

洪深论



洪深

洪深一生共创作、编译了38部话剧剧本，编导电影6部，导演电影3部，编写电影剧本18部。他关于电影教育的理念，与民国前期的社会时代相联系，反映了当时关于电影普遍的价值意识和心理要求。洪深的早期电影剧本写作往往建立在自身经验的基础上，具有一定的主观性倾向。探寻作为革命家的洪深电影历程，从一个侧面展现了民国电影知识分子踪迹，蕴含着一代人的文化集体记忆。洪深的电影与思想，为中国电影发展提供了启示。

洪深是中国电影和戏剧理论家、剧作家、导演，对中国话剧的发展有着重要的贡献，在他的身上，包含了早期电影、戏剧黄金时代的所有迷人特质，期盼、炽热、理想主义，还有爱。他早期电影活动及其对传统的颠覆，也应该视为中国电影的一份精神遗产。研究中国电影史需要有直面历史的精神，不能有意无意地淡化、轻忽或否定时代历史与知识资源及其精神力量，损害研究对象的完整性。从早期中国电影史或民国电影史学的角度来看，一切电影现象都是一个过程，有它特定的历史脉络与延续发展，在研究中不能割断历史。对洪深电影世界及其与民国电影和社会发展的关系研究，同样需要一种宏观的历史的理解。

一、电影：教育的理念与主观性写作

洪深生于1894年，学名洪达，字浅哉，又字伯骏，江苏常州人。洪深出生

的这一年，发生了中日战争（甲午战争）。战争给出了关于失败主义与投降主义的互相矛盾的陈述。当时日本的军备，在数量上，其实未必比中国强。日本海军所有的舰只与总吨数同北洋海军大致相当。而且中国除李鸿章所掌握的北洋海军外，还有南洋海军和福建、广东的海军。为什么在战场上每战必败？这对中国人的刺激与影响非常大。甲午战争爆发时，孙中山在檀香山成立了名为“兴中会”的组织。孙中山在为兴中会起草的章程中对中国处境表示深切的忧虑，同时提出该会以救国为宗旨，称“是会之设，专为振兴中华、维持国体起见”¹。这是“振兴中华”首次见诸书面的表述。当时的中国正处在一次伟大的民族运动的前夕。洪深诞生于这样的时代与现实世界，其筑造心灵世界的材料和他关于电影及其教育的理念，源自其赖以生存的真实空间与环境。

洪深曾就读于清华大学。1916年秋，洪深漂洋过海，由清华毕业赴美留学。他先是学习陶瓷，希望从科学与实务中获得技术，服务国家，同时从中汲取灵感，探究科学世界的美丽。然而，三年后已然充分感受到世事复杂无情的他，舍弃实业救国的理想，改入哈佛师从贝克教授学戏剧，决心用戏剧作为具有表现力的手段与武器，揭发黑暗，表达生活与现实的意义。戏剧给他提供一种全新的感知方式。在清华学习读书时期，洪深就编演过《没字碑》《五陵侠》《古华镜》《卖梨人》《贫民惨剧》等剧。多年以后，洪深回忆说：“在清华四年，校中所演的戏，十有八九出于我手。”²1918年在美国，他用英文写出了《为之有室》和《回去》两个剧本，演出后大受欢迎。1919年秋，他进入哈佛大学戏剧专科学校学习之后，曾创作《木兰从军》，效果也非常好。1922年，他由美返回上海，受聘于南洋兄弟烟草公司淞沪管理处，任英文秘书。但对日常生活的体验以及对周围社会的批判性观察使他重新拿起手中的笔，写下了归国后的第一个剧本《赵阎王》。此剧塑造了一个被黑暗社会吞噬了心灵世界的士兵形象，剧情比较复杂和丰富，揭示了“社会对于个人的罪恶应负责任”的意义。作品表达的内蕴超出一般社会学观察的维度，并运用奥尼尔的表现主义手法，大段展现、刻画人物的心理。年轻的剧作家通过创新性的手法，告诉人们是因为周围世界的堕落，主人公才堕落。当时的上海笑舞台门前贴出了海报：“新编九场戏剧《赵阎王》2月6日首演于上海笑舞台，由美国留学归来之洪君

1 参见胡绳：《从鸦片战争到五四运动》，人民出版社2005年版，第264—268页、第422页。

2 洪深：《戏剧的人生》，《农村三部曲》，上海杂志公司1936年版。

亲自编导并登台献演，并请本台著名演员李天然、李世悲、秦哈哈等合演，本剧主旨系鼓吹裁兵，剧情辞语均与恒常之爱国剧不同，欢迎前来观看。”演出时布景阴森恐怖，满怀翻滚的热情的洪深在舞台上扮演赵阎王，一个人在台上吟诵着大段的心理独白。习惯了旧的文明戏的观众很难接受，甚至个别观众称编导神经不大正常。几年后，洪深为复旦剧社重排此剧时，曾对参演此剧的同学们说：“我回国后第一次导演的戏就是《赵阎王》，同台合作演出的都是过去文明戏的演员。我当时的意图是想通过导演来改变他们的一成不变的形式主义的表现方法，结果我失败了。”¹他看重戏剧教化人群作用，力图借鉴西方戏剧表现手法，甚至想就此改变文明戏的套路与程式，但他遇到的，是有着另一种规律、原则、起源的概念，他在贯通这些方面面临着超级的阻力。不过，失败服输不是洪深的性格。他相信，新的改变与选择能够产生新的价值。洪深是仁者，坚持视戏剧、电影为教育和启蒙的理念，当年年轻的他，多少有些知识人自恋的做派：

洪君曾习机械工程，故数学亦其所长，今任青年会高中英文而外，并授三角数学一门，多数人以为枯燥无味，得洪君任之，必能令人不倦。以洪君为文学家，文学固以趣味为主者也。洪君兼任复旦大学英文文学教授，寓所在拉菲德路，往返车资，日需一元，某以月费三四十金，曷何不自备包车为询，对曰：不忍令包车夫终日奔驰，数车夫分任之，始自慰耳。可见其仁心矣。闻复询以既以人道为重，曷不躬自执役，如驾自有车之类。对曰：欲于车中读书耳。其勤学有如此。²

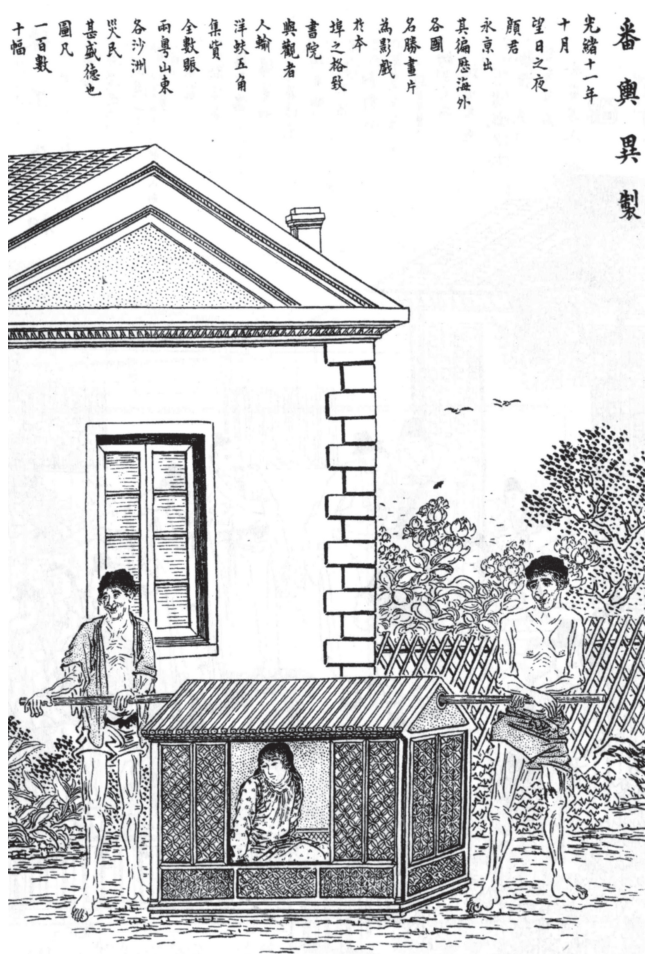
对于中国电影来说，洪深是实践的先行者。1922年，他在为中国影戏制造股份有限公司代拟的“征求影戏剧本”启事中，表达了自己对电影的看法。和他在戏剧方面的认识一致，洪深重视影戏的教育等作用，认为，如果编写出好的影戏剧本，一定要事先了解影戏的本质。他提出：“影戏为传播文明之利器”，“能使教育普及，提高国民程度”，“能表现国风，沟通国际感情”。启事中

1 马彦祥：《运动的先行官》，《洪深——回忆洪深专辑》，中国文史出版社1991年版；参见韩斌生：《大哉，洪深》，中央文献出版社1999年版，第40—41页。

2 茜痕：《洪深轶事》，《明星特刊·〈冯大少爷〉号》。

说本公司有鉴于此，觉得现时代“吾人之责任事业，罕有比编演中国影戏更重要者”。列为征稿“规则”第一条的是：影戏为美术脚本，因此第一要义在曲折有味，能引起观众美感。第二条则具体提出：本公司以普及教育，表示国风为宗旨，脚本取舍之标准如左：（甲）海淫的不录；（乙）海盜的不录；（丙）专演人类劣性的不录；（丁）暴国风之短的不录；（戊）演外国故事的不录；（己）表情迂腐的不录；（庚）不近人情不录；（辛）专演神怪的不录。¹显然，在他的心目中，影剧创作同样

需要树起人生与教育的理念，想表达什么，要告诉人们什么，具有社会性，需要对社会进行分析和展示。改善人生、指导人生，是他关于电影教育概念的题中应有之义。1922年春，洪深自美国回国时，同船的人曾问他的理想是什么，他说：“如果可能，我愿做一个易卜生。”²易卜生的目标本身蕴含全部的意义，甚至它本身就要求了以什么样的角度与方式，来呈现教育、教化人群的本质性的理解。洪深在美国，并没有学过电影。回国以后，开始并没有从事具体的电影拍摄工作。他意识到，电影所接触的民众，为数更大，但“到底是一种商业



清光绪十一年（1885年）十月，颜永京在上海格致书院展览其所绘制的各国画片，称之为“影戏”。较早使用“影戏”一词。（原载《点石斋画报》）

1 《中国影片制造股份有限公司悬金征求影戏剧本》，《申报》1922年7月9日。

2 洪深：《我的打鼓时期已经过了么？》，《良友》1935年第108期。

组织，一面教育一面营业，恐怕不是件可能的事”，所以他不肯放松了戏剧。1925年5月，他正式受聘于明星影片公司任编导，拍出了自己的第一部影片，走上电影之旅。他导演的影片是《冯大少爷》，与不少人自己的生活经验息息相关，“颇受当时的知识分子所称道”¹。1928年，洪深针对影坛现状，提出：中国电影实在需要振奋精神，演员要自爱，不要为名利所惑，观众也要抱个正确的观点看电影。“我以为电影最终还是要指导社会和扶助教育才行。”1929年，他指出：艺术与政治都是增进人类幸福减少人类痛苦的人造的东西。“真的艺术永远是要为人类求自由平等的，永远要为人类的幸福叫喊的。”²洪深还将自己的创作思想的核心概括为：对社会说一句有益的话。他自述他的剧本创作重人物性格而轻故事。“一切人物，都是时代的产物，非是正确地认清人物，决不能把握住时代。”³艺术是宣传，是教育，但也不是胡扯大胆，有着独特的隐显的功能。

我认定从事戏剧和电影的人员，都是文化运动上的战士。但诗人到底不能比军人的。诗人的作用，有些像军队中的军乐队，他在情绪上可以鼓励和领导别的战士，但比起那些拿着枪冲锋的，作用要来得间接一点。而我呢，只可算是这个军乐队当中，一个敲打小铜鼓的人而已。⁴

1948年，洪深回顾受易卜生“甚大影响”的影剧界，在创作诸方面，从目的、内容到技术，都曾向易卜生学习。他再度肯定易卜生是一个对于社会有显著贡献的思想家。他认为，戏剧、电影的思想内容通过技巧，才不致丧失固有的特质，而后才能发挥其“最大的教育感化鼓励和号召观众的作用”⁵。总之，电影及戏剧创作者有自觉追求，努力将自身经验与社会生活结合起来，体恤着时代的关怀，负有指导人生、改良社会的教育的责任和使命。

洪深强调电影教育的功能，有其文化上的独特性和历史上的具体性。民国

1 洪深：《我的打鼓期已经过了么？》，《良友》1935年第108期。

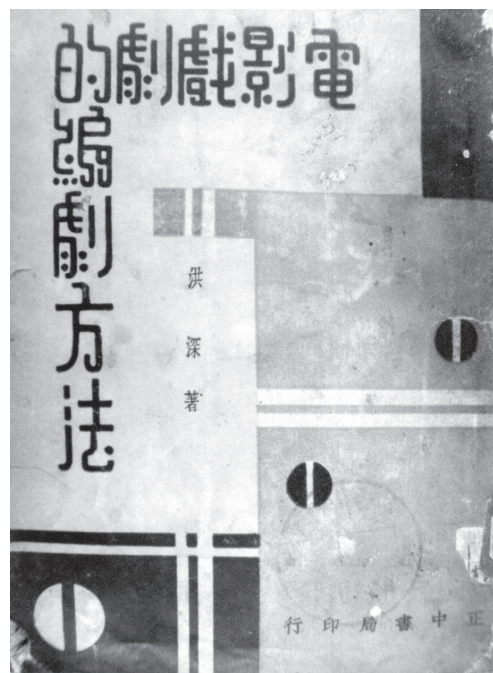
2 洪深：《艺术与政治的目的相同》，《南国周刊》1929年第1期。

3 洪深：《三个平常的希望》，《时事新报》1928年10月10日；《内容与技巧》，引自韩斌生：《大哉，洪深》，中央文献出版社2000年版，第9—10页；洪深：《我的经验》，《创作的经验》，上海天马书店1933年5月版。

4 洪深：《我的打鼓期已经过了么？》，《良友》1935年第108期。

5 洪深：《论者谓易卜生非思想家》，《文讯》1948年11月第9卷第1期。

电影在20世纪20年代视电影为教育的观点，比较普遍。如：1922年，张石川、郑正秋等人发起组织明星公司，它的宗旨就是既为赚钱，同时也为倡言“补家庭教育暨学校教育之不及”¹。1924年，沈信卿在《电影杂志》第1期上撰文说：我们应当辨别影片的内容，是否可以引起国民的良善性，是否可以矫正一般的坏风俗。“果然能够，我们便当借影戏为教育一大助手了。”²1925年，郑正秋在《明星特刊》第2期上发表《中国影戏的取材问题》，指出：社会上的事情不一样，各人的眼光不一样，于是拍出的影片也



洪深《电影戏剧的编剧方法》书照

不一样，有了各种派别，“有的注重教育，有的注重爱情，有的近于欧化，有的偏于社会；有的喜新，有的爱旧，有的重武侠，有的重理想。”在郑正秋看来，电影人在社会上是有使命的，对社会有贡献，就等于教学的老师和治病的医生。电影不单是娱乐，电影应该有教育意义。1926年，欧阳予倩在《民新影片公司宣言》中也曾指出：“电影者，新世纪特殊之艺术，普通之力超乎戏剧，故善用之，可以沟通文化，普及教育，用之不善，亦足以摇惑社会，流毒无穷。”³诸如此类，不一而足。这样一种具有宏观性质的认识，同样也集中、突出地反映在主流的思想及相关文献之中。《中华影业年鉴》（1927年出版）收录一篇由地方管理机构发布的《取缔影戏园规则之布告》，开篇就说：“影戏为人道普通娱乐之具，流传既广，观感攸深，如以奸盗淫邪之事实影片，博取庸俗观听，殊于风俗人心有碍。”其中关于一些禁忌性具体条款，如：电影园除包厢外，均男女分座；电影园开演影戏，须将剧本或说明书先期送请本管警区审核；如有奸盗邪淫、妨碍风俗之影片，应即禁止开演。《年鉴》中还收录有《北京教育部电影审阅会章

1 记者：《影片股份有限公司组织缘起》，《影戏杂志》1922年5月第1卷第3号。

2 《商务印书馆的影戏事业》，《电影杂志》1924年第3期。

3 予倩：《民新影片公司宣言》，民新公司特刊1926年第1期《〈玉洁冰清〉专号》。

程》。此章程也明确提出，迹近煽惑有妨治安，或迹涉淫褻伤风化，抑或风暴悖乱足以影响人心风俗者，都应禁止或剪裁。而章程同时明确，凡编演影剧合于下列各款之一者，经本会审核合格得褒奖之：

- 一、其事实情形深合劝惩本旨者；
- 二、有益于各种科学之研究者；
- 三、于学校教授上确有补益者；
- 四、扮演影剧确能发挥编者之旨趣者。

应该说，当时民国官办电影标准与民间独立的影剧家所持观点，出现区别边界模糊，甚至在很多根本的内容与原则上有一定的趋同性的现象，并不奇怪。尤其是在“五四运动”之后，视小说、戏剧、影戏为消遣的玩意儿的观点，已被文学、戏剧、电影是一种和人生社会相关联的广义的教育观点所取代。当时是军阀割据年代，社会是非黑白需要看得迅速、看得准确。人们看了戏剧，看了影戏，对于其中的善恶因果，于不知不觉间会受到浸濡感染。和那种缺少一个特定的观点，以一种为介绍而介绍的形式主义来取代现实的意义不同，洪深电影教育的观点基于普遍的价值意识与特定的创作经历，包含着情感，有着重要的批判与导向价值。洪深由国外学成回来，具有比较强烈的现实感，即使和别人都是英雄所见略同，其所展示的介入现实的愿望与观念传播的理念以及国外知识资源的会通融合，也具有首要的原则意义。更何况，把这个理念或概念进行到底，对于洪深这样的民国电影知识分子说来，仍然是非常重要，同时也是特别值得肯定的。

洪深归国后一方面从事戏剧创作方面的工作，另一方面积极介入电影的活动。由教育的理念及原则出发，洪深细味电影与戏剧的异同，认为“电影比舞台剧更能深入民众，是更好的教育社会的工具”¹，因此将自己的精力更多地放置在电影的工作当中。1923年，洪深写出了他的电影剧本《申屠氏》，但随后向杂志投稿未果。直到1925年1月，《东方杂志》主持者才刊载了《申屠氏》。洪深在美国留学，后来他自谓“真是苦读”。不仅校内课上课下苦读，而且到东到西坐电车，怀中总是夹着书本。与此同时，他也常常去看电影。他是一个书虫，也是一个影迷。²《申屠氏》是他写出的第一个电影剧本，放到早期电影史的脉络中，也是人们公认的现在能够看到的中国第一部比较完整、正规的电影

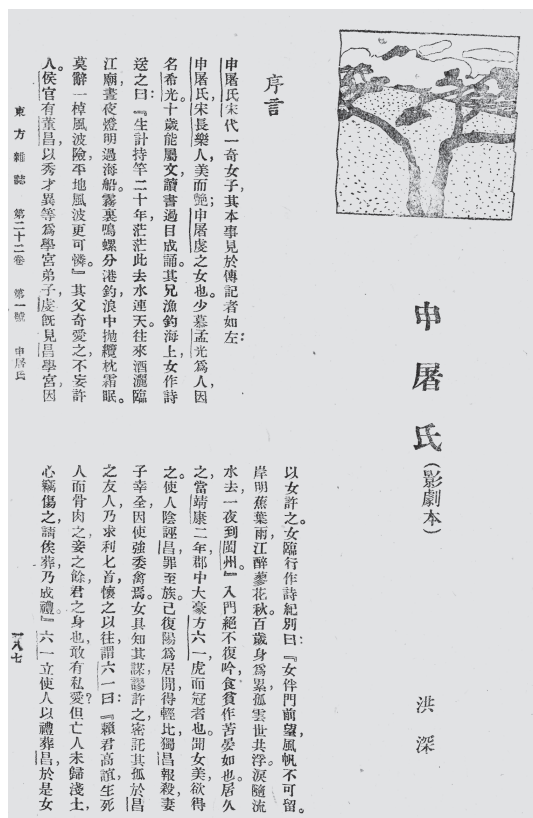
1 洪深：《〈中国新文学大系·戏剧集〉导言》，《中国新文学大系》，上海良友图书出版公司1935年版。

2 洪深：《戏剧的人生》，《农村三部曲》，上海杂志公司1936年版。

剧本。

洪深在这部作品中比较重视故事的创意，情节演进跌宕起伏。《申屠氏》的故事取材于宋人笔记，描写“美而艳”的宋代才女申屠氏面对欺压百姓的富豪恶霸迫害积极反抗“为夫复仇”的故事。剧本情节线索有一定的主观性与心理化的倾向，人物众多，表现并探索女主人公及一千人物抵达精神高度的可能。作者在申屠氏之夫遭诬、申屠氏被逼改嫁及为夫复仇洗冤故事之外，还加入《水浒》中的一些人物，以此构成故事冲突的社会性内容。申屠氏的故事编织与重新处理，包含着年轻的洪深内心里父

亲卷入宋教仁被杀案的隐痛。1913年3月20日，时任国民党代理事长的宋教仁在上海车站遇刺身亡¹。后来查实系袁世凯透过内务部部长赵秉钧和江苏驻沪巡按使应桂馨指使武士英所为。洪深父亲洪述祖时任内务部秘书，被指接触过有关机密文件，于1919年4月被处死。做了83天皇帝的袁世凯死了，武士英也暴死狱中，真正应该予以惩处的赵秉钧、应桂馨等人却摆脱了干系！洪述祖生前感慨：服官政祸及于身，自觉问心无愧作。²父亲用生命作代价的惨痛经验令他心碎，成为洪深心灵深处永远的伤痛。他难忘的痛彻心扉的经历包括了人世的



《申屠氏》

1 1912年1月1日，孙中山在南京宣誓就任中华民国临时大总统，宣告中华民国成立。2月12日，清帝溥仪宣告退位，授袁世凯全权组织临时政府，清王朝统治最后结束。2月14日，南京临时参议院开会，接受孙中山辞去总统职务。次日，选举袁世凯为第二任临时总统。8月25日，中国同盟会联合统一共和党、国民共进会、国民公党、共各实进会等党团正式改组为国民党，在北京开成立大会，孙中山被推为理事长，不久，孙中山委任宋教仁为代理理事长，争取在议会赢得更多席位。1913年3月20日，袁世凯指使凶徒枪杀宋教仁于上海车站。4月27日，孙中山主张兴师讨伐袁世凯。7月12日李烈钧在江西宣布独立，举兵讨袁。二次革命爆发。

2 陈美英、宋宝珍：《洪深传》，文化艺术出版社1996年版，第36页。

炎凉：

父亲下狱之后，许多亲戚朋友，尤其是父亲走运时前来亲近的，立刻都拿出了狰狞的面目，一个不负责任无能为力的我，时时要被他们用作讥讽或诟骂的对象。¹

周围社会给洪深的印象是：这时仿佛你做了人，吸一口天地间的空气，也是你应当抱歉的事情。这样的经验性材料与蕴含其中的隐秘心理及情绪，弥散于《申屠氏》的整个故事，同时，也反映在一些非逻辑性情节的编织中。如剧本开始即断片式表现一个贞烈女子自杀故事，表面看似仅为铺垫剧情，增加故事的环境因素与氛围，细究则有一种特别的没入泥尘的情感体验难以挥走：女子奔诉情人，不幸情人是个囚犯，手铐脚镣，两个解差正待押着上路。女子跟着情人，一路走，一路说，一路拭泪，依依不舍。后面那恶男子，也同那解差交头接耳，不怀好意。行至桥上，解差硬将女子推开，逼着囚犯下桥去。恶男子缠住女子，尽情调笑。女子见四面无人，又急不能脱身，投河自尽了。作者于此处意图表现的是，秀丽动人的乡下女子和她那手铐脚镣正被押解上路的囚犯情人深情作别、遭辱自尽，而周围的人却如此麻木不仁！这完全独立于影片的主体故事之外，却呈献出电影主观化写作所具有的另一种规律与倾向。其中引入《水浒》人物，改写以至消解了原宋人笔记故事，同样投影出了个人的心灵世界，表现了主观性电影创造的能量。

《申屠氏》共7本，592个场景，以“景”为单位，部分的“景”注上了“特写”“放大”一类的不同“景别”，采取电影化的手法，试图使作品具有更多的象征意义。我们看剧本最后结局故事：

景569 卧房

（特写）女突然举刀。

景570 同上

方痛跃起，夺刀，将追杀女。

1 引自韩斌生：《大哉，洪深》，中央文献出版社2000年版，第24—25页。

景571 窗外

时迁吹灯。

景572 卧房

室内忽暗，方六一绊跌在地，桌椅火盆尽倒。

.....

注意无声电影的特点，对景别、段落、场面调度、镜头语言、动作、节奏及文字视觉性，用语造境，影片都有呈现，令人耳目一新。洪深在剧本前提出下列术语简释：一、换景之法：甲、渐现——本为一片黑，渐渐光明，现出事物。乙、渐隐——本有事物，渐渐黯淡，以至一片黑。丙、化入——原有事物，渐渐黯淡，化成新事物。二、着重之法：甲、加圈——景中大部分事物，均行盖没，所余者只一光圈，引人注意光圈中之事物。乙、放大——将照相镜移前，景中事物，略较平常为大也。丙、特写——极有关系之表情或举动或物件，不但放大，且特摄一景，以示其重要。三、表示目中所见，口中所说，心中所思，念中所幻。甲、闪景——已过之景，重现眼前，而为时甚速，一瞬即去。乙、幻景——景中黑处，另现一景。丙、化入——见前。

可以想见，导演者有了这样标记出每个重要场景及摄影元素的工作台本，即景形容，可视性强，说明、叙述方式又不同于当时的“电影本事”和“字幕说明”，自然会“使准备过程更顺利且更有效率”¹。可惜这部剧本因故没有机会拍摄成影片。其实，凭好的故事创意及可以分解成许多不同元素的剧作，应是可以觅得拍摄机会的。但约他撰写这个电影剧本的中国影戏制造股份有限公司因为资金不足、人才参与筹备工作不力，很快就停办了。对于当时及此后的民国电影业界，这种情况并不鲜见，而对洪深说来，没有预兆性，天下的巧事儿怎么都让他碰到？也深感无奈。

早期的电影起而复散，散而复起，商业色彩很浓，而且表露出文明戏的许多特点。文明戏大多没有完整的剧本，而只设计剧情发展的提纲式的幕表，即使有一个类似语录书的东西，台词也多靠演员临场发挥。受文明戏影响痕迹很深的电影拍摄工作，当时充满一种柔和的过去性，缺乏真正意义上的现代电影

1 [美]琳恩·格罗斯、拉里·沃德：《拍电影：现代影像制作教程》，廖滢苍、凌大发译，世界图书出版公司2007年版，第22页。

剧本创作。在洪深等人的带动、影响下，电影的创作与摄制者的意识逐步有了不同和变化，尽管不无艰难，过程曲折，却热力饱满。

1925年5月，洪深受聘于明星影片公司任编导，马上撸起袖子、放开喉咙，风流自信之态毕露，努力为中国电影事业的发展做贡献。这一年，他还担任中华电影学校校长，成为中国早期电影教育的开拓者之一。同时，编、导电影《冯大少爷》（又名《纨绔子》，明星影片公司，九本无声片），这是洪深自编自导的第一部影片。《冯大少爷》一剧主旨，力写遗产之为害，而“不露筋骨”。有影评认为，这本戏的好处，就是“一点没有西洋色彩”。¹但影片在市场遭冷遇。当时有人感慨：

明星公司的《冯大少爷》影片可以说是中国自制的佳片，一般倾向艺术的人们都默祝导演者洪深君的康健，并希望他能继续不断地为中国电影界努力。可是外界虽然这般想，其实《冯大少爷》产生时，已经有影片商说“我们只觉得这张片子，人数太少，毫不热闹。”中国人最相信的是热闹甚至于无理取闹也是欢迎的。假使电影院里的广告上说：“几天我们戏院里开映的影片有五千匹马，一万只狗，演员的衣料用布两千匹，布景上用的木料共一万方尺。”这张影片开映的时候，影院里一定是上下客满，但是这些看戏的人一定不是去观察戏剧的内容如何，不过是看“马”和“狗”的热闹，所以洪深君导演的《冯大少爷》还不如《小朋友》《上海一妇人》的能够得影片商的欢迎。²

这并没有影响他的坚持。他自述其电影志趣，不在复制张石川，³而在坚持自己艺术上之主张：他素性不大喜欢情节，自己所志愿的，是描写迷惑矛盾

1 花拈：《少奶奶与大少爷》，《明星特刊·〈冯大少爷〉号》，1925年9月；许窥豹：《观〈冯大少爷〉试映后》，《明星特刊·〈盲孤女〉号》，1925年10月。

2 昭：《冯大少爷与影片商》，《明星特刊·〈盲孤女〉号》，1925年10月。

3 洪深谈到张石川的电影与观众喜好十分契合：“现在中国观众甚似十六世纪末年，莎士比亚时代英国的观众，所喜欢的是新奇的事实、曲折的情节、热闹的穿插、强烈的滑稽。石川深知其然，他的戏可称是情节戏（Story Play），他的穿插，如抱牌位做亲、尼姑庵落发，甚至于男人洗澡的浴室，都是大部分观众（女太太们）听见说过未曾见过而想看的東西，他同观众完全是走一条路的，所以他的片子到处受人欢迎。”（洪深：《我脱离电影界的原因》，《明镜报》1927年12月23日至1928年1月14日）

的人生、隐微难言的个性、迂回变迁的心理，显著浓厚的空气，一个人有一个人的特色，一场戏有一场戏的滋味。洪深在这一时期的电影作品，虽不乏舛误与尝试实验，但作品中的人物，如冯大少爷、冯奶



《冯大少爷》剧照

奶、吴老太、余太太、黄志钧、储素娟、陈莲珍、卫淑真、沈伟英副行长等，都有很复杂的性格，不是一条道好到底坏到底的——然而这样的更内首、更人性的表现，他自以为擅长而得意的几点，正是观众以为乏味而忽略的地方。一时感觉他同观众各走各的路，永不会碰头的了。但是他善于感受与坚持，不改心迹：“这也并非大不了的事，杨小楼第一次到上海，也唱不红。古人譬喻得好：‘宋人有善为口者，挟其技以游吴，而吴人皆不冠，其技无所用之。’”¹

1926年3月，洪深编导电影《四月里底蔷薇处处开》（明星影片公司，十本无声片）。编导此片，他曾自述创作时未尝不心中惴惴，自己怀疑而不能解决者有三：一是恶劣之生活是否可以入影戏当中；二是如其可以，如何编制才不背艺术改善人生之本旨；三是要改善人生，戏剧与影片等究有何等具体之方法。最后他得出结论，觉得不能忽略电影的道德问题。“艺术家对恶劣之生活，既负有攻击改善之责，自不能不描写之。其方法可如亲长之规劝，即对于犯此罪恶之人甚表同情，申论此罪恶之结果，冀其或有感动，自能悔悟也。亦可如舆论之指摘，即对于犯此罪恶之人甚不表同情，宣布此罪恶之结果而冷嘲热骂，令其自己汗颜而悔改之也。”²洪深认为他的影片创作贯穿了这样的意图。他分析后开宗明义概括：（一）大多数观众喜观曲折之故事，热闹的情节；（二）妇女所喜情感之激动，最好得一挥泪之机会；（三）年事略长，曾经世故之人，则喜深刻之个性描写；（四）惟少数知识阶级，

1 洪深：《我脱离电影界的原因》，《明镜报》1927年12月23日至1928年1月14日。

2 洪深：《影片之道德》，《紫罗兰》1926年第1卷第12号电影号，引自中国电影资料馆编：《中国无声电影》，中国电影出版社1996年版，第316页。

则喜推究一剧所包含之意义。可是对于一部作品来说，使“此四种观众，皆有相当之满意”，这是很难的一个目标。¹受当时的知识分子所称道，但小姐奶奶们又岂会都欢迎。

追求思想和艺术的表现，巧于形容，在当时的影坛不无同道。在电影编导上表现积极、成绩突出的侯曜就是一位。1926年，他明确提出：“电影的剧本是电影的灵魂。”²大中华百合影片公司在1926年也曾刊发过这样一则启事：

征求剧本：本公司现拟征求有思想有主义而合乎现代情形之影戏剧本。海内戏剧家文艺家如以佳作惠赐者。一经采用。酬谢从丰。件寄本公司制片部编辑系剧本科。³

要有“思想”“主义”，还要合乎“现代”，且电影公司专设“剧本科”，这表明剧本在内容与影像技术、形态诸层面的要求，业已成为电影人的一种自觉意识与共识。有学者认为，《申屠氏》的出现是中国电影剧本写作形态发展的一个里程碑。它标志着较完整的电影剧本形态的形成，也标志着中国电影剧作从最初的孕育、萌芽和摸索的阶段进入了新的成长期。⁴洪深后来也说自己“是第一个主张并写出剧本的人。后来人家觉得剧本的需要，好些人采用洪深所创的格式”⁵。目的有了，又有路可循，这让他话语间不无自得。洪深的剧本“格式”和整体把握受到肯定，为人们所重视与采用，这也确乎是事实。在《东方杂志》刊载《申屠氏》同时，曾发表沈钧儒专门为此剧所作的序⁶。在这篇序言中，沈钧儒谈到电影，便不由得生出主观热烈的赞语：“余年

1 洪深：《〈四月里底蔷薇处处开〉之广告》，《明星特刊·〈四月里底蔷薇处处开〉号》，1926年。参见洪深：《我的打鼓时期已经过了么？》，《良友》1935年第108期。当时有人还从另外的角度进行分析：“洪深君是介绍西洋戏剧于中国的一人，其戏剧经验与知识，当然高出于一般戏剧界多多，但其导演的《四月里底蔷薇处处开》，尚不能算洪君杰作，其原因，一则喜剧本来难地做得满意，且取材亦较难，二则影剧界有刘别谦在前面，后来者有难乎为继之感，三则中国电影界于喜剧的演员，实在不容易觅到适宜的人材，洪君舍易就难，且于中国影戏表上，新添一个喜剧名词，虽属尝试，其勇气实不可及。”（神夫：《黄梅时节看蔷薇》，《明星特刊·〈富人之女〉号》，1926年）

2 侯曜：《影戏剧本作法》卷首语，上海泰东书局1926年版。

3 《〈马介甫〉特刊》，大中华百合影片公司，1926年7月22日。

4 钟大丰：《中国无声电影剧作的发展演变》（代序），郑培为、刘桂清编选：《中国无声电影剧本》（上），中国电影出版社1996年版，第9页。

5 洪深：《〈中国新文学大系·戏剧集〉导言》，《中国新文学大系》，上海良友图书出版公司1935年版。

6 沈钧儒：《〈申屠氏〉序言》，《东方杂志》1925年第22卷第1号。

来喜观电影，以为电影之美之真，不待言矣；而其妙处无不在网罗人情物态之自然，而参以意外之变化，既出意外，而复入自然。是以猝观之顷，能令万众木然银幕之前，意动身随，惊愕无端，笑啼杂作，失其志意之自主。电影而进步者，其感化之力深入而伟大，将世界任何事物，不能比之。”这也是他读了洪深这部很有特点的剧本之后的最为直接的感受。他特别指出，《申屠氏》力避国片“过于诞妄”“衔接不紧”“表现乏力”之弊，而“极文人造作之能事”，“节节描写，毫不牵强”，“洵可佩服”。《申屠氏》刊出不久，明星的郑正秋、张石川和周剑云即读到洪深的这个剧本，他们赞赏和认同洪深对影像的追求，在电影剧本“格式”思路与方法上不乏相同、相通之处，遂邀请洪深加盟公司。当然，郑正秋、张石川没有将《申屠氏》拍摄成影片，个中原因，当非剧本形态不严整、“格式”不够成熟所致：沉湎于内心的主观性写作与非逻辑性情节，要面临大众，是一个可能的危机与问题。本子里那种感性的东西，打动了作者自己，却未必非常能赢得当年的观众。

有影评赞扬洪深的电影编剧，肯定他的电影的创新与思想，同时也分析了洪深电影与观众之间存在落差的原因：凡是全看过洪深影片的人，不妨把这三十七个男女角色细细加以辨别。他们的个性，有一丝有一毫相同的吗？接连五部片子，描写如许人物，能够个性完全独立、各不相混，这是何等力量？“况且五部片子的情节，又各有各的结构，人云亦云的熟套，他是绝对没有的。但是营业方面，偏偏不如人。所以他自己引为失败，今年把导演生涯辞却不干了。其实哪里是失败呢？时机不对，或者有之。我凭良心说句话，洪先生编的剧本，中国电影界里，截至今日为止，他还是第一手呢……洪先生编剧时的思想缜密，决非他人所及；导演时指挥多数演员的魄力。因为他本身是个学者，常有不能得手应心之憾，所以表演的结果，往往和剧本原意不合，便觉减色了。”¹洪深受德国导演刘别谦的影响，形成重视刻画心理活动的“心理影戏”的风格，“由于缺乏必要的戏剧张力和过分倚重长镜头和全景构图，洪深的早期电影难免曲高和寡”²，因此，虽在艺术上力求完美，别有怀抱，富有讽喻与教育的意旨，却自怜幽独，永不认输，终难赢得良好的市场反应。

1 宋痴萍：《谈谈洪深先生的编剧手段》，《电影月报》1928年第3期。

2 秦喜清：《刘别谦与洪深早期电影的得失》，《当代电影》2008年第6期。

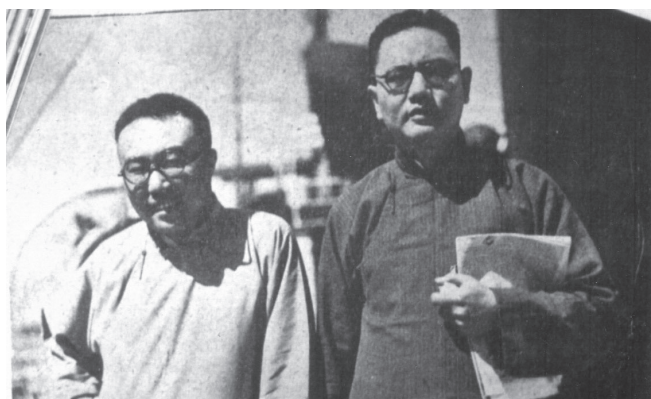
二、在新派与旧派之外

20年代的电影市场及观影活动，激扬排宕，基本观众面来源于市民社会。在舞台与银幕上充满着一连串商业气息浓厚的历史剧目和古装、神怪武侠一类的影片。到1930年以后，联华公司成立，情况就不同了。于是，民国电影的发展有了新与旧之分。影坛的代表通常被视作两派：一是盛装靓饰，留下缕缕暗香的从文明戏延伸过来的旧派；二是由显示新的公共气质并极力渲染的文艺青年起了主要作用的新派。旧派以老的明星公司为阵地，新派就以联华公司为依托。当时电影界的导演手法上存在两种作风，一种是联华作风，大体上保持创意，较为喜欢欧美式的更经济、技巧的表现方法，显示出可遇不可求的积极而绝妙的侧影；而明星的手法则是有传统的累积，分幕细琐、交代清楚，一般观众不用十分费脑筋就可以看明白剧情，笑语盈盈，招摇过市。张石川在《晨星》杂志创刊号发表《敬告读者》，说，电影“处处唯兴趣是尚，以冀博人一粲，尚无主义之足云”。郑正秋也在1925年写的一篇题作《中国影戏的取材问题》的文章（《明星特刊》第2期）中说：“取材在营业主义上加一点良心的主张，这是我们向来的老例。”洪深加入明星，对此种娱乐文明与旧派作风，也比较了解。多年以后，他述说他的心理：“在我当时的观念，是以为在戏剧方面，已经试验过，我能晓得它的社会效果的。而在电影方面，我还是初试——我在美国，并没有学过电影——固然它所接触的民众，为数更大，但到底是一种商业组织，一面教育一面营业，恐怕不是件可能的事，所以我不愿放松了戏剧。”¹不过，这种半路出家的落差与担心，在自己准备去做且自身较多地投入时会专注地从电影的角度来思考，而所谓的问题与扭曲、稀疏与热闹反而不那么看重了。

洪深加入电影界，在当时也被不少人认为是过分自贬身份的草率，是怪人怪事，一个笑话。有人对他说：电影界的道德观念是向来薄弱的；不必说上海，就是美国的好莱坞又怎样呢。又有人进而说：洪先生拿他的艺术卖淫

¹ 洪深：《我的打鼓时期已经过了么？》，《良友》1935年第108期。

了。¹可是洪深并不这样看。别人心目中被视作具有讽刺意味的事情，他要不假思索地去做，绝不过度自我贬低。他沉着镇静，自言己志，道：“我有两个观念：第一，我以为做影戏，是正当职业，在电影界劳



洪深(右)和导演张石川(左)在一起

心劳力混口饭吃，也同人力车夫，跑了一身大汗，赚两角小洋车钱一般，不是什么可耻的事；第二，凡是道德人格名誉，乃是个人的事，与职业没有多大关系的，试问政界商界，不论什么界，什么职业，哪里会没有几个败类。他说他大胆说一句，电影界里，就有败类，成份也未见比政界商界会高许多，不过不幸社会对于电影界格外的苛求，格外的注意罢了。”²洪深希望通过努力说明自己并非“自堕人格”，通过现实本身证明他的实事求是。

1924年，在洪深进明星公司前，洪深曾先后应邀担任大中华影片公司演员养成所（大中华影戏学校）、中华电影学校的教学工作。据20年代出版的《中华影业年鉴》记载，作为民国电影史上出现最早的第一批电影培训机构，前后开办的即有17家之多。分别是：明星影戏学校（校长郑正秋、谷剑尘）、大中华影戏学校（校长顾肯夫）、大陆影戏学校（校长周世勋、一说张伟涛）、中华电影学校（校长曾焕堂，一说洪深）、中华影戏研究社（负责人李曼）、民新影戏学校（校长侯曜）、光华影戏学校（校长徐琥）、昌明电影函授学校（校长汪煦昌）、坤范女子电影学校（校长蒋国雄）、南洋电影学校（校长不详）、昆仑电影学会（负责人钱化佛）、菩萨电影学校（校长不详）、远东电影学校（校长乔治·卡特）、范三电影教练社（负责人纪范三）、贝兰电影传习所（负责人贝兰）、美亚电影传习所（负责人不详）、中国影戏学校（校长不详）。其中明星影戏学校成立最早，于1922年3月明星公司创办一月后开始招收学员，影响较大。

1 洪深：《我的打鼓时期已经过了么？》，《良友》1935年第108期。

2 洪深：《〈中国新文学大系·戏剧集〉导言》，《中国新文学大系》，上海良友图书出版公司1935年版。

大中华影戏学校成立于1924年，由该公司老板冯镇欧聘请顾肯夫主持。洪深、陆洁、汪煦昌等担任授课工作。学员包括王元龙、张织云、徐素娥等，办了8个月即告结束。中华电影学校同样成立于1924年，校址在上海爱多亚路，创办者是上海大戏院的经理曾焕堂。谈到自己参与主持过的这所电影学校工作的最大的目的时，洪深认为莫过于“使得一般人稍为感觉，电影须要学习，也是严肃而不太容易的工作”。他说：“我对于自制电影，原怀着极大的热情，以为这是中国应有的一种事业，而对于电影学校，虽不存过分的奢望，但我觉得，有一个学校总比没有学校来得好；工作人员上课堂学习一下，总比自我学习来得好。我自己每周教授四小时的表演术，我请孟君谋为教务员，负责查堂点名请假等事务。课程方面，除了学习基本动作外，每周规定上大戏院看片两次，研究美国影片中的演技；又规定全体学生，不论习为演员或技师，必须理解摄影与洗印工作——特请留法专习电影的汪煦昌专授此类技术功课，随带他私有的摄影机讲解演习给大家看；又规定每周有若干次的专题演讲，关于文艺与一般社会问题。”这所电影学校学期为半年，仅招收过一届学员，共120人。其中包括后来成为知名演员的胡蝶、高梨痕、徐琴芳、汤杰、肖英、朱飞、孙敏、周空空、汤笔花等。胡蝶在回忆中华电影学校的时候说：“在中华电影学校五个月的学习中，对一个电影演员应该具备着怎样的条件，在开麦拉前做戏，虽不能说明了，至少亦有几分晓得了。”¹她先在大中华公司、天一公司拍摄影片，后来经洪深推荐转入明星公司，成为引人注目的明星。1933年2月28日在上海，《明星日报》发起举办的“电影皇后”选举，胡蝶以21334票当选。胡蝶成了明星最重要的演员，越来越有市场与大众吸引力，和时代的接轨与互动的象征意义，颇为鲜明。

洪深到明星公司工作，很显然是被一种激情赋予了活力。他相信最近的东西相信一切事物，并没有产生旧派的感觉，而是在“明星”感受到一种热切的目光与视野。“同人中颇多平素研究公共娱乐者，于此影戏事业，自能得心应手，必可大著良效，既不蹈他人覆辙及旧习，则非独有利于公司各股东，抑且有利于国，盖以中国影片而外国影戏，而能推销至于泰东西。”²新与旧、最近与最远、创新与后退、中心与边缘、重要与不重要，仅仅是被不断加强虚构出

1 胡蝶：《我的自白》，《中国电影》1937年第1期。

2 记者：《影片股份有限公司组织缘起》，《影戏杂志》1922年5月第1卷第3号。

来的一种平行的现实。比较切实的是，视电影为创造，为一种公共的娱乐，重视观众，在此基础上，敢于创新、寻求蔑视与颠覆传统，不蹈他人覆辙，仿佛确信或所体现的是一种对现在的热情。这正是洪深一意想突出展示与表现的。

1925年5月，他刚到明星公司，即一口气在公司所办的刊物《明星特刊》上发表多篇文章：《艺术须有天才，极自然即不自然》（载第1期）、《选择，艺术同具之要点》（第2期）、《演剧要点》（第3、4期）、《动作之研究》（第5期）、《表演》（第6、7期）。1926年，他又接连在《明星特刊》（第15期至第19期）上发表《电影之批评》7篇。

洪深谈批评对电影的向导作用：“正式之批评（Criticism），此虽根据事实，而以论断思想主义为重，亦如报纸之有社论，判别是非、发表主张、引入于善者也，有时比较以往作品之成绩，依据公认艺术之标准、以论定一影片之优劣焉。或竟具特殊之眼光，在时人之所为佳者，不觉怀疑，取普通之所谓劣者，加以欣赏、发为讨论辩难之言论焉。亦有运用其才智，就作品实际之成绩、归纳为抽象之理论（To formulate a theory）焉。甚可本其自身之学识信仰、而鼓吹一种艺术之主张（To propose an ideal）焉。凡此者，皆可以增加看戏人艺术之见解、提高看戏人嗜好之品格。……此之向导，实具教育之功能矣。”¹

洪深主张用主动的理解代替被动的观看或接受，他这样批评电影牵强的大团圆结局：“编制之流弊不外乎二，或者使观众羡慕恶事，或者是非黑白太欠分明，而善人所获之报、恶人所得之罚似乎偶然而勉强。人非丧心病狂何至故作淫辞邪说引人作恶。此可勿论也。惟作者苟不忠诚，则往往图情节之曲折、事迹之鲜艳，遂至以白为黑、指鹿为马，其可以不忠诚处甚多矣。而最大者莫过于牵强之大团圆，但求一时之快意，善人必给以上赏、恶人必处以重罚，岂知情势之未必能赏者而强赏之，其赏为不可信，情势之未必能罚者而强罚之，其罚为不足惧，其不道德为何如。”²

洪深赞同导演为影片之作者：“惟尚有一先决问题，即影戏乃多人合作而成，究竟何人为作者。夫斟酌故事、编次、情节，编剧之事；计画进行、监督工作，导演之事；扮演角色、表现情感，演员之事；采取景物、制成图画，摄影之事。四人之中，有一不能胜任，即可致影片于失败，然而吾人之所谓作

1 洪深：《电影之批评》，《明星特刊》1926年第15、16、17、20期。

2 洪深：《影片之道德问题》，《紫罗兰》1926年第1卷第12号电影号。

者，乃指能对影片全体之艺术负责而言，必其个人之意志，足以左右余人工作之态度，而影响全部成绩之优劣，非仅尽一部分之职也……若在今日，固不妨暂认导演为影戏之作者也。”¹

这些是他的思考，也是他自我发展的一种方式，富有趣味，显露他关于电影戏剧基本形式的一种认同与发现。他的电影编导工作和他的这种混合精英式与男性气质的风格形成一体。1925年他编导《冯大少爷》《早生贵子》。1926年又编导影片《王昭君和番》《四月里底蔷薇处处开》《爱情与黄金》（兼饰主角）。1927年编导影片《卫女士的职业》（兼饰主角）。1928年他将舞台剧《少奶奶的扇子》改写成电影剧本，将其搬上银幕，同年还编导了《同学之爱》。这些影片创作着重人物心理，刻画女性生活与感情，有人视其为“心理影戏”。心理剧主静，热闹戏主动，“观众以沉闷相责，盖现时中国观众程度太浅，尚不能领略心理剧之程度”²。洪深这样的影片，如前所说，它的观众较多是知识分子或高层次一些的市民，因此才会被认为是在挑战传统而作的一种先知式、颠覆式的冒险。他在新派、旧派之外，冲劲十足傲气十足，对周围的许多人事他都不屑说、不屑为。不过，他对郑正秋的电影思想给予了充分肯定：“正秋先生的编戏，有三种特长，是旁人所不容易及得到的：第一他对于人生有丰富的知识，社会的形形色色，他看见了许多、记住了许多。所谓人情世故，他能明了得很透彻的；第二他对于观众有深切的同情，他能完全了解观众的心理，他晓得说什么话可以感动他们，什么材料可以刺激他们、什么是他们所喜欢的、什么是他们所厌恶的、什么是他们漠然不理的。所以他编的戏，从来不会没有趣味的；第三他对于演员有精确的鉴别，他很识得人，知道他们有多少才干能做多少戏、某某是能演哪一类的戏的、某某只宜于哪一类的角色。从前笑舞台有许多人才，他都能量才使用。在他的戏里，决不至有好角儿投置闲散、无戏可做，或者是用非所长的。”³他与循规蹈矩的感受力作搏斗，不肯趋赴热闹，但是却又积极关注现实，情感饱满，勇于投身政治。

洪深于1925年加入国民党，父亲因政祸丢掉性命曾给他贴肤切肤以至钻心的痛，但从1930年开始，洪深仍毅然决然向左翼思想靠拢，直至加入了“左

1 洪深：《电影之批评》，《明星特刊》1926年第15、16、17、20期。

2 孙瑜：《孙瑜给洪深的信》，《明星特刊·〈富人之女〉号》，1926年。

3 洪深：《何必情死小序》，《电影月报》1928年第6期。

联”，而抗战期间更是成为一个“戏剧官”。旧世界、旧观念正在崩塌，十日九风雨，一股新的社会力量正在成长起来。他为明星公司邀请夏衍、阿英、郑伯奇等“左派”影人欢呼。时代感以至政治理想在30年代初逐渐占据显著位置，夏衍等参加到公司的影片创作中来，摧刚为柔，为明星转型开拓一个新的时代。公司

虽然对某一题材的热情与其内容或价值没有根本的关系，但在30年代，尤其是1932年之后，努力去获取新事物的深层渴望，还是被环境与社会激发起来了。旧派、新派，来自左翼阵营的影人，反映国民党官方“宣传”要求的正统派¹，在发扬民族意识和“为人生”的大纛下，都努力把现在变成未来，把未来变成未来性。尽管观察人生，投闲置散，和利用电影来做宣传完全不同，但传达思想、反映时代，视电影为教育的理念被赋予了动态的内涵。

在夏衍等人加入明星公司的第二年，也就是被称作“中国的电影年”的1933年，洪深对电影界情况做了一个总结。他说，我们知道在这中国电影年的11个月之内，在数量上只生产了66部影片，换句话说，就是国产片的产



洪深：敬问《中国评论周报》的负责主笔先生。载《民国周报》觉悟专栏

1 1934年，陈立夫在他撰写的《电影年鉴序言》中认为：“电影事业随着科学的物质条件的演进，到现在已呈长足的进步了。从前仅用以摄制具体的实物的，现在竟能戏剧地表现真实的人生了；在最近的过去，还不过表现的富于趣味性的故事和传奇，作为业余消遣的工具，现在有些国家竟利用着传达思想，宣传主义，甚至作为补助学校教育和社会教育的利器了。各国政府（例如德和苏俄）利用电影的效果，既已日益显著；我们必须最短时间内尽量充足电影的应有的条件，使能完成它所能负担的使命，也就日益迫切。”引自《中国电影年鉴》（1934年）影印本，中国广播电视出版社2008年版，第93页。罗学谦在《回忆中的感触——艰苦中的电影事业》一文中指蒋介石在20世纪30年代中期即“认为教育、宣传、电影，三者实有不可分的关系”。见胡采主编：《罗公学谦先生逝世五周年纪念集》，台北巨河国际传播有限公司2006年版，第122页。

量只能供给一家每五天换片一次的戏院，但是中国电影已经很明显地从颓废的、色情的、浪漫的，乃至一切反进化的羁绊中挣脱出来，而勇敢地走上了“一条新的道路”。洪深所说的这条道路，正是与时代同步的中国新兴电影所走的新路。1933年1月1日，上海《申报》刊登明星公司广告《一九三三年的三大计划》，宣告时代的轮轴是不断地向前推进，电影艺术界不能抓住时代，于新文化发展有所贡献，必然为时代所抛弃。洪深认为，人生是流动的、进步的、变迁的，而不是固定的、刻板的、万古不移的。¹电影取材人生，表现人生，芳草遍天涯，却不能没有时代性。为描写人生、改善人生而劝导、鼓励，以独特的方式帮助改变世界，“勇敢地在公正的立场上发扬它青春泼辣的精神，为银色的世界，开发出一颗真的、善的、美的、力的果实”²，肝肠似火，却不能就说是直接间接地以导师自命。1932年1月28日，日本军队进攻上海，爆发了“一·二八”淞沪抗战³。炮火直接摧毁掉了设立在上海虹口、闸北、江湾地区的各影片公司或摄影场，并迫使其他地区不少中小影片公司歇业。2月3日，鲁迅、茅盾、田汉、沈端先（夏衍）、华汉（阳翰笙）等43人联名发表《上海文化界告世界书》，抗议日军制造“一·二八”事件的暴行，反对国民党政府不抵抗主义。在这民族危亡的关头，许多电影从业人员的人生观世界观产生了变化。1933年，爱国激情化身为电影人创作激情，时代与电影紧密结合，汲取政治信息，形成影片摄制高潮。明星影片公司共拍摄影片25部，其中《狂流》《盐潮》《春蚕》《时代的儿女》《上海二十四小时》《铁板红泪录》等左翼电影和受时代影响的影片22部（联华影业公司共拍摄11部，受

1 洪深：《属于一个时代的戏剧》，《洪深戏曲集》，现代书局1932年版。

2 洪深、沈西苓等：《我们的陈诉：今后的批判是“建设的”》，《晨报·每日电影》1933年6月18日。

3 1月28日，在抗日救国的民族主义思想与时代氛围影响之下，面对日军进攻上海，国民党在上海的驻军蔡廷锴率第十九路军，违抗国民政府的命令，奋起抗战，得到上海以至全国人民的支援。5月5日，国民党政府同日本签订《淞沪停战协定》。1932年3月1日，日本关东军扶植的伪“满洲国”在东北成立。最初的“满洲国”甚至没有能够得到日本政府的承认。1931年12月在若槻政府倒台后，犬养毅接任首相。犬养反对在满洲搞一个独立的满洲国，同时还试图整肃和遏制“下克上”的军队风气（“九一八”发生时历史资料显示是日本军队关东军少壮派所为，而日本政府并不知情，也不支持）。但这很显然激怒了在日本社会已甚嚣尘上的军国主义分子，5月15日，犬养首相被一群冲入首相府的狂热分子所杀。其后日本政治成为军人控制下的政府。9月15日，日本政府正式承认“满洲国”。但“国联”于10月2日发表的调查，却否认了“满洲国”成立的理由，要求退回“九一八”事变前的状况。1933年2月21日，“国联”对此进行表决，结果以41票对日本1票通过了要求日本从中国东北撤军的决议。但日本代表松冈在会上却宣布日本退出“国联”，并微笑退场，其回国后受到日本国民夹道欢迎，狂热的日本人和舆论称他这是“有骨气”之举。

左翼影响的影片9部)，成为当时中国电影令人瞩目的潮流，大多数的影片是那样的淋漓尽致，深深地感动了观众。从一定意义上说，30年代主导影市的“明星”“联华”“天一”等影片公司的电影，不仅占了当时国产影片出品总数的一半，而且创造了一种新的观看方式，让观众为之喝彩，成为振兴人们内心的力量。

三、身体、声音与“新式知识分子”

电影在根本上带有使人获得教益的价值功能，尽管是以娱乐为基础，通过观众的观看与体验来完成。在将观众与影剧的关系逐步转变成一种批判性的观察的同时，洪深充满信心地占用了一门前卫艺术的修辞。这便是表演术。那么，什么是表演术呢？在1925年至1926年间发表的《课余漫笔》的基础上，1928年，洪深在《电影月报》上发表了总题为《表演术》的三篇文章（《什么才是做戏》《动作表现心理》和《你的身体服从命令否》），对此做了阐释。什么是表演术，就是演员用他的动作与姿态来说明剧中人的心理。表演就是说话，不过演员不单是拿嘴来说，而也用身体来说。“表演的目的，就是将一个人的身体，在实际人生受了某种刺激而引起的反应，能在舞台上、镜头前，依从了那演员的意志，忠实准确地表现出来。”他主张极自然即为不自然：“演员个人之自然，此诚可不学而能。然如表演能力仅限于此，则毕生只可演一角。即演其自己。此外皆近勉强。而戏剧中需一人力车夫，即须实地觅一人力车夫。需一荡妇，即须实地觅一荡妇。需一杀人放火之强盗，即须觅一真盗。需一悲愤自杀之志士，即须觅一真肯自杀之志士。天下宁有是理。前五六年，美国电影，尚在萌芽，出片多而不精，演员求过于供。当时盛行‘以人就剧’法（Type Casting）。即觅一人，取其与剧中人身份习惯相仿佛者，令其尽量表演自己，而更改剧中人之性格以就合之。故一时明星，风起云涌。然只能扮演一个角色。近年艺术进步，若此者早在淘汰之列矣。”¹洪深反对电影表演的“以人就剧”法，认为演员所扮者，必合于大多数观众之习惯自然，也即合于情理，否则观众必不能了解。

1 洪深：《课余漫笔·极自然即为不自然》，《明星特刊·〈最后之良心〉号》，1925年。

演员寻常所注意者有两端：（甲）服装状貌不论老翁、少年、乡愚、官僚，使观众望而认得；（乙）须何种戏不论滑稽、悲哭、凶狠、阴险，使观众望而明了；故扮相不错，戏做得出，在观众已是满意，而在演员更自居成功，以大都所希望者，不过如此也。至于发挥个性，能于一二点恰到好处，辨别个性，能将甲剧乙剧中人，稍示分别，不至全部雷同，观众已誉为惊人之艺术矣。¹

这当然只是演员做好戏的基本要求。洪深认为，最好的表演，无论是表现普通之动作，抑或意志、情感、个性之动作，并不是浮面空洞、缺少情感的模仿，也不是勉强造作的非自然流露，而是自然地当然地必然地形诸动作。所以表演的时候，正如一朵花受了阳光的熏灼，是自然地开放。“一个人心理上（所谓内性）如果起了变化，亦必立刻引起生理上（即身体）的变化，一个人不论有什么知觉或情感，都免不了要影响到身体的，其中一部分流露于外的，就是身体的种种动作，或动作的结果，即种种姿态。”²动作与姿态不是无因由地随意偶然得来的。在表演的时候，所需要的是完善地模仿人生受了刺激所发生的反应，要从整个的动作与姿态里看出心理变化。因此通过表演，发挥想象力，直观地揭示人的内心世界，形成精神的回旋，以丝丝入扣的表演美学赢得观众，是可以预期的。洪深的这三篇论文，后来收入1934年出版的《洪深戏剧论文集》（天马书店出版）。他对于表演的研究，非常自信，用“行为心理学”来解释戏剧表演的技术是洪深首创，有实用的色彩，这确实具有建设意义。后来袁牧之的《演技漫谈》和郑君里的《再论演技》相继出版，影响也比较大。1933年，洪深发表了题为《表演电影与表演话剧》的文章，1935年又编译出版了法国的却尔斯·阿巴托的《电影戏剧表演术》（生活书店出版），努力将方法论的演技探索提升到理论高度。洪深在《表演电影与表演话剧》中提出，“话剧的演出是一贯的”，而电影

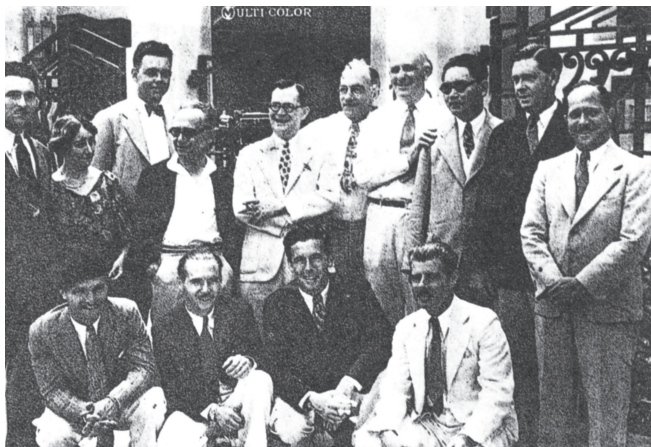
1 洪深：《课余漫笔》（三），《明星特刊·〈上海一妇人〉号》，1925年。

2 洪深：《表演术·动作表现心理》，《中影月报》1928年第2期。

“是片段的拍摄”¹。拍摄电影时，需要演员的情绪能够在很短的时间内产生以适应拍摄的要求，强调电影表演要捕捉、表现特殊的情韵，又须具有分寸感，切合电影拍摄的特性。

洪深早期对表演术的研究和无声电影的特性联系在一起。在电影声音出现之前，人们通过影像观看电影是一种视觉体验，演员的身体表演非常重要，这也正如在语言文字产生之前，人类是用身体语言尤其是面部表情来表情达意一样。洪深的电影戏剧表演理论成为默片时代艺术表演的合理表述，具有重要的像火把一样的照亮作用。

洪深对有声电影的关注，时间较长，变无为有，反映了他对新事物的敏感。他充满着对一触即发的转变的热情洋溢的预感。声音技术在电影中的应用是20世纪30年代电影的一个重大飞跃。当西方电影声音技术和理论日趋完善时，中国的有声片也在明星等影片公司内加紧尝试和探索。1931年3月，由洪深担任编剧的中国第一部有声电影《歌女红牡丹》诞生。此片虽说是中国第一部“蜡盘发声”的有声片，但将声音刻录在唱盘上，放映时与影片同步播放，却是一系列意义选择的结果。30年代电影新派或左翼影人社会与政治的意识，并没有影响他们



1930年洪深赴美国考察有声电影，并购买器材。这是他与美国的技术专家合影

1 洪深：《表演电影与表演话剧》，《戏》1933年8月创刊号；后此文还曾发表于《民国日报》1946年8月27日。洪深文中还曾这样分析：第一，话剧的演出是一贯的，是把整个的故事顺序的进展着，因此，使演员的情感也是一贯的……但，电影则不然，他是片断的拍摄，不能使演员的情感一贯的演出，而且还要演员在很短的时间内，即刻将所需要的情感演出。……第二，舞台上的表演，夸大是一致的。……但，电影的表情夸大不是一致的，他是当特写的时候，不但表情不能夸大而且要减小一些，因为特写的时候，他的脸比原来的要放大三倍的样子，那时他的很微小的表情，都会让观众看得清清楚楚，若是他夸大了，会使观众觉得他的表情过火，会使观众觉得他是做作。可是当远摄的时候，他又要特别的把表情夸大，若是他夸大的不够，就不能使观众看到他的戏，不能使观众领略到他的表情。所以说在电影上表情的夸大，是不一致的，是按镜头的远近，而定其夸大的程度大小。

对电影与技术自身的关注。明星公司对技术颇为重视，率先尝试实验有声影片的摄制工作。公司很早就派洪深赴美采购有声电影设备，其对电影发展的关注不是理论性的，也并不主要是关于电影的，而是涉及电影接受、电影观众和市场。这种关注当然非常宝贵，与电影发展的形势和趋向相一致。不过技术变革与转型并非一蹴而就。很快“明星”就拍出了第二部盘上发音的影片《如此天堂》。为电影配音，因为只注意了对话的有声，而忽略了周围环境的音响效果，所以看起来只有人说话或演唱时才有声音，其他周围事物与现实的影像则被处理成寂静世界。这是初期有声电影的局限。1934年，由电通出品，袁牧之导演的影片《桃李劫》拍摄完成，该片在带来新的创作风气的同时，声音技巧大为提升，成功运用歌曲、音乐和音响等声音元素，增强效果，使声音纳入到电影叙事之中。声音与画面形成比较丰富生动而不是呆板、死板的视听艺术关系。

1928年，沉浸于技术艺术嗜好中的洪深翻译了C.爱森斯坦等人关于有声电影未来的宣言，“声画对位”的主张作为一个普遍原则逐步被接受。

（一）影片将来的进步，最重要的就是设法帮助加重montage所给予观众的影响。我们从这点去研究近来的种种发明，就觉得著色片，或天然色片，都还不如有声的重要了。

（二）但是有声也是很危险的。也许有声电影的发展，现在走了一条顶省事的路，就是只求满足大众的好奇心。第一步所制的所谓有声电影，无非是声音可以发出来很像很自然，又声音可以与动作一致……如果那有声电影，去用“文学的戏剧”来做材料，有声电影变了一出舞台剧的表演的拍照，那末声音便将电影恃以取胜的惟一工具montage破坏了。

（三）只有将声音完全用做montage的衬托，而后montage可以更为发达与完美。如今的有声电影，当然还是图画是图画、声音是声音，将来当有一日，那作者情调调和了，可以做到声音与图画的调和、视与听才是一件事了。¹

1930年，刘呐鸥撰文介绍苏联的蒙太奇学派和电影眼睛派、欧洲的先锋派

1 [苏]爱森斯坦、普多夫金、亚力山大洛夫：《有声电影之前途》，洪深译，《电影月报》1928年第8期。

等理论观点。此后，B.И.普多夫金的《电影脚本论》《电影导演论》《电影表演论》等先后被夏衍、郑伯奇、陈鲤庭等人译出，影响广泛。洪深撰写了《电影术语辞典》《电影戏剧的编剧方法》等专著和论文。纵观电影艺术与技术史，任何新技术的发明，都为适应观众、塑造观众提供了新的表现形式，使观众成为可以掌握的对象。在电影与观众之间，艺术求新与创造表现出一种综合的关系。从跨文化与社会性的角度来说是有启示意义的。出于远大的抱负，洪深由哈佛学成归来，来到上海这个对他有着重大意义的地方投入工作，展开影剧活动。而跨文化、跨界的比较性视野使他更清醒也更自由更有激情作为其中的一员来反思电影戏剧艺术，寻找恰如其分地表现电影内容及其与观众间关系的形式。在20世纪20年代迁入上海的“移民群体”，无论从哪方面看都堪称是中国文艺界、电影界最为显赫的一支职业化队伍，“几乎全为清一色的新式知识分子”¹。当时，具备西方知识的留学生相当多，他们中的不少人从事电影、戏剧活动。他们留学的国家多是西方科学与民主思想兴盛的美国、法国、英国、日本等地。这些人包括：李泽源、梅雪俦、汪熙昌、徐琥、张非凡、程树仁、周克、洪深、孙瑜、欧阳予倩、田汉、侯曜、濮舜卿、史东山、陆洁、顾肯夫、但杜宇、任矜苹、李萍倩、王元龙、马徐维邦、程步高等。他们积极吸收西方电影精神和艺术知识，受西方文化、艺术影响很多。李泽源、梅雪俦等创办长城画片公司，模仿、学习易卜生的现实主义，所拍社会问题片，包括《弃妇》（1924）、《伪君子》（1927）等有较好的影响。汪熙昌等人创办神州影片公司，拍摄《不堪回首》（1925）、《难为了妹妹》（1926）等具有社会现实倾向的影片，也具有一定的参与性的意义。但杜宇的上海影戏公司的作品《海誓》（1922）、《重返故乡》（1925）等具有表现主义色彩，而大中华百合公司的陆洁、王元龙等人的影片也同样明显受了外国电影的影响。有学者指出：从1896年到1937年有五千多部外国影片进入中国市场，其中大部分是美国电影。在其熏陶下，中国的电影创作者和电影观众对电影的认识、体验和审美情趣的形成，自然无法摆脱好莱坞电影的影响。为此，在中国民族电影初创时期的创作中，也自然注重以好莱坞电影为范本。再加上中国早期从事电影工作的人——从老板到导演、演员、摄影等，很少有科班出身的，所以他们拍摄的影片往往模仿或照搬

1 忻平：《从上海发现历史》，上海人民出版社1996年版，第187页。

美国影片。“即使后来某些科班出身的编导，如洪深、孙瑜等，也是在美国学习的戏剧和电影，他们关于电影的理论知识和创作经验，也较多地来自于美国的电影文化，所以其创作也无法完全摆脱好莱坞电影潜移默化的影响。”¹洪深所编导的作品，受美国电影影响明显，他在当时即已被称为“东方刘别谦”²。和洪深有过合作的导演程步高（如《新旧上海》等），在他的《葛礼斐斯成功史》（连载于1924年的《电影杂志》）一文中，说：“葛礼斐斯（D.W.Griffith）有世界第一电影导演家的尊称，而在导演界中，又为老前辈。”“盖因葛氏出世，电影渐由幼稚时代而入于成人时代……更进而为高深的艺术，想发明家爱迭生（Thomas Edison）氏，亦所不料。自《赖婚》（*Way Down*）一片到上海后，葛氏之名遂大噪于沪滨，而其导演的手腕，遂为大多数崇拜。”作为一种理解的知音范式，跨文化影响与接受是当年新式电影知识分子的文化表演，也是他们确证自己文化身份、表述自己的方式，一种有意义的方式。

四、身份、位置和“血性”：大时代中的电影人

1932年，洪深写过一篇题作《印象的自传》的文章，其中讲到 he 刻骨铭心的事情。他说，生平有几件特殊的阅历是不容易忘记的：一件是他头一个妻子看不起他，和他离婚。“她是个过惯千金小姐的生活的人：生在官宦人家而又为母亲所钟爱，所以不知不觉地吸收了许多官场的坏习气。”另外一件当然就是他父亲不幸的政治生命，使得他陡然感受人情的惨酷。父亲下狱之后，许多亲戚朋友，尤其是父亲走运时前来亲近的，立刻都拿出了狰狞的面目。贴上不负责任无能为力标签的他，时时刻刻要被讥讽或诟骂。“但身受的我，却从此深切地认识了一个人处在不幸环境中的痛苦，自己做过‘在底下的狗’（*Under dog*），总能广遍地同情于一切在底下的狗的。”还有一件，便是洪深在美国留学所受白种人的歧视。

我在美国留学所受白种人的待遇。我在清华读过四年书，正是周寄梅

1 周斌：《百年中国电影与中外文化》，《复旦学报》2005年第5期。

2 秋文：《德国电影大师刘别谦诞辰115周年》，《电影艺术》2007年第1期。

先生做校长。他曾反复地叮嘱我们，在美国学校里，我们将被视为中国学生中的最优秀者，一举一动，影响中国人的地位和荣誉。后来我到了美国，处处用心，处处检点，总还不坍台，而学业方面，甚至也获得师友的尊重与赞扬。但是无论怎样地美国人恭敬你，待你有礼貌，和你亲热，那鄙视华人的心理，不知不觉地会显露出来，使得你感到了难受。……这个我以为是不应该的。白人，“黄面鬼”，“黑炭”，除了皮肤的颜色而外，有什么两样！¹

在美国遭受歧视，时时使洪深嵌入心中的民族烈火燃烧强旺。当年，“九·一八”事变、“一·二八”事变前后日本帝国主义对中国东北的侵略，不断唤醒人们用电影去激扬民族意识的渴望。在内忧外患的时代，电影“猛醒救国”，担负起应尽的社会责任。尽管他们的职业已经被泛化，电影人的有效介入仍然是重要的。如戈达尔所说，“只有电影”曾经是20世纪重大历史运动最有表现力的目击者。²无疑，涉及社会生活表现和民族情感与文化认同，电影以及电影人的“在场”会呈现出一种感性气质。

20世纪30年代，自从1930年“左联”成立以来，戏剧家、美术家、电影家等用艺术的方法来宣传自己的思想，他们参加到支持左翼文化运动的变革活动之中，经常直接参与政治讨论。左翼作家联盟《纲领》强调阶级性、宣传性，艺术反封建，反资本主义，又反失掉阶级地位小资产阶级的倾向。“我们不能不援助而且从事无产阶级艺术的产生”。左联所发挥的作用绝不仅限于文学界，而是逐步扩大到整个文化艺术界，作为一支队伍庞大的新生力量，左翼思潮所提倡的无产阶级的立场、现实主义方法和反帝、反资本主义的目标，对包括电影人在内的艺术工作者具有很大的感召力。30年代初期，就在中国电影开始出现旧派与新派之分，电影在以与神怪武侠片创作完全不同的方式回应着时代、见证历史发展千回百转的同时，发生了反对好莱坞“辱华”影片的风潮。这之中，最具代表性的便是“《不怕死》事件”。

1930年2月21日，上海大光明和光陆大戏院开始放映美国派拉蒙公司出品、罗克主演的影片《不怕死》(Welcome Danger)。《不怕死》描写了由罗克饰

1 洪深：《印象的自传》，《文学月报》1932年第1卷第7期。

2 [法]雅克·奥蒙：《电影导演论电影》，车琳译，上海人民出版社2008年版，第231页。

演的一位植物学家受聘在旧金山中国城稽查绑票贩毒集团的故事。片中出现了很多形貌猥琐的中国人的形象，他们没有憧憬和希望，女为小脚，男抽鸦片，干着贩毒、贩卖鸦片以及偷和抢的事情。片中出现这样的镜头：傲慢而充满偏见的罗克在一群小脚华人妇女当中，扭住一个戴瓜皮帽的华人老者的辫子，戏弄着他长长的指甲。《不怕死》在上海上映后，立即有35位观众联名给《民国日报》去函，认为影片的滑稽描写，简直塌尽了中国人的台，丢尽了中国人的脸。这些观众激动地表示：看完了这张影片以后，我们的血几乎沸腾了，我们再也忍不住了。“请转告大光明的戏院院主，如果他们不自动停止映演这张完全侮辱华人的影片的时候，请注意，我们中国人也有热血，我们中国人也会不怕死的！”

无独有偶，洪深应友人之邀也前往观看。他看了影片后愤怒之情溢于言表。他跳上台子演讲，批评这样的影片侮辱华人，声明我们是中国人，不能默受这样的侮辱与诬蔑，“我们不当再看这张影片”！他的演讲得到了观众呼应，不少人回到售票处要求退票。戏院经理茹尔斯出面交涉，要对洪深动手，又招来仆役，将洪深带往巡捕房。巡捕还要洪深向戏院经理道歉。洪深不仅拒绝，而且申明戏院经理对他监禁，无故拘捕，他要起诉。巡捕房无理由拘禁洪深，见众怒难犯，便将他释放。此时已是晚上八点半，洪深在巡捕房里被拘禁了三个多小时。¹洪深自巡捕房被释后，心情激愤难平，随即上呈国民党上海市党部称：“举凡《不怕死》之罗克所加诸‘怕死’之华人身上，而引起西人之大笑者，在深观之，真如刀割……不忍卒睹。”洪深向法院提出告诉，要求将该片销毁，不



洪深就《不怕死》的放映提起诉讼，见《民国日报》

1 参见洪深：《“不怕死！”——大光明戏院映西捕拘我入捕房之经过》，《民国日报》1930年2月24日。

许再放此类“辱华”影片，大光明戏院登报公开道歉。其后，法院经过数月审理，最终判洪深胜诉。电影公司也撤回影片，而影片主演则在中国报纸上刊发公开信，向中国人民道歉。《“不怕死”事件》的发生，成为部分中国人“高度敏感的民族精神”的集中表现。需要指出，当时在上海，也有人不太同意洪深的做法。“尽管他坦白，他也有些装腔作势。”

不过，人们虽可将《不怕死》的抗议视作洪深出头领导的电影和政治的活动，但是，中国人对美国辱华影片的抵制确乎由来已久。如，1920年春，纽约上映两部辱华片《红灯笼》与《初生》，片中“描写中国女子之缠足、中国人露天饮食、随街赌博、嫖妓院以及中国人种种之弱点，暴露于世人眼中”，当

洪深對大光明戲院宣言

上海特別市電影檢查委員會

查大光明光陸兩戲院近日開映之羅克「不怕死」影片，其中侮辱我華人之處，令人髮指，本會除令禁在各地繼續開映外，特警告國人，萬勿再往觀覽。

上海特別市電影檢查委員會主席陳德徵

通告

洪深声明见《民国日报》广告版

地华侨群情激愤，向市政当局与电影检查委员会交涉。又据《中国电影发达史》记述，1921年5月，“粤人林汉生等居留美国，因愤于纽约开映侮辱祖国的劣片，乃相约入美国各戏剧学校及摄影学校，锐志研究关于影剧之各种技术。”不久，他们在纽约招股，正式成立长城制造画片公司，在美国设立发行机关。所有这样的电影活动，都受特定的心态的影响。电影的观影与传播的历史赋予人们一种感觉。在整整几代人的时间里，中国人有自己的价值取向。这之中文化、情感与价值的因素发挥了很大作用。洪深所为，将中国大众从其一再被贬斥和侮辱的历史里拯救出来，让他们掌握自己的理性思考能力，是非常重要的。这不是在人民中

间散布仇恨，更不会成为宣传性或情绪的主宰，是对一种历史位置的思考与根植于有能力说不的身份意识。

20世纪30年代的中国，呼唤有良知、有“血性”的中国“风雨同舟”，勇敢大声地发出自己的声音。就在1930年2月抗议上海大光明电影院放映罗克主演的美国辱华电影《不怕死》之后，3月初，洪深加入中国左翼作家联盟，兼任英文秘书。上海戏剧运动联合会成立，洪深率剧艺社加入该联合会。该联合会后更名为中国左翼剧团联盟，洪深为执行委员。1932年7月，在《晨报》副刊《每日电影》上发表《美国人为什么要到中国来办电影公司摄中国片》，尖锐抨击美国对华的文化侵略。1933年2月，他当选中国电影文化协会执行委员。3月，当选中国民权保障同盟执行委员。6月，与席耐芳、尘无、蔡叔声、沈西苓等十多位左翼电影工作者共同撰文《我们的陈诉：今后的批判是“建设的”》，表明了电影评论工作的认识和看法。

就洪深自己的电影创作而言，显然也并不被中性书写的历史充满，相反，一种道德意义、时代的使命和对人与历史关系的肯定，反映了特定时代的阶级性、社会逻辑和价值观的自觉。正如研究者指出的：洪深虽然一腔热情要写工人、农民，但实际上他久居都市，并不熟悉下层生活，因此，这类题材的创作只能从意念出发，写起来就比较“隔”。而当他从自己的生活和心理体验出发，表现自身的黍离之悲和家国之痛时，“隔”的樊篱解除了，才思得以激活。¹

洪深从20世纪20年代到1948年的27年间，共导演了9部影片，除与郑小秋合导的《弱者，你的名字是女人》由大同公司1948年摄制以外，均由明星公司出品。这期间，他写了38部电影剧本，其中四部系与人合作，其余都是他自己创作的，在形成一种个人化的风格的同时，所展示的左翼思想意识和社会视野比较广阔。

1937年，洪深创作了电影剧本《风雨同舟》。岳枫说洪深所编的《风雨同舟》包含紧扣时代的抗日民族意识：大家要一致团结起来“自救”。“同舟”而又遭“风雨”——人们所处的环境是相同的，幸福与危险的性质是相同的，自救的方法也不能不相同。²这一年，洪深还著文呼吁撤销租界审查制度：

1 周慧华、宋宝珍：《洪深：以现代戏剧观念推进电影发展》，《当代电影》2008年第6期。

2 岳枫：《介绍洪深先生的电影剧本〈风雨同舟〉》，《艺华画报》1937年创刊号。

中国的电影戏剧事业的基础本来不甚稳固，而在它们的发展途中，又受着多方面的阻碍，特别是租界检查制度，简直是一个致命的打击。随着民族解放运动的急剧展开，电影戏剧必然要负起它们对于这时代的使命来，而这种专以压抑民族意识为目的的租界检查制度，却使得已制定的影片及剧本不能完整地演出，甚至根本地禁演；因此一般有良心的剧作者，亦不得不忍痛地割舍自己的题材。这种制度如果一天存在，不但电影戏剧的视野不能有光辉的前途，就是整个民族，解放的大业也将受到很大的影响。¹

要求撤销影片审查，缘来有自，并非洪深一人的想法，其中的核心，是争取中国电影摄制放映自由。在此之前，尘无曾这样谈道：“中国电影是没有摄制放映的自由。剧本审查，影片审查，剪、改、扣留、禁止、没收、焚毁，什么什么，凡是一切较前进的影片，不是打折扣，就是不准开映。不但南京电影检查会，还有上海工部局的电影检查会，在这种压迫之下，中国电影界根本不能摄制反帝反封建的影片，就是摄制，也没有方法可以放映。这样，当然谈不到深入大众层不深入大众层了。”要中国电影业产生反帝反封建的影片，首先非用群众的力量争取摄制放映的自由（甚至绝对自由）不可。²再说回到洪深。洪深的性格中无疑有一种服务于精神使命的自我主义辩护，因而制造了与社会的相互交集与遇合。郭沫若说他“中西共冶，新旧兼容，著作六十余种而犹孜孜不息”。曹禺誉其为“能编，能导，能演，是剧坛的全能；敢说，敢写，敢做，是吾人的模范”。夏衍则说，洪深是“一个彻底的为人生而艺术的作家，一个彻底的功利主义者”。³他的行为中也有一些他自己视而不见的、眼睛所看不到的东西。他生性狷介，也有政治烦闷和生活的困迫，但他坚信通过共同努力可以创造一个世界。洪深在显现一种文化身份的同时，有时表现出霸气外露的近乎夸张的性格与维度。1938年3月，在汉口文化界座谈会上，身为国民党副主席的汪精卫发表悲观亡国言论，洪深听后异常愤怒，当面驳斥，让汪精卫一时

1 洪深：《关于撤销租界审查制度》，《艺华画报》1937年创刊号。

2 尘无：《中国电影之路》，《明星月报》1933年第1卷第1、2期

3 见《洪深先生五十寿》，原载1942年12月31日《新华日报》。录自《洪深研究专集》，浙江文艺出版社1986年版，第53页。祝寿时，郭沫若还赞扬：洪先生战斗的一生，告诉我们：一个有良心、有正义感的艺术工作者的道路，是站在为民族谋解放，为人类谋幸福而战斗的最前列，而为了忠于自己的良心，更是不惜自己的生命。

下不了台，颜面尽失。1940年皖南事变后，洪深的大女儿病情严重恶化，多种因素作用之下，他曾“举家自杀”。获救后，蒋介石的亲信、时任军事委员会政治部部长的陈诚派人送来一千块钱，却被洪深断然拒绝。

洪深1928年曾任《时事新报》副刊《戏剧运动》的主编，后也多次担任报纸的副刊主编，但以1946年10月发刊到1948年11月终刊的上海《大公报》《戏剧与电影》周刊时间最长，影响最大。这份副刊，是萧乾帮助接洽办成的。作为《戏剧与电影》的主编，洪深邀请梅朵和辛蕙担任特约记者，并鼓励他们大胆创新，发挥“严师”“畏友”和“益友”的作用。夏衍说，洪深、田汉和欧阳予倩是“中国话剧的三个奠基人”¹，而且三人均留过洋，都同时从事电影的工作。其中田汉与洪深素有交往互动，关系更显密切。田汉在为洪深《电影戏剧表演术》一书写的序言中称：“假使周信芳先生是中国旧伶人中最懂得表演的，那么我们洪深先生便是新戏剧家中学理地实际地最懂得表演术的。这也是‘天下的公言’。”1938年，周恩来担任重庆国民政府军事委员会政治部副部长，郭沫若任管文化的政治部三厅厅长，田汉任三厅分管戏剧的六处处长，而洪深则与田汉合作，先后任三厅所属的教导团负责人和“文化工作委员会”委员，分管10个抗敌演剧队。担任这个“戏剧官”之前，他对戏剧的认识，即已非常注重开放的政治和社会意义。他说：戏剧永远是为了影响人类的行为而作的。“从古以来，戏剧总是用来传播鼓吹一个部落或一个集团的理想、主张、生活方式与人生哲学的。”“而愈是在社会有剧烈变革的时期，戏剧的影响大众的行为的作用，便愈是强大。”²时代迅速变化，对周遭环境的敏感观察使他的体内容纳了众多的自我，恶劣环境下的悲愤和政治认知、现代公共领域资源成了他多样的人生与策略选择的起点。

1947年，《戏剧与电影》周刊为田汉出了个“祝寿专号”³。大家称田汉为田

1 夏衍：《悼念田汉同志》，《收获》1979年第4期。

2 洪深：《电影戏剧的编剧方法》，正中书店1935年版。

3 萧乾后来被大加挞伐，据说便与洪深在该副刊上发表祝贺田汉五十岁生日文字有关。周刊每期排新五号字，但祝寿专号那一期全排了四号字。老板怪推荐洪深的萧乾，以致萧乾“从此对祝寿活动起了反感”。报社让他写一篇关于文艺的社评，萧乾就在文章中谈到九旬的萧伯纳还在创作，而我国作家“年甫五十，即称公称老，大张寿筵”。因此得罪了人。郭沫若等专门写了批判文章，对萧乾、沈从文等人的思想进行清理。萧乾说他在这个乱子及遭到批判之后，足足30年（1949年至1979年），“基本上被排斥在文艺队伍之外”。参见萧乾：《生活回忆录》，《萧乾全集》第5卷，湖北人民出版社2005年版，第211页。

公（称洪深为洪老）。如此称谓，是因为他们得到一种体制或惯例的认可，同时也因了他们的个人职业修为、成就与影响。那么，谁该称公、称老？是观看伦理学视野中的电影家、戏剧家，还是让一个符号去参照另一个符号？在当时的文化艺术界或电影界中，这个问题似乎并没有那么复杂：文艺或电影、戏剧的历史是他们书写的。他们这种主流观念与视野下的文艺史、影剧史很像是一部英雄史诗。40年代战后及其后的历史成为各自撰写的大历史。浪漫而带有革命色彩的历史，随着时代车轮的前进，被提高到了最高值，时代社会与个人生命，时代大历史和个人小故事，二者互相联系，溯源起来非同寻常。

历史把洪深为代表的电影家喻为时代文化界奋力开拓的“中锋”，人们越来越承认这一点。洪深的电影世界、精神与观念为中国电影发展提供了更多的传统与资源，他的电影、戏剧的职业选择和他的社会意识与生命想象的丰富性有关。不同的时代，他思想被过度阐释与生产，并成为划分不同年代价值观与意识的绝对标志，这和当年洪深的本意以及人们对一种历史的思考与感受彼此并不相干。

洪深年表

1894年12月31日，出生于江苏武进。

留学

1912年入北京清华学校实科读书。在校期间热衷“新剧”演出，初露戏剧创作才能。

1916年8月，赴美公费留学，入俄亥俄州立大学学习化学烧瓷工程，同时选读文科，并自学戏剧。他先后在哈佛大学研究戏剧文学，在波士顿演员表演艺术学校研究语言学和“表演术”。

1922年春，回国。

同年7月，受聘于“中国影片制造股份有限公司”，代拟“悬金征求影、戏脚本启事”，提出电影当“以普及教育表示国风为宗旨”，提出对剧本艺术和思想格调的要求，宣称诲淫诲盗、迂腐神怪的剧本均不录用。

影像心灵：民国电影十五家

1923年在复旦大学任职，教授英文。

1924年7月，创作历史题材电影剧本《申屠氏》，这是洪深创作的第一个电影文学剧本，同时被认为是中国第一个比较完整的电影剧本，惜因公司夭折，没能拍成电影。

1925年5月，受聘于明星影片公司，任编导。为戏剧协社导演《娜拉》（欧阳倩译）。编、导电影其第一部影片《冯大少爷》（又名《纨绔子》，明星影片公司，九本无声片）。该年，洪深经人介绍，加入国民党。

在《明星》特刊上连续发表《课余漫笔》。

1926年3月，编、导电影《四月里底蔷薇处处开》（明星影片公司，十本无声片）。

1928年，编、导电影《少奶奶的扇子》（明星影片公司，九本无声片，根据同名舞台剧改编）。4月，洪深建议取消“爱美的”戏剧，改用“话剧”一词。

翻译苏联《有声电影之前途》（爱森斯坦、普多夫金、亚力山大洛夫著），刊本年《电影月报》第8期。

30年代

1930年

2月，抗议上海大光明电影院放映罗克主演的美国辱华电影《不怕死》。

1931年

7月，赴美国为明星影片公司购买有声电影器材和聘请技师。

11月，洪深的电影剧本《旧时京华》由明星影片公司摄制，此为该公司第一部片上发音的有声电影，张石川导演。

1933年

2月，当选中国电影文化协会执行委员。

6月，与席耐芳、尘无、蔡叔声、沈西苓等十多位左翼电影工作者共同撰文《我们的陈诉：今后的批判是“建设的”》，表明了电影评论工作的方针任务。

秋，导演电影《铁板红泪录》（阳翰笙编剧，十本无声片），被公认为洪深导演影片中比较成功的一部。

编写电影剧本《劫后桃花》，被认为是洪深最优秀的电影剧本之一。1935

年底由明星影片公司摄制完成。

1937年，创作电影剧本《镀金的城》(有声片,1937年联华影业公司摄制)、《舞宫血泪》(原名《秋雨残花》，1938年新华影业公司摄制)。

1938年

1月，当选为中华全国电影界抗敌协会理事。

4月，任国民党政府军事委员会政治部第三厅第六处第一科科长，主管戏剧、音乐。

40年代及以后

1942年

2月，与田汉、夏衍合写四幕话剧《再会吧，香港》。

10月，导演《法西斯细菌》(夏衍编剧)。

12月30日，重庆电影戏剧界集会庆祝洪深50岁生日。

1945年

3月，导演《黄花岗》，该剧反映了黄花岗72烈士的斗争事迹。

6月，创作三幕话剧《鸡鸣早看天》，此为洪深抗战胜利后的第一个剧本，也是他比较成功的作品之一。

1947年

2月，应邀导演《丽人行》(田汉编剧)。

8月，为新中国剧社导演《卖油郎》(又名《悬崖之恋》，陈白尘编剧)。与赵清阁合作编写电影剧本《几番风雨》(1948年大同电影企业公司摄制)。任西北影业公司顾问。

1948年1月，与郑小秋合作导演电影《弱者，你的名字是女人》(欧阳予倩编剧，1949年大同电影公司摄制)。

1950年，任文化部对外文化联络局副局长。

1955年8月29日逝世。