

纸上电影——论早期古装类型片的 “故事”新编(1926—1931年)

熊鹰 黄献文¹

【摘要】 1926—1931年间席卷国内和南洋的古装类型片及其“本事”，迄今为止的研究只局限在电影领域，在中国现代文学史和学术史上基本处于双重失语状态。早期古装类型片的产生源于商业驱动、剧本荒、民间文学和受众趣味等多重因素，更受到都市与乡村、传统与现代以及半封建半殖民地的时代语境下民族集体无意识的深层制约。古装片、武侠片、神怪片与其“本事”虽然同为一体，但由于电影化的改塑和市场化嫁接，二者又存在着某种错位。作为一种同质繁殖的类型电影，一方面它削弱、消解了早期中国电影的原创冲动，架空了它的时代性和现实性；另一方面又最大限度地挖掘本土题材，谋求商业突围，对于中国电影的本土化和民族化建设，对于抑制影坛的日益欧化之风，对于中国现代文学的文体多样性建构功不可没。

【关键词】 古装类型片 本事 中国现代文学

【中图分类号】 I206.6 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1003—854X(2021)06—0080—09

早期的中国电影与中国现代文学犹如一对孪生兄弟，同生同长，相辅相成。文明戏、鸳鸯蝴蝶派小说为中国民族电影的形成和发展立下了汗马功劳。1930年代以夏衍为代表的左翼文化人进入电影界直接掀起了“左翼电影”和“国防电影”浪潮。战时由新文学家创作的一批电影，如于伶的《女子公寓》《花溅泪》，柯灵的《乱世风光》等，极大地提高了孤岛电影的艺术品味，代表了孤岛影业的最高成就。战后，一批在文学和电影领域的“双栖”作家创作了《乌鸦与麻雀》（陈白尘）、《万家灯火》（阳翰笙）、《丽人行》（田汉）、《恋爱之道》（夏衍）、《小城之春》（李济深）等一大批银幕佳作。反过来，新文学也大胆地借鉴电影的表现手法，如1930年代的新感觉派小说几乎就是不标镜头的电影脚本。其中不少已成为学界研究的热点。然而，1926—1931年间席卷国内和南洋的古装类型片（古装片、武侠片和武侠神怪片）的“本事”，迄今为止在中国现代文学史和中国电影史上基本处于双重失语状态。本文从跨文体、跨媒介视角，尝试对1920年代古装类型片的“本事”从“故事”到影像的生成机制、类型化策略、民族心理、文体样式及其在中国现代文学史和中国电影史上的地位和影响进行一番粗浅梳理。

所谓“故事”，即流传千百年、妇孺皆知的老中国的传奇故事、古典小说和通俗演义。“本事”则指改编这些“故事”的早期“影戏小说”，还包括演职员表、故事梗概和字幕说明。“本事”分两类：一类是影片之前写的故事梗概，供拍摄和造势；一类是影片上映后载于报刊上的剧情说明，以进一步扩大影响。因为早期古装类型片的拷贝大多已毁损¹，留存下来的卷帙浩繁的“本事”便成为了这些影片的活化石。作为“文字”与“影像”之间的“纸上电影”，具有文学与电影的双重属性，理应纳入中国现代文学史和中国电影史交流互动的双重研究视域。

一、“故事”新编

作为一种舶来艺术，草创时期的中国电影在相当一段时间一直处在对域外电影的模仿中，不论是早期“商务印书馆活动影片部”（以下简称“商务”）制作的《活无常》《呆婿祝寿》还是明星影片公司（以下简称“明星”）的《滑稽大王游沪记》《劳

¹作者简介：熊鹰，武汉大学哲学学院博士后，湖北经济学院新闻与传播学院讲师，湖北武汉，430072；黄献文，武汉大学艺术学院教授、博士生导师，湖北武汉，430072。

工之爱情》等都是“惟兴趣之是尚，以冀博人一粲”的外国滑稽短片的翻版。再不就是像《阎瑞生》《红粉骷髅》《张欣生》（未公映）这样猎奇猎艳、侦探惊悚的影片，或像上海影戏的《海誓》这样带有浓厚西化色彩之作。然而，早期的电影人并未放弃对电影的本土化民族化的探索 and 追求。1923年“明星”的《孤儿救祖记》在故事内容和主题设置上就摆脱了对西方电影的因袭摹仿和文明戏的舞台化表演风格，开创了社会伦理题材电影之先河，成为中国民族电影确立的标志。然而，毋庸讳言，这批电影一直陷在旧式的道德伦理情感和过去时的乡土社会中，与时代主潮隔着一层纸。虽然经受过欧风美雨洗礼的留学生创办的制片公司——“长城”“神州”抱改良社会之宏愿，制作了一批探讨人生、针砭时弊的社会问题片，与“五四”精神遥相呼应，但往里观察，它们不过是易卜生问题剧的中国电影移植版，且总量偏少，一直在支流上行走。因为新文学作品当时“在市民阶层还不具备足够的影响或吸引力”⁽²⁾，缺乏电影可资利用的商业价值，早期中国电影的主体与“五四”新文学运动隔膜犹深。不仅如此，还反其道而行之，一味在老中国的传奇故事和传统伦理情感中流连忘返。具体表现为：一是被五四新文学唾弃、几乎成了过街老鼠人人喊打的鸳鸯蝴蝶派小说在电影领域开花结果；二是老中国故事和传奇的影像呈现，这就是1926—1931年间中国影坛所掀起的古装片、武侠片和武侠神怪片的创作浪潮。然而，正是这波老中国的故事传奇与代表旧派市民小说的鸳鸯蝴蝶派的电影改编使得草创时期的中国电影在外片绝对的强势下支撑起了本土电影市场的一片天地。

1926年天一公司根据民间传说和古典小说改编出《梁祝痛史》《孟姜女》《孙行者大战金钱豹》《唐伯虎点秋香》《义妖白蛇传》（上下集）和《珍珠塔》（前后集）6部“本事”，迅速付诸银幕（最初是时装夹古装，后全部改为古装），没料想歪打正着，一经上映，万人空巷，各地影院“争相租购”。“在各埠售座之盛，为吾国产影片从来所未有。”⁽³⁾南洋市场更供不应求。“往往底片尚未开摄，映演权已为南洋片商先购去，价且不费。”⁽⁴⁾《义妖白蛇传》更“突破从来开映国片之新纪录”⁽⁵⁾，真正是墙内开花，墙内香，墙外更香。一时间，天一公司财源滚滚，从一个经营“笑舞台”文明戏起家的小公司一跃坐上中国影坛的第二把交椅。而处于激烈的市场竞争、资本先天不足的各制片公司观之眼红，为分得一杯羹，纷相仿效，在民间传说和故纸堆里争相淘宝。“大中国”的《牛郎织女》《猪八戒招亲》《莲花公主》、“大中华百合”的《马介甫》、“民新”的《西厢记》、开心影片公司的《济公活佛》、孔雀影片公司的《孔雀东南飞》、上海影戏的《盘丝洞》、“大中华百合”的《美人计》等影片鱼贯而出，一时间上海滩上古装片创作浪卷涛涌，势如破竹。上海滩上的龙头老大“明星”因为《孤儿救祖记》尝到甜头，本想沿着郑正秋开创的家庭伦理剧一直走下去。然而，巨大的商业诱惑也使它按捺不住，由最初的观望到后来的跟风随流，改编了《车迟国唐僧斗法》《蔡状元建造洛阳桥》《白云塔》等影片。而以改良社会和人生为初衷、由留学生创办的电影公司——“长城”和“神州”也自降身段，从《水浒传》和冯梦龙的《醒世恒言》里改编出《石秀杀嫂》《武松血溅鸳鸯楼》和《卖油郎独占花魁》。据不完全统计，1927—1928年间，古装片共摄制75部之多，占了同时期全部影片产量的三分之一强。

在观众对古装片稍感审美疲劳时，1927年“大中华百合”公司的史东山编导出一部原创武侠片《王氏四侠》，开创了一种全新的娱乐片种。“天一”紧随其后，从坊间武侠小说改编出《大侠飞毛腿》，“友联”拍了《儿女英雄》（1—4集）《荒江女侠》等影片。其它公司迅速跟进。1928年“明星”改编自平江不肖生的武侠小说《江湖奇侠传》的武侠神怪片《火烧红莲寺》将表现重心转移到各江湖派系之间的法术竞技中，将武侠片提到一个新的高度。“南洋片商几非此片不购，一班华侨亦非此片不看”⁽⁶⁾。一时间，中国影坛刀剑纷飞，妖魅侠影，类型扎堆，同质繁殖。《火烧红莲寺》总共拍了18集，其它公司的《火烧青龙寺》《火烧平阳城》《火烧九龙山》等“火烧系列”一波未平，一波又起，中国银幕陷入一片“火海”之中。而各公司的《大侠甘凤池》《渔叉怪侠》《飞侠吕三娘》《关东大侠》《荒村怪侠》等影片也鱼贯而出。据不十分精确的统计，1928—1931年间，上海大大小小约有50家电影公司，共拍摄了近400部影片，其中武侠神怪片竟有250部左右，约占全部出品的60%强。总之，1920年代中后期中国影坛沉浸在老中国故事传奇的悲欢离合和武侠神怪的刀光剑影中，不知今夕何夕。直到1931年政府当局严令禁摄“提倡迷信邪说的影片”后，这股商业片浪潮才渐告式微。

古装类型片与文明戏的幕表制不同，它是以“本事”为蓝本的。但在由“文”向“影”的转化中经过了电影化的改塑和市场化的嫁接；而在由“影”到“文”的转化过程中又经过撰写人的二度创作，因此它们之间存在着“不容忽视的巨大反差”⁽⁷⁾。但在题材、主题、人物形象等内核上，二者则几乎可以通约。题材来源上，古装片及其“本事”大都取材自稗史弹词、古典小说、传奇故事。武侠片的“本事”除了多数脱胎于坊间畅销的武侠小说外，还有一部分原创。到了神怪片的“本事”，多数又回到通俗小说、古典名著、神仙演义和传说故事之中。情节设置上，最初的古装片“本事”沿袭了此前中国电影由郑正秋所开

创的家庭伦理、悲欢离合，朴素的人道主义以及“大中华百合”等公司开创的时装言情套路。例如，1925年的《女侠李飞飞》“本事”中武侠元素只占了较少篇幅，主要情节是相爱的青年男女，阴差阳错，好事多磨，冰释前嫌，永结同心，颇似当时流行的鸳鸯派电影。其实，将《义妖白蛇传》中人物身份、服装、传说元素剥离，就是现代版的爱情故事。主题设置上，古装片主要表现对爱情的忠贞，抨击封建礼教；或借底层的不幸控诉暴政；或借古典小说演义诠释传统的忠孝节义。而武侠片“本事”表现的是武侠英雄打抱不平，锄强扶弱，劫富济贫，除暴安良，匡扶正义。到了神怪片的“本事”，虽然延伸了武侠片行侠仗义的主题指向，但加入了怪力乱神元素，力图在现世生活之上设置一个乌托邦的神仙世界，解决问题更多地依赖神仙、法术和巫术，使得它离现实和世俗愈来愈远。

在人物形象的设置上，古装类型片的“本事”大都围绕“忠孝节义”来刻画人物，忠奸分明，正邪对立，带有浓厚的道德主义和脸谱化倾向。如《美人计》中孔明的忠，孙权的孝，孙夫人的节，赵云的义等。行文上，往往一上场就给人物定性，如“酒肆主人徐大，贪鄙无耻之伦也”（《大侠白毛腿》）。“桂兰，婉妙贤淑，而秉性纯孝”（《山东响马》）。以善恶有报的结局达到艺术劝善惩恶寓教于乐之目的。然而，善恶的界限过于明晰必然使人物成为单面的风筝，从而导致主题的单一和浅表化。其实在善恶之间还有更广大的人性领地，更广阔的心灵区间；在善恶之上还有更深刻的主题。不过，对于草创时期的中国电影来说，过于丰厚的艺术含量，高深的主题和深邃的人性内容恰是“票房毒药”。

二、商业驱动

为何在1920年代中后期，中国影坛会突如其来地掀起这样一股声势浩大的“故事新编”浪潮？究其因，不外乎商业驱动、剧本荒、民间文学、受众趣味几个方面。

1920年代前后的中国电影市场，绝大部分被欧美电影所瓜分，为了在外片绝对的强势下找到生存的缝隙，草创时期的制片公司一方面邯郸学步，将欧美电影的类型元素进行中国化的拷贝和改装，另一方面积极探索电影的本土化和民族化之路。《孤儿救祖记》的成功使得“明星”一跃成为上海滩上规模最大、地位最高的公司。据当时市场调查，欧美影片占了5成，“明星”占了2—3成。“明星”的成功说明了本土化和民族化才是中国电影的出路和方向。

1925年“天一”公司成立，“天一”顾名思义就是要做天下第一，成为电影的弄潮儿。然而，摆在当时“天一”前面的路只有四条：一是继续步欧美电影之后尘，拍摄“博人一粲”的滑稽短片或猎奇猎艳侦探片，但时过境迁，事实证明此路不通。二是沿袭“明星”家庭伦理剧的制片路线，描写“苦儿弱女”的悲催命运，赚取太太小姐们充沛的泪水。这不仅对于曾与“明星”两个大佬张石川和郑正秋分道扬镳、不甘久居人下、雄心勃勃的邵醉翁来说，绝非他的首选，而且“天一”没有明星的编导人才。三是续拍当时流行的时装言情片。爱情是艺术也是电影永恒的主题，“明星”的《空谷兰》，“大中华百合”的《人心》等都是票房与口碑齐飞。但此时言情片的过度欧化和题材、叙述方式、拍摄手法等方面的创新能力日渐衰竭。东施效颦，陈陈相因，构建出一个个不中不西的乌托邦世界，染有浓重的西化色彩，与本土社会格格不入。“夫国产影片，中欧化之毒太深，凡一举一动之间，一事一物之微，无不西洋是尚……”^⑧纵“有三两部杰作名片……却寥若晨星，比凤毛麟角还要少。”尤其是各公司蜂拥竞拍，银幕上重复堆砌的痴男怨女的哀艳言情造成了观众审美的极度疲劳、厌腻和舆论吐槽：“看惯了爱情片子，总是两个男的争一个女的，或是两个女的争一个男的。写情书，坐汽车，吃大菜，逛公园；握手，谈心，接吻，洒泪，够了！够了！真腻了。”^⑨可以说，当时整个爱情题材影片，甚至整个现实题材影片创作走入了死胡同。各公司彷徨歧路，四顾茫然。最主要的是言情片所描写的“拆白盯梢”、低俗欧化与邵醉翁的电影理念和价值操守相悖。而且对于“天一”来说，即使是拍时装言情片，也需要编剧人才，而人才恰是其短板。四是另辟蹊径，自创品牌。这既符合邵醉翁的性格，也是市场竞争的必然选择。因为当时的中国影坛，除“明星”外，还有近180家制片公司，“旋起旋仆的。有的拍一二部片子便倒闭了，也有一部片子还没有拍成就中止的；虽然有几家勉强支撑着，但也没有什么生气。”^⑩纵观各影片公司“兔起鹘落”、“时密时散”^⑪的原因，不外乎两点：缺资本，缺人才。“天一”要从中脱颖而出，逼着它“走异路，求异地”。

中国电影的大佬明星公司，有张石川精明的商业头脑，周剑云的发行天才，更有在文明戏舞台和电影界摸爬滚打了半辈子，

编导演全才的二当家郑正秋，1925年还有“海归”洪深加盟。凭明星的地位和财力，能轻而易举地聘到一流的文人为其编剧。羽翼未丰的“天一”在这方面明显处于劣势。邵醉翁本人是学法律的，舞文弄墨不能望郑正秋之项背。邵氏兄弟中也缺乏职业文人的素养。财力和地位使得“天一”只能“雇用了第四、五流的礼拜六派文人来为其改编剧本。”⁽¹²⁾在从影资历和拍片经验上，邵氏三兄弟皆半路出家，不及郑正秋和张石川这些行家里手。兵马未动，粮草先行，开张伊始，剧本开路。缺乏原创就得求诸现成题材。鸳鸯蝴蝶派小说是一个极有商业价值的题材库，被五四新文学打入另册后在电影领域竟成了香饽饽和摇钱树，拯救了处于茫然四顾之中的国产电影。然而，先鞭已属他人，“明星”早在1924年就改编了徐枕亚的小说《玉梨魂》。该派主将如徐枕亚、包天笑、张恨水、程小青、严独鹤、姚苏凤等几乎都被罗致在“明星”门下。

1930年代之前的中国电影与五四新文化、新文学运动的关系，学界几乎达成共识：井水不犯河水，两不搭界。其实这与事实不符。我们且不提“长城”“神州”公司的“社会问题片”与五四时期的“问题小说”殊途同归，即使是郑正秋的《难夫难妻》和《玉梨魂》《空谷兰》等影片，虽然大多沉溺于老套的传统伦理道德宣讲和旧式男女的情爱描写，囿于家庭单元和封闭的时空里，成为“中国旧文学或俗文化的电子影像版”⁽¹³⁾，但它们抨击几千年封建买办婚姻的非人性，表现封建礼教对爱情的扼制和摧残，虽然不是五四新文化运动的摇旗呐喊者，至少与倡导个性解放恋爱婚姻自由的时代主潮打了个擦边球。

而五四新文化运动力倡的民间文学更是让早期的中国电影找到了灵感，在电影领域大放异彩。在“整理国故”的口号下，五四先驱们高呼“要把几千年埋没着的民众艺术、民众信仰、民众习惯，一层层地发掘出来。”⁽¹⁴⁾胡适更提出“文学革命当从民间文学入手。”⁽¹⁵⁾五四新文化运动不仅搜集整理民歌民谣，更研究民间故事和传说。如《歌谣》周刊自65期起，每周辟一专栏，专刊“传说”。影响最大的是顾颉刚关于孟姜女故事的研究，钱南扬对祝英台传说的研究，以及胡适对《西游记》《三国演义》《水浒传》等名著中故事原型的考辨。民间传说故事是取之不尽用之不竭的宝库，在商海摸爬滚打了10年的邵醉翁突然眼前一亮，嗅到了巨大的商机。“那时中国新文坛上正在提倡民间文学，邵先生也以为民间文学是中国真正的平民文艺，那些记载在史册上的大文章，都是御用学者对当时朝廷的一些歌功颂德之词，真正能代表平民说话，能呐喊出平民心底里的血与泪来的，惟一只有这些生长在民间流传在民间的通俗故事。天一人根据这一点，便采取了不少民间故事改编电影”。⁽¹⁶⁾而且，稗史弹词、传奇故事、古典小说，得来全不费功夫，加以改编、搬演，很快就迎合了一般市民的口味。所有这些都为短周期、多产出的电影制作模式提供了可能性。既解决了剧本荒和编剧人才匮乏的短板，降低了成本，降低了市场风险，又能开拓新的题材领域，扩大受众面，一箭多雕。

正是在民间文学的启发下，邵醉翁从本土电影的弊端处打开了一个缺口。“天一”成立伊始就打出“注重旧道德，旧伦理，发扬中华文明，力避欧化”的旗号。《立地成佛》以“杀、盗、淫、忘、酒”五戒为核心，“移晨钟暮鼓之义、用佛理以点悟世人”⁽¹⁷⁾。《忠孝节义》以“忠孝节义”为纲目编织了一张传统道德伦理之网，践行着“天一”的制片路线。次年，邵家兄弟及其班底齐上阵，一鼓作气改编出《梁祝痛史》等6部“本事”并迅速付诸银幕。“以期与诲盗诲淫万恶不良流毒社会之影片，及伤风坏俗利用模特儿以广招徕之影剧相激斗。”⁽¹⁸⁾所有这些一方面显示了“天一”扭转世风、重振影坛的勃勃雄心，另一方面也可看出邵醉翁精准的生意眼光。

而武侠片和神怪片的“本事”创作，除了当时坊间流行的武侠演义小说得来全不费功夫之外，还有下面的一些因素：第一，电影类型转型的内在要求。当各大小制片公司竞拍古装片，题材的重复和质量的良莠不齐造成了市场一定程度的疲软时，1927年的武侠片《王氏四侠》和1928年“明星”的武侠神怪片《火烧红莲寺》才应运而生。第二，电影技术发展的必然产物。武侠片、神怪片是电影技术发展一定阶段的产物，停机再拍、倒拍、逐格拍摄、叠印、多次曝光等拍摄技术的发明，使得编导们可以将长期存在于国人脑中的飞檐走壁、腾云驾雾、御风而行、摇身一变等想象性情节和场面付诸“本事”创作之中。第三，对言情片的反动。当时的“言情片细腻风流……其轻浮邪荡之举动，弱志短气之情，于强盛之国，承平之世尚无病，若于我病夫之国，正卧薪尝胆之时，再以言情短志，斯乃益促我病夫之国人致于不治矣。是故非武侠之片，不足以鼓其勇；非勇敢之事实，不能增其志也。”⁽¹⁹⁾“要唤起民众的革命思想，没有再比用义侠的故事做兴奋剂能收切实的功效了。”⁽²⁰⁾从而确立起中华民族的正面形象。第四，正因为怀着对中国电影民族身份认同的殷殷期待，早期的电影人在民族文化土壤里翻耕爬梳，但一定不能忽视域外电影对武侠片神怪片“本事”创作的春风化雨作用。从早期的《侠盗查禄》《三剑客》《侠盗罗宾汉》到1920年

代后期的《黑海盗》，欧美一系列的侠盗影片在中国非常卖座，这些影片中的主演范朋克成为了中国观众最为喜爱的武打明星。所有这些，对编导们在类型的设计、布局和演进上具有直接的启示和垂范作用。

三、民族心理

艺术的走红有偶然性，更有必然性。老中国的传说故事、古典小说及武侠演义等的“本事”改编、拍摄浪潮不可否认地有商业因素的主导作用。然而，若非市场火爆观众乐见，编剧再妙笔生花，制片公司再多的商业谋略也难以奏效，在深层次上它一定是契合了观众的审美期待视野，拨响了这个民族喑哑已久的心灵和弦。

根据接受美学原理，在进入阅读时，主体心理已存在一个既定的结构图式，文本的召唤结构受制于读者的“审美经验的期待视野”。考察当时的国情和电影市场，“连年之战争，民生憔悴，摄片成本，纯恃国内殊不足以维持，不得不靠南洋销路以资挹注。”⁽²¹⁾换句话说，南洋华侨观众的好恶是当时国内制片业的风向标，直接决定本土电影的生存和制片路线。那么南洋观众的构成又是怎样的呢？“明星三剑客”之一的周剑云撰文说：“南洋华侨以劳工阶级占绝大多数，彼辈远适异域，少受教育，生活虽优，程度极浅，其所嗜好，常与国内之观众异趣，片商既奉为购片之南针，制片公司自不得不允片商之要求。”⁽²²⁾也就是说，南洋华侨虽沐浴在欧风美雨之中，但绝大部分是劳工阶级，受教育程度不高，有强烈的乡土意识，秉持着传统的价值观，此其一。其二，思乡是人类的情感。远离祖国，久客异邦，故国之思，怀乡冲动，使他们渴望一睹想象中的故国旧梦。因此，这些老中国的故事传奇“每一片到时，无不万人空巷地去观看。”⁽²³⁾其三，国内言情片的泛滥成灾造成了南洋观众的厌腻。其实，“天一”的古装片起初都不看好，认为此等“毫无艺术价值之片，一旦运往南洋，开映于习观欧美佳片之当地人士之前，必群起哗讪，斥为荒诞，天一公司对外信誉之堕落，营业计划之失败，自亦意计中事，诘天下事理想往往与事实相反”，正当其它公司或观望或幸灾乐祸地等着看笑话时，“《白蛇传》在各影院开映、莫不突破从来开映国片之新纪录……考厥原因，则从前所出诸国片，类皆描写男女相悦，或拆白盯梢之事，陈陈相因，未免多而生厌，骤睹此种稍带几分神怪色彩之故事片，自觉耳目一新，一若饱饫粱肉之人，偶食藜藿，亦觉别有异味耳。”⁽²⁴⁾当时的内地观众包括两部分：文化程度较高的知识分子和中上层市民，他们主要看外国电影；而文化程度较低的中下层市民观众一般思想较为守旧，欣赏水平和审美趣味比较低。对于先天就资本不足的各民营制片公司，要想在激烈的市场竞争中站稳脚跟，必须对受众审美口味进行准确把脉，然后投其所好量身定制。“第一要明白我们的衣食父母是中下层社会的人，最要紧的是迎合他们的口味，情节要热闹，穿插要多，无理取闹、节外生枝都不妨。只要博得他们的欢心，使得他们高兴、笑、拍，你就丰衣足食了。你如果顾到自己的名誉，用高尚的思想向艺术上做去，欲博智识界的荣誉。除非你是个仙人，不吃烟火食。否则智识界给你的报酬，只能买些白水喝。”⁽²⁵⁾这儿，我们且不说那些有闲阶级的太太小姐们带着成衣匠来电影院看明星的穿着打扮和某些男性观众对于女明星的色情想象。其四，古装类型片的“故事新编”，选取的皆为人们耳熟能详妇孺皆知的故事，这些故事中的人物长久以来活在人们的想象中，一旦将人们的想象移到看得见摸得着的影像上，活灵活现，观众自然趋之若鹜，一睹为快。

然而，上面只说到了南洋和内地观众的阶级地位和文化层次等外在因素，没有探及都市与乡村、传统与现代后面所隐藏的民族集体无意识对1920年代大规模的古装类型片“故事新编”的深层制约。都市是近代文明的产物，因过于短促，还没来得及作为一种浸透着情感与思想的意象进入到民族的精神气质里，加之它钢筋铁骨的构架和千篇一律的冰冷线条撑破、瓦解了古典浪漫的田园诗意，故鲁迅说中国“有馆阁诗人，山林诗人，花月诗人，……没有都会诗人”。因此，中国现代文学往往存在着“恶的都市和善的乡村”的深层对比结构。都市意象喧嚣驳杂，奢靡淫荡，充满腥风秽雨。让人窒息的摩天大楼，汽车的臭气，机器的轰鸣，喧嚣的市廛，造成了人们情感和心灵上对都市的抗拒、逃离和对田园的向往，把乡土想象为母怀般温馨。中国是一个古典美高度发达，圆熟精致，田园乡土广大无边的国度，一旦城市的钢筋铁骨的构架将他们逼到死角，有着真实乡村背景和与闰土相伴为伍的童年的国人马上会金蝉脱壳，借助想象飞身到乡土田园中。都市越发达，小国寡民鸡犬声相闻的桃花源越具有诱惑力。费孝通在《乡土中国》一书中指出：“从基层上看去，中国社会是乡土性的。”虽然上海作为世界性大都会的地位，早在20世纪初已奠定，二三十年代的畸形繁华更使它成为全球闻名的“东方巴黎”。但在汪洋大海般的中国乡土社会里它毕竟如一孤岛。即使在都市，在其声光化电、红尘万丈中也潜藏着一块广大的乡村领地。中国的都市像一块用猛火煮成的肉，外面烂熟了，里面却是生的，摩天大楼高耸入云，基座仍插在乡土情结中。都市甚嚣尘上，洋风劲吹，但占领的只是人们的感

官，并未占领人们的内心⁽²⁶⁾。

另一方面，中国的传统文化实质上是一种乡土文化，乡土虽不足以与都市匹敌，节节败退，但在文化传统和价值观念上能形成巨大的反弹力，甚至从内里将都市掏空。1920年代，大量乡村人口涌入上海，创造了许多新的职业和场所：舞女、歌星、交际花、妓女、拆白党、掮客、股票商人等鱼龙混杂的都市淘金客和夜总会、酒吧、舞场、跑马厅、电影院这些“都市的销金窟”。从1930年代新感觉派刘呐鸥和穆时英笔下就可以感知上海再也没有农耕社会那种温情脉脉的人伦亲情，而是“造在地狱上的天堂”（穆时英《上海的狐步舞》）。早期电影如《阎瑞生》描写的妓女谋杀案和《张欣生》的黑社会谋杀案既是由真实事件改编也是当时社会的镜像。所有这些都使人们心中普遍产生了一种道德焦虑感，他们渴望建立一个想象中的道德“理想国”来对抗这个物欲横流、道德沦丧、纸醉金迷的都市世界。但当时的本土电影并未建构这样的道德版图，反而去炮制大量痴男怨女甚至“荡子妖姬”的快餐言情片。出生于旧式大家庭的邵醉翁敏锐地把捉到了社会心理的脉搏和电影市场的商机，决心“以中国的伦理道德来拯救被欧风美雨搅得不伦不类的日下之世风。”⁽²⁷⁾正如他说：“我觉得什么都有新旧，只有道德没有新旧之分。就现在而论，还应当提倡旧道德忠孝节义，不过是解释略有不同。”⁽²⁸⁾可以这样说，1920年代都市的畸形繁荣和伴随着都市的物欲横流道德沦丧才催生了“注重旧道德，旧伦理，发扬中华文明”的“天一”公司的诞生和老中国故事传奇的声势浩大的改编潮。

有论者说：“武侠片取代古装片的主要原因是武侠片有着更高的类型化程度和更强的视觉表现功能”，而“神怪片是武侠片功夫技能环节极度夸张乃至神话化所引发的类型蜕变。”⁽²⁹⁾从电影角度看，这无疑是对的。然而，类型的蜕变和演进背后一定离不开社会心理的推动。武侠梦是成人的童话，但在中国又不仅止于此。近代以来，一系列丧权辱国的不平等条约和列强外寇的入侵不仅使中国迅速地半殖民地半封建社会化，也使得整个民族心理底层蓄积着一种“壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血”的发酵的仇恨。外侮方亟，国耻未雪。正是“由于民族振兴的需要，强种强兵的需要……一批中国知识分子开始提倡中国传统的武术、拳术。”⁽³⁰⁾当时整个社会的尚武之风正是这种“强种强兵”民族心理的外化，同时也造就了大量坊间武侠演义小说的畅销。从国内看，20世纪初叶，袁世凯称帝，张勋复辟，军阀混战，“四一二政变”，五卅运动，白色恐怖，血雨腥风，公理、正义横遭践踏，处于水深火热中的广大百姓成为了沉默的大多数，敢怒不敢言。然而，艺术从来都是白日梦，未被满足的欲望是幻想产生的动力，每一个幻想“都是一次对令人不能实现的现实的校正”⁽³¹⁾。创作如此，欣赏亦然。正因此，“看戏与人们的日常生活成为逆反方程式。”⁽³²⁾现实中极度弱小，艺术中往往极度雄强。在银幕虚拟的白日梦中，观众借助武侠英雄锄强扶弱、杀富济贫、济人危难、除暴安良、快意恩仇的豪举，释放了他们在现实中的无奈卑微之感和重整山河的梦想。尤其是武侠片中忠奸立判的美学原则，善与恶的尖锐对立，美与丑鲜明映照的叙事体系/价值体系使他们看到人间自有正义在。而武侠英雄重情重义、信守然诺、舍生忘死、侠骨柔情、义薄云天的人格力量也在艺术世界里极大地提升了他们的人格高度，再次将他们带回到“理想自我”的镜像阶段（拉康语）。武侠电影的心理疗救和提升作用正在于此。有论者说武侠片创作“基本上还是由电影创作内在的特殊规律所决定的”，社会性因素“微不足道”⁽³³⁾。又有论者说：“一方面，这是封建的小市民要求‘出路’的反映，而另一方面，这又是封建势力对于动摇中的小市民给的一碗迷魂汤。”⁽³⁴⁾目的是“麻痹人们的反抗意志，宣传上山修道的思想，借以引诱人们离开现实斗争的道路”⁽³⁵⁾。对此，我们不敢完全苟同。实际上，1920年代的武侠电影既是现实世界的缩影和隐喻，同时又是民族心灵的倒影。经过历史和道德双重拟人化修辞后的武侠世界是民众对于英雄的呼唤和期待，“是中国人面对社会不公和梦想社会公正的独特文化心理的产物”⁽³⁶⁾，承担了一种在现实生活中无法完成的文化职能，抚慰了受创的民族自信心。

古装类型片及其“本事”一律采用古典小说和戏曲中的才子佳人、英雄美人结构模式，大团圆的结局，还有忠孝节义、奸恶正邪的道德谱系以及善善恶有报的伦理美学传统。这些都是经过了千百年的传承与打磨，民族审美心理的反复沉淀，已经形成极为稳定的心灵程式，浸入到中国人血液中，因此它们极为吻合中国老百姓的审美期待视野和道德诉求。观众正是沿着现实的缺席走向艺术的在场，走向那个美仑美奂的古典的想象世界。

四、谁与评说

范伯群在其主编的《中国近现代通俗文学史》里说：“中国现代文学史是一部残缺不全的文学史”，“这里所指的‘残缺’决不是对某些历史的局部的遗忘、冷落或丢失。这‘残缺’的程度严重到我们过去只研究了半部中国现代文学史……我们曾将‘俗文学’这一子系排斥在文学的大门之外。”⁽³⁷⁾但无论是钱理群等以“启蒙”和“革命”两个价值维度为取舍主编的《中国现代文学三十年》还是范伯群编著的《中国近现代通俗文学史》《中国现代通俗文学史》(插图本)，作为早期影戏小说的“本事”皆未纳入其视野，使其陷入纯、俗文学史的双重遗忘之域。周晓明的《中国现代电影文学史》第一次将“本事”纳入到中国现代文学研究范畴，开拓出全新的研究领域，但周著论及的范围前后30年，对古装类型片的“本事”这一特定区域却几笔带过。近些年随着研究的深入，学界开始注意到长期被电影遮蔽的“本事”的价值，陆续有一些文章从文体、文学视角切入，将其置于中国现代文学和电影文学的大坐标系里，做了一些概念厘清、外围排查、鸟瞰式扫描等的拓荒性工作，但远未达到由表及里的深度挖掘⁽³⁸⁾。

如前所述，由于古装类型片与其“本事”的同体性，长期以来，对前者的定论几乎覆盖了对于后者的评价。的确，从电影角度看，古装类型片是在当时巨大的商业利益的驱动之下发展起来的，带有鲜明的投机性，为抢占市场，迎合观众趣味，不免粗制滥造，山寨成风，初衷与现实的巨大错位造成了较为负面的社会影响。具体表现在：恶性竞争，粗制滥造，以母片代替子片，缩减工时；对历史和古人的虚无主义态度，为古人“穿上了时装，加上那班文明戏演员矫揉造作的表演，以致拍摄出来的影片，不伦不类，非今非古。”⁽³⁹⁾其他如年代背景模糊，布景、道具、服饰因陋就简，非驴非马，漏洞百出；宣传消极遁世的迷信思想，渲染色情和蛮门仙妖之术。“把国片弄得满天神佛，一塌糊涂了。没几时，观众看得似乎有些厌倦意，便穿插一两幕的裸舞啊！出浴啊！蚌精螺怪啊！天仙宫女啊！把一个个下流女人的肉体，赤条条不挂一丝猷到观众的眼前。”⁽⁴⁰⁾所有这些导致古装类型片本来或多或少的世俗情态、现实观照和社会批判指向消失殆尽，极大地拉低了中国电影的艺术层次和观众的审美品味。连政府当局后来都不得不痛下决心强势干预，“我们非得在中国电影界振起一阵旋风，把那些充满着淫靡妖艳肉感等宣传罪恶的片子扫一扫干净不可。”⁽⁴¹⁾可以说，古装类型片对观众趣味的一味妥协迁就使得它的品味一直在俗文学的范畴中徘徊不前，与五四新文化新文学主流的距离越拉越大，其投机性和竞争的无序性使得它愈到后来愈偏离艺术的正道，结果使1920年代商业片创作步入了最后的歧途。

然而，所有这些皆非“本事”之罪，“本事”没有规定使用母片与子片、时装与古装，穿插迷信与色情。电影是一种定格化的影像艺术，其动作性和画面感不需要观众在脑中重构。而“本事”的文学性带给读者的是广阔的想象空间，正所谓“一千个读者就有一千个哈姆莱特”。正是“本事”提供的广阔的再创作空间，被市场这只无形的手钻了空子，在激烈而恶性的市场竞争中的制片公司为了缝合文本与观众的巨大缝隙，不惜竞相穿插低俗、媚俗甚至恶俗的镜头段落，以图实现利润的最大化。以《盘丝洞》为例，其“文”“影”之间的出入就比较大。如穿着兜肚袒胸露背的女蜘蛛精与八戒的打斗、对唐僧的色情镜头以及其中大量的搞笑滑稽低级趣味噱头都非“本事”所有。而《红侠》的“本事”只写了一句：“乱军首领金志满是个凶狠残暴荒淫无耻的家伙，他正在军营中与女人厮混。”但影片从头至尾在他身旁围绕着四五个半裸的女人，远景仿佛还有女人全裸的臀部。虽然历史不能假设，但如果不是这样一个急功近利的市场环境，制片公司资金充足，创作态度严谨，观众审美水平高，这些都不会出现。即便在当时，一些古装片、武侠片如《美人计》《西厢记》《木兰从军》《王氏四侠》等就因为制作态度严谨，质量上乘而获得了社会好评。此其一；其二，1920年代的古装类型片除了三四部拷贝留存于世，其它皆已毁损，根本不能窥其全貌。我们现在对它的评价只是依据时人影评和后来陈陈相因的各种教科书，人云亦云，所有的定论皆建立在虚幻的空洞的能指之上。

古装类型片的“本事”是五四新文学的重要一翼——民间文学的延伸，虽然这些流传千百年的民间故事和传奇，历朝历代版本无数，但正是这些“本事”将它们固定下来，让这些中国文化符号在银幕上发扬光大，广泛传播。而且，它的触角越过中国现代文学的疆域，一直延伸到源远流长的中国古代文学史。可以说，古装类型片的“本事”把中国民间文学从深度和广度上进行了前所未有的拓展。从文学角度看，作为电影剧本对动作性和视觉化的内在要求限制了它们在文学性上大显身手，但它们在文体所能允许的范围内，仍然注重氛围、意境的营造，情景交融，含蓄隽永。它们重构、定格化了许多栩栩如生的形象，让他们在人们心里起死回生。一般来说，字幕多产生于影片摄成之后，由于其绝大多数为编剧者自己创作，他们往往将自己对世态人生的感悟、价值操守、社会针砭杂糅其中，使得它们富于哲思和现实批判精神。如《忠孝节义》的起首字幕：“人生在世，

贵尽忠孝节义等事，方于人道无愧，可立于天地之间。若不尽忠孝节义等事，身虽在世，其心已死，是谓偷生。”另一方面，作为电影剧本，它对动作性和画面感的追求，它的镜头感和电影修辞手法的娴熟运用，形成了一种全新的电影化的形象思维，为后来的电影剧本创作提供了有益的借鉴。从文体角度看，作为不同于纯文学的别样文体，它丰富了中国现代文学的文体样式。“在文言文与白话文、传统叙事与电影叙事以及各种各样的新旧文体之间彼此借鉴、相互渗透，呈现出一种独具魅力的文学/电影美学风格”⁽⁴²⁾。既然鲁迅等作家早期文白杂糅的文体属于中国现代文学，它们理应也是现代文学大家庭之一员。

但毋庸讳言，这些“本事”一味耽于老中国故事传奇的“故事新编”，躺在古人身上啃吃老本，移植而非增值，与鲁迅等的创作又不可同日而语。其一，它极大地削弱、消解了早期中国电影的原创冲动，使得这个时期的中国电影在内涵和外延上停滞不前，开拓乏力。对中国现代文学的贡献也较为有限。其二，就是对时代和现实的架空。虽然也有对现实的指涉、象征和讽刺，但一味在过去时中流连忘返，使得这个时期的中国电影在反映时代和现实生活方面出现了一个巨大的空窗期。从中我们看不到现实的风云、社会的质感和时代的张力。其三，创作者的初衷无疑是想建立中国电影的民族化品牌，以本土文化抵御来势凶猛的泛西化浪潮，但在创作过程中却矫枉过正，以至在从“文”而“影”的转换中走火入魔，不能自控，严重地消弥、扼制了艺术创作的多样性。其四，它不与“五四”新文学争思想的现代性，主动逃离新文化运动和文学革命“启蒙和革命”两大主题，背过脸去表现传统的忠孝节义和才子佳人、英雄美人这些老旧的伦理程式和情节模式，试图以旧的价值尺度来规范、固定现存的社会秩序，以静制动，关上社会的大门，掩盖社会矛盾，转移人们的视线，与时代精神南辕北辙。“五四”后的中国社会有如惊蛰春雷，冰河解冻，大地复苏。求新、求变、破字当头是时代的主旋律。从这个角度看，它们是时代的落伍者。然而，面对当时世风日下的中国社会和影坛“诲盗诲淫万恶不良流毒社会之影片”，倡导者“痛国粹之沦涣，悲世风之不古，发愤世嫉俗之有心人”，力求“在这狂澜既倒的世界挽回一些礼义廉耻……”⁽⁴³⁾其创作的“本事”及其影片教导人们“同情弱小，助贫济困，急人之难，赴汤蹈火，为民请命，蔑视权贵，义肠侠骨，大仁大勇之类，这是一种人性的正义与良知，也是民族美德的闪光。”⁽⁴⁴⁾对维护社会的纲常伦理，重塑人心，改善社会风气是有功劳的。即便是有志于“改革神怪迷信凶恶打杀之国片作风”，于1930年成立的“联华影业公司”，仍然主张“宣扬国粹”，以“我国固有之懿风美德，发扬光大，贡献社会”，“以期达到提倡艺术劝善惩恶之目的。”⁽⁴⁵⁾内在的价值链一脉相承。

最后要说的是，处于1920年代外片绝对的强势下，国产影片仰人鼻息，亦步亦趋，在“社会片”“伦理片”“言情片”上徘徊不前，国内市场和南洋市场呈萎缩衰竭之势，对于资金荒、人才荒和剧本荒的本土电影来说，稍不留意，即有灭顶之灾。如何建构中国电影的本土性和民族性话语，在世界电影格局中争得一席之地，是摆在早期电影人面前的重要课题。古装类型片的“本事”最大限度地挖掘本土题材，努力谋求商业突围，对于中国电影的本土化和民族化的建设，对于抑制影坛的日益欧化之风功不可没。它为中国电影开拓出了全新的娱乐片种，为世逢乱世的国人送去了及时的精神食粮，满足了观众的娱乐诉求，为民族电影的再生产提供了较为雄厚的资本原始积累和难得的市场竞争、运作的经验，并初步打开了海外市场，这是应当充分肯定。

注释：

1 迄今能看到的只有《西厢记》（1927）、《盘丝洞》（修复版，1927）、《红侠》（1929）全片和《义妖白蛇传》（1926）片断等少数几部电影拷贝。

2 盘剑：《论鸳鸯蝴蝶派文人的电影创作》，《文学评论》2004年第6期。

3 公羽：《论今年国产影片营业状况》，《天一青年》《元天生》合刊第23期《穆桂英宋江蒋老五殉情记》号，1927年。

4 徐耻痕编：《中国影戏大观》（影印珍藏版），东方出版社2015年版，第45、26、98页。

5 周剑云：《中国影片之前途》，《电影月报》1928年第1期。

-
- 6 李道新：《“电影本事”的文体互渗与跨媒介运作》，《西北大学学报》（社会科学版）2019年第2期。
- 7 黄转陶：《摄制古装片之我见》，《电影月报》1928年第2期。
- 8 陈趾青：《对于摄制古装影片之意见》，神州公司特刊《道义之交》号，1926年。
- 9 参见中国电影资料馆编：《中国无声电影》，中国电影出版社1996年版，第52、54、89、141、142、142页。
- 10 程季华主编：《中国电影发展史》，中国电影出版社1980年版，第56、136、87页。
- 11 袁庆丰：《黑白胶片的文化时态——1922-1936年中国早期电影现存文本读解》，上海三联书店2009年版，第5页。
- 12 顾颉刚：《〈民俗〉》发刊词，《民俗周刊》1928年第1期。
- 13 胡适：《逼上梁山》，《东方杂志》1934年第31期。
- 14 余云叟：《我之天一影片论》，《天一公司特刊》1926年第8期。
- 15 转引自周斌主编、周倩雯：《天一影片公司探析》，中国出版集团、东方出版公司2017年版，第64页。
- 16 周剑云：《中国影片之前途（四）》，《电影月报》1929年第9期。
- 17 黑蝶：《中国影片与南洋》，《银幕评论》1926年第1期。
- 18 小仲：《悲观》，《银星》1926年第4期。
- 19 参见黄献文：《论新感觉派》，武汉出版社2000年版，第105页。
- 20 参见金丹元：《试谈邵氏电影对中国古装片及市场经营的影响与启示》，《上海大学学报》（社会科学版）2007年第2期。
- 21 参见沙基：《中国电影艺术访问记》，《申报》增刊，1933年9月22日至1934年2月18日。
- 22 虞吉：《早期中国类型电影与商业电影传统》，《现代传播》2007年第1期。
- 23 范伯群主编：《中国近现代通俗文学史·绪论》，江苏教育出版社2000年版，第1、1、21页。
- 24 弗洛伊德：《弗洛伊德论美文选·作家与白日梦》，知识出版社1987年版，第32页。
- 25 冯秋颖：《主体的“看”：审美心理影响下的大团圆结局》，《西部广播电视》2019年第9期。
- 26 酈苏元、胡菊彬：《中国无声电影史》，中国电影出版社1996年版，第230页。
- 27 茅盾：《封建的小市民文艺》，《东方杂志》1933年第30期。

28 孟方、陈墨：《观众爱看什么样的电影——重读中国电影史中的若干热门影片》，《电影艺术》2003年第5期。

29 参见李道新：《“电影本事”的文体互渗与跨媒介运作》，《西北大学学报》（社会科学版）2019年第2期；周斌：《论中国现代电影小说的创作发展》，《复旦学报》（社会科学版）2009年第5期；黄勇军、柳谦：《20世纪20年代中国电影小说的滥觞与发展钩沉》，《华侨大学学报》（哲学社会科学版）2018年第4期。

30 文殊：《中国电影漫谈》，《白幔》1931年第6期。

31 陈立夫：《中国电影事业》，上海晨报社1933年版，第3-6页。

32 罗明佑：《编制〈故都春梦〉宣言》，《影戏杂志》1930年第7-8号合刊。