

左右还是雅俗：1932—1949年中国电影改编研究

万传法

摘要：1932—1949年间的中国电影，在《中国电影发展史》等论述中，被表述为一种具有强烈意识形态色彩的创作史和斗争史。文章通过对于这一时期电影改编的研究，却发现了其另一种面向，或曰“深层革命”，即这一时期的中国电影，可能并非只是表面层次的“左右之争”，而是一场深度的“雅俗之争”。

关键词：左右之争；雅俗之争；左翼电影；美学革命

作者简介：万传法，男，教授，博士。（上海戏剧学院 戏文系，上海，200040）

中图分类号：J909.2 **文献标识码：**A **文章编号：**2096-8418 (2020) 02-0075-08

一般意义上，电影史学家都将1931年作为中国电影史上一个重要的分期时间点，显在的原因自不必说，战争的因素、创作上的转向、思想主题上的变化等等，都在其中。而潜在的因素，所关涉到的“左右”问题，虽不多提及，但亦是共识。然而，通过对这一阶段电影改编的研究，我们却发现了一个与上述表述不太相符的面向，并由此提出本文的一个诘问：在某种意义上，1932—1949年间的中国电影，到底是左右之争呢还是雅俗之争？为了叙述清晰，本文以1937年抗日战争爆发为分界点，又将其分为：“战前时期”（1932—1937）、“抗战时期”（1937—1945）和“战后时期”（1945—1949）。^①

一、战前时期（1932—1937）的中国电影改编

这一时期，中国电影界最大的变化，便是“左翼”文化人士纷纷进入电影界，并在他们的影响和主导下，掀起了一场名副其实的“新兴电影运动”。关于“左翼”人士进入电影界的原因，在《中国电影发展史》一书中已做了大量介绍，在此不再赘述。而必须提及的是，以夏衍为首的“左翼”影人在进入明星影片公司后，仅1933年，明星公司就推出了《狂流》《春蚕》《铁板红泪录》《盐潮》《女性的呐喊》《前程》《上海二十四小时》等20部影片。在这一批“左翼”影人主导或影响下创作的影片中，有两部是根据“左翼”小说家的小说改编的，这就是根据茅盾的《春蚕》改编的同名电影和根据楼适夷的《盐场》改编的电影《盐潮》。数量虽不算多，但影响却巨大。

《春蚕》是“五四”以来被改编为电影搬上银幕的第一部新文学作品。作为茅盾“农村三部曲”（《春蚕》《秋收》《残冬》）中的一部，《春蚕》真实地反映了当时社会生活特别是农村生活和民族工业破产的现实。小说以平实朴素的表现手法，通过农民老通宝一家把生活的希望寄予养蚕卖茧上，结果却由于进口人造丝的冲击，致使蚕茧丰收却遭遇破产的悲剧，揭示了30年代的农村在帝国主义的经济侵略下的破产真相。通过影片，我们看到夏衍对此小说的改编，主要集中在如下几个地方，并表现出如下特征：①夏衍的改编是建立在“忠实观”的基础之上的，也就是说，剧本最大限度地保存了原作的真实风貌，未做结构性调整，也没有大的情节改动；②在改编中，夏衍特意强调了其“纪录性、纪实性”的一面，譬如养蚕育茧的整个过程，从修蚕台、糊蚕筐、窝种、育蚕花，到蚕宝宝的头眠、

① 此分期标准参考了李清《中国电影文学改编史》，北京中国电影出版社，2014年版。

二眠、三眠、上山、做茧等等，都极尽细致地一一做了展现，并将这个过程与情节的发展紧紧联系在一起，构成了“内外有别”的两层叙事；③加大加强了剧中荷花的戏份，将其塑造成了一个不甘逆来顺受的农村女性形象。这既改变了原先的人物设定，又突出了反封建的另一主题。

《盐潮》则是根据楼适夷的小说《盐场》改编而成，由阿英、郑伯奇编剧，徐欣夫导演。影片正面表现了盐场的阶级斗争，贫苦的盐民们不堪忍受剥削者的欺凌，依靠“群众力量”奋起反抗，最终取得了斗争的胜利。影片还贯穿着一条爱情的线索，由胡蝶饰演的贫苦姑娘阿凤和地主胡少爷之间产生了爱情，然而最终阿凤又因为阶级觉悟，毅然离开了胡少爷。这种以阶级划分定善恶的爱情标准，是典型的早期“左翼电影”的症候。总之，直接由“左翼”影人改编的电影《盐潮》具备了“左翼电影”的各种特征，比如：表现下层生活，重视阶级观念并表现阶级斗争，以浓厚的政治意识形态编码叙事，包括爱情故事。^[1]

由上述两部电影改编，以及结合此时期的其他“左翼电影”来考察，我们就会发现，这方面的电影改编，具有如下鲜明的特征：①不论其选材，还是其表现手法，更加突出“直面性”“现实性”，这使得整个电影界的创作方向，由先前的一种“逃避现实主义”的倾向，转向一种“直面现实”，并在“贴近现实”的基础上，渐渐走向一种对深层的“社会结构”的探索；②新文学代表着“五四”以来文学创作的一种新面向，其最大特征，在于其全新的“意识观”“世界观”的注入，电影改编完全继承了这点，特别是蒙太奇思维的引入，为这一新的“意识”和“观念”，找到了最佳落脚点；③在叙事方面，矛盾冲突由先前的比较单纯的“善恶”对立，变为对抗强烈的“阶级冲突”，但在表述的过程中，又往往包糅着先前的“善恶”对立，在某种程度上，可看作是“阶级冲突”对“善恶冲突”的一次覆盖或侵蚀；④电影改编同样也吸收了新文学创作中的“文学性”等等，但与“鸳蝴派”所不同的是，这时期的“文学性”，更多呈现为一种“硬性的气质”。

“左翼”影人在这一时期所开创的电影改编与创作，虽然带有较强的意识形态色彩，但毕竟为中国电影带来了崭新气象与面貌，在其影响之下，出现了费穆的《城市之夜》（钟石根原著，贺孟斧等编剧）这样“倾向于左翼”色彩的影片。不过，这一时期，天一和联华影片公司的绝大部分出品影片，却都有着“非左翼”色彩。^①他们改编了多部文学作品，这些作品或来自中国文学，如来自聊斋的《恒娘》（1931年，编剧朱石麟，导演史东山）、《人道》（1932年，导演卜万苍）；或来自外国文学名著，如《一剪梅》（改编自莎士比亚《维洛那二绅士》，1931年，导演卜万苍）、《恋爱与义务》（改编自波兰籍作家华罗琛的同名小说，1931年，编剧朱石麟，导演卜万苍）、《孤城烈女》（改编自莫泊桑小说《羊脂球》，1936年，编剧朱石麟，导演王次龙）等。

上述改编，与“左翼电影”相比，呈现出“异质性”的一面。可以说，在某种程度上，它延续的更多是“鸳蝴派”电影的路子，都是力图将故事放置于“家庭与爱情”的维度上，以“缩影”的方式，表达对于某种社会现实和文化伦理的思考。不过，上述电影改编，又不同于“鸳蝴派”电影，在这方面，它正是基于如下特征，拉开了二者之间的距离：①上述改编，更多关注“现代性与传统性”的“内在冲突”问题，譬如《人道》《恋爱与义务》等等，都对此展开了集中探讨。一方面，改编者对于“现代性”给予了一种由衷的赞美和欣赏，然而另一方面，对“现代性”却又存有一种天然的恐惧，并认为，对“现代性”所带来的危害所能给予最后拯救的，反正是“传统性”的存在。以《恋爱与义务》为例，影片一开场，便是一个“现代性”十足的场景，一身学生装打扮的杨乃凡（阮玲玉饰）

^① 联华影业公司具有“左翼倾向”的影片相对来说是有一定数量的，譬如《城市之夜》《大路》等等，都是这方面的代表作，但天一影片公司给人的印象却是极少，不过其1933年拍摄的《挣扎》，却是一部“左翼倾向”非常明显的影片。

神采奕奕地走在一个公共空间——一条笔直的大街上，随后，她与李祖义在公园里的恋爱，也都给予了充分的“现代性光晕”。随后的剧情，是“传统性”与“现代性”相互冲突的一个集中体现，并最终显现为一种“现代性”的伤害，已经与黄大任结婚但为了爱情又离家出走的杨乃凡，虽与李祖义生活在了一起，但并不长久，李祖义潦倒而死。十五年后，为了让女儿获得幸福，杨乃凡将女儿托付给黄大任，自己投河自尽。在这里，“传统性”承担了最后的责任与义务，并显示出它稳固性的一面。在《人道》中，对于“现代性”的批判虽然更为强烈一些，但总体而言，上述改编，都显示出了在“现代性”与“传统性”之间的游移与徘徊，对于“现代性”与“传统性”的“内在冲突”，给予了一定程度的反思；②上述改编，更多关注“个人性与国族性”的“内在张力”问题，譬如《一剪梅》《孤城烈女》等等，皆是如此。以《孤城烈女》为例，这部改编自《羊脂球》的电影，并未将重心放在对于人性的批判上，而是将重点放在了少女依依为了成全国族大事而甘愿牺牲自我这一点上，这一变化，将“个人性与国族性”这一矛盾，给予了较为深刻的思考。在当时“家国危难”之际，这一想象性的建构，虽不如左翼电影那样激进，但也显示出思考的另一面向；③上述改编，更多关注“民族性与可讲述性”之间的“内部控制”问题。在这方面，我们既可看到他们对于世界性作品的“民族性讲述”的试验与控制，也可看到他们对于本民族作品的“可讲述性”问题的思索。前者如《恋爱与义务》《一剪梅》《孤城烈女》等，后者则如《恒娘》《人道》等。以《恒娘》为例，改编虽然基本遵循了原故事的内容，但在“可讲述性”上，探讨的却是现代的制度等问题，而在“民族性”上，则将传统的“父权思想”巧妙地置换为“作为个体的女性追求自我幸福”这一“现代民族性”上，对于“民族性”给予了某种补充或改写。而正是基于以上三点，使得上述改编表现出与“鸳鸯派”迥异的特点，可视为是“鸳鸯派”的某种升级版。

二、“孤岛”和“沦陷”时期的中国电影改编

从1937年11月中国军队撤离上海到1941年12月8日太平洋战争爆发的这段时间，一般史学家称之为“孤岛”时期。在这4年左右的时间里，留守在上海的电影人却创造出了一个奇迹，不仅年产量持续居高不下（在战时环境里，平均每年60部），且掀起了中国电影史上第二次改编的创作高潮。据统计，这个时期有80余部根据中国古典小说和民间传说或取材戏剧改编的电影问世，代表作有《貂蝉》《木兰从军》《武则天》《明末遗恨》《费贞娥刺虎》《红线盗盒》《尽忠报国》《林冲雪夜歼仇记》《洪宣娇》《李香君》《王宝钏》《西施》《苏武牧羊》《碧玉簪》《秦良玉》《楚霸王》《铁扇公主》（动画片）等。在这些作品中，《木兰从军》《明末遗恨》《铁扇公主》等，又是其中的佼佼者。《木兰从军》（1939年，欧阳予倩编剧，卜万苍导演）改编自南北朝时的乐府诗《木兰辞》和相关的明清笔记小说，讲述花木兰女扮男装替父从军的故事。该片于1939年2月16日在上海公映，由于其影射抗战、借古喻今，十分轰动，连映85天，场场爆满，创下了空前的上座纪录，造成了当时首轮影片放映史上国产片一度压倒外国片的局面。该片在重庆、延安等地上映也引起了巨大反响，受到港澳南洋侨胞和大后方民众的欢迎，并且还被日本方面的舆论称为“战事发生后中国影片商在日本势力下首次大胆的反抗工作”。^{[1](153)}《明末遗恨》（1939）则是由魏如海（阿英）根据同名历史剧改编，讲述深明大义的明末秦淮名妓葛嫩娘为国捐躯的故事。这部电影和《木兰从军》一样，通过葛嫩娘和孙克威无畏强敌、奋勇抵抗入侵者的壮烈义举，表达了抗敌爱国的情怀。在某种意义上，《铁扇公主》亦是如此，用打倒牛魔王作为借喻，折射出大众一心、奋起赶走日本侵略者的抗战主题。除此之外，这时期改编自现代文学作品的时装片也不在少数，比如巴金的《家》，还有曹禺的同名话剧《雷雨》《日出》等。

而通常意义上,我们把1941年12月8日至1945年8月15日抗战胜利之间的这段时间,称为“沦陷时期”。在这期间,日本军方全面接管了上海所有的电影制片厂,并于1942年4月成立了“中华联合制片有限公司”(简称“中联”),由日本人掌控。总体上来说,此时期的上海电影,由于思想禁锢等因素,大多乏善可陈,但其中一些电影,不仅艺术性较强,还巧妙地隐藏了抗日的思想。这些作品有几部来自文学改编,比如电影《红楼梦》(1944,卜万苍导演),根据巴金激流三部曲改编的《春》《秋》(1942,杨小仲编导),根据“鸳鸯派”著名文人秦瘦鸥小说改编的《秋海棠》(1943,马徐维邦导演)等。^{[1](156)}这些电影或来自中国古典名著,或来自现实小说,它们“都在一定程度上折射出中国电影一以贯之的道德图景、民族影像和家国梦想,不仅不同于好莱坞电影,而且与日本电影及其价值观念存在着较大的对比和反差”。^[2]

“孤岛时期”和“沦陷时期”的电影改编,虽有差别,但总体而言,却又具有一些相似的共同点:①与第一次“鸳鸯派”电影改编高潮不同的是,这是一次“被迫的”娱乐化创作,同样是“娱乐至死”,但前者更多是出于商业的目的,而后者更多是一种无奈的选择与策略化的运作;②借喻、隐喻、转喻、暗喻等文学修辞手法,被通用为这一时期的创作手法,借古喻今、含沙射影等,本身成为“主题”,成为被表述的对象本身;③被压抑的民族想象、家国想象,被“曲折性”地传达出来,然而在外部环境的刺激下,这些“隐晦的欲望目的”,反而因为“可解码的畅通性”而被特意放大;④除了题材、故事与主题的同构性表述之外,在改编过程中,还多善于运用一些民谣、歌谣等,进行点题式晕染;⑤在故事内部结构的改造上,多突出上层的昏庸与无能,强调个人英雄与民众的作用,集中反映了“国家兴亡、匹夫有责”的心理投射。

三、抗战胜利后(1945—1949)的中国电影改编

这一时期,也即国共内战时期。从总体上看,这一时期的中国电影改编呈现出一个鲜明的特点:以改编外国文学名著为多。从先前的描述中我们可以看到,改编外国文学名著其实早从中国电影的初创期就已经开始了,在1949年之前的这段时间里,改编外国文学名著可说是一个传统。据统计,从中国电影开篇到1930年,有近30部外国文学作品被搬上银幕,而1930—1949年,改编外国文学作品的数量则超过早期阶段,其中历经的“孤岛”和“沦陷”时期,更呈现出密集旺盛之态。总体来说,抗战前后的1932—1949年,中国电影在改编外国文学作品方面,题材更丰富、形式也更多元,既有夏衍、孙瑜、佐临等进步影人的作品,也有卜万苍、朱石麟、李萍倩等从传统伦理、婚姻家庭和商业化角度进行改编的探索。^{[1](161-162)}

至1945年,改编自外国文学作品或脱胎于外国文学作品的,除了先前提到的以外,比较有代表性的还有:1924年侯曜导演的《弃妇》,脱胎于易卜生的《玩偶之家》;1927年李萍倩、裘芸香导演,邵邨人编剧的《女律师》,改编自莎士比亚的名作《威尼斯商人》;1930年孙瑜自编自导的影片《野草闲花》,可以说来自小仲马的《茶花女》;1933年,张石川导演、夏衍编剧的《前程》,脱胎自詹宁的小说《父子罪》;1934年,李萍倩自编自导的《三姊妹》,改编自日本作家菊池宽的小说《新珠》;1936年,孙瑜导演的影片《到自然去》,改编自英国詹姆斯·巴雷的话剧《可敬的克莱顿》;1939年,李萍倩执导的《少奶奶的扇子》,改编自洪深的同名话剧,但此话剧又改编自王尔德的经典作品《温德米尔夫人的扇子》;1939年,李萍倩的另一部作品《金银世界》,是根据舞台剧《人之初》改编的,而该话剧又改编自法国作家巴若来的戏剧《托帕兹》;1940年,吴永刚编导的影片《中国白雪公主》,改编自格林童话《白雪公主和七个小矮人》等。

1945年抗战胜利后，改编自外国文学作品的主要代表作有：1947年，由文华影片公司出品、李萍倩编导的电影《母与子》，改编自俄国戏剧家奥斯特洛夫斯基的戏剧《无罪的人》；1947年，马徐维邦、孙敬导演，唐邵华编剧的电影《春残梦断》，改编自俄国作家屠格涅夫的名著《贵族之家》；1948年，黄佐临导演、柯灵编剧的电影《夜店》，改编自俄国作家高尔基的话剧《在底层》；1948年，黄佐临编导的电影《表》，改编自苏联班台莱耶夫的同名小说。由此可见，这一时期重要的改编作品，基本上都来自于苏俄，这是这一时期中国电影改编的显著特点。

除此之外，这一时期在改编上还具有如下特征：①改编的作品，在题材选择上，更加倾向于现实主义题材，譬如根据高尔基的《在底层》改编的《夜店》，以及根据同名小说改编的电影《表》等等，都侧重于对于现实的关注，侧重于对于现实社会问题以及对社会中的人进行解剖和分析，即便是现实色彩稍弱的《母与子》等，也对“私生子”等社会问题进行了分析和批判；②对于外国文学作品的改编，在这一时期，越来越呈现出“本土化”的色彩，也就是说，这些改编电影，都很好地实现了一种“落地化”或“在地化”，与当时的社会现实有着一种无缝对接。譬如在《母与子》中，“剧中剧”对于《雷雨》的使用；在《夜店》中，对于人物设定的调整（特别是对杨七的调整），对于结局的修改等等，都适合国人的道德思考和伦理判断。在整体基调上，它摆脱或者说摒弃了原著中无所不在的“绝望感”，而是通过叙事中的策略性改变，表达了一种“绝望中的希望和温暖”；③在改编上，新旧观念通过朴素的意识形态表述，获得了一种叙事上的新表达，即一种混合“家庭伦理”的“时代与革命”叙事。这种叙事形态，与左翼传统中的“阶级对立”和“去家庭伦理化”不同，是竭力在一种“类家庭关系”中找到一种新的“时代表述”。

四、左右还是雅俗——中国电影的一大问题

通过上述梳理与分析，我们发现，在每一个阶段，不管是战前时期，还是抗战时期，抑或是战后时期，都存在不同程度上所谓的“左右之争”：战前时期是明显的，这一点毋庸多言。而对于抗战时期，很多人则存有异议，认为这一阶段似乎并不存在所谓的“左右之争”。事实上，《中国电影发展史》对此做了详细描述。由于篇幅限制，本文在此只做部分摘要：上海沦陷后，很多文化工作者转移内地和香港，在党的领导下，文化工作也和其他各方面工作一样，仍有一部分人留在“孤岛”，继续坚持。……爱国文艺工作者还出版了《文艺》旬刊等进步文艺刊物，并以《申报》的《自由谈》和《文汇报》的《世纪风》两个副刊为基本阵地，使用杂文的犀利武器，揭露敌伪的罪行，鼓舞人民的斗志。……上海失守后，党的戏剧工作者先后领导组织了青鸟剧社、上海艺术剧院和晓风剧团，这些团体被租界当局下令解散后，在1938年7月，又组织了上海剧艺社，一直坚持斗争，成为“孤岛”时期话剧运动的灵魂。^[3]1938年，“孤岛”电影界的混乱和日寇企图收买“孤岛”电影的阴谋，使“孤岛”电影面临了危机，引起了进步文化工作者的重视。为了扭转这种局面，当时在上海的进步电影批评工作者、新闻工作者和其他文艺工作者联合一致，通过报纸舆论，展开了严正的斗争。进步文化工作者对“孤岛”电影界的忠告和对日寇收买阴谋的揭露，使得敌人的收买阴谋无法得逞；从这时开始，神怪、色情、恐怖、封建的反动逆流的泛滥基本被制止，在进步电影工作者的支持下，还拍出了如《木兰从军》那样借古喻今的比较优秀的影片。^{[3](98-99)}而进步电影、文化工作者们的争斗，也影响到了普通民众。《中国电影发展史》描述道：不管日寇、汉奸如何煞费苦心，企图利用电影来麻痹和奴化中国人民，结果都是枉费心机。一向有着高度民族气节、生活在沦陷区的中国人民，绝大多数都拒绝观看日伪影片，上海的爱国市民甚至宁愿冒着逮捕的危险，秘密地到苏联侨民俱乐部去看《斯大林格勒》等苏联新闻

纪录影片，也不愿看日伪影片，从而使日寇、汉奸的电影毒害阴谋一直没有能达到它所预期的目的。^{[3](119)}由上述摘要可以看到，在这一时期，“左右之争”其实一直是存在着的，只不过它没有像战前时期那样明显，而是一直处于波动和隐形状态（在作品中，则通过隐喻、借喻、暗喻等展现出来）；到了战后时期，有关“左右之争”则又明显地清晰和活跃起来。譬如，领导这一时期进步电影运动的党的地下组织，针对当时的新变化，更为积极地参加了争取国内和平和民主以及文化自由的斗争，对国民党反动派的迫害阴谋进行了尖锐的揭露和抨击。在党的地下组织的领导下，进步电影工作者开辟创作阵地，打击反动影片，拍摄进步影片；建立和争取理论批评活动的阵地，通过报纸电影副刊和杂志，开展理论批评工作；团结绝大多数的电影工作者，结成广泛的电影统一战线。^{[3](164-170)}很明显，这些新策略、新方针，都是思想、观念、意识形态——亦即“左右之争”——的一种具体体现。在作品中，可称之为“前置性后撤”（这一时期，比抗战时期明显要“左”，但又比战前时期要“右”，譬如不是直接的对立性冲突，而是通过新旧观念对比等来体现，所以本文称之为前置性后撤）。总而言之，上述种种表述，都似乎给人一种感觉，即1932—1949年间，中国电影是一种基于“左右”之争而存在的创作。然而，当我们转换一个角度，我们却又发现，这种看似是“左右”的问题，其实更多可能是一种“雅俗”的问题。这种推断，是基于以下考虑：

1. “左”的出现，既是一种观念、意识形态上的革命，同时也是一场美学革命，是在对“俗”的反击战中，所展开的对于“雅”的一种潜在性追求。以夏衍改编茅盾的《春蚕》为例，就当时的环境而言，虽不可避免存在某种“主题先行”的选择性诉求，但另一方面，又不能排除对于当时的“古装、武侠”等粗制滥造之风的一种“通俗”的反击，而这种反击，正是试图通过一种艺术上“雅”的追求来完成的，所以，夏衍并没有选择戏剧性冲突强烈的小说，而是选择了散文式的又带有纪实性的《春蚕》。在改编上，也是尽量在丰富和完善这种具有强烈“异质性”的美学观。所以，从某种意义上来说，夏衍是在尝试一种革命性、思想性及艺术性的“雅”，并以此“雅”作为斗争的方式之一。

将“雅”作为斗争的方式，其实不仅适用于改编类电影，同样也适用于所有左翼电影。从目前所能看到的一些影片——譬如《马路天使》《十字街头》《新女性》《压岁钱》《桃李劫》《风云儿女》等等，从中都可感到“左翼电影”的真正目的，其实是致力于一种思想的先锋性以及艺术创作上的“免于俗化”。在此方面，“左翼电影”是将“思想艺术化”的先行者，它突出表现在如下几个方面：①为整个思想的贯彻执行和传播，提供了一整套的美学理论——一种基于现实表达的蒙太奇美学理论；②以蒙太奇思维为基本叙事依据的叙事框架建构；③以人物命运、人物抗争为导向的悲剧风格；④以对立情绪制造影像基调和叙事节奏。等等。可以说，正是基于以上努力，使得“左翼电影”不仅“免于俗化”，使它完全迥异于以往的通俗类电影，并因“雅化”的成效而得到极大传播。

天一、联华等影片公司，也正是在此意义上接受了其影响，并在学习和借鉴中又进一步深化了这种“雅化”倾向。天一影片公司1933年拍摄的《挣扎》，虽不是一部改编电影，却是这方面的典型代表。《中国电影发展史》认为：“《挣扎》是一部具有反帝反封建内容的影片。作者的爱憎是分明的。通过冯根发和小兰这对农村青年男女被地主耿大道迫害得家破人亡的惨剧，影片相当深刻地暴露了当时农村社会残酷的阶级压迫和尖锐的阶级矛盾；透过冯根发的被诬告判刑，也很好说明了当时的反动统治者代表封建利益而压迫人民的真象。”^{[3](284)}由此表述得知，这是一部深受“左翼电影”影响而拍摄的电影，然而，笔者有幸看过此片后，却又深觉其在“雅化”上的努力，以下几点印象深刻：①影片开始，以大量的镜头反复表现乡村的树林、枝叶、花朵、小溪、田野、水车以及冯根发和小兰的甜蜜爱情，充分渲染出了一个充满诗意的乡村。这种手法在30年代的中国电影中虽然颇为常见，但以如此

“长”的时间和篇幅（足有五分钟）去渲染，却颇为少见；②该片对于时间和空间的利用，“雅”得精彩。冯根发痛苦地埋葬掉父亲后，镜头从他身上摇起，然后是一棵树的树冠，再接下来是一连串树冠的叠化，如此冬去春来，时间已经过去。在此，时间的流逝不仅是分明的，且紧扣人物，并以树喻人，巧妙而又深刻。在空间方面，耿大道通过镜子的反光和影像呈现得以提前知道警察追捕的消息，镜子的利用，大大提升了空间表现力和叙事张力。当耿大道在酒馆喝酒无意中发现逃亡的冯根发和小兰时，镜头竟直接从酒馆内部穿墙而过，显示出对于空间的非凡理解与利用；③如果说上述方面还属于技巧层次，那么对于蒙太奇的使用则显示出观念上的深化。全片无疑是以蒙太奇的对立冲突思维来结构故事的，但在全片的末尾，蒙太奇的使用却突破了这一限制。最后，当冯根发独自遭遇耿大道，终于有机会、也有能力“复仇”时，蒙太奇的导向不是导向阶级对立以及最终复仇的完成，而是通过二人面部表情的反复切换（表情冲突），极力导向情感的变化以及思想的升华。所以，当冯根发最终放弃“复仇”而走向民族以及家国大义之道时，蒙太奇也就跳脱开了其固有的冲突限制，而走向一种“人性”和“思想”的深刻与可见。其意义非凡。

最后，本文想再提请一个时间点，即1931年。本文的诘问是，如果没有当时的“九·一八”事变，这个时间点，会不会仍然成为中国电影发展变化的一个节点呢？答案是肯定的。因为此时无论是从观念、美学的储备来看，还是从技术、技巧等方面的探索来看，1931年，已经到了由“俗”向“雅”转变的时刻。或许不能完全精确就是1931年，但前后差不离。此问题本文在此提出，期在以后专门撰文阐述。

2. 由上文可知，在整个抗战时期，由于受到时局、战争的影响，在战前时期较为清晰的“左右之争”，在此时期虽未中断，却明显“弱化”和“隐形化”了。相对来说，原先处于“表层之下”的“雅俗之争”，却翻转到了“表层之上”。具体而言，表现如下：①“雅俗之争”变得“直接化”“白热化”。在《中国电影发展史》中，相关表述也多有出现，譬如，1938年，风行一时的神怪色情的影片，不仅遭到了进步文化工作者的痛斥，也渐渐地为那些喜新厌旧的观众所厌腻。^{[3](102)}在古装片风行的时候，费穆也为民华影片公司编导了一部古装片《孔夫子》。影片通过孔子的形象，表现了“勇者不惧”“匹夫不可夺志”“无求生以害仁，有杀身以成仁”的浩然正气和对乱臣贼子的警惕。当颜回听到孔夫子的“诛尽奸乱兮逐豺狼”的歌词时，把射死汲水门徒的那株箭一折两段，也有发人深省的意义。比起那些粗制滥造的“古装片”来，《孔夫子》的拍摄是严肃认真的，它的上映，基本结束了“孤岛”古装片泛滥的历史。^{[3](106)}由于爱国的和严肃的电影工作者的努力，在1941年的出品中，有大成公司的《肉》（桑弧编剧，朱石麟导演）、艺华公司的《复活》（魏如晦编剧，梅阡导演）、中国联合影业公司的《家》上下集（周贻白编剧，集体导演）、民华公司的《世界儿女》（费穆编剧，费穆、佛莱克导演）等。虽然这些影片在思想、艺术上还有某些不足，但制作态度都是比较严肃的。而金星公司的《花溅泪》和《乱世风光》，比较说来则更好一些。^{[3](108)}这些表述说明，在抗战时期，“雅俗之争”是显见的；②纵观世界电影的发展历史，采用“隐喻法、暗喻法”等手法创作的电影，往往具有更为独特的艺术成就和艺术魅力。卓别林的《大独裁者》如是，德国的表现主义电影亦如是。而《木兰从军》作为一部此类手法的典型案例，虽因当时环境而不得已而为之，但无意之中，这种不得已却又成就了此片，因为“隐喻”等手法的运用，恰恰为这部影片打开了一道通往“雅”的大门。可以说，这种追求，既是对当时大量影片“通俗性”的一种挑战，也是基于美学自觉的一种尝试和突破。在这部影片中，以儿歌点题、类型化人物的搭配、战争场面的呈现、木兰探查敌情的环境描述、胜利日的狂欢以及对爱情的特殊处理，都有着很高的艺术表现，是艺术向“雅”的一种追求；③其他如费穆等人的创

作，也大可作如是观。而费穆更进一步的是，他不仅对历史人物、历史故事给予艺术化的呈现，更深入文化内部，探讨了中华文明的“现代化”的问题。

3. 战后时期，这种对于“雅”的美学上的追求，变得更为自觉和看重，这显示出，中国电影人一方面对于“左”已经有着某种切身的体认，但另一方面，则显示出他们意图通过“雅”的深度表达和追求，完成一种比“意识形态革命”更为深刻的“美学革命”的目的。由改编电影《表》《夜店》等延伸至《乌鸦与麻雀》《一江春水向东流》等影片，则更是彰显无遗。具体而言，可以细化为：①以《八千里路云和月》《一江春水向东流》等为代表的“宏大叙事”所开展的“主流叙事雅化”方向；②以《万家灯火》《乌鸦与麻雀》《三毛流浪记》《夜店》等为代表的“现实主义雅化”方向；③以《还乡日记》《乘龙快婿》《幸福狂想曲》等为代表的“讽刺喜剧雅化”方向；④以《遥远的爱》《丽人行》等为代表的“个人社会史雅化”方向；⑤以《艳阳天》《小城之春》等为代表的“散文化叙事雅化”方向；⑥以《假凤虚凰》《太太万岁》等为代表的“小市民叙事雅化”方向。如此等等，不再赘述。而上述影片所取得的艺术成就，所开创的“雅化”道路，由于已被历史公认，在此亦不再多言。

此外，若结合中国电影自诞生至1949年这40多年的发展历史来看，“雅”与“俗”两条线的发展似乎更为清晰：①1949年前的中国电影改编，借力最多的是通俗文学、中国古典作品以及民间故事、民间传说、戏曲话本等。这与电影的“通俗性”“大众性”“商业性”等不谋而合，或者说，正是电影的这些特性，才有了这种选择；也可以说，正是这种“亲缘性”，才使二者产生了一种强烈的化学反应。②1949年前的中国电影改编，借力第二多的是外国文学作品。如果说通俗性的文学作品改编，满足了电影商业性的需求，那么，外国文学作品的改编，则满足了电影“高雅性”与“世界性”的需求，这也说明了，在早期中国电影人的观念里，中国电影从一开始就是世界的，或者说，它显示出早期中国电影人的一种胸怀与情怀。而这种追求，是对“雅”的一种集中反映。

从上述两个极其鲜明的特征来看，1949年前的中国电影，在某种意义上，其实是靠两条腿走路的，一条是借助于通俗文学的商业性之路，一条是借助于外国文学的艺术性与世界性之路。在某种程度上，恰是这两条腿的基本平衡，才造就了1949年前中国电影的辉煌。所以，在“先锋实验电影”缺失的中国电影创作中，对外国文学作品的改编，实际上“替补性”地承担了这一任务。所以，对早期中国电影的创作而言，这是极其幸运的一点。当然，这两条道路并非是完全分离的、独立的，实际上，它们是相互交互的，也是相互叠加的。甚至，我们也可以说，恰是中国电影在这两方面的借力，才使得中国电影的产业格局，从一开始建立就显现出其完整性的一面、平衡性的一面、平稳性的一面。在某种意义上，这代表了中国电影最为健康的一种结构。

所以，我们可以说，1932—1949年间的中国电影，更多不是一种显在的“左右之争”，而是一场深度的“雅俗之争”。

参考文献：

- [1] 李清. 中国电影文学改编史 [M]. 北京：中国电影出版社，2014：138.
- [2] 李道新. 沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述 [J]. 北京电影学院学报，2005（2）.
- [3] 程季华. 中国电影发展史（第二卷）[M]. 北京：中国电影出版社，1981：95.