑下者、一餐酒食、两纸赠券、已可使其得意忘形、予尝谓吾国之评剧家、非捧即骂、能以公正之态度、干净之笔墨、指陈得失、辨别甘苦者、不数数觐、此辈本不足道、独惜报纸供其利用、是非为其扰乱、恶例一开、信用遂失、后之观者、将谓广告不足信、言论亦不足凭、则良好影片无形中所受之损失为何如、此应注意者四也。

中国影戏需要演员甚殷、一剧编成、殊有才难之叹、影戏为新兴之事业、既无相当之演员可聘、则招收演员、从事训练、亦属应有之举、若能立法谨严、负责人、以研究艺术为职志、就学者之个性、善为培植、宏其造就、在公司既可得实用、在演员亦可望大成、三数正当之公司、已收相当之效果矣、间有不知艺术为何物者、虽招演员、绝不训练、任意支配、草率扮演、化装且难妙肖、表情更多迟钝、其成绩往往有影而无戏、误人前途、实非浅鲜、更有不肖之徒、利用国人影戏热、大登广告、骗取演员报名费、保证金、饱其私囊、挟以远遁、是直社会之蠹贼、其损害影戏界之名誉至大、此应注意者五也。

艺术家以艺术为职业、苟非自堕人格、其在社会、自有相当之地位、曩者新剧初兴、以通俗教育相号召、宗旨正大、从者如流、教师学者、亦有献身为新剧演员者、潮流所趋、固曾博一时美誉、迨营业称盛、剧社蜂起、流品即杂、内幕遂不堪问、驯至洁身自好者相率引退、不数年、而新剧演员之人格多数破产、新剧之名誉亦一落千丈、是非新剧本身之罪、演新剧者既自弃于社会、社会人士始不复重之也、今之影戏、以写实之故、不得不男女合演、摄戏时应为艺术而牺牲、卸装后当自尊其人格、迨来投机公司、应时产生、主持之人、良莠不齐、内部组织、杂乱无章、招聘演员、不问品格、以致秽德彰闻、时见报载、不仅演员多所堕落、即职员与演员间、亦有发生暧昧关系者、若辈醉翁之意不在酒、本无促进中国影戏之志愿、然而风声所播、贤者裹足、则人才之埋没、宁有限量、此应注意者六也。

中国影戏在国内之势力本极薄弱、除沪津港三特区稍占优势外、仅京汉青济汕粤等处可以开映、上海一埠、某西班牙人一人有影戏院六家、大权在握、极易操纵、自中国影戏诞生、鉴于彼之地盘众多、莫不帖然就范、为其势力所笼罩、昔者售款平分、制片公司尚属有利可图、迨劣片充斥、争集其门、彼遂更改办法、一律包租、自是而后、虽有佳片、亦仅获利微末、苟属劣片、且将赔本以偿、外间不察、犹以为中国影戏利市三倍、又乌知彼西方大腹贾、算无遗策、暗中坐收渔人之利哉、香港商业繁盛、影戏院虽不如上海之多、而观众之盛、初不亚于上海、营业之收入、且有胜于上海者、对于中国影片、欢迎之忱、尤为热烈、自投机公司勃兴、不能于艺术上竞争、惟知滥制劣片、廉价招来、无识之商人、只贪售价之廉、不顾出品之劣、兼收并蓄、挟之以去、不惜自毁信用、蒙蔽观者、岂知劣片终难饜人之望、营业乃大不如前、现惟天津尚有选择之眼光、不致如沪港之混乱、使此三特区皆不能保持固有之局面、陷于衰疲之状况、则中国影戏事业、将受若何之打击、此应注意者七也。

海外华侨、本其提倡国货之宗旨、以欢迎国制影片、南洋英荷两属、以及安南、暹罗、斐律滨等埠、近年来遂成为中国影片唯一之推销场所、此诚大好机会、亟应努力发展者也、不幸若干投机公司、以南洋驻沪采办员之易欺、出其卑鄙手段、相与联络、骗取定洋、谋售劣片、驻沪华侨之眼光平庸者、为其甘言所惑、贪图额外佣金、胡乱购买、

运至海外、一经开映、观者大哗、今斐律滨一埠、因某公司饥不择食、以两万金购劣片八种、一蹶不振、陷于停顿、而某公司亦宣告破产、呜呼、此非正当营业之道、结果焉得而不两败俱伤、使南洋英荷两属、亦如斐律滨之不加选择、任意采办、则前途之危险、真有不忍言者、此应注意者八也。

影片事业、以美国为最发达、彼邦网罗各国人才、集合绝大资本、使其影片风行于全世界、根深蒂固、举世无足与匹、中国影片正如孩提之童、行路犹需扶持、拐匪在途、耿耿注视、甚欲得而甘心、凡为保姆者、咸当郑重防范、小心养育、以免为奸人所逞、庶几有飞黄腾达之一日、今某国恐中国影戏发达、于彼不利、唆使某烟公司、先于沪津港三特区、收买各小影戏院、行其经济压迫政策、不复再映中国影片、此项计划、已逐渐实行、而盲目之投机家尚冥然罔觉、制片公司苟不急起抵制、殊足为中国影戏发展之障碍、此应注意者九也。

以上九事、胥非佳兆、有一于此、皆足为中国影戏事业之累、吾人目击心忧、义难坐视、环顾关于影戏之出版物、亦鲜有高瞻远瞩、建言及此者、及今不图、后悔奚及、吾人虽谫陋、不复能忍矣。

制片公司、毫无联络、影戏公会不可不组织也、地盘太小、无可发展、影戏院不可不开设也、狡猾份子、到处扰乱、投机公司不可不取缔也、恶劣影片、破坏市面、审查机关不可不筹备也、欧美日本、尚在观望、推销方法不可不计划也、此皆当前之急务、所望群策群力、于最近期内、速谋实现者也。

明星之立、于兹四年、历来出品、薄负时誉、外界之期望愈殷、吾人之职责愈重、曩者曾聘顾君肯夫主编《影戏杂志》、成本过钜、风气未开、仅印一期、遂难为继、自今以往、将以本刊为明星之言论机关、以唤醒制片同业、促进中国影戏、介绍新片内容、研究银幕艺术为宗旨、知无不言、言无不尽、期以笔舌之劳、聊为涓埃之助、他日中国影片果能突飞猛进、随电光而风行、邀白人之赞美、则吾人之愿毕矣。

(原载明星公司特刊第1期《最后之良心》号 1925年)

发 刊 辞

圆 笙

国家之富强、虽恃乎实业之发达、亦恃乎教育之优良、盖实业发达、钜商荟萃、而国可以富、教育优良、人才倍出、而国可以强、证诸今日海陆诸国、教育兴、实业振、飞雄争长而益知。

我国数千年、教育不良、不能普及、实业不振、罕知讲求、际此二十世纪、实业孟晋、教育改良时期、而欲与欧美诸邦竞其胜利、诚戛戛乎难之矣。

电影为实业之一种、为教育之最大利器、环球各国、莫不锐志提倡、竭力争竞、试观其设立影院及输入影片于吾国境、每岁辄赢数千万金、此权利外溢、彰彰可考、而吾国影片之输运他邦者、鲜不一见、噫、即其一端、可知列国富而吾国贫矣。

虽然、国家兴亡、匹夫有责、余亦国民之一份子也、岂忍坐视权利外溢、而无动于中乎、余既从事电影、当于电影一端、而锐志提倡、有所建意、此新新特刊之所以出世也。

本刊之宗旨、本乎世界最近趋视之眼光、以提倡国产、广集谏论、以作电影界之指南、务使吾国人知所警进、大声疾呼、以与欧美诸邦竭力竞争、而使电光与吾国放一异彩也、吾不禁翘首望之矣。

(原载新新特刊《战功 重返故乡》 1925 年)

本报改册之发刊辞

任矜苹

二十世纪之世界、为一经济竞争之世界、昔之以兵戎武力、侵略人土地者、今以工商方略、侵略人经济矣、故二十世纪世界中之国家、于修政图治以外、尚须兴工商业以自卫、否则一国之人民、将尽为他国之经济供给者、而成为无形之俘虏、往者国人苦日本之侵略、有抵制日货之倡议、盖知日本之兴盛、皆获益于我国经济之资助、抵制日货、所以断绝对日经济之供给也、然断绝对日经济之供给、仅足弱日本之侵略、其于英于美、于法于意、以及其他各国无与也、故欲求自卫、须谋工商业之发展、若仅求一角之安宁、而置其他全体于不顾、则吾知祸患之烈、或且十百倍于日本也。

中国为四千年之古国、土地之广、物产之富、人民之众、为世界冠、苟能善为经营、不独能挽回漏卮、即进执世界经济竞争界之牛耳、亦意中事、乃群众昏瞢、不此之图、日见土地物产民力之为人用、斯可哀矣。

近十年来、国民始知经济损失之可畏、有努力于工商业之倾向、惟所获成绩、未能完美、且有中途失败者、究其原因、非创业者之咎、乃国民提携爱护之不尽力耳。

近者电影事业、又复新兴、中国工商业之发展、乃呈一新现象、此新现象之成功、就记者个人之推察、必为中国未来极伟大之实业、特在尚未大成以前、须善为协助、善为培育也、吾社《电影杂志》之刊、意即在此、后因读者之要求、又有《电影周报》之刊、惟仓卒筹办、形式材料、俱未能满我读者之望、今者又因读者之意、改订成册、而附以美丽之铜版、并请电影著作名家舒廷浩君主编辑、务使此因读者要求而刊之《周报》、其能受人欢迎之情状、得与吾《电影杂志》等、吾《周报》之宗旨、大体仍与《电影杂志》同、凡中国自制影片之公司、吾人皆乐为赞助、而促成其进步、其所异于《电影杂志》者、对于有关电影之学术历史消息等、皆乐与他人共讨论、不过讨论之范围、以指正证明为止、不发讨论范围以外、涉及个人私德、或无谓攻讦之言论、此则改册发刊之日、所欲对我读者声明者也。

（原载《电影周报》1925年第1期）

我们的宣言

不论此后是成功、或失败、不论此后将继续出版到百期、千期、万期、以至无量数期、或竟出了一二期便行夭殇、不论此后我们的言论、批评、受人心悦地倾听、虚怀地接受、或竟遭人厌弃、被人嫉视、我们所孕育、培植、拥护的《影戏春秋》终将、有一星期的生命、即尽一星期的力量以对于中国电影界下深切的批评、施见血的针砭。

自从中国有了电影、跟着就产生所谓电影批评以来、我们的愤气、与日俱积、至于今日简直要涨破肚皮了、不听见一句合乎艺术的批评、但闻一群稍能握笔而足不曾踏入摄影场一步的人的嘈杂的狂吠、甚者制片者自知作品之恶劣、乃卑鄙地借助钱神、购买一二所谓批评者、替他们捧场、哄骗民众、啊、啊、今日的世界今日的时代真是鬼狐乱窜鼠子狂奔的世界和时代啊。

在这样腐败的情势以下、以为我们能永守缄默么、以为我们能永远将满肚子的闷气、关在肚里、任他在内部攻上攻下、而不把他一发泄么、不、我们不能、非但不能、而且也不肯、如此、我们所孕育的《影戏春秋》、乃在今日发刊。

同志们、前进、前进、勇敢地前进、莫要胆怯、正义终有获伸之日、只要我们努力。
最后的胜利、属于我们。

（原载《影戏春秋》 1925 年创刊号）

发刊辞——旧谱新声

邓 广

新出报纸、照例要宣布行政方针、发刊辞是老调、不过唱的人总是新的、吾们现在所要说的、也不过是旧谱新声罢了。

我们的目的、并非牟利、我们的目的、是在于提倡影戏事业——世界影戏事业。

别人可以闭口不问大同、吾们从事影戏业的人、却不能不讲世界主义、有些人说、世界大同、为期尚早、大可不必问、吾说影戏是促进人群进化的利器、吾们既认定影戏为终身事业、便不能不问大同、影戏是世界语言、吾们提倡影戏、便是提倡世界语、世界语完成通行之日、便是人类互相谅解之时。

我们的唯一宗旨、只有十个大字、世界的影戏、影戏的世界。

（原载《影戏世界》 1925 年第 1 期）

编辑余墨

曹元恺

我对于编辑刊物的学识，真是毫无，经验更无从谈起。新娘子吃糖圆的我，大了胆，老了脸，鼓足了勇气，来编辑这本小册子，虽达到已呱呱堕地的今日；但确已汗颜非常。我自知谬误百出，在所不免；在此馨香默祷，愿读者们不吝赐教！

我在此致十二分的诚意，谢谢惠我以大作的最敬爱的诸君和替本刊绘画的万古蟾先生！

这本小册子，与旁的特刊有些不同——

我们不愿意把彼此恭维的小传，和自吹自擂的所谓舆论，占了我们宝贵而狭小的篇幅。

对于编辑的格式方面，在特刊中可说别成一格；对于剧照方面，在特刊可说别有精神。假使读者不反对，我们以后总是保守着这个格式，精神。

这本小册子虽然叫做《上海花特刊》，其实它所包含的资料，却并不限于《上海花》的作品。凡是有讨论价值的，有研究价值的，有介绍价值的，一律刊载。所以也可说：并不是什么特刊，却是研究银幕的人们的一个小小机关。

我敢说——我敢大胆地说，繁华的所在，正是杀身的场所。试看，英国的伦敦，美国的纽约，法国的巴黎，都是这样；回视吾国的上海，也何尝不是？但是一般开口自由恋爱，闭口恋爱自由的青年，还是丧心病狂的，沉湎于繁华的所在，逐鹿于杀身的场所。讲到结果，总逃不了演了人生的最大惨剧。《上海花》里所写的，不过是“上海写真”的一页罢了！

到现在我们已不便说影片是完全民众的娱乐品，因为影片是负着改造社会，补助教育，表扬国光的使命。《上海花》是否像一张影片，我们也不敢——而且也不愿——武断。不过他却负着许多使命，重要的使命。诸君看了，不妨细细底咀嚼一下子，希望弗辜负了汪君编这本戏的本意。

这本《上海花》里有许多重摄过，有幕竟摄过五次以上，共用去底片三万多尺，现

在只剪了三分之一还不到，我们决不愿为了省个钱而草率从事。总之，我们总是抱着诚恳的态度，守着决不欺骗观众的信条。

凡有大作赐给我们，我们极表欢迎！

（原载国光公司特刊《上海花》 1926 年）

发刊宣言

血 血

光阴易逝、岁月如流、中华民国肇建以来、十四元旦、匆匆过去、已成陈迹、今天又值第十五之元旦、声声爆竹、与北方漫天炮火相应和、本刊即于此时呱呱坠地、循例应作发刊宣言、藉伸庆祝之意、或著一篇吉祥文字、点缀升平、惟念朔方健儿、方作战于冰天雪地中、面饼为冻、饮料断绝、北地人民伏处地窖、忍饥挨寒、苟延残生、此情此景、人其何堪、直使新亭有泪、欲哭不能、尚有庆祝之可言乎。

世界各国、每年中必有一二次荣誉纪念之大祝典、举国骙欢、欣悦鼓舞、如中狂热、使其国人兴起历史上无限量之观念、而我中国、一年之中、所谓普天同庆者、惟此元旦耳、庆祝元旦、虽为无意识之举动、然吾人辛苦一年、劳劳奔波、藉此一岁之首、归其乡里、聚妻孥于一堂、叙天伦之乐事、其初意未尝不美、固亦未可厚非也、所谓普天同庆者、不过藉元旦以娱乐、今岁之元旦、风雨飘渺、惨淡无色、吾人对歌当哭、苦中作乐、聊以自娱而已。

新年娱乐之道多矣、有志之士、必革除狂饮滥赌贼身之恶习惯、而求高尚有益之娱乐法、所谓高尚娱乐者、盖有三端焉、(一)看有兴味之图画报、足以兴爱美之观念、(二)听旧式之戏曲、足以极视听之娱、(三)观最新之电影、足以增进知识、此三者即本刊提倡高尚娱乐之志趣也。

本刊以促进艺术之精神、振作爱美之观念、对于戏剧电影一切游艺事业、负有鼓吹宣传之责任、此即本刊唯一之目的、今日发行之第一期、匆促出版、未臻完美、尚望爱读本刊诸君子、随时纠正、尤为同人等企踵望之也。

(原载《戏剧电影》第1卷第1期 1926年)

银 灯 辞

倚 虹

我们的《银灯》今天出现了、但是一切的文字与图画、因时间的迫促、机械的障碍、以致颇少整理、此对于读者非常抱憾、今后当努力改善、以副读者之盛意、我们的《银灯》对于影戏界、负宣传的责任、对于影片取批评与商榷的态度、不事谩骂和攻击、其实、我们《银灯》所批评的、未必敢自信十分的正确、可是我们《银灯》的同人、对于电影界确抱着很热烈的希望、同时亦抱着很热烈的供献。

我们的《银灯》所记载的不限于电影事业、关于有兴趣的文艺亦充分的搜罗以供献读者、借此调剂读者的眼光。

我们的《银灯》虽然是少数人心血的结晶、然而同人很希望读者也赐一点心血、发为文章、增加《银灯》的光亮、使我们《银灯》光照大千、永不息灭、《银灯》万岁、读者万岁。

（原载《银灯》 1926 第 1 号）

创 刊 语

卫春秋

吾人进影场、见乎《银灯》之光、映于白幔之内、其间喜怒哀乐之情、悲欢离合之事、或为缠绵、或为排侧、或为义侠、或为忠孝、或为节义、举古今世间之事、一一陈诸吾人之目前、而吾人一一为之动容、或则色然以喜、或则悠然以悲、或则拂然而怒、或则肃然以敬、恒随其事迹之转移、为心弦之变动、影戏之功能、若是其远且大、于是欧西有识之士、视为改造社会之良器、陶冶性情之工具、美人独乘欧战疲弊、精心研求、肆力孟晋、而此无臭之电影界、乃一跃而为美洲八大实业之一矣、欧战既已、欧洲诸国、遂急起直追、然除德意志能以《斩龙遇仙记》及《最后之笑》蜚声于时外、余皆寂然无闻、未能与根深蒂固之美洲影界争衡、诚以美洲影业之根基既固、资本之势力又雄、荷李活与纽约两埠、其间制片之场、电影之戏院、触目皆是、其他各处、又如林立、如棋布、不可以数计、每年出片之数、非他国之所可望其肩背、其发达自有由也、吾国继之以起、始于民二、盛于近年、以申江一埠计、已不下八十余家、如风起云涌、不可不谓影界之好现象、然察其实、则舍明星、大中华百合、国光、上海、天一、神州、长城、诸公司等外、余多集资千数百元、遂昂然称影片公司、而其间办事人与男女演员、多为乌合之众、毫无电影学识、故考其出品、拙劣不堪、矛盾互见、因陋而就简、识者未尝不戚然忧之、至于天津、广州、香江、影片之事业、亦未尝无之、然皆资本不充、人材未足、尚未发达、中国之影业、既如上述、在吾人固未能遽抱乐观、本志乘时而出、亦欲肆吾笔锋、尽吾忠诚、不良份子则淘汰之、优美份子则奖励之、或且日就月、将能进而侔于欧美名画之林、此同人之所欢欣鼓舞、抑亦阅者群公所乐闻欤。

（原载《银光》1926年第1期）

卷 头 语

记 者

我们相信中国的国民性是一种颓唐衰朽，冷酷无情的国民性。这种国民性在现代有根本改革的必要。银幕艺术是革改这种国民性的一种工具，而且是比任何种艺术还要具体而且普遍的工具。所以研究银幕艺术也是我们应当做的一件事。

颓唐衰朽只是不勇，冷酷无情只是不爱。不勇要怎样去革命，不爱革命为着什么？爱的勇才是真勇，不是杀人不眨眼的军阀，一遇到失败便逃到租界里去享福的勇。勇的爱才是真爱，不是儿女子啼啼哭哭的爱……。

美是勇与爱的兴奋剂。高山峻岭，大海波涛，春花的灿烂，秋月的凄凉……你知增进了我们多少勇与爱的生命。

这是我们有色的眼镜，我们曾戴上这个眼镜去看任何种的艺术，文学，音乐，图画……而今又来看我们国产的影片。

（原载《银幕评论》 1926 年第 1 卷第 1 号）

卷 头 话

编 者

不论那一种艺术、要是和个人性情相近的、总不肯把他轻易放过、务必研究起来、本其所得、发为文章、和阅者讨论、差不多人们都有这种心理、又何况是特殊的电影艺术呢？所以《银星》就不能不出版了。

从前人们都认电影是一种工具、足供娱乐、艺术二字、谁也不肯给它、人们跑到电影院里、只求消了二小时的闷、其它概不过问、这种不良的现象、到现在还没有消灭、我真替电影叫屈啊！

本来电影在历史上没多大年龄、在吾国尤其是幼稚、知道电影是一种艺术的人们、当然在智识阶级里还找得出几个、智识阶级以外的、就连电影为何物也都不知道、然而要人们普遍知道电影是一种艺术、而消灭电影是一种工具的不良现象、自非借文字之力不可、那么《银星》又不能不出版了。

《银星》是供人们研究电影艺术的定期刊物、所以取稿务严、总不敢存着个滥字、也不敢存着个私字、像这里的文字、我敢自信、没一篇不充满着很浓厚的忠实和诚恳的色彩、确是不可多得的作品、因为本刊的宗旨、是提倡电影艺术的、也是引起阅者研究电影艺术的兴趣的、那就能苟且从事了、至于阿谀谄媚之文、漫骂攻讦之什、编者不但不敢刊入、并且不肯刊入、可是编者的精神和智识都有限、其中不对的地方、还得请读者指教。

（原载《银星》 1926 年创刊号）

本刊改组宣言

——(代卷头语)

编 者

同人本其绵薄,抱着冒险与坚毅的精神,把这本刊物在去年九月一日产生出来,与世人见面;如今已逾周岁又三个月了,生长得还不算畸形;而且对于中国影剧界里也多少有点贡献。

从量一方面讲:只见得它的销数一期一期的增加,那是同人始料所不及的。从质一方说:提倡,启示,指导,批评,攻击五者俱备,也不能算为无所白于世了。不过有些读者以为它太过板起艺术面孔,依然不能得到八面玲珑,未免美中不足。

不错,这本刊物也许有所偏,所偏者没有无聊气派,遗老本色,与乎小报习性而已;时代精神,一些都没违背。至于艺术面孔,我们正觉它太不像有呢!

既然有一方面不满,我们当然引以为憾。而且,老是这们干去,也许会失败的,譬如一部机器的锅里的蒸气罢;不加水,不加煤终会停息的一刻;就算加着而不整顿内部,突进力也必然的渐渐弱下去。老实讲来,这本刊物的缺憾也正多着。那末我们当然认为有改组的必要了。

在原有的组织上,分类不算不多;只以界限分得不十分显明,许是读者有一部分没曾见到。而且理论的文字刊载太多,在普通读者的要求之中,未免觉得过于枯淡,本来我们作文章是自己作自己读的,在现在的社会,在现在的社会的人们,一双眼睛只有见到红结子的瓜皮小帽和团龙马褂好看而已,却那里有闲工夫把眼光移到这上头呢?《银星》里有了这么的东西,正是《银星》的缺憾!

我们经了几次的讨论,结果有以下的办法:

一、封 面

本刊封面,从第二期起,都由籁鸣古蟾两兄轮流绘画,制版精印,色调画法,读者早已在欣赏中,只是制版需时,出版时日,屡为所阻,无可补救,割爱亦难。现定从第十

六期起,改为图案,空一洞透现第一页铜版女演员近影,每期更换,中外不拘,只择其佳者。此种办法,自问颇为新颖,而出版之期,亦不致有所阻碍。

二、图 画

铜版纸所印图画,向加装饰,因觉原照背景,多不甚佳,而且一装饰下来,多少总增一点美感,此层现拟保留,惟选择材料,以后更加审慎,宁取其精而缺,不求其多而滥。至于中国的影剧,尚未至可以赞美的时期,戏照概不刊入,只把它移刊内幅,全面者每期最多限刊四帧,免多占篇幅——此层读者或有误会,不妨在这附带声明:铜版纸尽刊演员照片,非关演员可取,而戏照乃无足观,实演员照片,佳者易得,戏照佳者难求,设有佳者,亦当制版刊入。

三、插 图

除铜版纸的图画,和在文字上有关系的附图之外,插图在本刊里亦是重要的一种,从前插图,大多漫无选择,佳劣并列,而且面积又小,殊碍目力。现在大加改变,取材如系一幕戏里的,要它表情,光线,背景样样都完善,然后制版付刊,否则宁缺毋滥。此外并取到一幕戏的摄影术,一家影片公司的职演员的运动,游戏等照片,并附加说明,增加读者的兴趣。至于一家影片公司的摄影场的内幕,外景,布景的一角(美的),职演员的团体的组织,职演员各个人的家庭、及生活上等照片都取到,每幅亦加说明。铜版面积,最少以十六方寸为度,免至有损读者的目力。

四、文 字

文字取材,向侧重实用文,与文艺文两种,识者固赏其佳,而咸酸异味的却以为淡,艺术面孔之誉,于是乎来。其实一本刊物,总有它的灵魂,宗旨确立,便是它的灵魂了。当然不能变更。研讨艺术,提倡新英雄主义,是本刊的宗旨,有一日本刊便有一日这类的文字,不过将篇幅减少而已。办法如下:

A 前部

(一)实用文

所谓实用,即是建设,在今日的中国影剧界中,此种文字,实属急需,本刊每期都有刊载,所贡献于影剧界,也不算不忠实,不算不尽量了。以后尽编者与撰述者的可能,逐期发表,俾从事影剧的得他山之助。

(二)文艺文

此栏文字,包含略广,凡关于影剧论文,除建设与批评之外,都得刊入。最大目标,即新英雄主义的提倡与讨论;而如本期蔚南,映斗,得所等先生的作品,也便是属于此类的文字。

(三)批评文

此种文字,为本刊所不可少的。在以前,本刊的态度,是宁缺毋滥。现在也是这般。不过还要加一页评话,即将前一月在上海所映的影剧,连贯作一篇简括的批评。这篇批评,完全是作者主观的话。这类之外,仍然保留从前的一类。从前一类,是详细的,是赞美的,是指导的,是攻击的;行文用意,纯以编者之批评论(载本刊第八期)为中心,冀于中国影剧中,多所贡献。

B 后部

(一)译载

此栏专在外人对于影剧及其它与影剧有关系的文字。准备在第十六期发表的,有佩茜君的《Little Cinema Protest and Portent》,M女士的《明星的将来》《The Future of Stars》,屠龙君的《Are American Movies Corrupting Japan?》。

(二)介绍

中外影剧,未经在上海映过的,或已经映过再复重映,编者认为值得介绍的,便刊入此栏。所取文字,取精审,取片段,不取广告式(有宣传作用者),新闻式。准备在第十六期实行。

(三)万花镜

此栏文字,范围很广,不限于影剧的本身上,凡中外演员的生活(包括编剧,导演,摄影及其他职员)都入此栏。现刊的妙悟君译的《影场回首录》,怀麟春晖两君合译的《珂玲慕霞之真实小史》,便是此栏文字。关于中国影剧演员,编剧,导演,摄影及其他的,编者现尚未收到这类的稿子,希望读者帮忙。但是此类文字,要翔实,要简洁,要有趣味,最好自述。

(四)读者的园地

此栏文字,专替本刊读者,及影剧观众发表意见,批评也好,攻击也好,谩骂也好,赞美也好,任此栏文字的作者放言,编者不负责任。惟须先行告诉此栏文字的作者的:放言立论,无论对于影剧有关系的各方面,都要确立一个标准,不能作无意识的举动,致丧作者个人的人格,和本刊的价值。

(五)银讯

此栏专载中外各影片公司新片及个人的消息,编者与读者的通讯,与前相同。

(六)编者讲话

此栏专为编者而设,每期本刊,编者总有许多许多的话要说,苦无地方可以发表。现在特辟此栏,使编者得以畅谈无碍,也许借这块地方,编者得与阅者稍为亲近点吧!

关于本刊改组的计划说完了,请读者等着我们在第十六期里实行。如今要告诉读者的;本刊各栏文字,都取公开态度,读者都可以投稿,除了银讯一栏及图画之外一律薄酬现金(佳而附有百字以上之说明的,不在此限。读者的园地酬赠本刊,若是佳作,亦酬现金)。

本刊如于可能时得将纸张改为重磅道林纸及加多篇幅。

还要告诉读者的:本刊除锐意刷新外,定每年(即十二期内)出特号二次或三次。出此种特号,以在上海开映某一出最伟大的影剧为标准,篇幅增至全部三分之一,售价仍旧。现在筹备中的有“Ben Hur”与“King of the Kings”两种。关于本刊的改组,本刊同人很愿得到读者的指教。

(原载《银星》 1927 年第 15 期)

创 刊 辞

程树仁

影戏事业、为吾中华民国当今第一伟大之新实业、补助社会教育、宣扬古国文化、提倡高尚娱乐、挽回狂澜漏卮、激增爱国热诚、日增月盛、举国若狂、前仆后继、努力于此事业者以万计、其功作其使命之重要、可以概见、然数载以还、在此茫茫大地之上、各自为战、对于全局未尝一度登高作一飞鸟之下瞰、对于此业未尝有一册了如指掌之著作、以致吾辈新事业之先锋队、缺乏统筹全局之精神、缺乏高瞻远瞩之气慨、然则此编《中华影业年鉴》之作、诚不可少矣。

年来各公司时开时闭、关于影戏事业之出版物、亦随之上下、即有出版、亦语焉不详、同人等竭其绵力、收集各种材料以实是编者、已三载于兹、所有一切材料、悉根据中外各报纸各杂志各特刊、精细分晰、绝非面壁虚造、是故《中华影业年鉴》、着实可靠、而为一最有价值之著作。

维其重要、维其难编、是故沧海遇珠、挂一漏百、或记载偶有失实、在所不免、尚祈诸同志多多原谅、赐以合作、加以指导、以备再版时或下期更正、以期止于至善、使我影业界有一本最完善之出版物。

吾影业界之同志、暨吾华振作为爱国志士、个个皆是造成此光明荣耀影业史之主人翁也、是以人人均当手置年鉴一册、各主人翁更当协同宣传、使各界人士、亦个个手置《年鉴》一册、务必种种设法、使其与影戏事业发生浓厚之兴味、长远之关系、然后吾国影戏事业方可根深蒂固、立于不败之地。

（原载《中华影业年鉴》 1927 年）

编者呐喊

北伐军由韶关出发，不三月而得武汉，不二年而克复北京，把青天白日旗，飘扬于长江之区，竖插于黄河流域。这样的迅战速绩，可算中国革命史上一件最光荣最欣幸的事情。

但是北伐军之胜利战功，不在乎“天时地利”，而在乎“人和”。“人和”之所以人和，就是因为有三民主义和孙总理的遗嘱——这又要靠宣传工夫，才能发生效力。

宣传，宣传，宣传，把三民主义不但对同志宣传，更宣传到敌方，把总理遗嘱宣传到全世界上的人类。这就是北伐军胜利的第一个重要原因。

电影最发达的美国，他并不是因为有最长久——三十年——的电影历史，才有今日的电影位置；也不是因为他们有最雄厚——千万万的资本财力，才能执世界电影之牛耳。那么，发达原因何在？就在宣传。

能够代表全国的民意，而能集中民意之所在，除了报纸杂志之外，还有团体机关。就美国一国的电影团体机关有一百三十种，电影出版物有九十一种；统合以上两个雄厚有力的组织，而专努力于电影之一途，这就是美国电影事业发达的原因。

因此，一片之出，报纸有报纸的宣传，杂志有杂志的宣传，团体机关有团体机关的宣传。宣传，宣传，宣传，把影片宣传到全美国，更把美国的影片宣传到全世界……

啊，中国的电影！你虽然有很短小的历史，很微薄的资力，但是为什么不本着你功底能与使命去宣传？不管好的要宣传，坏的也要宣传。坏的宣传出来，被人家指责批评，这就是你转劣为优的明灯，你必须虚心欢迎和接受；好的宣传出来，受人家赞扬你，你就更要努力和勉励。

单靠上海或香港广州一地来做中国电影的中心是不够的，堂堂大大的中华民国倘有一百三十种电影团体机关，有九十一种电影出版物，也不为多啊。

中国电影同志，你不见北伐军已经胜利克复北平吗？你不见外国电影的发达吗？起！起！起！大家齐起来！宣传罢！宣传罢！！宣传罢！！！把中国影片宣传到全中国去，把中国影片宣传到全世界去。

我们微小的《新银星》，不敢有什么奢望，但在这第一次见世的当儿，已立了一个小小的志愿。这个志愿就是把我国中国电影宣传出去。

编辑大意

编者

为要实现我个人对于电影的主张，为要发表我们对于电影的说话，为要求电影艺术在中国民族里头普遍地彻底地认识，我于是不得不提起我这疲乏的精神，不绝地努力。是以，《银星》失败了之后便去出版《第八艺术》，《第八艺术》失败了便去办《影戏杂志》，《影戏杂志》现在形成僵局了随又替文华编辑这本月刊；虽则编一本电影月刊并不算是大不了的事，但，几年来都在这圈子里面走，也许有人会笑我发痴吧！然而，发痴，我自己也是这么自笑着；可是，电影运动之在中国该早就有人出来主持的，时代把这使命付给我们，那我就不顾一切地在这圈里翻斛斗了。数到了一九二九年，我在这圈子里翻斛斗了一连攒了三交；如今在本刊的开头，总希望是我们在电影运动上的成功的初步。

我编这本月刊虽有预定的计划，可没有甚么新的主张，只一本初衷跟着电影的潮流走，贡献给读者诸君的可以说完全没有新的或者强有力的刺激。但，理论方面，就与从前所编的月刊有点两样了。因为我要求电影艺术在中国民族里头普遍地彻底地认识，我便在本刊中特别注意理论一栏，在我们说话中多介绍点各方的意见，各方的意见当然各有各的不同，然而不同才可以使读者诸君读了之后互相参考，互相引证，而能够藉此在电影的本身彻底地认识。因为这一层原因，理论一栏我可以断定每期都有矛盾的论调的刊载。但是，也有一定的范围的，无论是学者的说话也好，艺术家的说话也好，无产阶级的说话也好，资产阶级的说话也好，总不离乎电影本身的艺术。如果读者诸君是欢迎本刊的话，请先明瞭编者这一层理由，然后细心去看理论栏中每篇的文字。

其他多是不出我以前所取的途径，但和以前不同的是：非好影片不肯介绍，非好影片不肯批评，此外如演员生活则集中于趣味上头，图画取材除附于介绍文和批评文者外，多半是侧重于力与美及诱惑性方面，同时，又要在图画当中使读者了然都市文明和近代生活。至于电影艺术，这自然是编者取材的主旨。

还须向读者诸君郑重地声明的：本刊是纯粹电影刊物，是在理论，介绍，批评和趣味方面提倡电影艺术，并没有其他的性质。各栏文字，一概公开，希望读者诸君踊跃投稿和尽力指导。

发刊伊始，谨以告读者诸君。

（原载《电影》 1930 年第 1 期）

创刊宣言

醒 黎

在这酷热的盛暑中、这小小的刊物、这样平凡地产生了、它的前途怎样、当然现在是无从预测、但是我们自信对于真正电影艺术的研究是和欧洲清教徒一般的坚信、有极地探险家一般的勇气、我们这样毫无背景、纯为真正艺术的研究而发的言论、和这样精雅绝伦的美术印刷、一定可以引起一班爱好真正艺术的读者的兴趣和同情。

以前我们办过的《电影画报》在风雨飘摇之中出了二十四期、因为主管的人和工作的都各有所事、不能集中力量、所以成绩不能像预期那样美满、但在这半年里、国内出版界和读者对于电影刊物披露和阅读的兴趣却也微微地受了一些震撼、我们现在是聚精会神地来继续这未达目的的工作、矫正以前的弱点、造成一枝宣扬真正电影艺术的十字军、同志们、快来参加我们这壮美的集团吧。

(原载《电影周刊》 1931 年第 1 卷第 1 期)

《白幔》之前

——代创刊语

张作康

《白幔》的名字在读者的脑海中已涌现了四个年头。《白幔》是一本谈星话影的刊物，读者也当然是知道了！

《白幔》最初是一张自洁于小报之林的小报，由小报递嬗而成“整本”的月刊，更由月刊分出一份《白幔书报》；这是《白幔》一些转变的过程。

现在，《白幔月刊》依然存在——当然是继续出版，《白幔书报》却因某种关系停止出版了，继之而起的就是这本《小白幔》！

我们想多给读者以一些国影界真实的消息，报告读者以本市影界一些秘闻趣事，便决定出版这本《小白幔》。显明地，《小白幔》和《白幔月刊》是两样的！

我们都是中国人，所以《小白幔》的取材特别注重“国货”！

我们也不是什么文艺家，所以《小白幔》的文字只求显浅明白，能够“平民化”，人人都看得懂！

或者以为这样不能登大雅之堂！那么，大雅之堂就让给别人去登罢，《小白幔》能引起读者的趣味，责任便算完了。所以归结一句：

《小白幔》是一本以趣味为中心的电影刊物！

（原载《小白幔》 1932 年创刊号）

代发刊辞

我们办这刊物的责任是：(一)提高观众电影知识，(二)促进从事于电影事业的人员走入准确的大道，(三)阐明电影与社会的密切关系。我们的行动是：(一)需要正确的批判，(二)介绍各国电影的新知识，(三)灌输电影学术的 ABC。及其他关于电影方面前进的探讨。

(原载《电影艺术》 1932 年第 1 期)

登场的告白

郑伯奇

当这东北沦陷，平津告危的今日，我们来刊行《电影画报》这样一个袖珍式的图画杂志，虽然是这大千世界中一件极渺小的事件，却也并不是没有什么理由的。

我们不须打起“电影救国”“图画救国”那样冠冕堂皇的招牌；因为，那自有冠冕堂皇的人会去干。但，我们也不须过分谦让，自比于“玩物丧志”！因为，那样高情逸致只配花花绿绿的公子哥儿去讲究，我们是无福享受的。我们现在做这样渺小的工作，我们也只能话不离题，就电影本身，说几句渺小的。

电影是新时代的艺术。跟着物质文明的发达，电影一天一天深入于大众中间。这样长足的发展，使电影对于民众的精神方面，有了极大的力量。现在，任何人都感觉到电影对于社会的伟大势力了。

中国各种事业，年来都呈着消沉的气象，只有电影，却突飞猛进，一日千里。这正指示出，就在中国这样落后的国度，电影也有很伟大的前途。

在这情势之下，电影刊物自然很多。但是，或则偏重理论，或则专讲趣味，适合于一般公众要求的東西，似乎还不多见。我们这刊物虽然篇幅狭小，但，对于电影艺术的普及，和观众鉴赏程度的提高，我们自信可有相当的功效的。至于以后能否达到这希望，我们热烈地希望公众给我们良好的鼓励和帮助。

（原载《电影画报》 1933 年第 1 期）

我们从新来开始

王绍清

一

的确，一直顶到现在，我们仍然免不掉有许多错误的，但是我们总希望我们有克服的机会，一面力求避免这过去的覆辙。

二

只有这样一个社会，只产生了我们这样一种人群，但是，我们竭力要脱避这种“冤天枉也”的不通的限制，跑去线上抓紧时代的命脉，来建立我们中心的理论。

三

这四期的周报出版以来，辱蒙许多文艺界的同志赐函鼓励，和六千余读者的热情爱戴，更使我们过分感到惭愧，我们只有督责自己。

四

“艺术离开去生活，才有意义”的以“一种艺术”为基准所臆测出来的谬误，已经被历史给了他证明，这里我们要以画图的形式来表现我们生活与艺术的关连与进展。以A. Bogdanoff把艺术作为“感情社会化的方法”的见解，来作我们从新开始的理由。

（原载《联华画报》 1933年第1卷第1期）

《现代电影》与中国电影界

——本刊的创立与今后的责任

——预备给与读者的几点贡献

黄嘉谟

在中国，电影业已经展布着广大的场面。每个大都会，以至每个市镇，影戏院都到处开设着。显然已经夺取了舞台剧的位置，吸引住了这青春的中国了。这是欧美电影业二十年来所造成的根基。在这时候，国产影业经过了十几年草创的过程，已经踏进了初熟的阶段。自有声电影一兴，西片受了语言隔阂的病因，一般只装着中国耳朵的观众，听不懂欧美的语文，看不惯白色人种的事物，都不约而同地注视着本国的电影，热望着国产电影的早日成功，来适应海内外的同胞的需要。都希望中国的影业，乘着这个机会，造成稳固的基础，摄制由粗滥而日趋优良，产量由少数而趋多数，在银幕上可以和西洋影片争一日的短长，而且可以从国内输出到国外去。这样不只是适合提倡国货的原则，尤其是可以发扬国光，使这个在世上占着偌大地域的中国，也会产生代表中国色彩的艺术作品，一新世人的耳目。唯有中国人才能创作代表中国色彩的影片。但是这个重任，决不是中国眼前的少数的电影从业员所能肩负的。必须联合全国的影艺同志，以及技术专家，集思广益，互通声气。所以造成一个公开研讨的言论机关，确是一般有志影艺者的共同的愿望。

在今日，一般民众——一般摩登化的男女青年，差不多都公认电影是他们生活上最大的慰藉，和最高的享乐。他们除了于空暇的时候一莅影戏院外，他们都还需要一种完善的定期读物，作为观影的领导，研究的良伴，以及评判的参考，随时提高他们对于现代影艺的认识。因为电影不只是一种消遣品。他是艺术的综合——包括着文艺，戏剧，美术，音乐，以及科学——电学光学等。形成一种现代最高级的娱乐品。同时也是最普遍的教育和宣传的利器。她以文艺思想为灵魂，科学机械为骨骼。是这二十世纪新兴艺术的结晶。

因此，我们几个爱好影艺的同志，为了兴趣的驱使，创办这种刊物，希望能以合作

的精神，不断的努力，使本刊的存在，确实能够成为国内的影艺爱好者的公开的读物，成为一般男女观众和电影从业员思想互相融通的枢纽。本刊的创立，认定研究影艺，促进中国影业的目标。我们除了一面把欧美各先进国影业的现状，摄制的方法，表演导演人才的种类，技术的精进等，都尽量介绍，作为我们的参考。一面对于国产电影根基的确立，剧情题材的选取，摄制和技术的研讨，都用严正的态度一一论列着。把过去中国影业所造成的低级趣味提高起来。督促着国产电影走上成功的大路上去。

我们觉得，在中国电影界上，最近已经造成一种较好的空气，那便是一班电影从业员——摄制家，导演家，剧本作者，以及演员们等——对于外间的批评，都能虚怀容纳，把一切赞美和恶骂——不计较甜酸苦辣，一塌括子都放在肚里，细自考量。这种向上的趋向，是十余年来所未曾有过的，确是值得珍贵的。同人深望本刊的出世，可以作为海内电影观众公开的评坛。以后每部新片的出演，从业员可以在本刊上，读出一般观众对于自身作品的评价。可以根据客观者清晰的头脑判明自身努力的正误。有如置身在秤量机上，轻重立现，不爽分毫。观众和从业员间的意见，既可以藉本刊互相融通。中国影业必可获得高速力的进步。本刊也乐于尽这一点的勋劳，而且将引为是很荣幸的一种使命。

本刊的同人，是影艺爱好者的集团。本刊的创办，是完全由同人的心力维持起来的。所以决不是属于任何机关或是个人，也并不是去接受苏联的卢布，美国的金元，才开办起来的。所以本刊决不带着什么色彩，或是预备去替某一方面做宣传机关。这立场的清白，态度的光明，希望可以见信于世人。聪明的读者们，必定可以由每篇文字里领悟出来的。

为了鉴于过去各种电影刊物的随生随灭，有始无终，引起远近读者的扫兴失望。所以本刊筹备之初，曾经过一番审慎的考虑，所以今番的创刊，自信不至于蹈人覆辙，辜负了一般读者热诚的期待。但是本刊并非是同人的私产，乃是海内读者公开的园地。有需影艺同志协助之处正多。所望读者不吝贡献，随时扶助，共同负担这改进影剧的艰巨的工事，使能达到我们最后的目标，这是本刊同人热诚的企望。

（原载《现代电影》1933年第1期）

发 刊 辞

周瘦鹃

在这万方多难的年头儿，内忧外患，相煎相迫，真使人活得有些不耐烦起来。但是前途无论如何悲观，黑暗，大家究竟不能都去跳黄浦，寻死路，总得想个调剂之道，使你的精神奋发起来，徐谋打开国难的方法。调剂之道很多，而最有意义的，莫如看影戏。看影戏，不但是为娱乐而已，并可扩大眼界，增进知识，所以影戏院可说是一座新知识的宝库。而本刊的使命呢，就是要做这宝库上的一个钥匙。

（原载《银光》 1933 年第 1 号）

创刊引言

编者

本周报的出版,希望作为我国全国电影界的喉舌,对于电影本身的价值,要详尽地流输到国民心目中去,一方面还希望假此一个刊物,作一个讨论电影事业公共的论坛,不惟可由研究讨论所得,改良我们事业的本身,且可由此直接供献于国家社会。当此国难临头,外侮侵袭的时期,相信我们如果有好组织,好喉舌,必能想出许多法子,由银幕上传达到一般民众的心坎里去。

本刊为发达电影事业创立的,而我们对国内外一切同业,我们当用公正的眼光,光明的论调,去评述一切的问题,嗣后每周按期出版。还望国内外同业及全国对本业有兴趣者,尽量扶助我们。

(原载《电影周报》 1934 年第 1 卷第 1 期)

创刊小启

平 野

《影迷周报》的出版只有两个目的：

——帮助国产电影迅速的进步！

——帮助影迷们对电影艺术作更深的认识！

除了这两点外，现在，我们再没有第三点想做的。

我们希望的是：同情于这工作的人们大家来干！

老实说：我们的精神方面的力，物质方面的力，都是很薄弱的，所以我们只能做到这样子。希望我们的工作做得更好的人们，就请你从各方面来帮助我们！

完了，请读我们所要给你们读的东西。

（原载《影迷周报》 1934 年第 1 期）

创刊例话

编者

一个刊物的发创，照例总得有一篇所谓《发刊辞》之类的东西。《电影新闻》虽然是一个很平庸的小刊物，而我以为这应说几句还是需要的。其理由，也并不一定是学时髦，不过说几句表明表明态度而已。像优伶的脸谱似的，可以叫人看了知道其是奸佞抑是忠良。

《电影新闻》并不想担负什么所谓“娱乐救国”的大责，那些该让当代时贤，马路政客去作为言论资料的。不过我们也不自视甚低，而把女明星“月经研究”“生辰调查”之类的文字充塞篇幅。

我们，只想以客观的立场，对电影界尽些批判，报导的责任。对读者，我们是极端的忠实，决不出卖了自己，来欺骗读者。理由很简单，因为我们这刊物之寿命的短长，完全操之于读者手中；若是这小东西居然被读者认为满意，因而销路加增，那末，它就一天天的会壮实起来，否则，只有送终。说得更痛快一点，读者是本刊的衣食父母，欺骗无异是叫自己走入绝路，是不会的。

希望电影界同人也能够予我们一点帮助，如若这小东西有“出言不逊”或是“举动粗鲁”之处，就请你们给以不客气的训斥。从来，许多小型的电影刊物，像是只有与电影界睜圆了眼睛的敌对着才能生存的，我们不然，是一只手拉着电影圈，一只手拉着读者，大家都笑迷迷的迈步前进！

（原载《电影新闻》1935年创刊号）

编后杂记

这一个小小的期刊，经过了一个多月的筹备，现在总算出版了。这刊物是由明星影片公司出版的，但我们希望读者诸君不会把它看作一般纯粹的宣传刊物；而是明星公司在影片以外的一种文字上的出品——对于电影文化的另一方向的努力。这样的估计也许未免太高，可是在可能的范围以内，我们总想把它编得好一点，于读者有益一点。虽然编者的能力非常薄弱（自然，这里有许多关于明星公司的图片文字，但我们决不用夸张的说谎来欺骗读者）。

这一期，无论内容形式各方面，我们都费过相当心力的。编排的格式，我们要竭力美观，使读者增加阅读的兴趣；文字能够编得活泼生动，多一些文学的趣味，这也是我们要努力的一个目标。这一期自然不能像预期那么美满，只好以后逐期改善。

本期的文字和漫画的执笔者，多是读者熟知的作家；他们的珍贵的意见，都是极值得注意的。

郑正秋先生是电影界导演的先辈，这次扶病为我们写了一篇《自我导演以来》，这类文字，可说是有益的。在这个题目下，本刊已经特约张石川，程步高，李萍倩，徐欣夫，沈西苓，吴村诸先生撰写，请读者拭目以待。

此外，文字方面，尚有赵景深，汪倜然，姝姝，包时，华灵，陈文干诸先生的作品；漫画方面，尚有丁聪，江毓祺，姜季良诸先生的作品，因为篇幅所限，只有移刊下期。敬希作者原谅！

本刊的图片，是由江栋良君编辑的。照相的负责者是张进德君；《明星日志》及《茶余酒后集》，由彭启荣李士鹄二君按期撰写，李君并代帮忙排校。本刊的编成，皆得力于以上诸位，这是应该提出来一说的。

最后，我们热诚期望读者诸君的指教！

（原载《明星》半月刊 1935年第1卷第1期）

编辑之后

编辑室

在我们几个能力极薄弱的青年的苦干之下,《银国》居然也得到了它的诞辰,一方面,我们几个父亲对于这一个新生的儿子表示欣幸,另一方面还得感谢几位帮助我们的先生!青云,启荣,辛茹,朝光,星……更另一方面,我们要不使读者失望地努力教训我们的儿子,使它的生命能够有价值有意义的生长,一直永远!

并不想说出一点什么宗旨之类的套词,在这刊物的创刊之初。这只是几个银色圈里热诚地爱干这种和影迷们接近的工作的青年,开始他们美丽的幻想走上事实的道路而产生的刊物,不想负什么任务,不想有什么使命,只要它能够得到读者的不弃。

我们定名做《银国》每月刊,预备是每月出一期的,但是,等到有比较宽裕一点的空间与时间的那时,我们将要立刻改做半月刊,和读者更多来接近。

本刊的内容以至形式,使读者不满的当然在所不免,只希望读者们严正的指示和帮助,当在极诚意的接受之后,使它在可能范围中遵办的。

还有一点要向外埠的读者们道歉的,我们几个人都转辗在上海的电影圈里,对于外埠的情形极不明瞭,所以,新片简评等文字都是以上海做水准的。我们同时还极欢迎外埠的亲爱的读者来赐下外埠的一切银色的新闻,批评,及其他的文字和照片。

我们极缺少理论的稿子,读者们中间能够帮助我们此项文字的极是感谢,同时,艺人印象记及其他各项也极希望读者们的来稿!

(原载《银国每月电影刊》 1935年创刊号)

对于今后《电影杂志》之希望

漱 玉

《电影杂志》之出世、已十月于兹矣、于电影界中、不无贡献、是以读者欢迎之热忱、始终不渝、此诚《电影杂志》无上之荣誉、亦即编辑主任顾子肯夫、程子步高、与夫若干热心同志之协力互助、苦心经营所得之美满成效也、吾人原期是刊之长留芳名、永保美誉、二子之才识、亦得久炫于世间、则不独爱读者之受惠已耳、今乃闻诸任君矜莘、谓二君将舍其编辑事、而致力于影片公司、是二君之热心于电影事业、固依然如故、然于本志之前途、则不免有失凭之虑矣、虽然、任君创设本志之志、初无异于读者、又安忍其精彩日就减色、貽虎头蛇尾之诮、果也佳音传来、乃有李君怀麟、继任主笔之说、李君天性慧绝、文笔尤佳、为电影评论界之健将、无论海上中西影片之有不良者、辄走笔斥其妄、不染近世徇情之弊、时人多重之、今得主宰是刊、必能秉公持正、克尽厥职、后此为电影界谋光明之途、更非余子所能及矣、君既成议、即以下期杂志始、大改革新、并嘱予为文、予慕君之志、敬君之才、故不辞简陋、聊举刍见、以供君之采纳焉。

海上历来发行电影杂志、其始无不精神奋发、俨然号于众曰、改良社会也、补助教育也、提倡艺术也、然考其终、社会依然不良、教育依然不振、艺术依然不扬、编者徒劳其心、而无所利于社会、此何故哉、盖电影者、不过娱乐之一耳、正如顾子肯夫所谓负普渡众生、脱离苦海之使命、为世人谋娱乐耳、而彼辈乃张大其词、专务虚而不实之空论、以自高声价、不肯作切实之研究、则其无佳果也宜矣、今人之趋好于影剧、随潮流以日盛、而杂志不过赖以销行、彼盛亦盛、彼衰亦衰、视人心为转移、初无独立精神之可言、然则自兹以往、将随波以逐流、尚何价值之有哉、是以李君果有革新之志者、窃以为当以杂志为抬高电影艺术之唯一利器、令一般读者了然于其中之意理、初不必斤斤于社会国家道德教育等虚衔、但就近代电影本身而言、应以杂志之时时警觉者、正不可胜数、兹举其最显著之责任于下。

一、观影者有所参考——国人爱观影片者、虽日见其多、然居中以投一时之好、认为时髦之娱乐、而莫明影片之真相者、实繁有徒、读此杂志、则对于影片之导演、公司、

演员、摄影诸类、均有所参考、譬如观吾国舞台旧剧、不明其工架唱作之神妙、而仅知闻其声、见其形、名曰观剧、奚宜哉。

二、影片公司所有警戒——海上影片公司、风起云涌、声势未始不扬、规模未始不广、一旦影片出世、乃至不堪寓目、论者惜之、有斯杂志、当怀监督之意、对于一般不良公司、示以正途、言论果能洞情人理、则徒负虚名之徒、自能销形遁迹、诎非国制影片前途之晨钟欤。

三、影戏院不致愚人——沪上各影戏院、以竞争营业故、时有佳片之映演、未始非观客之眼福、然其中间有劣片之搀入、观客以无所考参、遂致寻兴而往、扫兴而返、事势所难免者也、今有斯刊、可以补助观客所未知、则观客程度既高、影戏院亦无从施其故技矣、且是刊时时介绍欧美最著名之影片、如影戏院能及早租演、获利可卜、而是刊又可代为宣传者也。

四、评论界不致无忌——每一影片出世、评论者纷纷而起、报章琳琅满目、千篇一律、异口同辞、且多无关紧要之说、聊占篇幅而已、斯刊之立、首当革除一切无谓之言论、而加以纯粹之批评、他人所不能言者、吾能言之、他人所误解者、吾能正之、务使立言不愧、于电影界确有一部分之贡献、则始足称为有价值之文字、否则评而不当、复何益哉。

今后之《电影杂志》、而肯从此四者着想、能负此四大责任、则其传行于世也、为不虚矣。

（原载《电影杂志》1925年第10期）

谈电影刊物

忆云阁主

溯自欧美影片输入中国、吾华观众、嗜之者日夥、不数年自制影片又乘机而兴、于是研究银幕艺术者亦众、各种电影刊物、遂纷纷出版焉、其宗旨不外灌输海外电影艺术、督察国内自制影片、其内容若电影消息、明星轶事、影片评论、技术作品等、有助于吾辈影癖、殊不浅也、惟其后或受江浙战争、或因五卅惨剧、而络续停刊者甚多、故今日电影出版界已呈萧条之象、兹就愚所知、述之于后、但见闻有限、挂一漏万、在所不免、尚望读者有以教之。

吾国电影刊物之出版最早者、乃数年前顾肯夫君编辑之《影戏杂志》、内容铜版较多、作品俱关欧美影片、故当时欢迎者甚少、销数无几、出至三期、已不能支持、其后晨社任矜苹君、聘顾君肯夫与程君步高编辑《电影杂志》、内容甚富、而于自制影片之应若何改革、又三致意焉、出至九期、顾程二君、以投身影界、无暇兼顾、任君遂聘李怀麟君、大加改革、而此时晨社又发行《电影周报》、为舒延浩君主编、其他则有李伯钧邓广邓树滋三君主辑之《银幕周刊》及何味辛汤笔花周世勋三君主辑之《影戏春秋(周刊)》各刊内容、俱尚可观、当时可谓电影出版界之极盛时代、待《电影杂志》出至十二期、李君因与晨社宗旨不合、遂行脱离、并与同志林漱玉芮恺之周伯长三君、及编辑《银幕周刊》之李邓诸君合作、改《银幕周刊》为《影戏世界(半月刊)》、未几五卅惨案发生、各种电影出版物暂行停刊、二月后、除《影戏世界》照常出版外、而《电影杂志》只出一期、为蔡晓白君主编、然内容已形减色、大非昔比、故十三期后、势难继续进行、其余二种则不再发行、查《影戏春秋》出至十一期、《电影周报》出至六期、其后影戏世界社又加入主辑《电影报(共出三期)》之朱振霄君、及《电影周报》主编舒延浩君、复改半月刊为月刊、书本加厚、纸张放大、出版伊始、旺销国内外、其所以能在今日之电影出版界如鲁灵光之独存者、亦以此也、闻十五期不日出版、而新出刊物如《戏剧与电影》《银幕评论》《银灯》等、多则三期、少则一期、俱告停刊矣、只见广告而未出版者、有《电影半月刊》一种。

目下影片公司每出一片、几即有该剧特刊发行、内容除极力宣传其影剧外、而有

价值之艺术作品、间亦有之、然终居少数耳、考影片特刊最早出版者、为晨社任矜苹君所编之《晨星》、其内只载剧情与说明、及职员演员之小传、日后公司自行编辑发行、此刊乃天然淘汰矣、我国电影著作家亦有编译欧美影片之特刊、如《侠盗罗宾汉》《怕难为情》《情女天堂》《歌场魅影》《十诫》等、名目甚多兹不赘述、总之为一剧鼓吹招徕耳。

海上报章、俱多发表电影文字者、而亦有特刊附张者、如新闻报之《艺海》(五卅后停刊)、时事新报之《影戏周刊》(江浙战争后停刊)、以前本报之《电影特刊》、今则只有最近本报之《银海评论》矣、综观各报作品、以自制影片评论为多、而间亦有数报载欧美影片消息、及影界隽闻、然疵谬百出、时闹笑话、丽珠生子、□门离婚、斑点累累、指不胜指、此则主编责任所在、不能辞其咎也、小报以研究银幕艺术为宗旨者、如已停刊之《电影》(共出四十三期)、新近出版之《银花》、然其文字、终不免小报色彩、真实艺术作品殊为罕见。

小说杂志之有影剧特刊者、若小说月报《紫罗兰》等、其作品以小说为主体、取电影为背景耳。

外人之在上海所发行之电影刊物有名 Moving Picture New 三种、后改 Shanghai Mirror、内容专为西片鼓吹、十数期后已停刊。

外埠亦有电影刊物出版、若杭州之《影戏世界》、天津之《电影周刊》、北京日报之《电影副刊》、北京真光剧场之《影戏特刊》等、限于篇幅、不能一一述之。

(原载《民国日报》“银海评论”第9期 1926年8月28日)

关于影戏出版物之调查

徐耻痕

《电影杂志》

任矜苹、中国电影界之先觉人物也、当明星公司组织之初、任亦为最有力量之一份子、以是得膺协理之职、民十二之春、又与同志数人组织晨社、经营广告事业、兼出版各种影戏刊物、《电影杂志》者、即当时用晨社名义发行之一种电影月刊也、是刊由任矜苹主干、顾肯夫朱瘦菊程步高三君编辑、每册售洋二角、销数每期约三千、内容注重评论、兼及明星小史及海外消息等、文字中西参半、至第九期后、程步高入大陆影片公司任导演、辞去晨社辑务、朱瘦菊亦以经营《百合》事忙、无暇兼理笔政、《电影杂志》事遂委之肯夫一人、肯夫亦只编一期、另由李怀麟者出而接编、至此晨社人物、已风流云散、而《电影杂志》之精神、亦遂一蹶不振、勉支至十三期、即以停刊闻。

《影戏春秋》

《影戏春秋》发刊于民国十四年三月一日、由周世勋程步高汤笔花何味辛四人合编、平民书局发行、每周出一卷、卷仅十余页、售大洋三分、卷首附订铜图一幅、杂刊中外影界名人小影、并系以传略、颜曰芳影集、内容文字、批评外国影片者占十之七八、余则小品及消息等、谈国制影片之文章、实寥寥可数耳、所论尚多治当、一时有敢言之称、前后共出十二期、亦以广告收入甚菲、而主办者又多长于才而短于财、此辛苦缔造之《影戏春秋》、遂不得不听其奄然就毙、惜哉。

《电 影》

《电影报》、乃小小电影研究社之一种宣传物、初本三日刊、继以编辑人不负责、屡

致延期、驯至五日七日不定、阅者交相诟病、时市上关于电影之刊物甚少、故该报出版之始、销路尚称畅旺、主编者为李剑虹君、后李以事繁辞职、由现办《电影画报》之曹蜗隐杨敏时等继任、未数期、小小社以内部发生意见、宣告解散、该报遂亦随之以俱没。

吾于是又不得不附带一叙小小电影研究社之历史矣、该社初由程渔舟陆耀霆等发起、以交换电影智识、研究银幕艺术相号召、成立后、一时闻风景从者、多至三百余人、大有一种蓬蓬勃勃之气象、按社章男女兼纳、初入时、每人缴社费一元、社址在闸北恒丰路、每晚自七时至九时为练习时间、聘汪福庆君担任教授、未几、各社员以空言无补、乃要求汪福庆编排剧本、实地练习、于是遂有《上海花》之产生、顾《上海花》所需之演员、初不过数十人、支配社员、颇感困难、盖此中人咸以热中银幕生活而来、一旦落选、未免怏怏、因向隅而退出者甚众、其未退者又以意见纷歧、社务遂日现崩颓之象、主持者乃急谋迁地为良、遂由闸北迁至老北门穿心街八十七号、《上海花》仍按夕排练、迨纯熟后、即由汪福庆介绍、归商务印书馆制片部拍摄、演员悉用小小同人、所得薪资、以八成归演员、二成划作社中经费、诂开摄未久、又以争持主角问题、内部发生变化、小小全体遂告解散、按该社成立约一年余、社员多至数百人、捐款达千金、社务不可谓不发达、经济不可谓不充足、乃竟未能得一良好之结果、甚矣、中国团体事业之不易办也。

《影戏杂志》

《影戏杂志》为顾肯夫所编、肯夫有声于电影界、文字亦清隽挺拔、传诵一时、宜其所编之杂志、风行遐迩矣、顾亦仅出版三期、即行停顿、其故则由于成本太鉅、收支不能相抵、盖报纸杂志之命脉、全恃广告、而影戏公司之广告、类多不能如期付款、售书所入、不敷纸印之费、遂不得不归诸停顿、此关于影戏之各种杂志、所以均不能永其年也、该杂志全本用道林纸印、内容甚考究、月出一册、每册售洋四角、始二期由肯夫自己发行、第三期则改归明星公司。

《银 灯》

毕君倚虹、为小说界之能手、生平所治杂文小说、无论长篇短作、莫不脍炙人口、去年春、创办《银灯》杂志、邀江红蕉为编辑、己则担任发行广告等任务、一编初出、遐迩风行、良以毕江之文名、与夫影戏出版物之需要、此举诚足攻破沉寂电影界之空气、诂料第二期未及付印、倚虹竟以病歿闻、致此新硎初试之《银灯》遂亦与之俱歿、及今整理残编、徒见此长方小册子、留作亡友纪念、对物怀人、为之戚然不欢者久之。

《电影百美图》

明星小影、刊于海上各大小报者夥矣、若汇列而刻为专书、供人作永久的抚摩玩赏者、则惟立成公司所出之《电影百美图》、是该书为美术家李星五所编、李君素具审美眼光、为纂是书、挟策奔走于群星之间者五阅月、搜罗剔抉、尽态极妍、全书计图二十五幅、各有名人题句颜曰百美者、盖拟续出二集三集四集也、书成、并大宴新闻界于大西洋、恩托代为鼓吹以利销行、詎以成本太鉅、定价不免稍昂、因之销路迟滞、而继续印行之计画、亦未见实行。

《电影明星小传》

编《电影明星小传》者、为张个侬潘眠薪两君、而由银星社发行者、是书版本为长方式、通体用铜版纸印、封面刊王汉伦小影、其次则每页一传一影、传则不甚详、全书集二十有五人、定价大洋五角、去年六月出版。

《银 星》

《银星》编者为卢梦殊、而主动者则良友图书印刷公司经理伍联德、伍本无电影癖、亦非电影界中人、第感出版界电影刊物之寂寥、遂毅然而发刊是志、先期接洽民新、长城、大亚、太平洋、孔雀、友联六影片公司之长年广告、六公司中人都慨然诺、乃聘卢梦殊为理事编辑、梦殊久有此志、欣然受聘、特约张伟涛、卢楚宝、孙师毅、陈趾青、杨小仲为是刊撰述、稿既集、友联以其导演郭招文辞职而爽约、第二期孔雀影片公司又以是刊编者嫌其所投之《孔雀东南飞》照片太无精彩函另换而反汗、于是刊广告于其中者、只民新长城大亚太平洋四家、至第五期、太平洋又以内部暂时停顿、而停刊广告、后加入华剧国光南国剧社三家、遂复成为六数、此广告之经过也。

至是刊立意、则欲藉文字之力、促国产影片之改良、而所谓改良者、即新英雄主义是也、是以创刊号即有孙师毅之《往下层的影剧》篇、及后、梦殊亦庵等亦皆为文详述新英雄主义之必要、罕罕而谈、持论异常透辟、尤有足述者、是刊所采文字、皆抱定忠实诚恳之态度、不漫骂、不攻讦、不吹牛、不拍马、对于制片人及阅者所贡献良多。

是刊所罗致之撰述员、皆著作界一时知名之士、第四期又加入杨映斗、第五期复加入田汉张若谷欧阳予倩诸君、闻敢言之林漱玉、及本刊编者徐耻痕、皆在被邀之列云。

是刊销数、以上海广州香港为最、两湖及京津次之、欧美又次、取价每期二角、总

之、是刊不仅以价廉而足称、实内容之丰富而精、印刷之华丽而雅、有足多也。

《电影画报》

海上之小报潮、至去年可谓已臻狂热时代、合画报小报三日刊五日刊七日刊而并计之、不下百数十种、然内容皆注重社会新闻、若专谈电影者、实自《电影画报》始、该画报初为大东书局出版部职员所创办、集基金五百元、聘周瘦鹃骆无涯两君为编辑、瘦鹃身兼数役、无暇及此、故当时主持笔政者、实只无涯一人、初出版时、销数尚称畅旺、每期约售三千余份、惟广告收入不丰、难资抵补、至第四期、无涯又以事冗辞去辑务、改由杨敏时接编、递嬗之顷、每不能按期出版、致销数因而大跌、创办诸人引以为虑、自第九期起、乃将全部营业权亦让归杨君、至此《电影画报》之出版权、遂与大东份子完全脱离关系、杨君接办后、力加整顿、冀于电影界出版界中树一异军、十期后、销路稍见起色、卒以独力经营、精力时感不逮、乃自第十三期起、添聘卢稚云君为编辑、己则专管营业事宜、而曹蛎隐夏小珊两君、又以意气相投、自愿加入合作、分头接洽广告、此后《电影画报》遂得臻于巩固之基础、现已出至二十余期、文字图片、选择尚称精严、印刷亦清晰、零售四分、外埠销路甚广云。

《中华影业年鉴》

《年鉴》一书、本不易编、第一、中国影戏事业、散漫无稽、考查难期真实、第二、材料枯窘、不能使阅者发生兴味、是书编者程树仁君、程于电影界、初无藉藉名、且其方由美邦留学返国、对于中国影界之情形、尤多隔阂、以是搜集材料照片、至感困难、自着手调查至出版止、费时约一载有半、所得结果、尚称详细、惟照片取材太滥、每多与影业无关、或初上镜头而未有相当成绩者、亦居然列入、殊为失当、至文字方面、既无情节、且多重叠、未免令阅者取厌、总之是书在编者则煞费苦心、在阅者则毫不措意、同业中人备作案头参考之需则可矣、若欲冀其行销普遍、窃恐未能、书本为三十二开、洋装布面、通体用铜版纸印、定价大洋三元。

《银幕评论》

《银幕评论》为银幕评论社所出版、发刊于一九二五年十一月中、社所设于宁波路口之渭水坊、社员皆为南洋片商、经费亦由南洋各购片公司共同负担、经理为黄起白、而主其事者实为已故社员王黑蝶君、编辑则为周了因、定期半月出版一次、每册约四万字、定价大洋一角五分、后以社中重要职员、相继南下、了因亦以事还乡、故仅出二

期即中止、一九二七年二月中、社员王一丁等、复议决重行出版、编辑仍为周了因、而改半月刊为周刊、篇幅则较前减少、每期印万份、定价每册三分、现社址暂设新闸路甄庆里一〇四九号、印刷为良友公司、刊中文字、多为中国电影界重要份子所撰作、故其言论、颇为一般热心电影者所注意云。

(原载《中国影戏大观》 1927 年)

平津电影刊物之调查

姚影光

平津的电影刊物、没有几种、这不但平津是这样、就是全中国统计起来、也没有几种、国产影片之所以不进步、也就是这个原因、现在我把平津的几种电影刊物写在下面：

《电影月刊》 是天津某电影院发行的、主办的人亦是影界中人、终究因为材料不丰、所以停办。

《华北影声》 出版很久、华北公司主编的、起初印的是单行本、定价很便宜、每逢礼拜日出版、后来附印在该公司所管辖的各影院的说明书中、不另取资、材料到还可以、近为联华公司北方的喉舌。

《红影》 系红楼梦影片公司所发行的、内中对《红楼梦》一书、研究得很详细、可惜出了二期、因为该公司停办、亦相继夭折。

《银镫》 也在天津发行、内容惜多鼓吹外片、出了十几期、停版。

《好莱坞》 发现于前二年、为联华公司五厂荫铁阁所办的、终因北平方面搜集材料、很不容易、出了四十五期停刊。

《银弹》 为天津明星电影院曹舞霜主办、内容多替舶来片张目、每星期出版一期、逢到开映佳片的时候、则出《小银弹》专刊、可惜专替该院自己鼓吹。

《电影世界》 为华北电影研究社所编、中有宗维赓朱石麟等撰稿。

（原载《影戏生活》 1932 年第 1 卷第 51 期）

昌明电影函授学校招生广告

本校为便利中国电影界起见、特聘国内外电影家洪深周剑云程步高诸先生、担任教授、编辑有系统之电影讲义、灌输有实用之影戏学识、以养成电影专门人材为宗旨、讲义每周发寄二次、科目分编剧学导演学表演学摄影学化妆学五门、印有详章、函索即寄、现定七日十日开学、学额无多、报名从速。

校长 汪煦昌启

校址 上海新闻路康庆里七〇八号

(原载《电影杂志》 1924 年第 3 期)

风雨之夕

——民新影戏专门学校开学记

张其琛

阳光月色是这样容易催人衰老，恍惚间，今年的春倒又过去了。没桨没舵的破舟一般的我，想不到又停泊海上，十里洋场中又多了这么一个零余者不死不活的在乌烟瘴气里辗转，挣扎；更想不到在我短促的生活史中，为它占去一页——也许这是最后的一页——那就是我与本校发生关系了。

本校开学日期是在六月十五号的一个晚上，在未行开学礼，约莫两点钟以前，我们深深觉得有点寒意。朵朵白云，很迅速的各自向前移动，一瞬间，风飒飒的，顿成密云不雨的气象，那时候，我们于兴高采烈的当儿，复为远道的来宾在踌躇：“这样的天气，这个僻静的地方，怕不会有十人以外的来宾吧？”那天下雨，固然事出意料；但在濛濛细雨之后，又是满天星辰，更是喜出望外。筹划多日的我们的这个学校，便在这雨后的晚上安然地诞生了。

会场设在一间不甚宽大的教室里，桌位上摊着雪白的线毯，有许许多多我不认识的花花草草，只觉得当前充满了秀色，心坎里感着凉爽，一阵芬芳的奇香，早已把我薰醉了，那朦胧的夜月，缤纷的繁星，透过玻璃窗来，似乎也有参与这样的盛会的意思。

这天到会的中西男女来宾三十余人，由徐公美先生司仪，侯校长报告开会宗旨：

“我们今天觉得非常的高兴；因为像今天这样的机缘，实在可算是千载难逢。无论从科学上或哲学上来讲，都可证明我的话不为虚言：

天文学家明白的告诉我们：在太阳系支配之下的有八大游星；而我们却不谋而合的同在这地球上生活着；同在这地球的东半球亚细亚洲各自占去一个位置；同是位于亚细亚洲东南的中华民国的一份子；而我们今天又同在中华民国的富庶之区江苏省，江苏省的繁华之域，十里洋场的上海；更想不到在这上海的法租界杜美路三十八号民新影戏专门学校的一间教室里亲亲热热的谈着话。

这是从空间上来说明相聚的机缘难得，现在再从时间上说：

在混沌的原始，空中是一大块酷热的星云；后来旋转不绝，才有游星的发现；才有这椭圆形的地球；地球上才产生有生命的生物；由生物逐渐进化，才有所谓人类；人类

中才有我的祖先，父母；才有姓甚名谁的我们，我。

好，够了！空间与时间好比是一个十字，我们都是同志，此时此地就是这十字的焦点，无论在那一方面，如有丝毫的差错，那便不能相交一点了。

由这样看来，怎得不使我们万分的高兴，说是千载难逢的机缘，谁能否认。

至于我们所以要创办这学校的宗旨，是以影剧比任何事业都易收效；它能宣传文化，补助教育，发挥感情；它是活动的报纸，传达人类消息的利器。我们深深觉得这伟大的工程，造就专门人材确是当务之急；所以才不自量的商同公司监理黎李二先生创办这个学校，很希望造就几个导演，编剧，表演，摄影各方面的人材，为中国电影界切实的做一番事业！”

侯先生报告开会宗旨毕，接着就是黎监理致词，因为黎先生完全讲的广东话，特由侯先生翻译：

“今天是本校开学的第一日，我有些意见不妨趁此机会讲一讲：世界革命家，三民主义的创造者孙总理中山先生，鉴于社会制度的不良，国计民生的维艰，所以牺牲生命与诸同志提倡革命运动；但以教育未能普及，社会民众犹未彻底觉悟，曾有数度失败的历史。因此在总理指导之下的我们几个同志自三月二十九失败后，就在香港组织清平乐白话剧社，粉墨登场，以尽一部分宣传之力，当时影响社会极大；然为英政府所忌，禁演拘人，诸方压制。继思宣传力不能普及国内，民二的时候，就想从电影方面着手，与美人鲍罗司克 Brosky 及魏恩 Mr Van 摄有《庄子试妻》一片。其时以风气未开，影剧在中国尚属幼稚时代，故该片女主角即由我本人化装扮演。因为成绩很好，便想就鼓一锤，作大规模的组织，由摄影师魏恩返美筹办机件；好事多磨，适其岳翁弃世，其妻得了一笔大遗产，所以他老先生也无心再到中国来干电影事业了。可是他身居摄制要职，他一走，各事不得已暂告停顿。所以自行研究十余载，复于民国十二年集资成立民新影片公司于香港铜锣湾威非路；但处于英政府压迫势力之下，诸事掣肘，摄影场图型要批准，需时将及一年，建筑费六万余金。诸同志睹此情形，即分支行于广州西关多宝坊，计出品有《胭脂》一片及新闻片三十多种。我因不愿受那外人压迫的待遇，所以把公司的事务，全盘地交与我的大哥，到上海来和李应生先生另行组织这个民新影片公司实行我们的理想了。

我们对于这学校的希望非常之大，想为中国电影界筑一强有力的基础。尚望本校诸君毕业以后，能本其怀抱，牺牲色相，为中国电影前途努力！广东方面三月二十九黄花冈七十二烈士的头尚可为国家而牺牲，难道我们的这副面孔为了神圣的电影艺术还这样顾惜吗？”

在黎先生这篇痛快淋漓的演说以后，即请来宾演讲。名言伟论，隆情盛意，都有记载与感谢的价值。首由濮格生 Pogsno 氏演说，由朱维基先生翻译中文：

“影戏不见得是件容易事，人人都有做演员的可能；但有名的演员至今不过如此

之多，这就是我所要说的如何方能成功一个忠实的伟大的演员了。

成功的演员，他首先不该忘记一件事：‘认识自己’。这是很要紧的。如其我自己还不明白我是那一方面的人材，擅长那一方面的戏，就贸然撞上镜头，这不仅献丑，还不如藏拙，自己该向自己道歉，并且还连累了其他的演员，糟蹋了伟大的剧本。卓别麟的笑容，不会生在丽琳甘煦的脸上的；而丽琳甘煦的悲哀，卓别麟又何从效颦。各人有各人的园地，不必硬撞入桃源路，以为我是无所不能，表示多方面的人材，骗取出风头的虚名，这些吃力不讨好的事，那里会是聪明的演员做的，简直是神经病者罢了。‘认识自己’后，即当切实的去‘训练’。

任何偌大天才的演员，从没有不经过训练的修养而会成功的。所谓天才者，不过较其他平凡的演员容易领会的意思；如无相当训练，他仍如其他不中用的演员一样无把握，一样走到失败的路上去。所以当你发现了你自己的行程的时候，你马上便要就题做题，看清楚前面的方向，向你所要走的所应走的成功之路上走去，并且仔细打算如何可到前程，自己多得经验，导演省却费力，训练！训练！！训练！！

‘养成谦虚的态度’。常常看见有许多不自量的演员。自己表情无任何把握，而他的牌子却十分充足，不接受导演的命令，老是刚愎自用。像这样的人，根本上那里配得上谈影剧二字！那里能表演得‘我是他’的境界！要知道戏剧本身是最紧要的，我们自身是次要的。与其说服从导演，无宁说希望自己的成功，剧本的成功！不仅对导演应该如此，就是对摄影者，化妆应师都保持着这个良好的谦虚的态度！

‘貌美不见得是有为的演员。’这是极平常的误会，无论中西的演员——甚至导演——与观众，多以为貌美的便是将来的明星，换句话说：其貌不扬的，你不要献身银幕罢。以致表情毫无把握，持貌欺人的有之；胸有成竹，而以貌陋不敢上镜头者有之。其实大谬不然，摄影场不是Face展览会！麦克汤奈尔 Katherine Mac Donald，霍蒲汉米敦 Hope Hampton，她们这些女明星的容貌都不见得美好；但是我们能否认她们艺术上的成功吗？嘉莱梅克 Charley Maok 他何尝是位美男子，而他在《梦游街衢》(Dream Street)一剧中，却出了大大的风头了。由此可见如花似玉的人儿，未见得都是影剧的人材，其成败当视其艺术程度如何而定，这是应请在座诸位所注意的，尤其是贵校的诸位同学们。”

何仲英，程其保，谢英伯诸先生都有很好的演说。何先生觉得国产历史影片大多近乎胡闹，实际上不能算做剧本，不过是本教科书，一篇演说词而已。程先生以真，善，美的三原则，来作电影相当的标准，希望文化以艺术为根据。谢先生谓：“上海国产影片公司，层出不穷，但求名副其实的，则如凤毛麟角；盖国产影片，第一要素是在能表现国民性，大同性。今观所谓国产影片，其剧情非描写庸脂俗粉的男女恋爱，即神秘妖异的无稽小说，无论在空间时间，均露出不自然的恶现象；即有一二佳片，也不过模仿舶来品而已。”

领教诸位先生宏论之后，在闭会之前，便用茶点。茶点时，大家又很舒服的立起来拍了个活动摄影。全堂数十人，都高举着茶杯，吃着糖果，笑迷迷的自由谈着话，懒得愿动的我，这时也身不由主的立起来向座众周旋着。

啊！啊啊！到今天执笔的时候，秋天又要来了！

（原载民新公司特刊第2期《和平之神》号 1926年）

演剧须知

——明星影片学校讲义

谷剑尘

呼吸和语调声音能帮助随意筋

我现在所讲的都是演剧的方法、这种方法有时候只能开口说而不能提笔写出来的、他的情形仿佛同戏剧的动作法的能说不能写一样的、总而言之、演剧的学问是最神秘不过的东西、非有天才、颇不容易心领神会、多少明星角儿在这些地方真不知道费尽若干心计、才把这神秘之门来打开、所以我最反对一般存侥幸的心理的人们来加入演剧、像这样的尝试、有时也有成功的、果不能以我的直觉来断定、但是世界上具有智慧的脑筋的人们能有多少呢、再进一步说、具有智慧的脑筋的人们果能毫无经验和学识而竟尝试成功、可是他们仍不外是知其然而不知其所以然者罢了、知其然而不知其所以然的演员、他们只能扮演一种身份、没有第二或第三种身份、只能表演一副面孔、不能表演第二或第三种面孔、只能动作一二动作、不能动作三四种动作、我所希望的好演员是须要懂得演剧方法的、演员懂了演剧的方法、方能运用不穷而臻于至善至美之境、不致犯一条边的毛病。

凡学电影的人们、我晓得他们都会异口同声地说舞台剧因为有语调可以衬托剧情、言辞的音调够表出剧中人的情感、不善面部表演也可以敷衍过去、而舞台演员也一定自负着说、我们在舞台上的演作、既注重剧词的音调、又要当心全身的动作与表情、没有影剧员的不必更留心音调所表的情感的那般容易、这种各自标榜门户的成见、我却大大的反对、我却很巴望把这种见解互相容化起来、舞剧和影剧的工作上果有很多不同之点、然夷考其实际、则他们的宗派却只有一个的(即戏剧)、演剧的方法也只有一个、演剧的方法从学理方面说来、竟有许多东西可以来做引证、不是一两千字所能写得尽的、所以我想从实际的方法来研究、同时设法来打破舞台演员同影剧演员标榜门户各是其是的成见、如何表现表情与如何吻合剧情的实际方面、除活动的筋

肉依着情感而自由活动外、我们还有不能忘掉的两件事情、这两件事情是什么呢、第一是呼吸、第二是语调和声音、果然我们不利用气管的呼吸同语调和声音、面部的动作也能随意筋而自由活动、达出情感、使神情毕肖的、有一班电影演员以为影戏反正是无声剧、可以不必注重呼吸同语调和声音、在某种剧情范围之内、随意瞎讲别种不关剧情的对话、甚至有一班懒惰的竟连别种不关剧情的对话都不高兴说、随意把那嘴唇皮动动、弄得开映之后、不但失去同字幕上所列的对话的神气不合、简直那嘴唇皮动的快慢失其常度、不像合于讲话的方式了、从这点看来、自无怪舞台演员对影剧家要说外行的批评话了。

我们要知道凡在表情的时候、竟沉静至呼吸都停止、面部随意筋随着慢慢活动、这并不是戏剧的表情可以用不着呼吸同语调和声音来帮助、或是调和、我认定这种表演是刚在做气、什么叫做做气呢、例如。

小儿受了委屈未哭之先、必先撅起了嘴唇约有好半天、才哇的哭了出来。

成人愤怒殴人时必先屏息了声音好久、然后突然跑近扭打。

恳求他人的辰光、必先注视那人的神色有好半天。

总而言之、如何表现表情必须先由心来授意、接受心的指挥之后、再做到做气、再做到动作、在那动作的时候、便要混身做戏、不可贪懒、同时要明白语调和声音、及肺或腹呼吸、都能引起随意筋的活动使所表的情感发生变化、呼吸的强弱和声带发声的高低徐疾、都有帮助表情的力量、所以充演员的决不能忘了这个要诀。

(原载中华第一公司《花国大总统》特刊 1927年)

制片与训练人材

落 落

艺术的繁荣，不一定繁荣在物质丰富上面。可是，希求艺术繁荣的普遍，若果没有丰富的物质，那可不行了——在一切历史阶段上，在一切艺术发展史上，都是告诉我们这是十分可靠的法理。

一般说来，电影艺术在中国是落后的。落后的原因，除了社会进化过程的阶段限制以外，最主要的是资本缺乏，人材薄弱两大原因。近年来，曾受革命高潮鼓荡，似乎有点繁荣的希望。可是因着种种关系，繁荣的速度，强度和扩射力，终于滞留于逆水行舟，不进则退的状态中。自然，电影艺术问题如果详细说来，一定会牵涉到社会，经济，政治，科学，人材整个现实世界的四方八面。不过我们敢决定：在一个必然的环境范围以内，人的能力之强弱，一定会有程度之差。因此，同是一个环境，若果人材有强弱之分，那吗，结果就一定得到成绩有强弱之差。所以在一切事业上头，人材常常是居第一位。

中国电影界里头，懂得人材重要的要算明星，大中华百合，长城几家公司了，许多人说她们资本充足，所以比较稳固，这是不消说的。不过她们确是注重人材。

人材生来特出的可以说是很少，由于训练而得来的居多。所以人材注重，第一是收揽，第二就是训练了。

中国电影界知道训练人材的，以前有过大中华，明星，民新等制片公司（都是在各该公司里附设影戏学校，训练人材，以供拍演的用场）。影界中人如汪煦昌（办昌明电影学校），徐琥（办光华影戏学校）等也各自纠集同志，作训练人材的工作。可惜后来都归消灭。现在明星公司里面一班老行当郑正秋，谭志远，高梨痕等懂得训练人材之紧急，已经有了中国电戏学院之发起了。除了郑谭高等之外，再聘洪深，谷剑尘，汪仲贤（优游），李君磐（兹航），徐半梅（卓呆）夫人教授。地址已择定了大通路爱文义路大华国技馆原址。听说不久便开门，出示招生。我们不但希望他们努力进行，并且希望跟着有不少这类影艺人材训练所出现，播撒中国电影艺术繁荣的种子。

（原载《快乐周刊》1929年第2卷第18期）

第 二 部 分

创 作 谈

导演的经过

雪 俦 泽 源

影戏是一种综合的艺术，是文学、哲学、科学、美术等的化合物；导演者好比一个化学家，他要选择原质，斟酌分量，取舍得当，分配合度，才能成一件艺术的结晶品。我们是初进试验室的化学家，幸而我们的试验还不致失败，然而在试验的历程中，却吃了不少的苦。现在把我们的经验写一点出来，或者可以供同志们在尝试的当中得一点参考的资料。

一、采用剧本难

在闹剧本荒的中国，想找一本良好的影戏剧本，真如“缘木求鱼”。我们是主张剧本中心主义的人，不得良好的剧本，宁可停工三五个月，断不肯敷衍塞责为名利而摄制海淫海盗的影片，贻害社会，玷辱国家。我们所采取的剧本，完全是问题剧，如《弃妇》是妇女问题剧，《摘星之女》是恋爱问题剧，《春闺梦里人》是非战问题剧，我们承认中国有无数大问题是待解决的，非采用问题剧制成影片，不足以移风易俗，针砭社会。

二、领会剧旨难

一个好的剧本，里面包含的意义是很多的，全剧有全剧命意，每景有每景的旨趣，每一个剧中人各有不同的个性，每一个说明和对话各有各的妙用，导演者如不细心研究彻底领会，必不能将剧之生命、精神，发挥尽致的。我们每逢摄制一片的时候，就先将剧本读熟，等到完全明白其中蕴义，方才敢开始摄制。

三、选择演员难

选择演员是比较困难的事，因为现在一般愿投身电影界的人，大都没有经过专门

的训练的。随便找一个张三或李四来扮演，未尝不可制成九本十本的影片。但是这种影片，只可叫做“影片”而不配称为“影戏”。我们在《弃妇》一片中选择演员非常小心，王其伟一角换过三个人，杨素真一角换过四个人，李大妈一角换过三个人。又如在《春闺梦里人》中陈时芳一角换过六个人。我们每找一个演员，必先叫他到摄影场去试演，确能将剧中人个性表演出来的，才选择他充当演员。

四、导演动作难

演员的表情，动作，是影戏中重要的元素，演员如果表演不佳，任你剧本怎样巧妙，摄影怎样明晰，看起来仍是味同嚼蜡。所以我们对于这一层十二分的注意，未摄制之前两三天，我们就先把剧情告诉演员，请他们自己预先想像剧中人的个性，及应表演的动作，到了摄影的时候，又先练习几次，等到演员所表演的动作恰是剧中人所应有的动作时，我们才动手摄影。在摄影中剧员常有偷看影机，或故意做出一种自炫的动作，或不留意而做出非必要的动作时，我们宁肯牺牲多几尺软片，再另行摄影，所以我们每成一片，必有三分之二的软片是耗费的。

（原载长城公司特刊《春闺梦里人》 1925年）

乱谭导演

顾无为

无为不敏、居然跳进电影界、入手即导演《谁是母亲》、历时三月、幸告功成、回想导演经过、不禁哑然失笑、自问既无经验、又乏实学、何能一试成功、是赖演者具有天才、方克臻此、今而后知人之所谓新剧化者、实彼忌者之毁言、决非持平之笃论、谓予不信、请观本片。

尝闻人言、导演必具有电影全部学术、除分选剧幕、教练动作等外、于摄影配光、镜位远近、尤须精密研究、始克胜任愉快、吾则一窍不通、完全门外汉、远近摄法、悉赖卜君万苍、分选剧幕、则由朱夏诸子、教练动作、演者胜过导者、吾之导演、尸位而已、全片告竣、功不在我、不能掠人之美、因特据实声明、今之导演、有不学如我者乎、其亦能将个中真状、尽情一泄乎。

既不学、何以觊颜为导演、盖深知欧美导演在电影界之据头把金交椅、雅慕导演头衔之虚荣、故一入电影界、即以全力谋占斯席、学不学、术不术、非所问也、既得导演矣、则目空一世、傍若无人、已导之片、不论优劣、未导之片、不论成否、其导演之名、则已遍传环宇、流芳遗臭、各有千秋、此中国导演家之所以多于过江之鲫也、吾即为过江之一鲫、俯仰浮沉、幸得成片、清夜扪心、汗颜弥甚、葛雷菲司乎、殷格兰姆乎、最近之刘别谦乎、尔侨之成名、是凭有真艺术乎、抑因人成事乎、请说句实话、俾我东方导演家、得以借鉴、要之片之优劣、关于演员者重、系于导演者轻、故欲成良好影片、必先得良好演员、演员良好、出片必佳、此吾敢断言者也、今于《谁是母亲》、出片之始、用一述导演之无功、以志吾歉。

(原载大中国影片公司特刊第1期《谁是母亲》号 1925年)

摄制《小厂主》的经过

陆 洁

当《人心》及《战功》特刊发刊之时、余尝以摄戏时之经过、写《摄制……的经过》各一篇以弁其首、今《小厂主》特刊又在编辑中矣、爰循旧例、写摄制《小厂主》的经过。

自大中华成立以来、海上继我而起之影片公司、不下数十余家、倏起倏灭、泰半不永其寿、推其故、则非缺乏人才、即短少经济、在《战功》摄制中、同人时感到上述两者之困难、《战功》既竟、同人爰有扩充资本征集人才之动议、会百合吴性栽朱瘦菊诸君与同人有同情之感、志趣既同、乃倡议合作、当《小厂主》开始摄制之时、即两公司互商合并之日、今《小厂主》告竣、而我大中华百合影片公司亦成立。

当《小厂主》将开始摄制之时、《新闻报》有纪事一则云、本月内摄制之新片有三、一明星公司郑小秋之《小朋友》、二大中华公司黎明晖之《小厂主》、三上海公司但二春之《小公子》、国制影片以三公司之出品声誉最佳、今乃不谋而合、各以小明星主演一剧、可谓巧矣、明星之《小朋友》成功已二阅月、上海之《小公子》亦已完竣、前已在各戏院映其一段矣、今《小厂主》亦敷衍竣事、同人不自量力、老脸出映、惟珠玉在前、同人益觉抱愧。

美国有女明星名聃尔逊者、因演《牺牲》一剧、削其秀发、报纸极赞其真能牺牲、《小厂主》之剧情、饰《小厂主》之女角、亦须削发易男子装、余本拟以此角属诸黎君明晖、嗣以黎之齐肩短发、在电影界久负美名、一旦削而去之、心殊不忍、因迟疑不决者久之、黎闻之、亟谓余曰、为艺术牺牲、何惜乎几茎短发哉、余嘉其志、乃决以《小厂主》一角属之、黎君牺牲之精神、彼聃尔逊不能专美矣。

《小厂主》之主要背景为造船厂、承江政卿郑乐天刘凤麟诸先生热心赞助、介绍于江南造船所、在该所摄戏数日、本公司得此我国大规模之工厂为剧中背景、实为《小厂主》生色不少、而在该厂摄戏之时、复承周克先生每日冒暑帮忙、热忱亦复可感。

剧中新柳村外景、乃假用李平书先生之昆山平泉书屋、其建筑与剧情略有不符处、故先期派人前往改造、此举毁坏李府原有花木不少、抱歉殊甚。

王君元龙、太肯冒险、剧中有夺证一幕、须自楼窗中跳下、此幕本可用二段摄法、

乃王君自愿跳一高楼、不事假借、阻之不听、幸跳时安全无恙、同人正相庆幸、不料王君不伤于跳楼而竟伤于跑车、盖剧中夺证之后、须乘机器自由车驰往工会报告、王君于摄演此幕时、车机中途损坏、撞于一墙壁之上、将王君掷出于十步之外、四肢均受创、治数日、始告痊。

剧中不妥处及弱点甚多、请诸君有以赐教。

(原载大中华百合公司特刊《小厂主》 1925 年)

中国影戏的取材问题

郑正秋

一样的两只眼睛、一样的一种物件、但是仁者见仁、智者见智、各见其所见、各有所不同、所以于中国影戏的取材上、就发生问题了。

社会上的事情、有新的、有旧的、有苦的、有乐的、有好的、有坏的、有千千万万种、因为各人的眼光不同、所以取来做影戏材料的、取法也各各不同了、于是乎就成功了各种派别、有的注重教育、有的注重爱情、有的近于欧化、有的偏于社会、有的喜新、有的爱旧、有的重武侠、有的重理想、一张片子出来、观众的眼光又不能全体一致、知识阶级赞成了、未必能得一班普通人的满意、普通人以为非常之好、也许知识阶级大不满意、编戏人顾此失彼、这个问题就很难解决了。

我们以为照中国现在的时代、实在不宜太深、不宜太高、应当替大多数人打算、不能单为极少数的知识阶级打算的、艺术应当提高、这句话我们也以为不错、不过只可以一步一步慢慢的提高、否则离开现社会太远、非但大多数的普通看客、莫名其妙、不能得到精神上的快感、而且于营业上也难得美满的结果、所以我们抱定一个分三步走的宗旨、第一步不妨迎合社会心理、第二步就是适应社会心理、第三步方才走到提高的路上去、也就是改良社会心理啊。

我们虽然抱了这个宗旨、但是并非限定一个时候、也不限定第几部戏、走第几步路、也许在一部戏里、三步同时并行的、《最后之良心》我们不免於迎合社会心理、所以有三位先生、以为太旧、有点儿不满意、不过在中央里开映的成绩、比较别张中国影片、卖座来得多、而且看的人还有许多忍不住大出其眼泪的、我们觉得虽然不高、虽然不新、它那刺激观众的力量、却已经不好算小了。

要取新的材料、未尝不容易、然而替社会设想、总要选择大家脑筋里所有的事情、使他们容易受感动、比较他们脑筋里没有的、不容易动情感的、功效来得大了、比方自由结婚、是维新派、但是现在的姑娘们、能有几个是真真自己选择丈夫的、倘然父母放她维新、叫她自己去找配偶、恐怕她得到了自由、还不会自由哩、这是二万万女子当中、恐怕倒有十分之九是如此的呢、汪煦昌先生说《最后之良心》里、养媳同招女婿最后的婚姻、仍旧出之于秦老老的拉拢、不能算良好的婚姻、我说、得到汪先生这样的

批评、就是这本戏的功效已经收到了、因为编戏人的目的、就在要人家知道一个女人要得到真真的解放、真真的实行自由结婚、是千难万难的、所以我们在告白里面、以及传单上面、载明可怜的养媳妇、结果只不过得到了不彻底的自由婚姻而已、看的人假使多明白这层道理、那末在婚姻上、将来或者会因为可怜这个养媳妇的缘故、就此不拘束自己的儿女、那就好了。

一位邓广先生、他的批评、就不及汪先生说得好、又不像批评家的态度、本来这种说刻薄话、迷离惆怅的文字、可以无用答复、而且有人说他一定是醉翁之意不在酒、他做这篇文字、或者是有目的的、所以我也不必多说了、至于戏里的情节、过时不过时、也不能一概而论、但看《空门遗恨》里的情节、便知外国影片也未尝没有过时的作品呢、朱菊影先生所问的三件事、我已经在《电影周报》上答复过了、现在再附刊于下、总之、取材在营业主义上加一点良心的主张、这是我们向来的老例、像艺术幼稚的时代、实在不敢太新啊、仁者见仁、智者见智、那里能够强同呢。

解释《最后之良心》的三件事

(一) 抱牌位做亲

朱先生的意思说、非人道与不合时的抱牌位做亲、是否有摄影片的必要。

我说、摄影片的生死权、第一是编剧人、第二是导演、编剧难、难在不能单为少数智识阶级求眼福、应该新旧并蓄、不能但求适合上海人的眼光、应该远近兼顾、否则太新太高、太偏于理想、恐怕难免耗费公司血本、非但减少营业收入、而且阻碍中国电影事业发达、这一层、《国闻周报》里的何先生、说得很透彻、真使得我佩服、他说明星公司不好高骛远、就是他们的成功、这话真说到我们心窝里了——我对于观众心理、比较的知道得多一点、在舞台上演婚姻问题的戏很不少、觉得最容易刺激人情感的、就是一边做喜事、一边做丧事、红白相连、往往引人落泪、所以我们认为攻击抱牌位做亲、就是提倡改良婚姻制度的一种利器、为看抱牌位做亲而动情的人们、要是将来遇到婚姻问题发生、他们一定会联想起来、决不会一点儿都不改良的、这是我编剧人的一个主义。

葛雷菲斯导演的《乱世孤雏》和范朋克主演的《罗宾汉》、都有不合时与非人道的刑罚、故意增加那影片的刺激性、我觉得《最后之良心》里、拿抱牌位做亲、增加影片刺激性、比较还不能算过时、刘别谦导演的《游龙戏凤》、有歌女同已判死刑、即将枪毙的囚犯、蒙面结婚、这也是非人道与不合时的事、他们居然收做影片好材料、朱先生的问题、可以不解而解了。

新近听得我的朋友说、上海很有名的某富商的公子、回去抱未婚妻的牌位做亲、朱先生不合时的一句话、未免过早、唉、难怪、一个人见闻是有限的、朱先生想必不很出门、不很知道内地的情形、可怜呵、不说过去、单讲现在、养媳妇和招女婿、在中国有

多少、假使朱先生肯破些工夫、向内地各处的中下等人家、调查一下、想朱先生一定要对于《最后之良心》、说几句最后的良心话哩。

现在各旅馆各菜馆里、都有借地方结婚的事情、请朱先生调查一下、便可知道婚姻复旧的趋势、实在很厉害、尤其盛行的、是把已死的男女来阴配的把戏、唉、死灰复燃了、朱先生且慢说不合时吧。

(二) 父为子开丧

朱先生说、儿子未曾有儿子、没有父亲替他开丧的、似乎不近人情。

我说、开丧本是戏剧里的关节、不过影片里的丧仪、却是制景部主任、请教过贯器店老板、他们经过官僚绅富人家的红白事很多——大概是不会错的。

秦仁伯独吞香檳票头彩后、做了个暴发户、借丧事摆阔、学官派学成个四不像、正见得穿插得休。

老丈人来吊孝、为穷受辱、回家哭妻之灵、一穷一富、两相比较、很深的阶级观念、借此表现出来、似乎还有点价值。

朱先生只知道死者还没成亲、不知道他父母已经决意要叫养媳抱牌位做亲了、决意算他成人了、请朱先生看看明星特刊里的字幕分说明、便无问题了。

(三) 妹服兄孝

朱先生意思、妹妹不该替哥哥穿全白的孝。

我说、这个问题更小了、因为官场同绅富人家、父母反服、替儿子穿白的都有、何况妹妹。

诸君看了以上的答复、一定可以知道《最后之良心》取材的目的了、总之、论到欧美影戏取材的趋势、已经在创造人生、改造人生、批评人生的路上走了、要高尚、当然我们也该取这一类的材料、不过中国的教育、是不如他们来得普及、生活跟他们又大不相同、家庭的制度又有分别、他们是小家庭制度、我们是大家庭制度、风俗人情、既然隔膜得很、取材于欧美的戏剧、取材于欧美的小说、来摄成中国影戏、是不适用的。

不取材于欧美的作品、当然是取材于中国的作品、但是经验告诉我们、有许多纸面上可歌可泣的情节、看看真有趣味、一摆到摄影场上、往往会很不相宜、有时候摆在嘴上讲讲、倒觉得十二分动听的情节、一摆在镜头里、往往也会变成没有趣味的、故此取材的时候、必得要替演员打算、必得要替制景的人打算、必得要替摄影的人打算、假使是替某一个公司编的剧本、那么取材的时候、又要看该公司的资本大小、更要看该公司里的演员、有几个男角是合宜于那一类的人才、有几个女演员是合于那一种的人才、再加要看其处的甚么时候、要不要用应时的穿插、能够因时取材、因地取材、因公司取材、因人物取材、而取的材料、又要能利于实行、利于制景、利于摄影、利于表演、那就成功的希望多、失望的分数少了。

论到中国的小说、合于影戏的很少、因为中国的文学家、一向对于戏剧的文学是

看着不很需要的、这是受了几千年来社会看轻剧人的惯习的影响、所以虽有情致缠绵的大部小说、要找多量有戏剧意味的、是不容易的、本来呢、小说是小说、戏剧是戏剧、就是外国、也未必小说都可以供给电影界、所谓取材的资料、不过中国尤其不可多得啊。

外国还有取材于舞台剧的、中国影戏界、更不容易得到取材于戏剧机会、一切衣冠以及应锣鼓的动作、已经深深的印在看戏人的脑筋里面了、所以取材于历史、又多一重困难、除非要下长时间的预备功夫、把化妆、衣冠、动作、表情、都根本的改造、改得合于自然律之后、才可以摄成影片、否则是不敢轻于尝试的。

大凡一本戏、要是没有女人的关系、就难得看客的欢迎、所以中国影戏界的取材、倒十有八九是取材于爱情的、不过取材于爱情、又没有外国来得容易、因为中国男女有别、别得太厉害了、所以表演爱情的热烈、就往往容易流入欧化、据我的意思、在这个中国影戏初创时期、与其多演不伦不类的爱情戏、不如换一个方向、多从男女之爱转到亲子之爱上边去、比较的少流弊、少障碍哩、爱、本来是一样的爱、只要取材取得好、也一样可以动人的、我有一个比方、欧美的爱、是在一条水平线上的、是注重平辈敌体的、可以说是横的爱、中国的爱、是在一条直线上的、是从上而下的、有尊长在前、是不应当单讲夫妇之亲爱而丢掉长上的恩爱的、可以说是直的爱、有了这种国土人情的分别、中国影戏的取材、自然不能完全根据欧美了、甚么接吻抱腰、自然不便去摹仿他了。

论中国的现势、处在数重压迫之下、我们应当要有几本表演国耻和提倡民权的影戏、但是取材于政治、比取材于一切都困难、这个原因、在于国民参预政治的思想、虽不敢说等于零、然而薄弱是薄弱到极点、不要说演的人缺乏政治知识、就是编的人又有几个相当的能手呢、取材的路、于是乎又狭了一条。

欧美最新的影片、对于残忍的地方、每每不给人明看、以免刺激观众太甚、中国看影戏的、大半不耐寻思、宜显不宜暗、隐幕不能比明幕多、刺激愈多、愈受欢迎、这一点、取材的先生们就要用心思了、既不能太残忍、又不能少刺激。

最好取材要取得戏里面常常有风波、反反覆覆、高低起伏要来得多、最好取材要取得演员动作多、演员表情多、可以多给男女明星发展才能的地位、人做戏难、戏做人易、取材的人、不可不注意、最好取材要取得看看是很浅显明白、想想却意味深浓、把每一本戏的主义、插在大部份情节里面、使得观众在娱乐当中、得到很深刻的暗示、只要是有益于人们身心的事实、无论是想出来的、无论是听得来的、无论是看得来的、都可以取作中国影戏的材料、现在公司虽多、好戏难得、取材的人才尤其需要、盼望文人墨士、注意注意戏剧的文学、多编编文学的戏剧、给我们中国电影界、多一点取材的资料、那就不但是我们的幸、也是中国艺术界的幸哩。

编剧者言

郑正秋

上海之妇人多矣，何独取夫此一妇人哉？曰：以其业贱而天良不昧，已身价十倍，而犹能济其未婚夫之穷困耳。

爱宝，一乡姑也，本可以为贤妇，乃一经溷迹上海，遂至为娼，为花总统，为阔姨太，为下堂妇，以致琵琶再抱，其谁之过欤？

娼岂生而为娼者，社会造成之也，敢请观众，注意下列之四端：

(一)人格堕落，大抵由于吃饭难。

(二)骄奢淫佚之上海，每能变更人之生活，破坏人之佳偶。

(三)多妻制不打破，妇女终必见侮于男性。

(四)欲废娼而不徒托空言，极应为妇女开辟生路。

世之有心人，当有感于斯剧！

(原载明星公司特刊第3期《上海一妇人》号 1925年)

记《小朋友》之原始

天 笑

明星影片公司新出品之《小朋友》、脱胎于拙译之《苦儿流浪记》、此书系一法国名人所撰之教育小说、鄙人乃从日文转译者、当时登载于商务印书馆之教育杂志、教育杂志取价极廉、而又能普及、每期辄销至数万以上、既又另刊单行本、于民国四年发行、学校中则购此为奖赠中小学生之品、又以教育部褒状、故销行极广、实则虽为一教育小说、事迹诙奇、辄复引人入胜、以是青年皆乐观之、闻此书本已有人编为影戏、亦为法国出品、吾友天慈、曾亲见之、且此片曾到杭州、演过三天、天慈所见、即在杭州也、曾以书告我、谓君之《苦儿流浪记》、方出现于杭州某影戏场、但仅演三日、君盍来观、余以既至杭州、断无不来上海之理、因未到杭、而孰知此片乃未来沪、据天慈所见、则云剧中一猴一犬、均极灵敏、而可民与克林二童伶、足称二小杰、惜余无此眼福耳。

既而吾友杨白民先生、办城东女学校、坚苦卓绝、时余担任教国文、杨先生以为学校筹款、开游艺会、商量学生演剧、余亦奔走其事、剧材即选《苦儿流浪记》、时则不知有所谓导演、也仅仅为之开幕表、说戏情、课暇即为之讨论演剧事、以学校地小不足以回旋、且偏在城南、余乃商之民鸣新剧社、获优游、半梅、正秋诸君之助、克底于成、而同时选可民、克林二童子、乃得二人、以杨白民先生之女公子雪玖女士饰可民、雪玖时方八九龄、聪慧逾恒、今则已成为吾中国一女画家、凡南北都市开书画展览会时、恒有杨雪玖女士出品、令人仁足赞叹不置者也、迨时尚有城东一女学生、余乃健忘、已佚其名、此女士年龄亦不过十二三、则饰剧中之童子克林、时则两女生、均将改服西童服、以留发不便、遂乃去发、今日女子之剪发者固多、在当日则风气未开、乃以为学堂演剧筹款故、遂乃去发、则亦可谓抱牺牲之志矣、又复为之制歌、和以梵哑铃、自幕后缓歌而出、满座倾听、为之凄感、此则《苦儿流浪记》实演舞台之一历史也。

今明星公司又采取《苦儿流浪记》之本事、而改编曰《小朋友》、余往观焉、大致规模略备、以中国无此灵敏之猴与犬、而改为傀儡戏、其所云白鸟之游船、则亦以中国固有之游船装点之、取景亦多幽胜、惜原书有克林一人、颇为全编主宾、生色不少、《小朋

友》中删去之、否则更多一小朋友也、但编剧与著书、本出两途、著书不厌求详、编剧则有剪裁、况在无言之电影剧耶、惟良导演者、虽删繁就简、而不失其神韵、则亦著书者之愿也。

(原载明星公司特刊第4期《冯大少爷》号 1925年)

导演琐谈

裘芑香

做导演的，有三个不可少的条件：一，文学思想；二，审美观念；三，社会常识。因为：要使影片如谏果岩泉耐人寻味，必须运用文学思想。如果没有文学思想，便一觉无余，失诸浅薄了。天地间的事物，惟美最能动人，最足怡人。所以影片中也处处须用“美”做基础，才不失娱乐的原旨。就是描写丑的时候，也要用美的手腕去铺叙。譬如怪石嵯峨，可以算得是丑了，但是细细体味起来，却也有一种美的意趣。至于赤裸裸的瓦砾场，那才是真丑呢。但是，在善于导演的人，也尽可在瓦砾场上笼些荒烟，萦些蔓草，那便饶有荒凉的美感，和深沉的诗意了。影戏的事实不妨虚构，而描写不可不真；因为既然假托为社会上的一桩事迹（包括过去，现在），便须和真的事迹相仿佛。欲求像真，那么，便要有充分的社会常识了。

影剧的精彩，当以少许胜人多许。大出丧大跑马，放在新闻片中尚没甚意思，何况闯入正片中作唯一的点缀。土匪军队，只配夸炫乡愚，决不足以动识者的瞻顾。即使靡费多金，把剧情弄得十分热闹，也不过是金钱的铺张，决不是艺术的结晶。我以为卓别林导演的《巴黎一妇人》，才够得上称艺术影片；葛雷菲斯的《赖婚》，如果没有丽琳甘煦，恐怕动人处也只有金钱的浩大罢了。

导演冷静的影片，比导演热闹的影片难。导演热闹的影片，好比画彩色画，导演冷静的影片，好比素描。彩绘易显，素描难工；这个道理，明白画理的人，大概都懂得罢。我知道真能看画的人，必定要求诸红黄青紫——色彩——之外；真能看影戏的人，也何常不是这样呢！我以为迁就观众的眼光，不如提高观众的程度。意境高的影片，在程度高的人固然欢迎，即程度低的人也总可看得——而且久之赏鉴的眼光自能增高。至于意境浅陋的影片，程度低的人固能欢迎，但程度高的人便不堪寓目了。不过我们现在的计划，也不敢把程度一味提高，只取折中的办法，使它循序渐进。

有些人喜欢看文艺影片，有些人喜欢看爱情影片，有些人喜欢看社会影片，武侠影片……，人心之不同，各如其面。要“执一而概余”确是难事，这其间很使我们大费踌躇，不得已，只有暂取调和的办法。主张的不能贯彻，也是一件痛苦的事啊！

我对于演员方面，亦只守“循循善诱”的方法，从不敢“疾言厉色”。用兴味去从事艺术，才是正办；如果艺术而用威力压迫出来，那还成什么艺术呢。有时候演员做不来，做不好，也不是一味批评苛责，总给他们一个具体的规范；或是阐说剧旨，使他们领悟。因为空言责让，不但于事无益，而且使人灰心。我自信还能忍耐，可是有时竟至忍无可忍；但想及利害，便又不能不忍。因为一动气，不但演员不能有自然的表演，而且连自己也不能平心将事，容易把细微的地方忽略过去。

一个人所做的事情，别人每每不能了解，所以当他那桩事情没有做好的时候，优劣没有明白的时候，旁人切不可去牵掣他，干涉他。“筑室道谋”，往往不能成功，这是因为人多意杂的缘故。如果一桩事情，有一个负全责的人彻始彻终的办理，旁人只处于赞襄的地位，那便较易成功了。所以我觉得从事影剧事业的人，也要把职务分清才行；协议办法，名目虽好，但要并南辕北辙于一途，倒是一件难事呢。

（原载神州公司《花好月圆》特刊 1925年）

《一串珍珠》的思想

侯 曜

戏剧对于社会,可为善,亦可为恶。善恶之分,完全看剧中所含的思想怎样而定。但是,什么是高尚的思想?什么是卑劣的思想?本没有一定的标准。思想是时代的产物,一时代有一时代的思想,某种思想适合这个时代的需要,而能给当时的社会最大的实用的这种思想就是善,否则便是恶。现在《一串珍珠》出世了。它对于社会的影响为善抑为恶,我不知道。但是把这本剧的思想分析出来,解释明白,免除误会,这是我能所做的,所应做的。

《一串珍珠》是攻击虚荣的。好胜,好誉,是人类的天性;不能说这种天性是坏的。但是这种天性得不着相当的利导,往往变为虚荣心。虚荣实在是人类的仇敌。世间有许多罪恶,都是由虚荣做成的。剧中王玉生的家庭是非常美满的,因他的妻子秀珍的一点虚荣心,便把这个美满的家庭破坏。一串珍珠是用来象征虚荣的,秀珍因挂了它去赴会,便闯了一场大祸,而致流落为缝衣妇;美仙因对于它露出一一点羡慕的意思,就被如龙所利用,演出一出趣剧,而致失身于骗子。玉生因要满足其妻的虚荣心,而致入监狱;如龙因利用其友的虚荣心,而致被贼要挟,都是写虚荣的害。因为一般人们好虚荣,所以便造了一个势利的,奢侈的社会。这种风气一成,人们的虚荣心,不但不能破除,反为增高。人人怕受社会的白眼,于是竞尚奢侈,争慕虚荣。秀珍之所以要有首饰才肯去赴会,就是因为怕别人看她不起。如龙之所以要偷得珍珠才敢向美仙求婚,就是怕她看他不起。玉生出狱后,亲戚朋友视之如路人。世态炎凉,怎不驱人往虚荣的路上去。

《一串珍珠》是提倡忏悔的。我国现在一般人的心理,大都以为恶人总是恶到底的。因此之故,恶人不敢忏悔,索性为恶为到底。这种不能容纳别人的忏悔的态度,实在是阻碍别人自新之路的。提倡忏悔,不得不反对阻碍忏悔的东西。忏悔是一种极大的精神,如能好好的把它提倡,确能使社会的罪恶减少。从外面加以法律道德等约束,远不如鼓动其内心的忏悔来得有力。剧中处处提倡忏悔。如秀珍失珠后的哭泣,闻其夫被捕时,从内心说的那句“我的虚荣害了他”的话,探监时对玉生的认罪,为缝

衣妇时幻想珍珠的为患，玉生出狱归家时她给所节俭下来的二十元给他看，在普救医院时不再取回那串珠及对美仙所说的那句“虚荣是女子的毛病”的话等等，都是表示秀珍内心忏悔的历程。又如玉生出狱回家对其妻说“我们以后从勤俭二字努力做去”的话，如龙在医院时对众人宣布他自己的秘密，美仙在如龙前忏悔她不应在他面前流露虚荣心等等，也无非是描写各人的忏悔改过。又剧中玉生因其妻忏悔而不咎既往，美仙因如龙忏悔仍与他和好等情节，是提倡容纳别人忏悔的度量。又黄国光对玉生不讲情，玉生的亲戚朋友看出狱时的玉生如路人等情节，乃在揭破一般人以为恶人总是恶到底的谬误心理。

本剧所含的思想，已如上述。这种思想究竟是不是现时中国社会所需要的？请识者批评指正！

（原载长城画片公司《一串珍珠》特刊 1926 年）

摄制《透明的上海》之经过

陆 洁

余久欲以透明的上海五字为题、制一影片、以描写上海人之生活、惟题义太广、着笔非易、会《小厂主》竣事、同人以摄制此片请、余以剧本筹备未妥、不愿草率从事、顾当时亦无他种相当之剧本、可供采用、乃决意将此片分作数次摄制、先制第一种、另标子目曰金钱、专描写因金钱而造成之种种罪恶、然以世界之大、所有一切罪恶、何莫非因金钱而造成、是则余此十本影片、亦仅足以描写金钱罪恶之万一而已、遑论其他。

谈我国旧剧者、辄有孙谭诸派别、今之评我国影戏演员者、亦往往派别之、曰某为中国之 Valentino 也、某为中国之 Picford 也、余对于此说、殊不敢赞同、盖演员对于演剧、各有其艺术天才、若必欲派之而使之举动颦笑——效法他人、则不免太埋没其固有之本能矣、余此次《透明的上海》之演员人选、即打破派别之试验也。

人谓王君元龙之“英俊小生”、在中国为第一、此说确也、然余历观其演剧、则觉其所长、似宜于饰演 Villain 一类之角、因在《透明的上海》中、使之试饰王少珊一角、结果幸未失败、当第九本中周韵玉夜至王处寻妹一场、周妇皇急万状、啼笑皆非、而王则态度从容、坦然在室中漫步、一若无事者然、此种表演、非可强致、其佳处实远胜于以前所演之《骀肩情话》也。

中国曼丽毕克馥数字、已成为黎君明晖之专有名词、黎之天真活泼、与曼丽固有几分似处、然以我之见、如使之饰 Vampire 一类之角、其成绩必更佳、《透明的上海》中本有此角、所惜黎君身材太小、化装不类妇人、乃将剧中人之身份略为更改、但他日余必再尝试之也。

凡论韩君云珍者、谓韩君擅演风骚之戏、《杨花恨》中之邢蜀华一角、即为其所长、此说余不敢反对、盖韩君在余处做戏、此为第一次、韩之个性若何、余尚未之知、然余以为韩之所以屡演风骚之戏者、乃际会使然、未始不可改造之、余乃使之在《透明的上海》中饰王夫人一角、王夫人者、一幽娴贞静之贤妇人也、韩君饰此、亦颇觉胜任愉快、惜限于剧本、做戏太少耳。

年来沪上盛行交际舞、大华卡尔登乃生意兴隆、中国影片为应时计、亦竞以跳舞

加入、《透明的上海》既为描写上海之剧、脱无跳舞、似不足以形容上海、于是遂有卡尔登舞场之插入、此幕共戏三场、所有远景、悉在卡尔登实地摄取、近景则在本摄影场中补摄、所布之景、尚能像真、观众或不能辨别其真景与布景也。

周君文珠、颇能做戏、饰剧中周韵玉一角、甚合身份、或有病其面貌与剧情不甚符合者、顾当此演员人选困难之时、亦一无可如何之事也。

剧中文儿一角、须由病而死、因之选派此角时、颇感困难、神州公司刘棨君毅然令其令媛加入、并不以俗见所谓不祥为意、至堪敬佩。

观众有嫌本公司之布景太欧化者、然试观今日上海之情形、凡小康之家、即使所居者为中国式屋宇、其中陈设、亦莫不参以西式、此乃事实上欧化、并非布景之欧化也、此次《透明的上海》中、除仍用西式布景外、因欲描写其富丽、内有卧室一场、四壁均以绸制、共用绸一千八百尺、此等布景、在中国影片中尚为第一次。

此次又打破要角必演重戏之例、如王英之微微生汤杰诸君、均为本公司之上选人材、而在剧中仅演戏数十尺、其他可以概见。

王夫人在剧中无结束、此乃别有用意、非破绽也。

本公司现已同时摄制三片、余事务日繁、在事实上不能再兼任导演、故此片完竣以后、即由王元龙君继任导演、王君确具几分艺术天才、对于影戏、颇肯研究、年来进步甚速、余预料其成绩必佳、其所摄之第一片、已拟定为《未来的上海》、一名《民国三十五年的上海》。

《透明的上海》第二种、俟《未来的上海》完竣、后即当继续摄制。

此文属稿匆促、措词如有失检处、幸读者谅之。

十五年一月二十七日夜午

(原载大中华百合公司《透明的上海》特刊 1926年)

我所以摄《探亲家》

——在《殖边外史》之后

王元龙

从前在我未曾涉足到电影界的时候、已先有我炯炯的目光流览在其里边、那时候我方幼年、出学校未久、在日常生活上的无论何种事物、都喜带着些西方化、竟有想把我的脸儿也变成高鼻黄眉凹脸绿睛的模样才满意呢、所以我后来一进了电影界、就竭力主张事事要从西方化、《战功》、《小厂主》诸片、就是我主张的结果、到了《透明的上海》的时代、我渐渐看得完全西方化的不然、而知道时代的描写了、后来我独力导演《殖边外史》、在未曾开摄以前、对于服装布景、风俗方面、加了几度的考量、以为要发挥中国原有的文化、或是要使本国人看了发生切肤的感情、不能不用东方化、于是大胆的做了、可不料这部戏出来之后、虽然还博得同行们的一般赞可、但是上海一部分营业的结果、竟大出我人所意料、于是知中国人的心理与目光已有变更、试看那社会上所谓“新异”的事物、莫非染有西方化者、不特此焉、即彼号称新文学家、或称有新思想者、亦无非是偷得一些西方的文化来摹仿摹仿而已、我国人之倾慕西方化如此、而社会情形的变更至此、我辈治影剧而欲谈迎合社会心理者、亦得毋从之而变更乎、所以、我现在摄这部《探亲家》、不特废除我《殖边外史》时的主张、并且作了过分的摹仿、来试验社会的心理了。

本来、当导演的存着这种心理是不十分应当的、应当的是要编制高超的影片来提高社会的目光、负着校正社会心理的责任、但是在电影界现在的情形之下、还谈不到这一层呢。

(原载大中华百合公司《探亲家》特刊 1926年)

反对易卜生

卓 呆

开心公司这一次的作品、变了性质了、一向专出滑稽片、此次忽然改变性质、换起花头来、玩一出正剧了。

中国人有一种恶习、喜欢模仿、不喜欢创造、非但如此、就是晓得了有人要创造些什么、他必定十分反对、等到你的创造成功了或是没有失败、那些反对的人、也渐渐的模仿起来、照那创造的人所创造的道路走了。

我们电影界也免不了这个恶习、我们开心公司也免不了这个恶习、在开心公司未开办以前、各公司的出品、俱是正剧、大家视滑稽剧为畏途、后来见开心公司的滑稽片、颇得社会上之欢迎、于是就大家要出滑稽片了。

开心公司起初不愿与人家同走一条道路、后来见自己走的路上、跟了不少的人来、于是自己无路可走、只得也模仿他人、跟在大众的后面、编起正剧来了、开心公司虽是被逼而致此、然也不免有模仿他人之消。

至于这一次的正剧、那剧本的宗旨、倒并不是模仿的而是独创的、文艺界的习惯、总免不了有崇拜名人等事、崇拜名人、就容易导人人模仿之途、这一出《雄媳妇》、实在是反对名人的作品、所以也可以说是独创、决计不是模仿、谈戏剧者、莫不认易卜生为第一人、谈易卜生剧者、莫不推《娜拉》一剧为第一、《娜拉》一剧的要旨、无非因为女子被男子欺侮了数千年、作者代表全球女子鸣不平罢了、易卜生先生未免太祖护女性、男子未必个个欺侮女子的、而女子未必个个不欺侮男子的、天下欺侮男子的女子也正多着、所以开心公司特地编这一本《雄媳妇》、描写女子欺侮男子的事实、一则因为易卜生先生太深信普天下只有女子受男子欺侮、没有男子受女子欺侮、二则世上实实在在有这种事实、我们把它描写出来、也不好说是冤枉人罢。

这么看来、此次开心公司大胆的反对易卜生先生、应当与否、姑且不论、但是决不是模仿啊。

（原载开心公司特刊第3期《雄媳妇》号 1926年）

导演《三年以后》感言

予 倩

我虽说对于戏剧有些经验，在影戏界要算是没有资格。这回我忽然间当起导演来，不但人家觉得希奇，连我自己也不敢自信。可是一时三刻，找不着一个合式的导演，逼来逼去，只好我自己担任。我本来想请东山先生替我导演，后来知道他也有他的职务，便就不敢冒昧。在公司里的人呢，都说是自己的戏非自己导演不可；我也有一大半赞成他们所说的话，可是剧本家未见得便能当导演，书斋里的工夫与摄影场里的工夫是不一样的。我对于摄影，老实说，没有彻底明白。我总觉得我作导演的时期还没有到，然而我竟当了导演了，也只好说不就这个机会练习，始终不会。公司既与我以练习的机会，岂可错过，这也是我毅然担任导演的一个理由。我决不敢说影戏界有所期待于我，只要能尽些义务，自己也增长些新知识，又何乐而不为呢？至于此次的成功失败，我是完全没有放在心上的。人人都说失败是成功之母。我以为努力不断的失败，方是成功之母。努力不断的错误，那是真理的途径。我们是过度时代的人，我们当然应有许多失败跟错误供后人的参考。我前几年在南通州，看见工程处筑马路，先用大石头铺路床，然后再铺小石块，黄泥之类。头几回铺好经汽车一走，还是下陷，到今年才觉得路基实在坚固了，我们坐在汽车上只觉得柏油如灰沙铺得光洁可爱。那个还想起沉在下几层的大石头呢？我们如今所作的功夫，不过是铺层大石头罢了！

《三年以后》的剧本，我曾经改过两次。经过第二次更改之后，完全不是原来的意思了。这也有许多的缘故，而且是编剧者常有的事。不过我总觉得我自己本身太软弱。现时的人常说环境太坏，我十几年来处处觉得我太软弱。我一生在艺术上的失败，凑起来可以编一出性格软弱而致事业失败的悲剧。我研究戏曲有许多伤心史，从来没有对人诉说过。我到影戏界来，起初动手的作品不是我伤心史的第一页罢？或者不至于，我希望不至于。这些话在营业上决不是这样说法。卖糖的谁不说糖甜呢，可是我以为我们应当时时刻刻存着不自满足的心，才有相当的进步。我希望我能强健些，希望我们的同志，格外自强些。

有几个朋友说我《三年以后》这个剧本，过于温和，应当有些强烈的刺激。不错，我

呢,对于《三年以后》这戏本来不满意——我对于我从来的作品都不满意;但是,我在艺术上从来没注意到任何主义,任何流别。人类是矛盾的动物,因为矛盾的缘故,变化非常的繁复。同时有抵抗,也有退让;有强,也有弱;有美,有丑;有自尊,有牺牲;种种色色的性格,造出种种色色的环境,而且性格的分量是不能平均,心理状态有常有变;因此人与物,人与人相互的关系瞬息万变,不可究诘。人类的心思千头万绪,而社会环境千变万化;因此我们用种种方法去应付。所谓佛家的抚应群机;所谓孔子圣之时者。不过说他们能够启示我们一种顺应天人的技能。不过这种技能,有的是情感的,有的是理智的,有的为现在,有的为将来。为什么要现在?因为过去的一切不适用于现在。为什么要将来?因为要替将来的人谋顺适;不过没有过去的积累没有现在,没有现在的积累也没有将来。人类不断的进化着,时时时刻刻有现在,有过去,有将来。我们自然只有朝前进,但是为将来,不能忘现在;为现在,不可忘过去。我们的历史是连续不断的。远的过去不必说他,近的过去是完全痛痒相关。所以我们普通人的一举一动自然关连着过去;现在智者的一举一动关连着将来。艺术家自然是为将来作标准,但是无时无刻不有过去与现在盘旋胸中,我们的题材决不限于一隅,我们的同情心决不是部分的,应当是普通的。譬如描写女性:我们同情于易卜生,也同情于司托林伯,也同情于马特林的青髻之类。我以为尼采,托尔司泰,李林,马克司,太戈尔都有他们伟大的精神。什么叫对的?适宜就是对的。真理在那里?适宜的地方就有真理。艺术家描写的方法自有种种,忠实(Sincere)二字,总是第一个要求。远于人情,总是不可。譬如厌倦战争,就说战争万恶;那么我们的文明,那里来的?我们主张战争,说维持和平的苦心者,是奴隶性妥协;那么太平的清福我们便不能享了么?乡下的女子在目下决不能求其绝对,冲决礼防;都会的女子也不教她们便去自耕自织。我们不妨平心静气,去描写。只要看客能够对于剧中主人的痛苦表同情就对了。我从前从事舞台生活的时候,有许多朋友问我:“你为什么要演淫妇?为什么要演古怪老太婆?真是肉麻难过。”又有人问我:“你的《泼妇》一剧编得很有新思想,你为什么又编一出《回家以后》?《回家以后》的剧本何以表同情于妥协性?”最近又有朋友问我“你是表同情于潘金莲的,为什么又编这样一出《三年以后》?”我很感谢朋友对我的殷勤,但是我下一张影片《天涯歌女》又与《三年以后》大不相同了。

(原载民新公司特刊第3期《三年以后》 1926年)

导演《小情人》之小经验

郑正秋

我是演剧人、我是编剧人、我是舞台剧的导演、我是电影界的一个编剧者、而且也曾受过名导演的导演、做过影戏的演员、因为我有这些经验、所以许多朋友、都希望我出来做导演、另成一派、我一向为笑舞台关系、不便实行、现在两样了、就起来导演这部《小情人》、《小情人》成功了、我把我经过的效验、写一点供献给同志看看。

刚刚导演得一部戏、就要自称为有经验、似乎有些儿不应当、其实不然、因为尝试之后、也有尝试的经验、不能说大经验、也好算小经验、行之匪艰、知之维艰、这两句话是不错的。

社会上有好多事情、一经道破、好像平常得很、并没有什么稀奇、然而未经人道、往往不容易觉得、所以前辈老先生、欢喜守秘密、怕人学了关子去、影响着自己的饭碗、其实要一个实业的发达、越是互相供献、互相研究、越会进步、越显光明、我很佩服汪君煦昌、无论何人问他摄影上的关子、他真知无不言、言无不尽、中国电影界、得他益处的人很多、我没有他那样的专门学术、不过也想学他那样的公开态度罢了。

自化化人与同化……大凡导演一部戏、戏中人男女老少各有各的个性、人选要得当、不要支配得用违其长、但是演员终归是演员、戏中人终归是戏中人、戏中人的举动、所作所为、何尝就是演员本身的举动作为、所以第一步是要挑选性之所近的演员来扮戏中人、第二步就要随机应变、不妨迁就些演员、不能固执己见、勉强渠们非就你的范围不可、像我导演《小情人》、有时自化、有时化人、有时与人同化、结果比较容易收效——什么叫做自化——一、导演的自己牺牲自己心目中固执的动作、——二、导演就演员的动作、拿来融化在自己的心底里、好比我导演倪红雁、就该带几分红雁化、导演林爱文就该带几分爱文化、导演傅绿痕、就该带几分绿痕化、林爱文是个只宜于静、不宜于动的、只宜于隐痛、不宜狂哭的、导演只就她的性情、因势利导、假使非叫她照着我导演的成见做、非但哭出来很怕人的难看、而且生硬勉强、连她自己的几分自然、都不能够保留了、反不如我带几分林化、一样的可以叫她动人情感、结果倒落到一个真字——我假使勉强傅绿痕要她正秋化、要静、要悲得利害、那是一定非龙非

风、要烧成夹生饭了、一定既不能像导演、又不能发挥自己固有的特长、所以导演势必迁就她一下、只要不变更戏情的宗旨、表现的手段、不妨通融的、我导演带了几分傅化、结果她那飘逸潇洒的好处、并没有失去丝毫。

导演者自己带几分演员化、可以免得叫渠们横练竖练、练得昏头昏脑、把渠们的兴趣完全打消、免得再三重拍、糟蹋片子、这是自化的功用。

什么叫做化人呢、导演者应当把各个演员的性情、动作、神气、姿态、认得真、认得切、认得仔仔细细的、然后用配钥匙开锁似的来启发渠们、使得渠们化作剧中人、好比琢玉器、好比调五味、好比配颜色、调和调和、溶化溶化、是演剧之前、导演者不可少的功夫。

什么叫做同化呢、一部戏有一部戏的空气、一场戏有一场戏的空气、导演不但与演员发生关系、就是副导演呀、摄影人呀、制景人呀、速记员呀、人人都有关系、要使得渠们同化在我一个空气里、人人信仰我、人人服从我、人人化成我导演者个人一系的意义、场场充满我导演者个人一系的意义、事事物物都合乎我导演者个人的意义、连得天然外景、也带着我导演者所抱意义的色彩、然后我和戏、戏和人、人和景、景和物、物和事、事和地、地和人、一齐同化、这样做来、自然有影有戏、不致于有影无戏、更不致于看上去有点不像、有点似是而非了、当然容易动人情感了。

自化化人与同化、果然是导演的要诀、然而有时候会给你一个打击、使得你化不成的、比方、找一个拖油瓶家里的门景、我们寻到了土山湾那里的一家人家、起先这家人家、答应给我们拍的、后来看见在她门上画油瓶、就大起冲突、再三开导、总不成功、假使我要迁就一点、也可以换一个地方拍、不过我认为万事总要求其像真、到底托了飞麟影片公司的唐先生、请来当地董事王先生、就近拣一所同样的空房子给我们、在第二天去大拍其门景、这才合乎苦家庭的外观、所以万不能怕难、万不能迁就、《小情人》里、事前下预备功夫的、成绩格外好、事前不预备、临时抱佛脚、比较就差一点、化好化歹、全在自己。

人底智识各各不同、十个导演来导演同样一件故事、决不会一个样子的、各有见解、各有方法、好比要走到一个目的地、有的走大路、有的走小路、有的大踏步的飞跑、有的迂回曲折的缓行、走法虽然各走各的、但是都会走到那条目的路上去的、别人用不用得着这自化化人和同化的法则、那是我不得而知了。

《小情人》只能算是我第一步试验的结果、承蒙好几位先生们称赞我、我实在又感激、又惭愧、现在要预备导演李涵秋先生的著名小说《侠凤奇缘》了、不过这部小说、是十年前的著作、在取舍之间、非得好好的下一番功夫不可、否则有些地方、未免太难太旧了、等到第二步试验的结果出来、再供给几句小经验吧。

(原载明星公司特刊第12期《小情人》号,第13期《四月里底蔷薇处处开》号 1926年)

《四月里底蔷薇处处开》之广告

洪 深

—

这出戏、乃是讥刺男子汉、见一个女人爱一个、我所要描写的、乃是社会一种生活、表面上看来、许多人还以为是赏心乐事、其实恶劣不堪、我敢深信、这种生活、断非善良妇女、所得阅历、所能知晓、如果妇女们、也能晓得这种生活的内容、她们自身所经痛苦、所受牺牲、所出代价、未免太大了、我又不解、何以一般社会、责备女子严、责备男子宽、何以同样的罪恶、道德的标准、却是歧异、我还觉得、我们人人个性中、都有点《四月里底蔷薇》如余兆棠(王吉亭饰)与王蔷(杨耐梅女士饰)一番纠葛、虽是一件新奇特别的故事、确实可以代表社会普通的情形、我记得书上说、人生事物、都是戏剧资料、作戏剧者、当用科学的精神、调查人生、用哲学的思想、解释研究种种生活的意味、然后再用艺术的方法、编成有趣的故事、我虽没有这个能力、却不能不具这志愿、此是我要声明的第一项。

二

喜剧者、乃是描写生活现状中种种矛盾、教人看了、以为可笑、非如滑稽剧、不妨搬演荒诞怪僻之事、令人捧腹、喜剧的表演、尤宜委婉安祥、不可剑拔弩张、所以喜剧、最不容易表演、用力不够、观众便不笑、过于用力、观众便讨厌、《四月里底蔷薇处处开》两位主演艺员(杨耐梅王吉亭)、颇能了解喜剧的精神、更愿虚心试验、剧中重要动作、缓缓表演、尽量发挥、多拍长镜头、在一百五十尺以上者、有五六节、六十尺以上者、甚为普通、成绩虽不能如原来的希望、却有许多地方、还能避免寻常影戏的熟套、至于这本戏、能否令观众看了之后、讪笑这种恶劣之生活、达到喜剧婉讽之目的、实在不敢预决、但是确是诚意试验、杨王两演员在此剧中表演、似为以前从未有过者、此我

所欲声明的第二项。

三

选择演员、也是一个问题、过于求真、便失了艺术的意味、过于求美、又恐怕扮演出来不像(女演员更然)、我却有个见解、以为凡是演员、能够明了剧情的需要、剧中人的性格、演员决不会不像真、倘如经过一番讲说指导之后、演员能将剧中人的阅历、化作自己的阅历、发挥出来、演员虽美何妨、《四月里底蔷薇处处开》的角色、即本此见解选定、其中如张鹭真张梅青两演员、虽然是初次现身银幕、恰自有好处、赵静霞饰梳头大姐阿宝、傅绿痕饰余姨太太、徐飞琼饰爱云老八、李时苑饰王蔷的母亲、这几位的表演、诸君大概都看见过、此次请她们作配角、她们都很高兴、因为虽是配角、却都有戏可做、王谢燕饰满怀醋意的余太太、走到面前、你就认识她、黄筠贞饰白大块头、更是一时无两、至于男配角、如宋忡红严仲英饰两个市侩、一个酸、一个粗、都是竭力发挥食色之天性的、黄甫甫饰侦探、周履安饰三光码子、当然胜任愉快、有人说、导演影戏、看是小事、实如行军打仗、须主将善于指挥、不然、纵有好演员、片子成绩、仍不会好、换言之、就是人才虽好、也要导演会用、此语固然、不过我总以为演员好了、导演倒底省力、演员好了、做导演的、对于成绩、也会发生点奢望、这次杨耐梅王吉亭及一切演员出力合作、是我最快意的、这是我要声明的第三项。

四

戏剧之有布景、犹如人之有装饰品、美丽之中、更须适当、所谓美丽者、即不因陋就简、但图敷衍成篇、不计观众之因多看而生厌、所谓适当者、某种事实、只宜发生于某种场所、换一地点发生、即属不像、所以布景过于堂皇、或过于简陋、皆可使全剧之空气错误、失却布景烘托剧情之本旨、《四月里底蔷薇处处开》中有跑马厅一场、联骑绝尘、万头攒动、乃大跑马日实地写真、然而并非无谓之穿插、因余兆棠(王吉亭饰)引其太太往相其所钟爱而欲纳娶之王小姐(杨耐梅饰)、此实为最现成之场所、又如一处酒馆、乃时髦人莅临之地、为恐仿造或有失真、便带了电灯去、借酒馆楼上开拍、又如余兆棠家里大小房间、楼上楼下都可以贯串走通、布得如人家真的住宅一样、还有几场小房子、精致布景、四面都布有墙壁、镜头安放、便容易变化了、这次开摄的时候、布景主任(董天涯君)以及木匠间油漆间电灯间诸位同人、不怕辛苦、不怕试验、往往稍为有点不惬意、就拆过重做、他们本来是苦职业、只有事情弄糟了受埋怨、成绩好了决不会称赞到他们的、然而一张片子、成绩的优劣、他们也负着重大的责任、此次我们大家合作、抱定一样的宗旨、要做出一张有趣味的片子来、供观众诸君的玩赏、我们既然

登广告请诸君费了金钱时间来看、总要拿点道地货色出来、才能于良心上、道德上、说得过去、此次布景部同我合作、或者喧宾夺主、因陋就简之弊、可以避免的了、这是我要声明的第四项。

五

器俄有言、戏院中观众可分四等、(一)大多数观众喜观曲折之故事、热闹的情节、(二)妇女所喜情感之激动、最好得一挥泪之机会、(三)年事略长、曾经世故之人、则喜深刻之个性描写、(四)惟少数知识阶级、则喜推究一剧所包含之意义、凡佳戏剧、应使此四种观众、皆有相当之满意、这是很难的一个目标、断非《四月里底蔷薇处处开》所能够得到、不过我觉得这个目标是不错的、只有做到那里、学到那里、同时希望诸君看了之后、多予我以公正的批评、使我知道自己的缺点、得到一个完善的标准、俾以后可以改良、可以进步、尤其是我的艺术朋友、不必因为友谊的关系、少说我一句坏话、也不必因为友谊的关系、少说我一句好话、这是我要声明的第五项。

(原载明星公司特刊第13期《四月里底蔷薇处处开》 1926年)

《真爱》的主义和穿插

周世勋

主 义

在这滥爱澎湃的时期鼓吹真爱的我们、简直好像在民国多事之秋运动复辟的江亢虎、可算是同一不识事务、然而更进一步作透彻的判断说、运动复辟是罪当万死、鼓吹真爱却是功德无量、虽同一不识时务、其利弊实有天壤之别。

自从自由恋爱的论调高唱以来、所谓神圣纯洁的恋爱、一变而为两性间短时期的结合、今日张三、明日李四、朝秦暮楚、非特不以为耻、而反视为男女社交公开之唯一交际法、猪犬式的欲行反拿极好听的名词作保障、辜负了爱神、辜负了新名词、捣乱社会、捣乱人群、滥爱的魔贼一天不除、龌龊的社会一天不能洁净、腐败的人群一天不能纯清、可叹亦复可悲而又可怜、我们不忍眼看那些初入世的青年堕落、更不让那些已堕落的魔贼横行、一面加以阻止、一面多方抵制、把真爱的精神和杨枝水一般要使普天下人都得着灌溉、受着恩惠同归于一个真字、这就是我们编制《真爱》影片的主义、我们在这里大声疾呼的喊着、希望能得着同情者的响应、加以强有力的扶助、或者可以使滥爱的潮流从此断绝不再发现。

剧中的少年音乐家汤小鹤、和少女邹如兰、就是两个能在滥爱潮流中作反抗的青年、虽然他们俩不能得社会的谅解、做了情海中的牺牲品、然而到底能保持他们真爱的洁净、李国勋张素英因表同情于滥爱、而流为乞丐死于非命、其结果大足以傲世之患同病者。

穿 插

影片的穿插、足以补助剧情大体的不足、也可以衬出全剧的精彩、犹之作文之用旁衬引起全文的精神、并且可使观者易于了解编剧者的主旨、不至于如同一本流水账

壁直写出、淡而无味、不过处置这穿插、实在很不容易、非得有充分的思想、高尚的学识者不能做、而且也不能支配适当、陈天君导演影片《真爱》为第一声、我不敢说怎样好、然而他却能把有意味的穿插安置得不露痕迹、不致於节外生枝、譬如戏里面邮差的痴笑、一方面就可现出小鹤的痴情、李国良的涂鸦就足以代表李氏的家庭教育、交换卡片的错误、就是使医生知道小鹤认识如兰、画家投海救如兰的伏线、如兰临死时的风雨可现出处境的凄凉、类此种种、都不致跳出范围之外、而且能使剧情上更生气、比较那些警察偷大饼唱小调的玩意儿高出百倍、总而言之、一本戏穿插不可没有、然而也不能过滥、如其不能代表一个紧要关节的、或者是下流而有辱国体的、还是不用的好、赌博是人所公认的恶习气、然而年来所出的中国影片多不多本本有、这种穿插、我始终认作编剧者与导演者思想上已经宣告破产、非特没有意味、而且连累影片的价值也降低一级、陈君能摒弃这一类的穿插不用、别树一帜倒觉得新鲜、而有真正的价值。

天下事能遮盖少数人的眼目、决不能欺骗多数人的视线、记者是新大陆一份子、本不能做自己的文章、言之是否得当、请阅者多多指正、记者当代表同人道声谢谢。

八月二十一夜二时写于忆兰室灯下

(原载新大陆特刊《剑胆琴心》 1926年)

《母之心》出映以后

杨小仲

当《母之心》分幕的剧本编成以后、我们曾经有过一度的商酌、以为《母之心》一本戏似乎太冷太淡、太静、太偏重于情的描写了、没有投社会上观众某种嗜好的地方、没有胡闹的穿插、摄成出映恐怕没有好的结果、编剧的陈趾青君却反对这句话、他说、我们这本《母之心》、固然太冷太淡、太静、太偏重于情的描写、但是拿这冷淡的影剧去贡献于观众、可以说不定得到一般观众的了解和信仰、不过拿描写母子情爱深沉的影剧去贡献给观众、那末、人非草木孰能无情、观众对于这描写母子情爱的《母之心》态度有内心潜在了母子情爱的共鸣吗、观众对于这《母之心》能不带了种浓烈的同情心去要认识他吗、假使这两个问题可以肯定地答复、那末、《母之心》决不能因为太冷太淡、太静、太偏重于情的描写而失败、陈君的话、我们承认为有理由、我们对于《母之心》的怀疑完全消灭、我们就决定把冷淡重情的《母之心》开摄了。

以一个多月的努力工作、《母之心》由书本而变成一卷一卷的影片了、我们自己先试映一次、但是试映的结果、使我们更不安、更怀疑、《母之心》终究太冷太淡、太静、太偏重于情的描写了罢、于是又经过一度商酌、费了许多的心思、在可能的范围以内减少《母之心》中冷淡的地方、加进了比较浓烈的几点、再继续改摄、又经过若干时、《母之心》完全告成了、我们很诚恳地抱着十分热烈的希望、把《母之心》贡献于观众。

《母之心》开映了、开映的结果使我们很惭愧、我们的《母之心》竟得不少拥护的批评、我们承认《母之心》并不是真实艺术的影片、但是我们却敢相信、《母之心》是我们努力真向艺术做去的影片、同时又使我们很失望、就是观众对于《母之心》完全和陈君说的话相反、虽然有不少观众因《母之心》而流泪、虽然有不少观众弃了宝贵光阴去看它、但是大多数都对之漠然、他们对于《母之心》没有内心潜在了母子情爱的共鸣、他们对于《母之心》并不带了浓烈的同情心去要认识它、他们是不注意到什么是慈母、他们不注意到什么是慈母的爱、而陈君所说的人非草木孰能无情的话、恐怕在中国观众中是不能成立了。

经过这一次的尝试、我感觉到观众之来电影院的目的、观众对于影片的观念、绝

对不是我们平日理想中所假定的了、他们来电影院的目的、是求娱乐、他们对于影戏的观念是作为自己的娱乐品、他们对于每个影戏、只要有引起他们享受娱乐的倾向、他们多浓烈地去要认识它、干脆地说去享受它们、他们来电影院的目的不是和去教堂一样的受教训、不是去研究真理或是任何问题、他们只是要娱乐、所以冷静的伦理戏是不能引起他们要享受娱乐的倾向的、更没有使他们得到娱乐的可能。

由上面述来、我很觉得我们仅仅乎去埋头工作、去求我们的理想实现、在实际上是不可能的了。

(原载《紫罗兰》第1卷第12号 1926年)

影片之道德问题

洪 深

写实与自然两派盛行、而世间龌龊卑鄙之事皆得以之人文、凡向所惧为诲淫诲盗不敢遽尔著笔者、今则言之惟恐不尽、小说如此、影片尤然、即如吾今导演之《四月里底蔷薇处处开》、未尝不心中惴惴、其怀疑而不能解决者有三事、(一)恶劣之生活是否可以入文学、(二)如其可也、如何编制始不背艺术改善人生之本旨、(三)欲改善人生、戏剧与影片等究有何等具体之方法。

吾尝考欧西之戏剧名著其能感人甚深而传为至文者、皆不能离恶劣生活之描写、易卜生之《群鬼》及萧伯纳之《华伦夫人之职业》等、此乃近人之作、犹可目为未足为训、然如莎士比亚之《麦克倍》悲剧、以大将克敌凯旋误于巫人之言、野心勃发欲自为帝、杀多命终亦自杀、又如希腊悲剧父死而母不贞、与所爱谋将鸩其子女、一日置酒饮之、其子女不即饮、疑有诈也、母曰、尔疑我乎、我可自饮之、以示非鸩也、竟毒发而死、其事实之悲惨酷毒如此而不害其为伟大之艺术、此可见材料不成道德问题、只视其编制如何耳。

编制之流弊不外乎二、或者使观众羡慕恶事、或者是非黑白太欠分明、而善人所获之报、恶人所得之罚似乎偶然而勉强、人非丧心病狂何至故作淫辞邪说引人作恶、此可勿论也、惟作者苟不忠诚、则往往图情节之曲折、事迹之鲜艳、遂至以白为黑、指鹿为马、其可以不忠诚处甚多矣、而最大者莫过于牵强之大团圆、但求一时之快意、善人必给以上赏、恶人必处以重罚、岂知情势之未必能赏者而强赏之、其赏为不可信、情势之未必能罚者而强罚之、其罚为不足惧、其不道德为何如。

艺术家对恶劣之生活、既负有攻击改善之责、自不能不描写之、其方法可如亲长之规劝、即对于犯此罪恶之人甚表同情、申论此罪恶之结果、冀其或有感动、自能悔悟也、亦可如舆论之指摘、即对于犯此罪恶之人甚不表同情、宣布此罪恶之结果而冷嘲热骂、令其自己汗颜而悔改之也、第一乃悲剧之方法、第二乃喜剧之方法、《四月里底蔷薇处处开》、即用喜剧之方法者也。

(原载《紫罗兰》第1卷第12号电影号 1926年)

摄制《花国大总统》之经过

张伟涛

今年阴历之三月、余犹任导演与摄影师之职于大中国影片公司、意欲继《好寡妇》之后、自摄一片、为再度之尝试、大中国总理顾无为君、老友也、知余志、亟言愿以全力相助、双方合作、并拟摄古装历史剧《七擒孟获》、余至感之、惟以摄古装剧、需用人才必多、经济设备势必浩繁、决非不学无术如余者所能胜任、再四考虑、卒不敢尝试、乃决计辞去大中国职务、独资经营、因语顾君以故、并谢其合作之盛意焉。

摄制古装剧、既感困难而止、乃与友人谷剑尘张舍我两君讨论剧本问题、阅三日而定用本剧、剧本材料由谷君搜集、张君襄助、并供献其所见、余则集其大成、而为最后之决定。

剧本选择既定、进而为演员之选配、剧中之大总统周妙英、为一饱尝世故人情之妇人、初为不良家庭下之被压迫者、继受社会之侮辱、而为不良社会组织下之被压迫者、被压过甚、则起而反抗、然彼之反抗、不特不能逃脱恶社会之榨挤、抑且逾陷逾深、不克自拔、驯至任人侮弄、啼笑皆罪、第此指客观言耳、若作周妙英之主观论、则方以为摒弃苦恼的家庭社会、而享受浪漫生活之乐趣、此乐趣为彼梦想所不及、求之所不得者、一旦得之、情感之奋兴、思想之奔腾、有不能自己者。

余以为欲表演此种复杂之情感、决非阅世不深、少与社会接触之演员所能胜任、且此演员不特须有丰富之经验、尤必具内心表演之艺术天才而后可、故余悬此主张为选择周妙英一角之标准。

标准既定、乃决于杨耐梅毛剑佩两女士中择一任之、此时有毁杨誉毛者、以为耐梅习性骄蹇、表演时往往不肯服从导演之指挥、而自作主张、则彼之经验虽丰富、而不识周妙英之个性、牛头不对马嘴、欲求成功、难矣、反对剑佩者不过以其本身之阅历、不及耐梅耳、然剑佩姿势之玲珑活泼、内心表演之真切、均不在耐梅下、且温驯无习气、肯听导演之命令、敢预决其成功不在杨下也、余与耐梅相识多年、审其素性坚烈、浪漫不羁、深恐其对于公司规定之拍摄时间、未能遵守、使公司遭受巨大之损失、然捧杨者众、以为此角非耐梅不能出色、两派议论、纷然杂陈、益令余惶惑无计、及缮具空

白合同二份、一为耐梅、一为剑佩、每逢知友、辄与斟酌、欲以众议取决焉。

此问题踌躇不决当逾一星期、乃与耐梅女士作一开诚布公之谈话、告以公司尚未设备灰精灯与水银灯、以日光拍戏、对于时间之上、演员不能不稍予迁就之意、女士闻言、力示帮忙、凡伊能力所及、极愿相助、余心既安、乃与之签订合同焉。

本剧自阴历四月十五日开始拍摄、凡一阅月而全剧告成五分之四、进行诚不为迟缓、盖余既设法将耐梅之戏、提前拍摄、伊又力遵前言、竭诚帮忙、对于余之指挥、尤肯服从、双方翕然、从无间言、余至此始觉抑女士者之言过甚也。

耐梅对于浪漫派之表演、素称擅长、今于此剧中、尤能发挥尽善、将周妙英与花国大总统先后不同之个性、描写深刻、绝然异致、不特余居导演之地位者、完全满意、且敢决银幕前之观众、亦必能予以十二分之赞叹而生二十四分之快感也。

男演员之重要者、前半部为饰赵子云之费君柏清、后半部为饰杨宽夫之易君荫峤、饰白艳芳之陆君福曜、费君在电影界多年、为反派角中有数人物、饰赵子云能状其穷凶极恶、而不逾分、陆君之名伶亦能不即不离、落落大方、惟易君初以缺乏银幕经验之故、内心表演、未能十分真切、与耐梅配戏、稍嫌不够、遂以是使余于易君演戏时、无一次不舌燥唇焦、口瘡喉哑矣、盖余有习惯、对于演员之表演、稍有不满意时、即须重摄、不佳、则再摄、虽至十次、耗钜额之光阴金钱、亦所不惜、本剧为易君一人故、已得废片三千尺矣。

女角之最重要者厥为鸨妇与梅花二人、陶雅云女士饰梅花、轻倩流利、表演能称导演之意、朱秀英之鸨妇、老辣练达、实不愧为此派角色后起之秀、此二人者、皆无名英雄也、殆自兹将有有名之英雌乎、一笑。

其他男女演员、虽不甚重要之角色、亦必称量其个性地位、而善为选择、例如童角王阿莲、戏只一场、而余必得久享小明星头衔之汪曼丽(曾充大陆公司《水火鸳鸯》之主角)表演而后快、中华第一以小公司之经济能力、而得一如本剧之演员表、自认为难能而弥觉吃力矣。

《花国大总统》自阴历四月十五日起始拍摄后、天气晴朗、几无日不能为长时间之工作、迨全剧摄制已逾五分之四时、始入黄梅时节、梅雨连绵、逾一星期犹未止、而耐梅为明星影片公司主演之《湖边春梦》一剧、已届开拍之期、且第一场为外景、须往嘉兴、余不得已与明星公司总理张君石川商请延期、张君复商得该剧导演卜君万苍之同意、得允余请、《湖边春梦》乃为中华第一故、延迟一星期开拍矣、此则余诚感激而应伸谢于斯文中者也。

最有趣者余拍摄耐梅最后一场之一日、适值耐梅在明星公司有戏之期、女士已在明星摄影场矣、余急遣代表趋谒卜君、欲请耐梅先至余处拍戏、并言只有八九个镜头、二小时即可完竣、仍将原人璧赵、卜君许之、耐梅遂为中华第一以绑票式的手段、用汽车载至摄影场矣、然是日女士以表演过劳、不克再往明星、未能如余之所许于卜君万

苍者、是则余又不能不深示歉忱矣。

此外又有足纪者、耐梅与中华第一订约之消息宣布后、有不快于余者、喧语于众曰张伟涛失败矣、盖预言耐梅之与余合作、不能到底也、余从事电影业多年、深知其不易办、能办矣、又不易求好、故余之闻人訾议也、不恨其鄙陋、而反视为诤友、唯兢兢自惕、临事而惧、深恐弗胜、为人僂笑、于是困心衡虑、旦夕求其不胜者凡四十日、而吾片卒以告成、是可以对此诤友而无愧矣、至于此片之良窳、固为另一问题也、最后一言、堪报告吾电影界同人者、则《花国大总统》摄竣后、耐梅女士自言愿与余继续合作、担任张舍我编制之《我不嫁了》剧中之主角、是也。

（原载中华第一公司《花国大总统》特刊 1927 年）

为《北京杨贵妃》说话

郑正秋

怎么叫《北京杨贵妃》、详细的情节、大家看了片子自然明白、无用先在这里多费笔墨、不过《北京杨贵妃》里面、含的是什么意义、不妨先来说一说。

清白的女子、处在拜金主义的环境当中、往往免不了做男性的玩具、北京杨贵妃、确实是一朵交际之花、在一般只知道有累累黄白物、而不晓得人格是尤其宝贵的人们看起来、她真是一个仿佛在天堂里的活神仙、高不可攀、贵不可及、然而北京杨贵妃、确只以为痛苦、不以为快乐。

在特殊阶级里的贵人阔客、叨着几十年重男轻女的光、三妻四妾、不足为奇、杨贵妃于是乎虽欲免于被人玩弄而不可得、然而北京杨贵妃、并非是一个意志薄弱的人、凭她的学识、本可以抵抗、本可以不受环境压迫、无奈何有一个势利的家庭、势利的老子娘、不帮助好女儿的正当情人、反希望女儿做卖笑式的姨太、试问这是何等的痛苦。

好男儿难得、爱国的男儿尤其难得、北京杨贵妃居然救得爱国好男儿、当然相敬相爱、不期然而然的两情相缚、可惜钢刀斩不断的情丝、到底被阴间秀才的刀笔、来把他们分作了两段、人生最苦是别离、北京杨贵妃既中了毒计、于是乎索性回到她交际场中去、重过她的旧生涯了、这又是何等的痛苦。

根据上面这几种情形、细细的推想一下、这部片子里、含着有什么意义、也可以不言而喻了。

北京杨贵妃、是请杨耐梅扮的、一部戏里、十场到是九场有耐梅、而且一半风流、一半悲苦、她真聪明、非特喜剧是拿手、而且悲剧也很好、还有一点很特别、居然同萧英大打之下、打得萧英手上一条一条杠、几几乎为她流血、而她自己的食指上面、也打出了两个紫血块、还有一天、拍海滩言情的一场、在堤岸上拿了血衣奔走、走到边边上、要耸身跳下、那时真把我吓了一跳、因为她着的是高跟皮鞋、稍微歪一点、人就要跌到海里去了。

北京杨贵妃的妹妹、是阮玲玉扮的、她也居然同萧英一打、她把萧英咬一口、倒没有咬痛、萧英把她推一交、倒累她膝下大流其血、而且被王谢燕抽了好几下藤条、外加

被杨耐梅醉中遭踢、着实吃了些苦头。

朱飞做北京杨贵妃的情人、他说这部戏的花头多极了、我又做囚犯、又困棺材、又坐牢间、又做活死人、又骑马、又绑到法场上去杀头、又做儿子、又扮老子、各种各样的花头、真做得我不亦乐乎。

《北京杨贵妃》里有一个小马夫、论起戏来、本不是主角、不过要骑马追火车、而且要设法救哥哥、所以不能不物色一个较好的演员来扮演、无奈选来选去、选不到相当的人才、没有法子、只好叫小秋扮了、因为他是我自己的儿子、虽然向来是做主角的、为了父亲导演的戏、也只好牺牲一下子、做一做配角了、骑马追火车、居然做得不错。

还有一位黄君甫、做一个胖军官、有点色迷迷、倒也有些天趣、王梦石做北京杨贵妃的老子、一种阴间秀才的派头、被他描摹出来了、也很有一点趣味、至于萧英龚稼农王谢燕朱秀英高梨痕各位、都有他们的长处、我也不再多说了、等片子公映时、大家请看看吧。

（原载明星公司特刊第27期《侠风奇缘》1927年）

我编《天涯歌女》的感想

予 倩

我为什么编《天涯歌女》，也不过想替一种被压迫者说一句公平话罢了。现在的人，对于阶级的迷信太深，以为阶级高的人，身分不同，只要身分高贵，他便作些恶事，都可原谅——所谓道德法律，是专为平民而设的。譬如，北京人说是首善之区——决没有人说是首恶之区。在一般人眼中看去，所以称为首善之区的，是因为有几个最高阶级的人物，占住在那里，并不是因为北京有许多一致向善的平民啊！那些大人先生，以为他们有天赋的权利，可以随意胡为。但是他们要极力维持风化，崇尚道德，所以对于一班平民，绝对的吹毛求疵。在施者呢，以为他是首善的人物，应当雷厉奉行的表示首善。在受者呢，以为自己身份卑微，只好听其摆布；更有那些舆论先生们，无不仰承特殊阶级的鼻息，也决不肯替平民说一句话的。我曾经知道有某某伶人枪毙了，某某说书的游街了，为什么呢？为的是一种莫须有的恋爱问题——即如最近某伶的被杀，人人知道是冤枉，当局也知道是杀错了——就算是真与某姨太有关系，也罪不至死，何况是冤枉——咳！以堂堂督军，杀个把平民算什么！也怪不得，有些报纸用很轻薄的口吻去调侃死者，而对于军阀暗示同情。更有那些自命文人学士之流，以为特殊阶级的先生们，是学问道德的护法，拚命的讴歌颂祷，希冀从冷酷之中，得到他们万一的同情。不管他们的钱，怎样非法不道德得来的，只要有钱，就可以指挥舆论，号召名流；不管他们的势力，是作强盗，作流氓，或是蝇营狗苟得来的，只要有势，便可以裁制一方，吸引士类。他们没有钱的时候，尽管是众人眼中的强盗流氓，一旦有钱有势，便是伟人君子。到了忽然处在君子的地位，自然要享些清福才是，于是头一个被蹂躏的，就是女子。他们对女子的方法，不过四种——嫖、钓、买、抢——无论那种方法都是对的，都有人表同情。譬如，嫖，不必说是很普通的，可是大人老爷们，看着妓女，是他们的禁脔，他们为自己发泄兽欲起见，便奖励贩人卖淫。倘若妓女自由有所恋爱，便说她是品行不端；倘若妓女嫁了一个平民，便说她是自轻自贱。汉口有一个妓女，被某资本家娶去作妾，她不愿意，她情愿嫁与一个汽车夫，一夫一妻的过活。去年热天，到晚上，还是九十七八度，她的丈夫，同她驾着汽车去乘凉，不想翻了车一同死了，一时许多大人老

爷们个个拍手称快，说是：“该死！该死！报应！报应！”又有一个八十一岁的富商，用重金去娶一个二十一岁的妓女，作第七房的姨太太。他以为有钱，总没有买不动她的，谁知她自愿嫁一个二十四五岁的武生，相约在上海相见。这消息被人知道了，在没动身以前，被警察局拿了去。那警察厅长仰承财主的意旨，用木棍将那武生的脚骨打断，说是打断他的脚，就是打碎她的心。一，可以维护法律的尊严；二，可以整顿一方的风化；三，可以警戒一般青年妇女。一举而三善备焉——是的吗？

至于“钓膀子”，本来是句极糟的话。好像那些浮荡子弟无业游民，专想去交结些富室女子，骗些钱用，那本是无耻之尤。可是，好些个衮衮诸公，行之有素，对于那些青年男女正当的恋爱，反倒要任意加些恶名。

说到买呢，范围最为广大。金钱的势力，好像是无限制的。可是买得了人的身，买不了人的心；何况如今民智昌明些了，谁肯随便让你买？譬如有名的某女伶，她不愿意作姨太太，她自愿嫁与一个二路小生，这是她的自由意志，她的正当办法。尽管许多报上说她忘恩负义，许多名士说她甘居下流，她自有她的主张和勇气。可是幸喜她的对手不是十分煞风景的人物，不然，就要被抢去监禁了。总之那些大人先生们，无论对女子如何蹂躏，如何发泄兽欲，许多人都说是千古佳话，一代美谈。平民男女正当的爱情，也是伤风败俗，还有什么可说的呢？中国近十年来受尽了军阀的苦，多数的平民，都恨军阀，其实军阀并不能自己上台，都是人民捧上台的。一般人的心理，都去承认他是特殊阶级，承认他有特殊势力，特殊权利，他又安得而不横行？何乐而不享受？

我从许多小地方，证明中国人奴性太深，我很悲哀。我最近又从许多大地方，证明中国人奴性渐除，我很欢喜。这出《天涯歌女》，不过是借个题目描写一种平民的反抗，自愧才疏，没有能够十分有力。我所希望于观客的——于表同情于李凌霄之时，尤其要深深地感觉到吴依意的悲哀；于痛恨张武嗣之时，尤其莫放过那些趋附的贺客；高绍游固然有精神，葛锐夫亦自可爱，那画师的态度，是超乎恋爱，或是极深的恋爱，我也不知道。至于李奎禄夫妇，请不要骂他们下流无耻，这正是漂亮人物的标准呵！

（原载民新公司特刊第5期《天涯歌女》1927年）

收回恋爱权宣言

侯 曜

《复活的玫瑰》是我五年前在东南大学念书时的作品。当时不知为什么要写这本戏剧？也未计及这本戏剧对于社会有什么影响？总之觉得心里好像有一种力催促我这样写，我就不得不这样写。写了出来之后，在南京、扬州、芜湖、滁州、松江、杭州等处表演过，得了不少青年男女的同情。我因他们给我的同情，我的心里似乎加了一种力，催促我把它拿去出版的样子，我于是就把这搁在案头一年多的稿子给商务印书馆作文学研究会丛书，在一九二四年出版。自出版到现在，已经三年了。在这三年中，这本书也得了不少青年男女的同情，我的心里因此又加了一种力，于是再把它从舞台的剧本改为影戏的剧本。《复活的玫瑰》成为影戏之后，能否得到社会的赞颂，我不得而知，但是，我也希望能如舞台剧一样，得到青年男女的同情。因为它是一篇替天下青年男女发表的收回恋爱权的宣言！我现在明白了！我为着要收回恋爱权而写《复活的玫瑰》，天下的青年男女也为着要收回恋爱权而表同情于《复活的玫瑰》。《复活的玫瑰》是一篇活动的收回恋爱权的宣言。替普天下的青年男女，道其心中所不敢言，不忍言的话。我自知我的艺术手腕低劣，不能把我的思想，由《复活的玫瑰》一剧，尽情发挥透彻；所以不得不借特刊的篇幅写这篇文章，以补其不足。

宇宙的本质是什么？我们暂且不问。宇宙的现象是怎样的？我敢答道：“世界上的一切光怪陆离的现象，都是爱的表现，都是情的结晶。”一切众生，既有雌雄之分，即赋有享受恋爱的权利。这种恋爱的权利，是神圣的，自由的，任何人与任何势力皆不能干涉。

可怜啊！可恨啊！我们青年男女的恋爱权都被吃人的礼教剥夺尽了！什么“男女授受不亲”啦，男女的结合要听“父母之命媒妁之言”啦，勉强女子要“从一而终”啦，等等，旧礼教，无一不是干涉和限制男女两性的恋爱的。青年啊！觉悟罢！恋爱是天赋的人权，想做一个快活的人，想做一个幸福的人，非向礼教恶魔争回你的恋爱权不可！

可怜啊！可恨啊！我们青年男女的恋爱权，都被社会的黑暗势力劫掠完了！什么金钱啊，权势啊，虚名啊，美貌啊，等等恶势力，无一不是引诱和盗卖男女两性的恋爱

的。青年啊！觉悟罢！恋爱是神圣的超脱功利的，威武不能屈，富贵不能淫的。想做一个有幸福的人，非拒绝这种恶势力的引诱不可！非尊重你的恋爱权不可！

恋爱权是宝贵的，纯洁的，专一的。未丧失此权的人，切莫将它滥用；已丧失此权的人，切莫畏难而不争回致用。《复活的玫瑰》剧中人余晓星、林秀云，历种种艰险，虽牺牲性命亦所不惜的，无非要向旧礼教恶势力争回他们的恋爱权。我不希望我们的青年都如余晓星、林秀云的遭遇；但是，却不愿被剥夺了恋爱权的人，不效晓星、秀云之力争，而忍气吞声轻轻地将一生最可宝贵的恋爱权，奉送给吃人的礼教，与万恶的势力！

《复活的玫瑰》啊！我愿你深深的居住在青年的心中，到他们觉悟了，要收回恋爱权的时候，给他们以十分之勇气！

（原载民新公司特刊第6期《复活的玫瑰》1927年）

眼底的《西厢》

侯 曜

王实甫的《西厢记》，是中国文学史上占了不朽的地位的伟大作品。在当时他是一个礼教牢笼中的人，竟敢大胆的猛烈的为神圣的恋爱，为天赋的人权，反抗礼教而作《西厢记》。我们不能不佩服他这种大无畏的精神！《西厢记》剧情的结构赋婉曲折，剧中人个性的描写，清楚活泼。莺莺与张生二人恋爱心境的缠绵细致，我们读了，不能不赞美他的天才。似这样有艺术价值的文学作品，除《西厢记》外，中国无第二部。这种中国独一无二的文学作品，我们实在有把它摄为电影以广宣传之必要。但是把这纸上的《西厢》，变成眼底的《西厢》，实在不是一件容易的事。当我担任导演这本《西厢记》的时候，我心里实在十分害怕。圣叹读《西厢》，大书特书三十三段“不亦快哉”。但是我导演《西厢》，就不得不大叫特叫六十六个“不亦苦乎”了！《西厢记》是唐代的事实，而现在环境，与古时绝不相同，事事欲求逼真，不亦苦乎？一时代有一时代的精神，《西厢记》中所代表的时代精神，和现在的当然不同。欲求其与现时代的精神相合而又不失他原有的精神，不亦苦乎？莺莺是王实甫理想中德、言、工、貌俱全的美人，张珙也是他理想中恭俭温良的君子；其余如红娘的天真烂漫、崔老夫人的顽庸、法本的慈悲、白马将军的英勇、孙飞虎的凶悍、惠明的侠义等等，无一不是他理想的人。欲在中国现在缺乏修养的演员中，找几个来训练之，使成为王实甫的理想中之人，不亦苦乎？《西厢记》陈义高深，难使民众普遍的欣赏，今欲艺术之提高而又能使欣赏之普遍，不亦苦乎？……

现在总算经历了不少的“不亦苦乎”，将纸上的《西厢》而实现为眼底的《西厢》了！我很惭愧！对不起王实甫！有好些地方不能将他的纸上的《西厢》的精义，完全使之实现在眼底；有好些实现在眼底了，而又为纸上《西厢》所无的。其中经过的情形，我实在有表明之必要，现在择要的把它说一说：

摄制古装影片，考古固然重要，但是也不能太过拘泥。我的意见，历史影片，如事迹彰著有史可稽的，则非考古研求真确不可。至于那些稗史所载，并无十分史实可稽的，则不必太过拘泥于考古。《西厢记》的题材，是完全根据于董解元的《西厢记诸宫调》。

而董解元的《西厢词话》，又根据于元稹的《会真记》。元稹的《会真记》所载，是否真有其事，张珙、莺莺，是否真有其人，也是一个疑问。有人说张生就是元微之，又有人说张生是张籍。至于崔莺莺更多附会，有说是崔鹏之女与元微之为中表。有说郑恒之妻、博陵崔氏就是莺莺。聚讼纷纭，真伪莫辨。照这样看来，《西厢记》如果事事考古，就是十年二十年，也未见考得清楚。《西厢记》我们只可视之为文人的空中楼阁，理想世界，我们对于它只有综合的欣赏它的美，不必分析的寻求它的真。若用科学的，考古的，分析的态度来研究它，它就好像受了磔刑，四分五裂，而毫无生气了。若把汪洋浩荡的海水视为 H_2O ；临风欲笑的鲜花，视为植物的生殖器。这样看法，是何等的愚劣！《西厢记》给我的印象，只有整个的、综合的美感，我只有以之为唯一的目标，设法导演之，使《西厢记》整个的、综合的美，表现出来。王实甫给我的灵感，只有活泼的，反抗的，人性的真情。我只有以真情为唯一的鹄的，设法导演之，使凡看《西厢记》的人，都能够接受王实甫所给与的情感。我根据上述的两个目标，所以《西厢记》中凡服装、布景、道具等只求能生美感，与剧情调和，不管它尽是唐代的不是。剧旨、表演等只求其真情流露，能与原著者之精神吻合，也不管他尽是原著中所有的情节不是。我写到这里，不得不举例了：《西厢记》原本中有“笔尖儿横扫五千人”一句。这句的意思，是表示原著者的一种以文克武的思想、我就把这种思想，在张生惊梦中实现出来。张生持着枝一丈多长的大笔与孙飞虎的大刀战斗，并骑着这枝大笔如天马行空一样的追孙飞虎，这无非欲将抽象的笔的功效而使之现实化，戏剧化。又莺莺赖简后，张生忘餐废寝，卧病不起，因此莺莺起了一个幻觉，内心发生了冲突，爱情与礼教交战于胸中。后来她又恍惚觉得她的良心从她的身上跑出来对她说，叫她去爱张生，叫她用爱情去医治张生的病。她听了良心的话，就决定了去酬简。这两段情节，是书上的《西厢》所无的。但是我为要表现原书中重要思想、精神的缘故，不得不表现在眼底的《西厢》里。我只求我所导演的眼底的《西厢》，不失了纸上的《西厢》的美感与真情。其余的小节，就不十分兼顾了。

十六，七，一，于上海民新

（原载民新公司特刊第7期《西厢记》1927年）

《血泪碑》中得意之笔

正 秋

可以使人悲切切惨凄凄、替古人担忧、为古人落泪的、是好戏——可以使人嘻嘻、哈哈、心头莲花朵朵开、笑得嘴都合不拢的、也是好戏——可以使人心弦上受着极猛烈的动弹、脑筋里留着极深刻的印象、感觉着戏外有戏意中有意的余味、出了戏院门、常常想得着、所谓可作十日思的、更是非常好戏——好戏好戏、却是许多人寤寐求之而不得的东西、不是得来全不费功夫的东西。

《血泪碑》是好戏吗——可以为好戏可以为坏戏——不加以剪裁、依样画葫芦的直抄、虽然也能使人哭、使人悲伤、但是思想旧得利害、已经违背了时代精神、变成过期票子了、于社会还有什么功效呢、这就大高而不妙、算不得好戏——翻过来说、就是倘能够加以谨严的剪裁、精密的增益、留它的驱壳、另给它一副不可多得的新精神、那末一定锦上添花、好上加好的好戏了。

《血泪碑》的资格、比《空谷兰》还老、《血泪碑》的名声、在前清已经轰动一时了、为了《血泪碑》、曾经冲动得一位文学优美的名士柳亚子、呕过几斗心血、替冯春航——就是当年大名鼎鼎的小子和——写了不少的文章、咏了不少的诗词、因为春航扮《血泪碑》里的梁似珍小姐、的的确确能大大的动人情感、后来《血泪碑》这出戏、由旧戏舞台风行到新剧舞台上、就出了一位陆子美、也因为能演梁似珍这一角、引得柳亚子又大费其笔墨、替陆子美出《子美集》、与《春航集》并行于书林、这是何等的盛事、然而也可想见这部《血泪碑》好戏的价值了。

《血泪碑》在男女界限还没有打破的时代、居然有因为女学生去倾佩男学生的好演说、而男女交际、而男女恋爱、而自由订婚、一反当时的专制恶习、再加受屈含冤等情节、直能引得人许多眼泪、故此着实轰动、可惜现在子美已经去世、春航眼睛有病、观众就是想看也看不到了。

现在我要把电影剧的《血泪碑》说一说了、《血泪碑》的原作、在当时固然很好、到现在就只存自由恋爱的一点可以成立、至于县官糊涂的一层、就与事实相反、使勉强迁就、也有点格格不通哩、要知道当初的官儿、是戴顶子拖翎子、三木之下、何求不得

的官儿、不比现在要讲法律、要讲证据的官儿、所以不能随便监禁人的、因此打死梁太太的一节、就不能不改、因为改编剧情、就得到了几处得意之笔、原本里的二小姐——梁似珍——除了受县官冤枉之外、不过后来受陆文卿虐待罢了、我现在把梁似珍编成她是个新旧过渡时代的一个牺牲者、在家庭中常常受痛苦、越想免除痛苦、越要同石如玉解决婚姻、越要解决婚姻、越引起醋海风波、越起风波、越是大祸临头、发生了极大冤枉、不但坐牢、而且几乎惨死在刑场之上、这个角是请丁子明扮的、我想无论那一个观者、都相信她定有很好的成绩的、她那艺术的天才、真使人佩服、《血泪碑》的剧情、正合她的艺术、正是用得其长、用得其当、还有不好的吗。

原本里大小姐——梁似宝——演成一个十恶不赦、淫荡泼辣的狠毒的女子、未免太过、反使观众以为天下未必有这等样人、受感动的力量、一定反而要减轻的、因为两姊妹住在一起、始终没有分开过、何至于像冤家七世呢、我现在把她改编成为一个旧式女子、因为欢喜人家说她好、勉强守着旧礼教、忽然遇到了陆文卿男扮女装的奇变、弄得不敢叫、就由受要挟而受诱惑、由受诱惑而两下私通、既经铸成大错、还私心恐恐然、像做过贼的一样、无奈一家大小、内外上下、还是只顾称赞大小姐好、大小姐规矩、二小姐不及大小姐、二小姐上学堂上坏了、弄得梁似宝胆量一天大一天、私下想石如玉的心思、希望从珍玉良缘、一变而为宝玉姻缘、引出文卿的忌妒、酿成杀人的奇案、害姊妹终究自害、良心发现来不及、后来畏罪逃到乡下、看见文卿拿刀杀人、变为自己被杀、大小姐也就同归于尽、两姊妹都为环境的不良、家庭的糊涂、受极大的隐痛、比较原本深刻万倍、不但可使观众为似珍落泪、还能使观众替似宝落泪、这似宝一角、就请演《挂名的夫妻》的主角阮玲玉扮她、刚刚合她身份、真有动人的特长。

那男扮女装的陆文卿呢、请著名反派王献斋扮了、一举一动、都是好处、这人可算是扮一样像一样、无戏不能、无戏不好哩。

石公子一带流气就坏了、现在请郑逸生——他是东方公司的导演——扮他、身份很好、而且有静的表演、全剧收场、在以死者的血泪浇开人间自由花的一面旗帜上、比较一对魂灵从坟背后出来说话、要实在得多、因为旗帜是活人追思死者的、是积极的、是有希望的、所以也是改编当中的一个得意之处、我写了这么一大篇、是大吹法螺、自己替自己宣传呢、还是真有好处、值得相信的呢、现在未便自下断语、等片子出来之后、再证明吧。

（原载明星公司特刊第24期《田七郎》1927年）

导演本片感言

万籟天

谁也知道《卖油郎独占花魁女》一剧是顾肯夫先生编剧兼导演。谁也知道他筹备了差不多半年的工夫，服装和其他的考据，都有相当的把握。当我在杭州拍取《难为了妹妹》外景时，肯夫正埋头在杭州图书馆下考据的死功。我和肯夫相识也在那个时候。我们于工作之余，他就滔滔不断的和我讲说剧情，趣味横生，足见他对于本剧的热忱了。有时，我也不揣冒昧的贡献管见，他非但慨然嘉纳。并且很愿意和我做个朋友。《难为了妹妹》摄竣后，我和萍倩相继卧病两月。他病在杭州死去活来，我因在武昌九死一生。等到我和萍倩到沪的时候，肯夫已经筹备成熟，约我在本剧里帮忙。我当然义不容辞的一口气答应了他和公司。不幸戏未开拍，肯夫因故携剧本他去，公司只得请萍倩继续进行本剧，仍嘱我担任帮忙，萍倩亦我好友，当然也是义不容辞的又是一口气答应了公司和萍倩。不幸萍倩和君谋亦因故相率他去，这时本剧的摄制，可算已完全绝望了。但是公司方面，因所费已属不资，且已定售与人，限期交片，势不得不完成此剧。然编剧导演，一时从何物色，辗转托付，结果竟不惜降格而求诸我。我那时虽不敢承担，但终以迫于情势，仍然是义不容辞的一口气答应了。计此时距交片日期，为时不及两月；考据的工作，是无从着手；欲寻肯夫帮忙，又不可得。于是花了三天工夫，将《今古奇观》中的《卖油郎独占花魁女》，改为独幕剧式的《卖油郎独占花魁女》的影戏剧本。等到开拍的日子，距交片期只有四十天了。这时心慌意乱，也顾不得添招演员，精于选配，匆匆忙忙的了此一场公案，这是摄制本片的大略经过。因为这种经过，我得着几个感想：

（一）我自信我是个很诚恳的演剧人；关于编剧，实少修养；而于导演，更觉尚非其时。然而我现在竟做了导演，并且做了古装戏的导演，在别人亦许以为荣，而在我实在褊短汲深，无任抱愧。

（二）我素来反对编剧者兼任导演，尤甚反对导演者兼做演员。但是我现在编剧还要导演，更必须兼饰四个角色。这并非任何人逼迫我要这样做。做了现在中国影戏界的导演，其实便不由你不做独脚戏啊。

(三)我这次导演的办法,最注重表演,所以在本剧未开拍之前,就剧中人的个性、身份、环境,给每个重要演员几种习惯的动作表情。除孙敏君很诚恳的练习且能应用外,其余的或自以为有经验,不愿练习;或因素乏训练,虽诚恳而一时不能应用,结果仍各听其便。这是我导演的手腕太差,不能使不愿练习的而愿练习,不能应用的而能应用。

(四)剧本的编制,本欲仿肯夫的办法,从头至尾很热闹的写下去。但是卖油郎和花魁女,必须用两个时期,即幼年的卖油郎,幼年花魁女,和成年的卖油郎,成年的花魁女。按其事实,卖油郎花魁女一向不曾晤面,欲使之发生关系,非六大本之单调描写不为功,且事隔十余年,隔墙相争,不如删之为愈。前段既删,结局寻父团圆,势必再难中途插入。故本剧之着力点,均在卖油郎如何独占花魁女。这层我以为是本剧的唯一目的。不过这个目的是否完全达到,我自己也无从答覆。清的旁观者请恕我迷的当局!

(原载神州公司特刊第6期《卖油郎独占花魁女》 1927年)

尝 试

潘垂统

陆放翁说、尝试成功自古无、胡适之说、自古成功在尝试、这两句话都是勉励有志的人去努力事业的、但像我这样颓唐的人、还有什么志愿去尝试那人们所恭维为伟大的事业、所以我并不是在这里借着名人的格言式的话来自夸、不过有一个机会给我去做自己认为有兴趣的工作、我姑且尝试一下、初不计及未来之成功也。

要使电影同戏剧一样在文学上站到一个地位、把革命的根苗、种到民众的心田上去、这主张、我已梦想了四年、去年秋间、我毅然离开了教育化的政治界而跑进电影公司里去、想做点自己觉得有意义的工作、但一年以来、我仅仅做些为那人生要吃饭和穿衣的工作、丝毫没有发挥我的主张的机会、虽然公司方面、也常常叫我试一试、编一本戏来导演、但是他们先给我一种材料的暗示、所谓各公司所通行的古装戏也者、我只有谨谢不敏、并不是我不重视历史剧、那种演义式的东西、我实在不懂。

此次公司经理李应生先生、要想摄一个童话剧、用童儿做主体、以美丽的山林做背景、这可打动我的久久潜伏着的心灵了、我愿意来编此剧、且试做导演。

我认定今日各影片公司摄制童话剧、是救济危险的唯一方法、在懂得戏剧的人、懂得文学的人、懂得儿童文学的人、只要你的成绩不失败、不用说、当然能引起他们的心灵上的感动、否则、一般欣赏程度较低的观众、也能从剧情里面的神怪幻术(Triok)等等上、得到一种相当的娱乐、这样、戏剧本身深刻的意义和维持公司的营业、都能兼顾到、为了做人要吃饭、为了吃饭以外还有一种人生的意义、我且试试我的工作。

童话大多是简单的、为了我要一个比较复杂而适当的材料、去看一位研究文学的朋友、再由这位朋友介绍一位专研究儿童文学的朋友、在他指示我的几篇童话中、我拣定了《罗伦及五月鸟》、这是德国儿童文学家 Grimm 弟兄两人所作的、因这童话中的情节、和商务印书馆所出的童话第一集《飞行鞋》相似、我就不用那《罗伦及五月鸟》的名词而用《飞行鞋》、这是因为剧中巨人有一双奇怪的飞行鞋能使观众感觉到希奇的缘故。

服装、是一个极重要的问题、在我想、西装东装和中装、似乎都不对、理想装、一时

又理想不出来、没法、只好再去找朋友、一位从去年出国游历了法国瑞士意大利刚从英国回来的朋友、他也是研究文学的同志、曾译述《天鵝童話集》、他告诉我一点服装的意见外、再介绍我去看一位编辑儿童书报的主笔、借得了三十五种的儿童画报来做参考、将来或不至于被人讥作戏台装、剧本还未编成一半、服装亦未动工缝裁、导演要到半月后才能开始、片子不知何日与观众相见、我就在这里大吹特吹、这似乎觉得可笑、现在我想把《飞行鞋》的剧情约略一说、或者能使读者少笑我几声。

一个穷苦的工人和他的后妻、不能养活他们的四个儿女、当夫妻在商议着要把这般小孩丢弃到森林里去时、被最小的女儿听见了、于是这般小孩、在树荫深沉、岩石崎岖、不分东西南北纵横交叉的山路上、凭着他们聪敏的预先做下的记号逃回家里来了、但是第二次被弃后、他们的聪敏的计划失败了、一个留在家里的最小的后母的亲生女儿、不见他的姊姊和哥哥回家来、就偷偷地到山里去找寻、遇着了几个妖怪、几乎丧了性命、后由仙人指示、才得看见他的哥哥和姊姊、但不幸又和一个巨人相打、偷得了巨人的飞行鞋、才得安全回家、回家后、她对父母说。

我有了飞行鞋、可以替人送信、从此我们家里可不愁饿了。

在这童话里面、含有社会问题、世界男女、不负责任的生育子女、实际上真有私自抛弃的、至于不负教养的责任的、我们随处可以见到、人群里面、有了许多没有受过相当的教育的人们、无论怎样大叫革命、或用暴力革命、到底还是使你失望的、所以最后那个小女孩说、只有去替人送信、有了相当的职业、才能解决这个问题、童话里面的妖巫神仙侏儒和巨人等等、不和那些演义小说里的神怪一样、因为童话起源很早很早、它是适应儿童的心理和兴趣的、并不是提倡迷信、将来此剧开摄时、有详细的文章当载诸报端、这里不复赘述。

(原载《电影月报》 1928年第5期)

导演《野草闲花》的感想

孙 瑜

《野草闲花》一片，自从去年十二月初间率队到北平与《故都春梦》同时摄取雪景以来，直到今年八月，才算把最后一幕照完。在这大半年期内，完成了两部片子，我个人所得的感想也很多。

第一个感想最奇特了！它发生的时候，却偏在我导演完最后一幕戏的最后一个镜头之后（我记得是一个炎热的夜里，阮玲玉和金焰，正在那个骗人的舞台布景里，表演《万里寻兄》合唱歌词）。摄影机刚刚停了，刺眼如针的电光灯，还在沙沙地响着，我把剧本一掷，不禁也学阮玲玉和金焰，高唱那歌词最后的一句：“喜泪流，共谢苍天！”

实在说，《野草闲花》一片的完成，是经过无数的波折和困难，虽然应该谢天谢地，但是同人等坚强的毅力，和奋斗的精神，实在是此片竣工的要素。记得去年九月中，我编写《野草闲花》分幕后，因为人选上，销路上，数种的耽搁，未能决定摄制与否。后来终于在去年十一月底才决定筹备摄制的。

十二月初间，我担任华北电影公司与民新合作第一片《故都春梦》的导演，率同摄影队十四人到北平摄外景；于是同时预备摄取《野草闲花》楔子中十六年前西北雪地灾民一幕。我们在北平等下雪，等了一个半月，仍是晴天朗朗，毫无雪意。女演员们哭闹着要想回家。旅馆内的用费，也一天比一天高加起来。华北公司总理罗明佑先生，知道雪景对于《故都春梦》和《野草闲花》两部片子，都是很重要的，所以仍旧等了下來，结果把北地大雪和坚冰之伟景，终于收入镜头了。

《野草闲花》剧内的几个主要角色，都是我依照剧中人的个性，严格地选择配成的。因为这片子颇趋重于个性之描写，我选来的几个主要演员，自己都有坚强的个性。因此，导演的时候，未免有时要感觉困难了。但是，还可喜慰的，就是他们能有机会尽量发挥他们的天才和个性，做出几段很好的表情来。

大概是我太贪多，太不怕麻烦了吧！《野草闲花》片内，观众还可以看见小狗、小猫、小鸡、小鸭做戏。不解人事，不懂人话的小动物们，也不知费去了我多少的心血！

美国有声电影崛起，幽扬的音乐，醉人的歌声，是何等的有趣！国产影片公司，一

时很难办到摄制有声影片的一步。但是音乐对于一个影片成功上的关系太重要了！片中喜怒哀乐的表情，在影戏院中如有适当的音乐伴奏起来，感人更加两倍不止。我从前导演的《渔义怪侠》和《风流剑客》两片，在大点的戏院内开演，总要先和戏院里的音乐师，预先讨论试验配乐一次。这本《野草闲花》有国内各大影戏院赞助，于是才决定为全片配成有声。片中就把舞台歌剧的五段唱歌，当作了本片的题歌，是特由主角阮玲玉和金焰主唱的。

《野草闲花》描写现代大城中一个女伶，遭社会阶级观念所压迫的悲抑。背景是号称东方纽约或东方巴黎的上海。因为上海太欧化了，所以片中的人物、布景、动作、只要有受欧化薰染可能的，我都让他欧化去——但是此片并非宣传欧化，也非批评欧化，不过描述现时大城市生活的几幕戏而已。

我编《野草闲花》，确是受了小仲马《茶花女》的影响。全剧并没有什么新的，高超的思想，和惊人的情节。女性常多是牺牲的；舞女、歌女、女伶等不幸的女子们，自古以来，无论中外，供给世人以不少的悲凄资料，岂单是《野草闲花》片中的丽莲一人而已吗？至于全剧情节，有几位朋友在公司试片室内看完后告诉我说，很有《七重天》的风味在里面。我听了很奇怪，后来细想起来，觉得他们也有道理：第一男主角金焰，相貌很似《七重天》里的查理法累尔；第二，《七重天》内有剪发一幕，《野草闲花》内有烫发一幕；第三，《七重天》片终时男主角的两眼瞎了，《野草闲花》片终时男主角的歌喉，也受伤不再登台鬻歌。其实呢，是我自己太喜欢《七重天》了！并不是我成心去模仿《七重天》，却是《七重天》无形中影响了我！

谈到导演一层，我真惭愧得很。我没有魁伟的身体，没有宏大的声音，没有流利的口齿，更没有那一种时刚时柔，佯嗔佯喜，驾驶演员的坚硬而圆活的本领。但是我决不敢怕难！决不敢自馁！我的缺点很多，我随时总想法去补救，我肯把我的心、身、血、汗，交给艺术之神。我只拿我对艺术上的一片血诚来感动我的演员！他们有时很肯原谅我，更使我的勇气长了百倍！在现时荆棘照目，山石荦确的国产影片的途径上，勇气是何等的需要？国产影片的组织、营业，以至编剧、导演、布景、服装、摄影等项，都在很粗糙的时候，全在同志们大家努力一番，互相鼓励，齐来奋斗，作国产影片复兴的运动！

在本年四月半的时候，我因为消化不良，肠部出血，曾一度病倒，住医院月余。当时我很恨我的身体的不济。后来病好出院，略事调养，即导演《野草闲花》的内景，和在上海所摄的外景。病后的精神很差，又遇着炎热炙肤的暑天，更在玻璃棚里摄影几幕很复杂很纷乱的大布景。我们的汗珠在脸上、身上，成一条一条的河道；我们的两眼被灯光烤炙发红了；我们的头昏痛而发眩！热吗？苦吗？痛吗？……我们何必去管它！国产影片正是在奋斗的时期中啊！

导演《义雁情鸳》的感想

王次龙

影戏是艺术——在艺术之宫占着了第八把交椅——这是任谁都晓得的。但在普通社会的眼里，影戏却不过是一种消遣的玩艺儿罢了。可是，它和别种玩艺儿却有一点儿不同的地方，平常的玩艺儿尽多都是只有一时的娱乐性，至于影戏就不同了。我们看了影戏，对于戏中的善恶因果，于不知不觉中，会受着很大的感动。影戏的力量，有时候，竟可以改变个人的行为和习惯。所以影戏对于多数人，当然更发生关系了。因此影戏在人群社会国家里面，都占有很重要的地位。那末，制造影戏者当然负有指导人群，改良社会，发扬国光的责任和使命。

国产影片的制造者，只贪图了几分微利，大多数便把影戏的伟大意旨都忘了，一味的粗制滥造，到了今日，已迫进了自杀的环境了！

大中华百合公司素来的出品，都注重意旨，那是人人所共知的。我们晓得这种自杀环境，是粗制滥造的结果所造成，所以非先打倒此种习惯，国产影片不能有所发展和进步。因为这个原故，我们便更发奋精神，充实内部，添置精利机械，准备冲出这种万魔包围的阵线。

我最近导演的《义雁情鸳》一片，是本着上述的意旨进行的。剧情描写爱和义的争点，情节虽然简单，却把现在争权夺利自相残杀的危险时局，作个反面的描写。所以颇适合于目前国片革命运动的旨趣，结构也合影戏的原理。本片在开摄前，经公司同人一再的作细致的审查，一致通过后，再作最精密的筹备和计划。在摄制期中，对于表演布景摄影各方面，都经过充分的研究，凡一瓶酒，一枝烟，都用真实之物，以求其真；一门一窗，都有精细的配置，以求其美；一兵一仆，都选有经验的演员扮饰，以求其善；费时五个多月，方始完成。

本片完成试映，成绩还算不错；我虽未能十分满意，但较我前所导演各片，总算精细得多，精神上更觉得有不同的情感，这是差堪自慰的。这便是我导演《义雁情鸳》的经过。

末了，我更有一种客观的感想：我以为在国片革命的时期中，观众也当有些儿应

尽的义务。国家的革命,要民众拥护和监督;我们影戏的革命,也希望观众拥护和监督。这样合作起来,国片才容易成功,对人群社会国家的伟大的意旨,也可以渐渐的发现了。

(原载《影戏杂志》1930年第1卷第10号)

《有志者事竟成》

李劫人

我们中国影戏事业,自前清以来,虽经许多人的努力,但始终未能发展起来。其原因固多,而其主要者,则在于缺乏人才。人才缺乏,则事业自然不能进步。

我们中国影戏事业,自前清以来,虽经许多人的努力,但始终未能发展起来。其原因固多,而其主要者,则在于缺乏人才。人才缺乏,则事业自然不能进步。我们中国影戏事业,自前清以来,虽经许多人的努力,但始终未能发展起来。其原因固多,而其主要者,则在于缺乏人才。人才缺乏,则事业自然不能进步。

我们中国影戏事业,自前清以来,虽经许多人的努力,但始终未能发展起来。其原因固多,而其主要者,则在于缺乏人才。人才缺乏,则事业自然不能进步。我们中国影戏事业,自前清以来,虽经许多人的努力,但始终未能发展起来。其原因固多,而其主要者,则在于缺乏人才。人才缺乏,则事业自然不能进步。

我们中国影戏事业,自前清以来,虽经许多人的努力,但始终未能发展起来。其原因固多,而其主要者,则在于缺乏人才。人才缺乏,则事业自然不能进步。我们中国影戏事业,自前清以来,虽经许多人的努力,但始终未能发展起来。其原因固多,而其主要者,则在于缺乏人才。人才缺乏,则事业自然不能进步。

关于《南国之春》

蔡楚生

在新旧思潮冲激得最厉害的近年来，我们的《南国之春》的故事便在岭南一个美丽的春天时代发生，而终于给予不少知道的人以“艳羨”“愤怒”与“悲叹”，更无论于身当其冲的青年男女们了。

这个故事的获得，是很偶然的。那正是在明星和郑正秋先生合作的《桃花湖》已经拍完，《红泪影》刚已动手的时候。在一个夏天的晚上，圆圆的月亮，正带着清辉从摄影场旁边的花园后爬上来。我们为着夜气困人，便都到导演部外的石露台上，滑入藤睡椅里，有一搭没一搭的谈天。几个人里，除正秋先生和摄影师颜鹤眠君都在座外，还有一位是美术家裘逸苇君，裘君于恋爱是曾经沧海的人，这时他在呆呆看到月亮渐渐给夜雾蒙上以后，忽然感慨似的为我们讲述他在广州时，所目击的他的朋友的一段哀感顽艳，缠绵悱恻的恋史。我们听完了都受着非常的感动，正秋先生以剧作家的态度也说：“这确是一个凄美的人生大悲剧啊！”

当晚我回到家里，卧室中充满了夜月的清光，兼之薄暑未退，无论怎么样总睡不着，便乘着兴，在窗下一口气的把这故事写成一个剧本，最后想妥了题上剧名《南国之春》四字时，月儿已经低低的和叠叠的朝霞混在一起了。

人事不断的变迁，四个月以前，我又到联华来了。第一个剧本自然不能马虎，便从几个剧本里选出《南国之春》，又经过长期间的考虑和修改，就决意把它提出。结果很得到罗明佑先生的赞许，和剧本审委会六个钟头的研究和增删，把它通过了。从开摄以后，更有许多超出我预料以外的成绩，现在不妨来喝喝后台的彩，如数家珍的把它胪列出来：

(一)男演员——高占非君是一个富有康健美的模范男性，在剧中饰一个江浙的大学生，因为受到了南国春色的引诱，火一般热烈的向着异性追求，其活泼乃一变他向来的作风；而后部中挣扎着图存于礼教重压下的痛苦，又和以前判若二人。没有艺术的素养和表演的天才，是不能到这种地步的。而刘继群君的突梯滑稽，宗继麋君的一副艺术家的面目，也为本剧生色不少。

(二)女演员——陈燕燕女士,是一颗光芒四射的新星,也是近来观众所最崇拜的女性。她具有天生的丽质,和艺术的天才,把剧中一个“南国佳人多相思”的广州富人之女,表演得香艳缠绵,而又凄凉委婉,和叶娟娟女士所饰的荡女,把大都会所谓文明人的弱点,尽量作露骨的表演,可说是工力悉敌。陈少英女士饰一个解人的慧婢,更可说是不可多得的人材。

(三)摄影——摄影家周克君,从巴黎归国以后,便在中国电影界服务。过去的《恒娘》等等和刚拍好的《银汉双星》,都是周君的杰作。而在《南国之春》里,周君更本其审美的性灵,丰富的经验,替《南国之春》披上一层纱一般的柔美轻灵而又鲜艳的光线,而也是他承认为最满意的贡献。

(四)内景——方沛霖君的布景,在中国电影界里,已经是有人皆碑了。自方君就学于某建筑师后,艺术更有突飞猛进之概。而在《南国之春》,每个布景都是方君精心刻意之作,所以更为《南国之春》添上不少美的成分。

(五)外景——《南国之春》,顾名思义,这是一个多么美好的时期。我在着手时,早就注意到这一点,所以在一个月內,和周克君把江南的名园胜地几乎都找遍了。结果很使我们找到不少大自然美好的景物,更把人工将春光渲染得浓艳欲滴,这使人感到南国的春天更富诗意了。

(原载《影戏杂志》1931年第2卷第3期)

[illegible]

导演《火山情血》记

[illegible]

《火山情血》是我在联华第二厂的第二部导演作品。我的第一部片子《野玫瑰》公映后,承许多的观众直接和间接的“捧”它,我和我的演员们都十分地感谢。这种的同情见爱的表示,使我们感觉着惭愧,当我们想到我们的成绩是那样的幼稚。“爬得高,跌得重”,我们又是多么的害怕,当我们发现了那“捧”字和“棒”字非常地相似的时候!

他们用力“棒”我

同时,有许多批评家也在用力地“棒”我。只要他们的批评是忠实的,公正的,是有建设而非专事破坏的,我和我的演员们都很虚心地接受了。

大家多很害怕

现在,《火山情血》已经摄竣,就要公映了。我和我的演员们都很害怕。我们觉得《火山情血》是在极不利的时间贡献给观众的。我们真不知道怎样才可以不负那许多同情观众们的厚望。我们可以告诉大家的,就是:我们永远抱着求进的心,已经在可能范围里尽了我们的微力了。

一颗破碎的心

《火山情血》描写一个快乐的农家，被鱼肉乡里的土豪劣绅压迫了，弄到家破人亡，只剩着一个逃命海外的农子，捧着一颗破碎的心，让深仇的毒火日夜燃烧着他的胸臆，一直到后来他把仇人打落在火山口里，还要依践誓言“把人类的魔鬼，一一除尽”。

宛转于铁蹄下

土豪劣绅只知道欺负老百姓，真是人类的魔鬼；这种封建残余的恶势力，到现在还是猖獗着。我们试到各处内地里去考察，那些欺负良善，令人切齿喷血的事实，遍地都有！那些受着重重压迫，宛转在铁蹄下呻吟着良善农民的痛苦，酣醉在摩登都会里的人们，有多少人知道！

但我绝不悲观

在可能范围内，我愿尽量描述下层阶级所受的一切痛苦。但我绝非悲观者。我要那些受压迫的人们，在痛苦中应该认识自己是有力量的，不必失望的。

十分相信自己

好像《野玫瑰》片里，我是始终提倡青春的朝气，生命的活力，健全的身体，向上的精神。《火山情血》片里的青年农子，具着十分健全的身体。他能够忍受那常人不能忍受的痛苦和刺激，坚忍不屈，十分相信自己的力量，终能把他的力量发挥出来。他并不是一个大思想家，但他能认识他自己的力量。他仅是一个朴实有力的农子，在法律不能替他报仇的时候，他自己就很痛快地把仇自己报了。

一个人类魔鬼

为免除误会起见，我把《火山情血》的原名《火山复仇记》改了。误解作复私人的仇。我们的青年农子在火山口把恶人打下去，他虽然是报了自己的家仇，但是他也认识那恶人是残害群众的“人类魔鬼”的一个，所以更加紧了最后的一丝力量来和魔鬼死斗，好像最近刺杀昔日残害群众的张宗昌的郑继成一样。我们不能不说他们是勇敢，是伟大，虽然他们的行为是未必合于现代法律的。

《火山情血》指示出拿个人的力量去除“人类的魔鬼”是困难的：我们应该同有新的觉悟。

并不回去结婚

在片终时，《火山情血》里的农子抱了那受了伤的可爱的女郎在海滩上走去的时

候，观众不要误会他是大仇已复，回去结婚，立家，抱儿子，享乐余年去了！我们的那位青年农子不要那样的人。我们的那位可爱的女郎，也只因那青年农子肯努力除尽那些“人类的魔鬼”，才肯永远地精神上爱他呢！

让我掀开绣幕

末了，让我掀开绣幕，介绍一位新的天才到银坛上来——黎莉莉女士。

在歌舞坛上，我们的潇洒不群的黎莉莉，已经自己创造了她应享的权威。在银幕上的这一部处女作，无须我的废话多说，还是请亲爱的观众自己去认识她，批评她，指导她吧！

（原载《电影时报》1932年9月15日第6版）

我的忠实报告

独 鹤

前天接到周剑云兄的电话、说《啼笑因缘》的影片、已经摄制成功、要定期公映了、《啼笑因缘》特刊、也陆续发稿、就要付印了、请我做一篇文字、我也没有旁的意见、就把《啼笑因缘》编剧的动机和经过、写在下面、算是我个人一种忠实的报告。

《啼笑因缘》在《快活林》刊载的期间、已是轰动一时、后来经三友书店发印了单行本、格外万人传诵、成了一部销行最盛、吸引力最大的小说、有一次剑云偶然和我谈起、说张恨水先生、大约平素是很喜欢看电影的、所以他这部小说、在描写和叙述方面、很含着些电影化、如果演诸银幕、一定能得到观众的欣赏、我对于剑云的说话、很以为然、后来便由明星公司直接致函恨水、将编剧的问题、征求他的同意、恨水也欣然答应、不多几时、恨水到上海来了、剑云和明星公司中的几位主干、张石川郑正秋诸君、和他晤面之后、就把这事情谈妥、同时又得到三友书社方面的许可、于是《啼笑因缘》的摄制权、便正式归与明星公司。

明星公司、既定下了摄制《啼笑因缘》影片的计划、石川和剑云就商量以编剧的责任、属诸于我、他们的意思、是因为我于《快活林》发稿的时候、以及三友书社排印《啼笑因缘》的时候、在这部小说上面、已费了好几次整理和校订的工夫、当然比较的算是对于《啼笑因缘》的内容、研究得最熟的一个人了、如今再根据小说原本、改编为电影剧、大概不致再有什么错误、这个理解、我也可以承认、但我自问编剧的经验很浅、而且拿别人的小说来编作剧本、须要处处不失其原来的精意、也许比自己的创作、更不容易、因此对于编剧这件事、虽然勉力担任、却提出了两个条件、第一、全剧的结构和一切连贯的线索、都须依据原书、不能只图演剧上的利便、而多所变动、第二、剧本编成而后、必须请明星剧本编制部诸同人、公开讨论、有什么不对的地方、须要不客气的指点和修改、以期其完善。

这两个条件讲明以后、我便开始我的编剧工作、一半也许是我编剧的艺术太拙劣之故、一半也是格外慎重、未敢草率从事、所以全部剧本、足足费了一个多月的时间、才得告竣、中间又经过许多人参加意见、共同研讨、一共修改过三次、方始全体决定、

因此这一部剧本、虽然出于我个人之手、却也可说是合作成功、其间石川正秋、剑云、洪深、步高、瘦鹃、苏凤、叔寒诸君、都屡次参加会议、加以精密的研究、和详细的讨论、这是我对于诸君、应当表示感谢的。

剧本编成而后、石川先生主张此书既以北平为背景、为表现真相起见、不能不到北平去实地摄制、于是在去年冬间、石川、洪深、步高诸君、便又偕同全部演员、和摄影技师、带了美国新来的摄影机械、亲赴北平、滞留了足有一月之久、这一个多月的时间、是专用于摄制外景的、费了巨大的资本、经过许多烦难的手续、临时又得到恨水的指导和协助、才把全部影片、摄制成功、所以这部影片的好坏、自当在公映以后、听诸观众的公评、我们不敢自己先大吹大擂、然而在事实上、却已使全部工作人员、耗了无数的心血、费了很大的气力了。

(原载明星公司特刊《啼笑姻缘》 1932年6月)

导演《野玫瑰》后

孙瑜

因为肠胃有病而休息了一年——或者也可以说是和病魔激战了一年吧——在我重新振起精神，预备再度导演的时候，我自己说：“病魔太可恶了！起来打倒他！”于是在《野玫瑰》里，“健康”的原素，特别的注意加重了。

西方的古谚说：“有健全的身体，然后有健全的思想。”病西施、瘦张生的时代早已过去了！帝国主义的压迫，封建制度的遗毒，造成了我国现时一般人们的懦弱、糊涂和自私。我相信这种暮气沉沉的状态，思想和道德的卑弱，假如我们都有了健全的身体，一定可以改变它。有了健全的身体，然后才有奋斗的精神，和向上的朝气。《野玫瑰》里面的四个青年，他们都有健全的身体。他们走在人生崎岖不平的路上，仍旧是欢天喜地的，表现出一种难得的勇气。虽然他们的力量弱小，但是都能咬着牙忍受那人生的苦楚，丝毫不吐露一点怨气和失望。一直等到国难时期，他们都不约而同的把他们一点弱小的力量，加入了救国的伟大工作里去。这一种向上的朝气，和奋斗的精神，我认为还要在继《野玫瑰》以后的几个未来的影片内发挥鼓励的。

“到民间去”！在今日的艺术界，已经不是几个人的呼声了。在民间，我们可以看见许多劳苦、勤俭、朴实的农工，挥着血汗，挣那一碗吃不饱的饭。有时候他们病了，或是遭了意外的灾难，他们宛转就死，是多么的可怜！他们一样的也是人，他们自然也有作人应享的权利。普通人和享乐的贵族，太和可怜的工农疏远了，自然不能同情他们，更不会去为他们谋幸福。影戏假如能用来描述民间的痛苦，至少可以促进社会的自警，让社会自己想一想，应该如何的改善自己。

影戏虽然没有多大的力量为全人类增加幸福，但也许可以为全人类指示幸福的途径吧。

在《野玫瑰》戏内，“爱国思想”也是注重的。乡间顽童的军操，和闭幕时的义勇军，都是爱国精神的表现。无论什么人，当他的自身，自己的家、国，受旁人侵犯的时候，抵抗是唯一的方法。导演完《野玫瑰》后，最深的感想，就是只能在字幕里说是抵抗敌人，而不能说出是什么敌人。虽然是这样受了委曲，然而《野玫瑰》的义勇军一幕，终于在香港开演时被剪去了！

（原载《电影艺术》1932年第1期）

制作《女性的呐喊》后感

沈西苓

青年的心理，真和扑灯蛾一样，他只知道望光明的目标飞，不顾到飞得稳否。我这初次的尝试，真有点像。

一切的错误，造成了我的纪念碑。

一切从过失中所得的经验，变成了我的解剖刀。

——至于嘲笑，或许会变成锻钢的炉火。

自然没有绝对的“失败”，没有绝对的“成功”。失败了不知道失败在那里，才真是永远的失败。已知道的错误，而不在错误的本身中找寻解决这错误的线索，那才够自己嘲笑自己的庸弱。

在我的开始摄制的第一夜，我很担心着，不要应用舞台上的技巧，应坚决地执行预定的计划。但是终于是发觉了我的缺憾。

我还是离开不了舞台的影响，在我的头脑中所描写的，只是立体的印象，很不容易将它由立体而想像到平面——几百张的画面。这对于每个画面内的构图，以及每个镜头的 Film 的长短度上，把握不到准确的标准。

因为利用镜头的跳拍，反使我忽略了前后镜头的 Rythem 的谐调。

虚心是必要的，但是太虚心了，便容易动摇。在开拍前十二分思考着的企图，但一到摄影场——便会将我的方针完全跨台。

画面在必要的地段，是最不应单调的。但终于成了单调的结果——这或许是我对于 Camera Work 的没有经验。

电影的特殊的技巧，电影的生命，是可以打破了舞台上的“时、地、事件”的“三一致”的信条，同时摄影机的眼（镜头）是应成为导演者自己的眼。但因为以上的过失，终于使画面内，画面与画面间，幕与幕间，以致于整个的剧的 Climax 失了重心与和谐。

以上可说是我个人的错误。但电影是集团性的艺术，它决不是绘画，做小说，只要作者自身凭他的力量充分地将它表现出来便可成功。在集团性的艺术，不论演员、导演、摄影、布景、制片等等，都是成了它的整个的细胞。要是不能在统一的路上进行，便

会起了分化的作用，便会失了完成的可能性。这里倒记得了步高兄的一句常说的话，在做导演以上，还得要做一个适应环境，能应付环境的人，以达到工作的顺利。这话以前是有点怀疑，现在是有十分之八的相信——但是我总觉得重要的还是在本身坚决的不挠不屈的努力的精神上。

一任客观的形式如何，我终要在错误中找出我的新路。

读者看完了这个，不要因为我个人的失败，便影响到片子的本身——其实，片子是已得石川先生和汤杰先生的改削和修整，去了我许多缺点。片子本身可说是已完成了它《女性的呐喊》的使命。

（原载《明星月报》 1933 年第 1 卷第 1 期）

狂 流

程步高

“九一八”“一二八”——机枪，飞机，炸弹，大炮……各种强烈的声音，使神经受了一个大刺激——反应——转变——谋出路——思想转变——社会转变——电影界也转变了。转变中的《狂流》——是一个好剧本，从故事写到分幕，都有具体的办法，真是一个 Scenario。

一个影片的摄制，是需要编剧、导演的合作。编剧者先造意，导演后实行。编剧者把故事具体的写在纸上，导演根据编剧者的原意，很忠实地以技巧（需要的技巧）——搬到胶片上，要不走样——要不打折扣，那才对得住编剧者，对得住自己，这才是责任。

所以我在导演《狂流》以前，先把剧本仔细研究，要了解它，认识它，明了故事的意识，剧本的重心。然后再同编剧者讨论，从抽象到具体，分幕到镜头——把我不明了的，征求编剧者的指示；把我所晓得的，征求编剧者的裁可。几次讨论，增进合作的精神——了解——认识——编剧导演——融和在一起——并立在一条水平线上——结合，我们大家多喜欢。

《狂流》摄制的时候，我总是邀编剧者到摄影场来监督我的工作。我拿剧本拚命去干，力谋不走样——不打折扣，总要对得住剧本，尽我的责任。

还有一件事，使我觉得痛快的，就是《狂流》的演员，如胡蝶、夏佩珍、龚稼农、王献斋、谭志远、朱秋痕，以及许多的助演员，都是十二分的诚恳，鼓着勇气来表演。就是在这严寒的冬天夜里拍狂风暴雨的场面，拍了几次，倒没有一位生出病来。

《狂流》现已完工了，到公映的时候，要请同志们尽量的批评。我诚恳的求大家在导演方面，给我一条出路。

（原载《现代电影》1933年第1期）

过去之追述与将来之希望

——导演《琵琶春怨》后小感

李萍倩

《现代电影》编者，曾一再向我索稿。以前我曾经几次想写一篇东西，将我自己剖白于读者大众之前。无奈离开学校生活以后，很久没有提起笔来写东西了，因之，虽然想到过几次，终于没有成事实。而今乘该志编者不弃，向我索稿的机会，就以《过去之追述与将来之希望》的题目来写这篇东西。

我入影界，迄今已十有一年，论资格可算很老了。然而在学识作品各方面都不及后来的朋友们，这一点，自然是我过去的不自振作所致。

十一年前，中国影业尚在萌芽时代。那时候的出品，无容谈脚本的意识，就是很平常的技术也还没有入门。我因为爱好电影，于是就抛弃了学校生活，毅然投身于中国影界。在那时这样“毅然”的举动，真不过出自“爱好”之心。因其爱好，于是一入影界之后，满拟以我的力量，将中国影业开拓一个新的局面。所谓“新”的局面，也不知道中国影界需要怎样一个“新”的局面。总之，在那时，至多我不过是一个“为艺术而艺术”的电影从业员。换句话说：不过是一个艺术至上主义者。绝对没有想到过艺术会有社会有密切的关系，是跟时代转换的。

其后，电影界的许多黑暗的环境，重重地向我取包围之势，加以生活问题又不时地缠绕于我的脑际，为了这种种关系，不能克服环境的我，不得不随波逐流，将“为艺术而艺术，而牺牲”的决心（即使现在想来这是错误的观念），也完全置诸度外了。

然而，我究竟是青年，究竟不甘自弃尚似自新的青年，所以虽然处于这样坏的环境中，可是只须有前进的机会，我总是迅速地握住，不肯放松的。同时，我在业余之暇，也处处在探求新的智识，以期实现我“开拓中国影业新的局面”底理想。

抱了这样的决心，二次回到天一公司。第二次加入天一以后，自问使天一公司改革了不少地方。虽然那许多改革，在现在想来并不是站在新兴的科学立场出发的；可是至少在没有了解真正的电影使命以前，我是聊可自慰的了。去年九月间，因为不能和天一的当道合作，于是又毅然退出天一而加入明星。我此次的退出，并非与天一老板邵氏弟兄私人意气用事，而完全为了整个的我们的贡献不被采用的原故。同时，明

星近来颇有欣欣转变的倾向，自然，我就毫不迟疑地加入了明星。以后，要是比明星更能与我理想接近的朋友们要求我合作，我当然是乐于携手同进的。我以为以准确的立场来决定行止，实在是最简捷妥当的办法。

过去我导演的作品大概有卅部的数目，要是一部一部的叙述起来，时间和篇幅都不会允许我。现在，就拿导演《琵琶春怨》的感想写一点。好在到现在为止，我的作品在意识方面跟《琵琶春怨》都相仿佛的。

《琵琶春怨》是我加入明星后之第二部作品。我不愿大言大惭地用“大众”“前进”等名词来加于“个人英雄主义”“恋爱至上主义”等等作品上面。自然，《琵琶春怨》有许多错误的地方都待正确的批评家们的指摘（怕的是此文与读者相见时，《琵琶春怨》的批评早已见诸报端了）。不过，并非我想推卸责任，这部脚本意识的责任，导演是不能担负的。在我，只能够尽可能的于技巧上用功夫。倘使技巧方面有不行之处，当然是我的不是。这一点，我想读者们都会了解吧。

以后，我自然再不会盲目的专门在“为艺术而艺术”的口号之下用功了。反之，我将跟着新的朋友们，在这大时代的前夜，尽可能地为新兴的电影而努力，以期促进这大时代的来到。不过，因为环境关系，就是说，影片公司的出品，因为主要目的须顾到营业的盛衰，所以无疑的不能依照了我们的理想而摄制。这一点，我想聪明的读者总会原谅我们的。

最后，我很很希望读者们无论在报章上，在私信中，多给我以严厉而公正的批评！

（原载《现代电影》 1933 年第 2 期）

《体育皇后》导演者言

孙 瑜

这一部短短片子——《体育皇后》——在春光明媚，各省男女健儿都齐集聚上海，参加远东运动大会预选的时期，在上海初次公映了。

无疑地，在此刻公映一部体育影片，正可以引起比较多数人的注意，是很合时的。整个儿都会里的体育空气是那么浓厚；一切从事和关心中国体育事业的人们，也都具着十分热烈的情绪；在作者写此稿的时候，全国人士及海外胞侨，都因为反对伪国参加，而使行将在沪举行之中日菲三国圆桌会议形势紧张；包含我国选手主力军的北平中华田径队和上海白虹田径队，也在四月六日函请体育当局反对伪国参加。信里的警句有：“吾人宁愿体育因政治而受到牺牲，决不愿政治因体育而受到牺牲……”；“远东会上，有伪国无我，有我无伪国……”这一股热忱，可以感动任何冷血的人。在中国二十年以前，大家还认为只是儿戏的体育事业，到现在它已经证明它自己的重要性了。这是值得人人的注意的！

热心中国体育的份子，努力了二三十年以来，虽然是已经有了很多的成绩，但是不客气的说：我们从体育所得着的好效果有多少？我们的体育普及了吗？我们的青年是否都在合理的体育指导路程里前进？从事体育事业的人们，是否都用了全副的精神在努力着？全国的各界，是否对于体育都有了正确的认识和兴趣？

从我们眼光里所看见的，使人失望的事实太多了！体育还在畸形地发展着。无论在一省一城一校里边，只有一小部分是在干运动，而这一小部分干运动的，又难免有许多人误解了体育的真理的。我们常看见因运动而残废或死亡的青年；我们常看见因为争锦标而演成流血惨剧；最令人痛心的，我们也看见往往有为着个人的虚荣和权利而用不正当的阴谋去破坏敌方；或是为着此一团体的虚荣和权利而用不正当的阴谋去破坏敌方的团体。在个人的体质方面，我们看见了不平均的发展和有害个人体魄强健的行为；在道德方面，我们常看见了骄傲、嫉妒、自私、偷安、纵欲、侥幸、阴谋等等的污点。换句话说，我们的体育是迫切地需要着改善！

体育对于一个民族的兴亡是太重要了！“东亚病夫”的耻辱，想要洗刷去了，只有

先叫大家起来认识体育的重要。我们再不能只学得一些欧美的皮毛而忽略了体育的真意义了！强身不见得就可以救国，但是救国家的国民，身体必须是强健的。我们研究提倡体育，在强身的条件以外，还须养成一种新的精神：纯洁、诚恳、坚忍、奋斗、勇敢、求进、切实、公正，还有那最要紧而我们最缺乏的团结精神！

（原载《联华画报》 1934 年第 3 卷第 15 期）

《大路》导演者言

孙 瑜

《大路》是叙写在弱小民族普遍的反帝运动里，我们的筑路工人，已经或应该热烈地加入战线。

凡是生物，都有求生存的企图和权利的。当飞机和大炮不断地向我们进攻时，我们只有拿集团的力量去应付它。

在《大路》片里，和我的旧作《野玫瑰》、《小玩意》一样，我认为当飞机大炮还没有消灭它对于我们大家的危险性之前，我们的起来自救，是正当没有的。虽然，也许有很多观众说：“这一类的打仗片子真讨厌无趣极了！”

为着“打仗”片子的容易讨厌，《大路》片里的许多趣味上的穿插，我认为也是相当地需要的。

当观众看了《大路》时，也许里面有许多描写和许多字幕是晦暗而费解的。这也是客观环境的需要，我们应该十分痛心的。

（原载《联华画报》 1935 年第 5 卷第 1 期）

《神女》完成之后

吴永刚

在每一个都会的阴暗面——甚至穷乡僻地的小市镇里，都不会没有公开的，或者私的娼妓，尤其是在这动荡的时期。那些在生活鞭策底下的女性们，她们除了出卖肉体来生活外，没有比这再简捷的方法。我们可以看到成群从破产的农村里来的女性，倒闭的工厂里的女工们，都沦落而为娼妓。

在上海，尤其可以见到这种现象。她们被人蹂躏，被人唾弃，被那些流氓鸨妇们当榨取金钱的工具，过着非人的生活。这是整个的社会问题，这是社会经济制度的病态。

动手写《神女》之初，本想多写一点她们的实际生活，但是环境不会允许我这样做。因为人总喜欢掩饰自己的弱点，所以故事的重心便只取了私娼生活作背景，而移到了母爱上去，变成写一个私娼为了一个孩子在两重生活里的挣扎。一个蹂躏她榨取她金钱的流氓，帮助了剧情的开展，借了一个有良心的老校长作了点正义的呼声，从他的嘴里喊出了这是整个儿的社会问题。在这里我没有把这问题解答，客观的环境只允许我作一点同情的正义的呼声。我承认我是懦怯，仅仅是做了这一点。

关于编制方面，起先许多好友给我不少忠告，以为这故事太平淡冷静，缺少高潮。我的企图想在真实里找出情感，所以努力于心理的描写，情绪的变动。然而，在这里我要致谢意，他们是对的，我写高潮的部份是失败了。

（原载《联华画报》1935年第5卷第1期）

我之编剧经验谈

郑正秋

天下人生生不已、天下事乃层出不穷、天下人、形形色色、善善恶恶、各各不同、天下事、怪怪奇奇、哭哭笑笑、亦一一不一、唯是人生七十古来稀、一生之闻闻见见、未必类能引起美感、于是人皆爱观人之模仿各色人等、喜怒哀乐诸情事、戏剧也、即应此人生需要而存在者。

我国戏剧、犹未能越(写实)范围(皮簧除外)、虽曰天下事千变万化、过去现在、良多可取、奈我数年以来、取人事、作剧材、既甚夥、遂不免有大同小异、千篇一律之惧、不同于今、即同于古、不同于中、即同于西、此其故、又安在、曰、在现制度下之男女、悲欢离合、肇因大都相同耳、往往不因乎色、即因于财、不因乎财色、即因于功名富贵诸虚荣、所因既相仿佛矣、其事乃无独有偶、古今中外、如出一辙、编剧者于兹、遂不能不经三要道。

三要者何、(一)必须养成选择之才能、(二)必须善下剪裁之工夫、(三)必须运用点缀之心思、试为分别言之。

一曰选择——诸君入其门如市之绸缎庄、当见多数女男顾客、群集玻璃柜旁、就五光十色之绫罗绸缎、一一加以选择、至已认为美观者、而后剪之、持回作衣料、夫可为衣料者多矣、何必反复选择、盖欲其合时也、料有宜于衣者、有宜于裳者、有宜于袍者、有宜于褂者、非任何色样、皆可以适用者也、以言乎戏剧、又胡莫不然、第一当选择情节之适合时宜、而使遐邇可演、雅俗共赏为妙、有时且须因地取材、因人取材、不得不就某某团体、某某演员之特殊情形、以选择适当之事实焉。

二曰剪裁——自绸缎庄购回之衣料、必须经成衣匠之剪裁、大小长短、必使合度、虽大料、成小料、亦所不惜、剧材既得、亦必当加以剪裁、其无关紧要之处、即可以割去之、以免耗人目力、而节省时间、所予观众赏览者、皆若精合美玉、无莫非已经切磋琢磨之手术者、总之、戏虽写实、究竟戏终是戏、务使于最短时期中、将剧中人生平活现于观众眼帘、是为编剧人万不可忽之阶段也。

三曰点缀——食冠生园出核陈皮梅、味美矣、装璜亦颇雅观、不知其去皮弃核之

外、更加种种香甜之作料焉、亦犹之衣裳经裁缝手、外加缘之以花边珠边、及玻璃管等之装饰品也、戏剧情节、不宜率直、求其曲折、必须多所映衬、旁敲侧击、尤当注重、烘云托月、分外动人、悲痛之至、定当有笑料以调和观众之情感、苦乐对照、愈见精采、此穿插之所以重也。

(原载《电影杂志》 1925 年第 13 期 原文未完)

我入影戏界之始末

王汉伦

我中国旧时风俗与习惯、女子是倚靠男子过活、并且往往受家庭中之痛苦、无法自解、究竟是何缘故、就因为女子不能自立、此种情形、我是极端反对的、我喜欢我们女子有自立之精神、自立两字、就是自养、所以做女子要自工、必须谋正当职业、假使没有正当职业、那自立二字、便成为空谈、我在没有谋自立之前、在家庭中受了许多痛苦、那时对于世事都觉得乏味。

我的性情很固执、并且很好胜、两年前、我曾担任教务、又曾在洋行中任打字的职务、大约过了一年光景、依旧毫无意味、因为每月不过赚几个薪俸、换换衣食罢了、但是我的意思、仍想另寻一条路、做一件轰轰烈烈的事、为我们女界在名誉方面争点光荣、后来我便想投身电影界中、我为了此事、前后大约想了两个多月、为什么呢、因为中国电影事业是在将发萌芽的时候、大都以为做电影的人、很不高尚、这不但做电影的人、要被人看轻、大凡一件新的事、在初发起的时候、往往有人不以为然、所以我想了好久、后来竟决定牺牲自己、请任矜苹先生介绍入明星公司、初演《孤儿救祖记》、饰杨蔚如、开演时、不料尚蒙各界欢迎、后来又演《玉梨魂》、《苦儿弱女》、《弃妇》、各处又常有信来、表示赞美的意思、来信索照片、也很不少、我心里稍为安慰了一二、不负我牺牲入电影界的苦心、此后我自己更要求进步、常想研究表演的艺术、可惜国内无实在研究的地方、只好一人自己研究、他人所没有做到过、我必要想法做到、我演悲剧时候、就研究流真眼泪、初次做《孤儿救祖记》、我尚不能使用真眼泪、第二次演《玉梨魂》、演剧时候就能够流出真眼泪来、我对电影事业、常记着任矜苹先生对我说的一句话、电影是中国伟大的实业、所以我很希望我们中国的电影业、也同各国一样发达、我对于电影业、即抱了这一种希望。

但是成为真正伟大的实业、尚有一件不滿意事、使我很灰心、什么呢、就是近来有一般人、往往借电影事业出风头、卖弄亲友、不当一件伟大事业看、因此常常被许多小报侮骂、我实在万分痛恨、每想退出电影界、最后想想、既然已牺牲了、决不能半途自废、必要努力上进、将来若能达到自己希望的目标、步各国明星的后尘、也可替我中国女界吐一口气、不负我投身电影界牺牲个人的决心。

我的影戏经验谈

郑鹂鹄

银幕上的表演和动作、较之舞台上的表演和动作、大有出入、盖舞台上的表演和动作、设有疏忽之处、尚可以借台词助其不足、若银幕上的表演和动作、稍一疏懈、则使观众莫明其妙了、所以银幕上的表演贵乎深刻、动作贵乎精美、尤以将剧中人的情绪烘托出来为第一要义、余从事斯道迄今四年、谨就收获的效果、写在后面、俾便留心银幕艺术的同志们、参证研究、如有错误、求识者指教。

银幕演员、在表演之际、下列的三个条件、是不可不知道的、(一)身份、(二)个性、(三)事故。

(一)身份者即剧中人的地位、或老或少、或富或贵、或贫或贱、或军人、或土豪、或官僚、或政客、或学生、或商贾、或贩夫、或走卒、举凡社会上形形色色的人物、一种人即有一种人的身份、一种人即有一种人的气质、这样讲范围太广了、颇难使人明白、我再举一个例子、引证一下子吧、比方做绸缎店的店员、照名称上着想、无论大店小店、凡是店员自应视为一律、承认他是绸缎业的人了、可是仔细考察起来、大店与小店的店员、虽同为绸缎业中人、气质却有霄壤之别、据我所知道的、南京路绸缎店内的店员、与昼锦里绸缎店内店员的气质、两相比较、就截然不同、进一步说、上海绸缎业中人和内地绸缎业中人相较、势必又复不同了、我们投身银幕事业的人、对于这种地方在未曾扮演之先、预备去何种角色时、应当充分的考虑、精细的揣摩、不可放松一步、这种功夫很容易做到、只要随处留心、经验宏富便得。

(二)人性之不同一如其面、奸诈的、凶暴的、阴险的、豪迈的、懦弱的、残忍的、忠厚的、慈善的、漂亮的、刻薄的、奸猾的、老实的、照上所述数种的性情、都是很宽泛的、差不多出戏中皆有这类人、粗粗看过、并无深文大意、可是凶暴和豪迈、奸诈和阴险、忠厚与老实、其性格却迥不相同、演者万不能稍有含混、苟一忽略、则差之毫厘、失之千里矣。

我在明星公司服务四年、出品十余种、举凡明星出品、无论长片短片、主角或配角、善的恶的、老的少的、总有我一份、自愧艺术颇鲜进步、但有一事稍堪自慰的、就是

剧中人的个性、却分得清清楚楚、不曾错过、其所以能够保持个性者、即是在未化装之先、静坐化装室十分钟、脑筋里思想的善恶、视剧中人身份为转移、使脑海中充满了善或恶、而后开始化装、如此试行、屡验不爽。

(三)事故者、即剧情之谓、例如一个探奇访胜的人、驾着一叶扁舟、行至山高月小永远人迹不到的地方、舟中有酒有肴、虽俗子凡夫、处此境遇、亦必飘然若仙、具出尘之想、身当其境者、其快乐为何如耶、但假使是个遭了飓风的孤客、乘着一只漏水的船、船上饮料火具一事俱无、腹中饥火中烧、欲行无力、也走到这个山高月小永远人迹不到的地方、叫天天不应、叫地地不言、欲生不能、求死不得、那真是要变成热锅上的蚂蚁了、其实同是山高月小永远人迹不到的地方、而且同是一舟一人、其安闲与恐惧之不同有如此者、这是什么原故呢、我敢简单的答一句、就是心境的变迁、心境的变迁、即由于事故不同、所以演者、对于事故不能不十分了解、见解透彻、方才可以算是称职、要而言之、就是这桩事故的命意结局、皆要了如指上观螺、而后内心的表演、方能充分的达出、虽然演员如机械、悉听导演的指挥、可是导演只能支配你的肢体、却不能指使你的灵魂、若是漫不经心、任人播弄、那不是成了牵线木偶人了吗、没有个性的傀儡、还有什么可贵呢。

(原载《影戏春秋》 1925 年第 4 期)

我投身电影界之经过

陈寿荫

严冬雨与雪
春来俱销歇
暮暮朝朝情
至今成陈迹

司温本

司温本是英国一位很有名的香艳诗家、我把他这一段诗译出来、因为我提起笔来草这篇稿子的时候、我脑筋中开始的印象、就是这几句诗、就是 Romance(浪漫)这一个字的一部分的精华。

威尔司(Hgwells)、英国有名的著作家、说近代的小说家写小说、如不能于每本书起首的二千字内介绍一位女子、这书必难于销售、我说近代的影片无论内外、倘导演的不能于开首的二百尺内、介绍一位能使观众注意的女子、这影片也必难于发行。

唉、浪漫呵、美呵、都是人生观中的严冬雨雪暮暮朝朝的情孽、这种磨折对于普通性情的人是一种人事的经验、摧残人生乐趣的利刃、对于艺术家、文学家、诗人或哲学家却是一种无上的学校、因为这一派人物所贡献于社会的无非是一种悲欢离合与情爱冤仇的内心表演、及一种摹写、他们必定付过一种很贵的学费、受过一种很痛苦的磨折、否则纵使他们富于理想、描写出来也未必能毕肖、纵能毕肖、也不像出于至诚、纵使能出于至诚、亦必不能富于色彩、唉、艺术家、文学家、诗人、哲学家、都不是普通学校所能制造得出的、大都是一般世俗所谓孽障余生、被人生的反动力、激刺而成的、还有大半是回头的浪子、把他们从前经过的一种感觉描写出来、供社会上一般人众茶余酒后的消遣、一则是废物利用、一则是带罪图功、所以英国编剧名家奥司加(Oscar Wilde、《少奶奶的扇子》就是他编的)说艺术就积极的人生观上看起来、本是一种废物、但是因为社会上有一般人欢喜崇拜废物(如看戏看小说等类)、所以社会上有一种废人、得侥幸谋生不至流为乞丐。

我写到此段我不禁起无穷的感喟、我不得不向观众求原谅、因为《影戏春秋》编辑

汤君笔花要我写的是《我之导演经验谈》、而我把导演二字擅自改了电影界三字。

因为我在美国的时候除在舞台上充过演员、摄影场内充过副导演、此外生活大半消磨于打字机上、卖文度日、所余的精神、所得的蝇头也大半消遣于各种游戏场、及酒排、以他种无谓的酬应、我已往的生涯是极不足道的、更无导演经验可言、我回国后、导演了一出《孽海潮》、其对于电影艺术上的失败、也是人所共知的、我也不必细说、后来导演了一出《人心》、因为有环境的帮助总算勉强敷衍了过去、我才稍稍舒一口气、觉得我还有一线生机——可藉银幕之力、使我在社会上尽一分力、但是《人心》在我眼光看来也正算不得什么影片、因为结构与表情上、缺点还多、我现在看来每觉得惭愧无地、这也多由于导演学识与经验不足之故、我总觉得我现在对于艺术、还是一件绝对的废物、我决不配谈《我之导演经验》。

我现在只好用普通的故事式将我投身电影界之经过述过一篇、这无非是一种日记式的记录罢了。

我最怕写我自己过去的历史、因为我觉得凡人想起过去的事迹、不是抱一种悼惜的观念、便发生一种忏悔的隐痛、因为觉悟二字从普通的道德观念上看起来、是一件可羡慕可喜的事、从玄妙的人生观上看起来、有时似一件极可悲恻的事、我觉得我的投身电影界是我青春狂热退减的初步——也是我觉悟的动机、从此以后我失却了许多父母所赐我的天真、我失却了许多青年固有的乐趣、我丧却了许多固有的知己朋友、我的灵魂、渐渐从普通的人生观、遁入一种神秘乖僻的思想、而我的肢体、觉得一举一动、俱受束缚、尘嚣浅窄的社会、成了我精神上的牢笼、但是这种生涯、虽然有时使我感受无穷的痛苦、有时想来、还不能算没有刺激性、比较一种行尸走肉不死不活的境遇、却又胜一筹。

投身电影四字、在现在想起来本不算什么怪事、但是在五六年前的历史上、满篇满页留着荒唐二字的污点、已往的陈迹、已成了后来忏悔的资料、也不必多说了、但是我现在想来、我一生大错、都铸在这两点上、(一)年纪轻的时候、思想系太发达、妄去尝试关于人生上的闻见、(二)为一种审美观念所误、以为在我所居的环境内就是一物之微、也必求其称心悦目、这也是一种虚荣心。

一个青年有了这两种习惯、当然是免不了荒唐的绰号、我从前是最醉心于这两种问题的、等待我觉悟起来、我方才投身电影界、因为我在这两点上虽铸了我终身的大错、但是我所经验过的人事、在艺术界上或可使我小有贡献、我本来是极想做英文小说家的、后因种种困难、我决计投身电影界。

唉、我是一个曾经误入歧途的青年、我是曾经荒唐过的、我怎能怨人的毁谤我呢、倘使投身电影界以前、不曾犯过这种错误、我又何至无故被人指为荒唐呢、但是我对于这、心里至今还有一点不平、就是我从觉悟以后投身电影、节衣缩食终日苦作、我大半的朋友非但不嘉奖我、反说我愈弄愈荒唐了、我心里想倘然那时我入银行、或报馆

服务、他们对于我的觉悟必表同情、但是做影戏这行业在他们眼光中看来、却比嫖赌征逐还要下流、我现在想起这话来、还要替电影界放声一哭啊。

我的投身电影界是在一千九百二十一年的夏天、光阴容易、距现在已将近四年了、但是有时候想起那一年的景况、犹是同昨日一般、那一年是我过去历史上最可纪念的、最伤心惨目的、我觉得我平生所感受过最尖刻的痛苦、只有两种、第一是情场失意、第二是金融失了接济、我觉得有思想有知识的人、到了这种地位、就仿佛在舞台上演悲剧一般、这是一般演员内心表演最好的操练法、至于练习的题目、也不必限于以上我所说的两种、凡有同等刺激性的境遇、尽是造就明星与导演的好资料、我在一千九百二十一年的夏天、就兼这两种问题而有之、情场失意、是不必说了、我心脑中被一股弥天幽惧所霸占、我仿佛觉得天地之大、就是少了我一人凄身之处、钱是已经用完了、从前哈佛式的我、养尊处优、鲜衣华服的我是已成过去的陈迹了、那时站在纽约四十二街与百老汇路转角上的我、是一个极无生趣的青年、因为他以前所经过的所希望的、尽处于失败地位、我那时在舞台上稍有经验、最后一次、因为同雇我的那公司一位犹太后台经理起冲突、以至免职、到了后来、没有钱用、方才觉悟、但是已经太迟了、那家公司名字叫国家演剧团(National Stock Company)、我曾在那公司做了三个月的演员、扮了好几个角色、大半是扮日本人、我在那公司服务、是带一种练习生的性质、每星期所支的工钱、只够食住、旅行是由公司供给、我从前在学堂里虽曾经同几位朋友、研究过戏剧、但是粉墨登场、这是我生平的第一遭。

外国舞台剧的演员、一举一动、快慢都以剧本为准则、一颦一笑、同说话声音的高低都不能参差、所以外国的舞台、是电影演员的学校、因为他的一种表演法、比较我中国的文明新戏来、是判然不同的。

后来我又在胡德(A. HWood)的共和大戏院串了一出戏、叫做《人的家庭》(A. Mans Home)、我在那里所扮的又是一个日本的浪人、我在那里登台不到一月被Selznick公司的导演Steiner先生邀去到他公司去做演员、我那时本有投身影戏界的志愿、听了这话当然是非常的快慰、我同他本无一面之缘、有一天晚上他在共和大戏院看《人的家庭》、他因为很赏识我的表演、他亲自到后台、来要后台经理介绍与我认识、当面我很蒙他的嘉奖、后台经理在旁听了这番话后、从此待我也格外和气、那一年是我觉悟开始的一年、我做事做得很勤谨、我自从答应了Steiner后、我日里在Selznick拍戏、吃了夜饭就坐地低电车到共和大戏院的化装室、有时晚上有空还要替报馆做稿子、我的生活现状那时顿呈一种活泼状态。

《人的家庭》在纽约四十二街共和大戏院勾留了两个月、后公司里接到大西洋城(Atlantic city)某戏院的电报、要求把《人的家庭》先移到大西洋城、再到华盛顿、后台经理接到总理的训令后、同我商量、要我同他订合同上路、旅费由公司供给、并允许加我工资、我因为那时很想投身电影、而且我觉得摄影场的生活、有时虽异常辛苦、工资

却比舞台上的演员来得大、对于精神上比较起来、也觉得安逸、所以我拒绝了后台经理的要求、决计留居纽约、后来公司总理又来劝我同他上一路、并允许加我二十五元一礼拜、照工资上计算、却比在摄影场演员来得好、不过我始终不愿离开纽约、我同总理作一度谈话后、两方面都觉得惘然、我很觉得对不住他、因为他同我私人感情很好、他也很恐怕那位新雇的演员、不能胜任愉快、弄到后来、《人的家庭》到了大西洋城、那位新雇的演员、从后台的扶梯上失足滑了一脚、就此一命呜呼、噩耗传来、我觉得对不起他、照迷信上说来、他真成了我的替死鬼、这或者是我祖上的阴功积德所致、哈哈。

那时撒立刻(Szlynick)的摄影场、是在李炮台(FortLee)新琪赛州(New Gersey)、和纽约只隔一黑生河(Hudson River)、只一刻钟的摆渡可达彼岸、那时我所扮演的、也是日本人、主角通海墨司旦女士(Ecean Hammereteen)(就是《续卢宫秘史》里扮女皇后的)、同阿不兰(Sugene O. Bienb)、他那时在美国小生当中、是算很漂亮的、并且很得一般年轻女子的推崇、那一出戏在做的时候、名叫《尽职的妻子》、(Dutiul Wife)、后来听说又改了名了。

我在摄影场里得着一种很有趣的观察、就是美国到处都讲平等、在摄影场里、阶级之见、却是牢不可破、门禁的森严、是不必说了、做演员的、要想见某导演、去寻一个角色、真觉得有侯门一入深如海之感、做导演的、在摄影场内、仿佛是九五之尊、威严极了、架子也大极了、去奉承他的、更不知凡几、俗语说的、阎王好见、小鬼难当、这两句话、可做美国摄影场里的写照、因为在美国的摄影场、管门的架子最大、等待打破这重难关、副导演的架子、虽大却比管门的来得客气、做演员的、经过这两层考试、胆子小的、心气不能镇定的、当然是已经魂飞魄散、等待见了导演先生、他的架子虽然没有副导演那般大、却也都半盛气凌人、不过照我看来、导演当中、和蔼可亲的还不乏人、因为美国导演当中、虽然无教育的居多、内中还有几位很有人格、很有学问的、不过管门的和副导演、十位当中、却有八位是面目狰狞、还有几位男女演员、本来出身微贱、一旦做很重要角色、就顾盼自雄、眉目间露出一种不自然的神气了、我写到这段、又不禁起无穷的感喟、电影事业、不要说在目前的中国、不能算什么正当营业、就是在美国、照这一般导演同营业经理的行为人格看来、又怎能算一种正当的营业呢、别的不论、美国现在最大的影片公司、几乎没有一家不是犹太人开的、影戏营业之所以不受高等社会人士的欢迎、这确是最大的缘因、影戏是艺术的一种、导演一职、非有操守和受过高深人事的教育、及有文学思想的不能胜任、不过现在美国的数百位导演员中、有这种资格的、除了五六位外、又有几人呢、《礼记》上说的、学然后知不足、《中庸》上说衣锦尚纲、恶其文之著也、故君子之道、愔然而日章、小人之道、的然而日亡……诸葛孔明生平所操练的功夫全在淡泊明志、宁静致远这八个字上、从古做大事业的人、有大学问的、决不肯在面孔上做虚的广告、不过这种工夫决不是一知半解的一种俗人所能懂的、无怪他们一做导演、成功了一种影戏式的影戏、便以影戏师父自命了、唉、

这完全是一种智识关系、不过在旁观者、稍有知识的、不禁要替他们作三日呕了、还有一件事孟夫子说的饮食男女、人之大欲存焉、他又说逸居而无教、则近于禽兽、照我看来、这是一般美国导演员同明星的通病、因为男女之欲、是人所不能免的、摄影场既然是美女子美男子的聚集所、所演的又无非是一种爱情的表示、这试探当然不是平常人所能抵抗的、男女性投意合、结成恋爱、固然是千古佳话、也是道德上所公许的、不过用一种权利来威胁无知青年女子、未免迹近盗贼、美国导演和副导演中干这种事的很多、至于他们的名字、我也未便说穿、有的副导演、现在已升成很有名的导演了、追究原由、无非是未尝学问、大概没有学问的人、就没有审美观念、在没有审美观念的眼光中看来、天下的妇人、十个当中、却有七八个是天仙国色、派这种人来做导演其……结果就不堪问了。

我最怕说电影场上人的坏话、但这是我在美国摄影场服务时所目睹的怪现状、我照直写来、一则因为这种黑幕在美国电影界上、是讳莫如深的、他们决不肯这种丑史外扬、他们有的是钱、钱可通神、各种报纸当然是说他们如何道德高尚、如何学问渊博、但是我深望我们中国电影界上的人、要拿艺术的眼光来批评他的出品、决不要被这种流言所误、一则写来也是前车之鉴、正是孔子所说的、见贤思齐焉、见不贤而内自省也、我们也不必把美国的电影界捧在额角头、似祖宗式的崇拜。

唉、照这样看来、电影这行业、无怪被人看成下流手艺了、内中正有数位人格高尚、学问渊博的、他们纵然能够袒裼裸裎于侧而不动声色、然而已经朝衣朝冠坐于涂炭了、噫。

我初进撒立克摄影场服务的时候、那位导演名叫里门(Lerhmen)、这位先生像许多美国的导演、也是舞台出身、他的舞台经历是从看门的做起以至小生老生、前后距离大约有十年之久、后来他又在摄影场服务五六年、从演员副导演升到导演、当他导演《尽职的妻子》这出戏的时候、他已经导演过十余次了、照经验上讲来、不可算不老、照机会际遇讲来、那时撒立刻在纽约也算很大的公司、能在那里干一位导演、也是不太容易的、不过里门先生、就同大半美国的导演犯了一种毛病、就是有经验、无教育、能做事、无理想、所以导演了十余次、却没有一出戏能哄动社会的、他的导演、不过面包问题罢了、他的影戏知识、不过如何装灯、如何布景、如何表演而已、他正是中国人所谓脑筋中汁太少、他写一封信还不能充分清通、你叫他如何去理想一种高深的人生观呢、唉、提起这件事、我想起一桩笑话来、就是前年夏天有一位很有学问的导演名叫飞定兰(Ferdinand)、立志要将德国有名的文学家哥德(Goethe)的杰作《浮士德》(Faust)拍出影戏来、后来有人去报告说、璧克馥女士(MaryPickford)也在想做、她是名震全球的明星、财力又厚、她只要有心想拍《浮士德》、则别人自然可不必痴心妄想去同她竞争了。

但这位飞先生听了这话、神色并不变动、他只微笑道、璧克馥所以要用这戏做剧

本的缘故、不外乎二、一、她一定未曾读过这著作家高深的用意、所以她不明这戏内主角的身份、因为能知道戏高深的用意、这人的学问和思想必定很渊博、照玛利的学问、所闻所见的、不过一种浮面的穿插罢了、玛利听了这话、很不高兴、说飞先生未免把这名震全球的女明星太看轻了、并说为赌气起见、她一定要把(魔鬼)拍成影戏、飞先生也不置辩、不过玛利至今对于(魔鬼)尚未开始工作。

讲到导演与文学观念之互助、我在里门先生手底下服务的时候、很得着一种教训。

我对于这位里门先生的电影实验艺术以及表演的程序、当然是很佩服的、我得看他的益处、也着实不少、我在他手下服务六月、我留心观察他的导演法、他对于布景以及各种设备以及表演大纲、均非常留意、不过他所导演出来的、出出尽是影戏(Movie)、却没有有一本是文学(Classic)、换言之、他所导演的戏、只能骗妇人小子、同一般中下社会的钱、对于思想界是没有缘分。

我现在敢把美国诸位导演家分成两派、一、实验派——专事导演影戏、二、文学派——把人生观拿来分析推敲(Interpret)、同电影的艺术来融合。

什么叫有文学意味的影戏呢、有文学意味的影戏表演和结构处处带着人生观上深沉的色彩、取景处处有美术意味有诗意、譬如二城风雨缘(A Tale of Two Cities)、和 Vanity Fair(《女拆白党》不多时在夏令配克开演)、同是鼎鼎有名的英国文学、不过拍了出来、都要□了影戏、《四骑士》和《赖婚》、虽是文学、却远不及我以上所说的两本、不过拍了出来、却是有文学价值的影戏、这是导演员学识和修养的关系了。

我在撒立刻摄影场服务的时候、对于几位有名的导演(有学问有思想的)如 Henry King(最近导演的戏是《空门遗恨》)罗办荪(Robersen)(《曼利的渔家女》是他导演的)Fitzmaurice(《黄泉相见》是他导演的)、Sietser Erie Von Stroereim Imgram 以及 Griffith 很用心观察、那时我眼光愈高、我对于里门先生愈加看不起、我同他在表面上却是极谦恭、我心里想我倘然再从他游十年、我所成就的也不过是一位电影匠、况且我那时英文也很欠缺、照那程度看来、就是侥幸成了导演、也不免再蹈里门先生的覆辙、所以我决计暂离电影、希望对于文学上、有所造就、一则因为我对于电影界一种下等的环境、很不满意、我想换换空气、一则、也是狡兔三窟的计、晓得电影生涯、是极不可靠的、不得不另寻一枝栖、来做靠山。

我离开了撒立刻摄影场之后、改取了圣路易斯新闻通信社驻纽新闻记者、我的薪金很可过去、所做的稿子、无非形容一种名城大都的黑暗、一种人生中哭声和眼泪、今天某富商和某打字的女人妍识、租间小房子、在第几街、并且有私生子、明天被他的发妻查出来了、涉讼公庭、那打字的女人、忽失踪了、过了数日、她的尸首被警吏查见、发现于黑河面上、这位富商的发妻、也就此心灰意懒、遁入空门、我终日打字机上所写的、我终日所看的、无非是这一种人生途上的戏剧、我倒也觉得很有意味、我至今想

来、做新闻记者、真是导演的无上学校、较起从里门先生游、却胜万倍呢。

在我提起笔续这篇稿子以前、我要求《影戏春秋》诸位读者原谅、因为自从《影戏春秋》第七期后、我因事忙、不能将此稿续下、大约阅者以为我投身银幕的一场冒险、已于此告終了、其实这正是我投身银幕的开幕呢。

我记得我在第七期上记到我脱离纽约撤立刻摄影场而考取了圣路易斯新闻通信社驻纽约新闻记者之职、并且我曾经提及我的暂时脱离电影有两种原因、就是、(一)因为美国电影界的环境太坏、内中主持其事者非但出身微贱、而且有高等教育有高等思想的人也很少、他们的行为人格、同我理想中的大相径庭、我深恐我同他们久处、弄成如入鲍鱼之肆、久而不闻其臭、(二)因为我自问对于英文文学造诣不深、当时我脑筋中对于人生观虽略有研究、却苦在不能用文学的意思来达出、纵使能熟悉电影情形、结果也不再蹈里门先生的覆辙、并且、当时有一种志愿、想在文学上有一个发挥造就、我当初牺牲一切、半途辍学的原因也无非因为学校中对于文学上的教育太形浅陋、所以我更不愿出乔木而迁幽谷。

纽约——人间地狱——也是环球人文荟萃之区、在这城里做一位新闻记者、非但入款较电影界服务为丰、地位亦较高、身体也来得安逸、我的职务无非记载一种黑幕(愈黑愈受主笔欢迎)、我那时对于我的职务非常满意、因为我既得饱尝人生的甜酸苦辣、并且以一中国人能晓得外国社会的黑幕、也是很有趣而快心的事、那新闻社的主笔对于我也非常满意、因为我的记载颇能投其所好、我寄稿寄了两月、他才晓得我是华人、他后来尝对我说、我今后才晓得天下事不能以表面论人、倘然你来投考时、我晓得你是华人、我决不看你的稿子了。

纽约——也是贫富阶级最深专制色彩极重的都会——第五街(5th Avenue)同派克街(Park Avenue)各名家巨邸的茶话会、晚餐跳舞会、长岛(Long Island)的星期聚会(Week-end bouoe Party)、球会(Golf Party)、游船会(Yaileo party)百老汇路的戏院、跳舞场、屋顶花园、笙歌彻旦、都是富豪行乐之场、作恶之处、纽约的东西二区(East Side and West side)却尽是贫民聚居之处、二有街以上(B onx)又是黑人犹太人意大利人聚居之处、他们的生活非但没有行乐的余暇同金钱、并且时常饕餐不继、有的自寻短见、投了黑生河、或者服毒、有的出去骗钱或抢钱、女子化为娼妓、新闻记者对于这几类人、都有接触、而且接触大半都由于罪恶的介绍、半年的记者生涯、给我无数剧本和表演上的经验、我著了一篇稿子名 Heaven and Hell《地狱天堂》、登在芝加哥某报上、我隐名 Sinfield 后来被哥尔文影片公司(Goldw uePictnr Co—o—preation)的编剧总监咪林 Engeue Mulliu 先生所见、大加赏识、他亲自来访、请我吃晚饭、并邀我同他到花蓝坞哥尔文编剧部去服务、我本来极醉心花蓝坞的天气、并且我也很想研究电影的编制法、我当即允诺、次日我就一肩行李、别纽约而西去了。

我居纽约的这半年、现在想来是我青年期中最得意的时期了、那时朋友男的、女

的都有、极上等极富极有知识的也有、极下等的也有、极可亲的也有、极乖僻的也有、极放荡的也有、钱虽不多、却可常供我的挥霍、歌台舞榭、无一夜没有我的足迹、这时自问确是文人的本色、依笔头为生活、不事生人产、也无需向人借贷、这种日子、现在已不能再得了、而且现在我想来、我在这时期内得着电影经验、却比在撒立克摄影场服务的时候还胜万倍。

我离开纽约车站的时候、正在秋初、情绪惘然、对于纽约的繁华——人情——生活——我很觉得恋恋、以前的人事经验尽成了反感、我记得我曾在车上赋诗两首作临别纪念。

其一

当年裘马遍神京、击筑狂歌易水清、一度周郎惊醉梦、重来刘阮记前盟、浔阳枫叶青衫泪、白下关河祭酒情、灯炮不堪回往事、独留残粉叹蓬瀛。

其二

乍来玉露撼残荷、木落江南水涌波、永夜闻砧伤远客、中宵见月起悲歌、三年裘马长安客、万里琴书江海槎、回首故园闻望切、敢教逝水逐尘过。

这一种记载对于电影一道、本处于无价值地位、不过照实说来、我觉得在这半年、我很受着一种人事上的经验同试探、我现在想来、只悔我离开纽约太早、倘然我能多勾留一年半、我对于人事同文学上的造诣、必定不至同现在的一般肤浅、并且我于表演同导演上的造诣、也必较现在为高深。

我在哥尔文编剧部服务二月、专看外间寄来的剧本(每日必有数百起)、把内中有希望的提出交剧务部总监阅看、但是有希望的千本中不得一本、每月剧务部开会一次、研究剧本、这两月的服务、使我能于编剧上分幕上略窥门径、至于门径若何、只好待我有暇、据我所知、另题写出。

我出哥尔文后、又至环球剧务部服务、因为那时哥尔文公司职员太多、薪水少、环球需人、并出较重薪水、所以我由哥尔文总理的介绍转至环球、我在环球认识了导演司脱汉(Erio Von Stroheue)、因得副导演之职、我看见他的导演、确和里门先生不同、我后来又至米曲罗服务、参观殷格兰先生的导演、同时我在R-C摄影场、Five arts摄影场、Bronson摄影场也俱扮过角色、有一次我在Bronson摄影场扮一很重要的角色、这出戏名《黄影》So rlet shadows、遇见了里门先生、他说我表演大有进步、问我离开纽约以后的情形、我说、我除在新闻界服务同在剧务部研究剧本外、对于表演上并没有用过什么工夫、那时里门先生沉思半晌、吃了一口雪茄烟、他徐徐的说、你果能从这种地方用工比从摄演上用工来得高了。

我在花蓝坞混了一年有半、因为我的父亲病重、我不得已将环球副导演的合同顶给同事、挂帆归国、我对于花蓝坞本想有记载、只因事忙、且限于篇幅、所以我决定另辟花蓝坞为题、他日来另做一篇。

照我从前个人的经验看来、我敢进一忠告、就是导演之学、先要从剧本人事经验着手、第二步才是摄影场的经验、犹如做演员的、先要从人事经验上练习天然的内心表演、然后方可谈到表演、我还有一句老实话、电影一道、不比机械工程、曾否出过洋是毫无关系的一件事、因为艺术无非是各人个性的发挥、身为中国人、不能依本人的个性发挥、因为在外洋学了一种一知半解影式的艺术、便以影戏大家自命、非但迹近傲慢、也是很可鄙的。

我现在先拿自己来比喻、我在美国电影界、舞台上、新闻界、总算都混过、我在留学界、因此成了一个不三不四的怪物、我回国来在电影界又混了一二年、扪心自问、我的导演不如但君杜宇、张君石川的地方、委实不少、我的普通电影知识不如任君矜莘的地方也委实很多、就是最近大中华出品由陆洁先生编导的《战功》、内中有数幕穿插和编制、我自问也或者不能想出、所以我总觉得学问是无止境的、我目前要求教于人的地方正多、《影戏春秋》既然是一种正直言论的机关、我更应该说几句老实话、中国现在电影之不良、也大半是由于环境的关系、不能尽怪导演、我将来导演出来的片子、也许远不及但张陆诸君的出品、也许可以并驾齐驱、我却不敢预定、总之我觉得我既受社会之托、来做导演、自问决不能干的事、我宁牺牲一切不干、我曾在电影杂志上登过五不导演、就是我所说的环境关系。

(一)公司营业经理意见不合、或经理为人庸腐固执。

(二)无内心表演资格之演员。

(三)无真正影戏价值之剧本、导演一举一动辄受毫无电影知识经验之编剧先生同剧务部之牵制、美其名曰互相研究、实则互相牵制、使导演者不得尽其所长、以遂他们的权利私欲。

(四)无精于艺术之摄影师。

(五)对于每剧用途估价不合。

唉、讲到这里、中国现在的公司、那有一家是一样俱全的、有了一二样、已经是万幸的了、做导演的直是以名誉来赌博、还是做导演好、还是另择行业好、还是以艺术为前提好、还是以金钱为是主旨、呜呼哀哉、予欲无言。

(原载《影戏春秋》1925年第4、5、7、12期)

我对于人生的思潮

史东山

我在十八九岁的时候、性情很暴躁、动辄发怒、但是发怒之后又往往受亏收场、反而给别人占了上风去、因为我那种发怒大都是一时的性子所致、实在是无理由的、行动又极放浪、欲为即为、不自约束、顾什么名誉、什么事业、什么礼节规矩、总之我欢喜那样就那样。

后来、我父亲去世、一家责任全移肩到我身上来了、乃渐渐知道谨慎、忍耐、节欲、一二年后、居然很有人嘉我曰老成、而家庭负担即重、自己就不能得到满足的生活、在羡慕着他们成名立业者的荣耀与快乐之下、于是更知道日常工作之余竭力用功学问。

其间、有一度、我忽然改变方针、移转目光、读古文有云人生若梦、为欢几何、很以这两句话为不错、觉得为人在世、为什么要这样孜孜自苦、在日常工作之余、不知寻乐享福、还要存着增进前途的观念、终朝勤劳不息、真自笑不知人生有死之愚、一半存着些灰心、于是又不禁羡慕起那无虚荣心、无进取心、千年如一日的渔翁樵夫来、我那时似乎盲从古来文人风雅谈吐、并且同时看见那些争权夺利为事业奋勇敢死的举动觉得非常鄙俗。

但是、没几时后、我为穷困的环境所压迫、又渐渐地恢复起从前为前途勤恳的观念来、并且重新实行了、不过、自从经过第二期的思潮之后、后来的所抱的志向不如最初的强毅了、这时候所具的观念是、(一)欲与穷困的环境决斗、不能不牺牲安闲的快乐、不过须有限度、(二)限定五年的毅力与勇气望前进、如不能达到成功目的也就罢了、从此聊守旧业、安心平气以度余生、惟待天命而已。

后来、事业上略见得一线光明之路了、我好动的心理又有变化了、觉得在此青年的时代、正如草木之方在春、不寻快乐待何时、吾十数年后、虽尚非老态龙钟之可憎、然已过明华春光的佳期了、于是我淡泊的心又油然而生、并觉得从前节欲(广义的欲)的主张是大背乎人生的真义、差不多又恢复我最初时很天真的观念了、但是再放远眼光仔细看世界进步无止日、后生迭起多健能、则又乌容我稍息步、恐饭碗之难保也、仍不能不刻苦用功以求维持。

如此如彼、思量周遍、到底、终觉得人生是乏味的、无聊的、果如宗教家言而谓在人类之上有操纵人类之权之上帝者、则上帝生人类于世上者决无好意、果如宗教家言而有天堂地狱之说者、则世界即是地狱、或进一层言则上帝即是魔鬼。

(原载《申报》 1926 年 12 月 12 日)

我们对于社会的两个希望

史东山

电影、谁不知道电影是件包含最广、魔力最大的东西、在美术上论起来、电影除了音的美之外、无论色彩的美、线条的美、动作的美、统言之、无论天然的美、人造的美、都能在银幕上有调有序的表现出来、他所具安慰人类的本能很伟大、所以其转移民众的趋向最容易、惟其转移民众的趋向最容易、所以电影又是一种最有效力的社会教育、这话早有人说过、也不用我喋喋了。

不过我们既知道电影是这么一种伟大的东西、电影就早该普遍于国内、为人人所能享受的利益了、但试观现在的中国电影事业、在社会上可曾占得如何一点微细的地位。

各国对于电影事业、政府特别加以扶助、这一层在中国、我们倒也不想、苟能不施破坏、不加无理的禁止、已算万幸了、现在最紧要的、社会当与电影界分途合作、中国是这么一块大地方、发达的城市也不少、社会上目光远大的人、不能再尽在制造影片的一条路上去努力、急当在各处设法去开办影戏院、给制造影片者辟一条生路、不然、大家现在所站的地位、恐怕都要摇动吧、闻美国单是一条街上有五六处戏院之多、我们现在不必抱这样大的奢望、但愿每二省有购买一部片子的力量、那末每一新片成功、在国内就可有十部的销场了、但现在也许有很多内地的人们、还没有感到电影的兴味、这时就需制造影片者的互助、应减轻租费、在各处先开了电影的风气、渐渐地提高他们对于电影的热度、说到这一点上、我有一个最恳切的愿望、须对各处所驻的军队陈说一下、因为军队往往扰乱戏院、看白戏、还占好位子、不守公德、骚扰旁人、不对头、又吃醋、又打架、至于损坏戏院散场、这一点、应请各官长注意、约束部下、就是帮我们电影界万分的忙了、中国电影界已有协会之组织、将来就可由协会向各军长陈说这个愿望。

大凡一个团体里、一定是良莠不齐的、全体的名誉往往被累于少数的不良份子、我们影戏界也逃不出这一例、近一年来、谈起电影界的、没有一个不摇头、实在依我的眼光看来、说伊们在进了影戏界以后堕落的没有一个人、就因为当初电影刚办起的时候

刻、平常很难找能痛快做戏的人、所以就请了几位惯常和男子接近的小姐们来撑场面、伊们进了电影界以后、依旧继续伊们带着假面具的交际、就此带累了电影界整体的名誉、实在电影的环境、并不会使人堕落人格、所以我希望社会有高尚学识的人、有身价的人、放亮你们的眼光、不要盲从无意识的评语、在发动了艺术的兴趣之下、进来作真切的研究、发挥你们的天才、我并敢担保你们在极短促的时间内、可以将那辈败类打倒在千丈之下。

(原载大中华百合公司特刊《同居之爱》 1926年)

电影和美术

马瘦红

余素嗜电影、然置身电影界、亦不过两易寒暑、对于电影的构造法、总算有了一些门径了、但是我觉得电影在艺术界上占了最伟大最重要的地位、国产的影片、进步不能算不快、不过有一班人、把电影看得太容易了、所以他的结果、便谬误百出、此种影片、不过拿来骗骗无知的人们当新剧看、我想知识阶级的人们、决不敢恭维的、所以国产影片中、要求完美无疵的影片、那真是凤毛麟角、搜求不易哩、即有一二稍有价值的、也算不得完美、其病在缺少美术观念、因为制造电影的要素、不外乎三种、所谓社会心理、文学思想和美术观念、那末制造影戏的人们、当然也少不了这三种常识。

但就我所见过而人们承认为国产佳片的、大都仅注意及到社会心理和文学思想、而对于这个美字、终于忽略、可见他们没有了解这美字在电影界的利害关系、我敢武断的说一句、美是电影的生命、并且敢说没有美的观念的人、决不能治电影、因一片之成、里边的布景、无论房屋门窗以至器具陈设、虽极小的一件东西、也要放得使它美观、服装在银幕上虽无彩色的分别、然而由浓淡的配置、而分美丑、虽鞋袜之微、亦须使它美观而止、光线则一室的光线和人体上的光线、都要注意、面部特写时的光、更不可忽略、例如面部有三分光、则美有四分光、不致使人感到不适、其间一分之差、美丑之判、真所谓失之毫厘、错以千里啊。

表情动作要处处动人美感才好、这全在演员自身的艺术、和导演者的辅助和监察。

摄影机好比写生的画架、须详细审察而定地位、不论野外室内、务使其章法新颖、远近适宜、决不能贸然从事、失却电影的本旨、以上的几种、要是有了一种缺点、就算不到完美的影片、一片之中、剧情穿插、和演员的表情动作、责任是在导演的、章法之美恶、是在摄影的、器具陈设、是在置景的、表演技术和化妆、是演员的、一个人的脑力有限、决不能处处留意、所以导演仅能负纠察之责、总须许多人有相当知识和合作精神、那末方有产生完美影片的希望、倘然以上的几种、有一部疏忽、就不能有美满的结果、总而言之、统而言之、电影和美术是有很密切的关系。

(原载大中华百合公司《同居之爱》特刊 1926年)

悲欢离合的生活

侯 曜

星侣兄：

承你来信问我的生活状况怎样，我现在简单的回答你一句，我的生活是悲欢离合的生活。

记得我《复活的玫瑰》戏剧集中的卷头语，有下面几句话：

我愿变一架摄影机，

放在悲惨的世界里。

照尽一切悲欢离合，生老病死的人事，

编成一出人生的悲剧。

到人们最痛苦的时候，这一出悲剧，

也许能安慰他们少许的悲哀。

我写这几句东西的时候，还在东南大学念书，谁知现在竟成了我生活的预言。我在东大刚刚毕业的时候，有两件职业任我选择。一是从事平民教育，一是从事影戏。当时我很考虑过一番，终归择定了影戏事业。因为我承认影戏能宣扬文化，改善社会，比任何事业都来得重要。

我自从投身影戏事业之后，也有许多和你一样关切我的朋友写信，或口头上问我的生活怎样？“我的生活是一种悲欢离合的生活！”我也是这样回答他们。但是这句回答，不能满足他们的好奇心，仍然是絮絮的问个不休。在他们的理想中以为影戏的生活是很有趣的，很丰富的，很新奇的，所以很想知道这种生活的内容究竟怎样？我自知这句话也是太晦涩了一点。

现在我把所谓悲欢离合的生活解释一下。

我在东大是学教育的，同时又喜欢研究戏剧，以为戏剧教育民众，感化民众的力量比任何事业来得大，所以课余之暇，时常邀集几个同志作粉墨登场，借剧中人的离合悲欢浇灌了胸中多少的块垒。同时又给了人们不少的安慰和感动。在东大将毕业的这一年，把所编舞台剧《弃妇》改成影戏，由长城影片公司摄制，其时正当江浙战争，

就在炮火声中，导演该剧。于剧中人悲欢离合之外，再见了江浙遭难人民的悲欢离合，到现在回想起来，还觉得别有一种滋味。这可算我入电影界的第一步。到东大毕业，我的事业方针决定之后，就正式在长城影片公司供职，就正式开始我的悲欢离合的生活。半年后因好友的介绍，见民新公司较能发展我的怀抱，就辞长城而到民新。

我是一个崇拜易卜生的人，所以我所编的剧本也都包含社会问题。例如《摘星之女》是讨论恋爱问题，《春闺梦里人》是军事问题，《一串珍珠》是家庭问题，《伪君子》是道德问题，现在在民新的《初生儿》、《和平之神》是非内战的军事问题剧。爱情几乎为现代剧中一个重要原素，就是《伪君子》、《和平之神》这一类的戏剧也少不了儿女私情的分子，所以悲欢离合的事情在所不免。于是导演此等戏剧的时候，不能不体会剧中人的悲哀和欢喜以校正演员的表情。因为表示悲哀并不能以一哭了之，表示欢喜不能以一笑了之。悲哀与欢喜各因程度的不同而表示的方法也不同，表示悲哀有用叹息，有潜然下泪，有咽呜，有掩面痛哭，有悲哀极而反笑、如突然听到恶消息，这时候悲哀的表情不是哭是定睛发呆，或是昏晕。表示欢喜，有用微笑，有笑，有拍手大笑，欢喜到极点时，有时反下泪或狂舞。大概悲哀与欢喜到极度时，常用手脚的表情帮助我。在摄影场导演的时候，简直忘记了现实的人生，体会着剧中人当时的情形景地身分，表示某程度的悲哀或欢喜、不然，就无从指挥与校正演员的表情。所以终日跟从悲欢离合的剧情，疯颠颠地以他人的悲哀为悲哀，以他人的笑乐为笑乐。所以我说我的生活是悲欢离合的生活，我这种生活，说有趣的确是有趣，说丰富的确是丰富，说新奇也可算新奇，可是有时却很苦啊！

余事恕不多讲了。祝你好！

曜

（原载民新公司特刊第2期《和平之神》号 1926年）

论 摄 影 师

周 克

一部影片之成功，其重要之人员，除导演及演员外，当数及摄影师。摄影师，非徒知照像术仅能摇机柄者之谓。盖摄影师，犹画家、其镜头之运用，即犹画家之置景着色、其机柄，即犹画家所用之笔、至银幕上所映之片，则不啻一幅一幅之连续的画家之作品也，是故名摄影师，遂亦如名画家之不数数觐。

看客于戏院观剧时，只知注意于某者导演，某者表演，动作表情若何，光线布景若何，而不知于黑暗之中运其灵思者，尚有一摄影师在也。

导演成功，虽由学识经验，亦须有良好演员、演员成功，虽凭其艺术之素养与得法之导演，然二者皆有赖于摄影师之助也。

在欧美各国，欲成一明星甚易，片朝出则夕可立致、摄影师则不然，度其一生之岁月于黑暗中，草草于制造明星之工作，明星获名，而摄影师不与焉。故欧美人士，百人中愿入影剧界者九十九人、但跨进后欲自期成一导演或摄影师者，则其寥寥乃如晨星若。

曷以言乎摄影师为制造“明星”之重要工人？盖摄影工作(Camera Work)中，除配置适宜之光线与角度，使演员能藉此达其充分之表情与动作外，摄影师尚可予演员不少例外之助力。如演员之身材矮，摄影师可以使之高；面部肥，可以令之瘦。摄影师用主观的意象可以变化其人，是亦犹画师之于其作品，参入剪裁的方法而美化其作品也。

(原载神州公司特刊第2期《道义之交》1926年)

我办影戏公司的失败谈

徐卓呆

影戏公司、是一种事业、非一心一意去经营他不可、像我那么半娱乐的办影戏公司、第一步就错了、不过我是不能不自己谋糊口的人、影戏公司既养不活我、而我影戏的瘾又非常之大、那自然只有一面自己去谋糊口之道、一面再兼营影戏公司了。

我们最初的第一片、费用极少、而且在大家正是十分之九是制造爱情片的时代、忽然来一下滑稽片、观众换换眼光、似乎比较的容易得到彩声、因此人家都以为我们是成功了、哪知竟是失败。

因为我们这第一次、虽然也有近一万尺片子、但是内容是三种短片、《隐身衣》三本、《临时公馆》三本、《爱情之肥料》三本、卖考贝时、非常困难、片商都说、滑稽片是小剧、只能映在正片之前、不能作正片用、虽足映二小时、然而买了去除搭映在正片之前外、别无办法、所以这种片子、与新闻片无异、与广告片无异、你们何不去摄长片呢。

为了有这些理由、片子便卖不出价钱、第二次我们学会了门槛了、摄了一部长滑稽片《神仙棒》、片中用屈力克极多、观客当然欢迎、不过我们卖考贝时、又有困难、片商都说、滑稽片宛如酒席中的小碟子、当不得正菜、你们有八九本之多、既不能拆开一二本映在他片之前、又当不得正片、于是片价仍旧很低、不过我们后来晓得买这本片去的人、都是大发其财的。

我们又失败了一次、第三次便再摄短片《怪医生》《活招牌》《活动银箱》三种、共计八本、这一次的结果、比第一次更坏、于是我们决定断不能再拍短片了。

第四次、我们换一个方面、拍古装片子、与新舞台合资摄《凌波仙子》《红玫瑰》二片、我们以为古装片子从未有过、一定可以出风头、那知大不然、有的说、老戏派太足、有的听得古装二字、连内容如何也不问、就绝对的不愿买了、这一次失败得最厉害、考贝卖去极少、我们也想不到歇了一年之后、古装片会盛行的、可惜我们的已成旧片了。

我们连失败了四五次、便从经验上再换方针、决计拍时装滑稽长片了、便是《雄媳妇》、这一片销路要算最好了、价钱也卖得大些、不过开销极大、因此帐簿上虽觉热闹、而收入与支出相抵还是不能获利。

此后忽然有人来定片子、一方面要定《济公活佛》、一方面要定《奇中奇》、我们就不管三七二十一、两面都答应、下来、《奇中奇》只有上下两集、《济公活佛》是只管拍下去没有穷尽的、我们拍到第四集就发现一种大缺点、这种一本一本连下去的东西、发行上非常不便、譬如有人要租映我们的片子时、首集《济公活佛》如果不在家中、那么二集三集四集、只好一齐搁起来、若使是四部独立的片子、那就没有先后之分、任何一片都可以先映了、于是我吃了这亏、便停止续拍《济公活佛》了。

去年春天忽然我们营业部的人说、古装片不能再拍了、实在没有销路咧、于是再摄一部时装片《千里眼》、不过《千里眼》摄成后正是古装片热闹得异乎寻常时候、自然生意平常。

我们到此方始觉悟影戏饭实在不是我们吃的、于是由全体股东议决出盘、居然一个月后、就有人盘去。

我们的损失也很大、资本自是第一项、第二项就是自己的吃饭问题上、被影戏公司耽误不少、第三是精神损失、为着明天要拍戏的事、往往隔夜一夜睡不着、到明天一早不见太阳光时、真比什么都着急、第四是自己个人的金钱损失、影戏公司本来是用钱极阔绰的地方、我们个人出入在阔绰的地方、个人经济、因之也无形中阔绰起来了。

除了以上损失之外、所得的也不少、第一是我得到一个荣耀的导演的头衔、我打算将来死后、可以放在牌位上、不过我的导演、很没有名气、总不免有桂花导演之谓、因此不敢留在牌位上了、第二我儿子得到许多废片、可以大做其西洋镜和香烟匣、第三我家里多了许多洋铁盒、可以放放东西。

得失相较、因为不能上算盘去算、所以我至今自己也没明白抵得过呢抵不过。

（原载《电影月报》1928年第2期）

我们此后应该怎样地努力

王元龙

近一年来、中国的影剧事业真可以说是到了摇动的时期、观众的失信和影片的落价、不但使一些小资本的公司倒闭、使一些从事此业的人走开、就是几个大公司也受了不少的连带的影晌、这是凡与影界情形稍有接近的人都可以看得出的、有人或者替这种现象抱悲观、我呢、我却以为我们毫无悲观的理由、这是国产影片沦亡的时候、但也是它新生的时候。

无论是一种什么新的事业、从政治的一直到艺术的、当它初起的时候、一定要有不少的投机分子加入、这些投机分子所为的只是目前的获利、他们对于这事业的前途、自然一点不管、接着一定便要来一种压迫——这种压迫也许是由于外界的敌视、也许是因为内部的腐化——使全体事业陷于危机、这时投机分子看着立脚不住、自然又要跑到别处去投机、所剩下的便只有一些忠实的干员、如果这些眼光深远、不畏艰难的人、再奋斗出这过渡时代、那么这事业就可以建在稳固的根基上了。

我所说的并不是一种幻想、乃是一种必然的公式、观之国民党的历史、我们也可以很容易做个证明、凡稍注意历史的人、都会记得辛亥革命之后、国民党曾怎样地勃兴一时、有多少投机的先生们高叫自己是国民党员、既至民二受迫以后、这些先生们便立刻对这由时髦而变为危险的名衔否认起来、甚至有的还帮助袁世凯摧残破坏、这时只有少数忠实的同志、跑到广东团结起来、作内部的训练、经过十几年的奋斗、今天总算北伐成功了、但如果那时没有民二的压迫呢、我恐怕国民党三字现在也许变成一个空名子吧、

现在我们的影剧事业也到了同样的时期、我们若在这时作一番刻苦的努力、则我们的道路仍旧很长、我自己也知道自己的浅薄、不过因为有点意见、这几天常在我脑子里盘旋、所以很愿意把它们提出来、只当和诸位同志做个谈话。

第一、我觉得我们应该认清影剧是一种独立的艺术、关于这一点、世界艺术家们、除了太守旧的之外、近来否认已很少了、我们现在用不着仔细研究、他们反对派的主要的理由、就是说影剧与舞台没有特别的差别、应该附属于戏的范畴之下、舞台剧有布景、影剧也有背景、舞台剧有对话、影剧也有字幕、舞台剧有动作、影剧也有动作、这是一个大大的谬误、除了第一项二者有点相似外(也不是绝对的、现在因为不是专门讲布景、不便多说)、第二三项正是二者最大的分别处、在舞台剧里、要素是对话、不

是动作、如果你去看现代几个戏剧家如伯讷萧、史特林堡的作品出演、你所见的只是几个人坐在那里说着哲理的、或漂亮的对话、他们并没激烈的动作、剧情也没绝大的变化、然而你也并不觉得厌倦、要打呵欠、你可以从他们的口里找出动作、找出变化、有些新派的学者甚至说一个剧本不一定可以表演、而仍旧不失为一个剧本、这种议论虽然有些极端、但我们总可以借它证明动作在舞台剧中不过是帮助条件罢了、反之在影剧中则不然、在舞台剧里情节可以轻淡、如同 L. O. Pirandello 的作品、影剧里若没有情节、就要叫人莫明其妙、在舞台剧里可以少动作、影剧里若没有动作、那就更不知道成为一种什么东西、影片固然有字幕、但那只是帮助条件、近来影剧艺术进步、字幕已渐渐减少、在德国前年曾有取消字幕的试验、而且成绩还不坏、因此、我们可以决然地断定影剧并不是附属于戏剧的、它有它自己的地盘、它的地盘就是动作。

我们过去的国产影片就是把影剧当戏剧一样做、我们中国的旧剧本是一种类乎西洋 Opera 的东西、处处用象征法来表现、和比较写实的 Drama 又大不同、拿 Drama 来拍影剧已是不行、现在竟毫不思索地把中国旧剧生照出来、你想成绩怎会不荒谬、于是梅兰芳的《天女散花》也成了影片、旧剧的假胡子和花脸也上了银幕、侠客可以驾云打仗、也可以远远地翻跟头、把影剧界弄得天昏地黑、同志们、这就是我们大家失败的根本原因、要维持国产影片的地位、我们就得认清此路不通、向着纯粹的影剧艺术方面重开道路。

第二、我们不应该迎合最低限度的心理、我们既然把影戏认作一种艺术、我们就应该知道艺术所求的是最高的完美、不是俯就任何标准、即就事实上说、由以往的历史、我们也可以看出迎合最低限度的心理、是怎样一件危险的事、当影片初次输入中国的时候、便有一般投机的老板、盖上一所房子、买上一架机器、开起电影院来、所谓影片呢、只是几本托外国人随便买来的一些不成套新闻和幻术片、演来演去总是那几套、这时为好奇心所动、去看的人倒也不少、但这些观众既是为一看那些活动的洋人洋房而来、看过几次、好奇心满足、自然也觉得无味了、卖座一少、老板就着起慌来、这时便有外国人告诉他外国还有滑稽短片、你何不租来试试呢、这个法子真是见效、因为观众至少可以从这些片子里看见外国生活了、但这种老式的笑片、情节都是又荒谬又胡闹的、而且其中的人物、只是一味地做些呕人的怪态、毫无意味可以咀嚼、于是渐渐地、艺术程度较为高尚一点的、便不能为它们所吸了、老板眼看不行、听说外国这时正出侦探长片、只好硬着头皮、冒险租来试演一下、这种片子的命运、自然又比那些胡闹的笑片好些、因为一来片子长、二来也有合理的情节、可是人类的脑子虽灵、怎能造出些无穷的不同的侦探资料呢、片子一多、便只有些千篇一律的东西出来、因此支持了两三年之后、仍旧站立不住、自从范围无穷的情节片子输入以后、中国观众的程度的进步更是一日千里、到现在、他们不但可以看出一套片子的好坏、而且还能知道那一个明星长于那种表情了、当波拉尼格雷或史璜生的一套什么片子初演时、你总可以

看到挤不动的人堆在电影院的门口、然而他们不也是中国观众吗、他们可真不懂艺术吗、我们为什么不奋斗起来、把这些观众吸引来、而专要去欺骗侨胞的金钱呢、我们为什么不努力于永久的艺术、而把同样的时间去做那因陋就简的短命的投机呢。

第三、我们应该广罗人才、我们向来对于布景多半太缺乏考据、演员呢、剧多人少、只是那几个人倒来倒去、编剧也只是几个导演和主角包办、这种粗糙的办法、实在造不出精细的作品来、在我们影界之外、对艺术素有修养的人一定很多、我们应该把他们尽量搜罗、自然、搜罗人材这件事是人人知道应该做的、而大家也时时地在做、但我们不能不说我们以前是失败、失败的原因就是我们的态度和行为有时太不严肃、至使许多有志投身影界的人都裹足不前、此后我们应该以纯艺术为前程、不抱一点先进者的成见、使一切有艺术研究的人都有加入和试验的机会、并且同时在自己身上也要加严正的态度、如此作下去、几年之后、当我们登报招请女演员的时候、尚不至像现在这样困难了。

第四、我们应该虚心地容纳批评、对于这件事、说句老实话、我们以前做得实在太不高明了、我也是个中一分子、似乎不该揭自己的短处、但因为现在已到我们生死存亡的时候、我们不得自省出以前的迷途、大家携手改上正道、以前、我们以为批评就是于我们不利、就是和我们敌对、于是我们使用人情、用金钱、用各种法子来消灭它们、我们读读红蕉先生在本刊第二期的文章、当可照见自己的影子了、这真是我们的自杀、如果我们那时不去防止别人的批评、我们的成绩真会比现在坏到什么程度吗、我们用了那么多的心血、我们可曾挽救国产影片的扫地的万一吗、我们应该知道、凡我们从事影剧事业的人、都应该把批评看做比黄金还宝贵的东西、因为你不但可以由它们中间看出观众对你的作品的印象、你也可以看出你自己所瞧不见的错处、在这试验时期、一个导演和演员、无论他有多大的才干、在他作一个复杂的剧本时、他一定要有些自己顾不到的小错、其实呢、这些小点都是一经人指出就可以恍然大悟的、然而我们和我们的合作者却都矇在当事者的迷网里、看不出来、这时、我们若不靠外界的批评、我们就要一直错下去、永远没有完善的希望、这是从我的经验里所得的批评的效用、再说、凡肯给我们以严厉的指导的人、多半都是爱护我们的、单就他们的动机而论、他们就值我们的感谢了、此外、即使有动机带着恶意的谩骂者、我们也只好不去理他、因为你费尽精神、至多不过使他在刊物上消迹、你万不能在私下堵住他的口、他要影响你的营业仍旧要影响你的营业、所以我说我们倒不如拿去一副虚心坦白的态度来好、

以上只是我拉杂写下的一点片断的感想、没有一点系统、更不能称为文章、所希望的就是此后当和诸位同志共同勉励。

一九二八年·五·廿一·

(原载《电影月报》1928年第4期)

一位老制片家的自述

黎民伟

编者按：电影事业之在我国，已有历史垂二十年。而操制片业自民国初元首创以迄今日，犹孜孜不倦者，全国惟黎君民伟一人耳。黎君原为革命巨子，与先总理素友善，而于吴稚晖、邹海滨诸先生尤稔交，顾能屏弃功名，认定电影事业之足以救世牖民，而举其毕生前程以赴之，惨淡经营，虽在晚近影业风雨飘零之秋，犹能独挽狂澜，抱定纯正之宗旨，始终不渝，足见其抱负与精神之不凡矣。今夏余与罗君明佑鉴于国片复兴千载一时之时机已至，而有联华影业公司之组织。既草宣言，乃举以向黎君请益。黎君欣然色喜，认为志同道合，慨然以其民新公司全部加入合作焉。余与黎君为总角交，相知最稔，因请其将生平对于经营影业之经过，为文以实本志，并以介绍于关心影业之读者。

黄漪磋，十九，八，卅一，志于上海。

电影事业之于国家，其功能之伟大，使命之重要，固能补助社会教育，宣传古国文化，提倡高尚娱乐，激发爱国热忱。然办理之不善，适足以摇惑人心，流毒社会。伟少时洞悉其利害，居恒潜心研究。迨民初年从事筹备，偕数同志组织人我镜剧社，摄制《庄子试妻》一片，以为尝试。成绩尚佳。爰集资拾余万元，设立民新于香港。民十二年，赴北平摄制梅兰芳剧片，以为英伦赛会之中国艺术宣传。当时深得老友罗君明佑之助力，假其真光电影院之露天场为盖搭布景。罗君为饱学之士，精通法律之学，乃不随其令叔罗文干氏从事于政治之生活，而独迷头于影院事业焉。其时国内影业方在萌芽，嗜影人稀，办理殊感困难，知者莫不为罗君前途忧。洎乎今日，综观全国操影院业之掌握影院最多而办理最善者，当首推华北电影公司之罗君。是可见其十余年来努力奋斗之坚毅精神也。时也罗君慨乎社会道德之沦落，曾与伟作一度之磋商，邀伟在平组织公司。伟以涉猎未深，不敢造次从事。旋以在港政府治下，办事诸多掣肘，乃移摄影场于广州，并设校训练人才，而洗印工作，仍在香港为之，盖为避免出入口税之故也。其时惨淡经营，才摄成《胭脂》一片。迨后复得孙总理赞助，得摄就其革命工作及

新闻片卅余种。方庆前途乐观，不期民十四“五卅”案起，省港交通断绝，影响经济，无从进展。适挈子女赴平求学，罗君又力挽余在平组织制片公司，并允投巨资玉成其事。迨归途过沪，又遇李君应生，亦以此事相邀。李君为革命巨子，慨乎社会之不良，非藉影片宣传以挽救之不为功。余乃返港商诸民新董事会，企以北方时局不靖，而沪上为我国商业之中枢，发展当较平为易，故舍平而就沪焉。此举虽有负罗君之热诚，然彼此对于永久的大规模之组织，数年来固仍不断的互相计划也。

民十五春，民新成立于沪上，始终抱定宗旨，坚持初衷，而绝未尝随污逐流。出品如《玉洁冰清》、《和平之神》、《复活的玫瑰》、《西厢记》、《木兰从军》、《风流剑客》等片，均本是旨摄制，备受社会人士推重。继而投机份子突起，唯利是图，不顾名誉，粗制滥造，自甘堕落。遂使国片失却观众之信仰，而舶来品遂乘机获利。政府又不加以取缔，国内影业陷于一蹶不振之地位，环境所逼，良用痛心。然伟十余年来所抱负之纯正宗旨，绝不因此而稍变，而奋斗到底之精神，则又反因是以激增。于是从不良之环境中觅出生路，而有赴平与华北电影公司罗君合作摄制《故都春梦》之举。片成，公演国内，莫不打破各院以前之收入纪录。观者交口称誉。此固国人爱护真正艺术之热诚。然倘无具有魄力如罗君者，在影业衰落之际，不畏艰苦，毅然作自制国片之尝试，实行其十余年来处心积虑之计划，以博得最后之成功，则中国影业前途，恐将更趋衰落，而沦于淘汰之列矣。

迨者国片复兴运动之呼声遍于全国，罗君与黄君漪磋有联华影业制片印刷有限公司之组织，伟不敏，觉其志同道合，故乐为合作效劳，深信其成立后之发展，必有一日千里之成绩。我国影业前途，其有艾乎！

（原载《影戏杂志》1930年第1卷第9号）

演员的义务与权利

胡蝶

周先生(剑云)编辑《歌女红牡丹》特刊、命我做一篇稿子、我自己知道程度太浅、实在不敢担任、后来又对我说、你只要将自己所要说的话、一句一句的写在纸上就好了、经他这么一说、便不得不答应下来、我想、我是一个演员、那末姑就我本身来说一说吧。

我自从献身银幕以来、已经有六七年了、承国内外观众不弃、使我薄负时誉、因此时常发生一种感想、觉得凡是做演员的人、最应当有勤劳的精神、一心一意从艺术上求进步、只要继续不断的去努力、结果是没有不好的、到了那个时期、自能实至名归、享受着相当的权利、倘使不从这上面去着想、先把权利的欲望充满在心灵上、或是稍有一些进步、便自命不凡的骄傲起来、这样都很错误、因为艺术的进展永远没有止境、权利更须从义务上产生出来、绝对不是侥幸而可以强求的。

我在没有进明星公司之前、也曾做过好几部戏、但是对于剧艺上、还一些没有研究、此刻想想、实在表演得幼稚而太可笑了、自从进了明星公司、时常听着张先生(石川)郑先生(正秋)洪先生(深)程先生(步高)几位名导演不厌求详、讲解戏剧的真义、表演的艺术、使我得到不少戏剧知识、更引起我浓厚的兴趣、他们许多至理名言、我牢牢记着用心揣摩外、同时关于电影的书报、都很注意的加以研究、以后渐渐运用到银幕上去、自己也觉着左右逢源、很有心得、此刻做戏虽不敢说表演得怎样好、不过比较以前确已大不相同、像我这样天资愚蠢的人、还能进步、足见天下无难事、只怕有心人、两句俗话说得真不错

最后、就说《歌女红牡丹》一片吧、当时张先生领导着我们连日连夜的工作、并不觉得劳苦、我们跟在后面、更不敢懈怠、认为是应尽的义务、因此大家勇气百倍、从艰苦奋斗中方能大功告成、现在公映之后、社会上居然同声的赞美、这便是我们先尽了相当的义务、然后才能享受到相当的权利、所以我说、演员切勿先争权利、必须先尽义务、

(原载明星公司特刊《歌女红牡丹》 1931年)

关于电影的一封信

李萍倩

编者先生：

蒙你问我的几点，我可以很忠实地告诉你，但我文笔久疏，不能说得很圆满，或许开罪各方面，这也顾不得许多，反正我是忠实地叙述一切。

现在与其说我是爱好艺术而干电影，不如痛快地说为吃饭而工作。的确在九年以前我确实是个沉醉于艺术的迷恋者，因此抛弃了其他一切，投入明星电影学校。可是三个月后，给我的印象，只是失望和无聊，就无形地脱离了；虽是此心未死，怎奈一时无机可乘。不久汪煦昌君创办神州影片公司，集合了一班为艺术而艺术的同志，筹划一切，凭着几个浅薄的脑筋，居然出了不少片子：如《不堪回首》、《花好月圆》、《佳期》等等，成绩虽属平平，可是同人等都在艺术的正轨上走着，所以问心无愧的继续努力着。可是同人等因不善吹牛自夸，又不会迎合社会心理，结果营业竟到不堪回首的地步。其后《难为了妹妹》问世，固然博得好评不少，但营业的收入，远不及天一的《白蛇传》，于是艺术之神哭坏了眼。

营业不振，公司就发生了变化。在这变化期间，当然出现了不少妖孽，于是感情用事的我突然脱离神州加入天一，同时所谓一般同志们都来非难，都说何处不可去而独进天一。而我以为不上梁山，大盗大归。就毅然决然地离开了可爱的神州。

既来天一，倏忽三年——委曲求全地干了三年，虽则改善了不少(?)可是不如人意的事一天一天的增加，终于借着两性问题而离开了(关于两性问题，将有一篇《艺术与私德》要发表的)。

大中华确是很为艺术牺牲的一家公司，但是我进去的时候，正闹着经济恐慌，加以内部倾轧得非常厉害，所以做事处处为之掣肘。这样待了一年，勉强出了三部作品，公司也就改组了。说到此处，我就感觉到中国电影之不可为，每一家公司都有不可言喻的情形。有的专为谋利起见，不管将来的事业如何，一味胡闹；这些固不必论它！有的本可大有作为，可是彼此倾轧竟像政治舞台上的人物一样地糟，终于连公司也给他们毁灭了。像这样干下去，中国电影，就是五百年后，也是不会成功的。况电影艺术，

首重合作,不像写小说作诗文画画弄音乐可凭个人的天才和用功能成功的。但是中国的电影界却一味附虚、欺骗、敷衍,不在实际上用功夫,这样地闹下去,想不没落,怕是没有的事吧。可是话又说回来,像现在的联华确实是中国电影的一支生力军。还望各公司凭着真实的力量再来努力一下。

话又说远了,我出了大中华又为什么重入天一呢?这也许是面包问题吧!可是重入天一的我,却改变了不少,不像以前那样勇敢了(?)换一句说,就是为吃饭而艺术。一个人饭是不能不吃,不过我呢,也不是专为吃饭,只是在吃饭的可能范围中努力于艺术(但也不是象以前的为艺术而艺术了)。这个也许说得太可怜,但是我知道正不知有多少同我一样可怜的人,不过他没有勇气说罢了。

话虽是这么样说,可是我上进的心并没有磨灭,今后所走路线,要在影戏中指示出人生的矛盾,因为现在的社会和人生无处不在矛盾中。一个人处在这种矛盾的环境里,不见得每人都能明白。他们只是苦闷、怨愤,但如何苦闷、怨愤,都说不出所以然。我呢就用戏剧的描写,指示这种矛盾,但不愿表示如何解决这种矛盾的方法,因为各人有各人的环境,各人有各人的个性,断不能以我的解决方法来解决各人的矛盾。但这一点都有人没有明了我,如他们批评《有夫之妇》为不彻底,要知道像李宝珍(该片主角)这种人,她既无学识,更无思想,只充满着传统的旧道德观念,而同时更富于情感,被社会的恶势力压迫着,才会干出那矛盾的惨剧来。但是像这种矛盾的事实,正不知有多少多少人扮演着,可是有那一个大胆的能告诉他解决的方法。尤其是在畸形发展的上海,那末只须演出这段事实叫它们自己去领会就得了!更要明白电影究竟并非信条,它也不是像三民主义似的党义,即使是信条和党义,也是仁者见仁,智者见智,未必各人的见解都同吧!

现在将导演底新片《芭蕉叶上诗》,是一个 OPERA,不过是个热闹而新鲜的玩艺儿,在这个里面却指示出爱与责任的并重,但是民族思想太重了。

拉杂的写了许多,只觉得技巧太拙劣,还不能把所要说的话尽情纸上,其中只有忠实二字请关心我的朋友体会吧!

(原载《电影艺术》1932年第1期)

我入电影界九年来的回顾

——出卖了劳力的结果，换得些微的生活费

孙 敏

回想在九年以前，报上发现了一种新鲜的文字，那是什么呢？就是上海中华电影学校招考的广告。那时我想，电影艺术在社会上是多么的伟大，它负着教育民众改造社会的责任，这正和我那时所憧憬的思想相合。于是就抛弃了求学的志愿，丢了学校的生活，而来上海报名了。

很侥幸的，我居然考了进去。但是，可怜得很，我们读了三个月书，一点成绩都没有，就是连影戏片子都不知道是什么样子的。后来转入了汪煦昌君办的神州公司，曾经演过了几部片子。最初的，就是李萍倩君导演的《难为了妹妹》，那是我的处女作。不多时，神州宣告停办，我就转入大中华百合，后又转入长城，其后由长城又转入天一。在这几家公司里面，可以说是浪费了我九年的光阴，在艺术上一点也没有长进，而且所演的片子，都是些没有意义的什么风花雪月之类，所以我就受到了许多观众们的诅咒；但是在另一方面又有好些朋友向我夸奖着，鼓励着，欣赏着，说是：“老孙，你真表演得好！”“你已跻于明星之列啦！”“你将来的前途很有希望啊！”等等；同时还有许多无一面之缘的男女，寄给我许多称誉底信。这些，真使我感激，而又使我惭愧！

我觉得一个拍电影的人，如果要被人值得羡慕，那末，他必须的要有人羡慕的条件。什么条件呢？那必定要具有某一种相当的技能，或者真能代替一般被压迫的人民表演出他们心里所希望的东西，使一切观众能够因他的表演和作风而有所感化。

但是，我有这样的条件没有呢？不瞒大家说，我是一点也没有！同时，对于诅咒我的朋友，我很虔诚地愿意接受。不过我须得申明的是：在电影界里当一个演员，无论他的艺术怎样超群，他总归是没有自由意志的，完全只是导演手下的一个木偶，他叫你朝东，你就得朝东，不准向西去！然而为了生活，也就不得不去扮演着自己不愿的角色而干，更那里顾得到人们背后的咒骂呢？

总之，我这九年以来，混在电影界里，除了出卖劳力换得些微的生活费以外，其他什么成绩也没有！

不过，我还得向辱爱和希望我的朋友说：我虽然没有艺术的根底，我虽然没有什

么成绩,但,我对于艺术的心,还没有死,我还要尽我的能力,去求上进,去奋斗,朝着光明的大道上走。惟望爱我的朋友们,再不要客气地对我瞎恭维,瞎鼓吹,能够不客气地指导我,责骂我,我是十二万分诚意地欢迎的。不会写文章,拉里拉杂写了这么些。再会吧。

1932. 7. 25. 于天一

(原载《电影艺术》 1932 年第 4 期)

五年前后

高占非

我从军校毕业后，我曾经参加战事，尤其是在汀泗桥一役，我几乎送掉了命。那时候袁君丛美正任革命军军官，我是在吴佩孚统率下，于是我和袁君竟成了敌人，正交锋于汀泗桥时。虽然我赞成革命，想投到革命军去，然而为了军阀严密的布置，我竟不得不拿起枪杆干我不愿干的事。

后来我觉得干这种自相残杀的事是不应该的，所以我毅然决然地脱离了这种私斗的生活，到上海入了电影界。到现在不觉又是五年，前后在这五年的当中不知受过多少艰难，才得到了如今的地步。

王元龙君是我在军校的同学，我投入电影界是由他介绍的。那时卜万苍君创办星光公司，开摄《同心劫》请我任男主角。但是我初上镜头，虽有名导演小心的指导，可是我的表情动作，总是很呆板不大自然，而且心里总是跳动着，恐怕坏了，受导演的责备。还有一件巧遇的事，就是袁丛美君那时也在《同心劫》片中担任要角，相见之下，不禁愕然，彼此谈起从前战场上的情景，两人都觉得漠然——在战场中被称为敌人而互相残杀的，原正是现在亲爱如兄弟的人啊！

那一年的冬季我随史东山君加入天一公司，由史君导演《江侠士刺虎》、《双雄斗剑》，在拍这两部戏时，我自己觉得老练得多了。次年因史君经营商业，我就转入了明星公司，在明星主演《爹爹爱妈妈》一片。后来王君次龙开拍《爱欲之争》要我帮忙，我才加入大中华百合公司。该片尚未拍摄完竣，大中华已归并联华公司。

我也曾随联华赴香港广州各地拍《碧血黄花》外景（后改为《自由魂》）。同年蔡君楚生亦加入联华工作，我任《南国之春》主角，随着又拍《共赴国难》、《粉红色的梦》等片。总计起来，我虽然演过廿几部片子，但我觉得并没有什么很好的成绩，这或则是我自己很痴笨，没有什么表演天才的关系。

虽然有一些比较前进的导演，想以我刚强的个性编比较前进的剧本；但终为了客观环境所不允许。只有从前王次龙君导演的《自由魂》的一个角色还算是稍为切合我的身份。最近，在电影界底急激的转变中，蔡楚生君为我编导《都会的早晨》和孙瑜君

为我编导《天明》，在这两部戏中，我比较可以发挥我的个性了。至于《春潮》，郑应时君在未开始该片之前，即和我商量对于这部初开始的有声片底取材——自然，我们虽一方面顾到这部片是否会受到意料中的打击，但是我们也决不愿意放弃了电影在大时代之前夜所应负的任务。于是，在经过长久的计划之后，终于决定了先从反封建的影片的摄制开始，而《春潮》底改编也就在这时候决定。

对于这陆续与观众见面的三部片中，一个导演与演员所应负的任务，我们是开始了第一步的进取了。

继着这三部片之后我将从事摄演的影片，希望在读者与批评者底严厉的督促和指示之下，使我负起我的重大的任务。

（原载《现代电影》 1933 年第 2 期）

中国电影界应负的使命

——应站在反帝国的立场上进攻

袁丛美

我们知道最近一世纪的世界，整个是在帝国主义铁蹄下残酷的被蹂躏着；尤其是中国。

帝国主义者因内部矛盾性的日益尖锐化，必然地他们不得不作大规模的争夺和压榨，以图解除其厄运。

不幸与我们逼处的日帝国主义者，因国内经济的恐慌，失业的增加，革命的紧迫，竟首先踏上这个危机，暴露出他狞恶的真实面目，而以中国为其挽救没落的厄运的锁钥。因此，久为日帝国主义者所垂涎的东三省，遂做了俎上之肉。同时，我们知道更大的意义是企图与国际帝国主义者，共同瓜分中国；并欲作进一步地向着抬起头来的被压迫民族作更凶猛的进攻。我们——被压迫者——处在这种紧张危险的时期，我们毫无疑问地应该起来呐喊！反抗！

现代是帝国主义者疯狂的时代！现代也是匍匐在铁蹄下的弱小民族反抗的时代！

我们认清了时代。同时，我们知道电影可作时代的前驱。那末，我们应如何使它不脱轮轨而运用着去寻求我们的解放的大道。帝国主义不以政治经济侵略为足，更把电影用作侵略工具，使你在欢狂的麻醉性之下，俯首贴耳的驯善、降服。这是多阴毒与危险啊！我们要反抗！我们要解放！我们要在帝国主义的炮口之下，伸起腰来！我们要打倒帝国主义！我认为我们电影界的同志们，也该负担一些责任。如果我们自己想到电影是宣传的利器，印人脑海之深，感人肺腑之易，我们在这国难临头的时日，是否该将电影来用作反抗的工具，将这垂危的民族，作一些挣扎呢？

尤其是在无国防的中国与“镇静外交”声中，我们所可努力的唯有“宣传”而已。——向民间和国际间宣传。所以，电影在目前所负的使命，实在是非常重大。我们决不要看轻自己，以为自己力量小，我们要领导群众，也要群众督促我们，我们的力量，就是群众的力量，群众的力量，才是真正力量。

帝国主义者狰狞的面目、毒辣的阴谋我们已经认识了。而且，第二次世界大战的序曲，也隐约的缭绕在耳际。现在是时候了！我们负有引导群众的使命的银幕同志们，

应如何地准备起来！我们快拿导演的号筒起来呐喊，在 Focus 的准点上，认清我们的敌人，奋勇地冲锋上去吧！

我们——电影界——应该站在反帝的同一立场上统一我们的力量与指挥，沉着地，坚忍地，无畏地，从帝国主义的基壁里，像火山一般地爆发出来！

这样才是中国电影界的使命！这样才是中国电影的出路！

（原载《现代电影》1933年第2期）

欧化总是不好吗？

史东山

外国人效学中国人，叫做亚化，中国人效学外国人，叫做欧化。效学谁都不承认是件坏事，但是欧化却有人攻击。当然，效学外国人的坏地方是应该攻击，但欧化不是尽足攻击。“欧化总是不好”这种攻击的态度颇不宽大，意识上也是错误。

我们知道日本本来是中国化的民族，他的强盛，是从维新始。维新云者，大部份就是欧化而已。从政治、军事、司法，以至于民间生活，他都曾经一度大转弯，到最近，差不多与欧美各国同趋同道，什么情调，都带着很强烈的欧化了。这是因为日本国家没有古远的历史，历代也没有出得伟绝千古像我们孔夫子这类的大圣人，所以日本社会没有一种根深蒂固的风化，而民众心理不是固执难移。

中国有古远的历史，历代相传又有不少异曲同工大圣大贤的至理名言，所以中国社会化有一种根深蒂固的风化，而民众心理是固执难移。并且中国在不久以前，还只知道青天白日之下只有中国，余者都是蛮、夷、匈奴这类未开化的民族及东边一帮猖狂的海盗而已。所以一向称天下者就是中国。欧洲人刚到中国来的时候，都称他为洋鬼子，当然，在几千年所向无敌的情势下的中国人是目空一切的。现在，国家虽然已经到了这般田地，但是旧时骄傲的心理还未尽去，看本国的文艺作品里有稍显著的欧化情调的，就有很多人攻击。

我记得八九年前有很多人批评国产电影里的握手礼及男女拥抱接吻的表现为欧化，为不当，可是今日却有人批评中国电影演员，表现爱情的不足。譬如最近有人批评《奋斗》一剧里的男女主角在表现久别重逢时的拥抱间，还不能屏弃旧道德观念，而痛快地去一个 Kiss。这可见八九年前批评握手礼和男女拥抱接吻为欧化为不当者有自己固执的不是，虽然八九年前批评者和今日的批评者不是同一个人，或是同一派人物，但是这前后两种批评足以表现中国社会的变化，现在——还是有很多人在攻击着更显著欧化情调的文艺作品，不知他们在八九年后又将反受若何批评——一个戴着绒线帽的老太婆在讥消着一烫头发的中年妇为欧化，为不当；一个穿纱洋袜的中年妇女又在讥消着一穿漏孔丝袜的青年女子为欧化，为不当，他们因为看惯了绒线帽和纱

洋袜，所以忘却其也是西洋的式子

日本能在国际商业上得到优越的地位，因为日本工人有欧化出品，到最近，日本工人不但欧化，且能藉之磨励以至创造了。

华侨执业于外国，生活于外国，可以说是十足的欧化了，但是他们关爱祖国的心理，要比在本国那些拱了水烟筒在讲究着什么琴棋书画的老先生们要殷切得多，就是在本国的所谓已经欧化了的青年男女们，也要比那些追念着光绪、慈禧的政绩的钱庄店里阿大先生等类的人们要多负些国民的责任。

欧化有什么害处？我实在探讨不出，综言之，只要没有这样疯狂的人把中国历史翻译成洋文，历代帝皇的名字都改为什么 George Louis William，而把旧有的都烧掉它。此外什么改变我们都应该欢迎。

现在是欧化，也许将来变换了别种什么“化”，只要它是值得为“化”，我求之不得地被化。

（原载《现代电影》，1933年第3期）

我几年来导演的经过

程步高

我几年来导演的经过，回想起来，可算我一个最长的回忆——有开端，未结束，眼睛一霎，已是十年——这虽是我的生产时期，但我不承认它是我的黄金时代。

我是一个孤独者，单枪匹马，实在枪马全无。只有一个不健全的头脑，驱使着一个不强壮的体躯，在艺术疆场上战斗，呐喊，混厮着。十年之中，头破血淋者有之，遍体鳞伤者有之，有时背人流泪，有时会心微笑，跌倒过亦爬起过，被人轻视，被人重视。我知其然，幸而亦知其所以然。我看见过各式各样的面孔，我得到许许多多的戏剧材料，我不恨人，我只感谢人。使我自省，使我图强，使我忧虑。忧虑艺术死神的降临，“忧虑”驱使我努力。不断的忧虑，不断的努力。努力有时会生反效果，来源客观主观都有；努力得不对，有时会变成浑身是犯罪的人，万目睽睽的判决我。判决书就是他们的面孔，一时苦无藏身之地，无法做一下逃犯，只有忍气吞声，低首伏罪，重新做人，再找生路，三翻四覆，不知演了多少次。脑膜上伤痕累累，都是我最值得宝贵的回忆。因为这些伤痕，是千痛万苦的结晶，是我发奋图强的策源地，亦是我艺术生命的生活素。

回想到民国十年——学生时代的课余之暇，我是一个“影迷”。看中外电影，写电影文字，编杂志，写影评。自以为一切明其妙，其实是一切莫明其妙。事后思之，不觉哑然失笑，由此认识电影界人，走进国片摄影场，觉得乃真是莫明其妙，实则那时候已在开始明其妙了。如是者二年，进电影界欲更甚。遂于民国十三年，乘暑假之暇，入大陆影片公司任导演，作一度之尝试。儿童剧《水火鸳鸯》摄制未成，中途赴洛阳摄军事片，回沪完成《水火鸳鸯》。暑期已过，进退两难，继思机会不再，毕业难免失业，博士头衔，于我何补，教会文化，反感日深。就此弄假成真，正式加入电影界矣。身入其境，知电影之不易为，看人挑担不吃力，自上肩架嘴要歪。电影文字，就此不敢写。当时内战频乘，人民颠沛，遂制《沙场泪》。未几大陆夭折，入中华第一。后任矜苹创新人，遂被邀入。制《空门贤媳》、《情场夺艳》、《关公辞曹》等片，成绩不佳，努力无用，牛角尖中，转辗不灵，环境欠佳，无从发展，做事未入正轨，失败多而成功少。遂出新人，一时意图经商，脱离电影，终以抱负未成，心实不甘，遂入明星。埋头工作，不计成败，但求多出

一分力,多做一分事,由是渐入轨道,发展有途。历导《奋斗的婚姻》、《离婚》、《富人的生活》、《小英雄刘进》、《爱人的血》、《爸爸爱妈妈》、《黄金之路》、《一个红蛋》、《浪漫女子》、《倡门贤母》、《银幕艳史》、《窗上人影》、《一个上海小姐》、《不幸生为女儿身》、《落霞孤鹜》、《爱与死》、《可爱的仇敌》,奋斗的结果,差堪自慰。“九一八”、“一二八”事变,全国震动,思想变迁。《狂流》、《春蚕》、《满江红》、《同仇》、《华山艳史》、《到西北去》继之而作。总观历导诸片,因剧本来源之不同,题材不一,而导演个性遂缺一致性。于兹十年,忙忙碌碌,马齿徒增,回头一顾,历历在目,不觉呆呆然久之。所作所为,有如一缕青烟,袅袅淡去。所值得留恋者几希?往者往矣!来者可追。努力加鞭,尚未为晚。正视现实,理解现实,抓住现实,用热情去干,干出一些进步的指示,求多方面合理的生产,这是我最近的企图。现在国产电影正在通都大邑活动,渐及小县乡镇,前途发展,方兴未艾。我愿做国片疆场上一个马前小卒,战死而后已。我总希望天天不断的得些新智识,有利于电影事业者,足以增加我的战斗力,延长我艺术的生命。事前多考虑,事后少失败,于己于人于社会,皆大欢喜了。但在欢喜中,勿忘忧虑。你忘了它,它会来找你,你会跌倒。它就是你的伴侣。这个年头儿,是我的最忧虑年,忧虑得自己动摇。自己没有把握失却自信。同时使得我更理解减少热情的盲动。火烛小心,多方考虑,谨慎去做,努力去做,我想总会有些成绩的。我在希望,我在工作,希望同情我的人,都来助我,指示我一条进步的路。

(原载《中国电影年鉴》 1934 年)

自我导演以来

郑正秋

在这个《自我导演以来》的题目之下写文章，确乎有许多材料可以写。不过我是一个十天倒有八天在生病的人，而且家务公事，又忙忙碌碌，常常难得空闲工夫，要提起笔来写东西，头脑实在静不下来。常言道举笔如举鼎，这句话着实有些道理。想到从前吃报馆饭的时候，日日夜夜要写稿子，以及刚办新戏馆的时候，天天要编新戏，天天要做广告，天天要写说明书，有时候还要做传单，并且夜夜还要登台做戏咧。那个时候的笔杆何其轻，现在的笔杆又何其重哟？

总而言之，现在只好在百忙当中，偷出工夫来，匆匆执笔，匆匆着想，匆匆落墨，想到那里写到那里，是工是拙，在所不计，见仁见智，听凭读者了！什么修辞不修辞，也是无暇及此的了！

不论那一桩事业，那做的人，在前必定有他的环境，那心里必定有他的希望。导演这一个位置，在戏剧界非常的重要，在社会上，负着有极伟大的使命，尤其是电影戏剧的导演，他的责任格外的重大。一位对于社会有极大贡献的好导演，他要抵得到数十百位学校的教师，抵得到数十百位治病的医生。因为，一位教师，他至多教数十百个学生而已；一位医生，至多治数十百个病人而已；惟有电影，仿佛有分身术一样，不但一处放映这一个片子，甚至同时可以在数十百处开映同一影片，他的力量，是多么重要？他的功效，当然就非常的伟大。不过，你要是一个坏导演的话，那你的罪过就比穷兵黩武的炮手还要厉害到千百倍，比杀人放火的强盗还要厉害到千百倍。所以，我做导演，往往欢喜在戏里面把感化人心的善意穿插进去的。起初，还有人以为我导演的影片里面，教训的气味太浓厚，说是艺术应该为艺术而艺术，娱乐的影片，不是教课书，不必把教训的意味插在这里头的。我听了这种话，并不为他摇动，一年又一年的继续导演，一片又一片的继续导演，每一个片子里面，每插得进一分良心上的主张，就插一分，此种一贯的主张，还是始终不变。近三年来，艺术至上主义，逐步失势，为艺术而艺术的议论，已经少有出现，电影不单是娱乐，电影应该有教育的意义的说法，已经大行而特行，我于是非常的痛快。不过我检讨自己过去的作品，对于有益世道人心的一点，却还

可以自信；不过，自己承认，言新不足，言旧有余而已。从今以后，年纪虽然一定是一年老大一年，不过思想我一定希望他一日新一日，只怕学识不够，新不上去而已，亦只好新一分是一分罢了。

过去的十年，关于导演的回忆，实在不少，但是，决不是少少的篇幅可以写完，我现在只写导演第一个片子的困难之处，写几句出来吧！

我做导演，已经有十年的时间，但是，第一次导演，还在二十年以前，那就是癸丑二次革命的一年。彼时导演过一部戏之后，就从银幕生活转到舞台生活，所以不说二十年只说十年。回想自我导演以来的种种事，不觉甜酸苦辣等等的味道，以及喜怒忧急等等的情感，都上心来，导演这个工作，真不是容易做的事情。把整个的故事，零零碎碎，一个镜头一个镜头的教导男女演员，表演出来，预备使得观众全神贯注，都受感动，这是导演的责任。像这种很不容易的工作，从什么地方去学习得来的呢？再说句老实话，简直是自己凭着自己的意思，就此大胆的导演起来，既没有什么师傅传授，又没有什么书本子作参考，好比从暗弄堂里暗中摸索，摸出来的罢了。

人家以为我是从演舞台转到电影界做导演的；其实，倒是先做电影导演，再转到舞台上做导演及演员的。在那民国二年的时候，我正在办图书剧报，因为和上海小报社的张石川君很有交情，所以他常来跟我谈话，有一天，他来托我介绍十六铺新舞台里面许多有名的艺员，像夏月珊、潘月樵、毛韵珂、周凤文、夏月润等许多人，和美国人依什儿、萨弗等见面。外国人看了新舞台的戏，又请夏月珊等许多演员，到礼查饭店吃饭，说是他们拿钱受盘了一个亚细亚影片公司，要请他们拍中国戏片。可是谈到结果，因为价钱不合，作为罢论。萨弗于是变计，托张石川另请演剧人才，自编戏剧来演，石川就此邀我合作。我本来是三天倒有两天在戏院子里听戏的人，对于这种工作，当然十二分的有兴趣，所以一口答应，马上编成功一部《难夫难妻》的社会讽刺剧，就由我同石川联合导演，我担任指挥男女演员的表情与动作，石川担任指挥摄影师镜头地位的变动。初次尝试，结果自然简单之至，现在回想起来，还不免哑然失笑。其实那时候的外国影片，亦还幼稚到极点，同现在比较真是天远地隔，相差不可以道里计了！

后来，亚细亚公司影片断档，中止拍片；我就带了这班演员，改做新剧。因为得到各报鼓吹的力量，居然一鸣惊人，不想竟然就此中兴了新剧；从此一年又一年，继续过了十年的舞台生活。等到明星公司试验成功，正式摄制大部正片，我还未曾脱离舞台生活，仍旧夜夜登台演剧，不过在自己演剧之余，帮着明星公司编剧做字幕而已。后来公司范围扩大，石川一个人导演，大有来不及供给各方面需求的趋势，因此石川就劝我放弃舞台生活，担任电影导演——这句话，还是十年前的事情。我担任导演的第一部片子，就是《小情人》，戏情是写贫富不均的阶级观念，造成一个弃妇与私生子的悲剧。初次去拍外景，因为要选择一家小人家的门口，要做私生子的门口，于是拣到一家小贫人家的门口，由置景主任董天民跟他们商量，起初讲了许多话，终算讲得答应了，

不料在他们门上拿白粉写字，他们又大噪起来，一定不准开拍；找到别处，亦是照样：拒绝。无论你说好话，他们终归不肯借用，以为拿白粉笔在门上写白字，是不吉利的。他们这样的迷信，把我这个新导演急得没有办法。太阳他是不受导演指挥的，他只顾做他夕阳西下的工作，留也留不住一步。这辈迷信的朋友，那怕导演对他哭也没有用处。这一次苦头吃了之后，只好收拾起机器，有兴而去，败兴而归；门口的戏，一尺都没有拍到。不过吃一回亏，学一次乖，以后出去拍外景，就此先由置景主任出去看好地方，接洽好人家，然后由我导演带同演员出去开拍，所有困难，居然免去不少；不过不论你走多少远，等到机器一摆，穿着花花绿绿的衣裳，搽着或黄或白粉脸的演员，往那里一站，自然而然会有许多不速之客挤在你们眼前，拥来拥去看热闹的，一个不小心，就给戏里面不需要的人拍到镜头里去了。那怕你喊破喉咙，喊他们走开，喊他们退后，张三走了，李四又来了，王五退了，赵六又来，这样麻烦，既费时间，又伤底片，真拿他们没有办法。后来，就只好多带职工，分布在镜头所看不见的地段，专门担任拦住旁人的工作。这末一来，困难固然减去不少，不过拦不住的人，仍旧还有，这亦是导演所不能免的一种苦处。还有，指挥演员，练戏完毕，机器地位摆好，演员地位定当，反光板一块又一块的打好，费了许多时间，方始可以开拍；不料太阳忽然被乌云遮去，于是导演要叫开麦拉亦不能叫出口来，只好全体人员等候黑云的过去，光明的重见。倘然如此周折连连碰到，势必至于预定可以拍完的戏情，还是为太阳光打搅，只好明天再来，这亦是导演不可免的一件不如意事。所以有许多影片，导演预定计划，是要如何如何做法的，结果为环境的限止，往往临时变更，往往因陋就简，草草了事。这种不得已的苦处，亦是每个导演所难免的事实。等到开拍内景，似乎比拍外景要快活得多，但是为布景地位所限，镜头角度不能多变化，使得导演无用武之地的时候，亦未免有之。所以，做一个导演，既要晓得背景色彩的合宜与不合宜，又要晓得灯光的打得到与打不到。在未曾开拍之前，先要把背景的式子预先规划妥贴，才可以免得临时局促，少受限止。

临时演员，人家称为活动背景；导演碰到这辈活动背景，往往难得称心如意。遇到临时演员很多很多的大场面，尤其困难重重。我幸亏每次有副导演帮助，只消像大将军带兵上操一样，传下令去，有副导演去直拨调排，希望成绩十分美满，还是谈何容易！可惜为成例所限，不能一天练习，一天开拍，因此万不得已，往往把大场面免去不用，这就是我避重就轻，与其出乱子不如藏拙的地方。

就说主角配角的一班演员吧，导演熟手，果然省力得多，但是我第一部《小情人》就有四个女演员是初上镜头的角色，一个是倪红雁，一个是林爱文，一个是许飞琼，一个是黄天心，导演的时候，着实费去许多心思。说也大可怪，不怕她平时怎样活泼，怎样眉目生动，怎样谈笑自然，等到一上镜头，面部肌肉，变成铁板板地僵着，眼睛定漾漾地呆着，连走路都会窘得非常，一切举动都会不自然起来，导演碰到这种地方，除去

好言好语的讲解,以及自己诚诚恳恳的做个榜样给他看,再平心静气的叫他摹仿,使得他一次又一次的多多练习,此外,就别无办法。

初次导演困难之处,还不止上面所说的一点。留待有闲的时候,再写出来告诉读者诸君吧!

(原载《明星》半月刊 1935年第1卷第1期)

自我导演以来

张石川

从踏进电影界到现在，从头数一数，竟是二十开外的年头了。跟着风驰电掣的时间，这二十世纪新兴艺术的电影，也以飞越的姿态在进步着。回想到自己最初和“电影”接近那时候的情形，真是禁不住有“三代以上”的感觉。如果我的拙笔能够生动逼真一点，将它们如实地写述出来，让读者诸君看看，真恐怕要当作是一种荒诞不经的传说了？

为了行文的便利，我这里用分段的提要式的叙述，简略地报告一下自己从事电影事业的经过吧。

一 最初的尝试

远在民国元年，我正在从事于一种和电影毫无关系的事业。忽然我的两位美国朋友，叫做依什儿和萨佛的，预备在中国摄制几部影片，来和我接洽，要我帮他的忙。那时候，不但中国绝对没有制片公司，就是现在已经差不多达到最高过度发展的美国电影，也还幼稚得可怜。妇孺皆知的喜剧圣手查理·卓别林氏，那时也还不过是一个只会乱跳乱蹦的小丑呢！

为了一点兴趣，一点好奇的心理，差不多为连电影都没有看过几张的我，却居然不加思索地答允下来了。因为是拍影“戏”，自然就很快地联想到中国固有的旧“戏”上去。我的朋友郑正秋先生，一切兴趣正集中在戏剧上面，每天出入剧场，每天在报上发表丽丽所剧评，并且和当时的名伶夏月珊、夏月润、潘月樵、毛韵珂、周凤文等人混得极熟。自然，这是我最好的合作者了。

第二年，亚西亚影片公司成立，影戏已经决定开拍了，演员就请了一班半职业半业余的新剧家；只有男的，女角也是男扮。我和正秋所担任的工作，商量下来，是由他指挥演员的表情动作，由我指挥摄影机地位的变动——这工作，现在最没有常识的人也知道叫做导演，但当时却还无所谓“导演”的名目。我还记得，好像一直到后来创办

明星电影学校的时候,《电影杂志》编者顾肯夫君将 Director 一字翻译了过来,中国电影界才有了“导演”这一名称。

我们这样莫名其妙地做着“无师自通”的导演工作,真不知闹了多少笑话。导演的技巧是做梦也没有想到过,摄影机的地位摆好了,就吩咐演员在镜头前面做戏,各种的表情和动作,联续不断地表演下去,直到二百尺一盒的胶片拍完为止(当时还没有发明四百尺和一千尺的胶片暗盒)——镜头地位是永不变动的,永远是一个“远景”。电影上的“特写”(Close Up),好像那时葛雷菲士(David Waik Griffith)还没有发明——倘使片子拍完了而动作表情还没有告一段落,那末,续拍的时候,也就依照这动作继续做下去。

因为没有摄影记录,没有专人负责管理服装道具的缘故,更大的笑话就来了。有一次,拍一场两个仆厮在客厅里胡闹的戏,这在许多旧剧和新剧当中,原是非常流行的滑稽穿插;在拍摄的时候,效果非常美满;可是因为时间已经靠近傍晚的关系,阳光渐渐弱了,既然没有摄影场和灯光的设备,只好暂时停止工作。那两个饰仆厮的演员当中,有一个化装得极其神妙,服装尤其滑梯突梯,引人发噱。第二天再开拍时,另一个饰仆厮的演员,觉得同伴的服装比自己的好,就悄悄的顾自己拿来穿上了。那一个见他先穿了去,也就算了,拍戏的时候,我和正秋都没有发觉。

片子拍成试映,映到两个仆厮胡闹的滑稽场面,银幕上忽然玩起魔术来:两个演员正在嘻皮笑脸,跳着闹着的时候,一霎眼,忽然两个身上的衣服,张冠李戴,比飞还快地交换了过来。大家看着都愣住了,猜不透这是什么原因;直到后来,才明白了原来是这么一回事。

这些事情,现在想起来还不觉哑然失笑。然而这正是电影事业飞入中国第一燕,也正是中国电影发达史中最初的史实!

二 明星公司的创办

这以后,差不多隔了辽远的十年——民国十一年年的时候,明星影片公司在萌芽中的中国影坛上,创办成立了。于是我第二次重拾起这导演的工作。

这时候,外国电影已经有了突飞猛进的成功;先前还只会翻跟斗打虎跳的查理·卓别林氏,已崭然显露了他喜剧圣手的光芒。经过了长时间的考虑,我们决定第一部摄制题为《卓别林游沪记》的滑稽短片——那时中国电影界还没摄制长片的可能,一般观众也只有欣赏滑稽短片的胃口。

有一位夏令克影戏院的经理,叫做培尔的西人,原先是马戏场中的小丑——假卓别林,这时正在我所主办的新世界游艺场中服务。他看了我十年前的“处女作”!以后,一阵哈哈大笑,笑得我脸也红了起来。他说:“这算得什么,真是太幼稚!”于是又自

告奋勇，说愿意主演《卓别林游沪记》。当时这一部滑稽短片的主角，就这样决定了——这是我个人导演的最早作品，严格说来，也只有这才是我的“处女作”。自然这作品也真是滑稽得很的。

时候也真是隔得太长远了，现在回忆起来，有许多印象虽然还很鲜明，但许多事情，真是模糊得很了。好像此后继续导演的是《劳工之爱情》、《大闹怪戏场》等片。

工作的进行，正如是月黑天昏的夜行者一样，在暗中摸索前进。作品多起来，观众多起来，自己迫切地感得技术和智能的修养的必要了；可是事实上连可供参考的书籍也很难得。凑巧，有一位美国哥伦比亚大学的电影教授格雷格雷先生，在中国旅行，他的游踪竟光临了明星公司。我非常惊喜，像在黑夜中发现了一粒星星，于是向他请教了许多技术上的问题。他很热心，送了我许多他自己关于电影学识的著作，还指示了我们摄影洗片等等的工作。当时拍电影的剧本，我们苦于没有前例可寻，便自己杜撰了一种格式，趁机会也请教了格雷格雷先生，却出乎意外，他说好莱坞所用的剧本格式也和我们差不多。

经过了这一次，我觉得很高兴，好像浑身都加了很多的勇气。于是我接着导演了一部当时轰动社会的张欣生杀父的“实事影片”。

关于张欣生事件的影片，成绩自然也谈不到，虽然自己此时似乎已经长进了许多。值得在这里一提的：老友郑正秋先生虽然一直和我合作，帮着写剧本，撰说明等等；但他一方面仍然没有放弃他的舞台生活（此时他已经从事于舞台生活了）；这时候才重新正式和我在摄影场上工作，他在张欣生片中扮演了一个老妇人（即张欣生之母）。还有一位老同志，业已作古的郑鹧鸪先生（此这时正在担任明星电影学校的教务主任），在片中饰张欣生之父一角，演得非常出神。还有读者诸君所熟知的郑小秋君，那时他犹是垂发之年，在片中饰张欣生之子。这一次，我就发见了这孩子的表演天才，默想：要是编一个剧本，让小秋和鹧鸪来主演，那一定可以得到很好的效果罢——后来《孤儿救祖记》的剧本的产生，便在这一念之间，种了根了。

三 《孤儿救祖记》

拍完了《张欣生》，意外地得到了观众的欢迎，于是更加兴致勃勃起来。那时候，国产电影正在萌芽，它的商业市场是非常狭小的；为了开辟发行的路线，我特地和剑云俩跑到遥远的北国——天津去。天津的发行问题弄好了，剑云再带着片子暂驻北平，我就由京汉铁路转道汉口。那时正秋正在汉口从事他的话戏运动。

车声辘辘，在寂寞的旅程中，我就在脑子构思着下一个剧本的轮廓，由鹧鸪和小秋主演的。到汉口的时候，故事差不多已经构成了；我把故事讲给正秋听，征求他的意见。正秋极口称赞，说是一个很好的剧本。于是我打定主意将它开拍，片名就叫做《孤

儿救祖记》。

回到上海，筹备了好一阵，《孤儿救祖记》便正式开拍。片中的女主角，是由任矜苹先生介绍来的王汉伦。王女士原是英美烟公司的女打字员，那时候，她是上海少见的摩登女郎，她的装束的新奇时髦，曾经使我们大大的对她侧目。其他的演员，如读者诸君所熟悉的周文珠女士和邵庄林君，那时还是明星电影学校的学生。王献斋君那时正在一家眼镜公司里担任着配光的职务，有一次我去买眼镜，在他替我配光的时候，彼此闲谈，他从谈话中听说我是电影界的，便热心地问我：“我可以来拍影戏吗？”我打量他的身体面貌，觉得很可以，便说：“好，有机会你来试试看。”这样，他以后就做了明星公司的基本演员，现在是中国电影界有数的艺人了。从前为许多观众所喜欢的小胖子黄君甫，他在《孤儿救祖记》饰一个傻仆，他的加入明星也是一件极有趣的事。我和他初次见面，他是拿了宁波同乡会的介绍信来的，这小胖子，这是一个天真有趣的人物！我问他：“从前做过什么事？”他楞着眼睛爽快地说：“阮没啥事体。”问：“你会做什么？”他说：“随便啥事体阿拉都做。”问他的爸爸是做什么的？他高声说：“阿拉阿爹是在闸北摆猪肉摊的，过几天你们要吃蹄膀，到我那里去拿一只好了。”我知道他会杀猪，后来就设法在《孤儿救祖记》中设法穿插了一点捉猪的场面。捉猪可真是他的拿手好戏，那一场穿插，就被他拍得十分精采（关于许多演员加入公司的来历，将在后文提及）。

这片子从开手到完成，整整拍了八个月。

那时候明星公司还没有玻璃棚的设备，内景是在海宁路锡金公所隔壁那块空地上露天摄制的，时候正当着盛夏，热度高到一百十度。我们的心的热度和天气成了个比例，天天在大毒日头底下起劲地工作着。因为剧情中的时间关系，鹁鸪还得穿上厚厚的皮衣来拍戏，有一次竟热得昏了过去。外景呢，剧中需要一座风景幽美的花园，当时就借了已故南洋烟草公司主人简照南先生的私人花园——南园来摄制。借那个地方，是费了很大的力气，挽请名人去商借才成功的。而且简氏只允许我们拍摄两天。

好吧，两天就两天，我这样想，可是结果却大谬不然。我们经验太少，工作起来又遇着许多意外的障碍，一天一天拍下去，一直拍到两个月才结束。弄得我们自己也不好意思起来——我还记得，那里面有一个王汉伦的幻想的镜头，这样电影摄影术上最初步的 Trick，我们竟屡试屡败，总共拍了十八次，才勉强完成。

假如我的办事精神还有几分好处，那就只是一股硬干的蛮劲。当我把《孤儿救祖记》导演完成的时候，大家一看，成绩还居然没有十分失败。

担任那时明星公司发行的任矜苹兄，他认为这片子是国产片中的成功作品，一时高兴得他东奔西走，忙着接洽公映的地点。在当时，上海大戏院的声誉极好，哄动一时的外国片，梨琳甘许主演的《赖婚》，就是在那里公映的。矜苹自负《孤儿救祖记》可以媲美外片，就和上海大戏院的经理曾焕堂接洽发行。他很性急，片子还没有剪接清楚，连字幕都未曾加上，就拿到上海去试映。可是扫兴！曾焕堂先生没看到一半，便不高

兴起来了。他佛然叫道：“笑话！这种片子也可以拿到我们这里来放映吗？”试完片回来，大家都怒形于色，觉得十分不平。我却惭愧到头也抬不起来，我好像被谁兜头浇了一盆冷水。

后来，《孤儿救母记》是在六马路申江大戏院（即今中央大戏院）公映。公映时候，却出乎意外地为观众欢迎，舆论也一致拥护，并且因为它的卖座的特盛，竟奠定了此后中国电影的发展的基础。这在当初，我是连做梦也想不到的！

四 几位艺人的来历

在这里，我想顺便说一说当时合作的几位演员的来历，和关于他们的趣事。

前文我已经提到过王献斋、王汉伦、黄君甫诸君加入明星的情形了。读者大都知道，献斋是有名的反派角色，他在银幕上是从来没有演过好人的；但他最初加入的时候，在《孤儿救母记》中所饰的却是道地的“正派小生”。后来因为在剧中饰坏人的一个演员，拍了一半，忽然停止工作，向公司要挟借钱，而且其欲逐逐，贪得无厌。我觉得这种习气很不好，宁可牺牲一点已拍的片子，将那演员解职了；他所担任的角色，就由献斋代替。结果献斋演歹角的成绩远胜于演正派的戏，于是从此以后，他便永远做定了“反派”角色了。

黄君甫，这傻头傻脑的小胖子，当时在银幕上是极受观众欢迎的，实际上他的表演才能非常薄弱，在摄影场上，导演往往不知为他费却多少力气，还是不能如意。记得有一次，拍一个他被献斋打耳光的镜头，一种挨打后应有的痛苦表情，他怎么也演不出来；一次又一次地试演，一直试到十几次，他竟被打得嚎啕大哭，说：“这碗饭不是我吃的，阿拉还是去摆肉摊便当得多！”后来，恰巧有一个场面当中，按照剧情，献斋要被黄君甫打耳光的，小胖子得到这个报复的机会，竟得意得他手舞足蹈；开拍的时候，他用足蛮力，拍的一嘴巴，打得献斋眼泪也流出来了！

在王汉伦女士以后加入明星的主要女演员是杨耐梅女士。耐梅在当时上海的交际社会中，是非常受人注意的一位，和她出入必偕的好朋友华珊，头发烫得怪样的高，说起来，几乎每一个上海人都不知道她们。

明星公司最初摄制影片，耐梅、华珊便不时来参观拍戏，等到拍《玉梨魂》，耐梅已经正式加入了。她的天才比王汉伦高，而且因为私生活放诞不羁的缘故，饰演那种风流的女性特别适宜，因此一片以后，她便崭然显露了头角。在王汉伦主演《苦儿弱女》的时候，我已经预定请耐梅来担任下一部作品《诱婚》的主角了——这里还应当补充一点的，就是名摄影师董克毅君，第一次尝试摄影的“处女作”就是《诱婚》。那时明星公司的摄影师是留法专门研究电影摄影术的汪煦昌君，克毅起初不过跟着汪君学习接片、洗片等工作，可是因为用功的缘故，简直进步得惊人，他尝试摄制《诱婚》的后半

部(前半部仍是汪煦昌君所摄),便得到了美满的成功。接着拍《好哥哥》的时候,他并且在中国第一个应用了“分身摄”(一演员兼饰两角,在同时地表演的场面)的摄影技巧。

《诱婚》以后,杨耐梅获得了她在电影界的优越的地位。

在摄影场上混着,在我的导演之下,居然已经完成了几部作品。进步虽然很少,经验却逐渐多了起来;更可喜的,是观众的热烈的同情,增加了许多工作的勇气。接着我又导演了一部《最后之良心》——这部片子的主演者是宣景琳、王吉亭、萧养素诸君。

萧养素是湖南女子中学的学生,毕业以后,辽远地只身来到上海,向我们毛遂自荐,要求从事银幕生活。彼时影迷青年好像还没有现在这样多,我为她的热情所感动,便让她在《最后之良心》中担任了养媳妇一角。可是她有的只是单纯的对于电影的热心和信心,却没有更好的表演的天分,所以不久就脱离了电影界。如今,这曾经在银海中浮沉过一回的人,恐怕早已为观众遗忘得干净了。

同时和萧养素女士加入明星,在《最后之良心》中第一回露脸的另一女演员,却是天才卓荦、至今犹为演艺界所推崇激赏的,就是宣景琳女士了。我认得景琳,她还是个小黄毛丫头,梳着两只小辫子,在新世界骑驴的时候。她的天真活泼的印象,留在我的脑子里极深,当时想了起来,她却已经音信杳然;后来听说因为生活的播弄,她已经作了为哥儿公子们征歌侑酒的“堕泪之花”了;于是我便托王吉亭君去找她,在《最后之良心》中饰小姑。片成以后,因为成绩很好,遂由公司以二千元代为赎身,正式从事电影生活。

此外,比较著名的女演员,如张织云女士,加入明星时是已经上过镜头了的,可是她的资质却似乎不很好,虽然在银幕上面,她的演技常常能强烈地感动观众,在摄影场上工作,导演要指导她表演却实在感得吃力。我觉得,一个演员的有表演天才与否,这在导演的劳力上是大有关系的,同时,导演在这种地方的痛苦,也往往极少为观众了解!

五 人才合作法

由于时间和经验的累积,明星公司的基础已经渐臻稳固;同时合作的人才,也逐渐加多了。这时候,我们便开始了“人才合作法”的尝试,第一次是《新人的家庭》,接着是《空谷兰》(默片)。

《新人的家庭》的导演者是任矜苹君,助理导演陈寿荫君,摄影卜万苍君。演员方面除了明星公司原有的张织云女士等以外,同时又向别家公司商借了汪福庆、王元龙、张慧冲诸君来担任主角。这几位,在当时电影界是颇有地位的明星,但是开始摄影

的时候,却使我大大的发生了一种“盛名之下,其实不副”的感觉,他们做戏都极随便,因此往往没有好的效果;我当时想:在工作态度的认真这一点上面说,我们实在是差堪自慰的。

这片子所花的资本,是超过了以前的纪录,尤其是摄制的时间特别长,这里我可以说三个笑话来证明:第一,《新人的家庭》摄取外景的是马勒花园,全片尚未拍成,而马勒花园却已经沧海桑田,被它的旧主人转售与日本人了。第二,是剧中所用的一辆马车,直等到马死了,马车被车主人卖去了,片子还未拍好。第三,王元龙最初拍戏所穿的一套灰色西服,等到后来补戏时,元龙早已把它赠送了他的令弟,改小了;再拿来穿时,式样不称身得令人见而喷饭,为掩饰这缺点,补拍一二个镜头,真是费尽了苦心!

接着,我决定以较大的努力来摄制《空谷兰》。

《空谷兰》原是包天笑先生所译的一部小说,为了要使剧本有更多的帮助,特地去请了包君来担任编剧。主要角色,以张织云饰纫珠,杨耐梅饰柔云,小秋饰良彦,都是恰到好处的了,却缺少一个可以饰演贵族少年的男角。彼时,上海英美烟公司还兼办着电影,由西人强生主持,他们的出品虽不受社会注意(每张字幕上都有香烟广告,极使观众刺目),但演员当中却有一个极有希望的人才,那就是朱飞。后来朱飞也从《空谷兰》起加入了明星公司——朱君饰演《空谷兰》中的纪兰荪,实在是使《空谷兰》更为出色的;同时《空谷兰》一片,也就立刻造成了朱飞的优越地位。

好像那部戏也是赶着要在新年中出映的吧?在严冷的冬天,寒夜漏永,摄影场的工作却正忙得起劲。在这时候,我得到了一种经验,觉得一个导演在摄影场上,对演员非得严格一点不可;可是情感问题却也极重要,要是导演引起了演员意气的或是情感上的反感,工作就要受到影响。我遇到张、杨、朱各位演戏不认真的时候,心里不满,又不好当面加以责备,往往借题发挥,拿小秋发脾气(他那时年纪还小,而且和我关系较深,不要紧),因此却也能收到很好的效果。

《空谷兰》完成后,所得的观众的同情特别多,这以后,我们就更注意于人材的罗致。这里值得一提的有以下几位:

导演方面,在中国艺坛上知名的留美戏剧专家洪深先生,因为对于电影的兴趣很好,这时候便加入明星了。他的第一次导演的作品是《早生贵子》。我踏进电影界的最初合作者,老友正秋,也专心一致地开始从事导演工作。卜万苍君自在民新公司完成他的《玉洁冰清》后,也加入了。演员方面,与卜君同来的有龚稼农、萧英、汤杰、王梦石诸君。洪君介绍了丁子明女士,和他合作《爱情与黄金》。卜君导演《挂名的夫妻》时招考演员,发现了不久以前自杀的阮玲玉女士——她初上镜头的一天,僵得几乎手足无措,导演卜君也几乎急得要另换角色了,但她毕竟是有天才的,她在她的“处女作”完成后就“一举成名”了。这以后,继续加入了张慧冲君和毛剑佩女士——毛剑佩成功的

作品是《侠风奇缘》，她的面貌平时极难看，可是一上镜头，却是美丽动人，可惜后来终于离开了电影界，从事旧剧的舞台生活，结果而且自杀了。

同时，旧有的演员，却也发生了许多的沧桑之变。张织云、宣景琳，先后嫁人了；杨耐梅女士去而复回，此时正热中于她放荡不羁的交际生活。后来洪深君导演《少奶奶的扇子》时，因为主演者杨耐梅和宣景琳不负责任，每天相继请假，气得洪君发誓不再导演影片。渐渐的，新造成的阮玲玉女士也有点变态起来，工作兴趣完全被个人情感淹没了，比方她今天心境高兴，到了摄影场上她就老是笑，再也演不来伤感的戏；遇到心境不好时演快乐的戏，不必说更困难了。后来在《白云塔》以后，她也终于和朱飞同时脱离了明星。但脱离以后，听说她便完全改变了这种不很好的态度了。

胡蝶女士的加入也在那时候，胡女士目前在电影界的造就，可以不必赘述了；但她最初加入的时候，演技却还幼稚得很，她有一点特长，就是诚恳耐劳，对于事业有坚强的信心；这态度正和张织云、杨耐梅诸人相反。我痛切地觉得，一个电影演员对于他（她）的事业没有坚决的信心，是决不会成功的；把当电影演员作为达到另一种目的的手段这种观念，尤其是电影界的进步的障碍！

（原载《明星》半月刊 1935年第1卷第3.4.5.6期）

第 三 部 分

理论 批评 史学

课余漫笔

洪 深

艺术须有天才

近人每借艺术须有天才之说、即不肆力于学问、此实大误、盖天才云者、乃规模既具、方法既是、其应用施展、出神入化、不可捉摸、处处出于寻常意料之外、而事事归诸情理之中也、若夫规模未具、方法全非、纵有小聪明、犹觉无所依附、终亦不成器局、更何所谓天才耶、譬如剃头、亦艺术之一种、不闻大胆人未经师傅传授、而欲宰割头颅、剃头人皆知其难、独于编剧演剧则视为甚易、曰、吾有天才、不学可能、是岂戏剧之艺术、不如剃头乎。

凡昔人所能之事、一经学习、而能了解、能实行、成绩未必不如昔人者、此为聪明、Talent 凡昔人所能之事、学习之后、而以一己之性灵、推陈出新、青胜于蓝者、此为天才、Geniu 譬如大匠、能与人规矩、不能使人巧、规矩即学问、巧乃天才、有学问无天才、不能成就伟大之艺术、有天才无学问、且绝不能成艺术矣。

极自然即不自然

常人之视演影戏、以为甚易、曰、一切表演动作、只须自然即可、坐则自然坐法、立则自然立法、发言则自然之发言、动怒则自然之动怒、此论诚是、但不知所谓自然者、乃演者个人之自然乎、抑导演者之自然乎、抑观众之自然乎、抑剧中人之自然乎、姑研究之。

(一)演员个人之自然 此诚可不学而能、然如表演能力仅限于此、则毕生只可演一角、即演其自己、此外皆近勉强、而戏剧中需一人力车夫、即须实地觅一人力车夫、需一荡妇、即须实地觅一荡妇、需一杀人放火之强盗、即须觅一真盗、需一悲愤自杀之志士、即须觅一真肯自杀之志士、天下宁有是理、前五六年美国电影、尚在萌芽、出片

多而不精、演员求过于供、当时盛行以人就剧法、Type Casting 觅一人、取其与剧中人身份习惯仿佛者、令其尽量表演自己、而更改剧中人之性格以就合之、故一时明星、风起云涌、然只能扮演一种角色、近年艺术进步、若此者早在淘汰之列矣。

(二)导演者之自然 此为事实所无、但已非学习不可。

(三)观众之自然和剧中人之自然 此两者有连带之关系、盖演剧系发挥剧中人之身份性格、但观众何以知其所扮演者、恰合剧中人之自然乎？此由观众取观众自身之自然为标准、而评判演员所扮演者是否为适当也、观众之程度阅历不同、故演员所扮者、必合于大多数观众之习惯自然(此即合于情理)、否则观众必不能了解、譬如夫妇表示亲爱、乃当众接吻、此或极合剧中人之习惯自然、而非大多数观众之习惯自然、必甚以为异、且发生误会矣(近所谓西洋化之艺术)、此例至浅、然扮演时之一切动作表情、不能逾越此理、既须为剧中人之自然、又须合大多数观众之自然也。

近人倡表演须自然之说、而其所谓自然者、乃个人之自然、既非合于大多数观众之自然、并非剧中人之自然、故极不自然也。

选 择

演剧时之动作、非偶然也、须经过若干试验、始选择其最适当之一种、牢牢记之、以后每演此剧、每至此处、动作必照此式、力求勿改、演两次如是、演千百次亦如是、故善演剧者、能不以观众之淡漠或同情、与夫自身之高兴或无聊、显分艺术上之短长、其所以能如此者、即在一不任其自然、绝对不随机应变、而于排演时、加以极谨严之增删去取也、盖即极细微极平常之动作、必有一式较诸他式为有力为美观、非选择不能得此最美式、又表面上似乎相同之动作、然而因剧情之不同、身份之不同、意义断不能相同者、非选择不能恰当深刻、如举杯劝饮、乃极平常之动作、但举左手乎、右手乎、起立乎、仍坐乎、恭敬乎、倨傲乎、其进行层次如何、第一须视台上之地位(如东向立与西向立有别)、第二当视剧情之须要(如高朋满座与旧友联欢有别)、演者当于若干动作中选择一特别动作、适合于此剧此时之情境、与夫此人此地之身份、必使此时此地之举杯劝饮、不能移用于他时他地、而他时他地之举杯劝饮、亦不能移用于此时此地、而后可得精彩绝伦也。

“誉表演之佳者、每曰演者善于设身处地、演员熟闻此说、遂误以为表演甚易、以为演剧之艺术、即不过设身处地、则人苟非十分浑沌、焉至茫然于普通之世故人情、登台时只须听其自然足矣、不知人生非艺术也、艺术者、摹仿人生、代表人生、解释人生、而非人生也、设身处地、充其量、仅能将日常之人生、搬至台上而已、人生有动作、志在做成一事、其层次组织、紊乱散漫、不暇审美、而舞台动作、既须求美、又须经济、使无一动作不有理由、足以表明一特别之意境、不从事于试验选择、岂可成艺术哉、为演员

者、演时须选择、平时尤须多多收罗、譬如举杯劝饮、胸中必先蓄有种种不同之举杯劝饮、而后临时可应付裕如、取用不竭、否则、演员只晓一法、或竟一法不晓、将何从而选择乎。

艺术同具之要点

艺术者、一优美之思想、原本空洞、借金石色彩声音动作等等工具而有实质、众人可得而见、可得而闻也、大别之有七、即图画雕刻建筑音乐跳舞诗歌(文学)与戏剧是也、每项下又有附属之艺术、如布景表演、即附属于戏剧者、门类烦多、然而有同具之要点、废之即不能成艺术者。

(一)布局(Design) 同一思想、其发表可取之途径甚多、非布局既定、其余无从下手、而如布局不佳、则不论其他细端如何用力、全部必不能佳、盖思想与布局二者并重、思想不优美、结果固是平庸、而布局恶劣者、纵有极优美之思想、亦不成器耳。

(二)比例(Proportion) 有全部之比例、如造一宫室、则高宽深三者有何关联、如作一画、若何长者应若何阔、如著一画、自起至结、包括多少是也、更有局部之比例、如造宫室、其一面墙上可容几许门窗、以及门窗应取何式、如画山水、纸上几份为山、几份为水、几份为天空、如著一书、何者宜详、何者宜略是也。

(三)匀称(Balance) 声与声相称、色与色相称、体与体相称、线与线相称、形与形相称、一处有一物、则在相对处另有一物与之相称、其相称之物、亦不必同式同类、如人家客室、天然几上左置一屏、右置一瓶、人家园中、左筑小亭、右堆假山是也、至于匀称之物、完全相同者、则为对称。

(四)对称(Symmetry) 如壁悬对联、左右各一、共形式地位尽同、又如几旁置椅、左右各一是也。

(五)节奏(Rhythm) 节奏不仅音乐跳舞有之、任何组合、少经阻隔、重复出现者、皆谓之节奏、在建筑、则如厅前有庭、庭前有厅、再庭再厅、在图画、则如一段山林、一段云水、又一段山林、又一段云水、在戏剧、则如一折情势紧急、继以一折情势舒缓、缓紧相间、皆此理也。

(六)反衬(Contrast) 以明衬暗、以大衬小、以繁衬简、以悲衬乐、诸如此类皆是。

(七)调和(Harmony) 虽有反衬、而不可使有割裂混乱之象、如悲剧中亦不妨使观众笑、但因笑而意忘其为悲剧、则不可矣、盖非反衬、必致一条边、然不调和、则刺耳刺目、令人有不快之感也。

演剧要点

演员寻常所注意者有两端、(甲)服装状貌不论老翁、少年、乡愚、官僚、使观众望而认得、(乙)须何种戏不论滑稽、悲哭、凶狠、阴险、使观众望而明了、故扮相不错、戏做得出、在观众已是满意、而在演员、更自居成功、以大都所希望者、不过如此也、至于发挥个性、能于一二点恰到好处、辨别个性、能将甲剧与乙剧中人、稍示分别、不至全部雷同、观众已誉为惊人之艺术矣、若夫状古人则淋漓尽致、表情感则激昂慷慨、而深刻之外、更能精密、全体纯正、丝丝入扣、无破绽、无缺点、剧中人与演员、已神化为一、如是者、观众演员、皆叹为绝世之天才、盖皆莫知其何由臻此境、何从入手以研究也、虽然、此亦可学问而得、姑将演剧要点、列举于下、或者亦研究之一助欤。

(一)布局(Design) 昔李笠翁论作传奇曰、一本戏中有无数人名、究竟俱属陪宾、原其初心、止为一人而设、即此一人之身、自始至终、离合悲欢、中具无数情由、无穷关目、究竟俱属衍文、原其初心、又止为一事而设、此理可推之于演剧、凡饰主角者、必须研究、我在此剧中、场子甚多、究竟所演何事、即凡演配角者、亦须研究、天地既生我在此剧中、必非绝无理由、全无用处、究竟所为何事、此一事主脑、既经认清、再当定一格调、表演发挥、有宜充分、有宜含蓄、有宜恳挚、有宜疏淡、又当定一程序、主脑一事、未至之前、已过之后、何处轻描、何处着力、何处明写、何处暗示、此谓布局、必如是而后事无妄作、力不虚用也。

(二)比例(Proportion) 比例云者、表演用力、有宜轻、有宜重、有宜多、有宜少、不可过火、不可不及、毫厘之失、谬以千里、美国有影剧、中间一节、叙男子为妇人所欺、后遇于跳舞场中、厉声呵斥、此女窘甚、而其余宾客、不改其乐、跳舞若狂云云、特写一幕、男子表演忿怒、应有尽有、实为难得、而识者则讥以为太过、盖大庭广众之中、此男子当不至如此暴烈、如果暴烈、则跳舞宾客、决不至全无闻见、漠不注意也、又一影剧、叙诗礼之家、两子战死、而母织寒衣、父诵圣经、不以忧患而生怨尤、中一节写邻翁大醉、颇为尽致、惟全剧表演、力求含蓄者、独大醉一场、畅发无遗、遂觉二者有格格不入之势、以一情趣高雅、极佳之剧、竟为一节充满痛快、极佳之表演所毁矣、于此可见比例得当之难也、为演员者、应知即表演极微之事、极琐之情、亦必顾及大局、通盘筹算、熟计、此事、此情、与全剧之关系而不仅仅就事论事、演一处、目光专注一处、庶乎处处得当、而全体纯正矣。

(三)匀称(Balance) 何谓不匀称、亦是比例不当、于一事用力太过、遂有偏重偏轻之结果、譬如客堂中天然几上、左花瓶、右石屏、两两相称、自然美观、如或将花瓶石屏、排列一面、则左右不匀、杂、乱难看矣、扮演角色、亦须求匀称、盖人之性格、无论若何简单偏僻、断不至于一格之外、绝无第二格、例如极阴险之人亦必有其不阴险之时、

苟演员只一味阴险、忽略其余、演来但见此人对亲戚朋友妻子奴仆、甚至一言一动、吃饭睡觉、无一非阴险之表示、佳固佳矣、然而甚似做戏、此即偏而不匀之弊也、匀称不难、只在研究剧情与个性、此人于一种行为之外、有他种行为否、于一种性格之外、有他种性格否、如果有也、则经意发挥之、作有力之陪衬、须知惟陪衬、而后惟匀称、能匀称、而后剧中人之个性能像真而有生气焉、苟非剧本十分恶劣、其剧情个性、决非绝对单调、演来不能匀称者也(尚有一类不匀称、例如善哭者、无往不用其哭、善斗者、无往不用其斗、此或演员只有一长、乃限于能力、非昧于研究、又当别论也)。

(四)对称(Symmetry) (甲)前后之对称、昔施耐庵作水浒、喜将性质相同之事、复叙一遍、有时甚至前后两篇、一字不易、而读来确是两事、不觉其为重出、如武松打虎后又写李达杀虎、潘金莲偷汉后又写潘巧云偷汉、江州城劫法场后又写大名府劫法场、林冲起解后又写卢俊义起解、似此故用犯笔、故意复叙、而观众不以为烦沓、反觉兴味充实者、则以境地已异、感情不同故也、故一剧中前后若有类似之事、则演时之地位动作、不妨竟采一式、尝见美国某名伶演爱情剧、焚信稿两次、第一次因恋人别有所爱、伤心绝望而焚稿、第二次因其挚友亦爱其所恋之人、友富而己贫、故宁愿牺牲自己之幸福、以成全他人之因缘、焚信稿以示决绝、其境地既异、感情亦绝不相同、而其两次自橱中取信、两次撕纸、两次燃火、以及其他之状态行动、无一不同、此即对称也、(乙)又有一节之对称、凡重大热烈之情感、不论为爱为怒、其来也必缓缓而来、其去也必缓缓而去、如风涛之起、其先必黑云四聚罡风横吹者若干时、而后水波涌起、白浪滔天、及至风定日出、而波涛激荡者仍若干时、始复平静、今人演剧、表情或能充分、而于事先之蓄势、事后之余波、初不计及、詎知此种对称、实艺术之根本耶。

(五)节奏(Rhythm) 有一秘诀、即不问场子多少、地位轻重、不可处处用力、事事用力、句句用力、须有不用力处、故一用力乃能动人、至于何处宜轻描、何处宜着力、则须演员自决、能决此、则不求其缓急相间、而自有节奏矣。

(六)反衬(Contrast) (甲)属于剧情者、如喜孙而不喜子、如恋爱一人而淡于其家族、又如同晤两友、对一恭敬、对一傲慢、又如顷刻之间、感情转移、时悲时乐、凡此皆浅而易见、演员勿错过机会得矣、(乙)临时之小动作、此在演员之善于运用、所谓内心表演、胥赖乎是、如演《群鬼》儿子梅毒发作将死、其母立其身后勉强抚慰之、其言语音调、似颇欢欣、而满脸皆悲惨失望之色、又如《儒林外史》写俗子附庸风雅、手里刷着头巾、口里念着清明时节雨纷纷、以两件极不相干、或极相反之事、同时行之、而不悖于情理、即极佳之反衬也。

(七)调和(Harmony) 初演剧者、亦如初学作文、往往辞不达意、及稍有经验、则于简单之个性、勉强可以发挥、此时须肆力研究、否则一遇复杂之个性、演来便不能调和、如演一人对又一人之感情、不能固定、时或爱之、时或恶之、前后必致矛盾、不似一人之事矣、调和无他诀、只在感情转移之际、其线索层次、演来清楚而已。

动作之研究

表情动作、何以能真、曰仿效人生日常之行为、然则表情动作、何以能美、曰取人生日常之行为、而精加选择、去其芜杂、举凡一切无关紧要之动作、悉与屏除、仅留其绝端需要、万不能省、苟勉强省之、其表演之意义、即不能明白显豁者、故善属文无废字、善演剧无妄动。

初习演剧、每觉茫无依傍、最好从事仿效、非仿效导演或其他演员也、应仿效人生。

仿效之要、一曰辨别、二曰记忆、如街上见一瞽者行路、应辨别何种动作、足以代表瞽者、此种动作、决不会多、但须记而习之。

下列走路之研究一表、大可供初习者之参考、非谓戏剧之动作、胥在乎是也、走路之方法、变化无穷、视(一)环境(二)个性(三)心事而异、亦非一表可尽也、但求精细之研究、不可不分类而条理之、此表即举隅耳。

- (一)提皮包赶火车之走、(二)持手杖在街上闲走(注意不持手杖之手)、
- (三)喜庆事阖者举名帖引客登堂之走、(四)有百万以上财产者之走、
- (五)四十以上五十以下阔太太之走、(六)能拳术为便衣卫队者之走、
- (七)病人将死、牧师入室之走、(八)俄国失意公爵在南京路之走、
- (九)印度巡捕晚十二时后巡街、(十)老年人有风湿病之走、
- (十一)辛苦营商之人晚间回家之走、(十二)顽皮孩童被尊长看见时之走避、
- (十三)稍微跛足者之走、(十四)教会大学学生之走、
- (十五)少女在舞厅之走、(十六)大腹贾宴会时迟到之走、
- (十七)水手在船上之走、在岸上之走、(十八)暴发户之走、
- (十九)小偷之走、(二十)儿童捉迷藏之奔走、
- (廿一)闺阁千金初入交际场中之走、(廿二)久病初愈时之走、
- (廿三)包办慈善事人之走、(廿四)出名体育家之走、
- (廿五)有神经病者之走、(廿六)妒忌女人偷听旁人议论之轻走。

表 演

表演方法、视戏而异、亦视人而异、欲作解说、足以包括表演所有之宗旨门类方法、使无剩义、实属非易也、虽然、吾侪观戏经验既久、目光自不免逐渐增高、向之所为美观者、今或视之为恶劣、向之所谓得当者、今或斥之为不堪、虽无艺术上一定标准、而何者为佳、何者为劣、在观众心中、初未尝不明、兹将表演之弊病、吾人决不能认为

艺术者、臆举之约得八端、更讨论其如何始得谓之表演。

(一)慌 神志散乱、手足无措、此病大抵为初次登场、缺乏经验之演者所常犯、亦有生性浮躁、纵然登台多次、而心粗气浮、非误即忘、若此者不可演戏。

(二)僵 举动滞板、呆若木鸡、盖演者于学理经验、皆无根蒂、心中惶惑、甚畏错误、举手移足、注意太深、用力太多、故一切行动遂尽失其自然固有之状态也。

(三)不做 普通行动、尚可敷衍、而表情发挥、绝对不能、盖演者或已小有经验、或胆豪敢于尝试、故慌与僵、已可避免、然而生性不富情感、不能以戏中人之哀乐为哀乐、亦有因未受训练、面部身手、不能与情感连贯合作、纵然极愿发挥、无奈辞不达意。

(四)做作 动作规程、固自不误、然观众一见、知为做虚、不复认为真、此盖演员曾经训练、故犹存规矩、而徒在表面之动作着力、绝无诚心、故人皆以为假。

(五)过火 亦有诚心、并不见假、然攒拳怒目、叫嚣跳跃、观众皆注意其表演之用力、而忽略戏情矣、此盖演者富于经验、而缺学识、意欲格外的讨好、遂不觉过甚取厌焉。

僵是不敢动、不会做、做作是着意做、添许多习气毛病、过火是不应用力处亦用力、三者大有分别、其后二项、即时人所攻击之新剧化、会做戏人之病也。

(六)杂耍 注意穿插而不思演戏、夫骑马、击剑、驰车、游泳、跳墙、挨打皆系一种特长、用之得当、大可为戏剧生色、若专从事于此、戏情安得不受影响、倘以此为表演之艺术、未免舍本逐末矣。

(七)三斧头 表演颇有佳处、但所能不多、表哀情者只能表哀情、表强暴者只能表强暴、表滑稽者只能表滑稽、范围至小、稍有改易、即难应付、如程咬金之三斧头然、若此者、或可勉为不重要之配角、以言艺术、则去之尚远也。

(八)刻板 只能表演其自己、而不能表演戏、偶尔戏中之角色、与演员之性格符合、则演来尚可满意、倘或相去略远、则一无别法、仍搬现其自己而已、千篇一律、千人一式、若此者、其一生只可演一出戏。

表演全恃动作、动作之目标有四、不可不辨别之。

第一项普通之动作 举凡一切生活所必须之动作、如吃饭、饮茶、吸烟、穿衣、作揖、打躬、行走、坐卧、无一非是此类动作、即以动作为目标、绝无其他意义、亦不代表何种情感、在常人且以为此等日常生活、早晚必做之事、世人盖无有不能者、而不知动作虽普通、最难得者自然、其因慌而忘、因畏而僵者、无论矣、即其能不慌不畏者、然而以其平日之动作、毛病太多、久失其自然、坐无坐相、立无立相、并非久病之人、而行则伛偻、绝无懊恼之事、而言必攒眉、若此者、不特不自然而已、且足使观众误会其别有用意、有表情也。

第二项表现意志之动作 此项动作即在动作之际、表明动作之意义、无须别有声明、而观众已可了解此动作之理由焉、盖人之举动、必有宗旨、处一境地、必有心事、此

即所以表现此宗旨此心事者、动作固无特异、而全剧之转折关捩胥赖是而始能明了、否则极佳之情节、亦可演成许多欠解勉强之处、其动作或竟是日常生活之动作、是在迟速轻重之间、以表现其意志、譬如洗面漱口、岂非吾人每日所做之事、原无意义、但如今日洗漱后、将赴车站迎挚友、或如今日洗漱后、须赴公堂为见证、宁不异别耶！

第三项表现情感之动作 凡人为情感冲动、其形色举止、必起变态、其激烈之情感、如大骇则发立目张、大怒则握拳切齿、固属显而易见、即如柔和、优雅、微妙之情、不受冲动则已、苟有冲动、则无有不起变态、使人身之官能筋肉、发生无数之震颤伸缩、时或甚纤细、非留心注视不能察者、而情生即来、情灭即去、断无从作伪而掩饰、所谓表现情感之动作、即将此种天然之变态、以人力表现之也。

知此、则可知表现情感之难矣、盖普通人生、及表现意志之动作、尚可学习、尚可研究、不精纯尚可选择、不准确尚可改正、演员有处入手、尚得用力、此则须待其发生情感后、身体自然起现变化、苟一努力、即属勉强而可笑、故表情之急务、乃不在记忆收罗何种动作、可代表何种情感、而在多得情感之阅历(Emotional Experience)、如表现怒、并非握拳切齿、做出许多怒之动作、而在真能受怒之冲动、又不为怒所乘、一放而不能转换收束、故表现情感而成功也、随时随地、欲何种情感之冲动、其情感即来、如随身携带之便物、探囊可取、反掌即去、绝对服从演者之命令、吁谈何容易哉。

第四项表现个性之动作 此为最特异之动作、照剧中人之个性、附带而生、专为一人而设、此人可用、断不宜移诸他人、观众得见此种动作、即可知此人有何种身份、何种性格、如吾见摸索而食者、知其盲于目、则人之盲于心者、亦必有可知之征、吾见不良于行、知其跛于足、则人阙于德者、亦必有暴露之点、以此类推、则天下人皆有个性、又皆莫不有特异动作以表现其个性、演者只须揣摩其个性、寻得其动作、则自能扮一人像一人、小之举止扮相、大之身份精神、无一不与剧中人化合、自无单调刻板之弊、但此种表现、不宜过于引人注目、致成一种穿插、甚为赘疣、如能于不知不觉中、自然流露、则尤佳矣、又表演一角、每次须重新下苦工研究、合于一种个性之动作不能通融用之于第二个性、倘或偷懒敷衍、必至演一剧甚佳、演第二剧疵瑕百出、善演剧者、皆能放弃自己之个性、以表现剧中人之个性、亦由其能将种种个性、分析甚明、而仿效得法也。

演员欲充分表现情感、必自身先有此情感之阅历、常见从未恋爱之人、而表演情场失意、挥金似土之人、而描摹家无担石、刻画唐突、只见其伪而可笑而已、反之其能表演潦倒半生者、必饱经沧桑之人、其能描摹官场腐败者、必曾经仕宦之徒、何则、惟其自身阅历、而后乃能言之亲切有味也、兹篇所论、即演员何以能获情感之阅历也。

(一)不畏阅历 夫情感之发泄、不论为爱为恨、苟其真恳、皆可成为一种痛苦、吾人经事既多、知凡事认真之可以致痛苦也、于是乃留意节制其情感、或在不知不觉中躲避之、故在少年时、其情感真而深、至三十四十而后、则渐淡而伪、又在少年时、喜动

好事、中年而后、则欲保守其固有、保守其循环重复之动作、保守其普常平泛之情感、视更改为难事、视阅历为畏途矣、人性大都如是、不足为怪、但为演员者、则须力矫此习、苟遇有引起情感之机会、必尽量发泄之、凡一情感、至少须阅历一次、而后乃为我所有也、其阅历时应注意者、则非仅仅事变、照做一遍、以历一回而已、主要在此事变所引起之情感、言喜则吾实真喜、言怒则吾实真怒、难过吾真是难过、快活真是快活、我国谈表演者、有设身处地之说、此则更进一层、直是置身其间、试以叉麻将作譬、有人于此、以输不起故不愿博、而又为官长所奸、不得不博、结果大输、其人此时心中、怨极恨极、但不敢发作、不愿发作、且须故似坦然、故为欢笑、此情感之复杂曲折为如何、先须阅历此情感、又注意之、记忆之、在表演时始能得用、否则徒是输钱之阅历、有何妙用耶、夫阅历情感、至痛苦之事也、况乎大喜大怒、稍为激烈之情感、足以僨事、足以伤身、故为常人之所甚畏、惟演员则以艺术之故、不得不牺牲耳。

(二)寻觅阅历 所谓日常之生活者、干燥无味之生活也、早起而梳洗、而早餐、而工作、而午餐、而工作、而晚餐、而睡觉、试问有何引起情感之机会、于是为演员者、有时不得不改变此种生活、希望或遇引起情感之机会焉、凡一事可以为、可以不为也、则不妨为之、凡一事、人以为可为而踌躇不即为也、则先为之、凡一事与我初无相干也、而我亦为之、盖社会上形形色色、苟其有引起情感之可能、皆吾所阅历之机会、皆当取而不舍也、此种态度行为、讥之者目为颠痴放肆、美之者名为浪漫的生活、实则不过心热好事、邻有斗者、吾固披发纓冠而往救、乡有斗者、吾亦披发纓冠而往救、如此而已、虽然、寻觅阅历、不可不慎也、第一须定宗旨、得情感之阅历、乃吾之宗旨、本也、改变生活、寻觅事实上之阅历、乃手续、末也、不可轻本重末、忘其宗旨、而专事于富有刺激之生活、是诚流荡矣、第二须定界限、有种事可做、有种事不可做、岂能因寻觅阅历之故、而遂作恶犯法、杀人放火耶、社会岂因艺术、而另订法律与道德之标准耶、夫浪漫之生活、艺术家诚不可免、然并未许以借浪漫之名而任性纵欲、浪漫生活、亦是正当、亦应正当、亦可正当、非必为世人诟病者也、至于作恶犯法、杀人放火之情感、将何从而阅历欤、请读者细细思之、吾今不言、将于下文研究讨论之。

(原载明星公司特刊 1925年第1—5期 1926年第7、9期)

什么是有艺术价值的影片？

侯 曜

“这一张片子有艺术的价值”、“那一张片子没有艺术的价值、”这一类的话、时常在我的耳鼓里振动着、时常在我的眼膜上呈现着、因为每一张新片出世、总有许多所谓批评家的大开其口、大摇其笔的像法官审判犯人似的说道、或写道、某某的编剧艺术怎样、某某的导演艺术怎样、某某的摄影艺术怎样、某某的表演艺术怎样、他们大谈而特谈艺术、我不知他们是否明白什么叫做艺术、是否能分别出什么是有艺术价值的影片。

电影有没有艺术的价值、现在还有许多人发生疑问、他们的理由大都说电影太趋于民众、太重于普遍、称之为一种社会上普通的娱乐则可、列之为艺术则不可、和这种论调相反的却是极端推重电影、说他是综合的艺术、说他是最进步的一种戏剧、这两种理论究竟那一面是对的、想解决这个问题、先要明白什么叫做艺术、但是想给艺术下一个界说、却不是一件容易的事、托尔斯泰费了十五年的功夫来研究、才把他的性质明了一点、我现在将托氏的话介绍下面、艺术不是快乐或遣闷、艺术是伟大的事业、艺术是人类生活的机关、能把人类的理性意识移为感情……真的艺术借科学作助力、以家教为指导、能使人类的生活本靠着外面的方法（如审判厅、警察、慈善机关、工作监督部等）以作维持的、现在却能用人类自由快乐的事业来助成他、艺术能够消灭强力、他的事务也不过如此……艺术能使现在社会上少数所有的爱人的感情、成为寻常的情感、变作人类的天性……现在艺术的任务在于把人生幸福为相互连合的真理从理性的范围里、移入情感的范围里去、上面所引的是托氏的艺术论的结论里最扼要的话、现在为求明了起见、再简单的说就是凡能传达一种感情于他人、而这种感情是能令人生幸福为相互连合的、就是有艺术价值的作品、根据这个大前提就可以得一个结论、凡是一张影片能将编剧者的感情传达于观众、而编剧者的感情确是能令人生幸福有相互连合的就是有艺术价值、否则就没有艺术的价值。

（原载大中华百合公司《透明的上海》特刊 1926年）

影戏与艺术

胡仲持

影戏是不是一种艺术、在今日还是争论未决的问题、与影戏相类似的小说与戏剧、谁都知道是艺术的了、为什么我们还不能确定影戏是一种艺术呢、这是因为小说与戏剧有永久的效能而影戏往往没有的缘故。

有许许多多的影戏导演家竭力想使影片有舞台上书籍上的效能、然而终于办不到、因为小说与戏剧着眼于文字语言的效能、而影戏则着眼于事象、所以有的情节在小说与舞台上很是动人、在影戏上便一无价值了、譬如问看过莎士比亚的名剧《倘若我做了国王》的人、说在那部名剧里最精采的在什么地方、我想大家一定异口同声的说是、在维仑向勃根地人挑战、以及那女子回答国王的话、我想、我的主呵、一个男子已经到了宫廷了这几段、然而这些精采的地方影戏是表现不出的、又如《什达的囚犯》一剧、在欧美各大剧场曾经轰动过千万的观众、那剧中最令观众喝采的瞬间、便在萨普脱对赖生地耳说、加特、你是他们中间最好的人呵、这瞬间的情形如果在影戏上表演出来、总是要失败的、因为影片是用事象来表现人生不是用语言来表演人生的。

话虽如此、影戏也有一种特点是小说与戏剧所得不到的、这便在表演和布景这方面、舞台上的布景无论如何完备、那房屋和树木、看去总是油布上的房屋和树木、观众总觉其欠真实些、但影戏的布景、却可以将一切的景物真实似地表现出来、所以只用一块颜色玻璃或纸板放在照相机前面十英尺地方、就可以使一所乡村小屋的门口、变成皇宫的大门、看的人们要分出影片中间那一部分是真实的、那一部分是假的来、是不可能的事、在美国好莱坞五英里直径的地方、地无论东西、时无论古今、没有一种东西、摄不出来、这就可见影戏的布景比舞台剧实在容易得多了。

影戏因为有上述这种特点、所以一般的影戏业者都利用这特点、摄起影戏来、不是着眼于布景之壮丽、便是着眼于情节之奇突、凡是做编剧员和导演员的人们心里所转的念头不外乎是、怎样才能使观众心惊肉跳、怎样能使观众发笑、这么一来、所谓成功的影片、充其量、也不过使观众得到看过上等的魔术和马戏似的一种感觉罢了、就是像《赖婚》和《儿女英雄》这几种世界著名的影片、除了使观众心惊肉跳这一点之外、

也没有什么出色的地方可说哩。

单是使人心惊肉跳的东西便可以算作艺术么、不是的、决不是的、真的艺术是使人在心底里得到慰藉的东西、这是真实的生命的表现、所以其效能非暂时的而是永久的、那使人心惊肉跳者则是一种骗人的技巧、是恰和真的艺术相反的东西。

由此说来、则影戏似乎绝对的不能算是艺术的了、然而我却也见过一两种影片、觉得其间并非没有艺术的价值、譬如卓别麟导演的《巴黎一妇人》、其情节是寻常的情节、其背景是寻常演的背景、然而一经映演、剧中人物的喜怒哀乐便和看客的心情融合为一了、我看这影片的时候、只觉得这是真实的人生、不是制作出来影戏、这种效能似乎是真的艺术所独有的。

可惜这类的影片实在太少了、我希望中国的影戏换一个方面努力、换句话说、便是向真的艺术方面努力才好。

(原载大华百合公司《探亲家》特刊 1926年)

电影剧在艺术中之位置

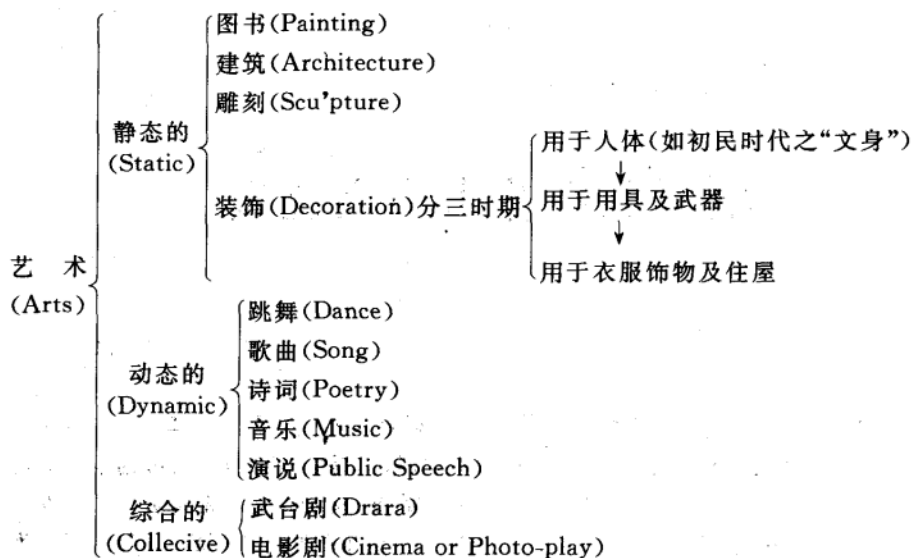
孙师毅

影剧事业之在中国，特别是在中国的上海，近年来简直和雨后春笋一样，遍地滋生了。但是影剧事业，虽然为许多人所注意，所欢迎，所提倡，所经营，而影剧本身的价值与其性质的解剖，似乎还是一般人所认为不很重要、或者简直是无关宏旨的一件事情。至于电影剧在一般人的心目中，究竟是什么一个东西呢？他们的见解，约可分为二种：一种以为，在现在创办影剧事业，确实是一个不可错过的机会，可以博名，可以获利，何乐不为。他们对于影剧本身的性质与价值之认识，可以说是完全乌有。还有一种以为，影剧不过是一件娱乐的工具，说得好听一点，也只是补助教育的工具。闲暇无事的时候，到戏院里去看看，茶余酒后的辰光，大家围着谈谈，倒还“唔啥”。如果硬要说这是什么艺术，那就不必自吹自擂，也就罢了。这两说，差不多可以代表了社会上一般人对于影剧的见解。我对于这两种人都觉得没有什么话好说（照文言文讲是“予欲无言”）。但是既然在这里，就算作本文的开端罢。

请人正题：

“电影”是科学的发明。“电影剧”乃是艺术与科学相结合的一种综合的艺术。在艺术中，它是最繁难，最复杂，最后完成的一种。这里，我想先论列一下艺术的分类，再谈到电影剧在艺术之中位置何若。

关于艺术之分类的学说很多。有的人把艺术分成 Lesser or Mechanical 和 Fine 两种，近代一般的文艺批评家便是这样；又有的人对于 Mechanical 一方面的，不认它为艺术，惟有 Fine arts 才是艺术的正宗，一般唯美派的文艺批评家的主张便是这样。我这里对于两派都没有任何一种偏见，取兼容并包的态度，把艺术就性质的种类，作一个概括的分类，约为三种，如表所列：



在上面一个表里,我们可以得着一个艺术的概念,同时可以明白电影剧,在艺术的领域中究竟占着怎样的一个位置。大凡最后发达的东西,一定是牵涉的方面最多最复杂的东西。社会学之在各科学中,何以发达得最迟?这就是因为它要等着生物学、心理学、人类学等之发达完全后,它能够出世的。它的发展,骤看,似乎是有赖于“他山”,结果是,所有一切的学科,通统被它利用。在时间上,它是最后;可是在性质上,它是最复杂。所以社会学常被称为“综合的科学”。电影剧之在一切艺术中,亦复如是。它的发达,后于一切;但它的内容,却包罗万象。除科学的发明外,所有其他艺术,在影剧的领域中,都变成了供它利用的工具——就是那些在人体上由于声带在器具上由于特有之构造以发音藉“以大”以成声的艺术,到最近有声电影发明以后,电影剧也把它们拉过来应用了。所以我称电影剧是综合的艺术,亦犹之乎别人称社会学为综合的科学一样,实在不是给它以过分的恭维,实际的情形,确是如此。

今请进而言综合的艺术之电影剧所涵的内容,及其所牵涉之各方面,就可以明白电影剧的复杂,综合,到若何的一个程度。

电影剧的内容,可划为八部:(一)编剧;(二)导演;(三)表演;(四)化装;(五)制片;(六)配光;(七)置景;(八)摄影。这个大概的划分,并不是就一部影剧完成之历程先后之说,不过它内容所涵的至少有此八部而已。

至于此八部分所牵涉之学科,在极低的限度上,有下述的各方面:

编剧 编剧者所必具的基本知识——即创作剧本所必须牵涉的学科,至少需要(1)文学(2)社会学(3)心理学(4)摄影工作四种。没有文学素养的人,自然根本不配谈

文艺的创作。没有社会学之研究的人，他描写剧中事实之连锁的关系决不会恰切；而且，如果他是写一本问题剧时，那就更非具有社会学的眼光不可了。至于剧中心理学的原素，则差不多是一部戏剧的生命。我们知道：现在的心理学是已经由意识的心理学（Psychology of Consciousness）进到行为的心理学（Psychology of Behavior）了。一个“S”（刺激 Stimulus），一个“R”（反应 Response），可以了却人生的一切，但是同时却又由此幻出各样的人生。剧本创作家是无时无刻不要应用到这个行为心理学上的“S→R”的公式的。如果不是在心理学上下过深入的功夫，他的编剧一定是落于浮泛肤浅，无论如何，决产不出致密深刻的东西的。第四层“摄影工作”（Camera Work）编剧者亦非对之具相当之研究不可。因为在剧本的编制上，对于镜头之分配等，如果不懂得“摄影工作”，他便无从着手，除非把这些事另外去交给导演做。

导演 导演者所不可或缺的研究，是一种“舞台课程”中必要的“人生研究”（Life Study）。这是一门与社会同其大、与生命同其长的学问。在各样事实上所呈现的人生，在各种现象中所蕴藏的因果，都是“人生研究”之研究的对象。导演者如果不曾对此有过深刻的努力，则他的导演，势必有无从导起之虞。此外于心理学，于文学的关系，亦不可不言而喻。至“摄影工作”之知识与导演者关系，和前面所述“摄影工作”之知识与编剧者之关系，是完全一样。

表演 表演者除于“人生研究”与心理学应有不可少之研究外，对于跳舞、技击及其他杂艺，都是表演者常常应用得着而非具有相当之练习不可的。

化装 与化装所牵涉之必要学问计有四种：除化装术为训练手术不可少的知识外，其重要原理之来，皆由于色彩学、光学、生理学。懂得了生理学上肌肉构造形状之不同，参入色彩学上之变化、之调和，而后再配之以光学上的曲折反射之理，而化装之学问于以告成。

制片 此处所指的制片，不是指一个公司由筹备一个剧本以至于摄拍及开映之历程，是说软片（Film）由原料以至成片之经过。这种工程中，最主要的科学，就是化学。

配光 摄影场中配置人造光之职务，为一部影片成功之重要原素。非此，则影片之美的意味与情趣，必蒙损失。得法之配光，所必需要之三种基本知识，厥为电学，光学，美学。

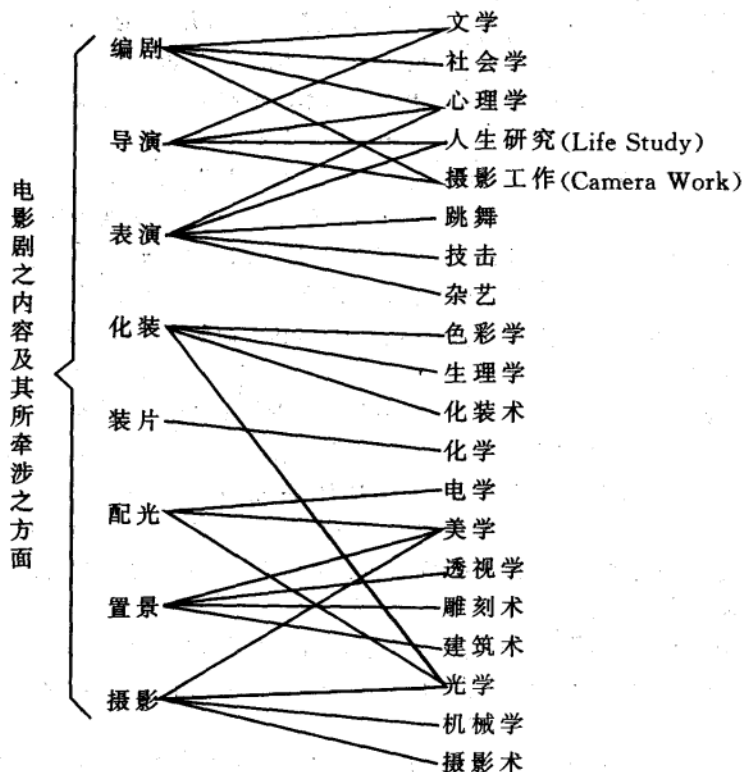
置景 置景者所必须的知识为：美学，透视学，雕刻术，建筑术等门学问，因为在电影剧的布景中，除掉普通的计划与设置外，尚有模型摄法等，必须有极精密的比例之计算，始得像真，所以上述的几门学问，为置景中所不可或缺者。

摄影 电影剧之摄影一方面所需要的几门基本学问，为机械学，光学，化学，摄影学，美学。摄影者须有机械学上的知识，以运用摄影器之机械；须有光学原理的了解，以配置其光线；须用化学的方法以处理其软片；自然对于摄影学更不得不具精深的研

究，以资其应用；而于美学，亦不能缺少相当的素养，以审美的眼光择取适宜的角度与位置。

以上所述，大都是一些极浅显之谈。且此处亦限于篇幅，不能畅我欲言。现在不过大致地已经把电影剧的内容，和它所涉及的各方面，约略说明了一下，我想，电影剧在艺术中的地位何若，读者必然已具有一个相当的概念。

为求简明起见，综上述意思，更作一表，如下：



(原载神州公司特刊《道义之交》号 1926 年)

艺术与电影

王世颖

近来常有人说、电影是一种艺术、这实在是一句很不妥当甚至错误的话、这正如把文字叫作文学一样地错误、原来文字本身、仅是达意的工具、仅仅是一个工具、不能唤做艺术、它虽然可以经文学家巧妙地缀合起来、成为被人赞赏的文学作品——伟大的艺术品、可是文字本身却完全不是艺术、假若文字能够叫做文学、则不论纸张笔墨以及墨油铅模、都可算为文学了、这不是笑话吗、电影也正和文字一样、同是表达意念行为的工具、如果有天才的文学家、能应用电影以代文字、他固然可以巧妙地缀合起来作成一伟大的艺术品、然电影本身、我们却可以明白完全不是艺术、所以、现今一般人把电影当作艺术、即使不是完全不对、至少也有一半的错误。

为了要辩明电影本身并非艺术起见、我主张要把名词从新订定一下、电影是个普通的名字、是表现动作意念的工具、而那种具有艺术性的名片、应该把他唤作无声的戏剧、或者唤做静剧、静剧和哑剧不同、哑剧是一种变态的舞台剧、静剧却是和舞台剧根本不同的东西。

影片中有所谓新闻片也者的电影、如 Pathe 的国际新闻、用文字比较起来、这类影片、直和新闻纸上专电、消息、要闻一样、两者都不过是报告消息给读者、并无所谓艺术、在外国、许多大的商业团体、自摄影片、目的是在宣传、譬如英国底批发合作社 (Co-operative Wholesale Society、简称为 C. W. S.) 是英国甚至世界上最大的批发合作团体、他们自己有工厂制造面包鞋袜等日用消费品、供给社员、他们便常用影片来作宣传、引起国人底注意、扩充他们底营业、这一种影片、用文字来作比拟、便是广告传单一类的东西、这一类的片子、在艺术上没有地位、自可断言、我们称之为电影、自然是很当、若称之为艺术作品、这就是冤枉了艺术了。

现在我们所希望产生的、自然是那具有艺术性的所谓静剧、这种静剧、从艺术底眼光看来、必须真实地图画人生、而谋所以促进人生达到高尚意识之域、凡是艺术、都该如此、电影表演要成为纯艺术、自然也应该如此、可是我们一看当世电影界、除了极少数的艺术界上具有相当地位外 (如德国去年的出品《最后之笑》The Langh、

《曲乐之战》Helen of Troy 等)、其余的还够不上说是艺术作品、美国底电影事业、表面上不是发达到极点了吗?可是一考其实、我们可不能满意、他们每年出品底数目、虽然可以惊人、他们对内对外的营业、虽然异常起色、苟从艺术上立论、实在没有几张片子够得上称为静剧的、他们只知迎合社会心理、用类乎滑稽的表现、引人们当场的捧腹与开怀、或者用一种轻佻而不郑重的态度、指摘现社会底罪恶、因而无形地引诱人们到不正当的路上走、他们似乎还没有想到影片是戏剧表现底媒介、他们工程之浩大、设备之完美、布景之雄焕都丽、看见的人谁不交相赞美、翘舌伸指、但是细细一想、他们简直是把人们当作小孩看、引进着人们开心而已、他们何尝想努力将人底生活切实表现出来、给人们欣赏、像美国文学家亨利(Henry)用他底笔写人底文学一样呢。

国内外具有艺术知识的人、大都感到这一点了、他们承认现今电影底发达是浮面的、真有艺术上的价值的、实在是像凤毛麟角一般少、他们颇想去努力增加电影底实质、努力接受艺术底洗礼、去年上半年、英国有一部分人曾有组织影片研究社(Film Society)之议、鼎鼎太名的著名历史家科学家兼文学家威尔斯 H. G. Wells 和现代英国大文豪萧伯纳 Eeruard Shaw 都是该社社员、可是当时的各影片公司并不十分注意、因此该社便又沉寂下来、从这一点上、我们可以知道一般电影界中人、尚不曾明了电影表现可以具有艺术性、这是很可惜的。

然而、这一种现象、虽然不佳、却并非可悲、因为电影事业原很幼稚、历史很短、自然说不到完成、只要我们有决心、把电影来艺术化、用电影作工具来表现真的艺术、则静剧之成功、自有达到的一日呵。

我国底电影界、原很幼稚、这是毋庸讳言的、可是外国底电影界又何尝不幼稚呢、他们如果要笑我们、真是五十步笑百步、不看看自己怎样、国人啊、我们切勿自馁呵、要把《静剧》带往艺术之宫里去作一个地位、我们也同样地负有这种使命、虽然中国是后加入的筹备员、以上的几句话、我并非为我国电影界张目、只是希望他们努力地完成这一种幼稚的艺术——静剧——而已。

(原载神州公司特刊第3期《难为了妹妹》 1926年)

“影”“戏”与艺术

贾观灼

近来、艺术艺术的一片声浪、洋洋盈盈、充溢于沪上的电影界、制片公司摄毕一部影片、必冠以艺术的影片之美衔、一若不是这们做法、不足以显示其片成绩之优良、而逗起阅者的注意力的、购片商也以艺术片为唯一的需要、一般稍具电影学识的观众、尤非艺术片不观、于是凡是新片的广告中随处可见艺术二字、朋辈相聚谈影、也是开口艺术、闭口艺术谈个不休、耳闻目接、无往而非艺术、真有闹得乌烟瘴气之概、那些广告上自称为具有艺术的影片、是否真诚地具有艺术价值、虽属疑问、而艺术与影片关系的深切、已为一般制片家所注意、是无可讳言的。

艺术艺术、既然闹得如此天翻地覆、大多数不明艺术而更不知艺术片为何物的观众心中便各起了个疑问道、什么叫做艺术、什么叫做艺术片。

现在我暂时撇下这个艺术的问题来谈影戏。

照普通的见解而言、凡是软片经电光放映、显射于银幕上的人物表演、概称影戏、至其内容一切艺术成绩的高下、如剧本的良窳、导演的细忽、表演的枯神、摄演的明晦等俱非所及、其实把严格的详晰的意义来解释影戏、他的真义、当然不会这般单调而濛混。

影 精确的讲来、影在影戏中所占的地位、是配光和摄影二种、在目下已有十年以上历史的许多国产影片中、像几年前有几张光线晦暗宛如雾里看花般的影片、事实上自然决乎不会或是不容再和吾人的眼帘相接触、然而欲求几部适合于配光和摄影上精要的原理、而且能深得他们运用上的三味的、恐犹鲜等凤毛麟角吧、普通的观众、都喜欢观看光线柔和而具有美术意味之片、但试察近出的许多国产片中、能够满足此项需要的、有过几片、配光之于电学光学、摄影之于机械学摄影术、果属构成精巧的影的要素、而美学之于影、关系尤见深切、配光时要注意到美素、使一人一物的美态和美的部分显露出来、摄影时也当注意到美素、留意一人一物角度的美、美素既经注意、片中所照得到的东西无论是简单的或是繁琐的、自各具有美的意味和情趣、而合乎属于影方面的美的要素了。

戏 粉墨登场、唱做表演、普通称之为做戏、在影戏中这个戏字的范围、可就广阔得多、除掉摄影配光二种、关于影方面的工作而外、其他各种艺术工作、无论可得见诸银幕上的或否、俱包括在内、编剧表演化妆置景等几种艺术工作、俱可直接的见诸银幕、而导演之手腕则只能间接的领略、有人以为影戏中的戏、是单指演员的表情和做工而言、表情深刻入微、举动妥恰老练、谓之有戏、反而言之、便是无戏、如此说法、未免把他范围视得太窄了、其实一部影戏的成分、若把他照着人的身体分析起来、剧本是其筋骨、导演是其精神或灵魂、表演是其皮肉、表演不过是戏的几种分子中的一部分罢了、决不能代表其全体、宛如皮肉是人体的一部分、他决不能代表人体的整个、一般无二、一个人筋骨要强、精神要旺、皮肉要坚、方可算是健康之身体、一部影片、剧本须良佳、导演须周细、表演须入木、才能算作一部佳片、影片剧本的编制、不但要剧情新奇、曲折入胜、犹须包含伟大的思想、纯正的主义、这才能逗引观众入胜、而能使感到各种感触和刺激、否则或情节平直、味同嚼蜡、或无病呻吟、漫无目的的、观众白费了一番宝贵的光阴和券资、到戏院里去受闷、反自貽伊戚了、导演各有其作风和派别、导列菲斯之妮妮作态、应格雷姆之悲壮苍凉、作风虽异、动人则一、这种派别、观众在观影时、能在他们琐细的描写间、一览无遗、影片中多近摄、演员的表演、不容丝毫生硬枯涩、且要切合国情、中国演员的表演、当把中国人的习惯为依据、切不可一味的师从欧化、表做得非驴非马、弄成个三不像、一部影戏的成分中、就是这剧本导演表演三种艺术、最为重要、至于化妆与置景、宛似人体和其环境的装饰品、虽也能收绿叶之效、可是究竟比较的相差一筹了。

简单的说来、要制成一部佳片、除了关于影方面的艺术工作而外、只用最经济的最完美的艺术方法、把一剧的剧情畅达无遗、使阅者看了、有所惊惕、有所感悟、便算完事、所谓艺术的影片、便是一部吸引力惊惕力感悟力深厚的影片、不论其性质若何、这三种的力量愈足、艺术愈强、读者如欲鉴别一部影片有无艺术、或其艺术的程度、便可将这三种力来做个测验的表准器。

（原载友联公司特刊第3期《儿女英雄》号 1927年）

什么艺术

张菊屏

好高的呼声、一篇文章里没有艺术两个字、算不得时髦文字、闲谈的时候、倘使谈不上艺术、也算不得时髦的论调、无论做什么工作、都要点缀些儿艺术色彩、才合得上现在的潮流、尤其是电影、因为电影是把艺术做基础的、缺乏了艺术、不但不能算好影片、简直不能算影片、可是什么叫做艺术、这个艺术、毕竟是怎样的呢、那倒值得讨论一下咧。

艺术是没有界限的、拿广义来说、不论什么工作上、都可以画出他艺术的优点、拿狭义来说、要当得起艺术品评的、却又很少、电影既然把艺术做基础、那不消说、自然是狭义中的艺术了、但是电影上的艺术、究竟在哪里、究竟用怎样的观察方法、才能得到准确眼光来评判他的优劣呢、譬如雕刻是艺术的工艺、雕得精细活泼的艺术高、粗劣拙笨的艺术低、这个比较很明白、譬如旧剧是艺术的表演、那歌唱武术台容火色等等、都是艺术的一种、拿歌唱来说、有腔调、有板眼、有声、有字、唱得调正腔圆、眼匀板稳的艺术高、油腔脱板、声哑字浑的艺术低、这个比较也很明白、要观察电影、也该寻出个明白的比较来做标准、才有准确眼光、敢下坚决的评判、而断得定艺术的优劣。

电影是合作的艺术品、剧本、导演、演员、布景、摄影、制片都占着很重要的位置、要件件都有精彩、才是完善的影片、评剧家也要面面都顾到、才是健全的评论、可是各种技艺、有的竟含着一部分专门学识、像摄影必须懂得光学、制片必须懂得化学、布景必须懂得工程学、并且还要讲究明暗远近、和专写风景的画师、一般重要、在下对这几种种学识、老实不客气委实是个未尝学者、怎敢冒充内行、来妄论他的艺术呢？因此上只得效法合作制度、把这几种种技艺姑且留开、等专门家来讨论、在下只拣和戏剧关联的剧本、导演、演员、讲求个观察方法、来比较他艺术的高下。

电影团体的组织很像一个交战团体、导演像前敌指挥、演员像战士、演员中的明星像冲锋陷阵的勇士、摄影像战地记录、制片像刊行记录的、把战时的状况、报告给大众、至于那册剧本、却像总司令部决定下来的作战计划书、编剧者的任务、简直和运筹帷幄、决胜千里的总司令一般重大咧、或者说、编剧和著小说全然两样、鼎鼎大名的

小说家、未必就会编剧、其实不过是作法上的不同、因为小说是文艺作品、一篇脱稿、便算成功、剧本却要实演的、有许多地方笔尖上写来很容易、要把他放在镜头前表演、却是不可能的、这些阻碍、都要留心避免、其次像武打笑料、几乎把他当做电影中的必需原料、其实不过供给多数观客的需求、并不是剧本一定要这样啊、这些问题都不关艺术、要讲到艺术的优劣、就和读小说一般、该看他全剧的情节怎样了、但是情节是个虚体、量不出长短、秤不出轻重、又拿什么来做比较呢、这却要看他动人的力量了、寻常影片、看的时候很热闹、很可笑、似乎觉得很满意、可是看过之后、就忘怀的记不起来、这就是情节上缺乏力量的缘故、若是情节能够感动观者的真性情、喜怒哀乐跟着剧情而转、对于那些没要紧的参插、简直没暇儿去顾问他了、所以吾说观察剧本的优劣、看了之后、距离的时候越久、比较的越明了、寻常影片都已忘记了、只有几张佳片、深刻地印在脑底里、偶然追想起来、还触起无端的情感哩。

把导演员比前敌指挥、真是再像没有了、当指挥的、虽不要拿枪械和敌人厮杀、可是全军的胜败、却系在他一个人的身上、吾们看电影、赞叹演员的本领好、不晓得导演者已绞了不少的脑汁、出了不少的臭汗、才构成这么一个成绩呢、一个演员当得正角、称得明星、他自然会体察剧情、深切地表演出来、导演者只消按着顺序、略略招呼、果然不须多费唇舌、可奈一剧中的演员、多至数百上千、能够自动表演的重要角色、只得三五个、其余都是不明剧旨专听导演的命令、做他各人的工作、导演者要他们一个个都表演的称职、自然要用一番劳苦了、在开摄之前、先要长时间的训练他们、开摄的时候、益加要指导他们、监视他们、便是服装上道具上很小的一件东西、都要留心审察、倘有违背剧情的动作、不合时地的物品、偶不经心、摄了进去、就是全剧的疵点了、所以吾们要观察导演者的艺术、不可专注在二三明星的身上、要看众演员的表演能不能称职、众演员的称职、就是导演者的称职啊。

电影是纯粹的表情戏、不像旧剧、有歌唱武行(此指有架式者)等等的旧艺术、来补助剧情的不足、演员在表演的时候、专心着意的、只不过一个真字、吾们观察的标准、便也把像真不像真来做优劣的比较、既这么着、演员的举动、只消和平时的举动一般、可不是像极了吗、却又不是这样、你若把平时谈话的态度摄在影片里、人家见了、真要疑心你在那里表演病态哩、演剧时的神情、必须振奋一些、映在银幕上、才能恰到好处、天空中的星、多的不可胜数、内中有几颗特别明亮的、便是明星、吾们见电影也该作这般见解、对于一众演员、见有表演得比众精彩的、就该认他是这一幕中的明星、不可预先存了某人明星的偏见、才不至掩庇了公平的眼光、不过他们既然当了演员、那一个不想充正角称明星、表演时自然极力讨好、谁知他们的失职、就坏在这个讨好上、观者倘把过火认做精彩、那就失之毫厘、差之千里了。

(原载友联公司特刊第5期《山东响马》 1927年)

电影的价值及其使命

煜 文

影戏事业,计今不过三十多年,到如今蓬蓬勃勃,一天比一天发达。世界文明各国,凡通都大邑,都有影戏院林立,好像没有影戏就不足以表示文明国家一样,就中尤以美国为最发达。听说美国现在影戏院很多,通都大邑固不用说,即穷乡僻县,交通颇称便利的地方,没不是一所影戏院设立,一来为农民谋知识普及,二来为公众图共同娱乐,美国影戏因足称雄世界了!人类天性本有情感的冲动和理性;理性系专为应付环境,处事的指南针,无论办什么事,求什么学问,总不能不靠着人的理性来指挥,来解决种种疑难,故理性在人生天性上占一很重要位置。但人要是专讲理性,不讲情感;那么人生就非常干枯,索然无趣,世界不成为苦海吗?所以近来欧美社会教育大家对于人的情感,渐渐注重起来,以图补救了。因善利用情感,人就可得无限的慰藉,享无穷乐趣;若不善利用情感,终必养成一种不良的嗜好,结果必陷入悲境。我们为补救人类这种弱点起见,自然不能不因势利导,俾不致趋入歧途。比方人类情感上,本有审美的本能,为教育行政者,应如何创办陈列所,美术院来满足他们的审美性。又如人类好天然风景,为教育行政者,又当设办公园,多植花木,多养虫鱼鸟兽等,令人类得享天然风味。凡此种设施,无一不是为人民谋情感上的安乐,所以情感在人类天性上也是很重,不容我们不注意的。中国向来教育方针,只重视理性,不重情感,卒致不能收良好效果。近因受欧美教育新潮的影响,于是始有人注意情感,而提倡正当的娱乐了。中国社会从前并不是没有娱乐。不过所谓娱乐,不是嫖赌,便是吸烟饮酒,不是吸烟饮酒,便是游行散荡,如此娱乐,实不足以言正当娱乐,然则怎样才可配称正当娱乐呢?正当娱乐的方法很多:如文学家以诗歌小说戏剧为娱乐,音乐家以音乐为娱乐。不过文学描写人类生活状态片面的东西,其价值虽足以导人人于正轨;但文学多用文字表示,虽能描写入微,刻画逼真,已受教育者只得领略,觉得娱乐,至于未受教育者或已受教育而未能看书的人,可就同不能同享其利!若论影戏却大不然了,影戏是写情写景,特别表现,凡文字中所不能达出的,影戏无不能之。已受过教育的,看了可以增加无限兴趣,得深刻印象,未受教育的人看了,没不一目了然于胸比较文学专为已受教

育者讨娱乐，截然不同了。文学表面上，虽说如何描写入微，如何细腻，其中究竟总不免有形容不尽的弊病；惟影戏不但描写得迫切，简直能把剧中人物变为栩栩欲活，表现银幕上面。由此看来，影戏在艺术上占如何位置，就不用说了。然则影戏之价值可得而说了，大体看来值得我们注意的，约有数端：

影戏是娱乐精神之利器 人类生存之要素，为衣食住三种，我们终日苦心焦思，营营役役，所为何事，无非为着这三件事。但我们为人的目的，究竟是否专为这三件来做人的吗？要是专为这三件事而做人，忙忙碌碌，为生活来作牛马，到死方休，那么人生还有什么意义呢！反躬自问，或竟不能自解。依佛家的见解来说，人生的真义，在于明心见性，渗透真如，将来顿悟，便后享受佛果。这种学说，不过为拯求众生起见，悬一种不可思议的目标来劝勉众生，令众生的精神有所寄托罢了，其实仔细研究起来，实是难人所能，只好“痴人说梦”为一般素有夙根说罢了，对于人生的真义，仍未得吾人以一个普遍的完满解决。再以儒家见解来说，他说人生以治国平天下，建立功勋，永垂不朽使后世崇拜为目的，这些议论，也许有片面的理由，但人生非为“利他”的动物。假使人类专为“他人”而不为“自己”，我相信天下绝对没有的事。不过人类本为有一种虚荣心，为自己发展计，不得不同时兼顾利他罢了。要是人类作出一种利他行为，而社会不加赞赏，恐怕人类就立刻罢掉利他主义，而行利己主义了。况且凡作利他之事业，大抵往往牺牲自己，其所以牺牲自己而为如此利他行为者，不过为名誉冲动所激发，其实人生本来心理不是如此的，所以拿建立功勋永垂不朽的议论来做人生的目标，只好聪明过人做的，断非各人所做得的。据我看来，人之所以为人，实有两种意义：（一）物质的生活。（二）精神的生活。物质的生活就是上面所说的衣食住三种要素，他的如何重要，上文已有说过，此处无须赘说。至于精神生活，一方系文化生活，他方系娱乐生活。人是若只有物质生活，那人类就与禽兽相差不远了。为什么呢？禽兽虽无高楼广厦来住，而还有周密巢穴栖身，其能蔽其风雨，则没有不同。禽兽虽无锦绣来穿，而还有毛羽保卫身体，不致为风寒所侵，并无不同。又禽兽虽无珍饻百味，可是翱翔各地，觅取食料，其不致为饥饿所迫，亦无不相同。凡此三种生活，禽兽没有不与人类相同，虽说人类的衣食住比较安适些，但在此一个弱肉强食生存竞争的残酷世界，人类的精神上，恐怕反不如禽兽的安适了。然则人类与禽兽生活区别之点在那一点？就是人类特有精神的生活。精神生活，是超乎物质生活。人类进步，社会各种事业发达，完全靠着这个精神生活表现。世界一旦无这种生活表现，那么世界马上变成野蛮，文化制度就无形消灭了。故精神生活，可是物质生活的神髓；无精神生活，那物质生活变为糟粕了。然精神生活，又可分为文化的生活与娱乐的生活。文化的生活就指人类上的发明，研究，讨论，撰述的种种活动而言。若无此活动，社会就成退化，人类就无由进展了。至于娱乐生活，则比文化生活更为重要。因为娱乐生活，可以调剂文化生活。若无娱乐，文化就变为呆板的干枯的。惟娱乐的方法很多：有的以奏音乐为娱乐，有的以唱诗为

娱乐,有的以画图画为娱乐,可是这些娱乐方法均是片面的,不彻底的。有了影戏,那各种片面的娱乐,均可包括在里面。人生为了衣食住,日间须要去作工,经过长久的劳动,精神自然非常疲劳,若没有正当的娱乐来消遣,一定会觉得烦闷无趣。性情活泼的人,就可以走入歧途,染了一种不良的嗜好,甚至弄到身体戕贼,道德堕落,宁不可惜?若性情拘谨的人,常板做印的生活,乐趣全无,终必走入悲境。故负有改良社会责任的人们,非急起提倡正当娱乐不可。提倡正当娱乐,又非提倡影戏不可。因为诙谐影片,可以引起愉快;风景影片,可以开振心胸。种种利益,在在可以有益于精神不少,故影戏可说为人类无上的娱乐品。

影戏是补助教育的工具 教育的范围很广,有学校教育社会教育之分。学校教育是有定期的,社会教育,是无定期的。人生自离了学校教育,就无时不受社会教育的影响,所以近时欧美教育大家,对于社会教育,比学校教育,倍加注意,加设公共图书馆呀,美术馆呀,博物馆呀,动物园呀,演讲所呀,戏院等呀,在在皆足以表现其社会教育的精神。况且人类大抵受学校教育时期短,受社会教育时期长;若社会教育不良,学校教育虽好,也是终归无效。影戏是社会教育的一种,无论关于社会上各种问题,科学上各种疑点,均能给吾人以实实在在的一个明白解答,如侦探画片,可以增长知识;风景画片,可以开拓眼界;教育画片,可以补助教育;武侠画片,可以唤起侠义尚武精神;家庭画片,可以培养性灵;科学画片,可以灌输科学知识。凡此均无形中给吾人以很深的印象,直接间接补助学校教育的功能不少。余有一位朋友,当专门学校教席,视影戏场如学校一般,每当星期六与星期日晚,必率家人去看影戏。有时在科学上见有一种难题,终日苦心索肠,找不着一个解答,一旦到影戏场中,受了感触,或因联想的关系,竟能解答出来。我虽不敢尽说影戏一定能帮助解决种种问题,但有时受了感触,而忽觉悟,这未始非影戏的功劳,就此可算补助教育的不逮了!

影戏是增广见闻的珍品 世界名山胜迹,如罗马的古塔巴世的铁塔,中国上海的繁盛,杭州西湖的风景,广东罗浮的山景,北京的名城佛迹等,我们在书本上,不是镇日听得很熟吗?但试叩以实况,大多数都不能对,为什么呢?大概有两层原因:因吾人在社会上,断不能不事生产以维持生活,既要维持生活,当然不能不从事职业,既从事职业,当然无暇四出遨游,观光各处名胜;所以虽有资财,也许为职业所牵。吾人大多非富有资财,势难游览;所以虽有周游世界的宏愿,也许无力实行。有此两层的原因,故社会上大多数人不能如愿遍游各地。虽然新闻可给吾人消息,示吾人情形,但“百闻不如一见”,不能亲历其境,也是枉然。能补救新闻之不及的,只有影戏才有如此力量。因影戏无论多么远的名胜胜景,和不能到的战区,都可摄入影片里面映到银幕上面,使我们阅者亲眼见得,一如亲历其境一样,这是何等快事!譬如去年日本东京的地震,欧战的战况,就是经济充裕得余闲,也许不能亲眼见得;若有影戏就可以补得缺憾了。谚说得好:“秀才不出门,能知天下事”。吾则说人人不出门,能知天下事。除掉影戏,

还找出别种较好的艺术可以替代吗？

影戏是改良社会的南针 近来谈改良社会的，不说修明政治，便说提倡教育，不说提倡教育，便说振兴实业，都说得各自成理，认为是改良社会的唯一政策。不知社会如环无端，断没有执册而可以改良社会全体，也没有行一说而不顾他说，而可以尽改良的能事。必合群策群力，分头逐部改良，才有效果。现在中国社会的制度风俗，不是很违背世界潮流吗？如遗产制度，阶级制度，劫掠婚制，蓄妾养婢等风俗，向来成为天经地义，不成问题的，如今居然有人提出讨论了，向来无人敢过问的，如今居然有人怀疑了。但谋改良社会的方法，又大抵不外一为文字宣传，使吾人深入脑筋，知所去取；二为实际运动，使吾人服从真理，加入运动，务期达到目的而后已。这两种改良社会方法，虽属不可少，可是文学宣传的势力，只及于智识阶级；实际运动，只及于热心改良家，其他平民，丝毫得不到什么影响。欲图补救，吾恐除影戏暗示外，没有别的好法子。譬如欲宣传遗产制度的弊端，就可摄一套因遗产制度而生出不良的结局画片来开影，使庸人孺子看了，就可以明了遗产之弊，实比较读一部遗产制度专书胜得多，彻底明白得多。由此推论起来，将来社会上无论什么坏习惯、恶制度无一不可借影戏来发挥，指导人们脱离罪恶，引着光明大道走。试看近世文明各国，没有一国不利用影戏宣示群众，凡稍为交通便利，商务繁盛的地方，均无不有影戏院，足见外国对于影戏事业如何注重呢！

以上所说的几大特色，均是对于精神上，见闻上，社会上，教育上，各方面所产生的价值，至于影戏本身的价值又怎么样？也不可附带说一说：影戏固能帮助讲演，并能不受时间空间的限制；譬如有某国科学家应某地聘请演讲，势必携带许多试验器具，来帮助演讲。惟有画片，那可不必如此麻烦，只携带几卷实验画片和一架影戏机，便能把所讲的试验步骤，明明白白影在银幕上，一则可令听者一目了然，二则可令听者耳目并用，增加兴趣，给以正确的印象。这，影戏能帮助讲演一个优点。又人生在世，宛如一梦，转瞬间遂成幻影，无论你生平建立何许功勋，发明何许事物，只可在一时给同时人以一个很深的印象，一旦身死之后，平生丰功伟业，丰彩仪范，均无得保留；历史虽能描象记载，可不能再见容貌和事迹。若摄成影片，那就可以永久保留在影片里，虽千载之后，吾人还得与古人在影中相见。崇拜英雄，景仰先贤，还有比得上影戏如此亲切有味吗？这是影戏不受时间的限制的一个优点。就是不受空间限制，如绝代伶人，只能在一地演戏，当在某地表演时，这某地的人民都能得去看去听；别的地方的人，可就不得共享其利了。人类没能有分身术，当然要受空间限制。影戏只要摄成阴片，就可以印无数阳片，把同样的影片运到各地同时开映，如此则别地的人不致有向隅之叹。还有一点好处，不能不说的，影戏摄成阴片时，成本虽很贵，若添印阳片愈多，那么价钱愈贱，虽摄制百万元的成本之影片，我们只化数角小洋，便可去饱眼福了。能以最少化费，而得最大利益的，还有什么娱乐可以比得上影戏呢！

影戏的价值,在上面已讲得极为详尽。还有许多有价值之处,当复不少。兹因篇幅限制起见,只好说到此处便了。

兹再来讲到影戏的使命,什么叫做影戏的使命呢?详言之,即影片对于国家社会国际间应负何等责任?我们应采何种方法才不负这个使命呢?大概可从两方面来说:(一)对内的。(二)对外的。兹分说如下:先由对内一方面来说:可分为表扬本国的民性,宣传本国的文化,介绍本国的风俗,兹分别细说如下:

表扬本国的民性 大凡一个国家因历史土地风俗习惯的关系,往往形成一种特别民性;所以一国有一国的民性,和别国的民性绝不相同。比如德国的民风尚刚毅勤俭,崇信武力,迷信科学。法国的民风尚活泼自由,好美术,富感情。英国的民气,则尚保守,奉公守法,富自治能力。由这三国看来可以证明民性各不相同,各有各的特性了。我们不欲经营影戏事业则已,如欲经营影戏事业,应负这个责任,先把我民性的特点编成剧本,制成画片,把我国的民性优点完全表演出来,映在银幕上面。这不但能表扬我国的民性,还可以增高我国国际上的地位!这是影戏第一个使命。

宣传本国的文化 西洋文化,自十九世纪科学昌明后,文化几有一日千里之势,直至欧战发生,西洋文化失败,最近欧美各国的大思想家,大科学家,大受欧战的刺激,痛定思痛,均欲变其态度,把西洋动的文化,极力排挤,群起而趋重东方文化了。他们以为东方文化是静的,和平的,恬淡的,并且饶有意味的,将来欲谋世界和平,非靠着东方文化来调剂来补救不成。试看近年英哲罗素(Bestrand Rusell)君研究中国的老子庄子的书,不遗余力;德法诸国的学者,也没不注意研究中国古籍,由此足见外人研究东方文化何等热烈!吾人生在中国既得古人的遗籍,尚好菲薄固有文化而盲目趋向欧洲吗?总之中国此时,一方面不能不尽量吸收欧西文化,他方面又不可轻视本国固有的文化,应具科学精神,整理国故,于中国人既得容易探讨,对于外国人,又得正确的学术,将来东西两洋的文化,互相沟通,互相调剂,二者会产出世界的文化来,也未可知。关于这个问题,中国近年讨论很多,梁启超梁漱溟先生,就是讨论这问题鼎鼎大人物,尤以梁漱溟先生所著的《东西文化及其哲学》一书,尤为酣畅淋漓。其中精警议论很多,想平时稍注意沟通东西文化的学者都无不知了。但此时所谓提倡沟通东西文化的,也不过靠着几个鼎鼎有名的学者在杂志上,或著为专书谈谈罢了,究竟将来能否成为事实?还属一大疑问。据我看来,专靠几个学者口上谈谈,或在杂志说说,均是一种片面的方法,对于平民,仍是很少实效的。想图东西文化沟通,还须靠着影戏来宣传本国文化入手。因为影戏具有通俗性质,为宣传文化最好的工具,举凡一切关于本国文化特质,无不可编入剧情,制为影片,运输到各国去,使各国的平民可以知道我国的文化特质,不致发生误会。换言之,各国的文化,也可以摄入画片,运到我国,也使平民自然受影戏的暗示,无形中也可知道各国文化的特质,不致互相误解。须知一国与一国战争的远因,实由两国文化上先有了冲突,不能相容;两国的人民,因此仇视,

因仇视到极点，所以有某种事发生冲突，那就变成战争了。所以现时想解决世界和平，尤须注意互相宣传本国的文化为先决问题。比如中国五四运动以后，文化各方，皆呈蓬蓬勃勃的气象，所谓平民主义政治，社会主义，合作主义，文学革新，平民主义教育，种种问题，都大张旗鼓，各树一帜，为吾国文化运动开一新纪念。经营影戏的人们，应如何负起这个责任，为民众的先导，把国中文化运动家各社会改良家的经营计划，和他们的功绩，制成影片，把他们运动的经过情形编入影戏，使各国人民看了，可以知道我国文化之进步至何程度，并且可以引起外国人崇拜我国文化，我以为能得多数人赞许而收最大效果。除掉了宣传影戏之力，还有别的方法可以收普通之效呢？这是影戏第二个使命。

介绍本国的风俗 地球上各洲的风俗，各不一致，一国之中，相差很远，即一国之中，也许某省与别省的风俗不同，所以研究世界风俗，是很不容易的。除非拥有巨资，遍游五洲，为实地调查社会风俗外，实难以彻底知道的。至论及吾国风俗，尤为困难，各省的风俗，固不相同，即每县的风俗，各不相同，甚者某村与某村的风俗，又各自不同。大抵风俗之成，原于气候地土习惯，譬如热带的地方，因气候炎热，地土肥美，物产丰富，人民身体易于发育，谋食较寒带为易，故产出早婚制。据美国社会学大家洛斯(Ross)所著的《社会学原理》说：南美红人，男子十一二岁结婚，女子十岁而嫁，至十七八时，儿女已满堂了。由此看来，早婚风俗的形成，实与土地气候有密切关系了。吾国居于温带，物产很富，民风纯朴，风俗颇称良好。近者益图改进，大有驾乎欧美了。如中国从前婚制向采盲婚制，和一夫多妻制，至近世智识阶级，渐渐提倡采自由结婚制和一夫一妇制。盲婚制与一夫多妻制的不合理，经许多社会学家批评过，想稍有社会学知识的人，都能知道，毋俟我说。要是能把我国现时所采的婚制和别的种种良好风俗，摄成影片，运往各国开映，俾得介绍吾国风俗。一方面可使外人了解吾国风俗的新趋向，他方面又可以打破外人鄙视吾国风俗野蛮的观念，不致有隔膜的毛病。这是影戏第三个使命。

影戏对内的使命，略如上说。兹再由对外的一方面来说。由对外一面来说，又可分为表演民族的精神，联络国际友谊，沟通国际文化。兹分说如下：

表演民族的精神 大地民族纷纭错杂，有所谓条顿民族者，有所谓拉丁民族，有所谓蒙古利亚民族等。每一种民族，因种种的关系，各有特别的精神，各民族因而本其特别精神来发展其事业。“民族”的意义本来有血统的关系，所以大凡同民族国家的人民，性根均大抵相同。好像德国与美国瑞士的人民，同是条顿族，虽其中不无差异，但大体看来，均是同具坚毅坚忍不拔的精神，与斯拉夫民族尚活泼自由精神绝异。经营影戏的人们，应具世界眼光，以改造世界促进和平为己任，不可囿于一国一民族的私见，须把自己的民族性根优点表演出来，制成演片，俾别的民族可以了解，不致发生隔膜的弊病。由是各国可以互相了解，将来或可达到世界大同的一日。不然，不求互相

了解民族精神，提倡国际联盟，订立条约，也终归无用的。

联络国际友谊 现在世界各国皆趋于联盟方面来活动。如英与日，德与奥，便是一个好例。好像非联盟无以自立，又好像非靠互相联结的势力，又无从发展，所以现时各国没不向“联络”二字下功夫。但现时各国所谓联络，系二三国的联络，以攻守同盟为前提。以实行经济侵略为职志。他们的根本上大错误，还说什么世界的和平呢？今吾所说，系指一种广义的国际联络，以世界为一家作前提，然联络世界各国来讲国际和平，实不容易，仍须看联络的方法如何？才能定的。以我看来，若能以影戏来联络，定能使国际友谊格外深厚，彼此感情，日渐融洽。为什么呢？因影戏是平民一种最好娱乐品，无论中西都很喜欢的，想谋国际上根本的融洽，非借重影戏不为功。影戏能把各国的政策，实施计划，种种的活动，活现银幕上，使各国的人民都知各国政府用意所在，不致互相误解惹起仇视心理，或媚外性。如此继续不绝的转运开映，自然国际友谊日增，各国人民皆无仇视心，将来进而共同谋国际上种种事业，自然容易得多了。

沟通国际化 影戏是辅助教育，考查教育，促进教育的工具，也是沟通国际文化的唯一利器。制片公司，应取国际上最高尚优美的文化，广为制片，故不可制无理取闹的滑稽短片，又不可制导淫海盗的侦探影片，有碍风化。务使各国最近文化的特质，交换开映，得以互相比照。他国文化如何良好，吾国应尽量采纳，藉图改良；他国文化如何鄙陋，吾国应如何力避。这不是影戏沟通国际文化的功效吗？

上面所说对内对外的使命，已说明白了。还望经营影戏事业的人们，要认定影戏所负的使命去努力进行。为国谋改造计，为世界谋大同计，自不能不借重影戏了！

（原载《银光》 1927 年第 5 期）

物质的艺术和精神的艺术

灞陵

影戏的艺术，不外有两个明显的区别，这两个明显的区别，就是“物质的”和“精神的”。倘若出品是具有这两种中之任何一种，都能够博得观者的好评的。我们想把这两种艺术说明，少不得要举些例子。

物质的艺术

讲到物质的艺术的影戏，当然要扯出《十诫》这一套名画来讲了（《十诫》后部不在此例）。《十诫》这套画是故事书，而且就是历史画，因为它里头和埃及的历史关系，极其密切，所以可说是历史画。但凡表演历史画的，必定要靠物质艺术的表现，才能够达出历史的意味，如果不靠物质艺术的表现，单靠演员的面部和动作的表情，是不够的，是不能发挥历史的意味的。因为演员的面部表情和他的动作，不论是不是历史画，都是一般的，不能说这就是历史表情，那就不是历史表情这句话的。物质便不然。衣服则有古装，建筑则有古法，其他一事一物无一不古。而这种古东西，是现代所没有的，所以成其为历史的物质。比方，《十诫》这一套画，把六千年前的埃及古物，从许多考古学家的研究所得，制造出来。像衣服哪，装饰物哪，军器哪，舟车哪，宫室哪，大城哪，金字塔哪，人首狮身的石像哪……无不应有尽有。历史上不朽之作，都活现观者的目前。这种物质的艺术，令人一见，便生出无限的历史想像，心胸为之一快了。

此外还有关于物质的艺术的表演，只两座六十尺高的蓄水塔，便造出红海开闢的壮观（见上海民国日报《电影周刊》）。天然色的摄影术，无不是物质的艺术的表现。

精神的艺术

什么是精神的艺术呢？这倒要扯出最近开影的《陋室明娟》来讲了。我们首先要知道《陋室明娟》的主角是个什么人。男的主角是尊基路拔（John Gilbert），女的主角

是吕伦居殊(Lillian Cish)。尊基路拔是一个著名的热恋表演者。在《大军启行》和《风流寡妇》里，都也曾有很热烈的恋情的表演。而吕伦居殊是一个著名悲剧的表演者，她在《赖婚》和《白姊妹》《两孤女》等戏里头，都曾有很悲惨的面孔向观者表演过，令观者的脑海里，永远不能磨灭这种印象。不过他俩以前所演，都不及这套《陋室明娟》表演得好，而这一套《陋室明娟》里，除了这种精神的表演之外，物质的艺术便不大注重。因为它的题目是有陋室等字眼。所以一大部分都是很陋劣一般的楼宇，很少的宏伟建筑物。便是像衣服，器具……等都不及——绝对不及《十诫》呢。

这套影戏的大意是说有一个贫女，为要使所爱的男子——是个著作家——成功了一种事业，因此情愿自己受尽了许多委屈，也不敢给她所爱的男子知道。因此这男子误会她对自己的爱情不真纯，几番不睬她了。后来这男子的著作，果然成功，在社会上得到荣誉，而当这时候，这贫女已经在一所工厂因操劳过度，病了起来，医生说不可救了。但她病中好像听见男子唤她归去，便历尽辛苦，回到家里，见着男子，最后呼声，仅有“……你成功……我快慰……”。观者到此，不知流了多少热情之泪呢！

我看居殊的悲剧，以这套为最好，因为这套添了一个热恋的表演者，便益觉得好。把居殊的悲哀表演，更反映得明显，所以是再好没有的精神的艺术。

影戏的艺术，既然有以上两个要件，无论得到那一种它那片子都很受人欢迎的。如果我们能够把这两种艺术，同时在一套戏上表演出来，我相信是再好没有的影戏了。

不过，这两种艺术如果一齐出现在观众之前，观者便有应接不暇之势，看得物质的伟大，而忽略了精神的细腻，这是很不妥当的。但我们可以令到两种艺术很调和的表演出来，没有冲突的地方，即是一幕表情，一幕写景，这样一幕一幕的相间起来，便不至要观众如入山阴道中目不暇给了。不知影戏学家，以为然否？

(原载《银光》1927年第5期)

银色的梦(节选)

田 汉

一、DAY DREAM

“西洋的影片除了那些有永久价值的之外，我与其喜欢那些不彻底的，不如喜欢那些俗恶的。无论何种俗恶不堪，荒唐无稽的‘Story’一演成了电影，便使人感到一种奇妙的 Fantasy(幻想)。那戏的全体，你可以把他当作一个美丽的梦！在某种意义讲，电影是比普通的梦稍许清楚一点的梦。人不独睡着的时候做梦，起来的时候也想做梦。我们到电影馆去，便是去做‘白昼的梦’day dream。恐怕是因为这个关系，我去看影戏，总喜欢在白天里去看；喜欢在春夏两季去看。尤以在春夏之交，身上出毛毛汗的时候，最能引起各种幻想。看了回来，晚上睡在枕上，那种幻想依然在脑里往来，与睡梦相交通。结果，不知道那到底是梦还是影片，只剩下一个美的幻影长留脑海。影片真可谓人类用机械造出来的梦！科学的进步与人智的发达，授我们以种种的工艺品，甚至连梦也造出来了。酒与音乐，虽称人类的作品中最大的杰作，但是影片也确是最大杰作之一……”

这一段话是从谷崎润一郎氏的《艺术一家言》里抄译下来的。谷崎氏是日本现代的大小小说家，但他同时对于戏剧和电影都有异常的兴味。他曾经著过许多舞台上银幕上的脚本。他的银幕上的脚本曾经实现过的有《Amateur Club》和《蛇性之淫》两种，前者是一篇以镰仓海水浴场为背景的恋爱喜剧，后者是根据上田秋成的《两月物语》的神秘的恋爱悲剧。从来曲高者和寡，他的影戏除《Amateur Club》赚了些钱外，后来的戏在营业上都是失败，后来他关系的公司倒了，他也没有再作影戏脚本了。但他关于影戏实在是独具慧眼，读者读了他前面那一段话，也可以知道了。电影是人类以机械制作的梦，与酒与音乐同为人类之最大杰作——这是何等卓越的见解！他还于数年前做过一篇《电影之现在及将来》。他说，人家若问电影到将来有发达为与演剧、绘画

同为真正的艺术的希望没有，他一定说“有”！他相信演剧与绘画永久不灭，电影也当传之不朽。他以为艺术虽无甲乙，其形式适于时势的当越加发达，与时势相反的自然要不进步。今日为 Democracy 的时代贵族趣味的艺术一定范围要狭窄起来，比戏剧更要平民的电影，实为最适合时势的艺术，大有发展改良的余地。

他还举出电影的几种特长，这虽是人人共晓的，但他有他的卓识。他说第一是舞台剧的生命是一时的，而电影的生命悠远。今日影片的寿命，虽不能说永久不变，但将来一定要发达到那个程度的。舞台剧与银幕剧的关系譬如言语与文字，或原稿与印刷品，舞台剧以有限的观客为对象，幕落人归，什么也没有了。电影则以一本片子可以摇多少回，吸引无数的观客。此种特长在观客一方可以廉价地简便地坐观各国优伶之演剧。在优伶一方，以世界的观众为对象，不必像绘画文学一样经过复制与翻译的间接手段，直接发表自己的艺术，且可以永传于后世。古来伟大的诗人画家雕刻家由自己的艺术使自己永生，他也由影片保持永远的生命。做演员的若有这样的觉悟，不知要使他的艺术何等高尚，何等严肃。但现在的所谓电影演员，比起其他的艺术家来，品性与见识，都要堕落，这一定是他们的脑筋中老是相信他们的使命是一时的结果。他们若明白了自己的演艺像歌德(Golthe)的诗，米克伦健罗(Michael Angello)的雕刻一样也可以永为后世所承认，千载后尊为古典，那么他们是一定有相当的抱负。

他此外还说了许多话，但我觉得中国“吃影戏饭的”先听了他这几句话已经够受用了！

(良友图书印刷公司 1928 年出版)

影戏的哲学

阮毅成

“做影戏的人是赚钱，看影戏的人是消遣。”这种观念如果再不打破，影戏事业的前途，一定是不可救药的了。一定要看影戏的人是为了求得更远的智识，做影戏的是为了供给这许多人的更远的智识，那末，影戏事业才可有他的伟大的生命，永远存在在这世界上。

要证明我的话不错，且先说几项影戏的特质：

(一)影戏是超空间时间的。无论那一种科学，一定受着空间和时间的支配。自然科学如此，社会科学也是如此。这一地的法律不能胡乱拿到那一地去施行，这一时代的经济政策不能随便牵到别一时代去实施。但是影戏可是不受空间和时间的支配的。他能告诉我们：千百年前事是怎样，几千万里外的又是怎样。在一方面，他可以把各各不相同的时代和地方的事实连串在一起，而同时置在我们的眼前。在另一方面，他又可以把这一时代这一地方的情形尽量表现给另一时代另一地方的人民去看。只要是有价值的影片，没有一定年限的生命，也没有一定的空间的限制。这叫做时空超越论的影戏观。

(二)影戏是超实在的。大凡是伟大的学者和思想家，总是反抗现实的社会的，而同时也必有一个他自己的理想社会，这理想社会便是超实在的。如同柏拉图有乌托邦，孔子有大同小康之说，都是极好的证明。在从前要可以使得他人也感觉到同样的不满意现实的社会而欲加以改造，能使得理想社会实现，只可以用言语和文字发表自己的主张。然而，语言不能行远，文字又是静止的，那就大不如现在的影戏了。因为影戏是有生命的语言，又是活动的文字。他不但能替某某一个人发表他的理想社会的主张，并且可以随时在描写现实的社会之后，更描写些理想中的改良方案和他的成绩。所以单单善于刻划现实的社会的，不算是最好的影片；一定要能于刻划现实社会种种劣点之后，更继以改良的描写，方算是好影片。因为，前者本是言语文字力量之所及，而后者要使得感人更深激人更切，才是非影戏不可，这叫做超实在的影戏观。

(三)影戏是超人的。此地之所谓超人，并不是神仙，只不过是它所代表的思想和

行动,应当是超于凡人的罢了。这便是说,影戏的功能不在迎合民众心理,而在能提高民众心理;不在能投民众之所好,更在能升高民众之所好。孙中山先生把人类分作先知先觉,后知后觉,不知不觉,三种。影戏是要常常站在先知先觉的地位上,来领导后知后觉,启发不知不觉的,而不是专随一般不知不觉的人为转移,永远成为人类中的落伍者的。这叫做超人的影戏观。

综上三者看来,不但可以增加影戏的功用,便是影戏的使命也自与通常一般人心目中所想的来得不同了。看影戏的好比是学生,影戏便是活的课本,一页一页翻去,眉目清楚,容易受到新的感动,永远印在脑中不易忘去。做影戏的便是编这活的课本的编辑者,不但有编的责任,还兼着有教的责任。

这个世界,从表面上看去,好像似一个整个不可分的世界。实际上,不但人类有人类的世界,动物植物有动物植物的世界,各不相同;便是同在人类之中成人的与儿童的,男子的与妇女的,东方的与西方的,白种的与黄种的,也绝对两样。更不仅如此而已,便拿我所住的海滨来讲,一年四季永远住在一只小船上以海为家的有他们自己的世界,沿着海滩建筑两间草屋专门拾枯柴当火烧的又有他们的世界,其余,如同专等火车到后在机头上面扫煤屑的,住在长形房子里管海潮尺度的;专在海潮之后在沙滩上拾贝壳的也莫不各有他们自己的世界。这各各许多世界的一切习惯不同,技术不同,虽同在一个国家的法律管理之下,我们有没有这么一种志愿,要设法把这许多世界的本身介绍给别一个世界的人看?我们有没有这么一个盼望,要希望能把这许多世界大家能在相连络或交换。如其有的,我们便要请影戏担任这项工作。

游玩名胜,拜谒古迹,是人人所乐为的。但是,且不说终日辛劳的人不能真正享受到这种幸福,便是行有余力的,也常常因为各项事实上的阻碍不能完全如愿。便是果真踏遍名山大川,也只是他们几个人的幸福,又断不能把这幸福公之于大众的。从古以来,以善于游历著名的,有孔子,有太史公,有顾亭林,有徐霞客,但是从他们所遗留下来的著作上,能不能果真便可以一览无遗,心神畅快?我们有没有这么一种遍游天下的希望?更有没有一种愿与天下人共乐的志愿。如果有的,我们也要请影戏担任此项工作。

社会上有许多问题,实在早已解决过了的,不过日子多了,大家不免忘记,于是又重复混乱解决一次;历史上有许多事实是如此,学问上有许多争执也是如此。还有许多史事,在当时不觉得注意,后来又感觉到非常重要的。利用已过去的事实来解决现在的事实,或是给现在人的参考,实在是很好的一种方法。譬如许多古代小说剧本以及正史纪载都可以取出来使他再更亲切的映到人们的眼帘中去。我们如愿意,如此做的,也应当请影戏担任此项工作。

假若这样一项一项的写下去,一定写不胜其写,但是我之所以更把此等极普通的也来说明,实在是因为愈普通愈为一般人所不肯精心下功夫研究的。便以上面所举的

这三种说，第一种的代表是新闻片，第二种的是风景片，第三种的是古装片。这些都是我国现在影戏市场上所最通行的了。假若我们要推考某一片的价值，除去他的卖座兴旺与否以及第一次开映时的地方和票价之外，还更当立定几个标准。

第一是摄制这本影片的和来看这本影戏的人动机如何。如果他们是用实在论的眼光，那么，他的价值并不大；如果是用观念论的眼光，价值就要大一些。因为如其纯粹是实在论的看法，做的人一定是因为如此，而看的人一定是所以如此。假若有点观念论的眼光了，便是说各人脑中先有了一定的观念，不合于这观念的不认为它可以存在，做的人能如此一定很肯多费剪裁研究的功夫，看的人也一定不肯单看事实，更深一层的去观察。这种“脑子是智识模型”的假定，在纯正哲学上是不甚妥贴的，但是权且拿来批评影戏，倒还觉得妥切。

第二是摄制本影片的人的原来的目的达到了没有。此地所谓有否达到目的，一方面是说，他的摄制是成功了没有？再一方面说，他的观众，是否如同所预料的那么踊跃？看过之后是否如同所预料的那么有感触？假是有了，和所预料的感触相同或是相反？其原因又何在？

假若把许多中国旧小说旧剧本给我挑选，哪些必须摄制，哪些不必。我一定主张摄《西游记》而不主张摄《老残游记》，我又一定主张摄《镜花缘》而不主摄《儒林外史》，因为《西游记》和《镜花缘》中所表现的思想行为，才可以不辱没影戏所具有的特质。但是我也很主张只能选择其中几段，同正的京戏只表演某件故事的最精彩的几段，这个办法我很赞成，虽则我反对那样表演的方法。

拉杂写来，不成篇幅。遵友人意，题为影戏的哲学，亦聊故高其意以自掩其丑而已。

十六，五，十八，吴淞。

（原载《银星》 1927 年第 10 期）

电影与文艺

郁达夫

这也许是孤陋寡闻的我一个人的偏见，但我想大多数的文化享乐者，总也有一部分的人赞成我这一句话的：

“二十世纪文化的结晶，可以在冰淇淋和电影上求之。”

将天然的水，想法子使结成冰，又将蜜糖甜酱混合和凝起来，使凝结在一处。它的颜色很柔美，香气很芳醇，在大暑的六月天，你当行路倦了的时候，走往树荫下去吃它一杯，就是神仙，也应该羡慕你。同冰淇淋一样的集成众美，使无产者以低廉的价格，在最短的时期里，得享受到无上的满足的，是近来很为一般都会住民所称道的电影。

电影是最近方才发达的艺术界的 Youngest Sister，她的姊妹艺术(Sister-Arts)如演剧，音乐，绘画，等等，发源都在数千年以上，只有电影可算是十九世纪后期的产物。但后来者居上，她的将来，正是不可限量，我敢断言，二十世纪，将要成为电影的世纪。

电影的所以能够在这样短时期里得到这样长足的进步的，我想有五种原因。第一，电影是合成各种艺术长处的集大成者。第二，电影是艺术的立体化而且具有动的性质的。第三，电影是合乎近代经济的原则的。第四，电影的现实性和超现实性，都比旁的艺术容易使观众满足他们的好奇心。第五，电影是合乎近世的社会主义的理想

的。

现在且把这几种电影的特长来说一说。第一，艺术中除演剧外，都各自成枝，不能同时使我们的感官各得到满足。譬如诗歌文学之类，读了之后，我们最多也不过受到一种感情上的享乐，这一种满足，是属于精神的，内在的。并且非有知识教养者，或感情丰盛者，对于文学诗歌简直不能感到 Ecstasy 而殉情陶醉于其间。其他如绘画，音乐，雕刻，建筑之类对于我们的官能享乐，都只是限于一部分的提供而已，不能浑然整然，使我们五体投地，诸感满足，如处在九重天上般的安适快乐。至于演剧呢，虽也是合成众美的一种艺术，然而剧场的设备，俳優的养成，衣饰的化费等等，太不经济，太不合乎无产阶级的要求，所以比之电影的简便廉价，要逊一筹。

第二,我们近代人,都是神经衰弱者,不是具体化的艺术,不能使我们感到彻底的满足,雕刻,建筑,虽具有具体的形像,然而变化太少,没有动的性质。音乐虽瞬息万变,然而对于我们的具体的威压力很小。合成了各种艺术,各取其长,使溶化于一炉,而且具有具体的威压力而又变化百出,使观者随时能够得到动的观念的,只有电影。

第三,电影的经济,是谁也辨识得到的。我们读一部小说,非要一天两天不可,而在幕上看一出电影,至多也不过三两个钟头。如托尔斯泰的《安娜喀来尼娜》与俄的《哀史》之类的庞然大著,要从头至尾的细读一遍,真是谈非容易。然而在电影里映写起来,则我们在茶余饭后,手里拿着一杯咖啡,嘴里衔着一枝纸烟,在闲谈休息的中间,就可以看得了了,这岂不是时间的经济吗?旅行世界一周,至少也要五六十天,要看古代的残墟废垒,和历史上的名山胜地,恐怕一两年也办不到,而在电影里,则无论什么地方的风景,无论那一时代的风俗,都可以在一两个钟头里看得明明白白,这岂不是空间的缩短么?近来电影业发达,各著名的电影公司,都在大宗的制作出品,我们以最廉的价格,可以看到最美的影片,这岂不是合乎近代的经济第一原则的享乐么?诸如此类,说不胜说。总之电影的普遍性(Popularity)是以根据于这一个原因者为多,所以我在此地想特地的 Emphasize 一下。

第四,我们的爱好艺术,都因为想满足我们的好奇心。虽明知道艺术是骗人的东西,但我们所要求的,就是要她骗我们骗得巧妙。譬如哲学家的做人,他明知道人生是一场梦,但他总要想使这一场梦延长,在梦里却硬想装出许多不是梦的样子来。能够使这一种梦境最如实的表现出来,而且能够使这一种自幻(Selbst-tauschung)观念最有力地形成的艺术,只有电影。因为电影的现实性和超现实性,都是很强的。电影的现实性,就是写实的便利,这一层在取材取背景上面,很容易办到,是谁也晓得的。殊不知她的超现实性,也是很强,也同样的很逼真,不至于使观众的自幻观念打消。这只需举一个例出来,大家就可以明白。譬如哥德的杰作《浮世德》的第二部,有许多神秘的地方,像升天入地等行动,在演剧里是无论如何做不好的,而在电影时却演得很自然,很逼真,使观众一时能够感到惊异,感到快乐,毫不觉得是在看假作的东西。这一层使不可能的动作化为可能的机能,是在旁的艺术里找不出的。我所以说,电影的现实性,和超现实性,都比旁的艺术更容易使观众感到满足。

第五,电影的廉价、经济,单纯、容易看得懂,是尽人所知道的。电影既具有这些好处,那她的合乎近代的社会主义的理想,可以不必说了。至于她的宣传力的大,对于社会教育,平民教育的帮助,更是人人所知道的。我们但把《伏尔加河上的船夫》一片拿来一看,就可以晓得电影的宣传主义,是如何的速而且强有力了。

因为电影,具有此种种的特长,所以她的进步之速,和将来的希望之大,实在有出乎吾人意料之外的地方。我们既已晓得了电影的这些特点,就可以说到她和文艺的关系上去。

在前面已经说过,文艺是静的,平面的,并且在最近的这个社会化的时期以前也可以说是很贵族的艺术。要使静的文艺,能带着动的意义,平面的文艺,能有具体的表现,贵族的文艺,能合乎平民的口味,那么文艺作品,非要经过一次电影的媒介不可。电影的功效,非但能使死的文艺变成活的,有些地方,并且更可以使许多无意义的文艺变成了很有意义的东西。据我个人的经验讲来,当我读一位美国女作家的小说《Little Lord Fauntleroy》的时候,所受的感动也只是平常,及到看了那张影片以后,觉得有许多地方,所得的印象竟要比读书的时候深至数倍。又譬如 Mürger 的小说《拉丁区的生活》里,有几段描写,简直使人讨厌,不愿意读下去,而看到李莲吉舒的 La Boheme 的时候,无论男女老幼或是懂艺术,还是不懂艺术的都不要紧,一气看完之后,他们都不得不为靡靡流几滴伤心之泪。从这些地方看来,电影的能够帮助文艺,是谁也能够承认的了,但是文艺也能同时促进电影的趣味一层,却还不大有人提起过。

在现代社会思想极盛的潮流里,我们所要求的艺术,当然是大众的艺术。然而大众的艺术品,稍一不慎,就要流为填补低级趣味的消遣品,而失掉真正的艺术品的固有性质。我们但须向一般民众所聚集的娱乐场去一看,就可以知道这一种一般趣味的堕落性的旺盛。像《打花鼓》,《小上坟》等类的淫戏,在无论什么地方,由无论什么俳優演起来,都容易博得喝采叫唤的原因,就是一种证明。因为一般趣味的堕落性是这样的重,所以美国出品中的许多平常的影片,都是千篇一律勉强地制造出来迎合这一种下劣趣味的。可以使这一种趣味转向,并且同时也可以领导社会一般人的趣味,使一步一步的提高上去的,那就非文艺不能办了。

大凡一种真正的文艺作品,不管它是不是第一流的创作,我想多少总有一点作家的个性和艺术品的骨气在内的。市气很重,而又完全为迎合读者的心理的投机货,我们不能承认它是文艺作品。所以电影的导演者,若真正于打算金钱之外,更有爱好文艺的灵心的时候,那么他所导演的片子里,那种低劣的挑拨的场面,必要减少下去。从此更进一步,我们就可以达到提高一般趣味的目的了。

从这些地方看起来,我们就可以知道电影与文艺,实在是同要好的夫妇一样,须臾不可离开,两面都要常在一处,才能得到好结果的。唯其如此,所以我想向中国的那些导演家演员进一句忠言。

中国的电影,本来还是在萌芽的时代,技巧上剧本上,当然都还赶不上西洋。然而在最近的一两年里,一班中国的智识阶级,对于中国影片所抱的悲观绝望,实在也是出乎我们的意想之外。他们的攻击中国影片最力的一句话就是“肉麻”。这肉麻的来源,就是在于趣味的低劣。影片公司,只想做南洋一带的买卖,所以把中国的趣味,硬要降到合乎殖民地的中国商人的口味的地位。同业者竞争愈烈,这低劣趣味的下降也愈速。所以起初多少还带有一点艺术性的中国影片,现在弄得和扬州班的文明戏没有

什么分别了。在这一个危急的时期里，我觉得中国的导演者和演员，还有多读真正文艺作品的必要。我们要直接和文艺相接触，把文艺的精灵全部吞下了肚之后，然后再来创作新影片，使贵族的文艺化为平民的，高深的化为浅近的，呆板的化为灵活的，无味的化为有趣的。然而平民化不是 Vulgarize，浅近化不是 Monotonize，灵活化不是专弹滑调，有趣化不在单演滑稽。总之是在一种精神上面，是在一种不失掉艺术的品位的气质上面。

对于电影，本来是门外汉的鄙人，七扯八拉的说了这大堆 Amatsur 的外行话，我只怕为专门家所窃笑。然而中国有一句古话，叫做“愚者千虑必有一得”。我上面所说的，若有可取的地方，那么请大家感谢《银星》的编者，因为来问道于盲，并且硬要我撰文投稿的，是本志的编者卢君所恶作剧的。说的若有不是处，那么请大家原谅我这末路的文丐，现在因为某种事件，思想上精神上以及物质上，正在受一种绝大的威胁。

一九二七年七月十一日夜脱稿

（原载《银星》 1927 年第 12 期）

电影如何成为艺术的？

泽 雷

电影是艺术，但是电影公司的出品未必都是艺术的。有如小说是艺术，但是文人所作的小说不能说都是艺术的。所谓艺术，简而言之“美”而已矣。所谓美者，第一是逼真。我们看见一幅神妙的花卉，不禁叹为像真花一般的美，同时，看见一朵新鲜的花，又不禁叹为画中一般的美好。这就可说明美是逼真。第二美是超现实的。只是要逼真，那是死的，没有生命的，可以用机械来制造的，所以要美应当超现实。照这样说来，我们对于美的考察，既要逼真，又要超现实，不是自相矛盾吗？不是的，我们觉的逼真是要那“美”成其为美的一种手段，超现实是美的目的。如果要完全超现实，那只有要求艺术家完全创造。然而要艺术家完全创造是绝对做不到的事。艺术家所能做的事，只是把自然的某一断面夸大起来罢了。假艺术家是有意地故意地把那自然的一断面夸大起来；真艺术家是不识不知地把那自然夸大的，而且依他个有的力量与样式而做成的。真艺术家能够看出他人所看不出来的自然。所谓他人看不出来的自然是什么呢？就是改变了常人所见的自然的形相而已。艺术家们嘴里所说创造，实际不过这么一回事。所以自然是无从创造的，艺术家所创造者只是创造自然的幻觉而已。自然就是逼真；自然幻觉就是超现实。但是这两者，如何可以成就呢？第一，所创作的东西应与综合的自然相仿佛。我们应用技巧的表现，例如以简单的线条色彩模写自然，将自然逼真地再现出来，就能使人感觉到美。第二，在技巧的表现里应该映出创作者的艺术的心境来，创作者如果只是对于美的对象，苦心思想应用如何的线条，如何的色彩去表现，而没有把创作者自己的感情表现出来，那作品便成为科学的写实，而堕入于形骸的装饰的技巧。艺术之所以成为艺术，可说这一点是最重要的。

我们现在既经知道了艺术之所以为艺术，美之所以为美，我们就可谈到艺术的电影了。电影在写实这一方面，初看去，似乎总算成功的了，可以无须讨论。其实不然，镜头的摄映，演员的动作当然一丝不走的照样拍进去，映出来，但是我们要问一句演员的动作，究竟能否逼真呢？自然呢？这才是问题。就我国的电影观察，我们觉得去逼真远甚。男女的一举一动，都很不自然：不是矫揉造作，就是毫无生气。要使演员演

得逼真，便要使演员确切地为真的剧本中的人物，以剧中人的性格为性格，以剧中人的行为思想为行为思想，体贴入微，然后登场表现，才能真切动人。我们知道艺术电影，在逼真之里也得映出创作者的艺术的心境，才合我们的理论。然而电影的创作者是谁呢？电影的创作者，就是普通称为导演。导演者能够使演员逼真地表现剧情，同时在这部电影里也能映出他的艺术的心境，那样的电影才是艺术的电影了。刘别谦的电影，就我看来，已能踏上艺术的电影的阶段了。像他所导演的《如此巴黎》，《重吻》等片，表现得很自然逼真，同时又能映出刘别谦个人的情感。由此看来，电影之能否成为艺术的，导演者实负有十分之八的责任。诚然，诚然。所以电影导演，不是随便什么人，阿猫阿狗都能担任的。导演者应当有天才，有学识，了解文艺，具有高尚的思想。导演者同时就是一个艺术家。这样一个电影导演者所导演的电影自然大都能为艺术的电影了。上面我说艺术电影，导演者负有十分之八的责任。为什么不说负有十分之十的责任呢？这是因为导演者所用的技巧的表现，不是完全应用线条色彩，是应用活的有生命的男女的缘故。演员要体贴剧情，要听导演命令，才能演的自然逼真。所以艺术的电影，十分之二要演员负的。

（原载《银星》1927年第13期）

影戏的特长

蔚 南

二十世纪是民众的时代，同时又是工业的时代。民众的，工业的，这两点代表了新时代新社会的色相。影戏便是这新时代所产生新艺术世界。你看世界各地影戏院中，每天进进出出的男女老少，比了戏院子里的看客不知要多几十百倍。即以上海而论，只见京戏院的关门，影戏场的增加，可见影戏是民众所爱好的，是民众的。从另一方面考察，一部影戏，可以印几十版，在同时间，可以在世界各地一齐映演，不仅映演一回，而且可以反复地映演二回三回以至数十百回。所以影戏是工业的。美国是顶顶民众的国家，一次棒球比赛，有几十万人来观看，一张向政府提出的请愿书，签名单竟延长至几英里，其他的集会，动辄是几十万人几百万人。美国真是不愧为一个民众的新国家；同时美国工业又是顶发达，不仅造日常用品，并且造机器来卖给全世界。在这顶顶民众的，工业最发达的美国，工业的民众的影戏事业所以也是世界第一。

影戏在本质上既是工业的，所以才免不了有工业的冷酷，也就是机械的冷酷。因为影戏有这一点工业的机械的冷酷，自然要想完全满足人们艺术的意识是做不到的。影戏只是应用的艺术。影戏只能表现影戏的形式所许表现的一头。这是影戏的缺点，是无法可救济的缺点。但是影戏这样新艺术却具有其他艺术所办不到的特长，我们不可不细察的。

影戏第一点的特长，是在构成方面。影戏里需要表现冰天雪地的西伯利亚，便能真地把西伯利亚来表现。影戏需要表现一个矿山的爆烈，简直把矿山爆烈的真景，满天的烟火，飞沙走石的地狱的情景，工人惨毙的痛苦，一一表现出来。影戏里需要表现一场千军万马，互相恶斗的情形，立刻表现给你看，那是轰轰的大炮的火花，那是一闪一闪的刺刀的冷光，那是盘旋飞舞的军用的飞机，那是毒气炮的放射，一切战场的惨淡，都在你眼前活跃了。岂仅表现这一切人间的实事，影戏还能表现我们想像的世界。你想像不藉工具的力量，能够白日升天才好了；你这样想，影戏就会表现这样给你看。你想像走到海边，不用什么船，用着你的双脚，就渡过海面去；你这样想，影戏也就这样表现给你看。你要瞻仰云端里的上帝，你要瞧瞧幽灵界里的鬼怪精灵，你要看见几

千万条的毒蛇猛兽，凡你想得到，要看一看的，影戏总能表现给你看。你想影戏这一点特长，旁的艺术能做得得到吗？像比国梅特林克的《青鸟》，我们阅读这本剧本里，真觉的神游天府，快活的很，星哟月哟都在我们左右盘旋，仿佛闯入了一个新世界，火哟，水哟，都活起来，都在我们前后飞舞了。但是一看到舞台上表现这本神秘的戏剧时，人扮的狗，人扮的面包，人扮的火，人扮的水，不会说话的东西固然会说话了，但是神秘的意味简直失尽了（我看见过某女校表现这戏）。假使用影戏来表现，我想一定充满神秘的（听说是有《青鸟》的影戏的，但我没有看见）。前在上海奥迪安影戏院不是映过一出叫《彼得潘》的吗？那本戏把我们童话世界里的神奇真切表现出来了。

影戏第二的特长，乃在能把小说和戏剧混合在一起。舞台上表现的戏剧，只是表现人类意志的争斗，表现人生的瀑布，急湍，旋涡，无论你幕数怎样多，绝不能像小说那样曲曲折折，舒舒齐齐把人生宽驰的地方一点一点都表现出来的。譬如像《红楼梦》这样一本长篇小说，你要想把他从头至尾都在舞台上表现，是绝对做不到的，就是做到，人也不要看。假使影戏来摄取全部《红楼梦》，那是完全可以成功的，只要有好的导演，好的演员，一切条件都完备的话（听说上海有家影戏公司已摄过《红楼梦》，我没有瞻仰过，不知是何样子）。西洋的历史影戏不是常常给我们得到一种小说的趣味吗？

除了上述的影戏的二大特长之外，还有一点应当特别注意的，就是影戏是民众的。大多数的人民平时受着艺术的训练机会是很少的，靠了影戏，民众可以渐渐练习欣赏艺术的能力。这一点，对于提高一国人民的文化方面，可以说是最大的贡献。

其余若影戏的活动，刺激，色彩与变化，都是人人所爱好的，都是成功的原素，今且不论；即以影戏映演的时间的经济，影戏映演的地域的广泛，影戏此后一天更发达一天，一天成功一天，是竟无疑义的余地的。

最后，我们希望影戏业者能尽量地利用影戏的形式所许的一切的特色与长处，从心理的描写更踏前一步，做到诗的影戏，把全画面化成为一个生命的世界。

十六年十一月十一日

（原载《银星》1927年第15期）

中国电影与艺术

劲 曹

电影是什么？它是一种商品，还是一种工业？它是一种杂耍还是一种点缀？我想我国从事电影的人们马上给以上几个问题以决然的否定，不止如此，他们还得提出更进一步的答题：“电影是艺术。”好啦，谁能够否认这个答题？电影在今日已入了艺术的宫而坐于第八把交椅的位了。

好了，电影已被人们肯定为艺术了；但我还要问一问：“电影怎样才可配称为艺术而无愧呢？”这一个问题不是三言两语所能解决，我们要下一番工夫来讨论讨论。但是按照逻辑的程序，我们还先要弄清艺术的内容而后能解决“电影怎样才配称为艺术？中国电影配不配做艺术。”

（一）艺术与情绪 情绪是艺术作品的骨子。若果它表现不出情绪来，它便不是艺术作品。若果它所表现的情绪是虚伪的，卑贱的，阻碍人的生活力的向上的，它便是坏的作品。反而言之，若果它所表现的情绪是真挚的，高尚的，深刻的，提高人类的生命的，燃着人类内在的火焰的，刺进人类灵魂的深处的；那么，它就是好的高尚的艺术作品。我们无论是在读一首名诗，或是欣赏一幅名画，或是看一出名剧，我们常常感到，接受到这位诗人画家戏剧家由心坎里传给我们的情绪。他们的作品像是阶梯，我们由这阶梯踏入艺术家生命的深处，感到他们自己感到的东西：此即所谓共鸣。所以作者的艺术，愈是达到更高的程度，他们的作品所传达给我们的情绪愈是深刻，高尚，优美。科学只给我们以“知识”，而艺术给我们以“感情”。但是人类求“感”欲当较求“知”欲为强；所以世界倘若没有艺术，人生即变为偏枯而无生气了。

（二）艺术与人性 艺术决不是描写兽性的，也决不是描写机械性的。它是表现人生的，指导人生，暗示人生的，所以它所有的是人性，是真挚的人性，活泼的人性。因为人性是人人所具有的，所以艺术具有普通性。因为人性也是千古如斯而为异时代人们所同具的，所以艺术具有永久性。因为艺术是具有普通性和永久性，所以艺术是超时空的。

不管作者所取的题材是人或是物，是古代或是现代，假定作者所采的态度是真挚

的态度，他所描写，可灌入真挚的人性，则他的作品定是成功的作品。安徒生的童话中的一切物或是自然现象在我们心中像是人类一般；因为他所采的态度是真挚的，所灌入的是人性。他的《锡兵》不是寻常的玩具，乃是具有人性的；他的《无画的画帖》中的月儿不是普通的月亮，乃是具有人性的。反而观之我国的《封神榜》，我们只看见无数妖怪无数虚构的人物而找不到真挚的人性呀。由此推论，《封神榜》不能承认是艺术的作品；因为作者的态度是不真挚的，他所描写的人物也不具有真挚的人性的。

(三)艺术与时代 艺术是时代的先驱。艺术常立在时代的前面。但是艺术决不是远离开时代的。它行先一步，亦止于一步，在前面向后面的社会招手。等到社会赶到它的时候，它再行先一步。它不断地前进，社会不断地追赶，如此便形成不断革命潮流。因为艺术是不能离开时代，尤其是不能后乎时代的；所以各时代有各时代的作品个性。今日的大不列颠定不能产生拜伦的诗歌；勃洛克的诗歌又因俄国劳农革命的产生而划分两个时期。然则我国在这个新思想向旧思想进攻，青年的向老朽的进攻，民众思想向贵族思想进攻，积极思想向沉郁思想进攻，被迫压者向压迫者进攻的一个严重时代，我们应要求哪一种艺术呢？我们岂不是要求一个真正平民化的艺术吗？我们岂不是要求一个真正富于反抗性的艺术吗？我们要打倒个人主义的艺术！我们要打倒 Decadent 式的艺术！因为它们不是我们的时代所要求的艺术。

(四)艺术与国民性 一国的国民性常常反映在该国的作品里。南欧优美的国风与北欧强悍的国风皆在艺术作品里分别得出。美国的调和和保守的特性影响及其艺术。印度沉湎于自然的特性和其出世的思想反映在太戈儿的诗歌里。反而观之我国，中庸的，平和的，柔懦的，重灵轻肉的国民性哪里能够产生热情的雄壮的艺术？即使亦不是伟大的了。

(五)艺术与道德 艺术是不受道德所限制的，所以没有所谓“不道德的艺术”。只求其所表现的情绪是热烈深远而足以助长人类的生活力，其所表现的人性是真挚的人性，其所代表的时代是现代不是过去，则无论它是善的花或是恶的花，美的花或是丑的花，它总是好的作品。

有时，我们还要进一步要求“破坏道德的艺术”，因为艺术是时代的先驱，它要为人们打破向前一切的阻碍物。传统的道德是应得打破的一份子。“正人君子”戴上“道德”的眼镜来看艺术，他们总被他们的眼镜所骗。然而艺术也不要向“正人君子”求接纳，求了解而失却它自己的不妥协性，独立性，革命性。

好了，话太长了。我们且来看一看中国电影配不配称为艺术。

(一)中国电影所表演是事实还是情绪 中国人做事常常是不彻底的，略取皮毛的。这一点真真是我国民族的致命伤。我们且来看看自己的电影有没有这种毛病。真不幸呀，电影事业也同其他各种事业一般犯了略取皮毛的病症。电影家憧憬于社会问题剧的合乎时宜，于是他们编了许许多多的社会，家庭的影片，揭发“改良社会”的招

牌来号召。有些电影家又羡慕外国爱情片之表演细腻美丽和恋爱问题之影片能够迎合社会心理，也来拍爱情片。但我们试观其出品，真是令我们失望。他们只把某件恋爱的事实告诉我们，他们并没有把某种情绪传给我们，即有，也是浅薄的。他们只把某件社会的现象，像在新闻纸“各属新闻”或“本埠新闻”一样，告诉我们，他们没有能力能够惹起我们对此事的同情，换言之，即是他们没有情绪传给我们，也不能撩起我们的情绪，即有，也是浅薄的。他们摇身一变又来拍古装片了，于是他们筹办道具呢，定做衣服呢，设计布景呢，真是闹忙得很。甲来拍一套《三国志》，乙又来拍一套《西游记》，甲来拍一套《封神榜》，乙又来拍一套《白蛇传》。五花八门，固一时之盛也。但是可怜呀！他们隔靴搔痒，终搔不到痒处。他们投一宗大款，和费许多人的精神于布景道具方面，而忽略了表演的工作。《盘丝洞》确是一个好题材：灵与肉的争斗，世间思想与出世思想的挣扎确是一个新颖的题材。但是我们在《盘丝洞》中感到什么？我们只觉到许多人在那里耍戏。《美人计》的题材也不错，但是我们除掉看见古代衣冠军马战具之外没有感到什么。“孙夫人”只是一个寻常的女子。她很不像一个“巾帼须眉”的孙夫人。他们无论拍时装片或是古装片总告诉我们以某种事实，并没有传给我们以深刻的情绪。他们只给你们以“知”，没有给我们以“感”，这种影片只可作“《申报》的本埠新闻”读，只可作一本“历史教科书”读。怎样配称为“艺术”呢？反而观外国片，他们却能把现代的人生表现出来，亦能把古代的人生复活起来。我国电影只是皮毛相而已，唉！

（二）中国电影中的人性 中国电影所表现的人性只是浅薄的虚假的人性。为什么呢？因为他们做戏亦止于做戏；他们心中没有感到他们自己所饰的人物的所应感到的情绪，所以他们没能够表现出真挚的人性。他们只模仿所饰的人物的举动，他们不能跑入所饰的人物的生命里。我们所更痛心的就是那一种“牛鬼蛇神”的神怪片。“猪八戒”弄出“招亲”的把戏；“孙悟空”叫出“打倒玉皇大帝”的口号，弄到天翻地覆。我们在这种影片只觉得有“兽性”，不觉得有“人性”，只看见无数的妖怪，没有看见“人类”，他们饰“猪八戒”只止于做“猪”八戒，他们饰“孙悟空”亦止于做“孙”悟空。他们不能灌入“人性”，他们只能模仿“怪性”或“兽性”。然而这种电影也戴上“艺术”的假面具了！

（三）中国电影与今日中国的新时代 我在上面已经说过，我国现在的时代是一个革命的时代，反抗一切旧的老的非人性的思想的时代。所以我们要铲除一切病态的思想，消极的思想，贵族的思想，无抵抗的思想，封建的思想，偶像的思想，重灵轻肉的思想，传统的思想，复古的思想。在电影方面，所以我们要求“平民的电影”，“有反抗性的有积极性的电影”。我们在电影里面应不同情于一个呻吟于压迫下而不知反抗的主人公，一个囿于传统思想而不知自求解放的主人公，一个乐天安命的主人公，一个“颓废主义”的主人公。

（四）中国国民性的弱点反映在中国电影上 我在上面说过，中国国民性是太平

和，太妥协，太柔懦，太保守，太单调，太重灵轻肉了。这几种弱点竟反映在电影里面。女主角保守着“多愁多病”，“婀娜娉婷”，“珊珊来迟”的病态；男主角亦多以“貌若妇人”，“尔雅温文”而见重。这就是“东方文化”所赐给我们的恩惠！从事电影的人们，你若肯定电影是艺术而艺术又是时代的先驱，你便要马上把从前一切病态的表现，付之浊流。我们重新要求的是一个肉体伟壮，精神英爽，感情热烈，行动敏活有生气的主人公。

（五）中国电影“世道人心”观 “正人君子”每以“世道日非，人心不古”为忧，他们看见一幅裸体画便掩耳却步，看见一本谈“恋爱问题”的书籍，便目为洪水猛兽。所以“正人君子派”的电影审查员也以“有益世道人心”和“有伤风化”为唯一褒贬的批语。电影家也多数没有胆量向“世道人心”的阵线冲锋；所以他们所表演的“妻”必为一个对丈夫负责的女子，他们所表演的“子”必为一个对父母负责的儿子。他们或者有胆量去冲锋，但是他们所采的态度不是“艺术的态度”，却是“迎合社会心理”的态度。他们自不能冲破“正人君子”的阵脚，也不能博得艺术界的同情。

我前面已说过，艺术是不受道德所限制的；我今可以换而言之“电影是不受道德所限制的”。只要它所表现的有热烈的情感，真挚的人性，立在时代的前面的。所以好的电影的作品中所表现的“妻”不必是对丈夫负责的女子，所表现的“子”不必是对父母负责的儿子；他们只是向人类负责便够；换言之，即“妻”不必“贤”，而“子”不必“孝”，他们只是“人”。

话太长了，我且提出以下的结论来作结束：

我们要在电影上得到“感”，不是得到“知”，电影作者得把内在生命媒介给与观众。

打倒一切“虚伪的”“兽性”的电影，而建设“真挚的人性”的电影。

剥除“病态的”“沉郁的”“消极的”电影，而创造“灵肉健全的”“快感的”“积极的”电影。

剥除“以封建思想为中心”的电影，而创造“以民众为中心”的电影。

铲除囿于“传统思想”和“道德观念”的电影，而建设“自由思想”“解放束缚”“反抗压迫”的电影。

七月十一日草于沪江客次。

（原载《中国电影杂志》1927年1卷8期）

电影的哲学基础

折 梧

一 时间空间的超越性

电影之所以能被认为新兴的第八艺术——与文学，音乐，绘画，演剧，建筑，雕刻，舞蹈等为姊妹艺术——也决非偶然的事！他其间必定含有新的生命。同时做影戏的人，决不可只在图利。看电影的人，决不可只在图乐。你倘看电影，必定要求些远大的智识。你倘做电影，必定要供给人家所要求的一些远大的知识。那么，这新知识新生命的基础，便建筑在那电影哲理上的特质。

电影这个东西，第一特质，便是具有超越时间空间的性质。你看，那一种科学不受时间空间的支配？然而电影则不然，他能告诉我们千百年前的事，千百里外的事；同时，能把我们这地方的事，告诉了他处的人们，我们这时代的事，告诉了后代的人们。你看，只要是有价值的影片，都是没有一定年限的生命的！也都是没有一定的空间的！这电影的时间空间的超越性，比之小说和舞台剧还要伟大！还要生动！

二 “动”和“静”的一体

本来倘依波动说来讲，天下的万物，无不在大动小动的历程中，没有绝对的“静”。所以这动静也个个比较观！但电影那更是巧妙了，他非但是证明且能使“动”“静”合为一体，动的就是静的！静的就是动的！你看，在一张静的银幕上，那动的电光，不断地把影儿映着！更有趣的，把一张张静的写真，连续运转起来，便成动的现象！这种动静的相对观，电影都是个最明显的一例了！

三 “超人”与“超时代”

电影，他是有灵魂的！他是有生命的！他是表现人生的！他是批评人生的！他是

时代的反映！他是苦闷的象征！所以电影的功能，不在迎合民众心理，而在提高民众心理。他所代表的思想和行动，应当超于凡人，并且超乎时代！他对现实社会的恶势力，应当有反抗的精神！同时批评现实社会，更揭出理想的社会！因之，电影实在是站在先知先觉的地位！实在是革命的导师！他的功能不仅在使人们得以消遣而已。

四 科学和艺术的合作

科学是机械的，艺术是浪漫的，看来似乎是不能合作的东西。然而，科学是真，艺术是美，“真即是美，美即是真”，在近代已确实成为定论了！就事实上说，“光”，“色”，“辨”，“电”，“热”，“声”等科学研究不深，那能有新异的艺术发生？那新异的集艺术大成的电影艺术，还不是最善运用科学上“光”，“电”，“色”，“力”以及“声”等以合组而成的吗？这里的确也是一个新纪元！在从前艺术和科学总是间接地部份的携手，可是自从有了电影，那科学和艺术便全部直接地合作了！在这种物质宇宙和精神宇宙之亲密地合伙的面前，我们相信将有新的哲理产生出来！

五 时空的一致

这是无庸多推论了，就静与动的一体，科学和艺术的合作看来，同样可以知道了一个新而且大的意义，就是在电影中的艺术，是把时间投射于空间之有限的平面上了！大胆点说，时间和空间，已变成一致了！佛尔的《电影论》里说：“时间成为一度的空间”，便是这个意义了！

六 拖一条短尾巴

艺术是以哲学为起点和归宿的，电影既是艺术，他当然有哲学的基础。不过现今还在幼稚时代，未曾得像绘图，音乐，文学等有那样有深远的历史，所以电影的价值，似乎还被现实蒙蔽着。最近在《贡献》上，看到《佛尔论电影》篇（此篇已转载本刊），不禁触起我的想像，要写一篇“电影哲学”有系统的文字出来。但是时间和身体皆不允许我，所以只好散漫地写了这么五段的漫谈，将来有机会时，还想详细研究并盼热心电影艺术的朋友，大家一齐起来讨论！

（原载《民国日报》“电影周刊”第21期 1928年6月10日）

初级电影学

陈 天

一、自 叙

余本机器工人耳、愤国事蜩螗、而从事革命工作、以庸劣之材、暴躁之性、得免诛戮、亦云幸矣、矧自“二七”之役、亡命沪滨、复从事于电影、盲人瞎马、谬误丛生、静坐回思、惭愧莫名也、兹将数年来在电影界之所得、汇成一稿、但无以为名、兹姑以《初级电影学》名之、缘此文为余厕身电影界之一知半解也。

二、剧 本

村媪故事、野叟闲谈、小说笔记等类、如情节曲折、陈义高尚、与时代潮流无冲突者、俱有选择为电影剧本之价值、惟剧本之种类甚繁、如——教育——家庭——社会——历史——爱情侠义——侦探——科学——哲理——滑稽——神怪等类、但每种剧本之中、至少亦有其他三数种混合其间、作为衬托、故须认定其宾主、集中其焦点、描写富于刺激性者本能引起观众之兴趣、惟易于招垢（如南洋群岛之验片者不予以通过是也）、至于涉及政治、阶级斗争、团体运动等剧本、尤属别国政府所例禁、譬如描写一被压迫者向压迫者反抗、或报复、如用革命性之手腕之过程、则不宜太显露、至于压迫者所施之压迫手段、亦不宜过于残忍、总而言之、处于重重压迫下、根基未固之中国制片家、内为各地战事之影响、外为他国验片者之蹂躏、稍不兼顾、则决难支持矣。

三、分 幕

此节关乎电影片全部之关键、片之优劣、虽系于导演之手腕、演员之技艺、如分幕平庸、焦点不明、则表演者虽有神妙之才、亦无发展之地、故导演匪难、分幕甚难、实人髓之语也、分别轻重、认清枝干、实为分幕之窍、如剧中有一女子因某种关系、托其夫

婿贿一江湖术士、蛊惑欺瞒当事者之事件、其幕序如下、(一)(特写)(摄影机距离目的物四尺之内)只见该女子之手将房门关闭、轻轻落闩、(二)(中近)(摄影机距离目的物八尺之间)该女子趋于夫婿之前作附耳叮咛状、伊之夫婿作点头应允状(叠入)(上幕之尾端合下幕首端复摄)、(三)(叠出)(特)只见伊之夫婿之手、交运动费于术者之手、术者受之纳于囊中、(镜头逐渐朝上)现出伊之夫婿向术者作附耳叮咛状、术者作含笑应允状(淡入)、下幕(淡出)即术者用蛊惑手段欺瞒当事者之事件、似此幕序只三个、耗片只四五十尺、而其中之事实过程、已显明无遗矣、又如有男女二人、本有百结难解之仇怨、嗣因彼此怜爱而发生恋爱、当其抛弃仇怨至互相怜爱之过程、则不宜上述之分幕法矣、缘上述之赌买情况、乃属于普通事件、现述之弃仇就爱之情况、乃属于特殊之事件也、其由不解之仇怨至互相怜爱之过程、实为剧中之一大关键、故幕序不厌其繁、而务求其详、庶使阅者有是人置身此境、亦宜弃仇怨而生怜爱之念为妙、兹将该事件之幕序之一部份照录如下、(上略)(一)(近)孟峙身受重伤作呻吟状、(二)(特)若兰在月下凝思、闻声作訝异注视状、(三)(中近)孟峙忍痛爬至溪边、掬水而饮、忽见仇家女子向己注视、作不知所措状、(四)(中近)若兰恐孟峙有诈、回身便走、(五)(特)孟峙见状大惊、说——(六)(字幕)我孟峙身受重伤、逃也逃不脱的……我……(七)(近)若兰闻声作回头审视状、(八)(特)孟峙很悲伤地忍痛在身边抽出小刀、继续说——(九)(字幕)……我这儿有一把刀、请您将我的头割下来回去献功吧、(十)(近)孟峙说罢、随将小刀轻轻掷去请若兰下手、随即因痛极晕倒、(十一)(特)若兰始则以孟峙属于仇敌、恨不得上前一刀将其结果、继则见孟峙慷慨激昂、顿生怜惜之念、嗣则上前察看、(十二)(中)若兰趋至孟峙处、作俯视状、(十三)(特)孟峙遍体鳞伤、血流如注、奄奄一息状、(十四)(特)若兰见状、惻隐之心油然而起、(十五)(中近)若兰在身边取出丝巾、代孟峙包扎伤痕状、(十六)(特)孟峙自期一死、在昏昏沉沉中忽有所觉、见若兰替己敷伤、顿呈不胜感激之意、(十七)(特)若兰正在包扎、见孟峙已觉、立即抽身而去、(十八)(中近)若兰正欲回身便走、詎料被孟峙苦苦牵住、若兰不禁怒向边生、在地上拾起小刀向孟峙作刳下之势、(十九)(特)孟峙很哀恳地说——(二十)(字幕)我死在您的手里是很情愿的、(二一)(近)若兰闻言作无可如何状、恨恨地将刀向地上一掷、用刀将孟峙推开(下略)、似此幕序已有二十一个、而其中只写一怜字之过程而已、至于爱字则非百数十幕序不为功也、故分别轻重、认定枝干、为分幕之先决条件、余如时间性、及地理风土人情等项、更不能疏忽从事、譬如叙甲乙丙三组之事件、其中有直行线者、有非直行线者、如下。

甲组 乙组 丙组

正月 正月

二月 二月

三月

四月 四月

五月 五月

六月 六月 六月

乙组正月至四月间之事件为直行线、甲组正月至四月间之事件则非直行线、甲乙两组正月间之事件为并行线、因甲组之二月三月间之事件非重要者、故宜抛弃、迨至四月间之事件与乙组有连带关系者、则又成为并行线、丙组之事件与甲乙两组之取舍同否、则成为流水账相类、又如第一幕赵某昂昂然推房门直入、第二幕赵之妻与其友钱某闲谈、至第九第十幕赵某才趋至其妻之前、如赵某无中途止步、或窃听等事情者、则赵之行程时间成一问题矣、昔观《战地鹃声》大军聚集之处其布景为北京之前门、其衬托之民众则头戴竹笠、背负小儿、显系华南民众独具之情况、缘该片制作者、未悉华北之风土人情、强将美国之华人街为借镜、而知该处之侨民、全为粤闽之人也、分幕尤贵乎奇笔、如第一幕有一浮荡子向一少女实行强逼手段、第二幕只见一人手强脱一人之裤、该被脱者无抵抗之能力、而任臀肉毕露、观众至于此必然大哗、缘观众之神、已全注于第一幕该少女被迫之情况中、见第二幕时、已无暇他索、故认第二幕之臀为该少女耳、及第二幕完全显露时、乃该少女之三岁幼弟不愿淋浴、其母正在浴室中强脱该幼童之裤、忽闻少女被逼之声、急驰出援救、如将第二幕之事况、提在第一幕之前、则枯而无味矣、此种隔写在分幕中、实占重要之位置、故亦不能漠视也。

四、说 明

影片中之字幕、可分为总说明、分说明两种、第三者之赞叹、批评、及介绍剧中人、述明剧情大意、俱称总说明、剧中人之对话、统称为分说明。

总说明、用文言、用白话亦无拘、惟须全片划一、如用文言、则全片中之总说明俱用文言、如用白话、则全片之总说明具有白话、文言以简而含义广胜、白话以浅显而通俗胜、故两者俱可适用。

分说明、则不宜用文言、更不宜用土语、文言则与写实有碍、土语则因各地方言不同而隔阂、故纯用国语为恰当。

说明之功用、不但能帮助表情之不足、兼能弥补剧情之漏洞、其功用之伟大可想而知矣、但过于滥用、或用而不当、亦属大病、以余所编导之剧本而论、全片之幕序大约七八百幕之间、说明大约一百条上下、近来因种种关系、不得已而增至一百五六十条、平均算计每条说明约有十字、每个字需片六寸、而百余条说明将有一千尺、全套片以九千尺而论、说明已占九份之一、或有竟占全片十份之三四者、实使观众产生字多戏少之感、兼之南洋方面之侨胞、不识华文者居十之四五、因此、说明之功用虽属伟大、而仍以越少越妙矣。

字幕上之衬画、只适用于总说明、其功用力极微、只衬托字幕中所含蓄之大意而已、故字幕不用衬画亦无妨。

字幕之字体、尤以正楷为贵、因其易使观众一目了然、至于美术字、及非通行体、则不但书写者耗费时光、而阅者亦耗费目力、正所谓吃力不讨好、正楷亦须端秀、若过于呆钝、则难引起观众之美感也。

五、置 景

外景如蜀之危峡巨流、粤之峻崖长瀑、皆吾人认为天然之美景、惟交通不便、道路崎岖、以致裹足难前、不得已而就近摄取、而大多数名胜、具被俗人所占、只令湖山失色、实深浩叹也。

山水树木之天然外景、如所含美之份量低微、则以人工帮助其天然之不足、(如图 1)之一片平原或田亩、则决难引起观众之美感、(如图 2)之树及叶、乃人工配置、在别处移来以补该处天然之所缺、则第二图之影与第一图之景比较、优劣可明矣。

外景之章法、尤须具审美之眼光、同一景地如章法不善、则不但埋没原有之美、(如图 3)同一景地如章法集中于左、则形呆滞沉闷、如集中于右、则枯燥乏味、如集中于中、则以左角之山石为近景、以右角之山隅为中景、中衬以远岱、中近远景集于一览中、则引起阅者之美感不少、又(如图 4)同一景地、如向左偏则形呆板、向右偏则益形秀美、故置景对于章法之法、实不可疏忽视之也。

内景之布置、必须根据剧情之需要、穷家庭有宜布衰败颓落之形象者、有宜布简而幽洁之形象者、富家庭亦有宜布富丽堂皇者、亦有宜布繁而且俗者、总而言之、布置内景之法、首先根据剧情之需要、再又审辨剧中人之性、及其环境、然后着手、至于屋外景与屋内景、有连带关系者、更须注意、内景之衬景(如图 5)如属于村居则窗户外则宜衬以乡村之景、如村居衬以高大洋房、则出乎情理之外矣。

布景之高度普通用十二尺至十六尺、太高则难于布置、故用十二尺之高度者居多、惟摄极远景时、每易于出格(如图 6 之丑处)、如在近摄影机处加一重障碍物、(如图 6 之子处)如侧面出格、则加置帐幔、或柱栋等物、以补救之、布景之色宜深沉、或感光力弱之色为佳、如用日光摄影、布景宜朝南、以避反光。

六、导 演

爱好平等博爱之人们、乍见导演者导演时之权威、则无不恨导演者过于专制独断、缘导演者务须强逼演员绝对服从己意、较之专制魔王更厉、因导演者依据剧中人之个性而强饰演者摹仿之、此种情况、则甚难避免引诱强逼之嫌疑、但导演者为行使其职责起见、则务须具有精锐勇壮之精神、无所忌讳、方克胜任。

饰演者之选择问题、实为导演者最困难之事、尤以人材缺乏之幼稚中国电影界、是以未免苟且从事、正如粤谚云无狗拉猫去吃屎、虽有巧匠亦难竟其功、故更须严格

搜求、加以鉴定、若因某种关系所束缚而徇于情面、则难免失败之虞也、昔武侯因欲成关羽之义、而着令固守华容、致使曹瞒漏网、造成莫大扰攘之局面、武侯虽委诸天意、而徇情误事之过、则难掩尽天下人之耳目也、由此可知武侯若以不徇情为人选之标、则决不致铸成如此大错、此可为导演者对于人选问题之借鉴矣。

人心之不同、犹如其面、导演者既欲使饰演者为剧中人化、则其措施之手腕、亦必因人而异、不宜固执呆板之见解、其能领悟意旨与具有表演天才之演员、在工作时循轨而进、彼此确能胜任愉快焉、如导演天资呆笨之演员时、大有对牛弹琴不入牛耳之概、导演者处此逆心拂意之状态下、宜平心静气、设法帮助其表演、如满布愁云惨雾之空气、触动其衷怀、与以和蔼可亲之态度、使其心旷神怡、类似催眠术之施术者、用默示着被催眠者服从己意相同、若操之过激、虽脑筋涨裂、亦无补于事也。

导演者之导演术、亦如演员之个性各不相同、如俗谚云、工夫人人有、巧妙不相同是也、惟过于高压、则易惹刚烈性之演员反应、若过于和善、又易使狡黠之演员、阳奉阴违、导演术虽各有专长、惟不外刚柔相用、德威兼施耳。

七、摄影

摄影一门、实属易学难精之事、平常人习练一两星期、能将摄影机械摇稳十六度之速度与能配普通之光、即可对付、若研求其中之窍、则十年亦未得尽竟其功、因摄影术之奥妙、幻变无穷、须经历长时间之研究、方能奏效。

日光或灯光、在目的物之前者为正光、又称顺光、在目的物之后者为反光、在目的物之左右为侧光、在目的物之著、为顶光、顺光宜用于普通景物、反光宜用于特殊之景物、以美之成分而论、则反光胜于顺光、惟顺光易于运用、反光则比较稍难、若用不当、或不得其法、俱为大害。

面部之表演、及其他显明之动作、俱宜用柔和之顺光、配以稍强之顶光及侧光、则益增明媚、反光则忌用、因光之焦点在人物之后、面部则呈暗黑之色。

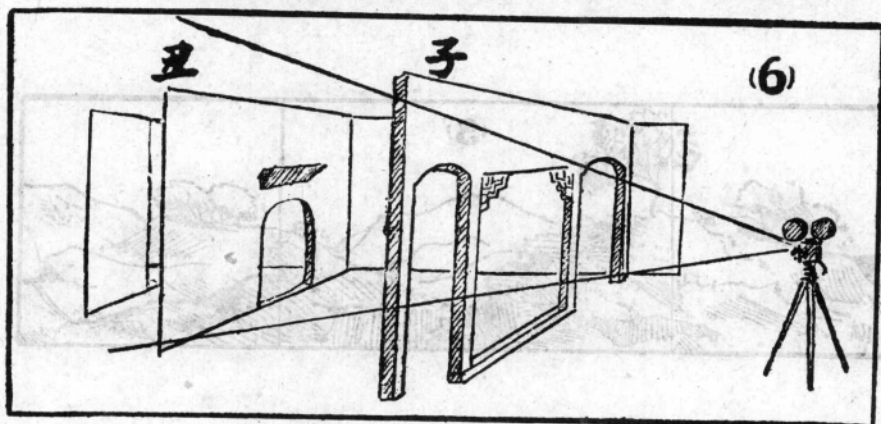
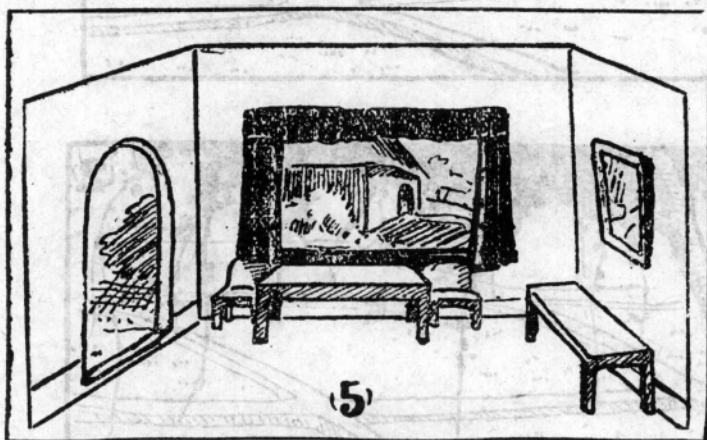
如目的物在山顶或水傍、欲求其美、则宜用反光(如图甲)、因在山顶之人物被天空之反照已成黑色(如图乙)、因在水傍之人物被水光之反照亦成黑色、虽用顺光难挽救、故不如用反光、使天空之云、水面之波纹毕现、则益增美观、惟人物之后、须衬以天空或水、及其他感光较大之景物方可、如人物在感光薄弱而成黑色之景物之前、则当难显露(如甲图之下)(乙图之右)是也。

目的物如在雪地之上、或粉壁及其他感光强烈之景物之前者、宜在镜头之前加用黄玻璃减少其反射之力、再将光之焦点集中于目的物、否则决难得良好之成绩、又如景物之上半截乃感光强烈之天空、下半截乃感光薄弱之森林或山下、如就下半截配光则上半截之光已过度、如就上半截配光则下半截之光又不足、故宜用半截黄玻璃加在镜头前、以减少上半截之感光力、景物之左右感光力强弱不匀者、亦属此例。

影片中之幻变、无不赖复摄复印两种手续而成、如一个分饰两人、而同时同现于一幕上、如用插片(即贴近感光片之薄钢片)、则交缝处易现破绽、因摄左端之时、而光已从右端之插片遮掩处射入、迨摄右端时、光又从左端遮掩之插片处射入、感光片感受射入之光而成显明之灰色纹、如布景之颜色与该灰色纹深淡不同、则其交缝处现出灰色纹之破绽矣、故宜在镜头之前(即安插黄玻璃处)用黑纸或金属物之薄片遮掩其半、则摄左端时、感光片虽受右端射入微弱之光而亦无碍、因摄右端之时为感合度之光、已将该微弱之光化去、其左端又业已感受合度之光、而微弱之光已无从为害、则交缝处因合度与微弱之光所互相调匀、而无灰色之纹发现矣。







(原载《电影月报》1928年第3、4、6期)

电影在文艺上的新估价

卢梦殊

为人生解除苦闷，为中国人打破礼教藩篱，而跻于幸福之途中，在现在的时代潮流与艺术，与科学的里面，我们便有求于四十年前在美国产生的电影。关于电影是否是艺术，抑为娱乐的工具，在智识阶级的人们，在留心到电影的学者，早已纷纷地在言论上，在文字上作过很剧烈的争辩，结果持电影是艺术之议的，得着优胜。于是艺术之宫里便新增第八把交椅以位置这新生的娇儿，而人们遂也没有一个不认诺它是艺术。其实电影之为艺术，本没有争辩之可言，因为戏剧既已由人们确立它是艺术之一，则电影之构造，虽然与戏剧的组织有所不同，然它之所以启示人生，却比戏剧更来的热烈而且深刻，由这一点看来，电影之是否是艺术，已不待争辩而始明。固然，电影有娱乐的可能，然戏剧亦能诱人欢乐者。而且在电影里的所谓娱乐，是由观者发于欣赏之中。有使人欣赏的可能，便是一种艺术——不只戏剧与电影——特具的美与力。

当我们最初踏进一家电影院里时，因为理与智的缺乏，没有鉴赏艺术的可能；或不懂电影所负的是什么使命，不明电影所具的是何等价值，眼前昏黑，脑筋空洞，便不知有所谓艺术，更不知什么是电影，只为好奇心所驱使，把双足向电影院里一步一步的踏进去，最高的限度，也不过猜想里面或者有什么可以发笑的地方，糊糊涂涂地，木鸡也似地坐在一家电影院里的一张椅子上，睁开双眼望着银幕发呆；等到卓别麟掩映在银幕上了，常礼帽，小胡儿，宽裤子，破皮鞋，司迪克，蠕蠕然，蠢蠢然，给人打，被人笑，哈哈！真发松！原来它是这么一种表现。于是我们便在那一二小时的短促时间内，不绝地眼望着银幕张开口笑，而电影是娱乐的工具，便由此成立，确凿地成立。可是我们接连再看了几出，得到了欣赏与内心共鸣，便恍然明白：电影银光的里头所表现出来的，是写我们的人生，是写我们人生的片断；所指示出来的，是教我们做人，教我们做人怎样做法，热烈地，刺激地，浪漫地，又怡悦地一幕一幕的写来，使我们的情感紧张，使我们的精神焕发，使我们了解情海的波涛是这么险恶而有幸福，使我们明了人生的历程是这么崎岖而有希望，压迫于社会者得以安慰其心灵，惨战于生活者得以苏息其困苦，固不只使我们仅得着点欣乐而已，而在我们意识里的“电影是娱

乐的工具”的见解，于是一变而坚决地有“电影是艺术”的成见——再从我们看电影的过程上讲来，电影之为艺术，更不待争辩而始明了。

诚然，最初的电影是不能成为艺术的；电影的发明者当他发明电影时做梦也想不到它是艺术；就算在清醒的时候，他也死不肯承认他所发明的电影是艺术，等到后来电影的本身依时代的要求而变迁了，进步了，完善了，文艺化了，人们便无一不承认它是艺术，就是电影的发明者仍然死也不肯承认它是艺术，而我们却要坚决地承认它是艺术。因为从理智的解剖，从情感的证明，在在都确定它是艺术。艺术之道无它，情感的表现而已。托尔斯泰(Leo Tolstoy)说：“艺术是人类一种活动力。是一个人有意识地用某种外形的符号把自己经验过的情感传语别人，别人被这些情感影响了，并且也经验了这些……。”

托老头儿这几句话，很能够赤裸裸地把一种艺术的特质写了出来。

夫所谓艺术，正如我们对于科学一样，一味求真，是：

“科学与艺术为求真的两条大路。人生可以说是在‘求真的路’上走去的，这求真的大路有二，就是科学与艺术。我们可以说艺术与科学的职务是相同，都是求真的。科学是使知识渐近于‘精’‘确’的；艺术所追求的就是渐近于‘精’‘确’的情感；如果科学在理智方面求真，艺术就是在情感方面求真。‘近于精确的情感’的一句话，似乎有些费解。其实这话的道理也很简单。我们现在可以把科学和艺术比较着看一看。科学是有‘普通性’的，愈近于真的科学，其普通性愈大，就是愈能和一般人的经验符合，所应用得上的场合愈多，愈可得人的承认和采用；这是因为他近于‘确’的缘故。这个‘普通性’，艺术也是有的。凡一件好的艺术品，必能引起观者心弦上共鸣，艺术愈好愈是可以(不一定容易)得到人家的赞赏——同情；为他击节称赏的人也愈广(不一定是多)，都说它所表现出来的，确是一种人间之至情，这也是因为它愈和一般人的经验符合，愈近于‘确’的缘故……”

潘梓年——《文学概论》

艺术既如上面所说一样：一味求“真”，一味求“精”与“确”，我们便明白它的情感的表现，是发于一种艺术作品的作者的内心，由这一种艺术作品的作者的内心汹涌出来，泛滥在一种艺术作品的里面，别人所寻觅得到的里面，变成了一种艺术作品的灵魂——变成了一种作品愈近于“精”的与“确”的“力”和“美”。阅者，观众接受了这种艺术作品，直接受这种艺术作品所表现出来的情感的影响，起了内心共鸣，有暂时或者永久的变化。无论那一种艺术作品，都有这么的权威，尤其是电影更来的伟大——比较其它一切艺术更来得伟大。

这因为它兼有各种艺术的特长，包含各种艺术的力和美；它是多方面的艺术，所以它的权威，比较其它一切艺术都来的伟大，即如艺术中雕刻的媒介是体面，绘画的

媒介是色线形,音乐的媒介是声音,文学的媒介是文字,建筑的媒介是位置,跳舞的媒介是动作;它们不过是各具着一部分,是单方面的,电影却包括起来(电影是无声的,本没有声音的媒介,但它却具有这一种的特质,因为它里面有音乐的节奏美);即如雕刻与绘画的性质是空间美,音乐与文学的性质是时间美,建筑的性质是空间节奏美,跳舞的性质是时间节奏美;它们也不过是各具一方面的,也是单方面的,而电影却也包括起来了。所以我说它的权威,比较其它一切艺术都来的伟大,更容易打到阅者,观众的心坎里头。

不但如此,它还具有科学在理智方面求真的要素。这缘故,是它由于文艺与科学而成。所以它不仅追求的是渐近于“精”“确”的情感,而且是使智识渐近于“精”“确”。连智识都能够使渐近于“精”“确”,则其普通性之磅礴与伟大也就可以想见了。然则谓为超一切艺术与科学的艺术作品,亦无不可。

现在我归到题目上头去。

已如上述,电影是兼有各种艺术的特长,包含各种艺术的力和美,并且具有科学使智识渐近于“精”“确”的要素的艺术,则它之于人生,其关系的密切自不言而喻;而人生的历程中,在今日的世界看来,实在非它出来当开路先锋不可了。

电影在文艺的各作品上是处于超越的地位的。文艺作品在某一时代上头,是由某一时代的人——作者——的手上产生出来的。他产生这一种文艺作品,在他所生长的时代里,自然要有这一时代的精神。这一时代的精神是由作者内心里汹涌出来的情感变化而成。如果这种作品的情感不见得热烈,这种作品便不能成为文艺了。从近代说来罢;近代的人生是这么复杂与严酷的,近代的人的环境是这么恶劣与惨淡的,于是燃起人们的生命之火,便要求于文艺作品了。我们中国自“五四运动”而后新文化潮流之所以兴,便是最显现的明证。然而文艺中的文学是单纯的,绘图,音乐也是单纯的,集众美与力而兼有各种的特长,具有科学使理智渐近于“精”“确”的要素的电影,在今日的世界看来,非它出来当开路先锋不可罢!

我在本文劈头几句说:“为人生解除苦闷,为中国人打破礼教藩篱,而跻于幸福之途中,在现在的时代潮流与艺术,与科学的里面,我们便有求于四十年前在美国产生的电影。”便是它在文艺上的新估价。

十六,十二,一日。

(原载《中国电影杂志》1928年第11期)

从银色之梦里醒转来

田 汉

Not for delectations swcet.

Not the cushion and the slipper, not the peaceful and the studios,

Not the riches safe and palling, not for use the tame enjoyment

Pioneers Orpioneers

(不是为着甜美的娱乐,不是为着椅垫和拖鞋,不是为着平稳和勤勉,不是为着安全而且屡足的财富,也不是为着给我们以卑屈的愉快,先驱者啊,先驱者啊——)

——Whit man——

— 电影是梦吗？

自为《银星》写《银色之梦》后不觉又是几年了。其间因为环境关系,使我们的运动限制在文学与舞台剧方面,电影事业不能不暂时放弃;又因生活繁忙,甚至两年以来看电影的机会都不很多。“旧银星”编者卢梦殊先生于一年间的沉默之后,观于今日外国影片之无差别的侵入,国产影片之消沉堕落,觉得新的电影运动之不可缓,他想创一种电影杂志,由批评介绍以定内外影片之是非,使国人了然于各种影片底原身,即那一种是麻醉药,那一种是兴奋剂,因以促进旧意识影片底崩溃,新意识影片底兴起。他的意思很好,写信来托我做文章,说最好是把《银色之梦》续下去。

于百忙之中接到了他的拜托,我不能不稍有踌躇,因为这两年之间我虽看的影戏不多,而对于影戏所抱的态度,却跟着我对于文学,美术等方面的态度一样的变迁了。我拿起笔要写《银色之梦》时,我的脑子里立即起了一个疑问,电影是梦呢?

不错,在我写《银色之梦》时第一章就题为 Day Drean(白日梦),引日本唯美派作家谷崎润一郎氏的话,主张电影是人类用机械造出来的梦,和酒与音乐同为人类的三大杰作,因为这三者同有一种魔力把人引向梦幻的陶醉的境界。

但两年后的今日底我不能不这样想了。“电影是梦吗?”梦幻与陶醉是和明显的目

的意识立于相反的地位的。我们知道握在资产阶级手里的电影是以明白的意识，消极的使我们憎恨，积极的使我们为他们的利益而奋斗的。谷崎先生的“无论何等俗恶不堪，荒唐无稽的故事一演成了电影，便使人感到一种奇妙的幻想。那戏的全体你可以当他是美丽的梦。”俗恶不堪，荒唐无稽的东西可以变成奇妙的幻想，美丽的梦，这就是电影所有的引诱力麻醉力了。受了这种引诱麻醉的我们会把俗恶的荒唐的东西认成奇妙美丽，这就是握在资产阶级手里的电影所玩的把戏了。古话说得好：“一百句理论不如一事实。”我们且拿一事实来说，而事实是起于这几天而见于今天的各报的。

十日东京电，本日为日俄战役二十五周年陆军纪念日，宇垣陆相招待旧从军记者开晚餐会，犬养毅缺席，安达内相深井炎五，德富苏峰，朝比奈知泉，光永星郎，中村不折，久保田金仙，坪谷水哉，木村马山等出席，各述当日从军旧事，于午后十时半尽欢而散，所泽下志津立川各飞行队，上午十时编成六十八架，各种飞机战队，飞翔东京上空一时有余，十时白木屋楼上有日俄战役招魂祭，午后一时，筑地本愿寺，举行战死者第二十五次法要无线电，则放选六个师团出动之陆军大会操云。（电通社）

十日东京电，据汉城消息，朝鲜南部镇海今日庆祝奉天战争二十五纪念时，开映影片，片忽发火，致肇焚如，死一百〇四人，伤百余人，多系海军将士与其眷属。（路透社）

十一日东京电，昨日陆军纪念日，在镇海烧死小学生百余名，已见前电。据其后消息，昨日午后二时，适演日俄战役影片，小学生百三十余名往观电影，要港部内之演舞场，忽发大音响，旋即起火，观众纷纷逃避，火势瞬遍两场，一时迷于出路，被烧死者甚众。火息后调查，烧死百零四名，其中活动技手一名，高女生一名，小学儿童百二名。

这事件约言之是日本帝国主义者为了庆祝二十五年前日俄战的胜利，并奖励人民做新的国际战底牺牲者起见开晚餐会，举行招魂祭，播战死者第二十五次法要无线电，编成六十八架飞行队飞翔东京上空，出动六个师团大会操，铺张，扬厉无所不至，同时在各地放映纪念日俄战争的影片，使一般民众尤其是天真烂漫的儿童底白纸般的脑筋感受军国主义的宣传。乃不幸影片发火演成惨剧，于是本安排驱他们战死疆场的，先把他们烧死在影戏馆里面了。

我们再研究这成为惨剧原因日俄战争影片罢。日本《新兴映画》杂志，本年一月号关于这影片有这么一种评论。题目是为谁的利益而作的呢？——

“1930年适当日俄战争二十五周年。我们的父兄从街头，从工场“为君国”而出征，遂了名誉之负伤与战死之愿以来经过了二十五年了。俄罗斯几十万兄弟们为着‘沙皇底光荣’在满洲底原野筑累累的尸山以来也经过了二十五年了。但在这1930年俄罗斯已经不是昔日的俄罗斯了。世界唯一底普罗列塔利亚底祖国建设在那里，把各帝国主义列强底憎恶聚在一身，成为世界革命运动底最大支柱。日本帝国主义贪婪的

魔手不断地假借‘确保满蒙利权’的名目，和他顽强地对立。于是第二次帝国主义战争底危机成为显著的矛盾迫在目前。各种战争影片和其他反动影片底结构在遮蔽大众的眼睛，使他们看不见那些矛盾，而竭力使利于资本家与地主，是天下周知的事实。

当这国家的纪念之年，继牧野省三(Makio 影片公司创立人)底忠烈的遗志的 Makio 公司安排投 15 万金圆摄制以日俄大战底陆战为背景底大战争影片。新春早就派大队演员到满州拍外景。陆军省也竭力地帮忙。可是这种影片对于劳农大众与无产小市民有何种作用，我们很清楚！

全国爱好影戏的人们啊，对于这种战争影片应该组织不看同盟去对抗他！”

由上面的批评可知日俄战争这种影片决不是什么“美妙的”梦，而完全是握在资产阶级手里一种恶宣传品，一种帝国主义的宣传品。（其他影片虽有程度之差，或是止于趣味与倾向底范围，其为此类宣传品则一）。觉醒了的人们本应该组织同盟不去看他。那些小学儿童们要随着他们的父兄师长去吃迷药，所以就白白地牺牲了百零二名的无辜的生命了。

二 不看同盟

最近因为大光明光陆两影戏院开映罗克主演的有声影《不怕死》(Welcome danger)，有侮辱华人处，激起国人，尤其是洪深先生的愤怒，而有“不看同盟”的发起，颇引起国人的注意。“受侮辱而知道反抗”是弱小民族可宝贵的生机。洪深先生曾告我该片有这样的描写，两中国人相打，罗克拿一块木板递给甲中国人，甲中国人得此武器马上把乙中国人打倒，甲中国人正在得意之时，罗克又把木板递给被打倒的乙中国人，乙得此大喜，举起木板把甲中国人打倒。洪深先生以为这正和帝国主义者贩运军械给相争的军阀们同一笔法，我们在人家的麻醉剂前而能有力量辨别他的味道，充此觉悟也就是被压迫者向解放之路。

但我们必须用“不看同盟”来对抗的，自然不止《不怕死》这一类的东西。这一类的东西是对于弱小民族之公然的侮辱，但凡神经不甚麻木的人是容易感知的。而最可怕的是隐微的麻醉，他在隐微之中用宗教的感伤主义使你坠入一种空幻的理想境，承认旧世界底合理，减少对于新世界迈进底气力。这就是所谓明枪容易躲，暗箭最难防了。在去年的《南国周刊》上我曾写过一篇讨论影戏的论文，就穆禄所导演的《浮士德》与《日出》两片有所批判。我觉得有引用在这里的必要，因为我反对的这两部片子都是一班人所认为佳作的。

我以为浮士德，在另一种意义说，代表着欧洲文化底两大潮流；一种是灵的希伯来精神，一种是肉的希腊精神，而歌德的力点尤其置在后者，即肉的精神的。就其最后一来说，浮士德探其情人玛甘泪于死囚牢中，天快明了，死钟鸣，白签折，他们就要

捆她，送她上断头台。靡非时特催浮士德快走。玛甘泪说：

天父哟，我是你的，请你救度我去！

天使门哟，你们天上的军神。

请环阵在我的身傍，保护我身！

这可怜的少女玛甘泪(Marguerite)是《浮士德》中唯一代表灵的希伯来精神，即基督教的精神的。她由死得到灵的胜利。所以当恶魔靡非时特说她是受了裁判底时候，上面一有种声音说“是救了灾难”。但浮士德却是肉的希腊主义的化身，他可不愿意死，因他不能信赖死后的幸福，他要执着现在的生命。他重善(Good)不如通美(Beauty)，玛甘泪希望在死的彼岸得救，而浮士德的一切却在死的这一边。所以他虽听得玛甘泪的惨叫却听着靡非时特的劝告随他去了。浮士德原剧第一部便在这里止。

在第二部开始的浮士德并没有很多忏悔的意思，因为他把人生底得救不放在“忏悔”，而放在“努力”；不放在信而放在行；不放在“否定”而放在“肯定”。依希伯来宗教的传说是上帝造人，但他们却以为人可以造人。反叛希伯来主义的希腊主义底化身浮士德与希腊美之典型底 Helena 相爱，产生了一个小孩 Euphoriono。他们俩之爱是第二部《浮士德》底顶点。

(原载《电影》 1930 年第 1 期 原文未完)

影戏概论

曹大功

介绍语 这篇稿子，是曹大功先生的得意杰作。我们见他所说的话，不但有系统，有来历，而且句句有价值，语语是珠玑。确系最近本刊特选名著之一，爱读本刊诸君千万别把它当作平常的文章看。

(编者)

一 影戏之名称

影戏的名称，各国不同；英美名叫“Motion Picture”，法国名叫“Cinema”德国名叫“Cinematography”，日本名叫“活动写真”。我们中国，江浙等省名叫“影戏”，京津一带名叫“电影”，广东又叫“活动影画”。可是名称虽然不同，意义却大同小异，这种同一事物，而有各地不同的称呼，也不过习惯成自然，顺从各便罢了。影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片，不是画成的影片（讽刺或滑稽活动画 Animated Cartoon 又当别论）。故活动影画（即 Motion Picture 之直译）既长而又失却重要的命意，似乎犯了生吞活剥的毛病；简洁了当，自以“影戏”或“电影”为是。但我们觉得扮演影戏之动作与表情，较舞台剧更为细腻而自然，则戏(Drama)之重要使命，岂可弃置不顾，为统一名称，顾名思义起见，不如迳名“影戏”。

二 影戏之源流

世界万事之进化，都是按步就班，历阶而上的；不是突如其来，一蹴而成的。几千年来一部进化的历史，页页可翻，斑斑可考，影戏又何独不然！先有无韵的“歌谣”，进化而成有韵的“诗歌”，再进而成舞台上的“歌剧”。先有凌乱而序的“舞蹈”，进化而成中规中矩的“舞蹈”，再进而有“傀儡剧”，更进而有优美的“舞剧”，复进而有近于自然的“白话剧”又进而有完全写实的“表情剧”。先有偶然游戏的“手影”，进化而成新年娱乐的“走马灯”，再进而有伶人扮演的“滦州影”（四十五年前，京中伶人暗中歌舞，用红

烛映影于布幔上,名伶刘永春、金秀山都做过这种影戏;听见老辈传述,作者没有亲眼见过,不知写的对不对),更进而有“摄影术”,复进而有“幻灯片”。请看下列之表,便知影戏源流:

舞 蹈.....	舞 剧.....	} 表情剧.....	} 影 戏
傀儡剧.....	白话剧.....		
手 影.....	写意画.....	} 幻灯片.....	
走马灯.....	摄影术.....		

三 影戏之历史

自有影戏以来,到今天一共不过三十多年;我们中国自制影片,更后于欧美各国二十年;欧美影戏进步如此之快,我们影戏知识如此之浅,如果欲修影戏历史,非但有挂一漏万之弊,实觉有力不胜任之歉。所以这种重大的责任,只能让欧美先进去担负,我们只可把几位有功于影戏界的发明家底历史来谈谈。影戏是谁发明的?这个问题,即使招集欧美所有的影戏家,也无人敢回答。影戏是那一国发明的?他们却说:“影子戏的发现,早在十七世纪底中国。”法国记载影戏的书上也说:“一七八四年,欧洲始有影灯发现(并非幻灯)。这种影子成功的戏,群众不过说是中国的影子戏,并无感动观众的能力……”照这样看起来,中国竟是影戏真正发明者(?)了。然而影灯与影戏,相距何止十万八千里,中间若无人披荆斩棘,辛苦经营,岂能破空飞渡。我们万万不敢掠人之美,又犯夸大狂的毛病,也随声附和,说是中国发明的。那末,究竟是谁发明白呢?诺!就是以下许多人发明的。

电是安迪生(Thomas Edison)美国人,现年七十七岁,他发明了许多有用的东西,有“二十世纪的怪物”之称)发明的。

干片(Plaque)上敷甘油的方法,是赛勒博士(Dr Sellers)发明的。他用干片摄他儿子的像,在一个有轮的机器上装上一个柄,摇起来,像片一张张的翻过去。

软片(Film)是易思曼(George C. Eastman)和华格(Walker)发明的,一八八五年方在市面上发现,若是无人发明软片,也不会有风行全球的影戏了。

一八八三年,美国发现了一桩呆新闻——就是梅白奇(Erdweard muyqripge)因为要摄跑马,把许多照相机排列在路的旁边,摄马的奔驰,然后装在轮轴上,放映出来,看马的动作。假使现在还用这个方法来摄影戏,那末,摄一万尺以上的片子,至少要用十六万只照相机了,这是多么笨啊!

第一个用一架摄影机摄许多照相的人,是法人潘林斯(Auquste Le Prince),约在一八八八年。同年他又和鲁以诗(Loves Lurriere)发明影灯(Aladin),放映出来,不过是很简单的幻灯改良片。第一次三月二十二号在巴黎试映,就受群众很热烈的欢迎,

看的人宛如吃了甘美的葡萄酒一样快乐。四月八号即得到英政府的奖励和专利；四月十一号又得到德政府的荣誉和专利。到这时候，影戏才算具体的成立。

但在潘林斯之前，已有许多人牺牲光阴、精神、金钱，要想发明一架影戏机，不过都相继失败，所得到的结果，不外“惊盘”的原理。依据这个原理，确是很对的，可惜他们的方法太呆了（他们用一个木条钉成的圆筒，内装圆轴，轴上贴着许多不同的图画，把圆筒转动，看的人从板缝里，望见里面的图画，如同会动的一样）。这种原理是很易明了的，无非是光率速度的变化而已。我们试拿一本书，将每张角上画一横线，线要逐张加高，然后用手很快的翻下去，这条横线就会慢慢升上来，这因为眼力的速度，不能分别每张移动的变化。

又如车轮转动时，只见轮转，而不能看清轮辐的移动，都是同一的道理。后来比人柏拉多(Plateau)研究出眼的速率，凡一秒钟超过十五分之一以上的速率，人的眼力就不能分辨了。依据这个原理，就成功今日影片的速度。

到了一八九一年，那真能摄影戏的机器竟然实现了，它的式样，和现在所用的相仿。造这机器的人，是英人弗利司格林(Frese green)。

再到一八九四年，英人弗仑雪史强根(Francis Jeukins)费了许久脑力，造成许多摄影戏的用具，在印第安纳地方，摄一个跳舞的女子。因为研究没有精深，所以映出来成绩不好。但在当时，已经很能冲动他们用人扮演的思想了。

一九〇一年美国才有正式大规模的影戏场出现，地点在奥兰琪(Orange New Jersey)，名叫白来克马利(Black Maria)，是安迪生创办的。这个摄戏场屋顶上面，都用玻璃搭盖，如暖花房一样，使日光可以透进来。

继白来克马利而起的，就是培奥葛来夫公司。现在大名鼎鼎的人物，如梅丽壁克馥(Mary Pickford)、葛雷斐师(D. W. Griffith)，都是从这公司出身的。

这时摄戏场遇到天气阴暗，阳光隐没的时候，就不能继续工作，大家都感困难，知道非发明“人造光”以代替日光，势必受天然的限制，于是哈华忒(P. C. Hewitt.)乃立志发明这样有用的东西。

从前所摄的影戏，不是远景，便是中景，演员的表演，无非多做手式，竭力描摹，结果演员的个性，不能与剧中人同化，都犯“过火”“生硬”的弊病，感动观众的力量，异常薄弱。后来葛雷斐师发明近摄(Close-up)，把演员的表情，集中于面部，务使演员将剧中人的情绪，如抽蕉剥茧般在银幕上表现出来，藉以感动观众的情绪，从此影戏在文艺上的价值，愈加增高了。

近几年中，欧美影戏界进步之快，一日千里，几乎年年都有新发明，上面所写的几位大人物，在过去的历程中，自然都有相当的荣誉，我们研究影戏事业的人们，虽然仅仅获得一鳞半爪，也要珍同吉光片羽呢。

四 影戏之原质

影戏是综合的艺术,它的原质,包含文学、科学、心理学、社会学、技术、美术等,现在分析说明如下:

(A)文学——文学是描写人类生活状态的东西,它能够把人类最伟大的思想,最微妙的心弦,最细腻的情绪,最奇特的性情,用种种不同的方法描写出来,用种种不同的手腕叙述出来,使人看了,如实有其事,身历其境一般。诗歌、戏剧,都是描写人类生活状态,都是文学。文学的记录,与演员的扮演,方法虽然不同,而价值是一样的。一种文字,与一出戏剧,描写的程度,如果不能代表一个时代的人类生活状态,在文学上就失却存在的价值。换一句话说,描写的手段愈像真,在文学上的价值愈高。影戏是写实的戏剧,描写人类生活状态,不但像真,简直是栩栩欲活,奕奕如生,故影戏在文学上当然占最高的地位。譬如布景,舞台上的白话剧,在欧美也很考究布景,但房间内的陈设,虽然可以布得像真的一样,而园林风景,山水树木,房屋亭榭,在小小的舞台上,无论用怎样的人工布置,也必须受范围的限制,断难和天然的景致等量齐观。舞台上的戏剧,一幕演完,便要用幕遮没了戏台,方可再换第二幕,叫看客等一会再看,这是多么气闷;而影戏在银幕上映来,却是幕幕连续,无须停顿的。舞台上的戏剧,因为台是呆的,只能在一处固定的地方,布景陈设,所以有时不能从心所欲,穷于应付。而影戏则上天下地,来去自由,东西南北,无往不宜,只要选景适当,布置周到,大有“取之无尽,用之而不竭”之乐。舞台上的戏剧,凡遇演不出的情节,只能补叙出来,或用间接的方法来代替;而影戏则能在当时直接表演,毫无困难。如军事戏,两军对垒,烽烟四起,飞机翱翔于天空,兵舰巡游于海面,千军万马之奔驰,枪林弹雨之危险,房屋摧毁,城市败坏,人民流离,兵士丧亡,如要描写兵凶战危,提倡偃武修文,则在影戏都可实地摄取,情景逼真,而舞台上就束手无策了。凡此种种,在舞台戏剧虽经济而不免简陋,在影戏虽复杂而仍能经济,经济也是文学上不可缺的要素。他如影戏脚本之编制,实兼小说、诗歌之长而有之,一幕一幕的分配,一节一节的说明,都要把极烦杂的事实,用极经济的文字来叙述,所谓“要言不烦,曲而能达”,不是文学家,能够办得到吗?

(B)科学——现代的文明,是物质文明,物质文明就是科学进步的结果。影戏是科学的产物,影戏的本身,自然是科学的作用。一切声、光、化、电之学(德国首先发明有声影戏最初在柏林出现,较寻常片子略大),都赖科学而发明,因科学得到圆满的解决。摄影戏的时候,最讲究对光(包括天然的日光,和人造的电光),光要是得对不准,全片都毁了(我们中国人只晓得黑白分明,未免程度太幼稚了),对光的学问,也是科学。小小一格呆片,阔不过一英寸,长还不到一英寸,拿在手里看着,只是一张小画片罢了;把它连续起来,一格一格,从灯光前映到幕布上,就能够放大百倍,活动像真,这

是光学作用。软片的药面，能够把人物的影子吸收上去，用几种粉调和，制成药水，洗过之后，所摄的影子，都显了出来；阴片和阳片粘合，药面和药面接触，就印了过去，这都是化学作用。置发电机以发电，用马达以代摇，从映影机里发出来的光，是电学作用。他如机器的构造，工厂的组织，人体的解剖，植物的茁长，都可以摄成影片，灌输国民以科学智识。前几年爱因思坦(Instain)发明的“相对论”，摄成影片，曾经在上海青年会映演过了。由此可知，凡深奥的学理，用言语讲解，不易明了者，用影片映演，必易领会。

故影戏虽为科学的产物，而科学亦赖影戏而更有所发明。

(C)心理学——古语有云：“人心不同如其面”，又云：“存于中必发于外”，可知藏在腔子里的心，和现在外表上的面，是表里相连的。人没有相同的面貌，即没有相同的心理。虽然不是绝对的不同，也是相对的不同。心理学是人类的精神作用，举凡思想、意志、情绪、感觉、观念、记忆、想像，无一不根据于心理而来。男子的心理，与妇女的不同；成人的心理，与儿童的也是不同；老年的心理，与青年的不同；常人的心理，与变态的不同；人类的心理，与动物的不同；高等动物的心理，与下等动物的不同。人为万物之灵，其身体全部之构造，都是息息相通，互相关联的，有一部分受了感觉，则全部都起变化，其最大之作用，在于神经系统。神经系统为各种神经细胞所组织，约可分为三类：(一)知觉神经，上联脑脊，下抵眼、耳、鼻、舌、皮肤、筋肉，使有机体和外界物理的，化学的诸物相接触，把外部的感觉，传到内部。如视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉，只要有一部分感觉，即能发生变化。(二)运动神经，上联脑脊，下抵筋肉，受脑脊的命令以行动，把内部的感觉传到外部。(三)中央神经，居脑脊之中，为一切精神作用的策源地，能联合知觉运动两神经，以达其作用。人为富于感情的动物，而感情的性质，与感觉实在几微之别。盖感情存于内，纯属主观的，其变化多，而感觉起以外，较近于客观的，其变化较少。人受外界的刺激而有感觉，因感觉以触动感情，其在精神上所得之现象，不外快乐、痛苦、平淡三种。至于时间的久暂，受用的深浅，则因人而异，因事而异，未可执一以概全。感觉与感情有别，感情与情绪亦不同。感情乃单纯的原素作用，情绪乃若干感情所结合而成的复杂作用。情绪之起，必有知觉观念及记忆观众以引导之，用以发生推测、想像等观念，其变化至为迅速。故人苟感觉迟钝，其情绪必不发达。影戏本来是描写人类情绪的戏剧，而最近的影戏，因演员艺术的进步，尤注重于“内心表演”，所谓“内心表演”，就是将心内蕴藏的情绪，由面部表现出来，使观众深受感动。故最高艺术之表演，不但集中于面部，直已集中于眼部。试问演员如果不彻底了解人类的个性与人格，不懂得一点心理学，能够表现得出来吗？

(D)社会学——人不能离开社会，独立生存，人的行为，即不能不与社会制度发生关系。社会上一切制度，因历史的遗传，风俗蔓延，习惯的养成，有积重难返，牢不可破的势力。群众又多富于盲目性，缺乏鉴别力，初不问社会制度，是否合于时代潮流，

适于人民生活；亦不研究社会制度善恶利弊，于群众发生的影响；于是意志薄弱者，习非以为是，帖然以就范，遂为恶势力所同化；意志坚强者，感受痛苦，不甘为环境所束缚，必起为激烈之奋斗，则两相冲突，社会顿现不安之象。智识阶级每占群众中绝对的少数，而社会能够随着时代潮流逐步进化，却是倚赖此绝对少数的智识阶级之先知先觉的见解，奋斗改革的精神。一种制度改革之初，社会必不免于扰乱，人民必不免于牺牲，但此皆过渡时代应有之现象，是无法避免的。现代的社会制度，以经济制度为全世界学者讨论之焦点，如劳工问题，妇女问题，婚姻问题，家庭问题，儿童问题等，无一不视经济制度为解决之枢纽；但经济制度实不易改革，因而种种问题都在继续讨论之中。戏剧本来是社会的缩影，社会上的事实，戏剧都能够尽量的表演；而影戏尤其自然逼真。故影戏以社会剧为最有价值，因它含有解决问题之暗示，予观众以深刻的印象，足以补助学者著书演讲之不及。不过社会剧不难于表演，而难于编制，如果不知道历史变迁，不熟悉社会状况，不明白人民痛苦，稍一含混，即易使观众堕入五里雾中，失掉一剧主要目的。从事影戏事业的人们，都请研究研究社会学，才可以担负这重大的责任呢！

(E)技术——是艺人都有技术，“一技之长，可立于不败之地；一艺随身，即能免冻馁之虞”；此言虽俗，可以喻大。广义的讲，如航空家之飞行天空，航海家之游行海上，雕刻家之塑像，图画家之写生，音乐家之奏乐，歌曲家之唱歌，摄影家之拍照，幻术家之变化，泥水匠之建筑房屋，钟表匠之修理机件，都各有各的技术。狭义的讲，则戏剧家本重视技术如第二生命，没有技术还有什么可取！京戏之唱，有“西皮”“二簧”及种种“板眼”“腔调”之分；同一喉咙，或清冽如流水，或雄放如长啸，或尖锐鸟鸣，这些都是唱的方面技术。做的方面，如“乜须”“抢背”“吊毛”“斤斗”“旋子”“跺泥”“走浪步”“走圆场”“僵尸倒”“鹞子翻”及种种“身段”“武工”都是（通不通是另一问题）。现在流行的文明新剧（？）（即职业的白话剧），把九腔十八调，许多游戏场的玩意儿，都弄到台上去搬演，这是他们不肯在“表情”“动作”等根本的技术上用功夫，因而舍本逐末，去偷窃题外的杂技，以博看客之一笑。这种下流的杂技，在白话剧中应该排斥，抑应该采取，也是另一问题；但戏剧家与技术不解结缘，离开技术即不能立足，已经可以证明了。舞台上的表情与动作是一贯的，连续的，而银幕上的表情与动作是间断的，分段的；舞台上尚有说白以为辅助之工具，而银幕上纯恃表演以达意；照此看来，影戏演员与舞台演员，其表演的技术虽同而实异，两相比较，自然是影戏愈复杂，愈精细。影戏演员除表演方面的正技术外，尚有“骑马”“游泳”“荡舟”“跳舞”“击剑”“斗拳”“开汽车”“驾飞机”“趁汽球”等不可缺的副技术。这些技术，在欧美演员人人都会，简直认为人人应有的常识，毫不足奇；而在我们中国幼稚的演员几乎全都不会，等到用着它，才想学，那就未免太迟了！要知银幕上一切应备的技术，都是演员恃以活动的工具，“工欲善其事，必先利其器”，凡为演员者，都应预先学习，随处留心，影戏学校是不能教

的，影片公司也不暇教的。

(F)美术——最高的艺术，只有三个重要条件，就是“真”“善”“美”。影戏是最高艺术，自然不能忘却这三个条件。“真”“善”“美”可以说是一件事的三方面，能“真”能“善”才能“美”，不能“真”不能“善”也就谈不到“美”了。美为影戏之灵魂：情节玄妙，结构曲折，是演本编制的美；室内布景，陈设适当，野外风景，都有画意，是背景衬托的美；剧中人物，皆能切合身份，发挥个性，忘却真我，习与同化，是演员表演的美；藉脂粉油彩之助，本来面目，顿改旧观，靠布帛丝绸之惠，平常躯体，另换新样，是化妆衣饰的美；用种种水银灯，炭精灯，映射于室内及剧中人面部，使光线有正反、深浅、浓淡、阴阳之分，是人造光的美；以简洁的文字，代剧中人说白，而能口吻毕肖，适如其份，是字幕说明的美；口齿清晰，言语准确，这是收音的美。各方面都能不失其为美，如果摄影员学识不足，经验不深，手段不高，眼光不准，那就要前功尽弃，点金成铁，摄出来的片子，一定不美。反过来说，如果摄影员富有美术思想，确具审美观念，而各方面不凑手，也很难使摄成的影片，含有美的色彩。因为影戏是分工合作的艺术，不是一部分人所能独力包办的。详细些说，做戏决不能与平常的人一样，可以随随便便的，是要加做工的，所谓做工，就是练习出来的功夫，为什么要加做工，因为受看不受看的缘故。会做戏的演员，不论动定行坐，扬手举足，有一种动作，即有一种美的姿势，连细微末节，皆要顾到，不能有一点疏忽。姿势若美，自然受看，姿势不美，就触目可憎了。动作的姿势，不仅限于女子，男子也一样的重要，即使一回头，一转身，也要美观受看，才可算尽演剧之能事。否则，行尸走肉，索然无生气，活的人演成死的戏，只看见人影憧憧，在银幕上蠕蠕而动，哪里还有戏的意味！这种影戏，真所谓有影而无戏，徒然糟塌片子，何必劳神伤财呢？再进一步讲，像貌美，不是真美；衣饰美，也不是真美。一个貌美的女人，穿上一身华丽的衣服，那不过是成衣店的衣装模型罢了，我们能承认她是婀娜多姿的美人吗？反之，貌仅中人之姿，衣乃褴褛之料，而眉目生动，其秀在骨，态度，姿势，无一不美，我们才能赞许她是真美。在影戏中，好人的美，容易使观众生爱慕之心，对之表同情，而恶人要使观众又恨又爱，则实在烦难，因为恨是恨其表演之奸，爱是爱他艺术之美，能臻此境，谈何容易！丑人也可以做出美的姿势来，只要有丑趣，一样能受观众欢迎，因为丑趣也是美。故影戏中的美，不以演员本来的美丑为标准，也不以剧中人行为的善恶为标准，实以艺术之高下为标准。

五 影戏之功效

以三十多年很短的历史，而有今日发达的盛况，影戏势力之伟大可惊，决不是一件偶然的事。我们分析影戏所包含的原质，就能推测它所发生的功效，并敢预料世界无论哪一国，文化愈高，则其国内所有不合情理的戏剧，势必逐渐淘汰，影戏皆将取而

代之，电力所到之处，影戏必追踪而至，至则必受群体欢迎，成为各民族一种必需的嗜好。它的功效，大致如下：

(A)娱乐精神——常人有言：“每天笑几回，足以强健身体”，医生也说：“快乐是人类唯一的长寿剂”，可见娱乐与人类生活关系的重要了。人类每天辛辛苦苦，为了衣食住的需要去工作，经过长时间的劳动，精神上自然非常之疲劳，若没有正当的娱乐来调剂调剂，一定会觉得烦闷、困苦、怠惰。感情流动的人，就会走到歧路上去，沾染烟、酒、嫖、赌种种不良嗜好，不惜饮鸩止渴，糟塌身体。忠厚拘谨的人，以印版式的生活，太无生人趣味，久而久之，必发生厌世的悲观。民间有许多下等的游艺，非但不能调剂精神，而且有害身心，若任其存留于社会，传播毒菌，实非人类之福！为维持风俗，挽救社会起见，只有提倡正当的娱乐，才是正本清源之策。音乐、美术、戏剧等，都是正当的娱乐，可惜是片面的，单纯的，有了这样，就顾不到那样，总觉得偏而不全，不能满足。若要包罗万象，总集大成，只有影戏当得起这个责任。譬如风景片可以开拓胸襟，新闻片可以增长见闻，滑稽片可以笑口常开，侦探片（不是三十岁本的侦探长片）可以益人智识，社会片可以引起研究问题之心，养成论世知人之见。试问出少许代价，便能陶冶性情，裨益身心，除掉影戏，还有什么更合算的正当娱乐品呢？

(B)通俗教育——戏剧是通俗教育，可以开通风气，指导社会，为民众之良师益友，这是一般人所公认的。但我们中国的戏剧，如昆曲，完全是绅士派的娱乐品，咬文嚼字，引商刻羽，实在太不通俗了。汉调、徽调、秦腔、广东戏、福建戏、绍兴戏、潮州戏、扬州戏等，都有地域方言的关系，不过一部分人能懂。京剧似乎了解的人比较多一点，但是若问看客，台上演的是什么故事？伶人唱的是什么词句？恐怕就有一半人回答不出了；至于图案式的脸谱，虚拟的做工，假设的背景（如无门而开门，支颐以代卧，扬鞭为马，持旂为轮，倒地死后又起而进后台，蓝布幔拉开就算城门），神怪的情节（所谓“戏不够，神仙凑”），震耳欲聋的锣鼓，违背生理的打武，种种不合情理的地方，是否能够自圆其说，为多数人所承认，还是第二问题。白话剧自然是通俗教育了，可惜一班演员，不晓得站在民众前头，反跟在民众后头，不能够矫正社会，只知道迎合社会，于是一部分人京剧化，另一部分人下等游艺化，弄成非驴非马，每况愈下的局面。这样看来，许多戏剧都不够通俗教育的程度，惟有影戏，才能当之无愧。因为影戏是摈绝虚假，纯然逼真的；是首尾完全，一气贯通的；是合于人类生活状况，富有感动观众情绪的可能性的；是引导社会向前进，予人以是非善恶之暗示的。有此种种优点，故不论男女老少，有智识，无智识，都看得懂，都能感受深刻的印象。我们要掉一句文道：“唯其真也，斯能于陶情怡性之中，收潜移默化之效”，这不是通俗教育的明证么？

(C)增广见闻——埃及、罗马的古代遗迹，纽约、巴黎的城市繁华，瑞士，摩洛哥的美丽风景，非洲的奇异动物，中国北京的伟大建筑，杭州西湖的明秀山水，蒙古的大沙漠，关外的万里长城，山东泰山的雄壮，四川峨嵋的峻险及全国各地种种不同的风

俗民情，都是我们耳所惯闻，目不能见，“虽不能至，心向往之”的。人类都不免喜新厌旧，见异思迁，脑筋里装满了许多名都胜景，岂是徒然想像，便能满足欲望，久而久之，终以一见以为快。但是人不能个个都是坐拥巨资，无所事事，摆脱一切，长日游览的；大多数的人，总不免为职业所牵制，为经济所束缚，游历一处地方，也不是人人能够办得到的事，何况足迹遍五洲万国，那真是河清难俟，今生休想！又加欧战时德军的残暴，日本地震的惨酷，就是经济宽裕，毫无牵挂，事实上也不能亲眼得见，只能在新闻纸上得到一点消息。有了影戏，这些缺憾都解决了，无论多远的名都胜景，及不能到的战地灾区，都可以摄入影片之中，映到银幕之上，使我们亲眼得见，如同身历其境一般。人家说读了一本游记的书，可当卧游；那末，坐在影戏院里看新闻片，风景片，简直是坐游了。古语有云，“秀才不出门，能知天下事”，我要改一可以说：“人人不出门，能知天下事”，除掉影戏，还有什么能够这样便利呢？

(D)帮助演讲——假定有个医生，或科学家，应远地之聘，前去演讲，势必要携带许多试验用品，不然，就不能实地试验，这是何等累赘不便的事！退一步讲，就算不怕累赘，但如微菌的变化，细胞的分裂，血轮的转动，植物的生长，及种种细微渺小的分子，都是人的目力所不能明见的，即使能够试验给我们看，是否人人能看得清楚，还是一个问题？有了影戏，就能减少许多困难，省却许多麻烦。欧洲另有一种摄影机，法名 *Grande Vitesse*，是用以专摄科学方面的试验影片的，如解剖学的手术，如何施刀，如何探索，及一切眼力所不及的变化，映到银幕上很慢很清楚，都能使人一目了然。这样一来，演讲者只须携带几卷实验影片，一架影戏机，无论到多远的地方，一面演讲，一面就可以放映出来，听讲的人，也可以耳目并用，增添不少兴趣了。

(E)永久保存——人生事迹，正如云烟过眼，转瞬皆空，任何伟大的人物，新奇的事实，只是当时的人，暂时的事，等到一死一了，便事过境迁，不复存在，至多给同一时代的人在脑海中留一个印象罢了。人之一生，如婴儿初生，夫妇配合，兄弟聚散，朋友游燕，亲属丧亡，种种经过的事实，要想重见于眼前，都是不可能的事。要是从前就有人发明影戏，把一个时代的伟大人物和伟大事迹，摄成影片，永久流传，使后人景仰先贤者，都能见遗影而尊敬，念丰功而兴奋，那才真是万古长存，名垂不朽，比较读历史久而遗忘者，自然有益得多。就是将个人一生的经过，摄成影片，也可以令自己永志不忘，为子孙垂一好范。再就艺术界讲，俞菊笙、谭鑫培，他俩的艺术，博大精深，可算是一代名伶；但身死之后，一生苦练而成的绝艺也随之消灭，这是何等的不幸！美国电影明星巴比哈伦(Bobby Harron)、怀兰斯李德(Wallace Reid)，他俩虽已长逝，而容貌艺术却永久存留在影片里，直到如今，还能和世界观众相见，可以算得躯体虽死，艺术不死哩。

(F)普遍性质——戏剧总要顾到民众化与普遍性，而两相比较，舞台剧实不如影戏。第一，一个名伶只能在一处地方一个舞台演一出戏，决不能同时到两处地方兼演

两出戏，譬如杨小楼在北平唱戏，只有住在北平的人能够去听，上海人就鞭长莫及了，这是因为人没有分身术，不能不受空间和时间的限制。影戏只要摄成一套阴片，就可添印无数套阳片，同样的影戏，各地可以同时开映。第二，舞台老班，因为名伶身价高，包银贵，不能不将付出的代价，取偿于看客，譬如梅兰芳一到上海，券价就要买到三元以上，中产阶级都裹足不前，更不必说平民社会了。影戏则摄制的成本贵，添印的成本轻，添印愈多，取价愈廉，哪怕在美国拿几万元薪俸一月的明星，摄制成本在百万元左右的名剧，我们只要化几角小洋，皆能一饱眼福。第三，舞台剧因为伶人声浪的关系，剧场的容积不能太大，看客的座位不能太多，以免距离稍远的人听不见，看不清。影戏院的建筑，总比剧场广大，因为光线的传达，既快且远，坐得越后，看得越清，人数的多寡，是不成问题的。有此几种优点，我们可以断定，能够具民众化与普遍性者，莫过于影戏了。

六 影戏之种类

舞台剧只有悲剧与喜剧之分，无须再分许多麻烦的门类，而群众自能辨别。影戏兼收并蓄，范围广大，悲喜两个字，实难包括一切。况且中国人最喜欢分门别类，以为朗若列眉，便于检举。为便利学者起见，我们也把影戏的种类列举如下：

(一)新闻影片。欧美影戏事业发达的国家，各大制片公司皆用专人去摄新闻影片，如同报馆访事采访新闻一样，当日所摄的新闻，晚上就能在影戏院里放映出来。我们现在所看的欧美新闻片，已经不是新闻是旧闻了。

(二)风景影片。风景片固然以风景为主，但各地不同的民情风俗，有时也连带的摄入。

(三)教育影片。用以辅助教育，考查教育，促进教育。

(四)实业影片。各大工厂之内部组织，及制造出品之工作程序，有条不紊，引人注目。

(五)广告影片。分实质的与绘画的两种，靠普遍宣传之力，俾商品易于推销。

(六)历史影片。根据博物院的模型，参考图书馆的记载，把一个时代的故事，按照当时的制度，特制服装、背景、陈设、用具，以期不失历史上的价值。

(七)故事影片。虽不见于正史，然为名家著作，民间传诵，编成影戏，也觉别有风味。

(八)神怪影片。文学不禁神怪的描写，在影戏中自然也另具一格。

(九)社会影片。对社会上不良的制度攻击，予人以研究问题之暗示，见仁见智，是在观者。

(十)侦探影片。于常人不留意处，能见侦探家之心思细密，于常人极轻忽之事，愈

见侦探家之头脑敏锐，侦探家得一线索，必层层推敲，务使水落石出，解决全案而后已，科南道尔理想中的福尔摩斯，尤为此中巨擘，观之足以益人智慧（提倡劫杀的侦探长片除外）。

（十一）滑稽影片。含意深长，趣味隽永，动作自然，事实合理，演的人不觉得可笑，看的人忍不住而大笑，这才是上等滑稽片，具此能力，只有嘉利却泼林（Charles Chaplin）、麦克丝林达（Max Linder）、哈罗劳爱（Harold Lloyd 就是罗克）三人（无理取闹的滑稽短片除外）。

（十二）宗教影片。神秘的意味，起心理的感应，人类微弱，上帝以万能，借此安慰其情志，归宿其身心。

（十三）寓言影片。如《任何妇人》（Every Women）、《默示录之四骑士》（The Four Horsemen of The Apocalypss 即《儿女英雄》）之类，与宗教影片、神怪影片绝对不同。

（十四）滑稽画片。是用手工画成的，不是用人扮演的。

（十五）讽刺画片。也是用手工画成的，制法和滑稽画片一样，而用意不同。

七 影戏之两大劣点

现在制造影片的国家，谁都知道以美国为最发达，亦以美国为最进步；但美国因经济丰富的关系，不惜掷极大资本，把影戏事业和钢铁煤油一例重视，竭力提倡，其发达自在意料之中，而进步之速，却不过近十年的事。

我们当然承认现在美国所出的影片（包括声片与默片），有许多是高尚优美，很有价值的；但也不能忘记从前美国所出的影片，有许多是卑劣浅陋，不值一顾的。侦探长片之有意海盗，滑稽短片之无理取闹，可算美国影片之两大劣点！我们不能不大书特书，明正其罪，更不容不大声疾呼，与众共弃，一方面促始作俑者停止摄制，一方面戒喜摹仿者勿再流毒！

侦探长片之内容，不外以下数端：以争夺遗产开场，以许婚团圆收束，千篇一律，大同小异，其弊一。思爱则谋财害命，行为则打家劫舍，倡社会残贼之风，灭人类天性之爱，其弊二。力大时勇猛如狮，力小时驯伏如狗，事实上显然矛盾，情理上更觉不通，其弊三。炸弹手枪轰不死，火焚电流烧不死，屋塌马踏压不死，堕山跌不死，坠海淹不死，世界上哪里有这样的金刚不坏身；等到全剧终了时，则一举手之劳，就可以毕命，简直可以说是儿戏，其弊四。每两本必设险惊人，故布疑阵，换片接映时，又脱险甚易，勉强而不自然，其弊五。偶因小故，即起争哄，只图延长，讹谬在所不顾，其弊六。到处都是机关，随时出现盗匪，给没有到过外洋的人看了不免要误认欧美警政不良，萑苻遍地呢？自破文明国之法螺，丧失欧美人之体面，其弊七。片中需用中国人处，不是充盗匪的下手，就是做人家的仆役，且必囚首垢面，弯腰曲背，形状秽琐，丑态可憎，不但

外国人看了厌恶,连我们中国人见了,也要诤为绝无仅有,不知道是哪一国的民族?像这样有意侮辱中国人的人格,实足以引起国际的恶感,其弊八。再看侦探长片运到中国开映以后,发生了些什么影响?阎瑞生谋害莲英,他自供是受了侦探长片的暗示!租界上的治安,是外国人素来称赞的,也是中国人素来信仰的;但近几年盗匪横行,白昼行劫,动不动开枪拒捕,掳人勒赎,这是什么缘故?一九二三年临城劫车一案,许多外国贵客,都亲受绑票之苦。政治不良,军警失职,我们诚不能不万分抱歉。但事必先种恶因,而后身食恶果,抱牍固一班土匪敢于拦劫火车,未必不是侦探长片的流毒吧!总之,侦探长片实有百害而无一利,除掉下愚无智识的人外,谁也没有兴味再看它,我们希望下等社会永远不谈“铁手”、“毒手”、“黑衣盗”、“蒙面人”,更希望国内大小影戏院一律排斥侦探长片,使它永远和映片机绝交!

滑稽短片之唯一目的,只在供人笑乐;但笑料实不容易采取,也不容易编制,更不容易形容,嘴里说的笑话,听了很觉可笑,用笔写在纸上,却并不发笑,纸上写的笑语,看了很觉可笑,把它编成影剧,也不见得发笑。因为取材困难,扮演的人,又缺乏艺术上的功夫,于是舍本逐末,就变成无理取闹了。它的内容,不外前后追赶,拼命狂奔,沿途显跌扑的本领,追到后来,不是跌到泥水沟里,就是踏进石灰池里,或跳入柏油桶里,弄得人不像人,鬼不像鬼。再不然,就在屋内击毁器物,打成一团糟,然后钻进烟囱,涂上一身煤灰,从烟囱顶上一跃下地,跌个半死,刚才有点清醒,又被人掩至身后,拿一个大木槌,当头一击,重复晕倒,这样的滑稽片,除掉恶作剧,别无长处,令人看了非但不觉得可笑可乐,反而觉得可怜可厌。儿童最喜看滑稽影片,又最富于盲目的摹仿性,在他们纯洁的脑筋中,忽然侵入这种不良的印象,便能不知不觉的争相仿效起来,真是长年教育之不足,一旦毁之而有余了。故无理取闹之滑稽短片,能于儿童发生不良的影响,戕伐儿童健全的身体,其弊虽不如侦探长片之多,也应在淘汰之列。

八 影戏与国家的色彩

每一国家所出的影片,都带着很显明的民族性,都与本国历史、土地、风俗、习惯,有直接之关系,因而国家的色彩,非常浓厚,不易泯灭。

美国是新兴的国家,离英独立,历史最短,文化浅薄,常为欧洲诸邦所鄙视,故于文艺方面,实无多大之贡献。即以影戏而论,美国从前的出品,只求量多,不求质美,浪费金钱,用之于机关布景,以为争雄斗胜之具,不知于美术上细心研究,真如贫儿暴富,满身都是烟火气,令人不耐。演员又以为影戏是不开口的哑剧,应以动作代表言语,惟恐看客不易明白,故竭力讨好,遂致求工反拙,有形容过分之病,表情既不注意,自然粗率无味了。故美国从前的影片虽层出不穷,风行一时,但在文艺上实不能立足,这都因为美国人民务农经商,不重文艺,有这样的成绩,是毫不足怪的。欧战以后,美

政府颇具世界眼光，尽力向外发展，人民又有坚忍不拔之性质，进取奋斗之精神，恃其经济丰富之威权，自足以战胜一切；但若无各国技术家前去引导、指点，也不会有现在这样进步。如以政府视为最大实业，演员倚为终身职业，一个制片公司的资本，动辄几千万，一出影戏的费用，动辄几十万，一位明星的月俸，动辄几万，因物质文明之进步，文艺作品之兴盛，影戏出品，亦突飞猛进，一跃而居世界第一位。如剧本主义之高深，布景陈设之美丽，演员服装之奢华，动作表情之细腻，在在都非其他各国所能及。以是佳作极夥，美不胜收，以今视昔，相去不可以道里计，我们惟有惊服赞叹，再也不敢菲薄它了。

法国在纪元前五十年，隶罗马版图，五世纪始定国基，二千年来，文化发达，巍然为欧西诸国之冠，人民活泼文秀，爱国家，富情感，喜浪漫，崇美术，故美术品之奇巧精良，实非他国所能及。影片出品，多爱情之作，以描写深刻，表情细致见长，布景陈设，位置楚楚，无取繁多，精雅绝伦，而摄影术之工，尤能使幅幅呆片，饶有画意，在昔谈影片者，莫不推法国首屈一指。欧战以后，物力凋敝，经济困难，人民创巨痛深，百事停顿，制片公司亦稍受影响。法国因经济力量不如美国之富，制片公司之资本，当然不及美国之多，影戏界之明星，多为舞台上之名伶所兼演，很少恃为专门职业者，故其摄制影片之成本，乃能以少胜多，价廉物美。影片销路，以美国为大宗，而本国影戏院反觉不甚发达。若假以休养生息之力，将来或仍可与美国影片互相竞争，现在却只能屈居于美国之次了。德国的民风，刚毅勤朴，锐于进取，迷信武力，能守秩序，教育之普及，科学之发达，皆为世界各国所不及。所制影片，以哲学一类为最佳，《三光》(Trois Cn-mieres)一剧，曾为世界影片联合会列为首选。余或提倡军国民教育，或崇拜科学万能，皆足以代表一民族之特性。

英国为世界君主立宪最早之国家，人民奉公守法，讲究礼仪，富于自治能力，组织条理，结合思想，处处以大国民自居，有睥睨一切之概。英本岛国，对外发展之能力极强，属地之大，二十倍于本国，商业随之而驱，向不肯示弱于人，独于影戏等业不甚注意。影片出品极少，近来始稍多，大概贵族绅士的势力太大，阶级观念太深，所以银幕上的动作，都变成规行矩步，呆板方正一派了。

(原载《影戏生活》1931年第1卷第16—29期 原文未完)

影片艺术论

呐 鸥

(编者按) 有志研究电影艺术的读者们请注意本文,这并不是一篇嘻嘻哈哈的小品文字,而却供献给读者以宝贵的新智识和影艺的真铨,每一个字都有他的重量,作者耽研东西洋剧艺多年,此后仍将接续刊载,这是值得介绍的。

一 影片艺术的定义^①

影片艺术是指着什么?即影片艺术底学的定义如何的问题,可是到今日仍是议论纷纭,未曾确定。这是因为影片在今日,仍是在它的发展的途中,仍不许我们预料其将来向那一方面开拓发展,并会增添那一种新的要素的缘故。但是它的艺术上的特质却已经经过多数学者讨论研究过,自可知道。

影片在过去确是一篇惊异的历史,它的开始也只不过是演剧的模仿而已。然而演剧终是演剧,影戏终是影戏,这私学的宠儿终不能蒙蔽它所有一切新的艺术要素、特质,本分而老屈伏在其他艺术的底下。于是有一派的人们便从它的绘画的要素方面下了尖锐的解剖刀,分析立论,并从事创作,而竟然产生了一种所谓“绝对影片”,几至于把影片艺术全部的生命都归到这里去。更进一步,另一部分的人们便加入从它的节律的要素解释立论,而创造了一种“视觉的音乐片”。但这些都只是影片艺术底几个特质,并不是它的全体。有声片的出现就使这些可敬的努力于影片艺术底建设的人们不得不从新再来考察一遍了。

可是自从影片里加进了“声音”这要素之后,它非但没有进步,反而很退步了许多。仍把它自己还原到初生时的过程中去。它是又开始模仿演剧了吗?舞台上的一切都多多益善地搬到片上来了。侦探剧成为声片的唯一题材,歌舞剧也在这里迎合了

^① 原文第一部分无小标题。

影片制作者和观客的心理,总之尽是舞台剧的复制和模仿。这现象是过程中的一段,而不能在电影艺术上占永久的势力,是不必解说而可明白的。将来在真的天然色的影片完成的时候,在立体影片成功的时候,或在电送影戏和其他电影科学所约束我们的东西完成并影遍了的当儿,谁说影片的艺术理论不会随之变更呢。这就是在现在要规定影片艺术的定义的难处,而是慎重的人不敢轻率地去干的。但是在过去却有过去的成绩。我们在这儿无妨把影片艺术的定义规定如下:

“影片艺术是以表现一切人间的生活形式和内容而诉诸人们的感情为目的,但其描写手段却单用一只开麦拉和一个收音机。”

二 织接(Montage),影片的生命要素

影戏在今日是占着大众娱乐的王座,她代替了演剧和其他一切听视觉的艺术,而把大众引诱到它的足下去。这魅力在何处?这是影戏人(Cinéaste)和一般影艺爱好者所应知道的。

影片在它的开始便给与了人们一种“神觉的教养”,它使我们的眼睛有学问,提高我们的“看”的技术,教我们以在一瞬间而理解幕面的象微的意义。它所演的角色是在创造幻想,而把观众의思想和意识整个地吸引到快速地移动着的薄膜上的事件的轨道上去。所以有人便把影戏称做“白日之梦”。这效果是完全属于创造的开麦拉底特质的。

开麦拉在摄影者底眼之外是另外具有一只“眼”的。它能够正确地把对象由上下四方的各角度照观看,把对象里所发生的现象,以及现象里的最微妙的昙影都尽量地抓到它的眼膜里去。开麦拉能够觉察“言外之意”,能够把普通我们的视觉所觉不到的状态和过程表示出来。所以它不单是原作和脚本的解说者,而且是一个自己的形式的创造者(关于这层可参看下文“影戏眼”)。然而这开麦拉的特质如果不与奇迹的“织接”(Montage)合作,是不会有它的创造的生命。

织接是什么呢?我们这里可以听一听新俄的影戏人,《母亲》、《圣彼得堡的最后》的导演者普道甫金(Poudoukine)的意见。普通用拍相机所拍好的在软片的四角框内的景,无论它的配置和构图是怎么样好的,本不过是个“死”的静画,毫没生命。这是很鲜明的。可是如果用织接的魔力把这些四角长方形的各片的头尾连接而统归在一个有秩序的统一节奏之中,这一连的软片便成为有个性的活泼泼的东西。在这里织接并不单指具体的剪接工作。织接是影片生成上最生命的要素,它是诗人的语,文章的文体,导演者“画面的”言语。诗人在做诗的时候不是踌躇地思想着挑选着用字,经过几番雕琢之后才决定他所欲用的诗语吗?导演者亦须用同样的创作的态度在开始开麦拉之前几番思维,选择他所欲用的画面。这“内面的”工作才是实在的 Montage,

所以 Montage 可以说是作品上的现实的创造主。导演得用 Montage 由在不同的瞬间里,在种种的地方摄来的景况而构成并“创造”出一种新的与现实的时间和空间毫无关系的影戏时间和空间,即“被摄了的现实”,这不是奇迹吗?人们常在影戏上头加上一个摄字而说为“摄”影戏,可是影戏并不是摄便成的。照普道甫金的意见,“摄”一字实应该从影戏国里消灭了去,因为影戏实际上是用 Montage 构图而组成的。“机械”开麦拉并不是灵魂之主,然而自它与 Montage 结合的瞬间起它就具有了一种奇特的性格,而能够使物变换其本质的内容,确保其新的价值,给影片以从前所没有的意义。

这样我们可明了 Montage 是时间和空间这两要素的结合,也可知道由 Montage 而成立的影戏是时间和空间的支配者。所以影片艺术是由时间的艺术,同时也是空间的艺术。

三 关于“照相的”和“影戏的”

无论是用那一种对象,如果无谋地只把它由一定的方法和角度摄制在银幕上,便去映写给观众看,那实不过是个“死的对象”而已。对象固有的运动除非是用准备的摄影态度摄来的,是不能在银幕上给出任何有生命的运动。这是因为那运动只不过是未发展前之原始的材料缘故。所以未曾经过 Montage 的洗礼的一切的动作是死的,“无目的”的。它底唯一的价值是在“照相的”(Photographique)这一句。然而如果能够用预备的态度把对象摄放在一些隔开的对象之中,能够使它成为代表着由许多隔开的,两样的视觉的影像所形成的总组织中之一部,那时候,它才有“影戏的”(Cine-graphique)的生命和价值。这样我们应当用“织接”的方法把各个对象,不由“照相的”的过程而由“影戏的”过程搬移到银幕上去。这里可以举几个实例。

当普道甫金在制作《圣彼得堡底最后》的时候,作者实很想片里描写一场大战,一个可怕的大爆发的景况。可是要得到这功效有什么法子呢?他就实际上教令放多了量的爆发药品在地上,而在开摄时使其爆发。那时那爆发确实惊人的,可惜“影戏的地”并没有什么,银幕上只映出一个漫调而无生命的运动。但是后来在种种试作之后,他终于在最简易的法子中获得了他所要片子。他先摄了一些火焰和云烟之景,其次因要得到爆发瞬间的火光的效力,便把摄好的片子去裁为几十段而于处处插入了摄着 Magnesium 的燃烧时的小短片。最后更在这些一切之间散插了一幕他以前所摄的一条河流的景况的小短片,这样地使全体有了一种光与影的特别的节律,和明暗的调子。像这样在银幕上炸弹爆发的视觉的效力才渐渐地在观客的眼里有了形体,虽然实际上除了爆发的要素的集积之外并无所谓真实的爆发。

在《母亲》一片里他也是要表现一个在牢狱里忽然接到明早可得放免通知的儿子,问题是在如何描写那儿子雀跃的情形。这里假如他只拍张充满着欢喜的儿子底

脸,那未免太平板而且没有效力。于是他就先摄了儿子的手的神经质的举动,摄了一个脸的下部的大写和那微笑着的嘴的弧形之后,再于这中间插进了许许多多表现着别样的景——即一条春水涨满的小河,在水面上戏游的明媚的阳光和在小村里树下屋上池边飞鸣着的一群小鸟。最后才摄出一个笑着的儿子。“囚人的欢喜”这印象是由这些组织的要素的连结开始具有形象的。

《啼笑因缘》和《一夜豪华》,“胡蝶”和“阮玲玉”。

又如最近在国泰开映的法国片《Le Chanteur incounn》里也有根据这原理的很好的描写。看过《伏尔加 伏尔加》(Volga Volga)的人们当然记得那只大船沿着伏尔加河由俄国开往土耳其去时的经过的一段美丽的诗的描写。那虽然是默片,但是却能使观众自己生起节律的感情,好像听着好的音乐一样,导演 Tuijausky 在这新的声片里却能相反地利用沉默的画面去强调了音乐的效果。描写着“不明的歌者”底富有魅力的肉声由播音台播出,渡过云山,一直穿入欧洲大陆各国,各家庭,直至到思春的女儿和相爱的男女的胸膛里去的一段,实在是好的织接,很能够帮助音乐给观众以美媚沉醉的 Rhythun 的概念。照著者所知道,这片是自声片产生以来的声片中最好的一片(在外国开映过的不在其例)。它底使命是由演剧的羁绊解放了声片,而创造了声片固有的 Style,踏入了声片的正统的将来的进路。这里我们试拿它和国产片《啼笑因缘》里的月夜吹笛的一段比比。那里假如导演是懂得织接,除了给观众听听美妙的笛声歌声之外,实有另给观众以“视觉的享受”的必要。他底制作意识里似无观众的存在,他只拍天上一个月亮和地上一对男女的影子的长时间的经过,并且把月亮的方位弄得莫明其妙。月亮明明在男女的前面(男女曾举头向前看月),为什么男女的影却也在他们的前面。人家是拿非实在的东西来创造(戏的)实在,这导演却把现实都弄成非实在。《一夜豪华》里的拜寿一段也是出自不懂影戏原理的可爱的专家之手。本来那一段是全片中最紧张最须强调的一段,导演就使绞断了脑筋也该想法把“豪华”两个字的概念灌入观众的印象。可惜他描写来却只有几个闲散的拜寿客在证明着他们自己的笨,这好笑的所谓“好的穿插”而已。这尽是属于“照相的”领域内的非组织的死画,跟《一夜豪华》这片子的生命机关丝毫没有关系。

总而言之,用了织接的力量才能够造出“影戏的”现实,自然那“真的实在”只不过给我们以我们所要用的最初的素材而已。这中间我们也实得明白真的实在和影戏的实在的关系。单被摄在片上的人物是属于“照相的”的,那是素材。“影戏的”人物须于用了织接的法子,拿了片中的影像所组成的构图中才能看见。所以聪明的胡蝶女士无论她怎么地运用了她纤细的脑筋儿想去卖力表演《啼笑因缘》里唱大鼓的沈凤喜的性格,但是如果《啼笑因缘》的脚本不是用织接法写成的,那就真是无谋而大胆,劳无所得的事。这就是说,她并不是在做影戏而是在给人家拍照。阮玲玉,谁都承认她富于性的魅力,是女明星中 Eroticim 最重的一位女性。但是假如她所演的片子的内容构

成上不用 Eroite 的要素,而单给摄影师肉麻地空摄去了一些她底脸、胸、腰、腿、脚的罗列,天知道,那真是要苦杀了老成的观众。因为这是好像拿块生肉给观众看看,而不肯烧热给他们吃下去。这是“照相的”的原始素材,不是“影戏的”画面。阮玲玉的魅力,这最初的素材是在与戏构成上的 Eroticism 结合的当儿才能够尽量地发挥。“照相的”和“影戏的”两个语的内容,影戏人须记着其内容,并须能够彻底地明了着。

四 “影戏眼”(Cin'e—oeil)

“影戏眼”是俄国的前卫影戏人 Dziga Vertov 所创出一个关于影片艺术的原理。Vertov 是“Kinoglaz”(即影戏眼)一群的首领,和构成主义派的头目 Esther Choud 夫人站在同一线上。在他的影戏生涯里,他完全代表着一个机械主义者,所以他的论理多半倾向于这方面。照他的意见“影戏眼”是具有快速度性,显微镜性和其他一切科学的特性和能力的一个比人们的肉眼更完全的眼的。它有一种形而上的性能,能够钻入壳里透视一切微隐。一切现象均得被它解体、分析、解释,而重新组成一个与主题有关系的作品,所以要表现一个“人生”并用不到表演者,只用一只开麦拉把“人生”的断片用适当的方法拉来便够了。

“影戏眼”比衔接更进一步,能够在千千万万的主题中选出一个主题,能够在种种的观察中作一个便当的选择而实行主题的创成。她具有感情、气力、节律和热情。《携着摄影机的人》(L'homme à l'appareil de Prises de vues, 1930)便是根据这原理的作品。

这里并没有所谓主演者或是牵强的 Story。它的着眼点,它的愿望是在表现一整个的“人生”,一个都市的聚团生活。黎明,携着摄影机的人便在市里遍地走。它提示睡眠中的人们,这沉默中的断片的存在。于是全市觉醒了,人们在磨洗着牙齿,开店门,电车和其他的车辆宣布忙的一日的到来了。准备着劳动的家庭,马路上的人群等等,它都用一种那么亲密的感情,那么圆滑的调和描在一个全体的节奏里。工作完了的时候,这个行走者并不因之休息,它变换了方向,它跟工人们洗澡,运动。连晚上它都要跟人们去观电影。一日完结了。明天,愿它也是好的,快乐的再开始。这样,在这片有两个根本的要素。一个是事物和市里的人们的聚团生活,另外一个支配着这团聚的“携着摄影机的人”。前者是对象,后者便是“影戏眼”。这片子的内容除这二要素的关系并没别样东西。声片《热情》(1931)也是根据这主张摄制的。作者携着摄影机和收音器,实地踏入煤矿和制铁的中心生产地带,描写着劳动者的英雄的战斗。声音全部取用“自然的声音”,把一切无论微细粗大的均行灌入,毫无人工的痕迹。这片子可说是 Vertov 由“影戏眼”转入“无线电的耳”的纪念作品。

总之 Vertov 是个机械主义者,所以他的主张未免太倾重于机械的崇拜。然而他

确实能够洞察了机械开麦拉固有的特性,热爱开麦拉这个新的描写器具。如果过去的电影艺术史是对于演剧的叛逆史,那么这“影戏眼”运动地位确实站在第一线。因为它的主张是最迫近于“影戏的”的创造。但是若从影艺全体发达史看,这不用演者的影片(Film Sans Acteurs)的主张究竟是不是绝对的这件事,只好待时间给我们解决。因此,对于“影戏眼”和 Vertov 的作品,常是议论纷纷,褒贬各半。

五 影片的纯粹性,绝对性

影戏是个艺术上的叛逆儿。在产生的初期它便模仿了舞台,结合了文学,而把它的“科学的玩具”性换为有艺术性的娱乐价值。但是因为学不了演剧的诸锐利的武器,例如台词音响色彩立体感等等,于是便努力于脱离演戏的奴隶的地位,另找新路,终于在自身上寻出本来的真面目,创造了影片独自的美的价值。影戏的心理学的研究者 Huco Murnsternburg 当时在他的著述中就把影戏与演剧的相异点分为八项——使用实景;幕面的变化迅速;用 Cut—back 得将在两个地点发生的事件拚在一瞬间里,使其轮流地表现;风物的速度得自由自在;得表现不受物理法则的制限的幕面和动作;用技术的操作得使人变为猿等等;用双重露出得制造鬼灵,和兼演的超自然的场面;等于舞台的台词的性质的最重要的“大写的效果”。

然而影戏虽然这样获得了这些织接和开麦拉技巧的伟大的完成,但依然脱不了“剧的部分”的羁绊——故事、演技和文学的势力——字幕等。就是幕面的构成也要受着传统的绘画的影响。所以当时便生出了一种要求,即逐出一切文学的演剧的绘画的东西,而创造一种一元的纯粹的绝对的影片。剧情,演员,演技,绘画的构图一切都不要。要的是属于影片本身的视觉的,音乐的要素,能够再现没个性的现实的,影片的纯粹性和绝对性。

影片的本质应该是黑白二种,光和影的视觉的交响乐(Symphonie Visuelle)。它对于音乐的节律虽有不可分离的关系,但对于“Plot”的关系却非常地疏远。没有剧情的风景片也得保持它的视觉的 Rhythms,它实有一种与内容无关的特质,一个个性的“平面”(Level)。王侯的宫廷,通俗的脚,首的构图,风景卡片一样的幕面,我们已经看厌了,定型的 love scene 也不能给我们任何心的响动。我们只要组织化了的运动,幻像的连续,单纯视觉的印象的再现。日常生活的相貌和状态在我们都毫无魅力,我们应采取新的形式,利用一切数学的、抽象的形躯来创新的象征。“超然在时间和空间底因果律之外的对象,才是(真的影片所重要的)幻想(vision),那才是真正地在影片的绝对性的领域中。”导演者只须努力于现象底视觉的本质的升华便够了——恰像 Kanl 的“物本身”“Dingen sich”被移到影片领域来了一般地。这是这一派的人们——所谓纯粹影片(le Film Pur)绝对影片(le cinema absolu)的作者——的主张理论。

六 绝对影片，纯粹影片的作者，作例

Viking Eggeling 是个瑞典人，已故绝对影片的创始者。他因不满足于绘画的不动性而采用了影片。他把极简单的抽象的，几何学的形态（长椭圆、小圆、高背的正方形，压扁了的正六面体，对角线、垂直线等等）及其运动的关系摄在片上，而希望由其运动的节奏而得到“人生本身上的力学的表现”。作品有“水垂直交响乐”（Horizontale Vericale Symphonie）、“对象线交响乐”（Diagonale Symphonie）两种。

Hans Richter（德）——他的出发点和 Eggeling 同样。他主张影片是视觉的节奏，摄影术便是它的表现手段。在他的“扩大发行”（Inflation）里我们只得看见纸票，消瘦的脸的无联络的瞬间的显现，和汇兑市场的动摇，自杀，金钱等的连续的反复，并不知道有“被演出”的场面、剧情，或是说话。然而这里却有与主题相关的幻想。各画面虽然欠乏理论上的连续，但在心理上却互相系累着。它的目的是在心理的解说。他的作品除上述之外尚有“一九二四年”“一九二五年”合成的二部作“节奏”（Rhythmus）。

Walter Ruttmann（德）——他的制作态度和方法与前二者有些两样。前二者重视科学性和数学的基础，但这作者却注重感情移入，装饰美，和心理的效果。他采用色彩，增加型态的种类，使运动变为无限的多种多样，运用了刺激的手段。他的杰作“柏林——大都会交响乐”（Berlin—Eine Symphonie der Groszstadt）是得到德电影界权威，脚本大家 Karl Meyer，和世界等一的摄影师 Karl Freund 的协力，而成功于实现了四条计划的理想：（一）贯彻影片的音乐的节律的要求（在他们影片是把现代用视觉的手段组织成为有节奏的东西）；（二）对于电影剧（被摄在片上的剧场）的彻底的脱离；（三）绝对不用人为的幕面；（四）事件一切不用字幕表现。

Fernand Léger（法）——是新派的画家。他在“绘画应该说用其全力使运动和生命具体化”这个信条之下驱使着强烈的原色，乱杂的形体，努力实现他的主张。他在战场上发见了无数的艺术材料，大炮、机关枪、千里镜在他尽是生命、形态、美。他的“机械的踏舞”（Ballet Mécanique）是用最普通的物体，物体的影像，和它的电影技巧的摄影来表现“动的价值”为目的，绝对不用脚本而只有影像的反射而已。最重要的是使被映写时的速力的谐调和节律，能够在银幕上描出明朗轻快的魅力这一点。

绝对影片纯粹影片的作者及作品其余尚有：H. Chomette “Jeux des Reflets et de la Vitesse”（反射和速力的游戏），R. Clair “Entrée”（停演时间）A. Cavalanti “Rien que les heures”（时而外无别物），Man Ray（美人）“Ennaki Bakia”，R. Florey（美人）“L'Amour de Mr. Zéro”（零先生之爱）等。

至于纯粹和绝对分别是这样，纯粹影片是法国急进的影戏人的作品，它的画面构成要素专用有机的物体；绝对影片是德国的前卫的作者的作品的，它的构成要素专门使

用数学的抽象的形态。

诚如 Romain 博士在“Cin'le”志上所言：所谓纯粹影片绝对影片，若从技术上看或可随得称赞，然而如果从艺术上或精神上着想，这种影片的存在确实有些可疑。主张脱离诸艺术的外来的要素，要在自有的特质上建设基础，努力于影片的纯粹化的这倾向无疑地是可赞叹的。使影片得由演剧、绘画、文学解放而达到“纯粹的影片”的境地，也是识者所愿望的，但并不应该把影戏由全生活切离，使它变为没社会的切利性的，不生产的东西。理论家尽可在实验室里孤立地检验他的影片，但创造的艺术家的决不能放弃了形式上好像隶属于傍的艺术的活泼的“葛藤的形成”——剧情，这生命素。

七 文学的要素和字幕问题

“影戏的”(Cinegraphique)这名辞之内是包含有反文学的，反演剧的，反绘画的意思的，可是实际上文学的要素却仍在今日的影片上逗留着。那证据第一可在无声片上的字幕看到。

影戏是动作的艺术，影戏的内容应该盛入动作表现的形式里。用文字的表现，那是文学的手法，由影戏艺术的独立性上来说，那是不应采取的。影艺上演着文字的角色的是那银幕上的动作底连续的映像，一切的努力尽可放到那里去。然因发生史上的关系现代的电影可惜仍脱不了字幕这文学的要素的羁绊。

本来字幕是个很不容易处置的东西，字幕的应该多么长多么短均不合于制作者的正确的计算。因为读字幕的人有的读得很快，有的读的很慢，绝不能在同一个时候读完。早读完的须等待起来，致使心理上生出空隙，未读完的又要觉得好像口里的肉被夺去了一般地不愉快。所以在一连的动作底映像之后，如果猛的来了一节罗罗嗦嗦的字幕的插用，那实会遮断了作品中底一贯的节律，唤醒了在做着白日之梦的观众。德法几个影戏人——Eric Pommer 门下几个人如 F. W. Murnan 的主张字幕的全废或减少的理由就是在这里(作品：“The last man”“Sunrise”ete)。

然而实际上这个在无声片上却似有些不易做到。因为有了字幕的助力，画幕所描不到的地方也从可易于使普通的观客理解，字幕也有种类，如说明字幕(Sub-title)，对话字幕(Spoken. Title)，和插入人物的字幕(Insert-如片名、信、报纸等)，就中说明性的字幕在好的导演者实可运用演技动作来代替。但其余如 Dialogue 虽可减少，似乎不能全废。并且字幕在其本身上也努力使其尽量地伸展，用来强调画幕所企求不到的效果。譬如用发抖着的字来表示恐怖心理，用旋转交叉的字来表现纷乱的思想，或用由小而渐渐地大起来的字来表明叫声的远近等，均是很好的用例。关于这点中国文字是特别占着便宜的，因为中国文字本来已经是象形的记号了，如果再加与绘画手法的演进，必定能够与画幕并行地绘出丰富的感觉思想人物心理底视觉的效果。至于遮

断节律的问题,似可以用分解的法子,把过长的字幕适当地裁为短段,像 Insert 一般地插用于画幕间,使其适合于画面构成的节律,仍保存着映像流动的 Smoothness 不致于停滞,这样似可补救眼睛快慢不一的观客心理上有了空白或漏隙的感情。总之,使用字幕须懂得字幕的长处,可利用亦可抛弃,不可一味把文学搬到银幕上来。

文学与影戏的干涉,第二可以在影片的构成上看到。这是很明鲜的,影戏本来是文学的儿子的儿子。它的层进法,对位法(Cut-back)等无一不是从文学的组织法学来的。原作当然也不外此例。它的所以异于文学,就是把 Wontage 即文学上的构成定式化了的一点。看文学的人得自由想像,自造其幻境,但观电影的人们却只得享受同一的视觉定形而已。因此决定一个影片的好坏可说完全倚靠导演一个人的视觉化(Visualizatiön)的能力。除了些形式上及技术上的差别之外,文学和影片在组织法上简直可称为兄弟。我们抛弃影片的纯粹性和反对不以观客为前提而主张影片不该有故事的人们之理由,这是其一。

然而文学与影戏的关系在《啼笑因缘》二集里却造成了最坏的一例。该片的制作者或者就是文学者,但绝对不是懂得影艺的影戏人。像那样的作品,明星公司的干部就被人家说是影戏的门外汉也恐怕没有法子。该片的组织法:Title 40%(Sub-title 35%, Spoken-Title 5%); Bust 40%; Full Seeme 15% Overlap, Double exposure Fade 5% 中占着 40% 的字幕便是证明着它是文学而不是影戏。文学可不用到影戏院里去看这 40% 的字幕之外再加上了 48% 的摄着讲着话的半身像之后。该片对于观客所给的印象是:(一)把银幕当作书读。(二)看几个带面具(化装的笨拙)的明星在无聊地动着嘴、手、脚。(三)不紧张的倦怠的平面感等。编剧者忘了动作表现,导演者忘了“演”字(人体造型艺术)(小秋君似不知道应该把他两只手搁到那里去才好),摄影师是正视病患者,无上下左右的感觉。这里可给它一个定则:《啼笑因缘》——字幕 20。在银幕上,文学要素的直接的搬运是“杀影戏的”的。说它是影戏,她却拿了许许多多的文字来给你读。说它是文学,它却用了好些动着嘴的半身像的画幕来打断了你的自由想像。编电影剧者须记着,“情人送的水果能够解车中的寂寞”的插话是只在书上看才觉得有趣的,在银幕上这段趣话是等于白纸。

(原载《电影周报》 1932 年 7 月 1 日至 10 月 8 日第 2.3.6.7.8.9.10.15 期)

听田汉君演讲后

李 涛

上星期六、晨光美术会发起之夏令文艺演讲会开第三次演讲、由田汉先生演讲《影戏与文学》、田先生的讲辞、大足供从事电影者的研究、现在将我当时所听而记忆了解的、写几节在下面、不能算是完全的记录、并略附个人的感想、记述或有错误之处、还望田君和读者原谅。

影戏在今日、已经渐成为艺术了、中国影戏、固然全谈不到、像《尼贝龙根》、《伏德维儿》等、虽也不能否认它们不是伟大的艺术品、不过有一部分知识阶级、对于西洋影戏、尚抱鄙视态度、这是我们莫测高深的、田君的讲题、却对于影戏的地位、说得非常明白。

他说、影戏是戏之一种、戏是文学之一种、文学就是包涵诗词、小说、戏剧而言、戏剧又分两种、一种是文学的、一种是营业的、后者是戏匠所作、影戏中也当然免不掉的、不过不能因有营业式影戏、而说所有的影戏、却不是艺术、文学是用笔来描写人生、影戏是用摄影机来代笔而已、工具虽不同、描写人生是一样的、影戏的起源、是根于所谓哑剧的、普通的戏剧、在说白、动作、歌唱音乐、在影戏里、声音的部分、完全没有、而代以图画的趣味、又舞台剧与影戏不同的地方、是舞台剧的表现、是前景阔、后景窄、影戏是前影窄、后景阔、这种是形式不同的地方。

影戏作家、必须有文学、绘画、科学的知识、才能胜任、欧美影戏新兴的时候、也是极幼稚的、喜欢摄长篇的故事、一连几十本、有起有结、平铺直叙、如中国京剧中的《济公活佛》、《飞龙传》等一样、这当然是毫无价值的。

近来影戏的大进步、就是葛雷菲斯的发明、用文学的方法或手腕、来制电影、可在下列几点说明之。

(一)描写片段的人生、不写全部的事迹 譬如中国戏中有包公的戏《狸猫换太子》、是自从包公未生之前的家世起、一直记录下来、如何投胎、如何读书、如何做官、经过许多案件、用以表示包公之为人、这是极笨拙的法子、文学的作品、不必靠全部的记录、只须在某一件事上、把主人给描写出来、就可以概括他的人生、如包公事、我想

只须在流行的京剧《铡美案》一件事上、可以看出包公的生平、因为陈世美是个驸马、包公将他铡死、虽有皇太后公主的求情、他情愿不做官、而法律不能不遵守、在这一件事上、把包公的执法如山、富贵不淫、威武不屈的精神、完全表示出来、这样已是足够的了。

(二)特写 譬如描写一个凶恶的武人、初不必摄他全身的动作、只须用镜头来把他两只凶眼、特别的拍摄出来、就是充分的表现、如果用描写一个人、而用笨拙的方法、那末必定要和中国拍照一样、必恭必敬的在正中、从头到脚、一齐拍出、就觉得可笑了。

(三)心理的描写 小说诗歌上描写心理、可以用文字来写、银幕上便没有这样的容易、并且从前影戏都不知描写心理、现在影剧中、却常常可以看到、如男女正在接吻、而女子忽然不见、诸如此类、不胜枚举、这就是心理的描写。

(四)两面的描写 譬如描写一个男子薄倖的事情、在小说上、如《红楼梦》中、一方面林黛玉焚稿断痴情、一方面即接薛宝钗出闺成大礼、影戏中亦复如此、如摄一方面正写男子正拥着新欢在跳舞场中、同时急将失恋的女子、在一个空房中愁叹情形接下、两两相形、引起观众的情感出来。

(五)淡入淡出、这也是影戏中专门名词、可以用一个譬喻、如《西厢记》、张生收场却是四围山色中、一鞭残照里、飘然去了、文学上可以如此写法、而在影戏上却是应用淡出淡入、张生来时、在镜头圆框中远远而去、渐映渐小、去时亦然。

以上所记的、是田君所讲影戏和文学关系的要点、所不同的、不过小说诗歌是以笔墨来描写、影戏是以摄影机来描写、影戏作家除文学外、必须富于绘画及摄影上的知识、才能运用工具、抒写出来、田君又讲到将来影戏的趋势、是于文学和绘画方面有密切的关系的、现在略记于下。

田君说、现在的影戏、是以理想为本位、根据一种理想、把它演成故事、不过有一部分作者、却主张艺术不应当模仿自然、是应该创造、作者应用自己的心理去观察自然、把个人所感觉到的、描写出来、譬如你看见一个人、觉得他的鼻子是歪的、眼睛是大的、你就是把所觉得的歪鼻子大眼睛、特别描写出来、这是所谓表现派、有许多表现派画、画的人是奇奇怪怪、全不像普通人物、因为作家的心理和观察、是不同的、还有一种构成派、是专取光暗、颜色、及结构来演绎心理和情绪的、构成派的图画、往往并无物象可寻、不过是些构成的光暗及线条而已、最新的影戏中、也有这种构成派、但这种描写、已经越过时代心理、现在的人能了解的、还是以故事为重、这种构成派的影戏、大约二三十年后、或许才能发达呢。

(原载《申报》“本埠增刊·艺术界” 1926年8月8日)

电影在文学上的位置

侯 曜

电影为近代的艺术品，到现在只有几十年的历史，不像诗歌、小说、戏剧等有长时间的历史，及各有杰出的作者培植它们，拥护它们，使它们在文学的范围里各占一席之地。电影是科学发达以后的产物，其原理是应用心理学上的眼神神经的后像作用，其设备如胶片、摄影机、灯光等等用具，在在应用科学之原理；不像小说、诗歌，只要一纸一笔就可把作者的思想感情传达出来。戏剧的设备虽然比较复杂，然而也没有电影之综合各种艺术，科学哲学的来得复杂。

电影不幸而为人类智力发达史的后半期的产物，它的历史短，它的地位也就不为人所重视。再加以市侩奸商利用这个新生儿来作摇钱树，它的价值，地位，也就愈为人所轻视。在中国电影初萌芽的时候，它不能令人重视，是意中事。然而在较有长期历史的欧美电影，也不过被人视作茶余酒后的娱乐品罢了。我曾经问过一个留学美国多年之学者道：“美国人对于电影的态度怎样？是否尊重它，研究它如同尊重研究其他艺术一样？”他立刻回答道：“他们大都不把它当作一种高深的艺术来研究。因为它的本身是要迎合全社会的最大多数的普通心理的。愈求普遍，是以不能不愈趋浅薄。”这位学者谈话，虽然不能代表美国人士对电影的态度，然而至少可以代表一部分人的心理。

我对于这个新生儿的希望很大，我预料它必能在文学上占一席要的位置。我们想知它能否在文学上占一席之地，只要看文学的特质是否它都具备。英人温却斯德，在他的《文学评论深理》一书上说道：文学为永久适合人心的一种艺术品，所谓永久适合人心，不是说有永久的真理如数学书中的定理，物理书中的万有引力律，是说文学作品的自身具存永久的兴趣，令人百读不厌。文学作品有诉诸感情的魔力，所以能批评人生，表现人生与解释人生之功用，文学作品必具感情、想像、思想、形式四种要素。温氏论文学比较他人有独到处。我现在就根据他所说的来看看电影要不要切合上述的条件？能不能切合上述的条件？电影的取材不是同诗歌、戏剧一样以当时的社会为背景吗？电影不是同其他文学作品一样描写人心中有感而发的各种喜怒哀乐爱恶欲的情

绪吗？电影不是借剧中的人物把人生的悲欢离合，得失兴亡——表现出来，解释出来，批评出来和其他的文学作品具同样的批评，表现解释人生的价值吗？电影剧本的作家运用他的深知博识，根据他这经验，把他想像中的人物与环境，用千古不易的真情，用巧思特见，发为精致雄伟尽善尽美的文章。再加导演者的惨淡经营，使作者的思想感情尽量达出，更经演员的细心体贴，将剧中人的性情境遇——表演出来，不是文学所谓应具备的四种要素感情、想像、思想、形式，而电影都具备吗？电影是文学！电影是活的文学！我极望社会上的人，不要以它历史短而看轻它，更愿同志们努力为这新生儿辟一条到艺术之宫的路。努力灌溉它，培植它，使它在文学之园中发荣滋长！

（原载民新公司特刊第1期《玉洁冰清》 1926年）

文学与影戏

何仲英先生讲

张其琛编 记

鄙人对于戏剧完全是个门外汉，所讲的当然都是外行话；然惟其如此，所以此刻才敢跑上台来。

我觉得有三件东西在宇宙间最占势力：

(一)语言 Language,

(二)文学 Literature,

(三)戏剧 Drama,

我们都知道语言是思想的代表，我们在脑海里所措思的计划以及一切意见，都赖它全盘托出，如其缺少了它，那人生还有什么意义，一切都无从表白了。但仅有语言而无文学也是不成，真挚的情感，艺术的欣赏何由披露，追求。如其具此两者，没有了戏剧，人生更觉得干燥无味了。

戏剧是可读可演的文艺作品，我们在它里边可以得到我们所要求的安慰，减除我们的烦闷，发泄我们的悲哀，它可以代表我们发牢骚，做出气的筒子，所以有人说这三者是我们人类在不平的时候一种应有的呼声。

人生都逃不了悲欢离合的范围，而悲哀更占去重要的地位。猫之捉鼠，老鼠于逃避或挣扎的时候，便有不平的呼声凄然叫出。就文学论，不论古今中外的文学家都是“失败”给与他的力量。做《离骚》的屈原，做断肠词的李清照，他们凄凉的身世，悲哀的情怀，看了他们的作品，谁不为之下泪而表以热烈的同情。

文学在不平的时候，才会产生，它的价值是如此，戏剧的价值也正是如此。悲哀是文学的结晶，也就是戏剧的结晶。

三者的意义略如上述，不过他们的效用与关系，则有轻重的分别。言语不及戏剧，是因为言语比戏剧更为逼真，更为普遍。戏剧这个东西，可以说是天地间的魔王，有不可思议的价值。那么，它可以离开言语单独存在吗？这自然是不可能的，可是在一举手，一投足种种简单的动作与表情里边，就可以看得出总有语言深藏其间。俗语说，赵子龙一身都是胆，现在我们可以说，戏剧家一身都是这一张嘴。戏剧是不能离开文学的。在组织上，它要有文学的结构；有了文学的意味，才有价值，才有生命！

今天本可以拿语言文学与戏剧作个题目，不过文学可以包括语言的，故姑作如此观。

这可分两项说：

A 影戏的条件，也就是文学的条件。影戏是戏剧的一种，这是不消说的。我现在借用胡适之先生的名言改头换面的解释如下：

(一)有戏做方可做戏。文学上最忌的是无病呻吟。思想浅薄，艺术幼稚，还是余事，影戏也是如此，戏是演给观众看的；若是无戏可做，而定要硬做戏出来，这样的戏谁要看？我以为，就是免票要我们去看，我们都懒恹恹的一百二十个不高兴。试问上海的电影公司这么样的多，他们无日无夜的都在做戏，这当真在做戏吗？他们连那些荒唐绝伦的无稽之谈，在旧小说中也只算得起码的蹩脚东西也拿出来做改编电影剧本的材料。这是吃饱饭没事做，那里在做戏！

(二)有什么戏做什么戏，戏怎么做就怎么做。这是动作与表情两方面的问题。一个演员能够领会到剧中人的身分、个性、意志，而演得恰如其分，不过火，不牵强，当然是很难的事；但既为演员，首先就要认识自己，我配不配代表这个角色，虽不能逼真，至少总要大致不差，才对得编剧者及观众起。我记得从前有一位女演员演一个被人强奸的角色时她竟笑出声了，这不变做和奸了吗？像这样的作孽，罪过还比我先前去说的无戏可做还要来得大。

(三)要做自己的戏，不要做人家的戏。各人有各人的个性、思想、习惯，当然不能千篇一律。并且有些地方是模仿不来的。文学上所贵乎的是创造力，影剧也是如此。现在的国产影片，能独树一帜的竟不多见。讲到剧本内容多是七零八碎，消化不掉的硬软物。这里偷一点材料，那里偷一点表情，也不管用得得当不得当，人云亦云；自己毫无主张，全无卓见。请教这样的戏就是演到民国八十年有什么可看的？

(四)现在的人要做现在的戏。这是剧本根本思想与采用剧本应注意的问题。影剧是以时代、社会、人生为背景的，它不过要把现实社会的实际情形，人们的日常生活，生老死病，悲欢离合种种形形色色，以客观的眼光，赤裸裸的描写出来。你看可以给我们编剧本的材料，有这么多，实在不必借光古人了。但事实上竟不然，西洋有历史戏出来，中国片子也要出几张历史片，甚且还要出些穿时装的历史剧。差不多成了现在的电影界的最新趋势。自己放弃比较更能接近社会的工作不干，反而要去学人家的样，云里摸天，以为可以讨巧，演什么历史剧。试问隔了几百几千年的事，人物、个性、环境、风俗、习惯都有很多很多的变迁，这样伟大的工程是在一两月中可以想像得到，可以编成剧本去演给观众赏鉴的吗？胆未免太大了。我看到上海几篇所谓描写历史的影戏除莫明其妙外，便是说不出什么——尤其是看了几张时装历史戏，更能使我笑出眼泪。

B 影剧家的修养，也就是文学家的修养。影剧家的修养有二：甲，想像力；乙，表现力。

(甲)想像力。什么东西都要亲眼看见亲耳听见才能执笔为文，这差不多是不可能的事。不过，我们研究艺术的人，若不运用我们的想像，一味偏重事实，这也是不成的。想像力要越深刻，越真切，才越好；但是要如何才能使得想像力发达，仔细的分析，可用下列四则来包括：

- (一)要有深刻的思想；
- (二)要有诚挚的感情；
- (三)要有丰富的经验；
- (四)要有充分的学识。

思想不深刻，作品多是肤浅的，甚或是错误的。文学与戏剧都是感情的直诉，感情如不诚挚，作品便无力量，很难引起人家的同情。如其缺少了丰富的经验，那你便无所凭依，真切深刻那更是谈不到了。我们又知道这三者都与知识很有密切的关系。你要是没有知识，那凭你有任何深刻的思想，诚挚的感情，丰富的经验，可爱的想像，还是不会产生的。

(乙)表现力。想像力是首要的工程，第二个步骤就是表现力。他们是互为消长的，它们站在同一的利害关系的战线上。一个影剧它的想像力都修养好了，如其它的表现力不高明，依然是不能达到成功的境界，因为一切的想像都要赖它充分的发挥。尽量的表现出来，这就好像编剧本编好了，要交给做导演的去替他实地导演一样。表现力可拿下列三则来归纳：

- (一)要正确；
- (二)要爽快；
- (三)要生动有力量。

表现能恰如其分的很难，现在一般的影戏，不是过火，便是松弛。过火常使得人讨厌，松弛则索然寡味。这也是易犯的毛病，剧本噜嗦拉杂，枝节多而正文少，读者与观众不能得到要领，这是最不经济极呆笨的陋习，中国人多尚马虎主义，影戏家应养成快刀斩乱麻的手腕。生动有力量，这差不多是全剧的命脉，Climax 的出发点，一剧的成功与否，就要看当事者能不能在此处卖力，出入生死，神乎其神，思潮起伏，时升时落，能使观众心弦紧张，或是眉飞色舞。

现在国产影片里在想像上有些常犯太浮夸，太肤浅两种弊病；在表现上不是有火气，就是江湖气。这些都是因为忽略了影剧应有的条件，少做修养方面的工夫的缘故。

此刻我们可以总括起来说：表现英雄豪杰是容易的，才子佳人则较难；表现现今的才子佳人比古进的容易；表现平常的事较之特别的事为难。

明白了这种种关系，才能算做有生命的戏剧；这是戏剧的生命，也就是文学的生命啊！

(原载民新公司特刊第2期《和平之神》1926年)

电影与文学

潘垂统

电影是否能在文学上占一个位置？只要一般文学家不武断的认定这是一个荒谬的提议，我相信这主张要引起他们的注意了。这并不是因为我现在入了电影界，而想我道之行，实在的在好几年前，我早已说过这话了，但因一向没有实地去做电影上的工作，而他方面又为别种职务的繁忙所束缚，所以没有在这个主张上去努力。有几个研究文学的朋友，从事于电影事业的，而且佢们在电影界里，站在很高的地位，可是佢们没有唱一唱这个调儿，这是使我很疑虑的一件事。只有民新影片公司所出第一期物刊里，有一篇侯曜君做的《电影在文学上的位置》，和我有同样的感想，但是他这篇文章，不但没有引起普通一般研究文学者的注意，并且连从事于电影事业的文学上的同志，也不见有同情的表示。这未免使人太纳闷了。

有好多次我把这意思询问过文学上的同志，大多数都以为这是一个问题。且有一二个的朋友，很坚决的断定电影在文学上，是决不能占到一个地位的。这种武断的态度，不但不能使迷信自己的主张的我，立刻屈服，我还望喜欢文学的朋友，能虚心的研究，更望从事电影事业的朋友，能努力的做这一步的工作！要使电影在社会上成为一种更有意义的东西，应使他在文学上占到一个地位；我们可以说电影也同文学一样，不是茶余酒后的消遣品，那么他的使命，就很严重了。

我不自信我这个主张有十二分完满的结果，我只把我所见到的一点小小的意见述说出来，希望有同样兴趣的人大家来做一做这个工作。我们要希望电影在文学上占一个地位以前，还得先明白文学是一件怎样的东西，然后再考察电影有适合那种文学上的条件没有？讲到文学的定义，前人的话，实在太多了，不胜一一引举出来；而且大多数的人——虽然他们都是有名的学者——所下的定义，不但多偏于文学的本身方面而主张为艺术而艺术的，且都暧昧广泛，不能有切实明确的解释。如英国的著名文学史家勃鲁克(Stopford Brooke 1832—)说：“文学是聪敏男女的思想和感情的记录，按照一种给快感与读者的方法组织的(The written thoughts and feelings of intelligent men and women arranged in a way which will give pleasure to the reader)”。法

国批评家瓦纳(Vinet 1797—1847)说:“文学包括人向他人综合地表现他自己的一切著作(Literature embraces all those writings in which man reveals himself synthetically to man.)”。又近代英国第一流批评家亚诺德(Mathew Arnold, 1822—1888)说:“文学是一个广泛的词,这是可解为用文字书写或印刷在书籍上的一切东西(Literature is a great word. It may mean everything written with letters or printed in a book)”。又颇斯耐脱(Posnett)说:“文学是包括散文或诗的一切著述,其目的与其在反省毋宁在想像;与其在教训和实际的效果,毋宁在给快乐于最大多数的国民;并且是排斥特殊的知识而诉于一般的知识的(Literature consists of works, which whether in prose or verse, are the handicraft of imagination rather than reflection; aim at the pleasure of the greatest possible number of the nation rather than at instruction and practical effects, and appeal general as against specialized knowledge)”。十九世纪初英国著名文学者台昆雪(De Quincey, 1785—1859)说:“先有知识的文学,其次为力的文学。前者的功用是教训,后者的功用是感动(There is, first, the literature of knowledge and secondly, the literature of power. The function of the first is to teach; the function of the second is to move)”。美国泼林斯顿大学文学教授亨德(Theodore W. Hunt, 1844—)说:“文学是思想的文字的表现,通过了想像,感情和趣味,而在于使一般人们对之容易理解并且惹起兴味的那样非专门的形式(Literature is the Written Expression of Thought, through the Imagination, Feelings and Taste, in such an untechnical form as to make it intelligible and interesting to the general mind)”。英国的道甸(Dowden, 1843—1913)说:“判定和传达事实是科学的目的;刺激我们的生活,通过感情至于较高的意识,是艺术的功能(To ascertain and communicate facts is the object of science; to quicken our life into a higher consciousness through the feeling is function of art)”。

我是主张“人生的艺术化,艺术的人生化的”!虽然这些文学的定义,都是有名的学者所定,但不能使我满意。勃鲁克、颇斯耐脱、亨德三人对于文学的意见,大致是相同的,他们都注重读者的发生快感的。瓦纳和亚诺德说的话,似乎说得太宽泛了。台昆雪说的力的文学的功用是感动;道甸说的刺激我们的生活,通过感情至于较高的意识,是艺术的功能。他俩的话,虽也不十分彻底,但比勃鲁克、颇斯耐脱、亨德诸人的仅注重读者的快感,好得多了。因为感动和刺激的结果,不仅限于快感而已。

我们既注重文学的力——感动与刺激——那么我们就应该问一问这“力”的目的(object)和功用(function)。我们是不是为某种情感所激动发泄个人的思想,而不负其他的责任了?我们是不是只在感动读者的心灵和刺激读者的人生,而不管这感动和刺激的结果怎样?我是不同情那文学仅仅是自我的表现(Expression of Ego)和那为艺术而艺术(art for art's sake)的话。我是主张人生的艺术论者(art for humanity)。

日人厨川白村在《苦闷的象征》里说：

“厌凝固停滞，避妥协降服，而不息地求自由和解放的生命的力，意识地，无意识地，都不绝地从内面灼热我们人间的心胸，烈火似地在心底深处燃烧出来，八重九重地遮蔽这炎炎的火焰的外部……在内面燃烧着的生命的力，变成个性而发挥的时候，即人们迫于要表现自己的个性的内的要求而动的时候，便生出真的创造创作的生活来。……倘然个人大家全然否定了各自的个性而放弃时，人间就变成完全同样地制造出来的一群土偶，……从社会全体看时，假使不是个人各自充分地发挥自己的个性，真的文化生活也就不能成立。……没有创造，就没有进化，常常因了外的要求而动，再三反复妥协降服的生活，而忘却个性表现的可贵的东西，这是到千万年后的今日，依然反复着和昔日，同样的生活的禽兽。不想发挥自己的生命力，但拘于因袭，囿于传统，模仿先人所为而安然无事的奴隶根性的人间，在这意义上，是畜列。虽集了几千万这样的人，文化生活，也无由成立生的同。”

现在我并不是说投机的话。厌社会进化的凝固停滞，造成革命的空气，在乎文学；唤醒民众内心的觉悟，实地能去做革命的工作，在乎文学。文学的基础，建筑在两种强大的新旧相冲突的力量上面；文学的目的，是使这两种强大的力量由冲突而展出华丽的人生来，换一句话说，文艺家从内部涌起了个性表现的欲望，不顾一切的，发挥他的生命的力量，希望那美的世界的实现！

最近我在某省省政府里，做了两个月的小官，那里的革命声浪，喊的很高，我向来不惯做形式和机械式的工作，于是有人评论我没有革命精神和行为的太浪漫了。在思想比较深刻的我，听了这些话，很是纳闷。表皮的工作，在手段上，确是很重要；但是要根本的解决，须得内心彻底的觉醒，否则是一件危险而可怕的事情。要使民众都明白社会现状的不良，而发生革命的思想，实赖乎文学！文艺是描写人生，批评人生，调和人生，美化人生的东西，虽然在各种文艺上面，没有明白的写着许多“革命”等字样，但你只要细细地看进去，就会看到满纸上都是“革命”的说话。无论工人农人兵士和各个民众，在内心觉到有革命的必要时，才能做彻底的革命工作，而这种彻底的觉悟，赖乎文学；文学家，在这个世界里，负了严重的使命了！

话要说到题上去了。要社会不断的改进，须有脱去奴隶根性谋一切羁绊的解放的文学，我们可以明白了。现在我要大胆地把电影放进文学的范围里面去。我们都知道过去的文学的范围里面只有小说戏剧和诗歌几种的文艺，我们也知道已有不少年的历史的外国电影，在文学上得不到相当的地位。近更有几个研究文学的朋友，亲口和我辩论，说：“电影怎能在文学上站一个地位呢？”他们简直有以我的主张为荒谬的论调。自然我也不敢说我的这个主张是皇帝的圣旨。但影戏是戏剧的一种，我们大概不能否认罢。影戏也同已在文学上占到一个地位的舞台剧一样：是表演人生，批评人生，

调和人生,美化人生,而使民众有彻底的觉悟,社会能永远不停地在改善的途上前进的东西。

布景、表演、和对话,是戏剧的主要条件,关于这三项,舞台剧和电影,有怎样的不同?电影在那一项上面是欠缺的?电影的布景比舞台上的布景,一定可以更完备,更逼真。凡舞台上所能做到的,不用说,在电影上是件很容易的事情;在舞台上所不能做到的,电影也能一一办到。森林、瀑布、大海、沙漠,是决不能搬到舞台上去的,而在银幕上,还可以显现出更困难的景像出来。表情方面,在舞台剧的剧场中,观众坐位与舞台的距离,稍远一点,就不能细细看出演员脸部肌肉的变化;在电影上,不但可以免去这弊病,且能用放大(close up)的方法,可以看得更明晰,更清楚。至于 picture 上的肖像和舞台上活的 actor,对于观众的心理,是否有多少的差异,是值得研究的一件事;但从现今一般人的注意明星方面观察起来,那银幕的肖影一样能使观众起深刻的感想的。退一步讲,我们不在剧场中看剧本的实地的排演,而在书室中仅读那剧本上的字句,这时候,不但看不到活的 actor,而且连 picture 上的肖影,也没有印到你的眼膜上来,可是文字的刺激,也能收到相当的功效。讲到这里,那般文学家所怀疑的电影不能有文学价值的事情发生了,这就是字幕的一项。他们以为电影不能多用字幕,所用字幕的字句,又不能像剧本上的对话有文艺的价值,这是完全错误的见解。即使我们认定那仅能读而不能演的尽是冗长的对话的剧本才能在文学上占到一个位置——虽然这种剧本,是戏剧家的失败——那电影在银幕上是没有什么事情做不到的。有人主张在电影上少用字幕者,我则主张在电影上多用极有文艺价值的说明。去年有一张德国的影片,到中国来,名为《最后一笑》,这影片是呼发公司的出品,他们想试一试电影不用字幕的运动,但结果,一则为要省去字幕,多添了许多无意义的景;二则为着不用字幕,剧情变成很简单了。我决定字幕在影片上是一件重要的东西。电影在文学上能占到一个地位与否?字幕是一个主要的条件。我常在影戏院中考察观众的态度,但们看到几则警惕的字幕,比看到美丽的风景和细腻的表情更为感动。至于字幕的趋向于文艺的途上,倒对于普通的观众,是一个问题。颇斯耐脱在他所下文学定义里的末一句话说:“并且是排斥特殊的知识而诉于一般的知识的。”我们的文学的标准,一方面当然要顾虑到这一点,但另一方面必须提高观众欣赏的程度。凡是被一般文学家看做极有价值的文艺,我相信那一定为现今普通的民众所愈不能了解的东西。电影上的字幕,也同剧本上的对话的语句一样;愈有文艺价值的字幕,愈难得普通观众的了解和同情。所以我们一方面要顾到自己的文艺的价值,一方面也应考察普通观众欣赏的程度。再回上去说,就是我们要创造人生之艺术的作品,不要为艺术而艺术。至于我们能印在书本上的对话,一样能作为银幕上的字幕,不过在银幕上,我们要选择得更苛刻一点是了。在书本上,不妨多排印几句不关重要的对话,虽然这种无甚意义的对话,不能引起读者怎样的感想的;可是在电影上,我们不肯做这样不经济的事情了。

或有人以为世界上识字的人少，而说话，是个个人都能听的；这是粗心的观察，在语言不统一的人类里，文字的说明，和嘴里的说话，功用差不多。不过这是一件实在的事：在舞台剧上，我们用眼睛看演员的动作，用耳朵听演员的说话，眼和耳并用，在感动的力量方面，是不同的。电影上，我们都要用眼睛去欣赏的，且字幕与动作，不能在同一的时间给观众以强烈的印象，这不能不说是一个欠缺的条件。在舞台剧上，当演员表现出一种凄绝悲苦的态度来时，同时又发出哀婉动听的声音，这不能不说是一种舞台剧的特长。不过有文艺价值的剧本的感人，不一定要在舞台上，就是在那小小的书室中，淡淡的花影下，浅浅的草地上，看不到演员的表情，听不见演员的声音，也一样感动人的。且银幕上的字幕的映到观众的眼睛里来，不像舞台剧上演员的说话受剧场中坐位距离的限制的，这也是电影的长处的地方。

实在我也不必这样琐碎的说，我们只要问一问银幕上的美丽的风景，明星的喜怒哀乐的表情，编剧者笔下的含有文学意义的字幕，能够 Move 和 quicken 观众否？我们不必替欧美人宣传他们物质生活的状况，虽然欧美电影的历史，时期比较久远了，但大都是使东方人看了会羡慕他们的物质上的享受的，这正是欧美的电影在文学上站不到地位的主要原因。现在我举出我所看过的三张国产影片来，虽然他们给我的刺激，没有像那托尔斯泰的《活尸》、易卜生的《娜拉》、小仲马的《茶花女》等名作深刻，但无论如何，他们也是深深地感动我的，刺激我的。一张是长城画片公司的《弃妇》，两张是民新公司的《复活的玫瑰》和《海角诗人》。《弃妇》的主角王汉伦女士，《复活的玫瑰》的主角林楚楚女士，虽不能说是十分成功，但多少有使观众沉默的能力。虽然现今一般影片中，无真真出色的明星，但这不是电影的失败，因为舞台上的演员，也能移到镜头上去的。这两张影片的字幕，确是向着文学的途上走去了。在这里我举出《弃妇》上的几则字幕：

“他们叫你走，你走就是啦！这种人间地狱，还有什么可留恋的？”

“素贞姊，我觉悟了！我与其在万恶的家庭里做奴隶，不如到黑暗的社会里做一盏明灯。”

“素贞姊，到处受人欺负的女子多得很。你说我命该如此，难道天下女子的命运都应该如此吗？我不归罪于命运，只归罪于自己。我们女子为什么自暴自弃，放弃人权而不争呢？”

《复活的玫瑰》的字幕，比较更进一步了：

“我这幅画，是写：被和暖的春风吹拂着，被温柔的小鸟唤醒了的玫瑰花魂；……”

“唉！花复活了，人将憔悴了！晓星，你另画一幅断肠花送给风罢！”

“我和晓星的幸福，起先好像一株鲜艳的玫瑰，现在却被雨摧残尽了。”

“哦，原来为这件事情自杀；我以为是你们用礼教金钱掠夺她的自由逼迫她去死的。”

这不过略举几则稍有意义的字幕罢了。我相信在那舞台剧本上的有文艺价值的字句，也能搬移到银幕上来。若文艺程度太高，不能使普通观众了解，那是同舞台剧本一样的弊病，并不是在电影上是特别的。不过在这点上，无论舞台剧本和电影方面，文学家应该做适合民众和提高欣赏的工作。

现在要讲到《海角诗人》的外景了。或者是我主观的话，我是最喜欢海景的人。《海角诗人》外景，有悬崖，有峭壁，有沙滩，有波涛。只有海阔天空的景象，能使干枯的人生忘掉不少的烦闷。内景的富丽，没有像外景的能使人发生幽美的感情，有时且能使人迷恋着物质的享受，而发生一种不好的影响。但是在舞台剧上，只能在内景方面努力，不能把伟大而幽美的自然界，搬到舞台上去。

在这里，我要结束我这篇文章，这篇文章，不过是我的一个提议，希望引起文学界电影界的注意，虽然还有许许多多的话，只能留着和将来同情这提议的朋友讨论了。

不过末了我们还得到最重要的一点，这就是电影的剧本问题。无论你是创作的，或从前人的小说戏剧里脱胎出来的，一定先要审查那故事的本身有无文学的价值。近日常市上所流行的影片，无论是舶来品，尤其是国产，大多是一般无赖的文丐和市侩式的商人利用民众卑劣的心理，做出许多下流的作品，希图赚一笔钱。他们全想不到艺术有提高民众欣赏的责任，只想赚钱，不顾到社会要受恶劣的影响，这种东西，哪里还讲得到文学的价值呢？最近国中多采取我国演义传奇小说中片段的故事摄制影片，他们所采取的东西，本来在文学上，是毫无价值的，不过他们想以神怪的传说，使观众发生惊异的兴味，但在电影上，这种 Trick 是很可笑的。假如我们一定要在这方面做点工作，那尽有很好的神话给我们选择。

查国产影片中，只有侯曜君的作品，比较的有意义些，虽然在导演方面，我们亦不能说他有怎样的成功，但在剧情和字幕方面，他终是向着文学的途上走去的。我们可以把他在长城和民新两公司里的出品举出名来，我想一般留心电影的人，大概可以得到一个有系统的概念了。侯君在长城时，共编五剧：一为《弃妇》，是想唤醒女子收回伊们被剥夺的女权的；二为《摘星之女》，是希望青年男女有真挚的情爱的；三为《春闺梦里人》，是描写战争的罪恶的，这完全是一张时代的产物，因为二年前，中国军阀，自相残杀，不顾民生，文人无实力救民众，只有做一点促醒民众的工作。对于以上三片，我虽做过一万字的文章，登在十五年的东南大学暑期学校的月刊上，说了许多不客气的批评话。四为《一串珍珠》，这是从法人莫泊桑所著的小说《项链》脱胎出来的，是描写一个妇女为虚荣受累而觉悟的；五为《伪君子》，是提倡中国的市政的，听说此片本定名为《新市长》，后因长城经理觉得这名字，在中国太新颖，要求侯君改为《伪君子》，而侯君很是不高兴；又有《爱神的玩偶》一片，是一个为着要享受两性的幸福而反抗旧礼

教的压迫,得到最后胜利的女子的作品,不过这剧本是濮舜卿女士编的,侯君只负了导演的责任。

侯君在民新里,也导演成四剧,四剧中,有三剧是由侯君自己编著的。第一剧《和平之神》的剧旨,同《春闺梦里人》一样的,也是那时代的急切的产物。非战的作品,在过去的东西洋的文学中,占重大的分量的。第二剧是《海角诗人》,剧旨较复杂:(一)著者深恶西方的物质生活而爱慕大自然的幽美,故片中极注重外景。(二)现今男女的相恋,多少免不了有物质的作用在里面,著者寓微意于此片中,希望青年男女,有至真至情的恋爱。有人以为这剧旨,太消极了一点,这完全是主观的话,大概说这话的人,也同某省省政府里批评我一样的情形。要知诗人在海角做诗,是他正当的工作,是他对于人类所尽的义务,不过我们只要问一问他的诗对于民众有怎样的影响?我们决不能因为他到海角去做诗了,就说他是不干社会事业,这未免头脑太简单了。第三剧《复活的玫瑰》剧情较普通,但对于现今青年男女随便恋爱者极应一看的电影。第四剧《西厢记》是由濮舜卿女士从王实甫所作《西厢》曲本改编,而由侯君导演的。在国产的古装影片中,要算这片最有意义了。剧情虽较简单,但在唐时有那样富于革命性的恋爱,尤其是能得闺阁千金这样的同情,在中国古剧本中有这样革命精神的剧旨,这是少见的。剧中词曲的价值,不用我们再说了。民新虽也应时势的要求,而摄制古装的影片,但能选择这样剧本,剧旨是富革命性的,字幕是极有文艺价值的。这真是一件可庆的事。

话好像有点讲得题外去了,其实并不是。因为上面所举侯君编辑和导演的几张影片,都比较的向着文艺途上走去的。说到这里,我不能再保持我的完全文人的态度了,因为现今的电影公司,大概是私人所办,都有营业性质的,不像诗歌小说戏剧等文章,能由文人随笔写去,可不负有无他人欣赏的责任的,即使书肆和印刷局有所损失,亦不发生怎样大的影响的。电影的损失,少则以数千元计,多则几万元几十万元。所以这是实际上的困难了:又要有文学的价值,又要提高观众的欣赏的程度,在营业方面,又要考察民家的心理。但我以为人们无论做哪一种事业,个人的生计,当然不能不顾到,而对于社会方面,似宜更要注意,我相信在这上面所得到的,比仅为个人的利益更伟大。今日电影界一般的出品,重视营业方面的利益,而少注意文学方面的价值。我希望凡是从事电影事业者,先重视文学方面的价值,也顾到营业方面的利益,这是一条光明的路,这是给电影公司的股东经理编剧导演演员的一条光明之路。我还希望现今的文学界能有同情的帮助。

(原载民新公司特刊第7期《西厢记》1927年)

文学中之影剧资料

汪偶然

未入正文之前，先要声明一句，本文不是对现在本国的诸大制片家与导演家说的。天才们自有卓特的见识，不必别人帮忙。现在这些制片家与导演家都是新的天才。

在从前，影片与文学是毫无关系的。在现今，影片与文学的关系很大而且将要更大。最显著的例：影片中的字幕纯然是一种文学作品，影片中的字幕与现在的短篇小说有点相似之处——同要有经济、精悍、生动的特质。对于文学没有认识的人做不出好字幕。

但是，文学对于影剧的最大关系是资料之供给，很多的文学杰作造成了无数好的影剧资料。对于影剧底产生和发达，好资料是不可以缺少的。因此，在外国，许多可以作影剧资料的文学名著多已纷纷被制片家抢去摄制了。在本国，现在也有这种抢夺资料的现象了。

的确，有好些文学作品可以作为影剧资料，但并不是一切的文学作品都可作为影剧资料，也不是一切有名的文学作品都可以作为影剧资料。好的文学作品不一定就是好的影剧资料。要取文学作品作资料，需要选择和改易。不用太忠实，一字一句的照制出来。

我们且看现在的情形。《红楼梦》、《水浒》、《三国》、《西厢》、《西游记》、《封神榜》，一直到《济公活佛》、《征东》、《征西》，以及《宏碧缘》、《狸猫换太子》……等等这些我们所想得出名字的小说，都已你抢我夺的取去做影剧资料了。何以要抢呢？因为材料好，失之可惜。何以是好呢？因为这本书提起来名头大，情节繁多，可以作数十大本而不竭，并且一部片子可以分两三部分映演，又可以优待看客，全部一次映完，并不加价；此外还可以省去特著一个剧本的费用，只须照了书演新剧一般地演从。因为有此诸种好处，所以非从速抢到材料，从速摄制，从速出片，不足以见出品之神速，办事之机敏。中国影片业诸君竟能脱除中国人底懒惰之劣性，诚哉可钦可佩！

下面是一段不相干的笑话，不看也不要紧的。

话说美国好莱坞地方有一个老头子，想做影戏想迷了心。可是没人赏识他，因为影片中用不到他这样胡子满脸的老头子。老头子虽是屡次失败，然而雄心不死。到后来居然应到“有志者事竟成”的那句古话，有个公司竟请他去拍戏了。老头子不免要装扮装扮，因为他深知男明星必须漂亮的这个诀窍。他老先生于是乎修修胡子刮刮脸，把他底一脸大胡子都剃个干净。第二天兴冲冲地去时，办事人对他脸上一瞧，说：“去吧，用你不着了。”他们所以要用他，为的是他有那一脸大胡子。老头子不小心把胡子剃了，所以就不值钱了。

我权把这个笑话当做一个寓言，因此有一句格言：不要剃去了胡子！

接上正文。有好些文学作品，它底特点长处是非影剧表现得出来的，并且它是只有这一种的特点的。这一类的作品不是好资料。又有些文学作品，它们底优点是可以在影剧中表现出来的，但是制片的人竟像剃胡子般的把这些好处都略过除去。结果，这张片子就没有价值了。所以采用文学作品作资料是必须要留心到它对于影剧的有价值之点是什么。换句话说，须留心到它底哪一部分哪一特点可以做影剧资料。

所以在取用一种文学作品做影剧资料之前必须考量到两个要紧的问题：

(一)为什么要采用这个作品？

(二)怎样采用法？

但是，中国的莫明其妙的人太多了，他们底脑袋大多有点腐化，要他们用点思想真比骆驼钻进针眼还要难。如今莫明其妙的影片太多了。

不过，对于中国影片业中的善人君子们，我们要恳求他们用点思想。一切违反时代精神，麻醉民众身心，和遗羞民族的影片千万不要再做了。积点阴德阴功，也是好的。

一部影片中最要紧的自然是情节和人物，但是中国影片中这两样实在没有好的。即在中国的一些小说诗曲中，情节和人物好的亦很少很少，所以普通的一些文学作品可以作为影剧资料的很少。说到这里，就只好怪我们贵国底国粹“礼教文化”了。我从前把礼教文化比喻为孙大圣的禁箍罩，如今觉得这个比喻还有些不透彻。礼教文化实在是像糕饼司务用的做糕饼模子，咱们的小百姓就仿佛是面粉，放在礼教文化的模子中一夹，就大家变成了一般的货色。在礼教文化统治之下，男子要斯文，凡是细声细气，规行矩步，白面长甲，手无缚鸡之力者谓之“斯文”。女子要美，怎样的美呢？要熟悉三从四德，这是性情之美，要面黄肌瘦，弱不胜衣，这是身体之美，她们底思想呢，愈安分麻木冷淡愈好，并且要愈因袭愈好。

所以礼教文化之下的文学作品都是在同一个模型之下夹来的，都是犯了畸形，低能，缺少创造性，缺乏活泼与热情的弊病。所以旧文学中的人物，多是呆板，强硬，做作，冷淡，衰弱，正如屈服于旧礼教之下的人一样。在现在这个时代，我们不要这些精

神肉体都腐化到了极顶的古董，我们也不愿在银幕上看见以这种人物为中心的影剧。我们要艺术化的人物，男子勇女子美，要男子女子都以英雄的概气，都有健全的肉体。倘使我们要引用旧文学中的人物，我们要使他们艺术化，给与们新的精神与新的体态。

旧文学作品中的男女很少是艺术化的。试看他们底代表贾宝玉和林黛玉。贾宝玉是温柔和好女子，会得吃胭脂，又会淌眼泪，还会出家当和尚的。林黛玉呢，她是出名的“多愁善病”，一生与药炉作伴，第一件美点是哭，第二件美点是叹气，第三件美点是病。这两位宝贝就是中国才子佳人底祖宗，男的想做贾宝玉，女的想嫁贾宝玉，贾宝玉原是礼教种化下应出的祥瑞。但是在现今这个时代，贾宝玉、林黛玉这美人究竟要得要不得？这种才子佳人究竟能不能算为美男子文女子？这种人物值不值我们底崇拜？配不配做对于世道人心大有影响的影剧底中心角色？请给我一个回答，诸位崇拜佩服他们的人！

我们要思想精神身体都是健全活泼的男女，我们要艺术化的男女，要真实美的男女。

我们要求的影剧是以艺术化男女为中心的影剧。

然而如今的影剧如何？所谓“不惜巨资，某大导演家导演，某数明星主演”的国产影片如何？他们的内容如何？根本的思想如何？重要的剧中人物如何？

制片家知道利用文学作品，可以说是聪明；但是对于资料太没有抉择了，对于文艺的认识太浅薄了。剧中男主角可以的用女子来扮演，这真是奇闻；但是长此以往，奇闻怪事将要层出不穷，不知奇怪到何种地步，大家等着瞧吧。

文学作品之可以作为影剧资料的很多很多，不过要待有能力者底发现和改造。

最要紧的，是要知道影剧底资料是要含动性和热性的。

倘使你在文学作品中见到一个活泼热烈动人情感的故事，以壮美勇敢热烈的男女为中心的，你就发现了一个极好的影剧资料！

十六，七，十五作于上海。

（原载《银星》1927年12期）

电影剧之基础

芳 信

想要知道电影剧的作法，最好先要明白电影剧及舞台剧及小说作法的分别。

有许多很好的题材。因了著作者在他们预备的稿子上，忽视了这最主要点的缘故，都成了塞字麓的废纸，他们不知道他们的作品何以三翻两次地被导演，或是舞台经理，或是银幕剧的编辑退回不用；有时候，他们的稿子还要被人家认为是抄袭的，或是恶劣的。银幕剧的先生们是太忙了，他们哪得许多的闲工夫费在说明或是解释稿子退回原作者的缘故的上面？他们因了经费的问题，也不肯拿出不要花的钱去买不用的稿件。所以，我们不想吃这口编影剧脚本的饭便罢，倘使想要比较地能牢牢地端一端这只金子似的碗儿，那就非得对电影剧及舞台剧或是小说的分别，有确切的把握不可。

舞台剧，用必需的语言，和连极平常的语言也不用，甚至最合法的语言也不要的哑剧有分别的舞台剧，固然以动作为基本的表现的工具，然对话也是必不可少的表现的工具之一。要是不嫌说得过分，我们还要这样的说：戏剧中之最主要的原素，对话当居第一，其次才算动作了。近代的剧的布景虽是趋向描摹逼真的方面，然因幕数，由二十几幕繁多的幕数，减少至五六幕，甚至独幕的缘故，布景却不能像从前那样的简陋而马糊了，可是也又不能不虑到这布景有布出的可能否，或是有能力布出这样的布景否，诸如此类的问题。所以，近代剧所采取的背景，关于像雄伟的森林、河流、山谷和海，诸种布景，都极少的见诸实行。为之内景容易布景，且易于逼真，所费的也不多，固是内景，对于戏剧艺术的结果，很容易达到成功的目的，演员可以减少，剧中人可以亲切地对话，一切的用具，游行演剧团也便易携带，演员练习所，想要制作合用的器具，也不感觉困难。这样，即可获得节省经济的利益，又可使演作得无上的成功。不过我们要知道，舞台剧太受布景的拘束与限制，电影剧却没有这层困难了。

舞台剧之所以和电影剧不同的地方是在，作者以他自己的体裁，交许多言语与剧中人。我们可以依次地由他们的语言、行状，和词句的解释（最要紧的就是对话）分辨他们各个不同的异点——这些，在戏剧里面，视为极重要的原素是不能在电影剧场之银幕上面表现出来的。剧中人的诙谐，和人物触起观众的情绪，在舞台剧中，用语言传

达意思是比用动作传达意思的地方要多。这就是说，舞台剧从听觉直接地攻进人心，电影剧却由视觉去打动观客的灵魂。长篇的语言，在舞台上可以替代动作；在电影剧中，每幕却要以动作替代语言。总而言之，舞台剧以语言为成功的要素，而影戏所视为成功的要素者，则惟动作是。因此我们可以断定地说，一本好的影戏里面所包含的字幕和说明，总是不大多。因为它所要用语言表现的地方，全都由动作表现出了。

舞台剧的动作的发展，能够藉语言的帮助，而显著地达到成功的目的；一出戏里所述的时间与地位，在每幕如有不相衔接处，也可以用人物的语言的解释，以弥补这样的缺陷。电影剧的最重要处是在每幕有个紧凑的钩接（就是接荀的地方）。要流利，要合时，要有合理的进行，剧中人的一举一动，都要使观众中头脑最蠢笨的，得清晰明瞭的概念，因为这样蠢笨的观众是肯花子儿的——实在说，现在影戏事业所以能达到这样惊人成功的地步，一班好的看客能得着趣味的增加，都还是得这些笨货肯出钱看戏的力。

舞台剧是在一所宽阔的台子上面演奏的，观客可从剧场的前三四方观察一出戏剧事务的进行。这样的动作是直接观察面前做的；在摄影机的前面，一切的演作，都常如真的生活无异，电影剧工作时，最坏的毛病是在常望镜头——摆摄影机的地方，是现实的世界之一角；演员在景内工作的所在，另是一超现实的境地。这两个世界是极有分别的：一个可以譬作人间，一个可以比作天上。明白这个道理，当摄影机在“人间”摇起来时，在另一个世界的神圣的演员便不会举起他的双目来窥探这又丑又可怕的“人世”——摄影机了。笑话也就可以免去许多。关于这点，银幕剧的演员却没有舞台剧的演员便利而且自由。你们看，在那类似围裙式的台上，有那么宽大的地位，他们工作的时候，一点也没有拘束，没有限制。电影剧却和它处于极端相反的地位。我们倘要举例说明，舞台剧好似一柄展开的纸扇的上端，电影剧就好像这柄扇子的下端。舞台剧给演员以相当的地方发展他们的动作，电影剧的演员却要受地位的拘束了。

在电影剧中，那重要的幕数（因摄影机的透视地放大的缘故），是要在离摄影机十二尺或十五尺的地位特摄出来的。越靠近镜头，扮演者的脸部的表情，越清楚而且加倍地扩大——哑剧的表演也越有力量（这样，演员的演作的艺术，倘使不十分的成熟，那是没有侥幸成功的希望的）。所以，我们要记好，在舞台上三十尺的地位，给演员在上面演作，在摄影机前，特写的时候，只有六尺或十尺的地位。固是，安排幕数？对于电影剧之发展是极重要的事，在分幕的时候，却非详细地说出不可。

电影剧给导演或是舞台经理（Stage Manager）一个无限制运用丰富布景的机会。

他可以利用汪洋的大海，纯朴的乡间，青葱的郊原，伟大的高山和大河，这些诗也似的美丽的背景，使他的故事美化。这样布景的变幻是无伤于他的故事。运用这些各式各样的景致，只消演员在摄影机前动作，便可减去在舞台剧中一定要描写或做出来给观众看的事物和说明的语言。在电影剧中，可以用回想替代一种对话，表示在甲地发现某事，在乙地又发现过某事，然后又在甲地发生，这样戏剧的活泼的叙述，不论在

舞台上或是书本上,都是不可能的事。

在舞台上,人物引起观众的兴趣是用对话,平常的几下动作,不过辅助言语的不足;化装,是怕坐在远处的观众看不清楚。电影剧中,到了表演最重要的幕数时,摄影机是常时地摆在离演员的面上六尺或是十二尺的地方,他们那变化最微细的表情,说出了千言万语那么多的对话和描写,还又表出那使动作产生而不易于表现的思想,因此,他们的解释比较地更接近人生,因为它是比舞台剧用几行字句做表现的方法,更要自然,要真实。

在一本小说里边,人物的个性和一切都可以对话,书信、背景、状态、表情,种种的描写指示出来,这样诚实的描摹,主要地倚靠故事叙述的特别和作家的作风。时候的问题,动作一致和布景有无实行制作可能的问题,这都是无关紧要的。只要题目以有趣味的叙述把它传出,这就够了。

在无论是一篇短篇或是长篇的故事中,作家可以随便地选择地方为这故事的背景,作家爱怎样的描写,便可怎样的描写;爱以何处为背景,便可以以何处为背景。他可以把他的背景写作万商云集的街衢,也可以写作市民繁多的轮船码头或火车站上。教堂、剧场和旅馆,都是他的故事中所说的最重要的描写。在电影剧中,背景想要这样随便而真实的制出,却未免要感觉困难了。

在和小说不同的电影剧中,说故事的时候,是要受时间的限制的;观众要认识剧中人的不同,可从他们的派别、动作、服装与动机,去分别他们的异同。他们的动作是要实行地演出。因为长篇的说明和字幕太多(多了不仅费掉软片,而且看了使沉闷)对于一本戏的进行是有害无益的。我们进电剧场去是要看演员的动作,不是去看字幕的说明的。所以,一本影戏,从开场起,到闭幕时止,最要紧,最要紧的是在动作——这就是说,电影剧述说故事,从头起,到收场止,不用一切的解释,只用自然的动作,以适合剧中人的身分,用国际的,不合法度的无声的语言的扮演,以表现出问题及这问题的解决。

总之,电影剧是个简单的故事,沿戏剧线索的老套进行,动作地述出详细的思想,借外面的表情以传达内心的情感,结果,满意的收场,判断出剧中人因努力所得着的真理。最后,便是非得个水落石出的真相。

戏剧动作的精神是在争。没有争,便没有戏剧的动作,也没有最后的真理。两个男子争一个女子,两个女子争一个男子,一个男子,一个女子和外来的影响及情感争。譬如说穷乏,贪婪,爱国,或是一个有名的人物徘徊于这两种的情感之中:恋爱与义务,爱国与贪婪,这许多的材料,可以千变万化的产生戏剧。但是戏剧中的三角恋爱(安排这两个爱那一个,那两个爱这一个)之重要与音乐中之音阶、画家颜色板上的色彩一般的重要。

在庄严的戏剧的里面,常时以争当作剧旨。喜剧虽也同样的小争为基础,它却是和可耻的,或是恶劣的环境,或是这争起于主人公的愚蠢或是弱点——他好虚荣,他

本性愚蠢、贪暴——妨害许多别的人物中的一个或好几个的目的，到了最后的得失，在结局中，可以照剧中的题旨而定。

焦先生爱上黎小姐，但是她那自夸有钱的父亲不让他的女儿嫁给焦先生，焦先生却定要把她娶去；假使他的努力是诚实的，不自私的，就是他因势力而生出的许多烦恼，也是可以给故事以衷心的兴趣的。只要安排这故事的疑阵得法，他的不定的成功，也是可以使观众感觉兴趣的。假使黎小姐的性格是值得他去为她牺牲的，并且她也甘愿的为他牺牲，虽是有不幸和挫折阻挠着，这衷心的兴趣还是可以双倍地增加下去。直至这故事完成。年青的人的恋爱成功，戏剧的公理得出，观众是要彻心透骨的悦乐。即使是替剧中分担忧愁恐吓，他们也是甘心情愿的，最后看了年青人的胜利，他们哪有不兴高采烈的呢？可是，他们一方面，为了替剧中人表同情的缘故，他们内部的情绪，几乎无时无刻不是紧张的，一直等到戏在银幕上面映完了时为止。

公理不能有所偏袒——因为没有一个是看客不满意公理战胜的——不论是叙述一出悲剧或是一出喜剧，公理总要跟着是的方面走。否则，替恶人宣扬，这种片子出来问世，它自身的价值固者是失却了，于社会方面，也是很不利。

同情不必灌入观众的心中，除非剧中主要人物的良好的品性与行为，施行出来，证明他应当得着同情。

疑阵不可乱布，除非观众急切想望知道这故事的结果如何，一幕一幕的情节怎样，或是剧中人怎么样又会碰见这样的事件，他碰到了这样的事件之后，他又用甚方法去对付那样的事情；可是，在剧中人未曾以各种的动作表示故事中的曲折的情节时，先得让观众看些琐些的事；要看客用他们那自己的聪明而且是从心底发出的赏鉴的精神，去判断人物收场的结果，让他们知道剧中人其所以要犯过失的动机与动作的原因。这是娱乐观众无上的妙法，在故事中，这样开展方法的叙述，可以先使观众知道一点开端，猜测一点结果，使他们心悬胆吊地想知道“谁”、“怎么样”、“什么时候”，要得着这最后的胜利。

以这样的方法应用在艺术里面去娱乐受过教育的、普通的和愚蠢的观众（世界上的人类形形色色，当然看客不只是那一种的，那一派的），剧中人，剧旨，地位和动作定归要运用出来和画家的颜色相似，要所有的观客知道这片子是人类的，自然的，而且合理的。这样的使观众得着多方的刺激，这样的模仿向上的故事，这样的精妙地安排艺术的结构，和人物的描摹，这些，通都能给电影剧作家得着一种魔力（Charm），别的艺术的技巧是少有的。

此篇根据《银幕剧论》第一章而作。

（原载长城公司特刊《乡姑娘》 1926年）

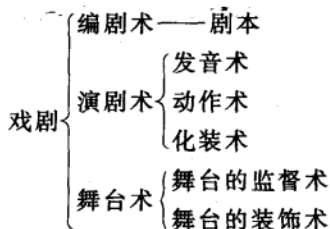
活动影片之戏剧的研究

徐葆炎

活动影片(Moving Picture)或简称电影、自发明以来、历史虽然还不久、它在戏剧上有多少的地位自然更加不好说、但它在一般观众的心目中却有非常大的魔力、而且也往往被误认为就是戏剧的、这实在是为了没有知道什么是活动影片、什么是戏剧的缘故、这也是一种不好的现象。

我们现在如果要明白活动影片究竟是不是就是戏剧、或者、活动影片在戏剧上有多少的地位、最好的方法、就是拿什么是戏剧来说明一下。

什么是戏剧、戏剧是综合的艺术、戏剧是综合绘画、音乐、雕刻、诗歌的艺术、戏剧的表现是用演剧人、化好装、有语言、有动作、在观众的面前有血有肉的站出来的、我们如果要更加明白一点的说明、那末最好看下面的一个表、

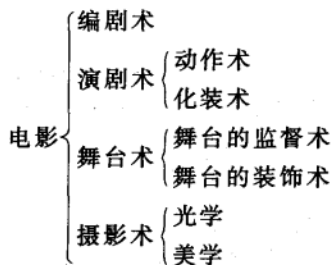


这编剧术、演剧术、舞台术三种艺术在戏剧上自然是同样的重要、但是尤其是演剧术、因为戏剧的第一个目的是在表演、虽然也有许多不能表演的戏剧、但是那一种戏剧我们只称它为纸上的文学、决不能称它为舞台上的戏剧、戏剧的第一个目的是在表演、戏剧的最后一个目的也是在表演、因为是这样、所以我们在这三项艺术之中、最须看重这一项、而在这一项之中、我们已经从上面一个表中看见、又包含三种艺术、这三种艺术之中、自然也是一样的重要、不过尤其是发音术更为重要、Arthur Hornblow在他所著的《舞台训练》(Trainidg for the Tlage)书中论演剧人的发音术那一章上说、对于演剧人所应该有的智识才能之中、没有比能够有好的发声及如何用它的学识

更有价值的了、正确的发音或发言是每一个演员的一具必须的工具……(Nothing in of greater value to the actor than the possession of a good voice and the knowledge how to use it. Govect enunciation or utterance is an indispens able part of the equip-ment of every player……)、这话一点也不错。

关于什么是戏剧、戏剧所包含的是那里几种东西、其中最重要的是哪一项、现在都已经说明白了、那末我们要知道活动影片是不是就是戏剧、或者它在戏剧上有多少的地位、自然也就很容易了、现在再拿什么是电影来说一说。

什么是活动影片、活动影片也和戏剧一样、是综合的艺术、不过它所综合的内容却不与戏剧一样、戏剧综合的内容我们已经说过、电影综合的内容有的是戏剧所有而它没有的、有的是戏剧上所没有而它有的、为明白起见、最好也将它列一个表在下面、



(注、这个表中的舞台术是包括室内与野外的、所以所指的舞台的监督术和舞台的装饰术也是指二者而言的)

我们从这一个表中可以看出电影与戏剧不同的地方、一戏剧所有的动作术中的发音术没有了、二戏剧所没有的摄影术增加起来了、虽然一增一减、数目相等、而且所加的比所减的要多一项、但是这里的出入却很大、我们决不能因此就说电影就是戏剧、因为戏剧是注定了有发音艺术的一项的、所以其它不论任何类似的东西、即是将来有比电影更加复杂的艺术发明出来也没有用、我们最多只能称它为远房的弟、妹。

这样说下来之后、电影之不能称为戏剧、已经很明白的了、不过我怕不免因此要有人误会以为我是在此攻击电影、说电影不配称为戏剧、所以我再要将电影在戏剧上的地位来说一说、在未说之前我还要向误会我的——如其有的话——人声明一句、说电影不是戏剧并不是就是骂电影、侮辱电影、只不过是电影与戏剧的界限分一分清罢了、

电影在戏剧上的地位、电影和戏剧同是用动作来表现人生的生活的变迁的一艺术、所以除了发音艺术之外、凡是戏剧所有艺术上的地位电影亦都能够有它——这话自然又是指有出息的电影而言的、正如指有出息的戏剧而言戏剧一样——而且还有一样是电影所独有的、就是戏剧要受时间、受舞台的支配、不能尽量发展、而电影则不、这真是电影可以自由的地方、所以、电影虽不是戏剧、而它在戏剧上的地位却比什么都大、

(原载神州公司特刊第3期《难为了妹妹》 1926年)

影戏是有声的戏剧

万籁天

我这里所说的“影戏是有声的戏剧”，并不是藉着电波的力量，传达影片的齿穴震动所发出的声音的影戏。我所要说的，正是一般人所承认的“影戏是无声的戏剧”的影剧。并不是我荒谬，实在的情形是这样：

一，影戏不是舞台上的哑剧——哑剧(Pantomime)的确是无声剧，自排演以迄登场，演员始终是“免开尊口”，连哑子的“哑哑”之声，也只好闷在喉关之下。除开几个必须介绍的名词外，真是“一字值千金”的不肯给观众看见的，影剧则不然。影戏在摄制时，表演的正确，和情感的发泄，非利用言语的音调的帮助，难以达到目的。虽然有人主张，甚至是偷懒，在表演时“不知所云”的开口闭口，但是这种“口是心非”的表情，决难引起观众的共鸣的同情。因为哑剧重在动作，它的语言可以借哑子的手势，来传达给观众，是一种特殊的戏剧。影戏和普通的戏剧，是一样的，是描写真实的人生的，真实的人生既非个个都是哑子，当然不可拿手势来代替语言，更非真正的说话，不能表现剧中人的意志。

二，影剧的说话与字幕——影戏的表演和舞台上一样，当说话时，正该侃侃而谈。并非像中国影戏，只有两三百个字幕，就说两三百句话，其实照现今表现程度看来，不妨连剧情也“大块文章”的拍进去，所谓“戏不够，文章凑”，实在是最便当的一个办法。可是我们看外国名剧，字幕并不像这样来得踊跃，甚至走进废除字幕的妙境。在我们普通的一般观众，未免有点感觉不便，不能朗朗成诵的摇头摆尾念那煌煌大文的文章调，而使无声的影戏，声闻于天！我们再研究一下，为什么中国的影戏，两三百个字幕，还不能代表剧中人所说的话，而外国名片，寥寥数字，即使观众如亲聆其言。这当然是我们的演员表演能力的薄弱，然而还有个重要的原因，不能不说是大家误解“影戏是无声的戏剧”了。（一）当影戏的表演，摄入影片后。在现在的状况之下，当然是没有声音的。但是于没有声音之中，而要使观众了解剧中人所说的是什么，第一个办法，就是加入字幕，然而表演时，却不可稍存倚赖字幕之心，应该流露你的真情感，一字一字的对你的对方出声的说出，虽然坐在最后的观众，也听得非常清晰。然后再将字幕接

人,才不至“牛口不对马嘴”。观众自然也会用耳朵去听你的字幕了。(二)字幕在影戏中,是不得已的一种办法。能省,一定要尽力减少,减少的方法,最重的就是描写。换句话说,就是避免对话,而剧中人的情感,完全由动作表情表示出来。但是这种程度,恐怕我们一时还办不到,我以为演员对于发音术,稍为留意。在表演时,他们口部的动作,和面部的表情,定能与观众不少的音调,前观 The big Parade 少年之父,责骂少年时,并无字幕。然少年之父,甫一开口闭口,观众莫不异口同音的叱咤“Shut up”,然则谓影戏为有声,并非无稽之谈了。

总之,影片之章,是无声的,影戏之质,是有声的。欲求观众于不知不觉中,而觉为有声的。演影戏的人,须先研究所以出声之术,这就是我作这篇文章的本意。

(原载长城公司特刊《浪女穷途》 1927 年)

影剧与舞台剧的不同点

映 斗

在现在这样影剧进步如飞的辰光，任谁都能看出影剧与舞台剧有割然清晰的区别，任谁都能看出影戏与舞台剧有显豁逞露的相异之特征。供献于观众及引起观众情调之方法，完全不同；即在编剧方面，导演方面，演员表情方面，置景用光方面，也处处都显示一种与舞台剧不同的所在。

在这儿，仿佛我们应先把“戏剧是甚么”的问题弄清楚，那么以后对于找寻影剧与舞台剧的不同点的工作，就容易下手了。不过我们还须先声明：这儿并非给舞台剧做定义，不过是认一认清楚它的真像罢了。所谓舞台剧是甚么？关于这个问题，我们不愿应用深奥的说法，在这里多所废词，我们简单的回答：戏剧是用艺术的表演方法，把社会的人生，第二次再现于观众的目前。影剧不也正是上述的样子么？可是影剧虽也是用艺术的表演方法，把社会的人生，第二次再现于观众的目前，但是它们俩却有不同的地方。

在影剧的观众，只能“如闻其声”而不能闻其声，而舞台剧的观众，则非有演员沉痛的兴奋的对话，简直吸引不住群众的注意力。所以舞台剧的活动和面部表情，差些儿不要紧；而影剧中，则如有一点假态，便会置全剧于死地。还有舞台剧之演员的活动是有完美的布景和其他的配角做倍伴的，衬托的。换言之，他的表演与面部表情是不为观众注意力之集中点的。在影剧中而则每当特写或半特写的辰光，演员非时时刻刻鼓足全副的精神不可。设少不注意，一定可致成很大的失败。故我常以为编剧、导演，固然是影戏成功的重要元素，而演员的表演，也实在是编剧导演的三位一体之一。但是这不只是现在的影片公司没注意这一点，即演员自身没想到这一点。所以中国的影戏没有进步，这也不可不算作是一个最大的因子。

由上所说看来，影剧与舞台剧的不同点，完全是在演员的表演了。因此，说影剧中演员的表演，是一剧能否成功之关键，似亦非过甚之词。但是在这儿又有个极当注意的问题了，就是影剧演员的表演与舞台剧演员的表演，是完全不相同的两件事。这意思就是说舞台剧表演好的演员不一定在影剧中也表演得好。试看现在多少做新剧的

朋友加入影剧界，但银幕一露，你可很浓烈的感觉出他们新戏的气派。那就是它不能动人的美感，只是叫人不快而已。诚然舞台剧演员并非绝对的不能作影剧演员，可是舞台剧演员欲作影剧演员时，非先下一番训练修养的工夫不可。他必须努力避去舞台剧表演中种种使人不快的活动，否则的话，他在银幕上是不会有什么动人的成绩和成功的。至于怎样到开末拉前边去表演？在拙著《影剧表演学》中曾有详尽的说明，这儿因非本题范围所当讨论，恕不赘。

一一，二，一六，脱稿于上海

（原载天一青年公司第12—13期《仕林祭塔女律师》合号 1927年）

电影的好处

吴铁生

近年以来、欧美各国的电影事业蒸蒸日上、查美国的电影制片做戏公司约几十家、电影戏园、全国统计已达二万余所、次如英法电影制片做戏公司、也有数十家、全国电影戏园、亦达万所以上、再次如德、奥、意、俄、各国、也是公司林立、戏园密布、每一小公司的资本、至少的也有几百万元、大公司如美之育理卫撒法之百代、资本之多、总在两千万元左右、著名艺员、如美国演长片的宝莲、演滑稽的贾波林、他们的薪水、每月不下几千金磅、所制成的影片、一套能值一二百万元的、实不罕见、每一公司雇用艺员无数、养活工人数千、现在世界最大工业首数钢铁、次数煤油树胶、第三种即数电影、其势力之大、已可想见了、说来这电影也不过是一种娱乐品而已、何以能够这样发达、竟占了世界大工业中之一、倒是甚么缘故呢、因为全世界大多数的人、都喜欢他的、所以他的销路极广、利息极大、较之煤油树胶、还要强些、你试看那有名的大都会、如像纽约、伦敦、巴黎、柏林、维也纳、罗马、各城中、哪一条大街没有电影、近来各府乡镇、亦皆扩充戏园、巴黎一城之中、即有七百多所、而意大利一街即占二十余处、昼夜开演多次、影片川流不息、到了晚上、生意更好、但见一群一群的人、扶老携幼、并肩挽臂的男男女女、无不兴高采烈的姗姗而来、这些人多因日间操作困倦、晚饭后来看电影、化费不多、即可以活泼其精神、恢复其疲劳、陶冶其性情、驱逐其烦恼、几乎成了一种定例、是以不数年中、这电影已经普及全球、各国各城大埠、即非洲、印度、澳洲各地、亦有电影营业、照这样看来、他的利息自然宽大无比、一跃而与钢铁煤油事业并称、也是应该的了、但电影具有甚么魔力能够使社会上的人都欢迎他呢、详细考查起来、实在因为他的好处很多、现将鄙人所知道的、申述各条如左：

(一)电影对于维系道德改良风化的好处 电影中的事情、编制之初、都是先有一种立意、或言情、或述异、或显义侠、或表武术、或记大盗、或讲侦探、形形色色、变化千万、将社会所有的事实照演出来、其结果、则终有一种善善恶恶的自然报应存在其中、又因他的布景、比较大戏限于舞台上者格外真切、并借真山真水实地风景做出、使人看电影时、恍然认为真人真事、所以表现离合悲欢、是非曲直之情、何者流芳、何者遗

臭、更是令人观感刺激、而自固他的高尚道德由个人而家庭、由家庭而社会、于是那不好的风俗、也就潜移默化渐渐改良了。

(二)电影对于增长智识补助教育的好处 电影片中常将现在险恶社会的种种黑幕、表显出来、或人情鬼域、或事迹欺诈、使人知道处世艰难危险、若无忠厚的德、不足以君子、若无精明的智、又不足以防小人、一举一动、一因一果、看来令人触目惊心、增长其处世智识不少、电影对于各种科学、工业、实业、技艺、如理化之实际、造船造炮或制糖、酿酒、养蚕、缫丝等事、皆多制有专片、每晚戏目内必加入一二卷、看电影的人、若是内行、即可得些参考、若是外行也就略知道些皮毛、所谓得了些常识、以外又有新闻杂志影片、每星期制成一次、专将这一周中、世界所出的新闻、合本国发生的事件照入、或关于外交、或关于内政的、或关于工业游艺、例如皇帝加冕、总统出行、或陆海军大操、或举行何种庆典、或试验新发明的机器、或记各种游艺技术、运动、赛会等事、在战争时又有战争杂志、专照阵地战争胜负情形、并有详细解说、这种影片、总先在京城开演、然后输出外省、以至各县乡镇、所以那些老农妇、牧猪儿、说起来、也稍有一点世界的眼光、知道一点国家大势、现在英、美各国学校中、常用用电影教授历史、地理、合理化实验、各科、比方进到历史最有价值的哥伦布发现新大陆一段、这个影片、是现成的、一在学校演放青年学生谁不欢迎、自然高兴听讲、于是既容易将事实牢记不忘、并且使他们见哥伦布那种坚苦的心志、历尽艰险、百折不回、足至成功立业、实足以奋发青年的精神、增长他们的志趣了、若用电影教授地理、更觉无不当、所谓百闻不如一见、凡寒带情形如何、热带情形如何、不出国门一步、不必远渡重洋、而各处之名山大川、平原险要、名城胜景、风土人情、无不可由电影收入眼内、不啻亲临其境、比较只用课本讲的、自然明了多了、但用电影教授科学、也并非只图得学生的高兴、使他留心听讲而已、实在他们于实际上考查得一种真确的道理、就是说听觉器不及视觉器之记忆力、譬如现在我们回想当小孩子时候的种种经过、鄙人当四五岁时家六舅曾大骂我不是、并用铁尺击我头部、他当时那个凶恶打我的样子、现在还恍到目前、但他骂我的那些话、简直影响都无了、再拿别的事考查、所得的结果、无不如此、可见这听觉器不及视觉器之记忆力的话说得很是不错、所以他们才主张用电影教授、使学生看过的东西、一生也不会忘记、美国电影界、现对于工业实业上、格外注意、例如、各种机器的上下安置、合修整保存的方法、都做得有专片、有机器不知用法的时候、即可令取某号影片送来、放射、查看并有最完全的解说、看后无不明白、实较雇匠来教、格外便宜了、这是电影对于增长智识补助教育的好处。

(三)电影比较戏剧的好处 戏曲常有同人同调久演使人厌烦的弊病、譬如北京的戏院、今日是某某名角演《千金一笑》、明日是《嫦娥奔月》、隔不数日、又是《千金一笑》、看过几次的、也就不愿再看了、至于电影、虽著名的名角常演长片、但是事迹绝不相同、所以耐人久看不倦、再说戏园的布景、就是巴黎各大戏院、素称最好的布景、仿

佛已如真山真水、楼台亭角、处处不漏痕迹、但是终限于戏台不大、掉换不便、不若电影的容易变化、并用真景的华丽、且无论甚么情形、都能模仿做假、如像中国有名的神怪小说、《风神》同《西游记》、做电影最有趣味、那些法宝变化、腾云驾雾、移山倒海、走石飞沙的幻景、无不能够画情画致的做出、比较戏剧做法格外稀奇幻妙。

(四)电影在娱乐场中对于经济比较节省的好处 各处电影的价大都较之戏园便宜一半、巴黎电影顶贵的票价、也不过七个佛郎、贱的只一个或半个佛郎、伦敦最贱票价竟少至三个便士、若是戏票则至少也非两先零不可、所以看电影总比看戏要俭省些、顶穷的人家、对于三个便士总不难筹、也就可以来看同样的电影、不过位置坏些罢了、但是票价这样的低廉、电影园岂不折本么、其实不然、因伦敦巴黎那些热闹街道的电影园、位置甚多、且是昼夜开演、票价故意便宜、来客反形踊跃、自然利亦不少、这也是商业学中的一种办法、不独电影为然、我们中国做生意的人、多不知道这个法子、起头就想贵卖利多、殊不知买主减少、也就没有利了、像这些电影园的办法、对于穷人也开了方便之门、造了许多幸福、我想我们中国也应该照这样多开几家才好。

(五)电影对于家庭行乐中之特别好处 西洋人因爱好电影缘故、阔人家中多自备小电影机、不时自行演放、凡遇喜庆祝寿、游艺的机会、常常制成影片、以作纪念、或趁父母在时、天伦聚会喜娱团栾时、制成一种行乐影片、以作长久纪念、父母逝世多年、其子女如果追念、即将影片放射、尚能看见亲人如在生的容貌、及当日行乐情形、比较摄影合绘画的呆像、自然胜过百倍、又或将亲生小孩状况收入、自初生时起、每半载或一载制影片一次、使这小孩长大以至为父为祖白发苍苍之时、尚能由电影中见他从前学中学走的样子、以为快事、其实化钱不多、殊得大趣、电影的好处、下细想来还有很多、实难一一尽举、因为他有这许多好处、所以人人都欢喜他、竟成了社会上少不了的一种高尚娱乐品、各国政府亦认电影对于社会补益甚大、无不倡提赞助、所以美国宝连演《历险记》一片竟获政府奖赏美金二百万元、又若美国欲在世界显扬其海军势力、特下海军大操命令、使电影公司制成《三伯父的海军大舰队》(Ioncle Sam)一片、其中的战斗演习、轰击了每颗值四千余佛郎之炮弹几千发、每颗值七万多佛郎之鱼雷、也抛沉了数十个、若不重视电影、焉能这样白费金钱、照这样看来、电影事业将来的发达还不知道至何地步、鄙人负笈法国时、真算是个电影迷、大概一星期中、总有五六夜往电影园、越看越有趣味、因想到中国地大人稠、教育难以普及、文化难以进步、而旧有的戏剧、徒重唱工、毫无助于教育文化之处、虽间有新剧出现、但做法多失研究、布景又差真切、每每勉强凑合、反贻类狗之诮、倒不如旧戏、还有点唱工的好、所以至今仍不发达、焉望其有补助于社会、惟电影势力已经达到中国、京、津、沪、汉各大埠、都有了几家、因为它有以前说的许多好处、所以一般中上等人、很是欢喜他、就是下等人、爱他光怪陆离、来看的不少、不如趁此机会、投其所好、回国多多提倡电影也是好的、所以除学完专门铁工之外、特为去入巴黎电影专门学校研究放射及摄影制片

各种手术、毕业后又入果猛(Gaumont)公司专学编戏及做戏部分、有此三者已算完全、鄙人现已回国、所定计划、一是先使各省大府热闹之都城多开电影戏园、一省总须有好几家(因为利大、只要有人提倡、也是容易的)、次则购回照影片机器、集股开公司、专制中国影片、也照西洋法子、多多做出些关于教育的以及历史上著名事迹、或关丰功伟业、或关道德礼教、或做各种大部小说、因其尽合于本国风俗习惯、又有中文解说、人人都看得懂、自然更有趣味、不愁其在本国行销不广、并且还能输出外国、以后凡中国各处电影园、每日所演的影片、虽说不能尽换成中国的、或也要抵制外国、影片大半、这种利益之大、想来人已尽知、真是合乎提倡国货、收回利权的宗旨、还有一层顶要紧的事、就是西人常派人来把中国的名胜古迹、及风俗习惯做成影片、然每每该员、先就有意、要使这个影片表现东方人风俗之特异、方足以饜该国一般人的好奇心、所以做影片时、全不把中国的好处照入、专去搜罗那下等社会情形、或鄙陋不堪的习俗、演出电影、与西洋人比较起来、那真是奇奇怪怪猥猥狎狎、惹人笑话、甚至我们历史最可耻的那红灯教的故事、偏又被他们编演出来、令人看见、真要气死、又如美国各处所住的许多下等华侨、洗衣的、剃头的、修脚的、补鞋的、常被那些公司招雇、利用他们当电影中的配角、不演好的、专做卑鄙下贱、或强盗黑幕的事、连强盗头也不配当、只能当强盗的奴隶、还要故意使他们显出从前那种腐败肮脏神气、毛辫子拖起、长烟杆拿起(《女侠盗》中即有这些情形)、还要抽抽大烟、试问这样子、代表了我们中国人、无怪乎西洋人瞧不起我们、国家名誉扫地、一辈子都抬不起头来、我惟望以后我们中国自照的好影片做出、多送些到西洋去、使他们也看看我们中国故有的文明、把从前的臭招牌洗刷洗刷、使世界各国以后、都看得起我们中国人、这岂不是能够保存国粹、发扬国光了么、中国地方太大、交通又不便利、对于各府州县乡村、电影势力一刻恐达不到、我很想提倡在各处多组织游行电影、并带演说的团体、买小机多架、自行发光的、或用蓄电池的也好、带上几十卷片子、请一有学问会说的人、专往四乡演放、顺便演说、使那些乡下人增些见识、取价最少、他们必乐意来看、这笔利益也还不小、旅行人的奔劳、也就有了代价、至于影片的配备、除用能够引起他们兴会来看的稀奇有趣影片外、多加关于补助教育的自不必说、但我还想做一种特别片子、就是采择西国所有社会上的事物以及起居、饮食、操作、种种好处、我们公认为可学的、把他分门别类制成短节片子、又把中国这些不及他好的、一样一样、也制成短节片子、然后把两种结成本、演放起来、皆是两者相比、自然立刻看出好歹、(1)比方欧美各国、城市街道那样的整齐清洁、我国的城市街道大都卑陋齷齪、这是急当改良的、(2)比方西国现在尽用汽车电车、行走非常迅速、当车夫的很觉舒服、坐在上面掌管机器、毫不费力、我国现在还是多用人力车合轿子、走又走得慢、当车夫的血汗满身、抬轿子的肩头压滥、有钱的人就是神仙、贫穷的人该变牛马、真是金钱的罪恶、全无人道、这也是急当改良的、(3)西国水利研究完善、虽一小河、仍可通行大船、全用机器汽力、日行千里、何等

便利、我国长江上游、河宽水富、不过未事修理、以至滩石太多、行船不便、试看那木船上水的艰难、船夫拉纤的苦楚、赤身露体、扒行岸上、何等拙笨可怜、这也是急当改良的、(4)西国现在乡下、多用机器耕田、铲草碾麦、无不仰仗机器、何等便利、我国现在还全用土法人工、这也是急当改良的、(5)西国社会礼节处处讲得实在、就是下等人、也是衣冠楚楚、礼貌谦和的居多、比如两人行路、来往相碰、或被踏一脚、不惟不会生气、并且两人都说一个得罪、就分开了、我国对于这些礼节太不讲究、到了暑天、下等人每多赤胸露臂、且彼此全无礼让、稍一冲撞、轻则彼此开口谩骂、不堪入耳、重则立刻打做一团、难解难分(车夫最多)、这件事说起来、好像不甚要紧、其实最足以表示社会野蛮招外人轻侮之处、这也是急当改良的、(6)西国的女子尽是大脚、所以身体强健、从小与男子受同等的教育、将来同样为社会做事、我国对于女子、向不重视、从小即预备嫁出作妇当奴、现在偏僻地方还多缠脚习惯、使女子从小不知流了许多眼泪、受尽痛苦、变成社会上的废物、真是我国残酷的恶风俗、这也是急当改良的、(7)西国人多讲究自由平等、博爱的道理、比如富人家中所用的使女、实在因为他的家穷、才来帮人助事、以谋生活、但全是雇用性质、对于人格上并不算十分下贱、所以主仆之间、各持以礼、即使人不称职、只要开除完了、绝无大肆咒骂苦打的事、我国对于使女可以购买、主人就像操有生死权样的、遇着悍妇、简直把丫头不当人看、任意虐待、非逼她至偷跑、或寻死才止、真是惨无人道、这也是急当改良的、(8)西国人人都有职业、知道自立、逐日操作、以谋其生、道路之上、实难看见乞丐、我国好吃懒做、游手好闲之人太多、各街各巷、哪处没有叫化子现象、一半是怪他自不成器、一半是由于社会上谋生的路子太少、这也是急当改良的、还有许多事件、都可以做出影片对照、难以一时说尽、总之概照这个办法、一面对照出来、一面解说他的利弊、看见的人(但只照与我本国人看)、自然生出比较观感、孰是孰非、孰巧孰拙、见贤思齐、知耻近勇、我国社会文化的进步、或者可望稍为快点、以上都是说提倡电影、自制中国影片的好处合大概的办法、鄙人虽是这样的计划、但还不知道能否处处实行、因为其中资本问题尚未解决、不过竭力去做、先从鼓吹各处多开电影园入手罢了、现值《电影周刊》出版、正有机会、将鄙人这些意思说出、以供我的同志研究研究、但是拉杂成文、若有说错、或不完全之处、还请读者指正原谅、以后每周刊中、鄙人不揣浅陋还要将电影的历史原理、合放射、摄影、做戏、各种手术的要领、一一解说出来供大家的参考。

(原载《电影周刊》1921年第1期)

电影在娱乐上之价值

尹 民

吾人处此复杂污浊之社会、为经济所压迫、不得不任违心逆志之劳动、藉获阿堵物、而仰事俯育、罗素氏所谓不自由之沉闷生活、苟无正当之娱乐、及适宜之休息者、则生理上之健康、心理上之意志、势必至于月渐孱弱、遭自然之淘汰也、故娱乐者、所以养气力、陶性情、一张一弛、理之自然、非无益之举动也、惟娱乐二字、范围甚广、种类繁多、明于事理、老于世故之士、必知有所别择、而取其正当有益者、否则毒害之来、将堕落其人格、而处于不堪收拾之地位、陷身体精神于泥犁魔障之中、亦不知自觉、斯非娱乐之害、实不善娱乐之误也、中国之娱乐事业、素称公开、为男女老幼所能领略者戏剧、然而旧式戏剧之缺点甚多、罗列述之、即剧场之布置太陋（津门之剧场、则臭气熏天、有害卫生者多）、开演之时间太长、剧本之编制太杂、昆腔剧之曲本、多出文学家之手笔、如汤临川之《牡丹亭》、王实甫之《西厢记》等、皆裔皇典雅、非乡曲村氓、所能欣赏了解者、最能迎合社会心理之剧、足以海盗海淫、有损无益者、又多多益善、吾浙大儒全祖望先生、谓宁波台州等处、海盗之横行、实由《水浒》戏剧所养成、即庚子一役之义和团、其所崇仰之神明、亦有戏剧中之黄三太、窦二墩、李公然等、贻害之大、实不容讳也、然则中国剧之所以能独立于二十世纪、不受天演之淘汰得、因其在艺术上、美感上、亦有巨大之价值、且其对于历史上之伟大人物、表彰其忠孝大节、惩劝人群善恶之功绩、亦非浅鲜也哉、夫娱乐之目的、本有休息与怡情之意义、而一切游戏之动作、大抵皆五官并用、实与休息之意义不合、即旧式戏剧之足以怡情者、亦因时间过长、精神健旺、身体强盛者、有时尚腰酸背痛、何况锣鼓震耳、人声鼎沸、近世心理学家、皆谓官觉不能并用、视官觉与听官觉、若并力注意、则耗费精神、不徒无益、而且有害也、惟独由科学产出之电影、至于今日、虽不能谓为尽善尽美（如无理取闹之滑稽片、及海盗海淫之侦探长片、爱情片等、尚流行社会、不能铲除尽净、而银幕上之色采、亦惟有黑白二种、且开映之时、聚数千百个之男女看客、于暗室之中、关门闭户、空气不洁、有害健康、或有时遇强烈之光线、亦足以损害目力、此电影在娱乐上之缺点也）、然其开映之时、除琴音悠扬以外、肃静无哗（观众有时遇滑稽可笑、及惊险绝伦、忽而转危为安

之际、亦有拍手高呼者、然片刻即停)、且时间甚短(闻美法英德诸国之电影院、多由晚上九时起、至十二时止、日本亦然、惟独中国之经营电影院者、因资本之关系、而两小时之影片、且须插入广告半小时、讨嫌之至)、既妨害精神、又非滥用光阴、而目下所摄制之影片、关于侦探爱情者、已成强弩之末、以津门之各电影院而论、不过如光明、新新、开达、上平安等、藉长片为星期日吸引看客之具、然如《野牛将军》、《山林勇士》等、乃根据美国之历史、而非凭空结撰者也、最上乘之杰作、如《赖婚》、《二孤女》、《三剑客》等、至十二大本而止、其内容之精采、及寓意之深远、观之足以引起人类之情感、其有功于世道人心、至伟且大、他日再有进步、吾敢断言、电影实为娱乐上之惟一珍品、昔仲尼谓学《诗》、可以多识鸟兽草木之名、仲尼此言、无非使七十子之徒、多识文字上之物质而已、开映于银幕上之各国风俗习惯、及社会制度、文化物产者、实系真迹、又非仅识其名可比、吾故曰、多看一次电影、多增一分智识、娱乐尤在其次也。

(原载《电影周刊》 1924 年第 8 期)

影戏与人生

侯 曜

莎士比亚(Shakespeare)说道：“世界是舞台，人类是俳優。”这句话我很赞成的。人生就是一幕很长的，没有结局的戏剧。人类总是把那些悲欢离合，生老病死，消长盈虚，得失兴亡的现象一场一场的演下去。以戏剧的眼光来看人生，人生的确如戏剧；就人生而论戏剧，戏剧就是人生的缩影。可见戏剧与人生有很大的关系，现在再约略的说一说：

戏剧是表现人生的。“戏剧是人类动作和精神的表象”(Representation of Human Action and Spirit)，“戏剧是解释人类精神的”(Interpretation of Human Spirit)。凡是研究过戏剧的人，没有不承认上面两句话的。戏剧的种类虽然很多，而一时代又有一时代的特殊色彩；但是我们细细的把他分析一下，不外表现作者的人格，和作者所代表之时代中的现象和问题。

戏剧是批评人生的。人生的现象，非常复杂，有些是光明的，有些是黑暗的。人类的行为时常矛盾，一方面有种种合理的行为如博爱、牺牲、互助等等善德；一方面又有种种野蛮的行为，残杀、争斗、欺诈等等恶行。这种矛盾的现象，无论在哪一时代，哪一社会都有。戏剧在这个时候，就如一面镜子，把人生的优点和缺点都反照出来。把种种事实的起因结果，维妙维肖的表演出来。对于合理的行为则颂扬提倡，对于不合理的行为则讽刺痛骂；使人看了得一种极强烈的刺激，而引起一种内心觉悟的反应。我们承认戏剧有移风易俗的能力，就是因为戏剧是批评人生的。

戏剧是调和人生的。人当生活有变动的时候，或有某种欲望不能满足的时候，或被环境压迫得太利害的时候，往往发生一种消极的人生观。当他们牢骚抑郁，灰心失望的时候，若有极优美的戏剧给他们欣赏，定能使他们因戏剧的刺激，引起自己的想像，恍然于人生之真意，悟出解决困难的方法。民众所蕴蓄于心不敢说，不能说，不忍说的忧愁痛苦，戏剧能够尽量替他们宣泄出来；能够把他们心中的牢骚抑郁，新愁旧恨，洗涤得干干净净。观者看了剧中人的苦乐，而觉自己的苦乐算不了什么一回事，人生的痛苦是常事，不必怨天尤人。亚里士多德说“艺术具有净化的作用”(Art as a Pu-

rifyiny Agency)。这句话的意思就是说艺术能够调和人生。我们看戏之后，精神顿觉爽快，就是因为心中不快的情绪，被戏剧洗涤清淨的缘故。

戏剧是美化人生的。娱乐是人生的一种要素。社会中一定要有正当的娱乐机关，才能发展人民共同生活的兴趣，才能增进他们生活的能力，才不致使他们觉得人生之无聊与枯寂。戏剧是一种最好的娱乐，能于不知不觉中，养成高尚的理想，宽大的度量，乐观的态度，诚实、博爱、互助、勇敢等等美德。戏剧是人生路上的一盏明灯，能领人们到真、善、美的境界。

影戏的价值。影戏是戏剧之一种，凡戏剧所有的价值他都具备。他不但具有表现、批评、调和、美化人生的四大功用，而且比其他各种戏剧之影响更来得大。现在把理由写在下面：

(一)影戏比较的逼真。戏剧总以维妙维肖，愈逼真愈好。其他戏剧因为有舞台的限制，不能样样逼真，不能把真泰山搬到舞台上去，不能把真的房屋烧掉。影戏则不然，他能把真的泰山影在银幕上，他能把真的火灾如实的摄影出来。总而言之，其他的戏剧是以舞台为舞台，影戏则以宇宙为舞台。他表现自然界的真美，非其他戏剧所能望其肩背。再从剧员的表演方面说，在影戏中所表演的动作，一毫不能苟且。凡喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲等表情，观众可以从放大(Close Up)或半放大(Semi Close Up)看得清清楚楚，在其他戏剧中，观众不能走近舞台前细看剧中人的表情，因为坐位与舞台有一定的距离，无论其中之重要情节，或次要情节，如何表演，观众总是在一定的距离中观看。或者有人说：“影戏只有色而无声。终归不能比其他戏剧之逼真。”不错！这的确是影戏的一种缺点。但是我们细细研究一下，影戏上的说明，和舞台上剧中人的言语，有一样的功用。观众看了影戏上的说明，比听舞台上剧中人的言语恐怕还要清楚些。固然，声的美，色的美，在影戏上不能使人领略到；但你在别种剧里，又那里领略得到像影戏这样的真美呢？

(二)影戏比较的经济。在戏剧最要讲经济。时间、人力、设备、剧情，等等都要注意经济，影戏能在一二小时的短时间内，把一篇复杂的事实完全演出，这就是时间的经济。影片制好之后，演员则一劳永逸，不必时时重新表演，这就是人力的经济。影戏中的陈设布景多半是取天然物或建筑物来摄影，不必特别费力设布，这就是设备的经济。戏中事实样样都可摄出，这就是剧情的经济。

(三)影戏比较的具有普遍性与永久性。影戏可由底片印出许多套影片，分售或租与各地，则各地可以同时开映，从空间方面讲是很普遍的。再从价目方面讲，因为普遍的缘故，价目也比较的廉，因此大多数的人都有享受这种娱乐的机会，影戏就成为平民的娱乐品。影戏不但具有普遍性，而且比较的具有永久性。有价值的影片可留存至百数十年，不同时代的人也能欣赏过去的明星的艺术，及作者伟大的思想和巧妙的剧情。

(四)影戏可作教育的工具。影戏不但是极好的娱乐品,并且可作教育的工作。他不但可作社会教育之用,并且对于学校教育也有极大的帮助。银幕的功用比黑板的功用还要大,他能迎合儿童之兴趣,激起儿童的想像,扩充儿童的经验。在专门学校里往往有利用电影来辅助教授的电影与教育之关系,邓趣(Dench)在他著的《电影教育》(Motion Picture Education.)中,讲得很详细,现限于篇幅,不能详细介绍了。

编者按 这篇文章是侯先生所著的《电影剧本作法》一书中的第一章,该书因时局关系暂时不能出版,而这章书的意思,又是我们急于贡献给社会的,所以节录于此。

(原载长城公司特刊《春闺梦里人》 1925年)

艺术的电影与工具的电影

亦 庵

如果我们肯认电影是一种艺术、那末当然以制作艺术品的态度去制作电影、同时可否把电影作为一种工具、而工具与艺术应否辨别一下、这问题便似乎值得研究、比如图画、本来是一种艺术、但是现在有人将图画来作商业广告底工具、而且已经很普遍了。

对于拿图画作广告的事实、我个人并不反对、并且在现社会制度之下、我还敢说这事实未尝不好、因为至少能多维持几个以画为生的人、但是广告的图画自有其广告上的价值、商业上的价值、不得以艺术的眼光去批评估量、所以广告的图画到底不可说是艺术品、因为艺术品是作者自己人格的表现、作者自己感情的抒摅、而广告画既要曲从广告底目的、又要曲从指使者底意旨、即使其间尚有几许作者人格的表现或作者感情的抒摅、但是这种成分已经不多、去艺术品已经远了。

有一部分电影颇为某种意义(如礼教、道德、教育、实业等)底工具的倾向、不特我国如是、即外国亦鲜不如此。

我个人对于这种工具式的影戏、不敢以为非、因为有了工具、便可以完成工作、我曾有过一个理想、想将电影来作帮助学校教育的工具(在我见闻所未到的地方或许已经实行也不定、但是在我却仍然是理想)、凡一切学科之可以利用电影者、都以电影来帮助、各文学上的小说故事如《伊索寓言》、《三国演义》、《水浒》、《聊斋》及文学上课本中之可以出之以电影者、历史上的事迹如屈原投江、乌江自刎、博浪击秦等(西洋历史的事迹摄为电影者已经不少、我国则以限于资本、尚未创见)、地理学科如各地底风土、人情、物产、地势等、自然科理一切自然的现象等、如动植物生活之状况及生长之过程、天空及水底现象等、其余常识、美术、卫生、生理等科目、可以利用电影者、不胜枚举、这些电影可按照学科年级而编制、与教科书相辅而行、使每个学生都感觉到直观的兴味、对于所学得到更深的印象、对于一切学问更感觉得有兴趣、虽然目今我国教育经费的情形、连教员底薪给尚且一欠几个月、连考究一点的教科书尚且谈不到、何况以电影来帮助教科书这样的奢望、然而这么一个理想、不期然而然地发生于区区

底脑中、如果我这理想能实现、便是将电影来作教育的工具了。

以影戏作商业底工具、活动广告、和新闻底工具、活动新闻、都已见诸事实了、这些虽然有大部分是外国人的工具、然而已经惯见于我国底市场、惟独教育工具的影片见于我国学校者则尚未之前闻也、教育事业在我国比较起我国底别种事业如商业、如军事等、究竟是一个落伍者、可怜又可耻。

以上所说是以电影作工具的大意及一个例、这是工具的电影与艺术的电影不同。

艺术的电影、我以为不应该有工具的作用、艺术的作品、不应该有教训的色彩。

有教训色彩的电影未尝不好、但是那不过是教训的工具、不是艺术底本色。

我国人向来尊重含有教训式的东西、凡是含有教训式的东西都得称为有益世道人心、纯正的艺术品反不如那些含有教训意味而劣薄的东西那么受人重视、譬如商鼎周彝、本来不过是一件艺术品、然而给戴了教训眼镜的先生们看来、如此珍贵的古董弃之可惜、存之又不过是一件美术品、便东拉西扯、硬要派它是有如何如何的教训意味、有如何如何的礼教关系、于是这些美术品便可以藉这有教训意味的名目而保存了、所以倘若徒有艺术价值的文学作品如《红楼》《水浒》等书、在一般眼光看来、远不如《太上感应篇》《果报录》等、于是一般制作艺术品者、因为恐受人家所唾弃而不得列于有益世道人心之林、便无论如何、总得在上面敷抹上一些含有教训意味的色彩、最普通的就是惩戒之意、这种观念影响到我国一切艺术(这话或者太抹煞、则可云大部分艺术、其有不受影响者、便是超卓不群之作)、而且影响到现在一部分电影。

戏剧而诲淫海盗、固可深痛疾恶、而摆脱了劝善惩恶色彩的艺术作品、未必便是有害世道人心。

惩戒的戏剧、多是偏于理智的、艺术的戏剧、多是偏于情感的、偏于理智者其入人也冷而浅、所得者是有知觉的、偏于情感者其入人也热而深、所得者是不知不觉的、即所谓潜移默化者是。

所谓工具的电影固不仅限于惩戒之类、如惩戒以外而含有别种作用——如提倡某某——的也有、兹不过述其一。

至于含有某项问题的作品——如生活问题、如劳资问题、如两性问题——固不得目为工具、而谓其不适于艺术之范围。

现在姑又将绘画来作个比喻、一个画家绘一张画、不过因为他底心中有这么一种感动、便绘出这么一张画来、原来并没有存心于劝善惩恶、如果他底态度是正当的、那末所谓真、所谓善、所谓美、即存乎其中、只要那作者底艺术能引起看者底同情、便无需乎用上司告戒下僚的疾声厉色态度、自然收潜移默化之功、假使他所绘的是二十四孝、或者孔孟耶稣的事迹、他不过因为这些事迹感动了他、便将他所感受者写出来、或者他所写者是捡垃圾的小乞儿、电车买票人、也不过有所感动而写、写这些同那些、都出于同一态度、只要能引起人的同情、便是艺术、其影响、其功效、是曲折复杂而广大

的、绝不是劝善惩恶那么简单而肤浅、如果他是有意图于教训人、叫人照那样去做、或叫人不要照那样去做、这便是工具、某种主义的工具、而非艺术、如果影戏是艺术、便应当有艺术的态度、有艺术的力量、不必徒着力于肤浅而简单的地方、所以教科书内底插画同月份牌上底美女画、新闻杂志上底广告画是一路、表现人生、抒写情感的艺术绘画又是一路、岂可混而为一。

如果有戏剧审查会或电影审查会、那末对于艺术的及非艺术的先要有个辨别、关于教育等工具的电影审查会可由教育机关去组织、关于艺术的影片、非得一班有艺术知识的人或团体去审查不可、而其标准亦当各异、这是区区之见、有未是处、愿明达先生教之。

(原载《申报》“本埠增刊” 1926年9月2日)

影剧艺术价值与社会价值

师 毅

中国开始影剧运动的历史，不好算多，却也占去影剧自有历史以来的时间之五分之一了。自制的影片，虽然看见一套一套的出来，解析影剧本身之价值的文章，却没有见过一篇发表。我自然不能说没有人懂得这个，不过我总觉得大家不应该忽视这个。

大凡一件新事业的创端，前驱的人必然须负着解释与宣扬的责任，以求其获得一般人之了解与夫社会之赞同，特别是这种绝对不能离开社会而存在的影剧事业，是尤其不能少掉这种立基的工作。在这篇小文内，我想简略地来论述一下影剧的价值问题。不敢说这是有若何价值的文章，不过是举我所知，贡献于人而已。

影剧，它是艺术；但是它又不是像普通的艺术作品，仅供少数同趣味的人的欣赏。它有它艺术方面的价值，同时还有它社会方面的价值。所以这个，应该分作两层述说：

兹先论第一点，影剧之艺术价值。

在我国电影界中，时常听见“电影是艺术”的标语，其实，这是根本不通的一句话。电影是艺术么？用不着怀疑便可以知道它完全不是。电影术的出现，当然是一种 Scientific Invention，到了戏剧(Drama)和它结合，成功了电影剧，这才树立了它艺术的位置。

艺术最大功能，是在人类感情方面的贡献。托尔斯泰《艺术论》结论说：“艺术是人类生活的机关。它能把人类的理性意识移为感情。”影剧便是这样，完全利用了间接暗示的力量，去感动它的观者。剧中人的情感，可以替代了观者的情感；换一句话说，便是观者的情感，可以被同化于剧中人的情感。这便是戏剧的功能，而在影剧为尤著。影剧虽然是一种无言剧(Pantomime)，然而正因为它是这种 Pantomime，在理论上，它是完全用不着任何种的解释，它是藉了动作(Action)去述说一个故事，所以它便成了国际的，无文法的一种语言。所以它较任何种艺术，都来得普遍。它占艺术上最后而且最高的位置。因为它是艺术综合体，并且它还利用了许多科学。虽然在时间上，它是最后完成的，而在性质上它却是一种最复杂的结合，所以影剧便没有人能否认也是

结晶艺术的。^①

现在再论其第二点，影剧之社会价值。

社会学家告诉我们：“影剧间接的暗示，是具有极大力量的。这种暗示力量，可以说是建设的力量，也可以说是破坏的力量”(The indirect suggestion of the motion Picture is powerful—both destructively and Constructively)。^②总之影剧这件东西，能够发生极大影响，具有可惊的力量，这是我们可以完全相信的。当欧战期间，美国人参与兵役者，旦夕间有百万之众，人讶而问其所以召集之道，对曰：赖于影剧而已。即以中国而论，自侦探长片输入而后，国内之盗劫偷窃之数，遂与此等影剧之流行而同增。且其所用之方术，亦即本影剧上传来之西方方法。这些，不过是就其影响关系之较大者而言。还有：影剧演员的服御，可以变成社会装饰的导师；剧中人性格行为的表现，可以转移社会上习惯风俗。这实在是因为影剧这件东西，已渐进为社会娱乐的中心；而其间接暗示的力量，又复如此之伟大；而且它的欣赏又不被限于一切的界限；无国界、阶级，和男女少长的分别。所以它的发展，就不容一般人不加以特别注视和研究。在美国，据 Manhattan 的考察，11 岁到 14 岁的学校儿童中，平均有百分之十六，每天去看影剧，在儿童方面讲，这实在不能不算是一个可惊的百分比。^③影剧努力之伟大，几乎在任何方面，都可以见到了(美国最近还有许多社会学家的统计恕不一一列举)。

以上所述是影剧价值问题，我很希望现兹的中国人不要再把以前“任其自然不足道也”的劣根性拿来对付影剧，这就是最盼望的。

三月十七日于神州编辑部

(原载朗华公司特刊第 3 期《情场怪人》号 1926 年)

① 请参阅拙著《电影剧在艺术中之位置》一文，载《神州特铸》第二期

② Bogardus, Introduction to Sociology P. 187.

③ Davis The Exploitation of Pleasure, P. 33.

影剧与社会

连筱痴

影剧的使命是提高娱乐、改造社会、所以它负的责任很重大、我们现在大多数的知识阶级、已把从前陈腐的眼光、改变过来、承认影剧是社会的导师、人类社会之有秩序与否、全恃影剧之发达与否。

前数年美国影片协会、曾宣布过几部片子、不能在各地影剧院内开演、内中有一种、已正式焚毁了、因为那是一种教给人作强盗的片子、把作强盗的种种方法、以及其中的隐秘、全间接的告诉了民众、这真是教人作恶之阶、于是社会中便有了纷扰、并且在某处、实在发生过了大抢案、据他们被捕者之供称、他们的经验、都是从影剧上得来的、由此看来、影剧与人生的关系是很密切的、与社会道德及社会治安、也是很重要的、诚然我们应当承认他作社会导师之一。

导演者应明白人生问题、及社会时常容易发生的疾病、采取来编插在剧里、作改革社会的药剂。

中国社会很复杂、这因为中国地大物博、五方杂处、各样风俗习惯不同之故、往往会发生各种现象、几乎使我们都要目迷了、作中国影片导师的人、更当注意之、小孩子和半成人、他们的脑筋是清白的、最容易注入不同的思想、虽然思想也有善恶之别、而注入恶的思想、似乎比善的容易些、我有一个比方、从前美国长部侦探片在中国盛行的时候、中国小孩子最喜欢那种放手枪的姿式、所以每当散场、他们都要举起手来、作彼此射击的样子、这虽是一件小事、而在他们长成了人、社会上或许能多了些纷扰的、所以现下外国影片协会已宣布了几种事不能描写在影片上、如残忍的凶杀、秘密的偷掠、强奸的事情、全都在被禁止之列、他们的用意、无非要保持社会的安宁、而影片绝不能因此而废止、他们若描写此事时、要使观众间接会悟、不在明地里表示出来的。

社会之纷扰、是由于少数之不社会化的人民、组织之连合动作而造成的、他们在家中是没有受教育的机会、他们的父母、或者是终日忙碌、没工夫来教育儿女、或者父母皆不良之人、根本就教训儿女作恶事的、他们长成、便成了些不社会化的流氓、加添社会人民之负担、影剧要改革他们、除非使自己出产的影片、愈趋于社会化愈妙、作公

开的映演、把公民的常识、全讲给他们、固然一天两天不易收效、而天长日久、所得的效果、一定是伟大的。

以上所说、完全关于平民之事、而影剧又不得不兼顾知识阶级、社会罪恶虽由他们造成、而他们所造的、不过是暴动、最易平复的、而知识阶级所造的、其影响于社会治安、也是很厉害的、人类思想可以支配社会、生物学家已不再否认了、所以影剧对于中国现下之社会情形、更当注意啊！

娼妓问题、已成了现下学者讨论之目标、妓女之可废与否、还在疑问时代、主张废除的说、社会之各种罪恶、完全由于娼妓之存在而造成的、再观夫传染病之盛行、人种之衰落、不得不以娼妓存在为之远因、文明国家、不当有妓院之制度设立、而反对的也存着十二分的理由、他说、如一除娼妓、社会就会扰乱起来、因为有妻子固然可以安分守业、而无妻子的、全凭娼妓来解除他们的性欲冲动、如无娼妓、三岁稚子、一定也知道社会中要出许多奸案、由此而酿妒杀及一切罪恶、也是可以有的、他们的思想、两不相容、我们要根本解决此事、先得自己发个疑问、娼妓是可废除的么、妓女的人格是完全堕落的么、然后再鼓吹救济之法。

遗产制度、在中国还未到成熟的时期、西洋各国已无问题、因为有律师来主持人权之保障、而中国是由父传子的、因此酿成种种罪恶、子杀其父、弟杀其兄、往往发生、受其害的已不在少数、而他们还痴迷不醒、这全是没有正当指导的缘故、若能令其捐在社会中、作公益之事、平民又不知要受多大的恩惠。

婚姻制度、在中国是极腐败的了、婚姻之结合、不以男女之爱情为主题、而以父母之命媒妁之言资财门户作主题、若男家比女家势大财丰、女的便低声下气、作人家的奴隶、若男家不及女家、堂堂丈夫、就作了妆台奴隶、受人之驱使、一生不敢有怨言、甚至童养媳及赘婿、其惨更不忍闻。

金钱势力、比甚么都大、因他而发生的罪恶实在也不少、今将与他有间接关系的说一说、妾婢之事、虽法律曾制止过、而一点儿效力也没有、蓄婢依然蓄婢、纳妾依然纳妾、父母因为贪得少许微利、便不顾女儿的一生幸福、以及虐待等等恶事、随时发生、这真是社会之不幸、影剧上应该讨论的。

以上所说、不过就其大概、至于阶级之打破、自由恋爱之利弊、何一非影剧所当注意之事、所以我说、影剧和社会的关系是不可离的、不知诸君以为何如。

现在的中国电影界、日渐进步、对于各种社会的情形、也各加以具体的讨论、望以后愈趋于社会化愈妙。

影戏与社会道德

阮毅成

影戏之于人类的利益，绝不是一方面可以供给大部分的寻常人的消闲娱乐，一方面可以维持小部分的艺术家和明星的生活，便再也没有更伟大的贡献的。在我看来，影戏的发明之所以在人类进化史上占一个很重要的位置，近代影戏事业之所以能这样飞黄腾达得迅速，实在是因为影戏是人类“再现事物”的能力大进步和大成功。人类本就有一种愿望，能把他所喜欢的东西“永存”，不能“永存”便须能“再现”。语言、文字、情歌、词曲、小说、摄影、戏剧、都是“永存”或“再现”事物的工具，但是这些工具的本身或是静止的，或虽不是绝对的静止，而其“再现”力是很暂时的。要能有充分的活动性而又可以永存的再现事物能力的，那便是近代科学的成功之一的影戏。

固然，最初有发明影戏动机的人，自然不免含糊几分游戏出之的性质，但是近代影戏事业的进步，实足以表明影戏的效能之巨，远在游戏上。一直到现在，固然还不免有人当作影戏是娱乐消闲或是生活之所资，但是影戏本身的价值，却也远在此上。因为影戏是最能有“再现事物”的能力的，而且这种“再现”，是具有活动性，向不若摄影的再现事物是为在静心状态的；更且这种再现”是永存的——只要不去毁灭了他——不若戏剧的再现事物只是刹那的暂时的，所以影戏是与人的生活最逼近的，甚至可以说是合一的。我们坐在戏院里，目光注视着银幕上的动作，常常觉得我已经加人在银幕上做成了戏中的一部分，也常常觉得银幕上的变成了我的一部分。

影戏和我们的生活既然这样的密切，则我们的生活，自然也常常受到影戏上所表演的影响。平常很容易看到儿童在弄堂里学做戏台上的黄天霸，而接吻、跳舞、结婚、捕盗、追打，近年来也影响了多少儿童的微弱心理而为他们所乐于模仿。影响是教育的工具，早已为一般人所公认，但是还不过只以为影戏可以做为教育的工具而已，而我却以为影戏的本身便是教育。

无论教育有多少伟大的目的，影戏都可以抓得上。影戏更因为是与我们的生活最密切的，有时他的功效还比教育来得大。在智识方面，为善方面，固然如此；在道德方面，尤其是为恶方面，更是如此。所以近代的影戏事业，并不是一种商业，乃是一种文

化事业，教育的力量所及到的只是在校的一部分的国民；而影戏的力量所及到的，反是社会上的大多数的国民。假若一国的国民日趋下流，教育家和影戏事业家都得负有相当的责任。

影戏对于一般人的影响，道德方面较之智识方面似乎更多，学校教育有一定的阶段，可就各本阶段中发展教育的功能；而影戏和报纸一样，是公开给全国的民众的，不能有一种适宜的办法，可以限制观众入座的资格，说是某种影片只可以某种人者，或是说某种人只可以看某某几种影片。因之，编剧导演影戏的，其所应有的顾虑，较之教育家还多。影戏所昭示于人们的，在智识方面，只是零碎的片段，而在道德方面，却很可以表明是非善恶的公共标准。

且不问道德究竟是苏格拉底所谓的“真知识”呢，还是蒲洛泰所谓“人人同等的伦理的感情”，道德总是实现人类最高的观念的。一社会的道德基础不坚实，标准不确定，内容不充实，便可以证明。社会的智识不充足，理性活动的欠缺薄弱。人类最高的观念不在压抑自己，节制自己，取消自己，而在能提升自己。最能提高自己的，文明愈发达，道德愈合理而有力。更进一步说，愈能刺激自己使自己提高的，便是愈接近生活的；影戏是最逼近生活，甚至可以说是与生活合一的，则其于人类道德方面的影响，真是举足重轻，十分紧要。

通常的人每以为影戏之于人类道德方面，最多不过是提倡了奢侈、情欲、盗贼而已，但这只是影响了某社会中道德的一部分；而我却以为不良的影戏乃是充分的发挥人类的下意识活动，或是缓进的或急进的充足了人类的下等本能。这实在是影响了整个儿的人类的道德，而将人类的高尚观念和发展这高尚观念的能力，根本毁灭了。

在这一方面，曾有很多人提议过采用国家对于书籍、图画、戏剧等等曾经用过的老方法，便是由公共组织委员会来审定，不予审定的列为“禁片”（此名词乃我杜撰），不准开映。且不说这是消极的办法，便是少数人的审阅，绝对代表不了多数人的标准心理；何况一社会的人民绝不属于同等的智识阶级，具有同等的行为能力的。不去设法提高一般人的赏鉴能力，至少也当提起影戏事业家的“高尚化”的决心，单从消极方面禁止已成的影片公开映演，美国人士已告诉我们这并不是一种很有效能的政策（一九二六年十一月份的 *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 上，论之甚辞）。

我以为几个委员代表公共的审阅，绝不如公共的直接监督。因为往往有许多影戏公司，每每拿“迎合一般心理”做他们摄制不良影片的遁辞，如果一般心理并不是如此卑下，这实在是对于公共的一种重大的侮辱，群众可以立刻纠正他，并监视着下一次这公司的出品。这种公共监督的力量，比之几位委员的审阅，可靠得多。固然，群众心理往往容易为一时感情所动，以致观念不能准确，但这只是很难有的事，而且“是非之心人皆有之”，不能说是若干人会得同时陷于同一谬误。

影戏的功能,近来已多加上了一种意味,便是从前只是能“再现”人们所欲再现的事物,使之能够“永存”,而现在却要更进一步选择人们所欲再现的事物,并提高人们再现事物的标准。便是说从前只是迎合一般人的好尚,而现在却要能提高一般人的好尚。所以此后的表演应当在正面,善的方面尽量发挥,在反面,恶的方面的表演愈少采用愈好。

无论有多少影片公司竞争,那能不自以为只是一种商业而愿进一步成为文化事业的,那能自觉自己的地位在文化方面的重要如何,在道德方面的重要如何,而能于迎合一般人之上,更进一步提高一般人者,便是最能充分发展人类最高的观念和能力的也一定便是不卜而知的最后的成功者。

十六,一,廿八,上海

(原载长城公司特刊《浪女穷途》 1927年)

从现在社会说到电影

姚啸秋

社会的进步、是依据了物质的发达而进步的、但是在一方面观察起来、物质的发达、物质的文明、也可以说是依据了社会上环境的迁移而遭的、现在我就拿这一点说到影戏上去。

在前几年电影潮的澎湃、真可谓轰动一时、社会上的空气、也为之一换、更不要说艺术界戏剧界的惊骇了、虽然中途加入了不少残废的分子、但是现在所得的结果、毕竟电影在中国社会中占有一部分的势力、在东方人消费娱乐中、占有需求的潜势力了、将这一点就可归纳出一句话说、就是中国物质文明的征象、因为电影实在是最近冲破中国社会新纪录的一种东西、但是电影在物质上果然是进步了发达了、不过社会所依据他而进步的、现在还没征象发见咧。

社会上所蒙到电影的影响是什么样、我想恐怕没有什么好感吧、社会上所认为电影者、不过是一种消遣寂寞的东西、进一步有人竟加以残忍的批评说、成事不足败事有余、更顽固的我也不用谈了、但电影的生命是不是这样简单的呢。

电影是普及教育的工具、在教育不发达的中国、更其是重要、社会国家、要保护他奖励他、并扶助其发展、但是在中国所收到的果子、却适得其反、这是什么意思呢、老实说并不是社会上的人、轻视电影、实在是电影界中自贬身价、因为他的出品、大半是没有旨意的、不能给社会上一种倾向的信仰心者、考其内容、因为电影界中的出品、他们大半都以讽刺为主、而从事写实的、但看戏的人、都不能贴体到制片者藉此讽刺劝箴社会的苦心、却反而借镜于此、去干社会上所不满意的事情、因此将电影界中的一片婆心、把海淫海盗四个字、给一般人一笔抹煞了。

敢说近来的电影界也觉悟了、所以很想把古装影片来矫正以前的错误、古装影片、十日一片、五日一套、出得也不少了、但是社会上的空气、为什么却仍旧没有更换呢？我大胆的说一句、更糟了、为什么呢、大致可分为二层说、第一是取材不当、太重神怪故事了、以致片段的神怪荒诞事、每使观众没有归纳的感想发生、第二太没有艺术了、甚至一听了古装片、就头痛脑涨了、难道古装片如此的省事了、古装片真不容易拍

啊、所以电影界中古装片革命的风潮、成绩却等于零、伤心啊！

我现在感想到海淫海盗四个字的上面、盗是人类中最不讲理的、横暴的、要加害于人的、但是在中国不讲理的社会中、都充满着盗、不过所用的盗具不同罢了、在中华民国纪元以前、在书页中、时常可以找到锄奸除恶为民去害的侠盗、盗是最坏的东西、在盗字之上、加了个侠字、却大可惊人、由最低卑的地位一跃而至无上高贵的地位了、因为他不为利禄二字而把良心搬家、凭了自己的本领、去干惊天动地、除暴去恶的行为、为狂澜既倒的世界、挽回一些礼义廉耻、这种是盗的行为吗、这种是侠盗的行为、侠盗的行为、是最值得我拜倒、因为他是个救世界的实行者、他的精神、真是万世千古而不磨灭的、有一点可以证明、我们每到社会中去、不论是没有智识的小孩、他们的思想、是很高洁伟大的、因为他们时常喜欢把自己比作黄天霸武松的一流人物、可见侠盗的精神、侠盗的事业是最足动人的。

今之世、道德沦亡、人心乖张、我们很希望有一个侠盗来、干一下惊天动地的事、可以澄宇清宙、肃清现在的一班牛鬼蛇神、虽然在一时、或者这个侠盗不能自天而降、但是我希望总有这么的一天、并且这种责任、是应该电影界去负担的、我再敢说一句大胆的话、电影界应该海几个侠盗到人间来罢。

友联影片公司有侠盗单雨云之摄、读其本事、当然是十分的诡奇警人、勇敢的友联影片公司、在这个时候竟产生出一个精神上的侠客、来应社会的需要、我更希望电影界中的同志们不要单为诸葛亮孙行者所征服、快快努力起来、努力于侠义的工作、社会上淫糜之风、或可因此稍敛、这种责任应该你们去负担、因为你们是与社会很有关系的呀。

(原载友联公司特刊第5期《山东响马》 1927年)

由精神文明而感想到电影艺术

叶心佛

现在一般人往往误解、精神文明、即是文学与艺术、仿佛文学与艺术、即是精神文明的代名词、这种根本谬误观念、非纠正他不可、殊不知精神文明包括范围极广、文学与艺术、不过属于精神范围之内的一小部分、像哲学玄学（宗教与灵学属于玄学范围之内）文学美学（艺术属于美学范围之内）、凡是世间非科学的、都是属之精神文明、又有人说、精神文明为我国独长、这个观念更为荒谬绝伦、殊不知精神文明根本不能独长的、因为精神基于物质、物质富足、精神于是健全、小之以身体来譬喻、肉体强壮、魂魄于是健全、断无颓萎之身躯、而具奋发之精神者、大之以国家、物质文明发达、如交通利便、市政发达、实业振兴、于是人民安居乐业、一部分人方有暇空工夫去研究美术文学戏剧诗歌……而产生精神文明。

断没有生活困难的社会中——换言之即实业不兴市政衰败的社会里——国家会有产生优美的艺术、伟大的戏剧、永久生命的文学出来的、我记得社会学家哈不霍司说、生活困难的地方、是没有公道和慈爱的、那末公道和慈爱都没有顾到、还有什么精神上的文明呢、于此可以知道先物质文明而后产生精神文明的。

吾国的文学、确有不可磨灭的价值、在全世界以文学为单位比较起来、不会得见败于人、那末有人便要说我、前后相矛盾了、不是你说过的吗、物质文明发达之后、始有余暇去研究文学、殊不知历史上明明告诉我们说、文学在我国汉唐时代最盛、这一时代在古时生活及变迁史上已经算是十分物质文明了、兼之不受政治经济的侵略、人民很安居乐业、过着安暇日子、所以有空工夫去研究文学及美学……这样看来、文学是生活优美下的产物、是无疑了、世界不断的进化、无非是人类享乐的要求一天加高一天、不论科学文学美学……都是人类享乐的工具、不过比较的以科学赐予人类的幸福最伟大、那是最显而易见的、不过有数变态的偏喜欢不受科学的恩赐、大有情愿茹毛饮血穴居野处的少神情——那也许是最少数了吧、更有一辈伪君子竭力排斥科学、一方面却大坐其汽车、大打其电话、大吃其冰其淋、……这种人、真算得荒谬绝伦了。

人类文化的演进、即是人类享乐程度提高的所归的结果、享乐是因演进是果、三句不离本行、又要说到电影上去、人们要看电影、便是享乐的表示、由此推析起来、老不进步的影片、决无享乐之可能、这二句即可以代表中国影片的现状、再论推上去、中国影片为什么老不进步、我说是根本不固、换言之、便是缺少物质文明、因为世界先有物质而后有精神的、再通俗的说法、便是科学片而产生不出、怎么希望产生艺术影片呢、老实说一句、欧美许多艺术片、都是由科学片里产生的——一般办理中国影片的、自己一些没有科学学识、然而拚命在那里说、我们这张片子、怎样艺术化、他的荒谬、和坐汽车而骂物质文明仿佛有些相同。

因此归纳起来说、在社会上物质文明未发达以前、决没有产生伟大影片的可能、我们的工作、还是从根本物质文明运动罢。

一九二八、二、十七 墨庐

(原载《银星》 1927 年第 18 期)

电影与教育

张四维

文明新剧、在创办的时期、不是挂着块堂堂正正社会教育的招牌么、可是到了现在、只好叹声气说道、失败和失望呢、怎么叫失败和失望呢、失败是新剧到了现在时代、可怜东也被官厅横加摧残、西也被官僚无故禁止、并且有许多的地方、不是生意清淡、便是别种关系、使得不能立足而支持、幸亏靠了上海一隅之地、尚算得可以苟延残喘、而况除了笑舞台一家、算是独立性质的、以外多依赖游戏场作附属品咧。

从前的新剧、确乎含有些社会教育性质的、到了现在的新剧、一则受资本家束缚、再为迎合普通社会的心理、故而新编的剧本、不是堂子里的逸事、便是社会上的琐闻、试问如什么《蒋老五》、《逸情老三》、《范高头》、《马永贞》等戏、是否合乎社会教育性质的啊、并且每出戏里还少不了、什么南腔北调、各种杂耍的穿插、否则便不能卖座、而号召观众咧、但是除了一部分的人们、迎合他们心理以外、其余的上流社会人、对于号称社会教育的文明新剧、未免总带点失望呢。

欧美的电影、东渐以来、在我们中国盛行时、以致我国有心电影事业的、也应时而起、发办这国产电影、创办以后、蓬蓬勃勃、风行一时、上海一处地方、中国影片公司、也就有几十家之多了、电影的效力、比较新剧、当然要胜过几倍、那末普及社会教育的责任、当然也要端赖这国产电影了、不过国产片子、出品也很多很多、但是含教育性质的、能有几张呢、并且还有许多影片、非但没有含教育性质、更带些什么拆白和海淫的色采哩、有些影片简直连一些意义都没有、以视欧美出品、陈义高尚的、皇皇大片、真是有些汗愧哩、虽然国产影片、还在萌芽时代、不能够过分的吹毛求疵、然而也要自己振作、一方面多出佳片、媲美舶来品、一方面务求在影片中加入些教育性质、普及普及、不要只顾出些男女恋恋的什么情史咧、伤风败俗的社会轶事咧、自己低自己国产影片价值才好、天一公司、自从创办到现在、出版的影片、也有六七张之多了、以后努力猛进、前程岂可限量、但是很希望该公司经理邵醉翁先生、在往后多编摄些关于历史的掌故的教育影片、灌输我们国人的脑筋里、使我们能够得着充分的神益、和完美的教育、并且也可以在国产电影界中、发扬光辉咧。

(原载天一公司特刊第7期《电影女明星》1926年)

电影在社会教育线上的使命

徐观余

使民众得着真纯的思想，高尚的人格，应用的技能，切实的学术，来增高社会的幸福，保持社会的秩序；凡是一切科学、哲学、文学、伦理的界线，伸展到如何长远，总要到他的圈围里寻起头，寻着落，这是什么在社会有这超逾的力量呢？这就是教育。

教育是万能的！今日憔悴凋敝，德智薄弱的社会，求根本救济之方，除了教育，恐是没有别的方法了。教育实施，时期长短，全因时的需要与个性的体质作定。在空间上说，没有一处不包罗着教育的原理。内在一室一家，外在绿野青山，水涯海角，随处都可作为施行教育的地处。宇宙间最微小的动物、实物、植物、有机体、无机体，无不可以作教育的资料。教育的范围是很广大的。论到施行的方法，因种种不同，自然采用的方式亦异。想在一班年长的人，灌输知识，万不能要他们从小学起，经过很长的时间。反而言之，要一班天真烂漫的儿童，即到讲习所、专门学院接受速成应时的技能，又是不可能的。

但是社会有一样艺术，包含着很强烈的教育的可能性，不论在何等阶级性别实施下，可以发生同样教育作用的效果。这就是戏剧，及戏剧性的艺术品电影。

戏剧约有西洋剧，东洋剧，中剧。西洋剧之下分几派，大体偏重歌舞方面，具有丰富的社会奋兴力。东洋剧就是日本的国剧，倾重大和民族的尚武精神的表演——这或是我对于东西剧没有深彻的研究，只凭着入过几回西剧场及艺园所得到浅见的观察。以上都是多们中国人不多演不多见的，不发生如何关系，不必多有陈说。

中剧有新剧，旧剧，旧剧又有南北之分。其余庙前的傀儡戏，街边的猴子戏及其他，何尝不属民间戏剧之一，不过价值太低罢了。

南方旧剧，技艺不像北方的高，但音乐歌调似乎胜过。这都在舞台上奏献时，情景不能逼真，极少美感。况且太过偏重营业那方面，时时好做迎合薄俗的脚本。刻薄的批评一句：有一部分剧员还有引诱社会向下的嫌疑。试在戏院里细看，男女优伶，时时唱出种种淫词艳曲，做出种种肉麻手势；一双媚眼，不住向四旁的观众乱射。下台后就地闹出种种不堪入耳的事来。总之南方旧剧没有彻底的改善以前，绝对无社会教育的可能。

至论到北方旧剧，完全是一种古装技艺的表演。唱的词曲，多出名人手笔，含有文学深味。有时做的武功，真是令人惊奇吐舌。有次我们几位同学请 C. A. Tarbell 教授到舞台去，我们心想给他外国人异样的感觉。他听见噫噫呀呀和大鼓拍板等声音——况且北方的锣鼓，特别的嘈吵，他自然不发生快感。但看见比武那一场，几十人在舞台上，挥刀扬戈，猿跳燕飞，高兴的了不得，不觉大拍手起来。惹得全场观众的视线，齐集到我们厢里——北方人到喝采的时候，不识得拍手，也许识得，亦不拍手，只在手势音节一停时不约而同的大声叫好。

我们当时谈起武艺问题说：“欧美武艺高深到何种程度，总不能跨过我中国一步，像现在的欧美拳术家挺着横壮的胸膛，竖出粗大的拳头，号称无敌，但来到中国，不及几交手，便打他下去。从前有几位不知自量的大力士，以为能握千斤，便班门弄斧，来欺负我们东方人。不知中国技击家，除了能握千斤的重量外，还有步法、飞腾、闪避、内功种种专技，非外国技击可望其肩背。所以所谓大力士，没有一位安安稳稳回去的。”

他一面深深赞中国国技，一面答我们说：“战争起来，对方不近身，用枪炮远射——用科学的方法来抵抗，技击是失效力的。”

总之北方旧剧，可能多少发扬东方文化与国粹，但是在今日新潮澎湃，科学昌明的时代，这都成了过去的陈迹，牵连不到什么社会教育的问题。

中国新剧，真以改良社会为职志的，学界办的却有几处很有成绩的。但是以研究学术余下的时间去努力这种工作，精神终是不贯注。除了为团体公益事件，庆祝时期排演几出剧本外，在社会着迹的时候极少了。其他的新剧团，多是营业的，剧员的人格，多是堕落像旧剧的优伶一样。改良社会收效较速的新剧，于是不为社会所注意，同时又少人肯去提倡，在社会因此没有多大的贡献。

中国现在的戏剧界，在社会不能代教育负着何等任务，我们最后的希望，就要在电影了，电影确有担负社会教育的任命吗？我们先要将关于电影的几条问题详细地一说：

（一）电影在社会的贡献。

（二）电影与群众的接近。

（三）电影影响于社会。

电影是现代的艺术品，依据着科学的方法，传播文艺美的精神，表现文艺美的活动。他在社会占有很高的价值。现在容我举例证明：

例如世界的著名作者写出的书，具有充分永久的兴趣，惊动了千万的读者；这样感人，谁敢说不是深切？电影不是能借着导演惨淡经营的心血，演员细心体贴的动作，自然的秀美，景色的布置，电学，光学，尽将书里的情感、精神、形式表现出来么？这是不是不同文学在社会站着一样的位置？又如我们不到欧美而可以知道欧美社会的情形。我们要布置一所雅洁的会客室或寝室，想探取“美利坚式”，“罗马式”，能够就地得

着好的模样，这是不是从电影中得来呢？住在东半球的我们，可以习知那面地球白色、红色、棕色、黑色的民族，那是强悍，那是沉默自大，那是活泼好进取，那是爱美富于浪漫性。我们住在这查岛上，得见北京的皇宫，红墙绿瓦，何等壮丽；苏浙的湖光山色，何等秀美；纽约城的夜景，金迷纸醉，五光十色，何等繁华，这是不是由电影呢？耳闻不如目见，演着电影，来补助讲演的不及，事实即时可以证明。若还多读不容不读的电影上说明字句，不知不觉可在文字上得益。在历史方面说他亦是有很大的助力的：例如一位千万人崇仰的伟人，从内底精神表现出来的举止、气度，沉思时如何的静默，行动时如何稳定，发言时如何的动人，尽将这收摄在电影上，他一旦死了，他的英姿灵态，仍然令人们得见。使追想先永远留着。照这样看起来，电影在文学、艺术、地理、历史，都发生贴切的关系，他的效能，可以灌输知识，交换文化，保存迹泽，这都是社会教育进程中的工作，那么，电影在社会上真有莫大的贡献；那就在社会教育线上确肩负着重要的任务了。

电影与社会，接近是极密切的。因为除了电影本身价值，足以引动社会与他接近的，还有两大原因：

（一）演的时间短促。电影每场演不过二小时，便满足观众的娱乐欲望，不像在戏院里，时间太长，费去注意力太多，容易令人困倦。例如我们去观一次中剧，耳听着锣鼓铙笛的特量嘈吵，舞台上四周异样的迷恋，满院灯光的炫夺，一时或者很高兴，隔朝便非常疲乏，如此容易令人们厌弃。但是在电影院就没有这样的弊病了。进去的人们必定因所演的，格外引人，或是想借着他来消遣。主要就是在电影。在电影院里，正有这样适合的要求。一到开演时，全场的电光，一齐收灭，好像向观众说：“诸位来看电影，电影开幕了，注意罢。”不容观众不将视线一同注视银幕。虽然背面左右两旁飞来了几只彩蝶，想回头去赏鉴一下，但是“来看电影就看电影罢。”黑影迷迷之下，不能看得清楚，仍然要回头来，凝神注会，领略个里趣味，所费去二小时的精神，不久便能恢复过来。一次，二次，三次，时时去都觉得不厌，渐渐成了习惯。不去不欢，愈去愈得着许多知识，变化的愈深。

（二）在场里的美感。人们天天过那尘凡的生活，精神总觉得不安适，想调和这样痛苦，全靠着静美与自然的生活，故此住惯繁华城市的人总思慕着乡村空气的清新，生活的恬淡；久困在一间屋子里的总想要到公园野外海边散散步。坐在电影院里，视觉专一，心神宁静，四周黑沉沉，满布着幽美的空气，曼妙的琴音清调，响于抑止柔扬之间。有时看到剧中过分的悲喜，潸然下涕，哑然失笑，发自内心，这又何等自然呢？因为这缘故，知识界求娱乐，多喜欢进电影场，办事人就不能不再极力铺张，建筑求华美，座位更求清洁，选演名片，由此更引动了多数人注意，无形中那么成为社会群众娱乐最重要的集所，在那里施行教育，收效自然比那处都快。电影若然确是含着充足的社会教育成分，自然容易融化在群众的心灵里了。

儿童为社会组织中未来的重心。儿童唯一的需要，就是教育。在电影施行教育既然有特殊的效能，儿童与电影接近密切，在教育上当然帮助不少。施行教育在儿童最重要的步骤，就是利用他们的好奇心，这引动我回忆从前在“社会教育学”班里实验儿童心理的一段趣事，证实儿童的好奇心是极强烈的；我们当时分到两间小学校去，将操场的千秋架的绳及踏板解除，命泥匠照原色从新将千秋架粉过一遍，在一间详细的嘱咐小学生们千万不要去摸。说完离了不久，架上已经染上了许多小手印；许多学生的衣襟上染污了，因为他们上了当，乱向自己的衣襟上抹。统计不及十岁的小学生，十分之八是试探过那千秋架的。其他一间，也是一样用粉油过，但在工作时不给他们看见，工作后完全不说什么。那些儿童远见千秋架的绳同踏板没有，以为又被先生们执行停止运动罚规，近也不近去，其实这样同意的事实，各处发现了不知有多少。电影是活的艺术，奇特的色采多，新的趣味多。儿童除了好玩，听故事，便是看电影了——没有电影的地方，当然是想不到。电影同儿童接近密切，电影的感动力，不住的在他们弱小的的心灵打击；电影确是有重大的教育作用，试问影响于他们深不深呢？

依据以上种种说明，我们可以逆料到电影在社会影响是很大的，不必多有申说了。那么，电影的价值如此，与社会接近又如此，又影响社会这样的大，当然在社会，负有非常重要的教育使命。

外国的电影事业，风起云涌，极其是美国的，真是发达得很，试看有多少电影场，那间不是演着外国的影片。近来中国的电影事业，亦应时兴起了，这实是一线的新曙光。再想外国的电影，里面剧情、思想、动作不少不适合我们东方民族的民情，而且完全脱掉了东方的文化精神。难道我们只愿看见外国的电影事业，蓬蓬勃发么？我们要回头在本国的电影着想。中国的电影公司，现时设立可不算少了。据最近调查，上海一隅，已经有数十家之多；可是多是挂起招牌，做不出好戏。认真向上的，只有几家。所谓电影明星，亦是不少，但是他们总在服饰上讲究，总在交际场里混。真佩得起领受明星的荣衔的，曾有几？现在的社会已经进步得多了！假的事业，就是能欺骗着一时，亦是难长久立足，电影为何等阶级的唯一的娱乐品，自当在群众严重鉴别之中。有价值与不良的产物，何能逃出精明的眼光下？难道现在的国产电影，正受社会热烈的欢迎，是已臻于佳境么？不！这不过由于社会群众的爱心与好奇心的冲动。再经几年，若然无适当的进步，来与外国的竞争，社会的同情心，逐渐冷淡；电影界自身亦乏趣味，无形落后；那就影响到社会教育丧失了无限的助力，这是何等不幸呢。

电影既然在社会教育线上负着如此重要的使命；中国的电影界更负着更重要的使命；热心社会，热心教育，热心电影的同志们呵，快起来共同努力，扶助这样新兴的事业！

电影与教育

余季美

电影在青年人的心志里，可能发生巨大之影响，为父母及为教师者切勿忽视。计一年间到影戏院去的观众，数实不少，尤其是那般青年学者。几年前，英国全国公共道德会议之电影委员会发表布告，估计每年往戏院观影者有 107587500 次之多；重视此事的长者以为从此获利，当于平常开影时，放映“教育”影片。然而这个意思，虽是不错，为着群众的欢迎和欣赏恐怕有点困难；戏院的预算是不甚赞成的；便以此点询问儿童的意见，他们也一定是反对的。这个解释我以为教育影片是要在另一个时候放映：有充分的说明，作详细的研究；完全另是一事。从经验中已确证于教坛上欢迎活动的影片比不动的幻灯为尤甚。不然，倘从干燥无味的断片映出，所有的教育力量是完全不适用的，结果也是全然无兴趣的，不过会像糖中夹沙一样的使人不快而已。

未念过书未认过字的人，不能从竖行或横行的文字中而了解其中之意义，但他们倒可能由影片里而领略一切。他们的唯一准备却是一双眼睛。所以，近年来的平民教育和公民演讲等，往往利用幻灯及活动影片来帮助解释；甚至那老妪孺子也可能聚精会神地静听讲解，而且清清楚楚的明白，结果它们的效率和功能比平常演讲更为优胜。美国的礼拜堂也采用影片来说教：每星期晚各间福音堂轮流映演那些宗教影片，他们调查得聚会的人数比从前多了三分之一。他们创办宗教活动影片的机关，决定制出六种影片：圣经古事，宗教传略，宗教教育，教会历史，友谊和灵讯等。因为从眸子所接受的比从耳朵所收纳的较为深刻，明了。比方在上海有几间戏院曾映过些宗教片：《十诫》、《以色列之月》、《创世记》和《沙乐美》等；虽不是替基督教传教，但人家看了总要比阅那本《圣经》更为兴趣，更为明白而又不致迅速地忘却其中的寓意。怪不得影戏是种普遍语——不需读过而能识的；影戏是架空前炮——击开愚人的茅塞的。

不错，电影是一种娱乐，也是富有教育力量的一件东西。从心理学上的观察，和经验方面的考据，当吾人每次往观影戏的时候，不管映的是什么影片，它不独可以予吾人愉快，而且引起吾人去思想，去批评，和去研究——情节的精粗，表演的优劣，戏剧的主旨……等。那些效能恰巧与现在的教育目的符合的。记得美国有位著名的教育

家曾说过：“今日的教育不是教什么，乃是教人怎样去思想怎样去解答问题。”当我们看戏时无意中得受此种教育的收效，这是不能不承认的。

儿童的观戏热望，往往达至沸点，他们是无主见的，无审察的，很随便的跑到戏院里去。下乘影片在商业上是无足惊异的，还有许多影片是宜于成人看者而不适于儿童观者；所以有理想的父母尽力防御儿童生命的一切影响，应于儿童未往观戏之前，自己首先看过，加以考虑，除非自己是的确的知道了才可；这样当然可以指定儿童所应看的和所不应看的。譬如，在学堂里，遇着有值得看的影片，做教师的尽可领儿童去看；倘不便利，也可以雇回校内放映，因为有许多影片是取材于历史剧本、小说和圣经的。假使他们读过那史事，阅过那小说，然后再得目睹银幕上的表演，这是何等清楚何等快畅呢？这恰巧是从儿童的兴趣而得甚强的意志去学习的了。对于儿童观戏的次数应有限制的。有些儿童每星期看二三次或至较多次，那不仅是不合卫生而且大害于身体的健康；因为秽气浊味充满了那密盖的房屋，新鲜空气与光热太阳都完全隔绝了。那么就难免不会发生种种的毛病啊！

电影出产日益增加，演映日益便利，学校里对于好几种日常功课的表解可以采用影戏教材，如地理，各种自然科学生物学及自然历史等。比方一只巢栖鸟或出蛹的蜻蜓的影片之教育力，比黑板上不准确的粉笔画或手板而不精巧的挂图要胜千倍；火山的爆裂（如上海的居民不独无机会见火山，连山巅也甚少见）、瀑布的湍流的影片之表解较书内的插图明白得多。在那些历史影片中儿童会见到已往的英雄豪杰，及他们的轰轰烈烈的功业，而发生一种敬仰和崇拜之心。在风景影片里，许多儿童感觉到自然界最美丽的东西；在描述土民的生活之影片，儿童鉴察到各地的风俗的本色。

对于高级学生许多有趣的现象，仅能用显微镜观察出来的，也可以用电影来表演。因此不只不易看见的生物的生命可以表演出来，连较高动物的细胞行动，与许多其他的重要部分和工作都能清楚地表解出来。又如新发明，工艺艺术等倒可以从影片里而增进吾人的知识。在英国、德国和美国的学校中，对于影片教材已有研究及设备。美国有位教师从实验上已经确证电影教材的效能了。他把学生分作三队，每队人数相等。第一队用电影做教材，第二队用最良的教师教授，第三队用通常的教师教授。结果则第一队的总平均成绩得七四·五分，第二队得六六·九分，第三队只得六一·三分。从这个比例来看，电影竟成了一种有力的教材无用再疑虑的了。

最近英国公共道德会议特别委员会发刊的报告（电影在教育上之地位）中列有一表——各种特别构造的稳当器具表，适应于学校之用。这表列有种种器械足供教师的选择，就是价格也颇为便宜。虽然合用的影片之数目尚未达到所希望之数，且现在业已不少，且每月却向着适应方面而前进。我国现在的影戏事业差不多是全在外人手里，国产影片尚属幼稚，然而要挽回利权，供国人的需求，惟有共同努力把电影在社会上的地位提高；更期望那些制片商能舍弃不正当的供给，而鼓励真正的艺术家与教育

家制出精美、清洁的影片——适应学校的教材。

当我们无论听什么，读什么的时候，都仅是从想像中而猜测——抽象里的揣摩。但当我们看影片时是由眼睛直接的观到事物，恰似身置其境一般。所以，电影的直接的影响比之文字尤为快捷，真有“一闻莫若一见”的感慨。现在的影片虽未有挂起“教育”二字的招牌，然它简直是含有教育的力量；但是我们还望更进一步而制出学校教材的影片，则教育之园地获益不鲜！

（原载《银星》 1927 年第 10 期）

论电影与教育

李柏晋

我做这篇文章的动机,已经有了好久,只因人事票六,终没有把他写出来。在第十期本志上,读了季美先生的大作《电影与教育》一文后,又打动了我的心,决计把我要说的话,也写出来,或许有些已被季美先生说过了,但也许有些可以补充的地方。

电影在教育上的价值,季美先生已说得非常透彻。许多教育家,也早已承认电影是实施教育的唯一的良好工具了!我们相信“直观”是教育方法上最有价值的一种。这是研究教育者谁都知道的,谁都无疑的,它不但给施教者一个绝好的说明工具,并且给学习者一个很深刻的印象,更正确的观念。杜威博士的《教育哲学》里头,常常谈到直观教学的优点,许多小学教育家实验的结果,也莫不异口同声的承认它的效果的美满!供我们学习者直观的工具,“实物”自然是一种唯一的教材。除斯之外,要算图画照片了,但经验告诉吾们,这二样东西——物,图画照片——在教者学者实际应用上,未能十分圆满。譬如讲“实物”,他能供给教学者的机会和可能性太少,无论自然科学社会科学,有时要受空间的支配,有时要受时间的支配。甲地的东西,不能拿到乙地来,上古的事物,不能复现于今日。“直观”不是就发生了影响吗?再拿“图画照片”讲,他虽然能打破一部分的时间和空间的支配,但他的缺点,是“静的”,“平面的”,“欠正确的”,纵用文字来说明,也难十分清晰,往往使得人家得着一个不正确的印象或观念,在直观教学上也觉有种窒碍,不能得圆满结果哩!

那末,我们为增加教育的效能,我们要采用直观的教学法,但“直观”教学唯一的教材“实物”,事实上不易采集,可能性太少,次而求其“图画照片”,又因上述的缺憾,不能收美满效果。要设法得到“直观”的机会,自然是只有“电影”了!只有他是超时间空间的,打破一切,不受任何的支配的。他能告诉吾们千万里外的风俗人情,奇景异物,……也能告诉吾们千百年前的事物变迁,史乘轶闻,同时他能把异地异时的事物,汇集在一起,用最经济的时间,表现出来。在接受的人,拿最经济的精神和金钱,来吸收最丰富的智识,充分得到“直观”的机会。所以电影的发明,不但他本身是一个新时代的产儿,他有独立存在的价值,他是艺术和科学的结晶品,同时他给世界其他事业

以很大的帮助。有了他，教育上“直观”教学的困难问题解决了，就拿这点论，电影在教育上的价值，可想而知了！

电影和教育可以分两方面讲：

一、电影与社会教育。普通一般人，认为电影是一种娱乐东西，到影戏院里去，他们的心理，自然想得到一些快感，消遣解闷罢了，虽然也有很少数的人，认为到电影院里去，好像到“教室”里去，去接受一种新智识，去满足他欣赏艺术的愿望。可是无论你拿着什么态度、心理，去观影戏，至少给你思想上发生一种作用，去思维去批评去研究——这个作用，就能影响到你的生活上，行动上，无形中你就是受了他的感化了！电影之所以有关系于“社会教育”，就在这点上。艺术的本身，本来是最富有革命性的，他是时代的先驱者，是引导社会群众走出黑暗而入于光明的灯，是人生苦闷的征象，是人生向上的欲望。他所有的权力，可以指导政治，改造社会，指导人生的。“电影”是综合的艺术，他实在是个社会的导师，负有社会教育最大的责任的！他能导社会于纯朴高尚，发扬民族精神，巩固国家基础。但反面讲，同时他也能陷社会于奢靡淫逸，辱国羞邦，充其极，能使亡国灭族——并不言重——凡稍看电影的，或不以吾言为太过吧！

我们还记得，看《铁血鸳鸯》、《为国牺牲》、《重见光明》、《从军行》、《罗京春梦》……等影片，不知激发了几千万观众爱国的心！看了《赖婚》、《风流债》、《母女争宠》……等片，不知指摘了社会多少不幸的故事，给人家一个强有力的教训！同时我们在外片中，看到毁谤华人的片子，又引起了多少的愤懑！他真是有生命的语言，活动的文字啊！是民众的活动教科书。每天在几千万观众——自然包含识字的不识字的智愚贤不肖的及各阶级的民众——之前，做他改造的，灌输的，讽刺的，领导的……工作。一页页的在电光中展过去，一事事的在抑扬的音乐中深印到各个脑膜上去。电影院是讲堂，观众是学生，而他也就是个伟大的“教师”啊！

够了，我们已是承认他为社会的“教师”。我们已确认他与社会教育有密切的关系了！我们对于这个“教师”的资格学问道德，不得不严格的审查一下啊！我们不要放这个“教师”本身，先已恶化腐化，要是他自己先已恶化腐化，那里好叫他去改革恶化腐化的社会呢？谁敢承认他是先知先觉？谁敢把社会教育的重任付给他呢？

这样，我们觉得对于审查影片一件事，确是个重要的问题，值得来讨论一下的，或者有人说：“艺术是有艺术的领域的，你不能一味拿着教育的目光来批评影片。……”是啊！影片脱离了艺术的创作，还成什么影片？但剧中没有了主义，没有了目标，又何贵乎要影片，拿到几千万人的眼前来放映呢？他是要希望得到一个相当的收获的，相当的反应的，这个“收获”，绝对不是物质——金钱——上的收获，是观众受了这片后，无形中感化的效果啊！

我们放眼看看，中国的社会教师——影片——量方面讲，现在倒也不少了。可是我们要是去检定一下，有资格的实在很少。我很希望也像小学教员的有几次“教师检

定”，——影片审查会——不要让无资格的冒充教师，来贻误青年学子啊！

关于审查影片的事，以前省教育会里的几位老学究也曾做过。结果得到几个“朱批”，给他们白看戏罢了，本志前几期，亦曾有一个严重的批评，自从□军进展以来，他们早已消声了。但我觉得这个工作，是不能停顿的，希望有一个有见地有权力的电影审查机关，组织起来——听说市教育局正在进行中，但我不愿他们再蹈以前老学究的覆辙啊——关于这种话，他日有暇，当另为文讨论，此处不复赘。

二、电影与学校教育。儿童当然也是社会的一份子，他们在影戏院里，也和成人们受同样的社会教育，也和成人们受同样的感化。只是他给予儿童们的感化力，尤加强固，更加深切。因为儿童们的意志，自较成人薄弱，容易受引动。所以不论好的坏的印象，要是深入了儿童的脑海，便永远不会磨灭的了。因为这个缘故，儿童在社会环境里所获的感化，往往要影响到学校教育上去。“好”的自然能增益，帮助学校教育之不逮，“坏”的就有害于儿童身心，反身以妨碍学校教育之进展了。上面所讲的，是儿童从影戏院里得来的结果。电影在学校教育上，当然不止于此，可以把他当作“直观”的教材，前面已经详细的论过了。这里再把学校里需要的教育影片，简单写出几个标准来，以供采择，并愿共同来讨论。

甲、关于社会科学的。

(一)各地的风俗人情：

例如世界各地的人们生活，很有不同奇异的地方。可以把各种特殊的生活状态，制成一套，到各个校里映演，比较读几本游记，获益多多哩！

(二)各地的农工商业状况：

例如农作业的情形，各种工厂的内容，各大商场的状况。

(三)关于交通事业的：

例如世界著名的高架铁道，隧道，栈道，以及各种交通器的驶航法……等。

(四)关于教育上的：

例如各著名学校之作业情形，及各种集会，如运动会，竞赛会，成绩展览会……等。

(五)关于历史的：

例如国耻史，革命史，事物进化史，历代兴亡史，伟人事迹……等。

(六)关于临时新闻的：

例如各地的民众集会，与教育有关系的临时新闻等

(七)关于军事政治的：

例如国军作战的影片，军队的操演，舰队飞机……等的表演。

(八)关于国际的：

例如各国的军备教育实业……等。

(九)其他。

乙、关于自然科学的。

(一)陆地上各种特殊动物的生活及形状：

例如古代的大动物(参看《古国奇缘》片可从博物院里去参考后人造摄制)，以及现在的寒热温三带的鲜见的动物。

(二)陆地上各种特殊植物：

例如热带的大树，香蕉，椰子等的繁生，及采果情形。以及各种奇花异卉，果树等种植物法……。

(三)水产动物：

例如鲸，海狗，海马，飞鱼，鳄鱼……等的状态生活等。

(四)水产植物：

例如海底生长的奇异植物，又如珊瑚，海松，……等的名贵东西。

(五)各种重要的矿物以及采矿情形：

例如金矿，银矿，煤矿等，及其采矿情形。

(六)各国的大河流大山脉：

例如美洲之密士西比河、亚马逊河、马更些河，欧洲之莱因河，非洲之尼罗河，亚洲之长江、黄河等，以及美洲之阿康加爪山峰，欧洲之挨得纳峰，亚欧之额非尔士峰，非洲之乞力马札罗山……等。

(七)各洲之大沙漠大湖泊：

例如亚洲之大戈壁沙漠、罗巴尼尔哈里沙漠，大洋洲之大维多利亚沙漠，非洲之撒哈拉大沙漠……等。以及中国之太湖、洞庭湖，美国之苏必略湖休伦湖等。

(八)各国之大都会大工程：

例如中国之上海，英之伦敦，法之巴黎，美之纽约……等。以及中国之长城，巴黎之铁塔，埃及之金字塔，罗马之故宫……等。

(九)关于天文的：

例如日蚀月蚀，潮汐之理，南北极的奇光，星殒之幻景……等。

(十)其他如生物学解剖等，不再胪列。

综上所述，要是能够摄成一套，那末真能给学校教育一个很大的帮助，使得学生获到不少的活动知识，正确观念。同时给教师一个很大的教授的帮助，这就是所谓“直观”教学的工具啊！我很希望“制片者和教育家，联合起来；完成这个伟大的工作”。则我也要像季美先生的呼着“教育之园地获益不鲜”啊！

十六，八，二六日完稿

(原载《银星》 1927年第12期)

电影与儿童教育

文 泉

我们早已显然晓得教育之前提，乃在于设法输进儿童以正确概念和印象，我们并不是反对教科书教育，但系已经证明“印象教育”的重要，确乎不在教科书教育之下。

我们觉得欲使某种人或某种物——尤其系小孩——得到一种良好的意识和正确的意志，我们有时无需乎借重书本，有时加以暗示，即可成功，何况能将这种暗示和明示双管齐施，没有不发生极大影响的。这，明明系教育底原则，尤其系带有依眼性底表示，而收教育之功能。

这种前提，早已确定无疑，本无劳我来重新赘述。试观所谓“胎教”和“色染暗示”。它的成功，断乎超出语言文字底范围之外，而生重大底影响。

电影，这系极普遍而常见之物了，它有重大底功能，早已为世界人所承认。它能影响教育，亦早为世界人所承认。所以外国社会学者和教育家无不对于这种事情极端注重，然而要觅个最好底有刺激性事实，来刺激读者底观听，常不易得，恰巧上海最近有一段新闻，能胜任这件使命，试观《申报》本年九月十日“三俄童大无畏精神”底记载：

“本月一日，有俄童三人，饶于冒险性质，慕十五小豪杰之所为，窃得舢板一艘，欲作青岛之航。于是十二龄之格拉维斯基，自任船主，八龄有半之卢康斯基，任为大副，欣然开出浦江。但行驶一二哩后，即为水巡截获，带归水巡捕房，将格孩送回其母，余二孩准其自行返家，乃此八龄之大副，迄今仍未归家，其家属于翌日报告法捕房后，寻访至今，亦杳无音耗。”

越三日又有继续的记载：

“三日前本报载‘三俄童大无畏精神’新闻，内述年方八龄半之卢康斯基充任大副，十二龄之格拉维斯基，居船主之要职，三童浩浩荡荡，一路而去。此段新闻颇引起读者之注意，此事发生于本月一日，而翌日两童即被水巡队送之返家，惟大副卢康斯基则杳无音讯，成为疑案。昨日记者忽得一消息，略谓卢康斯基之失踪，牵涉同行之两俄童，而康则已经溺毙云云，记者因走访卢母加夫人于迈而西爱路寓次，而得此事之梗概焉。

所谓大副卢康基者，与其母住于法租界迈尔西爱路三二九号中路，既款关而入，晤女主人加夫人，戚然有忧容，既坐。加夫人言其子溺毙之消息，确有其事，惟此事之究竟情形，殊不明了。同行者计共三人，其子年八龄半，其一九岁，而最长者则为十二岁，惟三人以九岁者身量最高，次为伊子，而十二岁者反甚短小之至。康之溺毙消息，尚系昨日下午三时得到，其地点则在黄浦。

其后又述及最长之一童，平时常至伊处，引卢康斯基外出游玩，往来甚密，然有时则未免有恶谑之行动耳。加夫人述至此，语梗气噎，中心似极悲伤，及至语及其子临难时情形，益觉悲酸中来，其语曰，伊曾询及归来之一童，问以其子既死，则衣服鞋裤，或可作为证明之物，究竟何在，是童答称康入水时，鞋子仍穿足上，至衣服则用作浮泡之用，已经脱去云。视加夫人之状，似尚不信伊子之惨遭灭顶，有如是之速者。

据捕房讯，卢康斯基之已经溺毙，似无疑义。至其致死之由，则据回来之两童报告，其情形为此船在黄浦江中，驶行至东沟附近，三童离船游泳，而大副卢康斯基不知如何而溺毙焉，惟其中有否疑窦，尚在侦查之中。下略”

我们试观这两段新闻底内容，而后发现这些俄童思想底变迁，和他底举动古怪，实系显然染受小说家和电影底暗示，而极力发挥这脑筋尚没完全发达底儿童弱点，是故编剧者在不知不觉之间，其对于观众暗示底力量至大，尤其系儿童。

我们就这段新闻所记载，而以极公平极严刻的眼光来批评来观察，该童等受了所谓《十五小豪杰》底影响，至于发生种损害，虽然这个乃系“远果”不发生损害赔偿底问题，但是它虽无发生损害赔偿要求底可能性，而其影响于社会底教育，确不容讳。

以这种显明底学理和证据，故小说和电影，实系直接操纵社会一般教育之大权；其善也，社会受其益；不善，社会蒙其害；至于儿童不过最易受暗示者底一个而已。

我很望编剧家和本事底作者对于这种机缘有十分底注意，而免除社会因它——他的作品或出品——发生悲愁和不安底事，至于能够积极的“薰陶孕育”成为“善良风俗”底先驱者，这更系我们底属望了。

我们于过去生活底回顾，而平心静气审查一向底行为和四周环境底冲动，这在哲学底问题里面，对于“因”、“缘”、“生”三个问题，和“因”、“远因”、“缘”，三以上的动机而生果，又生远果。然后了然于人生逐件底生活，由这类唯物的出发点，以成就“心”——意志——再与外界环境接触而发生新意志，见诸行事而形成社会之状态。此是人类或任一动物不能逃出不可逃出的生活过程，尤其系小孩乃绝对受这种原则之支配。

因为右述的原则成立，而后教育乃可以收效。何以故？教育系由甲的见解灌输到乙方，使其学而能，即——模仿。故所以教育的前提是使人模仿，模仿成就便算教育成

功。至于他模仿纯熟而能有所发明，这是教育家意外的期望。

意外底期望并非不可能，虽其间有某种天才为内中重要底动机，然而同受某种教育之甲、乙、丙、丁，其所得所以不同之故，由于他们共同受了某种教育之后，再分别逐个接触他们底环境。最好底先例：如和尚二人学了禅理，一个环境佳善，见驯动花飞可以悟道；其他一个忽见女色，堕入下流，此系他们俩受教之后而所遇不同的缘故。

由此而知，孩童受了教育之后而分别接触不同底环境和印象，他们底举动当然不同，其成就因而大异。

反复重述，不厌求详底说明，并非以前说过于简单，乃为用哲学底原理证明教育之原则。今者电影事业成为社会普遍娱乐之具，而孩童受了学校和家庭教育之外，最重要者即系电影。所以电影底“本事”有重大左右儿童行动之力。而《申报》所登俄童怪事一则，实不过在这茫茫人海底当中，而揭出其中三童而已。

现今电影底编“本事”家底思想和结构，他们形成“本事”的方略，总不外描写人生的悲欢离合，和表现地理的幽美和雄奇。而在孩童的眼光，当然信为世界确有此事。所以看了武侠电影，便想去学仙，看了冒险的电影，便想去航海。这何足怪！我们一看《三娘教子》的京剧，便可为我们重要的证明。

武侠和冒险，本系人生的美德，俗语说：“大丈夫所应为之事”，尚不要紧。但是对于迷信的片子，和表现肉感爱情而过火的片子，决然可以发生不良的影响无疑。他们从小到青年时期，日夕习染于这个底当中，他们便以为世界之上的人类，除去恋爱之外，无事；除去肉感之外，无美。现在这类片子正在流行时代，而从前的探险片子因为表声上无价值缘故，不期然而落伍，而表声表色表爱和表肉体曲线美的片子日加多，其影响于儿童之力日加多。恐怕再过几年的小孩，必将笑这三个冒险俄童为傻小子无疑了。

复杂的社会，不是单纯的原因所成。人类的行为系完全受他的环境所支配和冲突而生出希望和需求，而借他的生理的本能以趋赴之，故其结果，亦无所谓善和恶，罪和福。而何以使他们如此的发动力？教育最有关系，为教育的辅助者——有这种辅力量的地位者——电影，最有关系。

（原载《影戏杂志》1931年第1卷第10期）

电影的教育底检讨

徐公美

美国社会教育界的权威潘拉米伊氏曾经说过：“一个国度的文明与否，全看健全娱乐机关的有无”。这也就是说有健全娱乐的，才可以算是文明的国家。反之，即使是一个被称为强盛的国度，如果缺乏高尚的娱乐，那也会趋于灭亡的途径的。所以若说希腊文明的衰落，和罗马帝国的颠覆，由于执政当局的忽了民众娱乐，也未尝不可。

我们知道，儿童出席于学校，和成人从事于职业其任务同样的。在每天任务完了之后，彼此都需要精神上的粮食，以恢复脑力上和体力上的疲劳。所谓精神上的粮食，不必解说是在指娱乐了。但假若他们所追寻到的娱乐是低劣的，那么不单是不足以恢复脑力和体力的疲劳，且还要影响到身心的健康呢！

因此，关于娱乐底教育的检讨，实在是一件异常急切的事。

在今日这个颓废了的病态社会里，要谈什么改善人心，那无异是痴人说梦。然而这也不是全然无法挽救的。我以为最基本的就在健全一般娱乐机关的组织，而领导一般压倒一般娱乐品的电影，想起来，尤其应该给他教育考察的必要呢。

就目前东西各国电影事业的发达看来，为今的时代要不嫌夸张，竟可以称为“电影的时代”，你只要到美国，便可以看到他们对于影业的投资总额，年虑三十亿万元，从业员数为三十万，观客每周五千万的状况。他若法兰西、德意志，年来也突呈活跃的形态，处处表现这新兴的大众娱乐，在跟时代的巨轮一样地前进着。

然而电影的历史并没悠久，从他产生到现在，还不过三十余年，为什么被全世界人们底欢迎呢？这原因说来很简单，就是他能把握了现代文明的特质的缘故。现代文明的特质，一是现实，二是平易，三是普遍，电影就含有这三个原素，所以他的获得文明人的欢迎，乃是当然的事实。

二

有人说,电影虽则把握了现代文明的特质,却是这其间有利害两方面,即一为茎于电影的自身,一为限于观览电影附带的事情,这里分别说去:

甲

(子)利益的部门:

- (一)关于自然界的事物,可使人们彻底的体验,因而获得全般知识;
- (二)关于社会的文物,可使观者得到最活跃的印象;
- (三)表现自然之美,描写人情之美,可以培养观者美的情操;
- (四)接近世界的人情风俗,可以扩张眼界与国际观念;
- (五)以少数的费用,成就了上述诸点底目的。

(丑)害毒的部门:

- (一)凡暗示力强烈的事件,易使观者模仿其动作;
- (二)真实的生活态度,易于动摇,因而涉及遐想;
- (三)色情的诱惑,易使纯洁之儿童早熟。

乙

(子)利益的部门:

- (一)可养成群性习惯,所谓集团底精神;
- (二)可与观者以深刻的印象。

(丑)害毒的部门:

- (一)疲劳眼目;
- (二)刺激神经;
- (三)恶空气侵入内心,易使身体衰弱;
- (四)养成不规则的习惯,而且助长浪费之恶风。

就在上面看来,可知电影有利害两方面,确是事实。但就积极说,究竟利益超过于害毒的部门,因为甲类的害毒,现在尚还未曾十分明著,至多不过是时间的现象而已,乙类只须为精密之考虑和防止就行了。不过,现在一般电影底制作。全然以“成人”为本想,这是很值得研究的。在本文的第一节已经述及,儿童与成人一样有需要精神粮食的必要,但目前的电影,是否完全适宜于儿童的观览,我想谁也不敢肯定地说话吧。但因者而指出现在儿童的不良行为,全然受了电影的暗示,那也好算是武断或偏见。

日本电影界的闻人权田文学士,曾就电影的内容,而统计彼邦儿童所受不良影片的影响,只不过是百分之三以上罢了。在距今三年前,有人曾调查东京某中学生徒对于电影的趋势,发表如左:

(一)学龄前大体 16% 观览电影。

(二)小学一二年顷,始见急增,迄于毕业约 90%。

(三)中学入学后一年中就很多,三年以后殆及全部。

(四)他们观览次数,大抵一月看二三次,间亦有达六次以上的。

学生和电影,既然发生了如前述统计数字的关系,那么盲目的禁止,固然不行,而绝对的放任,也是流弊很多,因此,就教育的立场看来,对于电影急应树立积极的对策,是不容或缓的。

三

为了电影具有这样的势力,因此凡直接负有监督儿童责任的父兄,自己对于电影的实相,应有充分的认识而不可些微忽视,换句话说,就是(一)儿童观览电影的场所时间,应该予以郑重的考虑,免受不健全娱乐的影响,(二)对于一般营业电影的上映,应为彻底的监视,凡不适宜于儿童观览的,应严禁其前往。但是这样的说法,并不是“因噎废食”,如像要人们反对洋货而改穿马褂一样。

勿消说,一个国家或公共团体,活动乃是必要的条件。美国政府对于这方面最为努力,陆军部信号队的影片,竟拍到长约百万尺底左右,其他各大学各公共团体,也都有鲜明而又确切的表现。若法国则远在一八九六年他们议会里,就有利用电影普及教育底主张,到一九一五年而遂成事实。又巴黎博物馆,置有模范的影片丛库,也是大家所周知了的。他若美国、德国,尤其是法西斯蒂统治下的意大利,更可以看出官民一致的努力于电影的教育利用哩。

我国最近于这方面也逐渐注意了起来,如政府方面,则有中央电影文化委员会,全国电影检查委员会等机关;人民方面,也有中国电影教育会,中国教育电影协会,以及具有同样性质的各种研究底团体。而我们大家所期待着的最活跃最生动的联华,听说也有自动地摄制教育影片的尝试了。

全世界一切电影的制作,都在教育底前夜。

一九三一年十一月二十七日于乐华女中

(原载《联华周报》 1932 年 12 月 3—10 日第 1—2 期)

电影底政治性

舒 湮

电影明显地成为艺术的一部门的工作了！好像卢那卡爾斯基所称赞的：“它创造了新的映画剧，能使演员在自己死后在几十万人们面前做戏，并且巧妙地扮演，恰如一生中最成功的那夜一般。”

它便是被称作“伟大的征服”的东西，一个能使那姿态和声音和情热可以永久地刻印出来的珍宝。

当然，由形式的观点上说，电影还是一种工业。但是，除去电影的工业性以外，我们不能忽略了它艺术底本质。我们所说的“艺术”，绝对不是什么神奇的东西，或者超脱的灵感化物，而是根据辩证法的体系把握住它的正确观念的。

像其他一切艺术，它是在生产关系上的一定的上部构造，而生产关系是决定支配那时代的劳动形式的，艺术对于这经济基础，在两个关系上，能为上部构造，第一是作为产业即生产本身的一部分。第二，是作为观念形态。（卢那卡爾斯基：《艺术论》）

我们既知道产业是把握在享有生产工具的阶级手中，更不应忽略了那由现实社会而发达的观念形态，所以它就带着这现实社会的特征，它不但是从现实社会受了那唯一可能的材料，而这现实社会的实际形态，则支配着那被组织在它里面的思想，或观念者的直观。因此，观念形态常常是倾向的，它竭力要以一定的目的，来组织那材料。

电影比其余的艺术范畴，其政治性是更浓厚。它已经是成为“复写一定的事物的任意的数量为其质的产业”了。这种产业在它主人的掌握中，不断地为其阶级的利益而生产。此外，它又从那个社会形态上产生合一的观念形态来。这两重的任务，于是浓厚着一件当作产业的电影事业的政治性质了。

电影是有效的宣传工具！因为它有那种“在几十万人们面前做戏”的本能，于是电影在各国都是被利用作为国家政策表现的一部分。我们用常识来评断，为什么许多帝国主义的国家，都先后用巨量的资本，军队和军用品，战斗舰和飞机，及其它人力来赞助电影公司的战争片底摄制。为什么德国的《爱姆登战史》在无声片摄制以后，又加上

声响的作用底重复制造呢？从国家支出表上，每年都有一大笔的用途是支出在补助电影摄制上的。

在资本主义经济恐慌新周期的低气压里，黄金的美国深深的感受这样的打击，尽管报纸上用特号字排出“好莱坞电影从业员大罢工”的事件，但是从电影企业家的Film中是看不见这样的事实。许多的事实都是充分的被歪曲的表现着，就连他们自己的绅士们也不会相信的事情。

因为美国的农业恐慌，国会不是正讨论着农村救济的议事吗？连布尔乔亚的报纸也绘着讥讽的卡通，说农民差不多都要死光了，当议会的绅士们还在争论不决救济方法的时候。尽管是减税，债券，增加信用，补助金，通货膨胀，纸币，关税，原定价格……等等方案的讨论和施行从国会里宣布，但是美国的农业恐慌还一般的在增加。连沃俄爱州议员代表的逊更生也说假如农民的生活程度不能维持，农业制度不能改良，农业恐慌是救济不了的。

虽然，在福斯公司制造下的“赛珍会”(State Fair)竟是不承认这等的事实，它还是表扬着一个小农家庭的安闲生活的乐趣呢！

有什么话说！资本主义的电影是政治的烟幕弹。从那里是得不到真实的消息。

(原载《现代电影》 1933年第5期)

电影评论家应具备的条件

曹元恺

新片映演之后，或正在映演的时候，报章上总逐日满载着批评的文字——尤其是对于自制影片，这可见国人对于电影研究的热忱了！也许是研究的心得呵！但试读其内容，千篇一律，人云亦云的文字，足有什九！考其缘故，无非把篇幅的余地，作他们出风头的利器——这句并非一概而论，是对人云亦云的批评而毫无做批评的学识者讲的；换句话讲，就是并非拿艺术的目光而作，不过把人家批评的灵魂，捉入自己的躯壳里罢了！咳！正在萌芽式时期的中国电影事业，亟应灌溉得宜——给以正恰的批评，俾达到蓬蓬勃勃的一日，而结良好的美果，执世界电影的牛耳！而现在竟把目的误解，盲加批评，犹是给人以毒药。这种万恶的现象，犹示他们——电影界人们——无数的歧路，叫他们去走，这岂不是前途的大障碍吗？咳！中国电影前途，何等底可怕，可险呵！怎样能不令人发急呢？不愿代它前途抱悲观的我，现在鼓足了勇气，抱了诚恳的态度，写几条批评家应具备的条件，以供参考：

（一）须具电影学识。试读报章上的批评，具有电影学识的文字，寥若晨星；信口狂评的作品，倒触目皆是，考其缘故，实是没有电影学识使然，这是无疑的了；但为甚多此一举呢？去年在《申报》上读着某君评《孤儿救祖记》的一段，直使我一时笑得合不拢嘴来。他大概说（可惜原文已忘了），“王汉伦的表情和动作，不及夏天人，何不将余蔚如一角，给夏天人饰呢？”哈哈！这岂不是一个偌大笑柄吗？在电影里有了相当人物，决不能因表情和动作稍欠缺而求异性乔饰；如同性间寻不出相当人物，则不在此例！余的引证，不胜枚举。他这些学识也没有，竟做批论，反闹出这种笑话，直可叫做“出风头反被出风头误”，这何苦呢？

（二）不可有感情作用。评论影片好歹的论条，须毫无感情作用，例如片中演员，是我的良亲好友，而大吹特吹；假设是我的仇者，而借题毁骂，这都是大错而特错的地方。我们应当拿艺术做评标，说几句艺术上的标准话。切不可作感情的奴隶。

（三）评条不宜雷同。他人已评过的地方，宜莫照样再评。应当将他人没有评及的写出，才可算真正的批评，有益的批评！否则，徒丢篇幅，反厌耳目罢了！

(四)须具两种目光。舶来品因习俗隔膜的缘故,往往发生盲评,反诘笑于他人。所以要评舶来影片,须彻底懂得外邦习俗,才可下笔。对于自制影片,习俗虽没有隔膜,但是须拿“自制”两字的眼光来下评才对。因为自制影片,还在萌芽式的时期,怎样能拿和舶来品同等的目光来批评呢?所以须具两种目光,舶来品,要拿舶来品目光下评;自制品,要拿自制品目光下评!

(五)评条不宜苛刻。无论评舶来品或自制品,评条决不宜苛刻,需平心而论;因为苛刻的评条,足使把演员——不是完全——奋斗之志挫折的。这岂不是没有益而反遭损吗?

上面五项,是电影评论家应具的条件,倘若不能容纳这五项,还是不评的妙;因为评论家与演员,有极大的关系!不通之论,势在不免,海内同志,不吝教我,委实感谢莫铭!

十三年五月十四日书于非我斋

(原载《电影杂志》1924年第2期)

对于影戏批评之我见

丁 悚

大凡研究艺术一类之人、对于批评家大都一致重视、盖正当确切之批评、足以促成作品良美之进步、所以批评家乃得居于作品家之上、设喻以譬之、批评家似学校之教师、作品家似学校之生徒、批评家与作品家之关系、由此而知其深切矣、如是、凡执笔为文之批评家、应具若何之程度、然后始可濡墨为言耶、近数年来、我国电影事业、日趋发达之境、而所谓执笔为文之批评家、亦满坑满谷、究其实、读其文、大都言不中肯、语不适当、赞成之人、颂誉不遗余力、反是、则毛过细举、多方指摘、欲求一二具有学识之批评家、诚若凤毛麟角、或曰、若子言、应具何种资格、方得侪于批评家之列欤、曰斯亦不难、能具有下列之数条件、言虽不中、当亦不远、请述其条件。

(一)当具有文学根底、可以判别剧本之优劣。

(一)当具有戏学智识、可以审察编制之合否。

(一)当具有美术思想、可以审察布置之得当与否。

(一)当具有图画知识、可以辨别摄影之章法与光暗彩色之调和与否。

(一)当具有普通常识、可以鉴别片中之种种动作等合法与否。

其他如历史、法律、地理……等等、皆须要有一二门经、始不致隔靴抓痒、笑柄百出、余曾见某报之某君评商务印书馆所出之《莲花落》片、似谓……该馆无论何事、皆具旧思想与旧道德之观念、如以强将郑元和同考之人、取名乐道德、抑何可笑……云云、《莲花落》中之乐道德、固有其人、并非该馆杜撰、有旧本可据、似此亦执笔为批评、实属可笑、此举其大者以言也。

其次如葛雷非斯之《赖婚》与《乱世孤雏》两大杰作、批评其摄影之佳点、不外言采光明晰、俨如图画……然而尚不知此两剧之时代与艺术有足述者在也、《乱世孤雏》系十七世纪之剧、其所摄之章法、乃无一非十七世纪之章法、吾人观之如临法国皇家美术馆、披览十七世纪之古典派画也、而言《赖婚》、章法取光完全反是、完全是近世纪之新画作派也、观于此、知为批评家之难得全才、此举其小者以言也。

此外类此者尚多、不遑一一枚举、总之近来我国之电影事业、仿佛小儿学步、须得

有良善保姆之提携、始克得有良好之结果。

执笔为文之批评家、皆中国影片事业之保姆也、须尽爱护提携之责,否则必盲人瞎马、导入深渊矣。

(原载《电影杂志》 1924 年第 5 期)

影戏批评的研究

辛汉文

在这影戏空气混浓的上海产生了不少的批评家，发表了不少的批评文字。他们的大作我也领教过了，虽亦有忠实的，但是大半是越出批评范围，借作私利争夺的器械。由此引起了我为这篇“批评的研究”。

我这篇短文分二部分，第一部分抒写我的对于影戏的批评的意见。第二部分论如何去作影戏的批评，第一部分只可算是本文的引论，说明我的根本影戏批评观念。一方面引起批评者的兴味和讨论，与入于批评的正轨。

批评在艺术上是一件不可少的要事，尤其是现在的影戏的批评更为需要。

(一) 在幼稚时代的我们中国影戏界中，一般影戏的创造者，不用说是缺乏经验，就是于学理上也没有相当和充分的研究(虽亦有几个有研究的，但终是极少数)。所以好的出品很少，考其原因，固不在于创造者的一面，而在于少有真正的指导者和提倡者，却是一个最大原因(虽有几种关于影戏的报纸和杂志，但是可供研究补助和引导的实是少数)。若是要中国影戏能得到良好的收获，于创造者当努力去开垦自己的良田美地，一面还赖着批评者的引导和扶养。所以对于批评更须有提出商榷的必要。

(二) 我们中国人，历来是以戏剧为最供人玩笑的一种娱乐品的，他们走进戏院里去的意思，不过是观热闹，至于戏的真意义，是不加顾问的。若是戏情稍深高了一些，他们看了非但不说好，反以为不好看——所以就有人说——非但说，还有实行者呢——现在的戏，不宜太深高，太深高了反要失败，还不如浅俗的，倒能受着社会的欢迎。我以为这种论调，也不是解决的一个好法子，不过是想发财者的一种意思罢了！若是要解决这个问题——使普通人能懂——还赖着批评者，对于每一剧上，用精当的观察，将剧中的一切，详细的分割，以浅明的文字，作一篇精美的批评，使观众读了批评

之后，觉得他们看过而不能理解的戏，还有吃了橄榄后的回味，或是他们以为好的戏，反是毫无价值的。若是先读批评，那末看戏时，对于戏中的一切，更易领会。由此可将观众赏识的程度，渐渐提高，使没有艺术价值的戏，逐步的淘汰，那末给中国影戏进化的前途上，铲除了障碍，使中国影戏于艺术之道上猛进无阻！

批评是何等重要！何等伟大！所以我信批评者和创造者，没有轻和重的分别，而有同样的贡献和功能。譬如有了香艳的鲜花，必须要有风虫的媒介，然后有好的果子。

近两年中的中国影戏界，对于国产影戏的发扬，显出一些兴味和努力，社会上的人对于这件事也很注意，所以每逢有新片出现，各报各杂志，都有批评的文字发表，这种好气象自然可以使好影戏艺术的同志，面上都现出笑容！但是以我阅过的几篇批评看起来，好的百不得一！大半的终逃不出恭维、谩骂、浮薄的范围，简直没有一点批评的价值。固然，中国的影戏很幼弱，这种新枝嫩芽，如何经得起剪摘——但是以我近来的观察，银幕上倒也发现过了几出似乎讲得上戏的资格的影戏，然而没有惹起批评界的注意和讨论。这是最足使我惊怪的！……回转头来，仔细一想，也是一种必然的事，不足为奇的。因为影戏在中国的年龄，还是很幼稚，对于影戏的学理，不要说批评者，就是影戏界中人，也未见得个个能彻底明白，况且我们中国人，历来对于批评戏剧是不考究的——虽则在报上或杂志上，常见有批评戏剧的文字，不过大半是操捧角生涯者的佳作罢了——更兼大半的人，缺乏艺术的嗜好，批评者对于自己的批评艺术，缺少修养的工夫。虽是关于研究上补助和参考的书籍，缺乏一些，总之，还是在于批评者作捧角文章的毒沾染得太深，对于批评的艺术上太没有研究。

啊！亲爱的批评者，你们肯牺牲你们的光阴和精神，为影戏作批评，这是很使人佩服的。不过作事终要作有价值的，因为光阴是最宝贵的，精神是最有用的，虚废去是最可惜的。所以要认识自己的道路和自己的真诚，要知道，批评者不是影戏公司老板的刍狗，也不是影戏界的仇敌，是影戏界的指导者！是影戏界的密友！批评者啊！我劝你们，今后关于以前所有的权利，应该完全放弃，不要再作捧角的生涯了！因为批评者所要追求的，不是吃白大菜，看白戏，是为艺术的完成，所以对于艺术要去求完全的理解，对于批评的艺术上更要下研究的工夫，就是提高自己的生活标准，踏上艺术的大道，完成自己的使命。

批评者啊！快提起你们的精神，和你们的勇气，不要畏难而不进啊！

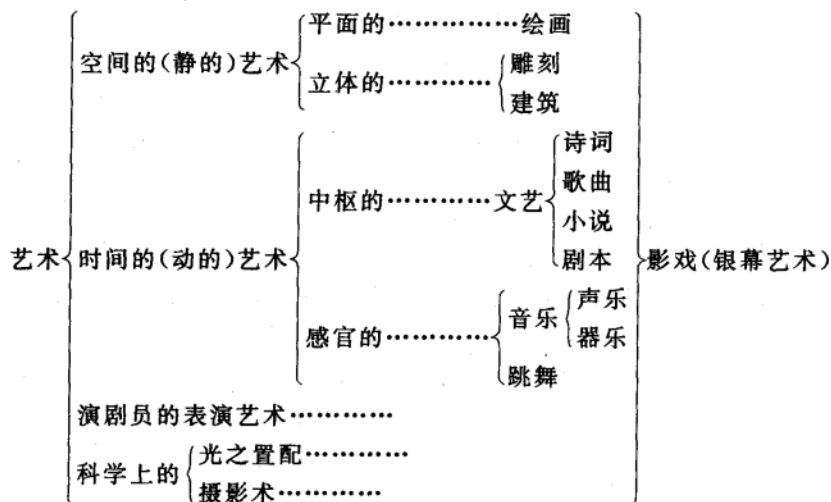
二

“如何去批评影戏？”却是个难而且重要的问题，不是可以随意武断的。我以为要去批评影戏，必定先要能明瞭“影戏是什么东西？”随后于这东西的各部分上，再加以研究，求完全的了解。因为批评者，若是不了解影戏，那末何论他对于文字上的修养工

夫如何深妙,但我可以断定他的批评,必流于恭维、谩骂、浮薄的途径——完全失掉批评的价值。

譬如做医生的,必定先要知道人体的构造,给病人医治时必定要明白病人所患的是什么病?是在何部分?然后用对症的药剂,和相当的手术,给他医治。……否则病人的命就要断送在它的手中——医生的手中——所以批评者对于影戏一定要去求完全的理解,作批评的立足点,就是有了根据。关于以上的流弊也可免除。

“影戏是什么东西?”——只要对于影戏稍知一点的,即能回答:“影戏是综合艺术。”不过忠实艺术学者和批评者,不是知了一个笼统的名词,就可了事的。必须求一个确切透彻的理解,就是要认识综合艺术的影戏的内面——关于这个,表解如下:



影戏原是以各种的艺术,集合在一块,一方面依着科学的力量,构成光学的艺术,和摄影的艺术,相互容合,而产生的——这就是“综合艺术”这个名词的由来。

要明白,剧本与小说是两个境界的,完全两样。舞台剧本和影戏剧本又是不同——影戏和舞台戏,虽同一是综合艺术,但是它们的形式和构造完全相异。总之,它们各有各的世界,各有各的特长,决不能相混。

我们虽眼见银幕上有人在歌唱,或调丝弄竹,但是我们决不能听到一些欢乐和忧郁的声调,即使有数百人在上面弹奏或合唱,但是只能看见他们动作的表演。所以表面看起来,音乐与影戏,似乎没有什么重要的关系,但是事实上决不这样。音乐是帮助表演的一个好助手,表演深刻表情时,非他帮助不可的。

关于以上种种,因为本文题目所限,不便详述,所提及者,不过略为表明而已。

批评者已能理解综合艺术的影戏，有了批评上的立足地。那末对于下面三个条件，也是必须具有的：（一）精当的观察。（二）批评的艺术。（三）公正的态度。

（一）愿为影戏作批评的人，我想都是嗜好影戏，和富有批评天才的。不过批评的文字，有的固能使人佩服，但是大半是可发一笑的，这是要看批评者的观察如何了！

影戏批评最高的任务是引导影戏，促进影戏，到最高的境地，就是到艺术的完成地——批评者，已担着这重大的使命，那末对于批评，不可随便作为，必须要审慎从事。所以批评者，必须要有冷静的头脑，明亮的眼睛，钻进戏里去赏识一切。关于剧本的内容，剧情的叙述，分幕，说明，对话等。剧中各事物的布景，演员的支配，外景的摄取，配光——这是关于导演者的——摄影者的技术，演员的表情摹仿发挥等等。精密的分割出来，一方面能指正创造者，一方面更能给一部分观众了解的助力，且能免去作只用几句什么“剧本甚佳”、“表情逼真”、“丝丝入扣”、“富丽堂皇”、“维妙维肖”做的含糊批评。

（二）影戏的批评，既是指正影戏，引导影戏，一方面给一部分观众了解的助力，那末对于批评的文字上的艺术问题，也必须要讲究的。至于批评的艺术，应该怎样？这也没有一定的断论。我以为批评者，对于艺术能透彻的了解，批评一剧时不要只注意到一事一物的美丽和妥善。必须要注意到全体，说得确切透彻，不可太抽象，只用几个飘逸豪壮的字句，将剧中的真意义完全含混过去，也不可随意而写，须有文学上的组织，使读批评的人，不至太乏味。这是忠实的批评者所宜遵守的。

（三）我在第一部分的末段已说过：批评者既不是影戏公司资本家的推销员，又不是影戏界的仇敌，何必去硬捧硬骂呢？批评者须要有公正的态度，何论创造者是亲友或有恶感者，都不管。好的地方则赞之，不到的地方则尽指导之职，这才是真正的批评家。

我这篇东西是由一时的感想引起而写的，不到的地方谅不能免，望读者教正。

（原载长城公司特刊《爱神的玩偶》 1925年）

告电影批评家

松 庐

一个富有天才的影戏演员、他能运用他那艺术的天才、从内心中热烈地表现出来、使一张片子出世以后、开映在那银幕之上、博得大多数观众、对他表示一种极诚恳的同情、观过之后、脑海中留着一个很深刻的印象、永远不会忘记这张影片中的佳点、永远不会忘记这张影片中的那个角色、这种有灵的表现的电影演员、他就是一个真正的艺术家了、不过一个艺术家、他仅仅能本着他的天才去尽力地创作、他不能承认他的工作、是绝对没有错误的、至于指正他的错误的责任、那就要归于所谓电影批评家了。

电影批评家、就是批评艺术家——单指电影艺术而言——他的责任、就是运用他那富有赏鉴艺术的眼光、把所观后感到的印象、凭着自己的眼光、把所要说的话、写出来、去批评那张片子的佳点和缺点、所以他所负的责任就是。

(A)指出片的佳点而揄扬之。

(B)摘出片中的缺点而纠正之。

电影批评家既然负了这两种重大责任、那么、当他在执笔作评的时候、应当何等审慎、因他一字的褒贬、足以增损影片的价值、我以为要做一个艺术批评家、至少须合下列几个条件。

(一)有艺术赏鉴的眼光、

(二)懂得艺术上真善美的学理、

(三)抱着和平公正的态度、

(四)对于专门艺术、有心得的研究、

(五)有处世的经验、而能洞悉社会状况、

(六)有历史的眼光、而能考察时代关系。

以上这几条、原不过就我偶然所想到的写出来、其他关于批评家应该知道的条件、一定还很多很多、但我以为一个电影批评家、他能具着以上这几种条件、那么、他所做的评论、多少总有一些价值可言了。

但是我现在看到我们中国的电影批评界上、我就不得不为之慨然浩叹、而替这萌芽时代的影戏事业抱悲观了、因为现在我国的电影批评界、从量的方面说来、倒也未尝不是盛极一时、各日报的附张上、各小报内以及电影专刊、无不充满了批评电影的文字、但是从质的方面说来、那就真有些不堪说了、我们试把各种批评文字搜来、仔细地去读它一遍、能够得上这应具的条件者、简直可说是绝无仅有、他们的评论、不是像颂词式的赞美文字、就是如谩骂式的攻讦文章、他们也不去仔细地鉴赏而领会那片中的艺术、只随着一己的偏见、而加以信口雌黄、他们也不知道艺术上的学理、只是很空泛的说几句、更有许多人、专事拾人家的牙慧、人家这么说了、他也照样重说一遍、于是常有以误传误、一篇错误的文字、而化出几篇错误的文字来、哈、真是可笑之至、还有一班报馆里的编辑、以及自命所谓批评家(?)的人们、他们只要白吃了一顿酒宴、白看了一次影戏、他们就会不顾那影片的有无价值、一味的去做那颂词般的赞誉文字了、像这种批评文字、非但是毫无价值可言、而且他的人格……嘿、不说了、再有许多人、因为和那影片公司中人不合、就专事设法去破坏他们、于是就做了些谩骂的稿件、一味颠倒黑白、妄肆攻讦、这种人更可说他是批评界的蠹贼。

总之、以情面关系而专事赞誉的文字、决不能说他是批评、因意见不合而妄肆谩骂的稿件、也决不能说他是批评、真正所谓批评家的言论、他只是很和平而公正的、他是很诚挚地去指正那片中的斑点、他是很热心地去揄扬那片中的佳点、这种批评家、他的一字一言、都没有偏激论调、立在电影批评界的人们啊、当你们要下一评论时、必须要再三的审慎、不要专作那无谓的毫无价值的文字啊。

(原载《电影杂志》 1925 年第 12 期)

电影的批评讨论

周自有

我国电影事业、自五卅惨案国人爱国心达于沸点的时候、风起云涌、先后成立的有数十家、产生的新片自然多了、所以每月必有一二种新片、试映在各影戏院、在第二日必有许多批评的文字、在各报上刊出、这种现象、确是增进文化艺术的好工具、一方面使观者有选择的机会、免得浪费了金钱、但是金钱去而可来、最难受的即是想求点精神上的愉快和安慰、而实得其反、这是顶痛苦的一件事情、所以批评人的责任、非常重大啊。

作批评的人、第一、心中切不可存着亲疏二字、第二、不可挟有偏见、要拿艺术的眼光去批评、才不失批评的身分、假若有亲疏的观念和偏见、两种之中不问犯了何种、定逃不出下二种意味。

(一) 鼓吹

(二) 攻击

影戏是要跟着剧本、剧本多半是小说家心血的结晶、这是连带的关系、有了这点关系、譬如说这部影戏是跟着我的剧本、这部影戏摄成后、我自然要帮忙、我的朋友自然而然也要帮我的忙、换一句话说、我的朋友做些批评的文字、捧上几句、登在报上、报纸的宣传力、可以说同水银似的无孔不入、间接得的利益、即是戏院中座无隙地了、这是属于鼓吹、反是则谓之攻击。

现在我国电影界的批评趋势、属于第一、第二仅有、可以说百不见一、所以不加讨论。

攻击确不是好的现象、但是属于鼓吹、也不是好现象、总之不是拿艺术的眼光观察来促进艺术、简直可以说帮忙、但是、却失了批评的身分了。

我们在报纸上看的批评文字、总说一句、真善美三字、各片可以当之、但是看了影片、好的固然不少、不值得批评的也有、只取其中不关紧要的地方、字幕、剪接、光线、稍加指摘、批评的人固然是帮了忙、可是看报纸的人信仰批评者当引导的、就上了大大的当了。

但是我们要研究拿艺术的眼光来批评影片、对于影片公司是否与营业有妨碍、抱着帮忙的主义而批评影片、是否于营业上有起色。

要研究上二种的果、不得不先研究看报纸的人对于看此类的评语心理、一因为事烦无暇选择、就有选择的机会、也没有选择的能力、即是不能得参预试映先睹之权、二因出品太多、不能不有所去取、免得精神上与经济上无益的耗费、有了这种关系、方注意此类评语、择其受批评界所赞赏的才往观、心中早抱定虽费了几角钱、但是精神上定可多少得些愉快、批评的人隐然为民众的引导、促进艺术的使者了、批评的责任、多么重大啊、如不问影片有无价值、一致鼓吹、虽一时民众受隐然为民众引导者的批评所愚、一而再、再而三、开映影片的公司确能卖满座、但是三而四、四而五……因先受了批评界的欺骗、看影片的人们、不得不另想选择方法、以后就不注意此类批评了、这样信用一失、虽费九牛二虎的力量、想挽回从前人们的信仰心、也是万难的了、虽是影片公司前受小惠、后来的损失是不可估计啊。

我们拿艺术的眼光来观察影片各幕、一幕一幕的拿艺术来批评、好的当然有好的评论、坏的也当然加以指摘、使影片公司取其好的一幕、去其坏的一幕、再精心研究、向艺术上著力做去、然后一片告成、当然无懈可击、影片公司一方面虽然多化了些成本、但是片子成功之后、民众们信仰批评的人为引导、看见了报纸的评语、大加赞赏、没有不去看的、看过了之后、片子实在好、当然看众们口头上再加以介绍、我敢断定开映后、那影戏院连门槛也要踏平了、还敢说一句、这片子永久有价值、有使人看了又看百看不厌的伟大魔力、试问现在的影片、可有这魔力么。

有了二段研究、我可以下一断语、一味的鼓吹、先前固然有效、后来的损失是不可估计的。

拿艺术眼光来批评、先前稍有损失、后来的利益是无穷的。

我最后说一声、朋友自然是朋友、朋友的出品、我该拿艺术的眼光去批评、使他多得些参考、方有成功之品出来、受民众的赞赏、我再祝他成功、我想我的朋友心中、定然还把我同未有批评指摘他的出品时一样、并不是受了我的批评指摘、把我不当朋友看了、怕还要感谢我帮他的成功咧。

(原载大中华百合公司特刊《连环债》 1926年)

评影家应有的常识与态度

映 碧

无论一件什么事情、做的人无论如何能干、终得要有人去监督着、能干的、少受些责备、不能干的、免不了被人家说上几句、这是天然的趋势、试看哪一种事情、不是这样的、一件事情、而欲把他公开的给人家去参观或是研究、那监督着的人、便多了、这监督的人、便有一种批评出来、使人知道他真真的意思、因此这种带着监督的人、就称做评论家了。

不过做了监督、而后要发表些批评的言语文字、便应该对于这一门、也应当有相当的学识才行、譬如一个机器厂里、用一个木匠去监工、他们的出品还会好吗、还会有切中肯要报告吗。

艺术是更加难加批评、因为艺术的原素、是很复杂的、电影这样东西、可说是艺术界中最复杂的一种、所以做电影批评的人、真真讲究起来、实在不是一件容易的事情呀。

现在的所谓评影家(?)的、仗着他会做做稿子、有点点地盘、人家有新片出现、老是揩油白看、看过之后、不是捧上三十三天、便是骂入十八地狱、要谈到真真艺术的批评、少见呀少见。

上面说过、一门应有一门的学识、那末对于评影者电影构造成分、也至少也须有些知道、剧情的好坏、导演的手腕、分幕的精密、摄影的光线、背景的地位和构造、以及制片者应该经过的手续、都应该分得清清楚楚、导演手腕的高下、果能使全剧增减其成绩、可是要被编剧的人把大体弄糟了、再好的导演、也做他不好、反之、剧情终是上上之作、被导演弄糟的、也很多、有时有了很好的剧本、分幕分得不好、以致全剧不成体统、这三部手续、虽则相连着、也有彼此弄糟、不过各部自有各部的责任、其系如摄影的配光、手法、都很高上、要是被洗片或印片的人、偶不留心、不是太黑、就是太白、反之、终有洗片能手、摄得不好、也是爱莫能助、即使有了好的摄影洗片、而背景的色彩、却不得其法、犯上光线上的冲突、弄得一团糟的、也时常看见、不过无论如何、仔细一想、却各有各的责任、谁也赖不了的、可是现在的评影家(?)、有几个是内行、往往把

冬瓜缠到茄子里去、代人受过、吃冤枉气的、真是不少。

目前一个评影家(?)、而能谈到内容构造和成分的、不论他说的话儿对与不对、却也是难能可贵、不过有时自弄聪明、引用术语、牛头不对马嘴、看了反使人不懂、却自家造了些话柄给人家抓去、还有一种、自己知道不行、不过为着出风头起见、却做了些不关痛痒的稿子、把人家广告上的话儿、都抄去做资料、这种批评、实在他自己还莫名其妙呢。

记得有一次、看见有人评论一张片子、说他内中一段乡下情节、有个警察、认为不妥、并且带着讥笑的口吻、还有一次、说有张片子里远东饭店、什么有中国警察进去办公事、极力的说他取景不当、啊呀、这二种批评、叫在下看了、真所谓哭笑不得、这二件事情、在目今的事实上、果然不合、不过须知道、吾们中国的乡下地方、是不是不应该有警察的、有了警察我们中国坦台吗、中国警察进远东饭店、是否指定在租界上的、说明是租界上的、中国丢脸吗、假使片中没有乡下警察、或是派外国巡捕到远东饭店去、恐怕他们又要说不顾国体了、这是一则太讲实际、二则缺少国家观念、要知道戏里的远东饭店、决不是一定记他是在六马路跑马厅一座大屋子、不过是拿来表示一种背景罢了、在评论一张影片之前、把他的宗旨弄个清楚、便不致有什么大错了、譬如一出悲剧里、编剧的可研和观众的情感起见、或者插入一段滑稽、使观众笑笑、这也是编剧的一片苦心、批评的、若是一定说他是搅乱剧情、或者反说他太少、这真是瞎说瞎写、徒令人增加不识货之叹耳。

讲到捧呀骂呀、在无论何国、无论何界、终是免不了的、不过不要使人见了生厌、过分的高捧、反而损了真真的价值、过分的恶骂、反使人家齿冷、平心而论、捧的只须把好的地方说说、骂的只须把坏的地方说说、已经是算不得真真的批评了、毋况现今往往有人出钱用了人、专捧自己、专骂别人、那还真得评论呢。

(原载天一公司特刊第7期《电影女明星》1926年)

电影之批评

洪 深

一 报纸批评与戏院广告费之关系

数年前、美国最著名之报纸、《纽约太晤士》者(NewYorkTimes)、其专司剧评之记者武尔谷君(Alex Woollcott)、因批评秀盘德氏所经营诸戏院中、某次开演之新剧、目为不近情理、卑鄙可厌、深为院主人秀氏所不喜、其后秀氏又有新剧开演、武尔谷君购票欲入内参观、竟为戏院所拒绝、于是武氏投诉法庭、主张其购票即可入院之权利(但武氏败诉、法庭判谓戏院乃私人财产、得以拒绝任何个人入内参观云)、而院主人秀氏、亦刊布宣言、谓戏院所付《太晤士报》之广告费以平均每星期七百元计算、每年所付不下三万五千元、报纸既受此巨款、为一剧作广告、而同时所作剧评、对于该剧肆力诋毁、岂不矛盾之甚、其时《太晤士报》总编辑安谈君(Van Anda)素性刚正、以为报纸之舆论、自有正当标准、编辑者实主持之、而非挟多金投登广告者、所得而过问、自此以后、《太晤士报》即拒绝秀氏诸戏院之一切广告、而其记载批评中、亦再无只字道及其戏剧、如此相持者一年余、始由秀氏挽人转圜、而和平了结云、一时论者、以为有《纽约太晤士》之声望财力、又得安谈氏之气骨学识、始不惜牺牲每年三万五千元之广告费、以主持公道、否则惟有牺牲其司剧评之记者、斥逐之以谢此挟有多金之广告者耳(此节记载见 Plays And Players By Walter P. Eaton)、故凡报纸、欲图广告多得收入、惟有于批评栏中、多作谀辞以媚一般经营戏剧电影者、而经营戏剧电影者、欲求报纸之一致称颂其作品、惟有多登广告、以饵报馆、此天下之公例也。

二 一致称颂无益于戏院营业

虽然、此类一致称颂之批评、于戏院之营业、果有利益否、曰初固有之、渐渐即无有也、彼看戏之人、初无读批评之必要、其所以注意于此类批评者、则以人事太烦、且娱乐之方法亦多、不能不有所去取、以免精神与金钱之浪费、其所希望于报纸批评者、

或为报告出品之特点、或为比较诸片之优劣、总而言之、代其尽选择之责、看戏人最初读批评之心理、实隐隐中自承为被引导者、而认报纸有引导之能力、故信仰之、服从之、凡报纸之称为佳者、几有无一不观之势、于是戏院之利市三倍、而挟多金登广告之院主、必坚执所有批评、应一致称颂也、迨夫一致称颂既成为报馆招徕广告之一种政策、则凡影片之佳者、固然佳之、而其劣者、甚劣者、亦不得不盛道其佳、只取片中无关紧要之点、如一二句之字幕、一二处之剪接、稍加指摘、以回护批评者之身分、安慰批评者之良心、而仰望报纸选择引导之看戏人、乃不免一再上当、而不得不另谋自卫之道也、夫看戏人之于艺术、或竟不解、或竟不愿操心以求解、然而未必缺乏常识、看戏者对于诸影片艺术上之价值、或不敢遽下断语、然而某影片好看、某影片不好看、则其胸中自有主见、及至一日、看戏人觉得报纸上所批评诸影片之优劣、与其自身看此数片时所得之快活与烦恼、绝对无丝毫之关系、此日即为看戏人屏绝报纸、厌恶批评之起点、纵尔偶一翻阅、以资消遣、但非如从前之信仰而服从之矣、看戏人至此当另谋选择之法、引导之人、而报纸之一致称颂、终于戏院无利益也。

三 批评为看戏人作向导

报纸之有影戏批评、为看影戏人作向导者也。

四 向导之方法

报纸之任向导、其最简单者、即作一正确之报告(Reporting)、亦如报纸之新闻电报、虽笔下亦有褒贬、究以事实为主体、此片中有新奇之情节欤、有伟大之思想欤、有华丽之布景欤、有过人之技术欤、其动人如葛雷斐斯之妮妮作态欤、或如殷格雷姆之苍凉悲壮欤、其解颐如罗克之心灵貌慧、作事糊涂欤、或如卓必灵之泪中有笑、笑中含泪欤、盖人之所好不同、海上有逐臭之夫、彼辈之所须要于报纸者、将影片之为酸为咸、忠实标出、俾彼能就其所嗜者而观之、只此已足、更无须他种向导也、详于此者为评述(Reviewing)、则于报告事实之外、引叙参考之资料、发表评者之意见、但仍多解释而少按断、评述者、如报纸之特约通信、介于新闻与社论之间也、其述一片、不仅道出其特色、且推究其何以能有此种特色焉、不仅声称其佳点、且说明如此如此者、何以得目为佳点焉、例如葛雷斐斯之《重见光明》、写十九世纪美国内战后解放黑奴之事、但何以片末又加叙近日黑人求学上进之情形、有如画蛇之添足、大失艺术色彩之调和、则以此片初在美国开映、黑人认为侮辱其民族、大起责言、甚至聚众暴动、劫戏院而火其片、遽兴大狱、其片末加一段说黑人近日之好处、乃用调停之条件也、又如殷格雷姆之《为国牺牲》、述法国革命史中一段逸事、首映路旁瘦丐、饥不得食、继以贵族猎罢归来、牵极肥之犬、此种庖有肥肉、厩有肥马、民有饥色、野有饿莩情形、纳入区区一

二百尺片子中、而法国不得不革命之空气、已充满其间、殷氏艺术之伟大、于此可见一端也、又如罗克之表演、固多令人解颐、而其情节时有牵强不连之病、则以罗氏之冤笑料、亦如从前法国小仲马之著小说、彼有所谓造情节之工厂者、使用多人构思、苟有所得、即设法熔冶于一炉也、又如卓必灵者、初以滑稽得名、然为富有思想之人、于一九二一年、不惜牺牲多金、躬自导演《巴黎一妇人》、以实行其艺术上主张、刘别谦从而效法之、其后数年间、连制《三妇人》、《循环夫妻》、《重吻》等、居然风行一时也、此类评述、可使看戏人有添生之兴趣(Added Interest)、得特别之意味(MewSignificance)、譬如游山、向导者或遥指数峰、夸风景之幽秀、或留连残垒、道古人之胜迹、使闻之者大有欣然欲往、黯然不舍之概、至于荆棘充塞之地、豺狼出没之乡、向导者亦必明言其危险、决不愚之使往也、较评述更进一步、即为正式之批评(Criticism)、此虽根据事实、而以论断思想主义为重、亦如报纸之有社论、判别是非、发表主张、引人于善者也、有时比较以往作品之成绩、依据公认艺术之标准、以论定一影片之优劣焉、或竟具特殊之眼光、在时人之所为佳者、不觉怀疑、取普通之所谓劣者、加以欣赏、发为讨论辩难之言论焉、亦有运用其才智、就作品实际之成绩、归纳为抽象之理论(To formulate a theory)焉、甚可本其自身之学识信仰、而鼓吹一种艺术之主张(To propose an ideal)焉、凡此者、皆可以增加看戏人艺术之见解、提高看戏人嗜好之品格、美国名记者约翰生(Burges Johnson)有言、倘吾执笔为批评三年、而读吾报者、其看影戏程度、犹如往昔之视秽物掷人、汽车追逐而笑乐、犹如往昔之见淫荡无赖、鄙俗下作之动作而欢迎、则吾将引为奇辱、此之向导、实具教育之功能矣。

五 报纸当多作公允之批评

故批评而能尽其能事、近之可以提高看戏人鉴赏之程度、终且能提高影戏之艺术、报纸而欲尽教育社会之功、则于泛常之记载、通俗之评述而外、尤当多作正当公允之批评也。

六 批评之标准

今欲作正当公允之批评、将以何物为标准乎、曰未能一律也、尽艺术之构成有三要素、作者即主持此工作、造成此作品之人、工具、乃包括材料与方法而言、观众即欣赏此作品之人(有时作者与观众者、可为一人、如诗歌、图画固不少有作以自娱者也)、批评者得于此三者之中、任择其一而加以特别之重视、倘批评者以作者为主要、其立论自必注意于作者之生平个性、以解释其作品之价值、而成所谓历史的批评(Historical Criticism)焉、倘批评者以工具为主要、其立论自必注意于工具之应用、是否合于艺术之成法与原理、而成所谓审美的(Aesthetic)批评焉、倘批评者以观众为主要、其

立论自必注意于出品之传播、对于一般人民、究能发生多少良好之影响、而成所谓社会的(Social)批评焉、夫艺术之至高而上者、则不论以何种眼光观察、不论为何派所批评、皆应有十分之满意、其作品之感人甚深者(社会派所满意)、其运用工具、必有精妙过人之处(审美派满意)、当然为作者伟大人格之结晶(历史派满意)、但普通之作品、则不能到此境地、其充满热诚之作(历史派满意)、或有辞不达意之苦(审美派不满意)、其体制优美、格律谨严、使人愉快者(审美派满意)、或未能增长人生之幸福、于世道人心、无大益处(社会派不满)、故此三派、虽同为客观的批评、而以批评者所注重点略有不同、遂未便简单草率、认定一个标准也、于此三派之外、又有纯粹主观的批评、为印象派(Impressionistic)、此则以批评者自身之感情思想为主要、对于作者工具观众、皆不作客观的研究、惟以其学问之博、阅历之多、见知之真、鉴别之精、旨趣之高雅、感觉之灵敏、大可随心所欲而不逾矩、随意品题、而无不得当也、此则更无一定之标准、乃以批评者个人之好恶为标准者也。

七 影片究以何人为作者

惟尚有一先决问题、即影戏乃多人合作而成、究竟何人为作者、夫斟酌故事、编次情节、编剧之事、计画进行、监督工作、导演之事、扮演角色、表现情感、演员之事、采取景物、制成图画、摄影之事、四人之中、有一不能胜任、即可致影片于失败、然而吾人所谓作者、乃指能对影片全体之艺术负责而言、必其个人之意志、足以左右余人工作之态度、而影响他部成绩之优劣、非仅尽一部分之职也、七八年前、美国之制作影片大都听命于明星、遵行其志愿、甚至情节布景表演摄影之合理与否、优美与否、在所不计、以为不妨遏抑、不妨牺牲、惟求发扬演员个人之优长、以增多其令誉(京来诸伶所携之新脚本、犹是此旨)、在此期内、电影之作者实为演员、故名演员辈出也、其后渐知此种出品、难免轻重不匀、本末倒置之弊、纵恃明星以号召、久亦失其效力、于是进而求精神之统一、色彩之调和、授导演者以无上威权、于编剧得参加其意见、于摄影得试验其主张、其他布景表演、更绝对服从其指挥、故今日影戏之作者实为导演、而名导演亦辈出也、或谓影戏者、戏剧也、必编剧者有过人之才思、而后一剧有特殊之价值、编剧者之思想、与其想象力、与其对于人生之知识乃灵魂、彼导演、摄影、演员皆奉护此灵魂、而供驱使者也、证之欧美之舞台剧、吾人所羡慕崇拜者、皆编剧之人、如易卜生、王尔德、萧伯纳等、何尝问其导演之为何人哉、故影戏之作者应为编剧(美国已渐有此趋势)、此一说也、或更谓影戏者、图画之活动者也、每格长方之影、即为一幅图画、而全片乃连缀无数图画而成、影片当以画为主、其构作当从制画入手、即先须寻思极佳之画意、再觅取合宜之表演与情节、以表达之、盖昔之画家、多为静的、人事万物、川流不息、但只能选取其片刻不动时之美、录为作品、自影片出、而可图画其运动之美矣、故将来影戏之作者当为摄影、此又一说也、然此不过推想艺术之可能、而非目前之事

实、若在今日、固不妨暂认导演为影戏之作者也。

八 历史的批评

所谓历史的批评者、乃以作者为主要、举作者之个性及其生平、凡可以影响作品之成绩者、皆有研究之价值、请分述如左。

(一)人格

(甲)其生性如何、即人生之事物是否能容易引起其情感、而其情感是否伟大、正当高尚、不流于偏激、怪僻(Nobility vs Morbidity)。

(乙)其生活如何、即人生事物作者对之是否有观察与阅历之兴趣、能自身寻觅其究竟(Original)、或其所有之事实与哲理、乃系借自他人、不免拾人牙慧。

(二)学问

(甲)其研习如何、即作者是否曾经长时间之训练、有得心应手之妙、或其只为一聪明人、时有辞不达意之苦、只可取其聪明、不能责其精密与匀称。

(乙)其渊源如何、即其所师法者何人、所接近者何派、是否根据希腊罗马及文艺中兴时代之文艺、或其趋势为近代法德所流行不完善之印象、及未来派之作品。

(三)成绩

(甲)其以前之作品如何、是否努力于创造、或仅仅于摹仿、甚至懒惰浅陋、最喜摹仿其自己之作品、而来千篇一律之消。

(乙)其别种之作品如何、譬如于导演之外、是否长于绘事、雕刻、足以宽广其眼界、改善其手段、或仅有职业上之能干、于影片之外、一无所知。

(四)旨趣

(甲)其艺术上普通之主张如何、即作者是否甘于为一纯粹之艺术家、或愿为一提倡与革命之人、是否乐于诚恳之创造、或亦急于艺术上破坏。

(乙)其一片中特殊之主张如何、即作者导演一片、必有其一定之主张、其主张是否美善、或因其不善而不美(注、批评者应尊重作者之主张、而不宜作此片必须如此作法之论调也)。

历史的批评、其正当者必不致流于攻击个人之私德(例如此人好赌必不善画马)、或记录趣闻恭注起居一类之无谓恭维也。

(原载明星公司特刊第15、16、17、20期 1926年)

我对于批评影戏之意见

伯 乐

无论一件什么文艺作品，从它的产生时期到成熟发达的时代，固然全靠一个作家，刻苦的去努力，但是旁边还需要扶助指导的帮衬，扶助指导的帮衬，就是批评家对于这文艺作品的公正的批评。看到欧洲文学史上，很可以看到批评家在文坛上的力量和他所帮助的成功。有许多新进未成熟的作家，他的日后得有成功靠批评家的力量不少。欧洲文艺作品中虽很多有价值的作品，但批评文字中也有同样有价值的东西。更看到欧洲许多文艺术批评家，他们的苦心劳力，不让于一个作家，尤其是把一件作品指示给群众，有很大很大的劳绩。

文艺批评家，既然有关于一件文艺作品兴盛和发达，那末他负有的责任，是多么重大。他一方面用公正的理解和思想，帮助一位作者的成功，引导他们向成功之路上去，而一方面又将这作品明白浅显地指示给民众，负有这样重大责任，批评家的事业是如何宝贵而又艰难？

影戏，当然包含在文艺作品里面的，她的发达兴盛，能有好的艺术的影片产生，当然也和其他文艺作品，需要有批评家公正的批评。影片批评家的责任，当然也和其他文艺作品批评家一样的重大。中国影片，也有好久的历史了，到现在还没有很好的成绩，到现在还不能算是发达，一方面固然因为制片家不能努力去创造好的影片，实在一方面也因为中国现在尚没有公正的影片批评家的缘故。但是近来批评国产影片的文章，很多有得看见，不能说中国现在没有批评影片的人。不过那些在报纸上常见的批评文字，似乎多是些不负责任的东西，似乎多是些不明瞭影片批评家的责任的先生们随便写的，而且制片家方面，对于影片批评一件事似乎也不甚注意，所以中国现在所有批评影戏的文字，还没有到批评的正轨，似乎多是随感等，当然它——影戏批评——与影戏是漠然无关的了。

年来很有几件因批评影戏，而制片家与所谓批评家发生冲突的事。这固然制片家方面也有缺点，但是所谓批评家方面的批评也有点可以异议的地方。这是关于批评家

对于批评对象了解的程度,和他的批评态度上面了。

二

翻开现在所谓批评影片的文字,看很少有正当的东西。批评好的都是情节紧凑,穿插得当,表演细腻,布景精致,光线明晰等等,统而言之的话。批评坏的都是某某表演欠妥,这一点情节不对等,甚至又来一个光线黑暗,表演不得当,情节松懈,一类总括而言之的话。这些批评老实说,一点没有益处到被批评的影戏方面,也不能显出批评的力量,这些批评只糟蹋了可贵的纸笔墨水。而现在中国的一般制片家不重视所有影戏批评,就因为这些批评,失去批评的价值的缘故吧!

不必讲到批评家应具有各种资格,且就批评家的态度上面说,中国现在所谓批评影戏的诸位先生们,他们的态度,实在不敢恭维。他们假使因某种作用,高高兴兴来,批评一本影戏好,那末他们就竭力誉扬,大吹而特吹。假使他们不高兴起来,批评一本影戏坏,那末他们就大骂而特骂,用着冷讥热嘲的口吻,甚至牵涉到个人方面去,这种很能使人看轻批评家的地位,看轻神圣的批评事业。这样的批评既不合于批评的正轨,又触犯了批评家应有的公正的态度。

批评家的态度,要求其公正,可以分两方面说,一方面应该重感情轻理智,而一方面又应该重理智轻感情,这两方面似乎有点冲突矛盾了,但是不然,且听我慢说在下面。

如上面第一节说,批评家的责任,是引导作家入于成功之一途,同时对于这作家的作品加以严正的指示。他的力量,可以帮助一种文艺作品的兴盛和发达。就抱了引进作家帮助他成功的一方面说,影戏批评家应该重感情轻理智,他对于一本影戏,应该先发生了亲密的关系,用种很亲热的态度去批评他的好坏。并不是批评影戏的人,对于任何种影戏,眼睛放在头顶上,提过笔,一顿大骂,攻击得真是体无完肤,所以就这一点说,影戏批评家与影戏制作家的中间,应该有很热烈的友情,用种师傅对弟子的态度去说话,但是只是指示,却不是教训。就以严正的指示一本影戏中优劣的地方一方面说,影戏批评家又应该重理智轻感情。当一位影戏批评家,把一本影戏拿来要批评的时候,他的意志,一切都应当坚立在理智上,先把被批评的对象加以充分的研究,而后由自己替对象所定的水平线上出发,根据自己对于影戏上所有的学识,用种解剖的手段去批评,严正而又和平地去说话,指出某处照全剧的精神看起来是不对的,某处照某种理论上说起来是不对的。某处描写某节表演,都不对,应该怎样去做才好。如此批评,方可以说是正当的批评,被批评的人也可以心意悦服。决不能找着一本影戏的坏处,感情用事,乱骂乱咒,冷讥热嘲,有时候竟说到作者私人方面的事。

就批评中国影戏一方面说,批评家的态度,又应该怎样的慎重。中国影戏,实际上尚在幼稚时代,还等批评家去拥护去引导,扶助她成熟,不应横行霸道加以摧残。

一方面因为有欧美影片作比较,当然国产影片很看不上眼的,但是照科学不发达和历史浅的一点说来,对于中国的影片,似乎不应该责之太苛。批评家应该替中国的影戏通身盘算一下,认明中国影戏应有进境,替中国影戏定一水平线,根据这水平线去批评。这水平线当然不以西洋成功的影戏为标准的。

三

从中国现在所谓批评影戏的文字看来,中国之所谓批评影戏家,他们自己本身,已经有了什么东西?除了少数人有点学识外,大都是做无聊小说的一流人,但是批评家应有的资格,恐怕都是不完全的。

对于批评一本影片,事前不先求其明了,而在批评的时候,又毫无所根据,一无标准水平线之可言。随笔乱写,随感情乱说。一本影片中所表现是什么,决没有感觉到。对于戏里所描写的人事,又“想当然的”去说。譬如戏里有一点,批评起来就说,照我看起来,是不应该如此。但是他决没有去看全剧的精神。像这类的事,很多很多。可怜现在有许多影戏的批评家,只不过是平常的观众,那里能谈批评影戏的一件事。

于是影戏家应具的资格,他应有的学识,不惜烦赘,我再说点。

- (一)对于戏剧有充分的研究;
- (二)对于影戏有充分的研究;
- (三)对于社会上的事物有相当的研究;
- (四)有宏大的想像力;
- (五)有敏锐的的观察力;
- (六)有迅速的感觉;
- (七)有敏捷的判决力;
- (八)有很严正的鉴别力;
- (九)充分的表现力;
- (十)有公正的头脑;
- (十一)有强毅不屈不挠的精神;
- (十二)缜密的探索力;
- (十三)热烈的友情与正公的态度(这一条特别为中国批评家而设的)。

照上面所举的看起来,批评家的本身应该有若种资格,更可以看到批评影戏是多末困难的工作。中国批评影戏的诸位先生们,一方面固然不可放宽你们批评的工作。但是一方面对于培养他们自己的根本,不要太疏忽了呀!

(原载天一公司特刊第12、13合刊《仕林祭塔女律师》号 1927年)

我对于纯用艺术眼光批评电影的怀疑

银 花

我们为什么要看电影,为什么要接纳电影一切的抽象,我们看了电影,对于感印满足之后,为什么要加以批评,我假定一句,看电影是我们要填补消遣空间和弥缝自我一切的缺陷,才去寻求电影里客观事实的活动,我们所以批评之故,是电影对于自我的消遣和自我的缺陷,所得满足的度量如何,来做该电影批评的我见,所以批评的标准,应主观的而非客观的。

电影的本位,在摄制上在拍演上除了用艺术眼光来努力,没有其他可以努力之点,制片家和售片家电影院,根据电影本位的努力,宣传一切的安排和价值,整个是告白性质的工作。但电影里除做工采摄外所有的欣赏,恐怕对于看戏者本身目的,不甚密切,因此,剧情的结构和意思,定是看戏者的主眼,看戏者主观的愿望,对于此客观的剧情,实有适应自我批评的要求,这是普通多数不可掩的事实和见解。那末,纯用艺术的眼光来批评电影,就不免失略看戏者和该电影细密的联想感觉和自我心怀,他对于该电影的艺术与不艺术,可以完全放过,因他能满足他看戏的目的,便算一切高深的代价,那批评便绝对主观。

批评家所以批评电影的原因,大抵望指导看戏者怎样去欣赏和感接,使看戏者的心境发生变化,这批评家当下笔批评时的目的——要不是求“做批评”另外的代价——那批评家内心的观察所得的了解和意见,定必移在白纸之上了。试问现在的批评电影的人们不知凡几,而个个都标榜纯用艺术眼光的批评,来攻击一般没有逻辑的客观事实谈论者,究竟该批评家的本身是否纯用艺术支配他一切的人生观,而单纯出于欣赏艺术的批评,抑或有其他问题,真是我所怀疑之点,究竟他本身对于该电影的感受,有没知觉?

目今社会的指导者都希冀群众用文化或艺术代表宗教,这纯用艺术眼光指导看戏者的主张,不免近于因袭或倾斜。因为艺术和文化,现在社会倾斜在那一起,还是观望着,我的电影批评家呵!你所发批评的言论,是否带有单纯宣传艺术的使命?我在此很朦胧的怀疑着。

(原载《银光》1927年第2期)

批 评 论

卢梦殊

把我的野心收拾起，把我一切的工作都搁置，单单拿着枝笔儿来写这篇批评论。

批评究竟是什么一种意义？批评究竟是什么一种工作？若果拿这两个问题去问人们，恐怕没得着个透彻的答复。因为中国人根本上是缺少了批评的精神的，根本上是对于批评没有甚么兴趣的，这两个问题之不能透彻地解答，自在我们的意中，同时也知道我们中国的文化所以不能发达的原因，亦未始不是根基于此。你看西洋文化怎么会发达到这们地步，正因为它有批评的历史很长，自从希腊大哲亚里士多德一肇此风，随着便产生了不少批评的作者。我们中国在文化运动后，才有人注意到这种工作；然只不过是站在火线上奋斗的几个人们，大部分仍是缺少了批评的精神，仍是对于批评没有甚么兴趣。

本来人类的官能，都具有一种批评的可能性的，世界上有一件事的产生，处在客观地位的第三者见了，总得受着一种印象；那印象是恶劣或是优美，判断实基于灵感的上头，这就所谓批评了。虽批评的意义不只是这么浅薄，但人类的批评的官能，至少要有这么一个最低的程度。中国人——缺少了批评的精神的中国人，对于批评没有兴趣的中国人——恐怕就连这么一个最低的程度都没有罢！

一切事业的产生——一切艺术品的出现，总要有个第三者出而批评，来做它底响导，使它底内容和它底价值，昭然在人们的眼前。一方面又可以使后之艺术作品，益加进展，益加发达，那便是批评二字所负的使命。至它底意义，亚里士多德指为“公允地判断的标准”(A standard of judging well)。

近代批评家安诺德(Marhaw Arnold)亦说：“批评便是把世界上所知道的所想到的一切最好的东西去学习或传布的一种无偏私的企图”(a disinterested endeavor to learn and propagate the best that is known and thought in the world)。依据上面两种界说，对于批评的意义，我们大概都已明了。然这不过是笼统的讲来，若要细加分析，就有很多的话可说了。

我们既然知道批评的意义是：“公允地判断的标准”，是：“把世界上所知道的所想

到的一切最好的东西去学习去传布的一种无偏私的企图”，那么可以见得批评者的工作对于一件作品只有赞扬，只有评赏；不能有所指摘，有所批判。然而所谓指摘，所谓批判，有时也用得着；不过这种工作，不能算是批评，只能算是攻击，或者批驳。因为批评者对于所批评的作品底本身的价值是肯定的，不是否定的；若果否定，那就不必有所批评了。但盖莱和施各德(Gayley And Scott)合著的《文学批评的方法和材料》(Methods and Materials of Literary Criticism)里面所分析批评的意义，指摘却是其中之一，并且列居首位，那么批评当然包含指摘，不只是评赏与赞扬。然而照批评的对象讲来，我敢断然地说：指摘在批评的意义上根本不能存在。因为有高尚、完美的对象，才有批评；批评者应该拿高尚、完美的作品为对象来从事他底批评的工作，不应该拿虚伪、恶劣的作品为对象来失掉他底批评的价值。批评虽然在一种作品的产生之后才产生，而它的任务，总站在一件作品的前头作响导，或者如舵之于舟，专以利其进行为务。所以批评只是批评，断不是指摘；指摘只是指摘，断不是批评，两者分得很明，不能互相淆混。安诺德怎么会说：“……去学习或传布的一种无私的企图”，就因为他认定批评的定义只是评赏，只是赞扬；不是指摘，不是批判。我们又怎么常说：“同情心”？同情心者，批评的中心也，有了成功——高尚的、完美的——的作品出现，才引起我们的同情心，失败——恶劣的、虚伪的——的纵然罗列满前，我们也一定熟视如无睹。从这一点看来，批评的意义不是指摘，不是批判就很显而易见了。

有人说：“批评的意义，本来包含着指摘与批判，不单是评赏与赞扬。不过这里有积极与消极之分，指摘与批判，即所谓消极的了。”如此，我便要讲到人生的上头去。我们的人生，是不是要积极？抑只是要消极？若果说我们的人生只要消极，那么我们可以停止一切的工作，可以一齐奔到鬼门关里去，什么吃饭，饮茶，穿衣，睡觉，一切都是多事，一切都是积极，不合我们消极的人生；从此我们的人生不是人生，我们的人生可以说是人死，天不会荒，地不会老，世界不会陆沉，人类却自会消灭。呵呵！消极，这真所谓消极了。然而谁肯去干这玩意儿？有几人愿意消极？借一句说，人们都肯，人们都愿意，那么几年来干这民族复兴运动做什么？干这文化运动又做什么？怎么要激昂地去牺牲？怎么要热烈地去奋斗？怎么要竖起青天白日满地红的国旗来欢迎北伐底将士？把肉体去填沟壑好了，把肉体去膏恶兽之吻或做植物的肥料好了，何必这么多事。可知人们总是求生，人们的感情总是热烈，人们的人生观总是积极。于是所谓消极，就没有在现世纪实现的可能。而批评这一类工作，当然也要积极。

批评的意义，批评的工作，上面都说过了；然这不过是就批评的本身上解说出来，似乎觉着有点浮泛，而且对于我们中国的艺术作品，要用那一种批评，都没有谈及。那我岂不是在这里白占篇幅吗？但是，我却有以下的说话：

不必如数家珍般从远代讲来，不必如聚沙般琐琐屑屑地谈起，只从“五西运动”后立一界说。我们中国自从“五四运动”之后，接着最大的风潮便是“文化运动”。于是新

文化的创作，便一天多似一天，在这整千整万的作品里头，我们想取一个对象来做一篇批评的文字，实在是一件艰难的事；因为根本上批评已是不大容易，何况当这艺术作品新近的产生。然而愈觉得它的艰难，便愈觉得它的重要，总算人们肯努力上进，几年间产生了好几个做批评的工作的人。但是，本刊是专载关于影剧的文字的，那么我且舍文学而谈影剧。

在这幼稚时代的中国影剧里，在这混乱状态的中国影剧界里，一切的对象都是恶劣的，谬误的，要想把它批评，真找不出一个用武的所在。所以中国影剧自从产生直到现在，总没给我见着一篇真正的批评的文字，只见着无数的畸形儿。原因真正的批评家找不着对象，不肯下笔；而缺少了批评的精神的人们，对于批评没有甚么兴趣的人们，每看了一出中国影剧，偏发生一种畸形的批评的精神，偏发生一种畸形的批评的兴趣；于是畸形式的批评，就满露在影剧的刊物和报纸上了。并且，他们还再接再厉，把这畸形的种子蕃衍下来，不特对于中国影剧有这么畸形的怪物的产生，连对于西洋影剧也产生了不少这么畸形的怪物。我新近看了一本关于影剧的刊物，它里载着不少畸形的批评文字，尤其是批评 Big Parade, Marry Widow and La Boheme 三出美国影剧的那篇文章来得更畸形。我本来不欲作呕的，却给它呕了我三日了。中国的影剧批评界本来有点浑浊不清，现在加着那一班孙悟空、猪八戒、申公豹、牛魔王等畸形的怪物来，更把它闹得乌烟瘴气。

诚然，批评中国影剧在现在是不能拿真正批评的意义去批评的，因为没有好的对象，那就不妨参加纠正，攻击两种意义了。我自从当了《银星》的编辑之后，便联络几位同志以纠正中国影剧为唯一的中心。我们本来没甚才能，我们对于中国影剧界本来不敢居于较高的地位，但是，若果有好的对象发现在我们的眼前，我们当然要赞扬，要评赏。可是从事中国影剧的人们，愈做愈放肆，愈做愈嚣张，那非将他们作剧烈的攻击，他们永远是不会变好的。所以我们便要作进一步的工作，合评会的将要组织，就是根据这个动机。然这非关本文，无容论列。

现在，我将我对于中国影剧的批评一点私见写在下面：

（一）赞扬的批评。我不能依据“十室之邑，必有忠信”的一句老话来宽恕从事中国影剧的人，我却要拿“天涯自有芳草”的一句老话来比方一个中国影剧的导演者。我自从看了《难为了妹妹》，我便说万籁天在中国影剧界里是一个最有希望的人材。他那《难为了妹妹》才值得我们去批评，可惜一向都没有机会。然而在它出世的时候，已给很多人批评过了，在这里可不必多谈。总之，产生的作品是高尚、完美的，我们不应该把它埋没，我们应该去做它的响导，把它内容宣示在人们的眼前，实现它底价值，这便是赞扬的批评。赞扬的批评，不是只写几句恭维的话便是了事，必定把它的力和美，赤裸裸地写出来，用科学的方式归纳出它底本身的价值。这种赞扬的批评的动机，是发于批评者对于这种作品欣赏了之后的，充分地了解这种作品的内容之后的；态度固

然不是怀疑，眼光尤须独到。

(二)攻击的批评。在批评的意义上，本无所谓攻击的批评，为要因人而施，因势为用，在中国影剧里，就不得不用这种批评了。你看中国影剧的现状是什么现状？中国影剧的作品是什么作品？时装剧已经弄得四不像，现在又要弄起古装来；糟蹋了民间的传说还不算，又要搬所有稗史传奇到断头台上去。若果任他们胡闹下去，恐怕会做到所有民众文学都无人一观，影响文化运动，岂是一件小事？所以我们对于这一类持的影剧不能不用攻击的批评，所以维艺术者在此，所以挽回劫运者亦在此。我不是说古装影剧不能拍，我是说恶劣的古装影剧要攻击，不只是恶劣的古装的影剧要攻击，就是恶劣的时装的影剧也要攻击。并且不只是攻击影剧的本身，还要连带着攻击影剧的导演者、编剧者。因为这种恶劣的影剧是从他的手里产生出来，是从他的脑里传到银幕上去。这种批评的方式，先将它的素质，意识一切的恶劣的谬误的东西和盘托出，总归一个强烈的攻击，使它不能有存在的余地。再根据这种恶劣的谬误的向编剧及导演者算账，使他们再不敢放肆，再不敢嚣张。那么这种工作在原理上虽然有点误解了批评，但却是一种有功世道人心之作，在中国影剧批评界里要算是一种重要的企图。

(三)纠正的批评。这种批评法与赞扬一类没连带着什么，在攻击一类则有相互的关系。中国影剧的根基究竟浅薄，攻错自然要借助批评，良友也正是一般批评者。批评者对于这一类批评的工作是：攻击而后，将它所有恶劣的弱点，谬误的地方，反覆申明，再加以纠正。虽改过迁善，在从事影剧者的个人，而义务上头，却已尽其职责，也就不负这一番批评，也就不失为批评者忠实的态度。可是这一类批评的工作，对于对象，未免有点居于较高的地位之嫌，然在中国影剧中，不得不如此了。

以上所发表我个人对于中国影剧的批评的私见，虽然不大完备，却没有不对的地方，这里所说的不免参用消极的批评，然所谓“因人而施”，“因势为用”却已成为一种无可如何的事实。并且表面虽是消极，内里依然是积极的批评。中国影剧将来到完美的境地时，我这批评的私见自然会根本推翻，但是现在却有其存在的可能性。

我对于批评的话说完了，那么批评者所具的才能又如何呢？当然，思想正确不要说，还要有独到的眼光，文学的修养，艺术的基础，科学的智识，鉴赏的官能，审美的观念。如此才可以执笔做批评的文字，才可以当得起一个批评家；不然就很容易被那一班作畸形式批评的人们畸形化。

十六，四，廿九。

(原载《银星》1927年第8期)

制片家与批评者

杨小仲

中国电影，虽只创立了没有多少时日，但制片家与批评者之争哄，已经发生了许多次。在这不幸的事实方面，我不愿说，亦无庸说，大概留心电影界的人们，都可以知道的。

在我这篇文字里，亦并非对已往事实有所论列。所要说的，是制片家与批评者究应各持一何种态度，方得免除这无谓无聊，可耻卑鄙的争端，徒然暴露自己的丑陋，损减我们清洁高尚的精神，在电影史上多添一点玷痕。

当然，制片家化费了无数的血本、精力、光阴，目标是在将本求利，营业发达，多赚几个钱；但电影是属于艺术的作品，经了观众的欣赏，就不能禁止观众发表意见，和对于艺术上的批评，以造成某一剧的舆论。于是这种评论，与制片家却发生了密切的关系。

大约每一种新影片出现，在一个时期里，就有许多批评从各种刊物上发布出来。约略分别，可列如下二种，而制片家亦因之感受到不同的影响。

(一)赞扬的批评。一剧的本身好，在各方面都能完备。观众看了满意，于是草为文章，宣扬出来，表现自己对于这一剧欣赏的意味，以告曾看过这剧的人，和尚未见过的人。这般的批评的效力，实在超过制片家自己所登成篇累牍的广告，和制片家自己所造成的空气；因为广告无非是号召性质，无非是想因此多拉几个观众，换言之无非是自己吹法螺；在阅者方面，如果不是有历史上的信仰，至少要有怀疑。批评却是旁观者言，他同是立于观众的地位而代表观众发表了对于这剧优美的意见，在心存怀疑尚未看过的人们，见了评论的证明，就有很大的诱力，使得他必然要去鉴赏一次。再则评论刊布在报章杂志上，宣传散布之广，更非制片家自行登布之广告，所能比拟。这类的批评，当然是制片家所欢迎企求的，声誉上，营业上，实是有很大的帮助。

(二)抨击的批评。因为优美赞扬的批评，得到这般重大的效力；于是这指摘抨击的评论，同一样的为制片家所重视；他的影响足以破坏制片家自己广告宣传的全部，可以阻遏观众对于这剧的希冀期望兴趣的心念，足以使制片家艰辛制成的影片无人

过问。人们决不愿领略明知成绩不佳而去感受那不满意败兴的作品。照这样制片家不但名誉上受不良的指摘，地位上受了重大的攻击，营业上的损失，更是难于计数了。这是制片家和从事摄制影片的人们，最所危虑的。但是戏剧的本身不佳无价值，草率敷衍，不能满足观者的欲望，怎能禁止他们表示所感觉的缺憾呢？

以上是将各各不同的批评，略略分别，归纳于上两项；现在进一步讨论制片家对于批评者，究应守一何种适宜之态度。

依上文言，制片家之与批评者，可谓一则以喜，一则以惧。欢喜他们的赞扬，得到了远大的帮助，恐惧他们的抨击，遭受重大的损失。赞扬当然是欢迎的，但不是幸而致的；自己有已经成功的成绩，有了相当的艺术价值表现在公平的观众眼前，无庸制片家的愁虑，自然有应得的美誉。分一头说，制片家既然欢喜承受了人们的美誉批评，就不能拒绝那抨击的评论，这亦是一定之理，须知那光明正直的评论，就是制片家唯一的良导师。谁敢说自己的作品，已经到了超越的境界，无丝毫的隙漏错误，不受别人的指摘批评。我记得一件传说，战国时秦国的宰相吕不韦，著了一部《吕氏春秋》，成功之后，悬之国门，征求如能改只字者赏千金。诚然当局者的眼光往往有所偏颇，一经旁观者之指正，很容易发见自己的错失。况且艺术无止境，别人的见地，更多可以给我几分借鉴，加增我几分知识，这是有益无损的。如果恐惧那抨击之来，有危害于营业及存立方面，当要先自察看自己的作品，是否完全，是否已经达到成功，或者是幼稚卑陋的，敷衍草率的，只图赚几个钱的；那么在未经摄制方有动机的时候，在节节进行摄制的时候，都要刻刻留心造成良佳之成绩，以冀出演后受观众的欢迎，受赞扬的美誉，避免那不良的抨击，原是视自己的努力。设或一剧不幸失败，而遭受外界的抨击，就应当速即检察自己的作品失败所在的原因；在下一剧里，就彻底的改革，使已往的失败，不再现于以后新作品，这岂非制片家在进行的路上，批评者负了绝大帮助么？抨击的批评，固然是可惧的，但制片家亦当虚心下气的谨慎的接受它，认为是自己的良师益友，以谋将来的进步。即使批评不中切，人各有见，亦足以给我作参考的资料。如果不问自己作品的幼稚、卑陋、草率、只图赚几个钱，不承认自己的过失，而将抨击的批评，认为仇视敌意，起一种无谓下流的争哄，这未免侮辱了艺术的尊严，失落了从事艺术者的人格，这倒是我所最危惧的。在以前皇帝时代，朝廷里还设了几位谏官，专门指出自己的过失。现在制片家不劳一力，不费一文，而批评者尽了义务，研究你的作品，贡献你意见，使得你改良向上。所以我以为制片家最要感谢欢迎那抨击的批评；至于美誉的评论，是自己的力量得来的，感谢还在其次。

最后我要奉告热心于电影批评的先生们几句话：

我且把那什么中国现在电影年龄幼稚，艺术不够，人才设备不完全，请求批评宽格原谅包涵这类一大捆摇尾乞怜的话，一齐抛开不提；我要问诸君对于每一剧将要落笔评论的时候，心中究竟是怎样的动机。照我上文所说的，可以知道制片家之于评论

是这样的密切，关系是这般的重大，而批评者所负的使命是这般的荣耀光辉，这般的庄重尊严；诸君要怎样方不负了制片家的厚望，和这肩负的使命的重托。现在我亦不敢来诬蔑我可宝贵的批评先生们，但是在一般的人的口里，却都是这样说：

“批评界里实在很难找到一个公直无私光明正大的论调，谁不是感情用事，交情厚的，平日关系深切的，每一张影片出来，不论成绩如何，总是赞扬，捧，捧到天上去；有恶感的平素积不相能的，可就毫不客气，攻击，骂，骂到地狱里去。以致评论失了观众的信仰，受了制片家的藐视以为不足重轻，无所顾忌，这样怎能促制片者的进步，徒然扰乱摧残罢了。制片界固然没有进步，一天天堕落，批评界实在是早已破产了呵！”

唉！果然照这样说，那么就无怪乎丑陋的争端，无时或已了。但是我总还不敢相信呀！

然而我总希望在我们现在徘徊歧路，昏暗错乱，不见天日的制片界，有一个健全的纯正高洁的批评界，在旁边督饬着我们，指点着我们，监视着我们，使我们能加快我们的鞭缰，早一些看见光明，快一些达到坦途之上。

我所想望的批评界究竟是怎样的呢？

(一)公直无私的态度。(二)不屈不挠的精神。(三)抛绝一切感情作用。(四)以艺术为标准。(五)作严正忠实的判断。(六)实行那拥护排斥的责任。

诸君，我在这里请求，国产影片的堕落，正是岌岌乎殆哉的时候，譬如一只残破的船，航行在大海之中，又遭了狂风巨浪的打击。负了荣耀光辉庄重尊严使命的诸君，将怎样援手，保存这一线生机，再亦经受不起摧残了呵！

(原载《银星》 1927 年第 7 期)

我所希望于观众者

郑正秋

戏剧趋势之良善与否、戏馆与影片公司之营业发达与否、其权实操自编剧者之手、此言已为读者所公认、唯我则以为其权大半操自观众、编剧者往往因观众之倾向以变更其原有之主张焉、旧戏馆如此、新剧社亦如此、今影片公司恐亦不免乎如此也。

论戏剧之最高者、必须含有创造人生之能力、其次亦须含有改正社会之意义、其最小限度、亦当含有批评社会之性质、易言之、即指摘人事中之一部分、而使观者觉悟其事之错误焉、故戏剧必须有主义、无主义之戏剧、尚非目前艺术幼稚之中国所亟需也。

或曰、戏剧系艺术、而艺术非教育、予于近十年来、所编剧多矣、惜有美中不足之一点、即系每剧出、而社会教育之色彩太浓耳、今而后、能编数本纯粹为艺术而描写之戏剧可乎、余闻之、正色庄敬以对曰、我之作剧、什九为社会教育耳、以言乎艺术、则不敢自夸、实如尚在襁褓之小儿焉、不特余为然也、即相与从事戏剧者、又未尝不如是也、不特作剧者演剧者、艺术皆幼稚也、即大多数之观众、其于艺术之眼光、亦甚幼稚也、数年来我于艺术的戏剧、未尝不尝试又尝试之、乃尝试之结果、往往使资本家指为太高、未免使女客及商界中多数人观之莫名其妙、余因是故、乃一方自行研究艺术作品、一方改于每剧中加一二处、提高艺术观念之作为、年来收效于此、尚匪浅鲜、己身与观众眼光、可谓两有进步、深冀自此前进、得收改造观众舆论之功、而逐渐走上艺术之路、则幸甚矣。

今之大多数观众、因中外习惯之不同、故于剧中雅有含蓄之深刻处、即不耐寻思、而欢迎一见即知、不厌求详之作、浅言之、即事事须交代明白、一切作为、宁过而不可不及也、此其影响、及于影戏界、即成为片子不经济、情节不经济之通病、不宁唯是、缘观众心理、欢迎火爆、不喜冷隽、于是作剧者、亦偏重剧烈之事实、如杀人放火、穷凶极恶之徒、常为观众所见之于银幕、善者极善、恶者极恶、而善有善报、恶有恶报、又为千篇一律之剧规、盖不如是、即不能使观众大快人心、不如是即不合观众眼光也、其描写者是否真的人生观、是否社会上真有其人其事、则非观众之所问矣。

平心论之、少数智识阶级之高调、唱之也易、而一经易地以思之、则作者与观众、亦皆有可原、业影剧者、既无公家津贴、则为营业计、又不能不迎合观众心理、况一影片之出也、若徒与少数智识阶级观赏、则大多数之男女、既不及为欲观此影片而读起书来、求与智识阶级程度相等、岂非唯有莫名其妙、与不克观赏二者而已耶、又岂艺术仅须为少数智识阶级计、百不妨将大多数非智识阶级弃之如遗耶、是断乎不能也、为今之计、唯有循循善诱、使观众先养成辨别戏剧高下之目光、渐渐相互增加艺术之观念、而期达纯粹艺术之戏剧、得告成功之目的焉、我明星公司诸君、于百忙中、犹有特刊之印行、是即从事于文字之宣传、有所希望于观众也。

我所希望于观众者、(一)对舶来品之无益于我国者、相约家族亲友勿观之、(二)凡中国影片有一长足录者、幸相与提倡之、俾国产片勿久久被压迫于外货之下焉、(三)善恶分明之剧、果然易动情感、而多弹力、自所欢迎、但趣味隽永、而陈义高尚、及善与善的比较之作品、虽刺激性较弱、亦须力为提倡、(四)凡观后自觉其片确有价值者、应多作文字上或口头上之介绍、盖口头上之鼓吹、比较笔头上介绍之效力尤大、(五)遇有不合国情、有害观众身心之作、当即作书劝告、劝告不从、而后作文攻击、但勿为已甚、致彼恼羞成怒、不求进步也、(六)从事改造舆论、俾影片趋向、日渐改善、爱观国产影片者、其有意乎、望之望之、跂予望之。

(原载明星公司特刊第3期《上海一妇人》号 1925年)

出了影戏院以后

杨小仲

制片家制成了影片、用了广告宣传、使观众化费了金钱、成群结队的来看这部影片、我们请问制片家给观众的代价、究竟是什么。

摒去了什么提倡注重补助救济社会教育种种表面上好看的字样、我大胆老实说、这决不是制片家的中心目的、不过是营业上的术语、亦犹之满被洋货占据的百货商店、而却高高挂着振兴国货的招牌、这个且不要管他、但就营业而言、观众耗糜了光阴化费了金钱、他们的欲望需求是什么、制片家究竟给了他们什么代价、怎样可以满足这般因号召而来的主顾的欲望。

现在先把我做主顾的经验、叙述出来作一个例、自从电影钻进了我的生活范围以内、电影于是在我的日常生活中、就占了重大位置、几于每天浸沉在影戏院里、不仅是为着消闷解愁、实在觉得电影有调剂生活陶养性情的效用、自然近年来的影片、可说是看得不少了、稍有价值的影片——除是因为有特别事故阻止——是没有肯轻易错过的、当然敢说一句、我是各影戏院的主顾了、但是他们所给我的代价、亦就很不一律、现在且把他分析在后面。

(一)失望的影片、这类影片、在各个艺术上都不够格、陈义肤浅、表演生硬、于情于理、均不能成立、无谓的穿插、胡调的关节、敷衍成剧、捉襟见肘、当他逐幕在银幕上演映的时候、所得的影象、只是厌恶烦闷、惟恐其不速即终了、每每不俟剧终即去、当走出戏院门心中满存着失望、愤恨、懊悔、不值得的各种意念。

(二)平常的影片、比较前一种进一步、情节亦只是常套、描写不见深刻、首尾相贯、尚能成戏、但终不免有幼稚缺憾之处、虽不能引起若何兴趣、但尚不致兴起反感、剧终出了戏院门、亦就淡然相忘、不留有丝毫影迹、看过与未看时、脑海中是同样的平静无感觉、不过眼睛里看过这么一种影片罢了。

(三)有精神的影片、这种影片、在艺术上已经有存立的价值、剧本的主义、表现的手段、聪敏的智慧、以及导演编剧摄影演员都有相当的成绩、全剧的精神贯注、可以使观众精神上起一种同一的贯注、而在出了戏院门的时候、更觉得有无穷的回味、津津

乐道、心中满存了得意和快乐——就如赌博得了彩一般的快乐。

(四)崇拜的影片、这类影片、是很不容易遇见的、全剧无一处不是精神饱满、无一处不是包含了热烈的情感和情绪、无一处不使人感动、无一处不是表现出他的雄厚的实力、和他真真的艺术、他的力量、可以将观剧人尽行收进他的戏剧里、就是把他戏中所有的尽行纳进观剧人的心坎里、可以使观剧人忘了自己的情感情绪、和剧中人合而为一、不论他是兴奋的、激烈的、悲哀的、静默的、欢乐的、当看到这类的影片、全神贯注、心中只是惊讶他的伟大、崇拜他的成功、惟恐其终了、等到剧终出了戏院门、人人如饮了玫瑰酒、精神酣畅淋漓、身体轻健愉快、脑中镌着浓烈深刻的影子、以至久久不能磨灭、以后、遇有机会、还要再看、遇见了朋友、盛大夸张、引为自己的荣耀。

以上所举的例、是就我看了各种影片所得到的经验、大概一种成功的作品、无论是喜剧悲剧、总具有极大的势力、不知不觉间深刻的打进观众的心里、留一个不可磨灭的影子、数观不厌、反之一种敷衍勉强而成的影片、内容仅仅是些无意识肤浅淡薄的堆砌、丝毫不能引人入胜、反使人憎恶生厌、不期然而生出反感、我对于每一张影片优劣的评判、就根据当我看完了戏出戏院门以后、我脑经里所留存的什么影象、而为判断、他给我带回去的是什么、能不能使我心满意足、能不能使我耗费了光阴金钱是觉得相当的便宜的值得的、关于这一层、在主顾方面是应然份内的不能说是太苛刻、因为观剧人兴高采烈的走进了戏院门、是寻找快乐而来、是求满足他精神上的欲望而来、如果不给他相当的代价、而使失望走了出去、空留着不良的影象、或是毫无感觉、看过即忘、淡漠过去、这种影片、在营业上就处在危险的地位了。

现在一般论影片营业的人、都知道迎合观众心理、是不二法门、口中亦常说怎么样就可以迎合观众心理、而对于真真的艺术上、无深刻明显的表出、仅在微末上表面上着想、只图一般人瞬息间侥幸的欢迎、全不顾及观剧人所受的影象、及过后出了戏院门所生的感想、这就是无真实价值的表征、不能成为永久成立的出品。

制片家为了营业而制造影片、应当体察观众需求而努力、怎样可以使观众满意、尤其是当看完了戏以后所得的影象。

(原载《银星》 1926年第3期)

卖钱的影片

佛 声

“什么影片可以卖钱？”这句话似乎有点杀风景，出影片应当求其是否达于艺术之境，才是制片家的正当态度，现在却专门在影片买卖赚钱上研求，岂非笑话？但是我要说，这个问题，假使换一句话说，就是“什么影片是观众所要看的。”再简单地说就是“那一种戏是观众所欢迎的，可以使他们肯挖腰包来看，化了看戏的钱而觉得舒服。”这样说来，这买卖赚钱的问题，也就是影片与观众中间一种相互维系的关系，这似乎不能说没有研究的价值。

中国人看影戏，也有十几年的经验了。这十几年的经验，应该中国一班观众养成了对于影戏的一种特定的嗜好，对于许多种数的影片中有种选择的能力，但是结果不然，中国人看影戏虽有十几年的经验，可是对于哪一种感觉得接近，感得嗜好，似乎没有一定的标准。最初那许多外国短片似新闻而又非新闻的影戏不说，后来那些连台长部的侦探影片，在中国却很轰动了许多的时候，及至重表情有情节的短片进来，中国人又轰动了去看，所以《赖婚》做了九遍八遍，戏院门口还是挤得满满的。到了中国国产影片发现，中国人又大多数轰动了去看国产的影片。以中国人对于影戏这样热心说起来，似乎很容易定一种观众所要看的影片的标准，可是又不然。

现在国产影片的制片家，都在彷徨着，他们不能决定那种影戏是观众要看的，那种影片可以卖钱，大家闭着眼睛瞎摸，有时瞎摸了一出戏，居然轰动一时，受观众欢迎卖到钱，以后就依着这种法子去做。可是第二次同样的片子，仍然不受观众的欢迎，卖不到钱，于是制片家真莫明其妙了，慌慌无主。啊！中国一班影戏观众，真奇怪，真神秘，心意不能一定，真苦坏制片家了。更有一班主张影片弄成艺术作品的人，又大喊艺术片子，在中国决不能卖钱，决不能受观众的欢迎，大有洗手不干的样子。

中国人看影戏，的确奇怪，一方面固然欢迎描写爱情的片子，但是一方面对很深

切很细腻的爱情片子又拒绝。武术热闹片子，固然受一部分人欢迎，可是同时又受一部分人攻击。对于外国影片如刘别谦的那种重内心表演的戏很欢迎，但同时对于国产同样的片子，又嫌太冷静，没人照顾；程度上固然有区别，但性质却总没有什么两样。对于那种出生入死英雄美人的戏，激烈接受，但同时于那许多为情而舍身等的悲剧又觉得漠然无味。

至于中国一般影戏观众对于艺术的片子的态度，更使人觉得诧异。说若艺术的片子，不能受观众，卖不到钱，但是《赖婚》、《淘金记》、《胭脂泪》、《风流女伶》等，为什么挤破了门，看的人也有流眼泪，也有哈哈大笑，甚至看了一遍不够，还看几遍，以至看了七八遍？若说艺术片子能卖钱，能受观众的欢迎，但是《吃耳光者》、《难为了妹妹》等片子，又为什么偌大的电影院只是冷冷清清地？

于是可以说，影戏之能卖钱，能受观众的欢迎，与他的关系不在艺术不在片子是否描写爱情，有否热闹的地方。一张影片能卖钱与否，受观众欢迎否，却另外有一点，制片家假使捉住了这一点，决不会亏本，决不会捧了一张片子没人照顾。

二

从上面说来，一方面艺术的片子也可以卖钱，能受观众欢迎，一方面艺术的片子可以不卖钱，不能受观众欢迎。那末影片的卖钱与否，受观众欢迎与否，当然不能以是否艺术片子为标准，当然除了这以外，没有一个标准，要定这个标准，先要明了影片同民众的关系。

影片是普遍的，是要求凡是一个人都应该看的，都能看的。假使一本影片，普通下等阶级中人要看，而上等阶级中人不要看，那末这本片子，就不完全，失之于太偏。假使一本影片，普通下等阶级中人不要看，而上等阶级中人要看，那末也未免不完全，失之于偏。有了这样的情形影片就不能普遍，当然也不能卖钱，当然也不能普遍的受人欢迎。但是下等阶级中人比之上等阶级中人多出若干倍，所以影片要求其发达，还得先注意在大多数下等阶级中人方面，去求受欢迎，去求卖钱，去求他们的了解。

从这方面说起来，影片的本质应该建设在民众艺术上，就是影片中所表现的艺术，十足的民众化的艺术。这里面所表演的一切，都和民众很接近，民众对它很能了解。而这中间有上等阶级同下等阶级中人两下都看得进，都能接受的共同点。除了这抽象的所打点的主张外，而实际上卖钱的影片，受观众欢迎的影片，他里面所包含的却有几条要素，写在下面。

- (一) 有一看即使人注意的戏名；
- (二) 有民众很熟悉而信仰的扮演人；
- (三) 有描写意志薄弱呆子等调和观众看戏时情感的地方；

- (四)有出生入死战胜艰难反抗和奋斗；
- (五)有惊异奇怪使观众精神被控制的地方；
- (六)有引观众的精神到戏里所描写的环境中如切己所受样的力量；
- (七)有使观众不可捉摸的布局；
- (八)有使观众看后遗留下深刻的影像。

一本影片假使他的本质建设在十足民众化的艺术上，而里面所包含的又如上面所举的要素，那末这本影片，就可以受人欢迎，因之就可以卖钱。这个标准是以民众方面的需要为出发点而定的。所以可以简单说一句话，假使一本影片是着眼于民众方面而创作的，可以受民众的欢迎，也就可以卖钱。

(原载天一青年公司特刊第12、13期《仕林祭塔女律师》号 1927年)

北京电影观众的派别

——与所需要的影片

陈大悲

北京城里爱看影戏的人，的确是一天多似一天了。你瞧，当此兵荒马乱之秋，市面上的各种商业都萧条极了，但是中央电影院初开幕的时候，在未开幕之前，老早就把进出口的门关了。就连青年会，中天，明星，以至于大观楼，游艺园，也到不得一套中国影片。一到就可以场场叫满座。

有人说：“这是因为北京城里新脑筋的人们太多了，所以影戏生意好。”有人说：“北京人穷了，影戏比旧戏取价较廉，所以大多数人都爱看。”且不管他谁是谁非，北京城里影戏观众的数目一天多似一天，乃是一桩不可否认的事实。

如今先谈谈北京影戏观众的派别。

严格的说起来，所谓影戏观众者，原不过是一群乌合之众。各人的智识志趣，几乎个个各别，犹之乎天下没有两瓣完全相同的树叶花瓣一样。所以万不能把他们强分成各种不称的派别。但是社会里分出派别的事情，本来是无一足以抵挡严格论者的批驳的，我们又何妨姑妄分之呢。

把观众分成派别一事，古人已有先我而行之者。其最脍炙人口的，要首推嚣俄的意见。他说的虽然只是剧场的观众，但是我们不妨借来作一参考资料。下面四种，是他分好了的派别。

(一)大多数观众，喜欢看曲折的故事，和热闹的情节。

(二)女人所喜欢的，是情感的激动。最好是得到一次挥泪的机会。

(三)岁数较大饱经世故的人，却爱深刻的个性描写。

(四)只有少数的智识阶级，专喜推究一剧中包含的意义。

读过嚣俄的观众派别论之后，我们就觉得这样的分法，已经分得很满意了。我们要把北京影戏观众分得比他更恰当，更详尽，却是一件难事。

我现在且学注疏的手段，把北京影戏观众，按照他这四种派别引伸出来。把他们所需要的影片附带着说一说。

第一类的大多数。在今日的北京，还是和嚣俄时代的巴黎一般无二，他们依然还

是居于大多数的地位。到了世界的末日，他们还是大多数。影戏院若不承认他们是财神菩萨，那就活该要倒霉。

他们所喜欢的，既是曲折的故事，和热闹的情节。所以欢迎葛雷菲斯作品的热度，在北京城里，比欢迎刘别谦的高得多。

在这大多数里的大多数，简直的就没有知道葛雷菲斯和刘别谦是些什么东西。他们只知道热闹好玩。以前因为看了蟹行文的字幕莫明其妙，所以他们所最受欢迎的是侦探长片。今天看见一个美女，叫做甚么露斯的，差一点被贼党擒住。好人和恶汉打得个头破血淋，又看见那好人和美女露斯接了一个吻，那玩意儿感情是真有意思！明天就伸长了脖子，等着他们接演下两集，要看那美女到底是不是嫁那青年的人，凶徒是不是终究被好人杀了。他们所以爱看侦探长片的缘故，就因为侦探长片适合观众的第一个条件，就是容易懂。

“容易懂”这个条件，的确是第一不可忽视的条件。人都是一样的，对于不懂的事情，当然很难感到兴味。接吻，拥抱，打架，一边逃，一边追，火车被炸，情人幽会等等，是不分中外的，用不着翻译的。所以侦探长片在几年以前有这样大的魔力。

现在好了，有了中国影片了。以前看侦探长片的懂，不过是马马虎虎的懂。如今看了中国影片，却是完全了解了。何况还有曲折的故事，又有热闹的情节。无怪乎中国影片，不论好坏，一到北京，没有不受大多数人欢迎的。虽然也有几回看不到完场就零碎散去的光景。但是比起莫明其妙的蟹行文说明引起的怒焰来，似乎好受得多了。

第二类是妇女。在北京更有非电影院不能洒泪之势。何以故呢？北京在十几年前，旧戏院里照列是“不卖堂客”的。近来虽然留出一半边开了女禁，但是女子在戏院里终究还是众矢之的。这众矢之的的女子忽然挥起泪来，邻座的男子，照例可以很自由的嘲笑批评，不留余地。在这中国戏院，正是一种司空见惯的情形不足为怪的。如今有了彼此不辨颜色的电影院里，可以大挥其泪而不为邻座的男子所察觉。这是何等的痛快事！

当然有许多惯于流泪的女子，一到伤心时候，就不愿看下去了。这是例外。如果没有被邻座男子嘲笑的危险，女子们总是喜欢看动情的影片的，尤其是喜欢看丽琳甘熙的流眼泪，和南捷穆准的乾笑哭那一类的表情，以及一切层出不穷的女子不幸遭遇的描写。

第三类是少数的人。他们看了能够满意的影片很少，当然不是一般的国产影片所能满其欲望。这一类中，除去老留学生和外交人员之外，多半还是因为英文不懂，译文难解的缘故，与舶来品不能发生深切的关系。所以常有“向隅”的缺憾。近来翻译的字幕与原文同时映出，虽然对于这一类观众不无小补，但是终究不如孔雀公司以前试验过的换接中文字幕的直捷了当。但是“经济困难”又成为异口同声的应酬语的今日中国，那里还谈得到这一层。

第四类到了世界末日只怕也还是少数吧？能使他们满意的影片更少了。能使他们的多数完全满意的影片，只怕还没有摄成，也许以后还是永远摄不成。好在他们既居于人数最少的末位，于影戏事业盛衰的影响，毫不发生关系，所以影戏院向不注意他们。不但中国如此，就连各国都如此。果然能够选得使这一类人完全满意的一张影片（比方那么说），也只好在小剧场里去试验。怕的是大多数的观众未必欢迎的呢。但是这一类观众的批评，如果能够得到一字之褒，却是最有价值的。

器俄脑筋里所没有想到的，就是中国有一类例外的观众。这一类观众在北京旧戏院里是常常看得见的，他们并不是为听戏或是看戏而来的，他们简直是借这戏院做一所大会客庭。所以从前北京的戏院称为茶园。近来也许是因为学时髦的缘故吧，他们也居然的光顾起电影院了。他们有一种特别容易使人辨认的习惯，就是高声喊茶房找座，高声谈笑，高声咳嗽吐痰，甚至于高声骂人等等。这一类观众，并不需要甚么好影片坏影片，他们不过是借此消遣或是会会朋友谈谈心曲而已。

（原载《中国电影杂志》1927年第8期）

两种观众的心理

范烟桥

要电影事业发达、当然要研究观众的心理、就从心理的表现上、研究出如何的电影、方能得到观众的欢迎、不过这观众的心理、因着各个的地位不同、环境不同、程度不同、思想不同、便十分的复杂、若要分析、何止数十百种呢、现在我所举出的、乃是大多数的心理、并且是在某时间所看到的、不得就断定为最近观众心理的真实。

我在上海常听得人说、到夏令配克去、到卡尔登去、到百星去、总而言之、都是倾向于外国电影、甚至对于看中国电影加以讪笑、以为太不时髦了、因此凡是映中国电影的电影院、价值很低、看的人还是很少、并且连新出品的一窝蜂兴会、也鼓不起来、只让外国电影大出其风头、譬如《卡门》《人体》两种、真引得举国若狂差不多没有看过这两种电影的、不能得到老上海的资格、在那时间、所见的是卡门人体的宣传、所讲的是卡门人体的批评、但是老实说一句、这两种电影、毫无好处、真是纯盗虚声、观众心理的弱点、也就从此发见了。

《卡门》的情节、既简单肤浅、背景也平淡、就是描写卡门的浪漫、并不热烈、看了以后、一些不能令人回味、所以一般人、除掉接吻的方式略表特异、和小动作颇见巧思以外、简直没有什么可取了、但是从这几句话上、推测观众的心理、最需要的是一种极放纵而含有性冲动的电影了、最好能够把世界上男女交际社会上的神秘、介绍过来、一定天天客满、可惜警视者弗许呢。

人体本来一点没有猥亵、并且于生理常识上不无裨益、只是上半集全用画图、说明也没有卫生方法的指示、制作粗陋极了、下半集虽是真相、又觉得太不经济、并且零乱无序、看过的人、都以为供给得不充分、尤其失望是把三本男子患杨梅疮的删去了。

别的电影、没有像《卡门》《人体》能够吸引人了、在没有看到以前、以为这两种电影、一定介绍许多不能见到的奇迹、并且以为外国电影无所顾忌、不像中国电影的重重束缚、所以不期然而然的轰动了、这种心理、虽不能说是普遍、可也算得占最大多数了、可是这种心理、中国的电影界要不要去迎合呢？倘然中国电影界迎合了这种心理、制成较《卡门》更热烈、较《人体》更详细的电影、有没有阻力呢、这一点又要牵涉到国

际的警视权了、但是我个人的意见、以为这种心理、未免有一点病态、是不能迎合的、倘然斟酌其间、倒可以尝试摄制两种电影、一是上海娱乐的指南、一是最新颖完备的卫生设备、比较《卡门》《人体》有价值得多咧。

我为了上海不宜于消夏、还到苏州、恰巧这时候、电影女明星徐琴芳来随着电影清唱京剧、得到甚盛的欢迎、这天所映电影、并无何等出色之处、就此可以联想到观众是醉翁之意不在酒了、我们且不论这种清唱、是何意味、这般大赠品式的把电影搭卖、在艺术上有何影响、可是观众的心理、已经赤裸裸地呈露出来了、他们对于电影女明星有一种渴望丰采的心、是很常久了、现在有机会给他们过瘾、自然趋之若鹜了、那么中国电影的收获、只有几个锋芒的女明星、其余就不在话下了、因此观众对于电影的真正价值、绝少顾问、最好有女明星来露一回脸、就是电影坏一点也不妨的、内地的观众心理、可以把苏州来代表的、将来可以把许多女明星结合一个团体、随着电影到内地去走码头、要是中国太平、这一个大兜圈子下来、一定可以赚不少的钱、因为内地渴望丰采的人正多着呢。

因着上面两个地方的观众心理、得到一种结论、就是不免有些色情狂、这色情狂如何去慰藉而排遣呢、中国电影界要不要担负这慰藉排遣的责任呢、不是值得研究的一个问题么。

临了、我还要记些小事、可以做本篇的参考。

一天、在某电影院看《卡门》、只听见两起大鼓掌、一起是在游牧人脱却布裤、卡门偷看的当儿、一起是狂易周遍的接吻。

一天、有一个朋友来问我、徐琴芳见过没有、我说见过好几回了、他说我今天特地化了四毛钱去看他、我说电影如何、他说红蝴蝶来过三回了、还有什么好看。

以上所记、恕我不加讨论了、请读者细细地想一想罢。

（原载《电影月报》 1928 年第 6 期）

影戏和新闻事业

戈公振

在现在中国新闻界十分幼稚和影戏界刚刚发芽的时候，我们若是谈论这两样事业的关系，未免犯了不识时务的毛病；但是目前虽不能即望发达，可不能不希望发达于最近的将来。若是这两样事业都相当的发达，关系一定会互相密接了。

那吗，影戏和新闻事业怎样发生关系呢？

照我们能知道的，新闻纸的目的是在传播公平正确的消息，促进社会的文化，以谋人类的幸福。但是，这样一个目的很不容易达到。因为新闻纸传布消息的时候，往往有许多意外的困难。

譬如战事发生，我们在报纸上，有报告敌军残暴行为的义务，以激起一般人的爱国心。但是新闻纸无论如何记载，太详细则读者必容易疲倦而不高兴，太简单则读者轻轻看过容易忘记，这不可不算做一宗困难。怎样可以免去这个困难呢？

我们若是用影戏来报告，就可以得满意的结果。譬如欧洲大战中，德军攻入法国领土的时候，怎样的破坏法国的城市村庄，怎样的杀戮法国无辜的人民，虽不能得当时情况，——制成影戏，但是荒丘废墟——被破坏的城市村庄——男女尸骸——被残杀的人民——的种种悲惨的纪念，都曾写下来映了影戏的幕上。法国的人民看了这样惨痛的情景，应该怎样的感动，是很容易知道的。就是德国方面为鼓吹爱国热起见，也是利用这影戏，报告战场消息的。

我再举一个例：凡是某地方有天灾（水旱和地震等）的时候，那饿死或震死的难民，报纸上虽可以多多登载画图，以博得一般人的同情心，但终不及影戏活动的表示，使人宛如身历其境。即以本年日本大地震而论，日本大阪的朝日新闻社，得东京受地震的惨状，都摄成影戏，到处映演，发生极大的效力。凡是看了那火烧死的几万死尸，和变成焦土的东京的人，大概都更觉踊跃输将，救助灾民的。

以上两例，是对关于社会道德的问题而言。我现在要更举一例，证明影戏新闻和科学的关系。我们住在中国的人，若要脑中想像非洲内部的事情——厚唇的黑种人，威震百兽的狮王，聪明的巨象，笨重的河马，突兰斯瓦方面的金刚石，美丽的驼鸟——

这许多希奇的生活，在教科书里，所讲是死板的，在报纸上的游记，也是不能描写逼真。但是利用影戏，就可以将这各种怪异而有趣的生活，都供献在我们眼帘之前了。这不是于科学方面有极大的利益吗？

我还要举一个有趣的例子。譬如远东运动会用影戏所得的中日菲三国选手的竞技情形，观客起若何感想呢？中国的选手在某项赛跑的时候，那一种战败的情形——第一圈还可以，第二圈就要落后了，第三圈即落后得不成样子了——不是有价值的影戏新闻吗？

从这个例看起来，就可以知道影戏与新闻纸是怎样的关系密切了。从对文化方面说，是德育智育体育三方面，不都很有重大影响吗？

在我们中国影戏公司和报馆两方面的资本，都很不足惜。但是时势相逼而来，早晚影戏的新闻必定非常的发达，这是我大胆所敢豫言的。

倘是中国的新闻界和影戏界都想进步，那么，西人称为秘密地的西藏蒙古，国内战争的种种可悲的纪念品——民国成立以来目兵乱所留下来的广东四川湖南福建等省的破坏的城市——大人先生们的奢侈生活，一定都可以成影戏新闻的好材料的。

英国大新闻家华伦氏(Low Wurron)于其新著的《新闻学》中也曾说过，影戏新闻，将占绝大的势力。我们影戏界和新闻界中人，应该快点起来，做这一件事。

(原载《电影杂志》 1924 年创刊号)

新闻影片谈

程步高

自来传新闻者、多依文字之描写与记录、即报纸是也、惟报纸之记载新闻、虽依事实而行、不过记者未必尽是目睹、出于“有闻必录”、在所不免、则报纸之新闻记载、难免失实之处、其弊一、新闻乃一事实、经笔墨之描写、虽能曲折详尽、终不出于呆板之文字、使阅者在脑海中、只有想像之新闻、不能活现于目前也、简言之、即可意会、不可目睹、其弊二、新闻一经文字之介绍、唯有识字阶级可以享之、至于不识字阶级、虽能得诸识字阶级之口头讲述、已成间接、终觉不便、在教育发达之国家、识字者多、新闻可望普及、至于我国、教育不普及、报纸未发达、赖报纸之介绍新闻、其收效鲜矣、其弊三、新闻乃一实事、具有活动之现象、一经文字之记载、即失其固有之动性、趣味减少、其弊四、有此四弊、故从事于新闻业者、当思有以改良之。

年来影片事业发达、一日千里、前途未可限量、而新闻影片、即应此需要而生、所谓新闻影片者、即将每一事实、摄成影片、插以说明、使原事实经复写之手续、重现于银幕上、于原来事实、丝毫不改、观者自如身历其境、无隔膜误会之弊、新闻原是人生片段之活现、既经摄成影片、映于银幕、只以新闻之实情重现、有视觉者多能认识之、其便与文字不可以道里计矣、新闻具有动性、已如上述、而影片因连续之本能、不失其固有之动性、则趣味可无损失之虑、益以新闻影片、本是原事实之复写、原原本本、忠实可靠、不比报纸之记载、或以记者本身之种种关系、或以报纸之党派区别、对于原事实、不免有所增改、而含有种种之作用、致新闻失其真相、而阅者即以误传误、此新闻影片之所以胜于新闻报纸也、惟影片新闻、亦有不及报纸新闻者、其弱点在陈旧、申言之、即报纸之新闻类多隔日、所差者仅一夜、晚报则当日新闻即可刊登、无明日黄花之诮、而现在流行之新闻影片、有以每周发行、有以二周发行、时间之相隔、虽不过远、然与报纸相较、其新闻之真价值、业已失去、欲救此弊、唯有(一)制片宜速、开映宜快、(二)新闻影片宜日出、不宜半周或一周发行一次、(三)新闻影片之转运宜快、以便每一新闻、可在多处同时开映、(四)公司宜设新闻影片部、专任摄制新闻影片、(五)选派摄影员于各地、有若报馆之访员。

电影以美国为最发达、新闻影片虽为影片上之副产物、亦以美为最、计最发达者有四家、一为百代(PAthe)公司、二为环球(International)影片公司、三为狐狸(Fox)影片公司、四为凯诺葛莱姆(Kinograms)影片公司、上述四家、所出新闻影片、多有定期、或每周一次、或每周二次、运往各处开映、先在头等戏院映演、至一周或二周之久、后再开映于次等戏院、以三周或四周计、四公司者、虽各以出新闻片而供诸于世、然其竞争有若报馆、各以摄得重要新闻首先露布为贵、所以在名城大邑中、多派有雇定之大队摄影员、宛若报馆之访员、以便采取新闻、至在乡间僻地、亦有特约之摄影员、宛若报馆之特约通讯员、专以摄取当地新闻、将底片售诸公司、印片出映、故遇某地新闻发生、公司之新闻影片编辑部、即发电至当地或近处之摄影员、赶往拍摄、成后即飞送至公司赶印正片、经一度之剪接、加以说明、即可开映矣、新闻普通长度、每一事实、辄以七十五英尺为度、以免冗长之弊、如遇非常事实、则尺度可长、以示重要、而求详细、例如百代公司所出 Smyrna 火景之新闻片、足有五百尺之长、而于欧战时一无名英雄之葬礼、则以七百尺计矣、但一般新闻影片摄影员、对于新闻之摄影、辄以多摄为快、每次常有几千尺、而新闻影片之编辑、不得不以刀代报馆主笔之笔、从繁冗中取其精华、剪接既竟、即可开映于著名之戏院、且依新闻之性质、特制乐谱、以烘托情形、增加兴趣、观众于无形中、亦可得多量之感动力矣。

新闻影片、一普通名词也、种类甚多、趣味各异、美国主其事者、研究不遗余力、有谓关于儿童之新闻影片、应居首列、动物新闻影片次之、飞艇新闻片更次之、向居第四位者、则为运动新闻片、诸说纷纷、莫衷一是、此虽事实上之区别、要亦在摄之得其道耳、所宜注意者、即凡摄一新闻片、不可任意乱摄、须依各种新闻之性质、或喜或悲、或哀或乐、处处紧接、不失其真面目、不失其真精神、使观者如身历其境、由视觉之介绍、起内心之感应、则新闻之效力见矣、换言之、即摄片之时、须将新闻之神气摄入、依新闻之格式、不使稍有紊乱、则其真精神自能存在不失、其次所宜注意者、即于新闻片中、凡遇发笑之处、则摄之以造笑料、引起观众之兴趣、不致淡然无味也。

新闻影片、概以写实见长、无论事之巨细、均可一一摄入无遗、不若文字描写之可以删改也、美国之新闻影片既甚发达、而普遍之效力亦巨、为防流弊起见、美国对于新闻影片、检查非常留意、取缔不良之新闻影片、以免发生恶劣效果于民间、所以凡遇作奸犯科之人物及事实、决不使摄成影片、现于银幕、免观众脑海中、留存恶劣之印象、而报纸则不然、此其相异者也。

凡新闻影片之摄制、多以神速为贵、已如上述、最近有一事可记者、即日轮 Rai-fukuMaru 在大西洋沉没事、当时环球影片公司闻讯、即打无线电至该船、问是否有人在船上摄得该船沉没影片、后悉有白颠先生者、在船上摄得该船沉没实情影片一百四十尺、即出重价购得、无如底片稍狭、不能印诸平常正片、立即向柯达公司商议、虽能翻印普通影片、惟需时三星期、环球唯神速是求、柯达乃允停止全部工作、专为翻片、

未数小时印成、即由飞机运回、赶制正片、专车运至纽约、时已午夜、至翌日开映、距该船沉没时、只七十六小时、可谓非常神速、然其代价、则不貲矣、此从事于新闻影片者、不可不留意也、新闻影片既见竞争、凡遇重要运动等之专摄权、常由会中出售、而无专摄权之公司、惟有设法偷摄、此常见于美国者也、美国之新闻影片事业、既如此发达、而摄影员中之负盛名者、一为 Ernest Schoedsock、曾摄 Grass 新闻名片；二为 Jerome Fraenkel、以摄英太子一片著名、类皆以敏捷见长者也。

追溯前源、新闻影片之首创者为百代、时在一九一〇年、名为百代新闻(Pathe Journal)影片、一九一一年美国百代公司之总理 Berst、鉴于新闻影片之重要、亦制百代周报(Pathe Weekly)影片、于是年八月一日开映于美国、至一九一三年、有美人 William Randolph Hearst 者、亦制新闻影片、未几环球公司亦继续摄制、至于狐狸公司、及凯诺葛莱姆两公司、摄制新闻影片、则为期稍后矣、Vitagraph 亦曾摄制新闻影片、名时事影片(Current Eventh)、不久即行停止、Selznick 所出之新闻影片、亦以停制闻、所存者、只上述之四公司耳。

报纸之新闻、为固定的、影片之新闻、为活动的、故新闻影片、等于活动之报纸、多以介绍新闻及各种智识为天职、而收效之易、影片胜于报纸、以其写实易于领会及记忆耳、新闻影片、有发展民智之可能、补救教育之不足、增加人生之乐趣、惜国制影片事业、虽日见发达、而鲜有注意及此者、电影院中所见之中国新闻影片、多为外人所摄制、我愿国制影片公司、急起直追、为国人提高智识焉。

(原载明星公司特刊第5期《盲孤女》1925年)

时事片亟宜提倡

辑 文

溯自欧风东渐、美雨西来、我国电影事业、遂如风起云涌、纷纷步武、此数年间、制片公司之组织、不下数十家、其最著者莫如明星、其次为大中华百合、上海、民新、神州、长城、天一、国光、皆有成绩可观、其余小公司、如林立棋布、不下数十家、此足为我国电影前途贺、将来与欧美并驾齐驱、亦未可料、虽然、今日国产影片、有一日千里之概、而独时事片尚付阙如、未尝注意及之、岂时事片不足贵哉、夫时事片者、即将日中所遇之事、摄入片中、加以说明、重现于银幕、与报纸之纪录、异曲同工也、然则两相比较孰为贵、曰时事片、何则、盖报纸之纪录也、虽依事实而行、惟记者未必尽是身历其境、出于有闻必录、未免有传闻失实之处、且事实一经描写、终不出呆板文字、令阅者只有想象、而无切实之真景活现眼前、简言之、可以意会、不可目睹、况我国教育尚未普遍、识字阶级少而不识字者多、设藉报纸以介绍新闻则收效殊鲜、终不及时事片之能将原有事实、原原本本、影于银幕、易启智识、虽不识知无、亦能领略、而无隔膜误会之弊、便人人皆得预闻天下事、不若报纸之或因党派、或因特别情事、致将其删改、愈属不明其真相、是则时事片较报纸为贵也。

时事片之足贵、既如上述、则提倡之实不容缓、惟时事片亦有不及报纸者、其弱点在于迟慢、有一周或两周始克放映者、而报纸则不然、至迟者不过隔日耳、是故弗欲提倡之则已、果欲提倡之、则宜设一时事片部、选择一良好敏捷之摄影员、从事于斯、以专其责、犹报馆之总编辑焉、而所出之片、须日日新、以免明日黄花之消、且输运宜速、俾各处得以依时开映、并选派摄影员于各地、采取新闻、至于穷乡僻壤之区、当聘有特约摄影员、即地取材、将底片售之公司、印片出映、如遇有不良之新闻、或作奸犯科之事实、则应严加取缔、不可摄入片中、现于银幕、因电影感人至深、观众易留印象于脑海中、致发生恶劣效果、不同报纸之只靠笔述、无影无声也。

凡时事片不能乱行摄取、须依各种新闻性质、或喜或悲、或哀或乐、处处紧接、不失其庐山真面、不失其原有精神、不使其稍有紊乱、如作画之不能任意涂抹、须循透视调子之规则焉、其次所宜注意者、如遇有笑料之处即采用之、以免观众索然无味、则其

道得之矣。

时事片最发达者莫如美国、而首创至先者则为百代公司、其时为一千九百一十一年也、其后美人鉴于时事片之足贵、纷纷投资建设、于是环球公司(International)霍士公司(Fox)及京诺忌廉士公司(Kinograms)等、相继而起、一遇某地有新闻发生、即派员趋赴摄之、以先制出映为快、竞争有若报馆焉、其神速者、十数句钟之久、便可竣事、由是从其竞争之心而益进步、遂执电影界之牛耳、其片流行世界、而我国亦为侵占一席地、试观近日内地各戏院、所开映者、无非美产、假令不急起而提倡之、则利权外溢、漏卮堪虞、余愿我国制片家其速起。

(原载《银光》 1926 年第 1 期)

时事影片谈

柏 晋

二十世纪人类的大创作——电影——发生滋长于美合众国，垂二十余载。近几年来，这种新创作，东渡大西洋，传播到欧洲去；西过太平洋，带到亚洲来了。试看我中华目前的电影事业，云涌风起，何等蓬勃！姑弗论其内容如何，实际怎样，但表面上看来，国人对于电影，却有一种新趣味，新希望了。吾在这中国电影表面蓬勃的气象中，有几句话要说，也许有些人认为不急之务，但姑把吾的意见陈述出来吧：

国产影片摄制以来，将近十载。各公司的产额，倒也不少，什么关于婚姻问题，遗产问题，社会问题，……历史剧等等，每月总有新鲜的片子在报端上登着很大的广告，轮流到各影院去开映。讲到片子的量的方面，在初兴的中国影业，却也算可观了。只有关于新闻的时事影片，独付阙如。平常吾们进几家大影戏馆里去看电影时，开场大概有一段音乐的奏演“Overture”，继着就开映几本“News Reel”，随后就是“正剧”，末了有时殿着一二本滑稽片“Comedy”。但是吾们很少见中国的时事片。吾常常私下发生一种疑问，以为吾国土地这样的广大，人事这样的繁复，难道没有一件事，可摄成新闻片么？就像近来不幸的国内战争，也是一种很好的新闻片材料，足以显示战地的真相，足以暴露战争的残虐，足以给观众一个很好的觉悟机会。也许这种新闻片，事实不易摄取，不过吾在这里举一个例子罢了。

吾认为电影除了表演戏剧外，帮助报纸的纪录新闻，也是一件很大的任务，很重要的工作。凡是一种零星片段有宣传价值的新闻事实，都可吸收在镜头中，用最敏捷的方法，在观众前放映。或者说既有报纸的纪录，又何贵乎影片的摄制，是则犹已有文字之可描写剧情，也何必摄为影剧呢？因为报纸是有报纸的价值，新闻片也有新闻片的妙用，彼此的目的相同，而效用确自有大小，因为凡是一种新闻实事的发生，也有许多纸笔不能描写周到的，且或许有文字误会的地方。大多数的中国人，并且是不大会看报的，常听见人说，日本的人力车夫，拉车子暇下来，往往手里都拿一张报纸，那可见报纸在日本的力量，比较在中国不知大多少。而中国人所以看报纸的不多，是由于识字的人太少，就是教育还没有达到普及的程度。报纸在中国的收效既鲜，所以“文字

较少而摄真像的介绍新闻的影片”，自然效力较大。且真景活现，可以意味而未能目睹者，皆可以破除障碍，犹若亲预其事。此外还有一种有价值的地方，就是能够把中国新闻的真相，很诚实的介绍到外国去，免得受他们报纸的垄断，施行一种政治宣传的手段。譬如近年国内各地的爱国运动，外报力诋为排外，要是我们能够摄取一种相当的时事片，运送外国去，则此种谣诼，不必加辨正，而真相自明了。纵或以特种的关系，不能介绍到国外去，但至少也能给国内外侨一个相当的了解呢！

时事影片又可做将来历史参考的好资料。譬如日本，好像最近关于日皇之死的种种景象，摄成新闻片后，不是将来一种纪念的好资料么？又如前年他们的大地震，摄成的新闻片，也是将来的一种历史参考品。吾国年来不是也有许多事可资将来历史的参考么？像历次的国内大战，中山先生的死，暨现在建筑中的墓陵情形……，这种新闻片，吾认为具有一种永久价值的。

就普通一些说；譬如沪上历次的足球大赛和运动会等，也都是绝好的新闻片材料，所以就缩小一些范围做，吾信一地的新闻，已足供一地影戏院的放映了，决不有材料缺乏之虞哩。

上海画报界的新闻照片，说起来总要推到《时报图画》及《良友》，因为他们的收罗是很宏博的，是很珍贵的。可是我们还有一种奢望，吾们觉得他们的照片，是变相的新闻影片，不过是死的影片，不是活动的影片。吾们的奢望，就是希冀把这两种画报的精神，渐渐的扩张开来，组织一个大规模的时事影片公司。或许就现在几家影片公司中，另辟一部，专摄各地的新闻，可特约各都市的摄影专员；即地取材，将底片转送总公司，印出开映。或者说报纸的消息，异常迅速，影片须经洗晒，印……等种种手续，或不免于失掉时间性。是又不然，譬如欧美的新闻影片事业，竟有上午发生一件事情，下午就能在本地影院开映的。是时间的迟早，在本地当然不成问题。不过较远的地方，中国交通还不便，比较上困难一些。但初步我们的目的，当然希望在交通便利的几个大都市中先设几处新闻片的支部，用最经济的时间方法，务使一件重要的事情发生后，在短时间内，能够介绍到各地的电影院观众之前。吾国近半年来，虽曾见一二新闻影片，但都为本公司的营业上的广告罢了，不得算为纯料的新闻片。且产量还嫌太少，大家好像没有注意到这件事，不知他们是否认为这事真是“不急之务”，抑还没有余力及此呢？那真不得而知，不过吾认为“时事片”的摄制，确是现在中国电影界一件重要的事啊！

美国电影界对于时事影片，是很注意的，一件新闻发生各公司争相摄取，未几而已遍映于国内各院。每片且有多国文字的说明，他们认为这是一种介绍新闻的唯一的工具。著名的像百代公司，环球公司(International)，狐狸公司(Fox)，金诺拜莱姆公司等，在沪上影院中，诸位想也见过了。近来沪上某烟草公司，也有一种时事片的摄制，他们的目的虽在广告，但吾曾看过他们几段片子，有些是摄取华人不堪的地方。因

为这个公司，原是外人办的，虽说新闻事实，是不能假造的，但取材和摄景方面，是有他相当的褒贬手段。既是他们的作品，吾们一时自无法取缔他，所以吾希望各制片家，大家打起精神来做这件事，不要让大权旁落，直接可以挽回利权，间接就是为社会国家谋幸福啊！

（原载《银星》 1927 年第 7 期）

儿童影片论

山 女

“儿童的影片呢？”

这确是在今日要大声发问的一句话。以现代的中外的“电影界”的出品来看，我们所得到的问答不过是大大的两个字：“没有！”这在《现代电影与儿童》一文中我已大略说过了。无庸讳言，这一方面是今日的大问题，并且是“电影界”的一个颇大的缺陷。

以电影为娱乐品的事，在今日早已过去了，这正如现代剧不复为贵族商人的娱乐品一样的。并且，电影与儿童的教育尤有密切关系。读了一课国语的小学生，回家之后，未必把书中的故事怎样注意；反之，由电影场归来的儿童，短棍当剑，如达特安般的喊着“哈……啦”，或者模仿“侦探拿贼”，是一定会有的事。把些深奥难解的片子给儿童们看了，未能完全了解其内在的意义，只肤浅的去模仿那片段的举动，是妨害儿童的身心的！反之，把完全适合儿童的片子给他们看了，不正是良好的教育辅助品吗？

怎样的影片是可以给儿童们看的呢？今试述我个人的意见。

奚君在《儿童的影片呢？》一文中，曾提出“儿童影片须充满了国家观念”一个目标。自然这是在“今日”颇重要的，尤其是处在这种国际地位的中国。但是也不能没有讨论的余地——就理论与实施两方面，都要有详尽的阐发才行哩！今分论于后。

甲，理论方面

第一，我们须先认定，所谓儿童者，是指着小学程度的学龄儿童而言。较小的孺婴自然不算，升入中学的学生也不该在内，在极小的儿童的脑筋中本无所谓国家也者，自从入校之后才清楚了什么是国家。这是一般的情形。在教育原理上，这时期输入“国家观念”是比较合宜的时期。如此，于原则上我们承认这目标是没有错误的。

跟着，我们更要紧的是认识了“国家观念”是什么，我们理想上的国家观念是广义的，不是狭义的。欧战前德国式及现代日本式的教育，给以学子的观念是狭义的。前者要达到超乎世界之上而统制之的目的。后者是要培养侵略殖民的帝国主义的思想。此二者全是错误的，不足为今日的我们所取。就目前的情形说，我们要确定国家观念如下：

使儿童认识了久来的中国的国际地位——次殖民地的地位，而要齐力来救它；于平等的立于“列强”中之后，不去压迫人，并且帮助一切被凌辱的民族！

同时，这观念是世界的，也是人类的！把如此的国家观念灌输给儿童，是儿童影片的责任，也是今日教育界的责任。不过，不要忽略了，这是最易流于浅狭的！

乙，实施方面

在这样的一个目标之下，感到困难的就是没有这样的影片脚本。这不能完全仰给于外国，而自国的“电影界”呢？根本就未曾注意到这儿！

历来激动爱国思想的影片，是大多数以战争为题材的。仿佛是除了战争以外，没有东西能激起爱国热情的。我们所灌输的国家观念不是狭义的，似乎根本就用不着战争。在银幕下的儿童不感到他的残酷，反含着趣味去做“司令”，这是危险的（不可忘了儿童富于模仿性）！我们从爱人类一点上去找，有颇多的合适的材料供我们采取。这儿应该补充的话：要灌输那种国家观念，不是短时间，一部片子所能奏效的，那要从轻微处下手，一点一点的培养。所以，题材，每个片子不同也无妨；并且，即使怎样轻微也可以。

题材的标准怎样呢？我个人认为以下的几种是应该放入儿童影片的。

（一）伟人的幼年生活——中国的孙中山、美国的林肯、富兰克林、华盛顿……等人的幼年生活，是应该制成影片的。并不是让儿童看了之后可以成为未来的孙中山、林肯……，目的是在使儿童去感染他们的伟大的人格，忍耐不拔的精神！

（二）儿童生活的写真——首先注意，这决不是什么“顽儿党”的胡闹。我们要采取有意义的，和着某种值得赞美的精神的表现。譬如一个学生在落晨的早上，因为在路上扶护跌倒的老人而迟到，与另一个因为在路上和同学打架而迟到，同受先生的奖或罚，比“顽儿党”不有意义吗？

（三）不幸者的真况——废残者、灾民、乞丐……生活的真象，把它摄入影片，一定可以激动他们的同情心，于无形中认识他们的痛苦。街中戏弄乞儿的事，也许因之少了吧？

（四）神话或传说、童话——这种摄制比较是不经济的。但是决不是《西游》的“盘丝洞”式的东西。是要富有优美的文学意味，以纯艺术的见地来摄制！我们不否认儿童可以读童话，则此当无问题。

（五）冒险的记录（如《十五小豪杰》一书所记的，是最好的材料）——这可以养成忍耐、负苦、无畏的精神。

（六）常识——如动物生活，旅行所见，风景片……等，都可以利用电片来介绍的。

以上六者，自非完全无误，但有一二附会以上的制作，总比没有的好。

至于摄制，自然不会有摄制《西游记》运往南洋那样赚钱。以教育为目的，虽不是

唯利是图的商人的事，我相信不会没有人来注意的。至少，努力建设的政府，应该加以注意督促的。关于此，也附一点意见。

第一，演员方面，自然以儿童为主，必要时配以正直的成人。如同严父、慈母、良师……都无妨。反之，较坏的角色最好避免，免得天真脑筋中染有恶的印象。

第二，摄制的本子不妨短，一二本一套也无妨，因为拉入了无数不关本旨的事来充本数是无聊的，于影片也无益。

在《儿童影片简论》一题下，拉杂的写了这末一篇潦草的文章。因了时间所限，不清楚的地方自然不免，待读者的指正与补充吧。最后，希望于理论方面大家研究外，有人肯从事摄制！

七月二十日，一九二九

（原载《大公报》“电影周刊” 1929年9月10日）

儿童影片的剧本选材问题

奚

我自信我这样的写出这篇关于儿童剧本的选材以后，似乎在理论上要扩大一点，若在事实上的效果来着眼，恐怕前途仍然是非常之黯淡与渺茫的，好像吴稚晖论他那无政府主义的实现一般的无望。不过，究竟这不失为一种的提倡！

“儿童与社会”的关系的密切，是任何的人都能明了的，尤其是一个国家欲保存他的永久的国运，更要自一般的儿童的训练来入手。并且，“圣经贤传”在现在已失掉了效力，“死板的教科书”更不受儿童天真的心的欢迎：除了些强迫的教育以外，有什么工具可以激动他们的心情，与博得他们的欢迎？——我们要回答说：有儿童的电影。

电影是一种普遍的艺术，并又是一种极经济的教育工具，在欧美，在日本，虽然他们有很伟大美丽的戏剧，而在电影场里却是场场客满。它所以能有这么伟大的吸引力的缘故，就是因它能是经济的娱乐，是占在民众的立场上的娱乐。由此我们便要提倡儿童电影了，因为这也是为民众的。

现在我要谈谈关于儿童剧本的选材问题，这是一个很困难的问题，不能像普通的影剧似的，随便拿过一个来少加剪裁便成功了；因为儿童有儿童的时代，有儿童的生命；欲适合这种的性质，非有一次长的时间的研究不能成功。可是，我是一个不自量的人，我永远是要有话即写的，也不论其的确与否，现在，我居然信手写出这么冗长的一篇《儿童影片的剧本选材问题》来了，看吧！不定要发出多少荒谬的泛论哩！不过我还能自信我的动机非常之纯洁的。至于它的力量只能做一个导火线——将要发出巨响，得到大家的注目与重视的一个导火线！

儿童电影的唯一选材目标，当然是要选儿童们能了解的东西；但在了解之外，要更加以刺激或宣传的材料。须在他们的洁白的脑膜上面，留一个深刻的印象。这很像在一池平静的水中，投进颗石子！不管那石子是怎样的小，水面必生波圈而且要波及于全体的水面！全体的儿童的脑膜上便留了印象了。

至于材料的如何选取，我可以说在童话中选取，童话是影片的剧本取采的根据地。

“童话”二字是由日本译采过来的，含意最为含糊阔泛，凡除了韵文之类的文学以外，一切对儿童所讲的故事式的话，都可称为童话。所以它的范围自然较比故事宽泛的多，而故事也就被统括于童话里了。现在我将根据童话来拍摄影片的童话的范围，说一说它的种类：

历史故事剧——中国的古代的事迹，有许多都是极有价值的东西。固然现代是不需要这种精神，然而却不可不使一般儿童知道我们祖先的创造的伟大。使他们的的心灵里起了鸣动，而发生出爱祖国的意识。因为，现代我们的国家虽然衰弱，但在古代却是非常光荣的，至少又可让儿童们起了自尊心，明了我们的国家并不是像印度安南……等国，永远无抵抗的于帝国主义之下的个劣卑国家。

可是我要郑重的说：这不是中国影界的非驴非马的滥发乱造的古装的影片，这是用艺术手腕，在历史上选择出来的，和“格言”有同样功效的古装教训影剧——至少在装置上要充分的表现出东方美来。

冒险故事剧——儿童是要有冒险性的，可是在二十世纪以前，都是提倡着“孱弱主义”的时代，讲究是大门不出，二门不迈，终日处在书房里高声朗诵着诗书，而成为“白面书生”。但这种精神在现在是不需要的，不但不需要，而且应用积极的手段来打倒它。二十世纪的精神到底是什么呢？就是“创造”二字，用大胆的无畏精神来创造，当然创造不是容易的事，是有危险性的一种事实，所以就要在儿童的幼时，用冒险的勇敢的故事影片来训练他；以使他不知危险为何物，然后才可能成为二十世纪的一个！

儿童生活故事剧——“指导”是儿童时代所需要的一种教育，尤其是儿童的生活与规则的范围是否相和，更是要教育者“指导”的中心。不过，这是件极难的事，如若因他们的生活不规则而申斥训诫过度了则不合受的教育，但若过轻微就不易收效了；所以唯一的方法，是要“感化”。用儿童表演出儿童们的正当的适中的合乎规则的行为生活，于无形中含了教育与训诫的意味，是渐渐地使他们观过都受了感动，而来加以模仿，这就是拍摄影片的目的到了。

运动游戏故事剧——强健的身体的句子，是三育中的一个，但是学校的教育多是畸形的，名为提倡体育的学校中仍然是有不强健不乐到操场去的份子。这是普通的一种不良现象。应当要由儿童影片的编制者，用艺术的穿插剪裁，将运动游戏的事实，穿插成几本短短的故事，内容充分含满提倡运动游戏的意义，使不强健不乐到操场去的儿童们，因为剧中的游戏与运动感到无穷的兴味。不由得自己也模仿着而来筑习了。于是，操场中普遍了不强健的儿童们的身影！

常识故事剧——这种剧是把一切的常识，用趣味的无痕迹法穿插入剧本里而表演出来，使儿童们于不知不觉中得到了常识。但这不是容易的事，唯一是重在趣味与美感——不然就失掉儿童们的欢迎，而本片的价值也无存了。

训育故事剧——中国都将这种名德育故事。其实取名训育范围更要扩大一些。因为，譬如有个故事是叫人要坚忍，耐劳，或戒除某种习惯的，那么也算德育故事吗？不过，这种剧是最不易讨好的，因为含着格言似的影片，不是过于死板苦趣，便是没有刺激性，所以说是最难讨好的一种。

科学故事剧——小朋友们不是都曾听人们说，头脑要科学化吗？然而头脑要怎样才能科学化呢？那便在于自己的努力研究了。并且我还希望电影上也要提倡它，举一个例吧！譬如把与儿童日所目触的天然界诸物，用些手术，将天然界——分有生机与无生机二种——的研究，用精密的穿插，使其自一个故事里表现出来。因为它本身的解剖在儿童方面是感不到兴味的，必须自另一方面的趣味故事中插入，才能使儿童们不至厌倦！

民间故事剧——在西文称为 Folklore stories 的便是。内容很是复杂，在大半的平民家庭中的父母，都常和他们的儿讲述。所以，若将此类加以选择，用“美感”的方法表演出来，至可受儿童们的欢迎。诸位不明了“古装片”居然尚能在中国内流行吗？原因就是“通俗”，是民间的故事，是民间的传说。所以虽然不好，仍是有人要看。——可是，我希望不要模仿它。

宣传故事剧——这是要受国家限制的，并且目的不只是为儿童，可是，含意明显表演深刻，儿童也都可以看后明了。

我国现在不是对俄将宣战吗？如果国家使制片公司，将这种俄人的暴行，用种种深刻的方法表现出来，触目惊心，至少也比空口说来得效力大！——在儿童的脑府中又可显出永不磨灭一幅惨图。

炭画剧——这可以说是“滑稽故事剧”，是最受儿童们欢迎的。因为很有些幻奇，别有蹊径的意味，当然是受人赞扬——不过就是编制上太不易。

在我的脑府中我所能记忆的只有上面十种，现在让我再述“儿童影剧”剧本的目的与性质。

凡是作一件什么样的事，都要须确定了目的，然而儿童影片的目的是什么呢？我可以说：

（一）教育儿童。（二）使人娱快。

至于性质方面呢？可分为三种：

（一）真实的——(True)

（二）设想的——(Ideal)

（三）寓意的——(Allegorical)

真实的当然是的确有故事，设想的是虚的，是兴起的幻想；至于寓意的底含意颇多，又可分为三种，兹制表分述如下：

警——To warn
寓意的 (Allegorical) 讥——To satirize
训——To instruct

的确，儿童的影片中是少不了“警”“讥”“训”的意义的。不然，就失掉它的目的“教育儿童”了。不过教训材料不可过于严重，彩色不可过于浓厚，须注意于“美感”；并且，要重感情与想像，因为，这种东西的又一目的是“使人娱快”哩！

以上我已将我的关于“选用何种故事剧”与“儿童影片的目的和性质”意见说尽了，然后我再写一些对于选取方面的话。它的方法有三：

(一)整理——就是在故纸堆里，或民家的口头上的种种有趣味的故事，加以整理，而剪裁以便应用。

(二)创作——这是“设想的”。自本身的经历或臆度出来的一切将其描写穿插成一美丽的故事，然后从故事里再用艺术手腕来分幕与表演。

(三)翻译——一方面提倡自己的，一方面更要介绍新意味的他国东西；二十世纪的人不要专唱“闭关主义”的高调，因为“择其善者而取之”并不是吃亏的事啊！

现在总起来说：编辑儿童影片的剧本者，先能够明了儿童影剧的目的与性质；然后对于儿童的剧本的来源，又有更深一层的了解；最后又明白了儿童影剧的范围的种类。这样，在理论上已到了完备时期，至于编的剧是否受欢迎，仍是一个问题；这得要看编剧者的学识与艺术手腕如何，以定。因为是，譬如一样的面粉，使两个人来做，其中就许有一个好吃的与一个不好吃的。电影的编剧者又何尝不如是呢？当然是有受欢迎与不受欢迎的。

写得已不少了。且抄几段郭沫若的《儿童文学》作收好了——他论的这些话都可置之于儿童影剧上面。

“儿童文学，不是些干燥辛刻的教训文字，不是些平板浅薄的通俗文字，不是些鬼话桃符的妖怪文字！

须具有秋月霁空一样的澄明，晶球宝玉一样的莹澈，决不如玻璃片一样的肤浅！

儿童文学：是自儿童的感官，以直诉于其精神的堂奥者，以表示准依儿童心理所生之创造的想像与感情之艺术！”

还有几句不能不说的话，也写在这里，是本文曾参考郭沫若的《文艺论集》中的《儿童文学》和韦烈士——三一八牺牲的一位——杰三的《儿童文学分类法》两种书藉，特此声明！

——完了！

十八年，八，十八。

(原载《明珠》 1929年10月30—11月10日)

摄儿童影片的商榷

陈延章

因了戏剧艺术的综合化，一般爱好艺术的人们不惜其艺术路线上的苦斗，在把戏剧上了银幕，以注射电的映光贡献给人们，这就是电影。

电影是始终脱不了艺术的，所以电影还是应当走上了艺术的道路。而现在的电影说来离开艺术的路线太远了，怎么暴力的武侠片，把争斗为好胜的兴味，以迎合一般低级的社会，或者以天真的裸体歌舞而加上“肉感”两个字，而以恋爱而成爱情的影片说“浪漫”。其实一般人也不知道肉感为何物？浪漫为何物？总之在莫明其妙中喊两声漂亮的艺术口号。

对于提倡儿童电影，说的人也很多了，他们把外国的“肉感”和“浪漫”的艺术口号来提倡国产的儿童电影，把一般外国的儿童电影如《顽童小史》介绍到中国的书报上来，说到外国电影如何如何的好，怎样的有艺术，我对于外国的儿童电影虽然看得不多，但是我认为外国电影不一定是好的，国产电影看了外国的样不一定是走上了艺术的道路，或许要像国产武侠影片一样的失败。这在我们应当要注意，外国的儿童片，所谓嘉克哥根等都是顽皮的表现，使一般天真的小孩子，叫他们一个一个去学入世已深的流氓式的顽皮，而把固有的天真完全毁灭，这不是提倡艺术，简直是毁灭艺术，这种以顽皮谓艺术的儿童(?)电影，如果搬到中国的幼稚的影坛上来，说句不客气的话，简直又是一桩受到公判失败的电影道路。

这我并不是反对儿童电影，在中国的电影坛上，神怪片查封以后，儿童片确也应当提倡的一件事情。不过我们要认清楚，为什么成人的演员不演，而让给几个小孩子去演戏。这当然很明显的，成人的演员失去了天真，所以要表演天真的活泼！非要让小孩子去摄上镜头不可。如果在镜头前摄的小孩子，也失去了天真！那么老实不客气的说，还是看成人的电影来得好些。我们为什么要注意孩子的天真！在艺术的路线上讲，天真孩子，总是艺术家的老师呢！所以我们要摄儿童影片，先要注意到儿童的天真。

(原载《影戏生活》1931年第36期)

历史影片之讨论

天 笑

年来吾国电影事业、日有进步、嗜电影者亦日益增多、然国中所出品之影片、都就事敷衍、而能情节曲折、排演适合者、已臻上乘、亦即以近代事为剧本、曾未见有一片之关于历史者、前日与友人、曾一度为历史影片之讨论、爰述之如次。

历史影片之需要 中国一古国也、国人对于历史之观念极深、遑论他事、即以戏剧而论、所谓京剧、院本、新剧等等、无不节取历史上之一断片而演之、自新派剧流行、乃有演近事者、然国人仍以历史剧深印于脑际、而以新剧为浮荡不足观、今使从事于历史影片、则国人之欢迎者、将倍蓰于固有之戏剧、何也、试思舞台剧、仅局促于方丈之舞台中、一切背景、均为假造、脱为电影剧、则长江大河、高山峻岭、中国之大好河山、由我取裁、此为如何壮阔乎、杰阁崇楼、琳宫宝殿、不能移诸舞台者、今均可以摄入电影中、此为如何胜雨乎、譬如火烧连营七百里、舞台上仅能放几把焰火、而一入电影、则旌旗蔽空、红光遍野、在此古装战争中为如何庄严乎、又如舞台剧仅以马鞭代表骑马、何等幼稚可笑、而一入电影、则跃马横戈、古英雄之姿态、可于银幕上写出、此又如何活跃乎、故中国而欲电影事业之发达、必不恃现时之所谓男女明星者、扭扭捏捏之爱情影片而有所发展、必由历史影片以光大之、抑又有说者、电影事业、不能局于一国中、必将普及于全世界、今欧美各国、每有影片告成、不一星期、已无胫而走各国、即以上海一埠而言、东陆新片、转瞬即至、吾国影片、岂仅以南洋各埠为尾闾、其不能推销各国者、一则宣传之力有未至、二则国内无大资本之影片公司、仅为小规模摄取一二片因陋就简之影片、而且疵谬百出、授人口实、夫国内无大资本之公司、则必无伟大之影片、以供国外人之欣赏、因陋就简、疵谬百出之影片多、则足以坏国人之信用、败国片之名誉、此其欲推销国外、正未易言、然欧美各国、无不知中国为古国、无不欲知中国历史上雄大之名誉、正苦于无从取资、无从证信、今忽有中国历史上规模阔大之影片、文则袍笏登场、雍容华贵、武则长枪大戟、顾盼生姿、加以详密之说明、简要之西文字幕、匪特使欧美之人、群相欢迎、吾国古代历史之精神、英雄豪杰之继起、岂让彼后进文明之国、我恐此欧美之人、多观中国历史影片、将对于中国人之观念、易侮慢而

为钦仰、正意中事也、微论国外、即在国内、圣贤英雄之事业、仅得于断烂朝报之历史上、窥见一斑、已令人崇拜无极、今得演诸银幕、虎虎余生气、海人以植身处世诸大端、何者为道德、何者为道非德、千秋金镜、不啻悬诸眉睫、真有造于民德、夫岂浅鲜、此其有大功于教育界、我为此言、人孰得而非难之、凡是种种、宁非历史影片不可一日或缓者欤。

历史影片之畏难 然而今之影片公司、对于历史影片、咸不敢轻于尝试、则畏难也、所畏难之点有二、一曰人材、一曰背景(服装附之)、我今先言人材、人材中之主要者、曰演员、曰导演、凡演一剧而为剧中之一人、必深明此人之品性如何、气概如何、以及其环境之种种不同、譬如描写一古英雄之状态、各有其特异之点、断无千篇一律者、我人试翻古画、观夫须眉生动、奕奕有神者、辄生慨慕之感、况乎此为活动影片乎、倘以一主要之演员、而失其神似、则全片均减色、又如《水浒》中人物、一人有一人之个性、写武松则武松也、决不能移之林冲、写李逵则李逵也、决不能移之鲁智深、试问现今吾国之影片公司中有此人材乎、以言导演、更为重要、若为演员、仅自己认明为一何等人物、加以修练、即不能有功、或可以但求无过、至于为导演者、则非将全剧融会贯通、不能着手、古代有古代之种种风尚、仪式、以及其思想、信仰、均有关系、非可贸然从事者、窃恐今之为导演者、曾未一窥中国之历史、时代之人物、亦懵然莫辨、历史之事迹、又安能明瞭、率尔操觚、安得不颠倒错乱耶、此其关于人材之难也、影剧之背景、为一重大之要素、世间万事万物、均有背景、而戏剧之需背景、尤为显明易晓、吾国旧剧、不尚背景、自新派剧流行于中国、而舞台亦需背景、然其背景、实甚简单、西方编剧家、往往以背景繁复之故、而减缩其剧情、若言影剧、则我前节所云长江大河、高山峻岭、杰阁崇楼、琳宫宝殿、皆可以实景实物为我之背景、然而弱水三千、我只取一瓢饮、不能以博大之背景、而随手掇拾、如欲摄历史影片者、有历史之地理风俗、以及宫室、车马等等、而嗜好变迁、亦代有不同、今之摄历史影片者、相定一山、而山上忽有鳞鳞红瓦、窗棂百孔之洋房、则万不能用之矣、相定一河、而河中忽有呜呜汽笛、蹈波如飞之轮船、则亦万不能用之矣、即一室之装饰、一车之体制、均宜合于古代、闻新近有某国外人所摄之中国古装影剧、而中有翁方纲所书之对联、某新剧舞台方演历史剧、而其背景上画有自鸣钟、此与明版《康熙字典》、同出一辙、至若衣服、尤为重要、男女服装、将何所取法、其将取材于今之旧剧欤、亦往往有新旧杂糅、不可究诘者、如京剧之古衣冠中、忽杂有戴凉帽作清代装束者、亦有清代事实、而作古衣冠装束者、其将取材于今之古画欤、以云考据、较为可信、然将陷于不伦不类之状态、且一代有一代之衣冠、试观欧美之影剧中、十五世纪与十六世纪之衣冠、判然不同、吾国纵不逐代考据明晰、亦必粗有规模、其他如脸谱一事、亦大有问题、古人之脸、岂真黑如墨炭而红如朱砂欤、忠奸善恶、岂真于面上一望判别欤、古人之须、均长垂胸而过腹欤、一经考征、皆有研究、执是言之、则历史影片之不敢轻于一试、亦不可谓非慎重将事之意也。

历史影片之贡献 关于历史影片之不敢轻于尝试、虽中于畏难之一念、而亦不可谓非慎重将事之道、然天下事创造为艰、而成功即在艰难之中、不有创者、其何以因、即今国产影片公司之粗有规模者、何莫非始创一二公司之缔造经营、辟此先河也、我今对于历史影片之创始者、辄愿贡献其数意见。

一摄映历史影片不可太苟简 今人辄曰历史影片者、古装影片也、即今之演员、今之背景、被以古装、即可名之曰历史影片、节取古今人之笔记小说、而加以附会、加以穿插、初不必问其为何朝何代、凡以古衣冠出现于银幕者、均可称之为历史影片、尤谬者、则摄取舞台上所演之古装戏、其一举一动、完全与舞台上无异、其涉于历史者、亦将名之为历史影片、此种影片、仅可名之曰二重影戏、盖先演于舞台、后摄诸影片也、凡此皆不得谓之纯粹的历史片、今创始摄映历史片者、至少限度、当引起人以历史之观念、唤起人以历史之兴味、戏剧上最与人以兴奋之感情者、不外英雄美人、而吾历史上之英雄美人何限也、编剧取材之谨严无论矣、即车马宫室之种种道具、亦不能因陋就简、务宜稍合乎古制、服妆尤为一重大讨论之点、否则将有画虎不成反类犬之讥矣、故不摄历史影片则已、既摄历史影片、万不可以太苟简也。

一摄映历史影片不可太精审 或者以愚所言、历史影片不可太苟简之故、而事事从事于精审、夫精审、尚也、然过于精审、则将穷年累月、而此片永无摄成时矣、吾国汉学家、素尚考据、时人称为破碎支离之学、一入其门、千户万牖、如游迷宫、今欲考据一汉时车制、则各说纷纭、可以成一巨帙、若以摄映历史片而以精审为高、则势将开馆以延揽鸿儒、重兴前代考据之学矣、一衣冠之微、可以互相驳难、累千万言而未已、勿谓吾言过甚也、中国人正大有此种头脑、曾忆前岁因京剧中《打鱼杀家》一剧、以靴鞋之各执一是、而引起笔战于《晶报》中、前事大足取证、故我之所谓不可太苟简者、在一种范围之中、因创始开摄历史影片者、第一先具一模型、而后逐渐加以精审之功夫、此非可以一蹴几也。

关于编剧一方面、我更有两意见、今亦述之如下。

一编历史影片不可太根据正史 戏剧之原则、宜节取历史上或个人一片段之故事而演之、非将其人之呱呱堕地以至盖棺论定、举其一生之事迹一一演之无遗漏也、影片之功用、亦不能出戏剧之范围、今欲于正史上、采取历史影片之材料、则史笔谨严而简约、必至所获甚寡、一字之中、寓有褒贬、数语之间、括其生平、史法则然也、历史影片、本戏剧之原则、以鼓人兴味、供人娱乐为宗旨、必有以敷佐之、使不堕于平庸、束于枯窘、则决不能以正史为拘束、其有小说演义等为傍证者、尚有所取资、否则更无所附丽、故愚以为苟编此等历史影剧、仅能以正史上一人物立其基础、而一切建筑之工、则听诸编剧人为之意匠、特有一要义、则不可将此人之个性抹煞、故虽不可根据正史、而亦不可过于抛撇正史也。

一编历史影片不可太根据小说 编历史影片而欲令人抛撇小说演义之类、此最

难之事也、今之小说、于世界已有无穷势力、而历史影片乃更为之宣传、真不啻为虎傅翼、方今三尺童子、莫不知有包龙图黄天霸其人者、何哉、小说与戏剧、交相为之宣传也、其实、包拯不过一严正之吏、若在史家、方且入诸《酷吏传》中、而黄天霸则一旗牌官、在前清等于捕快、在民国比诸侦探耳、观剧之群众、一若崇拜之不遑、试思此又何说耶、且也古人之思想、与今人不同、而小说尤为个人极自由之思想所发表之文字、创始编历史影片者、我不能强人抛弃小说演义、以至茫无取材、但亦当巧为剪裁、不可失之拘泥、明星公司拟摄《凤仪亭》一剧、曾邀集名流、为一度之讨论、而席间同人均肯定貂蝉为一爱国而多情之女子、深恶古人有关羽斩貂为荒谬之举动、即是理也、故编历史影片者、尤当以新道德新观念为归、而亦不可太根据陈腐之小说也。

（原载明星公司特刊第 6、7、9 期 1926 年）

历史影片の利用及难点

程小青

现在国产电影的趋势、已都向古装的一途了、有些选择通俗小说、有些采取历史故事、大家争先恐后、真有风起云涌之势、有人对于这种潮流、抱着怀疑的态度、以为这种趋势、不啻宣告电影艺术创作力的破产、前途很难乐观、也有人因著迎合社会、尽力的鼓吹提倡、我以为这两种见解都是偏于一面的、投机性的提倡、固然不合、但因着古装片盛行、便以为是国产电影破产的朕兆、那也未免近于杞忧、因为古装或历史性的电影、原也有独立的价值、批评的鹄的、应以是否合乎艺术的条件为准、而不能以时装古装而转移、我个人对于摄制历史性的影片、原是赞成的、不过附有必要的条件、现在把我对于历史影片的管见、写在下面、以供同志们的商榷、我以为历史电影、有三个可以利用的优点、也有三种困难的条件、现在先说利用的三点：

(一)剧本 剧本方面、可以省费脑力、但须选取历史中或小说中最精警最传诵的事实、比较创作的须凭空撰构、自然有难易之别。

(二)宣传 创作的电影、成片以后、宣传一项、实居重要的地位、影片销行范围的广狭、往往视宣传得力与否而转移、但历史或小说的事实、在一般人的脑中、既早有很深的印象、故宣传时事半功倍、远非创作片所能及。

(三)销行 历史的故事、在社会中既久经传诵、一旦映成影片、能得多数人的欢迎、自不待言、此外却还有一种推销外洋的希望、因欧美的人士、对于我国的历史、都含有景仰和崇拜的意味、前闻我国留美学生、演了一出《木兰从军》的舞台剧、竟得到他们热烈的欢迎、故而我以为国产电影、若要希望往欧美社会去占一席之地、只有这历史片、是一条唯一的捷径了。

另有三个难点、也就是我所说的必要的条件、今再分列如下：

(一)剪裁 历史影片、取材于史乘或小说、固然可以省去构撰的困难、但剪裁的功夫、仍不可缺、并且在这点上须加缜密的研究、才可收圆满的效果、譬如某事宜细写、某节宜暗藏、结构应否变动、事实应否增删、处处都应凭艺术的眼光和手腕、下一番严格的剪裁工夫、否则若一味按照原文、不问书本和银幕的异同、印板式的一一搬

演出来、那一定不会有良好的结果的、从前在上海映过的美国殷格雷姆导演的《儿女英雄》、就取材于伊本纳士的《四骑士》小说、那小说既然很长、中间还不免有几处较松懈的地方、但影片中却处处精警紧凑、这就可见剪裁的重要了。

(二) 考证 这一点关系很大、凡演某时代的历史故事、对于该时代的服装宫室舟车以及脸相动表情等等、都须有专家的考证和指导、然后才有历史的价值、若使随便杜造、或完全抄袭京剧的陈法、那非但不足以发扬我国古代的文明、到欧美社会去竞胜、并且画虎类犬、还不免要作践古人呢。

(三) 设备 历史影片的一切设备、既须有确切的考证、故而凡布景服装等等、必须一一特制、势不能随便通融、因此制作方面、比较寻常创作片更加艰难、而经费的浩繁、自然也不言而喻了。

(原载大中华百合公司特刊《美人计》 1927 年)

摄制历史影片的研究

罗树森

现在中国影界、都已趋于拍摄古装历史影片的潮流了、东也一张稗史片、西也一张古装影片、闹得不亦乐乎、差不多市上开映的历史影片、较之撰制的时装影片多上几倍呢、但是历史影片是不是很容易从事的呢、要知道历史影片是最难摄制的影片、像欧美各国电影事业很进步的国家、也不敢贸然拍摄这种影片呢?现在中国电影界既是有拍摄历史影片的趋势、是很可喜的一桩事情、也是中国电影界进步的征兆、是很可庆贺的、但事实上不敢使我庆贺、反使我向着他抱悲观的态度。

因为历史影片的戏情、较杜造撰制影片来得有精采、种种事实、假的当然敌不过真的、这就是历史影片所以有价值的一点、但是历史是过去的、从事拍摄是现在的、要拍摄得不脱剧本的精彩、不失时代的真精神、这就是所以拍摄历史影片的难。

(一)服装 服装本来是电影中很重要的问题、尤其在历史影片中的服装、因为时代的转移、服装的变迁、所以在拍摄历史影片以前、非得加一番考虑不可、欧美各国的摄制影片、在几月前已在考虑中了、所以请了许多当代研究历史的专家、计划影片中的服装和背景及种种的设备、也可见他们摄制影片的郑重、也可以见得历史影片的真难了、我尝看过中国历史的影片了、片中的服装、都因陋就简的、大将的盔甲、都是缀制绣花的、理论上讲不过、上战场的将士、还着这般奢丽的衣服吗、这就是舞台剧化的色彩、不可以算真正有艺术的影片、只可以说是变相的舞台剧吧、欧美历史影片中的将士、都穿着仿古的盔甲、雄纠纠地不失当代英雄的精神、我并非是欧化的信徒、不过他们实在有真艺术的价值、我们不妨可以学他们、把现在缀制的盔甲弃掉、刻意求真、那片中的精神要提高该片价值不少呢、这就是一个例、片中的主角要人的服装、应该加以研究、就是不重要的配角、他们的服装也该加一番考虑、因为常常有很微小的一点、破坏全片的大局呢、总说一句、要有不失“真”的服装。

(二)布景 布景和服装都是外表面的研究、美与不美很容易的就能看出、所以设备的人必须具有“审慎”的精神、因为布景中还包括外景在内、如果外景中的演员器具等都是古装的、但是忽然挤入了一个穿近代服装的外人、和一样近代的物品、那就能

使全部影片失败、有时候片中的皇宫大厦、要费许多资本去建筑那一场布景、但是现在可以用种种的方法、把不可能伟大布景摄成、像《侠盗鲁滨汉》片中的大城高厦、却是用玻璃片摄成的、这样一来、既不费多大资本、又省了许多金钱、但摄成影片以后、我们看见了仍旧很美很真呢、所以历史影片中的布景、不像近代影片的只具美的艺术、还须具有逼真的影像呢。

(三)表情 表情是演员的天职、一片的命脉、影片的精美不精美、演员的表情占极重要地位、在主演历史影片的时候、表情更要加一番深摹才可、否则就不适合所扮的角色、许多电影演员、很麻烦很怕去摄古装历史影片、因为他们第一恐怕在影片里的表情不真、第二怕穿了古装以后失了他们的真美、历史影片的表情确是很难、因为在现在时代要去描摹过去剧中人才的心理、当然很觉困难、而且往往为了剧本的限制、反使演员们的表情受约束、很不自由的可以随心所欲的表演、所以演员们要尽力发挥剧中人的个性、惟一的方法、就只有把剧本熟读、能描摹剧中自饰的人为止、如果能这般细心的描摹、到了摄片的时候、自己的表情就可以很不疑虑的表演了。

导演历史影片的导演、比较导演别的影片难、因为演员所要描摹的、只自己一个人所饰角色的个性、但是导演对于全剧演员的个性和表情都要透彻明瞭、而且对于布景的设置、演员的分配、演员服装的选择、以及片中种种的关系、都要导演一个人审定的、所以导演在从事历史影片之前、非得要把剧本研究得很透彻不可。

在摄制历史影片的时候、公司中应设一调查部、部中人员皆以研究历史的学者任之、在摄制历史影片的时候、片中的服装和布景种种设措等、都应深加考虑、这就是调查部的责任。

(原载明星公司特刊第 27 期《侠风奇缘》 1927 年)

历史影片之价值

范烟桥

萌芽甫茁、距离成果甚远之电影、在此数年间已经过若干阶级、最近则渐趋于历史的、旧时说部、几乎网罗无遗、抱创造精神之艺术家、则心焉忧之、以为优孟衣冠、无异见诸甄酈、抄袭陈腐、不能发挥新意、是电影界之退征、或者以为资本薄弱、不谋经济上之救济、即不易生存、则迎合社会心理、固亦不得已而为之、此乃谅者之恕言、然臆见以为两说皆似是而非、请申言之。

历史在社会之势力、较诸任何思想为伟大、何炳松译《新史学》有云“就广义说起来、所有人类自出世以来、所想的或所做的成绩同痕迹、都包括在历史里面、大则可以追述古代民族的兴亡、小则可以描写个人的性情动作”、此虽对于纸片的历史而言、然映诸银幕、其方法与手段虽殊、而目的与效果则同、故历史影片自有其真价值、中国电影界渐趋于历史的途径、尚非退步、或者所贡献于社会、较诸以前为容易见功。

然而今日中国电影界历史影片之成绩、是否有真价值、吾人应加以研究、吾人客观之目标、即可以《新史学》所举者当之、譬如“追述古代民族的兴亡”、其刺激观众之力量如何乎、现在所有之历史影片、能否受此美誉而无愧乎、此中国电影界亟应拊心自问者、中国史书极干燥无味、反不如说部之引人入胜、电影界从说部中采集历史片之材料、固未可厚非、然专从“情节离奇事实热闹”入手、未免舍精华而用糟粕、充其量不过使观众比诸“看戏”“听说书”而已、故为今之计、正可因势利导、于采集材料之时、注意其民族兴亡之症结、为积极的兴奋、以符合历史之第一条件、增高历史影片之价值。

至于“描写个人的性情动作”、此为电影最擅场之工作、无此技能、即不能成为电影、然而以今人描写今世、并非难事、以今人而描写古代、使古人之性情动作、跃然现于银幕、观众对之、恍然如见古人、此等技能、大是难事、况中国之戏剧与说话——即说书——已奏其功、若电影视之而有愧色、则何能得观众之同情、其归于败轍无疑、故历史片之摄制、不仅于道具背景、求其合于古代精神、尤须于个人之性情动作、描写尽力、今日妇孺皆知曹操之奸、岂从纸片上得来之批评、实“看戏”“听说书”之结果耳、东

坡《志林》云、“王彭尝云、涂巷中小儿薄劣、其家所厌苦、辄与钱、令聚坐听说古话、至说三国时、闻刘玄德败、颡蹷有出涕者、闻曹操败、即喜唱快”、此等感应、虽历千余年而至今日、依然不变、则历史之影响于社会、其势力为何如、相传有皮工、观演《精忠记》、见秦桧奸状、即跃起登台、刺以利锥、要使电影同具此势力、方能得历史片之真价值。

故电影界从事于历史片之摄制、亦能得艺术上之最高地位、幸毋自薄、而于工作上力求副此两大条件、庶乎可。

（原载《电影月报》1928年第4期）

对于摄制古装影片之意见

陈趾青

一、古装影片有摄制之必要否？

这个问题，问得也太可怜可笑了。换句话说，假如有人问吃饭的人有吃菜之必要吗？那无论什么人都可以毫不犹豫地回答道：吃饭的人亦必吃菜。古装影片有摄制之必要否的问题，也和这个譬仿是一样。既然摄制时装影片，当然也需要摄制古装影片。这个问题的答案固然如此，然而我总以为不宜这样简单。不妨脑子里的汽车兜几个大转弯，仔细想想看这问题究竟要怎样去研究它？

A 由发扬古代文化的价值说 年代隔得远了，子孙都不认得祖宗的本来面目，不晓得祖宗一生的事业，尽挺着脸去看人家摆弄他们的祖宗：赤脚披着整块的布，穿着铜铁做成的衣服对打；男的戴着头套；行礼时曲臂抚胸弯弯腰；女的腰间扎了一支大灯笼壳，行礼时伸了脚蹲一蹲。男的不是乱搂许多女人亲嘴！就是为了女人拔剑乱刺。我们这班不肖的子孙看了十分艳羡，人家祖宗怎样神武，干下的事业怎样的伟大——这也难怪，中国人的眼光，素来是浅到不能再浅的程度的。人家有这样的祖宗，子孙又这样的争气。那得不羡慕呢？又加上我们这班子孙，竟好似都是一班遗腹子，不晓乃父乃至若祖若宗的本来面目和干下的事业的。受人家的欺侮则有余，欲为祖宗吐气，光耀门楣则不足。这样的子孙们，怎怪得他们不守祖宗的遗训，去偷偷地去仿学别人的皮毛！我的意思并不是要大家数典“不”忘祖，整天地捧了祖宗的遗像去三跪九叩首的礼拜。我不过是要我们做子孙的去明白，我们不是没有有神武伟大的祖宗，乃是我们做子孙的自己不争气而已。现在我们只要能够照样有古装戏一来，使得一般拿黄天霸等人就当作我们祖宗中间的大好老的子孙们能够改一改向来的观念，便也可以使他们不致于尽去艳羡别人了。更进一步说，我们也可以照样来它一下子，也可以把来送到外国去卖弄卖弄，使得那班向来不甚了解我们的，也可以给他们一个忽然的惊醒，知道我们也自有我们神武英豪的民族性。

B 由近来国产影片的趋势说 常吃一样菜,必定要改改别的菜换换胃口,摄制古装影片,就是要替观众换换胃口。譬如吃惯了油腻,再吃清淡的素菜,就觉得口味不同;吃腻了镇江的狮子头,看看不能下饭了,假如换了样杭州景阳观的虾油大椒,就觉得风味十分不同。影片之于观众,亦犹之菜蔬之于日常生活,胃口总要常换才对。看惯了爱情片子,总是两个男的争一个女的,或是两个女的争一个男的。写情书,坐汽车,吃大菜,逛公园;握手,谈心,接吻,洒泪,够了!够了!真腻了,不改摄两部古装影片出来,观众真有点不舍得化几毛钱去光顾影戏院了!老实地进一步说:影片公司在同业竞争中,要想得着胜利,更简洁了当的说,在经济上要想着胜利,必需不仅于在质上图时装影片的改善,还要尽量地多费心思去对付摄制古装影片的问题。

二、摄制古装影片之难点

摄制古装影片,并没有什么难点,假使你能够尽力去研究,充分去筹备;但是写在这里的,却也并不是废话。

A 表演 猴子看见人穿衣服戴帽子,它也会穿衣服戴帽子,它怎样会的?因为它曾经看见人做过他才会的。假如摄制古装片时,要表演起来,那我便要问:演员的表演根据什么做出来?导演先生看见过古人吗?摄影师替古人拍过照相吗?演员们同古人交接过吗?自然,都没有。那末,古装影片中的表演是不是现在的一个难题?古人的动作怎样去表演出来?古人的情绪,怎样去表现出来?更困难的,古人的个性,又怎样的去表现出来?若说古今人的动作性情绝对相同不变那是不成问题,但是人的动作性情都跟随环境变化得很利害,那末,以现在人处现在环境的性情去表现古代人处当时环境的动作性情,自然绝对不能相合,若说去照书上所说的去做,但是历来记述古人动作性情的书,并没有一本像打拳的书有图画在上面的;若说照古画去做,那末只好照古画去做一张张的“模特儿”的架子,却不能做联络起来的有情感的动作。如果这样,就算尽了力之所能,便开始做下去,那末曹操必至变成二十世纪的曹操,貂蝉也必变成民国十五年时代的貂蝉了。

B 化装 化装一件事,最重要的是毛的问题。古人年青时就有胡须;但是胡须 在化装方面还算便当,头发却难了。古人的头发是“笼发包巾”,两鬓都向上梳起,扎在顶心。现在的人两鬓只稍具一些短短的头发。要摄古装剧。怎么办呢?演员留起头发吗?太费事,费事时。用头套吗?摄进影片时,Long Short 还不要紧, Close up 却有点困难了;须眉毕现的时候,谁还看不穿呢?还有,在中国现在电影化装术没有研究完善以前,要化成古代之奇形怪态的人的时候,也不是一件容易的事。

C 服装及景物 这却不能不怪到我们的祖宗不好了。中国素来对于服装起居用物等等,没有有系统的图说存在。所能参考的多散见在各名人的私人著作里,正史

上所载的也不过后朝的人替前朝人补志的罢了,也不见得完全。况且历朝的制度,代有更变,并且有几朝因为中国本部以外的人来做国主,当然不免掺入他们带来的所谓夷狄的习惯,混乱了中原原有的制度,所以考据起来十分困难,虽然在摄影上——除摄制颜色片外——色彩,质地不成问题,但是一个最要紧的轮廓问题,就已够我们考据研究了。至于怎样去考据,是由书本着手,还是由已经有的京剧上的服装,或内地不少的保存下的古物着手,那只好让考据的人再去讨论。

D 剧本之取材 祖宗干下来的事都可以入电影吗?这话可分两层说——可与不可。前者是说,凡是人所干的事,人所能干的事,都可以摄制影片;后者是说,我们的祖宗当中也有过几位不争气的,干下几件不尴尬的事,若说是演给家里人看,顶多子孙们看了摇头叹气说一声该打罢了,若说是卖弄给人家看,那可不是更要丢尽这般不肖子孙的脸吗?如此说来,古装影片的剧本取材,拿了这两者就可以做标准吗?——不仅如此,还有其他。从来我们祖宗干下的事,记载上很不干净,一件事在甲的记载中是如此,在乙的记载中又如彼,他们当时——至多一二朝代以后——的人都弄不清楚,叫我们年代隔远的子孙,怎样去采取?他们当时也有很多发现了一件事有二种或二种以上的记载的,也没有办法,不过是在记载后面补说一句:“并存二说待证”,或者说:某书中又谓如何如何,不知孰是。在他们固然得计,可是苦坏了我们了。并且他们记载一事实。都以忠孝节义做标准,是非成败作模型。把一件生龙活虎的事情,硬压在这种标准模型里。我们编剧的人能依着他们定的标准模型去去取一个剧本的材料么?当然不能。成功的英雄可写,失败的英雄也可写呵。总之,我们有重新审慎估定他们的价值之必要与义务。现在有一些文学家,已在把我们古代的事实,加以新时代的生命的注入,而重新组织(如郭沫若之《卓文君》)。这个办法,在摄制古装影片上,对于剧本的编置,倒可一用。

E 京剧化 这是包括两方面的:一方面是就观众方面说;一方面是,就演员方面说。观众同演员两方面都没有见过古人,他们的脑子中所印留的古人的影像,多半是戏馆里舞台上黑头,花脸,开口跳,老生,小生,花旦,等等的模样。现在古装影片所要演的是历代古人的事,京剧所演的也是历代古人的事。那末“京剧化”的危险,在观众和演员两方都是有莫大的势力的。观众方面的京剧化,是他们以观赏京剧立足点来观赏古装影片,我们撑足场面在原则上说一句话:古装影片是费了不少心力与正确考据来的,是对的(这并不是说京剧是没有考据,是绝对不对的,它们当然有相当可以存在的地方)。但是一般京剧化的观众,却不满意。他们看了影片里的老生,不禁要说没有小达子做的有精神,武老生还没有刘汉臣打得好,甚至影片中真女性的旦角,他们竟要说没有梅兰芳有味儿。那岂不糟糕!筹备的人却白费了许多心力!如果拉住每个观众说,我古装影片是真的,是对的,京剧是不对的,是假的。假如他们回说:谁都没有见过历代老祖宗一面,谁知道谁是真的,谁是假的,既然你影片是真的对的,那末

京戏馆为甚么还不叫他们关门？遇见了这种事，你有什么话回答？至于演员方面的京剧化呢？那可更糟了。一旦演古装影戏，他们素来潜伏在脑子里的京剧动作，乘导演一喊 Camera，摄影师 Crank 一摇，就活动起来了。暗示起了，演员的耳边，似乎也听见“惯吃当——吃当——吃当惯”起来，做小生的不禁要甩袖子，做老生的不禁要抹胡子，走路却走成在舞台印合锣鼓的台步，甚至攒一交又用起抢背壳子起来了。由你导演喝破喉咙，摄影师打碎摄影器，也不中用了。这并不是乱说，这种情形将来摄制古装影片时候难免不有。所以摄制古装影片以前，对于京剧化的危险怎样防备，应当加以充分的讨论，当然京剧中也许多地方可以供我们的采纳的。

三、最后的几句话

摄制古装影片，不应该只是摄制筹备的人动手。我很希望有一般专家，能够拿了他们赏鉴汉玉雕刻周铜币制等玩古董的精神来帮助影片界一下，研究研究中国历代建筑的服装等等，有人说研究汉玉雕刻周铜币制等是图保存中国古代的艺术，但是研究中国历代的建筑服装等等，却不仅是保存古代艺术，并可以阐扬古代的文化，社会的情形与制度，因为这不仅是关系摄制古装影片的事。我又希望一般考据家，能够拿他们考据古人生日年月的精神来帮助影片界考据考据古代的风俗人情，因为这也并不只是关系摄制古装影片的事。我更希望现在为摄制古装影片用心的先生们，切不要卖秘诀，躲在人背后下死工夫，应该大家出来公开地互相讨论，研究……然而我竟不敢相信现在的电影界里真有许多先生们会干这种傻事。

（原载神州公司特刊《道义之交》号 1926 年）

电影界的古剧疯狂症

孙师毅

中国电影事业之一大危机

我们且不必谈电影中的什么主义与艺术罢。试一看事实上的中国电影事业情形已陷在一个什么样的状态之下！混乱，骚扰，坠落，除掉这些，我们还可以感到什么？他们除了会花几百元一天的代价，在报纸上登载些空口惊人的广告，除了会大张宴席，宴请所谓新闻记者之流，造就些间接恭维的评论，除此而外，在实际的贡献上，我们又可以感到些什么？不错，影片的量，是出得很快而且出得很多的；然而他们只知道利用那只顾目前的办法，以致造就了今日中国电影界一种最恶劣不堪的趋势：这就是所谓历史戏，稗史戏，古装戏等等。究其起因是由于曾有南洋（国产影片唯一之大销场）的片商，以张冠李戴的稗史影剧购往开映，而竟大受欢迎，获利倍蓰，大家遂不惜粗制滥造，竞趋于所谓古装剧摄制一途；于是今也一大广告，明也一大广告，东也一影片公司，西也一影片公司，都预备替死人出风头，而岌岌有不可终日之势。

取材于古代史乘中以编影剧，有两种方法：一种是“直编”，一种是“改编”。用直编方法来摄制史迹或非近代的故事之影剧，在中国，这是一件很重大而艰难的工作。因为没有建筑史服装史的缘故，于是剧本中的一椽一瓦，剧中人的一饰一御，便都要从古籍中去作傍搜侧证的工夫；进如动作表情，各时代人各有其时代环境之影响关系，则必不同于今日，导演时又必发生绝大的困难；加以采选外景，则表现着近代文明的特征，又到处都和镜头接触（如近代建筑电业装置等等），这又是摄制方面的意外困难（自筑“外景”于摄影场中，则不仅不经济而亦无此经济能力）。总之，用直编方法以历史传说摄为影剧，其工作伟大而其成就艰难。至于用后一种方法，取材于古事而蒙以现代的外形，躯壳易以新，事迹仍其旧。其事虽属较易，而对于时代精神，又不能不加以注意；且只稗官传说，可着手改编，至历史英雄，则难于寄托。这又是改编的工作上所不能忽视者。

我们晓得了古装剧的摄制是应该怎样,再来看上海的各制片公司如何?他们不是都整天的在嚷着以几万元几十万元摄制所谓古装剧么?有的且已经出片,大赚其钱;有的正从事进行,方兴未艾。只要稍为留心报纸的,便可以看见这一类的广告,鳞次栉比,触目皆是。在不知上海电影事业内情的人看来,总以为蓬蓬勃勃,电影事业的发达,总算是登峰造极了,又谁知内幕揭穿,便竟是一文不值!中国电影剧现在这种古剧狂的病症,所以能比今年七八月间的霍乱流行病还要传播得快者,亦非无故。

千篇一律的近代“人情剧”,差不多已渐次失却其号召力,于是不得不另生花样,大家都捐出了一块“古装剧”的招牌,又利用了那种家喻户晓妇孺皆知的说部或故事名称,以夸张于众,片出而卖座果然,于是这条终南捷径,大家都觉得实在容易走通,自然,他们用了“大事化小,小事化了”的一个法门,拿破仑的字典中还会发见“难”字么?考证固所不需;服装自然随便;导演更可任意;景物马虎就行。“明朝既可以有《康熙字典》”古人为什么不能著二十世纪的服装!所以现在这种冒牌古戏便层出不穷;而看客对之,亦无所可否。于是风靡全国,电影剧界的“古剧狂”症,便势将一发而不可收拾。本来戏院的看客,是可以分为二种:一种是为娱乐而来,一种是为鉴赏而至。后一种的观众,是少数中而又少数者,本不轻易走进戏院,偶然为那种本来流行的剧名和那种穷夸极奖的广告所惑,信以为真而来领略,本求有所得而来,却不料赔了夫人又折兵,金钱与时间的损失,倒无所谓;心灵的不快与失望的懊丧,却足以使他永远不敢再信任影戏公司的广告,而所谓古剧也者的名称,势将永远失其信用!至于前一种人,本来是无所谓。他们的目的,不过是到影戏院里去坐坐,只要银幕上有人影憧憧,情节里有穿插笑料——倘笑料穿插再能“热闹”点,也尽够打发他们满意归去。他管你古剧时装也好,时剧古装也好。如果非要能够有诸葛亮出兵打孙传芳,唐三藏坐了摩托车到西藏去取经,倒觉得更加有趣!不过这种状态,会不会尽这样延长下去,使一般卑鄙的影戏商人永远能这样骗钱?这个问题,要请制片公司郑重注意:我不和你们讲空话,说影戏是什么什么艺术不能这样胡闹。我且举一个譬例,不希望你们于明旦时扪心自问,只请你们握着算盘算一算:末日是否即在目前!?

前几年上海的京剧场,为了想号召观众,也和现在的影戏公司一样,想出了那么一套“古剧新编”的花样,居然大赚其钱;起初还不过狸猫换太子,后来就越出越奇,简直诸葛亮招亲了!普通一般的看客也就是和现在一般的影戏看客一样,只要新奇,总无有不满座者。可是这种连台戏到现在怎么样?不都已是强弩之末了吗?本来为娱乐而看戏的观众,根本是没有艺术的信心,这一类戏之所以能卖上座的原因,完全是为了物希而贵,殆至渐渐多了,便由希奇而化为平淡,好奇的冲动,不比得艺术的信心,一则是持续长存的,一则是瞬息生灭的。既然平淡无奇,自然物多便贱,所以我们的影戏界若再如醉如狂,大家都走上这一条只顾目前的僻道,便是自促其末日之降临了。这犹不过是就事实而说话,若律以艺术的准绳,则现在干这种勾当的所谓制片家,

竟是罪当不赦，死有余辜。因为制出这样非驴非马影剧的结果，是造就了一般观众对于影剧艺术的误解，而且使一般人因为常看这种戏的缘故因而嗜痂成癖；即纵有真的艺术当前，亦属味同嚼蜡了。所以我认为“古剧狂”的病症，实在是今日将致中国电影事业于毁灭的一大危机。这种危机之能否避免，就完全要看对付这种制片公司的公众制裁力量的程度怎样！

（原载《银星》 1926 年第 3 期）

对于摄制古装影片之我见

盍 盍

关于影片本事的取择、本是件极难的事情、情节平庸了、不能引起观者兴趣、可是过于离奇、未免不近人情、类乎昆剧中的传奇了、所以当公司中想拍一张片子以前、最复杂最困难解决的就是这编剧问题、然而反转一想、世上离奇有趣的事那一种没有、尽人家取拾、不过要样样合于银幕上表演的、恐怕好像在沧海里寻一粒谷一般的难、试看我们数年来在社会上开映的中国片子、能够使人满意的情节有几张、大多数还脱不了爱情二个、更是还脱不了中国旧小说中的臭味、各张片子所不同的、仅是名目罢了、往往有人说、怎么中国社会上难道只有这一类事吧、虽说近于嘲讽、然也真是现代中国电影界的实在情形。

中国电影界也未始不知剧本材料的缺乏、像这类大同而小异的本事、也未始不暗中耽慌、然而也是无奈何、第一在吾国影片公司、资本当然是极微小的、那末要求出一张片子到社会上去、惟有拣那简省的做、第二在竞争时代的中国影片公司、只要求于出片的迅速、供给销片的出路、也惟有拣那简省的做、第三在试验时代的中国电影界、要求于模范的成功、而且成功与否、尚在不可料的意想中、那也只有拣那简省的做、第四在幼稚时代的中国电影人才、处处还在模仿外国人的时代、就是心有余、可是力却不足、那也只有拣那简省的做、所以社会上发现的简鄙影片、看客们口中说他是简鄙的影片、也正是电影发达史中应有的一页、是绝对应有的现象、不过这种现象、是仅限于时代的、并非是一种永久的形象、更不能使人家生出不满意、厌恶这种现象的观念来、好像小孩子的乳齿是属于暂时的、到了能吃成人食料的时间、自己能更换出应付的永久齿来、中国电影界目今能知道以前简省的成绩、已是不适用了、必须更换出能应付观众的片子来、好像小孩子换牙齿一样、才能成立在进步时代的电影界中。

处于进步时代的中国电影界、并非一定要更变剧情、才可说是进步、反转来说就是要求出片精良、不一定更变它的剧情就可成功、不过中国人有一种特性就是好奇、何论那一种事业、只要新奇特别、就算好、即以不欢迎类同情节的中国片而论、也未始不含一些灰旧的气味、影片公司为迎合观众心里计、只好专从剧本上着想、有了奇怪

而新鲜的情节、就也能应付一般的欲望、这种进步、虽不合于艺术原理、可是为了各方面利益关系、也不能说是非正式、不过在我思想中、像这种单方改良、而越出艺术正规的成功、也不能说是完全正式、不过是过渡时代的一种现象罢。

专以更变剧情为号召观客的片子、上面已说过是一种过渡时代的现象、也已说过是不合艺术正规的成功、试问以这类过渡时代与不合艺术正规的改革、作为进行的方针、即说成功了、能持久么、我想一定不可能、我们假如把几家以此为方针的公司、他们出品在戏院里开映的成绩、和外界誉论怎样、就明白单以名目单以剧情相号召的方略、是靠不住的、所以现在上海有许多出过几张片子的公司、都想拍一部历史片或是武术片玩玩、不差、历史片在国产影片中还是创举、在外国电影界、当然是极平常的事、现在中国能明瞭历史片的好处、能利用中国数千年的文化、却是改换观众耳目的好计划、现在我想把我个人的意见、发表出来、和已在摄制和想摄制历史的公司做一个讨论。

(一)、采择历史片剧本的标准 我们所以把历史上过去的事迹、表现在银幕上、当然有一种可取之点、是后人所不经见、或是竟做不到的、把他摄成影片、一为留传古代的事迹、二为表扬古代或个人的美德、三为宣传古人的主义、四为宣传固有的文学、艺术、或其他特长物、五为揭扬先代之奇事奇闻、总之每一剧本、必须有相当的宗旨。

(二)、关于事迹的考据 从前人论昆剧中的传奇、说做传奇不外虚拟实事二类、虚拟的那末无论把剧情怎样布摆、怎样支配、然而却一些不能涉及事实所有之事、或是假借历史上一人或一物、实事的那末无论剧中人一举一动以至极微纤的地方都不能向壁虚构、都得与真的事实完全相合、这二句话却是不差、拍电影也未尝不然、我们既认定拍怎么戏、譬如拍《三国志》、那末关于《三国志》里的人、地、朝代、服饰、建筑、时候、器具、车马、枪刀、船舰、何论什么东西、都得尽力考究、虽说看的人、谁都不认得孰是孰误、可是为了所以拍历史片的宗旨、却不能疏忽一点、至于考据的书籍那可极有研究、因为有许多琐屑的东西、是正史上所不记载的、那末只好求之于比较正式的笔记上或是年鉴及各家文学书籍上所记述的、相互引证推论、其中比较考据上最重要的就是服饰、建筑这二样、因为看戏的最注目最容易受形象的就是这二样、近来有许多公司为了考据和设备上的困难、都喜欢把古代的事情、古代人物、出现在目前的洋房中、或是穿了最新式的服饰行那数十年或数百年以前的举动、反而弄得非驴非马、这是摄制历史片最与人口舌最是遭失败的原因、讲到京剧里的服装、是否能够入于古装影片、那末关于野史上或是小说上所载的情节、而为正史上所没有的、那也可以通用、要是完全从正史上摘录下来的事实、那却不能这样的迁就、因为京剧里服装根本上已不合原时代的服装、决不能用在银幕里、有人说有许多极琐屑而却极有关系的東西、像器具之类、是无从考据的、那怎样办呢、这个问题、确系一时不能解决、不过到了无从考据的时候、这类东西只能用思想去推按其余已经考据的事物、自己绘成一个式

样、不过这是属于万不得已的举动。

(三)、事实及编制 我们看了外国历史中种种表演、什么战争革命等一类事、好像我们自己历史上找不出一类的事来、这句话表面上看来却是不差、譬如我们要摄古代战争片、那末从前以对仗式从事战斗的战法怎样演法呢、这其实完全属编剧者思想上的难易、因为像这一类举动、我们可不必从战斗的正面上着想、我们尽可用反面或旁衬的法子来描写、譬如上面要表现出两方战斗情形、因为我国从前没有炮火和火焰一类军用品可以代表战斗的强弱、那末像从前书上说的怎么阵图、埋伏、以及旗旌枪剑一类东西、也可作为代表战斗强弱或胜败、就是譬如要描述古时人的学说或主义、也尽可用相反或对偶的事实来引论、像这种编制手腕、却是关于原文极有进出的、因为在吾国历史上看来、能够从事银幕表演的、非常难找、那末全靠编剧的来编制了。

(四)、人才的支配 摄历史片并非一定须用几千几万的演员、不过大多数是需用较多的演员、那末这人才方面也有了问题、大概用多数演员摄历史片的、主角当然也比较的多几个、而且选择要严、都能够独挡一面的才合式、因为把现代的智识、习惯、去做几十年或几百年以前的事、着了异样的衣服、居了异样的房屋、行动举止、不免有过火过呆之弊、最好拣聪明的演员而多从事练习。

(五)、经济问题 摄影片谁都知道经济是第一个问题、摄历史片、谁也都知道费用浩巨、要是限了经济、勉强想拍历史片、结果一定不完满的、现在上海有多数影片公司预备摄历史片了、将来的成绩如何、吾们等着看罢。

总之摄历史片是电影进步史上可喜的一页、能费长时间的光阴、逐项计划、虽有种种困难、却也容易解决的呀。

(原载大中国公司特刊《猪八戒招亲》 1927年)

摄制古装剧与新艺术

张光宇

或问于余曰、古装旧剧也、与新艺术有何关系哉、余谓惟其为旧剧故、与新艺术之关系最大、夫旧剧即旧制度之戏剧、其艺术固不为制度所限、实际上以艺术为主、以古代之事迹为辅、古代之事迹、虽尝经无数考古家之考虑及审定、然须以切合戏剧原理者为适用、艺术家可根据艺术眼光而采纳之、艺术之包含及广、凡科学上之新发明及新思潮、于电影艺术均有甚大之助力、在吾人摄制古装剧之始、取材非难事也、无论为历史剧、或稗官所记、尽可随意撷拾、其最感困难者、莫若编排剧情、及构思一出戏、经许多艺员演唱之、优劣之点、判别于艺员本身之艺术上、并不以戏之可唱不可唱为标准、是以电影剧选择剧本、并不十分重要、尽可以一剧经数家摄制、较易显现艺术之高下、或者以已经人摄过之剧本、自审有特殊之力量者、尽可复制、此完全系艺术上之竞争、不以为耻、如于艺术上一无根据、徒思假借剧名以资号召、是为可耻耳、国中古装剧、方在初创时代、艺术上未经极深之训练、对于剧名之采取、不无有所假借、此种现象、为古装剧前途之危机、当设法避去、致力于艺术上之奋斗、而谋远大、装布景动作诸事、处处须顾及艺术二字、决非死作呆作所可了事、盖戏剧之意味尽失、精神亦散漫矣、戏剧之本身、既乏艺术精神、即无集中之点、所谓记录式之现象、必暴露于外、于寻常之戏剧已觉难堪、尤以古装剧为更难堪、譬诸京剧中、以同之进取、对于布景与人选之关系、服装与动作之关系、须分类研究、毋于临场露其窘状、古代之装束、宽博而滞重、演员之动作、须随衣纹之美观而上下之、步履宜迟、勿将身体摇摆、服装上之图案、须轻重匀和、布景之工作、似较寻常之影剧易于着力、惟旧式之画幅、绝对不能摹仿、因太缺乏科学上之实理、凡门窗之位置、往往不知配合光度、即楼台花木、亦都攒聚一处、使人胸襟不旷、若使人物登场、必手足无安放之所、欲求表演之佳、岂非更难、惟古代之雕刻、足供应用、其太复难者、宜摈去之创造力、不以畏难而却步、《美人计》告成之后、将有《西施》、《西厢》二伟大片继之、《西厢》一剧、富于情感之描写、景物又多诗意、于美术方面颇多足取、余今为该剧担任美术上之工作、并请胡旭光君襄助一切、极愿本余初衷、以古装之、人选为电影艺术上最严重之一大问题、若排演伟大之历

史剧、而不得相当之人材、非搁置不可、且非搜求而得之不可也、今大中华百合公司努力从事摄制古剧、对于古剧方面、有极充分地发挥艺术之新趣味、更望摄制古装片诸公司、亦尽力于此、则古装电影前途、必大有可观也。

（原载大中华百合公司特刊《美人计》 1927 年）

论古装剧

——神怪剧与历史剧

朱 戩

近时国产电视剧的潮流、渐由欧化的时装剧、趋重到古装剧了、古装剧大都是采取著名说部或野史中一段精采的事迹、把艺术的手腕、改撰摄成的、这类的影片、能够把古时的名人英雄、龙骧虎跃的——在银幕上复活起来、和那原有的著名说部或野史、互相映照着、越发相得益彰、这种古装的影片、在美国也很盛行的、像范朋克的《三剑客》(The Three Mnsketeers)、《月宫宝盒》(The Thief of Ba dad)等等、就是采取法兰西小说大家大仲马的《三剑客》说部和《天方夜谈》改撰摄成的、这种影片、把过去的种种状态、一一复现在观众前、观众们见了、对于古时的英雄、益发油然而生一种景仰之心、不过那种影片、第一要有能摹拟剧中英雄的演员、第二要建造剧中那时的剧景、第三要制备剧中那时的服装、这三桩要件、在古装剧中、是缺一不可的、所以古装剧的费用、比了摄制近代情形的剧本、要多上几倍、而且那种古装剧、稍不注意、一有矛盾和脱节的所在、因那剧本的出处、既是早经喧传人口的说部、观众对那剧本、自然一目了然、越不容易弥补、自然也比摄制其他的剧本、要艰难多了。

古装剧共有两种、一种是属于神怪的、像《月宫宝盒》、《西游记》等类、一种是属于历史的、像《卢宫秘史》、《乱世孤雏》等类(国产影片中、虽有一种“新剧化”的古剧、但这种自欺欺人的投机影片、不过只能欺人一时、在艺术竞争的电视剧界中、只如一现的昙花、委实没有立足的可能、当然不能并入古装剧中、混为一谈的)、现在我且把那两种剧本、分别谈谈。

神怪剧 这种电视剧、像《西游记》等类、它的来源、大都是一种寓言的说部、虽然那剧中、也关系着些历史、但那剧本的本身、是神怪的、神怪的事情、大都离奇诡异、无从考证、所以那种电视剧、只须有艺术的结构、有呼应的剧情、尽可离奇怪异、出乎人情、考据的是否精确、因敲着那神怪的牌子、尽可蒙混过去、观众们决不会斤斤于剧中的考据正确不正确、来吹毛求疵的。

历史剧 这种电视剧、却和神怪剧、大不相同了、因为那种剧本、虽然也有些文人笔墨的增损、但那剧中的事实和背景大都涉及正史上记载的事实、处处关系着种族与文

化、那么它的摄制、不但要有艺术的结构、并且还要有正确的考据、万不能和神怪剧一般可以含混过去、不然失之毫厘、就要差以千里了。

《三国志》是我国稗史小说中最有价值的一部、它的事迹、简直是家喻户晓、治乱兴亡、不但一一包罗、并且处处还满显着东方的文化、不过那书中的事迹、因关系着国家兴亡、伟大繁复、不是可以贸然从事、摄成电剧的、所以现在国产影片古装剧的潮流里、虽然已出了许多片子、但能以极伟大的魄力摄制《三国志》剧本的、却要推大中华百合公司了。

大中华百合公司的出品、向来精美动人的、现在他们竭着全公司执事的精力、摄成这部伟大香艳的历史剧《美人计》、它的精采、当然可以预卜、料想开映之后必定可以在国产电影界中、一放历史古装剧的光华、和欧美的历史剧、也可互相争辉、我在这里、敬祝《美人计》的成功。

（原载大中华百合公司特刊《美人计》 1927 年）

古装片中之应注意者

鄂 常

看影戏的犹似吃小菜、吃了广东腊味、再换北京冻味、闽菜厌了再尝川菜、中菜吃腻之后、再换了西菜试试、刚试的时候、差不多都觉得新鲜入味、吃过了几时、才辨出那样是可口、那样是不能久试的、那样是吃不厌而有回味的、那样是只看而不能实在的、看影戏也是这种道理、初起的一出新鲜花样、我们见了只是新颖奇趣、后来看久了、出品多了、方才辨出那样好、那样歹、那样有永久价值、那样是银样蜡枪头、在前外国片子刚运到中国来的时候、那一片不受人家欢迎、那一家开映片子不是人头拥挤、尤其是新到的片子、后来中国片子一兴、初出的几张片子、毛病百出的也受人欢迎、好的外片倒不说好了、其后便论长短了、再后时装的厌了、就古装时髦了、提起了古装片子、我又记着了看过的几张算古装的片子、我于古装片、看的虽不算多、大概初出的几张、报纸上吹得利害的几张、都曾寓目过的、那末当然是像老吃客般、能够辨别好歹和议论长短的了、拿真正的公允眼光来说一声、好少歹多、随他怎样自吹自唱、在广告上说好话、拍上报馆记者的马屁、请了投稿朋友的大菜、倒底一手难掩天下耳目、自有公允之评判、好的终是好、歹的终是歹、的确、中国的影戏事业、时候发明不早、研究的时间不多、自然的不必装扮的——时装片子、已经有欠缺——不能满足——的地方、再要拍古装片更其是讨厌了、平心而论、照现在的程度和资格、能有这样的现象、还不能责他不好、总算是进步得快了、因为像一个才能言学步的小孩子、叫他像成人的老练、当然是不能的、不过他们太过于自吹自唱、一味说好、也未免不自知分寸了、因此我对于古装片的毛病、有下列的几桩贡献。

(一)、既经说是古装、当然戏中人物、一律要古装打扮的、倘使里厢打扮了一两个人、借了一两套舞台上的戏衣、就说是古装、那太不成话了。

(二)、舞台戏本来是不完全的、横执了两面旗子算车、拿一枝桨算是在船上、一枝花条子算骑马、这是人人知道的、其他不一而足、我也不必说了、但是影片的贵、贵在逼真、自然不能和舞台旧戏一样的做了。

(三)、古装历史片天然是有时代性质的、影片求逼真、一定要照历史上的时代照

样办了、那末非先考察这历史的时代和本事不可、于衣饰扮装上、都不好勉强的、但是人家都是忽于微的、好比金钢钻戒子古时是没有的、他们的装阔、不是画蛇添足吗。

上边三种是举例、是极近浅的、其他谬误是很多很多、我也不暇多说、还是请导演们留心吧、我以为与其做他不伦不类和非驴非马的古装戏、还不如借古的事实、来做自然的时装戏来得匀贴多了。

(原载复旦公司特刊第1期《红楼梦》号 1927年)

论摄制古装影剧

陈趾青

我敢说古装影剧，在现在确实是需要的。至于说中国制片的技巧和设备方面，还够不到摄制古装影剧的程度，这又是另外一个问题。就中国影剧的本身和现在一般民众生活的现状看起来，古装影剧实在应当亟亟摄制。现在一般时装剧，在观众方面，似乎有点看腻了，而且时装剧里所描写的东西，又不外乎写爱情写强盗恶霸等等千篇一律的东西，并没有真正指示人生惊天动地的故事。既不能创造有力新的故事，何妨就以前旧有的东西重演一番！其次摄制古装影剧，并不是要把列祖列宗的崇功高德表张出来，给我们后世子孙看，也不是要把那些书呆子定下了的不三不四的教条，来向我们宣扬一番。实在要把那些古人可悲可歌的故事，奋斗而战胜困难的异迹，纯朴而又坚诚的温情，介绍给现在中国的民众，使他们在这种不死不生的生活中，掀起一重向生的路上去的大波浪。我的热烈的盼望中国古装影剧的出现，就是根据以上两点，不过在后一点尤其为我所重视。

这下面所写的，并不是摄制古装影剧的指示和法则，不过把我对于摄制古装影剧的理解，写来供献给现在从事古装影剧的朋友们做点参考罢了！

一、导 演

“没有过过这种生活，没有尝过这种生活的滋味，对于这种生活没有下过很深切研究的工夫，就不配来做描写这种生活的东西。”这是对于一篇小说的作者或是一出戏剧的作者，唯一的要求。对于一本影剧的导演者，这要求也这一样的适用：没有过过这种生活，没有尝过这种生活的滋味，对于这种生活没有下过很深切研究的工夫，就不配导演描写这种生活的影剧。否则这一篇小说同这出戏剧里面所描写的东西，都是表面的，都是不彻底的；否则导演出一本影剧里面的表现，都是不充分的，都是不切实的。所以一位文艺作家的作品，可以说是完全受他的生活的影响而产生的。它——文艺作家的作品——完全是这位文艺作家在他生活中所感受的苦闷的象征。中国之没有伟大的文艺作家出品，没有伟大文艺作品的产生，实在因为现在中国从事文艺的

人，所过的生活平淡的原故。反过来说到影剧一方面，中国之所以没有伟大的艺术的影剧产生，也因为现在的中国影剧的导演者所过的生活，太平淡的原故。生活平淡，表现力就不深强，就不能赤裸裸地去表现出异样的光彩来。至于非但自己所过的生活，平淡无奇，而对于他人所过的生活，也没有下过很深切研究的工夫，表现力就更差，所表现的更不成东西。所以中国影剧里，常是隔靴抓痒，似是而非的。

虽然，照上面所说的要求，责之于古装影剧的导演者，恐怕是不适用的吧！古人的生活又怎样？像古人的生活，导演怎么会有机会去过过；去尝过？但是我说这实不成问题。上面不是说过，导演对于这种生活应当下过很深切研究的工夫，方能导演描写这种生活的影剧吗？古装影剧的导演对于古人的生活，尽可以下一番很深切研究的工夫。尤有进者，古人的生活，今人未尝不可说：过过；未尝不可说：今人可以尝到古人所过的生活的滋味。古人所过的“生活”，就是今人所过的“生活”，今人所过的“生活”，就是古人所过的“生活”。这话表面上看起来似乎有点奇突，但实在讲，却是不错的。

古人所过的生活，与今人所过的生活不同的地方，只在时代变迁而有的环境变化所演成的生活背景。讲到生活的本质，绝对没有不同的地方。因环境的压抑，古人生活中所产生的喜怒哀乐，同今人受不同的环境压抑而产生的喜怒哀乐，何尝不是一样！争利争名，强者压制弱者，困苦的呻吟，生存的奋斗，以至于骄奢淫逸，悲伤号泣，一切生活的苦闷，古今人所感受的，完全是一样。譬如古人在上者荒淫暴政，同现代在上者的荒淫暴政；古时小民受尽穷兵重役的困苦，同现代百姓所受的困苦，同是荒淫暴政，同是因荒淫暴政而得受困苦。所不同者只是一个外形的服装罢了！所以古人所过的生活，同今人所过的生活，只是方式的不同。假使承认古人所过的生活同今人所过的生活异样，那末古人所过的，称为生活，而今人所过的，必定改一个名称。必定有一个别于古人所谓生活而代表“生活”的新名称，况且依“No Struggle No Life”一句话说起来，这条千古颠扑不破的定律，更可以证明古人所过的生活，就是今人所过的生活，今人所过的生活，就是古人所过的生活。

一路说来，恐怕扯的太远了，现在再拉回到影剧方面说罢！古装影剧的导演，对于描写古人某种生活的影剧，他可以把自己对于某种生活所感受的经验，借古装的外形，充分地表现出来，赤裸裸地表现出来。或者把自己对于某种生活所下过的很深切研究的工夫，运用在他所导演的戏里面。把古人的生活，剥去外形的服装，当作今人的生活，而把自己对于这种生活的经验和感触放到戏里面。所以古装影剧的导演，在未导演以前，对于这出古装影剧剧本里面描写的东西（假使用别人的剧本），加以重认和研究的工夫，彻底的了解和认识。剧本里面所描写的一件事情，先该和导演发生了共鸣，而后再由导演把它表现出来，得到观众的共鸣。

导演古装剧是多么困难的工作呵！从事它的朋友们，也都把它看到可怕，大有战战兢兢的来动手的样子。但是根本上说，并不是古装影剧比时装难到若干分，实在因

为大家给一个“古”字吓住了。服装的考据哪，古人的动作难定哪……等等。导演起来岂非大费其手脚与头脑？诸位古装影剧的导演者呵！你们在导演的时候，切不要为那外形而无关系实际的东西，吓住了！只要拿出全副精神，仔细去下点研究工夫。在导演的时候，把全部注意力加在“戏”的一方面，却不要以全副力量用在“古”的上面。假使只拚命地去谋“古”的再现，而不注意到“戏”，那末所导演出来的戏，古的味儿真够了，但也不过是古里古怪的东西，也不过是费了许多心力把古董搬出大家鉴赏鉴赏，而不是古装剧！

二、演 员

剧本已经写好了，导演也准备了，只待演员的扮演了。但是在古装戏中的演员身上又发生几件很困难的问题。

古装影剧中演员的选择，当然不能似时装剧那样的容易。因为要合于古人的身分与性格，古装剧对于演员的要求，比之时装剧更严厉而又烦重。那末导演在选择演员的时候，又应该怎样的审慎与费心！对于演员应该作进一步的苛求。

先就演员的外形讲，扮演古装剧的演员，渠们的身体，无论如何，总得够有表现古人精神的资格。虽不必个个要魁梧奇伟，十分长大，但是至少要有健全的方行。那些走路要被风吹倒的美男子，同娇小玲珑的美女人，在古装剧中，很少能够找到合于渠们身材的角色。表现古人因受环境压抑的英雄，这种角色，决不是平常坐惯汽车，每夜开房间的先生们所能胜任的。表现古人贞烈或是英武的女子，这种角色，也决不是平常柔弱的女子所能担任。假使扮演林冲，而选用温文尔雅的少年；假使扮演梁红玉，而选用撒娇撒痴的时髦女郎，岂非笑话？所以古装影剧的导演，应当就一本戏里剧中人的身分和性格，以“健全的美”做标准，在许多男女演员中去选择，决不能以时人所崇尚的“病态的美”做标准。不过假使戏里需要柔弱的男子和病态的美，那末当然不能如上述。但是这种需要，是很少遇到的。

就演员的内心讲，扮演古装影剧的演员，虽然不必个个像古人，个个就是古人，但是至少渠们的内心活动，同所扮演的某一个古人在同一水平线上。演员得认清自己所扮演的角色的个性和身分，而后用健全的精神，作充分彻底的表现。假使精神不健全的演员去扮演古人。最初在他去扮演古人的这一件事上已经有错误，更说不到他扮演后的成绩。譬如扮演三国时孙夫人的，只有妩媚，而没有英武，那末就不是古时的孙夫人。

外形与内心两方面，中国现时已有的演员，能合于古装影剧的需要，恐怕不多吧！

古装影剧中演员的选择，已经说过了，现在再说演员表演罢。古人的动作表情，因为要适合当时的环境，适合当时的风俗与习惯，适合当时的饮食起居服饰等，同现代人的表情动作当然是两样。古人的动作表情，今人很没有机会看到，是今人素来所没

有做惯的。生活在不同时代的演员，在古装影剧中，怎样去表演古人呢？照怎样的标准去做，在戏里的动作表情，方是古人的动作表情呢？这不是一件天大的难事吗？作揖打躬，下人见上人，祭事等关于礼仪的事，烂古书堆中，还有点蛛丝马迹可寻，至于底立起坐，一哭一笑，日常的动作表情，又从哪里去找根行？这岂不是难坏了古装剧的导演和演员吗？若说把有地方考据的部分，照考据来的东西做，其他没有根据的部分，把今人的动作表情补上去，又觉得不伦不类，全部的动作表情，又不能调和。若说完全照京昆二剧里所表演的做，他们在舞台上所表演的，又是根据什么地方来的？况且他们的表演，又受舞台上的地位同舞台剧的习惯的限制，又不完全是古人的动作表情。

要解决这个难题，只有离开所谓古不古的一点，而就戏剧上讲。古装剧中的表演，可以创作一种适合于演员穿上了古装后和戏里假设的环境和动作表情。而一方面又要求合于所谓银幕上的美。这种银幕化的古装动作与表情，当然与时装剧里的动作表情完全不同，就是同京昆二剧，表演的古人动作表情也不一样。如此必定有人出来反对，必定有人出来指摘：某点不像古人，某处不是古人的动作或表情。但是我却有两句话可以答复他们的指摘和反对：古人的动作谁见过来？既然晓得不对，请把对的指示给我们。恐怕对于这两句话，没有肯定或确当的答复吧！所以古装影剧的导演和演员，决不要被这难题吓住了，弄得手忙脚乱。只要静心地去研究，在创作上着想。

三、置景与服装

在这两件事上，我又要武断主张同上面演员表演里讲的一样。古装影剧中置景与服装，与其考据不彻底，毋说抛去“古”字，完全去创作，按照古代画风，就影剧中摄影的需要，创造出影剧中的古装来。

中国古代的所谓学者，只拚命弄那些三纲五常的道德，文人消遣式的诗歌，或是歌颂功德的文章。对于当时的社会制度服用起居等关于民众生活实质的东西，没有一本有系统可靠的书志或图形留给我们。虽然曾有点记载，也不过散见于各大文人的创记传记一类的书当中。而且他们的记载，并不是为了社会制度服用起居等等的本身，专门去记载，不过在叙述所谓风流韵事庆功赏劳中略为带说点罢，决不是有系统的详细记述。至于在各朝正史上所载的，也不过是某一个皇帝高起兴来，下诏改订官民的服式用具，什么二品加翅，蟒服玉围，小民青衿蓝氅，三品官的居屋，五榜加书头，何等官用车，加几马……等等，是些统而言之东西。翅是何种样子，房屋的构造如何，车辆的制造怎样，决没有详细说到。我们要去办理古装影剧中的置景与服装等等，不得不抛去那些陈烂古书，而去在古人所作的画上寻求。但是画上的东西也是不完全的，如此又有所谓无所根据的苦楚。有的人主张照各种庙宇中的神像去做服装的根据，各种寺院的房屋做房屋的根据。但是古代遗留下来的各种庙宇中的神像，又经过近代匠

人的修饰,也不可靠。古代这寺院,到现在还存在的,都加入近代的东西。其荒废的,都只剩了些碎砖残瓦。或者可以说去寻觅古代留下的石刻做根据,但是多年的石刻,又因受风雨的剥蚀,多半毁坏。即使服装房屋可以依据庙宇中的塑像,古代石刻,寺院去做,但是日常用具又怎样呢;若说向古董中去寻觅,但是那些玩古董的朋友所收藏的也不过是些小的用具,民众生活中附带的东西,或是贵族中用的玩弄之品。这些古董也不能作为古人实际生活上所用切实的东西。

况且影剧要经过摄影的一番手续,剧中的景物服装,又必要适合摄影的需要,对于式样及色彩,有所变动,即使古人的书画可以根据,他们所定的色彩式样,也要改过。

这样说来,何不抛去所谓胶柱鼓瑟的“古”,而去在摄影上作根据,创造些合于剧中的环境同人物,理想化的古装置景及服装,而一方面要求合于东方图画及图案的趣味。我说这样彻底的以“剧”为根地从事于古装影剧的摄制,虽有困难也可设法解决。否则不是不伦不类的东西弄出来,就是束手无策,古装影剧有不能摄制的危险。

四、剧本的取材及改编

假使你那本古装影剧,是要介绍古代某一位英雄的,或是介绍古代某一件关于国关于民可以纪念的事的,你这本剧本的材料,可以向古代历史中去寻求。假使你那本古装影剧,是要表现古代某一件事,或是表现古代某一种生活的,你这本剧本的材料,可以向稗官野史中去寻觅。古人留给我的故事,实在不少,将使摄制古装影剧的朋友们,取之不尽,用之不竭,对于古代那许多执笔写这些故事的先生们,将感谢不已。

但是实际上并不能这样的乐观,以为有这许多故事,随便拉来一件就可以动手摄制古装影剧。似乎把古装“戏”,看来太容易了。

古装剧本的取材,在表面上看起来,似乎只要注意到一件故事在民间流传的势力,和它在古来作品中所处的地位,而完全以这件古事在民众中的信仰如何为转移。但我敢说这是采取古代故事编为影剧的一条错路。假使离开了所谓戏剧的本身而只讲为赚钱,那末上面所说的取材法,却是发财的一条捷径。但是戏剧总是以戏剧为根本呀!古装剧本的取材,应该把它建设在“戏”的一点上,从许多故事中,看取那合于戏剧组织的一件,更要紧的,看取是否合于影剧中向外显示的精神。照“No Struggle nolife and no drama”一句话看起,古装戏的取材,更有一条倾向唯以表现努力奋斗,同困苦生活为目标的一条明显的路。那许多描写清高,清风明月人生观的故事,是没有资格被采取编为古装剧的。古装剧中所表现的精神,应当看它是否合于现代民众的生活,现代民众的需要。

因为一时的习惯和思想的不同,古代文人写某一件故事,他的冲动和立足点以很

可减少当时他所写的一件故事包含文艺上或是戏剧上的成分。并且还有因为某种关系,把故事某一个要紧的地方略而不写,或是隐约其间,使读者的注意力反移注在故事中不重要的部分,这种不能彻底地描写或赤裸裸地描写,很使我们在选择故事编为戏剧时,感到一种大困难。不得不多费点心力,去从所谓“寓意于字行间”中去寻那个意。所以对于古人所写的故事,除了几部大的作品以外,我都有一种嫌他们描写不忠实的怀疑!加以古代文人写某代某种故事,常常用影射的手段,支离脱节,使这故事漠然无味,这又是古装剧取材一桩困难。古代作家这样的没有表现的力量,也许埋没了几许可以合于戏剧的好故事。

取材已定,就要动手编为剧本了。还是依照原来故事编成,还是对于原来的故事有所增减改动?这问题很有研究的趣味与价值。有的人主张:把原来的故事,应该改编,务使合于影剧的组织。有的人主张:不能改动原来的故事,假使一改动,就要失去所谓“古”的真意。两下的主张都不十分彻底。我觉得这问题不仅是改编不改编两句话可以解决的。

把一篇或是一部写在纸上的作品,要把它变成一幕幕的戏,非先把原来的故事,经过一番编的工夫不可。从这“编”的上面,于是就遇到改不改的问题。凡是表现古代某一段历史,介绍古代历史上某件事或某一个人物,除了对于这种故事,加以戏剧上所需要的编以外,对于原来所描写的东西,决不能有所增加或减少。凡是从古代稗官野史中来的故事,除了应有的“编”以外,应该就戏剧的范围,对于原来所描写的加以改动。这样办法,似乎比较妥当。

如上述,古人之写一件故事,他的冲动与立足点,因时代的关系,未免有点错误。在我们把这件事编为影剧的时候,应该以另外一个眼光看去,在这故事中,寻出有戏的地方,充分地描写,务使它戏的成分,十分丰足。而古人所视为重要的地方,也许可以完全略去。对于古人在故事中,不敢明白描写的地方,我们应当探寻线索,尽量地描写,使它赤裸裸地表现出来。夸大,牵强附会,矫枉过正,古代文人的大毛病,所以在稗官野史里,他们所描写的陈腐外皮,可以完全剥去。就故事中原有的骸骨,加以新的肌肉,使它成为丰美鲜艳,活跃的艺术的作品。古人写一件故事,大概为那些旧道德观念或风流享乐等等所限制,所写的事,索然无生气,我们在编为影剧的时候,可以将它改动,而使它成为有生命的东西。对于一件故事中每一个人,要求他活泼泼地表现出在当时环境中所有的生命力来,那末对于古人所描写的稗官野史中的故事,可以就戏的要求而改动。

(原载神州公司特刊《卖油郎独占花魁女》号 1927年)

我之神怪影片观

程小青

于现实生活之范围外，另辟一种境界，使人眼目一新、

神怪影片、在西国殊不多觐、除短篇之滑稽片中偶插一二幕、及往昔风行之卡尔冬(Car-toon)片外、长篇巨制如《月宫宝盒》者、实绝无仅有、余曾默揣神怪片所以在欧美不盛行之故、由于西人都半有科学头脑、富理性观念、事物之轶于科学范围者、不特不易引其好感、或且目之为无意识、且神怪影片之长、在摄制时利用科学之技巧、而西国之普通民众、既皆具科学常识、故摄制时苟非特出心裁、即易蹈一览无余之弊、试就西国之小说而论、除幼稚读物之童话外、绝少神怪作品、是即西人偏重科学观念之明证矣、然神怪性之小说或影片、亦有其特长之点、即于现实生活之范围外、另辟一种境界、使人眼目一新、原亦足引起相当之快感、故西国亦有类似神怪性之影片、如描写蛮荒绝岛、深林奇兽、亦颇风靡一时、此正犹吾人久饫甘脆、偶尝辛辣之异味、亦殊觉开胃适口也。

且我国之社会情况、与西国迥殊、普通民众之科学观念、既不甚发达、而神怪小说、又有悠久之传统、故神怪作品、至今在社会上仍占有绝大之权威、因此、腾云而去、摇身一变等之奇景、苟一旦现诸银幕、必能受一般人之欢迎也。

神怪影片之摄制、似有二点宜加注意。

(一)神怪影片之特点、在摄制之技巧、及布景之奇诡闳丽然、舍此二点外、亦须有紧凑之情节、以免片段失黏之弊。

(二)布景应免重复、否则嚼蜡无味。

今上海影戏公司有《西游记》片之摄制、《西游记》为我国著名之神怪小说、上海公司于摄影布景方面、均甚注意、将来出映、必有所贡献也。

(原载上海影戏公司特刊第4期《西游记盘丝洞》号 1927年)

神怪剧之我见

映 斗

在开首就得先申明一句，这里标题上的“神怪剧”三字，是泛指一切神怪影片的意思，无论《西游记》、《聊斋》、《封神演义》、《升仙传》、《水漫金山寺》、《捉鬼传》等恰合人情而又突梯滑稽的民间故事，只要在可能摄制影片的范围之内，一概包括；纵然我作这篇文字的动机，是由非驴非马的《西游记》引起的，纵然我文中的立论，也是用非驴非马的《西游记》做对象的，可是我总愿把它推广开去，作为摄制一切神怪剧的一点贡献。同时，我还须郑重的向大家声明，我这里并没有什么其他的野心和恶意；干脆的话，我只是发挥“我见”罢了！

（一）神怪故事有否制成影剧之价值？ 这自然是不成问题的，只要故事是动人的，无论神怪鬼异，都可引人同情，而获得相当的效果。我们看了《月宫宝盒》、《地狱斗鬼记》、《仙童彼得潘》等，我们并没觉得什么不快意，不满足，甚且我们还能由它攫得了许多新智识，新技术、新理想、新勇敢呢！

中国的神怪故事，固然比了西洋有很大的不同，然其为“人情”所化之程度，则亦不见亚于西洋，故我敢武断的说一句，用中国神怪故事摄制中国影剧，如果从事者抱忠于艺术之观念而不拆滥污的话，其成绩，绝不会比西洋不如。田汉君说：“…像此种题材，情节既凄艳神奇，背景又多为江南风景最明媚处，真得有天才卓识的作家，将此种蛇性的恋爱，异端与正法，即情理与凄惨的斗争，著为脚本，同时得一凄艳无双的女明星演而出之，我相信比世界任何神秘的恋爱剧，都要引起观者的奇妙的幻想（Fantlary）。”这话是一点也不错的，我们在取材神怪的舞台剧中，深信它的效力比不良的历史剧或时事剧还重大。同时，我们更相信取材神怪的影剧，将比取材于一切的影剧，表现艺术还完美。因为它既是怪异的神怪，它必定有许多我们梦想不到的新事物，新活动，新理想，贡献给我们呢！

我们很承认影剧是综合的新艺术，那么神怪故事，可以说是表现这新艺术的最适合的好题材。我们应当把中国这许多很粗糙的粗制品，加一点彩绘的新工作，完成它美观的留念千古的艺术之使命。换句话说，我们该尽力将这些遗产重新估价一次，使

它在这新世纪的新艺术之中复活。

这才算是值得，这才算是对得着这些神怪故事的创始者，传说者。

(二)怎么样去摄制神怪影剧呢？说到怎么样去摄制神怪影剧，这确实是现在国影剧界中最有趣的，最值得探讨的一个问题。比方说，孙悟空是个甚么东西？黄袍怪和申公豹是应具一种怎样的人格？白娘娘，狐狸大仙，和吃鬼的钟馗，到底有何法儿表现？这些都是摄制神怪影剧不能轻易放过而胡乱对付的极关重大的事。观众为甚么花了钱去看《西游记》？如果《白蛇传》的影剧中不见白蛇，为甚还题名《白蛇传》呢？假使因为这段故事是白娘娘与许仙的遗留的传说，那么，白娘娘到底是人呢——现在的人还是古代的人——抑是一条爬虫动物？我想如果诚心取材民间传说摄制影剧，最低限度也应该把这许多应用的技巧显示给我们爱好影剧的观众，使他们由这种种方寸，重新认识——认识影剧艺术之伟大的价值及其使命！

不过这也不是容易的工作，这第一应对于所取材的传说加以相当的考虑与研究，现在就拿《西游记》这部伟大的有趣的故事，做个比方吧！

《西游记》在中国民众心理中是一部甚么书？孙悟空大闹天宫，到底有没有这回事？自然一般常识不足的民众，确信孙悟空是有其人有其物的，不过这是著此传说者造成的谬误，难道科学娇儿的影剧也容其再蹈覆辙于后么？我们依据了已有的传说摄制影剧，固然不当把原来的事情加以改变。但是同时，我们也不能因袭了错谬的遗传，致造成更坚强的或者新的迷信。换句话说在影剧中，应明告观众说：孙悟空并没有这种人物，《西游记》的孙悟空，只不过是心理表现之一种。这里明告的方法不需字幕，只要摄影者略显神通，便可使观众自己认识了孙悟空是甚么。那就是由一个人心中幻出一个灵敏的猢猻，由猢猻而幻变成一个活泼敏捷的人，于是影剧的技巧便告成功了。但是现在的《西游记》怎么样呢？它不但没有影剧的技巧，而且只是把舞台剧的唐僧取经搬到开末拉前边来罢了，所异者，舞台剧的孙悟空一变，是打一个跟头，而影剧中的孙悟空一变，就是没有了。这真是怎样浅薄的影剧艺术呀！

我们看了《白蛇传》的名字，我们定会悬想它是神秘的恋爱剧，决能“引起观者的奇妙的幻想”。岂知事实上才不然，或者反而给了我们无限的感观，使我们感受着深刻的无聊而已。在这里我们不能不怀疑中国民族是没有希望的，民族因为他一切的事业和技术，都题示出一种死不长进的钝像！

由以上所述，我们于是发生了下列的问题了。

(三)神怪剧需要的是何种导演？神怪剧之成功的最要人物，固然富于摄影技巧之 Camaraman，但是同时这位总司令的导演，他的工作也不是轻易能胜任的。

在许多时事剧中，其成功之原因，是由于导演敏锐之思想，和巧妙的支配之手段。在神怪剧中，则尤非借重导演先生不可！然而这在现在的中国影剧界我们不愿多说废话，因为中国影剧的时事剧，成功的实在太少了。

先有发电机然后可以传电燃灯，如连一个灯泡都没有，那怎能不难乎其为电灯匠呢？最切生活，最近习性的时事剧，如亦不能成功，而遽然要导演与生活相距甚远的神怪剧，其非驴非马之不能有成绩，自然是意料中事了！若说会搬运便算好导演，那我将相信，中国旧式舞台剧可取影剧而代之了，那么卡尔登奥迪安都改天蟾舞台大新舞台好了。

我不知道《西游记》、《白蛇传》的诸位导演，看了《月宫宝盒》、《诗人游地狱》、《仙童彼得潘》后发生怎样的感想？若我则看此想彼，实在觉得二十分的惭愧！

诚然，我们不能过分苛求于幼稚的中国影剧界，但同时为了对这新艺术负责任起见，当导演的人也不应当在终算未完美之前，冒然地去从事摄制神怪影剧。我们固是难能决定神怪影剧导演者的资格和标准，可是如果导演者认识影剧艺术真面目而加以相当尊重的话，他应该晓得想摄制神怪的时候，自己须具有怎样的导演之程度和手段。剧本的分幕诚然是编剧者应负全责的，可是如果导演者只能死守着不完全的不艺术的脚本去喊 Action, Camera, 则未免有看轻他所处的地位，和所从事的工作了。换句话说，这样摄制的影剧，是永远不会有长足的进步的；这样的导演者，是永远不会有艺术上的成功的！因为他没曾在他的工作之中，运用过他的脑汁和思想！

我们正不必用外国的影剧来律中国影剧。我们也不必拿成功的有相当成绩和有名誉的外国导演来比中国导演。我们只就简单的艺术做裁判，也觉得中国导演者所摄制的影剧太不成话了。中国影剧得不到好的评赞，这并非全是嫌疑犯的评影家在那儿造谣。凡是初看中国影剧的人们，也自会有一种公道的恶劣评话。时事剧的事实上是如此，而神怪剧的结果就更无容有所论列了。纵然在幢幢的人影之中，有不少叫好的怪声——这种怪声并不能算是艺术的鉴赏——可是同时艺术之神在剧场的黑暗之一隅，已哽咽得不成声了！

一切不良的印象深刻的印入我的心中，于是紧紧地质问我自已说，摄制神怪剧究竟需要的是何种的导演呢？

（四）神怪剧需要甚么样的演员？我友陈趾青君在《中国影剧中几个重要的问题》——载本刊第五期——中说：“剧本是一部影剧的根本，演员是表现这剧本的重要工具，剧本能活泼泼地，有生命地呈显在银幕上，这都是演员的力量，观众眼中直接所看见是演员的活动，借演员的活动，而后间接知道剧情，知道剧本里所表现的什么东西。观众对于一部影剧的接受，同感受深刻的印象，完全是赖演员的活动做媒介的，‘演员’在影剧中的地位，并不比其他的東西——剧本导演等——为差。假使一本剧本是一部影戏的灵魂，那么，演员就是载着这灵魂的躯体。”

他又说：“假使有好的剧本，好的导演，而没有好的演员，剧本的精神就完全不能表现出来，导演亦将束手无策，这本影剧的成绩，决不会好。反言之，假使剧本平常，导演庸凡，有了好的演员，也可保持这本影剧不致到大失败的地步，所以现在电影界

——无论中外，把演员看得比剧本还重要……”

他这话是为时事剧而发的，但同时我们也可把它适用在神怪剧一方面，或者更进一步，我们可认为这话是摄制神怪剧的金科玉律。因为神怪剧之成功与否，除导演者所负之责任外，其最重大的着力点，是在演员活动方面的。如果神怪剧的演员不了解他的任务，则他一定不能现出十二分的力量，结果是神怪剧不只不神怪，且比时事剧还平庸不足欢呢！

我们试看一看《西游记》、《白蛇传》、《济公传》等这几本中国神怪影片，它的演员有的是甚么活动？什么表演？脸上抹了黑就算猪悟能，穿了舞台剧的衣着，便算老员外了。樱花珠额，全身结束，就是金钱豹的代身。唉，我越看越觉得呕心；老实话，这种样子的神怪剧也惟有使人呕心罢了。我看这段戏后，我通把原本《西游记》回味一番，我仿佛做了一个不高兴的恶梦。所谓孙悟空的大战，岂知才是胡闹而已。

从来中国影剧的演员，对于自己所做的工作是完全不知道的，因此他本人的个性，不能与剧中人物的个性融合。这在时事剧中已经是不成功了，而在神怪剧中，则越使人觉着刺眼。旧式舞台剧的孙大圣，他那抓头挠腮的活动，还可给人一个猢猻活动的征象。但在银幕上，则这样的表演只是无聊罢了。这固然是导演的不负责，同时演员找不着所扮演的应当的表演，就又不能不怪演员太无思考力了！

孙悟空既是心理现象之一种象征，而猢猻的模型与活动，无非是把迅速的心理变化，具体的显示给观众罢了。这里演员如果了解这一层，则他的表演自当以敏捷轻快为原则，什么抓耳挠腮的偶象之动作，一切都是惹厌的蛇足。可惜，傀儡的演员听了盲目导演的支配，结果《西游记》做不成功，徒然使人发一声无聊的冷丝而已！什么影剧新艺术简直被糟踏到极点了！……

（五）末后的结果。本来艺术是创造力活动的表示，没有创造力的人，根本就不配从事于艺术的工作。在影剧艺术当中，尤非有更高的创造力不可。盖影剧为新生的综合艺术，而它所负的使命，也是比图画、音乐、诗歌、雕塑等大的多了。在寻常的艺术创作品，它只能使人发生一种静默的幽思，而在新艺术的影剧中，则可激扬人动荡的勇气，尤其是取材于神怪故事的影剧，它能叫人的幻想在银幕上很合理的成为事实，它可以使一般观众，为了实现他理想的乐关，而奋发他改造现实生活的决心。

一部《西游记》全书，完全充满了幻象，但就在这儿，也可以昭示人不屈不挠的奋斗，是处世做人的根本要素呵！我们看完《月宫宝盒》，觉得增加了不少奋斗的努力的勇气，可是我们看完《西游记》，觉得了些甚么：

唉！不说吧！唉！可怜的中国影剧界！

一六，中山周年纪念日稿

（原载《银星》1927年第8期）

神怪片查禁后

——今后的电影界向那里走？

金太璞

自从各处地方的小茶馆里组织了说书场后、天天讲连续性的《封神榜》和《西游记》、这以致于成了民众的娱乐场、一般农工男女、在空暇的时候、就把《封神榜》和《西游记》里的人物、作为茶后酒余的讨论资料、不过这是唯心的、在脑海里结构成许许多多的想象、而所引为缺憾的、《封神榜》和《西游记》的人物为什么不给他们看一看、后来平剧提倡神怪的布景机关、排神怪片、但平剧馆远不能够普及、不要说乡村方面是没有这福份看、就是上海的农工群众、也有许多是没有经济和时间去看、还是供给一般有闲阶级的绅士们去看、所以上海的各影片公司、才利用了这个时机、开摄神怪影片、并参入一点英雄主义的武侠、同时供给一般以野蛮为独霸的小流氓们的需要、这就把上海来讲、所开设的小影戏院、都是离工厂或农场相近的地方、这正合他们的需要、而神怪影片有如此的兴狂、这是在上海而讲、听说南洋方面、以致于非神怪武侠不可、尤其是神怪片、可以天天在门口挂上客满的牌子、可以像怒潮般的人山人海的拥到卖票房去买票、乡村方面、当然也可以代替了装手画脚的说书先生、这是从唯物史观上略加推测神怪片的现成局势。

简单的解剖神怪片、可以说就是公开的秘密、把秘密的东西公开出来、当然是人人所欢喜的、所谓愈秘密愈使人怀疑、如果能够现在眼前、当然有人会欢喜的、好像外国的宗教剧、像演出地震和火烧三界的神迹、这也同中国的神怪片一样的惊心动魄、尤其是一般剑仙侠客可以手指白光、口吐神剑、两方面的投射、在天空中交战、一会儿又可以如魔怪般的闪没、一会儿又可以越山过岭、飞行空中、就把他们表现了人间万能的神仙世界、在无形中扩大了空想的虚无主义、其在民间的流毒、真像洪水猛兽、一方面造成理想成事实的神行万能、以致于四川峨嵋道上有许多神经疯狂者跑上去、另一方面还造成野蛮的英雄主义、到处的可以动手打人、这当然是神怪片的造就、这次首都的教育部和内政部组织的电影检查会、大事检举神怪片的放映、这在人民方面果然得到了莫大的福利、影片公司方面、掉换一个方向走路、在现在联华公司以艺术影片为号召、营业也能够如裕、并且得到社会上一般人的同情、那也不妨更变一个方向、

左右不过是营业问题、多牺牲一批神怪的底片、同时也多推销了一批外国货(这是中国商业资本上一种被侵略的手续、是常有的事)。

电影检查会的办法果然彻底、不留情的禁止、以向导人民走上光明的道路、不要再在剑仙侠客的歧途上徘徊、这也是一种振作人民颓伤精神的兴奋、在一般的舆论家当然拥护这一次的检举。

神怪是迷心、礼教也是迷心(基督教徒当然也同佛教徒一样的很可怜的受迷心的苦刑)、教会庙宇是神怪的发祥地、《封神榜》《西游记》的作者(有的人传说是明代刘伯温作的)、是神怪的鼻祖、说书先生是神怪热烈的宣传者、京戏(新式或可作平剧)馆、是神怪电影的前身、这都是造成中国神怪片有如此发达的原子、我希望身居首都的电影检查会扩大的研究起来、因为神怪片绝对不是一个很小的问题、这应当希望于当轴者注意的。

影片公司方面、我早已说过了、能够利用了这个机会、大事扩充艺术的影片、这也是电影界前途一条光荣的道路、但我最后要希望于各影片公司的、放弃了神怪片之后、也应当摄有艺术性而平民化的影片、使平民的电影院中的观众直接感触到平民的生活、尤其是农工阶级的实生活、不要像联华的太贵族化、至少像联华的《野草闲花》般的、方才能够代替神怪片被查禁后的营业。

还有一种是革命影片、也能够同神怪片一般的能够兴奋人、不过中国在革命的运动已到了高潮、而电影界对于革命片还没有提倡过、这是很感到缺乏的一件事情、真是喊者声声、而应者寥寥、在过去、大家都要想向神怪片去投机、所以一家也不敢去尝试、现在神怪片查禁之后、正可以举行革命片的尝试了、我们是这么样的希望着、不知电影界认为如何?

(原载《影戏生活》 1931年第1卷第32期)

论武侠剧

周素雅

友联影片公司于《儿女英雄传》之后、继起开摄之武侠片、为《女侠红蝴蝶》以及《侠盗单雨云》、因草是篇、藉作特刊补白。

杀人越货谓之盗、而所谓侠也者、其行径亦何离乎杀人越货四字、然则盗也者、侠也者、竟无泾渭可分乎、是人亦何恶于盗、而更何好于侠哉、须知其表面上虽同为杀人而越货、但盗之杀其人也、盗一人欲杀之、不问其人之或善或恶、越其货也、不问其货之可得不可得、侠则异乎是、于杀人越货之中、加以判别、因此其所杀之人、行且为人人所欲杀之人、杀之不惟不见其恶、且夫适合于众人之望、于是乎乃见其侠矣、可越之货、行且为人人所欲得之之货、越之不惟不见其暴、且夫适合于众人之望、于是乃见其侠矣、以故晚近社会之上、盗贼滋多、虽足为人害、但能有一二义侠者出、亦大足有惠于一般平民也、我当恨在军阀劣绅土豪下之平民、被鱼肉于一辈官官相护之污吏手中、乃不得有一侠者、一拯济辈于水深火热中也、自来大盗之放下屠刀、为邦国尽力、或专事不平抑强扶弱者、亦奚可胜数、此皆盗而侠者也、况乎原其所以为盗、要非得已而为此、或被迫于饥寒、或驱使于环境、遂致趋入歧途、此亦大可哀也、况乎其行虽盗、而居心却侠、是更有曲谅之必要、而深致钦佩焉、是以历来小说家言、每有编述其事、以传后世、激昂慷慨、生气虎虎、演剧家并秉承其意、谱为剧本、度其用意、约其下列数点、一悯侠盗之所为所作有益于弱小平民、而反不容于社会、二叹社会上之为官为吏者、徒知鱼肉平民反不如一草莽盗贼、三愤一般土豪劣绅地痞恶匪、诸般扰害于地方、不知有彼侠盗在、足以扫除一切、藉寒宵小之心、四喜其事之可歌可泣、大足以唤起观众之兴味、且夫或格斗、或力战、更足提起观众抖擞之精神、有此数端、于是小说也戏剧也、都有演武侠故事者、较之专事婀娜作态之言情小说言情剧本、略胜一筹也、倘或武侠之中穿加以言情、用为调剂、则更无苦涩之虞矣、友联公司之新片《单雨云》、武侠剧也、就中更以儿女为调剂、顿觉隽永有味也、愚甚喜其与一般公司不弹同调、竞摄儿女家常事、仅以风光旖旎为号召、盖现在之摄武侠剧者、不数数多觐也、友联之武侠片可谓现下影戏界之凤毛麟角矣、其与《儿女英雄传》同一鸣惊人、实有左券

可操。

我尝忆某君言、外国导演家之于新人公司之演员、其所必问者有下列数语、一若能击技否、二若能乘马否、三若能跳高否、四若能游泅否、五若能开汽车或乘自由车否、六若能其他之技术否、于此可见外国之演员、对于此种技术、视为极普通之事、以是片中每有格斗骋驰之片段、而不以为奇、亦足征欧西之好尚武也、我国号称东亚病夫、不意于影片之中、亦多文弱、而不尚勇武、不亦大可叹乎、而演员中之能稍事技击者、即可荣膺武侠明星之举矣、是以我甚愿我国之电影界、于摄演社会剧言情剧之余、更努力于武侠剧也、而各演员亦望其于练习表情之余、更练习技击及诸武术也、则是我将期望后日各公司多摄武侠剧、而以武侠剧普遍万岁之口号、殿我文焉。

我文既毕、但我欲伸论《山东响马》之佳处、作为尾声、盗可杀也、但盗之为盗、如单雨云者、直被挤迫于此恶社会、则欲杀盗、先须铲除此恶社会、世间不少人、为恶社会所鞭斥、终蒙不洁以终者比比也、为单雨云悲、为天下一切人如单雨云者悲、此段极感喟之能事、雨云盗也、长明寺僧亦盗也、无如虽同系为盗、但以行为之不类、自分轩轻、觉长明寺盗可杀、而单雨之可佩、不有长明寺僧之恶、何显单雨云之善、于是可知盗亦有道、未可一概论也。

（原载友联公司特刊第5期《山东响马》 1927年）

谈武侠片

姚賡宸

近年来电影公司林立、仔细想来、也未尝不是一种很好的现象咧、因为影片实有导世的功能、无论社会家庭爱情武侠等类的片子、都有相当的能力、补助社会上平日所劝化宣传不到之处、而在这几种影片之中、当要推武侠片更有价值呢。

侠情的影片、可以说大都含有锄奸除暴、而救良济贫的意义、那么自然不用说得、必有歹人陪衬其中、并且那歹人一定被侠者所除去、这一等片子、假使给社会上的已入歧途的人们、或是仿佛尚在歧途之端徘徊而未蹈进的人见了、或者他们便要联想到自己的行为、觉得凡属行为不正的人、后面好似有侠者跟踪着一般、要处以相当的惩戒、说不定他们竟以此而改趋善行、这不是武侠片所收的效果么、所以说一声强于感化力的武侠片、谁道不宜呢。

人们应有的尚武精神、果然人人都具有的、不过设或没有什么去兴奋它、它也永永地笼罩着、再也不会做出有极热烈的表示、好似弱种的样儿、这未免太辜负这人们应有的尚武精神吧、可是那动人非凡的武侠影片、表演种种的惊人而人心大快的动作、人们都能表同情的事、却好似给人一种兴奋剂、能够提起尚武的精神、这也是武侠片所收的特殊成绩咧。

但是自从国产片风起云涌般直到如今、真是多至不可胜数、在武侠片其实是很少很少、推其故、第一个问题、便是摄制不易、以及演员的难得和选择异样惊人的表演、所以趋向简的方面居多、然而我总希望对于强于感化力和鼓起人们尚武精神的武侠片、能得比较多出一些、那是社会之幸。

(原载友联公司特刊第5期《山东响马》1927年)

武侠片的结构问题

——应提倡的理由 所失败的原因

蔭 莺

我们在小说中,可以看见多少关于侠客义士的事迹,“抑强扶弱”、“轻诺好义”,那一种慷慨激昂,叱咤风云的气概,实在令人倾倒,尤其是能引起压迫下弱小者的同情。本来在这魅厉横行,肖小潜迹的万恶社会中,所谓“公理正义”、“民法国律”者,早已被强者摧残殆尽了!弱小者除了俯首听命,敢怒而不敢言外,还能向谁去申诉呢!惟有侠士一出,除暴安良,为弱小者张目,为冤屈者鸣不平,为人之所不敢为,为人之所不能为。所以武侠是弱小者的保障者,是强暴者的惩戒者,其能裨益于社会人心,实非妄言啊!而文人的加以表扬,戏剧加以宣传,也实在有很大的理由在也!

但是国产武侠片,又每每遭人攻击,为人不齿,这又是什么缘故呢?我们在这种问题之下,不能不下一句决断语,中国的武侠片实在是“武而不侠”、“勇而不义”。不信!我们试来看中国武侠片的内容。所谓侠士者,负了一把不中不西的刀,穿了一件非古非今的衣裳,见人即拔刀乱砍,像舞台上的武打一样(实在还没有舞台上来得精彩),甚至于两人互相拥抱在地上滚来滚去,像狗打架般的乱扯乱扯!再进一步呢?就是口吐白光,指出神剑,他们还以为这样就可以表演出一个侠士的“武”与“勇”,岂知一个侠士的能受人崇拜并非“武”与“勇”就完了!他的主要成分,实在是在乎“义”与“节”,所以伴侠士者据有忠义的天性,能处于危急而不惊,临于险难而不惧,表演出一种不屈不挠,潇洒爽直的气概,这样一来,才能引起人们的同情!否则若专从比拳耍刀,乱打乱踢上着手,则我们就不必花钱到影戏院看了!因为马路上的山东老乡手脚倒来得比他们干净些,而价钱又便宜!我们又何必凭着光明的路不走,而去向那黑暗的银幕下去探讨呢?所以现在的武侠片,除了能博得一般无知幼童的咆哮与怪叫热烈的拥护外,早已无问津之人了。但是这并非是武侠片的不受人欢迎,也并非是武侠片的不合潮流,实在是剧情使之然的!所以前后我希望各位导演们摄制武侠片时,对于蛮斗少穿插些,于表情方面与剧情的构造,应多加以注意!至于飞剑白光的神通,还是少显为妙。

滑稽影片小谈

易翰如

我们日仆仆于烦恼场中、而欲得一物、把胸中的积闷、洗濯一下、那末滑稽影片便是最适用的东西了、盖优美的滑稽片、饱含讽刺、耐人寻味、直接可使观众忘却日间作事的艰辛、心神因此一爽、间接用滑稽的手段、来感化愚顽、针砭恶俗、这么看来、滑稽的影片、有益于社会、也不少啊。

大名鼎鼎滑稽大王的差利卓别林、和罗克、谁不说他们是富有滑稽的天才呢、不论平淡无奇的事、一经他们做作、便能使人笑坏肚皮、亦有人说、卓别林全凭帽、鞋、司的克、罗克全凭一副眼镜的帮助、倘若没有这些东西、便不能举动如意、使人发噱了、此说虽有几分真理、其实他们平日肯潜心研究社会状况、实在是他们成功的最要条件、试问将卓氏的帽、鞋、司的克、罗克的眼镜、加诸别人身上、那个人就能够成就和卓氏罗克一样的艺术吗、现在我国的滑稽影片、寥寥若晨星、间虽有一二、皆不能博观众的欢迎、得佳许的评论、其原因有二种：

(一)编剧的困难 编制滑稽剧、极为难事、剧情既不可无意义、而表演又不能太荒唐、倘若不细心去研究、便易生“背情背理”的弊病、我国的滑稽天才、并非没有、不妨采用名小说家的滑稽小说、来编制剧本、但须删改增加的地方必定很多、这却是编剧家的责任了。

(二)滑稽人材的缺乏 我国电影演员、富有天才的、大不乏人、但滑稽一门、能够引人入胜的、尚属凤毛麟角、那末、纵有精良的滑稽剧本、而无滑稽的人材来担任、势必难收效果、或说黄君甫、体胖、脚肿、丁元翼肌肤发松、不是我国滑稽人材吗、然他们的表演、不失之胡闹、便失之呆板(最近表演确也日见进步)、但如肯研究努力、则滑稽明星的希望、不难博得咧。

(原载《影戏春秋》 1925 年第 12 期)

滑稽影片之价值

张秋虫

人情所不能忍者惟一笑字、人生所最难得者亦惟一笑字、当其忍俊不禁、欲其不笑、固不可能、而有时举座壮容、思以一事一言、博其破颜一笑、则尤难之又难、牢落万端时、更无论矣、故云、人世难逢开口笑也。

即以戏剧言之、赚人眼泪、难矣、赚人之笑尤不易、趣剧之价值、乃较悲剧为高、而感人之力更深且永、盖剧悲者易涉沉闷、遇意志坚强者、往往观未及半、即逡巡思去、所以悲剧中必杂诙谐之小地方、方能谋情感上之调和、而使观众不入沉沉欲睡之一途、

然趣剧之弊、在无理取闹、正如吊王武子客正哭、见孙子荆驴鸣、变声成笑、趣则趣矣、其如不近人情何、旧剧一贴一丑一小生之玩笑戏、如《打杠子》、如《夺头彩》、如《打面缸》……台下哄堂矣、究莫明其主义所在、其意亦但以博人一笑而已、俳优之不为世重也久矣。

滑稽影片之难、视寻常趣剧为甚、寻常趣剧、尚可以插科打诨取巧、一入影片、便失其用、中国电影事业、风起云涌、社会言情之片、日揭槩于各影戏院、而滑稽片独付缺如、此不能不佩国人之知足、第观西方笑匠贾波林罗克等滑稽片、其无理取闹、一如我国旧剧中之玩笑戏、偶能博得冷隽之佳誉者、则以神情佳也、其脚本之无主义、殆亦无可讳言也。

《呆中福》一剧、甚驰誉于南中、其所以别于寻常趣剧者、有情节、有主义、观者至秉烛达旦一折、盖未有不喷与可之饭者、而尤能得乐而不淫之遗意、斯其所以难能可贵也矣。

朱子瘦菊、既崭然露头角于电影界、乃思打破中国电影无滑稽之旧例、即采《呆中福》剧本、遣貌而取神、加以演绎、躬自导演、在传奇犹为沈起凤之《呆中福》、在影片则已为朱瘦菊之《呆中福》矣、而主演诸角、虽原隶舞台、无银幕之经验、然一经导演者之指挥、亦复得心应手、此片出世、殆不必以千金买美人之一笑矣。

(原载大中华百合公司特刊《呆中福》 1926年)

谈滑稽电影

罗树森

我们往往为了一桩事情使我们破涕大笑的、我们就要说这桩事情是很滑稽的、所以滑稽两个字、就是代表一桩可笑的事情、滑稽影片就是一种影片、片里含着使人发笑的材料、使人看了以后、不免要快乐的笑着、但是滑稽影片是不容易拍摄的、这是普通有些电影学识的人都知道的、因为滑稽影片不是一种无理取闹的电影、要有一种讽刺的意思、从冷酷的表情中、显露出很深刻、很热烈令人发笑的材料、譬如从前受人欢迎的开司东、拉兰西门、泡洛等、和追跑掷物无理取闹的滑稽影片、现在都打消得无影无踪、就是因为他们太胡闹、而卓别林罗克裴司开登邓南和新进的滑稽明星莱蒙葛莱菲士几人、所以到现在还受一般人的欢迎、就因为他们的一举一动、既滑稽而复耐人寻味、而具深刻的描写、丝毫没有牵强的胡闹。

在滑稽影片里能显示出滑稽色彩的有好多的方针、(一)从剧本里、(二)从演员的状态里、(三)从演员表情里、(四)从说明里。

从剧本里要表示出滑稽的戏情、是很不容易的事情、要有正当的意义、滑稽的精神、才不失为一部真正的滑稽影片呢、在正剧里也常常看见有种滑稽的穿插、有反面的描写、像《赖婚》一片里、一方面写着丽琳的种种悲哀、而反面复有长舌妇昆虫博士的种种滑稽的穿插、既滑稽而复能使正面的表情愈热烈愈有深刻的发挥、葛氏的成功、就因为能在这种地方着想、现在美国有许多著作专家、为诸滑稽明星撰著剧本、著作电影剧要算滑稽影片的剧本最难、要著作滑稽电影的剧本、那种剧情还是要俚俗的、人人看了都懂得的、还是要深刻的、看了耐人寻味的呢、这当然以俚俗而能耐人寻味的为最好、而且全片剧情里都含有滑稽的深意、有深刻的表示、有讽刺的本旨、这才可以算得是一部真正有价值的影片、我从乐极生悲一句话上就得到许多知识、我知道悲是从快乐中出来的、那么快乐是从悲哀中得来的、看过滑稽影片的人、常常可以看见有许多令人可笑的滑稽戏情、滑稽动作、都从那不幸或是悲哀中出来的、从这种反面显示出来的滑稽、愈深刻而耐人寻味、所以滑稽电影可以说是不幸悲哀戏剧的反写、如果不是反写出来的滑稽、就像很枯淡无味、所以要滑稽电影耐人寻味、都要从反

面着想、要从不幸悲哀的地方去着想滑稽的戏情、要注意剧情的合理、还要注意环境的变迁、社会的新潮流和许多近代的关系下、很深刻的描写、像邓南的《光棍皮》一片、他的滑稽、还带着讽刺和受经济痛苦死要面子的种种波折、他的剧本意思很好很深、所以受人欢迎、罗克卓别林裴司开登莱蒙葛莱菲士诸人、也都能合情合理很透彻的描出滑稽、所以也得到滑稽明星头衔的代价、现在中国电影界虽然也产生了几部滑稽影片、大都近于胡闹、所以失败、如果加意的研究、那有不达到成功的光明点、到了那时、如果中国的电影界也能像《淘金记》《光棍皮》等片的有深意、中国的电影界也有很好很光亮的成功了、我很希望着呢、所以滑稽影片都说很难摄制、就因为要不胡闹、要有真理的深意、我以为滑稽影片能讽刺感化人、予人教训、较之其他社会呀教育影片呀都来得深刻、我愿中国电影界发愤的研究、能得到拍摄滑稽影片圆满的结果、也不负一辈有志热心研究电影的本旨了。

滑稽电影里演员的态度也很重要、我们常常见了滑稽影片里如果有个很壮很长胖的女子、同着一个很瘦很短小的男子一起着、或是看见了个面貌很丑黑的女子、穿着很鲜艳的衣服、装出很妖形的态度、我们像都很滑稽可笑的、这就是演员的态度滑稽、所以能引起观众欢笑的理念、所以卓别林的短髭破衣、破鞋、和手杖、同罗克的眼镜、裴司开登的扁帽、都受许多人的欢迎、就因为他们有了这几样饰品以后、就增加了他们态度的滑稽了。

表情本来是演员所必具的要素、而滑稽的表情更是难、像卓别林的一举脚、罗克的一发呆、观众就像很滑稽可笑了、有时候一段很枯淡无味的剧情、被善于滑稽表情的明星主演了、就果然很滑稽很有意味了。

滑稽影片如果依赖着说明的滑稽、那也可以预料这部影片是毫无价值的、但是有时候那滑稽的剧情是不能从演员的表情发挥得畅快、所以就用说明来补助、总要使一部滑稽影片有真正圆满滑稽的价值、我们在影片里常常可以看见滑稽说明、就是这个道理。

(原载明星公司特刊第 25 期《血泪碑·真假千金》合刊 1927 年)

我对于笑剧的感想

曹痴公

戏剧感人最深、这句话差不多是公认的了、我国数千年的民众文学、现在还寄托在戏剧身上、无论怎样没有受过教育的人、他对于戏剧的史材、比较的都还熟悉、什么关公、什么岳老爷、什么薛仁贵征东、什么乾隆皇帝下江南、这些故实、他们都耳熟能详、我曾经遇过一个不识字的朋友、他谈到这类裨官野史、也就滔滔不绝、我起初很怀疑地想道、他不看书、这些故实、那里得来的、后来一问他、才晓得他欢喜看戏与听书、耳濡目染、他脑海里就渐渐受了很深的印象了、由这一点上、我们可以领略到戏剧与人生、是有极大关系的、不过旧有的戏剧、因为音节唱调的拘束、他的重心、已渐渐移转、差不多成了人的问题、某角如何、某派如何、虽说是研究艺术、但已离开了戏剧本能、我尝看见一班妇孺欢喜看白话戏(即所谓新剧)、大约也是易于领会的道理、话可是说回来了、戏剧终究是死的、人终究是活的、所以人力足以转移戏剧的价值、死戏活做这句话、也不能说他没有见地、因此我感想到无论什么事、只要做这事的人、明了这事的宗旨、依着他的方向运用自己艺术的手腕来调节他、多少与社会人生发生些关系。

上面许多噜噜苏苏的话、是我历来对于戏剧的感想、似乎对于电影没有什么关系、不过我总以为电影虽是描写人生片段的生活、究其实质和功能、也不在戏剧之下、直截的说一句、电影不就是无音戏剧么、我记得报学专家汪英宾硕士、曾说画报是无音新闻、并且说他的感人力量、比较文字大、这句话确有见地、所以我说电影即是无音戏剧、他的力量亦比那有音戏剧来得大、因为爱美是人类的天性、小孩子们看图画比读书起劲、也就是这个道理、不过在无论那种戏剧中、最能引人入胜的、要算滑稽一派、京剧中的小丑、打科插诨、固可博一时的笑乐、新剧中的趣剧一类、尤受一般人的热烈欢迎、不信且看近来的游戏场、哪一家没有单独的滑稽新剧团即一个滑稽戏场、观者不是满坑满谷、这是什么缘故呢?因为无论哪种社会里的人们、他心中必有一种刺激或抑郁、到戏场里来、左右不过是消闲散闷一回事、听到些笑话、也可以舒畅舒畅些心胸、卫生家尝说每人每天应大笑一次、也无非是利用欢乐来增进健康、所以能利

用滑稽来灌输人们一种智识、他收效比书本子上教育、要宏大许多呢、电影何尝不如是、欧美滑稽戏能独立一派、卓别麟和罗克能成为一代明星、也就可想而知了、我国电影事业、现在比较的总算发达了、但是滑稽新片却还不多、大概是人材缺乏的缘故吧、从前亡友鹧鸪曾经主演过几张滑稽片、但因为那时电影艺术还幼稚、在动作上讲起来、尚不能认为真正滑稽片呢。

汪优游和徐卓呆二君能够毅然来创此新局面、组织一个开心公司、专门摄取些滑稽片子、他的成绩怎样、看过开心出品的当然知道、也不必我来吹嘘、不过我以为汪徐二君的办开心公司、不仅是寻寻开心、也不能认为投机事业、实在是他们能明了艺术的途径、不一定要拿正经面孔来做成的、就在这嘻嘻哈哈的当中、往往可以给人们以极深的印象、古语说得好、喜笑怒骂、都成文章、做文章尚且不一定要怒要骂、以艺术感人、何必一定要像怒骂的样子来指导人呢？要知道玩笑当中的事、是最易感人的啊！

未了我还希望开心公司诸君、努力前进、造成开心化的艺术途径来、使一般长年愁眉苦脸忧国忧时的人们、心花怒放、一个个由悲观而变到乐观、打起精神方好做事、这就是无音戏剧的成功、也就是笑的戏剧成功。

（原载开心公司特刊《雄媳妇》号 1926年）

说伦理影片

周瘦鹃

中国数千年来、对于忠孝节义四字是向来极注重的、自新学说兴、一般青年、非常崇信、于是竭力排斥旧道德、把忠孝节义四字一齐都推翻了、忠呢、本来是臣行之于君的、如今专制国已改了共和国、君臣的名义已没有了、自无所谓忠不忠、然而改忠于君者忠于国、也未尝不可、至于一个节字、虽也是绝好字眼、为中国几千年来最奇怪而最难能的一种道德、为世界各国所无的、但自新学说兴、可就攻击得体无完肤了。义这个字、无论新学说旧学说、都决无推翻的理由、但虽没有人加以攻击、而叔季之世、人情薄如秋云、差不多也人人忘了这义字了、除了那忠与节义之外、如今我要很郑重的提出一个孝字来、讨论一下、我以为无论如何、这一个字是应当保留的了、虽然非孝之说、甚嚣尘上、究竟还不敢明目张胆的宣传、本来像现在这种时代、不用再宣传非孝、实际上已在那里实行、试问现在一般做人家儿子的、那一个真能孝他的父母、一娶了妻、一生生了儿女、就几几乎将父母抛在脑后了、若再将非孝之说大吹大擂的鼓吹起来、势必要叫全中国儿子、人人带了勃浪宁、将父母一一轰死、没有手枪的、便用快刀杀死他们、照这个样子、那中国可就真个要变做无父无母之国了、即如西洋各国、也未尝非孝、试将英文字典一翻、便有 filial 一字、即是中国的孝字、既有孝之一字、便有孝的所为、我们虽没有机会、到西方人的家庭中去参观一切、但我们在影戏院许多外国影片中、可以见西方人对于父母实在非常孝顺、而以对母为尤甚、便是在久别重逢之际、儿子总得拥抱着父母、重重的接吻、随处有真性情流露、为吾国人所不及、只须在这极小的一点上看去、便知西方人未尝非孝了、平心而论、我们做儿子的不必如二十四孝所谓王祥卧冰孟宗哭竹行那种愚孝、只要使父母衣食无缺、老怀常开、足以娱他们桑榆晚景、便不失其为孝子、像这种极小极容易做的事、难道还做不到么、有人说、父母有甚么权利、定要子女孝顺他们、金圣叹说得好、父母生子女、是为了行乐而生的、子女实在无孝顺之必要、我说、金圣叹的话、姑且当他可以成立、然而做父母的、抚养子女到长大成人、供给他们衣食住、以及求学问题、婚嫁问题、样样都要操心、而幼稚时代的提携保抱、更足使为母的耗尽心力、做子女的受了这样的深恩、难道竟可以一辈子

辜负而不知图报么、有人说、这是做父母的应尽的义务、说不上深恩不深恩的、我说、姑且撇开深恩二字、但是尽了义务、也应当享受权利、父母尽了这么大的义务、子女也应当给他们享些权利啊、现在一般人、在未娶妻时、也许能孝顺他们的父母、到得娶妻之后、往往一天天的和父母疏远起来、甚至可以断绝关系、其实只要把爱妻之心、分这么一丝一忽以孝顺父母、父母也就很快乐了、那又何必靳此区区呢。

在下六岁失怙、只有老母在堂、在下并非孝子、说不上孝顺二字、然而对于老母、却也不敢拂逆、凡事总是行我心之所安、觉得父母子女之间、本也有一种自然的感情维系着、决不能轻轻摆脱的、我近二年来、所看西方影片不少、但看了哀情影片、不大落泪、而竟有两种伦理影片、使我看了、不知不觉地落泪不少的、其一是玛利贾尔女士主演的《过山》(Over the Hill)(按即当年上海大戏院开演的《慈母》)、其二是曾在浩灵班见过的《吾儿今夜流浪何处》(Where is my Wandering Boy To night?)、这两片中描写父母之爱子女、与孝子不孝子的区别、是何等的强烈、此外在我国国产影片中、也曾见过几种伦理片、也大足以拨动我的心弦、不能自遏、可知伦理影片之动人、实超过于描写男女情爱的作品、就是在下做小说、所做的哀情小说、要占十之七八、虽也有哀感动人的、而终不及伦理小说的出之于正、动人的力量更大、因此在七八年前、在下很喜欢做伦理小说、对于父母子女骨肉之爱、多所发挥、如《有母在》《病中之阿母》《父与子》等、一共有好几篇、做到热烈时、自己也会不期然而然的掉下眼泪来、何况银幕上的表演、比了笔头上的描写、更为亲切有味呢、内中《有母在》一篇、曾在母校民立中学二十周年纪念会中由高材生陶杨诸君表演、改名《恩怨了了》、饰孝子马珊儿的某君、更能把恳切的言语、和真挚的眼泪、使观众留一个极深的印象、至今为一般人所称道、舞台上的伦理剧如此、银幕上的伦理剧、那自然也一样的足以打动人心了。

老友瘦菊、很想借银幕感化人心、所以他既摄制了一种劝善惩恶的《马介甫》、又新编了一本伦理的巨作《儿孙福》、请《杨花恨》《同居之爱》的名导演史东山君代为导演、史君的导演手腕、能用艺术上的工夫、自是一般人所不可及、他在这《儿孙福》中、也能看出他的导演方法、仍以艺术为前提、虽然片中的情节、无非是些家常琐事、而能将父母子女的心理一一分析开来、深入显出的表现于银幕之上、使观众看了之后、都觉得自己在家庭中、委实有这种现象、但看了平日史君研究艺术、心细如发、就可知《儿孙福》的成绩、定有可观了。

《儿孙福》的三个字眼、似乎是乐观的、其实以全剧的情节而论、实在是偏于悲观、而含有讽刺之意、试看剧中的那位慈母、生了二子二女、辛辛苦苦的抚养他们起来、娶的娶、嫁的嫁、似乎应当享福了、而那终究会行乞、到得子女都来看伊时、伊也就撒手归天、人生所享儿孙之福、不过如此、唉、这样的福、可以算得福么、实在是苦痛罢了。

剧中对于慈母的劬劳、加倍的描写、以反衬子女们的不肖和不孝、虽有一个肖子、一个贤媳、也无济于事、看了此剧、可以唤醒一般愚父愚母要靠儿孙享福的迷梦、也可

使一般没有子女的人、不必娶妾纳宠、生出许多无谓的风波来、以致得不偿失、看了此剧也可以使一般做子女的扪扪良心、对于父母应当如何的相待、平日间可有甚么亏心之处、趁着父母未死之际、快快补过、到得父母去世、补过也来不及了。

周文珠大家都知道她是个二十多岁的少妇、而在此剧中由少而老、末后竟能饰成一个五六十岁的老太太、一举一动、维妙维肖、化装之出神入化、直与当年史君在上海影戏公司《小公子》片中饰老皮匠胡山一样、都是不可多得的、《儿孙福》的成功、又使史东山君在电影界导演中的地位加高了一层。

(原载大中华百合公司特刊《儿孙福》 1926 年)

请为中国影戏留余地

郑正秋

可爱的风气、可爱的潮流、世界上多少新人物由你产生、世界上多少新事业由你成功、风气呵、潮流呵、你底力量真伟大、你底传染真迅速、可爱可爱、真真可爱、我们明星中的分子、都全仗着你底大力、居然的放出光明来了、唉、可惜可惜、可惜我们正想要大放光明、偏偏在可爱的当中、又不免叫我大叫其可怕可怕、真真的可怕了、天下事有一利必有一弊、这一句成语、却是你最大的仇敌、我底可怕也就在此、很好的风气、很好的潮流、往往给贪图急功近利不自量力的人们随便利用、造成了坏风气、坏潮流、想起来不但可怕、更加的可恶咧、我们受群众欢迎电影底的风气所感动、我们受美国制造影片底潮流所激荡、我们聚集了志同道合的好朋友、很下了许多考查的工夫、我们对于这种风气、这种潮流、认识得很真切、很透彻、我们知道电影是已经跟着火车轮船、到处在伸张它的势力、我们而且知道电影是将来要普遍全世界的、我们是中国人、我们觉得中国人又做了银幕上的落伍者了、我们不能不起来开通风气、适应潮流、我们考虑又考虑、尝试又尝试、耗费同志们一年半的心血和财力、方才敢出正片、自从我们《孤儿救母记》哄动一时、大受国人和国外侨胞底欢迎之后、上海就连绵不断地产生出许许多多的影片公司来、几个月里、接联着会有二三十家新公司、风气果然开得快了、潮流果然来得猛了、我们非但不妒忌、我们并且很热烈的希望大家从艺术上竞争、替中国挽回些体面和权利、很希望世界上电影事业里、也有中国一个位置、却不料到近半年中、竟使我们大大的失望、尤其是大大的可怕、我于是乎忍不住了、不得不大声疾呼地叫道、替中国影戏留一点余地、替中国影戏留一点余地。

诸君呵、本来国内外同胞对中国影片、何等的有希望、南洋英荷属甚而至于争先恐后地预付证金、订购新片、上海呢、每一张新片出映、总有极大的哄动、无论日班夜班、戏院里都有人满之患、开影戏院底洋人、居然改变他看轻中国影片底眼光、这是何等的气象、可惜出来了一般不知道天多高地多厚的先生们、看人挑担不吃力、自己凭着一知半解的知识、抱定大发其横财的心思、借广告骗人、借新闻鼓吹、本身未曾脚踏实地、立刻大吹大擂地立公司、招股款、办学堂、招学生、收演员、拍片子、脚本的取材

合不合戏剧资料、他是不问的、演剧的人才有没有表演的资格、他是不顾的、片子未曾摄制完工、立即联络报界、立即运动要人、用不正当的恶劣手段、开影片界不良的恶例、叫人替他底片子说好话、对于国外派到上海来的影片采办员、又卑鄙龌龊地去拉拢、那盲目底采办员、居然把他们底片子、不问好歹的一齐收买去了、弄得如今南洋有好几处不敢再买中国片、甚而至于不敢再演中国片、这是中国影戏前途上何等的幸呵、讲到上海、未尝不给它们把市面捣乱哩、当初可以常常客满的、现在营业已不如多多了、观众还没有完全辨别那一家公司底品好、那一家公司底出品不好的识力、他们看到广告新闻上的大话、他们便去上当、他们上了当、便笼统地异口同声说是中国影戏究竟不堪入目、究竟比外国影戏有天地之分、他们对于中国影戏便不信任了、开影戏院的外国人、对于中国影片、也就只肯由中国人出极高的包价、包租他院子、不肯再做分账了、上海一埠、几几乎要没有中国影戏底立足地了、唉、这种孽作得真不小、然而出劣等影片底公司、又何尝得利、还不是终不免要耗去股东血本的、终不免要丧失自己名誉的、损人不利己、何苦来、何苦来。

投资本的先生们、编戏的先生们、导演的先生们、拍戏的先生们、演戏的先生们、报界的先生们、发行的先生们、介绍的先生们、批评的先生们、在这生死关头、千千万万、替中国影戏多多的留一点余地、我们揭开窗子说亮话、我们也是将本求利、我们不要说为国为社会等等的好听话、但是我们认为在互利当中、可以凭着良心上的主张、加一点改良社会提高道德的力量在影片里、岂不更好、可以挽回些外溢的金钱、岂不更好、可以发扬中国艺术、使它在世界上有个位置、岂不更好、我在《影戏春秋》创刊号里、曾经做过一篇《为中国影戏说几句直话》的文字、诸君可以拿来参观一下、总之、好风气别叫它反成恶风气、好潮流别叫它反成恶潮流、叩头叩头、叩求大家慎重投资、慎重编剧、慎重导演、慎重拍戏、慎重出片、慎重介绍、尤其叩求各埠院主、慎重采办、慎重开映、成绩不好的影片、宁可损失本钱、不要拿出来捣乱市面、慎重慎重、千万慎重、快替中国影戏留余地、快替中国影戏留余地吧。

(原载明星公司特刊第1期《最后之良心》1925年)。

五卅惨案后之中国影戏界

剑 云

上海不幸、发生五卅惨剧、汉口继之、未几而有广州沙面之变、同仇敌愆、与汝偕亡、罢业怒潮、澎湃以起、各界人士、咸具牺牲决心、损失在所不计、报纸附张之游艺文字、且随以停刊、娱乐性质之活动影片、又岂能幸免、于是沪汉港粤等埠收入骤形短少、而资本薄弱之制片公司、乃嗟叹懊丧、岌岌不可终日矣。

虽然、事变之来、损失宁止一方、认清目标、人力尚可挽救、五卅惨剧正在交涉中、结果如何、未能预料、吾人唯知抚我者后、虐我者仇、国之不存、民复何有、敌苟自恃强权、蔑视公理、则我赤手空拳之华人、犹有唯一对待之武器在、武器惟何、曰抵制而已矣、某烟公司年吸华人金钱千数百万、纸烟搜括之不足、复出其余资、兼办影戏、彼之马蒙虎皮、固不能蒙蔽识者、而其经济势力、则非我资本薄弱之同业所能抗衡、今年为扩充地盘计、先于津沪两埠收买小影戏院七八家、一面推广纸烟营业、一面抵制中国影戏、两利之道、无逾于此、在彼诚踌躇满志矣、五卅惨剧既起、抵制某货、一唱百和、此庞然大物、脑满肠肥之某烟公司首当其冲、彼之纸烟销路遂一落千丈、其所附设之影戏部、亦因无力支持而宣告解散、各小影戏院均已停演、我方之损失虽巨、彼又安见其有利耶、大敌当前、不旋踵而灭、此则足以告慰我同业者也。

学说无国界、医药无国界、艺术无国界、此义尽人知之、惟是利权所关、则未有不自觉其国者、我国有一部分人、洋气太重、几自忘其为炎黄华胄、中国民族、遂至数典忘祖、非洋房不住、非洋服不穿、非洋货不用、对于消遣之影戏、亦非洋人所开之影戏院不入、非外洋运来之影片不观、利权外溢、不可胜数、为虎作伥、思之痛心、五卅惨剧后、外人所开之影戏院、营业清淡、大不如前、某西班牙人所有之影戏院、亦不敢过于操纵、颇有返于拆帐之趋势、此亦差堪告慰者、乃不明事理之辈、仍不惜以自制影片、包外国戏院开映、一若非借重外力不足以增光荣者、而血本所关、反可不顾、其意何居、不得而知、又虹口华人所开之某影戏院、向拒国制影片不映、而自五卅惨剧后、外人皆相率裹足、两事对照、诟不汗颜、吾为此言、非谓凡外人开设之影戏院、皆可不分敌友、一律抵制、吾甚望国人痛定思痛、因此次之惨剧、而能有所觉悟耳。

凡人于创巨痛深之余、新愁旧恨、每易勾上心头、吾昔有言、中国影戏如仅在国内周旋、不出国门一步、决不能认为成功、吾国以国势积弱之故、任何事物、俱受列强之压迫、几于遍地荆棘、举步不能自由、同一影戏事业、人之输入吾国、如入无人之境、不论何种影片、均可自由开映、不惟有关风化者不禁、即公然侮辱华人者、亦可对华人映之、不复有所顾忌、国人熟视而无睹、官厅袖手而不问、反观国制影片运往外洋者、除科以极重之进口税外、必派人审查、延搁时期、故意留难、遇事吹求、彼苟认为不合、又必剪去若干尺始准开映、如南洋英属、法属安南、日属台湾、无不如是、最近某公司所出之某片、且由南洋退回、不准开映、某片之情节纵不佳、然以吾所见之外国影片较之、其放荡之描写、未尝无甚于某片者、而待遇之不平又如此、呜呼、只有强权、谁讲公理、国之不竞、于人何尤、吾同业亦有事急自卫之感想乎。

其次、吾对于目前混乱复杂、自生自灭之制片公司、吾始终认为非佳兆、吾且认影戏事业、断非仅有资本毫无人才所可投机而尝试、今日观众之眼光、已随影片进步而逐渐提高、粗制滥造、草率完成之幼稚出品、决不能受观众之欢迎、与其人自为政、东起西落、拼凑数千资本、无导演之才而强任导演、力不胜摄影之职而硬充摄影、丝毫不能表演而自命明星、勉强创一小公司、一片制成、即已一蹶不振、徒然浪费资本、赢得满腹牢骚、不如聚集若干小资本、成为大资本、合并若干小公司办一大公司、势力较为坚固、吾闻五卅惨剧后、已有两公司合并、两公司召盘、吾尚望其他力不能独当一面之公司、悉皆从速合并、以节省经济、经此一度淘汰、一度整理、然后对内为轨道内之竞争、对外为有组织之联络、庶几中国影戏事业、犹有可为、非然者、吾有不忍言者矣、塞翁失马、焉知非福、吾同业其毋戚戚于小者近者、而当孜孜于大者远者、斯则五卅惨剧后所赐予吾人宝贵之代价也。

（原载明星公司特刊第3期《上海一妇人》1925年）

提倡国产为今日救国之良剂

韦耀卿

影真事业、本发源于欧美、后渐渍于世界、环球各国、有鉴于此项事业之关系国家社会普通教育至伟且大、于是均竭力提倡、精益求精、而制造影片者、不惜资力以磨陇之、呕心嚼脑以研究之、政府诸公、复鼓励促进之、社会人士、亦赏识珍视之、均认为科学创明时代、辅助教育之唯一利器、所以在此数十年间、蓬蓬勃勃、风起而云涌、欧美诸国、是凡都城村镇、无处不有影院之设、虽彼村农牧子、不出家门一步、皆能饱览世界各国之风俗民情、政治潮流、以及名山大川繁华都城、毕现之于眼帘、由是观之、其国人藉影真而获智识、至为宏大、是不亚于广设学校之功效也、今者影真事业、亦播传于吾国、然除通商大埠、稍据占观、其余如内地省城、以及府县城镇、不特影业不发达、且对于影真、不知名为何物者、十占八九、即今日通商大埠之影业、稍见发达、然执斯业之牛耳、仍操于外人之手、即如上海而论、有西商罗马斯一家、独占八处影院、再如津京以及其他大埠、西商创设者、亦到处皆是、噫、权利外溢、诚可叹耳、间尝考察吾国今日之大势、其孱弱缘因、由于人民无自治程度、人民无自治程度、由于国家教育之不普及、然吾国今日贫极矣、弱极矣、欲以广设学校以挽救之、势力有不逮也、然吾国之民气、处于四千余年专制积威之下、习惯性成、设不急起直追、唤醒民气、国家前途、伊于胡底、且吾国社会大势无处不立于萎钝失败之途、即如家庭而论、贫者无教养、子孙之程度低微、固不待言、至于稍富之家、果能踪随孔孟礼教、守规循礼者、又能有几何、故欲一家子弟之训良、全视乎父母之贤否、教育指导之良否、然天下之为父母者、岂能尽贤、势必有教育之辅助品者、此其一、且也中下级社会人士、在其幼小时、既未获完善之教导、待及成人、又复增加养家之累、此顶人数、在社会中、足占大多数十之六七、智识既浅、势必有教育之辅助品者、此其二、即学界分子、少年负笈、正是气血方刚、赖人引导之时、彼辈之学问虽是日渐增高、然而对于世态人情、未免缺少经验、势必有教育之辅助品者、此其三、凡此三者、皆吾国羸弱之极大缘因、亦为吾国急宜补救之必要、前者既已失其根本培植、而后者又须待时阅历、再成年之人、既非学校、可能施其教育、下级人士亦非宣讲所能普及、然则欲求一完善捷径、使失机之男女、各得其

已缺之补助、试问舍教育唯一利器之影真一物、其他尚有何物能有如是之功效如是之捷径乎？且影真最能怡性、剧情最能感人、人生在世、无论为社会或家庭、无分男女、未工作长年、而不一思娱乐者、娱乐之品类虽多、究不如影真之能实际感人、盖影真即社会之写真也、片中之剧情、即世间之事事、故凡观剧者、目睹旧习之腐败、新法之完美、更兼有善终恶果、报应昭彰、日久天长、当能薰染感化、变迁于无知无觉之中、由是观之、国家之文化、社会之道德、家庭之友爱、皆能藉影真而引导之、其不受薰染而感化者几希、影真一物、关系一国之兴衰、既有如是之大、而吾国民、当重视之、视为教育最大之辅助品、而吾国人营斯业者、亦不能不具天良之所知、思虑之所及、竭力提倡、锐志求进、以达电影发达之目的、兹就不佞之眼光、而详述之。

考察世界历史、吾国本为先进文化之邦、其礼教高尚、民风敦化、决非他国所敢望影、今者、欧风东渐、致使一班青年维新之士、高唱自由、顿忘国粹文化、殊不知吾国文化、早为欧人醉想、是故欧美政府有识之士、常有牺牲巨资、派专门委员特来吾国调查文化事业、其崇拜之热、可想而知也、吾国人欲求智育发达、惟有从国产影片入手、决非泊来品能可隔膜而指导之、噫、国产影片之关系、既有如是之大、而吾人又不能不渴望吾沪上制造影片诸公、有所觉悟矣、当民国七八年前、吾国在申有志之士、已愤外来影片之吸我资财、于是集合同志、开始创制国产片剧、如《阎瑞生》《张欣生》《古井重波》以商务馆创制诸片、其中情节、虽多缺点、不近情礼之处、然国人对之、尤能谅解破囊出巨资而欢迎之、由是观之、国人之热诚不弱于他族、可断言也、所惜者一般嗜利之徒、竟持制造片剧为彼辈攫财之捷径、不问乎何为艺术、何为道德、但求片剧多、攫利厚、故近年来申沪一埠、出片公司、竟达四十余家、若详查其所出影片、大多数东拉西凑、杂乱无章、甚至光线模糊、阴阳不分、因此致使菲律宾与南洋群岛等处、映演国产诸影院、几濒于破产、而国产影片之名誉、亦因之大半扫地、噫、无论其为泊来品也、国产片也、如使观者乘兴而来、未及终局、辄复败兴而去、一而再、再而三、欲求国人破格出资而欢爱之、岂可得乎、故吾谓沪上制片公司、不欲发展斯业则已、果欲与外人竞争、而图自存、必须广集资本、多选人材、每出一片、必须百般审慎、不厌求精、放大眼光、捐弃急切谋利之心、力求优美之成绩、不然、惟利是图、贪得无厌、试问业影院者、其求价既有如是之巨、又焉能收廉价而出售、票价既大、观者之数目必减、观者既少、则推行之时期必钝、推行之期既钝、则想观众之普及必难、观众普及既难、则国人之受益必鲜、而制造公司之售出及其收入、亦当有限止矣、制造公司之责任、既如上述、而业影院者、尤当具爱国爱群之天良、为社会服务、为公义而牺牲、对于制片家、应当推诚而补助之、竭尽提倡而推销之、每对应演之国产、必先慎选宗旨纯正者、务求适当而定、倘遇不良之国产、虽至牺牲捐弃而不惜、每遇良好片剧、但得来价平常、不必居为奇货、故意增价、吸收金钱而负光顾之热诚、但求营业之发达、能有余力而推广、不必贪得无厌、要知制片公司之与影院、尤手之与臂、弓之与弦也、必须互相体惜、各出至

誠、設法而推廣之、務求竟存于此萌芽待起之秋、否則欲求與舶來品並爭于此商戰之場、不至失敗者、豈可得乎、今吾人之影業、既與國人發生若大關係、而吾人之希望於國人熱心惟誠群起贊助、亦有必要焉、細查影片一物、每歲輸出現金、專指美國而論、不下百萬美金、遑論歐洲諸國、至少亦有數十萬金、利權外溢、能無悲乎、歐美片劇、每到吾國、首次映演者、如上海香港天津北京等外、其票價率多收一元至一元五角、次演者票價、則減輕至多數角、迨及三四次、其收價僅售銅元而矣、其租影片價、亦皆类推相似、故彼輩之業租片者、一旦售出、收入極豐、而業影院者、果能慎選片劇獨立無爭、自無極大之危險、國產片劇則不然、每出一片用資巨萬、彼西人開設之影院、概不租演、勢必仰仗國人開設影院而推銷之、映演之家數既少、彼出片公司勢不能不售大價而維持其經營、售片之價既大、映演家之担负必重、勢不而不增加票價而減其担负、理之自然也、故吾為吾國制片公司方面則曰、必須廣搜人才、多出優美之片劇、使之暢銷歐美、則收入必豐、對吾影戲院則宜權衡輕重、竭力提倡、以普及觀眾、而吾國人之觀劇者、則亦應偏重國產、大聲急呼、互相輔助之力、望國人本愛國強族之熱誠、破格寬容、提倡而補助之、對於外人之營此業者、稍具眼光而岐視之、然後此業勢必日漸推廣、由商埠而推及省都、由省都而推及府縣、然後由府縣而推及村鎮、影業既已普遍、國人之學識亦必隨之而俱增、國人之學識既增、而國勢亦必隨之轉弱為強也、故吾深望國人破格努力補助吾人之事業、吾人之影業既成、尤如學校之普設全國也、望國人、三復斯言。

（原載新新公司特刊第1期《戰功 重返故鄉》1925年）

为影戏的前途呐喊

辛汉文

看啊！我们中国的影戏，现在真是蓬勃兴发了！它的发达真是一日千里；我们可以看见：接二连三影片公司出现，我们更可以看见：一片一片的新鲜影片放映。——但是：这种蓬勃的气象，真使我恐惧，使我底全身颤动，使我底喉际发痒，要大声呐喊！但是无名而又薄弱的我，纵使喊到声嘶力竭，结果想必也是等于零的，因为要在现代的社会上说话：第一要有虚名，才能使盲目的人们相信，第二要有说话的场所，才可以拿自己所要说的，尽量地发表。

我既不是什么博士，硕士，什么专家；大家，所说的话当然没有人注意；即使良心有时迫我说，而现在黑漆一团的关于电影的出版物上，不容我说；而我亦不愿在那里说。

我忍耐到现在不能不说话了，我等到现在，居然给我找着说话底场所了！我久积不发的良心底呐喊声，有大声喊出的一日了！今后我要大声呐喊，不时地呐喊，为影戏的前途呐喊！

我的赤裸裸的呐喊，或许于我底前途上，有危险，有损害；但是我不顾一切，只知凭着我良心底命令来呐喊！我第一声的呐喊就是向黑幕派的影剧公司下一封哀的美教书！

黑幕派的影戏公司啊！虽是你们借着“改良社会”“提倡教育”等等的美名，做了一块好招牌遮盖你们本来的面目，但是你们的罪恶，却也瞒不过识者！他们的慧眼，能透过你们的假面具，见到你们底原形。老实说：你们除了拿如何吊梆子，如何逛窑子，如何做拆白，如何为强盗等等的妙诀授人外，再没有别的好教训给社会。你们只是做了社会的“吊梆子的教授”，“逛窑子的教师”，“拆白党的先生”，“强盗的参谋”罢了！真正研究艺术的同志啊！快拿照妖镜来照他们，快拿公论的利剑来诛他们！不然中国电影界就没有一片干净土，中国人的面子都给他们丢尽了！

黑幕派影戏非但不能拿中国的文化，发扬出去，反拿中国人的丑恶，去献给人看！凡外国影片中所不敢做，不能做的侮辱中国人的事实，他们竟乐为之而优为之！他们

非但不能引导群众，走向真善美的路走，反使无知者堕入淫邪的魔道！喂！这种伤风败俗损辱国体的黑幕派的影戏公司是社会的蠹贼！望有志之士，真正研究艺术的同志，群起而攻之！

（原载长城公司特刊《一串珍珠》 1926 年）

论国产影片前途之危险及其补救

李剑虹

谁都知道电影事业是含有艺术性的营业，并且还负有指导潜化社会的责任的。在现代中国电影萌芽的时期。我们虽不能尽善尽美的使它克尽厥职，发挥其天能，但至少也须含带一点艺术化在内，那才不枉费许多心血成功这一部影片。

我们统计近几年来影片公司之成立，与国产影片之出品，在数量上察看起来，总可算是发达到极点了。可是若一究其前途营业之若何，那真是令人不堪设想呢！因为现代人们把影片事业都看得太轻易了，并且还当它作为发财的捷径！因此不问三七二十一，大家竞争着出片，但求愈速愈妙。如此而欲其支配人才，而欲其研究艺术，当然是事实上所不可能，那末而欲其成绩之优良，当然也是梦想不到的了。

最初，人们对于国产影片的心理，固然只求限于晓解就是。但是片中情节之优劣，与夫趣味之永涩如何，大凡是稍具知识的人们，我想大概都能辨别出来的。在前二年里，差不多十片中倒有九本是爱情性质（因为爱情剧费用少表演易故也），而且都是老生常谈般的，约说一男一女始而如何生爱，继而如何波折，终而如何团圆，千篇一律，依样葫芦，既无艺术之含化，更乏潜导之功能。因此仅能博取观者一时的情感，而不能享受长期热烈的欢迎。在资本小的公司呢，一受这样的打击，便立刻销声匿迹，其纵能在经济方面维持残喘者，却亦都在小心翼翼，恐蹈覆辙。据最近的调查，从前在南洋群岛方面的营业，和现在比较起来，滞销有七三之远差！因为小公司弄坏了名誉的缘故，不期而然连带几个资本稍雄，出品尚佳的公司，也同感着无穷困顿的影响！在这影片前途恶波汹涌警告的时中，那知我们依然懵懵，非特不急起设法去改革，并且还有几家素号大规模的公司竟不惜饮鸩止渴，在大做特做那什么鬼魔妖怪的把戏！一味以趋迎社会观众的心理为依准。要知这类的剧情，仅可适用于舞台上用的，若要强编为影剧，那真弄巧反成拙了！但是他们究竟能否使其营业始终的发达呢？我敢大胆说：“至多只能限于局部的博取一时观众的快感，绝对无永久享受热烈欢迎的资格的。”虽然他们只偏一己之见，只图一时之快，可是国产影片，仅存一线之生机的前途，却愈被堵塞，差不多完全要被断送了！在这千钧一发的时中，凡是我们具有常识的人们——尤

其是我们站在电影界里先觉的人们，对这一切身重大的问题，实不容再苟安缄默，不思以挽救之术，我现在略述二种补救之法于下：

(一)取缔不正当公司及严格选择演员

(甲)我们假定在上海的，就以上海各影片公司联合起来，成立一个影片公司联合会。由各公司互推几家资望深高，出品卓著的人员出来做执事。并应厘订多条严厉的章程，务使自遵而箴人。凡有新成的公司，我们当然认为新同志而欢迎他；但是同时即须检察他——他们的组织是否完备？目的是否正当？倘有与定章不符处，应当劝告以遵守，进言之，至万不得已劝告而无益，立刻就可以宣布他没有加入本会的资格。

(乙)演员之道德高卑，实攸关公司之全体颜面，间接且更关系公司前途之发展；所以当征求演员时，人才固当要注意，而道德亦须要旁及，不幸有破坏或不道德事发生，我们只有摒除而绝之。

(二)广征人才与改良剧本

(甲)现代各个影片公司里，对于征求演员之人才，大都是抱着敷衍与雇用性质的，甚至牛头不对马嘴的硬相配饰起来，成绩之不佳，由此可见。我们应该无论对于何剧上，都亟应严格的选择其适当之人才。譬如侦探重在武术，当然应选精通武者充之；社会重在讽刺，应当选以饱经世故者充之；其他若滑稽，哀情，以及有特殊关系的配角等(若老残怪貌之人等)亦均须认真而广罗的征求之。如此方使各能尽情发挥其个性，而描写入真了。

(乙)剧本之良否，有关一片成绩之优劣，前三年的影片是多偏于爱情方面的，后渐略趋于社会，近又偏重于写实，更进于神怪，我意这些纵它如何的玄奇，敢断都不能持久的，此后的剧本，亟应注重于讽刺的社会片，以及义侠的爱国片，其他若寓讽于谐的滑稽片，如普通人士所欢迎者，亦须提倡之。

以上二则，是我个人的管见，同志们如有高卓的宏论发表以挽救此危机，那才真是我们电影界前途的万幸咧！

(原载长城公司特刊《苦乐鸳鸯》 1926年)

现今中国影剧之岐路

连筱痴

批评影剧的人很多、创造影剧的人也很多、我们在各处全可以看得出来、不仅上海一隅而已、若把视线挪到北方、在天津的暴风下、已发现了三家呢、总而言之、出品越多、疵点越多、批评家的攻击点越多、虽然如此、却大众全像入了影剧之宫、好好坏坏、无一不备、全犯了当局者迷的大毛病。

一提起影剧来、大众都皱着眉头叹息、若问他为什么缘故、他们也说不出所以来、最明白的、也不过说、公司多资本少、出片不讲求、固然这是中国影剧近来最大的缺点、但是细细的考查、尚不止此、现以我个人的眼光、指出几点、有则改之、无则加勉、至于错误的地方、尚求大雅不吝赐教、彼此讨论、以便帮助影剧的进步、以免沦于淘汰之列。

我现在所指出的、分项述之于下：

一、少联络

中国影界、向来是各是其是的、不顾外面的舆论如何、每出一部片子、大登广告、只要能赚钱、别的就一点也不管了、现今所当注意的、便是联络、可以分三方面。

(A)同业的联络 这一条是中国影界最缺乏的、他们不但没有相当的感情、并且犯了昔时文人的大毛病、互相攻讦起来、自己说了人家的出品不好、可是他自己的出品、能否得到观众的欢迎、他便不管了、这种自相矛盾的举动、实在不应当发现在影界里、所以中国的影片公司、应当携起手来、彼此帮忙、以谋影事的发展才对。

(B)文艺界的联络 中国的文艺界、可以分作两派、也可说是新旧之别、影界应当一视同仁、和他们联络、每出一片、当先把戏内的情节拍法、公布在他们眼前、让他们参加点意见、反正意见有同与不同、大家讨论讨论、片子的声价、自然又高一筹了。

(C)和民众的联络 影片不是摄来给自己看的、更不是给知识阶级看的、若求影

片的普遍、乃是开映在民众的面前、所以当从民众方面开始宣传、方法有两种、一是作公开的映射、提高民众对于影片的兴趣、二是在外埠多设影场、开映国产影片、廉价入场。

因为少与同业联络、便办事棘手、少同文艺界联络、便缺少新思想新材料、少与民众联络、便影剧不普遍。

二、图省事

中国出品大半是苟简之至、因此使观众少浓厚的兴趣、下次就裹足不前了。

(A)编剧的图省事 不去作精奥的思索、而产生不出惊人的剧本来。

(B)导演的图省事 不把剧中情节、仔细考查、剧中人的个性、不作深切的了解、因此影片一出、错讹丛生。

(C)摄影的图省事 随便拍摄出来、光线不明晰、底片不清楚。

(D)演员图省事 不在暇时、研求所饰的个性、及至一上镜头、心慌意乱、死刻板板、一点不自然了。

(E)公司图省事 布景不完全、遇风即飘动、字幕不考究、错字连篇、片内遇着不满意的地方、不忍破费工夫、把他剪去重拍。

因为上诸种关系、影片还能达到成功之点么、若不顾羞耻的把他捧出来和大众相见、还登广告吹牛、而所得的结果、是惹一身臭骂、这未免太不值、记得一月以前、曾在某报副刊上、见着一段小品文字、是承认某片的字幕错处太多的、若是错处太多、为什么不改掉呢、若事先不知、及至开演才发现的、这便是诸事疏忽、还强颜登报道歉、这是最笨不过的举动。

三、明星制度之不良

明星是剧内的主人翁、中国明星制度不良、造成影界的不发展。

(A)明星的人格问题 研究这个问题的人很多、用不着我再讲明、大众的结论、大都是提高人格四字、不过我要在此地声明、人格是明星的自身问题、提高不提高、公司导演全没有权力、应当明星个人自决的。

(B)明星的职业问题 比方明星脱离了影界、他在社会上、是否还有能力去独立、若变成了高等流民、影界的同情威信、当怎样去补求、还有明星在暇时是否有一种附属的职业、以谋生活、免得人说、明星是最不能独立最懒惰的。

(C)中国的明星是不是真正的明星、有些公司一出影片、便道是若干明星合演、这是宣传该用的方法、影片若真能成功、那是毫无问题、成功的演员应当居为明

星、一旦失败、受社会的唾弃、演员的声望也跟着破了产、其实成败常事、一次失败、再次成功的也有、数次失败、而终能成功的也有、而演员冒着自居明星的罪名、未免太冤了罢。

在外国的明星、向来没听见说过分派别的、就是有、也不过是说这影片是浪漫的、或写实的、社会的、喜剧悲剧之别、而在中国之影片、则加以爱情、悲情、艳情、武侠等奇异的名字、若照实在说、悲情何尝不包括武侠、武侠又何尝不包括艳情、甚而至于在明星之上、加上骚辣派风骚派等名目、请问明星的人格、是否要因此发生若何的问题。

四、暗袭的竞争

同业的竞争、足以促成事业的发展、这个学说是没有否认的、看现在中国影界竞争之烈、不禁使我们幻想到将来的成功、而我们若实在的看起来、却是很危险的、他们不用光明正大的方法去竞争、却用暗袭的方法(Cutthroat Method)去竞争、你说我不好、我说你不好、究其源、不外下列几种冲动。

(A)没有远大的眼光。

(B)看着别家比自己好、便起了嫉妒之心。

(C)自私自利。

又常常因为这事发生了诸种不道德的行为。

人家出了一个片子、内中情节是某段故事、片子出版以后、颇受社会欢迎、于是一般投机家、便眼馋心痒了、想起种种方法、给他破坏、这种举动、不但于人有害、对于自己、又有什么好处呢、他们不外用三种方法。

(A)在报纸或印刷品上、鼓吹某片的疵点、以混人之听闻、直使人心果然诱上他的道儿、某片信用销路全都失败才甘心。

(B)自己也创造、剧情同而名不同。

(C)又创造抄袭、用同一的名字、或就是那几个字、或更换一半个不令人注意的字。

上说的无意识举动、全由于投机嫉妒二冲动力而产生、若办不成功、无非自己受点损失而已、其实何必用自己的精神脑力时间去作这样无意识的举动呢、有这么着、为什么不替影界别辟几条新道路呢。

五、缺乏材料

中国影界、现在正可谓之闹稿荒的时代、缺乏新材料来满足观众的欲望、所以大家拼命的想、作、总逃不了婚姻金钱两个定例、其实材料很多、编者不会应用而已。

(A)编者的眼光、只能看到很小的部份、所以作起来总是千篇一律、使人看了名字、便可以猜到片内的情节。

(B)有很好的材料、因为是很繁杂、不易整理的缘故、编者就不过问他了。

以上两种原因、结果便产生许多千篇一律之新剧直述式的影片、若要把舞台剧改为银幕剧时、也是不肯多加变更、不但顺序不加变更、就是剧之分幕说白、也都仍旧、致使累累赘赘、叫观众看得不耐起来、好像受了催眠一般、全睡在园中的椅子上、这不能不说是中国影剧特有的现象、我希望编者能多下点苦工夫才好。

比方我们要把一段故事编成影剧、我们是把它直述下来、像说故事好、还是用艺术手腕、把它溶化、再重新创造、拿这段故事作情节的背景、然后编出来、和那所说的故事的次序完全不同好呢、自然我们费点事、产出的作品、一定比随便采取的好了。

(C)创造力薄弱、甚至于一点创造力也没有、造不出满意的剧本。

(D)艺术手腕不敏活、明明有很好很鲜美的材料、编者却不知如何编法才好、分幕的方法也不妥当、及至后来、只好作出些不精美很拙笨的剧本。

诸如此类、大半由于编者缺乏材料、有好材料不会应用、致使中国的影界停留于此、没有进步的机会。

六、销路不普及

诸公司只求生产、不求消费、这诚犯了经济学的大原则、首当推求消费之方法、然后再求多生产、才算根基立住、要不然影片一多、卖出的少、自然要大大的跌价、影剧事业岂不要破产么、影界中人、当在各方考查、研究推销的方法、庶不致再蹈交易所之前辙。

(A)把眼光放大、(一)不苟图目前、宜作永久之策、(二)不苟图在一埠一地、宜往远处推销。

中国的影片现在只有少数可以在北京天津上海及几个交通便利的都市开映、更少数可以运往南洋、大多数却出不了他本公司所在地的一个码头、更有连他本公司的大门都不能出呢、这句话并不算刻薄、我们仔细的看、却忍不住的替他们可怜。

(B)不图微利、(一)不图蝇头微利、而苟且从事、(二)不受蝇头微利、而丧失人格。

如此则彼此间之感情愈浓、出片愈精、中国影界将来之进步、诚不可以道里计也、区区微言、尚希有心者加以参考。

(原载明星公司特刊第17期《一个小工人》号1926年)

论中国电影事业之危状

汪煦昌

电影为综合之艺术，电影事业为世界之一大实业，世界人士且公认其为宣传文化之利器，阐启民智之良剂。一片之出，其影响于社会人心者殊巨。盖以其能于陶情怡性之中，收潜移默化之效。影片而良，人心随之而趋上；影片而窳，世风因之而日下。其关系之重大也如是，则经营电影事业者，应如何审慎处虑，黾勉从事，以期毋负电影之使命；乃返观我国之一般厕身影界者，徒知乘潮流之所趋，作投机之事业；邀得一二市侩，贸然创设公司；集合三五演员，即行摄制影片，其于剧本编制之善否，影片宗旨之正否，初不顾及，唯知粗制滥造，以遂其利欲而已。恶因既植，佳果难收，长此以往，何堪设想。煦昌忝居电影界中，不忍见吾神圣高洁之中华影业，败于一二市侩荒伦之手。兹本我所知，一述现在影业之危状，大声疾呼于一般所谓电影专家之前，其亦稍肯为吾影业前途留一余地乎？吾不禁馨香祝之矣。

任何事业之经营，要可分三部：一为生产者，一为发行者，一为销货者，事业之盛衰，全视三者为转移。影业亦如是也。制片公司为影片之生产者，影戏院为影片之销货者，而购片商则司推销影片之发行者。不有制片公司，则片何由以成？不有影戏院，则片虽成，而何从开映以介绍于观众？不有购片商，则何由而能风行世界，由通都大邑而至于穷乡异域？三者之地位虽异，而重要则一。在欧美之电影界中，制片公司，因以营业为本位，然决不肯以此而忘电影之本旨。必也编制含有良善主义之剧本，聘请富于学识之编剧，导演，务求有所贡献于社会。影戏院固以营业为本位，然决不肯开映恶俗之劣片以失信用于观众。经营影片之公司，固以营业为本位，然决不肯推销不良之影片以流毒于社会。三者之限格既严，则社会蒙其福，而影业因以固，营业之蒸蒸日上，自亦意中事亦。

今试返视吾国之电影界固何如耶？制片公司既为乌合之流，若以电影之艺术，电影之使命责望此辈，犹诸以国家大事付之于蒙童之手，则虽至愚，亦不知其可也！夫以此辈茫然不知电影为何物之荒伦，乃居然肩此重任，傲然以电影家自命，无怪一般非

驴非马之影片，层出不穷，充斥于市。漫淫海盗，流害无穷，重为外邦所讪笑。可悲亦复可叹！今复变本加厉，不以影戏本身之价值为号召，而求例外之招摇，于营业固获利矣，而其轻贱电影之价值与意义，摧残电影艺术之真谛，其罪安可恕耶？吾不暇为其自身悲，吾实不忍见此风雨飘摇之中华影业，为此辈利欲薰心者之胡闹而失其一线之生机也！

抑又有言者：此辈专以金钱为唯一之目的者，勿论矣。所最可痛恨者，另有一般以社会先觉自命以改良风俗自负之徒，其皇皇然之题旨，吾见之矣，其赫赫然之宣言，吾见之矣。人曰：此侠义片也。此伦理片也。此表扬吾华美德之影片也。此有功世道人心之影片也。我亦从而曰：此侠义片也。此伦理片也。此表扬吾华美德之影片也。此有功世道人心之影片也。虽然。此真侠义片乎？此真伦理片乎？此真表扬吾华美德之影片乎？此真有功世道人心之影片乎？吾不得而知矣！视其名，因所谓忠孝节义废督裁兵也；察其实，可笑可哂，不知所云也。如是而欲求影业之兴，是缘木而求鱼也。夫市侩变相之电影家如此；而社会先觉之电影家又如此。影业前途之何若，可不待卜而知之——吾亦不忍言矣。

或曰：制片公司之腐败，固如上述；然出片自出片，片成而不与开映，则彼辈亦无从施其伎俩，纵不加取缔，亦必自能淘汰于无形矣。余曰：智哉子言，惜乎其不能也。今日之一般影戏院，其求利心切，虽一己之名誉亦且不顾，又何论其能为社会谋幸福，为观众留人格耶？彼辈但知作无谓之广告，以引人人彀为制片者广招徕；而观众之中，类皆中下社会者居多，彼辈乃专事迎合中下社会之心理以售其奸，于是观众观影之眼光长此不进，其意志薄弱者受其同化于不觉。一片之出不知堕落几许人之人格，造成几许之罪恶，电影事业长为有识者所唾弃，良有以也。

偶有一二影戏院，其开办之初，抱提倡影业之宏愿，具不映劣片之决心，乃时不数月，真相已现。果“实践”其提倡之初旨矣，盖彼所谓提倡者，固无分优劣，只须其为有影之片，无一不可以提倡。于是不堪入目之影片，亦居然出映矣；不知所云之影片，亦居然出映矣。以及一切不伦不类不堪入目之影片，无一不居然出映矣！有利可图，无一不肯提倡，制片公司之恶已如此其甚；而影戏院乃益济其恶焉！制片公司之罪已如此其深；而影戏院乃益滋其罪焉！所可悲者，一般无知之观众，废时损财，入其彀中，于不知不觉中蒙其不良之影响。积此恶因，斯真可为世道人心忧也！

或又曰：影戏院之以营业为目的，固其本分，毋须加以深责；惟一般经营影片之购片商，何亦不加考察，反为之推销益蔓其毒乎？余曰：制片公司如此，影戏院如此，社会之观众如此，使购片商而肯放出一些眼光，加以严格之选择，则影业前途尚不致如此混乱；无如此种人之脑筋，既属简单，而以普通社会之心理为依归，又与制片公司之眼光正一丘一貉，则自志同道合，尽力为之谋推广之路。三者相合，狼狈为奸，乃得年复

一年，苟延残喘，长此为社会之蠹。而真正之电影，乃为之存身无地，邪道行而正道衰，瞻前思后，能毋栗然！

吾人对于目前种种危状，宜如之何则可？曰：是在组织公正有力之言论机关，一则对制片公司作严厉之监督以促使自悟；一则揭破影戏院之奸谋以警醒看客；尤为重要者：则当设法提高国人观影之程度；而学识优良之士，亦毋因噎废食，共同携手奋斗，以肃清此瘴气迷漫之电影界，则中国影业前途，庶有豸乎。

（原载神州公司特刊第2期《道义之交》号 1926年）

中国电影事业之前途

春 愁

一、中国电影事业之幸运

电影为最有力之一种社会教育、故自影戏艺术发明以来、欧美社会无不大加赞助、而经营此业之人、亦竭尽智能、精益求精、钻研不息、资本家之投资于此业者、亦以千百万计、而从事表演指导及制片各事人员、亦不下数十万人、所以电影事业之历史、虽不过数十年、然而蒸蒸日上、与他种大规模之生产事业、几乎有并驾齐驱之势、世界各国中此业之发达、当推美国为首屈一指、但欧洲各国亦多急起直追、我国无论何种事业无不落欧美之后、以言实业、则中国富源多未开发、制造多未振兴、舶来物品充塞市场、推其原因、一方由于中国人之不自努力、一方亦因欧美进步极速、中国纵欲振奋、但落后千里、终觉望尘莫及、电影事业亦莫不如此、年来沪粤各埠、虽亦有小规模之电影公司多起、但当时终觉资微力薄、艺术太欠讲求、深恐其不免被舶来影片之压迫、纵能萌芽、必无结果也、不意一二年来、沪制中国影片、竟能博得社会欢迎、虽不足与欧美制片竞争、但亦能维持其地位、此事殊有出人意表者、质直言之、中国片之所以能受人欢迎、纯属一时之幸运、并非因其对电影事业有何特别贡献、而为欧美影片所不及也、盖以电影事业之能否发达、端视观众之多寡、而观众之兴味、则流动不居、一惟新奇是好、欧美制片、其艺术诚已精美无伦、其取材亦极变化非常、但观众习而久之、其热情终难免日渐低落、中国影片应运而出、虽无出众之艺术、而适合观众求新之心理、故能博社会欢迎于一时、厌故喜新、大抵人之常情、久惯都市繁奢生活之人、觉村野生活倍多趣味、看惯欧美影片之人、恒觉中国片之新奇可喜、盖此故也、南洋及荷属各地华人对中国片、趋之若鹜、当局对中国片检查极严、常被剪至首尾不接、然民众欢迎如故也、此其故半由于爱国之心鼓荡、半由于喜新之心理、然外国人之喜看中国片者、则纯由喜新之故也、夫中国影戏事业有此幸运、从事此业之人、如能善用机会、精心钻研、日求进步、则将来中国电影事业、能在世界电影事业中争得一席之地、亦非难

事、是端视业此者努力如何而已。

二、中国影画事业之难关

观众趣味之求新趋向、为中国电影事业幸运之所由来、前已言之、但中国电影事业于此幸运之外、亦有其特有之难关、兹将其最要之点分列如下。

(1)中国人为不善表情之民族、中国人面部最少感情之流露、此点几为世界所公认为中国人之特点夫、电影本为哑剧、银幕之上、纯恃表情、言语无所用之、果中国人而不善表情、则电影事业当然受一莫大打击、推其原因则致此之由可分为二。

一曰天性、中国人之喜静不喜动、感情之不充分表现、虽环境铸造之力甚大、但先天性情亦有莫大关系、中国人之精力、视白人不及远甚、精力不充、故其生性消极、不但动作不敏捷、而其感情亦欠热烈、因之其表现亦不能深刻、此诚中国演员之大缺点、习而久之、或能以人力致胜天然、亦未可知、但必非一朝一夕之所能致也。

二曰环境、(被检去)

(2)社会轻视优伶之观念、前者优伶出身卑贱、又多不知自爱、致使社会深为垢病、电影事业初兴、充当演员之人、在旧社会视之、亦与优伶等观、因此稍知自爱之青年男女、因惮于社会压力、不敢投身其中、因此电影事业遂不免落于多数流氓与放荡女流之手、是诚大可悲也、惟望久而久之、社会观念改变、优伶地位提高、庶电影事业有发达进步之一日也、轻视优伶之习、欧美昔曾有之、今已无有矣、现时投身影戏事业者、大学毕业生亦多有其人焉、中国轻视优伶之习、常此不改、终为此业前途之碍、欲去此碍、优伶自身、亦当负大半责任也。

(3)资本缺乏、中国因实业不振之故、全国人民几无不患贫、国民既贫、凡百事业、不能经营、电影即其一端、欧美制片、其工程大者一片动辄费数十百万元、而中国影戏公司、资本至百十万者固绝无仅有、数十万者亦寥若晨星、以此绵薄资本、从事制片、何能美备、其不能与欧美出品较短长、不言可知矣。

(4)无合作之远大眼光、上海一隅、电影公司有数十家之多、类皆资本微薄、故难有出色出品、若各公司有远大眼光、能彼此合作、数公司全力制品、必较独力所出为可观、盖普通稍为可观之片、亦非数万金不可、布景求精、选材求善、俱非资本雄厚不为功、与其分立数个破而不完之公司、孰若联成一气、厚其实力、以与舶来一竞哉、此端视业此者有合作精神与远大眼光耳。

三、对于中国电影事业之提设

现在从事电影事业者、除应注以上所列各难点、努力合作以厚其基、提高演员地

位、以吸收多量人材、并独出心裁、以补表情之缺、此外对下列各点似亦应加以相当注意焉。

(1)出品要通俗而勿忘艺术、影片必须通俗、其理至显、盖影戏事业发达、纯视观众多寡、出品无论若何美备、若无观众亦必失败、故制片者莫不惟通俗是务、专一迎合社会心理、以求得售、此在欧美亦所不免、因此之故、专迎社会之所好、遂抛艺术于不顾、不知通俗与艺术并非相悖而不相谋者、诚然、自表面观之、通俗与艺术、有时似不相容、例如裸体雕刻与绘画、在俗人观之、或与春宫等视、其效等于诲淫、又如名家诗歌、俗人读之、丝毫不能觉到美处、此事诚然有之、世人谓艺术为贵族的、其故亦在此、但大致言之、民众如有相当程度、美丑之辨绝不至淆混、故制片者为营业起见、当然不能违反民众心理、但亦无须抛却艺术、专事迎合民众心理、盖影戏既为平民艺术之一种、一方宜顾及民众之要求、一方仍要不忘其艺术之使命、而时时以提高民众之艺术欣赏之程度也。

(2)完成其社会教育之使命、而不拘拘于教训主义、电影之社会教育功能、人人知之无待赘述、但所谓社会教育、不必在影片上处处教人忠孝节义之行、礼仪廉洁之操、盖说教乃道德家之事、而不在艺术之范围中、艺术之教育的功能、在藉美的欣赏、使人之全部的人格受感化、全部精神提高、虽不拘拘于说教、而其移人之功、远在说教者之上、此凡稍知艺术者之所知、而业影戏者所不可忘也、欧美大文学家中常有因其太过以道德家自负者、诗文中不免充溢教训之旨、因此大失读者欢迎、此在中国为尤然、以戏剧而论、除去诲淫诲盗之班本以外、大都为劝善警世之说教文、与循环报应之宿命论、不但演者无艺术可言、即做作能到好处、然此种戏剧之内容、亦不值识者一顾也、中国电影、尚在萌芽时期、当然有许多难脱数千年之积习、从事此业者如能脱去前人窠臼、以艺术方法、使观众精神为之提高、人格为之潜化、则其对于社会之责任、庶几尽矣、至若拘拘于因袭道徒之提倡、不但不能成功、且将将艺术一并拖下泥中也。

(3)中国片应注意于中国国民性之表现、表显国民性并非专为狭义的发扬国光计、亦实为中国影戏前途计所不得不尔、盖中国片之所以能于世界影戏界中立足者、只为中国产而已、故欲中国影戏之发达、必须发展其特长处方可、若一味模仿、即能惟妙惟肖、亦未见其能与欧美出品并驾、故不可专事模仿西品、只好就我之所有者、发挥而光大之、如是则与其表现中国陋习鄙俗于银幕、以见笑于外人、莫如取历史上可歌可泣之事迹、使阅者肃然起敬、且助长中国国民性之养成也、电影事业以美国为最发达、而在美国层见迭出之有名导演家中、尤以格莱夫为首屈一指、格莱夫之所以能享盛名者、亦在其导演之影片中、颇能代表美国国民性故也。

(4)演员之人格修养与专门训练、无论讲何主义、谈何使命、然在影戏界中、演员之重要、视任何原素皆较重、此至显明之理也、盖所谓主义与使命、无论若何美妙、若无演员为之表而出之、则亦徒然、中国演员人材之缺乏、无可讳言、无专门训练中为

重要原因之一、但社会环境之限制、尤为最要原因中之最要者、中国贱视优伶、由来已久、其对电影演员亦持同一态度、故有欲从事此业者、多因此裹足、尤以女界为然、故演员选材、男角不得求之于放逸少年、女角不得不求之于荡检女流、惟其如此、故社会愈对之加以非难、故今之充演员者、为此业前途计、自己人格之修养、实至为重要、至于专门训练、亦有同等重要、欧美演员、一举一动一颦一笑、且煞费苦心练习、德国电影家斯托罗贤、训练一女员、使作怒之表情、以手持镜、使女员面之、彼则用恶语斥责、使女员窥镜中怒容之是否逼真、又如京名伶杨小楼、住室四面皆镶巨镜、当其用功时、身著全副戏装在内演习、虽一扬鞭一跷足之微、亦经多次练习、必使合度而后已、现时演员之用功应以斯杨二氏为师也、又制片责任导演员所负者独大、盖以所有演员皆听其指挥也、顾导演责任虽如是其重、但中国导演者、甚少经过专门训练者、故宜选择演员与导演员之堪加造就者、由公司资送欧美名场实行练习、既成之后、复回公司服务、如是不特于公司营业有助、与中国影戏前途亦有莫大关系也。

（原载《银光》 1926 年第 1 期）

中国影剧中几个重要的问题

陈趾青

我写这篇东西是我把平日观察得来影剧界同人——导演编剧演员——所摒弃而不屑注意的零碎事情，搜集起来，提出向诸同人讨论。或许因为我这样小小的提出，能使诸同人对于影剧加以更深切的研究，在于影剧上有新的发现和创造，改进中国的影剧，那末我这番的工作，不能算是徒劳。

为写来便利和使读者容易明了起见，我把这篇东西作上中下三节，上节是说关于导演方面的，中下节是说关于编剧同演员方面的。

上

把死的用许多符号写在纸上的东西，变成长条子的影片，映在银幕上；把纸上写的理想的事实，活泼泼地实现在观众眼前，使观众直接感受这件事实的影像；导演的工作是多末艰难的工作。那末去做这样艰难的工作，应当有怎样的准备；做的时候又应当怎样的费心？导演的工作又好似翻译。他是要把纸上写的死的东西，翻译成功映在银幕上活的戏，正如把英法文译成中文一样。中国影剧的导演者，似乎把导演的工作看得有点容易，对于他的工作，对于他的工作所负的责任，似乎有点不明了，在下面所说的几件事情，他们似乎都未曾加以注意。

（一）全剧的精神。一本影剧也和一篇文章一样，有起乘转合的地方，有大开大合的地方。全剧应该有整个的精神，固结不断。剧中每幕的连续，也正和文中每段连续一样，有伏笔，有补笔，有衬笔，有宕笔，有点笔。假使在一本影剧中删去任何一幕，一本影剧的精神就散乱了。在一篇文章中删去任何一段，全篇文章就因之减色。拿全剧的精神，控制了观众的精神，使观众看得兴致淋漓，目痴神呆。看了上一幕，就有急切要看下一幕的盼望。看了下一幕，就有关切到上幕的联想。观众的精神，连接不断。这方是完全的影剧，这方是有精神的影剧。现在中国的影剧，有许多地方，都是幕自为戏，都是片断的描写。全剧的精神不相连贯，观众看了，都感觉着零碎，这是中国影剧

中第一大缺点。造成这缺点的原因，一方固然因为剧本的不良，一方也实在因为在导演时候，手续上必然有的现象。而导演者在导演的时候，没有顾到全剧的精神，只顾到每幕做戏，也是一个很大的原因。一本影剧在导演的时候，因为设备同时间种种关系，并不能按照剧本中所写的次序一幕一幕的导演下去，有时候第一幕尚未导演，就导演第五幕或第十七幕戏，而且在同一布景的戏，不问他们连不连，幕数相差得有多远，因为图摄制上便利起见，必定要把许多不连续的幕数同时摄完。所以上下次序一错乱，不连续的戏要同时摄完，导演稍有不留心，等到一本影剧完全成功，就有全剧的精神片断不能连贯的危险。

虽然一本影剧产生的责任，不是导演者完全负的。但是从剧本上把写的事实一变成活动的戏，这翻译的责任，应该是导演负的。导演在导演一幕戏的时候，应该顾到这一幕戏和上一幕下一幕的关系。在这幕戏里虽然有很好的表演，虽然有很好的地位好用，但是上一幕戏同下一幕戏的关系，这种好的表演好的地位只好割爱不用。有时候还要在导演的时候，先认定全剧的重心在什么地方，不是全剧重心的一幕戏，就可减轻。每个剧中人的个性，也应该确定，在导演每一幕戏的时候都应该注意到。

中国影剧的导演者有许多对于以上所述的几点似乎有点疏忽，只知就当时所导演的一幕戏上着想，费尽力气，在大的地方小的地方，仔细去描写，结果就一幕戏上说，这幕戏，不能说不不好，导演不能说不尽力，但是连续各幕，就全剧看起来，不是重心不集中，轻重不分，就是剧中人在每幕都有一个性，甚至前后幕互相矛盾。全剧的精神，有些地方，浓烈狂乱，有似疯子，有些地方，萎靡不振，有如重病濒危的人。演的人在演的时候固然莫明其妙，观众在看的时候，也不能得到连贯有系统的感想与影像。假使中国影剧的导演者要产生一本有力量的影剧，那末请在导演时候，注意全剧的精神。

(二)剧本的重要。在现在中国影剧界里实在的情形看起来，剧本在导演方面似乎不十分重要。有许多导演，尽可不用 Continuity，就去导演，在导演的时候，才想出每一幕的戏怎样做。有时候也有想着一幕戏就去导演一幕戏，不管这幕戏在这整个影剧中合宜不合宜，用得着用不得着。有许多就拿着几百字的一篇本事去导演，至于 continuity，却在他一人肚里，胡乱凑成一本影剧。在这种情形下导演出的影剧，就很难讨好。全剧的精神既不连贯，剧中重心亦无寻处，剧中人既没有确定的个性，也没有标准的表演，更谈不到 Plot Situation, Climax, drama point 等等，同全剧的生命了。就是有许多手里拿着 Continuity 导演的，但是有时候竟不按照 Continuity 导演下去，有时很随便的去增加和减少，虽然 Continuity 有时候应该改动，但是导演者对于这一本 Continuity，无论如何总应该抱点忠实的观念，至万不得已的时候才去改动。譬如有一幕戏，在 Continuity 中是这样写，导演者在导演的时候，没有看到全剧的精神，轻易地把它改了，于是影响全剧，这样还是忠实点照 Continuity 中写的做去的好。因为一

本 Continuity 已经拿在导演的手中,要去按照它导演了,那末它必定已经经过导演与编剧的磋商改过,又何必等到临导演的时候又要去改动呢?

一个人的精力同思想究竟有限,假使不用 Continuity 就去导演,那末导演的时候,要想剧情,又要想镜头和作戏的地位,又要注意演员的表情,样样都得自己注意,一人包办,以为一定好了,但是结果,样样都不讨好,反而弄得手忙脚乱,零零碎碎,上下幕互相冲突,互相矛盾。假使虽有了 Continuity,却不按照它里面去导演,又另外自己重行想过,情形同没有它一样,结果也同没有它一样,何不把有限的精力思想专用在导演时候支配和监视的工作上面去呢?假使有人说没有 Continuity 可以导演出好的影剧,没有好的完全的 Continuity 也可以导演出好的影剧,这是在做梦说梦话。再拿翻译的事来比喻罢;没有原文你怎能去翻译?没有好的原文,任你翻译手段怎样高妙,译文怎样能高明?

导演对于一本剧本,都应该充分的研究,对它有充分的明了,才可以去动手导演。也和翻译一样,不懂原文的意义,怎样可以去翻译?可是实在并不是导演不能明了剧本,不能研究剧本,因为他们轻视剧本,不屑去研究,没有希望明了它的心,以为在导演时候,凭我导演的力量,玩个把花样,就可以成功了。

导演对于 Continuity 轻视的观念不消灭,它的有无于导演方面没有关系,那么就没有好的剧本创造出来。没有好的剧本创造出来,就没有好的影剧产生。

(三)演员的选择。从平常人当中寻出一个富有天才可以充影剧中演员的人来,正如矿师从许多平常石块当中,拣出含有金子的石块一样。这种发现鉴别的力量,只有导演和矿师赋有的,也是导演和矿师所应有的。所以同样一块石头,在矿师眼中,就可以知道它里面含有金子;同样一个人在导演眼前,就可以识出他能演影剧,能充那一类的演员。矿师去鉴出一块石头里面是否含有金子,是本着他历年对于矿物的研究,运用科学的方法去探索而出。导演在选择演员的时候是怎样?

当导演要去从许多平常人中选择出一两个演员来的时候,应该注意两点。根据这两点去选择,方可以选择出适当的人才,否则结果就很难说了。这两点,第一是“内心的观测”,第二就是“外形的观测”。“内心的观测”是导演用许多心理学上的方法去推测这个被选择人的性情,近于影剧中所需要的那一种。“外形的观测”是导演根据看他在影剧上的经验,断定被选择人的动作表情,是否合于影剧所需要,并且还要根据他素有的经验,断定被选择人的面庞身材是否适合于摄影。在观测的时候,可以使被选择的人,把导演所要知道的在“无意识”状态或“有意识”状态中显示出来。如导演用心理学上的方法去试探被选择人的性情,导演向被选择人忽然加以某种举动,使被选择人心理和神经上对这种举动起了感应,由五官四肢表示出来,这就是无意识状态中的显示。导演明白的命令被选择人去做某件事情(笑、哭、走路、骂人等),被选择人因了导演的命令,去做某种事情给导演看,这就是有意识状态中的显示。经过这样精密的

观测，一个影剧演员方始选出。经过这样观测而选出的演员，在影剧方始适合需要，方始表演出好的影剧来。否则除非导演在选择的时候，对于内心外形两种观测，必定有错误的地方。

现在谈中国影剧的导演者选择演员罢！在选择时候用什么方法去选择，是否合于上述的两点，我且不必说，我只就已经选择后的结果说。从中国已有的影剧上看去，导演选择演员，似乎失败了。许多已经现身银幕的演员，他们的表情动作有几个能合于他们在所表演的一幕戏？有几个能在表演戏的时候把扮演人同剧中人融合在一起？至于面庞身材的选择，中国影剧的导演者，更是失败了。现在中国影剧中的男性，却是面目清秀，文弱，懦怯，女性都是娇小玲珑，弱不禁风；身材雄壮，面目粗大的，在选择的时候，都已摒弃，就是有一二被选的，在影剧中，也不过男的充强盗粗人一流角色，女的当老妈子丫头，乡下姑娘。至于胖子，在中国影剧中却有定例，胖子是只能扮演滑稽角色的，爱文弱清秀，爱娇小玲珑，这都是中国人传统的心理。我常说中国人这种心理，没有改变的一日，中国国势就没有复振的一天。这些文弱清秀张生式的男性，娇小玲珑红娘式的女性，若说演小姐花园私订婚害相思病等等文弱的戏中充文弱的角色还可以适合，若说用来表演男性雄壮女性英俊的戏，这些先生小姐们，映在银幕上，实在够难看了，个个都带着病态，全剧的精神为之减少。

有人说中国影剧的不好，并不是导演和编剧的人才缺乏，并不是设备不完全，实在因为没有好演员。但是我却不是说中国并没有好演员，实在好演员还没有给导演发现，而且中国现在所有的演员并不是没有好的，实在他们的好处，还没有得着导演的帮助，充分表现出来。我希望中国影剧的导演，在选择演员的时候，请把爱文弱清秀娇爱小玲珑的观念打破，请在选择时候，特别注意。我更希望中国的导演，对于已经是演员的，在选用的时候，注意他未曾发现的好处，使他在自己所导演的影剧里充分地发挥出来。

（四）演员的训练。一个人——无论男性女性——既然从平常人中，被导演选出了，虽有充分演剧的天才，但是没有经过一番训练，却不能算是完全的演员。这也是和玉一样，玉从山里采出来的时候，没有经过玉工的磨琢，决不会成功一件器皿。一个人要成功一个完全的演员，虽然靠他自己去研究，但是他的旁边非得有一个有经验的人指挥训练不可。这个负指挥训练的责任，对于影剧上有经验的人，就是导演。

训练演员，应该注意两点，一点是“接受”，一点是“发挥”。接受是使演员对于自己所没有东西，接受下去。发挥是使演员把自己已有的东西，充分表现出来。无论是接受或是发挥，都是巩固演员的基础。基础一巩固，演员在影剧上不难有所成就。

接受的工夫，导演对于自己所选择的演员，应该随时指使演员对于外面的东西，加以注意，社会上一切的情形，社会上各式人的表情动作，演员都该有相当的经验。同时导演的人应该把影剧上一切学识灌输给自己所选择的演员，使他对于自己所从事

的影剧,先有充分的了解。一方面导演又必须常常同了他自己所选择的演员,去参观人家已经成功的作品,导演在旁指示着,使演员对于人家所表演的正确的表情动作认识。发挥的工夫,是导演对于自己所选择的演员,觉得他有特长的地方,而演员自己又没有晓得,导演明白地对他说,使他对于自己不能晓得特长的地方,加以注意,在表演的时候充分发挥出来。经过这种辛苦的工作,一个演员方可造就成功,导演在用的时候,方能得心应手。

中国影剧的导演,对于演员——就是自己所选择的演员,决不负指挥和训练的责任,平常指挥和训练,只是在一幕戏未开拍前。

Reheasal 的时候,除此以外,导演和演员似乎绝对没有关系,即使有关系,也不过是和平常人一样,友谊上的吃喝玩乐罢了!中国演员中并不是没有可以成就的,实在因为他们没有经过一番训练和导演不肯负指挥和训练演员的责任,所以就感觉没有好演员了。但是有人说演员有自己不肯受训练的,或者因环境有不能受训练的苦处,那么这是演员自己本身的问题,等我在下节再讲吧!

(五)修养的功夫。看到中国的影剧,常常感觉到全剧表示一种畸形的现象,或者呈现一种病的状态。剧中的表演,常常使观众感观得不够不满足。有时剧中所描写的人情世故,和剧中人的表情动作,常常有与社会上实际情形不同的地方,甚或有点错误。这些都因为导演对于精神和学识两方面,没有充分修养工夫的原故。

导演的精神不健全,意志不健全,要求他所导演的影剧健全,是不可能的。精神既不健全,意志既不健全,那末他在导演的时候,就不能顾到全剧的精神,就不能去注意监察演员在剧中的表演。在未导演的时候,他对于世故人情,就不能加以精密的观察,深入的探索。于是他作品中,就有病的状态和畸形的现象。在他的作品中的描写,都是病态的描写。他作品中所描写的世故人情,所描写的剧中人的表情动作和实在上比起来,就有些错误的地方了。在这时候,他更没有发现与创造的力量。精神意志不健全的导演,最容易陷于失败的危险。因为既没有健全的精神和意志,对于他所操的艰难的工作,就没有坚固不屈的毅力,前进奋斗的勇气,他只有畏难退缩。

要求精神的健全,要求意志的健全,先要求身体的健全。要修养精神,应该先从修养身体起。中国影剧的导演,对于自己身体的修养,太轻视了。平日对于饮食起居,漫不注意,有时候常把宝贵的精神,消耗在无益的东西上面,把宝贵的意志,散灭在无用的东西上面。中国的导演先生们,假使要使自己的作品进步,那末必须先修养身体,修养精神,使身体健全,精神健全,不然作品就不会进步。必如上述,就有失败的危险。

影剧与文学有密切的关系,影剧的导演对于文学应该有很深切的研究,这是大家都晓得的了。影剧的导演也如文学作家一样,他对于社会上形形色色的生活,应该先真真的认识,彻底的了解。否则在他导演的影剧中,就如上述,对于人情世故,难免有错误的地方了。假使导演一种描写下流人生活的影剧,导演对于下流人的生活,没有

研究过，那末他的作品，必然不能充分表现出下流人的生活来，并且在他作品中所表现的下流人，竟和上流人没有什么分别。假使导演一种以北方为背景的影剧，导演不了解北方人的生活，那么在他的作品中所表现的北方人，必定睡的是大床，不是土坑，吃的是大米，不是白面，南方人也和北方人一样的柔弱温和。

除了应该明白世故人情以外，导演最紧要的，是要有 Emotional Experinel。这种 Emotional Experinel，就是导演在观察世故人情的时候寻得来的。好的导演，他脑里充满了痛苦的牺牲，失望，热爱，胜利，悲哀，种种的不同的情感，能够在他的作品中一样样很明显的表现出来。假使一种影剧里，描写一个失去母亲的孩子，导演不明了失去母亲的孩子的痛苦，那末在他所导演的影剧中，怎样能充分表现一个失去母亲的孩子的悲痛来？假使一种影剧，里面所描写的是一个久困狱中的囚犯，导演不明白这囚犯的悲哀，不了解他所受的痛苦，和他的心理，那末在他的作品中，这困于狱中长久的囚犯，决不会充分表现出来的。

这种精神和学识上修养的工夫，假使一个导演，要希望将来有得成功，对它必须加以注意，辛苦耐劳的去做。

(六) 以上所述五件关于导演的事，或许是我个人的偏见，或许我见到的不免有错误的地方，假使照我所说的做去，实际上恐怕办不到。但是我总以为这几件事，在中国影剧中，很重要，它有关于一影剧的进步，它有关于一个导演成功，它是很值得注意的，很有可以供导演研究的价值。

中

(一) 编剧的责任。 编剧('Scenario writer' or 'Continuity writer')这个名称，在中国影剧中所指的，很不一致，也没有一定的专责。所以写本事(Synopsi)的，可以称做编剧，写简单分幕的剧本的，亦可以称做编剧，写详细的 Scenario 的，亦可以称做编剧，甚至于仅写一篇故事(Story)的，也可以称做编剧。这样的随便不一致，这样的没有专责，直接的，使编剧者在中国影剧中处不重要的地位，间接的，就影响到没有好影剧的产生。

在未说明编剧者的责任以前，我先要说明编剧者在影剧中的地位。我在前面写的上节里说过，导演的工作只是翻译的工作，他是把编剧者在纸上写的影剧，变成为长条子的影片。他在未导演以前，他面前已经有一本写在纸上的影剧了，他不过使纸上的影剧变成胶片上的影剧罢了！这影剧的产生，不是由于翻译者而来，却是由于原文的作者——编剧者——的创造。一本影剧的产生者，是编剧不是导演，我可以引“Peter Milne”在他的“Motion Picture Direeting”，“Who Careats a Picture”一章里的一节话来证明。他说：

However, the facts of the cases seem to point solely to the conclusion that the writers are the creators. The very directors who decal to fellow a writtlen Continuity is their work givea porticular signpncance to this stateameat.

他又说：

The man who carries out the lans for the contstruction of a giant building or of a subway, the man who does the actual building of a great ship or the man who directs a picture are not the ereators of their work. The ereators are the men who draws up the plans.

依 Peter Milne 氏所说，一本影剧的产生者是编剧，导演只是把编剧者所写的 Continuity 实现出来。依据已经决定的计划而建筑大建筑物同巨泊等的人，同影剧的导演，不是他们所从事的工作的创造者，创造者还是以前打样和计划的人。这话正确而明鲜。不过一般人，对于影剧，都注意在导演翻译的工作，不注意到编剧创造的工作。

这样看来，编剧者在影剧中的地位，不必说是很重要的了。他的地位和导演相等。换句话说，一本影剧的产生，非先有编剧者不可。那末中国影剧中编剧者的有无皆可，同许多影剧中没有编剧，没有完全详细的 Scenario，中国影剧的成绩和结果怎样？就是没有好的影剧产生。

编剧者的地位既是很重要，他对于一本影剧所负的责任当然也是很大。他负有一本影剧产生的责任，在他写剧本时候，对于取材应该怎样审慎，怎样可以使导演者导演，而且导演以后，可以成功一本好的新剧。他应该有摄影场上的经验，他应该把学识精神都灌注包含在他的剧本中。并不是剧本成功后，就可以编剧者不负其他责任。他应当把责任负担到一本影剧成功以后。他应该与导演同力合作，在摄影时候，他应该做导演的顾问，帮助导演有所不及的地方。在现在中国的情形，似乎一本影剧的责任，都推在导演身上，好像不许编剧负责任似的。但是我说中国影剧的编剧者不应该因为有这样情形而放弃他的责任。还有，顶要紧的，他应该写详细的完全的 Scenari。

(二)剧本的取材。影剧中编剧者的工作，同新闻记者的工作一样。新闻记者，记载一件新闻，非但在写记载文字的时候，应该标题新颖，有引诱读者的力量，并且对于他所记的事实，应该有剪取 Catch 的手段和鉴别观察的能力。影剧的编剧者，对于采取编为影剧的材料，并不是每样从头至尾，都可以编入影剧。编剧者应运用剪取 Catch 的手段，剪取其中一个片断 Slip，编入影剧。编剧者对于采取编为影剧的事实，并不是每件事实都可以编为影剧，编剧者可以用自己鉴别和观察的能力，去鉴别，去观察，从许多事实中，选择一件合于影剧可以编为影剧的。加以精巧的编剧技能，就可以产生一本好的剧本，可以产生一本好的影剧。

影剧的精神是“向外的显示”。它全部倾向于动作方面，字幕在全部影剧中，占有很小的地位。所以影剧决不能像舞台剧之有声——言语——增加它的力量。影剧剧本，亦不能像一般小说，重在文字上的描写，和使读者从字句里寻索的“向内显示”的精神。影剧的编剧者对于要采取编为影剧的事实，先应该注意它是否合于“向外的显示”。既采取后，亦应该注意“向外显示”的精神，决不能用写舞台剧剧本和小说的方法，去编影剧剧本，否则所编影剧的映在银幕上，就有沉闷，索然无生气，不能给观众以深刻的印象的毛病。

编剧者在采取事实编为影剧的时候，对于上述两点已经注意到。那么对于采取的材料就要注意它本身的价值。中国影剧所取的材料，多半是上层阶级中的生活，描写的多半是爱情——小姐花园私订婚——一类侈迷没有精神的东西。就是有精神，也不过是乱打，女的被劫，男的救出，两下结婚为止。至于下层阶级中的生活，真有精神故事，编剧者的笔尖决没有伸到过。中国影剧之所以没有真实艺术的作品产生，不能不归罪于编剧者对采取剧材的错误。

孙师毅君在《银星》第一期做了一篇《向下层的影剧》。在他那篇文章里，对于剧本的取材，很有明白的指示。社会民众，无论什么地方，上层阶级的人占少数。他们少数人的活动，并不是全社会生活的重心，只是社会生活活动的剩余。明白地说，社会生活的演进，全基于下层阶级中的人的活动。上层阶级中人的生活，全赖下层阶级中人的援助与维持，他们不能离开下层阶级中人而单独的生活。少数的上层阶级中人决不能代表社会上全部份的民众。中国影剧为什么尽采取这少数人的生活编成呢？上层阶级中人的生活，完全是失去人性的非人生活。他们非但失去人性，并且失去人类所不可缺的情感。他们每天沉醉在奢侈淫逸中，他们每天在欺诈奸骗。没有真情，互相佯欢假笑，决不能像下层阶级中人的真诚。影剧的编剧者，要有真情流露，可歌可泣的事实，只有向下层阶级中去寻觅。上层阶级中决没有的，若向上层阶级中去寻，必然使你失望。若只采取上层阶级中人的生活，编为影剧，这本影剧就很难有价值。

更进一层说，编剧者在采取材料编剧的时候，应当注意现代民众的生活，应该注意现代民众所需要的是什么。因为影剧与观众的关系，比教育尤为密切。它能使观众对于它里面所显示——表现——的，直接在无意识状态中接受下去，影响到他们的实际上的生活。影剧对民众，处处有提倡某种事项的能力。现代民众的生活，究竟是什么状态？现代民众——尤其是中国的民众——所需要的是什么？我已经在《新英雄主义的影剧》一文中说过。现代民众的生活是非人生活，现代民众——尤其是中国民众——所需要的是新英雄的精神。影剧中所描写的，是攻击非人生活，而不是提倡非人生活。它里面所描写的不是自私自利互相残害，失去人性的人们，不是萎靡不振任环境生活支配的弱者，应该是能真牺牲，能真爱，肯奋斗，能反抗和改造非人生活的英雄。描写苟且偷安清风明月的人生观的影剧，固是要不得。提倡奢侈淫逸非人生活的

影剧,更是要不得。简单地讲,现在所需要所应该有的是新英雄主义的影剧。我不敢强迫中国影剧的编剧者,都服从我的意见。我只希望大家对这点上有充分的了解,大家努力同向这条路上前进,使中国民众不致受影剧的影响,在他们的生活上有恶劣的现象发生,他们的生活有不好的结果。

(三)民族的精神。无论什么文艺作家,在他们的作品里,都可以看出他们自己所附属的民族的精神。不同民族的作者,所写出的作品,都有不同的意味,都有特别的精神。影剧是完全实现人生的,表演民众活动的,对于民族精神更应该有显著的表现。非但在影剧中保存一个民族的精神,并且发扬一个民族的精神。试看德国的影剧,处处表现他们坚毅勇敢的民族精神,与人以深刻的印像,与人以崇拜。美国的影剧,也是对他们自己民族的精神竭力发扬,但是有许多地方未免有点偏见,他们的影剧几乎处处说美国好。这未免太过分了!中国的影剧,是否尚保存固有民族的精神,已经成为疑问,更谈不到发扬固有民族的精神方面了。中国的影剧,决不能如德国影剧很浓烈地表现自己固有民族的精神,但是却和美国相反,美国是太过分,中国是太不及。

这样,根本上追求起来,不能再谈到剧本的取材方面了。中国影剧里不能有充分民族精神的表现,这都是取材于上层阶级中生活的原因。上层阶级中的人,生活在都市(尤其是上海)中,对于自己固有的民族精神,早已殒灭殆尽。中国民族素有耐劳坚忍的精神,他们在出娘胎时就没有了。这种人的生活,写在影剧里,当然这本影剧就谈不到民族精神上了。我敢说越是上层阶级中的人,越是生活在都市生活中的人,他们民族的精神,损失得越厉害。保存中国固有民族精神的,还是下层阶级的民众。况且现在中国的影剧,背景大都取在上海,上海的生活,决不是中国人固有的耐劳坚忍的生活,已经很受外面的感化了,当然不能顾到保存和发扬民族的精神方面了。

许多没有到过中国的外国人,他们对于中国的情形,只从自己人著的几本书里知道的。这些书虽然是来过中国的外国人所著,但是他们的书里,对中国很少有忠实的记载,都是取中国人的弱点,写在上面。我曾经看过一本书,他里面所列的中国人的文字,却是一张酒馆里的帐单。在这书里,还有扯去裹脚一双雪白金莲的写真。在作者的意思,不过以为取笑,而读者,却受了很深的影响。因为这样错误的指示,没有来过中国的洋先生们,他们的观念,还以为中国人现在还是拖大辫子,裹小脚,甚或有许多人以为中国竟如非洲人一样的野蛮未开化。这种观念,不能消灭,中国国际就没增进的一天。更有许多美国的影剧,里面描写中国人也如上述观念的错误。在这种情形之下,中国人更不能不在中国影剧里,注意到民族精神的发扬了。

影剧的编剧者,当你执笔编剧的时候,应当顾中国固有的民族的精神。不要忘了这枝笔是在中国人的手里,更不要忘记这枝笔写的是中国的影剧。

(四)修养的功夫。编剧也如导演一样,对于他的工作应有充分修养的工夫——学识上修养的工夫。学上的修养,大家都已晓得注意,对于识上修养,似乎还没有注意

到。

第一,对于技术上的修养。编剧者的技术,是分幕的手段,平常一事实,怎样在写成影剧后就十分精巧玲珑。怎样把一件繁杂冗长的故事,编成一本很短的影剧。影剧写成后,不是在纸本上供人读的,是要把它搬到银幕上的,那么怎样写在纸上的东西,在银幕上映来成绩很好?这样技术的养成,不是一朝一夕,就可以办到的,都是从历久经验中得来。所以编剧不仅是对于文学上有深刻的研究,他应该有摄影场中的经验。平日帮助导演摄影的时候,对于影剧中所需要的各种技巧,都应该有充分的了解。对于一次有不合的地方,下次应该改去。否则他所编的剧本就不很适用。

第二,对于世故人情,经过精密观察的工夫。平日对于社会生活状态,都应有充分的了解,社会的习惯,都应该熟悉,社会民众的性情举动等,都应该注意。不然写来的影剧,不必先问它有无艺术上的价值,世故人情,就不免有错误的地方。这种剧本,决不能供导演者导演。即使导演勉强依剧本中所写的现实了,所产生的影剧的成绩就很难说。

观察世故人情的时候,应该有坚强的观察力同鉴别力,能把呈现在眼前的现象,详细地分析。对于大小事物,处处加以注意,收罗下来,预备编剧时采用。经过这样困苦的训练,在影剧上方有所贡献。

第三,对于精神上的修养。编剧也如导演一样,精神不健全,他的作品,就带有病态。假使要在作品里表现出伟大的精神,更非自己的精神伟大不可。

假使要描写反抗非人生活,那末自己非先有反抗非人生活的精神不可;假使要写恋爱牺牲的影剧,自己非先包含有这种热烈的情爱,牺牲的精神不可。自己的精神先萎靡,要作品中精神振发,是决不可能的事。

我这里对于编剧的修养的工夫写得很简单,因为编剧所需要的修养的工夫,同导演一样,我在上节已经说过,读者可以参看。

(原载《银星》 1926年第3、4期 原文未完)

国产影片未能充分发达之原因

铿 然

每逢影戏院开映泰西伟大影片、和著名人物导演及主演的出品时候、一般欣赏艺术的人们、都如蚁赴膻似的、顿时将该所戏院挤得水泄不通、后至的观客、几乎连插足之地也没有、只好回家大吉、明天请早、于是一映再映、东映西映、而营业鼎盛、久而不衰——回顾几家专映国产影片的戏院一种售座冷落的境象、简直使热心国产电影事业的人、同声浩叹、何况靠电影吃饭的我、又岂能不生警惕和恐怖之心呢。

我曾执热心电影的人而问之曰、中国影片的叫座力、何以总不能及泰西影片呢。

中国影片的成绩、不如欧片远甚、营业焉能及人呢、这是他们的回话、我听了上面的答话、不禁发生一种疑问、中国影片永远不能与泰西片竞争吗、将不能再有发展吗、我脑根上既发生了这种疑问、便不得不连想及中国电影事业将来的发展、及种种未能充分发达的原因。

从表面上说来、中国影片之未能充分发达、其原因由于制片公司之——经济困难——人材缺乏——器械不精——盖一片之成、其资本限度、至多用至数千元、因是制片者大多因陋就简、草率从事、但求出品迅速、可以早日获利、至于影片的成绩如何、他们是不顾到的了。

人材缺乏、是中国电影界的一个大缺点、往往有一段很好的故事、很有采取来做电影剧本的价值、被那些不伦不类的自以为电影专家、胡乱摄制、弄得一败涂地、甚至有将一段很好的皇宫历史故事、被那些自命为编剧大家的胡乱删改、变皇帝为总统、易朝服为西装、而一切行政使权、却仍用专制手段、导演的又不学无术、从事摄制、试问这等人材、又那里有摄制电影之可能、至于演员的不具演剧天才、和电影智识、这还是不关轻重的呢。

器械不精、也是中国影片不发达的一点、既就摄影机而言、有的只值二三百元、有的要卖三四千元、我国人素具贪便宜的天性、所以一切器械、大都购其便宜者、假使便宜货使用的成绩不逊于精巧者、制造家又何必构造精巧的器械呢。

以上三端、虽则是国产影片不能充分发达的原因、但以中国之大、坐拥百万的未

必无人、数千年来、我国戏剧艺术、考虑者未必无人、倘执器械不精而言、则具有伟大资本、何患无精巧之器具、所以以上三端、尚不足以为国产影片未能充分发达的主要原因。

主要原因是什么、即——投资者认电影为投机事业、不肯轻于尝试——制片者专以模仿欧片为本能、不肯再事研究——购片者以谋利为目的、未肯出重价以提高国产影片的价值、今试将三主因详而述之。

投资者不肯尝试 四五年前、我国电影事业勃兴、一般好利的人、眼热那电影事业、可以牟利、相率创立公司、招集资本、他们非但不知电影是艺术的结晶、连怎样的编演电影他们都不知道、所以有一片未成、已经宣传破产的、也有从未摄制、而即行闭门的、于是一般投资者视电影为交易所一样的投机事业、不肯将金钱来做牺牲品、如欲打破此层、非认真从事摄制有价值的影片、使中国电影事业、得以立足于世界不可。

制片者不肯研究 人非生而知之者、所以一切事宜、都借研究、十数年前、外国的电影片、漫说是有戏剧价值、连现在的国产片都不及呢、他们能日进千里、得有今日的成功、无非由研究上得来、所以葛莱菲士(D. W. griffith)发明近摄(close up)、而表演愈真、刘别谦(Ernst Lubitseh)注重手足部表情、而剧愈细腻、反之我们中国之所谓电影家、看过几出西洋片、便从事导演、到过了一次好莱坞(Hollywood)、便夸说留美专家、将外国的影片、学得一些皮毛、便洋洋自得、不再事研究、庸知一国有一国的风俗文化、一人有一人的物性智识、将外国之抱腰接吻、来表示我国高尚纯洁之爱情、外国之刚强好斗、来表演我国温柔文弱之个性、即使学得神似、亦不过一不中不西不伦不类的影片、观客们既化了钱看这不类的东西、反不如看外国片来得爽快、所以欲求国产片之发达、非从事研究我国数千年来固有之文化及戏剧艺术不可。

购片者不肯出价 初有国产片的时候、一片之价值、姑就南洋英 Singapore 荷 Java 二属而言、每本可售洋七八千元、后来制片公司愈开愈多、所出之片、有映不胜映之势、买片者遂乘此时机、故减其价、以求博得多金、而制片者但求早日得钱、不得不廉价售去、由是片价愈卖愈低、而出片亦愈制愈劣、愈劣而营业愈衰、愈衰而价值愈下、是故国产片之不发达、购片商实有以促成之、假使购片者肯出些高价、来买些高尚伟大的出品、制片者亦肯出些资本、来摄些高尚伟大的影片、那时候投资者既有大宗收入、便肯出资、电影家既肯研究、人材便盛、国产电影的前途、庶几有振兴的希望呢。

(原载友联公司特刊《儿女英雄》 1927年)

如何的救度中国的电影

郁达夫

电影成立的最大根据，就是要通俗，要 Popular。因为太高深了，太艺术化了，恐怕曲高和寡，销不出去。所以从 Commercial point of view 讲起来，愈通俗愈好，愈能照一定的形式做出来愈好。结果就弄得同美国的那位讽刺滑嘴 George Tean Nathan 所说的一样，影片有几个金科玉律。他所举的有二十种，现在择其要者说出来，就是：

(一)乡下姑娘，要不穿皮鞋，丝袜。

(二)各种调情的场面，要在海滨的一个危岩上。

(三)每个纽约的写字间的窗，看出去总看得见 Singer 公司的高楼。

(四)各投机大商人当接受破产通知的时候，他们的妻女总在开盛大的跳舞夜会。

(五)女人都有一样钟爱的动物在她的身边。

(六)男子总送情人以珍珠的项饰。

(七)无论那一个男人，在结婚以前，是游荡子的时候，迟早总要发现他儿子的未婚妻，就是他放荡当日的私生女。

(八)在赌场里，总要有一个人，玩把戏，用药水骰子，或假骨牌等。

(九)艺术家到乡下去画画，总要和一个人乡下女子恋爱，因而看出他都会里的未婚妻的虚伪来。乡下女子的兄弟，总要对艺术家起反感。

(十)每个女人，总在对镜施粉时看见恶人进屋，在镜里现出恐怖的面色来。

(十一)西部山中，在大厅里两人相打的时候，总有一个人把灯打暗。

.....
.....
O. T. Nathan 所说的美国的这一种电影的定则，不幸在中国的电影里也照样子发生了。就是每个中国的影片，总脱不了卡尔登的跳舞场，西湖的风景，手枪，麻雀牌，之类。像这一种刻板的方法于影片的通俗化上，或者很有效力，但是我觉得导演家能少遵奉一点这些死规矩，也未始不可以使观者得到一种清新的感觉。外国人老说中国人是最善抄袭，我觉得中国人的抄袭，还是不高明的。抄袭的妙手，在抄袭其神，而不抄袭其形。现在我们中国的电影，事事在模仿外国，抄袭外国，结果弄得连几个死的定

则都抄起来了，这那里还可以讲得上创造，讲得上艺术呢？

通俗化原不是病，不过死化却是病。所以对于电影的通俗化，我不反对，但对于电影的刻板化，我却大不赞成。

从 Commercial point of view 讲起来，通俗化原是要紧的，但也须有一个限制。你若死守了几个通俗的原则，照列行去，仍旧以为能事尽矣，那中国的电影，就一辈子也不会有出头的日子。

所以我对于中国现代的电影，有底下的两个要求：

第一，我们所要求的是中国的电影，不是美国式的电影，所以我们与其看大华，卡而登的跳舞，还不如看乡下扶乩师的请毛元师。我们要极力的摆脱模仿外国式的地方，才有真正的中国电影出现。房子不必一定要洋房，坐车不必一定要坐汽车。妖妇淫妇不必个个是剪去头发，画黑眼圈的，就是乡下的小脚妇人，穿了乾隆时代的衣服，天天在溪边挑水的女人，她的恶毒淫艳，尽可以追过中西女塾的学生的。

第二，我们要求新的不同的电影。已经看过许多次数，只把几个人面换一换的电影，我们不大愿意去看。我们所要求的，就是死规则的打破。我们要求有 Originality 的，有 Creative spirit 的东西。

我这两个提议，或者有人要反驳我，说，你要看中国的电影么？那么你去看古装影片好了。是的，古装影片，的确是中国特有的，可是现代的中国古装影片，同各戏院里新排的旧剧一比，觉得不但影片不能胜过旧剧，并且有许多戏院里的好处都失掉了。中国现在的古装影片，是大世界小世界的戏院的哑子化，何尝比戏院有一点进步？所以要光是看看红脸的关公和黑脸的张飞，那么我们还是到大小世界去看那些戏子好，何必看电影呢？所以我的要求，中国的古装影片仍旧不能满足。古装影片，也要有创意，不要抄袭戏院里的那些陈腐的俗套才好。即以旧剧而论，梅兰芳的古装，就比往日的进了一步。就是现代的貂蝉黛玉，电影里的貂蝉黛玉杨贵妃等，不能比梅兰芳的更进一步，那么我们非要反对进化的原理不可了。

对于第二种或者有人要说，那么奇形怪状的，譬如汽车会飞电灯会说话的东西岂不好么？乌盆记不就可以满足了么？这也不行的，光是奇怪没有什么理由，那么我们可以到江北大世界去看变戏法，何必来看电影呢？所以新奇 Novelty，也要不离 Realism 才行。要 Realistic 同时又要 Original 的出品，才是我所要求的東西。以文章来说，就譬如 R L Stevenson 的《新天方夜谈》之类，才足以当此。

关于电影的知识不多，所以不能说出些可供内行人参考的话来。我只把我所感到的地方，写了这一点要求。

一九二四年九月二十日在上海

（原载《银星》1927第13期）

中国电影的我见

晨 光

我生平最爱看电影戏，无论那一家影戏院，差不多都有我的足迹；而职业上又给我不少看电影戏的机会，年中叨领各公司的赠券也不知多少。说起来，我的眼福真正不浅了。现在只就我所见的写在下面：

中国近来电影的字幕，比较早一二年进步得多，往时制片家不甚注意它；尤其是西文给外人看得不明白，有时因西文中一两个字不妥，便连累到影片本身，关于香港南洋销路，往往被外人取缔，不准开映。而今已逐渐减少了，这就是字幕改善的一个佐证。但嫌过于冗长，当银幕初开的当儿，什么制片总监，摄影员，布景员，化装员，书幕员，与及导演员，演员等，一幕一幕的介绍出来；有的连他们的尊容，也要给观众们逐个来认识，至于剧中人会话，和表演不到之处，便不厌求详地把字幕表现，更不消说了。约略估计，字幕总占影片全部三分之一，未免觉得有些讨厌罢！须知观众们娱乐的目的，实实在在为看电影戏而来，不是贪看字幕，看到头也晕了，眼也花了，而片中的人物，尚未出现，这何苦来呢？近者美国制片家已努力设法减少字幕，迟早当会实现。我记得看过一部德国片名《最后之笑》(Last Laugh)，字幕极少，纯是用描写法来替代字幕；一幅沉寂暗淡的深夜景，一会儿人家把电灯熄灭了，一会儿东方已隐隐现出鱼肚白色了；再等一会儿，马路上已有行人了，骑楼上的晒晾物渐渐多了。像这种描写法，在别的影片大都用“翌日拂晓”四字来做字幕，而这片却能避免净尽，煞是有趣。自这片到美国开映后，美人称他为第二次侵略者。由这一点可以想见减少字幕的难能可贵，将来银幕界或者完全没有字幕立足点，也未可定了。讲到中国电影的现状，似乎还谈不到这些，但求能够删繁就简，已算是好了。

中国电影产生导演家，仿佛芝草醴泉一般，不必寻求他们的根底，他们自然会发达。昔人说：“将相本无种”，我道中国导演家本无种或许也不错。请看：一家制片公司，动不动分为几多组，每组都有几位导演家，什么东方葛雷菲斯，东方殷格兰姆，同时崛起，上海一埠，几乎和美国好莱坞并驾齐驱，看起来，实是一种可喜的景象。只可惜各位大导演家当中，没有几人肯认真为电影做一点儿工夫给观众们看：有等初上镜头的

演员，曾几何时，便大导演而特导演了；有等电影公司的股东，恐怕雇员靠不住，便又要尝尝导演的滋味了；更有等做过舞台剧提场或是当过白话剧职员的，也要争先恐后，向着导演的途径进行了。因此，导演员在中国电影的地位，不见得什么郑重，什么希罕，差不多人人可以去做，不妨随随便便马马虎虎地做，做了之后，便可以赚钱，结果名利兼收，公私两益，这又何乐而不为呢！但我以为做导演决非这样容易，我们看电影戏，直接看演员，看布景与及一切，间接实看导演；导演是主动的，演员布景及一切都是被动的。一部影片的好坏，完全担负在导演身上，有了好导演，既使演员平凡，布景淡薄，映了出来，至少令人看后不致发生厌恶；若是没有好导演，任你演员怎样优秀，布景怎样伟大，我恐怕没有成功的可能。从来好演员多数由导演制造出来，却不能制造导演。我不敢说中国电影界没有好导演，不过使我看了中国影片之后，却怀疑到一般导演大家不肯出一点力，太过看轻电影上的工作罢！

中国电影剧本的取材，近来已趋向到历史和说部方面去，比较从前那些不三不四非驴非马的爱情片，和劫夺掳掠打打杀杀的恶劣影片，简直又算进一步。但可惜在这进步历程中，大家似乎含着一种孳孳为利的观念，把大公无私的轨道，弄得乌烟瘴气，黑幕重重。记得旧年八九月间，有一家公司在报纸上发表一张广告，列出许多历史和说部，都被他收作银幕资料，并且预告捧出一位大律师来保护他的法益，差不多要把许多历史和说部，都画入他防线之内，不许同业有同样的取材。我见了这张广告之后，便安心等候着，意料不久必有宏伟的古装巨制来供给我们赏鉴。那知守候到今日，不独没有些须声气，连他公司的影子都不见了。在这几个月当中，幸亏有几家公司还算肯努力猛进，现在古装影片的空气已经充满着海上，可说是极盛一时。论理，采取中国历史和说部来做剧本，确是中国电影界当务之急。不过要首先研究一个时代的国民性和风俗习惯，才能描写出精神的所在；即如美人情态，英雄本色，名士风流种种都要切实地描写。一人有一人的环境，个性，地位，与及动作云为，并不是寻常演员可以滥竽充数。国外制片家有时因摄制古装影片，为力求切合剧中人身份起见，走遍全世界去物色演员，也不惮烦劳。古装片的可贵，就在这一点。其他如布景，服装，所关虽甚紧要，但仍是形式上的工夫罢。中国电影界对于古装影片，现在能否名副其实，我这里尚未敢武断，请列位看看便知。

中国电影事业在今日，确有图利的可能，凡出一片，除中国南北省外，至少还有南洋、暹罗、越南几处。一部母片费数千元，翻印子片每部约五百元，平均计算，最低限度，每部售出版权二千元，以七部而论，可得一万四千元，先把费用成本除出，所得纯盈利总在五千元以上。怪不得有许多人都把电影作投机事业去做，但求预算和决算没有抵触，便可以接二连三的出片了。我是爱护中国电影的一个，眼见得这个现状，心里也自然未曾十分满足。因为国外制片家现在正奋力向着电影事业猛进，出品一日日改善，观众的眼光和程度，也必一日日提高，如果中国制片家还不肯打破自私自利的

谬误见解，我恐怕中国电影不独没有起色，而且前途会发生危险，或不免陷入淘汰圈内。有人问我对于中国电影作什么感想？我道：“中国电影在今日，除却根本改组，没有成功的可能。”

怎样叫做根本改组？我这里不得不明白地说一句来做结论：就是要联合起来，大家携手向“真”“善”“美”的三大途径去做艺术的工作。友人卢梦殊君，很坚决地向我说道：“中国电影要革命！”我也道：“中国电影要革命！”因为若不是革命，难免受恶劣环境所支配，即不能达到根本改组的目的。革命的战线，是站在“真”“善”“美”三大途径之上；革命的口号就是“拥护艺术”，“打倒一切反动派”。

（原载《中国电影杂志》1927年第5期）

中国影片之前途

周剑云

民国十四年、上海一埠之制片公司多至四五十家、几乎每月皆有一二新公司成立、彼时南洋片商需要中国影片甚切、每一新片出版、皆得善价而沽、浅识者流、误认中国影片事业、已至鼎盛之秋、一若投身其中、皆可立成巨富、不难与执世界片业牛耳之美利坚并驾齐驱也者、岂知按之事实、大谬不然、予为片业中人、默察当时环境之险恶、出品之卑劣、怒焉忧之、独不敢随声附和、是年五月、明星公司发行明星特刊、予草一文、列举九点促各方之觉悟：

(一)以不成熟之剧本、不合格之导演、不经训练之演员、而摄制之不良影片、徒恃广告欺人、必致丧失观众对于中国影片之信用。

(二)凑集三五千资本、贸然创办小公司、於短时期内希图大利、结果必致自杀且因此引起国人对于中国影片业之疑虑、不敢踊跃投资。

(三)粗制滥造之片供过于求、影戏院不加选择、观众亦无从鉴别、劣片败坏市面、国人将吐而弃之。

(四)无聊之批评家非捧即骂、卑陋之宣传者言过其实、报纸供其利用、舆论已无权威、是非为其扰乱、佳片遂受损失。

(五)不肖之徒、利用国人影戏热、设立演员练习所、毫无实学、误人子女、骗取学费饱其私囊、劣马败群、损害电影界之名誉至大。

(六)电影演员、多所堕落、秽德彰闻、时见报载、风声所播、贤者裹足、今后将有才难之叹。

(七)(八)国内之影戏院主、与南洋之买片商人、或贪售价低廉、或图额外佣金、恶劣影片、兼收并蓄、不惜自毁信用、蒙蔽观众、乃使稳固营业、陷于衰疲状况。

(九)外商某烟草公司拨其营业剩余金若干万、一方面设立制片部、聘请中国演员、用西人导演非驴非马之中国影片、以与中国人竞争东亚之映权、一方面收买大商埠之小影戏院、行其经济压迫政策、不映中国影片、此项计划实行、殊足为中国影片业发展之障碍(此事幸受时局影响、制片部已于去年结束、三数小影戏院亦因营业不振

停办)。

此外予所希望者亦有三事：

- (一)组织电影公会以谋公共利益、
- (二)增设影戏院以求发展营业、
- (三)成立审查机关以取缔劣片。

予言皆从观察得来、并非架空立论、故事后不幸一一皆验。

日月不居、倏已三载、今日之电影界、虽仍有自生自灭无从调查之投机公司、相互起扑、然而其能根基巩固、或犹能维持、或尚堪奋斗、或幸未消灭之公司、为数已不逾二十家矣、去年为电影界最困苦艰难之一年、时局之不安定、固为原因之一、但关于电影界之本身者实居多数、彼胆大妄为、任意捣乱、自种恶因、自食恶果者、固不能怨天尤人、所不幸者、少数正当之公司、亦遭波及、以致大好事业、骤受打击、精神经济、俱蒙损害、此则殊堪扼腕耳、三年以前、一般人目为极盛时代(?)、惟予独抱杞人之忧、今日创巨痛深、予反认为较可乐观、此非予之咸酸殊味、好恶异人、本之经验、证之事实、则然也、譬之于人、大病之后、急待调养、医家于此、当追求前此之因何致病、此后用何药治病、滋补之剂乎、清导之方乎、是宜就病人之体质、定适当之方案、此则吾人所当共同研究之大问题、不仅电影界同人之责、实爱护中国影片事业之全国人之责也、敢就七年之阅历、参以个人之意见、以测中国影片之前途、予文不能尽如人意、但以忠诚率直之态度写之、是否有当、敬求国人之教正、列目如下。

- (一)正名
- (二)影片乃新兴之实业
- (三)资本家何不投资于影片公司
- (四)舆论之消沉
- (五)观众之趋向
- (六)文艺家之态度
- (七)制片公司之通病
- (八)导演难
- (九)中国有几个编剧家
- (十)电影界之罪人
- (十一)专门技师之缺乏
- (十二)职演员之行为
- (十三)宣传不可过分
- (十四)影戏学校之无生气
- (十五)如何培植新进演员
- (十六)南洋片商之观察

- (十七)一般影戏院主之营业手腕
- (十八)中国影片之四个时期
- (十九)时装与古装
- (二十)迎合观众心理与提高观众眼光
- (二十一)国内影戏院一览
- (二十二)六合公司之责任
- (二十三)电影公会之成立
- (二十四)公正的审查机关之需要
- (二十五)肃清腐化恶化份子
- (二十六)苛税杂捐之蠲除
- (二十七)外国影片之势力
- (二十八)中国影片之出路

一 正名

今人通称中国影片曰国产影片、静心以思、弥觉汗颜、盖吾国制片公司所用之工具与原料、如摄影机、印片机、水银灯、炭精灯、正片底片、洗片之药粉、照相之卡纸、布景之纸版、以及日常消耗最大之软片、无一不来自欧美(明星公司年需二百万尺以上)、虽号称善于摹仿、成绩最优之日本、且不能产、吾产业落后、科学浅薄之中国、如何能产、既不能产、而贸然自称曰国产、是直妄自夸大、掠人之美而已。

中国人认影片乃综合的艺术、正当的娱乐、具有民众化与普遍性之无声戏剧(电力所及、影片可以附丽而行)、鉴于欧美影片之势力伟大、发展可惊(尤其是美国)、不自量力、起而组织公司、购欧美之机械、用欧美之原料、采中国之故事、由中国人扮演、摄制而成之影片、志在表现中国之作风、挽回丧失之权利、期于世界影片市场得一立足地、此种影片、今已自成一派、与美国德国法国英国之出品显然不同、是则可以名为中国影片、或国制影片、而断乎不可号称国产影片。

影片公司最大之消耗、最广之用途为软片(Film)、今唯美之柯达(Eastman Kodak)、德之矮克发(Agfa)、法之百代(Pathe)、产量最多、行销最广、久执世界之霸权、影片一离此物(软片)、必致无影无片、中国即因不能制造此物、不配自称国产、吾尝询之一二留学欧美、关心影片事业之友人、软片之原料究为何物、据云为纤维质、先从木棉中提出纤维素、或用棉花浸入硝酸与硫酸之混合液中、使起化学作用、成为一种淡化纤维质、再以此种原质溶解于酒精与以脱之混合液中、成为一种化合物、名曰柯洛的红(Collodion)、此液如蜜而透明、倾于玻璃之上、即能化成软熟而透光之薄片、不过此种薄片、性质太硬、尚不合用、须于化成柯洛的红时、加入些许樟脑、使其软

硬适度、富于弹性、但此种原料、极易燃烧、必须用盐酸化纤维质之化合物、将纤维素侵入盐酸中、变成盐化纤维质、再照以上手续、制成软片、最后涂上一种银粉质与溴化钾合成之薄胶(只涂一面、称药面、无光、另一面称光面、有光)、始能制成今日普遍通用之软片、有德人洛枢斯脱者(Rocheste 原名 Reiohenbach)、首先发明制造软片之法、将其秘方与专利权售与柯达公司、又有法人麦莱(Marey)与刘微尔(Lumiere)弟兄、发明另一制法、售其秘方于百代公司、遂使此两大公司一劳永逸、一本万利、畅销及于全世界、呜呼、小小一软片耳、而其制造之难、手续之繁、功效之大、利益之丰、至于震惊世人、莫可仿效、中国亦有洛枢斯脱其人乎、苟能发明或仿造、使中国制片公司所用之软片、可以购自本国、无须贩自外洋、则其造福于中国电影界、实较任何功绩为大、至此地步、然后自称国产影片、未为晚也、中国有其人乎、中国有其人乎、吾愿买丝绣之、馨香祝之矣。

二 影片乃新兴之实业

中国地大物博、人口繁多、生之者众、教之者寡、加以频年内乱、生活艰难、教育不普及、故常识不备、实业不发达、故衣食不足、科学不昌明、故见解不清、以是一般国民之头脑、常在混沌状态之下、对于一切事物之观念皆不正确、国民对于国体之观念不正确、故永处于被治者之地位、而不能自治、中华民国已十七年、犹有不少满清遗老遗少、大做其复辟迷梦、穷乡僻壤之愚民、尚在妄想真命天子出世、国家即可太平、个人对人生之观念不正确、故形如豚尾之辮发、犹未绝迹于中国民族之头颅、残贼肢体之缠足、尚可通行于风气闭塞之省县、为鬼所迷之关亡扶乩、至死不悟、信神无主之求仙修道、断送一生、男子对于妇女之观念不正确、故顽固者犹存男尊女卑之心、轻薄者时怀侮辱狎昵之想、民众对于艺术之观念不正确、故仍以娼优隶卒并称、不知尊重戏剧家之身份、于是前程远大之影片事业、亦因国人之观念不正确、轻轻以游戏一语、降落其地位矣。

影片果为游戏事业欤、为此言者、必其耳目闭塞、糊涂透顶、不但不知世界大势、乃并日常报纸亦未一阅者也、据最近报载、全世界影片业之调查、影戏院有五万二千所、资本合华币六千兆元、全世界人口一千七百五十兆、而观众有二十兆(平均占百分之十以上)、列表如下：

(洲别)	欧洲	美洲	澳洲	非洲	亚洲	共计
人口数	451000000	207000000	8000000	132000000	995000000	1793000000
影戏院数	22000	25000	1200	800	3000	52000
坐位数	9000000	11000000	350000	200000	600000	21150000
(每千人中 平均坐位数)	20	53	44	1.5	0.6	10.5
(投入 资本)	银币 2000 兆元	银币 3400 兆元	银币 20 兆元	银币 4 兆元	银币 6 兆元	银币 5430 兆元
(每人分配金额)	4.4 元	16.4 元	2.4 元	0.02	0.006	3 元

观上表所载、足以证明国家愈富强、文化愈兴盛、物质愈文明、影片事业愈发达、亚洲人口居全世界五大洲第一位、而观众仅不过占千分之六、使无日本介于其间、恐并此数目而无之、吾国为亚洲民族之一、虽地大物博、人口繁多、庸何济乎。

影片事业在美国为八大实业之一、与钢铁、煤油、汽车、铁道、煤、棉花、毛织物同一重要、全国有影戏院二万五千所、每星期之观众五千万人、每年售座票值五万二千万、演员三十万人、职演员之薪水及酬报、每年支出七千五百万元、制片公司之广告费每年五百万元、照像及印刷品七百万、影片出口共计一万八千万尺、沽价七千五百万元、每年贸易总数美金十五万万元、此犹是三年以前之统计、以美国政府之奖励提倡、美国商人之多财善贾、其日新月异、岁有增进、自在常人意料之中、吾不知一般坐井观天、误认影片为游戏事业、向不加以重视者、对之作何感想也。

西班牙人雷靡斯、二十五年前由欧洲至中国、携数十卷残缺不全之旧影片、就青莲阁楼下赁屋开映、白布一方、便是银幕、映机一具、仅够敷衍、售价不过数铜元、时间只有十五分、路人过者、偶而入览、稍感兴味、竟成嗜好、维时予年尚幼、亦为观众之一、孰料雷氏自此发迹、十数年间、陆续自建虹口、万国、维多利亚(现名新中央)、夏令配克、恩派亚、卡德、汉口之九重(现名中央)、一人而有影戏院七所、动产与不动产、总计约百万、雷氏一娶人子、初无资财、偌大产业、究从何来、无非恃其机声轧轨、吾人囊内之银币、遂被吸收滚滚而去、今彼已面团团作富家翁、衣锦而归故乡、此君虽为游牧民族、而操奇计赢、殊不亚于犹太人、回国之前、除留一虹口继续营业外、其余六院、悉赁于中央公司、年得赁金六万、再越十年、其财产必可超过二百万、呜呼、此皆吾华人之金钱也、影片果为游戏事业欤。

中央公司以十万元资本、经营五影戏院、去年盈余四万元、北京大戏院一家盈余六万余元、今年卡尔登元月一月之收入、竟达七万余元、此仅就上海一埠、一公司、一戏院、一个人之营业言之、其可观已如此、倘有人能细算二十五年以来、欧美影片源源输入中国、国人金钱滔滔流至外洋之一篇总账、以之公布于国人、吾知国人虽大言不惭、目为游戏事业、必将惊诧而起、叹为游戏虽小道、亦有可观者焉。

上海已有影戏院三十余所、在计划建筑中者尚方兴未艾、回顾青莲阁楼下无招牌

之临时影戏场、及跑马厅用芦席搭盖之幻仙时代、谁能预料竟有今日之发达、吾中国有二十二省、一千七百余县、一旦国家统一、政治修明、交通便利、电力普及、每县设一影戏院、绝非不可能之事、至此时期、中国之制片公司、犹不能供给大宗出品、以资普遍开映、斯真中国人之耻矣。

中国人之有远识者、认定影片乃新兴之实业、关系于国计民生至重且大、不甘坐视、投袂而起、尝试已有成效、成功非不可期、十年历史、固已极尽辛劳、无限光荣、尚须继续奋斗、明知处于今日之环境下、办理影片公司、远不如开设影戏院之易于获利、但为中国影片前途计、为培植新企业种子计、任何困难、在所不顾、国人不当因吾同业不乏投机份子、捣乱人物、遂因噎废食、陷于不正确之观念中也。

国人知纸烟火柴为实业、独不知影片为实业、其麻木无识、抑何可哂、吾今得而正告之曰、影片乃新兴之实业、乃新兴之大实业。

三 资本家何不投资于影片公司

国民党总理孙中山先生有言、中国本无大资本家、吾之所谓资本家、乃指拥有资产者、中国之资本家、何以不肯投资于影片公司、第一原因、在于观念错误、认影片为游戏事业、第二原因、恐影片公司消耗过大、不易获利、第三原因、其本身好挥霍、喜为无聊之消遣、无投资于正当实业之兴味、第四原因、则一般公司当局、垄断把持、利用股东、自植势力、人遂视为畏途、不敢轻于投资也。

第一原因、前章已辞而辟之、第二原因、影片公司本不能视为投机、存不劳而获之心、亦不可看作危险、凛掷诸虚牝之戒、影片亦如其他实业、同为辛苦制造、将本求利、经商必有预算、创业必有计划、本其适当之预算、可能之计划、以图业务之发展、安见其必不能获利、任何商业、任事者苟有完善之设备、精密之组织、节流开源、量入为出、用相当之资本、尽相当之劳力、以求相当之利益、根基自能巩固、反是、办事无秩序、用钱不经济、随意浪费、不计成本、当然不能免于失败、若以用人之不当、而遂归咎于某种事业之不可为、此理之不可通者也、中国影片之在今日、因资本缺乏、战事影响、捐税苛征、外力压迫、缚手缚足、回旋于一隅之地、以视欧美影片海阔天空、自由翱翔、无往而不利、诚不免相形见绌、望尘莫及、然中国人工物价之廉、欧美固不逮我之什一、我国有一二十万元资本、可以办一制片公司、彼则仅能摄一普通影片、我以一二万元摄一影片、彼则仅能供给一明星之薪金、以此之故、中国影片公司虽处境困难、尚能维持现状、一俟时局平定、戏院增多、营业必日有起色、但影片公司若仍抱残守缺、因陋就简、不知适应潮流、锐意奋进、将何以供戏院之需要、慰观众之热望、此则厚集资本、不能不成为问题、所望国内资产阶级、深思明辨、勿复疑虑、踊跃投资、以赞助有志振兴中国影片事业者、发皇固指日可待、获利尤意中事也。

第三原因、一般享有遗产者、恃其先人余荫、饱食终日、无所事事、嫖赌烟酒、恣意挥霍、千金一掷无吝色、语以生利之道、劝其投资创业、则掉首不顾、充耳不闻、吾曾为明星公司派赴外埠招股、吾之友人、不乏资产阶级、每至一地、彼辈必设盛筵以事酢酢、富人一席酒、贫汉半年粮、豪奢之状、叹为暴殄、倘以饮宴之资、移作兴业之举、即可化无用为有用、而彼辈不愿也、偶有一二认影片较有兴味、颇有参加之意、又不肯投资于办有成绩之公司、必欲另起炉灶、一身而兼总理导演主角三职、实则一物不知、毫无研究、才力不足任总理、学识不够为导演、技术不配当主角、一片摄成、兴致已尽、彼之目的、不过划出一部分不爱惜之金钱、供其个人出风头而已、初非有志创办影片事业也、贪鄙之夫、生前视财若命、苦心积聚、遗诸子孙、其子孙多为寄生之蠹、饱学之士、每思出其所学以为世作、而又绌于资财、无以偿其素愿、于是有贝之财、与无贝之才、乃如南辕北辙、背道而驰、此中国特有之现象、所以实业永不振兴、而失业者触目皆是也、此等人物、吾无望矣。

第四原因、国人习性、善为独资商店之老板、不合为股份公司之股东、尝见国人投资于股份公司者、并非对于某种事业感觉兴味、亦非对于某公司计划表示赞成、只因某人交谊、某君情面、勉为认股、首次创立会、或有列席讨论章程者、此后公司如何进行、业务如何举办、皆若与彼无甚关系、每届股东年会、有利可得、则认为意外、派人往领、无利可发、则视为当然、不复过问、公司条例、既不审阅、股东责任、亦未明了、公司当局之驯良者、偶遭挫折、无人援助、殊有孤掌难鸣之苦、其跋扈者、则大权独揽、师心自作、股东既已放弃责任、彼遂乐得操纵把持、此盖物先腐而后虫生、与其怨恨公司当局居心不良、曷不自讼未尽责任、股份公司之股东、苟能守法、明理、负责、尽职、则公司当局虽有野心、亦不敢以身试法、换言之、一般公司当局敢于利用股东、自植势力、实糊涂懦弱之股东有以造成之、明乎此、不论何业、皆可加以选择、放胆投资、影片乃新兴之实业、需要资本、尤殷切也。

四 舆论之消沉

报纸、代表舆论者也、主笔、指导社会者也、其所处之地位、与所负之责任、何等重要、一字落墨、力量至大、一纸风行、影响极深、报纸而不能代表舆论、主笔而不能指导社会、则报纸之价值何在、主笔之身份何存、上海之报纸、为舆论中心势力之所寄、全国人民之所属望、就物质方面言、如采访新闻、编排格式、印刷纸张、运输寄送、较前皆大有进步、就精神方面言、则主笔之言论、畏首畏尾、不痛不痒、笔妙如环、不着边际、使人读之、如堕五里雾中、莫明真相、此等灰色言论、日与读者相见、岂尚有丝毫唤起舆论势力之功能、无怪乎时局常在混沌之中、永无清明之象、以视民元时代、各报主笔、能以热烈之情感、冷静之头脑、光明之态度、大无畏之精神、发为正确之主张、不能

不叹今日各报之奄奄无生气、吾人皆知清之末叶、《新民丛报》能引导西方之新潮、《民报》能建立革命之基础、《民呼》《民吁》《民立》三报、屡封屡起、再接再厉、能尽其鼓吹革命、赞助革命之言责、而辛亥革命赖以成功、民元以后、党派纷歧、言论庞杂、民党失败、袁世凯以武力征服中国、各报遂逐渐腐化、然《新青年报》尚能造成新文化运动、放五四之光辉、《民国日报》尚能反抗恶势力、树革命之大业、独惜销数最多之两大日报、常以模棱两可之言论、丧失其领导国民之作用、乃使多数国民人于睡眠状态、不问国事之兴亡、军阀政客、乃敢目无主人、肆无忌惮、大乱七八次、痛苦十数年、虽属国民放弃责任之咎、亦系报纸未尽言责之过、昔日主笔不入狱、不是好主笔、今则千金之子、坐不垂堂、此等卑怯思想、即论国民个人、尚不合时代潮流、何况报纸之主笔、吾非谓凡为主笔者、必以激烈言论、引人奋兴、始为能尽言责、然而求其如现在《时事新报》陈畏垒君之论事知人、卓然有识、亦不失为一好主笔也、吾论影片、而忽高谈报纸言论、似为词费、不知报纸之在社会、与任何事业、皆有密切关系、报纸有无批评力量、百事之兴废系之、苟不能养成舆论中心势力、使全国人民随之步趋进退、仰若神明、即为自甘暴弃、有亏职守、吾人援《春秋》责备贤者之义、实不能无言、举例言之、在昔军阀秉政、各报不敢代表民意、向恶势力进攻、乃致虐政横行、民不聊生、最近五三济案、各报言论颇能一致、虽麻木之民众、读之亦不能不无动于中、民十交易所狂潮、几使全沪市民卷入漩涡、各大报纸只贪广告之收入、竟无片言之纠正、乃致社会不安、金融骚乱、租界市民之争华董、幸赖舆论之赞助、得获最后之胜利、可知报纸苟能尽其言责、舆论苟能集中势力、则事无不举、害无不除、

影片在艺术界为第八种新产物、在美国为七大实业之一、在世界商场之地位普遍而伟大、报界诸君当早已知之、中国影片初兴、报纸颇能尽其维护提倡之责、国内观众、南洋片商、皆视报纸之批评、为选择影片之标准、当时之影片与评论、虽不免幼稚、然而制片者尚能竭其智能、审慎从事、批评者确系动机纯正、态度公允、故中国影片产量虽少、以舆论监督之力、观众信仰之诚、颇能使其业务日有进展、迨一二公司办有成效、投机分子趁时崛起、一方面粗制滥造、售其鱼目混珠之计、一方面自撰文稿、逞其利用报纸之私、舆论之权威、观众之信仰、由是摇动、电影界遂陷于混乱之境界矣。

报纸既放弃言责、投机分子乃盲目蠢动、取而代之、此辈素不研究批评学、偏好强作解人、任意批评、偶识片业中人、便为进身之阶、优劣莫辨、好恶从心、废话满纸、都不知所云、其上焉者、虽文章可诵、亦不过等于剧秦美新之扬子云、其卑下者、一餐酒食、两纸赠券、即可使其得意忘形、则直丐者之唱莲花落而已、此一时期、报纸上之影片批评、大有五花八门、目不暇给之概、但其批评之鹄的、殆不出捧与骂之两途、究其何以要捧、何故要骂之动机、则金钱作祟而已、感情作用而已、个人之爱憎而已、有真才实学、良知灼见、能辨别甘苦、指陈得失者、不数数觐也、此辈不足道、所可惜者、实贵之报纸地位、为其蹂躏、尊严之言论价值、供其牺牲、恶例一开、信用失堕、中国影片

乃如盲人瞎马、莫知适从、国内观众、竟至眼花缭乱、无可鉴别、大好事业、受一打击、此其损失、宁可计算。

最近两年、报纸对于无聊之批评、固已摒弃弗登、而公正之言论、亦一篇不见、各公司之书记、几代报馆编辑行使职权、日撰数百字、送诸报馆、排日刊布、以事宣传、于是非驴非马之戏装片、腐化恶化之卑劣片、本属不堪入目者、一经报纸记载、皆可化腐臭为神奇、成为名贵不朽之作品、烂污女子、浮荡少年、本属不堪造就者、一经报纸记载、亦可使其大名光宇宙、颗颗成明星、任何劣片开映、营业清淡、看客寥落、本属意中事、一读次日报上消息、又无不家家满座、片片欢迎、此等欺骗观众、极不忠实之记载、日日刊诸销数达十余万份之大报之上、知者固知为个中人之手笔、不知者不将疑报上新闻悉不足信耶、舆论消沉至此、报纸堕落到此、虽欲不谓为自甘暴弃、有亏职守、不可得矣。

或曰、报馆主笔之不评中国影片、以其无甚进步、不屑评、畏其横逆之来、不愿评、恐其拒登广告、不敢评、果如说者所云、难乎其为报馆主笔矣、第一说、中国影片一厄于时局之不靖、二厄于同业之捣乱、三厄于文人之摧残、处于如此艰难之环境、尚能努力挣扎、以求相当之进步、已属难能可贵、不过少数出品、差强人意、未能饜多数观众之望耳、退一步言、即认中国影片无进步、则孰使为之、孰令致之、报馆主笔、亦不能不负一部分责任、若谓无进步不屑评、试问中国政治亦无进步、能否不谈政治、不爱国家、其理由之不能成立、昭然甚明、第二说、报馆主笔之言论、当问其动机是否纯洁、态度是否公正、若其所言含有作用、则自侮人侮、原不足怪、非然者、身居神圣清高之地位、应有威武不屈之精神、暴力之加、夫何足惧、纵使因公受辱、社会群众亦必主张公道、共鸣不平、矧言论自由、载诸宪章、青天白日、不容撒野、有谁敢触犯法网、违背刑律、以此为畏、抑何怯懦、第三说、《申》《新》两报销数之多、广告效力之大、无人不知、不论何种公司商号皆愿刊登、影片公司尤其重视广告、列为大宗开支之一、报纸有所评论、尽可能发表、畅所欲言、广告何足成为问题、其他各报之广告、虽效力不如《申》《新》两报之大、亦自有其相当之地位、断不能看重广告、轻视言论、若因顾全广告之利益、竟至束缚言论之自由、是报纸受经济压迫也、是经济可以支配报纸言论也、报纸变为商业化、主笔成为商店之雇员、尊严扫地、信誉毁弃、纵不自愧、亦将为民众所齿冷、此等报纸、岂非太可怜耶(报纸刊载公然侮辱之文字与图画、以引起某界某业之纠纷、与刊载公正之言论不同、又当别论)。

卢梦殊君作批评论、对于中国影片、主张分为(一)赞扬的批评、(二)攻击的批评、(三)纠正的批评、吾甚韪之、中国电影界之职员、颇有忠诚尽职、虚心受教者、演员亦不乏天才卓越、品端学粹者、三百余种出品、至少有十分之一、成绩优良、动人情感者、若一笔抹煞、斥为无人可佩、无片可观、岂不使贤者灰心、智者短气、反之、流氓市侩所办之公司、伧夫纨袴所任之导演、率其乌合之众、未经训练之演员、摄制牛鬼蛇神、怪

诞离奇之影片、若一字不提、任其洪水横流、败坏风俗、扰乱市面、亦属莫大罪过、吾以为电影批评家不可有成见、不可有偏见、应尊重本身发言之态度、对于所著之文章负责任、最低限度、必须略有文学素养、戏剧知识、摄影经验、审美眼光、尤当充分了解中国影片现在所处之地位、则其所言、方为有益于中国电影界、其有以耳代目、人云亦云、不分皂白、笼统批评者、吾不取也。

今年中国影片产量较少、投机公司停闭者多、南洋销路虽甚呆滞、国内戏院续有增加、此诚电影界整理之机会也、吾认舆论势力之大、日以舆论消沉为忧、仰之弥高、望之弥殷、遂不觉其言之率直、今以熟诚之企祷、请求于报界诸君、尚祈此后对于中国影片不吝教诲、择其优良者予以赞扬的批评、谬误者予以纠正的批评、恶劣者予以攻击的批评。

五 观众之趋向

影片为观众欣赏之物、娱乐之品、人类之心理、又多喜新厌旧、见异思迁、制片公司苟不明了观众之趋向、以为制片之标准、则其出品未有不失败者、此就经济原理言、不能否认也、惟观众之趋向虽不可不知、而人群之幸福、亦不可不顾、若一味急功近利、见利忘义、一方面虽可获利、多方面必致受害、利不可久、而害则甚彰、就商业道德言、制片公司亦当慎于摄制也。

影片之产生、不过近三十余年事、其历史甚渐、以言美国、最初专摄侦探长片、滑稽短片、不仅内容浅薄、实属流毒无穷、侦探长片以描写争夺遗产、谋财害命、机关陷阱、盗匪恶斗为能事、而滑稽短片又以翻腾跌扑、毁物伤人、穷形急相、无理取闹为能事、此类影片最初问世、观众亦喜观之、十年前之上海、且曾盛行一时、但其影响于人群幸福、社会安宁、至为重大、租界治安、向为外人所赞美、而近数年来、盗匪横行、白昼行劫、掳人勒赎、开枪拒捕之事、时见报载、教猱升木、果谁之罪、此等影片、人类仅以好奇之心观之、初不能认为观众之趋向、而其流毒竟如此、美政府知其然、严行取缔、禁止续制、盗风稍戢、而中国境内、失业者多、铤而走险之徒、方且奉为独得之秘、用以蹂躏无辜之民也、欧战以后、美国以地位之优越、经济力之丰富、延揽人才、努力发展、影片出品、突飞孟晋、一跃而居世界第一位、某一时代、摄制历史片、某一时代、摄制武侠片、某一时代、摄制神怪片、某一时代、摄制战事片、就其出品加以统计、则时装片多于古装片、爱情片多于他种片、世界不过三十六种故事、编剧家构思取材、甚感困难、或采取文艺作品以摄制影片、或改编舞台剧以成影剧、自属较易着手、于是名家著作移入银幕表演者、为数甚夥、以其号召力大、易受观众欢迎也、至于有主义之滑稽片、则因取材不易、表演甚难、产量遂不多、夫以美国教育之普及、影戏院之发达、而制片公司犹不能不顾及时代之变迁、观众之趋向、亦以经济原理、在于供求相应耳。

中国影片之兴、为期不过十年、前此十五年、纯为欧美影片专利时代、但其开映区域、仅及通商大埠、势力尚未深入内地、都市之观众、有一部分历十五年之观影经验、其知识眼光、已逐渐提高、对于欧美影片、皆知重视公司之出品、导演之姓氏、主演之明星、以定取舍、此其故、非必由于崇拜偶像、实因欧美影片亦非尽属佳作、观片稍多、难免失望、为节省经济时间计、不得不加以选择、而另一部分观众、则因不识英文、对于欧美影片之剧情不易了解、又以风土民情之隔阂、不能感觉兴味、自中国影片问世、国人多往观之、程度高者、病其幼稚、未能满意、此后不复再观、程度低者、投其所好、积久成癖、故欧美影片之观众、与中国影片之观众、遂如鸿沟之分界、此于爱国心无关、乃知识眼光之区别也。

此外尚有两种观众、一则绝对不看中国影片、一则从来未观欧美影片、前一种限于少数知识阶级、后一种则占中产阶级以下之大多数、中国影片限于资本、人才、设备、工具、成绩幼稚、无庸讳言、加以不自量力者之粗制滥造、投机捣乱者之胆大妄为、恶劣出品、充斥于市场、致为识者所鄙弃、亦为不可掩之事实、所幸同业中尚有能自爱者、联合战线、努力奋斗、开疆开地、以与外片对抗、得以挽回无数利权、此实中产阶级以下之大多数观众、拥护中国影片之力也。

中国之制片公司、向来重视南洋华侨之趋向、以为摄片取材之标准、此等偏于一隅之眼光、固属错误、但制片公司亦有不得已之苦衷、实因国内连年战争、民生憔悴、摄片成本、纯恃国内殊不足以维持、不得不靠南洋销路以资挹注、南洋华侨以劳工阶级占绝大多数、彼辈远适异域、少受教育、生活虽优、程度极浅、其所嗜好、常与国内之观众异趣、片商既奉为购片之南针、制片公司自不得不允片商之要求、中国影片遂因经济连锁之关系、不能向上发展、此种困难情形、局外人或无从得知也。

中国影片输入南洋群岛、始自民国十二年、三年之间、营业大盛、片商之获利者、颇不乏人、国内出品、供不应求、以此引起制片公司之注意、然此三年间之出品、尽为时装爱情片、且恶劣者居多、致为华侨所厌倦。

自时装夹古装之《白蛇传》在南洋卖钱后、弹词小说遂入银幕、《珍珠塔》《三笑》等片续出不已、《盘丝洞》售得高价后、古装神怪影片又盛极一时、《西游记》《封神榜》《三国志》等书大交红运、制片公司认为舍此以外无可取之材料、而又志在速成、草率不顾、所谓古装、亦非特制、不过付少许之租金、借京班之戏衣、聊以充数而已、此类影片层出不穷、在民国十五六年间、南洋片商几非此不购、一班华侨亦非此不看、盖因演义小说流传甚广、潜势力甚大、南洋片商与国内制片公司、皆知利用好名目易于号召耳、此一时期、有识之片商与制片公司、不为利动、不为势移者亦有数家、然在营业上所受影响甚巨、唯此类影片因内容过于腐败之故、在南洋开映之结果、卒为华侨所吐弃、影片市价一落千丈、甚至片商定购之片、亦因舆论不容而不敢公映、是则劳工华侨亦未易欺也、去年之春、南洋各埠大多排斥古装神怪片(仅安南一埠尚在盛行)、华侨乃转

而趋向时装武侠片及侦探片、一年来之制片公司、又大购坊间武侠小说、侦探小说、从事于真刀真枪、机关陷阱之摄制、物以罕为贵、多则生厌、识者预料、今后必转入需要军事影片之一途矣。

回顾国内、观众之趋向、殊与华侨不同、内地风气闭塞之区域、人民为知识程度所限、初观影片、惊为新奇、只在娱乐、不择良窳、恶劣出品、或者尚有出路、若都市之观众、对于非驴非马、不古不今、名为古装、实则戏装、毫无表情、形同傀儡之弹词、神怪、历史等片、自始即吐弃不屑一顾、未尝加以青眼、其所需要、不论何种性质、唯求象真、精美、完善、换言之、剧情要合理而不悖谬、布景要适当而不简陋、光线要柔和而不刺目、演员之表情、要深刻热烈而能动人情感、质言之、要看好的影片而已、以此之故、三数目光远大、砥柱中流之公司、卒能树稳固之基础、建中兴之大业、得最后之胜利、其招牌、其导演、其演员、皆予观众以相当之认识、实至名归、利亦随之、而投机捣乱者、则如摧枯拉朽、不攻自倒矣。

吾敢正告各制片公司曰、演义小说如《三国志》、寓言小说如《西游记》、民间故事如《白蛇转》、皆绝佳文材料也、运以灵思、参以妙想、以善于剪裁之手腕、为细腻分析之描写、定造服装、特制布景、遴选演员、识拔导演、益以精美奇幻之摄影、何一而非佳片、文艺作品之可以改编为影剧者亦不乏佳著、贵在能以慧眼择之、所谓伟大影片、不必定要掷若干万资本、徒求形式之伟大、仅费普通代价、以求精神之伟大、安见其必不可能、时代潮流不可违背、观众趋向不可不顾、惟武侠片当避免勇于私斗、以彰中国民族仗义扶危之精神、侦探片当避免迹近海盗、以免影响社会之安宁、制片者当存一逐渐提高观众程度之心、养成观众欣赏艺术之愿、俾中国影片有与欧美影片互较短长之日、始可谓之克尽厥职、慎勿因陋就简、粗制滥造、以观众为可欺也。

中国影片尚未得国人之重视、而十年以来、投资已近百万、出品已达三百余种、特以生活者已数万人(包括制片公司、购片公司、经理影片之营业公司、及各地影戏院)、此固新兴实业之一种、非可再以游戏事业目之矣、谓中国影片无进步欤、试以十年前之出品、与五年前之出品较、以三年前之出品、与今日之出品较、苟非不观中国影片、可以信口开河、一笔抹煞外、然则中国影片固在循序渐进之中也。

(原载《电影月报》1928年第1、2、4、8期 原文未刊完)

中国电影之将来

陈大悲

在北方的时候、我就常常听得人说、中国电影的末日到了、去年到了上海、又遇见许多朋友、都以为中国电影是没有希望的了、并且还告诉我许许多多关于电影界的笑话、他们都以为这些笑话就是中国电影的致命伤、即此可断定中国电影的末日确已到头、无可挽救的了。

中国电影果然到了末日了吗、没有的事、我们大家都主张提倡国货、抵制洋货、试问国货出品中能有几种可以与洋货相比、因为不能与洋货相比、我们就武断的说国货的末日到了、可以吗。

固然、上海的电影界已然没有前数年那种蓬勃的气象、固然、各处的高等电影院对于中国影片不似前几年那样的马马虎虎、不管银幕上映出些甚么东西来、只要戴着一顶国产影片的帽子、就表示十二分的欢迎、但是中国影片毕竟是中国人自己的产物、中国的国不亡、种不灭、就永远没有所谓中国电影的末日。

推源上海制片界所以日就衰落的原因、大抵可分为三种：

第一、人才缺乏 人才缺乏的现象、不但中国电影界如此、即在美国的好莱坞又何尝不如此、扳起手指头数一数、好莱坞能有多少人才、但是人家缺乏人才不要紧、因为他们有雄厚的资本为后盾、可以利用种种物质的丰富以掩饰精神的不足、我们既缺才、又少财、那得不露出马脚来、何况这少数人才还要把持、排外、倾轧、分散、于是乎西瓜大的字认不到几担的人、也可以混充编剧家、不解普通术语缺乏临场常识的人、却自命为导演、明星不足、到韩庄去凑数、技师没有、照像馆去拉夫、种种笑谈、不一而足。

第二、环境不良 上海这样卑劣污浊的地方、凭甚么可以当我们堂堂中华民国的好莱坞、次殖民地式的建筑物、像煞有介事和似乎一道经的社会性、充满了烟煤的空气、充满了诱惑的环境、除了采办舶来原料较为便利之外、试问有那一样可取、为甚么、制片非在上海不可。

第三、销路迟滞 制片业的兴盛、全靠着映片业的发达、中国影片即使坏到不可

收拾的地步、至少总有一点较优于舶来的货品、这优点是甚么呢、就是中国人的大多数都能够看得懂、这一点就是中国影业初起时所以蓬蓬勃勃的缘故、倒并不在乎爱国不爱国、恰巧这几年正遇着内乱最烈的当儿、军阀盘踞的内地各都会里、电影院即使不驻兵、也就不胜其骚扰、资本投在这种娱乐事业的人怨命叫晦气都来不及、哪里还敢添设、谁还敢来效尤、即欲效尤、也非得几位贪污土劣的人物出来保镖、你就休想立得到案、站得住脚、因此之故、上海的制片商不得不向海外去寻生路、可惜我们海外的侨胞、在重压迫之下、国文都没功夫去研究、哪里还谈得到甚么艺术的鉴赏力、何况还要削足适履的去迎合帝国主义的吹求检查、这样牵强造成的出品、还能够和艺术发生甚么关系吗。

有了以上三种原因、中国影片事业之有今日的衰落、乃是自然而然的结果、因为一时的衰落就说他到了末日、犹之乎一见人生病、就说他该死、这是某国人对待箕子后裔的一种灭种手段、爱国的同胞果忍出此言么。

总而言之、中国电影衰落是事实、已属无可讳言、身为中国人、当然要替这一种绝大的事业寻出一条新的生路来、凭我个人的意见、中国电影方兴未艾、以前不过是一个萌芽时代、将来正未可限量、事在人为、何至于一见衰落而即绝望。

论到中国电影的将来、我个人就有下面的三个希望：

第一、集中和造就人才 影片事业需要的人才很多而又很杂、最要的却只有四种、(甲)导演、(乙)编剧、(丙)演剧、(丁)摄影、导演人才不可多得、但亦无须乎多得、造就此项人才最不容易、他的专门技术已是范围太广、他的普通智识、更须包罗万象、经验不富、徒然耗资本为儿戏、修养不足、难免化艺术为魔术、这种人才断不是留几年学读几年书、开几个传习所、所能造成的、编剧人才现在更不可多得、已往的影片多半是利用流行小说的震耳大名、草率凑成、自出心裁而又能有意义有章法的剧本实在太少、能编有意义有章法的剧本的人、又苦于与现实社会隔离太远、过惯了租界式的特殊生活、对于内地生活、民间疾苦、太少研究、以致所描写的不合乎人生之镜的原则、被内地看客认作外国社会的写生、这是中国读书人历来的通病、研究编剧的人、所不可不竭力铲除的。

至于演剧与摄影两种人才、虽然都是实地工作的重要工人、但是比较上面两种似乎容易造就些、凭我个人十多年的经验、我总觉得我们中国人富于模仿的本能、所以、别的学术也许不如人家、而于演剧的技术一方面、似乎比他国人较为容易训练、这是我们的长处、也就是我们的短处、因为训练太容易见功效、所以肯用苦功去作精深修练的人、往往绝无而仅有、这就是国产影片中绝少深入化境的内心表演的缘故、但是、我相信、如果有好的教练法、有好的养成所、表演的人才、一定可以造就不少、摄影虽然不是容易的工作、但是、就我个人的观察、我总觉得上海电影界里把上面说的四种人才比较起来、还是摄影的人才、在质与量两方都对付得过去些、因为造就此项人才、

似乎比前三者容易见效得多。

以前中国电影界的毛病、就在把财看得太重、把才看得太轻、自命不凡的企业者往往以为有了一个我、甚么人才都用不着、所以也有组成了公司、招好了演员、连一个剧本都没预备的、也有摄影师兼任导演、摄了几千尺影片、连剧本的收场都没有想好的、也有拍了许多日子、连男女主角都没有聘好的、这都是发起时重财轻才应得的恶结果。

我希望中国影业中兴中的要人、有高远的眼光、具宽大的胸襟、能够容纳有名有实的人才、集中有名有实的人才、鼓励他们和衷共济、合力图谋中国电影艺术的发展、与舶来品比高下、勿与国内同业争短长、一方面多聘既有学术又富经验的教练人才、造就青年后进、使摄影工作中不断的有新血液的输入、并且可以打破美国式的纵的发展、而努力于横的发展、不致专为少数明星造特殊的风头、而要为多数演员谋普遍的艺术的和谐、这是区区的第一希望。

第二、开辟新的好来坞 上海的所谓公共租界、在种种方面、都不配当我们中华民国的好来坞、从前在军阀争雄时代、除了上海之外、没有一处地方、可以容许我们艺术的自由发展、固无怪乎大家要挤在上海、托庇于外人保护之下、现在中国已然统一、政府已是我们国民的政府、正当的艺术的发展、不但为现政府所不禁、而且为所奖励与提倡、北方的北平、南方的杭州、都可以供我们选择相当的摄影地点、杭州有的是画景的世界、摄制现代影片、随处都可取材、至于历史影片、我总以为非到北方去摄不可、一则、因为黄河以北、存留着不少富有汉族色彩的建筑物和装饰品、二则、因为北方民风朴厚雄健、描摹古代人物、似乎比我们浮薄优柔的南方人高明得多、我在北平的时候、常听得看客们说、中国影片里的男人富有女儿态、太像拆白党、女人多半富有妓女气、像良家妇女的太少、这都由于摄影场设在上海所受的恶影响、当真的、我们在北平中央公园茗叙的时候、偶然看见由上海新到的时髦青年男女、在服装上、举止行动上、都和我们在北方看惯的经过一番北化的南方男女青年、确乎大不相同、所以从前曾经写过一篇论文、劝电影界的男女明星们到北方去传染一点雄健的态度、然后再回去献身于银幕、其成绩必大有可观。

总而言之、中国无论那一处、都可以当我们中华民国的好来坞、惟独上海的租界、就的确确实实在在的不配、一千一万个不配、老实说、如果不把拘泥于上海的旧观念打破、中国电影永不能中兴、倘若为采办舶来原料便利的缘故、尽不妨在上海设立一个采办机关、何必为贪小利而坏了大事。

第三、推广国内的销路 前面已然说过、制片商因为数年来内乱不已的缘故、不得不向海外去寻生路、因为这个缘故、制片商不得不迁就我们侨胞的嗜好、把他们所称道的祖国遗风旧俗完全搬上银幕去、又把他们所家弦户诵的传奇小说一一搬演出来、但求容易推销、不管甚么艺术不艺术、现在时局变了、建设时期中、各省急于励行

新政、不正当的娱乐、逐渐禁绝消灭、正当的娱乐、当然可以老实不客气的取而代之、我相信一年之内国内的电影院一定要添设不少、制片界中如有余勇可贾、不妨乘此时机、在各省多多创设映影的戏院、并且鼓励内地的资本家多多的创设影院、愈多愈妙、不可稍存垄断的思想、正当的公众娱乐中、最廉价而又最富兴趣的当然要推电影剧。

国内影院数目增多、数年之后、制片商必有忘却今日所大家注目的华侨销路之一日、到那时候、银幕艺术的标准或者总可以比如今高一点吧。

此外还有一个附带的希望、就是——我愿凡是真正希望中国电影艺术有进步的日报和期刊、从今以后绝对的不再让影片公司在刊物的批评栏里发表自吹自擂的宣传品——假批评、你们应当看轻影片公司的广告费、看重一般读者的信仰与自己的声价、用收回租界的手段、把这些偷着卖去的篇幅收回来、并且在这些篇幅里面、发表有作用的批评文字、这里面一出一进、用经济的眼光看来、或者太不上算、但是一方面可以保持自己的信用、一方面可以帮助艺术的进步、归根结蒂、还是有利益的、您说对不对。

（原载《电影月报》 1928 年第 7 期）

新英雄主义

卢梦殊

我在前期本刊上发表《国产电影今后应有的新趋势》一文，后段颇主张新英雄的主义。亦庵兄看见了，以为这主义值得提倡的；不特值得提倡于影剧，还且值得提倡于实际人生。因此特撰《新的时代英雄》一文，将如何而为新时代的英雄，很透辟地活画在纸上。但是，亦庵兄说是我的主张，那要声明一下：这主张不自我始，是趾青兄所发起。是他在神州影片公司特刊《可怜天下父母心》号发表过这主张的。题为《新英雄主义的影剧》。这主张我很赞成，同时也感觉挽回中国电影颓弊，非有这一类的电影出现不可；而在我个人的眼光看来，这个主张，可成立中国电影今后应有新的趋势。

从思想、行为、习惯，各方面看来，我们中国人的个性，也太因袭了，太懦弱了，太窳陋了，而目光也太浅狭了。昏王暴君，都不敢加以杀戮，知君主之不可以治天下，而后之社稷，仍为一人所私，所谓大英雄大豪杰，其策立奇勋，不外为一姓或一人的走狗。这不仅是习惯上所养成，并且是教育上所造就，项羽见了秦始皇，便说：“彼可取而代也。”项梁闻而大骇，急说：“毋妄言，族矣。”从这两句话看来，我们便知道吾国自有历史以来，父教其子，师教其徒，都不外在这一点上克苦。孟子舆的思想，我们是很佩服的，而“民为贵”一语，可算道前人所未道的名言，不相遇到明太祖朱元璋，竟把他的偶像摔在太庙之外。在上者如此箝制众口，于是民众的思想就此窳陋，行为就此懦弱，习惯就此因袭，目光就此浅狭，遗传至今，犹未磨灭，与时代背道而驰，与潮流互相冲突。其思想如此，其行为如此，其习惯与目光亦复如此，影响所及，国势于以零夷，民生于以凋弊。即从文艺一方面而言，亦奄奄无丝毫生气。外人说我们国人是病夫，也许的确是确凿之言罢！

我们现在既知道电影是综合的艺术——是描写人生的艺术，那么纠正人们的思想、行为、习惯，与及种种，自是要图。但是，这一类纠正，应从中下阶级的民众生活描写起，以达其悲苦劳怨之衷，使他们内心共鸣，暂时或永久的起感情的变化。再借银光电影，使他们了解思想、行为、习惯宜如何而与新时代吻合，而知何者始得谓之新英雄。

新英雄之谓何？就是从众人中超跃出来，破除因袭的习惯，懦弱的行为，窳败的思想，不顾自己的利害而为人类的牺牲。孙中山的革命精神，便是新时代底英雄的师资。我们论世知人，应当从精神上判断，不能随悠悠众口以为转移。不过中国数千年来只有一个孙中山，此外像孙中山的人，就恐怕没有了，然也在不可知之数。但是，我希望电影里有十百个孙中山，千万个孙中山；不是希望有孙中山的形容状态的人，是希望有孙中山的思想精神的人出现。实际上的孙中山的行为，是在政治上而成就他的新时代的英雄，电影里的孙中山，是在万目睽睽中而为新时代的英雄——剧中的牺牲者，同时在实际上面而民众的导师。不与时代背道而驰，不与潮流互相冲突；有超越的思想，有远大的眼光，有牺牲的精神，有卓绝的毅力，不怕那狂风暴雨，不怕那险阻艰难。富同情心，凡所作为，不以少数人的意思以为依归，以能博得众人的赞叹心为目的。譬如作一事，与遗传下的恶习互相水火的，如亦庵兄的《新时代的英雄》一文里后段所说的之类，当然惹起穿廿年前式长袍马褂的少数的人们反对，然而博得众人的赞叹，也就不止与穿廿年前式长袍马褂的少数的人们成正比例了。那么这事是合乎时代的，是不与潮流冲突的。作这种事的人，就谓之新时代的英雄。

以上我所说的，太简单了，太晦涩了。好在趾青兄已经发表过这个意见，亦庵兄亦在本期《新时代的英雄》上论得很透澈，阅者总不会不明白。不过我要希望阅者读了这种论文，不要误会我们提倡这种主义，仍认电影是一种工具，不应该有什么主义附在艺术里头。其实电影是描写人生，人生总有个主义，电影的性质既然是以描写人生为主，当然以人生的主义为主义。

讲到主义二字，我又有话可说了。我们中国糟到如此地步，就是国人没有主义（造福人群的主义）。辛亥以还，陷于战争的惨祸里的，几于无日无之。而双方战争的首领，且问有甚么主义（当然是造福人群的主义）？我决其瞠目不知所答。就是勉强从他们两块嘴唇答了出来罢，不外些自欺欺人之词，误解这主义二字。因为作乱称兵，大肆杀戮，争地盘，夺权利，就是他们所抱的主义。皇皇通电，可说是义薄云天。而主义在他们脑筋的里头，实现在他们手下的匪兵悍将上，却是我们所不敢领教的。

然推其原故，也要怪我们太辜负自己的人生，太放弃自己底责任。是以一任军阀横行，自己奔向那流离失所的一条路去，丝毫没有抵抗的力量，到了今日，仍是昏昏昏迷迷地任人剥皮削骨。如此再过些时，恐怕没有瞧类了。所以国产电影里头，不可无此新英雄主义的电影出现。

十一月三十夜，十二时

（原载《银星》1926年第4期）

新时代的英雄

亦 庵

在第三期《银星》里，梦殊兄曾有一篇提倡新英雄主义的文章。这个主义诚然值得提倡，不惟值得提倡于我国底影片，简直值得提倡于我国人底实际人生。因为我国人实际的人生里不大有——不是绝对没有——这种新英雄主义的行为，并且缺少这种新英雄主义的思想，所以在艺术的园地里也开不出这么样的花。

逼于某一种势力而去实行一种异常的行为或牺牲了自己的，如尽忠于一个无聊的独夫的奴隶式忠臣，他底行为和牺牲算不了真英雄，因为这样的行为和牺牲不难求之于一只很普通的狗底身上。为了谋自身底功名利禄而不惜实行一种异常的行为或举自己一身作牺牲者，也算不了真英雄，因为这样的行为或牺牲的精神完全出于自私自利，不难求之于强徒土匪或一只下等的动物。真的英雄，真的牺牲，真的超常行为，是要有人的价值的：既非出于利诱，也非出于势逼，是完全出于最超卓拔绝之同情心，认识了真理之所在，为了别人，忘了自己，不是当真忘了自己，只是肯牺牲了自己。

俗语说：“行行出状元”，我以为个个时代都可以出英雄，正如古语说的：“英雄造时势，时势造英雄。”英雄固然能够造时势，然而他所造的时势，当然是不能够照他一人底私意或偏见去造出一个不合时宜的时势。如果他硬要照他底偏见要去造成一个不合时宜的时势，不合时代精神不合群众心理不合世界潮流的时势，那末他底根本观念已经错误，不惟不会得成功，简直作英雄的基本资格都已经没有了。又如有一辈人，硬要时代的机轮倒扳过来，要将二十世纪恢复为十九世纪的情状，如张勋之想拥戴溥仪而复辟，如民国时代有人想极力恢复八股式的文章，诸如此类的混帐观念，他们都自以为是众醉独醒众浊独清中流砥柱力挽狂澜的英雄人物。可怜他们底眼光实在太短视了。在影戏或其他文学作品里头，我们还不时遇见这种时代错乱的思想而造成的英雄。说现在的国产影片有进步？从营业及行销方面看去倒有些相似；由思想方面看去，完全不然。

在初民时代的人，思想简单，所以作英雄的条件也异常简单。在石器时代，只要有一个气力大些，体魄比别人来得雄伟，胆气比别人来得粗壮的，便有英雄的资格了。后

来进步了一些了,除了生理上的优势而外,更需要一些智慧了。后来又要加上一些敏锐的感情了。又后来又要一些明白的思想了。又后来每一个社会都有了一个社会底习尚,于是“谁能适应这个社会的习尚者便是英雄”便成为一个新加入的条件。比如我国一向是重文人的,于是在许多文艺作品里的主人翁总是一个文士,一个文士的才子。欧美是尚武勇侠义的,所以他们文艺作品里的英雄也是这一流人物。这个可以证明在那个时代的英雄是要合乎他所存在的那个社会底习尚。

到了最近,英雄资格又增了新的条件了。那条件是什么?便是要能代表大多数人底心理倾向,而有表率大多数人的能力。比如大家都爱自由(当时社会底情形未必个人都能享得自由,不过自由的思想已经充满在大多数人底心里),而同时能有一个出来为这大多数人谋得自由,至少要做出一件可以为群众谋取自由,而虽未成功,或者竟至于牺牲了自己的事,这个人便取得了英雄的资格了。又比如在一个教育要求很深切的时代,有一个少年能以身作则,为要求自己底受教育权利而作出了一件虽然很违反社会习尚的奇事,也可以算得一个英雄。在社会底习尚方面看去,他似乎是一个叛逆者;在少数人的口头或者骂他是一个不安份者。然而在大多数人底心中早已有了默契,许他是一个英雄了。

所谓英雄:思想感情都须比别人来得深,胆气比别人强,眼光比别人远,同情心比别人富。他不但能看见现在和过去,他还须要有一双看得见将来的眼。过去的人生是过去的了,现在的人生在最短的一刹那也马上要成为过去,所应当计及者便是将来。对于将来便是最应该着眼的地方。所以现代的英雄只求其能为将来的群众底福利,或为其表率,对于已过的一切习尚,如礼教道德纪律(这些都不过是一些凝固了的习惯,没有何等神圣的意味)都会忽略了,或者蔑弃了。比如长头发蓄在头上,这是我国自有生民以来的习惯。但是辛亥革命之后,这个习惯便打破了。君主专制是我国有史以来最神圣尊严的国家大习惯,在当时假如有人敢说一声:“把皇帝倒掉罢”,那何止是犯法,何止是不道德。然而武汉之师一兴,这天经地义的台子终于坍掉了。这点革命的破坏精神,不可不有。不过不是随便什么人可以乱作胡为地倡导起来的。就如上文说过,必要才智思想感情眼光都比别人来得远大,而其目的又是为群众谋福利,不专为自己一己者方配得去倡导这样事情。我如今又举一个有些戏剧意味的例来说明一下:

有一个女子,遵从了父母之命,媒妁之言,许配给一个男子(这便是礼教)。后来她发觉了她底未婚夫并不喜欢她,而别有所爱。她自己对于那男子也没有什么情爱。於是她毅然解除了婚约(违反礼教),让那男子去同他所爱的女子结婚。究她所为,总算是蔑视了礼教了。然而她这种行为,并不是谋一己之便利,贪图自己底幸福,不过出于她的同情心,认识了她底父母所未认识的爱情底真价值而已。她的这个行为,虽然直接与有关系者不过三数人,可是其影响于群众者甚大,博得群众底默契者甚大,所以这也是一种英雄的行为。

然则这新时代的英雄,在我们国产的影片里如何才能产生得出来?这要有赖于编剧者底思想和对于人生的见解,又有赖于导演及演员对于每一出有思想的剧本内容思想的了解了。

(附言) 这里所说的英雄,并不是草莽英雄之英雄,也不是“一世之雄也”之雄,乃是含有领袖人物,戏中主人翁的意味。

(原载《银星》 1926 年第 4 期)

再论新英雄主义的影剧

陈趾青

看到现在民众所处的环境，看到现在民众所过的生活，看到现在的影剧——与民众有密切关系的影剧，我很大胆地发表了在影剧中描写“新英雄主义”的主张，在神州影片公司《可怜天下父母心》特刊上，发表我一篇《新英雄主义的影剧》的文字，这就是我发表我的主张的第一声。不问有人说我荒谬与否，不问我的主张在影剧界能否掀起若何波澜；但是我总觉得现代民众的环境与生活，有反抗改造的必要，影剧应有改向对民众宣示反抗与改造的趋势。不嫌烦喋，再把新英雄主义的影剧来说一说。

一、新英雄主义影剧的产生

笼中鸟，槛中兽，与其困而就死，不如用全身的力量，冲破笼，打碎槛，飞向天空鸣翔自由，跳进深山，啸吼洒脱。不愿在笼中受人杯水之恩，只愿脱离羁绊，虽饿死枯林，也自甘心。不愿在槛中受人鱼肉的饲养，只愿挣断锁链，在大地上扑杀了众魅群丑。大地没有毁灭的一日，人群永没有从苦闷压迫中解放的时期。但是，与其苟且偷生，呻吟委死，不如拿全身的精力，打破这生活的苦闷，拿无量数的热血，洒沾同被苦闷压抑的人群，新英雄主义的影剧，就是本着这种精神产生的。现在的民众醉生梦死，不能振作，一任生活的支配，一任环境的压抑，没有人去向他们作大声急呼，使他们从梦中醒来，支配生活，能除环境的压抑。同在生活的途程上，互相吞噬，互相掙攘，同归于尽。做了“生”“死”的猎物，没有人劝他们互相爱助，在生活中，同力辟了坦途，同力造成了光明。新英雄主义的影剧就是本着这种使命产生的。

本着上述的精神，本着上述的使命，新英雄主义的影剧产生了。我还要作进一步说，作进一步想。新英雄主义影剧的产生，不仅希望在影剧范围中，打破了描写矫情沉迷功利主义的因袭，替影剧开了一个新的途径，换了新的面目，并且希望他的力量能冲进民众，能欣起无数波澜，把反抗奋斗的精神，灌注到民众身上心中，使他们也起来。用全副的精神，去和环境反抗，去和生活奋斗，希望他作大声急呼，震发民众的聋

瞋，使他们从睡梦中醒来，了解觉悟自己所受的苦闷与压抑；如此使他们——懦弱而又糊涂的民众在生活上寻觅新的东西，痛快地生，痛快地死。这方是新英雄主义影剧的整个产生，这方是新英雄主义影剧的完全产生，新英雄主义的影剧必要产生，新英雄主义的影剧必要产生的结果。

二、从消极到积极

“唾面自干”，是从古来所崇尚的美德。这种思想，虽不比得耶稣所主张的“有人打你右颊，把左颊送过去再给他打”那样的伟大，也够得“宽宏大量”了。以为示弱可以不吃眼前亏，可以得对方的谅解，但是明白地说，示弱实在是讨人家的怜悯，实在是看不起自己，这种精神假使再保持而不消灭，那末民族的堕落，恐怕无有止境，我并不是提倡凶恶霸道，我实在主张，一个人，假使承认自己是一个人的时候，总应当去“以眼还眼，以口还口”。

中国人还有一种特别精神，就是“冷眼观他世上人”，“遗世而独立”……等等。这些都是古来许多不长进的书呆子，给我们留下的毒。人自人，我自我，管他们饱尝辛苦，流血流泪，哀呼悲鸣，只图自己逍遥自在。即使有许多办大事业的人，到了事业办不成或是进退两难的时候，抛弃家室往深山一躲，向庙里一藏，以为可以眼前清楚，任他迎风赏月，啐经击磬，孤鬼似地过此半生。不问自己所负的责任，有否亏损，更不问他人生死存亡。这样没有志气，没有努力奋斗的精神，消极到了极点的坏习气，生活在现代这样艰难生活中的民众，绝对要不得的。现代的民众，应该大家互相亲爱，互相以他人的痛苦为自己的痛苦，以他人的快乐为自己的快乐，积极的，携着手，共同努力奋斗，共同向前猛进。

所以要从消极到积极，影剧里所描写的东西，与其使观众享受轻巧不关痛痒的娱乐，不如使观众感受刺激的痛快。那些纯功利主义以及道德观念等等前在文艺作品中占有特殊地位的东西，在新英雄主义的影剧中将失其势力，或者竟不许他们的闯入。再进一步说，影剧中徒然本着自然的或是人工的消极的美写着悠游的东西来骗人，所谓使观者得到极点美感，所谓美化的运用，彻底地讲起来，这种偏向于善一方面的所谓美，只是沉静的，柔弱的，消极的。何不将世上一切丑恶痛苦的东西和事情，赤裸裸地在影剧中表现出来，使观众感到惊心动魄，感到痛快淋漓！而这种趋向于丑恶困苦的东西和事情的表现，是活动的，强壮的，积极的，或者可以说是偏向于恶一方面的，是真美。新英雄主义的影剧中所需要的，就是这活动的，强壮的，积极的，一切丑恶困苦的表现，就是这偏向于恶一方面的，是真美。

三、从银幕上到观众的心中

前面已经说过，一本影剧，与其使观众享受片时的娱乐，不如使他们感受深永的刺激。那些写男女调情，写享乐生活，写遗产的争夺，等等的影剧，它们的能力只能从银幕上到观众的眼中，只能使观众在无意识状态上，感觉得一时的娱乐，所谓“Have a good time”离开了电影院，就忘记——整个忘记——的东西。并不是从银幕上到观众的眼中，再到观众的心中，并不能在观众内的生命中，激起火花，鼓动共鸣，更说不到影响到他们实际的生活。影剧到底是不是只要从银幕上到观众的眼中；是不是更要它的力量，能够进一步，达到观众的心中，这两点，虽然很有人根据了娱乐“have a good time”来主张前一点，但是在真真懂得影剧与民众关系的人，总以后一点为是。所以一本影剧，要求其从银幕上有达到观众的心中，新英雄主义的影剧，是有可能性的。它里面所描写的故事，悲壮豪烈的故事，很可以使观众的心受有重大的射击，在他们肉的生命中，激起火花，鼓动共鸣，更可以影响到他们实际的生活。

到这里，必定又有人说：“一般观众以劳力工作的余暇或是暂时苦闷袭击以后，来到电影院，求一个暂时的娱乐，在这短少的时间，那有余闲工夫再在认识一本影剧所写的故事的时候，来领略你的影剧中所写的是否与他们生活有关系的東西？”这疑问，固然有点理由，但我敢说这是很可以解释的。

要使观众从一本影剧中感受一点是否有关于生活的东西，这东西并不是在一本影剧以外的东西，是包含在一本影剧中间的，因为它包含在一本影剧中的，因为他是一本影剧中原来的，所以他们将认识他们的故事的时候，就无意识状态地感受了进去。并不要使观众另外分出一支注意力来寻觅一本影剧中所描写的故事以外的东西。假使这观众在认识故事时感受进去的东西，是很有力量的，那末，就能深入他们心中留下很深刻的影像，假使它力量并不大，或是并没有力量，或是简直单单一件故事，那末这一本影剧，只能说是从银幕上到观众的眼中过了一下，与观众并没有发生关系。新英雄主义的影剧决不是只从银幕上到观众眼中的影剧。

四、新英雄主义影剧的描写

现在影剧中所描写的东西，不要说到新英雄主义吧，只是所谓恋爱问题，道德问题，爱国问题，现在一般人所值得讨论的，在影剧中所表现的，似乎是离开附属在一本影剧中的东西，似乎是一本影剧中所有的戏是戏，这些问题是问题，两下漠不相关。竟有许多因为要写某一种问题，而随便胡乱凑成一出戏，好像只拿戏来凑某种问题一样。于是不是戏不成戏，就是所表现的某种问题不连贯，或是画虎不成反类犬，或是非

驴非马的东西。那些问题的讨论，又全靠在影剧加了点说明对话，或是信札一类的东西。这种却是可笑的现象，也是一般人反对影剧中描写什么主义所藉口的。这种不彻底的，肤浅的，写某种问题剧，还是收拾起旗号，写一本平平常常的戏好。而且这种描写法，是不会讨好观众的，是不能感动观众的。

假使新英雄主义的影剧，也照这种表面的办法去描写，那末新英雄主义的影剧——我所主张的新英雄主义的影剧——同是与那些问题影剧一样的没有价值。新英雄主义影剧中所有的反抗奋斗牺牲等等，并不是靠那几句说明或是几封信所能表现的。新英雄主义影剧的描写，是以戏为根本，而一切反抗奋斗牺牲等，充分地包含在戏的情节中，以全剧的精神表现出来的。不用什么说明与解释或是教训的话语，只是一件故事。是把新英雄主义做给观众看，不是说给观众听，又不是写在书面上给观众读，否则出版一本新英雄主义的书就够了，何必又要费许多金钱心血精神，来摄一本影剧？否则文章自是文章，何不又有所谓戏？

假使只是一件故事，而包含有反抗奋斗牺牲等等的精神，能引观众，离开了他们现有的环境，到影剧中所描写的环境中去，这虽比几句说明来引动人的难，但是它的力量却比几句说明大。

最后我要郑重地重覆说一句，新英雄主义影剧的描写，决不要现在所有问题剧，那样靠说明字幕的肤浅，不彻底。

“新英雄主义”，就是我们所主张的“现世思想”。我在读书时代，被教师们，旧文学打错了基础，几乎做了一般没志气，静止的承继人。后来，受着环境的压迫，受着生活的苦闷，受着热血的冲动，才如大梦方醒的觉悟了来，大声疾呼向群众宣示，自从担任编纂《银星》，便把“现世思想”做它的中心。趾青兄那时也宣示新英雄主义的影剧的主张，益发使我的宗旨坚定。所以在《银星》第三第四两期里有新英雄主义的影剧的论文。而今趾青兄再把这主义重论一下。希望阅者督促各影片公司实现这个主义，更希望各影片公司自动的实现这个主义。

梦 殊

（原载《银星》1927年第8期）

我国电影界应该负起的使命

式 桓

——关于酒神狄奥尼索斯的谈话

让我们来谈古希腊的神话吧。

奇伟的灿烂的希腊神话，是产生欧洲一切文化的母体；她统御了几千年来的欧洲诸民族的思想。在欧洲的道德宗教和艺术的领域里，她从未失去那最高的王座，文艺复兴运动以后，她的位置更见得巩固无上了。

我们现在要谈的是酒神狄奥尼索斯(Dionysus)和美神爱普卢(Apollo)，希腊神话里的神，都各具有特殊的象征的意义的。刺激，兴奋，酣醉，革命，是酒神所具有的象征的意义，是代表一个意志的世界，一种入世的思想；梦幻，空想，幽寂，和平，是美神所具有的象征的意义，是代表一个观念的世界，一种出世的思想。大哲尼采(Ivitzsche)说：所谓谦让，所谓知足，所谓博爱和平，都不过是卑屈的薄弱的精神底产物。为着要启发人生底新机，为着要满足自己的欲求，就须无忌惮地勇敢地去奋斗去破坏。人不足怕，神不足怕，死不足怕，这样，不特于你自己有利，全人类也要受你的恩惠了。尼采是一个旧道德旧思想的破坏者，他主张要打倒一切因袭和妥协的人类劣根性。他以为：梦幻，空想，究非人生应走的大路，美神式的人生观是在乌有的灵国上寻求渺茫的乐土，是鄙弃现实的肉体的享乐而寻求灵魂的幸福与安慰，是藉美神来解脱现实的肉体上的痛苦，不过这种玄玄的理想，未免过于玄玄了，那有实现的可能——当然，用以麻醉心灵上一时的痛苦是会发生效力的，这是人生奔上一条歧路，消极的，退化的。这种全人类的危机——美神式的人生观，非得请出酒神来是不能挽救的，以刺激的，兴奋的，革命的，血肉的酒神做人生的领导，一切梦幻的，空想的，和平的，灵魂的美神尽须排斥。这样才是一条进化的人生大路啊。

有人说：古希腊的民族好像是一个劲伟的青年站在清晨的空气里，是生动的；感伤和厌世的思想从来不曾闯进过他们的意识里。他们建立了壮丽无匹的艺术文化，永远是欧洲一切进化的先导。这便是受了酒神底影响的希腊民族了。

我们东方的古代文化，是完全美神式的文化。中国的老子和印度的释迦牟尼，他

要清静无为，他要寂灭一切。一个骑了青牛奔向沙漠里寻求他的上玄的世界，一个瞑目于菩提树下梦幻他的极乐的莲台。毕竟梦幻终是不能解脱现实的痛苦的，而这种死的暮气的思想几千年来却做成了中国人和印度人一种不可救药的痼疾了。印度因是而亡国，中华因是而见辱于异族，本欲求解脱现实的痛苦，而现实的痛苦反而增加。这便是受了美神底影响的东方宗教文化的结果了。

有人说：“佛老之流，是寂灭的不是享乐的。”这句话在表面上看来是有几分理由的，但是不能不说他的观察是错误的。我们知道：必先要有享乐的欲求，才有使之实现理想，然后再求使之实现的方法，这是一切文化产生的过程。倘说佛老之流不是享乐的，那就没有享乐的欲求了，也就根本不能产生文化了，但无论谁，都承认东方宗教文化是佛老底理想的结晶。如此说来，佛老既能产生文化，则当然先有享乐的欲求了。所以说：西方的艺术文化的形成和东方的宗教文化的形成完全是同一动机，都是先有了享乐的欲求，方有实现理想，然后再求方法把它实现的。不过，艺术文化和宗教文化形成的动机虽相同，而最后一步实现的方法却完全不同，因为实现的方法不同，所以结果便两样了。譬如说：人类受了自然的压逼和异类的伤害，在东方宗教文化的民族里便会认这些压逼和伤害为现实世界里所不能避免的痛苦，惟有在梦幻的世界里寻求安慰与解脱罢了，尽管肉体在现实世界里受尽诸般痛苦，而精神却在梦幻的世界里享乐；这便是达到享乐目的的方法。在艺术文化的民族里便不同，他要拿出那兴奋的，革命的手段，积极地在现实的世界里解决现实的痛苦而享现实的乐。结果，一个是现实的痛苦不能免去，而梦幻的世却渺茫不可得；一个是现实的痛苦解脱了，现实的世界即在目前。这两种文化，几千年来，一东一西地生存着，陶熔出两种绝不相类的民族性来。

过去的十九世纪与二十世纪初期的现在，西方民族是一切值得夸耀的物事的创造者，学术的创立，科学的发明，都有非常惊人的成功；我们安分知足，优游于现实以上的东方民族，就不能不受他的逼胁了。

中山先生说：中国人在三十年前，视西方文化为夷蛮不足道的，自经义和团乱事发生之后，便觉着自己固有的一切为不可靠了。于是留学的，考察的，纷纷地跑到外国去，纷纷地搬了洋货回来，说救国非洋货不可。但是这几十年来，洋货的搬回已不少了，而颓废的中国却仍不见有甚起色。现在我们深深地见到这种颓废的民族性倘若尽颓废下去，将要发生民族上极大的危机。这一层，我们觉着只搬洋货不是一条挽救危机的正道，我们第一步的工作还是先要把我们的民族，改变一下：要把消极的换成积极的，要把出世的换成入世的，要把梦幻的换成现实的，换句话说，就是换去美神式的民族性而代以酒神式的民族性，就是把达到我们享乐目的的手段改变了。

电影界究竟应该负起怎样的一个使命？

我们倘要确定我国电影界应该负起的使命，须先知道电影的功能和我国现在的

需要。

电影的功能早已有了定评：他是一册极有效力的社会上的公民课本，他能潜移默化地改换整个社会的风尚。

至于我国现在的需要，在上面已经谈过：我们知道只搬洋货是不能适应需要的，我们第一步工作还是先向我们的民族性动手去改换，我们要请出酒神来挽救民族上的危机，酒神是现在最急于需要的了。

所以，我国的电影界应该负起的使命是：请出酒神来挽救整个的中华民族。

每当我看了外国的历史或其他的影片之后，常常是忧心骇目地觉着恐怖与忧虑：看他们的爱国主义的宣传，战士的歌颂，便恐怖着世界第二次大战将要爆发了；看他们英雄的崇拜，冒险奋斗的事迹的描写，便忧虑着异族气焰的高涨，中华民族将要受逼胁而消沉了。在我国，“做诗人须奔到海角去”的思想常在影剧上出现，所以愈和外国片子接触得多愈是增加恐怖，愈和国产影片接触得多愈增加忧虑。

以后，为民族，为国家，电影界应该振刷起酒神的精神，负起“挽救整个的中华民族”的使命。

（原载《银星》 1927 年第 9 期）

电影与民族精神

佩 娟

无论什么文艺作家，在他们的作品里，都可以看出他们自己所附属的民族的精神。不同民族的作者，所写出的作品，都有不同的意味，都有特别的精神。影剧是完全实现人生的，表演民众活动的，对于民族精神更应该有显著的表示，非但在影剧中保存一个民族的精神，并且发扬一个民族的精神、试看德国的影剧，处处表现他们坚毅勇敢的民族精神，与人以深刻的影像，与人以崇拜。美国的影剧，也是对他们自己民族的精神竭力发扬。但是有许多地方未免有点偏见，他们的影剧几乎处处说美国好，这未免太过头了！中国的影剧，是否尚保存固有民族的精神，已经成为疑问，更谈不到发扬固有民族的精神了方面了。中国的影剧，决不能如德国影剧很浓烈的表现自己固有民族的精神，但是却和美国相反，美国是太过分，中国是太不及。

这样，根本上追求起来，不能不谈到剧本的取材方面了。影剧的编剧者，对于采取编为影剧的材料，并不是每样从头至尾，都可编入影剧，应运用剪取的手段，剪取其中一个片场编入影剧，编剧者对于采取编为影剧的事实，也不是每件都可编为影剧，可以用自己审别和观察的能力，去审别、去观察，从许多事实中，选择一件合于影剧的。加以精巧的编剧技巧，就可以产生一本好的剧本。可以产生一部好的影剧。

影剧的精神是“向外的显示”。全部倾向于动作方面，字幕在全部影剧中，占有很小的地位。所以影剧决不能像舞台剧之有声——增加它的力量，有声电影自然是例外——影剧剧本亦不能像一般小说，重在文字上的描写，和使读者从字句里寻索的“向内显示”的精神。影剧的编剧者对于要采取编为影剧的事实，先应该注意它是否合于“向外的显示”。既采取后，亦应该注意“向外显示”的精神，决不能用写舞台剧剧本和小说的方法，去编影剧剧本，否则所编的影剧映在银幕上，就有沉闷，索然无生气，不能给观众以深刻的影像的毛病。

编剧者在采取事实编为影戏的时候，对于上述两点已经注意到。那末对于采取材料就要注意它本身的价值，中国影剧所取的材料，多半是上层阶级中的生活，描写得多半是爱情——小姐花园私订婚——一种奢侈还没有精神的东西。就是有精神，也不

过是乱打，女的被劫、男的救出，两下结婚为止。至于下层阶级的生活，真有精神的故事，编剧者的笔尖决没有描写它。中国影剧多未能有充分民族精神的表现，盖因是取材于上层阶级中生活的原因。因为上层阶级中的人，生活在繁华的都市中，对于自己固有的民族精神，早已殒灭殆尽，中国民族素有耐劳坚忍的精神，他们在出娘胎时就没有了。这种人的生活，写在影剧里，当然这本影剧就谈不到民族精神上了。我敢说越是上层阶级中的人，越是生活在都市中的人，他们民族的精神，损失的越甚些。保存中国固有民族精神的，还是下层阶级的民众。况且现在的中国影剧，背景大都取在上海，上海的生活决不是中国人固有的耐劳坚忍的生活，已经很受外面的感化了，当然不能顾到保存和发扬民族的精神方面了。

许多没有到过中国的外国人，他们对于中国的情形，只从自己人著的几本书里知道的。这些书虽然是来过中国的外国人所著，但是他们的书里，对于中国很少有忠实的记载，都是取中国人的弱点，写在上面。我曾经看过一本书，那里面所列的中国人的文字，却是一张酒馆里的帐单。在这书里还有扯去裹脚一双雪白金莲的写真。在作者的意思，不过以为取笑，而读者却受了很深的影像。因为这样错误的指示，没有来过中国的洋先生们，他们的观念，还以为中国人现在还是拖大辫子、裹小脚，甚或有许多人以为中国竟如非洲人一般的野蛮未开化。这种观念，不能消灭，中国国际就没增进的一天。更有许多美国的影剧，里面描写中国人也如上述观念的错误。在这种情况下，中国人更不能不在中国影剧里，注意到民族精神的发扬了。

影剧的编剧者，当执笔编剧的时候，应当观中国固有的民族的精神。不要忘记了这枝笔是在中国人的手里，更不要忘记这枝笔写的是中国的影剧。

（原载《大公报》“电影周刊” 1929年8月6日）

民族主义电影底建设

李椿森

电影在现代,在思想的运输上,在观念形态的决定上,所负的任务,愈积极底,意识底了,它暴露一个民族的固有民族特性,也发扬一个民族的固有民族特性;是最接近于人的生活样式而直接地,充实人类空虚的心怀,唤醒人类坚强的意志,从生活的疲劳中忘去不幸的一切,在银幕的欣赏里惠受到新的光明的力。

因为电影的内容材料没有戏剧那样的须受约束;情节不苟,总之是适合人生的,没有舞台上的牢笼似的演出术的牵制;布景不但是人工的一部,更可以利用美丽的,奇特的,险阻的,种种不同的天然风景。而且,接片术技巧的精明,更能充分地表达那即便极难臻工的情节。像真地映演出来,以动作和表演来接受观众的感动。观众也因取材的丰富,布景的浩大,表演的细腻而体贴入微,越发兴奋地趋之若鹜。据一九二五年英国的电影杂志 The Cinema 所发表的统计,一星期中,支配庞大的观众如下:

亚美利加

常设馆所	一五,〇〇〇
每星期看客数	四七,〇〇〇,〇〇〇
对于人口之比率	百分之四五

英吉利

常设馆所	三,八〇〇
每星期看客数	一四,〇〇〇,〇〇〇
对于人口之比率	百分之三三.三

德意志

常设馆所	三,六〇〇
每星期看客数	六,〇〇〇,〇〇〇

对于人口之比率 百分之一〇.五

据较新的统计,世界各国的常设馆所之数如下:

亚美利加	二五,〇〇〇
英吉利	四,〇〇〇
德意志	五,三〇〇
法兰西	三,〇〇〇
俄罗斯	一〇,〇〇〇
意大利	二,〇〇〇
日本	一,二〇〇

可知近年来电影支配观众力量之伟大,其效能有足惊人。

而且,根据于电影的种种优点,播养出来的不可思议的握制人性的动止,我们尤不能否认,在分量上,在实质上,在不知不觉的欣赏中,提吊观众一般的心灵,熔合在武器里。

因此电影之为一般所重视,原是事实的条件使然,将愈趋发达的结果,无疑的,人类会都受洗它麻醉的陶冶!

二

电影的底底纯是文艺的综合体,我们可说是从戏剧脱胎而来的;它的发明是新的印刷术的起源,这新的印刷术的起源,是由于将运动的照相的一系列,印在 Jelluloid 的薄膜上而成立的。现在,在文艺上,民族意识的重要性明确地确立了;那末电影既是吻合于文艺的,它决不能离开文艺的领域;它必追随文艺的趋向估定生存的价值,负起,唤起民族意识,激励民族生命的使命,创造民族的新生机,企求民族的生存进化。

因为电影的潜势力已为一般所接受,印象形态的观念种下了一个根基,在建立民族中心意识的文艺的现状,把民族主义贯进电影去,使全体民众都集到这范畴里来,利用清析的明镜照彻人类的内心,在银幕之欣赏之后,领会那构成民族的主观条件——民族意识的价值,感觉自身和民族的关系,以及自己民族和别民族不同的思想,而明白认识起来。

我们中华民族当今的大危机是:政治上不能独立,军事上不能独立,经济上不能独立,财政上不能独立,司法上不能独立,教育上不能独立,领土被分割,更甚是自然力的压迫,以至农村经济破产,社会发生紊乱而惶惶不可终日。这对象是谁?不待说,是帝国主义了。中国的资产阶级除为帝国主义者作爪牙的买办阶级外,同受帝国主义者和军阀的压迫;而且中华民族大多数为惰性所包围,忘记自身的使命,专追寻个人主义的享乐,不知图谋民族的生存,不知维持民族的精神和文化,同时,也缺乏

民族的自信力。其次，固有的靠客观条件所形成的民族特性也给全伙儿消毁无遗；我们日常看到的是，一天天堕落下去，意志薄弱，个性强群性弱，怀疑颓废；那里谈得到发挥？所以在这要求整个民族自决的时代，电影实该运用特殊具备的力量，把握地搀入民众去，唤醒民众的迷梦，建筑健全我们民族的意识，一致站在文艺的领域内开展着光辉。

因之，我们为更进一步鲜明地确立民族意识，而冀充分的发扬，民族主义电影底建设，实是当今重要的任务。

三

我们检讨一下外国电影含蕴的质素，如果用广义的论理立场去论断，我们立刻可发见它们的共通点：一方面，有坚确明了的民族意识的标榜；一方面，表现所属民族的特性，排除一切阻碍自己民族的思想，促进自己民族向上发展的意志，表现自己民族在增长自己的光辉的进程中一切奋斗悲壮的历史。以电影风最浓馥的美国言，我们在电影里可以找他们所表现的民族特性是都蒙上好奇的，法治的，实际的，自由的，博爱的，黄金的，宗教精神的框子；法国的，是都蒙上伟大的，深沉的，创造的，组织的，秩序的，自尊的，信仰的，忍耐的，反抗的，彻底的，实际的，责任的，军国思想的框子；日本的，是都蒙上感情热烈的，秩序的，奋斗的，踏实的，摹仿的，急起直追的，狭隘的，保守的，生活简单化的框子。揆直每一民族有自己的特性充分地表现在电影里，使一般认识。

关于这一点，我们实只有自觉汗颜，而有急起直追的必要。

而且更不能忽略掉的，是电影的国际性了。电影国际性的发生，自然属于民族精神的发扬；在民族发展的过程中，必然要人认识自己民族的优点，而占得国际文化上的地位，于是电影便成了媒介物。

但是在帝国主义的国家，也往往喜描写异民族的丑恶而自骄自慢，用强有力的穿插来侮辱异族，这仿佛已是司空见惯；中华民族便是其中的一个。本来帝国主义所鼓吹的，即在政治上帝国主义的形成，所谓狭义的爱国主义，蒙蔽人的耳目吧了！然而，这，也就是表示弱小民族地位之低卑，而处处仰光帝国主义国家的凌辱。

自然，这种狭义的国家主义思想，我们是不屑的，我们不仅要求自己民族的自决，我们是要求世界全民族的自决；电影上所表现的，也是一样。

四

但是回过来检阅一下我们自己的电影界，我们的电影界呈露的成绩是些甚么？

没落，没落，没落……

我们的电影界在哪里能和外国电影相拮抗？哪里会不被卷入失败的漩涡？同时能否使一般民众不深深地失望？

物质条件之不足，物质文明不发达，是不能苛求的。可是守旧而不思奋斗的民族惰性，在电影却十足地表现着了。电影之输入我国，年岁也不算少了，不幸的是，办这种事业的人，似乎始终投机着的，至今还不曾得到一个极浅显的教训，甚至连电影和舞台剧的分别在那里？电影在什么地方可以取胜之中国电影不及外国电影的成分在那里？怎样可弥补电影的缺陷？电影为什么和文艺发生相互性之电影的功绩是什么？……这些统没有理解清楚！在这样可怜的情况之下的中国电影界，怎么会有伟大的影片产生出来问世？

我们试把过去各家影片公司所拍成的影片统计一下，我们可以得到一个总结帐：大多数是那些，萎靡不振，淫乱颓废，忸忸怩怩，封建制度之遗毒，浪漫性的变态，没有热情和光明，没有目的和意志，损害民族，鞭策民族走向堕落的路，没有文艺的冶养；专好仰合低徊趣味，所收的材料无非在不合情理的旧小说中找些神怪的情节，或是在下流社会的小说中找些离奇而令人不可思议的情节，这样的剧情，请问编制的先生们，那是拍给谁欣赏去的？它将给予观众怎样的力量？是否这样便是电影原来的意义？

倘若证诸电影的国际性，更是荒平其唐，滑乎其稽了！中华民族所表现的，所贡献的，不是神怪得不合理性，便是离奇得不可思议；这，给予异民族的印象会是甚么？

难到这是会，激励我们民众的朝气，向上而美化我们民族的生活，提高而改善我们民族的精神的？

我们不反对的，民间故事，民间传说！民间神话，民间歌谣，编为电影的剧情，在那里我们可以窥见认识我们民族固有的特性，进而发扬之。

我们反对的是，不合情，不合理，不合性，全部违反科学原理的东西。

在目前，这种巨大的危机，却还是在方兴未艾地进行着，电影界还是蒙在大鼓中深染着根深固蒂的流毒而不知自觉自救，他们没有放远眼光真实的考察，他们没有研究文艺的评价，以至显然他们都近乎盲目而站立，离开了民族，离开了人类的背后去了！

总之，过去的我们电影界，完全在畸形状态的进展中，失去其所有的意义，陷入巨大的危机了！

五

但是，我们也决不能让这巨大的危机长将下去的，让我们的电影界永久在畸形状态的进展中的。

上面我们已明了电影潜势力之伟大,并且已理论地指示出我们的路子了。所以,我们势必要突破这个危机,克服这个危机,创造新的局面。

电影上民族主义——民族意识——的确是,我们不能否认的了,现在我们新的局面的创造是要怎样来根据客观条件的需要,陪随最近文艺运动的倾向,建设我们民族主义的电影。

在此仅仅提出几个主要的纲要,以后如有机会当再行详论:

(一)、组织强有力的大规模的影片公司,来刻苦地实践我们的主张而努力奋斗,站在领导的地位,克服一切不健全的理论 and 行动,成为我们运动的中心。

(二)、训练演员,过去中国影片最大的弱点,在演员没有表演的能力,换句话说,便是没有文艺意识的培养,于是缺乏艺术上丰富的想像力。因之我们亟该提高他们的智识程度。同时,过去,也因演员的酬报太低微,和各国的明星相较,诚有天壤之别,所以有智识的份子群以低下目之而相缠足了。所以他们的生活程度,我们需提高也。

(三)、创作脚本,实在,没有内容充实的脚本,即使天大天才的演员,也不会有好影片生产。在脚本中,必然地,我们绝对不能丢开民族最高意识的表现,同样,不能脱离了文艺的领域。

(四)、举办民族主义的电影杂志,以民族主义的标准天秤,来秤一秤一般的电影,下它们以正确的批评,无论国产影片,无论外国影片,尤其不能疏略国外来的影片,倘是有益于我们的民族的发展,我们更要尽量的有意识地吸收下来。凡是要不得的,歹的,损害民族的发展的,我们都要加以意识的指摘和排击,使紊乱一团黑的电影界得以廓清,而不再流入畸形的状态中。其次发表创作脚本和正确的理论。

本篇仅简单地把电影和民族主义加以相当而浅显的阐明,其他尚有很多问题是没有谈到的,像电影与教育等,容后另为文述之。本篇的主旨原是要求我们电影界的觉醒,树立以全体民众为中心的中心意识,使我们的电影界从紊乱畸形的进展状态中纳入正轨,集中力量,一致地为民族而争斗。尚祈努力电影事业诸公,副予指正。最后,我谨热诚地祝祷:我们新电影前途光明,成功。

(原载《电影》1930年第4期)

民族主义与中国电影

卢梦殊

电影，这一件新兴的艺术品，是民族主义唯一的出路。因为，它不特在史实上，在个性上可以给人见到一国民族的特征，并且，在个性的方面的展露上，也可以给人见到一个民族精神的表显。这原因，我们对于我们中国的电影，便也有了这么一个急切底需要。

中国的电影，在过程上，已经告诉给我们，除了大中华百合公司从前的出品《王氏四侠》之外，是再也找不出一出有民族精神的表现的。根本的错误，是由于我们中国人从来不肯出来管一管闲事，一开口便是“各家打扫门前雪，休管他人瓦上霜”。所以，我们中国吃影戏饭的先生们受着这旧习惯恶思想的侵略，在不明了电影本身的价值与使命之外，就认定民族主义是闲事了，是“他人的瓦上霜了”，所以也就不管起来，而中国的电影便虽然产生了十几年，依还是畸形的可怕。

闲事，世界上那一件是闲事？不过，中国人，我们中国人，实在太笑话了，就算他一个慧者，也得要饮着圣贤之徒的鸩毒，迷醉得将要亡身而不自知，还肯定非自己个人的事是闲事，便随时随地都脱出口来：“各家打扫门前雪，休管他人瓦上霜”。或者说：“事不关己，永不关心。”于是，这一误再误三误四误就误了好几千年，误到现在的情势中的危机四伏：一触便有亡种灭族的惨痛。而人们也依还是迷醉着的，也依还是跟他们的祖宗饮着圣贤之徒的鸩毒而高唱“各家打扫门前雪，休管他人瓦上霜”的，而说“事不关己，永不关心”的，而“不管闲事”的。看啊，我们中国的民族压在最下层，全民众都是麻木不仁地在替子孙做牛马，在替自己做着猪猡，关上门来产猪仔；猪仔产到了又教它照着自己的死路走，走到尽头便给白色的红色的做腌肉。现在，白色的，赤色的陆稿荐上已经一片一片地树着不少了，将来，我想，白色的和赤色的帝国主义分工合作地把这一块踏平，那些世世相承的猪猡，除了给白色的和赤色的择肥而噬之外，其余那些残废之流就只有做荒山野草的肥料了。到那时，再想做猪猡也没有这么的命运。

事实的进演已是给我们寻绎得到，时代的晨钟已是轰轰地向我们警告，我们纵然

不放开双眸也已见到了当时的危机，我们为了这危机便不顾一切地起来替民族去打前锋，原希望拿力量出力踏平这危机，一方面，就要全民族都起来管一管这所谓闲事(?)。要而言之，我们见到了这当前的危机，便起来提倡，运动“民族主义”!

本来，我们这运动已是迟了点儿的，但是，古语说得好：“失之东隅，收之桑榆。”我们在我们麻木不仁的全民族的队里钻了出来，先全民族去打最前线，替全民族打破这危机。不过啊，全靠一班人的力量是不行的，所以，我们在前线打起冲锋，还要后方民众再不要这样底麻木不仁地。然而，怎样才能够使全民族不再这样麻木不仁呢?于是，我们在一切的文艺之外，便又要需要于电影这一位艺术园地里新产生的宁馨儿了。

电影，因为综合的缘故，所以组织很为复杂，缜密，而民族精神的表现也比较其他文艺来得强烈，鲜明，并且，在描写上更见到深刻。是以电影这一件艺术便就是民族主义唯一的出路。

这是一事实，这不是一种臆造；我们且拿事来证明：西洋文化是武力与性爱，所以，我们在西洋电影里常常的都见到了这一点结晶。这一点结晶便就是西洋文化底灵魂。比如说，西洋电影上描写爱，我们可以见到这爱的焦点是在男性美的上面。男性美，就是西洋人崇拜男性的中心。这崇拜并不是盲从，这崇拜的内里潜着很大的意识。因为人类是演进的，人们的生活是向上的，演进与向上，便有需赖于力量与智能。这力量与智能，便就是男性的两大特点，所谓脑子要到文明的地方，身体要臻于野蛮之域。西洋电影这一点来得很为强烈与鲜明，是以无论这一出电影的趣味是如何地低级，这一出电影的艺术手段是如何卑劣，总必然地是长着充分的男性美的男子得到爱的胜利。西洋电影的描写男性美，又极力要使他成为一个群众当中最漂亮的人材，这个漂亮人材的第一评价是有很大的力量与智能抵挡在群众当中的一切恶势力。像这一类的电影，我们在它描写美国西部牛郎戏中已见到了不少。而这一个漂亮的人材在终场的时总很光荣地接受着女性的爱。总之，在西洋民族里，他们女性的爱是要送给与有充分男性美的男子的，原因是从文化史上所给与她们的意识，尤其是电影上所给与她们这么一种充分的意识。所以，西洋强盛的民族在世界上便永远存在。

再讲到西洋电影里的女性美。它并不以为只是面目生得姣好就算美的，它以为她的美是媚的上头而且要长得像男子一样的健全的体格，和像男子一样的有强毅的精神与魄力。所以在电影女演员的队伍中，有那一个不是健美活泼的女性?就只在电影上所需要人材上看来，我们便可以见到西洋电影对于民族的意识中心，也可以看到电影关系于民族的强盛是如何地重要!

我们中国电影在描写上，在表现上是何所取义呢?啊!惭愧，万分的惭愧，它们竟不管闲事(?)起来了，它们竟宣扬腐化，提倡恶思想起来，一成不变地总是这么演着拍着，总是做猪仔般跟着它祖宗的死路上走的。这真是全民族的绝大危机，这真是白色的和赤色的帝国主义者的反面的成功的预祝了!

然而，这于吃影戏饭的先生们不可深责，这须怪我们中国的文艺到了最没落的，所以造成当前的危机，打断了文化的出路。但是，电影是在文艺当中最新生而且最有力量的，我们现在再不能使它畸形，我们现在要使它真切地负起它本身的使命。我们现在要使它实现它自己固有的意识中心——民族主义的真精神。

这民族主义的真精神，便就是如西洋电影里所表现出来的西洋文化，便就是如西洋电影里所特地提出来给大家作一个真切的解决底恋爱问题，便如就西洋电影里所特地阐明地男性美与女性美。总而言之，要跟我们所运动的民族主义做下去。我们所运动的民族主义是求民族的自决，是求有真正民族的国家，是反抗一切的侵略与压迫，是求铲除一切的恶思想与腐习惯，是求有健全的男性美与女性美。

先生们，吃影戏饭的先生们，请起来，请急切地起来，抛弃以前错误的方式，建立现在民族主义的电影！

十九年双十节之夜

（原载《电影》1930年第4期）

电影上的民族主义

秋 苑

电影事业之在今日,不仅是一种伟大的现化工业;它的竞争不仅是单单基于科学的考虑;它的重心在科学之外,还有艺术的成分及艺术的要素。换句话说,现化电影不仅是一种工业,一种科学,它还是一种艺术。如此,电影事业之发达的要素是甚为复杂的;除出经济的要素之外,它的发达须依靠工业的,科学的,及艺术的四方面。缺少上列三要素底任何一项,电影决不会成功。

电影既需要艺术,它本身既是艺术;则我们可以一般的关于艺术的原则引用到电影。艺术不问它的解释如何是民族底灵魂。所谓艺术是一个民族底灵性的内心的表现。无论是绘画、雕刻、建筑、音乐、文学等等,他们所映演的不仅是一件艺术品底作者,而是作者所属的民族性底映演。一个民族底向外的表露是多方面的,它不仅在政治上形成民族国家,在经济上形成经济的民族主义,它还得在文化及艺术上形成文化的及艺术的民族主义。

所谓民族是人类底一群语言,信仰,传统,过去的记忆,习惯相同及在地理的连结上的人。但这个仅是一种抽象的称谓;在历史上是不重要的;而这仅是一种学理的观察。民族在政治上,历史上,文化上的重要,是这群语言,信仰,传统,过去的记忆,习惯相同的人对于他们自己民族性底觉醒,以形成政治上的,经济上的,及文化上的民族主义。政治上的民族主义是这群人认为他们须整个地生存;如被外界的力量将他们分开是不能很安乐的生存;他们又因为同点的过去,语言,习惯,以为他们自己生存底唯一的保证是在政治上建立民族国家。因此,政治上的民族主义底目的是在形成民族国家。文化及艺术是一个民族对外的宣传品;民族主义的文化及艺术便是宣传一个民族之政治的要求。

但文化的或艺术的民族主义底特征不仅是为政治的民族主义作宣传;同时,它还映演民族的风趣,民族的生活,及民族的心灵。换句话说,便是民族主义的文化及艺术不仅是单在宣传政治上的民族主义以形成政治的民族国家,它还映演民族的风趣,民族的生活,及民族的心灵。

属于第一意的民族主义的艺术就是以艺术来宣传民族主义的政治主张，往往是民族的感觉初初表露的时候。他们在政治上还没有形成民族国家；欲达到此目的，必须藉艺术以宣传他们政治的主张；故此民族主义的艺术底兴起足以结果于政治上的民族国家底形成，在艺术史上有很多这样的陈迹。

属于第二意的民族主义的艺术是往往见于政治上的民族国家已经确立；艺术在民族主义上失去了政治的成分；因而趋于民族的风趣，民族的生活，民族的心灵底映射。它失去了民族主义底政治的宣传作用，而为民族的特征向外宣传以昭示于世界，他们是属于如何如何优美的一个民族。

电影既是艺术底一门，当然不能逃出对于艺术底一般的原则。因此，在电影上也发生民族主义，在西洋先进的民族，他们在政治上已经形成政治上的民族国家；故此他们在电影上的民族主义是属于第二意的。他们在电影，就是他们藉电影以昭示于世界他们的民族的风趣，民族的生活，及民族的心灵；以显扬他们民族的特征底优点。同时，这种电影上的民族主义不仅是单在显扬他们自己底优美；在负的或消极的一方面，他们是暴露他们所不属的别个民族的缺点。他们之所以暴露别个民族底缺点，并非全是他们对别个民族底不了解，却是多少因为由于暴露别个民族底缺点，才可以托出自己所属的民族底优美。这是艺术之民族主义底负的或消极的显露。

现代电影事业虽则是国际的；现代电影尽管受美国的福克司，美高梅，柏拉蒙等(Fox MGM RKO Paramount)底支配，但电影上的民族主义依旧存在。第一，美国尽管供给世界以半数的影片，但同时，德国、法国、英国、意国、日本、中国等还有他们自己的所谓国产影片。电影上的民族主义当然是可以在所谓国产影片上发见。就是在德国的，法国的，英国的，日本的影片上我们可以明白地看出德国的，法国的，英国的，及日本底民族的特征。但同时，即使就是在美国的供给世界以半数的电影片上，我们也可以看出不同的民族的特征，美国的影片除出当然的映演美国的民族性以外，它还同时映演别国的民族性底影片，而此民族性底影片底映演又往往是美国的民族性底直接的或间接的映射，

德国的影片很明显的映演于德国的民族主义。它不仅是单在表露德国民族的风趣及民族的特征；它还表露它的历史的民族的记忆。其尤称代表的当然是所谓《斩龙遇仙记》——即是尼贝龙根(Nieblung Enlied)。此外，在德国影片里表露很烈的他们自己的民族性。法国的，英国的影片我们一望而知的他们是在宣传他们的民族的特征。日本的电影，也是有很多的民族性底宣传。如武士道精神等。

在美国的影片上发见的民族性是两方面的。它当然明显地映演美国民族性，我们在美国电影内明白看出美国的民族性。第一我们可以积极的看出美国底民族性；但同时，我们可以看出美国电影上的消极的民族主义。如在种种关于中国底描述是尽力地说得如何恶劣。此外，电影上的演员所属的民族性也很明显的可以看出。如 Ronald

Colmai 底一望便知英国人，因为他在电影上表演了英国底民族的情趣；Greta Garbo 一望而知便是瑞典人；及 Clara Bow 之典型的美国现代女性。

电影该是一个民族性底映演。从事于中国电影事业的不可忽视过去，民族性底映演是隐恶扬善。但是什么又是我们中国底民族性呢？中国没有一个民族，汉族并非是一个整个的民族啊！我们该努力于中国底各民族性底表露。

十八，十，七。

（原载《影戏杂志》1930年第1卷第4期）

往下层的影剧

孙师毅

—

“甘心下流”，是中国人骂人最毒的一句成语。现在本文所揭示的一个题目，便是“往下层的影剧”六字，读者随意一看，必定以为我是在这里讥刺或者嘲骂，现在的影剧有走向下流的趋势。不，我的意思，完全不是！我一向所主张的，特别是我在中国影剧界中所觉得的，国产影剧的取材，实在是太于比附上流了！这因为编剧的人，对于人生的根本义，从来就没有加过深入的探求；对于社会进化之法则，时代递嬗之大因，更当然是有点莫明其妙，至于影剧之本身的性质与其效用，恐怕这班人对之也多半是不求甚解。于是中国影剧之剧材，不过是嫌嫌嫌嫌，两情缱绻的绅士爱情，琐屑屑屑，口角争斗的家庭故事。这类的剧情，几乎在任何一部的国产影片中，差不多都是这样；而且他们所描写的范围，又都只限于一种所谓“上流社会”陈陈相因，比比皆是。浮浅，无聊，可厌，这种影戏，只能使人觉到这些。这里，我要请读者注意，我并不是要求一件艺术作品必须适合于某一个预定的模型，本文的意思，只是就戏剧文学进化的历程上，就时代的需要上，特别是就中国的现状上，提出中国影剧应取的一个趋势。这个应取的趋势，就是本文始终要说的一句话：今后中国影剧之取材，有“往下层”的必要。

二

政治上政体变更的趋势，以历史的眼光来看，有这样顺序的几个时期：（一）神权政治，（二）君主政治，（三）贵族政治，（四）共和政治。这种趋势，是愈趋愈下，同时也是愈演愈进。在欧洲戏剧文学进化的历程上，也有这样同一的倾向。划其阶段，可别为四：

（一）神权中心的戏剧(Mythological Drama)；

（二）贵族中心的戏剧(Aristocratic Drama)；

(三)中流社会中心戏剧(Bourgeois Drama);

(四)平民中心戏剧(Democratic Drama)。

希腊时代之戏剧作品,从历史的社会学之见地去看,完全是一种被神话思想支配的产物。举其代表作品,如Sophocle之《安提白王》(Oedipe-roi)一剧(此剧宋春舫曾介绍其大略)即其明证。希腊戏剧,诸如此类,都是取材于神话;且一剧中最后之胜利,亦多属之于神。这是欧洲戏剧史上的第一期。

欧洲戏剧,自罗马亡国之后,在文艺界中便差不多声销迹灭。一直到十六、十七世纪,毛里哀(Meolier)、莎士比亚(Shakespeare)等出,而戏剧的命运才于以复生,但是那时的戏剧,多半是拿了历史上的兴亡事迹,帝王家的离合悲欢,来做主要材料的。举其例,如莎翁之King Lear一剧便是。这是欧洲戏剧史上的第二期。

十九世纪之初,法国大革命成功,中流阶级(Bourgeois)打倒君权,战胜贵族,全欧蒙其影响,当时戏剧作品的中心,差不多都是属于中流社会的描写。如小仲马等作品之取材便是。此为欧洲戏剧史上的第三期。

十九世纪末叶以后,戏剧作品受小说的影响,就有了走向平民的描写之趋势。当时的小说家,如自然主义之左拉(Zole),写实派之迭更司(Dickeons),其作品有改为戏剧者,则如左拉之《酒的流毒》,就是一种描写工人生活的创作。此外之戏剧创作如法国白里安(Brieux)的《梅毒》,德国霍普德曼(Hauptmaon)的《纺织匠》,英国高士倭绥(Galswothy)的《银匣》,俄国托尔斯泰(Tolsty)的《黑暗的势力》等,都是属于这一类的描写。这是欧洲戏剧史上的第四期——也就是最近的戏剧发展的情势。

影剧虽然是最近四十年中的产物,但是它的艺术的位置,却没有人能够加以否认。因为电影术的发明与戏剧(Drama)结合之后,其程度的复杂,其性质的综合,其效用的广大与普遍,其力量的显著与磅礴,在在都足以使它成功为一种超各样艺术的权威。它和戏剧虽各有不同,而在剧的本身之一点上,则仍然是绝对相同,而同在一条路上走着的。试看近来几部能使人感动或同情的影剧,或者是对于平民生活的刻画,或者是对于阶级制度的讥讽,随便举几个片子,如:Gold Rush, Vaudeville, Searmonehe Lost Laugh, Is the life Wonderful?……等,都是取材于下层阶级(Lowestc Class),倾向于平民中心之描写的。这个足见得他们的编剧家,已经看到这一点了——但是我们的是怎么样?

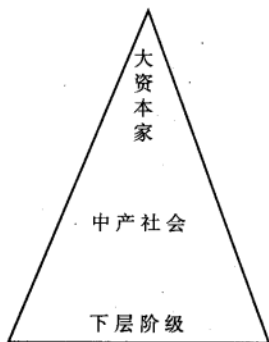
三

我们的影剧出品,从量的方面讲,实在不能说不丰富;若是说到质的方面,则实在是不敢领教。固然,以不及十年历史的中国影剧,欲责以若何的尽美尽善,当然是事实上办不到的事;但就剧本的取材一点上说,整千整百的大套影剧出来,就没有看见过一副是下层社会生活之描写的。昔在神州与万籁天兄常谈到这个问题,所为我们从事影剧

之编制的人，眼光应当注到这一点上来。当时，我以煦昌、萍倩诸兄的帮助，曾编成《社会之虫》一剧，移其重心于一般人所不屑称道之“下流社会”；后来为了找不到这样相当的人（即了解此剧之根本思想的人）主演，遂至不能开摄。而同时籁天努力的方向，亦倾向此点，日夜构思，遂写成他的《难为了妹妹》一剧，今已与世人相见。其表演的成绩若何，自有公论；仅就其剧本之取材一点论，已足开中国有影剧以来之新纪录。这是中国影剧往下层的一个新趋势，也就是我要向中国影剧作家提出来请注意的一点。

四

在现有的经济制度即私有财产的情形不曾改善之先，社会以贫富而分的阶级，恒如次之三角式：



所以在现在的社会中，用社会学上“贫乏”的意义来解释，除去有数的一小部分资产阶级以外，几乎大多数都是站在“贫乏线”(Poverty line)上或在“贫乏线”以下的人。换一句话说，就是社会上大多数人的生活，就是这种无产阶级下层社会的人的生活。戏剧是表现人生的，是批评人生的，是时代的反映，是苦闷的象征。编剧家放着社会上这样多的，这样丰富的，足以使人感动，足以使人悲泣，足以使人低徊，足以使人兴奋，而同具有一种普遍性(Popularity)的材料，因其事实普遍于社会之各方面，故具有极大之普遍性。不会去采用，却专门去描写那种特殊阶级的生活，去引人欣羡，去诱人陶醉，实在是辜负了影剧的功能，陷入于时代的错误。这实在是很可惜的事！

我希望中国的编剧家有献身的精神，去努力于社会之考察(Social Servey)，人生之研究(Life Study)，为中国的下层民众发出几声大声的呐喊，为艺术的路上辟出一条新鲜的途径。我在这里期待着“往下层的写剧”！

二六年七月廿日

(原载《银星》1926年第1期)

电影的民众化

扶 野

新时代思潮澎湃而汹涌，“到民间去”不特是一般革命之士的时髦口号，就是各门艺术家也舍弃了“花儿呵！月儿呵！爱人呵！”的甘美底幻梦，而努力于“到民间去”的艺术了。自十九世纪初叶，欧洲文艺界从古曲主义的轭轴解放出来，文学家对于艺术的定义遂产生了新的见解。“文艺是大众的，文艺是为大众的，文艺是关于大众的。”离去大众的文艺，任你发挥出如何优美的情绪，结果只成为享乐于象牙塔中的资产阶级的专利品而已。苏俄革命的成功更使民众艺术得到稳固的基础，而艺术的民众化遂成为一般文艺家的最高呐喊了。

电影剧以三数十年的历史，居然成为美利坚最重要工业的第四名。它在技术上的进步已足震惊世人的耳目，而在艺术之宫中也另辟了许多新境地。像舞台剧一般，她的艺术是多方的，她的巧技是科学的；可是她的律例较舞台剧为自由，她的境域较舞台为宽博，她的功用也较舞台剧为普遍。据美国电影日报的调查，美国人上电影戏院去的每日平均约一千五百万人，用全国人口一万万算来，则在每七人中每日应有一人去看电影的。在别的国家里，电影业虽然没有那么发达，仍然它的进步是毫不弛懈的。试就我国的情形看来，近数年间电影戏院的增加几及一倍，而各院的收入还不见短缩，这可以证出电影观众已在无形中增加了。

年来电影确已超出它的幼稚时期，而走入初盛的时期了。因为她的取资较舞台剧为廉，流行较舞台剧为易，它对于社会文化，人情风俗的潜化力也较任何事业为有效。它的观众包括上中下各阶级的民众，它自然而然地成为发挥民众艺术的最好媒介了。

以一部剧本而想适合各阶级中人的口味，这本来是一件很不容易的事情。只有真正的艺术天才，纯粹的民众艺术，才能给一切观众以同样的感动。

看电影的人们，想谁都知道却利卓别灵(Charlie Chaplin)是谐剧的泰斗。他的过人之处并不在乎他能戴着旧礼帽，穿上破衣裳，挟着怪手杖，踏上烂皮靴，造出种种滑稽的表演，惹得观众笑口扬眉，而在乎他能用诙谐的态度，冷酷的手腕，表出人类一切的怪相，生命无涯的悲哀——特别是无产阶级的悲哀。他的艺术是哲学的，悲剧的，民

众的。能讨得劳资阶级同样的同情，惹起妇孺男女同样的欢笑的，在银幕史上至今只有他一人而已。

近年欧美两洲的艺术出品果真是如火如荼。其中能破除社会传统思想，发挥人类原始感情，泯灭阶级畛域，促进平民幸福的首推《七重天》(Seuevth Heaven)、《党人魂》(The Volga Boatman)、《科学世界》(Metropolis)和《情海波澜》(Sunrise)等几部。《七重天》写出下层阶级的灵魂底超升，《党人魂》阐明无产阶级革命家应取宽恕的手段，勿存狭忌报复的心怀，《科学世界》证明劳资阶级的调和应要由良心的仲裁，《情海波澜》则暴出人类的原始情绪。还有最近到沪的《四魔鬼》(Four Devils)一片，也是一部极富艺术思想，而能使雅俗共赏的作品。

“文艺是大众的，为大众的，关于大众的”。电影剧既被公认为新兴的艺术，它断不能脱离民众而生存，或依附某一阶级而存在。年来的艺术出品，真是电影的一个好现象，因为电影已趋向民众化了。

(原载《影戏杂志》1929年第1卷第4期)

提倡平民化影片

李昌鉴

贵族化的影片果然是好看,但是对于人民有什么利益呢?这还是一个问題。如《空谷兰》、《桃花湖》等等差不多都是贵族式的,并且贵族式影片是最难摄的,同时资本又要耗费,表演方面又很难,贵族影片大半占着爱情片子,如果没有经过爱情生活和豪富家庭,那自然不能表演逼真。我并不是一定反对贵族影片,不过我认为贵族影片是给太太小姐们做消遣的,对于人们不见有什么好处吧!我们看一看中国的人民,虽说是四万万,但要占三万万五千万以上之人民是穷苦的,只有五千万人民是富裕的,所以这种贵族式的影片在穷人眼帘里映演,自然都是感觉着悲痛和烦恼,穷人天天过着的是牢笼式的牛马生活,一旦见了富人如此逍遥自在,当然免不了引起不平之念,于是盗贼便由此而产生,因为富人太富有了,穷人太寒苦了,同是人民,阶级分得如此不平,自然要造成穷人反感的心理,于是便造成与其饿煞,不如犯法。

所以贵族式影片不见裨益社会,实是有害于社会,穷人看富人那种快乐情形,自然激动心弦,鼓起精神,奋发勇气,大声疾呼天不公平,到那时富人便多添了好许障碍,因此目今社会情形,富人等于寸步难行,遍地都觉感受荆棘,观此情景,富人的生活比穷人更是危险,更是痛苦,穷人受经济之苦,富人受生命之忧,两者各无宁日。我也不定主张贵族影片完全不拍,我以为贵族影片只有点缀的可能,切不要都染成了贵族影片才对。

要有益于社会的影片,那必须多摄几张关于平民化的影片,摄平民化的片子以穷苦为背景,将赤裸裸描写出穷人的生活,劳工的苦况,平苦人所处的境遇,受饥受寒的凄惨,农村的情形,农人的生活,受经济逼迫者的状态,为经济自杀的悲境,这许多平民化的情形,都可值得作摄影片的材料。譬如,描写一个最苦痛最受经济逼迫者的家庭,他的母亲病重睡在床上,正待绝命,在他方面,既无谋生之力,又无至亲好友,故其所处境遇,自然苦不可言,但是恐怖的时候,讨厌的房东还加上个麻烦,逼着要索房租,此时,他的一副精神是怎样悲惨,一面老母将危,一面房东逼讨房租,对着老母须显出笑容作安慰状,对着收房租者满脸愁容,泪如雨下,作哀求状,忽又听到老母问谁

来了！他正在哀求收房租者缓日再付，忽经老母问话，即回转脸来拭去泪痕，显出笑容回答他的母亲：“妈！隔壁王老先生来探望你的病呢！”这样的骗过了他的老母，可是身旁的收房租者不息的催着，他又掉转了面庞，换去了笑脸发出了悲声继续他的哀求。

光把这一幕极平常的表演，已足可使同化了，这种平民化影戏是多么有深刻的印象，在那表演两种面孔的时候，是几何使人内心震动，我相信要比那贵族式片子嫖赌情形好上几万倍呢。所以平民化的影片是很需要提倡，并且拍这种片子，价值既不高，艺术又存在，对于穷苦人民又可以得到同情，就是富人方面，也可得到个良好的导师，教那般有钱的子弟知道穷人的生活，金钱的可贵，因为有钱子弟他未曾受过穷苦生活，故终日只知挥霍，不知金钱为何物，倘使常常有受经济逼迫的景象，深深印在富人脑海，那才渐渐感化使他们了解，认清金钱为何物，父母血汗流下来的臭钱觉得很艰难。如果有钱子弟都看重了金钱，以大好的国宝放在社会上求得正当实业，是多么有益于人民，有益于国家，要感化富人子弟知道穷生活的痛苦，除了影片逼真之外，别的有什么比这更好的感化呢。希望各影片公司提倡起来，从速彻底提倡这平民化的影片呵！

（原载《影戏生活》 1931 年第 1 卷第 16 期）

为国片复兴问题敬告同业书

罗明佑

明佑自北大毕业后、即专事影业、于兹十二载矣、向者所辖各院、多籍外片为号召、有以引系外国文化侵略之具相戒者、又未尝不遽然憬愧、而深韪其言、然惜未能改之也、迨有声影片崛起、美国之制无声影片者日见其少、影片之来源将绝、非有声影院则将有无可映之忧、而不谙外国语言之观众、咸漠视有声之片、此后多数影院势难专恃有声片为号召、而内地绝难开演声片者、更无发展之机会、则亏折者自亏折、停顿者自停顿、此业前途尚堪问乎。

夫以坐视外国文化侵略而躬负其责、暨目击吾业将敝而莫之能救、于斯时也、舍提倡及改良国片外、又将何待。

窃维我国自制国片、非不可为也、特主持者未得其道、而取材简陋、对于东方忠孝任侠、可歌可泣之往事、尚未能表而出之、描写人生、未见深刻、迷信荒诞、夹杂其中、用是局于一隅、传播未广、国内识者且未表同情、遑论与外片争竞、虽然、此不尽制片之咎、我影界同业未能善导入于其正轨、似不能不略分其责任。

何者、制片家与影院系辅车相依而不可分离者也、美国情形、斑斑可考、倘我同业诸公毅然以提倡纯正国片为己任、合力而谋之、则国片行销之路广、而改善之途多、批评之者众、而佳制可得、是一举可以收拒绝文化侵略之功、并收国片复兴之效、而影界片荒之问题、亦可同时解决矣。

况且我国有五千年文化之历史、幅员广大、文物风景、未敢后人、谱之于银幕之中、定多佳作、以视外片之徒以牺牲物质为能事、接吻拥抱为言情者、所胜实多、不但移风易俗、可收社会教育之功、而将来国片流传、遍于世界、兼可收发扬国光之效、亦意中事耳。

明佑不敏、以为国片复兴问题、乃为我影界目前之大事、关系及于国家社会、非少数人所得而私、终犹未敢公开讨论、迨乎亲行监制《故都春梦》、《野草闲花》诸作、乃知我国影材、非必尽无可取、演员技术、实可以罗致而造就之也、认为际此外片日荒、金

价日涨、国片日衰、文化日侵之会、如能本福国利民益世劝善之宗旨、制成影片、则可救济片荒、挽回利权、发扬国光、促进艺术、若仍不及时为未雨之绸缪、则临渴掘井、悔之无及矣、得失利害、其共图之、用陈其愚、幸高明有以教焉。

（原载《影戏杂志》 1930 年第 1 卷第 9 期）

国产影片的复兴问题

黄漪磋

国片衰落之起因

距今六七年前，国产影片在过去的历史上，可算是发达得最蓬勃。那时海上各家制片公司的出品，着实还有三几部具有成绩的——如《孤儿救祖记》、《空谷兰》、《木兰从军》等等。人才方面，比起影业先进的美国，虽说望尘莫及，但是那些编剧、导演和演员之有光明的前程的，却还不少。观众则在“振兴国货”的口号指挥之下，顿生一种感情上的作用，加以看画的程度还浅，所以对于国产影片，确曾有一度的热烈欢迎。

那时操影业的先生们，外于这种乐观的情势之下，便尔踌躇满志，以为电影事业之在中国，从此便可发达下去，于是莫不竞求多出几部片子应市。至于出品之优劣遂非所计，同时一般投机分子，鉴于制片之可以赚钱，也就胡拉乱凑地纷纷组织起影片公司来，驯至剧本缺乏，便拿些神怪小说的本来胎脱凑数，简直把电影原则上的艺术成分消灭得净尽，从此影业的危机便隐伏了。

这种影业的危机，我们应该特加以注意！它的结果，不特把国内的电影事业陷于自杀的境地，并且令我们受外国的文化和经济底侵略。

自杀政策与文化退步之关系

电影既是民众最普遍的娱乐品，同时又是一种描写人生的艺术，那末缺乏艺术成分和因陋就简的出品，是决不能受观众底欢迎的。国产影片虽赖着“国货”的幌子号召于一时，无奈相形见绌，怎比得起外片一日千里的进展。所以不消很久，便沦于一蹶不振的地步。各公司复不从根本上研求挽救的方法，去博取知识界的赞助，反不惜降格以求，纷纷竞尚摄制神怪影片，以迎合一般下流社会的心理。像这样的不长进，开倒车，与电影的原则背道而驰，是何异于采取自杀的政策？

我们若是从实际上研究一下，下流社会何以偏要欢迎神怪影片？我们该知道他们大概因为平昔受了旧小说的渲染，既稔熟说部中的故事，自然爱看这种的剧本，倘如制片家对于一般描写现代社会的影片，能用宣传的手腕介绍到民间去，令他们能在看片时领略一切，我相信他们为了时代和环境的关系，必转而欢迎这种片子哩。

电影本来是负着改良风化底使命的，现在却反朝着鼓吹迷信的路上走去！

我有一次偶然到一家影戏院里看《哪吒出世》国片，看到哪吒出现的当儿，有两位坐在前排座上的男女，公然就银幕之前焚香膜拜起来！只可笑我少见多怪，竟被他们吓了一跳，以为院里闹火灾哩！我以为这种社会上不良底现象，实该由这一类片子的制片家负酿成底责任！

影片在外国的功用是何等伟大——它是辅助教育的工具，它是启牖民智的媒介，它是改良风化的使者，它是促进文明的利器——可怜到了我国却令文化退步，把民众们领回十八世纪的时代去。我真要替电影呼冤啊！

文化及经济侵略与影院界底责任

现在中国的电影观众，大概可分作两种。一种是不会看外国影片的——即上述的那些爱看神怪国片的人们。一种是非外国影片不看的，他们天天看着外片所表现底风化和民族个性，耳濡目染，慢慢地便连本国的风土人情也忘却了。其实我们国内的社会，家庭，生活，等等，亦尽多可以描写的地方。我们底民族个性，亦尽多可以表现的地方。只因国片失却正当的效用，我们的文化，便随之而受外片的侵略了。

除了文化侵略之外，我们还受很大的经济侵略，这种经济侵略，国内的制片公司固然难辞间接酿成之咎，然而直接酿成它的，却是国内的影院界！

这话到底是怎么讲呢？我们且把电影事业的境界研究一下，便明白了。影业的境界，是包括影场（即制片公司）和影院在内的。对于影业发达的关系，尤以影院方面为重要。试就影业先进的美国观察，在影业的投资二十余万万金元中，影院方面占百分之六十五；因为影片的销场愈广，然后出品的成绩才愈精。所以影院界方面，对于影片的摄制，是负有指导的权威和责任的。反观我国国内的经营影院者，鲜有明了此义，对于国内的制片公司，绝不肯合作以图改进，反甘受外国片商之操纵。每每为图竞胜于一时，而标重价以购买外片的映权，因之得着亏累底结果的，比比皆是，在这种情况下，我们所受的经济侵略又岂可胜计？

假如我国经营影院的当事人，能明了电影事业的原则，又具有国家及民族底思想，把每年外溢的片租移来开拓内地，对于制片公司肯负指导和监制的责任，和他们合作，共同摄制益世牖民的影片，担任尽量放映，我相信我国的影业前途，自能像日本的影业状况一般，有蒸蒸日上趋势哩！

影院界在声片勃兴中底觉悟与国片复兴的良机

国片在这江河日下风雨飘零的当儿，目前却来了一个天赐的绝大的复兴底机会！这机会，与其说是天赐的，无宁就说是时势造成的吧。近来美国的电影界，不是趋重于声片，差不多把默片完全停止摄制了吗？只这一举，我们的机会便来了，美国的声片，在我国国内，因为两国语言悬殊和声片来价昂贵的关系，是只适合于港、沪、津等埠三家大规模影院放映而已。而此后默片的来源既竭，一两年后，国内大部分的影院——没有装置有声放映机的影院——都要闹着片荒了！我们只须乘着这个时机，摄制些精良的，饶有艺术化和民众化底国产影片，便可救济这个片荒。

现在国内的影院界已有觉悟到这一层的了。素来执着华北影院界牛耳的华北电影公司，已起来联合国内的制片公司如民新、大中华百合等等，作复兴国片的运动，而影院界之响应这运动的，又有上海的平安公司、扬子公司，香港的明达公司、中华娱乐公司，哈尔滨的松花影片公司，和广州的神洲公司。此外其余的制片公司和影院公司，亦均在一声霹雳之下，如梦方醒，觉悟实有互相联络以谋合作之必要，至于我们做电影文字的同人，也站在言论坛上大声疾呼，来邀起国人的醒悟，行见国产影片将一发勃兴，而不蹈前此种种失败的覆辙，这样看来，国片是尽有复兴之可能的。

（原载《影戏杂志》1930年第1卷第9期）

国片复兴运动中的电影剧本选择问题

梦 娜

国产影片在死气沉沉的形势之下，居然有“复兴”的声浪在这里大声呼号，震撼我们的耳鼓，那当然是一件差强人意的东西，现在外片的进步是多么令人惊骇的，从黑白片进而为天然彩色片，从无声片进而为有声片，已算是平凡了；更从普通影片进而为扩大影片，从平面影片研究到有第三面积深度的影片，都是从前令我们梦想所不到的。但在国片方面看来，现在还是墨守他人十年前的成法，而且出品每况愈下，弄成不死不活的状态，要是仍旧这情形弄下去，国片即使不致寿终正寝，也要成为瘫痪的时代落伍者。

对于国片复兴的步骤，和取用的方法当然不止一端，即如利用摄影的角度，光线，布景，服装，以及一切机械运用的讲求，都是刻不容缓，好在这些方法我们尽可从先进的外国制片公司学些秘诀，而且上述各项的人材我国并非完全没有，不过因为本国影业不发达，所以即使有时，也只好寄身外国，楚材晋用罢了，将来国片认真改革，在相当情形之下，他们尽可回来替祖国影业助力的。除这些问题之外，我以为和国片复兴有绝大关系，而且比较上述各项更重要一点的问题却是电影剧本的选择。

一部片子之成功或是失败，有人说是在导演和演员两方面身上。这句话我不敢否认，但觉得并非全对，我以为剧本的优劣也是重要的关键，那么，编剧者所负的责任应该要和导演及演员一样的重大，平常看戏的观众只认识和赞美演员的技能，程度较深的观众也只想到导演的手段，但不知道还有比导演更高一层的编剧家。一部剧本要是不好，凭你导演的资格比葛雷菲士(D. W. Griffith)或西席地密尔(Cecil de Mille)还老，或是手段比刘别谦(Lubitsch)法朗波萨治(Frank Borzage)约翰福特(John Ford)还强，配上第一流的明星来主演，也终归失败，因此我以为明星的造成是从良好导演的手上，而良好导演的造成却从编剧家的手上。虽有时良好的剧本是由演员或导演自己编成，即如《马戏》(The Circus)的编剧者、导演演员都是差利卓别麟一手包办的，但这一流的天才人物却是认真不容易发现的哩。

或者有人驳我，最平凡的剧本要是有良好的导演和演员，也未尝不可得着成功。

詹姆士茂雷(James Murray)主演的《鸦群彩凤》(The Crowd)、伊密尔雅宁斯(Emil Janninga)主演的《凡夫行经》(The Way of all Flesh),何尝有什么出类拔萃的情节?但我却要反问他假使没《第七重天》(7th Heaven)和《无名夫人》(Madame X)的良好剧本,从哪里发现得法郎波萨治和赖安纳巴里摩(Lionel Barrymore)的本领及珍纳盖诺(Janet Gaynor)、查理法累尔(Charles Farrill)和露敷察忒敦(Ruth Chatterton)的天才?没有《四子从军》(Four Sons)的情节,约翰福特虽有导演《铁马》的荣誉(Lionel Horse)却从哪里夺得一九二九年的金牌到手?可知一部片子之成功,剧本的优劣实有绝大关系;凭着演员的艺术而把平凡的剧本弄得成功的不过是最少数的罢了。

拿过去的国片出品而论。大概可分做历史片(从说部改编有历史性质的包括在内)、社会片、神怪片三类。滑稽片虽然也有,但有的不过极少数,不能占据一个位置。说到剧本的选择,有多数人的议论颇不一致。除了众口同声都要把神怪片打倒之外,有些主张历史剧或从说部改编而具有历史性质的剧本,有些却主张描写现代事实的社会剧。主张历史剧的以为新编一部剧本,内容的好坏,观众们都没有认识明白,号召顾客的把握只靠在经已著名的演员身上。在影业发达的外国,一个演员能够挤到明星的地位,已是有了长远的奋斗历史,他既已据着明星的宝座,那些老板便当然不把情节比较不大好的剧本,给他主演,免得摇动了他的地位。那么一个明星主演的片子极其量不过不大好而已,却断没有大坏的,所以观众们也可以根据明星的名字做看戏的标准。在中国呢?可不同了,凡是上过镜头的都是明星,观众要靠明星的名字做看戏的标准当然是不能。有等演员是比较名声高些的,但有时给金钱的引诱,不论价值如何的剧本也去主演,观众们想靠他做看戏的标准时,结果每每悔恨上当。因此之故,主张历史剧的人便觉得从历史上的事实编成剧本最好,第一,可省却搜集编剧材料的困难;第二,历史上著名的事实观众们在没有看戏之前,早已了然于胸中,不必靠怎样广告的力量,剧情的好和坏他们总可知道,主演的人物是著名的固然是好,即便平常一些,也比较不妨事。因此国产片中,历史剧或是从说部改编有历史性质的剧本占一大部分,可是,事实常常和理想是不对的,试问在这许多国产历史片中,有哪一部是算成功的呢?花去本钱最多的《美人计》和比较上已有进步的《木兰从军》等片子都要宣告失败,《杨贵妃》等片更是自绝以下了。

在外国片当中,历史剧或从说部改编而具有历史性质的剧本,得着成功的当是不少,但却不能拿来和我国并论,近年来美国这一流的影片如《罗斯福战史》、《本赫尔》(Ben Hur)、《黑奴魂》(Uncle Tom's Cabin)、《笑声鸳影》(A Man Who Laughs)等等,都是伟大的成功作品。但我们要知道,他们制片公司都拥着巨大的资本,不止是在把原来事实编做剧本时经过几名著名学者的研究和考虑,就是当时的服装,地方背景,用具等也研究清楚,教观众看戏时好像是生在千百年前的人一般,花钱多少是不计的。你看,《本赫尔》的摄制共花去四百万金圆,我国的制片家跟得上吗?《黑奴魂》的

摄制花去二百万金圆，只是仿制老唐门居住的小木屋已不下花去十多万元，而所摄这最的底片不过几十尺，我国的制片家跟得上吗？还有，他们演员人材是不患缺乏的，一部剧本编成，剧里主角的个性怎样，便找相当的演员扮演，我国的制片公司跟得上吗？我们只须研究清楚这一点，自然明白同是向历史事实或有历史性质的说部取材的剧本，何以他们得着成功，而我们却要失败的缘故了。我们国产片中，很多是把几千年前的历史事实做背景的，但因为需要多数配角演员，於是他们之中竟有穿上欧西衣服的。你道笑话不笑话？还有，凡是从历史或是说部改编的剧本，编剧者每每以为尽可大意点儿按着原书编去便妥，这实在是大大的错误。一位电影界老前辈的朋友告诉我说：国产片《会真记》的排演，剧里最无关宏旨的白马将军解围一段，却占了全片的大部分；从这里借得几百名兵士，从那里找得几个和尚，闹得天昏地黑，却把全书最精彩的片段抹煞了，你道笑话不笑话。

照现在国片的形势看来，历史片实在不十分需要，即使果有摄制价值的事实，也要等到制片公司方面有了稳固的基础，富裕的资本，适合扮演剧里人物的良好演员，以至各项充足的人材，然后摄制，才不会失败。至于现在需要的却是社会片，因为社会片要是有良好的情节，和优美的演员表演，把社会上各方面的真像穷极相描写出来，便真个能教人感动心脾，脑海里留着磨灭不去的深刻印象了，但关于这类剧本的选择却更要认真严格。不然便会变为枯燥无味，教观众们厌倦。从前的国产社会片的失败便是因为犯了这种弊病。

社会片当中，从中下等阶级的生活描写，是比较上等阶级容易感人的，比方描写富人怎样穷奢极侈，或是描写官僚怎么腐败，至多只能教我们对于剧里的人物厌恶；但描写贫民生活怎样艰难，他们受的痛苦和压迫多么凄惨，更加能够博得我们怜惜哩。卓别麟的作品之令人永远不会忘记，固然是因为他的表演天才，能引人发笑，但同是引人发笑的作品，罗克便没有卓别麟那么令人回忆了，这是因为卓别麟的作品多数是从下等阶级生活描写的缘故哩。

一九二八年夺得金牌的美国片《第七重天》虽是把战事做背景，但剧里的男主角是一个清理沟渠的工人，女主角也是最下等阶级人家的女儿，他们生活和境遇是困苦不过的，因此格外令人表同情心。还有同在这片当主角的珍妮盖诺和查里士法累尔最近到港的合作片《幸运之星》(Lucky Star)，也都是描写下等阶级的生活，却给予我们非常深刻的印象。说到下等阶级的描写，在我国的材料比较别国是多的。连年内争的颠困流离，各处地方饥馑的惨况，假使编剧者从这里取材，当然易成一本佳片。

从历年来国产出品的成绩看来，剧本的选择不肯讲求和编剧人材之太感缺乏，是无可讳言的。关于此点，现在唯一的希望是在那一类对于戏剧电影都有深刻研究的学者身上，他们要是肯和制片公司合作，努力向新的路途去进，当然对于国片复兴运动给予不少助力。不过，制片公司方面也不要太难为他们，遇着有良好剧本写得时，就是

多给一点稿费也不为过。说到这里，我记忆起前几天看到一张上海小报记载的一段事实。现在国产片中算做有点成绩的《火烧红莲寺》，是从平江不肖生向恺然原著的《江湖奇侠传》里一段事实改编的，由一集演到十集，制片公司赚得的钱自为不少。原著者因为著作权的关系，向制片公司交涉，亏得他们知道饮水思源，给回原著者一千大元的稿费，这真算得异数了，但看完了这段事实之后，又记起美国环球公司为要摄制《百老汇》(Broadway)一片，竟不惜花费二十五万块钱向这剧的原著者买受版权，或者有人说《红莲寺》一片虽说是能赚钱，但所赚得的数怕不能和《百老汇》一片同日而语吧。这句话我也承认。然而，一千和二十五万两个数目相差二百五十倍哩，唉！

(原载《影戏杂志》 1930 年第 1 卷第 9 期)

国片复兴应有的步骤

黄茯野

自从国片复兴的声浪高唱入云霄，而死气沉沉的我国电影界也得在它的坟墓堆里呈出一线曙光。不错，在西洋片的文化侵略和经济侵略日见厉害的铁蹄底下，我们唯一的自救希望就是把国产片重从污浊的狂流里援拔了出来。可是这件援拔的工作，说起来到像十分容易，岂知西洋片在我国早已根深蒂固，朝野上下早已给它以热诚的拥护。除非今后的国产片能巩固地建筑在复兴的水平线上，观众是断不肯弃珍馐而就粗粝的。想将国产片永远建筑在复兴的水平线上，制片家就不能不要有系统的策划，让我把他们应有的步骤讨论一下。

一 制片家实行支配影戏院

记得美国电影呱呱堕地的当儿，它曾被戏剧界屏出戏剧艺术的藩篱之外。制片家花费一千几百块钱去制成一部片子后，只得在空旷的草场，或鄙陋的会所内放映，观众不是下流人物，就是无知的妇孺，入场费只收五个铜币或一角钱。及后逐渐进步，电影戏虽得在下等戏院放映，仍然它还不讨得戏院主的好感。制片家鉴于倚附戏院主的非计，实行自建戏院，因而影戏的进步更一日千里，到了现在，全美国最宏伟的戏院都已成为制片公司的附属品了。本来，戏院就是制片公司的血脉，没有血脉流通，任你具有多么雄壮的体格，你总不能转动如意的。从前国片公司的失败，原因虽然很复杂，然其中最重要的一个理由就是欠缺戏院。制片家被戏院主操纵着，每每弄至血本无归。他只得向后来的出品极力搏省费用，因而情形每况愈下。这一个悲观的现象，恐怕现在的国片公司没有不领略过的吧！

在复兴时期中，一般制片家还应要一面努力去建设戏院，即使限于经济，他们至少也要和影院主有相当的联络。这一来，他们的出品在收入上有了保证，他们才能进行复兴的第二步骤——提高出品程度。

二 电影界和文艺界联合起来

电影剧是一种新兴的艺术，它综合音乐、诗歌、建筑、舞蹈各种艺术而成，这早经各国的文学家承认了。西洋的电影剧，不是取材于著名说部，就是改编自舞台剧本；或是由剧曲家直接本着演员的个性编成。所以，在看一部西洋片时，我们同时可以领略一位文艺家的作品。至于国产片呢？它简直完全未染上一点文艺色彩。片中的取材或是神怪的，无稽的传说；或仿效了西洋片皮毛，弄成一种非牛非马的局势，这又何怪它日趋坠落的境地呢。

说起来也觉惭愧，我们贵国虽有数千年的文化历史，却没有所谓戏剧艺术，这或者由于国人素来把戏曲看作“雕刻小技”，优伶看作“不齿于乡党”底缘故。所有的戏剧只是一些讴歌封建思想的作品，如果把它们编成影剧，结果也不过表露出一种落伍的文化而已。

现在我们要想把国产片的程度提高，就不得不把电影界和文艺界联合起来，大家和衷合作，务使出品能发挥我国的国民性，表现出革命的时代精神。那末，复兴的前途，定会放出异样的光彩了。

三 摄制有声国产片的考虑

摄制有声电影！这恐怕是各国电影界最时髦不过的口号。美国的有声电影已日臻完善，声的技术也日趋艺术化，这是有目共睹的。而德英两国，也不甘落后，急起直追，到了现在，德国的有声电影也居然得到成功，足和美国声片相抗衡了。本来声片因为言语关系，只能供应国内的销场，现在除了英文是较有普遍性之外，其余德、法、意等国的文字都给狭窄的国界限制着；好在欧洲各国的文字都有相通的性质，而各国的影院业也十分发达，所以有声电影的销场尚不致受着多大的打击。我国的情形可不同了，第一，在言语方面，不独是不能走出国外一步，有时简直连毗邻的省份也不相通。西洋有声电影在我国的失败就因为观众听不懂的缘故。但是如果我们拿着一省的言语去给别省的同胞欣赏，情形恐怕就和西洋有声片差不多吧。次之，即使我们能够把这个困难解决，就算我们采用一个折衷办法，这就是，在一部声片之中，我们把三数省的言语同时采用。而第二个问题也立地产生。有声片的成本比较默片为昂，这是谁都可以想像到的。在国产声片草创时期，建筑声片场和购置机械等非有雄厚的资本不能办到。即幸而成功，而国内影戏院数目不多，恐怕不容易把摄制费用担负起来。第三，我国舞台剧并不像西洋人有了那么光荣的历史，能够照样搬入银幕而仍能把价值保留。我国根本就没有真正戏剧，所谓舞台剧也不过是一些讴歌封建思想的遗老派娱乐品，它的观众和电影剧的观众竟截然不同。有了这一个困难，而有声国片的摄制更加棘手了。而且西洋声片的产生，是在默片达到全盛之后，依着进化的公例逐步发展？

我国的默片，距完善之期尚远，如果不审形度势，贸然惟新奇是务，那就不啻于助苗之长，结果只把蓬蓬勃勃的复兴萌芽摧毁而已，摄制有声国片，这是复兴前途一个何等重要的关键呵！

四 提倡国片程度和增进观众兴趣

现在国产片最大的危机就是欠缺专门人才。所有制片家、导演家、编剧家、摄影师、布景师以至演员闲角都是一些未经训练的外行人。在国产片还在幼稚的时期，有系统的训练当然不轻易谈到。不过在西洋片中，我们应能找得许多好教训。所有电影界人物都应该在可能的范围内跑到外洋去研究一下，同时更该多和西洋片子接触，俾得在无形之中给它们的艺术所陶冶。

我们一面要努力把国产片的程度提高，一面还要设法增进观众的兴趣。我国看电影的人们真是稀少而又稀少。美国人口一万万，影戏院二万间，平均每五千人占有戏院一间；我国人口四万万，影戏院二百间，平均每二百万人占有戏院一间。这样看来，则我国影院业实有巨量发展的可能。现在影戏院放映的片子，属于外洋片的十之八九，这对于发展上未始不是一种有力的障碍。有时在内地影院里，西洋片简直不行，观众所欢迎的就是国产出品，国产片在我国观众的心目中确有一个迥非外洋片所能追上的地位；可惜它们既不长进，又缺乏宣传，因此影院业总不能迅速地发展。我们要把观众的兴趣增加，便应要作有力的宣传。我国负着宣传电影的使命底杂志和刊物，真是寥若晨星，其中又有几家把着偏僻的论调或实力不充足的杂志，办不上几期就宣告寿终正寝。电影刊物应该和制片家有密切的关系，制片家断不能把自己的命运滥给别人糟蹋。所以在复兴的道路上，制片家应要实行扩大宣传，自办电影刊物，务使国片的观者对于电影艺术有深切的认识，而增进他们对于电影的兴趣。

五 联华的成立和复兴的前途

华北电影公司总理罗明佑君，自从把他的第一次作品《故都春梦》献给世人后，深知道国片复兴非有雄厚的助力不行，特联合联业编译广告公司总理黄漪磋君共同组织“联华影业制片印刷有限公司”，把国内素有名望的影院界要人如卢根、何挺然、刘桂生、曾焕堂、黄仕强、司徒英铨、张浦还诸君等，制片界如黎民伟、吴性裁、吴邦藩、陆洁诸君等，以及国内的绅商名流如何东、罗文干、罗雪甫、朱兆莘、冯耿光、熊希龄、江庸诸君等联成一气，经营影业，制片，印刷诸业。此后“联华”的国片，当不再受影院界的操纵，一面又得正当的宣传，它当有更惊人的发展，这对于复兴的前途，确是一个何等可喜的消息呵！

我国电影观众对于国片 复兴运动应负的责任

凤 儿

近年来我国的电影观众确是增加许多，慢说是上海、香港、广州、天津，以及各省都城，即使稍为繁盛一点的市镇，也莫不设有影戏院一两间。每日平均到影戏院的朋友虽然不能像欧美各国精密的统计，但爱看电影的人数一天多似一天，这是无可疑义，而且，他们看戏的程度也比较从前高得多了，可是，这是我国电影界的好现象吗？

一个爱看外国片的朋友，假使叫他花几角钱看一部国片，当然没希望；即使不要他花钱，想叫他费一两个钟头的时间看一部国片，也许是不可能。同时，一部武侠或是神怪的国片开映时，倒有一帮观众争先买票，挤拥到不得开交，这是一个什么的现象？

我们要不是健忘的，当然还记得大约十年前国片初出世的当儿，那时一般不论智识阶级或是普通人们都踊跃来看，几乎有把外片打倒的神气。那时的国产出品有些也很不错，活像一个肥壮而得人怜爱的初出世婴孩一般。要是保养得法，那婴孩到了今日，已是一个活泼壮硕的儿童，或是长成一个有独立的能力的青年也未可定了，然而，事实告诉我们，这孩子不但没有长成，还要日渐萎缩，照现在情形看来，他已是在苟延残喘的地位，差一线便要与世长辞，你看，一般看惯了外国片的观众们说是国产片，便摇头掩耳疾走，岂不是个明证！那些武侠或神怪片之得一部份人们欢迎的，也不过是等于病人临死前的回光返照而已，这决不是国片生存和进展的好现象。

或者有人问，这么好模样的孩子为什弄到这般田地？这个责任该谁负？那么我们可以提出两个答案：第一是关于自然的，第二是关于人事的。所谓自然者是为着年来政局不定，人民生活困苦，工商百业都不见得进步。电影是娱乐品，与人民生活程度有密切关系，人民谋生既已不易，那里还有余钱去寻开心，电影事业当然也没有发展之可能。

然而这不是切当的答案，上文不已说过看电影的人们一天多似一天吗？还有，许多城市的影戏院由没声片，映到有声片，门券由几角钱增到一两块。生意尽管说不好，可是新增开映有声片的戏院日见其多，这似乎都是本答案的反证。

那么，我们要研究到第二个关于人事的答案了。

所谓人事者，当然是指制片公司本身而言。事实上有些制片公司真个是不得辞其责，他们真个是太不长进了，我们试拿美国电影业发展所经过的时间、路程，和我国比较，更加觉得我国制片公司不长进。现在美国各伟大的影片公司象福司、美高梅、环球、柏拉蒙等等，无一不拥着几千万的资本。说来果然得人艳羡，但我们要知道，二十五年前的福司公司老板韦廉福司(William Fox)不过是拿着一千六百六十六块钱创办电影业的；环球公司老板卡尔蓝漠(Carl Leammle)最初的资本也不上五千块钱。况且那时在草创时代，各项器械还没有十分精细，他们还是努力干去。我国初有影片的时候，在美国差不多已是没声片发达到完备的时期，有了良好的规模给我们借鉴，已是比较凡百草创的便利得多。可是，最初的出版几套片子得了成功之后，便不再求进步，只知把作品的程度降下，来迎合社会人士心理的弱点，不懂得要把他们看戏的程度提高，教他们鉴赏真正的艺术，他们喜欢神怪片的，便把《封神传》、《西游记》，以至一切不伦不类的神怪小说改编排演，他们喜欢肉欲的引诱的，那末不妨找几个没廉耻的野鸡给他们看个饱。初时果然能够从观众衣袋里劫得几个钱，但个中情形一揭穿了，社会人士也不再受骗了，于是他们便不得不宣告死刑，我国电影界的命运也因此而弄成今日的现象。此外还有种种原因都是把国片弄僵了的，如他们眼光之短少，不肯在一部片子身上多花些钱，以至剧本之不肯精选，导演人材之缺乏等等，真是说之不尽。

上而说了一大堆话，似乎把我国一切的制片公司都一古脑儿骂尽了。但是古语有说，十步之内必有芳草。实在说来，我国制片公司并不是完全没有头脑较为清醒，尽力向艺术方面进取的，只是，事实上他们的失败更惨，比不上那些迎合社会人士心理的公司倒骗得人们多少钱，难道这也是他们本身的罪过吗？关于这点，作者不得不要向我国的电影观众——尤其是一般智识阶级的观众——说几句话，也就是写这一段文字的动机。

我们要知道，不论电影或某种事业，假使不得民众的同情，便一定失败；只是得着普通民众盲目的同情，而不得着智识阶级的同情，即使暂时得着成功，结果也一定失败。我国电影业年来既是多数开倒车，向死的路途走去，那么一班智识阶级的观众们自然对国片起了厌恶心，同时外国片的进步则日新月异，他们为着拥护花去那几角的利益，於是非外国片不看。在娱乐和鉴赏艺术方面立场看来，他们这么举动当然是应该，但在维持国片地位和促进国片艺术方面立场看来，这么举动究竟应该还是不应该？还有，有些人对于国产影片简直是戴了一个有色眼镜来看，以为凡是国片，皆属罪大不赦，尽可不问情由，不理内容，投之浊流才对，因此一般稍肯图谋上进的制片公司，他们的出品既然得不着喜欢神怪和肉感的人们欢迎，一方面又不问情由便遭那些智识阶级的观众拒斥，他们又怎能不失败？国片又那里能够进步？

关于此点，我以为国片之弄到今日地步，除了制片公司本身之外，一部份的观众

也似乎要负一点责任。

我们要认清楚，一个电影事业之进退，与国民的生计，文化的传播，民族的声誉，都有密切的关系。你看，电影业之在美国，现在已成了第二企业，我们从此可联想到他们直接或间接靠电影业吃饭的有多少人。还有，一国的电影业假使不得外国人认识，想令他们明了这国的文化，不但是不可能，还许令他们起种种误解，我们是看惯美国片的，试问看电影的朋友心目中会不会想像到美国人是野蛮的人？反之，我们国产的片子没有机会向他们介绍，把我国真正的文化给他们认识，那么，他们心目中都以除了到彼邦的侨民以外，在本国的中国人没一不是拖辫，缠足，打麻雀，吸大烟，以至种种说不尽的误解。罗克的《不怕死》影片大众是知道了，可怜从前已有许许多多这类的影片出版，不过没有人像洪深先生大声疾呼，我们便不注意罢，只就这两点看来，我们已是认定国产片之要提倡是急不容缓。断不能因为从前国片的糊涂，便要永远把它打倒，我们对待国产片的态度应该像做父母之对待自己亲生儿子一般，儿子不好，没奈何也要教训他，教他学好。假使因为儿子干过一回坏事，便要永远驱逐他出外，世上那里有这样的父母？

说到改良国片的责任，最直接的当然是在制片公司身上，可是，观众——尤其是智识阶级的观众——是低限度也要把厌恶国片的心理祛除，外国片当然要看，为的是鉴赏艺术和找寻娱乐，但有机会也不妨看看国片，看完了，不要像看外片一般，过眼云烟，好歹总算了事，应该给予一个批评。剧情有什么矛盾，或是不贯串，导演员哪里疏忽，演员表情动作哪里不好，以至字幕欠讲求，光线欠清楚等等，都应该持着坦白而诚恳的态度揭发出来。制片家、编剧者、导演以至演员并不完全是没脑筋的，你的批评要是的道理，他们总不至于刚愎自用，绝不肯改善。同时，这片子要是有点是长处，也要揭发出来，即使你以为这些长处比不上先进的外片，但事实上确是为国片前所未有的，也应该说一句公道话，好教他们更加努力。这一来，一则可以做国片的监督者，二来也可做普通观众的向导人，最不应该的就是心里抱着武断的成见，以为国片一定不好，所以一定不看，片子的内容还没有看过，便尽管乱说坏话，教普通观众游疑不定，教有心改良国片的制片公司失望。

国产片是完全没有复兴的希望吗？这怕未必，假使观众们——尤其是智识阶级的观众们——能够给予制片公司一点助力！

（原载《影戏杂志》1930年第1卷第9期）

国片复兴声浪中的 几个基础问题

李淞耘

一 前言

自从工业革命的怒潮，冲破了封建社会和家庭手工业的一切组织以后，所有社会上的一切制度和人与人的诸种关系均急速地激烈地转变到一个新的时代；社会的经济基础已随工业革命的变迁而变迁，所有的文化、艺术、宗教、诗歌以及政治上的一切构造，也当然随社会经济的变迁而变迁了。因此工业革命在社会人类的进化历史上，自然是占着最光荣和最烂漫的一页，同时也是占着最惨酷最狠忍的一页，因为工业革命宣告成功以后，世界的经济斗争便是一个最尖锐化的时期，人类间斗争的历史到了这个时期，没有一页不是血和泪所写成的，没有一字不是血和泪写成的了。所以它是一位人类进化过程中的天使，也可以说是人类进化过程中的一位魔王。

电影工业包含着一切科学工业的组织和构造，同时也是包含着一切社会现象政治环境和人类思想进程的大观，在它本身上说，是集合声学光学化学电学的诸种科学，同时还要把社会喜怒哀乐的一切形态，由天才特出的作家编成剧本，由洞悉人类间欢乐疾苦的导演家负责指导，由现身说法的许多明星深刻地表演出来，所以任何科学的组织任何社会与政治的形态，均可在电影工业中包而有之，它不只是工业革命后的一位出类拔萃的骄子，而且是社会制度人类进化政治环境和一切意识形态的模特儿呢。

在电影工业还没有发达的以前时期，社会和人类进化的过程反映，只有靠着戏剧去表演，可是戏剧科学是以地域性和时间性为条件的，譬如大戏剧家莎士比亚的作品，在文化进步的国家中或可由天才的人们改编起来或可由天才的演员表演出来而不致失其原意，可是拿着莎氏的剧本跑到非洲的半原始社会中，叫那些土人来表演莎氏的名剧，这是万万办不到的难事，因为他们的社会经济和社会形态，比之资本主义的英吉利，相差有一千几百年的时期呢。譬如吾国鼎鼎大名的梅兰芳，在生长天津、北

平的人们,或可以鉴赏他的艺术,可是生长在贵州或云南的人们,梅兰芳三字不过是等于月里嫦娥的四个字吧。可是电影的魔力是等于水银泻地无孔不入的,它的艺术权威并不受地域与时间的束缚,凡是小小的城市和繁盛的村集都有电影事业的组织;有声电影发明了以后,更可以把一切的戏剧预告死刑了。

电影事业既已集合诸种科学的大观和社会人类的一切意识形态,其变迁和发达的过程,当比任何工业更加急速更加尖锐,因此国际间的资本家莫不聚其全力以发展电影的事业。

在商业资本主义的时代,电影工业尚在萌芽的时期,在工业资本主义时代,电影工业是一个含苞的时期,可是自从世界大战以后,国际的资本主义已一跃而蜕化为金融资本主义,电影工业的佳葩便临着欣风而招展,她底奇香异味已经醺醉了世界上一切的人们!

二 影业托拉斯与金融资本的拼合

掌握着国际电影事业总枢的国家,不问而知是美国了,因为它底资本主义足以控制全世界的经济命脉,它底资本主义的权威任何资本主义的国家都要甘拜它的下风。国内的任何工业自然可以在资本主义淫威的旗帜之下而发展它的前途,什么煤油大王呀!汽车大王呀!铁路大王呀!几成为全世界人类馨香膜拜的皇君。电影工业已为任何工业的急先锋,它底发展力量自然是如洪水猛兽,疾风暴雨,在从前二三十年的好莱坞,不过是加利福尼亚海角旁的一块荒凉村落吧,可是到如今已为全人类敬仰不置的大礼堂了。

美国的任何工业一定脱不掉金融资本主义的支配,所以美国的电影工业之得以繁荣滋长掌握世界影业的牛耳,自然是华尔街(Wall Street)的银行老板做着它的后靠山。在欧战以前的时期,美国的制片公司是屈指难数的,在大战以后,美国的资本主义已形成无上至尊的权威,电影工业便成为金融资本卵翼下的附属工业,于是资本微小的影片公司自然为资本雄厚的制片公司所吞并,因为这是大资本打倒小资本的铁则。现在美国鼎鼎大名的影业公司只有美高梅公司(Metro Goldwyn-Mayer)、拍拉蒙公司(Paramount)、福司公司(Williams Fox)、联美公司(Unired Atirsts)、第一家公司(TheFirst National)及雷电华公司(Radio)而已,在国际的影业竞争上只有美高梅、拍拉蒙及福司三雄并立。

这三个电影霸王拼命地竭力地夺取了国内电影市场之外,便聚其全力争取国际间的电影市场,凡是各国中的都会与城市均有它们的严密组织与力量,因为它们有了金融资本的后台老板,便可以金元资本的力量,建筑国际间的电影市场或收买国际间的破产电影市场。美高梅已实行了美高梅大厦的计划(M. G. M. House),在它底势力

范围的电影市场中,只许开映美高梅的出品,于是拍拉蒙也实行拍拉蒙的大厦计划(Paramount House),福司公司也照样安排福司大厦的计划(Fox House)。它们的电影计划是垄断国际电影的市场而成为电影的托拉斯,因为美国的资本本义既已形成了最后的阶段而能变为金融资本主义的最高峰了。

电影工业已随金融资本主义的发展而成为国际经济部分最重要的组织,因此世界上的电影市场均须仰美国电影公司——如美高梅、拍拉蒙、福司等的鼻息而生活,同时它们便尽量地吸取国际电影市场中的金融而供其使用了,其他各国如德国的电影出品虽极为精良,在国际市场上哪里敌得住美国电影的魔力,说到法国和英国等的出品,更是望尘莫及了。

国际经济斗争上已有了电影事业的急先锋,因此在殖民地和半殖民地及经济落后的国家更受其淫威恶势而蹂躏着了。

三 变成了经济侵略与文化侵略的新工具

一切的工业产生的商品,皆是应着社会的需求与使用而产生的。譬如福特大王的汽车已经普遍了全球的使用与需要,因此遂成了福特汽车在国际经济地位上的重要部分。煤油大王洛克斐拉所出产的煤油,在中国还在闭关自守的时候,中国人的家里可以点着豆油灯或蜡烛,实在无需要他的煤油,可是自从国际资本主义冲进了中国以后,他的煤油系成为中国家庭中家家屋屋必需品了,一桶火油不过几块洋钱,一部福特汽车不过几千块洋钱,看起来很小,然而在国际贸易市场中统计起来,便是一个再大没有的数目了。

说到电影工业在国际市场中吸收经济的能力,比之福特的汽车和煤油大王的煤油还利害加几百倍,因为福特的汽车有钱的人才有能力去购买,普通的人只有看阔佬坐汽车而已,煤油大王的煤油,在城市中的普通人家便有了电灯,至于拉黄包车夫的家庭,还是住在闸北一带的茅屋里没有煤油的需要。说到电影便变成全世界人类的面包了,有钱的人自然可以坐着汽车到卡尔登或南京戏院里面,吸了雪茄或吃着冰淇淋去瞧电影。中等的人物也可以坐着电车或黄包车去中等的戏院来瞧戏,下等的人物那只得跑着两腿一鼓脑儿跑到下等的戏院去看影戏了;举凡城市中的人们,没有一个不上了电影的迷魂阵,看的是电影,听的是电影,谈的也是电影了。

现在举个电影工业吸收经济能力的例子来说吧,据《大陆报》说:上海的大小影戏院有四十五家,观客每日平均约有三万五千人,上中下三等人物的平均座价约值洋三角,每人平均的车费及各种消耗只二角,三万五千人的总消费每日计有一十七万角,值洋一万七千元(这是最低限度的计算),每月总计需洋五十一万元,每年总计需洋六百一十二万元,只就上海的地每年流出的金钱已有这可怕的数目,若把全国的都会统

计起来,流出的金钱,那就更加令人不忍卒读了。

在资本主义的国家中,这种舶来电影的经济侵略,已经引起了国际交涉的严重问题,法国和英国现正竭其全力以抵制美国的舶来影片,在国际地位平等的所谓列强的国家,自然有他们自家的关税政策去抵抗舶来的电影。说到半殖民的中国,用着什么方法去抵抗物质舶来的电影呢。

电影里有如花的美女,有酣醉的仙歌,它的欢笑便是全世界人类的欢笑,电影的本身实质和银幕中的明星确是超乎国际种族的艺术天使,无怪乎经济落后的中国穷人,硬要冒充阔老去鉴赏他们的超然艺术。然而电影工业已经掌握在金融资本家的手里,他们只准自家去独占国际的电影市场,把经济落后国家的电影事业打得个呜呼尚飨。金融资本家是戴着所谓艺术文化的假面具,手里执着钢刀拼命去剥削国际电影市场的金融了。

电影是人类意识形态的反映,社会中的欢乐疾苦皆可在银幕中现实出来,它可以安慰旷夫怨妇的灵魂,它可以洗涤骚人志士的块垒,它可以启迪民族的意识发扬民族的精神,它的确是人类间的安琪儿,同时也是文化进展的先锋队。

它具备着国际上经济与文化的特殊势力,于是帝国主义者遂更进一步把它当侵略弱小民族的文化工具。把中国人的文化打落到阿鼻地狱,因为舶来电影中的中国人,不是偷鸡便是盗狗,不是抽大烟便是做流氓。同时把他们贵国里的人物,便打扮得像天上的人物,他们的目的,无非是抬高帝国主义的身份,打落弱小民族的威风,使在国际地位上永远享不到平等自由的待遇,他们同时还特别造出麻木弱小民族的影片去消沉民族革命的意识,而永远成为帝国主义的奴隶,他们的用心可谓再残酷没有的了。

电影已成为帝国主义者经济侵略与文化侵略之新的工具,在民族革命勃兴的目前时代,弱小民族的国家,自然也有抵抗的方法,所以福特的舶来汽车,运到中国不受检查,煤油大王的煤油来到中国也不要检查,可是舶来的电影,非经过检查机关检查之后,便不许开映,这也是半殖民地中国的一个治标的方法吧。

治标的方法不过是扬汤止沸的暂时办法,要去抗制电影事业的经济与文化的侵略,复兴国产影片才是一个治本的方法,这也是国人所应特别注意和特别讨论的最重要部门。

四 中国电影事业如何落后至此

中国是一个经济落后的国家,自从国际的资本主义侵略了中国以后,社会的经济地位已经根本上受了重大的打击而破产了,在这个破产的社会经济之下,重工业与轻工业当不能有所发展,中国电影事业之落后这是一件很不值得稀奇的事。

可是自从欧洲大战的时期，国际的资本主义自身发生了很大的矛盾，对于国际市场的束缚当然放松一些。中国的通商口岸通通都是国际列强所占有的市场，到了欧战的时候，列强对于中国的市场也当然放松一点，因此中国的工业在这个时期，才发达起来，中国的电影事业也在欧战后蓬勃地开展了。

现在特把中国电影事业过去的一般情形概述如下：

(A)城市的电影事业

在中国城市经营电影院的企业家，可说盛极一时了，因为中国的通商城市自从受了国际资本主义的洗礼以后，一切事业当然转变过一个新的时期，在城市中经营电影戏院的人更如狂热症一般，在红尘十丈的都市中，点缀着许多火树银花高插入云的伟大戏院，这确是中国都会物质进步的象征。

都会中建筑了这许多华丽的戏院真的是好现象吗？其实这便是中国影戏事业的致命伤，何以故呢，中国的制片事业可说是没有，所有戏院的影片皆系舶来的产物，中国人花了几十万的戏院只得映外国人的片子，外国制片公司所订的开映合同是非常的苛刻的，譬如某一家戏院与福司公司订定一年的合同，在合同有效力的时期中，这间戏院是不许开映别家公司片子的，外人抽收片租的方法是值百抽三十至五十不等的，假如这间戏院今天做了一千元的生意（一天能做一千元生意的，在目前的经济状况下是不可能的），外国公司要抽四五百元，这样看起来，就是生意很好的戏院，除掉开销之外，所得有多少呢。所以现在中国经营电影院的人，只能替外国人在中国多赚几个钱，他们自身所得的是很少的。

而且建筑戏院的一切材料，件件都是舶来的商品，在戏院里除掉几枝鸡毛帚子之外，通通皆是舶来的产物了。中国的商人天天计划着怎样去造戏院，事实上便做了好莱坞中的独占者之掮客而已。

中国都会电影院最多的地方，首推上海，其他如广州、汉口、南京、天津等处，也有许多戏院，现在将各都会中最大的戏院列表如下：

上 海

光华大戏院	南成都路	卡尔登大戏院	跑马厅
上海大戏院	北四川路	大光明大戏院	跑马厅
南京大戏院	爱多亚路	新光大戏院	贵州路
夏令配克	静安寺路	北京大戏院	贵州路
奥迪安大戏院	北四川路	东南大戏院	法界小东门
爱普庐	北四川路	明珠大戏院	福生路
共和大戏院	方浜桥	福安大戏院	小东门
光陆大戏院	博物院路	巴黎大戏院	霞飞路
百老汇	百老汇路	明星大戏院	酱园街

新中央	蓬路口	国民大戏院	吴淞路
虹口大戏院	虹口	逸园	跳舞场附设高等华 人避暑时开映之

大华 露天亦专为高等华人而设的
以上共计二十三家,尚有小规模之戏院二十家名从略。

南 京

首都大戏院	贡前街	国民大戏院	杨公井
世界大戏院	新街口	下关大戏院	建筑中

南京戏院计有十余家,其他规模甚小从略

广 州

南关大戏院	永汉南路	明珠大戏院	长 堤
模范影戏院	十一甫	一新影戏院	西 门

天 津

平安电影院	英界小营门	河北戏院	大胡同
皇宫影戏院	日租界	光明大戏院	法 界

北 平

真光影剧场	东安门大街	平安大戏院	东长安街
中央大戏院	北新华街		

汉 口

维多利亚大戏院	中央戏院	上海影戏院
---------	------	-------

香 港

皇后戏院	皇后大道中	大华戏院	九 龙
新世界戏院	中 环	香港大戏院	皇后大道中
娱乐影戏院	皇后大道中	中央影戏院	皇后大道西

沈 阳

沈阳大戏院	小纬路
-------	-----

汕 头

光天大戏院

济 南

真光电影院	三马路
-------	-----

苏 州

乐群社电影院

芜 湖

芜湖大戏院

福 州
开明电影院
哈 尔 滨
华星大戏院

以上电影院系建筑伟大规模妥善的，还有许多规模很小的戏院，营业不甚发展，故没有记载的必要。然观看这张表就可以知道中国都会中电影戏院之一般情形了。

(B)农村的电影事业

在外国的农村中，电影事业也是很发达的，因为农村中的经济力量是随着都市经济而发展的，而且一般农民均有相当的教育程度，他们鉴赏艺术的能力也是很普遍的，所以在美国很偏僻的农村，皆有影戏院以供农民的娱乐。

中国的农村便是两样的了，因为中国的农村经济，自从国际资本主义侵来了以后，农村经济已发生了广大的破产，农民便一天天的穷困起来，他们救死扶生尚且不给，那有闲情逸兴去瞧电影呢，这便是中国农村电影事业落后的一个重大原因。中国的农村教育是没有的，耕田的人通通都是不识字，拿了一张中国片子到农村中去开映，莫名其妙的人还是很多，如果把外国片子开映起来，那就如盲人骑瞎马不晓得是什么东西了，这也是中国电影事业落后的另一个重大原因。还有一点，中国的农民是深植着半封建的思想，叫他们去瞧科学化与时代化的电影，这也是很办不到的事。

说到内地市镇的电影事业，受着大城市的影响，本来可以有相当的发达，可是驻在内地的军人或机关人员常常要看白戏，而且本地的地痞流氓又时常捣乱，这也是农村市镇中电影事业不能发达的重大原因了。

(C)制片公司失败的原因

一九一七年至一九二四年的时期，是中国制片事业勃兴的时期，正值欧洲大战以后，列强的经济势力，本身发生了很大的危机，因此经济落后的中国，趁此机会，发展了许多工业，尤其是上海的工业具有惊人的进步，那时节的中国制片事业可说是一个黄金的时代。

上海是经济集中的唯一都市，所以中国的制片事业也只有在上海，在上海的制片公司有百余家之多，但没有几年的工夫，倒的倒关的关，所存留下来的还没有十分之一，中国的制片事业之衰落，实令人不寒而栗；得以苟延残喘的几家制片公司，不是摄着关公刘备的片子，便是制着孙行者猪八戒的片子，藉此以适恰下等戏院的口胃，藉此以博得半封建人物的欢欣，到了这种田地，吾国的电影事业，真的是笑煞无识人，痛煞有识的志士了。

现在把制片事业失败的原因概述如下：

(甲)世界经济的安定中国制片事业受致命的打击。一九一七年至一九二四年，是世界经济最危险的时期，刚刚在欧战以后，列强的自身经济发生了绝大的恐慌，东

边起了暴动，西边又起了革命，因此半殖民的中国，各种工业便如雨后春笋蓬勃一时，制片事业的发达，亦于此时为鼎盛的时代。

一九二四年以后，便是世界经济稳定的时期，列强本身的经济与政治均到了恢复原状的地位，因此国际列强的经济侵略，便再能张牙舞爪，浩浩地杀奔半殖民地的中国来，所以中国的工商业也因此而日形衰落了。

欧战以后的美国电影事业，便是一个登峰造极的时代，各家规模宏大的制片公司和窝耳街的银行老板，已经结下了不解之缘，欧战以后的美国片子，动不动化着一千几百万的金元，制造一张片子，所有震动世界的巨片，那时才产生出来。最近有声电影的发明，更令人缩颈咋舌啧啧称奇事了。

中国制片公司的资本，还没有好莱坞明星们抽香烟的费用来得大，时乎至此，中国的制片事业当然是一蹶不振的了。

(乙)外商垄断国内影戏院。中国所有上等中等的影剧院，均与美国的影片公司订有放映的合同，譬如某一家戏院和美高梅订定了合同之后，该戏院便不能放映任何一家的影片，中国人的中国影戏院，只许放映美国人的片子，有时候，中等的影戏院如果要开映中国片子，没有得着美国影片公司的恩准，便会受着严重的处罚。

所以中国影片的电影市场，老早已给美国片商垄断了。制片公司为要求销路起见，只得摄制封建时代的影片，如什么《三国志》、《西游记》的下流片子，藉以迎合下等戏院的交易和下流社会的口胃，因为中上等的戏院，已经不得其门而入，只得向着适合下等戏院经济能力所许可的死路上去跑了。制片事业到了这种田地，真是不堪复问了。这不是中国制片公司本身的罪过，实在是美国电影垄断家的罪恶。

(丙)其他的失败原因。中国电影的剧情是很少有价值的，在当初开映国片的时候，什么《新人的家庭》和《空谷兰》、《孤儿救祖记》等，还能够博得一时好誉，曾几何时，猴头马面的片子，接二连三的制造出了，弄得国片的没人信用，值不得几个铜钱，这便是编剧家应负的责任。

其次中国的明星没有受过深刻的训练，因为制片公司没有资本，所有演员大半都是上海雇来的无业游民，他们为着半月十日的民生问题，跑到摄影场去捞得十块八块洋钿，倒也是很惬意的事体。美国好莱坞的全体明星，一年薪水计有四百五十万磅，明星年俸在二十万金磅以内的，便不能雇佣侍役，由此可知美国明星待遇的优裕了。所以中国鼎鼎大名的明星生活，还不及狗明星林丁丁所享受的生活来得惬意，这并不是刻薄的说话，而是实在的情形。中国明星已没有安定的生活，叫他们表演出什么影片来呢。

其他如导演的幼稚和摄影的不得其法，也是中国影片失败的一个原因了。

五 复兴国片的要素

中国的电影事业落后到这样的田地，难道就没有复兴的希望吗？国人们！这是不要气馁也不要胆怯，只有我们奋斗，只有我们的前进，就可以去创造出国片复兴的新时代，民族革命的怒潮正在吼号着，弱小民族的解放炬燭正在燃烧着，我们要握着新时代的精神与潮流，我们要马上扯起复兴国片的鲜明旗帜，普遍地热烈地行动起来了。

国际的电影事业已成为经济侵略和文化侵略的新工具，新兴的中国，新兴的中华民族，更应以革命的精神来抵抗这新工具和消灭这新工具，复兴国片是我们最需要和最彻底的行动，这也是对于列强用电影事业成为经济与文化侵略的一个总答覆。

自从有声电影盛行以后，中国人对于电影的兴趣，已发生了很大的疑问，因为有声片是重于言词歌舞而轻于表情的，国人能领略其滋味的是很少，所以上海各地的影戏院自开映有声片以后，观客日见其少，营业也日见其清淡而至于亏本了，这也是复兴国片的一个好机会。

电影事业是最科学和最复杂而包罗万象的东西，在国片复兴的新时代中，应更以最审慎最严密和最透彻的理论以指导复兴的运动，因为有了正确的理论才会产生正确的行动呢。现在特把复兴国片的几个要素写在下面，以供国人的指教。

(A)根据社会的经济地位

中国的社会经济地位素以农村经济为主干，自从鸦片之战后，国际资本侵入了中国，农村经济大破产，都会的商业与资本经济便集中起来，在这个转变时期中，社会基础自然发生很大的动摇，一切社会事业当然也没有什么发展。电影事业与社会经济有密切的关系，假如失掉了社会经济的地位，便会变成不伦不类的东西，从前的神怪与封建思想的一切国片，就是脱离社会经济地位的作品。

美国的社会是黄金的世界，中国的社会是血汗的世界，所以美国的片子通通都是金光万丈的色彩，他们花费一千几百万去制一张片子，是很平常的事，试问经济破产的中国电影事业，哪里办得到呢？美国人摄了《月宫宝盒》、《万王之王》和《十诫》的神怪片子，于是中国的制片家也就制了什么《西游记》、《封神榜》的片来冒充，学张古老打屁便打得屎尿一齐来了。

德国的片子最富社会经济地位的精神，它只求社会的实现，而不求背景的富丽。中国的电影事业应以原有的社会经济为基础，应以德国的电影为标准。

(B)注意民族的意识和政治的环境

电影的宣传力量，其效力强于三万的革命军人，外国政府莫不藉电影的力量以教育民众，启迪民众和宣传民众，因为电影是社会民众所最接近而最亲爱的东西，它不

只是社会的反映，而且是民众的喉舌。

中华民族受着列强政治与经济的压迫，已经数十年了，民族所受着的痛苦，比任何都惨酷，因此中华民族的革命意识比任何民族都浓厚，许多中华民族反抗列强的伟大历史，还淹没在书本里，鸦片之战八国联军和太平天国的种种事迹，不是可歌可泣而深富民族意识的奇迹吗？此后的国片应特别注意这一点，因为中华民族的意识，正待复兴国片的同志们去启迪呢。

中国人的普遍性是不问政治的，因为数千年的封建遗传，弄得老百姓都是害怕做官的，俗语说“只许州官放火，不许百姓点灯”，足更以表现中国“官阀”的压迫人民。吾国农民受着官府和一切恶势力的压迫，可说是至于极点。此后的国片应多注意于此点，借电影的力量以发展民众的政治思想，俾老百姓也能够过问国家大事。

(C)剧本的实质及其他

剧本是影片的骨干，假如一张片子没有好的剧情，那怕片子拍得怎样好，都不会引起观众的兴趣与注意。外国的影片很多是名小说的剧本，无声片如《复活》、《茶花女》、有声片如《海上魔王》、《草莽英雄》等便是很明显的例子。影片的剧情在在都与社会发生密切的关系，从前国片的衰落原因，就是没有剧情的关系，试问摄一张什么关公刘备的片子和现在的社会比较起来，发生什么的痛痒呢，无非供一般无识之人笑一笑吧。联华公司最近出品的《古都春梦》和《恋爱与义务》的两本剧情，确系充满了新的气象，所以能够博得社会的同情而成为国片复兴的先声呢。

其他导演演员和摄影术等，对于电影事业也有很重要的地位，导演家演员和摄影师等固然有他们自己的各有天才，但是经验和练习也可以产生出许多天才家来，电影皇帝却利福雷不是好来坞的零星备角吗？而今变成举世钦仰的大明星了。这是吾国电影家很少见的了。

(D)建设全国的戏院网

吾国通商口岸的中上等戏院，通通都是外国片商的市场，他们定有合同，不能随便开映别家的片子。最近美国的大片商且出资收买各地的影戏院，借以实行其独占的事业，因此中国片子在中国戏院开映起来，便发生很大的问题了。

有了很伟大的国片，没有戏院去开映，便是国片的致命伤，所以建设全国的戏院网，便是复兴国片的先决问题，在每一个大都市或城镇中，要有一个专映国片的戏院，然后国片才有出路呢。

(E)有声电影的前路

有人说：“有声片不及无声片的好”，这句话成了目前社会民众对电影很严重的讨论了，纵令花了许多口舌与笔墨，恐怕也不能解答这个问题。不过有声片是无声片革命的产物，有声片的科学组织比之无声片确系有惊人的进步，人家虽然怎样的去辩论，可是科学进步的铁则，任何人都不能反对的。

现在有声片在中国的观众地位,确系比从前落下了许多,开映有声片的戏院不能够赚钱,反为无声戏院的营业到日见其盛,这完全是中国人大多数不懂外国语的结果,而不是有声片本身的失败。

在国片复兴的高潮中,无声的国产影片博得社会的地位以后,便要进行有声的国产影片,因为科学的进步力量,好象是“逆之者亡,顺之者兴”。

六 争回国际地位

中国的电影市场,已经操在外人的经济范围之下,从前国产影片的衰落,自然是免不掉的。现在复兴国片的高潮到来了,自从联华出品的《故都春梦》和《恋爱与义务》等片,在各地公映以后,已经博得社会民众的盛大欢迎了,复兴国片的志士们,假如能够本此精神悉心地努力下去,一定可以争回国际电影事业的地位,因为联华出品在各地开映,他的纪录均超于外国巨片之上,这是事实的告诉,绝不是浮伪的报告。

前月国片复兴的倡导者罗明佑先生到来南京参观首都大戏院和国民大戏院,他应张浦还先生之请,在席中曾说道:“复兴国片的唯一任务,就要争回国际电影业的平等地位,夺回中国的电影市场,不要再给外国片商再来操纵了。”这是的的确确的良言,作者甚望把这几句说话,做成复兴国片的实行纲领就是了。

(原载《影戏杂志》 1931 年第 2 卷第 3 期)

我对于有声电影的意见

周剑云

我九岁从内地来到繁华的上海、我的生活史开始享受物质文明、那时我最感觉兴味的有两样东西、第一样是留声机、第二样是电影戏、我因为自幼即嗜好戏剧、所以对于这两样恩物、特别有好感、我那幼稚的脑筋、虽然还不能分别好坏、却已存了进一步的奢望、就是觉得留声机有声而无由影、电影戏有影而无声、未免美中不足、如果一出戏同时摄制、一面收音、一面摄影、等到开幕的时候、一方开放映机、一方开留声机、岂不有声有色、极视听之娱。

讲到物质文明、我也发觉两样东西、一个是电灯、一个是电话、机关一拨、大放光明、铃声一响、附耳有声、何等新鲜、何等奇怪、我那时也抱着过分的奢望、我望内地各埠都装电灯、千里之外都通电话、岂不十分便利、毫无困难。

数年以后、我已长到十几岁了、有一次、静安寺路跑马厅对面的幻仙影戏院忽然大张布告、说要开映有声影片、我即是戏迷、当然不肯放过这个机会、那时只有外国影片可看、也没有中国说明书、看客并不拥挤、不过为好奇心所驱使、跑去开开眼界、对于所看的影片、是何情节、有何趣味、大多不求甚解、那次所映的有声影片、只有开门关门、推翻桌子、击碎盘子、打破酒瓶等等的声音、没有听见剧中人说话的声音、我没有看见发音的机器、我猜想总是留声机发出来的声音、这不能认为有声影片、只能算是有音影片。

后来我进学校了、我的课程表内有物理、化学、几何、机械图画等学科、我才晓得这几门功课、都与科学有关、我们人类所享受的物质文明、都是科学创造的功绩、不用说、那新鲜的奇怪的留声机、电影片、电灯、电话、哪一样能逃出科学范围之外、赛因斯先生真是伟大、科学真是万能、可惜我的性情一点都不静默、对于那几门重要的学科、只粗枝大叶地浅尝辄止、不能细针密缕地用心研究、把读书时代的光阴忽略错过了、现在来不及了、这是我非常抱憾、引以为憾的。

我的嗜戏历程、先京剧(歌剧)、次新剧(话剧)、后影剧、不但嗜好而已、办过票房、办过新剧社、在最近十年内、又办制片公司、站在中国电影界的观点上、对于先进的美

国、经过七八年研究才完成的有声电影、究竟抱什么态度、有什么意见呢？

世界各国的民族、各自发明各种不同的戏剧、总分为三大类、一歌剧、偏重歌曲与舞蹈的、二话剧、对话与表情并重的、三影剧、纯重表情与动作的、这三种性质不同的戏剧、最好各自保守固有的领域、各不侵犯、让世界各国的观众、各就性之所近、情之所喜、去选择、欣赏、消遣、娱乐、不必破坏他们的分界、定要将它们混合为一、如果勉强将它们调和在一起、一定要显出不调和的裂痕、一定要弄得驳杂不纯、失掉原有的唯一的精神和色彩、因为歌剧与话剧是以舞台为领域的、影剧是以银幕为领域的、真的人在舞台上出现、摄的影在银幕上出现、两者之间总似隔着一层薄膜、此其一、从名伶的喉咙里发出来的声音、和从播音机里放出来的声音、即使进步到没有沙音、两者之间总有一点区别、此其二、影片的势力所以能够超过歌剧与话剧、就因为制成以后、运用便利、靠着电力、到处可以通行、不明的地方、有字幕来说明、但是世界各国的文字并没有统一、到一国还要改译一国的文字、才能使观众了解、如今要废除字幕、改用语言、而世界各国的语言比较文字尤其复杂、英美语虽然已很通行、岂能使世界各国的人都能听得懂、听不懂、就不免隔膜、就要减少兴味、此其三、影片里的优点、舞台剧固然不能兼而有之、舞台剧的好处、影片也不能取而代之、要不然、留声机电影盛行以后、早没有歌剧与话剧的立足地了、为什么各国的歌剧与话剧、依然还能保持原有的地位、具有号召观众的能力呢、这个浅显的理由、我已略为说明、而重要的因素、却存在真能懂戏真能了解艺术的观众们的方寸心田之间、所以有声电影虽然成功、而歌剧、话剧、无声影剧、却不必大起恐慌、这是我没有见过有声电影以前的感想。

电的力量真大、你看电灯电话电车电报等等、凡是人生日用的东西、都可以用电力来代替人力、人力所做不到的事、电力都可以迎刃而解、欧美各国的聪明人、就因为肯用脑筋、肯和科学亲近、肯努力创造、努力发明、打破一切困难问题、以人的思想运用电力、以电的力量运用机器、所以他们的生产力特别丰富、他们的物质文明岁有变迁、你看电话发明以后、接着就有长途电话、电报发明以后、接着就有无线电报、留声机发明以后、接着就有无线电播音机、照相幻灯片发明以后、接着就有活动影片、把我们中国人苟安成性、只会享福、老不长进的脾气和欧美人日新又新、自强不息的精神一比较、自然望尘莫及、事事落后了、这次饶柏森博士来华、假座青年会、公开试验有声电影、并将应用机件加以说明、各界人士、才晓得有声电影所发的声音、是电灯和无线电两样东西混合而得的结果、放映机上加了一个光电池、银幕两端装了两个同无线电一样的传声筒、软片上留出一小条地位收音、此外还有关于摄片收音用的光电变易器、看了这几样东西、我们可以明白物质愈进步、构造愈精细、手续愈复杂、就我所听见的声音、以牛鸣犬吠为最肖、而女伶唱歌、名人演说（许多人演说只有一个人稍为清楚一点）、都一片模糊、不辩字音、尤其是无线电播音机所有的毛病、应有尽有、最为刺耳、我不敢根据饶博士带到中国来的几卷一鳞半爪不甚完全的有声影片、就武断

美国有声电影还未到成熟的时期、我却敢说有声电影即使进步到一点没有沙音、完全避免如无线电播音机所有的毛病、能够和留声机一样清楚、声音和表情动作能够一致、而银幕上的空气、决不是舞台上的空气、银幕上的背景、也不是舞台上的背景、反而觉得影剧所有的微妙的静默的富有吸力的沁入心肺的一团精神、为不纯洁不完全象真的声音所分散了、这样、有声电影出世之初、观众为好奇心所冲动、当然能够盛行一时、久而久之、引不起浓厚的兴趣、辨不出甜蜜的滋味、有声电影虽然可以自领一军、另走一路、无声电影依然可以分道扬镳、孤立存在、我现在姑妄言之、留待将来取证吧、这是我见过有声电影以后的感想。

美国电影界自从华纳福克司两公司努力摄制有声电影后、已起了很大的变动、就是先为舞台名伶、后成电影明星的人、现在都交了好运、而纯粹的电影明星、对于舞台剧毫无经验的、却不免惴惴不安、因为对话和歌曲的音调声浪、都是不经训练、不易讨好的、演戏的声浪、高下疾徐、轻重缓急、绝对与寻常的人说话不同、而能够运用嗓音、使得婉转流利、尤其不是一朝一夕之功、故约翰白利摩亚此后将大红特红、而许多擅长表情不善对话的明星、不免怀着时代落伍之感、我们幼稚的中国电影界、对于国内的销路、还没有尽量打通、关于无声电影本身的技术、如编剧、分幕、布景、光线、化妆、表演、在欧美早已不成问题了、中国还没有研究完善、美国的有声电影即使长驱直入、我们中国电影界也没有余力去抵御、更说不到急起直追、改弦易辙、我的意见、单就无声电影来说、质的方面固然相差太远、量的方面也贫乏得可怜、美国出的影片、一年统计约有四五千部、中国一年还出不到一百部、可以看得过的影片、不过三分之一、像这样的情形、人家不来和我们竞争、也要供不应求、无以付观众之望、现在美国电影界即集中人才与经济、趋向有声电影一条路上去、我们只有厚集资本、联合同志、振起精神、加紧工作、多出几部好一点的影片、不但工具技术要完备美善、内容主义也要丰富精深、必须有这样的志气和魄力、才可以满足中人以上的观众的希望、若陈陈相因、毫不觉悟、只知迎合下级观众的心理、换汤不换药地摄制下去、那就要误了自己的前途、影响到国片事业了、同志们、不要听见有声电影害怕、只要负起原有的责任、把无声电影做好了、光明就在眼前了。

（原载《电影月报》1928年第8期）

有声电影之前途

洪 深

这篇是苏俄的三位重要电影导演对于有声电影所发表的联合宣言、三位是 S. M. Eisenstein、G. Alexandraf 和 V' Pudovkin、原文载德国柏林的 Vossische Zeitung、《美国纽约时报》译为英文转载在本年十月七日的《星期日报》上

我们对于有声电影的旧梦、居然实现了、美国人开了一条路、走到有声电影的艺术方法上去、并且也可以算是到了第一个站头、德国人也正沿着这条路努力的向前走、全世界都在那里说、一个哑子、忽然会开起口了、我们在俄国工作的人呢、从设备和方法的方面看起来、觉得真正的满意成功、不是立刻所能有的、同时在理论及原则方法、还有许多怀疑、尤其是我们觉得这件新的发明、被人使用得错误了。

我们对于有声电影的可能、如果见解错误了、不但足以妨碍艺术影片的发达、并且可将所有在艺术方面已往的成就、加以危害、那从前所制的影片、是专供人们看的、对于人生、已有一种有力的影响、诚不愧为艺术的一种、而影片的所以能有如此力量、全靠所谓 montage(就是人众或物事的背景)、应认 montage 是最有力的艺术工具——这是颠扑不破的至理、全世界的电影、都是遵守了这个原理发达的、就是苏俄的影片、在各国银幕上的成功、也是因为在 montage 方面、有过相当的成功、而且苏俄是最先注意到 montage 的。

(一)影片将来的进步、最重要的、就是设法帮助加重 montage 所给与观众的影响、我们从这点去研究近来的种种发明、就觉得著色片、或天然色片、都还不如有声的重要了。

(二)但是有声也是很危险的、也许有声电影的发展、现在走了一条顶省事的路、就是只求满足大众的好奇心、第一步所制的所谓有声电影、无非是声音可以发出来很像很自然、又声音可以与动作一致、很像是人的说话、物件的落地等等的、在草创的时候、大众要看玩意儿、这也无害于电影的艺术、不过到了第二步、好奇已经过了、如果

那有声电影、去用文学的戏剧来做材料、有声电影变了一出舞台剧的表演的拍照、那末声音便将电影恃以取胜的惟一工具 montage 破坏了。

(三)只有将声音、完全用做 montage 的衬托、而后 montage 可以更为发达与完美、如今的有声电影、当然还是图画是图画、声音是声音、将来当有一日、那作者情感调和了、可以做到声音与图画的调和、视与听才是一件事了。

(四)有声电影的发明、在电影史上、不是件偶然的事、这是许多肯进步有思想的人、想要逃出从前电影所走入的绝路的、第一条绝路是字幕、从前不知道用过了多少心思、想把字幕也做成 montage 的一部分、所以把字幕分做几节、一个字一个字显出来、或者把字幕的字、改大改小、第二条绝路是过场戏、或是说明的戏、所不能没有的、但是松了戏情、损害了 montage 了、此外更有说明剧旨、一天比一天难了、单靠着图画方面的小巧、有时不能达意、有时弄出许多怪僻牵强的东西来、所以声音如果能与图画调和、当然帮助我们解决这种困难问题的。

(五)声音同图画调和的影片、决计不会减少国际贸易的、如果仅仅是舞台剧的照相、当然不会受别国欢迎、但是有艺术有声电影的文化力量、是未可限量的。

(原载《电影月报》1928年第8期)

赌神罚咒的有声电影

徐卓呆

这是去年一个事实。

去年五六月里、上海盛传有人发明有声影戏、要创办一个公司、我们当时听得了中国要办有声影戏公司、而且就在上海、而且又是中国人自己发明的、真欢喜得屁股上都要现出笑容来了。

我四处去探听、才知道创办的、是甲乙丙丁戊五位、先定资本金五十万、现在正在那里觅相当的空地做摄影场、我也不懂有声影戏的摄影场该怎么样的才适宜、打算且等他们布置好了、必定要去参观一番。

再一打听、晓得这中国空前的大发明、乃是甲君想出来的、方法非常秘密、将来摄影、也不许外人参观、我听了好生失望啊、就是他们其余的乙丙丁戊四位、对于有声影戏制造上的秘密、也绝对不向外人泄漏半句、他们为郑重计、五位股东、曾经同到上海城内城隍老爷面前、烧过香、赌过咒、说五个人中、如有一人泄漏秘密、该怎么怎么得到报应、从这一点看、可以知道他们对于秘密的严重了。

五十万资本、我总想这么的创举、决计不够罢、后来听说、内容是这么的、现在开办、只消五万、到开办之后、再续招四十五万、五万资本、怎么可以办这么大规模的公司呢、我正在怀疑、又得到一个消息、说这五万之中、他们甲乙丙丁戊五位、合认三万元、另有一位资本家、担任二万元、这资本家、目下暂时不拿出钱来、要出片子的时候、他才肯填款、大约此人要看到了货色、才肯出资、那么只剩三万元、岂不是更不够么、哪里晓得这三万元、还有虚头、五个人合出三万元、一人摊得六千元、现在只消各人先出一半、还有一半、将来再缴、所以简单说一句、这号称五十万的大公司、实际只有一万五千元。

我不信、我实在不信、我不信这样空前的有声影戏公司、是一万五千元办得了的、所以我好奇心大发、要探得一个究竟、其时小报上已有人将这有声影戏发明的消息刊载出来了、我真奇怪得不得了。

有一天、我遇到戊君、就打听他怎么一万五千元可以办有声影戏、戊君听了、对我

抽了一口气、说算了吧、各人出三千元、还有两个人未必一定会拿出来、我就问他什么缘故、他答道、丙君那里有钱、我虽有钱、实在不高兴投资在他们这种公司、我是被他们强拖在里头的、这那里办得成。

我说道、中国人自己会发明有声影戏、这公司一定可以大发其财、你为何不愿意呢、戊君笑道、发明么、全是滑头、我来给你说一个明白吧、这是甲君想出来的花头、什么有声影戏、还不是摄制一张普通的影片、不过在开映时、与影戏馆内的职员茶房等串通了、装一具无线电话在台上、他们用着人在家里同时播音、不是成了有声影戏么。

我听了笑道、开映的速度、不能一定、播音也有迟速、万一声音与影戏一参差、岂不是闹笑话、我看还是用一班人、就在银幕后、一壁看着影戏、一看开口、倒来得爽快、你们在城隍老爷面前赌咒、就是这无线电话的一点秘密么、戊君点头称是、我说、那末你今天对我泄漏了秘密、城隍老爷一定要罚你了、戊君道、在城隍老爷面前、我不过和他们的调、我本来是基督教徒、那里肯信城隍老爷真有灵、会来罚我。

我又说、你们何以只防自己五位股东泄漏秘密、要同到城隍老爷面前赌咒、何以不防影戏馆里的职员茶房泄漏秘密呢、要拖他们一齐到城隍庙里去赌咒、才可以安全保守秘密阿、戊君听了、点头微笑。

这敝国人发明的有声影戏公司、闹了也有两三个月、后来渐渐的不提了。

诸君、以上的确是去年一个事实、诸君如果不信、我可以拖你们到城隍庙里去赌咒。

（原载《电影月报》 1928 年第 8 期）

有声电影之马后炮

陈大悲

人类的欲望是没有止境的、没有的要使他有、有了还要他好、好了还要更好、还有最好、最好的在那里、最好的是什么、那就只有天知道了、因为没有永远最好的、所以世界才有不断的进步。

在千万里以外的演员表演的戏剧、能够留着影儿给我们看、看得如同即在目前、这不是已经足够惊奇的了吗、四五十年前的老前辈何尝享过这种福、但是我们已是司空见惯、不足为奇的了、而且有些时候我们在电影院里还要发觉种种的不痛快、不满足。

如果丽琳甘许能够给我们听见一点儿她的沉痛的悲啼、如果罗克能够给我们听见他的冰冷的憨话、那是多么有趣的事、但是他们都不能够、他们在银幕上显现出来、好像全都是些哑巴、这是他们的美中不足、感到这美中不足的、当然不只是一个神经过敏的我。

我在最初看电影的时候、就觉得银幕所给与我们的、只是些哑巴戏、这一定不是长久之计、日后总要让他们说话给我们听才对。

果然、有声电影应我们的欲求而出世了。

我所看见的有声电影是蜡盘式的、大约是在民国三年吧、我那时候正在上海大新街的民鸣社当新剧演员、名导演家张石川先生就是我们的前台老板、他把爱迭生新发明的有声电影邀到民鸣社来、在开映之前、我的好奇心已是飞腾了极度、甚至于连自己的戏都不肯出力去演了、舞台剧一闭幕、我马上飞跑到前台去参观、谁知道一开幕就糟了、影里一位唱歌女郎嘴唇的启阖、与留声机里放出来的音不相符合、虽然相差不远、并且多数的看客尚未发觉、照样的鼓掌叫好、但是我总觉得这位女郎的歌喉中间、决不能发出这样的金石之声来、所以我当时很替这位老发明家捏一把汗、结果非但不能满足我们的欲望、反而叫人觉得这种声音大可不必再来、还是让我们静静地看电影倒好、我想爱迭生当时大概也自认那一次的试验是失败的吧。

从此以后、我每一次进电影院、便格外的相信这一班哑演员早晚总有一天要开口

向我们说话的、但是究竟要到哪一天才能够对发出人类的喉音来呢、这个问题在我脑筋里一直盘旋了十多年。

近年来美国有声电影的呼声又一天一天的高起来了、我虽然没有修到这种耳福、但是我相信比前十几年的蜡盘式的有声电影一定要高明得多、因为现在所谓的有声电影已经能够把影与声同时留印象于同一胶片上、发出音来一定不至于像我那回领教过的一样、有先后参差的错误、但是能不能够传达人类的声带所发出的音来、能不能够丝毫不含金类的喇叭管声音、这是我终究要疑问的。

据说这一次有声电影的势力已然是非同小可、美国电影界里早已大起变动、大有取无声电影而代之之势、或者眼前尚不能就成事实、但是、我相信、早晚总是要成为事实的、不能发音是电影的缺点、决不能认做电影的优点、这是无可强辩的事、这种缺点要一步一步的补足它、使它渐渐地美满完成、早晚虽难预卜、但是事实终究是事实、决不是幻想。

这就引起我对于我们中国电影界的一种新期望来了、中国电影在前几年所以能够那样蓬蓬勃勃地兴盛起来、依仗的是什么呢、还不是为了大多数的看客不识得外国文字、所以在两三年前、一时间舶来品几乎敌不过我们的国产物、但是字幕改译成国文并不费多大的事、而且制片界中人才离散、各霸一方、进步少、退步多、再加国内、战争恰巧在这当儿最热闹、弄得我们这位怀抱中的小妹妹几乎不能生存、如今来了这一位救星、正好给我们这位气虚力弱的小妹妹一种大补品、帮助她长大成人、将来一定可以使得舶来影片在中国没有一块立足地。

您想、我们的国产影片如果能够伴着我们的国语放映出音来、是多么有趣的事、这是多么有益的事、杨耐梅女士前年到北平去、在新明剧场登台、票价卖得比梅兰芳还高、居然还能够天天满座、这是什么缘故、就因为久已在银光中献身的哑巴杨耐梅、一旦能够在北平的看客面前开起口来了、参观的人就是充满着这种好奇心理而来的、只可惜杨女士唱的是北方人所不能欣赏的粤歌、这是美中不满的地方、如果在银幕上的杨耐梅能够说出大众能了解的国语来、其成绩如何、不就可想而知的吗、这不过是单在有趣一方面讲的罢了。

至于在有益的一方面讲、则有声电影能够促成我们国语的统一、其功业之伟大、断非用他种方法的国语运动所可比拟、我们大多数的侨胞常常发见我们国语不统一的痛苦、甚至闽粤两省的人与江浙两省人、或别省人说话、非用外国语不可、这不也是我们的一种国耻吗、读小说比读正史容易记住、所以在戏院里教授国语的成绩、一定比在讲堂里所教授的更快而且更广、热心国语运动的朋友们、大概没有一个不盼望有声电影早在我们中华民国里出现的吧。

国产影片能够与国语相伴而放映、那外国影片就很难与我们相抗了、因为把字幕翻成国文、在说明书上刊印出来、是很容易的、就是译成字幕与外国字幕同时放映出

来、所费也是无几、至于将有声影片中附列的外国语换成我们的国语、这恐怕不是外国影片公司所能办得了的、所以我敢说有声电影是我们国产影片的救星。

在上海称自己为阿拉惯了的男女明星们、听到有声电影将要侵入中华、往往要皱眉头、因为大家觉得弯了舌头说话、不是一件容易的事、还有人顾虑到不三不四的蓝青官话、不能表现声音的美、而反献出丑来、这我以为是不值得顾虑的、我们需要的只是大众能够了解的国语、并不需要纯粹的北京话、如果你嫌不三不四的蓝青官话不好听、恐怕在明星嘴里说出来、有点不美、那么试问、现在一般党国要人、学术先进、在讲演的时候、有几位能用纯正的标准国语呢。

怕有声电影侵入的男女明星们、趁早省一点儿浪费的功夫下来、赶快补习国语吧、学好了国语、不但在将来开制有声电影的时候、占到许多便宜、就是在离开上海、到别处去拍片子的时候、也可以占到无穷的便宜、至少也可以在上海不吃拉黄包车的江北同胞的亏。

本来我打算写这一篇文字、在本报的有声电影专号上发表的、因为被病魔恶缠了两个多月、没有赶得上、所以只好在这里放这一声马后炮。

(原载《电影月报》 1929 年第 9 期)

论有声电影

黄嘉谟

有声电影经过几年来的研究、似乎已经有很好的成绩、在美国好莱坞、自从华纳兄弟公司倡始、其他的许多大公司也竞起投资、号称为世外桃源的电影发祥地——好莱坞、也酝酿了一番革命起来、各个导演、编剧者、男女明星演员、以及其他的电影业的工作人员、顿时都起了恐慌、尤其是美国和国外的靠影戏院吃饭的音乐师来得着急、因为有声电影将来一发达、或者全部代替了无声电影之后、则今日养尊处优的音乐师们的饭碗不是被打破了吗、这种影响到电影界各个人的大问题——同时也影响到全世界观众的大问题、倒是值得我们费了一些时间来讨论一下的。

有声电影的最大缺憾、就是语言上的问题、无声影戏所靠以表明剧中人对话的字幕、从此便一扫而空、而代以发声的语言、这层似乎是影戏史上的一次进步、对于各个本国的观众、也增加了不少的便利、但是对于不同语言的国外、就比前越发不便利了、自然现在世界上语言最普及的是英语、文字上最普及的也是英文、在许多不用英语的国外的都会、英语也勉强可以通行、上海就是一个例子、因为懂英文的人渐多的缘故、所以英美的片子可以自由映演、但是照我的观察、一个人对于外国语言、是没有如对于该外国文字的易懂、意思就是说、用耳朵听外国语是比不到用眼睛看外国文的灵敏的、所以看得懂某种外国文的人、未必可以听得懂某种外国语、而且也有完全听不懂的、所以从前靠对话的字幕藉以明了剧情的外国观众、此后未免因不懂语言而失了兴趣、如果各地的知识阶级的观众(在现在是比较肯出钱看外国影戏的小资产阶级)、对于某外国有声电影失了兴趣之后、那班下级观众(那些连英文也看不懂的患者、自然也听不懂英语、于他们自然没有影响)、是比较不肯拿出高价去看片子的、那么一个影戏剧院如果平白地减少了这么许多的观众、营业上恐怕不能站得住脚吧。

有声电影把对话的字幕删去了、那么在表演对话时除了对话的声音给我们听见之外、还有对话的情景也同时在我们眼睛之中、我不相信在对话时有什么给我们值得看的表演、通常对话的时候、镜头大概是移成近摄(Close up)的、那么演员的嘴唇讲话时的震动的情状有什么值得看、观众的注意力岂不是由眼睛而移于耳朵去听的吗、

这在那些本国的观众自然还可以明了语意、至于国外的观众却莫明其妙的了、从前大多数的外国观众还可以靠字幕来认识剧情的、现在都不能够做到了、因此之故、有声电影对于国外的销路、难免发生阻碍、无声电影所打开的全世界的销路、恐怕不是有声电影所能同时享受的了、所以有声电影是从世界化变成局部化的一种东西的。

电影之所以有今日发达的成绩、完全是因为摄制上的便利的缘故、在开始摄制之时、导演员拿到一本修改过的剧本在手里、便可以分配拍摄、只要光线适合、拍摄的地点都可以自由选择、拍摄时又可以用传声筒改正各个演员的表演动作、同时也可以通知演员应该怎样继续表演下去、演员只要专心表演方面的事、不顾其他、便可以从容不迫地扮演下去、这种种的便利、乃是今日的电影所胜过舞台剧的地方、但是有声电影却麻烦多了、要有特建的工场、须是一点声音也不透漏的、收音室和摄影场又是不通风的、两间屋子中间要和热水瓶一样地筑成中空的夹壁的、摄影师是要关在一间很严密的小房间里面的、调音室要有调音师的、这种种多余的设备、在摄内景的时候还可以勉强应付、摄外景的时候却更困难了、因为收音机会将其他用不着的声音也收了进去呢、最不便利的、是将摄影机也要放在灭音小室之中、以免摇片的声音也摄了进去、我不知道在这多拘束之下、那些导演要怎样发挥他们的才干出来、从前无声电影所发明的各种各样远摄近摄的自由的摄法、今后要怎么应用出来呢、导演先生只好装做哑子、不但大喇叭要从此束之高阁、而且开摄的时候一个小声响也不好吐出来的、因此之故、在开拍的时候、要是导演先生要改正或通知演员怎样动作、只可以用两只笨拙的手表示出来了、这层的苦处、何异于哑子吃黄连、而演员因为耳朵里再也没有听到导演先生的声音的希望了、而又怕演得不合、只好一壁表演、一壁不住地去看望导演先生、像是做猴戏的猴子一样不住地望着他的打锣的主人、那种神色匆皇的景象、恐怕比较做舞台剧还要来得不自然(因为舞台表演时已经用不着导演先生的指正了)、此外演员和导演先生、以及同时在摄影场工作的人员、不但喷嚏绝对打不得、就是呼吸的鼻音也要放轻了才可以的、如果弄坏了要重新开拍、未免耗费得太多了。

演员在开拍的时候同时既须注意到发声、难免不因注意力分开使表演方面也逊色了、这一层决不是重摄所能完全补救得到的、即使经济上完全没有问题也是不济事的。

所以说、拍摄有声电影、已经失了影戏技术上的便利、而又兼有舞台戏的麻烦、导演先生和演员都因为受了不少的拘束、而不能尽量发展他们的才能、这是可以相信的事吧。

提倡有声电影最大的理由、而事实也最有成效的、那就是因为可以将剧中人唱歌和奏乐器的声音传达出来的一层吧、然而就我个人观察、据现在一般科学家精心研究的结果、如留声机、电话、无线电、播音等、所传出来的声音、远不如原来的声音的准确、这是不可讳的事实、现在发明的有声电影、如维太风(Vitaphone)的唱盘、摩微通

(Movietone)的唱片、它们的播音的成功如何、我们因为还不曾耳闻、自然无从评判、以意度之、恐怕还不会酷肖原音吧、关于这一层、我相信如能应用为音乐专片、像现在的新闻片子一样的去开拍、把某处音乐大会或某著名大音乐家的奏艺拍摄起来、一定还有相当的成绩、但他也只好做一两个短片、多了就难免使观众(注意、不是听众)讨厌、因为到戏院是为去看电影、不是为去听音乐啊。

如果在影片中(指正片)插入一两小段的唱歌或剧中人的奏艺也可以、若是太长了就不妙了、因为唱奏时的动作没有变动、容易给观众失却兴趣的。

现在的有声电影、只于近摄时可以听见发声、远摄时声音就小下去、或者是完全不发声了、关于这一层、固然是有声电影为求像真起见的一种写实摄法、但是我们也可以说是它的缺点、因为一部普通的片子为剧情上的关系、远摄的景大约占了全片的三分之一或二分之一、那么在映演远摄的景时、全个戏院里岂不是变成寂寞无声的吗、这种比较戏院里奏出优美的音乐来、不是反觉不如吗。

就事实说、我们在看电影时似乎并没有要求它发出声音来的感觉——也许这话说得太奇怪了、但是我也曾这么想——倒是对于院中的音乐的好坏来得注意些、电影是一种活动的照相、因为所摄出的都是现实的人生的背景、因为所表演的都是社会上的代表人物、因为摄制上的技术都是艺术的综合、所以我们在观看的时候只觉得他的现实、而不觉得它的虚伪做作、甚至于如临真景、悲喜共之、然而电影终是平面的东西、并不是立体的、和舞台戏比较起来、自然有胜过和不及的地方、所以在今日欧美的各大都会里、仍旧有许多舞台戏(Opera)存在着、而且还很博得上流社会的欢迎、座价也比电影戏院的贵了几倍、可见它的存在性仍旧极雄厚的、人类终是喜欢欣赏现实性的东西的、现在从老旧的平面的电影上忽然会发出声音来、那么空虚不现实的事物、多么叫人感觉它的做作呢、自然很能博得好奇者一时的欢迎的、但这并不能算为成立的条件的、电影是一种活动的照相、是一种活动的影的映写、现在从影子上面发出声音来、而且声音又是从机器上传了来的、只是酷肖、而并不是真的声音、那种人工做作的结果、岂不是将原有的电影的现实性完全丧失了吗。

我们去看电影原是为求享受而去、享受艺术、享受安静、和享受优美的音乐、现在的有声电影、却将安静和音乐都毁灭了、而代替以种种不真实的机械的声音、有鸡鸣犬吠、有车声马声、以及各种的声音、我不相信这多声音有什么值得我们欣赏的、在我个人是最怕喧闹的、我相信怕喧闹的人尽多着的、到戏院去听了许多风声雨声、关门声、杯盘坠地破碎声、工厂内的机器震动声、奔逐的足步声、枪声、叫喊声、愤怒对骂声等、好好地安静的头脑平白地受了这么许多刺激、即使不头痛耳喧、至少也时时提心吊胆、弄得神晕脑疲而后已、凡此种种的声音、哪里比得上音乐的叫入沉醉、哪里比得上音乐之叫人得到欣赏、我们平常看电影时、看到一对情人在幽静的月光下相会的景像时、院内奏起优美的音乐来时、何等的使人沉醉、这是音乐和剧中的情绪相融合时

所给与我们的一种整个儿的享受、若是有声电影拍到这种景像时、事实上既没有声音可以发出、而院中又没有音乐的设备、我不知道他们将要用什么来补足这静寂的缺憾、而且补足后可以比前者来得更加动人与否、也是不可不注意的。

还有一层是有声电影的障碍、就是妨碍有声电影的销路的、不只是语言不通的地方难以通行、就是戏院的建筑也非巨大的资本不可、远不如普通戏院的省费与简便、普通的电影、只要有电力的地方就可以映演、随便的房屋或是露天的地方都可以开演、所以成本极轻、内地以及乡村的地方都可以通行、有声电影却不然了、要建造一所隔绝声音的戏院舞台、要一百万元方才可办(指中国银元)、如果没有另建隔绝声音的舞台、片子的声音会与外界的声音混杂了的、所以非三合土的建筑是不行的、这种经济上的阻碍、会使有声电影流通不广、即使有这种新式的戏院、而座价难免比普通电影更贵了、电影失了普通性、一班无产者只好徘徊于戏院门口而已、哪里有越雷池一步的希望呢。

结 论

以上是我还没有正式接触到有声电影的意见、虽然前月也曾听见过上海青年会饶伯森博士的有声电影的试验、但是我的先前的意见却还不曾改变过、因为那一次试验、器具和片子都不很完备、不曾使我得到什么印象、也许将来有机会看到有声电影以后、会把我的意见改变了也说不定、但我相信电影是艺术的综合、只要片中充满着艺术的意味和成分、它的存在性便完成了、用不着把许多不需要的东西挂在它的身上的。

把以上散漫的意见归纳起来是说、有声电影删去字幕而代替以各本国的语言、会使普遍性的电影变成局部化、而且摄制上太不便利、导演先生的才能受了空间的拘束、多少不能全部应用了出来、演员不能专心注意表演方面的事的、摄制费比前更大、而且机械上的声音不真确、远摄时声音便听不见、平面发声是不自然的、失却电影的现实性和幽默、而且戏院的构造费太大、销路未免发生了阻碍呢。

自然有声电影也不能说是用不着的东西、它有它自己的存在性的、只要更加努力的研究、将来的成功是无限量的、但是充其量它只能另走一路、决不能代替无声电影的、不过两者都要以注重艺术为目标、离开了艺术、便是自取败亡的了。

(原载《电影月报》1929年第10期)

关于有声电影的意见

郑伯奇

记得两年以前，曾经有个杂志，征求过对于有声电影的意见。当时我写了一些什么，现在也无从检查了。也许这次的意见，和以前有许多不同的地方，但这也不能怪我，因为这两年来，机械的进步，已经使有声电影得了决定的胜利，以前我们所怀抱的种种怀疑，有许多是老早被事实打得碎了。当然现在的我们，对于有声电影，不应该是两年前的吴下阿蒙。就使犯了什么“以今日之我与昔日之我作战”，也只是机械进步的罪过。

确实是的，有声电影确实有了长足的进步。回顾进步的足迹，我大敢分为三个时代：第一个时期只是配音。Wings 是个先驱，以后便有夹杂会话的，如 Carg 一类的作品。当时制作者最成功的，是一切躁音和骇人的音响。讲话的声音，总和人的肉声有相当距离。第二个时候，注意音乐歌舞等一切谐调。《爵士歌王》、《普天同庆》等是这类的代表作品。会话不甚重要，单在音乐歌曲的掩护之下，发声的种种缺点，便这样瞒哄过去了。可是有声电影在中国的胜利，也是这一时代决定的。到现在是第三时代了。若借用中国的一句成语，可以说是话剧的时代了。因为机械的进步，片上发音，差不多和人的肉声没有多大的区别。因之，观众在银幕上，可以得到和舞台相差不远的效果。不过，这里也还有许多困难都是由于言语本身发生的。第一观众听一种外国语的有声电影，终觉得有隔靴搔痒的遗憾。加之剧中人物，因为阶级和地域的种种关系，不能不夹杂许多土话。这样一来，那就更加难懂了。有位到英国去过的人讲，美国影片里，那些工人的话，完全不懂。我想这不是假话。老实讲，杰克伦敦、辛克莱的作品，我们读起来的时候，都常常觉到那些 Slan 的难解，何况银幕底下，一刹那间的听官的活动，那能够充分的理解。在这里，国产有声影片要求，在观众间，一天天高涨起来。

国产有声影片的要求，引起了上海各大公司的竞争，这是一个很好的现象。不过在中国本国，言语也还有问题。第一便是没有统一的言语。现在各公司都采用北京话，这当然是比较好的办法。但是到内地乡间，观众懂北京话所得的印象，恐怕比英国人看美国影片，乃至国人看美国影片，还要来得隔膜一点也说不定。其次，就我所看的

几张中国有声影片来讲，剧中的言语，带文明戏的味儿太足了。这也许是中国言语发声的关系，和平常讲话一样的速度，观众或者不容易听懂。这两个难点，至少是现在中国有声影片首先应该克服的。重次，再讲到音乐，中国的管弦乐太单调了，金属乐又噪得耳朵要发聋。同样，在歌曲方面，小调太简单，京戏粤戏都太闹，新式的歌剧还没有产生。当然，中国的有声电影，在这方面，也有许多困难的地方。

站在另一方面来说，有声电影，当然可利用它为有力的工具，同时也是很有效的娱乐品。不过像现在的作品，和大众是完全无缘。不说题材和大众非常隔离，就是言语，也是大众所不能领受的。彻底的大众化，自然希望用方言来制有声影片，然而这在营业本位的影片公司，哪里做得到。

（原载《电影艺术》1932年第1卷第2期）

导演漫谈

予 倩

导演是目下一种新职业，在电影事业中占最重要的地位。从前人家看影戏，看的是公司的招牌；认定甲公司的影片是好的，便凡属甲公司所出的影片都有信用；认定乙公司的出品是好的，便对于乙公司的一切影片都要去看看。以后觉得无论如何有名的公司，未见得出戏都好，便改而以脚色作标准；以后又觉得脚色无论如何表演得好，如果导演不得法，还是没有用处，所以特别注意导演。目下正是导演当令的时候，不过导演者尽管有本事，剧本的大体不佳，便也要减很多的色，所以剧本是灵魂，导演是骨干，演员是筋血，摄影是肌肉。

中国的电影，没有人注意到编剧上面。目下编剧的人大多是写一篇简单的故事，或者拿一段故事，分成许多段落，就算了事；至于表现之权，完全归之于导演。所以导演拿过人家的剧本来，须得要加一番精密的分幕。当其改作之时，所用的工夫，几乎跟编一本戏差不多。这不独中国为然，就我所知，外国亦复如是。往往买着人家一个剧本，非经过十几个礼拜的改削编制，不能开拍。这因为专门编电影剧本的人才太少，尤其是电影公司没有拿剧本家看得重要；但是我以为此后的电影，首先要注重剧本。

导演的职务不过是拿自己的经验与手腕来表现剧本中的意义，发挥剧本的精神。他所用的工具就是：摄影，布景，与演员；所以我们可以说导演是剧本之再现者。但是导演也自己有自己的个性，人格，学识，经验，信仰。他无论如何顺从剧本，求最忠实的再现，结果总不能如原作一样。同是一出戏，分着让几个人导演，便演出几个样子来；若让几十个人导演，必定变成好几十样，所以说导演有导演的创作。一出戏无论经谁导演过，其中就搀杂着导演的影子。我们从一出戏里，可以看得出编剧者的精神，同时可以看得出导演者的精神。编剧是创作，导演也是创作；而且导演没有创作的精神，也决不能表现剧本作家的思想。近来外国影片中有许多剧本极平常，而导演得非常有精彩的。这自然是足以表现导演者的本领，不过这种偏胜的作品，非我们所希求的罢了。摄影师似乎属于导演支配之下，然而摄影是影片唯一的生命，部位、光线、距离种种，运用得好，自然显出一种情调；不仅是应有尽有的拍出来，就算完事，而且能就固有的

布景增加一种生动的色彩,能帮助演员发现其内部精神。所以摄影师,也有他的创作,若是摄影师不特别注意,或是前后不能贯注,剧中的空气往往为所破坏。不过在中国的摄影,只求清晰,便算满意。无怪其不能与别国并行,更不容有创作之论罢了。

电影演员,为戏剧演员,所负的是一样的责任:不仅是再现,完全是创造。凡属演员描写一种性格,起初贵能容受。所谓容受者,就是要能够拿自己的性格,完全弃去,而容受剧中人的性格:就是忘了自己,完全拿自己化成剧中人;其次,就要能够自持。前者是客观的功夫,后者是主观的功夫。如果只做客观的功夫,只是容受,那便到了演戏的时候,完全没有力量。譬如装酒醉的时候,决不能真喝醉,容受过度而自持不足的弊病,便如饮醉酒去装醉态一般。常有许多女优演悲剧,演到自己真哭起来,在演剧的实际上是大不相宜的。所以说演戏是求其演得自然,决不是实在的自然,不过求其看着像自然罢了。最要紧的,既能忘我,还要能够将既忘之我,恢复回来,成一个半忘我,半有我,半感情,半理智的状态。我们要拿我们的四肢百体,当一副极灵巧的机器来运动。若是容受过度,必定是情感偏胜理智,不是作出戏来,必少顿挫之致。因为感情的支配往往不由自主的流于放逸,所以会演戏的人贵在能使理智与情感平均。当其演戏之时,无一刹那不运用情感,也无一刹那不运用思力。如是新机杼源源而来,无一刹那不与观众以新刺激,新暗示。简言之:好演员在台上,无时无刻不有创造。在导演的方面,未尝不可以当演员、布景、摄影等等是工具,不过不是导演的工具,是一出戏的工具。导演本身,是工具之一。导演在拍戏的时候,处在监督指挥的地位:这是求其事务严整,进行一致,用力均匀。至于导演之于演员,不过替他们选择表情,斟酌动作。只是我们不要把选择看得太易,在千差万别的表情动作中选择一种求其恰合身分恰合剧情,并且要得恰到好处,却不是很容易的。导演者处在旁观的地位,自然较局中人来得明了。得他从旁指点、纠正,可以与演员以无穷的帮助。只要够得上算个演员,导演最好是能使之自由发表他的技能。那些没熟练,没天才的演员,自然另当别论。

人人都知道戏剧是综合艺术。电影也是综合艺术,非各种艺术家通力合作不可。我们理想中的综合艺术是要求导演演员布景摄影音乐种种专家在分工时能独立,在合作时能一致。换句话说,就是要各有各的创造,而同时能用全力攻击一点。

目下电影界戏剧界的同人,似乎都太容易满足,没有思想的呢,专门只求迎合社会中以下的心理,有思想的呢,只是多发牢骚,一知半解的,夜郎自大,还有少数醉心欧化或倡保存国粹者,又觉门户之见太深。这都不是艺术界之福。必须有沉毅果敢之气,居下能容之量,俟机而动不断的努力后,才有好的作品。我以为半靠天才,半靠修养。不过天才超拔的人,感觉特别灵敏,常能于此较短的时间,得比较多的学识,或者闻一知十,悟彻多方罢了。

电影中之绝对导演中心说

谷剑尘

余常论舞台剧表演成败之相关者有三、曰剧本、导演、及剧人、因此三权、确有控制戏剧艺术之能力、遂成鼎足之局、置光配景每不与也、剧作家无佳剧本不能成名、可以断言、然剧作家虽有佳剧本而未能与导演及演剧界相互连络、上诸舞台、则剧本固佳亦徒为读者余作浏览之用、进而言之、佳剧本更须有良导演与艺术优美之剧人、以助其成、反之、剧本中之人物、舞台再现、苟非非驴非马、亦且取貌遗神、所谓扮演不像、布置不真、身份不配、动作不合、毫厘之差、谬以千里、苟易剧之名、公演于作剧者之前、作是剧者或将自疑本人官感本能之变态、骤然不能断定为己之作品、故剧作家、导演家、及演剧人有合作之必要、无独立之可能。

三派合作、可得舞台再现之佳剧、第于此仍有因各派主张之不同、而各异其态度者在、即剧本中心主义、导演中心主义、演员中心主义是也、剧场之创设、有一定之目的、于以是宗旨之向背、编剧主任、排演主任、及舞台剧人方可依其宗旨为宗旨、以便行事、剧场主任苟认舞台艺术有实行剧本中心主义之可能、不妨重视剧作家、服从彼对于是剧排演与公演上之计划及主张、质言之、凡导演员及演剧人、一例须受剧本之支配与限制、以忠实之态度依剧本为解决、剧场主任苟认舞台艺术有采取导演中心主义之可能者、则应重视排演主任、剧作家、演剧人胥处于支配之下、排演主任乃有提交剧场行政会议复决之权、虽有一种剧本、业经剧场行政令议之表决、将付诸排演、排演主任认是剧尚有缺点、有删改或重编之必要、得述排演上之理由、及困难之点而否决之、又有以剧人为中心主义者、则凡在此种制度之下之剧人、皆得供排扮演上之理由、以改正剧本所指定之描写、或更参加排演之意见、舞台之布置、地位、动作、表情、音调、可依演剧人之艺术而自定之、排演主任不过任批评之职、定去取、加意思、不能直接有严厉之指挥、如以导演为中心主义者之排演、即有错误、亦必错误到底、所属之演剧人、丝毫不能加以纠正也。

近数年来、电影事业蓬勃以兴、出片之丰、导演之多、某也编剧家、某也影戏明星、可谓盛极一时、夫任何事业、必先有宗旨、然后方及组织、戏剧宗旨、共有三条、一为艺

术的、一为教育的、一为营业的、近日电影公司、以愚视之、多以营业为主要、故所出之片、以迎合多数群众心理为最先条件、顾艺术的教育的二者亦未尝能忽然置诸脑后、将于三者中稍有重轻分、容量之多少耳、然电影有画片、戏片、影片、新闻片及字片之别、戏片指全片合有适令之表演、做戏时做戏、发挥时发挥、无大过或不及处之影戏而言、画片指重视布景风景、有美丽女郎千百个、服装万千套之影戏而言、影片指只有黑白之影在银幕上动动、进进出出、坐坐立立者而言、新闻片指一件故事、照直描写、一无剪裁、亦一无表演、不过使人知其为某一故事而言、字片指用于字幕者言、全幕影戏、无所谓表演而只求字幕述出者也、优劣既若上述、则教育营业皆受连带之影响、不论注重营业之片、教育之片、要仍以艺术为归宿点、营业片、教育片皆赖表演出之、表演乃艺术之中心耳。

表演乃艺术之中心既已言之、于是当讨论如吾论舞台剧之三种中心主义、余于电影为门外汉、本不知电影业亦须如舞台剧中有之中心主义之舍取之必要否、第就现状言之、似以导演中心主义为最合宜、公司有良导演、斯有佳影片、著名剧作家所编之剧、由著名明星任表演、而导演员为一不学无术之徒、则佳剧本亦必失其能力、著名明星亦必失其表演之机会、而无术发展其天才、成为一新闻片矣、导演员为影片中心人物、其人必为万能、知道编剧、知道表演、知道摄影、知道背景、知道化装、又须知道印片冲洗、光学、科学、机械学、心理学、社会学等、集于一身、超迈一切、虽然、此种人才、将于何处求之。

（原载神州公司特刊第4期《上海之夜》1926年）

导 演 法

欧阳予倩

一 泛论

舞台表演之于电影、正好比歌唱之于留声片、不过这种看法已经不适于今日、因为电影有电影的特长、有电影能够表现的、其他艺术决不能表现、而所用表现的方法、也完全和其他艺术不同、所以电影已经渐渐的成为了一种独立的艺术。

电影是否算艺术、本来不成一个问题、从前的电影自然很幼稚、不能称为艺术、一直到今日、经过许多专家艰苦卓绝的努力、才确定了电影的独立性、浅而言之、伟大的风景、大街市、人民的大群、战争的真相等类、除了电影、谁也不能够使其再现、进一步说、那光与影结合的神秘、实在有不可思议的伟力、而其传播的易于普遍、越发不是别的艺术所能及得到的、它有这样多的特色、自然可与其它之艺术并立而无愧。

电影的要素、自然是光与影的动作、可是电影的动作、与舞台戏的动作不同、比较自由、比较奔放、比较变化多而快、电影没有语言、没有音响、所以说电影是哑巴戏、但是只要光影配置适宜、往往它的传情感、传思想、传性格的力量、反在言语之上、罗马人说、点头便是说话、手动一动有言语、指一指有声音、这是对于古代的无言剧(Pantomime)说的、电影和无言剧、性质完全不同、可是我们看电影的时候、虽然没有声音、好像听见甚么、本来没有颜色、譬如天上的云、河里的水、花卉草木、城郭人民、好像有很多种的色彩的调和、这也就是光影的神秘、光与影、黑与白、浓与淡、相配而成动作、电影的动作在乎流动不息、或如溪水之淙淙、或如怒涛之澎湃、或如深渊之静穆、它的缓急快慢、抑扬顿挫、成一种天然的节奏、Rythm and Tempo 这种节奏、第一要谐和、要全篇贯串、然后能够使我们从视觉中听出声音、从光影中辨别千万种的颜色、这虽然说是一种错觉作用、人类想像力之丰富、也于此可见、而在电影本身、因为运用有巧拙、技术有优劣、便与我们的印象、有愉快不愉快、好与不好、深与浅的不同、所以说、电影是人之精力、机械力、和自然界之万象相融合而成的一种综合艺术、并且是近代

的科学的艺术、动作的流动的艺术、概括说、就是光与影的艺术、而其中有神秘不可思议的一点存在。

电影本来人家不当它是艺术、从有电影到如今、好容易才筑上了一些艺术的基础、但是目下的电影、在艺术上的建设、到底到了甚么程度、照现在的成绩、是否在艺术上有了稳固的基础、是不是我们可以就这个基础上、筑起艺术的宫殿、这是谁也不敢说的、葛雷斐斯说、我们的基础是筑在砂上……、照这样看来、砂一移动、还不是要倒的么、所以艺术家们都以为现在电影在艺术上的地位、正如砂上的楼台、不久就会移动的、所谓电影艺术(Motion Picture Art)决不是从来所称的电影戏(Photoplay)、Photoplay 不过是 Motion Picture Art 的一部分、整个的电影艺术、渐渐的总可以完成、不必等将来、目下已经见着一线的曙光、不过在中国的电影界、这种话似乎太早一点罢了。

二 电影与导演

电影的导演、就好比一个乐队的指挥者、全体的乐师都要听他的指挥、不用说每一个演奏的人、都有他的技能、都能够发挥他的天才、不过要求其谐和统一、就非有一个指挥者不可、乐队的指挥者、不见得是一个个去教人吹、教人弹、可是他对于音乐、总要有极深的素养、种种乐器的性质和演奏法、一套曲子的内容、他必然要彻底了解、才能够胜任、就乐队方面说、俄国现在已经试行一种不用指挥者的乐队、可是无论到甚么时候、决没有不用导演而能成功的电影。

导演之于电影、不见得教人演、可是不懂得演的人、在派角色上面、便下不了手、导演不仅是处理演员、布景、道具、衣服、都非有能使其统一的经验和力量不可、譬如画画、演员就是画上的人物、也要配上些背景、电影本就是一张张的画接拢去的、不过平常的画是不动的、这个画是动的、看他一面动着、便将一个故事、一层一层的展开、所以使其然的、就是导演、导演也可以说是活动的画师、所以人物之死活、全看画师的笔、演员的死活、要看导演的伎俩、在普通的演员、使他循着轨道、充分的表演、还有天才卓越的演员、便要使他十分发挥其天才、还要使其天才不致误用、要说起来、导演也不过是拿一个文学作品、翻到影片上去、但是说起来容易、作起来可真没有再比这个麻烦的、外国文的翻译、要不失原作的意思、何等艰苦、导演要使原作不失掉生命、自可想见其难、而且在分着一段一段导演的时候、很不容易知道映到银幕上是怎么的结果、况且导演有导演的创造、不是随便拿一个故事、敷衍的叙述一番、就算完事的、凡属一个剧本、总有它的思想和重心、要将人家纸上的思想、使其活泼泼地实现在银幕上去、深印在看客们的心里、何等为难、是必先能了解、再能容受、又能有使其再现之技巧、这种技巧就是运用演员、运用光影的一种手腕、而且枯燥无味的照字读经、

万不能成为作品、若是表现得不美、也不过郊寒岛瘦的一片荒土、所以不仅是使原作视觉化、并且要使抽象的美实实在由光影动作的节奏中化出一种神秘的气息。

写故事的人、负不了银幕上的责任、有一个故事、还要拿来分幕、分镜头、这个工作、在中国是导演自己干的、在外国呢、公司里另有分镜头的人、如今所谓理想的办法、是导演与分幕的人、切实提携连络、有人也很赞成导演自己分幕、鄙意以为要使原作的精神完全不失、自然应当尊重原作、倘若是由原作再经两三次的改制、未免总有些变更、但是作品的再现、要求丝毫都与原作者一样、可以说是不可能的事、得其八九、便称上乘、并且原作者不一定专为拍影戏、所以分幕的责任、非常的大、在导演能够自己分幕、自然很好、然而经过一个人的分幕、再由导演从而实现、可以看为两重的创作、不过分幕的人、至少要有很成熟的编剧技能、可以省导演很多的事、最好是在分幕之先、和导演切实讨论过、然后动手、分幕就好比建筑的设计绘图、导演乃再使这平面图具体的实现、编剧分幕的人是计划家、导演是实行家、便好比军事委员和总司令的关系一样、有的导演、简直不用详细的分镜头、不用 Continuity Writing、葛雷菲斯便是如此、但是虽以葛雷菲斯之才、都因为这个缘故、常有失败、可见不足以为训、分幕分镜头这番手脚、是万万不能省的。

导演真是总司令、他对于技师演员、及一切使用人等、应有绝对的指挥权、这个权力、不是随便得来的、是由他有艰苦卓绝的经验、有明敏果断的事务、才有艺术的天赋、银幕下的观众、非他不能得到安慰的。

导演固然有绝大的权能、对于演员技师等、还要具有亲和力、他不仅要了解他们的技术、还要了解他们的性情、在摄影场里的人、都和他的兄弟姊妹一般、他有鼓励和爱护他们的责任、而且他应当律己很严、不可轻于发怒、和随便玩笑、不可与女演员发生恋爱、不可私其所好、这些事是有碍事业之进行的。

总之一个导演的资格、是不容易的、第一要有艺术的天才、天才不是和打算盘一样练得熟的、要有事务才、要有经验——不仅是摄影场里的经验、还要对于人类社会有经验、这是一半由于留心自己四围的事物、一半由于读书的补充、而文学戏剧的素养、绘画雕刻音乐等的涉猎、也必不可少、尤其要紧的、是要培养丰富的情绪、要是没有丰富的情绪、便无论如何精心结构的作品、都是和没灵魂一般。

在电影幼稚时代、我们对于导演、自然不能过于苛求、真正的天才、也不是可以悬鹄以求的、经时代自然的推迁、得理论家的提示、批评家的警惕、各公司的奖励、必有崛起之人罢。

三 舞台导演与银幕导演

要论舞台导演与银幕导演的分别、先要谈谈戏剧和电影的不同、戏剧和电影、自

然有很多共通的地方、可是性质两样、根本便不相同、就最显明的说、戏剧是舞台艺术、是用演员在舞台上演给人看的、电影是一张一张的照片连起来映在银幕上的、戏剧注重言语、电影是专门注重动作的、戏剧注重光与色、电影便注重光与影、戏剧的表演限于舞台、电影的表演是占了无尽的地方、譬如、天然的风光、伟大的建筑、决不是舞台上所能有的、可是无论大海高山大瀑布大平原人类的大群集以及珍禽异兽之类、凡舞台上受限制的、电影都能收之于一片之中、在观客的面前展开来看、所以戏剧可以说是一种活动的雕刻、电影当然是一种活动的绘图。

但是就戏剧而言、虽说是注重语言、同时动作非常要紧、戏剧的起源、是由于动作、不是由于语言、所谓活动的雕刻、正是动作的表现、要收舞台的效果、决不可偏重语言、新舞台艺术、是筑在动作上的、这是关于戏剧的议论、且按下不表、不过戏剧的动作限于舞台上、有一定的范围、却不如电影中动作的自由奔放、譬如许多人跑过一条街、骑着怒马登山涉水之类、决不是舞台上的事、舞台上的动作、可以由演员一气呵成、银幕上的动作、是要由导演拚斗拢去的、舞台上的动作、往往成一大片段、比较的固定、银幕上的动作是许多小片段相间、异常的流动。

因为动作的性质不同、所以表现的手腕、表演的方法、也完全两样、戏剧和电影虽是共通及相似之点甚多、却是绝对相异的艺术、所以导演、各有各的技巧、各有各的体验与专长、戏剧的导演、未必能导演电影、电影的导演、也未必能导演戏剧。

凡导演一出舞台戏、自然是根据剧本先为舞台全体设计、布景如何、色彩如何、光线如何、道具如何、演员的部位如何、必要胸有成竹、然后叫演员拿剧本念熟、大家一斗、配上适宜的动作、排练纯熟之后、便交给演员去、至于电影的导演、在体验剧本的时候、完全和戏剧导演一样、及至一看分幕及分镜头的表、便与戏剧完全不同了、一幕一幕的分开、看一幕顾到全体、看一个镜头也要顾到全体、戏剧靠演员直接表现、电影便还要经过一次摄影机的手续、所以银幕导演非对于摄影机有知识不可、摄影全靠光、所以对于光的研究、当然也要充分、并且电影演员的表演、不是像戏剧那样连串着做下去、是一小节一小节拼集起来的、譬如几百个镜头、拍上几十天、怕的前后不接气、前后接气了、又怕光不匀、光匀了又怕布景道具不合式、布景道具合了式、又怕演员的表情前后不一律、舞台导演、心里有个舞台、银幕导演、心里要有张银幕、不、银幕导演的心、就便是一张银幕、当其看分幕表的时候、他已经就一个一个镜头、有了个大概的主意、及至着手导演的时候、他便明明白白、知道每一个镜头到银幕上是甚么光景、不但如此、并且他看得到这全篇的空气是怎么样、结果是怎么样、那怕是处理一件小道具、选择一个小演员、都有全篇的意思、这一层是跟舞台导演一样、不过银幕导演先要经过一种机器的翻译、才能使一篇作品、在银幕上收再现之效、颜子斋论弹琴、说要心与手忘、手与弦忘、银幕导演看了演员就和手指一样、摄影机就和琴弦一样、浑然相忘、运用如意、银幕上的光影就好比弦上的声音、若不是运用如意、又安得节奏的谐

和、即令最有名最能干的舞台导演、倘若没有摄影机和光影的经验与技巧、万万不能在银幕上收剧的效果、所以以为有舞台经验的人、便能导演电影、实是一个大误谬、何况甚么经验都没有、拿起来硬干、从前我也糟蹋过不少的底片、如今想来、真是胆大老面皮、惭愧之至。

四 统一与调和

无论是戏剧是电影、总要注重全篇的统一与调和、所以节奏与顿挫最要紧、大凡作品、全篇气脉不顺畅、一定是组织不完全、便万万不能统一、既不统一、万不能调和、反过来说、不调和便万万不能统一、一个人若是头大脚小、或是手长脖短、耸肩驼背、或是肿肚子斜眼睛、必定难看、甚或不像个人形、在作品上又何尝不然、不道人体的不具、人人都看得出说得、作品的具、却不容易看了、便说出来、还有多数的作者、自己忘其所以、只顾着卖糖的夸糖甜、便学那缺牙齿、掩着嘴扭捏而笑、甚或明知自己不具、要出奇制胜的想一手掩尽天下耳目、不然就简直自己不知道作品如何才算具、如何便算不具、但是观察的程度纵有不齐、其看到不具的一点、感觉不快、是人人相同的、我们既是从事于艺术、总要多下点工夫、至少求其作品不是残疾。

就物质方面说、银幕剧所必具的是演员、布景、光线、摄影机、衣装、道具、不过跟舞台剧一样、万不要忘了剧本、倘若是剧本的组织不完全、那张影片休想做得好、剧本的确是一剧的根本、导演不过是拿剧本的文字变成光影、翻译到银幕上去、中国的文明戏从来不用剧本、电影也是对于剧本、马马虎虎不甚注重、这不能不说是个大错误、可是将文字化为光影、读的化成看的、纸上的叙述化成动作、实在不是容易的事、第一导演要有判断和批评文学的力量、方能体贴到剧中的意思、尝得到剧中的真味、而且浅近的剧本、要表现得优美、高洁的剧本、要表现得显明而有趣、剧中的着力处要演得充足、委婉处要有弦外之音、这不是随便能办到的。

导演看过了剧本、就应当判断以自己的力量能使它在银幕上得到怎样的效果、同时分幕是否妥当、分镜头前后有无矛盾、一一要仔细检查、拿敏锐的眼光、老练的手腕去加以订正、然后拿极公正的心、对于演员加以明敏的选择。

在目下的电影、自然都是以明星为主、但是其他的配角切不可忽略、常言道得好、牡丹虽好、还要绿叶扶持、一个配角坏了、往往全剧受其影响、在鉴定演员分配角色的时候、非注意不可、固然是一个时期的演员、大致都有个定评、不过甚么人宜于那一种角色、甚么角色宜于怎样的使用、方为恰当、也不是很容易的、而且有许多角色用得好的、可以成名角、用得不好、便埋没一生、也是常有的事。

演员既经选定、就要平心静气的观察他们、然后极力发挥其长处、避免其短处、在观察的时候完全是客观的研究、不应有丝毫感情作用存乎其间——这说起来是好像

很容易、做起来却是很难、在现在的中国电影界、可称是演员的已经就很少、有训练的演员尤其是凤毛麟角一般、几个有名点的呢、都是自命不凡、在平日随便把光阴混过去、不肯拿工夫用在技术上、没有名的便只能勉强维持其生活、不愿作向上的竞争、或者是无从得到向上的途径、新出的女角呢、尽管拿广告和交际来硬捧、也来不及用苦工去研究表演、还有那与公司重要人物有关系的演员越是近于自暴自弃、至于那些开影戏学校的、不过是一种用不化钱的临时演员办法、并没有养成人才的决心、试问国产电影界是否对于这种演员便称满足、那自然不是、可是不满足也没有法子、只好将就、目下的中国电影市场、正在画符念咒玩江湖诀的时代、将就也就将就了、不过就苦了导演、我常听见有好几位导演谈起、都很感觉到演员缺乏的苦痛、窃以为导演也应有诱导和训练演员的责任、导演对于自身的反省、对于将来的期望、尤其不能没有明快的自觉和艰苦的努力、不然尽管敷衍下去、全电影界的危机就发生于这将就上面、因为导演没有力量、演员纵有天才也是枉然、演员没有训练、便不能承受导演对于表演上的要求、这种缺陷不弥补、作品始终不具、自更无统一与调和之可言。

最新的电影已经有不用主角的、用群众来作主体——即如俄国哥斯基制作的《战舰波长姆钦号》、就是电影界艺术的代表作品、导演运用群众、和运用个人一般、在导演的时候已经使群众个体化了、这是何等的伟业、在分开多少天拍摄这种群众、要使其始终空气紧张、动作一致、而且情感表现十分鲜明激烈、从头至尾成功一个整个的作品、真是不容易的啊、这自然足以见得导演的天才和努力、不过话又说回来了、在民众运动很幼稚的如中国这样的国家、恐怕也不容易做到、新世纪的使命已经负在群众的身上了、文学家艺术家的眼底、早已发见了群众、专注着他们、想作导演的人、如何运用个人的演员、自不待论、如何运用群众的演员、尤其是不可忽视的一桩事。

关于演与演员一层、让我在后面详细来说一说、其次先谈谈布景罢——电影也和戏剧一样、一种综合的艺术、从事于各部分的人、都各有其专长、各有其专责、不过统一与调和的责任、总宜归之于导演、布景摄影表演与其他的各部分专家、要同时各用其全力结合于一点、这一点在甚么地方、如何结合、便要靠导演的力量、就布景而言、当分两事、不外色彩与装置、自表面看来、黑与白的艺术、似乎无所谓色彩、但是布景的颜色实在影响到摄影上很大、这是在摄影场里干过的人谁都知道的、白与黄、浅灰与亮蓝、红与深蓝、浅绛与水绿、深紫与青灰、在底片上的效用都不同、而且现在柯达公司所出的新式底片、感光极敏、能将好几种相类的颜色、分析显现出来、颜色不同、映出来光线的强弱就不同、在我们眼前就生出好看不好看、或是看得舒服不舒服的差异、所以布景的颜色、有助于全剧的情感和空气、弄得不好、也可以破坏全剧的空气与调和、至于装置、第一要合乎剧情、第二要经济、第三要没有枝节、就是要简当、合乎剧情的话、是谁都知道的、但如何能合乎剧情、却不是随便就能办到的、试看我们的布景账、写的是某一场客堂、某一场卧室、某一场门外、某一场大厅、诸如此类开出去、制

景者依样画葫芦的一搭就完了、决没有工夫去加以深切的研究、譬如替主角搭一间房、这间房是否与剧中人的身分性格趣味历史相称、是否与别一间房间、或是客堂相称、用一间以例一家是否相称、内景与外景是否相称、这不是很要紧的问题吗、我常看见有卧房很精美、而客堂很贫弱、或是大门异常壮丽、而室内很不像样的、这是一种极显明的不调和、而且人人都看得出的、然而就往往不能避免、再略进一步说、同是一间富丽或贫陋的房间、也有它们程度上的差别、富丽到底富丽到甚么样儿、简陋到甚么程度、同一种类的人因其本身的性格趣味历史境遇种种的不同、其所住的房间、所有的装饰布置、也随之而异、在电影这种流动活泼的艺术里面、我们决不要求人类风俗学、民家史一类枯燥无味的研究、不过要知道一枝烛一把小刀一个茶碗一张破纸、运用得适当、可以抓得住全剧的精神、电影本来是活动的画面、倘若是画中的人物和背景不相调和、画便不能成立、所以一片有一片的调和、好多片有好多片的调和、分开看、一小节一小节都调和、合起来、整个的调和、这才是尽职的布景、所以一本戏要做布景、不是枝枝节节去预备、应当整个的打算、导演在看着分幕表、研究表演的时候、他就应当想到大约要用怎么样的布景、然后和置景者去商量、画出小样、再行研究演员的部位、那末纵然不能说十二分合拍、也不至于太远了剧情、所以在置景者不用说是要有绘画的组织力、导演也至少非要有绘画的鉴赏力不可、那些莫明其妙、率尔操觚的导演、我们自然根本就不承认他、有一知半解或是多少有些经验的导演、自然应当格外的仔细、格外的努力、提起笔来开布景单子、便是客堂卧室野外等等很简单的几个字总是不够、往往有导演自导演、制景自制景、各不相谋、及至布景搭好、导演先生前去一看、不好下手、便互相推委责备、结果也只有一个将就、如何还能调和呢。

其次我们说到要经济、也是个重要问题、布景无论如何伟大、决不宜让它有废掉的部分、所以应当和导演仔细研究、不必要的地方、尽管省略、我们背着画箱去写生、不过采取风景的一部分、电影的布景也不是随便、就摄取全景、最要紧的就是要多与摄影师以便利、布景无论搭得多么考究、不替摄影机留地位总是枉然、往往有布景搭得很好看、因为宽窄高低不适宜、便有的不好拍远景、有的就不好拍近景、有的因为门窗桌椅安置得不妥当、本只要一个镜头拍得完的、一来就要分作几个镜头拍、我曾经看见一个人布个酒店、布成窄长的一条、进深极长、旁边却是空的、拍一个远景、是还好看、可是要斜着拍旁边桌子上坐的人的半近景就不行、又譬如布一个大厅、如果进深过浅、两边太宽、从正面拍远景就很难摄其全部、夫妻吵架、一个气着坐在床上、一个坐在桌子上、如果桌子和床离得不远、一个半远景两个人的神情动作全看得见、若是离得太远就不大好了、又如一个人坐着谈天或看书、忽然站起打电话、这个电话最好安在他的近旁、又如一个人坐在桌上办事也好、甚么也好、忽然有人从窗里窥探他、这个窗无论在他背后或是旁边、总以一直线能拍两个人为好、这类的例子、不胜枚举、一剧一剧的情形不同、也自然不能一概而论、因事制宜、变化运用、存乎其人、大体不

过如此、一两个镜头呢、本来容易对付、镜头太多的场子、就不容易支配、置景者必须能为摄影师留地位、才够得上制电影的布景。

其次我们便说到要简当、电影的外景、大半是摄取实景、所以内景也要取其与外景相调和、目下因为外景多不能就用、所以只好用人工去建筑、除掉大河、高山、大瀑布、海、森林之外、如街市城郭园林之类、无一不能随意建筑、尤其是历史片的建筑物、除搭起来没有办法、衣服一切既与现代实生活相去甚远、用现代的街市房屋自然大不合式、我们追摹古代生活、本不是一桩容易的事、不过戏剧和电影、并不是专门重在考古、洪深先生曾说古装戏的布景与其求其写实、不如求其像画、我对于这一层颇表同意、至于时装影片、是完全描写我们的实生活、宜乎一切要绝对的写实、但是也不然、因为我们求其像实生活、不是绝对的实生活、写真搭的外景、不能完全和真的一模无二、可是能有取其要去其不要的便利、比真景适用得多、戏剧也好、电影也好、总是以情绪为中心、一切工具、只要能够表现情绪就是了、不必应有尽有的苦心于写实、近代戏剧的舞台装置、所注重的只在线条色彩光线用具之类、也只取其必要的、许多不必要的器具、摆在舞台上虽然是切近写实、反而妨碍看客的视线、破坏全剧的空气、电影的布景、自然和戏剧的布景两样、可是也应当注重在线条和色彩的浓淡上、器具如桌椅板凳杯盘瓶花之类、只要必不可少的、有了就够了、不必完全照人家家里、纤细靡遗的摆满、戏里要床、就给它一张床、要桌子就给它一张桌子、其余的只要不失全部的均衡、以简为妙、欧美的影片很多都是如此、可供参考、因为看客的注意力总要使其集中、大凡故事的头绪纷繁、布景的布置太杂、都足以分人的注意、注意一分就伤害全剧的情绪、这也是不可不注意的、至于近代那些未来派等类的电影、房子墙都是歪的斜的、或是硬板板的立体派装置、又自另当别论了。

以上三者都是机关相连、丝毫分不开、此非导演与制景者互相合作、决不容易收效、还有一句话、若是导演与制景者智识经验相去太远、那就更不用说了。

光线的调和 我们假定有了很调和很适合剧情的布景、还得有适宜的光线才成呢、光是戏剧的生命、电影尤其是光的艺术、光的配置不妥、便无论有多好的情节、多好的演员和布景、也是白饶、而且电影的光线与舞台剧的光线完全不同、简单说、舞台剧的光线、是用一种极柔和的光、直接维系观客的情感、电影的光线、是要根据影片来配置的、所以必须知道怎么一种光、在影片上发生怎么样的效果、在银幕上是怎么样的情形、譬如画水墨一般、同是一孟墨、运用得好、便显出无数层的浓淡、电影本是黑与白的艺术、也就是光与影的艺术、我们要研究光、同时也要研究影、光与影配置得宜、然后于浓淡之间、有种不可思议的表现、所以必须要认定影的价值、方能确定光的效果、在幼稚的舞台前只要台上十分明亮、四围的光线平均、出来的人没有影子就行了、幼稚的电影也是一样、只要亮就得、完全没有甚么变化、没有甚么叫光影的调和、试看中国的电影、往往有脸很白连眼睛鼻子都看不清的、还有一个大厅、中间一部分

独很亮、而旁边暗的、或者不是失之于太强、就失之于太弱、有的呢、就外景和内景的光线不一致、例如《玉洁冰清》雨夜分别一场、外面正是风凄雨迷、四围昏黑的时候、渔人的室内却亮得似大太阳照着一般、连丝毫阴影都没有、又如我所导演的《天涯歌女》里面、同在一场而光线不一致的地方很多、这虽然摄影师不能无责任、导演本身对于光线没有切实的研究、以致临时没有把握、也自无可讳言、所以导演最好要会自己配光、配光本来是一种专门技术、在设备完全的公司里、应当有配光的技师来辅助摄影、但是导演若不懂得配光、那就配光技师所配的光、是否恰合、不能加以判断、目下看影片的光线好不好、总是归责于摄影师、其实导演对于光线的责任、尤其重大、摄影师配光多少是片段的、至于一节或一段的光线与全片是否调和、导演万万不能不注意、倘若忽略这一层、或是力量顾不到、那全剧的空气、往往就因之而破坏。

所以当导演的难处、就是要能综合各种的知识、而集其大成、剧本摄影布景光线、没有一样不要顾到、而衣服行头化妆小道具等等、没有一样不要经过导演的鉴定、不如此便不能统一、不统一便不能调和。

五 情绪与人生的经验

凡属一个艺术家必然要有极丰富的同情心、无论一种甚么人、他都要拿深切的同情去研究、譬如强盗是人人恨恶的、但是艺术家眼里的强盗、和自己的弟兄一样、要知道、他为甚么做强盗、在他没做强盗之先有甚么苦痛、做了强盗之后、又是怎样的情形、不但如此、而且还要设身处地、想到自己若经着某种境遇是否会做强盗、万一做了强盗、又应当如何、这些都时常在脑筋里转着、又如人家见着妓女可以开心取乐、艺术家或许就以为社会堕落的象征而生出无限的悲感、艺术家对于一身四围的事物、没有一样不看成和他一体、有不可分离的关系、所以说情绪丰富、是艺术家第一个条件、但是所谓情绪、有如电光石火、刹那一现、转瞬即逝、在艺术上须要使其能持续而永存、所以说美的情绪、是构成文艺的要素、在文艺中之情绪、必使其具体化、换句话说、就是要使其成形、故而大凡一个艺术家空有情感、也不中用、必须能将情绪具体的表现出来、表现的方法自然有各种各样、方法不同、形式也就随之而变、我们任凭取一种形式、拿一个内容装在里面去、成功一个作品、而构成作品的内容、注重在想象、但是这里所谓想象不是空泛的、是人生的反应、就是艺术品的赋形、也不是偶然的、在最初、是人类的天籁自鸣、经过多时进化的陶融、由互相摹仿而逐渐变革、类别遂繁、一个艺术家、要成就其作品、自必是精神与形式并重、既是如此、那就非有美的情绪、艺术的素养、和人生的经验不可。

有的小说家因为要描写流浪人的生活、他便跟着许多配军厮混、在他们赌台前贴半年、有的要写工人的生活、便到工场里去作工、仔细的研究一年多才动手、因为没有

那种经验、便没有真切的了解、没有真切的了解、便不能设身处地作彻底的描写、试问安于旧式结婚的男女们、没有尝过恋爱的滋味、能够写得出《莎乐美》《卡门》一类的东西吗、故纸堆里的书呆子、叫他去描写上海的舞女成吗、那些关在书房里的文学家、死守着摄影场的导演、是万万不行的、而且所谓人生的经验、不仅是常识、不仅是留心自己的周围、还要自己真能尝到人生的酸甜苦辣、以艺术家的敏感、尝人生的滋味、所感得的自然比常人为多、就是拿天下的富贵荣华、也不能满足一个艺术家的抱负、艺术家只要尝到了人生之一齑、一定把它尝透、这就成了想像的根据、那怕是小小的悲哀、就是永久悲哀的种子、不过艺术家的感觉、虽然比人家锐敏、艺术品所表现的是何等深刻、浅尝者率尔操觚、一定没有结果、要不是具锐敏的观感、下坚固的决心、积丰富的经验、怎么能够体验人生的奥妙、抓住自己的情绪、使之具体的成为艺术品呢。

在艺术品之中、戏剧和电影、都是群众的艺术、不是一个人欣赏的、是要群众欣赏的、作家一个人的情感、要使群众与以共鸣、所以在表现作者精神的时候、应当有群众在我们心里、试问我们如何能使群众对我们表同情、是在我们能抓住人类共通的情感、利用可以使大家愉悦承受的方法、以维持场内的空气、所谓共通的情感、例如苦痛、悲哀、困难、牺牲、恐怖、欢喜、恋爱、悔恨、愤怒、嫉妒、受压迫而求解放、因束缚而希自由之类、都是千古不变的、无论智愚贤不肖都是共通的、但是因时间或空间物质或环境的关系、刺激不同反应的程度、也分出强弱隐显、表现的方法也因之而异、是在体验分析、尤其要十分细密、体验所得的结果、要拿我们的思想来判断洗炼一下、而且呆板板的思想、还不能成为艺术、一定要拿思想融化在情绪之中、使其自然流露于不觉、这可说是思想的美化、然后再使我们与思想浑然一体的情绪具体化而形成、这才是艺术品、在舞台上就是戏曲、在银幕上就是电影。

至于体验的功夫、自然是要设身处地、不过总以亲身的经验为最有价值、台微士的诗不是有他那样的身世、决写不出来、王尔德不坐牢、也没有他那《狱中记》、何况人生滋味、往往在困苦艰难的时候、才真正尝得到、请看名家如葛雷斐斯殷斯大卫卓别麟诸人在青年时期所受失恋、牺牲、苦痛、放浪的生涯、在银幕上时时流露、可见大凡一个艺术家的成就殊非偶然、非有盘根错节的锻炼不可、可是一个人的寿命有限、事事经历在所不能、自然要求助于别人的经验、博览周咨、处处留心、尚恐见闻不足、所以读书也是万万不可缺少的一桩事、书是人生经验的记录、我们所见不到听不到的地方、除了求文字来帮助、没有别法、尤其是电影的导演、要指导许多人去做各种的表演、胸中当然非有相当的蓄积不可、有许多没有大见过世面的人、导演绅士像流氓、导演有为的青年像荡子、军官像巡捕、诸如此类、不一而足、不然就悲剧弄出滑稽来、严重的场面弄出无聊的穿插、实在不敢当、那里还有甚么体验锻炼之可言、有的呢、就敷衍了事、有的就自暴自弃、而为生计或环境所迫、致不能有修养的余裕、这种人也是有的、在这种过度时代、自难苛求、然而我们当有不断的努力、万不是因南洋客商一两声

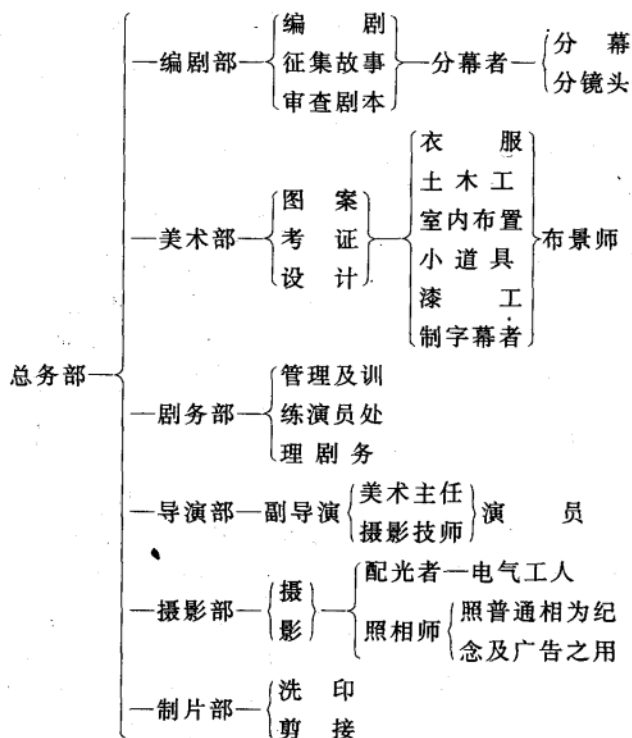
称赞、便蓬然自满的呵。

导演之实际 导演的权限、与职员之组织、影片公司职员的组织、各有不同、有用总协理制、有的只有经理、没有协理、导演是受总协理或是经理雇佣的、所以导演的事务当然在雇主监督之下、有人说经理比方是船主、导演好比是领港、这似乎比得不伦、若拿经理比轮船公司的总办、导演比船主到还不错、因为船主虽是受公司的雇佣、对于本船的行驶及管理绝对有全权、导演于其所导演的戏也和船主对于他的船一样、应当有全权支配一切。

论到影剧之创造者、自然都说是导演、但决不是导演个人的事、从写剧本的看起来、原作者才算是创造、可是电影不是读的、电影剧本不能当文学来发表、若经过导演及摄影的翻译、不能成为艺术品、如此看来、导演不过处于再现者之列、和编剧摄影的地位一样、不然、导演在影戏的创造上、握中枢的大权、他虽不是创造者、各方面的创造力、完全由他而集中、他一面尊重原作者的意见、一面要斟酌怎么样才能使其到银幕上有效果、在运用的便利上、不能没有一种剪裁整理的手段、至于对布景摄影种种、他可以直接支配演员、是更不用说了(但是导演决不宜刚愎自用、对于一切的商量讨论、宜取居下能容态度、前面统一与调和一节内、已经将这层意思表过了、因为非尊重人家的创造力、便不能集中人家的创造力)、所以一个影片的好坏、导演负着绝大的责任、万不容丝毫推委、而公司经理对于导演、在一片没有动手之先、凡关于出品的性质、事务、或演员等的支配、尽可开诚研究、一经开拍、就不宜丝毫加以干预、经理去干预导演、对于公司是有损无益的事。

有的公司、除经理之外有所谓制片总监、这制片总监大致都是由经理或总理兼的、往往制片总监的名字很大的写在导演编剧的前面、有些导演、对于这一层很不愿意、以为他一手督造的作品、上面何必写个甚么制片总监呢?论这个总监的性质和美国所谓 Producer 的相似、Producer 不妨翻做出品者、出品者三字便没有制片总监来得冠冕堂皇、不过制片总监这类的称呼、总不免有点官僚气、这且不说、只论导演的权限、当然注重在摄影场以内、摄影场以外、还有许多的事情、而且一个公司决不止用一个导演、总要有一个归总的机关、或是归总的人才能统一、制片总监或者就为这统一而设、其实有总协理就够了、用不着再加一个制片总监的名义、而且影片的营业、总以导演和演员为中心、摆出制片总监的名字、未见得能多卖几个钱进来、假如遇着一个坏导演、导演出一张莫名其妙的片子、制片总监的名字摆不摆呢、还有写制片总监兼导演的、这也不过是表明他不仅当受雇的导演、而且是一公司之主权者罢了、鄙意最好有一个归总的机关、如明星公司的总务部办法是不错(据我所知、其他公司的总务部性质有不同之处、所以试举明星以为例)、明星公司的总务部、是由总协理和几个干部职员组织的、总理一切用人行政、导演当然在总务部支配之下、做导演的非但不反对总务部、而且很希望有一个有力量的总务部、指挥得有条不紊、更好办事、总务部之

外最重要的是剧务部、导演不能自己去请演员、主角呢、公司里当然有基本演员、或者是决定要摄那一个戏、总务部的人也当然想到主角的人选、或者导演自己看中的可以介绍、那些配角的召集、临时演员的招募、导演自然不能去烦这些神、也不能拿这个责任推在总务部去、这只有设一个剧务部、尽管有所谓演员介绍所之类的组织、在公司以内不能没有剧务部以总其成、一个公司当然不止一组戏、许多组戏一齐轮流著拍起来、剧务部的责任、尤其重大、我敢说剧务部完全是伺应导演的、但是直接受其惠的是导演、间接受其惠的是公司、因为导演最好是专门任导演、最好不让他烦别的神、他能够得些闲暇来研究来思考、然后作品的内容能够格外精密、他不烦无谓的神、他才能够集其全副精力贯注在作品上面、所以不仅是剧务部要紧、其他一切的机关都要指臂相应、才不至于捉襟见肘、请将摄影场职员的组织、试列一表以供参考。



看上面的表、大体可以明白、其中副导演的责任是帮助导演工作的、在日本有当副导演是见习生的、其实不然、副导演帮助导演的地方很多、也应当对于摄影场有相当的经验、譬如演员到那一场换衣、搬动了东西还原(往往因为放置摄影机而移动桌

椅、拍好仍须还原放好、位置不能更动)之类的事、都是副导演应当留心的、还有拍人多的场面、帮助导演去监察大众的动作、尤为重要、所以副导演确是导演的副手、有好的副导演真可以作导演的膀臂。

除副导演之外、还有一个场记也是最紧要的、他一步不能离开导演、导演拍一个镜头、他记一个镜头、每一个镜头的号数、他要写在石板上、摄入影片(二三格)、以便剪片时易于检查、导演所用的分幕表、叫作导演表、场记所用的就叫场记表、往往有导演临时添出来的镜头、在导演表上没有、是要由场记写明白的、场记对于每一个镜头的起结、演员的动作、所拍的尺数、拍法、都要一一记清楚、导演对于拍过的戏可以根据场记表加以复按、不致有漏拍等之过失、还有一层、就是记衣服、因为影片不是照剧本捱著顺次拍的、凡属一个布景以内的戏、不论情节的先后总要先拍完、然后再拍第二个布景、譬如一个人在房里坐著、听见有朋友在马路上叫他、他便出门和他朋友说话、这在房里坐著一段属于内景、马路上一段属于外景、是分两次拍的、这两次往往相隔很久、一不留神、就把衣服弄错了、要是有一个人在门里穿的衣服一出门就变了另一套、岂不可笑。

这种笑话、在初习导演的人、殊所难免、不过导演固然要留神、场记也要记得清楚、最好导演一问某一场某人是穿的什么衣裳、场记马上检得出来、便不会错误、副导演于此、尤有不能避免的责任、至于衣裳的记法、大致都是先由衣裳管理员将衣裳编成号数记一个账、场记便根据这号数来记明、照我的经验看起来、还不如场记直接看着什么写什么的好、记号数反而容易乱、大凡熟练的演员、他们自己就有数目、不大出错、至于人多的场面、大致难得个人换衣服、错的时候极少、也因为人多的场面、总是赶着一次拍完的为多、要是拍许多人的大远景、就有个把人错了衣服、插在群众里头也不容易看出来、可是务必要极端的留意才好、倘若因丝毫之误而从新再拍、那损失就大了。

制片部专管洗印剪接、自不待言、但是每一本新片出来、第一次的剪接极为重要、剪接的确是一种很难的技术、无论片子拍得如何好、剪接不当、就要弄坏、片子有小毛病、剪接的时候还可以补救、剪接是片子最后的整理、关系异常重大、所以剪接者的名字、往往看见很大的映在银幕上面、也正显得他的责任、但是有人主张导演自己剪片、其理由是自己导演的片子自己剪、总称心些、那里应当长、那里应短、应如何嵌接、如何煞断、他容易得到一个通盘的打算、譬如自己做的文章、自己编选删改一样、不能假手于人、不过导演自己剪片也有不妥的地方、一则是怕不能割爱、往往去取的长短不适宜、二来对于自己作品的判断、往往太流于主观、易失正确、三来剪片或者不是导演的专长、反不如让专家来得省事省时、这个理由也很充足、好在就是别人剪片、也还是要经过导演的鉴定。

照以上所说、导演和其他职员的权限、可以知道了、在中国的各影片公司组织、都

不甚相同、其所用的表册格式也不一致、有的连布景小道具衣裳化妆一切都由导演列着很详细的表、交给各部、使其一目了然、有的就随便拿张纸写写、大家一凑就算数、这也看公司的范围如何、组织如何、各就其便、有时候不能苛求、而且职员方面往往一人充当数役、甚至于有的公司聘一个导演好像雇一个苦力一样、种田扫地烧饭打杂集于一身、而且限期交货、不容丝毫假借、这种日子真是不好过、日本目下的小公司大致也是这样、就是大公司的导演、也不见得甚么优游暇豫、不过是组织完密、头绪清楚、各有各的专责、就好办事、决不会让人着急、要是组织不完、听凭你着急死了、累得像狗似的、还没有成绩、岂不是受罪吗、像美国那些名导演的境遇、我们在东方的电影界、也不过是书本子上想望及之罢了。

讲到这里、我又想起导演兼演员的问题来了、如范朋克卓别麟之类、可以说是例外、论道理不甚相宜、因为导演尽管会指挥人家做戏、他不能指挥他自己、精神一分、决不能得甚么好结果、我看见有好些人都失败的、如范朋克他们、资本既是丰富、时间又充足、帮忙的人又多、许多才艺之士、捧著他一个人、当他做戏的时候、旁边许多经验丰富的导演、或其他的专家、替他研究、那自然另当别论、像我们现在这样得过且过、等米下锅的玩头、演员兼导演、或是导演兼演员——导演必定兼主角——看来似乎很出风头、实际还是不兼的为上。

(原载《电影月报》1928年第1、2、3、5、6期)

电影导演论

孙 瑜

一 前言

在一个比较很匆忙的工作当中抽暇写出来的一篇短文里,想把关于电影导演的一切都提出来作一番透彻的讨论,无疑地,那是一件很难的工作。电影——二十世纪里的骄儿,人类进化史中光荣的一页——到现在已经综合了艺术的尖峰,攀登了工业的高座,和人类的进化发生了密切的关系,进而负担起了指导社会的严重伟大的使命。电影的导演的工作,也必然地是十分广大而繁重。关于它的讨论,假如没有充分的篇幅和精细严密的分析和组织,难免有陷入空泛零乱的危险。

因为本文的作者是从事于电影导演的工作的,他就把关于导演方面应有、应知、应做的一切,从一个导演在工作时候的眼光里看出去,依着一部影片从开始工作以迄工作完毕为止的程序,逐条试作一个纵面的叙述和谈论。根据这一条线索,也许读者可以从这一篇短文里得着一个比较清楚,但是绝难透彻详尽的电影导演的概念。

二 导演的工作

A. 剧本 无论在那一部影片的摄制程序里,必定先有一个剧本——至少先有一种的思想或是情节——来做整个工作出发的基点。导演的工作,就是把这一个纸面上的文章或是口头上所讲出来的语句,从纸面上或口头上变到胶片上去,而成为许多有连续性的活动画面。因为剧本作家所能供给导演的材料仅是一些抽象的名词或动作,不能够用具体形态使导演看见作家心里造型想像着的活动画面,而必须经过导演者心里的想象造型,然后才有了将来胶片上的具体形态的活动画面。所以剧本作家和导演者必须从最初工作开始的时候就彼此密切地合作,这样才可以不失剧本的原意。

一个普通的电影剧本只是一篇详细的剧情(Synopsis),或是由小说和舞台剧改

编的情节。这一种剧情必须按照摄影场的工作方法而改为另外一种适用的形态，就是所谓分幕(Scenario)了。在美国，分幕者多半是具有电影艺术和经验的专家。名导演西席地米尔(Cecil B. DeMille)的影片多半是麦菲生女士(Jeannie Macpherson)分幕的。因为多年的合作关系，地米尔倚赖麦菲生，自称她是他的右手。但是地米尔是统治支配一切的。麦菲生仅于根据导演者的思想分幕，同时加了许多她的润饰和新的意见，预备导演者的采用而已。

分幕是将一个整个的剧本分成四五百个零碎，但是有连续性的各个画面(中国电影界的人普通称为“分镜头”)。这四五百个画面在摄制完竣后，依次序连接起来印成面片(Positive)，就成了我们在戏院所见的整个影片。一个同一的剧本，假如给十个不同的导演分幕导演出来，必定成了十部精神上品质上大不相同的影片。好像做文章，影片里的每一个画面就等于是文章里的每一个单字。各个导演在脑子里把整个的剧情分析成了几千几万个不同的画面或是要素，然后再根据各人的个性，从几千几万的要素或是 Montage 断片里选择了四五百个各人认为最有特征，最有表现力的画面出来。因为分幕的手法可以表现导演者的个性，而分幕的好坏直接地可以判定一个导演的好坏，于是分幕和导演两种的工作中间至少是应该由导演负责自己动手的。假如一个分幕专家能够供给导演者一个很合用的分幕，那末我们可以说他是尽了一半的导演责任了。

以前所谈论的是导演应该自己分幕或是直接参加分幕的工作。至于如何才能够写成一个完美的适用的分幕，如何才能够使分幕经济、正确、统一、有力的方法，还是应该归纳于剧本研究的专书，而势难在这一篇短文里多谈的。

B. 演员 导演在接受了一个合意的剧本以后，最重要的一件事就是演员的选择了。选择适当符合剧中人个性的演员，或有最能够表现剧中人个性的演技的演员，无疑地，那是值得导演者极慎重的注意的。在美国的明星制的电影里，剧本是为某某明星而编写的，导演只须在主角以外去选择适当的配角而已。在嘉宝(Greta Garbo)、约翰巴里摩亚(John Barrymore)、玛琳黛德丽(Marlene Dietrich)、卓别麟(Charlie Chaplin)、占宁斯(Emil Jannings)等大明星的片里，一切配角的一举一动，全剧的布景、服装、光线，无不是集中于片中的明星。为了营业上的丰收，这一种的畸形的发展甚至于使许多的导演牺牲了艺术的真实性而作极度的夸张。这一种非现实的夸张，假如漫无限制地采用，将使全片陷入了不可补救的失败。

除去以明星作中心的影片，我们在美国的影片里也看见了不少拿科学、探险，和蛮荒野兽作题材的影片。即以兽片而论，与其强指那些凶猛的野兽或那些勇敢的冒险者是明星，我们宁可说那些富有地方色彩的蛮荒和那些冒险者的精神才是那些影片所要表现的明星。《爱斯基摩》(Eakimo)并不是为那一位饰马拉(Mala)的土人而写的。同样地，苏联的《生路》、《重逢》和《金山》的剧本也不是专为某某演员而写的。苏

联导演者普特符金指明除去明星中心的电影,另一种的电影却是以一定的观念为根底。导演为着剧本具体化,必须寻觅适当的演员来表现片里所包含的一定的观念和思想。

选择适当符合到剧中人个性的主要演员和配角临时演员的事,需要导演者很大的苦心和很长的时间,导演应该将自己的眼睛练成一面准确的明镜,从多数的演员里照出了自己所需要的演员的特性,然后再把他们融合到剧中人的个性里,给他们以表现出各人特点的机会。

C. 环境 无论任何一篇小说,一出戏剧,或是一部影片的形成,都脱离不了以下的三种要素:结构(Plot)、人物(Characters)和环境(Setting)。电影导演者在有了剧本和演员以后,同时就要筹备环境,广泛地说:电影的环境包括人工的布景,天然的外景,和片里需用的服装和道具。再广泛地说:剧本里的地点、时间,当代的风俗、道德、思想,和历史上的进展,都和结构和人物两者发生深重的关系。电影是一串有连续性的各个画面,它所包含的是许多在不同的变换的环境里所发生的动作。凡是一切的服装道具,天然景和布景,都应该和剧中人的动作直接地密切地融合起来,用来增加影片里动作的意义。我们需要像真,应该尽资本和科学的可能范围内作出和真景最接近的布景,以免破坏观客对于影片所应获得的信心。我们需要现实,不应偏重了美丽伟大的布景而超过了剧情所应需的限度。有了像真而现实的环境,才可以增加剧力,助长氛围。

任何导演者都应该认识氛围(Atmosphere)对于增加剧力的重要性,尤其应该知道环境是最能产生氛围的。《爱斯基摩》片里的冰天雪地,表现出了寒带人刚毅、朴厚、坚忍、奋斗的力,衬托出了他们天真、洁白、友爱、热情的心,金维多(King Vidor)导演的《鹤立鸡群》(The Crowd)片里拥挤都市街头的千万失业者,揭露了男主角在经济压迫下挣扎的痛苦,《亡命者》(I am a Fugitive from Chain Gang)片里的阴森黑暗的牢狱,刻画出了法律和整个社会的残忍和不公。刘别谦(Ernest Lubitsch)从前有两部在德国导演的宫闱片:《欲》(Passion)和《骗》(Deception)。他用了很大的力布置成了法国路易十五和英国亨利第八当时宫中的奢侈的布景,这些布景不仅表现并且增加了剧中的氛围和剧力。我们试看看白勃斯脱(G. W. Pabst)的《魔侠吉诃德》(Don Quixote),阴沉颓朽的旧屋,堆积如丘的古书,尘垢封了的破盔,蛛网蒙了的锈剑,十足地衬托出了一个埋藏在去日光荣里的老骑士的朽旧而错乱了神经。

D. 导演 剧本、演员和环境三者,在一部影片的摄制程序里,都是一些筹备的工作。三者筹备完竣,导演者就可以开始正式的导演工作了。在摄影机还没有摇动起来之前,导演还有几件应做的要务:

(一)摄影程序。导演在摄制某一布景或天然景之前,需要先作一个摄影先后的程序。影片决没有按着剧本分幕故事发展的程序而依次去摄影的。在同一布景或自然

景里所发生的不连续的各个场面,因为地位和节省时间和劳力的关系,需要把各个场面连续起来摄完。为了同样的原因,每一个场面里的各个画面,也有时必须将先后的次序改动颠倒而求摄影上的便利和经济。根据这一点,导演必须把分幕里每一个画面的造型内容和连起来的节奏十分详细地写明。各个画面的长短,各个画面的动作,思想,情绪,松紧的节奏,是应该由导演在改动摄影程序的时候负责注意保持的。

(二)光线。没有光线,整个的影片是不能存在的。导演为了增加剧力,也需要利用光线来制造氛围。光线调子的强弱、沉郁、明媚,应该和各个造型内容和情绪上的节奏发生连锁性的密切和谐。反过来说:假如光线失调,恐怖的场面配了明媚的光线,或者轻松欣悦的场面配了沉郁阴森的光线,不但会把各个场面效力完全毁灭,并可以使整个的影片——一串有连续性的许多画面组合起来的完整——受了断腰的惨刑而丧失了生命。

(三)镜头角度。镜头的地位角度,虽然和光线一样同是摄影师的主要工作,但是导演者处于统治者的地位上,必须在各个画面开始摄影之前,先将各个画面里所需要摄影机来表现的手法,和摄影师切实地讨论。无论是平摄、高摄、低摄,或是将摄影机推进退后,摇上摇下,都应该由导演依照剧情的需要办理。电影的艺术是以摄影的技巧为出发点的。电影艺术独特的表现方法,也必须经过了摄影机然后才能够成立。换一句话说,电影虽然综合了已经成立了的文学、戏剧、诗歌、音乐、舞蹈、绘画、建筑等艺术而形成了一种新的躯壳,但是它的生命的基础是建筑在摄影的技巧上的。运用摄影机来表现这一种新的艺术,才能够诞生了电影独特的躯骨和生命。同时,自然我们不应该偏重了摄影的技巧,专把新奇诡异的摄法来炫耀夸张,反使观客因为欣赏称赞摄影的技巧而冷淡了影片本身的剧力。

(四)试演。在预备摄照某一画面的各种工作完竣以后,和摄影机未摇动以前,导演先把将要摄制的画面里演员的动作和表情试演一次或多次。好像舞台剧似的需要排演,电影更为迫切地需要试演,因为电影演员的演技是不像舞台演员能够有连续性的。导演因为事实上需要拆乱了分幕里的场面和画面,而按着一个新的摄影程序来摄影,所以每一个画面里动作的大小,时间的长短,心理的区别,情感的深浅,都得由导演详细地告诉各演员。同时,导演也应该使演员先明白将要摄影的每一个画面对于整个场面和整个剧本大概的关系,然后再由演员们严格地依照导演所指导的动作和心理形态,用各人的聪明来试作表演。

因为只有导演一个人是负起全责去想像和决定将来在银幕上所映出来的最后形态的统治者,所以在观察各演员试演的时候,导演所注意的事不仅是去决定各个画面里各演员的动作和表情是否自然和诚恳,同时还要去决定他们动作的大小迟速和表情的深浅轻重是否不够或过度,是否各个画面的节奏都能够密切地和谐地融合在导演想像中的整个电影的最后形态里。

关于导演指导和决定演员的演技的限度,我们不应该抱着一种极端的主张。演员的演技的机械化和绝对的自由活动,都直接影响整个影片的生命。导演最重要的责任就是能够使演员在导演想像中的整个电影的最后形态的范围里自由活动,自由试演,然后加以批评,修改,甚至于有时需要指出一些细微的动作而使各个画面都成了全体 Montage Plan 里的各个合节奏的断片。

(五)摄影。当摄影师把灯光镜头的角度都配置安排妥当,而演员的试演也满了导演的意以后,摄影的工作就可以进行了。在摄影的进行中,导演有时需要在旁边提示演员的动作。这一种的提示合宜于摄照多演员的远景,因为在远景里所摄照的多半是演员们在摄影机视线范围以内的行动。对于他们表演中的空间和时间的节制,导演(在摄制多数演员的场面时,必需有数多的导演助手)需要提示他们。至于摄照演员表情的近景和特写时,最好由导演在试演时使演员充分地了解导演所需要的表情,使演员心里的情感和戏里的情感融合,而不必在摄影的进行当中由导演在旁边再加以提示,以免分散了演员对于戏里情感上的专心。

在摄影的时候利用音乐来引动或陪衬演员的情感,也是一种很有效的方法。自然,在摄照有声影片的时候,导演更无须在旁边多嘴了。

(六)场记。在摄影场中进行工作的时候,导演需要一个写场记的人,将各个场面里各个画面里的布景、剧情、道具、服装、演员的人数、出场和入场,一一记载下来。因为新的摄影程序事实上需要将各个有连续性的画面颠倒次序,或者分在几天或几月的不同的日里摄照,导演只应凭赖分幕去注意全剧动作上,情感上的节奏的保持。至于各演员的服装,人数,行动的地位和各细部的变换,只好凭赖场记者的工作去免除各种的错误了。

E. 剪接 剪接的工作是导演对于各个影片的最后努力。每个场面里各画面都摄照完毕,经过了黑房的显影冲洗的手续以后,导演就可以将各画面依照分幕,把各场的底片(Negative)接合起来预备印成可以放映的面片(Positive)。有许多导演喜欢在全片摄完以后,再开始剪接。这样可以节省两三次再接的麻烦,并且在一气呵成的短时期里将全片接合起来,导演容易得着整个影片的节奏。在一个经验丰富的导演眼中,那些长短不齐,黑白颠倒的底片所给与他的印象,并不亚于普通观众在银幕上所看见的电影的最后形态。

在另一方面,有许多导演宁愿多费一些手续,在每一个场面的画面摄竣洗好后,就把底片剪接起来,印成面片,在放映室反复地作多次的试映。这样的多次的试映,可以给导演多一点机会去发现 Montage 上面的弱点和错误而作剪接上的修改,甚至将不妥的场面画面重新摄照一次。

剪接的工作在美国的公司里是有专家替导演去做的。他们按照导演者摄影所用的分幕剧本,依着场记的参考,剪去了不需要的废片,再将各断片接合起来。假如导演

者摄影所用的分幕在节奏上和 Montage 的技巧上都有十分精确的造就,那末剪接者的工作仅仅是按图索骥而已。但是事实上那是难能的。导演在全片试映的时候,时常会发现许多 Montage 上面的弱点,必须作多次的剪接而后才获得满意的全片的最后形态。

三

尾声

任何人都可以容易理解,一个影片的完成是多数人的脑力和劳动的结晶。从导演到演员以及全体的工作人员,每人都是促进影片完成一分子。从剧本、演员、环境、光线、镜头、演技、摄影到洗印、剪接,每一件都是组合整个电影最后形态的要素。导演是各种力量和各种要素的统治者。在他的监督指导之下,各个的力量和要素才能够密切地,有机地,节奏地组合起来而成了一个统一的整体。导演是一个影片的灵魂,是电影工作中唯一的组织中枢。苏联的伟大导演者普特符金论导演的职权说:“和将军一样,为着要使大众听从他的意志而活动,他非有充分的自由地支配士官的权力不可。要制作一部统一的艺术作品,要得到一部完全的电影,在多数的工作过程中,导演非保持着他所创造的那条组织的路线不可。”

导演对于一部影片的成功或失败是直接地负着绝大责任的。在这种伟大的工作之下,要使自己胜任,他必须有强健的身体,灵敏的脑筋,高尚的人格,丰富的学识。对各种的艺术,有相当的修养。对广泛的人生,有深切的认识。他应该抱着战士的精神去奋斗牺牲,保持着艺术家的态度去努力创造,燃烧着小学生的热忱,继续不断地去学习,研究,试验,使我们二十世纪的这一种新兴艺术,对于人类的进化和幸福上得以完成它的伟大意义和使命。

(原载《中国电影年鉴》 1934 年)

中国影戏剧本的必要特点

马二先生

我以为中国现时之影片事业上最缺乏者，为剧本——中国式之剧本。

中国式之剧本者，表演中国民族之精神，与社会之情况之剧本是也。假使中国自制之影片，而不能如是，则不成其为中国之影片。

表演中国民族之精神与社会之情况之剧本云者，是指剧本中情节与布置而言。须处处能表现出中国民族之特点，而不是欲其剧本之编制方法凌乱无序也。十余年前，中国人之演新剧者，曾受佣于外人，而有《恶家庭》、《杀子报》等影片之出品。近年商务印书馆之《孝妇羹》及梅兰芳之《春香闹学》等影片，皆是不会制剧本之影片。固不得以中国式三字而曲为讳饰也。我所云之中国式之剧本，必须具有下之两个要件：

(甲)新的编制旧的形式。

(乙)旧的情节新的理解。

今为分析说明如下：

所谓新的编制旧的形式者，编制是指剧本构造之方法而言，形式是指剧中景物而言。剧本之编制不能不求新。不新即不足以称为最近之出品，且无以竞争于最近之影片界。然而既称为中国之影片，当然又须具有中国之特点，故其景物必求其旧。旧者何，则纯粹为中国式，而不杂有欧化之形迹是也。

是故景取其旧，而取景之方法，则必求其新。演员之人物为中国式，一切动作，服饰，皆为中国式，而其剧本中之构造，剪裁，则必求其新。若景物以新为尚，必不脱于欧化派之诮。编制方法稍除旧，则必不足以称为最近之作品。

所谓旧的情节新的理解者，情节指剧中本事而言。既为中国之故事，当然须合于中国社会固有之人情风俗。万不可稍含欧化意味，以致演出不中不西之现象。理解指吾人对于剧情之观察而言，即情节虽旧，而其起伏回环，须有理解，且必合于现代思想之理解，夫如是乃不落陈旧套。

复次，再将甲乙二语进而为具体之说明。我以为中国影片之剧本，在现时应取之标准与方法如次：

(一)取材 取材是编剧本第一紧要之事。然而取材却有三难点,可括为两类:

(A)时代之难 (B)剧情之难

前者,关于历史上之考据;若服装,动作,以及社会情态,皆是。盖中国现今之戏剧界,尚无此种学问,影片界方在发轫之始,更难于着手。故已制成之影片,皆取材于时事,以其易于布置无须考证也。然此后影片日益增多,影剧本断不能以时事为限。则关于时代之事物考证,终不能避而不为。此一难也。

有清一代,时期作三百余年,而有与西洋各国交互之种种重要事迹,亦不能避除不用。顾其时,男子皆蓄发辫,在当时已貽讥列邦,国人今日犹引以为耻。苟演及清代之事,而效其装束,不将惹起一般社会之攻击,而被目为自暴其污点于世界也乎。此二难也。

再若言情之作,影片中所不能免,亦必不可少。然而中国自古以来,男女之防极严,虽窥情钻穴代不乏人,要皆出以秘密,故其情状如何,殊少目击者。文人凭理想捉状,已非实象,若以演员毫无经验与摹仿,而躬身拟之,则不失于呆板,即流于过荡,必难如初写黄庭之恰到好处。此三难也。

(二)取景 取景不妨师法西方,以天然景物为最宜。若山川、湖海、农场、森林,以及牛、羊、鸭、鹅、鸡、犬、巨树、野花等,皆胜于宫室、亭台等人工建筑之美,且亦可稍避考证之烦难。盖野景既多,则内部之景,当然可以减少矣。

(三)情节 剧本之情节,不必求长,而须有警人之处,故剧情宜简单而明了,合于时间之经济。

(四)影片之形式 凡影之字幕,其说明之文字,以愈简单为妙。其中文字句,最宜浅显明了,字体亦以美观为要,庶与其画片相称。而接片亦关重要,即与画片能互相一致,先后次序,恰得其宜,勿稍参差凌乱,斯为善也。

我为此篇皆取至浅明易解易行者,而笔之以告今从事制影片者。我见以前之所出各种中国影片,殆无一能使我满意,亦无一能免于不与我此篇之所主张相抵触者。我甚盼此后中国影片之进步,能以我此篇所述者为其最低之限度。

一三,四,三〇.

(原载《电影杂志》1924年第1期)

中国电影剧本应具备的要素

曹元恺

电影于社会,有极密切的关系(见本志第三期拙作《给影戏公司当局者忠告》一文),所以编剧家在编辑一剧本之前,应当认定宗旨,严格底判别内容,是否和电影的原旨相吻合?我们要使电影作岌岌乎危极的中国的救者,做孽海里人们的慈航,应当含蓄下列几条,方可有救于中国,渡人们到快乐之岸!

(一)提倡教育 中国的教育,幼稚极了;全国四万万同胞,识字的平均只有百分之五。试观欧美各国,不论男性,女性,富的,贫的,都具有充分底学识。较之我国,相差天壤!试问如此下去,民能富吗?国能强吗?要使民富国强,我敢大胆底说一句:“非使教育普及,人人识字不为功!”上海是高等学府的所在地,物质文明的中心点,万国通商的枢纽。但是教育的机关,到现在仍寥寥无几,或可说没有!虽有许多中西学校,但是都带着贵族的色彩!咳!生存在中国的平民,真述不尽许多苦楚,隐痛!我国人们的心理,一方面不忍坐视受苦,一方面没有提倡的志士,真是进退维谷。那末电影极应当完全负责,救人民于水火之中!编辑剧本,应当含提倡教育的意味,俾深印在观众的脑海里,知提倡教育的重要!像《孤儿救祖记》等然。

(二)鼓吹爱国 民以国生,国以民成,所以人民和国家的关系,在什么程度,已不言而喻,无容赘述了。既有这样关系,做人民的能够不爱国吗?我国同胞,形式上确挂着“爱国志士”的牌徽;但是在实际上,何尝实行,或者一时受外人的污辱,天良发现,实行爱国,但是所得的结果,总饱受了“五分钟热度”的嘲笑!咳!朝秦暮楚,虎头蛇尾,确是中国人民的惯常拿手把戏!通病!要除去这万恶的通病,非电影给以一助不可!所以亟宜编些蓄着爱国剧本,以资鼓吹,或可挽救!

(三)铲除遗产 张欣生弑父,凌连生弑母,都是极重大的逆伦案子,这是人人所知道的。但是张凌二生,知道罪在不赦,为甚还要犯这样大逆不孝的罪呢?考其原故,无非为了金钱的困迫阎瑞生谋害连英,也是为了金钱。咳,金钱万恶,遗产的引诱!我们要免演这种惨无人道底悲剧,非电影给以暗示不能!编辑剧本的人们呀,请你们把“铲除遗产”四字的意思,编在你们的剧本里!

(四)改革婚姻 被旧礼教束缚的青年,感着垄断式,卖买式,包办式婚姻制度的痛苦,而牺牲他们一生幸福的,或进自杀之门的,真不知凡几咧!唉!牺牲者虽已牺牲,自杀者虽已自杀;然头脑烘冬的仍是烘冬,性情顽固的仍是顽固,毫不因牺牲自杀而觉悟,不知达到甚么田地才止哩!咳!青年的前途,中国的前途,暗黑,危险!电影界人们不可坐视,看大众进自杀之门,入牺牲之路。应当尽慈航之责,渡人们到快乐之岸!编辑剧本,极应含有改革婚姻制度的意义,代人民谋幸福,替国家造幸福!

(五)妇女职业 女子和男子,不过生理上有些不同。至于才能,确没有亚于男子的地方;但为甚要做我们男子的玩物,生殖机,寄生虫?应当也有自立的可能!现在一部分虽已觉悟,能自食其力;但是在空气闭塞的内地女子,尚在醉睡中,没有觉悟啊!虽然,现在有许多热心的人们,不住地运动鼓吹,但是结果不能美满!要补此缺憾,非借电影之力来运动,鼓吹,难能收效。所以妇女职业问题,亦已变成电影剧本的要素了。

(六)劝人相爱 纵观国内情形,殊足令人浩叹;祸机四伏,同室操戈,盗匪猖獗,互相杀戮,乱个落花流水,闹个不亦乐乎!考其底蕴,无非不相爱罢了。墨子说:“祸乱之原,起于人之不相爱!”真正对极无疑了。从墨子所说的来进一步讲,老实不客气,我敢武断而高声喊道:“我们要消除这洪水猛兽般的祸乱,定要从劝人相爱始!”所以劝人相爱,也是剧本中的要素之一。

我噜哩噜苏,不觉说得不少,本志的狭小篇幅,读者的宝贵光阴,已要耗去不少,所以在此渐告一段落。所述各节,虽不免有门外汉的口吻,毫无学识的论条,或者也许有些贡献,以供参考和采纳。质之同好,以为如何?海内同志,有以教我,感谢莫铭!

(原载《电影杂志》1924年第5期)

电影剧本之取材与编著问题

谷剑尘

交潮而后、继以电影、公司林立、出品日多、光怪陆离、盛则盛矣、其如映上银幕、等诸一片烟云、足苦吾目何、国人近虽受电影教育日深、凡属劣材、颇知判别、仅在银幕上交代一篇糊涂账者、已为社会所屏弃、顾鸿集三五千金、希图一尝艺术滋味者、仍大有人在、对于剧之编制、剧之表演、举无所知、不过盲目学步、相与捣乱而已、如此现象、其出品又焉能入目、试问今之电影界、除少数公司外、能指吾言为妄乎。

如何成佳片、如何能推广营业、在出品本身、而不在欺人之广告、与无聊之剧评、此后之电影公司、当知耻近勇、努力改进、慎勿一得自封、或竟以游戏视电影、以忠告为逆耳、则碧眼黄髯者流、自无能专美于前、虽然、兹事体大、岂易为者、必集巨大之资本、创规模较广之摄影场、不惜重金、延聘富于经验之编剧家、导演家、演剧家、摄影家、置景家等、笔勉从事、然后有济、但一片之成、动以岁月、揆其根本、端在剧本、今之电影、其失败果不尽属剧本、而影本于剧、剧本固不可不再三注意也、电影剧本之取材与编著、于是乎有问题矣。

电影艺术所包含之意义、与他种艺术有以异乎、曰无以异也、形于外者为影为表演、而宗旨则为表现人生、指导人生、批评人生、保守原有之娱乐精神、抱定本来之营业态度、前者所以吸引观众、后者始藉以发展销路、择义、选材、结构、不论偏重艺术的、营业的、教育的、而真善美之三要素、不可不三复及之、今欲分别而言、请先列表如下。

电影剧本—	—善—	—艺术作用—	—择义……宗旨	—教育的
	—真—		—选材……目的	
	—美—		—结构……发挥	
				—营业的
				—艺术的

条例既明、方足以取材、虽宗旨之不同、目的之不同、发挥之不同、而所结晶、终以不脱真善美为最低限度、真者何、即人生之表面可取而模仿之者、如演员之表现艺术、一啼一笑、一举一动、一摇首、一转身、坐立行止、胥合乎格例规范以内、配之以剧情身份、及举凡神经体貌之变化、而绝无扞格不入之弊是也、善者何、即集色光及表演诸长

而发挥或衬托所述之故事、情节之穿插、人格之描写、令观众得觉感官能之冲动、判别喜笑恼怒之是非、兴起好恶之鉴别力、间接收感化之效、换言之、即顽廉儒立是也、美者何、即配光置景平摄侧摄特写放大加圈、及演员之属于表演是否合于美之范围、而起人之美感是也、故吾又分善为择义、真为选材、美为结构、近之影剧、往往服装置景表演、莫不步武西人、是不真也、结构恶劣、分幕程序不明、不能使观众留下深刻之印象、是不善不美也、不真不善不美、如何能得良好之收获、不待言而知其失败矣、且社会形形色色、千变万化、凡欲收入作影剧材料者、有俯拾即是之势、不必吾人向壁臆造、或剽窃书本、强为点染、盖采诸社会、易得像真、向壁臆造、或剽窃书本、每不真切、可有之事、入电影不为忤、不可有之事、入电影即动辄得咎、倘勉强名之曰玄学、曰哲学、曰科学、则社会果有哲学的吃饭、科学的拉屎、玄学的睡觉乎、吾必期期以为不可能耳。

搜集材料、方及编著、而材料之搜集、又不可过于复杂、复杂则条例不易明、分幕必困难、线索不清楚、费人目力、损人思考、故材料虽广、亦须片片分明、不论写法不同、必使宗旨明显、宗旨既明、目的自可达也。

材料既定、宗旨已明、加以相当之情节与穿插、自成为艺术的结晶、于是聘良好之演员、优美之导演、有经验之摄影家置景家以佐其成、如是而不能轰动一时者、吾不信也。

(原载明星公司特刊第5期《盲孤女》号 1925年)

影戏脚本采择之标准

予 倩

(一)根本思想要能引起观众的兴味、凡属过于暗淡、过于离奇、或描写极端的变态心理及性欲、与乎隔绝时代思想之类、都不相宜、艺术品本来是要观众以刺激、但刺激太过或不足、都要使观众感受不快、所以务求温柔敦厚、中正和平、要使观众在不知不觉之中受感化、不在剑拔弩张的地方受教训。

(二)通篇要合乎情理、情节要一体匀称、布局自然要新颖、尤其要清晰明快、编脚本的也与作别的文章一样、有个起承转合、我们可以把一个脚本分为三段看、一发端、二顶点、三终结、发端要能提纲挈领、萍末微风、山偃细流、已有万窍怒号、吞天浴日之势、所以发端是全剧的根源、不可不慎重、顶点是全剧最要紧的关键、大凡写到这种时候、这种地步、剧中的主人翁、或者是进退维谷、或者是生死关头、或者是踌躇满志、总而言之、是感情紧张到极点的时候、非着力描写不可、从顶点到终结多半是急转直下、但转要自然、下要有致、结要有力、尤其要通篇筹算、必使切近人情、首尾相应、这些都跟编戏剧一样的道理、只是影戏因为没有言语帮助、所以有许多编戏剧的好法子、不能应用罢了(非本文所及不烦辞)。

(三)影戏的情节、不妨取材于已有的戏剧、因为影戏是一种特别的艺术、观众所感的兴趣、也自然不同、如《莎乐美》、《卡尔曼》、可以为证、就如《空谷兰》、《多情的女伶》、都是从前汪优游的拿手好戏、编成影戏、又另有一种趣味。

(四)情节不可太冗长、剪裁配置要巧妙、拿几十年的事背通本、是最惹人厌的。

(五)情节不可太单调、若是一出来就被人猜着你的结局、便不耐人寻味。

(六)情节要单纯、不可枝节太多、要美、不可拿龌龊残忍秽亵的事迹写得显明、要调和、不可突如其来、使人不安、不可偏轻偏重、致失全剧的均衡、要色彩丰富、不可拿陈义高深的话、自文其郊寒岛瘦之短。

(七)剧中人的性格、要介绍得明白、只是影戏里头描写性格、是全靠动作的、不靠字幕。

(八)剧中要处处有画、最好是停止着当画看也有价值。

(九)情节新颖、命意新颖、是很好的、不过情节命意纵然新颖、配置不得宜、描写的方法太陈腐、也是没用、往往有极平淡的情节、只要配置得得当、描写得有力、也可以成为名片、因为经过一种艺术的选择、妆饰锤炼、剧中人的内部生活顿觉活泼泼地表现于外、情节纵然是平淡简单、关系仍然复杂、感情仍然强烈、兴味也是自然浓厚的了。

以上是我参酌拟定的一个草稿、我以为影戏的观众与近代剧的观众有别、所以我对于影戏脚本的意见、与我对于近代剧脚本的意见、略有不同、附记于此、以待后证、还望高明之士、多多赐教。

(原载民新公司特刊第1期《玉洁冰清》号 1926年)

论影戏中之戏剧要素

芳 信

不论是一本舞台剧、或是一本电影剧的材料、总是神秘的、这神秘、作家却要把它生命化、使观众看了发生兴趣、引起他们的猜疑、捉摸不定收场的结果、对剧中的人物表示同情、使他们希望、使他们看圆满的结局、使他们心的向背随剧中人的苦乐为转移、照列这样的定例做去、一直到一个剧本完结为止。

戏剧之生命的原素是争斗、

戏剧之生命的养料是内心的兴趣、

戏剧之生命的刺激是疑阵、

戏剧之生命的欢乐是最后公理的判断。

戏剧的原理、并不是不可以公开的、凡是学得到的事、都是可以教人的、但有许多成功的戏剧作家、都讥笑人家编剧应用技巧的方法、他们宣言说、他们自己的成功、是由于他们的天才、灵感、他们决不受一切呆板的定律和愚顽的成例的支配、说这样话的作家、有的是极诚恳的、有的确实的是因为妒忌别人、有意这样说、以显出他自己的手腕的高妙(至于讲到他们自己的作物、剧场的经理、因想营业发达的缘故、总是不惜金钱用新花样、替他们在广告方面大吹大擂)、成功的戏剧作家、实在的不少于这样说大话的作家、甚至比这样的作者要更多、当我们以成功的剧作物来分析时、不管它是莎翁的剧本、或是我们同时代的作家的、我们可以从中找出许多他们藉以使他们的作品、占永久地位的定律来。

一个剧本、如果无构造做着基础、就是有最好的理想、也是要失去的、最有趣的人物、也不能达到他们的目的、使人看了有兴趣。

我们要知道、戏剧的组织、并不是一个人物的描写、也不是直叙一件实事的经过、它是一个故事的描写、用字句帮助表白剧中人物彼此的关系、加重的解释由这事件发生出来的原因或结果的情绪。

附属在电影剧中的说明的字句、每一千尺软片、是不好过一百五十个字、因为总说明书、说明、引句、信件和解释等等、全都要用拍影戏的机器、把印就了的硬纸摄拍

成功、这些字句所占的地位与影戏的片子是一样的、所耗费的软片、又和拍成一本影戏的相等、平均每个字要费去一尺软片、这是太不合算了、假如字幕太多、不但使观者看了厌倦、沉闷、所以字幕是要严格地限制的。

银幕剧必定要把剧中的事件表演出、以演员所能扮演的范围为标准、他们的思想及情感、也要借表情和动作以达出、像有限制的语言和字幕(在银幕上、他们是要限制的)、只能作偶然地帮助。

因此、欲使观众知道这本戏里的情感和诙谐、还是越少用解释则越好、电影剧中的动作、因动作而表出的思想、是比舞台剧的重要得多、有趣的说明是用不着的、除非是剧中人的地位是可笑的、或是剧中人正在表现着使人发笑的举动、或是他们那可笑的举动已经表演过、或是在下一幕、他们要怎样的表演、我们不妨用有趣的字句、替它下一个解释、滑稽剧引人发笑、不在说明和字幕、是在动作的敏捷、剧中人所处的地位的幽默、否则、不成其为有技巧的、所谓的滑稽剧、到要变为一个纯粹的胡闹剧了、悲剧中的忧愁、或是一本伟大的戏剧中的情感的触动、不能倚靠作家的作品里的文学的质料、而在这剧中的人物的争斗、胜利和失败。

理想的电影剧是一个能够表现出来的、是不用对话或是字幕表现的、一个完全的故事、要以继续不断地动作实演出来、这就是说、要用完成的戏剧的构造、和以动作把全剧人物的关系、他们的目的、他们的成功、表演在银幕上、或是在舞台上、像这样的剧本、倘能常常产生、它们的势力、实在也很有效果的影响于观众、不过、这样的剧本、不但不容易创作、并且也很难表演。

我们已经知道、电影戏的生命是建筑在它自身的动作上面的、不是藉语言的有趣、或是字幕的动人、以达到成功的地步、其次、我们还要知道、它的动作是独立的、倘能这样的扮演、那么、这本剧的收场、不论是本数少的、或是六幕的、都有动人的力量。

争斗是戏剧中的根本的要素、因为、人类的这占有性、是从由猿猴进化到人形的这时候、就带了来的、这方面的人想得着许许多多的事物、那方面的人也想得着这许许多多的事物、于是、便引起了双方的争执、又况事物的总量、不够这许许多多的人的支配、事物的本身也就不得不对人表示拒绝、人们在这样不断的努力寻求之下、有的成功、有的失败、有的在这儿想出奇妙的方法、有的在那儿安排掣敌的上计、这就是戏剧中所表现的动的生命、一个剧本的内容、照这样看来、不是很简单吗、舞台剧和银幕剧里面所包含的内在的精神、就是在争、争、争。

在滑稽剧里面、争要以笑衬出、同时还要应用那特殊的环境、使得剧中人的动作滑稽、这争的人、要安置他处于疑而不决的地位上、他或者是生性方面有甚残缺、或者是他的心灵上有甚弱点、致使他努力的寻求、不伦不类、诙谐百出、我们看了捧腹、但、我们要明白、最有趣的电影剧、并不是指剧中人的自身可笑而言。

最成功的滑稽影片、是仰仗它那社会的、或是个人的弱点、应当得着耻辱的讽刺

上的、它有益于无形中给观众暗示教训的余地、自私、卑鄙、鲜耻、无廉、残暴、在现时候的这样的社会里、是不下有千千万万桩这样需要改革的弱点和错误、银幕剧的作家、操有这样的权利、他可以应用这些缺点、达到他们创作喜剧的目的、这样的戏、有特殊的能力号召得观众从速地去看剧中人的结局、以愚蠢的快活去欣赏那些命运遭逢到不幸的男子或女子。

科学家说、人类的笑的原始、是根据残暴的冲动来的、看了人家的苦痛、还引以为欢乐、如同豺狼的狞笑一样、像这样的情形、初民时候的蛇类就有这样的表示、所以嘈杂的笑声、在影戏院中充满着、当观众看了那肥而蹒跚的滑稽家撞翻十个警察、或是倾倒一个龌龊的水桶、和这同样不幸的事在银幕上映出时、啊、与其说这样的笑声为健全的、毋宁说这是残忍的、疯狂的心理的表现。

这样卑下的而且不入情理的滑稽家、虽然是为一般人民所欢迎、但真正有价值的喜剧、却不是在他们的这样的演出上、伟大的电影剧作家、在这样胡闹的戏剧中、是没有位置的(实在、他们也不想在这样的戏里去找位置的)、因为在这样的戏里、只是几个所谓有价值的滑稽家临时便不致于失去描写的轻重、每幕、如其主人久不上场出演、这故事就要失去中心的兴趣了、这并不是无理由的说法、因为电影剧的地位是这样的有限、在每尺的软片上、大有非把主人公写得生动不可之势、所以要紧的人物、和必需的动作、是万万不可忽略的。

至少要把三角恋爱中之一页、写得异常动人怜爱——引起观众内心的兴趣、使他们看满意的收场、而感到最后公理的判断、或是叫他们看惨淡的结局、而悟到这个人间社会的黑暗、总而言之、戏剧的结果要有价值、并且要说出为何这样结束的理由、而且结束、要使人看了满意(指不牵强而言、并不是说、本本戏都以大团圆作结束、而满足一班浅薄观众的心理)、使观众满意的方法有种种的不同、公道与正直要好报——这是一个很普遍的结局、在实生活方面、却不既然如此、有时为了满足观众起见、不妨写成这样——恶要遭逢——差不多是这样的情形——惩罚、主人公其所以致遭结局悲伤的原因、也一定有失败的理由在、在《汉姆烈特》这剧中、主人公的失败、是由于那怕他有伟大的反抗的精神、缺乏实行的勇气、所以、在近代剧中、主人公的性格的弱点与行为的错误差不多是造成悲剧的唯一的原因、作家有时虽然把无罪者写得受苦受难地胡凑成趣、导演还要在傍施其伎俩、造成那样非骡非马的东西放到银幕上去开演、他们是不曾半点注意到戏剧的理想呀。

其实、真正诙谐的戏剧是要避免那种不合情理的举动的、它那真能引人发笑的点、是在剧中人当时所处的环境或是另一种的讽刺、并且、还不能忘记银幕戏剧本身的美丽、女郎的面貌、巧妙的服装、和那使人发笑的背景。

在戏剧方面、或是庄严创作的电影剧方面、都要同守这样普通应当遵守的定律、争斗是戏剧中极猛烈的冲动、个人的意志和社会的意志争、男主人或是女主人公和他

或她所处的环境争、倘使他是和错误及罪恶争、成功了、一定要表出其所以成功及其怎样成功的理由来、假使失败了、同样的要明白地将这原因说出。

这里所说的争、是要引起观众的同情的——有许多爱美剧作家的作品、对于这点、均漠视了。

古代剧中所描写的三角恋爱、时常在戏剧里边做动作产生的原素、其中一定要描写三个人物、两个与两个相互地发生关系、一本戏里、只描写两个人物是不能成其为戏的、除非有外来的影响加入、和第三者的反对、致使他们起着冲突。

譬如、一个男的想得着一个女子的恋爱、在当时的情境内、即使没有第三者出来争夺、而女的自己本人不愿、或是他们的境遇要阻碍他们恋爱的成功、这就要成为三角恋爱中的另外一种障碍了、三角恋爱极普通的形式、是两个女的爱一个男的、或是一个男的爱两个女的、虽然、在古时候、这个特别的形式、在真生活方面、到处可以发现、可是、戏剧固然是真生活的写照、我们却要注重人物的描写、和选择材料精深的部分、要这样对实生活诚实地描写的剧本、才可以在观众的脑子中、留永久的印象。

三角恋爱是剧本中极有生命的题材、因为双方的起着争执、事情的本身便要发生阻力、这就给作者在剧本里落笔可以有起有落的机会了、他可以暗布疑阵把一个故事写得惊心动魄、倘使剧本中少去这样的材料、观众是不要坐着继续看下去的、疑阵要布得巧妙、剧旨和最后的结果、不妨先让观众知道、至于描写达到目的方法与手段却要离奇、却要出人意外、疑阵的布置、最好是几次写到快要成功的时候、插入那令人莫测而合理的事实的阻碍、三角恋爱中的主人公、要使他们每个人能够在每幕的上面出现、这样(这里、我们可以看出实生活的残酷)、观众却在无形中受了教训、公理倒因此而伸张了。

这些戏剧的原理的应用要技巧地将它们放在一个好的题旨之下、倘若不应用这些原理编剧、那只不过是一串偶然的事实叙述而已、是毫无戏剧的价值(Dramtic Value)可言、编辑先生和导演常常接到爱美剧作家的许多的稿子、他们都把实生活事件、当作一本戏的故事写、其实、在我们的国内、每年每日都有可扮演的实生活的事件发生、但、不见得这件件事都可以做编剧的材料、我们得选选题料、我们更得要应用前面说过的几种技巧、然后才有资格配谈编剧。

(原载神州公司特刊第4期《上海之夜》1926年)

描 写 论

顾肯夫

既名影戏、自当以戏为主体、所谓影戏者、以影传戏也、戏为主而影为宾也、是故布景不在宏丽、道具不在繁复、服装不在华贵、要皆以适宜于戏剧而止、戏剧之本身既健全、然后方可出其余绪、在适宜之范围以内、求布景道具服装精美、此一定不易之理也、今乃不此之务、而唯以布景道具服装炫人、舍本而求末、宁有当乎、譬诸蒙鹿豕以锦绣、刷敝庐以丹堊、不待智者而将讶其不伦也、彼欧美影片、布景之筑、往往广厦千间、道具之制、往往工匠数百、即一袭衣、价值恒逾千金、无他、其戏之艺术、足以与之相称耳、若布景道具服装便可成一戏之长、则我不如徒步而游五都之市、可以不名一钱、而目迷五色、凡高堂巨厦犬马文物、无一不可以遍观、更何必求之于影戏哉。

耗若许金钱思想劳力、以成一影戏、而供于社会、必也其影戏之价值、有足以当此若许金钱思想劳力者在、若一味投世俗之所好、而不此之计、则业影戏者、直明火执仗之盗贼、以劫掠社会者耳、其罪盖莫大焉。

影戏之主义不在大而在主义之情感足以感人、剧情不在多、而在剧情之描写足以感人、艺术云者、情感之谓也、以丰富之情感而引起社会民众欣赏艺术之兴趣、我辈之责也、故所谓主义者、非必勸观众以忠孝爱国之道、强之如小学生之上修身科而始得谓为主义也、即一饮一啄之微、而为艺术家之所欲言者、言之如有物、便是一主义、其事不必常见、亦不必定有、但能描写之如常见如常有之事斯可矣、总之一戏之映演既终、观众对之、若有物焉、隐于其后、此物也、即主义是也、若欲问此物为何物、则不必答亦不能答也、此艺术品之主义也。

描写者、所以烘托戏剧之重心者也、一剧之重心、仅许有一、而其全剧所描写、悉须归纳于此一点、否则无谓之穿插耳、以之欺骗不知艺术之观众则可、非以艺术供观众欣赏之所应为也、夫穿插云者、大而至于是成幕、小而至于是长仅及尺许、有轻描淡写一瞬即逝者、有费尽心思、竭力以为形容者、其主旨不在仅供人以一笑、而在描写剧中一人一事一物之个性、于以一正确之注解、否则无理取闹耳、乌足与言艺术哉。

是故影戏之主体在戏、戏即描写也、剧本无描写、则豆棚瓜架间之野语耳、一经描

写、乃能成戏剧、主义无描写、则摇木铎者之老生常谈耳、一经描写、乃成戏剧、穿插而不出以描写之手段、则无的之矢、失舵之舟、以供村童牧竖不经之谈则可、以为戏剧则不可也、明乎此、戏剧之道、思过半矣。

然今之所谓影戏者、未尝有描写也、换言之、即未尝有戏也、摄制影戏者、能叙其事实、毋使稍缺、便以为尽其能事、观影戏者、能明悉其事实至首尾完全、于愿亦已足矣、譬诸小说、仅言武松酒醉、过景阳岗、遇虎而斗、虎死、至若酒家之切肉添酒、武松之乘着酒兴、日色之渐渐下坠、山中的一阵狂风、风过后乱树背后之扑地一响、虎之一扑一掀一剪、武松之一惊一闪、悉弃而不问、将成何小说乎、而摄制者与观众悉不欲深求、此其何故哉、曰、是有说焉、凡艺术之描写、其奥妙之趣味、必非仅恃心理之直觉冲动、不加思索而能领略、我国之观众、其观影戏、本为娱乐计、初无欣赏艺术意、益以其脑筋之有遗传惰性、强之以思索、人将不耐烦、摄制者又安肯费尽力量、以违众人之心、而捐自己之利乎、呜呼、此中国影片之所以至今无描写也、此巧立影片目之所以充斥于市场也、此摄制影片者之所以甘于自背其良心也。

（原载《银星》 1926 年第 3 期）

编剧摭言

陈趾青

关于影剧艺术和技巧上的专门书，中国现在可说是一本没有。影剧界同人和研究影剧的朋友，所用的参考书，差不多全是外国出版的。我早想写一本关于影剧剧本编制的技术上的书。但是一方面因为自己工作太忙，又一方面因为参考资料一时不容易收集，直到现在，我的计划，都没有实现。或者说，我还准备再迟几年来写它，等我更多得点经验，使我所写的，能够成为一本完善的参考书。现在先把我对于编剧上个人所得，和历年的小经验，写点出来。不过想到那里，就写到那里，是没有系统的。

— 开始

(一) 预备的工作

影剧剧本，有时是编剧者自己创作；有的是采取人家已经写成的诗，小说，舞台剧改编的。但是无论是编剧者自己创作或是采别人已经写成的作品来改编，在未写正式剧本(Scenario)以前，都得有一番预备的工作。

假使这本剧本完全由编剧者创作的，那末他先有了一件故事在他的脑中或是纸上。不过这只是一件故事，还不是影剧，他应得把这件故事改变了成为戏剧的组织。想定了剧情(Plot)的结构，再把它按照影剧表现的方法去分出每幕的戏来。然后再去设计依剧情而定的每幕戏的描写。最重要的，他应得固定了他这影剧中所描写是什么，剧中人的个性，确定了全剧的最高点。如此先在胸中盘算了若干次，在脑中回旋了若干次有了相当准备的工夫，方才可以伸纸握管去开始写全剧的第一景第一个镜头(Shoot)，一气把全剧写成。否则，要是没有预先预备的工作，很鲁莽地就去写剧本。所写的只是一幕一幕不相连贯的东西，东拉西凑，松散没有精神，平铺直叙，淡然无味，甚至前幕与后幕，时间地址，以及剧中人的个性错误百出。中国影剧中很有许多犯了这些毛病，大概在写剧本时没有以上所说预备做的工夫。有时虽然已经有了预备的工作，但是剧本已经写到一半，因为不满足，把已经写好了的一半完全抛去，再从头写过

的。有准备的工夫还如此，没有准备的工作又怎样？

假使这本剧本是采取人家已经写成的作品来改编的。那末编剧者的准备工作，更为麻烦了。无论是舞台剧，是小说，诗歌，既然觉得它之合于编为影剧的，对于这篇作品里面所描写的所表现的应该先有充分的认识，而后把这里面所描写的和所表现的东西，用影剧中所用的描写和表现的方法去描写及表现出来。有时只取了那篇作品的精神，重行再组织过，编为影剧剧本。对于这篇作品里已经明白写出或是没有明白写出的地方，应得仔细研究，或者反取了它里面不明写的地方，舍弃了明写的地方，总之由他人作品改编舞台剧，对于这篇作品先有充分的研究。第二步经过上述准备的工作，方才可以去开始写一本剧本。

(二)全剧的开始

作一篇文章，起笔有所谓冒起、突起、总起、分起等等的写法，写影剧剧本亦是一样。写全剧的开始，有的用分起的方法。在起首先把两个或两个以上的剧中人分别介绍出来，而后把这两个或两个以上的剧中人拉拢在同一幕戏里，再照着预定的剧情一步一步写去。有的用总起的方法，在起首的时候，把两个或两个以上的剧中人，同时在一幕戏内介绍出来，而后再去分别写每个剧中人的戏，再写他们同时出场的戏。有时在起首的时候，先介绍第一个剧中人出来，再由第一个剧中人引出第二第三个剧中人。

有的在全剧的开幕，并不按照事件发生顺序，一一平铺直叙地写下去，却从全剧中抽出一一点来先写起，把全剧起首应该先写而没有写的事情，在后来补写，或者从字幕中补出。这种开首的写法，很有突兀的意味，并且是十分玲珑。有时候在全剧的开幕，为经济和使观者急速感到兴趣的缘故，就由剧中发生的事情先写起，把这件事情发生以前的起因和剧中人完全略去，或者不把它们分别先写，却在叙述这件事情时带着补写出来，这种写法也很特别，有精神。

除了上述几种写法外，还有许多的写法，有的先把剧中这一件故事产生的时间先说明的，有的先把当时的社会情形，和这件故事的背景先介绍的。大都这种写法，用在历史剧为最多。外国描写欧战时代的影剧，描写法王路易时代所发一事情的影剧，或者是借用那个时代——欧战和法王路易暴政的时代——作背景而另外描写一件事，用这样写法，很多很多。

假使这本影剧里所叙的故事，很富于某一个“地方色彩”的。而全剧中的表现，都藉这地方的习惯风俗等为根据的，那末这本影剧起首的写法，应该把这地方先介绍出来，而后再叙述到在这地方产生的故事，或者把这地方的某种习惯或是风俗，剧中藉它为这件故事的重心或是为这件故事所维系的作开始，而后再引出在这地方所产生的故事。例如外国描写沙漠中人和 Gipsy 人，红色土人等生活的影剧。

亦有在未曾把剧中人介绍给观众以前，却先把这位剧中人当时所处的环境先介

绍出来,而后依着编剧者所定这位剧中人——他是全剧的主角——应付这环境的能力与观念,把全篇的故事演出来。简单说一句,就是写这位剧中人生活以前,先写他生活的背景。上述的先介绍地方和先介绍当时社会情形等,同此是一样的意义。

有许多影剧的编者,他们想把全剧的开始写得格外突兀,格外有精神点,在起首时,他们先介绍一个剧中人,而且是先把这一个剧中人的个性直接地或间接地介绍出来。例如,描写一位爱漂亮时髦的女郎的故事,在开始时,先把这女郎爱时髦漂亮的个性直接地由她的动作介绍出来。或者间接地由她所用的化妆品和起居衣服等物事把这女郎的个性介绍出来。还有剧中人有何种特技,在开始时先把它的花技介绍出来,以为在下面他运用他特技去应付他所处的环境的伏笔。例如 Cecil B De Mille 所导演的“The Coming of Amos”,那里面,开始就写那位 Amos 和老庄客开玩笑,远远地一飞拐飞去,打下老庄客的帽。在后来他仗着这飞拐的花技飞救他所爱的人。

至于全剧的第一景(Seene)第一个镜头(Shoot)用远摄(Long Shoot or Distant Shoot)或是用特写(Close up),这应当按照编剧者在开始所用何种写法和全剧的性质而定。假使是先介绍地方和环境,或是大规模的历史剧,头绪繁多的戏,第一景第一个镜头,用远摄的多。假使这本影剧以描写男女各人心理为根本的,或是开始先介绍剧中人的个性,或者先介绍某一地方的生活与风俗与习惯,那末开幕第一个镜头,用特写的多。Robert Ingram 所导演的影剧,大都先介绍地方介绍环境,并且大都用远摄,Ernest Lubitch 所导演的影剧,多偏向于描写以男女各人心理变化为根据的,大都开始先介绍剧中人,先介绍剧中人的个性,或者开始先写剧中发生的故事,所以他第一个镜头用特写的很多。

无论起首开始是用何种起法,无论是开始先介绍个性,先介绍地方环境等。编剧在开始写剧本的时候,应当注意两件事。(一)在开始几幕戏,应该提纲挈领给观众对于这本影剧认识的暗示。(二)在开始几幕戏,应该有吸引观众灌注精神的势力,使他们在开始时就感到浓烈的兴趣,以后映下去,每一幕戏就使人们增加一点兴趣更显出一分能力。有许多影剧无论是中国的或是外国的常常从开始到一卷(One reel)片子做完了,观众对于剧中所表现所描写的,茫无头绪。甚或索然无味,看着要睡觉。无论以后的戏怎样有精彩,可以吸引观众,但是在开始几幕戏,已经使他们有了不满足和厌烦懒得再看的心理,以下的戏虽然好,必然减少观众的兴趣。这都是编剧者在写开始几幕戏时没有注意上述两点。

还有一点,编剧者应得注意。编剧者应得设法使他的重要剧中人早点出场,愈早愈好。在观众方面使他们对于这些剧中人先有了深切的印象。在描写的手法方面也可以免去临时抓来一个剧中人凑出一幕戏来的毛病。最好在开始一幕戏,就把全剧重要的戏中人,都介绍出来,例如 Jamer Crutz 导演的“The Old homested”中国译名《慈祥果报》。那本影剧里面,在开始时,就把全剧的重要剧中人全介绍出来了。

二 每一幕戏

(一)长幕与短幕

全剧写时应该有起乘转合各种写法，每幕戏的写法也是如此，全剧有全剧的结构，每一幕戏也有每一幕戏的结构。对于这些，编剧者固然应得十分注意。但是每一幕戏内所包含的时间长短和戏的多寡，编剧者在写每一幕戏时更须留意。虽然每一幕戏的长短，和戏的多少，总得按照这本剧本中所有的戏剧的过程和需要去决定。但是编剧者因为要使得全剧有精神，要使叙述方面来得经济，他可以运用他巧妙的编剧的手腕，很自由地把每一幕戏写得长或是写得短。他可以把许多部分的戏，拉拢来并成一幕写。把这一幕戏写得很长，写得透彻，写得淋漓尽致，写得酣畅痛快。使观众看了兴趣浓烈，如身入其境。同时这巧妙的编剧者，可以利用短幕头的戏，来作为补笔，作为伏笔，作为点笔。写长幕的戏尽力发挥，写短幕的戏，精巧伶俐。于是有很重的长幕戏，有较轻的短幕戏。使观众看了觉得有波涛汹涌轻云淡月之妙。

有许多影剧，那里面每一幕戏，使人看了感觉得不够，正要看到妙处，忽然没有了。或者是使人看了不痛快，感觉得不透彻，这都是编剧者没有注意到长幕戏的描写或是没有写长幕戏的气力的缘故。假使没有长幕戏，只是一样短幕的戏，这本影剧，就精神涣散，没有齐集的地方，气魄不雄厚，呆板得无一玲珑之处。零零碎碎写来十分笨拙，这一方面写一点，那一方面写一点，非但全剧的精神涣散，并且使全剧的气脉断续不相连贯，观众看后感到索然无味，一无兴趣之可言。

要把许多部分的戏，拉拢并在一幕戏内，对于人事，地点，时间三者，不能发生一点错误，还要不露出硬拉硬凑的痕迹，这是很烦难的工作。编剧者在未写这一幕戏以前，对于全剧的布局(Situation)方面应得先有仔细的筹划而后慢慢写出许多的戏来。最要紧的，长幕戏并不是要求一幕戏可以长到一千尺二千尺，并不是多拍几个远摄(Long Shoot)或者进门出门多拍点，实在要事实丰富，“戏”多。假使无谓地把一幕拖得很长，这倒不如零碎短幕的好。

(注意)我这里所说的每一幕戏，并不是指一个景(Scene)或是一个镜头(Shoot)，虽然有时一个景的戏也可以写得很长。

(二)每幕戏与每幕戏的关系

在写每一幕戏时，应当先决定这一幕戏在全剧中是何种地位，是全剧的起处，来处，转处或是合处。应当先决定这一幕戏在全剧中是何等作用，是一件做事的开始，全剧的高点是伏笔，是点笔，或是正面的叙述，或是夹叙。仔细研究后，然后再下手去写这一幕戏。假使没有用处的尽可以省去。可以在同一幕戏内写出的几部分戏，那末就拉拢来并在一幕写。在全剧中，一幕戏有一幕戏的地位和作用，多一幕不得，少一幕不

得。

每一幕戏和每一幕戏的连接，每一幕戏和每一幕戏的关系，都应该十分紧凑密切。这一幕戏是上两幕戏的补笔，或是下一幕戏的伏笔，或者是预先和事后的点笔。这一幕和别一幕上下呼应。或者这一幕戏是抑，那一幕戏是扬。一气连贯，毫不间断。不能删去任何一幕，也不能在任何处增加一幕。大有拔一发牵动全身的样子。

我常说编影剧，并不是把每一幕戏，作为漠不相关的片段，用另外漠不相关的东西——字幕(Title)来连起来。却是每一幕戏都互相勾结，互相为起为伏。全剧中各幕戏，并不是用线结起来的连环，都是每环互相勾连的铁链，或者还可以说不是铁链，竟是互相缠绕的乱丝。

每一幕戏和每一幕戏相互发了关系，全剧的精神团结，气脉连贯不断，十分紧凑。假使观众看了这种影剧，看到一半，你要硬拉他走，他决不肯放下了走的。如此方见影剧所谓“编”的威力。否则记账式的平铺直叙，一本影剧就失败了。

三 再现与重复

“再现”和“重复”两句话的意义，似乎有点相同。同是在一本影剧中把前面已经有过的东西，在后面再映出来。但是实际上两者绝对不是一样。“再现”是影剧中所需要的，“重复”却是影剧中所忌的。我现在把他们分别述在下面。

(一)再现

第一我先说再现的情形：

(A)剧中人的关系的再现 这是一本影剧中常有的事。譬如一本描写恋爱的影剧。有个女子，她爱了男子甲，但是甲不爱她，骂她，不理她，但是她却愿受甲的骂和不理，仍就去爱他。后来因为环境的变化，他们二人分开了。这个女子又遇着一位男子乙，这位男子乙十分爱她，她却不爱他，骂他，不理他，但是这个乙却愿受她的骂和不理，仍就去爱她。女与甲的关系，在后来再现出来在女与乙的中间。这样是剧中人关系的再现。

(B)地点的再现 还是拿恋爱剧来比喻吧！某一个假定的地点——剧中借为重要背景的地点。有一位女子在这个地方，遇过一位男子，二人的恋爱很深，在这个地方他们度过很快乐的生活，后来因环境的变化，男的或是女的死了，或是两个人离散了，那余剩下来的一个——男的或是女的，她或他又来到原处，那末这时候，这位余剩者发生什么感想！或者换一方面说，在某一个地点，剧中人来此遇见过一件很失意的事，后来又来到原处，但是环境已经改换了，他们圆满了，这时候，他们想起往事，又是应该发生什么感想！这是地点的再现。

(C)字幕的再现 以同样的说明(Title)来指示或表示剧中两个地方或是两段事

情。甲剧中人对乙剧中人说的话(Subtitle),而丙剧中人又对甲剧中人说了。或是一位剧中人以同样的对话(Subtitle or Dialogue)对两个或两个以上的剧中人说。这都是这字幕的再现。

(D)人事的再现 剧中一个男子对一位女子恋爱,用他们用惯的某一种手段,后来这个女子又遇见一个男子恋爱她,也是用同样某一种手段。或者一位女子恋爱一个男子用一种手段,同时又以同样的手段去恋爱别一个男子。或者又是一位男子或女子,对他的(或是她的)爱人说了某一句,有了某一种动作,在后,他们离开原有的爱人去爱上了别一个,又说了同上次一样的话,有了上次同样的动作。但是第二次爱人对于这句话同动作的感应,和第一次的爱人所有的,完全两样。于是生出以下剧情的变化与进展。

(E)剧中人的习惯的再现 某一个剧中人常常有某一种习惯,在一本影剧中他(或她)的习惯,再现出来两次,或两次以上。或者是他(或她)常常晚上十二点钟回来,这样的时候的再现,在银幕上现出两次或两次以上。又或是某一个剧中人对于某一件用物,在剧中有种表演,这表演在一本剧中再现两次或两次以上。

以上是再现的情形,再说第二样再现的效力:

(A)表现剧中人的个性 银幕上把某一个剧中人特殊的动作,继续着映现出来,或是这位剧中人常说的话再现出来,藉此可以表明这个剧中人的个性。

(B)加重剧中人的环境 剧中的某一点——某一个时候,某一种动作,某一句话,以同样的镜头和地位在银幕上再现出来,甚至再现三次四次。可以加重剧中人的环境——剧中所假定的环境。譬如丈夫很欢喜深夜在外面胡闹,妻子在家守候,银幕上表演着一个女子在灯下静静地坐着,有时去看看窗外,看看钟,那钟上是一点或是二点。这样的景象在后面不改换地再现出来,可以使丈夫和妻子的环境更为加重点。

(C)藉以表现剧中人的活动 由上述剧中人的环境增加以后,于是就继续着表现出这位剧中人应付这剧中假定的环境的能力,而后生出变化,产出这剧中人的活动。

(D)为一幕或全剧作呼应 上面已经有过的东西,在下面再现出来,可以作为上一幕戏或下一幕戏的呼应,或是全剧的呼应。

(E)增厚剧中的情绪 再现同样的东西,藉此可以使剧中的情绪浓厚。而后生出无穷的变幻。

(F)帮助观众的记忆和认识 一本影剧在观众眼前映演,镜头和剧中所表现,都随着放映器(Projector)不息地变换。假使善用再现的方法,那末可以使得观众对于剧中某一个剧中人的个性,或是剧中某一点,记忆了认识了,并且深切地感受了。

(二)重复

“再现”是因为要使得全剧的表现生动有力量,整个或是变换的把以前有过的东

西在后面再现出来,这是后面对于以前已经有过的东西,是需要它再现是含有绝大功效在里面的。这再现是有力量的,不能随便去取的。并不是无故加入,并不是可有可无。重复却正和它相反。并不需要再现,而却把以前有过的景像重复现出来,而且重复现出来的东西,又是可有可无,没有力量的。所以重复是影剧中所忌的。

重复的情形是如此:

(A)地位的重复 这是演员在演戏时的地位,各个不同的剧中人在某一场的布景中却在同样的地位去摄影。这虽是导演与摄影师的责任,但是一位编剧者,要将剧本连镜头都写好的那样详细,对于这一点不能不注意到。

(B)剧中人的重复 已经位置了某一个剧中人,又重复位置一个剧中人,他们的个位和在全剧中所负的责任与所处的地位,完全类似。

(C)剧中人关系的重复 剧中人甲与乙的关系,竟和丙与丁的一样,或者丙与甲的关系,竟和乙与丁的一样。

(D)人事的重复 剧中人甲所遇见过的事情,剧中人乙又同样的遇见了。或者甲与乙所做之事,而丙与丁又同样的做了。一点也没有变换。

(E)描写的方法重复 描写某一个剧中人和描写其他剧中人一样,或者描写剧中某一件事的起始结束,和其他一件事的起始结束完全一样。这种重复的描写方法,在影剧中尤其是要不得的。

重复的情形如此,重复的结果又怎样?总统一句话说:重复对于一本影剧是没有好处。多用重复:(A)使全剧不能生动。(B)使观者看来感得乏味。(C)不能产生以后所生剧中的变化。(D)不能增加剧中的情绪与兴趣。(E)使观众对于剧中人的个性不能充分的辨别和认识。

综观上面所说,一位编剧者假使他要求他所写的一本影剧,能够生动,能够情绪浓厚,能够有接连不断的变化,能使观众感得有兴味,使他们对于这本影剧能够深切地感受,那末他在写剧本的时候,应该注意到“再现”的方法,而一方面又应该避开“重复”的弊病。

四 镜头

假使要求一本影剧剧本是完全,是切于实用,在写剧本时,编剧者对于镜头的设置,不得不费点心力。那末镜头运用的是编剧者应该有的常识。

(一)镜头的分别和名称

各种镜头的分别和名称,在中国方面不甚有适当的说明和译名。而且普通所用的亦不过几种。使用的仍用英文原名来说或是来记录。

(A)Long Shoot 这是最普通最常用的镜头,中国译作“全景”、“小景”。

(B)Close-up 这也是最普通的一种。摄演员身体上某一部分有特别的表演和动作,把摄影机移得很近,不是目的点,其他的部分,都不摄入。或者是单独摄一件东西和一件东西的某一部分的时候,也用这种摄法。在从前这种特别近的摄法,还有一个名稿,叫做 Bust。Bust 和 Close-up 是不同的。Bust 的镜头,专用之于摄剧中人身体某一部分的表演和动作,完全摄动的近影。Close-up 是专用之于摄一件东西和一件东西的某一部分,完全摄静的近影。但是现在 Bust 已经废去不用,完全只用 Close-up。它的译名是“近摄”、“特写”、“大景”。

(C)Semi-close-up 这种镜头和上述的 Close-up 有点相同,不过镜头和摄影的对象的距离比较的远,所摄的景物亦比较的小。但是仍是一部分的。不似 Long Shoot 的完全摄入。中国译名“近摄”、“半大景”。

(D)Medium Shoot 这种摄法,比之 Long Shoot 大,比之 Semi-Close-up 小。在整个的摄影对象中(无论是外景是内景),只要摄一部分人的动作或是一部分的东西——花园房屋等,就用这种镜头。假使要把这整个的对象完全摄入,那末就要用 Long Shoot。假使要这个对象中的人或物的某一部分摄,就要用 Close-up 或 Semi-Close-up。这种整头的译名是“中景”。但是平常却把它归并到 Long Shoot 中去,统统叫它作 Long Shoot。

(E)Distant Shoot 这是摄影对象在很远很远的地方摄影时所用的镜头,中国译名“远景”。但是普通也把它归并到 Long Shoot 中去了。

(F)Full Scene 这种镜头是用在摄外景时的。摄影的对象起初在远的地方,这时镜头 Lins 中已经看见了,不过很小,等到渐渐走近,渐渐改大,然后走过镜头(Out the film)去。或是大队的人或动物由镜头前面走过,镜头中的印像,并不小,也不是把全部的人或动物摄入。这都用 Full Shoot 这个镜头。它在中国没有正当的译名,有时叫它作 Long Shoot,有时叫它作 Semi-close-up。

(G)Full View 与 Full Shoot 这都是用在摄内景时的。既不是 Long Shoot,也不是 Medinus Shoot。它是把一个布景全部摄入,但是摄影机和对象的距离不远。中国译名有时候叫它作“全景”。

(H)Closer Shoot 这是在 Long Shoot 后面的。第一镜头是 Long Shoot,第二个镜头要比较第一个近些,于是用这种摄法。中国现在没有适当的译名,把它归到 Long Shoot 中去了。

(二)大景小景的多用与少用

从葛雷菲斯发明了大景 Close up 以后,使影剧感人的力量更加一层。剧中人的悲欢忧乐的表情,可以很近地现在观众的眼前,深深地击动了观众的心弦。而一般影剧的作者,于是从经济方面讲,也多用大景了。更有许多,要使得一本影剧,变得玲珑,变得轻巧,有许多竟多用大景,少用小景(Long Shoot 包括 Mediums 以及 Full View

等)。

但是大景的多用,小景的少用,或是大景的少用,小景的多用,并不是随便的,应当以一本影剧本身性质而定。假使这本影剧是沉静的份子多,或者是要表现严重的情绪,那末大景可以多用。因为大景只是沉静的,或者竟可以说沉闷。假使这本影剧是活动的份子多,或者是表现剧中人活泼的动作,那末小景可以多用。因为小景是活动的,可以把剧中人全身的活动表现出来。像德国和发(Ufa)公司所出的《风流女伶》(Vaude Ville),几乎大景占了全剧之半,使人看了感觉得十分沉重,十分紧张,观众的心头压了一块大石似的。因为它全部中是沉静的份子多,情绪是严重的。再像美国的影剧《风流书记》(Cheerful Frand),却是小景多,大景少。因为它是一本闹剧(Melodrama),全部是活动的,需要的是剧中人全身的活动。所以现在美国方面,又有人主张用小景废除大景。他的理由也是因为大景是不完全的,沉闷的静的,小景是全部份的,活动的。

但是在写剧本的时候,假使要这本影剧,不呆板,使观众看了不觉得讨厌。那末大景小景的支配,应得十分审慎。譬如甲把一个女子关在屋内,强迫她,侮辱她,乙从外面进来,看见这个样子,大怒,甲见有人来,待要拔出手枪,但是乙的手枪已经指在甲的胸口了,甲只得垂头丧气走出门去,乙来安慰这个女子。这样一段事情,本来可以用一个小景(Long Shoot)完事了,但是未免太呆板了。并且假使一个小景摄得太长,演员在两个人以上,那末他们动作太多,很容易发生错误。这一段事情,应该分开几个镜头写。第一个中景写甲与女子在屋内揪着,第二个近景写女子的衣服扯破了,第三个近景写甲的手去抱女子的腰,第四个近景再写女子面部的表情,第五个近景甲的面部的表情,而后第六个近景,乙推门进来看见了大怒,拔出枪来。第七个近景甲见乙来停止了动作,女子跑开去。乙走近来,用手枪指着甲的胸口,骂他。第八个近景女子看见来了人,面部的表情。第九个和第七个一样,乙骂着甲叫他出,甲只得走去了。第十个近景,甲由门口走出,走出时又回头看看乙和女子。第十一个,用近景或是全景(Full View)写乙来安慰女子,抱着她。这一段事情结束了,底下是 Fade Out 或是 Cut to。于是这样写法,很生动了。

总之镜头的运用,假使得当,很能帮助演员,很能帮助一剧的情绪。

五 情调

把一件事自始至终完完全全介绍给观众,使他们了解一本影剧中所发生的是什么事情,所描写的是什么东西,在他们的脑膜上添印上一条绌纹,意识界中多得一回影像,这番工作是所谓这一本影剧的“剧情”担任的。除了这实在所有的东西——介绍给观众的一事实外,那操纵观众的情感,引起观众的情趣,使他们的精神兴奋,随

着影剧的步骤,或高或低,或紧张或松弛的抽象的东西,还深深地存在在一本的影剧中,它的力量并不弱于“剧情”,它的重要并不低于“剧情”,这抽象的东西就是全副包含的情调。它所担任的工作,是“剧情”所不能担任的。

(一)控制观众的情绪

假使一本影剧,是描写人生中某一问题,社会上某一点,在介绍给观众的时候,老老实实在地一点不换花样,很简单地将要描写的东西表现给观众看,不如对于这某一问题某一点作一篇文章,在报纸发表的好。因为如此老实实在像简单描写的东西,在观众方面,是没有引起他们情趣的可能。假使一本影剧是表现某一事实,在介绍给观众的时候,也如上述老老实实在地一点不换花样,很简单地将这事实介绍给观众。那末它与观众所发生的关系,对观众所授的力量与感应,还不如报纸上记载的新闻。因为这种,没有兴味记账式的东西,在观众方面是不愿以看影剧的名义来看的。他们还不如看报纸的好。所以无论是讨论人生中某一问题,社会上某一点,或是介绍给某一事实给观众,假使是要在银幕上表现出来的,那末在论者方面,不要忘记了是“戏”,不要忘了是影剧。于是更不能忘记除了介绍给观众的某一问题某一点某一事实的在实在东西以外,那抽象的“情调”。

当剧中表现到紧张的时候,观众的精神亦随之紧张,目定口呆,忘记了自己,忘记了自己是在戏院内,忘记了银幕上所表现是影剧。他们的喜怒哀乐的情绪,一切都跟随着剧中所表现的东西而变换。他们时喜时悲,内心的跳动,一切受影剧的控制,这方是一本好影剧。这控制观众的东西是“情调”。观众对于情调很有力量的影剧,方始发生趣味。

(二)情调的调剂

影剧的编者当把一事实编为影剧的时候,他得先得认清这一事实的性质如何,是属于动的方面多,还是静的方面多。然后更定由这件事所编的影剧的情调如何,是冷还是热的。再用各种方法把这事实表现出来。假使这一事实是属于动的方面多,成为影剧时,情调就是冷的。假使这一事实是属于静的方面多,成为影剧时,情调就是冷的。但是单独的动方面多,或是静的方面多,太冷或是太热,都可以减低影剧的本身。那末在这时候,虽然是事实已经限定了,编剧者不得不想法子去调剂它,于是动的事实热的情调中加上静的冷的东西,静的事实冷的情调中加上动的热的东西,一本影剧的情调方得调和。使观者,有时如置身于千军万马之中,又如置身于狂涛怒浪之前;有时如听哀筝轻扣,嫠妇低诉。这调剂情调东西,一般人叫它是“穿插”。这是很错误的(请参观《银星》第八期拙著《穿插》一文)。很注意情调的影剧,情调很调和的影剧,方是观众所要看,耐看的影剧。

六 节奏

音乐中除了某音阶所表的某一个音以外，那使一支曲子，格外动听，格外好节，是节奏——拍子。影剧也是这样，影剧中全剧戏情的进展，也全注重在节奏上面。节奏——拍子，是音乐中的灵魂，节奏也是影剧中的命脉。一本影剧从开始到结束，戏程的进展，有一种准确的步骤。有时快，有时慢，抑扬顿挫，一如音乐中的拍子。

有时候，全剧中某一段的事实，它的因与果前进的步骤，也有相当的时间，不能太快，也不能太慢，但是有许多时候，却是因先种了，后来方始慢慢结出果来，这是另一种写法。

有些影剧中的节奏，一步一步。但是有时候，故意将要紧一点暂时不写，先宕开，写其他的東西。这正如写文章时常用的所谓宕笔。

七 剧中人

影剧编剧者，所写的一本影剧，它整个的生命，完全维系在剧中人的身上。靠着剧中人的活动和力量，连络在一件最容易发生变幻的事实里，将编剧在某一时代对某一对象所发生的感想很明白的表现出来，介绍给观众，使观众因之感受而精神、心灵上发生共鸣——虽然只在一刹那的时间。假使编剧者只有了一件最容易发生变幻的事实，而对于剧中人方面写得很不当心，使一本剧本的剧中人，力量和活动不能随着这事实而健全的充分的表现出来，那末他所写的这本影剧是失败的。他的描写的手腕，只是新闻记者记一件新闻。所以实在说剧中人是全剧的骨骼，剧中人的活动和力量，是全剧的筋脉，一件事实不过是敷在这骨骼筋脉表面的皮肉。

对于剧中人的活动和力量怎样去表现，也是影剧编剧者在编剧时一件烦苦的工作，他应该在着这本影剧里所预备写的事实，去支配剧中人的活动和力量，使这一件事变为生动的，使这本剧本成为有生命的，里面燃烧着烈烈的生命之火。可以说不是本影剧，是一团火，投入观众的心中，引起他们生命之火的燃烧，鼓起他们生命力的活跃。将若干的剧中人的活动和力量支配得当地联合起来，就是现在这本影剧的整个的伟大的活动和力量。而这本影剧是成功的作品了。

(一) 剧中人的个性

对于这一点是编剧者最应该注意的事，也是编剧者在写剧本时最难的工作。无论一本影剧里所写的有若干剧中人，无论这本影剧里的剧中人是代表何种阶级，他们应当各人有各人的个性，彼此不相混杂，很清楚地可以分别出来。很深刻的表现出人的个性。是富家子，是青春年少的女郎，是下流人，是盗贼。使剧中人在观众的脑中，每

人有一个深刻确定的印象。假使在一本影剧中，写出同样个性的两个剧中人，那是很危险的事。所以说假使要将你由想像而创生的一个剧中人，很容易地介绍给观众，非使这个剧中人有明确不能改易的个性不可。

剧中人的个性能很清楚地表现以后，对于剧本中所描写的一件故事，也有不少的帮助，并且对于所谓戏剧的进展方面，也增加不少的力量。有多少戏也由剧中人的个性上产生出来。

（二）剧中人的力量与活动

前面已经说过，剧中人的力量与活动是一本影剧的骨骼与筋脉，剧中人的活动与力量就是全剧的活动与力量。那末写剧本时，一个剧中人，必得使他表现出一种力量来，必得使他表现出一种活动来。一本影剧里所描写的一件事情，由起首开始，而发生变幻，而到后来完全结束，一切高低变化，都包含在剧中人的活动与力量上。某一个剧中人，他在全剧中担负了何种责任，他在全剧中，是某一点某一段变幻的主动。他是鼓舞起爱，或是恨，是欢乐或是悲惨，是静的，或是动的。或是掀起全剧中何种波涛，假使这个剧中人一点没有力量，他的活动与全剧一无关系，使剧情并没有发生何种变幻，那末这个剧中人就有等于无，假使全剧中的剧中人都是这样，一本影剧，就完全没有力量，没有活动，就不是影剧。

剧中人的力量，应当求它集中，切不可散涣。假若剧中人加多，而剧中人的力量，却为之分散，不如减少剧中人增厚他的力量的好。剧中人的活动，没有多的变化，于戏的进展方面，没有多大的援助，不如减少剧中人，增加他的活动，虽然某一件事情，是需要若干多的剧中人的，但是对于闲角，应当竭力去减他，把他的力量与活动分加在较重要的剧中人身上。如此在描写方面，可以精神团结，剧情的分写，有勾结不断的妙处。写某一方面的代表，只要有一两个剧中人，就可以够了，不必罗列了若干人，如此这本剧本中，描写的方面虽多，而剧中人则少，剧中人的力量就十分浓厚，剧中人的活动，就十分显著，于戏的方面，有了不少的援助。否则剧中人虽多，而每个剧中人的力量单薄，活动力弱，全剧就没有力量，没有活动，简单说来，全剧就没有精神。

（三）剧中人与剧中人的关系

在中国作文章里面，却有两句老套，所谓主与宾，所谓主中之宾，主中之主，宾中之主，宾中之宾。这些话不能说它太咬文嚼字了，不能说它有点陈腐气。实使我们写影剧时，去支配剧中人确实也有这种情形，毕竟这些套话编影剧可以用得，何妨去照着它着笔。一个剧中人，假使他在全部影戏中，是处着主的地位，他的力量应得如何浓厚，活动应得如何强大，应得如何有变幻。其他的剧中人，不应该侵犯了他，其他剧中人的力量与活动，不应该强过他，若是全剧中的主剧中人，他的力量与活动不如其他剧中人，那末就为中国作文的老话，有点喧宾夺主了。在这一点，编剧者应注意，写配角（即所谓宾），不应该比主角（所谓主）写得重，不应该把他写得太浓厚，不应该把

配角的活动与力量，写得超过于主角。我们在这时候，应该记得一句老话：强宾不压主。例如 Romola 一本影剧，它里面，写 Lilain Gish 所饰的 Romola，反不如写 Dorothy Gish 所饰的那个角色有力量。Romola 在全剧中的活动与力量反不及 Dorothy Gish 所饰的角色，观众所感受的印象，当然 Romola 是很单薄的，这就是把主与宾的轻重，在编剧时，没有分得清楚，于是一个主角反不如配角的重要了。

写一个剧中人——主要的剧中人的力量与活动，已经是十分用心，已经是十分浓厚，还恐怕他不能够，于是增加一两个配角，作主角的陪衬烘托，使主角的活动更为多变化，力量更为加浓厚。这配角既所谓宾，亦所谓宾中之主。与主角同一方面的配角，固然是帮助主角，但是他力量还不如与主角相对方面的配角。在相对方面的配角，他的活动，他的力量，也可以说是主角的活动与力量的起源，这种配角所有力量与活动，而后主角方受激动而产生反抗这种配角的力量与活动的力量与活动来。但是这时候很危险，配角就容易写得比主角重了。

无论是同一方面，相对方面，剧中人与剧中人的关系应得十分密切，每人的每个活动与力量，都得使对方面的人，有所感应，否则如前，有这种剧中人，还不如没有的好。

最后说一句话，在一本影剧中，剧中人有明白普通的活动印象很深刻。

（四）冲突与感应

一本影剧的内容，不只是一件事实，完全是剧中人的活动，是剧中人与剧中人的力量，冲突或是感应而后产生的活动，同一方面的剧中人，他们的力量互相感应，在相对方面的剧中人，他们的力量互相冲突，于是演出可歌可泣的戏来。

在很困苦的生活中，有同情者来安慰，有爱情的给与。在艰苦的人生中，有同情者的援助。他们爱的结合，友情的联络，于是各人的力量互相感应而生团结。在困苦生活中，外来的压抑，在艰难人生中，外来的阻挠，使这剧中人的力量与活动因压抑阻挠而生反动，产生新的力量与活动来。这冲突与感应是全剧的主要分子。也可以说影剧中所表现的，就是这个冲突与感应的具体的东西。编剧者在这个时候，应该注意到一本影剧中，要多多的包含冲突与感应。假使写了单独一方面的力量与活动，全剧就没有的力量与活动，就没有好看的东西。全剧就一点精神没有。所以编剧者要一本影剧掀起无量的波涛，非使剧中人的力量，多多起冲突，多多起感应才好。

八 片段——涣散——集中

谁都知道，假使你要把一本影剧给观众看，是非叫观众认识了这本影剧的全部，由这本影剧的全部得着的印象而后发生感应不可。我们所要给观众的是整个的一本影剧，而观众所需要的所从我们这里拿去的，也是整个的一本影剧。如此必要使若干

事实,若干人物,在一本影剧中联络成为整个的,这“成为整个的”是编剧者在写剧本时,一件很困难的问题。

多少影剧,使观众看了,觉得十分紊乱,非但并没有认识了这一本影剧,并且连剧中所描写的什么,一点都没有知道。或者是使观众看了精神萎顿,闭着眼睛要睡觉。或者是使观众感得一点没有趣味,从这本影剧里面,一点没得到什么印象,对这本影剧,一点也没有发生感应。这就是因为有多少编剧者,不懂得这“成为整个的”,明白地说来,就是他们不懂什么是“片段的描写”,“精神涣散”与“集中”。

或者有人要说:一本影剧要使观众看了感觉得有趣味,在观众看时精神振张,看过后,因这影剧中的印象,而发生感应。这关键是系在一本影剧的剧情上,与那些片段涣散集中等等好听的抽象名目上,没有关系的。这句话,初看起来似乎有理由。但是实际上讲来,并不是这样疏忽的判断,这样简便说法,就可以解释的。

要解说上面或人所有的诘问,我先抛开影剧谈烧菜罢:有了好的材料,没有好的烹调手段,虽有好菜而没有好味,虽是鸡鸭山珍,也等于竹屑木片。影剧的剧情——故事,譬之作菜的原料,但是编剧时,没有好的编剧的手段,本来虽然是好的故事,一成为影剧时,就索然无味。所以作菜的原料固然要拣选精明,但是烹调的手段也得讲究。影剧的剧情固然应该佳妙,但是编剧的手段也得精美。那些片段涣散集中等抽象的名目,即是编的手段中所取舍的东西,它们与这本影剧的好坏,是有很密切的关系的。

(一)片断

把一事实,依它里面的进行的步骤,分作若干片段,而后把每片段用力地写出来。或是这件事里有若干人物若干方面的,把每一人物或每一方面一段段的去描写。由这一种方法所编成的影剧,却有很大的弊病。它里面所描写它里面的戏,是一段一段的。这一段与前段后段一无关系,也无所谓伏笔点笔与呼应。只是以若干小段的影剧,在同一名称之下勉强连结在一起,并不是整个的一本影剧。有时虽然当中有一两片段,写来不错,但是因为全剧没有连络的缘故,反使这段好戏变为更坏。于是观众对这本影剧看了,觉得十分紊乱,一点趣味没有,不能认识这本影剧。

要知影剧是需要结构的,是需要严密的结构的,虽然全剧有若干段,若干节,但是它们并不是单独自成为片段的,每一片段都有相互的关系,互相连络,互相呼应,互相起伏。而因为描写方面,要精巧的缘故,这样影剧内的片段,并不是因一事实里一个方面或一个人物一组人物所分的,是全部依照整个的戏的组织而分派成为影剧中的片段的。虽然是表面上看起来有片段,但是实在内容是连结在一起,却分拆不开。

因为是有结构的,因为是不能使一本影剧成为零碎的片段的,那末编剧者在写一本影剧时,应该向全剧去着想,向全剧——整个全剧——去着笔,不能着重片段描写,不能用全力去描写一段戏。着重了全剧的结构和描写,则描写一段戏时,自是先有全剧的结构,而后去支配每一段戏的描写。所以说是先有了全剧的结构,方始有分段描

写的。若说是先有分段的描写，以后方有全剧的结构，那末全剧必是零落片段的了。把一事实，一本整个的影剧，写来自成片段零零碎碎，是影剧中很忌的。

(二)涣散

每有人对我说，当未看一本影剧以前，抱了十分希望，准备着精神，要去在一本影剧中去寻得一点东西，去感受得一点印象。但是一看了这本影剧时，便使我精神渐次萎顿，一点趣味没有，甚至打不起精神将这本影剧看完。若说这本影剧是坏，而它又并没有多少错处，而剧情方面，也并没有十分简单。若说这本影剧是好的话，而它又使人看了没有精神，这种现象，是常遇得到的。而也为一般人所忽略过去的。我们应得彻底去研究，要晓得这并不是很微小的问题，是与影剧本身有绝对关系的，并且是很不容易解决的一个难问题。

依上述的现象，这本影剧的缺点就是“精神涣散”，全剧精神没有集中，分散观众的注意力。在描写的方面，东写一笔，西写一笔，东写一件事，西写一件事，杂乱无章。

一本影剧它里面的精神，有聚在一点，不能分散的必要。一本影剧所表现给观众看的，不是仅仅在那里面所表现的一事实，实在是将这事实连络并呈现出来或为有力量的东西——精神。一本影剧能引起观众的趣味和感觉，也在这一点。要一本影剧里面的精神聚在一点，在编剧时，应注意到全剧中人的力量和活动有密切的团结。各人的力量无论他们处在同一方面或是对方面的，他们的力量，应得互相感应，应得互相冲突。各人的活动，也无论他们的处在同一方面的，或是对方面的，他们的活动，应得由他们的力量的互相感应互相冲突而生出互相连络不断的活动来。剧中人的力量和活动能够团结。则有此力量活动呈现出的一事实，必然精神聚结连络不断。这本影剧方始使观众感觉得有趣味，方能有所感动。这方始是有力量的影剧。

但是现在的影剧，却也有人说某某影剧内某幕有精神，某某影剧确有精神。但是这种评论虽然常有听到，实在看起来，他们所赞美的，只是某某影剧中的一部分，只是片段的。而所谓有精神的地方，并不是由全剧观察得来的所指出的，也不过就一片段而言罢了！

由前说，剧中人的力量和活动团结以后，全剧的精神就不至涣散，那末在编剧时对于每剧中人身上所负带的那片段事实的安排和支配，却不得下一番仔细审慎的工夫，着意去写。我常说编影剧，就编制的手段上说来，并不是像一本书，以若干张的纸，折叠起来装订成功的。乃是连结不断的铁链，也可以说是纠缠在一起的乱丝，抽摘任何一头，都可以牵动全个部分。

(三)集中

在前面把“片段”、“涣散”两样的弊病说过了，现在再说这两样相对的东西“集中”。

在前面似乎把要免去片段和涣散的危险的保障已经说过。要使一本影剧不只会

为片段的，在编剧本时应得注意全部整个的结构，不应该去注意片段的描写。要使一本影剧的精神不至涣散，在编剧本时，得注意剧中人力量与活动的团结。简单说起来，就是影剧中注意所谓“集中”的玩艺儿。

思想集中
力量集中 } 集中——完全的影剧。
描写集中 }

一本影剧，应该有一本影剧唯一的思想，就是所谓中心思想。有了这唯一的思想以后，即以这种思想为目标，将这本影剧中的戏，发展到充分的地步。若说写来随便，既然是这样，不是那样，一本影剧中描写的对象，不知有若干，写得就茫无头绪，杂乱无章。一本影剧也应该有它自己的一种力量。将全剧各剧中人的力量综合起来，齐聚在一点，这一点就是全剧所在的地方。所以必得如前说剧中人的力量与活动应得团结，而后全剧的力量方始集中。全剧有整个的结构，于是因这结构而产生如何去描写，描写时又须得集中。假使是描写的对象，是某种思想，某种人物，或是某种时代社会状况，必得把描写集中在一点上，决不能如上述那种片段的去描写。要求得思想力量描写一样集中，方始可以说是完全的影剧，不是片段，不是涣散的了。

要讲求集中的功夫，先得要注意两点：一是全剧的重心，也可以说是全剧的中心；一是全剧的高点。无论是写小说，写戏剧，这重心和高点是很应该注意的东西。

我们先来说重心罢：重心又可以分作两层说，第一层是人物的重心，第二层是事实的重心。事实的重心，由于能引起剧中人的力量与活动的程度而定。人物的重心，却由于剧中人在全剧中所表现的力量与活动的程度而定。全剧中在某一时期，某一个剧中人或全部剧中人的力量与活动，表现最激烈的地方，就是全剧事实的重心。某一个剧中人，他的地位，他的力量与活动，超过其他剧中人，他就是全剧中人物的重心。所以在编剧本时，对于事实，重心，应当由剧情方面，按照戏的过程，拣一个地方，去着重地描写，把全剧的精神，注灌在这一个地方。这个地方，是全剧的中心点，或是全剧中事实进展最发达的一点。这一点的前面，无论是有伏笔、呼应等等描写法，但到这地方却一齐归结起来，而后生出这一点以后的结果或影响来。只要把全剧中，抓住一个地方，算做重心，着力地去描写，去表现，而其他的地方却不能再着十分力量。否则全剧中所谓事实的重心一分散，就成为片段的，或是精神涣散了。还在安置重心的时候，应当在全剧的进展中拣一适当处所。不然把重心安置得太早了，重心放在全剧起头，那末就头重脚轻，重心以后的戏就萎弱无力，而且显得是多添在后面无效用的东西。

至于人物的重心。编剧者在未编剧以前，已经预备好了某一个剧中人是人物的重心，他就是所谓全剧的主位。其余剧中人的力量活动，不过是为这重心人物的力量活动的陪衬或是为他的感应，或为他的反对方面的激动。如已经预备写某个人，剧中人为全剧的人物的重心时，则对于他的力量与活动在全剧充分的发展，对于他的活动，

应当着力去描写,而将全剧事实变化的因果都维系或是影响到他身上。对于其他非重心人物的剧中人,应该减少描写的力量。否则一本影剧中分不出谁是主谁是宾,或者甚至将非重心人物的剧中人的力量与活动却十分用力地写来,于是这本影剧,人物就无轻重,或者轻重颠倒。全剧的精神散乱,使观者看了一点兴趣都没有。

再说到高点了!这是影剧中最难的一点,也是同样文艺作品——小说戏曲——中最难的一点。高点(Climax)是一本影剧中戏剧的进展,事实的演进,和全剧的力量活动达到最极点的地方,以下的描写是由这高点所发生的应响或是余波。

高点,譬如说山罢,它是山的顶峰,要达到这顶峰时,得先迂回地绕着山路走上,不是一直就可以上去的。影剧中的高点也是一样,前面已经有了若干的叙述,力量活动已经有了若干的表现,而后方能到极峰的地方。同时在未到这高点时,又有第一第二等等小的高点以为这高点的起伏和呼应。

高点在全剧中的地位,也必得有适当的处所,决没有上来起首就有的。并且因要使得描写方面有精彩点的缘故,高点必处在全剧较后一点。高点以后的描写,不能太多,有许多竟是很少很少,在高点后没有多少,全剧很可以结束。这种样子,好像火车,在开得很快的時候,忽然停止,有悬崖勒马之妙,别有很幽远的趣味。

没有一本影剧是没有高点的,假使一本影剧里面没有高点,那末,就如上述是片段的描写,全剧没有精神涣散,是一本不完全的影剧。

重心高点,都有相当的注意以后,全剧中思想力是描写三者都能集中。集中以后,则决不会是片段或是涣散的了。

(原载《银星》 1927 年第 10、11、12、14、15 期)

怎样才可以做编剧家？

李怀麟

我不是编剧家，所以不懂得编剧，我也不想做编剧家，所以也没曾研究过关于编剧的专著，现在做这篇稿子的目的，与其扭扭捏捏地装上些冠冕堂皇的话来抬高自己的身份，掩饰自己的尊脸，背地里却仍给人家暗笑；何如爽爽快快地老实说一声，这不是要借着这个大题目来充充假内行，出一回风头罢了。本来出风头这回事，是人类天生的特性，也是人类独有的美德，古圣人说的：“人之所以异于禽兽者几希。”这“几希”二字，就是指着会出风头和不会出风头而言啊！在下虽然忝居人类，但是狼惭愧的，胆量太小了，面皮太嫩了，出风头的要具都没有了。所以只好眼睁睁地看着这辈胆大脸老的编剧大家，出足八面十成的风头，空自涎羨。可是我究竟也是人类之一，那些出风头的特性和美德，多少总有些遗传性，没有完全消减。虽然大风头出不着，小风头却不可不出。恰巧新近瞻仰过几位编剧大家的大作，心中起了些感想——我想来这是一种观众们所普有的感想。同时却又记起了从前求学时代所研究的文学大纲，似乎可以借题发挥——因为有人告诉我道，影戏就是文学，文学就是影戏，这两样东西，是一而二，二而一的——所以也不管他三七二十一，翻出旧书来直抄，又给它戴上这么大的一个大帽子，借此出些小风头。一言表过，倘有许多牛头不对马嘴的地方，总要讲几位惯出大风头的编剧大家，包涵一些啊。

现在既要讨论“怎样才可以做编剧家？”这个问题，先得要把影戏的本身弄清楚。影戏是什么？据拙见看来，以为它是一种以表现人生为目的的艺术，也是一种总合许多时间和空间的艺术，及演技者的现身艺术和科学上的光学电学机械学化学等的配置而成的表现出来的东西。它的起源，是为了人生的，人生而有感情，便有喜、怒、哀、乐、爱、惧、欲的七情，有了这些情感，就会发生排泄它的要求，影戏就是给他们申诉，发泄这些情感的一种工具。它是为一切民众所共有的，全世界上的人类也尽管因为高山大海的阻隔，使得他们的种族、思想、言语、风俗、礼节、习惯等等，发生了隔膜，可是他们的情感是一样的，不会歧异的。它就是表现这些情感，把他们融化起来，撕破这层隔膜。所以它除了给人以欣赏，娱乐之外，还负有表现时代精神和发挥民众思想的使命。它不但是表现人生，而还可以批评人生，创造人生。所谓批评人生，是对于人

底性情品格方面的指摘和陶冶。所谓创造人生,是对于人生真相底了解和欣赏。故它的本质,是含有教化作用的。就是从娱乐到灵感,从灵感到理解,再从理解到人生的改变。换句话说,它是时代进化的先驱者,社会文化的中心点。

从上面看来,那末一部影戏,须得要有佳妙的思想,魔力似的感情,合于艺术性的精神,促进理解和激发欣赏的魄力。此外还具有普遍的性质,永久的价值,人生的兴趣,艺术的编制。这样,才得称为真正的影戏。同时我们也可晓得一个编剧家。须得要有浓挚的情感,高尚的思想,丰富的想像,正确的经验,和编制艺术的五种要素,才能够产生真正的影戏,才可以做真正的影戏编剧家,现在为要格外详细起见,把这五大要素,分述于下:

(一)情感 我们要晓得无论是诗词、文章、小说、戏剧,都是表现作者的人格,描写作者的个性。读者或观者见了作者的个性,方始能涌现自己的生命,作品所以能表现作者的人格个性,完全赖乎情感(Emotion)的魔力,影戏之所以能表现人生,批评人生,创造人生者,也是赖乎情感的魔力。只有情感的魔力,能够左右指挥,所以情感是影戏的重要的要素。普通言之,可以表达三方面的情,就是作者之情,戏中之情,和观众之情。例如我们看了一部影戏后,说这情极真挚,这是作者之情,即作者常发有该情的时候写录的。一本影戏之能动人,这是戏中之情,即该剧中之人物具有动人的情。或说这部戏恳切而深邃,这是观众之情,即观众观后所感的情。三者之中,道其一,始举其二,因为作者欲动人的情感,必先表该情于他自己和想像中之人物。讲到情感之有永久价值者有五种:一是“合宜之情”,看他所发出的地方,是否合宜,是不是在情之中?否则不是流为变态心理,便有作伪神气,一定不会得到观众的同情。所以情感的所自出,必要恳挚而可贵,合理而适宜。二是“持久之情”,戏中之情应当使观众所感持久,倘使观众的情降低,则不但扫兴,且也没有和谐之可能了,所以作者应顺乎人情的自然,不应当有一段一节仅仅希图敷衍事实,而忽乎情感。无论戏情如何千变万化,须要贯以一致的情,莎士比亚的剧本的好处,就是在此。三是“生动之情”,批评影戏的法子,最自然者,莫如问观众此剧能否动人,能否使人激发兴趣,能否使人耳目一新?因为我们进戏院去看影戏,原为要求快乐,若是这戏能够取悦于观众,那就可称为好影戏。至于动人的力,全靠作者的天性,他必自感极深,才能以之感人,是故富于情感,生动有势,是编剧家的唯一条件。四是“变化之情”,情感变化是一种天才,这种变化的技能,对于编剧家,尤为重要,这是用公正的眼光去描写广博正确的人生,不是专从主观着手,英之司各德和萧伯纳的作品所以可贵,即是此理。五是“道德之情”,我们知道情感和人生的行为有关系者,比较没有关系者为高,所以人情物理,息息相通,可谓最高的情感的性格。一部影戏之有永久之价值,在乎以人生最深的事,动人的同情与否为断,是以好的影戏,当有道德的性格。这里所讲的道德二字,不是教训的意思,是纯粹道德的意思,无论是小说家、编剧家,必定任他们的自由,去描写人生言行的全体,但限以正当的情感为标准,这种自由,并没有违背道德的实践,作者固可以表现一切不

正当的行为,然而仍须合乎道德,倘不合乎道德,必没有高的价值,因为描写人生的要件在乎真,真即根于人生,人生的真道德性必不违乎道德法律,如是,既合乎事实,又适于人性了。这五种情感是编剧家所应注意的,至于那些自私自利的,苦痛放荡的,矫枉过正的,庸俗陈腐的情感,有时虽能风行一时,博得社会的欢迎,然而总究是暂时的,不永久的,没有价值的,这不过是迎合时尚,从中图利罢了,算不得艺术上的作品。

(二)思想 一个编剧家,须具有显著的知识要素,即所谓思想(Thought)才会有好的作品。一部不朽的名作,必根据真理而成,一切诚恳真挚的感情,统由极深的真理而来,一般大作家,必须判断公正,经验丰富,事物明了,各种知识,都能得其大体,然后他的思想,才能和人生真理相密合。倘使没有固定的思想观念,和正确的知识基础,那末,他描写弱的情感,便流为夸张,而发乎愤暴;描写激的情感,便流为煽惑,而动乎乖谬,如是,则情感的要素不健全,不切当;他的义理一端,也不伟大,不深蓄,这种影戏,就不能有真诚深挚的情感了,怎么可以激发观众的兴趣和同情呢?

(三)想像 我们既知道影戏的目的在情感,影戏的基础在思想,然而要达到那地步,究用什么方法?编剧家应用什么方法去动人的情呢?一言以蔽之,动人的情,必藉具体的物,这种能力,叫做想像(Imagination)。例如我们在观剧的当儿,忽而觉得若有所失,忽而觉得若有所得。或悲其事之怜惜,哀其事之悲惨;或是喜其事之顺利,赞其事之真实,这是因为具体表示事物,栩然若真,我们受了他的暗示,犹如身历其境,这可以显明他实具有操纵人情底能力,这种操纵人情的能力——想像——实是影戏上底要素,亦为编剧家所必须具备的条件。

鲁十铿论想像,颇为精当,他说:“想像力底本质,神妙而难明,不过只有效果可以知道。”所以想像有两步手续:第一步须具有种种原质,这原质为完成想像的第二步,这叫做散体。第二步须具有组织力,这组织将所有的原质构成一具体的东西,这叫做聚体。例如一张画图,有山,有水,有花卉,有草木,两山高耸,中带流水,牛群游于上,附以牧童樵夫,这样,此景虽前未之见,现在确跃然呈露于眼前,这种作用,就是想像了。由此可知一个编剧家所创造人物的奥妙了。他们所创造的,固不外乎把平素的观察,靠组合的新颖,便成前次未有的人物,是以一切经验分子,都可以组织新体,于是有无限的创造想像。个人的实际生活,也可以把它扩充,直到无限制的理想区域,以成未来的新局面,使情感逼真,甚至较实际世界为尤真,这种才力,实大有影响于人生主要的生活。所以想像为最有普遍效用的要素,一切艺术的作品,没有不需想像要素的。一个编剧家,能够将存诸心头的感想,形之以想像,表之以环境,那末活泼生动的情绪,也就油然而生了。故想像常与情感相连,所以高深的想像,常与情性共同发达,想像也常与思想相合,所以深邃的思想,必能发生广博有力的想像。综之,想像丰富者,则感情必强,思想必深,这是一定的道理。

(四)经验 经验(Experience)是和情感、思想、想像,有连带关系的要素。情感、思想、想像各要素中,都含有经验,所以经验愈丰富,情感愈浓挚,思想愈发达,想像愈

真切。编剧家要使观众对于他的作品生一种同感，或发一种同情，那末，作者自己非具有一种经验要素不可。作者有经验，则其作品，不但描写尽致，而且深合人情世故，设观众而也具有此同样的经验，不啻身临其境，同情同感必油然而生了，作者于戏中置有悲观离合的要质，便厘然传到观众身上了。即使观众而没有这种经验，那么，可使他在观后多用一步思想的功夫，理会出哪种经验适合于哪种环境，而发生哪种环境底下的经验了。莎士比亚于各悲剧中，曹雪芹之黛玉葬花一段，施耐庵之于武松杀嫂一段，所以能使观者或读者感叹不已者，就因为有着深刻的经验而已。

(五)编制 上述的情感、思想、想像、经验，是编剧家内质上应有的要素，现在讲的编制，是编剧家外表上一种极重要的手段。这是作者要把心灵上的情感、思想、想像、经验，表现出来，传给观众的一种工具，也是全剧生命攸关的最重要的要素。一部影戏之能否显出作者的人格个性，一部影戏能否博得观众的同情同感，一部影戏之成功和失败，全视他编制手段之高下而定。至于讲到如何编制的方法，是一种专门学识，不是几句简单笼统的话所包括，而且也不是我这种假内行的学识者所能有这个资格！不过就我所知，一个编剧家在他编写剧本之前，应当认定一个旨意，就是所谓剧旨，这种旨意的来源，往往由于经验中得来，或是触景生情而有所感慨，于是定了这个旨意，然后凭着思想去创造想像中之人物和事实。而对于负有发挥这个旨意的主要人物，就是所谓主角，用情感去描写他的个性环境关系，并且要用比较的最经济最深刻的方法，把他大写特写的表现出来，自始至终，要有一致的精神，谐和的节奏，显明的对照，从许多委婉曲折的转点，直逼到峰极，点明他的旨意，使得十分像真，十分紧凑，没有一些儿偶然勉强和懈怠，才能使观众充分明了，十分动情。那末，对于人生，对于社会，对于艺术本身，也都能引起重大的注意，发生重大的影响和效果。这就是艺术，就是有生命的影戏，也就是编剧家成功的作品。

准此看来，一个编剧家，不但要有文学上修养和正确的判决力，还得要艺术编制手段。前者是一个天才，后者是一种学识。假使没有天才，无论他读破了万卷书，踏遍了全世界，也得不到一些经验，觉不到一些情感，供他的采用，反之，虽是穷乡小村，所见所闻的，都是琐屑小事，也可以为绝妙资料。假使没有学识，枉有了极好资料，纵然把它弄了出来，也不会得人同情，没有一些贡献。所以这二者相辅为用，不可或缺，才有编剧家的资格。但看大编剧家，也和大英雄，大伟人，大文学家，大艺术家，大音乐家，大诗家，一般的不出世，可想而知。真可喜啊！我国的电影历史，一共不过几年功夫，而捐得编剧大家的衔头的，不知其数，打开一张编剧委员会的一览表来一看，真可算群英会聚，济济一堂，足见我们泱泱神州，人杰地灵，中国电影界之将来，还有将来，像我这种目光短窄的近视眼可以逆睹的么？

(原载《中国电影杂志》1928年第11期)

编剧二十八问

洪 深

第一问 故事是否完备？

一个完备的故事，至少有三个要点：起因，转换，与结局。此三要点，即将故事分为四大段：在起因以前的是前文，大半是布局或预备，不会十分紧张的；在起因以后转换以前的是纠纷的进展，这时候剧中人正在各出全力，奋斗争胜，是剧中最好看的一段；到了转换，胜负成败之局已定，从这里到结局，乃是解决的经过；而在主要的纠纷结束之后，或尚有若干附属零碎的事件，必须一一交代清楚，于是有一段余波。前文与余波，有时可全省去。而在一个复杂的故事，中间两大段，往往循环重复；这就是说，前一纠纷的结局，正做了后一纠纷的起因了。

第二问 情节用何格局？

故事中的主人翁（即编剧者希望观众所同情的一方面，不论是一个人，或数个人，或一个团体，或整个社会），如果最先遭遇困难，后来奋斗成功的，这是喜剧的格局；但如始终在艰难困苦之中，几乎可以成功而终竟不曾成功的；甚或在先是志得意满，最后是一败涂地的，这是悲剧的格局。又如全剧的发挥，着重在“纠纷的进展”，这是加速的格局（这样，事实才会曲折，情绪才能紧张）。但如剧本所注意描写的，是“解决的经过”，这便是迂缓的格局。（富于诗意的戏剧，大都比较从容）。又如全剧集中于—件纠纷，这是单纯的格局。但如数种纠纷同时发生（如大饭店与夜宴），或者剧中主人翁，继续经历数次纠纷，这是繁复的格局。一种格局有一种的用处，编剧者应当参考他的材料，依据他的创作的“社会目的”，预先研究决定的。

第三问 材料是否匀称？

在支配材料的时候,第一须审度材料的必要性;务使剧中应有尽有,不应有的都经删除。其次,更须审度材料的重要性;凡是可以刺激观众底心灵,激荡观众底情感的部分,应得充分发挥,着意留连。而其他铺叙事实的过场戏(演出固觉乏味,但不演又恐脱节,致观众对于故事不能明了),应当轻描淡写的带过;愈速愈简愈妙。我从前曾有“至少三场大戏”之说(如果全部影片为十大本,第一场大戏应在第五本,第二场大戏在第七本,第三场大戏在末一本)。所谓大戏,乃是行动最鲜明,态度最坚决,事机最紧迫,斗争最强烈,表现人物的性格,说明全剧的义旨,可以激动观众的情感,增加观众底智慧的几个片段。在一部影片里,我主张至少有这样的三场。否则平铺直叙,无起伏,无焦点,如一本日用账,记载得无论如何清楚,只是青菜一百文,萝卜二百文而已。艺术的方法,不外两端,一是选择那必要的材料,二是着重那重要的材料。

第四问 排次是否适当?

故事有顺叙法,倒叙法,和杂叙法。顺叙是按照事情发生的先后而叙述的;中间或偶颠倒(无非是心中所思,目中所幻,口中所言),但只是极小部分;通常影片,都用此体。倒叙是先说最后发生的结果,回溯从前的经过,末后才道出起因;某种侦探剧神秘剧(mystery play);须用此体。杂叙是或顺或倒,或先或后,次序全无一定;小说常用,戏剧不常用;自有影片以来,只见《权势与荣誉》一片;据美国报纸的记载,对于观众的效果,也是失败的。毕特金教授说过:“材料的排次,应当顾到三点:如何使得观众了解一件事的因果,如何使得观众相信一件奇特而不大可信的事,如何使得观众感到兴味。一件事的历史的次序,有时固然不能不更动颠倒,但更动以愈少为愈妙;因顺叙法最能使观众了解和记得,所以是最能激动观众底情感的。”

第五问 能否引起兴味?

故事所能引起的兴味,大约可以分为三类:一是情节的兴味,二是人物的兴味,三是社会的兴味。兴味从情节紧张而来;引起兴味,就是使得观众欲知究竟。譬如侦探剧,本是文人无中生有的故弄狡狴,将人生的事实故意神秘化复杂化了,以打动观众的好奇心,而观众在看戏时所要知道的,也不过是一件事的缘由与解释;迷惑许久,忽然开朗,可为一快,此外别无要求;这时所引起的,是情节的兴味。一般的戏剧,忠实的反映了人生,使得观众接触和认识几个现实的有生命的人物,晓得了他们底性情和人格,能力和地位,存心和企图之后,观众们在同情地等待着,再欲晓得那剧中人处在目下困难的环境中,究竟挣扎得怎样一条出路,获得怎样一个结局。这时所引起的人,是人物的兴味。至于社会问题剧,作者严肃地提出“人们处在某一种痛苦中应当怎样生活”的问题;描写了社会上一种不平不善的现象,以及一部分人当前所作的不妥不满

意的解答,使得观众们不得不深思熟虑,寻求一件事一种情形的意义或结论,想出满意有效的应付方法。这时所引起的,是社会的兴味。

第六问 是否善用技巧?

编剧的技巧,是三个S:即Suspense紧张, Surprise出奇,与Satisfaction满意。雷孟瑞教授说过:“在纠纷解决之前,应当是十二分的紧张;在纠纷解决的时候,应当是十二分的出奇;到纠纷解决之后,应当是十二分的满意。”所谓紧张,就是在纠纷的进展中,使得观众提心吊胆地亟欲知道究竟。所谓出奇,就是解决的方法,须是完全出乎观众意料之外,但仍不失在事理人情之中。所谓满意,虽不必是大团圆或善恶得报(有时失败反是幸福,成功乃藏祸机),但至少是除此以外,不复有更佳的办法。前两项,为了全剧整个的印象,有时不得不酌量牺牲,但如结局不满意,全剧便无意味。

(以上关于故事,共六问)

第七问 人物是否真实?

一个人的个性与人格,是由于环境和社会所造成的;在某一个时代,必然有那被环境社会所磨练成的某某型的人物;而故事都是这种人物做出来的。换一个浅显的说法,因为有这样的社会环境,所以才有这样的人物;因为他是这样的人物,所以才做出这样的事情;因为他做了这样的事情,结果是环境多少改变了,同时他自己的人格也转换发展了;这是从人生到人物再成故事的经过。所以编剧者,如果不是富有阅历,熟知世故人情,与他的理解正确,能够牢牢地把握住时代的,他所创造的人物,决不会是真实而可信。据心理学者的统计,从事文艺的人,伟大成功的作品,大都在中年之后(莎士比亚作《哈孟雷特》,在三十九岁;作《黑将军》,在四十一岁;但顿作《神圣的喜剧》,在五十三岁;弥尔顿写《失去了的乐园》,在五十九岁;托尔斯太写《复活》,在七十一岁)。因为不是有了充分的阅历,不能深刻地认识人生(只有音乐家,绘自然景物的画家,以及少数写抒情诗与恋歌的诗人,根本无须十分理解社会的,可以在三十岁以前成功)。大凡涉于空想的故事,总是其中主要人物不真实的缘故。

第八问 选择是否得当?

一个人的行为,本来是十分复杂的;时而为理智驱使,时而受情感推动;很少是能前后一贯,自己不互相矛盾的。然而他应付环境的历史,往往无形中造成他做人的习惯;他的行动举止,渐渐的有了一定的格式;和他相熟的人,皆可预测,他受到了某种刺激,必然有某某种的反应与答复;他自有他底一套处世法则;这时候他便有了特殊

的个性与人格了！编剧者对于剧中人，应当深切地认识，精密地分析；从他们的复杂的矛盾中，寻出他们的固定的格式，明显地指出这个人和其他一切人不同的地方。一般的戏剧，都得注重个性的描写；尤其是一部故事中几个主要的人物，对于他们每个人的独特性，是不容丝毫含糊的。但是，也有时候，如社会问题剧，于辨别各人个性之外，更须注意到人物的普遍性与代表性。人物不仅是个人，而是一个团体，一个职业，或一个社会的代表；使得观众见过一个工人，而全体工人的痛苦都明白了，认识一个军阀，而全体军阀的罪恶都暴露了。简言之，一般注意“人物兴味”的戏剧，宜于描写特殊的人物；注重“社会兴味”的戏剧，应得选用典型的人物；而在注重“情节兴味”的戏剧中，常是把剧中人的一种脾气（如蛮横吝啬等）过分夸张，这里所用的，是卡通性的人物了。

第九问 配合是否相宜？

为了叙述的便利起见，故事的进展，不得不寄托在几个人身上；而这几个人中又得分出正反宾主。大概正的一面，是代表一个运动一件事业或一种主张，奋斗着以求成功的；反的一面，是专为阻止妨碍破坏而来的。正反两面，还得分出领导的人，与有意或无意地帮助的人。从前李笠翁也说过：“一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，只为一入而设。”为什么一部戏不能没有一个主脑呢！因为不如此，观众便不容易摸着头路抓着线索，而会感得混乱与乏味（即如苏俄有名影片《人生之路》，主人翁是无数的流浪儿童，但表演最吃重的仍只三五个人；不过剧作者为欲避免那有流弊的“英雄主义”的印象，于是写其中最努力的领袖儿童，在事业未成功前，经人害死，另有旁人继起努力，终将铁路造成；以见事业成功，是因大众努力而必然，并非一二领袖的功绩）。再就陪宾而言，每个人应在故事中负有使命；相应相衬，缺一不可。如果其中有多余可省不必要的人物，每次他登场时，无论他本身的戏是如何有趣，总不免破坏了全剧的空气，损失了情节的紧张，甚至会将故事，中间斩断的。

第十问 描写是否清楚？

戏剧的描写人物的方法，共有六个。三个方法是直接的：

（一）是说明他的行动（习惯的行为，临机的应付，一时的举动，偶而的发作，以及气度，姿态，眉目手足的小动作，都是）；

（二）是记录他的言词（爽直地说出他的思想与情感，无意地流露他本欲瞒人的心事，以及故意所作的欺人之谈，都是）；

（三）是模仿他的口气（他的年岁，地位，门第，职业，教育，气质，都可以从他底说话的方式，用字，音调里，显露出来的）；

其余是间接的：

(四)是形容他的背景(穿什么衣裳,用什么东西,有什么财产,叫什么名字,家中情形怎样,身体健康如何……等等)；

(五)是注意他给别人的影响(旁人对他是慑服的,恭敬的,爱戴的,还是厌恶的,压迫的,取笑的,躲避的,利用的,或是视为无足重轻的……等等)；

(六)是听取旁人对他的口碑(旁的剧中人,关于他的历史,关于他的性情,关于他的相貌,关于他的行为说些什么)。

至于把剧中人的个性,长篇大套的加以解释与分析,写小说常用此法,编剧本却不相宜,偶或一用,无非供给戏剧从事者(导演与演员等)研究参考而已。

(以上关于人物,共四问)

第十一问 背景是否确切？

每一个故事,有三层背景:地方的,时代的,与社会的。某一时代,某一地方,某一社会(狭义的,指社会中某一职业阶层或团体),各有特别的事实与情形,错误不得,混乱不得;否则不免要闹笑话(好像有人写小说,言“有人在上海南京路上,正午时,从南至北,飞也似的驾着汽车疾驰”;又如言“张阿根每日从工厂里做工回来,总是背着他底一袋斧头皮尺虎钳等做工家具”;以及《桥上游戏》和宋版《康熙字典》之类)。而这种背景中细端小事的不确切,往往将整个故事的可信性,都会减少的。编故事,这三层背景都得顾到;但也有时候,三者之中格外注重一种,于是便有“属于某一处的故事”(如爱尔兰的或东印度的);或“历史上属于某一时代的故事”(如十八世纪的第一次或大战时的);或“属于某一个社会的故事”(如矿工们的或都会上层的)。那背景中的事实,更加须写得详尽了。

第十二问 色彩是否明显？

人事的纠纷,可以成为好的故事情节的,本来有限。Politi曾将从希腊以来的戏剧,精密地分类过,结果只得三十六种剧情。就技巧而论,特别的明显的背景色彩,是唯一的方法,可以使得烂熟陈旧的剧情,新鲜而生动。但色彩不仅恃布景道具衣服装饰等物质的背景,而须许多方面凑合而成。第一,安排几个典型的人物(因为人物本是背景的产物,例如扬州十日嘉定三屠时的江苏人性质刚强,勇于反抗;到了清末江苏出了许多状元之后,江南人都柔顺了,乖巧了;人物与背景,是最能互相说明的)。第二,须反映一切风俗与习惯(这是不用多说的,大之如信仰祭祀,小之如饮食男女,各处各代各社会,各有其方式与特点,迥然不相同的)。第三,酌量采用那流行的语言(剧本中的对话应当使得多数观众懂得,宜用普通的白话,不宜多搀土语乡音,但某种切

口成语,也可说明背景,例如“王八蛋”是从前官场的骂人,“杀千刀”是苏州女子的口吻;又如“打馆”,“拉夫”,“挂彩”,“点天灯”,“念普佛”,“坐关”,“开山门”,“请财神”等等,不胜枚举)。第四,为剧中人物提得适宜的名字(名字也和背景有密切的关系的,譬如“阿金”“阿大”是江南,“小喜子”“二顺子”是江北,“根富”“财发”是上海的小市民,“金彪”“得胜”是从前的营兵,“来喜”“高升”大约总是仆人;不但人的名字如此,就是店的名字,也各有所属,含混不来,例如“万康”是米店或酱园,“鸿运来”是奖券经售处,“源兴”“顺泰”是押当店,“月宫”“梅园”是游宴的场所,互换了便不像的)。这些须得编剧者平时留意,下笔细心。

第十三问 空气是否统一?

空气就是情调;空气不统一,不但不能紧握住观众的情感,甚且会使得观众迷惘而莫知适从。这个并不是说喜剧中不应有正经的时候,悲剧中不应有滑稽的穿插(《少奶奶底扇子》有母劝女归的一段,《哈孟雷特》有乡人掘墓的一场);但整个的剧本讲起来,喜剧应当充满了活泼欢欣,悲剧应当充满了悲惨严肃的空气。在喜剧一方面,又可分为(一)过分夸张而卡通化的 Burlesque(情节的展化,不一定是完全合于情理的,但因其立意在于讥讽时事,观众也不去十分顶真,如上海游戏场中所演的滑稽戏,以及影片如 Palmy Days, Duck Soup 等,歌舞以外的部分都是);(二)以情节取胜,引人发笑的 Farce(如 City Lights, If I Had A Million 等);(三)形容人物或生活底幽默的 High Comedy(如 Little Accident, Reunion in Vienna 等);(四)以真的事实与奇异的幻想相搀和的 Fantasy(英国摆雷所写的喜剧,以及影片如 Berkeley Square, the Eyes of Youth 等)。在悲剧方面,也可分为(一)以情节取胜,刺激观众们底恐惧惊慌紧张这类情感的 Melodrama(如 Murder In the Zoo, King Kong 等);(二)诚恳忠实地反映人生的 Drama(如 Five Star Einal, A Bill of Divorcement, 20000 Years In Sing Sing 等);(三)带些感伤而富有诗意的 Poetic Play(如 White Hell in the Alps, Peter Ibbetson 等);(四)愁惨严重的 Tragedy(如 Grand Hotel, The Strange Interlude 等)。以上八种,情调不同,根据现实的限度,恪守情理的需要,也不相同;所以那采用的事实对话和小动作等,在一种里适合的,移用到别一种里,便不“对工”,必至破坏了全剧的空气中的。

(以上关于背景,共三问)

第十四问 剧旨是否伟大?

每一部剧本,必有一个中心思想。每一部文艺作品,应当是那作者阅历了观察了认识了人生以后的结论,就是他底改善他那时代的生活状况以求增加永久的人类幸

福的一种社会主张。剧本的有价值，在于剧旨的伟大；而剧旨的是否伟大，在于剧作者是否诚恳地有力地对于当前的社会说了一句必要说的有益的话，就是，是否尽了他的教育与指导社会的责任。同时更得究问，他所说的话，是否完全正确，丝毫没有错误与歪曲；是否对症下药。次之再究问，他所说的话，范围是否宽广，关系是否重大（譬如一部关于复兴农村的戏剧，当然比较那鼓吹婚姻自由的作品为有价值；而描写男女关系的戏剧，当然又比那讽劝做厨子的莫偷东西吃的趣剧，来得重要了）。复次，再究问那作者说话的方式，是否是戏剧的，是否善用戏剧的技巧，是否能将他所要说的话用一个有趣动人的故事具体的敷衍出来，而不是率直地座谈式地笨说。总之，在每一部戏里，作者都应该说一句正确与有益的话。轻松细微的滑稽戏与趣剧，也该至少劝那做厨子的莫偷嘴吃。凡是于社会人生无益的作品，都是有害的。

第十五问 发展是否合理？

故事的发展有三要：即一忠实，二有必然性，三不离剧旨。所谓忠实，又分两层：一是忠实于人生，二是忠实于自己的前提与规律。凡是剧本中所发生的事情，最好须是人生常有的普遍的现象，是人人所知晓而承认的；如果不是真人实地，实有其事（因为作者有时不能不写他的理想和希望），至少亦须在情理上讲得过去，使得平常（没有成见）的观众，能够相信这种事情是可以有的；这是关于人生的一方面。其次，作者对于他自己所说过话，所定的方针，应当一贯到底，不可自相矛盾（譬如他说，某处农村，已陷于经济破产的状况之中；乡民生活，朝不保夕；不可隔了几场戏又说，这个村里开着一片酒店，烹调得鸡鱼鸭肉甚为可口，每日生意兴隆，村里人前往吃的，络绎不绝）；这是关于自己的作品的一方面。所谓有必然性，就是故事的发展，应当比人生更加合于逻辑；剧中人说一句话做一件事，动机都得分明；而情节的变化曲折，更得件件都有因果来历；偶尔碰巧的事（中国评书人常说“无巧不成话”），只可用以增加纠纷而不可用以解决；务使观众觉得，有了这种起因，以后发展到如此程度，全是应该的。所谓不离剧旨，就是故事的发展，确乎能说明编剧所要说的一句话，既不是文不对题，节外生枝；更不是避重就轻，隔靴搔痒；譬如题材是谷贱伤农，便应当扣紧了“经济的无统制无组织无计划”这一点下笔；又如题材是农村破产，便应当注意到“政治的不安定，内战，苛捐杂税，生产方法的落后，大量佃租高利贷，手工业的崩坏，以及帝国主义经济侵略的深入”这数项发挥；如果单只描写金融家的重利盘剥，已是轻重倒置，再去蓄意地形容他底怎样蹂躏乡村间的一个女人，更是无关罔旨了。故事的发展如果不合理，剧情虽好，也是白白的。

（以上关于剧旨，共两问）

第十六问 剧本所写何物？

电影剧本,与那可以印行了供大众阅读的舞台剧本不同;电影剧本,和建筑工程师底蓝本图案一样,原意只是写给从业员阅看,使得他们了解作者底用意,可以依据了他的指导,帮助完成他底工作的。所以往往有那观众所不必知道的事实,剧本内写得非常详尽;而有许多可以激引情感动人精彩的地方,反仅是粗枝大叶的叙过(留待演员导演布景者摄影者去尽量发挥)。通常一个实际应用的剧本,所写人的共有七项:第一,指出每件事情所发生的地点和时间;将整个故事,划归若干不同的背景内,这个就是所谓分场(又地点虽未改,而经过时间较久的,亦算换场,背景在室内者为内景,在户外者为外景,或采取实地,或自行搭置)。第二,记清每个背景内到场的人物(有戏可做的人物之外,更须注意到“空气的人物”;譬如茶馆内有茶客,老的若干人,中年的若干人,茶博士若干人,小贩若干人;又如寿堂内有贺客,男的若干人,女的若干人,小孩若干人,仆役若干人,乐工执事若干人;并简略地注意他们底服装)。第三,详细地叙述每个背景内一切事实的经过(每个场子至少须做成一件事,而这件事又须是必需做的,不可减省的;叙述中并应将“这场戏做的是什么”,和“为什么这样做”弄得十分清楚)。第四,特别地说明那比较隐微曲折的心理变化,有意义的姿态行动(即所谓小动作),以及有关系的用品物件。第五,简洁地写下剧中人在必要的时机所说的言语(在无声片中是“分说明”,在有声片中是对话)。第六,将故事中过渡的或次要的部分(譬如从一个地方到另一个地方,从一个时期到另一个时期),有时不必用画面演出,或画面所不能演出,或虽能演出而仍不完全清楚的,用总说明来解释(总说明与分说明,统唤做“字幕”)。第七,提取一个适当的剧名。普通实用的电影剧本(或唤为脚本或台本),因为被那“工作便利所需要的条件”所限制,不易写得有文采;但全部须是一气呵成,周密呼应,使得读的人,至少得一整个的印象,而在几处重要的片段里,也能觉得这里有激动情感的可能。否则琐碎断裂,杂乱无章;愈是写得详细,愈是使得读的人不能了解的。

第十七问 事实是否视觉化?

电影本是给人看的,故事的叙述,应当就是许多幅连缀着的好看的图画。一件事情的意义,一个人的心事情绪,都得用那醒目有趣的行动,很明显地表达出来,无须乎再有言语的解释。譬如说,剧作者要写一个女子十分地厌恶那个追求她的男子,他可以用字幕来说明,这是最不戏剧的了;他可以写几句女子痛骂男子的对话,这有时是可用的(尤其是在有声电影里),但分说明占夺了画面的地位,未免太不电影了;他可以写那女子看见那男子,立刻面上露出厌恶之色,这是电影的方法了,但是单靠面部表情,力量不够,而且面部特写太多的时候,也可使得观众感觉单调的。在某部戏里,有这样一段:

“男子见那女子远远来了，面上不自知的露出喜悦——想要迎上去，忽又立定，似乎有些不敢——女人走近，他连忙敬礼——女子见是他，不由的一怔——但全不理睬他，急忙的仍往前走——匆忙中她的手套落在地下——男子赶抢上前，拾起来递还她——她更加愤怒，非但不去接，反将左手带的一只也脱下扔在地上——昂然自去了——那男子受此侮辱，脸上变色——但又一个转念，将两只手套拾起来，狂吻不已。”

这里，没有一句总说明，没有一句对话，而男女两个人底关系和心理，表现得清清楚楚，看的人没有不明白的。所以剧作者叙述事实，应当从画面和动作上着想；仅仅说出是“什么一回事”是不够的，还得说出是“怎样一回事”；因为人事中的“什么”(WHAT)，相同的很多，作者欲别出心裁，全得用功在“怎样”(HOW)上。那无能的作者，往往所用的手法，都是烂熟的陈旧的，一些没有新的“怎么”；甚至于全无手法，每场戏中，只是三两个人相对着，你一句，我一句，“分说明”来之不已，丝毫不给表演者以做戏的机会(最坏的竟是连那“分说明”也没有，强迫表演员嘴吧乱动，做些神气，美国影评者常常讥讽的所谓空嚼一顿)。当然，欲将故事中“不是显然有行动的部分”，全都视觉化，不是件省力的事；但也有一个下手的方法，就是借重那背景内所有的一切身边日常使用的物件(在前面所举的例里，是一双手套，凡衣帽手杖洋伞鲜花香烟糖果茶杯酒瓶文件小照钥匙手枪等等，都可利用的)。这是编剧时甚须苦用心思的一件事。

第十八问 镜头运用是否恰到好处？

“镜头”是否柔和美丽，“角度”是否新奇不俗，这是导演者与摄影师的事，编剧者可无须顾问。但是每种镜头各有其特别效用，编剧者应该知悉；如果运用得不当，拍出来的影片，就会辞不达意的。大要的说起来，(一)远景(Long Shoot)，是给观众看背景的(里面人物甚小)。(二)中景(从头到脚)(Medium Shoot)，是给观众看见剧中人全身的动作(如斗殴，或饮醉的人步履不稳等)，以及建立许多人的相互关系的(里面可以认得出面貌了)。(三)近景(从头至膝)(Semi Close up)，是给观众看见剧中人相互的感应的(里面可以看出面部的表情了)。(四)特写(只有面部，最多至胸为止)(Close up)，是使得观众特别注意一件重要的事项的(这里不论是人是物都放大夸张了)。(五)渐显渐隐(Fade In Fade Out)，是用来划分段落的。(六)化入(Dissolve)，是从一件事立刻转入第二件事，而省略去中间的经过的。(七)移镜头(Pan Shoot)，是欲观众从一个对象移转目光到第二个对象的(移镜头和换镜头各有好处，换镜头紧急，移镜头显出两个对象的关系)。(八)跟镜头(Follow Shoot)，是欲观众从变换的背景中始终注意一个对象的。这是无声电影中常用的镜头。到了有声电影实现之后，因为声带剪接的困难，又加用两种镜头。(九)推拉镜头(Dolly Shoot)，从远景到特写，或从特写

到远景，片子不断，镜头不换，而将摄影机推进或拉远的。(十)划过(Block In, Block Out)，替代无声片中用以省略过渡部分的“化入”，以及那无声片中用以表示几件事同时发生的夹接(Cut In)的。作者在写一部实际应用的剧本的时候，某段动作应当用某种镜头某种摄法，须得预先盘算好(虽然在脚本内除绝对必要外，尽可不必注明，因为一个胜任的导演，读了叙述，自然会晓得的)。如果运用不当(譬如在远景里须要演员做细微的表情，或如场子虽完而事情还在连续时用一个渐隐渐显)，着实会减少观众底了解能力的(但遇好的导演，一定会代你改正)。最后，剧作者并须记得，画面是为了故事而生存的，千万不可为了镜头而镜头。太以注重画面美，以及(上节所言的)小动作，而致喧宾夺主，也可以使得故事松懈的。

第十九问 画面组合如何？

事实既经视觉化了，每个镜头，本身也是恰当而美丽了；更进一步的问题，就是怎样能将画面连缀起来，使得观众觉到整部影片是流利的悦目的，有抑扬顿挫有旋律有焦点是引人入胜的，是“雄辩的”有力的是可以逼得观众不能不同情于剧旨的。这种无数画面的配搭缀合组织(Montage)，是没有一定方式的，须作者每次酌量了情形去设法解决。所幸的是影片画面的组合，也和别种艺术的结构一样，有几个根本条件的。一即是变化，使得观众不致感到单调疲乏而松弛了注意力(如在一场戏内，各种镜头的分配与搀用；好几场戏在同一布景内，镜头角度的改换；小动作的性质不重复等等)。二是调和，使得观众不致因为遇见了突然古怪，意料不到，不曾准备的事，而分散了注意力(如前场戏的末一个镜头，和后场戏的第一个镜头，画面性质，多少相同；又如《四骑士》中的双方并写，一面写欧洲国际间形势紧迫，大战将要爆发，一面即写剧中主人翁的恋爱纠纷被女人的丈夫发现，不能不去约期决斗，互赌性命，两面情绪，都是一样的热烈紧张等等)。三是相衬，使得观众将两件相反的事，联系比较，而加强了注意力(如某英国影片里的“社会上两种不同情形的对照”，清晨六时工人去上工，而享乐的男女方始从跳舞场回来；又如在《党人魂》(Volga Boat Men)里的“一个人前后不同行为的对照”，许多贵族女子穿着很讲究的高跟皮鞋在宫庭里跳舞，不久仍是穿着那些高跟皮鞋，踏着河滨沙泥，一步一步的背摔等等)。

第二十问 解释与分析是否充分而不冗长？

电影剧本应写得经济扼要，冗长了反可以使得从业员误会与混乱；不过也有部分，须要比较详细的解释与分析，以帮助导演与表演者。(一)关于那有重要用途的物件，须有事先的布置与安排(在《牢狱二万年》里，一个病在床上的女人开枪打死一个恶人，这支枪怎会这样便当就在她的枕头下，这是须要事先布置的)。(二)关于有^{意义}

的小动作，须特别提出说明，使得在摄制时不致忽略放松（在 Dishonored 里，一个少年军官是同情并且爱慕那个国际女间谍的，在执行枪决的时候，他拿着一块黑布去蒙她的眼，但是心里不忍，手竟抬不起来，反是那女间谍拿过他手里的黑布，替他揩拭了眼泪）。(三)凡是难于表演的隐微曲折而层次繁复的心理，须分析得十分清楚，使得表演者完全了解容易想法。

第二十一问 开场是否醒豁？

剧本的开场，有迂缓的方法，有急迫的方法，视故事的需要而异。但不论用何种方法，总得醒豁而自然，容易引到题目。那迂缓的方法，共有五种：

(一)以风景开场，如果地方背景是重要的话（《白地狱》White Hell in the Alps 就是这样的）。

(二)以说明剧中几个主要人物的关系来开场（《晚宴》Dinner At 8 就是这样的，太太忙着家务与交际，先生急着要上公事房，女儿想溜出去找朋友）。

(三)以说明剧中主要人物底历史和环境来开场（《恋歌》The Song of Songs 就是这样的，剧中女主人是个零丁孤苦的人物，收拾得一个衣包，正在拜别父墓，要往别处投奔亲戚去）。

(四)以空气开场（《大律师》The Counselor At Low 就是这样的，一个精明强干业务发达的大律师底事务所里，电话一刻不停，会客室里坐满了都是候着要和他谈话的当事人）。

(五)以暗示剧旨开场（《春闺梦里人》The Man I Killed 就是这样的，某年十一月十一日欧战战胜纪念，观众从一个伤兵底拐杖与半截大腿之下，看见庆祝战胜游行的行列中，一队一队的现役兵过去）。

这里所有开场的事实，都不是故事底主要纠纷的一部分，只是一种预备而已。那急迫的方法，亦有两种：

(一)以纠纷本身开场（《牢狱二万年》20000 Years In Sing Sing 就是这样的，一个大流氓被关入牢狱，他自以为是了不得的，而且还有政客替他说情纳贿，他满以为是可以得到例外的优待的，那知典狱官甚是严正，毫不容情，待遇和别的罪犯一样，外加还训斥了一顿，流氓大愤，蓄意要寻机会闹事）。

(二)以几个方面的描写，传达全剧的精神来开场（这是最好的方法，几部伟大的影片都是这样的，如《为国牺牲》Scaramouch 里，道旁有四个骨瘦如柴的乞丐伸手讨面包，而一个贵族方牵着三只肥大的狗散步了回来，以见那时的法国不得不革命；又如《罗宫春色》The Sign of the Cross，开头几分钟，即将罗马兵士的横暴，官长的淫威，一般人的受压迫，耶稣教徒的地下生活，全都宣露，而后来尼罗的残害教徒以及教徒的至死不屈，甚至最后的宗教战胜恋爱，都有其必然性了）。

此外,还有一个特别开场的方法,就是用楔子或前奏曲,或是自己在现代追述自己以往的事(如《风流女伶》Variety),或是故事中次要人物叙说别人以往的事(如《权势与荣誉》The Power and Glory),或是引证一段另外发生可以用来参考的事(如《美人心》Don Juan);但这种在实际上,等于是一大一小两个故事,而每则故事开场的方法,仍不能出前面所说七种底范围的。

第二十二问 收结是否有力?

故事的收结,应当一完即了,大忌拖泥带水;如果稍有微波,应是简短而隽永。通常的方法是直捷的说明纠纷的结果(如《青年时代》This Day and Age 写流氓索取陋规,杀人横行,法律奈何他不得,而一群中学校的学生,激于义愤,团结起来,直接行动,捕获恶人,逼出他的口供,最后把流氓送交法院治罪为止)。但有时也应俏皮含蓄,不宜直率平凡(如《大律师》中男主人,虽在社会上地位甚高,但因出身微贱,不为其夫人所重,后来她竟在他遭遇危难的时候,离开他而和她的恋人赴欧洲旅行去了,大律师失望灰心之余几乎自杀,被一个素来忠实于他并且同情他的女书记所救;这时候,观众都希望大律师和女书记结合了,但如果贸然相抱便庸俗,如果她说许多话去安慰他便平凡;在剧中,他把书记大骂一顿,责她多管闲事;她正在泣不可仰,忽然电话铃声大响,乃是一件重要的案子,要托大律师办理的,那消极的大律师,闻有难案,不觉又是技痒,欣然奔去,一把拖了女书记就走,叫她去一同工作),这种结法,美国电影界的术语,叫做最后一扭(The Final Twist)。还有时候一个故事,须要一种有意义的余波,或是交代事实的(如《巴黎一妇人》A Woman In Paris 里,一个做人玩具的女子,偶然遇见了她的从前乡间的爱人,而不满意于她当前所过的生活;后来那爱人因为她而自杀,她亦从此失踪了;过了若干时,晓得她避居在离巴黎很远的乡村里,生活已经改换,人亦比较快乐了);或是点清题目的(如《再度春风》Reunion in Vienna 里,一个医生的妻子,平常总是念念不忘她以前的恋人奥国某王子的好处,那医生是懂得精神分析的,恰巧那王子因事秘密回至维也纳,医生便留那王子宿在家内,自己反而避了出去;这一夜的情事,写得十分隐约,一切都寄托在次晨王子走后,一家人吃早餐时的闲谈,以及那愚笨的岳父最后明白了的一笑中);或是在纠纷结束之后,冷冷的批评的(如《大饭店》Grand Hotel 里,一群旅客,死的死了,走的走了,犯罪的人狱了,相爱的结合了,那个残废的医生,反来复去,说他常说的一句话,“来者自来,去者自去”;意谓人生苦乐无常,世界一大饭店而已);或是说句反话,更有力的阐明剧旨的(如《铁血鹰魂》Eagles and Hawks 里,一个欧战时的航空军官,因为不忍睹人类的自相残杀,不愿再参加战争,宁愿自杀了;他的朋友替他布置一番,装成是被敌人打死的样子;政府特为他立一个纪念碑,碑上称誉他是一个“为了民主政治的安全而战死的”勇士)。

第二十三问 剧名是否具有吸引力？

提取剧名有五要：一要忠实，不可欺骗（如美国影片 *Clear All Wires* 原是趣剧，直译应为《肃清线路》，有人译作《莫斯科的秘密》，未免是冤人），不可转弯太多（如中国影片《道德宝鉴》，内容是写一个作恶多端的伪君子，他常是捧着一部书看，书名《道德宝鉴》，拿这个书名代表一件作恶的事实，未免太曲折了），最好能够暗示故事的性质（譬如《恶怜》暗示一件严重的纠纷，《蛮牛渡慧王》必然是代表滑稽的事实，观众看见剧名就会晓得的）。二要恰切，不可空泛（恰切与否，要晓得了故事才能判断，已有的影片如《失足恨》《银汉江墙》等，虽不至于不忠实，但并不能使人觉得有“非此不可”之感；将这些名字用到别的影片上，也未尝不可的），但也不可将故事的结局，预先告诉人家（如《侠女救夫人》《大侠复仇记》等，就犯这个毛病，凡是剧名里用“记”“录”“传”“史”“缘”等字眼的，都得格外留心）。三要有刺激，不妨留带神秘，以引起观众的好奇心（如《七重天》《牢狱二万年》《猫与提琴》等），有时并可将两件不相联属，甚或互相矛盾的事实，连在一起，以强制观者的注意（如《六月雪》《桃花扇》《可爱的仇敌》《滑稽歌的悲哀》等）。四要新颖，不可俗套陈旧（如《玉蝴蝶》《玉蜻蜓》《玉如意》《玉莲花》《宫主艳史》《驸马艳史》《俄宫艳史》《罗宫艳史》《俄宫秘史》《英宫秘史》等，不必人云亦云，已经有了《晚宴》《晨餐前》，不必再来一个《午饭》）。五要简短，使人容易说，容易说得（中国影片，剧名最短的只一个字《风》，最长的有过九个字，《四月里底蔷薇处处开》，这是吴中山歌的一句，所以说时还不甚难）。至于提名的方法，约略可以分为十种：

- （一）用故事中主要的人物为名，如《芸兰姑娘》《巴黎一妇人》《三剑客》等；
- （二）用发生故事的所在地为名，如《大饭店》《旧时京华》《巴黎屋檐下》等；
- （三）用发生故事的时间为名，如《都会的早晨》《上海廿四小时》《春江花月夜》等；
- （四）用故事中一件重要物事为名（不论是物质的，抽象的），如《黄金谷》《太平花》《权势与荣誉》等；
- （五）用一种形容词以说明故事中的人物或纠纷为名，如《玉洁冰清》《欢喜冤家》《空谷兰》《残春》《野草闲花》等；
- （六）用故事所代表的一种生活情形为名，如《丰年》《脂粉市场》《大地》《傀儡家庭》等；
- （七）用故事中的主要事件为名（此类最多），如《再度春风》《晚宴》《赛珍会》《美人计》《复活》《为国牺牲》等；
- （八）用故事所欲发挥的哲学意见主张为名，如《挣扎》《如此天堂》《生命之路》《母性之光》等；
- （九）用有名的诗句、文句、成语、俗谚、口头话为名，如《春闺梦里人》《道义之交》《儿孙福》《一脚踢出去》《早生贵子》等；
- （十）借用一个现成的名词，故意歪曲了它的意义为名（美国所谓 *Trick Titles*，好

的可以意义双关,不好的莫知所云),如《春水情波》,春水乃是镇名;《落霞孤鹜》,霞与鹜都是人名;《铁板红泪录》,铁板是四川的租名,等。

第二十四问 字幕是否能帮助剧情?

总说明的任务(因为分说明就是对话,详见后文对话部分中),共有三个:告诉观众以故事中不能视觉化的事实,是最紧要的一个。譬如一个人的姓名,无论如何用图画用小动作是表达不出来的;又如普通的地名(著名有特点的大城市上海北平巴黎纽约等除外);又如历史上的准确时日(如一千九百十六年民国廿三年春等);又如稍为疏远的亲戚关系(外甥、内侄女等),不用总说明,就得用称呼(对话分说明),否则观众实在无法可以明了的。次之,总说明是承上启下的“度介物”,从一个时期到另一个时期,从一个地方到另一个地方,如果使用画面感觉得是太浪费的时候,可以用总说明来过渡;甚至从一事实到另一事实,从一种情绪到另一种情绪,如果感觉到太急促的时候,也不妨用总说明来过渡。再次,总说明可以用作“指路牌”,将事情的以后的动向,故事所包含的意旨,作者对于人生的批评与议论,多少宣示于人。字幕有四忌:一忌呆板重复(如“翌日”,“又一天”,“一星期后”,“过了一个月”,“又过了两个月”等,连续用之,令人生厌)。二忌用得太多(有时作者太喜发牢骚;或太喜掉文,欲借字幕打动观众;或太不放心自己的故事,就是那动作画面可以明白表现的事实,也先把字幕来报告了)。三忌笔调不一致(忽而诗,忽而文,忽而白话,忽而外国的格言,忽而本国的旧词,足以扰乱了观众的注意力与心思)。四忌冗长(这倒并不是说要短略,譬如两个时代相距甚久,便须要一个长一点的字幕为过渡,仅言“廿年后”,便嫌太短,观众情绪不能这样快就可调整过来的;不过字句必须明洁,用五个字可以说清楚了,不必用八个字)。

(以上关于脚本,共九问。)

第二十五问 对话是否显示性格?

剧作者 Percival Wilde 说,对话的作用不同,有的是说明事实的(如开场时补叙已往的历史,或在中间报告暗场的经过);有的是帮助戏剧的进展的(如一个人问他的朋友,“我本来约着她同去看五点半的一次电影的,此刻是几点钟了”?朋友回答说,“早呢,四点半还不到”);有的是专为刻划人物的个性的(如《哈孟雷特》关于自杀的独言,《威尼斯商人》里晒罗克再三称颂法官公道等);但不论一句话的作用是什么,必须同时能显露说话人的性格;那专为表明说话人底心理和情感的对话,必须深刻,固不待言;就是平常报告一件事,在这个人口里,与在别个人口里也不同;简言之,剧中人告诉你事实,都是从他底“情感的颜色眼镜里看出来的”。剧作者写对话的时候,应当

对于说话人底天生的性气，平日的为人，在现时环境中的地位和身份，怀着什么心事，此刻有什么情感，面面都为顾到。甚至极平淡的随便一句话，仆人进来报告“晚饭预备好了”，说话人也有他的个性和身份的。

第二十六问 是否流利顺口？

对话原是有生命的人说的话，就得使观众听了觉得是真人说出来的。在无声电影里，对话作成字幕，映出给观众们读，字句稍为艰涩奇特，还不大妨碍；但在有声电影里，全仗表演者一字一句说出给观众听，有一处听不懂，以后的戏，就不容易了解了。对话必须写得流利顺口，而后演员容易念，观众也容易听。所以在可以实用的剧本里，一切过于复杂而累坠的，或一段中讨论两三件不同对象的对话，简直是没有的（在已往的影片中，最长的一段对话，是 A Free Soul 里末后一场法庭上一个律师的辩护辞，但实际上仍分作无数小段，时作顿挫，中间夹写法庭上别人的反应的）；而不完全的话句，或是半句，或是一两个字的短问，或是有音无字，用得反非常之多；因为这些都是真人说话的口气音调，可以使得对话外表像真而意义格外明显的。戏剧对话和真人谈话，只有一点不同；平常人说话，太不经济，翻来覆去，无用的部分很多；对话是经过选择与精练的，绝少重复；如果有重复的话，那是故意将同样的话，在种种不同环境里应用，以特别着重这句话的意义的。

第二十七问 是否具必要性？

写对话有三个条件，第一是经济，第二是经济，第三还是经济。每一句话被留在剧本里，应当是为了某一种必要的效果，否则对话本身无论如何优美，务必割爱删去。写对话有两种极普遍的“诱惑”，作者必须当心防御的：一是借了剧中人底口大发自己的牢骚（这种事固然萧伯纳等干过，而且干得很好；但这究竟是偏锋，不是正笔；正笔是应当将作者心里所要说的话用故事敷衍出来，而不单是座谈式的讲说出来就算了的；而且牢骚发得不好，就会走到从前文明戏“言论老生”那条路上去的）！二是借了剧中人底口，来些不相干的幽默与诙谐（美国所谓 Wisecuacks），与个性剧情都无关系；在戏里固然好笑，搬出剧本，随时单独地说给人听也是好笑的；这是王尔德的特长；原本是“一套把戏”，说穿了毫不神奇的——就是将一般人通常所承认的理论和主张，故意地不顾实地推翻或误解——譬如，人们通常说，“做人不可说谎”；你便说，“是的，做人不可说谎，至少是不可说得使人家晓得是谎的”！又如在戏里，一男一女相抱跳舞着，男的说，“你现在瞒了丈夫和我在一起，岂不是欺骗了他么”？女的说，“诚然，我和他是前年结婚的，岂不是已经互相欺骗了三年了么”！总之，这类的发牢骚，或是说俏皮话，比起那牢骚地切合剧情以及深刻地显露个性的对话，容易写得多了。

第二十八问 文词是否美丽？

对话虽须像真，但作者还得运用文心加以美化。既求风格的一致（譬如一个哲学家和一个拖人力车者讲价钱，哲学家说话仍得像哲学家，但不妨通俗一点，人力车夫仍得像人力车夫，但不妨文雅一点，除非作者成心开玩笑欲获得滑稽的效果的话）；并须利用艺术的手腕（选择组织等），提高加强说话的效能（使得不但人力车夫比他原来自己说得好，就是那哲学家也说得比他原来自己好）；此外，如果作者是有文学修养的，更可在构句用字方面，下番心思；这样，一部剧本的对话，才可算是完美了。最后，作者务须记得，对话是戏剧的，而不是文字的；美丽在骨干而不在外衣；字句应当秀丽而千万不可堆砌辞藻的。

（以上关于对话，共四问）

（原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会 1934 年）

戏剧说明书的技术

谷剑尘

一、什么是戏剧说明书的意义

中国的戏剧、虽如电影一种、已显有蓬蓬勃勃的气象、但在质的方面、还没有到达完善的时期、这一朵艺术之花、果已在受日光的温暖、雨露的滋润而将含苞放蕊了、可是我们一想到她易遭摧残的脆弱的心、就不由得叫我们危惧起来、今日的日光和雨露虽是帮助她放出灿烂之花的重要分子、到了将来、那摧残者、或许仍旧是她自己呢、现在不已透露了这个现象吗、帮助她放出灿烂之花的是她们、存心摧残她的也是她们、时序的变迁可怜极了、所以我们爱好艺术之花的同志们、应当怎样来维护着、同时先得筹个维护她的法子、我以为要维护今日这一朵艺术之花已在被昔日温暖她滋润她的因时序的关系一变而为摧残者了的时期中、无论怎样大声疾呼、要他们立时醒觉、也是很困难的、我们不如暂时不要管这个闲事——直接来大声疾呼唤醒他们——且从间接的方法、就是怎样才足以完成这一朵灿烂的艺术之花的枝节问题、使她的美完全呈露出来、那末我们要实行这问题、便不可不在未讲戏剧说明书的技术以前、先来谈谈观众与戏剧的关系、和演员与戏剧的关系、然后再转说到什么是戏剧说明书的技术。

从编剧家手里拿到了一种剧本、叫支配好了的演员来表演、不消说演员要先有了解剧本中枢思想的力量、他们的力量、决不像今日一般演员单晓得整本的实现在外面的情节、或者连整本情节不十分明了的那样的愚蠢、我们知道戏剧要有扮演、扮演要有发挥的老套子了、对于第一步的剧情如何可以这样的不在意、既然这样地不在意、要叫他表演出神入化的戏剧、谈何容易、不管新剧、京剧、电影剧、推而至于一切含有方言剧性质的一切杂剧、都非要有演员的表演力不可、演员没有表演力、决不能把复杂的情节深印到观众的脑子里去、不能把复杂的情节深印到观众的脑子里去、那剧本的中枢思想当然会受了无穷尽的影响了、因为这个缘故、凡演员所表演的功绩、止少叫编剧者自己看了也不认识、这种不负责任的演员、在中国真是车载斗量、要中国的

艺术之花、从含苞放蕊而至完成灿烂之花、自然不容易了、中国的戏剧——尤其是电影——演员们对于质一方面、这样不负责任、所以他们便造成了一种怪现象、徒然使对于中国的纯艺术抱有无穷尽希望的人从此灰心、你们不信、单单考察一般昔日爱看戏剧的人们、今日自矢不进戏院子的门的、就可知道了。

照上面的论调看起来、要使戏剧的艺术成功、非直接从事工作的演员们来努力不可的了、设或长此如现在的不努力的演员们一般、那戏剧的“质”一方面、一辈子不会好吗、不错不错、演员们如果真是这样不负责任、的确是不会好的、不是我在这里说句刻薄话、今日中国的戏剧有必需倚赖说明书之势、没有说明书、观众确会不懂剧情、至于这本戏剧的思想、似乎更非说明来说明不可了、我常常看到这一类的戏剧、我只要在报纸上搜出证据来、每天我看报、不能不依序看下去、那些新出的戏或新出的电影片的本事、便在我的面前了、在编辑报纸的可以不负责地拿来填空白、我们却冤枉费了几分钟的宝贵光阴、于无意中读完这篇本事、以便从本事里找到好的戏剧、这是不错的、那些本事都是好材料、立意深远、思想超越、没有一本不是好戏、可是我们伸长了脖子好容易盼望到了开演或开映的时候、就没有一出戏不叫我们失望、有时我们要看戏、竟可以不必进戏院子去、只在报纸上也足够我们的戏瘾了、在这里推论开去、一大篇本事、似乎全在那里说谎、说谎也是一种技术吧、唉、既有了这种说明的技术、我今天真可不必来谈戏剧说明书的技术了、可是据我的意思并不这样、我在现在还须把戏剧说明书的技术的得意大文章续下去、原来这样来写说明、不要说戏和说明往往不相符合、而他所采取的、只不过戏剧说明书的技术中最浅近的一种、惟其浅近、所以就很幼稚、我此刻且把什么是戏剧说明书的意义说了出来。

(A)把剧情全部一丝不漏平铺直叙地写出来。

(B)把剧中所含蓄的宗旨和思想直截介绍给观众。

(C)可以补助演员表演的不足。

(D)指示观众领会剧旨的途径。

(E)使戏剧未开演或未开映时观众先定研究的基础。

戏剧要利用说明来说明、而说明书的意义、只不过上述几种罢了、但照今日的情形、做说明书的不拘是编剧者自己、或由他人代作、他们在下笔的时候、对于上面五条意义都未十二分措意及之、他们还有一种误解、他们下笔的第一步仅想把剧情介绍给观众、仿佛做说明书只要把剧情的全部一丝不漏平铺直叙地写出来就算完事、其实这是很不对的、戏剧说明书的意义还不如如此简单、它还有除(A)条以外的(B)(C)(D)(E)四项责任、一方面果然该把剧情的全部介绍给观众、使他们没有看到戏以前、已先明了这出戏的情节、他还要把剧中所含蓄的宗旨和思想、直截介绍给观众、待他所叙述的情节相合的戏剧或电影、开演或开映了观众看了时有不易明白时、再看了、说明便可以明白、这就是它的力量能补助演员表演不足之处、可是我们尚有指示观众领会剧旨的途径、和使戏剧未开演或未开映时观众先定研究的基础的力量、指示观众领会

剧旨、因有途径两字、并不是说那本戏或这本戏的宗旨拿主观来下肯定的说明、主观的肯定的说明、是不合用于现代的戏剧界的、虽然编剧者自己有一定的宗旨和思想、或者用暗示的方法、但我们因为编剧者的宗旨和思想、不用思索地告诉观众、不但失去戏剧的效用、也把戏剧的精神失掉了、这种庸俗的方法是是不可能的、我们要由观众看了戏自己去想出那本戏的宗旨和意思、观众程度不一定在同一水平线上、不消说因了他们程度的不同、而分出他们各个不同的宗旨和思想、从他们所下对于某剧的宗旨和思想、看出他们对于某剧的同情心、例如编剧的人赞成某种主义或发表某种思想、自有戏剧的情感去暗示、我们千万不能彰明较著地把我在剧中要宣传的某种宗旨和思想告诉观众、这种方法现在很有些误解的戏剧家来使用着、自以为我是鼓吹某主义某宗旨某思想的忠臣、这样的肯定手段、未免太笨拙了、作兴你的主义宗旨思想不适用于一般观众与现社会、那你难逃他人的诟骂反对的影响了、我以为剧旨果然逃不了个我情绪的发泄作用、但最好最妥当不如用暗示的方法指示观众领会剧旨的途径、至于他们观后的批评、可以用不着管的、我们的希望不过叫观众找到领会我所要说的话的途径不致走错就行了、所以说明书也该根据这个方法做去。

二、观众的恶影响

从戏剧说明书的意义讲到观众的恶影响、也值得唠唠叨叨说上一大篇、虽然不免要破废多少的光阴、可也计较不了许多了、我在上面那段文章里曾说过、戏剧说明书有(A)(B)(C)(D)(E)五种意义、而五种意义因有途径两字、并不是说那本戏或这本戏的宗旨、拿主观来下肯定的说明、虽然编剧者自己有一定的宗旨和思想、或者用暗示的方法、但我们因为编剧者的宗旨和思想不用思索地告诉观众、不但失去戏剧的效用、也把戏剧的精神失掉了、我们要由观众看了戏自己去想出那本戏的宗旨和思想、见仁见智、自然有不不同的地方的、并且编剧者也应该明白这个意思、凡在他编述某种剧本时、就应先跳出感情的圈套之外、他只准开脉案、不许开药方、更不许他自己轻下断定说明、或某人是坏人应得坏结果、某人是好人应得好结果、与直截说明某思想是对的、某思想是不对的、如果如此、容易使观剧者得到恶影响、编剧者的态度既然这样要光明要正大、作说明书的自然也要抱定忠厚的态度的、我们知道戏剧舍艺术外还有不可忘掉的一件要素、这要素是什么、这要素当然是指文学、文学的特质、及文学与人生的别种许多活动的关系、在这里暂时不必提起、我们知道是文学——其实亦可说艺术——觉得不能抛弃批评一个字、我们不能说某种思想一定是对的、某种思想一定可以支配现社会、甚而硬叫它历万世而不悖、行四海而皆准、那我们至少要有虚心受人批评的耐性、于是人们因思想的不同、而批评的结果也便各异了、所以批评是最好美妙的字眼、批评可能促进我们的进步、批评(Criticism)这个词、古来是被用在怎样的意义呢、《文学批评的方法及材料》的著者 Gayley and scott 把批评这个词古来

的用途分类如次、(一)是吹毛求疵(Faulte Finding)的意味、(二)是(一)的反对、称赞(To Praise)的意味、(三)是判断(To Judge)的意味、(四)是比较(To Compare)及分类(To Classify)的意味、(五)是鉴赏(To Appreciate)的意味、便是被用在五种意义之内、批评者除以作品及问题为对象的批评——即题材批评——又从方法上说、应用历史的研究方法的是历史的批评、应用科学上的原理及科学上的研究方法的是科学批评、应用哲学上的原理及哲学的研究方法的是哲学批评、这都得由他们自己去选择、将来再看他们的结果、但现在我们在一切地方看来、似乎有不许批评或用不着批评的意思、在作者已经告诉了我们了、仿佛说我们这件东西是专给社会中某一种阶级的、不赞成者竟可以不赞成、可是不赞成者无鉴赏我这作品的权利、所以在戏剧说明书有所谓剧旨、把戏的宗旨告诉别人和单招徕这种宗旨相同的信徒有什么两样、这种滑稽手段、虽然可以谢绝一般的批评、可以避免受批评的结果的恶影响、而手段终显见是不大方了、把剧旨先告诉人们还有一种恶影响、就是搅乱观众的脑神经、例如有一种剧本往往正面的描写而却能收相反的结果的、因为被作说明书的用他的主观写上一篇剧旨、反使他的批评后的相反的结果失败。

三、说明书在文学上的地位

说明书自然也是文学、在文学上也占有重要的地位、文学是什么、这个问题在各家的答案都不相同、文学有两种原素、我们却不能不知道、我们知文学有它的定义和特质、颇斯耐脱(Posnett)对于文学曾有精密的定义、他说文学是包括散文或诗的一切著述、其目的在反省宁在想像的结果、与其在教训与实际的效果、宁在给快乐于最大多数的国民、并且是排斥特殊的知识而诉于一般的知识的、十九世纪初、英国著名文学者台昆雪(De Quincey, 1785—1859)也说过先有知识的文学、其次有力的文学、前者的职能是教、后者的职能是动、于是他的解释可以说和颇斯耐脱上面的定义相像、但美国浚林斯顿大学英文学教授亨德(Theodore Whunt, 1844)说、文学是思想的文字的表现、通过了想像感情及趣味而在使一般人们对其容易理解、并且惹起兴味的、那样非专门的形式中的、依了这个、亨德对于颇斯耐脱的只说想像而不说感情、更明白的说通过感情、所谓感情在制作文学上或鉴赏文学上确是重大的要素、俄国大文豪托尔斯泰(Tolstoy, 1828—1910)的著名《艺术论》(What is Art)(1898)所说、更能知道感情是怎样重要的文学的要素、另一方面我们也不可明了文学产生的阶段、语言文字都是人类达意表情工具、达意达得好、表情表得好便是文学、所以文学要有三个要件、第一明白清楚、第二要有力能动人、第三要美、文学既有这三要件、那文学的基本作用必须先要叫人明白懂得、懂得可还不够、懂得了还要人不能不相信、不能不感动、我要他高兴他不能不高兴、我要他哭他不能不哭、我要他崇拜我他不能不崇拜我、我要他爱我他不能不爱我、这是有力、是力的文学、那末我们说到编述说明书并从

文学上的地位研究起来、说明书也逃不了教的职能和动的职能、但我们放眼观看现在一般人所作的戏剧说明书、有没有教的职能和动的职能的力量、换句话说、现在一般人所作的戏剧说明书能不能使人读了高兴、哭、崇拜我、爱我、能使人高兴、哭、崇拜、爱、那自然可以引人入胜而非教他在舞台再现或银幕再现受二次的感动不可、不幸现在一般人所作的说明书、都够不上这个资格、因为他们所有的出品全未经过修养、第一步的要明白有些还做不到、第二步要动人、第三步要美、更谈不到了、有的太短、不能明白清楚、有的太长、令人读了头痛、还嫌它太详细、这样如何能动人如何能美呢、所以现在的戏剧说明书、是没有文学上的地位的(本文参考胡适之的《什么是文学篇》及本间久雄的《新文学概论》)。

(原载明星公司特刊第18期《良心复活》号 1926年)

谈谈本事作法

文 宪

我为甚要替《美人计》作起本事来呢？我并不是说《美人计》的本事原文作得不好，好是好极，但可惜它原文来得太长；且有多少和《三国志》说部相同的地方。若直接把它转载出来，占了篇幅不要紧，怕会令读者生厌。又因为我没有看过《美人计》这部影片，好和歹简直说不出，所以索性替它写下一篇本事来塞塞篇幅，使读者于玩赏图画之外得到多少文字介绍，这益发显出我爱护国产影片的微意。现在正好趁着这个机会，把本事作法来谈谈。谈得对呵，我固希望以后作本事的人留意一点；谈不对呵，还要请读者诸君指教，我当然十二分虚心接受！

本事西文作 SYNOPSIS，即撮要二字的代名词，质言之，不外把剧情大意用记述体例写出一篇简而明的文字，能够愈简愈妙，只须令读本事的人能明白剧情大意便了。至于“说明”和“对话”——即如一封书或是两个人对谈之类——这都是关于字幕上的编制，作本事的人应要分清界限，万勿胡乱加入，倘一加入，便算失了本事的真面目了。须知读本事的人，大都在购券入座以后和银幕未开以前凭着几分钟光景，想知道剧情的大意便了，倘若是拖泥带水般不厌求详地作出一篇洋洋洒洒知无不言言无尽的本事来，试问观众能有多么时候去拜读呢？那岂不是反而失了本事的值价和效能吗？虽然在观众当中提前把本事细读一遍的也未尝无人，但不过是少数罢！一部影片的本事，是要使多数人于最短时间看得明白，不是要使少数人于长时间如念书般诵读，这才算是本事的正当作法。总之，但凡字幕中所有的“说明”和“对话”，作本事人例应要避免的，因为这一类的“说明”和“对话”，观众自然会向字幕中寻求，作本事的人只有作，实在没有记录的必要。这就是我要替《美人计》作本事的一个动机。我对于《美人计》原有的本事也要称赞它一句好。好在那里？我不能承认它是一篇好本事；但可以称它是《三国志》中的一段好小说。

上面所写的是我从西文本事(SYNOPSIS)的字义和多数舶来影片的本事中体察得来；或者国产影片的本事另外有个作法，那末，似乎不该沿用“本事”两个字了。因我对于国产影片尚是门外汉，不晓得有说错没有。

末了，我还要说一句中西合璧话：现在各影戏院的戏单上所载的舶来影片的翻译

本事,并不是从西文原有的本事译来。因为西文原有的本事,没有“说明”和“对话”,而各影戏院的戏单上所载的翻译本事,是专为利便不懂得西文的观众而设的,所以要向西文原有的说明书(Story)或是按照字幕中所有的“说明”和“对话”译出,免致观众发生困难。但我以为也不该沿用“本事”两个字,到不如依照西文 Story 字义改作“说明书”三字,比较觉贴切一些。因为本事(Synopsis)和说明书(Story)各有不同之点,不过向来没有人研究过,所以弄得一塌糊涂罢。

(原载《中国电影杂志》 1927 年第 1 卷第 6 期)

关于说明书的讨论

周剑峰

说明书虽是小小的一张纸片，但是它和观众们的关系是很密切的。它不仅可以使观众在电影未开映前，读着消遣。把它保藏起来，在闲着的时候看看，也可以把忘怀的剧情重复记忆起来。如今上海各影戏的说明书，都不能使我们充分满意，我觉得他们实在有改革的必要。

说明书最重要的当然是文字。近来的说明书，大概都用《聊斋》式的笔法，这实在是大误。我以为说明书的文字，最要紧的是浅显，以便稍为识几个字的观众，就能够了解。做说明书的最好把这本影片先看一遍，切不可按照 Synopsis 直译；实在的，我曾经看过几本影片和 Synopsis 有许多不同的地方。

说明书虽然只要一篇本事就够了，但是最好是加一些材料进去。或是下次开映那本片子的消息，或是主演本片者的小史，考究些的，再印几张铜版进去。上海这许多影戏院，可惜篇幅太小，总没有像我意中的完美。

说明书最好是印成一本小册子；这不但使观众满意，就是影戏院也可以多收入一笔广告费。上海虽然也有几家把说明书印成小册子，但是印刷排法封面颜色纸张实在太不注意，以致一些也不能引起观众的美感。其余的，大概是小小的一张纸片，很容易使观众们毫不爱惜的把它丢掉。

说明书虽然在表面上看来不甚重要，但是我们试看观众们一进影戏院就东张西望的要寻说明书，就可以知道它的潜势力了。我们很希望影戏院的主人不要忽略了它，把它弄成一张使人厌恶的刊物啊。

（原载《中国电影杂志》1929年第15期）

说 字 幕

天 笑

影戏者、无言之剧也、于种种表现中、失一语言之重大条件、于是欲以文字弥其缺、则谓之字幕。

凡今向上之电影家、对于电影字幕、务求其经济、闻德国有一电影片、全片仅有两字幕、且凡遇良导演、其字幕必甚少、我辈对于字幕、未尝有若何之经验、但就所视之电影、则事实已告我以如此、盖导演之良者、自能以剧中情节、明白晓畅于观众之前、不必为种种之说明、且以说明之累赘、反足以减少观众之兴味、此不独电影为然也、即舞台剧亦以含蓄为妙、往往无言之妙、胜于有言、故字幕之经济、辄为良导演家所主张、唱高调者、且谓电影剧将来或至废弃字幕、亦未可知。

中国影戏事业、尚在萌芽时代、固不乏研究深思之士、其导演家之日有进步、自不待言、对于字幕、亦颇多研究者、余友洪深陈寿荫汪煦昌诸君、对于电影、均博采友邦之菁华、以饷国人、尤于字幕三致意、盖字幕之优劣、有左右电影之力量、佳妙者平添无数之精彩、而拙劣者减削固有之趣味、是在斟酌之得宜、亦不能不自矜其高超、而不为观众计也、字幕之力求经济、尚矣、然为中国萌芽之电影谋、亦未敢即以为定评、盖字幕之经济、有两个先决条件、一属于导演、一属于观众、属于导演者、即如我顷者所言、凡导演之良者、自能以剧中情节、不必说明、而显露于观众之前、一举一动之间、皆能使人意会、更遇技艺高尚之演员、则能以眉听、以目语、即手足一动作之间、处处皆戏、即皆处处说明、处处对语、而字幕渐处于无用之地、然有良导演者、固可如此、无良导演者、亦能之乎、属于观众者、则凡事不能不注意及程度、中国之电影、固在萌芽、而中国之观众、亦甚幼稚、对于少数知识阶级之应付、不足以供多数普通观众之明了、若过于经济、则仅可供少数人之赞美、此非所论于电影普及之欧美各国、盖彼之观众、程度已高、但须略加题意、即能立会而得、乃谓吾国之观众、已到此程度乎。

至若今之影片、以恶俗之画、怪异之字、涂饰于字幕、以取厌于观众者、大抵彼之影片、仅摄成为自赏计、而非欲供献于观众者、不然、何其不顾观众之心理、徒徇一己之弄笔耶。

（原载明星公司特刊第5期《盲孤女》号 1925年）

撰述字幕的一点小经验

王芳镇

撰述字幕的要素、无非要简洁明了、切忌拖沓冗长、片中的重要字幕、观众固然极表欢迎、但是文句过于拖沓冗长、就未免使观众厌恶了、尤其是妇女和儿童、更能减少他们的兴趣、这是我们应当注意的、字幕中有总说明与分说明的分别、普通的习惯、因为总说明的范围、比较宽广自由些、在撰述的时候、不妨先作成功、而后再作分说明、较为有点头绪(但这也不是一定的规律)。

全剧的提纲、并不是指全剧的本事或情节、是指全剧中字幕的提纲、在外国影片的字幕中、时常可以看见这类字幕、它可以将全剧最后的结果、或所标的主义、在全部影片还没映出以前、用一张字幕说明或暗示、使观众预先知道全剧的主义或结果、增加映片时充分了解的力量呢。

按着我国的情形、文体的种类很多、但是用在字幕中的文体、总要顾到普通一般人都能了解、不过既择定了一种文体、就大应当用那一种体裁、不宜忽然是文言、忽然是白话、忽然又是诗与歌、使得观众眼花缭乱、感受不快、但是就素来的情形看起来、常以文言用于总说明、白话用于分说明、这是一种折衷的办法、总之、字幕中的文体、应当斟酌开映地方的情形和习惯、以及观众的程度、在每一种影片之中、字幕的数量、应当力求减少、这是稍有电影知识的人、所公认的、我们要求字幕数量减少、应当知道一种原则、就是凡演员能表现出来的情绪和意志、就不必再用字幕去说明了、更要根本认定、字幕是因为不得已才有的、不要存心以为没有字幕、就不能叫它做一张影片。

有时导演讲因为没有精密的预算(这是就现在一部分的中国影片公司说)、往往在全剧告成以后、忽然发现关于剧情上的漏洞或矛盾、遇到不能再行修改时候、就可以利用字幕、按照剧情去设法补救、这种办法、确是不得已而勉强做的、但是出片后、至少也可以减少许多攻击的批评、一方面、无形中消灭补全片的斑点。

(原载《电影周报》1925年第3期)

谈电影字幕

剑 云

《电影杂志》因五卅惨杀停刊、中国电影界遂少一宣传机关、读者憾之、主者任君、应社会之需要、虽以百忙之身、而不能忽然于其副业、二卷一号乃继续发刊、承亲拟此题、属予作稿、予于电影字幕、殊少研究、辞不获已、则姑就浅尝之经验、聊述所知、为本志补白、未敢自信其有当也。

电影剧与舞台剧、其异点有二、关于表演方面、舞台剧为继续的、而电影剧为间断的、其次则舞台剧为有声的、对白之善、声浪之美、大足以助表演之不足、而电影为哑剧、凡表情未能达意之处、不得不赖字幕为之叙述、故电影字幕实与舞台对白同其重要。

舞台上之对白、注重于台词之完善、与声浪之优美、有一不当、则演员之表情即不免减色、银幕上之字幕、亦注重于造句之善、与修词之美、有一不当、演员之表情、亦因以减色、此二者之所同、其不同之妙、则舞台剧之对白、台词可不受拘束、且可稍加变动、所谓运用之好、存乎其人、词苟佳、音苟美、则句虽长、观众决无憎厌者、电影字幕则不然、其唯一之要义、在乎经济、若作者信笔挥写、长篇累牍、则文词纵美、亦有喧宾夺主之嫌、盖观众皆为观电影而来、意在观演员之表情、并非读文学之词藻、撰字幕者、苟能熟记、画龙点睛、言间意赅八字诀、则庶几克尽厥职矣。

字幕一名说明、分叙事、对白两种、叙事又名总说明、编辑者对剧情之说明也、或用花边、或用景、或用寓意画、分说明即剧中人之对白、加“”符号、以示区别、大抵影戏之原素不外乎美、字幕之题绘者、慎毋以恶俗之画、怪异之字、弄巧成拙也。

予书至此、当一谈中国影戏之字幕、中国影戏尚在萌芽时代、卑之无甚高论、未可与欧美电影艺术等量齐观、当为识者所公认、试观一二国制影片之研求艺术者、营业皆不振、而其他注重剧情、劝惩色彩极浓厚者、则甚受普通社会之欢迎、由此可知中国观众之程度、犹在初步、而制片公司为培养根基起见、亦只能察其需要、逐渐提高、实未能一蹴而几也。

中国影戏之字幕、有于总说明用文言、分说明用白话者、则文言当取其浅显通俗、忌多用之乎者也等虚字、尤忌用典、曩者《古井重波记》之字幕力求高雅、遂如林琴南

以桐城派古文译小说、虽得少数文人之欣赏、其如大多数普通观众何、最近影片字幕之佳者、如《不堪回首》、如《冯大少爷》、经济含蓄皆能顾到、颇得知识阶级赞美、然而多数观众、则仍不甚明了、此无他、程度限之也。

是故在过渡时代之中国影戏界撰字幕、欲使知识阶级普通观众两皆满意、实为不可能之事、为推广营业计、乃不得不降格以从俗、于是遂得以下之结果、曰不经济、曰少含蓄、此亦无可如何也。

（原载《电影杂志》1925年第13期）

字幕之我见

董柏崖

吾国电影事业、进境未为不速、试将最近新片、与二三年前之旧片相较、则觉旧片之陈义表情、都无是处、而新片之结构、颇有恰如吾意者、惟补充戏义之字幕、则仍故步自封、可观者少、非失之冗杂、即失之迂远、甚或衍文别字、满幅皆是、适足令观客增无穷之痛苦、而移恨及于影片之本身、若是则诚奚贵于字幕、转不若不着一字之耐人寻味矣。

制字幕以简短明净为尚、宜惜墨如金、不可多置一字、更宜瞻前顾后而不相犯、切不可卖弄家私、将一肚皮班马文章、尽量搬出、即运用典故、亦须取乎浅近而习见者、盖观客非尽属通人、而电影院亦非设量文艺之场会也。

昔人炼句、有以纱帽圆领为目者、秀才之文曰、则其帽已纱矣、而领已圆矣、孝廉节之为纱其帽而圆其领、进士则曰、而纱帽圆领、首艺语似顺口、而文艺殆尽、次则稍简、顾味仍酸腐、且嫌粗陋、仍如末艺之直捷痛快、更为下文蓄不少气势哉、此虽笑谈之资、实足为炼句之规范、制字幕者而领解及似、庶几得之字幕之较满吾意者、厥为《玉洁冰清》、寥寥数语、有初写黄庭之妙、吾友梦殊楚宝、亦为个中能手、梦殊曾为《将军之女》制幕、楚宝曾为《火里罪人》制幕、闻均极佳胜、惜二片在沪开映时、予方返浙、不克一睹为快也。

前观某外国公司所出之《情天终补》试片、其字幕不知出自谁氏手笔、乃支离脱漏、颇有文不对题之处、且语气多含欧化、而又不能自顺其辞、闻是皆译自西文、而西人复强迫其如此、译之者极无自由伸缩之权、此中甘苦、吾友钝根固已深尝、曾在夏之花中草《字幕闲谈》以非之、吾复何责。

(原载《银星》 1926 年第 2 期)

写在《字幕之我见》后

吴玉瑛

读了上期董柏崖君的一篇《字幕之我见》、使我也发生同样的感触、特就董君意所未尽处、再写几句。

电影是无声剧、所以剧中的旨趣、剧中的意义、全赖演员的表情中、澈透的传达出来、至于影片中的字幕、是万不得已才一用的、所以德国影片像《风流女伶》《最后之笑》等、字幕极希、剧中的奥妙、都用各种科学的思想、及演员的表情中演出来、而却能博得全球人士的欢迎、这是何等的可贵啊、因为电影既是社会普遍的艺术、是供给上中下三级人们、共同鉴赏的、并非贵族式、更不是鄙陋的、再进一层说、电影是供识字阶级鉴赏的、也是给不识字阶级鉴赏的、是供本国人鉴赏的、也可供非本国人鉴赏的、如此说来、字幕更是愈少愈好、其可以于表演中写出来的、最好是省掉一幕字幕、欧美电影界、近来在这一点上、很能顾到、故新出版的几张影片、已在极力的实行简省字幕了。

本来电影是描写人类的生活的、观客们化了钱、也是为了鉴赏描写人类的生活的影片——这一类的观客还极少、大半是用以消遣娱乐的、决不愿有满幅字幕充塞着、然而反观我国的影片、那一部不是横一张竖一张、充塞着字幕、每每有演员很可以表演得出剧中命意的所在、却都用字幕来代替、甚且还有全剧极精采极重要的部份、也以字幕述出、算是完了事、这在我们识字的人看来、尚可明白剧中的情形、然而已觉着枯涩乏味了、若要供不识字阶级或非本国人看、他们是不识字的（指中国文字）、他们不知这种关系全剧的字幕的用意、结果、使他们对于这部影片、感着无趣味、我也曾自己试验过——诸君不要以为我是呆人罢——往观某部中国影片、凡是映着字幕的几幕、特闭着眼不瞧、结果、便是一知半解、观后一些也没有印象、一些也没有感触、第二次这部影片开映的时、连字幕也瞧在眼里、始易明白他的剧情、如此说来、这部影片是完全靠着字幕衬托出剧中的意义的、反之、没有字幕、就不能使观客明了剧中的旨趣、不识字的人、他们于字幕上映出的字、自然不懂、那么他们观这张影片的结果、也是同我第一次一样、便是一知半解、一知半解、而欲求其发展、而欲宣传和推销外邦、这自是难乎其难了、武断的说一句话、现在的中国影片、虽然在勃兴时代、然而仍不能受非

本国入欢迎的、也许由于布景摄影导演演员的敝劣、字幕太多、和以字幕写剧中的要点、使不识本国文字的非本国入、和剧情发生隔膜、而感乏味、也是一个极大的原因。

我有一位外国朋友、他对于电影、素有研究、并且对于各国影片、都有一个见解、他说德国影片、描写片段的人生、极细腻而深刻、美国影片、大半着重豪华、法国影片、注重布景的伟大、日本影片、注重演述英雄的掌故、至于贵国的影片、注重字幕、人们跑进了映中国影片的所在、好似跑去看一次映在银幕上的字幕小说、他这个见解、未免太刻苦了我国的电影界、然而细细想来、他的话也非无因、这更使我对于本国的影片、感着羞愧了。

还有一层、中国影片里演员的对口白委实太多了、电影既是无声剧、剧中的口白、我们自然听不得、没办法、也以字幕了之、我曾在美国电影杂志里看见过二幅画、一个电影女明星(名忘)、她的面部、完全被书遮没、只露出一双眼睛、她能在这一双眼睛中、表演出十四种喜怒哀乐怨慕癫狂的表情、又把脸部遮没、只露出一口唇、也能化出五六种表情、却都能令人一望了然、那么她身体全部表演、必更澈透逼真而可观、我国的电影演员、何不也于这一点上着想、下一番苦功、将自己各部表演仔细的描摹研究、结果必也有显明的进步、将来用以表演于银幕上、一则以表演的能力、可以省却了许多的字幕——因为字幕在不能以表演达到的地方、才一用的、演员的表情、有显明的进境、设法用各种喜怒哀乐的表情、叙出剧中的旨趣、自可节省许多字幕、一则可以与人以一种深刻的影象、和自然的感动力。

译述字幕、决非一件容易的事、一须译得和原意联络、二须简明、三须文法不错、目前中国影片、都能顾到这一点、所以译文日见进步、惟仍不免有错谬百出的地方、差不多每一部中国影片总有一二处文不对意、甚且还有于小小标点及写法也弄错、这种不应该有的错谬、我认为是影片公司的敷衍了事、须加以改良。

我很希望我国各影片公司能够顾到以上数点、加以改良、那是我所最企望的。

(原载《银星》 1926年第3期)

咱们的话

陈大悲

银幕的艺术、在有声电影的根基确立以前、所注重的当然是表情与动作、但是表情与动作所传的情绪、往往也有许多地方赶不上语言的清脆与致密、于是乎不得已而用字幕。

字幕当然是愈少愈妙、大块文章的说明与对话、不但对多数不能了解的普通观众不很适用、就连在智识较高的观众面前也难免取厌、字幕既不能多用、则字幕中字句的选择就不得不力求经济了、一句要有包涵数句的力量、一字要有胜过数字的效果、所以作字幕人的心理应当与作文投稿人的心理恰恰相反、一般投稿人心理的要求是要把文章拖长、因为文章越长、字数越多、酬报也就越多、作字幕的人因为要顾虑到每尺胶片的价值和所耗观众的目力、所以在作稿的时候就不得不再三的考虑、然后方敢落笔、写了再改、改了重写、这一番工作的辛苦、大概不是一挥而就的投稿先生们所能梦想得到的吧。

对话的字幕比说明的字幕尤其难写、对话必须保存各个人的口气、所以用白话比文言来得亲切有味、中国的方言这样的复杂、不但南北有许多的隔膜、就连同一省分的江南与江北、方言的相差就这样的远、我们执中的办法当然只有采用所谓的国语、使南北各处的人都比较容易了解、国语似乎是以北京方言为标准的、所以近年来国产影片的字幕里面常常有咱们一类的话。

咱们的话是不容易说的、南方人听见戏词里有咱家来得卤莽一类的话、以为这个咱字是北方人口中的我字、而咱们自然就是我了、记得在北京某电影院看影的时候、字幕上有许多咱们一类的话、引得北京的观众嗤嗤地笑、我就觉得这样的误用不如不用为妙、譬如说罢、用咱们的地方尽可以我们代之、就在北京人嘴里以我们代咱们、也是不足为奇的、何必一定要弄巧成拙、闹成笑话。

如果一定要用咱们、那我们就得仔细研究咱们的意义与习惯的用法、以及咱们与我们不同之点、这不同之点只怕普通的北京人一时也未必能够回答得出、或者他也以为是一样的、但是等到你南方人一说出口来、他就觉得这咱们是用错了、咱们就是我们、那一定是不错的、但是比我们的含义较为狭窄一点、咱们是连你——听者——都

包括在内的、我们是你——听者——除外的、比如说罢、我们几个人在一间屋里对你说、咱们一块儿走罢、那就是要你同走的意思、如若说、我们可要走了、那就与你毫不相干、还有一种特别的用法、北京城里的人有一种比别处人不同的地方、就是对交浅的朋友表示较亲的态度、所以说话之间也比较别处人显得和蔼可爱些、即如直呼朋友的号、在我们南方人呢、非到交情极深的程度、轻易是不肯出口的、在北京朋友里面、就许一面之后、从此就彼此以号相称、不但不以为不客气、反例有表示彼此毫无猜忌十分亲密的意思、他对你一表示亲近、如果他比你大、马上就可以称你的夫人为咱们的弟妹、而称你的母亲为咱们老太太、凡是你的甚么、他都可以称为咱们的什么——虽然实际上是与他毫不相干的。

还有一个北方人所不懂而南方人常常写在字幕上并且还自以为是北京话的、就是这个替字、譬如说、你替我去倒杯茶来、北方人是说、你给我去倒杯茶来、用替字的地方在北方人嘴里念来、处处觉得咬牙、不是味儿、吃是食、喝是饮、但是吃喜酒的吃字、北方人也是用惯了、北方的知道就是南方的晓得、不会唱戏或是交际不广的北方人不大懂得晓得的意义、南北通用的就是明白不明白、和明白两字、有许多地方可以代替晓得与知道、打哈哈犹如上海的寻开心、有许多作小说和字幕的朋友都误认为哈哈大笑、您(ning)是你老人家的缩写、写您老人家是不对的、北京人对认为平等或较高的人都称你为您、称你为你或许是有侮辱你的意思、但是称你为您、也不一定就是尊敬你、说不定在骂你打你的时候还称你为您呢、也许是因为他说顺了口的缘故吧、这个用法和汉口人口头的称嘿家差不多、别字是不要的缩写、在西南各省则用莫字。

总而言之、过于偏僻的土话、无论是北是南、如果没有必要、咱们还是少用为妙、您说对不对。

(原载《电影月报》 1929 年第 10 期)

字幕之研究

张西荣

一 绪言

中国电影开倒车这问题、在他们十七年度的出品已完全证实了、其实也没什么、归纳起来说、还是老板的钱迷没有醒过来、虽然关心电影的人日日在骂、然而有什么用呢、结果总得是你骂你的、我做我的。

中国电影固然是不可收拾、所以若非根本把它改造过来就不成功、但重新改造却并不容易、最紧要的当然是要把钱迷的人醒过来、其次在未动手以前也似乎应有充分的预备、为这个、提出来讨论的问题可就不少、有的是剧本本身的问题、有的是导演、演员资格的问题、又有的是摄影时候的问题……然而、最少人注意到的就是字幕、依我想、字幕在中国电影里面的地位、大概还不算一件不值得讨论的事、因此我就把我所要说的说出来。

二 字幕的讨论

A. 什么叫字幕

关于字幕的意义、概括的来说、字幕就是拿来补助影片内不能表示的情景或对话、使观众得到确切了解而设的一种事物、所以它的好坏、直接影响到演员的做工、间接影响到全片的节奏、其地位之重要可见。

B. 字幕的历史与地位

说到字幕的历史、任谁也知道、它的历史很长久而且很光荣、正如电影的一样、我们试想想、中国电影的老板们爱钱、但怎么却不肯把这一大批底片的钱也省下来呢、而且有时还要占到全片十分之三、这又是什么缘故呢、从有电影起直到现在、有没有一部片能够绝对废去字幕呢、你若想了想这些问题、则你便会恍然大悟、知道字幕在影片内地位之重要了。

三、字幕的变迁

A. 从前的字幕

不用说、从前的字幕是比较现在不如的、因为在那时候是没有什么光线可讲求、位置也弄得不对、有时写得太挤、字体小到几乎看不清、长度更不管、三两字句的对话有时也摄它几十尺、较长的却是一现就完了、所以有些人遇到映字幕就把眼睛闭上、于是结果就只有使人感到不快、领略不到片中的奥妙、而这些不良的地方、在过去的外国长片和旧的谐片内都可以见到、在国产片更是显明。

B. 现在的字幕

现在的字幕就可与从前不同了、在舶来品每一部片的字幕、有专员去负责撰述、摄成后要经过导演的严厉删改、要经过试映时公开的剪驳、而且同时还注意到该字幕的光线、长度和衬景、这样、工作才算完成、但自从德国的《最后之笑》渡美公映后、美国的制片家就大受打击、因为这部影片、是拿字幕的量来号召、一切难以表示的情景、于可能范围内他们都用描写法来代替了、于是美国的制片家、就想尽方法来减少字幕、因为他们已经受观众的指摘不少了。

由此、我相信在最近的将来、字幕就会在淘汰之列、然而回顾我们的国产片、字幕不特不见得减少、而且还似乎增多、倘若这样弄下去、则国产片将来会做到影片字幕化、变成一部活动绣像《西游记》或什么《七侠五义》之类、所以、我也不敢希望国产片做到不要字幕、只要求他们减少字幕、如此、既可以省钱、又可以令观众满意、这又何乐而不为。

四 怎样才能完成良好的字幕

字幕要改良的话、是任谁也无可以否认了、那么怎样才能完成良好的字幕呢、于是我说、第一、撰述字幕、并不只是文从字顺就作算、是要把片内不能表示出来的情景或对话写出来、所以想撰述字幕、就先要认清那几处是非要字幕不成功的地方、然后才去研究字句、所用的字句不要太深奥、也不能太庸俗、亦不得过于冗长和含混、总括一句、就是所用的文字要经济、所表示的义思要明显、以上只限于撰述的话。

其次就要说到字幕的编配和摄制所应注意到的事、编配这件事、最初是由撰述人去负责、完成之后就轮到导演来审查、看看有什么地方要删去、什么地方要加增、然后就是摄制、摄制最重要是光线、其次是长度、绝对不要使字幕的光线闪烁、字幕的长度有太过和不及之处。

字幕的功用、除上述外、还是调剂眼球感觉力的唯一好机会、这话怎么说呢、举例来说、比方想由一幅极暗的景、转到另一幅在强烈日光下的景、那么近乎这两景之间

就应有一段字幕、字幕的光线就得是近乎强烈、这就是想令我们的眼球不会忽然受到两种绝对不同的光线的刺激、这就是所谓调剂眼球感觉力的唯一机会。

五 总结

我们、不论制片者与观众、现在再不要忽略字幕了、须知字幕比什么还重要、没有它、在现在就什么影片也不成功、所以我请大众都起来改良字幕、制片者尽力去改善你们的影片的字幕、注意到撰述、编配、光线、长度、衬景等等问题、同时我们观者、就得随时指导他们、不要客气。

最后的最后、我还得声明我发表这篇东西、是存有两种希望、第一、我希望能以这篇东西引出更有力量的讨论、第二、想由这篇东西内对国产片有少量的贡献。

（原载《中国电影杂志》 1929 年第 15 期）

新剧家摄影戏的我见

惠 民

新剧自新民民鸣相继辍演、已呈风雨飘摇之象、幸而郑子正秋再起、主持和平社、硕果仅存、未始非新剧最后之一线希望、詎知一般新剧家仍不修边幅、间接的摧残新剧、致使正秋灰心、宣言脱离剧界、于是正秋中兴的新剧、卒以正秋灰心而再亡、降至今日、所谓新剧者、已无独立之能力、不过为各游戏场多添一种游艺而已。

去年以来、吾国之影戏事业、代新剧以兴、蒸蒸日上、大有一日千里之势、不过事属初创、人材缺乏、摄影之演员、尤觉不可多得、于是一般影片公司、急不择人、竟利用失业之新剧家充作演员、在彼辈穷途末路、饥不择食、自乐于就范、而影戏之前途弥觉危险矣。

新剧之失败、率因一般剧人、太不修边幅、失社会之同情因以一蹶不振、换言之、新剧之失败、完全是人的问题、非戏的问题、乃今日影戏界中尚思用此辈败新剧之剧人扮演影戏、犹之用亡国之臣以治国、败军之将以统兵、其决无好结果可知、今日新剧界所遭之不幸、恐即将来影戏界之痛苦、殷鉴不远、何事故蹈覆辙乎。

或谓新剧家富于演剧经验、用以扮演影戏、根底已深、可省许多培植之功、然而今日之新剧已失真正新剧之精神、彼等所具日近魔道之经验、安能合用于完全以艺术为根基之影戏中哉、况今日新剧界中胸有点墨者、能有几人、聚多数无智识之人、摄取影片、根本上已一错误、新剧家所摄之片、已经入映演、其成绩如何、凡稍具影戏智识者、当能鉴别、现亦不必细加品评、总之彼等在影戏中之做作神情、完全与舞台上演新剧时无二、处处露出新剧作派、例如二情人久别重逢、先必远立、引目相视、继复相向而奔、抱头一哭、又如男女订婚、必娇作含羞之状、及饰物已换、手续全备、而一幕临举、又必由旁人牵引、互相握手、作一甚不大方之表情、此种矫揉造作之做派、演于影戏中似觉乏味、因矫揉造作、即失却影戏中写实之价值也。

是以今日之所谓新剧家者、虽未必无优秀份子、而可取之人材、充其所能、亦仅能演今日之所谓新剧、所谓何等材料、只可造何等器具、若必欲强以演影剧、犹之请箍桶匠造屋、未有胜任者、吾国影戏事业、方在萌芽时代、办理影戏事业者、当放远眼光、从根本上培植人材、为吾国影戏界开辟先路、切勿急于成功、苟且从事、况影戏非投机事业、正不必急急也。

（原载《申报》 1922年9月26、27日）

新剧家不能演影戏吗

郑正秋

中国影戏未曾出现、先有新剧家绝对不能演影戏的空气、所以遇着一张影片里有乱动的做作、就说他是新剧化、为了这新剧化的关系、许多影片公司遇到选取人材、都不敢用新剧家、于是新剧家就有反动的议论、他们说、凭舞台经验上镜头去表演、算是新剧化、难道那些毫无戏剧知识、只会在背景里坐坐立立、走走路、说说话、摇摇头、点点头、笑也笑得勉强、哭也哭得勉强、动也动得僵硬、做也做得僵硬的非新剧家、反而比较的算优美、算高尚、算吻合于影戏的艺术吗、新剧化果然不相宜、傀儡化倒相宜吗、为了这种反动、居然新近会发生两家影片公司、专门用新剧家摄戏、要打破新剧家绝对不能做影戏的例规、我觉得在这个时候、有这个现象、不得不出来说几句话、因此做这篇文章、来劝双方做轨道上的竞争、不要凭一时的意气、双方自以为是、这是艺术家应当取的态度、希望诸同志平心静气、容纳我的要求罢。

新剧家绝对不能演影戏、这句话能够成立吗、不能够、这不是因为我自己是新剧家、要说偏护新剧家的话、我说新剧家也可以做影戏、这是有根据的、远看欧美各国的电影界、内中有许许多多的男明星和女明星、都是从舞台上出身的、外国的戏剧家可以做影戏、何以中国的戏剧家、独不能做影戏呢、这就是我说这句话的第一种根据、近看郑鹧鸪、他不是新剧界的名人吗、除了尝试时期的几部滑稽影片之外、大凡明星所出的家庭影片、社会影片、像《孤儿救祖记》、《玉梨魂》、《苦儿弱女》、《诱婚》、《好哥哥》等、都有郑鹧鸪做片中重要角色、看过郑鹧鸪的表演的、大家都公认他是电影界里一位足以师法的人材、拿他来说、岂不是新剧家也可以做影戏吗、这是我说这话的第二个根据、不过说新剧家绝对不能做影戏的人、也不能说他完全没有理由、因为中国舞台的组织、和欧美绝对不同、中国的看戏习惯、和欧美也绝对不同、假使把新剧家平日在舞台上必须加倍用力的表演法、原封不动、整个的移过去、用在镜头上、等到银幕上映出来、那是一定有太过火、太不自然的弊病的、照我说起来、新剧家要做影戏、有万万不能不牺牲他原有的做作、来另换一种合宜于影戏动作的必要、现在把我的意思、再来解说一下。

中国的新剧、本来是只可以用力的做作、未便静静的细细的表演的、这个缘故、是为舞台的构造、早已建筑了一个供给男女观众、吃茶、吃烟、吃水果、吃杂食、揩手巾的前台、于是光线不能完全聚在舞台上、演员们对着灯光照耀、人声嘈杂、又混乱、又喧哗的观众、就不得不拚命做作、越是神气十足、越能提起看客的精神、越能叫看客拍手称妙、比较那影戏、刚刚大大的相反、因为舞台上的戏剧、缩在布景的中心或一旁、离开观众较远、所以都要加倍描写、才能得法、不像影戏、镜头可以移动可以特别放大、可以特别摆近、虽然也有远景等摄法、但是比较舞台上一成不变的大小远近、相差真有好几倍哩、等到映在银幕上、尤其放大了许多倍、所以在舞台上太不活动、大家就讥他为温余水、一些不热闹、在银幕上、因为又大又近、就此不宜过于做作、无论眉目之间一颦一笑、那怕极细微的动作、都会有过火和不自然的危险、何况于举手、动足、起坐、立、走、更容易出毛病了、晓得了这一点、就可以明白影戏和新戏、是截然不同的了。

照上面所说、一定讲新剧家可以做影戏、岂不是有些自相矛盾吗、其实不然、新剧家肯受训练、肯虚心研究、做起影戏来、比较张三李四、阿猫阿狗、随随便便、就上镜头、总来得好一些、因为戏终归要有戏的意味、有戏剧经验的、对喜、怒、哀、乐、究竟容易表演得出来、有经验比没有经验的、总比较的可以有进一步的刻画、不过新剧家初上镜头、乱动是十有七八不能免的、乱动之后、不敢动、这是将要进步的一个必经的阶级、做劳工之爱情的郑鹧鸪、就是乱动时期的郑鹧鸪、做张驾云就不敢动了、以后自己知道太不活动、便成呆钝、从此便当动则动、不当动则不动、于是乎就成功了、我在《苦儿弱女》里、还是乱动、在《诱婚》里、正在不敢动的一个时期当中、后来刚要求进步、也想从不敢动而达到当动则动、不当动则不动的目的、不料身体不由人、医生劝我不可再做这个辛苦的生涯、所以至今还不曾继续摄片、总之无论新剧家与非新剧家、多看好戏、多看好角的好神气、用心辨别、虚心就教、把经验来帮助天才的不足、这是很要紧的、中国影戏尚在萌芽时代、中国影戏演员、应当相扶相助相切磋、不该相仇相嫉相毁谤、要紧要紧、希望希望。

(原载明星公司特刊第4期《冯大少爷》号 1925年)

影剧的动作术

徐公美

《影戏学》作者周剑云君，为发展明星公司对外营业，携片离沪，往返于港粤汕头间。近得来书，归尚需时，而存稿业已排完，只得暂停。现请徐君公美撰《影剧动作术》一文，以饷阅者。徐君为北京人艺剧社重要份子，对于戏剧，颇多研究，今抒心得，缮成此篇，必为阅者所欢迎也。

编者附志

绪 言

自一八八七年美人安迪孙氏发明影剧(英文为 Moving Picture, 北京人叫做电影, 上海人叫做影戏)以来, 迄今已有三十多年了。在此经过期间, 彼邦人士, 不知费了几许心血, 才成为一件伟大的事业咧。导演家葛立非斯(D. W. Griffith)和殷格兰姆(Re x Ingram)的隆名, 几乎妇孺皆知, 这可见他们对于影剧的狂热。

我们富于摹仿性的中国人, 觉得影剧是一种投机事业, 于是各出其从前创办交易所的手段, 也组织了几个公司, 摄了不少的片子——在这缺乏艺术思想的人们看来, 未始不是好现象; 然而我们为希望影剧事业发展计, 对于现在各公司所制的片子, 自不能不下批评呢(我理想中的批评家, 当然不是那些捧戏子、鼓娘、妓女的无聊文人)! 吾师止水(蒲伯英先生)说: “在这五年之内, 我决不再看中国自制的影片。”话虽近于偏见——因为五年之内, 也许会有真正的影剧演员产生——但是现在自制片子的糟糕, 却是无可掩饰的啊!

闲话少说, 言归正传。

大约距今六个月的光景, 我承上海实验剧社诸君的不弃, 被推为排演主任。固辞不获, 只得勉强担任了!

“我听说你在教授戏剧的艺术, 不知能教给我吗?”一位曾在银幕上现过色相的女友这么的问我。

“不! 我很惭愧, 艺术是不能教授的。你只能自己用苦工去发展它。我所做的事, 就是帮助那些已经决定在舞台上工作的人。”我很干脆的回答了伊。

“但是我总希望你帮助我，因为我是个效忠于影剧事业的人——决不沾现代明星(?)的习气。”

我就应允伊编本《影剧的动作术》。但因教务繁冗，兼之秋来多病，所以迟至今日才脱稿，真是难以为情了！

这篇共分为七章，顺序如下：

第一章 总论

第二章 手的动作

第三章 臂与腿的动作

第四章 全身的重心

第五章 脚与腿的姿势

第六章 眼光的态度^①

第七章 步行的练习

在此我有句话要预先声明的：就是在影剧里，技术又是一件事，学理又是一件事；本篇是偏重技术的，喜欢研究影剧的朋友！你们能明白我的话吗？

第一章 总论

“动作术”这个词儿，在中国眼前的影剧界里，几乎没有人知道——即使知道，也不过似凤毛麟角罢了——因为年来各公司所产生的片子，大抵是偏重于现实社会一方面，其中所描写的无一不是寻常人；因为寻常底缘故，所以演员往往把它看得太容易，凭了一己的直觉在银幕上乱动。至于剧中人底个性如何，却早已置诸脑后了。唉！

在银幕上有些经验底朋友，都知道越是寻常，越是难做；越不寻常，越易讨好——古人所设画鬼魅易，画犬马难，也就是这个意思啊。

那么什么是动作术呢？动作术就是：“人类精神的生命经过艺术而收到它的产生”。换句话说，动作术就是：叫演员怎样去运用自己的身体，以表现剧本底意义和剧中人底思想。

一个人在婴孩时代里，他的动作是极自然的：厌恶的时候，则摇其首；欢喜的时候，则招以手；就是到了八九岁的当儿，还是很自然的。但是到了成人时代（约在十六岁左右），那就完全相反了。因为那时他渐渐被社会习惯所支配，无形中受礼教底暗示，所以对于成人的坐、立、走、跑的各种姿势，都非常地注意，只要有相当的机会，就在模仿了。因此自然的，活泼的动作，一变而为机械的，虚伪的动作了。

舞台剧的演员，犹可以用言语来表出剧中人底意思；影剧的演员，则纯靠用表情、动作来表出剧中人底意思——这是两者不同的地方，而也就是影剧比舞台剧更难

^① 原刊物未刊此章节。

一个明证咧。

动作术之重要，既如上述了。那么在扮演一个角色的时候，自当专神于他的工作——就是“集中”于一点。集中这个字在艺术上都占很重要的位置，而尤其是银幕上的艺术。它是允许我们指引我各种精神与理智的力，向着一个一定底目标走去；并且照我们的志趣走去的一种性质——这一种的力有时比我们肉体上的力还要强些。我曾经知道有一次一个渔父当在大风雨的时候，四十八个小时没有离开他的舵，对他的精神集中于驶行他底帆船底最后的工作上。一直等到他将船平平安安的驶回到码头的时候，他才肯将他底身体休息下来。这一种力，这一种将自己极力管束的集中力，是各种创造的艺术家的最重要的性质，必须在自己里面发见才是！

所谓集中者，都有一个目的，然后可以着手。例如舵工有他的指南针，科学家有他的显微镜，建筑家有他的测量器——各种外面的看得见的集中的与创造东西。他们通有所谓物质上的方面，有了它，他们底力自然容易着手了。其他像雕刻家、音乐家、著作家，都有这一种方面。但是演剧家——尤其是影剧演员——则与他们不同的。演剧家的集中目的，就是他所扮的那个角色，该如何集中于那些不可见的物质之上，该如何表示出一种美的动作来？动作术的导师，便是镜子；有了镜子，那么一切都“迎刃而解”了。

第二章 手的动作

现身银幕的人，最不肯服从心底命令的东西，要算两只手了。这是什么缘故呢？因为他心里老是惦着两只手，所以便不自然起来，觉得搁在这里也不好，搁在那里也不好。这个无意识的记忆，就成了闹笑话的引子——我们在演说台上，是时常看得到的。

手的姿势，是要活动的（但不是机械的）。演员如能体念剧情，把全剧精神寄托进去，自然能够显出一种极美观的动作来了。

没有经验的演员，往往感到手无相当姿势之困难，尽管在银幕上乱动，导演者也没法纠正他。我现在搜集许多演说家，演剧家的对于手的运用方法，把最普通的几种写在下面：

- (A) 双手交握——表示思考、忧愁、悲哀，或恳求的意思。
- (B) 两手相叉——表示无聊或是失望的意思。
- (C) 两手合十——表示恭敬或是祷告的意思。
- (D) 紧握一手——表示盛怒或是坚决的意思。
- (E) 环抱——手心向外，表示欢迎、赞许的意思；手心向内，表示亲。
- (F) 一手向前——表示恐惧、劝告、责备，或是自卫的意思。
- (G) 双手曲——表示大恐慌或是被逼迫的意思。

第三章 臂与腿的动作

臂的动作，应当从肩部发力，不应当从肘部发力。但是两个肩膀，千万不要耸起，也不要下垂（因为一下垂，就显得你没有胆气了）。

当臂动作的时候，脊骨要直平，胸部要挺起；在伸出去的时候，要表示是诚心而且有意义。

腿的动作，应当从股部发力，不应当从膝部发力。

当腿动作的时候，膝盖须要内陷；走起路来，一步就是一步，不可以随随便便要走不走。腿须要挺直，但光像木偶般的挺着，也是不行的呵。

臂与腿的动作，不动则已，一动就要显出一种美的姿态来。在影片上一点极小的动作，自己以为不要紧的，但在观客却非常注意，所以演员的一举一动，都要时时刻刻地留心咧！

动作术是要不断的练习的，练习熟了，才有美的姿态。有人说，著名的电影演员都是由极小的动作上用工夫而成名的——这句话，在我以为说得很对。

演丑态怪状（即不近人情的滑稽），专以教人发笑的时代，已经过去了。所以我希望研究影剧的同志，一边用主观的方法，照本篇所讲的挨次练习；一边还要用客观的眼光，留心日常所看见的各色各样的人底寻常动作。看了人家的寻常动作，就要和报馆里的访员找到新闻材料一样，马上搜集起来，不要轻易的放弃他，遇有相当的机会，就得练习才是。

第四章 全身的重心

大凡一个大的演作，都是由许多小的动作凑合而成的。在银幕上最要注意的；就是小小的一举一动，务必把你的情感从中表现出来；并且要使它（小的动作）现出理想中的美来。

动作要做到自然，必须先要学到怎样才能站定脚跟；唯一的秘诀，就是将全身的重心，要时常使它在腹部下面，制驭你自己的冲动，不要使你的血气往上涌，然后可以站得定脚跟哩。

情感不富的人，是不能演剧的；演剧的生活，可以说是情感的生活——情感愈是浓厚，演作愈是细腻——但是演者对于自己的情感，必须有节制的力量；因为情感受了节制，那么表情姿势，不致于杂乱无章了。

演员想做观众心意中底主人，先要学会做自己心意中的主人。我们在剧本中所受到的感动，固然是假的，但在演作的时候，必须要“维妙维肖”像真的一样才好！

演员的责任，就是要激发观众的同情和良心！但是不可以把他们的同情和良心，

引到沉闷，绝望的路上去；因为观众所发的眼泪，是要同情的，不是沉痛的——同情的泪，是有趣味的，苦后还觉甜的。

演员如其要使表情和姿势有效果，必须有十分明显的做作。但是仅有十分明显的做作，还是不够，必须要有表情的“樽节法”，然后可以有惊人的演作。

情绪的表现，可以说是每人一样——人心之不同，如其面焉——决没有两人同样的。所以演员决不可藐视自己的个性，而去盲从他人。必须要把自己的个性，发展到最高程度，才能成为明星——这是要紧紧地牢记的！

在你担任某一个角色的时候，须先把剧中人的个性仔细研究一下，同时把他的日常生活状态，捺捺的印在你的心眼里边，然后用你的全副精神去扮演它；到了那个时候，就觉得你就是他，他就是你了。

第五章 脚与腿的姿势

寻常人多数看轻自己的脚与腿，以为它们无非是为走路用的，那里还有什么意义呢？但在银幕上则不同了，因为银幕上的一举一动，就是全剧中演作的一小部份，万万不可以忽略的！

西洋有句俗语说：“一条铁链子的力，不能够比这链子的每一个铁圈子的力强”——意说链子虽强，但是中间如其断了一个圈子，那就不能够算是强了。

一出戏的全部动作，好比一条完整的铁链子，而零碎的动作，就是链子的每个圈子。这个比喻，非常有意义而妥切。

演员脚上穿的鞋子（或靴儿），必须要合适；假如过大或是太小，那么在走路的时候，决不能显出“美”来了——因为靴鞋不合适，那么脚跟就站不稳了。这是不可以不注意的啊！

我们要知道：演员在演作时候的走路，和平常时候的走路是不同的。因为演作时候的走路，必须要美而自然；但平常时候的走路，不妨随随便便的呢。现在把脚与腿的姿势，分为下列五种：

（一）自然的姿势——左腿伸直，支持全身的重量；右脚向前着地（但不着力的），在改变姿势的时候，须把全身的重量，移到右脚上去。这有两种方法：（A）身子向左转；（B）右脚前进一步。但胸部须要挺起，两肩往后，双手下垂。

（二）防御的姿势——先取（一）的姿势，然后把全身的重量，移到不用力的脚上——前面的脚上去。后面的脚跟，须稍稍离地。全身的重量，由前面的脚和后面的脚尖共同维持。在改变姿势，与一、同。但胸部也要挺起，俾两手可以做种种的姿势；例如：“看呀！对面的敌人来啦！”——在这个当儿，就可以用此种姿势。

（三）厌恶与痛恨的姿势——两腿伸直，下肢用力，上身往后略倾；例如：“滚出去！我不愿意见你！”——在这个当儿，就可以用此种姿势。

(四)敬服的姿势——两足立正(成四十五度)双手下垂,头向前略低;例如:“冒昧得很!请您格外原谅!”——在这个当儿,就用此种姿势。

(五)其他的姿势——这是指模仿别人的动作,或是模仿低等动物的动作而说的。因为这种姿势十分复杂,没有一定的标准,所以假定这么一个名称。

总而言之,一个人的脚和腿底动作,对于某种事物发生恋爱的时候,就自然而然会往前进;如其厌恶的时候,就自然而然会向后退的。

第六章 步行的练习

正当的步行方法,就是将全身的重量,轮流由这边移到那边——就是从右脚移到左脚,左脚移到右脚。换言之:就是他的重量,移到右边的时候,右腿伸直,由股间发力向前跨出去;移到左边的时候,左腿伸直,也是由股间发力向前跨出去。就这么的一进一退,自然成正当的步行了。

走路的力,须由股间发出,每跨一步的中间,身体同时要往前进,让那跨出去的那条腿支持全身的重量。万万不可让那条腿向前突进,使身体向后颠倒——不健全的人泰半如此——步行最普通的毛病,就是身子与腿各管各的不相呼应。换言之,就是你的腿光让他跨出去,然后身体跟着往前进去,那么便要显出一种不愿前进的模样了。

我们要练成一种习惯,在走路的时候,必须提起精神,而从股间发力——这么走的时候,常有一种像前进的姿势,和勇敢的精神。反过来说:你如其让腿先跨出去,然后将身子跟着前去,那么你的身体,就会显示胆怯的模样了。

平常我们每不注意别人走路的姿态;并且也没有在这个上面用过工夫的——研究它,仔细的观察它——所以在演作的时候,不知道怎么走才对。但我不信一个人天生会走路的,一定从模仿中得来——有意识的模仿中得来(听说卓别林的走路,学了三年才成功咧)。

我们如果到热闹的地方,稍微用一点心去看看,那些来来往往的人,走路雅观者究竟有多少呢?我敢说,走得好看的,真如毛麟角,极其少数。我们练习步行法,为的是要深信自己有很正当的姿势,使观众看了满意。如其步行练习到了美观而且自然的境界,那是一件非常愉快的事。

从前美国某影片公司的导演员,曾对人说:“有许多青年男女,要求在银幕上表现色相,我就叫他们在众人面前走路,结果,走得雅观的极少。”由此我们可以知道走路之难——在影剧中底走路更难。

(原载《电影杂志》1924年7、8、9期 原文未完)

谈内心表演

凤昔醉

内心表演、为演戏之一大要素、而于电影尤有重大关系、盖电影无言词、千情万意、全赖内心表演为之曲曲传出也、何谓内心表演、盖即将心中所含蓄之喜怒哀乐、用至诚恳之描写而传达于面部、使观众从其面部之表情、而领会其心中之情绪、故内心表演、亦称面部表演也。

影戏为人生之片段的描写、而以人生遭遇之繁、情感之富、断不能全恃最简单之动作表示一切、例如美人娇羞、义士悲愤、非有细腻之内心表演、何从将其心中含蓄之情绪、和盘托出、又如一举手、一投足、固足以表示其将取物及行步、然而本人对此行步及取物、究怀何种感想、则又非乞助于内心表演不能尽情发挥、顾内心表演言之非艰、行之维艰、苟非于此研究有素者、每易露斧凿之痕也、夫内心表演、大半得力于平日实习之经验、其奥妙之处、断非纸上空谈之学理所能尽其万一、兹将较为重要之数事、汇述于下、倘亦留意内心表演者所乐闻乎。

内心表演者、其表演由心中而传达于面上也、故须心中有所感动、而后面上始能发生表情、是以欲求面上表情之工、当先求心中感动之真、要求心中感动之真、当先认定假戏真做之秘诀、盖戏本是假、而演戏者不能不认假作真、一上镜头、即以戏中人自居、戏中之情节、即认为本人所历之事故、于是遇险则惊、遭厄则悲、动于中而形于外、哭笑皆真、动作无伪、如是则可谓得内心表演之门径、尽演戏之能事矣、如立在镜头之前、仅知我系做戏、则戏中之情节、既与演戏者无切身之关系、戏中人之哀乐、自不易动演戏者之心、纵肯竭力描摹、亦徒见其矫揉造作、处处暴露虚伪而已、此应注意者一也。

内心表演、分类甚多、而最重要者、首推悲与乐、盖悲乐为人类之二大情感、悲而哭、乐而笑、固为人类之常情、亦研究表情者之惟一方针、然而须知哭笑虽为表示悲乐之一种、而悲乐非必恃哭笑以描写也、盖乐极而泪、悲极而笑、亦为人情之常、乐而不笑、悲而不哭、尤属恒有之事、且有时遇过分快乐、或过分悲伤之时、宜用眉目之传神、肌肉之表情、将层层心事、种种情绪、由内心曲曲传达于面上、而为之细细表演、则做

来既透贴、又细腻、若一遇悲乐、不用眉目传神、肌肉表情、而遽付之一哭或一笑、则许多可做之戏、遂为此不适当之哭笑所牺牲、盖人至放声而哭、或张口而笑之时、已臻情感最冲动之地步、再欲留心细腻之表演、已无回旋之地、故亦无可做之戏、所以哭笑虽为悲乐之代表、而悲乐切不可仅以哭笑为惟一之描写、此应注意者二也。

内心表演、须分清层次、盖同一表情、宜有轻重之别、缓急之分、方能依次递进、描摹尽致、例如某甲初得家人患病之信、继得病重之信、终得病死之信、当其三次得信之时、当然有三次之惊慌、而此三次之惊慌、宜分清层次、逐步演进、第一次演惊慌时、当为第二次之惊慌预留地步、第二次演惊慌时、当为第三次之惊慌预留地步、如此则演者之表演、既步步逼紧、戏剧之意味、自渐渐浓厚、倘若表演第一次惊慌时、即将第二次及第三次应演之惊慌尽量演完、则第二次及第三次得信时、将无戏可做、即勉强做去、亦索然寡味、令人生厌、所以神情纵善描摹、层次不可稍乱、此应注意者三也。

以上所举不过荟萃大端、其奥妙之处、全在演者神而明之、既无刻板之做法、尤无一定之典型也。

（原载明星公司特刊《冯大少爷》号 1925年）

谈内心表演

万籟天

内心表演与面部表演、乃互相表里、相辅而行者、如灵魂之与躯壳、二者不可须臾离、躯壳而无灵魂、不过活尸而已、灵魂而乏躯壳、则散漫不成形体、惟表演亦然、受过训练的演员、于喜怒哀乐、均能活动其面部之筋肉、以表现之、至于观众之承认其为真怒真乐与否、自不可不视其有无内心表演、盖内心表演、犹人体之灵魂、其与面部表演、绝不可偏废者也、面部表演、既可由训练得之、内心表演、亦非不可习而致之也、盖所谓内心表演者、非如其名之以赤心示人也、实则欲知心腹事、但看目中情耳、因影剧之工为物、不类戏剧之口中言可以传达心意、其一切情绪、皆由目光中流露出来、故影剧演员之目、适等于舞台演员之口、审如是、则内心表演明矣、吾尝排舞台剧、演员之新人吾社者、每难表演得当、虽面部之筋肉、因练习而能作适宜之运动、然其神情、辄相去甚远、无已、只得与其共同研读剧本、因声调之抑扬、以引其情感之悲乐、故其声调苟一和谐、其内心之情感立即毕现、加以面部筋肉之活动、遂相得益彰矣、今欲假道目光、以表内心情绪、亦惟研求剧本、以体贴其剧情而已、果能了解全剧、透悉剧情、自不难化我与剧中人为一、剧中人感受痛苦、则我戚戚以心忧、盖切肤之痛、不由其不郁乎其内、而发乎其外也、虽然、工欲善其事、必先利其器、欲求内心表演之敏捷合度、则目光之练习、不可不注意焉、人尝谓丽琳甘熙之悲为真悲、亦知其尝练习其悲、虽寝饭不废耶、范朋克善演侠情剧、人咸知之、独不见其英武之气、对镜练习时、辄飞舞于眉目间耶、其成功也、非一朝一夕之故、修养之有素也、故心有所感、目光不待呼唤、立时奏其功效、所谓熟能生巧、得心应手者是矣、我国演员之艺术精纯者、未尝无其人、惜其人不幸短命死矣、其人为谁、则艺术界同声追悼之郑鹧鸪先生也、先生之面部表情、随目光而起变化、任侠则英气勃勃、盛怒则目眦欲裂、慈善则心慈面善、阴险则阴贼险狠、深刻而不过火、自然而不呆滞、务适合剧情而后已、非经验宏富、修养有素、曷克臻此、吾悼先生、非叹今也则无也、深望有心艺术者、再作进一步之努力、以达上乘焉耳、吾来海上、得参观洪深先生导演《冯大少爷》之一片段、然亦可概其全豹矣、举凡一颦一笑、神情苟有不合、即再拍三拍、非至表情动作、能达心身一致、合情合理不已

也、洪君又自拟式样、使演员得其门径、有所适从、其注意表情如此、则斯片之成绩、必大有可观也、今该片告成、与诸君相见有日、而《冯大少爷》特刊亦将出世、吾以内心表演、关系于影片者至巨、特书数语于此、以与努力艺术之演员一讨论焉。

(原载明星公司特刊《冯大少爷》号 1925 年)

“看镜头”与“对镜头”做戏

陈寿荫

看镜头本影戏技术上极无谓之谈、殊鲜讨论之价值、盖即就目前中国演员表演程度言之、据予经验所及、演员中之略具知识及经验者、表演时大都不至妄看镜头、故余谓目下中国男女演员表演程度、已远超过谈看镜头之程度、若仍以此种不适时宜之腐谈、斤斤讨论、非特乏味、且迹近侮辱、以予个人导演经验言之、中国目下演员之弊、不在看镜头而在不肯对镜头做戏、简言之、看镜头与对镜头做戏之别、其一为呆看镜头、其一为看镜头做戏(英文称 Register)、呆看镜头、其不良之结果、在靡费底片、破坏剧本之构造、而不肯对镜头做戏之结果、正与此同、故呆看镜头与不对镜头做戏、在演员虽有程度关系、在影片公司之受损失则一也。

予尝谓对于无经验之演员、其训练之法不外乎三、其一曰先授演员以表演技术(Technique)、然后及表演戏剧之原理(The art of expression and drama principle)、其二曰三纲同时并授、其三曰先授、演员以戏剧及表演原理、然后及技术(Technique)、然就余目前所见、中国普通制片公司中、其导演演员之法、除此三者而外、更有四焉、其道若曰授高等演员以表演技术、而不及戏剧与表演之原理、更若曰、授演员以极一肤浅之技、而不及表演之术、此一般演员不肯对镜头做戏(Register)之恶习所由养成者也。

在美国各导演、对于勿看镜头一语、只对于三四等演员、或孩童用之、其对于略占重要之演员、则唯恐其不看镜头、盖演员之略具知识者须在摄影场服务、当其表演之时、决不至有一刻懈怠、对镜凝看、其对镜头也、乃对镜头做戏、非对镜头呆看也、彼其对镜做戏、即对影戏院观众做戏、其不肯对镜头做戏也、即不肯对观众做戏、不对观众做戏、则虽有出众之表演、观众又何从而知之、非特此也、设或有某种表情、极关重要、导演者、且将恃之以发挥一种关节、费千辛苦万辛苦、始达到目的、而及试片之日、一观银幕、则不见何也、彼演员不肯对镜头挂号也、则为导演者之痛心疾首、孰有甚焉者、此由于演员当其初受训练时、导演者斤斤以不看镜头为诫、而不谈及其他种表演高深之原理、及彼因实在经验对于表演略有进步、犹兢兢守被导演者之诫、而莫敢或渝、

返而至于非特不看镜头、其对于镜头也且远而避之、使观众对于其面目每以不能窥全豹为憾、其对于面部表情、虽由经验而获进步、而观众莫或知也、其知也、亦不过三分之一耳、此皆不对镜头挂号之流弊也。

就欧美舞台、表演规则言之、凡献技者、自跳舞者以及演员、每逢登台、非不得已、切忌以背或以侧面对观众、其意盖谓表情、大都由正面表出、演员次以侧相示观众、亦非正面莫辨、是故演员以正面示观众时少、其表情之成绩必大受折扣、自影戏兴、其表演技术与舞台不免多所变更、处正面表演说、乃通融而至侧面、其故因有多数演员、其侧面像在摄影上较正面有价值、故观众乐观其侧面、演员为迎合社会心理起见、其对于表演亦大都以侧面为率、然所谓侧面者、亦不过半面之侧(Half-face)、若再变本加厉、则非特表演不见、即眉目亦难明辨、而欲求观众之满意难矣。

某明星尝曰、予尝于角色于极不堪寓目之剧本、及试映、观众乃盈门、何则、慕吾名也、于导演及剧本无与焉、由是观之、人掷有用之金钱、以一观我色相、倘我更吝而不与时时掉头、不将使观众失望乎、是以我每逢表演、非必不得已、决不轻易掉头、此语虽近谑、然亦有至理在。

不对镜头之害予既详言之矣、今请就对镜头做戏之利言之、其利可约分为二种。

(一)对于演员人

(A)在每片内能多以面示观众、使观众脑海中发生一种印象、或为种种广告作用。

(B)自知对镜头做戏、则不敢松懈。

(C)表情之佳者、因能从镜头表出纤悉无遗、其不佳者、亦可显出作自省之资、因大半恶劣表情、非目见决无改去希望、养痍遗患、后害必多。

(D)常对镜头做戏、习惯自然、日后每逢后戏、虽闭目亦知镜头地位、动作必较有标准。

(E)能熟悉个个面部、各种表情之姿态、及面部构造、对于摄影上之价值。

(二)关于导演方面

(A)演员倘肯常对镜头做戏、每片内可省去许多近景、许多说明。

(B)表演技能、表出无遗漏。

(C)养成一种表演精健、主演员缓急可恃。

(原载《电影杂志》 1925 年第 13 期)

影戏演员的修养

——在民新影戏专门学校演讲之辞

陈醉云

一、概 说

影戏的需要和价值

我们现在既然研究影戏、那么、对于影戏的本身、总应该有相当的了解、世界上人类为什么需要影戏这种东西、影戏到底有什么意义、什么价值、这是影戏的两个根本问题、要探求这两个问题、就须知道影戏和人生的关系、以及影戏在艺术上的地位。

影戏和人生的关系 一个人求求生存起见、不能不从事于工作、将工作所得的报酬、来维持他的生活、不过工作、大都是劳苦的、单调的、枯燥无味的、所以人们于工作的余暇、不能不求相当的娱乐、娱乐、实在是一个人精神上的养料、和吃饭睡觉一样的重要、而且比吃饭睡觉有意义、因为它能够把人类的生活、加以滋润、使它更为优美、更为丰富、不过娱乐的种类很多、像赌博之类、那是有害无益的、不能算作正当之娱乐、像游山、玩水、看书、作画、听歌、观剧、这些都是正当而有益的娱乐、影戏、就是许多正当娱乐中的一种、别的娱乐、或者太嫌单纯、而它、却包含着曲折动人的故事、美丽新奇的景物、细腻悲壮的动作、更暗示着种种的哲理、意趣、使人看了不知不觉的会起感化、所以它不但仅仅娱乐而已、而且超乎娱乐、做了人类心灵上的导师了、诸位想想、它和人生的关系、是何等的重要啊。

影戏在艺术上的地位 影戏要用文学的想像力去创造剧情、要用美术的眼光去衬托背景、要用深刻的表演力去表现种种不同的动作——把演员全身的姿态、整个的性灵、去奔赴到观众的眼上、心底、甚至于像电子一样的传遍了他们全身的每一个细胞、使他们起一种不可思议的感染力而一同喜悦、一同欢笑、一同叹息、一同哭泣、只要有上面所说的一种、独立起来、已经足成为一种艺术、何况它——影戏——是综合文学、美术、戏剧等等、而成为一个包涵一切的杰作呢、所以它的作用、比文学、美术、音乐、戏剧更伟大、它的力量、比文学、美术、音乐、戏剧更普遍——因为个个人都

可以欣赏、不比要识字才能看诗文、要知音才能听音乐、它实在是文化运动的先驱、也就是文化运动的一支生力军——这是全在乎运用的人、只要我们能够好好的干、当然有这个可能。

我们进影戏界的意义何在 上面、我已经把影戏的需要和价值大略说过了、现在、我再来讲一讲进影戏界的意义何在、换一句话说、就是、我们为什么要进影戏界、进影戏界最重大的目的是什么。

对于这个问题、我晓得现在有些演员、和从事影戏事业的一般人、会很干脆的回答道、这个问题最容易回答也没有了、我们为挣钱才进影戏界、进影戏界的目的就是挣钱、次之、就是出风头、他们的目的果真这样简单、那么、只能成为金钱主义的崇拜者、风头主义的崇拜者、断不能承认为忠实的影戏演员、也断不能称为有艺术思想的影戏演员、因为他们的目的是为金钱、是为风头、并不是为影戏、如果是真正为影戏而做影戏的人、他必定对于艺术有特殊的爱好、他必定对于影戏有相当的了解、挣钱和出风头、至多只能做一个附带的条件罢了。

那么、怎样才算是一个忠实的演员、进影戏界最正确的意义、到底是怎么一回事、诸君莫急、且待我慢慢说来。

关于自我方面 做影戏这桩事、就本人的自身方面而讲、就是他对于影戏事业感着一种浓厚的趣味、想借表演影戏发挥他艺术上的本能、正像一个文学家、想借笔墨发挥他的文学天才一样、正像一个音乐家、想借歌喉发挥他的音乐天才一样、正像一个美术家、想借图画雕刻发挥他的美术天才一样、不过文学家用的是笔、音乐家用的是喉、影戏演剧家却用的是全部的身、用全部的身、去表现内蕴的才华、虽然艰苦一点、但也不失为一种表现的方式、因为一个人、总想把他的长处发表出来、总想把他的内心所包含的情绪发现出来、这种发表热、便是造成艺术的原素、人类如果没有这种发表热、恐怕世界也就没有一切的艺术了、所以这一种发表热、是我们人类中一个共通的优点、不但不可抹杀它、正应该培养它、使它有发挥的机会、所以我们为畅遂自己的发表热起见、为求自身的慰安起见、正不妨从事于影戏事业、或是做一个忠实的演员、而且做影戏还有一种好处、如果你是一个伤心人、别有怀抱、很想痛哭一场、但无缘无故地哭起来、人家一定会说你发疯、或者还要嘲骂你、你要是借演戏的机会去放声一哭、那便可以赢得人家无量数的同情了、这件事、对于失恋的朋友、或是婚姻不自由的男女、那真是发泄悲哀最好的机会了、而且还可以把悲惨的事迹做出来让有关系的人看看、真的、并不是我说笑话、至于其他哀乐感慨的事情、也同样的可以借此发抒——不过这是向有艺术思想的人说的、至于以影戏为挣钱的专业的人、他们的目的既然在金钱、那我也不愿同他们去说这些话。

关于利他方面 做影戏、一方面既然以此自娱——求自身的慰安、一方面也是利他的——供别人的观赏、慈善家办平糶、施粥、施米、或是农夫种出稻麦来供献于人

们、那是救人肉体上的饥荒、至于影戏演员、他把可歌可泣的事绩演出来给人们观赏、使观众不知不觉的得到一种内心的慰藉、那却可以说是救人精神上的饥荒、我在前面已经说过、人生对于影戏是很需要的、我相信一个人无论是贫的、富的、劳作的、安逸的、都有一种不满足的感想、都有一种说不出的苦闷、都嫌他自己生活的单调、想求进一步的慰安、在这种现状之下、影戏便是一剂生活病的良药了、它能够使观众暂时离开单调的生活、把他引到另一个复杂变化的环境里去、它能够使观众暂时忘记现实的苦闷、把他带到理想的乐园里去、观览种种快人心意的事情与一切平日所不能身历的美景、它能够在人们的心中、脑中、留下一个不会忘记的影子、只要一想起来、就会觉得快活、有趣、它能够把人们从卑鄙堕落的中间引导出来、指示他一条光明和谐的大路——因为影戏是提倡善的、美的——诸位想想、影戏既然负着这样重大的使命、是不是随随便便做去、就会有这样的结果、如其不能达到这样的结果、是不是做的人的罪过、但是、说起来真是可叹、现在有许多演员、以及和影戏事业有关系的人、他们似乎一点不知道有这样的重担落在他们肩上、只以为影戏是随便胡闹的事、是一种赚钱的工具、像这样的糟蹋它、作践它、真是罪过、真是罪过、它实在好比一个资质优良的孩子、把它好好地培植起来、的确能够做几桩伟大的事业、替社会与人群造福、诸位现在既然研究影戏、将来就是影戏的创造者、同时也负着保护提高的责任、希望诸君都能够明白这一点、更不要忘记了上面所说的那种重大的使命。

二、内在的修养

要做一个艺术家、一定要经过相当的修养、如果没有修养、就是有充分的天才、也是芜杂不纯、决不会有良好的成就、有了相当的修养以后、那么、富于天才的、就可以达到成熟的境地、使他的事业得着更好的结果、资质不十分优异的呢、也能使他得到补充的分子、可以应付他的事业、不至于露出破绽。

做影戏、也是一种艺术生活、所以也当然有一种特殊的修养、况且天下没有不学而会的事情、你要把事情做得好、做得圆满、自然非经过一番修练和一番预备不可、关于修养的方法、我把它分作两部分来讲、一、是关于内在方面、二、是关于外表方面、现在先讲内在方面的。

内在、就是情感、思想、知识、意态等一切心的作用和心的现象、我们的行动和作为、都是由内在方面所支配的、所以内心如果不充实、外形也一定大为减色、内在的修养、从什么地方着手呢、我现在把重要的各节分列着讲罢。

(一)阅览书报 书报上的文字、可以分作两大类、一是属于情感方面的、一是属于理智方面的——不过这是大略的分别、其实同时包涵两种以上的作用的也很多、不可过于严格的解释——像诗、词、歌曲、以及现在的新体抒情诗、感想文等、都是偏重

于情的抒写、都是培养情感的好材料、演影戏最重要的就是表情、情感愈丰富、演起影戏来自然更加动人了、像哲学、心理、以及记载社会状况的文字、那是偏重于理智的叙述的、也就是增长知识的好材料、因为演影戏就是表演人生、而人类生活的方式又很复杂、所以需要充分的知识——须对于各种事情的情形都能够知道、那么表演起来才会真实、否则、举动之间便不能合情合理了、总之、闲暇的时候、应该常常看高尚优美的诗文、使他陶冶性情、养成高尚优美的人格、应该常常看描写细腻想象丰富的小说、使他在脑中留下印象、可以作表演时的取法、应该常常看哲学、心理、以及关于其他常识的书、使他能够体会剧情、表演的时候可以十分恰当。

(二)多看影戏 影戏是活动的书籍、而且它真是具体的描写、形形色色的、都有真情实境给你看、从事影戏事业的人去看影戏、恰好和学生去上课一样、所以有好的影片开映时、应该常常去看、假使那个片子的确有再看的价值、那么不妨连看两次或三次、因为好的影片也和好的书一样、尽有百读不厌、看一次有一次的滋味的、大概美国的影片、以活泼豪华胜、娱乐的分子较多、法国的影片、以背景擅长、富于美术的趣味、剧情却比较的散漫、德国的影片、大都壮严而深刻——虽然尽有表演艳情的、但事实虽艳、而态度却以壮严郑重出之、正像用科学的态度去解释两性爱的行为一样——所以比较的有艺术价值、一国的影片既然有一国的作风、那么、中国的影片也应该造成一个理想的作风——美好的作风、所以去看影戏的时候、要体味它的长处、考察它的短处、将它们的短处作自己的借鉴、而力求避免、勿使和它们犯同样的弊病、将它们的长处作自己的参考、加一番融会贯通与触类旁通的工夫、然后再创造出新的作品来、这样才是去看影戏的本意、千万不可直抄、因为去抄袭人家、那是艺术界不荣誉的事情、而且也不会受观众的欢迎、还有一点要注意、就是虽然常常看欧美的影戏、可是不要用欧化的格式来表演中国影戏、中国影戏是表演中国人的事情、须依照中国的风俗习惯、否则、便是失真、便是不合情理、如果有一天、因为中西沟通的结果、中国的民众确已欧化、那么也就可以用欧化式表演影戏了、总之、看别人的影戏、要像吃东西一样、第一是经过咀嚼、第二是经过消化、末了再去制造新的机能、完成你新的生命。

(三)随时默察 社会间的人事至繁、喜怒哀乐的应用、又错杂变化、因地而异因人而异、影戏既然以人类的生活状况做材料、自然也是包罗万有、变化万状的、一个人的经验有限、知识有涯、做了演员之后、要去表演那复杂万端的剧情、自然应付不易、所以除开看书得到抽象的见解、与看戏得到具体的状况之外、还应该随时随地用冷静的头脑去观察社会上、一切形形色色的事情、像高尚的学者他的举动姿态怎样、伟大的人物他的言论丰彩怎样、虔诚的女尼怎样晚祷、妩媚的少女怎样微笑、以及舵师怎样驾驶、渔翁怎样撒网等种种情形、都要平时记取、那么到了应用的时候便可以左右逢源了。

(四)倾听音乐 音乐的力量、感人最深、听到兴奋的乐调、能使人神志发扬、听到

和美的乐调、能使人心境愉快、听到悲凉的乐调、能使人凄惻下泪、既可以培养情感、又可以消除俗念、不知不觉之间会把一个人的性质改易、使他高尚而优美、因为演员是要用内心表演去感动观众的、如果没有高尚优美的性灵、就不会有内心表演、也就不能使观众感动了、所以应该常常去听名家的演奏、而且还要平心静气的去听、肃穆虔诚的去听、这样才会使乐声感染到心灵上、而使你悠然神往、否则、一只耳朵进、一只耳朵出、那是丝毫不会有好处的、所以听音乐、要从你的耳上一直沉浸到你的心上。

(五)欣赏图书 法国有许多名画、神情姿态、都非常好、我有几家卖西文书的铺里、都有缩印的本子出售、去买几册来静静的瞻览、细细的体味、一定可以得到许多优美动人的姿势态度、做表演时候的帮助、有一张弥爱的晚祷图、从前《小说月报》上曾经介绍过一次、想诸位也曾看过罢、那一个农夫和农妇俯首默祷时那种肃穆虔诚的态度、看了真使人非常感动、当然、这是一种宗教的仪式、不过把这种态度应用到别种事情上去、也同样的可以使人感动、还有许多美国电影杂志上的图画、有些姿态也很好、不妨买几种来浏览浏览、也可以得到许多的好处、最妙的法子、便是把最好最动人的图画、剪下来贴在壁上、天天接触浏览、那么、便不知不觉的就会和图中人同化了、这正是近朱者赤、近墨者黑的意思、有些学字的人、一笔一画的死学、总没有什么进步、但只要常常看看碑帖、他的笔底下就自然而然的会流露出碑帖的气味来、这也和碑帖同化的道理。

(六)游览山水 从前汉朝的司马迁、因为曾经游览名山大川、所以他的文章也很受影响、做得非常好、像他那部《史记》、真是千古传诵的杰作、这并没有什么神秘的理由、不过游览名山大川、能使他的胸襟伟大、文学本是个性的反映、胸襟伟大、写出来的作品也当然伟大了、我们也可以同样的说、胸襟既然伟大、演戏的表演力也当然伟大了、因为演戏的成绩、也是个性的反映、不过要遍游名山大川、这事很不容易、我们最好在可能的范围以内、常常去游览附近的山水名胜、使心胸开展、神志清明、我相信在那一种新的环境与美的环境之中、一定可以得到许多好处、好比我们老是住在上海的弄堂房子里面、耳朵听见的、不过是小贩叫卖的声音、有时候闲着没事做、也不觉地会学小贩的声音、喊几声桂花白糖粥、炒豆汤、或是扞光嫩地栗、你们想、这种环境的影响、是好呢、还是坏呢、假使我们住在一个音乐的环境里面、东边有风琴声、西边有琵琶声、前面有吹箫声、后面有唱歌声、天空中又有莺燕飞鸣的声音、那么、久而久之、我也许会变成一个音乐家罢、艺术空气既然这样浓厚、至少、我们总可以受一点艺术的感化了、从前人有句话、叫做钟灵毓秀、就是说山水秀丽的地方能够产生人才、这句话的确是很有至理的、因为环境能够改变一个人的性质、所以要在银幕上显现高雅优秀的内心表演、还得去和高雅优秀的山水相亲近。

(原载明星公司特刊《未婚妻》、《一个小工人》号 1926年)

演剧人的身份与剧中人的身份

万籁天

“演剧人是万能”的声浪，渐渐波及不到我们的耳鼓，其故有三：普通的演剧人，在他们艺术的进程中，发现了难题的阻碍，不敢继续的这般主张；其次那般夜郎自大，死不长进的演剧人，他们根本就不了解“万能”的究竟是能的何物，不过人云亦云，所以他们的声浪的密度，毕竟稀薄，不足惹起人们的注意；还有一些演剧人，知道万能是表演的最高艺术，空口清谈，是无济于事的，所以他们只是努力的研究，并不凭空的乱喊。

“演什么是什么”，就是演剧界所说的“万能”，可见是否万能，单在“是”与不是，欲求演剧人恰是所扮演的剧中人，至少须合于下列条件之一：

(一)有表演天才——读了剧本明白剧情以后，能够就剧中人的个性，创造适合于剧中人的身分。

(二)经过多方面的生活——可就平日所观察的三教九流，五花八门的人类中，选择恰适合于剧中人之身分者以应用。

(三)长期的排练——能渐渐的体贴剧中人的个性，而领会到怎样去将自己拍合到剧中人的身分。

(四)化装的神妙——容易得观众的信任，而演剧人亦自觉与剧中人的身分同化。

(五)导演的得法——演剧人能否尽量的表演剧中人的身分，要看导演的得法不得法。

看了以上的五个要素，便可以知道在怎样的条件之下才可以“演什么是什么”，依此看来，演剧人要想适合于剧中人的身分，先须研究剧中人的个性。

个性就是性格，性格并非固定不变的，不过戏剧是描写片段的人生，所以就性之所近，而别为善恶，善恶之中，大略可分出慈祥、阴狠、滑稽、庄严等派，各派之中，再可分老少壮年龙钟等等，这种分法，虽然无谓，却也是进步之必要的历程。

可惜现在普通的演剧人，为自满所限，自划而不追寻，所以他们的表演，千篇一律，落于陈套。他们所扮演的剧中人尽管掉换，他们的那副神气，那副面孔，却永远尽是原来的一副，一望而知此为何人；剧中人的姓名，反倒不能使观众注意。他们的理

由,也非常充足:“用一个性格与剧中人的性格相近的,去表演剧中人,究竟是轻而易举,譬如表演一个小偷,我们当然不主张去找一个真的小偷来表演,但是用一个常饰小偷的人,岂不表演得更为恰当?表演一个有嫖赌恶嗜的剧中人,我们当然不能劝人为恶,先去实地练习一番,但是用一个已有经验的人,岂不表演得更加深刻?”这是他们坚持的理由。

不错!可是这种办法,未免太不艺术了,演剧人未免太省事了,而且结果还是要落到刻板的毛病。因为小偷有因饥寒交迫,不得已挺而走险,以求侥幸得温饱者;有因见财起意,贪得的欲焰,焚烧了廉耻的美德者,此类行为,非仅贫穷乞儿之专业,就是落魄王孙,败家公子,处于必然之势,也是避免不了的。嫖赌的原因,人品,亦各有不同,大老官僚的消遣,道学先生的应酬,路旁车夫的要钱等等。如果一律以小偷嫖赌包括之,以同样的腔调表演之,试问就能算恰恰是所应该表现的剧中人吗?所以我不反对演善的只管演善,演恶的只管演恶,可是,我也并不恭维演恶的可以演善;演善的可以演恶,我意想中的演剧人是能完全丢开他自己的性格、身分、经验,去扮演他所当演的演中人(自然至少也得要具备我上述的五个条件之一)。我所痛恨的是,演恶人,在任何剧中演成同样的恶人;演善人,在任何剧中演成同样的善人。

平素不是小偷,让你做小偷,平素未曾嫖赌,让你表演嫖赌,已是不易,何况王孙而小偷,道学而嫖赌?但是演剧人是万能的,自己不是小偷,可以变为小偷,自己不是王孙,可以化为王孙,自己不曾嫖赌,可以体贴嫖赌,自己痛恨道学,居然就像道学。Lon Chaney 何尝不是那末古怪,可是化装时,却完全忘却了自我, Irene Rish 在 *Eve's Lover* 剧中,恰恰就是当时的 Eve Burnside,她描写一个厂主的身分,惟肖惟妙。其余的欧美星之所以成名,他们都莫不在身分上用工夫,所以表演才能细致,才能曲折变化。仅仅以演剧人之性格去拍合剧中人之性格为无上的艺术之标的者,殊不足与谈表演。

如果演剧人的身份,与剧中人的身分,相去太远,在影剧上就不如舞台剧容易成功,因为影剧较舞台剧还缺三个条件:

(一)影剧没有长期排练的机会。

(二)影剧观众的地位,与剧中人非常接近,在化装术不大高明的我国影剧,不容使演剧人感觉到自己即是剧中人。

(三)我国影剧的导演员,多系学识与经验两缺的朋友,稍具戏剧经验与学识的,尚不多觐,怎能帮助到演员去体贴剧中人的身分?

但是我国的影剧演员,倒不乏有表演天才,曾经多方面生活的人,正可努力前进。人要知演剧人的确是万能的,演剧人的身分,是可以完全做到剧中人的身份的。

(原载神州公司特刊第2期《道义之交》号 1926年)

明星论

盩 盩

星是一种发光的东西，在黑暗的深夜里，天上露出几颗亮晶晶的星来，这是何等受人注目而羡慕，由此观星是一件高贵的东西，要是星儿明，能在群星灿灿当中，大放光明，那末这颗星当然更惹人注目。而它的品格从旁边方面看来，也显得更高贵了。在深夜黑暗的空气要看到天上的星，是极容易的，在零落差列的群星中，在我们视线范围内，寻出一颗更明亮的星来，也不算一件难事，可说一目了然。所以明星生在庞大渺茫的天空中，是极可称羨它的环境。为什么呢？即是上海人所谓容易出风头呀！

在现在社会所常听见的一类事，就是刚才说的明星，以天上的星来形容他的人，可说确当贴切。不过要知道天地的面积比例为何如？天上的星与地上的人比例为何如？当然天上的星是容易显它的明，地上的人是不容易明。如此一说，地上的明星比之天上的明星更是难明，而地上明星的品格，更为高贵，更为人所羡慕的了。

地上的星既如上述之难明，而他的品格又是高贵而漂亮，那自然是人人所希望得到的头衔。像社会上常听到的博士学士一类衔头，虽说已是可贵，然而加他一个明星的雅号，一定也是他们所欢迎而求之不得的。不过掉一面说要人家尊一声明星，是谈何容易的事，因为明星的头衔的确不是单独从书中读得出来，也不是单称以金钱买得到手的，也更不是像前清科举时代的考得出来的，好像社会上什么教育明星呀！体育明星呀……之类，他们得来，说也费事，然而容易得到的明星，社会上也未尝没有，那一种？原来正是顶时髦的电影明星呀。有人说“不对，既说社会上的明星难做，何以独独电影明星能出乎条律的容易呢？其间终不无弊端”。我说“朋友且莫性急，我的话还没说完，你且听我慢慢的解释呢”。可是我要解释的话，正被他“不无弊端”四个字猜中了。电影明星在社会上所以容易发光的缘故，大概因为：

事业问题 因为电影是一种爱美的新事业，是一种公开鉴赏的事业，统而言之，无非社会上知道他的人多。脑筋里无形的受他们感化，而且又是在人生快乐的时候感到的影像，更是深刻而清明、有趣。遇到有和合的同情时，那贮藏在脑海里的影像，就不自主的涌发出来。所以当我们讲到电影事，总好像有趣而贯神些。于是现银幕中的

演员，遂也做了议论之的。

能以诚实的眼光依了艺术上原理去评论演员的好坏，那才可算是真正的舆论，演员能从真正的舆论中产生的明星，才好说是合格的明星。在目下所谓电影明星者，多如过江之鲫，然而能个个合格吗？以我私见论，上海千百个明星只有二个可称为合格的，其余无非徒负名目而已，其不合格的明星，可谓因下列二个原力所产生的：

捧场 上海所谓电影明星，属于女性的占百分之九五，岂是男演员不会做戏，这也无非是性的引力罢咧。我不妨就以女明星作为谈话上的代表。你看目下上海发现的小报里画报上，那一期没有登电影界的事，不是讲某某女明星的长，即是说某某女明星的短。至于画报，可说是电影界清一色。文字里记的事实不论，而所谓明星者，是否有做明星的资格。是不是公众所认为满意的，在银幕上的表演，是否合于艺术原则。更有可笑而诧异的事，我们往往在什么画报上看见有极大的照片，占在最注目的封面上，旁边还注了什么电影女明星某某女士，其实她的尊姓大名，连闻都未闻，不要说见于银幕上了。有几位熟识电影界的朋友说，这就是某某公司正在拍的一张片子里的主角呀！我听了道，哦！原来如此，一位没有供群众鉴赏而仅有自己公司里人知道的演员，居然也大模大样称明星了。真是连做星的星光都没有放过，就已经有称明的资格了。这真是那里说起呢！

交际 我写这一条，并非说大凡电影演员是不可有所交际的，不过专指一般纯以交际手段博得明星的演员。她们自知于银幕艺术上，无站立明星资格的地位，遂以交际手段对待外界，牢拢人家，使人家自动的供她驱使，无形有形间的给他们宣传。以这样成功的电影明星，简直一个交际明星，又何必多此一举呢！

第一种是属于被动的。因为办报纸的为迎合观客心理计，或者是影片公司里为了自己营业计，假了旁人名目，做一出自拉自唱独脚戏。第二种是出于所谓明星的自动，好虚荣好名罢咧。总之以这二种手续产生明星无论自动被动，于社会上可说完全无关紧要，至多佐为谈助资料，然而于电影界自身却是害多利少。对于艺术，那么一般虚伪的明星，既以明星自命，脑海中必常存着自尊自大存见，弄假成真，使伊们犯了目空一世，不求上进毛病！对于公司方面，虽可卖弄一时，终至其失败而已。所以为明星宣传，和以不正当手续盗取明星头衔，你们虽不以公司利害计，然而也难道没有顾虑到艺术前途么？

（原载天一公司特刊第7期《电影女明星》 1926年）

表演术*

洪 深

小引 什么才是做戏

做白话戏与做影戏、一般人的心理、以为是件很容易的事、至少比做京戏容易得多了、因为京戏的唱做念打、是有固定的格式、乱来不得的、唱念恃天生的歌喉、打须不间断的练习、其难固不待言、就是单论做、走有台步、停有身段、喜怒哀乐的表现、都有特别的姿态与动作、一切甚不似人生、未曾学习的人、断不能去以意为之、京戏的难做、就在有规矩、这是大家承认的了、但是白话戏与影戏的表演、是没有固定格式的、戏中的走路、仿佛就是人们平常在街道上或房屋里的走路、戏中的说话、仿佛就是人们在社会中或家庭内的说话、其余坐立、饮茶、吸烟、鞠躬、行礼、脱帽、着衣、看书、写字、一切的表演、仿佛就是人们日常生活所惯有的人事、于是一般人的观念、以为做白话戏或做影戏、不过是做点人生日常的人事而已、凡人既是四肢五官没有残缺、且每日自早至晚、所忙碌的就是这些事、则做做白话戏与影戏、岂非人人天生固有的本能、即使在戏台上镜头前、有时觉得声音须高大一点、动作须夸张一点、与日常似乎有些微的两样、但即无固定之格式、特别之规程、相差必甚有限、看两遍也就可以会了、一般人看得做白话戏与做影戏、真是容易之极、容易到无须学习、无须训练的了。

未经训练、未曾学习、自能的表演、充其量、不过利用了演员一个人日常生活所惯有的有限几件人事、这样的做戏、只是做了自己、做白话戏与做影戏、固然免不了做自己、因为做戏就是摹仿人生、而人生之比较普遍的人事、衣食住的大部分、实备具于自

* 本文插图因技术质量太差,无法利用。

己一身、但是自己是有缺点的、是狭小的、未可完全信托、譬如说、走路是人生中最普通的人事、大凡不曾残废的人、没有不会走路的、然而一个人、或者在三两岁的时候、走路学习的太早了、两腿载不起身体的重量、以致成了弓形腿、或者在五六岁的时候、没有注意走路的姿态、以致长大了走起路来、身子两面摇摆、或者因有特别的习惯、如终年埋头读书、以致走起来、弯着背耸着两肩、诸如此类的走路、难看还在其次、但都非走路的正规、只是演员自己一个人所特有的人事、而断断不能代表人生、亦断断不宜乎做戏的了、况且做戏的需要、不仅是做做普通人事、有时须描写角色、譬如说、扮一个吸鸦片的人、他的坐卧说话、都有特殊的姿势、并且许多的行为动作、如打烟泡、想来不是演员日常生活中所惯有的、又如扮一个航海多年的水手、他的挤着眼看人（海风吹久了的结果）、跨着两条腿走路（船被风浪颠簸的结果）、自有一种特殊的神气、不在演员自己的人事范围之内的、做这种戏、就不能单做自己、至少须寻着一位吸鸦片的人、一个老水手、做一点摹仿的功夫了、归根说起来、普通一般人、以为做白话戏或做影戏不过是做点人生日常的人事、这个观念、并不错误、但须注意人生这两个字、是指大多数普遍相同的人生、而不可解作演员自己一个人、因为个人生活状态、未必尽与大多数人类相同、个人的表示意思与情感、未必纯用大多数人类的方法、简言之、自己的人事、未必能代表人生的人事、做戏的需要、第一将普通的人事、如走路之类、做得美观、不错误、无毛病、是在做戏的人整理自己、第二将特别的人事、如打烟泡之类、做得内行、像真、是在做戏的人观察人生、总之、不能不去学习训练研究、至于看看就会的表演、只是做自己、而自己是有缺点的、是狭小的、做起来不但是四不像、而且浑身都是毛病也。

二

做戏恰是做自己的反对、做自己实是偷懒、试想人生的人事、变化万千、演员不去努力于考查阅历摹仿学习、而妄欲将不完备的自己、去对付去应卯、将一个人代替人生、真是把世界上的事、看得太容易了、做戏最高的境界、真是胸罗万象、凡人生一切的人事（行为思想动作情感）、不论是普遍的特殊的、都集中在一个人身上、就是样样晓得、件件精明、除了受身体相貌的限制之外、都可以做得出做得到、比较那只做自己、相差得太远了、凡是真会做戏的、在戏台上或镜头前、不过做了三分之一、大部分的工作、是观众所看不见的、头一个三分之一、是研究人事、譬如说、人在大怒的时候、眼睛是怎么样、眉毛是怎么样、面上筋肉怎么样、头发是怎么样、鼻子动不动、嘴唇与牙齿怎么样、说话的声音怎么样、呼吸怎么样、两只手安放在那里、还是伸着手掌、还是握着拳头、身子怎么样、两腿是不是用足了力气、走路又是怎么样、种种身体上在大怒的时候所起的变化、所有的形态、不但是自己的、一个人的、

而普遍的、大多数人相同的、不但是平常人的、而有疾病的、有特别习惯的、有特别心理的、都经考查审定、所以结果是晓得了某一种情感、必定有某几种根本的动作姿态、于不知不觉无可用力中、表示出这种情感、其余尚有附带的若干动作姿态、是偶然的、没有根本关系的、不妨删除的、可以更改变换的、同时又能领悟了、某一种心境、至少可用好几种不同的方法来表现、譬如人当大怒的时候、生理上心理上所起的变化虽则相同、但世界上决无两个人同式同样的发怒的、这是因为程度层次各异、且有别种情感之搀入、而影响到附带的动作了、这种人事（怒不过一个例、人生尚有别种情感别种心理）、皆是做戏的人研究的材料、应当随时随地留心的了。

第二个三分之一、是揣摩角色、譬如走路、就有许多样的走法、快走、慢走、大踏步走、急促小步走、挺胸叠肚的走、弯腰曲背的走、趑趄不前的走、横冲直撞的走、东倒西歪的走、脚尖轻踮的走、更加之走的时候、头眼睛身体手都有帮助、所以走路可以走出无数的花色来、但是在这一出戏里、这个特别的角色、在这个时期、处这种特别环境之下、有这样特别的心理、所要表示的、是这种特别的情感、结果只有一种走法、是比较的合式、比较的美观、比较的有力量、这在做戏的人、从他所晓得的走路方法中、选出一种来应用——走路不过是举的例、其他人事、均须适合于角色的身分与心理、这是对于特别一出戏、特殊的工作了、所以等到第三个三分之一、在戏台上镜头前表演的时候、一切姿态动作、虽不是刻板的固定的、然而有规则有理由、经过一番选择而来、决不是贸然做做自己而已、老实说、白话剧与影剧、何尝无台步、不过这种台步、既不是千篇一律、所有的戏都可以应用、亦不如京戏的简单、规定了属于一类的角色、而成为老生的台步、花旦的台步、乃是按照需要、每出戏须自起炉灶、独立的寻觅出来。适合于剧情与角色的台步、而且寻觅得了、决定认为适合可用之后、这个台步、亦成为固定的、不得任意更改的了、所以白话戏与影戏的表演、看上去是不经意的、而其实是十分经意的、看上去是不固定的、而其实事事是固定的、看上去做点日常人生惯有的事、大可以意为之、而其实非研究整理学习训练不为功的、白话戏与影戏的难做、难在没有像京戏一般、有一劳永逸的规矩、而每出戏、每个角色、都成特别问题、须各个的设法、去解决应付、从繁复的人事中、寻出适合的格式来。

三

（一）我写这篇文章、是想对于表演艺术的方面、作一点小小的贡献、所注重的是方法、是怎样可以达到目的、是 How、但并不放弃了理论、研究一个方法、必也研究主张此方法的理由、必兼顾到 Why。

（二）我并不是说我有做人导师的资格、但是我研究表演术、也有十几年了、舞台戏经验较多、影戏亦曾小试、而平常对于京戏与昆曲的表演、亦很留意的、我晓得有许

多同志、喜研究表演术、而不知如何入手、所以我想把我吃苦的结果、公之于众、或者可以减少人家的吃苦、我的知识、当然有欠缺、但我的存心是诚恳的、从前少林拳法有十路、教师至多授人九路、藏起一路、秘不传人、等到徒弟要打倒师父的时候、再将末一路拿出来制胜、我却是就我所知的、都拿了出来、并没有藏起什么秘诀、因为表演的艺术、徒弟打不倒师父的、看完我的文字、自然就明白了。

(三)欧美讲表演术的书也不多、我前后看见不过二十来部、以法国人著的为最好、但是我们不必去依赖这种书、如果说甲种情感、一定有乙种的表演、又将人生的情感列了表、将表演的格式作了图、结果岂不是同京戏里拂袖是怒、摔须为惧一样、未免太呆板太机械了、我们要直接研究人事、从实地的观察与阅历、寻出根本的动作来、同时这类书里的图表、仍可供我们的参考。

(四)大匠能予人规矩、不能使人巧、表演术中、可以教人的、到底只有那情感起后、头目面口手足身体等等反应表示的格式、但这是最低的限度、熟练了这个、才能说到艺术的表演、才能生巧、犹之乎下象棋、车走直、马走斜、象飞田字、士叉角之类是必要的知识、亦是可得而教的、至于方法的应用、什么时候飞象、什样时候跳马、怎样能抽车、怎样能赢棋、那便难教了。

(五)应用是教不来的、须做戏的人自己去用功、但是关系应用方面、有许多问题、可以研究、或者从研究这种问题、可以间接得到若干的觉悟、如(甲)表现情感的人、是否当时自己亦有这个情感、(乙)如说没有、表情何以能真、(丙)如说有的、做到杀人放火的情感便如何、(丁)戏中须一人力车夫、还是雇用一个人真的人力车夫、还是令一个演员去扮、(戊)为什么男人扮女的旦角、比女人更像女人、(己)表演应当充分的用力呢、还是应当含蓄……此都是极有趣味的问题。

(六)节目列后、请弗性急

第一节 最低的限度

甲 声音的情感化(此节不在本报发表、细目从略)

乙 动作表现心理

(1)你的身体服从命令否

(2)从人相看出人格

(3)表情须做鬼脸么

(4)可厌的两只手

(5)各部的表演须一致

丙 两小时学得会的化装术

丁 影剧表演的几个特别问题

第二节 表演的及格

甲 形式上像了

(1)人生是模型

(2)只须三五件事

乙 个性的描写

(1)设身处地的证据

(2)所谓内心表演

丙 表演补编剧的不足

(1)油盐酱醋

(2)轻不得重不得

第三节 艺术的成功

甲 创造几个伟大的角色

乙 宽与深的问题

丙 装龙像龙中的我

结论 几分是天才几分是学力

四 动作表现心理

(一)简单界说

什么是表演术、就是演员将他的动作与姿态、来说明剧中人的心理。

(二)心理与生理

一个人心理上(所谓内性)如果起了变化、亦必立刻引起生理上(即身体)的变化、一个人不论有什么知觉或情感、都免不了要影响到身体的、其中一部份流露于外的、就是身体的种种动作、或动作的结果、即种种姿态、譬如乍闻了诧异的话、不免要目张舌翘、或有不如意不痛快的事、面色就会难看、这是习见的例子、有时心理所起的变化、甚微甚暂、似乎难有显著的动作与姿态了、然而在人事匆忙的时候、我们也看见一个人忽然眉头一动、或眼珠一转、或脸色一呆、或嘴唇一颤、或在走路的时候忽然一立定、或在说话的时候忽然一咳嗽、虽俱是极快极短促的动作、但都是这个人心理的明确的反应、断断瞒不过我们的、盖一切生理的变化、原为辅助心理的变化、身体的动作与姿态、无非要使得觉官更加灵敏、神经更加锐利、能集中了力量、完成一种心理的变化、而屏除别种来打搅或竞争的作用、例如黑夜听见室内暗角里有一种声音、而起了惊疑、加以注意、我们自然而然的呼吸轻了、甚或屏住了、上半身有许多筋肉都紧张了、全身至少一只耳朵也倾向那声音所来的方向了、周身的血液也走得快了、同时眼睛也注视那只屋角了、瞳子也比前灵活了、眉头也皱起来了、诸如此类、都是要使我们看得格外清楚、听得格外清楚、解除我们的惊疑便了、所以动作与姿态、不是无原无故、随意偶然而来的、乃是跟着心理办事、有用途有利益的、有充分理由的——而且又因

为心理是看不见的、而生理的变化大半流露在外、是一望而知的、所以动作与姿态、竟是心理的符号标志说明招牌了。

心理变化所引起的生理变化、颇为烦杂、其中有极容易看得出的、如发愁便皱双眉、痛苦便闭眼睛、惊骇便张开大口、愤恨便咬磨牙齿、紧握双拳、羞惭便面红耳赤、低垂了头、恼怒便举拳顿足、不愿便频频摇首、悲伤便落泪、厌倦便呵欠、十分畏惧便身子退缩、或两腿疲软无力、或转身逃走……等等皆是、又有比较不容易看得出的、如怒时腿里臂里的筋肉格外紧张、而浑身微微的发抖、如惧时眼皮的筋收缩了、以致两目好似突出、如虚心人面上血管压紧了、以致面色灰败似土、如忽受了大刺激、心跳得快而重、喘息甚急促……等等皆是、又有完全看不出来的、如一切腺的变化、如血压的增高、如骤闻不快之事、胃汁片时的不流(妨碍了消化的机能)、如十分恐惧之时、唾液片时的停止(嘴里干得没有唾液)……等等皆是、这许多动作之中、最是可以说明心理的、当然是那最容易看得见的动作了。

(三)人类表情的观察

主张进化论的生物学家达尔文氏、在他所著《人类与动物的情感表现》一书的序言里、声明他在一八六七年、曾提出十六个表情问题、寄给许多分散在世界上荒远而欧洲人所不常到地方的朋友、请他们实地观察各处土人表情的状态、并注意引起这样表情的环境、他的目的、是要考证那徒有其说的、世界所有人种、表现同样的情感、都用同样的姿态与动作、一种主张、是否可靠、尤其要调查那与欧洲人绝少接触的土人、倘如几个绝不相关的人种、表现情感、居然会有几项相同的动作、则此类动作、可目为根本的天然的、而因习惯风俗环境不同的原故、每个人又应有他的特别表情的方法、当然是不能与别的人种相同了、他一共收到三十六份答案、观察的范围、包括澳洲的土人、近北冰洋海岛里的土人、马来人、中国人、印度人、非洲黑人、南美与北美的土人、他的十六个问题、照译如下、括弧内是我加的说明。

(1)惊愕的表现、是不是张开口、张开眼睛、并抬起眉毛。

(2)人种的皮肤、凡是看得出发赤的、在羞惭的时候是不是脸上会发赤、又这种发赤、向下推展、至如何程度(意谓耳朵颈项之下、亦发赤否)。

(3)人当愤怒或倔强的时候、是不是皱着眉、竖直了头与身体、挺着胸脯捏着拳头。

(4)人当深思专虑的时候、是不是攒着双眉、或将眼睛的下眼皮皱了起来。

(5)人在不大高兴的时候、是不是口角挂下、眉头(指近鼻处而非眉梢)抬起、以致眉毛成内高外低的斜形、同时额上、只在中部有横的皱纹、但非如惊愕时抬眉、全额有纹。

(6)人在高兴的时候、是不是眼睛闪耀着、眼皮四周微微有皱、而口角扯开。

(7)人当轻蔑或斥辱别人的时候、是不是那向著被辱人的一边、上嘴唇的一角、微

微掀起。

(8)固执顽梗的表现,看得出否,普通只是紧闭著口,眉毛低压微皱而已。

(9)鄙夷的表现、是不是上下唇微微伸出(俗谓撅着嘴)、鼻孔掀起、稍为出点气(俗谓鼻子里哼了一声)。

(10)憎嫌的表现、是不是下唇往下卷、上唇往上卷、忽然喷一口气、好像要呕、亦像嘴里有物吐出(这是骂呸的动作、美国人只吹口气、呸不出声音来的)。

(11)十分恐惧的表现、是不是同欧洲人一样(其实恐惧的表现、最是相同的)。

(12)笑是不是也会趋极端、笑出眼泪来。

(13)一个人要表示他不能防止人家的行为、或他自己不能作为(即没有办法)的时候、是不是将肩头一耸、两肘靠着身子而伸出两手、摊开手掌(朝上)、又将眉毛一抬。

(14)小孩子愠怒的时候、是不是撅着嘴、两唇伸得很出。

(15)虚心(自知有罪)、狡黠、嫉妒的表现、看得出否——惜我未能将这种表现、用文字叙说出来。

(16)是不是赞同便点头、反对便摇头。

达尔文根据了所得的答案、而下一断语道、同样心理的表现、全世界是显然相同的。

(四)强烈情感所引起的身体变化

生理学者康能 W. B. Cannon 在所著《痛怕怒饿时的身体变化》一书中、对于怕与怒两种强烈情感所引起的生理变化、有详细的说明、他用科学方法实验的结果、可简述如下。

甲 怕或怒足以停止肠胃的收缩力、因而停止了肠蠕动(Peristalsis 将未消化之食物、推之向下、至排出体外为止)、而人即有沉闷憔悴的感觉。

乙 怕或怒停止口液与胃汁。

丙 在腰子上面有寸余长的腺、在怕或怒时、大为活动、其汁流入血中、使得

(1)血从脏腑流入附骨的筋里(浑身筋骨、因之增加了气力)。

(2)肝汁流入血中、变为糖质者、加多(糖即血之燃料)。

(3)筋的疲倦、减少。

(4)血液凝结的时间亦减(故如有创伤、容易结痂)。

总之、人当大惧大怒的时候、身体有许多部份、暂时停止工作、集中了材料与力量、以应付目前的危险——康能的试验、虽仅限于怕与惧两种情感、尚未能包括其他较和善的情感、但其试验室中之成绩、大足证实别的心理学者观察人事所得的结论、就是人当情感冲动时、生理上必起变化、而此类身体的动作、多有帮助性质者也。

(五)表现情感的两个原则

达尔文研究情感表现的结果、主张三个原则、但近世心理学者、以为他的第二个原则、与别种科学结论相冲突、故暂时置而不道、而承认其第一与第三两个原则、浅述之如下。

第一、某种心理因有益于需要的原故、引起某几种动作、积之既久、成为习惯、于是凡逢此种心理发生、此数种动作、即随之而来、即使生活环境已改、应付不必用旧日的方法、故此数种动作中、有数项已完全失去效用、无存在之必要、但因习惯的原故、仍未免照例奉行、所以当大怒的时候、除了上节所述血液胃汁等变化外、我们的面孔上、形状非常难看、头发根根都立起来(这因原始时代、我们争斗的时候、将容貌在顷刻之间、改大改丑了、可以骇退敌人)、又不住的磨牙(这因当初原用牙齿去争斗的)、重言之。

(1)血液改变等、是现在有益于需要的动作。

(2)头发竖起等、是从前有效用、现已无益、但因习惯而存在的动作。

此外则动作之有益、尚可移用到别的事物上、例如有人因为有困难便搔头、迷惑的时候、便揩眼睛、咳声嗽、这都因为从前时候、所有的不适、用简单的搔或揩或咳、就能解除的、又如一个人谈到惨酷的情景、往往闭了眼睛摇头、好像恐怕看见似的、又如想一件事、想一个人、往往抬起眉毛使得眼睛容易活动、或竟斜视著天花板、好像那事那人、就在面前、可以看得见似的、甚至于打台球的时候、要球往东边去、身子便也向东边歪、用剪子剪物的时候、下巴也跟著动、台上歌者的声音、偶尔沙哑、台下听者、替他咳嗽、看人家跳高、自己腿里也用力、这是

(3)同情动作、在别处有效用、因习惯而误为此处亦有效用的。

以上都是普通的、尚有一种特殊的、即某人有某种心理时、常有某种奇特的动作、看去似乎毫无用处的、这是

(4)从前对于个人有效用、现已失效、因习惯而存在的动作。

这就是情感表现第一个原则、以为有益习惯的动作了。

第三、有许多动作、虽亦是表现情感、但系神经直接的行为、并不是有益、与习惯或需要无多大的关系、甚或非徒无益、而且于我们的对付环境、有不利与阻碍的、如须发变白、如手足震抖、如浑身汗淋、如尿尿直流、这种种都显然与第一原则冲突、好在此类动作、是不十分多的。

(六)表演的动作

心理所引起身体的变化、不都全是看得见的、而看得见的动作、又不都是全由我们做得了主的(如握拳切齿、完全作得来主、呼吸急促、只做得一半主、浑身汗淋、完全做不得主)、其中我们看得见而又做得来主的动作、就是可用为表演的动作了。

五 你的身体服从命令否

(一) 所谓心理作用、即是一个人受了刺激(Stimulus)而发生的种种反应(Response)、反应就是身体的变化、其流露于外、看得见的、就是动作与姿态、这在上文已经讨论过了、至于刺激的性质与种类、实不外乎以下四者。

(1)一样物件、如一把刀、或一张小照、一个戒指、一阵风雨、一片月色之类。

(2)一个人、如我的仇敌、或知友、或恋人、或一漠不相识之人之类。

(3)一件人事、如某人生子、或某人病故、某人拨出手枪、某人劝了我几句话之类。

(4)一种情形、如大旱成灾、人民没有食物、或社会成见、轻视优伶之类。

这都是人生的刺激、一个人自朝至暮、自少至老、只是继续的受刺激、继续的起反应、而表演的艺术、也只是假定某种刺激的存在、而从事于摹仿人生的反应便了。

(二) 在人生实际所起的反应、无有不充分、无有不适当的、譬如说、一个人好久没有吃饭、饿极了(刺激)、那胃里的筋、便起了收缩、使得他甚难过、真是手足无措、走头无路(反应)、忽然看见树上有梨(刺激)、立刻爬上去、采得几个吃了充饥(反应)、及至吃饱了、胃的收缩停了、他才看了满树的梨、不想再吃、又如一个人、露宿在野、一阵风来、吹得很冷(刺激)、他浑身发抖、牙齿打战、必然寻个地方躲避、或者奔到树后(反应)、甚或因为没有树、就在地上掘个洞、把身子钻了进去(反应)、直至风吹不到他、不觉得冷了、才会安心睡觉、这种反应、都是自然发生、无非欲使他不饥不寒、而且必待原来的刺激、失去了效力、方才停止、当然是充分(足以应付环境的需要)与适当(不错误不浪费)的了、但是在表演时候、摹仿人生的反应、往往不能如此、那演员尽管摹仿了一切的动作与姿态、尽管手足无措、走头无路、尽管爬上树去把梨吃了、而观众并不信他是真饿、或者尽管浑身发抖、牙齿打战、尽管躲避到树身背后、而观众并不信他是真冷、甚而至于那演员很明白的了解、所须表演的是饿与冷、很巴结的想把饿与冷传达出来、然而始终力不从心、他的动作与姿态不能达意、虽有诚恳的志愿、而身体不能服从命令、他所摹仿的反应、不是缺少了必要常有的动作与姿态、而成不充分、就是加添了几件不需要无意义或有别的意义的动作与姿态、而为不适当、结果总是不像真、那人生受了刺激而发生的反应、自然而然充分与适当、如此之容易、而一到舞台上镜头前、摹仿这种反应、就会欠缺、过火、僵、错误、做作、竟如此之难、这是什么原因呢。

(三) 摹仿的反应、不容易像真、岂不是因为人生受刺激的时候、一切刺激、都是实际存在的、所以自然能引起充分适当的反应、而在表演的时候、刺激并未实际存在、只凭言语代表、或想像所得、只假定刺激的存在、而实际上身体并未直接受著刺激、所以那反应的动作与姿态、也遂不能充分与适当么。

这一点、的确是绝大的困难、所以表演的时候、最好能将环境弄成十分真实、所有

的刺激品、多一分实际的存在、那演员的动作与姿态、便容易像真一分、张石川导演影戏的时候、很注意房间的大小、家俱的布置、墙壁上悬挂的字画、桌上陈列的物件、以及演员的衣履服装等等、他常常说、布景搭得像、戏也可以做得像些、就是这个理由、美国白勒斯歌(Belasco)是一位写实派的好舞台监督、他有一次布置一间医生的诊病室、不但是医生的用具、应用尽有、而且书桌上有真的开药方的纸、抽斗内有真的记录病状的簿、架上有真的医药书、他说、书里字很小、台下观众、决计注意不到、也看不清楚的、但是台上演员、拿书做戏、或者会偶然看见书里的字、我用真的医药书、是为了演员的利益、也就是这个理由了。

在舞台上表演、单独一个人做戏的时候很少、对方至少还有一个演员、他的行为、他的言语、都是我的刺激、所以舞台表演、简直是相互著、轮流著、发生反应与刺激的、影戏里表演、虽然是许多人同场、但因不能一个镜头到底、而须移近移远、又因重要的戏、必须用特写、所以演员大半须单独努力、各人做各人的戏、对方不是演员、而是个导演、一切刺激之来、又多转一个弯、间接又间接了、于是有人说、做舞台戏、比较做影戏容易、但其实是错误的、影戏有一特别便利、舞台戏断断所不能有、就是影戏的表演、无须一气到底继续工作、而可分段拆开、因之得以利用别种与题无关而实际存在的刺激、来代替那剧中假定存在的刺激、以求引起充分与适当的反应、举几个例一说明就明白了。

例一、美国某导演、令女主角做一心里不大高兴的表情、做了半天做不对、她一用力又过火了、而且她是嘻嘻哈哈、愈做不对、愈笑得起劲、导演没有了办法、偶而看见她的姊妹来了、也是个名角、导演便私自对旁边人说道、当初倒没有请她的姊妹演这个角色、悲剧当然是她姊妹演得好、他故意低低的说、却故意使那女主角听见、她的表情立刻就做对了。

例二、中国某君、导演两个临时演员、有一个须说字幕、你太可恶了、你竟来干涉我的自由、干涉我的恋爱么、说的人应当有一点点倔强的态度、听的人应当有一点点不耐烦不甘服的态度、不料这两位临时演员、不是读过许多书的人、平常与干涉自由恋爱等字眼、发生的关系太少了、所以虽亦多少了解得这句话的意义、而绝对不觉得刺激、说的人听的人都不生情感、都做不对、后来导演想出一个极法子、换一句话给他、你这只猪猡、我轧姘头、关你什么事、两个人的神情、都做对了。

例三、某次需要表演喘息不定、话都说不上来、因为做得不真、索性将拍戏停顿、让演员在荒地上跑圈子、直至真是跑得透不出气来、再摄入镜头。

例四、哭不出眼泪来、于是在眼皮上搽姜蒜、或者眼眶里滴入蜜糖、或者睁开两眼、瞪著炭精灯。

以上所利用的几种刺激、都是与题无关、不是剧情所许可的、然而所引起的反应、却是充分适当、可以应付剧情的需要的、这就是做影戏的便宜了、固然导演一切戏的

秘诀是将故事剧情剧中人、都说得十分明白、使那演员自己感觉得剧中环境的刺激、至必不得已时、导演始亦直接供给一些刺激、但因舞台上的表演、是继续的、不能利用外来的刺激、一切与题无关的事物、亦不容搀入、譬如舞台上需要表演喘息不定话、都说不上来、岂能允许化好装穿好衣裳的演员、在大门外马路上跑五个圈子再上台么、所以表演影戏、虽可由导演时常直接供给实际存在的刺激、而表演舞台剧、则须依赖演员的想像力(Imagination)、如果演员想像力不高、不能感觉到那假定存在的刺激、无论如何、表演就不能像真了、表演舞台剧、是笨做不来的、其难在此、就是单从舞台剧而论、也是现代时装剧、写实派剧、容易表演、而古装历史剧、浪漫派剧为难、因前一类实际存在的刺激多、后一类比较的少了、总之、愈是需用想像力多、愈难演、愈是只可使用假定存在的刺激、以引起反应、那反应愈不易充分适当、愈不容易像真了。

(四) 做戏做到如此——要靠著实际存在的刺激、以引起我的适当充分的动作与姿态——未免太辛苦了、太不经济了、太是做人而太不是做戏了、也太不是艺术了、表演的艺术、根本就在能想像剧中环境、而感觉得那假定存在的刺激、譬如剧情说、这个人在严冬下雪的时候、只穿得件薄薄的棉袄、敌不住寒气、如果这出戏、须在夏天表演、穿一件单布衫还嫌热的时候、演员想有实际存在的刺激、当然办不到了、但如果演员是富于想像力的、他自能将他搬到严冬风雪的环境里去、自能感觉到冷、自能引起了冷以后的反应、又如果他是个有经验的演员、而这出戏练习次数也多了、他一切的动作与姿态、有了精密美善的组织了、他竟可一方面因为天热出著汗、一方面仍做怕冷的表情、使得看的人相信他是真冷、所以最不会做戏的人、最须要实际存在的刺激、而高一点的演员、或者还用实际存在的刺激、来领一领路、例如用生姜蒜涂眼皮、引出一点眼泪、以后却能真哭、真流眼泪、或者用一点不碍剧情的刺激、来帮一帮忙、例如美国摄影场上、表演悲哀的戏、旁有乐队、就奏悲哀的音乐、至于最高的演员、他能用他的想像力、给他自己刺激、他真能假定刺激的存在、他的接受刺激的官能、是格外的灵敏、他的眼睛能看见此刻此地并不存在的形象、他的耳朵能听到此刻此地并不存在的声音、他的舌头、能辨出此刻此地并不存在的滋味、他的鼻孔、能嗅著此刻此地并不存在的气息、他的皮肤、能觉得此刻此地并不存在的情境(如寒与热)、他的手掌、能摸著此刻此地并不存在的物品(舞台上死人头上的冷汗)、虽然戏剧中环境与事物、不能不是假的、但是他所有感觉、却是真的、虽然一切刺激、实际上只是假定的、但他身体上所受的刺激、却是真的、因为他的想像力如此之大、刺激被他弄得存在了、弄真了、他的动作与姿态、当然便是真的刺激的反应、当然充分适当了、当然像了、所以研习表演术的人、先可不问你的筋脉、你的造成动作姿态的筋与腺、是否服从你的命令、你先须训练你的神经、使得你的接受刺激的官能、居然会感受那假定而不实际存在的刺激、有十二分的灵敏、使得你的感觉跟著你的想像走路、要绝对服从你的命令。

(附录) 世上有一部份人、因为遗传、家庭、教育、习惯、及其他特别环境的原因、

他们的想像力、格外强大、他们的感觉、格外灵敏、他们的接收刺激、也格外容易、这种人平时做人、很容易高兴、很容易起劲、很容易快乐、但也是很容易生气、很容易悲观、很容易灰心、这种人我们说他的性格与做戏很相近的、或者说、他有演剧的天才、甚而说、他有艺术家的脾气、

(五) 在表演的时候、如果演员有灵敏的神经、丰富的想像力、能够自己感觉到剧中环境的刺激、表演的工作、已经有一半成功了、其余一半、就是演员的身体、那造成动作与姿态的筋与腺、还未能绝对服从命令、以致所发生的反应、纵然在人生实际上、或者是充分适当、可以满足生理的需要了、而在艺术上、却未能充分说明剧情、使观众容易了解、且认为自然与可信、现在有两件复杂而甚有趣味的事情、可用来引证。

(1)某次有一位新进的女演员、在一部影戏里、扮演一个孤女、剧情是她的生母已经亡过了、她有阴险的后母、时常撻掇着她的父亲骂她打她虐待她、有一天晚上、她又冤枉挨了一顿骂、不许吃晚饭、她回到自己房里、独自对了一盏半明不灭的油灯、仿佛就见她的生母、立在面前唤她安慰她、不禁口里喊着姆妈、放声痛哭起来、这一段很有表演机会的戏、可惜那女演员哭得不好、她先是不会哭、费了长时间的练习、还是哭不出来、当晚那拍戏的工作只得停了、次日、导演想了许多方法、把可以使得女子们感觉痛苦的事、差不多都暗示或譬解给她听、最后她果然大为感动、果然真的伤心、果然号啕大哭起来、她这哭是十分诚恳、十分真挚的、在隔壁房里的人、听了也觉得甚为凄惨、以为这是难得的表演与导演了、都忍不住要跑到摄影场里去看、而不幸她的哭、竟是一点不能适用的、因为她虽是真的伤心、虽是放声痛哭、虽是哭出真的眼泪来、而她的脸上看去只是在那里笑、如果摄在镜头里、映在银幕上、观众必定误会了她在那里笑、决不会相信她在那里真哭的。

(2)有一位男演员、平素情感很有蕴蓄、从来不疾言厉色的、在某部影戏里、扮演一个武人、剧情是他听说素所相识的军官、做出一件伤天蔑理的事、他义愤填胸、赫然震怒、痛骂其人无良、表演这段戏于英雄气中须带一点粗暴气、当然与他的本来情性不相近、全须靠他的艺术本领的、他先是在发怒的时候、不够威武、待练习了几次而仍旧做不对、忽然过份的注意自己起来、甚至才一举手、才一动作、便觉得不好、中止了重做、如是试验了足有一个钟头、那导演以及在旁看的人、也替他着急难过、这时那演员对于他自己、因为尽管做不好、一个人妨害了全体的工作、却甚为恼怒、这是他第一次给人看见的盛怒、头上血管爆起、眼睛都红了、他更是巴结出力的做戏、使劲的拍桌子、顿足、叫嚷、指手划脚、但他的动作与姿态、反而变成了混乱的、短促的、破断的、矛盾的、使得那看的人、简直不知所云、那演员虽是真的盛怒、竟丝毫不曾将盛怒表演出来、后来大家停止了工作、索性忘记了拍戏、随便吸烟喝茶说笑话、休息了半个钟头再演、不意此次那演员只练习了一回、就做对了。

这两种情形、恰恰与本章第二段里所说的相反、第二段所说的、是演员没有感受

着刺激、所以引起的反应有欠缺、所以摹仿的动作与姿态、看上去总是浮面的、空虚的、勉强的、所以戏都做得假了、这是接受刺激的官能、不服从命令的结果、此段所说的、是演员纵然感觉得刺激、甚而实际上身体起有相当的反应、而一切动作与姿态、仍不能将剧情表现出来、即仍未曾将观众所公认某种刺激所必有需要的反应、摹仿完善、这是造成动作的筋与腺、不服从命令的结果、前一类其实是没有戏做、而硬去做戏、是限于演员的天才、平日的修养、后一类是很有戏做、而苦于做不出、是一种辞不达意的毛病。

(六) 表演的辞不达意、从心理生理上解释、就是某一种刺激、在某种情形之下、通常的自然的本当引起某种反应、而这种反应、在未曾能够完成之前、忽受了干涉或阻碍、以致不得不就此全部或局部放弃了那原来的、而又去采用了增添了别的反应、结果是演员的动作与姿态、不全是原来当有的、也不全是中途新添的、却是混合的矛盾的、所以看的人、无从推断出那刺激的程度或性质、而一切表演、遂至不能明显的达出意义了、简言之、是演的人真个做了、而看的人不懂、盖一种反应、固不必限于为一种刺激所引起(例如很亮的光、使得人闭上眼睛、而一阵风过、或用手在眼前一挥、也可使人闭上眼睛)、即一种刺激、也不必定是只引起一种反应(例如一碗熟烂喷香的红煨蹄子、在腹中饥饿的时候、大块拽着吃、而在盛筵之末、腹中装满了鱼翅海参、就未必动箸)、但是普通的人生、观众的心目、往往认为某种刺激与某种反应相连、在看见某种刺激、便预期有某种反应、或看见某种反应、便认识是某种刺激、如果二者因果之间、受了干涉或阻碍、在普通观众眼里、一切行为、无怪乎都是失去意义的了、至于反应时发生的干涉与阻碍、都是从演员自身上来的、至少有两种不同的原因、一是演员生平的特殊习惯、二是演员临时的刻意求工。

(七) 同一性质的刺激、而如发生时的情形不同、所引起的反应必甚异、譬如有人误会了我们、错怪了我们、冤枉责备了我们、普通的人情、看说这句话的是何等样人、就会用何种反应去对付他、如果是地位比我们低的人、而我们的权力、完全可以支配得了他的、我们或者用很严厉的态度、大大训斥他一顿、如果是我们亲近的人、而一向是感情很好的(如老婆)、我们或者用很和善、甚或嬉笑滑稽的态度、随便声明几句、如果是我们恭敬的师长、极不愿意他对于我们有不良印象的、我们或者很小心很诚恳很客气的解释一番、如果是他的地位比我们高、他的权力、足以不讲理的压迫我们的、我们或者将十分委屈、隐忍在肚里、不去同他无谓的争辩、招取眼前的吃亏、所以同是一句话、而反应乃种种不同如此、但是倘或有一个人、素来受不起冤枉的、不论那个人错怪他一句、他就要跳起来剖白、什么下属上司爱妻尊师全不管、社会便赞美他是憨直、而一受冤枉不免闹出来、就是他的习惯了、倘或又有一个人、素来喜怒不形于色的、无论那个人错怪他、他决不愿急不能待的剖白、对于下属上属爱妻尊师都一样、社会便恭维他是深沉、而受了冤枉暂时往肚子里咽、就是他的习惯了、一个人的特殊习

惯、就是他对于某种性质的刺激、有一种特式的固定的(至少是大同小异的)屡试不爽的反应、这种习惯、足以干涉妨碍表演时的动作与姿态、是显而易见的了、表演的技术、原是要叫那演员、揣摩了人情、摹仿那各种不同情形下所发生的不同反应、如果演员先有了特式固定反应的拘束、如果他筋与腺的活动、先有了一定的规程、他的身体、怎么还能自由、怎么还能服从命令、怎么还能有变化以适合剧情的需要呢、使慧直的人表演深沉、徒然吃力、使深沉的人表演慧直、诸多不便、岂不是表演的常识么。

习惯的干涉妨碍表演、并不必完全打消原来的动作与姿态、如果慧直的人、一点不能深沉、或深沉之人、一点不能慧直、他们决不能在舞台上或摄影场里、立足有三天之久、既名为演员、多少会有一点表演能力的、但干涉妨碍的结果、实能使动作与姿态、看上去不准确、不干净、不圆满、不痛快、观众或是不能了解、或是发生误会、至少是不副期望、觉得不知在什么地方有点欠缺、遂至虽能明了意义而仍然怀疑、虽相信而不能放心、虽认识而不敢结实、譬如慧直的人表演深沉、便好像是时时刻刻要爆发出来、虽不开口、而努力制止开口的形状、表示他的要闹出来、比了开口还要明显不能真的沉住气、又如深沉的人表演慧直、虽是滔滔不绝的争辩、而好像时时刻刻想停止、想中断、懒得继续、怕于进行、时时露出并不是心里要说这许多话、都制止不住、实是只有一半心思要说、是自己强逼着自己、勉强着自己说的、总而言之、这种不对或不够的表演、都是因为习惯的原故、是辞不达意便了。

有时个人习惯的养成、由于社会的影响、旁人的传染、此种动作与姿态、虽是有普遍性的、但是因为违反生理的需要、且足以干涉妨碍表演时自然的反应、宜当立即改正、不可再容其存在的、例如三十年前、读了两句书的人的招牌、是眯着眼睛、弯着背、耸着肩、反背着手、摇而摆之踱方步、演员如果成了这种习惯、只好表演一种角色、就是三十年前的读书人了、做演员的宁可废除了这种习惯、到必要扮演这个角色时候、再去留意的事仿、又如中国的妇女、在笑的时候、往往忽然将唇收闭、缩成一个尖嘴、那口的四周、以及鼻子上、皱成许多纹路、形状是非常丑陋难看的、这个习惯、凡是三十岁以上的妇女、大半都有、三十以下就好了不少、我推想原因、大约是古代中国不许女子畅笑、就使笑也不许张开大口露出牙齿的、平常笑的时候、用手巾掩着口、但或有时掩口不便、而已经笑了出来、猛然想起不露齿的古训、连忙将两唇紧闭拢来、掩庇了牙齿、遂都像了尖嘴獠牙、现在幸而是逐渐的改善了、至如第五段里所说的、女演员哭的时候像笑、却不易寻出造成习惯的理由来、从前有人解释过、为什么有些人笑的时候像哭、说是因为小的时候、周围所看见的人、尤其是保姆乳娘、愁眉苦脸的居多、或者少时的家庭、生活与境遇、都充满了痛苦、或者他成人时、有过一件极大的忧郁、后来始终不曾解除、总之、在两岁至十八岁、身体的习惯、最容易养成的期间内、如果他的悲哀的阅历、十分的比他快活阅历多、或竟全是悲哀、一点没有快乐的阅历、他脸上的筋肉、不表示情感则已、如有表示、都是悲哀、筋肉的動作、是这样惯了久了、脸上

的竖纹、刻得深了、当然到后来、虽是发笑、而肌肉不免沿用习惯的姿态、像是哭了、这个筋肉习惯解释、是否也适用于哭时像笑的人、不得而知、惟有将她全部生活的历史、交给心理学者、严密的考查、或者可以寻出科学的答案来、否则只是瞎猜罢了、不过一个极诚恳的演员、因为恶习惯的干涉与阻碍、而致哭时像笑、真是不幸之至了。

(八) 感受了刺激所引起的反应、都有自然的层次和程序的、性急不得、催不得的、如果表演之人、在外再一用力、必然增添许多新的动作与姿态、必然反将自然的反应、加以干涉与阻碍了、这种刻意求工、实是戏演不好的一个大原因、那混杂矛盾无意识的乱动乱做、观众显知其不当、可以无庸多说、而最最要不得的、就是演员在觉得他自己的表演、不曾充分没有力量的时候、去用似是而非的代表性的动作来替代自然的反应(这个毛病、不定是那心慌意乱上场昏的演员所独有、即甚有训练阅历之演员、有时亦不能免)、什么是代表性的动作呢、就是用一种动作、来代表我们所要表现的意义或情感、例如说六寸长、便将两手比做差不多这样长短、两尺高、便将身子略蹲、手掌向下、比出差不多这样高低、咱是狠的、便伸出右手大姆指来、你不要脸、便伸食指、括括我自己的脸皮、……之类、都是了。

手同手臂、在人生实际上、用途是非常之多的、所以手同手臂的动作与姿态、是非常繁复的、内中虽只是一部份、有代表意义或情感的能力、然而一切代表性的动作、几乎全在这个狭小范围之内、全靠着手同手臂、而很少运用身体的、别部的、这种代表性的动作(Representation)、在表演的时候、固然有相当的需要、不能完全不用、但最大的用处、是在演说里、第五图所载、就是演说时所用的姿态与动作、运用不错误、都是明显而有力量的。

甲 代表办不到、或消极。

乙 代表神圣高尚或成功。

丙 代表当然、或显而易见。

丁 代表崇拜、求祷、或感激。

戊 代表不赞成、鄙视、或厌恶。

己 代表拒绝。

庚 代表恐惧。

辛 代表可惜。

因为演说的时候、表现意义、比较表现情感为重要、即有情感、又以演说的人、不能不保持身分与尊严、自未便在讲台上多动、或尽量的装腔作势、只得利用了手与手臂、来代表一切了、但是在表演的时候、所需要的、是完善的摹仿人生受了刺激所发生的反应、要从整个的动作与姿态里、看出心理变化来、人身上没有一部份是不应当运用的、人生所有的动作、只要是自然流露出来的、没有不可采用来表现意义或情感的、所以表演所用、实是有发现性的动作(Manifestation)、乃是一个人受了刺激以后、自

然而然的发现(达尔文所说有益于需要的动作)、范围之广、效用之大、当然不是那有了一种意义或情感便逼得要用人为的甚或武断的方式去代表、所可比拟了、第六图所载、即是表演时的姿态与动作、那持刀的武士、那抗拒的母亲、那惊恐的小孩、虽也用手与手臂来表演心理、但都是自然的反应、而不是代表性的动作了、总之、全身的反应、如此之完备、如此之丰富、岂是区区两只手与手臂、所能替代的呢。

那刻意求工的演员、有时是自身充满了情感、而惟恐观众看不出、所以急于要想方法代表出来、结果是两只手动得最多、即如第四段里所说盛怒的表演、愈是在他着意与巴结的时候、愈不能达意、偏是随随便便之中一演就合格了、岂不是因为着意、便横添了阻碍与干涉、随便反可任从等候那身体从容的去发生那自然的反应了。

(九) 总结一句、表演的目的、就是将一个人的身体、在实际人生受了某种刺激而引起的反应、能在舞台上镜头前、依从了那演员的意志、忠实准确的发现出来、那最好的表演、不是浮面空洞(缺少情感即未受刺激)的摹仿动作、也不是勉强造作(人力假定非自然流露)的代表动作、而系自然的当然的必然的发现动作、所以表演的时候、看上去随便容易的很、演员并不曾著力费事(有时演员性急用力、反而会发生阻碍)、正如一朵花、受了阳光的熏灼、自然会开放、正如一颗糖、受了湿气的浸润、自然会溶化、但是那开放浸润的程度迟速、有多少须受演员意志的管束与支配、这就是表演的术了、一个有训练有阅历、身体能服从命令的演员、不论剧情是什么性质、有何种需要、第一、他能立刻感觉得环境中的刺激、第二、他的身体对于这项刺激所能引起的几种反应、也都有能力、立刻去摹仿表现、只待那最后的决择、从几种反应中、采用一种便了、表演的艺术、是用演员的动作与姿态、来说明剧中人的心理、简言之、表演就是说话、不过演员不单是拿嘴来说、而用身体全部来说便了。

(十) 表演不好、就是演员的身体、不会说话、如果演员感受刺激的能力、不够灵敏、便如在大庭广众中、和人高谈阔论、而其实是聋子、旁人所说的话、本都没有听见、或则虽不是聋子、而知识不足、所听见的话、未能十分了解、所以尽管他话说得多、努力表演、未免是文不对题了、又如果演员发现反应的能力、不甚充分、便如和人高谈阔论、耳朵虽是精灵、旁人的话、句句听得懂得、而或者因为大舌头、因为口吃、或者因为急切中、说话没有组织层次头绪、所以尽管他话说得多、努力表演、未免是辞不达意了、对于第一种缺点、不是练习了身体、就能补效的、一半是天才、一半靠修养(见附注)、但对于第二种缺点、倘如演员能勤于练习、没有会不奏效的、凡本节以及后文所讨论的方法、都是在这点上注意。

大凡练习、应当分作两个步骤、先是根本的练习、将演员个人的习惯、其太不普遍的、难看的、成为毛病的、即行改除、同时使得他的全身、灵活柔软、容易做种种动作与姿态、次为特别的练习、须假定一种刺激的存在、令那演员、用他的手足头脸眉眼身体的各部、单独的或联合的、将一切可能的反应、分别摹仿出来、使得那演员、不但对于

某种刺激与某某几种反应的因果关系、懂得记得、并且他的身体、曾经实地做过、试验过、阅历过、以后一感受此种刺激、甚至只须一提起这种刺激、立刻便反应来了、其纯熟如吃饭走路、可以不用心思、或心思用在别处、而仍可进行无阻、必如此才可以算得身体会说话了。

(附注 所谓修养、演员不但须多多了解人生、不但须从繁杂的人事中、认识有力量刺激、不但须熟悉人情世故、不但须理会得、在某种社会、对某种人物、有某种刺激、即可得某种反应、更须推广他的同情心、更须能设身处地、更须能放弃了主观、而化身为世界上任何事物、代他们感想打算、更须使得那世界上一切事物(本来他是漠然处之的)、现在对他都能有极著实的影响、最好是演员自己去阅历人生、次之直接的观察人生、再次之、则凡平常眼前、友朋所传说、报纸所记录者、凡载在书籍、科学所剖解、哲学所说明者、凡作成艺术、诗词小说所发挥、雕刻图书所描写者、甚至舞台银幕所表演者、无一非演员间接的观察人生的机会、都是修养的方法也)

(十) 根本练习 目的使演员对于情感或动作、有管束控制的能力、凡心慌意乱、上场昏、性急、乱动、沉不住气、表情做不长、急于更变姿态者、尤宜勤习。

方法一 仰面平卧在地上(铺席子或毡子均无不可、比在床上好)、手臂伸直靠着身子、手掌朝下、深深地缓缓地吸气、将胸部抬起来、腹部低下去、两肩不可离地。屏住这口气、五秒钟、深深地缓缓地呼气(不可用力吹、不可一放就放)、将各处筋肉都放松、仍旧随便不用力的仰卧在地上。吸气的时候、举起两手、手掌向天、稍微离开身子放下、呼气的时候、回至原处。

方法二 仰卧如前、两腿两臂伸直、手掌向下、深深地缓缓地吸气、同时举起右腿、举至无可再举为度、左腿伸直、足趾伸前、缓缓的呼气、右腿放下、更易左腿。

方法三 仰卧如前、深深地缓缓地吸气、同时将两臂两腿张开如大字、屏住气、不妨稍久、缓缓地呼气、腿臂回至原处。

次数 初习时每种四次、逐渐增加、至最多可廿次、于清晨起床、晚间将睡时行之、食物后腹中太饱、不宜练习。

(原载《电影月报》1928年1、2、3、4、5期)

从表演艺术说到中国电影界

王瑞麟

一个表演艺术家，非具有两种态度不可：（一）除了表演外别无目的；（二）他应该能够就观察所得，运用变化，做出许多有意识的动作来。前者是说诗人可以隐居在象牙塔里，画家可以遨游在林泉之间，他们的作品一样可以和世人相见。一个表演家呢？作者和作品是分不开的，诗人用的是文字，画家用的是纸笔，你用的是自己。评诗评画可以不牵涉到人身，评剧就办不到了。不但你的表演，就是你的习惯，你的嗜好，你的全部生活，都足以惹动批评家的注意。一不小心，不但你的生活为他们所影响，表演更不能不为他们所左右。后者是说表演家须实现诗人的创造，使之有肉有血，叫你用心灵于低面的人物在银幕上实现。如此，则表演家非“测量剧中人行为之幽邃处，探索它暗伏的动机，体贴它情绪的微颤，并领悟字句背后所含蓄的思想，扮演的人的心境完全变到剧中人的心境”不可。

《庄子·渔父篇》有一段，可以作为表演艺术家的座右铭：“孔子愀然曰：请问何为真？客曰：真者精诚之至也。不精不诚，不能动人；故强哭者，虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内而神动于外，所以贵真也。”所以，表演要做到一个真字，用的工夫在内而不在外。但是这是属于你的，artistic intelligence 的，在运用 emotional instrument 方面，那就非熟习技术不可了。北京道上的巡警，不但他能够把大事说为小事，小事化为没事，他的音调，尤其是他的姿态，无处不给人一种美的感觉。假使我们放在镜头上看行不行——自然假定他不为镜头所影响。镜头上的街市，不是普通的街市，它有它的透视，它有它的比例，它有它的图画上的价值。表演有它独立存在的价值，表演“像”真并非“是”真。你单是“真在于内，神动于外”，是不够的。非得依照情形，变通你的工具和方法不可。这样才能使人“高兴看”，“不断的往下看”——自然我们变通的工具和方法，是美的善的之一讲求。

影剧不仅包含诗、文学、绘画、雕刻、建筑、舞蹈，而成为艺术的艺术，同时它主要力量是在表现“人生”。如艺术是激发乃至赋与灵性的一种法术，那一样艺术能比得上

影剧那样打得透，钻得深，影响得大，摇动得猛？小之可以震荡个人的灵性，大之可以摇撼一民族的神魂。在戏剧方面，从希腊一直到现代，夷斯可力氏、沙弗克力氏、幽柔皮得氏、沙士比亚、易卜生，无不超越了时代而生存。电影剧虽是二十世纪的产物，为科学发明的一种特殊品，然而它在最短的几十年中，发展甚速；外来影剧，影响中国民众生活甚巨。生活因之改变，性情因之移动，甚而至于一履一袜，无不摹取于舶来影片之中。

然而国产影片——

自然五四以后的这些年头，都是时髦的年头；小脚太太甘心情愿把它金莲包上二斤棉花，举首阔步于长安道上。国产影片也是逃不出这个公例。民十以后，公司林立，剧目日见增加，在量的方面有极大的收获，在质的方面几乎不敢冒险去有所评量。不过这还不是一件奇怪事情，立在进化的原则上，一件事情的成功，原不是那样简单的。同时国产影片的衰亡及其日趋下劣，也未尝不是好现象。否则，国产影片的复兴，是不会实现的。我觉得新的东西和好的现象，方能在文化史上有所记载。

现在让我们来说说国产影片的表演：

(一)一个人看准他的目标放枪，搬动他的机柄，弹就向他的目标飞去。导演是放枪的人，演员是一粒枪弹，目标便是观众。打没有打中自然是导演人的事，打中了以后，打的程度如何，就要看那粒子弹本身如何。一个表演家的表演工具就是自身，身体就是本钱。表演者不动则已，一动就如洪水汹涌；不静则已，一静就稳如泰山。夫然后才能使观众惊魂动魄，心弦颤动。这样才能作到打得透，钻得深的地步。然而国产影片的演员，自从鸦片烟战争以后，中国人的身体日见衰弱，加之受主静反动的哲学影响，弄的中国人，仿佛三分像人，七分像鬼。我们在银幕上看见的人，多半像水上浮萍，飘来飘去，可以说不是“人”，是“鬼”！

(二)表演创造的阶级，是剧作家及演员的互相的联合。剧作家占去了思想；导演家以演员为工具，将死的思想变成活了的想像；演员就根据导演家的概念，将纸上他所扮的人物，赋予生命，用自己的身体，恰到好处的扮演出来。这样非具有高等的“感应力”和“智力”不可。具有这种天才的演员，须另再下一番工夫，他要不断的练习，那末他才能了解各种情绪的深处，才能表演出恰合剧中人处于某个情境的举动。同时他临机应变的心理，最得意时所做到的一切都须追念。再用智力去练习这些得意工作，把它们贯联起来，一直到上镜头时，自然可以随心应手了。然而中国的明星除了临时到摄影场去受导演者拨一转动一转的指挥外，他们的生活永远埋葬在跳舞场赌场及逸乐中。

(三)国产影片之表演，一方面演员身体不健全；另方面演作不到家，加之外国影片多量的输入，当然是可以致国产影片于死命。于是中国一部分电影界在众人轻视，民众鄙视，学者不齿的情况中，找得了新的方向。这个方向之来，也是自然的趋势。固

然我不反对迎合观众,但是用低级趣味去诱惑观众,来诈取金钱,实在是件可杀可诛的事。

总之,人类之所以异于禽兽者,头而已。其头明则头头是道,有头而不用者,悲夫!

(原载《影戏杂志》 1930 年第 1 卷第 9 期)

表演电影与表演话剧

洪 深

在最近,从舞台到银幕的演员已有很多,但他们在银幕上表演的结果,总没有像在舞台上那样的成功,甚至竟有些出乎意料的失败,于是使他们觉得演电影于演话剧是不同的,以为能演话剧的人,不一定能演电影。

其实,演话剧与电影并没有什么不同。若是一个在舞台上成功的演员,能再经过一度演电影的训练,得到演电影的秘诀,了解电影与话剧的不同,那他再演电影一定能有相当的成功。

第一,话剧的演出是一贯的,是把整个的故事顺序的进展着,因此,使演员的情感也是一贯的,是随着剧情的进展而转移,是慢慢产生的。更因此而使他的情感易于与剧情吻合。但,电影则不然,它是片段的拍摄,不能使演员的情感一贯的演出,而且还要演员在很短的时间内,即刻将所需要的情感演出。因此,使已有舞台训练的演员,觉得不易。但,这只要经过相当的训练以后,他也可以能使他的情感在很短的时间内,能即刻演出了。

第二,舞台上的表演,夸大是一致的。舞台剧使第五排至十五排的观众看最合宜,在第五排以前的观众,会觉得演员的表情过火,在第十五排以后的观众,会觉得演员的表情不够。但,电影的表情夸大不是一致的,他是当特写的时候,不但表情不能夸大而且要减小一些,因为特写的时候,他的脸比原来的要放大三倍的样子,那时他的很微小的表情,都会让观众看得清清楚楚,若是他夸大了,会使观众觉得他的表情过火,会使觉得他是做作的。可是当远摄的时候,他又要特别的把表情夸大,若是他夸大的不够,就不能使观众看到他的戏,不能使观众领略到他的表情。所以说在电影上表情的夸大,是不一致的,是按镜头的远近,而定其夸大的程度大小。

除了这一点在技巧的运用上不同以外,电影与话剧的表演是一样的。现在从舞台走上银幕的演员们,就是为了不会运用这一点技巧的缘故,而使他们的戏不能演的成功。

这一点秘诀,正如哥伦布能使鸡蛋立在桌子上一样的没有什么了不得。现在,希望从舞台到银幕的演员们,能把这一些技巧运用着,那他将来的成绩,一定会比他现在的成绩进步呢。

(原载《戏》月刊创刊号 1933年8月)

幻景之摄法

卜万苍

影戏摄影机，真可算是摄制影片器具中的最重要的物件。因它常能使观众惊奇，如演者同他自己说话；或演者在剧中做梦或鬼，他所梦见的人，忽然从同一张画中显出来，或看见他的身体慢慢隐去，这都是一般观众所不能明了的。当观众看见这种幻景的时候，没有不想知道这种幻景是如何成功的；所以摄影者能于每本影戏中，摄出一二种新奇幻景，定能将一本戏增加精彩不少。以鄙人所知，略写一二给诸君听听：

演员自己同自己握手说话，这种幻景就叫做“复感”Double Exposure。“复感”就是每方影片上感光两次或两次以上的意思。现在先讲一种最平常的“复感”摄法：先用遮光板(Mask)将一方影片遮盖一半——譬如遮盖左半，以右半感光。演者先在右半地位，表演向他人说话之状，同时摄影者摇至十尺停下，再将所感光的十尺倒回。在未摇回之先，须将内圆帘(Iris)或镜内窗盖(Shutter)关闭，然后将遮光板移在右半，遮闭了，再以左半感光。演者也将他的地位移至左半。当摄影者再摇时，演者再演出答话之神气，再摄至十尺停下。这个时候，幻景已经成功；在银幕上看起来，就是演者同自己说话了。

摄影者摄这种幻景的时候，须要十分注意，已摇摄了几何尺数，须计数清楚；因计数不清，就不能吻合。倒摇时，更须防影片在牙齿盘上屈触(Duckling)，所以一定要摇得很慢，偶不当心，就完全损坏了。还有，光线的明暗，及摄影者摇片时的速度之快慢，也须十分留意，否则每方影片上的颜色，就有半深半淡之虞，而精神全非了。

再讲到演员在剧中做梦，也是足以引起观众奇怪的感叹的。这种摄法叫“淡化”(Dissolve)。譬如有一幕戏，演者梦见他的已故的母亲，演者正在酣睡，他的母亲忽隐隐约约地显出来，立在演者的床前，过了一刻儿，再慢慢隐去。这个方法就是先摄一人睡在床上，然后“淡去”(Fade Out)。摄淡去的方法，各种摄影机不同，而其理由，总是将镜内“窗盖”(Shutter)慢慢关闭。每一“淡去”，大概是三尺五寸影片。这三尺五寸影片，有图五十六方。从第一方至第五十六方，其感光的程度，因镜内窗盖慢慢地关闭，所以这五十六方图，就一方比一方感光较薄。当摇至第五十六方时，适与镜内窗盖完

全关闭之时，因此渐渐地演去了。淡去手续完后，就将淡去的三尺五寸影片倒回过来。此时演者的母亲，便站在床前，摄者便再用“淡入”(FadeIn)的方法。这个方法，也是各机不同的。总之，就是把窗盖慢慢地放开——与摇至三尺五寸时，窗盖完全放开。如此，分开了，就是淡入与淡去合在一片而成复感，便成淡化。淡去的三尺五寸影片其感光由深而淡；淡入的三尺五寸影片，其感光由淡而深，复感之后，从第一方至第五十六方的感光程度，就成功深淡一样；不过三尺五寸影片当中，每方小照内，已有两种印象，在银幕上看起来，演者的母亲，如魂灵似地慢慢显出来了。

这两种幻景，是很平常的，在现在观众的目光里，已算不了希奇的东西了。美国法律保护摄影家的发明，很是周密，摄影家发明了一种新幻景，可以到政府里去注册，享受专利特权。欧美摄影家，正在天天想法子要创造几种幻景出来，以引起观众底兴致；因为不论何国的观众，没有不喜欢幻景的。现在的中国影片里面，也都有幻景——不论多少——插在中间；不过可惜摄得不甚得法，很少自然的幻景。换一句说，就是这种幻景，往往缺少艺术上和谐一致的精神。这实在是我们中国影戏界中之一大缺点。

(原载《电影杂志》1924年第1期)

电影摄制论

程步高

电影是一种复写的产物，所以照相术在电影上的位置，很是重要。考诸现在电影界中的摄影师，可分为二类：第一类内的人物，在入电影界之先，已具有充分的照相智识；而第二类内的人物，其数则比第一类不相上下，虽学电影照相术，但于普通浅近的摄影智识，则付缺如。论其功效，则第一类人物对于摄电影的必需知识，自必迅速而容易学习，而第二类的摄影师，除学习电影照相术外，同时须学普通的摄影方法。在事实上，确有几位摄影师，于普通摄影上，全无智识，而在电影上，则有善长之处。但他们的工作，实是绝对的经验，苟遇一种工作，而非他们之所善长，则必觉困难万分，竟无法以解决，则以缺乏普通摄影智识，而无类推的理解能力以对付了。今下所述者，专为一概已有普通摄影智识的摄影师打算，现以电影照相术的要质，略述于下，以供参考。

对象的明度

在普通摄影内所用的光，多可应用于电影照相中，但在电影照相上，只可作极短的一刹那间的拍摄，所以电影上的用光问题，即与普通不同。在电影内，虽在极小的底片上，可以摄得许多不同的对象在一处，而此繁杂的对象，不如普通照相印在不透明纸上，因而不能清楚。但以印在透明软片上，而以软片映演，在影中看对象，则虽细密之处亦可分明，且在映演中，对象的起伏程度，比在普通照片上对象的起伏，更见显明。余如由反光摄得之对象，如在影片映演中观察之，则觉对象的起伏程度，比印在一张不透明的纸上，由反射光上观之清楚许多。

景物的摄取

在普通照相术上，当同时摄取近景或远景时，引用一个极短焦点，可以得对象在放大或缩小的变化，而此种变化，在电影上，亦可同样求得。因为不但应用短促焦点的镜片，而且摄成影片的景物，虽是缩小多倍，而观看时，则由映演而放大，仍不失原来

景物的实际,而其明晰与美丽,或且有以过之。

在电影照相术上,不用镜片移动的作用,因为此种作用,常为活动平台所替代,且更见效力。活动平台有二种:一种是直行,直行的活动平台,用于当我人欲在观众前,显示一个比摄影镜头范围更高的对象,且把此对象的各部,包含在一段的垂直行程内,逐渐显露出来,以补镜头范围之不及。一种是平行,平行的活动平台,用于欲在观众前,显示一个极阔的对象,既用平行的活动平台,即在观众前,可将对象在横的方面的各部,连续而显露其全体。但要注意的,切不可将景物移动过快,过快则在观众的视觉中,觉得对象移动太快,即有糊涂不明的恶感。以上所述的对象,乃是固定,设其对象为一横行的动体,如火车汽车之类,且欲将此活动对象放在摄影圈内,愈久愈妙,则上述的一种观察,即不适合于此。惟在此例中,倘其背景甚近,则即有糊涂不明的弊病发生。此因背景既近,则在吾人视觉上,即有动体活动的感觉之增加,活动感觉既见增加,则对象的活动状况,即觉愈变而愈促,糊涂之弊即产生了。

当摄影时,一手摇着平台的摇手,一手摇着摄影机的摇手,且摇摄影机的一只手之摇转速度,必须一律。此种习惯,在初试时,虽见困难,但试而再试,即易学得,而摇转自然了。既能摇转如意,则于摄影时,在视野内,注意对象,在摄影圈内,随着对象的移动,而用左手摇着平台,随对象移动的快慢,以定平台移动的急缓。但摇摄影机的右手,其速度非在特别情形内,必须时时一律。

景物的动性

欲使一个电影的映演,得观众的悦目及适意,如只为一幅美景或美画的显示,必不足以得此效果,欲得此果,必在映演中,寻出与普通的固定映演不同的美处,因而在映演中的景物,非有动性不可。今为说明起见,可用一张瀑布照片或一段不活动电影中的瀑布,与在活动电影中的瀑布比较,其理即明:因在固定的照相内,对象是死板的,而有流性的水,即呈凝固的现象,呆板而无味,但在电影中,则流动的不失其流动的本性,瀑布滚滚而下,见之可生美感,观而不倦了。所以按诸普通规例,如遇摄取风景影片,风景虽甚美丽,然于摄取此等风景时,须在此美满的风景内,带有几许动性。而固定的风景中,须有动体存在其中,以造动性。苟无动体于其中,则亦有许多方法,以造动性。例如将固定的风景,在移动中映出,则于观众方面,即有转首而观的感觉,如对象为极美的风景,则可反映一次,自终点以至于起点,则以美景复活一次。又如将摄影机置于行动的车上,在对象的前面经过而摄取,但车类之行动常有震动,因而不得美满的成绩,因于映演时,摄影圈震动过甚,则吾人即有不定感觉。摄影机在车上对准前进时,只可行于狭小的道路上,道路狭小,则摄影机可将路两旁的景物摄入,以见界限的存在。倘将摄影机在一阔道上或广场中对准前行,则其摄影范围,时时变换,因而在我人面前,当有许多近景,连续而显而隐,变化愈多而愈速,则对于风景的实

际，即捉摸不定了。又如将摄影机置于前行火车之后部，可得优美成绩。如将摄影机置于装在火车头前部的一辆车的月台上，而摄风景影片，则其成绩更佳。一条经过无边无际的广场中的道路，论其美景的价值，必不及山中的一条曲径，两旁常有石块，以为点缀，或山谷中的一路，与流泉平行的躺着。又如将摄影机置在小艇中，则亦可得美满成绩，且在此美满成绩内，所得的风景，常有在望远镜中所见风景同样的感觉，倘遇一反对方向进行的小艇，或追而过之，或于进行的小艇，作垂直的方向而摄之，则成绩的动性，更见优美。

摄影的范围

摄演影片时，其地点无论在摄影场内或在摄影场外，关于摄影范围的确切画定的一个问题，有极重要的价值。因在事实上，我人苟见一位演员，因其动作太占空间，所以在表演时，竟有身体的一部分越出范围而不见，或全体越出范围而不见，此种现象，最使观众起烦闷的意念，而失固有的兴趣。为除弊病起见，故于摄影之前，及排演之后，须将摄影范围先行切实规定，当摄影师将范围的四周极点定在摄影机中，一位助手即以标点为准，在地上规画，先行测定，摄影范围前部的左右二边，然后再定后部的二边，如是在地上共得四点，然后用此四点为标准，在地上围以绳线或板条，前面空一边，如是则三面有界，而演员越出范围的趋向，即可免除了。

对象的距离

电影的趣味，即在能将动作显示，此即电影的原理，亦即电影存在的原因。而在影片中，如遇演员面目有重要的有趣味的表演时，必使对象逼近，把面目的“动”很清楚的看见，以资赏心悦目。如在科学的或实业的活动影片内，倘遇一种机械作用，其动作很有趣味，则亦可用同样之原理。此原理即欲将某种详细情形显示与认识，势必将对象在近距离中显露，于是当在将对象全体显露时，必行暂时停顿，而后逼近对象，使将特别显明的一部，在放大内摄取，此种摄影，在电影上称为近景。自有此近景以来，电影的映演增得许多趣味。为求特点的放大，而作必需的间断，以造近景，由此忽然的间断，常使观众觉有不快之处。故为除此弊病起见，所以每于作近景时，或使演员渐渐逼近摄影机，或将摄影机置在有轮的器械上，使摄影机渐渐逼近对象，而在此逼近对象的进行中，同时须将对光渐渐变更，如遇光度参差过甚，收光圈同时亦须变更。因此所得的对象逼近感觉，于观众颇见悦目，而于已将前行的摄影范围适当规画使对象得以顺利显露者，最见优美。当已将特点详情放大流露，即将摄影机渐渐离远，回至原位，关于对光及收光圈，同时作与前相反的变更。有时因背景的进深，对光可不临时变更。

摄影的速度

欲求对象在映演时，维持其在摄影时的原有速度，则影片映演时的摇转速度，须与底片在摄演时的摇转速度相同。普通映片的速度，每秒十六图，而在摄片时，则将摄影机用同速度而摇摄。凡摄影机的构造，多是摇手一转，阻光板可得八转，所以即将摄影机的摇手，每分钟摇转一百二十次。此种等速的摇法，先用表类为准，即可学得。欲求某种特别成绩起见，吾人即将摄影速度变更，而维持映演时的普通速度。例如欲将一车的速度减慢，即于摄片时，每分钟摇转二百四十次，至映演时，则觉车的速度，缓慢一倍，因比用普通每分钟一百二十次所摄得的影片，增多一倍，于是速度即减慢一倍了。翻转来讲，如欲将对象速度如快，于是即将摄影机摇得缓慢，而每架摄影机，因适用于求得加速成绩起见，多装有减慢的调节器，而此器的效用，即在能使摇手的速处，与阻光板的速度相同，即每转只摄一图，因此所得的影片，对象在映演时的速度，加快八倍，此因照片减少八倍，而在映演时，仍为普通每秒十六图的速度，故速度因以增加八倍。

对象的显隐

此法的产生，即二次摄影混合的结果。例如连摄四十八图，摇手共转六次，摄时将收光圈渐渐收小，使至摇手的第六转时，收光圈收至最小的开洞，于是将摄影停止，在镜头上放一盖塞，后将摇手反摇，共转六次，适将已摄四十八图，重摇入摄影机内，此时即将盖塞移去。又将已摄的照片摇下，同时将收光圈渐渐放大，使摇手的第六转时，回复原来的大小。如将此等照片显影，则多有相等的明度，因起初的照片，先受一种强感，后受一种弱感，而在末后的照片，倘先受一种弱感，则后受一种强感。二次摄影相混，各处皆然，即成一种普通摄影。倘于第二次摄影时，在摄影范围内，放入一人或一物，而此人物，在第一次摄影时是没有的，则此一人或一物，因于第二次摄影时，收光圈由小而大，故在起初的照片中摄得必甚浅薄，惟其摄影的深明程度，增加至在最后的照片中，则与普通照相一样清楚。而在直觉上，则此人物，即渐渐的显露，至后而明，此谓渐显法。而此法亦可颠倒实行，即在摄影范围内，将一人物渐渐隐灭，此法即在第一次摄影时，将人物摄入，同时将收光圈渐渐收小，至最小限度时，即经停止摄影，将人物移出摄影范围外，后将镜头遮盖，把影片重行摇上，然后移去盖塞将镜头渐渐开放，及影片重行摇下，在影片内的人物，或显或隐，其显隐之法，除于或显或隐时，固定而不动外，亦可走上景内或离去景外。但当一人物的显隐时，别的人物只得不作表演，因为于第二次摄影时，欲使他们重演同样的动作于同样的速度中，则是极难的事情。

镜头前的彩虹光圈

近几年来，常见影片的开演，先现一张黑幕，而在此黑幕上，人物渐渐显露，其情形如由一洞中，窥看外界人物，而此小洞渐渐放大，而见外界之全景，此为美国之方法。欲制此等影片，即在摄影镜片前，装一彩虹光圈，能完全关闭。在开始摄影时，即将彩虹光圈完全关闭，于是随着吾人欲将摄影范围全部或局部摄取，即将彩虹光圈渐行全部或局部开放。局部开放的用度，即在一幅黑幕之前专摄一景，或作人物的近景。至景物摄毕后，即将彩虹光圈渐渐收闭，于是一景的完毕，仍为一幅黑幕。彩虹光圈的洞口，或为圆形，或为方形，或成长方，或成方斜数种。

自动的混和

美国又有一法，即将二景，用混和方法，拼接一起，而使二景相连。此种影片的摄制，与上述者相同，即于第一景摄时，将收光圈渐渐收闭至零度，后将已摄影片重行摇上，然后再将收光圈，用其关闭的速度，渐渐开放而摄第二景。但在此混合中，欲求二景混合均匀，则在手工上不易得到，于是许多机械家即于摄影机上，应用一种自动的混和，所有百代公司的摄影机内，引用一种扣钮的调节器，以收此效。而最新的摄影机，则以引用阻光板的渐开渐闭，以造自动的混和。由此效力的发生，则以一扣钮的装配，于限定的几次摇转以后，阻光板即渐行关闭，而作用即止，于是将底片重行摇上，作用又起，将底片重行摇下，而阻光板即依闭时的同样速度，而渐行开放。

黑幕上的重摄

在几种影片内，一位演员常饰着二人，同时在一景内出演。欲制此种影片，即在黑绒为背景之前，使演员衣白色之衣或明亮之衣先行表演，而后摄入影片。但黑绒几完全无反光性，故即不能使影片起感光作用。第一次摄毕，即将影片重行卷上，后使同一的演员，在第一次摄影时他所占地位的旁边，重行表演而作第二次之摄取。而第一次的摄影，则以黑绒无反光性，故无变更可言，而第二次所摄影片上的部分，则为第一次摄时，不为黑绒所感的场所，于是前后的同一演员，同时相遇于同一景内。

遮盖法的重摄

欲在观众前，在同一的景内，既见一种动作，而于此动作旁，同时须见别一动作，且此动作，决不能在相同的背景内经过，而必在别一真景内发生。欲制此种影片，即在

摄影镜头内，放入一块遮盖片，而此片上的不透明部分，适将吾人留以摄取第二种动作的一部分遮住，故于摄第一种动作时，只露摄取第一种动作所用影片的一部。第一种动作已经摄毕，即将影片卷上，而作第二种动作之摄取，惟在镜头内，放一遮盖片，而此片上的截切部分，即为第一次所用一片的剩余一面，适将第一次所摄部分遮住，而影片显露的部分，即留以作第二次摄影的地位。于是二景重摄在一片上，而作同时的表演。用上法所得的重摄影片，其片上二景的分界线，颇见分明，在艺术上则不甚高明。故欲摄得重摄的影片，其二景之分界线，须隐灭而不见，则二景可有生成一气的奇感。此法则在镜片之前，装置遮盖片，而在摄影机之前，张着一顶方形或圆顶的日光伞，用相同方法摄影，则所得重摄片上二景之分界线，混和而不分明，易造生成一气的直觉。

间断的摄法

欲在影片中，使一不能自动的物体，例如一椅，自己行动。此法须先使摄影机至加慢的地位，然后再将摇手转至下方或别方时，适将阻光板遮住镜头。于是摇手一转，只摄影片一图，摄后即将镜头遮盖，乃在空间中，依椅必经的路线，移过少许，然后开机再摄，摄后再将椅移动，动后再摄，如此以往，至达目的而至。而其手续，必甚繁长。活动影片亦同此理，惟其所摄的对象，则为画成的图画。上法所得的影片，亦将人工所造的对象移动，逐步摄取，还原转来，即生自动的直觉。

倒摇的摄法

欲在影片中，映一演员表出一种“自下跳上”的举动，例如自平地，跳至一所屋的第二层的窗口上，此种举动虽有人能为之，但终为少数。故当制此种影片时，即从取巧之方法，使演员作“自上跳下”的较易举动。但在摄影方面，不将摇手如平日的摇法而摇转，而将摇手反摇，则跳下的起初，摄在影片的末后，而跳下的终点，则摄在影片的起头，如是则以“自上跳下”的举动，因倒摇的作用，即成颠倒的实况，而即造成“自下跳上”的举动。所得的影片，依普通方法翻印映演，则演员即在影片上，作摄影时的相反动作，而自下跳的结果即得，还可令人惊奇。如欲制成车类倒退的景况，亦可用倒摇法而造之。

突然的显露

欲在影片中，演一魔术师，将手棒一指，即有一椅突然变出，而在几秒之后，又将手棒一指，即有第二椅变出的现象。欲得此等影片，即于摄影时，在魔术师手棒一指的

举动后，即行停止摄演，而将一椅置于适宜的地位，然后继续拍摄。如是所得之影片，在翻印底片以前，即将停顿地方的照片剪去，而在手棒一指的照片后，即接以一椅暴露的影片，如是结果即得。但影片内取巧的地方颇多，而上所述者，只是普通数种，而依摄影家个人的经验与智识，很可造出许多方法，以谋摄影的进步。

摄影时的注意

当作取巧的摄影时，宜注意的，即在表演时的光线，务使无变更。至于收光圈开放与关闭，定必在等速度内运用，否则照片即有明暗不匀的弊病。而在重摄的影片时，须注意摄影时间的长短，务使二张重摄的照片，在显影时得相同的明度。而在作间断的摄影时，其光线的强度，必须时时一律。但此法需长时间的经过，故欲得光线的始终一律，不甚容易。今为避免日光常变的弊病，所以将间断摄行之于夜间，摄时应用人工灯光，处置便利，而光线可维持其一律的条件了。

（原载《电影杂志》 1924 年第 1—2 期）

变幻无穷之摄影法

凤昔醉

世界上所有之事物物、凡为目力所及者、当然无一不能摄入影戏、而近年来欧美之电影艺术、猛进突飞、即世界上所无之物、亦能用变幻之摄影法以摄成影片、思想之巧、人工之精、直可使吾人理想中之凡百事物、一一现于眼帘之前、迹者美国第一国家影片公司(First National)新摄一片、名《覆没之世界》(The Lost World)、片中有古代之巨兽数头、生气虎虎、奔走自如、决非泥塑木雕之赝品、然而体积伟硕、形状怪奇又断非现在世间所有之物、然则用何摄法而能幻成此种怪物、斯在艺术上甚有研究之价值也、第一国家影片公司牺牲极大之代价、发明此种艺术界破天荒之摄影法、当然不愿举以告人、使其他影片公司轻易学步、惟吾人为求艺术普遍起见、不能不穷探其究竟也、余非摄影家、亦非器械工程师、对于此种怪物之构造及摄制、殊难详细陈述、且亦不敢武断第一国家影片公司之摄制法、尽合余所意料也、兹不过就愚见所及、约略言之、纵不能尽揭他人之秘诀、当可使读者稍明摄影机之镜头前、固大有枪花可调也。

今欲研究此种怪物之摄制法、不能不先将各种摄影术略为伸述、夫影片中之有花草树木、固为常事、间亦有含苞未放之蔷薇花、或别种花枝、在影片中能由蕊而渐次吐苞而盛开而凋谢、当亦为电影观众所习见、此区区一花由吐苞而至凋谢、映在银幕上、至多数秒钟而已、而其摄制时、则至少须费数小时、或竟数日之功夫、方始告成、如遇长寿之花、由开放以至凋谢、距离甚远、则摄成之时间亦愈长、其摄制之法、至为简单、每卷软片、长约五百英尺、阔约一英寸半、每尺片子可摄影十六幅、每幅判若鸿沟、绝不相混、在银幕上每秒钟约可映片一尺、蔷薇花及花树即置于台上合宜于光线之地位中、摄影机则置于台旁、机上之弯柄转而机中之旋叶(Shutter)启、于是一小方之软片即显露、镜头前蔷薇花蕊之形、遂为吸收而成一蔷薇花影片、迨一小方之影片摄成而旋叶即复关闭、一小时后、花或稍稍吐苞、则摄影师再摄一小方之片子而旋叶仍复关闭、再过一小时、花或吐苞而渐次开放、则摄影师更摄一小方之片子而仍将旋叶关闭、凡花经一小变动、摄影师即更摄一方片子、夜以继日、无时或息、直至花朵完全开足、

全片始告成功、但如欲更状花瓣之憔悴枯卷以至凋谢、则花朵开足之后、仍当继续摄取、至花完全凋谢而后已、至于每次摄制之距离时间、花未盛开之时、大概一小时或一小时余、花既开足、则由一小时以至六小时、胥视花之种类而定、不能统而言之也、迨全部摄成、约可得五尺至十尺之影片、若以之装入映影机而映于银幕之上、则可见一花之继续动作、由吐苞而盛放而憔悴而凋谢、逐步进行、历历如真、惟数小时或竟数十小时之工作、只得在银幕上映演数秒钟之成绩、亦可见电影事业之劳苦矣。

照上述之同一摄法、可以摄成一人徘徊街头而阅报、致为滚路机器撞倒而滚过其身、迨机器既过、而机器下滚扁之人复起立依然阅报、行动自如、此种摄法、不外分节而摄之秘诀而已、盖当滚路机滚至其人贴身之时、摄影机之工作暂时停止、于是活人即行避开、另以一特制之假人置其原位之中、乃复继续摄片、于是滚路机向前进行而滚过假人之身、摄影机即重行停止、活人乃复据假人之位、旋叶再启而继续摄片、活人即从容由地下起立依次表现、吾人将此分三次摄成之片子衔接一起、映之银幕之上、固俨然一真正之活人被滚路机压扁至如一薄饼、继乃非但不死、亦且不伤、从容起身、行动如常、在不知其摄法者、安有不认为奇事、惟衔接三次摄成之片子时、每片之首尾两端、如滚路机靠近人身而停止前进、及活人假人交换等时所摄之软片、均须剪去、否则破绽毕露、将无一观之价值矣。

吾既述简单之分段摄片法、今再进而言摄影中之所谓复写法 (Double Exposure)、设如一人而兼饰二角、而此二人须在同场出现、并须彼此交谈、如美国影片中之《卢宫秘史》及《小伯爵》等、中国影片中之《好哥哥》《战功》及最近摄成之《小朋友》等、皆以一人兼摄二角、彼此相遇于一幕之中、人无分身之术、当然不能不在摄影法上别寻蹊径、然而摄取复写、初非难事、一经说明、尤觉便易、设如某君兼饰甲乙二角、其法在摄影机中悬一如软片一半大小之黑幕、于是摄影机中之片子、只有半面露光、适如在软片之中心、划一直线、而沿此直线覆没其左半、只使其右半露光、开摄之前、先行练习数次、使演员之动作言语姿势均有一定之快慢、于是甲角依其练熟之快慢度之动作、先在镜头前表演、凡须与乙角对白及交接之处、虽其对方无人、亦依样演之、甲角演完、将摄影机中之黑幕移至软片之右半面而使左半面露光、于是乙角仍照第一次之快慢度而表演其乙角应演之事迹、虽系独脚戏、而演来须如甲角宛然在前、于是甲角所演之右半面与乙角所演之左半面、合而成一甲乙分立左右互相对演之全片、因分两次所摄、故一人可以兼饰两角、映在银幕之上、不知者且疑此演员有分身术也、惟两次摄片时之背景及一切布置须完全相同、偶有参差、则左右拼合之破绽、即易为观众所见、而表演之动作姿势及言语、尤不可有丝毫快慢、故摄制复写时、往往由另一人在旁高呼一二三……等数目以合准其快慢度、盖快慢度无参差、则虽分两次所摄、而表演自然、宛然如在一时所演也。

摄影法中、又有一种近影 (亦称特写) (Close up)、盖放大之影也、凡摄影机与被

摄物之距离愈近、则摄成之影愈大、距离愈远则愈小、此固与普通照相同一功用、而因此距离之关系、又别成一种变幻之摄影法、例如摄一短片、先令一百人立于距离摄影机一百尺远之黑背景之前面而摄之、则摄成之影、当然小如蝼蚁、继乃再令一人立于室中一黑桌子后面、距离摄影机约四五尺远而摄之、则摄成之影、在软片上必自顶至底、非常伟大、两次所摄之影、因距离之不同、片中之人形、当然亦大小悬殊、今乃以第一次片中之一百人移于第二次片中之桌上、以之印成影片、映于银幕之上、俨然一人前面置一桌子(第二次所摄)、桌上有无数极微小之人(第一次所摄)、均能行动自如、不知者宁不叹为奇事、盖第一次所摄之一百人之背景、与第二次所摄之桌子之桌面、均为黑色、故以之相合、毫无破绽、惟此种分次摄制而合成一片之变幻、并不限于前面所述之复写法、盖两张母片(Negative)合印一张子片(Positive)之复印法(Double printing)、亦可制成此种有兴味之影片也。

今试述古代巨大怪物及别种奇兽之摄制法、玩具店中各种机械玩具、如张目闭口之小孩、蠕动自如之蛇、跳跃活泼之蛙、以及跳舞之舞女、打武之武士等、当为吾人所常见、今将此种玩具、蒙以鳄鱼之皮、装以像真之口目、置之桌上、启其机械而使其行动、然后置摄影机于极近之地点而摄之、迨斤制成、则俨然一尺寸甚大生气虎虎之活物、如欲另加数人于此片中、则可用复写法摄之、例如初次摄动物时、覆没软片左面之下端、迨动物摄竣、乃覆没已摄之部面、显露左面下端未摄之部、于是再在极远之距离间摄入数人、吾人试思动物摄近景而人摄远景、则制成之片、当然人小于物、若初次用近景摄动物时、再加树枝数根于旁、则摄在片中且成为巨大古树、以此之片、映于银幕之上、观众安有不叹此奇兽古树为现代所不经见哉、但余并非谓《覆没世界》影片中之怪兽、完全根据此种摄法所制、惟此种摄法、在摄影术上固亦极有价值之一种也、且《覆没世界》中之怪兽、设果依此法所摄、则吾人苟亦欲摄制各种奇物、当非难事也。

吾人在博物院中、及各种书籍中、每见有数千年前之奇兽怪物、吾人只须能仿其外貌、依其形状、制成有机械之雏形、即能摄制活动之影片、即吾人理想中所有而举世无从见其形状之物、亦可凭吾人之幻想、创造一模型而摄之、惟怪物四周之附属品、其大小当斟酌适当、例如摄一怪兽经过一街、或走入一戏院、则此街道此戏院及戏院中之坐椅、均当特制、俾其尺寸可与此怪兽成适当之比例、若以一玩具式之怪兽、置于一普通这戏院中而摄之、则虽摄近景、亦何从显此怪兽之大、不将破绽毕露耶。

今设如由玩具店中购得古代巨兽之模型十二件、每件大小不一、均不外乎一英尺左右、乃将此种模型、陈之桌上、后面则植一小树之枝、左右更装以纤小之棕叶野花、再配一油画、以作背景、于是按前面所述之复写法、用近景先摄干片之半、其余半片则另用远景摄取数活人、一俟印成子片、则活人高仅半寸、而怪兽大可数百尺矣。

用模型摄制影片、一切均可仿造、不露丝毫破绽、而最感困难者、惟动作一事耳、盖模型原等于小儿之玩具、欲使之如活人之行动自如、岂不为难、但若使之张口呼吸、

摇尾相搏、亦自有法在、其法为何、即每格片子分别摄取、例如用一小儿玩弄之轻气球、置于一模型之中、用力吹之、使其中空气向外泄出、则此模型即微微作呼吸状矣、至于尾巴之摇动、口目之张闭、当然较易为力耳、凡摄此种模型、将第一格干片露于镜头之中、先摄一完全不动口闭而头向前之怪兽、乃将镜头覆没、预备摄制第二格片子、然后将模型之尾稍为移动一英寸、更将颞骨略为张开、再吹少许空气以入其中之空气中、于是再摄第二格片子、而仍将镜头覆没、然后再将模型之尾、更为移动少许、颞骨更为张大少许、再为吹入少许空气、于是再摄第三格片子、摄完依然将镜头覆没、嗣后依此方法、逐格摄制、直至尾巴已左右摇动数次、口已张闭数次、呼吸亦已继续数次、一段片子乃告结束、而摄成之片、至少当有十尺之谱、而此一百六十格(每尺十六格)之片子、映于银幕之上、固俨然一生气虎虎之活物、继续表演其摇尾张口呼吸等种种之动作、苟非于摄影稍有心得者、即使绝顶聪明人、亦必梦想不到此一百六十格片子、乃分一百六十次所摄成者也。

总之影片映于银幕之上、吾人所见戏中之人物、均继续表演各种动作、不稍间断、而不知摄制之时、动作固随时随地停歇、而因此动作之停歇(Stop Motion)、遂幻成许多不可思义之表演、然而片子有时因摄制之困难、即修剪后映于银幕之上、亦间有动作不能继续之处、则插一近景以补救之、所以近景虽为一种特别介绍、然而补救摄制上之困难、其功殊非浅鲜、不佞对于摄影、素鲜研究、以上所述、不过聊举一例耳。

(原载明星公司特刊 第2、3、4期)

我国已用过的几种幻异摄影术

奚 行

偶然从朋友处，拿到一种美国旧杂志，都是关于电影种种构造的内容。内有一章是专讲幻异影片的构成。其实一些儿，也不幻异，按构成说。所以我们要表示十二分的钦佩，发明者思想灵动。绝对不是我们“述而不作，信而好古”的老中国，所能想到的。近年以来，所谓古装片大盛，古装片的本事，探于旧小说，旧小说，当然除不了迷信，所以古装片也就当然少不了神妖鬼魔。种种不合时代性的东西，于是什么神异的变化，幻奇的表演，在一般观影者的脑府里，多少总要留些印象。虽然留了印象，至于怎样的构成，普通的观众，终有点莫明其妙。现在，我将我所看过的中国片，幻异的摄影，按照着构成方法，分写出来谈一谈。

欲谈幻异影片，则不得不将发明者说说。发明幻异片的鼻祖，是一个叫 Meliss 的法国人。不过当时的那种影片，现已绝迹。但是现在所有的拍法，大多数是他所遗留的。但中间也多少有点改革。

(一)变化——我们在幻异影片里，看见不时的变化，十分有趣；像梅山收七怪的变猪的变猪、变牛、变狗猴等，车迟国内，孙悟空的种种变法，都可以令人发生兴味的。在变的时期，有时是化成白烟，然后再成所应变的东西。有时是暗一暗，就成所应变的东西。它的构成，是到了应变期，摄影机立刻停拍，放置烟雾，或放别的东西，然后再照，几分种后，又须停止，再置在所应变的东西，继续再照。这几种软片合起来，即成了一幕变化。但接剪必须精细始能成功。

(二)复印法产生的东西——复印法是幻异影片所不可少的影印。

(1)云——拍些腾云驾雾、天宫地府的景，当然是要云的。就是它种宗教片等，也须要这种东西。法是先将云拍好，摄一软片，然后再将云中的物背景，照一软片，两片合印，即成了云中入景了。但是两片的距离、度数，须预算好，以免印出不合度，不然就是一件损失了。中国比较好点的神怪片，大概的云，想是这样构成。但还有许多，好似木画的，一些也不生动。不过比较着“车迟国”里云，还灵动些，像真些。南天门的景，也理想的有些美意。

(2)海水——亦用复印法造成。可用玻璃缸，或它种透明体，里面布置海内想像的景，近摄成片，然后再将演员海内的种种动作，或摄远景，或摄近景，合并后，就又成海中的演戏了。最近大中国的《吒哪闹海》，想大概就是这样法子摄成的。

(3)神突出现——在车迟国里，有幕群僧想寻死时，空中突有金甲之神出现，群皆叩首，神忽不见，也是由于复印成的。

(4)字忽现于景上——在《和平之神》里战争时，忽然在红光炮火中，显出几个字。

(5)其他——此外如一人同时饰二人，同幕出现。如《梅花落》、《两个小工人》中，张织云与郑小秋，纪□□在脑额上，显出一幕幕的旧事（在《空谷兰》里），都是双印法造成的东西。

(三)飞檐走壁——妇孺和普通社会，是极爱观这种影片。看着他们好像有极大功夫似的，殊不知都是假的。是摄影机从上下摄一演员在布景上爬行，正映起来，真像在檐飞壁走似的，但是布景置不适当，是不易蒙蔽观众的。所以，置景非下一番功夫不可。中国有些武侠片，只在打闹上做功夫，没有多少什么飞檐奔的景致，像《无名英雄》等片。

(四)空中飞舞——我们因之想到《多情的女伶》中，宣景琳在空中飞。当时确乎有点奇思，现在也就不值一顾了，因为也是自上而下摄呵！这是我臆付的；真相是不是如此，那我就知道了。

(五)玩具自动——这种拍法是用 Stop-motion 法成的。动一动东西，拍一个片拍的时非常之慢，但映时和平常一样的快，这就分不出是假了。不过这是极费时间的拍法，由此我们想到茶壶与□□□，花的放苞至落瓣等等，都不足为奇了。

(六)水中跳出——摄影机真是奇怪东西，假如你倒装在架上，就会映出极矛盾的事。如人自桥跳水，即映成自水跳至桥上——车迟国中就有一幕这样的。也推至于汽车倒开等等——由这法而成的。

以上的几种，不过是骤然想到的。有许多的片子，没到过北京的，我知道内容，而没亲眼看过，也不敢叙述。还有我不知怎样构成的，也当然不能说，所以这篇实在是通俗的东西，不妥处，希心冷先生与读者有以教我。

（原载《大公报》 1928年6月26日）

电影幻摄法

沈小瑟

影片的布景和摄影、日新月异、比从前不知进步了多少、本来若仅是平淡的摄影、无奇的布景、观众看都看厌了、如何能吸引起他们的注意、现今的影片、尤其是美国的片子、碰到要人工造作的地方、往往利用科学、想出许多妙计来、把许多人们不容易看见的景色、都搬到了银幕上、固然有些是费去巨量的金钱、得到了良好的结果、然而有些却是用了导演和摄影师不少的脑汁、才一时朦蔽过观众的眼睛、无论是金钱是脑汁、总归都是惨淡经营而得的妙计啊、近在美国科学杂志上、看见不少的篇目、把许多西洋镜都拆穿了、到也颇有趣味、现在把他们一样一样的记在下面。

一、海底 要得海底的背景、只有两个办法、或者跑到海底去照、或者把海底搬到陆上来、起初一看这两种方法、似乎真是万万不可能的、然而竟被我们做到了、第一、到海底去照、并不是难事、平常建筑桥梁的基础、总是用一个钢铁制的巨钟、旋以高压的空气、把水挤出去、人就在钟里做事、一点不会受到水的影响、不过工人们要身体特别强壮罢了、现在要到水底去照电影、自然也不妨采取这种方法、只要把巨钟的一方、嵌上一块厚玻璃、就可以工作自如、上面再用抽气机和压气机输送空气、那摄影师的呼吸、也没有问题了、至于演员一方面、在《水孩子》那个片子里、曾雇用了一个善于潜水泗游的小孩、那人能在水底潜伏八秒钟、就利用这一点时间、来摄制那个影片、这也可谓费事极了、勃斯脱开登的笑片《航海者》、也曾有大部分的片子、是真在海底照的、他却是用一个大瓶子、把摄影师装在里面、他自己穿了潜水衣、在不十分深的海里拍摄、片子里还有许多刀鱼大章鱼来同他作战、那些东西却都是人工假制的、用眼睛看不清楚的钢丝牵引着罢了、第二、并不是真把海底搬到陆上来、不过用一个取巧的欺眼法、《水孩子》里的一幕要同时有许多孩子们、在海底水草里玩耍、然而一时那里去请这许多善于潜水的小孩子呢、于是他们就做了一只大玻璃柜子、柜子里放了些水草和活泼的鱼类、柜子后面布了海底的景、假制的水草用风扇、把他们扇得竖起来、小孩子就在水草中跳舞游戏、镜头在柜前照去、把柜中和柜后的东西混合在一处、观众又哪里能再把他们分开呢、范朋克《月宫宝盒》中的一幕海底景、就更取巧了、他仅在摄影机前

加了一个水镜头、什么叫水镜头呢、就是一个两尺直径、半尺厚的玻璃盒子、盒子中装了鱼类和水草、拍出来的结果、也能和以前说的那个玻璃水柜一样、不过所花的钱、却省多了。

二、死光 前两个月、报上曾登载某国科学家发明了一种死光、那光线是战争时、唯一无二的利器、有了它就能炸敌人的战舰、毁敌人之飞艇、总而言之、叫做战无不利、攻无不克、美国派拉蒙公司、就用了这段新闻、摄制了一个片子、就叫《死光》、片子里先说那个发明者试验给他的爱人看、光线放去、无论鸟兽虫么、无不立毙、后来两国开战、就用那死光、战胜了敌国、剧情如何、不去管它、单论它最精彩的一幕、却是利用巧妙的模型摄法、这一幕大战的海洋、就用了一只二十英尺见方的水池、水池里的兵舰飞艇、自然都是特别精彩像真的模型、左方是一个小风扇、扇出许多特备的浓烟、右方池中、是一个搅动器、制造出若干波浪来、水底又预先放好许多炸药、在适宜的时间、哄然爆发、竟真如同炸毁兵舰一样、国产的影片里、也曾有用过模型摄影的、不过尚在试验时期、器具尚不十分完备、模型尚不十分像真、所以成绩不十分显著、然而吾们中国的电影、仅有短时期的历史、成绩如斯、已经很不错了。

三、风暴 有时需要狂风暴雨的地方、当然只好用人工的方法、举一个最聪明的例子、如同环球公司的《风暴》、就有几幕很可观的风雨、片子的情节、有无价值、与本题没有关系、大可不必讨论、单讲它最后的大风雨、差不多完全利用科学、拍那幕的时候、摄影场屋顶上装满了雨淋浴的水管子、水门的大小、可以开关自如、于雨的大小、便能随意操纵、又用一只一人多高的飞机螺旋器、也可以说大风扇、开动起来、竟宛如真的风暴一般无二、至于大树吹倒、木房子吹翻、那就又得他人一臂之力、还有一节、说暴风的结果、以至河流大涨、结好的木筏也吹散了、巨量散失的木头流而下、又把一架铁桥撞碎了、铁桥上正好一列火车通过、于是也遭了劫、这么复杂的剧情用什么法子呢、导演一取巧、于是又非藉重模型不可、本来若是模型制造得像真、在观众面前、一点破绽都露不出来、所以这是最好省钱的法子、还有许多地方、看看是在大江里、一个人载沉载浮、眼看已经很危险、其实那里有什么、不过在摄影场里一个两三尺深的大水池子里了、他们背景弄得好、光线弄得好、一切的设备也完全、于是拍出来的片子、便在不知不觉之间、把观众眼睛欺瞒过去了。

四、地狱 地狱的片子、不但在外国片子里、数见不鲜、就国产片子里、也曾有过一两张、大致所用的方法、也不外乎重摄等法、重摄法已经通行于我国电影界、或者一张底片照两次、或者两张底片、印在一张正片上、一次远景、人显得小、一次近景、人显得大、背景全用黑色、所以能融洽无间、于是银幕上、便可以看见许多渺乎其小的人类、匍匐在硕大无伦的神鬼脚底下、有的地方、可见满天落下火星来、这不过叫许多人、在幕线外特搭的高台上、用电气发火器、洒下火星来、这种火星落在人身上、并不发生什么危害、所以不要紧的、其余地狱中的情形、不过用些伟大的布景、多量的演

员、便足以表现出来了。

五、空战 空气中的战争、自然离不了飞机、飞机的摄法也有两种、或者真的用两架飞机、一架在前面飞、一架在后面照、或者把飞机搬到地上来、若说第一种办法、硬碰硬真用了飞机、摄影师坐上去就拍、也没有什么可说、第二种办法、是很取巧的、并用不着真的飞机、只把木制的机身、放在一个高台上、一方面从上方吹下许多纸屑来、前面假的推进器再一转、简直真和在风雪中飞行一般、许多的景、如同在机翼上两人交手战、拼一个你死我活、或者机身着火、驾驶人用安全伞跳出飞机、设法落地、这种地方若从真的飞机上拍摄、对于演员的生命、未免太危险、但是一采用第二种办法、便一点问题都没有了、派拉蒙的《空战》、大半的景、都在飞机上参互采用我所说的两种办法、所以观众也就无从分别真假、有一段、机师正架了一架飞机飞行、忽然空中出现了两个鬼影、吓得那人晕了过去、这不过是重摄法、还有两架飞机、在空中相撞、两飞机失火、倒栽下来、直撞在山岩上、那就又被模型摄法欺骗了眼睛、本来若每个景都用真景、不但演员的生命危险、金钱的耗费太多、也未免显得太笨了。

六、巨兽 创造出福尔摩斯大侦探的柯南道尔、曾做过一部小说、叫做《洪荒鸟兽记》、林琴南也曾译成中文、美国第一家公司就以它为根据、摄成一部影片、这片子好像也曾到上海来过、其中有许多巨大的鸟兽、都是原生时代的动物、比人要大到一二十倍、怎么办呢、自然又要用到我们的老朋友、模型摄制法了、模型约摸只有两三尺高、是用橡皮做的、它的一切举动、都是人用手拨动、然后一节一节分开照、口里的涎水、和两兽相战时所出的血、都用一种沾液性的流质物、有的地方、和人类同时出现的一幕、就又请教重摄法、一远一近于是大小分明、有一幕是巨兽在伦敦破桉逃出、巨尾一挥、打死了不少的人、这万不能假借、于是真做了一个帆布的大尾巴、在地上挥动、便和演员们在一幕出现了、还有火山喷发等景、无非用小型人制的假山、山顶做一个洞、在山下生火、洞内便喷出烟焰来、有了这假的火山、就省了许多事了。

以上所说、不过略尽电影取巧方法之一二、法子死的、不外乎趋易避难的模型摄法、重摄法、重印法等、讲到真能一点破绽不露出来、那总还在运用的手腕、和器具的良窳、所谓戏法人人会变、各有巧妙不同、正可以代表影片的摄制法、至于除此之外、他种出奇制胜的方略、也还不少、限于篇幅、下次再谈罢。

(原载《电影月报》1928年第3期)

再论电影幻摄法

沈小瑟

电影中出神入化、无中生有的地方、非常之多、固然是公司中省钱欺人耳目、然而他们惨淡经营、却也煞费苦心、本来只要像真、看不出一点破绽、我们又何必计较是用什么法子拍摄出来的呢、本报第三期曾把美国科学杂志陆续登出的幻摄法、汇集发表、其中论及海底风暴空中地狱巨兽等摄法、有几种我们中国的电影界、都未用过、似乎还可以用得、现在让我再把那几种幻摄的方法提出来详细讨论一下、观众们既可以知道幻摄到底是怎么一回事、新近的摄影师们若要取巧而不知道如何取巧、看了也可以如愿以偿了、我所要说的是。

一、重摄法。

二、停止摄法。

三、重印法。

四、玻璃片摄法。

五、模型摄法。

六、减慢摄法。

第一、重摄法 重摄法是并不十分难的、许多的摄影机上都预备好一扇暗门、把胶片分成两部分、拍左边、右边的片子不感光、拍右边、左边的片子不感光、所以一张胶片、可以重摄两次、最常见的一个演员饰两个角色出现在一幕里、就非利用这个方法不可、要摄这种片子、第一步、应当注意布景的设备、必须有几件暗色的物件、垂直镜头放在布景的中间、正把那一幕景分成两部分、那么不至于拍左边的时间、演员的手却伸到右边去了、第二步、演员跟了导演一二三四的口令动作、先拍左面、拍到我们所须要的几尺之后、停住不摇、关好镜头、把那几尺拍好的摇回去、暗门拨过、再拍右面、演员又跟了导演一二三四的口令动作、正与刚刚拍好一段融洽无间、拍好之后洗出来、自然演员会像孙行者一般的变成两个人了、拍起来有几点应当特别注意。

(甲)演员的动作、务必与导演的口令符合、譬如第一次喊三的动作、和第二次喊三的动作、是有关连的、若是前后差了一尺、观众就不解了。

(乙)胶片的暗门、务必左右正好分成两部、不许相交、也不许相离、庶几中线不至感光不足、或者感光太过。

重摄法还有一种办法、不用暗门、第一次感光、还是照普通的摄片一样、第二次却让演员立在一个全黑的布景前面拍摄、黑的布景对于胶片并无显著的变化、所以没有关系、譬如一个人忽然看一个鬼影、就是用这个方法拍摄的、演员的动作、自然也必须依照预定的计划、才能互机契合、不露痕迹、若要一辆普通的汽车、走出几百个人来、那只要第一次只拍一扇车门、许多人都从那边的门走入车中、再走出来、第二次再拍车旁的景、两个一拼拢、竟可看不出破绽、重摄最当注意的、就两次的感光必须一样、否则印出来一面黑一面白、就束手无策了。

第二、停止摄法 这比重摄法容易一些、大概无论那一位摄影师、都能运用了、重摄每张胶片感光两次、停止摄法每张胶片却只感光一次、拍的时候、摇到某一个地方、停止不摇、等到布置好、却又摇着拍下去了、譬如要拍一个人自杀、从高楼上跳下来、那么先摄那人在楼上、作势向下跳、第二幕拍楼底下的情形、先用一个像真的假人、从高处抛下来、等到了地上、停住摄影机、把真人换上去、再拍他坠地痛楚的样子、片子继续拍下去、就一点看不出来了、替换和停止合作、便作出许多惊人的事件、有些滑稽片子、常见一个人被汽车压死、自然也是到了要紧关头、却换了一个偶人进去、还有一种办法、譬如一大堆人、被鬼迷住了、突然其中的一个不知去向了、拍的时候、是这样的、先照常拍片、等到导演一声口令、大家都按照那一刻的姿势、保持着不动、那失踪的人在这时、却走到幕线外面去、导演再发第二声口令、于是那些呆样不动的人、又表演起来、照这样拍法、摄影机不必停止、只要以后剪接的时候、把那人走出幕线的一段剪去、因那一段大家都不动、上下一接仍是看不出的、所以映到银幕上那人便突然不见了。

第三、重印法 这也是一种妙不可言的办法、可以叫一个演员、脚不走出上海、片子里却在美利坚街上走路、也可以使演员变成许多小人国的人民、简直如同蝼蚁一般渺小、重印法比重摄法稍微麻烦一点、手续大致可分为四步。

(甲)演员立在纯白的背景前、拍摄走路的样子、负片洗出来、自然是纯黑的底子、然后把正片、故意印得时间非常长久、于是又得到了一张纯白底子留有演员黑影的正片。

(乙)派一位摄影师亲自到美国、摄取一段街市的片子、洗出来又得了一张负片。

(丙)用那张纯白底子而留有演员黑影的正片、罩在那张街市背景的负片上一印、于是另外得到了一张街市背景的正片、不过上面却留下一块空白、正与演员的身体符合。

(丁)最后又用(甲)步里所得的负片印在(丙)步所得那张的空白里、于是正好填满、竟与演员真在美利坚所拍一样。

以前还说使演员变小、这也容易得很、只要把背景近摄而演员远摄、然后二张再用重印法合拢来、便能如我所欲了、有些地方很可取巧、譬如要拍一个演员、从一个很高的山岩、跳到另外一个山岩上、这若实地拍起来是很危险的、一个不小心、便有性命之忧、现在若在玻璃棚里搭起个很矮的布景、演员从上面跳了过去、然后把这一段、同另外实地拍的山岩重印在一块、也能得良好的结果、然而无形中已免去了许多危险、其实要说这种重印法、照相的人本来是常用的、譬如说一个人拍了一张田野的照片、拍好之后一看、心里想若有一只牛在那里吃草、那就更好看了、于是他就另外拍了一只耕牛、重印一起、这正与我们所说的重印法一般无二、电影本来是许多连续的照片、一切照片的原理、都可应用无疑呢。

第四、玻璃片摄法 自从玻璃片摄法和模型摄法发明之后、金钱和时间不知省下了多少、现在先说玻璃片摄法、这种方法、换句话说、就是把玻璃板上的平面图、和立体的东西、融和在一处、我们假定现在要拍一张片子、片中须要一座城堡、城堡上敌楼炮台堞垒吊桥等一概俱全、假若真要照式照样建筑起来、虽说工程可以潦草一些、究竟太费金钱、太费时间、我们就只把下面一部分造好、上面的城楼尖塔等等、都详细的画在一块大的玻璃板上、这块大的玻璃板、又装入摄影机和真景当中的木架中、拍出来两相契合、就可看不出了、说虽如此容易、底下三点却一些也不容模糊。

(甲)摄片机的镜头必须特别的好、使近处玻璃板上的东西、和远处的真景、拍出来一样的清楚。

(乙)对光之时、必须使玻璃板的下部、和真景的上部、完全相合、不可留些微的距离。

(丙)光线和阴影在玻璃板和真景上、必完全相同、所以拍摄的时间、须注意选择才能适宜。

这三点若能完全做对、拍出的片子、才能没有破绽、所以也很不容易的、还有几种地方、也可利用玻璃片摄法、譬如说现在要拍一段欧州的外景、山水之间、要有点城寨来点缀、于是把那所需要的城寨画在玻璃板上、拣一个空旷的地方、拍摄起来、平地便多了一座城池、或者要拍一段历史片、但是嫌特造的建筑物两边有好多不合时代的东西、如同电线杆之类、那么就在玻璃板上画好些浓密的树林、一块儿拍起来、电线杆木就被遮盖过去了、总而言之、玻璃片摄法有两种用途、一用它来代替我们所需要的东西、二用它起来遮盖我们所不需要的东西。

第五、模型摄法 模型摄法又可分为两种、半模型摄法和全模型摄法。

(甲)半模型摄法、刚刚说玻璃板上的图画、现在用小的模型来代替、所以华丽的内景、可以不装屋顶、另外用小模型的屋顶、装好了电灯等物放在摄影机前、拍出的片子、便真有屋顶了、镜头、对光、光线、阴影等、必须都和玻璃板摄法一样的注意、才可得到良好的结果。

(乙)全模型摄法、两列火车、对面飞驰、跑到桥上、正好相撞、于是轰然一声、连车

带桥、都到了水里去、这要真拍起来、牺牲太大、当然只好用模型摄法、造好了假的山水桥梁、用儿童玩具的火车一撞、于是这一幕景就成功了、明星的《空谷兰》里就用过这种方法、这种景往往占很少的一段、在那一刹那间、观众对于细小地方的不准确、决不会注意的、换言之、布景者对于模型中最大最显明的地方、必须特别注意、才不至于引起观众的疑心、譬如说要造一座被火焚去大楼的模型、那么对于以前拍过大楼的一角的特写、必须做得完全相似、才能欺过人家的眼睛。

模型摄法和重印法联合在一起可以得到伟大的奇观、大堤崩决民众奔逃就是一个很好的例子、简单说起来、先拍了民众奔逃的样子、去和模型的大堤崩决的情形、重印在一块、就成功了、第三期里所说的巨兽也是近摄的模型、去和远摄的人们重摄在一起、才大小显然、模型变成了巨兽、人们变成了侏儒。

第六、减慢摄法 好些银幕上危险的动作、如同两车相撞的景、有时采取减慢摄法、以减少演员的危险和金钱的损失、拍的时候、譬如说让一切的动作、都减慢三分之一、摇摄影机柄的速度、也减慢三分之一、本来每秒钟拍十六方、现在只拍五方、将来映到银幕上、映射机却仍按一秒十六方的速度映出来、那么那动作自然又恢复了常度、可以看见危险而有破坏性很快的相撞、这样的摄取和映射、就好比是一种神秘的力量、去把十秒钟延长成卅秒钟、拍摄时用卅秒钟、映出只用十秒、时间在减慢摄法里变成了有伸缩性的弹簧一般了、所以有许多看起来是动作很快、很惊奇危险的事件、其实却都是用了减慢摄法平平安安拍取的、减慢摄法的对面、就是加快摄法、譬如人按照平常动作、摇摄的速度、增加到一秒五十方、那么映射出来人的动作、定然慢了三倍有余、有时外国的新闻片子、用这种方法拍赛马、马脚竟可四只都离了地、然后再慢慢的踏下来、这种片子在影片里虽无十分大的价值、然而拿来分析动作、研究表演术确也有点用处呢。

以上所说的六种摄法、对于幻摄、大致都已包括在内、其余的小戏法、如同滑稽片里胡乱敲碎的瓶子碗碟之类、不是蜡就是纸板橡皮做的、被汽车乱撞的墙壁是纸板、砖块是漆过的吕宋烟盒子、万不能入口、而卓别麟竟吃到肚皮里去的破皮鞋、是糖和干面做的、女演员的眼泪珠是洋密、冬天的雪、不是棉花就是食盐、水面上浮的冰块、是大块凝结的洋烛油、种种替代之法、一时也说不尽这许多、总而言之、影片里种种地戏法、拆穿了固然一目了然、运用起来、却也非一朝一夕所能为力、以上所说不过略尽一些原则、要用的时候、总还得加以深切的研究呢、说虽如此、事在人为、我想要成功、还不至于十分难罢、中国电影界的资本、本不雄厚、有的武侠片子、对于演员的生命也似乎太觉危险、所以更非竭力提倡幻法可不摄、幻摄法是救济的良药、幻摄法万岁。

(原载《电影月报》1928年第5期)

影片制造研究

——本篇所用度量衡为万国制温度表及摄氏百度表

杨能深

第一章 泛 论

影片之制造，所涉范围极广。吾国现在之国情，资金既感贫乏，工业亦不发达，一切相辅并进之工业，均属无有。吾人论及任何工业制造，固不能不联想到制造过程中所需各物，及半成品之供给问题。

在欧美各工业发达之国家，凡一新工厂之设立，不须顾虑及此。因其工厂之创立，多属于大资本集团之“托辣斯”。彼等资金雄厚，自可一切包办。如此既省中人之取利，且免无谓之杂费及运费等。然即资本薄弱之小工厂，在初设立时，亦只需缩小范围，不从原料制造起，先只购买他厂之半成品，由半途起始工作，以后再随时扩充放大。吾国情形不同，自不可并论，当另设法。

影片之制造，所幸与前情略异。盖影片所需之主要物，如透明之胶片及制硝酸银之硝酸，均可向兵工厂之棉药（即无烟火药）厂购买或定制。故吾国自造影片，实可代兵工厂解决棉药产量在非战时之过剩，无法应用之问题。即不然，自设硝棉制造部，亦于国家有莫大之利益。因届作战时间，可停制影片而为国家改用火药。故影片之制造，与国防实有莫大关系。

再影片制造厂均同时制出照相软片及印像纸，以其制法及所需原料均完全相同。故吾人如设厂自造影片，同时即可连带制出照相界需用之底片（软片及玻璃片）及印纸，为国家抵制外货，减少入超，大有益于国计民生的。

考照相业在吾国穷乡僻野均有设立。而都市之以照相为娱乐者，亦年多一年。每年所耗之纸及片，据海关报告，约如次：

输入值	二十年	二十一年
影片(即电影用软片)	海关金单位 864,145	1,273,322
玻片,软片及印像纸	1,677,623	1,406,293
其他未列名者	902,352	311,408
照像机,电影机及透镜头等	396,145	254,980

其海关金单位(时价每金单位约合国币二元) 3,840,265 3,246,03

但国家稍有秩序,若进而实际建设,则需用影片及照相材料之处更多。此项入超漏额将不知更较今日大若干倍矣。试一观苏俄之五年计划中,一切紧要日用必需品均不制造,任其缺乏,独于影片制造,特提巨款建厂,可见此物,对于国家建设之重要了。故余意今日政府应决计于最短时间,一次筹拨款项,从事影片及照相片与纸之制造,以后逐年进步改良并增加资本,则影片及照相材料即可自制,便不至仰给于外国之市场了。

设厂制造,所需资本,可多可少。多则数十万,一切自造;少则数万元,先购买半成品而自制一部分,以后再随时添设其他制造部。吾国近有一制像纸厂,设在上海,出品尚佳。创办人为陈筱舫君。其所费资本不过万元。若吾国政府尚不从速建厂,制造此等与教育大有关系,而平日又不可缺少之影片,以免去每年大量之入超漏额,则不啻告国人曰,“国家建设力尚不如一私人”也。

影片,普通有二种,正片及副片。副片用以摄影,正片用作印晒,以供电影馆出演。惟二者之制法,完全一律,其所异者,片上感光药膜之迟速不同耳。

近世影片,宽狭共有三种。影戏业用者,其宽度为三十五公厘(mm)。业余者,摄电影以供家庭演用之影片,其宽度为十六公厘及九公厘。此二种狭片,虽不能如电影院所用三十五公厘片之放大,但其价甚廉,携带亦十分便利。且摄好后即可藉化学方法,将副片变为正片。不须如普通影片之需重印正片,费两倍以上之款也。

影片依应用之不同,而异其厚薄。其厚薄度约自○点○八至○点二二公厘。

普通影片,均用“低硝化棉花”,其含氮量为百分之十一至十二点五。近来因用低硝棉制出之胶片,著火易燃,危险殊甚。故家庭演用之窄影片,其胶片几完全用不能燃烧之醋酸化棉花制造。至于其他影片,何以不全用硝化棉,其理由可归纳如次:

(一)醋化棉价较低硝化棉昂贵。

(二)醋化棉之胶片,其湿干之收缩度过大,即湿醋棉在干燥后,约缩短百分之二。而低硝棉湿干收缩度极微。此种特性,在制造影片时,关系甚大。盖胶片在上感光膜时,随被浸湿。待取出干透时,药膜并不十分收缩,今醋化棉需收缩百分之二,药膜势必起皱纹。防止此弊之法固多,但均费用过昂,且又无最圆满之结果,故普通影片,至

今仍未采用醋棉胶片也。

以上已将影片与国防及经济之关系略为说明。即影片普通之概要亦曾稍加以解说。从特进而概论影片之制造程序及方法。

第二章 影片之制造

影片之制法，完全与吾人用于照相镜上之软片一样，所稍异者，一短而宽，一长而狭耳。制影片之程序共分为三大部。

(一)低硝棉之制造。

(二)应用低硝棉制造透明之胶片。

(三)上感光药膜于胶片上。

以下将各节详为分论。

第一节 低硝棉之制造

漂白 先将不合于纺织用之短纤维棉花过筛，去尽尘沙，然后在含约百分之一之纯碱水中者一二十四小时，洗去杂质及油。再放入含千分之一之漂白粉液中漂白之。经过极淡酸水及清水中洗净及烘干，即可供硝制之手矣。此种漂粉手续，对于制造胶片所用之低硝化棉，十分重要。因不如此泡制，则将来制出之胶片即不洁白，难合制影片之用。至若供普通制火药用之硝棉，其棉花则不需先行漂白，因出品之色彩于火药之品质及用途上毫无关系也。

硝化 将漂白烘干之棉花，放入硫硝混合酸中。按新式方法，半小时即可硝化完毕。混合酸之成分，各地各厂均不相同，普通者用如次：

六十五份	强硫酸
十六份	强硝酸
十九份	水

硝化棉花其硝化度之高低，完全看混合酸中含水量之多少而定，水多则出品为低硝化棉，水少(即酸度浓)则得高硝化棉。所谓高硝化棉者，即供枪炮用之射药之无烟白色火药也。

硝化完毕后，即将棉中之酸液挤压干净，并在清水中洗去余酸。再行压干，兼用酒精挤干法，将余水排换。如此所成之低硝棉，尚约含百分之三十的酒精及百分之六的水。

第二节 应用低硝棉制造透明之胶片

低硝化棉之好坏，直接影响影片之优劣，如影片之牢固及感光药膜之耐久藏与否。故大制影片厂均自己设厂造此低硝化棉，惟多数厂家则均购买之于他厂。

低硝化棉中所含之纯氮约为百分之十一以至百分之十二点五。此种硝棉可溶于

同量之酒精及醚混合液中，而成为透明之液体。

将此溶液再加不超过百分之十五之樟脑，即得吾人所需要之透明胶片。普通工业上所常用之药方如次。

- (一)七十五公升 酒精
- (二)一百五十公升 醚
- (三)二·五公升 戊醇
- (四)五公斤 樟脑
- (五)七十五公斤 低硝棉(含有百分之三十酒精及百分之六水)

以上各物，混合一起，稍加热即溶成透明液体。

将此透明溶液在倾铺机上慢慢倾倒于滚动无节，长约十六公尺，宽约二十公分之铜带上，依铜带滚动之快慢而得厚薄不同之胶片。铜带滚动时，随将倾上之溶液带入烘干室中。此室内有滤过极清洁之热空气(约七十五度)流动甚速，将溶剂酒精等吹干(每分钟需用十至十五立方公尺新空气)。候铜带滚动至另一头时，胶片已干燥可被卷于木棍上。然后再放入另一烘干室中，将其完全烘干，即可收藏备用矣。

惟制成之胶片，究竟合用否，尚需严密试验。其试法如次：

- (一)厚薄一律否。
- (二)真正透明及无色否。
- (三)湿后再干之收缩度，及加温后之伸缩度。
- (四)坚牢度。

以上四项之试法，与纸厂试验纸张情形相同。恕此处不再一一深论。

第三节 上感光膜于胶片上

以上所制成之透明胶片，于未上感光药膜之前，须先浸入胶液中，使两面均糊上一层胶膜，以便感光膜易于粘上，且粘时匀而且牢。而胶片亦不致因一面有感光药膜，一面无有，而产生卷凹不平之弊。

此胶液配制如次：

- (一)五公分重 胶(Gelatine)
- (二)五十公撮(cc) 冰醋
- (三)八百公撮(cc) 酒精
- (四)一百五十公撮(cc) 木精

胶片浸过此胶液之速率，每分钟约六公尺。浸后烘干法，与前节所说之烘干法同。

在此胶液中浸过之胶片，干后即可上感光药膜。感光药共有多种制法，而每种制法又有多种配方。兹因篇幅所限，特择书一种于后，以作研究之资料：

- (一)溶十六公分重之胶精于一百二十立方公撮(cc)水中，再加七公分溴化铵，及三公撮(cc)碘化钾液(百分之十)。

(二)溶十公分硝酸银于五十公撮(cc)水中,并加气至水溶液清亮为止。

将第二种溶液平分为二份,以一份温到四十二至四十四度,迅速于一分钟内顷入第一种液中,保持温度于四十三至四十四度约四十五分钟,始将第二液之另一份加入,五分钟后重加入干的胶精约十公分,随加随摇,待此干胶精全溶后即放于冰箱内,使其凝固。

以上配好之感光药,尚需切小经水好好洗过,并经过增高感光度等手续,乃重加温度溶化,倾倒于制影片用之胶片或照相用之玻璃片上,其倾倒法与前面制胶片时所云者相同,故不重述。至于上药膜机卷动之速率,每分钟约为六公尺。

平常上感光药膜之机器房,需宽约七公尺,长七十五公尺,高约五公尺。

胶片于上好药膜后即通过一冷室,以便速即凝固,其余悬于他屋之架上,室内通有热空气,以烘干此制成之影片。每室每小时约需一万立方公尺之滤过洁净空气,其热度约在四十五度。影片在此须于二小时内烘干,候干透后即卷成长约二百五十公尺之圆卷。如此制成之影片,其片面上每一平方公尺约有十五公分重之银盐及二十公分重之胶精。

上感光膜之各房,只能用极安全之纯深红色灯光。设不小心而稍有白光或他色光漏入,即能将所有已制成及未制成之影片毁坏。屋内并须十分清静,一尘不染。全厂各房均应设有滤气机,厂旁亦不宜有不洁之工厂存在。此层于建厂时,即应注意及之。

如上面所制成宽而长之影片,尚须按需要之不同,用机器切成合宽度之片,并须两旁打眼,以便摄影及放晒时,摇动安稳,不致左右摇摆。此层工作,十分重要。打眼机每小时前打好二百公尺影片,然后切成长三十公尺,六十公尺,百二十公尺或二百五十公尺,装于不透光之铁盒内,供人之购买及应用。

(原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会 1934年)

谈电影美术

张光宇

余自电影院归、每有所思、积思既多、将有所欲言、盖电影为戏剧之一、戏剧乃文艺与美术之所结合者也、是以吾人治剧、必以艺术二字为前提、近数年间、中国之自摄影片、已数见于银幕、论其艺术、固甚幼稚、然已进步不少、中国片之最足病者、即缺乏美感、致观众不能振起精神上之愉快、若长此不加设法、恐中国之电影事业、必甚危险、吾愿中国之电影家、速起注意焉、余旨斯意、爰将美术之需于电影者、拉杂书之于后、

凡制一片、必耗去无数金钱及脑力、此二者为影片之生命、然其结果之优劣、乃无关于金钱之多寡、全持脑力之善用与否、不善用其脑力者、虽掷巨资、亦至不济于事、善用脑力者、能将少数之金钱、摄成佳片、片之佳者、吾人一望即知、第觉其处处美妙异常、此美妙之结果、正因摄制之时、能运用其美术思想而得之、苟舍此而弗取者、实无希望于片之佳矣。

今之中国电影、正如幼童初入学校、读第一册教科书也、于此时期、令其作文、彼必将教科书上之天字或人字、尽行书出、乃不能用其字于适当之所、而中国电影家之教科书、乃各电影院所映之外来影片是也、此种影片、不啻为一字典、足供采用、例如一人持手枪、一人则张其两臂、盗窟中之机关、蒙黑衣而上纹骷髅、程度稍高者、或采诸《赖婚》之一段、或加一杰克柯根式之童伶、殆无一弗似、扮演者类皆窄衣紧裤、及黑边之眼镜、作鲁克之装、高跟之鞋、蓬松之发、堆于耳际、尤为女明星之专利品、凡此皆一片中之美点、其艺术亦只尽于斯、然中国影片、其艺术果仅限制于此者、则外来影片、已早有可观、何用将此动作加以翻译哉、惟中国片固有中国艺术在也、特其矿未经开掘耳、此矿者、乃东方之美术也。

欧洲人与美洲人理想中之东方美术、实不足以代表真正之东方美术、即侨外华民、亦至不甚明了何为东方美术、试观电影中所扮演之中国人式日本人、丑态百出、几类魍魉、甚至将男女衣服误易、巨辫亦垂而弗去、此种行为、实有辱我国国体、凡为我

国国民、当思如何扑灭此丑态、乃一至大之问题焉。

留学于外洋之学生、时有扮演电影之举、法国前首相 Clemonceau 曾编《The Veil of Happiness》一剧、剧中演员、悉由巴黎之中国学生充之、以为东方人演东方事迹、必能较胜也、斯剧乃一古装剧、考其装束、或系明代轶事、内有皇帝之使者、状极可怖、而衣饰绝类《红楼梦》中之贾宝玉、尚有女侍数人、则作安南装、又有一人、留小髭如日本人、而又似却别令、凡此数端、吾乃得之杂志之画图中、至其动作何如、尤非吾人所能臆度、其化装已不佳如此、演剧之本能概可见矣、惟吾不审高尚如留学生、乃亦不能为祖国发扬光辉、反掬其丑态供人笑柄、其罪亦甚矣哉。

（原载《电影杂志》1924年第5期）

电影字幕的“衬画”

王芳镇

我们如若就字幕的字面上说来、当然没有画的原质在内、但是中外影片的字幕上、大半都有衬画、这又是什么缘故呢、一面是讲求字幕的美观、和增进观众的兴趣、一面也为了辅助剧情的了解、和激刺观众的感情、也可说是帮助影片成功的一种原素。

(一)绘画的类别 这种类别、不是指画家的类别、是指绘时的意义与形式的类别、这种类别、大概不出下列的几种、(1)讽刺、讽刺画是讽刺剧中的人物、在字幕中最能引起观众的兴趣、但是立意很难、以致难得精采、(2)寓意、寓意画和象征画很觉接近、不过象征画较寓意画稍为明显些。(3)暗示、暗示画是将没有映出的人物与情节、先用画来作暗示、使得观众对于剧情增进一层的了解、(4)写实、写实画很接近暗示画、不过暗示所指的、是在事实还没映出以前、写实画所指的、是在事实已经映出之后、这种暗示画和写实画、在外国影片的字幕里、往往就拿剧中表现的人物或情节、那就可以免得作画了、(5)图案与花边、图案与花边、我因为他们有类似的地方、所以并在一起说、这两类的用意只在美观、但也有用寓意或暗示的手段去绘的、那就很少了。

(二)正负面的确定 读者看了上面的指目、一定觉得十分奇怪、何以绘衬画、要有正负面的确定呢、这是单就我国电影界的情形而论的、现在中国电影界的制字幕家、有的用黑色纸写白色的字、绘白色的画、我们就叫它做正面的字和画、反一面说、我们就叫做负面的字和画、字的负面、只要用黑色代替白色好了、但是画的一方面就不同了、就要绘成和照相的底片一样、浓淡的分别、也是一样、与平常的绘画绝对不同、所以看了纸张的颜色、先要有正负面的确定。

(三)地位的确定 一张很小的纸上、既要写一国或两国的文字、又要绘衬画、那末、绘画的地位、当先加以确定了、绘在纸的上部或下部、全部或上下角、都要用美术的眼光、预先研究一番、不然、绘成后、难免不能应用。

(四)立意的选择 绘画先要立意、才好着笔、所以画时、画的立意、也是很重要的、假使这张字幕上、所说的是什么画、或所表现是什么意思、在全片中、占有何种位

置、或是剧情的关键、那就不能不用些脑筋、去想一种较好立意、如若是一张无关重要的字幕、那就也可以随意去绘了。

绘画专重情感、原不能受种种束缚、不过绘衬画、有一层不能不注意的事、我们应该知道、为什么我们所见银幕上的字幕、张张都是白字、从没见过有黑字、这是什么缘故呢、假使每张字幕上的字都是黑字、那旁边没有字迹的空处的光线就太强了、容易使观众目力受伤、更从一种习惯上说、我们若是在日光下看久了、突然走到房里、就不能见房里的一切情形、必要待些时候、才能恢复原状、因此、绘衬画的时候、应当注意见露光的地方、不能过大。

（原载《电影周报》 1925 年第 2 期）

谈谈电影中之伟大布景

胡忠彪

吾国的电影界上、没有一笔大款子、供给我们拍一部伟大的影片、至于要制伟大的布景、那可以更不必说了、这是很可悲的一件事、我以为一张片子中的精彩、全赖情节表情及布置三个要点、若使其中有一点欠缺精彩、完全都连带着破坏了、但是情节之曲折、表情之自然、只要编剧及导演能切实做去、终可以达到好的目的、讲到布景之伟大、也是一样的道理、这句话诸君一定以为不对的、因为你们以为布景伟大了、工程亦浩大了、简单说、就是要布景伟大、一定用费亦很大、这个意思简单着说虽然是有对的地方、但是我始终不能承认它完全是对的。

我以为假使目前有了充分的经费、虽然可以有浩大的工程、去做伟大的布景、而结果未必一定有伟大的布景、进一层讲、有了伟大的布景、未必一定可以算得一部伟大的影片、再进一层讲、有了伟大布景的影片、将来未必一定公认它一声伟大的、我们有了那许多疑问、因为我们有了浩大的工程、自然可以布得伟大的布景、但是有时布景伟大了、而失其逼真美观、那么不逼真不美观的伟大布景、拍了给人家看后、是否能够公认它一声伟大、这种事情、在我国电影界上不常有的、现在我们要知道并非有了伟大的布景、便可以称声伟大、而伟大两个字、里面包含着伟大而逼真美观的意思、简单讲譬如有一幕伟大的布景、在银幕上演着、不能感到观众的爱美逼真观念、便不能算得它是伟大。

试观吾国影片中、何以没有看得到真的伟大布景的影片、我以为影片公司方面、对于这个问题、并不是没有资本来做伟大的布景、实在是没有这种人才来担任这件事、因为各公司方面、对于这件事、早已尝试过、好像大中华所出的一张《美人计》的伟大片子、里面的布景、虽然不能与欧美相比、而在国产片中、终可以算得布景伟大了、那么何以仍旧不能受人欢迎呢、因为那张片子中的布景、或有不能使观众感到伟大的地方、所以自从那张片子以后、各公司方面、不敢再制伟大的布景来拍伟大的片子了。

至于德国伟大的片子、亦犯那种毛病、所以它的影戏事业便不能发达、讲到美国的影戏事业、可以算发达了、因为它所出的伟大片子、里面除了表情情节以外、布景方

面、亦能特别注意、所以出的影片、总能受人欢迎、某杂志说、美国的影戏事业之发展、全赖于从前的努力、否则该项事业、在现在不能有那样的发达、其实我(指作者)看现在美国片子、已经渐渐地退步了、像从前呢、不论导演演员摄影师及布置师等、均有合作的精神、而且各人情愿牺牲个人的能力、尽量去做……还有一段说美国的伟大影片中的伟大布景、并不是都费浩大工程及资本做到的、大半是全赖于布景师之手段高明……由此可知、只要有那种人才、便可以做到伟大的布景、更知道要做伟大的布景、未必一定工程及费用浩大的。

现在我们未讨论布置伟大布景以前、先要述明布景与什么东西有关系的、否则不能明了下面所述的布置方针呢。

(一)布景与摄影——布景与摄影有密切的关系、因为有时人造的布景、不能表显出逼真的现象、那末要全赖于摄影师的手段高妙了、譬如《月宫宝盒》(The Thief of Bagdad.)中之骑飞马于空中一幕、里面天空与云端的布景、虽然是出于美术家之手、但是尚不与摄影方面有关、因为那幕布景中之云端、要使它完全逼真而出于天然、那是美术家难以做到的、所以只得去摄影方面设法、使它天然而逼真、那个方法就是摄影的时候、用一种软光的镜头、拍得云端与天空的光线、互相模糊、那末在银幕上表显起来、观众一定不感到不逼真的观念、换句话说讲、就是摄影之光线过于强、则云端与天空的界限、分得过于清楚、那末云端便不能显其逼真而天然了。

(二)布景与彩色——对于彩色方面、亦须留意、因为彩色与摄影很有关系、所以彩色自然亦与布景很有关系、大半的摄影师认为摄影是没有彩色的、所以对于彩色方面、往往置之不理、我们要知道摄影虽然没有彩色、而摄影时未尝不有彩色的(因摄影之光、即彩色的变相也)、倘使布景上的彩色不合逼真天然、那末摄影起来、亦受到同样的影响、因为摄影方面、要把布景的彩色不合而使其合、是不可能的。

现在布置伟大布景之方法、共分二种、如下。

(一)简单式(Simple Form)

(二)复杂式(Complex Form)

(一)简单式

简单式之伟大布景、布置起来并不十分困难、而工程及费用亦不浩大、只要布景的地位广阔、便可以算得伟大了、不过照实际上讲、简单式之伟大布景、全赖于摄影师之手腕精敏、而对于布景师方面、似乎没有什么关系、不过布景师亦须顾及摄影师之困难、应当各尽其能、互相合作、譬如拍一幕天空布景、虽然逼真全赖于摄影师之本领、不过布景师方面、稍须努力一些、亦使摄影师容易摄得逼真一些。

简单式之伟大布景、倘使摄影与布置方面、有真真的合作、那末成绩一定比复杂式来得好、而且复杂式又容易表显出伟大而逼真。

简单式之伟大布景布置方法、是沒有一定公式的、其实是布景师随时而定的、更

要看布景师之本领了、总之布置各种伟大布景之方针是从那经验上得到的、并非是平常的人所能有的、说到此地、还有一件事、是最不应该的、就是一般导演的或编剧的、时常要参加关于置景的意见、虽然有时能够提醒布景师的误处、而他所提议的、并非如此、是对于逼真方面的、或地位支配方面的一知半解意思、一定要布景师实行、这是一件很不应该的事儿、因为导演的只在导演方面有充足的经验、而对于置景方面、无论如何要在布景师之后、至于编剧的、对于剧本的实情、确然是比他人熟悉一些、假使剧中的布景格式、布景师完全明白后、最好编剧的不得参加置景方面意见、因为布景师布景、终从美的方面着想的、决不会有意向那坏的路上走着的。

人造布景与天然布景、略有不同、譬如拍一幕天空布景、那末布置起来、不可以像原来的天空彩色相同、因为对于摄影方面有关、最好所用的彩色、与天然的较淡、总之、不论拍什么伟大布景、彩色终不得与天然的一样、譬如天空中有云的时候、云的中间的彩色、愈明愈妙、而云的四周、须稍模糊、而不得与天空的彩色混合、最好它们的混合处、从摄影方面使他混合为合格、否则不能表显逼真了。

大半简单式的伟大布景、完全是背景、背景之逼真、全赖于美术之手腕高妙、现在有许多国产影片中之山谷背景时、常看得出为图画一样、因为美术家之手腕不精敏而摄影师之本领不高明、以致摄的背景不能逼真。

像《尘世天堂》(The Temple of Venus)中之一幕黑暗山洞中、有许多仙女、手执一火把、火光滔滔、照得黑暗之山洞显出一些微光、这幕伟大的布景、真伟大而有美术思想了。

讲到它这幕布景的布置、非常之简单、而且十分容易、不过布景的地位占得大一些罢了、它的布置方法、是一幕平常的布景、一切山谷、都是出于美术家之手、山洞之衬色、用的是黄灰色带微绿、一切幕形、皆为棕而带黑色、山路为天蓝色、凡遇凸出的地方、均涂深黄色、以粉红及白色的仙女相配、刚能显出仙女之美点、而再加以手执之火把配上、则更觉得为美了、还有火光照得山凸之处、即变为深桔黄色、其余之散光、照得显其山洞之深暗、像这样的布法、多么美而又逼真呀。

讲到简单式的皇宫布景、其实亦不十分难、譬如《美人心》(Don John)中之一幕皇宫布景、在银幕上看来、以为那幕布景、一定耗费不少金钱的、要知道假使我们到它的所拍的地方去看、便不觉什么伟大了、因为它的原来布景、并不十分复杂、只以彩色油漆涂出各式奇特的地板、好像磁石砌成的一样、而很高又大的大理石柱子、都是木料制成的、一切美丽壮严的背景、都是美术家绘成的、他们有这样的成绩、因为地位分配得适当、图画画得逼真、摄影又摄得美观罢了。

市场街道等的简单式的布景、有时亦是人造的、不过这一点完全看布景师的本领了、大半却是实地拍的、有时遇到美中不足之处、仍要布景师加以修饰。

(二)复杂式

复杂式的布景、大半实地拍摄居多数、因为人造的布景、费用太大、但是拍古代影片的复杂布景便只有人造了、所以拍一部伟大的影片、一切之费用、都是损失在那幕布景上、这一点恐怕在我国电影界上、还是一件谈不到的事情呢。

像《宾汉》(Ben Hur.)中之宫外一幕、里面一切的建筑品、像石狮神像等、虽然以石膏做的亦有、而大半多是以木料及硬纸做成的、高楼房屋及一切复杂的东西、大半都是绘成的背景、何以在银幕上显得这样的逼真、因为他的美术家的手术高妙、譬如在那幕布景之一对大理石的狮子、以木料做成的、不过外面四周、塌一些水门汀及细块石子、便像石头所制的一样、这是布景师从经验上得到的成绩。

像《诗人游地狱》中的数幕地狱布景、多么伟大、多么壮严、多么奇特、多么复杂、其实都并不希奇、如深水地狱之一幕、在前面布一只装水的玻璃箱、而水中山崖背景、也是一样的布置、就是把那只箱子、放在相当的距离、刚能拍得全部的山崖布景、都在水中、像这样奇特的布景秘诀、好比那戏法讲穿了便没有什么希奇了。

像《十诫》(The Ten Commandments)中之一幕山谷布景、是实地所拍的、不过被布景师修饰之后、便取之为那张片子中之一幕伟大幕景、而在银幕上演来、看不出它是改造过的、这是布景师之本领了。

(原载《电影月报》1928年第6期)

化装在银幕艺术上的地位

曹元恺

凡稍具普通常识底人们，谁也知道社会是多量数人民所组织的。再进一步讲，凡稍知社会情形底人们，谁也知道它——社会——是三等人民所组织的——上等、中等、下等，从这三等不同底人民上，就有上等社会、中等社会、下等社会，三个名词产生。

影戏是社会的缩影，人民的写照，所以影戏中的情节，就根据不同底人民而不同了。在未离襁褓底中国电影事业的现在，投身电影界者不及美国千分之一，其中除去了导演员，摄影员，置景员……等等以外，任演员的为数真正微小极了；因之要选择老幼善恶和形形色色底剧中人于少数的演员中，确是难事；若要人人和剧中人相仿佛，则更难乎其难了；但事实上断断不能因演员缺乏不易选得而不摄，或所有怎样演员而编制用着怎样剧中人的剧本！那末怎样好呢？只得全赖化装之力了！所以化装一门，在中国银幕艺术上的地位，高出先进底各国，真不知几千万倍咧！

无论何人的脑府里都深印着美国电影界中有个大名鼎鼎的曼丽璧克馥，她艺术的程度怎样，从她的尊称——电影之后——上已经能知其详，无需赘述了。她在任何影片中所饰的角色，可以说都是年近青春的少女；但听见许多人说，她的实在年纪，已有三十多岁了（不知是否正确？请读者诸君告我也幸）。呀，三十多岁的人，怎样能够这样毕肖呢？我敢大胆底说一句：“一半是艺术，一半是化装！”这话怎样讲呢？譬如一个没有化装的老人，描写一个少年的动作，委实酷肖极了；但是决不会有人说：“这是个少年。”掉转来讲，一个没有化装的少年，描写一个老人的动作，委实酷肖极了；但是决不会有人说：“这是个老人。”再进一步讲，没有化装的曼丽璧克馥，描写一个年近青春少女的动作，委实酷肖极了；但是我也敢带着同样底口气说，决不会有人说：“这是个年近青春的少女！”所以我敢说曼丽璧克馥享盛名的原质：“一半是艺术，一半是化装！”（任何明星，都是如此）假使还没有彻底了解，不妨拿事实来引证一下：试回忆《玉梨魂》中的崔老，和《大义灭亲》中的老仆，前者饱受群众热烈的荣誉，后者遭受了观众冷酷的讥嘲！试求他们俩的艺术，前者虽强于后者；但总觉得消受不下这般的荣誉罢。

然公众的批评，确异口同声这样的恭维前者，若说他们——批评者——有意捧场于前者，求疵于后者，倒也未必如是。那末究竟为了什么缘故呢？老实说没有什么奇异希罕，不过前者化装精美，后者恶劣不堪罢了。化装的魔力，委实伟大极了！

面目化装，是它的一部分，也是最难化的一部分，又是最重要的一部分。当摄影时那很强的光力，往往使物无遁形，纤细匪遗，并且光学上阴阳相反的原理，是使把天然的颜色损掩的。换一句讲，就是那天然的颜色，摄时必成黑色，为了这偌大的原故，面目化装更觉重要于别部。它非但能够免去黑色，而且还能使容貌更美，引起无量兴趣于观众之心坎中。欧美各国的演员，对于面目化装，力求精美，如何才能当银幕上最美的供献；钩心斗角，不遗余力，殊足令人钦佩！女伶淮奥拉但拿(Viola Din)的眼睛化装，可谓电影界中的翘楚。她总要费去一小时的宝贵光阴于每日早上，专画两目。余如梅丽阿儿登(Mars Aldin)、阿娜海尔(Anna Held)、宝琳福力德力克(Pnine Frederick)、梅白克脑门(Mable Normany)等女明星，和已故男明星怀烈斯李德(Whliace Reid)等，都是化装中很著名的；并且还发明了许多面目化装的方法。在他们目中的化装，何等重要！

俗语说：“不入虎穴，焉得虎子。”在这里我要替它掉一句说：“不下苦工，焉得荣誉！”请身负重大责任的诸位演员，快快苦心竭力底去研究研究在银幕艺术上居着最高地位的化装罢！否则，你们虽具着足当明星的艺术，恐怕要归“鞭长莫及”呢！质诸同好，以为善否？

(原载《电影杂志》1924年第7期)

化装概要

徐公美

在这温度高到壹百零五度上下的天气，什么事都懒得做，要想写一篇东西，实在比吃黄连的味儿还苦些。但是天下的事都是相对的，有了苦便有甜，有了甜必有苦。换句话说，现在的苦，或许就是将来的甜。在我写的时候，固然很苦而诸位读的时候或能感到一点甜味——就是给你们一种艺术上的帮助——那么我的苦也可减少许多了。

“化装是什么？”这是本文所先应解决的一个问题。假若简单的作个答案，可以说是把这个样子化成那个样子，叫你如何去扮像一个剧中人。我们中国的戏剧（自然指着旧戏而言），根本上就无所谓化装；可是他们竭力要扮像剧中人，所以在自己的脸儿上面盖上一层白粉做底子，将原有的五官完全隐藏起来，然后在这张白纸似的脸上，随意安放他们理想中的五官部位，这就叫做“脸谱”，也就是他们所谓的化装。自从爱美剧和电影剧崭露头角之后，于是真正的化装才为一般人所认识，而它也成为一种专门的独立的艺术了。不过舞台的化装和电影的化装是不一样的，因为前者是注重色彩的，后者是注重感光的，色彩要求调和，感光要求适合。譬如红色在舞台上看来是很鲜艳的，但在银幕上却成黑色了。所以学习电影化装的人，必须离开原有的舞台化装术——假若是对于舞台化装很有研究的——才能达到成功的境界呢！

我现在要开始谈电影的化装了。关于电影化装的理论，已有许多人说过，我只说个方法而已。我们入了化装室后，第一先要除去外衣，然后披上一件化装衣，取温水洗净面部毕，乃以油彩（分条子油彩，乳素油彩两种，今海上各影片公司所通用者，都为条子油彩）擦在面部。务使十分调匀；头部及耳朵上，亦须施以同样的手续，不可过厚，也不可太薄，并且要审其号数是否合宜，与当日摄影时的光度是否相符。这是电影化装上最不可疏忽的一件事。

眼睛的上下，要涂上一层蓝色，如果没有蓝色铅笔，用红色油彩代替也行。不过眼睛要画得长而妩媚，这可以应用棕色的铅笔。假如化一个老年，额上当然要显出皱纹才相像，就可以照他原有的皱纹上，画上几条棕色就得。假如化一个中年或是少年，那只在可他的鼻子两旁和人中与下颚略圈一道弧线是了。

眉毛内或头发脚里的油彩，须用纸笔擦掉。经过这一步手续，就可用黑色铅笔（不是我们写字常用的那种五 B 铅笔）涂黑两眉，女眉应当眉头粗而眉尾尖，要画得长过眼梢才美观。男眉应当眉头狭而眉尾辟。但能照着他固有的画去更好，因为在特写（Close up）的时候，假如显出不自然，那就糟了。有人说，恶人要画恶人的眉，善人要画善人的眉，这正是从前《新青年》上所谓的“什么话”？要知现实的社会是处处充满机诈与虚伪的，有几个很讲礼貌的人，面上显出十分慈善的样子，而暗地里却阴险异常，无时不在向作恶的方面走。譬如《赖婚》片中的山德孙，他的面貌未始不是蔼然可亲，一点也看不出恶相，然而那不幸的可怜的安娜，终于被他陷入厄运里。由此可以得个结论：恶人不必画恶人的眉，善人不必画善人的眉。学习化装的朋友，千万不要上那般一知半解的人的当啊！

眼和眉画好后，用发光油液（或用司丹康）倾入掌内，敷于发上，用木梳梳之使匀，如果有发丝下垂，妨碍面部的表情时，可用骨簪挑上押入发套中去。若要鼻子高起或低陷，可用驳鼻膏和胶水装上去，不过使用驳鼻膏的时候，须先把它捏得很暖，方可随意装置。他若假眉假发，都要用胶水的，但须要格外注意，先擦去那一部份的油彩，然后方可装置，否则决粘不上。卸装时，用火酒就得。

演员的嘴唇也要修饰过的，假若嘴唇失其美观，那里面上各部的化装都要受着影响了。所以嘴唇上必须涂点胭脂，但是不可过红，否则显映出来必成黑色。如果口中镶有金牙，可用白牙水液涂上，因为金色映出来也是黑的（如无白牙水液，用橡皮胶也可）。

等到各部的化装都完事，然后在合光度的有色扑粉盒里，取出粉扑，所有上过油彩的部分都要盖上一层粉。上过粉后，必须将眉毛和发脚中的粉完全刷去，脸上浮积的粉也须刷去，面部颈部化装完成后，就用水粉把两手臂擦匀，但水粉的颜色也须和面部的颜色一样。而在擦手臂的时候，尤其要敏捷，因为水粉见了风就要吹干的。

化妆的概要总算说完了。最后我还有几句话要谨告于本刊的读者：就是化装是一种专门的艺术，它和别的艺术一样终身学不完的。只要在我们日常的生活中处处观察，便处处可以寻出新的方法，新的模样，新的身分来。更其重要的一点，就是认清你所扮演的那个角色，是个什么身分的人？是政客或是学生，是青年或是老人，是城里小姐或是乡下姑娘？

（原载民新公司特刊《和平之神》 1926 年）

谈谈布景和化装

沈小瑟

普通人看电影、总以为布景可以分为两类、一种是内景、一种是外景、内景在玻璃棚里拍、外景到户外的地方去拍、但是按实际上说起来、却也不尽然、中国的电影、在草创时代、一般的影片公司、都盖不起玻璃棚、以致总借用天然的日光、在露天拍摄、简陋的布景就搭在露天、倘若几天不出太阳、那么只好不拍、碰得不巧、天公不作美、的的嗒嗒的下起雨来、那么愈加倒霉了、公司里除了要担任演员职员维持费之外、又加上了一笔布景的损失费、有时拍戏的时候、来了一阵微风、那么更笑话百出了、好好的墙壁、竟会颤动、好好的电灯字画、也大摇大摆起来了、现在大的公司、大半都已有了摄影玻璃棚、不但免去了种种损失、并且可以日以继夜的拍戏、于是影片的产生率也增加了、至于外景呢、从前不是西湖、就是天平山、把几个离上海近的几个名胜地方、都让观客在银幕上看得熟而又熟了、现在大家确也感觉到这一层缺点、颇有不辞跋涉到别省去拍的、所以公司里出款账目上、拍外景的旅费、倒也是很大的一个数目、或者有在玻璃棚里搭起了很大的外景、一切的光线和景物、都运用得非常得当、那么搬到银幕上、竟也可一点破绽不漏出来、在美国早就有这一种办法了、中国最近才有采取它的趋势、将来电影事业日渐发达、我想定有可以和他们较量较量的一天、从这里所附的几张图、可见他们是常常把外景移作内景拍的、运用光线、也不见得比我们强到那里去。

谈起化装这件事、电影的化装和舞台的化装、可以说是相同的、从前的人、不会化装、以致影片上的人拍出来、脸上一块黑一块白、手腕尤其黑、简直像北京的煤黑子、现在总算这种笑话不大看见了、然而要和郎却乃比比、却还差远了、郎却乃演过的片子如同《钟楼怪人》、《歌场魅影》等所化的装、简单说起来、叫做出神入化、妙不可测、至于为什么他化得这么好、这当然也非一朝一夕之功、必须先有深切的研究、再对所饰脚色、加以充分的琢磨、然后化出装来、才得神似、郎却乃最肯下工夫细心揣摩、所以才能露骨的表现出各种确切的个性、这么说起来、化装岂不是一件很烦难的事了吗、这个我可以说、要化得出神入化、像郎却乃一样、自然是不容易、不过要论化装初

步的几种手续、却也并不甚难、只要记住了层次、人人都可以在最短期间内学会的、化装的步骤、大约可分为七步。

(一)先端坐在一面镜子的面前、用毛巾围在脖子上。

(二)把脸的各处都洗干净了、搽上一层冷霜(Cold Cream)。

(三)再涂上一层底色(Ground Color)、然后用手抹匀了。

(四)第四步最难、就是要用修照相的手段、来修理人面、把所表的个性脸上的纹路、都要用颜色描画出来。

(五)假鼻假发假须之类、现在可以装上去了。

(六)一切弄好、脸上又加上一层合乎底色的细粉。

(七)要是扮演老年人、牙齿已经缺了一个、可以用一种黑色的蜡、粘附在牙齿上、手上若有应显露的筋络、自然也可以用相当的色彩画上去。

总而言之、化装的目的、就是要把人脸上的形态和筋肉、加分量的描写起来、于是摄入镜头里、便能充分的把个性表现出来了、普通人的拍照、和电影的摄影、其不同的地方、就在这一点、常人的拍照、是不化装的、所以拍出来的照非修不可、电影是用一分十六方的速率来拍的、那么一卷里有多少方、一出戏里又有多少方、若是一张一张的修起来、当然是绝对不可能的、所以非先把人脸修好不可、先修人脸、换句话说、就是化装啊。

要论布景和化装的原料、大半取材于外洋、内景里所糊的花纸、或者油漆、我国合用的出产、确是很少、至于化装用的冷霜和油彩、我国更没有制造的了、旧戏台上的化装、既不能通合于镜头、于是不得不仰给于外人、将来电影和舞台事业、再发达起来、我想定有人起来做制造这种化装品的事业、说起电影界的挽回利权、化装的用品、还是小事、拍无论何种片子、永远不可缺的一种东西、中国也并没有出产、这种东西、就是电影胶片、电影胶片、人人都知道、是假象牙质制成的、制造的手续、可看本报第一期的拙作、也并不十分复杂、然而在我国、就找不出一个假象牙事业的工厂、以致电影公司里所赚的钱、到先要分许多、给外国人制造胶片的工厂、真真可叹、将来若电影界里一切的用品、都用了国货、乃就很不错了。

(原载《电影月报》 1928年第6期)

神怪魔鬼化装之研究

胡忠彪

神怪魔鬼是一种调和影片中之觉味罢了、因嗜好电影的观众有一减少兴味的心理、好比人们的食欲一样、饭餐时常食肉、不久终要渐渐减少他的食欲的、于是我们要设法维持或增加原来的本色、唯有改变滋味一法、而电影亦类于此、一般观众次次看爱情或哀情的影片、将来终不免减少他们的兴致、况且人们看了悲哀的影片、终感到悲哀的观念、那种观念好比人们之食欲一样、悲哀继而悲哀、何论好悲哀影片的、或好悲哀文字而好悲哀影片的、亦要缩短他们的兴致线、所以我们用一种神怪魔鬼的调味法来使观众从悲哀中感到一种愉快、及增加本来的嗜好电影线、但是神怪魔鬼的影片不能当做耐久的一种调味品、只可当做因观众的嗜欲减少而使它不减少的调味品、照这句话讲来、魔鬼神怪便在影片中没有什么重要了、这句话亦是未必、因上面的几句话、是一种普通心理中的幻思、而我们对于魔鬼神怪若切实去做、须有耐久似爱情等影片的性一样、我有一个最好的譬喻、就是滑稽片、讲到滑稽片、亦是一种不耐久的调味品、但是现在已变成耐久的调味又正味品了、为何呢、这是从切实去做后变成的、讲到神怪魔鬼影片、现在虽不能像滑稽片一样、而将来亦须与滑稽片一样、近来我国的神怪魔鬼影片可以算得是有耐久性了、但是这种耐久性是一种失败的耐久性、于是乎它们在眼面前看来是耐久了、而实际上终归于不耐久也。

现在从上面的说法、我们可以知道目前神怪魔鬼的影片是不十分重要、而将来是一定要变成重要的、这种重要是让电影界努力上得到的、但是我不是电影界上的、是研究电影的人物、所以这种事情果且可以置之不理、而我做这篇的东西、因神怪魔鬼是很有兴趣的研究品之一、所以我们不妨讨论一下。

神怪魔鬼之起原、当然是宗教方面而来的、讲到我国之宗教、当然是佛教为主、欧美是耶教为主、所以神怪魔鬼的形式与欧美完全不同、而性质是千篇一律的、我们所谓之地狱天堂、他们亦有的、所谓之魂魄、他们亦有的、不过在形式方面有些不同、形式方面不同、当然在银幕化装起来亦是不同的、好像《诗人游地狱》及《地狱斗鬼记》中之神怪魔鬼、是有尾巴的、头上有两个似牛羊的弯角的、最奇怪的面孔上的眼睛、鼻

头、嘴巴及额角等处均能缩进缩出的、像吾们的神怪魔鬼便完全不同了、试观图画书及从前数部神怪影片中、有的是头上有一山峰似的凸出一块、有的两耳旁生出一丛毛、最不同的就是像孙行者、猪八戒、阎王、判官、魔妖等、从这一点吾们可以知道化装神怪魔鬼与欧美之不同的地方。

神怪魔鬼化装法共有两种、(一)专用条子(即化装美)、(二)专用假面具。

(一)专用条子

化装神怪魔鬼是化装术中最难的一种、因为一个好好的本来人人面目、要化装得鬼相似的、况且在银幕看来、一些认不出他是谁、你想、这件事容易吗、用条子化装神怪魔鬼即是更难了、因为条子的一件东西、只能在面部上的彩色变更一些、而骨格方面用条子来修饰是不可能的、所以上面第一种虽说是专用条子、而终不免以假装饰品来辅助(像高鼻子、浓眉毛、尖下巴、大耳朵等假装饰品)、从此便可以变作鬼相了、见 A 图、起先是一个很年轻的少年面孔、后来在 B 图用许多假装饰品放在它的上面、但是我们看起、明明知道是假装上去的、而末了像 C 图中便完全改变为鬼相了、因把条子使它的彩色上改变得与假装饰品并合、又使它模糊、那末在银幕上便不致于看得出他的假装饰品了、而凡遇免不去破绽的地方、那末就再加一些假装饰品使他混合得看不出、我在文字上说说、你们以为化装神怪魔鬼是容易的、但是实验起来便叫难了、这个难的地方、并不是在乎装假装饰品、是以条子调和彩色、而且并不是寻常人们都能够做到的、像 A 图与 C 图共同一看、你能看得出他的破绽吗、看得出他的本来的面目吗、为何看不出呢、哈哈、这就是以条子调色得神出鬼没也。

像 D 图之魔鬼、亦是用假装饰品的(如假鼻子、假嘴巴、及假下巴等)、而化装时用一种极妙的方法、使它的假东西都看不出是假装的、如鼻子上戴一副眼镜、以备遮住有影子的露角、嘴巴、下巴及二只角的旁边、均有须毛或污秽之黑印、亦是一样的道理。

像 E 图中之鬼脸、亦是上面一样化装法、但 D 图是用黑色来遮蔽它的破绽、而此图刚是相反、用全白的条子调和假装饰品及真面目的两种彩色、使它们混合而不显出一些破绽的影子、这也是看化装的经验深刻与否、否则便反而弄巧成拙呢、讲到 E 图中在额角上凸出的一块、亦是装上去的、但是它的破绽极容易看得出、所以用黑色的披发来遮蔽它。

像 E 图中之鬼面是上小下大的、而大的地方就是在两旁之面颊、于是乎使本来的下巴变成小又尖了、像那种鬼相只有在幻想中感到的、而在世界上是从来看不见的、讲到化装法、亦是很难的、先用一种极淡的条子涂在额角间、及到眉毛之下部到眼圈边近面颊的地方、便渐渐地涂深、及到有假面颊的影子时、便全用黑或污秽色涂之于四周。

像 G 图与 F 图略同、而化装起来我以为最难了、因它的假面颊并非是像 F 图一

样、是一种狭而凸的一长条、装在嘴巴之两旁边、而在银幕上看来、如真的一般、你想、什么化装法、其实讲穿了只有一句话可以包含全部、就是假装品的彩色、使它的真面目调和得一色、我们如能做到的、不论什么面孔、都可以化装、不过复杂的用深刻的功夫去化装它、简易的也细细的化装它、那末像 G 图的面部亦可化装的一样、不信不妨请诸君一试。

由上面的几则引证看来、我便发生的规则的幻想、现在不妨写出来与诸君共同研究一下。

(1) 化装神怪魔鬼时、先须明了化装术的方法及原理(像面部的凸者则明、凹者则暗)。

(2) 凡遇假装品时、先看它的地位、如额角终不能调得过于黑暗的彩色、如嘴圈及其他处适相反。

(3) 假装品如过于大、则非用是暗色条子遮它的破绽不可、而假装品在面之上部(因面之上部之彩色、不得用黑暗色)、则用黑暗的假装品(如黑发、毛须等)、避去它的露角。

(4) 假装品与本来面目之交界处、最好都用条子调和它们的彩色、如条子中有假装品之彩色一样的、则只以条子调和本来面目、如条子中有本来面目之彩色一样的、则只以条子调和假装品。

(5) 凡遇化装凶恶之鬼相、最普通装浓眉毛、高鼻子、眼圈边全黑色(因使它的眼凹鼻凸的缘故)、面部之四周宜多绘皱纹。

(二) 专用假面具

讲到专用假面具化装神怪魔鬼、是对于化装方面没有什么重要的、因化装术之本领高明、全看它的条子调色匀与不匀、而专用假面具化装的是全赖于专装假面具的技师的手段高妙、所以对于化装方面不成什么问题、现在待我讨论假面具之制法。

吾国电影界对于假面具不甚注意、因该项东西他们不大用着的、像美国亦是如此、但是研究这件东西的倒极多、因他们以为这件东西是很有趣、又很有价值研究的、因此现在就产生该项事业的人才及学识了、讲到神怪魔鬼的假面具的制法、共分两种、用硬纸制的、用石膏制的——用纸制的假面具、大半在中国最风行、而欧美各国倒不常遇见、最多是石膏制的、这两种制法比较起来、我以为石膏最妥当、因为纸制的假面具不能表显逼真及自然、以石膏所制的便容易表显逼真了、况且我们所要什么样的面孔、都可以做到、而纸所制的便难能照办了。

现在对于制神怪魔鬼的假面具的人才、在我国简实一些都没有、所以没有什么东西可以介绍给诸君、而美国呢、那是多极了、但我——不愿介绍欧美作品的我——因作此篇东西的关系、所以在此不得不介绍他们一些了。

美国电影界上的假面具专家、首推卫立姆莫泰新(William Mortensem)为第一、他所制的神怪魔鬼的假面具、完全用石膏的、而形式呢、差不多没有一些相同的、从这

句话便可以知道他的天才了。

像H图及I图中之神怪魔鬼假面具、你们以为如何、我看他们很有兴趣的给我们研究、而且在图中的它们、都有神出鬼没的面部表情、有的是张开着阔嘴露出一些笑容、有的是凶恶而又带一些滑稽、像那种的情形看来、我便觉得有一种意想不到的愉快、恨不得亦做数个更有兴趣的假面具在我的眼帘呢。

讲到好莱坞、有名的神怪魔鬼化装明星郎却乃(Lon Chaney)的名字、差不多没有一个不知道的、人家都说他的化装、终不肯好好化装一个美貌少年、不是怪相、便是鬼脸、所以他所做的数张片子、终使得人家吓一跳、但是面相倒是没有一次相同的、从这一点便可以知道他对于神怪魔鬼化装有切实研究、所以现在他有这样的成绩、照美国电影杂志说、郎却乃的神怪魔鬼的化装、完全是假面具、所用的假面具都是卫立姆莫泰新所制的、像《歌场魅影》中之死人头(The Phanto'ms Death's Head)就是用假面具化装的、还有像《Raoket》一片中之鬼脸、亦是一样化装法、表演时在跳舞厅中露出这样的面孔、使得我们观众感到很有兴味的观念咧、还有像《Name The Woman》一片中之爱搭司底活脱(Anita Stewart)化装一个眼珠向下而带一些微笑的鬼相、我们看了、便感到一种说不出的愉快、然而假的破绽简实一些都不有、你想、他们的化装神怪魔鬼如何、我们的化装神怪魔鬼如何。

化装与服式的关系。

假使我们化装好了神怪魔鬼的面庞、穿了平常的服式、天然是不像样的、所以乘机亦忽略底述明一下。

讲到神怪魔鬼的服式、我不敢说这样是这样的、那样是那样的、总之、须随扮演之名目及面部而来的、像吾们所说阎罗王及判官等、天然不可以不穿衣服的、但是阎罗王应当穿什么服式的、判官着什么衣裳的、这就是从他们的名目而定的、而对于它们的面部亦有关系、比如黑暗的鬼脸穿了全白色袍子、你会适当吗、还有像五鬼的化装便又另一格式的、假使五鬼亦穿起大红绸袍来、你想像样吗、从这里看来、我们对于神怪魔鬼的服式亦不得不加以注意也。

末了、我们因为并不是电影界中之人物、所以我还有一点要与你们说明的、就是神怪魔鬼的化装、与摄影有极重大的关系、为何呢、因神怪魔鬼的化装未必一定像的、亦未必一定是逼真自然的、所以摄影方面应当设法避去这个困难的一点、避法是极普通的、只要摄得黑暗一些、又模糊一些、最好有黑的背影、那末无论如何终不致发生有破绽的地方矣。

这篇东西已经算告成了、但是我做这篇东西认为研究的作品、所以我所不妥的地方、尚希诸君互相讨论呢。



A—翁



B—翁



C—翁



E



G



F

(原载《电影月报》1928年第7期)

中国影戏底服装问题

凤昔醉

现代底影戏事业，已成为世界上大实业之一，他的伟大的势力，非但弥漫于欧美两洲，亦且逐渐发展到远东一带，我们富于摹仿性的中国人，近几年来对于影戏事业的热度，可谓已高到极点。摹仿性本不是一种恶德，不过既知影戏事业的可为，起而经营；那末当用精细的眼光和清静的头脑去鉴别人家底好坏，以定自己底适从，所谓“舍短取长”，“择善而从”。要是因为影片发明于外国，所以摄制中国影片，亦不顾情理，不辨是非，一味的罔从西法，倾向欧化，那末画虎类犬，求工反拙，非但无从表示自己底特长，且易示人以我们底弱点，持此标准以经营影戏事业，我敢断定其最后底结果，失败而已。

现在中国影片中最易罔从欧化的首推男角底服装问题。民众底服饰，从生理一方面讲，当然不过是御寒；可是从影戏一方面讲，是一种国籍底标记，也是一种表示国民常态底辅助品，所以甲国底国民，穿了乙国底服装，在生理一方面，原无什么分别；但是在影戏一方面，可就发生下列的两个问题了：

(一)既是一出表演本国事迹的完全本国戏，那末代表剧中人的演员当然应该参照剧中人的国籍，穿用本国服装，倘若舍己从人，穿着异邦装饰，那末使与剧中底情节，根本矛盾。

(二)穿了外国衣服，举止行动当然亦不能不摹仿外人，那末便失了本国国民底常态，无从表示自己固有的特长。

从上面两个问题看起来，吾们中国自制影片中的人物，除为情节所必要外，实不宜滥穿西装。但是近几年来所出的中国影片，对于别种缺点，已经逐渐改良，惟有滥穿西装一层，还没有人注意到，慢说剧中主角，什九西装，甚至有连仆役等辈亦竟穿衣短裤，俨然欧美的侍者模样，试问这样打扮的人物，怎能代表吾们中华国民？

有人说中国服装太不适体，并且摄在影戏中很不雅观；为减少影戏中的弱点起见，不得不权用西装。此种理由实在似是而非，要知中国服装，纵有不适体的地方，但是既要体贴戏情，描摹国人底真相，即使中国衣服完全不适于人生的运动或发育，亦

不得不为艺术牺牲，勉强穿用，何况中国衣服固亦有西装所不及的地方，何必一定要完全拜倒在欧化之下，把他一笔抹煞？至于说摄在影戏中很不雅观一层，尤觉不成理由，要知影片最先发明于美国，继起于欧洲；所以当初运来吾国的片子，尽是西方底民众，表演他们西方底事迹。所以剧中人的服饰，尽用西装。在他们西方人演西方戏而穿西装，原属理所当然，可是我们神经过敏的中国人，因为习见那种欧美影片，竟误认西装为影戏中人底惟一服装了。一旦忽见银幕上现出宽衣大袖的华装来，难怪其认为不雅观了。其实短衣窄袖的西装，固足以表示今日新时代中伟丈夫底本色；可是宽袍大褂的华装，亦足以表示我们中华大国民底特性，只要穿着适当，合乎戏情，华装实未必不如西装的雅观。

我要郑重地声明一句，我对于中国影片中底男角，并不是完全反对穿着西装，不过主张按照戏情，参酌事理；在情节上可穿西装的不妨穿西装，不可穿西装的当穿华装，要是一出中国片中，竟没有一个穿中国装的人物，好像外国人穿了便服在那里表演中国戏一般，那是我所绝端不赞成的。犹之现在社会上的群众，有的因为倾向欧化，有的因为常与西人往来，因之改穿西装，原亦未尝不可。即如著者本人，近年以来，亦几乎常穿西装，此因各人的地位不同，性情各别，所谓各就所好，听其自由而已。但是我敢断言在今日情形之下，非独乡间的农夫和街上的走卒，不肯弃其固有的国服；即如完全商人化的旧式商人，亦未必肯跟从潮流倾向欧化而改穿西装，于此可知吾们四万万中国人中，穿西装的不过占着一小部份。影戏既为社会的缩影，影戏中人既为社会民众的代表；那末戏中所穿的服装，不能不顾及现代社会中群众底真相，牺牲穿着西装的成见，就各人的地位和身份，配以适当的服饰——华装或西装——小则可以提高影片本身的价值，大则可以发扬中华国光于大陆。有志影戏事业的人们，对于愚见，以为如何？

（原载《电影杂志》1924年第1期）

影剧和服装

J. S.

《梁祝痛史》开摄以前，邵醉翁君向许多人征求意见，说这部戏里人物的服装，还是用古式呢？用时式？我得了这个问题，一时到也答不出来，后来仔细一想，回答他说，还是用时装的好，他采取我的意见，就完全用时装去摄演了。

后来我又遇着几个食古不化的朋友，反对我的意见，说古时代的事实，应该用古装表演的，否则，怎样可以表现古代像具的景物，和流传的德性？

我说，对不对！你只知其一，不知其二，你所说古代的景物，和流传的德性，前者决不是单独用服装，可以发显，后者并且服装是完全不相关的。要晓得影剧里，独有关于民族的历史的事实，才要完全用古装，譬如现在要制一部影剧是关于“明代亡国”的那崇祯帝和明代臣妾，是怎样服装，顺治帝多尔衮和许多鞑子是怎样服装，都要一一切合，不可苟且。或者关于民族，战争的事迹，什么忽必烈进中原，郭子仪见回纥，韦烈姆撒克逊族的征服拿破仑滑脱卢的失败，都各有各的军械，各的武装，若用时装，就不能显出当代一种特殊的情景同威武了，或者关于民族特殊的性情和风俗的，什么印地安人在森林中的渔猎，阿拉伯人在沙漠中的游牧，同古代各种民族的一种特殊武技，什么赛马、赛车、赛船种种，也要用古式一定的服装和布景，才能显出民族的真精神，这就叫关于民族的历史的戏剧。

请问《梁祝痛史》是否一部关于民族的特殊威武，特殊性情风俗，特殊武技的历史剧？梁山伯祝英台的故事，虽是江浙人民个个都知道的。究竟怎么一回事，没有廿四史，没有纲鉴，没有传记，可以稽考，宁波县志，虽有山伯的一段事，可是事实，同所传闻的，丝毫不同。况且梁祝二人的时代，有的说是周朝，有的说是晋朝，众论纷纷，莫衷一是，说他是古代戏，究竟是在那一个朝代呢？

总之，梁山伯是一个刚勇的、忠厚的、朴直的、多情的血性男子，祝英台是一个聪明的、贞洁的、高傲的、纯孝的窈窕女儿。他们的遭际，是可哀可哭，他们的义烈是可歌可风。他们的故事，多是从城曲田舍的乡老儿，每逢着酒后茶余，没有事，就坐在瓜棚底下，拿着旱烟筒，讲给儿孙听的，儿孙听了，再传给儿孙，代代传下来。也不可说这回

事是空中楼阁，是捏造的。否则，何以宁波祝家渡有巍巍的一座梁山伯庙，庙内有一个着凤冠霞帔的祝英台的塑像，庙外有梁祝的合冢呢？既然有这一回可哀可哭，可歌可风的事实和种种的古迹，总要发扬他，替他留一个永久的纪念。否则恐怕再传下几代，越发弄不清楚，或者竟尔慢慢的忘灭了，岂不可惜。所以天一公司，就将这传奇，编起戏来，其的宗旨是要使中外各国人士，看了这影剧，晓得中国人民德性的优点所在。于中国的历史，恰是丝毫没有关系的。这部戏剧的宗旨，既然注重人民的德性，所以戏的重心，就在剧中人个性的表演，如果演员表情和动作，能切合剧中人的身分，发挥剧中人的意思，显明剧中人的德性。能使看戏的人，忽而哀，忽而喜，忽而歌，忽而哭。是研究艺术方面的能事已完，宣扬人民德性的责任已尽，娱乐大众的目的也已达了，服装的古式时式，还成什么问题呢？

（原载天一公司特刊《梁祝痛史》 1926 年）

时装片的服装谈

周剑峰

观众们对于国产古装片的服装，都表示不满。其实呢，时装片的服装，又何尝能够使我们满意呢。我们平日所见一班时装片的服装，男的都是窄袖革履，女的都是袒胸露臂。真真穿着长袍大褂的，只有老者和仆人一类的角色。试想在今日的中国，以最繁华的上海而论，穿西装的还是少数，何况其他呢。电影最主要的是在乎情理之内。如今国产片连服装都在情理上说不过去，更哪里还谈得到剧情表演呢。

关于服装的事，还有更可笑的。记得我曾经看过一本影片，剧中有一位很有钱的少年，后来因为商业上的失败，竟破产了。剧中那个少年，当他有钱的时候，身上穿着西装，等到后来失败了呢，身上的西装也变成了一件华服了。好像这两件衣服，是代表他的环境的。你想，这是何等的可笑可恼，我们平日看到侮辱国人的外国片，都是深恶痛绝；如今对于这侮辱自己的国产片，又应当怎样去对付呢。

演员们的所以欢喜穿西装，大概不出两种原因。第一呢，是以为西装比华服美观。他们哪里知道美观是由体格而定的，范伦铁诺、李察白率尔姆司穿着华服未见得会不美，同时，周空空、黄君甫穿了西装，也未见得会漂亮。这并非是我强词夺理，读者们谅必也赞同的罢。至于第二个原因，是演员们醉心一班外国演员，于是养了胡须的便学阿多夫门朱，会翻几个筋斗的又学范朋克。他们为举止上便利起见就觉得非穿西装不可。其实各人有各人的作风，模仿是决计要失败的。况且电影是描写人生的片段，剧本、背景、个性都不相同的，不像那些京剧有一定的唱、做、念、打，可以分出谭派、汪派、梅派等等派别来。

近来时装片的背景，大都是上海、苏州、杭州等处，好像这几处地方是足以代表全国的。又谁知北方的那种雄壮的风气，正不知要比文弱的南方好多少。就是他们的服装——头上的皮帽，足上的快靴，宽大的外衣，紧贴的内衣——也是何等雄壮而英武。长城公司的《一箭仇》所以得到好评，服装未尝没有关系罢；只可惜上海这许多公司，放弃了这好机会，竟没有人去注意。

在我未结束这篇稿子以前，还得向一般影片公司进一句忠告：须知一本影片里，

倘然服装不完美,那不论你的情节表演怎样好,终究是白璧之瑕啊。

(编者按:穿西装来表演时装片,我也不大反对,不过要切合剧中人身份才好啊!)

(原载《中国电影杂志》1928年第13期)

影戏的服装问题

张梦云

现代底影戏事业、已成为世界上大实业之一、他的伟大的势力、非但弥漫于欧美两洲、亦且逐渐发展到远东一带、我们富于摹仿的中国人、近几年来对于影戏事业的热度、可谓已达到极点、摹仿性本不是一种恶德、不过既知影戏事业的可为起而经营、那末当用精细的眼光和清静的头脑、去鉴别人家底好坏、以定自己底适从、所谓舍短取长、择善而从、要是因为影片发明于外国、所以摄制中国影片亦不顾情理、不辨是非、一味的盲从西法、倾向欧化、那末画虎类犬、求工反拙、非但无从表示自己底特长、并且终究沦于失败而后已、现在中国影片中、多数盲从欧化者、首推男角服装、民众的服饰、从生理一方面讲、当然不过是御寒、可是从影戏一方面说、乃是一种国籍底标记、也是一种表示国民常态底辅助品、所以甲国底国民、穿了乙国服装、在生理一方面、原无什么分别、但是在影戏一方面、可就生下列的两个问题了。

(一)既是一出表演中国事迹、完全中国戏、那末代表剧中人的演员、当然应该参照剧中人的国籍穿用本国服装、倘若舍己从人、穿着异邦装饰、那末便与剧中底情节根本矛盾。

(二)穿了外国衣服、举止行动、当然亦不能不摹仿外人、那末失了本国国民底常态、无从表示自己固有的特长。

从上面两个问题看起来、吾们中国自制影片中的人物、怎能代表吾们中华民国、我要郑重的声明一句、我对于中国影片底男角、并不是完全反对穿西装、不过主张按照戏情、参酌事理、在情节上可穿西装的不妨穿西装、不可穿西装的当穿华装、要是一出中国片中竟没有一个穿中国装的人物、好像外国人穿了便服、在那里表演中国戏一般、这是我绝对不赞成的、犹之既在社会上的群众、有的因为倾向欧化、有的因为常与西人往来、因之改穿西装、原亦未尝不可、即如作者本人、近年以来、亦几乎常穿西装、因此各人的地位不同、性情各别、所谓各就所好、听其自由而已、但是影戏却不能如此、因就各人的地位和身份配以适当的服饰、华装或西装、小则可以提高影片本身的价值、大则可以发扬中华国光于大陆、有志影戏事业的人们、对于愚见以为如何。

(原载《影戏生活》1931年第1卷第3期)

“不怕死!”

大光明戏院唤西捕拘我入捕房之经过

洪 深

我昨天因为复旦大学第一天上課，早上到了江湾，下午回来，有友人徐君要请我看影戏，徐君本主张往卡尔登，但我因范朋克前在影片内，演出华人将发辫自缢等事，而此次来沪，丝毫未有表示道歉改过之意，余痛在心，所以坚决不愿往卡尔登，改去看大光明罗克的《不怕死》。

不料《不怕死》影片里有许多中国人——据后来该院职员说，都是日本人化妆学着说广东话的——所做的都是些犯法作恶的事，如杀人绑票贩土等。在外国人看见《不怕死》的罗克，处处制胜那怕死的中国人，固然觉得十分好笑。但在中国人如我者，见我国侨胞，在美国如此没有出息，而且全是诬蔑捏造的，看了自觉不甘心。又想到罗克之所以拿贩土做背景者，完全投机。因为新近有过高英夫妇贩土一案，在美哄动一时，各地报纸，都用很大的字登载，人人心目中有这件事，所以用在影片里，就显得是自然而可信了。固然，那影片里有一个中国医生是好人，但就全部看来，对于中国人，是鄙贱，是戏弄，是侮辱，是侮蔑。我想任何中国人，尤其是同情于我们海外侨胞的，决不会觉得这张片子，是把中国人做得有面子，有光彩的。我的朋友徐君也气极了，他要晓得全片的究竟，还在观看，我却实在坐不住了，就独自走了出去。

前天天气很热，所以我昨日早上出去，穿着洋装。但下午忽又变冷，我便回家去换穿皮袍。到家后唱了几张留声片子，但是那影片侮辱华人的一件事，总在我的心头，不能忘却。我于是又回到大光明，想寻着徐君，询问一切，并商量一种表示办法。但到戏院时，已在五点二十分钟左右，看三点钟一班的人已经散了，徐君没有寻着。

此时在门口遇见几个青年，都是几个大学里的学生，有几个我认识，有几个我不认识。但是他们却都认识我。他们正拿着铅笔纸张，想写信给《民国日报》。其中一位，并将当日《民国日报》觉悟栏内三十五个观众所写的一封公信给我看。他们说，至少应唤醒上海的市民，不再去看这张侮辱中华民族的《不怕死》。

当时我被他们的热诚，十分感动。就说，那是远水不济近火，等到你的信刊出发出

效力，戏院里已经赚了几万块钱了。何不此时立即对观众说，叫他们不要再看这张影片。同时我又恐他们去演说或者会引起误会而吃亏，不如我自己去。

我便挺身重入戏场，里面观客，已是挤得满满的，十分之八是中国人。

我于是把影片里的侮辱中国人的地方，约略说了一说，并且声明，我是负责任的，决不肯对诸位说谎，今天在座的诸君中，也有许多是认识我的，我劝诸君，不可有规外的行动，如意大利水兵，焚烧《安琪儿》（原译《街头人》）一样。不过，我们至少应记得，我们是中国人，不能默受这样的侮辱与诬蔑，我们不当再看这张影片。这时候，就有许多观众立起来附和我，说：“好，我们应当有点志气。我们不要看了。”

正在有几个人问我片中详细情形的时候，外面走来几个观客，说：“我们要求退票还钱，戏院里推在外国人身上，你会英文，请你去同他们交涉一下。”我便跟了他们到外面售票处，正在寻总经理不见，不料该戏院大股东兼总经理、潮州人高镜清，竟唆使彼所雇用西人经理强来出头，走来指点我说：“你就是为首捣乱的人么？”我回答说：“我是演说过的。”他一把将我揪住，推入楼梯旁边一间办事室，动手关门欲将我禁闭在内。我因为室内都是他们的人，如果用暴力对待我，我是要吃亏的。所以我预备退出室外，到观客多的地方。那西人将我用力推回室内，我就警告他：

If you lay your hand on me again, will slap you!

他竟然又来抓我咽喉，我为自卫起见，还手打了他一下，并且说：

Now I slap you!

一刻间，来了许多戏院里的职员、侍者、印捕及西捕。十几个人把我围住，那西人经理对一个西捕说：

I want him arrested.

就有三个西捕，很快的把我拖出戏院。这时候，几个青年同学，都被西捕隔离了。我举目无亲，孤掌难鸣，在门口看见郑小秋，立在一群观众中，我匆匆的只喊一句，“我现在被捉到捕房去了，快打电话给明星公司周张二先生，代我请律师”——后来小秋果然给我打了电话，明星的友人，有许多来了。

我在路上对巡捕说：“我的呢帽及围巾，被他们夺去了，这有什么意义呢？”西捕回答我说：“如果你所损失的，不过一顶帽子和一条围巾，你真是万幸了。”他领着我一直走到爱文义路捕房，一路伴着我来的只有一位同学廖摩挲君。

到了捕房，那捉我来的西捕，名叫杰尔斯，报告说：“此人是光明的经理，着我拘捕来的。”

捕房里问我“究竟为了什么‘事’”，我把前后经过的情形，详细说了一遍。且道如果在伦敦某大戏院里，开映一张中国人制造的影片，把旅华英人，描写得像《不怕死》里的中国人一样糟，你们英国人的感想如何。那捕头不响。随又问了我的姓名和职业，叫我少待，他自己到戏院里调查去了。

不久捕房走进来一个西捕，态度很不好，嘴里不干不净，甚而拿了棍子，作势要打我。又要把我关在铁棚后面。其余两个西捕对他说，这件事已经有捕头去办了，他只得得意地坐下，喝着咖啡，骂共产党。其余的西捕，比较还有礼貌。几个中国职员，尤其是一位翻译，很明白事理很主张公道的。

这时候，南国的田洪、田沅、金焰等五六位先生，得到了消息，特地到捕房来看我——后来田汉先生寻来时，我已出来了——又明星公司的张石川、程步高、董天涯、汤杰、王吉亭等诸位先生，也赶到捕房来安慰我，他们十几个人，立在门外露天里，等候消息，一直等到八点半钟，我被释放的时候，才一同走。

等到捕头从戏院里回来，已是八点一刻左右。

他说：“你是神经过敏，这张片子，完全是寻开心。我们西人看了，只是好笑，并未见得是侮辱中国人。况且其中有一个好人，也是中国人就是那医生。而其中恶人领袖，倒是一个美国人。总之，这完全是滑稽片，不能十分当真的。”

我说：“这是哄小孩子的话。而且这句话，完全见得是心虚道歉的话。在你们西人一方面看，当然是好笑的。在我们中国人，是表同情于华侨的，其中的种种丑态，还能使我们发笑么。”

旁边另有一个西捕，也加入劝我，他的理由很妙：（一）你并不是广东人，影片里的广东话，你也未见得全懂，何必要你出头呢？（二）如果你不喜欢这张片子，你何必出一块钱去看？（三）如果看了一半，你不喜欢，你走出去好了，何必叫别人也不看？

我说：“现在怎么办呢？”

捕头说：“我愿意尽力和你们调解，如果你愿意去对那西人经理道歉的话，我就可放你走了。”

我说：“这算什么话？”

捕头说：“你把他的眼镜打破了。”

我说：“我的嘴唇被他打碎了，现在还流着血呢。还有我的帽子和围巾呢？”

捕头说：“我替你寻过帽子了，没有寻到。”

我说：“我现在要对他提起诉讼。”

那捕头十分不解，问我告他什么罪名。

我说：“一是私擅监禁。他关我入办公室，有几百个人看见的。二是无故拘捕。他叫三个西捕拖我入巡捕房也是有几百个人看见的。他们这些亲眼目睹的人，想起来，都肯到法院里替我做见证的。”

捕头说：“你现在至少不必回到大光明去了，如果再有什么不幸事件发生，捕房又要担干系的。”

我说：“请你把拘留我的经过，完全记录在簿子上，以备我提起诉讼时，作为根据。”

捕头说：“我们从来没有拘留过你，你在这里的一刻，不能算是拘留。”

我说：“请你把捉我来的理由，也叙在簿子上。”

捕头说：“我们从来没有捉过你。”

我说：“这就奇妙了。我怎么会到捕房来的呢？”

捕头说：“我们是请你来谈谈的。”

我说：“那戏院和西人经理，不是做原告告我的么？”

捕头说：“他们现在不告你了”。

想必是大光明老板，晓得是捉我到捕房，他没有法律根据，所以缩了颈项了。

我想挨在捕房里过夜，总不是道理，就点头告辞而出。

我回家去时，一路想起许多事情来：（一）我从前在美国时，对于侨胞有过相当认识。觉得他们刻苦茹辛，在重重压迫下求生存，富有革命性，永不忘记，永不羞惭，他是中华民族的一份子，不断地帮助着在中国的中国人，决不如这张片中所诬蔑的那样坏。（二）刚在高英土案之后，这张《不怕死》在美开映的结果，可以使得已经排挤华侨的美国人民，相信那在美华侨，专做这类绑票杀人贩土等事。以后更要厌恶中国人了。（三）罗克的作品，在美最受未成年人的欢迎，这班正在中小学读书，最易受印象的儿童，此刻先有了对于华侨的不良观念，将来影响到中华民族的前途，有多么大呢。

这件事可以就此完结了么——问题不是这样简单的。

我也将近四十岁的人了，如果多少能唤醒几个中国人，晓得要替中华民族，争得平等的地位，虽吃点苦头，又何妨呢？

十九年二月二十三晨

（原载《民国日报》 1930年2月24日）

为《上海快车》被禁事件驳斥 《大美晚报》之谬论

笔 伐

美国派拉蒙影片公司出品《上海特别快车》(Shanghai Express)、情节奇离光怪、剧旨不外讥讽华人之无秩序、挑拨离间华人与英美法诸国间之感情、及描写华人行为之野蛮与残酷、明示暗衬、极尽其诋毁、侮辱、诬蔑华人之能事、观之殊堪发指毗裂、我国电影检查会以为该片既若是荒谬怪诞、特令禁映、全国民众、闻讯之下、莫不称快、乃阅本月十二日《大美晚报》之评论、竟有以该会此举为不合法者、爰节译其全文大意于后。

检查中外影片之南京检查会、今竟不分皂白禁映某某美国影片公司之出品矣、夫该片系在好莱坞摄制、而以中国为背景、于未运往远东之前、曾在欧美各国开映、激起中国留学生之公愤、请南京电影检查会提出抗议、此次该片既未曾进口、又无呈请检查公映于中国之动机、乃者南京检查会竟悍然不顾下令禁映、并以严重之哀的美敦书警告摄制该片之总公司及上海分公司、内称该片今后决不得公映于世界各国、违者即将其底片焚毁、而该公司嗣后所有之出品、不论其内容如何、一概不准在中国开映等语、顾此种手续应由外交部主持、今竟为电影检查员所越俎代庖矣。

余于未辩论该题之前、有二点不得不先行声明者。

(一)上节录西报之评文、经余数度探问、始知为一月获薪俸千金之美国派拉蒙上海分公司中之某华职员所撰、其将该论发表于西报之用意、读者不难揣知也。

(二)译文中所言之某某美国影片公司与某部影片、实指近日喧腾沪上之美国派拉蒙影片公司出品《上海快车》、作者隐藏不宜者、无非恐被人指摘、于己于公司均蒙不利耳、然而弄巧反成拙、图穷乃匕见、作者居心叵测、其愚固可讥也。

闻该片在欧美日本各国公映、盛极一时、及运往中国、上海分公司以该片内容对华人太觉难堪、未敢呈请检查、至于作者所云该片未进中国境者、谬言也、我国电影检查会固有不满意之处、然而此次禁映《上海快车》、一则固为未雨绸缪计、二则此举

显系合法、至于所谓该会以哀的美敦书警告影片公司有涉及外交范围之嫌、殊不知电影检查会亦一行政机关、警告之权由其掌握、若被禁映之侮辱国体影片再在外国公然开映、则电影检查会有权可转托当地领事向之干涉、非越俎代庖之谓也。

（原载《电影周报》 1932 年 7 月 23 日第 1 卷第 5 期）

美资本进攻中国电影界后 怎样突破目前的危机

异 郎

自从报纸上先后发现美国注册之中国第一影片公司及联合电影公司之煌煌广告以来,中国电影界,莫不为之骇然震惊。的确,这是一件骇人听闻的事,不仅是中国电影界本身的当前的一个,不可忽视的问题,而且是我们中国整个民族的一个严重问题!

谁都知道,八十年来之中国,由于帝国主义者凭藉着进步的科学,挟持着雄厚的资本,以传教,兴学,创办实业等文化经济诸方法为前锋,麻醉我人民思想,吸收我人民财力,然后以炮舰政策为殿,威吓我当道之权贵,挑拨我军阀之感情,造成连年的内战局面,乃借口保侨,护商等美名,攫取租界权领判权,于是中国愈纷乱,愈疾苦,愈危难,彼帝国主义者则愈能坐收其渔人之利。八十年来之中国血腥史上,充分地证明了这种帝国主义文化经济侵略的毒害!

退一步说,电影是供给大众娱乐的东西,也可以说是教育大众的东西。换言之,电影是高尚的娱乐工具,也是教育的文化工具。

电影公司是决定电影本身内容的制作场所,它有着采收电影为娱乐大众,同时是教育大众的权力。

电影是艺术,电影公司是艺术的园地,艺术是没有国界的(但注意阶级性),我们不能反抗外国电影之输入中国。

然而,过去十余年来,历史给我们的教训,有这样的事实么?没有的。而且相反地它只是同传教兴学和其他企业一样地在遂行它为帝国主义者麻醉剥削侵略欺骗弱小民众的使命!

我们看,自电影输入中国之日起,以至于现在,有几部外国片子,不是为他们的统治阶级歌功颂德?有几部片子不是替资产阶级代言着,以欺骗侮蔑他们本国的劳苦人民和国外殖民地的民众?在内容上是如此,在技巧上,自然也就只是一些锦上添花的

做作,使人们对其内容之含义更深一层地受其牢笼。远姑勿论,即如最近“南京”映过之《Young America》(中译《两孤雏》)中所表现的那个穷苦的小孩子,便是很显明的例子,它替 America 的统治者——实际上即资产阶级明明白白地说,贫苦的人们,你没有出路么?你只要能够帮助着有钱的去肃清同你一样的穷苦的败类(?);像那小孩子帮助药店主去戕害那两个强盗一般,你会得救的,Paramount 公司出品的《上海快车》更是替帝国主义者侮蔑殖民地及半殖民地民众的具体的自白。

这两家“美国注册”的大公司(现在虽未底于成,将来必会成立的),因为都具有雄厚的资本,精密的组织,详尽的计划,一切的一切,超越中国电影界旧有的公司,它震惊了中国电影界,使中国的电影企业家制片家,感受营业上增一竞争之敌。它挑动了中国人民的幻想,使一般观众期待着它那必然的优美的出品。使一般电影的技术人材,企图着一个待遇上比较优越的机会。

然而我们试一考察它的内容,则我们不难知道它是一个像外国资本的纺织业烟草业一样的外国资本向中国电影业进攻的计划。这计划不仅是单纯的经济的侵略,而且是经济的文化的双方并进的侵略。

为什么?

因为:第一,它是多数外国富豪投资(虽有中国股本,但占绝对的少数),虽然它宣言着完全是用中国人导演和中国人主持。然而要知道,这种主持的人便是它们的幌子,这些导演和演员;便是它们的工具,用中国的招牌,用中国的工具,来使它们赚取中国老百姓们血汗换来的金钱。

第二,富豪之耳濡目染与夫它的意识之所及,是只知维持着资本制度的寿命,因而必然要在它的能力所及的范围内,行使它所欲取欲求的工作,电影做教育的文化工具它岂肯放过?

因此,我们估量它的前途,一方面藉着好莱坞数十年丰富的经验,以香艳肉感,来号召中国有钱的哥儿小姐大人先生们在换取愉悦的概念之下,掏出腰包里多量的金钱,使它日益发展,日益庞大;一方面,利用它们进步的技术,以什么“醒世正俗”,“离奇冒险”的美名而暗示着充分麻醉欺瞒的种子,来模糊中国大多数盲目民众的意识。这必然地是它们资本家两全其美名利双收的伟大的成果。

但是,这是中国目前我们一般民众所需要的么?无疑地一点也不需要!这不是中国电影界目前的危机么?无疑地,确是电影界一个绝大的危机!

那么,我们怎么样突破这个危机呢?第一,中国电影企业家应有彻底的觉悟,打破过去人自为谋的自杀政策,重新开诚地联合一致,在技术,剧本,演员待遇上,彻底改良。第二,中国电影界稍负盛名的人材,应坚决地不为名利诱惑,一致地,拒绝参加它们的工作。第三,中国电影的舆论界,应该放弃过去意气的攻击,友谊的鼓吹,正确地担负起批评指导的责任。第四,中国的电影观众,应该明了他们的作用,是形成中国更

贫弱的主因的！

只有这样，才能突破中国电影目前之危机，也只有这样，才能挽回整个民族日益外溢的利权！

（原载《电影艺术》 1932 年第 3 期）

国产影片之回顾

邓 广

何谓戏——编者评分之标准

前天晚上、编者中有一个曾经到中央大戏院去复看一部最近出版的国产影片、那时候才八点半钟光景、戏院里的上上下下、都已经坐满了人、天热人多、站在人丛里、拥挤得汗流浹背、有一个青年学生、环顾四周、对他的同伴说、现下本国人欢迎自制影片的热度、恐怕比寒暑表上的沸点、还要高出十倍、”继而又听见一个老头儿自言自语道、大暑过了、天气快要凉了。

大暑诚然已经过去、天气诚然快要凉了、可是国人欢迎自制影片的热度、恐怕也会跟着寒暑表上的度数、同时逐渐的降低下去、这并不是武断的话、国产影片的成绩、无以维持国人的狂热、明眼人一望而知、编者当晚所以要到中央去、为的就是要测验看客的心理、在座挥汗的人、明明是来看戏的、然而可笑又可气、吾们非惟没有看到戏、从头到尾、除了开场的几幕本地风景外、连教吾们认识和注目的影子、都不多见、这部影片、很可以代表其余一切的国产影片、这就是中国的模范影戏——中国出片家所号称谓戏的影戏、有名无实有影无戏的影戏

两年以来、国产影片陆续出版的、不下数十种(参看本刊国产影片选举栏)、未来的暂且不必去管、过去的偶一回顾、真乃令人不寒而栗、因为那些片子、何尝有戏、十之八九、徒具形影罢了、有人说、国产影片既然徒具形影、那么何以它有怎么大的吸引力、何以它能博得国人热烈的欢迎呢、吾说国人之热烈欢迎、并非国产影片之吸引力所致、乃是观众自身的两种心理作用、一种是好奇心、一种是爱国心、好奇心一天减轻一天、现在远不及过去二十四个月间、那么时髦了、爱国心却倒还能保留住它的权威、使一般观众、对于国产影片、恋恋不舍、可是吾要问戏院里的观众、聚集在一起、为的是爱国呀、还是看戏求快乐、购券入场时、容或有些人为了爱国起见、才慷慨解囊、但是在剧场内坐定后、却就无论男女老幼、人人的心里、都存着一个看戏和求快乐的念

头、这个念头、倘若不能如愿以偿、便会生出烦恼与厌倦、然则国产影片早就该失败了、何以至今还能存在呢、是了是了、饥者易为食、渴者易为饮、过去二十四个月间、国人所渴望着要看的、是银幕上的电影、电影是图画、图画是世界语言、本国图画饥荒已久、电影恰好投合国人的心理、可是如今已经司空见惯、有影无戏的活动画片、往后恐怕难以立足。

戏是什么、吾们若想找出一个圆满而且确切的答案、则不能不把群众心理来分析一下、因为戏——尤其是影戏、不是做给一种人或者一个人看的、一个人的心里、和一群人的心理不相同、独自一个人的心理、和人群中一个人的心理、又不相同、一群人因某事才聚集在某处、目的共同、意志共同、所以个人重理智、群众富感情、可是一个人、处于一群人中间、就会给群众的情感所化、到教堂里去的信徒、为的是祈祷、到战场上去的兵、为的是杀敌、到学堂里去的学生、为的是求学、到戏馆里去的观众、为的是看戏求快乐、快乐是人人所欲的、因此要使观众尤其——是影戏观众——快乐、除却撩弄他们的情绪、没有别种方法、因为世界上、只有情绪——即喜怒哀乐爱恶欲惧等天赋的感觉、才可算是人所同具、人所同悟的才能、争斗的情事、例如斗志角力心战肉搏等种种冲突、最易动人情绪、使人感触、所以戏从最广义解释、不过是争斗冲突罢了、古代希腊——戏剧的发源地——盛行竞武角斗等游艺、看戏的人、远不及看角斗的人多、今日各国的情形、又何尝不是这样、足球、赛马、斗牛、竞技等集会、还不是同戏馆分庭抗体。

要而言之、影戏是最普遍的民众娱乐、它包含着两种世界语言、一种是影——图画、还有一种是戏——争斗、前者系躯壳、后者系灵魂、过去二十四个月间国产影戏、泰半只有躯壳、没有灵魂、原因是为编剧导演表演等人才、都不认识戏、以致有戏不会编、有戏不会导、有戏不会演、补救的方法、不外彻底觉悟、急起直追、切莫讳疾忌医、把一个人的心理、当作一群人的心理、戏馆里观众的目的、当作教堂里的信徒、学堂里的学生的目的、须知平常人化了钱、跑到影戏院里去、为的不过是看戏求快乐、要使他们在两小时——多至三小时内、得着充分的娱乐、非做戏给他们看不可、空谈爱国教育……无济于事、艺术是情感的表现、作者拿自己的情感、来引起赏鉴者的同情心、戏是争斗——冲突、无时无之、无地无之、出片家必须在极短的时间内、用艺术的方式、将戏表现出来、引起观众中男女老幼智愚贤不肖的同情。

以上所说大旨、只在约略解释戏的真义、因为出片家大都不明了这种意义、所以他们的出品、都犯着没有布局、没有结构的懒病、所以他们的出品、都是些人生片段之叙述、这样做戏、等于没有做、这样编戏、不如不编、吾希望出片家以后能够把他们注重形式——影的精神、分些到实际——戏的身上、关于形式一层、吾有三种警告要提出。

(一)勿做无谓的宣传 此种自欺欺人的手段、终必引起观众的反感、此次国产影

片选举、编者评定《孰胜》一片、应得 0 分、排字人硬同吾们在前面加上一个 5 字、固属可笑、然而这是无心之过、出片家有心做这种事、岂不更属可笑。

(二)勿喜高务远、以免贻笑大方、例如《人心》影片中的五色国旗。

(三)勿故意曳长影片之尺数、凑满十大本、以免观众厌倦。

总结一句、戏是最普遍的民众娱乐品、现在国人所需要的是戏、过去旧戏、新戏、和影戏不发达、便是因为没有戏、将来发达与否、并非新旧或影的问题、乃是戏的问题、末了吾要声明、国产影片编者评分、就是拿个戏字来做标准。

(原载《影戏世界》 1925 年第 3 期)

中国电影界未开辟的园地

玉 田

近来中国的影片愈出愈多了、但是出片的数目虽日加增长、而影剧的取材、跳来跳去、好像孙猴子入了如来佛的手掌一样、打了一万八千个筋头、还是打不出那个手掌心去、本来中国人模仿心是非常的大的、所以有了新舞台、就会引出新新舞台、大新舞台一类照猫画虎的名目来、我对于中国片虽然不敢说是博览、但我觉得中国人喜欢模仿的习性在电影上也是很明显的、中国最初的电影、大都是描写拆白党一流的、像《红粉骷髅》、《阎瑞生》等片就是这一时期的代表、至后一变而为才子佳人派、于是鲽鲽两情缱绻的影片、满坑满谷、寓目皆是、如《玉梨魂》之类是、嗣又有所谓尚武者、每一片内加上几场打架斗殴的趣剧、看了令人笑不得哭不得、真是毫无意味、难道尚武就是这般尚法吗、近来影界颇有趋向古装剧之势、我对这种倾向并不是反对、不过觉得没有必要、因为一朝一朝的服装习惯完全不同、第一布景服装上要格外破费、第二于风俗习惯上偶尔疏忽、就会闹出笑话来、外国演古装片、全要雇了好多历史考据家、对于小节细目如一巾一冠一几一榻全要取其不失于真、试问中国即有这一种人才、那一家影片公司肯出重金去招致、现在摄古装电影的、其服装无一不取法旧剧、不知中国旧剧缺点本多、对于服装之大不注意、现在旧剧中所用的服装多半是明朝的服装、旧剧中演明以上的事迹、也用明朝的服装、此点已觉不合、电影也一味去模仿戏台上的举动、恐怕比东施效颦还要不济些、结果非至如一二年前香港某中国戏院排西洋电影上《为国牺牲》一剧(法国革命时故事)、而用了一个戏台饰净的角穿起明朝衣裳来去饰但顿那种笑话来不可、我对于古装片已经寓目的只有一个《柳碟缘》、所以不敢妄评、但在第三期《银光》中曾见有已摄制完竣的《西游记》照片一张、内中饰孙悟空的、竟不像猴而像人、读过《西游记》的人、肯信孙悟空是这个模样吗。

现在的中国影片大多数不是丑陋不堪的欧美化、就是肤浅可厌的旧剧化、我并不是说中国不应该取法欧美、欧美电影艺术的进步、我国影片、望尘莫及、但我们应当模仿西洋的艺术、而不应当一意袭取西洋的皮毛、因为中国自有中国的文化、中国国民自有中国国民的特性、发扬国光、显明民性、那才是中国电影所负的使命、若一味模仿

西洋、不论模仿的怎么神似、终觉还是不如西洋啊、至于电影剧与舞台剧本有密切的关系、但是我们不要忘记、中国新兴的电影剧该纠正旧日舞台剧之非、而不应该把舞台剧囫圇吞枣的一抄就算尽了影戏的能事。

要知道电影虽是一种比较后起的艺术、而电影的势力、电影的地位、已不在他种艺术之下、因为电影可以把文学家诗人的伟大作品活现出来、供给全世界的人欣赏、供给千百年以后的人欣赏、在这一点上说、电影的地位是高过于舞台剧的、因为舞台剧只能供少数人一时的欣赏、而不能供多数人永久的欣赏的、我们有时读什么伟大的文学作品、脑中的幢影、随读随增、读到结果、五官百骸都轻松起来、我们脑中的幢影、是文学家的心血、是艺术家的梦灵、现在假设有人把我们脑中的幢影一一实现到银幕上去、那对人类的功劳是多么伟大、请作电影演员的人不要忘了这伟大的使命。

电影是一种艺术、一切艺术要不离开人生才能保存它的真价值、由十九世纪后半期始、写实主义在文学上占了高位、是小说是戏剧全有一种写实的倾向、谁全知道电影是表现人生的、批评人生的、但电影的价值、大在不忘把人生忠实刻化出来。

人类社会是多方面的、不是一方面的、电影的取材也应当如是、描写男女爱情固然也是在描写社会、但千篇一律的三角恋爱、令人一见开头就猜到结局、演来演去、总不过是落难公子中状元、私订终身后花园、教看的人也会厌倦起来、同样的描写纨绔生活、固然也是在描写社会、但要篇篇全是狂赌滥嫖、纵情色酒、从中加插上几场俱乐部的跳舞、小房子的幽会、那还有什么意味、要一味迎合恶社会的心理、而不肯对社会的弱处去下针砭、这就是放弃电影的使命。

况说电影的好坏、原不尽在乎事迹的如何风流绮旎、布境的如何宏伟壮丽、欧美近来成功的几个影片、没一个不是饱涵着讽刺性的、没一个不是描述平民穷苦的生命、的、像《最后之笑》、《寻金热》、《慈母》、哪一个看了不令人感泣、哪一个看了不令人深镂脑海、但这些片子事迹并不风流、这些片子的布景也并不特别宏伟、这些片子的成功、固在乎演员能刻画入微、一大半也由于这些片子内包含着人人经历过、人人苦思不解的人生问题呀、反之、菲滨氏化了几百万金元作成了《八达城之盗》、但这部片子、除了可以算是技术上的成功外、并不能算是成功、不惟我看了觉着味如嚼蜡、大多数人也有同感呀、这一类的片子、不是我说的刻酷点、也只好骗骗小孩罢了。

中国社会里现存着多少未曾解决的人生问题呀、随便举几个罢、如社会上贫富不均、一般劳力者、如人力车夫之类、风吹雨淋、勤劳了一天、尚且不得一饱、回到家去、老者哭、幼者嚎、一般编剧家导演家如早昔下驾到贫民窟里去走走、一定会知道社会上除了米迷纸醉的富人外、还有这般贫而无告的穷人啊、更有一般富而不仁的阔人、用了重利来盘剥贫民、逼的穷人走头无路、卖子鬻女、骨肉分离、我们为了过着他地狱生活的娼妓婢妾抱不平、对于这些娼妓婢妾的来没、尤应明明白白指示给社会呀、他如旧式婚姻制度的腐败、造成家庭悲剧、遗产制度之不良、往往因是而酿成种种罪恶、

如因争产而涉讼、而骨肉分折、致寡妇孤女、流离失所、诸如此类的事、不一而足、编剧家导演家苟向这些方向多多注意、则更何愁产不出好电影。

中国电影界既还有这些未开辟的园地、为什么偏偏忙着去作那些无聊的神话戏、讨厌的尚武戏、电影本是一种有力的社会教育、我希望编剧家导演家不要忘了自己这种重要的使命、此后还是多作些社会化平民化的影片罢。

（原载《银光》 1927 年第 5 期）

国产影片为什么老是没有进步？

怀 麟

销声匿迹的在幽僻的故乡里，足有一年多了。这次踏进了久别重逢的电影界，说不出心头的愉快，热度增高得和现在北方的气候差不多。在最近的两个月中，大看特看其国产影片，可是每看一次，热度便降低一些，看戏的次数愈多，热度的降低也愈甚。到现在握笔为文的当儿，我简直又成为天文学家预测的实验者了。这是毋庸怪的，我在过去的一年中，是希望国产影片怎样的进步，怎样的发达的，到了现在要亲眼来证实我的希望时，却给我这么大的一个失望，那得不令我心灰意懒呢。

国产影片为什么老是没有进步？这句话不住的萦绕于我心中，兀自说不出一个确当的答案。在我看了《二八佳人》、《田七郎》、《盘丝洞》、《复活的玫瑰》、《曹操逼宫》、《孙悟空大闹天宫》、《刘关张大破黄巾贼》、《济公活佛》八部影片以后，我觉得他们不进步的理由是不一律的，也不是几句话可以包括起来的，须得要把各个影片的制片公司本身上推敲一下，或者可以寻出一个比较确当的答案，以下就是我费了一番研究所得来的一些理由。

明星 在许多的制片公司中，我看过明星的出品算最多，我对于明星的希望也最大，而看过以后的失望也最深。这是因为明星的资本人材，和名誉各方面在在可以做一切制片公司的领袖。我们只要看明星的发达与否，就可以卜中国电影前途的命运如何，我们只要看明星的出品内容，就可以定中国电影艺术的成绩。然而明星的制片者太辜负了明星的地位与荣誉了，太对不起我们观众的热望了，这最近的两部出品《二八佳人》和《田七郎》，就可以证实我的话。我们大家都晓得《孤儿救祖记》是明星因以成名的一部影片，也是提起了社会人士看影戏的兴趣，为中国电影界打出天下的一部影片。这也是明星当局承认而又自负的。然而明星自《孤儿救祖记》以后，陆续出了几十部的影片，竟没有一部比得上《孤儿救祖记》，以致中国电影事业，渐至一蹶不振，社会人士的兴趣，渐至日趋冷淡。它这种降低电影的价值，减少观众的信仰的罪，远过于为电影界打出天下的功。这大约是明星当局所不自知的罢。我时常疑惑着在草创时

代的明星，竟会成了《孤儿救祖记》这么一部含有影戏意味的影戏，到后来规模完备了，设备周到了，经验丰富了，倒没有一部较好的出品，究竟是什么缘故呢？自从看了《二八佳人》和《田七郎》以后，我才明白了。这两部片子他完全告诉了我。我从这里可以看出明星的制片者，还是没有艺术研究，还是不曾认识影戏的面目，这部《孤儿救祖记》，是靠着偶然的凑成的，不是用真实功夫去造成的。大凡偶然的事情，是可一而不可再的，是可遇而不可求的，所以自《孤儿救祖记》以后，他们再不能遇到这种偶然的凑合了，于是他们也再不会有较好的出品了。假使有人怀疑我的话，那我敢说《孤儿救祖记》的制片者，到如今还只晓得《孤儿救祖记》是有些好处，而倒底讲不出它好在什么地方，和怎么会好的所以然来。

明星出品所以没有进步的原因，除了上面的一个原因外，还有一个是中了一月一片粗制滥造的弊病，所以从他们的出品中，很可以看出许多粗忽潦草的地方，而这些地方又是极重要而关于全片生命的，所以我们要加研究，须分两层入手，一层是明星的制片者，所不能做到的，一层是明星的制片者，所不肯做到的。我现在作此文的主意，也就是要对于这两层原因上，做些贡献。

（一）明星的制片者所不能做到的。“张石川导演的影片，是有刺激性的，郑正秋导演的影片，是包含主义的”。我记得明星某次出品的广告上，有过这两句话。只可惜张石川导演的影片，情节太散漫了，对于剧中转点的描写，太忽略过去了，所以虽然到了富有刺激性的峰极，却也不能激动观众的情绪。郑正秋导演的影片，只是仗着连篇不绝的说明去发挥他的剧旨，所以他的主义是死的而不是活的。从这两点上看来，可以充分显出制片者没有影戏的学识和天才，所以他们不会用最经济的手段，最深刻的描写，去表出剧中人的个性地位和关系，而不得不靠着说明去达出剧中的主意，以冀间接触动观众的情绪，这确实是明星出品所以没有进步的最大原因。本来在现在的国产影片中，要找出一部不用说明而能了解大意的影片，是找不到的。不过在明星的出品中，是特别的多，差不多占了全片的十分之五。我们只要翻开一本明星特刊，看了剧中的说明，就可以完全晓得剧中的悲欢离合，凡是影戏中所认为最重要的部分，观众们所愿意跑了路，化了钱来看剧中人的表情描写，无不包含在说明里，剩下来只有幢幢人影，好似教科书的图解一般，不过作为正文的参考罢了，所以他们的出品，只可称之为影，不能名之曰戏。长此以往，明星的制片者，若不再在编剧和导演上加些注意，仍旧加工赶制这些教科书式的影片，我可以说将来的观众，只消买本特刊看看，再也不会高兴到戏院里来看影片了。到那时候特刊的销路，一定要超过影片营业的收入，那末影片公司也可以一变而为书坊了。还有一层，明星制片者之视说明，不特用以代替表情，发挥剧旨的东西，并且用以来激刺观众情绪，代表观众的心理，这种第三者口吻的说明，在他们几次试用得利后，遂认为无上的秘诀。不知这是最容易招人厌恶的心理的，最容易破坏影片的精神的，若使他们不早些觉悟到这层，那就更容易遭观众吐

弃了，然则要加改良，从何入手呢？那非得要把现在对于说明的谬解，完全推翻，直接的从画图里表演出来给观众瞻仰不可，那才是真正的影戏，万劫不磨的影戏。要达到这般地步，不是现在的明星制片者所能做到的，根本解决，除了另换一辈对于影戏编剧导演上有专门的学识和天才的担任制片，或是现在的制片者交卸任务，再下几年研究的苦功外，没有别的办法。

(二)明星制片者所不肯做到的。我们从明星出品中，可以看出许多地方是制片者的粗忽潦草，不肯全神贯注用心研究，那强硬的光线照着演员死白的面孔，和墨黑的颈腕，在在引起我们不愉快的感触，在在显出他们太写意的成绩。照理有了这么大的玻璃棚，和这么多的炭精灯，就使不能拍得和舶来片一般的明晰柔美，也总该比在日光底下拍的好了。然而我们看明星的最近出品，反而不及他们从前在日光下空场上拍的《孤儿救祖记》和《玉梨魂》来得好，这可真是奇怪了。难道他们建造玻璃棚，购置炭精灯的用意，只不过用来代替天然光，可以不分昼夜，不论晴雨的工作么？那末他们太看低了玻璃棚和炭精灯的功用了，太辜负了玻璃棚和炭精灯的发明者的苦心了。在现在的电影界里，那些关于编剧和导演的专门人材，我不敢说有，可是那些摄影配光和化装的杰出人材，未尝是无。假使明星的制片者肯存心改良他的出品，那末何不聘请几个来专司其责呢？还有演员的动作太快，也是明星出品中常见的缺点，从他们的处女作一直到现在，竟没有改过，这种极容易看出的毛病，尚且如此，这是使我最感到明星的制片者，太不把做影戏当作一回事了。我曾听我的亡友刘素君说过——他是在瑞士学化学的，对于制造软片和摄影术等，都有研究，可惜他回国不久，就死了，我为将来的中国电影界前途，很悲悼失了这么一个有希望的人材——德国的摄影速度是十六格，所以映出来的表情动作，很蠕缓的深刻的而很容易动人情绪的，我们中国人平日的动作，本来就敏捷，尤其在摄影场听导演的命令时，更来得快，而摄影的速度，又不会随时变化，总是以十六格为标准，有时竟不到十六格，以致开映时候，剧中人的举动，如飞一般的异乎寻常，这样的匆匆了事，怎能引人耐味呢。其余如镜头的角度和背景布置的地位等等，也都不很讲究（据我的眼光看来，现在的电影界里，只有但杜宇和李萍倩二人，肯在这种地方用功夫）。我希望明星的制片者，以后对于这种能力所能做得到做得好的重要地方——也许他们视为细微小节，无伤大体的——加些注意，不要再忽略过去啊！

好了，我很抱歉说了这么一大篇吹毛求疵的话，现在我要对明星的制片者恭维几句了。因为在这时装裱史剧和戏装历史剧风起云涌的混乱时代，惟有我们的明星，仍旧保持他原来的态度，不肯卷入漩涡，这是很值得赞美的。然而我还得要希望明星的制片者，肯推倒那一月一片的计划，对于他们的工作，格外注意一点，不要像最近的几部出品——《二八佳人》、《田七郎》——使我这样的失望，为明星公司挽回原有荣誉，为中国电影界保持已经打出的天下，那是我最盼望的。

末了我还要声明一句，我撰此文的本意，是本着我极诚恳的良心，至于指辞方面，似乎有过甚的地方，这是我自己也知道的。可是一则是我本来的直性如此，除非是不说，说了就很容易得罪人，二则我对于明星的希望委实太大，所以责望也不免过深，至于明星当局见了，肯原谅我还是怪怨我，那我顾不到了。写到这里，我却又记起明星公司有一句自以为很对，而根本上是极谬误的掩饰的话来了，就是“现在观众的程度，太幼稚了，讲究艺术，他们简直看不懂，为营业上着想而我们不得不先拍一些迎合他们心理的浅近影片，同时我们还想提高他们的程度，预备来看将来的艺术影片”。这不只是明星是如此说，现在电影界，差不多都借着这句话来遮遮面子。这种谬误的见解，若是不加纠正，那末中国的影片是决没有进步的希望，关系这层，就是我在前面所说的要和王雨亭先生讨论的，且放在下次再谈罢。

上海 这真是值得赞美而又觉得可惜的事啊！我每次看了上海公司的出品——尤其是《盘丝洞》——不由自主的发生这个感想，摄影摄得好极了，可是剧本却也编得糟透了。然而这也不必深责的，一个人的思想精力，倒底是有限的啊，在这粗制滥造的电影界中，但杜宇肯费了一年半载这么久的功夫，谨慎从事于一部影片，同时又肯对于人家所不注意的布景布置的地位，镜头的角度，和光线的配置上，有了这么好贡献，已是可嘉的了。他的惟一的过失，就是不知道找一个富有影戏编剧导演的学识和天才的人，共同合作。我们要晓得影戏原是文艺工艺和艺术联合的艺术，但杜宇对于工艺上，有相当的研究，对于美术上，有充分的学识，可是对于文艺上，并没有什么根基。一个人不能精擅各门，是不足为羞的，所可羞者，就是不自知自己的短处，一心要身兼数职，博一个多材多艺的美名。但杜宇就是中了这个毛病，以致他的出品，好似一个绣花枕儿，但有躯壳而没有灵魂，但有形式上的美而没有精神上的美，结果就因为内质的不良而带累了外表的价值。这是他根本的大误，然而我在这里，还是佩服他是有艺术的研究，还是承认上海公司是有希望的公司。假使他肯改正他以前的谬误，抛弃了编剧导演而另托一个专家担任，自己用全副精神在摄影和置景上，那末他一定能够有好的出品，足以安慰我们观众的渴望。

民新 民新的影片，我看过的只有《复活的玫瑰》一部，这虽仅仅是一部，就可以看出民新制片者本领了。假使民新的出品，都像《复活的玫瑰》这般恶劣，那我可以说民新的失败也完全是受了制片者的影响。因为那《复活的玫瑰》的制片者，仍旧走着他从前编演《弃妇》和《春闺梦里人》的差路，简直找不到一些进步的特征。关于他编剧的手段的幼稚，谬误，我曾在《影戏世界》等四期《评〈春闺梦里人〉》一文里详细的说过。据说这位挂着戏剧专家衔头的戏剧专家，还做过一部《影戏剧本作法》。这部大作，我虽是不曾拜读，然而在这部《复活的玫瑰》里面更可以使我坚决地相信这位著作《影戏剧本作法》的戏剧专家，简直是不懂影戏是个什么玩意儿。这正是给公司当局一个良好的觉悟的机会，就是请那些徒有虚名而无实学的戏剧专家来担任制片，决不会有好的

的结果,若是想趁这戏装剧混乱时代,也想拍几部非驴非马的神史剧来骗钱,更是不中用的。若要公司的发达,营业的得利,只有一条路可走,就是艺术,就是请有艺术研究的人来摄制有艺术的真正影戏。

小孩子玩的把戏,有时觉得他很有点意思。都市里不要说,就是乡下儿童,在巷口里玩的煮沙饭,又何尝不是人生底象征呢?

下层社会,充满了愤懑痛恨,郁勃凄凉底严肃之气;故住在那里的人,每当工作之余,或放下手中的工具,常常的把头颅向后一仰,把胸腹向前一凸,嘴里接着狂啸一声,这便是他们底呐喊。

中国影剧如果有描写到这两点时,影剧界底人们,至少前进了好几步。

(原载《银星》 1927 年第 14 期)

国产影片平议

爱 华

“国产影片何以坏到如此田地？”这一句问话如果想得到确切的答案来，我以为至少须要明了国产影片的本身组织和现在所处的环境才配得上去讨论。有人说：“国产影片最坏的地方要算一般记事式的所谓古装历史片了。”或许又有人说：“国产影片一因没有充分的资本，二因没有优秀的人才，所以坏到如此田地了。”这两说我都认为见解不差，不过我以为不彻底，未曾说得出来；由前之说，难道古装历史片就没有改良的余地吗，到底为甚坏到如此田地呢？由后之说，难道中国电影界真个没有资本，没有人才吗？何以从前还没有坏到如此田地呢？依我的愚见，大概有下述的几个理由：

（一）古装片。我国古代服制，一来没有专书记载，二来又没有人肯认真去研究，所以摄起古装片来，倒是一件很难的事情。外国舞台剧服装的花花绿绿，正和我国舞台上的花花绿绿一样，但一转入银幕里，就大大不同了。因为舞台剧的要素在于“声”、“色”、“技”，只求演来有声有色而又有些技艺，便可以博得台下人一声彩；至于银幕剧要认定“真”、“善”、“美”三大要素设想，不真便是伪，不善便是恶，不美便是丑，怎样可以和舞台剧同日而语呢？说也奇怪，在上海方面所出的所谓古装片，摄来摄去都不外这几套陈陈相因的服装，无论上自盘古下至唐宋元明等历代故事，各影片公司只消向一家舞台租赁几套半新不旧的戏服，便可以高挂招牌，大唱摄古装片了，结果，赚钱了。世间便宜的事情，那有过于摄古装片呢？不过赚钱是暂时的，我相信今后再想维持下去，恐怕是妄想吗。

（二）历史片。历史片是要描写古代的国民性和风俗习惯，就本年所出的影片拿一两部来说：比方《美人计》要描写刘备孔明孙夫人和孙权周瑜几个人，《西厢记》要描写张君瑞崔双文和红娘几个人，那末，这两部片的精彩都责在这几个人身上，只须撷拾历史或说部中的一段故事，至少却要经过一度编剧的手续，才可以见得焦点的所在。我又拿最近在海上放映的外国影片来说说：《复活》和《茶花女》的剧本岂不是取材于世界大文豪托尔斯泰和小仲马的杰作吧？编剧人只须保存原书的精彩没有失掉，比较书中所著的情节不知相差几许，我相信观众看了没有一个不满意。因为历史片不在

把事实介绍给观众而在使观众看后能发生美感,才不失历史的精神和价值。说也奇怪,在上海方面所出的影片,有些用了许多资本和人才来摄制,其实连剧都没有编过,便胡乱把原书抄袭了一二节来做本事,倒是省却一宗编剧人的薪金。这样,岂不是变了记事式的历史片吗?我以为去看这一类的片子,到不如跑去书坊买一本原书看看,自然实受其益了。

以上两事,就是国产影片本身组织的腐败,这实是要各影片公司负责的。其他关于购片商人方面也须担一部责任,因为国产影片现在所处的环境,全由购片商人造成的。试再述之如下:

(一)南洋方面(包括英荷两属及暹罗安南等处)。在居留南洋方面的华侨,多数未曾受过高等教育,对于影戏常识,自然浅薄一些,只为爱国热诚所驱使,所以但凡国产影片在彼处放映没不加倍欢迎。一般购片商人,知道有利可图,于是积极做迎合华侨心理的工夫,尽把华侨平日所传诵的故事如《西游记》、《三国志》、《封神传》、《水浒传》……等等丛书稗史,授意各影片公司降格摄制影片,艺术不艺术不要紧,只要能投华侨心理的所好,他们便可以大赚其钱了。据我个人所知,在上海方面有等实事求是的影片公司,从前不肯人云亦云去摄记事式的所谓古装历史片,到如今好似忘却本来面目,已经一而二而三欢天喜地去干这勾当了!这并不是影片公司自甘堕落,简直是一般购片商人诱之使然。国产影片受着这恶劣环境所支配,推原祸始,不得不归咎到南洋方面了。

(二)各省方面。无论任何影片公司,通常一次出品,在国内各行省行销的至多不过三个拷贝(Copy);华南华北各占其一,其余的一份要算在上海了。近来国内的购片商人,因感于从前以重价购入古装片营业之失败,不肯再为尝试;在这当儿,一般蹩脚公司所出的所谓古装片也一天多似一天,为目前牟利起见,不得不贬价求售,以与较大的公司对抗;而国内的购片商人因要供给各影戏院的需求,又不能因噎废食,于是蹩脚公司的出品售脱了,国产影片愈堕落到十八层地狱了。据我所知的,现在有等较大的公司,人才和资本都不很缺乏,但因为购片商人再不肯出重价购片的缘故,所以宁愿马马虎虎做去,虽有人才和资本,却不敢用。我以为国内的购片商人也须担一部责任,如果想国产影片有中兴之日,对于有心长进的公司务须加以扶掖,加以援助,永不再和蹩脚公司携手。那就不负我所说了。

(原载《中国电影杂志》1927年第10期)

对于国产影片说几句逆耳的话

沈子宜

谁不说国产影片近来发达了、进步了、为什么一般的观众、仍拿着还不坏、看得过一类的话来批评呢、一言以蔽之、不过它们所拿着来比较的美国影片太好太看得过罢了、五六年前的国产影片、自然尚在萌芽时代、失败是必经过的路程、我们应当谅它、决不能用着三十多年的美国影片的眼光来看它、譬如一个小学生、刚认了几个字、怎能和大学生相提并论呢、不过电影是艺术的、自然应当拿批评艺术的眼光来批评它、指出它的缺点、正是促进它的进步、也正是我们希望着小一天比一天的多认几个字呢、我爱看电影、尤其是国产影片、可惜好的国产影片、不到北平来、没有机会赏识它、和批评它、现在我把国产影片为什么得不到好结果的原因说。

(一)剧本方面 平常一本片子的好坏、剧本占着它大部分、欧美各国每出一部新片、总含着一种新的艺术、和研究一种新的问题、决不是随随便便地采取一本剧本排演的、他第一先问这剧本的命意、是否合于现代潮流、第二再问它是否有研究价值、国产影片的不振兴、害在这上面不少、我觉得以下两种趋向应当避免的。

(1)复古的趋向 艺术一天一天进步着、古董式的艺术决不会切合于观众的实际生活、所谓古今鸿沟、是牢不可破、美国所以有写实派的艺术、也正在此、近来国产影片都取材于《西游记》、《三国志》、《聊斋志异》、《西厢记》一类的旧小说、他们演的是古代事迹、穿的是古代服装、对于今日潮流、决不能贯彻的、也就是反乎艺术进化的大道、本来时装片依然可以代表古典主义、为什么一定要取这种不伦不类的旧小说呢、《二孤女》、《重见光明》一般片子、虽古却还有一节可取、至于我们的国产影片所取的古材却太要不得了。

(2)谐俗的趋向 人们欢喜的是新、厌恶的是旧、因为旧的是人们朝夕见惯、并没有什么兴味的、所以凡百事件、没有不希望创新、谐俗的影片、只求观众懂得、不更希望给观众一些敬礼、也只是无目的地拿出社会见惯的东西、不更为民众创造些新的东西、武侠的片子、爱情的片子、滑稽的片子、都超不过平凡的蹊径、总在美国式的英雄与美人和黄金及生命的圈子里、兜来兜去、使观众得不到深刻的人生印像、和哲学使

命、卓别麟的《狗生命》、所以没有《寻金记》、《马戏》好的缘故、也就在此。

(二)、资本方面 我们没有资本雄厚的公司、自然不能摄制很好的影片、舶来品好的、所费总在百万美金左右——《马戏》千万元、《宾虚》四百万元——一次的也在十万以上、他们置备的是最好的摄影机、剪节的是最好软片、请的是好导演和技师、演的也是好明星和好工人、不像我们马马虎虎用着千数元来摄成一片、并且不舍得剪接、不情愿重摄、这就是资本太薄的缘故、我们五六年有历史的幼稚影片公司、要希望马上有几万几十万的投资、自然是不可能的、不过十数万或数十万元的影片公司、一方面并不刻苦图进、一方面倒走向恶的趋向去、这简直是自杀了。

(1)投机的趋向 大半资本家以为影片可以迎合无识的心理、尽力的来利用它、作交易所的投机事业、我们拿历史影片来作证、就可知道二年前天一公司摄了古装历史片《白蛇传》、居然在南洋大出风头、利市三倍、一般的投机家、也就拿千数元来学他、摄制一片、到南洋去兜揽、不知道结果完全将艺术的神髓根本破坏了、这种影片的内容、同现在最流行的古装新剧没甚分别、不过多一番摄制手续而已、资本原来是辅助影片的成功、要是拿资本来当作投机、不啻是电影事业发达的暗礁、我们应当打倒的。

(2)买卖的趋向 买卖为的是营利、只要有钱赚、不管旨意如何、冒险着去做的、电影并不是买卖、自然不能有营利的趋向……这是第二步、大约一本母片、在中国所费不过数千元、一本拷贝也值五百元、以最低价格平均算来、一部影片、可售出版权二千元、能有七部、就有一万四千元、扣去费用成本、至少可赚五千元、所以一般电影公司、只要预算和决算、没有抵触、便接二连三的出着、他们唯一的目的是营利、什么艺术、美术、都不顾及了、这种顽固思想、不大大的革命一下、望着艺术路上走、青天白日旗下、决不能行的。

(三)人才方面 没有好导演好演员和好技师、天大的美国影片公司也不能出好片子的、譬如《礼拜六之夜》没有席西地米尔来导演、决不能这样精彩的、《爱情指南》没有史璜生来表演、决不能这样感人的、《义侠女伶》没有德干来配景、决不能这样美丽的、我们也有东方刘别谦东方席西地米尔、也有东方珂伦莫、东方范朋克、和好莱坞差不多、为什么仍旧出不出好片子呢、一言以蔽之、不过褒奖过甚罢了、刘别谦不是天生的导演、珂伦莫不是天生的演员、他们经过了多少的艰难、多少的波折、才有今天的一天、我希望我们的东方刘别谦东方珂伦莫、继续的工作着、不要得意、不要自大、望着真美善的大路走、希望真的得着东方刘别谦东方珂伦莫的美術、铁杆磨针、有志竟成、不要为虚荣所诱、褒奖所困呢、以下两种趋向、是不可不改良的。

(1)导演

(A)欧化的趋向 一国有一国的礼教、一国有一国的风俗、决不会此是彼亦是、拿欧化的艺术来导演、就是逼着演员去学外国人、换一句话讲、也就是逼着观众去

看舶来品、有人说、欧化是合着现在中国潮流的、试问中国的潮流、是不是这样、是不是全国一致的、影片是发挥国粹、研究艺术的、假使仅为一地一省观游娱乐的、那就反乎原旨、也就是国产影片应当用本国的风俗习惯来导演、欧化是决不可用的。

(B)舞台剧的趋向 舞台的演员是发挥个人的声和色、影片的演员是发挥全片的情和景、所以看舞台剧、注意的是一二人、影片剧是全体的像傀儡一般、在台上被人牵着的木人头式的演员、决不能摄入镜头的、拿着舞台的旧剧本、并不加以改良、直接的摄入镜头、那末要导演何用、某公司的《朱洪武出世》就是一个榜样。

(2)演员

(A)交际的趋向 他们不潜心于艺术、整天地迷恋于交际场中、今天跳舞、明天应酬、拿着妖媚的手段、来换交际之花的虚荣、银幕上的艺术、又懂得什么、这种半交际半明星的演员、电影艺术要发达、无论如何不能的。

(B)黄金的趋向 他们沉溺于黄金的迷梦、只要有钱、什么事都干、干电影艺术是谈不到、就是电影表演、也不过混混罢了、国产影片像这样的支持下去、马上要破产了。

(四)布景方面 布景是帮助一本片子时代和地点用的、明朝有明朝的格式、清朝有清朝的格式、一个时代有一个时代的布置、决不能张冠李戴、随便借用的、庐山西湖的风景、自然是唯一的天然的、不过合着这一本片子、未见得合着那一本片子、《宾虚》为着古代战船白白地造了两只大船、费了二百万美金、中国的、布置不问时和地怎样、只顾费用经济、一味地胡用、皇帝的宝殿用着龙王的水晶宫、穷人的破屋、放着西式的家具、驴马不分、要谈到艺术行吗。

(五)字幕方面 字幕是用来说明表情所不能表演的情形用的、譬如《爱情与黄金》中黄志钧求去不得、大发牢骚地说、我就为你牺牲我一生幸福是了、假若字幕可以增加剧情、那末不妨看小说、假使字幕是省片子的、那末可以不摄、不见德国影片《最后的笑》前后只用二十多字字幕么、我希望编剧的拿演员的表情、来说明剧情、不希望字幕拿来说明剧情的。

中国影片果有这种种趋向吗、艺术的光明领着他们上正路罢。

(原载《电影月报》1928年第7期)

民国十七年与国产影剧

卢梦殊

光阴流水般一日一日的过去，一月一月的过去，一年一年的过去，民国的诞生，在今日已是第十七年了。在军事的剧烈破坏里，在政治的纷扰时期中，在□□的恐怖下，所给与民众的，当然，只有痛苦，只有流离；但是，这种痛苦，这种流离，是幸福底代价，是换将来底幸福底代价；也是在政治上，在社会上，在民族上的一种过程——时代底过程，所不能避免的。而且，在这痛苦、流离里，在这□□恐怖下，所予民众的又是不少的觉悟，使民众清醒了许多。中国人本来是有点麻木不仁，不要说下层的民众——没有受过教育或者少受教育的民众，就是自称为上流社会的，尤其是自命为上流社会的有智理的民众，多半是麻木不仁；但是在现在，在今日的现在，却已清醒了许多许多了；知道一个国家要有艺术文化了。因为，过去的时代，过去不久的时代，也可以说是昨日的时代，很显明的宣示出来：人们不燃起生命之火，不热烈地去做人，是不能实现他们底希望的，是不能达到幸福之途中的。痛苦、流离、□□的恐怖，便是时代告诉人们底话；是医治人们——中国底人们——底麻木不仁的对症药；是一团火，把麻木不仁底民族——中国底民族——烧得跳了起来。于是他们底麻木不仁底残疾，霍然地痊愈了许多许多，没有先前那么尸骸似地躺在人世上。

我们该感谢痛苦、流离、□□。因为它们能够把我们民族底麻木不仁底残疾治好了，使他们觉得满眼的都是生机，活泼起来，在在想做点事。如果没有它们来激起时代底惊涛罢，我相信，人们仍以为这是“升平世界”，“荡荡乾坤”，守着“先圣遗训”，“礼义廉让”，恬静地过那冢中枯骨似的人生，游优自在，纵然害着麻木不仁的病，也是无妨的。突的给一团烈火烧过来，再也不能教他们直挺挺地睡在床上，和周公去谈礼，所以我们该得感谢痛苦、流离与□□。

广东人，有句切口：“见过鬼就怕”，如果他们没有看见过鬼，当然以为鬼不过是一个抽象的名词罢了，其实那里有鬼。所以他们一见了鬼——给火一烧，便跳起来，拚命地抵抗，觉得他们底生命的可贵，勇敢地奋斗起来。试看国民政府自北伐以来，民众比较先前的有多少差别！然而我们也该感谢列强的帝国主义和赤色的莫斯科，引起我们

民众燃着生命之火来和它们混战！

在军事上讲，残余的军阀，行将消灭了，那末破坏的时期，眼见得渐渐地过去，训政的时期，渐渐地实现，老朽的中国，在现在，确已能够扶筇试步了，不麻木不仁了；觉得满眼都是生机，在在想做点事了。因为生命之火已经燃烧起来，所以上海市上戴红结子的瓜皮小帽的人们，也渐渐地少。

国势有没有转机，全视乎民众之是否热烈，是否有享受艺术文化之可能。如其仍是保守成规，自生自灭，则虽然有很好的机会，也不能不做西洋人的臭虫，任他们用手指来捺死（请参看《电影与文艺》里包罗多君的《娑婆国土》）。于是我便有求于指导群众作“生”的运动的影剧艺术。

影剧是什么？人们总已明白了。然而中国不幸！中国的影剧竟是不幸！没曾将它底使命实现过一回。在民国十六年一年，不要说是伤心得很。但是有作为的人做错了一回事会做过的，古语说：“前事之不忘，后事之师也”。我希望中国的影剧摄制家，个个都要有这种精神！

毋可为讳，也毋庸自辩，在今日以前的国产影剧，确实是腐化人生，对于民族是负一种很重很大的罪过，苟其不戴罪立功，仍然这么的腐化下去，消极点说：不如没有的好。因为没有这么腐化的影剧，民众——一部分的民众——最低限度，也不过如此不知不觉，没有灵魂，没有性子而已，还不会变本加厉。所以我说没有的好。

“玩”，是中国人特有的根性，在人生上，差不多甚么事都是玩的，政治底黑暗，社会底腐败，在在都是玩的结晶。人们若是稍许认真点儿，中国老早便不是这么颓废了。是以西洋人视中国人为臭虫，实在是中国人自己已经做了臭虫才给西洋视为臭虫！

今年的中国大概不愿再做臭虫了吧。因为已经给火烧过了，给火烧得跳起来了；觉得满眼都是生机，热烈地想作点事了。那末影剧界又如何呢？我实在盼望他们也不要做臭虫，也热烈起来想做点事，不要再“玩”！

（原载《银星》1928年第16期）

一周年的回忆和最近的感想

文 宪

我生平记忆力颇强，无论经过什么事情，脑海中往往留着印象；又很容易发生感触，有时偶时瞧着一件事物，便引起我的情绪好像泉水般涌出来。今番正值本刊周年纪念时期，自应向读者说几句心事。所以我率笔写下来当作本刊这一期的开场道白。

国产影片在过去一年中最热闹不过的要算是古装片了。古装片最伟大的莫如“大中华百合”的《美人计》，朱瘦菊先生在他出版的《美人计特刊》里说得十分高兴，听说化了十多万元的资本，始得摄制成功。同时和《美人计》争雄的有“大中国”的《曹操逼宫》，顾无为先生因为表演像真，在未公映之前，已经博得一个“活曹操”的徽号。而“天一青年”也有《刘关张大破黄巾》之作，邵老板却是不惜工本，不上一个月之久，便又公映出来。一部《三国志》而有这么多影片出世，真可说是一时之盛了。其次，“民新”的《西厢记》，也算肯费些资本，侯曜先生担任导演。不知绞尽几多脑汁，只可惜他描写不着力，未免喧宾夺主，好像尚未明了《西厢记》焦点的所在。其他还有许许多多……恕我不能逐一见告，概括说一句，去年国产影片占着第一把交椅的，恐怕不属于古装片吧。论理，古装片在国产影片当中应占着很重要的位置，不过因那些影片公司的当事人牟利心太重，不肯为艺术而牺牲，所以，结果愈弄愈糟，势将陷入万劫不复的境地。现付度一般观众的心理，好似感觉从前上了古装片的大当，已渐渐趋向别的途径去了。

在早一个星期四日，上午十时，长城公司主人以电话约我去看试映《真假孙行者》新片。片中有鬼门关一幕，布景具见工夫，又有女子数十人，个个都是双峰高耸，赤裸裸一丝不挂。我记得前几年看过一部舶来片叫做《诗人游地狱》，景象有几分相同。我不知编剧人是否认为满心满意之作？但我相信长城公司主人对于这片的摄制却已费去不少金钱了。同日下午五时，可巧有机会给我去看《万王之王》(The King of Kings)。这片取材于《新约圣书》中的四福音故事，由耶稣出身传道起，中间描写医病逐鬼几件惊人的奇迹，至被钉十字架后三日复活，升天止，首幕及末幕都染着颜色，十分好看。我又记得前几天看过卡尔登戏院开映《宾虚》(Ben Hur)一片，都含有很深的

宗教色彩,但以布景而论,《宾虚》更为伟大。我对于这二片,看后均表示崇拜和赞扬。这时我心里发生一个感想,愈觉得国产影片没有希望。因为电影负有改造社会的重大使命,不独使人欣赏一回便算了事。《万王之王》的剧情本极平凡,在十五年前,已经有几家公司摄制过,一般人都视为基督教的宣传品,难得西席地密尔先生有这胆量,能够从新摄制,不惜牺牲数百万金钱,真足使我肃然起敬了!返顾国产影片,仍是再三再四去摄制什么唐三藏,孙行者,把这部最意味的《西游记》,变本加厉,弄到乌天暗地,一塌糊涂;中间还要加插这许多下等流娼式而没有丝毫曲线美的裸体罪人,监硬把国产影片堕落十八层地狱去。在长城公司主人专为图利起见,我倒不怪他,独怪编剧者竟肯这般落力编得这许多情节来迎合他主人的意旨。我写到这里,不禁掷笔三叹!这或许就是我最近的感想吧!

(原载《中国电影杂志》1928年第12期)

近年国产影剧之评价与趋势

逊 之

在中国过去的电影界，除了“骂人”或“捧场”以外，从来无所谓批评。

本来电影的批评，在一般普通的观众间，已是一个很麻烦的问题。甚么主观的批评，客观的批评，内在的批评、外在的批评、观照的批评、印象的批评——等等，名辞虽多。我们大致可以这样说：①承认电影的批评，有一个客观的方法，外在的标准，一切作品的价值，都由此标准而决定。②主体艺术是不受任何外的制约，它是独立，自行发展的东西。所以电影批评的对象，应该限于“纯”艺术方面，而批评的基准，则不得不求之于批评家。对于作品所得的主观的印象，前一类好像主张了人生派，对于艺术抱一种功利的见解，而后一类则是主张了艺术派。取的是 Art for Art 的立场，人生派的成分，是想在作品上面，附加上一种生活现象的判决和意义的倾向；艺术派则是为艺术而艺术的人们。他的倾向是发生于他们与环绕于他们的社会环境绝望的不调和上面。

那末我们当批评一种作品以前，应当持一种甚么态度；请引用朴烈哈诺夫一段话：

“文艺批评家，当他批评一个文艺作品的时候，应该先指示出在这一个作品里面所表现的，是社会的那一方面；或那一阶级的意识。黑格尔派的批评家，观念论者们说：哲学的批评的任务，是在于把艺术家所表现于作品中的观念由艺术的语言，翻译成哲学的语言，由形象的语言，翻译成论理学的语言，我，以唯物论世界观底以□者底资格，想这样说：批评家的任务，是在于他把一个艺术作品的观念，由艺术的语言，翻译成社会学的语言，以发现一个文学的现象底社会学的等价，这是说我们在批评作品的时候，在检讨它的结构和技巧之成功与否以前，应该先分析这个作品是反映着何种的意识。”

回头再看一看中国的情形，在事实上讲中国旧社会一天一天在崩溃着，社会的意识，也急激的或缓慢的在变革着。一切的艺术，不把它从社会生活游离化的时候，他是社会生活（感情、情绪、意欲等）的最良好的组织机关。同时我们不能不特别地承认影剧的煽动及教化的价值——社会学校的机能。所以我们对于今后的影剧，不要求许多

“影剧辨正的论文”，也不要五光十彩的影剧的概念的规定，我们不能不以社会问题——社会教育的问题之一部分来接触这个问题。

先就中国影片说：旧的剧本，除去“上京求名，锄奸诛恶”的一套人情的□话，便是“公子逃难，小姐赠金”的抄袭旧式言情小说。而对于现代民众的生活状况，完全没有甚么表现，没有代表出现现代的社会是个甚么社会。甚至剧本的反映，也表现不出现代的社会。尤其是抄袭旧式整本大套的小说，除了崇拜君权，迷信神权的旧假面，就是上一乘的作品，也无非是鼓吹着提倡着“崇拜金钱、迷信国权”的新假面。这些无非是代表过渡时代的封建思想，而非现代民众所需要。同时剧本的本身主张不了它自己的生存权，因为它不能代表现代的被压迫的大多数的民众，它已失去了它有力的拥护者。国产影片固然因为化妆表情，布景各种技术的欠缺而减少了民众的兴趣；而最大的原因，是它不能给现代民众以同情。他们的作品除了几个《三国志》、《儿女英雄传》、《西游记》等等视为骗取金钱而作的剧本以外，便是甚么《上海之一夜》等等，描写繁华绮丽的上海。他们的拥护者，是刮了地皮的贪官污吏，是官吏的附属品姨太太，小姐少爷，而不是大多数受压迫受痛苦的下层民众。所以它自己主张不了它的生存权，国产影片的声誉，日见低落。国产影片公司日渐减少，就是因为现在的民众多已觉醒，不能继续着受他们的麻醉了。而他们自己，也没有觉察，影剧是离不开社会的，社会是离不开民众的，而中国的社会组织是离不开大多数受压迫的穷苦民众的。那末现在国产影片所表现的意识是甚么？我们便能明了它们以失败的原因，在中国现在的电影界，其实不必好高骛远，只要老老实实建设民众自身阶级的影剧便是一件最重要的工作。我们自然不能说艺术是为人生而有的，但是却敢断定人生决不是单为艺术的。民主影剧的革命化，根本地，若不站在民众自身的社会的关系上，代表他们自己阶级的感情、意欲、思想，它永远不会成为民众自身的影剧。中国的民众正在挣扎在现代的社会制度之下，炽烈的感情要求着社会的变革，我们的新影剧运动，根本的不能不趋向新的民众，所以发现于今日社会的生活的不安，社会的矛盾，伦理感情的斗争，都有充实着影剧内容的必要。至于中国剧本的内容，强半是封建思想忠孝节义的英雄谈，这是谁也晓得的。他的内容与现代中国人可以说早已风马牛不相及了。《三国志》的赵子龙，在长坂坡曾有过扶保幼主的惊人的事迹，但在现代的人看来，不过是一个忠实的奴隶罢了。这些作品，不过是持续历史，扶助书本的支柱，在现代的需要来讲，可以说并没有多末重大，最重大的是民众正在要求他们本身的影剧的产生。

上边已经说明新的影剧须要开始创作，同时一般新的观众，也要加以训练，因为中国人从前对于戏剧的观念，大都错误，认为只是要求娱乐，尤其是他所注目的，不是那一个剧本所表现的意识，乃是由那一个剧本里牵涉出来的某一个名角。譬如杨小楼的《边环套》，他们注意的不是杨小楼所饰的黄天霸，乃是饰黄天霸的杨小楼。梅兰芳的《贵妃醉酒》，他们注意的不是梅兰芳所饰的贵妃，乃是饰贵妃的梅兰芳。所以剧本

的力量转而因此失去大半。此后制作剧本，自然要各处周到；观众的错误观念，也须力于改正。深望社会教育家起来，努力取缔那些对于民族历史不光荣的影片，以及诲淫诲盗的剧本。同时起来提倡民众本身的，革命的剧本，以及表现现代生活状态的作品，以提高观众的兴味。在他们的革命力量上增加一种注射剂。那末，观众的视线，也可以转过起来，看影剧的意义，也就不局限于娱乐及捧角了。渐渐把这种民众的影剧与革命的宣传，普及到一般的低级民众去，我们便可以预期将来的效果，我们十二分企望着社会教育家负起这种使命！

（原载《大公报》“电影周刊” 1929年4月9日）

国产影片不发达的几个原因

小 文

在下是个不喜欢看国产影片的一份子。人家骂我不爱国货，我愿意把我个人对于国产影片不发达的意见，拉杂的写出来，大家可以研究研究，或者我是该骂，或者有一点冤枉。

大凡谈电影的朋友，必定说离不了演员、导演、剧本这三件大事。我们现在很简单的谈一谈国产影片这三件大事：

第一，国产的演员——电影的表演比做大戏还要更难，因为喜怒哀乐种种的表现，全凭着面部及身体的动作表演出来。一半由于原来的天才，一半是由于训练的结果，不是一件容易的事情，不是说个个人都可以在银幕上出风头，个个人可以做明星。现在我们且不必去谈外国的演员是如何，我们且平心静气的用客观眼光看看敝国国产演员是怎样，我可以下个不通断语说：“有员皆星无星不明，”只要上过镜头，便是明星。所以在上海，到处碰见明星。有人说，敝国片子虽不太高明，然而明星之多，恐怕已经可以与外国比一比了，这不是一件很荣耀的事吗。这位老兄的话，可谓名言至理，大妙而特妙了！至于敝国演员的资格，更是不堪闻问，固然是说，电影表演，只管他们的艺术表演，不能去查他们的家谱。但是我以为演员的资格和出身，与他们的成绩有莫大的关系，倘若演员受过相当的教育，具有相当的知识，然后经过一番训练，他们的成绩自然大有可观。不过敝国有一些无聊的人，在上海七十二行之内，都混得无意思了，于是乎毅然改行，投身电影界，来当最时髦做出风头的明星。他们既然投身入银幕，以前的出身和知识，我们都不追究管问，以后自然应当努力他们的事业，尽心他们的工作，为艺术而牺牲他们的时间，方配做一个演员。不是说，一方面做明星，一方面做那些卑鄙的事情，一天到晚，利欲薰心，还谈什么艺术表演呢！所以敝国有一班演员，太不及格，太不自爱，甘作害群之马，弄到有人听见明星，就摇摇头，这是好现象吗？

第二，导演——提起导演，外国就有什么刘别谦、西席地密尔等这一班人，他们的出品一出，便可哄动世界。在下并不是增长他人志气消灭自己威风的话，不过敝国要找这样角儿，一时间恐怕还不会有呢。但是近几年来，在最短的速成时期，忽然产生了

不少的大导演家。他们导演的作品,除有些还能差强人意外,其余都是骗钱主义而已。有时在报上异军突起的出来的一位大导演家,简直不晓得那里来的初出茅庐的朋友,便尔大言不惭了。总之敝国人犯了一种通病,遇事不肯虚心,不能下决心去研究,好出风头,不肯作实在的工夫,中了一点外国大导演家大明星的毒,个个想一跃而做大明星,大导演家,换句话说,就是上了大字的当。凡事有大才有小的,个个却想做大。我还是劝他们一句不中听的话,劝他们先做一个小导演家小演员罢,做点实在的工夫,为敝国电影界努点力罢。不要在那里做滑头法螺生意啊。

第三,剧本——剧本一事,尤其是个难题,外国已有数十年的成绩和经验,剧本的结构可谓勾心斗角,尚不免仍有日本电影界名人早川稻成氏评为旧本翻新之讥。因为人类发生的事迹,毕竟有限,焉能供制片者的需求。所以“剧本荒”,不但是敝国一个大问题,在世界上也很吃紧了。在外国方面,人家总是尽心的研究,剧本的结构穿插,尚能迭出不穷。我记得去年国产片发了古装迷,一天到晚,在这里支离几本《三国志》、《西厢记》、《红楼梦》、《西游记》……说是古装,在下未曾研究过古代装束,不敢妄加批评。这种伟大的历史古装出品,当然不敢加以藐视,不过至少可以博得老太太们妇人孺子哈哈一笑罢了。总算他们剧本的成功胜利啊。所以我始终以为剧本缺少,乃是国产影片永远幼稚的一个大原因。

以上说完了这三件大事,又联想到附举的几个原因,也是在国产影片发达途中的大障碍物。

(甲)国产影片充斥不精——近年来敝国电影事业,也不能再说幼稚,影片公司成立,已经不少,片子出品,也总在几百部以上,诚问能令人满意的,究有若干?要知道,这种东西,不是讲量,是讲质,我很希望以后办电影的人能够聚精会神的用过数年工夫出一张片子,比较一年出上若干部的成绩,或会高明一点罢。

(乙)舆论界的谬误——在上海国产新片试映之后,一班所谓明星,发出几十张请帖,这一班弄笔头子的朋友,白吃了一顿酒席,听了几句“请各位帮忙”的吴依软语,不由得不在各报上,大捧而特捧的鼓吹起来了。我说一句不识相的话,越捧,越糟,我常时注意国产新片出来之后,各报的批评,都是誉扬的地方多,指出破绽或改正的地方少。难道酒席一吃,就只能看出各大明星的好处吗?或者是他们一番鼓励奖进演员的苦心,不然;难道敝国片子,都是天衣无缝,无可批评指正的吗?所以我很希望舆论界要负责任去监督纠正,不是光一味的恭维拍马捧场,称他们做什么东方丽琳甘熙,东方珂玲穆亚,就算完了!因为这样的空誉是无聊的,你就称她为东方电影皇后,与他们的艺术和本身有什么益处呢?

天气严寒,胡乱的涂了许多废话。但是有个声明:在下这篇小东西,并不是攻击敝国电影界,亦不是专指着那一个人而言,更不是将敝国所有的成绩一概抹煞。这不过是一种泛论,一种个人管见,我希望大家热心电影的作一番公开的讨论和指教!

(原载《中国电影杂志》1929年第15期)

中国电影漫谈

文 殊

戏剧是综合的艺术，电影在戏剧上占最高的位置，一方面固然是供给人们以观感的愉快，使一般按着日出而作日入而息的人们，在他们刻板式的生活中，枯燥的情绪，给以快慰。同时他方面，电影更是以艺术的手段，表现人生，指示人生，发扬文化，阐明科学，使人们有深刻的印象，留在脑海里，潜移默化地，启导人群，趋向光明正道，不令误陷邪途。它是启迪民智的媒介，辅助教育的工具，改良风俗的利器。电影既负有这么重要的责任，倘若流于迷信神怪诲淫海盗的，那么深入了观众的脑根，那影响社会民众，世道人心，实在不是浅鲜的啊！

我国电影初兴的时候，剧本的取材，多是描写两性间卿卿我我的男女之爱，花前月下，细语谈心，两口儿山盟海誓，矢志不移，蓦地里发生变故，或为父母所阻，或为情敌所害，因此情海起了波澜，经过一场波折，受尽几许惊慌，结果，是有情人终成眷属，大团圆的老套子，陈陈相因，千篇一律，无甚可观。虽然其后也有三两部的杰作名片，寓意非凡，表演甚佳的，如《空谷兰》、《梅花落》…等，可是那却寥若晨星，比凤毛麟角还要少哩。

自从“天一公司”摄制一部古装神史剧《梁祝痛史》后，作风一变，很得观众的欢迎，大赚其钱。各制片公司见着有利可图，便都把镜头移到“神怪片”去了。于是编剧的为着迎合观众的心理，也专向《白蛇传》、《西游记》、《封神榜》……等的旧小说里，讨资料作剧本，这样一来，便把国片弄得满天神佛，一塌糊涂了。没几时，观众看得似乎有些厌倦意，便穿插一两幕的裸舞啊！出浴啊！蚌精螺怪啊！天仙宫女啊！把一个个下流女人的肉体，赤条条不挂一丝献给观众的眼前。这当然是导人迷信和有伤风化的，可是放映的戏院，偏又利用肉诱的广告，替它大吹大擂，说是什么“神秘艳情”啦！“肉感丰富”啦！……观众们因为给广告魔力所诱惑，敌不住好奇心的冲动，果然被它蒙骗了。制片公司和戏院老板，目的所在，不过是白雪雪的东西，荷包既然肿胀了，他还会顾及什么叫做艺术？人们究竟不都是盲目的，这些以裸女为号召的“神怪片”，渐渐又为观众讨厌唾弃了。跟着大英雄主义的“武侠片”便代之而兴，演员如查瑞龙、张

慧冲、王元龙……等，女角如郭丽珠、梁赛珍、徐琴芳……等，都有很大的贡献，这于国片前途，似乎已经发见一线的曙光。那时时至今日，因为市面上流行了一种连环图画，其中完全是些神仙斗法宝的无稽小说，甚得一般浅识者和妇孺们的爱好阅读，国片摄制公司，因利乘便的就把它制成影片，一则不需多废时间去编作剧本，二则嗜观的人多，赚钱很有把握，唉！可怜亦复可惜，我国电影中人的唯利是视，电影观众，也着实太幼稚了。试看今日市上满充的都是“神怪片”的变相“剑术武侠片”，什么凌空飞行啊！隐形遁迹啊！祭飞剑，掌心雷啊！千变万化的空中比剑啊！五花八门的神仙斗法啊！荒唐怪诞，无理取闹，种种不入情理的反科学的表演，通通搬到了银幕上，一般无识妇人和幼龄孩子，看了这些神化画片，她们那浅薄的头脑，哪有不被陶化的道理，能够不渲染了迷信神仙的深毒，已属万幸，还说什么改良风俗破除迷信，那简直是败坏良好的风俗，促进人们的迷信。在这科学昌明，文化发达的时代，还有这样的怪剧，你说痛心不？

我们都知道欧美各国电影事业的发达，已由有影无声的默片，进为有声有色的影片了，这在科学艺术上的发明，是多么的惊人。然而返观我国，不独老是颓唐暮气的没甚进步，而且日见落后，未免相形见绌了。近年来国内两个名耀一时的电影公司，发起组织一间联华影片公司，高举“国片复兴运动”的旗帜，大声喊着“抵抗舶来品”的口号，从他们宣传的文字上，可以知道他们一班人都是素负时誉的电影名流，热心影业的沪港富商，人材资本，很充足雄厚，《故都春梦》就是第一部的出品，成绩尚佳，其后陆续摄制现在公映过的有《野草闲花》、《恋爱与义务》，并且都是配音的声片。但是从看完这两片的人们的语气看来，却又不见得是满意的样子，或者可以说是毁誉少哩！最不妥的，就是那歌唱音乐和剧中人的动作，每不相符的，听说这是配音的缘故。不过剧本情节和剧员表演，到还不错，并且《恋爱与义务》这部影片，是从著作名本改编而成的，剧旨也很好。在国片幼稚时期的今日，这一点小成绩，总算是值得纪录的，这也可以算做在国产电影里，立下一座根基。我们慢慢地建筑上去，只要把这个基础巩固了，努力不竭地逐渐改良进步，务使臻至完善美好，这正合着古人说的一句话“有基勿坏”了，那又谁个敢决断地说国片没有成功之日呢？

（原载《白鹄》 1931年第6期）

封建的小市民文艺

茅 盾

一九三〇年，中国的“武侠小说”盛极一时。自《江湖奇侠传》以下，摹效因袭的武侠小说，少说也有百来种罢。同时国产影片方面，也是“武侠片”的全盛时代；《火烧红莲寺》出足了风头以后，一时以“火烧……”号召的影片，恐怕也有十来种。

这些小说的读者大部分是小市民——即所谓小资产阶级；而这些影片的看客更无例外地是小市民，特别是小市民层的青年（小学生和店员），梦魂中也念念不忘于金罗汉和红姑（两个都是《火烧红莲寺》里的重要侠客）。

这种“武侠狂”的现象不是偶然的。一方面，这是封建的小市民要求“出路”的反映，而另一方面，这又是封建势力对于动摇中的小市民给的一碗迷魂汤。小市民痛恨贪官污吏，土豪劣绅，于是武侠小说或影片中也得攻击贪污土劣，但同时却也抬出了清官廉吏，有土而不豪，是绅而不劣，作为对照，替统治阶级辩护。小市民渴望“出路”，于是小说或影片中就有了“为民除害”的侠客，并且这些侠客一定又依靠着什么贤明长官，公正士绅，并且另一班“在野”的侠客一定又是坏蛋，无恶不作。侠客是英雄，这就暗示着小市民要解除痛苦还须仰仗不世出的英雄，而不是他们自己的力量。并且要做侠客的唯一资格是忠孝节义，而侠客所保护者也只是那些忠孝节义的老百姓，这又在稳定了小市民动摇的消极作用外加添了积极作用；培厚那封建思想的基础。

另外还有加味的作料：非科学的神怪的武技和“善有善报，恶有恶报”的定命论。

这样，本来就有封建意识的小市民就无论如何跳不出封建思想的手掌了。他们中间血性差些的，就从书页上和银幕上得到了“过屠门而大嚼”的满足；他们中间血性刚强的人就要离乡背井，入深山访求异人学道。这弃家学道的一幕也许会使若干家庭发生扰乱，然而社会上却太平平少了捣乱分子了。

所以从各方面看，武侠小说和影片是纯粹的封建思想的文艺。陶希圣曾说，《火烧红莲寺》一方面也是中国新兴资产阶级意识的反映（大意如此，原文记不清楚了）。恐怕他没有把《火烧红莲寺》从头看过罢。《火烧红莲寺》虽然中间有一段“反清”的故事，近乎民族思想，可是这一段在结构上前后没有密切的关系，是硬扎上去的，而且材料

也太历史的，很觉沉闷，看客显然不欢迎，不感动（其他的武侠小说也有这么加上了“反清”的结构）。因此我们不能不说《红莲寺》的主要材料是封建思想，主要作用是传播封建思想。

《火烧红莲寺》对于小市民层的魔力之大，只要你一到那开映这影片的影戏院内就可以看到。叫好，拍掌，在那些影戏院里是不禁的；从头到尾，你是在狂热的包围中，而每逢影片中剑侠放飞剑互相斗争的时候，看客们的狂呼就同作战一般。他们对红姑的飞降而喝采，并不是因为那红姑是女明星胡蝶所扮演，而是因为那红姑是一个女剑侠，是《火烧红莲寺》的中心人物；他们对于影片的批评从来不会是某某明星扮演某某角色的表情那样好那样坏，他们是批评昆仑派如何，崆峒派如何的！在他们，影戏不复是“戏”，而是真实！如果说国产影片而有对于广大的群众感情起作用的，那就得首推《火烧红莲寺》了。

从银幕上的《火烧红莲寺》又成为“连环图画小说”的《火烧红莲寺》实在是简陋多了，可是那风魔人心的效力依然不减。看过《火烧红莲寺》影片的小市民青年依然喜欢从那简陋的“连环图画小说”上温习他们梦想中的英雄好汉。他们这时的心情完全不是艺术的欣赏而是英雄的崇拜，是对于超人的生活和行为的迷醉向往了。在没有影戏院的内地乡镇，此种“连环图画小说”的《火烧红莲寺》就代替了影片。

然而中国社会并非是单纯的封建社会，中国统治阶级的意识也不是单纯的封建意识。因此纯粹封建思想的《火烧红莲寺》在既成为有力的煽动工具以后，一方面固然为统治阶级所乐意，而另一方面却也有许多点为统治阶级所不喜，尤其是把小市民层青年的愤激的情绪导入了仅仅消极作用的“入山学道”。在昔封建时代，这样消极的引导大概已经足够弭乱消灾；而在不是单纯封建的现代中国，此种消极的引导就很不够，且不经济。小市民层要求“出路”的愤激心情可以使之转换方向，成为对于统治阶级积极有利。这是意大利、德国、日本的法西斯蒂党行之而有成效的。怎样稳定小市民层，现在实已成为统治阶级的一大问题，特别在中国。怎样夺取小市民层，又是现在大大小小在朝在野各政团所腐心焦虑的一大事件。他们中间既然大家都没有三山五岳的剑客，他们更不取落后的画符持咒的黄巾的办法（那是山东新近破获的妖匪天皇地皇人皇干的），于是神怪的封建的“超人主义”的《火烧红莲寺》就无功而有罪了！这结果就是《火烧红莲寺》的禁止映演！

这就是《火烧红莲寺》的一重公案。可是封建的小市民文艺，并不因此而绝迹。神怪色彩较淡的武侠影片仍在演映，武侠小说也还有潜势力。一方面，“连环图画小说”的《火烧红莲寺》代替了影片而深入到穷乡僻壤。

小市民文艺另有一种半封建的形式，那就是《啼笑因缘》。这部小说既摄制为电影，又编排为舞台剧，为弹词——就只还没有改制成“连环图画小说”。这部小说的读者大部分是小市民层中的成年人。并且对于群众心理的作用上，《啼笑因缘》和《火烧

红莲寺》也截然不同。《啼笑因缘》是感伤的气氛多，而血气方刚的青年人就觉得远不如《火烧红莲寺》那样对劲了。

关于《啼笑因缘》我们将来再讨论罢。

（原载《东方杂志》第 30 卷第 3 号 1933 年 1 月 1 日）

一九三二年中国电影界的总结帐 与一九三三年的新期望

沈西苓

- A 总述
- B 编剧
- C 导演
- D 演员
- E 布景与摄影
- F 制作业者

A 一九三二年的中国电影界可说有两种不同的现象：一个是进步的。各报各刊物的电影专著的登载，而阐明了电影艺术是什么？技术的检讨，国内外电影的严格的批评，刺戟了电影著作者的更尊重的制作，竞争向上的发展。第二个是渐趋破产的恐慌。外资的侵入，帝国主义的文化的侵略。国内电影制作业的经济拮据动摇。

中国各种企业的破产，是很显明的可以看出来。去年到今年，单就江南的丝绸业，丝厂倒闭了百卅家，绸厂倒闭了四十九家，便是一个明证。电影制作企业的由进步而到恐慌，自然也不能例外。国外电影的威迫，影戏院的托拉斯化（尤其是大戏院的被外人操纵），都是会使中国电影业趋入恐慌的地步——这正是说明了半殖民地民族资本的破产——但话又说还来，电影企业原是与别的生产企业不同。一方是与其他企业同样，受到国际间的经济压迫；但他方电影是文化之一分野。各国有各国的固有文化。各国因各国的经济条件，而有各国的特殊文化反映出来。这里便是电影事业较别的一般企业相异的一点，同时也是比别的一般企业优越的一点。它决不是同一般的企业一样，单是经济的压迫，而可以使它整个塌台的。

中国的电影企业是会发达的。中国电影，是中国文化的一分野，是必需要进展的。但是要中国电影发达和进展，可不能不放过这一点。同时中国电影制作业更得要明了，中国电影决不是什么粗制滥造，什么投机取巧所能振兴的。只有把握到了中国是在怎样的国际环境中？中国的民众是切求着怎样的精神的食粮？中国的电影如何地来适应民众的要求这一条大路上走去？才是真正的出路。同时附带来说，要是这电影

是真的是民众的精神食粮，那么毫无疑问的，戏院子里天天会卖满座，直接地打破了经济的难关——所以一九三二年的中国电影界，虽则是有不景气的形势，但实际的确是有新的转变，有重大的意义值得我们纪念的。

新的建设，旧的扬弃。要是我们更具体地来分析这一年中的中国电影界，那么我们得如下的叙述下去：

B 编的剧本——这是一个混乱状态。十分之八是小市民的恋爱纠纷，其余的是描写为了金钱而所作的罪恶，此外是封建意识下的残渣和一些模糊的爱国片——因为篇幅关系，恕不详为举例——但是在最近的两月中，所谓一九三二年的年底，却有快速度的进展。如《都会的早晨》、《天明》、《狂流》、《脂粉市场》（我的《女性的呐喊》），虽不知道能否如初定的计划一般地成功一个东西，但剧本的本身，也是有确定的方针）……等所有新的进取的趋向，便是吸取了社会的实生活，给民众一些指示，给民众一些兴奋，代民众呼喊……给民众一些慰藉。由个人的而到一般的大众，由错乱的而到有系统，这是值得欣慰，同时是值得注意的一件事。

C 导演——导演是电影界的总枢，剧本的选择，以及剧本的修改，导演都可以尽可能的依了自己意志去执行。所以已出演的电影混乱，也便是证明了一九三二年中国电影导演还是没有担负起电影艺术的重负。同时一九三二年底的新进展，也证明了导演们的有新的转变和向上的奋斗。这里我更期望着：孙瑜、卜万苍、蔡楚生、程步高、史东山、李萍倩诸兄的能更努力地来担负起一九三三年的中国电影的新重负（上面的名字是没有顺序的，同是我不过写了几个我认识的。中国的电影导演自然不只是这几个，同时发展中国电影的重负的也不是专靠他们，这几个人的或许在一九三三年反会退步的）。在我的希望中，在一九三三年有更健实的同志们出现！同时切望着，不要再有失了现实生活的，不密切组织在现实生活的经济条件下的——空想的——电影出现。因为导演是可以有力量来防止这个现象，所以带便地写在这里。

D 演员——有的的确是衣架，有的的确是导演的工具。戏是依了导演的话做着，戏做完了演员自身还不知道戏的本身，自身所表演的是怎样的一个角色，是怎样的个性——不过也有真的具有了演员资格。他能了解剧本，他能知道自己所演的角色的个性，他能很真实地表现出来，还能在拍戏之先，与导演商酌，能将所演的角色更善更美地表现出来。我确信在一九三三年中，除了这样具有资格的演员外，其余是会落伍的。至于偶像的崇拜，便是在一九三二年的年底，已现着动摇的形态。明年是更不会有这样的现象了吧。我希望既成名的演员有新的进展。

E 置景与摄影——电影是集团性的艺术。在电影的各分野中，缺少一件是不成功的。同时一件坏了，便会牵动到整个。所以置景与摄影是在电影事业中也是占着极重要的位置。在这一年来我所欢喜的，是方沛霖君的置景，和摄《奋斗》的周克君，及《旧恨新愁》的王士珍君（这是个人的意见）。

F 制作者——是有操纵电影事业整个的前进与否的力量，所以制作者的可能认识电影艺术到如何的程度，便可使该制作机关所出的出品到如何程度，也便是该公司给与人民的印象到如何程度。一九三三年的开始，我希望中国的制作者有更大的魄力来促成中国电影艺术的进步。

（原载《现代电影》 1933 年第 1 期）

二十二年之国产电影^①

郭有守

篇中统计材料，系根据电影检查委员会的记载。数目字以外的，是个人意见，与机关或团体无关，特此注明。

二十世纪文明的象征是汽车，是电力，是飞机，是无线电，是……空间和时间的障碍，纵不能完全扫除，至少也要想减至最低限度。这“要快”的表现，便是二十世纪文明的基点。电影也是在这样文明中应运而生的产物。电影是一种新的艺术，渐成为一种新的实业了。在中国一切科学的设施，均属落后，民众的娱乐，除了舶来的影片以外，没有足供娱乐的工具，所以每年送给外国的金元，至少在二千万元左右。还作了一部分中国人摩登化的标准，贻害青年们的身心，关系是非常重大的。

自有声电影发明以来，电影的用途愈广，可作教学的工具，也可作宣传的工具。于是电影几于万能，更被重视，由国家完全经营者有之，由国家经营一部分者有之，至国家之保护扶持，殆为世界各国的普通政策。电影本身是工业，且建筑在近代工业之上，总逃不掉要受经济定律的支配。这工业在中国是新兴的，当此幼稚时代，加以资本的缺乏，人才的缺乏，在平时就不能在自由竞争的状态下与外国电影论短长，何况在这样不景气的中国。这样闹破产，那样闹破产的时期，国产电影企业家的勇气，是值得大家同情的。

国产电影，由初期武侠、神怪演进到社会写实，二十一年的“人道”影片，已经成为电影中的“古典”，可以传世。二十二年继续前一年趋势，出产的影片，以社会类为最多，占半数以上。武侠、爱情、新闻等次之，看下表可以明白。

二十二年份国产影片分类表：

① 本文有删节

类 别	准演长片	禁演长片	准演短片	类 别	准演长片	禁演长片	准演短片
社 会	53	8		武 侠	5	10	
爱 情	8	1		新 闻	4		8
冒 险	6			滑 稽	3	1	1
战 争	3			历 史	3		
侦 探	3			歌 舞	1		
军 事	2			实 业			1
怪 异	1	1		谐 画			3
				体 育			1
总 计	准演长片 92。禁演长片 21。准演短片 14。						

禁演片以武侠片最多,大半均违犯电影检查法第二条第三款,妨害善良风俗及公共秩序者。

二十二年份国产电影的产量同外国电影输入额相比较为四与一之比,共有 265.503 公尺,为三十九家公司或个人出品,其分配情形如下表:

公司名称	准演长片	准演短片	准演公尺数	禁演长片	禁演公尺数
明星公司	20	7	51229	3	7389
联华公司	11	2	32017	2	5025
天一公司	12	1	26975	2	6665
月明公司	9		19570		
金星公司	6		11407		
强华公司	3		6990		
暨南公司	4		6789		
艺华公司	2		6092		
陈梅岩	3		5360		
天北公司	2		4861		
周 筱 卿	1		2157	3	5687

公司名称	准演长片	准演短片	准演公尺数	禁演长片	禁演公尺数
凤凰公司				2	3412
吉星公司	1		2042	1	1722
慧冲公司	1		2046	1	1842
牡丹公司	2		3274		
快乐公司	1		2682		
声光公司	1		2348		
快活林公司	1		2291		
大中公司	1		2152		
陶林公司	1		3444		
大东公司	1		2567		
龙马公司	1		2350		
孤星公司	1		1832		
集美公司	1		1984		
白虹公司	1		2118		
红星公司	1		1742		
九星公司	1		1515		
张 汉 忱	1	1	1700		
福星公司				2	3396
其他十家	2	3	5720	5	10138
总 计	92	14	220134	21	45396

在这出产总额 265530 公尺中，禁演占 15.6%。分配在 39 家公司与人，有声电影，由明星公司出品的有长片 5 部，长 12184 公尺。天一公司长片 6 部，长 14373 公尺。暨南、陶林、大东三公司各有有声片一部，共长 8220 公尺。总长 34776 公尺，约占 13%。

短片全年只 14 部，长 4884 公尺，只占八分之一。八，实太不发达。各国教育电影

均系短片居多，国产影业以此项影片难于单独出租，故颇不注重，实则此方向发展，关系至为重要也。

明星公司为中国影业的先进，规模亦最大，其出品占全数 22.5%，居全国第一位。前年出品之《自由之花》于夏季中国教育电影协会举行国产影片比赛时，得有声片最优奖状。核准 20 部长片中，社会类 16，冒险、爱情、新闻、歌舞等类各 1 片。若描写土劣作恶与鼓励救水灾之《狂流》，提倡女子独立谋生之《女子的呐喊》及《脂粉市场》，宣扬应用资本发展农工之《春水情波》，针砭误解摩登意义摧残青春之《残春》，连同《满江红》、《铁板红泪录》等，均为一年来比较成功之作。至于《大同乐会》、《全运会》有声片，及《北平名胜》、《万里长城》等，又有教育文化之价值矣。

联华公司出品占全数 14%。经准演的 11 部长片中，计社会类 8 部，爱情类 2 部，滑稽类 1 部。《城市之夜》、《都会的早晨》、《摩登三女性》三片，都曾被选送到意大利密南乐参加国际比赛，可惜到晚了，只由中意协会在罗马放映。这几片虽不曾得奖归来，总算是真正到外国一次，就在中国也算商业上有很好的成绩。还有描写母爱伟大的《母性之光》与鼓励奋斗到底的《小玩意》，虽则名义上不过是小玩意，但在中国电影发达史上，却是一座伟大的纪念碑。为欢送旧年，希望家家团圆的时节，有发扬母子夫妇的至爱，显示人类互助同情的《归来》，情节虽不免有些悲哀，但这悲哀是有代价的。一年来国产电影业，为着影片出路的问题，费了不少心血，《归来》在剧情、艺术与技术上都算是——至少在我看来——一年来极成功之作，总算是心血换来的收获。倘没有此一片，我还不曾想到要作这一篇报告呢！

天一公司很注意发展有声电影，这一年核准的 12 部长片中，半数是有声的，8 部属于社会类，2 部属于爱情类，历史类与新闻类各有 1 部。该公司出品，计占总数 12.5%。《生机》以提倡女子职业为主旨，曾受中国教育电影协会于国产影片比赛时给奖。《飞絮》描写重男轻女之弊，均为成功之作。新片《吉地》以破除迷信鼓励建设为主旨，诚一年来不可多得的影片。天一在国产影业为偏于以家庭为基本的公司组织，不似联华之类似德国的“卡特尔”或明星之普通股份有限公司组织，而收事权统一，管理经济之效，如能在有声片方面发展，是有非常光辉的前途的。

明星联华及天一公司，以国产影业三大公司著称于世，三公司出品的产量，占全数的 50%。至规模较小者，月明公司出品占 7.2%。9 部影片中有社会类 5 部，武侠类 3 部，侦探类 1 部。金星公司出品占 4.3%。6 片中有冒险类 5 部，武侠类 1 部。强华公司出品，占 2.5%。所出 3 片，均社会类。《觉悟》警示恶社会易使青年堕落，《我们的生路》以重爱情及加入义勇军而得出路。均为小公司出品之铮铮佼佼者，营业亦佳。此外三十三家公司或个人，各只 1.2 长片，或竟仅 1 短片，长只数百尺耳！

国产电影在二十二年的大概情形，可于上列各表中见之。以国产影业，尚在发萌滋长时期，基础未固，技术不免幼稚，演员未受训练，又限于资本，设备因陋就简。艺术

技巧均不能与外国片相竞，且比较之下，相形见绌。而一部分经营电影业者，又有时专欲迎合社会一部分人的低级兴趣。所制影片，或因“情景过于卑劣，足以影响于青年及儿童之道德”，或“表演足以诱惑青年之赌博挟妓等情形”，或“描写盗匪流氓等扰乱社会秩序，妨害治安之不规则行为”，或“描写个人或团体不正当之斗争”，以及描写“虐待”、“乱伦”等情事，均属违反电影检查法第二条第三项“妨害善良风俗或公共秩序者”之规定，因而受禁演处分者占大多数。

电影有“表演我国或民族之不良风俗”或“表演有损我国体面之历史事物或野史之传说”，则属同条第一项“有损中华民族之尊严者”范围以内。至于“鼓吹阶级斗争”，则属同条第二项“违反三民主义者”，均一律被禁止演映。

其他若“表演历史上怪诞之记载及社会上怪异之传说”，又违犯同条第四项“提倡迷信邪说者”之规定。

计一年来违犯上列各项情形之一款或数款而被禁演之影片，有 21 部，共长 45396 公尺，占总数 15.6%，未免太高。以武侠类最多，占 10 部。社会类次之，占 8 片。爱情类，滑稽类，及怪异类各有 1 片。天一公司被禁者，占该公司出品 19.8%。联华公司 13%，明星公司 12.5%。其他若凤凰、吉星、中国环球、统一、联星……等公司，只制 1 或 3 数影片，或半数禁演，或整个被禁。在核准演映之 92 部长片中，经修剪，改制一部分，或添制者有 20 部。剪除部分约在 800 公尺左右。

凡此禁演与修剪或改制，于厂方既蒙重大损失，而检查者以一方遵照法令，他方又得顾全国产影业，有时考虑以求两全，亦煞费苦心。此种损失即使不能完全避免，亦当减至最低限度。诚以此种损失，不仅为经济的，而实系质的低下，未达水准的表现，为影业发展一大障碍。年余以来，为中国影业指示途径者，有褚民谊讲之《利用电影促成三民主义之实现，及辅助各种事业的进行》，陈立夫讲之《中国电影事业的新路线》，及中国教育电影协会常务委员会会议通过之《电影事业之出路》，均为中国电影业可奉为南针者。兹就观察一年来国产影业实况，觉有数事为目前切要之图，可供规划电影事业一年大计者之参考。

（一）数量的扩充 自中央成立检查机关以来，电影统计，始可稽考。隶属教育内政两部的电影检查委员会，成立于民国二十年三月，在实施检查数月中，计核准之外国影片有 2262780 公尺，国产影片 1117370 公尺。在是年份影片约有外片半数强，占总额 34%。但是年因有原系地方检查发给之准演执照来会换领新照者，亦有数年积存影片，未经检查，来补办手续者，故数量激增，外国片逾 200 万公尺，国产片逾 100 万公尺。此实例外。故二十一年份，外片尚有 1494379 公尺，国产只 317227 公尺，占总数 17.5%。至二十二年外片有 944174 公尺，国产只 265530 公尺，占总数 21.9%，较之前年增 4.4%。此项增加，固属可喜，但推究其因，实缘外片减少，不景气之所致也。计二十二年来华外片，较二十一年，减少 36.8%。国产片减 17%。电影业在中国

正在发展之期，应利用外国片减少时期，激增自己出品，使中国人娱乐场所，不为外国影片所垄断。如新闻、教育、文化、历史……等类影片，均当力求发展。以中国市场之大，所需要于国产影片者正多也。

(二)内容的改进 在近代文艺不发达又没有话剧的中国，因作家的稀少，电影剧本，便感觉到十分困难。演戏艺术向受艺徒训练，而不由学校出身，或受其他高等专门训练，故有艺术的演员，确不易得。电影是近代文明的产物，且日新月异，不断的进步，颇需要新的技术，如配光，如布景……都有赖于科学养成的专门人才。在中国又没有地方可学，专科以上学校并不曾注意到养成导演与电影工程师。要有好的剧本，好的艺术演员，好的技术专家，才可达到一张片子的成功。于最新设备之外，又需要大宗资本。缺乏工业品的中国，各种原料均取给于外国，这也是一种严重的困难。固然天才的剧本作家，天才的艺术家是可能的，天才的技术家也容或可能，但肯投资的资本家，在此刻尚属极少；有天才而无资本，于事无补。国产影业在这剧本、演员、技术与资本都告贫乏的状况之下，出品不能如我们理想的期望，也是情有可原的。但内容的改进，为本身发展最要关键，实刻不容缓。

今后国产电影，对于剧本宜慎重选择，务求其有意义（若《人道》，若《归来》，若《自由之花》，若《生机》等。都是比较意义充实的剧本）。剧本的选择，尤应注重可以代表中华民族性之特点者。如同情、互助、创造、牺牲、忠勇、孝义……等，均系电影剧本所宜取材的。演员与导演，对于艺术应绝对忠实，饰乡下姑娘，不必先去烫发，男子也不好把西装当国服。总之一部中国片，也要有它的个性。外国片的技术，以至于外国片的结构，都未始不可仿效，但得经过一番融化。穿上中国衣服，放在中国环境内，便成了中国电影。电影是表演人的生活，成功的电影是戏剧，是诗，是艺术，是文学——人的文学。文学是无国界的，外国的剧情，只要加上自己的心灵，便可成中国片。倘只有其外表，便成“沐猴而冠”，滑稽之至矣。至于技术力求其新，设备求其完备，剧本、艺术、技术，三者均能顾到，电影之成功可期也。

(三)政府保护与社会提倡 欧美各国，帮助电影事业的发达不少。电影事业在苏俄由国家经营，莫斯科附近有已兴工二年，费数千万元尚未完成的制片厂，曾往参观。国营影戏院，亦曾去看过。均系规模宏大，令人赞赏。意大利国立教育电影馆，举凡一切教育、文化、宣传，及新闻片均摄制。有回环映演车五十余辆，到乡间放映。华西斯主义，赖以推行。墨索里尼认电影为“最强有力的工具”，隶属国际联合会的国际教育电影协会，又由意政府津贴而设于罗马。英国以政府力量补助影业上向外发展，夺取美国影片市场。数年来成绩大著，中国近年来英国影片的输入，源源不绝。大国如意、法、德之重视电影，自不必说。新兴国家如波兰，亦极力辅助电影。波兰电影在二十一年输入美国者，占入口片全数5%，成绩亦可观矣。我国电影业基础未固，际此风雨飘摇时期，倘国外电影公司以制一片所需之数，数十万以至一百万金洋，可买尽中国影

片公司。电影的帝国主义，可怕！可怕！倘无政府扶助，实岌岌可危也。现时外国片入口只征进口税，而无发行税，似可添征若干，年约可得数十万元，以之津贴国产影片公司及奖励优良影片。又国内教育、文化、新闻、宣传的影片太缺乏。如增加检查费，一年可得数十万元，以之制造是项影片，并推行各处，数载以后，必有可观。政府并可规定，凡影戏院每月必须演映国产影片若干次。以及其他方面，政府可随时决定办法，总期于影业有益。

影片发达，必需观众。社会同情，可助国产电影的发达。一部分人对国产片成见甚深，从未一睹，或经尝试发誓不愿再看。并有一部分电影院，决不放映国产影片，国产片本身质量未尽善，致不为人所欢迎，理有固然。但社会上不予以协助反予以抵制，终不会使其臻于完善，亦属事实。德国马戏主人海京伯宣称：“在来沪前，曾在日本大阪表演。当时对面亦有日本马戏，他们明知日本马戏不如我们的好，但他们多半愿意到日本马戏场去，不到我们这里来。”他们来到上海，万人空巷去看，尚有候于门外而不得入者，至少赚走两三百万元。以与在日本时情形相较，中国人能不自惭。有些人是美国片的信徒，有些人是德国片的信徒，或是俄国片的信徒，我们既是中国人，为甚么不作中国片的信徒呢？即使国产片不如外国片的精彩，我们也应该有日本人对海京伯马戏的态度，何况过去已有《人道》、《归来》以及其他的好影片，将来的希望更是无穷。倘若看电影的人们愿多看国产片，作家愿为电影公司多写几本杰作剧本，艺术家愿多在电影贡献表演或导演，科学家愿多尽力于电影技术。社会心理一改变，国产电影受惠无穷矣。

叨叨罗罗的写了长篇的话，对着这海蓝色的天空，如春日一般和暖的太阳，使住在南京的人，也恍惚如与在拿破仑故里可尔斯岛上无异。哪能不相信这世界是四时常春呢？可是人事寡情，这太阳不见得能射入每个人的心，总免不掉要想到刺骨的风，拂面的雪，冻人的霜雾，和雨后及雪融时的泥泞。好像是暗暗的告诉我们：“严酷的冬天就会来的？”何况年关在望，除开元旦日有新衣服穿的人以外，大半都是怕过年的。尤其是穷人怕还债，富人怕别人欠债不还，都有些寝食不安。我们的国产片的企业家，想来多少总有些商业上不可免的麻烦，在这送旧年迎新年的时刻，我替他们作一个二十二年出产的总结算（注），并祝他们今年“大吉大利”。

注 电影检查委员会二十二年份正式统计，尚未作成。本篇所列，系自己整理者，数目字与将来该会公布者，或有些微出入。

（原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会 1934 年出版）

目前中国电影的几个倾向

唐 纳

在《文学》创作专号的《文学画报》里，曾举出了联华的“诚恳地反映人生事实”的《人生》，明星的“强烈地刺激观众情感”的《姊妹花》，和天一的“巧妙地运用悲欢离合”的《欢喜冤家》，为国产影片目前的三种不同趋势的代表。

这是给每一个大公司都挑出一种“趋势”来的说法。如果我们要看一看目前中国影坛存在着几种“趋势”或倾向的话，不必这样整齐划一，而且也不能这样整齐划一的。

一九三四年带给中国电影的是压力的黑影与忧郁的沉默。但是，费穆的《人生》，的确表示了中国电影的技术水准的新的阶段，郑正秋的《姊妹花》开创了公映持续的纪录，尤其是后者，在整个影坛引起了极大的波动。

《姊妹花》获得了可观的一个数量的观众，使明星公司如服了一帖兴奋剂般的活跃着生气而开始了他们的“复兴运动”——这是什么原因造成的呢？

《姊妹花》是反映了落后小市民的所见所感的东西，和过去的《火烧红莲寺》比起来，其实没有差多远，所不同者，《姊妹花》是卸去了神秘的外衣，而较之那些写腻了的小市民的恋爱纠纷的作品也不同了一点。在《姊妹花》里，我们很可以看到一些社会分化的事实。这种变化是因为今日中国的小市民层正经验着一种残酷的历史教训——帝国主义的加紧侵略，第二次世界大战危机的日益急迫，半殖民地中国的经济危机与农业恐慌的加深和新兴势力的抬头——使他们不能再闭着眼睛不看见现实，不看见社会势力的分化与对立。

《姊妹花》用了平铺直叙而带着很浓厚的舞台气息的手法，表现了今日社会的分化对立的事实，带给了观众以充分的流泪同情，咒诅与幻想的东西。这些观众，又是以落后小市民层为基础，于是便博得了他们的满场的喝采，狂热的掌声，暴雷的轰笑与满足的赞许。

在《姊妹花》中表现的矛盾，实在是很厉害的。一方面是桃哥家庭的贫困，大宝母亲的安贫哲学，大宝姊妹生活的显著的对照，另一方面是大宝的妥协，二宝的良心自

责,赵大的官僚性的歪曲;一方面是暴露社会不平的写实主义,另一方面是落后小市民幻想的协调主义的毒质的说教!

在《姊妹花》之前,这个倾向已有存在着,如明星的《压迫》,不过《姊妹花》在各方面更足以代表这个倾向而撼动了影坛。

电影商人的注意着《姊妹花》,自是当然之理。当他们知道了《姊妹花》是被落后小市民层欢迎的真相,便把他们的目光移到落后小市民层所久已爱好的“文明戏”上去。

在电影企业还是商人制度的今日,这一电影“文明戏”化的倾向的发生,绝对不是偶然的。

而《人生》,我们却看见它被观众冷待。

这一可说是一部分文化水准较高的知识分子的艺术品,是描写一个脆弱的灵魂在人生的洪炉里锻冶着,到将锻冶成功的时候,违反了她的主观而离开了我们的世界。在这里,强调着广泛的意义上的《母亲》,发出了救救孩子的呼声,是一个知识分子的正义的叫喊。小学教员的悲惨的没落,费柏青的铤而走险,则又是现实人生的一对典型的道路。《人生》是用了这些人物,阐述了它的人生哲学。

我们在两个权力尖锐地对立着的今日,随处可以看到为了真理,为了正义,为了孩子的一代而投身于坚苦的斗争中的知识分子。这,就是人生的理想的人物,知识分子的正义感的表现。

似乎曾有人说过,林楚楚并不真是一个伟大的母亲,这话在某种意义上是对的。而且我们也得承认,《人生》终究只是代表知识分子的正义感的东西,它所指示的林楚楚的道路和阮玲玉的儿子的生活,使一个热心的观众会发出下列的疑问:阮玲玉的儿子比她的当小学教员的丈夫究竟有什么两样?难道孩子的一代的世界并没有一点变化么?那么“为了孩子的一代”究竟有什么意义?

但是,这是不甚重要的缺点吧?无论如何,《人生》的这个倾向——知识分子的正义感的表现,是值得重视的。最近公映的孙瑜的《体育皇后》也是这一倾向的作品。虽然主题的不能深入,无意的掩蔽了体育在现社会的反进步作用,而对于苍白色的人类燃烧了愤怒的火,对于他们的体育观念多少也投了怨毒的箭,总是不应该把它轻轻放过的。

我们在这里热切地盼望着这个倾向能够发展到另一个完全新的正确的倾向去。

第三,我们要提到的是《归来》。

《归来》写的是“没有离别的痛苦,那有重逢的快乐”,完全是一部描写绅士家庭的爱的纠纷的作品。

《归来》布置了一个爱的三角关系,而以母爱来解决了这个矛盾,使阮玲玉夫妇能够重聚。在这重聚的快乐里,特别被强调的,又是母爱;阮玲玉假如不是为了放不下自己的孩子,就不会有机会重聚。

《归来》里描写了母亲的恋爱，描写了夫妇的情爱，在这里，充满着的是缠绵的温情，帝国主义的炮火在这温情里淡淡的一闪就过去了，和平静穆的乡村里后母打着孩子，而母鸡护着小雏，母羊抚爱着小羔，多么美丽而恬静哟！

这是很足以表示作者的倾向的——为什么作者选择到了这样的题材？为什么作者这样处理了主题？实在的，这《归来》是温情主义的，使我下意识的联想起文坛上的冰心女士。

温情主义者高歌着天性，唱着母爱，优闲地，舒适地。为有产者的代言人的他们，在残酷丑恶的现实里发见了他们的世外桃源。

这便是《归来》所代表着的一个倾向。缠绵的情绪，轻松的趣味，最后的余味不尽的 Happyending。然而，这是我们需要么？决不是。

在这里表现出来的是有产者的沙漠中的绿洲。他们自己的灾难，自己的腐烂与自己的丑恶，在这里完全被掩盖住了。而这种纤细的“美”，完全是和粗犷的美对立起来的。前者走着没落的道路，而后者在战斗中生长着。明天是属于后者的。

虽自中国影坛第一次喊出了转变的呼声，似乎已经存在着一种完全新的倾向，但我们觉得还没有理由可以称之为十分正确的倾向。

我们在这里要提一提到洪深先生在《文学》二卷一号中发表的《一九三三年的中国电影》一文，他指出了中国影坛上反帝反封建与暴露性的三种主流。

从电影作者的主观态度上，的确他们已经接触到当前的社会与民族的危机方面，在他们的制作动机上，的确已经开始在负担起“三反主义”的任务。但是，作品在客观的效果上，却并不能如所预期的那么美满。例如《春蚕》，一般的说起来，是枯燥而没有 Climax，缺乏戏剧成分的。或者在客观上表现出来的成为一种改良主义的幻想，如《城市之夜》。

虽然如此，我们不如某些虐害中国电影的人那样不看见这是客观的存在的反映。

排击中国电影的人们的指《城市之夜》的集团描写成功而个性树立却疏忽，只对了一半，根本上《城市之夜》中的集团，是不存在于中国的，完全是幻想的，但他们倒说是成功。

他们指《母性之光》是粗削的，看起来还似有理，但是他们实际上却只说《母性之光》是“混乱的素材的炫学的罗列，未整理的感情的乱投”。

《母性之光》的缺点，不是在这里。果如他们所云，《母性之光》简直毫无是处，零乱不复成作品了。但《母性之光》在描写与寄梅冲突的一节，失却了真实性的，而小梅的孩子的死，不能有大的感动力量，使剧的效果也松懈了不少。

回转来看《春蚕》，他们把价钱卖不到生产费看做千古以来平常事，又说这“平常事”在文学作品或可以心理描写来强调，而在电影是极无谓的。

我们以为《春蚕》的失败，正在没有以心理描写来强调这件无谓的“平常事”，甚至

在艾霞偷蚕(?)时的一场也不觉到紧张。

说到“平常事”，丰收成灾与帝国主义的侵略，封建势力的横行，当然是“平常事”，但不知什么事才不“平常”？《小妇人》的成功，大概就在“平常”上面吧？

《春蚕》不但在中国电影史上是与新文学握手的第一遭，它和《狂流》、《香草美人》，应该是彻底的写实主义的萌芽的作品的代表了。最近公映的《残梦》（新生命出品），虽然粗陋，倒是表示了这一倾向的。

所谓彻底的写实主义，唯一的原则是：“描写真实，更写实主义地”；而所以达到这原则的是严肃的去把握现实。

这现实是流变着的客观存在，但不是一切世上所有的事象便名为现实，那是一种危险的误解。现实是这些事象的本质，法则。要透过事象达到这个现实世界，分别出主导的与从属的，必然的与偶然的，本质的与非本质的，必须站在历史的进步的负担者的立场上来观察与思维。

惟这个彻底的写实主义能够开辟出中国电影的前途。但是，我们并不是说拒绝进步的浪漫主义。

艺术是客观存在的反映，客观存在是流变着的，因而在艺术里不仅要表现出现实是怎样，而且要表现出应当怎样。英雄主义（当然非个人主义的），大事业，革命的无限卓越性，一定会实现的“真实的梦”，只要根据着一个必然会实现的条件而歌颂，预言，暗示，是我们所容许与必需的。

可说是倾向于进步的浪漫主义的作品的，大概是《烈焰》了。这《烈焰》曾引起了严重的论争，在这里不想加以清算。但我们要指出的是，《烈焰》虽有恋爱与革命的定型描写，及恋爱描写过多之嫌，在结束上表现了进步的浪漫主义的大胆的尝试，是值得注意的。

至如一部分残留的封建性的武侠片，才子佳人片，以至“王先生”之流迎合着小市民的低级趣味的作品，不再一一提到了。

每一个忠于艺术，要求进步的电影作家，是应该走向进步的浪漫主义或彻底的写实主义去，负担起反帝反封建反宗教迷信的任务，为着明天的诞生而努力！

（原载《时代电影》1934年第1、2期）

对于商务印书馆摄制影片的评论和意见

柏 荫

商务印书馆自制活动影片，已经有许多年了，照目下的成绩，不能说他没有进步。不过他们把它当作一种副业，不肯用再大些的力量去做，所以他们进行，未免滞缓。在这个影戏盛行时代，他们不振作精神，供给全国需求，但用它做一个大印刷公司的点缀，让外国来的影片，横行全国，这是记者非常惋惜的！

他们所摄制的片子，以风景片居多数，中国的几处名胜，大概已经被他们摄入影片。这种天然的美，无戏剧上的评论。据我所看见的几种：普陀、庐山、西湖等，光线似尚可用，惟摄影的手段太低。风景是死的，全要摄影人能把它摄得有生气，不是这里一处风景很好，就把它摄制一段片子，就算极尽能事的。这种没有联络，没有统系的影片，和零碎拍照一般，看的人仍不能了然这风景的全境，和全部的大概，那又何贵乎活动呢？我曾看见美国落山矶的风景影片，一段风景，从几方面表现出来，近看远看，地位途径，没有一点遗漏，看者脑里，能深深映着一个落山矶的影像；这种手段，是何等高强？在商务印书馆现在，自难求就达到这个地步，但照所摄成的风景片而论，似乎很有改良的余地。

此外他们亦很费些力量，摄成几种形式上劝世的戏剧影片，如《两难》、《死要赌》、《猛回头》、《李大少》等类。《死要赌》、《李大少》二片，剧情均太劣，惟扮演人尚觉流利。余外《两难》、《猛回头》两片，实在没有一点戏剧价值，剧情前后不连续，表情毫无，布景亦多不合，全剧太不加研究，几于不及上海盛行的最劣新剧。影戏重在能把情节真实的达出，不是仅仅的把全剧一片一片的表出，就算尽其能事。所以我对于此种影片，加一个总评，就是片面的表示，不能把全剧蓄意实显出来，是一种插画性质。这种艺术幼稚，薄弱的影片，在现在群众美术眼光逐日增高的时代，恐于终难存立的。我常作疏略的调查，稍微研究，现在把我的意见，写在下面。不过我的影戏智识很浅，隔靴搔痒，一定是不免。最好请大家注意，加些批评，促他们的进步。一件事情的发达，不是单靠创造者的力量，社会上大家都应当分些责任的。

(一)剧本 商务印书馆因为它是供给教育器械的机关，它们的出品，最好都加上

教育的字样。它们的影戏片，亦受了这个无聊的拘束。实在说，这种浮薄肤浅通常习见的劝人派调，在现下已经不是有效的了。我的意思，只要不是诲淫诲盗的事，凡有关于社会的实情，可以代表一般社会，写出一桩痛苦，给人一种感想，和教训者，都可以摄片，不必给劝忠劝孝的观念拘泥得太严。如《猛回头》一片，宗旨在劝孝，事实平平无奇，编插亦间有不妥，观之实不能起深刻的感念。我很希望他们主事人，眼光放远些，不必太拘谨了，尽向于事实上没有什么补益的路上走。

他们的编剧的常识，似乎很低，没有高尚思想，这个根本上受累不少。很望他们对于剧本的审查，应当郑重些，可派学识较深，思想较高的人，主持其事。现在美国盛行的五六本短剧，都是极有精意的，艺术上亦非常注意，如感想，动作，表情之处，不肯一丝一毫轻轻忽略过去，使看的人只觉得是真实的情景，忘了是扮演的。明星玛塔美奇，是影戏里短剧的能手，他的影片，放大面特写表情的地方，居全片之半。今年美国选举影戏明星，他被选第一，可知美国现在的影片趋向了。

(二)导演 一片的成功，全片的大权，都握在导演一人的手。剧本配演成剧，剧人的分派，剧情的穿插，背景的布置，均是导演者的责任。外国另有导演专门人才。各影戏公司对于此等人才，亦异常重视。不知商务印书馆，有无这种人才。照《两难》一片看去，可以说没有导演人，如果有人导演，那此人的本领，亦就太不堪了。全剧的谬误，动作的不合，引动看者许多的不愉快。商务印书馆的影戏，如果欲发展，此等人才，是决不可缺少，否则以后的影片，亦决难进步的。

(三)背景 影戏上的布景，是很有学问，不是随便布置的。在外国亦有专门的人，什么剧情用什么背景，应当陈列什么物品，配搭要整齐，不可勉强拼凑。商务印书馆影戏，布景的错误很多，如《两难》中富贵家的客室，四面格窗，凉天下无是等房屋。《猛回头》中，不合情理，不合身分的布景亦很多，这都是受了新戏布景的影响。草率片面的几张画片，是不能用在影戏上的。影戏的布景，应当具体，不能但求片面，使看者不得明了。商务印书馆摄影厂狭少，自然不能像外国大规模的布景，不过亦不是因此就不能改良的。

以上三项，我望他们加几分注意，他们如欲发展他们的影戏，是不能不大加改良。用学识的眼光去做，不可因为是一种游戏品就敷衍了事的。我听见他们要请旧戏伶人麒麟童、王灵珠演制影片。我很愿听见的不确实，果然实现，那他们影片的坠落，更不堪设想了！此种人演的戏，无论社会欢迎与否，我总以为旧戏的资格，是决不能用于影戏的。举动言笑，都是大相径庭。这种无聊思想，可以显出主事人影戏常识的浅薄。料想大概是受了梅兰芳的《春香闹学》、《天女散花》的影响，因为这二种片子，很赚了几个钱。这不过是人的崇拜，至于两片剧情，完全不合影戏体裁，明眼人是不值一盼的。他们现在又欲如法炮制，这种消极的办法，我是决不敢赞同。

古戏未尝不可摄制影片，惟应当完全改编，万不可陈袭舞台上锣鼓喧天的旧戏，

服装、背景、举动，均应适合当时的情形，万不可屋以内是十七世纪，门以外就变做二十世纪。这样旧剧影片，如没有大规范的工厂来布置，是难于成功的。听见现在他们要预备摄《赵五娘》影片，我的意料上，恐怕难有好结果。

（原载《影戏杂志》 1922 年第 1 卷第 2 号）

观明星公司影片

呆

中秋日、明星公司第一次映演《滑稽大王游沪记》与《劳工之爱情》、我看了一遍、觉得很完善、没有什么坏处、初次试办成绩如此已经是不容易了、办事人的苦心、一定很不寻常、我看过这影片后、有一点儿意见愿供献于该公司、《滑稽大王游沪记》这题目实实在在是个趣味无穷的好题目、居然被他们找到了、但是既找到了、这趣味无穷的好题目、似乎可以在这题目上大做文章、为什么仅□一□短剧、在字数上把一个完字来结束呢、太可惜了、太辜负这好题目了、照我的意思以下正可以大做特做咧、况且、所取材料还是游乡居多数游沪居少数啊！何不搜集些好的材料把它只管拍下去呢。

其中最发笑处大家称赞那乘轿的一节、我与人家的意思完全不同、最能叫我好笑的是大王上岸时、两个脚夫争携他一只千里镜、篋大王用一个公平办法、把千里镜从篋中取出来、命一人携镜、一人携篋、这一种滑稽似乎比平常胡闹的深一点、不晓得人家看来如何滑稽的资料、在冷隽上入手一定比热闹的来得有意思、大王乘轿不过热闹的滑稽罢了。

《劳工之爱情》在结果的地方、何不加一张字幕、因为末场医生得了许多病人、才把女儿许给木匠、但是演的人有一个漏洞（也许是我没看清楚、然多数是如此的）、一个个的病人都没付□金（□按、我见有几个人曾付的）、视医生女儿、虽已给了木匠、自己忙了半晌、还是分文无着、那示何不乘此加一张字幕在最后说、医生在桌上寻觅□金时、一个也没有、医生大为懊恼、这样一来、还有两种好处、一来可以免去一种常套的团圆结果、一来滑稽片可以用滑稽来收束了。

还有一层、木匠开了水果店、劳工二字有些不符了、这也应当用一张字幕来补救他。

扮演的人、二□自然是斫轮老手、不用说咧、那扮老虎灶主的严君、倒很神气活现、不过跌在锅中后、一点不动、未免□些、扮庄幼青的、自己太会笑了、因此减色些。

此外还有些小毛病、并不是我喜欢吹求、因为这些地方、我说了出来、在他们将来

制别种片子时、很有用处的。

汽车上跌下来三个人、这托里克似乎中间还要补这么几方片子、人躺在地上、必须或者有些动、或者身体有侧卧、有屈曲、切勿俱是仰天直卧、丝毫不动。

香蕉皮滑跌时、动作还可以敏捷些、因为观客看了大王抛香蕉皮在地上、就晓得一定有人要跌了、那仆人应当在走路时踏上去才有动、万不可在立定时方始踏着。

鼻子管里出毛的口须连舞台上我也不赞成人家使用、影片中更用不得、还有那全夜俱乐部里一位老先生带的颚须、这一定要与化装相辅而行、否则一望而知是假的、影戏中若是重要角色、有放大等情形的、决计用不得。

配角万勿染那文明戏里的恶习、多数人的上场下场、尤其应当注意、不上场时、一个也不上、上场时、七八人一拥而上、这很不自然、所以水果店前小孩子、没有老虎灶上的泡水人来得自然、到医生家里去的人、一个去了、一个就来、好像是约好在那里的、也太呆板尽、不妨一个未去、一个已来、一个已去、其次一个歇了许久才来、方能尚真、未了、看病的人、大家既是在同一俱乐部内的、一来一去、也应当照呼才是、以上这几层很合正秋君三章约法中的第一项、所以我不客气的说了。

（原载《申报》 1922 年 10 月 9 日）

忠告神州影片公司

凡 鸟

我因为爱护神州、我因为钦佩神州、尤其是因为我与神州的许多职员有友谊的关系、所以我不能不为神州进一忠告。

神州是历来被社会认为一个中国模范的影片公司、一、因为他们办事的人能够合作、二、因为他们的出品注重于艺术、三、因为他们的特刊是宣扬艺术的机关、不是专为广告而设的、有了这三个原因、所以神州至今能保持他们的美誉、那么神州应当怎么的努力于这三种工作、但是这两个月以来、神州竟不惜舍弃从前的美誉、甘愿日与一般影片公司去同流合污、这是何等令人失望的事、我希望神州能够容纳我的忠告、再回转头去走从前的那条正路。

(一)近来神州的职员、无形中分成两派、愿他们都看艺术的面子、解除成见。

(二)最近神州所出的《上海之夜》、凭良心说、实在算不得一张有价值的影片、尤其令人惊异的、就是他们的宗旨之变易、凡看过《道义之交》和《难为了妹妹》的人、大概都可以相信我的话、在公司方面、虽说《上海之夜》卖的钱比《难为了妹妹》多、但是金钱总是有限的、何况《难为了妹妹》并没有亏本呢、我的第二个忠告、就是以后多拍些《难为了妹妹》这类的片子。

(三)从前孙师毅编神州特刊的时候、他曾说、一个影片公司的刊物、发表职员和演员的个人照像及小传、本来是一件极平常的事、无如近来我们到处可触见的什么什么特刊、里边是空焉无物、除掉这样几篇互相吹牛皮的小传、和几张无谓出风头的照像以外、试问、这种编制于读者有什么益处(见《道义之交》特刊)、这是何等光明的话、所以我们一翻开《道义之交》的特刊来、非但看不到讣告式传记、就是舆论一栏都没有、可见他们的特刊是专为艺术的、并不是为广告的、后来师毅走了、换了一位编辑先生、成绩如何呢、请看《难为了妹妹》和《上海之夜》两本特刊就知道、非但添了舆论一栏、互相吹牛皮的传记和照片也数见不鲜、甚至于正文的页数、还不如报纸上剪下来的批评页数多、甚至于《上海之夜》连一张目录都没有、前后一比、相差未免太甚、虽不必一定要再请师毅来编、却希望编辑先生能看看师毅的样。

奇怪、神州变得真是太快了、但是要恢复也不是难事、只要能采纳这三条忠告。

(原载《爱丝》第25号 1926年9月7日)

神 州 派

顾肯夫

余之未入神州也、闻有言神州派者、神州曷为而有派、此人之所欲知也、夫派之成、必有其特殊之精神、与人异者、神州之所以成派、其特殊之精神、果何在乎。

大抵人之言神州派者、言其作品之精神、神州之作品、不尚浮华、而惟主义是崇、其所采主义、不为格言式之提倡、而自能收提倡之效、其他如海上靡靡之习、纸醉金迷之状、神州之作品、不常见焉、即或有之、决非赖以号召者比也、故神州之作品、观众之狂热、或不如人、而观者当之、亦辄留恋不去、盖神州之作者、不尚以一时猛烈之刺戟、而惟以潜移默化之长也。

公司之组织、其简单如以前之神州、其以一公司为一派、自是常理、今者、神州已分其职员为数组、各凭其研究所得、以贡献于社会、则各人之研究不同、其派别亦将不同、则是所谓神州派者、将综合各人之派以为派、其愈能得社会之欢迎、可以预知之也、若近之《难为了妹妹》及将近出演之《上海之夜》、是皆后期神州派、而与以前之神州派有异者也。

然余之所谓神州派者、犹别有说、盖作品之精神、固足以成派、而其办事之精神、亦特成一派、余也不才、于上海各影片公司、率皆接近、初入神州、便觉其空气有异于人、工作休息之时、皆知自检、其斤斤不苟之状、人或将笑其岸然道貌、然余窃谓处今日影戏潮流中、非顽固不足以自守、亦神州派之特殊精神、愿神州永保守之。

(原载神州公司特刊第3期《难为了妹妹》 1926年)

明星影片得观众信仰的原因

秋 云

明星影片公司在国产电影业中、说起资格来、要算第一了、近年所出的影片、几乎占国产影片产额三分之二、每张影片出世、无论平庸的、特殊的、卖座的成绩、都比较的优美、譬如像《空谷兰》一戏、专就上海一埠论、一共卖得二万多块钱、就是拿一百万成本的欧美巨片来相比、也不见得逊色、但是明星公司的影片、到底具有多大的优点、可以吸引观众像这样发狂呢、这是很可研究的一个问题、也是他们同业们很注意的一点、至于影片的本身、苟用艺术的眼光去评判它、当然也有许多不满意的地方、但是据一般思想卓越鉴别精明的观众评论起来、明星公司的影片能鼓动观众的缘故、一言蔽之、剧情曲折入胜表演热闹而已、但是这二句话、细细研究起来、明星影片仍不失工作上的价值、因为影片的主要、是娱乐群众、娱乐的方法就是曲折入胜的剧情、凡是舞台上的戏剧无论唱的做的白话的、都要有曲折入胜的剧情、才能使观众久坐不倦、用全副精神、注意台上的演艺、演艺的优拙、固然出于演员、但是表情举止与夫白口歌唱、仍然不能逾出剧本的范围、在电影里的剧情、因为没有白口歌唱的助力、于剧情本身尤其着重、现在明星公司的出品、既然在剧情上、能于曲折入胜见信于人、当然可以吸引观众了、剧情既然曲折入胜、而于演员之表情上、或是感于呆滞、或是病于枯涩、或是过火勉强、那末都不能显示表情上的精采、并且把原有曲折入胜的剧情、也蔽暗无色、在电影人才寥落的国产电影业中、必要有不学无术的演员、做得像新大陆银幕明星的艺术、一样细腻而有味、当然是一桩办不到的事、倘然任他们汗牛充栋的混下去、既然没有能提高他们的生活、那光辉宏大的国产电影业、也要被他们所断丧殆尽了、照这样高难低不就的中国电影艺术、怎样可以融和、在融和的方法里、一面也叫□小的电影演员得些艺术上的经验、那末舍表情热闹外、没有别的妙法了、怎样叫做表情热闹、就是循剧情的范围、加上几张精劲悦目的幕景、使演员的表情、得悦目幕景的衬托、呈露若干反感、若是不但好使扮演者不受艺术艰难的束缚、而观众亦得以娱乐、可是悦目的幕景、并非专指宏丽伟大的厅事、幽茜清逸的亭园、那一几一凳以致演员的衣著、都含有密切的关系、此外又须在分幕穿插二层上、用缜密的眼光去支配、这都

是导演的工作、非在下的刻版文章可以断定而言之、明星公司的出品、都能在这几点上用深刻的工夫、所以得有今日的基础、我为此文并非要恭维明星公司、实因社会上一般人不知个中原由、迷信明星公司的幸运、其实也是工作上的一些贡献、评非空谈艺术的评论家可同日而语也。

(原载《申报》“本埠增刊” 1926年10月9日)

长城派影片所给我的印象

何心冷

在上海这样繁华的都市里住了几年，眼睛里所见的都是些浓装艳抹的妇女，五光十色的高楼，耳朵里所听到的，不是那辘辘不绝的轮声，便是那咿哑嘈杂的歌乐，尤其是软红十丈，尽是些黄金气色，整天便薰得头昏脑胀。偶而偷得几日的消停，溜到西子湖边，看看湖光山色，听听竹浪松风，竟把那万斛浊尘，洗得个干干净净！并且觉得那班逍遥湖上，徜徉山林的闲人，个个都像是陆地神仙一般，像我这样的俗人，也竟恋恋不肯离开，并不是我的风雅，实在因为这幽雅高尚的景致，确有使人留恋的价值。

像春潮怒涨般的上海影戏事业，差不多将上海人的脑里灌了个满，张张报上刊着明星的照片，人人嘴里谈着明星的轶事，可是明星越多，我反而觉得上海地方格外弄得黑暗了。影戏公司一家家的开办，一张张影片继续的摄制，听听他的名字，足以使那班碧眼虬髯儿吓上一跳，以为中国的影戏再有几年，就要赶上他们。可是瞧瞧他们的实际，除掉几家认真做着的，出品还可以看看。除此之外，都是有影无戏，再不然就是无声的新剧。他们办影戏事业的动机是“有趣”，他们摄制影片的目的是“赚钱”。他们的结果，便像在闹市里开着飞快的汽车乱跑，不是随处撞伤了路人，便是自己将车子弄得毁了，实在是非常危险。

长城画片公司在中国影戏界并不算是一个成功者，可是不失为一个影戏事业中的努力者。他们的特点，是“少说空话，多做实事”。所以我们并不瞧见他们有怎么大规模的宣传，只是闷声不响的往前做，好像是一班谈得天花乱坠，妆得妖妖娆娆的女客中间，座着一位沉默寡言的小姐，也值得使一般人注意。

长城公司所出的影片，在上海的影戏界中，自成一派，所以我便武断的替他们定了个长城派的名称。长城派影片的剧旨，剧情差不多总是努力站在社会的前面的。他们的主张，是想用影戏来提高社会的，所以不大肯去迁就社会。因为这一点，在虚糜的上海社会里，长城派影片并不能得到群众热烈的欢迎。

长城第一次出品《弃妇》，是描写妇女职业问题的，将女子在家庭中的处境之难，出外就事被人家羞辱的难堪，投身社会后所历的痛苦，逼出“女子不能不谋职业独立”

的一条路。这是给中国女界的一个良好的指导。

长城第二次出品《摘星之女》，是描写恋爱问题的。整个的戏剧里，充满了牺牲的精神，这是因为现代社会里很难找出真正了解恋爱的人。可是一班青年男女，却只是盲目地狂喝着，它所负的使命，便是指示群众“能牺牲者才是真爱”。

长城第三次出品《春闺梦里人》，是描写非战问题的。从一个家庭间的痛苦，替无数从事内争冤枉牺牲者大声疾呼，用至情的流露去感动观众，养成群众厌恶战争的心理。

长城第四次出品《爱情的玩偶》，是描写婚姻问题的。因为中国社会的习惯，虽然知道婚姻是“终身大事”，可是当它是一件人生重要关键的事去做的却很少。于是不得不勉强与不相爱者去结婚，造成家庭间的不幸，真是相爱者却千磨百折，受尽了痛苦，跑上了消极的路。所以《爱神的玩偶》，将两种痛苦很深刻的描写出来，警告一班掌那婚姻之权的一班家长们。

长城第五次出品《一串珍珠》，是描写道德问题的。写女子因为贪图虚荣而造成了丈夫的罪恶，写男子因为要博女子的欢心而做出卑下的行为，可是结果他们都忏悔了。这是提倡“容纳忏悔的精神”，替社会上一般偶而失足的人，寻出一条自新之路。

现在映演的《伪君子》，又是一出描写社会问题的影戏，对社会上一班戴着仁义道德的假面具的绅士们下了一个动员令，用新青年的毅力，去打倒那根深蒂固的恶势力，是改造社会的一剂良药。

所以我觉得长城派影片所给我的印象，实在是一种超人的艺术。

因此我又希望长城派的影片，总要始终站在社会的前面，不但是继续拉着社会前进，还要时时回头瞧瞧，瞧瞧和社会的距离。

（原载长城画片公司特刊《伪君子》 1926年）

谈谈开心的三笑片

不开心

我的确承认徐卓呆是文坛上的笑匠、汪优游是舞台上的笑匠、但是我绝对不敢承认他俩是银幕上的笑匠、并非我不肯替他俩捧场、有意喝倒采、老实说句话、实在那三张笑片(他们自命为笑片、我也姑且叫它笑片、照我的意思、不必叫它什么笑片或哭片、还是爽爽快快地叫它影片就是了、因为片子是有了、但是笑的成分却没有包含着、然而影子倒还有几个、所以影片两字、觉得名副其实呢)——《爱情的肥料》、《临时公馆》、《隐身衣》——太对不起我们看客了、这篇东西决不是评论、这点要请开心公司和阅者诸君明了的、揭开天窗说亮话、那《爱情的肥料》、《临时公馆》和《隐身衣》三张片子、没有半点评论的价值、至于我呢、对于评影确是门外汉、没有批评的资格、所以这里所讲的无非是外行人说外行话罢了。

这三张笑片里凡出外或入内的地方必定经过大门、这未免太不经济了、或者说、影戏贵乎写实、请问那一个人出外入内能不经过大门、难道会插翼飞进飞出吗、这样说来那末徐汪二君、真是得着影戏三昧了。

在《爱情的肥料》一片里、某君(忘其名)听见店里的人说、偷东西的是往自己家里进去的、就晓得是自己的老婆、也没有经过一番调查、马上摸出钱来照值赔偿、这种情形、请问是否合于情理、或者说、笑片可以不管情理合不合、只须引人发笑就是了、那末我未尝听见全场上有一人笑过、难道是看客联盟不笑吗、还有长短夫妻在客面前频频接吻、视若常事、试问中国是否有这种举动、而又不能引看客发一笑、那末何必这样丧心病狂底描写呢、咳。

在《隐身衣》一张里、便壶当酒壶、粪簸当帽子、扫帚当扇子、真是龌龊得不堪、只能引一般稚子的一笑、我想在他们自己一定非常快活、以为是成功了、哈哈、面皮未免太厚了。

讲到这三张片子里演员、更不值得来谈、就是主角汪优游、半点表情都没有、除了推推眉毛摆摆头以外、就没有什么了、至于滑稽的表演、更讲不到了。

他们公司的命名叫做开心、但是我们看了不觉得一些开心、这开心两字太欺骗看

客了、或者这开心二字是对他们自己说的、你瞧、他们的家里不是装满了袁项城的头吗、哦、原来他们已经开心了、但是我希望开心朋友、不要只顾自己、不顾看客、也须给我们看客开心开心呵。

（原载《影戏世界》 1926 年第 11 期）

我之“上海影戏公司”观

煦 昌

我已看见了不止上海影戏公司的出品、同时也看见了不止但君杜宇的作品、我觉得他们像别的公司一样、也有一种特殊的精神、包含在他们的每张影片里面。

以我国目前影戏事业之幼稚、上海影戏事业、当然也逃不了这个情形、但是我觉得他们能自知其幼稚、而从事于临摹、譬如一个小孩子学习字、抓起笔来就写对子、自然不会讨好、还是把一张现成的字样、依着仔仔细细地临摹、倒还能具体而微、上海影戏公司能有这种眼光、不事好高骛远、确是他们有识见的地方。

要是只知临摹、而一味地直描、简直是描字、不是临摹了、上海影戏公司又能运用他自己的心思、来支配全剧、这便是他们的长处、我们看了他们以前的出品、很显而易见的、可以看出他们的临摹性、然而我们的趣味、仍是非常浓厚、这是因他们能运用自己的思想之故。

对于摄影一节、上海影戏公司、也有特殊的精采、但君杜宇本是个美术家、也能运用他画在画上的美、来摄入影片、美的情感自然丰富了、我们每看到上海影戏公司的出品、错不多都受过这种感觉、他们影片上的配光、虽不如外国制片公司般的设备完全、可是他们善用巧思、确能一丝不苟、布景方法、亦丰富地含有美性、我觉到他们的摄制影片、是肯用功夫、肯费心思的、不是模模糊糊的、这是他们唯一的长处。

(原载《上海》 1926年第3期)

摄古剧不是旧脑筋

邹冰蝉

一国有一国底风土人情、可是甲国凭在把乙国底风土人情捏造出来、再使乙国人知道、不啻班门弄斧、来自暴其丑罢、然而竟惑于一时了、那末终久总要归于失败的、或者反过来骗骗甲国的本国人、那末甲国人又何不去直接请教乙国人、因为你是一个贗鼎呀、目下中国的影片事业、也是犯了同上述的一个毛病、把原有的国粹、不一幕一幕的来表现、反东施效颦的来着两套西装、说几句西话、摄几处洋房、映几套西式家伙、跳跳舞、吃吃大菜、甚而强挪几个欧美人、拍在片子里、等到一出映片子的日脚、皇皇的中华名片几个大字、赫然的在报纸上呈露出来、还要加上两个特号字叫做国产、唉、侮蔑了这国产两个特号字了。

所以美国国家第一影片公司、专摄演中古及近古的国剧、尤禁摄演摭拾一二其它国家的戏剧、现在它家的任何一种片子、一到异国开映、总是异口同风的称许它是代表国家个性的、也没有一国不欢迎到极点的。

我中国的天一影片公司于最近时期内、励精图治、的确是别创一格、不同流合污的、尤其是努力它摄映国粹的工作、似乎脱胎于美国国家第一影片公司、而又欲与之抗衡的一般、但现在非难者亦委实不少、动辄诋它是不合潮流、是旧脑筋、这种片子摄出来有谁要看呀、居然有若干的盲从附和者、我说、现代的新潮流和新脑筋、无非是些自由恋爱、男女同学等等、试看它摄演的片子、那一种不合现代的潮流和脑筋、前之《梁山伯祝英台》、是含蓄着男女同学的、今之《珍珠塔》、是暗射着自由恋爱的、非难者和盲从附和者、一方面固然是事业进行上的障碍品、一方面却未尝不是进取上的督促人、总之、代表国家的个性、是大前提、还希望用出全副的毅力、放大的眼光、尽力进行。

(原载天一公司特刊第8期《珍珠塔》号 1926年)

我之天一影片论

余云叟

天一公司、近来大事设备、锐意振新、起象之勃兴、营业之发展、内容之巩固、外界之扩充、居然超卓一家、蔚成大观、其騷騷乎之天势、差足与海上电影界一较雄长、虽有诋毁之者、纵也不得目之为退化、而一笔抹煞之耶、盖自去春创办以还、仅逾一载、而出品已有七次之夥、辉煌成绩、昭昭在人耳目、试观近来海上影片公司创设之繁、虽云风靡盛极、然皆徒自夸耀、其初也、声势浩大、到处宣传、以为出片之佳、舍我其谁、继则萎靡颓唐、岌岌不可终日、终则欲维不能、势而至于鸟兽星散、任刃瓦解、推厥原由、实皆不知艺术为何等事、更不从艺术上之着想、而好高骛远、虚掷浪费、不求实事、就是而行、以致制片不良、行销无路、不旋瞬而销声匿迹、一蹶而不能复振、耳目所过、时有见闻、殊亦毋容为之讳言、不佞鉴于天一公司之前途、正大有足为、于我中国电影艺术界、放一异彩、至可庆幸、爰将历次出片、名意所在、表而出之、于事实上不无记载之足述耶。

《立地成佛》、首次出品也、剧中以惩暴警恶为要素、打破贫富阶级为主体、砭奢戒侈为前提、兵工作路为依归、当兹国事焚乱、世风不古、民生憔悴、蕉苻遍起、军阀只知攘权夺利、政客好为鼓簧是非、纲纪扫地、人格堕落、苟从斯片而觉悟之、竞效之、则交通一便、百业振兴、岂非策国光于富强之道、故剧中移晨钟暮鼓之义、用佛理以点悟世人、其裨益于世道人心、不可谓非无济于事也。

《女侠李飞飞》一片出、实足引起二万万女同胞义侠之怀、盖女而有侠、世未必无其人、特鲜如凤毛麟角耳、剧中如拯救慧珠时、慷慨之气、堪增巾帼蛾眉之光、其有造于女界、慈善动惜之心、振奋自拔之志、令人有飞舞磅礴之概。

《忠孝节义》、为三次创作之片、顾名思义、题旨何等正大、设或市僧牟利之徒、断然不肯编为影剧、必且叱为迂腐之作、其实天生我人、蓄道蕴德、为立身之要本、古今一理、中外同辙、乃近今民性崇尚浮华、骄者淫佚、廉耻道丧、其循忠孝节义四字为绳墨者、天下之大、有几人哉、是则斯片之出、免无病而呻之消、有挽救劫运之功焉。

《夫妻之秘密》一片、目标在维持家庭幸福、增高人道智识、然而名称特奇、未免令人怀疑、综其剧情、清婉而俊逸、涤瑕以荡垢、突梯滑稽、拨邪归正、不佞于此片复何间

然、因是俨然下一断语曰、乐而不淫、殆此之谓欤。

《梁山伯祝英台》乃历史上之名小说也、移花接木、编成影剧、运用之妙、不佞为之心折、既得以表彰千古韵事、亦足重伸当时艳迹、哀感顽艳、兼而有之、无怪乎海上舆论、翕然同誉、不佞曾读钵菴张秋爽先生、咏梁祝韵事诗中碧玉芸窗同案读、梨花小帐对床眠之句、神采栩栩、风雅非常、又福薄难禁奇遇合、嚼残红豆断肠天句、何等悲哀凄切、可谓极才人文章之能事矣、想见该片之见重于当世、未始非电影界之光、亦天一之荣也、以爱情而兼哀情、于剧中丝毫不涉秽褻、而情字又处处不稍脱离、真高尚纯洁之爱情、洵千古之佳传、编为影剧、谁曰不宜者哉。

《白蛇传》一片、极参透玄机之妙、尽神怪奇丽之事、况天生万物、是有灵心、恩义二字、至为天地之正气、人类之至质、即物类亦未必不知不觉、懵懵泯灭者也、其假影片以表蛇妖之义者、要不过借题发挥耳、世有忘恩负义之辈、视此义妖传、能有愧五中否、有心人固别有怀抱、岂仅可以影剧视之乎、吊古伤今、藉劝世人、好生之德、其意其义、犹善且美、堪称佳构也。

者番《电影女明星》一片出、更可想见银幕艺术、非一蹴即就、要知明星头衔之由来、须经过几许辛苦、领会多种艺术、果有出人头地之处、方得名符其实、顾近来电影明星之滥、多如过江之鲫、然优者固未尝无人、惟劣者亦正复不鲜、但劣者能得明星之头衔、全赖买笑交际之得力、与夫佻荡淫靡之所成、不惜声誉浪籍、秽德彰闻、置艺术真谛于邈然、好修饰妖娆以自矜、此《电影女明星》之片、所由摄也、一以鉴别艺术之优劣、注重明星之品格、便将幕中之情理、一一透露而阐扬之、当此影潮澎湃之时、若不力事矫正、势必至推翻而后已、是以编此影剧中影剧者、其匡扶电影艺术之心、昭然若揭、是则好摄鼓靡淫词之片者、予一正当之纠正、俾电影界得人光明之途径、增高演员人格、其有功于电影界、功岂浅鲜哉。

今继《电影女明星》之后者、为稗史影剧《珍珠塔》、该片与《梁祝痛史》、《义妖白蛇传》、同为弹词小说、而情节则大相悬殊、片中表演方卿落魄之时、志士末路、使后世怀才不遇者、皆为之一洒同情之泪、迨后鳌头独占、荣登仕途、则又使寒士扬眉吐气、余如陈璘之宽厚、陈夫人之势利、陈翠娥之贤淑、采萍之伶俐、红云之刁狡、足令观者感动、赠塔逼塔失塔哭塔诸幕、香艳凄恻、宛转缠绵、此种神情、在该片中俱曲曲表出、犹见细腻熨贴、至若方老夫人之颠沛流离、受尽辛苦、及至方卿荣归、母子团聚、苦尽甘来、正所以为贤母者之报、他如毕云显、九松亭主、与方阿才夫妻等之仗义扶危、尤足风世、故不佞为斯片之作、实于世道人心裨益多矣。

总之天一历次出片、其所以令人满意者、取其出用意之当、而以影剧艺术、用以规劝浑浊社会之积习、颇为晚近之不易概见耳。

(原载天一公司特刊第8期《珍珠塔》号 1926年)

迁地为良话民新

天 行

民新影片公司自民十五成立以来，已历三载有余，出品如《玉洁冰清》、《巾帼英雄》（即《和平之神》）、《西厢记》、《木兰从军》等，莫不有一种特殊精神，故早已风行一时，久为社会士女所欢迎。而该公司并不因此自封，更精益求精，努力研讨，对于配光布景等，莫不特加注意，是以近来出品，无不突飞猛进，有惊人之成绩，而于今日中国影界占有相当地位也。

在此风雨飘摇之中国影界，能坚志孤诣，勇往直前如民新者固不可多得。而该公司前总理李君应生君以一己公务繁冗，不克专心，恐妨碍公司进行，故于去冬特请该公司黎民伟君为总理，以便专力奋斗处理一切。而李君能力所及，仍复相助。

自新总理接事复，即从事整理扩充，以原有杜美路地址不敷应用，乃觅得法租界福开森路附近，霞飞路底空地十余亩，鸠工自行建筑高大摄影场及办公室宿舍等数十间，并置办最新式机械多种，于今春迁入新址，大事布置，积极进行。

该公司前导演侯曜、万籟天等，均别有他就，故于今春更添聘留美文学电影专家孙瑜为导演，及新自古巴返国之少年美术家高威廉为美术主任，并其他各项人才数十人，分任公司中各部职务；并组织职员会以研究影业上之学术并讨论公司兴革事宜，以利进行；更自建弹子间及组足球队等，为同人娱乐而锻炼身体以训练成为身心完美之得力办事人员。

迁入新址后，内部布置完备，即从事摄制新片《风流剑客》，由孙瑜编剧兼导演，特请高倩苹女士为女主角。女士美丽卓绝，表情之细腻，允为后起之秀。并由高威廉、金焰、刘继群分任三剑客。三君之技术表情，均属上乘。高以冷隽深刻胜，金为南开学生，英俊绝伦，为新进不可多得之小生人才，其表情技术，于该片公映时，必能一鸣惊人，刘为前长城公司之重要角色，历任名片要角，其艺术之深造，自可不待烦言。

尤足称者，《风流剑客》非仅为一热烈浪漫武侠艳情之影片而已，其剧旨高尚，切应今日时势之需，尤为国产影片中极应提倡者。该剧描写朋友之爱，极为深刻。剧中述异姓结拜兄弟三人，友爱綦笃，后因爱一女子，友谊遂生裂痕；初而猜疑，继则冲

突；终至决裂，决裂之余，又互愿牺牲自己以全友爱；后大难当前，匪军突至，村人怯于势，欲屈从其命，纳金银女子以自全，众剑客力反众议，主张与匪决战，集村人慷慨演说，激起义愤，誓与匪死抗，匪势猛烈，当者无幸免，三剑客互相争死，挥戈前奔，卒能逐去强徒，流血以谢村人。其一种反抗精神，百折不挠之血气，实为中国现时之急应振起者。导演孙瑜，本其宿学与影业经验演编成此热烈武勇动人心魄之影剧，又使众演员各得发展其表演天才，演来痛快淋漓。现该片摄制已竣，不日当即与国内外人士相见于银幕也。

（原载《影戏杂志》 1929 年第 1 卷第 1 期）

今后的明星公司

笔 花

国产影片怎样没长进、国产影片怎样没进步、一般心直口快的朋友总是口口声声的这样说着、这从表面上看来、似乎不应该摧残这朵含苞未放的花(国产影片)、应当起来提携它、爱护它、然而仔细想来、他们这些不中听的论调、无非是一种口头和笔墨上的忠告、暗地里还是在鼓励国产影片、在明理的制片公司没有不授受这种良药苦口的舆论、努力地促进他们的出品、可是很有几家制片公司不肯回顾头来瞧瞧自己的出品如何、非但不肯从事改革、反把这种忠言当作逆耳、朦朦眈眈的过着、所谓做一日和尚撞一日钟、得过且过、只要有利可图、管它什么、事实是这样、并非我挖苦中国电影界。

近几年来、这些没长进的制片公司、到底同归于尽、淘汰了不少、只剩了几家平时肯争气的制片公司、终究能够立足到现在、二年前、国产影片正闹着古装片的时候、据一般人的推测、以为国产影片势必沦为寿终正寝这句话、后来从古装片而闹到神怪、武侠这类影片、说也奇怪、在这个时期、好像打了一下吗啡针、可是不多几时、终究得不到社会的信仰和观众的同情、几乎危险到万分、如今神怪、武侠这种片子已经落伍了、各公司于是出其全力从事于有声影片、注重含有艺术化的表情和置景、这才算是从悬崖勒马中得到国产影片的一线曙光、足使我们额手相庆的。

明星公司不消谈得在中国电影界已有悠久的历史、相当的成绩、可以称他一声中国制片公司的先进、老牌子、老资格、当之无愧、但是他们饱经风霜、备尝艰苦、其间不知经过了若干次的奋斗、才能达到现在的地位、以前他们也曾拍过古装、神怪、武侠这类片子、现在呢、他们已经觉悟了、所谓不惜重金牺牲一切的用全副精神贯注在艺术化的有声片和无声片、《歌女红牡丹》的成绩、已经不差、然而他们还认为不满意、于是摄制较《歌女红牡丹》更好的《如此天堂》、又因美中不足、更进一步拍那美的颜色(Multi Color)的《啼笑姻缘》、这是今后明星公司已在进步的第一点。

明星公司历年所拍的影片、不下百部、在这百部影片里面、我也不敢说部部惊人、说句良心话、还是一部一部的在继续地进步、从《孤儿救祖记》而《空谷兰》、《梅花落》、

《碎琴楼》、《桃花湖》等片、看过的人、没有一个不称赞一声好、因此在这叫好声中又产生出一部费时年余、耗资巨万、既伟大、又壮观的《红泪影》、好在不久快要公映、我料看过《红泪影》的、一定要在叫好声中又要夹着一种鼓掌声、这是今后明星公司已在进步的第三点。

其他还有三部值得注意的影片、是张石川导演的《生死夫妻》、程步高导演的《一个上海小姐》、徐欣夫导演的《谁是英雄》、都是他们聚精会神、勾心斗角的出品、这是今后明星公司已在进步的第三点。

以上三点、都从事实而谈、绝没有半点偏见、好在本刊是向来主张公开、况且宗旨是提倡国产影片、也不滥捧、也不瞎骂、觉得放弃了这正在努力地进步的明星公司、不稍稍加以安慰、良心上是过不去的、所以我这篇文章、一半是鼓励明星公司、一半是要希望明星公司在进步中谋进步、那才不愧为中国制片公司中的领袖。

(原载《影戏生活》 1931 年第 1 卷第 35 期)

顾影闲评

木 公

近来上海影戏日形发达、社会对于此事、亦渐知其兴味、然余观外国影戏、除所谓卓别灵等滑稽剧时尚解颐外、其余各种侦探长片、则颇倦于往观、盖以其情节虽逼真、武工虽卓绝、而千篇一律、一次寓目后即味同嚼蜡、日者影戏研究社有自摄《闫瑞生》影片、假夏令配克园开演、余寓址相距匪远、儿子等均亟往扩眼界、遂于星期六夜携之往观、然余意中、窃谓亦仅犹各舞台之闫瑞生、不过稍加以实地布景而已、不意开幕后一切布置均与西仿、殊与各舞台之乱七八糟者、不可同日而语、国人自摄影片、竟能臻此境界、殊出意料之外、于此见我国人对于泰西新学术、而皆未肯深致其心力耳、果能如此事之精研日进、安见不能与西人并驾其驱哉、余又因此而联想及科学家、资本家、农业家、实业家、以及目前最出风头之交易所创始家、信托公司发明家、人人胥能如此事之精研日进、则不特向日袭人皮毛之耻可雪、而亚东大陆之黄祸、终有令西人认为事实之一日矣、此就该社艺术上而言也、至于此剧中之情节、编制尚紧凑、演男女各员、均能适如其分、就中主要而最精采者、为饰闫之陈君、神情状态、活画一堕落青年、观之殊足发人深省、至于面目相类真闫、尤其余事、其它如吴方、如莲英、如保文母、如闫之母及岳丈的乳母、如包探、如会审官、如小林、题红二人、亦尚胜任、顾略有美中不足者数处、今亦姑为录出、愿与该社商榷焉。

欧美影戏、凡车船必真实开行、绝不含混、此片有数处、车已开而轮不转是最露破绽处、又如外国影戏、偶作字时必须认真书写、此片中除闫在捕房于供单上举笔略书、及饰领事之西人、亦举办真书外、其审判厅与铜山县公案旁之速记、若画数圈、即算了事、未免如旧剧之草率、又如麦田中相验、其检验吏之手续、亦似太简单、盖当日以关系人命之事、断不能如此草率了事、且莲英遗物、尚有最重要之发髻及金簪、亦不仅鞋与裤带也、又如饰莲保文母者、似系一男社员、表演虽属不差、而形容服饰、望而知其为保文、且时暗露笑容、凉扮演时亦忍俊不禁、又如闫在余山脱逃时、泗水者似另为一、虽无不可、然上岸后闫之遍身应淋漓尽致、不能于窃取衣裤时、其衣衫尚有随时飘动之状、又闫为教徒、鄙意其在狱梦莲后、天良发现、若再加跪地作忏悔状、于剧情似

更周密也、又如说明书为仲明剧中之情节、断不可与剧情稍有出入、如曰所当题红之戒、说明谓为六百元、而幕中则系六百两当票、又如说明谓乳母在邻家闲谈露风、而幕中则中系包探先向邻妇探问、其乳母适亦入门、致被邻妇指明被获、又如说明谓闫至余山求救、而神父斥之、幕中亦无会见神父一节、余于英文不甚明了、然汉文中的剧情参差者如此、英文恐亦不急、似应一律改为一致、方称尽美、总之余对于此事、极表赞美、以上所商、亦仅有策勉之心、绝无吹求之意、未审识该社诸君、其以鄙言为河汉否耳。

（原载《申报》 1921 年 7 月 11、12 日）

记《海誓》

鵑

畴昔之夕、冒雨赴静安寺浩灵班、观殷明珠所作影戏《海誓》也、是剧命名颇佳、编者冯小隐君、导演者但杜宇君、但为海上名画师、曾观西方影戏甚多、其成斯剧、实以惨淡经营出之、历时盖半载余矣、情节略谓、一富室女殷福珠者、客舅家与贫画师周迭青相友爱、一夕于途中遇盗、周救之、情乃愈笃、女卒以身相许、并设誓有逾此盟者当蹈海死、诂女既归己家、有表兄赠以明珠、乞婚焉、女为所惑、竟许之、将成礼、忽大悔悟、复奔周、周得耗、怒拒、女出门惘之思投海、会周已于报中得悔婚状、追之于海滨、遂成夫妇、福珠者为殷明珠君、于邂逅画师种花后、泥垢污面投画师被拒、赴海滨投海诸节、表情俱佳、方之西方瑙玛、泰美奇、玛丽壁克福固相差尚远、而与中国《自由花》中之郑美女士则已近似、但愿他日演第二剧时更能精进耳、饰画师者为周湛钦君、亦尚老练、表情以拒绝福珠一节为最、盖面上有戏不落呆诌也、配角如董莲荪君之表兄、贺佩蓉君之周妹、称职而已、布景方面、开幕时为海波滚滚、后段情波亦重、此片颇有西方影戏中风味、惟情波似应插在福珠表兄之前较为妥贴、画师之家闻系临时搭成、略仿西式、外观太草率、内容则陈饰太多、白漆门可不必、矮木床尚称、画师衣冠似亦过精、不肖贫画师、统观全剧、有数处稍嫌模糊、接笋处亦有不妥、闻个中人言、此较第一二次时已修正不少、后此再演当更能使人惬意也、试验工作成绩已如此、前途颇可乐观、吾愿其精益求精勿自馁退、中国之影戏事业或将于此发轫乎。

（原载《申报》 1922年2月4日）

观《孤儿救祖记》后之讨论

肯 夫

明星影片公司昔作《张欣生》、论者非二、余亦尝致不满之辞、昨日新出之《孤儿救祖记》、试映于爱普庐、因往观焉、先是余曾于报端见其所披露之剧情、偶与二三友人谈及、余即曰、读其文宜为佳作、因剧料佳、能使布局有见好处也、然证诸已往、则未敢必、今日一见、始见其进步之速、诚有可以惊人者、非我之所及料也。

余每观我国人自摄之影片、辄少许可、非习观外国影片、而遂以外国影片为影片之绳准也、实以我国自有自摄影片以来、凡其所作、类皆不健全之影戏、所谓有影而无戏者是也、故凡我国影戏之曾映演于银幕之上者、其价值尽等于近日流行于市上之影片玩具、而不良之片、且有可惊之危害、若《孤儿救祖记》者、其足以当中国影片之雏形也。

凡为情节影戏(Feature)者、必不少戏剧(Drama)之性质、戏剧性质维何、即足以感人之情是、故批评影戏者、只须以能否感动为标准、即可以判断此剧之良窳、余历观中国自摄诸片、除《孤儿救祖记》以外、殆未有使我发生丝毫之感觉、此我之所以偏重《孤儿救祖记》也。

欧美情节剧之足以感动观众者、惟二端、一曰男女之爱、一曰母子之爱、男女之爱、在中国描写、以现在中国男女社交之多障碍、故颇属不易、斯剧能避难就易、以母子之爱动人、其术甚智、且能表扬我国国民之良善特性、我愿我国影戏观众、予明星公司以赞助、以鼓起其摄制良好影片之精神、并希明星公司诸君、努力向前、循此正轨而进、《孤儿救祖记》之佳处、以愚见所及、当为诸君子所愿闻、亦不以我言为过事吹求耳。

剧情之取材、实可谓影戏之上品、滑稽穿插处、亦多隽妙、惟幕表之写作尚欠经济、盖写作幕表者、可省者即须省之、凡不须表演、而观众已能明了之幕数、若插入其中、不仅劳力伤财、亦足减去全剧之精采、苟能以经济的方法为之、则不惟于布局愈增丘壑、而此片之长、只七千尺已足、多耗此二千尺影片、殊无谓也。

演员之动作表情、导演者须细心详为分晰、使成为若干步骤、然后按其步骤而施

行导演者之职务、若仅以大概告演员、令演员自为之、则临时导演员所发命令、亦必紊乱一如演员、故剧中表情、细观之、往往步骤失宜者、职是故也、影戏虽贵逼真、然垂死人之惨状、切勿摄成近像、程君宫园所饰之杨道培、气绝时之情景、不宜在观众前表演之、盖此种惨酷之影像、易使观众得恶劣之刺激也。

其余如摄影方面、尚须再加研究、圆帘(Iris)与收光环(Fade)须使用得当、风景虽好、不宜因之而多摄、全用圆帘、如此剧开场时之所为、有类于新闻片也、光度之强弱、尚须加以练习、黑白亦欠分明、凡此皆足使良好之影片、减其色彩者也。

化装之彩色、虽尚能应付过去、然仍欠考究、必使天衣无缝、毫无斧凿痕迹斯可矣。

余之此文、纯就其大体而言、若分而缕述之、则继我而评此剧者、当不乏其人、可不俟余之饶舌也。

(原载《申报》 1923年12月19日)

观明星摄制《孤儿救祖记》

舍 予

明星影片公司为中国自制影片之最后发起者、进步神速、吾于《孤儿救祖记》一片观得之、是片计分十本、造意好、演员好、导演与拍摄二职、皆张氏昆仲(烛川伟涛)、未□□外手全片富有影戏色彩、减少新剧动作、光线间有一二房间景稍嫌过足、幕字说明有数幅略厚、是剧取南园景独多、杨富翁身分一切颇能相称、鸛鵒君向以诙谐著名、演此庄庄正剧、亦能丝丝入扣、凡怒恨等表情均一一贴合生色、小秋之余璞、王献斋之陆守敬、均良材也、加入滑稽穿插、为小胖子及顽童画墨、均有趣味、本剧主旨为教孝惩恶劝学、提倡平民小学、杨侄谋图遗产恶徒陆守敬串害等节、均于近社会痛下针砭、故教育会审定认为有益之作、洵足副实、陈义自较其他高尚、而能迎合观众心理、以视舶来品之盗党侦探诸片、为良善也、吾所欲与该公司商榷者、①小学校基金为杨独任、数仅三万、校舍大门既无校牌、而房屋外观微嫌未称、②余璞入学由住屋达校路途荒野而远、亦稍欠妥、③道生坠马似欠自然、④道培行刺时寿昌以爱护童计诚不能避开、但不及同逃、另宝为较近情、以上略举四点、或虑未周、未敢遽是、后数本风景取得仍不无有过滥之弊、致稍欠合鄙见如是、未知道否。

(原载《申报》“自由谈” 1923年12月26日)

评《孤儿救祖记》

陈培森

余素喜影片、而尤嗜我国自制者、历观《红粉骷髅》、《古井重波记》、《莲花落》诸片、俱能满意、近见《孤儿救祖记》、益觉我国影片事业、日有进步、兹将管见所及、略述如下。

(甲)优点 全片结构以贤母教儿、富翁兴学、为恶报应、不涉迷信等为宗旨。

(一)演员表情最佳者、首推饰陆守敬之某君(忘其名)、俨然为一阴险小人、目光炯然、望之令人生畏、演来维妙维肖、实臻上乘。

(二)王汉伦女士饰余蔚如、扮相甚美、貌亦贤淑、教子时之一种悲喜神情、时露于眉宇间、评者或讥其走路难看、未免过甚其辞、第于追奔一段、徒见其全身摇摆、此则当归咎摄影者、用直线摄故也、观舶来片于此等急奔处、什九皆以斜线摄、既无如直线摄全身跳跃之弊、且能增急奔之速率、洵佳法也、望该公司一考虑之。

(三)鹧鸪君饰杨寿昌、体态端重、颇合富翁身份、惟表现喜怒哀乐、似欠毕真。

(四)儿童多活泼、此乃天性使然、饰四岁余璞之小孩、一种天真烂漫、可叹观止。

(五)饰小胖子者、虽属配角、但表情颇佳、最后以绳捆猪、及缚守敬时之一种得意神气、均能使人发噱、说明书中有句云、万恶之陆守敬、其结果乃与猪仔同类、语意深远、实为讽刺社会之佳句。

(六)捉赌时之一种恐惶、颇佳、中有一西装少年、突谓警士曰、我是人外国籍的、你不能捉我、警怒叱曰、无论什么国籍、通通都要捉的、绝妙好辞、痛快之至、足为现今一般临罪改籍者之当头棒喝、惟语气颇不文明、倘外人见之、必将目警士为不知法律之流、故不如改作你在我们辖境内犯罪、我当然有权可以捉你为佳、后少年见威迫不成、继乃利诱、诂该警严词拒绝、此等处、足为我国警界增光。

(七)全片光线明晰、布景清丽、说明语浅显、字笔亦美观、且句句含讽刺、实为全剧生色不少。

(乙)小疵

(一)杨道生在平地驰骋、忽坠地而死、不合情理、宜改为马从树边疾驰而过、忽触

树而坠。

(二)饰杨道培者、面颇忠厚、举止呆木、以演灵敏之滑头少年、实不合、且露齿时觉有漏洞、颇不雅观。

(三)饰蔚如之父者、不挂须已觉苍老、奈偏欲化妆、致时露其破绽、蔡校长之短须亦然。

(四)郑小秋饰余璞、佳、惟有时大踱方步、状似学究先生、在银幕上颇不雅观。

(五)守敬设计害蔚如、饰假蔚如者及与调情之男子、对于事成之后、竟不向道培索酬、似不合。

(六)寿昌帽戴得太高、变为长头、赴校参观时、不着马褂、殊失中国旧礼。

(七)破缸救儿一段、用意佳、惟余璞忽忆四岁时、母授以司马光课、此等摄影、宜在片角昙花一现、无非使观者明了耳、该片竟将十岁余璞不表、大映四岁时读书情形、于是蔚如指以手、余璞诵以口、为时太长、未免不为缸中溺儿计矣。

(八)杨寿昌既不识余璞是己孙、说明亦未尝表过、何以追媳一幕、竟大呼余璞余璞、实不合。

(九)寿昌遇刺呼救及立嘱时、俱不见其如夫人、不合。

(十)某君评夏天人在赌场饰女郎、谓姣小袅娜、柳腰姗姗、扮相较汉伦胜十倍、走路亦颇雅观、惜为配角、只能昙花一现云云、余颇觉其语失实、盖夏之容貌、并不美丽、且眉细眼大、身体魁硕、绝不类妖小女郎、而久坐赌场、并不移步、何以评其走路好看、总之、影片以毕肖为上、今夏以男性扮女性、虽做得体贴入微、总不及女员扮女角之为愈也。

(原载《申报》 1924年3月10、11日)

《古井重波记》之又一评论

是 因

予(投稿者自称)生性喜观影片、尤爱观吾国之影片、惜吾国影片、泰半皆流于鄙陋、非立意不高尚、即布景与光线不善、每因兹而减兴不少、惟近数年来、吾国影戏界之进步、颇有一日千里之势、前见报端、披露《古井重波记》、为傅文豪女士与五龄童但二春君最近之杰作、于本月二十六日、在恩派亚戏院开映、乃亦乘兴耗二小时自修之光阴、冒雨往观焉、至该院时、为时尚早、而场中已无隙地、可见吾人对吾国影片之留意矣。

是剧共分六本、开幕时为一架之艳丽鲜花、正含苞欲吐之时、忽遭狂风猛雨之摧折、仅余落红遍地、满树枯枝而已、虽有护花之铃、亦无可奈何、是不啻将全幕剧情、诉诸阅者。

剧中主人翁娇娜出幕时、始由足部、而渐及全身、妙极、妆饰俭淡、衣服朴素、颇不失柏舟之本色、即遗绣物时、与李拾得送还时、均出自然、毫无故意做作之态、金世得为友人拍照、及李至、共坐草地食物时、亦颇滑稽、迨娇娜与缦珠至、彼等邀伊二人共食谈话之情形、伊等亦落落大方、毫无做作气、难得难得、不过李在缦珠前询娇娜之姓名住址、似涉轻薄、然亦惊爱使然耳、以后李乞娇娜为其刺绣、及为伊讲解小说时、态庄而意温、不失律师资格、五岁小孩福培而亦爱之、宜也、饰胡特者、颇具有纨绔习气、及调笑娇娜而被拒绝、因怒限以三日内付清一年之房金时、斯时胡特右手、仅伸二指(食指与中指)、以予之意、既限以三日、则宜伸三指以示三日、于剧情更加明显、福培持其姊绣品兜售于市、途中适遇胡特、遭其暴虐、此段取意颇佳、后福培破扑满取钱与姊、与偿房金、此段诚与吾国儿童教训不少、李为福培讲龟兔竞走之童话时、表情与童话之意极恰、阅者均不觉神往、宜乎福培小儿、酣然入睡矣、翌日娇娜访李、李为伊改换新装、娇娜前后判若两人、此段意颇勉强、同赴寰球饭店进餐可也、而易新装奚为、李被娇娜拒绝、即怅怅而归、闷闷不乐、忽胡特劫娇娜回家、欲加非礼、即得一吻亦所甘心、而娇娜拚死拒之、此段情景亦极顺自然、及李闻福培来报、即急驰胡家、缘墙登楼、救娇娜出险、后胡等均自高楼跃下、此段颇有冒险尚武之精神、其全剧中最优点、

即李在病中向娇娜露求婚之意、伊不得已、乃将七年前之往事、面诉诸李时、所表现伊七年前与董士格在爱情时代之情景、最为动人、迨董罹病时、娇娜坐病榻前、与手中之小儿、呜呜对泣时、此段表情、极其悲痛、当娇娜方历诉隐衷之时、胡特忽挟刀复仇、李竟被害、而福培匿于椅后、见胡杀李、其小拳紧握、怒不可遏、予意但君在全剧中、此时为最有精采、后福培亦中刃仰地、胡更劫娇娜、彼此方卧于地、以死力争、斯时福培忽苏、盖福培并未中刃、因中刃处、适中其与邻女嬉戏时劫得之地黄牛、是可见此剧用心之细、后福培授娇娜以刃、而胡特亦随李同归于尽、幕尾为一华表矗立、墓木森森、娇娜手携福培共泣于前、此段较前与董诀别时、更为哀惨也。

（原载《申报》 1923 年 5 月 7 日）

评论《荒山得金》之拾允

蔡引之

又商务印书馆最近摄成之《荒山得金》影片、开映于恩派亚、昨晚往观、归来百感纷集、几不克成眠、晨起仍觉深印于脑海、因草此投稿于《申报》。

此片剧本、脱胎于《今古奇观》中之《莲花落》、情节悲欢俱备、构造颇佳、第一本中宋金郎作乞丐之化装、尚佳、惟表情尚欠自然、乞头凶暴之容、表情极佳、堪作社会之写真、船户刘有全携金郎至船、洗面更衣、幕数太多、表示二三幕足矣、刘宜春及刘有全夫妇扮相颇合身分、议婚一节、有全夫妇讯问宜春、宜春宜有一种心许表示、宜春金郎为夫妇二年之久、应摄入几幕平日情笃亲爱轶事、为后日宜春求父寻夫之引线、第三本中宜春在船急病、金郎夜半请医、时在深夜、医寓之门、何能一推即入、医生在床、安可一拉就走、此节构造及导演者均未免粗忽、斯片减色不少、有全弃金郎于荒山、宜春知之、求父往访未遇、应有晕倒之表示、不宜哭泣了事、第五本中宜春在船用餐、思夫之时、应泣而思、思而泣、不宜如小孩为父母所责而号哭之状、留园对面相遇、亦应有一种难言之表情、金郎在船、向有全索破帽、及引用有全昔已日诫之语以诫仆一节、造意极佳、惜表情尚欠缺耳、全片光线尚觉清晰、惟较上海影片公司之《古井重波记》、似觉减色、说明太多、文字太小、均宜改良、闻主事鲍君、留美专攻斯学、今我国制片公司林立、而较有实力者、首推商务、深望鲍君尽力改良、登完美之域、为我国影片界开一新纪元也。

(原载《申报》 1923年6月19日)

《弃儿》影片之新评

松 庐

(一)情节 是片情节离奇、结构奇特、惟以其离奇复杂、致记忆力薄弱者、脑海中不能呈有深刻之影像、是大足减损是片之价值也、而其结构处、亦每多出乎情理之外者、如邢珍蛰居乡僻、表固朴陋、貌亦平平、而金子昌骤见之下、即若是之倾倒、殆其中有所谓孽缘在欤、弃儿碎瓶遭责、适遇卜奇上前劝解、乃弃儿对此平生素昧之人、即肯随之逃遁、岂天性使然也哉、其他如弃儿长至六岁、犹未一述其名、及后之夤夜追踪、入屋救女、又慧珠在汽车中见弃儿、而即下车慰问等等、均于情理上有所不符也。

(二)表演 是片之主角角色、完全为但二春一人也、以一数龄之幼童、而能玩身银幕、博群众之叹赏、设非天资过人、曷能臻此、将来力求精进、其前途诚未可限量也、其饰弃儿也、一种烂漫天真、活泼之态、处处滑稽可人、观其一举一动、座客莫不为之哄堂、初场蹲坐篱边、观邻女食饼时、馋涎欲滴、演来神气绝佳、既而助其小友、设计报仇、尤称佳妙、饰此小友者、观其年方可四五龄、而其神情举止、亦能妙在自然、初为邻儿欺负时、一种可怜之状、演来维妙维肖、及弃儿示以计时、复破涕为笑、及见复仇告成、乃欣极而跳跃、洵属神童也、次场奉命沽油、途遇其仇、一种精神勃勃之状、亦颇足引人发噱、及瓶碎惧责、泣于道左、厥状亦佳、惟慧珠衣服艳华、亦下坐于草地、实一小疵耳、弃儿既得番饼一枚、顿乃破涕为笑、复以手招慧珠、座客观至此时、莫不为之哄堂、遭责奔逃、以及随卜遁走等幕、亦均活泼可喜、而路人拦住陆姬一幕、尤觉滑稽可噱、在茶肆中渴极思饮时之表情、佳绝、少时拾地上铜元、掷请桌上、此幕似脱胎于罗克之某片中、然此本属穿插者、固无伤也、偷食一幕、虽足令人发噱、然此等处实能引起儿童之不肖、余意不如删去为佳、及入金氏家时、复能引金叔之乐、此等处可增起儿童之聪颖、学陈生姿态一幕、真能毕肖尽至、演至此时、座客鼓掌如雷、慧珠与弃儿挑花巾为戏、以及与阿招抢小洋团等幕、均洽合小儿女动作、颇足耐人寻味、弃儿既睡之后、忽忆及日间之小洋团、亟起而搜寻、以及穿衣不能入其袖等幕、演来堪称佳绝、及见卜奇窃金宅之物也、乃跪而求之、此等处实足表示儿童纯善之天性、及后闻慧珠之出走也、乃亟起而追之、其忠勇诚非常人所能及、惟截去其出门一幕、殊略有不妥耳、

既无荒山深林、复不稍减其余勇、又力奔至山顶古寺相询、虽力竭而少憩、犹不稍灰其心志、可嘉可敬、末幕帮卜击吴一幕、既扶卜外出、复奋身入内救女、其忠勇之气概、虽壮健之男子不逮也、金子昌之与邢珍相遇时也、表情殊属欠佳、及与邢珍发生反目时、不怒而反微笑、神情亦不自然、邢珍本一乡村之女、而一入城市、即露浮荡之态、再入金宅时、却又一变而有大家风范、前后变易、亦殊太快、卜奇当在乡村时、其举止恰合村农状态、及流为贼党、则又颇合窃贼之身分、表演颇佳、吴惠之为贼也、为汽车夫也、从未一易其衣、似属欠妥、陈生性虽轻浮、而面露正气、恰合公子身分、金慧珠初衣日装、既而复时易其服、亦合富女身分、其他如马彪、陆姬、巡警、金叔等、均尚无大瑕可击、总之、此片之所注重者、完全为弃儿一角、其他之配角、殊无足多赘也。

(三)说明 是片之说明、亦颇有欠妥处者、如卜奇以弃儿托陆姬抚养时、乃曰、大概是人家不留心而遗在路上的、此名大觉荒诞、不如改为大概是什么人家的私生子、而抛弃在路上的吧、又卜奇在惊慌失措之际、骤见邢珍而即询曰、你肚中带去的儿子那里去了、亦微有不妥、不如改为你原来在这里呀、真害我找得好苦啊为佳、以及弃儿与卜奇遇、与邢珍遇、均乏恳挚之语、而能使人感动者、以上所述、固为其失妥者、然其中有精彩者、固亦颇不乏也、如弃儿听卜奇言、我也没有去处时、即曰、你也打碎油瓶了吗、又如弃儿见金叔之表练时、即曰、可惜我那只小狗没有了、不然倒可以拴在他身上、又如弃儿之至古寺问询时、弃儿问以可有一个很标致的姑娘到这里来吗、而此香火即对以我们这里有一个老太婆等、均滑稽可致、耐人寻味、大足为此剧增高价值者也。

(四)布景 此片之布景、洵足称各影片冠、余知非但杜宇君之富于美术思想者、决难臻此也、初幕乡村篱落、小犬一头、奔走于桥梁之上、公鸡一只、觅食于麦场之上、次幕花田摘棉、小羊二头、噉食于田根之旁、此等实地村景、洵可增人兴趣、至于金宅之门庭轩宇气昂、室中陈设精雅、均属不恶、而末幕荒山深林古寺晓日等、均有引人入胜之妙、而火焚败屋一幕、尤荧荧令人生惧、诚佳绝矣。

其他如邢珍随子昌遁时、载去逃亡一幕、卜奇至诚中觅妻一幕、亦经截去、均宜补出之、而免有漏去之识也、综观是片、其情节之感人、则雅不若《孤儿救祖记》、而其滑稽之处、能使人发出自然之笑、则又远非其他各片所能及也。

(原载《申报》1924年1月31日)

《好兄弟》影片述评

商务印书馆之《好兄弟》影片、分十卷、剧情以男女之爱为经、以手足之情为纬、前半淡而有味、入后紧切、令人兴高而采烈、情节前呼后应、一气贯通、无别生枝节之病、导演摄影、多得其法、开始之第一幕、映出一朵鲜花、两手争攀、花忽化为利刃、掌心被伤流血、既而弃刀落地、两手紧握、即此一幕、已把全剧写尽、以鲜花比绯兰、借利刃以写世间女子、曹氏兄弟、因绯兰而精神受伤、即掌心因刀戳而流血也、卒能翻然觉悟、复全手足之情、不啻为世间之恶兄弟、当头一棒、其寓意之深、有如是者。

全剧悲处、令人酸鼻、喜处令人捧腹、导演得法、光线刚柔合度、而以求婚之夜景、救弟出水之背景为最精致、夕阳衔山、皓月当空、尤有美术上的美、此未始非自制影片进步之现象也、间或演员有不能以造意者之心相一一表出、然亦不足为病、盖我国电影事业、方萌之时、能有如是之成绩、已非易易、万不能吹毛求疵使其灰心、而在演员方面、不可自负明星、止此而已、我是盼望自制影片发达之一人、深望抵制侮辱我国民族之外国影片、影片产额可以增多、始无不敷应用之憾、今沪上影片公司、不下十余家、而产片寥寥、无多生气、余不禁为影戏前途悲、凡事须以精力做去、未有不收效者、嗣后深望各影片家、能连出好片也(蒋则民)。

此片以爱为骨、描写爱力之大、不脱一真字、惟其真也、纵酗酒、豪博、堕落、轻生、均悍然不顾、卒之两性之爱、不敌兄弟之爱、弟以杀身殉爱、兄以爱弟忘情、两人至此、心地湛然、光明极矣、此种情节、入情入理、最足感人、其精细处、如康道慕恋绯兰、不特脑海中有绯兰、睡梦中有绯兰、即一饮一啄、酒杯茗盞中、处处有一绯兰、似一帧小影、随处可以活跃而出、用心深沉如此、爱力之在世界、可谓伟矣、太戈尔有言、爱力弥漫宇宙间、斯成世界、吾观此片而益信。

于此吾人可得一教训、即今日甚嚣尘上之男女恋爱问题、苟非抱有牺牲主义、则永永不得彻底之解决、惟能牺牲、斯能圆满、康成悟己身为兄之情敌、因救兄而牺牲爱情、已属难能、康道为情场之失败者、以救弟之心切、顷刻间举怨恨、嫉妒、抑郁、悲怒

之情态、一扫而空、壹以拯弟是急、有此种牺牲精神、益觉难能可贵、此如天际阴翳、愁云满布、时炎熇逼迫、郁闷困人、一经雨师风伯之涤荡、而一天新霁、空气清凉、此境此情、仿佛似之、吾故曰、有情人都成眷属之要素、厥为牺牲两字、布景以西湖为主体、以山灵水秀之名区、播才子佳人之韵事、写景传神、引人入胜、尤觉曲尽艺术之能事、至情节之紧凑、技术之娴熟、犹其余事耳。（仰莽）

（原载《申报》1924年7月20日）

评电影《弟弟》

胡亚光

上海影戏公司《弟弟》影片、取光、表情、布景、都有一种惊人的快感、但是我为着希望我们东方艺术的革新起见、便把它的优点、弱点和盘托出、给大众讨论讨论、(情)饰陈景谋的面貌很像剧中人的身份、表演得还不错、但二春的一副活泼天材、最是可爱、被兄痛打时真泪、以及捧着母亲遗照亲嘴、坟前幻想扑空的表情、描写得非常深刻、我的眼泪、几乎被他骗了出来、感动力可谓极尽能事了、饰麟儿的也好、饰王氏一种淫荡表情、很称适合、只有疼爱自己麟儿的态度、太觉过火一点、两夫妇添菜给儿子吃、弄得满碗的菜、像煞不要他吃下去的一样、这也是小疵、麟儿和弟弟的友爱、完全流露、恰到好处、饰芙蓉的表情很娴雅、王氏私奔时、上马车的情形、欠清楚、匆匆跑过、或者有人看不明白呢、芙蓉二房东、表情也过火、起初催索房金似乎太凶、后来拿到了手、笑得嘴都合不拢来、像煞是白拿的一般、不合情理、赵公子的表兄、一千余元失去后、描写欠着急似乎还带点笑容的、弟弟和芙蓉究系幼童弱女、那有这样本领、开起一片大规模的衣店来呢、况且只有一千余元、也难做到这样的神气十足、又并未声明另有别人资本、店中除柜上一人外、只有芙蓉弟弟二人、试问焉有此理、景谋追奔出店、和弟弟犹同赛跑、柜上的店伙、呆若木鸡、奇绝、说明上说生意甚好、门庭如市、但是顾客并不多、非常冷淡、那能发达呢、总之、此片只有小疵、好的地方、着实不少、而且对于劝善两个字、处处描写、有功世道、煞费苦心、(景)透视光线都好、惟坟前之石碑、宜竖立一方、较为像真、即在布景上画了一画、显系是假的了、片中无论室内、郊外各种人物上、都有一种大风吹动着的样子、有时剧中人的举动、也要现出不自然的态度来了、这大概是在夏天摄的吧、我想天然的风、决没有这般急、或是电扇的风啊、全片的穿插、很有意味、如泥人自动、顽童嬉戏、都带点滑稽的色彩、使人破涕为笑、很是不错、其余如装饰人物等等、都无大病、惟各人的嘴唇上、太黑一点、这定是胭脂涂得太多的原故、还有店伙的面上、涂了些白粉这般东西、还都是脱不掉中国旧戏剧的恶习惯、以后我很希望该公司对于这些小地方、也要注意注意才好。

(原载《申报》 1924年10月16日)

评《弃妇》影片

汤笔花

长城画片公司新片《弃妇》、日前开映于维多利亚戏院、记者偕周世勋、祁□□二君往观、到时甚早、而院中人山人海、已无几多地位、可见国人欢迎自制影片之热烈矣。

是片剧情平易、而对于女子受旧家庭之压迫、姑嫜之凶恶、丈夫之薄幸、被弃后之生活、针砭社会、足见编剧者之苦心、惟片中间有瑕点、如其伟驱逐芷芳时、并不说明驱逐之理由、但以皮篋一只、掷芷芳前、挥之便去、在理芷芳应向其伟哀求、或要求剖明被弃理由、而竟不然、太背情理、光明书局办事处除男办事一二人外、女办事员只有芷芳一人、书局经理调嬉芷芳、嘻皮涎脸、不成样子、世上决无这样经理、其伟自月凤走后、不惯独宿、在床上翻覆不眠、形容似太卑劣、其伟往觅芷芳、芷芳不肯回家、其伟下跪哀求、令人作呕、《玉梨魂》影片中梦霞跪求梨娘、早经读者指责、而厥片又露此丑态、惜哉、白云庵之尼姑、来去无踪、神秘莫测、令人不解、且庵中惟有一尼、并无他尼衬托、亦背情理、芷芳与采兰退居深山、实为理想、现在的世界、久无这种人这种地方了、王汉伦女士饰吴芷芳、为全片主角、一种幽怨之色、透露眉宇间、描摹弃妇的神气、无微不至、被弃时之恨、调戏时之羞、遇劫时之惊、临死时之惨、演来恰合身分、至于举止落落大方、表情之细腻缠绵、犹其余事、惟临死一幕、摹仿《苦儿弱女》、而不及《苦儿弱女》之深刻、实为白璧微瑕、甘时雨饰王其伟、扮相不佳、动作亦不自然、还不如汪福庆林雪怀辈、濮携女士饰采兰、颇有佳处、胡彩霞女士饰杨月凤、貌虽不扬而艺尚不弱、惜面部少戏、且常犯看镜头之弊、行路姿势太做作、亦为美中不足、其余如黄志怀之杨仲甫、陈疑梦女士之王太太、皆无甚长处、全片布景与光线皆佳、足为斯片生色不少、中西字幕亦颇清楚、综观全片、瑕不掩瑜、闻此片编剧者为侯曜君、导演摄影皆系该公司职员合作、总而言之、该片为该公司初次出品、有此成绩、实属不易、虽有缺点、我人尚须加以原谅、最后希望该公司精益求精、力图改良、为吾侪所厚望焉。

（原载《民国日报》 1924 年 12 月 27 日）

《人心》影片之新评

舒廷洁

《人心》为我国最近之自制新片、自开映以来、大受公众热烈欢迎、与报章批评、亦一致赞为空前杰作、由是可见该片之成绩实较其他自制影片高多矣、不佞曾经参观二次、兹就愚见、评之于下、不敢谓为确证也。

《人心》亦纯粹之爱情剧、惟以穿插有方、衬托得法、故剧情不见枯燥(虽片中有人罢工一幕、要亦衬托余翁之为富不仁)、以打破我国旧式婚姻制度为主旨、凡男女结合、应以精神恋爱为前提、父母之命、媒妁之言、已不容于二十世纪时代矣、状余自新以其父不成好事、竟致私自出亡、临行之言、声色俱泪、虽与《赖婚》片中、台维因老父听人谗言、挥拳欲击、同一出于青年血气妄为、而国俗则不同。

全剧结构、奇峰四起、编者之功、诚不可没、张丽英之赴锦城、以其受尽亲属朋友之指摘、不能容于社会、乃变名易姓、远逃他方、则其离去锦城、断不敢重返旧地、且自新与丽英、自离散后、有可合之机会二、第一次自新往育英女校、坐于会客室中、会丽英课毕归来、正欲入会客室、乃为茶房所阻、谓内中有客、遂致失之交臂、经二次、丽英闻校长言、及余自新将于下午四时乘车而去、乃急往车站寻之、不幸车已行矣、则又不可得、编之、所以如此描写、无非使观者之心理、为之紧张也、迨后二人相逢、似觉出于太巧、且属平淡、无味可寻、牵强之识、不能免也、丽英旅于锦城时、以灯下情人为其反衬、用意颇佳、惟愚以其立于门前、不如坐于室中、较易表出种种情感、隔窗而望、又何不可耶。

以演员化装论、余翁不能逼真、已见有人指摘、则大中华纺织厂之帐房、锦城街中之老妇、似皆过于失真、张织云之张丽英、梅墅君之余自新、其表情之细腻、观者有目共赏、种种姿势、颇觉自然、有谓非其艺术之精、有以致之、乃本性使然耳。

全剧摄影、以淡入(Fade in)淡出(Fade Out)为最坏、往往皆在朦胧之中、而演员亦多半近摄(Semi Close-up 亦可译为半身摄)、故内心表情、苦无充分机会、可以表现、此可惜也、至于背景、内景多于外景、实际上原属不易措置、故片中往往显有假景之痕迹、字幕之优点、已具与论、设为精益求精计、则⊖似乎不甚经济、几以字幕为演

员表情与背景之说明、⊖中文字体过于怪僻、观者多难以卒识、然换景接片处、皆清顺无疵、是乃导演者富于经验、熟悉人情之功也、其他种种、本报早有评论、不佞亦属同意焉。

（原载《申报》“本埠增刊” 1924年10月26日）

评商务新片《松柏缘》

克 明

《松柏缘》为商务印书馆最近佳片、情节已见本报、前日为在卡尔登开映之最后一日、观后略记如下。

该片情节曲折、结构紧凑、实为全片之最优点极为人所称道、若北京之裁兵大会、浏河之劫后余灰、均能予人深刻之影象、顿觉裁兵为不可缓之务、而劫后浏河、断墙颓壁、尤令人酸鼻不已、表演以汪君福庆所饰韩柏恒为最佳、当其告发谭人虎时、即不忍卖友、又不忍负义、思虑不决之态、演来甚佳、在医院时之病容、出席会议时之发言、维妙维肖、较前进步颇多、若能研究不息、不难成一明星也。

饰秦松贞之某女士、表演亦不弱、被匪劫掠时之惊慌失措、劫后归家、见人亡家破、悲痛之状、均能从容演出、虽初次现身银幕、亦可造之人才也、余角亦均能称职。

惟柏恒人杰对于松贞、均一见倾心、窃谓不合情理、因松贞非天仙化人、容华绝世者可比、虽然、商务为各影戏公司冠、而求一适当女角、辄不可得、殊令人不解也、李莲芳以师长千金、而作看护妇、与现在社会情形亦不合、谭人虎连长也、岂能谋逐师长、勉匪未能逼真、兵士动作如同操演、实为全片之疵、总之此片仍不失为一佳片、该馆如能精益求精、则前途未可限量也。

（原载《申报》 1924 年 12 月 19 日）

《采茶女》新片略评

梦 朱

百合影片公司、为朱瘦菊所创办、其新片《采茶女》、共九大本、已于九月一日起、在夏令配克电影院、开始与公众行相见礼是片编者为朱瘦菊、导演者为徐琥、摄影者为经广馥、余既睹矣、爰述所见、与阅者诸君作一度之谈话也。

就剧情而言、则以金钱与爱情为题、描写现代物质世界中之爱情、几多为金钱所支配、可于片中杜伯群心爱鲍素素、而又几与钱韵琴订婚、末后鲍素素虽与伯群得叙旧好、设无傅女之暗助金银、及鲍素素之为傅女妹、我亦不预料其结束、故意亦受金钱之支配也、剧情平淡、无奇峰高耸、故少刺激、所以穿插寡少、遂少烘托、结尾处初视似觉平淡、然回味之、则觉描写之方、固亦经济而有回味也。

就表演而言、老鲍之渔翁、天生老翁、须发苍苍生相表演、多见自然、惟于小女采茶归来、即行拳足交加、后见杜伯群之来访其女、反而和颜与谈、二景多觉稍骤、鲍素素生相寒苦、颇合身分、表情兴奋、能达心意、可为全剧冠、惟与杜伯群初遇分别时、即作招手势、而于与杜伯群别后骤遇、多少热烈之欢迎情绪、杜伯群态度壮丽、表演自然、亦多精神、钱韵琴态度娇艳、颇合身分、而于表演之中、又能发挥娇养之身分、惟于内心表演、则觉稀少、其余诸角、无甚重要、故从略、请原谅。

背景方面、以内景而论、多甚富丽、为历来自制影片冠、外景方面多东方之美、多自然之美、九溪十八涧、美观极矣、全片光线明亮、间有一二暗淡处、摄影特写几景、多见精采、惟于近远景相接处、则觉有几处、演员地位稍有不甚十分凑接、说明衬有百合花、除美意外、兼可作商标之用、总观全片、长度不甚经济、尤以天女散花一段为最、寿筵中贺客争食、殊不雅观、深望该公司再加努力、为中国影片放一异彩焉。

(原载《电影杂志》1924年第5期)

艺术上的《大义灭亲》

K. K. K

商务印书馆活动影片部新出《大义灭亲》(Secret Told At Last)一片共十本,已于三月十三日起,与观众相见,饱受浓热之欢迎。是片编者为知白子,导演者为任彭年,摄影者为廖思寿。片中重要人物,如章绳武饰郑民威,陈丽莲饰梅丽兰,包桂荣饰梅国鲁(卖国奴之谐音),朱珠英饰陈蕊仙,徐塔云饰婢女、朱瑞生饰张诚,余不重要,故不赘述,今以它在艺术上的地位,分述于后。

剧本 此片原名《侠义缘》,出后始改今《大义灭亲》,是指刺死卖国叔岳的一举,惟在中国伦理上,实不确当。西名则为“A Secret Told At Last”,乃指老仆泄秘的一点,二名所指目的各异,文意相差太远。内容有爱国、侠义、艳情、冒险、武术、侦探等原料,故润泽而不枯燥。主义以爱国重于爱人,打破“儿女情长英雄气短”的俗套,故甚高尚。剧情颇见直序,前疏松而后稍紧,穿插寡少,又欠寓深意。狱卒食饼,虽见滑稽,有失尊严,警士醉态,其弊相同。法庭制度与手续,多见谬误,末后特赦一段,原为全片的峰极(Climax),而望在观众的心目中,造出一种恐慌的紧张心理,惟其特赦手续,太不合法,随带印信,殊觉牵强。其结果则引用了“刀下留人”的同调,脱不了“有情人终成眷属”的俗套。影戏学上的快乐结果(Happy Ending),原不过为满足一般观众的欲望,欲望满足,印象弱退,保留影片价值的“此恨绵绵”为快乐所驱除,影片在观众心目中的生命,因以感促了。泄秘一段,是由老仆口述,惟在表演上,则老仆不见遗嘱及下毒,实见矛盾。

表演 影戏为人生段片的写真,故其表演必逼真,真而后能动人,而此片之大缺点,即在表演的大部分失真,失真即不足以感,而影片之效力失了。郑民威的表演,大部分自然而合度,对于个性方面,惜未能很彻底表出,阅报即呕血,失于过火,可改为因郁成病,赴山养病。救女刺贼恶斗数场,很能表出勇敢的精神,狱中会晤,在默默无言中,表出细腻的内心里表演,而使观众感会于心目中。梅丽兰出浴时,沿途的活泼,颇类西方少女,不能直跃入水,颇为美中不足,随瀑堕下,稍欠自然,击球后的临别一盼,富有活泼之美,送郑郎下山,颇有恋意的内心表演,手指风景,举动不大逼真,被诘时的相推扭,表演笼统而过火,允婚时频摇频答其首,不见自然,狱中跪恳,静而感人,营

救时的表演，颇见内心的惊慌，其表演的全部，多自然而合度，但前松而后渐紧，对于面目的内心表演，尚缺少而未成熟。梅国鲁的表演，颇见自然，一种老奸巨滑的神气，惜未能赤裸裸的表演，以见卖国奴的个性。老仆的表演，既无丝毫老气，又为新剧化，失真极了。厨人表演亦多新剧化而不自然，任意作滑稽式的胡闹，太不适合，厨子哭泣，稍见做作，挥泪于人，则见过分。片中恶斗及追捕几场，其见精神，令人气爽。“呕血”及“送女见梅”二景中，所有上幕下幕的人物，太多太急而过近，即生杂乱而模糊之弊，最为电影上所忌者，大部分表演的速度，觉较平时急促些，急促即足以失自然。总之此片表演中的原动力，为爱国心及爱情，欲使此片得到优美的成功，则于爱情方面，宜表演得更浓厚些，而于爱国心方面，直表演得更热烈些，则于爱国心及爱情的战争时，必有一番动人的内心表演，而其结果则为悲喜二种情绪的相衬，于是悲者愈悲，喜者愈喜，感人力强，影片的价值高了。

背景 背景须含美意。片中的室外背景(Location)，如黄河铁桥之火车，三叠泉之飞瀑，铁船山之云海，大林寺之天桥，御碑亭之夕照，黄岩寺之石塔，均为饱含美意的胜境，今会集于银幕上，得见庐山真面目，采取精神实可钦佩，而尤以牛乳色的叠泉及夕照为最美。室内背景多缺美意，会议室及公堂太黑暗。国鲁办事桌在门侧，而由门孔得直见之，实为一大误点。

化装 时为避暑，衣多秋衣。演员服色的配置，服色与背景道具的色彩，多类似而不显，减少美点及明度不少。二女浴衣，最好有黑白一种，则见显明，婢女白色西服，似不配身。丽兰入水后，白袜不染污点，失于检点。老仆面部化装太见恶劣。

摄影 影片中的美为动美。而以自然界中的静美，造成动美，全在摄影的功能。片中室外背景饱含静美，但于摄得缺少动性，实为美中不足，又以距离多远，背景即见广漠，少作近景，特点因以不显，又以摄影时少连续性，接片时不甚留意，故各景多有独立的意味，而缺连续游览的美感。对于人物少作近景，故少见演员的面目表演，在呕血一景内，演员有出摄影范围之弊。几次近景，多很清晰，恶斗一场，摄拍得法，随丽兰手指风景的景片，摄接多不甚确切，瀑布狂流，惜未能摄成险景，民威跳屋，倒摄成功，赴刑场一段，摄法活动而清楚。

光线 影片中光线的重要，很如人身的滋资料，因为片中的美点，多赖光线而托出或增加。片中室外光线，有时过强，故石面因反光足而成白色。室内光线欠明，尤以救国团及公堂为最，灯光位置太低，光圈移动被摄入，颇不适宜。总之，此片剧情虽佳，而在表演方面，则未将佳处表出，推其原因，一在导演的未能精细推考，二在演员的个性不酷似剧中人，三在演员不能剧中人化，而尤足为全片的弊病者，即富新剧化的色彩，以增失真的度数。我是渴望中国电影进步中的一人，所以把未进步的地方，依直觉所得，写出来谈谈。

(原载《电影杂志》1924年第1期)

《玉梨魂》之评论观

冰 心

我在入本文以前，先来写几句开场白。“观众好像判官”这句话，我想人多承认的；公平正直的判官不常有，公允适当的判辞不多见，这二句话，恐亦人多肯承认的。

电影是综合的艺术，又是新产生的艺术。制造影片不易，批评影片更难，因为批评者，须有电影艺术全部的了解与研究，方可提出电影艺术实行者的优点或缺点，而作一种艺术上的批评，给以勉励或修改，否则虽说得天花乱坠，却不值识者一笑，但不识者受其迷惑，其危险即在此。

真正的批评，是优劣并举的，评优谋保存与勉励，评劣欲补救与改良。评一缺点，指出缺点后，说出劣的理由，最后给以改良的方法。但改良方法，须有实行的可能，且须合于改革物的本身的，否则便是空谈了。

明星公司新片《玉梨魂》产生后，在观众热烈的欢迎声中，同时接到许多礼物——文字批评——走在批评轨道上者虽亦不少，但不入轨道上者，亦数见不鲜，推其原由，有为感情的支配，有因电影或戏剧智识的缺少，遂致闹出许多笑话，人云亦云者有之，适相反对者有之，誉者有之，毁者有之，诸说纷纭，莫衷一是。批评界空气的黑暗，实含有无量的危险，而生恶影响于将来者，必有害于制片业。今作此文，为批评者及制片者进一言，聊贡愚见罢了。

此剧为一问题剧，问题即为“寡妇是否可以（可以二字，是一种可能性，阅者请不要误解）再嫁”这个问题，非旧礼教的忠臣孝子，多承认有可能性了。此片虽没有直接说出“寡妇再嫁之可能”，但在寡妇不得再醮惨状的描写内，及旧礼教的吃人力量的暗示内，已把“寡妇不得再醮”的恶制度攻击，简接的提倡与鼓吹“寡妇再嫁”的可能了（可能二字，是指寡妇欲再嫁的，尽可再嫁，不愿再嫁，那末只得尊崇她与死人的恋爱了）。此种主义，合于新伦理，合于新潮流，合于人道的。有人说它“提倡节妇”，未免近视了吗？

宜于小说者，未必尽宜于剧本，故由小说编为剧本，多取改演（Adaptation）一法，那末后来所成的影片，当然与原著有所不同。既评影片，当然以影片本身为标准，

不以原著为标准了。

此剧为哀情，故多内心的动点。内心表演的感动力最大，感动力即为影片生命的生活素，故现今电影界，多从事于“情的影片”的制造，而爱情影片的受热烈欢迎者，在上海一埠即可察出其魔力。故我以《玉梨魂》一片，宜于摄制，不过以成绩而论，关于情的表演，未能全部彻底表出罢了。

依剧理而讲，穿插是不可缺少的。悲剧而无穿插，则剧情太觉单调，有了喜剧性的穿插，一可调剂观众心理，二可互相衬托。至于穿插本身的有无价值，只以有无良善主义而定。此片中的穿插，多有良善的寓意，如私塾媒婆之宜度，学校之效力，误解自由的笑柄等等，已经多数承认；不过我以为穿插稍多而整个罢了。

鹏郎寻母一节，确是不近情理，其补救之法，有谓梨娘回想鹏郎而返家，则于剧情上缺少兴奋与刺激，有谓梨娘留书而出，经家人觉察而出寻，结果此事必为全家通晓，于以后剧情上必有影响。我意投河一幕，换以梨娘在鹏郎室内自杀，经鹏郎睡中惊喊而中止，则易而无妨，剧情亦见兴奋。

梦霞与筠倩的真结合，在表演上不甚彻透，其结果方法，不甚经济，亦不甚弹动，而在结果以前，总觉少了一个富兴奋的峰极(Climax)。

梨娘服装稍觉华丽，这是艺术上的话；不过有人说她换衣过多，须知此片内事实的经过是年月的，在银幕上的映演，却是连续的分秒与钟点，不可以直觉的自信，而去断定片中隔年隔月隔日后的情理上的换衣。她的个性与身分多适合，中以写绝命书时一景为最神化，病时面部化妆稍逊，这几点我多与批评者同意。

梦霞面部不甚逼真的批评，一以王君面部关系，一以观众联想作用，二种事实合成。有谓选择之失当，实有事实上之困难，因中国电影事业尚在萌芽时代，电影智识尚未普及，男演员虽供过于求，而能演者少，尤其是一种情人式的美男子，试观在美国电影界中，能有几人耶？

郑鹧鸪饰秦石痴，表演深刻，描写确切，动作自然，以我观之，为全片中最成功的一角。小胖子黄君甫，材料好，地位好，说明帮他忙者亦不少，其受人的欢迎，大部分在此，但其表演，较前进步。筠倩活泼天真，活现一新女子。三个童角，多美满成功。媒婆表演，稍觉过火，送别时赠以像轴，失之过甚，可改为照片。

此片中的光线，多浓美的软光，令人悦目外，还增加美点不少，至于生硬之光，则避而不用，但会看者，因知软光在艺术上的价值，不会看者，又以为暗而不明了。硬光虽是黑白分明，但绝无美的存在，须知“美”是影片中的要素。

背景分内外二种，外景多取于自然界中，内景当然是临时建造。外景内景适合情形外，又多含幽静性，故甚合于哀情片中。有人说此片中有此背景，多已在《孤儿救祖记》见过，则是错误的，不过此片中的背景，有些与《孤儿救祖记》中的背景性质相同罢了。关于背景的美点，比前进步，且于光线的引用，亦能把背景阴阳分明，明暗的支配，

亦得美学上的方式，又以光系软光，故和软而美明，无生硬之弊，且有几处，多是绝好的图案画，或美景画，背景比前进步不少，可惜不为一般人所看出而所欣赏，说一句笑话，未免制景人吃力不讨好了。但是艺术家为艺术而努力，亦为艺术家而努力的。

骑驴摄三景，在艺术上讲来，可以“稍不经济”四字言之。至于全部而论，摄影明晰，手段经济，远近穿插，富有动性，许多近景，佐以软光，尤见浓美，至于幻景地方，在中国片中，可称最优美了，重摄处的分界线，混合而不分明，淡入淡去的行程，明暗适度，显隐自然。在艺术方面，比前进步了。至于化装一层，面貌已呈嫩滑自然色相，而无从前的板木或不自然情形了。

字幕的撰述，依各人口吻而定，极能挥发剧中人的个性，而增影片的价值，其在艺术上的成功，为历来各片冠。有谓文字不宜高深，须一律普通。但须知字幕亦带文学的色彩，或可谓有文学性，在哀情片中的字幕，多宜插此深隽的字句，以为艺术品，或文艺品——哀情片——的扶助，这是艺术上所必需的。看过《赖婚》及《男女婚姻》(Man—Woman Marriage)二片的字幕者，多知诗的字幕及深奥文字的适合于情的影片了，而且在此等影片中，如无深奥些的文字为字幕，则遂觉俗俚而无味，影片的价值亦为之减削了。此片中字幕稍多，与未简短，确是研究的一点。

筠倩在医院中，摇首一景，今该公司已重新摄过，改“摇”为“扶”，已改良了。梦霞失信一景，信面最好向上，可生弹性，至于拆看一层，因在影片中无拆看的结果，故以不拆看为适宜。关于筠倩寻夫一节，有谓以一弱女子而跋涉长途，殊不合情理，我以此言者，未免太以中国女子为柔弱无能了。鹏郎袋中信无折痕，可是艺术上的缺点，至于发觉一层，则以尊重私信主权的义务，则可不成多大问题。至于筠倩出游及出寻，途中情形，无甚重要，摄之则觉手段不经济了。战场因事实上的困难，故不能逼真。枪烟不见逼真，可是美中不足。

中国制片事业，因人才经济的缺乏，故出片不能迅速，在摄制上最见困难者，就是只靠日光，天雨就停顿了。现闻该公开特购水银灯数盏，预备实行月出一片计划，出片一多，则先可恢复中国影片宜有的地位，扣留一部分中国金钱的外溢，此举我想爱国的人多赞成的。出片迅速与出品优劣，是不生关系的。总观上述多端，此片中虽有几个弱点，但优美的地方，有目共睹，我亦毋容赘述，我人想到艺术作品，是绝对没有十全十美的，不过以优劣秤衡罢了。试以此片而论，关于剧情导演化妆摄影背景表演的大部分，多较从前进步，不可不称为成功之作品。至于事实方面而论，则观众的欢迎律，可以营业状况察之，营业进步，即成功的表现了。我是喜欢中国影片发达的，我大希望喜欢中国影片事业的人们，多来说立在批评轨道上的几句艺术上的觉悟话。

(原载《电影杂志》1924年第2期)

评《重返故乡》影片

倚虹

数闻吾友周瘦鹃、丁慕琴言，但杜宇君所导演之《重返故乡》影片绝佳。试演之日，但君邀余，余以事未往。昨初演于夏令配克，余偕同杜诸子往观，退而乃作是评。

《重返故乡》影片，观者当认清导演者，主旨与影片之情质。此片之主旨，在攻击社会金钱虚荣之诱惑女子，而以哲学的意味描写，是此片之异处。而评是片者，未可以评普通影片之方式相绳也。

果以评普通影片之方式相绳《重返故乡》，则《重返故乡》之“不联络”，“欠穿插”，“详者尽详”，“略者太略”，其疵累正多。须知杜宇之导演是片，纯以“意境”胜人，宛如北宋人填词，以意境取胜。单词片语，在可能与不可能之间。又如名手作画，远水遥山，孤帆萧寺，但在微墨点染，意到而笔不到，自成隽逸。

杜宇为著名之画师，此片在在有画意。画之意何在？不在取天然之风景，贵在有幽邈之灵思。杜宇融画入影，前无古人。吾人对此银幕一一检览，殊恨其电力匆匆，俄顷消失，未予吾人以把玩摩挲之暇晷也。

然普通观众，当有所不满意处。以乡女人入城，为纨绔子诱惑，必有种种必经之阶级。今忽然而来，倏然而合，哄然而歌舞，悄然而好合，突然而云散，萧然而独归，步骤太速，情节支离，未能适合剧情。不知《重返故乡》胜人处既在此。盖许多必经之阶级，导演者认为人人可意想而得，一一略去。幕上映射者，皆示人微旨处，即吾上节所谓意到而果不到也。明乎此，乃能与言《重返故乡》。譬如“素女觉悟返乡”，只须映一古佛照眼，登时迷惘者便觉心地光明，足以表示忏悔，足以表示觉悟，足以表示归真返朴，固不必一一表演如何入庙，如何披剃，如何木鱼经卷也。

就中吾尤取者：金钱打倒侠义，则掷一银元，侠义便应声而路；“青年”见“光阴”，俯首而去，皆予苦海众生以莫大警告。论剧情则绝不可通也，论哲理则醇然有味也。唯是剧中人名，一一以其主义与行为表示，如“光阴”“金钱”“色欲”“阴险”等等命名，余绝不赞成，盖无论何种美术、文学、哲学，似多予人以考量咀嚼之余地者，其意味较渊永。今《重返故乡》之命名，直不啻一一明白告示观众，使观众先各有一主观观念横亘

眼前，意味转索然。此一点似编剧者弄巧成拙。殷明珠女士饰素女，极婀娜，乡村生活与归途觉悟两幕，表演尤各极活泼凄其之致；于失足金钱狂欢时代，转多矜持生涩，未免使观殷明珠者，稍稍失望耳。大镜头显示殷明珠，亦嫌太多。美人能在迷离恍惚间，使人可望而不可及，尤臻妙境，显豁显露，似非所宜；写生时之古装，削足适履，颇损美感。以余谬是，古装一幕宜剪去，易以明珠适当之装束，增进观众美感，不少也。

总之，此一剧开中国影片哲学意味之新纪元，使吾人即认定此片为一毫无缺憾之片，吾人亦未敢武断。所堪为但杜宇君进一卮贺者，此片于中国电影史上，多少有几行位置；而但杜宇之个人，不谓非一种事业之成功也。至于光线明晰，布景奇丽，此片已臻妙境，无俟余之喋喋矣。

（原载《上海画报》 1925 年第 13 期）

《春闺梦里人》

怀 麟

长城公司第二次作品《摘星之女》出世后、余因其成绩较第一次之《弃妇》大有进步、故曾为文评之(参观本刊第二期)、冀其第三次之作品、更有相当之进步、以副观众之期望、今者该公司之三次作品《春闺梦里人》、又与吾人相见矣、成绩未见其佳、而骄气益见其盛、读其特刊、一种自大之气、溢于字里行间、长此以往、吾知其于艺术、必无求进之心、殊非电影前途之乐观、爰本我所知、为文告之、幸该公司之采纳焉。

影剧、为综合的艺术、其难不言而喻、而剧本尤居重要、编剧者非具专门学识、不能胜任、该公司之编剧者为侯曜、据云系戏剧专家、然戏剧之与影剧、为道实异、精于戏剧者、未必皆能精于影剧、正不可一律而视也、谓余不信、请一看其所编剧本之成绩、可以知之、(一)《弃妇》、(二)《摘星之女》、(三)《春闺梦里人》、此三片者、均出自侯曜之手笔、而无一合乎影剧之格式、均犯单调直率之病、此言余前已言之、而尤以《春闺梦里人》为甚、且剧中至时英身死、家中得讯一幕、为全剧峰极处、则应急作收束、方为得体、而仍陆续拖长、使观众顿生厌倦、殊非所宜、此法系名反峰极(Anti Climax)系剧本中之创格、盖影剧于一二小时内、使观众领略剧中之旨意、与剧中人抱同情、而不致厌倦者、非用极经济极有力之描写不可、故于剧中转点(Truning Points)转点者、即剧情曲折之关键也)、须加意描写、务使紧凑动人、引起观众之兴趣、末后至峰极(Climax)按峰极亦转点之一、惟已至转无可转之处、犹楼梯之最上一级也)、则紧无可紧、即应一落千丈、结束全剧、否则必致散漫、此编剧之要旨也、间有不尽依此例者、则惟有全仗表演之艺术以维持之、否则必致失败、是故反峰极法、在欧美电影界中、惟有葛雷菲氏偶一用之、亦惟葛氏、方有此魄力也、今剧中于转点处既未描写、而末后竟用反峰极、观众既无感动于前、又安能流连于后、又无出色之表演以动人、宜乎观众之厌倦矣、编剧者其亦知中国演员之艺术臻于何等程度、竟敢贸然尝试、亦可见其胆大妄为之一斑也(按《孝女复仇》一剧、用倒叙法、上述复仇、后述原因、此种格式、实为创见、盖即反峰极之变本加厉也、吾知小说中或有此种笔法、银幕上从未一见、虽以欧美名导演家、亦从未一试、盖于其难于讨好也、吾人试思复仇一幕、为全剧峰极处、今观

众先观其复仇、而后观其原因、则如堕五里雾中、又安能与剧中人表同情、又安能引起其兴趣、欲求其精神固结、凝神一致者、诚难矣、吾不知吾国之所谓一辈明星、仅能演吊膀式之调戏、而偏欲演极纯洁之真爱、一辈编剧大家、分幕接片、尚且不知、而强欲出奇行险、用此难于讨好之反峰极、以致非驴非马、一败涂地、而尚不自知、犹兴曲高和寡之叹、其真不知羞矣、呜呼)。

余前文谓当此艺术幼稚时代、无充分经验之演员、与夫学识渊博之导演、而欲仅恃演员之表演、以发挥剧旨、实是事实所难能、其补救之法、惟有利用旁敲反衬、以期间接动人情感耳、是则幻景回想等穿插尚矣云云、然此系指艺术幼稚者而言、不得不假助于回想等穿插也、如有表演之艺术、则尽可省去、试观欧美影片之新出者、均无回想之穿插、盖以其最易涣散观众之精神也、今该公司既自承为艺术进步、则自应名副其实是实、此种无谓之回想、应在摒弃之列、而反观是剧回想之多、较诸《摘星之女》、有过无不及、则艺术进于何有、此种自欺欺人之谈、适足以见其毫无诚心、寄语该公司、羽毛未丰、勿急欲高飞也。

该剧特刊内、谓评影者须具影戏知识、是则编剧者、尤其须知影戏知识、其能为此言、则其影戏知识之丰富、不言而喻、则于上述之极普通之编剧常识、宁有不知之理、明知之而故犯之、而又强辞掩饰之、是真不可恕矣。

此剧旨意、系专描写非战主义、国产影片中如《战功》《沙场泪》《好哥哥》等、均含此义、然以此片描写为最纯粹、白骨河边、春闺入梦、是为主体、征前生离、战后死别、是为宾体、剧情虽简单、而分幕须避率直、且夫此种剧本、须有深刻之表演、而后方能引人入胜、今观此片之成绩、殊不足以语此、于是成为变相之军事新闻片、不足以言戏字、然而较诸《南华梦》《情海风波》等风景片、尚胜一筹也。

斯剧题名不合、《春闺梦里人》之春闺二字、当然系指少妇而言、今剧中母子之爱、反重于夫妻之爱、则春闺二字、似不确切、且夫古诗上之可怜无定河边骨、犹作春闺梦里人二语、系指征人信杳、生死未卜、虽骨暴河边、而家人尚冀其未死、时来入梦也、今剧中时英死讯、早已传至家中、则意义稍有不符矣。

雷夏电之陈时英、戎装佩刀、尚欠英俊之气、虽躯干未必雄伟、而精神务宜饱满、始足令人望而生敬、自始至终、面部特写、亦嫌其少、故不能将慷慨激昂、爱国爱家之情、尽量发泄、出征离家一幕、与母妹妻子一一作别、颇形细腻、慰母时微洒热泪、亦见至情、为全片比较之优点、战地独忆、明月家乡、表情不足、临阵指挥、勇气未见、最后重伤、命危榻前、恍忽见母见妻见女、倾诉衷曲、尚有影剧意味、惜无特写之表情、将对付三人之苦情、用三种不同之神情、细细传出、方见军人为战牺牲之痛苦、死别妻母之悲惨、剧中描写不真、仅借字幕之语、故感人未深、而于艺术方面、程度见弱。

王汉伦之蔡婉仙、前半剧无戏可做、自时英出征始、地位遂见重要、闻时英受命出发、暗中流泪、及马前卸饰、数声珍重、神情颇佳、读报章后举告陈母、态度尚须愉快、

以慰老人、镜中化己为时英时、缺少面部表情特写、全片减色不少、末后室中仿佛见时英之影、亦同此病、乍闻噩耗一场、骤倒椅上、表情犹嫌未尽、此时芳心受击几碎、一种痛哭失措之神情、世间为妇丧夫、是一生最悲之境遇、安可如刘中之平淡着笔、即使婉仙因慰陈母而强制己哀、则内心仍有愈抑愈悲之沉痛、影戏表演之价值、即在此耳、汉伦演悲剧已多、遇此等用武之地、尤当切实从事于内心表演、日有进步、始不负一己之声誉耳。

沈丽霞之陈老太、可称合职、较诸在《沙场泪》中、高明多多、惟除哭外、尚欠慈态、曩观李却白率尔姆斯之《爱子魂归》、剧情与此片相似、母子之地位、亦极重要、饰母者表演至佳、可以为范也、哭时涕泪交流、虽见真情、殊不雅观、新剧中常有以手挥涕者、不过笑料耳。

余对于此片之意见、略如上述、因欲该公司之力求进益、故出言不觉稍重、亦所谓望之切而督之严也、该公司不乏明达、当亦不以为忤、惟该片特刊中、又有欲评一剧、至少须看十次以上之条件、今余观此剧仅一次、已执笔作评、似乎不够资格、然亦须加以原谅、盖余实无此暇晷、亦无此精力也、然使吾言而容有不当者、尽可起而责难、以资研究、俾得长进一些影戏知识也。

(原载《影戏世界》 1925 年第 1 卷第 5 期)

评《冯大少爷》影片

唐越石

《冯大少爷》影片、在中国自制的影片里、可当空前这两个字无愧了。

黎锦晖在剧场门口对洪深说、你不是预备下半年教书吗、请你赶快向各方面取消成约、来专做导演影片的事业、这种话讲得很得当、因为在中国影片的摄影场里、的确少不了要有一个称职的导演者。

《冯大少爷》的好处、就是没有废片废话、我听洪深说、演员都由他自己选择、动作稍不合式、宁可把片子剪掉、有一次因为演员走路的状态不对、竟练习至七八十次、所以结果摄就的片子共一万六千尺、只用了一半、剪得最长的一段、竟至四百尺、在这上看来、他的成功、未尝有半点侥幸的地方、所以硬凑至十大本二十大本的片子、都是望尘莫及、字幕也少而精致、总数不过一百有余、最简单的只用一个字、例如、父、母、子等字幕、虽少而能使观众十分明了他的用意、字幕中有重复用的、例如、太太不在家、少爷也不在家、用一次有一次的意味。

剧中前后相映成趣的、如冯大少爷写、待父天年后准还洋一千元、后来他的儿子也照样写一张、不过字迹稍微歪斜不正些、剧中描写冯大少爷阔绰的举止、并不用特写、只在无意中安插些事实、到后来桩桩有用意、处处有伏笔、如冯少奶奶说、这朵珠花、单讲这四颗钻石、每颗也要值一千多、后来在宴会的时候、冯大少爷就在他头上拔下赏给舞女、他的妙处是在钻石的价目不从冯大少爷口说出、又妙在他本不预备赏给舞女、是买给太太做装饰品的、更妙在在宴会的时候、在他的头上拔下赏给舞女。

冯大少爷笑着对汽车夫说、就是这号头、也值二千块钱、对他的朋友说、你用我这五千块钱、也费了好几个月的心机、说完一笑而出、这种是描写他明知吃亏、可是大少爷并不在乎钱。

冯大少爷在老五的家里走出来坐上汽车、对车夫说、开开开、随便开到那里、大少爷的脾气和心胸中的烦闷、都描写无遗。

剧中冯少奶奶至老五处找冯大少爷、和婢女把少奶奶的信同钥匙交给冯大少爷、这两段很可以引用批评少奶奶的扇子的话来作批评、观众看到此处、即赠以金镑若

干、亦不愿走。

总之《冯大少爷》是目前中国影片的成功作品、在导演和表演两方面的缺点很不多见、只有摄影同布景服装上、很有些可以指摘的地方、现在把他另写在一旁。

甲、摄影 调子太硬、演员脸部的肌肉、因受极强的光度照着、丧失了不少表现能力。

乙、布景 布景者不知道透视和空气与景物的关系、所以在老五的房后、布出一个极恶劣的屋瓦。

丙、服装 服装的深浅、同墙上色彩有些没有什么分别。

(原载明星公司特刊第5期《盲孤女》号 1925年)

评新片《好哥哥》

李怀麟

此星期内自制影片之试映者凡二、一为爱美电影社之《别后》、一为明星公司之《好哥哥》、记者先后寓目、相形之下、弥有感触、爰就管见所及、一述于后、《好哥哥》为明星公司《诱婚》后之一片、明星之特点、在乎精神团结、愿意牺牲、观乎斯片于一月之短期、而能有如此之成绩、益可证明、此剧昨日试映于爱普庐戏院、记者入场稍晚、未窥全豹、然观其大概、已足见艺术之一斑、兹分而述之。

(一)剧本 全剧主意、在打破遗产制度、与夫提倡裁兵政策、立意殊佳、写刘德胜以家贫投入军队、不惜以父母血肉之躯、以为一二军阀争权夺利之牺牲品、可知此种兵士、并非全无心肝、愿为军阀之鹰犬、观乎临征决别抛妻离子之惨情、铁石人亦为下泪、及后转斗沙场、了无人色、揣摩战争之罪恶、入木三分、恨不能遍映于军阀之眼前、使彼等睹此惨状、或可憬然悔悟也、小民何辜、躬受此辈有枪阶级之荼毒、而苏氏愿出巨资、建造工厂、为侪辈安插、虽杀人不断之刘德胜、亦能恢复其本性、为地方造福、经此一衬、全剧主意益显、二写苏陆氏恃有遗腹子、冀保其百万家产、遂起族人觊觎之心、不惜百计搬弄、自坏心术、寡母弱子、虽锦衣美食、而如处荆棘、几致丧生、究其故、不过遗产为之厉阶耳、然遗产制度之应否铲除、与夫解决之办法、剧中一无表示、仅以含糊了之、实为缺憾、余如卖艺者之诱人入彀、使一般无告之孤儿、残废其肢体、为社会造一废人、亦供侪辈沾利之资、则略带掠卖拐骗诸罪恶、苏氏弟兄以借先人余荫、恃其家产之多、终日游荡、不谋自立、及金尽罄、唯有出于谋夺之途、卒致祸人者祸已、不获善终、可为一般纨绔子弟之当头棒喝。

(二)摄影 明星之摄影师、自汪煦昌君脱离后、由董克毅继任、克毅为汪君之弟子、对于摄影、已有数年之苦功、颇有经验、总观斯片之光线、虽非极佳、尚称明晰、内有二人同时出现一幕、人多奇之、实则此种摄法、在欧美片中、已数见不鲜、如《小伯爵》中之曼兰壁克馥、《卢宫秘史》中之鲁易史东、均以二人同时并现也、按此种摄法、初非难事、惟剧中人之地位、及影片格数之算准、须审慎从事、不可稍讹、否则爽之毫厘、谬诸千里、是不易耳、克毅摄此幕时、曾受教于汪君、汪君即以此言答之、自制影片

中之有此摄法、实自此片始、克毅亦差可自豪矣、外景颇明晰、至于内景、以无玻璃棚遮盖、故室内均有日光、一望而知其为背景、在外行观之、则黑白分明、并不模糊、或可引为十分满足、几幕雪景、面部太黑、虽用返光板、亦无济于事、此由于未用黄色玻璃之故耳。

(三)演员 此剧以小秋鹧鸪为主角、小秋之大宝、表演最佳、颇能发挥剧中人个性、较前进步、殊堪嘉许、小秋颇具演剧大才、于《孤儿救祖记》中即可见之、以余目光所及、直可夺但二春之席、设再虚心求益、前途未可限量、鹧鸪之阴险派、堪称独步、盖斫轮老手、益以揣摩之力、自应有此成绩、内中尤以别妻一幕为最佳、今之一班演员、稍负时誉、即傲然不可一世、俨然以明星自居、设或稍加评骘、即怫然不悦、以视鹧鸪之虚怀若谷、孜孜不倦、务期精益求精者、亦应愧矣。

(四)布景 此剧内景不多、且为旧时所有、故不费时、苏氏厅堂颇富丽、内室参用半西式、颇得体、明星影片之佳处、即在能表出中国化、不似别家之专向欧化也、小客栈颇像真、虽小点亦不苟、殊难得、外景则万国公墓徐家花园均采入、军队出发一幕、即从《玉梨魂》中借用者、既经济而不讨厌、可谓善于利用、枪炮口太大、不似真制、战场在浏河实摄、断垣残壁、情景宛然、江浙风云、适逢其会、实为此片一大助力也。

余如穿插之得体、能令人不生厌倦、实为进步之明证、而周君剑云之说明、简洁老当、不愧能手、此片价值、因之增色益多也。

(原载明星公司特刊第1期《最后之良心》1925年)

《盲孤女》的我感

倚虹

《盲孤女》为明星公司最近出版之新片、尚未公演、昨试片、余往观、退而记余所感、或者疑余阿好明星、或者疑余过谀宣景琳、然而余良心上、自信非是。

中国工厂制度之不良、待遇女工尤不近人道、憔悴于恶制度之下、饮泣吞声之女劳工、不知凡几、从未有一人、为伊等呼冤、从未有一种图画文字、为伊等写苦痛、明星《盲孤女》开幕之始、用明白显豁之表演、大声疾呼之态度、将丝厂女工、受厂员蹂躏侮辱之状、完全做出、我为数千万有泪无声之女劳工、感谢明星公司、感谢宣景琳、感谢赵琛、感一。

后母虐遇前妻子女、为家庭间极苦痛事、说部影片、描写者汗牛充栋、然演之过火、不切事情、徒令人喟然生天下未必有此后母之疑窦、盲孤女之后母、待遇孤女、皆从寻常事、琐屑事、以及前妻之女恰有过失处、加以箠楚呵斥、使前女不能抗、不能堪、浸至久泪而盲、盲而自戕、不写后母之如何恶、而后母之恶愈彰、不写孤女之如何苦、而孤女之身世愈惨、世有失母之儿、世有后来之母、对影抚膺、为之雪涕者几人、为之感动者几人、为之忏悔者几人、我又不能不为孤儿后母、感谢明星、感谢宣景琳、感二。

异母兄弟、十九不治、《盲孤女》中于后母之儿、对前母之女、极手足之爱、郑小秋饰后母之儿、活现一诚挚恳切、天性纯笃之儿童、可以为世间异母弟兄终日齟齬、视如仇讎者劝、我又不能不为旧家庭之人物、感谢郑小秋、感三。

恋爱情感、为人类中不可避免之事、亦为人生不可磨灭之事、特真爱与伪恋不同、强迫之爱与天然之爱不同、为一己之私而爱、与利他之爱又不同、然而世间因恋爱而生无数之狂涛巨浪、无日无之、无地无之者、究其实、皆真爱与伪爱战、强迫之爱与天然之爱战、利己之爱与利他之爱战、《盲孤女》剧中、用一盲孤女为试验爱之标准、于是一再试验、遂呈显明之结果、拐匪对盲孤女、伪爱也、而拐匪之假子、真爱也、拐匪对盲孤女、强迫之爱也、而拐匪之假子、天然之爱也、拐匪对盲孤女、为一己之私利而爱也、拐匪之假子、利他之爱也、观众对此、应明白爱贵真、忌强迫、尤贵铲除一己之私利、海上繁嚣地、痴男怨女、终日浸淫沉溺于伪恋诡爱之苦海者、不知其几千万人、盍来一观

《盲孤女》、寻一隙恋爱光明之路、感四。

海上之女明星夥矣、现身银幕上者、十七八以貌为本位、银铎乍启、一瞥惊鸿、如是焉而已、求其刻意表演、认为兢兢业业是做戏而来、不是袅袅婷婷为出风头而来者、寥寥其难、是非余故作高论、为卑视明星之谈、事实俱在、亦不容讳、宣景琳饰盲孤女、独矫斯弊、能极力为盲孤女写照、动作弗苟简、悲喜合环境、神乎技矣、余尝谓演影戏不难、欲成功明星亦甚易、唯第一须真去做戏、牺牲工夫、牺牲精神、牺牲聪明、一二片、三五片、深入人心、众望所归、明星之冠、谁弗能夺、独惜今之所谓明星者、标明星之名、做银幕以外之生活、求其艺孟晋而享大名、真缘木而求鱼、呜呼、上海国制影片之不能有突飞之进步者、导演缺材、资本不充、固居其半、而一班女演员不肯真真卖气力做戏、一心以为鸿鹄将至、亦一最大原因也、宣景琳于《盲孤女》、近于肯做戏矣、吾愿宜从此而勿懈、感五。

《盲孤女》第六本以后、竭力向大团圆做去、故凡所布局、皆为大团圆设、大团圆之一幕、拐匪、证人、孤女、后母、贤弟、佳婿、胥荟萃于一庭、论事则痛快矣、微近于直率、更近于腐败之旧小说、以及半新不旧之舞台新剧、盖此种布置结局、仅可以安慰脑筋简单之观众、高等观众对之、甚少咀嚼之意味、此可见一剧欲得普遍的满意、大难大难、感六。

盲女复明、理由事实上、皆讲得通、但剧中盲女目疾好得太骤、似近神话、微悖于科学、余意当盲女乍盲之时、宜插入在乡间曾遇一西医诊治、谓目可救、须静养敷药、西医略为敷药、女目微瘥、厥后医去、后母以无钱不为孤女诊目、目盲遂甚、有此伏笔、则他日有医有药、其愈也自然、岂不天衣无缝、少生硬之弊、此或编者百密一疏欤、感七。

我对于《盲孤女》之结果、有一不满意者、最后仍是金钱势力两者占胜、使观众仍不免有今之世界非钱不克、非势不办之感、在编者为全剧结束计、不得不如此、我终以为今日中国社会、须处处以个人刻苦自励、伟大创造、提醒群众、万万不能再导人以生活遗产制度之下、为天地间无上幸福、托庇于有钱有势之亲戚故旧家为人世光明正大之途径、我愿明星他日再编新片、宜严切注意于此点、感八。

其他小节、皆枝节问题、余弗赘。

(原载明星公司特刊第6期《可怜的闺女》号 1925年)

《上海一妇人》

心 冷

明星影片公司《小朋友》试片后、才三星期、《上海一妇人》新片、又与吾人相见于银幕、该公司设备完美、故摄制亦易、此点尚为目下上海一般电影公司所莫及、十八日该片试演于中央大戏院、座为之满、是剧描摹乡村女儿、因慕虚荣、堕落平康、惟尚念念不忘故夫、为之娶妇置产、继以自身感受痛苦弥深、则立志超拔贫女、勿使重堕火坑、热肠侠骨、大足风世、摄制方面、已一洗前此诸片沓冗之弊、异常经济、故结果几无十分可以指摘之点、吾因该公司之进步神速、为国产影片良好现象、乐为之记而许之。

演员 宣景琳饰吴爱宝、居乡时天真烂漫、诚恳忠实、堕落后举动荡佚、本性都失、前后判若两人、而丝毫不露勉强、故以该公司演员论、此君异日实最有希望、马徐维邦饰赵贵全、处处表现一谨愿男子、神情不脱乡人本色、饰李叔香者为王吉亭、描摹恃金钱势力、玩弄女性、亦尚透彻、饰黄二媛者为严苏真、一副吃生葱面孔、颇能显示下流妇人之对待本夫、无一是处、余若黄筠贞所饰之林氏、严仲英所饰之林福根、邵庄林所饰之刘芝田、王献斋之徐大龙、赵琛之王老九、莫不克尽厥职、故成绩至佳。

优点 (一)幕首映演浦滨远景、及南京路喧阗景象、及远望中之灯市、足以显示大上海之精神、(二)吴爱宝赵贵全之情好、用牛棚并坐啖糖出之、虽无过于亲密之表示、而情态极足动人、(三)赵母之死、仅用贵全在墓前焚楮表现、极为经济、(四)爱宝既堕平康、且嫁李氏、途遇贵全、相对而视、编者故使汽车疾驶、贵全狂奔、剧情因而紧张、当李叔香强爱宝谈笑之际、车窗中犹见贵全奔驰、此节极能感人、(五)爱宝见报、知贵全受伤、即往医院探视、病愈复为成家、一方表示自己歉意、一方表示不忘故夫、大足讽刺都市中浪漫生活之女子、(六)爱宝既归李氏、复以失欢下堂而去、自此见乡人鬻女为娼、力加阻止、且使就学、如此举动、不愧侠妓、其中涵义、为女子之堕落、非由于奸人之诱引、即由于虚荣之为害、而其症结、则胥由于缺乏教育之故、此剧一结、不啻将娼妓问题解决方法、揭示大众。

小疵 (一)贵全新妇外遇、相斗于旅馆、拔枪互击、此时幕中特写、用暗处红光闪烁、衬出枪弹之猛烈、但当时室中极明亮、并未将电灯灭熄、则此种设施、反与时间上

发生冲突、(二)妓院宴乐时之焰火、并不美观、片中且用特写、既嫌蛇足、亦不经济。

就不佞个人观察、以明星公司所出诸片比较、则《上海一妇人》实为比较的成功之一剧、盖此片经济的方法、描写一段事实、而曲折纡回、使观者不起厌倦、宗旨不取广泛复杂、感人为易、且该公司最近对于影剧极峰点方面、亦能加以注意于研究、使全剧精神、不蹈散漫松懈之弊、一结悠然、耐人寻味、亦较团圆式之剧本为佳、故愚以为该公司苟能本摄制此片之精神之经验、以从事精进、则异日出品、谓为不能与舶来影片竞胜者、吾不信也。

(原载明星公司特刊第4期《冯大少爷》号 1925年)

大中国的婴儿堕地

中 坚

辛苦经营的大中国影片公司、第一次出品的《谁是母亲》、已于前日似婴儿般的呱呱堕地了、因为本片的演员、都是我们常在舞台上看见的熟面孔、所以昨天特地起了一个早、到卡尔登去看他们的试片。

《谁是母亲》本是一出春柳名剧、原名叫做《私生子》、情节曲折、事实新奇、以之编作电影剧本、确是很好的材料、我看过颇似喝了一碗清炖竹髓汤、入口虽淡、回味却佳、然而有几位向不食辣的江南人、却说是缺少些刺激性、原来他们是欢喜一触一跳的。

影片中的演员、没有动作、果然不成东西、太会动作、也未见得好看、毫无戏剧经验的人、摄在电影里、每恨其不会做戏、教演戏的人来摄戏、又苦于太会做戏了、本片诚难免有要讨好、绕葛焦之处、然而与其看呆若木鸡的沉闷影片、倒不如看玲珑活泼的过火戏了、正秋先生说得好、新剧化的影片、总比木偶化的好些、过与不及二者、我以为减过总比补不及容易些、希望他们下次少装几个手式、就没有什么毛病了、本片的摄影与背景、可算中国独步、有几场纯中国式的内景、布得尤其雅洁、可见精致的房间、不一定要用柚木家生的。

中国影片中的小生人才、确很缺乏、从前有的几位、不凶狠得像强盗、便下流得像拆白、大中国的陈秋风、面目清秀、态度文雅、并且表演恰到好处、面部的筋肉也很活灵、这位先生确是很好的小生材料、我祝颂他的前程远大。

无为的爱女顾宝莲、今年只有六岁、而喜怒哀乐、皆能以天真烂漫出之、这位小女士能博得全场的美誉、无非因其态度自然、毫无做作耳、我希望国内的许多电影明星、都虚心下气去向她领教领教。

（原载大中国影片公司特刊第1期《谁是母亲》 1925年）

评《人心》

梁聘儒

予素嗜影剧、尤酷嗜中国影剧、惟国产影片、在此萌芽时代、类皆瑕瑜互见、甚或瑜不掩瑕、求其情景尽美、而为国人同声赞誉者、其为《人心》乎。

吾观《人心》、而审美之观念、油然而兴、《人心》之表演、布景、字幕、在在皆含有审美之意味、吾欲赞之、则一部十七史、从何说起、况作泛而无当之赞语、殊无以益其美善、用特述其与他片迥异之点、质诸大雅、或不以吾言为肤乎。

《人心》一面尽提倡新文化、一面仍顾及旧道德、如父子纵至脱离、而不涉凶恶、夫妇备受折磨、而不渝初衷、以视他片之徒务新颖、不顾国情、变本加厉、矫枉过正者、迥有区别、是其宗旨纯正处。

《人心》演员、于一事一物之微、一举一动之末、莫不细意熨贴、体会入微、且能寓活泼于细腻、运缓速而有节、殆如初写黄庭、恰到好处(其例甚多、实难枚举)、是其表演细腻处。

文有衬托、则不枯窘、剧有衬托、则不寂寞、而用反衬以陪正面、则事实倍觉显豁、而感人愈形深切、昔左氏欲著郑伯之不孝、而以颖考叔之纯孝反衬之、其明证也、该片用反衬凡四、烘云托月、格外分明、是其衬托得法处。

善写事者、左氏而外、首推史迁、迁之为史也、往往写上下数百年、纵横数千里之事、五花八门、穿插缜密、而脉络呼应、一丝不紊、该片于穿插功夫、深得《史记》神髓、编剧至此、真神乎其技矣、片中佳处甚多、兹姑举其著者、如丽英先见一对恋人之情话、而自悲身世、继感于丙禹之人生观、而忽茁情苗、终复激于一双恋人之决绝、而打破对于丙禹之信心、解铃还须系铃人、穿插之密、几如无缝天衣、而丽英之覆丙禹、乃抛却丙禹之言、专注母子之爱、回应字幕、如常山之蛇、首尾相应、灵犀一点、巧不可阶、是其穿插缜密处、观庄严之剧、固足以兴感、惟一味庄严、殊嫌呆板、故每参以小丑之打诨、影剧之杂以滑稽、亦是理也、而人心之滑稽表演、于提引兴趣而外、又别具有深意、迥为他片所不及者、有数端焉、分配匀称、无稍偏畸、一也、变化有方、不落呆诨、二也、寓悲于谐、印象特深、三也、他片滑稽表演、仅足博人一笑、而该片于博笑之外、

更有重于博笑者在、此其所以难能而可贵也、淳于善讽、主文谲谏、该片盖得此中三昧焉、是其滑稽新颖处。

《人心》布景、亦多特点、其内景之宏丽、姑不具述、至其外景之多且美、与夜景之幽而茜、国产影片、此为星凤矣、外影佳、则可使观众领略自然之美、山水宜人、而心旷神怡、夜景多、则可使演员兼演夜间之事、分配平均、而情形愈真、中国片、表演夜间行动者殊少、偏重白画、徒为畸形之事实、其人人也甚浅、兹片兼重夜景、几令人如身临其境、而不疑其为演剧也、此固半由于演员之技术娴熟、而分配持平、亦其大端焉、是其取景高雅处。

他片大率大重字幕、《人心》则不然、《人心》字体别致、犹其小焉者、《人心》剧情既提倡新文化、而字幕即倾向于新文化、法卢旁行、符号分明、解说恳切、情文兼到、其裨益于表演者、良非浅鲜、不第此也、文字之外、更复佐以绘画、暗切剧情、用意深刻、尤为相得益彰、是其字幕别致处。

《人心》特点、既如上述、此不过其荦荦大端、已有连篇累牍、使仆难终之概、猗欤盛哉。

吾于《人心》、叹观止矣、虽然、《人心》果无懈可击乎、曰、不然、智者千虑、必有一失、明察秋毫、或失舆薪、爰摭管见、藉供商榷、天下事往往利之所在、弊亦随之、《人心》字幕、其一端也、《人心》字幕、以过于求新故、有时不免深晦、本为说明、反难索解矣、又以过于矜奇故、有时不免失真、本为醒目、转足费目矣、且字体前后两歧(除特别说明必须用两歧字体外、其普通说明之字体、前后亦多不一致)、笔画时有舛讹(除仿篆体外、普通字中之候误为侯、彼误为被等、犹如此类、不一而足)、画幕、或有或无、或切或否(例如钱畏厂提义李姓婚事时、仍用裸体女子吹号筒、以表示鼓吹自由恋爱、似欠检点)、其影响于该片之价值者、洵非轻也、缺点一。

又《人心》命名、似嫌油象、不如划清范围、以该剧主要之意义命名、较为切当、不然、笼统标题、广漠无垠、吾恐观众观至剧终、不知其命名取意之所在者、盖不止十之七八也、缺点二。

自新经济、既未独立、焉有巨款、另组家庭、缺点三。

守礼既属巨富、不应躬亲持筹、缺点四。

守礼性既顽固、纵钟爱月筠、当不至令出人数千工人之工厂、而不稍加禁戒、缺点五。

月筠抱小新归后、只见一次付女仆看护、所以然者、不过为卧病伏线耳、然揆之情理、殊有不合、盖以月筠之养尊处优、决不肯躬代仆媪之责也、缺点六。

丽英家有女仆耶、看护小新、固未尝假手女仆也、无女仆耶、月筠之来、固明明一女仆为提行囊也、倘该女仆为月筠偕来也、当月筠由家登车时、而丽英处下车时、固未之见也、抑该女仆为丽英雇以操持琐务者耶、何月筠至后、并献茶之事、亦未尝作也、

吾观《人心》片凡数次、竟无处安插之、吾恐观众当不乏与我同病者、忽略细行、终累大体、缺点七。

张丽英为剧中人之主、当表明其家世、或以字幕提明之、始恰剧情、不然、丽英一弱女子、居于高楼大厦中、于理不恰、纵谓其无父母、无兄弟、然亦无家长叔伯与亲戚耶、缺点八。

工人渡河、水固甚浅、何事涵浮、且距桥不逾两丈、又何必舍正路而不由、顾此失彼、情理未圆、缺点九。

工人名为数千、实则充其量、亦不过十之一、名实不符、缺点十。

此十项中、或属小疵、或属大症、要皆足为白璧之玷、其他缺点、尚有一二、如月筠接小新归家后、已属夜间、而窗中日光透入、印于地板之上、以未能注意此点也、又守礼闻小儿哭声、随手即将祖先之像由架上取来作眼前之媚、未免暗示观众以祖先之情置之度外、吾非敢求全责备也、特爱之深不禁望之切、果能弥此破绽、琢成完璧、其裨益于观众者、不尤大耶。

虽然、吹毛求疵、则世无完人、而况于尝试之影片、《人心》一片、纵有美中不足、然究瑕不掩瑜、在吾国固推巨擘、较欧美亦无逊色、吾观他片、一次即罢、独于《人心》、一而再而三、而欲罢不能、苟人心为佳文者、吾将百读而不厌、吾观《人心》后、若饮醇醪、不醺醺乎其有余味也、吾观《人心》后、作竟日想、作三日想、今而后恐十日想亦不能禁也、《人心》之感人、抑何如是之深耶、噫、吾知之矣、《人心》演员、能以剧中人之心为心、能以观众之心为心、故能揣摩尽善、深入人心也、吾欲为《人心》寻一概评、以彰其美、觉肤冗之评语、举不足以尽之、无已、吾且以古人品衡诗文之名言以赠之、曰、不着一字、尽得风流、曰、羚羊挂角、无迹可求、曰、神妙欲到秋毫颠、吾非故为溢美也、吾非好为妄赞也、诚以《人心》一剧、有诗情、有画意、有文理、允足以当之而无愧、世不乏明达之士、尚希进而裁之、斯则作者之微意也夫。

(原载新新公司特刊第1期《战功·重返故乡》 1925年)

《战功》之我见

麦

新片《战功》试演，予得往观。是片自始至终，无瑕可击，观客均誉为艺术之作品。不佞无电影学识，岂敢月旦。惟举予所心服可佩者，略记如下，与诸君一讨论之。

(一)剧本主意之深邃。此片骤视之，情节似颇平淡。但观王朱二人均残废而归，与张逸君视勋章幻为千万骷髅二端，可见编者以非战立意，实为目今时局之警钟。若以平常爱情片视之，深负编者之苦心矣。

(一)演员之支配得宜。欲求佳片，首重人才。王君元龙在《人心》片内，略露名头，未尽所长，是剧一人兼饰王艺华、朱卓夫两主角。使观者但于化装上称其能，是皮相之论。王君妙在能将王艺华之英明倜傥，朱卓夫之沉缅酒色，依其身份而表演出于自然。其表情，其举动，俱能划清二人身份。尤为难能可贵，洵非月令滥称明星，而不知研究艺术者可比。艺华之妹丽华，由黎明晖女士饰，天真烂漫，玲珑娇小。女士曾于《不堪回首》片内，一度为配角，初次出演，已有可观。今丽华一角，可称支配得当，显其天才。表情举动，均含天真美意，葡萄仙子一样，本是杰作，而送兄出征一幕，能将兄妹友爱之情，于分别时依依不舍中流露出之，洵非易事。观于时下女明星之不问表情，但求装饰华丽，衣服奇异，以取悦于观众者，其品格程度，有天壤之别。勉告黎女士，愿凌云直上，勿同流而合污也。女主角张逸君、童懿涵，由张织云女士兼饰。张女士在《人心》片内，大受社会赞许。迩来虽觉丰腴，但演员本重表情，不重形体。如游艺会遇朱回家，与怀念征人二幕，银幕表演，如处真境，幽怨之态，溢于眉宇。惟化装稍欠研究，唇色过深，殊失妍丽。汤杰君饰恶少汤子刚，描写恶霸之凶暴，维妙维肖。实属内心表演，惜为地位所限，未尽所长。赵琛君饰画家赵小微，滑稽态度，于冷淡中出之，亦颇可取。

(一)摄影方面，光线明晰。如游艺会之朱张会晤，王艺华之幻想张童交哄，末幕王朱张童之重聚，及汽车行动时，内部之摄法均极新颖。

(一)布景，内景多而外景少。内景大部为欧式，且极富丽宏大。中国影片西式之背景，当推此片为第一。

(一)说明。说明字句整洁,含有诗意。

(一)统观全片,演员不多,而精神饱满,无滥竽充数之弊。实赖导演者之调度得宜,支配有方也。

(原载新新特刊第1期《战功·重返故乡》1925年)

《战功》

邓 广

上期吾批评明星《最后之良心》，曾提及影片目的与经济两件事。大中华新出品《战功》，又给吾一个对症施药的好机会。《战功》之目的，在于显出战功之代价。片中有一幕，把“一将功成万骨枯”这句格言，译成图画，算是达到目的了。目的是达到了，不过软片也实在糟蹋得不少。介绍剧中主要人物，用不着三四本影片那么长，大中华用了这许多，还未能使观众替他们表同情，原因描写个性的事实太少，无谓的穿插与矛盾的地方太多。结果，前四本，索然乏味，耗费了观众的精神不少。他们既要显出战争的罪恶，而认定一段少年人的情史为达到这个目的工具，何不爽爽快快地从这几个情人的身上说起，何必千回百转的插入许多昙花一现的恶人、老母、农夫等无为的人物。须知一尺影片有一尺影片的功效，化去一尺软片便失去一尺软片的效力，便失去一分观众的信仰，便不能早使目的实现。用“三角恋爱”来发挥题旨很好，不过这种手段到第四本将要完结的时候才见成立未免太迟了，若能从第一本说起岂不是更好。

“三角恋爱”是制造戏剧最好的原料，别人已经用旧用耗，我们才起始采用。大中华的《战功》实为采用它的初次成功，其余的出片家若能善于应用定然收效无穷。

“重摄”也是外国摄影师的惯技，现在居然也被大中华学会了。不过这套玩意儿，倒可不必多弄。因为一人饰二角或二人饰四角的事，最易使观众分心，欧美各国影片中司空见惯，尚且如此；初次试用的我国，如何能免。恋爱是人生的最大目的，拿来做戏自然最易感动观众。《战功》的三角是一男二女——两个女子恋着一个男子，不过他们的恋爱是一事，战功又是一事，两件事没有密切的关系，以至失去互助的功能，战事是偶然的，战功是偶然的，所以感动力也是偶然的。观众看过后，不能留下深刻的印象，就是为此。

（原载《银幕周刊》1925年第4期）

评《最后之良心》

王伟南

《最后之良心》一片，以攻击旧社会不良婚姻制度“抱牌位做亲”、“童养媳”、“赘婿”三者为主义。把他们的罪恶赤裸裸地揭示出来。使观众目击这种腐败而无人道的恶习，起而纠正改革之，是他真正的价值。不仅乎艺术上的贡献，亦是有功于世道人心的杰作。连日天津新新电影院开映斯片，座上客满，空前所未有，都是感叹激愤，很厌恶这种不良婚姻制度，可见得银幕上的表演，感人至深，洵可称为国制巨擘。新新不忍斯片真正价值之磨灭，征求评论，思发扬而策劝本国的电影事业，我也是观众过来之一人，觉得这片优点很多，评不胜评，只择要分节略为对于个人的见解伸说一下，以答主人的雅意。

(一)题旨宏大，意义深远。这片影剧的意义，决不是一卷果报录式的活动图画，观众眼光不要射在《最后之良心》的几个字上面，秦仁伯因为谋财害命，所以到后来子死、妻亡、女遁，自身疯癫，致大好家财，双手供人，阴险小人的下场，类多如此。就表面上看去，仿佛是劝人为善，把“因果分明”、“报应昭彰”两句话来演给大家看，其实这决非作者的主旨，何以呢！要晓得“因果”、“报应”的话，也是乡愚迷信，腐旧不堪的论调，在这科学创明的时代，是立论不住的，掌他来改革社会，更要遭世人的抨击——或者作者有一部分的意思，用来警戒顽腐不堪的旧社会的人物，但是我可以决定作者不至如此的消极，他是要揭破社会黑暗不良的婚姻制度，使大众积极的奋兴起来，革除旧社会的“抱牌位做亲”、“童养媳”、“赘婿”种种专制而无人道的婚制。并且对于变相的新社会式的“社交公开”、“自由恋爱”种种浪漫的行为，含一点规劝的暗示，这是作者真正的命意，因为现在我们大家都在过渡的道上走。作者的意思，要使一般青年们觉悟，不到迷途上面去，并且要奋斗起来，冲破这种恶劣的环境，使这种专制恶毒、污秽黑暗的时代缩短，而增加我们人类真正的幸福，以达于至善。所以《最后之良心》几个字是描写反面的文章，作者认为现在社会还有这种旧制恶俗的遗留，是大家改革不力的缘故，所以假托因果报应之说，来激动一般有志之士，这就是作者苦心深意的地方，观众不可不明白啊！

(二)结构精密,布局得法。《最后之良心》是假几桩事情来描写不良的婚制,但是通片是一气贯穿的,结构严密,没有一句是废话,没有一个动作是无意识的,这是导演得法,所以繁简适度。中间再用“反衬”、“伏笔”和“疑阵”种种方法穿插起来,愈加显得奕奕有神。譬如像秀贞那么聪明淑美,静穆贞孝,偏偏给一个下愚不堪,蠢如牛豕的荷生做养媳,家麟那么风流倜傥,品格高尚,偏偏做一个骄奢放荡、滥讲自由的春华的赘婿,这都是天下的怨偶,却用反衬法两两对照,描写这种专制而被压迫缔结成就的婚姻是不能长久的。买彩票,中头奖在旁人看来好像是横抽一段无意识的情节在里面,其实仔细想来,却是片中一个最大的关键,因为中彩票而伏着后来春华席卷逃跑,秦氏夫妇谋财害命,家破人亡都是从这张彩票生出来的是非,却把匡裕康来做一个引子,结果又用他来显一显鬼灵笼罩全题,观众不可轻轻放过了。片中也善于用疑阵,假如荷生不坠马而死,秀贞的冤屈,一辈子也没有出头的日子,假如余氏不是那样河东狮吼,秀贞的磨劫,更是不堪设想,我个人事前如不看说明书也只替他惋惜一声“红颜薄命,自古皆然”了,这都是作者弄狡诡的地方,使剧情波澜层生,捉摸不定,来增加人的兴趣。

(三)导演的精良,表演深刻。我国的电影事业刚在呱呱堕地的时候,一切人才角色,当然是很感缺乏的。但是常常看见许多影片太不够艺术的价值了,可以说是骗钱投机的妙法,片中疏忽脱节,自相矛盾的地方不要说是很多,往往学陆克或贾波林无意识的滑稽来表演一桩很正重的情节非伦非类,真是毫无导演的思想。至于那一切琐节目,更是照顾不到,演员们除去一两个正角外其余都是呆若木鸡,不知什么叫“身份”、“态度”、“个性”,懵懵无头脑,令人喷饭。这片的进步,非但能把这些弱点革除,而且对于小动作也很知道注意,描写入微,秀贞和家麟处在类似的环境之下,自然很容易引起他们的同病相怜。他们各人虽然都有互相惜恋之意,但是却都能保持他们自己的矜重,银幕上在家麟出走一节表现他们两人的爱情,真是深刻动人,入木三分,家麟回答秀贞的话“你的痛苦比我还多,我很替你可惜啊!”说得很悲感沉痛的,也是他不知不觉的流露出来一句肺腑的话。秀贞到了这时候真是凄惋万分,看见家麟要走,觉得眼前黑牢里生命的同伴离开了,更没有人来安慰他,他哪得不肝肠寸断。作者这时又用侧击法,表现他痴痴地注视悬在树枝上的小鸟,眼中噙着一泡晶莹的泪珠,仿佛触起他心中无限的愁绪,使他感觉到自身的命运正和小鸟一般,不知何时方能脱却这樊笼。他看见他走了,好像万箭穿心,又不好放声痛哭,只拚出一句:“唉!照你这样说,你去了不回来了吗?”何等委婉深情,凄恋中带着血泪,他脚下也不知不觉的移步向前,想和他同行,但是又踌躇不敢,一种万分可怜,瑟缩不前的样子,把一片纯洁的爱情而又须防范礼节的神情,透露逼真,真是中国习惯中的表情绝作了。片中表演余氏把中国虐待童养媳的黑幕也描写得很透彻,可见导演者之细心熨贴,才能演来如此之动人。至于此片演员的“个性”和“身份”、“态度”也都臻极妙峰,萧素养女士扮演秀贞

把一个可怜无告，孤苦伶仃的弱女表演得十分恰当，使我们忘了她是银幕中人物，人家拿但二春来比美国的贾克可根，我说萧萧女士很可与李莲吉舒相颉颃。王献斋君的仁伯更是老奸巨猾，凶恶可怕，斫轮老手到底不凡。其余像宣景琳女士的春华神态活泼，极其自然，林雪怀君的家麟风流倜傥，王筠贞女士的余氏泼辣凶恶，黄君甫君的荷生痴笨呆肥，都各得其当，唯妙唯肖。年来我国银幕上艺术的猛进真有一泻千里之概，很可以惊人啊！

（四）剧情逼真，选景合宜。剧情和布景是很有连带关系的，这片剧情的好处，是在描写社会真实的景况不是虚构悬造的，所以片中不用什么旖旎艳情，冒险设奇，拚死蛮打种种方法来耸人的观察，也不用什么春花秋月，青山秀水和巍峨的宫殿，宏丽的楼阁，来增加影片本身的美观和价值，只老老实实描写寻常的一个家庭，取景也都是国色国香，使人看了仿佛置身其中，和在自己家庭中一般，这是选景合宜的好处。年来我国人的思想喜欢引用欧化式的布景来表演中国的形式，致使习俗上处处凿柄不通，反而失了他真真的价值啊！

（五）光线明晰，制片佳胜。光线于电景上有极重大的关系，有好导演家，好演员，好情节，好风景，如果没有好的光线来映照他的喜怒哀乐，悲啼颦笑，或者不能清晰光明，那全片是等于无用了，观众的目光也决不会被他所吸引，更说不到他的艺术的价值了，如何能得观众的欢迎呢。往常我国国产的影片都犯这种的弊病，不是聚光过黑就是过白，使片中的通人影的表现或黝黑无光或白茫耀目，模糊不明使观众深起不快的感觉。《最后之良心》片首尾对于光线上总算很能注意，听说因为摄制此片特备新发明的水银灯数百盏，可见得斯片价值之重大，说明字句用仿宋聚珍版体，笔画秀丽清晰，在国产中可以算首屈一指了。总起来说，《最后之良心》的优点，何止上边描写的几样。我虽不敢说明星公司的这个新作亦是国产影片中的第一个好片子，但是我相信这个新作品在我国文学和艺术方面一定可以占一个极重要的位置。它底价值能够挽回社会的颓风，改良人类的心理，真是一剂很贵重的药品啊！至于它底命名用这几个字，我觉得很蕴藉恰当，耐人寻味。这是作者心血的结晶，表示一斑，观众不能不给予满意的。

（原载新新特刊第1期《战功·重返故乡》1925年）

《最后之良心》

邓 广

这部新片是我国影戏界的空前创作。因为前此我们未曾有过像《最后之良心》这么好的摄影，与这么恶劣的剧情（剧情只限于明星一家）。这大约是因为该公司新添了许多水银灯炭精灯，被灯光迷惑的缘故。明星公司新片的躯壳是有了，没有灵魂。注意：加“ ”的字系引用《最后之良心》片中字幕说明

明星公司新出的《最后之良心》很使我失望，很使我不安，很使我替他们可惜。然而失望的是我，不安的也是我，替他们可惜的还是我。除我以外，赞美这张片子的人很多。读者诸君切莫误会，我非敢菲薄明星公司的出品。普通观众对于这张影片认为可取的地方，我都认为可取。他们所承认的佳点，我都承认。不过我觉得它的缺点实多于佳点，不可取的地方实多于可取的地方。可取的，佳的，别人都说过了。劣的，不可取的，却没有人肯说。因此我不能不把它根本差误的地方指摘出来，给明星以及其余的影片公司做个改良的方案，并希望他们能够及早试用。

自制影片的病源，在于不经济，我以前已经说过（参看本报第一期第二页《敬告出片家》）。《最后之良心》非但仍蹈覆辙，反而有些变本加利，所以我非常失望。不经济足以制我国幼稚影戏事的死命——我是明星影片公司的股东之一，又是盼望中国影戏事业成功的一个人——所以吾很不安。这张冗长的影片倘能删去一半，添上几幕，重整理过，成绩或者不至于怎样恶劣。明星的当局见不及此，竟草率从事，所以我很替他们可惜。

经济的作用，不外乎利用最直捷，最省俭的手段来达到一己之目的。影片经济，便是利用最短的影片来达到“影片的目的”。“影片目的”作什么解，目前出片家知道的很少；知道而能实用的，更少。这也许就是自制影片不经济原因。

“影片目的”也和个人目的一样。影片倘若没有了目的，就要像个人没有了目一样的受人奚落，被人冷待。不过有了目的，还须用最直接，最简便的方法将它达到。否则，仍旧要失去旁人，或观众的信仰。信仰一失去，在于个人方面，那人的毕生幸运就

此断送,在于影片方面,那部影片也就此糟了。

总之,出影片必须有了目的,才能定夺经济方针。经济方针若与所认定的目的背道而驰,便要失掉影片的第一要素:潜移默化的功能。

《最后之良心》所以经而无济,就是为此。它把许多很有用的演员,和软片枉费在无济于事,不能达到目的的歧途上,以至失去观众的信仰。《最后之良心》的主旨,吾从影片字幕说明,和报纸广告上看起来,是要抨击万恶的旧制婚姻,例如:养媳妇,抱牌位做亲,招女婿,种种。不过倘若照明星这般描写法,这般评击法,那真是便宜了社会上造这般孽的人。怎么办呢?因为他们并没有充分的显出,与明白的宣示“万恶”婚姻的罪状。换一句话,就是他们与题旨背道而驰,所以不能达到目的。题旨是死的,全仗人用经济的方法来使它活现,不经济便等于死。死的人决不能揭发一种主义,使我们得到深刻的教训。《最后之良心》片中的角色都是死的。第一个傀儡,便是片中的养媳妇、挨打,受骂,除了一次假哭泣外,竟没有一些儿怨恨和反抗的表示。我们只当她是一个没有知觉的木头人罢了。所以她后来抱牌位做亲,“嫁给一块木头”时,我敢说,只有片中“四十年前做过这么一回事”的,亲身受过同样痛苦的老妪,怜惜她,替她抱不平。观众却没有感觉着她的苦楚,所以对于这种万恶的婚制也并不发生什么严重的反感。第二个傀儡,便是“狼心狗肺”的守财奴秦仁伯。他强夺人家的女儿,害死自己的朋友,吞没他的财产,吾们却从未见他有精神上的痛苦。直等到他将要死的时候,才见字幕说明“这个势利的老头儿到现在,刚才有些觉悟,可惜已经来不及了。”跟着这说明,却又未见他有任何觉悟的表示。末后他临死的时候,才良心发现“可惜已经来不及了”。我们虽知道孔夫子曾说过:“人之将死其言也善”这句话,不过他觉悟得太迟,而且未免“突如其来”,因为以前他所作所为的都是足以使我们相信他是木头做的,至死不会觉悟的。所以我们对于他临终忏悔的话,并不十分注意。因此对于“养媳妇”“抱牌位做亲”、“招女婿”三件事,也不能痛心疾首的起反抗的心理。

《最后之良心》片中有一段字幕说明“这就是恶人种了恶因结的恶果啊!”他们既是这样的主重“因果”,那么便不该这样的忽视影戏的“因果律”。戏剧学原理说的“有因必有果”,却并不是指那些从“天外飞来的”果报,起因在那里,真使人莫明其妙。

余氏虽或自知“母女不良”误了她女儿的终身;但是若说因为女儿走了,丈夫不肯找她回来,便急死了,天下恐无此理。

片中有两个稍为健全的人——余氏女与招来的女婿。不过他们同死人混在一起,怎么能不变成半死半活呢。张裕康“受人侵略,不能奋斗,反而自杀”,真是闻所未闻,真不“可以代表东亚病夫的懦弱的特性”,因为他何止病,何止懦弱,简直连生气都没有!

“欲表同情,必自相知始”。吾们不认识《最后之良心》的剧中人,所以对于他们没有同情。他们所做的事,所讲的话,也许是真的。不过与普通心理相反,所以不像真。

不像真，所以不能传出剧情，所以不能达到剧旨，所以不能感动观众，所以我说他们是死的。不经济实在是他们的致命伤。

我试把它不经济的地方，随手拈来，并引证映演时观众的心理。掌颊一次已足，何必一而再，再而三。须知，“木头人”虽被打至百次、千次，还是不会动人怜悯的。与其重复这一套玩意儿，倒不如多写几回养媳妇抱恨痛哭，勉强容忍；多写几回结婚与守寡的对照。

抱牌位做亲开吊等事，摘要已足，何必把他和盘托出，化去许多软片，反而把要点遗漏掉。我也不往下说了，诸如此类的过失正多着呢。明星的当局并非见不到，不过事前不小心，事后舍不得把它剪去，怕减短本国影片的标准长度——一万尺——十大本——罢了。影片确是够长了，不过映演没有到一半，观众已有疲倦的表示，我自己也觉得有些疲倦了。最可笑的，片中方映到抱牌位做亲，开吊时，邻座的李伯钧先生（本报编辑之一）对我说：“今天朋友开吊还没有去过。”国人对于自制影片的热忱可想而知，出片家对不起本国人也就可想而知。

我敢大胆向明星当局，和国内许多出片家进一忠告。影戏必须有目的。有了目的还须用经济的方法达到它。换一句话，就是凡与这个目的有密切关系的事，都要写出，凡与这个目的没有关系，或有少许关系而可以免掉的，都可省去。再换一句话，就是负有发挥全剧宗旨的责任的主要角色，都要大写特写，务使他们同观众结成知交；使他们能博得观众的同情心——同情是戏剧的生命乐趣的源泉。《最后之良心》却把这件事没有了。所以不能充分发挥剧旨，所以乏味。片中离题的地方太多，宗旨或目的不能纯正，因此，剧中负有同等使命的角色太杂，不能够一一详细的说出——结果没有一个能得到观众的同情。须知描写个性不能单靠几幅字幕说明。俗语说得好：“百闻不如一见。”出片家必定要使观众亲眼看出剧中人的好点，并且不能盼望他们一见如故，还须很详实的显出剧中人的特别性情——与剧旨剧情有密切关系的特别性情。

以上所说好像是消极的，破坏的，但是我这些破坏和消极的话是为建设为积极提倡影戏事业而讲的。末了我还要声明，明星这部新片是我国影戏界的空前创作。因为前此我们未曾有过像《最后之良心》这么好的摄影，与这么恶的剧情。剧情只限于明星一家，这大约是因为该公司新添了许多水银灯炭精灯，被灯光迷惑的缘故。明星公司新片的躯壳是有了，没有灵魂。灵魂是不可以常常没有的，补救的方法不外经济两个字！

（原载《银幕周刊》1925年第5期）

神州《不堪回首》之批评

谷剑尘

社友沈浩雨辰尹言偶发戏瘾、乃偕赴恩派亚观神州新片《不堪回首》、该片为神州影片公司第一次出品、以从事诸君富有学识与阅历、故大醇小疵或不能免、而该公司于是剧之采取故事、分景别幕及表演等、则淡而有味、如食谏果、可供咀嚼、绝不类他剧之仅以繁华富丽与热闹之变化曲折之剧情见胜、似又在影剧界进一步矣、故吾人历观他剧、虽力趋写实、仍觉演员在彼演剧、若《不堪回首》大类白香山词而又为妇孺都解、全剧贯通、则未之前闻、观其影之表现于银幕、无异见社会人生之片段、极自然之能、所谓人生的而非艺术的是也、归后有感、庸记其表演布景取景穿插字幕于下、以告阅者。

(一)表演 论剧情似以丁子明女士之何素芸、及李萍倩君之少年朱光文、赵静霞女士之丁秀娟为主角、余若文少如君之何翁、严工上君之丁翁与黎朋辉女士之丁幼女、不过陪衬而已、平心论之、表演当推丁女士之何素芸为最、次之为赵静霞女士、丁女士于井畔含情、灯下写字、别离及失望等、尤觉可观、表情细腻、又甚自然、扮相动作、恰合身分、倒茶回想等幕亦佳、赵静霞女士之丁秀娟、化装富丽、举动活泼、亦多可取之处、惜精采太少、如半夜返家一场、与所欢告别、竟作多次之鞠躬、似不能将两人之暧昧细细表出、苟吾人未见前数幕、则必疑为二人仅以友谊为止耳、晨兴一场、倚枕呼其夫朱光文、频频挥臂、亦太单调、于役使其夫、总嫌未能透彻达出、李萍倩之朱光文、两颊太瘦、双目无神、表演亦未见深刻、得束一场尚佳、负气闷坐、喷烟以表其心郁结、亦多可取、入后与妻口角、及茫茫出门、踟躕街头、欲表示垂首伤心、反类妇人趋步、走相之难看实甚、及后旧地重游、人亡物在、往事如梦、神怆曷已、亦未能深刻达出、未免为是剧减色、严君黎女士均称职、黎化装不雅、尤在特写、文少如则不免做作也。

(二)布景 是剧布景尚佳、室内凡加圈之连带布景者、似露假痕、外景极清丽幽雅之致、幻景亦甚清晰、当朱光文倒卧篱畔、回忆兵燹情形、仅见烟火、人向中逃、既省事、又不离剧情、其取巧与结婚时仅摄一过场、新娘及家族过后即行截断、使观众尚疑

若干人追随于后者相同、雾景亦佳。

(三)穿插 穿插乃所以调和观众心灵、故泰西名导演家若葛雷菲士等每于极悲痛处插入一二极自然之滑稽、以博观众破涕一笑、是剧穿插亦尚得体、严君球场一跌、亦堪哄堂、抱鸽、吻鸽、放鸽、摄法颇美、惜其太染欧化、与何女购报付朱时藏报背后、趋近始付与之同、汪君之拆白少年、始见之于第八本中、不合电影格例、盖电影凡新人物必须四五本前先为一带、若骤于剧情将终时始发现为不合也、贫富二女相较、摄法极为佩服。

(四)字幕 字幕简赅明了、国产中无出其右者、如甜、苦、离筵、乞爱等颇耐人深思、字体尚佳、西文恶劣、甚至有不可通之处、字型太小、不易辨认、未免美中不足也。

(原载神州公司特刊第3期《难为了妹妹》 1926年)

评《风雨之夜》

倚虹

新病初愈、颇思出游、适吾友朱瘦菊君导演之《风雨之夜》影片映于中央大戏院、余遂往观、归而漫记余感如次。

人谓《风雨之夜》、是一社会片、余认为非是、余意《风雨之夜》乃一哲理片也、余所窥得此片之微旨者、即人生难免于情网是也。

情网之设、因人而殊、不论老少、不问贫富、不问智愚、胥不免、人各有一情网、罗织其中、弗克振拔、已亦莫之念耳、《风雨之夜》片中小说家之夫妇、固各有其情网、羽士之两女、亦各有其情网、小说家之姊丈伉俪、亦各有其情网、甚至高鬓已高、短髭盈颊之羽士、亦有其情网焉、情网初不密、而投身其间、又惟恐入网不密者、此诚人生之一大痛苦、哲理上一微妙之问题、瘦菊融此意于片中、不复明写、第令观众想像而得、瘦菊制说部、托名海上说梦人、斯片亦有唤醒情网中苦恼众生之迷梦欤。

写人生颠倒情网一过火、小之肉麻、大之猥亵、适如其分、雅不易、余偶制小说、遇此种境地、下笔极凛凛、《风雨之夜》述各人之颠倒情网、皆能初写黄庭、恰到好处、留有余不尽之思、淡远清微之意、使观众归途咀嚼、《风雨之夜》殆如嘉果之橄榄欤。

《风雨之夜》内景富丽处、但富丽而不俗、简朴处、正简朴而不荒陋、已可取矣、外景就山阴道上摄来、古木遥山、长堤曲水、危桥小径、密雨斜风、错落点缀、使观众如展名画家手卷、非若他片所谓风景者、长江大河、一大片白茫茫地、使人一览无余也、是亦《风雨之夜》极可取处。

演员中韩云珍、能曲尽委婉聪明之妙、王谢燕亦有骄倨天人之概、皆甚可取、余尤爱饰羽士长女之杨静我、憨态可掬、深情自见、面部表演尤极自然、饰次女之周文珠、举止似为凝重、与幽郁所拘、矜持过甚、微近于拙、剧中男角微微先生、正一副急色儿面孔、羽士包梦蛟、又正是一副伪道家面目、此辈人才、正不知瘦菊从何觅来。

剧罢还家、余在车中环顾市上、舆者行者骑者、幢幢往来、急不停、证以《风雨之夜》、余私叹曰、芸芸众生、尔各有尔之情网、正不知谁能解脱、谁先钻出耳、此余观《风雨之夜》以后、感想最大之一点。

(原载大中华百合公司特刊《透明的上海》 1926年)

谈《空谷兰》

古 莲

有了好的剧本、好的表演、好的摄演、才能够成功一本完全的好影片、这是犹之鼎足与鼎、缺一不可的、明星公司最近出版的《空谷兰》影片、可称三好并一好、毫无缺憾了。

《空谷兰》本为世界名小说、又为世界舞台名剧、现经明星摄成影片、也许要成为世界影片了、可见颠扑不破的好脚本、只要编制的善于运用、是无往不利的、什么小说不能排戏、舞台剧不能改编影片的论调、乃是隔靴搔痒的外行话啊、讲到演员的表演、明星的明星都是斫轮老手、自属不同凡响、尤其使我佩服的、要算张织云了、张在《空谷兰》里、同在一幕、分饰主婢、除了面部因戏中需要相像外、其余举动、都判若两人、十四年前的纫珠和十四年后的幽兰夫人、少壮各异、更觉她的化装术、神妙欲到秋毫颠了、影戏里所比小生小旦角还难觅而难好的、要算老旦了、明星公司却有一个熟手黄筠贞、黄在《空谷兰》里、较前又为进步、不过龚云甫总及不到梅兰芳受捧、这是爱美(?)之道的定例、我敢说、黄筠贞虽好、却及不来耐梅织云的够捧、我特在此地、违反众意、喊一声黄筠贞不差。

摄影方面、最好的有两处、第一、是火车相撞与马车肇祸、这两件事的事实上、当然是假借的、却能使大部分观众信以为真、第二、就是一幕之中有一人扮二人的重摄法了、从前大中华的《战功》、张织云虽饰二人、没有同幕、明星的《好哥哥》、那一位小弟弟虽在同幕出现而为重摄法、却没有什动作、现在这本《空谷兰》的重摄法、把一个人分身做戏、拍得清清楚楚、这是中国摄影史上、一个特别的进步的好纪载咧。

新年里白相要紧、恕不多写了、诸位奶奶小姐们、与其坐了黄包车兜马路而吃金钱炮、还是携了心上人到暗头里去看影戏吧、哈哈。

(原载明星公司特刊第9期《早生贵子》 1925年)

《空谷兰》电影

陈 源

新近我同两个朋友去看了一个中国电影片《空谷兰》。中国电影我实在有些怕看了，可是每一次我听说一个顶好的中国影片到了北京，我还是去凑一次热闹。连《空谷兰》已经三次了。第一次看的是《孤儿救祖记》，现在还能够记得一个女人同小孩在田岸上一路的跑，一路的跌筋斗。第二次看的什么，名字已经忘记了，可是没有忘记两个人在海岸上演中国旧式的武戏。将来第四个顶好的中国电影片到北京时，我不知道《空谷兰》还留下什么影像。大约两个女人在地上打滚的情状，一时总不会忘记的吧。

见闻既然这样的狭窄，《空谷兰》是不是顶好的中国影片，我自然没有资格来评判。不过，在我所看过的三个顶好的中国影片中，至少可以说，这一个片的毛病比较的少些。摄影的技术显然进步了。以前的影片有时几乎像报纸上印的照相，模模糊糊的看不出东西来。这一个影片却黑白分明，光线很好。排演的人也费了些心思了。据说以前的影片，有时一个人从马上跌下来的时候，跌折了右手，到医院中医治的时候，却变成了左手了，有时一个坎肩儿在一刹那间，虽然并不是演滑稽剧，会从一个人身上飞到第二个人的身上。这样的笑话这一片里可以说没有，虽然也不是没有可以非议的地方。柔云在马车上摔下来的时候，面上血肉狼藉得不堪了，地上怎样会这样的干净呢？

提起了一个问题，许多问题就拥上心来了。小一些的，两个听差打架，许多立在一旁的听差为什么不去劝一劝？床上的病人已经垂危了，怎么三四个医生还在病室中快步的绕圈，一个还抽吕宋烟？夜深天寒，大家都会觉着冷，太太为什么反把自己的外氅给丫环去穿？丫环回家去取相片，没有车钱，太太为什么不给她些钱，一定得把手袋交给她？纫珠虽然生长乡间，也是读书人的女儿，并且好好受过些教育，后来可以充当教务长，怎样会不知道客人和长者应当先坐及上坐的道理？比较大一些的问题，纪兰荪同柔云在一块儿生长，却不愿娶她，一见纫珠，便非常倾心，可是结婚不久，虽然纫珠有了儿子，他又与柔云相爱，足见他是一种轻浮薄幸，得陇望蜀的人。纫珠初死，他也许会悲恸万分，柔云既然嫁了他，他不久也许便觉得厌倦，可是他这种人哪能怀念死者，十几年如一日呢？柔云既然换了毒药，被纫珠发觉，她拿了没有毒的药瓶下楼上楼，到处乱跑，为了什么呢？如说为了要灭迹，那么一瓶有毒的药明明在病室桌上，如说为了不让病人吃到那瓶药，那么可以丢弃毁坏的方法正多，何必东跑西闯，满地打

滚呢？一个从不曾见过生母的孤儿，忽然听见亲母尚在人间，而且就在眼前，一个以为爱妻已死十几年的丈夫，忽然见亡妻正在家中，应当怎样的高兴与喜欢？这当然是影片顶有精采的地方，演员最可以来表情的机会了，为什么反而把这一幕略去呢？

我不过随便举几个例罢了，谁耐烦来细细的开什么清单？可是在这个问题之外，我还有几句话要说。

《空谷兰》这样的剧本，根本说没有多大的意思，难道中国的想像力真是那样的穷乏，连这样幼稚的剧情都编不出，还得取材于译本？原文写的既然不是中国的人情风俗，所以有许多地方，也不是中国思想所有的，例如外国贵族是特殊阶级，他们的言语行动，与平常人大不相同的地方。中国人只有受过教育和不曾受过教育的分别，并没有什么贵族的特殊仪节。因为如此，排演者为了要表示纫珠不懂那本来就没有的贵族的仪节，便不得不夺去了纫珠的常识（要是说谁比较像贵族的话，恐怕还是纫珠近似些吧？柔云的举止行动，反而处处显得她是一个小家碧玉了）。

说明剧情的字幕非但太多了，而且没有一点儿意味。据说这是为了要合上海观众的心理，我想，这也许太小看了上海观众了。实在字幕的多少，在本身没有为不好可说。有些影片，字幕已经像火车轨道旁边的电线杆，可是并不嫌多，因为不那样，观众便不能了解故事的线索。有些影片，字幕寥寥若晨星，观众也不嫌少，因为他们已经很明白了。这两种片子的编制和演员的表情一定就大不相同了。所以我们要求减少字幕，注意并不在字多字少，实在就是在要求线索分明的编制，眉目能言的表情。要是——一个片子的编制和表情都好，就是上海人，我想也不至于一定要有极多的字幕才甘心，至少影片上每一个字的用意，不是必要的说明，就为了要增加观众的兴趣。就是上海人也不至于喜欢那毫无意思，甚至于可以打消兴趣的字幕的吧？

《空谷兰》的编制在中国影片里，实在可以算经济的了。要是仍用以前那种只见过场，不见剧情的方法，这一点情节至少得三四十本才演得完，像我们这样被外国影片教坏了的人，少不了觉得它还是太平淡，再可以节省十几本。这当然又反背了上海观众的心理。据说上海观众看影戏，好像北京观众听旧戏，看一回，就得谈一回天，所以电影片的动作得特别的放慢，让他们谈了几句话之后，回头过去，还可以懂得片中的线索。我们不知道上海人看不看外国片，要是他们也偶然看，反怎样的寻找线索呢？

我看了《空谷兰》，我实在觉得惊诧，中国电影办了好几年，办这种事业的人，还不曾得到一个极浅显的教训。电影与舞台剧的分别在哪里？电影在什么地方可以取胜？中国电影不及外国的在哪里？怎样可以弥补中国电影的缺点？电影的最擅长的地方，在可以利用美丽的、奇特的、险阻的种种不同的天然风景。中国影片的最大的弱点，在演员没有表情的能力。《空谷兰》的前十本好像还注意到这一点，可是后十本，几乎一半是在病室里。结果还有什么可说呢？

（原载《西滢闲话》 新月书店 1928年）

看了《梁山伯祝英台》影剧之后

天 涵

当这电影剧本资料、感着缺乏和单调的时候、有许多公司都想制一张历史片来玩玩、天一公司的《梁祝痛史》就是其中表演的先进者、当我前天在中央大戏院看了回来、不觉生了下列几个感想。

照中国现在影片公司的经济状况、要摄一张像《十诫》等一类历史片、自然办不到的、那末有了摄历史片的志愿而处于经济限制底下的公司、那惟自从微小而易举的一门上着想、可是要得微小易举而适合于银幕上的事绩、实是太难了、而且更是难使人注目的、然而邵醉翁君居然有这股勇气、把梁山伯祝英台的一段故事摄成影片、不管他成绩怎样、他的毅力、是我们所钦佩的。

我国旧小说上所记述的事迹、漏洞是件免不了的事、摄历史片固然非以纤小鄙俗的小书做蓝本、可是像梁山伯祝英台这类事、史记上是极少见的、那末多半的情节、还须依照这种纤小鄙俗的小书做去、我看了这改编的《梁祝痛史》、破绽当然不能说完全没有、可是能改删得分幕得像前天银幕上见的梁山伯祝英台已是极可称颂邵君的艺术了。

摄历史片而能把握当时真情实境做衬底、这是极有价值的地方、像鄞山梁山伯的遗墓和庙宇、祝英台读书的故址、看了不特使人领略异省的风景、就是当初梁祝两人的一种义烈之气、也未尝不起人生感、好像都历历在目、这种地方、确是摄制历史片的所抱的宗旨和希望、那末本来是不能忽略的呀。

综之这张片子的规模虽不能像《十诫》等一类片子的宏大、可是对于中国将来历史片、可说能做一个初步的雏型、我想也许是邵君导演这张片子的初衷罢。

(原载天一公司特刊第6期《义妖白蛇传》 1926年)

《难为了妹妹》是大好悲剧

正 秋

天旱了很久了、农人都起恐慌、只怕田园要荒芜了、忽然平地一声雷、来了一阵甘霖大雨、这个雨够多么好的好雨啊、好雨好雨、真正的好雨。

中国影片沉寂了好久、据我个人的心理、私下里起了恐慌、不止一天了、每一次在报纸上看见某某影片怎样好、某某影片怎样好的大文章、我每每充满了无限的希望去看看、不过每每使我有兴而来败兴而归、照报纸上看来、中国电影界非但不沉寂、而且不断的在广告上大吹大擂大热闹、照实际上说、有进步的作品实在不够时势的需要、现在神州公司《难为了妹妹》与观众相见於银幕了、我第一天的第一班就抽空去一看、看了十分满意、真像久旱逢甘雨、心地里非常的痛快、好戏好戏、真正的好戏。

我第一件佩服而敬仰的就是神州公司始终不变、大凡一种出品总要有一点意义、不问名字深浅、不问故事是悲是喜、第一重要的不要违背了良心上的主张、这是我向来的志愿、但是社会往往要逼得你向后转的、假使自己意志不坚定、经过一次营业上的打击、他就不肯继续开步向前走、往往脚步大乱、跟着退步了、神州第一次出品、也有人说好、也有人说冷、二次出品、还是说好的说好、说冷的说冷、三次出品就是道义之交、确有很深刻的意义、可是大部分的观众、还是说太冷太冷、这是第四次的出品、在不知道的人、看了这《难为了妹妹》五个字的戏名、预先猜测以为神州也求通俗了、也迁就社会了、殊不知神州还是旧神州、神州还是保存高尚而有进取精神的神州、神州还是有价值有主义的神州、这部《难为了妹妹》、更是神州对得起影界、对得起社会观众的新出品、我不但希望神州照这条战线上努力冲锋、得到胜利、并且希望大家跟着在一条路上共同努力。

我不是专门注重主义、我觉得《难为了妹妹》不但是主义好、不但是有益社会、照他的第十本看来、确是艺术的结晶、丁子明演悲剧的能力、在中国电影界真可以算是唯一无二了、河滩寻死面部上表演悲痛的神气、已经动人情感很厉害了、老远看见哥哥被人绑赴法场要去枪毙、她那种又惊又慌又急又痛苦的飞跑上去追、一路上拚着命的奔、发狂似的叫、头发也散了、被风吹得飘飘拂拂、我的心弦上受到了极深刻的打

击、中国人有这样的骨肉之爱、全靠丁子明的艺术表现得淋漓尽致、我真佩服极了、在未曾追到的时候跌一交、看见哥哥枪毙之后的一痛倒地、我看看眼泪实在忍不住了、何大虎不认妹妹、反而说、你哥哥配做好人吗、更使我受到极猛烈的激刺、这一本是全剧的最高点、叫人看了之后、不免要念念不忘、至于头里做丫头的妹妹、把身上所藏积蓄的辛苦钱给她刚在监牢里出来的哥哥、也使得我眼泪直掉、佣人送香水、哥哥躲在背后私下替妹妹耽心、更使得我心上起了十二分的伤感。

四个表妹丢纸团、抢四角、捉迷藏这类近于胡调的穿插、我以为愈少愈好、吃面似乎还可以经济一点。

插《卖国贼》的戏中戏、作为看客认明强盗、一声叫出何大虎的名字、座客就四散奔逃、因此遭社会摒弃的张本、这个理由有点不充足、不爱四个表妹、反而爱一个丫头、应当先要做一点为甚么要爱她的缘故、《社会钟》一剧里、左之明同秋兰的相爱、是因为秋兰能替一样被压迫的姨太太鸣不平、所以在庙门外洗衣裳讲爱情、便有极大的力量、万君籁天是剧界一个很有希望的编演人才、对于这种理由充足不充足、分量不够问题、再作进一步的研究、前途未可限量、我为《难为了妹妹》、恭祝万籁天、丁子明艺术的成功、恭祝神州胜利。

（原载神州公司特刊第4期《上海之夜》 1926年）

评《女侠李飞飞》

石 佛

在现实的社会中，我们确是难找到真正觉悟的女子。所谓多愁多病的美人儿，不但她自己似小鸟般的专给人家豢养，还要灰颓了许多男儿的志气。

我们觉得：社会的灰败，并不是男子专司其咎，女人也不能说没有几分罪过。所以我时常说：“现代的女人，不应当只希望在女人阵中出点风头，还应当在不分男女的全人类中做个勇敢有为的人；不应当只希望解救许多囚在樊笼里的女友，还应当激昂慷慨地去奋起无量多萎靡不振的男儿。”

但现在中国的女子怎样呢？单就结婚一层来说：高小毕业的女学生总想嫁一个中等毕业的男学生，中等毕业的女学生总想嫁给一个大学毕业的男学生，大学毕业的又想嫁给留学西洋的硕士博士了……她们好似天生成总要比男子低一等。虽然她们一方面是表示出无限的高傲，但一方面却根本示弱于男人了。

李飞飞是一个江湖卖技的女子，一般人所轻视的野草闲花。但天地间偏只有这一种女子，能用着自身的本领，去解救一班苦男女的厄运。这不但是现在花一般的美人儿所做不到的事，并且还要惭愧死无数没用的男人。

所以我觉得在这么颓唐老朽的中华，《李飞飞》这一类的影片，确是一种不可少的艺术。但现在这位《李飞飞》的编者，却不是这样着想。他不过以《李飞飞》当做京剧《能仁寺》中的十三妹那般新奇有趣，博得影戏界一个别出心裁的美誉罢了。所以我们看了《李飞飞》以后，也只不过觉得有些“新奇有趣”；我们对于这位编剧家的赞美，也只不过是“别出心裁”。

本来我对于《李飞飞》的评语就可以这样完结。但一本影戏，并不是编者所独有的事，就是将错就错，也有个错的好与不好。而且这本剧名虽叫做《李飞飞》，却是他的内容，好“不专为《李飞飞》而作一般。那末，我也就似别个评论家那般的舍却剧情而去谈谈那所谓似剧情以外的艺术”吧……

主角粉菊花，是舞台上的演员，所以我们只觉得她是在银幕上演京剧。每次要演一种迅速的动作以前，总要预先停顿一下，好似有锣鼓在节制她一般。这也许是本来的习惯，一时换不过来吧！跳墙救珠一段，也不过只显出舞台上武旦应有的本领，全无半点义侠的表情。要晓得李飞飞既是一个侠女，就应当具有一种慈祥而英勇的热情；

所以每一动作中，总要深深地埋藏着悲人悯世，斩钉断铁的意味。至于粉菊花虽有时也能握拳怒目，然这不过是做做戏罢了……。

这并不是粉菊花的错误，因为粉菊花心目中的李飞飞，正似编剧者心目中的李飞飞。他们都以为不过是《能仁寺》中的十三妹，《宏碧缘》中的鲍金花一流人吧了。编剧者不曾要粉菊花去演真正的李飞飞，所以粉菊花也只能把她平时演惯的十三妹、鲍金花一般人的态度在银幕上依样表演了。

谭志远之郭厚斋，处处演来活像一个忠实慈爱的老人。看见女儿江边遗帕一幕，差不多使观众都要落泪了。吴素馨之慧珠，沉冤莫白，饮恨吞声。屏后窃听老父向蒋友辞婚的愤语，顿怀死志。别妹投江，演来都见沉痛——惜投水时用远影，使观者莫名其妙。如果演员限于不识水性，导演者当另想办法。这样敷衍从事，未免太对不住艺术了——张大公之蒋益民，演来全无做作，而能恰到好处。尤其时常露出一种蹙眉沉思的态度，深得蒋益民阴险的个性，这更觉难能而可贵了。

林雍容之洪玉麟，虽是剧中重要角色；但他所做的究竟是什么戏我都忘记——好是忘记了也不大要紧，所以我也再不下评语了。

至于剧中布景，评者谓月夜归棹一幕，颇有艺术意味。但我觉得，布景当视剧情为标准，除了风景片以外是不能单独自立的。在六七个月以前，曾在一个很远的地方，看过一本杰克阿根廷主演的影片——剧名忘了——描写一个穷苦的孤儿，别了祖父祖母而去一个繁丽的都市里去找父亲。正当黄昏日落的时候，站在一座冷酷无情的灰白色的高大墙壁下面，越显出孤零渺小。更加着惨淡的月华，映着一个年老的失意的音乐师在拉着梵亚林。这一幕布景，并不十分美丽，却是另有一种凄怆的情调，到现在还深深地刻在我的心海里。所以我说杰克的影片，能够震动一世；并不单靠着他自身表演的精能，编剧与布景的都有相当的功绩的。至于《李飞飞》剧中是描写一个求死不得，而又为暴徒所劫的女子，这是多么悲惨的事，而偏要用着“扁舟容与于水清月媚，柳细风轻的景地”的背景，这与剧情未免太冲突了吧……

此外剧中用道德欲念两个圆圈来表示益民的心迹，虽觉太露痕迹，然未始不可震惊观众一时的心眼。至于重演悔过，则未免多此一举。因为益民并不曾忏悔，他只是不敢吧了。

临了我还有几句话要告诉我中国的影戏的编者：

要晓得真正的艺术并不是单靠着“新奇有趣”。这好似五彩缤纷的洋布，虽然一时可以炫耀众人的眼目，但不久就要褪色了。我也晓得《李飞飞》这本影戏，在现在的社会，也许可得到多数的金钱。但我总希望有人能把五彩缤纷的花纹移在真正的丝织物上面，以博得观众更永久的玩赏呵。

（原载《银幕评论》1926年第1卷第1号）

看《儿孙福》后

映 华

史东山君向以擅长描写著名、这一次导演的《儿孙福》剧本立意、本来是很陈旧的、听说公司为迎合旧社会家族主义的心理起见、特地编这一出戏、如此立意的剧本、却派定了史东山做导演。

剧本原有与西洋影片《慈母》类似之处、本来中国西洋情形不同、西洋对于孝顺的观念、本来不甚强烈的、子女无仰赖于父母之心、父母无责报于子女之意、西洋人做人第一大事、是自立、中国人做人第一大事是孝顺、《慈母》这种影片子、当然是受了东方思想的影响、去调剂他们的生活、这是不差的、反过来说、东方人就应该去接受西方思想、来鼓舞我们颓废的生活、也是必要的、东方不能再提倡传统的思想、因为传统的思想、虽则有好的地方、但也有极不好的地方、夹在里面、人不能自见其面、善因反生恶果、所以东方固有的文化、只好请另换一种眼光的人去估定价值、决不是以传统自命的人、所可按定的、即如教孝罢、现在社会实情看来、其结果不外两条、一剥夺子女独立自由的权利、一养成子女依赖保守之性、为子女者除了为祖宗父母为牛马外、并无做人的资格、那末反转面来、父母无形之中、也替子女做了牛马、积人成家、积家成国、四万万人、一天到晚、只忙了些传种接代的事情、那些活泼英勇以全民族为主体的西洋民族、侵入中国、我们当然无法抗拒了、我们果然不主张非孝、但是家庭观念、不努力的打破、那末铁蹄之下、决不容我们再伏在慈母之怀中、听囡囡乖乖的唤声的、我们看了史君的《儿孙福》以后、照例应该发生传种接代的热烈希望心、但是结果却不然、不但不生这种希望、并且连生男育女的心都灰了、我很佩服史君能够纠正电影界混沌的心理、于此又见他导演影片、擅长描写的本领、不过有一点、却不十分圆满、就是子女长成、忘了父母、似乎还给予人要保守家族主义的暗示、这或者是史君为剧本所拘、不能尽量发挥他的思想缘故罢。

(原载大中华百合公司特刊《探亲家》 1926年)

看了《三年以后》

宋春舫

距今两年前、我在清华园养病、予倩同上沅来看我、我问予倩、他那时对于中国戏剧的态度、他说道、我目下正在谋改良中国歌剧……至于电影呢、我是不愿与他发生关系的。

这一回我到上海来、他把他所编的《玉洁冰清》和《三年以后》的影片本事、请我发表意见、我劈头就问他、你为何现在与电影发生关系了呢、他说、我觉得电影是有无穷的希望、对了、希望是成功的母、希勃氏曾经说过、Nochim Grabe gibt er nicht jje Hoffnuog auf、于是乎我对于予倩态度的变更、很表同情……不过我个人对于本国电影事业的发展、茫无头绪、这四年来、因为病魔、忽然与我发生恋爱、昔年歌舞之场、差不多完全没有了我的影子、只有去年、偶尔在北京看了《战功》的几幕、我几乎发晕……光线、剧情、表演种种、我以谓除了痛哭以外、中国电影、那里还有评论的价值呢。

我今日并非是借《战功》来反映《三年以后》、《三年以后》影片、如何如何的好法、我情愿让他人去说……至于演员呢、我觉得许盈盈及芳信两位、在中国电影界里、因为他们于面部表情上有相当的觉悟及天才、确有明星的资格确有无穷的希望……有人说、但是何以许盈盈的名气、不及《战功》的女主角大呢、而且许女士在《和平之神》一片中、骑马、游泳、开驶汽车、件件都能、何以人家当时不举她为明星皇后呢、我说、你去问上海看影戏的人罢、不要来问我、不过我也要问一声许女士、在《三年以后》的一幕之中、她正在河边洗衣的时候、何以要穿那一双漂亮的外国皮鞋……

《三年以后》的成功、我们当然归功于予倩、因为导演是他、编剧也是他、但是我以为《三年以后》一片、仍旧不免带些舞台上剧本的色彩、何以呢、大多数幕中、演员的一举一动、仍须借文字来表明此中的情节、换一句话说、就是字幕太多、动作(Action)及面部表情太少、逃不了喧宾夺主四字的批评。

我们要知道长篇累牍的字幕、与电影原则、是处于反对的地位、因为电影是直接的是戈登葛兰所谓Action and action only的无声剧、是特别快车剧(Express Theatre)、是只许眼睛看的、看了以后、却要人家立刻明了、不必再用脑筋去转念头、所以

影片上的字幕、是越少越好、越简单越好、所以 Last Laugh 那张影片、除了两幕有字的以外、其余都没有字幕、电影之所以取白话剧而代之的原因在此、其势力之澎湃与普及亦在此……

(原载《申报》“本埠增刊” 1926 年 12 月 7 日)

黄梅时节说蔷薇

谷剑尘

四月里底蔷薇处处呀开、东墙头开来西墙头也开、一只蜜蜂嗡嗡叫、飞东飞西把花采、此乃一首艳情歌曲、所以讥刺男子汉对于女子之见一个爱一个也、食色天性、古昔圣贤、已先言之、一般肉食之徒、饱暖思淫、妾媵满前、犹勿能满足性欲、以有用之金钱精神、掷诸虚牝、或且赢得烦恼而归、闹成一篇笑史、为茶余酒后之谈笑资料、社会现象、大率类是、苦无鬼斧神工之笔、大张挞伐、作世棒喝、友人洪深深明此意、循近世自然派剧之原则、导演之成为影剧、映于银幕、凡此中生活、本极恶劣、照实描写、或必以为猥亵、文章有正反之别、阅者头脑简单、若仅知其正面之记述、而忘却内面之暗示、则必负作者苦心、失戏剧之精神也、洪深此剧、吾知必为今世戴上假面之一般道学先生所不满、目为诲淫、以妻不如妾、妾不如婢、婢不如偷之赤裸裸的描写、为直钞社会现状、社会有此种恶劣现状、造此恶劣现状者又多为男子、是示恶劣生活、即编者效世界大剧家易卜生(H. Ibsen)专开脉案、求世之国手、请对症发药、药当世也、若以示恶劣生活之戏剧、不能以其生活之恶劣、而谋改造之道、反指为诲淫、则不但不会看戏、直尚不知戏剧为何物、岂能与言道德与教育、《四月里底蔷薇处处开》之病态的社会脉案、昨(二十七)已试映于中央大戏院、觉其编剧之妙、导演之细、处处高人一等、实为近日国制影片之佼佼者、记者欣赏之余、窃恐世之昧昧者、对之不无怀疑之点、因特为文述之、借为旧道德盲者辟一新意义焉。

是剧剧情为直钞妻不如妾、妾不如婢、婢不如偷之社会现状、前已言之、不必赘述、主演者为王吉亭、杨耐梅、配演者为王谢燕、赵静霞、傅绿痕、黄筠贞、李时苑、张霭贞、张梅青、王献斋、黄君甫、宋忼红、严仲英、周履安等、两张系初上银幕、论其表演、却能头头是道、无做作气、身份确合、宜其用得其长、王吉亭之银行总理余兆棠、描写好色之徒、真是妙到毫颠、回家后一面与其妻讲话、一面与梳头阿姐眉目传情、令人忍俊不禁、妾欲自裁、急得跣足往劝、及办公室敷粉、韩庄候女、表演尤为细腻、杨耐梅之王蔷、对付三个男子、做出三种身份、非有艺术修养、难得如此、迨黑幕既揭、嚶嚶一哭、亦极哀艳之能事、而将小女子被万恶社会之诱逼堕入此道、亦曲曲传出、令人心

酸、王谢燕与傅绿痕饰剧中之妻妾、有互相映射之妙、一个向丈夫吃醋写一忍字、一个向丈夫吃醋写一闹字、有此一烘托、便不致表演之单调、黄筠贞之白大块头、如见其人、赵静霞饰阿宝、深宵盟心、为更见精采、余如大闹小公馆、酒楼讽主人、亦均不弱、宋忏红之钱庄经理、严仲英之木匠作头、一酸一粗、对付女子、各有各的做法、均能将剧中人性情发挥出来、实属难能之至、黄君甫做包探、周履安做三光麻子、王献斋之酒肉朋友、李时苑之王母、俱有专长、不失身份、有深入显出之妙。

是剧多长镜头、有长至数百尺者、非有好演员不足以语此、而《四月里底蔷薇处处开》能多用长镜头者、正所以示是剧演员支配之佳、各善做戏能事发挥焉、于是电影界又多一进步矣。

（原载明星公司特刊第14期《富人之女》1926年）

《同居之爱》评

傅彦长

昨天晚上、无意中到了中央大戏院、居然从头至尾把《同居之爱》很满意的看完了、觉得这一套影片大可称赞、不免把我的意见写下来。

《同居之爱》的导演者是史东山先生、史先生在着手导演影片以前、本来是一位画家、又是一位音乐家(晨光美术会会员)、可以说是一位十足的艺术家的、但是自从《同居之爱》结束以后、史先生在艺术界的地位是千真万确的又占了一个了、中国电影事业、在这一二年以来、大家都知道是很发达的、但是到现在为止、是不是已经在艺术界得了地位、还没有一个人敢说一句着实的话、这当然因为这一二年当中所出的影片、还没有到这种地位的缘故、从这一套《同居之爱》的影片、我们知道了我们的希望有了着落、对于这一层、我们应该谢谢史先生的为艺术界努力。

大都会的生活、在艺术家可以用来表现他的人生观、但是可怜得很、这种艺术的表现实在不容易、没有艺术头脑的人、用到这种材料的时候、往往不但不能够使听的人、看的人、读的人、发生同情心、反而因此把他自己的可笑思想以及可笑举动显露出来、这种可笑思想以及可笑举动、在他自己表演得愈得意、愈要使人看了生气。

近一二年来、上海影片差不多有十之八九在那里表现那上海的都会生活、然而这许多材料在应用的时候、可以说有十之八九用得非常肉麻、非常讨厌、《同居之爱》的材料、不妨说从头至尾是上海都会生活的片段、在没有艺术头脑的人用来表现、一定非常讨厌、都是史先生在这上面竟大大的成功了、使我们对于《同居之爱》的侯丽娟发生无限的同情心、无限的了解心、在普通的导演者一定要把侯丽娟投河死去、方才可以大快人心、而史先生的导演竟不然、这在中国艺术界里面、是非常大胆的思想、但实在是非常近人情、应该如此的、在这一点使我对于史先生表示极深刻的敬意。

我以为我们对于人生愈晓得的多、愈应该有了解心与同情心、不晓得为什么、对于人生晓得的很多底、我们中国的老人家、竟大多数不是如此、他们气量极小、好像我们生在上、男的是为了圣贤而生的、女的是为了节烈而生的、一失足成千古恨、真正是岂有此理、毫无同情心的话、我以为我们在世界上、总有一天要失足的、尤其是女子

容易受人欺骗、失足一次之后、难道永远就是坏人了吗。

我欢喜看西洋影片、因为其中所表现的人生是有同情心与了解心的、假使中国影片走到这一条路上来、也能够使人愈晓得人生的多、愈有同情心与了解心、那我何必再去看西洋影片呢。

我在上面所说的话、自以为是每一个导演家都应该晓得的、但是到现在为止、似乎只有一位史东山先生能够做到如此、如果大家以为我太恭维了他、这当然与他无涉、至于五大明星对于艺术表现力之道地、是有目共赏的、无庸我来多说了。

（原载大中华百合公司特刊《呆中福》 1926 年）

观《透明的上海》感言

吉 诚

陆洁、导演家而兼思想家者、故每导一片、往往想入非非、尤重于细微之点、而为他人所疏忽者、君能独其洞微描摹出之、以是处处热闹不觉烦闷、曾观《小厂主》《战功》诸片者、当能明晰一切、而知其派别之所趋重者也、全剧结构、对于富家子弟污辱良家妇女、且仗多金之势、处处压迫平民、确于今日之上海透而明之、惟因上海之事甚夥、不能混同说之、故只着重于金钱方面说之、然描写至此、已可代表一切、闻尚有连续本数、对于上海之地狱生活娼妓苦衷等、咸有成竹、其标题仍曰《透明的上海》、盖亦似舞台之本戏然也、余观乎近日开映之《透明的上海》、乃知世界之大、无奇不有、然其引起之由、竟莫不由于金钱、举凡黑暗欺人之事、类皆金钱二字有以致之、故《透明的上海》一剧、谓之曰《万恶之金钱》、亦无不可、盖着题行事、处处向金钱万恶上做去、该公司之标其子目曰《金钱》者、亦此意耳。

余观乎影剧、乃知金钱实人类之罪魁、凡百恶行、咸由于是物、然实无以灭之、以绝人生痛苦、为可憾耳、观而有感、因作是篇。

（原载大中华百合公司特刊《呆中福》 1926 年）

评《小情人》

爱虎生

明星公司出品、郑正秋导演之《小情人》、昨日上午十时、试映于中央大戏院、情节缜密曲折、为国产影片中难得之作、爰草此篇、以志欣快。

剧情 昭母云珍、在久候其子不归、幻想扑空抱住其子时之情形、纯然慈母真爱、令人鼻为之酸、锁门去寻子时、而锁仍在手、意想甚佳、寻子不获、幻念或为匪人诱拐、与更夫查问深夜不关门之造意亦妙、云润暮见时之骇愕、及二人剖述前事时、以树高千丈叶落归根为衬景、得体之至、昭翠之相爱、完全出于一片天真、如观音韦驮之游戏、如深夜同床之怜惜、无处不露其天真之爱、而昭因伤卧于翠家时、忽于梦中忆及其母、呼翠曰、妈、情形与其母之幻想正同、予硬忍多时之眼泪、至此乃不觉夺眶而出、润霖以钞票交翠仙、使转给昭母云珍、嘱勿泄漏、适为妻所闻、后润写信与云、商榷昭之求学问题、图再一晤、又为其妻所见、于是疑虑丛生、情爱不洽、翠乃强父与母亲热、逼真小儿女左右为难之情景、既悉将举家远游、哭告大昭、恋恋不忍分离、与在花园中互诉谁嫁谁娶之态度均极自然、若令成年男女为之、必难得此好成绩也。

演者 郑小秋饰孔大昭、浑厚诚朴、活似一贫家有志青年、倪红雁之朱翠仙、活泼伶俐、不失贵千金风范、二人均能融会剧情、恰到好处、小明星之称、均足当之无愧、全剧演员除此二人外、当以饰孔云珍之某女士为最佳、自始至终、无一不入情人理、惟当寻子不获归家、见锁仍在手中、推门入内之顷、忽然一笑为可惜耳、饰朱润霖之张铎声、车夫易方朔、均能称职、傅绿痕饰润霖之妻某氏、态度安详、平稳无疵、饰学校校长之周空空、化装神妙、精神饱满、老学究之形态如绘。

结论 全剧注重伦理、有惩世劝孝之功、而情节之曲折缜密、立意之高尚纯洁、各演员演来、自始至终、一无懈处可击、其价值高出男爱女悦千篇一律之影片万万、全剧光线匀晰清楚、模糊耀眼者仅三幕、惟字幕说明、统体以批评口吻出之、减少予之兴趣不少、不知其他观众意见何如、此外尚有可商榷者、(一)字幕有水乳交融四字、微嫌不伦、似以删去为宜、(二)孔大昭被朱宅车夫驱逐出门、归途时、又映前被同学打伤时之

幻想、有类蛇足、大可不必、(三)孔大昭习字簿之字体太恶劣、未免美中不足、上述三项、不知正秋与观众以为如何(观此剧归、与荅狂道此剧之佳、荅狂坚嘱记述、而时间仓促、未能从容发挥、又无本剧之说明书可供参考、仅记其大概如此、作者附注)。

(原载明星公司特刊第 13 期《四月里底蔷薇处处开》号 1926 年)

评《新人的家庭》

1 亨 三

我们从轰动一时的广告上想来、《新人的家庭》应当可以使我得到满意了、但是在我花费了几点钟的时间看过之后、不禁大大的失望、因为它连未臻上乘没得成功的《可怜的闺女》还不如呢、自然我们不能说明星公司摄制这张片子、没有比摄制《可怜的闺女》更用心更用力、但按成绩和成功说、我们实在不敢盲目的恭维。

即就剧情而论、似乎也有些勉强、因如池龙文波的爱情、为了那样的细故、无论再二再三、也绝不至离婚、或许这正是编剧者的用意所在、但我侪观后评来、实在不能不说是近人情、我们于池龙在办公桌上时凝视其妻之像片的表情上着想、其爱恋是十八分热烈了、后来三言两语即竟离婚、教我总不能不想到、哦、这是在做戏啊。

当文波离婚去时、池龙留敏生不使同去、按编剧者所暗射之母子之爱的力量、这时的文波应当是如何的哀伤悲痛呢、但是竟然轻轻地过去了、纵然字幕上说、爱子之哭声引起文波临别之悲痛、而我侪观众殊觉没寻见悲在哪儿、痛在哪儿、这固然是演员的表情不周、但是我却不能不说导演先生也至少得负一大半责任。

《新人的家庭》之事实并不新奇动人、而表演上也没有怎样的发明创造、敏生思母一段、显然是效颦《爹爹》内的、而未免东施之讥、更加上所谓中华电影界之大明星演来、又不过尔尔、那我真不能杞忧到在外国人面前演映是露丑了、试想任怎样洋厨子做的支那菜、我们总觉洋腥气、而今拿摹仿不到家的中国洋货给洋人看、将见其……我实不忍说暗地讪笑、我只愿我言之不中。

剧中充满了东渐的欧化、即侦探与贼党也未尝不在极力摹拟人家已经过去的侦探片、但只能使人觉得这是中国的——或者好听点、说是东方的胡闹戏罢了、因为视察的简单、格斗的平常、一点也不能教观众有冒险兴奋的情激荡、就是警察的剿袭、也只是极普通的表演、而轰动一时的《新人的家庭》之 Climex 就在这一节、那尤其不能使我们发生怪感、但是编剧者是肯夫顾先生、导演者又是矜苹任先生、又有寿荫陈先生做顾问——当然不是现政府中不管事的顾问吧——而全剧中又包含了这许多——竟可说全体——没有特写其擅长表演的中华电影界大明星、所以一般艺术的批评家、

除了闭着眼睛说好、好、好、好、好而外、简直半声严格的评论也没有、我于是更觉得心佛先生的舆论界批评、往往失之夸诞、纵不肯秉笔直书、纠正疵谬的说话、是真知灼见了、要知道秉笔直书的评论、并不足为一公司的荣辱、而与进与欧美争一日短长的中国电影前途、实有莫大的关系、像拿《新人的家庭》这种不成功的片子、演给外国人看、既没有表示出中华民族的国民性、摹仿欧美又不到家、我们实在不能不担心、因为以后再有比较成功的片子、信用亦要被这种影片拉倒了、卡尔登万人空巷之胜况、恐怕十分之八是模特儿引诱了去的、若除去了各种献技、不知观众还那样兴高采烈否、思之重思之、不禁为电影界想哭呵、唉。

（原载《影戏世界》 1926 年第 11 期）

《一个小工人》之杰出

谷剑尘

日前中央影戏院开映明星影片公司新出品郑正秋导演之《一个小工人》、该戏主演者为王汉伦与正秋公子小秋、且两人于剧中兼饰两角、王饰万如华又饰其妹如玉、郑饰丁一新又饰章小容、以是观《一个小工人》、主演者虽两人实为四人、而观一《一个小工人》剧犹如观两出名剧也、出一剧代价观两出名剧、天下便宜事莫过于是、是亦足见明星影片公司之优待观众之一斑耳、郑子正秋向驰誉于新剧界、学识经验、并皆丰富、今以其学识经验为电影导演、驾轻就熟、自觉游刃有余、《一个小工人》乃郑子任电影导演后之第二次作品、第一次为《小情人》、自公映后、蜚声艺林、有口皆碑、是二剧皆系郑子一人任编剧导演说明之职、今《一个小工人》已出世、余虽因俗务、亦得拨冗一观、觉其导演之精密、表演之细到、摄影光线之软硬合度、布景道具之华丽雅致、洵为写实派剧中之杰出者、至写十五年前光复时之事迹、所采服装、极有考据工夫、能存其真、尤属难能可贵。

是剧剧本大旨在鼓吹工业救国、而考其实际、乃在在授人以经济独立之暗示、换言之、即指导吾人各须自食其力、去数千年来依赖之劣根性、中国人民、正需此种教育、故郑子是剧之出世、实足予社会经济制度以重大之革新、戏剧感人深、收效大、以较空口说白话之唯物唯心的各种经济论为尤多、吾因之甚佩郑子取材之佳、用心之细也。

演剧贵有想象力、饰何角扮何人均须先有一从想象上所生之人物之模型、然后依其模型而扮演之、则必能体贴入微、头头是道、不致化剧中人之妆、衣剧中人之衣、而所表演发挥仍为我而非他、所谓必须身与剧化者是也、演剧有是故、故当导演难、编剧难、扮演难已、郑子编《一个小工人》、竟不即如他公司随便拉人之草率、每审慎再三、以求得当之人才、《一个小工人》有王汉伦郑小秋为主演、复益以倪红雁、萧英、谭志远等、遂成杰出之作、吾上述演剧须身与剧化、系仅指一人饰一角言、若一人饰二角、则须有一倍之劳力、即须有一倍之想象力、虽然此尚不难、因从想象力上研究出来之模型或可得二个以上、顾此二个兼演之角、必当个性或年龄不相同者、以其善与恶老与

少有比较、有比较而易下手、但《一个小工人》剧中王汉伦所饰之两角与郑小秋所饰之两角、适与我前所言者成一反比例、盖王汉伦与郑小秋所饰之两角皆为有良心人物、即均善人也、均善人则个性同而难与比较、故于表演有一着错而满盘错之危险、今汉伦小秋演来悉无是弊、于是可见二人之演剧天才、小秋演剧、《孤儿救祖记》之孤儿与《冯大少爷》之少爷余曾许为杰出、《小情人》一剧以事冗未及寓目、不敢致评、今观《一个小工人》吾更为佩服矣、因下笔而为之记。

(原载明星公司特刊第 18 期《良心复活》号 1926 年)

电影小评

贾观豹

《玉洁冰清》的剧本，命意深远，叙事流畅，线索暗示和衬托，都很明晰周到，导演方面细腻而又经济，有初到黄庭，不蔓不支之妙，布景内外俱佳，能得“美”之三昧。所以是剧的剧本、导演和布景三方面，都无可訾议。

是片之摄影术，在国片范围内，自觉新颖，可是破绽所在，未尝没有：（一）笼中一个鸟，忽化为美人、后来仍化为鸟，这一段拍摄时，美人显然是立笼外，因美人的身上，没有鸟笼一条条的竹影，这着未免失真！（二）空中电光闪烁，电火长而直，若能短而屈曲，便像真了。其他种种，很能应用得当，不露马脚。

片中的表演，无论主角配角，甚为称职。欧阳予倩饰盘剥重利的钱维德一角，最有精彩，自始至终，毫不怠懈。张织云的孔素仙，其始也天真烂漫，终以爱人不至，郁极发痛，其表演喜怒哀乐，俱刻画入微，较前进步多多了。李旦旦的孔琼仙，一片天真，看了不禁令人想起儿时的景况。林楚楚的钱孟琪，也称职。有人说女士的风姿，酷肖美国电影中的皮皮但泥儿，但是吾希望女士的艺术，也能像但泥儿，那就更好了。饰黄伯坚的龚稼农，表演还算不错，酒醉一幕，太嫌造作！身材也嫌矮小。吾以为影片中的英雄，身材至少要六尺左右，魁梧奇伟，才能引起观众的景仰心，太长或太矮了，都觉难看。其余许多不重要的角色中，有一个人，很引起观众的注意，此人就是饰二房东的萧英。萧君在《小厂主》尝一露面目，表演以诚恳见长，在此中的成绩，很值得吾们赞赏，而表演惊疑的一付态度，尤为妙绝。综上以观，此戏中演员，都合身份与个性，导演的眼力，委实不错！

字幕简短而鲜少，末后几句警句，发人深省，深合乎字幕的用法，惟英文字幕，有几处还太嫌累赘，亦宜简短为上。影片中写信的插入，和字幕一般，宜少而简，既然万不得已而用了，不必从头至尾，一古老儿摄入片中，因为字幕的地位有限。短的信还可字体放大，排行宽松，若是长的信，摄时便不得不离镜头稍远，以凑地位，距离远，所拍出的字幕，便见得排行紧密，字体细少，哪能见得清楚？欲救此弊，惟有把信的首尾，概行删去，片中所摄入的，只留其中精彩之一段。这种方面，在外国片中，时常见得到。有

时若信的首尾，必须摄入，则便须用连续的摄法。统而言之，片中所映的信，一定要使观众前后看得清清楚楚，既不可叠床架屋，也不可贪省底片。还有中文信，若是用手写的，翻成的英文信，便不宜用打字机打成。二个人通信，笔迹当然互异，同了便虞失真，这一层无论英华文信，都宜注意。总之电影片既是写实，处处地方，应该像真，细微之处，尤宜留意。《玉洁冰清》片中书信的插入，约有六七通左右，所犯弊端，就如上述。

片首孔素仙看见亡母牌位后，便用一个淡出，接着又用一个淡入，换映伯坚在路上和一个同学谈话的一幕，这其间少一幅字幕，后面的一幕，竟像是孔素仙所幻想的。孔素仙投河一场，一望而知用的是间摄法，不能动人惊悚，片的一结，不落寻常窠臼，妙极好极！欧阳予倩在特刊的卷头语中，有几句话道：“中国的影戏，模仿时期已经渐渐的过了，以后当努力于创造。……”吾很望该公司以后的出品，努力于创造一途，因为《玉洁冰清》一片，并非纯然的创造出品。

（原载民新公司特刊第2期《和平之神》1926年）

《早生贵子》试映记

小记者

中国人对于儿子问题、非常注意、无论是富家、是贫家、如果没有儿子、便是人生一大缺憾、书本上所谓不孝有三、无后为大、俗语说得好、三十无子平平过、四十无子冷清清、五十无子无人敬、六十无子断六亲、都可见儿子问题、支配中国社会的伟大、因为大家注重儿子的缘故、自然会发生各种千奇百怪的事实、什么娶妾呀、装假肚呀、抱螟蛉呀、为《早生贵子》的电影编者、造出许多资料、唉、儿子真是必要的么、纳妾真能补救没有儿子的缺憾么、这出电影的观众、应该有什么感想、制成怎样的答案。

此片剧情、略述有乡下老夫妇、因为没有儿子、非常忧郁、受着种种刺激、把小老婆娶进门来、小老婆本情有所钟、委曲作妾、原想搜括金钱、攘夺财产、不料三年期满、仍未怀孕、老头子竟想遣归、因此装下假肚、与一个坏仆人串通、在外面找一个小孩送进来、乃为舅老爷及忠仆捉住、告诉老太婆、老太婆竟将计就计、瞒住老头子、将孩子认为己子、后来小老婆从此改过、居然生得一子、早生贵子变为果生贵子、听说这本戏的结构、本来末了一个真儿子、是没有的、后来明星公司想想、像老夫妇一生忠厚、如果伯道无儿、将不为社会心理所许、就此改成果生贵子、究竟社会心理、能支配一切、也就是儿子的不容轻视了。

饰老头子的是宋痴萍、描写一面想儿子、一面不忍违弃老妻的心理、妙到毫颠、和盘托出、小老婆进门的晚上、老头子一种扭捏作态、假痴假呆的形状、真令人看了发笑、到后来请医生、拜祖宗、求菩萨、翻生辰、一举一动、真可谓其愚也可笑、其妄也可怜、饰老太婆的是宣景琳、此君善于做戏、扮一个像一个、装瞎子像瞎子、表演既佳、化妆亦神、满腹心腔事、一把辛酸泪、表现心中隐痛、真是深刻动人、饰小老婆的赵静霞、亦极能不失身分、对于坏仆人、表现痴心、对于老太婆的包涵、表现感激、染苍则苍、染黄则黄、而乡村女子的真情、也就发泄无遗、饰舅老爷的是赵琛、饰忠仆的是黄君甫、饰坏仆人的是王献斋、饰媒婆兼稳婆的是黄筠贞、均各称职、无疵可摘。

是片导演者为洪深君、洪君对于戏剧、研究甚深、上次导演《冯大少爷》、缜密细腻、颇有东方刘别谦之称颂、而其剧中人之一举一动、均能贴合社会日常生活、尤为特

点、是片亦然、惟尚有为吹毛之求者、则老太婆穿大红裙坐船、似为事实上所无(穿大红裙出门、乡间惟新嫁娘有之)、又小老婆假作生产、卧床多时、及离床而仍发光可鉴、亦似小疵、又老头子临床时、两次脱袜出足示人、在演者求其逼真、惟观者似觉其太粗俗可厌、而片中布景、亦偶有不甚逼真处、更望明星公司之加以研究也。

明星公司所摄诸剧、均能注意社会上许多切实问题、可以提出供研究改良中国社会者的讨论、这是一个不可及处、而此片取景、纯系乡村、一洗以前国产影片上都市繁华的积习、可以说是别开生面、置身海上者、终日吸收恶浊空气、抽暇顾影、村景沁人、也可以望梅解渴、洗涤洗涤胸臆罢。

(原载明星公司特刊第 10 期《多情的女伶》 1926 年)

评《摘星之女》

娥 云

侯曜君的作风，我前年在他的戏曲集《复活的玫瑰》一书里已经领略过，虽然那时这个少年作家的著述尚不算十分高超，但是他那描写人生实象的笔锋，早已细刻入微了。今日我到明珠院去看他编的《摘星之女》一剧，觉得他的手腕不知高强了几许。这剧的剧情，我觉得它的脱胚于他的旧作《复活的玫瑰》的。《复活的玫瑰》乃从一朵玫瑰绘画说起，此剧的起因是在一幅《摘星之女》的画像，《复活的玫瑰》里《刀痕》一篇，写两人的爱情从一线刀痕回转起来，这剧的结局也是一样，不过是一个是由警伤，一个是自刺罢。而且这剧写金钱和势力压迫，很和《刀痕》一篇的剧意相象，阅兵一幕，也可说是受了《复活的玫瑰》里的《可怜闺里月》一篇抽象的影响。这样的诊断，是我于此剧看后的回忆，这不是还要问侯君。

《摘星之女》一剧，把社会上金钱与势力的淫威赤裸裸的呈露出来，未受压迫的人见了如受压迫一样，既受压迫的人见了更是泪随影下了。它的剧情、表情、摄景我不用赞赏，我相信这剧艺术之高，在我国以往的影片里确实未曾见到。我国的产片没有一幅不称名片，我们因为国内名片之多？欲造出一幅名片上的名片是最难的。我推许于《摘星之女》一片，不独在它能将人生之实象描写出来，而且它是处处都含有诗意的。这又何怪，大约凡一事物，经过了文学家点染之后，却会是带些诗意的。侯曜君用他的天才，艺术注入影界，这是我们鉴赏影片人的幸福。

以上我已经把我对于该片的感情说完了，以下再谈谈该片的几个细点。

王汉伦所饰的白秋霞，对于苦情的表演极周到，不愧为片中主演人员。

雷夏电饰冯月影，颇见艺术家的态度，但是表情则苦中带强一些。

刘继群饰武能，处处都做出他公子派的神情，尤在退婚时见得（我对于他鼓掌三声）。

饰武虎威之顾影，声势赫赫，喜怒应变，处处都随他的境地而转移。

当银幕一现时，秋霞演摘星姿势，月影替他画像，此时是从他正面绘画，何以后来画成却绘出他的侧背景？

梦白往访月影时，秋霞在座；秋霞去后，他误把自己的茶转递梦白。

一幕中幻出两个同样的人来，我在《斩龙遇仙记》见过，是片亦有同样的可观。

（原载《明珠》半周刊 1926年3月9日）

《珍珠塔》影片的价值

又云

《珍珠塔》是一部极老的弹词小说、论起它所占旧小说界的势力、却也很广、穷乡僻壤中的农妇牧竖、差不多方卿见姑娘五个字、也常常深映在脑海中的、现在天一公司把它摄成影片、并不是材料缺乏、想到这些老古董的书上、亦因它在小说界上占有极大声势、只消把珍珠塔三字标出来、大家已一望而知、更不必详详细细说明它的内容、仿佛百十年前已有人替它散布了千千万万的广告、这是何等一桩轻易简便的事啊。

但是我对于《珍珠塔》的一张影片、认为有非常的价值、因为《珍珠塔》这部小说、虽非洋洋巨著、却也很有价值、从前盛名鼎鼎的弹词家马如飞、就靠这部书出名的、这部书的好处描写家庭社会、都是人情入理、什么《天雨花》、《笔生花》、一部也比不上它。

讲到剧本的价值、本来和时代的新旧全无关系的、与其在那不伦不类的新小说上采取材料、反不如直截痛快向那确有价值的老古董书上去找、这句话并不是我武断、因为现在的新小说不过在字面上带一点欧化式的色彩罢了、讲到它的内容、简直离不了旧小说的窠臼。

《珍珠塔》的内容、当然要算赠塔、劫塔、当塔、哭塔四幕、最居重要、这四幕中的首尾两幕、尤其是全书的主干、因为这两幕中描写陈翠娥的婉转深情、柔肠百结、却又堂皇冠冕、不露一点鬼鬼祟祟的样子、这种价值、在新旧小说上、实是不可多得的。

现在电影界上、论到国产的影片、真是逃不了海淫、海盗两端、《珍珠塔》的言情、既能脱离普通言情小说的旧套、而在劫塔以后、又紧接上当塔一幕、惩恶劝善、何等的严重、我说它有非常的价值、也就是以上所指的两点。

我讲这一段话、一定有人要说我近于迂阔、不过电影事业的唯一主旨、是要改良社会、救正人心的、照现在的社会和人心观察、只怕没有人讲迂阔的话、那改良、救正、也就谈不到的了。

(原载天一公司特刊第8期《珍珠塔》号 1926年)

大刀阔斧之《殖边外史》

周瘦鹃

我先前曾看过美国一部杰出的影片、叫做《The Covered Wagon》(译名《边外英雄》)、虽是朴而不华、而描写美国诸先烈当初开辟荒凉的西部、人人坚苦卓绝、百折不回、真的是可歌可泣、我们在这部影片中、便可以见到美利坚伟大的国民性了。

我们中国自有影戏以来、影片公司风起云涌、盛极一时、每一家公司、总有好几种影片先后出世、虽未必一一都好、很有可观的、却也不少、然而内中注重家庭社会或男女情爱的居多、差不多全在吃着嫖赌上尽力描写、独不大见发挥我们中国国民性作品、这是何等的憾事、也是何等耻辱的事。

论我们中国的国民性、几千年来、向以勤苦耐劳著称世界、实在中国的立国之本、也还是在勤苦耐劳四个字上、近二十年来、中国地面上大部分完全在药云弹雨之中、内忧外患相迫而来、倘若是专以吃着嫖赌为事的情国、那么中国早已覆亡了、岂能捱到今日、所勉强仗着维系的、也就是这勤苦耐劳的国民性而已。

吾们中国既有了这种很好的国民性、就大有讴歌和赞美的价值、讴歌和赞美的方法很多、文字方面、自有文章诗词小说歌曲等等、播之四方、传之永久、中国文学上关于这一类作品、似乎还不少、然而文学的效力、不如戏剧、戏剧中的讴歌和赞美、比较容易普遍、并且易于深入人心、而使人得到多少的利益、这是凡有常识的人、都知道这一点的、我们中国的戏剧、种类可算多了、有京剧、有新剧、有昆剧、各地又有表现各地乡风的戏剧、如甚么常州戏无锡戏扬州戏宁波戏等等、不一而足、可怜这种戏剧大半是靡靡之音、注重于男女私情、于实际上没有多大意思、而讴歌和赞美我们伟大的国民性的戏剧、可称得绝无仅有、吾国的影戏、只有几年来短期的历史、那更不用说了。

吾友陆洁王元龙二君、是富有新思想的人、想在电影界中辟一个新天地、避去那种普通言情影片陈陈相因的习惯、也不再用那种一张沙发几把书楼椅的欧化布景、也不管通俗不通俗、人家要看不要看、定要借着一张银幕、发挥吾国伟大的国民性、于是乎有《殖边外史》之作、看《殖边外史》、不可用着普通影片的眼光去看、须用当时看美

国《边外英雄》的眼光去看、《边外英雄》在美国电影史上占极高的地位、得全世界观众的赞美、《殖边外史》能脱去普通影片的窠臼、而仗着大刀阔斧、开出一条新的路径来、尚朴实不尚奢华、尚精神不尚外表、就这一点而论、已是在中国电影史上占一个很高的地位了。

影戏中之不可无女子、也等于小说中不可无女子一样、所以这大刀阔斧的《殖边外史》、也不能不借重女子、有了女子、便又不能不借重男女情爱、以为渲染、所以《殖边外史》一方面发挥吾国伟大的国民性、而一方面也描写男女高洁的情爱、好在这种情爱、是田舍中小儿女的情爱、淡淡写来、别有动人之处、与金屋绣帐中满带酒肉气的情爱、截然不同、所以凡看惯了普通言情片的、再一看《殖边外史》、便觉别有风味、譬如吃过了浓厚的大鱼大肉、再吃四川竹笋汤、自然觉得齿颊俱清了。

《殖边外史》虽没有富丽堂皇的内景、而外景的伟大、实在比千篇一律的沙发式内景高妙多了、并且外景的取材、包括杭州绍兴郑州三处、山明水媚、极自然界之美观、尤难能可贵的、便是使民智不大开通的乡民都破除了迷信、参加拍戏、据陆洁君对我说、他们在绍兴郑州两处都遇了种种障碍、费去了许多心力、许多唇舌、方始感化了那班不知影戏为何物的乡民、也在影片中现身、并且有五六百辆牛车、也作片中的点缀物、这是何等的伟大啊。

我们平日在别的影片中所见几位著名的明星、往往是盛妆华服、打扮得像孔雀似的、而在这《殖边外史》中却可以使人换换眼光、所有盛妆华服、都变做了荆钗布裙、便觉别有一种奇趣、譬如小妹妹黎明晖、平日间人人都见伊一衣一履、都是非常讲究的、而伊在《殖边外史》中、却高跟鞋也不着了、旅衫长马甲也不穿了、换上了土气十足的布衫布鞋、完全是乡下大姑娘模样、而那翩翩顾影的王元龙、也戴了破草帽、穿了布衫裤、着了布鞋子、变成了乡下大老官、岂不有趣。

《殖边外史》是有骨子的影片、看这《殖边外史》的人、也得别具胸襟、别具眼光去看、若是嫌片中没有富丽的布景、没有美艳的服装、那么还是不看为妙、要知《殖边外史》自有《殖边外史》的价值、原不是迎合普通人的心理、取媚普通人的眼光的。

（原载大中华百合公司特刊《殖边外史》 1926年）

评《忠孝节义》影片

陈积勋

国产影片之于今日、不可谓不发达矣、顾往往因无良好之剧本、辄不能予人以满意、非情节卑陋、首尾不符、即海盗冶淫、不堪入目、甚至以幽会、私奔为迎合普通观者心理之不二法门、社会上蒙其影响、正不知伊于胡底、际此世风日浇、污浊潮流急进时代、乃有天一影片公司出、所出《立地成佛》《女侠李飞飞》诸片、独能专注重于旧道德、力避欧化、提倡立国数千年来固有之礼教、抵柱狂澜、不为时下恶习所染化、于电影界独树一帜、兹者《忠孝节义》复告成功、十二月十二日试映于中央大戏院、片中描写女之节、仆之忠、士之孝、工之义、可泣可歌、足以挽人心而励末俗、编剧者之苦口婆心、导演者之热忱毅力、殊令人钦佩无已、吾乃知吾中华民国、固不乏有心人也、爰分别述评如下。

(一)演员 吴素馨女士自主演《立地成佛》《女侠李飞飞》二片后、声誉鹊起、是片中饰主角苏节芸、视前艺益孟晋撕信时之含怒、孝鲁返里后之盈盈含笑、演来有如水银泻地、无孔不入、以视海上之自称为电影明星者、有过之无不及、朱咏芬饰孟孝鲁、温文和雅、的是书生本色、朱君初次现身银幕、即得如斯成绩、殊非易易、丁华氏饰苏威氏、责女时之怒容满面、颇能适合剧中人身份、张大公饰苏道洁、演老奸巨滑、足与王献斋媲美、易方朔之金义生、谭志远之程忠甫、亦能称职、余如张铎声之陆引才、张丽蓉之邢吕氏、张玲棣之苏灵芸、均佳、周空空饰邻人李学坚、惟字幕上则书为塾师凌先生、微有不符。

(一)摄影 外景以幽静取胜、如镜中人影及第四本中之水中双影、摄法之佳、思想之密、为国产影片中从来所未有、殊使人击节称赏、余若雪景、晚棹、轮埠等幕、尤为特色、内景亦极清晰、惟第一本中孟孝鲁为母温被时之帐、及室中之联、因风势过大、故致飘荡不已、应设法重摄。

(一)字幕 字幕极清楚、第一幕月也凄凉、影也凄凉、二语含有词意、惟遗囑因字多之故、几不能辨识、鄙意不妨加以放大、渐渐移过、俾得一览无余。

(一)缺点、(1)说明书中刊有先是芸父病终之前、因无子、拟立道洁子为嗣、曾缮

遗嘱一节、惟片中道洁之子、迄未一现、(2)孟孝鲁应友人之约、乘轮赴京、而返里时则系乘火车、鄙意赴京时亦以乘火车为宜、俾一气贯串。

(一)佳点 孟孝鲁偶深遐想、节芸正式规讽、维时书桌上置有一镜、孝鲁就镜中窥其纺纱、总见节芸怒视、急埋首诵书、为状至堪发噱、而用意之深、令人拍案叫绝、第九本中乡人入市闹笑话一幕、见画镜而惊骇、喝茶而碗盖翻身、持蛋糕而凝视、一副乡愚本色、实在使人捧腹、末幕表演谋吞财产者之结果、与母子之爱、小夫妻之亲热、乃全片本意之总点、畅如嚼橄榄回味无穷。

综观全片、均足予人满意与愉快、惟尚有可商榷者、则苏戚氏亦系共同作恶之一人、平日凌虐孤女、恶毒万分、似亦应予以责罚、与苏道洁得同等之结果、藉快人心、是否敢责诸明达诸君。

按、先是芸父病终之前、因无子、拟立道洁子为嗣、曾缮遗嘱数语、为本事中语、盖简省笔法也、故遗嘱中、为余无子、待我弟道洁生子时、以其长子为余嗣、是明道洁尚未有子也、又按、赴京乘船、回家乘车、实邵君导演精细处、盖孟生接友至赴京、只有路费四十元、除去安家费外、所带者岂能丰裕、船费终较车费为廉、回家时系得官后顺道省亲、与前不同、决不计于费用、况孟生孝子、归心如箭、乘车自较速耳、质诸高明、以为然否、

(原载天一公司特刊第4期《夫妻之秘密》号 1926年)

评《爱情与黄金》

陈宪谟

做影戏本来不是随随便便可以潦草的事情、说到表情的细腻、更是难中之难、我们不必急急问他是内心的表情也好、还是外面的表情也好、只求能够满足我们的欲望就好、不必侈谈其他的问题、因此缘故、要想对于国产的影片、能够填塞我们以上所述的条件、我敢大胆说声、惟有最近明星公司新片《黄金与爱情》、颇能赐给我们看后一个极其满意的感想、这张新片、乃是洪深编剧、导演、说明、主演的结晶品、可谓简直就是洪君个人的生力军、我就不能自他的四件之中、略为谈他一下。

此剧的编写法、平淡无奇、其中曲折地方、不过称他想得周到而已、现在编写的剧本都是普通得很、一方的写法、思想上不能周密、他方面的编法、算是聪明人的本领、所以对于这本戏的本身、只够说是聪明人的笔法罢了、其次对于导演一术、凡是大家认得洪君的朋友们、应该也都知道洪深的法术布置、面面顾全、可以说是洪深的拿手好戏、从前曾出几张的片子、众口齐声的称许、洪深比得人家特长的本领、确在善于导演、这次的片子、所演的地方、未比得有何惊人的成绩、但是好在还是不输于从前的成绩、平常许多的人最爱胡乱的加入以美名、说是什么东方的刘别谦等等徽号、这种称赞、未免过喻未当、老实的说、各人自有各人的本色、在我的意思里、对于《黄金与爱情》的片子成绩上着眼、但能觉得洪深对于导演之时、是肯用功研究的、毫无苟且、实为一个细致的人物、就此一层、恐怕并非各人所能都做得到的工夫罢、再次论到说明方面、因为件件东西、都在一个人的手里、自然可谓事半功倍、以我的浅见、还是觉得说明的字幕、总还免不了多字的毛病、但是对于英文的说明、在我的私意、反能赞美几声、因为正是简练老当、关此一层、便可见得洪君对于英文所学有素、我还记得有一张字幕里的说明、似乎有怎么……到何去处去、谅必重复一个去字的错误、务请审察一次、就可免给人家说就是美中之玷、不知洪君尊意以为如何、至于洪君的表情、固足称为上乘、不能有何超人的地方、好在洪君精力荟萃、悉心研究、不肯一处放松他的动作、这是他的妙处、高人一等、洪君素于舞台戏剧名满四方、竟敢牺牲于银幕之上、当然有他的一番把握、不过在他走路的时候不甚雅观、或许有人要说是初登银幕、已非

容易、尔何责人之甚、我的意思、无论要做一桩事体、不必怕骂、不必羞讥、我与洪君同事数年、他能知道我有一种憨直的性质、绝不以我之言为苛虐。

演员之中、要推丁子明的神态、最足动人、他所饰的地位、难于表演、而长处能使观众同他起了同样的悲怜、故于丁君的表情、我是极端的推许、张织云的素娟、平淡无奇、因为这一类的表情、在于张织云演来、已司空见惯、谭志远的储总理扮相极称、演来恰合身份、周履安的角色、所处的地位过少、不足展其长、郑正秋虽然饰了一个乞丐、几秒钟之内、能将一番蕴结、尽情流露、可见这位先生是斲轮老手、所以扮上任何的角色、不管轻重、都能显其所长、再赘一句废话、就是这张片子、确有一观的价值、满意的地方、必较失望的知觉为多。

(原载明星公司特刊第 20 期《无名英雄》号 1927 年)

评神州新片《道义之交》

宗 贤

神州影片公司之出品、多沉静简洁、清丽婉妙、曩已论之、故居混浊之海上影界、犹得另辟新径、别树异帜、记者有望于该公司之努力、亦至厚至切、孰意第三剧《道义之交》摄制既竣、蒙邀往观、不觉有憾于怀、虽摄影之术如故、表演之艺亦如故、然剧本之编制、实较前作有衰、以致全剧精神涣散、用以警世箴俗、正如游丝鸿毛、何济于事、记者不得不掬诚为评、坦白以言、望该公司有以采纳、幸勿以忠言为逆耳也。

是片以《道义之交》为名、欲发扬中国道义之美德、原属绝好之题目、编剧时理当处处注重此点、务使观众亦感受编剧者之意旨、而发生同等之观念、则全剧之精神贯注、无懈可击、譬如描写金钱之罪恶、则注重于金钱、描写美色之罪恶、则注重于美色、中间夹叙他种境事、决不可离题过远、乃须时时引起观众的因此及彼之联想、然后成一完满之情节、除此而外、每一剧情、必有一二主人翁、即通常所谓主角者、其他配角、可不必尽获观众之同情、而此主角之一举一动、必令人有敬佩仰重之感慨、即或其人为剧中罪魁、亦当示人以穷凶极恶之象、则自始至终、其人之影象、必深印于观众脑中、否则剧中而有若干并重之角色、观众心目所注、忽此忽彼、全剧观罢、一无所感、此种虚空不实之剧、除供妇孺娱乐外、实无他效也、《道义之交》剧中李守政之笃于道义、不愿克成家人因怠惰而趋于晏安、乃止付家用、以促诸人悟而动作、识至高而计至良也、然编剧者使守政之仁、不露于先、令众人疑为奸险、及乎克成归来、始全盘托出、真相毕露、在彼固力尽转折奇突之能事、其如道义二字、在剧中之发挥力极弱、观众虽恍然大悟于此变化之结局、然所感受之刺激不深、此上述第一种疵病也、剧中重要演员、虽有六人、究竟孰为主角、实难指定、以《道义之交》而论、则李守政应属主角、然剧中述及王家诸人、及李允青之事为多、而守政之举动、反居宾位、则观众谓周氏与克安为主角亦可、谓淑蕙与允青为主角亦可、谓秀珠与秀敏为主角(在主要演员表内)亦无不可、主角既在五里雾中、编者无从专重于一人、观者更无从崇仰于一人、以所有重要演员、均称主角、则剧情之结构、立见繁杂、此上述第二种疵病也。

欲求此片剧本之完美、宜根本修改剧中人之地位、勿令观众亦如剧中周氏等之始

迷终悟、当以李守政之沉毅果断、运筹善算、与夫一片忠诚道义之怀、为全剧之主点、尽力发挥、第二步、则描写周氏与克安之习于奢侈游荡、为守政止付家用之动机、及后家况拮据、犹不悟晏安之过、反加怨谤、惟守政宁为所恨、而不动声色、且暗中用心处虑、排布一切、此时应令观众与守政深表同情、知乎世间惠人者、往往反为人怨、最后因淑蕙之奋勉嫂兄、改过自立、及克成之归来、于是守政之冤大白、道义之风广播、观众亦为守政庆得最后之成功、如是结构、则处处提起守政之道义、可敬可佩、总之、使剧中周氏与克安等误会守政之用意则可、使观众亦处于误会之地位、则弄巧成拙、仿佛滑稽之情节、其劝世感人之方、自必减少百倍矣。

克安既入工厂司账牒、逾时犹不归息、天雨不愿乘车、表出勤俭二字、甚佳、车夫劳动之足、与夫女子跳舞之足、互相对照、显见苦乐贵贱之分、含意可取、惟在此剧中、无连带之关系、故增之删之、均不生问题、梦景一段、形容淑蕙之惧全家沦为卑田院、设想固佳、惜乎背景不切、描写不力、遂失去表现精彩之机会。

克安已知家境艰窘、复往其恋人处、徒然遭其冷落、在编者欲表出世态炎凉、财尽情衰、然事实上克安决无更往之必要、况已一次遭女拒绝、此次重往、乞女之助、未免过愚、若谓重温旧情、则克安已破产、恋女奚益、故此场应改为途中二人无意相值、克安犹欲保持面子、脱帽喜迎、不料女掉首不顾、昂然前行、此种景象、必能予观客以绝好之感触、较原剧中简而有味也。

全剧演员、仍以丁子明之王淑蕙为最佳、如闻医生言小孩病重之叹惜、见嫂兄夜归之伤心流泪、自碎扑满济两孩学费时、及奋然告嫂兄以他人不可恃、宜谋自立之演说神情、尤属女演员中罕见之表演、神州公司有此等人才、而不能善为编制切合身份之剧本、吾不禁为公司惜、深望此后常任女士为悲哀主角、因人而编剧、亦编剧之良法、况吾华人才缺乏、往往有剧本而无相当之扮演者、诚不若因人而编剧之为妥善也、此外各演员、或仅称职、或毫无表情、记者实不能加以誉词、惟望诸君之好自为之耳。

神州公司既完成其第三剧、是其根基已固、此后端赖努力发展、对于编剧导演之术、尤须切意研究、毋令可用之人才、可用之金钱、虚耗于成绩不良之出品、而可以久立于不衰之地位也。

（原载《影戏世界》 1927 年 12 期）

观明星的《湖边春梦》后

乾 白

谁都知道戏剧是艺术、谁也都知道电影是综合的艺术、可是看看国产的影片、要想找一本够得上站在艺术界线上的影片、实在是不可多得、现在总算有了、是什么、是明星最近出品的《湖边春梦》。

是剧是田汉编的、是卜万苍导演的、是杨耐梅、毛剑佩、龚稼农主演的、本来要一个戏剧或影戏好、是要剧本好、演员好、《湖边春梦》的这三个条件、都凑齐了、所以它能够称为艺术的作品、而且对于艺术上、有充分的贡献。

他虽觉得蔷薇可爱、他尤觉得蔷薇是有刺的、本来爱情的代价是痛苦、爱情的方法是忍得住痛苦、黎绮波打孙辟疆、是爱他、孙辟疆受黎绮波打、也是爱她、爱之极、竟不知要怎样才能表显、所以才打他、所以打过以后才吻他身上的血痕、可是能够有爱人吻自己身上的血、而且是因爱人而出的血、这是一件多么有趣味的事啊、不过爱的过程中、弱者又怎能立足啊、费翠仙在没有出名的时候、也曾爱过她、但她是个弱者、一经引诱、立时忘却本来面目、自然要使孙辟疆热病复发了、田汉把许多很平常的事情、描写出来、可以叫人知道他对于现在一般人所要解决的恋爱见解、他慨于现在许多在恋爱海里身历其境的朋友、都有些迷迷糊糊、好似在梦中一般、所以求仁求智、还是求之于梦中罢、随手拈来、可谓都成妙谛。

你不明白剧中人的个性、怎样可以导演人家的剧本、从纸上的剧本、表现到银幕上来、全在导演的艺术手腕、卜君导演是剧、总算尽其能事、可以从很小的地方看出来、费翠仙对镜子里表演练习演剧时的姿势、从镜子里看见孙辟疆来、反身迎上去、这个镜头、是多么美丽啊、费翠仙把手帕丢到地上、使许多捧角家滚在地上乱抢乱夺、谁抢到就同谁一阵出去、这真骂煞一般自命风流儒雅的捧角家了、在黎绮波把手枪交给孙辟疆、请他保护的时候、加了一个小狗碰倒花盆、发生响动、使他们见神见鬼的走出去的穿插、实在是冷隽的很、孙辟疆梦中左臂上受以一枪、紧接着医生打针、可谓十分灵巧、孙辟疆醒后、再到梦中黎绮波住的地方、窗户开来、是一老妇、红粉转眼即是白发、这是多么有深味啊、而且支配人选、又极得当、主角且不必说、例如使黄君甫扮演

女角、利用他胖的滑稽美、在镜子里化装一场、真令人发噱、不过在孙辟疆第二次被打的时候、身上没有一点伤痕、似乎欠些真实、我也想到他是在梦中、不一定像实事一样、但是要表显强者受弱者的征服、还是有伤痕、来得深刻些。

你能对于艺术这样努力很有希望、服从导演的命令、体会剧中人的个性、剧化而不是被动的、这是演员的责任、杨耐梅饰黎绮波、真个能把她的烦恼悲哀、一齐从烟中喷去、在要打孙辟疆而没有得到他答应的时候、似恼非恼、似恨非恨的神情、从她那两眼微闭眼珠转动、用牙齿咬住上唇、身体也微微的动着中表现出来、我不怕唐突、我敢说一句、这正是所谓可意会而不可言传的意淫、有此一点、可以压倒侪辈矣、毛剑佩饰女伶费翠仙、表情亦颇不弱、以在镜子前练习姿势及在花园中被孙辟疆推倒两场为最佳、龚稼农饰文学家孙辟疆、近来龚君银幕艺术的进步、殊令人佩服、剧中以龚君的场数为最多、演来能始终不懈、开场在火车中能够把满腔抑郁说不出口的牢骚、从无聊的动作中表现出来、编剧稿到奋斗的一场、自己要体会奋斗的动作、竟真像与人奋斗似的、而尤以在花园中推倒费翠仙一场为最佳、因为在那时候的孙辟疆、心里是爱她、可是外面要拒绝她、这种内心与外表不一致的表情、最难表显、龚君竟能在眉目间现出他是爱她不是拒绝她、所以等她倒在地上、扶她起来时、将他心里忍藏着的爱、全盘托出。

全剧字幕、具有诗化、殊觉清朗可爱、光线又极明晰、所以最后、我要说、满意的《湖边春梦》、满意的《湖边春梦》。

(原载明星公司特刊第 27 期《侠风奇缘》号 1927 年)

郑正秋导演成功

——打破几个月来影界的沉寂《血泪碑》真赚人血泪

圣 女

几个月来、上海的影戏界、死沉沉的、差不多到了一个停顿的时期、有的因为营业不能维持而关门、开门的几家、也只出了几张平淡的影片、引不起人的兴趣、这也是影界的厄运、郑正秋君导演过不少的影片、他的作品是有他特殊的风格、最近《血泪碑》出、有几个看过的人、都来对我说好、我因此也于昨天下午去看、看毕以后、我敢称颂一声、这确是超过郑君——或许是中国影片界——以前成绩的新纪录。

以前出版的中国影片、未始没有几张较好的、有的很在美术方面用些功夫、有些剧本的思想还可勉强过去、但是总是重了一面而忽了其余、《血泪碑》一剧、实在可以说在艺术上在思想上、都有了相当的地位、是一本成功的影片。

从来中国影片里的布景、富丽堂皇的很多、有的是不适剧情、而其通病、则在洋气太重、此片布景、除了末碑的一幕、有些洋气外、其余厅堂陈设、一切都是中国的风味、我不是一味反对洋派、但这样很可以表现中国影片的特色。

全剧会意甚复杂、如一、梁似珍代表一个极新而极纯洁的女子、二、梁似宝代表一个旧式外拘谨而内淫荡的旧式闺女、三、石友仁代表一个开通的父亲、四、梁太太代表一个为旧道德假面具所蒙蔽的母亲、描写男女间之真情、社会间之黑暗、以及旧道德的葬人的身心、旧社会里父母的害尽子女、关系错综、而罗罗清疏、给观众们以一个很显明的出路。

角色方面、自然丁子明的梁似珍、最为出色、丁女士素善演悲剧、在此剧中尤能表演新女士的精神、爱与乱的不同、而最后于刑场与石如玉拥抱一段神气、死而复苏苏而将死的最后一霎、尤其动人、阮玲玉的梁似宝、面部表情极多、除了花园中勾引石如玉一段、未曾做得充分、似嫌唐突外、其余活像一个名门闺女、与文卿因忍痛屈服而两下私通、真可谓一语道破旧社会旧道德的弱点了、郑逸生饰石如玉、确不失为一可爱的青年、王献斋的阴险狠毒、黄君甫天然一副滑稽面孔、都是能手。

影戏的收场很难、而此片收场、味甚隽永、似珍与如玉、似团圆而终不得团圆、然而最后一场话、两心相印、甚么都明白了、虽死应无遗憾、不但如此、梁太太也明白了、

石太太也明白了、到了明白的时候、已无可挽救、余音袅袅、耐人深省。

我是个富于感情的人、看了《血泪碑》、真使我几乎下泪、当如玉听得似珍上法场、力疾飞奔去救、法警拥似珍在前、不争气的如玉的双腿、欲跑快偏跑不动、是如何的令人着急呀。

(原载明星公司特刊第 27 期《侠风奇缘》 1927 年)

《大侠甘凤池》

文 湘

国产影片真难办啊！有时博得知识界的同情，而卖座却非常之冷淡；有时明知粗制滥造，算来还可以赚几个钱。牺牲血本去博少数同情者好呢，抑或牺牲艺术去图眼前利益好呢？这两个问题发生在今日拜金主义最流行的社会中，不消说都知道提倡艺术是等于纸上谈兵的废话。所以国产影片弄到不成样子，眼见得一天天糟下来。在这当儿，想摄一张较有艺术而又可以保持血本的影片，除是有真正艺术的导演家和洞达世情的编剧家来合作，我恐怕是不容易办得到的吧！

现在可以见到了，长城公司最近出版的《大侠甘凤池》，可说是差强人意了。我虽不知道它将来收入的成绩怎样，我试站在客观地位来估量一下，这片无论在什么地方开映，一定得到多数人的欢迎；即就我平日的主观见解去批评它，严格说一句，至少却有一看的价值。依我的愚见，拉杂写在下面。

杨小仲是一位时下绝不出风头而又最有希望的导演家，他在我国电影历史中早已得到相当的位置。因为他不与众不同好恶，所以少有人去理会他；而他却未尝希望人家理会，只有实事求是，努力向上去做他自己本位的工夫。去年他曾导演过《一箭仇》，有人认做民国十七年一年来最佳的影片，只是因剧情所限制，不能尽量去发展他的天才，听说卖座方面，结算起来，没有什么可纪。而今《大侠甘凤池》真有机会给他了。片中描写行侠仗义和锄强扶弱的种种动作，直接看演员的表演，间接实看导演的施为；演员是被动的，而导演才是主动的啊。当我看时忽然悬想到法勒尼布鲁(Fred Niblo)导演《罗宾汉》(Robin Hood)的超人手腕和伟大艺术；而同时感觉到《大侠甘凤池》确有异曲同工之妙。比较别人徒然去拾舶来品的牙慧的相去何止霄壤。

《大侠甘凤池》所以能够有机会给导演去用工的，全仗编剧家陈趾青编得好剧本。采取这一类的稗史说部来编做剧本，经我看过的不知多少，《大侠甘凤池》也不过是其中之一，原不足为奇；不过一经陈趾青编的手续，便觉得奇峰突出，分外不同了。他是一位富有经验，绝不染着时下流行病的编剧家。他深知我国电影界人才和资本都感缺乏，对于编剧业务上实在万分棘手；他又了解社会群众心理，镇日只晓得唱毛毛雨剪

剪花，弹高调是万万不行的。而且一般看影戏的人们，类多好趁热闹，不在静的上面领略，而在动的上面起劲，至少要有几场厮打，才博得人们的欢迎，要是厮打得愈多，人们的掌声也跟着愈烈。所以他要编这部《大侠甘凤池》，一方足以适应普通社会的需求，一方又可以提倡尚武精神，暗示人们不可示人以弱；我人处在今日强权压逼之下，这片真可当作救时的良药了。我看完之后，不觉发出一种新希望，希望甘凤池再来；因为他在字幕中告诉我，说人们果有急难时，他会再来帮忙帮忙啊！至于剧情的曲折和线索的紧密，在在都使我加了不少的兴趣，因此，我相信这片将来收入的成绩，定必大有可观。

长城公司向来不肯苟且支配演员，即如《一箭仇》之顾梦鹤，《哪吒出世》之张哲德，《火焰山》之洪警铃和《黄天霸》之韩玉卿与谭剑秋等……都能打破各公司惯用什么基本演员来做主角的恶例。现在物色了一位舞台教授著名技击家王正卿来担纲大侠甘凤池，可见该公司对于人选的认真，确是不遗余力。我看王正卿在片中有几场决斗，打得落花流水，极其纯熟而自然；不过表情尚欠深刻，举动还觉呆钝一点，比较范朋克在《罗宾汉》中那种足捷若猴身轻似燕的技术，未免相形见绌了。饰雷家胜之王桂林，表演颇得法，抢亲一幕，他虐待他的妻子，显露一种凶恶神态，极合身分。杨爱立饰雷夫人，悲欢离合，都能移步换形，恰到好处，而尤以酒后起舞和拔剑殉情两幕为最佳。饰新妇之刘汉钧，给她表演的地方极少，有几幕近摄，表演被抢惊慌情状，殊失本来面目，反为不美，这或者要归咎到摄影者对于采光和角度之不合使然了。饰甘家老仆之刘继群和饰雷家臧获之洪警铃。二人都是以滑稽擅长，本该有许多笑料给他二人表演，一个表忠，一个表奸，何等好看；这片虽则也是如此，但仍嫌率直乏味，尤其是洪警铃的表演，好似因过于摹仿《罗宾汉》中的太监，遂使剧情失真。我看长城公司的出品，从不注意到滑稽穿插，所以有几张较好的影片如《伪君子》和《一箭仇》等……，结果都是归于沉寂，不能引起人们的同情心。须知滑稽穿插，实所以调和观众的眼光，历看舶来佳片，都不能逃出这个例。我很希望长城公司以后出品，都能够认真的把它改善一下。

布景伟大而有美术，但似乎染着外国片的色彩。摄影光线明晰，日夜不同，但未臻于化境。服装也过得去，在前清乾嘉时代，确有这样装束的人。剪接亦颇合法，间中有一二幕好似忽略一些，这大概是欠缺影像的缘故，不是剪接人的过失。字幕除西文外，简洁而警醒，绝没有拖泥带水之弊。《大侠甘凤池》片中既具有上述的种种，我以为无论在那一张国产影片里，都不能寻出这许多优点来。所以我承认它至少却有一看的价值。

总之，国产影片在这人才短少资本薄弱的环境当中，想摄一部十分完美的影片，事实上是万难办得到的；况且人们观影的程度，又是高下不一，尤足使编剧者和导演者感受许多困难。而《大侠甘凤池》竟像莲出污泥般挺生其间，能够摆脱恶劣环境，开

放在艺术的园地里面,这不得不归功于导演者和编剧者之能通力合作了。末了,我要声明一句,这片并不是我认为满意的,不过因国产影片正在愈趋愈下而忽有这部向上走的《大侠甘凤池》出现,确值得我欣赏一回吧!

(原载《中国电影杂志》1928年第13期)

《火烧红莲寺》人人欢迎的几种原由

蕙 陶

一部影片，必定有了相当的价值，才能享受盛名，永远增进，好像明星影片公司巨制《火烧红莲寺》，为什么能够从头集起，一连摄制二集、三集、四集，而至五集六集。好像还有再继续摄下去的趋势呢？为什么每集开映时，到处都是万人空巷，争先恐后呢？为什么观众对于此片的欢迎程度，一集胜一集呢？为什么各戏院开映此片时，都能突破以前最佳的卖座纪录呢？像这样誉满东方，人人欢迎的情况，当然有它的原由。据连睹此片数集的观众，归纳起来，不外以下所列的几点。

（一）剧本 《火烧红莲寺》是从脍炙人口的《江湖奇侠传》下采编来的。原著者不肖生，一枝生龙活虎的笔，已把复杂的情节，写得婉转动人，何况又给善于捉摸社会变化不定的心理的张石川，运用他聪明灵利的脑筋和手段把那些动人的情节，编成一个周详的电影剧本，再集合一切的专门人才，把它实现到感力无再可比的银幕上去呢。因为原来的情节，已复杂万分，所以《红莲寺》每集的情节，是绝不相同的。现代的观众——尤其是中国的观众——大半爱观复杂的影片。《火烧红莲寺》正是适合所需要的。

（二）演员 《江湖奇侠传》里所写的男女人物，已经给读者们熟识了。《火烧红莲寺》各集里的演员，都是久享盛名的男女明星，如胡蝶、郑小秋、夏佩珍、郑超凡、王吉亭、谭志远、萧英、王献斋、黄君甫、胡珊、汤杰、龚稼农、王梦石等等，各把我们素已认识的红姑、桂武、甘联珠、万清和、知圆和尚、甘瘤子、吕宣良、常德庆、杨赞化，都一个一个的表演到银幕上来。观众们是爱观他们在银幕上所认识的明星，表演出他们在书本上所认识的人物。《火烧红莲寺》正是适合他们所需要的。

（三）武侠 目今国产影片是在武侠影片的时代。不过所出的武侠影片，大半千篇一律，无甚变化。《江湖奇侠传》本是一本很有名的武侠小说，现在摄成《火烧红莲寺》的影片，各集里都由导演张石川君加入较原来所写的武侠事迹更动人的武侠表演，并且演员中很多武侠明星像郑小秋、郑超凡、王吉亭、萧英、李瑞龙，都为观众所熟悉的，所以每逢表演武术时都是动人心魄惊人胆魂。观众们是爱观真真惊动的武侠表演，尤其在这武侠片泛滥的时候，《火烧红莲寺》正是适合他们所需要的。

(四)摄影 《火烧红莲寺》数集的摄影师是董君克毅。董君经验丰富,人又聪明,他能借那万能摄影机,把不肖生在《江湖奇侠传》所创造的,以及张石川特别增添的各种不同,各种令人不可思议的东西,都一一实现到银幕上去。最近又探得了不少的摄影上的奥妙,故于最近出版的数集中,更多人所未料的新颖美妙之处,发现给观众欣赏。观众们是爱观他们理想中不可思议的东西——都实现在眼前了。《火烧红莲寺》正是适合他们所需要的。

(五)布景 布景供于观众以直接的感觉,所以人们都很重视影片里的布景。明星公司的布景师有张聿光、董天涯两君。张君是国内美术的前辈,董君担任明星影片的布景已久,所得经验自多,两人合作起来并有明星极多的工匠在他们的指挥之下,所以《火烧红莲寺》的布景,一集胜似一集。像四集里的古式花园及特别喜堂等,或则清静美观,或则富丽堂皇,加以柔和光线的摄影,益发令人赞叹了,观众是爱观伟大壮丽的布景。《火烧红莲寺》正是适合他们所需要的。

(六)服饰 《火烧红莲寺》男女演员所穿的服饰,都很讲究,主要的都是用绸缎绫葛,加以精细的裁制而成的。非但适合各个剧中人的身段,并且极富于美术的意味,很能增进各人原有的美丽,如胡蝶、夏佩珍、胡珊、赵静霞、郑小秋等人都是的。此外附属的演员亦各穿着极讲究的服饰。观众是爱观富丽绚美的服饰。《火烧红莲寺》正是适合他们所需要的。

即在上面所举的六点上看来,《火烧红莲寺》从头集起很值得称为誉满东方人人欢迎的国产武侠影片了。

(原载《新银星》 1929 年第 11 期)

从武侠电影说到《火烧红莲寺》和《水浒》

青 苹

就剧材与摄制言，现今国产电影之趋势，不能不偏重“武侠”一途，厥故何在，盖编剧者之选择材料，每观看客之心理为转移，故为公司设想，不得不稍改弦易辙，迎合观众心理，以求营业之发达。

观众心理既属如是，一般出品公司，相将竞摄武侠影片，自应无怪其然。往昔书中描写之离奇故事，今皆可以搬演于诸白幔之上，或则驾云腾空，凭虚御风，或则隐遁无形，稍纵即逝，或则虹光贯日，大显神通，或则剑气凌云，小施身手，举凡书中所有，银幕俱能使之——实现，明星之《火烧红莲寺》，堪为此中巨擘。论其情节，虽近荒唐，然摄制上之千变万化，实较其它影片为尤繁复。似此奇特之技术，贡献于国产电影界者匪鲜，况其激发民间尚武精神之功，固未容泯灭者耶。

明星公司近有摄制《水浒》之计划。是书久经脍炙人口，允称说部中之饶有武侠性者，所写人物至夥，个性各有不同，纬以曲折之情节，益足耐人寻味。以之编为剧本，自属不可多得。闻明星对于该片之摄制，慎重将事，煞费经营，预料公映之日，必然轰动一时，不独多数低级社会人士，趋之若鹜，即一般智识阶级分子，亦将连袂而往，欣赏此发扬武侠电影真精神之杰作也。吾意今后影场趋势，容或为之大变。谓予不信，曷志余言，以觐最近之将来。

（原载《影戏生活》1931年第1卷第3期）

从《木兰从军》说到古装影片

晋

民新影片公司的《木兰从军》一片，最近开映于中央大戏院，连日卖座力甚佳，前晚吾也得暇前往寓目，确给了吾一个大大的感动，对于国制影片，发生了一个新希望。国制影片在吾的脑海里，向来印着一个不好的印象，尤其是古装影片。

这回看了《木兰从军》，吾精神起了一种兴奋，几年来对于国制影片的失望，这回确得到了一个安慰。自然，吾说这句话，没有丝毫其他的作用，纯是出于一种直觉的态度。我们不能不承认这张片子是历史剧——古装片——的成功作品。

木兰从军这件事，在中国文坛上，久已占着一个很高的位置，的确是一件可歌可泣的事实，值得吾们敬仰的，可以表现吾国的民族性的。在二三年前，吾们就有一个希望，把这件事，搬到银幕上去，使得中外人士大家来景仰中国的这样一个奇女子。可是吾同时很害怕，常常担忧着，恐怕这样一件伟大的材料，给投机的影片公司弄糟，草率了事，白白牺牲了这篇故事的真正价值。

民新公司这回的出品，自然那里会十全十美，但至少吾敢说没有负了《木兰从军》的这件事。片中一切背景、剧情、表演、化装……等，很能切合当时神情，没有与事理悖谬之处。李旦旦之木兰，神采奕奕，英武之气溢于眉表，令人感想到木兰当时的一种威武英爽之态，不禁神往。吾谓中国电影界中只有李女士饰此角最为适当。林楚楚之霞飞公主，表演亦是不弱，两人好在能够完全脱离舞台气，这是吾认为最大的成功。因为演历史剧最易趋于舞台化，例如剧中的其余角色，还略带几分习气，不能认为十二分的满意。

这剧的结尾，吾认为还有商榷的地方，吾觉得元帅来访后，花狐就把木兰许配元帅，然后剧情告终，这样告终似为太俗。这并不是不落团圆老套，算是超然高尚，因为木兰与元帅在全剧表演中，没有一幕表现过相爱的倾向，并且元帅只有显示出他地位的崇高，没有一样本领给木兰信服过，是以照事实言，木兰不一定爱着元帅。但花狐竟将木兰许配无帅，而木兰在韩伴一笑，表示满意，吾终觉得这不算是一件美满的姻缘——还不如照着《木兰辞》上的结束来得有味啊。

末了吾觉得中国的古装影片，并不是不可为了，尽为许多投机的公司来破坏电影艺术，只要有真正的好片子出来，就是古装历史片，还是能得好的卖座，在艺术上仍算时成功的作品。因为片子的好坏，决不在古装与不古装，古装的招牌虽被人家污损过，只要有好的导演编剧演员，中国的许多历史剧，尽可多多介绍于观众啊！

（原载《民国日报》“电影周刊” 1928年6月17日）

评《水上英雄》影片

黄嘉谟

在今日每况愈下的上海影戏界，张慧冲总算比较肯努力的一个演员，我们看看《水上英雄》在广告上的鼓吹，以及慧冲个人在这片中的作工，都可以见得他是一个凡事不肯糊涂的人，所以我承认这影片是值得评的。

我本来以为《水上英雄》是一个完全的片子，看到最后才知道还有“续集”。但据我看，像这样完结也可以见得他是一个凡事不肯糊涂的人，所以算是一个完全的片子了。

本剧的剧情很好，写勇士，写孝子，这既足以表现我国人的固有精神了。一方面写徐玄玉会认识忠义的人，情愿打破贫富阶级去爱一个农夫。爱情是强迫不来的。结果奸人计穷，害人反致自害。中间夹进亡父的往事，不过几个短幕，描写出土豪劣绅的穷凶极恶，很足为平民吐气。最后英杰宣布真情，能使匪众晓然大义。于是剧情一转，苦尽甘来，观剧至此，大家便放下心头上一块石头，很足以使该片生色不少，我不能不深赞那位编剧先生了。

张慧冲饰张英杰，颇能合剧中人身份，但是配角未免太弱。像黄柏清的角色却不合于饰歹角的，他的容貌以及行动举止都不是无行的恶少年的样子，倒有点像个有思想的大学生的样子，看他对徐玄玉嬉皮笑脸的态度，可以见得他不是敢对她下毒手的一个人，实在不像。饰吴仲英的盛小天倒有点恶相，但是做工过于勉强，表演太不自然。匪首周夫彪面上全无恶相，我看了不但不觉得他可怕，反而觉得他很有趣。其余匪众也都是忠厚人，一点表现不出他们的残暴。我们试回忆《黑海盗》(The Black Pirate)的盗众和盗魁是何等气概，于此可知歹角也是不好随便分配的。

徐玄玉是一个少女，但是徐素娥却是一个少妇了，叫一个少妇去饰少女是很容易失败的。这层观众或者很少人注意到，但是制影片应该预防细心的看客，以后对人选应加倍的注意。

这片说是五彩的影片，但是真有彩色的地方却很少，而且染得太坏，最不合的是玄玉首次探望英杰家时，一到门口，两个人的衣服忽然染色了，一进屋门，忽然又变回原色了。几次都是这样，这层应该特别注意改良或完全删掉才好。

本来导演是影剧最重要的人，非万不得已时，导演的决不应亲自演剧，尤其不应亲自做剧中的主角，因为一个人的精神决没有那么周到，这是极容易失败的。现在张慧冲正是犯了这个毛病，这是很可惜的。读者如果不相信，让我举几个疏忽的例子出来吧：

(一)张慧冲饰个农家子，装束倒还合身份，可是玄玉初次来访时，英杰失了头巾，于是头发看见了。好时髦的头发，不但向后梳起，而且涂得又光又滑。试想：三家村的农家子，难道家里也有司凡康(StacowbHair Creem)好涂吗？

(二)英杰初被缚在船桅下时，不曾缚着头巾，后来惹匪首的怒，匪众把他解缚要抛在海里时，在这一二分钟间，头巾忽然扎在头上了。那时哪有余暇给你缚头巾？是谁替他缚的呢？

(三)玄玉到英杰家，张母病着，英杰又未回家，于是玄玉就留英杰家侍候张母，几天不回家。在英杰家换了几套衣服，究竟那里来得这么多衣服，她到张家时并没有带什么衣包，不过手里拿着一个钱袋而已？她既是几天不回家，为什么有那么多衣服换呢？

(四)张英杰被匪众钉在木箱里，木箱抛在海里，箱子在石滩上被潮水打破了，英杰方才历了大险得了残生，但是经了这许多摧磨，英杰的衣裳却全无破碎，未免不近情理吧！

(五)英杰在船上和一个匪党斗单剑时，又有一个匪人挥剑助战，英杰便双手挥双剑，而第二把剑从何而来，却令人莫名其妙了。

以上几层，都是导演上的疏忽，所以我敢说，导演和主角是决不可一个人兼做的。因为自己在表演的当儿是没有眼睛可以看到自己的。良好的导演是不应该使片中有疏忽的地方的，良好的影片也是不该有疏忽的地方的。

至于该片的字幕似乎太多，有许多对话和说明都是用不着的。我不赞成另外请一个人来做说明的办法，因为这是编剧者份内的事，没有人会比较编剧者更会体会剧情的。

话虽是如此说，但是《水上英雄》在国产影片当中可说是不弱的。看他只摄了张家几张破旧椅子形容出农人家的贫苦；英杰烧药给母亲吃，一个拙陋的药炉，炉盖已失去了，把一张纸头罩着，又把一枝旧铁剪刀叠在纸上，使不至于被风儿把纸头吹掉；英杰流落在荒岛上时，独立高山大海边望天发愿。诸如此类，都足以使人看了深印脑中。此外的佳点和缺点或者还有许多，让关心国片的人们自己去领略好了。

我作此剧评的动机敢说是为爱护国产影片而作的。在我所看的国片中，对于此片可说是比较略好的，所以不惜笔墨写些个人的心得来和影界诸君互相讨论。末了，对于慧冲公司以及张君个人表示深切的希望，希望你们继续不断的努力，将来中国影戏的历史上不怕没有你们的位置呢。

《王氏四侠》

冷 皮

在看这片子一起始的时候，我就想破例写几句。但我是感情过敏者，不能写上个“评”或“看后”等的固定题名，只好囫圇一些，就用《王氏四侠》四字来作题名。我又是个精神病患者，脑筋也健忘得很，不能写出一段有系统的东西，所以想到哪里，便写到哪里，没的可想，便打住。

这部片子在开倒车的国产片子中是很值得注意，很值一看的，虽然它并非十分圆满。在这古装片里的一切——动作、服装、建筑等——在过去的事实中，它已经有很明显的进步贡献于影界，这是我们所当感激的。

编剧上不能不算平庸，但在乱拍西游、三国等的时代，这种独创的精神，大约是难得之至的，固然它亦择取不少旧小说中的俗套子。

可是在这独创之中，有个不小的缺陷，就是还不能有创作的能力，它依赖的地方太多了。

我们看过了这片，不能不连想《月宫宝盒》、《十戒》等片；因为它的服装与建筑大皆影响于那两个片子。而它的动作，也不能完全的自然的脱离于中国旧舞台之典型。所好者，是蒙古属于中国，接近内地，不致弄成《月宫宝盒》的不像样，或《吴先生》里的笑话（《吴先生》是去年郎却乃主演的一部片子，他在那里饰吴先生；他们与中国很隔膜，在片中吴先生还带着朝珠在便服上呢——希望各电影院注意此片，是不是侮辱华人）。然而这些如果有专门人才肯下工夫研究，将来是不成问题的。

这片里的演员，全得其所当。所差的有些零角们（小兵与人民等）还短更熟的训练，因此觉得呆板了。

在世界各国的武术，应该中国数第一；而我们一般“黄天霸”们，必以有东方岛格拉斯的名号为光荣，这是多么古怪，多么羞耻啊！现在能够解嘲的，王元龙等在此片中争回面子不少，这里有比前更逼真的剑术，也有紧短的近打（这是在外国片中梦想不到的）；不过□剑时有范朋克□，将来不可不改掉！还有最后几幕的交锋，虽不得不谓新奇，但最后的最后也终少变化，所以有时连想到《铁公鸡》这也留以后留意改良。

导演史东山,在这片是一个成功,片子能够出色未尝不是由他所得的效果。坏处自然也是有的。

史氏是个追刘别谦的,起初惊心动魄的严刑,便是个成效。可是为力模刘氏而让酋长与舞女的一个强吻,未免出乎意外——蒙古人是否也好接吻呢?在两侠相争退进庙门,而群民寺僧们□出的一幕,是仿刘氏很精细的地方。而赶路带两伞咧,高阴的森木咧,娇白的花朵咧,还有在酋长的洞房里退出几个宫女所着的时装鞋,及两侠相斗而酋长不助,不顾自去……等,这又是忽略在细微的地方!此外就是精神不一致了。

此片最使我不满意的是字幕!记得看《风流寡妇》时,由太子及女伶口出流出的许多 Oh! 是多么婉妙啊!“我如果是王子,你就是太子”。这句话多合身份,它又有多么多隽永的意味!而给我们的印象也永久不会忘掉。《王氏四侠》的字幕呢?实在不可说!

用美术来书些蒙古字,固能使人赞许,但那终属敷衍事(记起有刘别谦导演的一部古装片——是描写一段埃及王奇缘事迹——那里就有很像样的埃及文)。

摄影者(想是周诗穆)为布景的经济起见,有些幕是由高往下摄,实比用不伦不类的强凑布景高出一筹。

衣裳与演员的面部化妆,不用讳言,大多数还须往精细上研求。

话写多了,再写几句关于制片者(即能支配一切或□□之流)的话作为结束。

制片者以四个本姓王的人分饰四侠,而名片即为《王氏四侠》,意思是要取巧;但把预计好的一段姻缘给牺牲了,这大约不是制片者的本意吧?

“时代”对于古装片是很紧要的条件之一,没有时代就成了虚无缥缈的“罗曼司”或想象的东西了。去年看明星公司的《无名英雄》,就觉得是听了一桩距生活极远的无理智而像神话一般的传说。望以后各公司如摄古装片,对于时代尤加注意。

二月十七日夜写

(原载《大公报》“电影”第7期 1928年2月21日)

看《金钢钻》试映后

碧 梧

上海影戏公司、为国内制片公司中之资格最老者、其所摄制之片、数量虽不甚多、而质量极其优美、每一片出、必能轰动一时、博得甚大之美誉、盖其所抱之政策、不求出片之速、第求成绩之精、往往摄制一片、历时数月、虽受牺牲、在所不惜、造因既与众不同、结果自超出侪辈、此乃自然之理、无可或易者也、兼以该公司主事者但杜宇君、富于美术思想、于布景摄制诸道、咸具独到之能、能使全片美术化、殷明珠女士、又为从事电影者之前辈、天才既富、经验复丰、无论表演何种角色、皆能出神入化、逼真逼真、而小明星但二春君、更为我国影界杰出之人才、其表演也、善能以其活泼娇憨之神态、宣泄剧情之微妙、而颤动观众之心弦、二春年才十一龄耳、而造诣有如此者、谓为神童、信非过誉、该公司具此数因、则其所出之片、自能高人一等也。

吾以为影片中最难摄制者、莫滑稽片若、盖他种影片、无论为哀情、为艳情、为侠义、为武打、片中情节、虽属空中楼阁、然而其人其事、要为人类中所常有、编剧及导演者、既得有几分之根据、自然较易着手、当亦较易讨好、至于滑稽片则不然、凡所表演、虽为事理所必有、容为事实所或无、悉凭编剧者诸人运用脑思、加以结构、既须合乎情理、尤贵充满笑料、此宁非甚难之事、若再进一步言之、此所谓笑料、必须雅俗共赏、方称上乘、过于高雅、固不能受普遍之欢迎、失之太俗、亦易招观众之厌恶、诚有失之毫厘、差以千里之势、慧心妙用、是在编者、准是以观、欲摄制一种良好之滑稽片、其艰难盖什百倍于制一他种影片、国制影片、已有十余年之历史、所制之片、数已匪渺、而滑稽影片、则寥寥可数、实正坐此原因也。

上海影戏公司但杜宇君、独发宏愿、出其毅力、运其巧思、摄制滑稽片一种、片名《金钢钻》、历三阅月、方始竣事、日昨试映、吾曾往观、观后归来、颇多感想、兹转述之于下、以志吾之所见、借以征求与吾表示同情者。

剧情 本片剧情、极高尚而美好、名虽滑稽、实则包涵甚广、寓意甚深、开场即为大战之场、竭力表现战争之罪恶、足以引起观众厌战之心理、紧接一垂毙之士兵、犹郑重出其身藏之钻石、托其友转赠其女、此所以表示金钱之魔力、能祟人至于死而不悟、又所以表示为父母者爱护子女之无微不至、最后钻石已物归原主、而女独抱非常之观念、以为钻石实为造祸之根、不愿据为己有、立全数捐充善举、此等处、具见编剧者用

心之苦、诚足发人深省、其他情节、亦极曲折而新奇、极能引人发笑、其微妙处、可称为想入非非、然又在在合乎情理、斯其难能可贵处也。

表演 该公司前出诸片、由殷女士或二春主演者、已能倾动远近、吸引观众、今此片由殷女士及二春联合主演、则成绩之佳、号召力之大、可以想见、殷女士在此片中、饰一女佣、发辮双垂、衣长过膝、神情举止、俨然一乡下姑娘、表演之精警、确乎不愧为老手、如遽见其主人将成串珍珠、纳入搜器时、双目呆视、两手发颤、及见搜器堕地碎裂、珍珠就地旋舞、既欲奔避主人之鞭挞、又欲一观此罕见之奇珍、一种恐惧而迷恋之神情、显然从内心所传出、嗣检获其主人窖藏之地图、因畏惧不敢呈还、遂挟之至理发肆、既出图以示肆主、复力劝之莫往窃取、能于天真烂漫之中、流露慷慨激昂之气、亦传神之表演也、二春饰一理发肆之小伙、表演较前更有进展、为女客理发、而以肥皂厚敷其面、闻肆主以杀人罪入狱、突出击晕仇人、并以婴儿所坐之藤车、载之往警局、动作既极灵敏、表情尤为滑稽、片中更有数场、由殷女士及二春同时表演、遂益如锦上添花、精彩愈显、如二春戏掷泥丸、污及殷女士之衣、一则力追、一则逃避、穿穴逾垣、极堪发噱、二人在舞场充杂役、骗食点心时、设计之美妙、神态之滑稽、亦属一时无两、前所未有、其舞场一幕、亦能生面别开、趣味浓郁、当笑语喧阗、乐声琤琮之际、舞场主人、忽捧一少女出、女衣黑色单衫、系特别裁制、主人徐伸其手、一撕而玉臂露、再撕而酥胸呈、女遂作裸肢之舞、于是男女舞客、莫不心醉而神往、吾知此场映诸银幕时、观众观之、或亦将为之心旌摇摇也、一笑。

布景 片中除跳舞场外、殆无伟大瑰丽之布景、然而惟其寻常、最难搭造、盖一房一屋、一草一木、既为吾人所习见、稍有失算、辄难隐蔽、致成白璧之瑕、而为全片之累、而此片之布景、甚能免除此弊、若理发肆、若警察所等、均能妙造天然、逼真逼肖、且有数场、实为布景、而吾人观之、直疑为实地所摄、角度之安排、亦极允当无疵、故能摄入片中、在在显露美的意味、引起观众高度之快感。

摄影 但杜宇君、固精于摄影术而极善于配光、故其所出诸片、于此二者、均有过人之成绩、在此片中、更有新的贡献、姑举一端以证之、国片中之摄有战地状况者、吾人所见、亦已夥矣、然或则独多远景、第见广场一片、黑烟四起而已、或则光线暗淡、模糊一片、有莫明其妙之势、而此片中所摄之战地、独能如白昼光明、清晰可睹、炮炸飞机一幕、尤其出神入化、此无他、皆影与光之效率也、镜头地位、复能不惮繁难、时时移换、远近正侧、无往不宜、全片自始至终、绝无单调之苦闷、诚非易为之事也。

琐琐写来、不觉言之多矣、吾兹设一比喻、用作斯篇之结束、吾人食糖、入口即觉其甜、及至入喉、已无复余味、若嚼谏果、则味美于回、咀嚼愈勤、其味愈美、盖甜味虽同、而有厚薄久暂之别、《金钢钻》一片、滋味之醇永、非糖所可比拟、喻之以谏果、则庶几近似矣。

从国片的根本问题说到《故都春梦》

菊 轩

根本是一件很重要的东西！比方拿一株小树来说，若然它是有根本的，那么，现在虽然渺小，但是用心去培养灌溉它，将来给会成为浓荫十亩的茂林哩。如是它没有根本的——好比瓶里的鲜花，任凭它开得怎样的灿烂，然而供养不多时日，早已凋残得不成样子，被人家唾弃了。我就是想把根本两字和我国的制片家谈谈。

中国片的发达尚未比得上外国片，所以谈不到抵抗外片——像日本和法兰西的办法，这是不容深讳的实情了。剧我看来，其中最大原因正为中国片的根本不很稳固哩。本来中国片的根本也不算薄弱的，在初期的国片中，如《孤儿救祖记》，如《苦儿弱女》，都有很稳固的根本，很纯正的宗旨，很能前后呼应的情节了。不知如何那些制片家忽地舍正路而弗由，一窝蜂儿的钻入了魔道。初时尚把舞台上的鄙俗剧本搬到青草地上扮演，摄成影片便美其名唤做历史名片，跟着把那寓言无稽的猪八戒和孙行者的事迹，也加盐添醋砌成造电影剧。最近呢又盛行了由第一集起离题万丈的弄到十余集的怪剧，蛇神牛鬼，一塌糊涂；乳臭小儿会发飞剑和使隐身术，头发剪成鸭屁股式的时装少年却和道装的老罗汉算做同一时代的人物。这些国片简直是没有根本！没有宗旨！没有线索！只顾迎合社会的弱点，不计国片的前途，真是多么可叹的事啊！

然而近来我对于国片前途，却瞧见一线的光明，一点复兴的希望来了。那天华北影片公司的出品《故都春梦》举行试映，我也在座参观。同看的诸君都承认这部国片的内容是和时下的国片大有分别的。我在留心赏鉴之下，发现以下的三个要点来——

《故都春梦》的根本，纯从夫妇、父子、朋友、妻妾各方面，描写他们情感的变化，这都是人所常有，理有固然的事实，却能于浅近平凡之中阐发至理，令观众恍惚咬菜根，嚼橄榄，越咀嚼而越觉它的味隽颖的。处处都是踏在实地做去，成为一部根本稳固的国片，这便超出那信口开河的无稽怪片之上了。

《故都春梦》的剧旨，是描写夫妇父子的骨肉恩情真挚不移，酒色货材的魔力最易陷溺人心，富贵利欲的交情最靠不住；这都是世人最易忽略，凡夫最易失足的。这片能够指出堂堂正正的宗旨，向社会的罪恶尽力攻击，真是棒棒留痕，针针见血，恍惚像伊

密尔雅宁斯的《凡夫行径》(The Way of All Flesh)一般的描写得恳切沉痛。这么宗旨纯正的影片很是难得!

说到线索一事,在国片中多是异常缺乏,往往越说越远,与开场处完全没有响应的。惟是在《故都春梦》里却很能着意于伏线的描写。如开幕时朱家杰衔着空烟斗,他的妻室替他装烟和划洋火,中段他得志回家,妻室替他取烟斗洋火时,他却吸雪茄烟用自来火盒了。末段变乱之后,重返家园,旧时的烟斗又衔回他的口中。区区一个烟斗也运用得如此认真,这要算编剧员和导演的功劳咧。又如开幕时莹姑看见坐汽车带卫队的贵妇而心怀艳羨,已暗伏她后来爱慕繁华而至失身浪子的事情了。邻人的夫妇,初现于朱家夫妇分离之后,暗示富别不如贫聚。次则朱家杰得志回家,瞧邻人不起。三则朱妇失意回来,反得邻人慰藉。终则朱家杰出狱回家,邻人倒反瞧他不起了。这些伏线何等细密,何等出色呢?由此可以认定这片的编剧和导演两君都是现在国片界中稀有的人才。

概括说来:《故都春梦》可算是国片复兴的一点新希望。若能剧情再加紧醒一点,笑料添插多些,它的精彩当更见显著了。我的愿望就是国里的制片大家都该把国片的根本问题加以注重——《故都春梦》可算一个好模范。认定宗旨,蓄意编排的做去。那么,国片复兴便得实现,而对抗外片的问题,也可在不远的将来解决了。

(原载《影戏杂志》1930年第1卷第7、8期)

《逃情的哥哥》

张赤枫

说起国产影片，虽然还很幼稚，若和美国的电影比较，那确实如小孩子对青年壮汉。不过仔细的算上一算，国产影片的产生，到如今已有了十多个年头，就着百事百物演进的公例而言，现时的出品，应该已有了相当的进步，最少的限度，比较初期出品的，总应美备精良的多了。然而惭愧得很！伤心得很！瞧瞧现时的国产影片，非但不曾一直前进，反而向后转，很快的大步退下。我们若和关心国产影片的人们谈起国产影片的现状，包管随时随地，都能听见这一派的议论，真叫人听了心惊肉跳！这种颓败悲伤的现状，所以造成的原因，当然很是复杂，一班制造国产影片的人的眼睛患了短视病，心灵又被金钱的魔力所蒙蔽，却是重大的原因之一。他们只顾目前的微利，忘却了应负的使命和责任，他们的脑海中，没有电影是八大艺术之一的丝毫的印象，一味的迎合少数的低级观众的口胃，专事制造无艺术无意味无价值的影片。虽有几家不肯同流合污的自爱的制片公司，却也受了他们的牵累，被包围在那种愁云惨雾之中，显露出一丝他们本有的光芒。以致国产影片的价值丧失干净，失掉国人的信仰，便造成了这种颓败悲伤的现状。

国产影片就从此消沉，成了一种可为而不可为的事业了吗？不然，绝对的不然，因为影片既是艺术的一种，当然有它的巩固的立脚点；而且在民众娱乐缺乏的我国的社会上，它的需要又是多么的迫切，所以它遭逢隐晦，不过是暂时的。比如一个人，既有才具和本领，虽然交了否运，但终于有崭露头角的一天。果然，国产影片复兴的声浪，今已一天高似一天，国产影片复兴的希望，今已具体化，成了事实，这实在是可喜可祝的事啊！

在这国产影片复兴的高昂的声浪中，隶属于联华公司出版下的影片，值得我们注意，而有介绍的必要的，截至现在为止，共有三部：前两部是民新公司的，《故都春梦》和《野草闲花》，它们的内容和种种优点，本杂志的国片复兴专号和本期中已分别有详细的叙述；另一部便是大中华百合公司最近摄成的《逃情的哥哥》了。大中华百合公司在国内制片公司中，可以站在头儿脑儿的地位：它的资本很丰厚，它的两部最伟大的

出品《美人计》、《王氏四侠》，每部费用，总在十万元以上，这便是俩有力的证明；它内容的扩大，设备的完美，也可在这两部巨片中瞧出来；而人才的众多，更是无出其右。享盛名的男女明星，如张织云、韩云珍、黎明暉、周文珠、王元龙等，都是受了它的熏陶，在影界中出人头地，戴上明星头衔的。所以任何人谈起了国内的制片公司，人人承认它是过去最有成绩，前途最有希望的。只因内部的种种特殊的关系，以致进行上发生阻碍，而有去年的停顿。当时凡关心国片的人们，一致为它可惜，同时更为国片的前程抱悲观。幸亏它的负责人，虽遭挫折，雄心不死——且可说因经过了那一次艰难，迸发的勇气更是增高，决心也格外坚强，要作最后的努力，为国家争取久长的生存。于是乎经过了一番改组，职演员方面汰弱留强，并又收罗了许多新的人才，重整旗鼓，再从摄制新片的工作，第一部摄成的，就是《逃情的哥哥》。

《逃情的哥哥》是王次龙导演，汤天绣、王次龙、陈一棠主演。剧本的情节，并不十分的繁复，它所描写的焦点，在手足之情，男女之爱，和人心善恶的冲突；所以在性质方面说，它是一部伦理社会的影片。在各种性质的影片当中，这一类影片，最难摄制，因为情剧最容易流于沉闷，难以兴奋观众的精神。但本片则不然，编制的手段，细腻极了，巧妙极了，再加上许多有意味有兴趣能促进剧情的穿插，便更觉得活泼泼地的。构成剧情的一切原分子，似都在全片中活跃跳踉。我们瞧在眼里，只觉得生气蓬勃，趣味盎然，不会有丝毫的沉闷的感觉。影片的第一生命，厥惟剧本，本片纯有美好的剧本，当然已占了首要的优势。剧情的显示方法，侧重用暗示法，这也是该片的一个大特点。即如因臧仲为他的哥哥伯锁画一小像，顷刻一挥而就。而且神态酷肖，这显出臧仲锁的多才多艺；宋佩娜在小像上添上两撇胡须，暗示她对他的老态的憎恶；后来伯锁察觉了仲锁和佩娜的爱好，久久的独立在街灯之下，用一支雪茄烟，暗示他独立时候的久长。其他类此的地方，很多很多，不能一一的写出。总之，影片中用暗示法，是最耐人寻味，最能使人受着感动的啊！

片里男女演员支配的允当恰合，也是本片成功的一个大原因。汤天绣扮饰宋佩娜，仿佛是天生地设的，没有汤天绣，不能显出佩娜的爱好娇憨的个性，没有这样一个宋佩娜，也不能显出汤天绣表演的流利而深刻。瞧她在卧室中对女仆的神情，活脱是一个天真未凿不识忧不识愁的少女。她对臧仲锁的神情，能把女子的爱美的天性，充分的显露。她向仲锁说明她已许与伯锁，不能接受他的爱时，那一种凄凉无限的情绪，真能叫人见了心酸。她表演怨恨，表演惶急等，也都有真实的工夫，有良好的成绩。当然的，她在影界中已有相当久长的历史，对表演术又有相当深切的研究，当然该有这般的成绩，给我们欣赏啊！王次龙的沉着的表演，凡是看过的人，没有一个不赞叹的。他在本片中饰臧伯锁，表演对佩娜之爱，对仲锁之爱，极有分寸，各有一种表情。表演这两种爱在他内心的交战，也着实恳挚动人。此种内心表演，非能手莫办。陈一棠扮饰小生，在往日已享美誉，如今在这片中饰臧仲锁，身分个性都很合，和汤天绣搭档，

有如是红花绿叶，其美愈彰。这片的男女演员，人数虽不很多，但人人都站在重要的地位，都有主要的戏可做；把平常影片只注重一个或两个主角的不良的习惯，完全铲除。因此，这片中无论何人出场，都有很好的表演；就全片言，自始至终，幕幕都有精彩。

谈起这片的布景，更值得我们称赏而惊叹。该公司的《美人计》《王氏四侠》一片中布景的伟大富丽，已是震烁一时，在国片中开了个新纪元，直到如今，还很受人们称道。这片布景的伟大庄严，更有过之无不及；不过那是古式的蒙古式，这却是时式。也许看过这片的人会说觉得太欧化些，实则绝对不然，与其说是太欧化，毋宁说是太美化，来得和事实切合些。因为有好多场布景，虽也是用烂泥堆砌而成，但工作极精细，平整光滑，和真的一般无二，毫没有粗糙拆袋凸凹不平种种的寻常的劣状。所有内景，更是讲究；屋顶和墙壁上，都雕刻着细密的线条，和美观的图画，有些地方，再裱上花纸。有一场布景中，有盘梯一道，高可几十级，盘旋而上，梯面和栏杆，固然是不惜工本，有极华美的点缀，虽是梯的背面，也经过美好的手工，做得十分中看；寻常实用的盘梯工作的道地，怕也及不上这个十分之一罢！再有一场，是护国大使的办公室，阔大面积的地板上，完全敷上一层蜡，光泽和明镜相似，人在上面走，人影会倒映出来，摄入片中，真是美到极点。这种费用浩大的布景，在国产影片中，我敢说一句确是破天荒第一次。此外再有舞场一幕，一切构造，推陈出新，处处用图案画为根基，参以美化的运用，完全脱去普通舞场的旧套，别创出一种新的，美的境地。我曾听见该公司的人说，本片的全部成本，本来只打算在二万元左右。后来为精益求精起见，结果除去片子不算，只是布景等费用，已大大超过三万元。在这国片衰颓的局势中，该公司独能牺牲这巨额的金钱，定要造成一部超越过去的佳片，这种大无畏的精神，真值得我们的钦佩。

摄影也是构成好影片的要素之一，因为有了好表演，好布景，更必须再有好摄影，才能传出它们的妙处，显出它们的美点。本片的摄影，虽不能说是怎样出神入化，但能够实地的表现摄影的效能，用准确的角度，适宜的镜头，摄取表演和布景的精华，成功的一幅一幅似出自妙手的画图。即如伯夔伏身案上，追忆种种一幕，凡是稍有摄演常识的人，当然都知道那是用的重摄法；可是戏法人人会变，各有巧妙不同。这一幕摄得精良极了，案上出现的含抱着跳舞的仲夔和佩娜，居然被仲夔抓入手中，狠狠的摔在案上，天衣无缝，绝无硬拼强凑的痕迹。其他类此的优点，还有很多，这不过是百分中之一罢了。

（原载《影戏杂志》1930年第1卷第9期）

《野草闲花》漫评

绮 波

联华旗帜下之民新制品《野草闲花》，于最近摄制完竣后，蒙该片之监制罗明佑先生，及导演孙瑜先生，召请参观试演一次，觉其美妙精彩，伟大绝伦。其描写繁华之境，则车水马龙，金迷纸醉，令人目不暇给。而描写儿女之私，则又柔情如水，一往无极，令人心焉神向，诚国产影片空前之艺术杰作也。兹就管见所及，略评如后。

《野草闲花》之剧情叙述一善歌之上海卖花女，与一被逐之富室音乐家邂逅生情。后女以表演歌剧驰名，遂与音乐家互订婚约。在婚前一日，为音乐家之家长所劝阻，自知阶级悬殊，不愿为其前程之累，遂故饰狂荡，以绝其情。结果女于演剧时顿受刺激以致损坏歌喉，昏倒台上。音乐家闻讯感悟，仍返就女。剧情简单，剧旨亦平常。然平常之中，有至理存焉。夫古今中外，女子受社会无情礼教观念之压迫而牺牲者多矣。编剧者深怜孱弱女性之悲苦，痛斥以环境责人之守旧腐俗，而编《野草闲花》，以警醒不彻底之社会。盖女性之宛转牺牲于虚伪礼教之铁蹄之下者，几千年矣。

《野草闲花》片中，虽只述一上海卖花歌女可怜境遇；然推之及于全国各县各城各乡各镇，此种受阶级压迫之女性牺牲，实司空见惯之事也。推之以及古今全世界，何独不然。

故《野草闲花》之剧情虽简单而平常，实极伟大而像真也。

《野草闲花》分幕技术之精妙，观者类能道之。编剧孙瑜先生曾在美国哥伦比亚大学从著名电影编剧家作切实之研究。其分幕之经济，线索之隐伏，层次之有序，描写之到家，处处精采百出。此非一朝一夕之功，亦非人人执笔即就之事也。夫分幕之技术，亦犹国文中之起承转合，而参以电影中之各种条件耳。然技术必与天才相济，而后编剧始臻完美。国产影剧中之编剧家多矣，其中不少具有天才者，然分幕技术则犹极幼稚。孙君有卓绝之天才，于分幕复三折肱。尤善运用新颖之镜头，而佐以奇逸之妙思。如片初有西北雪地灾民一幕，述卖花女之母饿倒冰上，乳尽力竭，乃咬破手指，以血哺婴，婴得生而母逝矣。其介绍上海之大城生活也，颇富于哲理之观测。吾人但见崇楼大厦，车马行人，如蜂房，如蚁穴，蠕蠕蠢蠢，酣梦优游。笑也、泣也、乐也、悲也，无非人

生之一大剧场耳。当群众挟美女，挥金钱，乘转马，坐飞轮，嬉游于新世界中西游艺会中时，其满载男女笑声之大飞轮，乃徐徐(Overlap)变为僻街破屋中一纺纱老妇之纺纱轮。是两轮之旋转相似也，然而苦乐之差则远矣！

《野草闲花》一片，即由编剧者孙瑜君自任导演。片中大小角色，均经孙君依据各人之个性及特长遴选而来。阮玲玉饰卖花女丽莲，妙在轻而不浮，媚而不荡。将一种小家女儿之神态，揣摩尽致。其与黄云结婚之前一日，经黄云家长之劝，顿悟嫁黄之非，慨然自愿牺牲。其当众宣言之辞曰：“大家听着！明天的喜酒，不消吃了！”以极可悲之言，而以滑稽态度出之。又曰：“你们真没口福呀！”言时微笑，故作不经意之状。不怨己身命薄，而叹众人无福，其内心之悲痛更深，令人歔歔太息也。夫阮女士表情向本已臻化境，而于《野草闲花》一片中，尤能处处发挥其天才。不佞观阮女士之片多，应推此片中之剧情为第一也。

阮玲玉之外，饰音乐家黄云之男主角金焰，其表情亦与阮相得益彰。金焰为新进明星，体貌技能，均臻上乘。饰爸爸之刘继群，乃银坛宿将。与饰小妹妹之陈可可配演，表情极见精彩。其他角色，在孙君指导之下，均能各尽其责，使全片凝合为一气，殊可贵也。

《野草闲花》之布景，无处不含美的意义。而摄影方面，能趋重“美”“柔”两字。片中南京路口先施公司鸟瞰，与卖花女之复摄一段，其美妙柔和，为国产片中所仅见。

我国影片事业，尚未发达，故欧美有声电影盛行已久，而我国犹骇汗相顾，大有望尘莫及之感。《野草闲花》全片又配以音乐及摄声。而片中歌剧《万里寻兄词》数阙，并特由阮玲玉、金焰合唱收音，首开国产有声影片之新纪元。其成绩虽以机械未备，或未必能媲美欧美之声片，然事在人为，功成有日，不佞惟拭目以待之耳。

(原载《影戏杂志》1930年第1卷第9期)

《红泪影》与《桃花湖》

伊 重

最近的中国影坛，有两件令人极快意的事。其一，是新创制片公司的崛起，连续制出许多有价值的巨片；其二，一般具有长久历史的制片公司受了潮流的影响，极力向前进取，也次第有艺术巨片发现，成绩真可追踪欧美。在政治未上轨道的中国现在，电影业却可以令人抱着乐观主义，确是难能可贵的一回事哩。

在一般历史最久的国内制片公司当中，明星公司是首屈一指，规模和出品都比别家胜过许多。去年《碎琴楼》一片出世，证明他们已积极向艺术之宫进取。到了《桃花湖》一片出世，更证明全部影片是美的成份组织而成，令人看后增加一个良好的印象，觉得国产片的程度确提高了许多。跟着《红泪影》一片的诞生，更令人万分惊讶，一般素日对国产片存着歧视心理的防线，也不得不要被冲破而转移他们的见解了。

《桃花湖》和《红泪影》两片在明星公司出品中，都可称为一等货，从艺术的观点点立场看来，两片也有同样的价值，尽可以相提并论的。

《桃花湖》的编剧者和导演是郑正秋，他老人家在中国制片界的资格是数一数二的。凭着素来的经验，集中全副精神，处处从艺术方面着想，配上举止娴雅，中国银坛唯一的美后胡蝶女士，活泼可爱的郑小秋，天真烂漫的夏佩珍，以及一班资格湛深的演员，描写多角恋爱的竞争，舍身为友的勇敢，痴心女儿病害单思之可怜，表演逼真，写情人化。导演手段之无微不至，光线之调和，都敢夸是国片中的唯一巨制。胡蝶女士的做工，饰做片中人伊雪黛，确是贴切不过，全剧的焦点也侧重她个人。郑小秋和夏佩珍两人的表演也正工力悉敌。明星公司的当事人在这片出世，得着极大成功，欢呼应祝之下，接着郑正秋这位老人家再接再厉，就有《红泪影》一片出世，观众们鉴赏国产艺术巨片的机会也来了。

《红泪影》不止在艺术立场上和《桃花湖》相媲美，片中的导演和重要的演员也无不相同。所差的只是片中的助理导演蔡楚生只是站在摄影机后，没有现身片中罢了。胡蝶女士依然是担任片中最重要的一部分，郑小秋和夏佩珍的表演艺术和胡蝶女士依然是旗鼓相当，贡献出极优美的成绩。片中情节与《桃花湖》截然不同，但结构缜密，奇

峰突出，令人不可思之点，却可证出郑正秋先生更绞尽心血。初开幕时，龚稼农和高倩苹的风流韵史和伤心血泪，不啻是片中的楔子，有情人好梦难圆，弄到花残月缺，已令人鼻咽心酸，随后一路描写出来，转入一段三角竞争的恋史，波澜起伏，极尽描写儿女家爱与妒心理之能事。胡蝶饰演剧中人美依，本是千金小姐身份，因被私心的邻姐摆弄，竟成为受人看贱的寻常女儿，不料竟被奚一立（郑小秋饰）爱上了，两人的爱情愈加稳固，更增加片中的爱莲（夏佩珍饰）无限妒意。结果，爱莲竟要施出最阴毒的计策，教管家婆深夜向美依行刺不遂，更暗下毒药，离奇变幻，不可捉摸。后来真相揭露，有情人好愿终偿，心毒的女儿家得了惩罚，观众的紧张情绪才恢复原状，又与看《桃花湖》一般无异的哩。

（原载明星公司特刊《红泪影》 1931年）

意识上确有进步 残滓尚未清除

黄子布 席耐芳

一、前 提

今天,在没有看《火山情血》之先,先看见电影时报所载孙瑜先生的《导演〈火山情血〉纪》一文。最初,我们以为这又是一种宣传,及至读了以后,作者此文,并非为公司宣传,也不是为自己辩护。实在可以说是他在导演以后,对于此剧的意识后的补充,和他在此片中所仅能做到的限度。这种态度是很好的。所以在看这片子的时候,我们很容易看出他的意识上的进步,和他尚未清算净尽的残滓。

这戏是子布、耐芳两人看的。看毕,为慎重起见,我们还加了一番讨论,作了一个简单的记录,文字上若有问题时,那是耐芳负责的。

二、编 剧

先从编剧讲起。因为一个剧的成败,大部分系于剧本,剧本实在是电影的基石。许多人,从来忽视这一点。所以电影批评家,只注重于演员的表演,或者导演上的小疵,而关于剧本,往往不加注意,这是应该纠正的。

第一,在这里,我们应该说作者的进步。《野玫瑰》是他最负盛名的片子,然而我们素不同意。因为那朵《野玫瑰》是满含着毒素的:个人主义的崇拜,耽美主义的提倡,伤感的人道主义的情调,尤其是最后那一段从军的麻烦。那朵《野玫瑰》的毒素,若是继续散放下去,观众要麻醉到麻木不仁,恐怕连作者都要窒息而亡呢。可是,在这部片子,作者不像那样姑息妥协。他主张复仇。他主张为人类除恶魔。他并且指出那恶魔,就是社会上的恶势力。平直讲来,他这部片子充满着反封建的意识。这是作者的伟大的进步。同时他这种努力,指示出中国电影,在现阶段,应走的一个方向。这种进步的方向,也许有一部分人不很欢迎,但是我们应该坚决地拥护。事实上,观众是拥护了。

土劣的恶行，没有不切齿咒骂的。农人子的复仇，没有不鼓掌称快的。观众这种拥护，无疑地，指示出这一倾向，有发展的前途。中国的影商、作家、导演者，看见这种观众的要求，应该明白自己应努力的方向，并且应该深刻地认识，电影在大众间所有的使命罢。

但是，作者虽然进步，依然有他以前所剩的残余倾向，最显明的是个人主义，作者在《导演记》里，在字幕上，表示他有新的记识，在剧的本身，个人主义的倾向，太浓厚了，主人公不仅没有群众，并且逃避群众，做出一个“超人”式面孔。这毋宁是新的意识的反对方面。这是作者应该克服的倾向。

第二，作者的题材很得当的。封建残余的恶势力！不用说是应该摧毁的。他拿这土劣的恶行来做中心，自然会打动观众的心弦。所以前半很紧张，后半稍微离题远了。尤其报仇要在火山上实现，仇人已定要推进火山，未免太牵强，近乎考试时候的对题做文。并且就事言事，也太不合情理。至于火山的爆发和熄灭，也太偶然，太像做戏了。我想作者这部戏，大约经过几个过程，经过几番修改，而结果，仍然脱不了火山的范围。所以这部戏可以说不是浑然的作品，不，不客气地讲，可以称为未成品。不过大体的倾向正确，题材也很得当，虽然是未成品，反比他得盛名的完成艺术品的《野玫瑰》值得称赞哩。

关联到字幕方面，我们也想讲几句话。联华从来的字幕，不是拟古的骈文，就是欧化的新八股体。此剧的字幕，固然好点，但是，还嫌太文，字幕愈平明愈好。尤其对话，村女农夫，为什么要咬文嚼字。对话应该自然，可以尽量采取俗话土语。这也是电影大众化中应该注意的一点。

三、导 演

孙瑜是联华的名导演，他的手法果然不错。他不像卜万仓那样故意弄巧，更不像蔡楚生那样照顾不周。不过他还犯着联华的一个共通的毛病，就是摹仿西洋病。最显著的同时使人诧异的，是格斗时的比剑，和柳花的草裙舞。南洋也不得有这样风俗。并且这也使演员暴露技术上的弱点。

其次还是几处大的破绽：一、前半兄妹游戏的场面太冗长了。二、柳花的表演太肉感了，超乎必要的范围以上。三、主人公的孤独、神秘、超人式的生活性格，这是导演的责任。四、柳花使女在大庭广众之间，给柳花报告宋珂被暗算一节，虽是耳语，也不合情理。五、救宋时，柳花表情不够。六、最后打架一段太长，最好在柳花房中当时解决。不过这又是“火山情血”四字所不许的，所以这应归咎于剧本。

其他许多小地方，我们不去吹毛求疵了。

摄影技术，顺便讲在这里。摄影比以前任何片子都糟。光线太不足。尤其是后半，

表示不出一一点南洋的光景。南国是热的国也是光的国，而片子光却太弱了。再前半的外景也太模糊。

四、表 演

演员都很卖力。郑君里的力量是始终不懈，这值得称赞。他的面貌和动作，都很和戏中人物适合。神经质的，反抗性的青年，是他最适宜的角色。

袁丛美的反角很神似，后半较前半还好。黎莉莉并不如宣传的那样好，不过那样大胆的表情，在中国的女演员是应该称赞的。其他配角，不必多讲了。

五、余 言

总之，此片是比较有意义的片子。孙瑜确实走上了一个应走的新方向。我们盼他能像那篇文章所讲的，更向前的进步。

因为时间短促，许多言不尽意。这是执笔者的责任。

（原载《晨报》“每日电影” 1932年9月16日）

《恋爱与义务》

朱石麟

是一部小说——现在不妨叫它作影片——至少有几个值得讨论的问题，让读者——我们也叫他作观者罢——细细去推寻的。但是，讲起问题来，没有比《恋爱与义务》再多再复杂的了。

《恋爱与义务》的两个主角——李祖义和杨乃凡——从开始一直到结局，自从走上了恋爱之路，就没有一天不是在风雨飘摇中过生活；他们足足闹了一辈子的别扭！

在某一种环境之下，一个人，应该怎样的立身处世；一件事，应该怎样的应付处理；在理智清楚的人们，当然立刻可以寻出一个合理的答复。但是，天地间还有一样比理智强过十倍、百倍、千倍的东西——欲望！

《恋爱与义务》，换一句话说，就是“欲望”和“理智”的冲突！

所以，凡浸在“恋爱”里的人们，他们的“义务”常常是扔在脑后的。他们的“理智”是常常会被“欲望”——一种不可思议的力量——杀得片甲不留的。他们不由自主地会走上了歧路，虽然他们的残余的理智还能辨别他是错了。这种人们，我们是应该唾骂他呢？还是怜悯他？……然而，促成他们走上歧路的是什么呢？就是那某一种环境了。那末，他们何以又不能打破这个环境，而偏偏要受这环境的支配呢？

这就是《恋爱与义务》最多和最复杂的问题！

《恋爱与义务》的剧情是说：一个生长在旧式家庭的女子杨乃凡，在每天上学的途中很曲折地和一位住在对门的男生李祖义种了情根，却达不到结婚的目的。她后来在旧礼教压逼之下嫁了，并且生了一双儿女。她的丈夫黄大任本来是个翩翩年少英俊有为的世家子弟，但杨乃凡却和他一点没有爱情。李祖义和杨乃凡、黄大任终于再度很冠冕堂皇地认识，又乘着大任在外面结识了异性腻友，他和乃凡便会面日多，感情日好；结果，他被那些侠情小说渲染着，而乃凡在恋爱与义务——欲望与理智——的冲突中被欲望胜利了，两人便私奔了出来，又养了一个女儿。他俩为了名誉不好，不能见容于社会，于是祖义便因劳瘁致死。乃凡的前程黑暗极了，她惟有茹苦含辛把女儿“平儿”抚育成人。到后来她晓得黄大任十余年来并没有续娶，而且把儿女“冠雄”和“冠

英”抚育成人了。她为着要成全“平儿”的前程和幸福起见，便毅然牺牲了老命，只写了一封遗书给大任，把平儿托付给了他。于是大任看着三个儿女同时很快活地结了婚，这剧也就此结局。

在李祖义的家里，我们可以看出，他有一个严厉的父亲和一个守旧的母亲。他实在是一个活泼无愁的青年；但是，他的“无愁”生活，自从遇见了对门女儿——杨乃凡——之后，就算告終了。他为了要“钉梢”，所以不惜天天迟到而在教师面前说谎，甚至于甘心情愿的罚站。他的“恋爱”的力量，似乎也不算小了；然而在他父亲严厉的眼光之下，“我爱杨乃凡”这几个字，却始终只在舌头上面打转而进不出牙齿缝儿来。可怜的祖义！

杨乃凡的父亲，是一个多妻主义的信徒，同时也是红粉队里的一个俘虏。然而父亲的尊严，他依然还保持得十足，于是乃凡对于她父亲指定的婚姻，只有无条件的屈服着。她除了背地里哭她亲生母亲之外，她不敢有什么表示。她以为顺从父命，是尽了孝道。嫁过去之后，只要相夫无忤，能够替丈夫生男育女，就算是妇道无亏。

在黄大任一方面罢，如果你知道你的妻子“只会呼吸”，你就应该自己考查你自己做丈夫的义务是不是还没有尽到；然而他还是照旧的迷恋于花街柳巷而漠不关心。那末，杨乃凡的走上歧路，就说是黄大任自己促成的，也未为苛论啊。

杨乃凡决定答应私奔的一刹那，是“恋爱”和“义务”争斗最激烈的一场恶战。她知道离婚是当时社会所不许，于是结果是从前不敢为不肯为的，现在都悍然为之而不顾了。在这里，我们可以看出“恋爱”的力量，是何等的伟大！

黄大任在发现他夫人私奔之后，才觉悟他从前对于家庭始终没有尽过义务，他孤独失去了做丈夫的资格，简直有不配当父亲之势了。他激发了良知，便把育教儿女的义务——父亲的责任——居然负到自己的肩头来了。俗话说得好：“不到黄河心不死”；乃凡的一走，固然伤了大任的心，但同时也是大任为人作事的一个好教训啊！

李祖义和杨乃凡私奔之后，在另一个小世界里，似乎可以算得美满胜利的了；然而，“爱情虽不由黄金而产生，但终须赖黄金以维持”。他们不久就感受着一种切身的恐慌了。他们既然不能生存在那另一个小世界，于是乎他们又不能不觑颜回到这大世界来，然而，这一对所谓“甘冒不韪”“羞祖宗”“辱门楣”的败类，不能见容与家庭，还能见容于这大世界吗？结果是李祖义这种人物，不死何待？

杨乃凡第一次离别自己的儿女，是为了李祖义，这是她的“可以不离而离”；第二次离别自己的女儿，是为了面包，这是她的“不可以离而离”；前后这两离，是多么重大的一个反应啊！并且，有钱人化钱雇用看妈，是为看带有钱人家的少爷或小姐，你还有资格去顾你自己的“臭孩子”吗？从前是“有自己孩子而不顾”，现在是“要顾而没有自己孩子”了；这又是多么重大的一个反应啊！

幸灾乐祸，好管闲事，好像是人类有生以来天赋的特性。黄仆阿福的一张嘴，只晓

得畅欲所言，却不道做了杨乃凡终身的魔障。我敢断定，阿福以前在黄大任面前的报告决不是忠于其主；他和同事们的议论，决不是嫉恶如仇；后来洋行门前的闲谈，也不是存心与李祖义为难；关宅家里的旧事重提，更不是有意和平儿过不去；不过他觉得有一件他所知道的秘密，如果不说出来，他的嗓子就会发痒的。他倒是一个隐善扬恶的实行家！

在成衣铺里，杨乃凡居然寻着再替她从前儿女服务的机会了；然而在游艺会里，她依然失去权利再去分享她从前儿女所得的光荣哩。在需要母亲时代的儿女，是常常叫着“妈妈！不要离开我！”但一到儿女有了情人之后，这个老朽的“妈妈”，似乎不在需要之列了，况且，这倒霉的“妈妈”，还是情场唯一的障碍物啊。于是乎她步了李祖义的后尘，不死何待？

所以，从以上的几点看起来，我们可以很明显的举出几个问题来：

(一)严厉守旧的父母，是不是可以使得儿女们失去了直言的机会和勇气？但同时儿女们自己是不是也有一种懦性？

(二)女子对于不满意的婚姻，偏要保持着虚伪的“相敬如宾”，是不是他们最大的弱点？但同时也是不是社会礼教上的一种束缚？

(三)丈夫因为妻子的冷淡而纵情声色，以致于家庭间发生不幸的事件；这是丈夫的责任？还是妻子的责任？

(四)一个女子，在她的“恋爱”与“义务”不能两全的时候，她还是应该不顾一切的去求她精神和肉体的安慰呢？还是牺牲了毕生的幸福，做一个机械式的贤妻良母呢？

(五)一个丈夫当他的妻子私奔之后，为个人着想，也许他抚躬自问，内疚于心；然而为整个的社会着想，这种妻子是决不为法理人情所许的。他不去追究，是正当的办法吗？

(六)在爱情的另一小世界里，是一定也要用黄金来维持的吗？

(七)为真正爱情而私奔的人们，就不能见容于家庭和社会吗？

(八)隐善扬恶，损人不利己的劣根性，在人类里什么时候才可以消灭呢？

(九)需要母亲的时候叫“妈妈”，到了不需要的时候，就可以不必叫了吗？

以上几个问题，看来很是简单；然而在这《恋爱与义务》之中，彼此都有一种牵连着的前因后果。在局外人看起来，似乎都可以批评当事人一句“不对”；然而为当事人设身处地一想，又觉得他们不得已的苦衷，很可以得到世人的同情和谅解。所以，在这里面，我们很可以看出他们“理智”与“欲望”争斗之苦，而同时又可以看出他们的“理智”和“欲望”都是畸形的，不完整的——强的时候似乎太强，弱的时候又未免太弱——于是乎演成了这个错综颠倒的结果。我实在不忍心唾骂他们，我对于他们，只有怜悯！

《恋爱与义务》所包涵的问题太多了。它对于旧式虚伪的礼教，有暗示的反对；于

新式的浪漫生活，有明显的掙击。它于家庭社会的状态，观察得十分透彻，于个人进退的立场，描写得异常深刻。它决不是仅仅一部嬉笑怒骂的好小说，实在是一篇经世济略的大文章！夫如是，然后可算得真正的文艺作品，然后可以播之银幕而供世人的观赏！区区的这篇文章，也不过道其万一而已。

（原载《影戏杂志》 1930 年第 1 卷第 10 号）

《一剪梅》的几个小缺点

——与联华诸公作一度公开的商榷

阎重楼

在廿九期的本刊、我已经介绍过联华影业公司的一部新片《碧血黄花》、现在我要谈谈他们已经开映多时的《一剪梅》、这部片子的成绩、我们可以从每次开映必告满座的情形、测验它是很受社会人士的欢迎、同时我们更可以听到看到关于它那良好的批评、一部莎士比亚的名著、经过黄漪磋的整理、材料感情是很丰富的了、更加卜万苍匠心的导演、阮玲玉、林楚楚、王次龙、金焰、高占非等诸位轨内演员善于体贴入微的表演、跋涉长途、借助广州外景、从这些坚苦卖力中、获得现在的荣誉、我们当然认为不是一件偶然的事、不过我以为这片中、似乎还有几个小缺点、或者我是吹毛求疵吧、且写出来与联华诸君作一度公开的商榷。

施督辨(王桂林饰)是一省的领袖、智识阶级、而任用驱逐胡伦廷(金焰饰)、却都乘着一时的高兴与气愤、对于督办的身份、好像有点不大合宜、这种缺点、是正面描写太多、穿插太少的缘故。

郊外试马的一场、马跳的木栏太低(所以平时要练习骑马技术)、胡珠丽(阮玲玉饰)在编者或导演、是有讽刺现代教育不普及的意义吧。

珠丽到广东去看他未婚夫白乐德(王次龙饰)、在马路上碰见他、叫他他不应、珠丽一段气愤表情时间太长了、这时她是站在汽车里、汽车应该早已启动了、但她岂能安稳的在报上看见他哥哥(伦廷)被逐的消息、把报转交给侍女阿巧(陈燕燕饰)看、阿巧接过报纸、颠倒看着、陈巧不认识字、珠丽是应该知道的、何况那样一个聪明伶俐的孩子、在这通商大埠、决不会连字的反正都不认识。

(原载《影戏生活》 1931年第1卷第33期)

观《自由魂》后的感想

莎

为民众的解放与自由而战的烈士们，是饮血沙场而死已数十年了！然而，民众的自由在那里，解放在那里？

是的，死者的“灵魂”是“自由”了。但民众却依然在水深火热的深渊中。

辛亥革命的成功，已是廿年了。这一页历史上的伟大的革命史迹，我们是应该把它怎样的用电影艺术来介绍给民众，使民众触目惊心，而对帝国主义永远存着仇视的印象深镌在脑海里，继着辛亥革命的先烈的精神，来夺取到我们真正的自由与解放。

然而，事实呢？能够使影片公司多赚些钱的火烧大闹以及肉麻的片子却紧紧地压着他们的心，他们只在极力的歌颂封建制度！拥戴军阀！

春雷一震，以宣扬艺术自负的联华公司，却打破一切的成例而摄制这历史片了。

啊！我是怎么雀跃欲狂啊！

然而，当我看了这片之后，我叹息了！摇首叹息了！

在技术上，因着《一剪梅》与《桃花泣血记》而开展了联华对于这一点上之惊人！可是在这一片里却给我们以失望。

这一片里中心的人物是罗超，他认识了满清的残暴，他看着他的母亲被满清的贝勒刺死，他的心里是从小就埋着了革命的种子，当他长大后，他更认识了满清的罪恶。本来他应该是马上就参加了革命的集团，不然，也应该把他的“兄弟们”组织起来。然而，这些他都没有做，却是当雪花叫他设法报仇，以及雪花的女佣设计他进去尤府当佣工，而至于看到革命者在和满清的兵士战斗的时候，他永远是那样犹豫，毫无慷慨激昂的精神。总督小腹之官员门口没有兵士守门，而使雪花能遮黑头巾进去行刺（《一剪梅》总督小姐的门口有兵守着，而这里却没有），而又不刺，只抢了一张党人的地址表便走，罗超缚尤俊的口，又给他一动便解脱了。当尤俊从雪花房里出来，所召集而吩咐后出去的是去做什么？虽然说明书里告诉我们的是幸而雪花抢去，然这无来历的一幕是会使观众以为去搜拿党人了。又罗超挟雪花逃的时候，尤俊的兵士是已知道了。难道兵士在近旁的只有两三个被罗超所打败的么？

革命者并非英雄，而是负起历史的使命而已。我们应该认识这一点。

结尾没有批评出这次的失败的原因，以及在这次中得来的教训，而将来应怎样来使这事件不致遭这次同样的惨败，这是我们觉得很很不满意的。

在联华的几卷新片中，这片的摄影是太糊涂了。至于说明更是干涩没有吸引人的力量，在本剧之前所映的标语之类的字幕，更觉陈腐。

对于联华的影片，我们素来是抱着好感的，而这一次，或许是我年少气盛吧，致有说话过火之处。总之，我们诚恳的希望联华以后克服这种病态和努力进展！

（原载《影戏生活》 1931 年第 1 卷第 42 期）

评《自由魂》

——一出值得欣赏发挥民族精神的爱国影片

仲

自有声片勃兴后，因为也许是过分注意到声音方面的缘故吧，很少有价值的片子可以欣赏。就大半观众所称道的所谓好片子，所见于眼的，不外是腿与臀的诱人的摆动；所闻于耳的，不外是醉人心灵的靡靡骚音；就只有肉感上的一种兴奋，而缺乏了幽默的艺术的美，这令人太感觉到沉闷而且枯燥了。

近几年来，国产片的确有了相当的进境，其中就我个人所观赏过的而论，像《桃花湖》、《故都春梦》、《爱欲之争》等等，都给了我不少的满足。

双十节的前几天，各大报上鼓吹着联华公司的最近杰作《自由魂》，使我的脑筋按捺不住想去一观。于是乘着这一天难得的余暇，去看一个畅快。

费了两小时的工夫，自始至终，很注意地看了。果然，是一出值得欣赏的好片子。不揣简陋，为之评述如下：

(一)片名之的当 这好比有了一张美妙的照片，要没有一个好的名词或字句来使它更见生色，无论任何人，要感到一种“这实可以去做到而却忽之”的缺憾。该片以发挥民族精神为主旨，名之曰《自由魂》，可谓确切不移。

(二)剧情之得宜 方今国难声中，这一张片子，诚然是一服神效的对症发药的苦口良剂！

(三)摄影之进程 已由平正的，呆板的，移到有角度的，而且很有变化的了。譬如其中有一幕，首先映出盛着热腾腾的馒头和蒸笼，由数个堂倌递次搬出一个茶园的整个的背景，我以为这摄影者已很有一种目标的能够去应用全景(Full-Scene)，而使观众十分的注意到。还有，从罗超等加有满盘叉烧的一餐的菜肴上，直映出尤俊家里的像大宴般的丰盛的山珍海味。这是一种有比较情景苦乐的有力的描写！前后两种摄法，在欧美的片子里，是常常可以看到的。唯对于革命爆发一幕，愚意以为要是能够利用迅速的(Iris-in)——就是由中央逐渐放明而现出全景——一定要比较更有力量，而且容易感动观众的紧张的情绪了。

(四)演员之适合 周文珠的绿娘，高占非的罗超，汤天绣的雪花，都如当时实有

其人。两个反面角色李君槃的德祥，徐莘园的尤俊，皆恰合身份，无过火矫作之弊。尤其难能可贵的，刘继群的肥瓜肉，韩兰根的瘦皮猴，一瘦一胖，一搭一挡，于慷慨激昂中，逗人发笑，有心人必以为更觉沉痛！

（五）表演之逼真 卖解者之自剖其腹；罗超等旁观抄斩全家；倭瓜肉贯胸而死，旁敲侧击，令人毛发悚然。

（六）导演之苦心 综合以上五则，我们不能不赞美这位导演有丰富的学识和手腕的高超了。这位导演，不是别人，就是鼎鼎大名的美术家王次龙君。希望他能以不折的精神，继续努力创造国产的白昼之梦的灿烂之花于前程无量的将来。

末了，我以为的确值得介绍的国产片，我们该应尽量介绍给观众们，而万万不可吹毛求疵的说得一文不值。但是，好的片子众目共睹，就有人要把它说得一文不值，事实上已是不可能了。

实在的，《自由魂》是一出值得欣赏的爱国影片，错过良机的观众们呵，我希望的赶快预备去观赏这一张丝毫没有言过其实的好片子——《自由魂》。

（原载《银幕周刊》 1931 年第 6 期）

美国片的影响

席耐芳

假使演员鼻子更高一些，衣服和背景统统改成西洋式，那么观众也许把这部作品作为美国片子呢。老实说，美国片子的影响在这里发挥得十足！

你瞧，舒适的家庭生活……豪华的夜宴……跳舞……肉感……香槟酒……跳舞……离婚……同居……又是夜会……夜逃……于是乎，结局，幸福的团圆……这些大概的经过，是多么实足的美国味儿。先不说别的，中国的作家，要像罗文那样的写意生活，至少，还要在“走上资本主义之路”的二三十年以后呢。

联华的作品，都会的青年男女，相当欢迎。我想欢迎的理由，恐怕在乎它的“摩登”。但是这种“摩登”，可惜舶来的味儿太多，现实的味儿太少。也许，中国的赤裸裸的现实，这批摩登的青年男女看不进去罢。若不是观众不欢迎，而只是制作者自身的理由，那么，联华的这种美国崇拜模仿，我们应该反对的。

本来，美国对于电影的这种影响，是全世界普遍的现象。但这不过是大战后一时的倾向，近来，在许多国家，这倾向是已经克服了。不过这克服也有两个方式。在西欧的资本主义国家，各用各自的传统的技术，排斥美国的新得的技术，但是在意识方面，确和美国是大同小异。虽然德国的片子，比较深刻沉痛，不像美国那样浅薄，可是归究到意识，依然是一丘之貉。与此相反，在社会主义的国家，美国电影上的意识，是绝对排斥，然而，美国的技术，却是相当采用。公平的讲，电影所以能成为强有力的艺术，靠美国资本主义的力量居多。美国的电影技术，确实有一日之长。不过，在美国成长的这一株艺术之花，内中确实充满了毒素。现在这毒素正和美国的“大来”的力量一样，向全世界的各方面散布。对这毒素的斗争，在思想上，在艺术上，都是必要的。

像中国这样的次殖民地，尤其应该向这有毒的美国电影反抗。我们应该学习它的种种手法，种种技术；然而它的内容，它的意识，应该坚决地排斥。在这样的立场，提倡国产影片，才有正当的意义。若是，口口声声提倡国产影片，而所产的个个片子，又都只是美国影片的追随和模仿；那么，提倡国产影片的口号，只是一种偏狭的国家主义的口号，没有文化上的重要的意义了。

联华公司，俨然以中国影业的生力军自负，而所出的片子，却多半是追随美国，模仿美国，简直可以说是奇怪的事。

外国影片的影响，是间接的，因之流毒尚少，国产影响，是直接的，因之流毒更大。联华这种美国崇拜的模仿，对于社会，它的责任是很严重的。我希望联华的编剧人、导演、演员，对于这点，都应该深刻的反省。

也许他们反过来问我：“应该怎样克服这一倾向？”我敢大胆地答：“凝视现实，抓住现实，站在正确的立场，用写实主义的手法，大胆地去制作。固然，我也晓得，周围的困难是很多很多。但是，在容许的范围以内，你们能做的，也很不少。”

就拿这《粉红色的梦》来说罢。只要站在正确的立场，抓住现实，不要取悦于观众，用写实主义的手法，大胆去写剧，去编排，去导演，我敢相信，给观众的影响，一定更好更深刻。至于《人道》等的故意歪曲、欺骗，那更不用讲了。

好了，让我们谈谈导演和表演罢。蔡楚生听说是很有希望的导演，就这片子看来，确实不错。他晓得应该省略的省略，应该强调的强调。譬如夫妻反目的一段，他很大胆地把上床后的情形，用长镜头拍出，是很成功的。不仅不使人厌为诲淫，而且使人感觉到必要。罗文由反目到蕙兰的一段经过，省略得干净可善。不过也有许多地方，还嫌太多。譬如收场的团圆一段，颇嫌蛇足。这许是模仿美国的 Happy end，不得不如此罢。其次跳舞也嫌太多。

这导演的许多地方，很新，很活泼，那是好的。不过有些地方，太小巧了。譬如夫妻反目一段的鱼和鱼相争，就是一例。这譬如卜万苍在《人道》等片中所喜用的，由汗变酒，由酒变血，由跳舞的脚变农夫脚等，是一样的纤巧。偶而用的得当，使人感到新鲜有趣；勉强则无味，滥用更使人讨厌。

摄影也多新奇的地方。譬如起首先映相片，然后展及全室。罗文特到蕙兰处，也先用相片。同居后，亦由相片及全室，这些都可以作例看。外景地位取的也好。

演员的表演都相当成功。高占非的面部表演很不坏。谈瑛更值得提出，她出世作的《失足恨》，是毁誉纷纷，可惜没有看过，无从论断，在这片中，表演确实不差。虽然有些地方平板，那是天生面孔所限（全体地讲，中国人的面孔，一例平板，而女子为尤甚），再加以练习，应当还可进步。薛玲仙的表演也好，然而风骚和泼辣都不够味。不过一般地讲，联华的女角，比别家的，表演的能力都丰富，都新鲜有味。郑君里在这里不重要，但是他已经露示出来，他很有表演能力，尤其宜于表演神经质的青年。我的推测得当与否，且看不久开映的《火山情血》罢。

（原载《晨报》1932年9月6日）

谈顾肯夫之作风

君 熹

艺术之作风、民族不同于民族、国家不同于国家、作家不同于作家、即一作家之作品、亦因时代因环境而有异、此可于近代文坛证之、研究艺术者、皆赅余言也、影戏之为艺术、其于文坛上之位置、不异于戏剧、则其作风、有可得而言焉、今日中国影戏之作风、多事实之铺叙、而少描写、尤少片面之描写、多繁华打楔之故事、而少人情人理之材料、多猛击观众之头脑、而少弹动观众心弦之情感、此无他、观众之学识未足、而艺术界尚欠牺牲精神故耳、此我国之影戏事业之所以于艺术上少进步之作乎、然我国之影戏、其导演与演员、亦各有其作风、其作风之若何、姑不论、其各有作风、则实在事也、亦值得研究事也、顾君肯夫从事于影戏甚早、读其从前所为文、亦多经验学术之论、其完成之作品凡三、曰《人心》、曰《公平之门》、曰《可怜天下父母心》、其所编剧本而经他人摄制者亦三、曰《新人的家庭》、曰《上海三女子》、曰《上海之夜》、今依其作品而先后下一评总之、(一)《人心》(民国十二年作)、此剧工作之开始、在十二年春、农八闰月而成、为顾君之处女作、剧情描写婚姻不自由之男女、脱离家庭、顽固之老父、□登报不认其媳、而一方幽其子不使出、夫妇乃分飞、嗣老父之工厂、以劳工待遇问题而罢工、并大示威、其媳为之求援于驻兵营、围始解、家庭之风潮息、而其父亦为骨肉之爱所感、而爱及劳工云、此剧包含之主义太多、如父子之爱、夫妇之爱、朋友之爱、以及劳工与资本家之爱、无不举有、博而不精、是大□病、然此时之中国电影、幼稚尤甚于今、此片尚属比较倾向艺术之作、况一作家处女之作、其包含自必较丰富、盖作者研究思想之所得、积之既数年、一旦机会临前、于是恨不能将所有尽倾于其作品中、至若其演员之表演、固有多处能显露顾君之作风、顾君之导演、表情较动作为多、此可于其以后作品中证之、(二)《新人的家庭》(十四年作)、此剧顾君不过任编剧耳、此剧本名《半夜啼声》、取白乐天慈乌吟意、描写母子之爱、以《人心》剧中未纳入之意而为之者也、导演者为任君矜苹、其见解自异乎顾君、因之手段亦不同、据原剧本意、纯为夫妻母女爱情之描写、任君则加以侦探匪徒之情节、盖非顾君之作风也、(三)《公门之门》(十四年作)、此剧剧情描写法律之不公平、公平之门中、□演一极不公平之惨剧、立意极佳、

然太离奇、观者非用尽心思、不能领会、有识者以陈义高尚崇之、然摄影太劣、闻有极重要之数节、因摄影及显影不善而剪去、遂益使人不能明了、而欢迎之热度锐减矣、此虽其失败之作、然可窥见其作风已异乎《人心》、而其立志倾向艺术之决心、颇可佩也、我友何君心冷、尝为评于国闻迟尔、盛称其勇于艺术、而□预料其营业之失败、顾君□亦许之为知己乎、(四)《上海三女子》(十四年作)、亦顾君所编剧、而□诸任君矜萃者、本名《弄堂情史》、亦有奇趣、任君初改为《二姑嫂》、旋又改是称、殆以其具有吸引观客之能力耳、原剧立意甚深、剧中主人为一受人欺骗之少女、而闲闲写来、处处为之鸣不平、一经改□、乃改原状、闻原书之结束、与银幕上之上海三女子大异、原书所叙少女、为其兄访得后、二家亲属、共议以嫁诱之堕落之少年、众人意见既同、少女独瞿然起曰、汝等欲以我嫁此伦、何独不问我、此伦者、万恶人也、谓能以夫我、言已绝裾竟出、而一剧乃以告终、现摄成之影剧、与原本盖不同也、(五)《上海之夜》(十五年作)、全剧剧情、殊无意义、不过迎合一般小戏院观众心理、以侦探匪类及滑稽动作博人一笑耳、观顾君以前所编所导诸作者、及见此剧、无不同声叫怪异、盖立意既非、终不免无理取闹之诮耳、顾君殆以《公平之门》之失败、愤而出此耶、(六)《可怜天下父母心》、我观《上海之夜》者、几疑顾君不耐历次失败而放弃其艺术之主张、而自甘于同流合污、以迎合观众矣、我知观《上海之夜》者无不作如是想也、今顾君导演之《可怜天下父母心》、已竣事矣、国庆前一日、试映于中央、我既观是剧、乃如怡然复见顾君真面目、知顾君仍在向艺术之途而前进也、此剧之描写、有类于欧美名家之短篇小说、不作整个的事实之铺叙、而倾全力于片面一部之描写、企图包括之事实、至为繁复、而顾君能出其惊人的手段、叙之极简而又极详尽、综其全剧所描写、简言之三数语可毕、尽言之、非万言不尽、而全剧多近景、用描写方法、尤见精彩、盖近景之面部表情、一毫不容苟且、导演及演员、非富于学识经验不能也、比尤足见其导演之工夫、而全剧之描写、皆合艺术之规例、其极峰点不在与观众心理上重大之刺激、而在时时拨动观者之心弦、使观众于不自觉间、浸淫沉醉于其丰富之情感中、又能利用电影之方式、以为□□、使观众饱含怀疑之观念、殆一旦如梦之觉、始恍然而悟、曲折虽多、结构虽奇、而描写深刻、且甚明了、已不如《公平之门》之晦涩、故《可怜天下父母心》者、顾君最近最进步而又最有艺术之作品也、综观顾君诸作、其作风、除《上海之夜》外、要皆有纯正之主义、其自导演之剧、主义悉甚正大、其表情则多慢的表情、快的动作则绝少、然每一剧必略变其作风、《人心》博、《公平之门》而趋离奇、至《可怜天下父母心》而趋重于描写、其变化之点、亦即其进步之点也、若《可怜天下父母心》者、虽未可必其于艺术上有绝大之成功、然可断定顾君已探得艺术之秘奥、方努力向前进也。

(原载《申报》“本埠增刊” 1926年10月19日)

《同居之爱》的导演者

周瘦鹃

多半是两年以前吧、我很喜欢参观一般美术组合的展览会、有一次晨光美术会也轰轰烈烈的大开起展览会来、所有会员的作品、挂满了三层楼的洋房、真个是琳琅满目、美不胜收、而我在那些许多作品中、却很赞美几张木炭的裸体画、画得骨肉停匀、曲尽曲线之美、不像人家那么把五颜六色信笔乱涂的、看那画上的署名、是匡韶两字、也不知是谁、不过我的脑筋中已有了匡韶这个人了。

过了一年、老友但杜宇摄成了一种影片、叫做《弟弟》、写信来唤我去看试映、说是上海影戏公司最新出品、由二春主演、似乎还有一看的价值、我得了这信、便欣然的赶去了、新影片还没看见、倒先结识了一个新朋友、杜宇给我郑重介绍道、这一位是史匡韶、给我们安排布景和主持一切艺术上事物的、我一听得匡韶二字、心中瑟的一动、即忙问道、那晨光美术会中画得好一手木炭裸体画的、可就是足下么、史君拘谦着答了个是、到此我就知道画师史匡韶、已和银幕发生关系、从此又兼了个电影家的头衔了。

去年我又看了上海影戏公司的《小公子》一片、见有一个老皮匠胡山、眼上架了老花眼镜、面界皱纹、头发半白、颌上留着一小撮羊须般的须子、伛偻着背、表演得非常活泼而透切、我心想杜宇真会白相、不知从那里物色了一个真的老皮匠来了、但看那演员表中胡山一角、却注明是史东山表演、这史东山不知是那个、不要又是史匡韶么、一问杜宇、果然不错、然而化装得太神妙了、不说明白、竟使人瞧不出是史匡韶史东山呢、我看完了这《小公子》、便觉得史东山确是电影界的妙才、美国郎嘉南氏以化装著、《钟楼怪人》和《歌场魅影》都是他绝好的成绩、至于我们中国的郎嘉南、目前怕要推史东山罢。

史东山是画师、是布景师、是电影演员、我都领教了、却不道《杨花恨》一片、又给史东山立下了个好导演的令誉、主角韩云珍也因史东山导演得法而成绩很优美、因成绩优美而得享盛名、韩云珍三字、就因《杨花恨》而抬高了、《杨花恨》既告成功、史东山便在上海许多影戏公司的导演中、占一个很高的位置、去年进了大中华百合公司、自编一剧、自任导演、最初曾将剧情见告、要我给他题一个名字、我拈了《恩怨了了》四

字、后来因情节略有变更、便改为《同居之爱》、东山对于选择演员、甚是注意、女演员如韩云珍杨静我任如珍等表演都很周至、男演员如王英之王雪厂马瘦红王征信等、也能作深刻的描写、东山是个艺术家、所以布景注重图案、无论内景外景、都当得上一个雅字、光线的远近、也非常恰当、不致模糊不清、或强烈刺目、导演上取法刘别谦、注重于小部表演、无论一颦一笑一举手一动足、都加以细密的研究、不肯苟且从事、所以我在执笔之际、虽没有瞧过《同居之爱》、而已能料想到他的成绩不恶了。

(原载大中华百合公司特刊《同居之爱》 1926年)

谈谈卜万苍

予倩

万苍是我在南通认识的朋友、那时候他正犯戏瘾、唱青衣非常得味、哼几句老谭、也颇可听、但是他一心要唱青衣花旦、所以与我特别接近些、桐衫吴我尊都是他的哼戏朋友、他借了我的行头、摄了一张《武家坡》的小影、见着的人没有那个不说像梅兰芳、以后我们便怂恿他登台、曾经陪我唱了一次《长生殿》中的秦国夫人、娇媚天成、一出台掌声雷动、于是他唱戏的念头又坚决了一倍、谁想不好了、他一天一天发起福来、变了个大块头、魁梧奇伟、虽然外国人称赞好体格、他芳心一寸未常不低首沉吟呢、他戏迷之外、还欢喜顽汽车、恰好庐寿联昆仲开了南通汽车公司、就留他一同办事、所以他不但很会开汽车、而且还会做汽车的生意、后来寿联第二次从美国回来时候、想办电影、聘了一个美国摄影师、每月薪水六百块、另外还要供给他住洋房吃大菜、而且那个洋人的本领、并不高、不过万苍的学习摄影却是从他而起、可是算是万苍学摄影的蒙师、

我看中国影片第一次是《孤儿救祖记》、第二次就是《人心》、我看《人心》的时候见摄影者卜万苍、不由得大为惊讶、因为我们分别未久、他已经在摄影界挂起了金字招牌、我想必定是胡闹、谁知出乎我意料之外、他居然拍照拍得好极了、我才放心、直等到我见着他、才知道他受了许多辛苦艰难才有许多的成绩、目下呢他兼作导演了、外边的人必有些对他怀疑的、我与他是朋友、又是同事、不便替他说话、我只希望看《玉洁冰清》的诸君、对于万苍能与我初看《人心》时一样惊讶、又能像我看过《人心》之后一样放心、在我个人是深信万苍的导演决不是没有把握的、因为他的经验素养到底丰富些、可是万苍这次当导演却窘了我了。

我自从演戏以来、就没大演过男脚、我只会搽粉梳头点胭脂、那里会弄许多黑油望脸上胡抹、此次万苍一定强勉派我演钱维德是个市井小人、非但叫我抹黑油、还得将油漆般的胶水刷在嘴上、再将棕刷般的胡子、贴起来、使我的小女儿见着我、吓得藏在他妈的身后、不敢出来、平日相见的女友、都摇着头望望然去之、并且演了出来、人家还要不像不像糟糕糟糕、我的牺牲、可真不小。

(原载民新公司特刊 第1期《玉洁冰清》 1926年)

演剧人选之老少真假问题

——为《早生贵子》中宣景琳而作

郑正秋

戏剧的生命、有三大要素、就是真、善、美、而三者之中、又要以真为最重要、因为既不像真、即使做得尽善尽美、终究逃不出一个假的范围、那就说不上戏剧的价值了、所以新派的戏剧、唯一的精神、就在写实、这写实就是真、既是能做到像真、自然而然就容易至于善、合于美了。

什么叫做真呢？戏剧的真、不是社会上对人对物的真、鱼目不能混珠、囚犯不能叫做绅士、这就是社会上所谓的真、戏剧的真、就大不相同了、因为戏剧的本身完全就是假的、要从假的做到像真、要从虚的做到写实、比方一个少年、要变成剧中的一个老头、这已经是再假不过的了、但是表演出来、要使得观众只感觉得他是一个老头、绝不感觉得他是一个少年饰的老头、能如此、就算是极尽戏剧的真的能事了、又如一个少女、要饰一个老妇、这也是再假不过的了、但是表演出来、要使得观众只感觉得她是一个老妇、绝看不出她是一个少女饰的老妇、能如此、就算是极尽戏剧的真的能事了、因此我相信戏剧的真、绝不是老的饰老的、少的饰少的、才叫做真、要从假的做像真的来、要去掉本身的真、用艺术的方法、描写出假中的真的来、这就是戏剧上所谓的真、但是有许多人、以为少年饰老头、总不如老头饰老头的来得灵、少女饰老妇、总不如老妇饰老妇的来得强、这种见解、不但是在观众中来得深、尤其是在戏剧界更抱得牢、我从前还不敢坚决的反对、我自从宣景琳演《早生贵子》以后、更使我愈加自信了。

宣景琳在《上海一妇人》剧中、始而是一村女、继而变为妓女、前后判若两人、演来各有分寸、这正是她艺术之花含苞欲放的时候、我当时就认识了她是一个艺术界中未可限量的人才、但是还有许多人在那里说、她演这一路戏、恰合了她的身份、由跳出火坑的人演火坑中人的生活、演来自然受看、还算不得什么艺术、但是她在《盲孤女》剧中、确乎已不是《上海一妇人》的宣景琳了、她在可怜的闺女剧中饰反面的女角、居然又同《盲孤女》的宣景琳两样了、尤其是在此次《早生贵子》剧中、饰一老太太、竟获到意想不到的成功、这确不能不使我们承认是她的艺术了。

总之宣景琳自从上镜头以后、表演的艺术、没有一回是相同的、没有一回是带得

有她的性味到剧里去、她饰剧中一个什么样的人、她便是一个什么样的人、这就是她的可贵可爱的地方、也就是她艺术之花所结的一个一个的宝贵的果儿、贡献给我们观众欣赏咀嚼、这不但是她个人的光宠、也是我们观众的幸运。

不过她最近在《早生贵子》剧中、能够得到意外的成功、这虽是一半靠着她的天才和艺术、但是一半还是洪深先生给她的机会、这是什么缘故呢？这是因为石川最初同我斟酌戏情、本定这剧的地点是在上海、剧中的舅老爷是一个主张妾婢解放的新人物、他是反对姊丈姊姊为求子而纳妾的、他是主张把穷人的子弟培植成材、当作自己儿子的、洪深先生以为太偏于理想、有点儿不近写实、后来洪先生决计把地点改在乡村、舅老爷改为不是新人物、于是就使得宣景琳英雄有用武之地了、自然丢掉上海一切贵族生活的习惯——表情、不能不另辟一条新途径、活活描写出一个乡间的太太、谁也相信、她比一个真的老妇去演这种角色还要好、这岂不是导演给她的一种造就艺术的好机会么、这不但是宣景琳的一种好机会、并且对于演剧人选问题、也得到了一个满意的解答、使得我们知道并且深信剧中人的老少、和演员的老少、是没有关系、只要演员的艺术精深、可以使得不自然的像自然、假的做得像真的、然而这却不能不归功于宣景琳用她的艺术、作我们的开路先锋了。

(原载明星公司特刊第9期《早生贵子》号 1926年)

孙瑜给洪深的信

洪老学兄。

(上略) 尊作《早生贵子》虽未得领教详细剧情、想与《冯大少爷》并为社会生活之断片描写、我兄手书谓观众以沉闷相责、盖现时中国观众程度太浅、尚不到领略心理(Psychological)剧之程度、而仍在想看热闹 Spectacular, Sensational, Chase 大戏时代耳、心理剧难演、心理影戏尤难、影剧中对话之极少、必有极诚恳之表演、乃能见长、心理剧主静、热闹戏主动、例如形容一可悲之事、心理剧之几声干笑、如笑得不好、眼角中露出一丝假来、则反不如热闹戏之捶胸撕发满地打滚为更痛快了当矣、此喻极不确、聊供一笑而已、新近曾观 Lbitsch 导演 Lady Wihdermee's Fan 不可谓为不佳、然弟总觉一人读剧本为更有味、想系以言语表现内心反动、较手足为深较眼眉为易之故欤、大凡著名作品、经观众读过者、制写影片后、多令人失望、益因影片难符观众理想中已有之影象、前闻人言、明星公司有作三国凤仪亭之意、此段材料、乃彼书中颇精采之一处、短巧精致、自成一章、如能依理酌加色彩、把董卓之奸、貂蝉之美、吕布之英雄、一一描写尽致、超过观众原有想像之外、当可得人钦赏、惟布景制装应以全力从事、以期成功而为中国历史影剧之开路先锋也、明星公司已有此力耶、弟此期在美国戏剧学校习化妆表演外、尤喜哥伦比亚之影剧班、曾编为数剧、不过研究练习而已、返国后当敬求指正、至于舞台剧或影剧、并非我辈自负、中华将来命运、与之关系甚深、我辈在现时制剧、何不向救国方面做去、国耻之羞、穷饿之惨、气节沉沦之悲、何处不能痛写告众、即以军人而论(军人看戏不愿出钱、最好就欢迎他们免费来园)、给他们点国耻戏和理想中之模范军人看看、看了之后、总可有点感效罢、弟盼望以后能求同志多人、组织一非商业性质之公司——自然以不折本而能继续前进为度——真替华夏作点有益之举、弟向喜乐观处世、忽发狂谈、人以为梦、惟梦者狂者不自知为梦为狂、其心则诚、虽力或不达、想我兄当不以其愚而吝教也、(下略)。

孙瑜上、五月廿五日。

(原载明星公司特刊第 14 期《富人之女》号 1926 年)

中国电影界之巨擘

郑正秋

艺术家之手、有以异乎人之手欤、无以异也、能引伸、能屈曲、一也、艺术家之目、有以异乎人之目欤、无以异也、能瞻眺、能顾盼、一也、但天下万事万物、艺术家之所见、实有以异于人之所见也、以艺术家之所见、作艺术家之艺术、于是艺术家往往得以一手创造新世界、一手开辟新纪元、伟乎其伟哉、艺术家之手也、诚有以异于人之手也、其所异于人之手者、良以艺术家之所见、实高人一等也、艺术家见地高超、斯思想卓越、思想卓越、斯造就伟大、是故生活枯窘之社会、必有赖于艺术家之兴奋而兴奋也。

艺术家多矣、岂凡属艺术家、俱有造于人生者哉、非也、亦唯思想见解、异乎寻常艺术家之艺术家、方大有造于人生、吾之言此、实有所指、所指伊谁、曰但君杜宇也。

影戏来中国、不止二十年、何以中国影片、至今日方始成功、而造就此新局面者、开辟此新纪元者、伊何人乎、曰但君杜宇是。

杜宇画家也、我办画报时、尚不知有杜宇、及我与鸛鸣剑云等、合办新民图书馆、始与杜宇相见、彼时阅其所绘百美图、爱之不忍释手、已决其艺术必有大造、迨后忽闻杜宇成为影戏迷、于舶来新片靡不观、于长片短片、靡不大研究而特研究、或请益、或下问、或冥索、或深思、朝于斯、夕于斯、寝馈于斯、不畏难、不避嫌、尝试复尝试、锲而不舍者、久之、精神所至、金石为开、有志竟成不负所学、以其异乎寻常之胆略、奋其异乎寻常之勇敢、既手自摄剧、复手自洗片、既手自印片、复手自接片、向之吾国人视为难能、目为神秘者、杜宇竟一身兼之、其聪明绝顶为何如乎、或曰、今日摄洗印接、一身兼擅者、吾国已不乏其人、子何独许杜宇、曰否、此一时、彼一时、彼时吾国人之研究影片者虽多、而研究制片者实寥寥无几、杜宇在彼时之探讨、其难实有甚于现时数十百倍者、且夫尝试须资本、彼时之筹措、更有甚于现时数十百倍者、杜宇于商务后、首创上海影戏公司、不但于商务后、出片独早、抑且出片独优、于是一鸣惊人、将吾国对于自制影片薄弱之观念、沉寂之空气、极力震荡、翻成响应影从之局势、吾明星公司即继上海公司而起者、自明星继起、于是一而二、二而三、以至于四五六七、以至于三四

十家公司、相继出见、由是言之、国产影片得有今日之盛况者、其功实在于但君杜宇、而杜宇之所以大有造于中国影片界者、正唯其有艺术天才耳、吾敢谓中国摄影师、其技术之精深、当推但君杜宇为第一、此非吾一人之私言、第观其历次之出品、每次必有一种特点发明、而尤于光为巧妙、无论选景布景、在在有美的表现、即一物之微之设置、亦务求引起观众之美感、吾故曰艺术家之手、实有以异于人之手也、谓余不信、请观上海影戏公司最新出品《还金记》、当知杜宇确为艺术界之神手焉。

（原载上海影戏公司特刊第3期《还金记》 1926年）

谈谈洪深先生的编剧手段

宋痴萍

洪深先生编的电影剧本、已经问世的、有《冯大少爷》《四月里蔷薇处处开》《爱情与黄金》《卫女士的职业》《少奶奶的扇子》五种、现在又有一部《一脚踢出去》将要问世了、不过这部《一脚踢出去》、虽是洪先生编的、却是张石川先生导演的、和以前五种略有不同、我且先来谈谈洪先生的编剧手段。

《冯大少爷》里的主要角色、冯大少爷、冯少奶奶、次要角色、老五、冯慎安、冯安孙、王胖子、黄胡子、张经理、金六保、《四月里蔷薇处处开》里的主要角色、王蔷、余兆棠、次要角色、余太太、余姨太太、阿宝、胡寿昌、白大块头、柴耀庭、陈天福、《爱情与黄金》里的主要角色、储素娟、陈连珍、黄志钧、次要角色、连珍之兄、储总理、汪澹人、吴昆玉、《卫女士的职业》里的主要角色、卫淑真、孙立群、次要角色、沈伟英、沈俊人、卫淑芬、淑真之恋人、《少奶奶的扇子》里的主要角色、徐少奶奶、金女士、次要角色、徐子明、刘伯英、吴八大人、陈太太、就这几个特行提的角色一计算已经有了二十二个男角、十五个女角了、凡是全看过的人、不妨把这三十七个男女角色、细细加以辨别、他们的个性、有一丝有一毫相同的么、接连五部片子、描写如许人物、能够个性完全独立、各不相混、这是何等力量、况且五部片子的情节、又各有各的结构、人云亦云的熟套、他是绝对没有的、但是营业方面、偏偏不如人、所以他自己引为失败、今年把导演生涯辞却不干了、其实那里是失败呢、时机不对、或者有之、我凭良心说句话、洪先生编的剧本、中国电影界里、截至今日为止、他还是第一手呢、有人说、洪先生编剧手段、果然不弱、导演或者欠些、我是受过他导演的人、对于这句话、也有几分可以相信、洪先生编剧时的思想缜密、决非他人所及、导演时指挥多数演员的魄力、因为他本身是个学者、常有不能得手应心之憾、所以表演的结果、往往和剧本原意不合、便觉减色了、如今这部《一脚踢出去》、却是张石川先生导演的、张先生的导演方法、早享盛名、无庸我来多说、那末这部片子出世、把他们两位的精神、结在一起、真所谓二难并了、成绩怎么会错呢。

《一脚踢出去》里几个重要角色、又非前五部片子里所有、真是生面别开、引人入胜、我且把本事和演员表介绍在下、读者诸君看见这篇拙作时、怕《一脚踢出去》的影片、也快与诸君相见了。

(原载《电影月报》1928年第3期)

何必情死小序

洪 深

正秋先生的编戏、有三种特长、是旁人所不容易及得到的、第一他对于人生有丰富的知识、社会的形形色色、他看见了许多、记住了许多、所谓人情世故、他能明了得很透彻的、第二他对于观众有深切的同情、他能完全了解观众的心理、他晓得什么说话可以感动他们、什么材料可以刺激他们、什么是他们所喜欢的、什么是他们所厌恶的、什么是他们漠然不理的、所以他编的戏、从来不会没有趣味的、第三他对于演员有精确的鉴别、他很识得人、知道他们有多少才干能做多少戏、某某是能演那一类的戏的、某某只宜于那一类的角色、从前笑舞台有许多人才、他都能量才使用、在他的戏里、决不至有好角儿投置闲散、无戏可做、或者是用非所长的。

四五年前我在笑舞台看见他编的《马永贞》、我就晓得他是天生的戏剧家、那时候白话剧还不能一出戏连上演许多晚、我到舞台向正秋先生说、《马永贞》至少可连演三个星期、那时他还不信、后来居然连演了三十多晚、《马永贞》每晚所演大体不甚改动、虽仍是幕表戏、而演来甚似脚本戏、不过演员每遇一事受人欢迎、便临时再多发挥几句、名为插腊烛、有时竟因不守剧本的范围、捣乱了剧情、这样喧宾夺主、是很可惜的。

今年正秋编舞台剧、如《马振华》等、居然肯写完全对话的剧本、而且在表演的时候、居然能一字不改的遵守剧本、是一件十分可以欣幸的事、他的脚本戏表演的结果、并不见得不如他的幕表戏、并没有受了现成字句的拘束、并不像背书、只有比幕表戏更能精神贯注、更加有力量、这也是正秋先生自己试验以后而深信的了。

正秋先生近来很用功、差不多坊间所刊行剧本、都买来阅读研究、这是更加可以令人钦佩的、正秋今年四十一岁、他自己说老了、我现在举出几个作家、他们最伟大最成功的作品、都是四十一岁以后做的、这是我对正秋的希望、也算一种颂祝。

Daute;	Divine Comedy	五十三岁
Shakespeare;	Othello	四十一岁
Milton;	Paradise Lost	五十九岁
Viotor Hugo;	Les Miserables	六十岁
Tolstoi;	Resurreotion	七十一岁

(原载《电影月报》1928年第6期)

一个成功的导演

越 彦

我看了廿五期中高天栖君的那篇《导演须知》、却想起一位成功的导演家邵醉翁来了、邵在电影界已享盛名、不必我来介绍、不过他的成名、是全仗渊博宏富的经验、和坚苦卓绝的精神、又加虚怀若谷、不耻下问、并非侥幸成名的。

他是一位法律家、做过律师、又做过银行行长、又做过戏馆老板……等等、对于上中下三等社会的情形、都极明了、颇当得起高君所说的广的博士的头衔、他初次创办天一影片公司的时候、一身兼任好几种职务、什么编剧、导演、布景、说明、剪接等、全由他一人自任、他虽然很辛苦、却处置井然、丝毫不乱、现在虽然仅任总理兼导演、可是依旧事必躬亲、毫无倦怠、一种耐劳的精神、确实令人敬佩哩。

他的支配演员、完全根据演员的个性、所以经他导演的人、容易成名、像陈玉梅、胡蝶、吴素馨……等、都是由他导演而成功的。

从前天一曾出过几部古装片、有人以为取材似乎陈旧、诂不知这完全非邵之意、因为那时南洋的青年公司、加入天一公司合办(这时期称天一青年影片公司)、青年方面的人、因为南洋华侨欢迎古装片、所以竭力主张摄古装影片、于是能推陈出新、像《珍珠塔》《祝英台》等片、非但毫不陈腐、而且极有骨子、但是到底为了宗旨不同、不久青年脱离、于是仍改为天一公司了。

邵不但耐劳、而且心思亦极精细、无论布景中的一点陈设、或是字幕中的一句对白、也必再三斟酌、务使尽善尽美而后已、而对于演员、更能恩威并施、使人发生一种敬爱之心、他导演的时候、如演员表演不合、他不惮再四指示、绝对没有不耐烦的态度、所以演员对他感情很好、而影片的成绩、也因此而好了、我和他虽是多年老友、这篇文章、并非替他捧场、不过是要使大家知道一个导演的成功、并不是可以幸致罢了。

(原载《影戏生活》1931年第1卷第28期)

谈我所认识的几位明星

叶培大

在吾执笔之前，不得不预先申明，因为我所看的国产影片，实在不多，从银幕上认识的明星也当然因之而少，所以这里所评的不过是从我认识中抽出来的几位、并不是从整个中国电影明星中抽出来的，请不要误会。

阮玲玉……谁也不能不承认，在中国电影复兴时代中，她是一位灿烂的明星，她的表情可以叫做热而哀，在她的一笑里，充分地显出她的妩媚，令人陶醉，在表演悲哀的时候，具着令人心痛而怜爱的可能。又如《恋爱与义务》里，当杨乃凡（阮玲玉饰）在量她儿子和女儿的衣服的时候，她想上去热烈地拥抱，但忽发生一种惊觉，使她顿时收回她已放的手，她的泪已在淌下来了，这种悲哀的内心表情，真能使人流泪，在这里，吾们立可认识她表演的功夫了。可惜她玉体消瘦，没有健美的体格，这我十二分的希望她快快的锻炼。

胡蝶……不用吾说，就可知道她是中国数一数二的灿烂女明星，她的表情可以叫做冷而哀，当她爱着人的时候（在戏中），面上虽装着冷静淡漠，但从内心的表现里，隐隐约约的告诉吾们，她确在爱他，这种表情，恰像卓别麟的从滑稽里表现出他的悲哀。非真正的天才，哪有这种本领。她在《碎琴楼》及各片里，都有充分的表演（她的片子，我看得不多，所以不敢冒昧批评）。她的体格很好，真当得起“健而美”的美名。

郑小秋……吾们知道他是一个男明星中杰出的人才，他的表情可以说“天真”，在他的表演里流露出天真烂漫、令人感到愉快。

金焰……在中国电影复兴时代里的男星队中，他算很灿烂的了，他的表情是热，的确，他热情的表演，已登峰造极了，他种种的热处和美处。可惜我也是一个男性，不能细细的分析出来，最好请一位蜜斯来替他作一个详细的批评，让吾们增广眼界。他的体格，不十分健美，也希望他努力的锻炼。

好！吾这篇无聊的文字完了，不对的地方请读者指正并乞四位明星原谅。

（原载《影戏生活》1931年第1卷第32期）

我所钦佩的丁子明

蒋信恒

丁子明、在中国影坛里是永占着影史上光荣的一页、她在银幕上静默的时候、可以看出她脸上真个含着愁意、淡色的容颜、乌云般的秀发、一双幽郁藏情的慧眼、夹带着水汪汪的泪珠、使人见了谁也要表同情的、说起她的性格是玉洁冰清、孤芳清高、八个字能形容她的一切、她起初在神州影片公司《不堪回首》中簇露头角、继又主演《佳期》及《难为了妹妹》二片、表情体贴、成绩甚佳、后入天一公司、与胡蝶合演《珍珠塔》、饰采苹一角、娇小玲珑、令人百观不倦、自进明星公司与张织云合演《爱情与黄金》后饰女主角陈莲珍、绝似苦命女郎、遇人不淑、为黄金压迫、而致自衰、了结一生幸福、子明演来、凄怆婉楚、即极细微处、也是顾虑周到、在恋爱失败签字离婚一段、一副似冷笑似伤感的面容、神情逼肖、妙在不假思索、移神入化、声名由此大振、颇得时人赞赏、未几会郑正秋导演《二八佳人》选为主角、饰一乡姑、父为大财主、母为婢女、情节滑稽而有意义、演来天真烂漫、柔情似画、不脱小儿女本色、后又饰《血泪碑》中之梁似珍、代表一个极新极纯洁的女子、表演新女子的精神、爱与乱的不同、颇称贴合、刑场与石如玉拥抱一段、死而复苏、苏而将死的神气、最后一霎、尤是动人、面部特写、极臻佳妙、后又主演《卫女士的职业》饰一个为了职业问题的女子、顾到家庭、抚养母妹、把最宝贵的爱情和名誉、都扫得干干净净、子明演来、十分精采、在坚决辞职之后、因母妹流泪、忍辱复职、千回百转、恰似其人、令人酸鼻、《一脚踢出去》是洪深的剧本、子明充任主角、演来颇饶精采、曼妙动人、与剧情异常吻合、曾主演《黑衣女侠》饰一孤苦伶仃的女伶、艰难困苦、萃于一身、既遭军阀摧残、复抱家庭怨怼、演来含血茹辛、细腻得神、《侠女救夫人》是脱离明星的最后结晶、与胡蝶合演、各擅所长、逞才斗胜、不脱侠女气概、她任卜万苍导演的《同心劫》一片主角后、遂息影影界、去年联华公司复兴、同其快婿万籛天毅然加入联华旗帜下、任杨小仲导演兼编剧的《心痛》主角、饰一个悲伤苦郁的妇人、因为生活烦闷、对她的丈夫发生了苦忆、假意和奸人周旋、以至于身遭冤抑、愤而投水、对丈夫、对儿女、对人们都有感人的情绪表演出来、却足当丝丝入扣的好评、预料该片问世、必大受欢迎、最近她已加入华剧公司、与张惠民合演《努力》、表

情颇有独到处、她主演的影片、差不多张张有哭、比了从前的张织云王汉伦、同现在的胡蝶宣景琳殊不多让、有感怀身世的泪、有忧闷幽郁的泪、有受人冤抑的泪、以及各种富有天性合于同情的泪、她的艺术是永久使我们佩服和赞美。

（原载《影戏生活》 1931 年第 1 卷第 33 期）

胡蝶是时代的宠儿

成 卿

在前几天，我因为一时的兴起，一口气写了三个明星的艺术上的话和环境的因果关系，这都是从科学上着想的，不过在无意中谈的都是联华里的演员，这一定会使人误会我在捧联华的场，但是我不认为有这一种见解的，这在我以前一再声明，我绝对不作无聊之捧，或下流之骂的。

现在我又想到人们所疯狂崇拜的胡蝶了，因胡蝶的脸孔漂亮，就受到自命新闻家的疯狂的捧，和胡蝶在银幕上一颦一笑中引动观众疯狂的崇拜，这虽我们不必说他们是色情的疯狂，可以说多少是受到一点美的诱惑，而能在最摩登的中国电影界中，可荣誉一声是“时代的宠儿”。

胡蝶有今天的环境，在过程中当然可用许多的传说来证明是受到她过去的爱人林雪怀的造就，现在她抛弃了林雪怀的爱，而受到许多小报界舆论的攻击，但我们不必同他们同样的作无聊的讨论（因为报纸不是法庭，我们不必私决人家恋爱的是非）。但在现在只注重情面和势力的社会里，胡蝶能够把美的姿色不埋在泥土里，确实应当要感激一下林雪怀的（这不单是说婚姻的报答）。

在不出美丽明星的中国影坛上，胡蝶确实可以说一个最美丽的明星了，这是天然的话，脸孔生得漂亮了，在艺术的进行上是一个莫大的便利，这我当然应当要知道胡蝶的艺术是一个美丽明星的造就。

明星公司的《火烧红莲寺》能够轰动一般的社会，当然不完全是金罗汉和甘留子的神通广大，而一部分也可以说得到了红姑的力，想起了红姑的美丽，就无形中崇拜起胡蝶的艺术来了，以致明星公司摄《歌女红牡丹》，而胡蝶得到特别的重用。

我们要谈胡蝶艺术的不朽，因当要注意她美丽的常存。

（原载《影戏生活》 1931 年第 1 卷第 34 期）

中国电影前途的展望

——致阮玲玉与金焰

芸

联华最近的几张预告片，差不多都是紫罗兰、王人美、黎莉莉等舞星主演的，无形中使我有下面几句话想说一说：

其实，预告的片子尚未开映，成绩如何，自然不便过事推测，但我想说的话终无法叫它不说，这很简单，就是歌舞家不一定就是电影明星，在舞台上成功的人，不一定在银幕上亦能获得同样的成功的；虽是舞台艺术和电影艺术有其或疏或密的关系，不能截然劈开，但却绝不是一而二，二而一的东西，这也是电影在近代之所以被称为“综合艺术”的理由，此点差不多粗知电影理论者，所能道出的。但不幸电影界却都有意在趋向这一危机（好莱坞特甚），结果即是舞台上的全部动作，都囫圇地搬到银幕上去，许多从前看声片的人（我自己就是其中之一），今日都对声片掉头不顾，反而转移视线向默片上去，原因无非是默片上结构的严整，情节的紧凑，表情的生动，都是目下声片所不及的缘故，这不能不说是一般声片的失败！《城市之光》之所以依然博得几百万观众的赞美，亦无非是因为它能极力把默片上的诸优点充分地显示出来而已。但就最近在沪公映的几部好莱坞的声片观之，好莱坞似已在极力设法挽救这过去的病点，也就是极力设法挽救声片前途的大危机了。

刚在抬头中的中国有声电影，影片公司自然满想利用“声”去刺激观众的好奇心，但这并非声片前途的好现象，望各声片公司能早注意及之。

我的朋友，一班“武器艺术论者”，对《桃花泣血记》的批评：在意识上，因结尾表现了“阶级调协”的思想，说它是一服毒药！但无论怎样说，这部片子是最足以代表联华的一部（截至今日），却是一般地被公认的。尤其是饰琳姑的阮玲玉，在此片中的表情，更充分地显示出她“热女郎”的本色来。你看：她扭腰，挤眼，媚笑，以至愤恨，抑郁，流泪，甚而至于死，在这过程中，无一不是“热”的表示呢。一个没有艺术素养而只斤斤于作“牺牲色相”的女演员，我是决不信她能如此哄动观众的。

至于导演，卜万苍能在今日中国专事迎合低级趣味的导演者中，自己坚决地站在艺术的立场，来导演这部影片，亦无怪他的受观众热烈的欢迎了。

乡景及桃花林等取景，对住惯都市，吸惯煤烟的人是极新鲜的。

在目的意识上，这片正是道地的代表联华存在的性质。不错，中国此刻残余的封建势力还很浓厚，《桃花泣血记》正无情地对准旧礼教、封建思想痛下针砭。但是《桃花泣血记》在社会方面的“革命性”，正和《自由魂》在政治方面的“革命性”一样，只是反封建，除此而外便不能再向前一步。

金焰和阮玲玉，在今日中国仅少的诸明星中，可以说是红极一时了。其实，他俩那种忠于艺术的态度，却正亦够使他俩应有这样的声誉，每个错综复杂的表情，阮玲玉始终能泰然负之，她在艺术上的成功，不能不使我们惊异了。一个演员要使她（或他）的动作和全剧的情节和背景巧妙地吻合，这是难事！所以很多人说阮玲玉在《桃花泣血记》里实在比她在《恋爱与义务》里成功；我有一位朋友在看完这片之后，对我说：“若把《桃花泣血记》运到美国去，会使好莱坞的骄子们相顾失色！”这话虽然过誉得可笑，然而此片在社会上的作用，与阮玲玉之给与观众的印象于此可见一斑了。

总之，中国电影的前途，虽不能由一二明星的创造，但却能因一二明星的成功，而更现出生机，中国影运需要阮玲玉与金焰，正如联华影业发达的前途少不了他俩一般，他俩在今后的影片上，总得缓缓的好好的答覆我们吧。

这里所谓的答覆自然是多方面的，尖锐化了的艺术——电影——是不该只在一个问题上面兜圈子，爱情影片尽可以摄，但都不是电影——离开“爱情”便没有其他的题材！恋爱问题是诸社会问题中一个重要问题，但在产业革命之后，更重要的问题是产生了。譬如说日本的兵舰已开到吴淞口，炮口的方向正指向上海；而我们的电影院里却还正在教给观众怎样去和漂亮的姑娘调情，那不是大笑话吗！

所以，阮玲玉的艺术若要在社会上有效化，就应该把她的观点从为影戏公司老板的荷包上移到为社会的进化的观点上面去！我——作者——总相信阮玲玉的艺术终有一天为全人类服务，而不只是在作少数人充实荷包的工具！我们诚恳地希望有这样的一天！而且早临！

（原载《影戏生活》1931年第1卷第48期）

中国电影艺人访问记

沙 基

为了使观众们对于中国电影作家有着比现在更进一步的了解，为了前进的作家们能藉此机会接近观众，我想，这种访问不是完全没有意味的吧。

不过，在这里必得声明，我们的访问，决不是为几个作家义务的捧场。同样，我们除了谈话的记载之外，还得有一种客观的主观批判。而且因着时间或业务上的关系，发表次序的先后，毫无意义——以上算是序言。

一、《母性之光》导演卜万苍

我们凡是留中国电影的观众们，对于这一位导演，决不会轻易忽视吧。正因为他为人们所重视的艺人，于是我便到联华第一场登门拜访了。

一个担负很重的人，在事业上总是很忙的，不过经过小小的波折，总算是会着了。

照例，对于某一要人的介绍，总得在他身上描画几笔。于是我对他的形容是：假如不了解他的家财的人，一定以为他是一个家财万贯的富儿郎。至少他的肚皮也就大得可以。虽然不一定全是牛肉汁或鸡汤，然而说几句恭维话，那便是“满腹经纶”了。经纶而且满腹，自然是了不起的人材。

他的人很爽快而和蔼，这是很可以在他脸上看出来的。譬如说，他的那双厚而大的手，当他和你握手的时候，可以说是既痛而且热情。

稿纸有限，闲话少提。反正他是一个有了两个孩子的父亲，大概不会有谁家多情女子，会因了我这简陋的形容而对这大胖子害起相思病来。一笑。

彼此坐定，一阵寒暄，不待进茶，我便发问：

“请问先生对于中国电影有什么意见。”

自然，这是很空泛的问题。当时很后悔不该如此道出。然而既经出口，也就无法收回。只见他想了一想，马上便应对如流。若以他比之考试院的口试中的高材生，那末我便荣幸为考试院长了。

“就我个人说，自然对于中国电影不仅是感觉兴趣而已，而且怀着极大的希望。原因是中国电影自一九三二年下期起，已经走了新的而正确的轨道。我以为一般的欧美影片，如加以严正的分析，无非是布景伟大而已，并不见比中国影片来得好。关于这一点，中国影片因着资本不充裕和机械不精良的关系，的确不能和欧美出品比拟，然而也不必在布景上来争长短。

的确，中国电影在技术上，因着经济的限制，在最近的将来，一时还不能尽美尽善。不过在另一方面说，中国处于如此动荡不安的状态之中，负有伟大使命的中国电影，虽然只有这样简陋的设备，但也应当产生其适当之影片。譬如假使将力的美表现出来，无疑义的不必一定需要大的场面（当指布景而言——记者注）。和美国片的那般浪费，到底没有必要。

现在我们需要的是现实和力的表现。电影作者不应当去迎合观众，而应当去领导观众！

不过我以为中国电影将有重大的危机到临。这便是说中国电影已有了它的地位，影片市场，大为增大。于是有不少投机者知道了这是可以赚钱的生意，踊跃投资，所以今后也许是数量上大为增加，而同时质的方面，却不能怎样讲究，可以说过去的作品虽少，但是片子本身却多是好的。这一点，制片者一定要严密注意。同时希望投资者以电影事业为主体，不要以个人的利益为前提。……我们虽然从《大侠》、《火烧》中打开了新的出路，但是如再坠落下去，那便无可挽回了。”

一口气说到这里，未免吃力，我看见他喝了一口茶，大概是唱黑头的在台上背着观众喝茶，润润嗓子之意。于是我也趁势再燃上一根烟，然后来第二道课题：“那末先生对于自己的作品有什么意见呢？”

这时候名小生金焰在旁插嘴：“唷，俨然是记者的口吻。”这时候我才恍然大悟，我倒是以考试官自居的哩。

“我个人从前没有什么目标。”他又说：“同时也受着公司当局的限制。譬如说《一剪梅》很能卖座，小姐太太们非常欢喜，可是知识分子学生方面却在重重的责难我了。于是我觉悟了。

从《人道》起，更加认真。结果下来，卖座很好，公司方面认为了不得。但是经过严密的分析和批评家各方面的检讨，却认为非常错误。虽然叫座，却没有获得新的观众。及至《三个摩登女性》，才完全改变作风。这一来新添了三万观众。最近的《母性之光》再多了三万以上。这样才证明新的观众一定要有新的供给。到现在，公司当局亦不固持成见了。

目前现在着手《幼年中国》的制作。对于这一影片，我怀着极大的希望。因为自己是做父亲的人，所以很注意于子女教育问题。据调查，现在受教育的儿童，只有百分之七，其余的百分之九十三，完全是失学的儿童。像这样贵族化的教育有什么用呢？我

们所需要的是教育的平民化和大众化,使每一个失学的儿童受着正当的教育。因此我以极大的努力,使它成为世界性的东西。

在以前的作品中,对于《母性之光》最为满意。《人道》如能意识正确也是好的。《母性之光》得了不少好评,但我并不因此自满,同时有公正的的指斥,也很虚心的接收。加紧努力。”

其后他又谈着自己的个人生活。他说现在颇有规律,很早便起床,室外运动一两个小时,然后开始一日的工作。他觉得假使生活太无标准,在作品上一定零乱。经常多读各种理论的书籍,因为感觉对一般社会问题认识不够的缘故。他又说:

“从前我很英雄主义的,现在才知道错误。自己的作品,如能得着别人的帮助,一定更加充实,这是无可否认的。”

此外他又自述他的履历和其他。他是安徽天长县人,现年三十有四。他人电影界□摄影师□,第一次□□□□为顾肯夫导演的《人心》,卡尔登开映第一部中国片。这样继续了八九部。后觉太被动,只用力不用精神,乃改为导演。第一次作品为民新公司出品的《玉洁冰清》。入明星,制五片。后其他公司,合计亦有三四部作品。至联华第一厂,第一片为《恋爱与义务》。

文章写完,扪心自问:没有曲解卜先生的原意,可昭告于天地鬼神,同时,我个人认为这些话都很正对劲,所以也就用不着节外生枝了。

二、《自由之花》导演郑正秋

“九一八”的狂风暴雨过去了,我冷冷清的走到葛尔鸣路去访问这位中国电影界的前辈郑正秋。

一幢古旧的石库房子,假使从这剥脱了油漆的大门上看去,你不难认出这房屋老大的年龄。我想它如座落在租界热闹区域的话,那末少不了是要从新翻造的;幸而它是生长在这里。依照上海“请走后门”的惯例,我打后门进去,虽然这大门上并没有贴着如此字样的纸条。踏着客堂中的红色花砖,我坐在那红木椅上等着,等着……那谭延闿写的朱联照在我的眼前。那字的笔劲并不见何等了不起,不过看着他的名字却总有点寒栗。原来伟人或英雄都是很可怕的东西。只要想起他生前的一品当朝和死后的全国举哀,便觉得自己真渺小得太不成话了。

其后一个矮小清瘦的中年男子在我面前出现了。他戴了一付光圈很深的近视眼睛,假如以漫画来表现,只消多画几道圆圈好了。

彼此都很爽直,用不着照例的谦恭。当我声明来意之后,马上言归本传。好在他也不是政治巨头,所以不必书面问答。以下便是他谈话的大意:

“我觉得现在中国的导演,一般的有两个缺点:一,没有正确的社会认识,即是说,

对于世界情势和社会现状,都不能下意的去体念和了解。这样,在作品中所表现的自然是贫薄得很。不过,这可以请前进的剧作家帮助。假如有了好的故事,导说仍可得力不少。甚至于在工作时间,也可以请朋友帮助。二,一般的对于导演技巧,也不甚考究。事实有许多因为方法的错误,以致放松了剧本中好的意识。然而这不是可以借助于人的,必须自己做一番真的工夫。除了经常的注意到社会上各种人群的生活状况,还得在外国影片中去学习和体念。关于这一点,我很占了一点便宜,因为自己曾有十多年的舞台经验的缘故。我懂得观众的心理,观众需要什么,我便给他什么。我以为一个导演,必须要有丰富的人生经验,对于一切生活的小部份,都应注意,否则便减轻了剧本的分量了。”

以上可以说是他对于中国电影导演之感想。其后关于他自己的作品,我是这样的征求他的意见。

“郑先生对于近作《春水情波》有什么意见”?

“关于《春水情波》吗?”他笑笑的说,重重的吸着他的纹盘牌。“因为当时生病,有时在工作中发起毛病来的时候,便想很快的结束。同时因为拍到后来片子超出了应有的长度,所以也就临时省掉了几个场面。以致有几个人物出来,观众觉得突如其来。……”

“关于到西北去这一口号的提出”,我问:“先生是否认为它有必要?在这中国经济全操纵在世界列强手中的时候。”

“这是有相当的事实根据的。在“九一八”之前,确有张天畸其人的到绥远开垦,成绩还好。可是“九一八”以后,也就不行了。”

世界上自然有不少偶然的事实。不过在目前东北完全断送便提出到西北去的口号,到底是艺术家走头无路的一种怯懦的希望。而且列强在华之势力,不能根本铲除,根本就没有实现这希望的可能。所以目前反帝运动,对于电影作是最大的任务。与其提出空洞的口号,不如彻底的反帝;特别是当这第二次世界大战马上便要爆发,中国将成为屠场而被瓜分的时候。”

这一次我们谈话很多,不能一一尽记。在他过去的作品中,他说以《自由之花》最为满意,因为那是反帝的作品。现已开拍《贵人与犯人》,是由他早年之新剧(他说:现在都称之为文明剧)脚本改编的。他相信这一作品不致失败。这是很有情感的伦理片,胡蝶在舞台上就演得很好。不过他也担心着演员的生活不够丰富,要缺乏乡村生活的演员去饰农村中人,恐怕不能逼真。在这里,他提出了演员训练的问题,他希望由各公司合办一演员训练学校。不过我个人以为演员的技术不是在课堂中而是在实际生活中去体念,这一点他也同意,可以由俄国演员技术上得着证明。同时他要求本刊能多介绍关于演员之技术的理论。这类的教材,在中国虽然也有一二人著书立说,可是将那种东西实际的运用起来,那就丑得不成话了。最主要的是他反对二重检查,他担心

中国电影在不久将受着政治恶化的控制,到那时恐怕不能说自己所要说的话了。

最后他谈及他的履历:民国初年,有自日本归国者多人,首倡新剧,是时他主笔《中华日报》,常为文评剧。自后有西人兴办亚细亚电影公司,欲请此辈新剧中人拍摄影片,然因条件不合未妥,于是由张石川之介绍而由他招集多人,亲手编剧导演,开拍第一部影片《难夫难妻》。不幸民二年二次革命发生,上海爆发战事,西人惊归。无已,将诸演员改业新剧。有《不情人》、《苦乳妈》等剧问世。继续十余年之久。旋上海“信交”风潮盛行,组织大同交易所。失败,乃以余股开办明星公司,当时资额不及二万元。同事者有郑鹧鸪、任矜苹等。此为十余年前之事。

三、《追求》导演裘芭香

“我真觉得没有办法。……”

我记得他的谈话是这样开始的。他说话的音调很低,同时也很慢,听起来似乎觉得不大流利。也许他不是一个天才的雄辩家。当然这对于一个艺术家并不是如何了不起的损失,因为他不必成为一个律师或是政治家。正相反,他是一个文质彬彬的斯文人,由于他的面部表情和温文儒雅的举止,都可看出他的忠厚来。而且他的衣服也很和他的性格相称似的:那浅灰色的自由呢的国货长衫,那灰色的布底鞋。

“中国电影近来固然相当进步了的。”他说:“可是因为经济方面的困难,一切机械或是制片所必需的资本,都感不足,同时人材方面也是一样,一切都缺乏,所以电影作品也就得因陋就简,赶不上外国作品。……中国的有钱人不肯相信人,对于电影还不能引起他们的兴味。……又因为制片时间太短促的关系(记得天一公司的《歌场春色》只费了十多天的工夫——记者注),也影响到作品的本身。

譬如外国电影中,我以为俄国电影最好,表现技巧固然深刻,而且是前进的建设的。可是我们得知道俄国的人材集中,一切制片的条件都很完备。

所以关于我自己的作品,我都不满意。因为没有充分的时间来计划,都是很草率的。可是这一次的《挣扎》我却很费了许多心力。……这个剧本依着演员的个性来编的。……”

“裘先生对于批评界有什么意见没有?”我问。

“我对于批评界很满意。不过我也有一点意见贡献给他们,不错,对于作品的批评应当严格,可是对于作者的苦心,也应当相当谅解。前面说过,事实上有许多困难,无法发展。有许多作品,连作者自己也不满意。……”

真的,电影批评虽然是主观的,但一定是客观的主观。我们对于作者的创作能力可以原谅,但对于作者的观念形态却没有理由可以忽视。而且批评者和作者之间的关系,决非对立,反之,却正是互相善意的研究和探讨。

接上关于他自己的成功史，有如下的谈话：

“我今年三十六岁，从事电影十余年。处女作为神州公司的《花好月圆》，明星公司的导演李萍倩，演员严月嫔，以及《追求》的主角黎明晖，都在那一影片中初上银幕。其后续作二片，与友人组织“五友”公司。因不善于发行，不久即倒闭。旋入天一，第一片为《唐白虎》。继此为陈玉梅初上镜头的《三笑姻缘》，再次为胡蝶主演的《白毛腿》。……总计有十部默片，声片四，俱为天一出品，《兰谷萍踪》、《小女伶》（袁美云初上镜头）、《追求》以及将近开映的《挣扎》。”

他原籍为浙江嵊县，二年前在商务印书馆任图书股主任。“一二八”战役，商务印书馆被焚，乃重来天一。

“裘先生以为怎样，我以天一的出品是很接近美国影片的。”

“对了，”他回答我说：“和美国相像，这是我最痛心的。不过因为人材和检查的关系，也是没有办法。……无论如何，我们不应该像美国影片那样无谓的浪费。俄国的电影的确是好，值得我们学习，但是不是教我们去抄袭。抄袭也是不对。我们中国应当创作自己的影片，宣传中国固有的文化。……”

所以我对于中国电影有这样的希望：从事电影的人们，应当了解电影的重要性，负责任的做去。……电影应该是一种主要的社会事业，而不要把它当做企业。同时批评家要切实的指导我们，教我们有所适从，努力的真干起来。”

四、《生机》导演邵醉翁

一提起这位先生，我想诸位读者一定很感兴趣的。“为什么呢？”假使你们这样问，那我就要说：“你看过《生机》没有？”的确，《生机》这一部作品，真是不至于教我们忘记的。

正因为如此，于是当我去拜访他的时候，也就下意识的来注意他了。不知你们见过他没有，我想你们很容易在他脸上发现一个特点：当他满脸堆着笑容的时候，你瞧！那左眼大，右眼小。说句笑话，假使邵先生也肯“牺牲色相”来主演一部影片的话，只要那双眼睛，我想他是非常适宜来做一个反派角色的。

为了读者的光阴和《申报》篇幅的宝贵，以下便记录他的谈话了。在周围挂满了影片呆画的会客室中，他坐在我面前笑笑的，操着宁波口音的官话说：

“就目前中国电影的作风来说，一般的都是暴露现社会的黑暗，一点也不求解决。换句话说就是专事破坏而不图建设。殊不知现在的中国已不堪再破坏了。所以，我个人觉得，中国电影应当是改良，建设。同时也不谈恋爱。这自《生机》而后，有着具体的表现。

又如我现在开始摄制的《吉地》，那里面是说一个农民有一块风雨很好的吉地，某

富人欲以重价购去。农民为了地下葬的是先人骨肉，自然不忍迁移。然而在他并非迷信，他却要富人出资开一小河，导湖水入村以救旱灾为交换条件。这就是说打破迷信，为大家谋利益。现在农村既然如此破产，应当力谋建设。这便是我的主义：不破坏而改良。”

在这简单的言词中，我们不难看出邵先生整个的思想。的确，中国社会已经是如此腐烂不堪，还不应当建设吗？这是千真万确的。但是在理论上说，应当先有旧的破坏而后有新的建设。好像翻造房屋似的根本改造。假使就原有的修补“改良”，那末这基础动摇的房屋终于不能安如磐石的吧。所谓“不破坏而改良”，到底不免枉费了仁人君子的一片婆心。然而在他的地位，是应当这样说的，我们可在以下的言词中得着证明。

“天一公司完全是我个人独资创办的。”他说：“十年前资本为一万元，及后渐增至十万元，再加上七八万元的流动金。现在连各项生财在内全部估价，约为五十万元。事实上是赚钱的。天一公司有一特点，便是不欠债，即如一切材料，都以现款购买，这是其他影片公司没有的现象。”

这是非常明白的，他是一个艺术家，也是一个企业家。所以他说：

“有些中国影片是和社会国家脱离关系的，有的却意图很新，可是距离现实甚远，而接近未来。……至于天一公司的出品，都是现时代的，追随现代而改良。”

兴利除弊即是革命。与其高唱革命，不如各人都尽其能力为社会谋改革。譬如工人们应当尽其职务，安分守己，为自己的事业拚命努力，不要超出范围。所以我觉得什么都有新旧，只有道德没有新旧之分。就现在而论，还应当提倡旧道德忠孝节义，不过是解释略有不同。忠，即如小工忠于职务，孝即孝顺，也就是服从等等……”

于是可知，电影决不是无意识的娱乐品，而正是电影艺人的意识形态。其后关于《生机》，他除了承认是他的代表作外，很客气的说：

“批评者对于《生机》的 Fade 的用法，加以责难，其实这是因为有声影片声音和画面难于一致，以及现在所用的机器，在每一场面的开始，都得以木块和黑板来统一音响和画面，所以 Digolve 或 Cut 都不大适用。而且因为开麦拉是装在一个大箱子中的缘故，镜头也不如默片《飞絮》来得灵活。譬如默片可分镜头至五六百个，而声片却最多至二百。现在我们向美国订购了一架最新式的 Camera，系合国币三万元。有了这一架机器，那就要方便多了。然而无论如何，《生机》在技巧上是有缺点的。”

其后又谈到他自己的经过。他手创天一，到现在已有九年的历史。他第一部作品为《立地成佛》。到现在已有百余部之多，其中有声片占七部。但是他的贵庚今年才三十八岁，二月二十七日（旧历）生于原籍宁波。在这里不由的使我又想起电影前辈作者郑正秋先生来。他已是这么大的年纪，而仍是如此努力的跟着时代走，不故步自封，虚心的接受别人的意见，不固执己见，真是不可多得。另一方面，他为戏剧而几乎毁家，

也是值得敬佩的。自然这不过是题外的话而已。

此外他又谈着自己创作上的困难，他说：

“关于故事的出路问题，我觉得真是难想，事实上是因为没有出路可找。……”

的确，找不着出路，真是人们最大的苦闷。不过我们总肯定依照历史的演进，出路总是有的，不过是因着生活环境的关系，可以走得通的出路而不去走罢了。

五、《春蚕》导演程步高

高贵的读者诸君，现在我给你们介绍这位“前进”的导演了。为什么要加上这前进二字呢？那末请你们别心急，耐着性子读到最后，自会知道其中奥妙。

他乃是一位修长的汉子，十七八岁的时候，大概一定很标致，可是青春这东西究竟是长了翅膀的，如今在三十四岁的脸上，最多只能认出一个清秀的轮廓了。这一天他穿了一件纯白的羊毛衫，怪精致的。可是因着导演部的灯光过于暗淡，可惜没有什么了不起的光彩。但是以善于接吻而名噪一时的艾霞小姐（《现代一女性》开映，各报一致称赞她的接吻艺术）却说：

“程先生穿了新羊毛衫了。”

“不是”，他的回答：“不过洗了一次。”

据说，他是善于幽默的，这一句话当然不见也有什么幽默的味儿，可是在以后的谈话中却很够味了。现在便是他发表宏论的开始。

“你教我说什么呢？无论如何，你总得承认：电影这东西，在制作中间是艺术，制作好了便是商品。是不是？这样一来，这一范围也就小得可以，是不是？……”

每个人说话，都有一种特殊的语调，是不是？那末这“是不是？”便是他说话的特点。不过为了节省篇幅起见，这“是不是？”到底要少写几个，虽然金圣叹评《水浒》的时候，将潘金莲调戏武松的“叔叔”之声，算得清清楚楚，颇有幽长的意味。同时他说话的调子很慢，大概是从党国要人那儿学来的，这对于记录者真是太便宜了。

“在这范围之内。”他抽着橡皮头的外国烟说（大概他并不主张“良心救国”，所以也就不必提倡国货）：“当然受拘束，受限制，不自由，不能说自己所要说的话。谁也有这有那矛盾——理智和情感的冲突。譬如某一句话，依自己的热情应当这样说的，可是理智告诉我，不能如此。……总之，在小的牢狱中散步，在小的范围中兜圈子，到底不能畅所欲言。此外当然还有苦衷，然而未免是一言难尽。”

本来我是一个小布尔乔亚，是消费者，更是享乐者，当然总觉得自己生活的无聊。因为无聊，也想找一点有聊的事情做做。这是我过去的心情。其实在无聊的生活中就不会有有聊的事情可干。越是无聊越不能发现有聊的生活资料。始终是生活厌倦，不事生产。现在我觉得只有拚命的工作。工作得好，自然会得着人们的同情，既得同情，

便是自己得着了安逸，也就是工作的成功。……

也许说，制作电影，原是为别人做事。其实只要自己的目标不错，所走的道路不错，自会得着更多的同情与安慰。所以必须忘却个人的利益，向前干去，何况某一作品如认为对于大众有益，也就是自己的利益，因为自己也是大众之中的一份子。

几年来，我大半的人生都是糊糊涂涂的过去。假使要来一个解释那便是疲倦的人生，颓废的人生，也就是睡觉似的人生。所以有朋友说：‘步高！你坐在导演室里面，好像是死了的一样！然而幸亏还没有完全死去。……’果然，到后来‘九一八’之后，‘一二八’的大炮、炸弹轰醒了我。那几天我为了拍新闻片，在江湾，在闸北跑。耳朵所听见的是日帝国主义的炮声，眼睛所看见的是残暴的屠杀。血！死尸！可怜一般贫苦的同胞，没有钱逃到帝国主义保护之下的租界，没有做半亡国奴的资格。也就是说，穷人到底不做亡国奴。……他们得老守在中国地界，他们身受着日帝国主义的蹂躏，流散，死亡，以至于全家毁灭！他们并不是死无葬身之地，事实上是他们的血肉已全部化为灰烬，已经用不着埋葬了。……因此，我那疲倦而颓废的人生受着了大的刺激。于是我有了新的感觉，而具有了坚定的自信。我痛恨帝国主义的残暴，我对贫苦的同胞们怀着绝大的同情。我开始知道现在是怎样的世界，也开始懂得中国现在所处的是怎样的一种地位。原来我们是半殖民地的奴隶，在受着帝国主义的宰割。于是我鼓起我的热情，冷静着自己的理智。我大声说：‘我还年青，我不能这样痛苦的无目的的生活下去，我得做一点事来对付这恶劣的环境！’但是我又想，我将做什么好呢？自然我不是有枪阶级，谈不上‘长期抵抗’。不过我不再疲倦，我兴奋，无论如何我得奋斗。最可能的还是在自己的职业中拚命的干。虽然电影这东西是艺术也是商品，但在可能范围中仍得切实努力。

这一次我到陇海路去，为的拍《到西北去》的影片。离开上海愈远，也就是离开物质文明愈远，到后来，我觉得是到了真正的中国，所看见的是真正的中国人，而自己却好像变成外国人了。换句话说，我们是一九三三年的人，而他们却是我们的祖父辈了。那儿没有近代文化的灌输，也谈不上物质文明的享受。老实说，他们是在地狱中受苦。这一印象很深，关于他们的生活状况，我永远也不会忘记。从此我觉得自己的责任重大，我们将怎样的来提高他们的生活和教育？这是我们最重大的使命。自西北回来，无形中扩大和增加了自身的任务。这对于我，未尝不又是一个小小的转变。

前面说过，我是一个剩余价值的寄生者。无原则的爱自由，不受任何拘束，甚至为了生活的空虚，希望到跳舞场去找一点真实。可是适得其反，花钱去买真实，其实落得更大的空虚。现在我已经努力在减少这一方面的过错，将以整个的精神、时间、金钱和热情，统统移置于创作方面。切实的多做工作，这都是在西北回来之后更下了重大的决心。所以，这次去西北，也可以说是不虚此行了。”

说到这里，有人打电话来了。呐喊的女性说：

“一定是××打来的。”现代一女性也附和着说：

“哼，他们很要好哪。”可是养蚕人蔡叔声却来一句四平八稳的话：

“你们这孩子，为什么爱管人家的私事呢？”其实步高兄却对着听筒说法文，谁也听不懂。直到电话打好，我才又问：

“那末你对于整个的中国电影有什么意见呢？”

“自然中国电影最近还在转换的过程中。”他又说：“免不了新的和旧的在斗争着，冲突着。新的有他新的园地，旧的也要固持他们的成见。其实是每一个阶级都需要有他自己的东西，每一个阶级都希望制片者能够满足他们的要求。”

说得更切实一点，那末老板有老板的方针，导演们也有他们自己的方针。……至于一般的从业员方面，一部份是提高了政治水准的，另一部份，却仍停留在原有的地位。所以我们将全部份提高到一致的水平线上，对中国电影文化采取一致的态度，认清正确的道路，努力！前进！”

朋友！注意，这便是前进二字之由来了。自然是当之无愧。其后我又询问他关于旧作品之意见，他的回答是：

“我和电影结婚九年，只生了一个女儿《狂流》和一个儿子《春蚕》。”可是勇敢的艾霞却不大满意，她说：

“呸，你看不起我们女性！”大家一阵大笑，哈哈哈哈哈。我又反问：

“那末事实上你还生了许多孩子呀。”

“那都是私生子。”有人说笑着。

“不，那些我都不认，早已赶逐在外了。”又是一阵大笑。最后他又郑重的说：

“我的人虽老了，但希望思想能够健全起来。”

那么我的文章也是完了。

六、《小玩意》导演孙瑜

我就在康脑脱路的摄影场会着了——这一位被为“女姓”而“呐喊”的沈西苓先生所称为诗人的孙瑜。

诗人——多么清雅的名词啊。的确，他是一个诗人，这不仅是在他的作品中有着诗的风韵，同时他的本身便是诗。他有着修长的身材，他有着沉默的情怀，他的声音是那般低微，他的举止是那般幽雅。当他第一次和你见面的时候，他便会给你一种和蔼可亲的印象。

这是一个初秋早晨，上海所特有一切喧哗并不曾破坏这都市近郊的幽静。门外是竹篱夹道，以小石块砌成的狭径，曲折的绕着那高低不平的广场。在那里有着倾斜的草屋，有着人造的沟渠，还散布着小桥与枯树。再过去便是木板装的街道。由于孙

瑜先生的说明,才知道哪些是《小玩意》的布景,哪些是《人生》的装置。

这一天,他穿了一件特殊的衣服,像厨子,可是没有一顶白色高帽,像医生,但又没有挂上那副橡皮的听筒,原来他穿的是一件工作服?不过是白色罢了。

我们穿过玻璃房子(Studio),走上那木制的楼梯。在导演室中,我们开始谈话了。

“我是不会说话的”。他开头便是这末说,脸上是极老实的表情。

“孙先生太客气了”,我说:“我们随便谈谈吧。”

“中国电影近来颇为一般知识分子所注意,这是非常好的现象。这自然是证明了中国电影是跟着时代进步了。同时电影这东西已被认定为有力的教育工具了。

不过就我个人说,对于社会的贡献,确是很少,因为作品不多的缘故。我一九二七年自美国回来。因为在书本上懂得了一点,便大胆的踏进了电影界。我的作品不多。我是写实主义者,但是也有一种理想在我的作品中展露着。我以为描写人生的丑恶,固然很有必要,可是一种高超的理想,亦有他的真价。人生原有光明与黑暗二面,有丑恶,也有伟大的美。我们不必专事描写丑恶,教人灰心,不相信自己,更应当有伟大的理想,以指导社会。

我的理想是美的,力的,光明的,在我的理想中有着典型的女人、学生,以至于工人。但是有人说我的理想是空想,譬如说《野玫瑰》中的卖报者,其实有几个卖报的能有成绩?有几个卖报的能有勇气?他们说草棚中的女儿不见得也可为国抵抗——这是不写实,然而这正是我理想中的典型。”

写到这里,我们不得不加几句解释。六分之五的世界是如此破碎,五分之三的中国是如此急速崩溃,大批的农民从农村破产而挤入都市,大批的工人因失业而饥饿死亡。这些真实现象,我们还企图掩盖或粉饰吗?而且又是可以掩盖或粉饰的吗?我们拥护现实主义,因为我们不需要掩饰什么。相反的,那需要掩饰的都是我们的敌方。同时我们在旧的毁灭中得看出崭新的前途。这是一种未来的理想,然而这一定有其决定的意义,决不是诗人们美满的幻想。很显然的,幻想决不是可以实现的未来的真实。所以我们拥护现实主义。我们注意于今日的真,以及已经包含于今日中的明日的真。这样,使艺术家接近被压迫阶级革命的世界观。

所以我想孙先生所说的“……教人灰心,不相信自己。”到底不免过虑,正相反,只有在今日的崩溃中才能看出明日的成长。其后他又说:

“此外我很注意人们身体的健康,青春的朝气,民众的积极性,我也很注意。思想健全固然要紧,而身体的健康也很重要。现在已经开拍的《体育皇后》,便是提倡体育。

关于我过去的作品,个人都不满意。据别人说,以《野玫瑰》最好。而批评最坏的是《火山情血》。他们说我将破碎的农村写成世外桃源,但我觉得农村固然被土豪劣绅与帝国主义经济的侵略而破产,而大自然的美并不因破产而消灭。此外我在《天明》中说明有压迫即有革命,被压迫者不必灰心。……

总之，中国的国民性是勤快、耐劳，……在目前我们所需要的是接受欧美文明，推翻一切旧道德。当然中国并不和外国完全相同，我们应有理想的出路。……主要的自然是救济农村破产。这里方法很多，应有各方面的道路。……固然，要人没有私心是不可能的。在现社会中，谁都有私心，只不要太自私。……我们在电影中应写出压迫者与被压迫者，而被压迫者应当反抗。”

“孙先生对于目前的批评者有什么意见？”我问。

“中国电影假使没有严格的批评，当然不会有今日的进步。不过就目前而论，批评家对于中国电影远不能希望太高。现在我们所需要的是建设的批评。至于有背景的批评，更不必说，批评要严格，同时也要公正。严格的说，批评是专门学问。批评者应该研究批评学，努力自己的学问，才能指导别人。总之，批评家应当在学问努力中来树立信仰。”

这些话，我以为正可代表电影作者对于批评者的要求，希望中国的电影批评者能够深切的注意。他是四川籍，二月二十一日生，现年三十四岁，他的作品如下表：

渔叉怪侠——一九二八年

风流剑客——一九二九年

故都春梦——一九二九年

野草闲花——一九三〇年

野玫瑰——一九三二春

火山情血——一九三二年

天明——一九三二冬

小玩意——一九三三年

体育皇后——制作中

日出之前——筹备中

七、《城市之夜》导演费穆

我觉得这是非常困难的问题，假使要将我们这一次所谈到的问题，都全般记载起来的话。不过在这次不嫌厌烦的谈话中，至少我个人对他有了相当的了解。这一了解，对于我个人自然是更增加了对于中国电影的热望，然而各将这一了解变为一般广大的读者对于他的认识，那末这在我，的确是难于做到的任务。反之，就像他自己所说的一样，让读者诸君在今后的作品中去认识他罢。于是，这里所写的也只是一些印象而已。

这一天，我是上午十点半钟去的。据门房说：“费先生还没有来。”我想：“可糟，碰了一个钉子。”幸亏卜万苍先生从里面走了出来，照例的握手之后，他放开洪亮的声音

说：“请里面坐一会儿，他马上就要来的。”走进办公室，那位自《恋爱与义务》到《母性之光》的“皇帝”金焰又在那儿笑嘻嘻的。上次访问卜万苍的时候，他不也在那儿笑嘻嘻的吗？一看到他这笑嘻嘻，便使我联想到他目前心情的快乐，于是我便不拘冒昧的问：

“喂，老兄，什么时候有喜酒给我吃？”

“什么事？”他的脸上满面春风。你瞧，他还要装傻哩。

“噢，你反来问我么？我要吃你的订婚酒。”

“订婚？跟谁订婚？”算有本领，他还要强嘴。于是我也只得再逼紧一句：

“你跟王××打得火热了，谁不知道呀？”

“没有的事，没有的事，全是谣言。不过我和她比较的接近一点就是，不过是一个朋友罢了。”

“这种事”，万苍兄来一句四平八稳的公道话了：“你不可不信，也不可全信，反正，年轻人有了爱情总是这样的……。”

闲话少说，这种事到底是未经当事人证实的消息。其后卜先生谈到《春蚕》，他除了佩服程步高先生在《满江红》之后能有如此作品之外，甚为叹息中国观众水准太低。一会儿费先生到底来了。经过介绍之后，我们对面坐下了。

他有着不长不短的中等身材，尖尖的下巴，才二十八岁的漂亮青年。他的原籍为惯出才子的苏州，生长于上海。在北方住上十年之年，所以他有着一口怪清脆的北平话。

然而仅在外表上你并不能看出他的特点，只有经过一次详细的谈话，你才会知道他是中国电影艺中最有希望的一个青年导演。

他是一个对于目前这伟大的时代转变怀着非常热情的人。他说：“我们青年能生在这伟大的时代中，是值得我们十分夸耀的。我们的祖父或父亲，他们是赶不上这一时代，我们的儿子还太小，也看不到这转换的正面，只有我们才亲身沐浴在狂风暴雨的时代中，我们将亲眼看到这旧的毁灭和新的生长。所以，我们能生在这种动乱的世界中，真是太有意思了。”可不是么，我们生长在这大时代里，我们接触了第一次世界大战的爆发和结束，现在我们又临到了这第二次大战的前夜了。假使我们不愿牺牲在这残酷的大屠杀中，而变成炮灰，那末我们便得利用一切的方法来发动革命战争来保障世界和平。再说罢，中国半壁山河沦为异域，促成武装收复失地，还不是当前一等的任务吗？的确，生长在这时代中真是太有意思了，假使我们认清了我们的出路而积极的担负起自身伟大使命的时候。

费穆是一个善于估价自己而不敢妄自尊大的青年。他很感激批评者对于《城市之夜》的指斥，虽然他未尝不是受了剧本的限制。他说《城市之夜》中全篇没有说明剧情的字幕，除了应有的对话之外，仅是在后面突然有到乡村去的说明，事实上是受了外

力的驱使。我说一种作品如客观环境不容许得出结论的时候，千万不必杜撰一个歪曲的结论，不如不要结论而在观众面前提出一个问题，让观众在深重的考虑之后而明确的理解结论之决定的存在。然而事实上他对于第一次作品并不丝毫自满，甚至不满于批评者对于演出技巧不加指斥。另一面他认为这是人们对于他过事爱护，对于他期望过高。如此，使他觉着深重的惭愧，他自认太无经验。他认定这第二部作品《人生》免不了又是失败的。他说“导演真是不易”。因此，他希望我们对于他不必期望过切，再给他一个长足的机会，让他在丰富的经验中去成功他的作品。

关于目前中国电影的路线问题，他极口承认这是非常正确。不过有了新的内容一定要有新的形式。现在最主要的便是我们还不曾创造出新的形式。很明显的，有些中国影片，的确是内容超越了形式，和美国作品恰恰相反，没有适当的形式来表现新的内容。

我想凡是关心中国电影的人们，对于《城市之夜》的演出技巧，决不能丝毫忽视。当然我们不能说在那里有着了不起的成绩，但至少我们可认出在第一次作品中能有如此成功，不能不使我们十分惊奇。因此批评者对于他的爱护，正是他努力的代价。如上述他不满足于自己的作品，未尝不是在严格的自我检讨之下而促进自己的成功。至于或许过事谦恭，更觉大可不必。

此外关于中国电影文化之目前的情势，他有着如下的见解。

“很明白的，中国电影到现在能够担当起文化的任务，从《火烧》、《大侠》之中能有今日之正确的进展，电影批评者有着极大的功勋。现在，电影在中国，已经是相当反映了真实的社会现象之一般，这不能不是一种特殊的奇迹。在俄国能有《生路》、《金山》等影片并不稀奇，但在中国能有今日之成绩，却是非常艰苦而值得宝贵。在中国文化上说，转变得最快的当然要算电影。这是别的国家不会有的。”

以上都是事实的证明，至于中国电影能从《火烧》、《大侠》中跳出来，我们想决不是影评者单纯的功绩，而是整个的社会不安，特别是帝国主义的加紧残酷的屠杀，使得每一个积极的作家都认识了自身之危机，而广大的观众之强烈的要求，未尝不是中国电影转换之主要因素。这正是他所说的“如无如此环境，不会有如此作品”了。

由于费先生的谈话中，我们可看出他在工作有多少不能尽如人意的地方。他认定中国电影直到现在为止，仍是以明星为中心，几乎是明星不足以号召……因此若想有好的影片在中国出现，必定要等着导演为中心的时候。他说：

“一九三三年虽然有着蓬蓬勃勃的成长。但是新的形式还未创造出来，至少要等着明年——一九三四年，才会有新的健全的成长。”

这当然不是哲学家的预言，因为像现在这样不断的努力下去，坚实而强健的作品，自然不必等着长久的时期才会产生。如此，我们对于费先生更怀着绝大的希望。不过他自认为是一个大革命时期中的“捡瓦片儿的”，只是“摇旗呐喊的人”。这使我们不

能 not 有更大的寄托加担在他身上，我们希望他能做一个急先锋，这在他的才能上，这在他的认识上，都不适宜于仅是摇旗呐喊者而已。

“没有人可以推进时代，只是随着时代进展”。他是这样说过。不错，谁也不能将民主制度重新回到专制制度，同样谁也不能将未来的社会提前实现，只有健全的人们紧跟着时代，以其全力促进这时代的转变，当这转变时机已经完全成熟的时候。

最后我还想告诉诸君关于他过去的历史，然而抱歉得很，委实是无从知道，因为他说：

“我过去的历史不必说，希望人们将来在作品上来了解我。”

他经常多看关于经济方面的书籍。在《人生》完成之后，他想去北方乡村耽搁一些时候，从事农村的考察。这不是说北方农村破产较比南方更利害一些，而是说北方的农村比较的更原始一些。就此终止。

八、《残春》导演张石川

关于这位先生，我想有不少人知道，他是中国电影界一个巨头。为什么呢？我们只消在他的业务上来认识；他是明星公司的支配者，但同时也是一个艺术家。企业家而兼艺术家，二家合而为一，其伟大也就可想而知的了不起。

因其伟大而必为能者，因能者而必多劳。所以，于是乎，直到现在才能在他的百忙之中得着一个访问的机会。

我真觉得抱愧，为了这么一点小事，居然劳他摈弃了一切要公从二层楼跑到导演部来和我相见。

假如我们相信江湖相士的术法的话，那末一看着他的面貌和身材，便可决定他是一个了不起的贵人。你看罢，他那肥胖的大脸，他不高而很粗的身躯，简直是一个十足的大花面。那一身的肉啊，真是修养得太好了，没有那一点不显出他的福气。现在已是很发达，将来还要发达。虽然不必一品当朝，但至少已生就了八抬的气格。这种气格是很足以惊人的了。

一段胡说之后，现在得记载他的谈话了。

“张先生到南京拍运动会的影片，对于运动会有什么好的意见？”这是我问，只听得他说：

“今年的运动会成绩很好，健儿很多，有许多项目打破了全国记录。不过较比远东运动会却很差，更不及日本。但是因为有好些运动员生活上发生困难，为了吃饭问题不能解决，不能很充裕的练习下去，但是这中间有好多是很有希望的运动员，他们如能生活安定的继续努力下去，一定不过多时就有很好的成绩。所以我希望政府当局，应当能够划出一部份钱来，稳定他们的生活，让这些健儿继续练习下去。现在据说刘

长春是百元一月，还有许多是没有的。我想不如将那些好的运动员安插到政府各部中去。假使说一百人，只消十万元，政府不过是一个很小的数目，可是明年的远东运动会，二十四年的全国运动会，那就大有希望了。……”

在上面的那些话中，我们知道张先生是很热心体育的。据程步高先生在旁加以解释：“这是说一般的提高运动成绩的意思。”老实说，从老百姓身上拿出大批金钱来养育健儿，未尝不是替国家争了很大的面子，譬如刘长春短跑大家到今年仍是代表辽宁（即是“满洲国”的奉天啊）而平等了远东运动会的记录，何等堂皇。其后我又问道：

“张先生对于目前的中国电影有什么意见？”

“很简单的”，他说：“目前的中国电影，主要的是要抓住观众，有了观众才能灌输。就是有了好的意识，也得有人来看。如不来看，仍是无益……”

“哼，好极，好极。……那末张先生对于自己的作品有什么意见？”

“我是一个老饭桶”，他太客气了，“我的业务上很忙，本来不应当导演的。可是为了公司的营业，为了使公司能够发达，所以也得来导演片子。老实说，我对于自己的作品，都不满意。差不多每一个出品，我只看一遍，连二次也不想看。……不过这也有许多原因，最主要的是我的作品都是很快的制作成功的。对于公司方面，出品太慢，当然没有好处，只有愈快愈好，才能够维持成本。……我觉得一部片子做上一年二年，并不见得就有十倍二十倍的成绩。”

这都是内行话。此时程步高先生又来解释了：

“其实作品的慢，并不是一定是导演的慢。譬如一个布景拍好，总得过一个多星期才能拍第二个布景。这样一个月只能拍三个布景。假使说一个戏有二十个布景，那般就得拍七个月。外景不算，还得有剪接修改的工夫。大概一部默片，自 First Camera 到 Last Cut 工作时间约二百个小时。……”

我们的谈话就在这里终止，因为他很忙，所以不便多问。不过在这简短的谈话中，我们很可以对他有着相当的了解。

九、《丰年》导演李萍倩

一提起这位小胡子导演，马上使我想起《现代一女性》的野猫，曾经在电影画报上，说他是“三个宝贝导演”之一。其实他哪一点值得她如此“宝贝”，究竟非局外人所得知道。他的小胡子可爱乎？他的风流潇洒可爱乎？总之在“现代一女性”的眼中，她是她的最可爱的宝贝。黛玉眼中的宝玉，茶花女眼中的亚芒，都是至高无上的宝贝。假使一定要她们说出所以宝贝的来由，那末便失了那种神秘的真价了。再说一句总之，宝贝总是宝贝。

以上也许是一段闲话，但决不是拿小胡子来给读者开心。所以在下面我要板起脸

孔来记载他的谈话了。

这是一个深秋的夜晚。导演部门口摆着几盆菊花，嗅觉灵敏的人，未尝不可以闻着一股香味。我跨进那扇绿色的小门，一眼便看见“我的朋友”蔡叔声、沈西苓，以及以善谑著名的小陆。都在吃良乡栗子。小胡子导演也就俨然绅士的插在中间，蔡、沈二位仁兄正在商酌《上海二十四小时》的字幕，小陆就且吃栗子且“打棒”。我也就毫不客气的抓起一把栗子，拉着小胡子的手，坐到另一角落里去。

“李先生”，我说：“我想还是请你随便谈谈吧。你说到哪里我记到哪里。”

“这样，我的话可就多啦。”

“等我想想看”，他说：“我到电影界，算起来到现在已经有十二年了。哼。回忆常是很有趣的。这中间我想可以分做三个时期。最初我认为电影是好玩的东西，是一种流动的玩意儿。而且自己又很好动，所以便踏进了电影界——这是第一个时期。

走进电影界以后，那时电影在中国刚刚起头，所谓艺人者，谁也没有把握。就我自己说，也只是爱好电影。并没有将电影当做职业，不过久而久之，也就由好玩而成职业了。这时候，我有一种信心，我相信我们应当‘为艺术而艺术’。我以为人生最伟大的便是艺术。

再说得明白一点。老实说在‘五四’时代，我未尝不是前进者。那时我刚脱离学校，非常看不惯家庭的腐败和社会的黑暗，很想振作起来成为勇猛的战士，但是往后受着金钱和荣誉的诱惑，生活也就日渐堕落下去。现在回想起来，那时比较‘五四’时代，到底完全两样。同时，那时的朋友，也多半被麻醉而沉沦着。就我个人说，我的工作很好玩，而且又钱多，一切都任所欲为，很舒服的生活下去。那时的中国电影，以及从事电影的人们，也是无所谓。至于我个人的解释！也只有‘为艺术而艺术’——这算是第二个时期。

直到“九一八”“一二八”之后，帝国主义的大炮，使中国社会有着更明显的变化。半殖民的中国，在日本的炮火之下，不仅是缩小了版图，同时在这大屠杀，血洗的惨剧中，直接牺牲了千百万人的生命财产，逃亡流散，更是可怕。而间接牺牲的也不在少数。总之，中国人民之苦痛，因此更露骨，更惨酷的表现出来。

在这空前巨变之中，自己是身当其冲。各方面都加紧了可怕的压迫，因之也给这灾难粉碎了自身的幻梦。到这时候，我才感觉到自身消费的无聊，享乐的无味，更感觉到这是无意义的，无原则的残杀自己。那末，我将怎样来补救自己的过失呢？我将怎样从事反抗呢？我不是一个政治家，我也不是一个肩着枪杠儿的武人。唯一的方法，我只有将自己的意志通过银幕，藉电影来唤醒酣睡着的人们。这便是我的使命，这便是我的责任。

同时我自己也有一番检讨，自己的生活也实行严格的清算。当然，即在沉醉着的时候，也仍然有着人生的经验。这种经验帮助我对于时代或社会有着新的认识——

这应当是第三个时期。

那末我个人的过程是：游玩——沉醉——真做。

当然，电影的创作，并不像理想中的那般容易。不过总应当尽力做去。至于成功与否，倒是不能勉强的问题。换一句话说，我对于这一点的见解很单纯。不管批评如何，总是继续不断的做去。同时我相信如此恶劣的环境，造成了我比较正确的主观。依着这主观做去，无论如何，总不至于大错。

自从踏入电影界以来，算起来，个人的作品已有三十部之多。在这中间很可以看出自己的过程，虽然其中也有不是自己的意识的表现。八年前，我作了一部《难为了妹妹》。在当时，曾经轰动一时。其后，差不多都是写恋爱，所谓神圣的恋爱，才是至高无上。可是到现在我却认定那些都是无聊的作品，因为在这狂风暴雨的时代，已经不需要的那些。不过现在所要干的，也许到若干年后，仍是无聊。然而我们是时代的推动者，至少我们得紧跟着时代前进。最近，我想应做一两部比较健全的作品，我想将自己所要说的，不打折扣的在作品中表现出来，可是因着客观的环境不许可，常时是不能如愿以偿。因此，只有在可能范围中随机应变。不过我可负责的说，我决不以梦幻觉人，在作品中所表现的，一定是真实的人生。……

再说吧，这二次大战已经临到了目前，中国将必然的会给这猛兽所吞没。但是我们对于这一点曾经有了何种准备呢？没有，简直是谈不到。这并不是颓废的表现。因为直到现在，电影这东西，在人们的评价中，仍然是一种娱乐的东西。假使说板起脸孔来教育观众，事实不为观众所接受。同时在帝国主义的重重压迫下，也只得忍气吞声的字里行间流露一点，不能够充分的大胆发挥。……

如上所述，虽然事实上有许多困难，但是我仍得不断的前进。同时更希望并不轻视我的朋友们，对于我不住的鞭策，指导，提携，鼓励。这并不是敷衍的客气话，因为影片是传达时代之真义的东西，而我自己的能力却非常不够。

现在我新拍了一部《丰年》。这是忠实的农村介绍，很热闹的，有趣味的的生活穿插，但并非 Romance。我对于这一影片很满意，因为这是我个人代表思想的作品。将来公映之时，也许有人说是浅薄的作品，然而我相信这是忠实的写实。说句客气话，希望有人匡止勉励。

我的话说得很复杂，随口道出，不过是偶然的感想。

还有，最近我感觉到，无论任何方面，都需要力的表现。力是生存的方法，所以我想在力的方面做一部片子。力不是单纯的，任何方面，只有力才能推动一切。片子中有了力的灌输，才能永远的存在。

不多说了，我谈话没有组织，也没有预备。其中一定有错误的地方，可是我不会说话。”

一口气说了这么一大篇，确是不易，这决不是不会说话的人能够说出来的。小胡

子导演未免太客气吧？这时我放下笔柱，揉一揉手指，立刻想到做私人秘书真颇不易。

“说完了？”我说：“那末我再问你，你对于批评方面，特别是《申报》，有什么意见？”

“不消说，中国电影的转变，固然是大部份的工作人员有了新的认识，可是批评家也居功不少。批评家使我们认清了道路。关于这一点，我不想单独的对某一报纸来说，一般的，批评家应当严酷公正，但也应当慢慢的引导，不能苛求。譬如说批评家好像是一个保姆，对于一个发育不全，未成熟的小孩儿，应当是指示，诱导。小孩儿刚刚会走的时候，你要他跑是不可能的。”

“那末你认为哪一部电影是你的代表作？”我问。

“这很难说，也可以说对于自己的作品都不满意。有些作品是很糟的，但那多半是为了生活。”

“你的年龄籍贯，从实道来。”

“原籍安徽桐城，生于杭州，今年三十二岁。读过沪江大学，因经济，未毕业。”

“日常生活状况，可得闻乎？”

“我的工作时间很长，因体力关系，工作之外即休息。我很爱好文艺。以前对于旧的诗词也很有兴趣。现在我总在工作中得着安慰，工作的成绩，便是我的安慰。”

“你除了导演电影之外，也还从事写作吗？”

“以前写些小品文字，但从事电影之后，便不作了。”

问答完毕，预备收场，偏生蔡叔声和“怪物”沈西苓走过来，而且“怪物”还插上嘴说：

“哎，老兄，你不会访问，你为什么不打听他的罗曼斯呢？”

“我没有罗曼斯。”小胡子说。

“那末你和××呢？不是吗？”

“那这种事谁都有的。”

“那末好了，写下去。”可是蔡公叔声却来了一句上海话：

“不，不，不，太‘恶形恶状’了。不过你为什么还要留小胡子呢？这倒是可以问问的。”

“这个么？因为偶然的留长来了，现在也就懒得剃去。何况我也到了留胡须的年龄了。”

“那末你为什么叫做李萍倩呢？”又是“怪物”的怪口气。

“这我可以回答你。我本来叫做青萍，因为从小儿便死了父母，自己好像是浮萍似的。后来又改为萍倩，由于这个名字，可以看出我是一个伤感的人。至于为什么姓李，却是没有方法解释的。”

十、《都会的早晨》导演蔡楚生

这又是一位极有希望的青年电影作家。他今年才二十七岁，在外国人的文学作品中，像他这样年龄的人，恰好被称为怪可爱的孩子。可是他在《都会的早晨》中，已经有了了不起的成就。

我想这决不是一时的赞扬，在他的作品中所表现出来的，谁也得承认他有着艺术的天才。而且我也并不是一个捧角周郎，我又干吗要捧人呢？古时候，就有许多青年，对将军们期望过高，眼巴巴的等他上台来治国平天下，于是乎大捧其场。谁知将军们上台之后，一变而为青獠牙的二花脸，大杀一通，从前曾经捧过场来的，一个个在屠刀之下剁成肉酱。想起当年事，到如今总觉胆战心惊，安敢捧场乎？

闲话少提，却说我在一天晚上，我从阴气森森的延平路，走近了联华二厂的摄影场。在二楼的走廊，我看见以反派角色著名的袁丛美穿着挺漂亮的夜礼服，面如冠玉，唇若涂朱，尚冠武也对着镜子在整理那刚刚粘上去的小胡子。心领神会，我知道他们在打扮整齐又要走上银幕了。

不久，蔡先生从下面走上楼来。我说“哈喽罗”，他也说“哈罗”，于是相将而入导演室。在那里，我看见在《如此英雄》和《清道夫》中领教过二次的谭瑛在纸上簌簌作响的写信。然而我不敢过于烦扰她，说一句天理良心话，我只简单的问了一句：

“谭瑛女士近来演了什么戏？”

“风”，他说：“吴村先生导演的……”以下便听不清楚了。我只得跟着点点头。其实，对于女明星如此冒昧，已经很够了。至于以女明星为“大众的爱人”的先生们，那却不可同日而语也。

不久，蔡导演自大衣荷包里掏出一包口香糖来，我嚼着一片，软柔而甜蜜蜜，只听得他说：

“好了，现在茶、烟、糖三色俱备。谈话可以开始了。”

“我想还是请你随便谈谈罢。”我说。

“可是你教我说什么好呢？”他说：“在这大变乱的年头，说话真是不易。我有好几次想给贵报做一点文章，但因种种关系，我也只得‘金人三缄其口’了。这是一方面。另一方面，当电影还停留在鸳鸯蝴蝶派手里的时候，我倒还敢写一点东西。可是现在许多前进的文学家都来注意电影了，我就不敢拿笔写东西了。我读书不够，浅薄，不懂得理论，假如我也来写点什么，不简真是班门弄斧么？所以我想还是请读者在我的作品中来认识我。”

读者诸君！你们看见他是多么自谦啊。其后禁不了我的催促，他到底长篇大论的说起来了。

“中国电影，到现在总算有了一二年的历史，可是到现在是否就担负它应有的使命呢？这还是一个疑问。一方面固然是经济拮据，然而到现在已经慢慢的消失了那种危险的严重性，所以现在最需要的倒是健全的人材。

说到电影人材，那真是不容易造就。譬如说做一个导演，就要是各方面的学问。电影是综合的艺术，文学、戏剧、绘画、雕刻、建筑、音乐等等，以至于人情世故，对于社会的体念，都需要有深刻的修养和认识。可是检查一下中国的电影人材，那可以说自有历史以来，从来没有一个完全的。同时各人从事电影的动机也非常复杂，也有本来就不怀着好的动机而来的。因为这个缘故，要中国电影走上健全的大道，至少在目前没有可能。

可不是么，一般的人都以为是不良份子在干，少不了对电影轻视起来。今后，电影本身，一天一天的向前进步，因着天然淘汰，落伍的始终会落伍下去。无论如何，电影艺术是跟随着时代的浪潮而变化的，假使有健全的人材实行真干的话。尤其是知识份子，更应当特别帮助电影发展，因为电影究竟不是文明戏。”

说到这里，有一个人推门而入，说是摄影场全预备好了，等他拍戏去。只听他说：“教他们等一会儿罢，我这里还有一点儿事。”

“哦，先生还要拍戏吗？”我觉惶悚，“那末请便罢。等你拍好了戏，我们再谈。”

“不，不要紧的，我再待一会儿去没有关系。”他再继续着说：“有人说我很傲慢，欢喜摆架子，其实这是我的天性使然，我不大愿意和人家交往。同时我觉得，无味的应酬，也不是艺人应有的态度。我以为一个真正的艺人，他的态度应当是真实的，诚恳的，虚心的。忠诚的为自己的艺术努力，虚心的接收别人的批评。不管某一批评是否正确，然而这种不正确的批评，也一定有他的社会根据。任何种批评产生，决不会没有他内在的原因。同样，不好的态度对人也会使人发生恶感的。”

“那末先生对于目前的电影路线有什么意见呢？”我说。

“这一点我不想发表什么意见。……很显然的，空前的经济恐慌，已经影响中国社会的不安，……从各方面观察，似乎是无从破坏也无从建设。……”

在这时候，电影作者只有扮小花脸，来几套所谓 Humour。总之，在各方面的包围之中，写剧本的必须面面周全，顾到政治环境，顾全资本，还要顾全舆论。

不过我以为观众的心理是随着时代的潮流而变迁的，现在谁也在封建社会中过得厌倦了，而希望在电影中得着新的东西。过去的神怪片，都给他们厌弃了，这决不是某种理论单纯而硬生生的指导他们如此，而是他们对于电影希望着和生活一样真实的要求。而我们的责任却是更努力的提高观众的眼光，使他们从电影中得着新鲜的东西。这便是影响观众的人生。假如中国有了好的电影人材，那末在不久的将来，不适合于时代的作品，将必然的受着淘汰。”

说到这里，他似乎非常兴奋的。此时我又问他道：

“现在关于你自己的作品，也请说一点什么罢。”

“我已经说过，我在作品中扮鬼脸，翻筋斗，《渔光曲》中便是如此，但是我决不使他完全没有意义。老实说，虽然我不前进，但是我决不后退。至少我的作品总能在群众中发生一些作用。我从耕田到商店，从商店到电影领域中来，这中间的人生经验，无疑义的对于现社会因着自己的观念而有相当的认识。

我到电影界已经有了七八年的历史。从前我也拍过 Romance 的影片。到现在人生的阅历愈益加深，像《都会的早晨》，决不是偶然的表演。不过我也是和好些艺人一样，荒乎其唐的跑到电影中来，没有受过良好的教育，这对于我个人是一个极大的损失。然而因着种种关系，我不能不从导演以至于说明，都一手包办，可是有人说我不会导演别人的剧本，其实我以为并不如此，只消有天才作家产生了，我甘愿做一个小工。

总之，我很想在社会中有着相当的成就，为人群服务，同时我也相信，今后的中国电影必然的和文学并驾齐驱，甚至于可以超越。这样，更使我加重工作的兴趣。

以后，我决心不拍无意义的恋爱影片，农村破产，商业凋疲，都是极好的题材。……我相信先要好技巧才能够表现正确的思想，技巧即是思想，只要不变本质。不过我的希望是如此，假使外来努力逼迫我走弯路，甚至于直觉的好像是反作用（注：即是做反面文章之意），那还要请爱护我的人们加以特别的原谅。……不过，到万不得已的时候，我是可以暂时隐退的。虽然这是以后的话。……”

“先生从农民变为电影艺人，中间的经过，可不可以说一点。这是一般爱护先生的读者，所乐于知道的。”我说。

“我今年二十七岁，原籍为广东潮阳，生于上海。”他远远的说了来。“七岁时，我回到广东。至十二岁，在私塾学校读过一下书。中国的私塾，你是知道的，就是那种教人变得更愚蠢的东西。到后来实行种田。直到十四岁，我开始到钱庄做学徒。再后又到一升洋货店中去，仍然是学徒，这是十八岁时候的事。这时候帐房先生说他的十一岁的儿子会写信，而我却不会。于是我开始在货箱中找出旧报纸，下苦工识字。我坐在白鸽笼中，常到深夜才睡。不久，我也能够读报纸了。不久，十八岁时，国民军东征，我开始参加社会运动，做书记。直至二十一岁时在汕头，一个人有十个职务，那简直忙极了。其后我因着种种的关系，一个人跑到上海，开始在华剧影片公司做一个小职员，一个月才十二元。再经过六七个公司，加入联华。

在这里关于个人的性情，可以说到一点。因为生活的磨折，常使我感觉人生的悲哀。譬如小时，我看着河中的激流，我便想假使我跳入这激流中去，我将怎样？在田陌中我看着天上的行云，我便幻想，以致于感受自身的毁灭。在做学徒的时候，每当晚上上好了铺板以后，我便倚靠着铺板，幻想，街上的人们来来往往，到底是忙着什么呀？……总之，我无时不感觉悲哀。直到十八岁的时候，我才打定主意要做一个人了。这是我个人值得回忆的一些。”

此时,摄影场是第三次来催他拍戏了。不管他几次的说:

“没有关系,再谈一会儿。”然而我到底不能再问下去了。我和他再握了一次手,在黑夜中我悄悄的离开了联华。

十一、《铁板红泪录》导演洪深

在中国电影文化运动中,谁也不能忘怀这一位极努力的洪深先生。因此亲到蒲石路登门造访了。

我想无论是谁,当走进他家客堂的时候,一定有一种深切的印象。他家里不像一般上海人家一样,整列的陈设着红木家具,相反的,摆列着的只有破旧的沙发和纯中国式的椅桌之类。特别是那一把在下面装了四个铁活轮的藤椅,这使我记得最清楚,因为我坐在上面几乎跌了两次。这当然是我毫无经验,然而一把椅子能够移动,到底是十分舒服的。此外应当注意的便是堆满了几个书架的洋装书,和墙壁上挂着的胡琴三弦之类,以及京戏中须生用的黑胡须。因此使我马上想起洪先生是《打棍出箱》中的范仲淹,也是《捉放曹》中的陈宫了。至于那末些的洋装书,那当然是大学教授最主要的财产了。

那时已先有一位友人在那儿谈得很有兴趣,当我跑进去的时候,只听得他说:

“……所以我说《铁板红泪录》或是《春蚕》到底并不能说是失败。一般的批评家都说这两个作品剧的成份太少,不趣味化,然而我以为这并非失败,因为这中间没有胡闹的噱头,可是都很坦白而真实的解释了目前最主要的社会问题。像《铁板红泪录》率直的正面指出铁板租对于农民的毒害,乃是任何中国电影不曾有过的态度,而《春蚕》在今后的电影史乘上,也应当有它重要地位。所以目前的电影批评者,如果过于对作家要求着趣味,如说没有剧的成份而加以责难,那末将必然的成长一种危机,这就是教电影作者避开正路不走而去走弯路,甚至于连现在弯路也还是碰壁,于是只好走上莫明其妙的道路上去,甚至于开倒车。将来《爱拉廷》、《西方夜谈》等类似的影片,也少不了还要出世,譬如天一公司就打算拍《水浒传》了(当时我马上想到不久以前还有人主张拍《西游记》)。……所以我以为电影批评家对于建立信仰问题,确是非常重大的问题。”

其后是对坐着的洪深说话了,他说:

“我一贯的在作品上就是给金鸡纳霜把观众吃的。可是因为金鸡纳霜太苦,所以我用透明质的薄纸或者是糖皮包着,使病人容易吞下。……”

“这当然对的,”友人某君抢着说:“可是我们一定要看这糖衣和金鸡纳霜,是否会起化学作用,假使因化合而起有害的副作用,那末这就完全失败了。譬如说,给小孩儿泻蛔虫的药,非常难吃,于是有人和着药做成一种小孩儿非常爱吃的甘蔗糖,可是这

种糖只有百分之五是药,小孩儿必定继续吃二三个月才会有效,这样一来,却不如让医生给适当的净药他吃,却来得爽快了,所以在电影上外加的趣味的东西,一定要看他主题是否起化学作用。事实上如《小玩意》就是太趣味化了而使主题成问题了……所以我总这样想,我画了这朵花,我自己以为很像了,我的个性也表现出来了,可是别人说还得加几笔叶子,而我却不想加上去,因为我以为这是没有必要的。”

“对了。”洪先生说:“我们的作品就是太少了叶子。”

他们二人对于观众的对象谈了一回又热闹的回到“花”和“叶”的问题上来了。于是我也胡乱的凑了几句:

“可是我以为艺术这东西,其本身是一种有趣味的东西。……”

“不,你这句话有语病的。”某君又抢着说:“你所谓之趣味,把艺术看成娱乐品了。与其说是‘趣味’不如说是‘兴趣’。这很有分别。……”

对了,我的话的确是有语病的。当时我还解释了几句。不过我始终不赞成艺术应当和科学一样,这二者中间,其本质上大有不同。艺术这东西,其自选择题材以至于题材的处理,必定要非常“生动的”而情感的传达给鉴赏者,以获得他们的同感,这决不是像科学一样板起脸孔来可以做到的,这中间的手段和方法完全不同。所以很科学化的剧的成份不够的电影,少不了对观众减少效能。不消说我并不同意以无谓的噱头来趣味化,可是技术上生动化的成就,仍是非常必要的。至于因太顾全生动以致毒害主题,那自然是再愚笨不过的事了。然而在花之外加上两笔绿叶,使真实生动化而更加真实起来,这便是艺术的真价。

这些,当然并非完全不同于他的意见,仅仅是不同意他以科学的方法来处理电影罢了。何况为了电影大众化之实践,更应当使其容易为人所接受。自然这里不会有迎合观众和指导观众之矛盾的。

其后洪先生又提起来说:

“《铁板红泪录》第一场,当字幕上映着‘国民革命军来了,这种事情便没有了’的时候,观众都发出嘘嘘之声,这是我的成功之处。后来晚上我仍然混在观众中坐电车回来,有的却说很成功,有的却说非常失败。各人都有各人的理由。……这对于我很有用处的。”

不久,那位友人戴起帽子说是要回家睡午觉去了。洪导演说:“你要写篇文章吗?好的?”

“不过我不仅是为了要写文章而来的。”我说:“为了使读者对于电影作家能够更明白的了解,我的访问倒也有一点意义。同时我也不是每一导演都必须访问,至少是在作品上有过成绩的人。……刚才听了许多,都是很有价值的言论。现在再请补充一点。对不起得很!”

以下是他的意见,为了篇幅不妨归纳的写出来。

现在,中国电影很难于接触到经济问题,可是反帝的,或是伦理片,倒是可以制作的。

最近开映的《香草美人》,是他编的剧本。那是采用复旦一学生的原作之一部份,再再上前部的许多,如烟草厂长的因和外人竞争失败而气死,都是事实。这是病了脚睡在床上口述,由孟令女士笔记一天写成的。

现在天一,不久将导演一部有声片《都市风光》,由黎明暉主演。剧本在编制中。

他任职明星约十年之久,所导演之影片,约为六七部,编剧而不导演的约七八部。其中自己认为满意的,导演者有《冯大少爷》、《爱情与黄金》。编剧者有《一脚踢出去》、《爸爸爱妈妈》,以及最近的《香草美人》等。

下午三时,我从他家里回来,归为记。

十二、《除夕》导演姜起凤

记得当《除夕》在北京大戏院第一次开映时,大家都因之惊奇。不仅是有些画面的构图很美,而故事的结构,能在很短的时间过程中创作一万尺上下的影片,的确不易。与此同时的,我们可举出《大饭店》或英国的《罗马快车》,还有最近马上到来的美高梅的《八点钟的晚餐》等。而明星公司的《二十四小时》(沈西苓导演)也是如此。……

《除夕》是不会使我们忘怀的。因此,我便到联华一厂,访问这位作者了。

在小巧的会客厅中,我们二人面前各有一杯浓茶。我们轴着烟,白色的烟云,在我们头上缭绕。壁角的黄菊花已经凋谢了,隐藏在黑暗的角落中不敢动颤,灰白色的光芒自屋顶的天窗中泻下来,使我个人感觉空气的严肃。

姜先生穿着一件真正国货的布棉袍,脚下穿的也不过是一元八角的翻鞋。其朴素的风度,首先使我感动。当我声明来意之后,他是满口谦恭。他首先说明他不会说“官话”,于是我也间或操着上海口音和他谈话了。

我们的谈话是问答式的。我说:“姜先生对于日前的中国电影,有什么意见?”

“我个人的意见以为,中国电影虽然转变了,但是空虚得很。在这方面说,中国的电影从业员,是需要批评家来切实辅助的。即是说振兴中国电影,一定要批评家对作者加以督促、鼓励。这因为旁观者清,当局者迷的缘故。……”

“不过目前事实上又临到一个似乎严重的时期。有些作家免不了爱开倒车,不知先生取什么态度?”

“这很难说。……也许我的意志是很薄弱的。……不过我总肯定地想电影是不能离开大众的。我们总得做大众所需要的东西。凡是大众所需要的东西,我们得大胆的去。”

在笑嘻嘻的谦恭之中,他隐约着坚决的态度。其后我又问:“关于你自己的作品,

请说一点。”

“这，老实说，对于自己的作品都不满意。计算起来，我在电影界，已有十年之久。但毫无进步。开始时我是在大中华合百公司。以后在各小公司中耽搁了很久。可是小公司的环境不好，我就是在这种恶劣的环境弄坏了的。到联华以后，比较的可以发展。”

“你对于《除夕》有什么意见？”

“《除夕》有着错综的剧情，在意义方面是不健全的。不过我拍这部戏，很有苦衷，导演很吃亏，损失不少，那时因为大家都不拍，我自己刚好没有剧本。”

“现在还没有拍戏吗？”

“有一部叫《都市生活》，大概在本月底开始。这是我自己编的剧本。”

“你第一部作品是什么？”

“《古宫魔影》。”

“现在一共有几部了？”

“等我算算看。……哼！十三部了。”

“哪一部认为最满意？”

“我都不满意。比较的说，《除夕》的设备方面完善一点。”

“《到上海去》也是先生导演的？”

“不，那是顾文宗导演的，不过是摆了我一个名字，因为朋友的关系。”

“先生对于外国影片的意见怎样？”

“我个人顶欢喜卓别麟的片子。……一般的说，俄国片的意识好，而德国片的技巧好。固然俄国片有他新的技巧，不过不能普遍。至于美国片那就真看得乏味了，老是那一套，……说到这里，我又得中国影片方面来了。中国电影，以前是领导观众，而现在是被观众领导了。这证明电影进步太慢，而观众的进步太快。”

“你对于外国的导演，最欢喜的是谁？”

“这在技巧方面而论，要算刘别谦了。他在小的地方能够感动人。譬如《西席地密耳》，常是运用大场面，并不十分好，而刘别谦恰恰相反。如詹宁斯主演的默片《爱国男儿》就能在小的地方显出伟大。至于《璇宫艳史》是歌舞片，又得另外讲。”这里又连带的说到中国电影也应当如此。应当不用大场面，而在小地方努力。

“《都市生活》的主题是什么？”

“大概是说，父兄为社会栽培子弟，但社会却教子弟变坏了。”

“府上何处？贵庚多少？”

“苏州。今年三十岁。”

“平常读些何种书籍？”

“很少读书，因为家庭的琐事太忙的缘故。”

“关于中国电影批评的批评，你有什么意见吗？”

“对了，我以为批评家应当十分公正，毫无偏见。还有许多有电影公司直接关系的，有背景的，更是不好的现象。这种批评，不仅是对电影没有好处，而且有很大的毒害。……”

“……”

“……”

随便谈谈，不觉已是二小时以上了。为了少占篇幅，我大胆的略省了许多。辞别出来，好些人家都在吃着午饭了。

十三、《风》导演吴村

对于这一位新人物，我想读者诸君一定是相当觉得生疏的吧？虽然你们很少有机会在他过去的作品上同他认识，但在不久的将来，你们一定可以在他的《风》中，来鉴赏他的艺术作风的。

为了使读者诸君易于了解他起见，我先行一般的给你们介绍一下。

他是福建厦门人氏，现年才二十九岁。当十四年中国大骚动的时候，他在厦门某报编辑副刊。这一报纸，在中国革命史上应当有其光荣的地位和历史，但因为黑夜的巨浪之打击，被迫停刊。从此，他在血腥中离开了故乡，开始踏进上海的电影园地。

还在十五岁的学生时代，他便努力于话剧运动。这因为当时厦门的教育界和商界，在每年的年假、暑假，都极力维持新剧的公演，继续二个月之久。所以当时演剧的机会极多，这对于他个人戏剧上的修养，不能不是最值得记忆的时代。

自一九二五年加入电影界以后，自写笔记以至于助理导演，继续了六年之久，直至一九三一年，他摄制了他的处女作，题为《血花泪影》，这是复旦影片公司出品的。今年七月他进了联华二厂，第二次作品便是这一部《风》了。

以下我便要记录他的谈话了。

冬至后三日的早晨，天气还是那般温暖，真是很奇怪的天气。在延平路旁边的石子路上走着，右旁的青菜园地，吹来微薄的菜香。久居都市的人们，在这种新鲜的气氛中，总不免要深深的呼吸几下的。

快到联华二厂门口的时候，我赶上了一位穿西装的青年，他双手插在大衣口袋里，每一个肋下，都挟着一个柚子。因为他和我的朋友戴君颇有相像之处，我很仔细的对他看了几眼，因为戴君和我，已是几年不见面了的缘故。后来我到底跑在他的前面，到了二厂门口。我问门房说：

“喂，吴村先生在里面么？”

“还没有来哩。”那门房这样回答说。

“唔！那末他家里住居什么地方，你知道么？”

“他最近搬了家，我不知道。……好？吴先生已经来了。”

我回转头来一看，原来就是那位两臂挟着柚子的青年。于是我照习惯的说了几句客气话，照《水浒》之类的小说的笔法写来，应当是“有眼不识泰山”了。

在导演办公室中，我们闲谈了一会之后，我便问他说：

“关于中国电影，我想知道一点先生的感想。”

“我的经验很不够，我没有什么感想。……”每一个人都爱谦虚的，那末他也要谦恭。“……不过我以为中国电影最主要的是求其通顺。好像做文章一样，先须通顺，然后才能讲究辞藻。譬如全体说求其说得通顺，尚且没有做到，那末小的技巧，更是谈不上了。所以我个人，唯一的目的就是求其通顺。其他是就不敢多求了。同时也请观众不必苛求。

我常常在戏院里看外国戏的时候，有许多好的戏，简直就不给你有批评它小地方的机会，即是说在很小的地方，也几乎是无疵可指。可是中国戏却恰恰相反，差不多每一个镜头，都发生问题。所以，在目前最主要的还是求其能够平均发展，因为中国电影的确还是太幼稚了。

至于中国电影目前所走的路线，自然是十分正确的。就我个人说，也应该努力前进。不过每一个作品，必定要经过公司当局，电影检查会，租界检查的三道难关，的确是十分艰困。这一点一定要观众明了我们，原谅我们。同时这也是我个人觉得最痛心的事情。”

“那末对于外国影片，”我又问：“你有什么意见呢？”

“一般的说来，苏联电影目的在乎宣传主义，灌输文化，电影在苏联，已经成了教育的工具，所以在意义方面，确是非常充实而且广大。反之，美国影片，目的在乎娱乐，所以花样很多，很能够随人所好。对于美国影片，我个人印象很少。不过有几部作品，却使我始终不忘，如《情海波澜》、《禁脔》等片，到底应当永垂不朽的。

最近我看一部日本影片，剧名为《未米花》，菊池宽的原作，导演为牛田虚彦。这一影片很值得称赞。特别是 Dissolve 的变化，非常巧妙。这是一部默片，内容仍然是罗曼斯。可是技巧甚好，构图也十分美丽。其中有一个极好的画面，一枝憔悴的花（特写），横过画面，后来化过去，一个男人从花下仰坐起来。以花来象征女人，暗示爱情的转换。真是好极巧极。还有一点值得我们注意的，其中有一个老头子，据说是日本第一流的明星，但在剧中只有一个镜头；这并不因大明星而增多他做戏之机会的精神，真是值得我们钦佩的。”

这中间我们还谈了一些话，不能一一记载。其后我又问道：

“《风》以后，先生再打算做什么片子？”

“这剧名已经有了，题为《叛徒》，可是剧本我还没有写好。这一《叛徒》，也可以说

是《风》的续编，但表面上却没有显明的痕迹。《风》里面有几个没有死了的人，我都放到《叛徒》里面去了。譬如那个哥哥，因为打死了人，逃走，改名换姓。妹妹是被欺骗以后的觉醒。……”

“有许多人问我说，《风》的意义在什么地方？”他又接着说：“那末我可以趁此机会解释一下。在目前的环境之下，我们很难于正面的说话，所以只好象征一点。我以为宇宙中最有大力量的便是风，风可以摧毁一切，于是我便以风来象征革命。……”

“《风》的布景很多，开销很大。我们这里的陆主任曾经说过，这一部《风》，材料多过了孙瑜的《小玩意》，人工方面多过了史东山的《奋斗》。……的确，真是花钱不少。”

“《血花泪影》也是先生自己编的剧本吗？”我说。

“是的。都是自己编剧，自己导演。”

“先生平常读些什么书？”

“文艺方面的较多，但没有文学创作。平素我欢喜收集关于电影的画报之类的书籍。”

“先生对于音乐的修养也很好吗？”

“谈不上什么。……我在上海艺大曾学过一些音乐。……”

我们的谈话。大概就此为止。因为自己还有一点小事，便匆匆的离开了摄影场。

十四、《奋斗》导演史东山

雪像柳絮似的飞，压低了不敢呼吸的枯枝，染白了人间的房屋顶。我以瘦弱的身驱抵御着人们不敢冒犯的寒风，可怕的雪，不停的向我身上堆，使我感觉压得十分沉重。但是我仍然挣扎着，挺起胸膛猛力的前进，直到我所必须走到的地方为止。

这一天，我冒着雪到了艺华。

在导演部我静坐在火炉边等着我所要访问的人。大约是上午十时前后，史东山先生果然来了。

为了没有和他见过面的读者诸君，我想在这里以极笨拙的笔调描画一些他的风采。他有着纤长的身材，在清瘦的脸上留有考尔曼式的小胡子。在他的谈话中，你可看出他忠诚的个性，但也不失聪明潇洒的风度。假使说艺术家有一种特殊的外形的话，那末他应当就是这种典型。

我们见面之后，他便问我吃了点心没有？于是他便教当差买了八个热烘烘的芝麻大饼，在此我们可看出他毫不掩饰的纯朴可爱的态度。在火炉边我们啖着大饼，协理卜万苍在吃，导演应云卫也吃，布景师方沛霖也在吃。我便一面吃着一面谈话。

开始我便询问他“东山再起”的经过，他说：

“所谓‘东山再起’，自然是一种宣传方法。不过我确实离开过电影界一个小小

的时期，当我在联华拍了《奋斗》之后。其中的原因，主要的是因为电影界的收入，不够养活我的一家，使我不能不寻求一种副业，这便在跑马厅旁边开了一家商店。此外我也感觉在电影界吃饭，常常受着精神上的压迫。好像拉黄包车的，非于某种程度的代价之下拉到某种程度的路程一样的痛苦。但是不多时，我便觉得自己的这一观念的不对。同时又得着妻的帮助，能够对于副业负起全部的责任，于是我便毅然决然的再回到电影界来了。——这便是我自联华人艺华的经过。”

接上我便问道：

“那末先生现在所导演的是什么片子呢？”

“题目叫做《女人》。这里不妨说一点片子的内容。我觉得女人是天生的弱者。固然，有人说女人在本能上一定与男子相等，然而我总觉得这种说法，到底不能完全存在。最显著的是，女人一定要生孩子，而因为免不了生育，于是便减低了妇女操作的能力。因此，妇女在现社会中成为不幸的人了，和穷苦的人们一样不幸。当然，良好的社会，对于妇女有着健全的保障，譬如对于女工有产前产后的特别优越的待遇，安全的社会保障。同时，老人和小孩也同样是不幸的人，和女人几乎完全一样。对于这不幸的一群，假使没有社会保障，那便是不合理的社会。……这是我个人的见解。

不过在作品中我只能指出社会的病态，因为在这奇怪的恶劣的时代，只能说明病症，至于应吃什么药，那却要让观众们自己斟酌了。

这一影片现已分幕完竣。为黎明晖主演。……”

“在目前的状态之下，或是对于政治方面，你有什么意见没有？”我说。

“我觉得无论在何种政治环境之下，对于政治上的错误，对于社会的不良，我们在国民立场上总应当批判和指斥。固然电影应当和政治发生关系，但是要强制电影成为政治的代言人，到底是极愚笨的方法。因为这始终是不可能的事，除非电影艺人自身，对于某种政治感觉深切满意的时候。”

“那末你以为目前中国需要何种电影？”又是我问。

“当然，现社会不会使我满意，所以我以为极需要暴露社会矛盾的影片。自然这得以事实证明，我个人是反对仅仅是暴露而无指示的影片的。我们应当使观众看了电影之后而成为推动社会的动力。很显然的，社会有毛病，民众自身也有毛病。譬如说我们责备不抵抗，但自身更应当拿出抵抗的力量。有许多人常爱独自坐着说风凉话，这是极不对的态度。……”

在这里还说了许多，不必一一记载。其次我又说：

“现在我所要知道的是先生对于世界电影的意见了。”

“哼，这个题目很大。不过简单的说，我以为最近的俄国电影，的确很有宣传的力量，他们的电影不仅是一种好玩的东西。英国的电影，近年来大有进步。美国电影，有少数作家在意识上极力挣扎着，力求上进。德国的影片，近来很少，没有什么新的意

见。总之，各国的电影，都极力提高它自身之地位，而中国电影却不认清其伟大的力量，真是可惜。

再说一句，电影必须以社会的变迁为转移，电影必须成为观众所需要的东西。”

说到这里，我便询问他今后制片之程序了。他的回答是社会的，民族的相互并重，因为二者都是目前所急迫需要的东西。譬如这一部《女人》是社会问题的，而下一部将为民族问题的。其后我又问：

“你入电影以来，已经拍过几部片子了？”

“这等我想一想。”他说：“……哼，一共是十二部了。”

“其中重要的，自己认为满意的，可不可以列举出来？”

“这个么——”他用着京戏中道白的调子。

“《同性之爱》——民国十四年(二十四岁)

《儿孙福》——十五年

《王氏四侠》——十五年

《奇女子》——十七年

《姮娘》——十九年

《奋斗》——二十一年(三十一岁)”

最后我又问及他入电影界的经过。他的回答是：

“我原是一个学画的人，那时在春光美术会。后来我因为和但杜宇是朋友的缘故，便在上海影片公司当演员了，其实不过是票友的性质。这是二十岁那一年的事。因为能够画画的缘故，间或画了几张字幕的布景，这样，渐渐的涉及布景等等。直到二十三岁时，开始导演一部《杨花恨》，那是当时所谓骚姊姊韩云珍主演的。……以后可以从略了。”

话说到这里为止，其他闲话，大可不必详细记载。这一天，我们谈到了社会新闻以至于国家大事，直至下午一时许，方又冒着大雪回家。

十五、《怒吼罢，中国！》导演应云卫

假使我们认为一九三三年还值得记忆的话，那末黄金大戏院公演的《怒吼罢，中国！》，决不会在我们的记忆中消失的了。现在，这一位导演已从舞台移至银幕了。为了他是值得我们注意的人物，所以特访问他于艺华公司。

坐在火炉旁边，我请求他给我们谈话了。

“你教我说什么好呢？”他说：“我不是还没有电影作品问世吗？这可使我太为难了。”

“我想这是没有关系的，反正你的作品在不久的将来便得和我们相见。现在就请

你告诉我们由舞台走上银幕的经过罢。”

“由舞台到银幕自然是很平凡的现象。这对于我并没有什么特别值得谈及的地方。其实，我对于舞台剧的兴趣，完全是由于电影而来的。因为我以航业为职务的关系，十年来，没有机会走进电影界，只好在业余的时间中，从事于舞台剧的尝试。这从《威尼斯商人》直到去年公演的《怒吼罢，中国！》为止，使我在戏剧方面获得了不少的经验。但是业余的戏剧，终于因着种种的关系，不能使我们得较好的成绩，这因为从导演到舞台的小工，都是业余的尝试。同时，公演一次，不能维持一星期以上，而且舞台的租金又贵，亦不是减低座价延长日期的条件，因此，外埠的人，不能赶来看戏，大多数观众又因拿不出太高的票价，不能普遍。所以公演一次，费力不少，而所得的效果，却不及电影那般宏大。加之，近来我深觉得航业不能使自己发展。与其偷空的干戏剧，到不如直接了当从事电影。不消说，在电影上，只要努力一次，便可以在各地公映，永远存在。这便是我加入艺华的动机了。”

“关于舞台剧和电影的关系，先生可不可以简单的说到一点。”我问。

“这个问题，很难于轻便解答了。”他说：“也许你所以要问这句的意思，担心我将舞台技巧运用到电影上来。其实我想这是不会的。舞台剧是肉眼观察的，而电影却要通过凯麦拉。舞台剧是曲限于一定的地位中的，而电影却有极大的伸缩性，可以利用一切凯麦拉的特长。无论是色调、灯光、化装等，都有极大的不同。……假使将电影变为舞台剧的移植，那就太没有意思了。”

自然，这是专门学问的问题，我也不想在这里来一篇专论。所以有许多话只好从略，其后我又问道：“那末先生现在导演什么片子呢？”

“因为我过去是舞台人，所以公司方面要我导演有声片。现有两个剧本，尚在选择中。大概要袁牧之君做一个角色。说到有声片，我还有一点儿意见。中国电影，始终将被观众要求废弃默片，而等着声片的满足他们的欲望。这是必然的现象，在不久的将来，中国的默片一定和欧美一样受淘汰。我们看罢，在小影戏院中，一班观众每见有字幕，便高声朗诵的念着，有声影片到台下去了。这不是一种可笑的怪现象吗？那末假使银幕上所映的是中国有声片的时候，却是另外一种现象了。此外，外国的声片，已经不为一般观众所欢迎，因为听不懂对白的缘故。但是，现在的中国影片，还在试验时期，我希望大家都注意这个问题，使中国声片可以夺回外国声片的市场。”

这中间还有些谈话，但不必一一记录。其后我问道：“先生对于中国电影的路线，有什么意见？”

“这很难说，因为不便轻口道出。而且关于这种大问题，我并没有具体的研究。……不过，我总以为反帝反封建，到底是目前中国所迫切需要的吧。假使将电影变为完全没有意义的消遣品，或是重新回到‘打武’‘神怪’的范围中去，那不是教一个新生的孩子走向坟墓中去么？我想这是应当大家注意的。”

在回家的路上。我对他怀着重大的希望。不，且将这希望变为中国电影观众大家的希望罢！

十六、《香草美人》导演陈铿然

自《香草美人》开映之后，陈铿然导演博得了不少的好评，这是事实的明证。以后，《展览会》在比较上是不及前者，这说明了电影创作确是不易。假使对于每一作品都有坚强的把握，那是何等困难而需要充分的修养啊！

《香草美人》是反映了帝国主义之经济侵略的，在导演手法上也有相当的成功，因此观众们对于他仍是十分重视，更因此，对于他的访问也就很有意义了。

这是一个晴天的下午，由于一个友人的介绍，我在他家里与他相见了。当我们进去的时候，他穿着灰布的短棉袄裤，在一叠连声的寒暄之下，他非常客气的到里面房子里穿起长袍来和我们谈话。就此一端，你可看出他是十分有礼貌的了。

一会儿，陈夫人徐琴芳女士拿了一粒黑色的食物给友人某君吃，在友人非常惊讶的情形之下，我也接着一粒，原来是黑色的硬壳虫啊。我想这怎么可以吃呢？可是徐琴芳却极口赞美，说是鲜美异常，再看见小孩儿们也在吃，又经过陈先生的解释，说是广东人常吃的。于是我也准备吃了。

“你把那外面的硬壳剥掉，你那未吃，鲜极了。”

果然，依照着她的指教，我细细的咀嚼了。其实，养蚕人既可吃蚕蛹，而硬壳虫又何常不可以吃呢？原来人就是这般聪明的动物。猴脑猫肉固为美味，而且现在已进化到人吃人的时代，何况虫乎？

我在一旁静静的坐下，我凝望着那火炉中熊熊的火光。只听得他和友人在谈着关于制片的技术问题，我一面望着他们的嘴唇动颤，一面吸着“有美皆备，无丽不臻”的香烟。就在这时候，我忽联想到他在《香草美人》反对外国纸烟的热忱了。吃国货香烟，便是思想和行动的一致了。

直到友人走后，我们才开始谈话。不过我却没有预料到，他是如此不爱说话，几乎是我问一句，他便答一句，简直是简单得很。开始，我先行请教他的年龄籍贯，他是广东朝阳人，今年二十八岁。关于他人电影界的经过，他说了以下的几句话：

“当我在某教会学校读书的时候，他便非常爱好戏剧，曾经组织过一个戏剧团体，经常从事舞台剧的演习。到后来，大家朋友对于这玩意儿，爱好更深，于是由于五个朋友的合资，创办友联电影公司（这是民国十五年的事，是为他加入电影界的开始）。及至‘一二八’战事发生，友联适在战事区域（施高塔路），被日军焚毁。事后将仅余的生财出顶，友联倒闭，自己便加入明星公司。”

“那末请关于你的作品，略为说一些。”这是我的请求。

“我在民十五年导演的第一部影片，题为《秋扇怨》，为胡蝶和徐琴芳主演。直到现在为止，已导演者共三十七部。其中武侠片约占二十余部，因为小公司限于经济，不能不求捷径赚钱。至于就我本身来说，那我是十分反对拍武侠片的。”

“在这些影片中，你以为那一部最满意？”

“这很难说，因为小资本的缘故，必须加速度的生产，所以制片时间，十分匆促，当然谈不上成绩。比较的说，我想《隐痛》在手法上到还不错，这因为有长时间考虑，所以比较的满意一点。”

“入明星以后之你作了几部什么片子？”

“已经作了三部。第一部是《健美之路》，次为《香草美人》，再次为《展览会》。”

“据一般的批评，都认为《香草美人》是胜过《展览会》的。关于这二部作品，请你发表‘点意见’。”

“这很难说。不过我以为《香草美人》的剧本，的确编得很好。至于《展览会》呢，剧作者除了后面的展览会等等以外，原来都是依照矛盾的《林家铺子》改编的。中间有许多不大方便的地方，公司当局，为了检查通过，首先自动的剪掉一千尺以上。后来在南京又剪了好些，一共被剪掉的有一千六百尺左右。这样一来，一部片子便几乎拼不起来了。现在当然总算是勉强接起来了，然而片子本身变成支离破碎，乃是必然的了。至于有人批评说是对面的两家店，使人辨不清楚谁甲谁乙，事实上也有许多困难。譬如说，我本来是决定两家店的布景同时面对面搭起来，那末可以以 Long Shot 从这家店打到那家店，然而这一点却并不如愿。此外还有许多困难，都是《展览会》失败的原因，现在可以不必再说了。”

“在《展览会》之后，现在所导演的是什么片子？”

“现在已经开拍的是《女性的仇敌》（题目暂定），为徐琴芳、高倩苹、孙敏三人主演。这中间是写女人的痛苦，同时也写到做官人的罪恶。大概三四月间，可以完结。”

“现在我所要问的，”我说：“便是先生对于外国电影有什么意见？”

“这个，……”他想了很久，沉默着，其后他说：

“我想，关于这一点，还是让我有一个机会书面的写出来罢。现在一时觉得无从说起。”

“也好。”我再说：“那末请你发表一些对于中国电影的意见罢。”

他又想了一会儿，然后很慎重说：

“中国影片，能使人很满足的，的确太少，可是目前所走的路线却很正确。很明显的，一般的观众，不需要神怪片或古装戏，假使我们逼于不得已而走向那条路上去，那末便是中国电影的没落。自然，我并非说古装绝对不可拍，只要演出的技巧好，仍然有一种历史的意味。但是我个人，从来不拍古装戏的，今后也决不拍那一类的影片。和我从前拍武侠片一样，前面说过纯粹是因着资本，由于营业立场出发的；现在观众已

经在要求着切合着他们生活感情的影片，我们为什么还要往回跑呢？

至于我们导演者，受着双重的压迫，租界更不必说。不准说话，不准自由表现，这是大家知道的。所以在作品上所表现的一些，我们总觉得十分可怜。不过，虽然如此，我还希望影评人给我严格的指正。”

“此外，你个人以为目前所需要的是一些什么影片？”

“我以为儿童教育，最为重要。中国国民的教育程度太低，所以应当注重于农村教育。”

“.....”

“那末你除电影之外还有副业吗？日常生活怎样？”

“无副业，经常看书看电影。”

“你自己不写剧本吗？”

“以前写过，现在不写了。”

此后再随便谈谈，我便兴辞而出。

（原载《申报》“本埠增刊” 1933年9月22日至1934年2月18日）

世界名导演评传(中国之部)

凌 鹤

程步高论

一个三十八岁的修长的瘦男子,一个原籍安徽歙县的震旦大学的学生;这些对于程步高在电影艺术上的估价,似乎都没有多大的关系,不过他从震旦大学读文科和法科,以后走入电影的园地中来,这未尝不可以引起你的兴趣吧。

在欧美电影导演之中,有许多是从舞台转到银幕,也有许多是从少年时代便在摄影场工作而顺序的发展到导演地位的。先有过丰富的舞台经验然后运用到银幕上来,这也是很顺利的,但总不如摄影场上生长起来的那般便宜。程步高没有经过舞台,但在震旦大学读书时便导演了《水火鸳鸯》和《沙场泪》,那时他不过是二十六岁的青年。那末到现在为止,这十几年的水银灯下的生活,对于他的创作经验是很不薄弱的了。

中国有许多文学家的出身颇为奇特,如鲁迅、郭沫若所学的是医科,沈端先学的工科,这和从法科到电影的程步高颇为相似。不过他除了法科之外他也学过文科,这又和电影不是没有关联的。

自然,一个有充分文学修养的知识分子,反映在电影上的才能一定很大,但是在他前期的作品上看来,似乎并未因着他的文学修养而获得较大的成功。在一般都是设备简陋,技术幼稚的情形之下,程步高并没有显出他特有的才能。

从民国十四年大陆公司的《水火鸳鸯》和《沙场泪》之后,十六年为新人公司制作了《空门贤媳》。这是一部略有反封建意味的影片,和《沙场泪》的人道主义的厌恶战争,虽然也并不怎样深刻,然而他的正义感的显露,未尝不值得我们注意。

加入明星公司之后,从十七年有以自由恋爱为主题的《奋斗的婚姻》,有描写各种不同之离婚的《离婚》,有暴露富人生活之丑态的《富人的生活》,有人道主义的《爱人的血》,有与恋爱与义务同一意味的《爸爸爱妈妈》,有描写投机家失败的《黄金之路》,有描写浪漫女子之没落的《浪漫女子》,有暴露富家小姐生活之丑态的《一个上海小

姐》，有农村背景的反封建意味的《不幸生为女儿身》等等，这一连的作品，都表示他若干限度的正义感支配着他艺术的良心，或多或少的表示他进步的意念，虽则因着没有武装起新的头脑，不够严正的把握，甚而至于下意识的得着和主题相反的结论。但是程步高却不能坚定自己的作风，也许说他要多方面尝试一下罢。除了上述的较有内容的诸作品之外，同时他也导演了武侠片的《小英雄刘进》，旧观念之伦理片的《倡门贤母》，趣时为中心的《银幕艳史》，以及侦探片的《窗上人影》等等。这除了说明他没有严整的作风之外，便是正义感的程步高，在制片以卖钱为中心的环境之下，也不能洁身自好的不免同流合污了。

我们不能忽视电影在大半个世界中是工业品的存在，尤其是在中国一个影片不能卖钱便给公司致命的打击，因为资本是那样微薄的缘故，所以导演如将自己的作品和公司利益站在对立的地位上，显然是没有可能的。但是这种说法也没有充分的理由，为什么呢？一部好的影片不能得着广大的观众和一本好的小说不能得着广大之读者一样，显然并不能作为它伟大性的证明。反之，最为观众所热烈的支持的而又获得极高之艺术价值的，才是不朽之作。曲高和寡，似乎是艺术家极大的悲哀，不过这悲哀却不一定博得我们的同情，因为他自视过高，自己的创作原不过是打算给自己鉴赏的罢了。但是有许多作家，并不曾真的感觉着曲高和寡的悲哀，相反的是自己正极力迎合低级趣味，可怜连怎样去迎合都没有懂得法门。这样说来艺术价值之提高和卖座记录之提高，并不是相互矛盾的。可惜的是降低艺术价值而完全为公司利益打算，这未免太短视了一点。

程步高为了卖座而破坏固有的作风，我认为是并不合算的。难道他从来就怀疑是否有建立统一作风之必要么？

如严格一点的说来，程步高的作品之开始给人注意，该是张恨水小说改编的《落霞孤鹜》罢。的确，假使说在技术上有着可惊的成长，便在这《落霞孤鹜》中表现出来。然而除了导演技术的成就之外，并不表示他思想的进步，这“才子佳人”的原著，虽则是较新的鸳鸯蝴蝶派，但是陈腐的才子佳人的恋爱纠纷，他取材而改编，对于他并不是何等荣誉。至于因为本片很卖座而使公司对他更器重起来，那又是另外一回事了。

值得注意的，“九一八”的事变，并没有使他立刻警惕过来，他不仅是沉醉于《落霞孤鹜》粉红色的罗曼斯中，以后接着摄制的《爱与死》和《可爱的仇敌》，都没有看出他思想和技术的进步。前者是没有明确系统的恋爱纠纷，后者是陈旧的封建思想的所谓正人君子的说教。这并不因为是程小青编剧而不算在他的账上，我以为开明的导演是应当拒绝接收一切不适合于自己个性之剧本的。就技巧而言，在这些影片中，很可看出他想多使用一些新的手法，可是不能融和，不能调合，并不能说明他技术的长进。

“一二八”上海战争之后，这血的教训使程步高到底转变了思想行为，同时一个新的编剧家在旁边热心的帮助他，于是有了划时代的作品《狂流》，留在中国电影史上光

荣的记载。

我以为他在电影创作生活中最重要的关键，所以且暂缓接触《狂流》的本质，且先节录一段他答复访问者的谈话罢。

“本来我是一个小布尔乔亚，是消费者，更是享乐者，当然总觉得自己生活的无聊。因为无聊，也想找一点‘有聊’的事情做做，这是我过去的心情。其实在无聊的生活中就不会有有聊的事情可干。越是无聊越不能发现有聊的生活资料。始终是生活厌倦，不事生产。……

几年来，我大半的人生都是糊糊涂涂的过去。假使要来一个解释，那便是疲倦的人生，颓废的人生，也便是睡觉的人生。所以有朋友说：‘步高，你坐在导演室里，好像是死了的一样，然而幸亏还没有完全死去。……’果然，一二八的大炮轰醒了我。那几天我为了拍新闻片，在江湾，在闸北跑。耳朵所听见的是帝国主义的炮声，眼睛所看到的是残暴的屠杀。血！死尸！可怜一班贫苦的同胞，没有钱逃到英法帝国主义保护之下的租界，没有做半亡国奴的资格。也就是说穷人到底不做亡国奴。……他们得老守着中国土地，虽然他们身受着×帝国主义的蹂躏，流散，死亡，以至于全家毁灭。他们并不是死无葬身之地，事实上是他们的血肉全部化为灰烬，已经用不着埋葬了。……因此我那疲倦而颓废的人生受着了大的刺激。我有了新的感觉，我有了坚定的自信。我痛恨帝国主义的残暴，我对贫苦阶级抱着绝大的同情。我开始知道了现在是怎样的世界，也开始懂得中国现在所处境是怎样的地位。原来我们是半殖民地的奴隶，在受着帝国主义的宰割。于是我鼓起我的热情，冷静着自己的理智。我大声说‘我还年轻，我不能这样苦痛的，无目的的生活下去，我得做一点事来对付这恶劣的环境。’但是我又想，我将做什么好呢？自然我不是有枪阶级，谈不上‘长期抵抗’，不过我不再颓废，我兴奋，无论如何我得奋斗。最可能的还是在自己的职业中拚命的干。虽然电影这东西是艺术也是商品，但在可能范围中仍得切实努力。……”（二十三年十月《申报》电影专刊）

不必抄得更多，这已够说明他转变作风的自白。假使说以前不严密的注意作品的内容若干带一点自暴自弃便是他的作风的话，那末自《狂流》之后，他确实有一个时期把握着自己的方针；采用新的内容和形式，使电影为广大观众的福利而服务，这一直继续到《到西北去》为止。

《狂流》的开映，使老旧的明星公司散发着新的光芒，的确，这是紧接着作为中国电影划时代的《三个摩登女性》而来的有着崭新之内容的作品。大家还记得，《狂流》是以水灾为题材的。它的主题是说明土豪劣绅勾结贪官污吏，将团防捐和筑堤公款中饱私囊，而在堤下的农民们，虽则群策群力的筑堤，却无工料应用，结果堤崩水涌，多少人们毁家荡产，大批的葬身鱼腹。

自然这一影片是新时代动向的写照，是站在勤劳大众的立场上，指明这洪流泛滥

是人造的天灾，暴露封建余孽的罪恶，描写农民斗争的苦况，暗示着大众应该争取的出路。这些似乎不能让剧作者独自居功，程步高意识的接受了这新型的剧本而努力的表现出来，这无论如何是值得我们热烈注意的了。

但是和编作者在现实主义的暴露和指示之外却下意识的布置着因果报应的ending一样，开始了新的转变的程步高，在这里虽则极用功的发挥着新技巧的才能，可是在他新的尝试的第一回，总还有意识上和情调上的不一致。尤其是在力的表现上，因着演员摄影各方面的关系，并没有像我们所希望的那般美好。

不管这一影片还太着重了男女主角的罗曼斯，不管这一影片还不能成为圆熟的作品，然而在一新的倾向上，人们却对他怀着极大的希望。于是在观众热烈的支持之下，不久他又接受了同一编剧者的剧本，那便是将矛盾的小说改编的《春蚕》。

这是一部比较是中国电影中的完整的作品了。除了剧作者过于忠实于小说的缘故，以致剧的成份收获较少之外，无论是剧的结构上，导演的手法上，演员的表演上，都表现了每一部分的工作人员——尤其是导演的努力。

当《春蚕》开映的当时，程步高被邀请在《春蚕》座谈会上说了如次的话：

“这是文艺作品搬上银幕的第一声，也可以说是新的电影文化运动的一个发轫。所以《春蚕》的成功与否，对于我个人的关系是很渺小的，而对于整个的电影文化事业却很大。”

的确，这不是夸张的表功，新文学和电影的交流，正是中国电影所迫切需要的。而就在这一原因之下，获得进步的知识分子之观众们热烈的支持。虽则因为剧的成份较少并不曾深入更广大的观众中间去，但在电影艺术的评价上，还有极高的成绩。

从整个的电影事业的发展到一九三三年的转变过程，从它的内容到形式到题材的选择，除了一部分旧的影片依然存在而外，《春蚕》无疑的是宝贵的收获。从故事上说，显然的是真实的暴露了帝国主义经济侵略下是怎样造成了农村经济之破产。仅就这一点来说，就有着很积极的意义。它又写出在商业以至高利贷的剥削之下的农民的生活的挣扎，而这些真实的姿态也的确有着很大的感人的力量。

在《春蚕》里，旧的残余是清除了的，这是因为它题材的现实与演出的真挚（尤其是农村的真实感是超越了一切描写农村的国片）。不过我也得说明《春蚕》虽有现实性，而现实并不停留在如它所写的那个阶段上，并不止于以多多头掷去蒜头来象征为止，而应当更进一步的摄取现实更积极的一面。

然而事实上不能完全如我们所要求的一样。程步高一方面用空前未有的技术导演了中国电影之奇迹的《春蚕》，同时也导演了继《落霞孤鹜》之后的张恨水原著的《满江红》。这在《狂流》和《春蚕》之后未免是程步高的“奇迹”。

大家都知道，《满江红》的小说，除了新派才子佳人的无谓的恋爱纠纷毫无意义之外，即就小说本身的结构来说，也是很不通的。但是程步高一方面在转向的努力，同时

对于这半封建的说部也还有很大的兴趣。他很认真的将这说部改编为总算是通顺的电影故事，而且更技巧的表现着，使落后的观众们大为满意，而对于进步的观众又不免怀疑起来了。

对于这一影片，我没有多大的兴趣，我不想再说什么。不过到底他还摄制了以反帝抗敌为主题的《同仇》和《华山艳史》。后者就整个的说来是不成功的影片，简直可以说没有成就，而前者除了后来没有激发出抗争的悲壮气氛与情感的不够而外，个别的还可看出他的成功。

这两部影片都是《狂流》、《春蚕》同一个作者编剧，接着导演的是另一作者的《到西北去》了。《到西北去》是失败之作，乃是无可讳言的。《春蚕》因着太忠实于小说原著以致失去了剧的激发性，在营业上大大的失败，这是我们应该同情着而对中国电影表示忧悒的。但是《到西北去》的不卖钱，一方面固然是剧本太不优秀，而程步高的不努力也确是很明显的事实。

大概就因为这个缘故使他自己怀疑起来，对新的转向怀疑起来。为了他的影片要能够卖钱，为了顾全公司的营业，于是走上回头路，制作纯粹 Melodrama 的《夜来香》和炫耀着剧情的曲折离奇而实际上是不通的《兄弟行》了。这两部影片的公映，除了生意眼之外（那也只是因为胡蝶的名字能够相当号召），简直可以说毫无成绩。从此曾经创造过中国电影之奇迹的程步高，也就给进步的观众们大大的失望了。

在此我们不能不附加说明，中国电影走进了一九三五年，在重重的压迫之下，在乌烟瘴气的环境中，也确实是一个极黑暗的时期。市面的不景气，电影公司的经济破产，大家都不约而同的放弃一切的只顾生意经，明星公司也依然向着古旧的坟墓中走去。就程步高个人来说，自然不能独挽狂澜，何况他从来并没有坚定的主见，同时对中国电影的新方向，也不曾真切认清解放的伟大前途。加之因着种种关系，曾经全力协助过他的某剧作家，也不能继续通力合作，使他成为孤掌难鸣，于是精于处世艺术而又没有意志武装的程步高，黑夜中独上危崖，看不见天也看不见地，四顾茫然，不免是无所适从了。

如上述，对于程步高的观察，我们可得着如下的结论：他没有一贯的作风，各方面都要尝试一下。美国的马文莱洛依，制作现实主义的《亡命者》，制作歌舞片的《四十二号街》，也制作庸俗的侦探片《神探尼莱》，这和程步高到很相似。同时他没有坚定而科学的世界观，他一时认为应当前进，但不久也未尝不可以走回原路。以公司的立场为立场，以生意眼来代替艺术眼，这无论如何是他失败的主因了。

就导演技术的见地看来，他“是一部搬场汽车”，正如他自己说的一样。有了好剧本，有了好的技术者的协助，他可以创作好的作品，反之就难免表示他技术进步的停止。他是一个完全以剧本为转移的电影技术者，他是忠于剧本的诚实的匠人，这是大家都会承认的吧。

但是,到现在为止,我们是否就对他完全绝望了呢?不,虽则《兄弟行》表示了他的没落,然而新作《新旧上海》,我们还对他热情的希望。据我所知道的这是一部以失业问题为中心的喜剧,笑中含着泪的讽刺剧,自然是现实主义的作品。假使这一影片在名和利都能胜利,我们眼看着他会走回光荣的旧路。成绩如何,且等待银幕上相见罢。

史东山论

假如不否认生活与环境可能决定人们的思想和行为就连艺术家也不会例外,那末为了要认识史东山氏通过电影艺术所表现出来的观念形态,以及其创作方法,不妨先从他半生的经过中观察一下。

史东山于阴历十一月三十日生于浙江硖石,今年是三十四岁。八岁时从硖石到上海,入上海公学,可是没有多久,因家境贫寒的关系,中途休学。

他的父亲是中学的算术教师,研究天文,也研究人造丝,还著有一种注音字母的书籍。这博学多劳的父亲,给与儿子质朴勤恳的家庭教育,勤勤恳恳的生活,努力向上的求知,虽则是贫穷也罢,自能得着人生的乐趣。就在这家庭中生长起来,可是父亲的死到底使他失学了。

许多年以后,他在电报局里找着职位了。虽然月薪只有四十元,到可以养活母亲和弟弟。这枯燥的小职员生活,继续了好些时候。不过空下来的时间到很多,于是在办公的时间之外,加入了晨光美术会,学习自己喜爱的音乐和图画了。

用电报局的纸张练习素描,努力着,不耗费一分钟的时间,同样,不间断的拉梵娥玲,到如今左侧的下巴还留有一块特别发达的肌肉,便是长时间用下巴夹着提琴演奏的结果。

能画能琴,在人们眼中是风流韵事,加之他的春青年少,在他姊姊的女友群中,他简直成为宋玉潘安了。于是从十八岁到二十岁,他多少次沉醉于恋爱之中,也多少次饱尝了失恋的滋味。

就在二十岁的这一年,他被人介绍着在但杜宇导演的《古井重波记》中担任一个角色了,这是他走入电影界的开始。以后他就离开了电报局,索性就在上海电影公司办事。到民国十三年二十二岁他便导演了《杨花恨》了。

《杨花恨》是他编剧导演的处女作,由韩云珍、王乃东、谢云卿诸人出演。这一部影片使人们对于这青年导演大为惊奇:韩云珍所扮装的角色是骚在骨子里的荡妇,王乃东是亚道夫孟郁似的放荡风流,大家都认为史东山的电影艺术的天才,就在这一部处女作中表现出来了。

民国十四年(即制作《杨花恨》的第二年),他从但杜宇的上海公司转入联华前身的大中华百合公司,导演了《同居之爱》和《儿孙福》。十五年又导演了《王氏四侠》。同

年离开了大中华百合，十六年导演了杨耐梅主演的《奇女子》。以后他便和现在夫人华姐妮结婚了。

我不大清楚他们从恋爱到结婚的经过，不过据他自己告诉别人说，他没有过对他的未婚妻隐瞒他的贫穷。这贫穷的程度自然是指家无恒产而言。假使没有机会出卖他的智慧，便不能维持一家人的生活。不过他很自信：只要他和她同心合力的工作着，不断的工作着，不懒怠，不奢华，决不会陷于穷苦的困境中的。这种鼓励，博得他夫人的信心，就在这生活的热忱中他们结婚了。

新婚的生活，使他有一年的光阴没有新片问世，直到十八年他入天一公司导演了《荒唐将军》和《双雄斗剑》。接着电影事业的不景气普遍了每一个电影公司，因而他退出了天一，和他的夫人在静安寺路开张妇女衣饰店美美公司了。

一个电影艺术家离开着摄影场一变而为小本经营的商人，也许你会觉得奇怪罢，但是这对于史东山决不是离奇的事。努力工作着，不耗费一分种的时间。从一个人的力量变为两个人的力量。用一切的机会，取得日常生活的平安。虽则，就连他自己也承认：他能有今日的地位，也不过是幸运而已。可是克勤克俭的人生哲学，不能否认的给与了他极大的助力。记得应云卫在艺华公司的办公室，曾经当面开玩笑的说他是犹太富翁，意思是嘲笑他多金而又吝啬。这当然是夸大的戏语，但也未尝不能看出他和一般小市民相同的勤朴节俭在日常生活中表现出来。

民国十九年因技痒重入电影界来，在联华公司导演了自己改编《聊斋》之一故事的《恒娘》。这一影片大家都还记得，汤天绣饰一富家的主妇，朱飞饰她的丈夫。丈夫娶了侧室，使妻妾之间争风吃醋的大为不安。其后作为正室的汤天绣受了他人的指示而大彻大悟起来，不再和丈夫争吵，躬身操作，执箕帚而毫无愠色，侍奉丈夫唯慎唯谨，完全放任夫与妾日夕冶游为所欲为。直至丈夫觉悟到贤妻的可爱，驱妾下堂，于是夫妇和好如初。

从这《恒娘》来说明作者的人生观，乃是很有趣味的。真诚相爱的夫妇，必定是双方都有维持情爱的责任。《恒娘》的行为之作为标准的贤妻，在进步的观众看来，自然是幼稚可笑的举动，可是作者是从女主人公身上来感动千万少爷公子式的丈夫，使他们觉悟到对于夫妻情爱的责任，在此可看出他对于家庭夫妇间的纠纷和秘密观察的深刻，同时以轻佻讽刺的态度来衬托严正说教的热忱。

为了行文的方便，我还是顺着次序的来叙述。他在二十年导演了《银汉双星》。以后又有《奋斗》和《共赴国难》，这是二十一到二十二年间的事。二十二年艺华公司的兴起，他转入艺华导演了《女人》。接着是二十三年的声片《人之初》。又转入新华公司制作了二十四年度的《长恨歌》，以及今年尚未摄竣的《狂欢之夜》。

写到这里为止，我不免惶恐起来，原因是这十余部影片中，我有半数以上没有看过，使我对他的作风不能有详尽的观察。不过这确是很困难的事，假使要将某一电影

作家全部作品都鉴赏几遍的话；因为这不像文学作品可以随时的买来翻阅，而必须等着电影院的开映。

就我所看过的几部作品来说。《恒娘》已略如前述。他以嘻笑的态度揭发少奶奶们对于情爱的稳秘，同时也对她们加以善意的劝诱。这劝诱未尝不是贤妻良母的说教。一方算帮忙她们解决家庭中堕落生活的纠纷，另一面却是说妇人们只有温柔承顺才能取得情爱之独占的胜利。这样的含义在新的评价上毫无意义，乃是很明显的了。

假如我的记忆不错的话，中苏复交之后，苏联的《生路》、《金山》之类的影片，曾经使史东山大大的感动，甚至于得着了新的启示。那时候正是“一二八”的血洗上海之后，每一个不愿意做亡国奴的人，都深感到国难的严重和民族危亡的可怕。于是现实主义成为一般电影观众之普遍的要求，而三反主义也在电影作家中热烈的讨论着了。

在《三个摩登女性》、《狂流》等新型的作品哄动了广大的观众之后，史东山的《奋斗》无论如何是从闲情逸致的粉红色的罗曼斯中接触了现实的社会问题了。然而这并不是成熟的作品，只是作为他个人转向的起点。

没有疑问的，这转向值得人们十分珍视。《杨花恨》、《同居之爱》、《儿孙福》、《奇女子》、《银汉双星》，这一连的作品从题名上已经说明了它的内容。粉红色的男女间的私情，糜烂的，淫欲的也带一点正人君子的警世的意味，而是以俏皮的手法表现出来的。此外《王氏四侠》、《荒唐将军》以及《双雄斗剑》之类，也无非是说明他也曾在武侠影片的风靡时代点缀一番。

以《恒娘》为终点，可以作为他前期作品的殿军，而《奋斗》便是他接受新的洗礼的开始。可是他以蒋介石的布景作为场面的炫耀，精致细腻的描写人物的姿态，俏皮而略带刺薄的漫画男女间的私情，这个性和风格，仍然继续保存着而且是发扬光大。这些，在入艺华后的第一部作品的《女人》中可以充分的看得出来。

《女人》，正如题名所示的从几个角度上观察各式各样的女人。女人是天生的弱者，从生理上便有着性弱的缺憾，这是他所肯定的。不过他也认清了现时代由于私有经济，所决定的不合理的社会制度，也使女人更加性弱，于是在银幕上他表现着从同一学校出来的少女们，几年之后有的是因循苟且企求生活摩登的少奶奶，有的是妓女出身而出卖灵魂的军阀的姨太太，可是同时也有参加社会改革运动的革命者。在这里他将少奶奶作为全剧的主人公。在主人公身上，虽然表现着对于弱者的同情，然而一方面是以轻松的嘲笑衬托出来，揭发她生活上可笑的隐私，同时也是对于资产阶级妇人的全体，从她们生活上所反应出来的意志行为加以善意的嘲笑。另一方面从革命者的嘴里说出许多“大道理”来，对少奶奶们予以严正的批判。但是因为作者对于新的女性不够真切的认识之故，即是说他在新的方面之理解和经验不像在旧的方面那般丰富，以致在革命者身上能够表现着的只是概念的理论，不是形象化的真实的描画。换句话说，胡萍所饰的剧中人除了代表着作者在剧中热情而严肃的说教之外，差不多不

是艺术作品中活生生的人物，只是抽象、类型、生硬而已。

和《女人》一样，他认为老人也是可怜的弱者，这主旨在《人之初》中表现出来。这剧的男女主人公，在年轻力壮的时候，由手到口，还可以维持生活下去。可是等到人老珠黄不值钱的时候，他给厂长开除了，而这厂长便是他早年送给有钱人家抚养的儿子。为了窃取这富贵的儿子的照片以安慰老病的妻，不幸的被捉进了牢狱。直到“一二八”战争，这老头儿在牢狱里受了政治犯的宣传煽动而觉悟的勇敢起来，冲出了狱门，为民族求生存参加了光荣的抗战了。

这是一部相当光彩的影片。和《女人》一样，曾经博得观众们热情的喝采。更值得注意的，这是他第一次创作的有声影片。有许多地方，他从音响上增加了画面的美丽。如男女主人公的大儿子在夜的城河边和情人调笑，配合着街头卖唱女唱小调的声音。月下溪边，如诗如画，使人们赞叹不已。这种地方和《女人》中的摩登小姐，走进古旧的乡村，农家妇的围观和土财主的封建老头，看不惯摩登模样等等，都是作者天才的表现。但是这天才只能表现他自己所十分熟识的生活，才能给人们亲切真实之感。可是到后来监狱中悲壮的种种，和反帝战争如火如荼的行动，他就没有那末大的魄力去把握，显得很生硬造作。同时在故事的发展上，因为没有自首至尾紧抓住反帝的中心，于是后面的英勇行为，使人们觉得奇突不能连接，成为硬加上去的光明的尾巴，这和《女人》中生硬而正面的说教，是很相像的。

请注意，这决不是说史东山不必积极的接触革命，相反的这正是他成功的基础。但是这基础并没有建立在丰富的多样的生活经验上而稳固起来。所能运用的还只是较落后的小市民生活的体验，和小市民们所能接触和理解的各样的身边小事而已。

表现小市民们的身边小事是史东山独特的才能，假使这句话不十分错的话，那末在《长恨歌》中又可得着证明了。

我一点也没有忘记，作者开头便以雁群羊群来宣示他的哲学：人应当爱其同伴，有如爱他们自己一样。只有狗却各为着主人而摇尾乞怜，甚至至于自相残杀。男主人公在少年时代，他很有刚直之气，极不愿对强有力者低首，可是给社会多次磨练之后，他也学会了狗的行为了。同时为了事业他也得不道德的冶游，以致和妻子大闹别扭。到底社会陷害了他还陷害了她，爱情和嫉恨，事业与良心，构成一个人生惨剧了。

这是很明显的。作者使观众同情这奋发有为的青年，可是这社会对于这种青年过于不能容纳，而是一步逼紧一步的直逼上没落的死路。许多正义感的小市民都想做堂堂正正而有骨气的人，可是到头来还是自甘庸俗。

关于这一影片，在王乃东走进妓院撩开晒在头上的女人的裤子的时候，使人们觉得非常熟识的大声哗笑，它不同于《女人》或《人之初》，舍弃了正面说教的地方，但是也没有暗示被陷害于可怕的现实中的小市民们必然胜利的前途，当他们有了自觉的时候；而是一个失败主义的结尾。

此外,还值得提出的是他不直接攻击某种个人的道德行为,和以前的几部作品一样,只是批判现实社会的不合理。记得他和我说过这样意思的话:工厂主剥削工人,好像他自己有时也使他的娘姨不满一样,其实这不是个人的罪恶,都是社会制度的决定。我不否认如此观察的正确性,不过我们必然要从剥削与抗争的因果关系上,展开人群与人群之间的斗争,而显示出从旧蜕新的社会变革来。这是决定意义的法则,也是每一个新世界观的艺术家所必须做到的程度。如《人之初》和《长恨歌》就是极力避免正面的冲突,而是节外生枝的将故事拖长到不可终止的境地,因而他所要表现的主题,也形成不明快的毛病。

《狂欢之夜》是以果戈理的《巡按》改编的,以原著讽刺旧俄官僚的贪污来讽刺中国的政治黑暗。所不同的是结尾处不是真的巡按到来而是革命的爆发使官僚们每一个都吓得目定口呆了。这自然比原著更加积极,因为真巡按的到来无非是暗示高级政府的清明而已。至于全部是讽刺喜剧,这在他是一种新的尝试。成绩如何,且待不久的将来的开映。

话说到这里为止已经很多了。再从他一贯的作风上来明确的概括几句,那末我以为他和刘别谦颇有相似之处。这很奇怪,他的个性、作风、样式,都很相像。刘别谦是超脱的哄笑,而他是小处卖弄的俏皮。刘别谦是不怀好意的作弄,而他是亲切也略带挖苦的嘻笑。刘别谦是旁若无人的诡辩和夸张,而他是比较处情度理略为大胆一些的强调。刘别谦的猥亵趣味他也很相像,只是他不及那末圆巧和熟练。但是生长于半殖民地的史东山,所见所闻,都不能像刘别谦那样闲情逸致的放肆。作为小市民的代表史东山,有许多可怕的现象简直能使他落下眼泪来。因此他的态度一步一步的严肃起来,他的责任重大起来。除了将轻松作为影片之调剂之外,他所要描写的是奴隶们的悲剧了。最大的缺点就是只看到奴隶在被鞭挞、屠杀,只听见奴隶们在痛苦的呼号和悲壮的呐喊,可是他现在还没沦到最低的奴隶地位,一时还不会和奴隶的生活打成一片,于是耳闻目见的种种,要在银幕上成为最真实的表现,当然很不容易做到了。

在都市中生长的书生,在大动乱中难免显得怯弱的江南才子,史东山正是如此。

蔡楚生论

光绪二十三年(一九〇六年)阴历十二月某日生于上海的某布匹商店里,可是蔡楚生的原籍却是广东潮阳仙里。

六岁,他开始在上海某新法的私塾读书。在父亲的严格教养之下,他是一个规矩矩矩努力好学的孩子,在四个月中间的学校考试中,每一次都是冠军。压倒了许多大年龄的同学,就连他的哥哥列第二名,也常觉得惭愧无地。不过他的哥哥到底是脆弱的小孩。当他们兄弟从这私塾到另一学校去升学的时候,他的哥哥给吓得大哭起来。

这样他也只得陪着哥哥一同不读书。七岁的那年，他和全家人一同回到广东祖父那儿去了。

从上海到潮阳，这地方的变换也跟着变换了生活。不习惯的生活会影响到不习惯的心绪动乱不安。例如这儿有结伙抢劫的强盗，就使这孩子觉着新奇而又害怕。又如在这里他得跟着家里的人们耕田，也是在上海所不懂得的。

九岁，他又走入本村的私塾了。和在上海一样，他还是努力读书的好学生，每天第一个早到学校。不过他是一个很倔强的孩子，例如他给亲戚拜年怎样也不肯磕头，而糖果钱却是要的。因为性格的倔强，所以当某一次另一学生在学校闯祸而先生却错将他痛打一顿的时候，引起了他的反感：自己要做一个好学生，反而被当作极坏的学生看待，所以好人做不得，甚至于从事捣乱，到还没有什么。后不久，自某大村庄来了一个气派大的表兄。这表兄教给他许多顽皮的玩意儿，甚至于教给他毆斗的方法。那时候正是第一次世界大战的炮火，摧毁了整个的欧洲也震惊了全世界的每一个乡村，教会了孩子们的模拟战。这样，他和他的同伴们，分为两派，互相防守也互相战争。值得注意的是他常自称德国，为的是德国敌对着全世界，而全世界都在进攻着她。这冒牌的德国英雄，一次又一次的战败，但也一次又一次的重整干戈。

慢慢的大起来，慢慢的在农田里更忙起来，于是他读书的时间减少了。但是十三岁的孩子，到底慢慢的展开了天性；他学着绘画，同时充分的扩大了想象力，每每直躺在田野，望着天上浮动的白云，望着斜挂树梢头的红日，也望山上的坟墓，怀疑，一切都使他不解，但也觉得极重的悲哀。有一次，他静对着一河流水发呆，想着想着：这河水日夜不断的流，不知道来源也不知道去处，没有宁静，也没有休止；假使自己突然跳下去，难道能没有什么变化么？于是好奇而决心的跳了下去，但是当他从对岸爬了起来，那河水还是本能的不断的流，连那跳下去时所击起的不大的波纹，要不了多久也仍然消灭了。这毫无影响的努力，毁灭了他的理想，因而引起了极重的失败的悲哀。

就在这十三岁的年头，他被父亲支配到城市中去某钱庄做学徒了。新的生活和新的环境使他害怕起来，见着人会脸红，觉得掌柜之流的人物就像天神一样。日子过得久了，他又习惯了扫地板，挂招牌的生活，到后来觉得掌柜之流也不过有如苍蝇一般的平凡。而这种曾经刺激过他的新生活又习惯得疲倦了。

十五岁。他虽则也算在私塾里读了几年书，可是先生没有教会他写一封很短的信。一个生肺病的账房先生不时亲切的教训着他：除了责备他不该不爱惜刚发育的身体而外，又说自己有一个儿子，才十一岁便会写信。这使这学徒警惕起来，从货箱的旧报纸中认识他所要认识的字句，当他每夜倒好了痰盂，夜壶之后在三层楼上白鸽笼似的卧房睡觉的时候。这样继续了好些时候，不管父亲怎样担心着儿子的身体而禁止他如此用功，但夜深人静时分，他还是翻字典，学作文，甚至于学绘画。努力了许多，进步了许多，同时学徒生活也使他更加厌烦了许多。

十七岁，他从汕头转到上海他叔父的商店里了，为的是他父亲要他变换生活。正如他父亲所预想的一样，高大的洋房，杂乱的人群，使他万花缭乱的受着强烈的刺激，使他感慨着不知置身何处？然而不久他又习惯了，刺激性失去之后又是烦闷，同时商人的隐真道假的虚伪，委实使他厌恶。在这枯燥无味的时光中，幸而他认识了同乡郑应时，开始接近了艺术，到可以调剂一下。

大概是十九岁那年，他又回了广东。几个月藏在家里，只好从某先生处借读了许多鸳鸯蝴蝶派的小说，同时对于新文艺也有了相当认识。再跑进商店，那是在汕头某洋货店里，从学徒升了店员。姑无论地位的增高，可是商业道德的憎恶讲不出趋承卑鄙的话来，以致兜揽生意的成绩不佳，未免使店主深觉不满。

一九二六年的大革命在广东开始了光荣的进军，同时民众运动也如火如荼的爆发起来。那时蔡楚生是二十一岁的青年，以他热烈的对光明的憧憬，他抖擞精神的加入了汕头进业职工会。经过了意识形态的改换，他对自己清算着过去，奔向着未来的光明。他深觉得以前的烦闷颓唐，决心的让它死去。得振刷着精神做一个社会的人，不然便是一生虚掷。在时代的过程中，他总得留下自己的脚印，否则便毫无意义。

开始是在工会的文牍部做干事，每参加群众大会，他没有一次不觉得心血的沸腾的兴奋。不久，他看见了谭友六他们演的话剧，使他第一步接近了演剧艺术，而且他自信自己也可以在这方面尝试一下。加之进业职工会也有话剧的组织，他抓紧了这一机会，凭他自嫌薄弱力量，写作了一个革命军人的罗曼斯，题名是《月下》。这一剧的公演，他除了编剧、导演之外，还自饰其中的工人。不管他当时身兼十四个职位之多，还要不放弃商店的营业，累得每夜只有三四小时的休息，到底还使观众喝采，甚至于承认在布置，服装等等，在汕头一时无出其右。

《月下》之后，他又创作了《无母之儿》，这是描写革命时代的家庭的变迁。和《月下》一样，编剧、导演、主演都一人担任。这兴奋着他三天三晚可以不合上眼皮，而观众们热烈的喝采声，也够督促他向前迈进。但是你不能就此臆断他是什么党派中的人，这疑惑对于蔡楚生是落空了的。直到现在为止，仍和从前一样，只是一个单纯的公民。所以当时国共冲突得很尖锐，以及以后的“清党”，对于他都毫无关系。只是他亲眼看见多少熟识的同伴，不断的被逮捕、枪毙曾经使他感受着无限的凄凉。

不久，他发现了店员工会（即进业职工会的改名）有不肖之徒在从中牟利，未免使他感觉着大革命高潮低落的悲哀，必然的引起了对以往的灰心，必然引起了对自己重新反省。他深以为汕头太小，他所能影响的力量也小，必然要到大地方去才能将影响扩大。恰好，他有一个堂叔父到上海某大学读书，给与了他同去的机会，于是他留书父亲：大意是男儿志在四方，他应当独自奋斗。失败不为耻，成功不为荣，失败之后他还当继续努力。家中的事他无法顾及，他自知会使父亲感觉失望，然而请不妨将新的希望放置于弟妹们身上。……父亲读了这封信，自知无法挽回儿子的决心，只得在海滨

挥泪送别。

到上海后，便是他电影生活的开始。

不过这还得回说到以前。那大概是一九二六年前后，上海的华剧影片公司的导演陈天，在汕头摄制《白芙蓉》，便看中了蔡楚生编导的舞台剧，大为赞美，认为他如在上海电影界，必有优越的地位。同时蔡楚生也对电影深感兴趣，因为那是最好的活的舞台，也是最好的宣传利器。因此他决心投身电影界，并不是偶然的了。

到了上海郑应时早已给他接洽过的新世纪影片公司的编剧职位，因种种关系不能实现。于是他找着了同乡故郑正秋，没有办法，此外万籟天和正在摄制《大侠甘凤池》的杨小仲也没有办法，不得已到底加入了当时并不想加入的华剧公司。

在这里我得引用他在《我的初期电影生活》（《一天风云楼梦吃集》中第三章）一文中的一段：

“在上海经过了多时的流浪和四面碰壁之后，每天都在知识和生活的两重恐慌中熬煎着，而精神和肉体上，也就显得相当狼狈。

终于我幸运来了，我得着旧识C君（按：即指陈天）的介绍而到×影片公司（按：即华剧公司）去办事。

……他的叫我去，只是凭着他的一片热情，在事前既未获得×公司老板的同意，而且根本没有提起过。在我一本正经的以为到那里去办事时，就引起老板和办事人们莫名其妙的注意——尤其是当叨光一顿中饭时候，老板的虎视眈眈，便使我局踏不安。……

那天恰巧是C君所导演的戏要到外面去拍外景，我想这是我做事的时机到了，而且为着表示我的‘勤奋’，所以无论什么事都出力替他们帮忙——这更引起他们的注意，自属意料中事。等一切都预备好了，我兴高彩烈，替C导演拿着导演筒和剧本簿，想跟外景队一起出发时，老板‘太看不过去了’，他命令一位剧务先生说：

‘他是什么人？怎么可以让他拿着我们的导演筒和剧本？去给我拿来！’

这样，那位先生跑过来，将我手里拿的东西取下了！我在莫名其妙中，感到这是一种侮辱，而脸涨红得连耳根后也红起来。接着外景队的汽车行列，在老板一声命令中，风驰电掣地出发了，而我却怅望车尘，站在阶沿下，不知是进去好呢？还是离开了这里的好？

后来，总算C君的特别体谅我，替我在老板面前，吹说我非常聪明（？），和有多方面的才能（？），将来是怎样怎样的有希望，这才得到老板破例任用我做一个相当于打杂职位的职员。薪水是十二块大洋，……兼差到宣传，写

字幕,演员,剧务,美术等四五项工作。这时我的难于应付,也就可想而知了。”

从这一段文章中,不难看到蔡楚生当时走进电影园地的艰难。以后他勤奋的结果,使公司当局觉得有和他订三年合同的必要,月薪是二十元。可是他不愿有这卖身契的约束,引起老于世故的朋友这样的话:

“你真太傻了,你要出风头,不签几年合同,他们怎么肯来捧你?”

听了这话,他有些愤慨了,他的回答是:

“我既不是一个卖春妇,我为什么要人家不必要的瞎捧呢?假如我因坠落而至于没落,那也是应该的事;否则自己肯努力,而又有相当技能的话,总不致于会被埋没的?”(见同上文)

再抄一段原文:

“第二度在经理室里和老板的接触中,我由不愿意签订合同而退到愿订一年,和恳请多加五元薪水,俾得多卖书籍。但这两点还是不被允许,我隐示着不可能我就告退。老板在冷酷中显得有些焦急了,他猛笑着警告我必须服从地说:

‘所有的公司都是我的朋友办的,你如果离开了这里,无论到什么地方,只要我一句话,哼!看你有饭吃,我就杀下头来给你当夜壶!’

……我没有顾虑到这恐吓是否会影响到我的将来,毅然向他辞职了。……老板铁青着脸大骂了:

‘丢那妈,没有饭吃的时候,就怎样都可以。给你饭吃,看得起你了,你倒搭起臭架子来!……’

依我从前的脾气,是立刻就可以打起来!但是为了在座的C君的面子,我像吞下了火红的铁,忍受着退了出来。”

从此以后,他果然流浪了一些时候。再除了做过故郑正秋的书记之外,还出演过史东山导演的《奇女子》,卜万苍导演的《女伶复仇》,万籟天导演的《热血男儿》,以及随着史东山进天一公司帮着导演《双雄斗剑》和《荒唐将军》。

从天一到明星,职务是导演部坐办,而实际上是无事可做。在这里,五六个月的光阴,他编了两个电影剧本,《蛇的女性》和《新英雄》,结果公司中人都看不起他,全不采用。这使他急了,难道就这样没落下去么?他毅然拜访了郑正秋,诚恳的表白了自己的抱负,以及说明对于电影艺术反神怪和真、善、美写真的主张。这博得了故郑正秋的信任,充分合作了四部影片:《战地小同胞》、《碎琴楼》、《桃花湖》、《红泪影》等,结果是风行一时,而二十六岁的蔡楚生也就身价百倍,显露了他珍贵奇异的才能。

从明星入联华,是一九三一年八月,一直继续到一九三六年的现在。导演的影片:《南国之夜》——主演陈燕燕、高占非——一九三一

《粉红色的梦》——主演谈瑛、高占非——一九三二

《共赴国难》——联合导演——一九三二

《都会的早晨》——主演王人美、高占非——一九三三

《渔光曲》——主演王人美、韩兰根——一九三四

《新女性》——主演阮玲玉、郑君里——一九三五

《迷途的羔羊》——主演黎灼灼、郑君里、葛佑治——一九三六

写到这儿为止，似乎他的个性、想和作风，已经在艰难复杂的过程中，充分表现出来，不用再加分析和介绍。然而为了更明显的了解，还不妨再写下去。自然，我不会否认以上有叙述的必要，因为这是帮助我们理解他最好的方法。

从前面的记述中，我们不难接受蔡楚生所给与我们的认识：热烈的怀疑，也热烈的求知。多谢社会所给他残酷的待遇和打击，激发了他的反抗精神。即在少年时候他就争斗起来，就在大革命的热潮中游泳一番，真理在向他招手，使他对社会对人生增加了若干新的认识。这新的认识，是从单纯的个人活动进步到阶级的共同行为；他从在汕头正义感的反对商人们恶劣的虚伪，进步到写作父子兄弟之间也发生阶级的冲突的《无母之儿》，这不能不是最值得注意的事实。

大革命的失败，使每一个消极动摇的小布尔乔亚的知识份子感伤起来，而蔡楚生也没有例外（他的家境很好，他的耕田或做学徒，只是父亲要磨炼他成为一个有用的人，所以在他思想行为上反映出小布尔乔亚的共同的弱点，乃是不足为奇的了）。憎恶黄色工会领袖们舞弊牟利，是这等知识份子特有的正义感的发扬，而消极的退谋个人事业的成功，也和一般的小布乔亚没有两样。

电影的初期生活，遭受多少折磨和打击，到底还获得了若干程度的对于电影技术的理解。更重要的是他在作品上还保存了一些对于现实不满的热情：如和故郑正秋合作的《战地小同胞》，多少是反军阀混战，如《碎琴楼》多少也带一点反封建的意味。可是这种精神并不能压倒当时一般电影所给与他颓废的影响，所以根据林琴南译的《牧羊少年》改编的《桃花湖》，只是传奇，而《红泪影》，就是庸俗的罗曼斯了。

《南国之春》是蔡楚生的成名之作，也是中国电影园地中宝贵的收获。关于这一影片，直到现在还有人说“蔡楚生在《南国之春》之后没有了更优美的作品。”自然，这是极端的偏见，但是在当时给与观众们强烈的印象，也就可想而知了。

《南国之春》是写广东有少女怀春，与江南的大学生结爱。但是好事多磨，大学生回家后被逼与交际花结婚，多情人从此分离。其后大学生婚后赴法留学，道经南国，与少女重温旧梦。可是第二次难舍难分，无非是增添了情人们的哀愁悲苦而已。再后大学生的妻要求离婚，他自信可与情人结合，可是情人却贫病交加，待与他重相见时，到底病死；结束了这罗曼斯的悲剧。

从这一影片所表现出来的是小布尔乔亚的哀调的抒情诗，是命运之神刻毒的作

弄。这和以前曾经紧抓住观众对现实愤恨心情的《无母之儿》比较起来，真是差得很远，而且表现着作者从消极转入艺术至上主义的境界中去。但是少男少女的隔窗调情，使一部分观众迷惑于他所表现的幽美、热情，使人们为了他奇异的天才而礼赞，无论如何是他的成功。也许这成功并不能浮过现实主义的水准，可是作为他前期作品的代表作，还是一点也不过分估价的。

“一二八”的炮声，震醒了他艺术至上主义的酣甜，振作了他正对现实的热情，于是他写了一个以民族解放战争为背景的《血溅红颜》。但是不幸得很，这一故事因内容“激烈”不为公司当局所通过。甚而至于牺牲自己的立场再来一个无所谓的罗曼斯。蔡楚生果然不坚定的遵从了公司的意见，摄制了以前写作的《蛇的女性》改名的《粉红色的梦》。虽则这使他自己也很懊悔，可是这到底是不小的损失。

一九三二到一九三三年，中国电影普遍的转向，在《三个摩登女性》、《狂流》、《城市之夜》、《天明》等等作品的同时，蔡楚生也大胆的编导了和《无母之儿》极为相似的《都会的早晨》。这是描写一个富家的大少爷，将一私生子抛弃了，之后和富家小姐结婚又生了一个。这两兄弟在不同的环境中生长起来，哥哥给一穷人家养大了，跟着父亲拉塌车，而弟弟却在丰衣足食的家庭中，过着恣情纵欲的生活。再后两阶级的两兄弟和两阶级的父与子冲突起来。等到从前是荒淫的大少爷而后是良心发现的老工程师的父亲知道了这秘密而忏悔的时候，已经来不及，因为从前的过失无法弥补的缘故。

这是伦理悲剧，也是社会悲剧。用对比的手法写贫富生活的悬殊，而主题是批判上层社会的淫靡，同时讴歌下层社会的人群趋向光明。但是他对光明憧憬的正义感并不减弱他对于上层社会的同情，因而他不敢接触两个阶级尖锐的斗争，仍然在伦理的纠纷中若干程度的表现他企图设法调和这不可调和的观念，也就是说明小布尔乔亚对革命没有坚强的信心和勇气。

这种倾向同样在《渔光曲》中表现出来。一方面在王人美和韩兰根兄妹身上及其所属的一群之绝大的同情，一方面极端憎恶上层阶级卑污贪鄙剥削，甚至于甘心做汉奸的行为，可是同时他也不吝惜他改良主义的调和，表现在罗明身上，以致他对于穷苦之群的态度只是人道主义的同情而已。

《都会的早晨》连映十八天，成为国片卖座的最高纪录，而《渔光曲》连映八十四日，更使他获得胜利了。不过《渔光曲》在苏联得奖，到是更大的胜利。

在这两部影片中，对比的手法，重厚的氛围，超过了悲剧程度的催泪剧的情感，曲折离奇的故事，完成了他特有的作风。这些，和故郑正秋颇有相似之处，只是他作品内容的充实，却强过了郑氏多多。至于这中间的滑稽穿插，却不易使人觉得轻松，最多是悲痛而晦涩的苦笑，这和他沉重的作风是密切关联着的。

《新女性》和《渔光曲》一样是配音的默片，但是《新女性》中对于音响的使用，却是

优秀的声片手法。在孙师毅编剧之下,《新女性》的结构严密,同时放弃了蔡楚生轻微的改良主义的色彩,使这一影片无论是内容与形式都成为完整而圆熟的作品,我不想再说什么。而尚未开映的《迷途的羔羊》,据就我试映时所看到的,他是以夸大的喜剧手法到描写沉痛的社会悲剧,奔放的热情有如万马腾空。不过也许是过于热情使残酷的讽刺夸大到滑稽的程度。在他的观察中,有许多事就过于滑稽可笑,假如以同样的滑稽来描他所欲同情的人,那就失去了比重。最值得注意的是他批判了自己改良主义的空想,这要请读者诸君祝福他可爱的前途。

在这一影片中,对私塾、强盗等描写,和《渔光曲》、《都会的早晨》等片中许多题材一样,都是他生活经验的回忆。可见生活的丰富对于一个作家的创作极有帮助,可是在大革命时代的生活,却很少看见热烈的表现出来。

最后我告诉诸君,他计划中的新作是《王老五》。

孙瑜论

孙瑜氏生于一九〇〇年,今年是三十六岁。原籍四川贡井镇,他因祖先业农,到他祖父的时代,却经营盐井而成为商人了。既然是井盐为业,家道也就丰富起来。于是他父亲便受祖命读书。“万般皆下品,唯有读书高”,“读书人做官”,这种信念,在他祖父心头是不薄弱的。

果然没有使他祖父失望,父亲是打从贡院出来的举人了,后授安徽石埭县知事,幼年时代的孙瑜也就和父母一同到了安徽。不过仅仅是一年的光阴,辛亥革命使他的家从安徽到了上海。半年中未入学校,直至重回四川,才在乡村小学读书。

这二年的时间中,他习惯了乡村,而且爱好乡村。少年时代就这样陶醉在田园生活中,钓鱼,在田野间奔逐。后来他父亲又出任直隶束鹿知县,并没有带他同去,过了一些时候才出川至天津入南开中学。

从一九一六到一九一九年,这中学的四年,他常看侦探或武侠的电影,对电影发生了很大的兴趣,常将看过的电影写成小说。虽未发表,可是他对于电影兴味的浓厚,也就可想而知。不过对于小说的爱好,在一九一一年当他还是十二岁的时候,便已开始。到现在他还记得:《小说月报》上登过一篇描写波兰给俄罗斯灭亡之后的惨痛,曾经使他大大的感动。同时在那时对于图画也有了爱好。

南开中学毕业考入清华大学是一九一九年。虽则他是读文科,然而对于电影的接触,已是由鉴赏而进为研究了。就在这一九二三年,也就是他毕业的这一年,上海孔雀电影公司征求剧本,他曾经写过剧本投去应征,可惜并未采用。

清华毕业之后,庚子赔款资助送美国读书,入美国中部的威斯康新(Wisconsin)大学的三年级,选读文学戏剧科,修业期为二年。这二年中翻译了八十几首李白的诗,投

登诗杂志和校刊不少。这翻译深为先生所赞许,超越了另一日本籍同学翻译的一部,可是毕业后携诗稿至纽约书店交涉,并未被书店接受,原因是诗的销路不佳。同时这二年中,他读了不少关于编剧导演的书。也曾编一以辛亥革命为题材的电影剧本投稿于美国某电影公司,结果亦未被采用。

毕业论文是关于翻译李白诗的问题,得荣誉奖。以后他还有三年官费,他对家庭说明留在美国学习电影的志愿,不想从学士学位进取硕士、博士,而入了纽约电影摄影学校(New York Institute of Photography),同时又入美国戏剧家前辈伯拉斯哥(Blasco)办的戏剧学院,晚上再入哥伦比亚大学电影科。

在这一年中,他努力地学习了摄影、洗片、剪接、表演、化装、编剧以及导演。一九二六年夏,他请假自英、法、意、德等都城经莫斯科循西伯利亚铁道回来,回到了青岛的家。秋天,因清华同学洪深的邀请至上海明星公司试办编剧导演。于是他怀着极大的热情,写了一个《潇湘泪》,可是因种种关系,不为公司当局所采用。这未免使他感觉失望,因为在流俗的环境中,难于展开他的怀抱。

正在这时候,他患着重病伤寒,在死里逃生而后,他回青岛养病了。这一下就是半年。友人们劝他组织青岛电影社摄制宣传青岛风景的影片。可是此议未成,他因事至上海,偶然的由友人介绍,入了长城公司。开始修改《蜘蛛党》的分幕,也算是助理导演。不久,和公司订了六十元一月的合同,住在公司的小道具间,创作了第一部作品《渔叉怪侠》了(即《潇湘泪》的改名)。

《渔叉怪侠》制作于一九二八年,第二年编导了《风流剑客》,这时已从长城转人民新公司了。薪水虽然增加了一些,但住的房间还只有一个小的窗户。从民新到华北公司客串导演《故都春梦》,是一九三〇年。再后是民新、华北、大中华百合合并为联华公司,他也就导演了《野草闲花》开始直到现在。

一九二八到一九三六年,这九年中他的作品如下:

- 《渔叉怪侠》……严月嫔、孙敏主演……一九二八
- 《风流剑客》……高倩苹、金焰主演……一九二九
- 《故都春梦》……阮玲玉、林楚楚主演……一九三〇
- 《野草闲花》……阮玲玉、金焰主演……一九三一
- 《自由魂》……汤天绣、高占非主演……一九三一
- 《野玫瑰》……王人美、金焰主演……一九三二
- 《火山情血》……黎莉莉、郑君里主演……一九三二
- 《天明》……黎莉莉、高占非主演……一九三三
- 《小玩意》……阮玲玉、黎莉莉主演……一九三四
- 《体育皇后》……黎莉莉、张翼主演……一九三四
- 《大路》……黎莉莉、陈燕燕、金焰、郑君里等主演……一九三五

《到自然去》……黎莉莉、金焰主演……一九三六

“自己的作品上映的时候，我可不关心观众的哄笑和眼泪，但是我不能不关心这作品对于观众所及的影响。我想观众不妨忘却影片的结构、事件、说明字幕，和一切技术上的贡献，但是我希望他们不忘掉这影片的精神。只要他们将这精神带回家去，那末我的义务就已经尽了。”

金维多的这一段自白，我以为在这里引用不是不可以仿佛说明孙瑜氏的创作精神的。尽管中国电影导演中，有许多没有个性也没有作风，尽管他们没有自己对人生的见解仅仅是作为一个电影匠人，可是孙瑜，这乐观、纯情、浪漫、向上、革命的诗人，从处女作的《渔叉怪侠》直到如今，他自己对于艺术的见解，对于人生观的肯定，从来就循着自己的道路迈进，不肯偏走道外的一步路。

他的精神是一贯的，他的态度是倔强的。有的时候他甚至于不甚考虑技术的圆熟，但是他打定主意要将自己的血灌注到观众的血流中去，虽则是强迫性的也罢，决不肯轻易牺牲自己的见解和作风。这不可侮的人格，博得了多少观众的尊敬。

若是三言两语来画出孙瑜的轮廓，简直是不可能的事。为了这轮廓画得更逼真一点，虽则我不会细致的笔调，可是多几根线条到也无妨。

从《渔叉怪侠》起，他便以诗人的姿态出现影坛。怀古的诗情，从娥皇女英联想到潇湘竹洞箫上的斑点。多少幻想也带了多少哀愁。那老渔夫（他自己饰）以自己的生命拯救了误入歧途的青年，曾经使人们流了多少眼泪。

虽则这也是当时风行一时的武侠影片，可是其中对于有钱人糜烂的指斥，多少表示了他的正义。同样，在友情胜于爱情，到危急关头，即使是情敌也罢，也还是合力御侮。

大凡留心中国电影的人们，谁也不会忘记一九二八到一九三〇年之间，是武侠影片泛滥时期。火烧……大侠……疯狂了制片家们，即使是神怪无稽，也绝不观众的教养打算。因此孙瑜的武侠总还是人的行动，到底还值得珍重。假使你要他绝不受当时潮流影响，那自然是过高的要求了。

以描写官场迷梦为主题的《故都春梦》，却是扬弃了武侠英雄的社会剧了。同时这也是中国电影开始走向新路的第一响的炮声。以官宦之家出身的孙瑜来描写此中情景，自觉亲切许多。当时惊奇了观众的眼光，使知识份子也走到开映中国影片的戏院中来，是大家不会忘怀的事实。

开始表现了他自己思想和情操的，不是《故都春梦》，而是《野草闲花》（这并不是说以前的《渔叉怪侠》和《风流剑客》不是他思想的表现，《故都春梦》不是自己编剧）。而是说《野草闲花》他脱除了“武打”的拘泥，开始自由的表现他自己了。男主人公从豪华生活中跑到下层社会中来，充实他生活的空虚企图寻求人生的真义。这些，将它作为作者的自白，未尝不可以。虽则这是离开现实的理想，然而这理想在他个人是自我

快乐的，是勇敢的。至于对于下层社会热烈的同情，更是明显的表现出来。

《自由魂》对于我很不熟悉，没有什么可说。

值得骄傲的是他这时候已经看到了现实的污秽，甚至于直觉的感到这社会不合乎人道。但是他只是主观的理想家，而对于现实的理解和探讨又不够防止他的理想流于空想，因此他生活在现实之中，眼睛却望着远方，望着太空。

正如他所感觉的，社会有黑暗的一面，也必须有光明的一面。然而光明只在他所看到的下层社会人们的勇敢、朴质、勤俭、真情，于是引起他对于这些素朴的偏爱，甚至于是无批判的对于“人性”的偏爱。以他的人道主义的同情寄托着贫苦的人们，漠然的追求人性的崇高。同时另一面便是对于上层社会的憎恶。至于决定人性和滤别人间善与恶的社会的环境，却完全被抛弃在他注意的范围之外。

虽则如此说，在当时一些电影匠人之中，在那些电影“商人”和不懂得艺术真义的俗物之中，孙瑜的正义，还是不可多得的皎皎者。

“非常事变，使现实运动一瞬间的发展，有平时几个月或几年的成就”。这乌拉奇密尔伊里契对于政治的指示，在中国电影的领域内有着很大程度的适用。九·一八、一·二八的事变——特别是一·二八，给与中国电影一个重大的刺激，造成了中国电影一个飞跃时期。丢开别的同期的作品不说，孙瑜的《野玫瑰》（开始于九一八之后完成于一二八之后），便是显示了他的进步性。不管这一作品和《野草闲花》一样，仍然是富家公子同情着下层社会的女儿，但这女儿不再是脆弱的姑娘，而是朝气蓬勃散发赤脚的野孩子。在男主角的嘴里，对这田野姑娘喊出了：

“你的健美的身体，是中国新女性的模型，在你活泼闪动的双瞳里，我看见勇敢博爱，伟大的灵魂——中国的需要。”而女主角却问男主角道：

“你爱中国吗？”这联接着最后的：

“救我们的中国，救我们的家！救我们自己……”等口号，说明他的注意随着时代的推进而集中在反帝抗战的意义上，乃是很明显的进步。自然，这进步并没有削弱他热情的罗曼蒂克，相反的他抗争的热情——也仅仅是反帝的热情，只有通过他的罗曼蒂克才充分的表现出来。

鼓励着出身于大富之家的青年和现役军官与穷苦大众站在一道共同抗敌，在目前新的估价上似乎有“统一战线”的意义，但是他们不能不和大众一同抗争的必然性，却毫无现实根据的发掘与说明。只是概念的凭着他的主观认为应当这样做的，便这样做了。结果是从现实流于空想，剩下的只是他可爱的热情。

前面说过，他对于所出身的上层社会只有若干程度的厌倦或轻微的憎恶，决没有改变社会组织的信念，充其量是对他们略带诘责的加以善意的劝诫。另一方面寄托于勤劳大众身上的希望，也仅仅是鼓勇他们担负起反帝，反封建的任务，更重要的改革社会制度的意义，他是不使他们接触的了。

请不要误会，我并非说在目前还非强调“三反主义”不可，而是说他缺乏现实主义的本质的认识。请允许我再引用一句术语：紧接着“社会主义的写实主义”之下的“革命的罗曼蒂克”，要解释起来是从现实发展的法则中窥探未来必然发生的成果。所谓“从今日看到明日的产生”，决不是空想，而是必然实现的理想。这理想不是主观空想的罗曼蒂克，而是辩证法的有社会根据的罗曼蒂克，所以这革命的罗曼主义是宝贵的。所以在反封建的前途有着更重要的任务不能躲避，同时要勤劳大众以外的各阶层共同完成反帝反封建任务，自有一定的限度。而上层阶级革命的可能性，在电影艺术上一定要艺术地说明非如此不可的现实主义的必然性。

《火山情血》是罗曼主义的反土豪劣绅，《天明》更是罗曼主义的歌颂革命。《小玩意》总算是减轻了许多，而《体育皇后》却是最接近现实主义了。也许你们会反驳我说：难道《体育皇后》的 Ending 还不够是罗曼蒂克么？对！但是这对明日的展望是有现实根据的，这“革命的罗曼蒂克”正增强了现实主义的力量。

在《海燕之歌》中，故高尔基热情的欢唱着暴风雨的到来。勇敢的海燕，正视着现实，确信着未来，虽在低气压的窒息之中，海燕还是快乐，雄飞，不管翅垂力乏，甚至于会跌在海中，但是终于要飞，飞向它要飞到的地方去。然而在最坚定最勇敢的时候，也是蛇和蛙之类的俗物感觉他拚命的飞是可笑的时候。蛙之群只会闭着眼睛歌唱着：“虹之国是光明的，虹之国是快乐的”，他们幻梦着光明和快乐，可是它们永远是梦想着，永远得不着快乐和光明。海燕之群却大不相同，它们确信目的地是光明而温暖，同时它也正知道目的地是光明温暖而雄飞。它们在惊涛骇浪的暴风雨中飞翔，掠过浪头掠过云脚，越飞越勇猛，在斗争中感觉不可一世的快乐！只有畏缩的潜水鸟被白浪吞没，企鹅藏躲的崖岸也全冲倒。得意的海燕喊出胜利的预言：“暴风雨后将有晴明在前面！”

中国电影作家中，有着许多潜水鸟和蛙，也有许多蛇和企鹅之群的俗物，但是到现在还没有勇敢的海燕。孙瑜的快乐，向上，挺着胸膛向前走，这是俗物们所不可及的地方，可是走向何处去呢？他是否确信了光明温暖的目的地呢？这目的地要怎样才能达到呢？在《大路》中，在以前的《天明》诸作品中，都没有坚定的自信和明确的指示。

普陀敷金在名作《亚细亚暴风雨中》，那些被侵略被欺骗的蒙古人，和白种人英勇的战争，无疑的是可爱的罗曼主义，可是这比较金维多在我们每天的食粮中所表现的乌托邦式的空想，却强了多多，因为他是从现实出发的缘故。

和金维多一样，孙瑜是洋溢着正义感的诗人。他受过良好的教育，有着丰富的热情，有着善良的艺术良心，可是观众们对他的热望不是从人道主义到理想主义，而是要求他正视着现实，像普陀敷金一样坚定而确信的雄飞向温暖而光明的前途。

要证明孙瑜朝气蓬勃的精神，差不多在他全部的作品中都可找得出来。例如《体育皇后》中黎莉莉高攀轮船的烟囱，《小玩意》中她的踊跃与运动，《明天》中她的菱塘

嬉游，《野玫瑰》中王人美领着一群儿童模仿作战，以及《大路》中更多的场面，都表现他年青气壮的作风。

乐观也是孙瑜的特点。《野玫瑰》中在楼梯上，在马路上吃饭，在拘留所里，《大路》中的抢西瓜，尤其是当张翼表示失业之感伤的时候。

S. C. U. 金(焰)抚额望众，微笑说：

T. “失业是平常的事，我们何必这样灰心呢？”

原景，金励众说：

T. “金哥的朋友，没有失望灰心的人！”

C. U. 金(焰)慷慨励众。又拍张(翼)首抹其面，敲抬其颧，张解颜而笑。

S. C. U. 金(焰)笑以臂撞章(志直)张(翼)，勇气骤增。一声动员，大家吃饭(推远)Fade out。

这种例证，在他每一部作品中都可找得出来。至于勇敢向上的精神，《野玫瑰》中王人美的画像，固不必说，而《大路》中的第八景：

Fade in(由汽车导摄)，金哥等六人，率领小工五十余人，兴高采烈，离都会向乡村前进。Dissolve

C. U. 郑(君里)吹口琴，众人如军行。

C. U. 金得意。

C. U. 罗(朋)喜。

C. U. 张毅然。

C. U. 章拭汗，韩(兰根)代拭之。Dissolve。

S. L. 众人向乡野郊原走去。朝日东升，云霞灿烂。这样的场面，和《野玫瑰》中的四人工作回家，同一步伐的勇往直前，给观众们大大的兴奋起来。

再，还不应当忽视孙瑜是纯情主义的诗人，这和他的美的梦一样重要。不管是那一个作品，他决不将他所要同情的青年男女的情爱，写得过分炽欲甚至于肉麻，他只是像《小玩意》黎莉莉和罗朋在月夜草堆上背靠背的坐着，《大路》中陈燕燕和罗朋月夜在山坡上相对清歌，《天明》中高占非和黎莉莉溪边濯足，……都是亲切的甜而不腻，而少男少女的情爱，使人们感觉到诗的清幽。

此外，孙瑜有倔强的表现，有的地方如《体育皇后》中他自己所饰的黄包车夫(以前是长跑运动家)的愤怒，是硬插进去的，如《野玫瑰》中最后抗战场面的突然，……就是说明他要如此表现就这样表现。至于在技术上不够修饰，也只好无暇顾及。然而趣味的表现，却是怎样也不肯放松健康的嘻笑的。

最后我还要重复的接触他对于罗曼蒂克的强调。《大路》中工人领袖们在汉奸的宴会上撕支票作蝴蝶舞，在丁香(陈燕燕饰)眼中斗士们精神不死的复活起来，《天明》中黎莉莉从容就死等等，已足以证明而不必再多举例子。

然而他和旧的罗曼主义不同。过去的罗曼主义,是常常和颓废的反社会气氛,逃避现实的神秘的见解等相关联的。这是没落的人们对于现实的恐怖与憎恶以及对于过去的留恋与怀想,所以他们连进取的精神也没有的。但是他却表现了活跃的精神,客观的鞭挞了那些卑怯的俗物。也许有人说《大路》的敌人指的是××帝国主义,可是从筑公路这一点上又似乎是指的“□□”;这含混的态度便是逃避现实的铁证。那末恶劣的环境,使他的正义感和求进步的心,不能赤裸裸的表现出来,这到底是谁的责任呢?

不必再添加线条来描写了,这一幅素描更用不着润色,凡是熟识他的人们,多少可以从这轮廓中来认取他的精神。止笔了。

费 穆 论

一九三二年为始,中国电影由于强邻侵略之血的教训,和其他文化部门一样,广泛的激起了反帝情绪的高涨;而电影作家们从神怪武侠的泥坑中走上了抗争的道路。

自然,这抗争的姿态,并不仅仅表现在反帝的方面而已,反封建思想的毒害和反上层社会的淫靡及其他种种,都成为当时大众电影主要的任务。也就是说,一切违反大众福利的种种都在成为进步的电影作家们棒击的目标,反之,将电影当作为中国大众而服务,现实主义的倾向很快的成长起来。

就在一九三二年的当时,中国电影很快的取得了广大观众的信任。有名的《三个摩登女性》、《狂流》、《野玫瑰》、《都会的早晨》都是光荣的作品,而从《城市之夜》中认识了一个极有远大前途的新作家,使人们热情的珍贵着他,批判着他,这便是回自北国的青年导演费穆氏了。

大家都不会忘怀从《城市之夜》中所得来的深刻的印象:贫民窟与高大的洋房,大富翁与赤贫的奴隶,悲苦与荒淫,天堂与地狱。倾盆大雨,使陋屋中的人们无处安身,而同时对于富贵之家的庭前,却添了几多春色。以显明的贫富对照,现实的表现人间的不平,强调的提出了住的问题,严肃的处理了这社会悲剧。当然,人们也不会忘怀在作品的最后,作者从现实主义的笔调滑到非现实的境地中去,将剧中人从争斗中引向逃避的路上去,以改良主义的方法企图将现阶段不能解决的住的问题得着假的解决,这便是贫民窟的人们因着房东的驱逐大家离开都市回到农村中去。

就因为这一点,在当时引起了人们对于他之理解的味:费穆是革命的实践者么?他是现实主义的艺术家么?他是改良主义者么?他以前的经历如何?……那些,在费穆的研究者中间成为问题的中心,而费穆之为人也成为观众的谜了。

这一谜的解决,自然不是三言两语所能明白道出。整个的《城市之夜》,除了最后到农村去的 Ending 之外,充满了作者对于下层社会的热情,同时也充满了作者对于

上层社会的憎恶。所谓一方面是庄严的工作，而另一方面却是荒淫与无耻。在十分之九的胶片中，他以革命者的姿态表现两个阶层中间的矛盾与不平，现实主义的昭示着两个人群中不可和解的争斗，而这争斗必然是继续的扩大与尖锐，这是他和进步的观众们共同理解的。在这中间人们很惊异他优秀的技术，非常电影艺术地抛弃说明字幕而以画面表现。可是当织接到乡村去的场面的时候，突然说明字幕出现了，这显明的痕迹使人们可认出这是前后割裂的创伤。事后据调查所知，这一条字幕正是暗示着最后部分乃是别人要他附加的东西，而因此破坏作品的统一性，也是没有办法的事。

固然，观众有权仅仅从整个的作品上去鉴赏和分辨某一作品是否有益或者是毒害，因为在某一影片的制作过程中是否有受影响于外来的阻力，决不是每一个观众所能知道的。当我们既经知道了此中秘密之后，还将别人的错误算在他的账上，就未免是要他代人受过了。可是话也得说回来，他为什么要牺牲作品而听从别人的意见呢？当明知道这必然在观众中得着相反的效果的时候，无疑的，这意识的自甘损失，确是非常可怕的。

所以这到底是作者的世界观的问题。

在这里，我们来看作者的经历。

费穆氏原籍为江苏吴县。光绪三十二年（一九〇六）十月初十生于上海。五岁时开始入小学读书。但因为跟着父亲为职业到处迁移，以及其他种种关系，常常在某地读了几年，又转入另一地方另一学校肄业，以致从小学到高中都没有得着正式毕业文凭，然而除了在学校之外，还聘请家庭教师，读了许多年，譬如学英文、法文之类，他的实学却是极有根底的。

十八岁前后，他在北平某矿山事务所任会计，因为职务并不繁忙之故，他自修的时间到很充分。同时，求知的欲求兴奋着他，使他博涉群书，无论是历史、地理、数学、经济、政治、哲学，甚而至于读经。用功的程度使他的左眼因看书过勤而失了光明，自然，这又增加他对于人生的苦闷。

也许，有许多见过费穆的人，一定不会相信，因为他的左眼并没有瞎，和右眼并没有外形的两样，而且逼视你的时候能散发刺激人的光芒。是的，花了许多钱，修养了许多时候，闭着右眼也能模糊的看见，然而事实上是没有充分能力的，不过眼镜到底帮助他不少。

又有一次从听了戴季陶的讲演，题目是关于殖民什么的，说到要实践开垦或移民任务，必须懂得军事以及学习统计调查之类。于是又引起了他这方面的兴趣。在他住宅的周围，他实行对乡民的统计调查，甚至于几十里路远的地方，他也能说出某村居民多少，田地多少，农产物多少，牲畜多少等等。此外军事学方面，他也看过不少书籍，关于作战方略之类，他能侃侃而谈。

从这些场合，除了说明他求知热极盛之外，同时他的悟性极强，也帮助他的才能

不少。当他从北平来到天津以后，多看了几次电影，很快的就理解了电影艺术的真价，从事电影创作的研究了。

北平平安大戏院开映《醉君城》，他写了篇批评，寄给当时管辖平安大戏院的华北公司。这一篇批评显出了他对于电影的理解和才能，在华北公司的刊物上发表了，同时派人找他谈话；这是他在北平时间的事。以后他到了天津又派人来找他，更因为他在天津写了更多的电影方面的文章，不久便给华北公司罗致而去了。

在华北公司的管理处待了许多时候，和金擎宇、朱石麟、钟石根诸人朝夕相处。到一九三一年，华北公司自经营戏院扩大到联合上海广东的影片公司成为联华公司，在制片业务上已握得权威，他便被派到上海联华一厂——即前民新公司执行导演直到现在为止。

这五年来他所导演的作品如下：

《城市之夜》——阮玲玉、金焰主演——一九三二

《人生》——阮玲玉、郑君里主演——一九三三

《香雪海》——阮玲玉、高占非主演——一九三四

《天伦》——黎灼灼、尚冠武主演——一九三五

《狼山喋血记》——黎莉莉、张翼主演——一九三六

就我个人来说，我认识费穆氏是在《城市之夜》开映之后。这几年来，虽然各人都为着自己的事业忙碌，没有常常聚谈的可能，可是有好几次我和他谈得很痛快，从社会问题谈到各人对于电影艺术的见解，以至于对他我处世态度的批评。他那谨慎谦恭，诚恳的姿态，他那圆润而措词适当的口才，使我深深的认识了他才能的广博，同时也使我认识了他对于人生阅历之深切。自然，也有许多地方，我们的见解不尽相同，譬如他以为在未来合理的社会到来之后，少不了又有革命发生，这未免引起了我的疑虑然而终至于不敢苟同。在此，似乎可以说明，《城市之夜》从现实中逃避出来，使观众相信他不可能的解决方法，也许不能完全作为下意识的表现，虽说他曾经向朋友们解释过这外加的尾巴决非出于他的本意。

不过我以为理解一个艺术家的思想、作风、技巧，假如不能再深切的明了他的日常生活，从而得着充分的证明，到不如在作品方面来观察较为妥切，可怕的是记忆力不强不能细致的回想起看过的每一部作品。

从《城市之夜》中，至少我们可看出作者洋溢着丰富的正义感，而这正义是寄托在贫穷之群的身上表现出来。可惜的是他没有更大的胆量更正视现实，特别是尖锐的场合他悄悄的躲开了解决之刃的刀锋。是的，凭他处世的经验，他知道有许多社会问题，不允许正面冲突的地方。于是在《人生》中他就避开了尖锐的社会问题，而对于人生哲学发生极大的兴味了。当然谁也没有理由反对哲学问题的探讨，只求它并非毫无现实根据的闭着眼睛撒谎。但是谁也不会忽视，这正表现着作者认为这比正面和尖锐的现

实诸问题纠缠，到底容易处理了多多。

请读者诸君不要忘记了恶劣的环境妨碍了多少艺术家创作的自由，费穆氏自然不会侥幸的例外。所不同的是多少艺术家只好在此环境中束手无策的哑口无言，而费穆却很巧妙的在可能范围中描写对于大人先生们并不怎样犯忌的现象，同时对于进步的观众也并不有害。至于某种御用的或者是低能的导演，完全卑怯的作为大人先生们的播音机，比较着他更是望尘莫及了。

仅仅是如此，我以为已经够作为他聪明的表现。《人生》在内容方面是可讨好多种不同世界观的人们的作品，而《香雪海》是怎样迂回曲折以达到他所要表现的反宗教迷信之主题的呢？我记得在第一次开映的当时曾经有过如下的评文一段：

“……在《城市之夜》尖锐的对比之后，到底提出了到农村的口号。在《人生》中他是极力避免正面冲突而藏匿在人生哲学的也是伦理的阴影之中。现在这《香雪海》他很理智的反封建反宗教迷信，可是有好些地方还不能掩饰他调和的企图，虽然他掩饰得非常巧妙。

……他很热情而严正的反对军阀的苛捐杂税，土豪劣绅在农村中压迫剥削，鱼肉乡民，这都是真实的描写。然而他是否不逃避现实的呢？高占非革命成功归来，是否真的如他所说的‘过太平日子’呢？难道现在乡间就没有上述种种的压迫和剥削吗？作者是不致于不了解的。真的太平日子，恐怕还不是现在吧。再说罢，作者也说高占非革命归来，并没有得着好处，仍然是垦荒度日，但是反转来说，‘革命不是做官’又找着很漂亮的解释。这便是他极聪明的表现，然而也是太迁就环境的表现。因此我们可以这样说，他不是看不清现实，而是没有勇气针对着表现只好曲解现实。不过他常用巧妙的形式将这种弱点掩盖过去了……”

接着《香雪海》的《天伦》，到现在还留给我较清晰的记忆。这是联华的总理罗明佑作为与《国风》并重的作品，因为他的用意是要响应新生活运动的缘故，所以除了照例的监制之外，还有他联合导演的名字。也许这都是不关要旨的废话，不过我要说的是有好些场合和费穆的趣味还是一贯的，一方面是反应了“孝悌忠信……”的“潮流”，同时另一方面又巧妙的安排了“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼”的大道理，使进步的观众们也不便不同意了。

《狼山喋血记》在未开映之前，内容如何，当然不得而知，可是据说是将狼当作兽行的强盗，象征着我们民族的敌人，而村人群起杀狼，自然是象征着杀敌救国了。这样的解释，当然有了国防意味，可是对于大人先生却不必如此解释了。……这样说来，在如此恶劣的环境之下，作者不能不每次都凭着他的聪明而煞费苦心，而这苦心也应当得着观众之同情，好像我们得同情名导演巴布斯脱在互助之后，在离开希特勒统治的德国之前，不能不摄制象征意味的《伏虎美人》一样。不过最可哀的是巴布斯脱还不见容于国社党的苛政，从法国逃到美国，制作了一部《英雄廉价》，现在是销声匿迹了。现

阶段的正义感的艺术家们，给与热情的鉴赏者们多少悲哀。

大几曾经留心过费穆的作品的人，都会觉得他是技术主义者。《城市之夜》虽然是处女作，就显出他纯熟的技术，而《人生》给人们的认识，却不能不承认这是代表了知识分子风格的划时代的成功。不仅是他在默片中运用了声片的手法，尤其是细腻的内部描写，差不多成为他的特长。《香雪海》作家尽量的用迂缓的节奏来增剧的悲凉情绪，在情绪的把握上，他获得了极大的效果。大家还记得，在《香雪海》中他是在默片中试用了 Narratage 之方法的。这种方法在声片中可以得着对话的帮助而易于成功，否则便是很艰苦的工作。这里说明了作者极大的努力于电影艺术的创制，不幸的是因为一般观众理解能力的薄弱，他的作品常使非知识分子的人们不易接受。《人生》在小戏院开映曾经闹过退票的风潮，因为一些上了年纪的女观众看不懂的缘故。《香雪海》因为过于深入了迷信，反而使落后的人们认为是宣传宗教的主旨。至于为了叙述法不为人们所接受，到一九三六年底在配音拷贝中改为直叙了。

没有剧中人的姓名，没有说明字幕，是作者的特点，但在《香雪海》和《天伦》中却见说明字幕的加多。只有无剧中人姓名却是一贯的。此外，他的戏没有鲁迅的曲折离奇的剧情，相反的他在教科书似的枯燥的《天伦》中却凭着导演的技能做了许多戏出来。

尽管他免不了在意识形态方面或技术方面，还包涵了若干缺点，但是一般的说他还是很有成绩的作家。他有严肃的态度，高尚的风格，以及重厚的作风，不迎合观众俚俗兴味，“一本正经”的在电影艺术上力求长进，这些优点，乃是大家都可感觉出来的了。

话说到这里为止，我们且待今后的声片中对于他得着更多的认识。

沈西苓论

我不知道是否如一般人所说的一样，杭州人多半是因着山清水秀而显得特别聪明，不过“我的朋友”沈西苓，这优秀的艺术家，确是道地的在杭州生长。

算起来，他现在是三十岁了，阴历十二月十四降生。最初的学校是杭州省立第一师范附属小学。以后入甲种工业学纺织，又在专门工业学机械一年。但是他并不像他的父亲所希望的一样造就成工业人才，虽则父母并没有发现他的艺术天才，可是当他的姊姊——即《妇女生活》的编辑沈兹九女士，携他去日本之后，便在京都高等工业专门学校学染织图案了。以后，他和许幸之一同考入了东京美术专门，可是因着这学校得不着官费补助的关系，没有正式入学，而在早稻田大学选读文科一年。这中间他曾经回国在上海艺大任教若干时，那时候正是中国大革命从高潮到低落……不久又回到东京，在川端画会学油画了。

从工业到美术，已经是他的天才得到了解放，更从美术到戏剧，更是发挥了他的才能。为了这，他由人介绍在日本名导演小山内薰所创办的筑地小剧场实习了若干

时,又加入了村山知义等左翼戏剧家们所组织的戏剧研究所。以后,因东京的中国学生示威事件潜行回国,这是一九二九年的事。

就在这一年,和郑伯奇、沈端先、冯乃超、陶晶荪诸人组织了艺术剧社,使中国戏剧运动开始走向新的阶段,开拓了新兴戏剧的前途。一九三〇年第一次导演了罗曼罗兰的《爱与死之角逐》,第二次导演了村山知义的《西线无战事》,这应该是中国戏剧史的光荣的记载。不过在这时候,与其说这名为叶沉的是革命的组织者,到毋宁说是意识革命的浪漫的艺术家的。恋爱使他沉湎,失恋使他颓唐。固然他不敢落后于朋友们在艰难困苦中被鼓励着勇敢向前,可是同时他也不断的受着伙伴们的批判。

这时,他除了艺术剧社的活动之外,还担任了中华艺大的教课,可是当艺术剧社跟在中华艺大被迫停办之后,沈叶沉也销声匿迹起来了。

过了一个时期,他用了没有人知道的名字在好几家商店里做过橱窗布景师,赚了很低的工钱,出卖了许多劳力。一直到一九三三年春,天一公司在开始片上发音的有声影片的号召之下,多方面征求技术人员,而沈叶沉使用沈西苓的名字在邵醉翁的指挥之下担任布景工作了。

不记得是不是同一年的事情,他从布景变为导演了。这便是以前同为艺术剧社的老朋友王莹主演的《女性的呐喊》。不幸得很,天一公司没有摄制这一影片的信心,终于中途停止下来,于是带着他的剧本和王莹一同进了明星了。这几年他的创作有:

《女性的呐喊》	主演 王 莹	一九三三
《上海二十四小时》	主演 朱秋痕、赵 丹、陈凝秋	一九三四
《乡愁》	主演 高倩苹、赵 丹	一九三四
《船家女》	主演 徐 来、高占非	一九三五

除了上述自作品之外,还有联合导演的《女儿经》中的一段,和给中央代摄的《饮水卫生》。今年春,他暂时离开了明星公司,受聘于广西专科师范学校教授戏剧课程。但暑假中回沪后即不复去,再回到明星公司,现在摄制中的是《十字街头》。

也许是自己和西苓兄之间太熟了的缘故,为他立论,总觉得是太难的事。

可不是么,他的生活如何,他的思想如何,他的性格如何,他的趣味如何,他的艺术如何,对于我都是十分熟悉,这熟悉的程度差不多和自己的一样,然而就因为这个缘故,使我觉得自己的印象杂乱得很,抽不出一个头绪来。为了行文的方便,我还是依着他作品的次序,加以概要的叙述罢。

《女性的呐喊》,尽管在技术上是失败之作。可是在内容方面,如题名所表示的一样,他是以新的姿态开始展开了争斗的前途。于是进步的观众们对他热烈的期望着,期望他更勇敢的上前,同时也期望他在技术上有飞跃的进步。

《上海二十四小时》,我侥幸的曾经看过最初试映时的作品。那是一篇流浪的诗,当他以高尔基前期作品同样的压抑和沉重来表现下层社会人们之苦痛的时候。可是

同时也是卓别麟的灵魂之不同方法的反映，卓别麟是苦痛的嘻笑，而沈西苓却是苦痛的哀号。不过与卓别麟又不同的是他毫不掩饰的将上层社会的罪恶大胆的暴露出来，这和几年后的《摩登时代》颇为相似。但是当这一影片过了一年多正式和观众相见的时候，却给检查的剪刀割裂得遍体创伤，前后不相连贯，大非本来面目，使观众为他惋惜，而不能满足热心爱护他的人们之宿愿，自然是十分悲惨的事。

其实，在这一影片中，比较着《女性的呐喊》，作者已经是相当让步。譬如顾兰君饰的女工，在穷苦之极的时候，还会做着粉红色的美梦，同时赵丹饰的流浪汉，偷了富家的东西，也会良心发现的去警察局自首，难道这不够来表示作者并非倔强而是善良吗？可是大人先生们并不需要他这善良的心，将怯懦的文人当作暴徒，将艺术家的良心当作革命的煽动，于是沈西苓以后简直无能为力了。

在这种情形之下，沈西苓除了抛开电影不干之外，要想成就，就只得绝对屈服。没有多久，他除了助导了《姊妹花》和摄制《饮水卫生》之外，在《女儿经》中的一段，便从贫病者身上表现了人生的悲哀。赵丹饰的是一个肺病患者，为了预防传染，他痛爱亲子的时候连和儿子接吻也不可能，于是在大雨滂沱之中，他疯狂的奔出门去，跌倒在泞泥里死了，而在播音台卖歌的妻（夏佩珍饰），连救丈夫的自由也给失去了。这一片断，给观众们认出了他的才能，同时这凄凉身世，也博得人们多少同情眼泪了。

但是作者是否就向着人生悲剧的路上走去呢？不，国家的沦亡，他不能不密切关心，对于民族革命的热情，不管环境如何恶劣，他还不能给磨灭干净。他的力作《乡愁》便是很好的证明。

大概您还记得，《乡愁》是写一个女主人公从东北沦亡之后，上了最后的一课逃到南方来，跟着她的老母和一个做木头人戏的老仆。可是南方也并不像她们所想象的那般平安，为了生活，她被少爷们作弄着，蹂躏着，到后来敌人又跟着侵略到南方来，到底喊出了抗战的呼号，在悲壮的呐喊中结束了作者的伤感。

自然，在这一影片中，他所给予您的是浓重的生蒂门特。亡国的惨痛，啮伤了他的心，重重的压迫，只好使他叹气。虽则暴露的格调，和《上海二十四小时》颇为相似，然而伤感的呻吟是超过了以前的每一个作品的。以前是哭罢，尽情的哭罢，但是当他哭的哀号也不能博得人们之同情的时候，那末他就只好偷偷的叹气了。

因为技术上有着飞跃的进步，《乡愁》给与人们很大的感动。的确，画面的织接，情调的揣摩，都显出他的细心与精致。尤其是配音的熨贴，更可证明他以全部力量致力于创作之中，在艺术的估价上，作为他的代表作，大概是不会过分的。但是一般观众常常不大注意他那纤细的情感与工笔的技巧，在这里他没有得着现象们更多的了解，所谓在“生意眼”上，他未免又失败了。

是不是就因为这事实的教训使他拣了另一种作风，我不能肯定，不过卖座甚盛的《船家女》，他的苦笑比眼泪要来得多，却是事实。

不,是不是沈西苓以前的作品简直不笑的呢?笑的。他的笑声和卓别麟颇有相似之处:尽管您尽情的笑罢,可是笑的时候您眼中不免要含着眼泪。《船家女》更明白的展开了这一风格,前面是妙曼的清歌,明媚的湖光山色,尤其是叮咛的琴声调和着桨的轻柔,水的琤琮,山水皆入画,人在画图中,真使人悠然神往。如此的诗如画,画如诗,人们会因这甜蜜而沉醉。弗兰克·鲍才琪在《凄红惨绿》(Little Man What Now)中的星期日瀑布前野游的一段,其优美的情调,也不过如此。

同时,和鲍才琪相似的同为纯情主义的表现,也在《船家女》中发现出来。男主人公铁儿得着了情爱之后,他那快乐的欢跃,和作者多接近过的人就会直感的觉得这是沈西苓式的,因为他在极度高兴的时候,常是如此稚气与天真。

尽管是快乐,尽管是欢笑,可是用伤感以表现他对于弱者的同情,在后面擒住了每一观众脆弱的心。听那媚妓的歌声罢:

今朝呀,只有今朝,我还能够忍受这苦痛的煎熬,

明朝呀,明朝,我的歌喉破了,我的肌肉腐了,那时候变成了无用的煤渣,独葬在寂寞的荒郊!

都是一样父母生,要分贵和贱,有钱人享尽荣华福,无钱人卖身入勾栏!挨不尽打骂和饥寒,受不尽苦痛和摧残……

时间隔得相当长远,这一歌词我已记不完全,可是这幽怨的歌调还在我耳边缭绕。因着前面的欢乐,对照着后面的哀怨,特别显得悲伤。至于最后铁儿大打妓院,乃是作者被迫于正义的表现。

人们议论到沈西苓氏的时候,常常将他和孙瑜氏联在一起。关于这一点我不否认,我以为他们之间,虽则都有热情的快乐与崇高的理想,但是孙瑜的作风,主要是美的梦,而沈西苓却是出发于现实主义的罗曼蒂克。正因为这理想常在现实中受到了折磨,于是他不能自制的流于先天的伤感了。至于纯情主义的表现,倒是二人完全一致的。

小有产者的知识分子,他们的思维的范围甚为广阔,他们所见识的也甚为宽泛,他们的感触也甚为敏捷,再加上他们受了新的世界观的洗礼,于是他们觉得自己丰富起来。但是他们的天质是脆弱的,他们的情感是纤细的,假使他们的行动一时不能或者是被迫不准和勤劳大众的运动合流,或者是不幸的受了外来迫力的打击与摧残的时候,他们便会感到自己孤单、脆弱,于是有意或无意的复活了他们的天性,怯懦的伤感起来了——关于这些,我自省是如此,同时“我的朋友”沈西苓也是如此。

现在,作者在制作中的《十字街头》,这剧的内容我知道得相当清楚,这是以青年失业问题作中心,同时反映了在现阶段强邻侵略的种种,不过这一作品我不想多说什么,它的批评当在创作完成之后。让我们在以后的作品中更进一步的来理解他罢。

(原载《中华图画杂志》1936年42、43、44、45期)

世界电影明星评传(中国之部)

凌 鹤

胡 蝶

有人说：中国电影将近二十年的成绩，只是创造了一个胡蝶。这话虽不免过火一点，但也颇有道理。事实上是如此，胡蝶已经成为观众的偶像，无论男妇老幼，一提到电影便会联想到她，差不多是有了她便没有中国电影似的原因。

中国人很老实，买东西很相信老牌，差不多凡是牌子老的货色总很靠得住。买东西是如此，就是看电影也是如此。胡蝶在观众中成为偶像，牌子老不能不是一个很大的原因。

除了牌子老，资格老之外，胡蝶的美，也是人们十分倾倒的。那清秀的脸部轮廓，那丰腴的肉体，更重要的还有那微笑的梨涡，这美的诱惑，满足了观众也征服了观众。

不过美的感觉也有各种不同的估价。在封建时代，人们所爱好的是弱不禁风的淑女，是多才多艺的佳人，是娴静温柔的多愁善病的美，而近现代人眼中所喜悦的美，却是健康矫捷，在女性的柔和中表现着男性的魄力，勇敢刚强，大可以卷起时代的暴风，坚实健强的体格配合着敢作敢为的大无畏的精神。这现代的美，乃是胡蝶所缺乏的。

同样，在演技中所表现出来的性格，胡蝶无论是在《秋扇怨》、《碎琴楼》、《火烧红莲寺》、《落霞孤鹜》、《歌女红牡丹》、《脂粉市场》、《狂流》、《满江红》以及《夜来香》之中，她都是那样怯懦温柔，自怨自艾的，所谓柳弱风狂，桃花命薄，不干的泪痕，不尽的叹气，博得了观众多少同情泪。即使是《姊妹花》、《三姊妹》之类的戏，她比较的也刚强了一点，然而也只是逼于不得已的一时出气而已。不过这也不能就是她自己的个性，据她自己说，不像每次所扮装的剧中人那般怯弱，而是刚强一点，不像剧中人那般情感，而要理智一点。可惜没有一部影片完全发挥了胡蝶的本能。

就在这封建型的范围之中，胡蝶扮演了将近百二十部的影片。充足的经验和聪慧的天才，很熟练的成功了她所能理解的类型。很诚恳的也很努力的，在她的能力范围

以内。

很可惜的，在以文明戏为方法以催泪剧为手段的导演之下，她常是被吩咐着使劲“做戏”，甚至于是非法则的耗费精力。在同一境遇中，同一情感之下，用同一的表演术重复又重复的“做戏”。于是只见拚命的做戏反而失去了真实感了。缓慢的动作，松弛的表情，揉造的情感，扮装的哭笑，以真作假，以假乱真，这在《空谷兰》、《麦夫人》、《女儿经》之类的作品中正可看得出来。胡蝶的失败，留给人们无限的惋惜。

胡蝶原名胡瑞华。宣统元年阴历二月二十一日丑时生于上海提篮桥，不过她原籍却是广东鹤山。那时她的父亲在上海北火车站办事，中等人家的生活，倒也过得很平安。五岁的时候，父亲调职于津奉路，因而她六岁时便在天津开始读书，八岁进圣功小学了。

一年后，又因着父亲业务上的调动，全家从天津迁住北京，入第一女子师范附属小学。在这里读了将近两年的书，她从北京回到了广东，原因是她父亲在广州就任卫生局和马路工程的职务。这样，她在培道小学校读了两年，又在广州河南的第三高小读了一年。

从广州重回上海，第三高小的校长给她转学证书要她入上海务本女学。可是务本只准她入高小一年级，使她不大高兴，因为她应当读二年级的缘故。同时即使入务本也得在暑假以后，于是她在暑期中投考了曾焕堂主办的中华电影学校。这学校的教员有洪深、陈寿荫、路但安、汪瑞昌诸人，同学中有萧英、高梨痕、陈一棠、徐琴芳等等。不管这学校在各方面都不过是粗具规模，可是仅半年的时光便停办了。而胡瑞华也就改名胡蝶，从教室里开始走进摄影场了。

第一次出现银幕是大中华百合的《战功》里有很少的一点戏，接着便和友联公司订了合同。一年另八个月的时间中，她出演了《秋扇怨》及其他几部影片。从友联到天一，她出演的影片有三十余部之多。再从天一到明星，到如今有七年之久。出演的影片，连十余部有声影片在内，足有七十余部。

一九三四年春，苏联有国际电影展览会的主催，胡蝶被邀请偕同周剑云夫妇前去观光。和欢迎梅兰芳一同，她在苏联也被热烈的注视。接着遍游欧洲各国：从莫斯科到柏林，从柏林到巴黎，而后是伦敦、瑞士、罗马。参观了许多摄影场，增加了不少见识，同时也增高身价不少。

一九三五年十一月二十三日和德兴洋行经营出入口生意的潘有声结婚。自《劫后桃花》之后还主演了《女权》及《永远的微笑》。

金 焰

金焰，这红极一时的电影的小生，高据着中国影坛，拥有众多数的观众。人们赠给

他电影皇帝的称誉,也使人们担心着他会骄傲起来,但是聪明的金焰,到底不乐意接收这封建的头衔,所以将骄傲当作攻击金焰的借口到底是落了空的。然而假如金焰骄傲着而不在演技上力求长进,那必然是他没落的开端,幸而这种拟断大概不会是事实,我们且放心着吧。

我希望金焰不必在演技的成就上觉得可以骄傲,因为演技的发展并没有一定的止境,不断的探求必然有不断的发现;只有在愚昧庸俗的人群中独显着自己世界观的崭新和坚定,同时通过电影艺术的机构而表现出来,才能成为新型演员的成就者,然而也并不能以此骄傲。同样,有了新的世界观而和没落的生活矛盾着,或者不是坚强的实践者,那也是他自己的失败。

就连你也不能否认,金焰确是今日影坛的成功者。他在《恋爱与义务》中是一个热情的学生,他在《城市之夜》中是一个改良主义的少爷,他在《母性之光》中是一个革命的逃亡者,他在《大路》中是一个工人,他在《桃花扇》中是一个觉悟的新闻记者,他在《浪淘沙》中是一个罪犯,他扮着各色各样不同身份的人,但是你在许多不同身份的剧中人中间,你可以综合的铸成一个共同的性格,这也便是金焰的性格,虽则各个剧中人都保留着各个不同的细微的差别。

假使说一个天才演员可以完全扬弃自己固有的性格,而扮着与自己个性完全相反的角色也能得着极大的成功,那显然是一种欺人之谈。在演戏的时候,完全忘却自我的存在而将自己和剧中人的情感熔成一片,深刻的把握着剧中人每一瞬间的情感之变化,这是演员最好的方法;然而这方法就是演员的性格和剧中人性格交流的作用,就是说在某几点上剧中人和演员本人是相同的或者是近似的,虽即使是很细微的连演员自己也不能觉察出来。只有天才演员能抓住很少的一点相同的地方,深入的揣摩剧中人的个性,同时找寻自己在生活经验中观察和体念的所得着和剧中人相同的印象添加上去,于是在别人看来会直觉的认为这是和演员不同性格的成功,其实在天才演员本身是会觉得这种称誉很可笑的。

这一段话无非是要说明金焰在各个剧中人中间都有他自己的成份在内,不过只有分量的不同,而综合起来你可看到整个的个性。假使你不妨给金焰画一个轮廓,那末:高大的身材,相当强壮的体格,善良的心地,率直的脾气,相当机警的智慧,不十分敏捷的动作,滞钝的颜面,爆发不快的情感,在愤怒中能够镇静,在情感中能够理智,……这一切构成中华民族典型的代表,同时再加上浑厚、质朴、滞重、忧郁、刚毅、诚恳等朝鲜民族的特性,混合的组合成金焰所表现的 Type。

金焰不像弗莱立克马区,不像克拉克盖勃尔,不像伊密尔·詹宁斯,也不像保罗·茂尼,比较相像的是加莱·古柏了。加莱·古柏有他特殊的风度,那便是滞重、忧郁、诚恳,还带着伤感,而这些便是金焰所具备的。

金焰之演技的长处是不浮泛,不轻率,不过火,但也就使人觉得平淡。凡是合乎他

个性的角色，他都能平平尽职的担负起来，但也不使你觉得很明显的不够。没有明显的缺憾，也没有明显的高超。使你不觉倦，也不使你十分兴奋，这永远保持他自己的纪录。

现在你不妨再来看他发展的经过吧。

民国前一年阴历二月二十八日丑时生于原籍韩国汉城，但是三岁的时候便随着他的从事韩国独立解放运动的革命的父亲，从朝鲜渡过鸭绿江逃亡到奉天通化。不久，他父亲和他全家化了几十块钱改入中国籍，也便在奉天住家，执业医生。

六岁的金焰，开始在小学念书了。七岁时颈上生一大疮，幸而是医生的父亲开刀救活了他的性命。八岁时到了黑龙江，那时他的父亲似乎是很有革命计划的在做着军医，不过金焰当时并不了解，只记得有许多血肉模糊的俄国伤兵在他的印象中。现在想起来便是苏联大革命以后由日本唆使白俄反攻的国内战争了，而白俄的后方便是中国领土的黑龙江了。

九岁的那年，他的父亲死了，同时他的家也就穷困下来。十三岁的时候，为了减轻家庭的负担，他遥远的从关外到上海投奔他的姑母。因此他有机会在南华学院读了两年书，不过因着在姑母家洗碗擦地板等的操劳，同时又因为姑母家也并不富裕没有较好的食物以致于营养不良，脸色苍白的身体衰弱，给他另一姑母培养着在济南齐鲁大学读书的大哥看到了，很心痛的将他从上海带到了山东。接着他便在济美中学读书。那时候学费才八元，饭钱四元，而他自己在学校帮着做工，每一学期也能赚到五元之数，同时学费也减免去三分之一，于是也就不用在姑母负担多少了。这样读了二年，转到天津南开大学读了二年，这是除了膳宿费之外都完全免费的。

十八岁的那一年，他因着在学校常有机会看电影，引起了对于电影的抱负，决心从事演电影。于是同学们替他筹措了十七块钱，请大公报的何心冷写了两封介绍信，一封是给民新公司的侯曜，另一封给明星公司的宋痴萍，怀着满腔热情的到了上海。

上海登陆，他的十七元只剩下二元，这生活的冒险增加了他奋斗的勇气。但是宋痴萍和他见面之后，便叠口连声的劝他回去，理由是上海是万恶世界，情愿给金焰几块钱盘缠。这一番话不免使金焰惶恐起来，他不能回天津，他也不能再去依靠那曾经依靠过的姑母，因为她已不在上海了。没有办法，他去民新公司拜访侯曜，侯曜正是拍《木兰从军》的外景回来便接见了。教他站起来，看看他的身材多高。便留他在公司里做六个月的练习生，没有工钱，只贴七元的饭食。所做的是剪报纸和抄写宣传文稿，于是他总算有人食宿之处了。

六个月的学徒期满的时候，他认识了万籟天，因为他来民新公司导演蔡楚生曾经做过临时演员的热血男儿的缘故，而金焰的一切万籟天比较的也能深切的了解。不久，民新公司裁员，金焰也在被裁之列，于是衣食无着的流浪起来了。幸而万籟天到济

南通俗戏剧实验所去做教授，留下金焰在上海给他看家，那末住的问题算是解决了。

因着万籁天的关系，金焰认识了当时创办南国社的黎园公所的田汉了，常有机会在南国社各次公演中扮着零碎的角色。《莎乐美》在南京公演，金焰在其中做叙利亚少年，这是他在舞台上略露锋芒的开始。其后《莎乐美》在上海公演，饰男主角约翰的陈凝秋因事不能上台，于是由金焰担任这一角色，而叙利亚少年一角便由当时尚名郑重的郑君里来担任了。这一次公演，金焰得着很好的批评。同时生活也还安定。

南国社在田汉的领导之下去了广东，留下金焰在上海又生活无着，虽则给万籁天看家，住还不成问题。就是这一年的年底，他欠了面账一元零四毛小洋，只得脱下身上的棉袍教收面账的人送进当铺去，不多不少，恰好是一元四毛过了这年底的难关。

这样的穷途潦倒，逼着他写了一封长信给明星公司的郑正秋，意思是怀才不遇之类，很侥幸居然得着了很热忱的回信，约他去谈谈。果然，金焰和躺在烟床上的郑正秋见面了，得着了代写《黄陆之爱》剧本的工作，这是蔡楚生也曾做过的差事。金焰以为这是生活安定的开始，当时便问郑正秋借了三十元，作为搬家之费。但是三天之后，发觉了他并不能从此走进明星公司，而只是郑正秋的私人书记，于是决心放弃了这一职务。这样他又毫无办法。同时他又害着白喉，无钱医治，十二天没有吃东西，自以为必死。幸亏从回自广东的田汉向康白珊那儿转借到了五元，买了一些药一吃就好了。这是他第二次从死神手里讨回了性命。

病好了以后，他找到了同在南国社的化妆技术家辛汉文，辛汉文介绍他到天一公司去找袁逸苇设法。在从法界步行到杨树浦的天一公司的路上，他遇到民新公司的高倩萍，当时高倩萍问他认不认识孙瑜。因为夏天的热度的确使他烦闷，所以没有谈什么便走开了。

在天一公司他遇到了蔡楚生和史东山，史东山有意要他做将要摄制的《双雄斗剑》中的一雄，约他明天去见总理邵醉翁当面谈谈。不消说，这使金焰十分欢喜。同时蔡楚生给了他四毛小洋，诚恳的说：“你去剪一个头，明天好来见邵老板吧。”怀着快乐的心情依旧在大热天走回巨泼莱斯路。可是第二天邵醉翁却说做演员不行，要末做个学生倒还可以。这使青年气很浓厚的金焰十分气愤，找着邵老板狠狠的说：“你以为这样你是做了好人，要我做学生好像养一条狗一样，是不是？……”这种话邵总理听来当然也不过是一笑置之。走回家来，四毛钱昨天剪头只去了一半，还有两毛钱便作为四日的食粮——每天一碗铜元十六枚的咸泡饭。

有一天黄昏的时候，他吃了那最后的一碗咸泡饭走回家来，碰着他民新公司的旧同事某正在找他家的门牌。他很奇怪，从来就没有谁到他家里来过访一次，而今天他却来了。其后相谈之下，才知道裁他出来的公司里来找他去和高倩萍合演《风流剑客》，而导演者便是高倩萍曾经提过的孙瑜了。

你得注意，这便是金焰主演的第一部影片了，工价是七十元包一部。接着出演大

中华百合公司的王次龙导演《续王氏四侠》以及其他一二短片。不久又出演民新公司的《故都春梦》。又不久，出演联华公司的《野草闲花》，包银九十元，《恋爱与义务》，包银一百五十元。以后便订合同二年，第一年月薪七十，第二年一百。出演了《一剪梅》、《桃花泣血记》、《银汉双星》、《续故都春梦》、《野玫瑰》等等。

《野玫瑰》是金焰和王人美认识的开始，也便是恋爱的开始。同时他在这时候曾经在时报上发表过一篇自我批判，声明今后不再演为小姐公子们享乐的同时是麻醉大众的影片，这是开始表明了自己的态度，博得了舆论的同情，不过也有人在讥笑他“自命前进”。然而笑骂由他笑骂，“九一八”和“一二八”的刺激使他意识的转变却是事实。当“一二八”战争时他上前线去救护伤兵，这血的教训对于他真是太有力了。

《三个摩登女性》的开映，你很可看到他的态度，他在剧中是个极红的男明星。交际花在玩弄他，女学生在追求他，结果他觉悟的离开了交际花，让多情的女学生为了他失恋的死去，倒底参加女工们的队伍了。

《三个摩登女性》之后他出演了《母性之光》和《城市之夜》、《大路》，以及最近的《浪淘沙》和《到自然去》。现在的月薪是二百元。此外为艺华主演《黄金时代》，报酬一千五百。新华公司的《桃花扇》算是向联华借去，但他个人的酬劳也是八百元。

除了水银灯下的工作而外，舞台上的出演有一九三〇年的《卡门》，一九三二年的《一致》，一九三四年的《回春之曲》等等。

前面说过，在拍《野玫瑰》的时候他开始恋着王人美，拍《三个摩登女性》时大有进展，不过旁人不大注意，虽则同时每日收着女影迷的情书总有余十封。一九三四年元旦他和她突然在孙瑜的证婚之下结婚了。同年八月七日生一女，但二十六日之后便夭折了。

现在，金焰的生活，自然是很富裕的了。只花了五十余元的房租在徐家汇租一幢有花园的小洋房。也有了汽车，养了几条猎狗，常出外打猎。再闲下来的时候便在自己的院子里打篮球或者是读翻译小说。比较着六七年之前真有天壤之别。所以说金焰是中国电影演员中的胜利者了。

王献斋

“你怎么这么坏的？简直和王献斋一样。”在人们的谈话中，你会听到这样的话。同样在影戏院里，你也会听到娘儿们会咒咀着：“格个杀千刀的王献斋又来哉！”她们的心情是又是欢喜又是嫉恨。从这种地方，就可得着证明，王献斋在观众中的影响真是太大了。当然，将讨厌剧中人的情感移植到演员身上来，好像跑上台去杀假曹操的笑话一样，固然天真得可笑，然而王献斋能做到使人极度愤恨他所扮装的坏蛋，这应该使人咒咀的坏蛋居然得着观众正当的反应，这便是他演技的成功。

当然王献斋不会是一个天生的坏蛋，他本人并不和他所扮装的剧中人一样，相反的你会觉得他是一个相当率直的好好先生，当你和他认识了以后。那末他扮装反派角色为什么会那末逼真的呢？据他自己说：有不少人从他父亲和他自己身上谄媚欺诈的发了财，而且极力设法陷害、威吓，一直到他们心满意足为止；这等人的一举一动，一怒一笑，都在他回忆中留下深刻的印象，这各式各样的脸谱，在他演戏的时候是一种最好的参考。有一个时期，他曾经做过大少爷，极度的挥霍，极度的享乐，在妓院里，游戏场里，茶馆里，酒馆里，剧场里，这些生活经验，对于他的演技也帮助不少。常看外国电影，影片成为课本，所有的反派角色的演技都批判的鉴赏，而和他演技无关的演员们，都不甚注意，几乎连名字也说不上来。更主要的是他对于自己所扮装的人物个性，在未拍戏之前便下苦功研究；为什么这样？为什么不那样？从环境到行为的仔细的辩证法的推敲，这样的想了又想，坐在家里不停的想，一直到把握了剧中人的个性为止。再加上他丰富的演戏经验（他演的片子总在百部上下，几乎是有了中国电影便有了他的反派演员），于是如今我们觉得他是圆熟的成功了。

他今年已是三十八岁的男子了。阴历正月初三卯时生于海参崴，但原籍却是山东黄县。八岁时，在上海请先生到家里来教书，十一岁入教会办的清心小学。因为他父亲在海参崴、伯力、哈尔滨、大黑河等地经营京戏场，他五六岁时便常在后台看优伶的画花脸，无形之中便引起他对于戏剧的爱好。所以当他在清心小学的时候，便开始了演戏生活。只要有恩亲会之类的机会，他便扮装了女人演着才子佳人的《堂楼详梦》（《双珠凤》）之类的戏。十六岁到了沪江大学，英文或中文的戏演得更多，内容多是宗教宣传的。沪江大学毕业而后，十九岁开始至汉口安利英行机械部办事，一直到二十一岁结婚为止。这整二年中，他对于洋行的职业毫无兴趣，不过是每天看看戏而已。同年回上海，很想在事业上谋发展。那时上海虽有接近他个性的新戏在演着，但因为是文明戏的缘故，不愿和那些人合作。不久他便决定了做眼科医生，就学于西人金士柏（Cen sburger），一方面因为自己是近视，感受切身痛苦，同时也觉得这一行可赚钱，因为那时上海并没有中国人的眼科医院。学了三年，他便挂着“眼科专家王有廷医士”的招牌，同时也在精益眼镜公司担任配光的职务。有一次在精益眼镜公司遇着了明星公司创办人张石川，要求加入演戏。当时的明星公司是创始时期，摄制《滑稽大王游沪记》之类的短片，派不到他的角色，因为张石川认为他是正派小生的人才。不久，他在《报应循环》（即《张欣生》）中做一法官，这是他第一次上镜头。明星的第一部正片（也算是中国第一部长影片）《孤儿救母记》开拍了，派定他做一个正派人物，但因饰陆守敬（反派）的角色中途脱退，王献斋便补换上去开始扮装坏蛋了。当时因为爱好演戏的缘故，便放弃了和拍戏时间相冲突的眼科医生和精益的职位，半尽义务的全部时间在明星公司。为了得到家庭的欢喜，常将在汉口积下来的钱当作公司的薪金拿回家去。就从那时起，一直到现在没有脱离过明星公司。现在是妻已死十一年，有一九岁

的女儿。假使你问他“为什么不续弦？”他便会告诉你说：“因为我演戏多做了坏人，没有人肯嫁我。”身体很瘦，体重才一百十余磅，可是身高却是五尺七吋。一个瘦而长的典型的中国人。能说俄语、英语。

多少旧的演员们给时代扔在后面了，多少当年的红星们给观众们完全遗忘了，只有这王献斋还在今日的影坛上仍然站住了他的地位，这应该是他值得自诩的荣誉。从上面所说到的他的生活和经验，他自己相当努力的探讨、寻求，我相信他不是偶然的成功，虽然在过去的中国电影里，他的特殊个性，能例外的被发现出来，不能不是一种幸运。

他开始时是被当做正派小生的，以后在《玉梨魂》中他还尝试过一度，然而他并没有成功，而在反面却发展了他的天才。

明星公司全部一百五十余部影片中，总有百数上下有王献斋在内。在这许多作品中，你可常看他穿长袍背心，戴镶玉的瓜皮帽，冷笑、谄媚、阴险、奸诈，或者是花花公子，见着女人“恶形恶状”，十足的游荡汉，所谓无恶不作，无丑不为。这一切，在熟练中熔成了一种典型，那便是封建的胁肩谄笑的势利小人，或是半封建的洋场恶少。这等人物，我们在现实生活中每天都能接触，中国电影里也决不能缺少这现实的反映。而王献斋能熔化了的逼真的表现出来，无疑的他成功了。那样圆熟的，那样炉火纯青的，那样没有火气。

有人说，他的演技，也只限于这封建性的没良心的人物，如《红牡丹》，如《旧时京华》，如《狂流》，如《大家庭》，如《路柳墙花》，如《女儿经》，其他更新时代性一点的不大胜任，但是我却以为在《同仇》中的军官却也别具一格的成功。但是明星公司却不多给机会让他从新的方面发展，只不过是影片中少不了坏人也就不少了他。假使有机会给他尝试大政客，大奸雄，有魄力的从大处着眼的阴险者，或者是世情练达的表面上看去是坏人而实际上却是好人的，如乔契亚理斯，如却尔斯劳东，如亨利戈登，如克劳伦斯等人的性格，我想他不是不能胜任的。

当然，颓废的生活使他的身体愈益瘦弱，狭隘的生活使他不能更多接触，少读书使他在思想上不能刷新，提不起精神，不更努力上前，都决定他的演技将终于此，因为在现状之下他的演技确是发展到最高峰了。

我怀着热诚的心，从今天起，愿他做一个新的人，因为时代是决不为人等候而不停的进展，假使他不肯从此没落的话。

陈波儿

陈波儿，这因《桃李劫》而一举成名的女优，这广东汕头籍的少妇，宣统二年阴历六月五日辰时生于原籍，一个比较是富有的商人家庭中。八岁时她开始入小学。因为

天资聪慧的缘故，没有读二年高等小学便升入中学。也就在这时候她参加了学校演剧活动，那时她是十五六岁的姑娘。

中学毕业了，父亲对于这聪慧的女儿很决心的送她到上海来读大学了，那是吴淞中国公学。一九二九年冬，艺术剧社筹备第一次公演，有谁介绍来了这一位正是青春的美丽的女郎。在一群生活艰困的朋友中，她常穿着入时的新衣，引起了朋友们热烈的惊视。五呎高的身材，九十磅的体重，给与人们娇小轻盈的印象。而且她的态度是大方中略带高贵。待人接物也很亲切和蔼。不十分流利的北平话，可是却能说着流利的英语。若不是大家都知道她早已有了同乡的少年恋人，也许少不了简直就有人爱上了她。

正因为她的北平话咬字不清的缘故，当她在饰着相当华贵的律师夫人出现于《梁上君子》排演的时候，她对于“收饰”二字要咬正字又要咬正广东的音调，真使她费了不少工夫。但是当一九三〇年三月《梁上君子》在中国第一次上演（也就是艺术剧社第一次公演）的时候，这律师夫人陈波儿给观众们大大的惊奇了。这不仅是她的美丽，而是她的演技也是那般大方镇静的，在报纸上大得好评。

艺术剧社第二次公演是同年的秋初，她扮装着《西线无战事》中保罗的姊姊。排演的时候，“肉骨头”三字的发音使她自己也觉得好笑，不过公演时她又尽了她的职责。

艺术剧社被迫解散，她也正是自吴淞回故乡。上海的朋友们好久没有看见她，只听得说她已结了婚而且生了儿子。这时她是二十二岁。

一九三四年，她带了大儿子到上海来，留下新生的儿子跟着丈夫在汕头。为了生活她在某公司的写字间办事，同时也写一些小品文在《申报·本埠增刊》发表。

雷通影片公司第一部影片《桃李劫》，有了男主角袁牧之，却缺少一个女主角。朋友们想起了陈波儿，想起了她美丽的 Camera face，不久便请她来摄影场工作，同时明星公司的《青春线》的女主人公也由她担任。前者是声片，后者是默片。而第一步走入电影界便同时主演两部影片，也只有她恰好有着如此好机会。

《桃李劫》的开映，得着观众们一致的好评。无疑的这是中国电影第一部以有声电影特有的技巧来摄制的声片，不管其中还包含了一些技术上的缺点，然而它是中国有声电影划时代的作品。很显然的，陈波儿的表演很努力，譬如其中有她产后提水上楼自楼梯上跌下来的一个镜头，在摄制的时候因某种关系需要重拍，但导演又怕要她再跌下楼一次使她太危险，可是陈波儿却勇敢的主张 N.G.，认为只要整个的戏好，多跌一次有什么关系；于是我们在银幕上看见的是这样圆满，也是她在这一影片中最精采，感人最深的一场戏了。

这一影片使陈波儿有了很高的地位，虽则同时摄制的《青春线》因着导演的失败，完全没有引起社会的注意。

《桃李劫》之后的《风云儿女》、《自由神》和《都会风光》，都没有她演戏的机会，因

为个性不适合的缘故，这时间她被请到香港环球影片公司主演了一部《回首当年》，但也不为人们重视。再回到上海来，决定了她为孙师毅导演的《街头巷尾》的主角，可是布景搭好了预备拍第一个镜头时，她以为公司既然宣告停顿三个月，不如等三个月以后再开始。谁知这短时期的停顿就变为关门清理，于是她第四次主演也只好是昙花一现。假使她当时以抗争的精神和同事们充分合作，也许这一影片已经公映了，因为公司当局曾经愿以包工的办法让这一影片制成。写到这里使你不能不慨叹中国电影的衰落，而无谓的人事的纠纷也太使人头痛了。

电通公司倒闭之后，陈波儿往何处去呢？是不是还演电影呢？大家都在担心着。这是在她认为“中国电影在某种势力压迫之下实有不能发展更进步的影片的苦衷”之外的，对于她似乎是更迫切的问题了。

本来一个女人想有一个安稳的职业，在目前的中国真是太少可能了。而现在失业了的陈波儿，正遭受着《桃李劫》剧中人同样的命运。除了两个儿子和丈夫之外，还有她的母亲。她的父亲已经死了，在故乡留下一些田地，对于她还有多少帮助么？

陈波儿是一个优秀的俳優，是以新的姿态出现的电影演员。她的性格是比较倔强的，有理智的，冷静中带着体贴温柔，表现在纵荡淫乐，奔放热情的反面。在她的技艺中，你将尝不着过于甜和辣的东西，只许你体念着人生辛苦的滋味。自然并不能在她出演的三部片中都可找出这些，主要的是在《桃李劫》中的表现；假使说《桃李劫》确曾抓住她的性格的话。

据她自己说，她不爱运动也不长于文学，嗜好的是戏剧和音乐。在空下来的时候，她不会忘记练习她的怀娥玲，而话剧却比电影还要酷爱。不过在失业的受难期中也许会减少她艺术研究的兴趣吧，虽则我希望她并不如此，因为她得承认艺术便是她战斗的武器。可不是么？“……听罢，满耳是大众的嗟伤，看罢，年年的国土沦丧，我们要选择战还是降？我们要做主人拚死在疆场。……巨浪，巨浪，不断的生长，担负起天下的兴亡！……”《桃李劫》的主题歌，永远在我们耳里萦回着哦！

（编者按：陈波儿在半年以前，加入明星二厂。《生死同心》便是她那时继《桃李劫》之后，与应云卫、袁牧之再度合作的出品。去年底波儿北上劳军，直达绥远国防第一线。虽备经艰难挫折，却博得全国民众极大的同情。最近返沪，加入应云卫组织的业余实验剧团。）

陈燕燕

大家都这样说，中国电影中有一只可爱的小鸟，这便是陈燕燕。

这可爱的姑娘，今年是二十四岁了。阴历正月十二日午时生于原籍北平。六岁的

时候，她开始了学校生活，那是在教会学校的圣心小学幼稚园，一直继续到在十岁时同校初级小学毕业。不久，她转入另一私立小学读了一些时候，可是她那守旧的父亲却看不惯男女同学“新法”，命令她退学，在家里给她请了老秀才教《四书》《五经》。

从学校到闺房，这小姑娘在父母过于宠爱的境遇之中被幽禁了许多年，也养成了她安娴温静的性格。而且她的家境也很好，父亲开了东安饭店，业务上的时间总比在家的时间多。留下这独生女的姑娘，在母亲身边娇生惯养的。望着窗外的青天，迷惘的尘沙，灰色的空气，使她成为今日感情纤细的精神质，不是没有原因的了。

当她十七岁的那年，联华影片公司的一批人，在北平拍《故都春梦》的外景，他们都住在东安饭店。多谢父亲将这消息带给了幽禁在深闺中的女儿，使这姑娘像春雷响过之后的蛰虫一样，立刻活跃着开始生活在快乐的春天，跳跃着去看他们拍戏了。一天又一天的继续下去，给她机会认识了联华的许多人，譬如现在和她有了婚约的黄绍芬就是其中之一。

就连她自己也说，她曾经是一个影迷，同时在小学时登台表演《葡萄仙子》之类的“黎派歌舞”，也使她得着证明自己是接近戏剧的。那末眼看着别人在演电影，而且摆在眼前就有她演戏的机会。于是她向联华的人们开口了，表示了自己想演电影的志愿，同时对方也觉得她很有演戏的才能，允许她可以同去上海。可是这却遭受她父亲严酷的反反对，认为演电影的都是下贱的女人，通过他的老花眼镜当然是看不惯的。但是女儿却有了最大的决心，为了她自己的前途，对父亲坚决的反抗。慈爱的母亲，当然不忍独生女日夜啼啼哭哭，硬作主答应她去上海，不过她得跟着同去，作为监视的意思。

陈燕燕到底得着了演电影的机会，从北平来到了上海，第一部出演的影片便是《恋爱与义务》。但是很不幸的，她那固执的父亲，却因着爱女甘愿作优伶，在北平忧郁成病，不到半年便死了。到如今北平没有了她的家，母女二人长居上海了。

从《恋爱与义务》而后，《南国之春》使陈燕燕大大的成名起来，聪明的观众们也便给了她一个“乳燕”的徽号。接着出演的有《一剪梅》、《共赴国难》、《三个摩登女性》、《母性之光》、《续故都春梦》、《除夕》、《奋斗》、《漩涡》、《暴雨梨花》、《骨肉之恩》、《大路》、《天伦》、《寒江落雁》以及《泣残红》等等。

大概人们都和我的意见一样，陈燕燕在银幕上最可爱的成绩，是当他扮装着伶仃孤苦的少女的时候。再另一方面的成就便是小有产者的天真而又痴情的女学生，像她自身的生活完全一样。前者在《大路》中，在《暴雨梨花》中，在《寒江落雁》中，都表现出悲剧的特别成功，而后者在《南国之春》中，在《三个摩登女性》中，在《铁鸟》中，人们也曾经给她深深的感动了。

五呎二吋的身材和一〇七磅的体重，给你娇小玲珑的印象，同时神经质的情感，温柔的性格，从容的动作，安静的姿态，你可以咀嚼着一种半封建的深闺处女的滋

味。这处女的美，你难得在其他的女演员中发现同样的感觉。

在她的日常生活中，你也可从她一举一动中得着和银幕上同样的印象。她谈话的声音很轻，很柔，很慢，每一个字的距离也很匀称，同时因为生长北平的缘故，所以发音和咬字都是挺好听的。她对你的态度很温存，当她会见的时候，她的举止很从容，带着处女的娇羞，也带着处女的微笑，使你觉得她和一般现代都市的少女很不一样，是那末平和的，也是那末娴静的。

的确，她一切都还是少女风味的，所以小家碧玉的少女的身份，在电影中她最为适合。假使你要她扮装老太婆或中年妇人，那显然是教她冒险的尝试，而这种冒险对于你对于她自己，都不会有多大的好处。这一方面是年龄的关系，另一方面她还没有结婚你便要她做有了许多孩子的母亲，无论如何，生活经验，对于她的演技没有丝毫帮助。关于这一点，《天伦》中她扮装着郑君里的姑母，无论在化装或表演，都没有可爱的成功。此外，假使你询问她自己的意见，她会告诉你她不能担当反派的角色，但也不一定非演悲剧不可，她认为只要不是滑稽的喜剧，她也是可以演的。同时她对于《南国之春》和《寒江落雁》中自己的演技，颇觉满意，这因为很适合她个性的缘故。

现在她在联华的月薪是五百五十元，是同公司演员薪金最高的一个了，因而可见联华对于她的器重。和黄绍芬什么时候结婚，现尚未定。她的母亲对于这一位优秀的青年摄影师很满意。原来他是广东中山人，和前为联华第一厂（既民新公司）的制片主任黎明伟是表兄弟（结拜的）的关系。假使你问燕燕姑娘的恋爱经过，她会告诉你自在北平时认识之后，到上海又常在一块工作，譬如她出演的《恋爱与义务》、《母性之光》、《三个摩登女性》、《续故都春梦》、《暴雨梨花》、《除夕》、《天伦》、《寒江落雁》等等，都是绍芬摄影的，所以他和他便慢慢的由恋爱而订婚了。

对于陈燕燕，你从许多影片中可以得着很好的印象，也对她怀着极高的希望。不过你不能将她当作表演范围十分宽阔的女优，否则你会觉得并不完全满意。她有她自己的天地，这较狭隘的天地且让她一人独住。她以她温柔的姿态表现出她纯真的心，这纯真的处女的心，这真挚的纯情，使你在银幕上为她感动的流下同情的眼泪。此外你还能要求她一些什么呢？假使你有更大的要求，你且等待她从年龄的增加中，从多方面的生活中，得着更多的宝贵经验吧。

郑君里

这位和中华民国同年和孙中山先生同乡的小生，原籍是广东中山平岚乡，辛亥年十二月六日诞生在上海。他的父亲是一个小商人，家境贫寒，所以他小时候倒也没有过着公子哥儿们一般的阔绰生活。

七岁时，他开始在一蒙馆里读书。二年后，才转到不要钱的广肇义学去。在这小

学里，他读了五年。十四岁，入岭南中学。因为是专读英文的缘故，只读两年就毕业了。

接着，他在家休息了半年。在这期间，因为天性的缘故，对于戏剧颇为爱好，于是他决定学戏。果然，他到南国社读戏剧科的一年级了。可是只有半年，这戏剧科便停办了，于是他便参加南国社的公演。第一次演戏是在王尔德的《莎乐美》中饰一个小兵。不久，饰先知约翰的陈凝秋因事他去，由金焰改饰约翰，而金焰原来扮演的叙利亚少年，便由做小兵的郑重来担任了。

在此我必须说明，郑君里原名郑重，又将“重”字分而为二，亦名千里，不过这是“字”是“号”？却不得而知。至于改千里为君里却还是踏入电影圈以后的事。是为什什么改名，当然自有改名的理由。不过人们以为名字上说明他是前《良友画报》编辑郑君平的兄弟，其实这是错误的臆断。因为一个是陕西人氏，而君里却是广东。

闲话休提，言归正传。他在南国社时，除了叙利亚少年外，还在《火之跳舞》中饰一工人，也写写宣传文章。一直到左明、陈白尘等离开南国另组摩登社的时候，他也转到摩登社来。那时他们的演剧活动甚为努力，三个人演七幕剧，在上海各学校巡回公演，是为学校剧运动。这时他所演的是《乞丐与国王》、《梁上君子》（即《居住二楼的人》之改名）等剧。除了表演之外，还得担任灯光布景诸事。这是一九三〇年的事。

同年秋，摩登剧社和艺术剧社的一部分人（王莹、刘保罗等），合伙儿同去南通公演，大大的引起南通观众的欢迎，也引发了该地的戏剧运动。这次千里演的是莫利哀的《吝啬人》和菊池宽的《父归》。

从南通公演以后，他差不多在家闭门读书了一年。一直到南国社公演改编的《卡尔曼》，他又走上舞台饰一无名的斗牛士。后不久，他便加入新组织大道剧社了。

“九一八”以后，从事戏剧运动的人们反帝抗敌的情绪普遍的高涨起来，作为前卫剧团的大道剧社的公演活动，也大为活跃，排演了好些进步的戏到各地巡回公演。郑千里演的是《街头人》、《乱钟》、《马德加》等，均极成功，尤以《街头人》，使他大大的成名。

一九三一年，普遍全国的空前大水灾，使上海电影界举行了赈灾联合公演。友联电影公司，参加了《街头人》改名的《灾区以外》，千里因多次上演，驾轻就熟的缘故，那时虽非电影界中人，也参加了这次公演。

这一次演技给友联公司的导演陈铿然大为称颂，和他订了拍两部影片的合同：一为《美人魂》中饰一医生，一为《江南燕》中饰一大盗。这两部影片，因友联公司被毁于“一二八”炮火的缘故，到两年后方完成；此是后话，表过不提。

一九三二年春，由于老朋友金焰的介绍，入联华影片公司，在《野玫瑰》、《共赴国难》、《粉红色的梦》等片中，充当配角。一直到《火山情血》起，才算正式“吃电影饭”，开始订立长合同。

《火山情血》公映，郑君里大名，哄动一时，这比较话剧的《街头人》的成名，更能使

君里和他的朋友们兴高采烈。

直到如今为止，他所演的电影，除上述者以外，还有《奋斗》、《人生》、《光明之路》（即《出路》）、《骨肉之恩》、《大路》、《新女性》、《国风》、《天伦》及《迷途的羔羊》。同时他也没有完全离开舞台，一九三三年后，他所出演的话剧，有《警报》、《救命圈》、《水银灯下》以及《巡按》改名的《钦差大臣》。

他有强壮的身躯，体重一百五十磅，身高五呎九吋。他有着用不着烫的天然卷发，倒八字眉毛，水淋淋的眼睛。真所谓英气勃勃仪表堂堂。会说上海话，还会说一口流利的北平话。这一切都能使少女们心醉，爱过他的女人却实不少，譬如曾经也是电影演员的璐璐，就很热烈的爱过他一个时期，可是事到终了，却又并不如此，原来爱情是蜜水做的，虽说极有粘性而且甜蜜蜜，可也是容易流动的东西，流到那里便胶到那里，留下不易消失的痕迹。不久以前，君里和黄晨小姐结婚，朋友们都为他获得理想的伴侣庆幸。

君里除了戏剧艺术之外，对于文学亦颇有修养。譬如在旧俄作家中，他就极欢喜屠格涅夫。也许正因为如此，所以朋友们都说他是《贵族之家》的主人公罗亭。这对于他确有八九分相似。君里有着新的世界观，有正义感，也有艺术的良心，常感着黑夜的苦闷，对于政治的或社会的一切问题的了解和分析，都很敏感，但是立刻又犹豫、怀疑、畏惧，还加上怕麻烦，于是想着想着并不必做，结果常使他不幸的感着失望。同样，在演技方面，对于剧情或人物的个性，想了又想，揣摩了还得揣摩，但也许过于多想了之后，反而失却自信，结果演出之后，又常使他不幸的感着失望。

人们说，从《火山情血》之后，他没有演过好戏，但我却说《人生》里想出头而又不能出头的青年，倒演得相当成功。《迷途的羔羊》中的老者，颇得好评。以后《孤城烈女》之类，据说是不过平平而已。

谈 瑛

退隐了一年多的谈瑛，自《小玲子》公映，又在银幕上出现了。惦念着这一位神秘的女郎的观众，总算没有失望吧。

她今年是二十三岁的青年母亲了。民国四年阴历四月二十二日生于上海。体重一百零九磅，身高五呎三吋。

她在一个开木行的家庭里长大起来。九岁才开始在巽与小学读书，后至国立女中小学部毕业，又初中毕业，再入上海中学读高中，只一年便休学了。那时她是十七岁。

她的演戏活动，在小学时代就开始有了表演《麻雀与小孩》等剧的舞台经验，因为那时常有举行歌舞比赛的机会。离开了上海中学不久，因着个性近于电影，同时也因着其他客观的原因，加入了上海影片公司，出演了第一部影片《失足恨》。

这一部影片的开映，使联华公司的经理罗明佑看了，对她的演技很感着新奇的兴趣，便和她订了三年合同，正式成为联华的演员了。属于联华的第一部影片是蔡楚生导演的《粉红色的梦》，这开始睁开了观众们惊奇的目光，一致嚷着东方的神秘嘉宝出现了。接上出演的是孙瑜导演的《火山情血》，郑基铎的《出路》，吴村的《风》，马徐维邦的《暴雨梨花》，杨小仲的《良宵》，朱石麟的《青春》，蔡楚生的《渔光曲》（俱为联华出品）。再有的是为联星公司客串的侯鲁史的《泪痕》，以及电通公司许幸之的《风云儿女》。以后有《小玲子》、《梦里乾坤》、《夜奔》等等，俱为明星公司的新作，也都是程步高的导演。

从这一连的作品看来，谈瑛的演技最精采的要算《暴雨梨花》和《良宵》了。《暴雨梨花》中她饰一瞎眼的少女，这看不到一线光明眼前只是一片黑暗的少女啊，没有欢笑，只有悲哀，终生是黑夜茫茫，在她连美丽的幻想都失去了的人生中，她尝不着丝毫幸福的滋味。这现实的残酷，决定了在幸福之外的少男少女们悲苦的命运，而谈瑛就以她自己的血和泪，悲怨和仇恨，代表了千千万万的少女们向人间的请求和倾诉，在良心与正义的观众们的心灵深处，刻划了极深的伤痕——这，谈瑛给与了我们永远不会忘怀的追忆。

《良宵》中，她是一个在礼教压迫下的青年寡妇。她有丰富的青春，美丽的人生乐趣，正在向她招手，当她发现了那青年小学教员的时候，使她心中的死水被振荡着不能平静的波纹。她发现了这生命中爱的源泉，她最初是遏止着对他怀疑的凝视，到后来毕竟不能忍耐的冒险的情奔了。但是吃人的礼教对她舞爪张牙，万恶的乡绅及其所率领的愚昧的乡人们不能原有这年青少妇的犯罪，再加之那怯弱的情人终于离开了她，这为人生乐趣而追求的她，终于不幸的失败了——在这一影片中，以不满二十岁的姑娘扮演她毫无生活体念之机会的寡妇（没有乡村生活也没有寡妇的体念），只凭着聪明的想象，居然演得如此逼真，真可证明她有着充分的天才了。

对于谈瑛，人们有着甚高的期望，但也对于她曾经有过的放肆的生活，常带着轻鄙的笑骂而不肯饶恕；这一方面说明愚昧的人们对她并没有真切的了解，同时另一方面又固执着自己的愚昧认为他们所做的是公平的处罚。不过在谈瑛自己，并不必因此而自弃，因为这不能变换他们的愚昧反而助长了他们愚昧的骄傲。同时也不必自满甚至于矜夸，因为每一个切实而努力的艺人从来不以自己艺术之满足而止进的。我以为她应当力求体会的丰富而同时约束自己浪漫的热情，虽说这社会无休息的张着使人堕落的天网，可是只要她有镇静的自持和自爱的决心，决不会自投罗网的；何况她已有了家庭，有了孩子，而爱情也有了归宿。同时为了演技的长进，从理论上，从银幕上，从文学上，从戏剧上，更从实生活的体念上不断的寻求，不断的努力。不要听信电影商人的愚昧而只学习一个嘉宝，而在独特的作风中创造谈瑛自己。

假如你对谈瑛有着较真切的观察，你会觉得她是纤细的神经质者，也有奔放的热

情,她有时会极端的快乐,但有时也会极端的悲哀,她有时会忍受的屈从,但也有时会坚决的反抗,她的动作是快速的,不是缓慢的,她的感觉是敏捷的,不是迟钝的——这便是谈瑛的轮廓。

据她自己说,她爱瑙玛希拉的高贵,爱葛莱泰嘉宝的神秘,爱琼克萝馥泼辣的热情,也爱雪维尔雪蒂耐的纤细的神经质。在男演员中,她爱弗莱立克马区,爱保罗茂尼,爱彼德劳雷,也爱加莱古柏,理由是他们的演技都是十分老练和深刻。

她是神经纤细的,遇事爱思虑,也极易接受刺激。譬如她读了《大众生活》上学生运动各地的通讯或者是高尔基的《母亲》,晚上便会在梦中喊叫起来。但是她说自己的性格从未给编剧导演们了解,以致从未演过一部合乎个性的影片。尤其要她做反派角色,更是要她勉为其难了。不过我现在私自为她庆幸,今后她的影片多由她的程步高导演了,那末她的性格当是 P. K. 最能了解的了。我等候着她更成功的作品出现。

(原载《中华图画杂志》 1937 年第 51、52、55、56 期)

第 四 部 分
史 学 史 科



中国影戏谈

管 大

中国影戏片第一次发现、不知始于何时、惟第一次之影戏片、为极简陋不堪之作、可以断言、盖从前欧美各影片公司对于非白种人之制片、大都注意其风俗而于其风俗之极腐败者、尤喜采入、其目的无非欲以此引欧美人之一笑、故下流人之生活、男子之发辫、女子之裹足等、均为中国影片之材料、在被摄者、利其多金、故作种种丑态、亦无足怪、而影戏中中国人之代表即为此辈、宁非大憾事、此所以吾人谈及曩时之中国影片、无不叹息而抱惭者、

及民国二年、某国人在沪、组织亚细亚影片公司、专摄中国影片、此为中国影戏专组公司之始、所招演员、均属中次之新剧演员、于影戏素无研究、且亦不知中国影片之流入外国、与中国人有若何之关系、故皆不为注重、而办事人又视为一时之投机事业、于影戏材料、不加搜集、且又无专编影戏脚本之人才、即有人编制、大都只能演之舞台、不能摄为影戏、而公司资本、亦非充足、欲置办精美之布景、颇属不易、有此种种原因、故所摄各戏、大半无意识者、如旧剧中之滑稽戏、《打城隍》《瞎捉奸》、及《蝴蝶梦》《杀子报》等、尚算较高、则其无价值可知、事经数月、公司解散、某国人挟以之美、闻颇受人欢迎、获利不少、在外人以观从前中国影戏之眼光观之、或且以为较有进步、然在吾中国人、则于介绍中国文艺于外国之一机会、轻轻放过、甚可惜也、

今岁商务印书馆于梅兰芳来沪时、摄其所著名之戏数出、有《天女散花》、《春香闹学》等、梅兰芳之戏、姑不具论、然《天女散花》固歌舞并重之作、以之摄为影戏、则至多不过得此剧精采之一半、而于散花之际、以收影过迟、致动作极快、不知者以为古装美人、在彼发狂、于舞态之美观、颇有缺憾、至《春香闹学》、以戏论、万不能以为影戏、如摄之、亦必另加点缀、且此戏之价值、不过一旦脚之滑稽影戏、何有文艺之足云、不知摄影戏者何必取材于《闹学》也、故商务印书馆之中国影戏、仅足供未看过梅兰芳及嗜梅极深者之瞻仰、不足为中国影戏之光也、

鲁人关文清、欲组织一中国影片公司、其对人谈话、甚欲于影戏上为中国人争人格、此系吾人极赞成者、闻关君以摄中国风景为入手办法、盖摄风景影片、较之摄戏、

其费用至少可减去十分之八、而中国风景、极有出色者、不特外国人欢迎、即中国人亦甚愿于一日之间、遍历不少名胜地也、俟风景影片摄成后、根基立定、再事扩充、则可立于不败之地、吾人正望其进行无阻、将来完成一极美满之中国影片公司也、

(原载《影戏杂志》 1921 年第 1 卷第 1 号)

影戏输入中国后的变迁

管际安

十年前的影戏事业

影戏是从哪一年输入中国、我不敢乱说、大约也有二三十年了、不过起初来的、都是死片、只能叫做幻灯、现在还有谁愿意请教、当时却算他又新鲜又别致的外国玩意、看的人到也哄动一时、不多时活动影片到了、中国人才觉得幻灯没什么好玩、大家把欢迎幻灯的热度、移到活动影片上去了、但是到的影片不多、翻去翻来是这几套、所以一般欢迎的热度一步一步的退化、在那政变的时候、那影戏在中国社会上的价值、可称一落千丈、几乎变做完全下流社会的玩意、那时候上海的影戏园、不过三马路四马路有几家、地方狭小、设备不周、戏场内外只隔着一个黑幕、有人进来的时候、黑幕一揭、光线一亮、那电影便一淡、门口站着几个不三不四的人、直着嗓子喊卖票、同庙会玩把戏的露天场子一样、上流人物、还肯光顾么、后来改良了、用着一面破的鼓、一支旧喇叭、在门口候着、一个有气无力敲着、一个像牛吼般的吹几支断断续续的粗笨曲儿、不要说影戏场里坐的人听了头痛、就是吹打的人自己也觉得无味、至于所映的影戏呢、都是前一个世纪的名作、在当时谅也曾出过风头、可是现在已是鸡皮鹤发、儿孙满堂的了、所以映的时候、没有一张不露出破裂痕迹、不懂的人、还当着落天雨时候拍的影片哩、有这许多种种不满人意的地方、谁肯化钱去买罪受、所以后来虽减价至每座三四十文、也没有人领教、现在四马路画锦里口、三马路浙江路口、房屋已经改造了、影戏院的陈迹、丝毫没有影子可寻呵、

影戏与新剧关系

民国二年的夏天、美国亚细亚影戏公司到上海摄中国影戏、这是中国人做影戏的发源、演员是陆子青、张双宜、王惜花、许漱梅、马清风、黄小雅、黄幼雅等一般人、后来

癸丑战事发生、欧战导火线的巴尔干问题决裂了、那亚细亚的影戏原片来源断绝、演员又互相倾轧、所以就宣告暂时停止、在这停止期内、由郑正秋组织新民新剧社、振兴起文明新剧事业来、那年冬天、亚细亚公司影片续到、再由经营三、张石川出面管理、重复摄取影片、一面组织民鸣新剧社前后两次摄成十余本影戏、大半是属于滑稽性质、比较的略有情节就是《杀子报》《蝴蝶梦》一类的旧剧、那时候中国人对于影戏的研究、完全没有、就是演员也没受着适当的训练、而且影片中的情节、都是把旧剧来改造、这是最缺陷的一件事、那时影片摄成之后、就在民鸣社映演、始而还可以骗骗人、后来魔力一天不如一天、这影片便运到南洋、钱是赚的、不过中国民众艺术的价值被他降了几等、因为他是无声的文明新剧、请问可以博得世界上的荣誉么、近几年来、影戏的事业、一天发达一天、欢迎影戏的人、比较从前、至少要增加四五倍、最大的原因、是使看的人容易领悟、时间短少、价目便宜、懂英文的人比从前多、还有一部分的男女交际、利用着黑地开秘密谈判、这都是影戏发达的原因、就上海而论、中国影戏院、连游戏场算在里头、已经有一二十处、北京天津也相差微几、这项企业、也可以说是二十世纪以后中国的新发展、什么宝莲、梅白儿、却泼伦、费蒂罗克等一般人、非但名字熟悉、并且脸子一映出来简直没有一个不认识(上述的人、宝莲同却泼伦尤受人欢迎、余曾经听见一个中国人家妇女说、若是宝莲到上海来、那怕出十块钱去看他一看也是情愿的)、咳、自己的出品没有人请教、为什么倒去欢迎舶来品呢、就为中国影戏一毫没有独立精神、与旧剧新剧老小说浑合的缘故、

外国影戏园与中国影戏园

上海的影戏院、中国人和外国人创办的时候、距离的不远、不过中国影戏院、那时太觉腐败(就是上边所说的隔着一重黑幕的玩意)、外国人办的影戏园、圆明园路的爱提西、海宁路的爱普庐、虽然也是草创时代、却收拾得很精致、但是代价很贵、中国人去的很少、南京路谋得利戏院、有时也要开映影戏、因为有新片到了、招人购买、才把他先开映一次、里头有广告作用、知道的人很少、看的人益发稀哩、后来有个聪明人、瞧着海宁路一带住的广东人不少、那广帮是不懂苏滩本滩的人多、有的连京戏都瞧不明白、影戏或者可以勾引他们、所以开了一家爱伦影戏院、在那个地点、生意居然很好、内容比较三马路的幻仙也高明不少、布置是模仿外国人办的影戏院法则、有时去租几部外国影戏院映过的长片来映着、引起一般观客的兴会、这爱伦非但是影戏园的中兴名将、还是中国映演长片的鼻祖呢、但是他生意一好、东洋人就眼红了、也在附近开了一家东和影戏院、生意也不算坏、闸北一带、影戏院成了市面、城内九亩地的蜃影、西门方板桥的共和、多次第开出来、这时候有个姓黄的女婿、瞧见影戏院发达、他就费了大资本开了一家上海大戏院、派人到外国影戏公司订了一个专利特约、一面并

吞了几家资本较少的影戏院、和着包办游戏场影戏事业、居然造成了中国影戏院的托辣斯、就是外国人办的什么夏令配克、还受他的支配、不过影戏院的势力算他最大、但是叫他摄制影片、他还不肯、因为没有这经验和资本、

有声影戏的价值

有声影戏、上海到过一次、在民国二年的冬天、开映地点、就是在爱普庐、价目分三元二元两等、开映不上四天、就停止、影戏的原则、本来不靠声音好歹、全从表演上出来、只要表演得到家、也足够看的人明白、如有表演不出的地方、有文字替他说明、用不着声音的、本身上既用不着声音、售座又贵、所以不受人欢迎、后来新世界游艺场做双周纪念、也曾用过有声影戏、虽则不卖钱、但是看的人、对他感情、依旧寥寞得紧、所以到了现在、有声影戏无形消灭了、

滑稽影戏的价值

滑稽影戏、在普通人眼光里看起来、不过是一种游戏品类当中、最足使人愉快的东西、所以影戏院中把他当做接客或是送客的招待员、所处地位似乎不如侦探爱情等长篇重要、不过据我个人见解、滑稽影戏的地位实在侦探爱情影戏之上、因为侦探和爱情片充其量不过增智识动感情、滑稽影戏的益处可以陶养性情启发兴趣、使看的人齐向快乐道上去、从积极方面说、简直是造成人类活泼精神的恩物、从消极方面说、也足够怡悦性情、并且滑稽影戏于小孩子和妇女尤觉相宜、非但使他快乐身心、还可以开辟他的悟性、侦探片是海盗、爱情剧是海淫、滑稽影戏对于淫盗二字却可以免过的、有人说滑稽片的内容太坏、没有一本是有情节的、大概全是无理取闹、殊不得知、因其无理取闹、所以增人兴味、因其无理取闹、所以叫做滑稽影片、无理取闹四个字、可称滑稽影片的特长的溢号、要是不无理取闹、便不成滑稽影片了、又有人说滑稽影片缺乏高尚思想、我说未必见得、单就一桩论滑稽影戏、描写警察腐败、至少居十分之三、揣度编影戏的用意、是讥讽警察不是保护人民、代受警察累的小民吐气、其余描写社会罪恶的地方也很多、因为看电影的人、单单注重了正面文章、一味的嘻笑、没有悟会到反面去、所以要嫌他浅俗、其实比较那些新剧式的中国影戏思想高尚不少哩、

(原载《戏杂志》1922年尝试号)

银幕春秋

醉星生

《银幕春秋》、胡为而作、记者之为是、非敢自拟于孔圣人、持银幕界口诛笔伐之权、然柄笔直书、无阿其所好、无毁其所恶、纯出于本心之言、则记者所敢自信也、中国画片最初到港者、或云《红粉骷髅》、或云《阎瑞生》、予独不谓然、余所谓最先者、则商务印书馆之《死要赌》是、是片先前片映于香港基督教青年会、是时国片尚未盛行、观之者皆学界中人、故知之者亦寡、全片仅得两三幕、略叙一赌子为父所挞、佯死、半夜忽复生、时吊客方玩牌为戏、睹死人复生、骇而逃、赌子乃尽获桌上之金、全片颇觉诙谐可笑、但演员之表演、尚觉幼稚、不离新剧化、布景亦觉简陋、赌子之死陈尸在床、竟以包裹盖被代之、未免太不像真、摄影术则左右荡漾、人影未定、字幕均为汉文、尚未有西文加入、后尚有风景片几幕、似为《浙江潮》、万丈河流、令人夺目、当时观众对于国片之眼光、尚未提高、得此寥寥几幕、已喜形于色矣、

继之者为《阎瑞生》、曾一度开映于石塘咀之新新戏院、余以路遥、且其中买票带位各役、无不以淫娃荡妇当之、电炬既息、怪状毕陈、其买物员、往往强人买物、撒娇撒痴、两情已洽、或竟坐于客人之膝、荡语淫声、初不类一戏院、余一次赴喜筵、遭极无聊、以路近、曾入而得其究竟如上、不半点钟而出、不敢再为光顾、故此第二次到港之中国画、乃不得观、然据观者语吾、该剧阎瑞生以一大学生、谋杀一青楼中人、影片固以发扬国光为本、乃如是劣迹、竟现诸银幕之上、美国影片奸诈盗贼之流、多以中国人当之、在吾国之制片者、当发扬吾国之美德、吾国之文化、使往者人之以我为奸诈盗贼、化而为文质彬彬、无可訾议、方为制片者之原旨、乃竟取材于此等卑劣之剧本、无乃所见之不广耶、况观之者又谓光线既觉模糊、布景未见佳妙、演员有生硬之表演、字幕无简明之可诵、其不佳如是、又宁怪上海舆论界、大骂而特骂耶、

第三次即为《红粉骷髅》、开映于新世界戏院、初不注意其为何公司出品、但忆编剧者为袁克文、克文为前总统世凯子、拓笔海上、雅负文名、其淡薄自甘、不以名利为重、诚有可取、吾人散见于海上各报章杂志、有署名寒云者、即是人也、其编是剧、与《阎瑞生》同一覆辙、描写拆白党之凶淫、在彼固以为揭发社会黑幕、使人警惕于中、实

则迎合社会弱点、未见其警惕、反得其凶淫、何善之有、或谓明星公司最近到港之《可怜的闺女》、何尝非描写拆白党、不过《红粉骷髅》之拆白为女、而《可怜的闺女》之拆白为男、其描写拆白则一、而子独厚于《可怜的闺女》(见《图画周报》拙作)、抑又何哉、余唯唯应之曰、《可怜的闺女》、能于剧中极力描写闺女之可怜、使观众咸哀闺女之不幸、而恨拆白之无情、则闺女为主、而拆白为宾、《红粉骷髅》则反是、极写诉白之内幕、则拆白为主、而被诱者为宾、而被诱者孽由自作、初无令人可怜之念、而观者徒注意于拆白之凶淫、立心未定、或者从而效之、既为拆白者、或变本加厉、况《可怜的闺女》开幕时、即现拆白为囚徒、使观者知拆白之下场如是、其警人更深、彼《红粉骷髅》、何可同日而语耶、至摄影一道、震荡不宁、如置身大洋船中、字幕冗长、布景简陋、演员则丑态百出、其劣处不可胜数矣、

此后海上影片公司、如风起云涌、盛极一时、而前本港皇后戏院主人、能独具只眼、极力提倡中国影片、其最初开映于该院者为《古井重波记》、是片为厚和公司出品、导演者为但君杜宇、美术家也、故内外诸景、均佳丽异常、开幕时、白花甫放、风雨淋漓、既而花飞处处、仅剩权桠枯枝矣、殆借喻剧中人之可怜身世、而美人纤足、乃于斯时露于吾人之眼帘、此等命意、此等摄法、都足令人魂消神往、一片之精华、亦粹于是、字幕既美术、其文辞更佳、如灼灼春华、含苞初放、忽遇狂风骤雨、无端摧残、仅余权桠枯枝、老泪纵横、伤心惜别、落英满地、红褪香消、一任伦夫践踏、虽有护花之铃、亦难重上枝头等句、不特文字香艳、抑亦包含通片之要旨矣、剧情一寡妇既丧所夫、又眷新爱、乃有狼子野心、从中磨折、新爱为之而死、妇之恨绵绵矣、傅文豪女士、为该剧女主角、妙曼天成、芳姿娉婷、虽表演未免过钝、而婉姿沉默、要亦不可抹煞、饰李克希之宣之琳、动作表情均未见佳、独饰胡特之王乃东、稍觉活动而外、其余配角、表演均觉幼稚、最令吾人以不满者、则人人多穿西服、未免欧化过深、即在今日、国片之犯此病者、亦数见不鲜、是则由于当事人媚外之见太深、故遂出此、实则一国自有一国之衣服、一国自有一国之衣装、已从人、徒见其牛头不对马咀耳、换言之、既事事效法外人、已成外国之影片、又何贵乎有国产影片也、吾敢断言、影片既染欧化、则其余虽佳极妙极、已无一看之价值矣、

《孤儿救祖记》为明星公司处女之作(以长片而言短片不在内)、亦在皇后放映、全片提倡伦理道德、其间离合悲欢、喜怒哀乐、令人处处动容、其最精采之一段、为末幕追媳、观至此、观众屏息无声、凝神一志、可谓登峰做极、绝后空前、不特在前者所不能及、即在根深蒂固之今日国产影片界、亦不能及、说者云是幕脱胎于西片《赖婚》之冰上救女、余谓国片自有国片之精采、不能谓有所类似、便是模仿、最妙者、所布置之各景、均为吾国所固有、并无半点欧化、后此明星所出之各片、亦无不保守此固有之精神、良足敬钦、演员以王汉伦之余蔚如、郑鹧鸪之杨寿昌、郑小秋之余璞为最佳、演来头头是道、末幕聚精会神、尤觉肖极妙极、其余配角、亦都匀循无疵、光线既明晰可观、

字幕又处处能提起阅者之精神、言乎穿插、则能令人于悲苦中忽破颜一笑、笑声哄堂中、又忽能令人沉沉无语、国片至是、无以上之、意者明星欲以明星之光明、照彻大地、作一鸣惊人之举、故不惜竭尽心力、成此巨制耶、

《苦儿弱女》亦为明星出品、亦映于皇后、一悲哀惨恻、痛人心肺之剧也、叙母教之重要、虐婢之非人道、为此剧者、直欲将人间不平之事、一一现于银幕之前、流尽观者之泪、捣尽观者之心、而观者亦无不赫然动容、悠然兴叹、愀然不欢、及其终也、莫不轩然一笑、知人生虽历劫重重、仍不免有苦尽甘来之日、其所以能令观者之感到如是者、则演员之聚精会神、剧情之紧凑、有以致之也、王汉伦之贤、郑小秋之哀、郑鹧鸪之直、均能发挥剧中人的个性、尽量无遗、惜乎马书箴之有容、失之过钝、此则由于娇小女儿、初上银幕、羞态未去、宜其有此、其余布景、摄影字幕、姑略而不谈、然以通剧论、则其完善处仍逊《孤儿救祖记》也、

评剧界生平最令吾不服者、为《莲花落》与《玉梨魂》两片之评论、两片同时到港、《莲花落》为商务印书馆出品、映于湾仔大戏院、《玉梨魂》为明星公司出品、映于皇后戏院、当时港中之评论者、对《莲花落》则认为良好、对《玉梨魂》则深致不满、大约云《玉梨魂》将徐枕亚原著、删改太甚、将原意失去、便是一片之病、不知影片与小说不同、影片所有、小说能书之、小说所有、影片或不能为之、故以小说而转为影戏、断难不失原意、《玉梨魂》说部、为文人哀感顽艳之作、偏重辞藻、事实不免太少、故编剧者、万难全照原本、增删自不可免、平心论之、《玉梨魂》以王献斋而饰多情之何梦霞、对于选择问题、自不免为全片之玷、惟有几处、如梨娘之临终、秦石痴之爱国、确有足为人动容者、而大军百万队列而操、整饰之军容、虽痴肥之方大元、亦动其从军之念、柔懦如余、亦不免雄心突起、壮志如虹、其动人处、要有不可没者、《莲花落》之摄影、震荡不宁、致令剧中人、人人如跳跃、似此等影术、虽其他佳至绝顶、亦不见其佳、况其人角皆丑态百出、恍若儿戏、无真实之表演、布景更简陋不堪、旅店与妓院之景、实属拙劣不像、字幕更不明白、剧情如郑公弼一闻道德赴沪、即令其子同去、而行李又已早备、一叫便行、其急速如是、实有令人失笑者、其次如李仙刺目之不能像真、元和母写字之速度、实为世上奇观、此等影片、孰优孰劣、必有能辨之者、总之、云《玉梨魂》是未完善之影片、吾信之、谓《莲花落》胜于《玉梨魂》、吾不信也、

《诱婚》亦明星之出品、继《玉梨魂》影于皇后、主演者为郑鹧鸪与杨耐梅、剧意对于虚荣女子、痛下针砭、对于卖国之奴、亦加以抨击、剧旨之佳、吾无间言、然而观众之欢迎、已视前稍逊矣、第其时国片未如今日之盛、此亦差强人意、故尚未有何不满之批评、而片中杨耐梅穿欧化之赴宴装束、杂于华式之宾客中、实属大大笑柄、饰表兄之李萍倩、游泳术之劣、亦不觉令人失笑、斯片之两大漏洞、至今未尝去吾之脑海者也、

《好哥哥》亦明星得意之作、映于皇后、剧情志在非战、描写战争之惨、与遗产之毒、足令一将功成万骨枯者、为之猛省、主演者为郑小秋、郑鹧鸪、杨耐梅、二郑之表

演、其佳处为人人所公认、然而杨耐梅所饰之寡妇、诚足令吾服膺不已、观其愁眉深锁、处处流露、青年寡妇、被压逼于各房兄弟之情景、可谓妙到秋毫、已入化境、即在今日、女士主演之片、亦难乎及此、此所谓妙手偶得之、抑女士之个性擅乎此耶、

明星既已蒂固根深、遂实行扩充、拟定月出一片、《最后之良心》即实行每月一片后之第一片也、剧中人秦仁伯、原拟以郑鹧鸪充任、厥后鹧鸪抱恙、遂代之以王献斋、而鹧鸪不幸、不久竟以逝世、闻影界同人、莫不为之戚然伤悲、叹中华影界、失一有用之人才、综鹧鸪生平所为之影片、于《孤儿救祖记》则饰一龙钟之祖父、于《苦儿弱女》则饰一仗义执言之律师、于《玉梨魂》则饰一热血填膺之志士、于《诱婚》则饰一卖国利己之伦父、于《好哥哥》则饰一离妻别子之军人、无一不肖、无一不真、且鹧鸪不独精于演剧、于明星公司之进行、亦多所擘划、如是人才、乃天不永年、宁不可痛、吾于鹧鸪初非素识、然每于银幕之上、仰其丰采、噩耗传来、为之不怡者久之、想爱阅明星片者、必不以吾言为虚也、今姑转吾笔锋、而述《最后之良心》、斯片对于养媳赘婿、旧家庭不良之制度、痛下攻击、然而吾敢为一直言曰、兹片实为明星公司最劣之片、其最劣之主因、则为描写社会之罪恶太深、转令观者生不怡之念、影片为人生之缩影、罪恶在所不免、然描写太过深刻、则憎恶之心顿生、亦非得计、而演员之劣、亦兹片之致命伤、萧养素之养媳妇、其呆钝之表情、实在不佳已极、林雪怀之赘婿在百合公司出品《采茶女》中吾见之、当时之表演、尚觉活泼可喜、顾在兹片、已化为滞慢、观其在公园睹其妻与拆白同坐、以足顿地作恨恨状之表演、其板滞令人失笑、虽有王献斋宣景琳稍觉可观、然亦无济于事、故目之为明星失败之片、亦无不可、

上海影片公司为但杜宇君所办、其出品《弃儿》《弟弟》(映于皇后)《小公子》(映于新世界)诸片、均为但二春主演、二春活泼天成、最得人爱、故年龄虽幼、而号召之力、殊不减于大名鼎鼎之大明星、惜乎借重二春之心太广、故全片成败、系于一小儿手、故剧情不免流于枯涩、其所以不及郑小秋者、大约在此、试观二春于《古井重波记》中、其得人之爱慕、实较上列各片为强、盖小明星非不可以主任一片、在乎主任之片、勿太偏于此主任之小明星、譬之郑小秋《孤儿救祖记》《苦儿弱女》《好哥哥》诸片、何尝非彼主演、顾以上诸片、王汉伦郑鹧鸪杨耐梅之俦、亦各有戏可做、绝非侧重于小秋一人、则剧情不流于涩、而观众得热烈之感情、二春主演之片反乎是、其号召力所以稍逊也、《重返故乡》失之欧化太深、《传家宝》失诸有类侦探长片、均非上海公司成功之作也、

(原载《银光》1926年第1、2期 原文未完)

中华影业史

程树仁

一 小 引

中华影业史、是很难编的、因为所有材料、都是一鳞半爪、无具体的探讨、记者不敢率尔、谨将所有史料、分别详列如下、尚祈博学之士、加以指正、则此完整之中华影业史、或得现诸异日、

二 影戏之造意原始于中国考

(一)手影 我国民间父母兄弟、每于夜间、在灯前以手作势、或为人行、或为兽走、或为草木、或为山水、影于壁上、以娱子女弟妹、无论南北东西各方、此皆极平常之事也、

(二)走马灯 每年正月十五元宵节、小孩玩耍的走马灯、剪纸为人为兽、置烛于中央、外围以纸、纸行影动、周而复始、这也是很普通的、

(三)汉武帝观影(西历纪元前一百四十年 B.C. 140)

故老相承言、影戏之原、出于汉武帝(西历纪元前一百四十年)李夫人之亡、齐人少翁言能致其魂、上念夫人甚、无已、乃使致之、少翁夜为方帷、张灯烛、使帝他坐、自帷中望之、仿佛夫人像也、盖不得就视之、由是世间有影戏、(见高承《事物纪原》)。

(四)宋代以后盛行影戏(西历九百六十年 960)

1. 代无所见、宋仁宗时、有能谈三国事者、或采其说作影人、……(见高承《事物纪原》)

2. 京师有富家子、少孤专财、群无赖百方诱导之、而此子甚好看影戏、每弄至斩关羽、辄为之泣下、嘱弄者且缓之、一日、弄者曰、云长古猛将、今斩之其鬼或能祟、请既斩而祭之、此子闻甚喜、弄者乃求酒肉之费、此子出银器数十、至日斩罢、大陈饮食如

祭者、群无赖聚享之、乃白此子、请散此器、此子不敢逆、于是共分焉、共闻此事、不信、近见事有类是事聊记之、以发异日一笑、(见张耒《明道杂志》)

3. 有影戏、有乔影戏南宋尤盛、(见《东京梦华录》)

4. 更有弄影戏者、元汴京初以素纸雕刻、自后人巧工精、以羊皮雕形、以彩色装饰、不致损坏、(见《梦粱录》)

5. 凡影戏、京师人初以素纸雕簇、后用彩色装皮为之、公忠者雕以正貌、奸邪者雕以丑貌、其话本与诵史书正同、(见《都城纪事》)

(五)近时各地旧式影戏

(甲)浙西杭湖一带之旧影戏 何西亚(转录《申报》)

1. 演剧方法 旧影戏之映演、手续至简、先用木板铺搭一小台、高约三四尺、广可十五方尺、台上三面障以布帐、台后一面则半启、留待戏班中人之出入、布帐前面之正中处、贴有一长约三英尺高约二英尺之白羊皮纸(一名绵纸、即玻璃用途未广时、人恒以之糊窗者、取其净白而能透光也)、纸之两方燃一巨灯、悬于距纸约一尺远近之中央、灯为一平坦浅凹之瓦盆、中贮灯心一巨束、约五六十条、所燃之油、为菜油豆油二类、煤油性烈、易滋事、绝不用、演剧时、即以纸像(旧影戏中之或人或物、皆以纸制之)于灯前映近白纸(在纸之内方)、移转动作之、台前隔纸以观、即能窥尽一切(按此布帐上羊皮纸原有地位之布、早已裁去、故能透映)、盖此白纸、一似电影中之银幕、所不同者、电影之银幕系受幻灯之反映、而此则由帐内直映于纸上者也、所以名为影戏者、以其隔纸相映、若走马灯之幢幢往来、仿佛有如影子之移动然也、此处所以不径称影戏而加旧字于上者、盖欲有别于今之电影故耳、

2. 纸像制作 旧影戏中表演剧情之人物、皆以厚纸片为之、间有以羊皮制之者、则价稍昂、故旧影戏又名羊皮纸戏也(一说映戏之白纸为羊皮纸、故名、亦通)、制作之法、以厚纸裁成各种人物器具之形状、如人则男女老幼富贵贫贱、动物则龙蛇狮虎牛马犬羊、物则房屋舟车桌椅杂具、举凡剧中应有之一切、罔不毕具、人像之手足头腹均系活动装配故能曲屈、亦能脱卸、惟衣服冠履、均于剪裁时预为配就、故不能穿戴脱卸、仅于染色时烘出之而已、其长短大小、悉以人像为中心、人像长约七八寸、身才称是、物像俱依人像之大小比例之、故均能一一适合、剪裁既成、于像之正面(即演剧时映出于纸幕之上面)着以各种彩色、惟于人像所代表之人格则一如京剧中用脸谱象征法以示之、如公忠者刻以正貌、奸邪者雕以丑形(本《梦粱录》语)、染色毕、于像之头部手部各系一线、线之他端则结于竹签之上、竹签之长如箸、粗亦如之、签之非系线之一端、即戏班中人握之以转动演剧者、此项纸像、因其用纸片制成、故仅能表示物体之一直截面、不过略具形像而已、

3. 表演技术 旧影戏有似傀儡戏、必有人司提线、然后能动作、但动作未必能将剧情一一表出、故必有歌唱道白以补足之、然有动作歌唱矣、而无乐器则转场面处与

告段落处、又太寂寞、故必有锣鼓以节奏之、大凡演旧影戏者、其戏班中人有五、二人坐在纸幕近处司演唱事、一司击鼓、一司鸣锣、余一司杂事、三人皆坐在较后处但帐外人均不能见之、其司演唱之二人、独如电影中之导演人或司机人、剧情之能充分表现与否、胥视此二人司演之技术如何而定、技术优者、则幕上之影、虽系一染色之纸片、亦能使之活动如生、喜怒哀乐、俱能于影中之动作表出之、歌唱音调、亦能紧凑步趋其动作、无不恰到好处、后场司锣鼓者、如能一一合拍、则全剧俱能精彩而生色、但技劣者则反是、举动不自然歌唱无音节、死板板一无生气、观者即不倦睡、亦必掉头去之矣、由此可见虽一简单之戏剧欲充分表演其剧意、而博观众之赞许亦须具有相当的艺术之素养也、

4. 戏剧材料 旧影戏中兼用歌唱道白、初甚疑之、盖影不能发声、既名之曰影戏、即不应有歌唱、此理至明、而操是业者不能答也、及今思之、电影中尚有文字说明、最近欧美且有演电影时合以留声机唱片者矣、但旧影戏通行于农村社会、农民未能人人识字、此其穿插歌唱道白之作用欤、据《梦粱录》云(上略其话本与讲史书者同、大抵真假相半)、足征是项戏剧之性质、不过假偶像化装的说书而已、自难离去唱白也、观其戏之内容、虽一言一语、一歌一唱、一锣鼓、一动作、亦均书其上、尤可想见编剧者用意之周密矣、至其剧本之资料、大抵取材于历史小说与神怪故事者为多、如《三国演义》、《列国志》、《封神传》、《西游记》、《征东》、《征西》、《白蛇传》等书皆为采取剧材唯一之源也、又业旧影戏者、对于演剧之技术与脚本之内容、均严守秘密、非戏班中人之同族、绝不轻授之、故此项戏班、每为一姓之人所把持、殊不容他姓者之问津也、

5. 流行区域 此项戏剧之流行区域似不甚广、本记者所知、浙西仅杭湖百数十里之内有之、浙东有人演之影戏、其演法如何、不详悉、容待他日调查、至他省是否有此类古代遗下与此相同之影戏、记者囿于识见、未敢臆说、惟《梦粱录》载(元汴京初以素纸雕簇)又《都城记胜》载(凡影戏、京师人初以素纸雕簇)二句观之、是宋时河南之汴梁实为发源地、至今日是否存在、不能知也、又据近人黄任之《昌黎游记》所述、则知北方开原滦州、迄今亦有是项戏剧之存在、惟是否与记者所述完全相同、又不能知矣、

6. 农人兴味 观乎上述各节、旧影戏之简陋与单调可以想象而知、如以之娱都会中人之乐、偶一观之、一若置身中古时代为然、容或有若干之兴趣、但多观必索然无味矣、农人则不然、记者尝乡居、见彼辈一闻某处有影戏、即鼓兴而往、虽十余里不辞也、意兴之盛、虽百遍不厌也、演剧恒于黄昏上灯时起、天明闭幕、彼辈踞地而坐、促膝而观、目注口谈、终夜不倦、其癖之深、有如此者、原夫娱乐为人生所必需之生活、农村社会生活简单、不能投之以不适合环境之娱乐、此旧影戏之得以生存于乡间也、且人类之娱乐生活、必与其智识相称、然后能了解无遗、农人之于旧影戏亦然、盖所演之剧、为彼辈理解力之所及也、

(乙)甘肃之灯影戏 陈志进(转录《申报》)

(上略)灯影戏之在甘肃地面、与梆子大戏、分道而驰、各不相妨、小庙小会、因戏价地址时间关系、皆趋戏影而舍大戏、大戏之在甘肃、演夜戏者极少、而灯影戏日夜可以通演、日中借日光、夜中用油灯、然日光究不如灯光之美观、而观者之多、亦夜中为盛、是戏发源于兰州、通行于各府州县、穷乡僻壤、农夫妇孺、趋之若鹜、而消息灵通、传播即极易、遇有演者、四乡即知、周围一二十里之间、背凳肩椅、络绎而来、归时每在三更半夜、露重寒深、亦欣欣然而有喜色、无所后悔、所演之戏、多为忠孝节义、西游、封神、滑稽之类、能令人感泣、能令人发笑、戏中人物桌椅等器具、以薄牛皮雕成、镂刻神致、维妙维肖、五色渲染、四肢灵活、高约七八寸、以铜圈圈于身手、连于竹签之上、戏台高四五尺、临时用竹席板柱等搭成、影布用细白罗、宽四五尺长七八尺、边用粗布、绷于四周之柱、以索维系之、每班人数、在六七人之间、一人坐于灯下、两手搬演、一切动作、与大戏无异、马上之将、皆有马骑、不比大戏、手拿马鞭、即作马也、余人各执锣鼓笛琴等乐器、手敲口唱、随剧中人动作、(下略)

(丙)昌黎之滦州影戏 黄任之(转录《申报》)

(上略)夜九时、街头闻金鼓声、人声、走相告曰、滦州影戏作矣、燕俗病者祷于神、舍钱演滦州影戏以娱神、兼以娱公众、是戏也、演者三数辈隐幕后、剪纸作人物状、然大炬、使影射于素纸、形形色色、变动万端、唱白杂作以相应、其唱也、或引吭使高、或搯吭使锐、其事则描写家庭社会政治风俗之良窳、大抵奖善惩恶为多、比有参以最近思潮、制为新剧本者、顾此物之发明、数十年于兹矣、意者今电影之嚆矢欤、(下略)

(丁)湘省之旧式影戏 洞庭一我(转录《申报》)

1. 始创之原由 数十年前、湘中并无戏园、原有汉班、则维供衙门公馆之堂唱、非平民所得见、幸每年中秋后、人民因丰收或还愿而招汉班演于寺庙以酬神、且农事已毕、乡人得休息、乃率家人、邀戚友往观、及时行乐、然岁只一度、不足以厌其欲、乃有唱打花鼓戏者、或自娱、或庆贺、然导淫之力太巨、为法律所严禁、中流以上、皆力拒之、因此乃有影戏之发明、始创善化县、继则盛行于湘潭宁乡两邑、近更推行于省会、及附近各地矣、

2. 台幕与乐器 以大门一、合平置两长木凳上、而支竹成架置门上、周围以蓝布幕之、架前上部空之、另以宽与架等、高及半架之糊纸木框、蔽之如银幕、幕后斜搁一镂若干深横槽之板、板后置一桐油灯、内浸灯芯数十根、光颇强、至其乐器、各色俱备、一如大戏、伶工中之三四人兼司乐司唱、另一二人司提调与装饰、亦兼唱做焉、

3. 器具与形状 人物均以双层薄革剪成、像真者之全部、惟人类仅剪成胄甲衣服、以示外貌、并代表其内为身体云、所有手足须活动者、以两段联之、而贯以轴、故转折自如、复将全部镂空、夹以色纸、涂以光油成透明质、映于幕上甚觉美观、其手足肩腹等处、各系小杆、以资提调而出台、人物静坐式、立则置于幕后斜板之横槽以撑之、其人头则以透明之琉璃剪成镂成七孔、并以彩色拗成各式脸谱及须眉、又有滑稽戏中

之裸体小孩、亦琉璃所制、余如舟车云火禽兽及一切什物无不备云、

4. 主演与方法 主演须将剧中人物预备、所有某人加某腔、着何服、顶何冠、执何物、均应套、就如大戏、词腔亦然、近因京戏盛行、乃有更照演京班腔调者矣、(下略)

三 新式影戏在欧美发明之时期

(甲)影戏之造意……西历一千八百七十二年(1872)、美人马布立子(Eadweard Muybridge)以二十四台摄影机、摄其爱马奔驰之状、世人均推马氏为活动影戏之鼻祖、

(乙)软片之发明……西历一千八百八十五年(1885)、美人伊士斗(George Eastman)、始发明摄制影戏之软片、

(丙)摄影机之发明……西历一千八百八十八年(1888)、英人格林(Green)始发明摄制影戏之摄影机、

(丁)映片机之发明……西历一千八百八十九年(1889)、美人安迪生(Thomas A. Edison)始发明演映影戏之映片机、

(戊)摄影场之建筑……西历一千九百零一年(1901)、艾迪生公司始建筑摄影场(Black Maria)、用日光摄制影戏、

(己)人造光之发明……西历一千九百零五年(1905)、美人可百(Cooper)及休益(P. C. Hewitt)深感用天然光摄制影片之种种之困难、于是乃努力研究始发明用人造光摄制影戏、

四 新式影戏由洋人输入中国之时期

(甲)演片……影戏输入中国、不过二十余年、由香港以至上海、由上海以至内地、

(乙)制片……

1. 前清宣统元年(西历一九零九年)、美人布拉士其(Benjamin Brasky)在上海组织亚细亚影片公司(China Cinema Co.)摄制《西太后》《不幸儿》、在香港摄制《瓦盆伸冤》《偷烧鸭》、

2. 民国二年(西历一九一三年)、美国电影家依什尔、为巴黎马赛会、来中国摄制影戏、张石川郑正秋等组织新民公司、由依氏摄了几本钱化佛杨润身等十六人所演之新戏而去、

五 中国人自行经营新式影戏事业之时期

(甲)演片……

1. 前清光绪二十九年(1903)、林祝三自欧美亲自携带影片映片机器返国、在北京打磨厂借天乐茶园公映影片、是为吾国人自运各国影片来华开映之始创、此后吾国经营新式影戏事业建设影戏院者、逐日增月盛矣、

2. 民国十一年(西历一九二二年)、前国务总理周自齐氏创办孔雀电影公司、聘留美影剧专家程树仁返国译片、将欧美影片加入汉文说明、为洋片加入华文说明之始、

(乙)制片……

1. 民国七年、商务印书馆鲍庆甲设影片部、从事制片、

2. 民国十年、中国影戏研究社施彬元徐欣夫顾肯夫等摄制《阎瑞生》、新亚影片公司殷显辅管海峰等摄制《红粉骷髅》、上海影戏公司但杜宇等摄制《海誓》、

3. 自此而后、国人鉴于试摄影片之有成功也、遂本吾黄帝子孙天赋之特性、而勇于冒险、勇于尝试、勇于投资、勇于进行矣、如是制片公司之创办、影戏院之建设、如有雨后春笋之怒发、影戏事业之新潮、乃奔腾澎湃、泛滥全国、爱国志士、更振作有为、前仆后继而努力于此新事业者以万计、懿欤休哉、吾光明荣耀之中华影业史也、

(原载《中华影业年鉴》 中华影业年鉴社 1927 年出版)

中国影戏之溯原

徐耻痕

民国肇造、百业维新、应运而生之文明剧、乃如风发云涌、全国景从、有民鸣社者、亦个中翘楚、社员如张石川柴小云钱化佛辈、皆一时之选、时适有美国人某(名已忘)携资来华、拟经营影戏事业、设公司于上海香港路、取名亚细亚、然苦于国情隔阂、办事上颇多棘手、偶与张柴等遇、相谈颇洽、张等乃劝其摄文明剧、并为之至宁镇等处邀来演员多人、盖时沪人多重迷信、目摄影为不祥、率不敢轻于尝试、乡人易欺、以利饵之、故咸愿欣然相就也、最初开摄者、为《二百五白相城隍庙》、由钱化佛主演、片长千余尺、内容注重滑稽、无所谓情节也、继之又摄《五福临门》《庄子劈棺》《杀子报》《店伙失票》《脚踏车闯祸》《贪官荣归》《新娘花轿遇白无常》《长坂坡》《祭长江》等片、王无能陆子美等主演、出品之陋劣、均不足一观、片中所需女角、皆由男子扮演、高领窄袖扭捏作态、假令今日观之、必作三日呕、时海上影戏院、均为外商所经营、专映舶来片、亚细亚之出品、当然无在影院开映之价值、仅于每晚民鸣社戏毕后、假该台附映一二套、或时出现于青年会、作会场之余兴而已、然观者以其毫无兴趣、故欢迎者甚少、亚细亚感于环境之不佳、乃幡然变计、携片至广东香港等处开映、是地接壤南洋、风气早开、爱影者众、营业果较沪上为盛、诟阅时未久、欧战陡起、英法德美诸国、相继卷入漩涡、沟通欧亚之海口既封、货源于是断绝、亚细亚所用之底片、向系购之德国、兹以无米为炊之故、乃不得不归于停顿之一途、

亚细亚公司既倒闭、中国乃无制片公司、又数年、欧战稍懈、外货渐有来华者、于是张石川又偕管海峰等创幻仙公司于徐家汇、摄《黑籍冤魂》一片、石川且任片中要角、徒以办理不善、亏蚀甚多、未几亦以辍业闻、

民六之秋、又有美人某携资十万、并底片多箱、及摄影上应用之机件等、挈眷来华、设制片公司于南京、拟为大举、诟以不谙国俗民情、所如辄阻、以致片未出而资已折阅殆尽、时上海商务印书馆有谢秉来者、与此美人为素稔、美人无已、乃招谢赴宁与之磋商盘让事、惟时华人脑筋中、犹不知电影为何物、安有肯投巨资以经营此冒险事业者、荏苒多时、竟无人过问、美人焦急万状、幸谢爱友情殷、挺身相助、乃立电沪上总

公司、备述受盘之利益、旋得覆电、给予全权办理、乃约期点物议价、计盘进百代旧式骆驼牌摄影机一架、放光机一架、底片若干尺、暨所有一切生财、为数不满三千元、美人得此微资、嗒然返国、此为商务印书馆兼营影戏事业之始、

商务既以贱价盘得美人之生财后、又聘得留美学生叶向荣者为摄影师、月薪一百五十元、开中国影戏界未有之创例、然所摄仍为新闻片、如《商务印书馆放工》《盛杏荪大出丧》《红十字会游行》《上海焚土》等、以上各片、虽光线较亚细亚等稍为清晰、但仍不足引起看客之兴味、迨鲍庆甲君回国、对于摄制上始有不少供献、时商务制片部主任为陈春生、又介绍任彭年入商务试拍《李大少爷》《死要赌》《两难》《清虚梦》《车中盗》及风景片《庐山》《北京》《西湖》等、成绩尚佳、开映之日、颇受各界欢迎、南洋闻风亦争相购买、此为国产影片推销于南洋之始、

哄动全国之阎瑞生谋杀案、适于此时发生、新舞台投合时好、排作本戏、开演之日、万人空巷、历半年而卖座不衰、商务同人不觉意动、乃由任彭年邵鹏徐欣夫施炳元等另组一中华影戏研究社、编排《阎瑞生》剧本、请商务制片部代为摄制、片成、租赁夏令配克戏院公映、租价每日二百金、另需广告杂费亦二百金、券价则定为每客一元二元三元、事前任邵等莫不惴惴、盖是时中国影戏之能入院卖钱者、实为创见、矧定价如此之昂、鲜有不遭失败者、岂料阎瑞生三字之魔力、竟能打破常人之意料、是日未至开映时间、包厢已预定一空、池座亦满、计一日所售、竟达一千三百余元、任等喜出望外、嗣是连映一星期、共赢洋四千余元、自是厥后、中国影戏足以获利之影像始深映入华人之脑、

时有专绘美女月份牌之但杜宇者、震于影戏事业之有利可图、乃舍其旧业创办上海影戏公司、邀海上著名之女交际家 f f (即殷明珠) 为主角摄《海誓》一片、以光线模糊、不能得观众之欢迎、嗣管海峰又与殷宪甫等合办一新亚影片公司、由商务印书馆代拍《红粉骷髅》一剧、片虽不佳而营业甚盛、影业又为之一振、

环球影片公司、美国著名四大公司之一也、当民十一之冬、曾派多人来华、摄《金莲花》外景、一行人众、尽寓百老汇路汇中饭店、逐日出外摄取风景、如龙华塔、四川路桥追逐等、则委托商务书馆代为冲洗、往来既稔、并许商务派人随往参观、历至京津等处约六阅月、片成、环球行人归国时复将其所携来之炭精灯及最新式机器倍而好华等、贬价售与商务、商务派出参观各职员如任彭年等、积数月之学问、始知影戏中有所谓导演员、有所谓化装术、更有所谓内心表演、摄影技巧等等、不禁如大梦初觉、顿悟影戏乃为一种有组织之艺术、绝非中国向来胡扯乱诌之文明剧可比、于是乃鼓其逐步改进之精神、进而谋略具雏形之作品、而后有《孝妇羹》《荒山得金》等片之摄、

中国影片公司、为南通张季直陈凌荪朱庆澜诸大老所创办、集资十万元所聘导演、为新由美国归来之卢寿联君、摄影则为外人珂路金、摄《新南京》《饭桶》两片、成绩亦不甚佳、未几亦以亏闭闻、民十一之春、明星公司始成立、发起者为张石川任矜辛郑

正秋郑鹧鸪周剑云等、初设公司于浙江路渭水坊、租西人老罗之玻璃棚、开摄《大闹怪剧场》《卓别灵游沪记》《劳工爱情》等片、同时商务亦聘张慧冲为主角、摄《莲花落》、由任彭年导演、出片后、为一高姓者携往南洋菲律宾等处开映、券资亦定每位一元二元三元、华侨大称赏、亟派人来沪、购一拷贝去、运往美国、不意竟遭美国电影联合会之拒绝、不能在该国公映、几经磋商、仅许在苏彝士河旁一礼拜堂内映演二日、虽遇天雨、犹售票洋六千余金、后华侨乃将此片运往檀香山坎拿大等地、到处皆受欢迎、此为华片输入外邦之始、

明星鉴于时事片之足以哄动也、乃摄张欣生逆伦案、诂片成而不为众所欢迎、且经官厅之取缔、营业上乃受一绝大打击、是时之明星、大有一蹶不振之势、幸张石川导演之《孤儿救祖记》出、大受誉论之赞赏、报纸宣扬、哄动全市、营业收入、竟至超过预算数倍、明星即乘此机会、由任矜苹邀请商界闻人袁履登劳敬修等加入赞助、扩充招股、於是公司地位始由危险状态、渐跻于稳固之境、而国人对于影戏事业之观念、由此遂达于狂热时代矣、

继明星而产生者、有大中华大陆百合神州长城联合新人诸公司、如雨后春潮、一发而不可复返、驯至今日、上海一部、已不下百余家、其间有蒸蒸日上者、亦有朝生暮死者、形形色色、不可究诘、其实于影戏事业之本身、并未因竞争而速其进步、此则滋可浩叹者也、至近年影业状况、编者感其头绪纷繁、且历时未久、强半为读者耳中事、纵有不甚明了者、亦可于下节《各公司之创立史及经过情形》中寻绎得之、固毋庸余之辞费矣、

(原载徐耻痕编纂《中国影戏大观》 上海合作出版社 1927年4月)

国产电影作风的改变及今后的趋势

浦狄修

国产电影创始以来、屈指计算、约摸有十余年头了、其间作风随时改变、现在很约略似的写在后面、

首先所谓国产电影、很不能得到观众的欢迎、情节背景、均不足取、殆明星公司《孤儿救祖记》问世、颇受全国热烈拥护、后来《透明的上海》《可怜的闺女》等片、莫不称之为社会影片、这是最初的时期、

第二个时期、便是古装影片、自英美影片公司古装影片《三奇符》出世后、古装片遂盛极一时、于是天一、大中国更锐意仿效、一时古装影片如雨后春笋、蓬勃而起、其中最伟大的当推大中华百合的《美人计》、还有许多公司竟将舞台上的服装、整个的搬上银幕、于是古装的声势、就奄奄一息了、

在古装影片盛极一时的时候、其他的作风、真是寥若晨星、华剧公司的作品、以武侠为宗旨、极力提倡尚武精神、加以古装片之渐渐失去信仰、武侠片遂代古装片而风行一时、较有价的出品如《王氏四侠》等、确称不可多得、能表扬民族精神、故武侠片遂盛极一时、这是第三个时期、

在武侠片很受人欢迎的时候、明星公司有《火烧红莲寺》的影片问世、他们本来对于该片没有想一集一集的继续下去、内中亦以武侠为主、因为剧中人的关系、不得不加入些摄影变化的举动、岂知因此哄动全国、观众们热烈的拥护、卖坐的成绩、突开国产片的新纪录、于是国产电影的作风、又从武侠而转到神怪、这时各公司所出的影片非火烧即大破或大闹、弄得不知所云、这是第四个时期、在去年的下半年、突然地发生了一家联华公司、他们的作风、是超越时代的、所以很能得到一般智识阶级热烈的欢迎、后来政府也组织电影检查会、对于神怪片、竭力取缔、于是神怪片的命运、就此寿终正寝、所以近来国产电影确实又在复兴的时期了、

国产电影作风的改变、已经说过了、对于今后的趋势、亦约略的说些出来、今后的趋势、大约将要入于有声的一途了、因为明星公司的《歌女红牡丹》问世后、全国电影、又群趋于有声、如《虞美人》《雨过天青》业已开映、在摄制中者、更有《如此大堂》《歌场春色》《如此繁业》《银汉双星》、逆料今后的趋势、恐怕又要像怒潮般的趋于有声的一途了、

电影中兴大事纪

小 言

我国电影事业素称落后，物质腐败，技术幼稚，观众方面只当作一种消遣，不加重视，出片者也只晓得粗制滥造敷衍塞责，这些虽都足以陷国产电影于无进步状态之中，但是缺少宣传介绍，批评指导，也未始不是使国产电影故步自封的一大原因。我们老早就有这眼光，所以在两年前，各种电影刊物没有出世的时候，就发刊《电声日报》，树起介绍电影新闻，发扬电影使命，确立电影批评的旗帜。霹雳一声，影界振动，电影刊物，风起云涌，各大报亦先后增辟电影专刊，不敢落后。三年来国产电影界之能进步至此，我想为电影而执笔的人多少也尽了一点微力。《电声》虽是电影日刊的鼻祖，但我们决不夸说什么什么都是我们的功绩，但电影刊物地位之得以确立，电影刊物之得以发挥其力量，我们相信《电声》是不会被人忘记的。

寂寞的影坛因联华投了一个炸弹而略现蓬勃一时之象，又因电影刊物的产生而愈形磅礴澎湃，影刊之兴起是在廿一年初夏，所以民国廿一年，因着影刊怒潮的激荡而进步的电影事业，可以称之为国产电影的中兴时期。本刊产生最早，对于当代电影史料的搜集至为宏富，实于电影界的重大事件，无不深知其内幕详情。现在将廿一年来的一切关于电影的文字材料加以整理使有系统，由纵的方面以时间先后为序，编成巨帙，可以当作现代影界的史料，也可当作银坛掌故的实录，而名之曰《电影中兴大事纪》。本期起按期于本刊登载，敬请读者注意。

一年来中国电影之变化

一年来的中国电影界的进展，差不多是超过了所有以前的旧纪录的，在这一年中，我们在中国影坛上发现了新的编剧家、明星和导演，出产了划时代的伟大的作品。当我们回头清算这些光荣的成绩的时候，不禁对于将来怀着更大的美梦和更切的希望。

这样当然不是影片自身无缘无故地进展到如此，而是社会的环境，观众的需要，客观地促成他们走到这个程度的。我所说的新进导演、明星、编剧家和出品，正是这个环境的适应者，观众需求的满足者。无疑的我们现在不要看封建因果色彩浓厚的《人道》，也不要看大腿粉臂歌喉交织成的《芭蕉叶上诗》，更不看要礼拜六派作品搬上银幕的《啼笑姻缘》，我们需要暴露目前社会矛盾的现象，劳苦群众要求活路的呐喊的新片。而现在的影片，也渐渐向着这一条路上努力去了。

在中国影界操着权威的，当然是联华和明星、天一三公司了，特别是联华，给与我们较为满意的成绩。去年的今日，联华的《人道》、《故都春梦》、《续故都春梦》等片，正在大红而特红，而现在他头一步制成了《三个摩登女性》，分析了三个生在今日暴风雨之前夜的不同个性的女性，又有《城市之夜》的续作，描写了都市中穷与富的对立，最近又有《都会的早晨》，在这部片子中阶级的意识进一步的明显，充满了朝气的生意。我们在这三部片子中，又得认识了青年导演家费穆和蔡楚生，编剧家田汉，新进明星王人美以及老明星阮玲玉、高占非等人的转变。明星公司也抛弃了礼拜六派无聊小说的制作，而摄制以水灾为背景的《狂流》，和描写女性的压迫的《女性的呐喊》，给我们介绍了由舞台跳到银坛的王莹女士。不过他们的意识虽进步，而技术则显然落后，此后还应努力克服这个弱点。至于天一本是专门摄制有声片的公司，去年曾摄了不少歌舞片，最近也从事于摄制有意义的影片如《黎明》、《生机》等，不过较之前二者犹不免尚有逊色，这是他们应当自勉的。

联华内部发生动摇

廿一年五月，联华内部发生动摇，几致不起，其主因为下列五点：一、平时职员薪水太高，开支过大；二、上年度出片过少，入不敷出；三、所设之光华大戏院营业不振；四、香港摄场开支太巨；五、上海营业部开支亦过巨。

外国电影托辣斯大王向中国进攻

廿一年五月——中国已有之高等戏院如卡尔登、国泰、融光等，均系卢根氏所创办，准备自该年度起，组织大规模电影托拉斯向中国影界进攻。

明星之《背城大战》

廿一年五月，明星影片公司一百二十万元资本，开摄张恨水之小说《啼笑姻缘》，藉作背城之战。

上海影界三大托辣斯与中国影片公司各订密约

廿一年五月，天一、明星、联华，各与新光、中央等约定新片初映权。

战事片之兴起

廿一年五月，沪战方止，各中国影片公司争摄战事电影，明星有《战地历险记》、《上海之战》，联华之《共赴国难》等，俱为时代划一记录。

电检会新组指导委员会

廿一年五月，内政部派员新组电影检查会指导委员，黄英为会长，以重检查事宜。

《旧时京华》出演之风波

廿一年五月，明星《旧时京华》出演，有人在外散发不负责任传单，谓该片为反对革命与腐败，明星大愤，延律师登报悬赏，求获主动人。

《啼笑姻缘》开映的波折

廿一年六月，大华影片公司与明星公司为《啼笑姻缘》摄制权问题，争执着年余，屡次涉讼，均未能得相当之解决。六月间明星公司初集《啼笑姻缘》在上海南京大戏院初次开映时，竟遭当局之制止，双方坚持至数月，始作有条件的协妥，该片亦得继续开映。

各大报俱增办电影副刊

廿一年六月，《时报》《晨报》《时事新报》《申报》，相继设办电影附刊，《时报》于上月已开始，《时事新报》则于四月起发行。

中国教育电影协会之发起

廿一年六月，有刘穗九等发起组织中国教育电影协会，以普及教育为宗旨，会址

在南京。

大长城影片公司易主

廿一年六月，自电影界托辣斯卢根接办大长城后，出品有王元龙主演之《黑猫》，卢氏因欲偕全体演员赴香港与好莱坞雷灵华公司合摄有声片，故将大长城出让，接收者为月明公司主人任彭年。

世界影业王国之不景气

廿一年六月，年来世界影业王国美国电影界之不景气，至是愈甚，本月派拉蒙公司开股东常会时，座上人寥若晨星，情形实为凄凉，议决节省开支，并电沪上公司亦同样开支。

中央宣传部禁摄含有革命性之影片

廿一年六月，沪战停止后，中宣部编发通告至各中国影片公司，原文大意如下：

“以后关于战事及革命性之影片，均在禁摄之列……盖当此战事结束之际，政府正谋对外和平，且停战协定，业经签字，不日将开圆桌会议，国际间充满和平空气，如一旦发现此挑战刺激之影片，将影响和平空气，将影片此种影响，大背政府初衷……”云云。

日本之战影沪片

廿一年七月，日本自沪战后大摄影片，以作国际之宣传，其内容都系侮辱华人者，本月份先后至国外开映者，计有：《大日本》《血染之铁笔》《上海》《上海战线四十里》《上海之男儿》等。

大批明星在平被捕

廿一年七月，大华公司演员秦哈哈、陈秋风、朱飞、林雪怀等在平被捕入狱，因为有人控告吸食鸦片，及诱奸等罪。

两大影业公司之创设

廿一年七月，各大报上忽发现巨幅广告，一为中国第一电影公司，经理为黄漪磋，一为联合电影公司，主办者为卢根与沙逊，其资本打倒中国所有公司之记录，两公司俱至美国注册，然直至廿二年五月底，尚未成立。

《上海快车》之交涉

廿一年七月，派拉蒙出品之《上海快车》，又为辱华片之一，经电检会禁止，交涉已达数月，后据派拉蒙方答覆，谓不在中国开映则可照办，销毁问题，则须请意于总公司，而电检会则决心销毁之，决以全力交涉。

电检会颁布影片修剪及禁止细则

廿一年七月，电影检查会颁布影片修剪及禁止细则，为检查电影之标准。

联华《人道》公映

廿一年七月，联华出品《人道》初次公映，廿二年中国影界作风之转变，此片实开其先。

各公司出品初映权之规定

廿一年七月，欧美各大公司均向上海各戏院约定初映权，已约定者，派拉蒙为光陆，美高美为融光，福克斯为南京，华纳为大光明（廿二年五月一日开幕之新大光明），第一国家亦为大光明，雷电华为新光。

派拉蒙反抗电检会

廿一年八月，《上海快车》辱华案，派拉蒙未遵电检会意志销毁，故电检会对于派拉蒙出品停止发给执照，上月光陆开映派拉一片，未有执照，因引起波折，派拉蒙公司态度极顽硬，谓以后各片决不送检，可即在上海开映，弱国无交涉可见一斑。

胡蝶之照片交涉

廿一年八月，胡蝶以力士香皂未得本人之许可，擅用其照片作广告，已向该公司广告代理人克劳广告公司作法律上之交涉。

第一影片公司宣布解散

廿一年八月，温宗尧等前组织之第一影片公司，资本颇巨，在美国注册，现因一方面，为多数友人之反对，以为倚仗美国势力，同时社会局亦以不合国民政府法定组织，加以干涉，故此大规模在美人势力下设计中之影片公司，终于未见一面而解散。

《处女的心弦》之波折

廿一年八月，《电影周报》于大报上载巨幅广告，宣传万国贸易公司之《处女的心弦》，经本报首先调查，实由日商东和公司经理，因之受到限制，不能试映。

黎明晖回沪

廿一年九月，香港情杀案主角电影明星黎明晖抵沪，预备继续入影片界，各公司争延聘，天一公司颇有希望。

中国影界作风转变

廿一年秋，中国影界作风忽由武侠谈情而趋向于社会大众，最先道之者为联华之《人道》，其后有联华之《天明》、《都会的早晨》等。

黄漪磋组织艺联

廿一年九月，黄漪磋组织之艺联公司，筹备已久，本月偕同大批人物赴广西摄片。

国人发明收音机之初试

廿一年九月，我国颜鹤鸣发明之鹤鸣通，现已试检成功，已为亨生公司采用，其第

一片为《春潮》。

好莱坞选举美人

廿一年九月，好莱坞银幕杂志发起十大美女子选举，结果当选者为（一）嘉宝（Greta Garb）（二），玛琳黛屈里怯（Marlene Ditrich），（三）珍妮盖诺（Jenet Ganor），（四）琼克劳福（Jean Clawtor），（五）瑞玛希拉（Norma Shreaer），（六）琼哈丝（Jean Harlow），（七）佛琴妮曼□斯（Virignai Bruce），（八）凯法兰雪斯（Key Francis），（九）史德亚德（Leza Stuart）（十）赛丽玛利莎（S□ri Maritza）。

西南爱国影片公司之成立

廿一年十二月，有李开先及孙瑜、袁丛美等鉴于四川胜地，风景独佳，特于十二月十三日在南饭店宴影界闻人，筹备西南爱国影片公司，已宣告成立。

电检会发表通融办法

廿二年一月，各小影片公司因年来被检查禁映之片过多，损失颇巨，特于去年联合向电影检查会请愿，其结果，发表二条通融办法：（一）业已通过禁映之影片，将来再行一度检查，苟认为尚有开映之可能者，即实行剪修后开映。（二）缩短开映日期，凡影片经过再度检查，仍认为不能通融者，即将该片之开映日期缩短，务使该公司不致亏本。

各公司争聘名编剧家

一九三三年，中国电影作风起极大之转变，其倾向都偏于大众方面，各公司争聘名家编剧，明星公司除已有之洪深外，又聘田汉、沈端先等组织剧本审定委员会，田汉又为联华编《三个摩登女性》，诚中国影坛史上重要之一页。

友联公司之解散

廿二年一月，徐琴芳、陈铿然进明星，友联人才大减，遂告解散。

一九三二年美国电影皇后之选出

廿二年一月，美国影艺学会主办之去年电影皇后，业已选出，为主演《断肠花》之新进女星海伦海斯(Helen Hayes)。

外人在华摄《福地》

廿二年二月，有无聊外商见白克夫人描写中国农村之小说《福地》销路极好，因自备摄影机，并雇用中国之文明戏演员，摄成影片，以作投机式之营业，内容对华人颇多误会，因遭禁止。

明星名片大选举正式发表

廿二年二月，《电声日报》筹备已达三月之明星名片大选举总发表，计结果中国十大名星第一为胡蝶，第二为阮玲玉，第三为金焰。外国十大名星第一为珍妮盖诺，第二葛莱泰嘉宝，第三麦唐纳。外国名片第一《公主艳史》，第二《国门之战》，第三《白地獄》。

中国第一次开映苏俄影片

廿二年二月，上海第一次开映苏俄影片《生路》。

国片参加意电影比赛

本年二月国民政府为参加意大利之世界电影比赛，特选出代表影片五部，前往参加，计选出者有：(一)联华之《城市之夜》，(二)《都会的早晨》，(三)《三个摩登女性》，(四)《野玫瑰》，(五)《北平大观》，(六)明星公司之《自由之花》。至《人道》则电检会以易引起外人不良影响，禁止出席。

明星公司与励志社合作

由周剑云等奔走之结果，首都励志社决与明星公司合作拍两张片子，一张是以军官学校为背景，其一即为各党国要人之演说之有声片。

吴市长发起“电影号”飞机

吴铁城市长鉴于海上各界均已进行募款筹购飞机，独影界尚付厥如，因此发起筹募“电影号”飞机，由各公司合作拍一部片子，将来开映后所得款项全数用以购机，目下加入者已有联华、天一、明星、和合、暨南等十余公司。

联华内部之风波

联华第一二两厂职工组织职工会向经理罗明佑提出六项条件：(一)取消剧本讨论会，恢复剧本审查会；(二)改组宣传委员会并健全其组织，确定宣传原则；(三)取消监制委员会，恢复制品审查委员会；(四)取消“宣扬国粹，提倡国货，服务国家，挽救国片”之四国主义，恢复“提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业”之标语；(五)每年年底发给职员演员工人双薪一月；(六)两厂同人派代表在可能范围内参加公司行政。经数度磋商，公司方面，表示完全接受，此事遂告解决。

电影明星影片空前大选举

数万读者心目中之十大明星影片。

《电声日报》自出版以来，对于电影界自问尚属稍有贡献，平日关于读者对电影之种种意见，虽已收集不少，然总嫌未能代表大众之意见，因此我们在一九三二至一九三三年间，也举行电影明星影片大选举，本来我们也拟用什么皇后皇帝的名称，但是鉴于(一)一年中影片佳者很多，断不能以一二张为最佳；(二)中外电影人材孔多，也不能推出一二人最佳，而忽略其他。所以我们决意选出(一)中国男女明星十名，(二)外国男女明星十名，(三)外国最佳影片十张。此外另加上候补的几十名，这样结果可以周到得多。

选举是联合了本公司出版的《摄影画报》(周刊)和《玲珑》杂志(周刊)同时举行。

选举期从去年十一月一日起至本年二月三日止，历时三月，结果成绩甚佳，投票者之精神甚佳，而结果各点，均足表示读者之眼光在水准以上。

兹将本报二六八号所掲載之总结结果列出。中国十大男女明星：

(一)胡蝶 一三五八二票

(二)阮玲玉 一三四九〇票

(三)金焰 一三一五七票

(四)陈燕燕 一二五四七票

(五)王人美 一二〇五〇票

(六)高占非 一一九四六票

(七)黎灼灼 一一八七五票

(八)陈玉梅 一一四二七票

(九)郑君里 一〇九六三票

(十)黎莉莉 九九六〇票

候补者：龚稼农、谈瑛、殷明珠、郑小秋、林楚楚。

外国男女十大明星：

(一)珍妮盖诺 一四九一六票

(二)葛雷泰嘉宝 一四八九二票

(三)麦唐纳 一四七二〇票

(四)曼琳黛菊丝 一四六六一票

(五)却尔斯福雷 一三五四二票

(六)希佛莱 一三二八六票

(七)瑙玛希拉 一二九五〇票

(八)琼克劳馥 一二四四五票

(九)华雷斯皮莱 一二〇一七票

(十)里昂巴里穆亚 一一九五三票

候补者：约翰巴里罄亚、雷门诺伐罗、曼丽德莱漱。

外国十大名片：

(一)《公主艳史》 一三六四五票

(二)《国门之战》 一三四九〇票

(三)《白地狱》 一三四四七票

(四)《奈何天》 一三二五八票

(五)《四壮士》 一二九〇五票

(六)《红楼艳史》 一二六五〇票

(七)《新婚第一年》 一一四五四票

(八)《深闺梦里人》 一一二四九票

(九)《化身博士》 一〇九二八票

(十)《旧情人》 一〇八二五票

候补者：《人猿泰山》、《亚生鲁平》、《海阔天空》、《哀鸿泪史》、《爱玛恨史》、《舐犊情深》。

一九三二——一九三三新开之各影戏院

多二三等戏院

电影本来和都市有很大的关系，都市越发展，电影院的建设越多，这一点拿上海的情形便可以证明。

在上海的电影院，是一年一年地增加起来的，在去年本报出版时，上海的戏院共有二十八处，最近已增至三十七处，计新开之戏院有八家，复业者一家，同时停业者亦有一家。

在新开之戏院中，有最显著的一点，便是多属二三等戏院，开映第一轮新片之戏院如大光明一家，大约是普通的人对电影逐渐注意，而有产阶级观众，没有增减的缘故吧。

新开之电影院：

(一)融光 融光为卢根联合公司属下戏院之一，戏院之建筑似国泰，售价则较廉数倍，分三角五角八角，所映片多数为国泰之第二家开映者，为沪上二等戏院中之佼佼者。

(二)华德 地位在虹口东西华德路，开映三四轮之有声片，售价仅为二角三角四角，

(三)荣金 为本年内新开者，在法界康梯路口，专映三轮以下之外声片，间亦映国片，售价亦为二角三角四角三种。

(四)西海 位置在地浜桥新闸路，与东海为姊妹院，专映三四轮之中外影片，券价为二三角。

(五)天堂 在嘉兴路附近，映国片及外片，售价亦为二三四角。

(六)中国 专映中外之三四轮以下片，座位亦低廉。

(七)蓬莱 专映国片，间亦映外片。

(八)明珠 既旧日之百片大戏院，现映中外无声片，售价为二角三角。

大中公司夭折

廿二年三月，开拍《孤军》伤死人命之大中公司夭折，陈天、叶娟娟等赴港投联合公司麾下。

好莱坞影星罢工

廿二年三月，美国卢施福总统登台，全美各州银行停市，卢下令全国紧缩，好莱坞

明星薪给大减，影星反对，群起罢工。

伦敦开映沪战片

廿二年三月，侨沪英人崔特斯登返英，携有沪战影片一套，于伦敦公开放映，但英人多不谙华语，能领略者极少。

日人在热摄战事片

廿二年三月，日本茶大影片公司，派摄影师多人入热，拍摄热河战事之影片。

梅琪伊文丝来沪

廿二年三月，美国女明星梅琪伊文丝过沪，据云对于上海之印象尚佳。

美国竞拍东北战片

廿二年四月，东北血战未已，美国之米高梅派拉蒙及福斯三大公司均派工作人员，实地往摄战事影片，我国三大公司裹足不前。

惠勒何尔赛抵沪

廿二年五月六日，好莱坞滑稽巨子银幕老搭档惠勒何尔赛抵沪，国人以小堂名乐队赴码头欢迎。

教育电影协会组织奖励委员会

廿二年五月，中央教育电影协会在首都举行周年纪念会议，讨论奖励国片方案，组织奖励委员会，郭有守、罗家伦、罗明佑、郑正秋、陈立夫、方治、顾树森、钱昌一、彭百川、徐悲鸿、黄英、谢寿康、吴研因、张道藩、段锡朋、洪深、鍾灵秀、褚民谊、欧阳予倩、曾仲鸣当选执委，蔡元培、朱家骅、吴稚晖、陈果夫、汪精卫、李石曾、蒋梦麟当选监委，胡适为后补监委。

国片比赛结果

教育电影协会举行国片比赛，参加者仅联华、明星。天一三公司。廿二年五月，结果揭晓，默片第一为《人道》，第二为《狂流》，第三缺。声片第一为《自由之花》，第二《生机》，第三《战地二孤女》。

电检会禁摄神怪武侠影片

廿二年五月，电检会对于武侠神怪影片之摄制严厉禁止。

电检会显颜色

同年五月，美国片《古国艳乘》，情节神怪，荒诞不稽，公映时为电检会所禁，哥伦比亚之辱华片《阎将军之苦茶》亦被拒检查，此为电检会施其威力于舶来影片之第一声。

电影协会摄教育片

同年五月，电影协会对于摄制教育影片进行甚力，拨款三千元，作为摄片经费，共挟拍片六套：（一）家庭卫生，（二）学生生活，（三）国内各种新建设，（四）中国瓷业，（五）农业之改良，（六）中国音乐。其中惟第六种为有声。

检查会组剧本检查机关

同年五月，中央宣传委员会函请电检会组织剧本审查机关，俾影片于未开拍前，可先审查剧本，庶能减少摄成之后，再行禁映之意外损失。电检会准照办，是为影政当局之又一德政。

电影检查会发表我国所需外片的标准

廿二年六月，电影检查会恐外国影片毒害民族，制定对于外片所需要之标准凡十二条：（一）不违背本党主义，而有利于本党宣传者；（二）鼓吹被压迫民族之奋斗精神而适合于中国国情者；（三）灌输科学智识者；（四）表现发展交通之利益者；（五）表现

战器及机械进步之情况者；(六)表示崇尚道德及公共秩序者；(七)表现欧美实业发达之情况者；(八)表现历史的伟大事迹而不背三民主义之精神者；(九)演映国际新闻之适于中国需要者；(十)提倡冒险精神者；(十一)提倡体育者；(十二)其他足以补助社会教育者。

美领事证明白列顿未拍《福地》

廿二年六月，月前美人白列顿在沪雇用一班下流华人拍摄《福地》之嫌，后受电影检查会之注意及市政府之禁止，事遂无形停止。近美国领事致函首都电影检查会，谓白列顿之来华，确系衔命考察电影，并非拍摄《福地》云。

明星办演员养成所

明星公司为培养银幕人材起见，发办演员养成所，廿二年六月开幕。

沪白俄反对开映《拉斯蒲丁》

同年六月，沪白俄以《拉斯蒲丁》之事绩，系该国皇室时代之丑史，对该片在沪开映表示反对。

电检会施权威

同年六月，电检会以各公司积欠手续费及罚款甚巨，致该会经济来源断绝，特通知各欠户，放十日内应缴清，否则予以停止检查之处置云。

卢根图霸影坛

同年七月，卢根自以几百万元资本组织联合公司后，复经营电影院及拍摄国片，有垄断全国影业之势

电协沪分会积极工作

同年七月，电协沪分会，计划于短期内积极进行下列工作：(一)摄制教育短片及重要新闻片，(二)组织电影巡回队，(三)成立儿童教育电影馆，(四)完成教材电影片

荟藏馆。

好莱坞又罢工

廿二年七月，好莱坞又有十一家影片公司制片厂技师罢工，原因不外经济条件之不合。

限制外人在华拍片

同年七月，电检会以外人在华拍片，每有随意侮辱华人之处，近特订外人在华拍片规程，予以严厉之限制。

德片商又摄辱华片

廿二年八月，德国某公司又计划摄一中日事件之影片，蓄意诬蔑我国，为当地华侨所反对。

英片在沪谋地盘

同年八月，英片谋在沪与美德片争雄，特将久停之兰心戏院借下，以为初步之地盘。

光陆突然停业

同年八月，光陆因一向专映之派拉蒙公司影片为联合电片公司重价购去，且受气候炎热之打击，故不得不宣告停业。

中央电影事业指导委员会成立

廿二年九月，中央为指导及改善国片起见，组织一中央电影事业指导委员会，委员为陈果夫等十五人。

廿二年九月，中央决定建筑电影摄影场，独立制片，每月经费一万元。

战后复业戏院

上海，沪战时上海大戏院以地处战区，被迫停业，且蒙受相当之损失，去年底始复业，现专映外国三轮声片，间亦放映首次国片，座价亦廉。

此外停业者为家安戏院一家

连续放映之盛行

前年来，上海影院尚有一种变动，即连续放映片之盛行，每日由下午三时至晚间十一时，继续放映四次，观众无论何时入座均可，此举对于观者殊为便利。以前沪上只爱普芦（已拆却）一家用此法，本年内此举忽大盛行，目下采用此法之戏院已不少，惟只限于二等以下戏院，头等戏院，尚未有此种改革也，目下行此法者计有：融光、上海、夏令配克、巴黎、华德、威利、虹口、新中央、白老汇、浙江、明星、东海、西海、东南、山西。

大光明之开幕

昔日之大光明大戏院，因建筑不宜于电影，遂全部拆去，改建新址，亦为卢根属下之大戏院之一。工作经年，开幕之日，车水马龙，盛极一时，内部装璜富丽，海上戏院，无出其右。

一年来好莱坞和上海电影皇后皇帝大选胡蝶金焰

在电影界里是不会有民主政治（Democracy）的，何以见得呢，我们要看看，每年在外国，在中国，不是竞选着皇后皇帝吗。

从前是重男轻女，现在却是重女轻男，因皇后选举也比较皇帝选举来得隆重尊严了，皇后选举要投票，而投票又须买报纸，选了不算数还要行加冕礼，开跳舞会，一切的一切，都要令打入冷宫的皇帝眼热心痒，这是在中国的情形，在外国总算比较平等

闲话少提，且说到一年新登九五的人物，先谈外国(美国)。

美国对于选举，可说是一点不公开，因为一切事情，均由那电影艺术科学会包办。虽然会里的委员，都是影界名人，眼光不坏，但许多满心恋参加投票的影迷，未免失望了。

每年他们选出一位电影皇后和皇帝，前年(一九三二年)皇后是新进影界的伦赫丝(Helen Hayes)，皇帝是佛莱麦许(Fredric March)。他们选举的标准是“表演的优劣”，海伦因为在《断肠花》里表演佳而中选，佛莱特的中选作却是《化身博士》(Dr. Jekyll and Mr. Hyde)。

加冕礼隆重堂皇，自然不消说得。

现在，且说到我国。

电影皇帝皇后在我国是属于无定式，不像美国这样每年一任，在我国不轻易改选，寿命却比较长。譬如金焰皇帝，虽非正式选举，然众意所归，亦足代表一般人的向背。同时在重男轻女的我国，对于这一件事却又重女轻男，所以历年皇后虽常见，皇帝却从来没有公开选过。本年也是这样，皇帝金焰，宝座依旧没有动摇，而胡蝶女士，却荣膺了后选。那是前月两个月的事，是由上海一个小报《明星日报》举行，买一张报纸(一分)可以投票，结果胡蝶以一万多票中选，阮玲玉第二，陈玉梅第三。有人统计每票大洋一分，一万多票总共大洋一百多块钱，未免价廉了，因此一九三三年，大家都尊胡蝶做皇后(?)，可是，这是真正的。

这便是电影皇帝皇后在我国的情形。

扩大中央电影股

廿二年十一月，中央以电影于宣传教育及民族娱乐，均有极大裨益，特将电影股职权扩大，工作分设计、摄制、编审三组。

中央助旅费五千元罗明佑出洋考察

同年十一月，罗明佑出洋考察系奉中央名义，然中央只助以旅费五千元，余须由罗自筹。

王元龙摄阎锡山影片

王元龙在西北方面，活动甚力，除摄蒙民游牧生活状况外，并曾摄傅作义施赈状况，在蒙更摄云德两王之起居。最近又拟至山西为阎锡山摄其生活影片云。

波兰发明颜色电影

波兰著名技术家依索司巴摄氏，最近发明拍摄自然颜色之电影术，已在格底尼亚拍摄样片多种。

谈瑛不愿任反派角色向联华当局提出抗议

联华将派谈瑛摄一新片曰《秋扇明灯》，该谭友六所导演。谈饰反派角色，与之配者男为顾梦鹤，女为黎莉莉。谈瑛不满，商于某君，考虑之结果，遂对联华当局提出抗议，第一对《秋扇明灯》四字，认为不通；第二认谭友六之导演资格不足，技能低下；第三不愿饰反派角色。联华方面谈判人为吴邦藩君云。

中央摄影场组织概况

经费不甚充足

中央摄影场是今年春季开始建筑的，地点在南京江东门外，面积约二十亩，隶属于中宣会电影股，下分摄制、剧务、事务三组，场长由新任中宣会电影股股长张冲兼任。摄制组组长颜鹤鸣徐心波，下有摄影师四人。剧务组组长是黄天佑、夏维贤、孙伟光。至于事务组，则由中宣会电影股一手经办了。此外尚有办事人员，以及招考而收的练习演员四十余人，练习人八九人。职员待遇很为菲薄，高级的都是电影股职员，不另支薪，低级的都只能维持生活，至于电影从业员则都在刻苦硬干，所以全部也并没有一个固定确切的经费。练习演员和练习生招考录取后，现正在加紧训练，每天都要上几点钟功课，练习演员的是：（一）电影常识，（二）放映影片，（三）化装研究，（四）电影理论，（五）技能测验，（六）假定排演。练习生系专为洗片冲片晾片之助手，所授的功课是：摄影场工作人员应有之认识，制片常识，摄影研究，印片及晾片，摄影与采光，放映术，影片剪接法等。这些功课，都是由他们高级职员担任讲授的。

设备尚称完全

因了经费的困难，许多贵重和高价的材料购买不起，但用着最新的方法去应用，所以也不见得比上海各大公司会差得太远，也许还有较优的。业经完成的建筑物内，已有洗片室两间，印片室一间，晾片室一间，冲片室一间，场长办公室及各组办公室各一间（将来要改为图书室的），寄宿舍三间，此外还有警卫传达等室。至于摄制方面的器具，则有法国式无声制片机一架，颜鹤鸣通有声制片机一架，晾片箱、化装台、贮片柜等均应有尽有。

专摄宣传影片

该场成立后，也陆续地摄制了好许多宣传影片，大都是注意于社会教育方面的，听说总数有两百多种，计分新闻片五十余种，教育片十种，国难宣传片十余种，□□□五六种和其他，不过放映的对象，多在军队里或乡村间，因此城市是少见的。至于摄制的片子也并不短，长的到万多尺，少的也有五六千尺。

将来的计划，第一是要赶快筹款把所有的空地通通建筑完竣，并拟建筑一个伟大的玻璃棚摄影场，其次是预定每年制出戏剧影片四部，每月制出新闻片两部，教育片两部，暂时固然没有什么优异的成绩，但是它的希望却在将来。

赛金花赞美叶娟娟

艺华外景队由张垣回到北平时，岳枫、叶娟娟二人曾访赛金花，谈过了许多话后，赛金花操着很流利的苏州软话对着叶娟娟说：“妮格小娘姻缘致得来，两只眼睛生得交关邪气格好看。”叶娟娟当时闷声不响，低着头似乎有点含羞。

（原载《电声周刊》 1934年3卷22期）

中国电影阵容总检阅

严 梦

一 电影在中国

中国电影史编著起来，开宗明义的第一章就要说到碧眼儿。最早的影片公司（亚细亚）是美国人到上海开办的，其次然后才引起商务印书馆经营的动机。经过许多人的研究，经过长时间的努力，电影在中国，不独有识之士认为是一种大企业，而且可以说，近几年来已经进一步被一般人认识得更清晰，知道它不单是一种艺术，或者是宣传工具；对于人类文明的推动，教育民智和家国前程的影响之伟大性，大众都不敢再以“戏”的看法等闲视之了。

“俳优之属”在咱们贵国一向是瞧不起的，因为这个缘故，传奇等类的著述，在作家学者们的眼光看来，也不过是像儒者嘲诗为末技的一样。我们广东甚至有这么样的谚语流行：“天下三般丑，剃头、做戏兼鼓手”（指以音乐代人做婚丧事的）。可是近来时移景易，戏剧在文学上的地位极崇高，而电影在社会上的重要自然更引人注意了。

现在我们且用客观的态度来检讨一下，电影究竟是何等样的东西呢？首先有了一个本事，然后经过许多人的参加讨论，获得了意明识确的剧情，再由编著人修改补遗，才算是完成了一个完美的剧本。指定了导演人之后，继续物色表演人材；等到演员都支配好了，便交与剧务分头去预备服装道具。美术去打样设计，工人赶做背景！摄影师拍完了，便付托给黑房间负责冲洗。总之，一片之完成到剪接而公映，许许多多的管理灯光和担任配角的全都成为无名英雄。至于无数人的心血，不少的金钱，时间牺牲更不在话下了。由于种种的努力和艰难，电影终于给社会认清了，这是分工合作的综合艺术！

二 我国影业的几个时期

A、文明戏化的初期影业

自从商务印书馆跟著亚细亚等小组织公司从事制片事业，这可以叫做文明戏化的电影初期——虽然商务拼命在摄制教育影片，而实际上总脱不掉文明戏的派头。投身做影画的多数是演文明戏出身的，自然免不了文明戏传统的意味。那不是直接从舞台上搬到银幕的人物，也还是间接要受到文明戏的影响；那时正是春柳社、文兴社、文鸣社的势力余存笼罩了上海的时候。演员们的表演和小动作，几于无不根据文明戏的神韵演出。

因为太幼稚的缘故，服装是不时都会张冠李戴，化妆极其恶劣，而背景等物竟常常会给风吹得像山雨欲来。说不尽的笑话也不可避开的。中国人是太聪明了，发明家虽少，而摹仿的本领却很大。无论是何种学科或技术，一到贵同胞手就学会了。深造是没有人肯这么傻！乖觉的猴子，谁愿意像蠢笨的牛？大胆妄为的结果，任何一种学说和主义，一到中国来便会变坏。

基于上述原因，电影潮不久就成了交易所潮一般无异。没有人才而盲干，新兴影业的生机，终于给投机的胡调份子摧毁。

B、复兴期中的朦胧意识

资本的缺乏，自然是中国影业的致命伤。从业于电影制作的老板们，他们都感觉到了失败的原因。由是扩充较大的资本，更从各方面搜罗人材，制片的态度也较为认真了一点。但是，多财善贾，组织的外层看看虽则是比较严密了，而题材方面却反大大的开其倒车；为了要图利，首先便得迎合观众心理。为了要迎合南洋星洲一带和国内普通观众的低级趣味起见，神怪影片如《火烧红莲寺》之类的作品于以层出不穷，“斗法飞人”、“腾云驾雾”旧小说中的飞檐走壁等侠客描写，一一都走上了银幕了。

在神怪片营业蒸蒸日上的鼎盛时代，舆论界不曾尽了它应尽的责任！当时言论界的红记者们即有人留心阑珊荒芜的影事，也大多顾全情面不愿做纠正这朦胧的意识的工作。翻开过去的评影文字一看，除了肉麻的乱捧之外，关于指引的议论是极少的。正如少年朝日似的国营影业，遂不得不又沦入没落之一途。

C、健而美的黄金时代

世人都共同膜拜黄金，我也用“黄金”来代赞美的意思吧。不停起伏颠簸得像波浪般的中国电影，自从摄制神怪影片之后，愈发陷于迷离扑朔的领域了。贩片商人非神怪片不买，老板们也乐得打其利市三倍的算盘。乌烟瘴气一来，你“烧”我“杀”，闹到暗无天日；患了这场恶病之后有什么好处吗？除了老板们捞回几文钱而外，镜头的地位与摄法却无形中获得了许些进步。然而这终究是损失，流毒于民间的封建思想也暗地

助长它们的滋蔓！

晴天一个霹雳，异军突起的联华是树立起来了。《故都春梦》的尝试得到了很好的结果以后，罗明佑便拼命为电影界杀开一条血路，培养新进人才，训练未成名的演员去奋斗，一面招军买马，一壁摇旗呐喊，力事作广大的招股计划，一时兼收并蓄，暗鸣咤叱，几使风云变色，像煞有压倒明星与天一等公司而独尊之概。罗氏庞大的野心，用资本术语来是想“托辣斯”而已！

这里不是替罗君做传，存心救世抑有意垄断且不谈，但对于剧情的题材和意识促进康健，其功殊不可没！《三个摩登女性》等出品，不能不说是中华国片之光。

明星与天一也跟踪冲上前去，这固然是为了商业竞争。但我们深深地知道，在适者生存的原则下，由于几位影评家的锐意，监视督促，幼稚胡闹的我国影业，这才走上了正当的轨道！比较上进步的公司，已经在采用有系统的科学管理方法了。

三 一九三四年以前银光圈的回溯

联华唱出复兴影业的口号以还，总算是稚弱的中国电影界起了一次重大的革命。连到专拍武侠片的小公司也起首改变了作风；彷如从梦中惊醒了，再这样盲干下去是必受淘汰的！这真是黑暗的电影圈重见天日的时候。

但是花不常好，正在中国电影生机蓬勃的当口，弥漫世界的不景气像恶魔似的出现了。这当然，没有一项事业不感受到筋疲力尽。仅存的几家大公司“联华、明星、天一、艺华”，也没有一家不受着经济的严重威胁。在如此的惊涛骇浪中，长在风雨飘摇之间支持，而仍能平安度过千万重难关的明星公司，这种再接再厉的精神实在值得致相当敬意。

关于制片方面的态度，我以为今后各公司的行政当局一定要改辕易辙，拍戏之前务须严密地加以考虑，今年该摄那一类的影片？分幕谁与X剧本最合宜？公开讨论以后应如何督促导演完成是片？再不可因陋就简，或故作导演之虚架子非几年不能成功自鸣为伟大！

试一睁开我们的眼睛，把单营国内或偶尔靠绝少数的国外市场底中国电影阵容检阅一会，我们就会明白美国影业支配了全球的影戏院，他们的收入是丰富的国际的；增加了经常费的开支而完成一片时，无论怎样好营业还是支收不足相抵的啊！

基于摄制迟缓稽延（或者是经济不接续），我便联想到可怜的国产影片公司的营业人才是太缺乏。除了周剑云、罗明佑、邵醉翁几位仁兄在焦头烂额应付，整个影业陷于捉襟见肘的奇穷中，如何不见振臂奋起开辟新天地的人物？！此刻我们不妨作更进一步的研究了。

天一的邵是王婆（这儿的意思是善于调处而已），明星的周是巧妇，联华的罗是风

流少奶奶。天一公司因为开销不浩大，故此也不至于大穷。近来索性连老板娘陈玉梅兼任收音师，节流一端自更见效。明星因为在电影界具有了最悠久的历史，国内自营的戏院也不少，这些地盘于明星之所以能维系竟尚可于《姊妹花》公映后锐意图恢复过去的繁荣，也不会没有功绩吧？可是二千元一天的底价，我们还是替明星杞忧的。

至于联华的鸿图伟略，本来是值得歌颂的，但可惜罗氏的大计划尚未取得银行团的信任而予以巨量投资，终于成为纸上谈兵的一桩憾事（在罗氏此次壮游归来未发表意见以前，我们的观察惟有止于此耳）！

以《女人》出品而哄传一时的艺华影片公司，也是国内大规模的组织。该公司关于人才的罗致总算是钩心斗角，不单是几位红导演搜罗了进去，布景著名的方沛霖也是他们的一员健将，资本听说已花了几拾万元。卜万苍导演的《黄金时代》尚没有正式公演，将来的情形是决不能胡乱地去猜想的吧。

四 神怪片的复活与大众语

A、凡一事物进到极峰的时候，一定会受到打击和转折，这叫做螺形的进行线。反过来说，如果一个主义没落之前，也必要回光反照。所以黑暗的电影圈从千辛万苦中渐渐发现一线曙光的刹那，忽然小公司又活动起来的拍摄神怪武侠影片。为了谋倾销上的出路，为了迎合宗法社会的心理，这死灰复燃也不能算是偶然。要彻底作换汤换药的改革，先决条件还是教育问题！

离开高调子细瞧透彻被称为新中国的千疮百孔，我们也许要大失所望的感觉着祖国的愚昧贫乏，实在太寒伦了。事事落伍，追赶不上科学时代，终于把五千年的文明老大国沦为次殖民地。假如局部的冷眼去视察咱们贵国的型模时，你说它是正要前进国家可以；但从另一方面细看，说是封建堕落民族也未尝不可以。民间的迷信，神鬼的魔力之大，真像牢不可破似的。

神怪片投了普通民众的所好，一万五千度的倒车开成了，电检会应当注意这消息是否正确。如然，将何以谋补的方法？禁止？还是加以指引纠正？这有待于高明有司去研究了。

B、《渔光曲》、《女人》继《姊妹花》的卖座不衰，银光圈里似有无限生机在暗示吾人努力，大家因为不甘落后的缘故，一致跟著文坛树起鲜明的旗帜，就是采纳大众语做对白和说明，于此，我们又得下一番检讨的功夫了。

“大众语”有人认为是文人活到无聊玩玩笔头的顽意儿，有人认为是中国语言文化前途的福音。不过我意“大众语文”是不容易行通——在目前，为的是一篇文章要完全用各地的大众语联缀起来成为有机体系统鲜明的“文”，懂不懂，通不通且慢谈，“大众语”实在是太稀少了，我相信决不够用。但是仁者见仁，还有学者在主张用拉丁拼音

法呢。

在下区区的愚见，像《女人》所用的字幕的洋八股固然不好，但立即要选用大众语为说明对白，这于现时国语统一运动尚未完全收效的前夜，似乎还有商酌的余地！摄制广东对白的方言声片，不止是电影行政受到破坏（许些公司秘密摄制后映放于南国各埠），于文化上也蒙受许些不良影响。

我以为大众语须分清楚界线，叫它做“民间谚语”来得妥当多；酌量加入国语可以通顺浅白易懂的谚语是未尝不可以的，是否有当，只好留待专家们去商榷啦。

五 批评家，观众，电检会

中国影业的突飞猛进，善意的批评家与有力焉。批评家的恳挚是“责备求全”，即所谓春秋责备贤者。短处是“吹毛求疵”。有几位批评家在滥制名词，乱出风头，他们在卖弄文章，往往以耳代目！丝毫不顾制片家的苦衷和观众的要求，闭了眼睛大叫大嚷，逢片必骂，逢人乱捧，这些败群之马实在该死。可是究竟也还是有光荣劳动的。

但至今批评家只尽了他们破坏的责任，却尚未致力于中心理论的建设！中国电影危机没有明白指示，将来往何处更没有引导出来。然则何者是我们吃电影饭朋友们的康庄大道呢？沉醉于黄金梦的电影企业家不曾想到，沉溺于和奸诱奸的风流从业员也不曾想到吧。

广大的观众，他们是直接间接地在拥护着咱们危殆的业务。我们可以舍弃了他们的热情？我们可以忽略了他们的赏鉴意识么？是的，内地观众的眼光似嫌过于近视，他们的趣味欲念也许是低等的或变态的；然而，电影是属于观众的，决不是自我的园地！它不是深山流水似的诗歌，徒供三数知友或“士大夫”们酒后饭余低吟讽诵于月下便算了。指示人生，剖解人生，反映一切矛盾的现象，都要令到观众十二分的明了眼圈所淡入淡出的是些什么东西？画面每一变换时，观众们是会走入同一的意境的啊！

提高观众的眼光，改进观众的程度，这是需要切合时代而憧憬著人生仁爱底完美的艺术电影。

或人以为电影检查委员会的创设，对于中国影业的进展有多少障阻，听来不无所感。不过我以为制度组织，理论措施，这完全是两件事——至少现在的中国社会情形是如此。

因为要避免检查的麻烦，或剪删——甚至通不过的考虑，题材渐渐又同赤足的农村回到裸腿的都市了。翻来翻去，始终找不到更有生命的材料。我谨以万分诚意的希望，电检会的几位委员在国破家亡的今日，能够珍重地善用公家赋予的权能，在可能的范围内给编剧者和导演先生以相对的自由，从而指领扶助；那末，电影检查委员会的朝气盈溢，断断不是新兴的电影事业底衙门！

六 中国影业的危机与其出路

最后的结论,先要说两句痛心的话了。敝国染上电影嗜好以来,推销帝国主义者
的软片、影机、灯光、及一切零件,漏卮之巨,至足惊人。帝国主义者吸收了我们农民血
汗的脂膏入腰包之余,早已列到大炮、子弹、航空母舰、飞机等的报销项目里面去了。
国内的有声电影发明家也不是彻底道地的国货呢!

从艺术本质上去讲话,美国的资本自然会产生肉感歌舞富有号召力的片子,一船
一船运到中国来,凭着表演的天才,硬硬或曲曲传出男女的性爱底疯狂,色情底诱惑。
都会的《迷死》和公子哥儿,他们的作孽钱是十分乐意奉送给大戏院的。凌乱欠缺整个
组织团结的中国影坛,和好莱坞直接发生市场争夺的正面冲突,我们遂觉到四伏的危
机将又会因营业不振而暴发!

什么是中国电影危机呢?各制片公司的外强中干和营业收入单建筑在几个大
都市上面,这真是莫大的危机。经济不连续时生时灭的小公司且不谈,即具有周密楷
模的大公司也不时会因孔方兄停止工作。更可虑的是新人才的训练和享名的明星们
的修养均不曾登高深造!

“电影宣传”已为近代帝国主义者用作麻醉侵略的武器,故号称先进的美国的
电影,也惟有平铺直叙,以三角恋爱为经,以富丽堂皇的黄金渲染爱情为纬,裸舞肉感
作号召,鲜有丰富的社会意识深入民间用作文化先导。美国的危机也正不下于难弟!

但,历史昭示吾人,世界究竟是进化的。电影文化的展开,不特足以促进“大我”文
明,而且可以以至诚相感召,成为沟通世界大同曲径的工具!丁兹大众民智之愚昧,农
村经济日渐陷落,无一不有赖于影业的启示。而且我国电影没有一天不在螺形的施
展,倘使能好好地去干,前途的远大莹明,洵足教致力奋斗的同志安慰的啊!

(原载《时代电影》1934年第5期)

中国电影发达史

谷剑尘

一 电影发明的原理和历程

【电影发明的原理】 电影是艺术,也是科学,它是由这两部学问组织而成的一种结晶品。没有科学,只有艺术,不能有电影;没有艺术,只有科学,也不能成为电影。属于演出部份的需要艺术,属于摄制部份的乃需要科学。先有戏剧,所以先有演出方面的技术;后有科学,乃与科学结合而成为现在通行各地的电影。

现在丢开演出部份的研究而从事介绍科学方面的电影发明的原理。

电影的发达,端赖科学的摄影术的进步。摄影术在最早发明的时候,据说他的感光时间,需要六小时以上。现在科学昌明,即是每一秒钟走两千尺的子弹,也不难摄得其影而留其迹于片上。所以每一分钟旋转数千次的轮辐,在摄影的镜头看来,确是绝对静止的东西。

活动电影,以极高的速率,利用 Film 摄取络绎不绝的影像而后映于银幕之上,由人类的肉眼看起来,只见影像活动。连续不断,不外利用一个原理,便是人类眼球的缺点,名叫“视觉留迹”。见一像后,实物已动,影像尚存,所以电影的移动,不觉其移动,于是所留的影像和第二影相合而成为活动的状态。

物像存留人类脑中的时间,往往因人而异;科学家也不能断定它的究竟,但是断定为二十四分之一秒,这理由或者不会相差过远。而眼的速率,据比人柏拉图(Platau)研究的结果。以为凡超过十五分之一秒以上的速率,人类的眼力就不能分别。在这极短的时间,电影的换片靠机械旋转的结果是做得到的。总之,电影活动的原理乃是研究惊盘的结果(他们用一个木条钉成的圆筒,内装圆轴,轴上贴着许多不同的图画,把圆轴转动,看的人从板缝中望见里面的图画,如同会动的一样,上海游戏场中的西洋镜便是它的改良作品)。这种原理,不外是光的速率的变化(我们试拿一本书,在次张角上画一横线,线要逐渐加高,然后用手很快的翻下去,这条横线就会慢慢

的上升,就是因为眼的速度,分不清每张移动的变化)。大凡人们的眼球,能很清楚地吸收外界的影像,其时间当在十五分之一秒以内,而影像留存于网膜,只能维持到二十四分之一秒,过久就要消灭。假使有个影像,它的变化速度,能够超过眼球维持影像的时间,那末,第一影像还没消灭,第二个影像,已据着现于眼球,和第一个影像混在一起,影像的变化一多,接连而来,那末在我们视线的直觉上,便不易辨别,依觉得他会活动了。惊盘的成功,就是依据这个原理,而电影活动的原理就是研究惊盘的结果。因此,电影活动的速率,至少要比眼球的维持影像的时间要快上一倍。普通影片,每次现于银幕上的计有三十三分之一秒,其后即以门关闭。譬如摄影的时间为十六分之一秒,即以此而更换第二张影片,第一张影片还没有消灭,第二张影片已接着现于眼球,所以不觉其中有若干时间的间断。照通常而论,在每一秒钟里,平均需要十六张影片,一分钟就要九百六十张,就此推算便知两小时映演的影片的惊人张数,也可以推知两小时需要的影片尺数。

【电影发明的历程】 在没有看到我们现在所时常观赏的电影以前,外国许多学者,已有关于后来造成电影的发明重要工作。

一七六五年已有摄影箱的发明:据说那时有个法国人乔司福(Joseph Niepce),偶然发明了一桩很奇妙的小试验,他用一只小方的黑箱,在前方挖个小孔,后方装着一块玻璃,放在窗前,就能在黑箱的后方(装玻璃的一面),看出窗外的景致,并且这种景像是颠倒的。这种偶然的试验,在他不过当作一种玩意,想不到后人依据这个原理,就会成功了摄影箱。同年有个人叫杜格拉(Deguerre)的对于这个玩意很用心的研究一番,到了一八三〇年,就有具体的摄影箱的发明。

电,是美国人名叫爱迪生(Thomas Edison)发明的。

干片(Piague)上敷甘油的方法,系赛勒博士(Dr Sellers)所发明的,他用干片摄他儿子的像,在一个有轮的机器上装一个柄,摇起来,像片一张张翻过去。

软片(Film)是伊思门(George C. Eastman)和华尔格(Walker)所发明的,一八八五年方在上市发现。

一八八三年,美国发明了一桩呆新闻,就是梅利泼(Erdweard Muygripge),因为要摄跑马,把许多摄影机排列在路的旁边,摄马的奔驰,然后装在轮轴上,放映出来,看马的动作(假使现在还这个方法来摄电影,则拍一万尺的片子,至少要用十六万只摄影机)。

一八八六年,爱迪生发明更精巧的电影机(Kinetoscope),这机器是使用在比他前一年的伊思门所发明的软片而成。自此遂为社会人士所注目。

第一个用一架摄影机摄许多照相的人,是法国人潘林斯(Auguste Le Prince),约在一八八八年。同年他又和鲁以诗(Loves Lurriere)发明的影灯(Aiadin),放映出来,不过是很简单的幻灯改良片。第一次三月二十二日在巴黎试映,就受群众很热烈的欢

迎,看的人宛如吃了甘美的葡萄酒一样的快乐。四月八日即得到英国政府的奖励和专利,四月十一日又得到德国政府的荣誉奖和专利。到这时候电影才算具体的成立。

到了一八九一年,那真能摄电影的机器竟然告成,它的式样,和现在所用的相仿。造这机器的人,是英人弗利司格林(Frese Green)。

再到一八九四年,英人弗仑雪史强根(Francis Jenkins)费了许久脑力,造成许多摄电影的用具,在印第安纳地方,摄一个跳舞的女子。因为研究没有精深,所以映出来成绩不好。但当时已经很能冲动他们用人扮演的思想了。

【世界第一个摄影场及其他】 一九〇一年,美国才有正式的大规模的摄影场出现,地点在奥兰琪(Orange New Jersey),名叫黑玛利(Black Maria),是爱迪生自己所创办的。建筑在屋顶上面,都用玻璃搭盖,如暖花房一般,使日光透进来。这座摄影场既靠日光来拍戏,等到日影转移的时候便不能用,所以于地板下面又用机器装置,可以随日影而改变方面,继续摄影。

继黑玛利而起的,就是培奥葛来(Biograph)所有的公司。电影界的鼎鼎人物,像梅丽璧克馥(Mary Pick Ford)、葛雷裴斯(D. W. Griffith),都是从这公司出身的。

这时的摄影场遇到天时阴暗,阳光隐减的时候,便不能继续工作,大家都感觉困难,知道非发明“人造光”以代替日光,势必受天然的限制,于是哈华脱(P. C. Hewitt)乃立志发明摄影用的水银灯等的东西。

从前所摄的电影,不是远景,便是中景,演员的表演,多半用“代表性”的动作,竭力描摹,装腔作势,结果演员的个性,不能与剧中人同化,专演“派别”而不演“性格”,都犯“过火”“生硬”的弊病,感动观众的力量异常薄弱。后来葛雷裴斯发明近摄(Close-up),把演员的表情,集中于面部,于是感动力也增高了。

近十几年来,欧美电影界的进步,几有一日千里之势,年年有新的发明,如影片染色的成功,立体电影的初步告成,有声电影的完成,电传电影的试验,都是我们研究电影的所该注意的。

有声电影发明的历史,当在后面再作详尽的介绍。

二 电影输入中国的情形和外片市场的三个时期

【青莲阁与幻仙时代的追忆】 舶来电影片的输入中国,在逊清光绪三十年左右。第一个电影院便是上海四马路青莲阁底下,那时的青莲阁在福建路东面(现已迁移)。上面是茶馆,下面是娱乐场和商场,所谓输入中国的第一次舶来影片,便在底下一间小房子作为演映场所。携带影片来华映演的是西班牙人雷摩斯,一张白布代替了银幕,一架破旧的放映机作为工具,就在那里雇用中国人,用洋鼓洋号,大吹大擂,并且时常拈开门帘,现出里面的白幕,想引诱过路人进内观看。当时海上娱乐事业,并没有

现在的发达，张园愚园以外，在中心地点而最为人所注意的便是青莲阁。内地人士到了上海，不到青莲阁算是件羞耻的事情，加之中国人为好奇心所动，也很情愿挖出几个铜元去见识见识外洋新到的活动画片。虽然是时间只有十五分钟，片子大多是破碎不全，看的人已经很满意，营业因此非常发达。雷摩斯就从那一天起，靠着影片发了财。只有三年的历史，陆续建筑虹口、万国、维多利亚（现名新中央）、夏令配克、恩派亚卡德，和汉口的九重（现名中央）。一个人有电影院七所，动产不动产总计不下百万。今已面团团作富家翁，衣锦而还故乡。此君虽为游牧民族，而操奇计赢，殊不亚于犹太人。当他回国之前，除“虹口”继续营业外，其余六院，悉赁于中央公司，年得赁金六万。

自青莲阁底下雷摩斯的没有招牌的电影院后，欧美电影界知道有人在亚洲发现了新大陆，便源源不断的把各种影片运到中国来，中国人的金钱也滔滔不绝的流到外国去。继青莲阁电影院而起的，便是跑马厅用芦席棚搭盖的幻仙戏院。在青莲阁底下演的影片，不过是些外国的新闻片和风景片，在幻仙时代已有长片侦探片输入。新闻片和风景片不过附属映演而已。幻仙时代的券价起码要一角小洋，那时已经算得很贵了。

【舶来影片输入的变迁】 电影剧本之取材的范围至广，但因影片公司以营业为目的，不能不就一时的风尚而迁就观众。中国初有外片输入，鉴赏电影之能力薄弱，积后见异思迁，以前的影片不能贻观众之望，经理影片的公司为顾全营业计，便也不能不改变选片的眼光。所以舶来影片自幻仙之侦探片起，已显然划分三大时期：第一时期为侦探长片，第二时期为战争片，第三时期为香艳肉感片。第一时期侦探长片到欧战开始的那一年已入燭火回光的局面，继之而起的便是战争片的盛行，而最近的数年来似非香艳肉感片不足维持了。

我们当然承认现在美国所出的影片，有许多是高尚优美很有价值的，但也不能忘却那时所出的卑劣浅陋不值一顾的。侦探长片的有意海盗，可说美国影业的一大污点。

侦探长片的内容，不外下述数端：以争夺遗产开场，以许婚团圆收束，千篇一律，大同小异，其弊一。力大时勇猛如狮，力小时驯伏如狗，事实上显然矛盾，情理上更觉不通，其弊二。炸弹手枪轰不死，火焚电触烧不伤，屋塌马踏压不坏，堕山跌不破，坠海淹不没，世界上那有这样的金钢不坏身；等到全剧终了时，则一举手之劳，便可毕命，简直可以说是儿戏，其弊三。每两本必设险惊人，故布疑阵，换片接映时，又脱险甚易，勉强而不自然，其弊四。偶因小故，即起争哄，只顾延长，低缪在所不顾，其弊五。到处都是机关，随时出现盗匪，给没有到过外洋的人看了，不免要误会欧美警政不良，萑苻遍地，其弊六。片中需用中国人处，不是充盗匪的下手，就是做人家的仆役。且必囚首垢面，弯腰屈背，形状秽琐，丑态可憎，有意污辱中国人，实足引起国际恶感，其弊七。再看侦探长片运到中国以后，发生的影响，也多不良。阎瑞生谋害莲英，租界上白昼抢

劫，开枪拒捕，绑架肉票，以至一九二三年的临城劫车，多半是《铁手》、《黑衣盗》、《蒙面人》、《红圈》等影片中的动作。种恶因的是美国人，食恶果的却是中国人。

美国人初度试验电影的感化力和普遍力后，即致力于阿美利加思想普遍于全世界的工作，倾其莫大的资本，利用电影于娱乐宣传以及感化方面，政府当局，也不断的加以竭力的援助。例如摄制电影的时候，派令军队参与，并允许军舰等变为电影而利用。当欧战时，利用电影，摄制美军在战场上如何的忠勇，如何荣誉。欧战以后，抛弃摄制侦探长片的工作，唯一以表曝美国帝国主义的富力于电影之中。背景的宏伟，演员的众多，摄成一片动需数百万金。于是在这时候向世界各国发展的影片，全出这一条道路，而宣传美国帝国主义武力的影片，也于这时大量产生。例如《战地之花》(The Big Parade)系米曲罗的出品，是一部惊天动地的战争巨片，由三个性格不同的浪漫少年士兵合演成与法国女郎的可歌可泣的故事。继之而起的有《战地鹃声》(What Price Glory)、《我们的海》、《欧洲大战》、《翼》、《爱姆敦》等等，无非在夸耀他们的武备。但欧战以后的数年中，这一种的战争片，确曾受过中国人的热烈欢迎，把握着战胜其他影片很久的时期。

在最近几年中，虽仍有战争片陆续输入，暗示世界二次大战的预备，但已没有前此的盛况。现在已深入于香艳肉感麻醉人性的颓废的时期。

三 自摄影片的发端与续起

【中国第一个摄制影片的公司】 中国人自行创设公司，摄演电影，是从外人主办摄制开端的。以中国故事为剧本，由中国人来饰演，这第一家公司的名称是什么，现在却发现了互歧的记载。

“民国二年美人依什尔，因为巴拿马赛会，跑到中国来，要摄中国影片。由张石川、郑正秋、杜俊初、经营三诸君，组织一个新民公司，承办这件事。编剧者是郑正秋，导演者是张石川，摄制者是美国人威廉灵区，演员则由新剧家钱化佛、杨润身等十六人提任。这是中国影片公司首创第一家。那时所摄的影片，是《黑籍冤魂》、《庄子劈棺》等。剧中的女人，都是男演员假扮的。粗制滥造，急功近利，诚属不堪承教。但一顾到时代关系，也未尝不可加以原谅。后来依什尔回国，新民公司停止摄制，改组为新民新剧社，中国影戏遂中断了数年。”——（见周创云著《影戏概论》）

“中国之有影片业，实自外人始。清宣统元年（一九〇九年），美人布拉士其，在上海组织亚细亚影片公司，摄制《西太后》及《不幸儿》两片。民国二年，美人依什尔来游历，时新剧正当兴盛时代，依氏与新剧界中人颇接近，乃利

用新剧演员、服装、布景等,摄制《庄子劈棺》、《黑籍冤魂》等片。剧情既不足道,表演又复恶劣,且暴露中国人弱点,故片成后,殊不得摄制好感。以上各片,都由外人主办摄制,吾国人仅饰演而已。”——(见实业部国际贸易局所编《中国实业志(江苏省)》八篇,六章,五节)

“民国二年美国人依什尔,因为巴拿马赛会,跑到中国,要拍中国影片。看了新舞台表演的《黑籍冤魂》,便想拍了回去。和新舞台当局接洽的结果,夏月润等非六十金不办。后知郑正秋氏养着一班新剧演员,商议成熟,由张石川、郑正秋、杜俊初、经营三等,组织新民公司承办这件事。……”——(见拙著《民众戏剧概论》,三章,八节)

“……适有一家专卖外国乐器和留声机的美国洋行,认为有机可乘,约了一个滑头的卖办阶级,在上海香港路,组织了一个影片公司,名叫亚细亚电影公司。这是民国二年的事情,可以说是中国影戏事业的滥觞。

亚细亚电影公司既成立,苦于国情隔关,便不得不多拉几个中国人帮忙。于是正在上海求人雇用的新剧演员张石川等一些人,便适当其选,成了该公司的重要演员。可惜各新剧社里有天才的演员,都已经走空了,这毋须亡命的几人,实在不够来充当临时演员,拍摄其所谓‘文明戏’。最初出品,如《二百五白相城隍庙》,以及《大劈棺》、《杀子报》、《长坂坡》、《祭长江》……等片,不过千多尺长,完全注重在滑稽方面,毫无情节之可言。彼时所谓‘文明戏’,其材料完全由当时幼稚的银幕上模仿而来的,以极端矫揉造作的丑恶举动,再加上点皮黄的唱腔,和那些苏滩丑角发笑的言词混合构成。戏中女角由男子扮演,高领窄袖,扭扭捏捏,令人一见欲呕。以这样的文明搬上银幕,故当时的国产影片,出品卑劣,无足一观。加之当时各戏院所映影片,多为美国出品。亚细亚出产的东西,谨于民鸣社戏完时,放映一二套,时或出现于青年会,以助余兴而已。因此亚细亚公司大有亏折之虞,不得不另辟财路。于是运片到香港广东等地,设法开映。该地接近南洋,风气早开,影戏之嗜好,已深入人心。又以国产影片相号召,营业状况,比较在上海发达得多。但为时不久,世界第一的大战爆发了,海口既已封销,货源亦完全断绝,亚细亚主人虽巧,终于难为无米之炊,只好关门大吉。”——(见云南省立昆华民教育馆刊行的《民众生活》二十四期,萍父作《中国国产影戏业述闻》)

此外散见于各种杂志或报章对于中国第一家摄制电影的记载很多,但多数是大同小异的,没有工夫把它一一转录过来。据上面四种记述,萍父之《中国国产影戏业述闻》和《中国实业志》所告诉我们的中国第一家摄影片的是“亚细亚公司”,但在时间上颇有出入,一说是民国二年,一说是宣统元年。《实业志》道出了主办人的姓名,而萍父君则并未举出谁何;《实业志》举出所摄的戏名为《西太后》和《不幸儿》,而萍父君则

举出为《二百五白相城隍庙》等,这是不相同的地方。据我个人的意见,在满清政府的统治下,绝不会有人敢摄《西太后》的。顾无为于民国二三年间演《西太后》尚被禁止,何况在没有革命以前。因此可以断定是传闻之误。萍父君所举演员有张石川、钱化佛等,剧本又有《大劈棺》一出,又和周君所述新民公司的关系人及剧本颇有相同处,似乎亚细亚即是新民,新民即是亚细亚。周君是明星公司的发起人,和电影界有直接关系,并且近来和郑正秋、张石川在一起,当然新民公司的记载是可靠的。那末,亚细亚这个公司到底有没有呢?据我亲眼见过亚细亚这块招牌在当时上海三洋泾桥的歌舞台(当时民鸣社即在此地,后来才迁到三马路大新街),再据文明戏的历史是先有新民,后有民鸣,那末新民改组为亚细亚公司的事,因为张石川、经营三是民鸣的股东也是可能的。所以中国第一家摄制影片当然是新民公司。

当时所摄成的幼稚作品,我曾在上海永安公司屋顶花园见过一二套。每套不过一两本,那时片子,已经很旧了。至于表演方面,确是无理取闹的,再加女子由男演员扮演,本已扭捏作态,又复化装恶劣,不知色彩和胶片的关系,仍以胭脂染颊,变成两个窟窿。虽然那时所盛行的美国侦探长片,也不见得怎样高明,但两相比较,显见彼优于此。无怪乎不久便销声灭迹了。自此以后,自制影片运动中绝了数年。

【商务印书馆的前期工作】 民国六年,商务印书馆的鲍庆甲从美国回来,拟经营电影事业。恰好美国有一位影片商人,在两年前携带巨资十万,以及摄影应用的各种机件,底片等物,挈眷来华,开设公司于南京,拟在中国发展电影事业。不料对于我国民情风俗,既不深知,又复缺人帮助,不到两年工夫,资本蚀尽,影片尚没有一张制成。懊丧之余,计无所出。除设法把机械出让,束装回国外,便无他法。谢秉来,为商务印书馆职员,素与该美商相认,美商以让盘事托他,商务印书馆适逢其会。于是由南京让得百代摄影机一架,放光机一架,及其余附属物件,不满三千元。于是该馆自办摄影部,由鲍君主持,以陈春生、任彭年为助,摄影者为廖思寿。所摄制的剧本,有梅兰芳主演的古装片《天女散花》、《春香闹学》、时装的有《死要钱》、《柴房女》、《李大少》、《车中盗》、《猛回头》、《得头彩》、《清虚梦》、《孝妇羹》、《荒山拾金》等。其表演成绩和新民时代不相上下。

民国八年之冬(或说系十一年),美国著名四大公司之一的环球影片公司,派亨利氏带了不少的人,来到中国,逐日摄取上海风景,并借该场做摄片、洗片、接片等工作。往来既久,该摄影公司就允许该馆派人随往参观,于是该馆派出任彭年等,追随环球摄影队,遍历平津等处,为时计六月之久。在此半年多的时间,任等积数月之学问,才恍然大悟,认识了“电影真相”。当环球摄影队回国之时,复将所携来的炭精灯以及最新式的机器大小数十件廉价让渡于该馆。从此该馆有灯光之便,即能日夜制片了。

民国九年,该馆又派郁厚培赴美考察,购得摄影机及最新式印影机各一架,《莲花落》、《大义灭亲》两片,便是这时摄制成功的。直到民国十二年,该馆新摄影场成立,十

五年才由附设而成为独立的,展开了后期的工作。

【继起摄制的各影片公司】 民国十年,施炳元、徐欣夫、顾肯夫等,因见新舞台把上海实事闹得生谋杀莲英一案,排成剧本,卖了半年座,便发起组织“中国影戏研究社”,把这故事摄成电影,共计十本,由商务印书馆代摄。片成之后,以高价租赁夏令配克公映,于一星期内,公然赚了四千元。

同年,但杜宇、周展清、管际安等发起上海影戏公司。第一次出品为殷明珠(系上海交际花 FF 女士)主演之《海誓》。周展清和但杜宇因经济冲突,脱离上海影戏公司,《海誓》一剧的版权,亦为周所有。后来朱瘦菊加入,与但杜宇合作,继续摄制《古井重波记》、《弃儿》两片。前片以傅文豪为主角(即 AA),后片为但二春所主演。不久,朱瘦菊又脱离,该公司遂完全为但杜宇的家庭公司,一切由他主持。

同年,殷显辅兄弟发起新亚影片公司。延管海峰为导演,殷氏自为主角,借商务印书馆摄影场摄制《红粉骷髅》(又名《十姊妹》)一剧。剧中角色,皆由临时招集之男女新剧家承之。此剧托名为袁寒云所编,实则不过奉以相当酬报,借用其名而已。中国影片抄袭美国侦探长片《秘密电光》里的黑布头套和制服以髑髅白骨为党记,自此剧始。中国警察,穿了制服,拿了真刀真枪,沿路和盗党大打对子,为后来武侠影片张本,也是这个剧本开头的。此剧在北方开映,很赚了些钱,幸而有袁寒云的大名做挡箭牌,才未遭官场禁止,投资者总算达到了目的。

同年五月间,粤人林汉生等居留美国,因愤于纽约开映侮辱祖国的劣片,乃相约入美国各戏剧学校及摄影学校,锐志研究关于影剧之各种技术。一面在纽约之卜绿伦招股,正式成立长城制造画片公司,购制了许多灯镜和各种机器,并布置了一个小摄影场。一面仍分途入学校学习,兼研究机械工程之技能。民国十一年,该摄影场制成了很短的小片两套,介绍中国的国术和服装,立意在恢复国人在影片中已失的名誉。但后来因不易达到最大的目的,乃于民国十五年携械回国,设立办公处于上海西门路,并建筑了纵横三百余方尺的玻璃摄影棚于沪西海格路复旦中学对门。先后出品有《弃妇》、《春闺梦里人》、《浪女途穷》等二十余种。该公司系美国华侨所组织的,在美国设有发行机关,故营业方面并不注意国内。中国影片有销到美国,当推该公司。

民国十一年,张石川、郑正秋、郑介诚(已故)、任矜苹、周剑云等,发起明星影片公司于贵州路,并设立电影学校。由张石川任导演,郑正秋任编剧,郑介诚负责训练演员。摄影员最初为英人郭达亚,继为但杜宇,后为张伟涛及汪煦昌等。大部分资本系大同交易所蚀剩之股款。租赁西人老罗的玻璃棚,做根本的摄影场所,又聘顾肯夫编辑戏杂志,购其一二两期版权,发行第三期,但不久亦停版。该公司当时曾得美国哥伦比亚大学摄影科教授葛雷谷的指导,所以内部组织,办事精神,皆有独到之处。出品如以英人李却倍尔为主角的《滑稽大王游沪记》,余瑛为主角的《劳工之爱情》,以但二春为主角的《顽童》(此剧为但杜宇所摄让)、《大闹怪戏场》,《张欣生》(更名《报应昭

影》),直到十二年底完成以郑鹧鸪、王汉伦、郑小秋为主角的《孤儿救祖记》,公司基业方得坚定。

留美电影家卢寿联,于民国十二年发起中国影片公司,投资者为张季直、朱庆澜、程龄荪,计股本五万元。卢自任导演,聘美人哥尔金为摄影师。出品有《新南京》、《饭桶》两种。《新南京》专摄江苏警政,好像似表扬王桂林的政迹,只可列入新闻片中。该公司耗费甚大,不满一年,资本已尽,主任卢寿联赴奉不返,“杜不流”摄影机售与上海影戏公司,从此便告结束。

【《孤儿救祖记》和中国影业】当时国产影业,还不能坚立社会的信仰,办理的人,又因为缺乏经验,毫无把握,资本既少,设备又不完全,明星公司自然不能例外。所以一年工夫,只摄成五张新闻片,和《滑稽大王游沪记》几套短片。成绩虽然不错,而销路终不大好。该公司知试验时期已过,乃锐意经营,努力于长到十大本的《孤儿救祖记》的制作。这时明星公司已从贵州路迁移到牛庄路的渭水坊,公司经济已渐入山穷水尽之境,各创办者多以借贷来维持公司寿命(据云当时周剑云正在新婚之后,有向夫人借典衣饰以充购片及开支之用。此事系张伟涛告我)。幸《孤儿救祖记》在十二年最后一月完成,经爱普庐的试片,第二天即有影片商以重金购致放映权(某南洋片商以八千到九千的数目购去),营业收入,竟超过预算数倍。这张片子,是颇富于教育意味的,表演、镜头、光线、剪接等都有惊人的成功。其本事是值得我们注意的,录之于下:

“富翁杨寿昌淞滨巨族,拥资百万。爱子(道生)娇媳(余蔚如),膝下承欢。虽无含饴弄孙之乐,而安居颐养,指挥如意,固南面王不啻也。某日,其子在郊外试骑新马,偶一不慎,致坠马而死。由此翁之命运,遂日趋于蹇途矣。

其侄道培,素行不检,向居于外。闻道生死讯,欲谋翁产,乃蛊惑族人杨子恒,进说于翁,立彼承嗣。翁素信任子恒,故允其请。道培得如愿以偿后,复荐其密友陆守敬至翁家。守敬本非善类,见蔚如貌美,忽生不逞之心,以献花为由,戏蔚如于园内,蔚如斥之。守敬忽见蔚如腹中有孕,即告之道培。培虞巨产将为遗腹子所夺,乃从陆谋诬嫂不贞,激怒于翁,翁不察,误堕奸计,立逐其媳妇。媳则误会杨祸致怒之由,方以资助老父之事,为翁所觉,自怨家贫,不欲暴亲之短,故饮泣吞声,悄然归与老父同居。不数月,生一子。正幸夫氏有后,会有扬眉吐气这一日,詎知老父忽与世长辞。蔚如频受刺激,立志扶孤成名,为老父争光泉壤,其子遂冠以己姓,而不以夫姓姓之。翁自逐媳后,老境颓唐,万念俱灰,日惟假寐以消永昼。侄则利用时机,攫得大权,纸迷金醉之场,日见其踪迹矣。久之,因挥霍过奢,款不敷用,复与守敬设计,盗取杨翁私章,径向银行冒领巨款。

族人杨子恒，一日引教育家蔡伟东来，以建筑校舍求助于翁。翁既允其请，立与三万金。校舍落成，翁偕子恒同往参观。喜其地址幽静，遂移居校附近之新建别墅中，为时相过从计也。

光阴荏苒，忽忽十年。某日午后，翁至该校操场散步，见一年届十龄之新生（余璞），群儿翫其嬉戏，童婉然谢之。翁奇其行，近与之语。童应对中节，彬彬有礼。翁愈喜，一日，童下学归，路经某地，见一幼孩，跌入水缸之中。童情急智生，效法司马温公故事，以石碎缸，将幼童救之去险。缸主不谅，逼童赔偿。会翁至，出资予之，始解此围。由此童与翁稔，遂常至翁之新居游玩。

某日，报载‘翁侄因赌被拘，罚醵赎罪’之新闻。翁虽大悲，亦无可奈何也。后道培因被债所逼，无以应付，乃听守敬之谋，亲向杨翁索款。翁不欲以此钱济培之恶，遂怒斥之。陆尚持昔日之宠，代培向翁缓颊，其实杨翁已知培之不肖行为，半为守敬引诱，故毅然逐陆去焉。陆以地盘失去，竟以危词，教唆道培，挺而走险。适童过访，奋勇往救，奸谋未逞。守敬继之，又为童机惊所阻，误中其侄，于是陆捉将官里去，侄亦倒地不省人事。

童救翁时，童被击伤，翁遂派人接其母至。童母既至，见翁大惊，翁亦愕然，盖童母非他，即翁之媳也。翁与童相识虽久，因其姓余，故不知其为亲孙也；媳以新屋故，亦不疑杨遽迁于是也。

翁媳猝然覩面，良久不发一言。仆忽衔侄命至，请翁前去。翁去，媳思十年前会见窘于翁，今日幸能恃十指生活，抚遗孤成人，雅不欲再受其辱，乃负子逸焉。

侄命在呼吸，憬然觉悟，深悔误听陆言，谋害尊亲，以致自害，故嘱仆请翁至，以诬嫂不贞事相告，藉赎前愆，言毕绝命。

翁闻侄言，恍如梦觉，急奔书斋，对媳释嫌，不意媳已负子而去。乃迈步追之，久之始遇于望云亭。老泪纵横，引咎自责，祖孙翁媳，悲喜交集，一家骨肉，遂圆聚矣。

翁以媳抚孤之劳，孙有救己之功，乃邀族人杨子恒校长蔡伟东至，宣布所有资产，悉予其媳，任其支配，以免外人覬觐。媳念一家重圆，沉冤大白，颇得力于学校，乃出资财之半，托蔡兴办义务学校，备平民子弟无力求学者，得受人生所必需之教育焉。”

从本事上看来，不但是家庭教育电影，而且是民众教育认字运动的好剧本。这个电影对于中国国产影片的贡献，一如话剧中《少奶奶的扇子》；明星公司犹之话剧界中之戏剧协社。它展开了国产电影的局面，建立了国产电影的基础。话剧界要是没有戏剧协社的《少奶奶的扇子》，决不会引起人们的重视；电影界要是没有明星公司的《孤儿救祖记》，也不会后来盛极一时造成了空前的国产电影运动。

四 空前的国产电影运动与英美烟公司托辣斯政策的开端与灭落

【兔起鹘落的影片公司】自明星公司的《孤儿救母记》打下国产影片的天下后，所谓“具中国商人眼光”的，莫不视为利藪。于是大小公司，风发云拥，顿现出蓬蓬勃勃的气象，这便是一般人所称的“国产电影运动”。现在把参加这一个运动的公司，主办人，和片名述之于下。

民国十三年，顾肯夫等发起大中华影片公司，股东为冯氏。顾自任导演，陆洁担任编剧，卜万苍担任摄影，并聘陈寿荫为制片总监。摄制《人心》一剧，以张织云为主角。自《人心》摄毕，公司组织变更，由陆洁主持，出片亦日见发达，后与百合公司合并。

同年，钱化佛、沈长庚、江一南等，发起昆仑影片公司，以钱化佛任导演，凌伶影、张陶任摄影，制成《窗前足影》一剧。

同年张伟涛脱离明星公司，集合郑应时、郑益之等，发起大陆影片公司，延周瘦鹃编剧，专写电影文章，署名 KKK 的程步高任导演，张伟涛自任摄影，制成儿童扮演的《水火鸳鸯》，主角是张伟涛的内侄女汪某。

同年，朱瘦菊和张征候等发起百合影片公司，聘徐琥为导演，经广馥为摄影。第一片为《采花女》。

同年，陆达权、黄楚九、曾焕堂、刘同嘉等发起中华电影公司。设事务所及学校于爱多亚路大世界对面，聘洪深为教务长，陈寿荫、陆澹安等为教授，徐琴芬与现代的电影皇后胡蝶，拖着两条小辫子还在那里受过几个月的训练呢。没有出片，即告停顿。

同年，粤人符某，发起新中华影片公司，摄了一部《侠义少年》的侦探长片。

号称笑匠的徐卓呆这时见中国的国产影片，类多陈陈相因，无甚新奇，必得另开途径，方可发展，于是和汪仲贤合作，剧办开心影片公司。他们两人，自任片中主角，专演滑稽片。先后制成《临时公馆》三本、《隐身衣》三本、《爱情之肥料》三本。长片的有《神仙棒》、《济公活佛》等。后又与新舞台合作，摄成古装片《凌波仙子》和《红玫瑰》两种。这是中国古装片的嚆矢。

中国没有好好的戏剧学校，即各电影公司附设的训练所，也大都组织不健全，电影演员，自以文明戏演员担任居多，而舆论中颇有对他们的表演不满意，总是加上“文明戏化”四个字，于是激动了文明戏演员。民国十四年，邵醉翁正同张巨川等开设笑舞台，众演员愿以义务表演，誓雪“文明戏化”之耻，遂与邵醉翁合作，高梨痕任编剧，邵醉翁任导演，组织天一公司，摄制《立地成佛》，剧旨在宣传兵工政策，成绩尚佳。自此以后，天一公司也占国产电影史的重要地位。

神州影片公司成立于民国十四年，创办人为汪煦昌、郑应时等，设公司及摄影场

于新闸路。第一片为《不堪回首》八本，剧本的结构，导演的技术，摄影和光线颇多特出之处，当时电影界公认为艺术片，但营业却不甚发达，有观众无眼睛之叹。该公司陆续制成的影片有《花好月圆》、《佳期》、《道义之交》、《难为了妹妹》、《上海之夜》、《可怜天下父母心》、《好儿子》、《卖油郎独占花魁》等。

友联公司也在这一年成立，创办人为陈铿然，陈自任导演。先期摄制的有《秋扇怨》、《倡门之子》及《荔镜传》。自摄制《儿女英雄》以后，专制武侠片营业。后加入六合公司。

大中华影片公司和百合影片公司合并的事，也是在这一年。

新舞台改演连环戏以后，共舞台也继起开演。连环戏是日本的连锁戏，是一半电影一半舞台戏的东西。舞台戏够不到的地方，便以电影代替，电影够不到的地方（如歌唱等，在有声电影没有完成以前，只好如此），即再继之以舞台戏。共舞台要开演连环戏，苦于不能摄制电影，乃有顾无为自告奋勇，合作制成《莲花公主》一剧。后来顾无为便以《莲花公主》的剩余组织大中国电影公司，出品很多。

民国十五年后，国产影片业更增加得骇人听闻。

现已并入联华的某摄影场改为联华第一制片场的民新公司，也于是年成立。创办人为李应生、黎民伟等。初期导演为卜万苍和欧阳予倩。最初制成的影片，为张织云主演，欧阳予倩编剧的《玉洁冰清》。

华剧影片公司也于是年成立，专摄武侠片。处女作为《奇峰突出》，导演为陈天。该公司系粤人张晴浦、张惠民及其表兄黄某等所创办，吴素馨为主角，其组织也如上海，所以也有家庭公司的名称。

广东名伶薛觉先，素有广东梅兰芳之称。是年丢了他的舞台生活，来上海专营电影，改名章非，创办非非影片公司。经营数月，摄成《浪蝶》一片。于公映时候，并请女主角唐雪卿于休息时间登台演唱京调和粤曲，以助余兴，但以此便造成后来的明星登台表演的风气。

同年张丙生独力创办快活林影片公司，摄了一部《为友牺牲》。

书画家七子山人，曾在东方公司导演过《棠棣之花》，于是约了竺剑雄、陈永康合办三友影片公司，由七子山人自任导演及编剧，先后出《逆婚》、《兰因絮果》、《侠盗亚娘》等片。

美美影片公司制成《遗产毒》、《空门遇子》数片。

中华第一影片公司，制成《好寡妇》一片，由张伟涛任导演，王汉伦任主角，周世勋编剧。十六年张伟涛脱离大中国，又制成《花国大总统》一片，由谷剑尘担任编剧。

陆福曜组织的开元影片公司也于是年成立，制成毛剑佩主演的《婚约》。

好友影片公司制成《守财奴》。

华南影片公司制成《失足恨》一片。

公平影片公司制成《公平之门》一片，导演者为顾肯夫。

太平洋影片公司制成《火里罪人》、《同室操戈》等多种。

新华影片公司制成《人面桃花》（毛剑佩主演）、《风尘奇侠》，导演为陈寿荫与陆澹安。

洋洋影片公司制成《落魄惊魂》一片。

大亚洲影片公司制成《孰胜》一片。

晨钟影片公司制成《悔不当初》一片。

凤凰影片公司制成《秋声泪影》一片。

金鹰影片公司制成《妾之罪》一片。

姚肇里等组织新少年影片公司，摄制王慧仙主演之《一张照片》与《情弦变音记》等。

田汉组织南国电影剧社，由唐槐秋夫人吴家瑾任主角，摄制《到民间去》一片。

三星影片公司制成《觉悟》等片。

新大陆影片公司由陈天导演，制成《沙场泪》等片。

【商务印书馆的后期工作】 商务摄影部，自十二年成立新的摄影场，营业日见发达。至十五年，该馆主持人物，觉电影事业，突飞猛进，已非附属营业所可争胜。乃决意将该部扩充为国光影片公司，由总馆支银十五万元为资本，于组织上大加整顿，由鲍庆甲专司其事，对于导演、编剧、营业、制片各部人材，多聘名人担任，摄制《不如归》等片。十六年又请徐公美为剧务主任，陈大悲曾到上海摄过《侠骨痴心》一片。不料等到国民革命军的势力到达上海的一年因告改组而成停顿。这是一件电影史上很不幸的事情。

【明星公司与新人影片公司】 明星公司于十三年，迁往霞飞路，并由袁履登等加入赞助，添招股本五万元，自行建筑摄影玻璃棚，购制水银灯、炭精，以及各种机器，遂大事扩充。十四年冬，又添筑第二摄影场，制片较为迅速。同年，又请洪深为顾问与导演。十五年恢复电影学校，聘谷剑尘为教务主任。公司组织，井井有条。不料有因摄制《新人的家庭》一剧而有分裂的事情发生，经理任矜苹脱离明星而另组新人影片公司。该公司继又据《空谷兰》说部摄成二十本电影，分前后两部，主演为张织云、杨耐梅、朱飞、郑小秋，此片的艺术和营业均打破纪录，于是该公司格外生气勃勃了。后因扩业务，又迁至杜美路。

新人影片公司成立于十五年四月一日。公司地点，最初在安南路，后来又移到曹家渡。该公司有灯光摄影场一所，玻璃摄影场一所，露天摄影场两所。其规模和组织，在上海影业中也有相当的地位。至于公司人材，也超出各公司之上。因任既退出明星，另组“新人”，而当时有名的导演程步高、陈寿荫，以及不少的明星，凡是因任之提携而成名的，无不闻风协助。所出的片子，先后有《上海三女子》、《歌女恨》等十余种。但在

这个时候，国产电影运动得太热烈了，已侵入粗制滥造，减价求脱的地步，加之该公司本来短于财力，虽由其兄锡藩维持，已经煞费苦心了。因此不久也归诸停顿之列。

【其他各埠的影片公司调查】 上海大家公认是中国的霍莱坞，影片的摄制，影片的经营，所以全集中在一个地方。实在上海闹着电影运动，外埠也免不了响应，不过因为没有人注意到它，于是所考见的，以作者见闻不广的缘故，只有下面几处地方，几家公司。

北平于一九二〇年，有法人 F. martin 在东交民巷惠利洋行，设立影片公司（其名失实），曾摄成《One Evation》（译名《一个逃遁》）。旋即返国。

一九二五年徐光华、雍柳絮和张炎高在西城创立模范影片公司，录取男女演员四十名。后因内部发生问题，宣告解散。并未摄片，是年冬改组惠群影剧学校。

一九二六年冬，光华影片公司成立，是由惠群影剧学校改组的。总经理徐光华。处女作为《燕山豪侠》。后又摄制《西太后》三十本，结果并没成功。

安竹影片公司是一九二七年成立的，由安竹影剧传习所改组的，总经理是欧阳安竹。它在一九二五年从美国派拉蒙厂回国，但后来也未见出片。

天津方面有一个北方影片公司，仍因摄片失败。所摄者为《血手》，闻导演就是徐光华。还有罗明佑经营的华北电影公司也在天津，就是联华的前身。

广州出过片子的，有天南影片公司，曾制成《名教罪人》和《孤儿脱险记》两张。

无锡也有过影片公司叫华东第一，但是并没有出过片子。

【英美烟公司托辣斯政策的开端与灭落】 民国十四五两年国产电影发达的状况如此，自不难免引起外商的眼红，于是外商英美烟公司乃有拨其“大英牌”香烟的剩余若干万金以为垄断中国电影业的计划。国产电影营业的方面，本只两条出路：一为南洋映权的让与，一为内地影院的租映。如果有人要实行电影的托辣斯政策，非夺取华南的映权和内地影院的地盘不可。要堵塞国人自办的电影的第一条出路，非自设摄影部，摄制影片不可；而要堵塞国人自办的电影的第二条出路，更非收买各地的小影戏院不可。当时上海的电影院几全在外人手中，而外埠除广州尚大部操于中国人手中外，其余如北平、天津、汉口等大埠，也大半在外商控制之下，只有小影戏院多数映演国产影片，因此他们双管齐下，除设立摄影部，聘请中国演员，用西人导演《一文钱》等非驴非马的中国影片，以与中国人竞争南洋的放映权外，便一方面吸收各大埠的小影戏院，行其经济压迫政策，不映中国影片。中国电影院当时只有一百余所，制片公司又无力自建戏院，则此项计划，一经实现，必然成为中国电影事业的一大阻力。后幸有“五卅”抵货风潮的发生，再继之以时局的影响（革命军的发动），制片部于十六年结束，而三四家小影戏院也停办了。英美烟公司此种托辣斯政策自开端到灭落，虽然不过几年工夫，而所出之片，以导演者为外人，到底国情隔阂，兼之导演时要用人翻译，没有良好的结果，但在电影史上，也不可不与以记载的地位。

五 中国电影业的动乱时期

【粗制滥造的两影片公司】 民国十四年蓬勃以起的国产电影运动的结果，乃造成后来的动乱时期。影片信用低落，影片出售的映权价值也远不如前。从前爱护国产影片者至是遂掉首而趋向于开映舶来品，报纸以无聊的批评家非捧即骂，和卑陋的宣传者言过其实，也摈而不载关于国产电影的文字。于是国产影片业便陷于一发不可收拾的地步。小公司凑集三五千资本（或竟不足此数），以不成熟的剧本，不合格的导演，不经训练的演员，希望在短时间内图大利，似非粗制滥造，从节省开支方面着手不可。粗制滥造的局面便造成减价贱卖，越减价贱卖越粗制滥造，这是互相为因互相为果的。影片的市面，被小公司捣乱了，几家规模较大的公司如明星、大中华百合、民新等固然老诚持重，并不受他们的影响力，而营业反见发达（尤其是明星公司）。却有两个公司陷入投机的旋涡之中以与小公司竞争。其一为××公司；其二为抬扛派文明戏子所组织的×××公司。他们的粗制滥造的方法不妨介绍于后：

（一）利用 Positive 减用 Negative 以轻负担（当时正片每尺价约三分左右，底片价约八分）。

（二）只有一个故事在导演的腹中，既不分幕，也不分场。

（三）以摇冰淇淋方法摄片。

（四）布景非改头换面，便只搭一角。

（五）多摄点外景。

（六）每片摄制时间据说有以一礼拜功夫摄成者。

（七）成本较轻，美其名曰薄利多卖主义（每一拷贝有仅售四百元的）。

【古装影片发达观】 中国影片商人，摄制非驴非马的古装片的动机有三：其一为外国输入的中国古装片的受人欢迎（远因）；其二为开心公司帮助新舞台摄演的连环戏，《凌波仙子》和《红玫瑰》，以及大中国影片公司帮助共舞台摄制的连环戏《莲花公主》的影片；其三为天一公司的稗史戏《梁祝哀史》受南洋华侨的爱抚（近因）。于是各公司为益利关系，不得不群谋古装戏之摄制。即其他大公司也不能避免。顷据所可考见的古装片照录于后：

（片名）	（出版的公司）	（本数）
《车迟国》	明星公司	十一本
《洛阳桥》	明星公司	九本
《金钱豹》	天一公司	九本
《女儿国》	天一公司	十本
《大破黄巾》	天一公司	八本

《莲花洞》	天一公司	九本
《狸猫换太子》	天一代理	廿本
《白玉堂》	天一代理	八本
《穆桂英》	天一代理	九本
《宋江》	天一代理	八本
《卖油郎独占花魁女》	神州公司	十本
《美人计》	大中华百合	
《盘丝洞》	上海公司	
《西厢记》	民新公司	
《观音得道》	民新公司	
《木兰从军》	民新公司	
《再世姻缘》	民新公司	
《凌波仙子》	开心公司	
《红玫瑰》	开心公司	
《济公活佛》	开心公司	四集

其他如大中国等,公司已停,参考书又不在手边,只得从略。上列各公司摄制古装影片中,也有好多的片子是因为经理影片的商人拿了定洋定制,或指定某种材料而为与片商感情关系逼不得已代摄的。

关于外国输入的中国古装片一节,在这里有补叙的必要。当美国侦探长片的势力将近消灭,中国自制影片已见抬头的时候,在雷摩斯管辖下的恩派亚,卡德等戏院,有数种没有公司名称的古装片的开映。材料大约是《三国志》和《水浒》一类。作者曾在卡德见过,好像演的是《凤仪亭》吕布和貂蝉的故事。角色都是中国人,表演、布景似乎比中国自摄的可观。此事很引起电影界的注意和诧异,有人疑是在日本摄制的,有人疑在美国的日人或华侨扮演的,也有人疑是法国摄制的,一时聚讼纷纭。因为新奇,所以营业也很发达。

【武侠片和火烧片】 古装片实在是一种毫无依据的戏装片,只求迎合低级社会的心理,实无意识之可言。自上海市电影检查委员会成立,即禁摄此种影片。各制片公司乃改头换面,竟摄武侠片,怪装异服(如《古宫魔影》及《海外奇缘》等),仍属荒诞。予社会以不良的影响。当那个时期,非武侠蛮打,或机关巧妙,便不卖钱。所以所摄成的武侠片,不下数百种。影片名称,似乎无统计的必要,且介绍专摄武侠片的公司于后以资参考:

(所出剧本)	(公司名称)	(负责人)
《关东大侠》等	月明	任彭年
《江湖二十四侠》等	暨南	未 详

《火烧平阳城》等	昌明	杨小仲 陈趾青
《儿女英雄》等	友联	徐碧波
《奇峰突出》等	华剧	张晴浦
未 详	孤星	黄文骏
未 详	雨田	任雨田
未 详	复旦	俞伯岩
未 详	大东金狮	汪福庆

武侠影片既风行一时，但自明星公司摘取不肖生的《江湖奇侠传》摄成《火烧红莲寺》剧后，大家又趋于火烧一途。关于火烧片，据我个人所知道的，除《火烧红莲寺》外，计有天一的《火烧百花台》，昌明的《火烧平阳城》，友联的《火烧九曲楼》等。明星公司营业自动乱时期开端起大受影响，所可维持的端赖《火烧红莲寺》一片，共摄成十八集，每度开映，总是满座。直等内政部教育部合办的电影检查会成立，从严取缔，武侠片方告绝迹。

【六合公司的组织的动机和其内容】 中国国产电影运动自十五年起走入歧途，停制与倒闭者日有所闻，有勉强在那风雨飘摇之中奋斗的，也几乎朝不保暮。我们试拿牌子最老，出片最多，成绩最佳，信用最著，发行最巧的明星公司十五年起，五年中的股东会报告册所载营业统计，十五至十六年也亏折了巨万，便可知道：

(年份)	(收入)	(支出)	(盈余)	(亏蚀)	(附注)
十五年	三一二·三九六·九一	一五五·零零一·九二	五七·三九四·九九		十三年十一月至十五年二月共 一年零四个月
十六年	三四五·九三零·三二	二六四·九五八·七四		一九·零二八·四二	
十七年	四三一·一四四·六二	三八三·七五一·零三	四七·三九三·五八		十六年三月至十七年八月共一年 半
十八年	三五六·五六二·五八	三三一·零五六·七九	二五·五零五·七八		
十九年	五五一·八一零·九七	五二六·三零五·零三	二五·五·零五九三		

明星公司的营业如此，其他公司可以想见了。所以在民十七那时候，比较志同道合的公司认为有组织合作大本营的必要，于是当年夏季成立了六合影片营业公司，希望萌芽甫茁即遭摧残的国产电影，能因集中力量的缘故而恢复了生气。并且刊印月报，广为宣传。隶属于六合影片营业公司下的公司是明星公司、上海影片公司、大中华百合影片公司、民新影片公司、华剧影片公司和友联影片公司等。六家制片公司组织的合作机关，所以叫做六合。这六家的重要负责人列表于下：

公司名称	负责人	导 演	编 剧	六合影片营业 公司出席委员
明 星	张石川	郑正秋 张石川 程步高	洪 深 郑正秋	周剑云
上 海	但杜宇	但杜宇	但杜宇	管际安
大中华百合	朱瘦菊	万籁天 陆 洁 朱瘦菊 王元龙 姜起凤 王次龙	陆 洁 朱瘦菊 王元龙 姜起凤 王元龙	吴邦藩
民 新	李应生	高西屏·侯 曜	濮舜卿	徐卓华
华 剧	张晴浦	陈 天 张惠民	陈 天 周鹃红	张晴浦
友 联	陈铿然	陈铿然 朱少泉 文逸民	陈铿然 程小青 徐碧波	徐碧波

六 有声影片发明史和输入中国的情形

【有声影片发明的经过和机器名称】 有声电影，现已普及于全世界，几全夺默片之席。究其发明经过，似也有很久的历史，但最后的成功，则在一年之内。

对于有声电影的试验，在那多年改进的道途中，可以说备尝艰苦四字。而帮助有声电影的完成的，乃是无线电话播音机的告成，留声机工程师对于用电收音的发明，电气收音机的完成，和电光变易器的发明。如果科学界没有以上四种的发明，有声电影一定尚停顿在半途之中。

有声电影试验的初期，为一九〇〇年。那时有一位德国人名叫芦默(Ernest Walter Ruhmer)的，他利用收音机电波的变动，激起光波的感应，因以得声。这个机器名叫福托格腊福风(Photographophone)。自此发明以后，便再不听到继续发明的消息了。

直到一九二一年，瑞典科学家有叫兰金(A. O. Rankin)的，有发音画片(Talking picture)的贡献，但是发明的侔情，也无从考见。

同年，美国伊立诺洲立大学教授波兰人铁可辛讷(J. T. Ty-kooner)经过二十年的实验，完成所谓发音电影(Talking Movie)，这就是利用普通的德律风收音筒，音波的改变激动电波，影响到特制的光线，由光线改变摄入普通影片的边缘，藉光电池(Photo-Electrc Cell)的力量，将影片的光影，回复为电波，更扩大为音波而发声。这便是他的发明大略。

一九二三年的夏天，纽约立福利影戏院开映有声电影，大受欢迎。这是提福来司

脱(Dr Lee Deforest)的福那飞尔姆(Phono-Film)机的试验。这部机器和铁可辛纳的发音电影相同,也是利用影片的边缘,记电光相感的变幻的东西。不过他的“感光之灯”有特别的发明,所以他的记载音波,格外能够切确,发声也格外清晰;且声影的和合也比他种机器要完全一点。

这时更有何克西(C. A. Hoxie)于一九二二年完成他的伯禄福托风(Pallopho-tophone),靠一小玻镜反光的力量,记载光电相感的变化于影片的边缘的东西。

同时发明利用影片的方法很多,有提议在影片上刻划音路以记声的,也有提议于影片的边缘刻成凹凸的形状以记声的,也有提议于影片中装入细铁丝一根,利用电磁的力量以记声的。而以德人劳司脱(Eugene Lauste)的机器为最完善。劳氏于一九二三年在美国勃隆飞城(Blomfield N. J)私人试验室中得到最后的成功。他利用光电感应的原理,将影波摄入影片,成为无数大小长短不一的尖角形,这就是记音符。他更利用碰(Sellnium)的感光发电性以恢复片上的音符再为声浪。

从前利用蜡盘的制法的,有好几个难题不容易解决:(一)蜡盘一片可以容纳声音的地位,不及影片一卷可以容纳动作地位之多;(二)影片断可复续,蜡盘不能有同样的改易;(三)因此难得永久不误的配合;(四)盘上走针,发生磨擦的声音,因扩大而愈显;(五)蜡盘发音终不能十分像真。要解决这个问题,又经过了多年的试验。到了一九二六年八月六日,华纳兄弟影片公司在纽约华纳大戏院以与钟声电话公司试验室(Bell Experimente Laboratry)合作成功的利用蜡盘记音,复藉电机之力,得完美的影音配合的长片有声电影《纽约之光》的公映,方才解决了上面的诸问题。

同时利用影片记音的科学家仍在不断研究。努力最勤的为前面介绍过的提福来司脱和其同志凯士(T. W. Case)两人。不久,凯士和提氏分手,而与福克斯联合组织所谓福凯有声电影公司。福克斯为美国大制片商之一,以商业作科学的后盾,不久便有所谓摩维通(Movitone)和世人相见。这是利用影片记音的一种,这是一九二七年三月的事。

上面所介绍的便是利用蜡盘记音和影片记音的两种有声影片最成功的情形。

【有声电影的输入】美国影片公司对于有声电影既告成功,乃于一九二九年推销到中国来,从此与年俱增,普及于全国各地。单就上海一地,有五十多家电影院,可以演声片的约三十家左右。但是这有声影片的输入,是否可以肯定的说是一九二九年输入的呢?这一点也有介绍的必要的。

最早的有声片,是在二十多年前跑马厂对面的幻仙影戏——开映的。但那时所映的有声影片,只有关门,开门,推翻桌子,击碎盘子,打破酒瓶等等的声音,并没有剧中人说话的声音。大概是蜡盘的配音,并不是完全的声片。

一九二七年年底,靶子路的百星大戏院开映正式的有声电影,曾轰动一时,座价增加到一倍以上。但那时所映的系新闻片性质,如柯立芝总统的演说,舞场的音乐等。

但片中配音仍不完全，因为所有的声音只有 Close up 中发出，至若远景中景等便没有声音了。是否蜡盘配音的东西，现已无从考见。

一九二八年夏，上海青年会特请美人饶博森博士讲演有声电影的学理，逐件机械，并用幻灯指示，但所映的几卷电影，仍有模糊不清之弊，而机器上沙沙的声音，尤觉刺耳。大概他所带的影片，还是不十分成熟的东西。

【中国自制声片的继起】 舶来声片发达后，国产电影业即有继起摄制之议，但欲摄制，必先采办这种机器，于是当头即感到绝大的困难。原来美国西电和 R. C. A. 公司（为发明 Photographone 的美国无线电机公司“Radio Corporation of America”，自称影片不改小，“普通利用影片记音之机，其记音带占全片八分之一的地位”，的放映机的公司）所发明的有声电影，享有专利权。每一影片公司如欲摄制有声影，须先向该两公司付一笔代价，签定合同，取得摄制权，再定一个名称（如摩维通、米曲罗通等），以为区别。各公司每一新片发行，并须提取若干版税，以为酬报（西电与 R. C. A. 不但对于各公司摄制有声影片有专利权，就是对于各影戏院装制的影片发音机也取包办性质）。明星公司当初也曾向西电公司探问办法，及至看了合同上所载的条件，觉得不但先付一笔代价的能力没有，就是每片所抽的版税，也觉得担负不起，只得知难而退。后来另有一家公司知道日本的某公司（日活或松竹）以五十万美金购有东方专利权，以后所制的有声影片，概须照抽版税；便派人前去接洽，他们开口就要先付八万美金的代价，再谈摄制费，并须移樽就教，把职演员带到日本去，日人却不肯到中国来，因此某公司便也死了这条心（后有陈秋风的“华光公司”曾受了日人的要挟把职演员运到日本摄成《雨过天青》影片）。同时百代公司正运到一架摄制蜡盘记音的声片机器，搁在那里，没有受主，因此便和明星公司合作，以十二万资本，六个月光阴，制成庄正平（即洪深化名）编的《歌女红牡丹》一剧。这张片子共十八本，于二十年三月十五日起公映于新光大戏院，这便是第一张中国自制有声电影。其本事如下：

“坤角花衫红牡丹，出演於哈尔滨民庆茶园。玉貌珠喉，色艺双绝，顾曲周郎，为之色授魂与者，大有人在。有姜禹丞者，江南人，业皮货，常往来北地。歌台一见，尤为倾心，因托友人王掌柜，婉转致意其母。其母亦器姜之为，人，徒以其为南方人拒之。姜闻之，不觉哈然若丧。民庆园主陈大老板，有弟发祥，无赖子也，以能媚视红牡丹之母，兼以大老板作伐，母竟许人赘。红牡丹幼年失怙，事母尽孝，虽知大错已成，然重以母命，弗敢违焉。无何，涓告成婚，贺客满堂，人言啧啧，莫不艳羡。姜禹丞闻之，惟有大呼负负而已。

陈一薄幸儿，入赘以来，锦衣玉食，惟妻是赖。红牡丹侍之尽礼，能迄无怨言。匆匆数年，红牡丹声誉亦噪，隶天津天仙茶园，月入颇丰，犹不足供陈挥霍。陈又恋一鼓姬金姑娘，予取予求，唯命是听。驯至私窃红牡丹珍饰，藉博其欢。一夕，陈携金姑娘观剧，胸缀珠花，正红牡丹套中物也。红牡丹登

场见之，悲愤交集，呕血倒地，当经众人施救复苏。然自是缠绵床第，咯血不已。姜禹丞过津知之，急往省视，相见之下，神色惨凄，姜极意慰藉。红虽感之，亦无以报也。

已而天仙另聘名角，红牡丹生计顿绝。而陈迷恋金姬，置之弗顾。红牡丹偶规谏，反遭毒手。甚至欲将女儿香姐，携去以示决绝。红牡丹以香姐为母氏所钟爱，逆来顺受，委曲承全，幸得禹丞多方宽解，亦慰情聊胜于无也。

事越数年，红牡丹复出演于哈尔滨同乐园。以嗓音失润，沦为三四等配角，其犹能以故人之谊，善遇之者，唯一潦倒不堪之丑角马吉庆耳。陈发祥留连博场，无以下注，贪嘴兴二爷，乘机劝其鬻女。陈利令智昏，欣然从之。红牡丹失女，与其母号呼寻觅，迄无下落，及开演之时已届，匆匆赶往登场，又因心绪烦郁，而致举止乖谬，大为名角所诃斥，园主怒而撤其牌。祸不单行此之谓矣。

陈发祥闻红牡丹号香姐之声，心亦不忍，诘之兴二爷，知被卖入勾栏。一时气愤，失手杀之，遂以杀人论抵下狱。红牡丹探狱，始得详，偕母亟赴翠凤班，索还香姐，正相持间，姜禹丞适在院中，闻声出视，乃以四百金代偿身价。未几，红牡丹应聘赴大连，犹往探视陈发祥，馈以包银所得，作狱中用途，并以营救事托之王掌柜。濒行，姜王送之，依依惜别，颇不胜情，而汽笛一声，红牡丹竟已登车而去。王掌柜目逆送之，不禁称异。姜亦摇头太息曰：‘教育受得太少，老戏唱得太多，我亦未可如之何也，已矣。’”

《歌女红牡丹》出版以后，只配一两段唱片的有声电影有过友联的《虞美人》和联华的《银汉双星》、《野草闲花》三部。

明星和百代合作的蜡盘记音片公映后，这年天一公司已向美国购到摩维通声片机，摄制《歌场春色》八本，此时中国才算有片上发音的有声影片。所以在中国电影发达史上，天一的《歌场春色》也是值得纪念的。后来明星公司也派洪深赴美购得片上发音的摄制机来华，定名四通通，第一片为《旧时京华》共计十二本。在这个时候，国人研究声片制造的，也有好几位，如石世桢的“爱丝通”，颜鹤鸣的“鹤鸣通”，竺清贤的“清贤式”也次第成功。最近某大学教授又有“史铎通”的发明。

【各公司有声影片出品调查】从明星公司摄制《歌女红牡丹》起，到一九三三年年底为止，各制片公司业经制成的声片现经调查，列表于下：

片名	出品者	类别	备注
旧时京华	明星公司	四通通片上发音	
银星幸运	同上	同上	

片 名	出 品 者	类 别	备 注
上海之战	同 上	同 上	
啼笑姻缘	同 上	同 上	仅一部份有声
自由之花	同 上	同 上	
失 恋	同 上	同 上	
歌场春色	天一公司	摩维通片上发音	
最后之爱	同 上	同 上	
上海小姐韩绣雯	同 上	同 上	
芸兰姑娘	同 上	同 上	
有夫之妇	同 上	同 上	
一夜豪华	同 上	同 上	
游艺大会	同 上	同 上	
战地二孤女	同 上	同 上	
兰谷萍踪	同 上	同 上	
芭蕉叶上诗	同 上	同 上	
少 女 伶	同 上	同 上	
孽海双鸳	同 上	同 上	
追 求	同 上	同 上	
脂粉市场	明星公司	四达通片上发音	
满 江 红	同 上	同 上	
春 蚕	同 上	同 上	
二 对 一	同 上	同 上	尚未公映
姊 妹 花	同 上	同 上	尚未公映
歌女红牡丹	同 上	蜡盘配音	
如此天堂	同 上	同 上	

片 名	出 品 者	类 别	备 注
生 机	天一公司	摩维通片上发音	
挣 扎	同 上	同 上	
白 金 龙	同 上	同 上	
吉 地	同 上	同 上	
一个女明星	同 上	同 上	尚未公映
水果西施	同 上	同 上	尚未公映
雨过天青	华光公司	片上发音	
虞 美 人	友联公司	蜡盘配音	仅歌唱部分有声
野草闲花	联华公司	蜡盘配音	仅影片中歌唱一部分有声
银汉双星	同 上	同 上	同 上
四郎探母	古代公司	摩维通片上发音	天一公司代摄部代摄
春 潮	亨生公司	鹤鸣通片上发音	
春风杨柳	大东公司	清贤式片上发音	

【声片的危机和现在情形】 当中国自制声片的时候，因鉴于音乐（包括声和器乐）不发达的缘故，大家都怕走入魔道之中，各片的歌唱部份摄入各种低级趣味，迎合下流社会的帮闲者的东西，将使声片无艺术之可言。这虽然是神经过敏之谈，但当时看了关于游艺会式的声片，确有这种危险。中国的旧剧和毛毛雨式的歌剧，摄入声片运到外洋，已经要腾笑外邦了，假使声片公司只为了营业的关系，不顾艺术的一切，国家的体面，当然有投机者会把游艺场所的东西摄入片中去的可能。现在这种危险时期幸而过去了。专摄声片的和兼摄默片的天一公司以及明星公司都很稳健的在那里做艺术上的工作。中国的声片，经他们两公司的努力，必有肃清舶来声片的一天的。

联华公司在中国声片刚在萌芽的时候，曾经拿《野草闲花》和《银汉双星》对于歌唱部份用蜡盘配过声音，他们也有筹备声片摄影场的计划，可是现在似乎专在默片上下功夫了。最近新创的艺华公司听说也要摄制声片。这是值得我们注意的。

七 中国电影的复兴运动意识的 转变与今后的趋势

【联华公司的组织和其努力】 中国影片的复兴，大家都公认是联华影片公司开端的，时间是民国十八年。联华影片公司没有成立以前，称为华北电影公司，其总管理处设在天津，是专营影院营业的组织，所管辖的影院，计有天津的平安、光明、皇宫、河北，北平的真光、平安、中央等。当时的总理就是现在联华公司的总理罗明佑。因为看见国片衰落，外片发达，于是于经营电影院外，便决定自行制片，加重摄制资本（每片以四万元为准），放宽摄制时间（每片需时四五月），更注重编辑同导演诸方面，而以复兴国产影片为号召。先和上海民新公司合作，制成孙瑜导演的《故都春梦》片。其本事录下：

“朱家杰，故都世家子也。妻王氏惠兰，美而贤，生二女，长莹姑，已及笄，次璞姑，犹乘髻。一家之中融融泄泄。朱家固小康，设塾于乡，薄田数顷，本不愁温饱。王以丈夫志在功名，胡能老死窗下，因怂恿其往求一官，以裕家计。

朱诣吴，三谒而后得见。无何，吴宴朱于其所眷妓红玉处。红有手帕交曰燕燕，久厌风尘，怀择人之念，以红之介为朱臧友。朱固映丽，而气宇轩昂，不同凡俗，燕心焉慕之。又闻朱叔为巨富，不久将袭遗产，乃益喜，曲意结纳，朱意惑焉。久之，渐露委身意，朱以窘状告，燕曰：‘我等之熟矣。吴某为红玉脱籍，以献当局，闻已宠擅专房。我与红善，苟犹一言，事无不济者。’朱醉心功名，不能拒，燕乃为言于红。不及旬，朱果获长长税局。美人之威权，固有如是也。

朱既得官，践约为燕营金屋，而返家之时愈少。王氏初以为官场酹酢，固应尔，继亦疑之，终乃觉其隐。朱迫于良心，不复能秘。王大悲，顾以木已成舟，徒争何益，乃劝朱迎燕返旧居，朱难之；王无已，乃议以此就彼便照拂，朱无奈应之。王乃携二女，赴新居，成一家焉。

朱骤据要津，服用渐奢。税务积弊所在，朱内无以应燕燕之婪索，外无以拒幕友之诱惑，于是同流合污，亦为墨吏。又以引进之力，端赖燕燕，事事优容，惟恐拂意，而燕燕气焰亦日甚。幸王能强自隐忍，故尚相安。第莹姑以及瓜之年，当未定之性，日濡染于燕之侧，遂相与征逐于繁华之场，王每诫不之听也。

有毛子厚者，为燕燕昔日鸩母之子，絮中秀外，游手好闲，而燕燕昵之，常以缠头供挥霍。及归朱，犹以戚谊相往还。一日，毛来朱所，涎莹之艳，百

计献媚，燕为媚毛计，常邀莹与同游。一夕，夜深未返，王惧爱女之堕落，惴惴勿能成寐。及朱归，因微讽之。朱怅触旧情，颇觉惭对故剑，乃刻意慰王。无何，燕归，见而大妒，而王又于责莹之际，语侵及燕。燕本邀功恃宠，目无余子，怒而反唇相讥，一发而莫可遏；朱遽然不为左右袒，燕势愈张，以下堂相要挟，朱难两全，莫知为计，王喟然：‘此处本非我久安之地，不可以我误君前程，我当挈二女返居旧家耳。’朱恋利禄，又感燕之色，忍听王行。顾莹姑虚荣心炽，不肯从。王知强亦无益，遂于次晨含泪携璞姑去。

王即去，燕益肆无忌惮。继且为与毛永聚及继承产业计，言于朱，使莹婚毛，而赘毛于家。朱奉命惟谨，已失其主宰，莹则惑于甘言，竟亦首肯。事既洽，燕踌躇满志，其得意可知。然而霹雳一声，当局忽以政变被刺。朱之冰山既倒，舞弊之案尽揭。初犹监视，继乃查抄。当朱铁窗受苦之日，正燕之与毛席卷偕逃之时也。

莹本弱质，遽遭巨变，一动几绝，乃辗转返乡就王，卧病故居。未几，政局复定，朱得获赦，惘惘出狱。遽返新居，则尘封蒿长，凤去楼空。复奔返乡家，始悉原委，乃向王伏地求恕，王略无怨言，谓为：‘浊世环境不良之累，今能及早回头，已邀天宠矣。’

大地春回，故园无恙，莹病亦痊，举家遂欢聚如初。惟莹独手触残红，顿兴落花无主之感，及朱与王觉之，亦不知涕泗之何从也。”

《故都春梦》之外尚有《自杀合同》、《野草闲花》等，以华北影片公司名义发行后，营业甚佳，挟其宣言中所说的“普及社会教育”，“对抗外片垄断”，“提高艺术及道德”，“尊重演员人格”四个宗旨，去进行影片的摄制。民国二十年又和大中华百合、上海合并改组成为现在的联华影业公司。

联华为股份有限公司，既系大中华百合、民新、上海三家所合并改组，故范围甚大。最初共有五厂，计上海有三厂，北平一厂，香港一厂，以上各厂均曾出片，现香港及北平两厂均已停办。

【影剧意识的转变】 国产影片经过联华影业公司的努力，以复兴国片为号召，国产影片确又呈现复兴之象，于是又几侵入某种状态之中。当话剧盛行的时候，上海一班左翼作家有所谓剧联的组织，以进行阶级斗争的宣传。他们现在看到电影复兴的成熟，便有计划的预备加入电影界作宣传运动。这时电影界对于剧本正是感到贫乏，于是有一位想名利双收的导演×××接受了戏剧家××的《三个摩登的女性》。剧联有一班拿着笔杆当刀枪的人物自然要把那第一个转变的人物，特别宣传一下，恭维一下。他们一方面恭维那位第一个转变的，一方面自然要责备那不肯转变的剧本意识的歪曲，名导演实逼处此，便不能不充分接收左翼作家化名编成的剧本。于是孙×继之，蔡××也摄成了《都会的早晨》。××既获得了电影界的势力，控制了一切，便激怒了

电影界铲×同志会，首当其冲的便是新成立的艺华公司。

【今后国产影片的趋势】 自联华被击，××消声匿迹之后，据说电影界又将转变到“恋爱至上主义”的一途，多谈些灵肉之间的事故，而不敢宣称新的意识了。同时中央宣传委员会和江苏省教育厅也正在以重金征求剧本，筹备摄制教育电影。

中央宣传委员会所征求的剧本标准为：

- 一，表现中华民国尊严者
- 二，阐扬总理遗教及本党主义政纲政策者
- 三，表现本党革命史迹者
- 四，激动民族意识者
- 五，发扬中国历史光荣者
- 六，发扬中国固有文化者
- 七，表现中国国民刻苦耐劳和平中正之精神者
- 八，鼓励生产建设者
- 九，灌输科学智识者
- 十，表演改良农工商业及其他实业者
- 十一，提倡善良道德者
- 十二，提倡合群及团结之精神者
- 十三，鼓励勇毅果敢之精神者
- 十四，提倡善良风俗者
- 十五，提倡尊重公共秩序之精神者
- 十六，破除迷信邪说者
- 十七，其他足以辅助社会教育者

据说中央宣传委员会刻正筹建摄影场预备摄制合于上列标准的电影。

在最近的将来，教育的电影也将因电影教育协会和民教机关合作巡回映演的工作而展开了新的光明。

（原载《中国电影年鉴》 中国教育电影协会出版 1934 年）

电影始来中国

—
读光绪三十二年上海《申报》，有广告一则云：

颐园新到电光影戏。本公司采办最奇影片，由西人电光师配照，其中人物动植变幻瞬息，加以紫电五彩，醒人眼界。前曾供奉内廷，渥蒙嘉赏。每夜九点开演至十二点止，礼拜日封关，自下午五点至七点半止，头等等位价洋六角，二等价洋四角，是中国电影之始映者，殆在清宫也。

二

在光绪末年，上海泥城桥西路北，有一块空地，在旧金龙饭店（GRANT HOTEL）旁，因为租地盖屋的纠纷，两姓在会审公堂上打官司；结果是因为两方欺蒙当局，未曾纳足地税，致被判决“该地十年不归盖屋”。

于是就有人利用这块空地，租借搭一席棚，外围铁皮，专演电光影戏，就是上海第一个电影院——幻仙戏园！门口用西乐铜鼓喇叭来号召顾客，其时上海滩上的华人，对于“洋鬼子调情”的电影，是不发生兴趣的，所以幻仙戏园开创没有多久就关了门。这块地皮，就是后来的新世界北部。

同时，四马路青莲阁茶馆的楼下，有日本人租赁一部份，专演日本戏法和电影。外面的标价是很低廉的，因为门口的军乐鼓吹，颇有洋盘进去上当，进了门去，刚坐下来，手巾把子要小洋一角，泡茶又要小洋两角，而且都要付现。

开演是没有定时的，要等到满二十个顾客，他们刚开演了，一套短片，再加上日本戏法，就算完事；倘若遇到不巧而客不满座，你准可上等四五个钟点。这家电影院，差不多维持到辛亥光复。

——录自南京《朝报》

（原载《明星》半月刊 1935年第2卷第5期）

电影史话

露天电影场回忆录

又是一年一度的时机，跑马场影戏院、花园电影场、沧洲饭店花园影戏场，相继为点缀这个大都会的夏令而出现了。这里分析了一件事，这三处露天电影场可别为两类：第一类是花园电影场，它今年是按例开放，因为前几年的夏天它亦出过场的；第二类则是另两处，大概一般爱跑新鲜去处的游客们，对于它们是留下了一九三五年的特别印象了。

于是携来了一个小小的问题，前些年代的露天电影场是些怎样的分布情形，如果提起来也许使今日的夜游者蓦地忆起旧游的境地来吧？上海通社于是翻开羊皮书，用鹅毛笔写它的答案——

一九二四年是上海开始有露天电影场的年份。消夏影戏场，在靶子路，是这新鲜玩意儿的开路先锋。同年，有圣乔治露天影戏院开幕，在静安寺路底圣乔治饭店的花园里；这时候，董汉生氏经营的公共租界内唯一路线的公共汽车的起点就在圣乔治门口，想留心交通情形者尚能追忆。圣乔治露天影戏院的后台老板是那时赫赫有名的爱普庐影戏院，实力雄厚，选片精审，消夏影戏场吃不住它的压迫，到了第二年就没有踪影了。然而现在圣乔治饭店既已易主，爱普庐亦久已落伍而消灭，往事前尘，徒令人惘然追忆而已。

市场上永远竞争着。一九二五年的夏天，圣乔治方以战胜消夏影戏场的姿态重复出现，大华露天影戏园亦挟了以上海大戏院为后台老板之浩荡阵容来成为它的劲敌了。这一处新的露天银宫是在戈登路大华饭店内的意大利花园里，环境比之于圣乔治花园，殆为铢两悉称。大华饭店的地方原来是麦边花园，素以伟丽有声海上，一九二四年为人买去，改旅店，锡名大华。迨一九三一年秋，大华饭店出售拆卸，基地待价而沽，却是至今未有问津者；地面经工部局乘时开辟大华、麦边两路，成十字形，倒已成名

了。从大华饭店的启幕以至拆卸之先，大华露天影戏园是年年夏令准时开放给观众的。

花园电影场开在霞飞路拍球总会的一大片草地上，是法租界唯一的露天电影场，今年也敞开着欢迎人们进去。它的开始是在一九三二年，可是拍球总会草地上有露天银宫，却非起源于一九三二年；当一九二六年的夏季，这片草地曾为凡尔登露天影戏院用过。追溯根源，拍球总会这一处所，本是德国花园，欧战中被法人没收，改为公园，名字叫凡尔登，到了一九二六年，才又变做了法国拍球总会的新会址。有人称那儿叫法商新球场，是这个缘故；一九二六年的那个影戏院叫凡尔登，也是这个缘故。

明了过去的艰难与繁荣，知道了现在的价值，上海通社于是阖起它的羊皮书了。

新闻影片

“世界的耳与目”：开末拉、斐膜、映片机、银幕，联合起来在新世纪里雄踞了时事报告的宝座。

一九二一年六月，第五届远东运动会在上海虹口公园举行，商务印书馆活动影片部商得该会同意，与青年会影片部主任比德博士(Dr. Peter)合作，在场摄取新闻片，共成三卷：第一卷是健儿们入场情形和开幕礼节，第二卷是各项运动决赛，第三卷是女生会操和童军会操。这三卷东西启开了中国新闻影片的制作。

明星影片公司忝居中国影业界老大哥之位，因为它设立较早，而是迄今健存者。您亦记得它的处女作是哪一张片子否？“《孤儿救祖记》”，也许您这样回答。但这是它的第一张正片，而并非第一次的制作。“那末，《滑稽大王游沪记》是吧？”不，明星公司的出品不是以滑稽片起始，而是以新闻片起始的。一九二二年三月八日，法国霞飞将军来沪观光，他是在欧战中以玛纳一役救了法国的危亡而成名的将军，上海法租界当局会于一九一五年将区内最繁盛的宝昌路改名霞飞路，以志感激，此际霞飞访沪，霞飞路上灯彩迎接，盛极一时；正是这时候，明星影片公司组织成立了，就将欢迎霞飞将军的情形摄入镜头里，作为试片。这一号试片，在四月初曾假座青年会公映，而《滑稽大王游沪记》则系于同年八月十五日公映于夏令配克影戏院，《孤儿救祖记》于次年（一九二三年）十二月公映于申江大戏院。

新闻片虽于一九二一——二二年已有摄制，然而它的重要性尚未被注意，所以偶有制作，却未见发达。一九二七年以后始稍盛。

一九三〇年，联华影业公司成立，对于新闻片颇注意摄制，平均每月能出版一号，名为《联华新闻》。至一九三三年五月，共出三十号。时中央党部宣传委员会鉴于新闻影片传达时事的力量伟大，特令中宣会电影股和联华公司为新闻片之合作。先是，中宣会亦有新闻片出版，曾出至十号；自合作以后，乃协助联华派员到各地摄取新闻，范

围扩大,材料充实,改名为《中国新闻》,下署“中央宣传委员会联华影业公司合制”,一年中共出四十五号;以前每号只包含一件时事,至是乃至至少包含最近时事三种以上,最多时达到九种。次年五月,双方所订的一年合同期满,不再继续;十一月,中宣会电影股扩大为电影科,又改建中央电影场。双方仍各自进行摄制新闻片。

中国新闻片的制作,无论在质与量上,比起欧美来是相差甚遥的;但是和从前较量,却已进步不少了。祝它努力前进吧!尤望新闻界和电影界合作,如美国的赫斯特和米高梅一样,两家的结晶,那真正是“新闻影片”呵!

(原载《上海研究资料》 1936 年)

现代中国电影史略

郑君里

目 次

- 一 中国电影发达史的四个时代
- 二 土著电影的萌芽时代
- 三 土著电影繁盛时代
- 四 土著电影中落期
- 五 土著电影复兴期

一 中国电影发达史的四个时代

电影的企业基础产生于近代的机械文明。电影的商品性质是文化价值,电影的艺术形象是通过了各个民族的特殊的文化生活的传统,其思维价值又为一定的社会的发展形态所权衡。因此,电影从开始便具有与一般商品不同的性质。

电影的商品形态也和一般商品不同,它通过电影院与观众发生关系,因而电影便在市场上带来一种新的商业的机构。

但,从经济意义上说,欧美电影(包括电影院的设立)流入中国,是和资本主义国家对半殖民地之一般的商品与资本的输出,并没有两样。

电影的技术完成于一八九五年,电影企业的基础从一九〇一年“黑玛利”(Black Maria)摄影场的落成而确立。欧美影片输入中国始于光绪二十九年(即一九〇三年),美商手创的中国制片事业始於宣统元年(即一九〇九年)。这个时代(从一九〇〇——一九一〇年左右)在世界电影企业史上被称为个人小资本经营时代。当时欧美商人与中国影业的关系是建立在此种经济形态上面。

影片底输入给当时文化程度较低的中国民众带来一种进步的世界性的观感,在

国内开拓了一种新企业的基地。当时欧美一些零趸式的小影商(后来进为影院业者)和制片业者同是带着贫乏的资本和机械到中国来经营,但他们以后的发展是两样。

这时候欧美电影企业是和它的商业机构——电影院——分离的(后来由于金融的投资才隶属于制片家下),影院商人事实上是影业的主人。起初一些来华的小影商收买了好些廉价而破碎的出品,走出本国营业的自由竞争的圈子,转而向半殖民地的驯良的观众吸收其丰厚的资财,他们渐渐在中国内地设下广大的连环电影院(*Chain of Cinemas*)。从光绪二十九年到现在,欧美电影便赖此成为中国电影市场中主要的势力。

中国的制片事业虽亦由美商所始创,但正确意义的制片工作并未在其手中完成(详后),或在以后,仅完成了一部分便被打击下去。到民国二年(一九一三年),土著电影始从外商的失败中萌芽起来,然而马上又为外商的电影院网的封锁所窒息。从此土著电影若断若续地挣扎了七八年,到民国十年(一九二一年)以后始呈大盛之象。

土著电影的生长的契机存在于电影的思维性的形象(艺术性)与民族文化间之不可分的关系,同时它是在帝国主义国家与半殖民地的文化事业底投资的矛盾间发展。

中国电影之史的发展并不是中国经济史和文化史之单纯的复印,这只要看:土著影业为什么不像其他企业一样繁盛于欧战期内而大盛于帝国主义势力重入东亚的本世纪三十年代初,中国的武侠神怪电影为什么竟会在民国十六年(一九二七年)前后的进步的文艺思潮中出现,此便可明白。

自然我们不是就此说中国电影的发展是孤立游离的,相反的,一切有关系的社会因子的影响是和中国影业的根本矛盾结合在一起。除了上述的欧美商人投资国片与影院的问题外,我们还得考虑:中国电影之企业的性质,与文化运动的关系,电影之艺术性与商品性的矛盾,以及半殖民地的电影技术条件的落后等许多问题。凡此一切都成为中国影业之推动并约制其发展的内部矛盾,此种矛盾的总和便是中国电影发展的规律性。

此种规律性决定了中国电影发展的每一个阶段的性质。在每一个阶段中我们可以抓到中国电影底企业与文化之某一特殊的、主要的倾向。自然,这些倾向是为其先行阶段的矛盾总和所约制。

为行文便利起见,中国电影发达史到目前可分作四期:

第一期,宣统元年——民国十年(一九〇九——一九二一年),为欧美投资国片事业的影响下之土著电影萌芽期。这时期的出品是新闻片、风景片、“打闹喜剧”“文明戏”或旧剧的搬演。

第二期,民国十年——民国十五年(一九二一——一九二六年),为土著电影繁盛期,这时期的出品是时事片、社会教育片、恋爱片、战争片。

第三期,民国十五年——民国十九年(一九二六——一九三〇年),为土著电影中

落期,这时期的出品是稗史片、武侠片、神怪片、侦探片。

第四期,民国十九年——民国廿一年(一九三〇——一九三二),为土著电影复兴期,这个时期包括了既存的影业公司的合并,土著有声电影的产生,“九一八”和“一二八”国难几件大事,产生了许多积极意义的出品。

现在,姑且根据上面分划的时期来从事我们的探究。

二 土著电影的萌芽时代

入题之前,我们先借空略述欧美电影输入中国的经过。

电影的技术生长于英国和美国,但最初发现电影的表现形式的并不是今日影业之世界盟主的美国,而是欧洲(法英德意)。最初输入中国的电影也并不是在今日中国市场中占势力的美国影片,而是欧洲影片。

欧片来华最初是由香港以至上海、北平,从此再转入内地。当时的电影商业,亦和早期的京剧一样,附属于茶院里面。

电影输入香港的正确年代与经过,已经无可稽考。香港自一八四二年起便成英国东亚的重镇。一方面电影最初的摄影机是经英人格林(*Green*)之手发明于一八八八年,第一部电影亦为英人强根氏(*F. Jenkins*)首先完成(一八九四年)。从这些事实看来,电影由香港转入中国的见解,是相当可靠的。

电影到上海是光绪二十九年(一九〇三年)的事。“西班牙人雷玛斯(*A. Ramos*)由欧洲至中国,携数十卷残缺不全之旧影片,就青莲阁(茶院)楼下赁屋开映。白布一方,便是银幕,映机一具仅够敷衍,售价不过数铜元,时间只有十五分。路人过者偶而入览,稍感兴味,竟成嗜好”(周剑云先生著《中国影片之前途》,见《电影日报》民国十七年五月)。

据笔者调查,雷玛斯的影片在青莲阁放映以前,先是在上海大马路(即今南京路)的一间粤商茶院同安茶居作首次公映,茶资(即票价)高涨至五角,由雷氏与院主共分。影片的内容只是火车与轮船的奔动,其中最动人的一片段要算《火烧洋房》中的消防队向三四层上的烈焰搏斗的情形。当时因售价过高,又无新片以为继,演期仅及二星期而止。青莲阁大概是雷氏第二轮的影场。“雷氏从此发迹,十数年间陆续自建虹口、万国、维多利亚、夏令配克、恩派亚、卡德、汉口之九重等七院,动产与不动产,总计约百万”(见周氏前文)。组织雷玛斯游艺公司(*Bamos Amusement Co.*),这就形成有利于外片在华发展之最初的一个大规模的连环影院。

同年,“光绪二十九年,林祝三自欧美亲自携带影片映片机器返国,在北京打磨厂借天乐茶园公映影片,是为吾国人自运各国影片来华开映之始创”(程树仁先生著《中华影业史》,见民国十六年出版《中华影业年鉴》)。

这些电影完全没有情节,只是活跃而能动的事物的忠实纪录。一八九四年强根士和爱迪生最初制片的主题是简单的舞蹈和角力,因为舞蹈和角力能够适当地把此种最新的科学成果之特征的效率——活动——表现出来。火车和轮船曾在另一个时期成为电影题材的中心,也就是因为它能够充分发挥机械文明的力学。电影的能率从客观的活动中摄取事物发展的形态,在观众心目中创造印象的连续,因而产生比较丰富的兴趣和思维。所以电影发展的第二步是用有目的性的活动,代替单纯的活动,或用戏剧的术语说,这种活动一定要有“情节”。当时《火烧洋房》的片段所以比较受欢迎,是因为它比火车轮船提供了更有组织的活动的兴趣。此种活动使电影的形象与内容日渐丰富而深入,成为今日电影艺术的最原始的根源。

用电影去叙述有情节的故事之第一次尝试,是以同年(一九〇三年)美人保大(S. Porter)制作的《火车大劫案》(*The Great Train Robbery* 片长八百尺)为开始,这影片直到一九〇五年美国第一座“五分钱戏院”(nickelodeon)成立,才初次与观众发生商业的关系。《火车大劫案》的营业成功接着又产生许多《银行大劫案》(*The Great Bank Robbery*)一类的侦探短片,一方面,今日美国大制片家如萨卡尔(Zukor)、立梅尔(Laemmle)、福斯(W. Fox)等亦多有赖“五分钱戏院”的获利以树大业的。当时在上海继青莲阁而起的幻仙戏院(在西藏路),从几点看来颇与美国的“五分钱戏院”相似:它已经脱离茶院而开始具备一种独立的商业底规模,开映的节目也就是《火车大劫案》一类的侦探短片;而且,它又是日后大规模电影事业的发展之资本积累的根源。

幻仙戏院成立不久,接着便是美国商人开始在中国经营制片事业。

“清宣统元年(一九〇九),美人布拉士其(Benjamin Brasky)在上海组织亚细亚影片公司(*China Cinema Co.*)摄制《西太后》、《不幸儿》,在香港摄制《瓦盆伸冤》、《偷烧鸭》”(见十六年《中华影业年鉴》)。此外还摄制了一些新闻片和风景片,片名已不可考。

从电影史上,我们知道当时美国影业还没有完全脱离以“皮货商、布料掊客、杂货商”为业主之小资本时期(见R. 梅士尔著《电影商业》,一九二八),大资本的输出一时还是不可能的。亚细亚公司在华的成立,是意味着一些执有简单的生产机械的小商人,积渐为其国内之强大化的影业主的竞争所排除,而不得不转向经济落后的国家另谋发展。

电影的发展和影院不能分离。中国的影院事业,在最初的六年间发展得很慢,并且全为外片所占据。同时在辛亥(一九一一年)前后,中国新兴的文明戏正适应着“排满革命”的思潮而普遍地生长,成为当时民间之中心的娱乐。因此,亚细亚公司的出品并没有受若何的重视,终而使这小规模的企业陷于无力周转。

直到民国二年(一九一三),亚细亚公司的名义及其生财,经上海南洋人寿保险公司法律顾问美人鹿明的介绍,让渡与该公司经理依什尔。依氏聘美化洋行广告部张石

川为中国顾问,办理剧务事宜。依氏原拟利用新剧演员将当时新舞台开演的《黑籍冤魂》摄为电影,因台主夏月润等索价过高(五千元)而不果,后值内地职业化的学校剧团演员杨润身、钱化佛等十六人来沪,遂成亚细亚公司出品中的基本演员(记郑正秋先生讲《中国电影史》,民国二十三年七月上海青年会)。

亚细亚公司的剧务工作(如编剧、导演、雇用演员等)是由张石川、郑正秋、杜俊初、经营三四人组织新民公司去承办,最初的出品是郑氏编剧张氏导演的《难夫难妻》等剧。后以底片来源不继,暂停数月,郑氏复从事新剧事业,由张氏继续制成《二百五白相城隍庙》(钱化佛主演)、《五福临门》、《庄子劈棺》、《杀子报》、《店伙失票》、《脚踏车闯祸》、《贪官荣归》、《新娘花轿遇白无常》、《长坂坡》、《祭长江》(由王无能陆子美等主演)等片。是年秋二次革命起,该公司又制成革命军攻打制造局的新闻片。

当时的中国电影依然是文明戏的附庸,“亚细亚之出品,仅于每晚民鸣社戏毕后,假该台附映一二套,或时出现于青年会,作会场之余兴而已。然观者以其毫无兴趣,故欢迎者甚少,亚细亚感于环境之不佳,乃幡然变计,携片至广东香港等处开映。是地接壤南洋,风气早开,爱影者众,营业果较沪上为盛。诟阅时未久,欧战(一九一四)陡起,英法德美诸国相继卷入漩涡,沟通欧亚之海口即封,货源于是断绝。亚细亚所用之底片,向系购之德国,兹以无米为炊之故,不得不归于停顿之一途”(徐耻痕先生著《中国电影戏之溯源》,见《中国影戏大观》,民国十六年四月出版)。

从宣统元年亚细亚公司创立至民国三年停业的五年间,中间插入中国文明戏由盛渐衰的一个时代。文明新剧之所以得到当时全国民众之热烈的拥护,不仅是因为它从皮簧戏这种宫廷艺术的废墟中树立起民主主义戏剧的形式与内容,同时也因为它是民族革命的实践之一部。中国电影正在这时期诞生,可是它是从当日文明戏的进步倾向游离的。这主要的原因是在于中国影业之外资的基础,帝国主义商人不能容许自己的出品间接或直接地支持这一次蕴藏着反帝意义的民族革命运动,同时,就电影自身的发展而言,初生电影的主题与内容还暂时不能不为其技术的性质所限制。辛亥革命告成之初,文明戏一时得着政治的解放与推动,更深入地向民间发展,然而中国北洋军阀在革命中所篡夺的政权,只要略一巩固,是不能坐视民主思想之普遍的宣扬的。到民国二年,许多稍带革命色彩的剧团及其主持人和演员等,到处可以受到封闭与拘禁的处分,为当时剧运中坚的进化团春柳社的团员,纷纷避入湖南或内地。于是文明戏的进步的精神便为封建的治力所斩折,退而变质为一种与现实契机脱离之单纯的、描写悲欢离合的“闹剧”(Melodrama)。固然文明戏依旧盛行于民间,然而只剩下消极的娱乐成分。中国电影就是在这时候从文明戏的骨架里复活起来。

文明戏普及以前,一九〇九年的亚细亚出品具有若何的形式与内容,已经无可稽考。从片名所示,《西太后》和《瓦盆伸冤》似乎是隶属于“改良旧剧”的系统,《偷烧鸭》则属于时装(清装)的滑稽电影,这种假定是可以成立的。一九一三年的出品一部分仍

是“改良旧剧”(如《杀子报》、《庄子劈棺》),而大部分却是以文明戏所开拓的近代化的演剧形式为基础的滑稽电影(《二百五》、《店伙失票》、《新娘遇白无常》、《脚踏车闯祸》、《贪官荣归》)。但当时的电影同时接受了文明戏一部分不彻底的、封建戏剧的遗产,那便是“片中所需女角,皆由男子扮演,高领窄袖,扭捏作态”(见徐耻痕先生前文)。其后,由于电影之商业机构的作用,中国电影克服此种畸形的现象反较文明戏为早)

初生的电影是以承袭着戏剧的遗产而开始发展,同时一方面从滑稽的题材里慢慢产生电影之低级的、但独立的形式,这在各国影业史上是相同的。一九〇八年美国影业的先驱者便做过大规模的法国古典戏剧的介绍工作(即所谓“*Comedie Francaise Film*”),亚细亚的改良旧剧的出品,正和此次运动一样,产生于当时一般以为电影的表现形式只可借重戏剧的成果而成立的见解中。反之,滑稽片是电影自然发展的产物,是纪录有趣味的“活动”之进步的形式,这便在一九一〇年前后的美国和法国开展过一个以“动作”为特征的素材之喜剧电影的时代(即所谓“*Action Comedy*”)。“动作喜剧”最初脱胎于马戏丑角的滑稽表演(法国 *Max Linder* 的尝试),由美国山纳脱(*Mack Sennett*)剥去其马戏的传统而形成有名的“打闹喜剧”电影(*Slapsick Comedy*)。本来马戏小丑的动作产生于马戏表演的力学的运动之中,但它一方面是以马戏所没有的莫利哀喜剧底小市民阶级的趣味为其表演的神髓。马戏小丑所惯用之掷饼、互殴、扑跌、追奔的动作在“打闹喜剧”里发挥物质错乱的力学,同时还相当接触到纯朴的人本主义的精神。当时亚细亚滑稽出品的主题,例如蠢蠢的小丑(俗称“二百五”)在娱乐场的人群横冲直闯,新娘遇白无常(这不吉利的鬼魂)的追奔,脚踏车将行人冲倒而引起互殴,失去钱票的店伙之翻箱倒榻的寻索,都是属于“打闹喜剧”一类之浮浅的人性的讽刺。

在文化意义以外,亚细亚公司的成立又说明了中国制片事业发展之半殖民地的属性。

上面说过,亚细亚公司是开创中国影业之美国资本,因而它也是同样建立在资本主义对殖民地投资之一般关系之上。在华的美制片商最初“苦于国情隔阂,办事上颇多棘手”,不得不在熟悉当地情形的土著人民中间寻觅适当的经纪人。而且,电影在这些落后国家流行之商业的条件主要的是那为土著人民乐于接受之民族文化的传统的形式,因此,一部电影的摄制工作如剧本素材底选择和人材(主要是演员)底雇用,不得不借重于土著的智识阶级与商人的经验。根据此种意义,当时承办亚细亚出品的剧务工作之新民公司,是带着若干程度的买办性质的(在民国十一年影刊上,亚细亚公司名义之前常是冠以“中美合办”四字)。最少,它有一个时期曾经起过一种联络美商的资本与中国市场之中间人的作用。但,在这种影响下,中国的知识分子学习了不少关于电影技术的智识,为以后土著电影的诞生种一伏线,也是不容否认的事。

亚细亚公司的歇业表面上是胶片来源的断绝，而实质上是在于小资本的企业基础的周转不灵（因为，除了德国，当时未参战的美国亦生产胶片）。它既不能产生规模较大的出品战胜土著的文明戏，也不能进一步侵入外商的连环影院正面与舶来片竞争。

由于此次外资失败之间接或直接的影响，在以后两年间，中国的智识阶级与商人做过一次或两次土著电影的尝试工作。

民国三年，在南华电影策源地的香港，曾经实现过一次试验性质的制片工作，当时黎民伟“与其昆仲同组人我镜剧社摄制《庄子试妻》一片以为尝试”，该片曾否正式在市场出现已不可考，我们所得关于该片之简略的记述就是以下的话：“余在粤观是片，时觉饰庄子妻者妩媚中而露丈夫气，初不知即为黎君所乔装扮演者……而其夫人则饰剧中之扇坟……”（徐卓华先生作《民新公司成立小史》，见《民新特刊》第一号，十五年七月出版）。这段文字提供了两件可以注意的事实，即这部电影和亚细亚的出品一样，是在当时戏剧的传统里产生，而一方面又是家庭手工业式的试验。

在上海自亚细亚倒闭后，大约到民国五年为止还没有制片公司出现过。有一个时期美国胶片业推销来华，于是张石川等本于过去的经验，又与新剧家管海峰合作创办幻仙公司于徐家汇，重新摄制舞台剧《黑藉冤魂》（这是亚细亚时代依什尔欲进行而未果之一计划），而且张氏在导演外兼任剧中要角。可是在不久后又因亏蚀而辍业。

民国三年——七年（一九一四——一八）的世界大战，是土著工业（特别的纺织工业）繁兴的年代，可是它对土著电影——这化学与重工业的新生的产儿——的发育，却没有起过什么积极的影响。即使说“各帝国主义无暇东顾”，而中国的技术与人材未能长成为电影的自给自足的国家，是显明不过的。就其与世界市场的关系而言，则显然又为美国从欧洲手里夺到世界影业的霸权这一形势所改变。当时从事欧战的帝国主义国家“无暇西顾”，倒确实造成美国影业发展之极有利的环境，一方面美国影业家欲乘机垄断世界市场的野心，又逼着他们不得不先去解决当前的企业与金融资本对立的矛盾。美国电影在一九一六年前后还被目为投机事业，银行家并不放心把大量的战利资本投到这种不稳的事业上。他们开始向世界各地作试验性质的投资，丧失了多少的资本，经过了许多挫折，直到一九一八年美银行家的势力通过了电影和连环影院伸展到英、法、德以至于远东来（见P. 罗查著《自有电影以来》二七页）。当时中国的未开拓的制片事业之发展的可能性自然成为他们试验的投资对象之一。

“民六（一九一七年）之秋，有美人某携资十万，并底片多箱，及摄影上应用之机件等，挈眷来华，设制片公司于南京，拟为大举。诂以不谙国俗人情，所如辄阻，以致片未出而资已折阅殆尽。时上海商务印书馆有谢秉来者，与此美人为素稔。美人无已，乃招谢赴宁，与之磋商盘让事。惟时华人脑筋中犹不知电影为何物，安有肯投巨资以经营此冒险事业者，荏苒多时，竟无人过问。美人焦急万状，幸谢出挺身相助，乃立电沪

上总公司，备述受盘之利益。旋得覆电，给予全权办理。乃约期点物议价计盘进百代旧式骆驼牌摄影机一架，放光（印片）机一架，底片若干尺，暨所有一切生财，为数不满三千元。美人得此微资，嗒然返国，此为商务印书馆兼营影戏事业之始”（见徐耻痕先生上揭文）。

商务既以低价盘入这些机件，便在照相部下试办制片事业，聘留美学生叶向荣为摄影师，摄制简易的新闻片如《商务印书馆放工》、《盛杏荪大出丧》、《上海红十字会游行》、《上海焚土》等。迨民国七年鲍庆甲自美回国，拟在照片部之外另行成立影片部，改任寥恩寿司摄影，遍至国内名胜摄取风景及时事新闻片，制成《西湖风景》、《庐山风景》、《北京风景》，随后又从事编制教育新闻片如《女子体育观》、《养真幼稚园》以作短剧性质的试验，结果成绩颇佳，进而大事扩充，于是商务制片部的事业才正式开始。

当时以陈春生为主任，任彭年为助理的商务影片部的出品，和其他摇篮时期的电影一样，最初也是假借既存戏剧的固有形式，搬译了梅兰芳所主演的《天女散花》、《春香闹学》这几部卖座的平剧。在民国七八年（一九一八——一九）之间，又先后出版了《死好赌》、《两难》、《李大少爷》、《拾遗记》、《得头彩》、《清虚梦》、《猛回头》、《呆婿祝寿》、《慧大捉贼》等滑稽片，“所用演员大都为商务同人所组织青年励志会游艺股会员，于新剧略有经验。故于表演上不觉过于困难。……开映之日颇受各界欢迎，南洋闻风，亦争相购卖，此为国产影片推销于南洋之始”（徐海萍先生著《国光公司沿革史》，见《国光特刊》第三期，民国十六年三月）。

在这个时期，商务影片部的出品若断若续地生产得很慢，直至民国十一年（一九二二）才开始摄制（正片）（*features*），这些让我们在下一章里再说。

根据上面历史的叙述，我们可以肯定的说，商务影片部的事业诞生于美国影业家欲乘欧战之机占领世界市场之成功与失败的错综的矛盾中。此次美商的试验性质的投资底失败并不如亚细亚公司一样，存在于资本底贫弱，而是在于资本与市场间之关系。

我们在前面已经几次提到电影底民族性的形式之必要，但大多数外来的商人都熟悉中国情形。我们以资本短小而居然有十多部出品的亚细亚公司为例，就可知道它的成就完全是建立在新民公司的工作之上的。此次美商和失败是由于不能在对半殖民地投资的一定关系上运用其资本。他找不到土著的智识分子与商人作媒介，或反过来说，这些人不愿为他所利用。终于他不得不陷于“所如辄阻，片未出而资（十万元）已折阅殆尽”的地步。

同时商务制片部能够不蹈新民公司的覆辙，脱离外资而独立，并不在于它提得出三千元的资本，而是在于土著电影发育之主要的条件到此时已先后成熟。一些直接在资本主义文化的影响下的智识分子（留学生）认识了电影之企业的、和文化的功能，而且又学习了运用技术的智识。在电影被认为“冒险事业”而“无人过问”的当时，为初期

中国文化事业的垄断者之商务印书馆居然盘进了美人的机件。这种措置显然是出于土著资产阶级之深远的商业眼光。商务印书馆得到了独立的生产机件与技术人材(包括演员),便也具备了产生土著电影之必要的主观条件。但在客观上,商务的出品并不为影院商人所重视,因而不能解决对市场的问题。它经过了一条狭窄而独特的路。“民国元年,商务同人青年励志会之组织,屡开同乐会,演游艺以娱来宾,必加映电影,片与机悉租用,代价甚昂,遂自购一百代映片机,派员习映片,于是开会时,只须租用影片”(见徐海萍先生上揭文)。商务初期的出品多首次在这会场映出,后来才慢慢地在外片的开演节目前占得一个卑微的地位。如“西湖北京风景等片,在各戏院开演外国长片的时候,参加上一二本(一本约一千尺),影戏院中且大标广告,扩大宣传……到了短片(即新闻与滑稽片)一出,更得到国人的狂烈欢迎”(姜白谷先生著《中国影业过去现在与将来》,见《伶星》二周年号,民国廿二年广州出版)。由于这些主观的与客观条件底汇合,便产生正确意义的土著电影企业。

就剧本的取材言,当时商务出品的主题先后经过了初期电影发展之最合理的过程:从平凡而简易的新闻片起,随着是风景片,略有组织的教育新闻片,假借既成戏剧形式的京剧片;以至渐成为独立性质的滑稽短片。这些滑稽电影有一部分是民间传说的翻译(如《呆婿祝寿》、《魅大捉盗》),从剧中人的粗率的性格去摄取笑料,同进还带着一些“打闹喜剧”的成分;一部分是浮浅的人情的讽刺,如《死好赌》、《清虚梦》、《得头彩》、《猛回头》等剧,写的都是一班为生活所苦困的小市民,似乎摇身一变而为青云得志的暴发户,但后来都依旧还原为一个幻灭的穷人。这些电影和一部分卓别林的早期出品《做富翁》(*Charlie at the Bank*)、《大闹剧场》(*Charlie at the Show*)、《从军梦》(*Shoulder Arms*)一样,多是用“梦”的原素把他们的幻想建筑起来,它们蕴蓄着一般无法翻身的小市民之参透世情的哲学,同时,在电影的表现形式上,是以新奇的“诡术摄影”(Camera trick,如用“复摄法”以制造梦境等)为吸引观众的营业手段之一。

以上是宣统元年到民国十年前(一九〇九——二一年前)的中国电影史略。根据前面的叙述和分析,我们称它作帝国主义投资国片事业影响下之土著电影萌芽期,我们说,这个时期的主要出品是新闻片、风景片、“打闹喜剧”,和人情讽刺的滑稽短片,旧剧或文明戏的翻译,大概不致于有大错吧。

三 土著电影繁盛时代

土著电影诞生于欧战期,商务印书馆把它视作新的土著企业。但,在民八与民九(一九一九——二〇)这两年,一般土著企业比较繁荣的时期,我们并没有看见另外有别的民族资本投到影业里。这由于在当时,除了极小部分的进步商人而外,普通对于电影之企业的性质并不理解。诚如周剑云先生云:“中国的资产者何以不肯投资于影

片公司,第一原因在于观念错误,认影片为游戏事业”(见《中国影片之前途》,刊《电影月报》四期,民国十七年七月),因此,土著影业之一般的发展并不是与普通的土著企业共兴衰,这些让我们以后再说。

然而,土著电影之一般的发展,事实上不能不以社会普遍的投资为前提。直至民国十年(一九二一),这种自然的生长才从一个类于偶然的契机里显现。

当时在上海发生一件阎瑞生勒毙妓女莲英的谋财案,一时成为哄动全国的新闻资料。新舞台投合时好,改编为舞台剧,历半年而卖座不衰。一部分商务影片部同人因为这广大的号召力所耸动,乃由任彭年、邵鹏、徐欣夫、施炳元另组中华影戏研究社,改编阎瑞生为电影,由商务代摄制。片成租赁雷玛斯所辖的夏令配克戏院公映,“租价每日二百金,另需广告杂费亦二百金,券价则定为每客一元二元三元。事前邵等莫不惴惴,盖中国影戏能入院卖钱者,实为创见,矧定价如此之昂(较一般外片为贵)鲜有不遭失败……诨是日未至开映时间,包厢已预定一空,池座亦满,计一日所售,竟达一千三百余元。……嗣是连映一星期,共赢洋四千余元。自是而后中国影戏足以获得之影像,始深入华人之脑”(见徐耻痕先生前揭文)。

中华影戏研究社一方面又是电影技术之最初的研究团体之一,除了一部分商务同人以外,参加者还有管海峰、但杜宇、朱瘦菊等。该社在编导、摄影、置景等方面做过一番启蒙的研究工作,后来因意见不合而解散,于是诞生了两个新的电影公司(根据民国廿二年十一月十七日——廿九日上海《影戏日报》连载的《中国电影史》,作者失名)。

第一是以绘《百美图》成名的画师但杜宇及管际安等创办的上海影戏公司,邀有名的交际花殷明珠(初号F.F.女士)合作《海誓》一剧。但氏一身而兼任编、导、摄、洗、印、接诸职,为当日全材的技术人员。同时也因为是第一次的尝试,技术未臻成熟,该片光线的配置比较模糊,营业上的成功未如初料。

其次是管海峰与殷显辅等合办的新亚公司,由商务影片部代摄《红粉骷髅》一剧。该片筹备于《海誓》之前,而完成于其后。管氏前此从事新剧时以搬演美国侦探长片《黑衣盗》(*The Phantom Bandit*)著称,《红粉骷髅》便是承袭该剧的奇特的服装与恐怖的气氛,从中穿插一段无知青年为《女拆白党》的色欲所杀害的故事,由袁寒云编剧。

同时,在另一方面,中国制片事业亦从华侨资本里生长起来。

回溯至民国九年春,美国纽约开映过两部辱华电影,《红灯笼》(*The Red Lantern*)和《初生》(*The First Born*),描写的是中国妇女的缠足,华人露天饮食,街头赌博,吸食鸦片,逛妓院等各种夸大的丑态。华侨大愤,群请南方政府驻美代表马素向纽约市政府交涉,市长哈仑乃禁该二片在当地开演,然纽约以外各地仍照常开映,于是又向美国中央电影检查委员会交涉取缔,得其覆书略谓:中国如能自制优美的影片

阐发东方之文化，则该项劣片，自然消灭云云。当时便有华侨黎锡勋、林汉生、梅雪倩、刘兆明四人相约加入纽约爱文(Alovine)学校习导演及表演术，又入摄影学会(Institution of Photography)习摄影，与该校华生程沛霖、李文光等组织真真学社，专事研究电影的技术问题。这学社后为纽约富商李期道所支持，直至民国十年五月始在纽约之卜禄伦地公开招股组织长城制造画片公司，民国十一年制成短片两种，介绍中国古今服装及技击，以贯彻其宣扬东方文化的最初目的(根据《长城公司创立史》见《中国影戏大观》)。

在民国十年前，美国电影以一些中国风的场面为穿插，差不多成为一部分影业分司之新奇的营业方针。“此等影片输入我国者日多，国人见之感情上大为冲动，于是乃有热烈而急骤之反响……即昌言国人自摄影片之呼声是也。试观一年以来，仅上海一埠，摄演影戏之团体已有五六起，此等团体之勃兴，实为表演中国人恶劣之美国影片有以激成之也”(三三先生作《观唐人街之血案赘言》，见《影戏杂志》一卷三期，民国十一年五月出版)。

自《红灯笼》等片遭遇华人剧烈的反对以后，美片中辱华的成分比较不那么露骨。《东方自由》(写一中国贵女恋爱一美国侦探，卒至被弃返国)和环球公司的《唐人街之血案》(写孔道与基督精神感化匪人)这一类出品，和缓了华人的反感，使营业更为有利。民国十一年春，环球公司更进一步派导演麦莱(Henry McRay)来华，摄取《金莲花》外景，从上海龙华塔四川路桥起直深入平津各地，费时六阅月。片摄成后即交商务制片部代为冲洗，商务亦派职员任彭年等随同实习。环球回国时复将其所携来的炭精灯及倍尔·好华新式摄影机(Bell & Howell)贬价售与商务。这些新的智识与技术底获得，便成为后一年商务摄制“正片”的基础。

在这个时候，上海明星影片公司又从当时一般土著资本的乱局中成立起来。

民国十一年三月，张石川等办大同交易所失败，便约以前新民公司旧友，以亏蚀余资数千元创立明星公司。在他们的“组织缘起”(见《影戏杂志》三期)里，他们认定电影事业“与国民道德实业发展有莫大关系”。他们一度向外界招股，然而响应者绝少。于是租借西人老罗的摄影场试摄新闻滑稽短片，完成了《大闹怪剧场》、《滑稽大王游沪记》、《劳工的爱情》等诸剧，由张坚(石川)导演，郑公(正秋)编剧，英人郭达亚摄影。这些影片可以肯定说是受了战后美国开士东影片公司(Keystone Film Co.)导演M. 山纳脱之有名的“打闹喜剧”影响。特别是《滑稽大王游沪记》一片，不仅是摹拟开士东出品里的卓别灵的形像与演技，而且当时扮演卓别灵一角的英人李却·倍尔还是山纳脱导演《宾太平》(Ben Turpin, 这对眼的小丑)的笑片时所用过的配角。这部影片尽量搬演追汽车，与胖子打架，掷粉团，打碎食具，坐通天轿等跌扑的笑料；同样《劳工的爱情》也是用一水果商向医生女求爱的故事介绍了掷果，打伤赌徒的跌扑，为冷落的医生制造大批病人。这些“打闹喜剧”在营业上并不怎么成功。此时正值上海浦

东发生了一桩张欣生弑父的命案，新舞台的时事新剧又复轰动一时，于是明星公司据此制成《报应照影》一剧。但片成不久，竟因不合电影检查条例被禁。是后明星公司的基础岌岌可危，直至十二年终出版了《孤儿救祖记》才渐跻于稳固。

同年(十一年,)张季直、陈凌荪、朱庆澜诸豪商集资十万元创办中国影片公司，聘留美生卢寿联为导演，美人珂路金为摄影，出风景新闻片《新南京》，“打闹喜剧”《饭桶》，终以经营不善，不久歇业。

民十十一这两年间，土著电影的内容一方面是承袭着前一时期的影响(如新闻片和“打闹喜剧”)，一方面由《海誓》这最初的一本有情节的正片开拓着独立的路。《红粉骷髅》、《阎瑞生》、《张欣生》本属于后类，但是它们同时利用了戏剧的成果，因而也可以说与前类有关。这三部影片有一个共同的基调，即它们同是当时社会秩序与道德陷于极端混乱之残酷的自画像，自然，这中间《红粉骷髅》是经过作者若干程度的“戏图化”的。它们用粗糙的手法记述了各种惨酷的行为，用绞杀与蒸骨验尸等骇人的场面来激动观众的心目。这也是初期电影营业的成功途径之一。直至民国十二年(一九二三)我们才渐渐看到电影的题材与内容日趋完整之普遍的现象。

民十二这一年，商务影片部首先跑上改编旧小说的路，这自然因为在编剧上比较容易着手，而一方面据笔者的臆断，也许与民国十一年冬胡适等倡议的整理国故运动有间接的关系。任彭年改编《聊斋志异》上的《珊瑚》为《孝妇羹》(“写旧家庭姑媳不安之状态，实寓教孝教慈之深意”——录江苏电影审阅委员会批语)，根据《今古奇观》的《宋金郎团圆破毡笠》一节作成《荒山得金》一片(“写我国人夫妻之真性情，并矫正晚近轻易离婚之薄俗”——同上)。继此而出的《莲花落》亦与旧说部有关，片成由华侨购得美国版权，不意竟遭美国电影联合会拒绝入境，反覆交涉，仅许在苏彝士河旁一教堂内映演两日，虽遇天雨仍获六千余元。后华侨乃将此片运到檀香山坎拿大各地，此为中国电影输入外国之始。

上海公司的《古井重波记》和明星公司的《孤儿救祖记》在中国电影创作方面开导了二种倾向：一是“爱情片”的路，一是“社会片”的路。这两种倾向都溯源于“五四”的新文化运动(民国八年)。她们以后的发展虽然根据于不同的社会层的思想，但却同时为一定的社会生活所统一。

《古井重波记》的路是承接着《海誓》的作风而来，在年代上，“爱情片”的发生较“社会片”为早。但由于《孤儿救祖记》之划时代的成功，“社会片”不特成为明星公司初期出品的重心，而且还相当影响了当时其他公司的制片计划。为了这原因，我们以为有先对“社会片”作一番较有系统的考查之必要。

在“五四”运动影响下各文化部门之间，一直到民国十二年为止，“戏剧与长篇小说的成绩最坏”(见胡适先生作《文学革命运动》，著于民国十一年三月三日)；“戏剧还有人试做”，那就是胡适自己的反对封建婚姻制的《终身大事》等极少数的剧本。“五

四”标榜过易卜生主义(民国七年六月《新青年》出过《易卜生专号》),他们针对着当时昆曲在北平流行一时的风气;有目的地介绍了《娜拉》、《国民之敌》、《小爱友夫》过来,但他们中间并没有产生过成功的剧作家,这最主要的原因在于当时书斋的戏剧运动与舞台上的实践工作脱离了。民国十年林纾将《群鬼》改作为说部体裁,用《梅孽》的题名出版,这也可以当作当时的新剧运动仍未接触易卜生主义之一佐证看。自“五四”的末流分裂为“浪漫主义”与“自然主义”这两股文艺运动,为自然主义文艺的倡导者之文学研究会重新开始有计划地翻译北欧戏剧家——特别是易卜生的作品(这不能不想到潘家洵氏的劳迹),民十二,洪深回国改编奥尼尔的《琼斯王》(*Emperor Jones*)为《赵阎王》,出演于笑舞台,以后有一个时期许多“近代剧”如《娜拉》、《群鬼》、《华伦夫人之职业》才得在舞台上与观众相见。许多新剧家如郑正秋、夏天人、夏月润等参加了这运动,他们从这些剧本里接受了新的思想,学习了新的作剧手法。这些社会问题剧的影响经过了一些进步的新剧家的手里带到土著电影里去(例如,以最初的“社会片”见称的《孤儿救祖记》的编剧者亦即新剧家郑正秋氏)。

“社会片”运动虽然是在“近代剧”的影响下诞生,但在大体上说,它并不是“五四”所掀起的资本主义文化的精神在电影上之正确的反映。它提出过很多切合时宜的社会问题——特别是婚姻、儿童教育、遗产制这几个问题,但是除了极少数的例外,它从来就很少表示过正面打击封建势力的决心,通常只是站在人道主义的立场去描写、同情一些人生的悲剧。固然它表示对于一些新的德性和社会秩序有相当的理解,但它不愿意(也许是不能)把它实现起来。旧的德性不合理,可以用新的去改善,新的有偏激之嫌,又可以渗入旧的去调和。它对封建势力以至于资本制度都有多多少少的不满,可是始终是犹豫。这种折冲的态度有一部份颇与初期自然主义的作品相类,有时候又比后者怯弱。其原因在于后者是当时小资产阶级生活之率直的反映,而前者还渗入了一些士绅身份的改良思想的成份。

在许多社会问题中,土著电影之所以先从儿童教育问题着手(《孤儿救祖记》的主题),也自有相当的客观理由。中国教育改良问题之提出远在戊戌维新运动(一八九七年)以后,而成熟于“五四”。民国成立前后一班士绅学者改译欧美著作之风大盛,在这浪潮中天笑生根据亚契米斯的《爱的学校》(即《爱的教育》初稿)介绍了《馨儿就学记》一书过来,民国四年又从法文移译《苦儿流浪记》。这些儿童教育说部给以后中国小学教育提示了一条伦理的感化之路,旁证了私塾教育制的不合理。这样,它也成了中国封建式教育过渡为资本主义式教育的过程中之一个有作用的因子。民国九年及十一年,教育部两次颁布改革小学教材的指令,民国十年王天壤根据奥国萨尔曼的《理想之家庭》改译的《宁馨儿》,及《爱德之养成》改译的《儿童鉴》先后出版,《孤儿救祖记》也就在这种改良教育之普遍的风气里产生出来。

《孤儿救祖记》述一个孤儿受着良好的母教与义务教育的陶养,把他的祖父从一

个无赖的叔父的刀下救出来。作者拿这孤儿跟他叔叔对比,认为是教育的结果。“我们承认教育有改变人类气质的能力,而多数贫民子弟因贫失学,任其游荡,实为社会之大患……故不提倡普及教育则已,否则必先多办义务学校,然后才能谈到普及教育”(周剑云先生作《导言》,见《孤儿救祖记特刊》,十三年出版)。同时在社会教育外,更重要的是母教;“家庭中以儿童为本位,而儿童感染最深的,便是母亲,若母教不良,则儿童的前途,必很危险”(见前)。这些地方使我们记起《馨儿就学记》所提及的伦理的感化。自然,我不能就此断定该片是前书的拟作。

到这里为止,让我们再回到“爱情片”的考查。

“爱情片”的名称,如“社会片”一样,本是制片者的广告用语。大多数土著电影从来没有离开过爱情的剧情。所谓“社会片”也有许多是从爱情之社会的评价出发。是以,这里所谓“爱情片”,只限于恋爱至上主义的一类。

没落士绅和名妓的风诞姻缘与才子闺女的恋爱悲剧,可以说是“五四”以前中国文坛上流行的“言情小说”的两个典型。可是,“爱情片”却已接触到“自由恋爱”这新的关系,因此我们说它胚胎于“五四”的解放思想。

“爱情片”的发展也相当受过美国电影的影响,特别是 D. W. 葛雷菲士的初期作品。民国十三年春,《赖婚》(*Way down East*)到中国,引起观众极大的冲动。此时所有葛氏的新旧作品如《乱世孤雏》(*Orphans of the Storm*)、《重见光明》(*The Birth of A Nation*)、《残花泪》(*Broken Blossoms*)、《不幸之婚姻》(*The Fatal Marriage*)、《专制毒》(*Intolerance*)、《孝女沉舟》(*A Flower of Love*)等都先后重映,得到新的评价。刊物上登载葛氏的研究文字(著名的如程步高先生在《电影杂志》长期刊载的《葛雷菲士成功史》),从编剧导演以至于演员都想学习《赖婚》的成绩。《赖婚》之所以得到这么大的成功是在于“是剧所描写者,具有普遍性,且适合我国现社会情形。……年来我国人高唱‘社交公开’‘恋爱自由’等名辞,我不知有多少无知女子,因误解‘公开’‘自由’之真义而沦为爱娜第二者矣。……安得有数十百种与《赖婚》同一主义之影片,来导我国无量数之无知女子至光明之途也”(三三先生著《与乃神谈葛雷菲士之七片》,见《电影杂志》二号,十三年六月)。

《赖婚》和《乱世孤雏》等反映出半封建的女子争求恋爱底自由的苦难,这与当时中国“爱情片”所自产生的社会背景颇相同。中国“爱情片”也提出自由恋爱,而且它的主人公已从才子佳人移转为小市民,但它只允许在伦理的德性以内发生,即自由恋爱以对旧有的家庭关系妥协为前提。因此,我们虽然说过“爱情片”胚胎于“五四”思潮,但它却没有达到其先驱者所鼓吹的彻底的精神(如《终身大事》中写反对旧家庭以求婚姻的解放)。

从此,我们知道“爱情片”及人道主义的“社会片”,是和当时新文艺上的浪漫主义及自然主义的潮流一样,产生於土著资本战胜它的敌人以前便自乏力之文化的落潮

之中。

现在让我们看,在这两种趋势下,民国十三年土著电影有些怎么样的出品。

这一年当中成立了百合、大中华、大陆、新中华、雷玛斯、长城(无出品者暂不列入)等公司,先后出版了《弃儿》(商务、一月份出品)、《孽海潮》(雷玛斯、二月)、《大义灭亲》(商务、三月)、《玉梨魂》(明星、五月)、《好兄弟》(商务、七月)、《苦儿弱女》(明星)、《采茶女》(百合、九月)、《爱国伞》(商务)、《弟弟》(上海)、《侠义少年》(新中华)、《人心》(大中华)、《诱婚》(明星、十月)、《水火鸳鸯》(大陆、十二月)、《松柏缘》(商务)、《弃妇》(长城)等十五片。

在这些影片当中,关于儿童教育问题的有三部,《苦儿弱女》(写顽童得“母教”而改善,婢女被解放而得入学),《弃儿》和《弟弟》(写孤儿得倪来的幸运改善了生活)。比起前者来,后两片的题材比较是消极。《苦儿弱女》对于教育的见解可以说是《孤儿救祖记》的伸引,但一方面更深入地接触到那剥削贫穷女童的享受教育的人权之“蓄婢”制度,它的结论是基于“人类互助精神”,才能得到人权的解放,造成社会的福利。

《玉梨魂》和《弃妇》提出了寡妇和弃妇的再醮问题。两部影片都感情地暴露不幸妇女的非人生活,但没有达到正面的结论。这种“问题剧”的作剧手法,在当时引起过争论,特别是《玉梨魂》一片,“有人说它‘提倡节妇’”,也有人说:“此片虽没有直接说出‘寡妇再醮的可能’,但在寡妇不得再醮惨状的描写内,及旧礼教的吃人力量的暗示内,已把寡妇不得再醮的恶制度攻击,简直提倡寡妇再嫁了”(冰心先生《玉梨魂之评论观》,见《电影杂志》二期)。

《大义灭亲》和《爱国伞》、《侠义少年》同是述爱国志士狙杀“卖国贼”后与有情人成眷属,它们都以爱国重于恋爱之意为归结。这一类题材本为辛亥前后文明戏的公式(这又受了日本明治维新时代的“志士剧”的影响)。在革命胜败未决的当时,一般革命的小资产者企图用恐怖主义暗杀领袖,打开阴郁的局面。一九一七年中国在《巴黎和约》和《山东换文》上的失败,证明了北洋军阀与帝国主义勾结政策的误国,一些亲日派的领袖都被称为“卖国贼”。这种政治的局面给中国的志士剧以新的内容。而《大义灭亲》与《爱国伞》二片也间接在这些混杂的影响下产生。此外再加上了美国侦探长片的影响,便构成《侠义少年》后部的武侠成份。

《人心》、《好兄弟》、《采茶女》、《松柏缘》、《诱婚》、《孽海潮》是属于“爱情”片之一类。前三部影片(《人心》)写少年的自由结合为其父所否认,出谋自立,终因解救工人包围父厂之厄而获和解;《好兄弟》写兄弟二人在三角恋爱中成为仇敌,终因手足情深,由兄让步与别女结合;《采茶女》写少年爱采茶女,父拟代择配富家,后知茶女亦出身望族,乃成眷属,都标榜自由恋爱,但都以为此种恋爱只有先与伦理的德性协调才能够成立。《松柏缘》写一对未婚夫妻因战事分离,各秉忠贞的操节重获团圆,这也是把以“松柏”为象征之从一而终的精神,贯入这新的恋爱关系的范畴里。与这相反,《诱

婚》和《孽海潮》却从事于暴露男性始悦终弃的罪恶。

归纳了这些剧本的主题后,我们还想提到表现在一部分作品里的一些值得注意的精神。《人心》中富翁与其子媳之复和,据作者解释是基于“人类的至爱”上的新的伦理观念,从此推而至于“对厂中工人也大加优待”(见《人心》说明书)。这与《苦儿弱女》所倡导的“人类互助精神”,在历史上同为第三身份联合反对封建势力之中心的思想。还有,《松柏缘》的裁兵运动,亦为当时民众对军阀战争(同年九月的江浙战争)之消极的反对,这些反战思想,在民国十四年的影片里渐渐成熟。

十三年——十五年土著制片事业发达的黄金时代,我们想从经济的背景去追索其主因。但在我们入题以前,便首先又发现外资企图垄断土著影业的阴谋。

第一是在上海握有大规模的连环影院之雷玛斯游艺公司的尝试。前面说过土著片商自来是受他们所扼制。自民国十年起,雷氏的影院(特别是夏令配克一院)常常以很高的代价租赁与华商,而土著影片的营业本身依然是有利。于是雷氏便有了利用原有的连环影院为基础兼营制片事业的野心,这与当时美国本国制片公司收买连环影院的计划,是一致的。民十二雷氏自建摄影场,聘陈寿荫导演《孽海潮》,片成后营业不甚可观,遂将摄影改借与新成立的联合公司。

其次是民国十四年初英美烟公司影片部的成立。该公司为推销纸烟营业计,当时曾摄得各地风景,及赛船,赛马,时装表演等新闻片以代以广告,主其事者为西人强生。但该公司显然有把制片事业从副业地位独立起来的计划,因此一面在津沪两埠收买小影院七八家,组织了连环的影院网,一面复设华董事部,罗致编剧、表演人材如金仲英、丁悚、徐卓呆、汪仲贤等。是年“五卅”惨案爆发,对英的“杯葛”运动遍布全国,该公司的纸烟营业大受打击,其制片活动亦归停顿,而华董部下的职员也相率离去。直至十五年初才在强生的导演下完成几部影片,这待下面再述。

一方面在土著影业本身,它却在民族资本的反常状态中旺盛起来。

欧战过后,中国土著企业沦为帝国主义的附庸。许多资本不复投进企业,反而投进土地、公债及其他投机事业里去了。民国十年夏上海华洋物品证券交易所一举而获利五十万元,随后在九阅月内全国先后成立了一百四十余间交易所,到十一年三月只存十二间,这就是此种反常状态之最深刻的说明。投机事业抽去了土著企业的资本,而土著企业的衰弱又招致了交易所业的混乱。大同交易所就是在年三月改组为明星公司,民十二末明星公司的《孤儿救祖记》的营业之空前的成功,反映为电影企业在中国颇有发达之显明的标记。当时一部分失败的投机者鉴于土著影业之有利可图,又以为可以容纳多数交易所的失业职员,于是纷纷视影业为安插游资之新的投机事业。到十四年前后全国崛起了一百五十余家制片公司。固然有些公司集合了比较充实的资本,可是也不少仅虚设一个办事处空挂一个招牌而已。在这个时候一般舆论目影片公司为交易所的变相,事实上也有过一些业主并不把它当作企业,而用投机事业的眼光

去经营电影。

第一次江浙之战爆发，上海的制片公司停办者不下十余家，被看作投机生意的土著影业的阵地因而益形混乱。影片公司的兴替恰如兔起鹘落的风云，时密时散。自然，我们不是说投入影业的资本全带游资的性质，当时也有一些土著企业家随着这种浪潮参加进来，开始注意合理化的生产与经营。从民十四起明星公司已得到工商业巨子袁履登、王云甫等所支持，大中华与百合公司也最先走上“托辣斯”合并的路。先是民十二冯镇欧、陆洁等创办大中华，期年《人心》出版后便拟扩充资本，时施彬元、徐欣夫等创立宝塔公司未久，乃以股本加入，仍名大中华。十三年春吴性裁、朱瘦竹等设百合，出《采茶女》等片，翌年春，大中华与百合同时拟续招新股，合并之机遂成熟。这些合理化的动因正为当时土著电影之矛盾的混局所襁褓，它帮助了一些规模较大的公司从自由竞争里树起若干程度之生产垄断的地位。这里又重覆一度欧战期间威廉福斯、立梅尔等从苦斗中夺到美国影业霸权之史的故事。

在这混局里，又有些新剧家对当时流行于电影界之宗派主义的成见表示不满，便起来另组织一些新的公司。

十三年间土著电影的长成，已经完全脱离了戏剧传统的影响。前面屡次说过新剧家参加了土著电影的启蒙工作，他们的演技曾经成为初期电影表演的主要的内容。到此时为止，中国影坛已经产生了一部分不借助舞台经验而成功的新的演员，而且这种成功，从电影的技术观点看来，是超过“文明戏”演技之一种崭新的，接近写实的形式，为新剧家的修养所不能胜。因此在十四年中，报章上常常发现不满新剧家表演电影的舆论，一部分制片公司对新剧家取不合作的态度。于是新剧家也自行组织联合战线，由张石川与邵醉翁合作接办笑舞台，招致新剧家义务参加表演，结果便间接产生了三个以新剧家为基本队伍的制片公司，即大中国、开心、天一。

同时，留学欧美实习影艺的技术人员也在十三年前后纷纷回国，如留法的汪煦昌、徐琥、周克、张非凡，留美的陈寿荫、朱锡年、程沛霖、彭年等是。这一些人材又成了许多新公司的技术上的指导者。

空挂招牌的公司我们准备录在这儿，十四年内有出品的新公司倒有下列廿一家：模范、新少年、新华、天一、神州、太平洋、华南、联合、爱华、美美、南星、金鹰、东方、朗华、凤凰、新大陆、晨钟、大亚洲、大中国、三星、开心等公司。出品未完成者不计，共五十一种：一月份有《情弦变音记》（新少年）、《别后》（爱美）、《好哥哥》（明星）；二月有《不堪回首》（神州）、《情海风波》（联合）；四月有《妾之罪》（金鹰）、《悔不当初》（晨钟）、《觉悟》（三星）；五月有《醉乡遗恨》（商务）、《孰胜》（大来洲）、《战功》（大中华）、《最后之良心》（明星）；六月有《小朋友》（明星）、《一月前》（模范）；七月有《上海一妇人》（明星）、《空门遇子》（美美）、《沙场泪》（大陆）、《花好月圆》（神州）、《南华梦》（朗华）、《重返故乡》（上海）、《胭脂》（民新）；八月有《劫后缘》（联合）、《真爱》（新大陆）、《后母泪》

(东方)、《孝女复仇记》(百合)、《春闺梦里人》(长城);九月有《冯大少爷》(明星)、《一张照片》(新少年)、《火里罪人》(太平洋)、《苦学生》(百合);十月有《前情》(百合)、《爱情的玩偶》(长城)、《盲孤女》(明星)、《立地成佛》(天一)、《杨花恨》(上海)、《小厂主》(大中华百合);十一月有《小公子》(上海)、《失足恨》(华南)、《秋声泪影》(凤凰)、《红姑娘》(朗华)、《可怜的闺女》(明星);十二月有《忠义节义》(天一)、《风雨之夜》(大中华百合)、《情天劫》(商务)、《摘星之女》(长城)、《遗产毒》(美美)、《孤雏悲声》(南星)、《人面桃花》(新华)、《疑云》(大亚)、《女侠李飞飞》(天一)、《谁是母亲》(大中国)等。

以这五十一部出品的主题论,一年来“社会片”与“爱情片”的比率已渐渐为后者所占前。许多新公司的作品都取材于不幸的恋爱的故事;而承继着“社会片”的系统的,只有明星和三数家新公司。《孤儿救祖记》的影响仍旧是存在,那就是写孤儿赖母教与义学的培植卒至成家立业的《苦学生》。然而大部分的儿童教育电影的主题已经进一步接触到比较严酷的现实,即作者们已经看到大多数儿童在这不良社会没有改善以前依旧是没有办法谈到教育问题。如《盲孤女》与《孤雏悲声》就是写童工与女工的生活为流氓地痞与不贤的后母所摧残;《好哥哥》写军阀战争造成了不少的流浪儿童与匪徒,后由富孀兴办贫民工厂便得安生乐业;《小朋友》写族叔争夺遗产以致孤儿流浪在外,终赖法律之济始得胜利(根据小说《苦儿流浪记》改作)。《好哥哥》和《小朋友》两剧的剧旨一方面着重了《孤儿救祖记》所提过的遗产制问题,这里又产生了《遗产毒》与《小厂主》这几部影片。

中国封建的大家庭制为“五四”以后之个人主义的家族观念所破坏,处理遗产之传统的见解便随而发生动摇。如宋痴萍先生在《书小朋友剧本后》里所说:“我国之遗产制度,是否亟须改革,近年以来历若干学者之研究讨论,至今仍无一致之答案,……父死传子之制度固足以启人覬觐,而遗嘱自行支配,亦往往发生若干纠纷,甚至于盗劫遗嘱,袭杀承受产权人,危害保管产权之律师”(见《明星特刊》二号,十四年六月)。周剑云先生亦以为“我们觉得坐拥巨资者,若不多做些于人有利益的事业,即使一时没有社会革命,同归于尽的危险,而萧墙以内,家人的谋孽也就够受的了”(见《孤儿救祖记导言》),这里说明了当时明星的出品之所以暴露遗产制在大家庭组织内的流恶的态度,同时也就是他们建议用遗产去经营贫民工厂义务学校之思想的出发点。此外,《小厂主》(写老厂主之子弃家而去,其财产为侄所覬觐,其女孙无袭产权,后始知其子原在己厂做工,遂擢升为新厂主)又在遗产制内提出一个新的问题,即妇女有没有袭产的权利。

《最后之良心》开展了对封建婚姻制度之较广阔的暴露,它写贫家女子因父债而被鬻为“童养媳”,未婚夫死后被逼举行“抱牌位做亲”,其小姑又招贫家儿为“赘婿”,姑复与拆白卷遁,其翁乃觉悟,撮合其媳与赘婿为夫妇,痴萍先生在《最后之良心之意义》上说过:“本剧之作,即基于抨击旧制不良婚姻之义……按旧制不良婚姻,列举之

殆逾十种,其最悖人道者,以养媳妇、抱牌位做亲、招女婿三种为尤甚。养媳妇,招女婿,多发现于非知识阶级,若抱牌位做亲,则士大夫之家有行之者”(见《明星特刊》一期,十四年五月)。这里,作者站在人道主义的立场暴露宗法的婚姻惨剧,从而希望他们发现天良而自动的提出婚制的改善——这是改良主义的创作手法之必然的结论。此外,《上海一妇人》又接触了废娼问题,它写出贫穷妇女流为娼妓之经济的背景,废娼是以女子经济生活的独立,破除“多妻制”的社会基础为前提。

《孝子复仇》是志士剧之一型,写军阀卖友求荣而卒为其友之女所杀。此时由于“江浙之战”的结果,一般市民对于政局之不满已从以前勾结帝国主义的“卖国贼”身上转移到英日美等帝国主义者所组织的军阀混战。《沙场泪》和《春闺梦里人》就是写一对少年夫妻在这种战争中弄到家破人亡。有时这种非战思想也在别的剧本里占着次要的地位(如《好哥哥》、《战功》等)。当时又有一部分士绅遗老将宗教的因果论附会于反战思想,如《立地成佛》便是写一个苛捐暴敛的军阀,一朝参透佛学,从此放下屠刀,变为万家生佛。这个剧本并存了两种对立的思想,作者先从佛家的五戒四空之出世思想为出发,而以化兵为工以兴实业的民主思想为归结,这种矛盾思想之社会背景,是以“五卅”后土著产业阶级与封建势力相携手为前提。

十四年度五十部出品中,可归类为“爱情片”的约占五分之三强。过去伦理与恋爱的纠葛故事在这些影片固然还留下一些地位(如《谁是母亲》写大姐被诱失节为夫家所逐,其妹代姐受过存其名节;《花好月圆》写一少年的婚事为后母所格,幸赖其父出面玉成之),可是主要的却换上恋爱本身的纠葛之素描。许多作者开始提示了自由恋爱之至上主义与拜金主义的矛盾,有些作者又消极地说自由恋爱并不是一条平坦的路。《情海风波》和《情弦变音记》两剧都写一对私订婚约的男女为第三者的财富所间离,经过许多波折才成眷属,余如《爱情的玩物》与《真爱》等等都属于这一类。《可怜的闺女》和《失足恨》写少女误解自由为拆白所乘,《秋声泪影》、《妾之罪》等片属于这一类。许多剧本的主人公都变成感伤的、颓废的青年,他们的苦闷生活的结症始终系在综合了新旧恋爱见解于一身之迷茫而无所适从的态度上。过去“爱情片”所习见的“大团圆”的结局已经渐渐消散,许多主人公的可悲的际遇空留下无限的遗恨,如《南华梦》(写一少女从父命与爱人决绝另嫁,其夫死于奸杀案后又无意与少年再续前缘,只好逃入空门以避纠葛),《人面桃花》(写少年格於父命不能与女结合,后两人虽复遇亦只能怅惘失之),《不堪回首》(写少年与富女结婚,终为所逐,无颜回家见其荆裙旧好)。这一种的作品,都随时表现出一些小有产者没有勇气突破恋爱的传统观念,退而暗自伤神之凄迷的悲剧。

在这些大同小异的恋爱故事当中,《女侠李飞飞》是率直的拟古主义之最初的一部电影。它记述了一段“父母之命,媒妁之言”的姻缘为一登徒子所离间,后来经女侠的抱不平的手重续了他俩的赤绳。剧中的主人公连模棱的态度都不能保持,现在居

然有景向“五四”以前的宿命论的婚制之意了。此外这个剧本还带来拟古主义的作剧手法。希腊的戏剧家在无法处理剧情的纠葛的时候,往往引出一个万能的神来出主意,这里《女侠李飞飞》也是用女侠这神仙一般的闯入者来解除男女主人公的姻缘的膜隔的。这部作品与《立地成佛》产生于同一的社会思潮的逆潮里,同时也是两年后武侠电影巨流的先导,这些待后再说。

“五卅”运动产生了革命的文学,但一方面帝国主义与其土著的助手之显明的勾结对社会生活的影响也是很大的,十五年间土著电影反映此种现象的也较别的艺术部门为多。

这一年中中国影坛约有七十余部出品,计一月份有《一串珍珠》(长城)、《公平之门》(公平)、《佳期》(五友)、《秋扇怨》(友联)、《新人的家庭》(明星)、《爱河潮》(钻石)、《剑胆琴心》(新大陆);二月有《五分钟》(联合)、《地狱天堂》(大中国)、《早生贵子》(明星)、《空谷兰》(同上);三月有《上海花》(国光)、《夫妻之秘密》(天一)、《好寡妇》(中华第一)、《道义之交》(神州);四月有《同居之爱》(大中华百合)、《守财奴》(好友)、《多情的女伶》(明星)、《情场怪人》(朗华)、《透明的上海》(大中华百合)、《传家宝》(上海)、《伪君子》(长城);五月有《母之心》(国光)、《好男儿》(明星)、《梁祝痛史》(天一);六月有《小情人》(明星)、《上海三女子》(新人)、《四月蔷薇处处开》(明星)、《呆中福》(大中华百合)、《将军之女》(太平洋)、《难为了妹妹》(神州);七月有《上海之夜》(神州)、《白蛇传》(天一)、《玉洁冰清》(民新)、《马介甫》(大中华百合)、《倡门之子》(友联)、《乡姑娘》(长城)、《富人之女》(明星);八月有《殖边外史》(大中华百合);九月有《窗前足影》(三星)、《未婚妻》(明星)、《落魄惊魂》(洋洋)、《电影女明星》(天一)、《还金记》(上海)、《工人之妻》(东方第一);十月有《儿孙福》(大中华百合)、《和平之神》(民新)、《她的痛苦》(明星)、《逃婚》(大中国)、《奇峰突出》(华剧)、《空门贤媳》(新人)、《可怜天下父母心》(神州);十一月有《珍珠塔》(天一)、《一个小工人》(明星)、《半夜情人》(大中国)、《探亲家》(大中华百合)、《小孝子》(心明)、《连环债》(大中华百合)、《芦花余恨》(爱美)、《小循环》(钻石)、《血手》(北方)、《名教罪人》(天南);十二月有《险姻缘》(美美)、《夺国宝》(联合)、《孔雀东南飞》(孔雀)、《孟姜女》(天一)、《三年以后》(民新);此外还有开心公司的滑稽片《雄媳妇》、《神仙棒》、短片《隐身衣》、《临时公馆》、《爱情的肥料》以及英美烟公司影片部的《三奇符》、《柳蝶缘》和滑稽短片《一块钱》、《心病专家》、《神僧》、《慢慢的跑》、《名利两难》等。

土著电影不特没有从“五卅”运动里汲取过进步的精神,而且连“社会片”的较积极的态度也很难保持下去,主要的只有明星公司一小部分出品维持着残局。如《小情人》(写弃妇改嫁后的“油瓶子”所受的不良待遇,同时反对阔阔之家的“门当户对”的婚姻成见)、《一个小工人》(以富于反抗性的姐和服从的妹的结局之不同,与贫儿和富儿的生活之差异作对照,做出劳资合作振兴实业的结论)、《好男儿》(写革命青年杀除

万恶的军阀，其女深明大义不念私仇而与结合），《难为了妹妹》（写大盗出狱，其妹劝兄改过自新为小商人，而社会不予同情，卒至被诬而被枪决）等片固然可以归类于“社会片”，但作者已经有意无意地把这些思想移植到恋爱的故事里面，有一部分作者又把一些社会问题披上花色的外衣，那就是用讽刺的手法写寒士赘婿于富家而遭虐待之《雄媳妇》，和借怕老婆的笑话透露出封建的妇女对男性中心的家庭之“歇斯脱里”的反抗之《马介甫》。

上年度流行过一些讨论“遗产制”的电影多少是以社会的福利为前提，现在却又移转到父母与子息之伦理关系间的抒情的纪述了。《儿孙福》和《可怜天下父母心》都是写为子孙作马牛的父母晚年无人赡养，暗示出小家庭制与孝道的冲突；《母之心》又写寡妇养子成人，不听母谏而流于赌博堕落，至死始觉悟回头。这种主题一方面是由于当时美国电影如《慈母》（*Over the Hill*）和《吾儿今夜流浪何处》（*Where is my wandering boy to-night?*）的影响，一方面反映出那产生“五四”的小家庭制与“非孝”等个人主义思想之社会改造运动；到现在不特没有相应地完成，而且日趋腐烂了。父母和儿子们都为此种矛盾所苦，终于忏悔的感情牵引他们复和，这样，就在“社会片”的范围内产生了所谓“伦理片”。此外还有过两部从反面去接触这问题的影片，那就是讽刺阔阔之家老而无子的操切情形之《早生贵子》，及写富孀收养妓子为嗣，长而品行兼优之《倡门之子》。

在“爱情片”方面，一部分作者喜用贫与富之间的恋爱是否有结果的题材。他们的结论不很一致，因为这要取决于同处在“第三身内”内的有产者是否有勇气打破阔阔之见，而贫人方面是否也有争自由、平等之决心。《空谷兰》（写贵介公子与贫女婚，女不娴贵妇习、而为一黠女所乘，终至仳离而去，黠女欲除其子以绝夫念，贫女挺身而出，遂与少年和好如初），《良心的复活》（写婢女为贵公子所乱，被逐流入平康，复受诬入狱，少年倾其家拯之出），《玉洁冰清》（写少年抗父命拒富女婚，另恋贫女，富女本有心人，遂资助少年与贫女结合）等片给我们不少的鼓励，但《乡姑娘》（写一对贫苦的情侣因误会而转爱豪富，后俱为所弃，复修好如初），《未婚妻》（写少年心骛留学生涯，其未婚妻以私蓄供给，男习于奢豪淫逸，女失意之余，转与诚朴少年订婚），《富人之女》（写富女玩弄男性，其夫本好青年，亦渐同化而趋下流，终夺其金，一去不再返），这一类影片却又告诫我们说恋爱的阶级性是不能逾越的。此外，明朗而乐天的恋爱故事也很少看到，如《苦乐鸳鸯》（拿一对谨慎的情侣之幸福与一对误解自由的夫妻之破裂做对照）这一类的作品，已经从“不自由，无宁死”之罗兰夫人的豪语，变为“自由，自由！天下几多罪恶，假汝之名以行！”的忏悔了。

“爱情片”之另一种形态就是暴露假借自由之名而行的种种罪恶。这里所谓自由恋爱，差不多是成为欺诈与诱略的变辞。许多作者喜欢选择上海这豪华的都市来作这些不幸的故事之背景，于是如《上海花》（写乡女离其夫来沪与纨绔子同居，后被禽为

妓，女逃出，无颜归见故夫），《上海之夜》（写富翁之妾妍识奸人，盗其家财，翁及子出亡，幸赖警治之力，始复安家室），《透明的上海》（写寡妇与小姑先后为军阀子所诱略，旋军阀失败，其子成疯，小姑乃得与其前爱修好），《上海三妇人》（写乡女到沪流于堕落），《探亲家》（写乡女入城为都市少年诱略，幸少年知补过，卒成眷属），《连环债》（写三对夫妻都不满于自己的对手，暗中互换鸳鸯谱，终于证明还是原来的对象好），《四月蔷薇处处开》（写一拈花惹草的男子为其妻用计驯服）等这许多影片都先后出版。差不多每个作者在分析每一种罪恶之构成的过程时，都反复介绍了都会之新的景色的阴影。当时大中华百合公司的出品可以说是此种风向的舵手。五光十色的欧美生活形态和习惯都被搬上银幕。如王元龙先生所言：“我进了电影界，就竭力主张事事要从西方化，《战功》、《小厂主》诸片，就是我主张的结果，到了《透明的上海》的时代，我渐渐看到完全西方化的不然……后来我独力导演《殖边外史》，在未曾开拍以前，对于服装、布景、风俗方面加了几度考量，以为要发挥中国原有的文化……可不料这部戏出来之后，上海一部分营业的结果，竟大出我所意料，于是知中国人的心理与目光已有变更。试看那社会上所谓‘新异’的事物，莫不染有西方化者……”（《我所以摄探亲家》，见《探亲家特刊》，十五年十一月版）。由此以观，在当时影坛上曾经引过很大争论的“欧化”问题，一方面也就是足以左右社会心理之一定的社会机构上的问题。

在当时的中国而言“欧化”，可以有两种说法：一是指承接着“五四”新文化运动的余波，一是指在资本主义文化侵略下的半殖民地都市之畸形的膨胀。土著的绅商最初必得从先进的资本主义国家学习进步的学术与思想，才得挣脱封建的羁绊站起来，在此种意义上，“欧化”是自强的武器。然而半殖民地的“欧化”运动必然是慢慢地随着土著绅商转移为买办化的过程，变成软弱，终于为大腹贾的享乐生活所同化。他们从工业里抽出大批资本投到新的娱乐事业里，广大的小市民层被吸引成为此种生活的附庸，急剧地憾动了他们一向拘谨的生活习惯与道德观念。这些现象都反映在银幕上：“年来沪上盛行交际舞，大华、卡尔登（舞厅）乃生意兴隆，中国影片为应时计，竟以跳舞加入”（陆洁先生作《摄制透明的上海之经过》，见该剧特刊，十五年三月）。此外如“宴会必用西餐……宴会之余，必开舞会……男子必穿西装，凡一举一动之间，一事一物之微，无不西洋是尚”（黄转陶先生作《摄制古装片之我见》，见《电影杂志》，十七年五月版）。这些新异而放纵的生活渗杂在不健全的两性关系之间，使原来的两性道德，益形混乱。于是这一些小市民的矛盾的私生活便成为“爱情片”之新题材。

有些影片采取了同样的题材，但提供了相反的结论。如《三年以后》（写一个支持大家庭的少年为都市的繁华所掳，以致阖家离散，后得其妻激励，三年洗尽浮华，努力农事），《道义之交》（写少年以家托其友远行经商，其家人渐习奢华，其友及止其供给俾知自食其力，卒养成自立精神），《一串珍珠》（写虚荣之少妇借得高价的珠链出游，中途被窃，其夫挪用公款以为偿，事发入狱，始知俭朴）等出品，多拿繁嚣的都市和平

静的农家来对照,暗示出“东方的精神文化,可以战胜西方之物质文明”(孙师毅先生作《从回家以后到三年以后》,见《民新特刊》三号,十五年十二月)。中国固有的崇俭与安分这一类的美德能够引导我们走上归真返朴的路,这里最主要的关键只在看我们能否临崖勒马,憬然觉悟。作者又把一切罪恶的构成视作个人主观的操持,可以用主观的从善之心把它消灭,因而认定“忏悔为医治良心之药石,人生罪孽惟忏悔可以补救之”(《良心的复活》“总说明”,见该剧特刊)。许多不可收拾的社会底悲剧说是一俩剧中人的错误或恶行的结果,只要他们得到一个忏悔的机会便可以大团圆了。

拟古主义电影的比率也涨高了,约占本年度出片额七分之一弱(即十部上下)。如《情场怪人》写两对怨偶的隔膜与遗憾为来去无踪的怪老人所解除,《奇峰突出》写一对爱侣为土豪子所囚禁,有黑衣侠破牢救出,始得重圆,这些故事都似乎离开当时的现实生活很远。有些人想搬动宗教去维持道德秩序(如《地狱天堂》借用佛经上门达与摩那兄弟争恋的故事点醒了一对为女人而陷于阖家不安的兄弟);有些人又追逐美国“机关侦探片”的趣味(如《还金记》写乡少年之爱侣为匪徒所夺,女检得盗赃逃出,与少年破盗穴,还金于故主,《传家宝》,写祖传一锦盒无能启者,族人皆覬觐,几番盗夺,卒归故主,得钥启之,仅为一治家格言)。同时这中间还埋伏着一股日渐汹涌的潜流,不到一年便改变了土著电影原本的面目,那就是取材于“弹词”的稗史电影,这些待下一章再述吧。

民国十五年是介于“五卅”运动与“国民革命”这两大浪涛之间;土著电影的内容之混乱正反映出当时各社会层间之复杂的冲突。就我们既得的材料为证,当时的电影离开了历史的重心,只是表现了时代的苦闷之暗面。无论是伦理片的感慨,爱情片的奢豪,以至于拟古电影之崛起,都可以看作那带来“五四”思潮的产业阶级对它的环境妥协的结果。

以上是民国十年到十五年(一九二一——二六年)间的土著电影的概略,我们称之为繁盛期。我们说这个时期的主要作品有时事片、社会片、爱情片、战争片、伦理片等类,大概不致有大错吧。

四 土著电影中落期

笔者将拟古的“爱情片”留到这里讨论,因为它是过去的爱情片之质底演变,同时又是产生“稗史片”之直接的因子。

稗史片的盛行,除了一定的社会背景外,还有极重要之营业上的原因。

到民国十五年为止,全国共有一百五十六座影院(上海占四十座),而各中心都市的影院又多半归外商的连环影院网所管辖(如上海的雷玛斯与赫思伯“Hertzberg-EnterPrise”;华南的英商明达公司;华北的英商平安公司,希腊商天升公司,俄商 Alexi-

eff-Donotell & co. 等)。土著片商受着很痛苦的牵制,直至十四年雷玛斯回国之际,才由张长福等以十万元资本转租其连环影院,设立中央影戏公司。十五年中国片商又援引美国制片公司联合发行之例,由明星、上海、大中华百合、神州、民新各公司组织六合影片营业分司,除了统制国内市场的供应,并沟通海外的贸易。

“中国之制片公司向来重视南洋华侨之趋向,以为摄片之标准……此在制片公司亦有不得已之苦衷。国内连年战争,民生憔悴,摄片成本,纯恃国内殊不足以维持,不得不靠南洋销路以资挹注……自时装夹古装之《白蛇传》在南洋卖钱后,弹词小说遂入银幕,《珍珠塔》《三笑》等片续出不已”(周剑云先生作《中国影片之前途》,见《电影月报》九期)。天一公司的《梁祝痛史》在南洋的卖座纪录,亦胜当时任何影片(见《江苏省实业志》电影部)。这样天一公司便直接在南洋设立营业部,俨然与国内的六合公司相对峙。

在南洋群岛,国片所及的范围是英属的新加坡、怡保、芙蓉、吉隆坡、仰光,荷属的爪哇,暹罗之曼谷,法属的安南,美属的菲律宾、檀香山。这些事实上都是欧美影业的远东市场之一要部,其影业与影院业都具备了殖民地企业的属性。中国电影在南洋之流行,颇得力于当地的广大的电影网,而为万千的华侨观众所支持。如十六年曹仲渊先生所作的爪哇通信所言:“南洋群岛之电影事业向极发达。盖华侨之旅居此者,消遣之地绝少……顾所演以欧美影片为多,自上海各影片公司勃兴以来,华侨趋之若鹜,盖华侨旅居国外,爱国思想极形膨胀,故每逢开演国产影片时,生意辄倍平日……”(原载《申报》,转录自《中华影业年鉴》)。但中国影业在南洋的发展,又同时为当地之宗主的帝国主义的行政所限制。如当地的片商所发表的谈话云:“凡中国影片之进口者,除有伤风俗,海淫海盗之类及有政治宣传者一概不许通过外,其经审查许可登岸者,则须纳值百抽十二之税。至片之价格,以估价表为标准,即一米突之影片须纳税五角半……”(见十六年《新闻报》载潘毅华先生稿,转录上揭书)。这些缚束国片在当地发展之条例不特有经济意义,同时包藏文化侵略的野心,为帝国主义缚束各当地华侨企业之一贯政策的枝杆。华侨切身感着种种压迫,一向竭诚资助国内的政治建设,以期对帝国主义得到自由平等,爱护祖国的文化以及于电影,然而华侨亦只能在对帝国主义的殖民地文化政策有利的条件下接触祖国的电影。例如友联公司的“《倡门之子》原本对于越界筑路,不平等条约、及五卅惨案等皆略有发挥,乃得南洋新加坡经理书,谓不能担保此风险,万不可摄入影片,致干咎戾”(徐碧波先生作《国产影片之悲观与补救》,见《友联特刊》二期,十五年四月)。又“某片在南洋映演,凡在三人以上之集会数场戏均被剪去……其最大理由谓系煽惑人心”(谷剑尘先生作《国片与南洋华侨》见《明星特刊》)十六号,十五年九月)。这种例子举不胜举。一方面大多数华侨的生活状况亦决定了其对国片的需求。据统计,华侨中百分之七十强为小商人、苦力与雇农(如橡胶及林垦业等),依旧过着中世纪式的被剥削生活,保持着强固的乡土观念

与先代的生活习惯，他们的世界观不很进步。因此，稗史片这一类封建意味的作品之所以能在南洋各地盛行一时，不仅因为它能够满足大部分下层华侨的乡土观念，同时也因为它并不违悖帝国主义对殖民地之奴化教育的原则。

上面说过，稗史片取材之第一个泉源是弹词。从清代嘉道以后到现在，是弹词的极盛时代。与流行于当时阔阔之家的昆曲相比，弹词是更普遍的民间娱乐。如《梁祝痛史》、《白蛇传》、《珍珠塔》、《孟姜女》这一类民间传说，百年来为每一个掌故者的想像与口才所润饰，已经成民间文学之一富源。弹词比昆曲略富于自由而野生的气味，我们可以从里面体味到一些平民艺术家对于封建的两性道德存着若干消极的怀疑。他们本于由衷的同情把每对主人公的情爱写得异常的生动而诚恳，但，它的结局亦正如希腊悲剧的公式一样，不能不打击这种宗法社会下的自由的结合，至少要把它合法化以期求全于固有道德的尊严。如梁山伯和祝英台因不愿就“父母之命”的婚姻而殉情（《梁祝痛史》）；热情的精灵白素贞被埋葬在“雷锋塔”下（《白蛇传》）；方卿与翠娥私订终身之横受岳母阻挫（《珍珠塔》）；孟姜女为未婚夫死于徭役而自杀于长城（《孟姜女》）；每一对自由的灵魂都为封建社会的阴影所窒息——但死后都能够获得超脱。于是我们在银幕上看见一对蝴蝶从梁祝的墓穴里飞出来，看见白素贞与许仙劫满同登仙籍，也看见孟姜女与万杞良的录魂冉冉相遇于云端——最后自然我们也看见落拓书生中状元，奉旨完姻这种歌功颂德的正面描写（《珍珠塔》）。现实的生活本来便不尽满意，因是上面的三个故事都把现实解释为“永生”生活之附庸，而且是死后极乐世界之一次先行的苦难的序曲。梁祝化蝶的神话是这样地优越而美丽，许白仙去说是“尘缘已满，应返仙籍”，孟万魂合亦因为“生死之障隔已除”（见该两剧特刊），这些宗教式的解说不仅在内容方面是一种麻醉，在电影的形象上亦是一种动人的美术。我们从当时所惯用的平铺直述的“编辑法”（Montage）看来，这些画面之丰美的影像影响当时一班幼稚观众的程度，是可以想见的。弹调的故事本为最多数的观众所熟知，他们都想重温过去的想像，这样，稗史片便替土著影商带来大批的妇孺观众。

稗史片虽大盛于民国十六年春，但其酝酿的先声却起于十四年末。

最初，稗史片被认为对萎靡的爱情片的一种革命，如包天笑先生所论：“中国而欲电影事业之发达，必不恃现时之所谓男女明星者扭扭捏捏之爱情影片而有所发展，必由历史影片以光大之……”（《历史影片之讨论》，见《明星特刊》六期，十四年十一月）。因为“戏剧上最与人以兴奋之感情者，不外英雄与美人，而吾历史上之英雄美人何限也”（同上刊，九期）。同年十二月出版的《女侠李飞飞》就是此种论调的实践。《梁祝痛史》这几部影片虽说是稗史的移译，但剧中人物大体还是现代化了的（即所谓“时装片”），只有神仙这一类角色才穿着古装出现。至十六年，稗史片的呼声又进一步开展为所谓“古装片”运动，与前此流行的一般“时装片”各树一帜，两方面变成积不相容。“古装片”运动的口号是“反欧化”，所谓欧化电影似乎是概指一般“时装片”。这种现

象一方面实起于几年来所谓“时装电影”题材的枯竭。如故陈趾青先生所论：“一般时装剧，在观众方面似乎有点看腻了。时装剧里所描写的东西，又不外乎写爱情、写强盗恶霸等等千篇一律的东西，并没有真真指示人生惊天惊地的故事，……至于摄制古装影剧，并不是要把列祖列宗的崇功高德表张出来，也不是要把那些书呆子定下的不三不四的教条，来向我们宣传一番，实在要把那些古人可悲可歌的故事，奋斗而战胜困难的异迹，纯朴而又坚诚的温情，介绍给现在中国的民众，使他们在这种不死不活的生活里，掀起一种向生的路上去的大波浪……”（论《摄制古装影片》，见《神州特刊》六号，十六年四月）。

“古装片”运动最初的目的，恰如民十一文坛上“整理国故”的工作一样，未尝不想用实验主义的态度去翻译历史。同时也想从一些可歌可泣的故事当中发挥东方固有的精神文明，与国片的欧化影响相对立，建立起中国电影之民族的格调。当时美国国家第一影片公司陆续出版了中古及近古的国剧，宣扬“大亚美利加”的精神。于是我们的制片家也希望自己“能够照样有古装戏，使得一般拿黄天霸等人就当作我们祖宗中间的大好老的子孙们，能够改一改向来的观念，不致于尽去艳羡别人。更进一步，我们也可以把它送到外国去卖弄卖弄，使得那班向来不甚了解我们的，知道我们也自有神武英豪的民族性”（陈趾青先生对于摄制《古装影片之意见》，见《神州特刊》二期）。

如是，古装片是藉口于当时土著电影的欧化形式，以否定其内容为终极的目的。这里便发生了站在什么立场去整理历史的素材的问题。起先一部分作者应用过五四思想的观点（实验主义），但很快地便为残余的封建势力所篡夺。这是使古装片的任务完全变质了的矛盾。上面说过，无原则之欧化摹仿是资本主义国家以中国文化侵略之一特征的形态，而当地的封建势力对于侵入其势力范围的欧美文明起初是暂时受了挫折，后来重新得势时便站在国粹主义的立场上采取反攻的阵势。他们不仅反对当时土著电影所习见的模仿欧美的生活方式，不满于小市民所过的放纵生活，而且把为此种生活的先容之“五四”新思潮运动也当作西方文明而反对。这样，古装片又流为无条件的泥古。一方面拟古思想对帝国主义的奴化教育亦是有利的。因此，从反对欧化所引起的古装片运动不仅是封建势力膨胀的象征，而且是战后帝国主义之再侵略的胜利之结果。

在技术的观点看，古装片可以说胚胎于平剧。自梅兰芳主演《春香闹学》以后，首先诱导了稗史片换上古装的，大概要算十五年夏开心公司与上海新舞台合办的“连环戏”（即在平剧的场面中穿插数幕电影外景，以补舞台布景之不及，系取法于日本）《凌波仙子》与《红玫瑰》了（根据徐卓呆先生作《我办影戏公司失败谈》见《电影月报》二号，十七年）。其次是英美烟公司制片部西人强生导演的《三奇符》。本是神怪的西装片，“他们的所谓古装也者，不过是从旧戏班中借来的行头……他们的目的，至多不过等于摄非洲土民的跳舞而已”（见何心冷先生作《银幕漫话》五六页，天津出版）。从此

我们可以证实古装电影不特不与帝国主义的文化侵略冲突,而且他们也准备去推动这波澜。

到十六年初,中国旧有的著名的稗史小说都次第被搬上银幕,是古装片的全盛时代,大中华百合公司的《美人计》一出,便成为这一运动的帅旗。在审美的观点上,这片子得过很高的评价,消除了平剧之因袭的影响。全剧的编制、装置,以至于演技,都经过周谨的考古和美化的推敲。如该剧美术主任张光宇先生言:“古代的装束宽大而滞重,演员之动作须随衣纹的美观而上下之,步履宜迟,勿将身体摇摆,服装上之图案,须轻重匀和”(《摄制古装片与新艺术》,见《美人计》特刊)。在这些宏大的野心下,全剧摄制至一年之久,投资达十五万元——这在当时是一个空前的纪录。随后又陆续有神州公司的《卖油郎独占花魁女》、长城公司的《八美图》、孔雀与复旦两公司的《红楼梦》(后者半采用时装)、民新公司的《西厢记》、天一公司的《三笑姻缘》、国光公司的《豹子头林冲》。明星公司与大中国公司互争《凤仪亭》(取材于《三国志》)摄制之优先机会,结果为后者捷足先成;上海公司也在《西游记》以后出版了《杨贵妃》。当时这些重要的公司出品的倾向可以说完全是一致的。稗史中许多熟悉的“英雄与美人”应着一般批评家的希望,在观众面前复活。一部分作者企图在《西厢记》、《花魁女》的故事当中发现那冲破了宗法的藩篱之自由的精神,一方面又有人阐扬一些稗史小说所习见的女性对男性无条件的隶属之妇道。如《八美图》和《红楼梦》等,不是将多妻主义这反时代的婚媾,安放在最动人的最诡辩的形式里呢?

稗史片内这一种恋爱观念是从统一的封建的世界观内出发,自然它也用同样的原则去解说一切社会的、以及伦理的关系。例如《美人计》一片,便被当时一部分批评家目为完善的道德范本。除开了英雄与美人的风诞韵事以外,它还像褒贬善恶的、一部《春秋》一样推许了孔明的忠,孙权的孝,孙夫人的节,赵云的义……。

在十六年后期,继古装的稗史片而兴的有武侠电影和神怪电影,现在先从前者谈起。

说稗史片是爱情片之一型,那末武侠片也可以说是当时的社会电影。它是与国民革命的发展和变质相并而行。当时的文艺曾经反复提到革命与恋爱孰重的问题,而武侠片也俨然以革命自励,宣布了各种各色的爱情片已上末路。如当时的影评家所说:“言情片细腻风流……其轻浮邪荡之举动,弱志短气之情,于强盛之国,承平之世尚无病,若于我病夫之国,正卧薪尝胆之时,再以言情短志,斯乃益促我病夫之国人致于不治矣。是故非武侠之片,不足以鼓其勇;非勇敢之事实,不能增其气也”(鄂先生作《说武侠片红蝴蝶》,见《友联特刊》)。又如“要唤起民众的革命思想,没有再比用义侠的故事做兴奋剂能收切实的功绩了”(见同刊病夫先生文)。武侠片之社会思想产生于前代的农民与手工艺者对于封建统治之不满,如周素雅先生在《论武侠剧》一文中,便有“悯侠盗之所为有益于弱小平民而反不容于社会,叹社会上之为官为吏者徒知鱼肉平

民反不如一草莽侠盗，愤一般土豪劣绅地痞恶匪诸般扰害于地方不知有彼侠盗在，足以扫除一切，藉寒宵小之心”(见《友联特刊》五期，十六年八月)等语，从此知道武侠片是提倡用个人英雄主义的反抗去澄清腐败的官僚政治。侠客们杀除了某一污吏土豪(封建领主)，为地方除害以后，不是飘然引退，便是又鞠躬尽瘁地捧出另一位英明的领主来。他们清除了若干封建吏治的污点，其终鹄是希望整个封建体系更为健全，因此，其社会思想的本质是封建的改良主义。他们也有捍卫封建的德性的义务。“在这狂澜既倒的世界挽回一些礼义廉耻……这是侠盗的行为”(姚啸秋先生作《从现代社会说电影》，见前刊)。“或者这个侠盗不能自天而降，但是我希望总有这么一天，并且这种责任是应该电影界去担负的。我再敢说一句大胆的话，电影界应该海几个侠盗到人间来吧”(同上)。从此我们又可以体味到，武侠片仅是拟古的文化运动中之一无可奈何的幻想。

武侠片之繁盛，曾经受过美国电影的影响，亦为不容否认的事。当时美国的武侠神怪片应以范朋克为代表，而范氏做过中国“影迷”心目中的英雄，亦是事实。范氏的作品，如《侠盗罗宾汉》(一九二四)、《月宫宝盒》(一九二五)、《黑海盗》(一九二六)，原取法于德国的古典电影(如一九二三的《斩龙遇仙记》，*Nibelungen Saga* 等)，而借重于李罗尔(*M. Leloir*)之丰富的考古知识以成。范氏的古装电影动辄投资数百万，为当时美国影业上金融资本的集中化之一倒影，我们拿此种现象与土著影业相较，颇觉有一点相同。中国制片家也想从小资本经营跑上巨量投资的路，其中明星公司与大中华百合公司各凭过去营业上所占的较优势，起而竞争甚烈。《美人计》一片就是最初的探路石，它的艺术上与营业上的成功吸引了大批的古装的稗史片之仿制者。此后大中华百合出版的《王氏四侠》和《银枪盗》，不仅从技术的立场上是范氏的《三剑客》或《黑海盗》的模仿，而且在经济意义上也相当于当时美国大小片商间的商战。

与武侠片并称的，有神怪片。神怪电影最初是从电影表现的可能性中产生出来，即是应着摄制技术之新奇的试验而出现的。中国神怪电影的开端，亦正如法国乔治·梅里厄斯(*C. Méliès*)所作的滑稽幻想片流行于一八九五——一九〇〇年间一样，开始于竞用摄制诡术(*trick*)制作神怪滑稽片的民国十五年。开心公司与英美烟公司制片部的大部分出品便是这类影片的代表，如《隐身衣》、《神仙棒》、《千里眼》、《活动银箱》、《神僧》、《名利两难》等都是运用电影手法的奇迹(如“倒摄”、“慢摄”、“复摄”等)做成许多新鲜的笑料。时装的稗史片也渗入过神怪的穿插(如《白蛇传》里，白素贞幻化为蛇，以及飞铤捕蛇各段)。十六年一月，在古装的稗史片的洪涛才产生了第一部纯粹的神怪片，上海公司的《盘丝洞》。直至十七年，差不多每部武侠片都染上浓重的神怪色彩，把前者的性质完全改变了。大体上说神怪电影很少单独发展过，而且其发展是若断若续的，它曾与稗史片合流，也曾与武侠片合流。

我们说过电影诡术的发明是技术问题，但“怎样去运用这种技术”，却是当时片商

的商业眼光和作者的世界观及创作手法的问题，因而电影之技术的发明仍然不能不与社会的、文化的一定发展相一致。当时新的技术底优越性已经完全适应了拟古文化中各种反科学的思想，它把神道、迷信等邪说活跃地形象化。技术发明之这一种反进步的应用，必然使本来贫弱的土著电影之思想内容更加颓败，我们可以举神怪片与武侠片的关系来证明。我们说过武侠片有相对的积极性，它概念地写过对土豪污吏的斗争。但神怪的武侠片却连这一点都不能保持，它把对某一封建领主的反抗移转到武术团体与“宗派”之间的私斗；即使勉强说这些私斗包含着若干锄暴安良的意义，但它又把斗争的重心放置“神力”或“奇迹”之上。于是，神怪的武侠片，在脱离真实性这一点上同时离开了封建的改良主义，流为麻醉民众的邪说。

中国武侠神怪片的兴旺是和当时其他的文化部门相一致，同时又是相互影响的，就小说方面说，鸳鸯蝴蝶派的出版物的销路大半被武侠神怪小说所替代，不肖生的九集《江湖奇侠传》，陆士谔的《血滴子》、《红侠》，姚民哀的散篇等重版至十次。各大报的长篇连载多用武侠小说，如顾明道《荒江女侠》在《新闻报》连刊几及一年，许多石印小字的武侠小说被翻印为铅版。舞台上也竞演侠义故事，如上海丹桂第一台上演的《红蝴蝶》与《十三妹》，卖座历数月不衰。

以年代为先后，我们依次地把神怪的稗史片、武侠片、神怪的武侠片之主要的作品谈一谈。

在十六年初搬演稗史小说的浪潮中，《西游记》也是极受重视之一本，除了上海公司的《盘丝洞》而外，天一公司的《金钱豹》、《女儿国》和明星公司的《车迟国》、《唐僧斗法》亦取材于是。上海公司当初有将全书分作十集摄制的计划，他们的营业宣传说《西游记》蕴藏无限的东方哲理。所谓哲理，自然是指以“心猿”之七十二变象征的佛学的诡辩论，事实上也就是反覆弄弄摄制诡术的最好机会。而且为猪八戒所象征的性欲，又可以随时带来色情的场面，《盘丝洞》如是，《金钱豹》、《女儿国》亦如是。特别是以象征“七情”之妖艳的七蜘蛛精为饵诱，《盘丝洞》营业的收获亦最大。《车迟国》是写佛教与道教论争的寓言，侧重大规模的角技和“斗法”，这部影片第一次招致了大批的“临时演员”（本人多为洋车夫）到镜头之前，是值得记下的史事。明星公司继此而成的《洛阳桥》，亦是以佛教因果说为骨干的稗史片，全剧是在观世音幻化为美女，代状元募化以成桥工这地方点题。这段民间故事把封建的吏治下的徭役与暴敛，解释为神的奇迹。神怪的稗史片之究极的发展必然流为纯粹的宗教（佛教）电影，这待以后再说。

我们说过《女侠李飞飞》是武侠电影的先容，但它是属爱情片之一类。十六年一月明星公司出版的《无名英雄》也是写一个书香公子邂逅一个卖解女，终于赖她父女之力得复私仇。把社会的职责看得比爱情还高的，事实上要推《王氏四侠》等片了。当时明星公司没有出过第二部武侠片（主因是适当的演员不多，如《无名英雄》是请张慧冲客串的），而大中华百合公司便乘着为稗史片盟主之余勇，以经营《美人计》的同样精

力去制作《王氏四侠》，如王元龙先生所记：“我们想使这部片伟大到万分，就布景一项，已几占遍了全公司之玻璃棚及摄影场空地了……不是我说句大话，《王氏四侠》出世，颇轰动一时，上海各影片公司都为之一震”（《自我入影界以来》，见廿二年三月《伶星》，广州出版）。《王氏四侠》的构思是深深地受了当时全国民众踊跃参加革命的热情之影响，它以对蒙古酋长的暴政之反抗摹拟反帝的社会运动，这些可以从作者反复将侠客的英雄行动与广大的群众行动相汇合之点看出。剧中的伟大而活跃的群众场面给剧本之陈旧的题材添上新的意味，为以后的武侠片难得看见的盛景。在技术上它也得过颇高的评价；它最先仿用了欧美影片的移动摄影术（Dolly Shot），虽说它的设备仅是一部普通的洋车。

武侠电影又在一种新的解说之下接触国民革命的精神，那就是十六年冬以《银星》杂志为中心之罗曼·罗兰（R. Roland）的“新英雄主义”的介绍。在论文上，他们说过：“我们极力鼓吹新英雄主义，就是和国民革命呼起‘打倒帝国主义’一样，在字面上虽然不同，在意义上却是一致”（卢梦殊先生作《电影与革命》，见《星火》论文集）。新英雄主义是罗兰之人道主义的世界观的产物，他主张打起博爱与真理的旗，向命运、向虚伪进而向不良的环境挑战。他尊崇裴多芬、托尔斯泰、密勒等巨人的坚毅大勇的精神，把个人的英雄气分之究极的发展视为人生问题与社会问题之整个解决的契机。这种泼刺的革命底憧憬颇与当时一般小资产的知识分子的心理相暗合，同时其人道主义的气息也不损伤他们的苟安心理。他们说“电影要接触平民的疾苦”（孙师毅先生作《往下层的影剧》，见《银星》一期），希望大家“在英雄事业的灵感下集合起来”（见卢氏《新英雄主义的影剧》），但他们没有什么实践的著迹。假使我们把以新英雄主义为标榜的《一剪仇》和《大侠甘凤池》等片与流行的武侠片比较，我们找不出什么本质上的差异——所谓英雄的事业不过是私仇的报复或忠耿的皂隶之效劳而已。

在武侠片的取材上通常用以表率英雄主义的反抗精神的，是“流氓”。这种倾向一方面是范朋克的“侠盗”影片的模拟，一方面是追循着近百年来流氓集团参加中国的社会运动（即所谓“会匪”，如三合会，哥老会等）之许多可歌可泣的遗迹。他们有时候很勇敢地起来反抗封建领主的苛政，然而因为他们根本不与生产劳动发生关系，没有组织的能力，干到一半便不知如何收场。如华剧与友联公司先后出版两部的山东响马中的单雨云，《无名英雄》与《银枪盗》中的江湖老人，《绿林红粉》（民新出品）的女盗，《小剑客》（上海出品）的卢鬓花，《大侠白毛腿》（天一出品）的白毛腿，都是些侠盗。他们施行“劫富济贫”式的社会救济；他们代平民解除苛捐杂税的负担（如《王氏四侠》写农民无力完粮，《小剑客》写常将军征收“穷人税”）；他们剪除当地的地痞恶匪（如《山东响马》写侠贼大破长明寺盗窟，《王氏四侠》写四侠杀除酋长）；而结果他们不是洗手自新，不问世俗（如《无名英雄》与《银枪盗》），便是受抚招安，食禄报主（如《山东响马》与《小剑客》）。流氓集团本是“乌合之众”，其个人的野心看得比大众的福利为大，

所以也最容易变节为封建的改良主义之适当的栋梁。

武侠电影之另一种体裁便是以巾帼英雄为主人翁的影片。此种趋势又是国民革命中高漲的妇女运动的影响。这一类剧本在取材上分走两条路：一是近代女权主义之夸张的画像，一是重温过去稗史中所见的女性之杰出的典型。前者有明星公司出版的《黑衣女侠》、《女侦探》、《侠女救夫人》诸片。特别是《黑衣女侠》，它把“辛亥革命”中为秋瑾女侠等所代表的女性参政精神，暗示出女子在目前的社会运动中所处的地位，同时也再搬出民二前后文明戏所惯用的“革命恋爱大团圆”的公式。后者的出品有取材于《十三妹大破能仁寺》之五集《儿女英雄》、四集《红蝴蝶》（以上友联出品），《五女复仇》、《木兰从军》（民新出品），《关东大侠》（月明），这些女主人翁都能够进而捍卫家国，退而为闺内娴淑的妻女。如《儿女英雄》和《五女复仇》写女儿发奋为父母报仇，《木兰从军》写弱女代父应从兵役，《红蝴蝶》写女侠亲率官兵擒捕恶匪的兄长等，作者总是有意无意地把封建女性之矫健的体魄视作“新奇”的趣味，或拿传统的男性道德的观念去赞颂她们的作为。这些女英雄们并没有因此打开了女权的出路，她们最多不过是爬到封建社会的男性狱囚所居的地面而已。

十七年六月明星公司出版的《火烧红莲寺》成为武侠片退入迷信与邪说的界石（即神怪的武侠片）。初集的《红莲寺》原是写贤明的官吏卜文正，私访民间疾苦所经过的厄难与恶斗，和以后天一出品《乾隆皇游江南》和《施公案》同为武侠片之另一形态，即赖侠士与皂隶之协力共树植贤明的吏治。继此出版的《大侠复仇记》写张汶祥刺马心仪，又是一段反污吏的故事。《大侠复仇记》与《红莲寺》同为不肖生所著的《江湖奇侠传》中之一节。原作者的用心是想借贤吏私访作引线以开展近百年来中国武术源流之神奇的掌故与传说，把整个故事的重心移到层出不穷的“宗派”之间的武术、剑术以至巫术的角斗。书中定“昆仑派”与“崆峒派”的世仇与私斗，依稀反映出手工业社会的“行会”之间的竞争与敌视，各宗派的徒弟制及其对于祖传技艺之神秘的看法，也完全是手工艺者的观点。从第二集起，银幕上的《红莲寺》就开始运用电影技术的成果去夸张剑术、巫术的神秘性，虽然在贫弱的技术设备中也竭力模仿欧美电影之繁杂的诡术（如用威廉氏复制法“William Process”去表现分身；用“卡通画”表示斗剑等）。由于片中神怪场面的意外的号召力，以后三年之间连续出版了十八集，共约二十余万尺，而明星当局还有准备出版三十六集的雄心。该片导演张石川先生有言：“我要是知道《火烧红莲寺》这样的得观众欢迎，在《火烧红莲寺》的红莲寺，我便不使它在第二集里便烧完了，最低限度也要叫他延长到若干集以后再烧了”（姜白谷先生作《中国影业过去现在与将来》，见《伶星》二周年号）。

《红莲寺》不仅改变了土著电影的取材（内容），同时，在体裁（形式）上也留下划时代的影响。首先是连集长片（serial）接二连三的在市场出现，如天一公司前后九集的《乾隆皇游江南》，友联公司的长及十集的《荒江女侠》，五集以内的影片总在十种上

下。本来连集长片是美国初期侦探片通用的粗糙的形式，同时也是中国明清两代的“章回小说”之陈旧的创作手法。代长片而兴之紧凑的“正片”体裁（从六千尺到一万尺之间），其意义正相当于短篇小说与独幕剧在近代文学史上所带来的革命。当时中国电影体裁的拟古，是和其内容的拟古的倾向相一致的。连集的武侠长片袭取了流行的武侠小说之章回体裁的“悬疑手法”（*suspense*），每集的结尾总先埋伏好一个无可挽救的难关或“顶点”（*Climax*），一集继一集地抓住了广大观众的好奇心，于是便做成了一种有效的营业方略。《火烧红莲寺》的收入引起了许多片商的羡慕，接着《火烧百花台》（天一）、《火烧平阳城》（昌明）、《火烧九龙山》（沪光）、《火烧九曲楼》（友联）这一大批仿作的影片便充斥于市场，就中居然有些新公司就靠这些出品以奠定基业的。

在这种迷信与邪说的空气当中，还夹着一股神怪的稗片电影的支流，那就是纯粹以神道的传说为内容的宗教片，如民新的《观音得道》与天一的《唐明皇游地狱》等便是属于此类。它写贵为一国的公主如何敝屣尊荣，受尽磨难，终于成为普渡苍生之真的救主；它又从一个帝皇的眼里搬出地狱里之恐怖的景象，去阐明佛教之因果报应的观念。于是电影流为“赞扬佛化”之最锋利的武器。广大的观众渐渐离开了土著电影，同时一部分善男善女和妇孺观众却又深深地为银幕上的神迹所摄住了。

以上是民十六、十七两年之间之稗史、武侠、神怪电影。除了少数的例外，这些差不多都是古装片。它在这两年间土著电影的产额上占着压倒的优势，但这并不是说当时时装片的活动已经完全死灭了。我们提过明星公司的稗史武侠的作品较少，在十六年初的古装片的狂澜中，起初它是和民新公司等同取旁观者的态度，因此，我们也不能把这一部分史实漏去。

十六年明星公司共有十五部出品（《爱情与黄金》、《无名英雄》、《为亲牺牲》、《梅花落》、《挂名的夫妻》、《二八佳人》、《田七郎》、《真假千金》、《血泪碑》、《湖边春梦》、《女书记》、《侠凤奇缘》、《山东马永贞》、《北平杨贵妃》、《车迟国》），武侠与神怪片仅占三部，其余是因习的爱情、社会片。如《女书记》写女子职业之被摧残，《二八佳人》鼓吹婢女解放的思想，《挂名的夫妻》暴露指腹为婚的陋习，《血泪碑》写一对妹妹为礼教的家庭所毒杀，这些作品大体没有离开过我们在前章所论到的范围。只有《湖边春梦》一剧是写一个失恋的艺术家的疯狂心理，可视为法国弗洛特（*Freud*）的心理学说在土著电影里最先的介绍。《梅花落》是《空谷兰》型的影片的续作，与十七年出版的《白云塔》同取材于情节曲折的长篇改译小说，这些故事从头到尾都在搬弄诡奇的情节来挑拨观众的趣味，而没有一件出奇的事，不是处理得很有根据而近情理。如宋痴萍先生所言：“白云塔事迹，非吾国社会所能有……然掇拾而联缀之，便谓竟有其事可也。吾但求其悦吾目耳，何必胶柱鼓瑟为？”（见《我心目中的白云塔》，《电影月报》二期）。这些可以视作中国“善构剧”（*Well-made-play*）的源流，成为明星公司历来重视之一种营业方略。

此外,当时民新公司的出品也自有其独特的格调,它带着浓重的知识分子的气息。如《天涯歌女》、《海角诗人》、《复活的玫瑰》诸剧,写的都是作家、画家、女伶、诗人等这一派艺人的恋爱生活(如《天涯歌女》写编剧家与歌女恋爱为富豪所破坏;《海角诗人》写诗人离开都市的富女,爱上海滨的打樵姑娘;《复活的玫瑰》写画家之爱侣从指腹的婚约另嫁,婚后女自戕以求脱离,卒如初愿重修旧好),其所包含的艺术情趣可视为浪漫主义的文艺运动的影响。《海角诗人》里的诗人,赤脚散发,举着螺壳的酒杯痛饮而狂歌道:“我离开堕落的文明,回向自然的怀抱,恢复内心的自由,抛却一切的俗务”(见该剧字幕),这是和十三年浪漫主义的理论家(如创造社的论调)并无二致。它对都市的物质的文明提出反抗,暗示东方的精神,文明一定要占胜利(曹乌先生作《海角诗人思想之背景》,见该剧特刊),这又和以前出版的《三年以后》一剧的出发点相同的。作者在这剧本里寻求彻底的解脱,于是把当时伟大的社会运动也当作俗务似的抛却了。

国民革命军克服了土著影业中心的上海(十六年三月二十日)及其往后节节的胜利,在武侠、神怪片的热浪中带入一段泼刺的插曲,那便是战争电影之流行。

革命后第一部战争片,民新公司的《和平之神》,便是在年十月出版,它以为“战争之起,多起于军阀间之私人意气,以地盘为单位”,而可以以谅解消除之。这个剧本并没有抓到以“北伐”战争消灭军阀战争的时代精神,和过去的反战片一样把和平的基础建立于军阀之良心的忏悔。这中间隔了一年多,直至全国局势大定以后,战争片始普遍。十七年秋云南都督唐继尧与上海朗华公司协议制作《洪宪之战》,搬演民四蔡锷及其本人等在云南起义反对袁世凯称帝之“护国之役”的故事。在云南响应了北伐运动以后不到一年,唐氏竟肯不惮烦劳牺牲色相以襄助这部“历史战争巨片”之完成,其用心不仅要为自己过去参预肇造民国的居功留下一个备忘录,并且在当时还怀有某种政治的野心。但这部影片未及完成,唐氏便中途逝世,因此并没得到如初料的影响。

北伐战争产生了几部纪录影片,引起过极大的轰动:一是民新公司的《革命军海陆空大战记》,包括了整个北伐运动中许多有价值的史迹,自十三年孙中山先生督师韶关起,中经九江南浔徐州等处大规模的战役直至十六年北伐完成为止,都有纪载;其余有第四集团军指挥白崇禧与大中华百合公司合作的《北伐完成记》及三民公司的《革命军战史》。此外,民新公司又利用一部分战争新闻片穿插一段恋爱故事,出版了一部《战地情天》。

“北伐”原为打倒军阀制度之一种实践,这种斗争原蕴藏着剧烈的反封建的爆发力。当时一部分战争片在采用“北伐”为全剧的引线这一点上多少反映了当时反封建运动的脉搏,特别是大中华百合公司出版的《战血情花》、《铁蹄下》、《白鼠》和明星公司的《奋斗的婚姻》这几部戏。如王元龙先生的自述所记,当时“革命军已占据了平津,正在这高唱打倒军阀的当儿,我这部应社会需要的《战血情花》产生了”(见《自我入影

界以来》)。《战血情花》写父子同爱上一个女子，结果是儿子投身革命以求解脱。《铁蹄下》和《白鼠》是王氏从军出发摄《北伐完成记》的期间编拟的剧本，前者是写洋车夫与卖报女这一对贫苦的兄妹在军阀统治的铁蹄下备受压迫，幸赖北伐的胜利以免于死亡；后者是写侠客反抗军阀暴政之个人英雄的雄心，而终于得革命军的响应始行贯彻。《奋斗的婚姻》写革命青年与军阀女相爱，奋斗至革命成功后卒缔良缘。除了《战血情花》以外，这三部影片同样是把国民军的来临利用为编剧之“悬疑手法”的伏笔，每个主人公都被绑上法场为军阀的枪所瞄准，而终于以国民军率然的出现引入大团圆之路。这种浪漫的革命喜剧的创作手法固然不免陈旧，但是它的急流一般的有力的效果也不能一笔抹煞。

许多小公司模仿着此种趋势，不过在他们的出品表内还只是站着次要的地位（主要的依旧是武侠，神怪片），其较著者有友联公司的《战海英魂》，沪光公司的《重见天日》、《敌血情花》，复旦公司的《战海精忠》、《南北统一》。明星公司在不久以后也出版了一部《战地小英雄》，但国民革命的反封建的精神，在这里已经成为淡薄的远景。

我们现在已经看到古装片与时装片对峙的大势了，我们想再从经济的见地上去观察它的动静。

我们说过，《梁祝痛史》的赢利是稗史片风行之一主因，《美人计》与《王氏四侠》之营业上的成功是意味着大公司对小公司之经济的倾轧之胜利。明星公司自《空谷兰》赚钱起（在上海中央戏院连映二星期，每日观众辄在千人上），差不多每年都出版一部长逾二十本的“善构剧”，但自十七年起，明星的营业却倚重于《火烧红莲寺》。十六年上海各制片公司受时局的影响，经济上颇形支绌，而明星公司十七年份的营业却突现景象，这实在不能不视《红莲寺》的卖座为主因之一，试以下表为证：

（年份）	（收入）	（支出）	（盈余）	（亏损）	（附注）
民国十五年	二一二、三九六、九一	一五五、零零一、九二	五七、三九四、九九		十三年十一月至十五年 二月共计一年零四月
民国十六年	二四五、九三零、三二	二六四、九五八、七四		一九、零二八、四二	
民国十七年	四三一、一四四、六二	三八三、七五一、零三	四七、三九三、五八		十六年三月至十七年八 月共计一年半
民国十八年	三五六、五六二、五八	三三一、零五六、七九	二五、五零五、七八		
民国十九年	五五一、八一零、九七	五二六、三零五、零三	二五、五零五、九三		

——《明星股东会报告册》，录自《歌女红牡丹特刊》。

大中华百合公司的古装的稗史、武侠片和明星公司的神怪片之旺盛的号召力引发了各公司之疯狂似的竞争和仿造，潜伏下今后土著影业崩坏的矛盾。最初古装片被看作巨量投资的商品，一切服装布置都得经过一番特殊的设计，但同时它也可以变为偷工减料之小资本的经营。中国历代的文物服装素来没有经过有系统的整理，因此一

部分片商开始把旧剧所习用的服装“行头”尽可能的搬到银幕以省费用(这是英美烟公司影片部最初制古装片的故智)。当时除了二三大公司的出品做过较严密的考据工作外,其后许多小公司仿作的古装片多借用戏班里的“戏装”来凑数。武侠片往往没有注明正确的年代,服装的问题更容易解决,于是在小公司之间流行一种所谓“特装”,即欧洲中世纪的骑士装束与中国明清的武士装束的混合物(这自然又是范朋克的影响)。同时武侠片用到精美雕琢的“内景”的机会较小,他们可以尽量利用“外景”与阳光这一类天然的富源,因而也可以减低技术设备这一笔经常的开支。是以,以投资的数量而言,武侠神怪片之粗制滥造式的生产及其利获,反而造成许多小公司抬头的良机而且还继续刺激了新公司的成立。

十七年夏就是许多新公司先后纷起的时期。如月明、沪光、华扬、海滨、皇后及部分脱离明星公司的职员所组织的昌明公司,都是以神怪、武侠片行揭幕礼。在这一阵波涛里,同是又发现一种新的资本底单位,那就是个人独资公司的盛行,如锡藩公司、(杨)耐梅公司、(张)慧冲公司、(任)雨田公司、(张)惠民公司,及十八年王元龙兄弟筹备的三龙公司。他们多是武侠电影中之杰出的演员或熟练的人材,从雇员的地位一变而为直接从事生产的业主;他们采用一些较大公司之“协业”生产更为有利的“家庭手工业”的生产方式制作了许多影片,往往一个人兼任了编剧、导演、主演、洗印、发行等许多工作,这种小规模的公司之繁兴不是土著电影膨胀而是其萎缩(分裂)的现象。他们的成本低廉的出品夺去了大公司出品的销路。大公司方面为着图存起见也推翻“协业”生产的旧基,把雇员划分若干小组改行“包工出品制”(如有一个时期大中华百合公司曾规定每片包价三千伍百元,见十八年五月五日上海《大罗宾汉报》)以减轻每片的成本。由于两方面之剧烈的竞争与倾轧,终于造成一年后土著电影大衰的局面。

这时候在大公司方面,大中华百合公司出版了《清宫秘史》、《荒唐剑客》、《三雄夺美》、《火窟钢刀》、《奇侠救国记》、《王氏三雄》、《续王氏四侠》;天一公司出版了《乾隆皇下江南》、《拳大王》、《无敌英雄》、《混世魔王》、《双雄斗剑》、《江洋大盗》、《血滴子》、《荒村女侠》;明星公司除了连集《红莲寺》外出版了小英雄《刘进》,长城公司出版了《妖光侠影》、《鱼叉怪侠》等等。小公司的出品有惠民公司的《火里英雄》、《航空大侠》,新人公司的《小剑客》、《勇孝子》,锡藩公司的《玫瑰党》,新中国公司的《绿林叛徒》,牡丹公司的《黑狼》,皇后公司的《江东大侠》,华剧公司的《偷影摹形》,友联公司的连集《荒江女侠》和《儿女侠雄》、《红侠》、《虎口余生》,大东公司的《古国人妖》、《风流女伶》,复旦公司的《七剑十三侠》,雨田公司的《山剑仇》,瑞田公司的《铁血英雄》,海滨公司的《美人劫》等等。

笔者为手边的材料所限,仅能挂一漏万地举出一部分神怪武侠片的片名,也没有将每部出品作个别介绍的能力。在这澎湃的狂涛里,笔者只能概略地举出几种流行于

当时的出品之危险的现象：第一就是把全剧的重心放置在长赘而单调的“打武”场面里，“在一部影片中，打的部分占有十之七八”（见姜白谷先生前揭文），这种现象首先取消了剧本内容之思维的价值。当时一部分导演差不多都养成一种不用“分幕剧本”（*Continuity*）的习惯。其次就是一部分公司利用“子片”（*positive*）替代“母片”（*negative*）以作表现的“介体”（*Medium*），因为普通“子片”的价格总比“母片”便宜两倍半。这样又贬低了电影之艺术的价值。许多毫无经验或修养的人们担当了技术的工作，层出不穷的偷工减料的方法被应用着。于是土著电影之文化的的技术的水准惨落至无可收拾。

这样，古装片的号召力便大不如前，片商也就因简就陋地用参杂的时装去凑数。一方面他们也感着影片取材的枯竭，进而在武侠、神怪片的传统内找出一种推陈出新的样式，于是时装的侦探片便出现。

一般地说来，侦探片是初期电影之一样式。民十前后，美国侦探片风行于中国，而土著电影也有仿作（《红粉骷髅》）。读者记得初期电影是以“动”和“速力”见长，当时由聂克·温脱（*Nick Winter*）所主演的侦探巨片就是跳踉打扑之剧烈运动的纪录（如周瘦鹃先生云：“其人机警如狡兔，吾所谓行动活泼者惟聂有之”，见说《侦探影片》，《电影杂志》一期，十一年）。其后柯南·道尔（*Canon Doyle*）的《福尔摩斯侦探案》亦次第搬上银幕（如《佛国宝》“*The Sign of Four*”等，“福氏探案以理论见长，或从事于手纹走印之间，一以暇豫态度出之，以视聂克·温脱之跳踉奔突，判然各异”（同上）。这种差异可以看作电影底品质的进步。这些侦探片不免过度铺张了科学化的盗窃方法，终与各地电影检查的治安条例抵触而被禁（如当时的临城火车劫案便被认为侦探片海盗的结果），接着柯南·道尔的作品大规模地被翻译过来，中国的作者也创造一位霍桑大侦探，当时便是以大东书局出版的《侦探世界》月刊为中心，造成了侦探小说的全盛时代。许多新剧取材于侦探小说，即使旧剧也借“机关布景”来号召。这些都是侦探电影的先容。但，侦探片之所以能够在神怪与武侠片的颓运中再起，是因为它提供了新的影像以综合这两方面的特长，它保存武侠片之特征的“打武”场面，同时还利用了置景的技巧设计出一些机关布景，在神怪片的旧基上加进了一些似是而非的科学的见解。它介绍了许多神出鬼没的人物，而结果又证明他是像我们一类的凡人。它用现代人的“诡辩”（*Sophistication*）把一切动人的空想合理化了。

十七年秋大中华百合公司出版的《就是我》大概可算是侦探片的刍始。《就是我》原取材於陈冷血移译西籍的侦探小说《火里罪人》，经新舞台改编为新剧以《火烧真洋楼》一幕伟大布景为号召，卖座颇盛一时，故事是写一个老侦探的儿子被诬行凶，后来才发现正凶却是老人所信赖之一助手侦探。与此同时出版的有明星公司的《女侦探》，这部影片一方面也是巾帼英雄式的女侠片的变相，写一富家女赖其机智把家产从大盗的手里夺回。从这些作品里可以看出侦探片之特征的“编辑法”，作者在每一故事的

自然发展上往往故意漏去必要的说明和交代，摆布下悬疑，直至结尾的时候才用“追述”的手法站在当事人或第三身的地位重加解阐。这种手法可以说是侦探小说的遗产，如我们所知，福尔摩斯的侦探小说就用借用他的助手——华生——之有利的地位布置并解除全案的迷局的。

十八年大中华百合公司连续出版了《珍珠冠》、《谁是盗》、《五五号侦探》等几部侦探片，《珍珠冠》是有名的法国侦探小说亚森罗宾案之一的《贼公爵》的改译。亚森罗宾是劫富济贫的剧盗，相当于中国的侠客，亚氏固然是流氓的反抗精神之“拟人”，但他处处存着与市民阶级的德性避免冲突的戒心。如《珍珠冠》写亚氏最后退还所盗的珠宝，以换取一位北美人的爱情，因为以过人的机智去追求爱情而不及财货，不特无损于道德的尊敬，且亦属光荣的韵事。《谁是盗》是写一个女盗牺牲自己的幸福去玉成别人的恋爱。当时在侦探的主题下安插一些曲折的恋爱故事之影片也渐渐多起来，如《五五号侦探》等都属于这一类。

过后直接移译欧美侦探小说又有天一公司的《福尔摩斯》和《亚森罗宾》（十九年）等片。小公司方面多亦逐末而起，如复旦、友联、月明等公司的出品表内可以找出许多这一类的剧本。当时有一部分片商为着要顾及出品之通俗而不悖国情，便又改向本国的《霍桑侦探案》里找材料，如慧冲公司的《中国第一大侦探》等是。这一类影片若断若续拖延到“九一八”前后，这些让我们在下一章里再述。

侦探片并没有像初期的武侠、神怪片一样为土著电影的营业开辟一景气的局面，论其技术上的造就，亦不过是后者之同一水准上的产物。大多数的观众信仰外国电影，美国影片在中国市场上占着压倒的优势。自十八年（一九二九）二月上海夏令配克戏院第一次介绍美国有声电影到中国来（是三张 R. C. A 的短片：《飞行将军》“*Captain Swagger*”，《海军救国》“*Annapolis*”，《浪漫女伶》“*Show Folk*”），一般小市民观众便像残叶似的为声片的“新奇”所扫去。国内大城市的第一流戏院拒国片于门外，或苛刻地压低其卖价，大部分片商只好指望内地及南洋市场为唯一的出路。土著影业之经济的基础益形动摇。所谓大公司也逼着要走上偷工减料之一途，忍痛贬低售价与小公司互争买主。同时片商们为求投资的安全及加速资金的循环，又不得不仰息于南洋影院商人的鼻息下（按国片输入南洋素用“卖拷贝”办法，由影院商出一定数目——当时约二千至一千元之间——买断该片在某境内的开映权，普通可卖英属、荷属、暹罗等地数“拷贝”，所得往往超过当时一片的成本）。而且，南洋的影院商人为求得更丰厚的利润，或直接投资到小公司里，或用先期垫款的办法以换取各种优越权利，进而取得出品之监制者的地位。影院商及其经纪人便俨然成为操纵土著影业之真实的主人。

大小公司之间的倾轧的结果，便在十八年七月瓦解了四年来为国片联合发行的总枢之六合影片营业公司。六合公司解散后，其隶属于中央公司的连环影院的局势亦随之而改变。如上海、大中华百合等公司脱离了六合，随着中央公司也改由长城、暨南、

海滨、金龙、新中国、大东、金狮等小公司供给影片。由于这一个营业统制的机枢之分裂，各公司益渐陷入营业混战之局。如当时大中华百合出版的《续王氏四侠》，在上海方面居然有找不到影院开映之叹（见王元龙先生《自我入影界以来》）。一部出品的收入往往惨落在成本以下，许多公司被逼着要停顿。一度为国片盟主的大中华百合公司也渐渐不能支持，长城公司也有停业的宣告，民新公司自《热血男儿》以后便没有工作，天一公司端赖在南洋英属各地之海星公司的连环影院的收入勉强支持，能够继续经常出片的只有明星公司等数家而已。

武侠、神怪片的流毒深入于民间，到此时开始引起了当局对于电影检查的工作之注意。自十八年九月起，各地的戏曲电影审查会都奉命撤消，改由内政部与教育部统一负责（见同月廿五日《申报》）。同年十月二十九日，教育部在征求影片资料的通令中，又提到“本国近来所制各片，颇有带历史神怪色彩者：提倡迷信神权者有之，侈谈礼教古道者亦有之，相习成风，几背文字艺术进化原理，其同于教育，奚有裨益？本部正拟通盘计划，订立国产影片出品标准”（见当日《申报》）。

以上是民国十五年到十九年间的土著电影的史略，我们名之为中落期。稗史、武侠、神怪、侦探这几种影片是这时期中的产物，要打散这种中世纪“黑暗时代”似的滞重的空气，人间之清新而自由的理想才会复苏。

五 土著电影复兴期

从十九年起，土著电影之新的生机已经慢慢地在重浊的湿泽上发芽了。

明星公司在《火烧红莲寺》以外，一方面还没有放弃时装电影的阵地。这一部分出品有些固然是受了武侠、侦探的潮流所影响（如《强盗孝子》写贫儿从神僧习武，艺成行劫以贖其母，《勇士救美记》写一退伍军官仗义行侠，救一良家女脱出火坑，《窗上人影》写三角恋爱间的一对手用谋杀女主人公的罪名陷害一胜利者，及《三箭之爱》等），但也有些作品已经侵入现代人之生活的幅缘。在过去“善构剧”的系统里产生过两部爱情片，《碎琴楼》和《桃花湖》，其编制上之修整的格局比诸当时混杂的调子是进了一步的。其余如《爸爸爱妈妈》、《黄金之路》、《浪漫女子》、《娼门贤母》、《银幕艳史》等片，都是都市生活之各种切断面的素描，这里面有惊心事业无暇体贴爱妻的工业家（《爸爸爱妈妈》），有经营投机事业而一时枯荣顿易的商人（《黄金之路》），有矜持择婿终至空负青春的少女（《浪漫女子》），有操贱业以供女儿入学的妓女，也有为阔少所供养的女明星。直至二十年《红莲寺》被禁以后，时装片发展的最大障碍已经移去了。

但，土著电影复兴的契机是要在其发展过程中的内部矛盾里去找。

当时土著影业之经济的转机，是从美国影业家放弃了默片而专事有声电影的生产这一契机里酝酿起来。

表面上看来,有声电影的发明是纯粹的技术进步,但实际上这些发明是在解决一九二六年前后美国影业的膨胀和生产过剩的矛盾之目标下完成。有声电影缩小了国际市场的范围,同时,初期的歌舞声片在艺术的评价上反不如默片,这些意见早为明眼人所洞见,是以在一九二八前后,许多影业落后的国家都认定这是摆脱好莱坞的支配之最好的机会。如当时一位英国的制片家发表谈话:“美片的退步,不向摄制无声影片路上走,那是英国影片的机会到了。我们快些收买纽约不开演有声影片的戏院。将来美国的无声电影一定供不应求,那时英片的需要,正可趁着机会呢……”(见十八年一月号《新银星》)。在这过渡时代,欧洲影业得着充分的自由发展,积渐培养好自一九三一年始向好莱坞挑战的实力。

当时中国电影亦处于这种暂时有利的地位。自然我们不会忘记《可歌可泣》(*Singing Fool*)、《爵士歌王》(*King of Jazz*)等片风靡一时,而且大都会中第一流的影院都竞装有声设备,但大部分影院失去了默片供应之最大的源流,这也是事实。试以美国商业部在一九三〇(即十九年)九月所发表的美片在远东销路的报告书为证:当时声片输入中国者共一、六四八、五〇四尺(五〇.二%),而默片有一、六一〇、二二五尺(四九.八%);声片影院四〇家,而默片影院达一九三家,总共二二三家(根据《世界与中国》二卷三期所载《美国影片在远东的销路》)。声片的输入较默片多出数千尺,但默片影院却比声片影院多至一五三座。又据二十一年八月一日《中国电影检查委员会公报》,二十年份美国检定的正片总额为八二三种,共一、六五五、六四〇尺,其中声片输入的比率已升到六五.六%,而默片又落到三四.四%。这一年中间,中国的制片公司只好翻出历年来新旧出品共四二八种(一、一七〇、三一〇尺)去供应大批默片影院的需要。全国市场内美片与国片之供应的比率是五四%对三八.一%(以尺数为根据),其余七.九%为欧洲影片。在四二八种国片当中,声片仅占六部(一.四%),而默片却占百分之九八.六。这些数字就是土著电影复兴运动的本质之最准确的说明。

同时,一九三〇年美国所采用提高金价的政策在这次复兴运动中也有过积极的作用。“金贵银贱”的现象是以用银国家为牺牲去解救帝国主义国家的经济危机,其结果对于土著影业的影响就是输入的制片原料的价格飞涨不已。单就“母片”和“子片”而论,从前最低的售价每尺是八分和二分八厘,现在却已涨到二角二分和六分二厘了。许多小公司之所以不得不改用“子片”以代“母片”,这也是主因之一,而且因此倒闭的亦复不少。但在影院业方面,美片的租值也随金价而涨,放映美片的赢利已较从前没有把握,假使欲在此时添装有声设备,则所费将有不抵收入之虞。因而一般影院业主颇有转与本国制片公司合作之意。这样,金贵银贱的结果虽然使一部分小规模影商陷于周转不灵,但,在另一方面却为整个土著影业的发展准备了很顺利的路。以后土著影业积渐为三数大公司所操纵之现象,其由来亦在于此。

联华影业制片印刷公司就在这契机里成立(十九年三月)。

从土著电影业之经济学的观点看来,联华公司的成立正适应着这些历史的条件。它是影院业与制片业之最初的联合阵线,拥有华北电影公司管辖下二十余家连环影院为其后盾(根据金擎宇先生在《华北公司纪念册》所记),又与上海的平安、扬子,香港的明达、中华娱乐,哈尔滨的松花,广州的神州等影院公司取得联络(根据黄漪磋先生作《国产影片的复兴问题》,见《影戏杂志》十九年六月号);同时在制片业方面,它先以民新公司为根据地,续渐合并了大中华百合公司、上海影片公司、香港制片厂,形成了一个实力雄厚之“卡提尔”(Cartel)集团。在该公司的创办缘起上,他们对于土著影业当前的情势作过如下的估量:“声片行世,美国不复制无声片矣。至于有声美片,则因语言关系,已证明仅能供通商口岸英美侨民及少数国人之需要。加以近来金价日昂,即一二影院放映有声外片,已难图利,其他影院势非仍续映无声片不可。惟此后无声外片之来源已绝,不久将见影院界对于影片之缺乏,大起恐慌矣。同人等有鉴于时势之需要,爰集合人材,联络影院……在沪、港、津各埠设立制片厂及印刷所作大规模的组织”(见《影戏杂志》十九年八月号)。这个新的组织在土著影业之颓残的旧基上积极引起了资本的集中化,开始了影业内部每个经济单位之间之合理化的统制。基于这些主观和客观条件相乘的答案,我们能够明白:在十九年后国民经济日渐衰微的颓运中,当作民族资本看的土著影业为什么会有单独繁荣的可能。

在这一种新的经济基础之上,土著电影酝酿起一种与其相应的反封建运动。一部分比较进步的电影从业员开始和四五年来支配着中国电影之武侠神怪片的传统苦斗,他们自觉地判断了武侠神怪电影是“自杀政策与文化退步”(见上揭《国产影片的复兴问题》一文)。假使不从“改革神怪迷信、凶恶打杀之国产片作风”(《联华之宗旨》,见《影戏杂志》十九年八月号)着手,土著电影之经济的、乃至文化的进路不久便得中断了。当时明星公司一部分时装出品已经冲出拟古主义的门槛,他们用无批判的态度罗列了现代人生活的矛盾或都市生涯的情趣,而联华公司的初期出品却从以反封建的立场去批判并克服此种矛盾的出发点做起。十九年夏出版的处女作《故都春梦》相当的暴露了官僚生活的积弊,它写一个潦倒的塾师投身入宦海改其操行与贪污合流,旋因政变而舞弊案揭下狱,在这里,作者用温厚的,但不妥协的态度写出当时中国一般没落的士大夫身份之共同的命运。继此出版的《野草闲花》写一个富家少年与一贫苦的卖花女的恋爱遭其父的反对,而这种打破阅阅嫖婚观念之积极精神,终于战胜了以其父为代表的传统思想。从思想内容说《野草闲花》可以说是反映在初期爱情片中之“五四”精神的复苏。

在技术方面,《野草闲花》又开辟了土著有声电影的尝试期。

我们说过土著影业复兴之一契机在于国产默片的自由发展的可能性,而当时有声电影在美国发达的现象是与其影业资本膨胀的现象相并而行。在理,中国声片产生之经济条件远没有具备。而且,金价的高涨又使得制片公司与影院双方改装有声设备

更蒙不利。关于这问题周剑云先生提供过一部分实际的材料：“美国西电与国家无线电(R. C. A)两公司发明有声电影，享有专利权。每一影片公司如欲摄制有声影片，皆须先向西电或国家无线电两公司付一笔代价，签订合同，取得摄制权，再定一个名称，如‘慕维通’(Movietone)，‘米曲罗通’(Metrotone)，‘维泰风’(Vitaphone)，‘福托风’(Photophone)等以为区别。各公司每一新片发行，并需提取若干版税以为酬报。西电与国家无线电不但对于各影片公司摄制有声影片(分片上发音‘Sound-on-Film’与蜡盘发音‘Sound-on-Disc’两种)有专利权，就是对于各影戏装置的影片发音机也取包办性质……我们(明星公司)最初也曾向西电公司问过，及至看了合同上所载的条件，不但先付一笔代价，无此经济能力，就是每片所抽的版税，也觉负担不起……后来听说日本某公司(日活或松竹)以五十万美金购得东方专利权，以后所制的有声影片概须照抽版税。中国某公司(笔者注：天一公司，见《影戏生活》七期，二十年二月)也曾派人赴日接洽，他们开口就要先付八万美金的代价，再谈摄制费，并须把职演员带到日本去，日人却不肯到中国来……后此大家都死了这条心，不敢摄制有声电影”(《歌女红牡丹？对于中国电影界的贡献及其影响》，见该剧特刊)。但，当时一部分制片商又深深地感到“一般的人们都以为默片是落伍的了，尤其是智识阶级的观众，既浸淫于有声电影底观听，对于单纯的默片未免减却多少兴味。所以我们制片的计划也有两种：第一把默片配上音乐唱歌和真声；第二摄制舞台剧(平剧)的影片”(黄漪磋先生作《国内的新影业》，见《影戏杂志》十九年十月号)。这样，中国的制片商只能在小资本的规模以内采用普通的唱片蜡盘配上声音聊以应付。一方面，当时全国有声电影院的数目仅占影院总额百分之十七强(共四十座)，单就上海一埠约占半数以上，其余普通影院多沿用“留声扩大机”以作伴奏。蜡盘配音的影片既然可用原有的默片机件做基础，同时在影院方面也不过附添一部分必要的机件(如调节留声机与放映机之一致速度的“机轴”)，因此，在不牵动制片资本的全局之原则下，低廉的声片不特不与以默片为中心的土著影业相左，而且还可以利用一般市民观众不满欧美声片的方言的机会，侵入大都市中第一二流的影院里，卖得较高的券价；退一步对于内地影院亦可以通行无阻。因此，在土著有声电影的尝试期中，蜡盘配音的影片成为一种适合片商的利益之过渡时期的产物。

《野草闲花》是国产的蜡盘配音歌唱片之第一部。继此而起的有友联公司与大中华唱片厂合作的《虞美人》，他们本有将全片配上有声对白的野心，但结果在公映时只保留了歌唱的部分。其后上海百代唱片公司从法国运到一具蜡盘录音的声片机械，明星公司用民众公司名义出面与其合作《歌女红牡丹》一片。关于该片的有声对白部分，先后重录至五次之多，耗资达十万，历时约六月，制成十八张蜡盘(每本戏一张)，命名曰“白明风”。该项蜡盘可适用于任何影院，无论它装的是西电式、华威式、惠勒式，或百代式的机器。此片首次放映于上海新光大戏院，为国产声片侵入欧美声片的地盘之

始。民众公司复贾其余勇制成前后两集的《如此天堂》，片成后仍未能减免其录音技术的缺点（如影像与声音未能完全一致等），是时联华公司亦以配音歌唱片《银汉双星》问世，居然也在从不演国片的上海南京大戏院里做第一轮。

二十年五月，在中国蜡盘配音声片汹涌的浪潮中，有新成立的华光公司首先从事于片上发音式的声片的制作。该公司和日本发声映画社经理大町立契约，摄制机件由后者借用，职演员全体赴日工作，而录音技术则另由美人亨利（K. Henry）出面负责。据云华商方面除应缴一切必要的费用（三万元）而外，其出品的国外版权仍归日商所有。此次合作的结果制成了《雨过天青》，其发声部分之完善的成绩，在营业上战胜了许多国产蜡盘配音片。是时，一向以稗史、神怪片独占英属南洋之国片市场的天一公司（从民十四到民二十年不断产生了五十三部稗史片），亦转其视线于声片，适有美国小规模影商白立登（Leon Britton）、器俄（Chao Hugo）等带着片上发音的声片机械来华，天一公司便乘机跟他们订立合作的契约：关于技术方面，除了制片与摄影两主任按工作日得薪给而外，所有摄制声片中应用的许多机件以及灯光设备，都归他们供给，但属租用性质。资本预算二十万元，由双方担任。出片之后，国外版权归他们所有，而南洋及国内的版权却属于天一方面，同时两方对于对方所得的利益，都有分享较低比率的“拆账”的权利（根据邵醉翁先生《天一公司摄制声片之经过》，见《影戏生活》二十期）。于是天一公司开始改编舞台剧《歌女美姑娘》为《歌场春色》。时明星公司鉴于蜡盘配音片之技术上的失败，特派洪深到美国考查声片事业。当时美国声片事业正积渐走上集中化的路，一般规模较小的公司深感转周不灵之苦。洪氏遂与好莱坞美色公司（Multicolor Limited）接洽，花十余万元的代价，得声片机件“美的颜色片”的中国使用权、暨灯光设备等，偕美商茄逊（Harry Garson，即《西线无战事》的助理监制人），司密斯（Jack Smith，即《五十年后之新世界》之技巧摄影师）等十五人以归。按照计划，茄逊等预定在沪设立办事处，使用此种机件，招致中国演员摄制英语对白片，另成立东方太平洋制片公司，而一方面由明星公司与以工作上的便利。第一部出品本定名为《爱之竞赛》（*The Love Race at Soochow*），写苏州二船夫争恋一船娘，女父提议举行赛船，胜者入选，由李安尔·纳菲尔斯导演并已录用二十一位中国演员为角色。旋美国美色公司中途发生变化，太平洋公司亦随而陷于停顿。是时明星公司第一部片上发音影片（取名“四通通”）《旧时京华》已经正式问世了（以上根据唐突先生作《美人在中国创制影片》，见《银幕周报》四期，二十年十月）。

声片之技术的进步，在影业的经济组织上，必然要引起对生产手段之扩大投资。我们说过土著影业的萌芽得力于欧美制片商的经营，它离不开半殖民地一般企业的属性；声片的生长自然也没有法子可以摆脱这关系，所不同的就是现在土著影业的基础已经视前为强大化，同时一些在本国内被倾轧的不得志的美商底资力亦已削弱不少。由于营业的失利，他们或者希望从东方的“落后民族”中选出“新奇”的题材去刺激

“文明国家”观众的视听(如茄逊),或者想在本国竞争圈外坐享那些“落后民族”中广大观众的消费力(如白立登)。他们为着要顾全电影之民族的形式,以及避免其自身不充裕的资本的弱点(通常,技术机件就是他们仅有的资本),便不得不与土著制片家合作,在这种情形下,土著制片家所有的不甚雄厚的资本已经可以勉强应付声片事业的尝试。如白立登与天一公司之技术的合作,其直接刺激土著声片生长自不待言;即茄逊等与明星公司的合作,前者的出品并不以中国市场为主标,因而暂时也可以免去与土著影业作正面冲突(华光公司出《雨过天青》后便停顿,亦可视为国产声片无能独立的佐证)。外商经营中国声片事业自然抱着经济与文化侵略的野心,不过同时也招致了当地该项事业的早熟。它是在美国声片业的危机与土著影业的扩张之矛盾间生长起来。

在默片复兴与声片萌芽的一年间(民二十),整个国产电影的取材与内容的调子显得不很一致,可以视为新旧思想的交替期。站在个人福利的立场以否定旧礼教的“五四”精神已经再成主帜(如写小地主为爱佃户女而愿牺牲家庭幸福的《桃花泣血记》,和为着贯彻恋爱至上的理想,不惜撇开家族的反,从宗法的伦常观念解放出来的《红泪影》等),但若干作者对于能否本于此种精神以创造新的幸福的问题却表示怀疑,他们都抱着一种幻灭以后的深思熟虑的态度。如根据波兰罗琛女士的小说所作的《恋爱与义务》,它刻划出一个服从父命嫁给她所不爱的丈夫的女子,中途再和她婚前的男友私奔的悲剧,他们这不体面的小家庭被排除于社会之外,他们的“自由竞争”的精神换不到一个卑微的小市民之最低限度的酬报,结果男的只好庾死,女的亦随而自杀。《歌女红牡丹》的作者也是用极大的同情去写一个“教育受得太少,老戏唱得太多”的女伶终为旧礼教之宿命论的牺牲者。同时,有一部分作者的态度又从消极而转于游离,他们在爱情片中重新强调伦常之间的恕道(如《玉人永别》和《义雁情鸳》写青年们把友情和胞谊看重过于个人恋爱的得失;如《雨过天青》和《爱欲之争》写一些人勉力把自己从名利与色欲中自拔起来以恢复夫妇的情义);或者,他们不满于迷乱的情爱,进而归罪于都会的不良环境,是产生两性间的罪恶的渊藪(如《如此天堂》视舞场为地狱,《一个上海小姐》写一个大家庭的幸福为妓女、舞女、男拆白等所破坏)。此外又有一些人把说部杂剧中的风诞韵事加上现代化的衣冠,如取材于《聊斋志异》的《恒娘》,以王金龙及妓女苏三凄艳故事为蓝本的《玉堂春》,和改译莎士比亚乐府之《窝城二杰》(*The two gentlemen of Vercina*)的《一剪梅》等是。

在爱情片的窠臼以外,有较积极的社会意义的影片只不过有三数部,就中《自由魂》和《血花泪影》是优秀的例子。这两部影片同是写在铁蹄下的平民,为求生存与自由,起来对帝制和军阀搏斗的悲壮剧,前者是以清季三月二十九日广州革命健儿扑攻两广督署的伟迹为背景,后者是假托于国民革命前后。《心痛》开始接触到工人失业的问题,它从个人的苦难与挣扎的地方落笔,终赖其自己的努力恢复了以前的职位。就

数量上言，这一类片子反不及当时在没落中的武侠、侦探片。当局虽然明令禁止过制作涉迹神怪的影片，然而许多小公司依旧在换汤不换药的掩饰下工作着。诚如《血花泪影》的作者所言：“从这传统的已腐朽的中国电影界里欲求其急速的转变，是最棘手的事”（吴村先生作《小小的自白》，见《影戏生活》四三期）。事实上当时一些武侠、侦探片如《古塔美人》、《龙珠》、《九死一生》、《玉连环》、《三镖客》、《江南燕》、《美人魂》等等都依然在市场上占有一部分势力，直至“一二八”事件爆发时，才为敌军的炮火所粉碎。

到此时为止，明星、联华、天一这三大公司在土著影业界内凑成鼎足峙立的新形势——明星和天一都有独揽声片的霸权的野心，而联华则始终不改变它重视默片的态度。在前两者之间，天一公司对声片的投资多用作流动资金，其循环的速度较高，其再生产的过程亦较速，不若明星公司的资金大半为生产技术的投资所积压。明星公司耗资约二十余万，一时颇感周转不灵之苦，但天一公司只出不满半数的代价却已能周转裕如。是以天一公司初期的声片营业实不难凌驾当时同业之上。声片的散布端赖聚集于大都市中的有声影院，因而天一的出品不能不从一向以南洋与内地市场为对象的武侠、稗史片的传统里退出，改向都市的小市民生活里去找材料。此种剧本取材的转势似从天一最后的一部默片《夫妻之间》（写一对幸福的夫妻为都市的享乐生活所破坏）开始，经《歌场春色》而渐成“型”，如陆续出版的几部出品写一个农家子出身的书记与富家女相爱的冲突；后来与一个在落难中结识的女工完成了《最后之爱》，《云兰姑娘》抱着奋斗精神脱离封建的夫家另与心爱的男友同居，但残酷的社会始终不让这对不合法的夫妻生存下去；如《有夫之妇》和《一夜豪华》写两个贫苦少妇同时受了与其生活不相称的虚荣的迷诱以致终身受累等等，我们看到的尽是一些抱着向上爬的热望而自身实在是非常脆弱的小市民和小商人们的苦闷。

一方面明星公司自添置了比较完善的声片的技术设备，便也订出大作品计划对声片的霸业问鼎，这计划的中心预定是前后六十四本的有声有色的《啼笑姻缘》的制作。《啼笑姻缘》这说部是鸳鸯蝴蝶派文学的力作，在民二十前后曾经普遍地，深入地流行于绅商读者以至于广大的小市民层之间，作者有意无意地想用一种并不损及封建的两性道德尊严的态度去和缓一个出身望族的阔少和地位卑微的封建女性之间的多角恋爱的矛盾。历尽多少波节，阔少樊家树终于与交际花何丽娜这一种门当户对的对对手结合，至于他以前的对手如沈凤喜这挣扎于封建势力下的穷歌女，虽说是缺乏新锐的勇气拒绝刘将军的利诱，然而这种下层社会中还有秀姑这么一个深明大义毅然自拔的侠女，锄奸蹈死以玉成别人的恋爱。这种结局不特没有冒渎市民阶级的恋爱观所强调的“自由”与“神圣”，而且又表示出封建的妇德不是没有可以给人仰止的地方。这种诡辩的“闹剧”已经深印进广大读者的意念中，按理可以保证电影营业的胜利。可是在明星公司着手开拍以前，便为着原作摄制权在争执与大华影片兴讼经年，

以致该片的营业极受影响。除此连集长片外,明星声片尚有《旧时京华》、《银星幸运》、《自由之花》诸作。《旧时京华》用冷静的态度写出故都中显赫一时的贵族在新生的市民阶级面前渐感到无可挽回的没落;《银星幸运》则为一着重歌舞杂耍之单纯的声片。从《歌女红牡丹》、《旧时京华》以至于六集的《啼笑姻缘》明星的声片底取材似乎一时对国粹主义引起一种新的偏好。就营业而论,这些作品反不如天一公司的侧重于小市民层的苦闷描写的声片之能适应一般都市观众的需求。同时,《啼笑姻缘》讼案的宕延,及其预定的前后六集连续公映的计划,使明星公司无暇再经营新的声片,于是,国产声片市场暂有为天一垄断之势。在此青黄不接之秋,明星公司为缓和投资的积压,重新分一部分力量去制默片。但在这方面,它又要周旋联华公司这旧敌。这时候,为明星公司的窘局打开一条路的,不能不归功于声片《自由之花》。

正当国产声片抬头未久,“九·一八”与“一·二八”事件相继爆发。这两件事对于土著影业最直接的影响首先是东北电影市场的失落,其次是号称中国好莱坞的上海部分的地被毁。许多在国片业上颇占地位的小公司都设立于上海的闸北市,如上海、孤星、华剧、昌明、白虹、友联、复旦等公司都完全在巷战中被破坏,其余设在租界区内幸免兵劫的三大公司亦深受打击。同时,普遍于全国之战时的经济紧缩的现象也大大地降低电影市场的消费力。例如在战前,上海共有五十三所电影院,现则减为四十六所。整个土著影业显又陷于深刻的经济危机之中。

此次事件的开展普遍地激发国人对民族解放运动的热情,南洋的侨胞和内地的民众都渴望知道此次战事的真相,他们对战事新闻片发生了热烈的要求。当时处在战时状态下的各公司的经常工作已陷于停顿,在另一方面战事新闻片的制作却蓬勃起来。如明星公司的《十九路军血战》,联华公司之前后三集的《十九路军抗敌战史》与《上海战史》,天一公司之《上海浩劫记》,强声公司之《十九路军一兵士》,惠民公司之《十九路军光荣史》,亚细亚公司之《上海抗敌血战史》,暨南公司之《淞沪血》等等。廿一年五月沪战方止,一般制片公司积渐恢复经常的工作,开始竞制以此次战争为背景的“正片”,如明星公司的声片《上海之战》、《战地历险记》,联华公司的《野玫瑰》与《共赴国难》,天一公司的《战地二孤女》等是。《野玫瑰》开摄在“一·二八”以前,其所寓的御侮自救的思想仅是结局前一段插曲,而作者最大的收获反在他把一位为争婚姻的自由从家庭出走的“五四”时代的青年,引导到争取民族的福利之集团主义的奋斗里去。作者本于他对未来的胜利之一种达观的确信,在中国电影里创造出一些剧中人的新典型——或如一般人,他创造了一种新的风格。许多抱着美好的梦想的,充满于朝气的人物,虽然目前受着苦难,但始终感着为人群服务的喜悦而微笑,这种积极的精神给当时国片不少健康的影响。《共赴国难》和《战地二孤女》同是警告青年们从美人醇酒的梦里醒来,参加民族解放之战。可是这些影片都在帝国主义的势力圈被取缔,如《野玫瑰》一片内写参加义勇军一节在香港公映时被剪,《上海之战》、《共赴国

难》、《战地二孤女》等均被禁在上海租界内营业。同年六月，“停战协定”成立，中央宣传部对于制作战事影片亦有训令规定，原文大意为：“以后关于战事及革命性之影片，均在禁摄之列……盖当此战事结束之际，政府正谋对外和平。且停战协定业经签字，不日将开圆桌会议，国际间充满和平空气。如一旦发现此种挑拨刺激之影片，将影响和平进行，大背政府初衷……”等语。至是，国片取材的规范又不得不在顾全大局安危的苦心下尽力避免一切与率直的政治热情之牵涉。

一部分作剧者重新选择爱情片的一条路：有的站在恋爱至上主义的立场诉述一些重情的文艺青年殉难的故事（如《故宫新怨》与《爱与死》）；有的用道义的观点去评辨一些纯朴的青年与迷浪的女子恋爱之得失（如《粉红色之梦》或《人道》）；有的用功利的见解去鼓励青年们从爱的迷梦中醒觉（如《可爱的仇敌》和《恋爱与生命》）。另一些作者又从过去的史迹中找出与当前的国难双关之民族奋斗的故事给观众一些兴奋的回味：如以民四袁政府承认“廿一条件”及云南首义，反对帝制的事迹为摹本的《自由之花》；如写国民革命时代国民军与民众们联合打倒北洋军阀的《绩集故都春梦》，和对地痞劣绅之英雄主义的打击的《火山情血》，以及酝酿着民众自救之不挠精神的《奋斗》与《国魂之复活》。

国人在此次战争中获得之民族解放的一线希望真好比是一股不能窒息的火焰，在这当中我们不能否认中国的电影从业员及与其有关的电影舆论也随着普遍的醒觉而卒然迈进，进而相互合作的事实。自国片中落期始，各种电影刊物差不多完全沦为欧美电影专载的地盘，难得看到一些关于国片的片段纪载不是用一笔抹煞或无端谰媚的商战存心写的。民十九以来国片品质的提高慢慢地重新得到舆论的拥护，到廿一年四月与六月之间，上海《时报》、《晨报》、《时事新报》、《申报》等俱增办电影副刊，各种专门的电影书报亦层出不已。他们站在客观的地位清算了流行的作品的消极、颓废的成分，一方面和从业员一起把过去粗糙的形式主义的因袭移到以康健思想为重心的新基上。从此，中国电影开始接近社会底现实与时代的需要，在中国文化界一向为文艺、美术所独揽的局面中电影中算到此时才占着一席地。

是年六月，有褚民谊等依照国际教育电影协会的组织在国内发起中国教育电影协会，其宗旨是把电影脱离牟利的目的，应用为辅助社会教育的活动教材。一方面电影界本身也陆续出版了几部优秀的作品，如《都会的早晨》（写兄弟父子间的伦常关系已为社会的集团关系所改变，青年们应该牺牲其个人或家族的幸福进而为整个社会的福利奋斗），《天明》（写一个在都市中流落为妓的乡女舍身解救一位革命青年而牺牲自己），《三个摩登女性》（写恋爱至上主义的破灭及以服务社会为共同职志之新型的恋爱观底确立），《狂流》（写历年来泛滥于中国的洪水之人事上的成因，及群力的合作终能克服大自然之胜利），《城市之夜》（写一个纯良而麻木的阔少年有一次发现自己的幸福是从别人的身上剥来的，终于与他父亲决绝转而为受难的人们谋幸福）等

作，都处理了前此所未接触过的现实的素材。作者们目击着民族的苦难比“五四”前后险恶数倍，当时所标榜的个人主义之奋斗的理想早已证明是破灭，只有集团的努力才可以应付当前的大难。他们把群力的实践看作历史演进的主体之这种新的出发点，是他们与过去的土著电影划分开的界石。

在国片逐渐进步的涨潮中，同时发现土著影业卒然受外资袭击的现象，我们试就上海事变后中国电影市场的转势中去考查其因果关系。

战期中国片业所受的惨重的损失已经在前说过了，不满十个未遭劫的制片公司都勉强靠战事新闻片维持。有数个月之久国片断了经常的供应，欧美声片乘机兼占了国片在市场中国有的地位。我们可举出在这期间内大都市中声片影院普遍地激增这一现象来作旁证。如在上海本地，战前共有的五三所影院中声片影院实占半数（二七座），战后继续营业的只有四十六所，而改装有声设备的却占四十座——仅隔数月之久，声片影院较原数增加达百分之二三。其他城市的增数虽不及上海高，但亦显有进展。声片影院普遍的增加大大地超过当时国产声片生长的速度，进而与欧美声片在国内市场所增殖的势力相协调。但从另一方面看来，土著观众对国产声片的要求，亦随声片影院的扩大和欧美声片的方言隔膜之未能解脱而愈感迫切。在此种关头，美国的影业家看清了发育未全的土著声片事业的生机已为战事所挫折，而多数观众又不尽满意欧美的声片，于是便筹划在中国举办大规模的制片公司以图垄断土著影业，这就是廿一年七月中国第一有声影片公司与联合电影公司成立之主要的动因。

以拍拉蒙公司注沪代表麦金台和前一天一制片技师史密士等为主干的中国第一公司和联合公司，各以二百五十万与五十万资金为号召，从事于中国的制片业与影院业。他们计划着摄制一些“纯乎中国地方色彩与外片绝无竞争意味”的影片，连影院业在内预算每年可得净余利益约一百万元。就我们在前面所论过的几次外资侵略而言，没有一次像现在的计划这样周密而严重，因此马上便引起了舆论界普遍的反。同时，该两公司的组织都未按照中国《公司法》的法定手续办理，结果竟受上海社会局所取缔。这次外资的侵略虽然没有实现，但反过来却在土著电影业内部引起自强的作用，国片的营业有暂时向荣之象。三数大规模的公司定下了扩大生产的计划，而在战时被毁的一部分小公司亦在新的组织之下乘机再起。到廿一年底为止，全国的制片公司复增至三十四个，如明星、联华、天一、月明、友联、暨南、锡藩、大东、古代、瑞龙、惠民、快活林、青联、春元、天真、镜海、福星、大中、亨生、天马、孤星、中国第一、艺联、大华、联艺、南方、大星、天星、环球、国华、龙马、声光、吉星、联邦等。

以上是民国十九年到廿一年（一九三〇——三二年）间的土著电影的概略，我们称之为复兴期。就目前的情势而言，每个读者都可以看出廿二年是国片复兴期的开展而不是它的结束，不过笔者虽有一点怯弱的信心记述下一些历史的鸿迹，却不敢单凭臆断先写下一些不一定准确的概念。笔者只能够尽力把这三年来国片复兴运动的诸

特征罗列起来。由于电影企业之合理化运动与声片业的兴起,由于上海事变中社会思潮的影响,中国电影之经济的与文化水准才得以从半封建的状态中提高至“现代化”的地位。(留)

(原载《近代中国艺术发展史》 良友图书印刷公司 1936 年出版)

上海影片公司沧桑录

杨德惠

谁也不会否认,上海是我国影业的中心地,它的地位,正同于新大陆的好莱坞。所以,上海的影业,有东方好莱坞之誉。其实,我们也不必引好莱坞不好莱坞,总结说一句话,上海是全国影业的中心。这中心地的影业,回溯其过去的历史,却也有三十年的时间了。孔子曰:“三十而立”,上海的影业,既然是屈而立之期,那末,今后应有奋发的精神,来发展其使命。切不可斤斤于“利”之一字,而把电影的原质变了质,则虽然有三十年的历史,也是未能有所作为。的确,八一三战后的影业,是使人太摇首痛心了。表面上,影片的产量,不减于战前,而且,有时还超过战前,只要看头轮国片戏院的增加,就可知道待映新片的压积,也就是影片产量的激增反映呢。但是,在另一方面来检视其实际则如何呢,爽直地说一句话,“偷工减料,只求速成”。古装片未始不可拍,而所拍的却是不伦不类,剧情更是荒谬之至。笔者对古装片向来主反对态度,自战后迄今,三年余时间中,古装片始终未曾观过,因为觉得在这时代下古装片是不适合时代环境的。这虽是我个人的偏见,但恐怕也是大多数人的同感罢。

“前事不忘,后事之师”。今日上海影业竞拍古装片,势必致蹈人民十六至十八年时期的覆辙。民十九年联华影业公司,揭起影业革命的旗帜后,一般拍古装片的公司,无不关门大吉。所以,笔者不愿再看上海影业的拍摄古装片,而颠覆上海影业的薄有基础。值兹本刊创刊号出版问世,承编者殷殷见嘱,为本刊写些文字,就把这《上海影片公司沧桑录》一文来献丑;希望影片公司主持者,回头过去,作自身生存的明镜,这是笔者很希望的。

拉杂的说了许多话,算是开场白吧!

一、影片公司种子的发迹

自世界电影技术完成后第十五年,也就是逊清宣统元年,这影片公司的种子,由美国人布拉士其氏携带东来,在全国经济文化中心地的上海播放,亚细亚影片公司,

便是他的播种成绩。

这亚细亚影片公司，成立之后，拍摄了《西太后》和《不幸儿》两影片。因影片事业在上海，还是新事业，当然格于事实环境的客观限制，是未能令人满意。不特影片公司如此，就是其他的事业，当初创的第一家，也是这样的。所以，布氏并不灰心，为求影片的成绩良好起见，另在香港续摄《瓦盆伸冤》和《偷烧鸭》两片，在那时候，我国风气，尚未大开，电影这个玩意儿，在国人的脑筋里，是感不到怎样的兴趣。实际的说起来，还是没有认识电影真面目，只觉得奇怪而已。因为这样，亚细亚影片公司，虽有大刀阔斧进行的决心，无奈环境上不允许你。所以，自从拍摄了上面所说的四部影片以后，不得不暂抱观望态度，静待时代的推进；拍片工作，至是停顿下来。

清社既屋，民国肇兴，一切都在新旧递变的动荡中。布氏觉得电影事业，在上海一时难以发展，颇有收歇之意。后来经南洋人寿保险公司的介绍，让渡给该公司经理美人依什尔氏来接办经营。依氏接办之后，锐意改革，觉得要发展电影事业，非与华人合作不可。结果，现今名导演张石川氏，受聘该公司，办理拍摄影片的剧务上事宜。因为由外人来拍摄影片，有许多地方，不合国人的民情无疑是很多很多。而其所摄影片的放映观众，却是华人，所以，外人独自摄片，不和华人联络，虽是他的聪明，但这聪明，反被聪明误了。布氏的失败，虽归咎事实环境的未备以发展影业的生存，但主要点，则是在未能与华人相联络卒告失败呢。

依什尔氏对亚细亚影片公司内部充实之后，便开始着手拍片方面进行起来。决定选择有引人入胜的剧情，那末拍成后放映，必可号召一般观众。那时，却巧新舞台排演《黑籍冤魂》的新戏，很是卖座。亚细亚公司，看中了这部新戏，想有以拍为影片，则将来的放映，必定也能如舞台戏一样的叫座。于是向新舞台方面，接洽要求《黑籍冤魂》的新剧，拍成影片。新舞台方面，虽一口应允，但代价却须要五千元。依氏脑际一想，以为一片的成本，单是剧务上，须如此大代价，此外，胶片，摄影人员，发行等的开支，尚须有相当的支出，则其成本，不是太贵了么？况且，虽是出了这样大代价，拍成片后，放映起来，果真能否得到舞台上开演卖座的成绩？是谁也不能保证的。是故终而未曾拍摄这《黑籍冤魂》的影片。

过了不久，凑巧有内地半职业半业务剧团演员钱化佛、杨润身等十六人到上海，亚细亚公司，便去接洽聘请他们为演员，得以如愿而偿，于是便开始拍片了。最初的出品，为郑正秋、张石川联合导演的《难夫难妻》等片，剧情对社会颇有讽刺。由郑正秋担任男女演员的表情与动作，张石川担任指挥摄影师镜头地位的变动。后来陆续拍摄了张石川导演，钱化佛主演的《五福临门》、《庄子劈棺》、《杀子报》、《脚踏车闯祸》、《店伙失票》、《贪官荣归》、《新娘花轿遇着白无常》、《长坂坡》、《祭长江》等的无聊片。民国三年，第一次欧洲大战发生了，因亚细亚影片公司的摄影胶片，购自德国，至是未能运来，来源断绝，该公司无法继续拍摄影片，在这样状况之下，唯有停闭之一途了。

当亚细亚影片公司在开业拍片的时候,张石川、郑正秋、经营三、杜俊初四人,曾有新民公司的组织,这公司是承办亚细亚公司拍片进行上的一切事务。自亚细亚影片公司宣告停闭以后,这个新民公司,依然存在,因为养有演员,所以从事新剧工作。民国五年,美国胶片推销员到上海来,于是引起了张石川氏自办影片公司的动念,便和新剧家管海峰氏,在徐家汇地方,合办了“幻仙公司”,重来拍摄前亚细亚公司进行未果《黑籍冤魂》一片,其演员是由新民公司供给的。所以,成本方面,并不很重,得能如愿以偿。但自摄成该片后公司即告消灭了。

二、商务印书馆的影业工作

在民六以前,上海的影业,自“幻仙公司”拍摄的《黑籍冤魂》一片,算是国人自己摄片之后,整个的影业,是宣告中断了。于是不久有商务印书馆的影业拓荒工作的继起,今日上海影业得有进展地位,未始不是该馆当年拓荒功绩有以造成呢。

商务印书馆,谁也知道是我国极大的文化机关,他怎会致力于影业那方面去呢?说起来,也是巧合的机会所给予。其创办的经过,大致是这样。在民国四年,有个美国影片商人,携带资本及摄影用的各种摄影机和底片,来我国南京地方,想开设影片公司,原拟大规模进行制片的。但因初到我国,对民情风俗,不甚认识,而且又没有相当的华人与他助理合作,以致不能达到其摄片目的。蹉跎时日,瞬过二年,仍无办法。其携带来的资本,快将花用尽,至是使该美人心里慌急起来,决计把带来的摄影机用的机件出售,以便整装回国。但是,当时影业,无人经营,怎会有人去买他的摄影机等物呢。因此,他想到商务印书馆谢秉来,是他熟悉的朋友,就托他售给商务印书馆。结果经商务当局的考虑,决定收买美人的摄影机等物,计有百代旧式骆驼牌摄影机一架,放光机一架,底片若干呎,共计其盘价,不满三千元之数。

商务印书馆自收买这摄影机后,就在其照相部下,试办制片事业,聘请留美归来的叶向荣氏为摄影师,制成简易的新闻片,计有《商务书馆放工》、《盛杏荪大出丧》、《上海红十字会游行》、《上海焚土记》等片。

民国七年,该馆鲍庆甲氏,从新大陆美国返回,遂在该馆照相部下,正式成立了影片部。聘请廖恩寿为摄影师,到国内各地摄取风景片和时事新闻片,计先后完成的片子,有《西湖风景》、《浙江潮》、《普陀风景》、《长江名胜》、《庐山风景》、《北京风景》、《上海风景》、《北京双十节》、《欧战祝胜游行》、《第五届远东运动大会》、《女子体育观》、《养真幼稚园》、《驱蚊减蝇》等,作为短片的试验,结果,成绩很是美满,因之引起该馆扩大电影事业的兴趣积极进行。当时,以陈春生为主任,任彭年为助理,拍摄影片,有梅兰芳主演的《天女散花》和《春香闹学》两古装片,为后来以平剧形式摄片的嚆矢。

该馆的影片部,至民十五年改组为国光影片公司时止,计先后完成的片子,有《慈

大捉贼》、《呆婿祝寿》、《李大少》、《猛回头》、《两难》、《死要赌》、《拾遗记》、《得头彩》、《孝妇羹》、《荒山得金》、《清虚梦》、《大义灭亲》、《莲花落》、《爱国伞》、《松柏缘》、《好兄弟》、《情天劫》、《醉乡遗恨》等，内容都是有功世道的影片。

三、萌芽期内的影片公司

民国十年，国内风气，已是开通，而文明进展，也随时代而推进，电影事业，经商务书馆中途的一番拓荒工作，更以潮流所趋，至是已为上海有识人士所注意，觉得是大有可为。于是，影片公司的成立，有如春草萌芽般的孕育滋长起来了。在本年里，新创的影片公司，计有下列三家。

(一)中国影戏研究社。是由顾肯夫、徐欣夫、施炳元等所发起组织的。却巧该年上海发生了一件轰动社会的阎瑞生谋害名妓王莲英的桃色事件，该社就把这新闻的经过，采作剧本，委托商务印书馆影片部，拍摄了《阎瑞生》一片，聘请交际名花 FF 女士殷明珠主演。片成之后，以高价租给当时上海唯一高贵的夏令配克大戏院放映达一星期之久，给该社赚了不少的钱。此后就宣告收歇了。

(二)上海影片公司。是由以绘百美图成名的但杜宇和管际安、周展清等所合办的。其第一次影片的拍摄，为殷明珠主演的《海誓》。但是，后来为了周展清和但杜宇经济上的冲突，于是周展清脱离该公司，《海誓》一片的版权，则归给周氏所有。继后，朱瘦菊加入，和但杜宇合作，继续拍摄了傅文爱主演的《古井重波记》，但二春主演的《弃儿》，可是不久，朱瘦菊和但杜宇，又因意见不合而脱离了，于是该公司遂由但氏独力经营拍片。民十九年，该公司一度加入联华公司，不久又复脱离而独立，专以拍摄性感影片为号召。“八一三”后，无形宣告停顿了。

(三)新亚影片公司。为殷显甫等所组织，聘请管海峰担任导演职务，殷则自任主角。借商务印书馆的摄影场，开拍袁寒云编的武侠剧本，由沈凤英、殷显甫、柴少庸、潘娟娟合演的《红粉骷髅》一片，开民国十六七年各公司竞拍武侠片的鼻祖。

四、民十一二年间的影片公司

民十前后，上海人的投机狂，等于现时的一样，呈着白热化的程度，信交风潮的发生，就是基于这投机狂热的程度上。结果，交易所的倒闭，有如秋风落叶般。其中有一家大同交易所的，也投进信风潮的漩涡里，于是有人提议，把亏剩下来的股本，应当再作投资事业上之用。那时，因电影事业是一种新兴的事业，有人提议把剩余的股本，开设制片公司，经大家的同意，明星影片公司，便在那年胞胎里孕育起来，民十一年三月，而临盆出世了。该公司为张石川、周剑云、任矜苹和已故郑正秋、郑介诚等所发起

的。地址在贵州路，并成立了电影学校，训练演员人才。其内部职务的分配是这样，由张石川任导演，郑正秋任编剧，郑介诚训练人才，英人郭达亚任摄影。因为是初办，所以没有摄影场，遂借西人老罗的玻璃棚，权作摄影场，试行拍摄滑稽笑片。先后计有余英主演的《劳工之爱情》，英人却信尔主演的《滑稽大王游沪记》，但二春主演的《顽童》、《张欣生》、《大闹怪剧场》等片。完成放映，很受到社会人士的欢迎，给予该公司主持者的鼓励，遂於民十二年，而开始摄制长片了。第一部的出品，为张石川导演，王汉伦、郑鹧鸪、郑小秋合演的《孤儿救祖记》十大本。片成之日，先在北四川路爱普庐大戏院试映。到了第二天，遂有某影片商出了相当的重价，购买了这片子的放映权。意想不到，给该公司起过数倍成本的收入。明星公司得能具有后来的基础与范围，未始不是其首片《孤儿救祖记》的功绩呢。民十二年，国产电影运动，乃由萌芽的滋长，而呈道了展开。这里，具有相当原因的。便是受到明星影片公司《孤儿救祖记》一片问世放映的能够卖钱；并且经信交风潮后的一般投机分子，正感到彷徨无出路，无可施展其投机的手腕，现在眼见电影事业，正有可为，所以，在民十二年年底的时候，影片公司的筹备组织，已是纷纷而起，显出其朝气的辉煌。不过，在本年里新创办的，只有中国影片公司一家，系留美电影家卢寿联等所发起，由卢自任导演，聘请美人哥尔合为摄影师，拍摄了《新南京》和《饭桶》两片后，所有的资本，而告亏尽，遂于年底收束了。

五、国产电影运动的蓬勃

民国十三年影片公司的创设犹如雨后春笋般的蓬勃成立，遂展开了国产电影运动。在本年里创设的公司，计有三十四家。

(一)大中华影片公司。为顾肯夫所发起组织的。其内部职务的分配，由顾肯夫任导演，陆洁任编剧，卜万苍任摄影，陈寿荫任制片总监。其首片的摄制，为顾肯夫导演，张织云、徐素娥、王元龙、梅熹、陆若岩合演的《人心》。自该片完成后，公司内部，即起变化，由陆洁主持，终至于民十四年，和百合公司合并改组为大中华百合影片公司。

(二)百合影片公司。为朱瘦菊、张徵候等所发起组织的，聘请徐琥为导演，龚广兴为摄影。首片的摄制，为徐琥导演，杨耐梅、庄蟾芬、林雪怀、陆锦屏、文少如合演的《采茶女》。民十四年，和大中华公司合并，改组为大中华百合影片公司。

(三)中华电影公司。为黄楚九、陆权、曾焕堂等所创办，并设立电影学校，训练演员人才，聘请洪深为教务长，陈寿荫、陆澹安等为教授，但未有影片问世，而公司已宣告停顿了。

(原载《中国电影画报》1940年创刊号)

投入银色的海里

——无聊的自传

苏 凤

六年以前，我到了上海。我的职业是一个起码的建筑工程师，三角板，丁字尺，直线笔……之类的毫无变化的东西，使我在短短的五个月间就发生了厌倦，终于托了病，向我所服务的公司辞了职。

我的离开这一项职业，也许是一件极愚蠢的事——至少，在当时，我的朋友们都那样想——在我家庭里面知道了这个消息以后，我的家长是勃然大怒了，自然他们以为给我花了几千块钱，读了七年洋装书，学了一些专门学识，而一朝我竟毫不顾惜地丢在一旁，这委实是不长进之至！

于是，由我自己的兴趣的决定，我打算加入电影界——我不讳言，在那个时候，我对于电影是毫无认识，我只觉得这是一种有趣味的东西，在我的好奇心之中。

虽然从我的家庭里面接连了许多信叫我回去，但我是依然滞留在上海的旅舍中。那时我加入电影界的愿望还是渺茫地不能给予我一个着落，我简直有些懊悔了，在一个多月的失业状态中。

在电影界里，那时，我所认识的朋友，仅有一个徐碧波先生——他在友联影片公司当文牍员——于是，我就去托他给我设法。我希望能做一个编撰字幕的人，而月薪的多少倒是满不在乎的。

但，徐先生始终劝我不必走上这条路；而且他对我再三的说，就是你要走上这一条路也实在没有办法。因为在那个时候，电影公司虽然在表面上很有蓬勃的气象，而他们所需要的人材，就只是“漂亮面孔的女演员”，像我那样仅仅会得写写文章的男人，据说是“无甚用处”。

我并不失望，依然到处的托人设法，同时，我就给苏州的《星报》开始写了不少影评。我记得神州公司的《妹妹我爱你》我曾赞扬过，而明星公司的《四月里蔷薇处处开》却曾由我加以抨击。

三个月以后，终于由管际安先生的介绍，进了但杜宇先生的上海影戏公司，我的职务是宣传兼编辑，月薪是四十元（比了我所丢弃的旧业少了一半），日常的工作，是

发消息给各报，报告新片的摄制的情形（当然是不忠实的夸张的记载）。此外，写新片的本事，做新片的字幕，编新片特刊，也都是我的职务以内的事。

上海影戏公司那时候所摄制的影片是《盘丝洞》，这影片，如果现在由我来作批判的话，那么，当然要加以抨击。可是，在那时候，由于我对于电影的使命的并不认识与职业下的当然的工作，我在宣传方面颇尽了不少力。《盘丝洞》已经是神话了，而我的宣传都是神话里的神话。现在回想起来，当时的实在是代替电影商人向群众作巧妙的欺骗。

《盘丝洞》给予中国电影事业的影响，在中国电影史上是有着严重的意义的，因为《盘丝洞》的卖座力很好（现在想起来，这是由于观众的浅薄，而《盘丝洞》是能通俗地满足着他们的好奇心的缘故——当然“蜘蛛精出浴”也有一种极强的诱致观众的力量），所以各公司都盲目地追随了上来，利用 TRICK 而摄制的神怪影片，一时便“风起云涌”，这却造成了中国片的一个不可磨灭的伤痕。

上海影片公司所继续摄制的影片是《杨贵妃》，我帮着但杜宇先生编成了这个剧本（这一个历史上的有名的事迹复述，在当时我们是歪曲地没有给它装进一个较好的中心意识，现在想起来，非常觉得可惜）。在摄制将近终了的时候，因为由战发生的缘故，使上海公司蒙受了不少的损失，而《杨贵妃》也终于为了失去时机的原因，结果是出乎意料之外的失败。

因为我服务了电影界已经有了些细小的名誉，而且电影界中的朋友也认识得多了。于是，我于对电影事业更感觉到兴趣（只是兴趣）。但我的收入是那么少，而我的支出却又非一百元不可。我就不得不想法去找一个兼职。

那时候，恰巧张慧冲先生开始要创办慧冲影片公司，他特地请我去吃饭，希望我去帮他的忙。自然，我是答应了。于是我开始给他写了那个《水上英雄》的剧本，一边，又照例每日替他做一些夸张的宣传。

《水上英雄》虽然是一种无聊的作品，但在当时，因为这一类影片恰巧盛行，而张慧冲先生这名字又有甚强的号召力，所以卖座很好——但因为张先生不善理财的缘故，慧冲公司也就在短短的时期中衰落了下來。

此后，我就暂时的离开了电影界，管际安先生又介绍我到《民国日报》去当编辑——这在我个人的历史上不能不说是一个新的开展。

那时，《民国日报》中的《电影周刊》是我所主编的——因为《民国日报》销数不多，也许是很少有人知道吧——我对于电影艺术，就开始了解不少；同时，因为我和电影界接触得很多，电影事业的内幕我已比较有了些可靠的认识，所以，这《电影周刊》在当时，确实也有许多很特殊的地方——当时，为《电影周刊》写稿者，颇多南国社的重要分子，如左明君、阎折梧君、许德佑君、赵铭彝君、陈万里君等，他们的文章更给予我以不少的启示。

一年以后,《电影周刊》停办了,我对于电影事业几乎完全脱离了关系。

突然地一天,有一个不甚相认的朋友过访。

他是李一鹤先生,在寒喧以后,他开始说明了来意——原来天一影片公司需要雇用一個编写剧本和字幕人的,而邵醉翁先生属意于我,特地由他来作介绍的。

这样,使我对于电影事业,重新燃烧起热烈的火焰。当时,我就一口的应承了。于是,我又重新开始为电影事业工作。继续着,我为天一编了许多剧本的字幕及本事,虽然在现在想起来只是加增了我的无聊。

邵醉翁先生对于我是非常诚恳而且非常信赖我,使我有机会给他编了几个剧本——这些剧本,现在估计起来当然是不成样子——第一个是《夫妇之间》,第二个是《歌场春色》。

这两个剧本,如果现在叫我作“自我的批判”,那么,我可以说,最大的缺憾,就是“这两个故事,对于现实的社会事件不能有明确的认识,也不能有真切的描写,结果是成为巧遇的空想,而且一些没有良好的意识之把握。”

第三个剧本我给天一编写的叫做《上海小姐》,这《上海小姐》的剧本因为邵醉翁先生嫌着太冷静,终于被搁置起来(现在天一所摄成的《上海小姐》虽然写着“姚苏凤编剧”,而实在并不是我的作品)。这,对于我是非常觉得难堪的。

同时,因为我事情太多,使我对于天一不能尽我的职责。邵醉翁先生虽然对我很殷勤,而我总觉得我不应该再“尸位素餐”下去;而且,又因为我对于电影事业开始有了一种新的认识,觉得我以前的工作,都是为人家和自己加增过失而一些没有什么良好的意义的缘故,我就决然的悔悟了——就在这时候,我离开了天一。

《每日电影》发刊了,我负担起编辑的工作。由于朋友们的翊助,使这一刊物成为今日中国电影刊物的锐利的战士。在这时候,我对于电影,总算有了更多的认识了。在朋友们的引导与教诲中,我总算获得了许多新的教训,而使我自己开始走上了新的前程。

我将努力,我决心为电影事业作真诚的服务。但,我相信我的常识还不够,所以我相信我还应该有充分的良好的修养。

在《明星》月刊编者指明要我写“加入电影事业的经过”一文之后,我送出了这一篇“自供”——虽然这是我个人的无聊的自传,但也许从这里可以看得出一小部分的中国电影事业的某一种状态,那么,在我,固然是可以藉此留一纪念,而在读者,也许还不致十分的厌恶吧?

—完—

(原载《明星》1933年第1卷第2期)

我的自白

胡蝶

前言

《中国电影日报》的编者先生要我写一篇关于我的童年时期，求学时期……到现在的自白，这在我真是感到非常惭愧，因为我是深深地觉得自己并没有把我的过去告诉人们的价值，同时，觉得也无必要，可是《中国电影日报》的编者先生们却几次央人要我写这一篇东西，而他们要我写这篇自白的理由是：因为过去各电影报章杂志记载关于我的文字不少，而且常有作相反的说法，使一般读者不能对我得到一个正确的认识，所以要我亲笔写一篇关于我的自白。在我觉得趁这个机会对有些关心我的人作一个忠实的报告，对有误解我的人作一个简单的解释，倒也是很好的。所以，我终于答应了下来，并且写了出来。

对于写文章这件事，我是不兴的，因为我从前受得的学问并不多，而且平素也无暇在这上面研究，加之在最近，身体不大好，生病的时候又用过迷药，到现在精神还未完全恢复，所以这篇自白，就只能凭一时所能记忆的从简的写出来。至于修辞方面如有欠顺的地方，则希望原谅我的学浅。

由童年生活到学业的阶段

我的原籍是广东省鹤山县的波山村，但是我的诞生地点则是在上海，这是因为那时我的父亲在上海做事，母亲也随来上海，是住在提篮桥辅庆里第一弄第三家，我的诞生年日是民国前四年（就是光绪卅四年）二月廿一日，今年恰为三十岁，这是以废历推算，若依照新历计算起来，则应减少一龄，为二十九岁。以前有几张报纸的电影附刊上曾说及我的年岁，说我自己所说的年龄是不正确的，有意减少了好几岁，而他们又说减少几岁数的原因是恐怕说出了真实的年龄失去了观众，其实，一个电影演员的

艺术生命难道就维系在年龄多寡的上面吗？谁也知道，电影演员的艺术生命决不是维系于年龄的多寡上面的，他是需要对于艺术修养上的努力，能够充分的表现出被派演的角色的个性，激起观众内心的共鸣，方能决定他的地位发展他的前程，减少年龄既与艺术本身毫无关系，观众也决不会是以演员的年龄大小为目标，而放过他艺术的成就，所以对于某一些报对我年龄的曲解，我不想置辩，要求更正，我只是凭着有一贯对于爱好电影艺术的信心，埋头努力修养，以期做一个忠职的电影演员，求在艺术上有相当的成就。

无意识的生长到五岁时光，因为父亲担任了京奉铁路的总稽查，我们一家也就由上海迁到天津居住，这年正是推翻满清，创造了共和的中华民国那年。这时我虽方及五岁，微弱的脑海中不知道全中华的民族已得到了自由、平等，解放，不再受到封建专制的满清帝王压迫，但看到街市间那些人们欣忭的样子，家家户户悬旗，挂灯，结彩，提灯会，等种种热闹情形，我的小心里也感到一种快乐，好像那时父亲还对我说过这样的一句话：“孩子，我们见到天日了。”

在天津住了一年，便又由天津迁居到奉天的沟帮子，这是因为父亲又由天津车站调到这里来工作。我已是六岁的孩子了，父亲见我很喜欢拿他的笔在书本上乱涂，或翻阅书本看，有时我也会毫无意识的学着父亲看书吟句的声调，随心所欲的胡乱的哼起来，父亲和母亲便以为我欢喜念书，于是便请了一位先生到家里来教我识字，读书。这样读了一年光景，我算是渐渐地认识了一些方块字，记得是当我能背诵了一两本书了以后，父亲又被调遣到营口车站去服务，我们的家也随之迁到了营口，依旧由父亲请了一位先生，在家里教读。

但不久父亲又由营口站调到锦州等处车站工作，我们亦随同迁移，总之是父亲的职务调遣到什么地方，我们也跟到什么地方居住，就因为我们是随父亲工作地为居住的转移，有时住得还不及半载，就又要迁移，而居留最多的时间也只有九、十个月，没有过一年的，所以我的学业虽到一处父亲就请一个教书先生，来教我读书，也是颇受影响。到了我八岁那年的下半年，父亲母亲我们一家人才回到了天津，在寒假期以后，我便考进了“圣功女学”的初级班，这是一个天主教会创办的小学校，我的学名是“胡瑞华”。

在天津住了多年之后，又移居到北平西交民巷壁街，进了附近的公立第一女子师范附属小学，父亲因为几年来的铁路上漂泊的生活，已感到疲倦，需要短时的憩养，便辞卸了京奉铁路的总稽查职务，回到了故乡广东。这是我第一次看见了故乡的真面目。

那时我已十二岁了，对于人情已经有点懂得，当要从北平回到故乡的时候，我的心只是不很安静，因为常常听到父亲母亲说及故乡怎样的美丽，怎样的好，使我对故乡憧憬已久，所以一听到要回到故乡，心真似花一般的怒放了，尤其是在归途的舟车

上已无心玩赏舟车外的景色，只是急急的盼望早一天到了故乡。但同时又有一个矛盾的想头：假使故乡并不如父亲母亲所说那样的美丽，那样的好，感到失望时，再要想回到天津或北平居住，父亲母亲可会允许吗？也许父亲母亲故意对我说故乡美丽好罢？欺骗我罢？怕我不肯回到故乡去罢？这一种多虑的，孩子气的思潮就宛如海浪冲击在我的小心房。

到了故乡，我一路上的幼稚的矛盾的思潮就平定了，感到了非常的愉快，故乡确如父亲母亲说的那样的美丽，那样的温柔，天气是那么的清和明朗，温度适宜，一反北平、天津、奉天等地的那种强烈、空旷、粗犷的情调，但住了相当的时期，也感到故乡的缺点，它也有天津，北平，奉天等地所有的可恶的地方。

回到故乡之后，便考进了广东东山培道女学校读书，不久又转进公立第三高小，那时父亲也就任了广东的盐务上的差使。到我十六岁的那年，我们一家又从故乡搬到上海来，住在东有恒路朱家木桥德裕里，当离开故乡时，校长先生曾写给我一封转学上海务本女学校的转学书，因那时候距暑假期终了时期尚远，可以持这转学书，作临时插班生，不致荒误学业。可是上海虽是我诞生的地方，离开上海的那年（四岁），也尚能说得相当的上海话，但十二年来的远离，我不仅不能说得出一句上海话，我就是听也一句听不懂，我只会说故乡的广东话，或北平话。因之虽有转学证书，为了言语隔阂关系，就预备在相当时日以后，能够听得懂，并且稍能说点上海话后再进学校。谁知我从此就没有再进学校的机会，而转入另一种生活圈子里去了。

中华电影学校时期

我既因为语言的关系，没有转进务本女校，虽然连名也去报过了。空闲在家里，阅读一些报纸杂志，温习旧课，此外唯一的消遣方法，是到影院去看看电影。最初对于电影并没有怎样深的嗜好，以后看得多了，才渐渐的对它发生了兴趣，后来看见报纸上一有电影新片公映的广告，我总是在第一场就去观看的。我那时候所看的影片，大都是国产电影，对于舶来片，则不甚欢喜，很少去看的。

我第一次看到的国产电影，记得是张织云女士主演的《人心》，这是一个悲剧，张织云女士那时（民国十三年，《人心》一片系在九月中旬公映）候在电影界已经很负盛誉了，同时她擅长表演悲苦的戏，在《人心》中的演技是很成功的，我看了这张片子也颇受感动（按《人心》一片系大中华影片公司出品，导演是顾肯夫先生，担任这片摄影的是当今的名导演卜万苍先生，那时候卜先生尚在从事摄影工作）。

电影慢慢的给予我一种强烈的兴趣，对它发生了爱好的观念，而且被它所陶醉沉迷了，看电影差不多成了我日常的课程。有时候为我所特别爱看的片子，常连观二三次也不觉得厌倦，在这时，我就有想做一个电影演员的志愿了，我想把这个志愿告诉

父母，也许可代我谋入门之路，然而在每次与父母作闲谈的机会，我想乘机对父母表达我的这种志愿，终是没有勇气说出口，有时候话到了口边，又很快的咽回去了。

虽然我没有对父母说出希望做一个电影演员的志愿，我的意志却坚决下来，但是怎样能够踏进电影界呢？电影界中一个认识的朋友又没有，又没有毛遂自荐的勇气，我唯一的希望就是注意报纸上的广告，有没有哪家电影公司招考演员的消息；机会终于到来了，一天在报上看到了中华电影学校招考有志电影学生的广告，看到了这广告真欢欣莫名，不敢告诉父母，隐瞒着去报了名，但是为了恐怕父母阻止，没有用我的“胡瑞华”的学名，化名“胡蝶”的名字。前去报名的人真多，统计有二千多人，可见电影在那时候爱好者已是怎样的多了。

在二千多个人的报名中，他们规定录取的人数只有一百多人，要在二十多个应考者中，挑选一个人，希望显得是太少了。在考试的那一天，我几次想不去应试了，但一转念间，我终怀着侥幸的心理去应试了。考试之后回来，对于自己是否有录取的希望，自然毫无一点自信的把握，矛盾的思潮又澎湃起来了；如果能够侥幸被录取的话，我是将感到怎样的欢喜呀，但是如果未能中选呢？我又是将感到怎样的失望，沮丧，悔恨？

在没有揭晓之前，希望的心毕竟是不会泯灭的，我天天在密切的注意着报纸上有没有中华电影学校录取学生的揭晓消息。

那天看到了揭晓的广告，我的心顿时忐忑的跳动起来，情绪很紧张的顺着一个一个的人名看下去，呵，看到我的姓名了，一种难以形容的欢喜涌上心头，真如获得希世奇珍的一样。

我明知道考进了中华电影学校，并非就是做了一个从事实际工作的演员，但我相信对于电影有了相当的认识与修养之后，就比较容易地获得机会了。

在接到中华电影学校通知上课的信之后，这时我不能再瞒着父母了，这时我抱定了宗旨，无论如何，得要求父母允许我这种志愿，谁知出乎意料之外，当父母听到了我决想做一电影演员，并已考进了中华电影学校的话，父亲反露出喜悦的神情，很表赞同的说：“电影在将来是会有发达的，有许多人以为这是一种低级的事业，但这是一知半解不透彻的浅肤之谈，我的思想并不像那般人一样，所以我对你这种志愿，并不反对，你既想在这上面创造你未来的前途，也是很好的，不过你得从好的方面去学习，在艺术上求进取，而不是抱着一时高兴的心理。”我得了父亲这样宝贵的教训，是永远记在心头不敢忘去的。

中华电影学校是由现在主持卡尔登戏院的曾焕堂先生所创办的（按：那时学校的地址是在爱多亚路一百七十八号），担任教授的全是文坛艺坛的名人，如戏剧家洪深先生、陈寿荫、汪煦昌、陆澹盦先生等，都是当时的教授，课程是讲述电影上的摄影、剧本、导演、演员表情、化装……等等的诸般问题，颇能引起全体同学的兴趣。

本来规定六个月为学业的修满期，但结果未到六个月，在五个月的光景，因种种原因而解散了，可是在这五个月的时期中，对电影已有了相当的认识，更发生了浓厚的爱好的兴趣。当脱离了中华电影学校之后，不久我就正式踏进电影界了。

正式踏进电影界以来

从中华电影学校出来，父亲既很赞成我从事电影生活的志愿，而在中华电校五个月的学业更增强我不少对电影生活的美丽的憧憬，电影界中虽没有一个认识的亲友，但我终于找得了一个上银幕的机会，那就是由现在联华公司的陆洁先生的介绍在大中华影片公司《战功》（是徐欣夫先生导演，张织云女士主演）一片中，饰一个不甚重要的角色，事先我们说明是先行试拍三天戏，因为我恐怕大中华影片公司的当局者，对于一个新人不敢信任，所以我提出先行试拍三天戏的要求，如果试拍了三天戏之后，得到公司当局的满意，认为可以留用，再订演戏合同不迟，否则公司当局因碍于介绍人的情曲，表面上是留用了，而背地里却似乎含着怨痛，那么以后公司当局既然不会派你演较重要的角色，甚至于不给你一点演戏机会，到那个时候，是将感到怎样的难堪？精神上是要受着多少的痛苦？

故想到这一点，当时陆洁先生虽替我夸张吹嘘，说我有演戏的天才，但我终不敢在一点演戏的成绩没有之前，就签订演戏合同。固然，在中华电影学校五个月的学业中，对一个电影演员应该具备着怎样的条件，在开麦拉前做戏，虽不能说明了，至少亦有几分晓得了，然而，这竟是理论上的智识，一个演员熟懂了电影表演的理论，这是较为容易的，但是能不能把所熟知的理论，在开麦拉前作实际的表演出来呢？这就需要相当时期的演戏的经验了，没有上过一次镜头，自不敢说很有把握的能够将所饰的角色，很适当的表现出来，因为理论只是理论，总没实验真切，我明白这个理由，也不敢自信我初上镜头演戏就能够演得好，所以在《战功》一片中初上镜头演戏，只算是尝试的性质。

说起来是很可笑的，当我知道将在《战功》中初上镜头演戏，事前对派我饰演的那个角色，先是仔细揣摩人物的性格，继之是作练习表演，要求母亲对我在她面前做的动作，给一个严正的批评，可是每次母亲都是对我发笑，有时我一本正经的正做得起劲的当儿，母亲打趣的说我是已变成了一个女戏迷了，弄得我不能一贯的做下去，而母亲被我迫答出来的批评，也总是这样说：“好，好，你将来一定成为一个大明星。”真使我感到啼笑皆非，但后来被我想到了一个自认为聪明的方法，就是一个人关着房门，对着衣橱上的大镜子练习表演，从镜子里看自己的表情，但自己是演得怎样呢？那是一点也不能够解答自己，在这个时候的心情，比在学校中一学期终了时要加倍努力旧功课的温习，准备大考还来得恐怖，因为这一个初上镜头的演戏机会，无疑是决

定我在电影界生存的命运,如果演得非常的失败,这是将感到怎样的失望,在演戏的前几天,心里真时时的惴惴不安,担忧着非常的失败。

演《战功》的那一天,却很希奇,事前万分的恐惧竟逃之夭夭,当我演第一个镜头戏时,照着导演的指示做去,忘去了是在做戏,倒是在演完一个镜头之后,反有点不安起来;不安的原因是怀念着刚才所演的戏的成绩究竟怎样?第二天继续到公司演戏,就有人告诉我昨天我演的戏已经试映过了,演得很不错,我知道他们这是对我的过奖,在到我自己看见了银幕上自己,我才安定下来,演得自然不能算好,但总算觉得还可马马虎虎的过去。

那时与我同时在大中华演戏的,有现在的黎明晖女士,我们两人是由那个时期就认识起来的。

在大中华影片公司并没有多少时日,便应陈铿然先生所主持的友联公司的聘请,那时候我还只有十七岁,友联公司的地址初在霞飞路恩派亚戏院左近,后迁宝山路横浜桥C三十五号。进友联公司的第一部戏,是主演陈铿然先生导演的《秋扇怨》,摄影是现今服务中央摄影场的名影师周克先生。《战功》是我进电影界的尝试作,《秋扇怨》则是我第一次担任主角的作品了,演这部戏时,因为已有了相当的摄影场的经验,一点不觉得恐惧,比较能够放胆的做去了,片成之后,许多人都庆祝我的成功,但我自己并不认为满意。而在《秋扇怨》完成公映之后,我就经人的介绍,转进了天一公司。

在天一的时间为最长,约有四个年头,第一次主演的戏是邵醉翁先生导演的《夫妻之秘密》,以后有《白蛇传》、《梁祝痛史》、《电影女明星》、《珍珠塔》、《孟姜女》等数十部片子,那时候全是拍的无声片子,对于电影的技术,又不大注重,导演只求观众能够看得懂这部戏,就算是成功了,观众亦不苛求导演的手法怎样。但对于演员则很注意,演员演戏的成绩怎样,报纸上也常有批评,所以那时候的演员,也都很努力,不过影片公司,为求出片神速,用片经济,一部片子有时十几天就可完成,所以演员很少有休息改正一部戏中错误的机会了。

在天一公司约有三年光景,这三年中大概拍了三十多部戏,前面已经说过,那时候是专拍无声片子,既不如现在拍有声电影手续的麻烦,也不像今日各公司制片态度的认真,急求出品的迅速,所以我在两年中就演了那么多的片子,一部戏刚演完,得紧接演第二部戏,没有相当休养的机会,与现在演有声片子的情形,比较起来,那么在那时候两年中演的三十多部戏,换到如今最快也得要有七八个年头才能拍成功,假使与我近两年来一年最多演二三部的情形对比起来,那更不可以道里计了。在那时候惟其拍片拍得快,一片紧接一片,没有在事先对所担任角色加以相当的考虑揣摩与适当的憩息机会,所以在三十多部戏中,可以说真没有几部戏是成绩比较稍为满意的,在我的自觉上。

天一公司的合同期满之后,就转进了明星公司(是时明星公司厂址在杜美路)。人

明星公司的第一次所演的片子是《白云塔》，与已故的阮玲玉女士合演的，说起阮玲玉女士来，对于这一位极富有演戏天才的艺人，在一九三五年“三八”妇女节服毒的惨死，真是凡看过她演的片子的人我想都不会不感到惋惜、悲哀，一洒同情之泪的，在阮玲玉女士服毒自杀的那天，我正是同周剑云先生夫妇出国参加苏联主办的国际电影节展览会，由莫斯科转到列宁格勒游历的时候，但这时候我还没有得到阮玲玉女士自杀的恶耗，直到在列宁格勒游历之后重返到莫斯科的时候，才得知道，而和这事件发生时已相隔到有一个月左右了，那还是有一天与大使馆的冒秘书晤面的机会中，他对我说：“阮玲玉女士吃安眠药片自杀了。”

我当时听了他的话，不特不相信，还叫他慎重发言，因为我以为是阮玲玉在《新女性》一片中有一个自杀的场面，想是有些人故意把这件事做广告，替《新女性》的影片做反面的宣传，来动人听闻罢了，可是，冒先生的说话态度非常严肃，而也有点凄然的样子，他竭力的声辩他的话不是谣言，但我终还是不敢相信，因为我同阮玲玉女士相交有年，我极了解她的人生观从未有过一点厌世的预兆，怎样在我们相别不多时日中，她忽然态度大变，要趋向自杀的途径呢？所以我极其不相信她会自杀，可是冒秘书后来把中国寄来的报纸带来给我看，上面果然有着阮玲玉女士极详细的自杀的记载，我才相信不幸的事件是真确的了，在这个时候，我的悲痛真如丧失了一个亲爱的同胞姊妹一样。

我同阮玲玉女士的相识，就是在我脱离天一转进明星与她合演《白云塔》一片的开始，阮女士是广州人，与我是同乡，所以我们认识了以后，就感到分外的亲爱，其后她虽离开了明星公司，但是，我们的友谊并不因不在一个公司里同事就疏淡了，反由此日深一日，我们虽然往往大家都因为拍戏的工作很忙，彼此见面的时候不很多，然而当我们有机会见面的时候，真是无所不谈，而恨不能每天有相见的机会。在我出国之前，我有一天曾到她的寓所沁园村去看她，那天她适巧不在家，只见到了她的妈妈和她的爱女小玉，隔了一天，我又到她家里去看她，这天她没有出去，我们当下谈笑甚欢。

她听我说要参加苏联国际电影展览会，并顺游历欧洲等国，表示非常的欢喜，似乎说这是一个很好的机会，籍此去观光电影先进国的设备，是可得到相当的见识，获得一点“他山之助”的经验，她叹息她因种种的关系，不能够随我们同去，引以为憾，但是这天她留在我脑海中的印象，固一点找不出她会将自杀的痕变，依然如平素一般的与我谈笑着，毫没有一点悲观的形状，谁料到这一次竟是我们结交数年，情同姊妹般的朋友最后一次的晤谈呢？假如她那时能够有空闲的工夫与我同去参加苏联影展，不是不会自杀了吗？或者，我若有先见之明，能知道她不久之后将自杀，那我无论如何要她同我们一块儿去苏俄，逃避这一个厄运了。唉，天下的一切事情，全都是这样难以逆料的。

由欧洲回到祖国来,听说有些在造我的谣言,说我在苏俄时候听到阮玲玉女士自杀的消息,不仅不表同情,还付之一笑,似乎阮玲玉的死是我所希冀的,似乎她死了之后我可以得到好处。这些不近人情的猜疑,我是没有加以分辩,以友谊说来,世间上万没有一个人会在听到朋友的死耗而笑起来的。退一步讲,以电影的同业来说,则中国电影优秀人才,还非常缺少,正希望大家共同努力,推进中国电影能够在世界影坛上争光荣的时候,有谁会听见阮玲玉这样的一个富有艺术天才的同业的死耗,而能不深致太息的?

我相信大多数的读者,都会不为这“谣言”所信任的,所以我是抱着缄默的态度,也许造我“谣言”的原因,并不是对我起了什么恶感,是由我们打出吊唁阮玲玉的电报达到上海的时候,已事隔多日,故有此“谣言”的产生。如果,真是为了这一点,那么我们吊唁的电报达到上海的原因就是那时候我们正在列宁格勒游历的时候,到返回莫斯科从大使馆冒秘书先生口中才能知道,而离去发生事情时日已是一个多月了。

到现在,常想起阮玲玉女士我们这多年友情的老友的死,殁不凭其棺,空不临其穴,真是其恨绵绵无尽期,而常觉得人生如梦,世事的幻变莫测,真太使人惊讶了。

《白云塔》一片共分前后两集,在当时是比较卖座的一张片子,此后陆续主演关于无声的片子有:《大侠复仇记》(亦分前后集)、《女侦探》、《侠女救夫人》、《血泪花》(分前后集)、《离婚》、《火烧红莲寺》(共拍十八集)、《红泪影》(分前后集)、《铁血青年》、《落霞孤鹜》、《战地历险记》……等五六十部,这许多片子的内容包含有历史的,爱情的,武侠的,神怪的,战事的,我饰任的角色也不一致,有小姑娘,有闺阁小姐,有女扮男装,有侠女……等等不一,虽有许多角色不合我的个性、身份,但那时我无选择剧本拒演的权利,所以有些片子演出方面,我觉得是失败的。

想起从前的事情,就觉得现在电影界的很大的进步。现在对于一个剧本要付摄制,除掉剧本须送呈中央检查外,导演者对剧本也很为重视,同时演员也可以在拍戏之前看到剧本,而且演员得自由对剧本表示意见,导演者根本也很赞成演员能注意剧本,这样,当然会有不小的帮助对于整个作品的成就。在从前,倒不一定是从业者不肯这样做,实在在那时候,剧本尚未被重视。

在进行摄制工作之时,现在,演员亦似乎处于比以前要高得很多的地位,这是我们当演员的所认为可喜的。

进步是无可讳言,我想,一个作品的成就,不是一方面的,是多方面的;不是一人的,是多数人的。导演、剧本,这两项都好了,摄影布景……,尤非合心协力不可。“进步”是可爱的现象,“努力”还是必要的条件。

明星公司开始尝试有声影片是在民国十九年间,为受民众公司委托摄制与百代唱片公司合作的一部蜡盘配音的《歌女红牡丹》,也就是我生平演电影的第一次开口作品,在这片中我就是饰演那歌女红牡丹的角色,摄制的时候,因为是配音灌片,并不

如现在片子发音的有声片演员的表情对白是同时收取的,那须在事后另行配音灌成唱片,所以灌成的片子,音节往往难与银幕上演员的嘴巴翕张相吻合,不能吻合时就必须重新配制,因此《歌女红牡丹》全部摄成,是耗了不少的时日,但都是为了第一次尝试有声片的工作,皆非常兴奋,努力不懈,毫无怨言的做下去,抱着一颗希望的心。可是待片子完成试映,则并不能如我们理想的那么美满,那时的舆论虽皆一致赞美。

我想不过是因为中国刚在尝试摄制有声片,不愿苛求罢了,而明星公司当轴亦对这种蜡盘收音的有声片成绩感到不满,遂有求进步的片上发音的策划,在这个时候,外国有声片子好像除了几家实力雄厚的大公司外,许多小公司,也还在采取蜡盘配音法,但在技术上,却是较我们进步的。

我幸而自幼即是在北方生长的,对于北平话说得较我的故乡广东与上海的方言,反觉自然熟练,所以演《歌女红牡丹》配音时,须用国语对白,倒是一点也不感及困难的。

翌年,有美人笱生来华,与明星公司订了摄制片上发音有声片的合作契约,明星当轴便委托洪深先生随同笱生赴美,购到有声机械两套,聘了八个美籍的技术人才,同时又与“美的颜色”公司订立一东方专利的合同,片子发音的有声片遂于是摄制。

(原载《中国电影》1937年第1—4期)

陆洁日记摘抄(1920—1932)

1920 年

本年仍得有新世界长券,常偕(顾)肯夫往游,星六晚上则常在青年会观影,并常同到新爱伦虹口等院观《怪侠》、《红手套》等侦探长片,票价小洋1角。

1922 年

11月18日 顾肯夫创刊《影戏杂志》,约我合编,两人分工,顾编撰述部分,我编反(翻)译部分,另约光字主美术,由此创识并统一了甚多电影中之名词和术语。例如“导演”一词,编稿时正对此找不到适当可用之字,恰巧接友人来信,告我他在某小学当教习,即由教习两字联想到用此一词。商社成立时,《影戏杂志》已停刊。交易所狂潮过去,张石川、郑正秋、周剑云、任矜苹等所办之大同交易所改组为明星影片公司,常于晚上偕肯夫、光字等去玩。

9月29日 商社营业不振,《影戏》半周刊亏本甚钜,决定月底解散,半周刊同时停刊。

1924 年

1月11日 夜雨中肯夫来约,同往俞惠东家中会晤常熟冯镇欧,计划创办影片公司。冯为初会,惠东介绍。

2月9日 冯镇欧出资所办公司定名大中华,今天在白克路永年里成立。

8月3日 全日拍戏兵营中。为便利回沪以后之剪接底片,我将拍戏进行之每一镜头详为记下。

11月3日 施彬元、徐欣夫等办宝塔公司集资未齐,未能拍戏,日前来谈,拟将宝塔已收股本并入大中华,双方合作,今日到施家续谈合并办法,施提,拟冯总理、施

经理。

12月 冯镇欧资金有限,《人心》完成后负债累累,无力继续,顾卜脱离,由宝塔并入,续拍第二片我所写《战功》,公司仍名大中华,以宝塔为商标。宝塔创办人有施彬元、徐欣夫、李相甫、居惠萱、邹鹏等等。

导演两字第一次见于《人心》片头上。

1925年

3月13日 《战功》京津映权以2850元预售与天津汪玉柯君。

4月25日 《战功》上海区映权售与张石川、周剑云等,四千元。夜赶出南洋拷贝。

6月2日 昨回加定,在家写剧本,读报知前日英捕枪杀游行学生,全沪罢市。原因日商纱厂两次罢工,日人枪杀工人,学生游行抗议,队伍行经老闸捕房前被英捕开枪。

6月19日 公司董事会,决议与百合公司合并,改名大中华百合影片公司

7月13日 夜吴性裁来晤,商定下月初搬到麦根路百合公司原址办公。

1926年

3月1日 十一日偕瘦菊、诗穆、元龙一行六人火车到南京,拍中山陵奠基典礼新闻片。

(4—6月日记遗失,只补记如下要事)

明星、大中华、上海、神州、友联、华剧等六家公司为联合营业而组织之六合公司在仁记路成立。

10月28日 宴新加坡南洋公司王雨亭于新新,王有意投资我方筹拍之《美人计》,条件为英荷属映权归南洋公司。

1927年

4月13日 总工会纠察队被缴械,马路纷乱,人心惶惶,拍戏进行阻滞。

1928年

5月22日 性裁来谈,公司有几部南洋权未售出,要我去游南洋,乘便售脱未售

各片。

5月24日 约定到发行部晤性，续谈我去南洋计划。

6月6日 代前百合公司取回冯(礼陶)于四年前取去之《孙中山》影片一部，并以之另售与另一片商林子光君。

6月29日 今晨到达新加坡，各办片公司王宣化、曾几生、王萃琛诸君来接，住南洋酒店。夜邵仁枚、黄剑秋二君招宴于南天酒楼，席间遇赵佳德君。

7月2日 由邵(仁枚)君陪同续访各办片公司，星洲共有办片公司十七八家之多，近以市面萧条，多数已停止办片。

7月17日 巴(达维亚)城共有办片公司十二家，办一二片而挂起公司招牌者未计在内。此间观众只爱看神怪片或片中有裸体者，故只有大中国片及天一片猖狂于戏院。

7月25日 来泗水已六日，此间除若干吧城办片公司之代理处外，无独立之办片公司。原映国片之戏院近多改映西片。由于制滥造投机片之猖狂于市，观众对之胃口倒尽，无人再看中国片。某侨商语我，久居海外者得于影片中一见祖国民情风土，差慰思怀祖国之念，故初时无片不看，乃近来却愈弄愈糟，看了反而生气，不如不看为佳。

1929 年

6月22日 六合各公司各为自己利益，各不承认自己的出品不好，彼此间共床异梦者久，今日决定散伙，临终剑云当众宣称以后看大家颜色。深夜杜宇来访，他说他深以六合解散后竞争不易为愁。

11月2日 北京真光戏院罗明佑君来访。

11月3日 罗明佑招宴梅园，他言在计划办影片公司。

1930 年

7月27日 上午南京(影戏院)观罗明佑在北京所拍之《故都春梦》正式试片。

8月29日 罗拉大中华、民新等合作之新公司定名联华，近日已在对外分发认股书。

1931 年

3月5日 罗调北京真光戏院编辑朱石麟君来联华。

3月8日 锦辉之明月歌舞团由北京回来,罗与谈定改组为联华歌舞团,夜宴全团人员于华安。

3月12日 罗定民新原址为联华第一场,大中华为第二场,在香港路成立分管理处,总管理处设香港。

3月21日 罗建议,二场拟请蔡楚生君来任导演,已托人探询过有可来望。

3月23日 下午六时何东等一行六七十人来二场参观,何为联华董事长。

1932 年

1月28日 连日人心惶惶,清早入厂促赶完场中外景。午前偕邦到闸北昌明访小仲,归途路断,由小弄串至横滨桥边,车马满载之一箱笼,拥塞于途。

1月29日 入厂后始知我军与日兵昨夜已在闸北开火。

(原载中国电影资料馆油印资料《陆洁日记摘抄》)

钱雪凡自传(摘抄)

在求学时期我的名字叫钱凤年,脱离了学校进入电影界后就改名钱雪凡,男性,现年 55 岁,系江苏省上海市人。我祖父一代是农民,到我父亲一代由农而转为工人。我父亲是冷作技工,我个人是学生出身,投入电影界后由电影演员而升任导演。

.....

1925 年投入新兴的电影界,在任彭年开设的东方影片公司开摄的《工人之妻》一片内任主角,同时参加了粤剧名艺人薛觉先开办的非非影片公司,任《浪蝶》片主角,该片由薛觉先导演兼主演,薛觉先爱人唐雪卿为女主角。1926 年我在沪江影片公司导演《海上客》,继由友联影片公司陈铿然之聘入该公司,导演了武侠片《红蝴蝶》,徐琴芳主演,1927—1929 年导演《山东响马》等片。上海“一·二八”淞沪事变后,我以现实的题材,编导了《血路》、《都市的罪恶》与《敌血情花》等片。《血路》一片在各处映出,曾得到各报一致好评,说它是进步影片。

在美国电影倾销的影响下,国产电影事业发生了严重的不景气现象,我们随之失业,只有组织话剧团到各小城市上演以维持生活,在宁波曾与袁牧之同志合作过一个多月。

1936 年由我弟的介绍入中国水泥厂,.....1944 年戚文华来贵州创办贵州电影院,我就进了电影院当总务,1945 年升为经理。抗战胜利后的 1946 年 5 月,戚文华要发展电影事业,让我到柳州为他创办大光明电影院,1946 年 7 月 4 日开幕,我任经理;1947 年戚文华又派我来桂林创办电影院,在 1947 年 12 月 17 日开幕,我任经理,从此我兼柳桂两院经理之职。

1949 年 11 月 22 日桂林解放,我一家都在桂林未曾他迁,1950 年春节前接戚文华香港来电电我前去面谈,我去了香港,他想在香港与梁熙合资开办电影院,没有办成,我就回了桂林。

.....

(由钱雪凡家属提供,原自传无撰写日期。摘抄时未摘录与电影无关文字)

亚细亚影戏公司的成立始末

钱化佛口述 郑逸梅笔录

谈到亚细亚影戏公司，我是比较熟习的，因为该公司所摄制的影片，差不多我都参加表演，为剧中人之一，这里就把我所知道的作一概述吧。

主办该公司的是美国人依什尔，此外尚有一个中国通的英国人^①，也是主脑人物，这个英国人不知叫什么名儿，大家都称呼他为“黄毛”，这样叫惯了，“黄毛”就成为他的名儿。

开办该公司，资本三万元美金，地点在上海香港路五号洋房内，在空地上垫高一尺多，铺着地板，上面用白布篷幔遮盖，便算是摄影场。

至于基本演员是哪里来的？那就先得介绍民鸣社。民鸣社最初由张石川、郑正秋、李怀霜等组织的票房，附设图画剧报社，熊松泉、沈泊尘、钱病鹤等，都是担任图画工作的。这样办了相当时期，参加票房的同志日益增多，呈现着蓬勃气象，那时便由张石川、郑正秋发起用民鸣社名义表演新剧，演员有丁楚鹤、杨润身、马骏凤、王病僧、陆子青、王惜花、张双宜、郭咏馥、胡恨生、许瘦梅和我共十多人，由钱病鹤绘布景，顾老大司幕，卖座很不差，成为极有声誉的新剧集团。

这时依什尔和“黄毛”住在三马路江西路口的客利饭店，那饭店是五层楼的洋房，为著名的西式旅馆。依什尔想投资从事拍摄中国电影，正苦没有中国演员，恰巧张石川母舅经润三，他在外国人所办的保险公司当买办。客利饭店他是常包房间的，他又懂得几句外国话，况依什尔那儿又有位翻译员杜俊初，双方谈谈没有什么隔膜的，日子较久，他和依什尔、“黄毛”搞得很熟，依什尔又很信任他，和他谈到拍摄中国电影需要中国演员，他就竭力推荐张石川、郑正秋可以把民鸣社的全部演员来担任电影角色，依什尔听了很高兴。经润三邀张石川郑正秋来商洽，张、郑也喜出望外，原来演戏在晚上，拍摄电影在昼间，时间毫不抵触，演员们借此可以增加些收入，在张、郑方面向依什尔订合同，把演员薪金提高，他们从中支配，不但拍摄电影的代价由依什尔负

^① 据张石川在《自我导演以来》一文的回忆，二人均系美国人，一名依什尔，一名隆弗——编者。

担,连晚间民鸣社演戏的包银都划在这一笔账上,那么晚上演戏的收入,大都是他们私囊中物了。因为民鸣社演员的包银,是低得可怜的,每人大约月取三四十元,我那时取得独多,然连拍摄电影在内,也只月薪七十五元。像这样的数字,划在依什尔一笔账上,当然是无所谓的。

合同订好了,一切都是现成的,便在民国二年(一九一三年)的秋间开始拍摄,规定每天早晨七时起化装,九时拍摄,化装也只有脂粉,没有其他东西。所有道具服装,完全由民鸣社搬来应用,以省开支。导演由张石川担任,编剧归郑正秋担任,钱病鹤负责绘图。布景简陋极了,墙壁当然是木板搭的,壁上的衣钩咧,自鸣钟咧,都是画出来的,甚至有些新式几椅,租价太大,便托纸扎店扎束。外景十九在郊区一带拍摄,所费也不多。片是无声的,也没有字幕,一个剧本,四五天便成,摄成了便由小戏院放映,每票一角,因通俗故,生意甚好,而主要的放映地点,都是南洋群岛,大都是映给华侨看的,在这方面获得大宗收入。

为了业务的发展,便开动脑筋,想借用新舞台原班人马来演电影^①。这时新舞台在十六铺外滩里马路,是新型的舞台,除演京剧外,也演时装的新剧,如《龙华寺》、《黄勋伯》、《女君子》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》等。尤其《黑籍冤魂》最能卖座,就拟把《黑籍冤魂》搬上银幕,和新舞台商谈,好在郑正秋和新舞台有相当渊源的。原来郑正秋在《民立报》上写《丽丽新剧谈》,表面上是一般性谈剧,实际为新舞台张目,新舞台月致六十元作为酬报,所以关系是很密切的。这次拍电影,便和新舞台的代表人夏月珊一谈,夏月珊把演员工资道具布景以及一切开支计算在内,索价三万元。这庞大的数字,在依什尔当然要从长考虑,后来他才想到这个剧本是表演吸鸦片倾家荡产,结果做了牺牲者,这和西人贩运鸦片大有抵触,也就把这件事作罢了。

演员都是男的,没有一个女性,演女角色都是由男演员扮饰的。我是专任丑角的,丁楚鹤也是丑角,他后来做独角戏,改名丁怪怪,在军阀统治时期,因环境恶劣,自杀而死。杨润身是四十多岁的大胖子,官派十足,善饰旧官僚。马清风是回教徒,二十多岁,很是英俊。王病僧本任化装,为乔装的女角梳头,演员有时不够支配,就拉他凑一角,他演戏接近胡闹,没有表情。陆子清三十多岁年纪,面目清秀,有些书卷气,现尚生存。王惜花的父亲在城内开古董店的,所以他生活很过得去,面目较好,专任闺门旦。张双宜是演泼旦的,郭咏馥吴县人,常饰丑婆子。胡恨生娇小玲珑,饰小姑娘。许瘦梅本是中医,有文才,能编写,状貌庄严,演正人君子。

亚细亚影戏公司第一部拍摄的,是《难夫难妻》,这是郑正秋编写的。正秋是潮州人,他就把潮俗的封建买卖婚姻,作一无情的揭露。从媒人的撮合起,经过种种繁文缛

^① 据郑正秋在《自我导演以来》一文的回忆,想利用新舞台原班人马拍摄《黑籍冤魂》,是在摄制《难夫难妻》以前,此处时间顺序恐有误——编者。

节，直把面不相识的一对男女送入洞房为止，对旧婚姻的不合理，是不遗余力加以抨击的。

第二部是《活无常》，我饰无常鬼，先向贯器铺租了一袭孝子所穿的麻衣麻鞋，以及哭丧棒等，又制一头巍巍的纸冠，上写“一见生财”四个字，又向日本玩具店购一纸制的灵蛇，在口内一吹，蛇身伸展尺许，以代无常鬼的吐舌。情节是这样的，某村中一无赖，穷极无聊，很想找些意外收入，他探听得邻近人家新结婚，某天，新娘乘着轿子回娘家，戴着金珠首饰，且娘家距离某村十多里，必须经过一荒僻所在，那儿芦苇丛茂，很少行人，那无赖便装办无常鬼躲在芦苇深处，新娘的轿子经过那儿，时正刮着大风，芦苇忽起忽伏，摇曳不定。原来在拍摄时，把席子猛烈地扇动着，震荡空气，自然成风，技巧是很笨拙的。等到新娘轿子到来，那无常鬼蹑跳出来，抬轿的吓得魂不附体，抛了轿子就跑，新娘看见抬轿的跑掉，只剩她孤零零的一个，也吓得丢了轿子逃走，惶急之际，一再倾跌，无常鬼追随后，新娘把金镯乱抛，无常鬼急于拾取，也跌了一跤。新娘既脱离了危险，即报告警察局，警察局方面研究了一回，认为这一带从没有鬼，鬼也不要黄金，要黄金的鬼不是真鬼，而是人为的伪鬼。便派了警察多名前往捉拿，岂知扮无常鬼的无赖，得了金镯，早已悄然回家。但过了一天，无赖把金镯向质铺押钱，才被破案。那无常鬼就是我饰的。在十六铺拍摄外景，不料忽然临时戒严，交通绝断，我这时化了装，成为怪样子，因戒严的缘故，弄得进退两难，人们围着来看，那时我窘得不得了，恨无地洞可钻。今天回想，犹觉可笑哩。

第三部是《五福临门》，那是揭发社会黑暗所谓“仙人跳”而摄制的。原来福宁寺的和尚不守清规，常喜勾搭良家妇女，恶棍王老三整理行装，托言出门，他的老婆暗招寺里和尚前来幽会，和尚来了五个，正在得趣，忽王老三返家，五个和尚，有胖的，有瘦的，有长的，有矮的，都躲在一只大木箱中，挤得透不过气来，结果被王老三发觉，一个个的被拖出来，一付怪嘴脸，兀是引人发笑。这五个和尚就是我和丁楚鹤、马清风、杨润身、王病僧扮演的。王老三由陆子清饰，他的老婆由胡恨生饰，摄外景是在浦东，恰巧某富商出丧，仪仗很盛，也招着一班和尚作为点缀，浦东的街道是很窄隘的，他们的出丧队伍过来，把我们的摄影队伍冲散了，于是真和尚和假和尚混淆莫辨，美国摄影师他不管真的假的，一齐摄入镜头。

第四部是《二百五游城隍庙》，这二百五主角由丁楚鹤担任，无非制造许多笑料而已，谈不到什么意义和艺术价值。我没有参加。

第五部是《一夜不安》，也是滑稽取笑的短片，夫妻两人同睡一床，因日间工作疲劳，所以一倒头两人便酣然熟睡，不料一个虫忽然爬到男的鼻梁上，男的把鼻一牵动，虫已爬到眉目间，眉目又挤动着。那个虫简直把人的五官作为五大洲的大旅行，扰得他睡眠不宁。他的老婆间接受到影响，也失却了睡眠的安适。原来这虫是通草做的，由人在上面用细黑线控制着，仿佛傀儡戏般，这细黑线摄入片中看不出来的。男角由

我担任，老婆由郭咏馥担任。该片计划很早，可是摄制较迟。因这戏注重面部表情，都是用特写镜头拍摄，我花了三个月的功夫，每天对着镜子，作五官的基本练习，展蹙翁张，应合神态，获得相当的成就，为我后来参加京剧，专任丑角打好基础。

第六部《杀子报》，情节完全根据京剧，我当时反对拍这种戏，认为残忍惨酷，看了使人不快。但是没有反对掉，主角是张双宜，我不参加。

第七部《店伙失票》，主角是马清风，店伙是个财迷，他买了一张发财票，觉得安置在什么地方都不妥当，结果把票用浆糊贴在门背后，后来这张票儿的号数恰巧获了奖，他急切揭不下来，没办法，就捐了门到彩票店去领取奖金，但是彩票店不负责，弄得那财迷的店伙没有主意，非常尴尬，也是引人发笑而已。

《脚踏车闯祸》是第八部，马清风主演，脚踏车驾驶不慎，闯进小菜场，撞翻许多摊头，弄得一塌糊涂，被西人抓进巡捕房，罚金了事。

第九部《打城隍》，这是演孟姜女故事，官方要征万喜良去筑万里长城，万喜良惶急无所措，便躲匿神龕下，恰巧公差因上官限急，不能交差，来城隍神前祷祝，请城隍神暗暗帮助，在三天内捉到万喜良，否则神灵徒具形式，没有实用，莫怪动手捣毁。躲在神龕下的万喜良吓得索索发抖，公差觉得神龕震动，便前后查察，结果把万喜良抓去，送往官府。

第十部^①《瞎子捉奸》，正要拍摄，而欧战发生，胶片断绝，没有拍成。其他尚有若干部，计划都成了泡影。总之这许多戏，都是很幼稚的短片，可是这时观众的要求并不高，只要滑稽可笑，便受欢迎。每场演出，较长的演两部，较短的演四部，有时凑些风景片在内，如城隍庙九曲桥、静安寺、龙华寺、跑马厅等等。开映时放映机轧轧作声，坐得近的，座位都震动，这样的拙陋，和今日相比真有天渊之别哩。

一九五六年七月二十二日

（原载《中国电影》1956年第1期）

^① 亚细亚公司共摄制了十部短故事片，《瞎子捉奸》是第十一部，未摄成。此文漏列了《贪官荣归》一片——编者。

忆商务印书馆电影部

杨小仲

商务印书馆是我国最早经营出版书籍和印刷业的巨擘，到今年已有六十年历史。当我国电影事业萌芽时期，商务印书馆在这方面也起了些推动作用，甚至可以说占有相当重要的地位。该馆自从一九一七年间在印刷所照相部附设了活动影戏部，继改为电影部，至一九二六年初改组为国光影片公司，一九二八年初结束停办，这十多年中，我有过半的时间都曾亲历其间，颇有一记的价值，以供关心我国电影史的同志作参考。惟因年代久远，缺乏引证文件，仅凭记忆所及，人名时日，或有错误，希知者不吝指正。

一九一七年的秋天，商务印书馆由于该馆交际科长谢宾来的介绍，购自一个美国人的廉价让售的拍摄电影器材，在该馆印刷所照相部隶属之下成立了活动影戏部，开始拍摄了一些新闻纪录片、古迹风景片和一些文明新戏式的短故事片。一九一九年底，一九二〇年初，美国环球影片公司来沪拍摄连集长片《金莲花》中的一部份在中国的外景，该馆给予帮助，并将照相部设备供与使用，该摄影队返国时，即将带来的煤精灯和一些摄影器材售与商务印书馆，活动影戏部乃得到进一步的扩充，改名称为电影部，直接由印刷所管理。于一九二三年开始拍摄大型故事片，至一九二六年，由该馆分出改组为国光影片公司。以上经过，在《中国电影》第一期程季华同志所作《中国电影萌芽时期简述》一文中已有阐述。现在就该电影部内部情形和出品概况，作一比较详细介绍。

该馆活动影戏部成立之初，就请了一位编辑基督教教会报刊的陈春生主事其事，商务印书馆的发起人如夏粹芳、高凤池、鲍咸昌都是基督教徒，这时高凤池任该馆总经理，鲍咸昌任印刷所长。陈春生对于电影和一切戏剧方面完全是个外行，他得到这个位置也是因人设事，照顾的性质，最初拍摄一些新闻片风景片，只须有个较有能力的摄影师就可以应付，所以陈春生只是做些事务工作，跟着摄影师叶某东奔西走而已。后来发展到要拍摄小型故事片，陈春生遇到该馆印刷所装订部里的一位工友任彭年，他们是同乡，叙起来还是世交。任是印刷所工人俱乐部励志社游艺组里的中坚分

子,喜爱京戏,经常登台串演,也常排演一些文明新戏,这样陈就请求印刷所长把任调了过来,做了他的有力帮手。这时叶某已离职他去,照相部技工廖恩寿改做了电影摄影师,廖与任同样是在工人俱乐部时常登台露脸过过瘾的人,这样他们就把这活动影戏部搞得有些生气了。直到一九二三年以前,他们摄制了一些短故事片,取材内容可略分为民间传说,低级趣味的滑稽片,如《慧大捉贼》、《慧大女婿祝寿》,略有警世意义的所谓教育片《李大少》、《猛回头》、《两难》、《拾遗记》、《得头彩》、《死好赌》之类,《车中盗》已是武打片的滥觞,共六本,每本一千尺,是受到美国连集长片影响而摄制的,还有一部《清虚梦》是采取《聊斋志异》中的《茅山道士》改编的,里面有一些浅易的特技摄影,如水缸破而复原,人走入墙壁之中,物件自己行动,在当时已能得到一般人的欢迎。

在这一时期中,他们的演员大部分是由来自游戏场演文明新戏的男女职业演员来串演的,按日计酬,同时又在工人俱乐部游艺组里挖掘了几个男演员,如演小生的张绳武,演老生的包桂荣,演滑稽的丁元一,他们都是印刷所的工人,经印刷所所长的批准,可以担任演戏,同时也得到额外的酬资。拍片时所用布景很简单,最初是用绘画的软片,逐渐改进用了立体布景。摄影方面也是不能令人满意的,在我记忆中的印象,觉得是阴暗不明,不分昼夜,人的动作行走,有跳跃之感,颇有类于卡通的动作,原来摄影棚是附设在印刷所四层楼上玻璃屋顶的照相部内,一九二〇年在编辑所旁的空地上另建一所较为宽广的玻璃棚,利用日光摄影,等到购得环球公司的煤精灯,就可以在夜间拍戏了,但因摄影师的技术太差,煤精灯过于逼近演员的面部,拍了一两天的夜戏,往往眼睛红肿,流泪不止,很是痛苦,直到后来在灯上加了玻璃铁纱,才得到改善。

值得一提的是纪录了梅兰芳先生主演的《天女散花》、《春香闹学》两部京剧短片,每部二本。当时是通过什么关系来拍摄这二部片子,我那时在该馆机要科任职,据我记忆,该馆协理李拔可先生的令弟李宣阁是梅先生的知交,也曾为梅先生写过剧本,似乎是因为李宣阁的介绍,乘梅先生在上海演出之便拍摄了这二部片子,是不计酬金的。我记得在影片第一次试演时,该馆的一些重要人物,都来观看,赞赏不已,因为是无声片,听不到梅先生的美妙歌喉,只看到哑剧式的舞蹈动作,唱词用字幕接入。散花的天女在天空飞行,也复印了一些移动的云彩。闹学的春香一人往花园游玩,在舞台上幕幕后不表现出来的,他们却有意识的突破舞台框子,让春香一人在花园中大游特游,荡秋千、捉蝴蝶、拍球,梅先生也表演了一些优美的身段,可惜这是个西式花园,墙外四周看到了一些洋房,还有人在窗口观看,这就未免美中不足了。还有一部未完成的纪录片,是周信芳先生主演的《琵琶记》,周先生扮的是蔡伯喈而不是舞台上的白须先生张广才,赵五娘是名旦角王灵珠扮演的,我看到几个片段,如“送别”、“赏荷”。不知什么原因,没有完成就终止了。这个未完成的杰作,见到的可说是寥寥无几,知道的

也是很少了。

商务印书馆电影部已有比较完备的设备,但自己出品不多,因而订出了代人摄制的办法,借用一切设备,代摄代洗代印,以拍摄的胶片按尺数计算代价,其他的人力布景均另行计算。据陈春生说,虽不及自行拍片获利优厚,但代摄一片,足敷数月的开支,也还是可以得到很多的利润。这里说一下两部代摄片《阎瑞生》与《红粉骷髅》。

《阎瑞生》是中国摄制的第一部长故事片,程季华同志在第一期中已有介绍,不再陈述。惟关于摄制这戏的动机,并不是由于该电影部的同人,而是由当时几个洋行买办陈寿芝、施彬元、邵鹏等因这案件轰动一时才发起的,“中国影戏研究社”似乎也是由他们的拉拢才竖起这块牌子的。我记得该社最初成立时,设在现在的南京路中国百货公司对面的一条里弄里,也正是筹设拍摄《阎瑞生》的同时,我被任彭年拉去参加编写剧本的工作和撰写字幕说明,任彭年担任了这戏的导演,主角阎瑞生由陈寿芝扮演,阎原来也是一个洋行买办,和陈是至友,据说面貌也非常相像,陈的一些动作,也很能摹拟阎的神情;王莲英也是由一个妓院出身但已经从良的小姊妹某所扮演,她的丈夫朱某亦在戏里扮演了阎的朋友、朱葆三的儿子朱老五;邵鹏是当时的足球名将,也在洋行供职,他扮演了帮凶吴春发。这戏拍成以后,“中国影戏研究社”就没有什么下文。这里需要提一提的,就是以后在电影界占有颇为重要的地位,能编能导,曾是大中华影片公司的发起人,联华、文华各公司的管理人陆洁,他也是“中国影戏研究社”发起人之一。他那时正和顾肯夫合编《电影杂志》,他一生献身于我国电影事业,淡泊自宁,方正不苟,现在仍居沪上。《红粉骷髅》是新亚公司的出品,管海峰导演,是采取法国发生的一个案件而加以改编的。内容说,一个秘密组织“十姊妹”,由一些流氓歹徒利用美貌少女,设下圈套,使人投保寿险,再使这些少女用引诱手段,促此人灭亡,而骗取保险费。影片里有侦探武打场面,主演人有殷宪甫、柴小云、陆美云、洪警铃、王桂林等,片成后颇受观众欢迎。管海峰为我国最早从事电影事业的前辈之一,在亚细亚公司时代他就曾参加工作,现年已七十六岁,在上海居住;王桂林、洪警铃也均已六十多岁,现在是上海电影制片厂演员,可以说是电影演员的老前辈了。

自从《阎瑞生》上演得到空前盛况,在一般资产阶级的心目之中,均认为电影事业的前途大有可为,就崛起了一些新兴的影片公司。原来附属于照相部的活动影戏部,扩充为印刷所直属的电影部后,增强了管理机构和对外营业的独立,但对于艺术创作人员却一仍其旧,虽然开始拍了几部大型故事片,仍然因袭以往的一些陈旧方法,平铺直叙,艺术性较差,未能引人入胜。当时一般人对该馆的出品,产生了淡漠的感觉。一九二三年共拍了三部故事片,第一部《孝妇羹》(计八本),是采取《聊斋志异》中《珊瑚》改编,由游戏场文明新戏班扮演,是宣扬封建道德的作品;第二部《荒山得金》(计六本),是采取《今古奇观》的故事加以改编,由张绳武主演的,第一次到苏州拍取外景,片里表达了男女坚贞的爱情,但过于强调强盗追赶武打的场面,喧宾夺主,反而把

主题意义减弱。从这部影片开始,演员不再用游艺场文明戏班了,每片都另行物色男女人选。第三部《莲花落》是采取《郑之和教歌》故事改编,由张慧冲、张惜娟夫妇演出的,片长十本,成绩平平。以上各片,虽多自采取古代民间文学,但服装置景均是现代的,如《莲花落》里的郑之和,却是西装革履,总觉得有些不伦不类。这几部的剧本都由陈春生选定,把情节用幕表式排列出来,写了简单的戏白,就由任彭年执行导演。在摄影场里,由陈对他口述剧情对白,任就凭此分镜头拍摄,演员事先完全不明白今日临场所要演的戏,只是听从导演的意旨指挥而已。

由于明星公司出品的《孤儿救祖记》演出以后舆论一致推崇,刺激了商务印书馆当局,不得不对自己附设的电影部的出品作一番检查。感觉到以往的剧本,实在是简单浅薄,这样下去,是不能和其他公司竞争的;再有一个理由,商务印书馆是以提倡教育为标榜的,在它附设的电影部,也应当符合这一要求,于是决议以后的剧本,不论外来的或自编的,均需经编辑所所长高梦旦的审定。但还看不到导演在一部戏里所处地位的重要,以为只要剧本好,就什么问题也没有了。

在一九二四年,共拍了《大义灭亲》、《好兄弟》、《爱国伞》、《松柏缘》四片。《大义灭亲》就是经过审定的剧本,内容说一个青年在一个大资本家手下做职员,同时这和资本家的女儿发生恋爱,这资本家却和外国人勾结,盗卖国家的矿山(虽不点明是哪一国的人,从服装和外表上很可以看出是日本人),终于由这一对青年男女的努力,揭穿了资本家的阴谋,在紧急关头时,青年枪杀了这资本家,他的女儿并没有因她父亲的死而怨恨青年,反说他为国家做了一件大事,仍相爱如初。在当时的影片中,这类情节还算是别开生面,外景取自江西庐山,将各古迹名胜均用游历方式一齐拍入片内,由张绳武、陈丽莲、包桂荣主演,此片曾得到好评,认为是具有爱国思想的影片。《好兄弟》是我第一次从事创作的电影剧本,其实也是尝试性质,内容很简单,着重抒情描写,叙述兄弟二人同爱一女(是他们的表姊妹),彼此不知,待后来相互得知,又于不明言中相互退让,但女却专爱其弟,不肯舍去,弟欲成全其兄,不得已投湖自尽,被兄奋不顾身将弟救起,并察其哀情,默然留信远走他方,成全了其弟的爱情。这剧本在编辑所审定时,被批为甚有教育意义,以五十元购买了不满三千字的故事梗概,写成对白,分幕本又得到二百元酬劳。此数在当时颇为可观,激起我对电影剧作的兴趣,并起了很大的鼓励作用,没有想到我终身事业却由此剧种下了根源。这部影片在拍摄时,每场由我在摄影场中口述剧情,由任彭年执行导演,外景取自杭州西湖,主演人是张慧冲、汪福庆、张惜娟,摄影是周诗穆,这是他由照相部学徒升为摄影后第一次的作品,成绩很佳(周现在上海电影制片厂任特技摄影师,在他手中,培植了难以计数的摄影人材,虽已白发盈头,最近还拍摄了一片,尚有余勇可赏也)。在拍摄外景时,曾发生一个有趣的插曲,在以往,西湖上从未有人拍过电影,一些人对外景工作是陌生的,有一天,在西冷山庄拍这样一幕:哥哥追求表妹被她所拒绝,而哥哥不舍,一定要她说明原

因，表妹被迫不得已而哭泣，这时的造型化装不很高明，男主角也是敷白粉、擦胭脂，嘴上也有一层口红，当时围看的人很多，内中有多数是大学生的模样的人，见得这种情形，不禁破口大骂，说：男人擦粉点胭脂是不识羞耻的人妖，胆敢在光天化日下出现，还敢侮辱女性。不容分说，围着喧闹殴打，两个演员吓得逃回旅馆，群众紧追不舍，冲进旅馆房间，定要拖往警察局，由我出去解说，并将剧情向他们说了一番，方才释然散去，但已受了一场虚惊了。《爱国伞》成绩平常，在我头脑里已不留存若何印象，只记得是编译所国文部里的一位姓郑的先生所写的剧本，说教气息太浓，感到非常沉闷，但这位郑先生却说是导演未能体会剧本中的意义，把剧本搞坏，深表不满。《松柏缘》也并无什么意义，叙述一对青年男女在军阀战争中的悲欢离合，情节平铺直叙，虽然有战争、逃难、盗劫、决斗等大场面，但并不能引起观众兴趣，舆论亦颇冷淡，这剧本是由陈春生征求外来投稿决定拍摄的，未经编辑所审定，也是任彭年所导演。

在这一时期，商务印书馆最高领导方面对电影部的措施有着很大的矛盾，经理张菊生不满电影部的成绩，虽经编译所审定的剧本，质量仍不能提高，感到电影部的负责人陈春生、任彭年的作品不能与一些新兴公司的出品相抗衡；尤其为了在教育上不能起若何作用，更是辱没了商务印书馆的盛名。但陈、任两人是总经理高凤池一辈教会帮所支持，地位相当牢固，而且一时也无适当人选。这时我正在该馆机要科任服务股股长，业余时间写作了一些短篇小说，刊载在该馆出版的《小说世界》，两年来尚能博得一些时誉，更因我写过《好兄弟》剧本，张菊生经理向我征询改革电影部的意见，其实我对戏剧电影从未学习，对理论知识完全是个门外汉，仅因喜爱电影，所有来沪放映的美国、德国以及各国的影片都不肯放过，看了之后就几个朋友高谈阔论，有时写些批评文字投登报纸发表，这样就凭着自己的一知半解，大言不惭的写了一篇不知所云的万言意见书，呈报给张经理，意外的却受到他的赏识，以朱笔批注，认为中肯，交与高总经理，高却淡然视之，如果用现在的话来说，他们的教会帮多少是有些宗派主义的。谈论的结果决定由我主持，试拍一片，用来做个比较，是不是能比他们好一点，这样我就筹备了我第一部自编、自导、自写对白、自找演员，连广告、海报、传单都由我设计的《醉乡遗恨》。编撰《好兄弟》剧本还是出于一时偶然的兴趣，这次却是由于对电影的喜爱，决心投身到这新兴的事业之中，虽然并没有什么把握，却有一种勇气，鼓舞着我，支持我敢于接受下来。

《醉乡遗恨》内容是个家庭悲剧，叙述中年男子刘子明，是一个普通职员，他有一个美丽善良的妻子和一对可爱的儿女，过着圆满的家庭生活。他性嗜酒，妻子屡次劝诫，但因性之所好，不能戒除，有一同事赵某，艳羨其妻，百计陷害，向公司经理进谗，使他遭到斥责，他心怀愤懑，往酒店中痛饮浇愁，同时赵某又在其面前散布流言，说其妻与某有私，故设疑问，使他深信不疑，赶往家中，怒逼其妻，妻遭此不白，激于气愤，投河而死。迨他次日酒醒，悔已莫及，公司又将他停职，从此潦倒沉沦，艰苦抚育子女

长大,后他得重病,临死时方将母仇告知其子女,其子女卒将此事揭露,赵某获得应得之谴责。这故事的来源是由于我在童年时候见到的一件事实:一个中过举人、做过知县官人,娶了一个美貌妻子,爱情甚笃,但他生性多疑,又喜饮酒,他疑心妻子和他的表兄有私,在一次大醉后,打了他妻几下耳光,说出心事,其妻不能自白,愤然投河而死,他从此灰心仕途,更沉溺于酒,潦倒佯狂,日趋没落。我曾看到这人,可是他并无子女,孑然一身,病死一古庙中。《醉乡遗恨》就是由这故事孕育成功的。在这部戏里,首次用电力大风扇,布置了风雨之景,首次用模型与布景结合的火烧场面,也运用了摄影的技巧,拍摄了一些陪衬人物感情的自然景色,演员是由一些学校中的教员和大学生担任的,他们组织了一个“志一电影研究社”,完全是新人。扮这位丈夫的由敬业学校一位体育教员马可亭担任,这位反派朋友是一位算术教员沈培世担任,饰妻子的是某医院里的护士长张琴云女士,饰他女儿的是爱国女校文科毕业生沈展华。这片子拍摄了约半年多,中间我生了一次重病,直到一九二五年五月下旬初次在上海中央大戏院映出,得到各界的一致好评,《时报》、《申报》、《时事新报》都连篇登载批评文字,大捧特捧,誉为不可多得的影片,还刊载了我的照片。这样一来,就使得我头重脚轻,不知天高地厚了。我曾记得《醉乡遗恨》演出以后,在明星影片公司会到郑正秋先生,他对我说:“你这部戏是与中国电影前途大有关系的。”我不解,问是什么缘故,他说,中国电影界并没有很大的投资,不能使电影事业得到发扬光大,商务印书馆有雄厚的资本,又拥有很大的人力物力,但以前的出品不能使它有信心在这方面求什么发展,说我现在把这部作品拿了出来,一定使他们有了充分的信心,一定能拿出更大的资本来从事电影事业,这岂不是为中国电影开辟更大的前途吗。当时我连连道谢,觉得颂扬过甚。郑老先生的话,并没有说错,商务印书馆董事会果然在这部戏上演以后,就建议把电影部来个彻底的扩大改组了,但这计划经过了多时的酝酿(也就是他们内部意见的统一),直到次年初方始实现。在这年的年终,任彭年还导演了一部《情天劫》,描写一个青楼歌女悲惨遭遇的故事,仍然是以往的水平,未得到舆论的重视。

一九二六年初,商务印书馆电影部改组为国光影片公司,完全脱离商务印书馆的羁绊,划出一部分的资本,自立门户,陈春生辞职,任彭年自去组织东方第一公司,自己做老板,自己出片。国光公司任鲍庆甲为经理,鲍是商务印书馆最早发起人鲍咸恩(已去世)的儿子,印刷所所长鲍武昌的侄子,某教会大学毕业,原是印刷所某部的主任,曾游美考察印刷事业,到过好莱坞,对电影事业也作了一些调查,该馆最初购买某美国人的摄影器材,也是由于他的建议才成功的,一直对电影部的工作居于辅助顾问的地位,现在调来专职经营新成立的影片公司。我担任了编剧、导演兼制片主任,我自从一九一三年考进商务印书馆,由学生而职员而股长已有十三年历史,自此真是脱离了商务印书馆职员的地位,投入电影艺术创作,以此作为我的终身事业了,照他们的话来说,我是改行了。

国光影片公司成立后,有了一番新气象,和以往大不相同,经济完全独立,自负盈亏责任,对剧本也不再加干涉,可以由我们自由选择,添置了机件设备,设立了宣传、营业各部门,仍然成为一个规模相当宏伟的独立公司。商务印书馆做了国光公司的后台资方,而且是取之不竭、财力雄厚的资方。

在当时我确有一股雄心,决心要为新兴的国光公司做一番事业,这时上海的影片公司已风起云涌,艺术水平也有所提高,各公司之竞争更为剧烈。我约请了陈趾青(原在编译所英文部做翻译工作)、孙师毅为编剧,汪福庆为演员兼导演,张伟涛为宣传,组织了编导部。第一部作品《母之心》,原作是小说家程小青的来稿,由陈趾青改编,陈初次从事电影剧本,前后共四易其稿,由我执行导演,这是一部宣扬母教的题材,述一个青年由他的母亲守节抚养成立,踏入社会后受损友的引诱,走入歧途,其母察出其子日渐变化,乃多方设计,使之悔悟,最后并拯救于最危急之时,其子方得觉悟,痛改前非。此子由汪福庆饰演,严个凡饰损友,子之未婚妻由沈展华饰演,此时“志一电影研究社”因各人职务关系,已告星散,沈为仅留下之一人。最无法解决的就是母亲一角,没有适当人选,这时期电影界最缺乏这类角色,在以往重要一些的老妇人角色,大都由男角扮演,如郑正秋演过《报应昭彰》里的母亲,天一影片公司的《立地成佛》里的老太太是新剧演员萧正中扮演的,周空空则演过《红楼梦》里的刘姥姥,但《母之心》的母亲是这戏主要的角色,决不能由男角来演,我正为了这事踌躇,被我母亲知道了,自告奋勇,愿演这戏,我母亲一直担任学校教员,我相信她可以担任这角色,但她守节抚孤二十多年,旧封建意识非常浓厚,她提出了几项现在看来可发一笑的条件:第一,这戏里的人家必须姓杨;第二,戏里的儿子不能由自己的儿子来演;也要由她的干儿子来演;第三,戏里不能出现这儿子的父亲在一起演戏。我和陈趾青商议了,同意把戏里的人家改姓为杨,汪福庆自愿登堂拜认我母为他的干妈,戏里的父亲是不出场的,可是有一张遗像在戏中颇为重要,我只得赶回乡间,把我父亲的遗容请了出来,和我母亲一同上银幕,这戏尚能激动人心,获得舆论的赞美。

第二部滑稽片《马浪荡》是一部失败的片子,我的原意是仿照卓别林滑稽影片的形式,用笑料来写一个失业的穷人,在社会上经历各种不幸的遭遇,过着非人的生活,隐寓讽刺之意。但因过多的采取低级趣味,又因摄影技术太差,在炎热的夏天拍摄,胶片画面在洗印中损坏,因演期预先排定,不及更改,演出后得到一致的批评,使我在国光公司的威信,受到很大损失。我们感觉到国光公司的摄影人材掌握在几个旧的人员之手,故步自封,不求进步,这时张非凡从法国百代公司学习摄影回国,由孙师毅的介绍,就在汪福庆导演的《上海花》新片任摄影师,张一变以前的摄制情况,改换了以前布光方法,洗印间也作出改革的计划,但原来以廖恩寿为首的摄影洗印人员,都不愿接受。《上海花》是汪福庆首次导的片子,演员由他在外组织的“小小电影研究社”里的席芳茜、贺志刚、曹元恺等担任。在编剧、导演各方面,我们都予以协助,现在又得到张

非凡的摄影,成绩斐然。但因内容写一乡间女子踏进上海,走入堕落道路,这类题材在当时已成陈腔滥调,未得到更大的成就。不久在我筹拍第三部《不如归》的时候,国光公司内部就酝酿了很大的暗潮。当我们提出公司内部改革计划遭到拒绝,这暗潮就逐渐严重了,我们认为不适当的人可以仍调回印刷所,旧的管理方法也应当改善,廖恩寿技术水平浅薄,不能充当摄影主任,请求另调他职,鲍庆甲包围在他的老辈人之中,不接受我们的申请,并且指出孙师毅在外活动过多,有挑拨行为,要将他同张伟涛一同解职。当然这是我们不能答应的,这样二方面就各走极端,我和陈趾青、孙师毅、张伟涛、张非凡、汪福庆一共有九人提出辞职,等到《不如归》拍摄完成,就登报声明一同离职(但汪福庆后来仍又回去,实际离去的只七人),这时已是一九二六年终,距国光成立还不足一年。

我和陈趾青、张伟涛进了长城画片公司,其余的人都各自分道扬镳,各奔前程了。这时我曾得到商务印书馆当局的责难,李拔可先生对我说,不拍电影就回来,为什么把我们培植了已有十多年的资格抛弃,你能靠拍电影过一辈子吗?但我已是决心从事电影,其他得失利害就不计及了。

国光影片公司自我离去以后,汪福庆拍了一部《歌场奇缘》,耗费了很多成本,拍了许多繁华场面,但成绩平平,另又延请了秦臻如为导演(秦曾在某小公司导演过一部影片《芦花遗恨》,现在上海为领港员,是我国航海业中的老前辈),徐公美为编剧,拍了一部《侠骨痴心》,这已是每况愈下的作品了。其后又拍摄一片,历时甚久,未得完成,至一九二八年,国光影片公司亏蚀甚多,商务印书馆董事会就决议将国光影片公司解散结束,迨“一·二八”战役,商务印书馆印刷所毁于炮火,所有已往拍摄的影片,悉行焚去,这是非常可惜的。

当我写完这篇文章,不得不检查一下,想起《醉乡遗恨》拍成后郑正秋老先生对我说的一番话,商务印书馆电影部果然因了这戏扩大组织,成为国光影片公司;但却没有达到对我国电影事业起一丝发展的作用,而且反促使它的灭亡,我是不能不负起一些责任的。主要的是我的戏剧知识太差,更没有一些远见,只是操之过急,抱着合则留不合则去的观念,一言不合,拂袖而去,假如能利用时机,求得逐步改善,就致遭到鲍庆甲、廖恩寿等的顾忌,国光影片公司或不致像这样昙花一现了。

(原载《中国电影》1957年第1期)

从《海誓》谈到上海影戏公司

郑逸梅

《海誓》是上海影戏公司摄制的第一部影片，制成于中国影戏研究社的《阎瑞生》之后，1922年1月23日首映于上海夏令配克影戏院。

没有谈到《海誓》内容之前，先要介绍一番该片主角殷明珠。她是吴江梨里人，出身于书香人家，她的父亲是位画师，丹青点染，在苏浙一带享有微名。她辰年生，生肖属龙，所以小名叫做龙官。后来父亲逝世，家道中落，又值辛亥光复后，吴江兵变，她家搬往嘉兴，既而又迁到上海，她就肄业中西女塾。生性颖慧，中西文都楚楚可观，且善交际，因有校花之号。她样样都来得，如跳舞、游泳、歌唱、骑马、乘自行车、驾亨美斯^①。常穿西装，有时摹宝莲^②装束，人们呼之为F. F (Foreign Fashion)译意为外国式。和袁澹然的S. S，傅文豪的A. A，鼎足而三。

她在交际场中，认识了但杜宇，杜宇是贵州批《聊斋志异》的但明伦的曾孙。世代簪缨，游宦赣省，到他父亲手里，家道中落，父亲下世，无以为生，他就带着母亲，来沪谋找工作。他擅画美女，人们请他画月份牌及什志封面，又自己刊行画集《美人世界》，生涯很是不错，侍奉甘旨，安然为海上寓公。他是喜欢电影的，和殷明珠有同癖，殷明珠很羡慕西方影星生活，杜宇却想尝试自拍电影。恰巧这时有个外国人急欲回国，愿把一具摄影机廉值出让，传到杜宇耳中，他欣喜欲狂，拼拼凑凑，又向朋友借贷，居然把那具摄影机购买下来，可是不懂怎样拍法，那个外国人不通华语，又无从指导。这时杜宇下着决心，细加钻研，把那摄影机拆了再装，装了再拆，结果被他研究出来，了解摄制方法，试摄一下，果然成功。此后便开始拍摄《海誓》。

《海誓》的女主角，由殷明珠担任。这时所摄制的，当然是默片。因限于资力，一切条件都不够。没有摄影场，借着闸北一空地搭露天布景，恐怕下雨，赶着拍摄。且由于天然日光，明暗不由人主，往往当暗而明，当明而暗，有许多应当把它显著出来作为特

① 亨美斯(Hermit)，英国“蜂雀”牌汽车译音。

② 宝莲(Pauline)，美国早期电影女演员，曾演《宝莲历险记》等片。

写的，光线却不够明朗。但杜宇对这费了很多心思，始终没有办法。有一天，他观外国电影，一个特写镜头，那主角的眼瞳中忽闪耀着白色的星星，当然一瞥便消逝了，观众都不在意，可是他是为钻研而来的，从这闪耀星星中，恍然大悟，知道西方电影的取光，是用发亮的东西照射的。于是就用薄板糊着银色纸张做成返光板，解决当明而暗的弊病。这种返光板，现在是寻常的东西，毫不为奇，但在那时，国人非但没有看见过，而且听也没有听说过。杜宇察微揭隐，处处留心，确非常人所能及呢！

那《海誓》的情节，大概是这样的：“一个女郎芳名福珠，起初和一穷画师发生恋爱，订成婚约，且设誓如将来负约，当蹈海而死。后来那福珠被拥有资财的表兄所诱惑，就此立毁成约，和表兄结婚。当在礼拜堂牧师证婚时，她忽天良发现，念及前誓，便逃奔画师，画师怒而不纳，她萌死志，投身海涛，画师往救，幸而得免，成为佳偶。”摄成后在静安寺路卡德路口第一轮影戏院夏令配克映演。社会人士震于F.F的大名，卖座之盛，超过舶来片。当时观众的批评，毁誉各半，大都认为第一次的试验，有这样的成绩已属不易。主角殷明珠姿态活泼尤为上乘之才。至于缺点当然很多，兹把它臚列在下面，借知摄制的种种情况。如该片为国人自演自制的，片中人十九穿西装，殊失表演中国情事的原意。又片中画师遇福珠的次日，便以马相接，画师家寒，何以有两马，且何以知福珠骑马？又画师家里的陈设，有铜床、绒毯、西式椅子，大大小小的花瓶，且那间卧室，还是间洋房，都觉不称。画师的妹妹，穿得很漂亮，也不像贫家女郎。又画师求婚，福珠虽未允许，但也没有拒绝；而福珠告别，画师并不相送，听其自行，似欠合情。又福珠的表兄对福珠说：“何必恋一穷措大。”这当指画师而言，然福珠和画师的情愫，表兄何由得知而遽出此言？似太突兀。又表兄既是富家，应该要布置得怎样富丽堂皇！但是除了花园以外，没有什么布景；且花园中只有几棵树，一只大椅子，此外没有什么楼台亭阁、池沼山石。福珠和表兄第一次谈情，坐在这大椅子上，福珠独自游玩，也坐在这椅上；表兄向她求婚，也在这椅上，设备未免太简陋了。又结婚的礼堂，除了新郎新娘牧师以外，简直没有第四个人，而且礼堂暗沉沉地也没有陈设，不像个礼堂。又福珠写信，写好了按电铃，唤仆人送去，谁知这仆人却穿着很挺的西装，鞠躬而退！中国人家哪有这样漂亮的仆人？又强盗打劫时，神情也太从容。在桥上福珠要走，强盗拖住的神气，好像孩子做假戏，毫无表情。福珠遇盗后，中寒仆在草间，画师跑去解衣给她，连忙求婚，亦太性急；福珠立刻允许，也太率直。后被表兄几句说话，一串项圈，就变心，也变得太快。又福珠既决意蹈海，可是在海滨怅立良久，徐徐而涉，并没有奋不顾身的态度。又片中说明词，全是文言，不加句逗，不合现代社会说话的口吻。福珠和画师二人的誓言，竟用四言韵语，似乎出口成章，也觉欠妥。在草创时代，犯着幼稚病，那是无可避免的。况殷明珠和但杜宇大胆尝试，毅然赶着，为以后国人的自制片作一先例，这是值得赞场的。

上海影戏公司有“家庭公司”之号，原来所有演员都是但杜宇自己家里人。除他爱

人殷明珠担任主角外,尚有他的外甥女贺蓉珠、贺佩瑛两姊妹。男的有他的侄子但子久,侄孙但淦亨,侄曾孙小明星但二春。但二春称东方贾克柯根^①,主演了《小公子》、《弟弟》、《弃儿》、《小剑客》等片,颇能哄动一时。

继着《海誓》摄制的为《古井重波记》(1923),韩云珍主演。后来便是但二春主演的《弃儿》、《弟弟》(1924)、《小公子》(1925)。《重返故乡》(1925)九大本,《还金记》(1926)十一本,都是殷明珠主演。其时所摄的片子,不是九本便是十一本,绝对没有恰为十本的,原来十本和“蚀本”谐音,认为不吉利的。又《传家宝》(1926)九本,《盘丝洞》(1927)十一本,也是殷明珠主演,不但映必客满,拷贝推销南洋各地,杜宇在这部片子上获得了很大的利润。他既具有经济条件,乃大规模拍摄古装历史片《杨贵妃》(1927)和大中华百合公司的《美人计》竞争。什么瑶华宫、长生殿、华清池,以及什么翠盘舞,裸女棋几场布景,瑰丽雄伟,花了很大的本钱。其时殷明珠刚怀孕,主角杨贵妃由贺蓉珠担任。陈宝琦饰唐明皇,薛启世饰杨国忠,周鸿泉饰安禄山,古云杰饰高力士。其他如王谢燕的梅妃,贺佩瑛的韩国夫人,夏佩珍的虢国夫人,王意文的念奴,汪切肤的杨元琰,张国权的陈元礼等,阵容是很坚强的。结果《美人计》先摄成,拷贝不卖钱,原来内地各处,对于古装片不欢迎。这原因说起来是很可笑的,因为内地一些人士,观看上海去的片子,无非看看影星的服装,怎样最摩登时式,用以仿制。所以看电影往往带了成衣匠一同去,看到银幕上放映出来的明星新装,就嘱成衣匠照这件衣服的样式做。那么只有时装片可以摹仿,古装片当然不合口味了。杜宇听到了这个消息,倒抽了一口冷气,但已十成八九,勉力完成,拷贝推销不出,不但《盘丝洞》所盈余的钱完全蚀去,且把殷明珠的钻饰典质一空。在这种情况下,杜宇却不气馁低头,向亲朋借贷继续干着。知道小明星但二春尚有号召力,便拍时装片《小剑客》(1928)。此后且分成两组,同时进行。甲组由杜宇自己导演,乙组由陈宝琦导演,拍了许多片子。我也担任了部分的编剧,如《万丈魔》(1928)、《三生石》、《糖美人》(1929)、《新婚的前夜》(1935)等,就是我编选的。其他《国色天香》徐卓呆和袁美云来参加表演,《桃花梦》王人美来参加表演。又和联华公司合摄阮玲玉主演的《玉堂春》(1931)。此外尚有《新西游记》(1929)、《飞行大盗》等片,内容都带些神怪色彩,那是脱胎《月宫宝盒》摄制的。

上海影戏公司职员方面,凭我记得的,杜宇自居总理,秦绍亮任营业主任,管际安任监理,蒋梅康任剪接,夏维贤任布景,钱病鹤、陈秋草、方雪鸪、潘思同、方之庆都任绘图、我和姚苏凤、江红蕉先后任编辑,黄少岩任庶务。这许多人有的还在,有的已早去世了。如今尚健在,且和杜宇关系最深切的要算管际安了。际安曩时主持《民国日报》。钱病鹤访际安,和杜宇一同去,杜宇才和际安相识,彼此一见如故,很相契合。这时杜宇尚没有固定的摄影场,际安交游很广的,便代向闸北天通庵路某医院相商,借

^① 贾克柯根(Jackie coogan),二十年代好莱坞童星,曾与卓别林合演《寻子遇仙记》。

它的隙地拍摄《古井重波记》。后来也由际安代为设法在天通庵路北严家阁路口租地搭玻璃棚为正式摄影场。“一二八”事变，摄影场全部被毁，又由际安介绍在百星大戏院的旁屋中作临时摄影场，后来又搬到宝山路。1937年，日军再侵上海，引起抗战，宝山路的小型摄影场又遭劫火，从此上海影戏公司一蹶不振，不再出片。

杜宇编导的影片，大都带着很浓厚的西洋色彩和风格，往往有许多不合我国的习尚。但是他很会动脑筋。记得拍《杨贵妃》的外景，是在苏洲石湖上方山一带拍摄的。天子蒙尘，人民逃难；单是人民逃难，就要招许多临时演员。他却拣择旧历七月十八日上方山香汛，那些善男信女，络绎进香，差不多把坡路都挤塞了。杜宇利用这个机会，用远镜头拍摄，觉得漫山遍野都是人，服装的今古是分辨不出的。于是所有的善男信女，都做了他义务的临时演员。有一次拍《飞行大盗》，须有许多人仰首观看的一幕。摄影场的后面青云路有一旷场，有一天不知什么人放的谣言，说在这儿要枪决一个犯人，因此有很多的闲人，齐集在那儿等待观看。杜宇认为这也是好机会，可以摄入镜头。但剧中情节须大伙的人仰首观看，这许多人闲等着没有仰观的姿态。他就异想天开，嘱一工友在土墩高处燃着一枝电烛，于是大家都不期而然的仰观着，他就用小摄影机“埃摩”拍摄了。又有一次拍摄一跳舞场面，须有很漂亮的广漆地板，他的摄影场地板很粗糙，是不够条件的，他在拍摄之前，把原有地板用拖帚把它湿润，摄入镜头却晶亮透澈，饶有光泽了。诸如此类，他总是运用智慧，来弥补物质条件上的欠缺。

（原载《中国电影》1957年第3期）

我的从影经过

王汉伦

一、从影缘由

我的家原是个封建大家庭，原籍是苏州葑门。父亲历任过安徽招商局、制造局督办。我原名彭剑青，自幼就喜欢文静，可以几天一个人坐在屋里不开口讲话。在上海圣玛丽女校读书时，是住在学校里，很少见人。当我父亲死后，那时候我才十六岁，我的兄嫂便不叫我念书了；并由兄嫂作主，将我许配了一个姓张的，他当时作本溪煤矿督办，这煤矿是中日合办的。我原来是个大门不出二门不迈的小姐，如今可倒好，把我一个人远嫁到东北奉天。嫁过去后不多久，就发现张和一个日本女人瞎混。我说：“你是有了妻子的人了，怎么还胡搞？”他瞪起眼睛说：“有钱人家三房四妾是常有的事，我的事你少管”。后来，张到上海作日本大昌洋行的买办，我也同来上海。他那时帮助日本人买市内的中国地皮，我劝他不要作这些事，他不听；我说这是卖国行为，他火了，便打我；我受不了他的气，便提出离婚。他那时对我说：“日后你的眼泪要流不尽的。”并给我三百元。我不要他的卖国钱，就离开了他。当时兄嫂非常不满意我，我就住在一个干妈家里。开始我去虹口一所小学校教书，但收入不够开销，只好去学英文打字，后来就在一家洋行里作打字员。

我怎么进入电影界的呢？说来也很偶然。我当时与一姓孙的住隔壁，明星影片公司的任矜苹常常去找孙家小姐玩。一天任矜苹与我偶然在孙家相遇，她说我很像一位大家的少奶奶，并说导演张石川正要觅一位这样的演员呢！我先前连电影都没看见过，但经不住他们再三的怂恿，便随她去了。

这是一九二三年的事。明星公司刚刚组织，什么也还没有呢！只有一间小亭子间办公。经过任矜苹的介绍，张石川便带我到乡下摄影，并叫我在镜头跟前作喜怒哀乐的表情，每一次做，他都说好，于是与我签了合同，作他的演员。每月答应给我二十元车马费，片子拍出来还有五百元酬金。

可是当我回到家里时，兄嫂就骂我。嫂子说：“我们家里过去都不许戏子坐高板凳，如今你去作戏子，丢尽了祖宗脸。”哥哥就要把我送回苏州祠堂里去受家礼责罚。我说：“好！我们脱离关系就互不相干了。”我把名姓也改了。当时我颇有胆量，脱离了家庭像老虎似的天不怕地不怕，因此，我就取老虎头上的“王”字作姓，取名叫汉伦。后来我去南京时，在一次宴会上与哥哥碰了面，我唤他彭大爷，他叫我王小姐，互相谁也不认谁。

二、处女作——《孤儿救祖记》

我的第一部默片就是《孤儿救祖记》。这是“明星”第一部长故事片，也是编剧郑正秋、导演张石川的第一部长故事片。

那时的“明星”还没有摄影棚，是在乡下空地上搭布景，有时下起雨来，布景就全毁了。内影戏也在露天地拍，搭三块墙板，放一张桌子就拍戏。灯光也没有，只有靠日光，不够强时，就用几块反光板——是用银箔贴在板上——来打反光，有时太阳在云里不出来，大家就坐在小路边等。没地方去吃饭，都是临时买个大饼来塞塞肚皮。化妆也在露天地里，很多化妆品（甚至于服装）都要演员自己兼管。摄影机呢，是手摇的。那时候，一切条件都很艰难，大家都很累，但是都有着很高的热情，工作是有兴趣的，因此也不觉得累。

开拍前，导演召集主要演员集会，由导演派戏。我扮媳妇余蔚如，小秋扮我的儿子余璞，郑鹧鸪老先生扮我的公公（郑先生是个极慈蔼的人，他很早就从事戏剧活动了，可惜他死得太早了），王献斋扮演坏蛋（王原来是一片眼镜店的店员，张石川去配眼镜时，看中了他），其它演员都是临时拉来的，现在我想不起了。张石川把故事从头至尾讲给我们听，还发给每人一个剧本（是手抄的本子）。简单的故事是：富翁的儿子偶然骑马跌死，遗下媳妇和未娩的遗腹子，富翁把坏蛋侄子立了嗣，并听信恶侄的谗言，疑媳妇不贞，把她逐出家门。媳妇生子后，以自己姓冠子姓，十年后，媳子在校读书，富翁见了不知是自己的孙子。那时恶侄正要谋害富翁，企图谋夺财产，富翁之孙救了乃祖的性命，并打死恶侄；富翁反悔，遂与媳孙骨肉完聚。导演讲完故事后，对我们说：片子虽是无声的，但你们也要把台词背熟，不然戏作不真，对话口形和字幕说明也不一致。于是我们就都各自分头回家去背台词。

正式开拍了，我还什么也不懂呢！便去请教导演。张石川说：“你要假戏真作，化身为戏中人，忘记自己。”正是因为我什么都不懂，所以我把导演的话牢牢记住了。在讲剧本时，我就很深刻地去想象。在丈夫骑马跌死后的那一场戏里，我真想：要是自己的丈夫骑马跌死了，消息传来，守寡了，从此要孤苦伶仃了，腹中还有遗腹子，将来居孀的日子多么漫长呀！也没有作主的人啦！想到这些禁不住伤了心，泪水淌了下来。

后来我拍戏，都是比较快的进入了角色，这是从开始就养成了的习惯。那时也没有什么表演理论，什么贯穿动作呀！最高任务呀！潜台词呀！只听导演说要假戏真作，忘掉自己，化身剧中人。

那时拍戏，都是临要开拍了，才在镜头前排练一两次，我总耽心自己的表情不深，所以每当我表演一段落之后，我便急急问导演：“够不够”？于是张石川就说“够了”“满好”，或是“差一点”。有时，我也很想努力弥补这“差一点”，可是有时就老补不上。于是张石川便在我面前蹲下来，对我说：“喏！你的丈夫、亲人死了，你唯一的爱人死了，突然死了，可是你处在一个古旧的封建家庭里，礼教是无情的，你年青青的，可是不能再嫁了，这漫长的苦日子呀！你怎么过……”我听着，想着，被他说伤心了，泪水滚下来了，后来便嚎啕大哭起来，真像死了丈夫似的。

当时，来摄影场参观的人很多，有时把我们都紧紧地围起来了。可是我一进入角色之后，便一点也不觉得有众人在场了（有的演员，当着参观的人便作不出戏来），我一拍戏，眼前、心中只有戏中人。

还有一次开拍我不愿见公公，背着儿子跑出家门那场戏时，导演叫我从反光板那个地位跑三步，回头看镜头，看见公公追来了，特写一个“惊恐”的镜头。我这样作了，但导演说不够，他叫我回到原来地位上去，对我说：“跑”！我跑了，他急喊：“后面有人来追了！”我猛回头一看，惊住了，很紧张，特写拍下了，导演又喊：“还不快跑！”这句话提醒了我，也激动了我，我心中一急，便跌倒在摄影机前了，导演很满意。

初拍这场戏时，我也呕过气，这戏是在徐家汇拍的，石子路很不平整，郑小秋那年有十三四岁了，个子不小了，他人又天生得胖，我抱不动他，跌了几次跤，都是没有进镜头就跌了，甚至有一次把腿都跌出血来，石子嵌进肉里去，导演还直骂人，直到我表演得逼真的时候，他才来对我说抱歉话：“依跌得吃苦喽！”

我虽结过婚，但自己没有小孩子，那么我是如何演母亲的呢？我自幼就喜爱小动物，更喜爱养猫，我像养小孩子那样地养着猫儿。离婚后，没有儿女，很想，所以把男猫唤作大男，把女猫叫作小囡，猫儿如果一夜不归，那么我也就一夜睡不着觉。对别人的小孩子我也是喜欢的，恐怕每个女性都具备着母爱。

这个片的摄影师是张慧涛，他是张石川的三弟。布景师是董天涯，如今还在上影厂。

拍戏间休息时，我便一个人坐下来躲在一边刺绣。因为当时很多临时演员都是不十分正派的人，有二流子，也有妓女，他们常常互相打情骂俏地说下流话、风骚话。我看不惯，所以躲开。因此，有些人就说我孤僻、固执。

拍完这部片子我刚刚二十岁。

《孤儿救祖记》公映后，大为轰动，明星公司也因之大赚其钱，玻璃摄影棚也搭了，煤气照明灯也买了，又置办了洋房。老板们靠《孤儿救祖记》发了财，而我还是每月拿

二十元车马费，当他们的基本演员。

三、《玉梨魂》

我与明星公司订了两年合同，而《孤儿救祖记》用了三个月便拍完了，是夏季开拍的，我记得郑鹧鸪老先生在赤日下还穿皮袄演戏呢！到初秋时就开始拍《玉梨魂》了。这个戏我也很喜欢，感情细腻，故事富有诗意。是郑正秋根据徐枕亚的同名小说改编的。导演仍是张石川。

看过剧本之后，导演就派戏了。我扮的玉娘是一个孀居的小寡妇，她守着一个儿子，公公是个旧礼教人（郑鹧鸪饰），请了位教馆先生（王献斋扮，开初他是演正派小生的，后来导演才发现他是个反派天才），先生爱上了玉娘，玉娘呢？也暗暗地爱上了先生，但两人不能如愿，玉娘便作媒，把小姑（杨耐梅扮）嫁给先生，先生爱慕着玉娘，因之夫妻不甚欢爱。后来先生随公公从戎远征，玉娘郁闷成疾而亡，小姑便带着玉娘的遗书和她的孤儿去寻先生，先生极其哀痛。儿子是任超君扮的（他是任矜苹之子）。

我扮演悲剧角色很合适，我的性情就好静，容易激动，素日在家也不常说话，同时我也好幻想。

拍这个戏的时节，导演说：“感情要从眼睛中表露出来才感人，仅从脸部表情或是靠着嘴上说说不能打动人心。”我听了这话觉得很对，便努力在这方面去锻炼，培养内心生活，想心事，引感情，不靠嘴上说，也不夸张脸部动作，把一切喜怒哀乐忧都从一双眼睛上体现出来。

譬如：我想到丈夫死了，儿子尚小，面前有个很温雅的青年在爱着我，我也非常爱他，但是这个愿望是不能达到的，情知这是悲剧。这个过程首先是幽怨，继之是幸福，刹那间便又感到空虚而愁苦，最后两眼不自觉地便滚下了伤心泪来。

总之，内心生活要十分细致，感情才丰富，要深入体验，需一步步地来作，不能简单地一划而过。

当我们拍《玉梨魂》时，明星公司已置办了煤气灯照明设备。煤气灯对电影事业是个发展，但它却苦了演员们。从前日光拍片，只在白天才有工作，有了煤气灯，就日以继夜地干了，累得要死，老板也不准请假，他有他的算盘：布景搭好了，摄影场空一天，他便要赔一天的开销。

有一回夜间拍戏，煤气灯光不强，摄影师说不好拍，导演叫把灯靠近我的脸，烤得我很疼，光还不够亮，导演叫人把煤气灯的玻璃罩摘掉，结果，煤气钻进了我的眼里去，熏坏了，三天三夜一直淌眼泪，还不能间断拍戏，可公司又不给医眼，自己请不起大夫，只好买些海蜇皮贴贴。

《玉梨魂》拍了两个月便完成了。《玉梨魂》拍过之后，明星公司又赚了一笔大钱，

老板门都坐上了小汽车。公司又添置了水银灯。

《玉梨魂》拍过之后，明星公司闹了一次内哄，摄影师张慧涛分出来了，自己搞了一个“中华第一影片公司”。

四、《电影女明星》和去南洋

转过年来——一九二四年春天，就拍《苦儿弱女》和《一个小工人》。这两部片子仍是郑正秋编剧，张石川导演。现在我记不很清楚这两部戏的内容了，但是我记得拍完《小工人》之后，天一公司的邵醉翁就来请我与胡蝶同拍《电影女明星》。

《电影女明星》是邵邨人编剧，邵醉翁导演，其实戏的内容完全是邵醉翁授意的。

我到天一公司，很多人都不以为然，所以我在“天一”只拍了一部片子。

我以前拍过的片子，在南洋放映时，南洋的华侨都非常喜欢。后来《电影女明星》拍好后，天一公司请我随片到南洋去登台与观众见面，兼表演昆曲节目。到了南洋以后，昆曲班子很不齐整，实在无法演出；我不演，还有人威胁我，演出后，台下观众大哗，丢尽了脸。此外，还有人利用我的名义在外边胡作非为，后来在新加坡我偶然买到了一张报纸，见上面登着：要见王汉伦一面，需交五十元介绍费。并有王汉伦办事处名义。还有人涎皮赖脸地给我作媒，一问，原来是想把我卖给一个已经有了十三房姨太太的资本家。我后来还发现我的信件被人私自拆开偷看。我气得很，忍无可忍，便取消了合同。在南洋八个月，没有一天是愉快的。

一个女人——尤其是一个女演员在旧社会上想作一些事情，真不容易，没有亲人，到处受欺骗和压迫。

五、《弃妇》与长城影片公司

离开“天一”我进了长城公司。在“长城”（一九二四年——一九二五年）我拍了《弃妇》、《春闺梦里人》和《摘星之女》。

我最喜欢《弃妇》。编剧是侯曜。故事大概是这样：主角（我扮）在一个豪门家里作媳妇，丈夫在外边又爱上了一个浪漫女郎，丈夫回家勾结其母（恶婆），将媳妇逐出家门。媳妇带了一个丫头走入社会谋生存，作过许多职业，后来作一个书局的职员，遭到经理的戏耍和侮辱。同时到学校去念书的丫头，也遭到众人的嘲笑，因为她出身卑贱。这个弃妇觉悟到女子是要争取社会地位的，便毅然从事女权运动，作女子参政协会会长，干了好多事业。后来，那丈夫与浪漫女子离了婚，丈夫又来找弃妇，弃妇不愿继续作他的奴隶，拒绝了。丈夫恼羞成怒，勾结劣绅破坏弃妇的工作，并告弃妇是异党分子，诬赖弃妇是逃妇。于是弃妇不得不离开社会去隐居，但又遇到打劫的强盗，惊吓成

疾而亡。

这个戏的英文名字译意是“社会所反对的女人……”。

这个戏的导演是一个广东华侨，姓李，名字我已不记得了，他的英文名字是“海尔威”。他不会讲国语，也不会说上海话，他导演时说英语，我念过教会学校，又学过英文打字，所以还听得来。

我之所以喜欢这个戏，是因为它跟我个人的身世遭遇很相似的缘故，我对戏中所描写的生活也理解得比较深。

《弃妇》公映后，也是空前轰动。

我到“长城”去时答应给我月薪两百元，每片并有酬金一千元。当时他们这样说，不过是要把我挖过去。《弃妇》拍过之后，酬金不给我，并叫我接拍第二部，我想，拍就拍，早晚也得付。可是《春闺梦里人》和《摘星之女》二片拍过之后，公司竟然说没有酬金了。于是我和“长城”打起了官司。最后判决公司应照原订合同付酬，但我拿到的支票是空头的，银行说“长城”早就没有存款在这里了。这笔账一直没有着落。我又一次的受了欺骗。

六、自己拍片——《盲目的爱情》

我和“长城”闹得很僵，从“长城”出来后，正好新人公司任矜苹请我去帮他。任是在“明星”拍完《小工人》之后分出来自己开公司的。任说：“汉伦呀！如今你是大明星了，当初还是我介绍你搞电影的哩！我搞公司了，你要帮帮我的忙啊！”我不好推辞便去了。

在“新人”拍了一个《空门贤媳》（一九二六年）。就是在那个片里我在镜头前真的剪去长发。导演是程步高。

这时期我又被张慧涛的中国第一公司请去，张也是“明星”草创时代的老朋友，我不好推辞，在他那里拍完了《好寡妇》。在影评上我由此得了个“小寡妇”的名声。

在这时期内所拍的片子，大多没得到酬金，个人生活入不敷出。想想“明星”是靠了我才起的家，“长城”也是靠我发了不少财，“天一”更是如此。老板们洋房、汽车、三妻六妾，而我仍然极其清苦。片子是我创造的，但它并不属于我。

我决心自己拍片子。

正值包天笑新写了一个剧本叫《盲目的爱情》（即《女伶复仇记》），卖给了我。我便成立了汉伦公司，其实全部由我一人包办。棚和设备都是租借民新公司的。导演请的是卜万苍。

卜万苍喜欢去跑马厅买马票，时常误了拍戏，有时他上了瘾头就不到场里来了。最后还是我花了八百元买下了分镜头剧本，买了一部手摇的小放映机，一个人在家里

放一点接一点，搞了四十多天才成功。

我怀着希望，带着这部片子从上海到苏州、宁波、常熟、杭州、无锡、青岛、济南、天津、北京、沈阳、长春、哈尔滨以至于大连。在放映休息时间，我登台表演与观众见面。这个片子赚了很多钱，很多地方、包括国外都向我订这部片子。这笔钱成了我脱离电影界的退休金。

回到上海，我就退出了电影界，开了一片汉伦美容院。

七、抗日——胜利——解放

过了战乱的“八一三”，紧接着太平洋战争爆发，终于使上海沦陷了，日本人叫我出来到大中华广播电台给他们去作宣传员，我以有病力辞，他们当然也看得出我是借口。便对我说：你养病好了，什么也别干。结果我不唯不能拍戏，而且连美容院也不敢开了。抗战八年中间，我就是坐吃山空，到最后几年，没钱了，生活异常困难。

胜利后，又受国民党的压迫，一个师长想侵占我住的公寓，赶我搬家，成天派来几个马弁来闹，把水电也都给我截了。当时的报界对我很同情，在报纸上为我打不平。

到处都是失业的人群，我一个老了的人，哪里去谋生。

幸好解放了，我被妇联和文联动员参加了剧影协会；政府又照顾我，一九五四年入了上海电影演员剧团，有了职业，有了薪金。

后来，经过了长时期的学习，在表演理论上也知道了一些东西，再作片断排演时，我突然觉得困难了，自己不够了。过去我表演的都是家庭戏，封建家庭的戏，如今电影剧本里要表现的主人公大都是新社会中的新人物，我自己对新社会的感受虽然非常深刻，但是我对于那些新的人物的思想感情以及他们的气质还都不熟悉，因此，的确感到困难了。

先前我保存了一点我拍过的戏的照片，外边是不易找到了，另外还有点资料，我拿出来捐给国家，不然，我死了也就失散了。

我虽然已是五十三岁的人了，但我仍热爱着我的职业，我希望领导上多了解我们演员的希望和要求，不够，我们可以学习，有了工作我便得到了快慰。

1956年5月19日、24日、26日

——蔡震中纪录整理

（原载《中国电影》1956年第2期）

我的银幕生活的回忆

范雪朋

我是江苏省宜兴人，出身在一个封建大家庭里，父亲在家乡开锡箔庄，有田地一千多亩，母亲生下我和弟弟二人。我四岁那年，父亲去世了，同父异母的哥哥就百般歧视我的母亲，老是要她改嫁。我们虽然和哥哥同住一所大宅院，过的生活却和他天差地远。母亲靠了双手替人家做零活，才把我和弟弟抚养长大。我小学毕业，十四岁做工，到常州摇袜子，又遭到哥哥的反对。那时母亲把我许配给一个人，这人原来就有老婆的。婚姻上遭到这个打击，使我很痛苦。

在常州读书的时候，我认识了同学徐琴芳，那时她和陈铿然已在谈恋爱。陈铿然是潮州人，在上海正创设友联影片公司。我从小就喜欢戏剧，在家乡也曾看过几部电影，由于徐琴芳的关系，就到了上海，在友联影片公司试拍电影，从此开始了我的电影创作生活。

我拍的第一部影片叫《倡门之子》，是友联影片公司继《秋扇怨》后出品的第二部影片。由徐琴芳和文逸民主演，我在影片里扮演的是女学生陆默君。那时演员拍戏，没有剧本，演员常常不知道自己扮演的角色是怎样一个人物，有些饰配角的连影片的故事也不知道。我拍《倡门之子》时，也只由导演陈铿然讲了一个故事轮廓。布影搭到一场客堂布景时，我还不知道这场戏该怎样演，临时由导演叫我试演一遍，指出那些地方演得还不够，等导演满意了，就开拍。大概我是女学生，所以扮演这样的角色比较合适，加上我母亲经历的一段痛苦生活，使我感情上很同情剧中倡门之子的遭遇。依照影片故事，陆默君已许配给表哥，却深爱倡门之子，当倡门之子受到家庭歧视被迫出走时，陆默君特去送别他。演这场戏时，我自己心中在琢磨：“如果我在生活中逢到这样的事，该怎么办呢？”我就照着我所体会的情绪，表演出来。

因为这角色演来还认真，本来在“友联”订六个月合同，后来又订了一年合同。不过我除了拍片，还得兼做职员工作，要帮接片子，很早上班，有时还得赶通宵。

那时，友联公司规模不大，像“上海”、“明星”、“大中华百合”等公司都已有摄影场，“友联”没有，完全靠日光露天拍戏，化妆间也是搭的，圈内人比做靠天吃饭，一逢下雨，马上把布景盖起来，小雨还好，大雨就糟。搭布景，也是大家动手，譬如这场布景

是花园，园中花木就得自己去采集。那时我年纪轻，同公司的关系还不坏，公司也只有拍这部影片的本钱，所以干起来，倒也挺热心。

《倡门之子》拍了六个月，却差点把公司搞垮了，陈铿然的父亲也认为拍电影赚不了钱，所以接下去拍《荔镜传》时（这片子是替南洋片商拍摄的，由任彭年导演），经济上已经不佳，到拍《儿女英雄》时，情况更糟，可是影片《儿女英雄》和观众见面后，大受欢迎，本来影戏院演五天，却演了半个月，南洋片商也很满意，友联影片公司靠了这部片子，站住了脚跟。

《儿女英雄》是中国最初出品的武侠片之一，由我和尚冠武合演。它是怎样开拍的呢？原来有一次我们到苏州拍外景，在旅馆闲着，无意中看到了《儿女英雄传》这部小说，大家决定把它拍成电影。片中主角物色了好多人，却没有合适的，因为我向来在学校里爱运动，就试着骑了一下骡子，大家觉得还是我行，就让我扮演十三妹。我个性好强，事情要么不干，要干就干得好，主角决定了我，我就租了一匹骡子，天天在江湾路上骑着学习，还努力学抛绳索。

我对主角十三妹何玉凤的领会，主要是从看京戏得来的，觉得是好人总是爱，坏人总是恨。我喜爱稗官小说中的“吕四娘”一流人物，她替父亲吕留良报仇，这种行动，令人又喜又爱。后来拍了几年武侠片，自己性情也变了，见了穷苦人也肯尽力帮助。

《儿女英雄》的导演文逸民自己也当过演员，所以第二天要拍的那一场戏，头一天他就把大家召集在一起，他先谈那场戏应该怎样表演，让大家提意见。陈铿然和徐琴芳也都参加。这部影片拍得很顺利，没有重拍，补拍是有的。能仁寺外景，是到苏州西园去拍的。十三妹用绳子抛到庙的屋顶上去，勾住后，她借着绳子向上爬。这场戏，应该先拍十三妹把绳子抛上去的镜头，再拍绳子系着的铁勾勾在屋顶上的特写和十三妹爬上二三步的镜头，最后是十三妹爬上去的特写，这样才能把十三妹爬到屋顶的一场戏较好地表演在银幕上。可是第一次拍时却漏拍了那个绳子勾在屋顶的特写，后来只好补拍。另外还有一个很重要的镜头，十三妹火烧能仁寺，从火里出来，应该先牵骡子，再骑上去，可是后来发现牵出骡子那场戏却漏掉了，只好到苏州去补拍。至于那时候拍摄火烧场面，银幕上看上去很逼真，说穿了也不稀奇，都是旁边在搞的，除了烧着的木头外，主要是用烟，不过这种场面不容易拍，烟一多，镜头就完全模糊了。

因为武侠片卖座好，武侠片就兴了起来，许多影片公司都竞相拍摄，连明星公司也拍了好几集的《火烧红莲寺》。像“友联”拍武侠片，还是算认真的，初集《儿女英雄》一共化了四千块钱，布景如大雄宝殿、地下机关，道具如那口大钟，全是自己搭置或制造的。机关布景在银幕上看来怪有意思，其实很简单，例如一撤铃，门就自己开了，这是用铅丝拉的，地下室的楼梯等，也全靠剪接技巧。至于有的小公司，他们拍武侠片的成本还要小，甚至拉一些戏班子里的武行来做临时打手，开打场面，全靠剪接技巧，雇用替身来代替主角，友联公司却很少用替身，只有拍飞上屋顶的场面，为了利用摄影技巧，得先拍人从屋上反身跳下来，那就要叫人代替了。武侠片拍到后来，有些小公司

甚至用副片来拍摄，十天就拍完一部，很“拆烂污”。我曾有过短时期在复旦影片公司拍《七剑十三侠》，就知道他们没有友联公司那样认真了。

拍武侠片确是件很危险的事，特别是拍很多人在对打的场面，例如在苏州拍外影，连苏州的马车夫也拉来充临时演员，那就更容易出乱子，即使有些武功的，也常常碰到倒霉的事。有一次，徐琴芳拍二集《红蝴蝶》，一个姓薛的演员在对打的时候，被砍掉了四个指头。我和姜修在《儿女英雄》里对打时，也差点把小指头砍掉，至今还有一个小疤，当时还忍着痛把戏拍完。我到苏州拍初集《儿女英雄》外景时，骑骡子表演也很伤脑筋，因为拍外景总得拣险要的地方，像天平山一带，可是骡子在那些地方往往不肯走。还有一次，在拍十三妹从屋上跳下的场面时，我受了伤。那场戏是在上海近郊一个祠堂拍的，描写的是十三妹杀死了奸憎，从屋上跳下来，事前我曾练习过，等到开拍，我在跳下之前，先把脚一顿，不料屋面坏了，受不住，一下子连人带瓦落下来，受了伤，医生说要休养二、三个月才可以工作，可是南洋片商（他们当时是上海大部分影片公司的大主顾）等在那里要拷贝，所以只休养了一个礼拜，又重新拍片。那时我倒也无所谓，因为自己原很爱冒险。在拍《儿女英雄》之前，我就在《荔镜传》里跳过水，这次出了事，我还私下感到幸运，总算没有弄成残废，那时我常常翻看外国电影杂志，认为一个演员要成名，吃这样一些苦，实在是算不了什么的。

因为《儿女英雄》一片赚了钱，友联公司就把它接连拍了好几集，说实话，除了一、二集外，别的我是不喜欢的，因为拍到后来，故事都乱编乱造，甚至十三妹在银幕上会生出一个女儿，叫“小十三妹”，这无非是公司的噱头而已。

后来我在友联还拍过《红侠》，那也是部武侠片，在这片子里，我表演了空中飞人，拍这个场面，很吃苦，先在身上缚了铅丝，外面再穿服装，吊在空中，后面是黑布景，我作飞的形状，开着电风扇，把我的服装吹得飘飘然，因为危险，我坚持拍这场面非在下面张个网以防意外不可，否则不拍。至于在空中怎样做表情，我的体会是这样：开始吊上去的确很怕，到镜头摆好，就什么也不怕了，也忘了危险，因为一个演员总想把戏演好，就努力做出表情来。

那时拍戏，一场赶一场，场景次序颠倒拍摄，角色的情绪，不容易连贯，譬如《红侠》逃难一场戏，后来在银幕上放映，就觉得情绪完全不像逃难的样子，导演马马虎虎说：“没有关系，没有关系。”

拍《儿女英雄》和《红侠》时，我对武侠片感到兴趣，空闲时间，常常练功、骑马。后来在复旦影片公司干过一个时期，我还请了人来教我舞双刀，拳术，弓箭，每天六时就上班。记得拍好《红侠》，我想出了办法，在副片上把我扮演的角色，用红墨水染红了，放映在银幕上，就名符其实的成了《红侠》，观众看了，很感兴趣。后来明星公司拍《火烧红莲寺》，红姑一角，浑身透红，用的也是这个办法。那时友联公司的影片，很受南洋片商的欢迎，《红侠》拷贝着了色，更加卖钱。办法是我想的，公司没有给我什么酬报，不过那时自己心里很高兴，倒是真的。

我对《儿女英雄》和《红侠》还算满意，自己演来也认真，后来拍武侠片就不大动脑筋了。不过影片故事还是整个了解一下的，这也是为了自己好知道一下在片中有多少戏，自己戏多，就起劲些，戏大都是换汤不换药，倒是在《荒江女侠》里我扮演卖艺姑娘宋彩凤，虽然戏不多，也还满意，演来比较好。在影片里，看客围着我，看我表演走钢丝、舞双刀、单刀、钻尖刀圈……这些场面，有的是我表演的，有的是靠摄影技巧，走钢丝是到大世界游戏场去请替身的。《荒江女侠》主角是徐琴芳，本来没有我的戏，可是自从拍摄《儿女英雄》之后，南洋观众对我的印象很好，南洋片商一定要我出现在《荒江女侠》片中，这样才在故事里添了宋彩凤角色。南洋片商能操纵影片公司的剧本的内容，在当时是不足为奇的。

武侠片一部部拍下去，我越来越不满意，故事既千篇一律，在摄影场上拍戏，又乱七八糟，连服装也不考究了，导演却还说“行”。临时演出危险场面，给二十元或三十元报酬，出了事，就死了人也不管。在杭州拍《红蝴蝶》影片，一个演员代替主角拍爬山镜头，从山上掉了下来，掉在野竹子丛中，竹子从手掌穿出，血流如注，只拿到一点医药费。所以我常常劝人不要冒险去表演像人从屋上摔下来的场面。我还想：我也许有一天也会有这种结局，所以我对于武侠片，后来感到又腻又怕。

我第二次进“友联”，订了三年合同，一直到“一二八”战事爆发，闸北的公司毁于炮火为止。在这时，我先后演过《续红侠》、《梁上夫婿》、《梵灯鬼影》、《大人国》等，我还同友联公司闹了一件小纠纷，原来武侠片拍到后来渐渐走到色情的路上去了，拍《大人国》，公司方面一定要加上“窥浴”一场戏，他们知道我是决不肯演这种戏的，所以特地雇用了一位穷苦姑娘来做替身，我呢，仍旧不答应，公司一再向我说服，结果，片子映出，许多观众写信给我，责问我这件事。这也可见当时影片公司的市侩作风。

“一二八”后，许多小公司都关了门。顾无为主持的大华电影社请我去拍影片《啼笑姻缘》，叫我扮演关秀姑一角，可是明星公司也决定要拍《啼笑姻缘》，闹了双包案，结果大华电影社改演话剧。那时我住在北四川路的家，给炮火毁了，就把母亲安顿在亲戚家，自己加入了剧团，去跑码头，先后在无锡、南京、汉口、济南、长沙、天津等地演出，倒很受观众们的欢迎，我还接到不少观众们的来信，认为我表演得不错，和当时通俗话剧演员的演技不同，有的观众说我很聪明，应该好好读书。当时我在这个剧团，除了演戏，很少说话，别的主要演员朱飞、杨耐梅、吴素馨、林雪怀等都很活跃，他们叫我“死口”。这个剧团，给了我一些演技上不大好的影响，现在演起来，无意中还流露出不必要的动作。

后来，剧团在北京出了事情，吴素馨、杨耐梅和林雪怀给张学良抓起来了，第二天，秦哈哈也被捕了，那时剧团在两个戏院同时演出，这样一来，就站不住脚，我因为白天不和他们一起玩，所以没有被捕，大家只好落荒而走。到了丰台，才知道被捕的原因之一是有些演员在北京的生活很不好。

回到上海，我决定自己搞影片公司，在徐家汇租了房子，爱人文逸民是编导，弟弟

是摄影师，这影片公司名称叫“强华”。那时中国刚开始拍有声片，我们拍的却是无声片，先后拍了《觉悟》、《我们的生路》和《铁链》等片，到拍《铁链》时，有声片已很流行，那时“强华”同“联华”关系搞得很好，我们还特地请了周克来做摄影顾问。外面舆论，说比“天一”好。《铁链》是最后一部片子，我们把拷贝卖给了吴邦藩，他说内容太露骨了，有些左倾，电检会通不过，这样，“强华”维持不下，就关了门。

《铁链》是部暴露性的影片，描写农村破产后一家人的不幸遭遇，妈出来做奶妈，被主人污辱而堕落，后来发了神经病；儿子到城里做工，受压迫；女儿到上海被骗做舞女。影片里有一个镜头穿插得很有意思：妈到有钱人家去应征做奶妈，很多奶妈把奶挤出，倒在玻璃缸里，这一缸奶汁却倒给了狗吃，这时镜头马上换到农村场面，小孩正嚷着哭着要吃奶。这部影片的编剧是曹雪松，分镜头是大家一同想的。

我们为什么要搞强华影片公司呢？有二个原因，第一是我们过去一直看老板的嘴脸，想不到拍《儿女英雄》赚了钱，老板却把我和导演辞退了，记得公司欠了我的薪水，旧历大年夜，尚冠武带我到老板家里去讨钱，他家里正在接财神，却把我们哄了出来，回家哭了一场，一肚皮的气。第二是演话剧时，也很受气，老板需要我时，捧我，无非要我卖命，这样却又招来同事的妒忌。因此决定挣口气，自己组织公司，这时看到武侠片已经没落，而“联华”拍些带有进步意识的影片很受欢迎，所以决定拍些有社会意义的影片。

“强华”关了门，弟弟进了“联华”，我则因为天一影片公司请我去拍片，我就进了“天一”。《舞宫春梦》、《母亲》、《模范青年》、《空谷兰》等影片，就是这时期拍摄的。我认为较满意的影片是《母亲》，片中主角景佩华由我扮演，从年青时一直扮到老年，合演的有陈芳芳和余光等，导演则是文逸民，这片子当时得过褒奖。

我在《母亲》里扮演的角色，是一个贤妻良母型的女人，丈夫姚守中生了肺病，经理辞退了他。她一面伏侍丈夫，一面教导儿子，影片下半部描写母亲怎样在工厂里得到些微的收入，来培养儿子成人，在最后儿子学成回国的时候，她自己却悄悄地逝世了。

《母亲》里的人物是我们从实际生活中观察而得来的，其一，我有一个亲戚，夫妇是因恋爱私奔而组织小家庭的，丈夫生肺病，妻子替人洗衣服，我们就把这些材料，放在故事里。其二，我另一亲戚家雇用一老妈子，她儿子已在中学读书，这个老妈子终日勤勤恳恳工作，把一切希望寄托在儿子身上，一提到她的儿子，她就高兴得不得了，这个人物，我们也放在故事里，因为生活中比较了解这个角色，所以演得也还满意。

在“天一”时，我曾一度到香港，搞了一年录音工作。一九三七年从“天一”出来，就进“艺华”，拍《掌上珠》和《铁血男女》。在《掌上珠》里我扮牟菱的妈妈。《铁血男女》是根据话剧《祖国》拍摄的，王引和袁美云主演，我演反派角色。

抗战爆发后，电影事业一度停顿，我就在绿宝剧场演了一个时期话剧，后来又回到艺华影片公司，拍《观世音》、《英烈传》、《三笑》等影片，然后便脱离了电影界。敌伪

时期，伪“华影”要我参加，我没有去。

解放以后，自己思想上有些顾虑，认为自己年纪大了，不要干了吧，后来吴茵同志写信给我，要我参加剧影协会的学习，一参加，兴趣大极了。

加入上影演员剧团后，各方面都得到照顾，在东影曾替两部翻译片《安娜萨宝》、《自然之子》配音，还让我有机会参加拍片，加入《山间铃响马帮来》摄制组，到云南苗家去体验生活。此外，还排演过《妇女代表》，最近在排《归来》作为业务锻炼。

我过去在电影创作上完全是瞎摸，不像现在年青的一代有理论指导。以前，我观摩演技无非是看看电影而已，记得像珍妮盖诺和李琳绀评的片子我都看，阮玲玉的演技很好，像《恋爱与义务》和《新女性》我看了很感动。有声片时代，我看小说很多（那时已和文逸民结婚），常常帮他想想剧本的题材。在此之前，因为拍武侠片，所以看了一些像《三国志演义》、《水浒》、《七剑十三侠》等小说。

从前拍外景，老板是越省钱越好，强调乡下没有好吃的东西就可少花钱，我们抱怨起来，常常把饭桌也打翻了。现在可不同，拍外景，处处得到关心，得到照顾，生活也有规律。在《山间》组我就深深体会到这一点，大家很照顾我，我在云南时，上海的家不时有人来关心，我觉得我为组织上增加了负担。我同苗家老大娘一起下地，体验生活，得到许多好处，要不是这样做，我怎样能够扮演角色呢？

对于角色的钻研，从前我是不懂的，在排《妇女代表》时，有人就说我有些生活气息，不像别人看得出是做作，可是我却回答不出所以然来。我目前的困难是如何通过动作，把人物性格表现出来。

我过去在《觉悟》、《空谷兰》、《母亲》等片中扮演的都是悲剧角色。从前，一个演员在摄影场上演悲哀和激动的场面，四围的气氛同现在是完全不同的，四面吵吵闹闹，我只好让别人吵，自己不睬他们，化装时不开口，心中老想着最痛苦的事情，借此培养悲苦的情绪，到了镜头面前，那就全神贯注，那怕有人在旁边参观，我也不管。在“友联”时，条件差，没有水银灯，拍演员哭泣的镜头，就用镜子来帮助。记得徐琴芳主演《虞美人》，就是这么办的。白天在阳光下，用了梳装台上的镜子把光射在头发上。因为电影不比舞台剧，拍一个镜头后要停老半天再拍，不是一气呵成的，所以拍哭泣表情很困难，就要借助于蜜糖，而且真的眼泪，是会马上从脸上掉落下来的，用蜜糖就可以改正这缺点，不过尽管这样，自己是要有感情的。

以上就是我过去拍摄电影的一些回忆。

（原载《中国电影》1956年第2期）

我的银幕生活

宣景琳

我今年四十九岁，参加拍电影已有三十一个年头。现在回想起来，真有不胜沧桑之感。年青的观众也许已不知道我，三十岁以上的观众我想是会记得我的名字的。我拍过的片子，前后有三十六部。说到扮演的角色，从小姑娘、童养媳、少奶奶、老太婆到妓女、舞女、泼妇、交际花乃至女流氓、女侠客等等，旧社会的各式各样人物我都演过。那时，大家还认为反派角色和老太婆角色以我演得最出色呢。

我原籍是苏州，外婆和妈妈本来靠绣花为生，待妈一出嫁，搬来上海，这项手艺就不干了。我爸是个报贩，每天在外东奔西跑，收入既少，身体又挺不好，所以当我生下四个月，他就病死了。我妈一共生下三女二男，我是最小的一个。外婆因为我一出世爸就死掉，说我命硬，“落地败命”，给家庭带来了恶运，硬要把我送掉，还是我妈百般劝阻，才算作罢。

我小时候家里穷得要命，所以简直没有读书的机会，记得九岁那年我在远东饭店附近一家私塾里念过四个月的“人手足刀尺”，那时我实在是淘气，老跟男学生吵架，老先生好几次用红木戒尺打我手心，心中一气，不念了。十三岁那年我又在跑马厅东面的慕尔堂念过三个月书，因为同学轻看我，说我出身不好，又迫得我辍学。说起来，旧社会对我的歧视和糟塌，还不止这些。我一生之中，永远忘不了最心痛的一件事，就是旧社会逼得我在豆蔻年华的少女时代堕入了火坑。虽然不久由于我自己的斗争跳出了吃人的地狱，但那段惨痛的经历，现在想来还心有余悸。唉！这个吃人的旧社会是多么地可怕，又多么地残忍啊。

那么，我又是怎样踏上银幕的呢？

原来我从小就爱上戏剧。十岁还不到的时候，家住在大马路，附近有不少戏馆，我常去看京戏，自己也会唱青衣，而且，我看新剧的劲头也很大，我是笑舞台的常客。什么《珍珠塔》、《半张小照》都叫人看得怪出神，这时影戏（电影）已开始兴行，可是那些吓煞人的美国片，像《黑衣盗》之类我实在不爱看。十五岁那年，因为我和开设新世界的经家那位大小姐很熟，所以常到新世界去骑骡和溜冰。有一天，经家大小姐带我到

霞飞路明星影片公司，一去，才知道导演张石川是经家的近亲，经家大小姐因为想拍影戏，特地来试镜头的，张石川看见了我，觉得我怪天真烂漫，就在试镜头时，叫我做个配角，我还记得经大小姐表演的是一个失恋的女人在哭泣，我就扮她的小淘伴，劝她别难过。试过镜头后就走了，这件事也忘了。到后来才知道张石川对我这次试镜头，颇为满意。

我第一次正式上银幕是在一九二五年。那时我已过着非人的生活。有一天，我认得的一位电影演员王吉亭来找我，说明星影片公司的张石川要我去拍影戏，到了那里，张石川一见我，就叫我一声瘪嘴姑娘，说拍影戏最要紧的是要放大胆子，什么也别怕，只要依他的话来演戏就行。经他这样一说，我放心了，就在一部反对童养媳拖牌位做亲和招女婿陋俗的影片《最后之良心》里第一次露了脸。在这部片子里，我和王献斋、王吉亭扮的都是反派角色。片子拍好后不久，我就赎了身，脱离火坑，正式参加了电影拍片工作。这部影片公映后，舆论很好，大家对我也勉励有加，说我扮演泼悍骄奢的女角刻画入微，恰合“尖嘴姑娘”的身分。

拍这部《最后之良心》时，酬劳没有说定，只给我车马费一百元，这价钱是张石川开的。片子拍到一半，明星公司才造起了玻璃摄影棚。我因为第一次拍片，没有经验，两只眼睛给炭精灯一照，又染上飞出来的烟灰，等到戏拍完，两只眼睛已红肿得非常利害，不住的淌眼泪，最严重时，有十几天睁不开眼来，后来总算有一个日本医生把我治好，不过眼光已差得多了。

在《最后的良心》里，我扮的只是配角，接着我在那年又拍了《小朋友》、《上海一妇人》和《盲孤女》，我就当上主角了。和《最后之良心》一样，这三部片子都是由郑正秋老头子编剧，张石川导演的。《小朋友》这部片子却要我这个十八岁的姑娘扮饰三十多岁的寡妇确有点为难。这个寡妇被小叔用奸谋夺去了财产，弄得儿子流落江湖，后来恶人遭到恶报，母子才重获团圆。扮饰儿子的就是郑老头子的儿子郑小秋。那时他年纪约有十四五岁，我比他只大了几岁，却扮起他的妈妈来，岂非笑话！我当时只好大了胆子来演这个角色。怎样扮演呢？先是导演给我一些启发，帮我讲解片中的寡妇是怎样一个人物，让我慢慢体会。张石川又对我说，可以从我亲妈妈怎样抚养我长大来揣摩这个角色，靠了这些启发，我总算捉摸到了这个角色的一些东西。

《上海一妇人》、《盲孤女》和洪深导演的《早生贵子》是我早期演得最满意的片子。《上海一妇人》中我和王吉亭合演，我扮的角色也很难讨好，因为开头我应该是天真娇慧的农村姑娘，后来沦落为妓女后，又过着放荡的生活，可是她又应该不时流露出那纯洁的心灵使观众同情她。在表演最初几场戏时，导演像讲故事那样同我解释这个小姑娘的性情，怎样的顽皮、淘气，让我自己来体会。演到后来部分，一方面固然是导演启发得好，一方面也是通过自己的遭遇来体会的。例如片中被骗到上海的一段戏，因为我自己亲身体验过这种痛苦生活，所以演来比较深刻。这部影片公映后，大家都

认为我是有很大前途的演员。

说到影片《盲孤女》，也是和郑小秋合演的，描写的是一个失去了父母的姑娘的痛苦遭遇，她在家被后母虐待，到工厂做工，工头调戏她，后来眼睛瞎了，又尝尽了人间许多悲苦。我扮演这个角色，最难的是要表演这个姑娘从未盲、既盲到重明三个阶段的不同情景，并且要分得一清二楚。那时还没有电影剧本，只有一个故事，导演只为我讲解盲孤女是怎样一个人，叫我应该首先把自己当成是盲子，眼看出去只当是白茫茫一片，甚至前面有座独木桥，也要大着胆踏上去，我就照这些话来表演。

在一九二六年拍摄洪深导演的《早生贵子》之前，我还演过《可怜的闺女》和《新人的家庭》。《可怜的闺女》由张石川导演，包天笑编剧，是和张织云、朱飞合演的。我扮的角色是一个女流氓，在银幕上她应该像个白相人嫂嫂，又由于她心地还不怎样可卑而能引起观众对她适当怜悯，却不是憎恨她、厌恶她；演是演得很吃力的，总算没有什么差错。至于《新人的家庭》，我的戏很少。

说到洪深同志，他在早期明星影片公司是三大导演之一，第一部导演的片子叫《冯大少爷》，我没有参加演出；第二部片子就是《早生贵子》，是我和宋忞红、王献斋、黄君甫、赵静霞等合演的。后来我第一次退出明星公司之前，又在他编导的《少奶奶的扇子》中担任了主角（合演者有高梨痕和赵静霞。高现被聘在上海文史馆工作，赵和我到今天还常相往来）。

《早生贵子》的主题是谴责中国宗法社会里的迷信和蚁媒，我在影片里扮一个五十多岁的乡下老太婆，脸上几条皱纹，加上一张瘪嘴，化装得还算像。洪深在排戏时，先把影片故事情节讲了一遍，对于角色怎样表演，他不但帮助我分析角色的性格，而且还帮我想出些办法来，例如他要我找一个熟悉的对象来揣摩，我给他一提，倒想起我的外婆来，她也像影片里我所扮演的乡下老太婆那样，我就回忆外婆的一举一动来体会这个角色应当怎样表演。片子放映后，我演的角色很受舆论赞美。

一九三一年，有声电影兴起，我在明星公司拍的当然还是无声片，那时公司里有人笑我，说什么“苏州人不会打官话”，意思说有声电影一来，像我宣景琳不会说普通话的，必然要被淘汰了。我要挣一口气，所以那年我一面替明星公司拍无声片《玉人永别》，另一面又答应了天一影片公司的聘请，担任中国第一部片上发声影片《歌场春色》的主角。为了拍这部片子，我拚命练习普通话的发音，又因为片里要我亲口唱歌，特地请了梅花少女歌舞团的朋友来教我，我不懂五线谱，就像小时学京戏那样，一句一句地教我。拍这部片子正在夏天最热的时候，白天、晚上我得赶“明星”和“天一”，两处奔跑，人是吃力非凡。有一次拍《歌场春色》时，我演到中途，晕倒在浴缸中，连那个外国摄影师林也急坏了。这种事情，在从前拍电影时，是经常发生的，公司方面谈不上对工作人员有什么安全和健康上的关怀。公司有不少演员，像王吉亭、黄君甫等，都有很好的表演才能，就因为拚命干，身体顶不住，吸上点鸦片，终于潦倒死了。想起来，

真是不胜感慨！

我在明星公司后期也拍了不少片子，像在《前程》中扮一个被压迫的女人，在《母子》中扮一个中年贫妇，在《路柳墙花》里扮女仆人，在《妇道》中又扮一个忠厚妇人，在《二对一》里扮交际花，在《女儿经》中扮弃妇。比较使我感到满意，也受到观众好评的片子，则有《姊妹花》、《再生花》、《空谷兰》和《大家庭》四部。

说起郑正秋老先生导演的《姊妹花》（一九三三年），在当时确是很轰动的，而且也是明星公司最挣钱的一部片子。我那时拿二百五十元一月薪金，拍《姊妹花》总算拿到了双份酬劳，计一千元。这片子在上海新光大戏院连映了两个月，后来还参加在莫斯科举行的国际电影展览会。因为生意好，观众们纷纷写信给明星公司，也有写信给郑正秋的，要求拍续集。本来这片子不能再编续集了，但在观众要求下，郑老夫子弄得没有办法，只好又拍了一部《再生花》。在影片未拍之前，先在大上海大戏院举行了一天“彩排”，看看《再生花》舞台戏的剧场效果究竟怎样。那天演出，观众都非常满意，反应极好，还记得我在舞台上有一句台词，是这样说的：“我还当穷苦人才有痛苦，想不到你嫁了有钱人，还是那样痛苦。”台下观众都拍起手来，后来这句话也用在影片里。自然，《再生花》和《姊妹花》比起来，要差得多。这二部片子，是由胡蝶、郑小秋和我一同主演的。胡蝶一人兼饰大宝、二宝两个角色。她现在住在香港，不知近况怎样，我很惦念她。郑小秋现在科影厂当导演，他已是七个孩子的爸爸了。谈起这两部片子，又不能不想及郑正秋老夫子了，他老人家那时身体虽然已很不好，但工作态度真了不起，既认真又细致，而且有极好的分析能力。因为郑老夫子抱病工作，所以《姊妹花》一共拍了八个月才完成，可说是明星公司出品中摄制时间最长的一部，我在影片里扮的角色要从三十几岁演到六十岁，其中表演过程都是他帮助我分析，而使我由浅入深，一步步体会出来的。他对我说，我扮演的角色，最初应该是很壮健的，走起路来要结结实实，后来被丈夫抛弃了，人也老了，就应该带些病态，他还亲自演了各种样子给我看。

总之，从我演出的较为满意的片子来看，我有这样的感觉，一个演员要演好他的角色，必须这角色是他喜爱的和熟悉的。我演过各种各样的角色，比较胜任的，并且也希望今后继续扮演的还是反派角色。可是过去我演交际花就失败了。例如影片《二对一》我就演得非常别扭，因为我实在不喜欢这样的角色。我还可以举个例子，明星公司从前一位很出名的演员王献斋，和我是老搭档，他只能演坏蛋，别的角色可很难讨好，有一次，明星公司却教他和王汉伦合演《玉梨魂》，演的是正派角色，到底演得很糟。

同时，如果演员在一个熟悉他、了解他的导演指导下表演起来，不但劲头很大，而且常常是非常顺利的，我和张石川从前合作不少片子，尽管他脾气很急躁，可是他总算了解我的戏路，所以较少遇到困难。我总觉得从前在摄影场上，导演有很大权利，演员尽管在表演上各有自己的意见，最后还得服从导演的意见，现在也许导演不太熟悉演员，在摄影场上有时实在太客气了。

再说,演员的搭档也很重要,如果同对方搭配得好,那一定是非常出色的,我和王献斋合作过许多片子,像《小朋友》、《盲孤女》、《可怜的闺女》、《早生贵子》、《真假千金》、《梅花落》、《大家庭》等等,就因为彼此了解对方的戏路,能相互启发,取长补短,所以在表演过程中,没有遇到什么困难。当然,这只是我个人的看法,未必见得对的。

《大家庭》是我在明星公司拍的最后一部片子,我之脱离“明星”,是由于感到了旧社会的人和人的关系实在太势利了。我宣景琳今天红了,大家捧我,可是当时我生了一场大病,在床上躺了一百多天,请了不少医生,化了不少钱,除了胡蝶来看过我外,公司方面一点也不照顾我,反而有人讥笑我,说人老珠黄不值钱了。究竟身体吃不消了。唉!说这种话的人不去想想究竟是谁使我身体搞垮的。所以病愈之后,就决定退出银幕。在抗战之前,除了一九三六年替新华影业公司拍过一部影片《秋雨残冬》外,有十三年我一直没有拍戏。在敌伪时期、在抗战胜利后,我始终拒绝参加电影界。

可是在解放之后,生活在新的时代里,看到了许许多多令人高兴又令人感动的事物,我的现身银幕的愿望又产生了。所以解放初期曾在《自由天地》和《女儿春》里参加过演出。加入上海电影演员剧团后,党和领导是那样关怀我,照顾我,体谅我身体不好,所以让我这几年安心休养,到今年健康恢复了,我又参加了拍戏工作,在影片《家》里我扮演张姑太一角,虽然出场不多,但是和年青的一代在一起工作,我的心情是非常愉快的。我愿意告诉所有关心过我和现在还关心着我的观众和朋友们,宣景琳决不退出银幕,明年我五十岁了,但我一点不服老,我现在身体挺好,精神也挺好,让我在银幕上再和大家多见面吧!

一九五六年十一月二十日 邢祖文纪录整理

(原载《中国电影》 1956年第3期)

银幕生活忆语

黄耐霜

我在十几岁的时候就看到了王汉伦同志演的影片《孤儿救祖记》，觉得演电影挺有意思，就一心想入电影界。十五岁的时候，由但淦亭先生介绍我到“大中华影片公司”。这个公司当时的负责人是朱瘦菊。

1930年初我第一次参加拍的片子，是朱瘦菊导演的武侠片《大破九龙山》（我记不清了，也许是叫《火烧九龙山》）。想起那时候才滑稽：我刚从北京来到上海，导演说的话我也不懂，我又是第一次拍戏，也没有剧本，很感到困难，一点也没有人教，就大胆上银幕了。

因为我什么也不懂，很想多学一点。人家拍完戏都走了，我还呆在摄影棚看。人家说：“你为什么不休息？大热天还呆在这里！”可我看着摄影场太新鲜了，我什么也不懂，什么也想学。

在无声片《大破九龙山》里，我演的是一个怪人，穿了一身黑的侠客衣专爱捣鬼，最后被人把我摆在钟里烧死了。人家叫我怎么做我就怎么做，也不懂得我的角色重要不重要。

我参加演出的第二部片子是《银幕之花》，这部片子是时装，我演的是一个舞女（这部片的内容已经忘了，也记不清导演是谁）。

后来我到了昌明公司，杨小仲在那里当导演。拍了部片子叫《火烧平阳城》。导演叫我演一个荡妇。我的角色是引诱一个侠客，调戏人家。那个人逃走，我到天上去追，和人家打仗。那时候我才十六岁，我就想：“为什么叫我演这个角色？”我又想拍又不想拍。后来觉得到天上飞挺新鲜。也就演了。从此以后就专让我演这一类天上飞的荡妇。

《火烧平阳城》是我第一次拍“天上飞”的片子。拍好后很受欢迎，就连续拍下去。但拍到第二部的时候，由天上掉下来，我的脚摔坏了，就换了别人。

离开昌明公司后，我到了月明公司拍《关东大侠》，又是让我演荡妇。没有多久，暨南公司出了很多代价把我挖去了，因为他们缺少一个演荡妇的侠客。当时的条件，就

是要“能文能武”，“文”就是能演荡妇，“武”就是会拿宝剑打两下。我也愿意到暨南公司去，因为在那里可以当主角。他们拍的是《江湖二十四侠》第三、四集。我演的也是天上飞的荡妇，是个主角。

演完这两集，就演《黑侠》。这些片子是为了迎合南洋的需要，南洋欢迎这样的武打片。《黑侠》的妆束是类似彭公案中的妆束，打仗都是骑在马上打。

在“暨南”拍完《黑侠》以后，又拍《彭公案》，在剧情中本来没有荡妇这个角色，因为我演风骚戏出名，特为我这个演员又增加了荡妇的角色。老板觉得这样有号召力，卖座好。

这些武侠片子都没有台词，在开拍之前，谁也不知道他要演什么，怎么演。剧本都是导演根据旧小说改编的，导演一边写，一边就拍。

那时候只有武侠片子能卖钱，导演要看这个女演员漂亮不漂亮？如能受南洋的欢迎，就多给你戏。

演的时候，导演心中也不是很有数。直等化好妆到摄影棚的时候，导演才告诉说：这个男子到你家来，你看他这么美，又是一个侠客，你设法调戏他。那时是无声片，也没有台词，随便自己说什么。我们常说：“你来啦”“你到哪儿去呀？”“吃过饭了吗？”把平常开玩笑的话也说。影片上的字幕和我拍戏时说的话是完全不同的。演每一部片子都是这样。

1931年我十八岁时，大中国影片公司和暨南公司合拍有声片，没有会说北京话的演员，就请了我。

我原来的名字叫黄云茵，这次要到日本去拍戏，人家说云茵这个名字不响亮，所以我就改叫黄耐霜。

有声片《雨过天青》是在日本拍的，借用日本的设备，演员是中国演员。因为要到日本拍，花了很多钱，这又是中国第一部片上发声的影片，所以大家都很重视。那时已经有了剧本。《雨过天青》的剧本本来是导演夏赤凤写的，因为当时有个姓谢的片商投了点资本，没有什么名义，所以就把编剧的头衔拉到他头上去了。那时对编剧并不重视，最重要的是导演。

对于我自己的表演，我觉得在《雨过天青》里演的比较好。我扮演了一个破坏别人家庭幸福的交际花。男演员是陈秋风，他演一个原来有爱人的人，自从认识了交际花之后堕落了，和他妻子不合，我记得最后一个镜头是我远远地孤独地离了镜头。意思就是：我这个堕落的人只不过像一阵雨一样，骚扰了一阵，使人家家庭不和睦，我走了，雨过天青了，他们家庭也和睦了。

我喜爱这部片子，因为它是第一部片上发声的影片。我也很喜欢我演的那个角色。我以前虽然常演反派，但都是古装的侠客，这次是时装戏，我对这样的生活不熟悉，以前的侠客动作也不能用了，困难很多。

为了拍《雨过天青》，我的确花了很多功夫。那时候拍有声片，还没有什么可学的，只有看看外国的有声片，那时凡是上映外国有交际花的片子，我都去看。我主要是在嘴上用功夫：想办法克服北京土音，学官话，使大家都能听懂，吐字尽量清楚。我看到京戏中有些女角把嘴张得很大，不好看，嘴张得太小也不好看，我时常自己对着镜子练习，学着一种“美态”。这些练习是结合着剧情和台词的。

在拍《雨过天青》的时候，我们已经开始讨论剧情，并且预先分配角色。不过在开拍之前演员还是不知道台词，临拍摄的时候导演才教给我们：你从哪里走到哪里，坐在什么地方，说什么话。演员可以在台词上加“哼”啦、“哈”啦的字。

那时候拍戏，导演完全不征求演员的意见，只要导演自己认为满意就可以了。

我对《雨过天青》有个不满意的地方：因为是在日本拍，借了几个日本人来作群众演员，只能远远地拍他们的背影，所以有些该热闹的地方热闹不起来。

《雨过天青》上映后很受欢迎，舆论界议论纷纷。有些人认为很好。可是，因为是在日本拍的，也受到很多批评。当时正是抵制日货的高潮，有人骂我是“商女不知亡国恨”。记得我带着这部片子到哈尔滨去放映，请客时忘了请原先捧我的一个记者，他就写文章把我大骂了一顿。

有声片《雨过天青》放映后，竺清贤研究成功一种他称之为“清贤式”的录音机。暨南公司又拍了一部有声片。因为《雨过天青》受到很多批评，所以我想拍一个爱国的戏弥补一下。拍《为国争光》的时候我说我不愿意演反派，于是公司就让我演正派角色。

有声片《为国争光》的内容是宣传抗日，导演还是夏赤凤。拍成后，片商投机宣传说：“这是黄耐霜的第二部有声片，机器是中国的，演员也是中国的！”

（原载《中国电影》1957年第3期）

我拍摄《红粉骷髅》的经过

管海峰口述 管锡鹏笔录

《红粉骷髅》是我国最早拍摄的长故事片之一，我是这部片子的导演。《中国电影》杂志要我谈谈拍摄经过，由于事已相隔多年，某些细节已经回忆不起，现在就我还能记忆所及的部分，简述如下：

我自幼就爱好戏剧艺术，对各种戏剧都很感兴趣，上海第一家京剧票房“盛世元音”就是我和孙菊仙的儿子创办的。我亲自演过京剧、新剧，也曾编导过魔术剧《黑手党》等等。平时爱好阅读各种国内外戏剧杂志，以丰富知识。

当时我在外国《环球》杂志上看到关于电影的文章，《环球》杂志宣扬电影为世界三大工业之一，使我对电影产生了极高的兴趣。由于我略有戏剧艺术的浅微基础，我领会到电影确是一种颇有前途的新兴艺术。尤其在中国，当时除有滑稽无声短片以外，还没有长故事片，因此，我就想尝试拍摄一部长片。

我有一个外国朋友，名叫莫斯(Mose)，他曾在美国一家电影制片厂担任过编写电影说明书的工作。当时他在上海汇丰银行任职，他对拍电影有一些实际工作经验。我爱好电影，故经常向他讨教有关拍摄电影的一些技术和经验，得到很多这方面的知识和一些参考书籍，使我学到了一些实用的东西，也更加加强了我想拍摄中国长故事片的决心和信心。

但是我苦无资本和合作者。

在我正筹划拍摄长故事片的时候，适遇友人殷宪甫昆仲。双方交谈意见一致，殷氏昆仲也认为电影事业确有前途，并投资组成了新亚影片公司。要我负责积极筹划。

决定以后，第一个问题就是拍什么片子。剧情的选择十分重要。因为，剧本的好坏直接关涉到投资和利润。根据上海人的心理口味，当时最受欢迎的，也就是剧院卖座最盛的，是一些武侠情节的戏剧。因此，我决定从这方面来选择剧情，但又要别致新奇。我从中外侦探小说中挑选出一部比较精彩的故事《保险党十姊妹》，就决定以此为蓝本，加以改写。

我完成编剧后，考虑到编剧者的声望与拍成影片后的营业有关。因此，委请钱化

佛先生转请当时著名文人袁寒云(袁世凯长子)出面,用他的名字。由殷宪甫昆仲致送他五百元。根据袁寒云的提议,把影片原来名字《十姊妹》改为《红粉骷髅》。

《红粉骷髅》的剧情是以揭露社会黑幕为主题,是一部侦探故事片。描写由一批社会败类所组成的黑党(即保险党),专门利用女色去迷惑一些无知青年。保险党一面为这些被诱骗的青年保人身险,一面利用女色和麻醉药将青年迷死,然后骗取大批保险赔款。最后这个黑党终被破获。

我编写《红粉骷髅》的剧情,大体上分为四个部分:

(一)十姊妹组成的保险党集合分派任务:分派任务的方法是摸子,哪一个摸到一颗黑色的头子,即为这次出动迷诱少年的执行者。在一个石壁窟室内,全体带有蒙面巾的保险党党徒正在集会,党首宣布按常规摸子。三个党徒摸到了黑色的头子。因此,接受了任务,出外执行。

(二)保险党党徒迷诱少年:在一个花园里的一张长椅上,坐着一对少年男女,正在谈情说爱。有一个服装华丽的美貌少女从少年身边走过,有意把一块香味(其实是迷药)手帕遗落在少年身边。少年忠厚老实,将手帕拾还。两人会见之下,少年已魂不自主,被美貌少女所迷惑。少年身旁的姑娘发现这种情形,一气之下,不别而行。回家后,向其兄哭诉,其兄是个侦探,认为其中必有原因;发生疑心,愿为妹抱不平,探查究竟。

(三)破案:经过两个月的侦查,查明保险党犯案多起,在跟踪追索之下,发现党巢所在。警察局出动大批侦探和警察,包围党巢,逮捕罪犯。一场激烈搏斗,终于破案,保险党徒全部落网。

(四)团圆:在党巢里救出了已被迷诱将死的少年,经姑娘耐心服侍,少年病体渐趋复元。最后有情人终成眷属。

这部片子拍好后,共计十二大本,片长约九千尺。

《红粉骷髅》是借前商务印书馆玻璃摄影场拍摄的。由我向高凤池先生情商得以借用。我记得当时租用费为每天一元,包括摄影机和一名摄影师。全部片子一共拍摄了约二个月的时间。

由于当时我国还没有职业的电影演员,因此挑选演员的工作十分辛苦困难。《红粉骷髅》的演员是从两方面请来的,一方面是在文明戏演员中挑选,另一方面是从六班街头拳术艺人中挑选出来。演员共约四十人左右。

当时角色的分配大概是这样的:陆美英饰女主角,保险党党徒;柴晓云饰男主角少年;王桂林饰打手头子;洪警铃饰卖迷药梨膏糖的;沈正凤饰姑娘;殷宪甫饰姑娘之兄。次要演员,警察和打手,则由街头拳术艺人饰演。

这部片子的布景,是仿照美国电影的布景制造方法制成的。全部用进口货硬纸板裁制,用粉画和贴花纸来美观板面,总共约四堂布景(外景不算):一、保险党党部:石

壁大厦；二、保险党党徒寝室：布置华丽的内室；三、保险党会客室：西洋式大厅；四、保险党地下室：石壁石梯。至于服装是我设计的，比较新型的是女人旗袍，这种服装后来为上海人仿制作为时装穿着。

《红粉骷髅》是我第一部导演的影片，当时没有实际经验，况且演员条件又差，还要照顾布景装置、服饰、化妆等其他杂务，因此，拍这部片子是化了相当心血的，最后总算拍好。可是在拍摄外景时，发生了一件不幸的人身故事，给我一个严重的教训。

当时《红粉骷髅》的外景主要拍于苏州。在拍摄“宝带桥水里搏斗”一场时，因对水深七尺的宝带桥河水情况已经仔细了解过，认为这批打手演员水性都很好，在上海作过演习考试，没有问题。不料在拍完这场戏后发觉一名演员失踪，而且还是一名水性最好的演员。当时我不知道原因，为急于救人，即向周围船民表示，谁能下水相救，愿酬谢一百元。但无一人愿下水。后来据船民讲，宝带桥有一面是漩水，虽然我们拍镜头的一面并不是漩水，但是很可能跳水时不慎跳在漩水圈里了。

事故已经肯定，因此一面派人打捞尸体，一面电告死者家属，虽然根据合同，可以不负责任，但是同情之心人皆有之，因此我们向资方要求给予死者家属抚恤金。后来经死者家属与资方直接谈妥，给予抚恤金五百元。

这桩人身事故给了我一个严重教训，虽然事故原因是多方面的，但是如果我事先能更好了解河水情况，也许可以避免这个意外。事情说明我经验不够。

《红粉骷髅》的广告和宣传工作也是别出心裁的。如贴在电影院门前的广告画是用六张全幅报纸拼成的，在当时各种戏剧广告都还没有这样做过。此外，还用一部大卡车沿途宣传，车上布置了电影中的一个场面——保险党党部集会——布景和戏中人完全和电影中镜头一致。再用大喇叭、洋鼓吹打音乐来吸引行人，并奉送说明书，由于广告和宣传做得好，很有助于卖座。

《红粉骷髅》于1922年5月10日首映于上海夏令配克影戏院。票价是一元、二元、三元三种（平时最高票价是一元）。尽管如此，观众仍是拥挤不堪，连在上海的外国人也来观看，真是盛极一时。此片除曾在上海、天津、北京等大城市放映外，还到日本、越南等国放映过。

（原载《中国电影》1957年第5期）

影坛生涯

洪警铃

从舞台到银幕

1908年(清光绪三十四年),我就参加了上海的新剧活动,那时还是个15岁的孩子。初初踏上这条道路,就遭到了封建家族的干涉。

由于我对演戏特别酷爱,常常招一帮小同学在家里排戏。有一次,我们正在客堂里拉上白布帐幕排练,忽然伯父走了进来,指着我大骂一顿。说我“老大不小的了,还疯疯颠颠不务正业,客堂里拉上白幔像办丧事一样,真是败坏门风的不肖子弟”。我虽然当着很多朋友的面受了辱,但丝毫也没有动摇自己的意志。我就去跟父亲说要继续从事戏剧活动,并且要求离家独立谋生。父亲很疼爱我,但他也作不得主,只是劝我说:“长兄如父,你伯父是一族之长,最好还是听他的教诲。”但在我一再坚持的情况下,父亲也只好让步了,他对我说:“如果你一定要去演剧呢,我也不能勉强,只希望你今后不要吃喝嫖赌,完成你的志愿,别给洪家丢脸,打了自己嘴巴。”

脱离开了家庭的束缚,摆在面前的仍是一条不平坦的道路。那时清廷把演新剧的人都当作煽动革命的乱党,时遭警探和巡捕的迫害。记得在辛亥革命起义那天,我正随着徐半梅的“社会教育团”在杭州的日租界演出,突被清兵包围,大喊“抓乱党!”我们连袜子都没来得及穿,便从后门溜跑了。我钻在小轮船的烟囱中,悄悄逃回上海,遂即参加了“上海商团”的组织,跟着摇旗呐喊,并参加了当天夜间进攻制造局的战役。演京戏的潘月樵最勇敢,他第一个冲了进去,于是“十八角星旗”挂了起来,上海起义成功了。

中华民国建始后,一切都讲维新、文明,所以大家都把脱胎于戏曲而向话剧过渡的新戏唤作“文明戏”。1913年(民国二年),我参加了郑正秋办的“新民新剧社”。随着门户开放,许多抱着淘金幻想的外国人不断来到了上海滩,早在1909年,美人布拉士其就在上海成立了“亚细亚影片公司”,两年后又让渡给美国人依什尔继续经营。这家

公司的演员是由当时的“民鸣新剧社”(张石川领导),和“新民新剧社”(郑正秋领导)的成员担任的,因此我也就参加了拍电影。但那时还不是专业的电影演员,只是在白天靠日光拍戏,而晚上我们还要在舞台上演新戏。又因当时演新剧的没有女演员,所以“亚细亚影片公司”的影片中,女角也都是由男演员装扮的。

新剧《黑籍冤魂》搬上银幕

1914年上海出现了第一个京剧票房“盛世元音”。在这个票房里,我结识了名票管海峰,彼此往来相交甚密。适时有个意大利人劳罗,他是在中国开业的意大利律师穆安素的女婿。劳罗有一只“爱脑门”牌的木壳摄影机,想找人合作拍电影,后经穆安素的翻译夏小谷介绍,便与管海峰结识了。一天,他们约了几个朋友在金陵路彝口路口的“蜜菜利”西菜馆小酌,谈起拍电影事,几个人都很感兴趣,于是大家纷纷认股。有一位开“德祥银器楼”的广东人邓某答应出三千元认一股;开木器店的陈某答应出资搭建一座玻璃摄影棚(后来这个棚搭在曹家渡常熟路的林家花园里);又有个“蜜菜利”酒排间的“排鬼”,对拍电影也感兴趣,愿意出三千元认一股。事后,管海峰便负责办理演出制片方面的事务,他选了当时在京戏和新剧舞台上红极一时的《黑籍冤魂》来拍影片。摄影师由劳罗担任,还约了一个日本人充任洗片师。于是“中国环球影片公司”(一说为“幻仙影片公司”——编者)就这样诞生了。

《黑籍冤魂》的故事,是描述当时一个非常有钱的名门望族的大少爷(张利声饰),由于祖辈们怕他在外面花天酒地乱闹事,便以吸食鸦片的办法将他困在家里,而使他沦为一个成天守着一盏昏暗小烟灯的烟鬼。一切内外事务都由这位大少爷的表弟(查天影饰)掌管。表弟是个心术不良的小人,瞒着表哥在外面终日吃喝嫖赌大肆挥霍,不久家财就荡光了。贤慧的少奶奶(徐寒梅饰),早就看出表弟不是好东西,便时常劝丈夫,而烟鬼沉溺烟榻任事不管。少奶奶只好领着一儿(黄幼亚饰)一女(黄小亚饰)过着越来越苦的生活。有一天,儿子在桌案上看到一个纸包,以为里面是糖(其实是鸦片)便吃掉了,于是一命呜呼。少奶奶伤心透骨,在极端愤怒之下投河自杀。这场戏是在曹家渡的一条小河畔拍的,当时不知谁走漏了风声,招惹来好多看热闹的群众。开拍时导演叫徐寒梅在镜头前往下跳便“卡脱”了,然后叫旁边的人把一块石头抛进河里,俯摄了一个涟漪的画面便终止了。观众大失所望,都说:“没有跳嘛!?”败兴而去。引得我们笑破了肚皮。

儿子和少奶奶死后,家败人亡。大少爷被表弟撵出家门去拉洋车,少爷的女儿也被卖入妓院(妓院老鸨由冯二狗饰,我扮演龟奴)。其中有一场逼良为娼的戏也颇为动人。老鸨有一次叫女孩子出堂差,是坐洋车去的,结果下车付钱时,发现车夫原来是自己的亲爸爸,父女相见悲酸交加,但老鸨又生生把他们拆散了。烟鬼望着逐渐远去的

女儿，落下了仇恨的眼泪，他倒卧在城门口含悲饮恨而死。全部戏到这儿就结束了。这最后一场戏是在上海新北门拍的，当时上海旧城还没拆光呢！

拍《黑籍冤魂》所需胶片都是由百代唱片公司供应的。那时只有这一家经营胶片业务。《黑籍冤魂》是个长故事片，所需胶片甚巨，因此供应常因货源不足而有所中断。

早在1912年参加“亚细亚影片公司”的张石川和郑正秋，就曾打算过拍这部戏，惟因当时“亚细亚”美人经理依什尔的反反而作罢。可是在1914——1916年间我们能自资拍出这样的片子来，揭露了帝国主义以鸦片贻毒中国人，以及当时所谓“名门望族”的愚蠢落后，应该说这是非常可贵的。

《红粉骷髅》话当年

拍完了《黑籍冤魂》，上述的工作人员也就各自走散了。到了1919年有一位名叫应宪甫的新剧演员，虽是小康之家，但鉴于当时的国产影片（如《阎瑞生》、《黑籍冤魂》等）非常叫座卖钱，就想出资开办影片公司。适逢管海峰欲再度拍摄故事片，相约之下由应宪甫凑出一笔钱，成立了“新亚影片公司”。但他们自己既没有机器又没有摄影棚，于是便委托商务印书馆电影部代拍。摄影师是缪恩寿，周诗穆那时还在学徒，洗印师是石兆丰。管海峰选择了一部法国侦探小说《十姊妹》，改编成电影，名之曰《红粉骷髅》。剧情大致叙述一个骷髅党（一说为“保险党”——编者）开办了一家人寿保险公司，另外就派出女党徒去勾引青年，有一个女党徒（陆美英饰）在公园里看到一个青年律师（柴晓云饰），她便向他所站的水池里投了一块石子，水中激起了一个浪花。那青年回头一看，原来是一个美貌妖娆的女子，于是便追踪她去，出了公园女党徒上了一辆马车，青年便也跨了上去，结果他便被载到骷髅党的巢穴里去。记得这所布置为巢穴的住宅，是商务印书馆负责人之一夏粹芳的房子，在宝山路宝通路里。为了拍电影，在这里还搭了机关布景，并造了一条地道通到郊外，地道口置一座假墓，可由此出入。那个青年律师，原本有一个姓沈的情人，当她发现律师失踪，便与她表兄（医生）去寻找。表兄化装成一老头，她化作一个穷苦女子，暗至骷髅党巢穴去探听内幕，不料被发现赶出，表兄便爬到对面一座房顶上去观察。这个镜头是在新世界的玻璃窗口拍的。我在这场戏里扮一个卖梨膏糖的，实际上是一面为十姊妹传送迷魂药，一面作耳目放哨守护，是骷髅党的一分子。最后的几场戏是在苏州宝带桥拍的。那是当表兄观察属实，报告了警察局，包围了党巢，党徒们逃跑警察追踪而接上这几场外景的。在这里要拍骷髅党徒逃跑的镜头，警察追击和水中搏斗的镜头，这些镜头整整拍了一天，当傍晚船上摆下酒菜准备聚餐时，却发现少了一个名叫“小梨儿”的二十二岁的山东人，显然是跳下水去没有上来。我们打捞了两天，才将那人的尸首捞到。这还是在我国电影史上第一个为电影事业而丧失性命的人呢！拍完了这几场戏，随后便是青年律师与沈

姓女子团圆了。不过我记得骷髅党徒并未被一网打尽，我与陆美英就是从地道里爬出来驾了一辆小汽车跑掉了，这恐怕也算片中的一个漏洞吧？

影片于1922年5月间在夏令配克大戏院上映，轰动了当时的上海。

从“商务”到“昌明”

1920年，我正式进入“商务印书馆摄影部”，那里也还没有摄影棚，是在大照相房里依靠日光拍片的。我在“商务”期间也作演员也作布景、剧务、摄影等工作。当时任彭年在那里任导演。自1920年至1926年间，我先后参加拍摄了：《松柏缘》（演流氓）、《荒山得金》（演强盗）、《清虚梦》（演坏道士）、《大义灭亲》（演一帮闲）、《莲花落》（演乞丐）、《侠骨痴心》（演烟客），以及《马流浪》、《爱国伞》、《好兄弟》、《歌场奇缘》、《醉乡遗恨》、《上海花》、《母之心》等影片。

上面最后两部影片，是在“国光影戏公司”拍摄的。“国光”是“商务印书馆电影部”分出来独立拍片时的名称。该公司在1927年北伐战争时解散，此后我就转入了“长城画片公司”。自1928至1929年间在该公司参加拍摄了《真假孙行者》（饰孙悟空）、《翠屏山》、《铁扇公主》、《黄天霸招亲》、《林冲》、《一箭仇》、《妖光侠影》等影片。当孙瑜自美国留学回来时，我就参加了他导的第一部戏《蜘蛛党》（1928年11月）的演出，我扮演党魁。

1930年，“商务”早期的编导陈趾青约我和杨小仲合股开办公司，但由于我们资本太薄，凑不足数目，便又拉了演员余光和一杨某，五个人总算拼凑起来，便成立了“昌明影片公司”。“联华公司”的吴帮藩、陆洁等朋友也垫款给我们，以后出的片子也由他俩代为经理。公司的一切布景道具等是由我向“国光”以廉价购得的旧货。摄影机也是一只旧木壳的“迭比利”。原物是一个美国留学生张非凡的，结果也就把他请来作我们的摄影师；另有陈趾青的弟弟陈翼青帮作学徒。“昌明”的地址在上海西宝兴路，厂里仅搭了几间简陋的木板房，供办公、化装、洗印、片库等用，拍戏还是露天没有场棚。当筹备就绪开始拍片时，我们还吃着赊来的米呢！

“昌明”第一部片子是《秘密宝窟》（1929年11月），导演杨小仲（兼经理），编剧陈趾青（兼会计），主要演员是我（并兼搞总务、剧务），基本演员有黄耐霜、章志道、贺知刚、华安芳等人。《秘密宝窟》拍好后生意不好，接着又拍了《两大天王》，是部滑稽片，生意也相当清淡。

那时“明星公司”正在拍《火烧红莲寺》，生意非常好，在他们影响之下，我们就拍起《火烧平阳城》来了，陈趾青编剧、杨小仲导演，连拍了两集。片子一出来大受欢迎，登时就有六家片商抢来订合同。1932年“一二八”事变，“昌明”旧址被毁于炮火，便迁厂到陕西南路步高里后面，继续拍《火烧平阳城》，共成十集。最后终因经济困难和人

事不合，“昌明”便关了门。后来我们这一班人马就加入了“联艺影片公司”，参加拍摄了《新广西》纪录片，及杨小仲导演的《瑶山艳史》、《黑将军》等影片。

加入了“联华”以后

1933年我加入了“联华”影业公司，一直呆到1938年。在“联华”我参加拍摄了费穆导演的《天作之合》、孙瑜导演的《大路》、蔡楚生导演的《渔光曲》、《迷途的羔羊》、《王老五》等，还参加了《镀金的城》、《将军之女》、《狼山喋血记》等影片的摄制。

“八一三”后，我的家被毁于日寇炮火，为生活所迫，我入了“新华公司”，在《飞来福》、《雷雨》、《日出》、《十三妹》、《摩登地狱》等片中参加了演出。也曾参加“中国联合影片公司”拍摄《三笑》、《抢亲》、《琵琶记》等影片，后来又入“华影”参加了几部影片的演出，终日不停地卖着命！

当时电影演员的待遇是很低下的。我的好友，以演“反派”著称的王献斋，跟我一样在饥饿线上挣扎着。因为终日劳累精神不支，就吸上了鸦片。典当、借债，饿着肚子工作，终于病倒了，但却无钱就医。当我去看他时，他躺在床上向我作揖说：“可怜！只有你这一个朋友来看看我，我已没几天的活头了！”就这样，结束了他牛马般痛苦的生命。尚冠武得了病，公司非但不给他治病，反而解雇了他，而刘继群，是六月天热死在电梯里的！我们这几位反派演员，就在那样的时代里悲惨地消殒了。

抗日战争胜利前后，我开始作社会慈善事业，搞义卖、义演，用各种办法筹募义金，办起了一个“贫儿工读团”，专门收养影剧界同业们的孤儿。

直到解放后，我才又得到了重回电影圈的机会。我今年已六十四岁了，这个饱经沧桑的老头子也得到了党和政府的照顾，好在我身体和精神都还不错，自思尚能继续为人民群众工作。在过去的几十部影片中，如果还创造出了一点成绩，那都是由于各位导演对我这块顽石的精心雕琢。今天我自比一个垃圾堆里的旧瓶子，如果还能拿它来插插花，我也心满意足了。

（蔡振中记录整理）

（原载《中国电影》1957年第6期）

电影半路出家记(节选)

欧阳予倩

一 小 引

我学戏是半路出家,学电影也是半路出家,年轻胆大,对什么艺术都是兴趣很浓,又不怕碰钉子,抓起来就干,今天回想起来不免觉得自己好笑。

我离开南通州那年(1922年),有一个美国留学生姓卢的,他们三兄弟在南通开了一家南通汽车公司,推销福特牌汽车,赚了点钱就又想搞电影,买了一架法国的摄影机,自己摇着好玩。公司里有一个小职员很爱唱青衣,常到后台来要跟我学戏,同时他就利用卢家那架摄影机学着拍电影,这就是以后做了电影导演的卜万苍。后来南通汽车公司停业了,他就和卢家几个兄弟回到上海,当了摄影师。不知道怎么他认识了黎民伟和李应生,便进了民新影片公司,当起导演来。

记得民新公司是在1925年冬天成立的,主持人是李应生和黎民伟,都是广东人,国民党员。他们经常表示是孙中山先生的忠实信徒。据我了解,他们是比较接近邹鲁、刘震寰那些人的。现在看起来,他们是倾向于国民党右派的。那还正是国共合作时期,他们从广东来,一般人对他们也就另眼相看。

黎民伟是个学生,演过文明戏的旦角,喜欢照相,学会了摇电影摄影机,有时为广东的军政府拍些纪录片。孙中山就任临时大总统的纪录片就是他拍的,他很引为光荣。这部纪录片也就成了他在政治方面、艺术方面的资本。但这部影片现在的确成了难得的历史文献。

李应生在清朝末年是个革命斗士。1911年9月,他曾经在广州炸死了清朝驻防将军凤山。他打听好了凤山出巡的路线,就在适当的地方租了一所房子,每天抱着他的小女儿——后来的电影演员,据说是中国第一个女飞行员李旦旦——在晒台上走来走去。凤山出巡的那一天,人家看见李应生仍然照常抱着孩子站在晒台上。当凤山的轿子经过,只见他把“孩子”扔到街上,轰然一声,原来是一个炸弹爆炸了。转眼他

已经逃往香港了。据说孙中山对他深为嘉奖，就派他到法国去留学。回国后，他和黎民伟合作，在上海办了民新影片公司。他是个瘦瘦的、黑黑的、精明能干的、华侨型的人物，说一口流利的法国话，平常似乎老是沉默寡言，至少是不大喜欢长篇大套地说话。他大约是很会做生意，他在当时的法大马路开了一家珠宝店。法租界的工部局请他当特别巡捕的队长。特别巡捕就是从中国人当中选出的一些比较有财产、有地位的青壮年（大约都是老板和小老板之类），组织起来共同保护租界的。这些人都是可以穿法国巡捕的制服，带枪。我就看见过李应生打扮成法国巡捕房头目的样子，带着枪摆来摆去。这大约也就是一种互相利用，不过我看着总有些不顺眼。

上海当时有许多影片公司像雨后春笋般长出来，拍的片子多半是乌烟瘴气。民新公司刚一成立，显然有清新之感。最初他们确是想拍些比较好的片子，兴起一番事业，可是这个公司的组织不够健全，形式是个企业组织，而实际上是两个朋友的家庭合作。两位老板、三位正式的老板奶奶——李应生的太太周淑芬，黎民伟的太太严珊珊和林楚楚——另外还有一位李应生最亲密的女朋友许盈盈女士，他们都是老板。李应生当经理，黎民伟事实上是副经理，可是要不分彼此，两个人都称为“监理”。李应生主要管经济和营业，黎民伟主要管制作和技术（等于现在厂长的职务）。林楚楚、许盈盈、严珊珊和李应生的女儿李旦旦都是演员。周淑芬据说是学医的，人人都叫她周医生，从来没有人听说叫她一声李太太。这位女士能说惯道、自命不凡，一见，就感觉她是上知天文、下知地理的人。对文学艺术，她也好像很有兴趣，而且好像是个行家，照现在的话说，当时她在这个公司里头是抓创作的。拍起戏来，对几位太太、小姐的照顾，在分寸之间须得用一番心思来斟酌安排，也是不言而喻、理所当然的。许盈盈小姐是一个华侨的女儿，颇有钱财，据说她是结过婚再离婚，拿出一部分离婚费来加人民新公司的。她和李应生的关系十分密切，引为知己，差不多是形影不离，使周医生经常感觉难堪。黎民伟有两位太太，当然也不能没有矛盾。这两家人家原来是好朋友，同住在一个院里，同经营一桩事业，本来很好，不料久而久之，就产生了矛盾，以至于散伙。主要的原因是彼此对共同的事业没有明确的认识。李应生只是把电影当生意做，高兴就干干，不高兴一撒手，就永远放弃了。黎民伟一直把拍电影当作他的终身事业，可是他的兴趣专在技术方面，对暗房工作埋头钻研，作为一个制片事业的领导者却不够条件。当时国民党的元老派有某些人对这个公司确曾寄予希望，但是他们从来提不出什么方针、任务和办法。这个公司对当时的编剧、导演、演员都没有建立起经常的关系。自从我和卜万苍离开了这个公司后，就只剩下了侯曜一个人任编导。主要的演员只剩他们家庭的几个，而能够有号召力的差不多只有林楚楚一个人了。作为一个大公司，应当说，这是一个致命的缺点。

二 第一次学编电影剧本《玉洁冰清》

卜万苍介绍我进“民新”，一谈，他们就表示欢迎。后来听周医生说，他们曾经看见过我演戏，特别欢喜《黛玉葬花》，说我在台上就是林黛玉，因此听卜万苍一说，就相信我必能编剧。我的第一个剧本编的是《玉洁冰清》，那是在1926年春天。

《玉洁冰清》故事的梗概是这样的：

钱维德，一个以重利盘剥为生的市侩，有个女儿名叫孟琪，有个小儿子名叫官保。钱维德的帐房黄发渊有个儿子叫伯坚，和孟琪幼同里巷。孟琪很属意伯坚，可是伯坚受了当时新思想的影响，鄙薄钱维德，因此疏远了孟琪。及至伯坚大学毕业，钱维德要把孟琪嫁给他。黄发渊受宠若惊，但是伯坚坚决不要，几至父子决裂。

有个渔夫孔逢春，欠了钱维德的债，进城卖鱼，被钱家的收帐人追逼，恰为伯坚所见，便和他的同学痛责收帐人，解了孔逢春的围。

有一天，伯坚因为拒绝和孟琪的婚事，和父亲闹了一场，喝了几杯闷酒，骑自行车到郊外游散，不留神，摔倒，竟昏了过去。及至苏醒过来，却躺在一个破草房里，旁边坐着他在城里见过的那个渔夫。

孔逢春妻子早死，留下两个女儿——素仙和琼仙。伯坚爱上了素仙，素仙也对他有情。孔逢春因为阶级悬殊，禁止素仙和伯坚接近。伯坚的父亲也很生气，竟让钱维德逼迫孔逢春搬走。伯坚和素仙就断了来往。

钱孟琪千方百计想使伯坚回心转意。伯坚写了部《中国经济史》，她暗中帮他出版，还把大部分书买下来，以增高伯坚的社会地位。同时趁她弟弟病死的机会，劝他父亲改业。可是伯坚对她始终没有感情。最后伯坚在苏州洞庭山和素仙相遇。素仙褴褛不堪，形同乞丐，因想念伯坚，以致神志失常。他们彼此都不相识了。忽然素仙狂笑投水，伯坚把她救起，才认出她是日夜所想念的人。而杨柳楼头夕阳西下，孟琪还在痴望着。

从这个故事可以看出我当时蒙昧的阶级观念。不用说，我憎恨唯利是图的市侩，而对劳动人民表示着同情，可是不懂得阶级斗争的意义，所以表达主题不仅是软弱无力，而且是有些可笑，剧中的几个人物也不够真实。像钱维德那样的人是很多的，他看见钱就像苍蝇看到脓血一样，可是我说他听了他女儿孟琪不断的忠告，竟能改过迁善，这就不大可信。有的绿林好汉洗手不杀人，可是重利盘剥的商人要他不放高利贷可是绝无仅有。当时我以为作父亲的虽然狠毒，但他的儿女不一定和他一样。因此，我就设想市侩钱维德有一个比较善良的女儿孟琪，设想帐房黄发渊有一个比较进步的儿子伯坚。伯坚拼着和他父亲决裂，坚持不娶孟琪，那是好的，可是他爱上渔家女素仙，这种例子可是很少。这完全是作者替他们拉拢撮合的。伯坚和素仙即使互相恋

爱，这段姻缘也不会美满。首先孔逢春不会把女儿嫁给一个少爷，即使他迫于无可如何，勉强点头，这一对也不会幸福——伯坚不可能离开家，脱离他高级知识分子的生活。素仙如果嫁到黄家，那也是一人侯门变成个被人歧视的少奶奶。由此可见，这个故事的安排，在当时的社会里是很少可能性的。当时我只觉得阶级的界限应当打破，也认为对压迫人的势力应当坚决反抗，但由于阶级意识不明确，只表现着一种小资产阶级的幻想，就显得这个作品软弱无力。尽管在当时有人觉得剧本还是比较好的，但也不过表明我在写作上没有跟着一些人胡闹罢了。

这个戏的主角黄伯坚是由龚稼农扮演的。当时我想找高百岁来扮演，可是万苍坚持要龚稼农。女主角饰孟琪的是林楚楚。张织云饰素仙。她们谁是头牌谁是二牌，费了不少周折。林楚楚是老板娘，也长得漂亮；张织云和她工力悉敌。那时万苍正同张织云闹恋爱，更多地照顾织云，这好像是理所当然。这样的矛盾在过去的电影界视同家常便饭，所以我坚决主张导演不应该同女演员闹恋爱。张织云一面排戏，一面和万苍闹个不休，到苏州洞庭山去拍外景时，张织云拉着我到一棵树下，眼泪满眶地对我诉说万苍待她如何如何不好。抱歉得很，我一直没闹清她说些什么，但是戏就只好停下不拍。

那时拍外景是当作一桩好玩的事。我们住在洞庭山一家人家里，每天吃着新鲜鱼虾，还有各种外国酒和糖果。为着拍素仙投水一场，全体出动，大家一哄都跳到太湖里去游泳，我也下去了。张织云光着脚、穿着旗袍跌在水里，连看拍戏的人都一同拍手大笑了。但是那天戏并没有拍成。

市佻钱维德这个角色，万苍一定要我演。而演这样的角色，我生平也只有这一次。我曾经到银号里去观察过好几个掌柜的，模仿了他们一些动作，据说还演得不错。

我渐渐地学到了一些摄影场的知识，也经常到暗房去看洗片、印片，并学习剪接，往往搞到深夜。《玉洁冰清》拍完。我算是上了电影的第一课。

三 《三年以后》第一次作电影导演

卜万苍拍完《玉洁冰清》以后，就同张织云离开了民新影片公司，我还留在那里。就侯曜拍《海角诗人》的空当，我到汉口去演了两个月戏，同时把《玉洁冰清》带去放映，学着管了些推销、发行的事，于1926年8月初回到上海，编导了两个戏，即《三年以后》和《天涯歌女》。

有人说：那时候的中国电影多半模仿外国，洋味太重。《三年以后》却是纯粹中国封建大家庭的故事。剧本写的是一家姓何的人家，有兄弟二人，都颇纯朴，老大在家，老二在上海某纱厂当账房，他们有个表弟张德纯，因为父母双亡，就寄养在何家，这家伙狂嫖滥赌，无所不为，因为欠了赌债，就想谋何氏的家产，为着何老二的妻子李慧贞

不帮他偷盗地契，便设计诬陷她，以至慧贞被婆婆赶回娘家，老二因家庭纠纷，由消极而沉溺于酒色，最后德纯为流氓所杀，老二也浪子回头。兄弟二人把破败的家庭重新整理，慧贞也接了回来，可是她还不能信任他的丈夫，要考验他三年。三年以后，言归于好。故事大致的轮廓就是这样。原来我写的是李慧贞不肯再回何家，另外爱上了一个人，组织了小家庭，公司认为还是团圆比较合乎生意眼，我便改为以上那样的结局。当时田汉同志认为片子的收场是非科学的，他在特刊上写了一篇很有风趣的《ABC的会话》。他认为大家庭变为小家庭，那些纠纷就可免，现在看看，还很有意思。老实说，我对封建家庭的憎恨，在这部片子里并没有表达出十分之一。我从《三年以后》第一次当电影导演，只接受了《玉洁冰清》的一点经验，抓起来就干，初学乍练，难免露怯。“开麦拉！”这一声容易叫，什么地方叫“卡特”就有点不简单。还有什么地方用远景，什么地方用近景，什么地方用特写，虽然在剧本中已计划好了，可是初学当导演的就很难肯定通过机器映到银幕上将会怎么样。还有镜头如何连接，好像并不难懂，可是一到摄影机面前，往往就没有把握。我还感觉到算尺寸很难，所以老是多拍一点儿以后再剪，可是到了剪接的时候，又很难决定究竟在什么地方下剪刀最为适当。那时候摄影机是手摇的，接片子也完全靠手，初学接片，就怕动作对不上，我也曾拿起胶片聚精会神对着电灯一格一格地反复看，直到深夜不停。默片嵌字幕要恰好嵌在人物刚刚张嘴说话的时候，开始我往往就找不着。有时把拍摄时的情形还记在心里，就比较容易办；有时就查场记，也弄不清楚。我真为接片子苦恼过，幸喜有顾梦鹤帮着搞。他还是比较熟悉这些的。

我每逢拍完一场电影回家，必然本能地把所有拍过的镜头从头想一遍，不能自己，感觉拍坏了的应当重拍，又拍布景拆了，又想究竟怎样拍好，就弄得通宵失眠，这样的情形成了习惯，我每拍一部片子都觉得负担很重，这实在是由于对电影艺术懂得不深、不透之故。越多导演几个戏越有这样的感觉，初次当导演反而还觉得轻松些。古话说：“学然后知不足”，大约也就是这个道理。

《三年以后》的女主角是许盈盈演的，也可以说，这部片子就是为她拍的，她一生也就只拍过这一部影片。当时她的年龄大约已在三十以上，扮相并不漂亮，可是对表演很用功，每一场戏都要作相当长时间的准备，拍着拍着，她觉得情绪不对，就让停下来，躲在一间大屋子里或者到花园里去培养情绪。有一次，要拍一个带泪的特写，照例是点些眼药当眼泪，但她说要真眼泪，不用眼药，等到把地位安排好，光对好，她就跑出摄影场，趴在一棵松树上待了半天，忽然一口气跑进来，嚷着“好了，快拍，快拍！”电灯师急忙开灯，摄影师急忙校正光圈，急忙量距离……这样一来，她的眼泪又没了，于是大发脾气，结果还是点了眼药。那时候，每个演员都有不同的脾气，不同的作风，尤其是女演员，有时颇难于对付。当然啦，耐心一点也不会有大问题，她不高兴就让她消消气再说。她哭了就让她等一等，不用忙。在旧社会里，她们的苦恼也是比较多的。可

是有些次要的演员，只要能拍上一两个镜头，就很满意了，非但不够发脾气的资格，而且生怕公司公不要哩。

《三年以后》的部分外景是到南通州去拍的。不料南通绅士张督(号退庵，张季直的哥哥，人称张三先生)说我是共产党，带领“党徒”去宣传“过激”，勒令马上离开。经过疏通和解释，才多待了一天，勉强把戏拍完，回到上海。原来我在南通演过戏，办过伶工学社，在那里住过三年，离开的那年(1922年)就有人说我是“乱党”，没想到过了几年去拍拍外景还会戴上这么一顶光荣的帽子，也可见那些昏庸老朽的傢伙太可笑了。芳信写过一篇南通杂记，生动地描写了那时候的情景。芳信是这部片子的男主角。当时在一块的还有辛汉文(那时叫辛夷)，扮演一个纵酒佯狂的知识分子。演坏蛋的是顾梦鹤。搞美术设计的是鲁少飞。大家凑合在一起倒很热闹，干起工作也有劲头。

四 想替被压迫者说句公平话的 《天涯歌女》

拍完《三年以后》，接着就拍《天涯歌女》。关于这部片子，在特刊上我曾写过一篇短文，节录如下：

我为什么编《天涯歌女》，也不过想替一些被压迫者说一句公平话罢了。现在的人，对于阶级的迷信太深，以为阶级高的人，身份不同，只要身份高贵，他便作些恶事，都可原谅——所谓道德、法律是专为平民而设的。譬如：北京人说是首善之区——绝没有人说是首恶之区，在一般人眼中看去，所以称为首善之区的，是因为有几个最高阶级的人物，占住在那里，并不是因为北京有许多一致向善的平民啊！那些大人先生以为他们有天赋的权利，可以随意胡为——不管他们的钱是怎样非法、不道德得来的，只要有钱，就可以指挥舆论，号召名流；不管服们的势力是作强盗、作流氓，或是蝇营狗苟得来的，只要有势，便可以裁制一方，吸引士类。……至于“吊膀子”，本来是句极糟的话，可是，好些个衮衮诸公，行之有素，对于那些青年男女正当恋爱，反倒要任意加以恶名……

这个剧本是对当时的军阀统治以极为愤怒的心情写的，述说一个著名女演员李凌霄，因不肯嫁劣绅张嗣武，横遭迫害，以至流落街头，竟冻死雪中，至死没有屈服。她曾请老画家陆沉余(予情饰)为她画相，沉余因为知道有许多土豪劣绅在包围她，就故意在她相的旁边画了些蛇。他很担心她会被人糟践，便把自己最好的一个学生高绍游(高百岁饰)介绍给她做朋友。绍游为她编了一出戏叫《神仙眷属》。这件事触怒了张嗣武，就利用军阀的势力要逮捕绍游，并强娶凌霄。绍游得信逃走。凌霄也远避他乡，为饥寒交迫，抱着琵琶，晚上沿街卖唱。她唱道：“一任他量珠来聘，我岂肯奴颜婢膝！一任他势逼威凌，我岂肯便把头低！他们有的是钱和势，难道说我没有气和力？便没

有气和力，也有血和泪。”数九寒天，又冻又饿，灯火万家，金迷纸醉，却没有谁来理她。她踉踉跄跄倒在雪里，及至高绍游把她找到，她已奄奄一息了。

这个戏的男角除高百岁外，演反派张嗣武的是上海当时相当有名的京戏小生陈嘉祥，演李凌霄假父的是昆、乱不挡的名丑周五宝，演歌女凌霄的是李应生的女儿李旦旦，那时她还才十几岁，是个娇生惯养的千金小姐，很难体会一个歌女流落天涯、潦倒而死的心情。论说她去演这个角色是不适当的，可是林楚楚、许盈盈都有了戏，不能没有她的戏。民新公司的男角没有班底，主要的女角就不打算外求了。林楚楚是演闺阁派的，李旦旦始终是个小姑娘，许盈盈既没有条件也没有决心当明星，所以后来增加了一个花旦型的黎灼灼，可是她也没演多久就不干了。当时上海电影女明星以广东人为最多，如张织云、杨耐梅、胡蝶、阮玲玉、林楚楚等都是，可见在电影界，广东妇女还是开风气之先的。到后来，连李旦旦也不演了，民新影片公司的女演员只剩下林楚楚了，黎民伟还有一位太太严珊珊是不能演戏的。李应生对电影生意的兴趣淡了。黎民伟对摄影和洗印技术始终钻研不懈，但也始终没有进一步从剧本和经营计划下功夫。民新公司之所以不能长，这恐怕是基本的原因。

我初学拍电影，当然会遇到不少困难，而当时一般的技术不高，公司的设备差，条件又不够。我老是想得多而无法实现。

在《三年以后》里，我想拍这样一场戏：一个小女孩过马路，几乎被汽车碾伤，正在千钧一发之际，被一个人把她抱起，回头一看，原来是她久别的爸爸。当时挑选了好几位熟练的司机，开着汽车在马路上来回跑，让一个女孩杨依依跑过马路，一跤摔下去；一辆汽车急煞车，停下来；另一辆汽车从她身旁驶过，扮演父亲的芳信急忙将她抱起。因为是拍外景，许多人挤上来看，所以只能把机器暗藏在店铺里偷着拍，而巡捕又来干涉。费了很大的事，好容易将就拍了。经过剪接，好像也还马马虎虎过得去。但后来想，拍这类场面，如果条件不够，还是以避免为宜。

《天涯歌女》里有一场是舞台场面，需要一些观众，想借一个剧场来拍，各处交涉，都不成功——因为既怕烧坏电线，又怕弄坏座椅。而且即使有了剧场，没有适当数量观众，拍出来也不象样。结果想了一个穷主意：就在摄影棚里用布景板随便搭一搭作为剧场一角，除少数临时演员，还请公司的职员和木匠师傅等坐在下面当观众。我们还去动员了一批朋友的家属也来参加，我把一些亲戚和我妈妈都请了去。他们说：“拍电影不去，除非有点什么看的。”我便和周五宝演一出《苏三起解》，好容易总算凑起了百十来个观众。我们就在前面打点光，后面不打光，作为后面还有几百个观众在想象之中。当时的人，尤其是妇女最怕被拍上银幕，生怕被人看见了笑话她们。所以我一面在演戏，摄影师就在幕后偷拍。可是有些人发现了，便一哄而散，但还是拍下了一点。

还有就是凌霄，抱着琵琶卖唱，走过一条僻静的街，风雪交加，她唱着、唱着倒下

去那一场。我编这段戏的时候,想起我曾经见过类似这样的—一个女子,约在夜间十点或十一点的时候,弹着琵琶,唱着小曲,走过我的门口。我听她弹唱都不错,有一天晚上,就让她进来,听她唱了几支小曲。我那时正在学唱《劈破玉》,问她会不会,她认为遇到知音,非常高兴,唱了一支。她憔悴的脸上露出笑容,我想问问她的身世,她长叹无语,我也不便多问。当她走出门去,我从楼窗里望着她的瘦影,像一根黑线似的在黯淡的路灯光里摇晃着,转过墙角不见了,琵琶的声音还隐约听见。我很想把李凌霄倒卧一场戏拍成类似这样的情调。在我的心目中要布置这么一条街:雪后,夜间十点半左右,人家的门都关着,行人很少,路灯的光很暗,闪烁不定,凌霄又饿又冷,弹着琵琶走过,时而在她后面拖着一条又瘦又长的黑影子,时而她的身影只能隐约看见一个轮廓,一阵北风卷起地下的雪,她不由得就倒了下去。但是,这些都做不到。在那个时候,灯光若明若暗,人的样子若隐若现也做不到,所以只能用加上有色玻璃的镜头在太阳底下拍。拍出来无论如何不像夜间,将就而已。不要说别的,让李旦旦抱着琵琶走那么一段路,也是太难为她了!

五 希望电影成为教育工具

从以上这三部片子看,《玉洁冰清》反对唯利是图的市俗,《三年以后》是对封建家庭的不满,《天涯歌女》暴露土豪劣绅——其实是影射军阀——的罪恶,但由于环境的关系,也由于顾到票房价值,并不能畅所欲言。每一部片子都带着一种感伤的味道,虽不能说没有一点积极性,可是软弱无力。当时有些小资产阶级知识分子的确有热情、有正义感,也抱着一种比较进步的希望,可是找不到正当的出路,内心深处的苦闷也的确是说不出的。

当时关于电影问题,我也写过一些短文,希望电影成为教育的工具,希望电影工作者自重自爱,努力学习,希望能拍出有艺术价值的片子。这些都是好的愿望。可是那时候,我的艺术思想是很混乱的。有人问我:“你写了《泼妇》那样的戏,为什么又写一个《回家以后》?你刚写了《潘金莲》,为什么又编一个《三年以后》?”当然,说我是封建保守,我不能承认,可是为回答这个问题,我在《三年以后》的特刊上写了一篇短文:《导演〈三年以后〉感言》,从中可以看得出来当时我的思想是多么混乱。我说:“我在艺术上从来没有注意到任何主义,任何派别。人类是矛盾的动物,因为矛盾的缘故,变化非常的繁复。同时有抵抗,也有退让;有强,也有弱;有美,有丑;有自尊,有牺牲;种种色色的性格,造出种种色色的环境。而且性格的分量是不能平均,心理状态有常有变;因此人与物、人与人相互的关系瞬息万变,不可究诘。人类的心思千头万绪,而社会环境千变万化,因此我们要用种种方法去应付……”可以看出,我想有一种顺应天人的技能。我又说:“……为什么要现在?因为过去的一切不适用于现在;为什么要将来?因

为要替将来的人谋顺适；不过没有过去的积累便没有现在，没有现在的积累也没有将来。人类不断地进化着，便时时刻刻有现在、有过去、有将来。我们自然只有朝前进，但是为将来，不能忘现在，为现在不可忘过去。我们的历史是连续不断的……艺术家自然是以将来做标准，但是无时无刻不有过去、现在盘旋于心中。我们的题材决不限于一隅……”这些话似乎并没有什么不对，可是我接着说：“我们的同情心决不是部分的，而应当是普遍的。”这就涉及到究竟同情什么，反对什么的问题，而我是含糊的。下头有一段莫名其妙的话：“我以为尼采、托尔斯泰、马克思、列宁、泰戈尔都有他们伟大的精神。甚么叫对的？适宜就是对的。真理在哪里？适宜的地方就有真理。”因此我说艺术家反映客观事物应当忠实，应当近人情。因此我认为：在那一个时候，乡下女子不能求其绝对冲破礼防，都市女子也不能要求她们便去自耕自织。在那一个时期，我虽然翻过一下尼采的《苏鲁支语录》，还看过一些有关他的记载，可是我对他的超人哲学不仅不理解，而且还反对，最令我反感的是他说：同女人在一块不要忘了鞭子。但是我提到他，又说他有伟大的精神，想起来简直不能理解。托尔斯泰的著作，那时我只读过他的《复活》、《安娜·卡列尼娜》，对他的理解不深，有时我觉得他是无抵抗主义者。如果说我多少受了他的影响，那就是我也认为坏人也是可以感化的。我对泰戈尔完全不了解，最多只看过他两首诗的译文，并不感到兴趣。当时人云亦云地把他们的名字提上，真太可笑。马克思、列宁的著作那时是禁书，我从日本左翼出版物里读到过一点，知道了些名词。记得我曾反复读过关于剩余价值的解释，也想过计划经济和自由竞争二者的性质有什么不同。当时我有些亲戚朋友到苏联去了，消息传来，都说那边很好，使我对苏联有些幻想式的向往之情。那个时候我对共产主义的看法是只以为：共产主义社会每个人都有足够的衣穿，足够的饭吃，可是生活标准是平均的。我那时候对无产阶级革命，想去了解，但接触的问题太少，朋友们也很少对我谈及，因此，在当时，我没有可能从阶级观点看问题。从《导演〈三年以后〉感言》这篇文章看，非常明显，我有些倾向于自然主义。尽管我所写的剧本都是有所为而言，但因为只强调如实地描写生活，而没有想到从生活当中提炼出些什么东西来，更没有想到究竟拿什么去教育人民，这就是最大的缺点。

《天涯歌女》拍完以后，我就在1927年春离开了民新影片公司。过了几个月我又搭上了班子演戏。从离开民新公司起，到1934年秋，经过了变化很多的七年，又才重新当电影编导，那时已全部拍声片了。

（中国电影出版社 1962年1月）

我与电影

包天笑

我有一个笔名，叫作染指翁，那是有人在什么近代文学史上写文章，以之讽刺我的。大旨是在说我“作品体裁多样，长篇、短篇、话剧、电影、笔记、诗歌，无不染指。”读之不胜惭愧，但我又不能不承认此“染指”两字，我们苏州人有句俗语，叫做“猪头肉，三弗精”，就是样样要去弄弄，但样样搞不好。想起了我的读外国文，什么英文、法文、日文，也都尝试过，到头来一事无成，可以思过半了。所以说我样样都思染指，也有些承认，但要说那一些文艺，不许人家染指，那就未免不公平。那就想到他们所说我于电影染指的一端，这是一件极幼稚而可笑的事，若说染指，那是指尖也没有触着鼎的，更不能说“他日我如此，必尝异味”了（见《左传》）。在二十世纪以前，中国从不知道有电影这一回事：把灯火置于幕后，在幕上显出种种形象，这些古老的话，我从未研究，不去说它。可是电影初到中国来时，也称为影戏，大家只是说去看影戏，可知其出发点原是从戏剧而来。后来又称为影片，如上海的明星公司，最初即称为影片公司是。

记得我初看电影的时期，是在上海黄楚九所开设的大世界游艺场，在里面附设一个小戏院，叫做“小京班”，那是男女合演的。虽附属于大世界，但到小京班看戏，要另外取费的，但亦取价甚廉，不过银圆三四角而已，自晚上八点开锣，一直演至十二点钟。十二点钟以后，便放映电影了，电影可放映至一点半钟，取价更廉，不过一二角而已。这个时候，生意奇佳，尤其是花丛姊妹，连翩而来，因为那个时候，她们较为自由了。那末电影所演的是什么故事呢？也像现在电视上所映的若干集子，今日映一集，明日又映一集，可蝉联至十余集。每集必以西方美人名其集。什么西方美人呢？我己想不出，大概都是香港对于残暴施虐的台风所予的美人名字吧！

不用说，西方亦在草创之始，这种电影不知是来自英国或美国。那里也无所谓银幕，只张着一幅白布而已，映出来的人，走路都在跳跃，房屋亦会移动，外景却是特多的。故事只是糊糊涂涂，也没有说明书，其中必定有一个妙龄女郎的，此外一个侠客，一个侦探，也是常有的，我常问花丛姊妹道：“你们知道这影戏里所映的是什么人物吗？”她们回答道：“我们知道这里面有三种人：一是女人，二是好人，三是坏人。”真是

简单明瞭，妙人妙语，试想我们读史传，写小说，也不能跳出这三种人的圈子吧！

后来上海的电影院渐渐开起来，那时是无声电影，只是黑白片。外国片源源而来，美国片最多，英国片次之，法国片又次之，偶然亦有印度片，是给上海印度人看的，日本片却没有。后来，有俄国片到上海，它是俄国领事馆发出，纯是宣传性质，招待上海绅商各界以及新闻记者，我去看过几次，忘却片名。只有一部名曰《予打击者以打击》，我还没有忘却，那是夸示他们的新兴武力。记得其中有一场，一大块平平整整的草地，一转瞬间，从草地上翻开来一排排的高射炮，其它类此的正多。我那时在上海看电影，各电影院都去看过，而尤以爱多亚路的一家“南京大戏院”为最多，因为我从家里出来到报馆是必经之路呢！

中国人自制电影的，首推上海的明星公司。直到如今，要谈到中国电影史的，总要提及明星公司。我与中国电影创始时，沾有一点小关系的，也在明星公司。明星公司的组成，是三个主脑人物，一、张石川，二、周剑云，三、郑正秋（以前还有一位郑鹧鸪，早故世了）。我所最先认识的便是郑正秋，他是广东潮州人，却是老上海，是上海某一土行（鸦片烟土）的小老板，却是研究文艺的，尤潜心于戏剧。从前在《大共和日报》常常投稿，与人常作戏剧辩论，所以与新闻界中人颇多认识。

上海当时初创的电影，并无所谓电影剧本，也没有什么导演、编剧的名义。不过一部电影，总要有一个故事，于是有的杜撰一个古老的传闻，有的只好在旧小说去采拾。这个剧本是很重要的，花了巨大的资本，制成一部电影，而不入观众之眼，或竟嗤之以鼻，非但损失资本，也且毁伤名誉，那时明星公司，由故事荒而转进到剧本荒了。

有一天，郑正秋便到我报馆里来了，他说：“明星影片公司要拜托先生写几部电影上的剧本，特地要我来向你请求。”我说：“你们真问道于盲了，我又不懂得怎样写电影剧本，看都没有看见，何从下笔？”正秋说：“这事简单得很的，只要想好一个故事，把故事中的情节写出来，当然这情节最好是要离奇曲折一点，但也不脱离合悲欢之旨罢了。”我笑说：“这只是写一段故事，怎么可以算做剧本呢？”正秋说：“我们就是这样办法。我们见你先生写的短篇小说，每篇大概不过四五千字，请你也把这个故事写成四五千字，或者再简短些也无妨。我们可以把故事另行扩充，加以点缀，分场分幕成了一个剧本，你先生以为如何？”

我那时有点犹夷，动于好奇心，真似人家说我的，对于各种文艺，都想染指。不管自己有无能力，却想似胡适之所说的去尝试一番。

这个所谓电影故事、电影剧本，我从未写过，倘如现在郑正秋所说的，那真是简单不过的，也何妨尝试一下呢？我还未及回答正秋的话，他又说道：“明星公司同人的意思，请你先生每月给我们写一个电影故事，每月奉送酬资一百元，暂以一年为期。但电影故事可以慢慢地写，最好先把你的两部长篇小说《空谷兰》与《梅花落》整理一下，写一个简要的故事，我们很想把你的两部小说拍为电影。想不见拒吧。”

至此我乃恍然，郑正秋此来，要把我的两部小说《空谷兰》与《梅花落》取去摄映电影，这是他们的主意，至于写电影故事，乃是馀事耳。我在此且对这两部小说解说一下：原来我初到时报馆的时候，就在报上写了三部连载小说，第一部是《心狱》，第二部是《空谷兰》，第三部是《梅花落》，这三部书，有正书局都印有单行本。这种小说，我是从日本译来的，而日文本也是从西文本译来的，改头换面，变成为中国故事。在明星影片公司未创办之前，张石川、郑正秋等，就办了一个“民鸣社”，专演一种新派剧，没有音乐，不事歌舞，上海人称之为“文明戏”的，也曾把《空谷兰》、《梅花落》两部小说，作为他们戏剧材料，我那时不甚注意，随他们搞去。这一回又来了。我也想不到后来电影编剧声价高贵，编一部剧本，价至数千元的。可是俗语说的“一行情一分货”。我这写五千字一个故事，拿他们一百块钱，比了当时两元一千字的小说价值已经高得很多了。

这个时候，明星公司有两位女主角，一是杨耐梅，一是张织云，两人都是广东人，这两人可以算得上海女明星中的开国元勋。后来在上海继起的女明星，也以广东人为多，我总想起为什么上海的女明星，总以广东人为多呢？大概有两个原因：我国海岸通商，南方得风气之先，广东的女孩儿们接近欧化，活泼浪漫，生活也比较随便。不像江南的女儿们，坚贞自守，耽于礼教，束缚既久，未能解放。其次，则于缠脚也有关系，缠了脚的女孩儿，总是拘拘束束，即使放大了，还是故步自封，谁像广东女孩子是不缠脚的，赤脚就赤脚，行路跳跃如飞，那就适合于演剧了呢。就杨耐梅与张织云两人个性而言，我觉得耐梅颇活动，而织云较柔顺，也各有所长。

我那时以七天工夫把《空谷兰》、《梅花落》两部小说的故事，顺序整理好了，至于如何分场分幕，我一点也不懂得，不敢假充内行。不过这两个故事，究竟是先拍哪一个呢？他们说，先要审定一下。我和他们说：“这两个故事中，恰巧每部都有两个女人，一善一恶，你们有两位女明星，可以分配。”结果，审定下来，是先把《空谷兰》两位女明星分配起来，张织云是正面人物，杨耐梅为反面人物，那就是我上面听花界姊妹所说的一个是好人，一个是坏人了。

但这还是在无声电影时期，后称之为“默片”，银幕上人影幢幢，观众不知道他们搞什么事；银幕上人的道白、对话，只见他们的嘴唇在动，也不知道他们在说些什么。所以在电影开映的当儿，同时就要放映一个说明，告诉观众，这是什么一回事，那个人嘴唇在动，是说的什么一句话。这个说明，当然在“默片”里是很重要的，他们叫作“字幕”。我平常不大到明星公司去的，但做“字幕”的时候，便非去不可了。那些女明星，不过樱唇动一动，而我们就要代她说出一句话儿来，并且这话儿一定要说得相当得体。我笑说，我们做八股文，人家说是“为圣人立言”，现在做“字幕”，却是为女明星立言了。

做“字幕”总是在夜里，晚上七点钟就去，中间吃一顿夜饭，直要弄到十二点钟以

后。列席的除我以外，便是张石川、郑正秋两人，那时明星公司还没有请什么导演，后来洪深来了，洪深是必然列席的。我的《空谷兰》是张石川导演的，石川是宁波人，好像是明星公司的东家，其实是间接的。他是上海一位资产家经润三的外甥，经曾与黄楚九最先开办新世界游艺场的。后来经润三故世了，他的太太成为富孀，但也颇赏识张石川这个外甥，所以明星公司的资本，大都出自经家的。张石川虽非文化阶级中人，却是有点技术，不免有点霸气，但对于我是极客气的。

再说，我不是为了做“字幕”，夜里到明星公司去的，后来在白天我也有时去了。去了就在郑正秋那个烟榻上一横，便谈天说地起来。郑正秋是有枪（鸦片烟枪）阶级，而且是超级的。人家吸鸦片以钱计，他可能以两计，除了白饭以外，便是黑饭，所以明星公司那张烟榻，便是他的宝座，这一只烟灯，真是一粒明星，他是与它相依为命的。

因此我在明星公司，也认识了许多演员，也认识了几位明星，也还有不少电影界以外的朋友。

《空谷兰》中有一场外景，张石川主张到杭州西湖去摄影，他说：“电影不比戏剧，戏剧只是局促在舞台上，所以都是内景。电影与其在摄影场里造房子、搭布景，不如到外面适应的地方，多拍外景为宜。”这话是对的，况且上海有许多人，从未到过杭州西湖的，将来可以使观众开开眼，这也是上海人所谓的“赚头”。石川也来邀我同去，我也去了，同时演员、明星，一共恐有二十多人。他们先派人到杭州西湖去雇好一条船，那是一条大船，有舱有蓬的，比了苏州的那些画舫，还要大些。又在湖滨旅馆去定了好几个房间，演员中确有多人未曾到过杭州，便是杨耐梅、张织云也不曾作过湖上之游呀！所以这一回大家兴高采烈，经过三天两夜，外景拍成，回到上海。

《空谷兰》开映了，居然一连几天卖了满座，殊出我意料之外。那不是我的自卑感，试想只是四五千字，写了一个故事，平铺直叙的等于一张说明书，有何可取之处？如果强要说它有何争胜之处，或者是张石川的加以许多噱头；广告术的夸大狂了吧？可是映出来的编剧是我的名字，真使我害羞。但那个时候，上海有不少电影公司开创，记得有一家电影公司，不必举其名，现在他们已经大发达了。他们当时拍一部《孟姜女》的影片，把一座昆山城作为万里长城，为观众所哗笑，实在太儿戏，那以明星公司和他们比起来，显然当行出色了。

《空谷兰》究竟是甚么一个情节呢？我以极短筒的几句话说一说：有一位贵族，起初爱了一女子（张织云饰），这女子很良善的，与之结婚，生了一个儿子。后来那个贵族又遇到一女子（杨耐梅饰），这女子是刁恶的。迷恋了后一个女子，而把前一个女子离弃了，但是前女子所生的儿子，他是钟爱的。后女子恋爱以后，做了主妇，没有生育，为了占夺贵族家产，百计谋害其子。前女子虽然离异，为了怀念其子，改容易貌，装作一个女佣，出入贵族之家，以保护她的爱儿。后女子以毒物置饮食中，其子病，幸有一医生，与以瓶药，可愈其子。后女子又欲偷去其瓶药，前女子觉之，两妇相斗争，其案遂

破。后女子出门坠车死，前女子与贵族，复为夫妇如初。这是根据于十九世纪初的英国小说，封建气氛极为浓厚的。而当时上海的观众，却喜欢看此种情节曲折的男女悲喜剧。

在这里我还有一个插话，是不关于电影上事的。当我在《时报》上连载《空谷兰》的时候，也像现在的同文投稿连载小说一般，往往迫到当天交货。正译写到“两女争斗”，抢夺“这一个药瓶”的当儿，恰值我有一个侄女在医院里病死了，我急欲料理其丧事。便以这部《空谷兰》的日文原本，交给陈景韩，请他给我代写一段。这不是创举，他在写连载小说的时候，我也曾帮过他忙。及至明晨，我翻开《时报》来一看，不觉大惊，原来他不看原文，自作主张，把两女相斗时这个药瓶掷在地上打破了。我说：“这瓶药是那孩子救命的，你怎么大拆滥污？”他就是有这种怪脾气。记得他也会译一部日文小说，已译了大半部，不高兴译了，弄出一条狗来，把书中那个主角咬死了。我骇问何故，他说：“他也不是好人，死了就结束了。”他就是有这怪脾气。后来我想出一个补救之法，说打碎的这瓶药水是假的，真的一瓶药水，还在这孩子的亲生母手里，反而多一个曲折呢。

《空谷兰》既然吃香叫座，于是即拍《梅花落》了，因为这两部小说，称之为姊妹花，《梅花落》中也有两个女人，一个是好的女人，一个是坏的女人，仍由张织云、杨耐梅二人担任。但是到后来放映，并不十分见佳，远不及《空谷兰》的盛况。要指出所以不及之故，我也说不出；询问观众，他们也不大说得出口，只好委之命运而已。譬如人类中一对姊妹，并皆佳妙，一个嫁得如意郎君，一个配一个薄倖少年，古人所说的“虽曰人事，岂非天哉”庶几近之了。所以到后来有声电影也来了，彩色电影也来了，明星公司总不肯放弃这《空谷兰》一影片。一再重新翻印，以胡蝶代了张织云的一职。直至周剑云夫妇陪同胡蝶，作苏联欧陆之游，还带了《空谷兰》同行，到处公映呢（按胡蝶老了，在香港曾演出我的小说《苦儿流浪记》。忆此聊赘一笔）。

我后来也写了好几个故事，作为他们剧本的资料，因此常常到明星公司去，和他们那些演员也相熟了。一部电影，不能不有个出色的女明星，从前如此，现在也如此。

就杨耐梅、张织云二人而言，虽然不能如现代女明星的日趋放浪，但是一个剧中人，怎能如幽闺处女一般？而况“天下乌鸦一般黑”，老板的心情，正要以你的玉体，博取人家的金钱呢！在女明星自己，今日演一回假夫妇，明日演一回假情人，男女两情关系，早已看得平淡无奇。但人非木石，孰能无情，女子与男子一样有性欲的行动，于此中人而责以贞操，岂非苛求。

杨耐梅与张织云，各有所欢，她们也不讳言，而且也是我所认识的，试一述之。

先说杨耐梅，她与朱飞发生了关系，朱飞是谁呢？也是明星公司的一个演员，是个主角，有“风流小生”的雅号，北方人所称的小白脸儿，无论甚么戏剧，有旦必有生，是少不了他的。起初他们发生关系，是人不知，鬼不觉的，就是为了那一次《空谷兰》到杭

州西湖拍外景，忽然发现他们鸳鸯双栖，便不能保密了。但他们只是游击战，并没有固守阵地的。朱飞在明星公司里，恃其漂亮面孔，轻佻技术，对于女明星们，都想拈花惹草。据说，为了此种行动，曾经被张石川掌了一个耳括子，但是终不能辞退他，为的他在剧中，扮演着花花公子，纨绔少年，真是一绝，电影剧中也实在少不得他呀！

后来杨耐梅又有了王吉亭，也是明星公司的一位演员。谈起王吉亭，我又有一段插话。许多朋友都叫他王妹妹，为甚么呢？原来他的父亲是上海一位富商，生了几个儿子都不育，最后就生了他，他的母亲涉于迷信，以为这个世界重男轻女，生男不育，生女无妨，就把他当作女孩儿，呼他妹妹，苏沪间无知识的女流，饶有这种愚妄思想。及至成人以后，因习惯而又加以调笑，人人都唤他为王妹妹了。父亲去世，母亲溺爱，王吉亭大肆挥霍，传闻汽车初流行到上海时，他一购三辆（当时汽车无现在考究，价值亦无现在高贵）。他无所事事，只好尽在马路上兜圈子了。

他雇用的一个汽车夫，后来成为上海名人之一，这人叫做谢葆生，本身是一个马夫出身，后升级为汽车夫。从前不比现在这样平等，称为司机，汽车夫等于仆人，所以他见了王吉亭，必恭必敬的叫他一声少爷。及至王吉亭家产使光，已是蹙脚了，谢葆生进入法租界三大亨之门，抖起来了，见了王吉亭，仍呼少爷。不过加上“喂呀”两个字，轻藐的唤一声“喂呀少爷！”后来谢葆生在黑社会更有名了，他是一个牛山濯濯痢痢头，人家呼他为“痢葆生”，提起他来，大大有名的。他还想做官，敌伪时代，陈群做了江苏伪省长，谢葆生便是江苏警察厅长，大概是杜月笙所推荐的。有人责问陈群：为什么用了这样一个宝贝？陈群回答得妙：“这是以毒攻毒之法，因他认得的坏人多呢！你们可知道前清时代有一句话，叫做‘捕快贼出身’吗？”及至日本投降，陈群自杀，谢葆生听说被重庆来的人，捉去枪毙了。

我的话又说野了，现在书归正传。且说杨耐梅与王吉亭，这回倒不是打游击战，而是组织有小公馆的，在什么地方我已不记得了。那一天，杨耐梅约我到她家里吃便饭，我问：“什么事？是你的生日吗？”她说：“不是！我新学会做几样菜。请你尝尝。不约别人，就只约了织云。”我很欣然，她约的是午餐，我想他们一定起身得迟的，过了十二点钟才去。到了那里，果见耐梅云鬓蓬松，头也不梳，王吉亭却板起面孔，呶呶不已，两人略略招呼客人，还在斗口。始而小声，既而大声，旋见吉亭丢去一只茶杯，耐梅也不相让，就在手边撩起一只香烟灰盆掷过去，忽见王吉亭到厨房取出一把劈柴刀，向桌子上攒下来，“彭”的一声，我吓得连忙逃走。过了几天，在明星公司，又遇见了他们两人，频频向我道歉，说是过一天要补请我吃饭。我说：“谢谢吧！这个‘鸿门宴’，不敢再尝试了。”张织云倒真的请我吃了一顿饭，而且是极为高贵的筵席。当她和卜万苍同居的时候，他们也有小公馆的，她屡次邀我到她家里去游玩，我因为和卜万苍不大相熟，所以不曾去得。及至她与唐季珊同居的时候，我与唐季珊是认识的，因为有几次是广东朋友请客，我在宴会上和他同席过，他善于交际，而且说得一口纯熟的上海话。那天

请我吃饭是请柬上唐季珊、张织云两人列名的，地点是在虹口一家粤菜馆，是什么店名，我已记不得了。早先张织云向我道：“阿唐说：那天务必要请你到。”我便去了，当然还有许多客，连他们两位主人，共有十二人一个大圆桌。菜是丰盛极了，如今要我报告是什么菜我也说不出，后来知道这席菜是一百元，那是我生平从未吃过，这一回是破天荒。那必须到虹口来吃，福州路杏花楼也无此价值。

我除了《空谷兰》、《梅花落》两个故事以外，还写了好几篇故事，供给他们，作为电影剧本的资料。我那时正在读托尔斯泰的小说《复活》，想这可以编为电影剧本，我便把俄国事改成中国事，当然，里面所有人名也都改过了。略去枝蔓，选取精华，约略为之分场分幕，交给了明星公司，那是由郑正秋导演的。其中有一位女主角，是杨耐梅担任的，演得极好，在这女主角“追火车”一场，真使我赞美不已。剧情是这样的：一个贵族少年，在他的亲戚家里，与一侍女，发生恋爱，矢天誓日，永不负她。后来他贵显了，便已忘她，适路经亲戚家旧地，在火车站，此侍女欲往见之，见他仪容严肃，却又不肯，只在车窗外偷看，但心颇恋恋，火车旋即开行，她追逐火车至数百步，火车远去，她快快地归（大致如此，手边无《复活》原书，多半已忘却了）。

为了有一场“追火车”的外景，明星公司已与上海火车站商量，得其同意，作实地映摄。那天的耐梅真卖力，一面追火车，一面作出颠跌之状，头上的围巾，被风飘去也不管，直追至月台尽处，快快地归，满面失望悲哀之色，真演得入情人理呢。这还是无声电影呀！但这一场真是“此际无声胜有声”，大家一望而不觉得悲从中来的。我没有直接在火车站看，只是在冲洗后试映时看过而已。一般人对于称赞女明星，总是说色艺双绝，杨耐梅可是艺胜於色呢。因为托尔斯泰这小说，记得那贵族少年，追悔自己的事，后来与此侍女重续前缘，故书名曰《复活》。我拟的剧名也是《复活》，但郑正秋一定要加上“良心”两字，这剧名做《良心复活》。这是他们的生意眼，怎能依你书生之见作主观呢？

还有我的短篇小说《一缕麻》，也给了他们作电影剧本资料，他们改其名曰《挂名夫妻》，最初改名的事，我还不知道，后来才知道，是阮玲玉主演，而卜万苍导演的，有人说：还是阮玲玉破题儿第一回之作呢。除此以外，我还贡献了不少电影剧本材料，现在记不起了。好像有些是宣景琳主演的。

说起宣景琳，来头可不小，她不是广东人，她是前上海都督陈其美的姨太太的妹妹，我在她十一二岁时就认识她，本在明星公司作配角，有“小老太婆”的绰号，写此稿时，可已是真老太婆了。

那时候，洪深回国到上海来了（洪深号浅哉，小名叫七斤，号还有人知道，小名恐无人知，我在北京看了籍没的《洪述祖日记》才知道的），明星公司便聘请了洪深为编剧。他是在外国学习过戏剧的，研究有素，不像我们是个半吊子。自从洪深来了，明星公司似乎方始踏上了轨道，他是编导合一的，只可惜所编的剧，有些曲高和寡，北方人

所谓“叫好不叫座”，那就是上海观众的程度问题了。洪深是个诚挚而谦虚的人，那电影还在默片时代，当我们共同商量做字幕，分场景时候，他以为我是老上海，不耻下问的。

这也算是我染指于电影界不成熟的小小一故事。

（节选自包天笑《钏影楼回忆录续篇》（香港）大华出版社 1973年9月）

张石川和明星影片公司

何秀君口述 肖 凤记

张石川，原名张伟通，字蚀川（因蚀含有亏本之意，搞电影后改为石川），浙江宁波人。父名张和巨，作蚕茧小生意。石川十六岁父亲去世，他就跟舅父经润三到上海混码头。那是一九〇五年前后。

经润三是号称上海三个半大滑头中间的一个（其余两个是黄楚九和虞洽卿，另外半个是江湖术士吴鉴光），当时在上海给经营房地产生意的美国人当买办，担任华洋公司的总经理。他把石川引进“华洋”，当了一名“小写”——就是抄抄写写的小角色。石川人小心大，一心向上爬，要学舅父那样，将来也当大买办。因此，他白天上班，夜晚去上英文夜校，刻苦学英文。一两年后，居然能讲一口洋泾浜的英语，直接应对美国人了。

一九一三年，美国商人依什儿和萨弗，看出在中国拍电影有利可图，办起了一个亚细亚影戏公司。他们很赏识石川机警灵活，又会说英语，就把他挑出来，给他一个顾问的位置，主持“亚细亚”拍电影的事务。这年石川才二十一岁，连电影还没有看过几部。但美国人这样重视、提拔，他又感激，又兴奋，不管三七二十一，就答应下来。

当时，文明戏非常流行。在辛亥革命的时候，文明戏是爱国志士的宣传工具，曾经起过进步的作用。但在一九一三年间，随着辛亥革命的失败，文明戏也走了下坡路，尽演描写家庭琐事的所谓伦理剧了。石川正好在这个时候拍电影。所以，他从活动一开始就和文明戏有不可分割的关系。

“亚细亚”成立后，正赶上南市新舞台的连台文明戏《黑籍冤魂》大受欢迎，连演几个月上座不衰。依什儿想把它拍成电影，作为“亚细亚”的第一部出品。石川为此去找和新舞台的著名演员夏月珊、夏月润、潘月樵都很熟识的郑正秋，请他疏通。郑正秋写得一手好剧评，也会演文明戏，当时经常出入剧场，在戏剧界很有些朋友。不久，石川

和郑正秋拉上他的另一位舅父经营三（经润三的弟弟）等人组织了一个新民公司，承包了“亚细亚”从编剧、导演到制片的全部工作。美国人只管出钱和发行。这是我们中国人拍摄故事片的开端，也是石川搞电影的开端。

“亚细亚”的第一部影片是郑正秋编剧、石川导演的《难夫难妻》。本来，依什儿他们是想拍《黑籍冤魂》的，后来，因为这出文明戏描写的是一家人因吸食鸦片弄得家破人亡的故事。文明戏演出时，受到中国人欢迎，却遭到外国烟土商人的仇视，曾收买流氓往后台送过炸弹。依什儿不肯替中国人宣传反对吸毒，堵塞他们自己伙伴的生财之道，就变了卦，另请郑正秋编了这部新戏《难夫难妻》。

《难夫难妻》是郑正秋根据他们家乡潮州买卖婚姻的陋习编写的。影片讽刺封建婚姻的不合理。演员都是演文明戏的艺人，女角也由男人扮演。新民公司和这些演员订有严苛的合同，限制他们的其他的演戏活动，不许中途退出。还规定如有违背，“重则罚洋，轻则记过”等等规章。

这部电影是在圆明园路一块空地上，围上一圈竹篱笆，靠日光拍摄的。一共四本，这在当时是最长的故事片了。首映于一九一三年九月。地点是新新舞台。

影片虽然拍出来了，石川还不知道他干的这项工作就叫作导演。当时，他只知道摄影机摆好了，他就指挥演员在镜头前面演戏。镜头的位置是固定的，而且永远是一个画在布上的远景，摄影师由依什儿自己担任。胶片用的是德国货，只有二百尺一盒的，四百尺和一千尺的胶片暗盒这时还没发明出来。

拍完《难夫难妻》，郑正秋离开了“亚细亚”。原因是此时他对电影的兴趣还不如对文明戏的兴趣大。石川就不然，拍了一部电影就再放不下，决心干一辈子了。果然，此后悠悠四十年，他和电影结下了不解之缘。

郑正秋离去后，石川单人匹马在“亚细亚”给依什儿他们干。他从小在洋行当奴仆，听惯、看惯了外国资本家那一套唯利是图的生意经。因此，在他的心目中，拍电影就是天公地道的赚钱的买卖。郑正秋一走，他就另起炉灶，拍起滑稽影片来了。当时，美国笑片在上海很吃香。石川照猫画虎，一年之间连续拍出了《活无常》、《五福临门》、《脚踏车闯祸》、《赌徒装死》……十多部短片，都只一两本长，取材于文明戏班正戏上演之前加演的小闹剧。内容从片名就可以看出，都是些打诨逗笑的东西。演员仍旧是文明戏艺人。

那时，上海还没有中国人开的电影院。石川拍的这些笑片，笑料很陈旧，技巧也笨拙，而且人影模糊，看不清楚，哪家电影院也不肯放映。经过奔走，才在一家文明戏的演出当中插映一两部，作为余兴。后来，还在几家三流电影院当作加片放过几回。依什儿不甘心赔本，只好运到南洋群岛去赚华侨的钱。

一九一四年，第一次帝国主义世界大战爆发，外国胶片断档，亚细亚影戏公司也就关门了。

电影拍不成，石川也去干文明戏，替经营三掌管文明戏班民鸣社。不久，经润三筹办新世界游艺场，他又给经润三去跑腿。一九一五年，“新世界”在南京路西藏路口开幕，百戏杂陈，很有噱头。经润三赚了一笔，石川也沾了些光。

一九一六年，美国胶片代替德国货运到上海。石川凭他在“亚细亚”干过的那点点经验，和几个朋友凑起一笔小款子办起了幻仙影片公司。这时，文明戏《黑籍冤魂》还在上演，而且依然天天满座。石川搞了一阵游艺社和文明戏，和民鸣社的主要演员张利声、徐寒梅等都混得很熟，他们都支持他把《黑籍冤魂》拍成电影，并自告奋勇担任角色。石川受了鼓舞，马上动手。他向意大利电影商人劳罗租了摄影机和摄影场，并请他担任摄影师。石川自己不仅担任导演，还扮演了一个角色——他这一生只当过这一回演员，以后再没粉墨登场过。

电影《黑籍冤魂》非常受欢迎，曾在上海及其附近有电影院的城镇放映多日。几年后，反动当局宣布鸦片公卖，还有人利用它表示抗议，放映过四天。

可惜“幻仙”资本太少，不久就因周转不灵结束了。

“幻仙”昙花一现结束后，石川又回到“新世界”去。此时经润三去世了，他的妻子汪国贞接手经营。当初经润三创办“新世界”时是和黄楚九合伙的。经润三一死，汪国贞和黄楚九争权夺利，闹翻了。黄楚九另办起“大世界”，想整垮汪国贞。汪国贞就委派石川作经理，要他想办法对付黄楚九。石川妙想天开，建议舅母扩大业务，压倒对方。汪国贞听信他，把“新世界”对面一块空地搞过来，又办了个“新新世界”，除了戏曲、杂耍、溜冰场、弹子房……，还开“花榜”，选举上海名妓作“花国总统”，用以抵制黄楚九聘请名妓轮流登台的“群芳合唱”。“新世界”和“新新世界”之间隔着一条马路，石川想架一座空中天桥，把两处接连起来，用一张票可玩两处游艺场的办法招徕顾客。工部局不准，他就从天上想到地下，开了一条地道，实现自己的幻想。不幸的是地道里不断冒水，游客们挤来挤去，常常弄脏鞋袜，不久大家就不来了。结果，汪国贞赔得一塌糊涂，只好把两处游艺场先后盘出。

弹指之间，到了一九二〇年，石川开始和我家有了来往。我父亲何泳昌，是上海大皮货商，专营珍贵的小皮生意。他在外国人开的复兴洋行、隆大洋行都当过主事的买办，自己也有货庄，手头比较富裕，在外国资本家面前说句话，也有些面子。我是父亲最宠爱的女儿，十三岁他就让我当家。也许是有意为我择婿吧，我父亲一见石川就很喜欢他，说他精明强干，有进取心，将来能成大事，就存心要栽培他。“新世界”垮掉后，恰巧有家洋行，大概叫作“瑞慎”，想聘我父亲去当经理。我父亲故意不就，却向他们推荐石川。这样，石川又做了“瑞慎”的买办。他虽因年轻不够经理资格，但也因聪明灵活，很受外国老板赏识。直到一九二二年，“明星”公司已拍片子了，他还没有离开瑞慎洋行。

一九二〇年前后，上海开设交易所之风甚盛。石川也想试试运气，我父亲送给他

两千元。他约了几个朋友在贵州路租了房子，挂出一块“大同交易所”的牌子，准备作股票生意。可是，在等候当局发给执照的过程中，他又改了主意，想再办影片公司。我父亲又支持了他，并说：“放手去闯，用钱就到我家去取！”于是，他就用要办大同交易所的那两千元，再度与郑正秋合作，又约上周剑云、郑鹧鸪，后来又加上任矜苹，五人一共凑了万把块钱，对外号称五万资本，取下了大同交易所那块牌子，换上另一块“明星影片股份有限公司”的招牌。这家后来被称为中国资格最老的电影公司就这样草草诞生了。那是一九二二年三月。

“明星”成立后，先办影戏学校，一为培养人才，二为安插由“大同”转过来的人员。半年后开始拍片。当时，连个简陋的摄影棚也没有，还是租用劳罗的小摄影场露天工作的。

为拍什么片子，石川和郑正秋开始时有过争执，郑先生主张拍“长篇正剧”，石川要搞笑片。他认为“明星”刚刚创办，要“处处唯兴趣是尚”，才能吸引观众。郑正秋是好好先生，石川一坚持，他就让了步，同意先拍滑稽片试试。

“明星”最早的四部试验影片，有三部是滑稽片，第四部是所谓时事片；都是郑正秋编，石川导演的。头一部叫《滑稽大王游沪记》。那时卓别林主演的影片正在上海走红，石川想叫这位滑稽大王也替自己赚几张钞票，就请郑正秋编了这么个故事：假设卓别林到了上海，由于生疏，闹了一连串的笑话。扮演卓别林的是曾在“新世界”马戏班里当小丑的英国人李却·倍尔。

第二部笑片也是郑正秋编的，叫作《掷果缘》。描写一个水果商人爱上医生的女儿，为讨好医生，故意弄坏一家俱乐部的楼梯，替医生制造了大批病人。医生发了一笔财，有情人也成眷属。由郑正秋和郑鹧鸪分饰商人和医生，扮女儿的名叫余瑛。

第三部影片叫作《大闹怪剧场》。这回，不仅有卓别林，还有罗克（有人翻作“神经六”，也是当时有名的美国滑稽明星），二人相遇于剧场，大打大闹，搞得天翻地覆。内容很像石川过去拍的《脚踏车闯祸》，只是更胡闹了。主角卓别林和罗克这回都是假洋鬼子，由郑鹧鸪和严仲英扮演。

第四部时事片叫作《张欣生》，是郑正秋根据当时浦东一件杀父凶案编写的。在这不久以前，上海出过另一桩谋杀案，就是洋行职员阎瑞生图财杀死妓女王莲英。这件事惊动整个上海滩。阎瑞生的朋友陈寿荫利用死人发财，组织“中国影戏研究社”，拍了一部《枪毙阎瑞生》的电影。陈寿荫自演阎瑞生，又约王莲英一位小姊妹扮演莲英，大买噱头。片子一出，风头十足。石川看得心热，决定也拍一部时事片。他拍这部《张欣生》过于卖力，以致把凶手杀人的种种残酷过程都淋漓尽致地拍进镜头去了。结果，因为“惨无人道，不忍逼视”，连反动当局都认为太刺激，把它禁演了。

四部试验性质的片子拍完了，发起人凑的那笔小小款子就垫光了。可是事实证明，石川的拍片路子不是方向。三部滑稽短片依然赛不过美国笑片，没有人看。《张欣

生》又遭禁演，下边该怎么办呢？大家决定回过头来再试试郑正秋的“长篇正剧”的主张。于是，《孤儿救祖记》就应运而生了。

《孤儿救祖记》是“明星”第一部正式出品。也可以说有了它，才有了真正的“明星影片股份有限公司”。这是一部根据郑正秋“教化”社会的主张编写的家庭伦理片，导演还是石川。故事写富翁杨寿昌听信侄子道培谗言，逐走怀孕的寡媳蔚如。十几年后，蔚如的儿子余璞长大，又在杨寿昌办的学校读书。此时杨已发现道培种种不端，不再信任他了。道培怀恨在心，想杀叔夺产。动手这天，恰巧余璞来访，孩子机智勇敢地救了祖父。一家从此团圆。蔚如感到沉冤大白得力于学校，拿出家产一半兴办义学，广收贫家子弟入学。这样的故事今天看来老掉牙了，可在那时候却很能投合社会上一般人的心理。所以，片子一出来，大为轰动。

在《孤儿救祖记》以前，“明星”还没有基本演员，除了郑正秋、郑鹧鸪，其余的演员都是临时拉来帮忙的。这部影片需要四个主角，郑鹧鸪和郑正秋的儿子小秋（这年他不过十来岁，正好扮余璞）分饰祖孙二人，道培一角特请已在《滑稽大王游沪记》和《张欣生》中上过镜头的王献斋担任。女主角蔚如叫谁扮演呢？一时还没着落。石川就四出奔走，张罗开了。

说起物色演员来，石川也真花过不少心血。不过他的作法有些像押宝，总带很大的冒险性。譬如王献斋，本是一家眼镜公司的验光员，人很老实、正派，不知怎的石川认为他富于面部表情，可以拍戏。每次去修眼镜，都要劝说他辞去公司职务，来作演员。王献斋终于被他拉了进来。在《孤儿救祖记》里，他把道培演得相当出色。从此，石川就专派他演反派角色。后来，他伴随胡蝶演了几十部影片，成为著名的“银幕坏蛋”。

现在，剩下蔚如一角，石川经过一番盘算，决定在比较开通的女子当中挑选一位。不久，经过辗转介绍，他看中了一位在一家烟草公司作打字员的姑娘。她叫王汉伦。这位姑娘装束时髦，英语流利，是当时少见的摩登女郎。让一位摩登女郎扮演寡居的贤妻良母，似乎又有些冒险。王汉伦初上银幕，却比较称职地完成了自己的角色，替早期的中国电影刻划了一位温柔、坚韧的旧式妇女的形象。明星公司最早的三部“正剧”长片《孤儿救祖记》、《玉梨魂》和《苦儿弱女》都是她主演的。从此，王汉伦也成了中国电影早期的女明星中的一位红角。

二

尝到《孤儿救祖记》的甜头，石川和郑正秋决定继续合作，专拍这种“正剧”片。从一九二四年到一九二八年，他们连续编导了《玉梨魂》、《苦儿弱女》、《好哥哥》、《盲孤女》、《最后之良心》……约二十部影片。郑正秋又自编自导了《二八佳人》、《小情人》、

《一个小工人》……；石川也自编自导了《四月蔷薇处处开》、《她的痛苦》、《离婚》……，还导演了包天笑编的《空谷兰》。这些影片加在一起约有二十部。他们在这些影片中描写了寡妇、童养媳、婢女、妓女乃至随母改嫁的“拖油瓶”的不幸遭遇。当时郑正秋有改良主义思想，相信教育万能，认为一切社会问题都可由劝善、教化、激发良心得到圆满解决。所以，他写的剧本都是先提出社会问题——主要是妇女问题，末了却用妥协、调和的办法，如办教育、开工厂……解决，来个大团圆的结局。

石川的想法并不和郑正秋一致。他也不理会什么社会问题不社会问题，但从生意眼出发，他也赞成描写妇女命运和大团圆。他导演的片子都是一开头苦得来！能惹心软的妇女观众哭湿几条手帕，到后面来一个急转弯，忽然柳暗花明，皆大欢喜。他有他的论调。他说：“不让太太小姐们流点眼泪，她们会不过瘾，说电影没味道；但剧情太惨了，结尾落个生离死别、家破人亡，又叫她们过于伤心，不爱看了。必须做到使她们哭嘛哭得畅快，笑嘛笑得开心。这样，新片子一出，保管她们就要迫不及待地来买票子了。”石川这一辈子专门揣摸小市民观众的心理，千方百计迎合他们的口味。因此，他拍的片子不管多么庸俗、低劣，也受太太小姐们的欢迎，有一定的票房价值。

尽管石川和郑正秋的观点和目的各不相同，可是他们二人却始终合作得很好，拍起戏来又快又顺手。从一九二四年到一九二八年，“明星”一共拍了近六十部影片，他俩合作的出品占了五分之四。虽然这些片子大体上是和《孤儿救母记》一样调调的东西，一直在改良主义里兜圈子，但由于郑先生善于安排故事，烘托情节，一个平平常常的剧情经他一写就很曲折动人；石川在导演手法上也慢慢学会会有头有尾地交代剧情，清清楚楚地描写过程（有时难免过于罗嗦），使老太婆们也能看懂。明星公司的出品，几年间就在国内外都有市场，成为名牌货了。

片子接二连三地出，声誉一天天大。人们对明星公司的看法也慢慢改变了。公司刚成立时曾经公开招股，几年无人问津。几位老板挖了东墙补西墙，经常靠借贷过日子。光是石川从我手里三千、五千，借了还、还了借就不知多少回。一九二三年我们结了婚，我成了明星公司的老板娘，这种经济上的援助就更责无旁贷了。彼时，也没记过帐，究竟有多大的数目，我也说不上来了。直到一九二八年，公司公开扩股二十万元（每股十元），因为公司根基已定，出品大受欢迎，有钱的人纷纷认股，很快就招足了二十万的数字。这时，国民党政府已成立了。公司向工商部注册，明星影片股份有限公司才算名副其实地成立。

二十年代后期，企业逐渐正规化了，几位老板也正式分了工。石川担任总经理，兼作导演，负责拍片事宜；郑正秋担任协理，负责编剧，兼作导演；周剑云作了经理，总管对外交际、签订合同等等。明星公司在一九二六年设立了华北、华中、华南三个经理处，分区经营影戏院租片放映的业务。一九二八年，“明星”又和“大中华百合”、“新民”、“上海”、“华剧”、“友联”几家影片公司组织了一个“六合影片营业公司”，在上海

仁记路设了事务所，主持影片发行的联营业务。“六合”的决策大权操在周剑云手里。当时，打的旗号是反对粗制滥造，发展国产影片事业，骨子里却是联合起来跟别家公司争夺市场。不久，周剑云利用“六合”，给“明星”打天下，和天一公司斗法，引起其他几家公司的反感，“六合”就合不成了。“六合”解体后，周剑云又组织华威贸易公司，除了发行“明星”出品，还兼理别家的影片，生意做得不小。“明星”的业务越发蒸蒸日上。这中间，郑鹧鸪于一九二五年病逝，任矜苹于一九二六年离去，剩下郑、张、周三位老板，继续合作，他们戏称是“明星”的鼎足而三。直到一九三五年郑正秋去世。

从《孤儿救祖记》起家，到一九二八年，几年工夫，明星公司从影片拍制到发行，都有了很大的发展。片子远销到香港、南洋，部部能卖好价钱。真是家大业大了。不过，资本主义经营，投机性大，富裕时铺张浪费、好大喜功；亏空时东拉西扯，寅支卯粮，经济上忽冷忽热总也难得个平平稳稳的时候。一九二六——一九二七年间，上海电影界畸形发展，电影公司大大小小竟有四五十家之多。到一九二八年，经过淘汰，也还有二十多家。大家见钱眼开，竞争得非常厉害，大有你死我活之势。“明星”是数一数二的大企业，为了压倒众人，处处要端架子，讲排场，钱就不能少花。大明星、红导演都是公司的命根子，要笼络住，照应好，更不能显出小气。胡蝶红起来以后，“明星”给她的报酬是月薪二千元（当时还不兴论片计酬），实支一千元，另一千算公司欠她的。就这样，这一千元在当时也相当可观了，因为那时大米才卖十元左右一石。另外，公司还供给她一部汽车长期自用。其他的明星、导演和别的人员也各按他们给明星创造利益的大小，看人下菜碟，分别给以不同的好处。此外，三日一小宴，五日一大宴，逢年过节，无一不是大手大脚，事事摆阔，借以宣传明星公司的大派头和福利高人一等。因此，先不说拍片子必须投入大量资金，就是这些日常开支，每天大门一开，就非两千三千过不了日子。

公司阔了，老板们的生活自然也就不约而同地豪华起来。总经理、经理、协理出入汽车自不待言，各人家里也厨子、听差、奶妈、花匠应有尽有。我自己就“用”过七个仆人。这些费用虽然名义上由各家自己开支，其实羊毛出在羊身上，归根到底还不是出在公司那笔总帐上。哪有当老板的从家里拿钱往外贴的呢？

另一方面，在这几年当中，明星公司还一再扩大基本建设，一次又一次地搬家。公司刚成立时，除了一块招牌什么也没有。拍《孤儿救祖记》是在海宁路锡金公所的隔壁，圈了一块空地，当做露天摄影棚。一九二五年，添置了水银炭精灯（在这种灯下演员拍戏时间一久，两眼就红肿起来），又把露天摄影棚装上玻璃，改建成室内摄影场，在水银灯下工作了。一九二七年又把摄影场搬到杜美路，面积扩大一倍，可以同时分两组拍片子，规模越搞越大。片子虽然能卖钱，可是开销也流水一样淌出去。公司依然经常闹饥荒。身为老板娘，我也真没少跟着他们伤脑筋。公司大了，动辄上万的出入开支。太大的数目我也管不了，但日常小小用项，一时周转不灵，少不得由我拿些衣

物抵挡一阵。那几年，我的私房手饰、皮货不知进进出出当铺多少回。我有一个姨母就专为替我当东西而来我家的。

三

在那种互相倾轧，恨不得谁把谁一口吞掉的旧上海的电影圈里，一个电影公司除了几个善于翻云覆雨的老板和一笔活动得开的款子之外，更重要的还要掌握一笔雄厚的人的资本，那就是要有一批头脑灵活，笔下一挥而就的编剧人才；一批指挥若定，会出点子的导演人才；一批为观众所熟悉所倾倒的男女大明星。

论编剧人才，郑正秋真是一把好手，他出活之快是别家公司望尘莫及的。郑正秋和石川都有鸦片烟瘾，经常一榻横陈，一边吸烟一边研究剧本，有时周剑云也参加意见。只要故事轮廓一勾划出来，三天两晌他就把剧本写出来了。特别是默片时代，本也不需什么详细的对话，只要故事写得好，情节安排得妙，也就行了。一九二五年，“明星”又聘进洪深作编导。洪深留学美国，学过戏剧，石川对他佩服得五体投地。二人一见如故。洪深参加进来以后，连续编导了《冯大少爷》、《卫女士的职业》、《少奶奶的扇子》等影片。因此，开头几年，明星公司没感到剧本的缺乏。

一九二八年往后，“明星”出品一年比一年多，而郑正秋的身体却一天天衰弱，他提供的剧本不但不能增加，反而减少了，只靠洪深一人，供不应求，摄影场上经常要闲下来停工待料。光开销，不生产，石川两眼急得铜铃大。

为了解除剧本荒，周剑云四出奔走，石川也广交文人墨客。经过一番张罗、物色，当时一些“礼拜六”派的文人如包天笑、程小青、严独鹤、姚苏凤……先后和明星公司发生了关系。头一个渗进电影界的这派文人是包天笑。他在一九二五年就给“明星”编写了《可怜的闺女》、《空谷兰》、《多情的女伶》、《富人之女》等剧本，都由石川导演拍出影片。这些文人各有一肚子缠绵悱恻的爱情故事，故又称鸳鸯蝴蝶派。他们写的电影剧本不外恋爱风波，家庭险变，以及形形色色的小市民层离合悲欢的故事。格调高些的，涂上一层反封建、争取婚姻自由的色调；低劣些的，就要掺杂许多色情、迷信的毒素。这些作品正好投合了石川的胃口，一部又一部地拿过来就拍，居然一搞就是几十年。他这一生一共导演了一百五十部左右的影片，其中绝大部分的剧本是由这派文人所写，或由石川授意、由他们执笔，以及由他们的小说改编而来的。如果说电影导演也可以分什么派的话，石川无疑地也是个老牌的鸳鸯蝴蝶派。

石川自己也编剧本。不过，他的生活圈子太窄了，编了几十年，一部像样的东西也没编出来。我说石川生活圈子窄，也许有人不相信。人们会说：“在上海电影圈里谁不知道张石川？鼻子灵，手脚快，口似悬河，能把死人说活，他能生活窄吗？”这是只知其一，不知其二。诚然，他能说会道，谈笑风生。在摄影场上发号施令要演员笑，他有本

事叫他们笑破肚子，要演员哭，又叫他们止不住眼泪簌簌地流。抽足大烟，他的精力确实过人，几天几夜在水银灯下拍片子，喊叫起来，总是声震屋宇。讲起电影故事来更是眉飞色舞，绘影绘声，经常吸引一群与拍戏不相干的人来“听总经理说书”。但是，这一切都是在摄影场上，一离开拍戏的场合，他就变成另外一个人了。他不爱人情来往（但为了挖掘人才，天涯海角也去），他受不了悠闲（他嫌慢慢地品茗、饮酒浪费时光），他反对消遣，不会休息（他像一架日夜不停的机器，除了出毛病总是轰轰乱转），他的时间整个商品化了。因此，他的生活过得极其单调，除了拍戏，还是拍戏。回到家里，不是床上一躺，就是马桶上一坐，干什么？看鸳鸯蝴蝶派的小说，想法子编剧本！我说这话千真万确。确实有许多由他编导的电影是他坐在马桶上想出来的（譬如我就要谈到的《火烧红莲寺》）。他唯一的嗜好就是看美国电影，目的也在偷学东西。总之，他心里总共只有一件事情：拍电影。除此以外，什么也吸引不了他。

对生活里的一切别的事情他都不感兴趣。这样的人，偏偏还要编写剧本！石川那空空如也的脑袋里能挤出什么好材料呢？他编戏的来源只好就是这么几方面：一是各种鸳鸯蝴蝶派的小说，当时上海许多报纸都刊登这种长篇连载的东西。石川每天必读，从不间断。一是从美国电影里偷来一些零碎，拆拆补补，改头换面，变成自己的“创作”。他在这方面很有本事，经常能够偷得很巧妙，使人看不出抄袭的痕迹。再就是依靠马路新闻、小道消息。不论什么人说上几句闲言碎语，触动了他的灵机，使他感到：“哎，这倒正好编个剧本！”他的劲头马上就来了。别看平时不爱应酬，抓住线索可就大不然了。这里谈谈，那里看看，打破砂锅问到底，一定要弄个水落石出才罢。然后再关起门来，如醉如痴地编上几天，一个有鼻子有眼的故事（虽然总不过是情天恨海、苦乐鸳鸯那一套）就给他沅出来了。

石川编好一个故事，时间来得及，就请那帮耍笔杆的朋友记录下来，整理整理，将来拍成片子，编剧就写上这人的名字，他自己只担任导演名义。如果时间来不及，他就只在日记本上记几句话或画些符号，然后一声令下，就召集演员到摄影场去拍戏了。剧情怎样发展？人物关系怎样？只有他自己心里有数，别人都是水银灯下见。他拍戏总是当场才讲剧情，然后就分配角色，跟着他就指挥演员们：“你该怎么做，你该怎么做”，戏就拍开了。在拍摄过程中，一切全是他说了算。演员们随着他的大喉咙吆喝，在摄影机前团团转。天知道这中间他改变过多少回主意。好在最初十几年，“明星”出品都是无声片，演员只要掌握角色不离格，表演能对路就行了。嘴里说什么都没关系，最后总归有印在片子上的字幕负责的。

现在再接着说明星公司建立导演和演员的队伍的经过。前面已提到“明星”在编剧方面，除去郑正秋和洪深，依靠的尽是鸳鸯蝴蝶派的文人。导演方面依靠谁呢？在一九二〇年——一九三〇年间，在上海真有两手的，可以称得起电影导演的人才，还是凤毛麟角。石川无师自通，唱了几年独脚戏，直到一九二五年洪深参加，才有个替

手。后来，片子拍多了，他俩也导演不过来。从外边聘请导演不容易，石川就想从自己的影戏学校训练导演和演员人才。可是，本来就人少事多，光拍片子还顾不上，哪有分身术去办学校？同时，导演都应该学些什么东西，他自己心里也无数。所以，明星影戏学校先后办了两回，都没能维持下来。演员没培养什么出名的。导演，后来有出息的，只有一个李萍倩。

办学校不是路子，石川就在摄影场子带徒弟，他从演员当中挑出汤杰和高梨痕，培养他们作助理导演。不久，他们就可以分担他一部分工作，独立拍片子了。一九二六年以后，公司又聘进导演卜万苍。卜原是“大中华”的摄影师，改作导演后，只替新民公司拍了一部《玉洁冰清》，就给石川挖过来了。他在一年多的时间里，连续导演了《未婚妻》、《挂名的夫妻》、《湖边春梦》……六部片子。他对电影界最大的功劳是发掘了天才演员阮玲玉。一九二八年左右，“明星”又聘进另一导演程步高。程在进入影坛以前，是一位影评家，后来加入石川三弟张伟涛办的大陆影片公司，导演了《水火鸳鸯》和《沙场泪》等影片，“大陆”关了门，他转到明星公司来。从此，程步高成了“明星”的台柱，直到“明星”结束，共导演了近三十部影片。

比起编导人才来，演员队伍需要的人数和方面还更多更复杂。前边，我已说过王汉伦、王献斋等人参加“明星”的经过。打那以后，上海的电影公司雨后春笋般地一天天多起来。大家都要招兵买马，竞争得十分激烈，尤其是在争夺能当主角的“女明星”上，吹、捧、挖、拉，什么损人利己的招数都用到了。石川在这上头，自然不甘落后。他耳听六路，眼观八方，费尽心机，多方搜罗，终于挑选来了杨耐梅、宣景琳，又从文明戏班里挑来夏佩珍，从穷苦的女工家里挑来阮玲玉，又从“大中华”挖来张织云，另外，他一生津津乐道的还是从天一影片公司手里把初露头角的胡蝶拉进明星公司的大门。

胡蝶和阮玲玉后来都成了举国皆知、声震银坛的大明星，在一九三〇——一九三七年简直红了半边天。但是，对阮玲玉，石川起初并未怎么重视。她在投考“明星”的时候，由于心里特别紧张，镜头试过多次都失败了，公司几乎决定不录取她了。幸亏导演卜万苍认为她有培养前途，约她第二天再来试试，这才使这位后来成为电影界“一代艺人”的女演员得到再一次参加考试的机会。阮玲玉性格刚烈，感情奔放，在摄影场上想哭就哭，想笑就笑，非常率真，拍起戏来，表情自然。但她对石川这个大导演的指派并不言听计从。石川对她有些伤脑筋，因此，也就没重视培养。阮玲玉在“明星”时间不长，主演《挂名的夫妻》以后，又和胡蝶合演了《白云塔》，和杨耐梅合演了《杨小真》，和丁子明合演了《血泪碑》等几部片子，于一九二九年就离开了。阮玲玉脱离了明星公司，受了进步的电影工作者的影响，参加了联华公司。她的艺术才华一下子迸发出来。从一九三〇——一九三四年，短短五年光景，她连续主演了《三个摩登女性》、《神女》、《城市之夜》、《新女性》、《小玩艺》……近二十部影片，出色地创造了各种各样的妇女形象，她在表演上的灿烂光辉，把胡蝶都比下去了。阮玲玉的窜红，使石川感到

有点后悔，深怪自己眼力不行，竟然把这样一个大明星从自己手上放走了。

令人深深惋惜的是阮玲玉不幸生在那暗无天日的旧社会。她成名后，受着无赖流氓和富商的重重包围和控制。她的名气越大，他们对她的迫害与凌辱越深，终于在一九三五年的“三八”节愤而服毒自杀了。这一年她才二十五岁。

胡蝶，人极漂亮，上银幕是美人，不上银幕也是美人，论演技，她不如阮玲玉朴实、深刻和富于内心表情，但扮演佳人才子离合悲欢的故事，却自有一股楚楚动人的劲儿。这样的演员正是石川这样的导演所需要的。因此，胡蝶一跨进明星公司的大门，就受到石川的欢迎和器重。胡蝶的脾气恰和阮玲玉相反。她柔顺、和蔼，拍起戏来很用心，而且听导演的话。后来，成了鼎鼎大名的“电影皇后”，也从不搭架子。石川和胡蝶合作达十年之久。在那时，电影界的导演和演员从没有这样长久和谐工作过的。石川有意地捧胡蝶，不遗余力地物色写手，编写适合她的戏路子的剧本。等到她大红特红起来以后，他更有意地把胡蝶主演的片子都控制在自己手里，让“胡蝶主演，张石川导演”、“张石川导演，胡蝶主演”的影片连续不断地出现在观众面前。日子长了，公司的作品就深入人心了。而他们两人互相标榜的结果，一是“大明星”，一是“大导演”，也都成名了。

在胡蝶这方面呢，明星公司也真待她不薄。前边我说过，她拿头一份的工薪。一部又一部的主演影片，明星公司使她的声誉一天比一天大，直到登上“皇后”的宝座。一九三五年公司又派她和周剑云一起去苏联参加国际电影展览会，在莫斯科放映了她主演的《姊妹花》。后来又游历了德国、法国、英国和意大利，载誉归来。此外加薪啊，馈赠啊，什么什么都是胡小姐头一份。由于明星公司这样捧凤凰似地百般巴结笼络她，因此尽管外边的拉拢诱惑无奇不有，她始终不好说个走字。从一九二六年下半年到抗日战争爆发，她一直都在明星公司工作。

四

上海的电影事业，从一开始就落在投机商人的手掌里。到一九二八年间，大家明争暗斗，达到白热化的程度。那时拍片子是很有油水的生意。一部母片不过几千元成本，印一部子片才五六百元。一家公司只消出上六七部片子，扣去成本至少可赚一半利钱。因此，各家公司只要预算决算没有抵触，就可以大出特出，坐收厚利。投机成性的电影公司老板们见有这等好处，哪个不往前赶？一时，粗制滥造，只顾眼前，什么都干出来了。特别是一些招摇撞骗的“皮包公司”，连起码的面子问题也不顾及。只要能雇到几个男女演员，到旅馆去开个房间，把化好装的演员一车拉去，既不要布景，也不要租家具，旅馆房间现成的陈设就是小姐的香闺，一拍几千尺，所费不过几元房租而已。外景的戏更加便当，选个风景区，添上些临时演员，然后叫男女主角溪边花下，情

意绵绵地表演一番。就这样，内景外景全都有了。不出十天半月一部电影就问世了。

他们这一胡搞，比较正派的大公司吃不消了。规规矩矩出片子没有他们快，国产影片的名誉也被他们拖累糟了。明星公司为了对付这些小而可恶的对手，采取了两种办法，一是由周剑云写文章发表在自己办的《明星特刊》上大声疾呼，反对粗制滥造，争取社会舆论的同情。一是由石川动脑筋，想新噱头，迈过所有的公司前头去。石川在这种竞争上，向来是手急眼快，相当出色的。就在别家公司还乱乱轰轰你抄袭我，我偷套你地拍摄什么《半夜情人》、《隔帘花影》、《风流少奶奶》、《哥哥的艳福》等等影片的时候，他的目光早又落到向恺然写的小说《江湖奇侠传》上去了。

石川一读到这部描写飞仙剑侠的小说，马上决定拍武侠神怪片夺夺彩头。他请郑正秋取材《奇侠传》编了剧本，取名《火烧红莲寺》，由他来导演。因为剧中人多是飞檐走壁的人物，剑侠们要乘着剑光、腾云驾雾似地御风而行，须得许多特技的镜头。当时，中国电影摄影师还不懂使用“接顶”的手法。为了怎样叫人飞起来，石川领着大家开了好几次会也没想出办法来。后来就交给董克毅去想法子。

董克毅是中国电影最早的摄影师之一，“明星”出品有一半以上是他拍摄的。他原是当年大同交易所的练习生，“大同”蜕化而成明星公司后，留用了他。开始时，“明星”没有自己的摄影师，出高价雇了一个英国人郭达亚。石川打如意算盘，让三弟张伟涛跟郭学艺，为的是自己家里也出一个摄影师。谁知张伟涛学会以后就拆阿哥的台，拍了一半《孤儿救祖记》就扔下不管，自己办大陆影片公司，当老板去了。石川又气又急，没有办法，只好让董克毅接上去干。董此时还不能单独工作，但他肯钻研、下工夫。《孤儿救祖记》拍出以后，他的摄影师地位也奠定了。以后几十年，他在电影摄影方面有过多不少贡献。在银幕上把一个人摄成两人，当面对话，同时作戏，就是他首先创造的。

为了拍摄“剑侠飞行”，董克毅翻了许多资料，在一本美国杂志上看到有这种摄影法。但书上只写些化学名词，并无具体作法。他只好凭着想象用土法子试验，终于想出了空中飞人的拍摄法。

石川导演《火烧红莲寺》，起头心里没有底，不过碰碰运气看，所以片头连第一集的字样也没有。他只在片子结尾时，卖了一个关子，不让红莲寺的和尚全部被斩尽杀绝，故意放走一个大和尚。如果生意好，就以他作引子，再继续拍下去。所以，有人说这和尚是替石川打探行情的。结果，这部片子因为刀光剑影，神仙满天飞，刺激了小市民层的好奇心理，片子一出，居然大为轰动。石川放起武侠神怪片这第一把火，给明星公司大大赚了一笔钱。他的胃口大开。从一九二八——一九三〇年，一口气连续拍了十八集《火烧红莲寺》，拍第一集时，还有个剧本，到第二集，他等不及了，索性把据以改编的小说《江湖奇侠传》也抛在一边，完全凭着自己的胡思乱想，留下前集里的几个主角，随心所欲地搞下去了。拍了上半节，下半节是什么连他自己也不知道。好在他

比较熟悉寺庙里的生活——我父亲一生广结释缘，有许多和尚朋友，石川和这些人也混得很熟，庙里的事情他杂七杂八装了一肚子，这一回一古脑儿派上用场了。《火烧红莲寺》这把邪火把火烧得财迷心窍，连东西南北也分不清了。

《火烧红莲寺》给明星公司发了一笔大财，可是害苦了一般血气方刚的青少年观众。那一阵子经常听说谁谁家的孩子，看了《火烧红莲寺》，受了飞仙剑侠的蛊惑，离家出走，上山寻仙访道去了。石川拍这一套影片越来越神出鬼没，后来连他自己也给弄得心惊肉跳，神经衰弱起来了。明星公司为此供起“大仙爷”，每当拍到武打殴斗、飞檐走壁的惊险情节，连导演带演员一齐先去烧香磕头，乞求“大仙爷”保佑他们平安无事。

《火烧红莲寺》造成的毒害还不仅仅至此。自从石川用它“敲开了武侠影片的大门”，电影界的其他投机商人也像中了邪魔一样，迫不及待地紧紧踏着“明星”的脚印，拍开这种片子来。什么《火烧白雀寺》、《火烧百花台》、《火烧白莲庵》、《火烧剑锋山》，后来又出了什么《荒江女侠》、《女镖师》，一时银幕上刀枪剑戟，充满烧杀之声。这都是石川带头闹起来的。这股“火烧”片的妖风整整刮了四年，直到“九一八”事变，才在舆论压力和观众厌弃之下没落下去。

“火烧”片的狂热刚一过去，石川的注意力又被另一桩新的生意吸引过去了。这就是有声电影。有声电影是美国在一九二六年左右试制成功的，公开放映后四个月就传到中国来了。开始时只是音乐歌舞片，票价卖得很贵，最高到一元六角。到一九二九年，“百分之百”的美国有声片才大批涌来，垄断了整个上海电影市场。为适应美国有声片的需要，上海各头轮电影院纷纷改装有声放映机。这么一来，各电影公司也面临着新的问题。也搞有声电影吧？设备昂贵，一般却搞不起，继续拍默片吧？又怕受淘汰。明星公司当时采取的是左右开弓的两面派态度。一面由周剑云发表言论，劝同行“不要听见有声电影害怕，只要负起原有责任，把无声电影作好了，光明就在眼前了”（见周写的《我对于有声电影的意见》，载一九二八年十二月《电影月报》第八期）。一面先下手为强，由石川率领一支人马，以洪深作参谋，就搞起有声片来。

他们和百代公司合作，共同研究制作为电影配音的蜡盘。这样试试不行，又那样试试，费了半年时间，花了能拍几部默片的本钱，失败了四次，才制出十八张配音的蜡盘来。这种蜡盘配音的有声影片和目前把音波录在影片上的有声片不一样，它的好处是制作简单，成本低，缺点是就怕断片子，只要胶片损坏一尺以上，声和影就要分家，各行其是了。

明星公司的第一部蜡盘配音有声片是《歌女红牡丹》，由洪深编剧，石川导演，胡蝶主演。描写的是女艺人红牡丹遭受游手好闲的丈夫种种折磨，却始终逆来顺受的故事。洪深通过红牡丹对命运的低头，毫不反抗的态度，表现封建礼教对妇女心灵的毒害之深，剧本写得很细致动人。石川导演时又穿插上《玉堂春》、《四郎探母》、《穆柯

寨》等几出京戏的片断——这是戏曲第一次插在故事片里在银幕上出现。过去，只有几位艺人如谭鑫培、梅兰芳等单独拍摄过一两本戏曲或片断。这部有声片《歌女红牡丹》虽然放映时声音小，听不大清楚，而且和影片里的人物动作不大吻合，但是，胡蝶第一次开口讲话，还唱京戏给大家听，观众还是踊跃捧场。片子一公映，上海远东公司就代表菲律宾片商，出一万八千元的高价买去了这个地区的上映版权。跟着，青年公司也以一万六千承购了荷属东印度各地（即今印度尼西亚）的版权。当时，默片在这两个地区的最高版权市价不过两千元。

说起争夺有声电影的生意，也真出不少笑话。在《歌女红牡丹》问世以前，上海有一家电影院抢先卖野人头，在报上登出大幅广告，宣称公映国产有声片。观众看过以后交口称赞，认为这家影院放映的国产片声音清楚，毫无杂音。不久，马脚露出来了，原来是电影院老板雇人在银幕后说话，和银幕上的演员大演双簧，一时传为笑柄。与此同时，顾无为办的大华公司也想在有声影片上捞一把，跑到东京去，借日本电影的力量，拍了一部《雨过天青》，抢在《红牡丹》之前运回上海放映。明星公司一看不妙，马上攻击顾无为，指出这部影片是日本公司代办的，不算中国出品。那时正是中国人民反日情绪特别高昂的当儿，《雨过天青》倍受打击。因此，虽然公映时间比《雨过天青》靠后一些，而且是蜡盘发音，《歌女红牡丹》还算是中国的第一部有声影片。

《歌女红牡丹》一成功，上海电影界又掀起了一阵“发明风”。一时，“清贤通”、“鹤鸣通”、“S通”、“忠义通”、“中华通”……全出来了。这里所谓的“通”就是录音机英文字尾 Tune 的直译。起初，这些急急忙忙问世的各种中国“通”是非常粗拙的。创造者并不了解录音机的构造原理。他们的“发明”，乃是把电影机的齿轮加以改造，使片子放映的快慢能配合上蜡盘的发音。因此为了迁就他们这种“发明”，银幕上的动作都变得古里古怪起来，看着叫人发笑。直到一九三三年前后，经过多次改进，“清贤通”、“忠义通”等少数几种国产录音机才试制成功，正式录取片上发音，摄制真正有声影片。

明星公司瞧不起这些本国制造的简陋的“通”，在一九三一年，拍过《红牡丹》以后，就派洪深到美国去了一趟，花了一万一千元美金，买回两部叫作“四达通”的录音机，又花一万六千美金买了一部有色摄影机。同时，还聘回三个美国技师，一是黑白片摄影师，一是有色片摄影师，一是有声片录音师。石川一向崇拜美国人，什么都是美国的好。洪深这一次飘洋过海，几乎没花掉“明星”的老底。机器去了两万多美金，又三番五次被当捐客的美国流氓敲了竹杠。加上那三个美国技师来到之后，都要按周薪拿美金，再加上洪深来去和这三个美国人的旅费等等，真是所耗不费。有声电影摄影机运回之后，只拍了一部片上发音的影片《旧时京华》，是洪深自编自演，由石川导演。它描写的是前清贵族家庭衰落的故事。放映时正是“一二八”日本帝国主义侵略上海的时候，又不合时宜，营业大受影响。明星公司大大蚀本，但这总算是中国第一部真正有声电影。

五

几部新机器运回来以后，不管花了多少冤枉钱，明星公司的制片设备不仅是有了“声”，而且也有了“色”了。石川也知道这笔钱花得公司已经空空如也，元气大伤了，必须结结实实捞回一笔才能缓过气来。这时，张恨水的长篇小说《啼笑因缘》正大走运。石川一把抓到手里，决定一口气拍它六集，部分有声，部分无声，每集末了一本拍有色的（当时的色是单一的，红的全是红的，黄的全是黄的，所以只能叫有色片，不能叫彩色片）。为了一鸣惊人，他急急从北平把张恨水请到上海，每月发给工资几百元。另外又特约严独鹤，作为电影剧本的执笔人。他自己也参加剧本写作的工作。片子还没动手开拍，报上早已刊出大幅广告，大肆宣传。

偏偏好事多磨。前边，我提到过的，拍了一部《雨过天青》有声片，被“明星”搞垮的那个顾无为，这时也在打《啼笑因缘》的主意。这个顾无为也是当时上海有名的大光棍。他依附黄金荣，手上掌握三宗事业：一、大华电影片社，二、上海齐天舞台，三、南京大世界游乐场。经常往来京沪之间，闯荡江湖。他的“南京大世界”先把《啼笑因缘》排成舞台剧演出，跟着又要把它拍成电影，和明星公司一争雌雄。“明星”依仗自己是大公司，又已购得了这部小说的版权，一见“大世界”公演这出戏，就由周剑云出头把他们控告了。不久，两家就在南京对簿公堂。一边打官司，一边在底下还要斗法。原来，国民党内政部的电影检查部门，由于经常得到明星公司赠金啊、送礼啊种种好处，一向对“明星”另眼看待，特开方便之门，允许“明星”一边送审剧本，一边就可以开拍片子，不必等候许可证。这一回，石川又照方抓药，提前动手了。顾无为知道此事，一面赶快走黄金荣的门路，又从内政部长赵戴文手里弄到许多执照，一面从速组织人马，也拍开了片子。无形之中双包案就开台了。

“明星”为了“名誉”，想把片子搞得细致一点，手脚慢了一步，被顾无为赶到前面去了。石川等一见来势不对，急时抱佛脚，赶快聘了上海七个第一流的大律师如江一平、陈廷锐、李祖虞、叶少英等，加上“明星”原有的两位常年法律顾问顾肯夫、凤昔醉，造成九大律师联成一气站在“明星”这边和顾无为打这场官司的气氛，同时又东奔西走寻找引线，想要拉上杜月笙的关系。在这以前，由于石川和经营三的关系，明星公司一直仗着经营三打下的基础，依靠的是租界当局的洋势力。在上，和租界工部局大小头目朋友往来，有事请他们撑腰；在下，一年分四季缴纳巡捕捐，以便得到巡捕们的照拂。因此，对上海土产的流氓势力很少拉拢。这些“大亨”们见“明星”有租界方面的护身符，也轻易不来找麻烦。现在，顾无为既然仰仗黄金荣，“明星”少不得要抬出一位比黄金荣更光棍的靠山出来讲话。石川有个片商朋友叫吴麟祉，他和杜月笙的弟子江笑笑第很熟识。他正想通过江的引见，拜在杜月笙门下。吴麟祉劝“明星”的几位老板和他

一起去拜杜月笙作老头子,说这样杜就好出来作主了。“明星”老板们同意了这个建议。这一天,由江笑第带着郑正秋、张石川、周剑云加上吴麟祉,去到杜公馆,长袍马褂行了礼,从此变成杜门弟子了。杜月笙见“明星”三大老板一齐拜在自己门下,也觉十分光采,一口答应要管《啼笑因缘》这场纠纷。

这时在外边,顾无为和“明星”进入了白刃战的阶段。“明星”的老板们在给杜月笙磕头拜师的同时,又决定不管是黑是红先把片子拿出去再说。于是向法院交出十万元保证金,请求上映《啼笑因缘》。法院收了钱马上批准。“明星”在各报上登出大幅广告,向顾金,要求禁止上演“明星”的《啼笑因缘》。法院收了钱,又马上照准。因此,出了南京大戏院在同一天挂出上演《啼笑因缘》的广告牌上,旁边又贴上了法院禁演此片告示的咄咄怪事。

毕竟杜月笙和黄金荣都是久闯江湖的老手,各有一套见风转舵的看家本领。这一回,杜月笙为了此事大请其客,邀请黄金荣、吴铁城、虞洽卿、闻兰亭、袁履登等上海闻人出面调停,杜月笙当面向黄金荣请求,请他说一句话,让顾无为把《啼笑因缘》让给“明星”,“大华”一切费用,“一句闲话”,全由“明星”担负。杜月笙玩了这么一手,黄金荣有了面子,当场同意,这场官司算和解了。跟着,“明星”立即送上十万元到杜公馆,一切听凭杜月笙作主。

《啼笑因缘》争夺过来,明星公司在金钱上的损失也够大了。从此,也对杜月笙开了大门,“明星”聘他作了名誉董事,三位老板执弟子礼,一年到头送不完的孝敬。这一年,杜月笙修祠堂,大肆招摇,“明星”曲意奉承,利用电影公司的条件,由石川替他拍了一部修祠堂的纪录片,亲手印好拷贝,送到杜公馆去。以后若干年,他家一有婚丧之事,“明星”就要跑前跑去拍纪录片,俨然形成“制度”了。

找了杜月笙这么一个大保镖,战胜了顾无为,辛辛苦苦拍成了六集《啼笑因缘》,结果却是一场大悲剧。这套影片陆续出齐之日,正是“九一八”、“一二八”事变相继爆发之时。全国人民激于爱国义愤,向电影界提出严肃呼吁,要它们“猛醒救国,拍制抗日影片”。像《啼笑因缘》这种公子多情、佳人薄命情调的片子太不合时代要求,大家不要看了。片子卖不上钱,这可要了明星公司的命。从添机器到和顾无为打官司,已经把公司所有老本都用光了,指望《啼笑因缘》扭转乾坤,不想“周郎妙计安天下,赔了夫人又折兵”,明星公司面临了可怕的破产危机。老板们如同掉在井里,不知出路何在。

“一二八”上海抗战期间,全国人民热烈支持前线作战。明星公司不敢后人,也组织了一支前线工作队,拍了一批抗日新闻纪录片。石川也跟摄影队到前方去工作。回来又和程小青等合作,编导了两部以抗日救国为题材的影片《国魂的复活》和《战地历险记》。在《战地历险记》里,因为丢不下一贯玩弄噱头的作风,石川把这场爱国的严肃斗争描写成一对男女的个人冒险经历了。不过,不管怎样,他这回还算为反侵略做了

一点点事。这也是他从影一生绝无仅有的一次爱国行动。

不久，蒋介石和日本帝国主义签定“淞沪停战协定”，上海人民浴血抗战半途而废了。由于炮火的破坏，上海有三十家左右的中小电影公司不能营业，有十六家电影院全毁掉了。“明星”、“联华”、“天一”三大公司也各有困难，朝不保夕。明星公司受了《啼笑因缘》的内忧，加上这场严重的外患，危机更加深重，濒于完结的边缘了。老板们万般无奈，只好向外搬求救兵。

六

周剑云利用同乡关系，找上了左翼人士阿英（钱杏邨），通过阿英，又认识了夏衍。周剑云向他们讨教明星公司应如何办下去。他们说必须改弦易辙，另走一条合乎时代的拍片路线。周剑云回来和郑正秋、石川商量。一时没有别的更好的办法，也只好这样试试看。三位老板研究再三，权衡利害，最后才决定聘请阿英（化名张凤梧）、夏衍（黄子布）、郑伯奇（郑君平）参加明星公司，担任编剧工作。他们三位进来以后，就和郑正秋、洪深组织了一个编剧委员会，负责电影剧本、电影故事的编写、改编和修改工作。不久，又经过辗转介绍，沈西苓、艾霞、胡萍、陈凝秋等新文艺工作者也都加入了明星公司。

在编剧委员会主持之下，一九三三年一年，明星公司拍了二十多部影片，其中有声片五部。这些影片的编剧有一半以上是进步人士。如夏衍就写了《狂流》、《脂粉市场》、《前程》、《春蚕》、《上海二十四小时》、《时代的儿女》等六个剧本，阳翰笙写了《铁板红泪录》，阿英写了《丰年》，女演员胡萍、艾霞也自编自演了《姊妹的悲剧》和《现代一女性》。这些片和明星公司过去的出品很不一样，给人耳目一新的感觉。因为它们表现了当时人民关心的生活和斗争，受到舆论界的赞扬。

在这次改弦易辙的大变动里，郑正秋和周剑云都表现了积极的态度。郑正秋尤其热心。多少年来，他编导的电影和戏剧，宣传的都是他那一套改良主义的主张。在“火烧”片疯狂泛滥那几年，他也撑不住，被石川拖下水，写了《火烧红莲寺》第一集和《大侠复仇记》之类的坏剧本。直到“九一八”事变，激于爱国热情，他的思想才有了剧烈的改变。编剧委员会成立后，受了左翼人士的启发，他大力支持拍摄进步电影，还写了一篇叫做《如何走上前进之路》的文章，呼吁电影界结成统一战线，共同奋斗。郑正秋是电影界的老前辈，他能这样登高一呼，在当时引起了很大反响。不久，他就行动起来，编导了用他的话说，叫作“替穷苦人叫屈”的《姊妹花》。

《姊妹花》写的是一双姊妹，一穷一富，富者如何奴役、压迫穷者的故事。虽然还是以妇女的遭遇为题材，而且还没割掉大团圆的尾巴，但此刻郑正秋描写的这一对嫡亲姊妹之间的关系，就不再像他从前写的那样，只是善与恶的分野，而是开始努力表现

阶级关系了。同时，这部影片在艺术处理上保持了郑正秋一贯的细腻、委婉、丝丝入扣的风格，又是由胡蝶一人分饰二角。这部片子神话一般，扭转了明星公司危在旦夕的命运。前后共有十八个省、五十三个城市和香港、南洋群岛十个城市纷纷上映《姊妹花》，创造了总计收入达二十万元的最高票房价值。这在几十年前是绝无仅有的好生意。但是，使“明星”悲喜交加的是郑正秋在完成这部杰作以后，不久，又勉力编导了一部《再生花》和《女儿经》里一个段落，就在一九三五年七月不幸去世了。

和郑正秋、周剑云对比起来，石川是右翼的一员。他拍电影的目的很明确，就是一个字：“钱”。他对拍进步电影的态度也很明确，就是利多多拍，利少少拍，不利不拍。所以，开始的时候，反动当局的注意力还没落到这上头来，几部进步电影一出，营业很好，舆论赞扬。又有名又有利，他觉得倒也不坏。于是，也写文章表示态度。他在一篇名叫《传声筒里》的文章里，这样写道：“《空谷兰》时代我不会忘记（这就是说赚过好钱），《红莲寺》时代我不会忘记（这是说赚过好钱也挨过好骂），《啼笑因缘》时代我更不会忘记（这是说弄巧成拙，几乎断送了明星公司）——它们曾给我劳忙与痛苦。但我不讳言，我曾经是无意识地努力过的。然而现在呢？这过去的时代除了给我懊恼的回忆，是不能给我些微满足了。”此时此刻，说老实话，他倒也是真心想改变作风，走一条正路的。

可是一九三三年并不是风平浪静的年月。这一年，不仅在明星公司，整个电影阵地上，左翼电影运动都很有成就。许多反映抗日战争和暴露国民党统治下人民的痛苦与反抗的影片如《城市之夜》、《都会的早晨》、《小玩艺》、《民族生存》、《中国海的怒吼》等都是这一时期的出品。这么一来，反动政权可吓坏了，连忙拿出一套对付进步力量的反动措施。他们先借口怕刺激日本人，发出禁令，不许再拍有抗日内容的影片，跟着就加强电影检查，迫害进步影片。最后，在这年十一月，还使出恐怖手段，派特务捣毁了艺华影片公司。

明星公司因拍了不少进步电影，首当其冲，是国民党反动派对付的目标。他们开动检查机器，把“明星”拍摄的进步电影随意删剪、窜改，末了还要扣压下来，迟迟不许上映。这么一来，石川感到“进步”不是那么合算的了。他在《传声筒里》表示的那点决心一下子就化为乌有了。

首先，他在反动派刁难的审查面前，作了投降派。这一年，他一共导演了五部影片。第一部就是夏衍化名丁谦平写的《脂粉市场》，故事描写贫家女儿李翠芬在百货商店作售货员，上司欺压她，恶少玩弄她，同事排挤她，虽有男店员钱国华真心爱她，她也不敢接近。后来，李翠芬忍无可忍，愤而辞职。但一失业，生活的鞭子又落到身上来。李翠芬往何处去？原作者本来是让她一离开商店，就走进街上广大人流，影片到此结束，暗示妇女只有和广大群众在一起，迎接艰苦的斗争，才能得到真正的解放。可是，片子拍好一经审查，反动派不许李翠芬到群众中去，勒令修改。石川怕事，赶快从命，

也没征求作者同意,就自作主张,把影片结尾给调了色,让李翠芬走出商店又去做工,不久升了“写字”(职员),有了积蓄,和钱国华的爱情也有着了落,两人开起合作商店来了。片子改后公映,气坏了夏衍,马上登报声明抗议这种篡改,搞得石川十分狼狈。

《脂粉市场》经过一场风波,石川越发动摇了。他认为与其拍些刺激检查部门感官的影片,结果遭到剪删禁演,给公司造成人力物力的损失,不如迁就一些,讨他们满意的好。导演第二部影片《前程》时,他尽可能不碰“进步”这一根弦。这部影片的剧本也是夏衍写的。描写一个红女伶为了终身有靠嫁了人,后来又被遗弃,重返舞台的故事。剧情本身曾经引起一场争论。有人说女主人公从家里回到舞台并不是妇女真正的“前程”,这样的故事没有进步意义。有人又说女艺人回到原有职业是自食其力,总比呆在家里作寄生虫要好。石川对这些争论一点不感兴趣。他只着眼于怎样运用有头有尾的手法,交代这个悲欢离合的故事。他加意渲染了这位红女伶怎样厌倦风尘,怎样抱着幻想嫁给一个银行职员,怎样对丈夫体贴入微;后来,丈夫作了官,怎样喜新厌旧,把她驱逐;最后她又怎样怀着一颗破碎的心重返舞台。他把这部影片处理得和他过去的作品一样,只采用了作者一个故事外壳,其他全按鸳鸯蝴蝶派的路数办事了。

这一年,石川还导演了另外三部片子:《残春》、《泰山鸿毛》和《二对一》。在这几部影片里,他坚持自己的主张,慢慢和“进步”二字分道扬镳了。《残春》是姚苏凤所写,叙述一个浪漫的交际花的“神秘”生活,充满黄色的情调。石川导演时又精心刻画,把“交际花”的“香艳”生活描写得淋漓尽致。为了卖弄噱头,他还让女主角牺牲了一回色相,拍了一张半裸的坐浴的镜头。公司把这位半裸美人的像片制成一幅广告,大肆宣传。

《泰山鸿毛》和《二对一》同样被石川导演得走了样。前者写一个好心的知识青年,做了县长后,企图废除苛捐杂税,有一番作为,不想触犯了土豪劣绅,终于被他们赶走的故事。作者原意在暴露旧社会恶势力的种种黑暗,同时批判这位青年县长的幻想。但石川抹去这些进步思想,一味刻画主人公的恋爱纠纷和失恋者的报复等情节,而且对青年的所为采取了赞扬的态度,这就颠倒黑白了。《二对一》是以体育为题材的影片,原来着重描写足球队员们的爱情波折。经过编剧委员会的修改,增加了一些揭露旧社会体育商业化的丑恶的情节,和在最后国际比赛中,通过中国队员不接受收买的描写,加进一些民族的爱国的感情。但石川对这些地方没下工夫,这部片子也不理想。

也是在一九三三年,石川还干了一件远比坚持倒退,和进步电影工作者唱对台更坏得多的事情,就是到南昌去,替蒋介石拍了一部“剿匪”纪录片。一九三三年四月,蒋介石为配合他的反共“围剿”,派人到上海召明星公司组织摄影队到江西去拍纪录片。这时,石川正在杭州拍片子,本来可以不去,但他听到消息,受宠若惊,认为上海那么多电影公司,“委员长”单单指名召“明星”去南昌,真是面子不小。他连忙回到上海,带了一个班子就出发了。

在南昌，石川大卖力气，很快就拍好一部纪录片《剿匪纪实》。蒋介石很满意，命令立即在他的反共军队里普遍放映。不久，老蒋又单独召见石川，石川满心欢喜，以为这一见面，明星公司就算有了最硬的靠山，不怕与天下为敌了。谁知一见面，打过一番官话，蒋介石就先向他探问上海电影界的情况，而且直截了当地要石川查访中共分子。他对石川说：“要知道，日本人并不可怕，共产党才是我们真正的敌人。”石川听了大吃一惊。他没想到自己还没捞到蒋介石半点好处，他倒先叫他当特务了。石川暗暗盘算，此事万万干不得。要搞电影，就离不开文化界进步的朋友们，一沾“牛”字旁的边，名声就臭，在电影圈里再难做人。再者，堂堂明星公司的大老板也还不等这碗肮脏饭吃，犯不着去染这一身腥。可是，当着蒋介石的面，他不敢说半个“不”字，只好支支吾吾地说：“要是能知道谁是就好了。”同去的明星公司文牍主任王乾白后来回忆说，石川出来时脸都白了，满头大汗，他从来没见过他这么紧张过。

事情没给蒋介石办，话可听进去了。蒋介石对共产党人那种咬牙切齿、必得之而后甘心的神气，使他感到进步、左倾不是生意经，从此对进步的朋友们更加横生戒心了。郑正秋和周剑云与石川的心思恰恰相反，自从《姊妹花》扭转公司厄运以后，他们依靠进步力量的兴趣更加大了。一九三四年三月，他们二人发起组织“明星复兴同志会”，要求同仁签名，共同奋斗。明星公司原有的商标，只是一颗巨星，现在加上一把火炬，周围绕的群星，表示群策群力，仰仗大家的意思。不久，又倾其所有，在枫林桥买地二十二亩，又建有声摄影场，又盖新厂，准备全部拍摄有声影片。

七

可是，就在明星公司大兴土木的过程中，政治形势一天天更恶化了。一九三四年十一月，夏衍、阿英等人由于反动当局的迫害，不得不离开了“明星”。编剧委员会也随着撤消了。另一方面，国民党反动派又利用形势恶化向明星公司伸进腿来。他们又拉拢落后的创作人员，又送剧本，半威胁，半利诱，想把“明星”拉到他们这边来。这么一来，斗争就复杂了。我虽不是当事人，说不清其中究竟有多少你来我往的回合，但就我所知的一些情况和这一时期“明星”的出品上也能看出一些轮廓来。

先是，进步力量撤退了，公司马上出现了剧本荒。公司无奈，只得采取剧本由导演自理的办法。那些正直的、爱国的导演们利用这机会，就去找过去合作过的进步朋友，继续暗中合作，这就使左翼力量虽然表面上离开了“明星”，实际上没有放弃阵地。一九三五年出品的进步影片如《船家女》、《夜来香》、《劫后桃花》、《热血忠魂》……都是在这种情况下拍出来的。另一方面，由于反动气焰上升，“明星”内部有少数向右转的编导人员也抬了头，蠢蠢欲动起来。姚苏凤是其中一个代表人物。他原是上海《晨报》每日电影栏的主编，一九三三年参加明星公司。“艺华”被捣以后，反动派的法西斯

恐怖手段吓坏了他。双腿一软，他就倒到他们那边去了。不久，姚苏凤就编了一部反动电影《妇道》，和进步电影唱反调。《妇道》拍好公映时，正是反动派大搞“新生活运动”的时候，片子一出来，上海教育局长潘公展就大写吹捧文章，又有国民党十个文人出来“推荐”，“上海儿童幸福会”也赶快“褒奖”。左翼文化人士马上展开反击，也写文章大力批判这部电影的反动作用。一时斗争很是激烈。

可是过了不久，明星公司又拍了一部影片《重婚》，又引起舆论界的指责。这部影片的剧本是国民党御用文人王平陵写的。他仗仗反动势力硬塞进来，而且公开宣称是和左翼作对的。明星公司惹不起这号人，石川不敢拒绝，只好忍痛花钱买下他的剧本，自己导演拍出影片来。幸亏像王平陵这种“作家”能力有限，费尽吃奶力气才写出这么一个剧本来。所以，这一时期，明星公司的出品里头，进步影片还是遥遥领先。

在“明星”这块阵地上，斗争是这样的尖锐、复杂，石川站在什么地方呢？他，还是抱着他那唯利主义的态度。有好处插一脚，没好处马上撤下来，闪在一边。他把自己的主要精力还是放在怎样才能使影片又赚钱又不担风险上面。当时，我也赞成他这种作法。我想十几年来，我们当老板的经营明星公司煞费苦心，好不容易！搞糟了，别人可以一走了之，并不心痛，我们可不能这样大方。作生意嘛，总要趋利避害，为“进步”吃眼前亏，是划不来的。因此，这一时期，石川除去导演了洪深编的《劫后桃花》、参加了一部分《热血忠魂》的导演工作，算得上是靠了一点点进步的边外，他在这一阶段里其余的活动可以说全是与这两个字背道而驰的。

石川为了谋求既能赚钱，又不担风险的两全之策，也真是煞费苦心。他一边在回头路上寻寻觅觅，想从过去的得意之作里再挤些油水出来；一边绞尽脑汁，想新花样，以便别开生面，出奇制胜。他想起了过去曾经创造过累计收入达十三万元的默片《空谷兰》来，认为如果把它拍成有声片，再由正红半边天的胡蝶来主演，一定青出于蓝而胜于蓝，大有赚头。于是，决定炒它一回冷饭，开开财路。由旧影片又想到了旧人。有个张织云，是石川一手培养出来的女演员，很红过一阵子，有老牌“电影皇后”之称，此时已结婚，离开电影界多年了。石川异想天开，忽然想叫她再出来拍一部片子。他费了不少唇舌，才把张织云请出来，担任他导演的《麦夫人》一片中的主角。他满以为张织云过去迷倒多少观众，如今再上银幕，还能不招来大批怀旧的人、再轰动一时吗？哪知道，事与愿违，《空谷兰》和张织云双双让他大失所望。不错，《空谷兰》是赚过大钱，但那是一九二五年的事，现在是一九三五年了。故事已陈旧不堪，单凭一个胡蝶也不能使它青春再来了。张织云更叫石川啼笑皆非，她红在中国电影的启蒙时代，到一九三五年，不仅人已徐娘半老，表情动作也大大落后了，再加上一口南腔北调的官话，石川费了九牛二虎之力，也不能使她完成任务。最后，实在没办法，只好又换上王牌胡蝶，才应付下来。对张织云来说，这也真是闭门家中坐，祸从天上来了。《麦夫人》的故事本身就不怎样，写的是一个粤剧女艺人的一段生活经历。如果突出描写旧社会对女

艺人的迫害也还有可取之处，偏偏石川又专门去渲染那些围绕女主角的男男女女争风吃醋和丑恶无聊的生活，这部片子就充满低级趣味了。这也反映了石川在导演方面心劳力拙。

《空谷兰》和《麦夫人》双双弄巧成拙，石川又想别的噱头。这一年，评戏在上海正在走红，白玉霜成了大众喜爱的名演员。石川的眼光落在她的身上，又想叫白玉霜来主演一部片子。这一回是先找好主角，才请人量体裁衣写剧本。他特约欧阳予倩编了一部《海棠红》，由他导演，主角就是白玉霜。欧阳予倩的剧本写得不错，白玉霜现身说法，扮演了一位被凌辱、被蹂躏的评戏女艺人的悲惨遭遇，也很真实动人。同时，片子里又穿插了几段白玉霜脍炙人口的唱腔。片子出来在金城大戏院首映，连演十二天，颇为轰动。这部片子算是给了石川一个小小的安慰。

这以后，石川又编导了一部《大家庭》。故事就取材于我父亲去世后，我们的家族争夺遗产的勾心斗角的纠纷。人说这是一部赤裸裸的哀叹封建阶级没落的作品。这是不消说的了。对于一手扶持过他的恩人兼岳父的家庭衰败，石川那一掬同情之泪是来自肺腑的啊！

自己导演了这种消极无聊的影片不算，石川作为明星公司的决策人，他还支持别人也拍这种调调，甚至更等而下之的影片。这样，就使得一九三四——一九三五年“明星”出品当中，既有描写东北同胞流亡生活的《乡愁》、叙述摇船姑娘的悲剧的《船家女》和揭露反动派“建设救国”谎言的《到西北去》、宣传抗敌救国的《热血忠魂》等比较进步影片，也有宣扬封建道德的《人伦》、《兄弟行》，描写多角恋爱的《春之花》、《桃李争艳》……，以及模仿美式侦探片的《翡翠马》、《金钢钻》，最后还拍出了《重婚》、《妇道》这样反动的影片。明星公司出品上表现的这种动摇、混乱和分裂，自然不全是石川的责任，但在郑正秋、周剑云和他自己这三位大权在握的老板里头，他实在是最右的人了。

到了一九三六年春天，“明星”新建的总厂全部落成了，但因大兴土木的结果，资金又全用光了。这已是抗日战争的前夕，石川拍的那一套小市民趣味的东西越发不得人心，公司的营业又一蹶不振了，周剑云二次再去找进步朋友合作。恰巧此时由左翼掌握的电通影片公司因受迫害和经济困难宣告结束了，经过商洽，“电通”的主力军袁牧之、应云卫、陈波儿、吴印咸、贺绿汀等都转到明星公司来了。不久，白杨、周璇等也参加进来。这时，郑正秋已去世，“明星”的“开国元勋”就剩下石川和周剑云了。他们二人还是分成两派，不过，石川那一套既已此路不通，只好听周剑云的。人马配备齐全以后，公司就以全部生财和枫林桥新落成的房屋、地产作抵押，向交通银行贷款十六万元，建立一、二两厂，同时分头拍片子。另外，又恢复了编剧委员会，聘请欧阳予倩来主持。阿英、郑伯奇也二次回来担任编剧。这样，明星公司又成了进步电影的一个阵地。这一回，提出的制片方针是“为时代服务”

二厂由从“电通”转过来的进步人士负责拍片。他们坚持“为时代服务”的方针，尽可能地拍摄宣传抗日、暴露旧社会人压迫人各方面的影片。一年光景，他们曲曲折折，突破反动派种种迫害，拍出了《生死同心》、《压岁钱》、《十字街头》、《马路天使》等等大受欢迎的进步影片。尤其是反映失学失业知识青年出路问题的《十字街头》和描写都市下层生活的《马路天使》，票房价值高得出人意料之外，大大解决了当时明星公司的经济困难。这两部影片的女主角白杨和周璇也从此大红起来。白杨在《十字街头》里是初上银幕，一举成名。周璇在《马路天使》里唱的由田汉作词、贺绿汀作曲的几支插曲也传遍全国，奠定了她后来赫赫一时的基础。

一厂和二厂，虽然并没划清严格的界限，工作需要时，两厂的人员可以互相调剂。但在拍片路线上，一厂却又是另一种情况了。这里，基本上是石川率领“明星”原有人马负责拍片。石川不肯把筹码全押在“为时代服务”这一点上。他认为与其只走“进步”一条单行线，不如多射几枝箭出去，这枝不中那枝中，总有打中箭靶的。因此，他一方面也参与了一些进步影片的工作，譬如担任了《压岁钱》的导演。同时，也不反对在他的一厂工作而坚持“为时代服务”的编导们拍摄进步影片。另一方面，他又不放弃自己的老套子，支持那些热衷于走小市民趣味路线的人继续拍摄落后无聊的影片，为的是一旦进步影片出了问题，这批货色就有缺即补，也好抵挡一阵。除此而外，为防止反动文人公开和公司过不去，“明星”当时对他们采取的是虚与委蛇、来者不拒的态度。二厂进步堡垒坚固，钻不进去，只好由石川这里开个后门，应付应付。结果，连进步电影的死对头，号称“软性电影理论家”的刘呐鸥之流，也混进一厂，搞“创作”来了。这些家伙挑三拨四，无事生非，来的目的就是和进步力量作对。既有他们来捣乱，自然就有进步力量的反击，偏偏又碰上石川这么一个三心二意、投机取巧的主持人，“明星”一厂就天天都有斗争。拍出来的片子从内容到形式也充满了矛盾的对立。二厂由于进步力量把关，出的都是当时称得上的进步影片。一厂由于石川左右摇摆，出品里既有洪深编、程步高导的有进步倾向的《梦里乾坤》，也有徐欣夫编导的美式侦探片《生龙活虎》。石川自己还大开倒车，导演了一部以活僵尸和杀人魔王为主角的恐怖谋杀影片《古塔奇闻》。最后，刘呐鸥写的、公开歌颂国民党反动法律的《永远的微笑》也出笼了。这是明星公司在《妇道》、《重婚》之后拍出的第三部反动影片。

一九三七年初，反动派又强迫“明星”一厂和二厂合并。此时，进步力量在“明星”已有巩固的地位，许多创作人员被争取过来，有了不同程度的进步。刘呐鸥这种人非常孤立，连一部片子也拍不出来了。所以，这一时期，“明星”出品的十一、二部，除了《永远的微笑》外，进步的占一半以上。

全面抗战爆发了，进步的电影工作者纷纷走上抗日前线。不久，日军进占上海中国地界，“明星”总厂沦为日军兵营。一九三九年十一月，总厂又被日军纵火烧毁。从此，明星公司就永远结束了。

全国抗战一开始,洪深就到内地去了,临行前再三劝石川离开上海。石川怕出去吃苦,舍不得上海的舒适生活,同时老老小小一大家子人行动也确实不便,于是决定留下来。洪深谆谆告诫石川:“什么都可以干,就是不能当汉奸。”

沦陷后的上海,出现了一种奇特的局面。日本军队虽然占了中国地界,但因那时美、英、法等国还没和日本宣战,上海的各国租界还保留着,形成被日军包围的“孤岛”。因此,从这时起到太平洋战争爆发,被称作“孤岛时期”。日本占据了“明星”总厂以后,石川和周剑云分头带着抢救出来的机器和底片,撤到法租界,就你东我西,各行其是了。我们全家也搬进了英租界。一大家子人,又享受惯了,坐吃山空不是办法,石川就整天研究来钱的道道。他先纠集了一群也是逃难出来的电影演员如周曼华、舒适等演话剧。可是刚刚逃进租界来的人惊魂甫定,哪有闲情欣赏话剧,所以没演几场就垮台了。石川又想搞搞“实业”,说服了几家同来的亲戚,凑了一点点钱买了两头牛,在徐家汇一个小角落里开了个造纸作坊,用稻草造纸卖。大家都是外行,出品质量太次,没有人买,不久作坊又关门了。

一九三八年夏天,上海租界里的情况稍稍平静了些。这里,日本人不进来,没有战事,一切都呈现平安无事的样子。因此,江南沦陷区中小城市的地主、豪绅都把这里当作“世外桃源”,纷纷携家带着逃来作寓公。这些人是和吃喝玩乐分不开的。他们成了这一时期各游艺场、影戏院的固定观众。于是,“孤岛”又畸形繁荣起来了。

这时,上海几家主要影片公司都陷于停顿状态,只有“新华”一家还在出片子。“新华”老板张善琨原是一个最会投机倒把的大流氓。抗战前,他利用进步力量,拍了《新桃花扇》、《狂欢之夜》、《青年进行曲》等影片,赚过不少钞票。上海一沦陷,他马上换了一副面孔。一看市面又要“繁荣”,他一马当先,利用国片断档空隙,粗制滥造,一口气拍出十几部迎合这批“高级难民”胃口的影片。其中有《古屋行尸记》、《地狱探艳记》、《四潘金莲》……。当时各电影院正处于饥不择食的状态。张善琨这批色情、恐怖的玩艺大大捞了一票。他这一投机得逞,那些困居“孤岛”穷极无聊的其他电影公司老板也个个馋涎欲滴起来,你夺我抢,纷纷拍开了片子。

明星公司厂址已在敌手,独力拍片力不从心了,石川退而求其次,一边把已停演十年,大受指责过的《火烧红莲寺》又拿出一至六集来,配上音乐,以救济“明星”同仁名义公映(不久,又受了痛斥,只好又停演了),一面利用甘司东路“明星”旧有的小摄影棚,办起“大同摄影场”,专替一些“一片”公司代摄影片。他先替“星光”公司拍了一部《歌儿救母记》,是他自编自导,完全是“孤儿救祖记”的粗劣的翻版。不久,盛丕华出钱办了个“天声”公司,石川又支给他效劳,拍了两部片子:《桃色新闻》和《红花瓶》。片

子的内容不消说了,除了色情恐怖还是色情恐怖。这三部片子的演员都是“明星”旧的人员,由石川重新搜罗在身边的。这三部影片用的都是明星公司代摄的名义,其实,不过是打肿脸充胖子,“明星”早已不在人世,石川这个大老板、大导演也早落魄江湖,靠打短工、当掮客过日子了。

上海电影界有柳中亮、柳中浩两兄弟。他们以经营金城大戏院起家,手里颇有几个钱。两兄弟经营,一个唱白脸、一个唱红脸,很会耍些手腕,又投拜在杜月笙的门下,在上海也算得两个中号的“闻人”。他们看出此时此地拍电影是宗好生意,于是也想办个电影公司。因见石川正无着落,两兄弟就唱了一出双簧,想把他降服过来听用。先是柳中浩带几个流氓来我家讨账,说是“明星”欠他们多少多少钱,非还不可。债务,倒是有的。“金城”和“明星”多年有合同,还没有金钱来往吗?不过这回他们的目的不在钱,而是先使下马威,把石川的身价挫下一段,以后好听他们使唤。果然,老弟逼债不久,阿哥又出来抱拳了。这回是柳中亮双手一搭,对石川说:“务必帮忙!”石川肚里一盘算:“好,你利用我,我也利用你。”他的心里本来自有一本账,就是千方百计,将来也要恢复明星公司。现在,柳氏兄弟要他帮忙搞影片公司,正好借他人的巢孵自己的卵。他把所能找回的“明星”旧人都带在身边,一起加入柳氏公司,明是给他们建设班底,暗中是保存了自己的实力。就这样,各打各的如意算盘,石川以“明星”现有生财作价,每部片子取三成作酬劳,加入了柳氏兄弟经营的国华影片公司。姓柳的不懂拍片技术,只管出钱、取利润,其他统统由石川代理。他的地位介乎又是老板又是伙计的那么一种身份。

石川既有复兴“明星”的强烈欲望,又想露一手给柳氏兄弟看看,表示张某人如何有绝招、如何够朋友,所以,他替“国华”干事全像自己经营“明星”时那样尽心出力。他先后物色、培养了一批后来大红大紫的男女明星,像周璇、周曼华、凤凰、吕玉堃、白云、舒适……,其中的周璇和周曼华简直变成了柳氏兄弟的摇钱树。她们和石川在一起,在不久以后的“打擂台”中立下了汗马功劳。

演员的班底刚刚拼凑起来,石川就兴兴头头替“国华”开了张。头一部出品是他自编自导的《风流冤魂》,描写的是一个女鬼复仇的故事。情节、技巧通通是从美国电影《风流三昧》里偷来的。这一回,石川落在后头了。这部鬼气森森的影片拍成之后,不但喜新厌旧的观众嫌它重复,不爱看,而且正碰上银幕上鬼魂充斥,妖孽横行,闹得太不像话了,有五十多位爱国人士联名发表了一封公开信“告上海电影界书”,痛斥投机奸商拍摄这种色情、反动的片子是帮助敌人麻痹自己的同胞,要求大家不要再搞这种事,要拍摄鼓励人群向上、坚持操守的影片。最后还警告说,若有出卖民族利益的败类,也决没有半点宽恕!有人出来这样一敲脑壳,各公司都不得不收敛收敛。“国华”拍过《风流冤魂》以后也不敢再拍这路货色了。

张善琨嗅出气氛不对,也连忙改变路线。他抓住公开信里提到:“不论古装、时装、

悲剧、喜剧，只要有利于抗战……”这一点，纵身上马，拍起古装片来。石川不甘落后，急起直追。他发现周璇的“开麦拉费司”（银幕面孔）很适于扮演古装美人，上镜头一试果然千娇百媚、光彩照人。石川大喜，决心让她连演几部古装片，把她捧出来。他接二连三地导演了《孟姜女》、《李三娘》、《董小宛》，都是由周璇主演。他又利用周璇歌喉好，每一部片子里都插上她唱的几支歌。这就出现了一种古装歌唱片。不久，周璇果然一窜而红，以“金嗓子”誉满天下了。

与此同时，“孤岛”上的别家电影公司也没睡觉，不多日子，竟拍古装片的热潮就形成了。什么《玉蜻蜓》，什么《描金凤》，又是《花魁女》，又是《杜十娘》，走马灯似的蝉联上映。一九四〇年“孤岛”一共上映国片六十多部，倒有五十多部是古装片。

竞争既如此激烈，狭路相逢，难免就有一场恶斗。“国华”因有石川这么一员骁将，又有周璇、周曼华、白云、吕玉堃等男女台柱，一下子开辟了三个战场，先后和“艺华”、“华新”、“春明”三家公司打擂，争夺《三笑》、《碧玉簪》和《孟丽君》的拍摄权。

这是一场出生入死的鏖战，石川像发了疯一样，不眠不休。他不仅主持三个战场上的全面战局，还亲自导演《三笑》和《孟丽君》，人忙得像一枚织布的梭子。他让周璇充分发挥她的长处，多拍歌唱场面，节约对白；他让一景多用，把几场戏集中起来一口气拍完；他自己拍片、自己剪接，以缩短时间（别家公司都是导演归导演，剪接另有人，动作起来慢多了）。就这样，他一分钟当两分、三分钟用，快了还要快地创造了七天完成一部《三笑》的影坛奇闻。甚至在《三笑》拍到中间的时候，我们老太太病危。石川素以孝母闻名，家里几次打电话催他回家，他都不肯离开摄影场一步，直到一切安排就绪，他才回家。这时他只能料理丧事了。

其他几家竞争对手的疯狂程度一点也不下于石川。家家通宵达旦，演员几天不下装，人都变成了机器。摄影场上你死我活，广告宣传上也展开了大血战。大家都不惜工本，一边耸人听闻地吹嘘自己，一边恶毒地攻击别人，什么难听的都骂出来了。

这三部影片的五位女主角周璇、周曼华、陈云裳、王熙春和李丽华都被描写成九天仙女。“艺华”怕李丽华名气还不够大，还制造了一个莫须有的巨窃新闻替她扩大影响：这天报上忽然出现一条消息，说李丽华丢了一个罕见的钻戒，故意闹得满城风雨。果然李丽华的名字不胫而走。

经过这样一番心血费尽的鼓吹宣传，四家公司精心制作的“大杰作”一齐出笼了。六月，“国华”和“艺华”的《三笑》同时出场，成了“六笑”；七月，“国华”和“华新”的《碧玉簪》又唱了双包案。七月底，“春明”的《孟丽君》抢先一步，八月初，“国华”的《孟丽君》紧追上来。几家公司这样出将入相地一闹，无形之中又作了宣传，招得那些饱食终日、无所用心的观众你追我赶，趋之若鹜。结果，四家打牌四家赢。几家公司都发了财。“国华”获利最多，柳家兄弟从此自建影厂，再创金都戏院，又在蒲石路修建“柳园”，俨然上海豪门大户了。

“月儿弯弯照九州，几家欢乐几家愁。”正当石川帮着柳氏兄弟财运亨通、大展鸿图的当儿，一场飞来横祸却落在我们头上。一九三九年十一月，过去在“明星”做过事，已经当了汉奸的邢少梅忽然带了日本宪兵来找石川，说日本人要他出来给他们办电影公司。石川耳朵里响起两个人的声音，一是洪深说的“千万不可作汉奸”，一是蒋介石说的“日本人不可怕”。对前者，他只理解为以后朋友不好见面。对后者，他认为这是“蒋委员长”有把握，抗战不久就会胜利。只要“委员长”一凯旋归来，一定要大大犒赏为他守节的人。如果此时咬一咬牙，不给日本人效劳，将来就有资格开口讲话，向政府要一笔资助，重建明星公司。有此二想，他拒绝了邢少梅。日本占领军目的没达到，兽性大发，一把火就把“明星”总厂全烧掉了。从此明星公司只剩一块烧焦的地皮，永远变成历史陈迹。

公司付之一炬，石川成了一无所有的光杆司令。无计可施。只好死心塌地依附姓柳的。他处处替老板着想，能省一文就省一文。演员们因为公司发了大财，要求加薪，石川不但带头不要，还替柳氏兄弟说了许多难处，劝大家要老板“同舟共济”。同仁背后骂他不仁，他一笑置之，这连我都不以为然。不知道他给柳中亮兄弟抬轿子这么卖劲是中了什么魔。

古装片狂热一阵过去，石川又挖空心思替柳家另想捞钱的点子。他又返回“鸳鸯蝴蝶”的老路上去，专门把当时流行的言情小说、香艳小说搬上银幕。张恨水、刘云若、顾明道等人的作品都被他拍遍了。一时，“国华”出品里又充满了《解语花》、《惜分飞》、《奈何天》、《夜深沉》之类。这中间，石川还要噱头，拍了几部以“李阿毛”为主角的不伦不类的时装片。那几年，上海有个女播音员姓唐的，声音娇滴滴的，一些听众很爱听。另外，徐卓呆在一家小报上编了个“李阿毛信箱”，每天回答读者一些鸡毛蒜皮的无聊问题，招人一笑。石川和徐卓呆合作，把这两个当时很出风头的人物拉到一起，编导了一部影片《李阿毛与唐小姐》，内容和二十年前的《滑稽大王游沪记》差不多，居然投中观众所好，票房价值不小。石川得到好处，紧接着又拍出了《李阿毛与僵尸》、《李阿毛与东方朔》来。片子内容全是低而又低、胡闹不像话的玩艺。尤其是《李阿毛与东方朔》，竟然古不古，今不今，让相隔一千八百年的两个人跑到一块出洋相来了。这些不堪入目的影片出自老资格的石川之手，连我也感到十分难为情。

整个“孤岛”时期，石川只拍过一部稍微像样的影片，那就是导演了由周剑云和南洋影院商人合资开办的金星公司的出品《花溅泪》。这部影片是于伶根据他的同名舞台剧改编的。作者以“八一三”前夜的上海为背景，描写了一群舞女的悲惨生活和她们在炮火下的觉醒。

九

太平洋战争爆发了，“孤岛”消失，整个上海落入日寇之手，上海的电影事业时刻处于被他们吞并的危机中。不久，张善琨首先公开投敌。他奉日伪之命，把上海十二家影片公司合并，成立了伪“中华联合制片股份有限公司”（简称伪“中联”），一些爱国的电影工作者不甘心事敌，退出影坛。

石川做不到这一点。几年前，他对蒋介石有着幻想，不肯出来伺候日本人，明星公司被他们放火烧了。如今，上海已整个是日本人的天下，蒋介石却越逃越远，不知哪年哪月才能回来。现在，既是日寇强迫，又有张善琨带头，而且是所有大公司都参加了。天塌有大家。他也就半推半就，跟着国华公司进去变成了伪“中联”的一员了。周剑云随着“金星”也参加进去。这是一九四二年四月间的事。

在伪“中联”时期，石川并不得意。因为张善琨大权在握，只有他才能和日伪说上话去。他是总经理，下边还有陆洁、陆元亮分担一二两厂厂长。柳中浩（柳中亮没参加，留在外边好看风色）是“国华”老板，算是股东之一，才挂上一个顾问的名义。石川连这点本钱也没有，不过是柳家的一个管家。所以，敌伪只给他一个分厂厂长兼导演的的位置。分厂厂长实际上是个闲员。因伪“中联”从一拼成就是四分五裂的，各厂朝聚暮散，从未定型。石川想卖点力，也是“英雄”无用武之地，谁也不听他的。他也只好混一天算一天，作个三不管的分厂长。拍片子嘛，也非容易。当时，投奔伪“中联”的导演有十六七人，而这一年拍摄的片子不过五十部，平均起来，每人只能捞到两三部的机会。僧多粥少，明争暗斗非常激烈。石川拚命挣扎，整个敌伪时期也只拍了《白衣天使》、《快乐天使》、《红颜铁血》、《雪梅风柳》、《英雄美人》和《博爱》中的一段，共六部影片。

但是，到了一九四三年五月，日伪又把伪“中联”、伪“中华电影股份有限公司”和伪“上海影院公司”合并，成立了伪“中华电影联合股份有限公司”（即伪“华影”），实行所谓“三位一体之电影国策”。伪“华影”由日伪宣传部长林柏生作挂名的董事长，日本人川喜多作副董事长，掌握统治权，张善琨担任总经理。石川也得到提拔，作了制片部长。柳中浩反而作了副部长。石川的擢升是由于陆元亮等人的推荐，他们希望他出来在制片方面出点子。

当上“部长”以后，石川的劲头又上来了。他拖着有病的身子东奔西走，出谋策划，俨然又是主事人的样子。这时，日伪为了迷惑中国观众，暂时放弃大量拍摄露骨地侵略中国的影片的做法，提出“以恋爱为中心”的口号。这种片子是石川搞了几十年的拿手好戏，出出主意，想想噱头，不费吹灰之力，他干得如鱼得水。伪“华影”从成立到日本投降共拍有八十部影片，绝大部分是“两地相思”、“鸾凤和鸣”、“冤家喜相逢”、“何日君再来”之类的玩艺。石川自己没捞上导演几部，但作为制片部长，这里走走，那里

看看,点子是出了不少的。

张善琨为了向日寇献媚,先后拍过四部汉奸影片。在伪“中联”时期,他让许多导演合作,拍了一部所谓“超特影片”《博爱》,用什么“人类之爱”、“兄弟之爱”、“互助之爱”……灌输做敌人顺民的反动思想。石川也担任了一部分导演工作。另外,张善琨又利用中国人的爱国心,替日寇转移目标,歪曲林则徐的形象,拍了《万世流芳》。石川也跟在张善琨的屁股后边,作过摇旗呐喊的小卒。伪“华影”时期,张善琨更和日本人合作,拍了《万紫千红》和《春江遗恨》。前者是歌舞片,后者是公开宣传“大东亚共荣圈”的反动影片,敌伪称它是“中日电影界合作共存共荣的象征”。张善琨拖许多人下水,拍了这种露骨投敌附逆的影片,使演员们遭到讥笑,有人叫他们“国际明星”。而他自己却几次独吞了从上头领来的“特酬”,仅《万世流芳》一片,他就吃了二十万。因此引起人们极大的愤慨,演员动武,工人罢工,天天都有冲突。石川也对张善琨极端不满。但是他对伪“华影”的工作还是事事尽心,劲头不小,连我都感到莫名其妙。一九四五年一月,伪“华影”苛待从业人员。他们只用高价雇用几个男女主角,对其他人员则不顾死活。当时,大明星主演一部片子可得几十万伪币,小演员却要演满六部片子才能每天挣一千五百元。多数演员生活穷困,男的不拍戏时去做小工或做小生意,女的兼营卖唱、伴舞,甚至等而下之的活动。此时,日寇的统治已经摇摇欲坠,伪“华影”的演员们感到收入微薄,将来说不定还要担个附逆事敌的臭名,都不愿干了。眼看伪“华影”就要垮台,石川却又向敌伪献策,提出一个包片制来缓和这场尖锐的矛盾。包片制本是石川在“国华”时期,为缓和演员和柳氏兄弟之间的劳资纠纷想出来的办法:由公司出多少钱,包给导演,由导演去雇演员、作预算、拍片子。老板只出钱收货,不和演员发生关系,导演拿了这笔钱自由支配,胶片、布景一切因陋就简。这样拍出来的片子越来越粗制滥造,可也顾不了那么许多了。孤岛时期,“国华”出品中粗劣不堪的很多,都是包片制造成的恶果。当时张善琨的汉奸“王国”眼看就要垮台散摊了,石川献出他的包片制来,等于替汉奸电影打了一针强心剂,这才使伪“华影”一直维持到日本投降。

除了这些,石川在敌伪时期,还导演过两部很坏的戏,一是电影《快乐天使》,一是话剧《回头是岸》。《快乐天使》的故事原是洪深在抗战前设计出来的。主角是一个童子军,他每天作一件好事。作者的意图是用他的善行展示社会上各方面生活的图画。一九四三年,石川要拍一部片子,没有剧本,就想起它来了。他既不想这是什么时代,也不想这是什么地方,一心要卖弄噱头,夸示老资格毕竟不凡,就把这部《快乐天使》拍出来了。结果,因为替敌人鼓吹善物,迷惑观众,这部影片构成了他后来汉奸罪行的一件实证。

《回头是岸》演出时,已是一九四四年下半年。一般嗅觉灵敏的编导人员都已感到风色不对,尽量在那里洗刷自己,能不给日伪干事就不干了。唯有石川的劲头还在方

兴未艾，干这种明目张胆替敌伪吹捧的蠢事。那时，我们家三楼上是伪“华影”高级人员俱乐部，叫作“影社”。每天人来人往，拉拢、勾结常在这里进行。日伪方面大小角色也时常出没。一天，伪警察局有人在“影社”看见周曼华，想拉她演一出歌颂伪警务人员的话剧，周曼华婉言谢绝了。这帮子汉奸又烦石川劝驾。石川满口答应，巴巴地派了一个女儿去说服周曼华。周是石川一手扶持起来的，情不可却，只好答应下来。石川为了表示有办法，又不辞辛苦地搬来敌伪时期另一大名鼎鼎的女明星白光来让她俩合作，终于促成演出了这出《回头是岸》。故事还是三角恋爱的纠纷：一个青年爱上两个女子，一个是个间谍。为了争取男主人公“回头是岸”，警察局长也插手进来，做了许多反间谍的“工作”，结果，女间谍失败自杀，青年幡然悔悟，接受了警察局长对他的“挽救”。谁都看得出来，这不是一出爱情戏，这是在替敌伪招降中国人。这出戏的演出又构成石川汉奸行为的第二件实证。

十

日本投降以后，石川还认为自己并没干多少坏事，一心记着张善琨说过的，他见过“国民党中央”方面的人，这里的事情，“那边”都有谅解，而且对大家能应付到今天十分钦佩等等的话。日本一投降，石川对蒋介石所抱的幻想又在心里死灰复燃了。因此，他心里很笃定，只是密切注意，看从哪里找到权威人士，接上这条线，以便进行明星公司的重建工作。但是，等了一年光景，头绪全无。一九四六年秋天，周剑云从香港来信（他是一九四五年去港的），介绍石川到香港大中华影业公司去拍片子。石川就带了周璇、吕玉堃、舒适、何兆璋、何懋刚（录音师）、罗从冈（摄影师）一些人到香港去了。到了“大中华”，由他导演，周璇、舒适主演，拍了一部《长相思》。片子刚完成一半，上海有消息传来，石川和张善琨、柳中浩、徐欣夫、陈燕燕、李丽华等十六七人以汉奸罪被控了。

当时，我随石川在香港，上海家里只有一群年轻孩子。一接到传票，都吓慌了。幸好当时吴绍澍正追求我们一个女儿。吴当时集军事代表、党务特派员、上海副市长三大头衔于一身。他答应出力。不久，柳中浩投案后，平安无事出来了，我的孩子们去向 he 请教，怎样才能保石川摆脱罪名。其实当时柳中浩的作法是：汉奸名单一公布，他就给国民党接收大员张道藩和方治送了足够的金条，由张、方证明：柳中浩是他们的朋友，在伪“华影”是挂名闲员，他的事就大事化小，小事化无了。可是，他对我家孩子并不提这一窍门，却装腔作势说：“你阿爹要好汉作事好汉当，要回来自动投案，否则就不得了。”孩子们幼稚，一封封电报打到香港，催石川赶快回上海。

石川一听要以汉奸论罪，又急又怕。他本已有许多慢性病，这一刺激，心脏病与糖尿病同时发作了。他把拍了一半的《长相思》丢给何兆璋，带病匆匆回到上海。他到了

家,事情却又有了变化。张善琨摇身一变,成了“地下工作者”。据说他和蒋伯诚早有联系,他在上海投敌是奉命而来的(!)。柳中浩呢,金条过了手也早变成“好人”了。这些“总经理”、“副部长”都和接收大员们称兄道弟地有了交情。剩下陈燕燕、李丽华她们小小演员还能有什么罪过吗?其余榜上有名的人物各有各的门路,也都很快把自己洗刷干净了。

别人都有了办法。石川也不是一点靠山找不到的。经过吴绍澍一番疏通,他连投案这一过场也没虚应故事,汉奸这顶帽子就悄悄地从他头上脱下去了。不久,吴绍澍成了我家的乘龙快婿,也就更没人再提这件投敌附逆的往事了。

整个的电影界落水汉奸案也就这么干打雷不下雨地不了了之。

尽管只是一场虚惊,石川的精神也受了一次沉重的打击。他的身体越发不行了。从一九四六年春天起,他经常卧病在床,不能到摄影场实地工作了。

国民党反动派劫收了日伪电影事业,扩大了中央电影企业股份有限公司(简称“中电”),下设三个制片厂,拍摄故事片和新闻纪录片,又扩大了中国电影制片厂(简称“中制”)、中华教育电影制片厂(简称“中教”)、中国农村教育电影公司(简称“中农”),又建立了长春制片厂和上海实验电影工厂。全国电影事业从此全部落入四大家族之手。他们霸占了所有电影阵地,却很缺乏人才。因此,劫收完毕,他们除了把一些汉奸影人和无名的一般人员一古脑儿接收过来以外,还不得不吸收一批进步的和倾向进步的电影工作者。可是,对于石川,他们却认为人老珠黄,谁也不感兴趣了。几个拍故事片的制片厂把伪“华影”的一些后生小子如屠光启之流都拉进去,大加起用,却没有一家理会张石川的。时至今日,他才算对蒋介石寒透了心,重建“明星”的梦想也彻底粉碎了。他又受了一次精神打击。

一九四六年下半年,国民党反动派由于垄断电影事业又拍不出片子,受到进步舆论的斥责,只好假装民主,又放出口风来,允许组织民营电影公司。柳中亮兄弟在敌伪时期发了财,一听到风声,抢先办起了国泰影片公司,以过去“国华”为班底。当时,正是旧政协前后,和平民主的呼声很高。“国泰”一成立就要两面手法,带着很大的投机性。柳氏兄弟一面想拍进步电影迎合时潮,一边又和国民党文化方面的大员勾勾搭搭,替他们服务。所以,他们一边延聘于伶、应云卫、洪深、欧阳予倩等人编写、导演反映抗战时期和胜利后中国人民的苦难和控诉反动派统治和劫收种种黑暗影片,一边又起用落过水、事过敌的徐欣夫、屠光启之辈大肆拍摄色情、恐怖、变态心理的反动影片。柳氏兄弟还聘请张道藩和潘公展担任“国泰”的董事长,表示自己来头不小。

一九四八年一月,柳氏兄弟又把资本分开,柳中浩继续经营“国泰”,柳中亮另组成一个大同电影企业公司。两家出入一个大门,拍片子各干各的。柳中亮怀念“国华”时期的好光景,从而想起石川来。他来探他的病,表示希望石川能再出来助他一臂之力,办好“大同”。石川久受冷落,心情抑郁,一听柳中亮的话,顿生知遇之感,十分感

动,马上答应打起精神再干一场。不久,他就做了“大同”的制片主任。不过,他的精力完全不行了。柳中亮很够朋友,允许他可以不必到公司去,有什么事都派他的儿子柳和清来请教。石川也明白这是柳中亮想榨取他最后的一点东西,叫他的儿子把他这一生搞电影的经验接到他们家人的手里,此时他也没什么争强好胜之心了,慨然答应了柳中亮。柳和清也比较虚心,石川就在病榻之上替柳家筹划一切,一点一滴地指点柳和清工作。“大同”从一九四八年开始拍片到解放后完成《梨园英烈》为止,一共拍了十一部片子。好的没有几部,依然是石川的老一套,尽是一些《蝴蝶梦》、《人海妖魔》之类的糟粕。石川自己还勉力导演了一部《乱世的女性》,偏偏又是以他所不熟悉的抗战生活为背景的,结果,驴唇不对马嘴,这部影片又被他拍走了样,完全不是那么一回事,这是他最后的作品,以后就永远不能拍片子了。

解放后,上海电影制片厂成立。厂党委派人来看石川,看他还能不能工作。石川万分感激:一来感激共产党宽大,并不追查他过去的那段历史;二来感激人民还不肯甩掉他这样的人,还希望他对人民有所贡献。可惜他更衰弱了,行动都不灵便了。一九五〇年,我们迁居苏州,不久又回到上海。石川辗转病榻三年多,一九五三年六月,便在上海去世。

石川生在那黑暗的、乱七八糟的旧时代,从小脑子里装满资产阶级唯利是图的腐朽思想。四十年光景拳打脚踢、呕尽心血,干了一辈子投机取巧的事。对自己,竹篮打水一场空,啥名堂也没搞出来;对国家人民,枉为电影界开拓者之一,拍了一二百部影片,又因坏的太多,起了腐蚀观众的反作用。细想起来,石川这一生过得好没意义,好像是生命从哪里开始,又在哪里结束,一辈子走的都是没头没尾的圆圈路。因此,我总是不愿多回忆它。总归都是错的了,何必再理它!但是,错也有错的来龙去脉,整理整理也有好处,况且石川在生前也曾有过总结自己一生的想法。趁这机会就由我来完成了吧。

以上所说,都是凭我记忆和一个女儿的补充,拉拉杂杂、零零碎碎拼凑起来的。事隔多年,不免事有颠倒错误。至于关于明星公司整个历史我就更加语焉不详,难免错误百出了。这些只好寄希望于当时的有关人士作详尽的、全面的介绍、分析和批判了。

(一九六五年)

(原载《文史资料选辑》第67辑 中华书局 1980年)

早期的南国社

顾梦鹤

1924年我在当时的上海神州影片公司担任美工工作。那时中国的电影还是一门新兴的事业，正处在萌芽时代。由于受到美国电影连台本戏的影响，所以拍出的片子都是些仿效美国的无聊武打或是庸俗爱情的片子。这时田汉同志给神州影片公司写了一个名为《翠艳亲王》的剧本。这个剧本的内容是描写一个唱大鼓的女艺人，受到旧社会的压迫和污辱的故事。当时神州公司的导演万籟天很欣赏这个剧本，而我也被这样一个不同于一般的故事深深地吸引着，公司的老板因这剧本的内容是抨击旧社会的不合理的制度的，深恐得罪反动当局，因而不敢拍摄，虽经导演万籟天一再推崇，公司老板最终还是把剧本退还给了田汉同志。后来田汉同志就把这个剧本放在某周刊上发表。我当时也为公司不敢拍摄这个剧本而深感惋惜。

田汉同志和我在上海美专的同学叶鼎洛同在一所大学里读书，我就是经叶鼎洛的介绍，才认识田汉同志的，我也才知道《翠艳亲王》是田汉同志写的第一个电影剧本。

当时有一个由姚兆里集股创办的新少年影片公司，采用了田汉同志写的《翠艳亲王》，准备在公司拍摄，并且主角人选也已确定。田汉同志也有意让我在该剧中扮演一个角色，于是我就毅然地辞退了神州公司的职务。

新少年影片公司虽然已初具规模，可是多数股东都未缴纳股金，没有资金，拍摄《翠艳亲王》的工作还是落空。

1925年春，唐槐秋从法国回到上海。他和田汉、欧阳予倩是同乡也是故旧，于是来往甚勤。平时在闲谈中，田汉同志常谈到戏剧问题，当时唐槐秋对于话剧也很感兴趣，田汉同志就提议创办南国社，并且由姚兆里提供新少年影片公司原址作为社址。于是就由田汉同志拿出两块钱，买了一些笔墨纸张，又把新少年影片公司原有的一块旧的木料刨光，在上面写上“南国社”三个大字挂在门口，这样南国社就正式宣告成立了。最初参加南国社的人是田汉、唐槐秋、吴家谨（唐槐秋的爱人）、唐琳、姚兆里、易素、唐越石、田洪（田汉的三弟）和我。

南国社初时对外并没有过什么活动,只是由田汉同志给我们排些独幕剧。可是来串门的颇不乏人,其中为大家熟知的有欧阳予倩、郭沫若、傅彦长、周信芳、高百岁等,此外还有日本作家谷崎润一郎、佐藤春夫,和在上海开设内山书店的内山完造也常到南国社来。南国社有时还举行一些不拘形式的简单的茶话会。在这些茶话会上,除了一般的交谈,有些艺术家还在会上作过即兴表演,还有些作家即兴朗诵诗歌,周信芳就在茶话会上表演过《投军别窑》。

在这段时间里,田汉同志时常和我们谈起拍摄影片的事,并想不靠外援,单靠自己的力量来拍摄。1926年初,田汉同志得到一个旅居上海的日本摄影师谷庄平的协助,就开始拍摄他的新作《到民间去》。

拍摄《到民间去》的钱的来源是:今天拿到一些稿费或是明天从学校拿到的薪水,就买些胶卷来拍摄,所以拍摄工作是时断时续的。

是年夏天,苏联的青年作家皮涅克来到上海,田汉同志就在南国社里举行了一次较大的联欢会来欢迎他。当时皮涅克是由留俄的蒋光慈同志陪同来的。这次联欢会参加的人除了上述常来作客的中外人士之外,还有日本画家金子和其他一些日本人士,此外还邀请了一些在沪的白俄音乐家和歌唱家。这次联欢会上有俄国音乐家的即兴表演和歌唱,还有日本画家金子的即席作画,更别致的是一位日本朋友还唱了一段京剧《武家坡》。这些场面都由日本摄影师谷庄平拍摄成了影片。据田汉同志说,他是把这些群众场面拍下来,留作将来在《到民间去》影片中某些场面备用的。

1927年秋,陈铭枢在南京主持政治部工作,特派专员来邀请由汉同志。于是田汉同志就带了南国社的成员到南京政治部宣传处去了。在南京期间,田汉同志又利用在宣传处某些方便,拍摄了《到民间去》一片中的一些镜头。可是在十月间,孙传芳纠集残部,在龙潭登陆,威胁南京,当时南京市面非常混乱,宣传处也处于无人管的状态,我们也就各自相继地离开南京回到上海。经过黎锦晖的介绍,田汉同志在周勤豪办的上海艺术大学担任教授。后来因为学生不满周勤豪,发生了反周风潮,他们就公推田汉同志出来主持,担任校长。

田汉同志在上海艺大期间,仍念念不忘拍摄电影。当他手头积蓄了一些钱,又开始拍摄他的新作《断笛余音》,演员由学生担任,但拍摄的进程,仍和拍摄《到民间去》一样,也是时断时续的。

大约是1927年冬,田汉同志和欧阳予倩、周信芳等同志联合举办了一次名为“鱼龙会”的演出,地点就在上海艺大的大厅里。用书桌并起来作舞台,布景都是用的软幕,演出的剧目有田汉同志创作的《苏州夜话》、《名优之死》、《生之意志》及日本剧作家菊池宽的《父归》等话剧,还有欧阳予倩新编的《潘金莲》京剧剧目,由周信芳饰武松、欧阳予倩亲自扮演潘金莲。这次是对外公开演出的,当时话剧还缺乏社会基础,对观众没有号召力,因为当时一般的小市民只知道有文明戏,大多数人都不知道话剧是

什么样的戏。因此戏票都通过私人关系去推销的,而购买戏票的人也都是凭朋友交情,为了应酬一下才买了戏票。当第一场演出时,大厅里虽然有一百座位可是观众只有三个人在看戏,其中一个还是厨师。但田汉同志仍然关照演员务必认真演出,所以大家也就把这场戏认真的演完。

当演出结束时,那三位观众都对这次演出的内容和表演感到很新鲜,特别是那位厨师更是被戏中内容感动得流下了眼泪。也就靠这三位观众的口头宣传,以后演出的几场竟然大厅里座无虚席了。

1928年春天,我在杭州参加了南国艺术学院的旅杭公演,担任过《湖上的悲剧》中的梦梅一角。到1929年夏天,我应黎锦晖的邀约,参加他办的中华歌舞团到南洋群岛去巡回演出,这样我就暂时离开了南国社。

以上是南国社从1925年建社,到1928年间我参加过的活动情况。

1979·6·19。

(原载《戏剧与电影》1980年第1期)

一个未完成的银色的梦

——《到民间去》

田 汉

谈搞电影经过以前,想先谈一下我对电影的看法。我是非常喜欢电影的。我在东京读书的时候,正是欧美电影发达的初期,当时日本正在努力学步。我有许多时间是在神田、浅草一带电影馆里消磨的。我的眼睛因此而变成近视。我受过一些日本唯美派作家谷崎润一郎氏的影响,也很喜欢他的电影观。他在《艺术一家言》里说:

影片真可以说是人类用机械造出来的梦!科学的进步与人智的发达,给我们以种种工艺品,甚至连梦也造出来了。酒与音乐虽然被称为人类作品最大的杰作,但影片也确是最大杰作之一。

大约因为上述谷崎氏的说法,使我在南国电影剧社的发启宣言上这样说:

酒、音乐与电影为人类三大杰作,电影年最稚,魔力也最大,以其能在白昼造梦也。梦者心之自由活动,现实世界被压榨的苦闷,至梦境而宣泄无余,唯梦不可以作伪。……吾国电影事业发达未久,以受种种限制,至相率不敢作欲作之梦,梦犹如此,人何以堪!同人等有慨于此,乃有本社之组织,将合群策群力,以纯真之态度,借胶片以宣泄吾国之苦闷。努力不懈,期于大成,略述所怀,以召同志。

当然,同一把影片当作人类用机械制造的梦,我们当时想进行制造的梦跟谷崎氏的不一样。谷崎氏对影片的内容是要求很低的,他说:

不管多么俗恶不堪,荒唐无稽的故事,一经拍成电影,便使人感到一种奇妙的幻想,那整个的戏你可以当作一个美丽的梦。

而我们却要影片的内容成为人民苦闷的象征,真实无伪地宣泄人民现实世界所受压榨的痛苦,突破种种限制,做我们想做的梦。应该说我们的银色的梦已经不是谷崎润一郎式的唯美的梦,而是中国人民的现实的梦了。

到了一九三〇年五月,我在文华公司出版的《电影》杂志上发表了一篇《从银色之梦里醒转来》,就已经否定了谷崎氏的说法:

……编者鉴于今日外国影片无差别的侵入,国产影片消沉堕落,想创办

一种电影杂志，由批评介绍以定内外影片的是非，使国人了然哪一种影片是麻醉药，哪一种兴奋剂，因以促使旧意识影片的崩溃，新意识影片的兴起。他的意思很好，写信来托我写文章，说最好是把“银色的梦”续下去。可是这两年之间我对电影所抱的态度跟我对文学美术方面的态度一样变了。我拿起笔要续写“银色之梦”的时候，我的脑子里立即起了一个疑问：“电影是梦吗？”

梦幻与陶醉是和明确的目的意识站在相反的地位的。握在资产阶级手里的电影消极地使我们情眠，积极地使我们为他们的利益而奋斗。谷崎先生所说俗恶不堪、荒唐无稽的东西可以变成奇妙的幻想，美丽的梦，这就是电影所有的引诱力，麻醉了。受了引诱麻醉的我们会把俗恶荒唐的东西看成奇妙美丽，这就是握在资产阶级手里的电影所玩的把戏了。（在同一期《电影》上载有关于罗克《不怕死》Welcome Danger 的评论之评论，引洪（深）先生的话说：“他这戏（《不怕死》）的可恶就是他到处在作践人，而到处使你看了觉得好笑，意识水平低的人都被他瞒过了。”）

南国电影剧社在徐家汇路新少年影片公司经营的初期，适逢谷崎润一郎氏到中国访问，我们曾经举行消寒会来欢迎他，他跟我们一道拍过照。归国后谷崎先生也写过我们的事。郭沫若、欧阳予倩诸兄和我跟他一直是很好的朋友，我们在社会思想上却从来没有相同之处。谷崎氏虽在文艺流派上是所谓“恶魔主义者”，按我们的印象，他还是一个十分平易近人的作家，我对中国革命大体上还是同情的，他爱跟中国进步作家做朋友便是一证据。在日本帝国主义者侵略中国的年代，他表现得也是好的，没有象菊池宽之流，戴着个铜盔以“从军作家”的姿态在武汉出现。

我搞南国电影剧社的第一个片子不如说是从日本明治时代的诗人石川啄木氏得到启发。石川有过这样一首诗：

我们一面读书，一面辩论，
我们的目光炯炯，
都不弱于五十年前的俄国青年，
我们讨论到应该做什么，
可是没有一个人握着拳头，打着桌子，高叫“到民间去！”

我们知道我们要求的是什么，
我们也知道民众要求的是什么，
我们并且知道我们该怎么做，
我们实在比五十年前的俄国青年晓得更多，
可是没有一个人握着拳头，打着桌子，高叫“到民间去！”

集会在这里的都是青年，
都是常常在世界上创造新事物的青年，
我们知道老人会死去，我们会取得最后胜利。
看啊，我们的眼光炯炯，议论激昂，
可是谁也不肯把握好的拳头，打着桌子，高叫“到民间去！”
啊！蜡烛已经换了三次。

酒杯里浮着小小飞虫的死骸，
年轻的女人虽则还照样的热情，
眼睛里也显出激论后的疲劳。

可是依然没有一个人把握紧的拳头，打着桌子，高叫“到民间去！”

这里所谓“到民间去”当然是指十九世纪六十年代俄国初期民粹主义者所提倡的“到民间去”运动。民粹派是一种小资产阶级唯心主义者的集团，它是和马克思主义对立的，但在它的初期还有积极的一面，他们为了发动人民反对沙皇政府，曾号召知识分子到民间去。但到民间去的结果，恰好证明了他们认识上的错误，农民没有跟着他们走。它们的“幻灭”完全是应该的，因为农民不是他们所想的那样的存在，走他们的道路也不能使农民得到解放。

但隔他们半世纪后的日本青年知识分子在地主资产阶级的反动统治下痛感到社会改革的必要，提出了广大民众和自己的迫切要求，为着贯彻自己的要求，必须组织人民的力量，因而诗人要求知识青年们握紧拳头打着桌子，高叫“到民间去”，甚至立即进入“到民间去”的实践，这是可以理解的。的确，当时日本革命知识青年们关于应该如何做，比五十年前的俄国青年（民粹派）晓得更多，他们有的可能还停留在武者小路实笃式的“新村”阶段，有的便迅速进入日本初期马克思主义运动。

我们喜欢石川的诗，并且计划摄制《到民间去》，却也不是对俄国民粹主义有任何兴趣。我们只是反对当时反动统治，同情被压榨的痛苦人民。作为有革命倾向的小资产阶级青年，不满足于单是眼光炯炯，议论激昂，而要求进一步采取实际行动到民众中间去，跟他们共甘苦痛痒，了解他们的要求等等。限于当时的政治水平，我们有善良的心愿，却没有什么具体的、正确的纲领。它没有同当时已经蓬勃发展的土地革命运动合流，它没有取得无产阶级立场，它基本上还是小资产阶级的幻想的东西。正因为这样，这影片不可能不是一个悲剧。我在“银色之梦”的第六节说：

《到民间去》写中国一些到民间去运动，如受了武者小路的影响的新村运动，结果他们不能不流于微温的自欺的结果。假如这个影片将有什么可取的地方，那是你们将看到一个热情的、幻想的、动摇的小资产阶级青年的没落。

影片事业是需要一定资本的,我们开始搞南国电影公司只有二百几十元的资本,后来陆续凑积了一些钱,但是经不起开销的浩大。一次向戏剧家宋春舫先生^①募股时,他说:“你得让你的公司真正成为企业呀。”没有成为一个近代企业,缺乏计划性组织性,是这公司致命的缺点。但主要还是一批有热情而没有资本的青年想在反动统治下干进步的艺术事业,这事情本身便是一个悲剧。《到民间去》这影片也成了我们当时“未完成的银色的梦”。

今年订创作规划时,我仍把《到民间去》列入规划之中,倒想把这个故事摆在今天的认识水平和表现水平上进行再创作,在人民时代实现这一个“银色的梦”。

如前面所说,我的第一个影片《到民间去》是一部未完成的作品。唐槐秋^②先生和易素女士是这个影片的两位主要演员。他们都先后下世了。这部片子的底片因存在一个日本摄影师家里洗印,我们欠了他们的钱,他不给还底片,中日战事一起,这日本流氓就不见面了。我为这事至今痛恨之至。

(原载《影事追怀录》节选 中国电影出版社 1981年)

① 宋春舫(一八九二——一九三八),戏剧家,浙江吴兴人。清末留学瑞士,曾任外交官、律师、大学教授等。五四运动时期起,他提倡话剧艺术,介绍欧洲戏剧。著有论文集《宋春舫论剧》,喜剧《五里雾中》、《一幅喜神》等——编者注

② 唐槐秋(一八九八——一九五四),演员、导演,湖南湘乡人。早年留学法国研究航空机械。一九二五年回国后从事戏剧工作,曾参加南国社及广东戏剧研究所。一九三三年组织中国旅行剧团,对我国现代话剧的演出职业化起过倡导作用——编者注

关于《湖边春梦》

田 汉

在制作《到民间去》的同时，我曾给明星影片公司搞过一部《湖边春梦》。因为久久没找到此片的故事，所以我在《影片追怀录》中没有特别谈到这个戏。而这戏的故事现在是找到了：

剧作家孙辟疆在沪杭下行车中遇到一位美妇人和她的粗野的丈夫在一块，这美妇人叫黎绮波。辟疆很替她的遭遇惋惜，同时想起他自己的一段故事：

辟疆曾爱过一位女伶费翠仙，为她写了个剧本，并亲自替她排练指导，对她属望极殷。翠仙起先也很用功，他们有这样的对话：

——象你这样聪明、努力，不难成为中国杜翠^①。

——那么先生便做中国的达龙道^②，我一生演先生的脚本。

及至演出，观众惊翠仙的美丽，但她把角色演成荡妇了，去原意甚远，辟疆大为失望。朋友们建议他继续培养翠仙，为她另写一新剧本。但翠仙萦情外物，不甚措意艺术。辟疆第二次访她，她正跟一个土豪入游宴之场。辟疆一气撕掉了他的新剧本。朋友们见他抑郁过甚，怕损害他的健康，劝他到西湖静养。

辟疆在车座里想起往事，不觉叫道：“弱者啊，你的名子是女人！”这给绮波听见了，笑着跟她的女友说：“这人说女子是弱者，难道我们都是弱者吗？”的确，这位颇有风趣的女人，是一位强者，她是“虐待狂”！是“欺压善良男性的东西”。

到杭州后，辟疆闲游，经过一座红楼，从窗子里见一美丽的女子正是绮波，他们举手招呼。绮波下楼骑马疾驰而过，辟疆也骑马追她。绮波的马跑到一座陡坡而她不能控驭，几乎要落马，幸得辟疆给救住了。他们并马而行，绮波赞美他，说他是她的英雄；又说她丈夫不在，住处边僻怕强盗，要他保护她。辟疆毅然以他的“英雄”自任，就住到她家里去了。

① 杜翠——意大利著名女演员。

② 达龙道——意大利著名作家，代表作有小说《死的胜利》。

绮波忽然对辟疆说：

——我有一种要求，只怕你不肯答应我。

——我久想把生命献给一个值得敬爱的女性。……

——我要打你，（见他不愿）啊，你还说把生命交给我哩，打你几下都不愿意。

——好，打，打，打！

这样，绮波每天要把辟疆捆起来，尽力鞭挞，有时打得他皮开肉绽，遍体俱伤。打后她又抱着他，狂吻他的伤口。辟疆起先还抗拒，后来习惯了，不以为苦，反以为乐。一天，他正被绑着挨鞭子，忽然强盗来了，把绮波给劫走了，辟疆急忙解开捆他的绳子，跨上马追去，枪击强盗头，救回绮波。绮波正靠在辟疆怀里替他揩汗，但将死的强盗头也开枪击中了辟疆的手臂，绮波忙为他裹伤，低声软语地安慰他，辟疆心里无限喜悦……当他睁开眼睛一看时，才知他正躺在医院床上，大夫说：

“您热度很高，神智昏迷，幸而针药有效，你终于醒过来了。”

关于写这故事的经过，一九二七年十月一日出版的明星特刊第二十六期有我一段短文：

艳情老八死后，虽曾为之哀之，万苍并嘱另写一脚本。时予自制《到民间去》，久久未成，困顿无聊，懒于着笔，因邀万苍游环龙公园。时柳丝新绿，水仙未开，予坐池边娓娓而谈，万苍默然而听，不知烟卷之烧其指也。后予以友人召赴金陵，数月间睹风云之变幻，倦游而归，而《湖边春梦》已成，然日月易逝，不觉又秋风飏飏吹南国矣。此片予未写脚本而亦得愚意六七，不能不佩万苍之才识。明星公司肯不惜多金为此未必能卖钱之尝试，尤足以见其有雄飞之望。惟剧中写 Masochism（虐待狂）尚不过瘾为恨事耳。但我们既踏出了到理想之路的第一步，当举酒共贺未来之成功！

中秋后二日田汉

文中提到的艳情老八和她的死我一点也不记得了，可能跟这个故事有一些关系？剧中毛剑佩扮演的女伶费翠仙，我是有所指的，那也是旧社会女性常有的典型。杨耐梅扮演的黎绮波却是资产阶级没落期的女性的另一种典型——“虐待狂”患者。对前一种向地主资产阶级腐化生活投降的女性，表示强烈的失望和批判是有其积极意义的，但对后一种“虐待狂”女性表示那样高的兴趣，而且认为片子里表现得还“不过瘾”，又说什么“踏出了到理想之路的第一步”，就不对了。现在想起来，这无非因为当时中国文艺界也开始传来弗洛伊德那一派精神分析学说，而我个人长期受日本谷崎润一郎氏的艺术影响，对“虐待狂”和“被虐待狂”等变态心理也有“嗜痂之癖”，但显然在一九二七年那样革命斗争尖锐化的年代渲染这样一种不健康的情绪是没有任何好处的。明星影片公司当时拍出一些资产阶级启蒙运动的作品，是足以见其有“雄飞之望”的，但宣传资产阶级没落期的变态感情，就决不能称是“踏出了到理想之路的第一

步”，而是大大脱离了我们的“理想之路”。试问，在中国人民革命斗争紧张的时候，即使是在做梦，我们能让青年们把宝贵的生命单单献给他们“敬爱的女性”，甚至甘心受她们的“虐待”吗？在“五四”时代及其后一时期，我们有过一些进步的作品，有的尽管还是资产阶级性的东西，但是资产阶级向上期的东西，还不失为香花；有的却是资产阶级没落期的、不健康的東西。我的确没有为《湖边春梦》写脚本，我只较详细地述说了故事，但我发现该片的说明和对话却是我写的，可能是拍成后我给加上的，其中也有些美丽的词句，但却包含一些有毒的成份。直到最近周恩来总理因为看了我们在“五四”时代写的某些旧作，作了非常深刻的批判，我才由此类推，发现我在一九二七年搞的这一作品是一棵毒草。值得警惕的是，我在当时还觉得这里面有“新”的东西，而且就是在今天，资本主义国家的某些人，或是沾染了资产阶级腐朽思想的人们，也许还觉得这里面有些“新”的东西吧。

（原载《影事追怀录》 中国电影出版社 1981年）

未造成的梦

——电影《断笛余音》拍摄断忆

陈白尘

记述和评价田汉同志及其南国社的文章，每每只侧重其戏剧方面的成就而忽略其它。甚至有人把南国社看作一个剧团的名称。其实，远在南国社成立之前的一九二五年，田汉同志就已组织过“南国电影剧社”。一九二八正式成立南国社时，它除了戏剧部门之外，还包括文学、音乐、美术诸方面，特别是电影部门的。可以说，田汉同志在一九二七年前后对于电影的重视和兴趣，曾一度超过话剧。一九三〇年，他在《我们的自我批判》里，有过自述：他认为电影——这二十世纪新诞生的艺术，是极富于魅力的，她可以让一个诗人按照自己的丰富的想象力创造出自己的梦境来。南国电影剧社的成立便是田汉同志用以造梦的工场，而他所创造的第一个梦的艺术，便是电影《到民间去》。今年第一期《戏剧与电影》（四川人民出版社出版）中刊有顾梦鹤同志的文章《早期的南国社》，对此曾有较详尽的记述，是可贵的史料。但这篇文章也有些小错误，比如说，作者称南国社最早成立于一九二五年，是错误的。该刊的编者在文末的按语中说得对：“早期的‘南国社’全名是‘南国电影剧社’。……一九二七年晚秋在徐悲鸿寓所召开的‘南国复兴运动大会’，决定改组‘南国电影剧社’，扩大组织，正式定名为‘南国社’。”又比如作者对田汉同志在上海艺术大学时期的活动，如《鱼龙会》的演出、特别是田汉同志所创造的第二个梦——《断笛余音》的拍摄，记述得略而不详，未免可惜。关于《鱼龙会》，我在《中国话剧运动五十年史料集》第二集中有所记述了。但我对于《断笛余音》，也没有详谈。作为当年参加过田汉同志这一造梦工程的学徒，我有责任追忆一下这段历史。但时过五十三年，许多人都已物故，无从查证，我这回忆也只能是断残的了。

一九二七年大革命失败后，我所读书的那所“野鸡学院”的校长做官去了，学校停办。暑假后便转学到上海艺术大学来。当我在一九二六年初中毕业时，从一位大夏大学的学生口中就耳闻过田汉同志的大名和《到民间去》的摄制情况，他是我心仪已久的人物。而上海艺术大学的招生广告中赫然以田汉为文学科主任相号召，我自然就欣然而来了。这广告并没欺骗我，田汉同志不仅是名副其实的文学科主任，而且是当时

唯一住校、唯一和学生亲密交往的老师。但这个学校的校长周勤豪却是个大骗子。学校早就负债累累了，暑假后捞到学生新学期的学费和膳宿费等等之后，他却拿去偿还旧欠，置学生生活于不顾，自己又逃之夭夭藏匿无踪了。我当时也算是个“造反派”，在一番风潮、赶走了周勤豪的一帮走卒之后，便以巴黎公社的方式推举田汉同志为校长。而我和陈明中同学也当选为代表学生的校务委员，进了“领导班子”。

其实，这场“造反”的结果，是我们吃了亏：上海艺术大学这个经济上的烂摊子背到田汉同志和校务委员会身上来了。但田汉同志并不懊悔，他意气风发地提出一个惊人的新计划：他要我们师生和他一起创造他第二个梦——拍摄电影《断笛余音》，并从此计划中摆脱学校的经济困境。

我们这些热情冲动的青年学生自然是欣然响应。于是七手八脚地在田汉同志领导之下创造起这场美妙的梦来了。但是这场造梦的回忆，如今也如梦一般地难以捉摸了，只好用现行的电影制作概念来一条一条地对照吧：

剧本——没有。它还存 在于田汉同志的头脑里。他只跟我们讲过严工上先生的儿子严与今失恋自杀的故事，这个剧本便是取材于此，严与今是学音乐的，所以剧情中有断笛一场。横竖当时拍的无声电影，用不着对话。讲一段拍一段，现炒现卖，近似舞台上的幕表剧。

导演——这是主要造梦人，自然由田汉同志亲自担任。既然还没有剧本，自然更无所谓分镜头本了。而且导演的过程，每每才是作家创造的过程。

演员——先说主角，即相当于严与今的角色，是由当时武侠明星张慧冲的异母弟张慧灵担任。他是上海艺大文学科的学生，一个富于神经质的人，极得田汉同志的宠信。女角有两人，一是刚来上海投奔田汉同志的“小妹妹”唐叔明，后来一度成为南国社的台柱。一是歌舞团的演员欧笑风。但女主角可能是唐叔明。严与今所在的艺术学校校长，由田汉同志的老朋友、后来的中国旅行剧团的负责人唐槐秋扮演。张慧灵那角色有两同学，一善一恶，是重要配角。代表恶的同学，由上海艺大画科同学周存宪扮演；代表善的同学则由文学科学生的我扮演。我是为报考文学科而来艺大，但田汉同志却首先把我当电影演员来使用。我曾戏称自己是二十年代未曾发光的“明星”，即因此故。此外，音乐科同学张恩袭（张曙）、王素（女）、画科同学吴作人、刘菊庵（汝醴）是否参加演出，却记忆不清了。至于后来南国社两位主要演员——陈凝秋（塞克）和左明，这时还未到达上海，所以没有他们的角色。

职员——既无“制片主任”，也无“剧务”之类美名，从事摄影现场工作的总共不过二三人。其一是田汉同志的三弟——我们称之为“三爷”的田洪同志，他是摄影师的副手。其二是先前帮助摄制《到民间去》的一位日本朋友谷庄平，仍担任此片的摄影师。其三，是当时已成为地道明星的辛夷——即后来被誉为“化妆大师”的辛汉文同志，专门负责我们的化妆。他和唐槐秋同志一样，与上海艺大丝毫无关，是义务职。此外，还

有“五爷”田源同志有时也在摄影场地出现，但似无专职。

摄影场——根本没有。当时设立在旧法租界善钟路(今常熟路)八十七号的上海艺术大学，就是唯一可以使用的场地。这是一座并不太大的私人花园洋房租给学校的，它有个画室，还有两间教室，这都可以成为临时摄影棚。甚至办公室、宿舍、走廊、花园、台阶以及大门外的人行道，都被作为实景来利用。好在我们的编导有因地制宜的本领，剧情可以服从于空间要求的。

器材——布景如上所述，利用实景，自然免去了。照明的水银灯，当然更没有。光线不足时，用马粪纸糊上锡纸，放在阳光下反射过去就是。田源同志无专职，打反光板可能是他的专长。服装、道具，那是由演员各人自备，也就是利用各人固有的衣物，不花分文。因此，除了唯一的生产资料——一架手摇摄影机和一点胶片以外，只有几盒化妆油彩算是最大的家当了。

资金——当然更没有。田汉同志后来常说：“南国无以为宝，唯人才以为宝。”这是值得自豪的。但“巧妇难为无米之炊”，拍电影而身无分文，究竟是不可想象的事。

然而，一声“开麦拉”，《断笛余音》竟然在善钟路这座不大的花园洋房里开拍了。

约莫拍了半个来月，为了剧情的需要，不得不去苏州拍外景了。当时大概是黎锦晖先生正带领一个歌舞团要去苏州演出，田汉同志便和他挂上钩，我们的外景队随他们同去苏州，同住在青年会，这就省去车旅费和宿费了。记得那是个天高气爽的初秋早晨，我们上了沪宁车的三等车厢以后，辛汉文同志就为演员们一个个化起装来；车到苏州，这群化好装的演员便招摇过市，直奔虎丘而去。在剑池下，拍了唐槐秋(剧中校长)率领学生写生的一场和剑池上唐叔明跳涧自杀的戏。然后又奔寒山寺，拍了“夜半钟声到客船”的诗意镜头，而剧中男主角似乎便在此时自沉于江了。

从早晨出发，拍了一天的外景，回到青年会吃了晚饭，正想休息，田汉同志却宣布说：“今晚还要参加歌舞团的演出，演一个独幕剧。”因为这是和黎锦晖先生商订好的来苏州旅宿费的代价，我们自无话说。但楼下剧场里歌舞剧已经开演，而我们既无剧本，更未排演，临时能演什么？大家都垂着头。

“有了！”田汉同志打破沉寂叫起来。他让我们《断笛余音》里的演员都不要卸装，然后就用这些剧中人物的身份另演一幕剧。比如唐槐秋仍演艺术学校校长，我们这些学生仍然演艺术学校的学生。只有唐叔明改变了身份，演个卖花姑娘。自然剧本还是没有的，依旧是幕表制的演出。但这次演出的戏就是田汉同志早期的代表作之一：《苏州夜话》。

外景队回到上海以后，电影似乎未再继续拍了。这是因为没有胶片了，还是因为别的，我已记不清。但学校的经济状况更加不妙，则是很清楚的，因为我那时已兼管学校会计了。幸好，这时陈凝秋(塞克)和左明已来上海投奔田汉同志，在上海艺大客厅里演过几个小戏，于是田汉同志又进一步组织“鱼龙会”的演出去了。这是后话。

《断笛余音》的命运和《到民间去》一样，始终未曾拍摄完成。而在后来南国艺术学院经济困难时，这已拍摄好的胶片连同摄影机都送进了当铺，田汉同志所想创造的第二个艺术的梦终于又破灭了。

《断笛余音》虽未拍摄完成，但它的结果却创造出《苏州夜话》这一名著来。这也许是有象征性的事吧。后来左联时期田汉同志虽然也为党搞过大量的电影工作，但他毕生的主要精力还是用在中国的戏剧运动上，他是中国话剧运动的奠基人，是我们的戏剧大师！那末我开头所说的某些文章的忽略，也就是可以理解的了。

《电影艺术》一九八〇年第十一期

（原载《五十年集》江苏人民出版社 1982 年出版）

中国开始拍影戏

程步高

在这个题目下，我将分两部份来叙说。

第一部份是纵的史，首先谭鑫培在北京上银幕，其后是上海亚细亚影戏公司出现，郑正秋、张石川的合作，幻仙影戏公司的崛起，以至商务印书馆成立影片部。当中国人一掌握电影这个工具时，立刻负起了反帝、反封建的使命。而商务印书馆则最早提出了“以电影为教育工具”的主张。

第二部份是一个横剖面，追述那时种种幼稚、简陋状态，在机械、技术、剧本、演员、表演方法、制度等各方面，大致上勾划出一个形貌来。

文中有时说“第一次拍电影”这样的话，只能当作“最早期”的意思来理解。

在第一部份中，特别说明一点：中国早期故事片的拍摄，以文明戏演员搬上银幕，自一九一七年商务印书馆拍片后，才有正式的银幕演员产生，到现在不过四十五年。

北京谭鑫培开其端

外国电影来中国，先到上海，而中国人拍电影，却自北京始。

一九〇六年（光绪三十二年），即电影到中国后七年，有个法国人（姓名来历待查）到北京拍风景片，是第一个到中国拍摄影片的外国人。短期性质，拍完回国。人地生疏，邀和平门外琉璃厂里那里一家叫丰泰照相馆帮忙。馆中人白天陪他拍风景，晚上陪他听京戏。刺龙绣凤的服装，使他看得眼花缭乱；舞蹈武功，使他觉得精彩绝伦，有意拍成影片。

到一九〇八年，仍由该馆出而接洽，商得当时北京著名京剧名角小叫天（谭鑫培）的同意，及戏院的协助，在一块空地上，搭露天棚（北京本无摄影场），棚内置舞台布景，利用日光（当时本无灯光），与普通拍照相同，拍摄谭鑫培的《定军山》。当然是拍无声片，故唱功场面均删，只抽《请缨》、《舞刀》、《交锋》等几个舞蹈武功动作场面，拍成电影。

这是中国摄制的第一部影片，亦是中国最早的一部京戏纪录片。谭鑫培乃成为中国第一位献身银幕的艺人。

中国第一次拍电影，即与传统的京剧相结合，值得一书。此外还拍著名京剧演员俞菊笙和朱文英合演的《青石山》中对刀一场。其后又拍了《隆裕太子出殡》等时事新闻片。不久那法国人回国，拍片事遂结束。

上海亚细亚继其后

中国电影事业，接着就在上海发展。

至一九〇九年（宣统元年），一个美国人，名布拉士其，亦久慕上海这个世外桃源，亦想发笔洋财，不远千里，从太平洋彼岸，带了一只半新半旧的摄影机——德国制的安纳门，一只长方形木头的扁匣子，装在又细又长的木头三脚架上，个子瘦瘦的长长的，貌不惊人，滑稽可怜，附带只装二百呎胶片的片匣，一个独眼龙式的三点五镜头，构造虽简陋，在当时视为无价之宝，发财的秘密武器——搭轮船第一次经香港来上海。

他以奇货可居，逢人大吹法螺，大模大样，独资经营，在上海创办亚细亚影戏公司。这是中国第一家影片公司，美国人开端。美国资本，纯商业性，赚钱第一。

布拉士其对摄制中国电影，雄心万丈，香港、上海，双管齐下。在上海拍《西太后》、《不幸儿》两部短片；在香港拍《瓦盆伸冤》、《偷烧鸡》两部短片。另外还拍新闻片风景片。但出品内容枯燥，技术低劣，观众稀少，亏蚀甚巨。发财无望，只好罢手。于一九一二年（民国元年），由上海南洋人寿保险公司法律顾问美国人丽明的介绍，把亚细亚影戏公司的名义及生财，全部转让给该公司经理美国人依什尔接办（另据明星影片公司创办人之一周剑云及早期戏剧家谷剑尘的记载，均说一九一三年即民国二年，美国人依什尔，因要参加巴拿马赛会，跑来中国要拍影片。时间与事实均有出入。姑志之持查）。

亚细亚老店新开

依什尔接办后，当然亦以营利为目的，计划找中国人合作，拍摄中国影片，又得到了另一美国人萨法相助。

他们当时因洋行业务关系，与经营三（洋行买办）相熟，又与经的外甥张石川认识。

有一次，依、萨二人与经营三谈电影事，经氏遂以外甥推荐。

据张石川先生在一篇回述中说：“远在民国元年（一九一二年），我正在从事于一

种和电影毫无关系的事业。忽然我的两位美国朋友，叫做依什尔和萨法的，预备在中国摄制几部影片，来和我接洽，要我帮他们的忙。”“为了一点兴趣，一点好奇的心理，差不多连电影都没有看过几场的我，却居然不假思索地答应下来了。因为是拍影‘戏’，自然就很快地联想到中国固有的旧‘戏’上去。我的朋友郑正秋先生，全部兴趣正集中在戏剧上面，每天出入剧场，每天在报上发表‘丽丽所剧评’，并且和当时名伶夏月珊、夏月润、潘月樵、毛韵珂、周凤文等人混得极熟。自然，这是我最好的合作者了。”于是就产生了他们二人的第一次合作。

资本主义的买办制

几次磋商，协议成立。

亚细亚影戏公司方面，依什尔是独资老板，萨法襄助，供给拍片资金及担任影片发行，完全外国资本制。

另方面，由张石川、郑正秋、杜俊初（依什尔的翻译）、经营三等组织新民公司，包办拍片一切事务，例如编剧、导演、美工、雇用演员及拍片的全部剧务工作。完全买办制。

这种合作方式，就是：外国人的资本加中国人人力——标准的外国资本侵入半殖民地利用中国人的廉价人力的经济侵略制度。

公司办事处设在香港路，门口挂上二块招牌：一块是亚细亚影戏公司，一块是新民公司。于一九一三年，亚细亚影戏公司重振旗鼓，老店新开，召集全体中美职演员，举行成立大会，依什尔和萨法都出席。

萨法就是黄毛，西人汗毛都作黄色，不知其名者，都以黄毛呼之。他在上海经商二三十年，是个老上海。从亚细亚与张石川合作后，遂成老友。后明星影片公司成立，凡影片的英文故事及字幕，均请他翻译，甚至公司在租界上有关洋务，亦托他办理，故有外国顾问之称。张先生有时开玩笑说：“公司在租界上，碰到和外国人交涉，牵出一只外国猴子来对付，事情会好办些。”我参加明星后，和他亦相识，已经会说几句洋泾浜的上海话，此人可说是个老式的外国人，精明而和善。抗战前病歿于上海。

除他们二人之外，其余均为中国人。有张石川、经营三、杜俊初、钱化佛、汪优游等二十多位。均属男性，没有女的。

在成立大会上，制片方面，决定郑正秋编剧，郑正秋、张石川联合导演，依什尔摄影，演员均由文明新剧演员担任。计划开拍有故事的短片（当时只拍短片，没有想到长片），长期经营。

郑正秋年少有为

郑先生原籍广东潮阳，从家人久居上海。那年他才二十六岁。张先生在前文中说，他“全部兴趣，正集中在戏剧上面，每天出入剧场，每天在报上发表‘丽丽所剧评’”，当时认为权威之作，名噪一时。

后来我在明星影片公司时，常听同事们谈到往事，说：“郑先生研究一位名伶的唱功，会把一张唱片反复细听，几十遍而不停，一张唱片坏了再买一张再听。有时只听一句，一句听完，把留声机的针头提起，放回原句的前面，再放再听，亦会听几十遍。假使几十遍听得还不够，就听几百遍亦高兴。总要听得滚瓜烂熟，会哼会唱，不在话下。唱功腔调，甚至一字半拍，有些什么名党，都会还出宝门来。”

这种钻研精神，值得为后人学习。

最近读徐半梅老先生写的回忆录里，有这样一段记载：“此人（指郑先生）是一向在报纸上批评二簧西皮的，如谭鑫培唱某剧某句某字，唱来怎样，这位药风（郑先生艺名）先生无有不一字一字的细细批评的。例如《空城计》的‘我本是卧龙岗散淡的人’一段慢板，他可以评一个多月。”这种细致的批评，实属空前绝后。假使我得到当年的报纸，翻阅他对一段慢板会评一个多月，是怎么个评法，非但有趣，而且获益匪浅，真是一件乐事。

还有周剑云曾写过：“他幼年并没受过很多教育，他之所以能成为文化艺术工作者，全靠他自己不断的苦学。在清朝末叶，他因看到清廷的腐败，民生的困苦，就和当时的许多进步人物与革命分子结识，并先后用‘丽丽所剧评’，在《民呼》、《民吁》、《民立》、《名言》等刊物发表评论戏剧的文章。而这些刊物的主要内容，则在宣传革命大义，激发民族思想，介绍新的学识，抨击旧的制度，对当时的知识分子有着很好的影响。”根据上述的片段，可知郑先生的思想与抱负了。

《黑籍冤魂》的轰动

郑先生本其抱负，担任亚细亚编剧。当时上海滩上，有出时事新剧，名《黑籍冤魂》，正在南市十六铺外滩里马路新舞台开演，天天满座，为期数月，盛况不衰。

郑先生深感此剧是一出好戏，观众又多，反对鸦片害人，含有警世之意，很想利用新舞台原班人马，把《黑籍冤魂》搬上银幕，宣传反毒，遂向依什尔推荐。

依什尔知道此剧生意兴旺，拍成电影，一定赚钱，当场赞成。于是由郑先生等与新舞台夏氏兄弟接洽。台方索价三万元，依什尔认为太贵，拟考虑后再决定。嗣后发觉《黑籍冤魂》的情节，完全揭露鸦片的毒害，害人倾家荡产，父母子女全家牺牲，惨绝尘

寰，是彻头彻尾的反对鸦片的。依什尔毕竟是一丘之貉，对外国人贩卖鸦片进中国，十分忌讳，不愿揭丑扬恶，竟然于获悉内容之后，放弃原议，就此不谈。

《难夫难妻》反对旧式婚姻

《黑籍冤魂》未能成事实，郑先生本其抱负，为亚细亚编《难夫难妻》一剧。这是他写电影剧本的开端，亦是中国电影史上第一个创作的电影剧本。

它的内容，系叙述中国封建社会里的宗法思想，世代相传，几千年来，一成不变的金科玉律——中国旧式的封建婚姻，情节是老一套，千篇一律，十足典型，含有深意。诉说乾坤二家，一子一女，男的髻令，女的标梅。男家要娶媳妇（不是儿子娶妻子），女家要嫁闺女（不是女儿嫁丈夫）。一男一女，素昧生平，从未见面，男女二家，门当户对（男女双方年龄、性格、思想、爱好对不对，完全不理），双方父母，愿结秦晋之好（子女愿不愿亦不理睬），都以自己的意见为意见，自己的好恶为好恶，不管子女的意见，不理子女的好恶，央请媒妁代为奔走。媒约受人之托，忠人之事，得人钱财，与人消灾，只许成功，不择手段，此欺披诈，甜言蜜语，方的说成圆的，丑的说成美的，俗语叫“说谎媒人”。媒人没有不说谎的，说得天花乱坠，事事如意，样样称心（如意称心是双方父母，不是子女）。亲事成功，皆大欢喜（欢喜又是双方父母，又不是子女）。再经繁文缛节，择吉成亲，把一对素未谋面的少男少女，胡里糊涂给硬拉在一起，不管双方愿意不愿意，要他俩彼此绑住一辈子。大喜之日，男女手牵红巾，好像二个傀儡，任人摆布，结拜天地，送入洞房，逼成夫妻，做它的生育机器。双方家长，希望明年今日，早生贵生，传宗接代，天经地义，功德圆满，父母欢喜，子女的终身幸福，根本没有考虑。

第一部反封建影片

《难夫难妻》是一出社会讽刺剧，反对旧式封建婚姻的问题剧。它把封建婚姻的买卖性、盲目性、不合理性，揭露得淋漓尽致，抨击得体无完肤。列举事实，指点弊病，真实可靠，人人皆知，是一出彻头彻尾的反对封建婚姻制度的现实主义的进步戏剧，给盲目婚姻穿葬服，给买卖婚姻敲丧钟。这是老一辈的婚姻问题，切身问题，终身幸福问题。他们亲身经历，饱尝痛苦。有人起来反对，要废除封建社会的恶习，要争取婚姻自主的幸福，真是何等痛快，何等理想。

现在大家是自由恋爱了，少男少女，从恋爱到婚姻，都是自己作主，父母退做顾问，有时不顾亦不问，有时要顾要问亦不兴。遇子女征求婚姻同意时，如无大碍，宛如从前的官样文章，“应予照准”，都会顺水推舟的一口答应。

试想在五十年前，正是父母之命，媒妁之言的黄金时代，威风凛凛，有如圣旨。儿

女对自己的婚姻问题，心中虽有异议，口头哪敢说个不字？

郑先生居然起来反对，编剧本来反对，还要通过最新发明和最有宣传效果的影戏来反对这个封建婚姻，具有革命性，尤其在五四反帝反封建运动之前，能有这样进步思想内容的电影剧本，实属难能可贵。

郑正秋、张石川分而又合

第一次拍电影，做法幼稚，情形简陋，摘要追述，有如参观电影陈列所。那时大家不懂，大家胡搞，盲人骑瞎马，瞎子摸胡同。勇气大，兴趣好，一口气拍完《难夫难妻》，片长四本，为第一部最长故事短片，可映一小时。在当时民鸣社演出文明新剧坐落三洋泾桥的歌舞台，作首次献映。

郑与张因意见不合而分手，离亚细亚，专搞新剧，经徐半梅极力怂恿，组成新民新剧社。

郑先生写“丽丽所剧评”时，笔名药风，现改业新剧，决定下海，粉墨登场，展其抱负，遂不用药风，改取“正秋”为艺名，租兰心大戏院作首次公演。

初租一星期，生意鼎盛，出人意料。续租一星期，卖座更盛。兰心为当时上海第一流外国戏院，租价昂贵，遂搬到谋得利唱片公司隔壁的小剧场去，继续上演，一帆风顺。编家庭戏，跑码头，到处满座，大江南北，名噪一时。

转瞬就是十年，戏剧基础，打得结结实实，至一九二二年，明星影片公司成立，郑、张二位又合作，为中国电影而努力。

亚细亚结束

在辛亥革命前后，文明新剧对国运、时事，常表示意见，在当时起一定的进步作用。

亚细亚自郑正秋离开后，拍戏事由张石川一人主理，虽然仍把文明新剧搬上银幕，而文明新剧的进步精神，看来已被抛弃，不讲意义。拍影戏做生意，对中国电影事业正常健康的发展，影响颇久。挽救此弊，田汉、洪深、欧阳予倩发动于前，努力编导；至一九三二年，夏衍、阳翰笙、阿英、郑伯奇等参加电影工作，齐心协力，才把中国电影推上正常健康发展的道路。

那时亚细亚续出短片多套，计有《活无常》、《五福临门》、《二百五白相成隍庙》、《一夜不安》、《店伙失票（奖券）》、《脚踏车闯祸》、《打城隍》、《杀子报》等。时已一九一四年，第一次世界大战爆发，《瞎子捉奸》一片，正欲开拍，因胶片欧洲来源断绝，只好停止。

此外还拍过风景片，如城隍庙九曲桥、静安寺、龙化寺、跑马厅等上海本地风光。值得一提的是，一九一三年革命军攻打上海制造局，拍成新闻片，名《上海之战》。

上述故事短片，制作粗糙，质量低劣，内容毫无意义，一味滑稽胡闹，冀博观众一笑。正式电影院不接受，不得已商得法租界的歌舞台，在民鸣新剧社演完新剧后，凌空档放映一场。影片较长的映两部，较短的映四部，不够再凑风景片。有时在青年会放映，以助余兴。业务不振，发财绝望。欧战已起，依什尔急于返美，亚细亚昙花一现，遂告结束。

《黑籍冤魂》是个什么戏

《黑籍冤魂》虽未拍成电影，但在舞台上，盛况依旧不衰。大戏院演，小戏馆亦演。上海演，外埠亦演。故事真实动人，切合时弊，到处轰动，到处欢迎。当时鸦片全国公卖，其毒害的惨重，为大众所熟悉。

故事叙述一大富之家，单传一子，家中均以大少爷呼之，善良温和，早婚，妻贤慧，生一子一女，聪明伶俐，家庭美满，邻里咸羨。祖产很大，家长担心，怕大少爷家里耽不住，去外边乱跑，交坏朋友，花天酒地，嫖赌吃喝，乱花钱，败家当。于是灵（其实不灵，笨不堪言）机一动，妙计（实是毒计）横生，鼓励大少爷学时髦，学抽烟，初上口，苦味道，上了瘾，有劲道，变老枪（老资格），肩介扛（鸦片上瘾后，两肩会上耸），人变鬼，志气消。大好男儿，志不在四方，万般皆下品，唯有鸦片好，两只脚锁住，不想外边跑，躲房中，床上躺。一灯如豆（鸦片烟灯火甚小），乐在其中。猛抽大烟，继续不休，吞云吐雾，吞得骨瘦如柴，吐剩性命半条。飘飘然仙风道骨，只剩一口气，娇滴滴弱不禁风，风吹会跌倒。长辈私庆功成，心花怒放，眉开目笑。一个大少爷，深居不出房，抽几筒大烟，能花钱多少？偌大家产，真是九牛一毛。祖产保住，稳如泰山，世代相传，高枕无忧。长辈认为鸦片确是“传家之宝”，许多小辈，早抽鸦片，就不会成败家精了。欣欣然自鸣得意，其实愚不可及，自己做刽子手，借鸦片这把刀，把小辈们的终身幸福，送入坟墓。大少爷从此百事不管，肥水不落外人田，一切内外家务，交托表弟经管。此人心术不良，假貌伪善，见人循规蹈矩，诚实可靠，背人吃喝嫖赌，无恶不作。大少爷的财产，不久给他挥霍过半。少奶奶探悉其奸，暗向丈夫规劝，丈夫沉溺烟榻，没精打采，只好听其自然。房中烟雾迷漫，烟炮（用烟膏烧成小块，状如蚕豆大小，咖啡色，有香味）到处乱放，儿子误为洋糖，取来一口吞下，不久腹痛肠绞，呜呼哀哉，小性命一条。少奶奶爱子心切，拯救无方，投河自尽。大少爷捧住烟枪，手瑟瑟抖，呆头呆脑，老泪横流，有谁怜惜？落个家破人亡。家产又给表弟败光，山穷水尽，表弟翻脸，一不做二不休，把大少爷逐出门外，雀巢鸠占。大少爷流落街间，既不会偷，又不会抢，黑白二饭，不吃即死，好死不如恶活，无以为生，大少爷落难，只好拉洋车（这是很典型的，当时十里洋场

内，很多有钱的大少爷，烟酒嫖赌，一旦把家产败光，无以为生，逼得拉洋车)。他的女儿，被卖为娼，落下火炕。鸨母押出堂差，坐洋车，上菜馆，无巧不成戏，拉车是父母，妓女是女儿。父母前面拉，女儿坐车上，父与女，未照面，彼此不知道。车到目的地，车停女下车，父女一个照面，相对呆若木鸡，一声爸爸，抱头痛哭，惨绝尘寰，路人侧目，鸨母见状，折散骨肉，硬拉女走，烟鬼父亲，欲追无方，呆立街头，望女远去，泪簌簌下，嘴唇抖动，欲言无语，心如刀割，不支倒下，饮恨而死，全剧告终。

幻仙影片公司崛起

到一九一六年，亚细亚早已结束。但张石川等人对电影，兴趣不衰。凭过去拍戏的经验，颇有卷土重来之意。

会有新剧家管海峰，爱京剧，办票房，又醉心电影，常手执板烟斗，与早期外国电影男明星聂克温脱(NICKWINTER)，有虎贲中郎之似。对拍电影，跃跃欲试。

张、管本相识，谈到电影，水乳交流，遂创办幻仙影片公司。赤手空拳，二木亦不能支大厦。真是无巧不成书，公共租界的会审公堂里，有位出名的意大利律师穆安素，女婿名劳罗，好摄影，自置一架安纳门摄影机，苦无献身手之地，想找人合作拍电影。后由穆安素翻译夏某介绍，与管海峰相识，三人遂由兴趣而结合，只欠东风，遂向朋友招股。有凭朋友交情，有凭一时兴趣，共得资金六千元，已够一片之用，进行拍片事宜。

《黑籍冤魂》上银幕

幻仙影片公司，以兴趣而成立，以营利为目的，大家商量，选中红极一时盛况不衰的《黑籍冤魂》舞台剧，即轰动于前，拍成电影，包有人看，包有生意。

剧本现成，舞台戏编得精采，何必乱改？免得吃力不讨好。要改，也许当时未必有人。舞台戏长，缩短较易，凑个现成，斯为上策。

演员如用原班人马，新舞台曾索价三万元，资金不够。新剧界里朋友多，遂邀张利声、查天影、徐寒梅、洪警铃等演员担任。

拍片一切剧务工作，由管海峰主其事。张石川担任导演，以资熟手。劳罗任摄影。露天布景，日光拍戏，照舞台戏逐幕演出，电影就逐幕照拍如仪。拍法已进步，摄影机不是钉死不动，时常变换地位，不是老拍一个远景，已分远、中、近、特镜头。

拍成放映，足二小时，制作粗劣，乏善可陈，表演艺术，一贯其旧，仍是文明新剧，搬上银幕。幸剧情本身动人，仍受观众欢迎。乌合之众，未作长久之计，资本用罄，续招来困难，周转不灵，又告结束。

《黑籍冤魂》的宝贵内容

《黑籍冤魂》是一部有情节的长片，完成于一九一六年。按年份及长度，可算中国第一部故事长片。

不过剧本全照舞台戏抄，未改编。演出方式，又全照舞台戏，逐幕演出。把舞台戏拍下，已不是故事电影，而成舞台纪录片。

演员方面，虽非原班人马，改由新剧演员担任，演成文明新剧，继亚细亚后第二次跃登银幕。

总之，这次幻仙影片公司的组织与《黑籍冤魂》的摄制大旨以兴趣的动机与营利的目的二者结合而成，对摄制影片的宗旨与选择剧本的内容，未必有高深的企图与进步的抱负。幻仙公司的主脑，当时选择《黑籍冤魂》这个舞台戏，最容易看到的，首先是空前的轰动与营业有把握。《黑籍冤魂》，望文生义，鸦片害人，司空见惯，老生常谈，可是忽略了这个戏的内容，它本身有不可磨灭的宝贵的重要意义。

第一部反帝电影

《黑籍冤魂》的情节，在当时看来，主要意义，指出吸食鸦片，倾家荡产，家破人亡，鸦片害人，鸦片杀人。副的指出旧社会里，财势的家长，在名正言顺下，保守家产，借鸦片约束子孙，叫子孙保家产，却不知鸦片的毒害，适足以害子孙，败家产，其愚笨与落后，莫此为甚，寓警世反毒意。

意义现实，一针见血。鸦片畅销全国，惨事各地都有。观众见戏，如看自己现身说法，如看亲友，灾祸重重。既真实，又亲切，易感动，起共鸣。轰动各地，大受欢迎，盛况不衰，实基于此。

以鸦片征服中国，以鸦片掌握中国人的命运。鸦片可以亡中国，可以灭华族。鸦片这个害人精，当然要坚决反对。

试问鸦片不生脚，怎会跑到中国来？当然有人主使，有人贩运。谁是鸦片的主人？谁主使？谁贩运？就是帝国主义。擒贼擒王，反对鸦片，第一要反对帝国主义。阅读《林则徐集日记》，就一目了然。这个重要的主题，这个精采的反帝主题，第一次从戏剧里喊出来，第一次具体表演出来，到处轰动，到处欢迎，喊醒群众，反毒反帝。在五四反帝反封建运动之前，能有这样精采这样进步的反帝影片，继反封建的《难夫难妻》后，是中国电影史第一部反帝影片，尽管剧本、技术、表演各方面稚拙，却是二朵好花，相映成辉，难可难贵。

商务印书馆办电影部

一九一七年秋，中国最早最大经营出版书籍及印刷业的商务印书馆，以不到三千元之数，在南京，从一个美国电影商人手里购得百代摄影机一架，印片机一架，及许多附属零件，就在上海闸北该馆的印刷所照相部内，附设了活动电影部，由陈春生主其事。

这是中国民族资本，正式开始经营电影事业之始。具有雄厚的资本，作长久打算，拥有最重要的电影技术设备，一架摄影机，与一架印片机。完全是中国人，半个洋人都没有。这是中国人第一次所组织的具有相当规模的中国影片公司。在早期中国电影之路上，留下足迹。

其制片宗旨，空前响亮，拍教育影片，做教育工作。近晤该部第一位导演任彭年老先生，他说，当时商务有个电影教育的企图，想把教科书拍成电影，学生上课不用死的课本，改用活动电影，看电影上课，来一个教育方法大革命。当时都以电影为营利工具，商务能有这样的鸿图大志，实属难能可贵。这是一个新题目，放在早期中国电影面前，放在早期电影工作者面前，有没有实践的可能呢？虽然大家对电影这门新玩意儿兴趣很浓，但在学术方面，刚到门口，尚未登堂入室，心有余而力不足，有企图而无决定，故虽有极好的宗旨，却不能看见极好的成绩出现。教育电影，终成泡影。

培养各方面新人

商务电影部，本无正式摄影场，遂将该馆照相部的大照相室充数。照相室建在四层楼的屋顶上，作长方形，顶盖玻璃下，日光透入。全世界照相馆，都作此状。屋顶玻璃，张白蓝色布幔，调节日光，拍美术照。照相馆英文叫STUDIO，摄影场最初仿照相馆，只是大小之别，故亦名STUDIO。玻璃易碎，日光透入亦不理想，改装硬顶。东西二面全空，阳光射入成侧光，比顶光好。技术人员，最初聘留美学生叶向荣任摄影，后提升照相部技工廖恩寿为摄影，学徒周诗穆为助手。另外一位姓石的任洗印，布置就绪，由陈春生及摄影师，东奔西走，拍新闻片及风景片。

当时该馆印刷所装订部，有位工人任彭年与陈同乡又世交，擅长戏剧，是印刷所工人俱乐部励志社游艺组的中坚份子，爱好京剧，常粉墨登场，又会排文明新剧，并参加演出。陈春生认为可用之才，即向印刷所长商量，把任彭年调电影部做他助手，开始拍摄故事短片。

任彭年在协助工作中，走上导演之路，不觉已四十多年。任老先生喜导武侠片。年近古稀，望之犹如五十许人，老当益壮，神采奕奕。其夫人邬丽珠女士，又是武侠明星，

最近又将开拍新片。她的千金就是凤凰影片公司的女导演任意之，真是一门三杰。

梅兰芳的《天女散花》

商务所拍的故事短片，有滑稽片《魅大捉贼》，打斗片《车中盗》，神话片《清虚梦》（从《聊斋》改编，片中有初步特技镜头）等。

以上故事短片中的演员，大部分还是文明新剧演员，小部份则从印刷所工人俱乐部游艺组工人里面选拔出来的。于此可见演员成份，开始发生变化。文明新剧演员从包办到大部分非文明新剧的演员、新的电影演员，已开始产生，走上银色舞台。但在演员性别上，还没有打破旧规，依旧都是男的，没有女的。

值得一记者，梅兰芳大师的《天女散花》及《春香闹学》，都拍成舞台纪录短片。虽是无声，不能听见梅先生的美妙歌喉，但梅先生的精采表演及优美舞蹈，仍使人看得心旷神怡，赞赏不置。

至于故事长片，商务较明星迟，萌芽时代的短片，以此为界，往后是故事长片的开始了。

看第一次拍影戏

中国第一次拍影戏，形形色色，花花絮絮，简陋滑稽。偶与年轻同事们谈及，他们听得津津有味，究非身历其境，认为类似天方夜谭，不大可信。其实事实是的确如此的，信不信由你。影场往事，相隔五十年，较诸今日，当有天壤之别。

回顾前尘，看看这条中国电影之路，是怎样走出来的？走成个什么样？路上长不长草？长些什么草？开不开花？开些什么花？结不结果？结些什么果？分析研究一番，怪有意思的。有些进了历史陈列馆，有些还在不断进化中。新陈代谢，推陈出新。

比方说，最初拍影戏的那架木壳子长方形匣子式的安纳门摄影机，年轻的同事们，也许都未见过，假使今天有人送你一架，就是明知它是摄影机，怕你亦不会要。从前那个时候，还了得？它是无价之宝，在公司里比老板还要威风，没人敢去碰它。就是好玩去摸它一下，立刻会有人来唬你。没有它公司拍不成戏，它是公司的命根子，众人的老祖宗。在电影萌芽时代，安纳门尽了它的启蒙责任。科学进化，它就走进历史陈列室了。

我们的一群年轻电影工作者，不妨知道一下第一次拍影戏是怎样的，看看前一辈在中国电影之路上，留下些什么？好的还是坏的？我们要鉴别的；再看看我们自己，做过些什么？好的还是坏的？有则改之，无则加勉。艺术无止境，路是走不完的，别落伍，向前走。

没有剧本只有幕表

现在拍电影，先有文学剧本，后有摄制台本，通称分镜头本，就是写在纸上的一部影戏。

拍《难夫难妻》时，电影剧本写法，根本无人知道，无人研究。也许当时外国亦无固定形式。

郑先生熟悉京戏新剧两界情况，遂用流行的幕表的写法，来写电影剧本。写法简单扼要，具体实用，共分四项：

(一)幕数(即场数)，(二)场景(内外景)，(三)登场人物，(四)主要情节。当时在戏剧团体内，编剧先生把新戏一幕一幕写在稿纸上，稿纸一张一张贴接起来，很长很长的一张横条，好象手卷似的，贴在后台墙上。演员围观，抄录本人有戏幕数。每幕的台词与表演，编剧根本一字不写，要靠演员按照剧情的范围，人物的性格，凭自己的才学、经验、爱好和看法，事前捉摸探索，设计表演，编撰台词。有些懒惰家伙，凭聪明，靠机灵，来个临场爆肚。

幕表写法不难，究属简单粗糙。不过这个四项式的幕表，在早期中国电影界里，沿用颇久。十多年后，我进明星，还见郑先生、张先生拍无声片，所用台本，依旧是四项式的幕表，最多在第四项后，加此主要动作、表情及主要对白。

要过二十年，到一九三二年，夏衍先生参加明星公司的编剧委员会后，才写出中国电影史上第一个十足电影化，比较完备细致的电影摄制台本《狂流》。要研究怎样写好剧本，看看他写的那本《写电影剧本的几个问题》，会使你获益匪浅。

最近读本记者龚之方兄写的那篇《喜见小妹子》文章里，王雪艳有下面几句话：“我们过去连剧本也没有的，在后台看了幕表，就上台去了，那更别说导演了。我们很久以来，一直梦想有个好导演来帮助我们提高。这回大名鼎鼎的老应先生(指应云卫)来了，我们都觉得在台上有了谱儿，比以前有更多的施展余地，使整个戏变了样(指应云卫为上海人民艺术剧院的方言话剧团导演上海方言话剧《啼笑姻缘》，王雪艳饰沈凤喜一角)。我们下一个戏《恨海》，是桑弧先生帮助我们导演的。”于此可见，从前无剧本无导演，又可见导演的重要和受到重视。

还没有导演这个名称

《难夫难妻》剧本编妥，准备开拍，议定由郑正秋、张石川二人主其事。郑管演员演戏，张管影机地位，分工合作。

现在说来，简单明了，就是联合导演。而导演这个名字，现在也是谁知道了。总

导演、导演、联合导演、副导演，这些分别亦清楚。还有导演做些什么工作，大家亦知其大概。电影有导演，话剧有导演，已成常识。现在国内各种戏曲，都有导演，精益求精了。

但在一九一三年那个时候，中国戏剧界根本没有导演。没有导演就没有排戏，表情动作由演员自己设计，台词由演员自己编撰。凡同幕的演员，凑在一起搭搭戏，对对词儿，搭对成熟，有时来个彩排，就算排戏，随后正式公演。导演这个名字，压根儿还没有，压根儿没有什么叫导演工作。

当年郑、张二位第一次联合导演，干起导演工作来，自己还不知道是联合导演的开山鼻祖，不知担任的是什么名义，做的工作是什么名堂。

当时看外国电影时，在片头字幕上，常有 DIRECTOR 一个英文字出现。初亦莫名其妙，继觉此人责司重要，有指导全片工作的责任。中国没有这类工作人员，亦无这类工作人员的名称，遂无适当名称的翻译。后来据张先生回忆里说：“导演这个名目，好像一直到后来创办明星电影学校的时候（一九二二年，距一九一三年有九年），电影杂志编者顾肯夫（中国影戏研究社发起人之一，电影杂志是该社所出）将 DIRECTOR 一字翻译过来，中国电影界才有了‘导演’这一名称。”

这字译得好，大家乐用。既适合，又需要，一呼百应，遂成名词。为顾君始料所不及。郑先生有抱负，爱戏剧；张先生凭兴趣与好奇。二子胆子大，脑筋新，不管懂不懂电影，只要有会，二个臭皮匠，来凑个诸葛亮，尝试这个新玩意儿。第一次拍中国电影，勇往直前，不计成败，这种创新精神，值得称道。

文明新剧演员上银幕

当时训练新人根本不可能，京剧角儿又不适合，文明新剧演员，当然有“舍我其谁”之感。所以《难夫难妻》的角色，全由文明新剧演员包办。

在北京，京剧艺人开其端，京剧上银幕。在上海，文明新剧演员承其乏，饰演时装新剧拍成电影。

演员名单，手头缺资料可查。惟当时新剧界中，封建风气盛行，再加帝国主义的租界当局，对中国戏剧界，颁有一条怪例，禁止男女合演。欲招女演员，真是缘木求鱼。但在公共租界内，英美西人剧团，在兰心大戏院演出时，都是男女合演。因此文明新剧演员都是男的，没有女的。戏中女角，都是男扮女装。反过来，从前京剧有髦儿戏班，文明戏里有女子新剧团，演员都是女的，没有男的。戏中男角，都是女扮男装，总觉得不自然，不合理。尤其当时的文明新剧演员，每逢男扮女装，看来完全虚假，有些还要装腔作势，扭扭捏捏，过分夸张，引人发笑，趣味低级，令人不敢卒视。

任何方言都可说

现在都是有声电影，有声有影，供耳目欣赏。看的主要是表演，听的主要是对白。国语片说国语，粤语片说粤语，方言有限制，艺术要求高，要会说会演，缺一不可。

往昔不同，拍的是无声片，可称纯视觉艺术，只供目睹，不理耳闻，说演艺术，只求其一，主要是表演艺术，说话是无关重要的。方言不受限制，声音听不见，什么方言都可说，什么话都没分别。就是说几句外国话，亦没有问题。反正没有声音，还管它什么地方话。

方言既不成问题，主要的是说话的神情。就是什么方言都可说，而说话的神情，要说得淋漓尽致，活龙活现。例如报告一件喜事，就说你追求了四五年的一位才貌双全的小姐，今天忽然答应和你结婚了。当你把这一件天大的喜事，急急忙忙奔回家告诉你妈妈，那时候你一面孔的喜气洋洋，一脑门子的欢天喜地，随你用什么方言去说，总把这件喜事的欢乐神情，流露得淋漓尽致，表达得活龙活现，神情第一。什么方言说来便利流畅，可以帮助神情的表达，就说什么地方话。如硬要北方人说广东话，广东人说北方话，说来既不流畅，又多别扭，反而妨碍表演，损害质量。只要表演好，不管它说什么话。

所以往事拍片，场中常常会有南腔北调。一个山东男士，会同一位广州小姐，正在表演一段夫妻相骂。一个大声大气，句句硬梆梆，一个细声细气，语语娇滴滴，听来滑稽可笑。有时群众场面，人多言杂，比七二十房客还要多，好一个方言大会串。

对白可乱说一通

有声片的对白，初由编剧写定，后由演员熟读。一般情况，只可小改，不能大动，总得照念，拍在片中。

从前拍无声片，对白有时写个大意，有时写下重要几句，怎样编成一段词儿，怎样念成口语，大半临场决定。不过无声片，早说过主要是表演艺术，对白亦是无关重要的。只要对白的神情，说得维妙维肖，真实动人。对白的内容，可以掉换，或可以完全不理，另起炉灶。如乱说一通，欢喜怎么说就怎么说，也决不会出乱子。

例如某人大发脾气，出口骂人，在表演时，只要怒气冲天，骂得活龙活现，符合剧本的规定，满足导演的要求。我们要看的是出神入化的表演，就是对白写得字字珠玑，意义深长，可惜什么都听不见，完全白费。它骂些什么，怎么骂法，亦毋庸议。所以从前逢拍骂人的镜头，导演要求骂得凶，骂得泼，来得正好，演员了解骂人的神情后，不管三七二十一，选他最熟悉的最顺口的口头语，开口就骂，连珠炮似的，贼精、乌龟、强

盗、王八蛋、婊子生的都骂出来了。骂得淋漓尽致，穷凶极恶，神情逼真，表演精采了。

字幕代对白

为了争取观众，目前国语片、粤语片、外国片，都印上中文说明字幕，给听不懂对白的观众，可以一目了然。这个方法，也许就从无声片里的字幕蜕变而来。

无声片里的对白，观众听不到，亦不能因噎废食，就不给观众知道。于是用简练的字句，把对白写在一张一张的黑卡纸上，拍成一条一条的字幕影片。在剪辑时，逢有对白的影片，不管它是甜甜蜜蜜的情话，不管它是高谈阔论的名言，看见演员一开口，留下一二尺，就是咔嚓一剪刀，把其余的全部剪去，接上字幕影片。有声的对白，变成无声的字幕，耳闻成目睹了。

不过要知道，观众进戏院是看戏，看演的戏，不是听戏或听说的戏。戏是演的，不是说的。电影要形象，不宜多说话。从前无声片，总长九千尺上下，字幕不宜超过三千尺，戏只有六千尺上下。字幕少戏多，观众欢迎，反之摇头。有声片里对白多，我们碰到外国片，一样觉得讨厌。

永远拍一个远景

目前导演处理镜头，花样百出：有远、中、近、特等各种距离的固定镜头；有前后、左右、上下的移动镜头；有很快很慢的动作变化镜头（例如运动片中的快动作或慢动作，有快几倍，有慢几倍）；有忽远、忽近的查姆（ZOOM）镜头（常见于新闻片足球赛中，初见球场全景，看台人山人海，球场上球赛进行，球象小皮球，球员不得三尺高，忽然镜头一推，好象走到球场边沿，球赛就在眼前，球员的真面目，看得清清楚楚，反过来，镜头可从人物的特写，一拉拉得很远，看到周围环境，国粤片中，亦常常运用了）。镜头变化，多姿多采，取之不尽，用之不竭。做导演，真是英雄有用武之地。

拍《难夫难妻》时，镜头只有一种，一种不太远又不太近的远景。张先生在回忆文里说：“镜头地位是永不变动的，永远是一个远景。”别说中国如此，外国早期电影亦如此。

远景的阔度，十个人排列，可拍团体照；远景的高度，头上撑顶伞，脚下还有尺把高，在此距离内，拍成影戏，躯体动作，当然清楚，面部表情，大打折扣。想把面部表情，清清楚楚拍出来，难于登天。

现在看来，老一辈搞电影的，说句不恭敬的话，真是笨伯，真是呆子，脑筋一点儿也不会动。要把面部表情看清楚，很简单，把摄影机搬一搬，搬到演员跟前，或者请演员走前几步，靠近镜头，拍个近景，如嫌不够清楚，再近些拍个大特写，须眉毕露，包你

心满意足。

特写镜头的发明

张先生在回忆文里说：“导演的技巧是做梦也没有想到过的，摄影机的地位摆好了，就吩咐演员，在镜头面前做戏，各种的表情和动作，继续不断的表演下去。”

老拍一个远景，真没意思，连中景、近景特写都不会用，幼稚可笑。大凡一件新事物，未发明前，谁都不知道，谁都想不出，等有人发明了，秘密公开了，谁都会说：“这有什么希奇？简单得很，我亦会做。”说穿了就是这么一回事。

电影里的中景、近景，尤其是特写(CLOSE-UP)是美国电影拓荒时期的一位著名导演发明的。他叫格里菲斯(D. W. Griffith)。法国著名电影作家萨杜尔在他那本《电影艺术史》里写道：“到一九一一年，他(格里菲斯)的作风却发生了变化，在影片《隆台尔的服务员》中，他把‘交替的蒙太奇’及危急关头的拯救镜头和紧张合拍的场面接在一起，同时还用了中、近景，并穿插有少数的特写镜。”于此可见。

格里菲斯大胆打破陈规，采用新法，推陈出新，提高质量。他发觉远景不能表达戏剧的紧张与危险，即把镜头移近，把对象扩大，紧张性加强，危急性更浓，效果增，反应强，于是从远景跳到近景，再跳到特写，拍个人的面部，拍物件的局部。方法破天荒，空前大胆，很多人看不惯，但效果惊人。一致公认，面部的细致表情，用特写拍，能在银幕上丝毫不损地表演出来，给观众看得清清楚楚，受感动，起共鸣。

艺术本是表现感情的，尤其是当时的无声电影，主要是感情，而感情的流露，主要是面部的表情，传达面部表情的最好方法是特写镜间。有了特写，使电影走上表情艺术，展其所长，成为第八艺术。技术全为内容服务，技术愈好，则内容的效果愈大。话说得回来，做事得小心，好技术为好内容服务，则收锦上添花绿叶扶助之效；好技术为坏内容服务，正好助桀为虐，如虎添翼，你就作孽不小！

《隆台尔的报务员》是第一部运用中景、远景、特写的影片，在电影技术上是大革命。由于各种不同距离镜头的组织，形成“蒙太奇”的研究，把电影艺术推进一大步，此功不可没。

中国电影只用一个远景拍戏，为时不久。据钱化佛在回忆中谈到，亚细亚的第五部短片《一夜不安》，已用特写镜头，拍摄面部的滑稽表情，时在一九一四年。是否这就是中国电影第一次运用特写，尚待查考。

一个三·五镜头的进化

相当年，安纳门真寒酸，只有一个三·五镜头，是条独眼龙。其余各种镜头，不是

无钱购买，而是尚未发明。

几十年来，镜头进化迅速，目前摄影机的配备，五花八门，有各种焦点的镜头，有阔角度，有望远镜，有 200M 镜头，还有阔银幕的变形镜头。顺便简单介绍一下。

普通电影银幕阔度竖三横四，阔银幕的比例，竖一横二，五，前后上下左右清晰，又广又深，适合伟大场面与深奥背景。未发明前，谁知道？有人发明，公开运用，秘密揭晓，不外乎光学原理，简单明了。如哈哈镜凸凸凹凹，把人照成奇形怪状。镜子横里突出，照得横胖竖矮。镜子直里突出，照得横瘦竖长。拍宽银幕亦是变形的主要配件，是个椭圆形的玻璃球。竖直放置，人物照在球上，横里好象给左右挤得扁扁的，直里好象给上下拉得长长的。从底片上看演员，都是瘦长条子，印成正片，再经变形镜头放映，一切回复原形。如用普通机器放映，小生虽是潘安再世，花旦胜过天仙美女，都是挤得扁拉得长，象筷子，象铅笔，面孔、上身、两臂、双腿，都是又瘦又细又长，一副怪相。

片匣只装二百呎

现在摄影机的片匣，都装一千呎。从前只有二百呎，拍三分钟二十秒，半支香烟就完了。从前镜头长，一段戏常常会超过二百呎，因此戏未演完，胶片早完了。真讨厌，又无办法，只好再装二百呎。原地位，原角度，原人物，原动作，原表情，继续拍摄。非但不便，效果也坏。虽然继续拍摄，前后两段影片，连接一起，动作表情，难免跳跃。

自有一千呎片匣出世，大感方便。

方便之门既然大开，这里就发生过一件趣闻：战前利园山的南粤片厂，一次拍摄歌唱片，摄影机摆好地位，决定角度，好象初期拍戏似的，钉死不动。演员准备妥当，导演一声开末拉，演员开始表演，摄影机同时开拍。一个远景拍下去，导演忽然肚饿，一个转身，溜出布景，跑到外边，碰到云吞担，就叫一大碗，狼吞虎咽，吃得满头大汗。摄影场内，歌唱接近尾声，脱片已拍九百五六十呎，摄影师急得正要跳脚，导演一阵风似的钻进布景，急忙一声“克脱”，戏完片完，恰到好处，广东人打话“啱啱好”。

拍板尺度表都没有

现在拍戏，每个镜头前都有一块木板拍入，写明每个镜头的场数及镜头数，到剪接时，一目了然，十分便利。

从前没有拍板，亦不写数字，镜头的场次及镜头数，导演有时写下，有时记在心里，摄影按实情，可追忆一二。一旦片子弄乱，在全片三四百个底片镜头中，要找一个镜头，虽不是海底捞针，亦够废时旷日。少则数小时，多则二三天。常常看见导演与摄

影,关在剪接室中,浑身影片,有如罗通盘肠大战,可怜复可笑。

还有摄影机上的尺度表,别小看这小东西,真乖巧,工作又好。拍片时,它跟胶片转。拍多少,它记下。片拍完,它知道。你忘记,它会每个镜头报。从前没有尺度表,片匣装上,尚知匣内片数,拍过一个镜头,就此糊涂。未拍胶片,还剩多少,惘然不知。片子愈拍愈少是知道的,但存有多少则估不到。所以摄影师只好提高警惕,何时拍完要靠心中有数。假使一个粗心,胶片拍完,过后未知,马上出乱子。记不清,查不明,逼得把胶片送黑房。导演、摄影同往坐待,胶片冲出,查明未拍到,于是回场再拍,白费时光,大呼冤枉。

摄影叫“摇冰淇淋”

现在摄影机都装马达,拍片自动化,摄影师把灯光布好,角度摆好,导演一声“开”,马达开动,他可以袖手旁观了。

以前无马达,开末拉要手摇。一个摇手柄,插在摄影机的轴心上,用右手摇,半秒钟摇一圈,一分钟摇一百二十圈,每圈摇胶片半呎,一分钟六十呎,速度要准足,快慢要均匀,不准不匀都不兴。

要做摄影师,第一先学摇。白天摇,晚上摇,连摇几个月,苦练见功劳。一个捉狭鬼,看见就发笑,取个绰号,四个字,叫做“摇冰淇淋”。谑而不虐,不胫而走,风行二三十年,迄今未忘。

手要摇得象机器,但手不能变机器。拍片时,常常会出事。有的摄影师,欢喜看野眼,看出了神,但心无二用,忘记了手里,停而不摇,忽然发觉,哗!糟糕!手不摇,片未拍,如何是好?满面通红,硬了头皮,向导演报告。有的摄影师,性敏感,富感情,戏紧张,他亦“紧张”,手摇得快,片拍得多。正片映出来时,动作表情变得缓慢,原要紧张,反而松弛,快步如腾云,打架似太极。戏抒情,他亦“抒情”,手摇得慢,片拍得少。正片映出来时,动作表情变得急快,原要松弛,反而紧张,情话变相骂,拍拖成竞走。一快一慢,效果都适得其反,都只有重拍,劳命伤财。吃次亏,学次乖,痛改前非,还得苦干。

露天拍戏靠天吃饭

上海初拍电影,无摄影场,无灯光。亚细亚影片公司,就在圆明园路,租块空地,围篱笆,地铲平,有时铺地毯,有时放地板,无以名之,叫露天棚。有时撑个布篷,避风雨,遮太阳。露天搭景,露天拍戏。夏天热,得捱晒,冬天冷,还得熬。利用日光,靠天吃饭。有好阳光拍,阴天阴雨放假。黄梅时节,雨季当令,望天兴叹。有风天气,风吹景动,逼得停拍。风和日丽,才是好时光。草创时代,困难多,条件差,想到最近上海新造的摄

影场，有冷热气设备，冬暖夏凉，怎不令人羡慕！

布景都会动

《难夫难妻》的布景，都从新剧舞台方面借用。布景均用木条钉成长窗形的木架，钉白布，画景物，故名软片。十多块软片，拼成一堂布景，景内置必要物件。真物件，假布景，半真半假，拍在片里，真假分明。草创时期，不大认真。有时微风习习，吹动布景，景上画的静物，大如亭台楼阁，小如琴棋书画，都会摇摇晃晃，扭扭捏捏。大家拍戏忙，一时顾不到，开末拉眼睛（镜头）快，看到怪现象，一声不响，拍在片里，片成放映，怪相百出，省钱省时，没有重拍，丑态怪相，贻笑大方。

电影化妆还未懂

当时电影化妆，还未知道。新剧演员习用舞台化妆，浓妆艳抹，面孔搽粉搽得雪雪白，两颊擦胭脂擦得血血红。胭脂擦成黑印，白粉照日光，白而又光，虽曹操亦不及。最坏的是只化面孔，头颈不化，两手两臂不化，结果是面孔雪雪白，象只假面具，头颈墨墨黑，两手又是墨墨黑。你想好看不好看？

男人这样化妆，已经丑化，不忍卒视。片中的女主角，应该是天仙美女，却来上一位白面孔，黑头颈，黑手黑臂的，你觉得怎样？

何时始用电影油彩？老友辛汉文兄，谅能道其详。余忆一九二〇年后，有三位法国留学生回到上海，汪煦昌和周克，都是摄影师（后汪与友人创办神州影片公司于新闸路，老导演李萍倩兄亦是发起人之一）；还有一位叫徐琥，在法国拍过一部长故事片（片名《日俄之战》，剧本由当时法国号称老虎总理的克莱蒙梭所编，片中两主角，分由徐琥及日本早期男明星早川雪舟（SESSUE HAYAKAWA）担任。早川雪舟现年近六十，战后在《桂河桥》中饰日本军官，最近在迪斯奈的《瑞士家庭鲁滨逊》中饰海盗首领。戏在日本军舰上发展，最后二人均剖腹而死，鼓吹日本军人魂。曾在上海静安寺路卡德路口的夏令配克放映，我亦看过）。徐琥是外国人在外国正式拍电影的第一人，懂电影化妆，带化妆品回国，闻风请教者颇众。他办震旦影片公司于徐家汇，空地搭景，露天拍戏，不做演员，改任导演，拍武侠片。后在静安寺路跑马厅对面，租一铺面二楼，开设徐琥化妆公司，出售电影化妆用品，自制油彩黄粉，兼教化妆。不久弃影从商，抗战时尝见诸于香港、海防、重庆等地。

服装会变魔术

一部电影，必有主角，随情节的发展，在一个连续不断的时间内，走几个地方。例如一位职员，早起离家，搭车过海，上写字楼，时间是连续不断，服装不能更换。

好在几个相隔不连的时间内，去一个或几个地方。男角呢，若非穷途末路，逼得穿单吊西^①，总是可换即换，领带、衬衫、袜子、皮鞋，有换即换。女角呢，佛要金装，往往成时装展览，专人设计，连戏不换，不连即换。还有手袋、皮鞋、时新饰物，款式繁多，本人津津有味，别人头痛非凡。

我们看戏，从头到尾，顺序而下。拍戏则大不相同，不以场次为准则，而以布景为单位。例如电影开始，主角离家出门游历，最后结婚归来。则布景“主角之家”只拍一头一尾。场次要依布景，布景亦不照前后。连戏服装，零碎饰物，为免穿错起见，现在事前专人规划，事后专人管理，编场编号，拍影时有人管穿，有人管记，还有照片可查。设计周密，有时还不免百密一疏，出些小乱子。

最初拍戏服装无人管无人记，随随便便，服装穿错，饰物忘记，时常发生。上下不连，前后不接，闹成笑话。

例如戏中一位公子哥儿，身穿长袍马甲，登梯上楼（楼上楼下布景分搭，分搭就分拍，中间耽搁时间一久，长袍马甲忘却，换却短袄长裤），上得楼来，接到楼上布景，却换了短袄长裤，上下不连，如变戏法。又如一位千金小姐，安坐闺房绣花，看见窗外彩蝶纷飞，遂起身往外走（隔几天再拍花园，空手出房，小姐本人亦忘），来到花园，猛扑飞蝶，手里忽然多了一把团扇。

这些小把戏常有发现。从一个布景到另一个布景，乱子就出在此。戏是连的，服装亦连，但是演员一出—进，头上帽子飞了，手里多支手杖，或者眼镜不见了，袍子上多件背心，甚至西装革履，一变而为袍子马褂。一旦场面大，演员多，乱子更丰富，睛眼一闪，老母鸡变鸭，大套魔术，还没它利落干净。

一九六二年十一月十四日

（原载《影坛忆旧》 中国电影出版社 1983年10月）

^① 粤语成语，只有一套西装的穷酸汉。

我在平安电影院二十年的经历

冯紫堃

自一九三〇年至一九五二年，我在天津平安电影院干了二十多年。现就我所知道的旧天津电影界的一些情况，回忆记述如下：

一、早期的平安电影院（1910—1927）

平安电影院是天津的第一个电影院，初建于一九一〇年，影院英文名称为 Arcade，院址在万国桥（今解放桥）迤南原新华银行大楼对面，主持人为英籍印度人巴厘（Bari，绰号“大老黑”）。该院当时由平安电影公司（Arcade Amusement Co）经营，除放映影片外，还兼营影片进口。尽管当时影院的设备非常简陋，且所放影片全是粗制滥造、荒诞不经的外国影片，但一般好奇的观众仍趋之若鹜，遂使影院营业兴盛。不数年巴厘获利奇丰，于是招股兴建新影院于今渤海大楼对面国民饭店现址。新建的平安电影院英文名改称 Empire，于一九一六年落成。院南设平安咖啡馆为副业。一九一七年平安电影公司兼营“光明社”（今光明电影院略东，院内仅一层客座），接演平安电影院放过的二轮片。之后，又在南市东兴大街北口兼办“上平安”（今长城影院），放映陈旧的外国影片，票价只收铜元几大枚。开设之始仅设条凳而无座椅，放映机也只有一架。换片时，需放映幻灯片，因剧情中断，致使影院人声嘈杂，秩序混乱。

一九一九年，平安电影院因其附设的咖啡馆厨房失火，致波及全院，付之一炬。巴厘所有的帐册经职员赵金章全力抢救乃得保存，于是巴厘据此向火险公司取得赔偿。此后平安电影院迁至今北京电影院后侧一幢意大利人的房屋，改成影院，容量很小，不及二百个座位。中文院名仍为平安电影院，英文则改为 Biography Cinema。该院只是过渡，一九二二年新平安建成后即停业。

新建的平安电影院恢复了其原英文名称——Empire Theatre。由于建筑耗资较巨，巴厘感到独力难支，于是决定增股，并将影院改为英商平安电影有限公司（China Theatres Ltd. 在香港注册）经营。初期仍为巴厘主持，几年后改由英人茂飞（Moffit）

经营。巴厘见已无法控制多数股权，遂于一九二六年前往美国，迄未返津。

二、华北电影公司(1927—1933)

一九二七年，英商平安电影有限公司董事长兼总经理卢根(LoKan，英籍华人)将该公司所属的天津平安，北京平安及光明三个电影院，与以罗明佑为首的北京真光电影公司所属的北京真光电影院(今儿童艺术剧院旧址)、中央电影院(今北京音乐厅旧址)及天津皇宫电影院(今百货大楼对面小花园旧址)三影院合作营业，双方六个电影院的总管理处定名为华北电影公司。此时卢本人正忙于经营香港恒达电影公司(Hongkong Amusement Ltd.)及联利影片有限公司(Puma Films Ltd.)，经常往返港沪，无暇北上主持华北电影公司，于是交罗明佑代管。卢、罗二人签定合作的主要条件之一是，华北电影公司六影院有义务放映联利公司供应的影片，这样卢虽然将京津影院交罗经营，实际上仍控制着影片供应权。

华北电影公司(即京津六个电影院的总管理处)设在小营门平安电影院办公楼内，北京分理处设在真光电影院。罗明佑任公司总经理，钟石根为协理，李勖刚为副理，此三人都驻天津，另有邝荣钟任经理，陶伯逊为副理，均驻北京。英商平安电影公司代表陈霁堂常驻天津总管理处会计室，以常务董事兼司库名义监督财政和签署支票。经理部下设院务管理委员会，由总经理、协理、副经理及秘书、编译和各院院务主任等人组成。管理委员会每周举行一次例会，研讨各院应行兴革事宜。每月第一个星期还举行一次扩大会议，总管理处事务部、会计部及各院事务员等同仁全部参加，会后聚餐联欢。每星期二上午全体员工聚会两小时，前一个小时为讲道班，请美以美会维斯理堂牧师讲道，后一小时为训练班，由副理李勖刚讲对待观众的礼貌等等。

一九二九年秋天，我应聘考入了华北电影公司后，派我充任平安电影院院务主任。上班的第一天，由前主任赵廷珍交代公事，知道了我的工作任务是：主管院务，指挥全院员工，监督环境卫生，核签票据，每日将所得票款上交公司，等等。实际上是“茶房头儿”。我从南开大学毕业后，当过几年中学教员，后来在何廉主持的国货研究所任研究员，考取平安电影公司时，尚未辞去国货研究所工作。我在平安电影院仅仅干了一天，就感到很不适应，于是又回到国货研究所。一九三〇年春，国货研究所停办，我又受华北电影公司之聘，充任了总管理处英文秘书兼编译之职。从此我在电影行业中一直干了二十多年。

我再度进入华北电影公司时，正是华北电影公司的全盛时代。从一九三〇年元旦开始，平安电影院开始放映声片，以华纳公司的五彩片《歌舞升平》打炮。声片最初是唱盘配音，不久即改为片旁声带发音了。声机由亚电公司租得，该公司不肯出卖声机，故租赁条件非常苛刻。租期定为十年，每月租金近三百元，必须按季交纳。此外每月

还需交纳保修费七、八十元(无论修理与否,概须照纳)。机器发生故障,即由亚电公司派人来修理,任何外人不得自行拆卸。

此时的总经理罗明佑野心勃勃,除主持华北电影公司的京津六个影院分别上映头、二轮中外影片外,又由同人集资利用前光明社拆下的旧料建成河北电影院,并在外埠兼营山西太原的山西大戏院、青年电影院及石门的声光电影院等,大有成为北方电影托拉斯之势。

声片的上映使观众耳目一新,给第一轮影院带来了好生意。当时观众除外国侨民外,其余多为略懂英语的“高等华人”——尽管他们对电影中的外语对白似懂非懂,但也愿意花较高的票价来换取这种“体面人士的风尚”。但外侨及“高级华人”毕竟是少数观众,天津三个头轮影院平分秋色,仅能维持二、三日的满座。至于二轮片影院,如天津的光明,观众多为商界人士,北京的真光多为客籍大学生,因此头轮演完了的外国片,除歌舞、武打、野兽、滑稽等少数影片尚能卖座外,那些对白较多的影片,观众寥寥无几。

一九三一年春,为挽救二轮片影院衰败,罗明佑断然采取了减少放映外国片的措施,同时与明星影片公司驻天津代表魏锦昌签订了合同,公演风靡一时的《火烧红莲寺》等荒诞不经的全本连台片,使影院营业盛极一时。一九三二年罗明佑又与黎民伟合作,在上海创办了联华电影公司,提倡复兴国产片。他们先后拍出了《故都春梦》、《野草闲花》、《恋爱与义务》等片,公映后上座不衰,这更坚定了罗明佑放弃影院,与卢根分道扬镳的决定。罗偕陶伯逊(联华电影公司经理)、朱石麟(华北电影公司北京分理处主任)等人南下,以钟石根、邝荣钟等人留守天津,支撑华北电影公司各院。后来天津平安电影公司与北京真光电影公司合作的合同期满,同人纷纷离去,别有所图了。

这个时期华北电影公司同人举办了一个电影学校,考取了一批学员,其中有后来成名的殷秀岑。同时在北京设立联华第五分厂,聘侯曜为导演,因资金短绌,无力搭设影棚和购置水银灯等设备,只好因陋就简,利用颐和园外景,勉强在阳光下拍了一部默片《故宫新怨》,结果粗制滥造,成绩不佳。然而,后来成名的白杨则是从这部影片开始步入影坛。联华五厂的好景不长,不久终因绌于资金而夭折。

这时拍片、编剧成了热潮。华北电影公司留津同人钟石根、费穆、贺孟斧、冯紫墀四人成立了“西瓜团”。当时正值盛夏,我们白天忙完影院公事后,晚上便围桌而坐,边吃西瓜边构思,写出了默片《人道》剧本。影片以陕西大灾荒的新闻片断为背景,描写一位青年农民入城求学,禁不住都市奢侈腐化生活的诱惑,竟作了酗酒女人的牺牲品,卒至身败名裂。当他觉悟后返回家乡时,正值饥年,已然家破人亡了。影片由金焰、林楚楚、黎灼灼分饰男女主角。影片揭露了都市纸醉金迷腐化堕落的种种罪恶,主张归真返朴返回农村。但回乡后又怎样呢?连我们这些编者也无从知道了。结尾处只

能从字幕道出“积财宝于天上……”等等《圣经》中的话,意图给观众以安慰,而并没有一个明确的思想。影片上映后轰动一时,也大大地捞了一笔片租。于是再接再厉,“西瓜团”又集体编写了《都市之夜》,描绘了都市特别是夜阑人静后种种伤风败俗腐化堕落的生活,强调都市为万恶渊藪,主张到农村去生活。但到农村去干什么呢?编者们的中心也是空洞无物的。与此同时,联华公司发行了蔡楚生的《都会的早晨》,更有声于时。

一九三二年四月,真光电影公司与英商平安电影有限公司的合同期满,华北电影公司宣告解散。真光电影公司所辖的三个影院自行经营;原隶属于平安电影公司的京津两平安及光明三个影院由英商平安电影有限公司收回自办。卢根派克林(Klyhn 丹麦人)从上海来北京接办。待一切接交手续办妥后,钟石根暨编译部同人金擎宇、朱石麟、费穆、贺孟斧等人纷纷南下投身联华影片公司。我因父亲久病不能远离,又不愿在克林手下工作,便担任了华北电影公司同人合办的河北电影院经理,暂时栖身,徐待机缘。

三、北中电影公司(1934—1940)

陈霁堂原是华北电影公司董事兼公司司库。在该公司解散后,他为了和克林争口气,两度赴沪与卢根磋商,最后组织了北中电影公司,承租经营京津两平安及光明三影院。陈自任经理,约我为副理。管理处设在光明电影院楼上。影片供应摆脱了联利公司居间束缚。直接与美国米高梅、华纳及雷电华等三大制片公司签订了头轮片在京津两平安电影院上映的合同,并选择了对白少、易于中国人理解的影片在光明及北京真光、中央等电影院作二轮放映。这三家影院又联合与明星、联华等国产片公司签订了供应合同,先后放映了明星公司的《空谷兰》、《姊妹花》、《歌女红牡丹》及联华公司的《天伦》、《人生》、《迷途羔羊》、《城市之夜》等片,营业甚佳。但头轮片情况则不顺利。天津平安与当时其他两个头轮片影院大光明(今海河影院,前称蛱蝶,由电影界老前辈韦耀卿经营,不久赔累停业,由房东英籍印度人泰莱梯收回自办,改名大光明)及光陆影院(由吴注东、李秉元等经营)形成鼎足之势,争相角逐。美国片商利用三院的竞争从中渔利,供应条件日益苛刻,趁更替合同之际,抬高分成比例,并强行规定演出期限。美片商八大公司总公事房长年设在上海,对北方情况不了解,以为天津也象上海一样拥有众多的外侨与“高级华人”这类观众,因此拼命推销其影片,给天津头轮片影院造成灾难。一九三五年,米高梅趁与平安系统更换合同之际,进而要求排片权,就是把所有上座率高的日子(每周周末及节假日)都安排上米高梅的影片。其余清淡的日子则由其他影片填补,致使影院营业更加惨淡。对此,陈霁堂不肯低头,与米高梅关系宣告破裂,改与派拉蒙、华纳合作,营业仍无起色。

一九三七年卢沟桥事变以后，日伪军警特务横行，影院生意难做。陈霁堂又挥霍无度，以致北中电影公司亏损严重，拖欠片租及职工工资，内外交相责难。一九三九年秋，天津闹水灾，平安、光明两影院均被水淹，六十多位员工顿如饿殍。陈霁堂把公司仅有的一点流动资金从银行中提取净尽，遁逃上海，转年病死沪滨。

此时北中与英商平安电影有限公司租期合同已满，我急待另谋出路。

四、平安影业公司(1940—1952)

为了维持平安、光明两院继续生存，几经磋商，我以三朝元老身份，再作冯妇。最后议定：由卢根、冯紫辉、刘铨三人合组平安影业公司，承租平安、光明两院继续营业。新公司资本总额为当时伪联银券十二万元。卢根认股半数，以其继室林佩基名义为股东；我入股三万五千元（个人七千元，其余由亲友处募集）；刘二万五千元（个人一万元，其余系亲友投资）。新公司须向英商平安电影有限公司交押租六万元，卢左手投资，右手代收押租，仅转了一笔帐，实际上未出分文，即成为拥有半数股权的大股东了。卢根是影界的一位怪杰，二十年代他曾以英籍董事长和总经理身份主持了香港恒达电影公司，经营管理着香港皇后、上海大光明、国泰等第一流影院，当时上海报刊誉之为“影界大王”，后因涉讼败北，产业荡然。组织平安影业公司时，正是他处于衰落时期。

平安影业公司于一九四〇年四月一日成立，卢仍居沪，以总经理名义签订影片合同，商洽排片、演期等事。平安遂与美片商派拉蒙、联美、雷电华、环球等公司签订了合同，继续营业；光明则鸠工改善内部设备，力求革新。九月十二日光明电影院开幕，首演米高梅公司拍摄的由瘦劳瑞、胖哈代主演的喜剧片《大闹学府》，继之上演了派拉蒙的彩色片《飓风》，华纳的《勇冠三军》等。这时的光明电影院声光设备好，实行对号入座新办法。在宣传上更是花样翻新，一时营业之盛，甲于同业。

可惜好景不长，一九四一年爆发了太平洋战争，美国片被冻结禁运，中国片及存片均由日本人的华北电影公司统筹配给，京津大小影院排片大权完全掌握在日人营业科长井上义章之手。卢根的英国国籍也给平安影业公司招致了灾祸。由于影片来源有限，影院开始实行跑片制度，为了争取好片，津方各院主持人经常去北京争先恐后地贿通井上。井上大耍手段，造成同业勾心斗角的局面，结果天津华安电影院经理王汉卿捷足先登，与井上达成协议，好片云集华安，营业鼎盛。平安不得已改演二轮国产片，营业一蹶不振，为挽救厄运，曾一度兼营茶厅，供应淮阳餐点。营业清淡而开支依旧，仅苟延残喘而已。

一九四二年底，日军天津防御司令部宣传班长史野荣策中尉偕同日商田中公等到平安、光明两院，声称两院均系敌产（理由是英国人卢根的财产），应予军管。几经解

释无效。田中公等人出面组织“天津影业协会”，拟议由我为理事，担任企划职务。经婉辞未就，遂赋闲。

卢根手眼通天，贿买了南京伪司法院院长温宗尧的女儿为之多方奔走，竟恢复了中国国籍，并取得证书。然后由日本军人木村德一大尉和冈村宁次的儿子偕同从上海来津，访问了日军天津防御司令竹内，多方为卢辩解。我与刘铨也同时奔走于日领事馆和宪兵司令部，呈请发还平安、光明两院。宪兵司令部军曹山本一夫以我们纳贿过迟，竟饱以老拳。后托人给山本送去贿款伪币一万元，又几经周折，两院始得发还。但仍缺乏适当新片，营业惨淡，只能勉强支持。

然而三灾八难的平安影业公司是祸不单行。原北中公司陈霁堂的遗妾谷德贞手中仍持有英商平安有限公司股票若干，于一九四四年穷困潦倒之际竟前来收回权益，纠缠不已，并诉卢根以侵占罪，旋因证据不足被法院驳回。然而有好事者怂恿谷将该股票卖给日本华北电影公司。该公司不问青红皂白，竟认为英商平安电影有限公司和平安影业公司是一回事，派森田主水等人强行接收光明电影院。平安因地处偏僻，无利可图，免遭灾难。

抗日战争胜利后，光明影院被国民党中宣部驻津办事处《民国日报》馆的马瑞春等人劫收。我们几度申请发还而不能。后我恳请张伯苓先生在重庆向中宣部长吴国桢代为说项，始得发还。

平安、光明两院同时恢复了营业，美片又形充斥。由于胜利，娱乐场所营业又繁荣起来。但这时国民党伤兵到处横行霸道，军警也动辄寻衅，苛捐杂税名目繁多，往往扣除影片应得成数外，所余有限，几难维持开支，加之税吏百般挑剔，趁机敲诈，变相加税。当时应付极艰，现在回忆，仍感不寒而栗。

以后由我出名临时组织了一个“励华影艺社”，与当时的北平电影厂厂长徐昂千签订合同，代拍了一部由谢添、白光主演的《十三号凶宅》。

不久，天津解放了，平安、光明两影院除上演少数苏联片外，仍继续大量上演残存的美国片。到了一九五二年，光明影院由文化局接管，平安影院则公私合营，从此两院回到了人民手中。

（原载《天津文史资料选辑》第32辑 天津人民出版社 1985年6月）

我和影片《神女》

吴永刚

我的第一部影片《神女》，是一九三四年在党的电影工作者田汉等同志亲切帮助、指导下编导成的，距今已有近五十年的历史了。

我出生在一个旧知识分子家庭里，父亲是个铁路工程师，母亲是上海爱国女学毕业的学生，因受父母的影响，我从小喜爱文学，喜欢画画儿，也喜爱大自然的风光。广泛的爱好使我对电影发生了浓厚的兴趣，十九岁那年，即一九二五年，我违背了父亲要我从商的意愿，经一位世交叔伯的介绍，进了上海百合影片公司，开始了电影界的学艺生活。

作为一个练习生，开始我只是画一些无声影片片头上的小插画儿，后来到商务印书馆学习了一年工艺美术，又回到了大中华、百合影片公司，逐步提升为美工师。一九二八年，我进了天一影片公司。

旧中国的二十年代末期正是乌云翻滚的时代，那时，由于国民党反动派的法西斯统治，电影界处于一片混乱之中，许多影片投机商和影片公司的老板，为了迎合国民党反动派的政治需要和赚钱牟利，大肆拍摄一些武侠神怪片，一时间，什么《火烧红莲寺》、《乾隆游江南》、《火烧平阳城》等等乌七八糟的影片充斥银幕。这些影片虽然符合落后的小市民胃口，南洋一些片商表示欢迎，但却不被广大人民群众所喜爱，受到了大众舆论的抨击和谴责。我当时在天一公司当美工，自然也逃脱不了制作武侠神怪影片的命运。我喜欢文艺，酷爱电影，然而眼看着广大人民群众挣扎在水深火热之中，自己却不能为表现他们的生活和痛苦，尽一点微薄的力量，真是苦闷极了。为了摆脱思想上的苦闷，我决定一边在天一公司工作，一边到美术专科学校去进修。

从天一公司到美术专科学校有一段路程，每天都要乘坐电车往返，在电车上，我常常看到一些孤苦无靠的妇女，在昏暗的街道上游荡，她们在做什么呢？开始我还不清楚，后来看着她们抹了粉脂，强打笑脸，到处拉客的情景，才恍然大悟。原来，她们是一些为了生活被迫出卖自己肉体的“暗娼”。这是多么悲惨的景象啊。每当看到这种场面，我的心都十分激愤，我同情这些不幸的妇女，憎恨那个黑暗的社会。我不满，我苦闷，我要呐喊！但是，我当时毕竟还只是个软弱的小资产阶级知识分子，缺乏起来革命的勇气和力量，于是就想借助自己的画笔来反映一点人民的痛苦生活。我想画一幅油画，画面都已构思好了：一盏昏暗的街灯下，站着一个抹了口红、胭脂，面带愁容的

妇女……。后来,这幅画没有完成,但是,这个悲苦的妇女形象却一直深深地印刻在我的脑海中。

一九三二年后,党所领导的左翼电影运动开展起来,上海电影界开始扫除那种衰败、腐朽的空气,出现了新的气象。先是联华公司拍摄了田汉同志的具有社会意义的优秀剧作《三个摩登女性》、《母性之光》,费穆的《城市之夜》,蔡楚生的《都会的早晨》,接着孙瑜又创作了《大路》,蔡楚生又编导了《渔光曲》和《新女性》……。这些影片从不同侧面、不同角度深刻地暴露了旧社会的黑暗,反映了人民群众的痛苦生活,因此,受到群众的肯定,并且对群众也有一定的教育作用。这时,我已从“天一”转到“联华”,继续当美工师。我先后参加了田汉同志《三个摩登女性》和《母性之光》的拍摄工作,与田汉等进步的电影工作者有了接触,并在金焰同志的亭子间里参加过一些党的电影小组组织的活动,开始接受无产阶级文化思想的教育和影响。于是,原先在心头印刻了几年的悲惨的妓女影子又开始活动起来。我想,如果能通过具体银幕形象来倾诉广大妇女的不幸和被迫害,那么,对这个黑暗社会也是一种批判和控诉。在这种思想驱使下,我便开始了编写剧本《神女》的工作。

《神女》故事情节很简单,写一个普通的城市妇女,为生活所迫作了暗娼,而后又被流氓霸占。残酷的生活使她对社会充满了愤恨,一次,她失手将流氓打死,结果被判处十二年徒刑关进了监狱。剧本写好后,我拿给田汉同志看,田汉同志予以充分肯定和热情指点。公司的一些同事也都大力支持我的创作,并认为我搞了十年美工,对电影这一套工作都熟了,应当大胆地独立导演这部片子。那时一个青年能导演一部片子是很不容易的,公司老板要考虑投资多少,拍的片子能不能赚钱等等。由于同事们的帮助和我的努力,老板终于同意由我自己来导演《神女》。

说实话,作为一个初次上阵的青年导演,我对能否拍好《神女》,把握并不大。特别是由谁来担任剧中的女主角,我虽然想到了阮玲玉,很想请她来主演,但又顾虑重重。因为阮玲玉那时在观众中享有盛名,她在《故都春梦》、《三个摩登女性》等影片中精湛娴熟的演技,使人们赞叹不已。像她那样名演员会接受我这个无名之辈的邀请吗?而且,我也深怕自己导演不好会影响阮玲玉的声誉。但是事实却证明我的顾虑是多余的。阮玲玉看过剧本后,不仅没有拒绝邀请,反而热情地说:“没关系,让我来演好了。”她如此痛快地接受了这个角色,使我对拍好《神女》增加了勇气和信心。

十年的摄影场生活,给我导演工作奠定了较扎实的基础。开拍前,我对剧本进行了详细的分析和研究,对每一个人物、每一个场景都作了细致的设计和安排,力求用朴实的素描方法来刻画剧中人物,描绘下层妇女的悲苦的心理,从而突出揭露半封建半殖民地都市社会黑暗的主题。同时在镜头处理上也力求有所创新,不落俗套。例如拍摄流氓找到女主角的那场戏:流氓不肯放过千方百计躲避他的女主角,有一天突然闯到女主角家中,吓得女主角不知所措。这时,我让摄影师从流氓的胯下去拍女主角惊讶、恐惧、悲愤的表情,接着是她手中的泥娃娃“叭”的一声摔在地下……。镜头通过

这样的处理,就把流氓的欺侮,社会的逼迫,以及妇女走投无路的悲惨境遇表现得比较充分。

写到这里,我不能不想到阮玲玉的表演才能。如果说作为一个导演,我对《神女》的拍摄进行过认真、细致的构思和设计的话,那么,阮玲玉的精彩表演,更是丰富了导演的构思和想象,成为影片拍摄成功的重要因素。拍摄《神女》之前,我只是间接地接触过阮玲玉,我非常钦佩她的表演才能,欣赏她的表演艺术。但是,只有在《神女》的拍摄过程中,我才亲自领略了她那惊人的表演天赋和娴熟的演技。我称阮玲玉是感光敏锐的“快片”,无论有什么要求,只要向她提出,她都能马上表现出来,而且演得那样贴切、准确、恰如其分。有时候我对角色的想象和要求还不如她体验的细腻和深刻。在拍片时,她的感情不受外界干扰,表达得始终是那么流畅、逼真,犹如自来水的龙头一样,说开就开,说关就关。例如,一天我们正准备拍摄监狱离别的一场戏,这是一场很伤感的戏,女主角被判了十二年徒刑,就要告别亲骨肉,只身进牢房。这场戏既要表达出离别的悲伤,又要体现出内心的愤懑。角色的内心比较复杂,表演的难度较大,这是一般演员难以把握得好的。恰巧阮玲玉的一些广东老乡从南京赶来参观她拍片,一见面,他们便热情地攀谈了起来。这时,我看开拍的准备工作都做好了,便悄悄地对阮玲玉说:“阿阮,我们来拍这个镜头好吗?”阮玲玉愉快地回答:“好的。”说着就离开老乡走到搭好的场景前。照理我应该让她到后面去安静一会儿,酝酿一下情绪,但她却惬意地说:“不要紧,不要紧,开始吧。”只见她站在铁栏杆前稍稍静了一下,马上就进入角色。感情是那么真挚,眼泪是那么自然……使在场的人都感动得流下了泪水。遇到这样一个好演员,作为导演,我真是从心底里感到高兴,由衷感谢。多少年过去了,我还常常回忆起与阮玲玉愉快的合作。当然,阮玲玉高超的表演才能,也是跟她的个人遭遇和经历分不开的。这个令人赞赏的名演员,其实出身贫困,个人生活极其不幸,冷酷的生活使她的心灵受过重伤。所以,她同情那些与自己一样被社会迫害的不幸妇女,能够深入体会她们的内心感情。

《神女》终于拍摄完成了,刚一上演就受到广大群众的好评,特别是许多进步电影工作者,给予了高度评价和热情鼓励。联华公司的一些同事也纷纷前来道喜祝贺。当时我真有点茫然,想不到会有这么好的艺术效果。一天,我自己买了张票到影院和观众一同看这部影片,看着看着,我甚至忘记了这部片子是我编导的,泪水也不禁夺眶而出。这时,我才理解到《神女》所以成功,首先是因为它揭露了旧社会的黑暗,为被压在最底层的妇女鸣了不平,这才打动观众的心弦。同时也是因为阮玲玉的表演好,不然也不会产生这样强烈的艺术感染力的,可惜的是,象阮玲玉这样的优秀演员,在旧社会也没有能逃脱象《神女》中女主角一样的命运,最后也被吃人的旧社会夺去了年青的生命。现在想起来,真是一件令人十分痛心的事情啊!

联华影业公司·《故都春梦》

孙瑜

联华影业公司是在一九二三——一九二九年国产电影从虚假繁荣走向没落的低潮中，在投机失败、粗制滥造、穷极无聊、纷纷倒闭，广大观众对国产电影痛心疾首的混乱时刻中出现的。

我的电影艺术生涯，可以说是在一九三〇年参加联华影业公司起才真正地开始。我在“长城”和“民新”编导的《潇湘泪》和《风流剑客》两部影片，只能算是我“泛舟银海”的试航，也可以称为我艺术创作生活的“序幕”。

事实上，我参加的民新影片公司就是联华影业公司的前身。一九二九年秋，民新公司黎民伟经理正为经济困难发愁、踌躇不决的时刻，他的同乡老友、华北电影公司总经理罗明佑从北京来沪。罗带来了电影剧本《故都春梦》。罗、黎商谈后决定合拍此片，并请我导演。剧本是罗明佑和朱石麟根据北京报纸上刊登的一个北京郊区小学教师浮沉宦海的实事改编的。我认为剧本有一个相当好的现实题材，就作了一些生活细节上的艺术加工，分好镜头，筹备开摄，于一九三〇年春完成。尔后，罗明佑和黎民伟决定继续合作，组织成立联华影业公司，并以《故都春梦》作为公司摄制的第一部电影。紧接就请我导演由我编剧的以卖花女苦难身世为题材的《野草闲花》，并以该片作为联华公司的第二部电影。

《故都春梦》是在明星公司上映十五集《火烧红莲寺》、《浪漫女子》，天一公司上演《江洋大盗》的同时公映的。影片公映后，立即得到广大观众的强烈反应，反破了各埠的卖座记录。《故都春梦》之所以能“异军突起”、轰动一时的原因主要是由于当时的“时势造英雄”，所谓“蜀中无大将，廖化作先锋”，其次是电影的主题思想、人物情节反映了当时社会腐朽的生活，在艺术处理上也比较认真，引起了当时对现实生活不满的人们思想上的共鸣，因而受到广泛的重视。

联华公司成立后，打出了“复兴国片”的旗帜，的确令人耳目一新。记得《故都春梦》上映时刊登的四句广告是：“复兴国片之革命军，对抗舶来影片之先锋队，北京军阀时代之燃犀录，我国家庭之照妖镜。”由于观众对该片的互相推荐，当时的知识分子（他们有的早已绝足，甚至发誓不再看国产片了）也被吸引到影院里来，国产电影事业

出现了新的转机。一些影片公司的老板也从中“振聋发聩”地得到新的启发，那就是：我国观众还是喜欢看自己的电影的。当时美国的有声片虽已打入上海市场，但国产无声影片，例如《故都春梦》，只要在内容和形式上不粗制滥造，能够满足观众的最低要求，还是“大有可为”的。

《故都春梦》上映时的影片说明书是用文言写的，记得是朱石麟的手笔，照录如下：

朱家杰，故都世家子也。妻王蕙兰，美而贤；生二女，长莹姑，正及笄，次璞姑，犹垂髫。一家之中，融融泄泄。朱家固小康，设塾于乡，薄田数顷，本不愁温饱。王以丈夫志在功名，胡能老死窗下？因怂恿其求一官，以裕家计。

朱诣宦友吴某，三谒而后得见。无何，吴宴朱于其所眷妓红玉处。红有手帕交曰燕燕，久厌风尘，怀择人之念，以红之介为朱腻友。朱固映丽而气宇轩昂，不同凡俗，燕燕心焉慕之；又闻朱叔为巨富，不久将致产，乃益喜；曲意结纳，朱竟惑焉。久之，渐露委身意，朱以窘状告，燕曰：“我筹之熟矣。吴某为红玉脱籍，以献当局，闻已宠擅专房。我与红善，苟获一言，事无不济者。”朱醉心功名，不能抗。燕乃言于红，不及旬，朱果获长税局。美人之威权固有如是也。

朱既得官，践约为燕营金屋，而返家之时愈少。王氏初以为宦场酩酊，固应尔尔，继亦疑之，终乃沉其隐。朱迫于良心，不能复秘。王大悲，以木已成舟，徒争何益？乃劝朱迎燕返旧居，朱难之；王无已，乃议以此就彼，便于照拂。朱无奈应之。王乃携二女赴新居，成一家焉。

朱骤据要津，服用渐奢。税务积弊所在，朱内无以应燕燕之婪索，外无以拒幕友之诱惑，于是同流合污，亦为墨吏。又以引进之力，端奈燕燕，事事优容，惟恐拂意，而燕燕气焰亦日甚。幸王能强自隐忍，故尚相安。第莹姑以及笄之年，当未定之性，日濡染于燕之侧。遂相与征逐繁华之场。王每诫之不听也。

有毛子厚者，为燕燕鸩母之子。絮中秀外，游手好闲，而燕燕暱之，常以缠头供挥霍。及归朱，犹以戚谊相住还。一日，毛来朱所，涎莹之艳，百计献媚；燕为媚毛计，常邀莹同游。一夕，夜深未返。王惧女之堕落，惴惴勿能成寐。乃朱归，因微讽之。朱怅触旧情，颇觉惭对故剑，乃刻意慰王。无何，燕归，见而大妒，而王又于责莹之余，语侵及燕。燕本邀功恃宠，目无余子，怒而反唇相讥，一发莫可遏；朱遽然不为左右袒，燕势愈张，以下堂相要挟。朱难两全，莫知为计。王喟然曰：“此处非我久安之地，不可以我误君前程，我当挈二女返君旧家耳。”朱恋利禄，又惑燕之色，忍听王行。顾莹姑虚荣心炽，不肯从。王知强亦无益，遂于次晨含泪携璞姑去。

王既去，燕益肆无忌惮。继且为与毛永聚及继承产业计，言于朱，使莹婚

毛，而贅毛于家。朱奉命唯谨，已失其主宰；莹则惑于甘言，竟亦首肯。事既洽，燕踟蹰满志，其得意可知。然而霹雳一声，当局忽以政变被刺。朱之冰山既倒，舞弊之事尽揭。初犹监视，继乃查抄。当朱铁窗受苦之日，正燕与毛席卷借逃之时也。

莹本弱质，遽遭巨变，一恸几绝，乃辗转返乡就王，卧病故居。未几，政局复定，朱得获赦，惘惘出狱。遽返新居，则尘封蒿长，风去楼空，复奔返乡家，始悉原委。乃向王伏地求恕。王略无怨言，谓为：“浊世环境不良之累，今能及早回头，已邀天宠矣。”

大地春回，故园无恙，莹姑亦痊，举家遂欢聚如初。惟莹独手触残红，顿兴落花无主之感；及朱与王觉之，亦不知涕泗之何从也。

《故都春梦》描述了北洋军阀时期一个旧知识分子浮沉宦海的苦难历程，是一个悲剧。它细致地描绘了家庭纠纷、悲欢离合，以及当时官场的腐朽和黑暗，有一定的现实意义。在演员方面，据朱石麟称，熊佛西先生介绍王瑞麟饰朱家杰（王当时三十余岁，曾在北京主演过熊佛西导演的话剧《哑妻》和《一片爱国心》）。王蕙兰一角，罗明佑原拟找主演《孤儿救母记》和《玉梨魂》，当时高踞影坛第一把“悲旦”交椅的王汉伦饰演，但因双方条件未谈妥而作罢，改由黎民伟的妻子林楚楚担任。从此以后，林楚楚就以饰演“贤妻良母型”的角色，接过了“悲旦”第一把交椅，驰誉影坛。饰演妓女燕燕的是阮玲玉，她十六岁时初上银幕，主演了明星公司的《挂名的夫妻》、《白云塔》、大中华百合公司的《情欲宝鉴》、《银幕之花》等片。大家称她“长于妖媚泼辣之表演”。她在《故都春梦》里突出地发挥了细腻准确的角色创造。这是阮玲玉和我的第一次艺术合作。

一九二九年十二月，我和《故都春梦》外景队十四人，包括黎民伟，年轻的摄影师黄绍芬，演员阮玲玉、林楚楚、刘继群、蔡真真及十三岁的陈可可等，分批北上；一九三〇年元旦在北京会齐，住在东单牌楼附近的东安饭店。外景队的人，除我以外都是第一次到北京，大家兴趣很高，我带他们去逛东安市场，阮玲玉、林楚楚、陈可可她们看了市场里五花八门的北方特产，穿的、玩的、吃的，目不暇给好象进了大观园；大家也以有机会瞻仰故都的壮丽景色，感到莫大的愉快。

几天以后，我们顺利地拍摄了北京前门和东城区一条阔气胡同的几场戏；同时也拍摄了什刹海和海淀镇外厚冰荒地上《野草闲花》的逃荒外景（罗明佑在上海已和黎民伟商定好，同时拍摄由我编导的《野草闲花》）。

冰上逃荒一场戏是《野草闲花》的“序幕”，描述卖花女的母亲（阮玲玉兼饰）十八年前在冬天怀抱女婴，冻饿交逼，冰上遇难的惨状。拍摄时寒风刺骨，肤裂指僵。我们工作人员穿着大棉袄和皮袍还冻得直打哆嗦，可是阮玲玉只穿着破夹衫，怀抱瘦女婴，仆倒在厚冰上，坚持了一小时，表演母亲在垂死前力尽乳干，咬破食指，放进婴儿嘴里，用她最后的几滴血哺喂女儿。她深刻准确地进入了伟大母爱的角色，在导演的

几语启发下，从内心的激情，到外部的动作，都显示了超乎导演心目中所预期的更为真挚自然的表演。想到阮玲玉是从气候温暖的南方初次来北方尝试冬风寒冰的一个女性，她为艺术而奋不顾身的勇气也是十分令人惊服的！

《故都春梦》里有两场雪景戏，一场是王蕙兰从北京城里悲携幼女雪中返乡居；另一场是朱家杰狱中获释，冒雪奔返乡居。可是等了一个月，老天毫无雪意。旧历春节将到，大家都急了。为了利用等雪时间，华北电影公司朱石麟赶写出一个三本的滑稽短片《自杀合同》，由朱自任导演，阮玲玉和刘继群合演。除了一些外景外，还在真光影剧院的屋顶上搭了一个露天内景，上边遮布，利用日光和反光板拍摄。记得电影里还穿插了一个北京“万牲园”（动物园）身高九尺的看门巨人。但这部短片后来始终没有公映。值得一提的是，我们在北京发现了一个形象很“上镜头”、娇婉可爱的少女。她在《自杀合同》里初次表演，腼腆怕羞，连头都抬不起来。她是我们住的东安饭店账房先生的女儿。我们看她颇有前途，就连她的母亲一齐带回上海。她就是两年后联华公司台柱之一，有“美丽小鸟”称号，中学生们交口赞誉推崇的陈燕燕。

一九三〇年二月底，终于等到了一场雪，我们在一天里抢拍完了雪景。返回上海后，我就加快速度，赶拍内景。我自持年轻力壮（我快满三十岁子），整天埋头苦干，连吃饭时也在想戏想镜头；放下饭碗后（我不吸烟，连所谓“饭后一支烟，快乐似神仙”的福也未享过）就忙着跑到剪接室去亲自剪辑影片，看新印出来的“拉修”片，或者去监改布景，一刻也不肯休息。那时我住在民新公司摄影棚旁的宿舍里，晚上也经常“开夜车”搞片子。日子一久，我的消化系统受了损伤，十二指肠溃疡出血了。我的肠部一天天地出血，起初的半个月里，我只感到身体乏力，但还能强撑着干摄影棚里繁重的工作；后来终于在四月里的一个傍晚，当影片只剩下十几个零碎镜头没有拍完时，我突然昏倒了。

当我从昏迷中醒过来时，我看见公司的男男女女一个个惊慌失措地围在我四周，大概我当时惨白的脸色把他们吓坏了。人们忙着送来凉毛巾，又有人嚷着要拿加盐水的热毛巾。我镇静地请他们送我到三弟成璧实习的宝隆医院，也就是我在一九二六年患伤寒住过的那家医院。我在医院里治疗了一个多月，躺在病床上看见我毫无血色的指甲一天天地恢复了红色以后，才出院回到公司里那间窄狭的小宿舍里调养。这时《故都春梦》剩下的十几个零碎过场镜头，已由黎民伟和摄影师黄绍芬等人商量着拍完了。回想起我为这部电影，一面紧张工作，一面肠里出血的日日夜夜，真可以名副其实地称作“呕心沥血”之作了。

在《故都春梦》的摄制过程中，还发生了一件值得我怀念和深思的事。阮玲玉为我代邀约了她的一位广东同乡好友，名歌女骆慧珠来饰演影片中的名妓红玉。阮骆两人都在二十岁左右，骆为人也很爽朗坦率，深重信义，她和一个姓郭的广东青年电车司机深情相爱。阮玲玉告诉我，她多么希望骆慧珠能够嫁给那位淳朴寡言的青年司机。三月中旬，骆慧珠忽然几次从虹口到民新公司来，恳切地请求我把她还要拍摄的十几

个镜头尽快拍完。我答应了她。就在三月二十八号拍完了她的镜头后,那位多情的歌女当晚回家服了“来沙儿”药水殉情自杀。原来她的情人青年司机,因为骆慧珠无法获得自由,结婚无望,已在十几天前服毒自杀。我还记得阮玲玉两眼哭得红红地跑来传达了这一噩耗,阮告诉我:谁也没有料到,骆慧珠这一歌女,在她辞别尘世之前,竟能忍受那样大的悲痛,坚决地、不动声色地要求完成了她答应过我们的拍戏任务,真是“一诺千金”!我想到,阮玲玉这位“一代影星”也在五年之后,一九三五年的“三八”妇女节,走上了自杀的道路。一部《故都春梦》电影里,就有两位参加过拍摄的女艺人先后死于非命。千百年来,中国妇女们的苦难是多么的深重。

在《故都春梦》的创作上,我试图探索和表现角色们内心世界的变化。我觉得,在电影的特殊表现手段中,利用生活细节来刻画人物,是最能获得好效果的。

塾师朱家杰沉醉在京都宦场的浮华中,但还没有泯尽天良,他在某一天偶尔回到郊区海淀镇的旧家看望妻女。全家感到惊喜。我着力地安排了一个生活细节,根据我国诗歌中“借物托情”的传统手法,安排了一个具体的小道具——朱家杰进京后遗留在海淀乡居中的一个烟斗。当这一新任北京税局的朱局长坐在他以前“笔耕”时期常坐的旧书桌前,阅看幼女璞姑写的大楷时,妻子王蕙兰欣欣地送来了装满了烟丝的烟斗,不料朱家杰已从他的衣袋里取出了一包香烟,微笑着把它向王一晃,一面眼睛在看大楷,一面手指头在摸取香烟;当王急急转身去拿火柴,擦燃了一根,准备去点香烟时,不料朱(眼睛仍看着大楷)又从他衣袋里摸出一只精致的打火机打燃了火,去点他叼在唇上的香烟。这个地位起了巨大变化的塾师的几个小动作都是无心的,但他的妻子默默地面临这些小变化,手里拿着点燃的火柴不觉落地,她呆立不动了……

以上这个没有一句对白的细节,是用一个中景镜头拍摄的。夫妻双方都表现得很自然。观众从烟斗与香烟,火柴与打火机这些具体的小道具的对比中,能够自己体会到朱家杰这个淳朴的乡村塾师,在当了局长以后,已经在精神和动作上起了哪些变化,以及王蕙兰这一善良贤淑的家庭妇女,面对丈夫的变化,会在她平静的心里翻腾起怎样猛烈的骇浪惊涛。观众也能够从这一个轻描淡写的生活细节——贤惠的妻子无意中碰上了丈夫无心的两个“橡皮钉子”——自己体会到,塾师朱家杰原有的平静和谐的家庭生活中,既然出现了象烟斗与香烟、火柴与打火机那样小小的不协调,将来还可能会发生这样或那样的,难于预测的、更大的不协调。也就是说,观众明白“好戏还在后头”,而观众是喜欢看“好戏”的,观众也是会欣赏艺术的。我至今仍然认为,观众应该得到编导者的尊重。他们能够、也喜欢自己去体会作者在艺术上“苦心孤诣”的意图,而不愿意让作者拉着耳朵告诉他们,怕他们不懂艺术。凡是清新隽永的、含蓄而发人深省的生活细节,都应该能够使观众得到艺术上美的享受。

(原载《银海泛舟——回忆我的一生》 上海文艺出版社 1987年5月)

《野草闲花》与阮玲玉

孙瑜

《故都春梦》于一九三〇年春公映后，异军突起的联华影业公司金字招牌的头一炮打响了。黎民伟也更有信心，让我病后在夏日炎炎的高温玻璃棚里进行《野草闲花》的拍摄工作。同年八月底完成后，罗明佑就加紧与黎民伟合作，组织和扩建联华公司，并以《野草闲花》作为联华的第二部电影（联华公司在一九三〇年共映出《故都春梦》、《野草闲花》和王次龙导演的《义雁情鸳》三部影片）。

《野草闲花》描述卖花女丽莲在半封建半殖民地的上海的苦难遭遇。丽莲是十八年前北方灾区逃荒的寡母怀抱的女婴。妈妈在冰天雪地里冻饿死了，女婴被逃荒的木匠师傅老王头夫妇救起，带出灾区，流落到上海，在棚户区浜边居住。王妻六年后病逝，遗下十二岁的小妹。微胖乐天的老王继续干木匠活；聪慧纯洁的丽莲和活泼调皮的小妹在街头卖花，补助家用。音乐学院毕业的富商子黄云，因拒绝了父亲为他选择的未婚妻（吴委员的娇女吴玛琨），被父亲责骂，一怒而弃家出走。黄在老王头家租了一间临水的小房，开始他的音乐创作。他以帝俄时期一个民间故事《万里寻兄》为题材，编写了一个轻歌剧。黄发现丽莲的歌喉音色很美，就培养她唱歌。几月之后，歌剧公演，黄云自饰俄国军官，丽莲饰军官的妹妹。他们在幼时遭兵灾离散后，妹妹弹着吉他琴，唱着凄凉的《寻兄词》，万里寻兄；终于在十年后，兄妹在一个雪夜的酒店外重逢。歌剧公演后，丽莲成了轰动一时的歌星，并和黄订了婚约。黄云的父亲从报纸上得到消息，阴谋破坏；在利诱威胁失败后，通过黄云姑母的利舌，更阴险地诱劝丽莲，声称如与黄结婚，势必毁灭黄的前程和幸福。丽莲出于对黄的深爱，决心牺牲自己，答应不嫁黄云。丽莲在结婚的前日独赴舞厅，佯醉狂舞，对赶来舞厅追问的黄云解除婚约，断绝了与黄的爱情。黄云当众辱骂她是下贱的“野草闲花”。

当晚，丽莲被迫带病登台，和另一个扮演军官的演员合唱《寻兄词》，不幸声带破裂，昏倒台上。黄云及时探得实情，最后一次走出富家，奔赴喉破失业卧病在家的卖花女丽莲处，决心以后和她在残酷无情的社会中共同奋斗。

在《野草闲花》里，我改变了借鉴小仲马的《茶花女》的悲惨结局（一九六三年出版

的《中国电影发展史》一书说：“作者又回避了本来可以发展下去的现实冲突，缓冲了《茶花女》式的悲剧结局，而安排了少爷的父亲妥协，使主人公们达到完满的结合。”见该书第一卷151页。此说与电影的实际不符）。我要脱离富室的少爷黄云和卖花女丽莲这一对青年男女，在旧社会的生活浊浪中继续斗争下去，那怕这一斗争比死亡还更为艰难和需要更大的勇气！

《野草闲花》仍由阮玲玉主演。她从《故都春梦》中的反派妓女，改饰一个聪明爽朗、纯洁天真、“出污泥而不污”的姑娘，真是一百八十度的大转变。但阮玲玉以她真挚准确的角色创造和精湛动人的表演，雄辩地说明了她不愧是默片时代戏路最宽、最有成就的“一代影星”。饰音乐家黄云的是金焰（我在一九二九年把他请回民新公司主演《风流剑客》时，他才十九岁；以前曾因无人重用他而一度离开民新）。我们第二次在《野草闲花》里合作，他突出地创造了他那种“学生型”的、活泼而淳朴的自然风度，健美匀称的体格和青春蓬勃的朝气。这一新型的男主角在国产电影里出现，立即使当时那些充斥十里洋场“浅妄极矣”的电影里（见鲁迅《上海文艺之一瞥》）“油头滑脑”、“才子加流氓”的男主角黯然失色。那一批沾着上海滩浓厚的半封建半殖民地气味的“折稍、揩油、吊膀子的滑头少年”，作为银幕“英雄”的男主角形象，一天一天地受到广大观众的唾弃了。

《野草闲花》是在一九三〇年秋，与明星公司的第十五集《火烧红莲寺》、天一公司的《火烧百花台》、友联公司的第四集《荒江女侠》等影片同时公映的。因为这部电影介绍了一些新的内容，包括新型的演员们，它随即获得广大观众，特别是知识分子观众的注意。

当时无声片的说明字幕都用古体文言，如“古蕙兰者，朱家杰之贤内助也”，等等“之乎者也”的字句。我在《野草闲花》里，除将对白字幕尽量口语化外，所有的说明字幕全部改用新语体文。

金焰在《野草闲花》公映时，曾写了一篇短文，引用了影片的两张字幕：

“上海……多么一个神秘的大城啊！万千的人们在里面挣扎、活动、甜梦、优游。天天是如此，年年是如此……

万千的人们不必彼此相识，过着这种无事而纷忙的生活。大家笑时，一同欢笑；假如你要哭时，只好自己哭去！……奇怪的上海！”

孙瑜先生写这两张字幕，把上海——也许是世界吧——看得这样神秘而无情。如果你能在上海的那一部份注意一分钟，它就会一幕一幕地做出给你看，使你不得不相信了。

一年以后，蔡楚生离开了老牌的明星公司，和我在联华二厂一同工作。他编导了《南国之夜》和《粉红色的梦》。两年后的某一天，他在话旧中笑着对我说：“两年前，我在明星公司的时候看了《野草闲花》里你写的那两个字幕和叠印的上海市街群众活动

衬景，真把我吓了一跳！”当时我微笑了。由于我不健谈，没有去问他这位绰号“青年导演”蔡楚生（他比我年轻约五岁），为什么会“吓了一跳”？我也没有去问他——我在“九一八”日本侵华后起用王人美主演渔家女爱国电影《野玫瑰》，一九三三年阮玲玉在《小玩意》里声嘶力竭地狂呼“快救中国！”——为什么他一九三四年在我的小纪念册上写：“就使你骂我是混帐王八蛋，我也要和你混在同一战线上摇旗呐喊！楚生，一九三四年”？

我和青年有志的蔡楚生在联华二厂共事时，建立了愉快的创作友谊。他一九三三年编导的《都会的早晨》（王人美主演）转变了作风；一九三四年，他编导了描绘渔民痛苦生活的《渔光曲》。他是联华导演中进步最快的一位。

在《野草闲花》里，我对分镜头和摄影镜头的运用、戏剧气氛的创造，都曾认真地下过功夫。例如，从永安公司屋顶，鸟瞰俯摄南京路浙江路口的车马人群，作为叠印上述两字幕的活动背景，再叠印卖花女向行人卖花的近景。又如，当时南京路西藏路口的“新世界中西游乐场”里，我拍摄了两个有钱男女笑乘“大飞轮”的镜头。这个大飞轮慢慢地化（dissolve）为穷巷中一个病妇手摇的纺纱竹轮（大飞轮和纺纱竹轮用摄影机拍成一般大小），作为贫富苦乐的对比。再如，作为木匠师傅老王头家里有一只总说要修而永远没有修好的三脚椅（因为他太忙于外面的木活），我们看见他几次坐上去而跌坐地下。观众虽然会发笑，但也会同情他尴尬的处境和喜爱这个憨厚乐天的老木匠（由微胖的刘继群饰）的性格。这些所谓电影手法，在今天或许微不足道，但在三十年代还显得是比较新鲜的。

我回忆到，可能是从编写《野草闲花》起（那时我还不到“三十而立”之年），我就注意到剧本中的“娱乐性”。劝善惩恶的“正剧”，最好能“寓教育于娱乐之中”；即使是“悲剧”，适当的趣味穿插，有时也会使人“破涕为笑”，观众为剧中人的苦乐悲欢而笑着流泪。我是一个很怕看见别人痛苦的人。痛苦过于深重的人，多半会悲观伤感、消极失望。在我的电影里，我经常写社会下层人们的苦难，但我最不喜欢、也极少写他们在苦难中消极失望。我总是想鼓励他们振奋起来，不甘屈服，我深深地相信，我们中华民族有几千年延续下来的伟大的生命力！

在《野草闲花》里，王老头的家务完全由冰上拾来的孤女丽莲和十一岁的爱女小妹两人主持。聪明活泼的小妹（陈可可饰），除协助家务外，又自称是家里的“工程师”。她并非完全是为了玩耍而独出心裁地发明了家里的不少半自动化机关。她设计了丝线和小竹筒做的“电话”，每天早晨，从她的床头通话去叫醒贪睡的爸爸。在“通话”前后，两端还有可以拉得震耳响的挂铃。从她的床头“总机”有许多根长绳通到屋后小浜边，去打开或关闭小鸡小鸭的笼门；她养的小猫和小狗头上，一小罐的冷水也会在日出时泼了下来，把这两个受惊的小动物从它们的安乐窝里撵出去。

或许我自己也有些孩子气吧，我对儿童玩具很有兴趣，也很喜欢把儿童们写进戏

里。在我编导的十几部电影里，有一半上都穿插有可爱的儿童的戏。有些怕麻烦的导演担心儿童戏难搞，事实上，儿童是很喜欢演戏的。他们不是常常几个人在一块儿自己演戏玩吗？导演只要耐心一些，启发他们的兴趣，他们是会“假戏真做”、精彩动人的。

《野草闲花》在三十年代初，把电影歌曲提到了一个重要的地位。电影里有一场戏，帝俄民间故事《万里寻兄》轻歌剧里，有青年军官和妹妹主唱的《寻兄词》四首。其中的头两首如下：

青年军官(在酒店中)唱：

从军伍，少小离家乡，
念双亲，重返空凄凉。
家成灰，亲墓生春草，
我的妹，流落他方。

妹(在酒店外雪夜)唱：

风凄凄，雪花又纷飞，
夜色冷，寒鸦觅巢回。
歌声声，我兄能听否？
莽天涯，无家可归！

这个歌剧的民间传说和悲怆动人的旋律，是我学医科的三弟孙成璧在同济大学从俄国友人那儿听来的。三弟在他的小提琴上参考民歌风格撰写成谱，我写了四首歌词，由大中华唱片公司录音，卡尔登西乐队演奏，金焰和阮玲玉主唱，制成了畅销的唱片，并在影院里配合电影《野草闲花》播出。这首电影歌曲，很快地就为广大观众接受，在学校（有些小学还在音乐课上教唱过）、商店和街头都常常听到这首歌曲。三十多年后，我在上海还听到有人在唱；更有甚者，甚至五十年以后，我在一九八一年春，收到两位老同志写信恳切追询《寻兄词》这首电影歌曲。一位是翻译《牛虻》和《斯巴达克思》等书的著名老文学家李佺民，他在信里追述他少年时代，一九三一年在浙江镇海故乡小学五年级读书时，校中音乐老师教唱了这首《寻兄词》。年轻的李佺民从这首“非常悲凉凄楚”的词曲里，“得到了很深刻的印象”。他在全校的一次戏剧比赛中，改编、导演并主演了一出《比尔之家》的“小话剧”，写一个穷孩子比尔为救母病，恳求一位女歌星登台演唱他写的几首悲恸动人的歌曲（借用《寻兄词》）的故事。这出“小话剧”在镇海小学的戏剧比赛中荣获冠军，这是李佺民“少年时代最高兴的一件事”。如今，当半个世纪的雨雪风霜等闲地“催白了少年头”，我们的老文学翻译家在一九八〇年《书林》杂志第六期上读到《孙瑜与李白诗词》一文，文中提到《野草闲花》中的《寻兄词》插曲。“魂牵梦萦”的童年回忆，很快地促使年逾花甲的老年文学家写信给我，联系上我这个年过八旬的电影老人。想到通过小小的一首《寻兄词》歌曲，在半个世纪以

前,和年少的李俚民,天南地北“神交”了漫长的岁月,而终于在彼此的老年时代,使我能够和“译苑躬耕三十秋,五洲英烈笔端收”(俚民同志自励诗,见《书林》杂志一九八〇年六期查志华同志文)的文学翻译家握手言欢,真算得人生一大快事!

另一位写信给我的是安徽德县血防领导小组办公室一位姓周的陌生老同志,他千方百计设法把他写的情辞恳切的信转到我的手里。我没有使他失望,我尽快地把他“幼年就爱唱”的《寻兄词》简谱和四段歌词,抄好后邮寄给他。

联华公司上映《野草闲花》是以“中国第一部配音有声片”作宣传的。那时明星、天一公司都在竞争着试拍有声片,但都还没有搞出来。当时美国在上海公映的有声片,除少数是片上发音的“幕维通”(Movietone)之外,多半是一种蜡盘(即唱片)同步配音的“维他风”(Vitaphone)。联华宣传《野草闲花》作为“有声片”,只能说有一部分真实;因为观众在影院里真的听到银幕上的演员在唱歌,有了声音;但事实上它并不是真正的“有声片”。那一种的“唱片配音”不像“维他风”,唱片和放映机是“同步”而准确的。《野草闲花》的配音,是用《寻兄词》的唱片,在影院放映时,在放映间里有人睁着双眼紧张地望着银幕,当他看见银幕上金焰或阮玲玉开口唱歌的画面一出现,就立刻把唱针放在唱片上开唱的地方(在唱片上用红铅笔作了记号),把歌声播出。这种“手工式”的配音,往往是靠碰巧才能配准(而经常是很不准确的)。可笑的是,这个“手工艺”配音的“苦差事”,却落在导演的头上,因为我对电影最熟悉。我又不容辞的在影院狭窄的放映间里,满头大汗地(虽然当时已到冬季)连配了三天的音,才把这个“苦差事”交代给影院专职配音乐的乐师(当时上海的影院都有专为默片按影片剧情,选用中西音乐唱片去配放全片音乐的乐师)。

经过三天的影院的“配音”工作,我却获得了一个惊人的、也是很宝贵的经验。我发现每一场的不同观众对同一部影片的反应,具有非常的一致性。他们对各场戏的小拍掌或大拍掌,小笑或哄堂大笑,或紧张地聚精会神地看戏,或交头接耳评论,或没精打采、兴趣不高。

每一场的不同观众,其反应都是非常惊人的一致,不差分毫!这对于一个编剧或导演在测验他的作品如何被接受,因而摸索到实际的经验,是很有用的。从此,我习惯地常常在新作品公映时,至少几次杂坐在观众中,去观察他们的反应,了解和熟悉观众,以便提高自己的艺术创作。

(原载《银海泛舟——回忆我的一生》 上海文艺出版社 1987年5月)

中华电影学校

胡 蝶

一九二四后，我十六岁，那时全家从广州又回到了上海。家里人口多了起来，父亲的负担也重了些。虽然不至于要我这个长女去分担，但我却感到有一种责任。兴趣、偶然的机缘，加上这种自我的责任感，促使我投身入银海，并将我的一生贡献给了这个事业。

初期的电影直到我进入电影界的一九二四年，仍处在默片的阶段。观众要通过演员的舞台活动、表情、讲解，有时还要借助于字幕来了解角色的内心活动以及故事情节。也许初期的电影艺术在对于角色的表演艺术较诸后来有更高的要求。

虽然生在上海，但童年是在北方度过的，而又回到广东住了六、七年的时光。回到上海，当地的方言对我来说在一段时期内是陌生的。正在犹豫之中，要不要进入当地的学校，偶然的机缘在报上看到中华电影学校的招生广告，就产生了要去报名尝试一下的念头。这个偶然的发现竟奠定了我一生的道路。

我原名叫胡瑞华，那时好象当演员的都有个响亮的艺名。我原打算取个“胡琴”的名字，但一想：胡琴，胡琴，岂不是整天让人拉来拉去吗？我这个人虽然还能随遇而安，却也不想让人拉来拉去。大约想过好几个名字，总不满意，“胡来胡去”，也不知是那来的一下灵感，想到了“蝴蝶”。“蝴”“胡”同音不同字，但还不错，当个“蝴蝶”可以自由地飞来飞去，最后就以这个“蝴蝶”的姓名去报考。

中华电影学校是我国第一所电影演员训练学校。校址在上海爱多亚路，创办人是当时的“上海大戏院”经理曾焕堂。曾氏是当时上海巨商黄楚九的女婿。那时中国已有了自己摄制的电影，中国初期的电影是从拍摄京剧开始的，也是中国最早期的舞台纪录片，但创办电影学校却是从曾焕堂开始。

中华电影学校第一期招生广告一经登出，趋者若鹜，考生有二千余人，我是第一个报名的。记得当时心情极为紧张。为要让自己显得老成一些，我把自己打扮成一个少妇，梳横S头，戴了一朵大花在左襟，长坠耳环，穿长裙圆角短袄。主考是陈寿荫，还有剧作家洪深，小说史学家陆澹盦，以及从法国回来的留学生汪煦昌、徐琥二个。

陈寿荫是大中华影片公司的导演。大中华影片公司成立于一九二四年，是常熟人冯镇欧投资经营的。大中华影片公司只拍过两部影片，第一部《人心》，就是由陆洁编剧，顾肯夫、陈寿荫导演，卜万苍摄影。陈寿荫六十年代时还在香港。

剧作家洪深（一八九四——一九五五）是江苏常州人，美国留学生，在美国专攻戏剧。一九二〇年，洪深由美国回来，初受聘于中国影片制造公司，他曾为该公司代拟了一个有意义的“征求影戏剧本”的启事，要求电影应有传播文明、普及教育以表示国风为主旨，含有寓教于娱乐的用心。不过中国影片制造公司由于资金、人员问题，只拍摄了一部新闻短片《国民外交游行大会》就结束了营业。后来他在复旦大学任教，但主要经历还是从事戏剧和电影的编导工作，一九二五年入明星影片公司。在创办和领导中华电影学校的过程中，他起了不小的作用。

小说史学家陆澹盦是早期鸳鸯蝴蝶派的作家。记得当年我还年轻，涉世未深，知识面也还不够广，听到蝴蝶鸳鸯派一说，我还闹过一个笑话，我说：“唷！我什么时候也成了一派了。”

法国留学生汪煦昌在法国专门学电影摄影，回国后创办神州影片公司，还和同学徐琥合办过昌明电影函授学校。汪煦昌主张通过电影艺术的感染力，通过电影艺术的生动性，收到“潜移默化”的效果。他认为演员同音乐家、美术家、文学家一样伟大，因为都是为完美的艺术作出努力，所以演员的地位非常重要。由于这些主张，和汪煦昌一起工作的人当时人们称之为“神州派”。

徐琥也是法国留学生，徐和汪煦昌合作，还和张石川合作导演过明星公司的第一个有关妇女问题的剧本《玉梨魂》（由郑正秋根据鸳鸯蝴蝶派文人徐枕亚所著同名骈体文言小说改编）。

从几个主考的经历可以看出中华电影学校的教师都是当时中国电影界的先行者，并有一定见地的，有一番抱负的人物。

面试时让我自选动作，在几位主考面前来回走了几次以不同的步子表示不同的内心活动。当时的电影还处于初创阶段，不像如今那么严格，总之，我竟幸运地被录取了。

父亲和母亲对我进入电影学校并没有太多异议。父亲对我是宠爱惯了的，一切由我，倒是母亲对我反倒更为严格一些。尤其是那个社会，传统的习惯对于从事戏曲、戏剧及电影工作的从业员总有一些不同的看法。小有不慎，非议纷起。因此母亲对我的日常生活很关注，并谆谆教育我要洁身自爱，要认真真地演戏，要认真真地做人。她还说凡事要退一步，不要抢前。我一生为人，自母亲的教导中得益不少，可说我至今处世为人仍然按着她当年的教导去做。

如按教学设备、学生的修业期限来说，中华电影学校实际上只能称之为演员短期训练班。但在那时，是培养电影演员的唯一场所，可以说是中国电影史上第一所略具

规模的正规的电影学校。电影学校对学生的年龄、学历、职业、出身均无限制，而以发掘人材、培养人材，提高电影演员素质为宗旨。全部修学期限是半年，学生入学只缴很少的学费，每天晚上七至十时上课，督促很严，如无故缺席达三次，学校随时可以勒令退学。课程包括有影剧概论、电影行政、西洋近代戏剧史、电影摄影术、摄影场常识、导演术、编剧常识、化妆术、舞蹈及歌唱训练等。学员每周免费观看两次外国电影作为“观摩”。全部课程教学时间为三百六十个小时。教员都是业余义务兼课。学生有很多也是业余来进修或学习的。教和学都很认真，所以虽然只有半年时间，但潜心学习，也大致可以学到一些基本的理论知识和作为一个电影演员所必须具备的基本技能了。

中华电影学校只办了一届，由于人事、经济各方面的原因而告结束。从这所学校毕业的学员，虽然各人的际遇才能各异，但都为中国的电影事业贡献了不同的力量。

同学中与我来往较多也比较密切的徐琴芳和我年龄相仿，情趣投合，一谈如故。最值得记忆的是学骑马和学开汽车。学骑马还可以找到地方学，学开汽车却颇费周折，一则当时也没有什么汽车驾驶学校，女孩子学开汽车更属少见。只是我这个人好发奇想，叫了一辆出租汽车，开到江湾郊外，叫司机略加指点，就请他坐在后座“养神”，由我们“代劳”，并付给他加倍的车费，我们就是这样学会开汽车的。在这一时期，我们也还学了一些其他拍片必须具备的技艺。在中华电影学校的时期虽然很短，却是我从事电影工作的开始，从这里我走向了那个万花筒式的银色世界，在舞台上也开始在人世上历尽酸甜苦辣，扮演各种不同的角色，有时竟也在感情上将人生与舞台合而为一了。

（原载《胡蝶回忆录》 新华出版社 1987年8月）

CHINESE SILENT FILMS

Preface The Existence of the Silent Lu

Hongshi (1)

1. The Film Enterprise

The film enterprise of the Commercial Press	(19)
The evolutionary history of Guoguang Film Co.	Xu Haiping (20)
On the course of this company	Yun Cong (22)
China Film Production Co. Ltd. offers a reward for the solicitation of film scripts	(24)
The first signs of an improvement in China's film enterprise	(26)
The organizational origin of Mingxing Film Co. , Ltd.	Reporter (27)
The manifesto of Mingxing Film Co.	(30)
A history of the twelve-year experience of Mingxing Film Co. Ltd. and its new plan for laborious expansion henceforth	
	Text from Mingxing Co. (31)
The manifesto of Minxin Film Co.	Yu Qian (49)
A brief history of this company's founding	Xu Zhuohua (50)
The objective in setting up Shenzhou Film Co.	Chen Zuiyun (51)
A history of the ten-year experience of Tianyi Film Co.	
	Text from Tianyi Co. (52)
The origin and course of Dazhongguo Film Co.	Zhu Shuangyun (60)
Dazhongguo and amusement	Wang Youyou (62)

A brief history of Youlian Film Co.	Text from Youlian	(64)
A brief history of Dadong Film Co.	Text from Dadong	(65)
A brief history of Yueming Film Co.	Text from Yueming	(66)
The origin of the founding of Lianhua Film Producing & Printing Co. Ltd.	Huang Yicuo	(67)
The announcement of the founding of Lianhua Film Producing & Printing Co. Ltd.		(70)
A summary of the four-year experiences of Lianhua Co.	Text from Lianhua Co.	(72)
The reason for the establishment of Xindalu Film Co.	Chen Tian	(79)
A summary of the course of this company	Chen Tian	(80)
A brief history of Hualun Film Co.	Text from Hualun	(81)
A history of the founding of Shanghai's film companies & their processes		(82)
Film companies and stock exchange	Feng Xizui	(97)
Mr. He Tingran's discussion of film		(99)
The amount of demand of Chinese film	Mr. Ma Er	(101)
The inaugural advertisement for Liuhe Film Distribution Co.		(103)
The necessity of setting up a film association	Lu Zhiyun	(104)
The development of film management	Xu Liuru	(106)
On the operation situation of Chinese film this year	Gong Yu	(108)
My viewpoint on the film as a commercial process	Chen Xianmo	(109)
A center of film cooperation	Lu Chubao	(111)
Film production and promotion	Zheng Zhengqiu	(113)
Tariff autonomy and Chinese film	Jian Yun	(116)
Film companies should soon face this problem	Ying Dou	(117)
Huawei Trading Company and the Chinese film enterprise	Reporter	(122)
After the united company be founded		
— what are influences on existing film companies	Mu Weitong	(123)
Regulations of the Central Education Ministry's Film Approval Committee		(126)
The Film Approval Committee of the Jiangsu Provincial Educational Commission		(127)
The Film Examination Committee of Zhejiang Province		(130)

Notice of the administrative regulations on film theater	(132)
Notice prohibiting the army personnel from seeing films for free	(133)
Detailed articles of the regulations concerning film examination by the Opera and Film Inspection Committee of Propaganda Department under the Shanghai Municipal KMT Special Committee	(134)
Organizational ordinances and plan outline of the Central Film Culture Propaganda Committee	(137)
—adopted at the 132nd congress of the Central Standing Committee of KMT On film examination	Feng Xizui (139)
A motion to establish the Film Examination Committee	Cao Yuankai (140)
A suggestion to the Provincial Education Committee's film examination	Sun Shiyi (142)
A discussing to our country's film legislation and whether or not it should ban films	Ai Jie (149)
On film examination	Jian Yun (151)
What should be known about film examination	Meng Xiang (153)
On film examination	Jin Shi (155)
The necessity of thorough reform on the Film Examination Committee of the Shanghai Public Concession's Department of Works	Chun Wang (156)
An administrative survey of the Education Ministry's film examination	Peng Baichuan (159)
An administrative survey of the Internal Affairs Ministry's film examination	Yang Junmai (161)
Brief of organization of the pre-committees of film examination under Internal Affairs and Education Ministries	Wu Yanyin (164)
An outline of the work of the Central Film Examination Committee	Luo Gang (167)
Home-made films and overseas Chinese in Southeast Asia	Gu Jianchen (170)
Chinese film and Southeast Asia	Hei Die (172)
The new circumstances of the Southeast Asian film industry	Le Qun (174)
The development of the film enterprise in Beijing	Xiao (176)
The announcement of the Kaiming Cinema	(178)

The announcement of the Zhengguang Cinema	(179)
About Beijing's cinemas	Yi Meng (181)
Film in Beijing	Shen Ziyi (182)
The conditions of the recent film enterprise in Tianjin	Ku Sheng (187)
Discussing Harbin's film enterprise	Ying Dou (189)
A guide to watching film in Shanghai	Jiang Xinheng (191)
Film in the capital (Nanjing)	Dong Ping (199)
Film in Suzhou	Fan Yanqiao (201)
A survey of Hankou's film industry	Cao Yuankai (204)
Guangzhou's situations of cinemas	Liu Si (206)
Going to trouble for film	Luó Mingyou (207)
One spot of the situations of Chinese cinemas during the Chinese Film Revival Movement	Zhai Min (209)
The conditions of Hong Kong film industry	Xiong Jun (212)
<i>Introductions to Film & Stage Magazine</i>	Gu Kenfu (214)
<i>Introduction to Film Week</i>	(219)
<i>The necessity of Mingxing Co. to publish a film monthly periodical</i>	Zheng Zhengqiu (220)
<i>Introduction (Film Magazine)</i>	Cu Kenfu (223)
<i>This periodical's republication manifesto</i>	Ren Jinping (225)
<i>Words from the editor (Film Magazine)</i>	Cai Xiaobai (226)
<i>Introduction (Phoenix special issue)</i>	Wo Yin (228)
<i>This periodical's mission (Mingxing special issue)</i>	Jian Yun (229)
<i>Introduction (Xin Xin special issue)</i>	Yuan Sheng (233)
<i>Introduction to this periodical's revised editing policy (Film Weekly Newspaper)</i>	Ren JinPing (234)
<i>Our manifesto (Film & Stage Annals)</i>	from Film & Stage Annals (235)
<i>Old music, new sounds --- Introduction (Film & Stage World)</i>	Deng Guang (236)
<i>More words from the editor (Shanghai Flower special issue)</i>	Cao Yuankai (237)
<i>Introductory manifesto (Stage & Film)</i>	Xue Xue (239)
<i>Words from the silver lamp (Silver Lamp)</i>	Yi Hong (240)

<i>On the start of publication (Silver Light)</i>	Wei Chunqiu	(241)
<i>On the first volume (Silver Screen Review)</i>	Reporter	(242)
<i>On the first volume (Silver Star)</i>		(243)
<i>The manifesto of new edition of this periodical ---in lieu of an introduction (Silver Star)</i>		(244)
<i>On the start of publication (Chinese Film Industry Yearbook)</i>	Cheng Shuren	(248)
<i>Editor's battle cry (New Silver Star)</i>		(249)
<i>Editor's main points (Film)</i>	Editor of Film	(250)
<i>Manifesto on the start of publication (Film Week)</i>	Xing Li	(252)
<i>In front of a white screen --- in lieu of an introduction (Little White Screen)</i>	Zhang Zuokang	(253)
<i>In lieu of an introduction (Film Art)</i>		(254)
<i>Notice of an appearance on stage (Film Pictorial)</i>	Zheng Boqi	(255)
<i>We start anew (Lianhua Pictorial)</i>	Wang Shaoqing	(256)
<i>Modern Film and the Chinese film industry --- the founding of this periodical and its responsibility hereafter</i>	Huang Jiamo	(257)
<i>Introduction (Silver Light)</i>	Zhou Shoujuan	(259)
<i>Foreword on the start of publication (Film Weekly Newspaper)</i>	Editor	(260)
<i>A brief announcement on the start of publication (Film Fan Weekly Newspaper)</i>	Ping Ye	(261)
<i>On the start of publication (Film News)</i>		(262)
<i>Notes after editing (Mingxing semimonthly)</i>		(263)
<i>After editing (Silver Country)</i>		(264)
<i>My hopes for film magazines hereafter</i>	Shu Yu	(265)
<i>Discussing film periodicals</i>	Yi Xue Ge Zhu	(267)
<i>A survey of film and stage publications</i>	Xu Chihen	(269)
<i>A survey of Beijing and Tianjin film publications</i>	Yao Yingguang	(274)
<i>Recruiting advertisement for Changming Film Correspondence</i>	School	(275)
<i>Night with wind and rain -- a report on the opening of the Minxin Film School</i>	Zhang Qichen	(276)

Notice to actors -- The teaching materials for Mingxing Film School

Gu Jianchen (280)

Production and personnel training

Luo Luo (282)

2. A Discussion of Film Creation

The process of film directing Xue Shou Ce Yuan (285)

Random remarks on the film directing Gu Wuwei (287)

The process of producing The Boy Heiress Lu Jie (288)

On choosing material for Chinese films Zheng Zhengqiu (290)

Words from a scriptwriter Zheng Zhengqiu (294)

Notes on the origin of A Little Friend Tian Xiao (295)

Words of a director Qiu Qixiang (297)

Thought of A String of Pearls Hou Yao (299)

The process of producing Transparent Shanghai Lu Jie (301)

My reason of producing Make a Visit Relatives by Marriage

Wang Yuanlong (303)

In opposition to Henrik Ibsen Zhuo Ai (304)

Feelings after three years of directing Yu Qian (305)

A little experience while directing A Little Lover Zheng Zhengqiu (307)

Advertisement for Roses in April Hong Shen (309)

The ideas and subplot of True Love Zhou Shixun (312)

After screening The Hearts of Mothers Yang Xiaozhong (314)

On the morality of films Hong Shen (316)

The process of producing She Wants to Be a Freewoman Zhang Weitao (317)

Speaking for Beijing's Imperial Concubine Yang Zheng Zhengqiu (320)

My Thoughts on making A Wandering Songstress Yu Qian (322)

The manifesto of resuming the love rights Hou Yao (324)

The Western Chamber before our eyes Hou Yao (326)

Written with pleasure on The Tablet of Blood and Tears Zheng Qiu (328)

Thoughts on directing this film Wan Laitian (330)

A trial Pan Chuitong (332)

My thoughts on directing Wild Flowers by the Road Sun Yu (334)

My thoughts on directing Because I Am Your Elder Brother	Wang Cilong	(336)
Concerning Spring in the South	Cai Chusheng	(338)
Notes on directing Blood of Love	Sun Yu	(340)
My faithful report	Du He	(343)
After directing Wild Rose	Sun Yu	(345)
Afterthoughts on producing Cry of Women	Shen Xiling	(346)
Unrestrained Flow	Cheng Bugao	(348)
Pursuit of the past and hope for the future --- a little of feelings on producing Malice in the Sound of Lute	Li Pingqian	(349)
Some words on directing Queen of Sports	Sun Yu	(351)
Some words on directing The Big Road	Sun Yu	(353)
After completing Goddess	Wu Yonggang	(354)
A discussion of my scriptwriting experience	Zheng Zhengqiu	(355)
The whole story of my entering the film world	Wang Hanlun	(357)
A discussion of my experience in film	Zheng Zhegu	(358)
My experience of throwing myself into the film world	Chen Shouyin	(360)
My thoughts on life	Shi Dongshan	(369)
Our two hopes for society	Shi Dongshan	(371)
Film and fine arts	Ma Shouhong	(373)
Life with sorrow and joy	Hou Yao	(374)
On photographer of film	Zhou Ke	(376)
A discussion of my failures in setting up the film company	Xu Zhuo'ai	(377)
How should we work henceforth	Wang Yuanlong	(379)
A personal account of an old producer	Li Minwei	(382)
The obligations and rights of a film player	Hu Die	(384)
A letter concerning film	Li Pingqian	(386)
A review of my nine years since entering the film world	Sun Min	(387)
My experience of five years	Gao Zhanfei	(389)
The mission of the Chinese film world --- it should attack forwards in the anti-imperialism standpoint	Yuan Congmei	(391)
Is Westernization always bad?	Shi Dongshan	(393)
My several years experiences as a director	Cheng Bugao	(395)
Since I've been a director	Zheng Zhengqiu	(397)

3. Theory Criticism

Informal notes outside class	Hong Shen (411)
What is a film with artistic value	Hou Yao (420)
Films and art	Hu Zhongchi (421)
The position of film in arts	Sun Shiyi (423)
Art and film	Wang Shiyi (427)
Film, drama, and art	Jia Guanzhuo (429)
Which art	Zhang Juping (431)
The value and mission of film	Yu Wen (433)
Material art and spiritual art	Ba Ling (440)
A silver dream	Tian Han (442)
The philosophy of films	Ruan Yicheng (444)
Film & literature and art	Yu Dafu (447)
How can film become artistic	Ze Lei (451)
The strengths of the film	Wei Nan (453)
Chinese film and arts	Jing Cao (455)
The philosophical foundations of film	Zhe Wu (459)
Elementary film study	Chen Tian (461)
Art's new appraisal of film	Lu Mengshu (469)
Awakening from a film dream	Tian Han (472)
An introduction to the film	Cao Dagong (476)
A study of film art	Na Ou (489)
After listening to Mr. Tian Han's speech	Li Tao (498)
The position of film within literature	Hou Yao (500)
Literature and films	He Zhongying (502)
Film and literature	Pan Chuitong (505)
Materials on the scenario within literature	Wang Tiran (512)
The foundations of film	Fan Xin (515)
Research on the moving picture as drama	Xu Baoyan (519)
Film is a drama with sound	Wan Laitian (521)

Dissimilarities between film and stage	Ying Dou (523)
The advantages of film	Wu Tiesheng (525)
The entertainment value of film	Yin Min (530)
Films and life	Hou Yao (532)
Film as art and film as social tool	Yi An (535)
The artistic value and social value of films	Sun Shiyi (538)
Film and society	Lian Xiaochi (540)
The film and social morality	Ruan Yicheng (542)
From present society to film	Yao Xiaoqiu (545)
Thought about film art in viewpoint of spiritual civilization	Ye Xinfo (547)
Film and education	Zhang Siwei (549)
The mission of film in social education	Xu Guanyu (550)
Film and education	Yu Jimei (554)
Studying film and education	Li Baijin (557)
Film and childhood education	Wen Quan (561)
A self-criticism of the education of film	Xu Gongmei (564)
The political nature of film	Shu Yan (567)
The qualifications a film critic should have	Cao Yuankai (569)
My opinion of film criticism	Ding Song (571)
Research on film criticism	Xin Hanwen (573)
To film critics	Song Lu (577)
A study of film criticism	Zhou Ziyou (579)
The general knowledge and attitude a film critic should have	Ying Bi (581)
Criticism of film	Hong Shen (583)
My opinion of film criticism	Bo Le (588)
My doubts about the use of purely artistic insight to critique film	Yin Hua (591)
On criticism	Lu Mengshu (592)
The producer and the critic	Yang Xiaozhong (596)
My hopes for the audience	Zheng Zhengqiu (599)
After leaving the cinema	Yang Xiaozhong (601)
Films that sell	Fo Sheng (603)
Factions in Beijing's film audience --- their demand of film	Chen Dabai (606)
Two types of audience psychology	Fan Yanqiao (609)

Film and the news enterprise	Ge Gongzhen (611)
A discussion of news films	Cheng Bugao (613)
In strong advocacy of news films	Ji Wen (616)
A discussion of news films	Bo Jin (618)
A study of children's films	Shan Nu (621)
On the selection of suitable material for children's film scripts	Xi (624)
A discussion on making children's films	Che Yanzhang (628)
A study of historical films	Tian Xiao (629)
The uses and difficulties of historical films	Cheng Xiaoqing (633)
Research on the production of historical films	Luo Shusen (635)
The value of historical films	Fan Yanqiao (637)
An opinion on the production of costume films	Chen Zhiqing (639)
The film world's fervor for costume film	Sun Shiyi (643)
My opinion on the production of costume films	? An (646)
The production of costume films and new art	Zhang Guangyu (649)
On costume films --- ghost story films and historical films	Zhu ? (651)
What we should take note of in costume films	E Chang (653)
Studying the production of costume films	Chen Zhiqing (655)
My outlook on ghost story films	Cheng Xiaoqing (661)
My opinion of ghost story films	Ying Don (662)
Following the prohibition of ghost story films---where to go for film hereafter	Jin Taipu (666)
Studying knight-errantry films	Zhou Suyu (668)
Discussing knight-errantry films	Yao Qianchen (670)
On the structure of knight-errantry films	Li Ying (671)
A little discussion of comedy films	Yi Hanra (672)
The value of comedy films	Zhang Qiuchong (673)
Discussing comedy films	Luo Shusen (674)
My feelings about comedy film	Cao Chigong (676)

Talking about ethics films	Zhou Shoujuan	(678)
Please allow some leeway for Chinese film	Zheng Zhengqiu	(681)
Chinese film world after May 30th Massacre	Jian Yun	(683)
The strategy of promoting national products to save the country	Wei Yaoqing	(685)
A battle cry for the prospects of films	Xin Hanwen	(688)
On the crises and the saving methods of Chinese film	Li Jianhong	(690)
The forked road of today's Chinese film	Lian Xiaochi	(692)
Studying the perilous situation of the Chinese film enterprise	Wang Xuchang	(696)
The prospects for the Chinese film enterprise	Chun Chou	(699)
A few important problems in Chinese film	Chen Zhiqing	(703)
The reason that Chinese films can't develop fully	Keng Ran	(713)
How to save China's films	Yu Dafu	(715)
My view of Chinese films	Chen Guang	(717)
The prospects for Chinese films	Zhou Jianyun	(720)
The future of Chinese film	Chen Dabei	(732)
New heroism	Lu Mengshu	(736)
Heroes of the new era	Yi An	(738)
Another study of the new heroism of films	Chen Zhiqing	(741)
The responsibility of the Chinese film industry	Shi Huan	(745)
Film and the spirit of the nation	Pei Juan	(748)
Constructing nationalistic films	Li Chunsen	(750)
Nationalism and Chinese film	Lu Mengshu	(755)
Nationalism on film	Ye Qiuyuan	(758)
Film going to the lower-level people	Sun Shiyi	(761)
The popularization of film	Fu Ye	(764)
Advocating the popularization of film	Li Changjian	(766)

- A letter to people in the film trade for reviving the Chinese film Luo Mingyou (768)
- On reviving Chinese film Huang Yicuo (770)
- On selecting film scripts within the revival movement of Chinese film Meng Na (773)
- Steps towards reviving Chinese film Huang Fuye (777)
- The responsibility of our film audience should shoulder in regards to the Chinese film revival movement Feng Er (780)
- A few basic problems among the proclamations for Chinese film revival Li Songyun (783)
- My opinion on sound films Zhou Jianyun (794)
- The prospects for sound film Hong Shen (797)
- The wrathful sound films by Gambler God Xu Zhuo'ai (799)
- Sound film as a belated action Chen Dabei (801)
- Discussing the sound film Huang Jiamo (804)
- An opinion on the sound film Zheng Boqi (808)
- An informal discussion of directing Yu Qian (810)
- The auteur theory of film Gu Jianchen (812)
- Methods of directing Ouyang Yuqian (814)
- On film directing Sun Yu (828)
- The necessary characteristics of Chinese film scripts Mr. Ma Er (834)
- The key elements a Chinese film script should have Cao Yuankai (836)
- On drawing materials and writing film scripts Gu Jianchen (838)
- The standards in selecting and adopting film scripts Yu Qian (840)
- Discussing key dramatic elements in films Fang Xin (842)
- A study of description Gu Kenfu (846)
- Miscellaneous words on scriptwriting Chen Zhiqing (848)
- How to be a scriptwriter Li Huailin (865)
- Twenty-eight questions for scriptwriting Hong Shen (869)
- The techniques of film programs Gu Jianchen (885)
- Discussing the method of film programs Wen Xian (890)

A study of film programs	Zhou Jianfeng (892)
Talking about intertitles	Tian Xiao (893)
A little experience with writing intertitles	Wang Fanzhen (894)
Talking about film intertitles	Jian Yun (895)
My opinion on intertitles	Dong Baiya (897)
Words after the paper My Opinion on Intertitles	Wu Yuying (898)
Our speech	Chen Dabei (900)
Research on intertitles	Zhang Xirong (902)
My opinion on the new generation filmmakers taking films	Hui Min (905)
Can't the new filmmakers act in film	Zheng Zhengqiu (906)
The art of action in films	Xu Gongmei (908)
Talking on the acting of heart	Feng Xizui (914)
Talking on the acting of heart	Wan Laitian (916)
'Attending to the camera' and 'gazing at the camera' to make films	Chen Shouyin (918)
The training of film actors --- a speech at the Minxin Film School	Chen Zuiyun (920)
The identity of the actor and the identity of the actor's role	Wan Laitian (925)
A study of stars	? An (927)
The art of acting	Hong Shen (929)
A discussion from the art of acting to Chinese film	Wang Ruilin (946)
Acting a film and acting a stage play	Hong Shen (949)
The photographing of illusion	Bu Wancang (950)
A study of cinematography	Cheng Bugao (952)
The endlessly-changing methods of photography	Feng Xizui (959)
Several methods of special effects photography already used in China	Xi Xing (963)
Methods of special effects photography in film	Shen Xiaose (965)
Another study of methods of special effects photography in film	Shen Xiaose (968)

Research on the film base of the films	Yang Nengshen (972)
Discussing the fine arts of film	Zhang Guangyu (977)
The backdrop of film intertitles	Wang Fangzhen (979)
Discussing the magnificent settings in films	Hu Zhongbiao (981)
The position of make-up within the film arts	Cao Yuankai (985)
Essentials of make-up	Xu Gongmei (987)
Discussing setting and make-up	Shen Xiaose (989)
Research on the make-up of supernatural monster in film	Hu Zhongbiao (991)
On wardrobe in Chinese films	Feng Xizui (996)
Film and wardrobe	J. S. (998)
Talking about wardrobe in modern-dress films	Zhou Jianfeng (1000)
On film wardrobe	Zhang Mengyun (1002)
<i>Welcome Danger</i> ---the process that I was arrested by the foreign policemen called by Daguangming Theater	Hong Shen (1003)
In denunciation of the fallacy of <i>Damei Evening Post's</i> account of the prohibition of <i>Shanghai Express</i>	Bi Fa (1007)
How to surmount the current crisis following the attack of American capital into the Chinese film world	Yi Lang (1009)
A review of Chinese films	Deng Guang (1012)
Unopened fields in the Chinese film world	Yu Tian (1015)
Why doesn't Chinese film ever progress	Huai Lin (1018)
A comment on Chinese film	Ai Hua (1023)
Making a few unpleasant remarks about Chinese film	Shen Ziyi (1025)
1928 and Chinese film	Lu Mengshu (1028)
First anniversary recollections and recent thoughts	Wen Xian (1030)
An appraisal and tendency of the coming year's Chinese films	Xun Zhi (1032)
A few reasons why Chinese film is not developed	Xiao Wen (1035)
An informal discussion of Chinese film	Wen Shu (1037)
Literature and arts of the feudalistic urban petty bourgeois	Mao Dun (1039)
A summary of the Chinese film world in 1932, and new hopes for 1933	Shen Xiqin (1042)
Chinese films of 1933	Guo Youshou (1045)

Several trends of present Chinese films Yang Na (1052)

A commentary and opinion on films produced by the Commercial Press

Bai Yin (1056)

Viewing films from Mingxing Co. Dai (1059)

Advice for the Shenzhou Film Co. Fan Niao (1061)

The Shenzhou school Gu Kenfu (1062)

The reason for the audience's faith in Mingxing films Qiu Yun (1063)

My impressions of Changcheng School films He Xinleng (1065)

Discussing pleasant three comedy films Bu Kaixin (1067)

My viewpoint of the films by Shanghai Film Co. Xu Chang (1069)

The production of costume film is not a kind of conservation
Zou Bingchan (1070)

My study on films of Tianyi Co. Yu Yunsou (1071)

A change of place is advisable for Minxin Tian Xing (1073)

Mingxing Co. henceforth Bi Hua (1075)

An idle review of films Mu Gong (1077)

Remembering the production of *Swear by God* Juan (1079)

A discussion after seeing *An Orphan Rescues His Grandpa* Ken Fu (1080)

A report on seeing the Mingxing production *An Orphan Rescues His Grandpa* She Yu (1082)

Reviewing *An Orphan Rescues His Grandpa* Chen PeiSen (1083)

Another commentary on *The Widow Wants to Remarry* Shi Yin (1085)

Commentary on the proper of *Pick up Gold in Barren Hills* Cai Yinzhi (1087)

A new review of the film *Abandoned One* Song Lu (1088)

A review of the film *Good Brothers* Jiang Zemin Yang Mang (1090)

Reviewing the film *Younger Brother* Hu Yaguang (1092)

Reviewing the film *Divorcee* Tang Bihua (1093)

A new review of the film *Poor Heart* Shu Tanhao (1094)

Reviewing the new Commercial Press' film *Predestined* Ke Ming (1096)

A brief review of the new film *Pick Tea Girl* Meng Zhu (1097)

On artistry of *Secret Told at Last* K. K. K. (1098)

A critical review of the film *The Death of Yuli* Bing Xin (1100)

Reviewing the film <i>Back Home from City</i>	Yi Hong (1103)
<i>The Lover's Dream</i>	Huai Lin (1105)
Reviewing the film <i>Young Master Feng</i>	Tang Yueshi (1108)
Reviewing the new film <i>My Dear Brother</i>	Li Huailin (1110)
My feelings on <i>A Blind Orphan Girl</i>	Yi Hong (1112)
<i>A Shanghai Woman</i>	Xin Leng (1114)
Dazhonggou Company's baby is born	Zhong Jian (1116)
Reviewing <i>Poor Heart</i>	Liang Pinru (1117)
My view on <i>Amid the Battle of Musketry</i>	Mai (1120)
<i>Amid the Battle of Musketry</i>	Deng Guang (1122)
Reviewing <i>The Last Conscience</i>	Wang Weinan (1123)
Reviewing the Chinese film <i>The Last Conscience</i>	Deng Guang (1126)
A critique of Shenzhou's <i>Unbearable Memories</i>	Gu Jianchen (1129)
Reviewing <i>In a Stormy Night</i>	Yi Hong (1131)
Discussing <i>Lonely Orchid</i>	Gu Lian (1132)
The film <i>Lonely Orchid</i>	Chen Yuan (1133)
After seeing the film <i>The Lovers</i>	Tian Han (1135)
<i>Embarrassing Sister</i> is an excellent tragedy	Zheng Qiu (1136)
Reviewing <i>Lee Fei-fei the Heroine</i>	Shi Fo (1138)
After seeing <i>Mother's Happiness</i>	Ying Hua (1140)
I saw <i>Three Years Later</i>	Song Chunfang (1141)
The early summer season has roses	Gu Jianchen (1143)
A review of <i>Live on Love</i>	Fu Yanchang (1145)
Feelings upon seeing <i>Transparent Shanghai</i>	Ji Cheng (1147)
Reviewing <i>A Little Lover</i>	Ai Husheng (1148)
Reviewing <i>Suspects of Couple</i>	Heng San (1150)
The brilliance of <i>A Child Worker</i>	Gu Jianchen (1152)
A small review on film	Jia Guanbao (1154)
A Preview of <i>He Wants to Have A Baby</i>	Little Reporter (1156)
Reviewing <i>Between Love And Filia Duty</i>	E Yun (1158)
The value of the film <i>The Pearl Pagoda</i>	You Yun (1159)
The bold and resolute <i>Reclaim Wasteland</i>	Zhou Shoujuan (1160)
Reviewing the film <i>Four Commandments</i>	Chen Jixun (1162)
Reviewing <i>Love and Gold</i>	Chen Xianmo (1164)

Reviewing Shenzhou's new film <i>A Moral Obligation</i>	Zong Xian	(1166)
After seeing Mingxing's <i>Dream by the Lake</i>	Qian Bai	(1168)
The success of director Zheng Zhengqiu	Sheng Nu	(1170)
<i>Can Fengchi</i>	Wen Xiang	(1172)
A few reasons for everyone's welcoming of <i>The Burning of Red Lotus Temple</i>	Hui Tao	(1175)
From knight-errantry films, to a discussion of <i>The Burning of Red Lotus Temple and All Men Are Brothers</i>	Qing Ping	(1177)
From <i>Hua Mulan Joins the Army</i> , to a discussion of costume films	Jin	(1178)
Reviewing the film <i>Water Heroes</i>	Huang Jiamo	(1180)
<i>Four Heroes From the Wang's Family</i>	Leng Pi	(1182)
After seeing the preview <i>The Diamond Case</i>	Bi Wu	(1184)
From the fundamental problems of Chinese films, to a discussion of <i>The Dream of An Ancient Capital</i>	Ju Xuan	(1186)
<i>Because I Am Your elder Brother</i>	Zhang Chifeng	(1188)
An informal review of <i>Wild Flowers by the Road</i>	Qi Bo	(1191)
<i>The Shadow of Red Tears</i> and <i>The Peach Blossom Lake</i>	Yi Zhong	(1193)
The idea has some progress, but the outdated ideology has not been eliminated	Huang Zibu	XiNaifang (1195)
<i>Love and Obligation</i>	Zhu Shilin	(1198)
A few shortcomings of <i>A Spray of Plum Blossom</i>	Yan Zhonglou	(1202)
Feelings after seeing <i>The Souls of Freedom</i>	Sha	(1203)
Reviewing <i>The Souls of Freedom</i>	Zhong	(1205)
The influence of American films	Xi Naifang	(1207)
Discussing the style of Gu Kenfu	Jun Xi	(1209)
The director of <i>Live on Love</i>	Zhou Shoujuan	(1211)
Discussing Mr. Bu Wancang	Yu Qian	(1213)
Questions selected by film people, young and old, true and false	Zheng Zhengqiu	(1214)
Sun Yu's letter to Hong Shen	Sun Yu	(1216)
An outstanding person in the Chinese film world	Zheng Zhengqiu	(1217)
Discussing Mr. Hong Shen's scriptwriting tactics	Song Chiping	(1219)
A small preface to <i>Why Die for Love</i>	Hong Shen	(1220)

A successful director	Yue Yan	(1221)
Discussing a few stars I know	Ye Peifu	(1222)
The Ding Ziming I admire	Jiang Xinheng	(1223)
Hu Die is the favorite of this era	Cheng Qing	(1225)
Forecast for the prospects of Chinese film --- to Ruan Lingyu and Jin Yan		
	Yun	(1226)
Records of interviews with Chinese film artists	Sha Ji	(1228)
Critical biographies of world-famous directors (Chinese part)		
	Ling He	(1263)
Critical biographies of world-famous film stars (Chinese part)		
	Ling He	(1293)

4. History Historical Materials

A discussion of Chinese film	Guan Da	(1311)
Change after the film is imported to China	Guan Ji'an	(1313)
Annals of the silver screen	Zui Xingsheng	(1316)
A history of the Chinese film industry	Cheng Shuren	(1320)
Origin of Chinese film	Xu Chiheng	(1326)
The changes and future trends of the Chinese film style	Pu Dixiu	(1329)
A report on the resurgence and chronicle of film events		(1330)
A general review of the Chinese film lineup	Yan Meng	(1349)
A history of the development of Chinese film	Gu Jianchen	(1355)
Film since its inception in China		(1381)
Talking about film history --- a recollection of open-air cinema		(1382)
A brief history of modern Chinese film	Zheng Junli	(1385)
A record of the vicissitudes of the Shanghai Film Co.	Yang Dehui	(1433)
Jump into the silver sea --- a senseless autobiography	Su Feng	(1438)
My written confession	Hu Die	(1441)
<i>The Diary of Lu Jie</i> (excerpts)		(1450)
<i>The Autobiography of Qian Xuefan</i>		(1454)
The complete story of the founding of the Asia Film Co.	Qian Huafo	(1455)

Recalling the film department of the Commercial Press	Yang Xiaozhong	(1459)
From Swear by God, to a discussion of the Shanghai Film Co.		
	Zheng Yimei	(1467)
My experiences in films	Wang Hanlun	(1471)
My recollections of silver screen life	Fan Xuepeng	(1478)
My silver screen life	Xuan Jinglin	(1484)
Recollections of silver screen life	Huang Naishuang	(1489)
The process of my filming <i>Ten Sisters</i>	Guan Haifeng	(1492)
A career in film circles	Hong Jinling	(1495)
Record on my making film career starting late in my life	Ouyang Yuqian	(1500)
Film and me	Bao Tianxiao	(1509)
Zhang Shichuan and the Mingxing Co.		(1517)
Nan Guo Art Service in the early	Gu Menghe	(1549)
A incomplete silver dream --- <i>Going into Among the People</i>	Tian Han	(1552)
On Spring Dream by Lake	Tian Han	(1556)
Recall of Taking "Remaining Sound from Broken Flute"	Chen Baichen	(1559)
China begins to make film	Chen Bugao	(1563)
Incompleted Dream		
My 20-year experiences at the Ping'an Cinema	Ping Zixi	(1583)
The film <i>Goddess</i> and me	Wu Yonggang	(1589)
<i>The Dream of An Ancient Capital</i> of Lianhua Film Company	Sun Yu	(1592)
Wild Flowers by the Road and Ruan Lingyu	Sun Yu	(1597)
China Film School	Hu Die	(1602)
Content		(1605)
More words from the editor		(1624)

编 后 记

《中国无声电影》是我馆编辑出版的《中国电影文献资料丛书》中的一册,这套丛书的编辑和出版,标志着中国电影史科学这样一个在中国电影历史研究领域,一个新的基础学科的建立。

《中国无声电影》是我在从事电影资料档案工作后,编选的第一本书。收入本书的大部分文章,来自中国电影资料馆的馆藏,这些馆藏凝结着电影资料馆建馆 30 余年来,所有从事电影资料档案工作的同志的心血,没有他们历年的辛勤积累,我不可能在一年多的时间里,完成这本近 200 万字的大型工具书。在这本书的编辑过程中,陈景亮馆长给予了一如既往的关心和支持,加之我馆承办的联合国教科文组织召开的“亚洲电影收集研讨会”在北京举行,会议将把对中国无声电影的研究列入选题,这为这本书的出版提供了良好的时机。

电影界前辈柯灵先生为此书命名并题写了书名,再一次显示出他提携后学的长者气度。电影史学家程季华老师和邢祖文老师,以他们一向的奖掖后进的热情和严谨的治学态度,多次就本书的编辑思想、章节的划分和安排提出意见,并审看了全书的目录,青年电影史学者陆弘石自始至终给予我多方帮助,北京电影学院的钟大丰教授为本书提供了意见和资料,我馆长期进行中国电影史和中国电影理论研究的酆苏元、谭春发、胡克、胡菊彬等同志还专门就本书的编选进行了咨询。在这里要特别感谢朱天纬老师给予我很多具体指导,使我受益匪浅。

由于我的知识和能力有限,又是第一次独立完成这样大的一部书,不足之处在所难免,诚恳地希望专家学者不吝赐教,以使我在今后能够做得更好。

戴小兰

1996 年 9 月