

从《狂流》到《马路天使》： 左翼电影大众化理想的曲折实现

陈 荣，周安华

(南京大学文学院，江苏南京 210046)

摘 要：在文艺大众化的影响下，左翼电影提出“电影大众化”口号，试图以无产阶级意识形态驱动电影创作，以电影的“大众化”来“化大众”。初入电影界的左翼影人对电影的认识与电影创作规律、市场实际情况存在较大出入，“电影大众化”受阻。在国防电影阶段，左翼影人的理论反思与实践探索，使得进步电影在新时局背景下焕发辉煌，最终实现了电影与更广泛群众的结合。从“电影大众化”理想的曲折实现，可窥历史机制中各因素拉锯互动的过程。

关键词：左翼电影；国防电影；电影大众化

中图分类号：J905.2

文献标识码：A

文章编号：2096-8418 (2021) 03-0091-08

回顾1920年代，正是中国现代化进程发轫之时，彼时文学与电影沿着各自道路探索前行，分别为中国现代文化的形成累积着点滴变化。1920年代末的“革命文学”呼吁以广大的无产阶级大众为对象，自觉要求一种观念与制度上的现代性；与此同时，生发于市场要求的旧市民电影尽管反映着景观上的现代性，思想上却还处于前现代的落后状态。或许正是因为电影与文学走在不同的轨迹上，人们对它们的研究也顺理成章地分而治之。文学界的三次讨论使得人们对“文艺大众化”多有关注，而左翼影人人为之努力的“电影大众化”命题却鲜为今人所探讨。实际上，作为左翼文化运动一隅，左翼电影同样以新兴的普罗列塔利亚意识形态为旨归，^①书写了中国电影发展史上极为重要的篇章，它在电影领域内为“大众化”所作的贡献是不应被忽视的。

一、左翼“电影大众化”理想的起步

1930年前后正值世界无产阶级运动发展的高潮，国内左翼知识分子在马克思主义的熏陶下，热切期盼着全世界无产者的联合与革命。在左翼的文艺视野之中，“大众”尤其是工人群众身上具有无限的革命潜力，是无产阶级革命文学所必须争取的对象。“大众化”一词正是其革命理想的体现。“一·二八”事变之后，面对迫切的民族危机，“左联”决定“从各个方面去进行革命大众文艺的运动”，要求每一个小组在各自的领域里努力实行“左联的转变”。^[2]此时，电影已经吸引了左翼知识分子的注意。他们从一种批判的视角观察着电影这一新兴的艺术媒介，并且模糊地察觉到电影身上有着巨大的号召力。即便是将《火烧红莲寺》贬斥为“封建小市民文艺”的矛盾，也无法忽视它魔力之大，承认其是在当时的国产电影之中能够赢得广大群众感情的首推之作。^[3]

然而“大众”一词细究起来意涵万千，延伸到电影领域的大众化讨论，不管是眼前内容还是前景

基金项目：国家社科基金重大招标项目“中国现代电影文学资料发掘、整理与资源库建设”(18ZDA262)。

作者简介：陈荣，女，硕士研究生；周安华，男，教授，博士生导师。

^①《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》表明，“剧联”将致力于“中国戏剧之普罗列塔利亚写实主义的建设”，并明确提出应当积极组织“中国左翼电影运动的基础”。

展望都暧昧不清。回顾 1930 年代报刊中有关电影大众化的讨论，我们不难发现，尽管人们渴望着进步，关于电影大众化的期待与言说却充满了微妙的错位感。

一位明显受到左翼思潮影响的学生青年，从艺术的阶级性质出发来理解“电影大众化”，憧憬着国产电影有朝一日能在内容思想、生产模式、放映制度等方面向社会主义苏联电影看齐。然而当他尝试给出发展建议时，在简单的“依靠大众力量”之外，却只想起了“电影检查委员会”，天真地认为电检制度能够防止好莱坞“荒谬影片”输入、保护国产电影。^[4]实际上，电检制度旨在维护国民党当局利益，本质上将电影当作统治人民的工具，不可能保护鼓动底层反抗的“大众化”电影。

深处市场之中的影片制作者们显然也感觉到了社会思潮的涌动，试图以“大众化”的词汇作为装饰影片的光环。例如影片《血花泪影》映前宣传文章写道：“我们时刻在挂虑，如何使得摄制的电影大众化，成为与时代有牵涉而且握紧着社会的现象作主题。”^[5]该片导演吴村还撰文称，中国民众受着军阀与帝国主义的两重压迫，由于军阀较易剔除，须先打倒，故影片以“打倒军阀”作主题。^[6]然而《血花泪影》上映的 1931 年，已然不属军阀割据时代，其阐述中所称的“向压迫者一步步的反抗”，毫无疑问是滞后了。该片着重描写军官与女间谍之间的感情纠葛，相比阶级斗争主题的模糊不清，其迎合市民世俗口味的动机却是实实在在的。由此可以说，片方打出“电影大众化”标签，只是算某种投机之举。

我们也能从当时流行的电影画报上一窥“电影大众化”留给时人的具体印象：有一期题为《一群乡下姑娘电影大众化的总动员》的画报展示了新兴电影中的乡下姑娘形象，人物包括《小玩意》中的阮玲玉与黎莉莉、《都会的早晨》中的王人美、《春蚕》中的高倩苹、《狂流》中的夏佩珍等。^[7]值得注意的是，画报上文字只标注了影片名称与演员艺名，忽略了故事中的角色名称，显然其关注点在于女明星的形象与身份，而不在于故事里底层女性的命运。另一份内容相似的画报则直接用配文点明底层人物形象与明星身份之间的吊诡错位：“电影家手握着‘到民间去’的旗帜，口呼着‘大众化’口号，把一个个摩登小姐，都打扮成乡下姑娘，出娘胎从未做过的工作，都上了她们的手”。^[8]在文艺大众化思潮中代表变革力量的“底层大众”，到了电影里却与光鲜靓丽的明星形象相结合，被动成为后者夺取眼球的话语资源之一。

可见，在 1930 年代有关电影大众化的种种表述中，许多言说者对于“大众”“革命”“底层”“进步”等语词的借用，并未经过深入的思考，其内涵与现实有着根本的错位。无怪当时有人对“电影大众化”这个热词嗤之以鼻，认为它不过是“美丽非现实的话”，尖锐指出电影仍是有闲阶级的专享品。^[9]直到左翼知识分子介入，电影大众化才摆脱了被各种立场随意左右的命运，得到了慎重的理论审视。

电影界的复杂成分与固有风气，使得中共在发展进步文化到电影领域时必须谨慎，^[10]必须先从理论上认识电影。中共“电影小组”的核心成员王尘无首先对电影的艺术特性进行了细致的分析。他认为电影作为现代技术的产物，是“电气机械和文学绘画的总和”，是一种能够为新意识所运用的新形式。它既是一门宣传的艺术，更可以是一种阶级斗争的武器。“电影武器论”的明确提出，对中共进军电影界的决定起到了重要的促进作用。王尘无进一步分析夺取这个武器的可能性，从电影本身的产业、文化双重属性入手分析中国社会产生进步电影的条件。他指出，尽管中国电影在经济上是“半买办性的现代工业”，但是资本家并不能完全操控电影的文化性质，而必然受制于其他的社会因素。电影要靠观众来消费，而观众本身有着前进的要求；电影企业家与电影从业者又不同，后者作为“小有产的艺术家”，其意识形态也与企业家、资本家有别，这就给中国进步电影的产制留下了有利的空间。对电影的武器性与可夺取性的分析最终表明了王尘无的一种信念，即电影尽管为资产阶级所把持，但随着历史的前进，这个武器终将转移到新的阶级手中。左翼知识分子由此可以确定，电影作为文化层中具有强

大的教育及鼓动力量的工具,能够背负配合广大群众斗争的责任。“到社会中找题材,到大众中找人材”,是中国电影的唯一出路。^[11]电影大众化”的任务趋于明朗,那就是要将“组织大众力量的最伟大的电影”深入到大众中间去,为每一个人所了解。^[12]

再看“大众”这个在电影领域容易被模糊化的概念。软性电影论的代表人物刘呐鸥曾质疑左翼影人的说法,认为“电影生来便是大众化”,以动作作为语言的电影本身就是“民众的艺术、时代的宠儿”,在电影界不必鼓吹“大众化”这三个字。^[13]难道面向社会公开放映的电影不够“大众”吗?影戏院里获得观众叫好、拍掌,能够使人处在“狂热的包围”之中的武侠影片不够“大众”吗?事实上,当王尘无指出“中国电影始终奠基在少数人身上而忽略了大众”^[11](599)]时,他并不是在否认电影本身的大众性。相反,他对此有着清醒的认识:电影作为一门综合艺术,且面向最广大的社会群众,比起文字和绘画来说的确有着“更多的大众性”。可是电影天然的“大众性”无法弥补题材狭窄的缺陷,若题材不能反映社会矛盾、揭穿社会面目或指示社会机能,电影便无法与广大的社会群众产生联系。^[11]左翼影人眼中电影“非大众”的症结,不在于其艺术媒介特性,也不在于其通俗艺术的讲述方法,而在于其题材无法反映底层阶级的要求。夏衍对电影的认识更直接地表明“大众”一词所含的意识形态特征:“因为它是最大众的艺术,所以我们不应该将少数的有特权的知识阶级的文化水准当作我们试作的标的。”^[14]在此,“大众”的对立面被明确表述为少数特权阶级,突出了“大众”一词的阶级属性,由此可见“电影大众化”与“文艺大众化”一样,是一个由无产阶级意识形态驱动的文艺理想,目的在于将电影天然的“大众性”引向真正的广大群众,以“大众化”达到“化大众”的效果。

二、“电影大众化”理想与现实的龃龉

就在左翼知识分子观望之时,电影界主动向他们抛出了橄榄枝:“明星”通过洪深邀请夏衍等人进入公司担任编剧。由于“九一八”“一·二八”事变使广大群众爱国情绪高涨、抗日呼声高昂,一时之间,神怪武侠、家庭伦理等题材在电影市场上失去了优势。投资巨大的《啼笑因缘》市场遇冷,使“明星”经营困境雪上加霜,^[10]以纪录片风格反映“一·二八”事变的《上海之战》却取得了轰动效果。^[15]显然,一种紧张的时局氛围影响了市场反应,促使电影公司将目光投向了左翼作家。在政治时局与市场契机的共同促进下,文艺界进步思潮与电影业界产生了交集,加上较为充分的理论准备、人才准备,左翼文化的“大众化”理想终于从文学领域延伸到了电影领域,开启了引领国产电影向左转的实践。

夏衍等人在进入“明星”之后完成的第一件事,是根据程步高提供的故事梗概写成《狂流》的分场台本,帮助当时还沿用幕表制的“明星”更新了编剧工作方式。^[10](494-496)]有学者将早期左翼电影这种创作流程概括为“导演、老板‘出素材’、研究市场,编剧顾问‘出思想’”的模式。^[15]在这种模式下,左翼作家的编剧思路与创作观念势必对影片产生不可忽略的影响。

左翼知识分子认为,电影脱离大众的症结主要在于题材内容。在王尘无关于“电影大众化”的阐述中可以看到,题材内容的选择策略占据了重要位置。为了实现“电影大众化”,左翼电影在内容方面要做到“尽量引用大众的真生活”“拿大众每天接触的人物作主角”;反帝反封建的电影还应当特别留意6个题材,其中之一便是“灾荒的实际”,要揭示灾荒背后的真相,促使被剥削者冲破天意与传说的迷信,“英勇地向灾荒造成者算账”。^[12](601-613)]左翼与“明星”合作的第一部电影《狂流》便以长江流域水灾为故事背景,讲述水灾中农民与地主的尖锐矛盾,试图揭露灾荒真相。片中着重表现农民在农村小学老师的带领下抢险救灾、与狂流和丑恶地主斗争的过程,还采用了1931年拍摄的长江水灾新闻片画面以增加真实感。^[16]同年改编的《春蚕》更采用了蚕农丰年破产的悲惨故事这一左翼知识分子眼中的绝佳题材。为了通过农民悲惨遭遇揭示社会经济运作本质,帮助底层阶级认清剥削者面目,编剧起

初甚至试图在电影中讲解丝业现状。《春蚕》摄影台本显示,正片之前原本设置有小学教师讲解中国蚕丝产业概况的场景,准备利用字幕与“新闻记事”等文字,向观众展现华丝受外国人造丝输入冲击、“虹口丝厂全体停工”“华丝对外全无销路”“五千人将全体失业”等经济情形。^[17]

极度重视题材内容的另一面,是左翼知识分子对电影艺术形式的有限认知。在王尘无对“电影大众化”的思考中,尽管涉及了艺术形式问题,但是很遗憾地停留在“明快展开”“多动作少对白”“不用倒叙与回忆”等浅显层面上。他更多地从题材真实性、经济性以及传播途径等方面思考电影大众化的措施,详细阐述了拍摄纪录片、提倡短片、放映露天电影、争取摄制放映自由等要点。^{[12](601-613)}可以说,左翼影人早期较少从电影作为叙事艺术的角度来思考具体的技术问题。这种认识上的局限性,使得《狂流》《春蚕》等左翼电影大众化的初步尝试未能取得理想的效果。例如《狂流》,我们常说影评人赞其为“中国电影新路线的开始”^[16],却也不能忽略时人对其艺术性不足的批评。有人指出《狂流》演员不会做戏、剧情不够健全;^[18]有人肯定《狂流》努力描写现实、暴露土豪丑态,但在电影意识与技术上有诸多缺陷,描写刻画力度不够,未能表现出农民大众本身的力量。^[19]《春蚕》的改编同样存在问题。题材性质促使编剧将目光投向这个故事,但是小说的电影化改编并不能算成功。茅盾笔触细腻,将老通宝一家等待蚕花的煎熬、迷信神力的虔心以及面对未知的困惑与恐慌表现得淋漓尽致,略为复杂的故事人物关系也在其灵活的文字中娓娓道清。而电影《春蚕》仅仅是完成了小说形象与动作的银幕转述,并未深入到人物的内心活动;90分钟的电影时长也没能很好地传达清楚基本人物关系,以致于影片实际传播效果不佳。莫说不熟悉电影形式的工农大众,就连富有文艺素养的知识分子也认为,对于《春蚕》一片,“没有读过原作的人会感觉到比较模糊”^[20]。应当说,左翼影人在此时还没有注意到文字与影像是两种全然不同的艺术媒介。文字符号的概括性使其在表意上相对灵活自由,而影像符号通常与意义之间具有较强的限定性,在表情达意的时候往往比较笨拙。这也使得此片在推进情节与表达思想的时候,过于依赖字幕,最终偏离了大众化电影“多动作、少对白”的初衷。

除了摸索电影的艺术特征与创作路径,初入影坛的左翼知识分子还必须面对市场观众的反馈。从《春蚕》成片可以发现,摄影台本中片头的丝织业讲解场景显然被更为熟悉观众心理的从业人员拿掉了。这是业界对左翼影人设想的把关,其背后潜在的问题是,广大群众对于“大众化”到底能接受到何种程度?对此,恐怕并不是所有人都像左翼人士那样持有乐观的态度。在中国电影起步不过20年的背景下,观众尚未积累起足够的观影经验以应付解读影像符号之用。就像软性电影论者刘呐鸥所意识到的,“字多影少”的国产电影,必然给底层观众带来解读的困难,文化程度较低的乡村大众只能“识字为先,看电影第二”。^[13]此外,由于1920年代国产电影的娱乐性、消遣性深植于观众之中,人们很难一下子以“教育品”的态度对待电影,更不会仅凭进步意识有无去选择影片。《狂流》《春蚕》这种将“整个马克思捕来关在作品里”^[13]的做法实在生硬,难获当时观众青睐,是市场对左翼影人创作的自发反馈。显然,我们并不能因此认为观众无法接受带有进步意识的影片。将票房惨淡的《春蚕》与连映84天创下票房纪录的《渔光曲》作比,不难发现,在一种温和渐进、有趣味性的方式的辅助之下,观众是能够接受进步电影的。然而左翼影评人似乎没有意识到这一点,在承认《渔光曲》商业成就、肯定其中尚有正义感的同时,仍坚持《渔光曲》只能算是一部“典型的小市民电影”,理由是滑稽场面过长、未能写出渔民一贯的生活与渔业的根本问题。^[21]可以说,在电影革新运动的初期,左翼知识分子仍难以接受严肃主题与滑稽笑闹情节的融合,对于“电影大众化”的期待,尚有着理想化的倾向。或许他们还没有意识到,严肃态度与枯燥说教的边界,应当交由观众来划定。

以上种种情况均反映出左翼知识分子进入电影界初期的不适应状态。意识形态驱动的电影创作论与电影市场的实际情况存在着较大出入,文艺题材决定论在市场与观众面前碰壁,这是左翼影人在电影大众化道路上碰到的一个曲折。而政治局势更是给左翼影人带来了巨大挑战:1933年底“艺华”公

司被反共势力捣毁, 1934年初国民党“中宣部”揽夺电影检查权, 当局加紧迫害中共的步伐, 洪深被迫离沪、阳翰笙与田汉被捕、夏衍被迫离开电影界……一系列事件使得左翼电影运动陷入了长达两年的低潮, “电影大众化”的进程被迫中断, 中国电影又暂时回到了荒乱迷离、娱乐至上的老路子。

三、“电影大众化”在新阶段的延续与实现

1935年的华北事变进一步加剧了民族危机。中共发表《八一宣言》, 号召全体中华儿女团结抗敌, 国内各界反响积极, 中共领导下的左翼文化运动也因此进入了新的时期。在战争面前, 社会民众被激发出来的爱国热情与民族情绪, 也反过来影响着左翼电影的发展。随着1936年“国防文学”口号的提出, “国防戏剧”“国防电影”也频频为影艺界所讨论。不管是从思想理论、目标性质还是主要人员力量来看, 国防电影运动都与左翼电影运动具有明显的内在承接关系。可以说在“国防电影”阶段, “电影大众化”的理想被延续下来, 并且比前一阶段更为迫切。

战争首先影响了文学界对于“大众”概念的认识。与1930年代初的“无产阶级革命文学”不同, “国防文学”把“大众”的对象从无产阶级扩大到一切支持民族抗战的阶级, 旨在最大限度动员文艺上的一切救亡力量。“国防文学”口号的提出者周扬明确指出: “只要是抗敌救国的, 只要是多少反映了民族运动的某些方面的, 虽不是取着勤劳大众的立场, 对于中国民族的解放依然有着益处。”^[22]这一立场无疑对左翼影人厘清“大众”的范围产生了重要的作用, 也给“大众化”电影的创作释放了更大的空间、注入了更多的艺术活力。同时, 左翼影人也在电影理论上进行了反思, 促使“电影大众化”理想更进一步。

一方面, 左翼影人承认此前在内容与形式问题理解上的误差。郑伯奇写道: “勇敢的现实主义者对于过去的错误应该毫无畏惧地承认”, 坦然面对“公式主义”“说教主义”“标语口号主义”等恶名, 反思电影革新运动与大众现实生活联系较浅的局限。^[23]为使“国防电影”口号不再流于表面形式, 进步作家怀昭(宋之的)也特别提醒编剧灵活处理自己所选择的题材, 避免公式化, 劝告电影制作者不要在题材背后机械地安上“抗战的尾巴”。^[24]可以说, 左翼知识分子对于电影创作规律更深入的认识, 是电影大众化理想在新阶段得以推进的前提之一。另一方面, 左翼影人也修正了此前对“营业主义”的偏见, 理解并认可了电影公司“生意眼”的必要。左翼知识分子早前的影评实践中, 潜隐着一种将电影商业性与艺术性、思想性对立起来的无意识, 比如郑伯奇点评《渔光曲》时说, “蔡楚生先生是忠实于艺术的电影艺人, 商业上的胜利当然不会妨害他的艺术的发展”。^[21]在其表述里, 商业胜利与艺术发展被自然而然地放在了两个敌对的端点上, 仿佛商业利益天然就是腐蚀艺术的危险物一般。唐纳更是直接将“电影是娱乐品”的论调指责为完全否定作品启发性的存在。^[25]进入国防电影阶段, 经历了几年银海浮沉的左翼知识分子显然要比1930年代初期更有经验了。与电影从业人员、中间派知识分子打交道的过程, 实际上也促使着左翼影人更新自身对于电影本性的认识。1936年左翼及进步影人对堕落中的“艺华”公司进行劝告时, 便选择了从电影产业的角度出发进行阐释。《敬告艺华公司》一文肯定了“生意眼”是影片公司的命脉, 并从电影艺术性与商业性的关系出发, 指出只有艺术质量与思想内容俱佳的影片才能有助于取得营业胜利, 以此来劝告“艺华”慎重制作。^[26]可见, 此时的左翼影人对于电影商业性质的防备心理不似之前那般强烈, 这也必然反过来影响到左翼影人自身的创作观念, 为电影与广大观众的密切结合打开新的局面。

“电影大众化”理想的最终实现, 最重要的原因仍在于左翼影人创作实践上的积累与进步。从《十字街头》《马路天使》这两部作品来看, 左翼电影文化运动的重要成果无一不是在摸索与磕绊中成长起来的。

《十字街头》口碑票房双丰收, 离不开导演沈西苓思想与艺术的探索。沈西苓自1933年起便在

“明星”担任编导，与夏衍、洪深等人合作的《女性的呐喊》《上海二十四小时》《乡愁》等作品聚焦社会阶级问题、战争与民族现状，暴露出尖锐的社会矛盾、阶级矛盾与民族矛盾，加上民族危机感与爱国主义精神的渲染，给人以“非起来不可”的鼓动。^[27]但是，这些立场鲜明的作品未能找到向大众疾呼的合适手段，流于生硬的口号标语，虽然意识可取，却只能给观众留下“想呐喊，而没有呐喊出来”^[28]的印象。直到1935年《船家女》塑造了工人铁儿与船家女阿玲的鲜活形象，并开始尝试运用镜头将美丑对比暴露问题，才在艺术表达上也得到了观众的肯定。时评称导演带着笑泪来叙述妇女的悲喜剧，上演了一出客观看待所谓“妇女解放运动”的活剧。^[29]艺术经验的积累成就了《十字街头》，其中人物众多但性格鲜明，整体基调乐观积极，影像氛围充满美感，喜剧手法圆熟。艺术效果与严肃社会问题的深刻结合使《十字街头》不仅成为沈西苓个人导演生涯的代表之作，更是左翼电影文化运动的重要成果。

被时人称为“中国影坛上开放的一朵奇葩”^[30]的《马路天使》也不是凭空产生的，而是建立在左翼影人对声画创作孜孜探索的基础上。袁牧之在1934年编剧并主演的有声电影《桃李劫》，已经在声画结合方面有了一定的探索：利用声音烘托氛围，以歌曲与照片结构全片，音乐与电影的巧妙结合使主题曲《毕业歌》在当时社会产生了广泛影响。^[31]袁牧之次年导演的作品《都市风光》也以大胆夸张的喜剧风格呈现了都市百态，暴露并讽刺了社会中种种黑暗现象，成为中国第一部音乐喜剧片。^[32]在《桃李劫》《都市风光》等有声片成功创作的背后，还要看到“电通”公司技术人员对电影录音技术的贡献。正是马德建、龚毓珂、司徒逸民等技术人员的不懈努力，打破了当时美国公司在有声电影技术方面的垄断，^{[32](269-276)}为后来诸多精彩的国防影片的诞生扫清了技术障碍。（可惜的是，《都市风光》“陈义过高，只有进步的观众才能了解”，^[33]上映后“观众疏落，票房收入不能平衡投资”^[34]，给“电通”带来了经济危机。）比起《都市风光》，1937年的《马路天使》更具有贴近观众的自觉，以漫画化手法塑造出小赵、小红、小云等个性鲜明的底层人物形象，在乐观活泼的基调中传达他们苦中作乐、无所畏惧的生活态度，暴露了无法回避的社会悲剧。由于当局审查重重，^①影片对民族现实深重灾难的表现，只能以隐晦的方式进行。片中从“难”字“半个天津”“半个上海”“半个汉口”的写法提示民族危机，以粉刷巷牌“太平里”的动作讥讽当局粉饰太平，这些寓于日常的细节意味深长又引人深思。更巧妙的是，这些政治隐喻并未予人生硬之感，而是作为喜剧性元素有机融入到活泼场景之中，用嬉戏笑闹写就一出深刻的悲剧，达到了以笑写悲的独特效果。袁牧之还一如既往地片中运用音乐元素，插曲《天涯歌女》不仅深化了影片的主题，其在社会上的广泛传播更扩大了电影的世俗影响力。应当说，《马路天使》一片成功地将阶级斗争与民族斗争的双重主题，同市民电影的通俗化手法相结合，在给观众带来笑声的同时，又温和巧妙地传达了进步的思想。

判断“电影大众化”是否达到了“化大众”的目的，除了考察主导者的理论探索与实践情况，最终还要结合观众对电影的接受效果来看待。刘呐鸥曾以为国产电影的观众无法理解电影大众化所要求的阶级意识与国家意识，认为像小商人这样的城市大众忙于求利，根本没有所谓“大众的意识”。^[13]然而，《十字街头》的市场反应有力地回击了这种武断，证明观众们在民族危机面前并不像软性电影论者所以为的那般无动于衷。彼时南京一部影片通常上映不满一星期，而《十字街头》却连映两周、上座拥挤，票房成绩超过了软性论者黄嘉漠编剧的《化身姑娘》，在教益社会的同时也获得了“生意眼”。^[36]有观众给报社去信表达对于《十字街头》的喜爱，称赞此片“轻松明快不亚于成功的美国作品”，并且清楚地意识到，“好莱坞的东西只是一阵好看的烟雾，《十字街头》却给你在心上沉重地留下

① 《马路天使》接受审查的过程颇为周折，袁牧之亲自前往南京解释并修改方得通过。参见《中国电影（上海）》1937年第1卷第5期《南京一度误会：马路天使复检通过》一文。

一块什么, 叫你去解答。”^[37]《马路天使》在俘获观众喜爱的同时, 也启迪观众思考社会问题的根源。时人称此片“剧旨极端严肃现实, 但演出上则用一种漫画化的戏剧方式, 更着重于通俗化, 使每个观众都能了解剧情”^[33]。通过这出漫画化的悲喜剧, 观众认识到都市角落里这些看似丢弃了光明的人, 实际上是被社会的无情所逼迫, “罪恶不能归咎于无辜的他们本身”。^[38]可以说, 正是广大观众的爱国热情与实际支持, 给了左翼影人以信心与底气, 向着心中的方向实践并接近电影大众化的理想。

如凌鹤所言, “中国电影假使不是在‘九一八’和‘一·二八’之后强调了国防意味, 绝不会获得广大观众的支持。”^[39]自1935年华北事变至1937年抗战爆发, 左翼影人以《迷途的羔羊》《狼山喋血记》《壮志凌云》《压岁钱》《夜半歌声》等诸多优秀实绩, 与《十字街头》《马路天使》这样兼具进步性、艺术性及商业性的代表作, 证明“电影大众化”的理想已在意识形态、艺术水平与电影市场三方面得到了极大程度的实现。

四、结 语

1933年, 左翼知识分子进入电影界, 与“明星”合作拍摄了第一部左翼电影《狂流》, 并将《春蚕》这部新文艺作品搬上银幕, 写下“中国电影文化运动发展史上一个新的光荣的纪录”^[40]。1937年, 左翼电影《十字街头》以艺术性与商业性的双重成就有力反击了软性电影论调;《马路天使》在抗战爆发后加紧上映, 成为最后关头面世的几部左翼影片之一, 被冠以左翼电影运动巅峰之名。^{[32] (364)}在多种意义上, 我们可以说1933年的《狂流》《春蚕》与1937年的《十字街头》《马路天使》, 分别标记着左翼电影文化运动的起始与终结。于此间考察左翼影人“电影大众化”理想历程, 可以发现, 尽管它起于新兴阶级意识形态的要求, 并且直接受到左翼知识分子的领导, 但是同时也为意识与文艺之外的诸多因素所牵制。应当说, 电影作为一种艺术现象, 本身就是立体多维的: 它既是一种艺术形式, 又以经济机构的方式运作; 既以文化产品面目示人, 又是科学技术的集成。与电影史上出现的各种思潮一样, “电影大众化”不是由单一力量决定的, 而是特定历史机制之下各种要素互动拉锯的结果。要理解“电影大众化”的曲折发展, 除了看到左翼影人的艺术探索, 更不应忽略“明星”等电影公司的市场经营、“电声”技术人员在录音技术方面的突破, 以及战争时局中的特殊社会文化心理等各种因素, 而应以综合动态的历史眼光加以审视, 在具体的历史语境中理解其历程。

参考文献:

- [1] 中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领 [J]. 文学导报, 1931 (6/7): 31-32.
- [2] “左联”关于文艺大众化问题的几次决议 (摘要) [A]. 文振庭. 文艺大众化问题讨论资料 [C]. 上海: 上海文艺出版社, 1987: 5.
- [3] 茅盾. 封建的小市民文艺 [A]. 中国电影资料馆. 中国无声电影 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1996: 1040.
- [4] 张长江. 关于电影大众化的探讨 [J]. 铃铛, 1933 (2): 281-288.
- [5] 佚名. 血花泪影: 出演之前 [J]. 影戏生活, 1931 (43): 33-34.
- [6] 吴村. 血花泪影: 小小的自白 [J]. 影戏生活, 1931 (43): 30-31.
- [7] 佚名. 一群乡下姑娘电影大众化的总动员 [J]. 时代, 1933 (10): 11-12.
- [8] 佚名. 一群大众化 [J]. 电影月刊, 1933 (25): 38.
- [9] 叶秋心. 大众化的电影是这样的 [J]. 电影画报 (上海 1933), 1933 (5): 5-6.
- [10] 夏衍. 懒寻旧梦录 (节选) [A]. 程季华. 夏衍电影文集 (第二卷) [C]. 北京: 中国电影出版社, 2000: 489.
- [11] 尘无. 电影讲话 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 593-600.
- [12] 尘无. 中国电影之路 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 610.
- [13] 呐鸥. 中国电影描写的深度问题 [J]. 现代电影, 1933 (3): 2-3.
- [14] 夏衍. 一个电影学徒的手记 [A]. 程季华. 夏衍电影文集 (第一卷) [C]. 北京: 中国电影出版社, 2000: 22.

- [15] 葛飞. 市场与政治: 1930 年代的左翼电影运动 [J]. 文艺理论与批评, 2005 (5): 23-30.
- [16] 程季华. 中国电影发展史 (第一卷) [M]. 北京: 中国电影出版社, 1963: 203-208.
- [17] 茅盾, 蔡叔声. 程步高导演全部配音声片摄影台本《春蚕》(上) [J]. 明星 (上海 1933), 1933 (5): 25-32
- [18] 佚名. 作家的消息: 丁谦平之“狂流” [J]. 出版消息, 1933 (9): 20.
- [19] 石仁. 沈端先编剧现实的题材狂流未能表现大众力量 [J]. 电影与文艺, 1933 (5): 39-40.
- [20] 蔡叔声, 程步高, 张常人, 等. 《春蚕》座谈会 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 255.
- [21] 郑伯奇. 渔光曲 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 334-337.
- [22] 周扬. 关于国防文学——略评徐行先生的国防文学反对论 [J]. 文学界, 1936 (创刊号): 13-19.
- [23] 郑伯奇. 谈国防电影 [J]. 电影画报 (上海 1933), 1936 (33): 4.
- [24] 怀昭. “国防电影”小论 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 661.
- [25] 唐纳. 清算软性电影论 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 749.
- [26] 龚之方, 凌鹤, 尤兢, 唐纳, 怀昭, 等. 敬告艺华公司 [J]. 星华, 1936 (27): 20.
- [27] 高小健. 重论 1930 年代的中国电影 [D]. 北京: 中国艺术研究院, 2006.
- [28] 海. 评《女性的呐喊》[J]. 玲珑, 1933 (13): 561.
- [29] 吴风. 船尾杂笔 [J]. 明星 (上海 1933), 1935 (4): 2.
- [30] 黎明. 马路天使 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 573.
- [31] 袁庆丰. 1937 年国产电影音乐配置与传播效果的世俗影响 [J]. 中国音乐, 2011 (3): 207-210.
- [32] 吴海勇. “电影小组”与左翼电影运动 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2014: 279.
- [33] 佚名. 马路天使与都市风光大不相同 [J]. 星华, 1937 (革新 9 卷): 15.
- [34] 张云乔. 旧梦拾零 [M]. 广州: 中国烟草博物馆, 2004: 25.
- [35] 佚名. 南京一度误会: 马路天使复检通过 [J]. 中国电影 (上海), 1937 (5): 12.
- [36] 陈子展, 姚莘农, 唐纳, 等. 《十字街头》座谈会 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 299-310.
- [37] 佚名. 十字街头先睹记 [J]. 影与戏, 1937 (17): 3.
- [38] 小吕. 马路天使观后 [J]. 星华, 1937 (革新 11 卷): 29.
- [39] 凌鹤. 国防电影小论 [J]. 国防周刊, 1936 年 (1): 24-25.
- [40] 凤吾. 《春蚕》与中国电影文化运动 [A]. 陈播. 三十年代中国电影评论文选 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1993: 260-261.

[责任编辑: 华晓红]