

文章编号: 1673-1646(2024)03-0023-08

# 呼应“五四”的《劳工之爱情》: 底层浪漫、 上海想象与影业拓展

张春<sup>1</sup>, 孙平<sup>2</sup>

(1. 湖南工业大学艺术学院, 湖南株洲 412007; 2. 湖南工业大学电影学院, 湖南株洲 412007)

**摘要:** 1922年, 由明星公司出品的《劳工之爱情》是我国现存可以观看的最早电影。重温这部百年前的电影短片, 可以感受到明星公司顺应时势, 在电影制作方面呼应“五四”, 不断强化“劳工+爱情”的故事表达, 隐喻阶层固化和传统礼俗的逐渐坍塌。上海作为早期电影的主要故事场所, 也被传播成为“十里洋场”繁华与蛮荒共存的合成符号。明星公司的商业探索, 还突出地表现在精准服务大众, 注重雅俗共赏, 而这也为今后一段时期的电影创作提供了镜鉴。

**关键词:** 《劳工之爱情》; 明星公司; 五四运动; 底层突围; 商业探索

**中图分类号:** J909.2 **文献标识码:** A **doi:** 10.3969/j.issn.1673-1646.2023110

**引用格式:** 张春, 孙平. 呼应“五四”的《劳工之爱情》: 底层浪漫、上海想象与影业拓展[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(3): 23-30.

## Bottom-Tier Romance, Shanghai Imagination and Film Industry Expansion: Responses of *Romance of a Fruit Peddler* to the May Fourth Movement

ZHANG Chun<sup>1</sup>, SUN Ping<sup>2</sup>

(1. School of Art, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China;

2. Film Academy, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China)

**Abstract:** Crafted by the Star Film Company in 1922, *Romance of a Fruit Peddler* stands as China's earliest preserved film available for viewing. Upon revisiting this century-old cinematic piece, this article uncovers the remarkable endeavors of the Star Film Company in adapting to the influences of the May Fourth Movement within film production. The company consistently emphasized the labor+love narrative, and metaphorically depicted class rigidity and the gradual collapse of traditional customs. Shanghai, as the main story place for the films in the early period, has also been portrayed as a symbol of both prosperity and wilderness in “metropolis infested with foreign adventurers”. Star Film Company's commercial explorations precisely catered to the masses, and were enjoyed by scholars and lay-people alike, providing lessons for the creation of films during that period.

**Key words:** *Romance of a Fruit Peddler*; Star Film Company; May Fourth Movement; bottom-tier breakthrough; business exploration

从1896年徐园“又一村”放映电影开始, 上海就作为一种影像的合成符号被固定下来, 同时被固

定下来的还有此后数十年形成的影响上百年的上海电影传统。从《定军山》开始, 中国电影也由单一

收稿日期: 2023-09-08

基金项目: 湖南省社会科学基金项目: 中外短片比较研究(17YBA145)

作者简介: 张春(1979-), 男, 副教授, 博士, 硕士生导师, 从事专业: 传媒艺术。E-mail: 157420839@qq.com。

的戏曲电影发展至多元类型电影的异彩纷呈。在这百余年的中国电影发展史中,由明星影片股份有限公司(以下简称“明星公司”)出品的《劳工之爱情》(1922年),是目前我国观众能够看到的最早电影。站在推动中国电影高质量发展的时代背景下,我们来回顾这部电影短片,或许会有一些新的发现:《劳工之爱情》不只是大多数人认为的滑稽短片,还应是一部呼应“五四”精神、凸显底层突围、展现妇女解放和了解上海都市图景的电影佳作。

关于五四运动是否推动中国早期电影发展的问题,学界一直存有分歧。有学者认为:“电影长期地游离、滞后于‘五四’运动的主脉,甚或背离‘五四’精神主旨,成为一处文化落伍、政治反动的所在。”<sup>[1]</sup>另有一些学者认为:“早期电影对‘五四精神’的传播与践行发挥过无可替代的作用,而‘五四精神’在引领早期电影的创作走向,提升其思想境界等方面也享有举足轻重的地位。”<sup>[2]</sup>笔者认为,中国早期电影的确深受五四运动影响,这在《劳工之爱情》的片名“劳工”“爱情”上即可获得证明。因此,在中华民族伟大复兴的场域中回眸并重新审视《劳工之爱情》,既是中国电影人面对“一百年”这一时间节点的情感“向后看”,也是中国电影重返“五四”现场、推动高质量发展的合力“向前看”。在这种语境下,明星公司作为早期专业电影公司便不容我们忽视,诚如乔治·萨杜尔所言:“把电影作为一种艺术来研究它的历史,如果不涉及它的企业方面,那是不可能的。”<sup>[3]</sup><sup>32</sup>

## 1 重返“五四”现场:底层劳工群体的浪漫爱情

从“关关雎鸠”到“梁祝神话”,中国文学对爱情的关注数不胜数,作为“第七艺术”的电影自出现后就将视点不断投射于此。1922年,明星公司成立后率先推出的滑稽短片《劳工之爱情》,就是以爱情为主题。影片取自潘安“掷果盈车”的典故,主要讲述了郑木匠与祝小姐掷果传情的爱情故事,故又名《掷果缘》。影片时长虽然只有22分钟,但结构严谨,张弛有度。影片没有选择传统文艺所青睐的“才子佳人”,而是关注普罗大众的“日久生情”,主人公通过智谋去追寻属于自己的幸福。换句话说,影片将中国话本小说中风花雪月的浪漫爱情移植成现代产业工人“劳工”的罗曼史。虽然仍旧是上海屋檐下的饮食男女,但不难看出其中已经包含了

新旧思想的对抗。这种对抗终将会引发一场自下而上的革命。于是,先不论《劳工之爱情》是否打开了大众的爱情之门,其背后蕴藏着的深意就值得我们深入探究。

在《劳工之爱情》出品前,蔡元培就提出过“劳工神圣”和“全民皆工”的观点,并得到李大钊、邓中夏、胡适等知名人士的认可。在此后一段时间内,“劳工神圣”获得社会各界的广泛回应,并形成了“特定时期内影响大众在探讨某一事物时所必须参照的核心观念”这一“观念单元”<sup>[4]</sup>。作为当时的新潮艺术,电影必然无法游离这种语境,因此也就会很自然地进行相关尝试与探索。《劳工之爱情》就是早期电影中最早将“劳工”二字挂上门楣的影像。电影作为艺术,既是时代的产物,亦是时代的印痕。《劳工之爱情》在某种程度上展示了五四运动后上海底层人们的生存图景。晚清时期,“马克思主义作为反对专制、追求自由平等的西方新思潮,就在中文世界得到广泛传播”<sup>[5]</sup>。随着《新青年》杂志的创刊,特别是五四运动的推波助澜,革命成为一种显性基因,革命火种已经随处可见。可以说,“无论是科学、民主,亦或是爱国、进步,似乎都能在不同的时代听到他们发出的巨大回响”<sup>[6]</sup>。“德先生”与“赛先生”是五四运动的两面旗帜,更是引领人们从旧有樊笼中挣脱出来的两支火把。作为早期知识分子代表的郑正秋、张石川,于情于理都不会回避五四运动和“劳工”浪潮。因此,郑正秋笔下的《劳工之爱情》将“讽刺”的艺术手段同鞭挞丑恶的意旨发挥得淋漓尽致,而这也与五四运动中的启蒙思潮如出一辙。

“劳工”作为五四运动之后兴起的新语汇,包括两个方面的含义:一方面专指“劳动者”;另一方面则是与资本家对立的群体。劳工是现代工业的产物,虽然在古代中国就已有“士农工商”的阶层划分,但古时的“工”指代“做工的”,包括手工业者和无地农耕者。工业革命后的产业工人,则是现代革命的重要力量。马克思认为:“资产阶级不仅锻造了置自身于死地的武器;它还产生了将要运用这种武器的人——现代工人,即无产者。”<sup>[7]</sup><sup>278</sup>所以,随着国内民族资产阶级的出现,中国现代工人也在这一时期逐步成长为强大力量。1922年的明星公司借机推出了具有时代风貌的《劳工之爱情》,影片有意地刻画了五四运动后的劳工群体,并套用“劳工”作为片名。可以说,电影在“劳工”词汇表达上具有了强烈的“预见性”,同时也涂抹上了一层启蒙色

彩。之后,明星公司也继续拍摄了同类型题材电影《一个小工》(1926年),但相比此前的委婉含蓄和以滑稽搞笑为“外衣”,这部影片则更为犀利。影片中“宇光立嘱不愿儿子知道是富家孙,但愿儿子做神圣的劳工,写完就死了”<sup>[8]</sup>的字幕和画面,直接呈现在观众眼前,影片“劳工神圣”的观念也更为强烈。

五四运动不仅带来了上述提及的民主与科学,同时也激发了人们的反叛精神和自我意识,最明显的便是成功地塑造了男女主角形象。一方面,郑木匠被赋予战斗精神。郑正秋不仅给予郑木匠聪明才智,还赋予他勇于打破陈规陋习、与上层势力进行反抗的“劳工”精神。电影也多次通过镜头来向观众传达这一含义。如全景镜头下郑木匠勇于将骚扰女主的流氓赶走,特写镜头里敢于将欺负她的茶水铺老板推进茶水锅里,这都展现了郑木匠的果敢与反抗精神。当然,这种反抗精神最典型的还是郑木匠改动扶梯,将俱乐部的“上层人士”摔倒使其成为病患,这在一定程度上也暗示了他们身份地位的剧烈变动。另一方面,剧中唯一一个重点刻画的女性形象——祝医生之女,也同样具有此种精神。众所周知,中国是一个历史悠久的文明古国,封建制度在中国更是存在了两千多年之久,其君权、父权和夫权无论在朝堂还是家庭中都占据绝对统治地位。但影片中的祝医生之女,没有被封建社会的条条框框所束缚,不仅露天女工,甚至还敢于同对面的郑木匠眉来眼去,掷果传情。这些行为都恰好印证了其自我意识的觉醒。虽然影片在结尾处仍然显示女儿需要听从父亲的意见,但女性已经有了自我意识和自由恋爱的认知,也会努力追求自己的爱情,具有赶超时代的先进性和时代性特质。

影片《劳工之爱情》除了细致地刻画男女主外,还描写了看病的祝郎中、茶水铺的老板、收租的房东等一系列人物形象,这些人物形象或多或少也都受到了“五四”精神的影响。单从外在服饰的角度来说,最具“劳工”气质的便是茶水铺里的“短裤帮”。相比此前工作时的“长袍马褂”,长衫短裤的衣着更为便利,这一大规模的改变恰是从五四运动之后兴起的。可以说,他们是更为契合的“劳工”身份。当然,除了外在衣着受“五四”精神影响外,影片中的“爱情”成分也发生了改变,带有了明显的自由恋爱性质,可以说是浪漫的底层爱情故事。影片中郑木匠为达成祝郎中生意兴隆的要求,发挥自己的木匠本领,改动扶梯,既惩治了楼上“全夜俱乐

部”彻夜吵闹的人们,又与祝小姐携手共进攻坚克难,得到了祝郎中的认可。可谓是打破了“父母之命、媒妁之言”的传统习俗,实现了自由恋爱的目的。总之,《劳工之爱情》中的“人物身份和行为的错位并不是简单的滑稽搞笑,相反,当剥开滑稽的外衣,更加赤裸的事实道出了真实的身份和意图”<sup>[9]</sup>。由此可见,该片无论是思想内涵还是艺术造诣都有了质的飞跃,“完成了由滑稽片向喜剧片的转化,确立了中国独特的喜剧电影传统”<sup>[10]</sup>。可以说,《劳工之爱情》是“短故事片创作的压卷之作”<sup>[11]</sup>。

时至今日,我们在谈及五四运动时,绝不会否认五四运动为早期中国电影人提供了精神食粮。《劳工之爱情》不仅在拍摄阶段将“五四”新文化纳入影片的续写,而且也被郑君里的《现代中国电影史略》(1936年)纳入电影史范畴,成为中国电影发展历程中不可或缺的一页。近年来,该片也随着短视频的传播和国际电影学者间的交流,走向世界。可以说,该片在滑稽搞笑中宣传新思想——婚姻自由,在潜移默化中更迭人们的思想观念,在中国电影的发轫阶段起到了良好的示范作用。同时,影片也将中国传统戏剧结构的封闭性完美地融入到影像叙事中,实现了以“真善美”为核心的艺术准则。正所谓,核心内容不是影片的外表,而是内在所承载的信息。与此同时,这一时期电影人的思想和创作也在“五四”精神的号召下,发生了群体性的显著变化。比如,此后出现了大量有关女性的电影如《姊妹花》《三个摩登女性》《玉梨魂》等,这些影片无论是艺术创作还是思想高度都有了明显提升。单就女演员而言,也从最初饱受鄙夷的戏班优伶上升为万众瞩目的现代职业,因为“五四新文化运动之为文化革命的最大发明,是‘女性’”<sup>[12]</sup>。此外,从20世纪20年代开始,上海电影开始不断造势,形成规模,扩大影响,并形成了后来被广泛称誉的上海电影传统。

## 2 商业爱情喜剧：电影转型语境中的上海景象

喜剧是“人类对自己生存状态的一种反抗形式”<sup>[13]</sup>,是“用一个异己本质的外观来掩盖自己的本质”<sup>[7]456</sup>。与同时期其他国家电影尝试先锋表达不同的是,中国电影在初创阶段就与喜剧结下了不解之缘,并以商业形式推动电影革新。众所周知,以

京剧为代表的传统戏曲仍是清末民初中国民众的精神盛宴,而作为舶来品的电影只是难登大雅之堂的杂耍。加上当时欧美等国倾销而来的风景短片和滑稽短剧,让固守“笑不露齿”的普罗大众喜笑颜开。许多倾向于欣赏所谓“艺术”的中国观众,都以看外国电影为“时髦”<sup>[14]</sup>。当然,好莱坞的明星秘闻和“肉感”是推动普罗大众看“好莱坞”影片的主要动因。《戏影生活》杂志就曾发文指出:“一本影片开映的时候,要是女明星越多,那本片子的价值越高。”<sup>[15]</sup>这些都揭露出民众对好莱坞影片的喜爱之情。也正是在此情境下,催生了众多的影迷杂志,如《好莱坞周刊》《好莱坞》《好莱坞影讯》等。可以说,“梦幻好莱坞不仅催生了中国的好莱坞梦想,而且在中国培养了一批不可救药的好莱坞影迷”<sup>[16]</sup><sup>32</sup>,这也可以解释滑稽喜剧成为中国早期电影主要类型的一个原因。

明星公司在滑稽喜剧摄制方面有着得天独厚的优势。一方面,明星公司创始人张石川具有敏锐的市场感知力。此前,张石川就同美国人依什儿有过合作,所以他敏锐地抓住观众喜欢观看喜剧的心理,从而将这一优势运用到公司的影片拍摄中。因此,他采取了“唯兴趣是尚”的制片方针,更多地把电影同商业相结合,并拍摄了大量带有美国启士东打闹色彩的喜剧电影,如《脚踏车闯祸》《店伙失票》《滑稽爱情》等。虽说“内容大都低级无聊或属滑稽打闹之类”<sup>[17]</sup><sup>20</sup>,但也为之后的影片拍摄奠定了基础。另一方面,明星公司善于总结经验,在拓宽影片叙事内涵的同时,也不忘实现电影转型。明星公司成立后,张石川继续沿袭滑稽搞笑的套路模式,拍摄了《滑稽大王游沪记》《大闹怪剧场》等影片。虽然这些影片仍以美国影片为参照,但也融入了中国传统戏剧在结构布局、人物造型等方面的特点。当然,无论是早期的《难夫难妻》,还是《劳工之爱情》,明星公司都开始聚焦于对黑暗社会的批判。可以确定的是,另一合伙人郑正秋在《难夫难妻》后开始走向创作转型,即“从诸同志后,将趣剧作尝试之初步”<sup>[18]</sup>。或许是郑正秋既不满足于单纯的滑稽搞笑,又或许是受当时的社会环境影响,他最终找到了一条属于自己的道路,“把相当的教育性容纳于娱乐性之中,以求其适应于大众的需要”<sup>[19]</sup>。这些都可以在《劳工之爱情》里找到答案。该片也堪称“本阶段中国短故事片创作经验的集大成者”<sup>[20]</sup><sup>9</sup>,对中国早期电影的转型发展有着重要影响。

在中国早期电影的第一个转型时期,上海成为郑正秋笔下故事的主要场所,并在影片中承担着重要的空间重任。据《上海研究资料续集》统计,20世纪20年代后,上海电影院就有40余座,露天影院达50多座。除此外,还有许多兼营电影与戏剧的大戏院<sup>[21]</sup><sup>532</sup>。具有诸多戏院的上海开始作为重要的电影空间被不断地诉说、阐释和重建,俨然成为各种力量进行博弈和较量的场域。一言以概之,上海电影为我们塑造了“十里洋场”的空间想象,因为“上海电影对于上海不识字的都市移民以及未能亲历上海的人是一个文化窗口”,可以赋予“想象性的认识与梦幻”<sup>[22]</sup>。但颇具意味的是,大部分影片似乎只展现了上海都市美好的一面,阳光之下的阴暗则被遮蔽或湮没。正如郑正秋所言:“上海有钱人的生活,何以那样奢靡呢,不用说,大家都知道。”<sup>[23]</sup>也就是说,当上海富甲一方的资本家在极尽奢靡享乐时,另一头的苦力却在生死线的边缘挣扎。关于此类“矛盾”,《劳工之爱情》虽然没有花费大量镜头进行描绘,仅为我们展现了上海都市某个角落的横截面,其中也不乏美化的成分所在,但我们依然能从镜头中捕捉到上海市民的生活状况,即简单朴素并伴有丰富的娱乐活动,以及具有较强的阶级划分。

电影虽然是艺术的化身,但也离不开现实。《劳工之爱情》借助喜剧的外衣,给观众呈现了20世纪20年代上海民众的市井百态。从具体的叙事空间来说,影片呈现出六个空间:以郑木匠水果铺为中心划分,可以包括左边的茶馆、右边的楼梯、对面的诊所、背后的住处和楼上的夜总会。这些具体场所的划分既让观众切实感受到上海生活的场景,也为之后郑木匠的所作所为埋下了伏笔。郑木匠作为一个从广东移民上海的外来人员,要想在城市立足就必须有自己的“领土”,并不断扩展自己的“势力”空间。因此,他穿梭于各个空间,企图找到属于自己的位置。影片开始,便有他多次挪移和改造水果铺中水果的镜头,并希冀借此实现城市现实与日常生活的完美对接。其间,郑木匠通过暴力方式英雄救美并恢复茶馆秩序,设计活动扶梯让上流人士摔倒——从茶馆和夜总会这两个公共空间来说,似乎暗示我们郑木匠已经完成了他对工作空间的改造,并在上海这座都市站稳脚跟,虽然在一定程度上暗含理想化的表达,但当时马列主义的广泛传播,工人运动已经开始高涨,郑正秋在此背景下编写出这种故事也是顺其自然。影片对“五

四”的呼应不言自明，其目的也不言而喻，这种紧跟时代步伐的新潮性，使中国电影很早就开始了魔幻现实主义的探索。另外，值得一提的是，《劳工之爱情》在几十年以后的香港电影中贡献了基本的爱情情节，影片中所确立的“上海小子”争取“摩登女郎”几乎成了上海滩黑帮片的母题。

道具是情节发展的工具，是用来注释环境的不二选择。影片《劳工之爱情》有意将夜总会安排在郑木匠家的楼上，就是非常讲究的一种设计。因为二者的空间在本质上是相互排斥的，特别是夜总会作为恐惧与欲望的寄生处，将其置于出租屋的楼上，在情理上就有被“摧毁”的可能。因此，郑木匠设计活动扶梯，一方面是为求娶祝小姐而努力，另一方面也是他挑战上流阶层，释放羡慕嫉妒恨等欲望的注解。该片似乎是在喜剧的外衣下，揭示空间语境中群体间的不平等，从而将真实的上海图景借爱情之口传递给观众。除了上下楼层的对比，这种空间呈现还体现在道具布景上，尤其是郑木匠的“水果铺”和与之平行的祝郎中的“医馆”，都非常值得玩味。在全景镜头中，郑木匠水果铺的面积十分狭小，只有水果和之前从事木匠所留下的工具。相反，医馆在布景上却十分讲究，不仅有匾额、对联作为背景，还有桌椅、笔墨、女红支架作为前景，纵向的景深效果在丰富画面的同时，也展现了20世纪20年代上海市民的生活状态。当然，从二者空间的差距亦可看出，郑木匠追求祝小姐的路上必然充满艰辛，不可能一蹴而就。简言之，《劳工之爱情》虽然是在写爱情，或者说是展示五四运动后妇女解放的进程，但更真实的目的，或许是为了展示上海市民的生活状况和劳工阶层的跃升之路。

也正因如此，《劳工之爱情》里无论是剧情设计，还是道具布景，亦或是人物行为都带有极强的隐喻色彩，并借此来窥视他们的上海生活。导演的这种有意呈现，或许是在暗示我们，郑木匠们生存的都市生活空间其实也暗含深意，那就是他们所处的空间内部同样伴随着矛盾、欲望与痛楚。颇具意味的是，这种表现手法在之后的电影中被不断复制。只不过此后所表现的空间范围愈加宽广，不再局限于对都市的描绘，“电影的空间想象开始由对‘现代生活’的乐观追求，发展出不断地‘批判’与‘反省’”<sup>[24]</sup>。值得一提的是，《劳工之爱情》中所展现的上海风貌都是围绕郑木匠的爱情故事展开，女性角色在影片中占有举足轻重的地位，而这也是郑

正秋对小市民观影心理的深度揣摩所形成的观点：“大凡一部戏，要是没有女人的关系，就难得看客的欢迎。”<sup>[25]</sup>《劳工之爱情》在展现上海图景的同时也满足了男性对女性的凝视需求，女性在一定程度上也演化成男性欲望的能指。也就是说，中国电影初创时期，或出于市场需求，或由于观念的解放，女性演员开始发生重要变化，《申报》就曾刊文称：“中国电影事业尚在幼稚时期，而妇女之投身为演员者，实繁有徒，是诚一可喜之现象。”<sup>[26]</sup>从《劳工之爱情》中祝小姐与郑木匠眉目传情，接受郑木匠的水果等，都说明该片跳出了对传统女性表现的窠臼，在一定程度上为女性赢得了社会地位。由上观之，《劳工之爱情》是借助商业爱情喜剧的模式，为我们展现了当时的上海风貌和人情世故，尽管无法全面地呈现真实的上海景象，但依旧瑕不掩瑜，不能否认该片是一部优秀短片的事实。

### 3 明星公司的商业策略及对此后中国影业的示范

在《劳工之爱情》诞生百年之际，我们不妨再回到1922年。这一年，明星公司正式成立。在此前，张石川、郑正秋等人曾组建过新民公司，专事承包亚细亚影戏公司的编、导、演、摄等工作，但最终公司以歇业而终结。在明星公司成为真正意义上的电影公司之后，几位创始人也各执其事。此后短短的十五年里留下了二百余部影片，其中的《孤儿救祖记》《姊妹花》《火烧红莲寺》《马路天使》更是影响广泛。这离不开明星公司向传统戏剧学习的宝贵经验，并将此作为商业策略执行下去。在此期间，明星公司继续吸收并发挥传统戏剧的优势，将“戏剧情节，不宜率直，求其曲折，必须多所映衬，旁敲侧击”<sup>[27]</sup>的观点融入到电影制作当中，故事讲述可谓是一波三折。早期大多数的电影“一般是不惜牺牲生活真实和原封不动地照搬戏剧表演模式”<sup>[28]</sup>，《劳工之爱情》中的时间、场景和人物的集中，以及人物出入画面的方式、夸张的面部表情、肢体语言，和具有强烈指向性的定情信物——手绢等，都“戏感”十足。但也正是这些传统戏剧特征的加入，使明星公司的电影观赏性增强，吸引了更多观众。与此同时，明星公司也会接受观众的建议和批评，继而推动电影向前发展。由是观之，“明星公司的创办，从完全意义上，开始了中国电影制片生产的企业经营时期”<sup>[29]</sup><sup>[246]</sup>。如今看来，明星公

司能够在传统戏剧和好莱坞电影的双重压力下突破重围,找到适合的电影道路,最终成为当时的行业巨头,也不无道理,而这恰是当今许多影视公司所要学习的地方。

谈到明星公司,我们还不得不重点谈及郑正秋和张石川,这两位创始人在立足当下的同时,也以自己的方式助推公司的商业化发展。郑正秋是著名的文明戏评论员、编剧。他在接受欧美电影的启发时,也不忘植根于中华民族的优秀传统文化,并主张“通过‘电影化’新剧与文以载道的电影观念、‘良心上的主张’与观众导向的电影创作”<sup>[30]</sup>,从而在电影中实现他新剧教化民众的抱负,并以优秀的剧本赢得市场,助推公司发展。因此,他笔下的人物都充满鲜活性和反叛性。无论是《劳工之爱情》中以郑木匠这样的普通“劳工”为主人公,开创“劳工”概念首登银幕先河,还是借《难夫难妻》来批判封建愚昧的婚姻制度对年轻人的戕害,其剧情都系指现代爱情的婚姻自由,打破了封建专制的婚姻制度,宣扬“劳工神圣”和民主平等的思想观念。其伦理叙事更是在之后的电影中得到进一步强化,在某种程度上开创了中国电影学派。反观如今的电影编剧,的确有像刘恒、芦苇、陈宇等优秀的编剧存在,但也有部分编剧仍未摆脱低俗趣味,以色情暴力为卖点来吸引受众,影片的观赏性和艺术性都有待提高。此外,电影中完美的人物形象也似乎已经成为他们的宿命,缺少与观众的情感共鸣。这无疑给编剧们敲响了警钟。中国电影要想从电影大国迈向电影强国,离不开好的编剧。这就需要编剧们走出舒适圈,深入生活、扎根人民,减少不切实际的悬浮剧本,为中国电影的发展助力前行。

明星公司能够率先出圈并在此后与“长城”“神州”“联华”“天一”等开启中国影企商业竞争局面,除了有上文提及的像郑正秋这样优秀的编剧外,也离不开张石川的商业策略——全局性发展和精准的市场定位。张石川作为明星公司的倡导者,最擅长的便是商业运作,公司从短片到长片,从滑稽闹剧到严肃正剧,无不体现这一点。早年的曲折经历造就了张石川务实的经商作风和管理才能,也让他认识到“那时中国电影界还没摄制长片的可能,一般观众也只有欣赏滑稽短片的胃口”<sup>[31]</sup>。也正因此,在他的极力倡导下,郑正秋为刚起步的明星公司编写了大量滑稽短片,《劳工之爱情》就是其中之一。尽管如张石川所说是“做着‘无师自通’的导演工作”<sup>[31]</sup>,但影片在镜头表现上已经进步不少,除

远景镜头外还有大量的特写、主观镜头、叠化和降格镜头,充分发挥了电影的特性,极大地增强了观影效果,形成了独特的电影风格。此后,也有不少导演继续借鉴前人的拍摄手法,不断推动电影的发展。新世纪以来,随着跨界导演逐渐增多,国产电影充满活力,其中《你好,李焕英》《战狼》《夏洛特烦恼》等跨界导演的影片也备受观众喜爱。但与此同时,也存在对电影本质理解不足、高度商业化等问题。因此,要想成为一名合格的导演,不仅需要同张石川一样具备把握市场风向的能力,同时也应有一定的艺术追求,一味地贩卖情怀和炫耀拍摄技术,只会被市场抛弃,而这也正是当下电影导演所要警惕的地方。

从艺术和商业的对抗角度来说,郑正秋和张石川之间自然会存在着分歧,但是《劳工之爱情》可以说是二者在制片方针上的某种“调和”。至少可以说明,明星公司在成立后,在商业策略上已经在雅与俗的关联上做到了中和。虽然,就中外电影的发展进程而言,《劳工之爱情》的喜剧手法还较为简单幼稚,拍摄技巧也稍显稚嫩,思想观念也很浅显,但它对中国电影的影响是明显的。也就是说,该片不仅为中国喜剧电影的发展奠定了基石,还开创了喜剧电影的新发展。这也告诉我们,电影的商业性和艺术性是可以有所平衡的。但不可否认,就目前电影发展而言,市场对商业性较强的类型影片给予了更多的关注,艺术电影则稍显不足,甚至有些还无法与观众见面。但纵观整个电影史,那些名垂青史的影片无不是在艺术性的加持下被世人铭记,并重新焕发生机。正所谓:“好的电影首先是娱乐的,但又不应该停留于此,应在此基础上有更丰富、更开放的有关人性、人情的普泛沟通之蕴涵和意义。”<sup>[32]3-4</sup>如今,电影生态系统的形态、结构、价值,正处于全面而深刻的重要演变时期,并逐渐迈向区域化、国际化、全球化等多维度博弈和辩证关联的复杂境地。因此,两者之间的平衡与合作势在必行,也唯有这样,电影的艺术构思才能不落窠臼,与观众产生共鸣。

自1905年中国电影诞生以来,与电影相生相伴、如影随形、不可或缺的因素便是它的接收者——受众。在这一点上,明星公司可谓是后辈学习的典范。正如上述所言,《劳工之爱情》作为明星公司出品的滑稽喜剧,自然以博得观众喜爱、赢得市场为重点,因此,影片必须做到与众不同。此时期的大众对电影已经不再陌生,他们更想从电影中找

到一些喜欢的东西。可以说,受众更倾向于获得“他们切身体验的生活范围以内的事物,或是他们生活所迫切感受到的缺陷与希求追想的幻境”<sup>[33]</sup><sup>96</sup>。简而言之,影片要起到慰藉观众心灵或者满足大众内心需求的作用。这或许可以解释,为何严肃的话题要冠以滑稽搞笑的外衣来进行讲述。由此可见,只有满足受众需求的影片,才能赢得市场。“《劳工之爱情》在迎合小市民趣味的同时,也在客观上通过对小市民形象的塑造,将那一时代中国知识界对国民性的深度思考通过影像的方式进行了一定程度的表达。”<sup>[34]</sup> 反观如今电影市场,满足观众需求似乎已经被奉为圭臬,且无论观众的喜好如何,只要满足他们便可,并由此产生了一系列以观众需求为前提的低劣影片,如《天机·富春山居图》《李茂扮太子》《小时代》系列等。虽说票房成绩尚可,但影片质量较低,无法给观众带来更深层次的思考,更不能为中国电影的发展作出贡献。电影虽说是反映时代需求和普罗大众喜好的产物,但它绝不仅限于此,否则只能湮没在历史的滚滚洪流中。就这一点而言,明星公司早已给出答案:单纯搞笑或单纯说教都行不通,唯有亦庄亦谐才有出路,娱乐与教化相融合,方能使公司起死回生。

“理论的目的在于寻求对现象的本质阐释和世界的多元理解,理论建构不是为了达成共识,而是将我们从具象和经验中解放出来。”<sup>[35]</sup> 说到《劳工之爱情》的贡献,我们不能忽略它把“五四”精神影响下的民间文化价值表现得淋漓尽致。其中,对以“劳工”为代表的新型大众的发掘是值得称道的。关于文艺的大众化问题,“自新文化运动开始就初露端倪”<sup>[36]</sup>,如陈独秀的《文学革命论》提倡社会的平民文学,就有文学大众化思想。那么,在夹缝中求生存的中国电影,其实从一开始就具有“大众”的思维,至少在茶馆酒肆中的放映就具有直接面对普通民众的功能指向。更何况有着五四运动的推波助澜,中国电影如果失去大众的关注,必然是死路一条。所以说,从《劳工之爱情》对于“劳工”的关注,到后来明星公司开始不断呈现底层大众的影像,都可以说明中国电影在“大众”的关注视野下不断获得扩大。因此,无论是在民族现代化转型的历史进程中,还是在特殊的战争环境里,中国电影可以说都不曾忘记大众。更何况在 1933 年,中国共产党领导的“电影小组”进军电影业,其首先的驻点就是明星公司。所以,在“中国式现代化”语境下的中国电影产业更应有所担当,在强化“人本需求”的

同时,推出更多高质量的电影佳作。

## 4 结 语

文艺为人民服务、为社会主义服务,是我们的文艺工作总方针。1942 年,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中强调,“我们的文学艺术都是为人民大众的”<sup>[37]</sup><sup>78</sup>,“我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题”<sup>[37]</sup><sup>69</sup>。《讲话》高瞻远瞩、振聋发聩,但在此前 20 年的 1922 年,当其他公司如商务影戏部还在不断满足于滑稽闹剧拍摄时,明星公司已经将目光瞄准了底层大众,这不能不让人觉得其作为“先行者”的伟大。倘若没有《劳工之爱情》等影片的不断尝试,中国电影的后来之路又当如何? 因此,面对明星公司初期一些比较“急功近利”的制片行为,一百年后的我们或许只能对其不足给予更多的宽容和谅解。今天,我们面对百年未有之大变局,身处人类命运共同体的语境中,中国电影面对波澜壮阔的大时代,不可能处于“离场”状态。更应当做到“坚持以人民为中心的创作导向”<sup>[38]</sup>,有意识地把讲述中国故事和《在延安文艺座谈会上的讲话》精神进行呼应,特别是与一以贯之的习近平总书记对文艺工作的相关论述结合起来,主动承担起“举旗帜、聚民心、育新人、兴文化、展形象的使命任务”<sup>[38]</sup>,自觉推动中国电影高质量发展和社会主义文化大繁荣。

## 参考文献

- [1] 戴锦华. “五四”洪流中的一涓: 中国电影的初创[J]. 电影艺术, 2009(30): 5-7.
- [2] 史博公, 吴岸杨. 早期电影与“五四精神”互动关系研究: 基于中国电影社会学视角的考察[J]. 现代传播(中国传媒大学学报), 2019, 41(5): 92-97.
- [3] 乔治·萨杜尔. 世界电影史[M]. 2版. 徐昭, 胡承伟, 译. 北京: 中国电影出版社, 1982.
- [4] 周方元. “劳工”何以“神圣”? 作为观念史的“劳工”与早期电影[J]. 北京电影学院学报, 2022(5): 92-100.
- [5] 朱鸿召. 马列主义文献早期传播与中国共产党创立[N]. 中国社会科学报, 2022-07-15(04).
- [6] 戴锦华, 钟大丰, 王志敏, 等. “五四”记忆中的精神与电影[J]. 电影艺术, 2009(3): 5-10.
- [7] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第1卷)[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局, 编译. 北京: 人民出版社, 1995.
- [8] 郑正秋. 《一个小工人》本事[J]. 明星特刊, 1926(17): 1-13.

- [9] 王海威. 爱情的政治经济学: 作为解读《劳工之爱情》的线索[J]. 当代电影, 2004(2): 34-37.
- [10] 曲德焯. 论中国电影的三大传统[J]. 当代电影, 2016(5): 81-85.
- [11] 弘石. 中国早期故事片的创作探索[J]. 电影艺术, 1990(1): 22-47.
- [12] 戴锦华, 孙柏, 杨烨莹, 等. “文化革命”、“女性”的发明和中国电影: 戴锦华谈“五四与电影”[J]. 电影艺术, 2019(3): 15-20.
- [13] 周星. 论新中国喜剧电影的艺术变迁[J]. 电影艺术, 1998(5): 20-25.
- [14] 汤笔花. 我们的宣言[J]. 影戏生活, 1930.
- [15] 我. 我爱肉感[J]. 影戏生活, 1931.
- [16] 李道新. 中国电影史研究专题[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [17] 程季华. 中国电影发展史[M]. 北京: 中国电影出版社, 1998.
- [18] 郑正秋. 明星未来之长片正剧[J]. 上海晨社, 1922.
- [19] 郑正秋. 岁尾年头我感[J]. 电声周刊, 1934, 3(1): 9.
- [20] 陆弘石, 舒晓鸣. 中国电影史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1998.
- [21] 上海通社, 编辑. 上海研究资料续集(第4编)[M]. 上海: 上海书店出版社, 1984.
- [22] 陈犀禾, 刘宇清. 海派文化与上海电影: 重生或者寂灭?[J]. 社会观察, 2005(6): 39-41.
- [23] 郑正秋. 上海的社会生活[J]. 时事新报, 1935.
- [24] 张春. 中国电影短片研究[D]. 长沙: 湖南师范大学, 2014.
- [25] 郑正秋. 中国影戏的取材问题[J]. 明星特刊, 1925(2): 1-6.
- [26] 严月池. 中国电影女明星志略. [N]申报, 1925-01-15(8).
- [27] 郑正秋. 我之编剧经验谈(上)[J]电影杂志, 1925(13): 1-2.
- [28] 袁庆丰. 《劳工之爱情》: 传统戏剧戏曲的电子影像版: 现在公众能看到的最早最完整的早期中国电影[J]. 渤海大学学报(哲学社会科学版), 2009, 31(4): 43-46.
- [29] 李少白. 影史榷略: 电影历史及理论续集[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2003.
- [30] 李道新. 郑正秋与中国电影学派的发生[J]. 电影艺术, 2018(2): 14-21.
- [31] 张石川. 自我导演以来[J]. 明星半月刊, 1935(3): 10-14.
- [32] 张阿利, 曹小晶. 中国电影精品读解[M]. 2版. 重庆: 重庆大学出版社, 2018.
- [33] 黄会林. “第三极文化”与中国影视民族化[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2014.
- [34] 安燕. 文本·话语: 从《劳工之爱情》看中国早期电影中的“国民性”[J]. 电影新作, 2022(4): 4-11.
- [35] 谢建华. 效度与路径: 重审中国电影理论的民族化问题[J]. 北京电影学院学报, 2022(6): 24-33.
- [36] 陈池瑜. 文艺·大众·时代: 纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表80周年[J]. 中国文艺评论, 2022(6): 115-124.
- [37] 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[C]//毛泽东选集(第三卷). 北京: 人民出版社, 1991.
- [38] 习近平. 在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上的讲话[N]. 人民日报, 2021-12-15(02).