

人的电影: 郑正秋与早期中国电影的演进 *

Cinema for People: Zheng Zhengqiu and the Evolution of Early Chinese Cinema

文 张宗伟 /Text/Zhang Zongwei

提要: 本文从发生学的角度, 以郑正秋为中心考察早期中国电影的演进。郑正秋的电影“用人道主义为本, 对于人生诸问题, 加以记录研究”, 以人为本、幼者本位、良心主义是郑正秋电影创作的生命线。电影“必须含有创造人生的能力”, 这是郑正秋赋予早期中国电影的“初心”和“良知”, 也是中国电影生生不息的文化动力。

关键词: 早期中国电影 “儿童” 意象 郑正秋 人道初心 良心

郑正秋(1889—1935) 是早期中国电影最重要的拓荒者之一。从 1910年发表第一篇剧评文章《丽丽所戏言》, 到 1935年参与执导《热血忠魂》后因病辞世, 郑正秋从事电影活动(包括与之相关的剧评和新剧创作)的这段时间, 正是中国电影“自胚胎以迄成童”的婴幼儿时期。⁽¹⁾ 在清末民初的“老大中国”, 他凭着“少年的血性”, 将中国电影从蹈袭“旧戏”的窠臼中摆脱出来, 给孕育期的中国电影注入健康的新文化基因。

郑正秋最大的贡献, 在于他顺应五四新文化运动的潮流, 让草创之初的中国电影去发见“人”, 去“辟人荒”, ⁽²⁾ 他尝试用电影去探讨“我们现在怎样做父亲”, 去“研究怎样改革家庭”等时代之问。⁽³⁾ 他的“儿童片”是对“救救孩子”⁽⁴⁾ 呼吁的热情响应, 他影片中的“儿童”意象, 传达出“幼者本位”⁽⁵⁾ 的启蒙意识和“真善美统一”的审美理想。

郑正秋提出的“良心主义”电影观, 既根植于“良知”“童心”等传统文化命题, 又有五四新文化运动所启蒙的人道主义、幼者本位和生命意识等时代内涵, “良心主义”不仅提供了读解早期中国电影发生学的文化密码, 也昭示了以人为本, 坚守返本归真的人道初心, 才是中国电影生生不息的文化动力。

一、《难夫难妻》与中国电影的“人道初心”

作为西方文化的舶来品, 早期中国电影的发生,

经历了本土化的艰难历程。1896年发端于上海的近十年外国影片在华放映史, 1905年到 1909年北京丰泰照相馆试制戏曲纪录短片, 为中国电影提供了最初的电影经验。⁽⁶⁾ 如果说外国影片输入中国, 外国投机商在中国经营电影事业, “是帝国主义商品输出和文化侵略的产物”, ⁽⁷⁾ 那么, 对传统戏曲片段进行“照相”的国产电影试制, 则在题材和内容上做出了抱残守旧的文化选择。

丰泰照相馆老板任景丰(1850—1932) 年轻时走南闯北习艺谋生, 曾经去到日本学习过照相技术。后来他自己开照相馆, 兼营照相器材、中西药房、木器店和汽水厂等, 还开办了大观楼影戏园。任景丰在商业上善经营, 政治上也有追求, 他数次应召为王公贵族拍照, 慈禧还曾赏赐给他四品顶戴。⁽⁸⁾ 1905年, 55岁的任景丰已有了长期放映外国影片的经历, 他萌生自己拍电影的想法, 商业动机自不待言, 而以庆寿为名, 请时年 60岁的“伶界大王”谭鑫培(外号谭叫天) 来拍摄影片, 多少难免玩票的味道, 正如鲁迅所说: “崇拜名伶原是北京的传统……先只有谭叫天在剧坛上称雄, 都说他技艺好, 但恐怕也还夹着一点势利, 因为他是‘老佛爷’——慈禧太后赏识过的。”⁽⁹⁾

谭鑫培(1847—1917) 不只是深得慈禧太后赏识, 他还是长期任职清廷的“皇家供奉”。1890年, 谭鑫培入选清代管理内廷演戏、奏乐事务的专署机构昇平署,

张宗伟, 中国传媒大学戏剧影视学院教授

*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号: 19ZDA272) 的阶段性研究成果。

担任宫中“民籍教习”，开始长达二十多年的宫中演艺生涯，其中，仅光绪二十三年(1897年)至光绪二十九年(1903年)间，谭鑫培就先后承应京剧剧目103出。⁽¹⁰⁾庚子事变(1900年)次年，清政府签订丧权辱国的《辛丑条约》，外逃回京的慈禧，竟然急忙找谭鑫培进宫唱戏，正所谓“家国兴亡谁管得，满城争说叫天儿”(狄楚青《庚子即事》)。谭鑫培的得宠程度，于此可见一斑。周剑云(曾与郑正秋等人一起创办明星影片公司)说谭的声音“虽含呜咽饮恨之慨，却少慷慨激昂之情”。梨园泰斗程长庚认为谭腔是“亡国之音”。“谭鑫培的声腔艺术所代表的美学趣味，充溢着世纪末特有的那种低回沉迷的情调，这是一种生逢末世特有的充满沧桑感的颓废”。⁽¹¹⁾慈禧老太后能听到这“亡国之音”来逃避现实，而在那个无声的默片时代，观众连欣赏谭派声腔艺术尚不可得，又怎能指望把一个戏台上的黄忠老英雄搬上银幕来开启民智呢？

“大凡一国的文化最忌的是‘老性’，‘老性’便是‘暮气’。一犯了这种死症，几乎无药可救。……赶快用打针法，打一些新鲜的‘少年血性’进去，或许还可望却老还童功效。”⁽¹²⁾三个老人一台戏，幕后还有老慈禧，依附于“旧戏”的《定军山》，带着这样的“老性”或曰“暮气”，事实上也没能行稳致远。丰泰的拍片活动，在1909年因遭受火灾而中断，两年之后发生辛亥革命，大清帝国灭亡，丰泰就再也没能恢复拍摄。

丰泰出品的第一批国产片“对戏曲对象的选择，它们所体现的美学意义上的品格特征，与其说是‘电影的’，还不如说更多是‘戏曲的’”。⁽¹³⁾尽管不能完全说是“电影的”，但作为主流史述认定的第一部国产电影，《定军山》依然被高度认可：“我国第一次尝试摄制电影，便与传统的民族戏剧形式结合起来，这是很有意义的。”⁽¹⁴⁾首试之功应该肯定，但是作为中国电影的初孕之胎，“影戏”尚在腹中已显老态，要焕发“影戏”的生机，还须寄望于对其文化母体“旧戏”的改良。

丰泰选择拍摄的“旧戏”，受到了陈独秀、胡适、周作人等新文化运动主将的激烈批判甚至全面否定。陈独秀认为，旧剧在“文学上、美术上、科学上”没有丝毫价值，在道德上则“助长淫杀心理于稠人广众之中……至于‘打脸’、‘打把子’二法，尤为完全暴露我国人野蛮暴力之真相”⁽¹⁵⁾；胡适认为，中国戏曲

“守旧性太大”，“乐曲、脸谱、嗓子、台步、武把子等‘遗形物’早就可以不用了，但相沿下来至今不改”，就像是“皇帝虽没有了，总统出来时依旧地上铺着黄土，年年依旧祀天祭孔”，“这种‘遗形物’不扫除干净，中国戏剧永远没有完全革新的希望”⁽¹⁶⁾；周作人认为，旧戏“有害于‘世道人心’”，其中四类最为典型，分别是“淫，杀，皇帝，鬼神”，“旧戏这几类全是妨碍人性的生长，破坏人类的平和的东西，统应该排斥”。⁽¹⁷⁾

郑正秋对于“旧戏”的批判，甚至比陈独秀、胡适、周作人等人都要更早。辛亥革命前一年，即1910年11月，郑正秋21岁时便开始在右任主办的《民立报》上发表剧评。他从事剧评意在达成“改良戏曲以移易社会风俗之志愿”，⁽¹⁸⁾因此特别强调戏剧的教育功能。他提倡为辛亥革命造了不少舆论的新剧，反对《杀子报》《卖胭脂》之类“淫戏”。1911年底至1912年初，在辛亥革命影响下，郑正秋创作了时事新剧处女作《铁血鸳鸯》。1912年底谭鑫培到上海，⁽¹⁹⁾因为年纪大唱不动了，郑正秋去叫了倒好，而且在报上写批评文章，引起了风波，从此被人看作“不畏强御的剧评家”。⁽²⁰⁾在新旧文化激烈交锋的五四运动前夜，郑正秋由剧评人和新剧创作者转型为中国电影事业的开拓者，成为第一代中国电影人中最杰出的代表。

1913年，郑正秋与张石川等人共组新民公司，承包了由美国电影商人投资经营的亚细亚影戏公司的拍片任务，郑正秋编写了《难夫难妻》的电影剧本，作为亚细亚影戏公司的第一部作品。《难夫难妻》影片文本失传，其本事、片长、片名和剧照等问题在学界存有争议，关于影片情节更是众说纷纭。《中国电影发展史》概述其剧情为“从媒人的撮合起，经过种种繁文缛节，直到把互不相识的一对男女送入洞房为止”。⁽²¹⁾1914年《新剧杂志》介绍《难夫难妻》时，提到“送入洞房”之后还有婚后丈夫赌钱、夫妻斗殴等剧情，在郑正秋1917年的回忆文章中，也提到“丈夫深夜不归，新娘独守空闺”；“新郎君嫖院，各帮闹抬轿”；“夫妻相骂相打”；亲家“狭路相逢，打成一片”等情节。⁽²²⁾

无论具体情节有何歧异，但有一点可以肯定，即《难夫难妻》取材自现实生活，是“以郑正秋的家乡潮州的封建买卖婚姻习俗为题材”的新编故事，作为中国摄制故事片的开端，它的意义在于“接触了社会现

实生活的内容,提出了社会的主题”。⁽²³⁾进而言之,《难夫难妻》抨击封建婚姻制度的不合理,揭示一对夫妻面临的“人的难题”,矛头所向,正是传统封建礼教妨碍人性生长的“吃人”本质。

据程步高在其回忆文章中所记,《难夫难妻》叙述“乾坤两家,一子一女,男的髻令,女的标梅”的包办婚姻,其情节“十足典型,含有深意”。⁽²⁴⁾结亲两家的“乾坤”二姓,命名源于《周易》的乾坤二卦,乾坤(天地、刚柔)二卦阴阳交合,方能化生万物。“有天地然后有万物,有万物然后有男女,有男女然后有夫妇,有夫妇然后有父子,有父子然后有君臣”,⁽²⁵⁾夫妇,前承天地万物,后启父子君臣,是中国传统伦理秩序中至关重要的一环。“刚柔始交而难生”,⁽²⁶⁾天造草昧,万物初生,何其难也。阴阳不合,刚柔相悖,则万物不生。在封建包办婚姻制度之下,《难夫难妻》中的“夫妇”,素不相识却被逼入洞房,注定阴阳不调,生命难以为继,岂非又一出“吃人”的悲剧?郑正秋“通过最新发明和最有宣传效果的影戏”,“把封建婚姻的买卖性、盲目性、不合理性,揭露得淋漓尽致,抨击得体无完肤”,实属难能可贵。⁽²⁷⁾

倘或以“婴儿自胚胎以迄成童”类比中国电影之发生,则《难夫难妻》之前的国产“影戏”还处在艰难的孕育期。清末民初的“老大中国”,依然满纸写着“吃人”二字,⁽²⁸⁾郑正秋给《难夫难妻》中的夫妇冠以“乾坤”两姓,且片名中连用两个“难”字,足见他“辟人荒”的良苦用心。在五四运动之前,郑正秋第一次编创故事片,就有意识将它从蹈袭“旧戏”的窠臼中摆脱出来,让草创之初的中国电影去作改革社会、教化民众的工具,去揭露“人的问题”,从而使萌育中的中国电影显出了人性的生机。仅就中国人摄制电影活动的起点而言,任景丰可算是国产电影的开山鼻祖,若论开启中国民族电影之人道初心,郑正秋更有他不可磨灭的绝大功绩。

二、《孤儿救祖记》与“幼者本位”的伦理转向

15世纪以来,经过宗教改革、文艺复兴和启蒙运动的洗礼,到19世纪末,欧洲文艺基本解决了“人的问题”,“以人为本”逐渐成为文艺创作的基本原则。1895年,电影诞生于法国,近取诸身的“人”自然成了这一新媒介和新艺术的表现对象,笔者所见三百余

部卢米埃尔兄弟的短片中,绝大多数都在记录生活中真实的人的生活,其中以“婴儿”为主角的就有二十多部。⁽²⁹⁾

《婴儿午餐》(1895)是世界电影最早的短片之一,“它充满着亲切的情调。表现穿衬衣的父亲(奥古斯特·卢米埃尔)和穿条纹绸短衫的母亲用温柔的眼光瞧着一边喝粥一边手里摆弄一块饼干的小宝宝。在画面前景有一只盘子,里面放着银制的咖啡壶和酒瓶。为了使观众能够很好地欣赏这三个扮演者的简单而自然的表情,画面是用‘中近景’来拍摄的”。它“使观众在银幕上能够看到同自己一样的生活,或者他们所向往的生活”。⁽³⁰⁾乔治·萨杜尔的这段评述,既真切,又富有情调和诗意,一如影片本身充满着“生活的气息”和“人的味道”。

反观1905年中国人自己拍摄的第一部短片《定军山》,据文献记载,影片仅有“请缨”“舞刀”“交锋”等出自“旧戏”的程式化动作。可见,直到20世纪初,中国文艺中“人的问题,从来未经解决,女人小儿更不必说了”。⁽³¹⁾1922年,在离开电影界十年之后,经历了反袁运动和五四运动的郑正秋重返影坛,他带着编创“反专制、反封建”时事剧的丰富经验,⁽³²⁾带着“创造生气勃勃的空气,来改造中国死气沉沉的现象”的责任感,⁽³³⁾试图进一步解决中国电影“女人小儿”的问题。《孤儿救祖记》(以下简称《孤儿》)以“孤儿”为题,无疑抓住了问题的要害。

郑正秋离开的十年间,⁽³⁴⁾襁褓中的中国电影在形态上实现了从短片到长片的过渡,但在题材和内容上依旧缺乏创新。短片方面,梅兰芳主演的《春香闹学》和《天女散花》照例是故纸堆里取材的“古剧”,张石川和商务的“新剧”,大多取材于趋于没落的文明戏,内容方面乏善可陈。只有揭露鸦片毒害的《黑籍冤魂》,以及商务的“风景”“时事”“教育”三类短片,较有现实内容和传播新文化的启蒙价值。1920—1921年间,中国试制了《阎瑞生》《海誓》《红粉骷髅》三部长故事片,分别以社会丑闻、奇情畸恋和色情凶杀等作为故事卖点。影片在形式上标新立异,思想内容上却庸俗低劣,恰与正在展开的五四新文化运动逆流而行。

1922年,郑正秋与张石川等组建明星影片公司,在制片方针上,郑正秋秉持艺术“教化社会”的宗旨,强调“明星”应摄制“长片正剧”,“明星”作品“不可

无主义揭示于社会”。⁽³⁵⁾张石川则主张“处处惟兴趣是尚，以冀博人一粲，尚无主义之足云”。⁽³⁶⁾“明星”初期制作的《滑稽大王游沪记》《掷果缘》《大闹怪剧场》三部短片，基本上是西方滑稽默片的仿制品。“明星”的第一部长片《张欣生》取材于上海发生的一宗真实命案，讲述儿子为争家产毒死父亲的故事，作为《阎瑞生》的跟风之作，《张欣生》遭到了评论界的严厉批判和营业上的惨败。

1923年，明星影片公司陷入生存危机之际，郑正秋选择回归人道初心，接续《难夫难妻》开启的家庭伦理题材，与张石川合作了长片正剧《孤儿》。作为中国特色的家庭伦理“长片正剧”的奠基之作，作为中国民族电影真正确立的标志，《孤儿》的影史地位毋庸置疑。“戏剧之最高者，必须含有创造人生之能力，其次亦须含有改正社会之意义，其最小限度亦当含有批评社会之性质。”⁽³⁷⁾按照郑正秋自定的这三大目标来衡量，《难夫难妻》实现了“批评社会”的最小目标，《孤儿》则抱定“创造人生”的最高理想，取法乎上，得乎其中，以“幼者本位”的伦理诉求，传达出“改正社会”的积极意义。

“长者本位”是中国封建旧文化的基本特征。自汉武帝“罢黜百家、独尊儒术”，儒学便成为两千多年来中国传统文化的正统和主流思想。儒家主流文化建构了以“礼”和“仁”为核心的道德伦理体系，所谓“君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友”五伦，意在强化政治和社会中人与人的关系，以及由此关系而产生的身份认同与职责定位。在“君君，臣臣，父父，子子”的伦理秩序中，幼者一直处于遵命长者的从属地位。五四新文化运动对封建旧文化进行猛烈扫荡，提出了个性解放、伦理民主的主张。1919年8月，胡适在白话诗《我的儿子》中写道：“我要你做一个堂堂的人，不要做我的孝顺儿子。”⁽³⁸⁾同年10月，鲁迅在《我们现在怎样做父亲》一文中指出：“本位应在幼者，却反在长者；置重应在将来，却反在过去。”⁽³⁹⁾鲁迅针对封建宗法社会的旧家庭关系，从进化论的观点说明封建旧家庭亟需改造。“有了伟大的五四运动，才激起了学术思想一切文艺作品大转变。”⁽⁴⁰⁾《孤儿》处理家庭关系时“以幼者为本位”的伦理转向，显然受到了五四新文化的直接影响。

《孤儿》拷贝业已失传，据相关文献记载，“孤儿”

是剧作的核心。影片伊始，孤儿父亲坠马而死，祖父杨寿昌听信叔叔道培谗言，将孤儿母亲余蔚如逐出家门，孤儿尚未降生便成为“缺席的在场”，只要遗腹子存在，就意味着叔叔独霸家产的图谋无法得逞。数月后婴儿降生，得名余璞。余璞(郑正秋之子郑小秋饰)十岁时登场，他就读寿昌所建义校并深得其喜爱，其时祖孙并不相认。某次，叔叔及其帮凶意欲害死寿昌，余璞赶到出手相救，身受重伤的道培临终悔悟说出实情，祖孙翁媳终得团聚。郑正秋在《孤儿》“编制大纲”中提出“家庭中以儿童为本位”的剧作观念，⁽⁴¹⁾全片以孤儿“成长”和“救祖”为情节主线，“孤儿”作为主角居于人物关系和情节转换的枢纽地位，他身上负载了影片“教孝”“惩恶”“劝学”“扬善”等社会改良主张，成为彰显正道的伦理化身。

以幼者为本位，让儿童唱主角，在中国文艺史上难得一见，在中国电影史上，更是破天荒第一遭。值得一提的是，《孤儿》问世前一年，上海影戏公司出品了但杜宇编导的短片《顽童》，由但杜宇的侄曾孙但二春出演。同年郑正秋编剧的短片《掷果缘》中，也有儿童演员登场。该片长度20分钟出头，却有三场孩子的戏：第一场中十来个孩子围着郑木匠的水果摊买水果；第二场中孩子们趁人不备争抢水果；第三场中孩子们一哄而散，两个年幼者被吓哭，郑木匠抱起一个孩子进行安慰。《掷果缘》是现存尚可放映的最早的中国电影，影片中这几段孩子们的生动影像，显得弥足珍贵。《孤儿救祖记》成功后，明星影片公司有意推行“童星策略”，重点培养郑小秋，由他主演郑正秋创作的所有儿童片。郑小秋、任潮军(明星创始人之一任矜苹之子)、但二春三足鼎立，成为中国最早的一批童星。让儿童上银幕，为影业造新人，的确是中国影业的大进步。

三、郑正秋“良心主义”的再审视

“良心主义”和“批评社会”的结合，被视为“郑正秋资产阶级改良主义的基石”。⁽⁴²⁾郑正秋明确提出的有两个“主义”，即“营业主义”和“三反主义”。目前没有文献表明郑正秋本人直接提到“良心主义”。不过“良心”和“主义”确实是他反复提及的关键词。20世纪20年代中期，面对外国商人对中国放映市场的霸占，郑正秋怀着民族主义的热情，“热烈的希望大家

从艺术上竞争替中国挽回些体面和权利,很希望世界上电影事业也有中国一个位置”,他认为“在贸易当中,可以凭着良心上的主张,加一点改良社会提高道德的力量在影片里,岂不更好,可以挽回些外溢的金钱,岂不更好,可以发扬中国艺术,使它在世界上有个位置,岂不更好”。⁽⁴³⁾因此,他提出“营业主义上加一点良心的主张”,⁽⁴⁴⁾初衷是为孱弱的中国民族影业谋求生存空间。然而,“在艺术幼稚的时代,实在不敢太新”,为此,他“抱定一个分三步走的宗旨,第一步不妨迎合社会心理,第二步就是适应社会心理,第三步方才走到提高的路上去,也就是改良社会心理”。⁽⁴⁵⁾郑正秋将“公司的营业”“观众的需求”“艺术的价值”三者兼顾,既怀抱理想,又直面现实,提出了“营业主义加一点良心”的电影创作观。

“良心”之说,无疑是郑正秋留给中国电影最重要的精神遗产。郑正秋认为成功的影片必须要有“文学的意味”和“艺术的价值”,必须具备真、善、美三个条件。⁽⁴⁶⁾郑正秋的“儿童片”是照见其“良心”的一面镜子,透过它,大致可以见出其“良心主义”的三个方面,即写实之真、伦理之善和创生之美。

(一) 写实之真

郑正秋认为,真善美“三者之中,又要以真为最重要……新派的戏剧,唯一的精神,就在写实,这写实就是真”。⁽⁴⁷⁾新派的戏剧,也就是电影,除了应包含“有系统的事节,有组织语言,精美的声调,相当的副景,有艺术的动作,极深刻的表情,人生真理的发挥,人类精神的表现”等八种“原质”,“还有优美的伶人,用热烈的情感,来忠实地描写,在舞台上——表演于观众的眼前”,⁽⁴⁸⁾他对电影“写实之真”的理解,在一定意义上已经是现实主义的了。他认为那些专供贵族“极视听之娱”的东西,不是平民的,不是普遍的,其情节十有九出也是不平等的,所以根本谈不上真、善、美。⁽⁴⁹⁾郑正秋所谓“平民的、普遍的、平等的”表现对象是什么呢?“在这个中国影戏初创时期,与其多演不伦不类的爱情戏,不如换一个方向,多从男女之爱转到亲子之爱上边去。”⁽⁵⁰⁾由此可见,体现“亲子之爱”的“儿童”成为郑正秋取材的重要对象,是他基于电影“写实之真”要求的必然选择。

(二) 伦理之善

1923—1926年间,郑正秋创作了包括《孤儿》在

内的六部儿童片。《苦儿弱女》描写“苦儿”小慧卖身葬母,“弱女”有容卖身为婢救父,最终在律师帮助下脱离苦海的故事。《好哥哥》以江浙军阀之战为背景,通过战火中两个无家可归的流浪儿童的视角,表达了反战及改革遗产制度的双重主题。《小朋友》改编自法国儿童小说《苦儿流浪记》,讲述来发被养父卖给傀儡艺人流浪卖艺、最终找到生母与家人团聚的故事。《小情人》讲述一对少年男女之间的青春爱恋故事,意在“为油瓶鸣不平”。《一个小工人》通过两个生长在不同家庭的孩子的成长故事,表现家庭环境和家庭教育的重要性,表达了打破旧式婚姻、改革遗产制度、宣扬工业救国的基本主题。⁽⁵¹⁾

通过系列儿童片提出儿童面临的诸多问题,以引起疗救的注意,这是郑正秋对鲁迅“救救孩子”呼吁的热情响应。“我之作剧,什九为社会教育耳,以言乎艺术,则不敢自夸,实如尚在襁褓之小儿焉。”⁽⁵²⁾救救孩子,除了靠教育,还要靠“伦理之善”,也就是“良心”。郑正秋的“良心”之说,与“儒学良知论传统开辟的德性伦理主义”⁽⁵³⁾一脉相承。儒学良知论发端于孟子。孟子强调人有“不学而能,不虑而知”的“良能”和“良知”,比如“孩提之童”爱其亲,长大之后敬其兄,都是内在的良知。⁽⁵⁴⁾明代王阳明在此基础上发展成“阳明心学”,提出知行合一的“致良知”,将先天之知与修行之知结合起来。郑正秋的“良心主义”侧重于后天的修行之知,即强调家庭伦理和社会教育的功能,而当他以“幼者为本位”,用他的儿童片聚焦于“孩提之童”,他所说的“良心”就成了某种自足的、不假外力的“天良”,也就是儒家心学的先天“良知”和老子所说的“婴儿之德”。

(三) 创生之美

郑正秋认为,批评和改正社会只是退而求其次的选择,“戏剧之最高者,必须含有创造人生之能力”,⁽⁵⁵⁾它应该是“人生真理的发挥,人类精神的表现”。如果说“批评社会”是表现写实之真,“改造社会”是提倡伦理之善,那么“创造人生”就是追求电影作为艺术的“创生之美”。郑正秋自谦其影片在艺术上好像“尚在襁褓之小儿”,在电影艺术的稚嫩期,他的儿童片首先追求写实之真和伦理之善,还没有出现最具创造力的“婴儿”形象,但他塑造的“幼者本位”的儿童形象,已是初具“创生之美”的“婴孩”意象。它一方面承载

着伦理民主、家庭改革、平民教育等现实意义,体现了“一以贯之的人道主义思想和社会批判精神”⁽⁵⁶⁾;另一方面,它也激发人们的想象与情思,去探求电影应该含有的人生真理和人类精神的表达。郑正秋以“含德之厚,比于赤子”⁽⁵⁷⁾的童心,提倡中国电影应有“创造人生”的审美理想,他自己又以“幼者本位”的“儿童片”去靠近理想。这“最初一念之本心”,或许就是郑正秋“良心主义”的真谛。

郑正秋提出的“良心主义”电影观,既根植于“良知”“童心”等传统文化命题,又有五四新文化运动所启蒙的人道主义、幼者本位和生命意识等时代内涵,“良心主义”不仅提供了读解早期中国电影发生学的文化密码,也昭示了以人为本,坚守返本归真的人道初心,才是中国电影生生不息的文化动力。

余论

1926年以后中国影坛古装片日渐盛行,《孤儿》开创的“社会问题片”热潮告一段落,电影业陷入了剧烈的商业竞争。20世纪20年代后期古装片、武侠片

和神怪片此起彼伏,在“营业主义”的强大压力之下,郑正秋及其所在的明星影片公司也未能免俗,卷入了武侠神怪片的潮流。

1933年,左翼电影兴起,郑正秋替中国电影界喊出“反帝、反资、反封建”的“三反主义”口号,以期为中国电影开一条“生路”。⁽⁵⁸⁾他根据自己的舞台剧《贵人与犯人》改编了电影《姊妹花》,将阶级差别、贫富分化、军火走私等“控诉性”和“暴露性”内容嵌入通俗流畅的家庭情节剧之中,通过传奇的故事、强烈的对比和浓郁的亲情引发观众强烈的共鸣,创造了首轮连映六十多天的空前纪录,引领着他自己开创的中国特色家庭伦理片进入到新的发展阶段。

常德不离,复归于婴儿。⁽⁵⁹⁾郑正秋早期的儿童片中,“婴儿”只能是缺席的在场,而在《姊妹花》中,“婴儿”作为独立的视觉形象,担负起更多叙事、抒情和表意的功能。他选择用两分钟的长镜头,去呈现妈妈大宝为两个“婴儿”哼唱摇篮曲的温馨场景,透过这深情凝视的“亲子之爱”,我们看到的是中国电影之父“保存生命,延续这生命,发展这生命”⁽⁶⁰⁾的“良心”。

(1) 梁启超以“婴儿自胚胎以迄成童”类比中国历史,认为“古昔之中国者,虽有国之名,而未成国之形也”,唐虞以前为胚胎时代,殷周之际为乳哺时代,孔子至今为童子时代,而后将迈入童子以上的少年之界。本文借用其说法,以“婴儿自胚胎以迄成童”的演进对中国早期电影进行发生学的考察。

(2) 周作人《人的文学》,原载《新青年》1918年12月15日第5卷第6号,参见《周作人散文全集·2》,桂林:广西师范大学出版社2009年版,第86页。

(3) 《我们现在怎样做父亲》最初发表于1919年《新青年》月刊第6卷第6号,文章开篇鲁迅即点出“我作这一篇文的本意,其实是想研究怎样改革家庭”,参见《鲁迅全集·第一卷》,北京:人民文学出版社2005年版,第134页。

(4) “救救孩子”出自鲁迅的第一部白话小说《狂人日记》,最初发表于1918年5月《新青年》第4卷第5号,参见《鲁迅全集·第一卷》,北京:人民文学出版社2005年版,第455页。

(5) (39) 鲁迅《我们现在怎样做父亲》,《鲁迅全集·第一卷》第137页。

(6) 据程季华主编《中国电影发展史》(第一卷)所附影片目录,丰泰照相馆共摄制了《定军山》《长坂坡》《青石山》《艳阳楼》《金钱豹》《白水滩》《收关胜》《纺棉花》等八部戏曲短片。

(7) 程季华主编《中国电影发展史》(第一卷),北京:中国电影出版社1963年版,第13页。

(8) (13) 弘石《任庆泰与首批国产片考评》,《电影艺术》1992年第2期。

(9) 鲁迅《略论梅兰芳及其他(上)》,参见《鲁迅全集·第五卷》,北京:人民文学出版社2005年版,第609页。

(10) 岳微《清光绪年间谭鑫培内廷演戏考证》,《山东艺术学院学报》2014年第5期。

(11) 傅瑾《谭鑫培的文化意义与美学品格》,《戏剧艺术》2012年第3期。

(12) 胡适《文学进化观念与戏剧改良》,原载《新青年》1918年10月15日第5卷第4号,参见《胡适文存》,上海:上海科学技术文献出版社2015年版,第120页。

(14) 同(7),第13—14页。

(15) 陈独秀《答张謇(新文学及中国旧戏)》,参见《独秀文存四》,北京:外文出版社2013年版,第169页。

(16) 同(12),第114—115页。

(17) 同(2),第89页。

(18) 义华《年来海上新剧大事记(上)》,参见周剑云主编《菊部丛刊·歌台新史》,上海:上海交通图书馆1918年版,第10页。

(19) 谭鑫培多次赴沪演出,出演的具体场次学界存有争议,引发郑正秋撰文批评的是1912年底在上海新新舞台的演出,对此学界没有异议。参见李世强《谭鑫培赴沪演出史略证》,《中国戏曲学院学报》2015年第2期。

(20) 谭鑫培 1912 年赴沪演出被喝倒彩确有其事,《中国电影发展史》引述欧阳予倩的话,指郑正秋喝倒彩引发风波,应属误传,郑正秋只是撰文评述此风波。参见程季华主编《中国电影发展史》(第一卷),北京:中国电影出版社 1963 年版,第 18 页;李世强《谭鑫培赴沪演出史事略证》,《中国戏曲学院学报》2015 年第 2 期。

(21) 同(7),第 18 页。

(22) 陈建华《郑正秋与〈难夫难妻〉的本事、片名及摄影者考辨——兼论张石川“新民公司”与“经典化”问题》,《现代中文学刊》2019 年第 6 期。

(23) 同(7),第 18—19 页。

(24) 程步高《影坛忆旧》,北京:中国电影出版社 1983 年版,第 98 页。

(25) 陈鼓应、赵建伟《周易今注今译》,北京:中华书局 2015 年版,第 719 页。

(26) 同(25),第 53 页。

(27) 同(24),第 99—100 页。

(28) 《鲁迅全集·第一卷》,北京:人民文学出版社 2005 年版,第 447 页。

(29) 卢米埃尔兄弟拍摄的以婴儿为主角的短片主要包括《婴儿午餐》《吃快餐的孩子们》《婴儿走路》《婴儿吵架》《捞金鱼》《团圆饭》《婴儿的比赛》《孩子们跳舞》《婴儿的行列》《抓小虾的孩子们》《少女和猫》《给狗洗澡》《洗衣女》《户外美食》《印第安人的聚餐》《洗澡的黑人孩子》《团圆饭(日本)》《家禽园》《出港的船》《海边归来》等,均拍摄于 1905—1910 年间。

(30) [法]乔治·萨杜尔《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,北京:中国电影出版社 1982 年版,第 17 页。

(31) 同(17),第 86 页。

(32) 1915—1916 年,郑正秋创作了《隐痛》《不可说》《窃国贼》《退位》等反对袁世凯专制的政治剧,1919 年五四运动前后,他又创作了《蔡锷》《秋瑾》《石家庄》《桃源痛》《舞台上之英雄》《外交中之美人计》《新青年》《黄金与美色》《阶级刀》《妓女解放》《新旧家庭》等大量呼应五四运动的时事剧。参见谭春发《郑正秋与中国话剧复兴(上)》,《新文化史料》1995 年第 1 期。

(33) 郑正秋《明星公司发行月刊的必要》,参见丁亚平主编《百年中国电影理论文选》(增订版第一卷),北京:文化艺术出版社 2016 年版,第 15 页。

(34) 1913 年,《难夫难妻》完成之后,因与张石川意见不合,郑正秋离开亚细亚影戏公司,又转头去从事新剧活动,直到 1922 年才重新回归电影创作。

(35) (37) (52) (55) 郑正秋《我所希望于观众者》,《明星特刊》第 3 期《上海一妇人》号,1925 年版。

(36) 张石川《敬告读者》,载《晨星》创刊号,1922 年上海晨社出版;转引自程季华主编《中国电影发展史》(第一卷),北京:中国电影出版社 1963 年版,第 58 页。

(38) 胡适《胡适文存·卷四》,北京:外文出版社 2013 年版,第 95 页。

(40) 郑正秋《如何走上前进之路》,参见丁亚平主编《百年中国电影理论文选》(增订版第一卷)第 153 页。

(41) 剑云《导言》,《晨星》1923 年第 3 号。

(42) 同(7),第 63 页。

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

(44) (45) (50) 郑正秋《中国影戏的取材问题》,《明星特刊》第 2 期《小朋友》号,1925 年版。

(46) (48) (49) 郑正秋《明星公司发行月刊的必要》,参见丁亚平主编《百年中国电影理论文选》第 16 页。

(47) 郑正秋《演剧人选之老少真假问题——为〈早生贵子〉中宣景琳而作》,《明星特刊》第 9 期《早生贵子》号,明星影片公司 1926 年版。

(51) 郑欢欢《郑正秋与中国早期儿童电影》,《贵州社会科学》2011 年第 12 期。

(53) 安燕、虞吉《一种文化的过剩模式——中国早期电影的良心主义传统》,《艺术百家》2014 年第 6 期。

(54) 杨伯峻《孟子译注》,北京:中华书局 2016 年版,第 340—341 页。

(56) 酆苏元、胡菊彬《中国无声电影史》,北京:中国电影出版社 1996 年版,第 139 页。

(57) 《老子·五十五章》,北京:中华书局 2015 年版,第 117 页。

(58) 郑正秋《如何走上前进之路》,参见丁亚平主编《百年中国电影理论文选》(增订版第一卷)第 155 页。

(59) 《老子·二十八章》,北京:中华书局 2015 年版,第 62 页。

(60) 同(5),第 135 页。