

## 以魯迅為例看五四知識份子的電影態度

◎ 劉繼純

五四精神激蕩風雲之際，正是中國本土電影躁動蜂擁之時。魯迅在上海生活的十年（1927-1936），恰逢中國電影發展的關鍵時期。魯迅作為當時中國文藝界的泰斗，對電影的態度如何？魯迅跟電影有著怎樣的關係？對當時放映的國外電影持何種立場？對中國本土電影有甚麼期許？考察上述各問題，有助於我們理解以魯迅為代表的中國現代知識份子對電影的總體態度，明晰他們與電影的關係。即一個長期讓研究者感興趣的問題：五四精神是如何觀照電影的，在多大程度上影響了當時的中國電影發展。

考慮到魯迅的特殊身份，考慮到他曾說過「電影是我的惟一娛樂」，也考慮到他將電影納入整個藝術批評範疇予以些許但重要的關注，我把魯迅的電影觀念分為私觀念和公觀念，即作為一個普通的上海市民、一個電影觀眾的電影態度，和一個現代中國知識份子，一個社會普泛價值代言人的電影態度。

### 一 魯迅的私人電影觀念

#### （一）看電影是魯迅的娛樂

有人據魯迅日記統計，魯迅在上海一共看過一百四十四場電影。實際上魯迅看的電影比這要多，因為在北京期間，即早在一九一七年一月魯迅就去看過電影。他在當月二十三日的日記中寫道：夜至平安公司觀影戲後赴國子監宿。<sup>1</sup>

魯迅在北京時期，見於日記的觀影經歷還有：

「一九二四年十一月三十日，往真光觀電影。」

「一九二五年一月一日，午伏園邀午餐於華英飯店，有俞小姐姊妹，許小姐及欽文，共七人。下午往中天看電影，至晚歸。」

「一九二五年二月十九日，午後衣萍來，同往中天劇場觀電影。」

「一九二五年六月四日，下午同季市往中天劇場觀電影。」

「一九二五年六月六日，午後衣萍來。下午往中天看電影。」

「一九二五年七月十七日，晚品青、衣萍、小峰來邀往公園夜飯並觀電影。」

「一九二六年十月二十四日，夜觀影戲，演林肯事蹟。」

「一九二六年十一月二十六日，夜觀電影。」

「一九二六年十二月三日。夜略看電影，為《新人之家庭》，劣極。」

「一九二六年十二月十日，夜略觀電影。」

魯迅一九二七年一月份到了廣州。甫一落定，就同許廣平、孫伏園一起去看電影。到同年十月七日離開廣州到上海止，在大約九個月之中，按日記載，魯迅一共看了八場電影。

因此，如果從北京算起，魯迅一生中大約看過一百六十多場電影。

通觀魯迅看電影的日記，可以總結出以下重要幾點：

一是魯迅看電影很多。平均每年達15部。晚年更是頻繁。其中1934年，1935年中，幾乎每年看有四十場之多。在身體狀況極度惡化的1936年，也看了十九場之多。

二是看電影主要屬於休閒娛樂。證據有三：一是魯迅經常以看電影招待親密家人或客人，比如三弟周建人一家人、馮雪峰的家人。並且成為朋友聚會——比如柔石、黃源等人來訪——消遣的重要方式。二是魯迅日記中記載看電影之處，有時會給出電影片名。而有時候只說是去觀電影，而不記電影名字——純屬娛樂，畢竟不用太過認真。證據三是1936年3月18日他給歐陽山、草明的信中說：「我的娛樂只有看電影」。證據四，魯迅有時候為了看一場好看的電影，不惜中途退場，換到另外一家影院。比如一九三一年十一月十三日日記載：「三弟偕蘊如來，遂並同廣平往國民大戲院觀電影《銀殼飛仙》，不佳，即退出。至虹口大戲院觀《人間天堂》，亦不佳。」又比如一九三二年一月四日日記載：「晴。午後邀蘊如、三弟及廣平往上海大戲院觀《城市之光》，已滿座，遂往奧迪安觀《蠻女恨》。」一九三五年十二月十一日日記載：「晚同廣平攜海嬰往國泰大戲院觀《仲夏夜之夢》，至則已滿座，遂回寓，飯後複往，始得觀。」

三是認為一些好的優秀的電影看了一遍還覺不夠，還會再去。比如一九三一年八月二十三日日記載：「夜同增田君、三弟及廣平往陝西大戲院觀電影《哥薩克》，甚佳。」二十四日日記載：「夜蘊如來，並贈鰲四片，雞一隻，即並偕廣平及三弟寓，四人又至山西大戲院觀《哥薩克》。」如果是上下部的電影，看了上部，下部一定不會漏過。一九三四年十一月六日日記載：「夜同廣平往新光戲院觀電影《科學權威》。」十一月八日日記載：「夜同廣平往新光戲院觀《科學權威》後集。」。

第四個特點是：魯迅許廣平夫婦雖然確實為了海嬰才去看更多的電影，但不帶海嬰去看電影的次數更多。一九三六年五月七日魯迅致母親的信中寫道：「海嬰很好，每日上學，不大賴學了。但新添了一樣花頭，是禮拜天要看電影。」檢視魯迅一九三五年看電影的日記可知，當年魯迅與許廣平、親戚、朋友等去看電影共計三十六場，攜帶海嬰去看了十五場。所以，說魯迅有時候把看電影的由頭推在海嬰頭上，也是有據可查的。

## （二）魯迅日記中的電影觀感

瞭解了魯迅看電影的大致情況，再看看魯迅的觀後感。

從魯迅日記很難看出他對某部影片的觀感。只有很少的幾次對影片作了評價，而且簡潔之極。比如一九二七年一月二十四日晚上，看了電影《詩人挖日記》，日記上評價為「淺妄極矣」。一九三一年七月三十日夜，與增田涉和許廣平到奧迪安館看電影。日記上沒寫明電影名字，只評價為「殊不佳」。同年十一月十三日，日記載：「三弟偕蘊如來，遂並同廣平往國民大戲院觀電影《銀殼飛仙》，不佳，即退出。至虹口大戲院觀《人間天堂》，亦不佳。」一九三五年八月十四日，下午同廣平攜海嬰往南京大戲院觀《野性的呼聲》，評價「與原作甚不合。」一九三六年十月六日，「午後同馬理及廣平攜海嬰往南京大戲院觀《未

來世界》，殊不佳也。」同月十日，「午後同廣平攜海嬰並邀馬理往上海大戲院觀《Dubrovsky》（《復仇豔遇》）」，評價是「甚佳。」

魯迅的日記有兩個突出的特點，一是極力簡潔，惜字如金。二是如實紀事，不予評論。因此在他的日記中能夠出現對個別電影的評價，雖然評價甚簡，但已屬難得。

### （三）魯迅書信中的電影觀

從魯迅觀影的私人立場看，應該注意的還有他的書信。魯迅在書信中提到電影的地方，大致可以分為幾類：

一是承認自己看電影純屬娛樂、消遣。比如一九二七年十月二十一日致廖立峨的信：「我到上海已十多天，因為熟人太多，一直靜不下，幾乎日日喝酒，看電影。」<sup>2</sup>

一九三六年三月十八日致歐陽山、草明的信：「我的娛樂只有看電影，但可惜很少有好的。此外看看『第三種人』之流，一個個的拖出尾巴來，也是一種大娛樂。」

一類是關於文學名著改編電影的意見。

一九三〇年十月十三日致王喬南的信中說：

我的作品，本沒有不得改作劇本之類的高貴性質，但既承下問，就略陳意見如下：——我的意見，以為《阿Q正傳》，實無改編劇本的要素，因為一上演台，將只剩了滑稽，而我之作此篇，實不以滑稽或哀憐為目的，其中情景，恐中國此刻的「明星」是無法表現的。況且誠如那位影劇導演者所言，此時編制劇本，須偏重女角，我的作品，也不足以值這些觀眾為之一顧，還是讓它死去吧。再：我也知道先生編後，未必上演，但既成劇本，便有上演的可能，故答復如上也。（按王喬南，《魯迅全集》注釋為：原名王林，河北河間人，時任北京陸軍軍醫學校數學教師，他將《阿Q正傳》改編為電影文學劇本《女人與麵包》，寫信徵求魯迅的意見。）

一個月後，也就是一九三〇年十一月十四日再次致王喬南的信中說：

知道重編《阿Q劇本》的情形，實在恰如目睹了好的電影一樣。前次因為承蒙下問，所以略陳自己的意見。此外別無要保護阿Q，或一定不許先生編制印行的意思，先生既然要做，請任便就是了。至於表演攝製權，那是西洋——尤其是美國——作家所看作寶貝的東西，我還沒有歐化到這步天地。它化為《女人與麵包》以後，就算與我無干了。電影我是不懂得其中的奧妙的。寄來的大稿，恐未曾留有底稿，故仍奉還。

一九三五年四月二十一日致孟十還的信說道：

《表》將編為電影，曾在一種日報上見過，且云將做得適合中國國情。倘取其情節，而改成中國故事，則我想：糟不可言！我極願意這不成為事實。（按《魯迅全集》注釋，一九三五年四月二十日《時事新報——新上海》所載《金計時即將開拍》的消息報導說：蔡楚生「於旬日內埋頭之下，完成其《金計時》（暫名）劇本。關於此劇骨幹，系取材於俄國作家L. Panteleev之傑作，為增強劇力及適合國情計，更益以精雋之補充，而成為一非常動人之影劇」。《金計時》，即《表》。）

一九三五年十二月三日致山本初枝的信：

沒辦法，就去看電影。但電影也沒有好的，上月看了傑克·倫敦的《野性的呼聲》，大吃一驚，與原著迥然不同。今後對於名著改編的電影也再不敢領教了。

一九三六年七月十九日致沈西苓信：

左聯初成立時，洪深先生曾謂要將《阿Q正傳》編為電影，但時隔多年，約束當然不算數了。我現在的意思，以為××××××乃是天下第一等蠢物，一經他們××，作品一定遭殃，還不如遠而避之的為好。況且《阿Q正傳》的本意，我留心各種評論，覺得能瞭解者不多，搬上銀幕以後，大約也未免隔膜，供人一笑，頗亦無聊，不如不作也。（按文中空缺字，系刊載手跡製版的《電影戲劇》編者所刪。）

一類是有關海嬰看電影。

一九三五年二月六日給增田涉的信：但我這裏的海嬰男士，卻是個不學習的懶漢，不肯讀書，總愛模仿士兵。我以為讓他看看殘酷的戰爭影片，可以嚇他一下，多少會安靜下來，不料上星期帶他看了以後，鬧得更起勁了。真使我啞口無言，希特拉有這麼多黨徒，蓋亦不足怪矣。

一九三五年二月二十七日給增田涉的信：海嬰的頑皮頗有進步，最近看了電影，就想上非洲去，旅費已經積蓄了兩角來錢。

一九三五年十月二十九日致蕭軍信：……請少爺看電影。……。

還有一類是推薦別人去看他認為是好的電影。

一九三五年十月四日，致蕭軍的信：

昨天到巴黎大戲園去看了《黃金湖》（按蘇聯影片），很好，你們看了沒有？下回是羅曼諦克的《暴帝情鴛》（按法國影片），恐怕也不壞，我與其看美國式的發財結婚影片，寧可看《天方夜談》一流的怪片子。

一九三六年十月十日夜致黎烈文信：

午後至上海大戲院觀《復仇豔遇》（Dubrovsky by PUSH-KIN），以為甚佳，不可不看也。

同日給黃源的信中也說：

今日往上海大戲院觀普式庚之《DOBROVSKY》（華名《復仇豔遇》，聞系檢查官所改），覺得很好，快去看一看罷。

《魯迅全集》收集的書信就有數千封，魯迅個人記錄的看電影次數也有一百六十多次。但談論電影的書信也就上面列舉的十二次。而且其中七封應該算作私人間偶然聊到了電影話題，比如說承認自己的娛樂只有看電影；海嬰看電影的趣味；向最密切的朋友推薦好電影。五封

算作正式將電影作為談論內容的，其中三封是關於自己的作品《阿Q正傳》的電影改編問題的。

通過對上述十二封信的簡單分類，可以看出，魯迅針對電影談得最多是名著改編問題，既涉及自己的作品，也有國外名著。對小說改編電影，魯迅大致有三種態度，一種是擔心改編會曲解或失掉原著的精神。比如在給王喬南的關於《阿Q正傳》改編劇本時所談的意見。第一封信中，其時魯迅尚未看到王改編的劇本，所以表達了自己對於文學改編劇本的總體不信任意見。但在第二封給王喬南的信中，也就是在收到並看了王喬南寄來的劇本原稿後，魯迅的意見有了很大的改觀——「恰如目睹了好的電影一樣」。而且明確自己對未來的拍攝是不加絲毫干預意見的——「它化為《女人與麵包》以後，就算與我無干了。電影我是不懂得其中的奧妙的。」

基於上述態度，魯迅對於文學改編劇本的第二種態度就是不支持。這方面的例證是關於蔡楚生要改編俄國作家《表》為電影劇本的意見。魯迅在報上得知蔡的改編目的是讓《表》適合中國國情，就斷定：「糟不可言！我極願意這不成為事實。」僅僅是改編行為就讓他魯迅下如此斷語，其中的緣由，自然與他對中國本土電影界的整體評價過低有關。

於是，魯迅對改編問題的第三種態度就是批評。比如致山本初枝的信中說：今後對於名著改編的電影也再不敢領教了。

「再不敢領教」當然不會兌現。從他的日記中可以看出，他在這封信之後的日子裏看的很多電影，依然有文學名著改編的。

總結魯迅日記和書信中關於電影的態度，我們可以確定魯迅作為一個上海市民，一個電影觀眾的電影觀念：

一是魯迅先生把電影首先作為娛樂消遣方式。另外一個證據是他曾在一篇文章（收在《花邊文學》中的《朋友》）寫道，有人寫書揭示了電影的製作機關，也就是公開了電影之成為魔術的秘法，這會讓把電影當作一個奇幻世界的觀眾很不高興。魯迅對這種洩密性做法的批評雖然有調侃玩笑的成分，但也暴露了他喜歡看電影的原因主要就是電影為觀眾提供了一個新奇魔幻的非現實世界，提供了一個幻想和夢境的世界。這可能會讓魯迅暫時能夠脫離現實情境，進入到一個輕鬆忘我的另類世界。休息也好，娛樂也罷，總之是個避開現實的途徑之一。因此，魯迅判定一部電影好看不看好的首要標準就是：是否有趣好玩兒，能讓他暫且忘掉現實。

二是魯迅對電影存在一定的無知和偏見。無知這一點，魯迅在日記和書信中也予以承認。對此我們也絕不認為他是謙辭。魯迅對電影的無知，一是表現在他確實對電影的一些技術製作工藝缺乏深入的瞭解。二是表現在他未能從影像本體角度對電影進行認真的藝術分析。魯迅認為好的電影一種是可以娛樂的，一種是內容進步的。這兩點很明顯地反映了魯迅對於內容的重視。他更多的是沉浸在聲光電營構的虛幻世界之中，樂此不疲。或者僅僅是足夠進步的內容——比如反帝反封建，暴露人性的複雜多面——就已經讓他滿足了。而他對增田涉所說的「為了避免海嬰模仿士兵而特意帶他去看戰爭影片，希望借此嚇唬一下海嬰，改掉好動，淘氣甚至是可能暴力的傾向」，這種想法也足以證明魯迅對電影意識形態功能對受眾的影響缺乏足夠的認識。

魯迅對電影的偏見，從他對文學名著改編電影的態度中可以看出。根據他有限的幾次觀影經驗，文學名著改編成的電影，他認為都不如原著好。顯然，魯迅沒有從語言文學和影像藝術的各自優勢和缺憾比較文學與電影的優劣。他以文學藝術的審美標準，衡量電影藝術，自然會有偏見。他看了王喬南的劇本之後就敢確定拍攝出來的電影一定是好的，仍然是一種劇本中心主義的偏見。因為好劇本是好電影的必要條件，但並非充分條件。

三是魯迅非常看不起中國本土電影人，從編劇到導演都是如此。這一點從魯迅寫給王喬南的兩封信可以看出。從他對蔡楚生改編國外原著的行為的評價中也可看出。

四是魯迅並不認同電影製作是一項工業，他當電影是娛樂，更當電影是教化工具。所以，他從未從市場和商業角度全面現實地評價一部電影的優劣。他反感國產電影用女性（性別窺視）換市場票房的商業做法，因此也就反對把自己的作品改編為偏重此種市場傾向的做法。他因此並不在意自己的版權問題，並以嘲諷的口吻表達對歐美電影工業的態度。也同樣反映了魯迅作為知識份子的電影認識和觀念——這純粹是中國知識份子的電影觀念。

## 二 魯迅公開的電影態度及其特質

日記和書信表現了魯迅個人化，私人的一面儘管也有「公」的一面，他的公開言論和行為，才足以代表作為一個社會公眾代言人的知識份子的真正面貌。公開的態度和做法也是衡量一個知識份子德行的更主要標準，魯迅也不例外。魯迅的「公」的一面就體現在他公開發表出版的藝術批評和有關電影批評的各類文章，以及與包括左聯電影運動在內的電影實踐之交往情形。考慮到魯迅從未直接參與電影實踐，哪怕是編劇、藝術指導等，所以他的全部電影態度和觀念，只能在他的文章中求得。

在詳細討論這些文章的觀點時，我將魯迅與代表傳統知識份子電影人的鄭正秋、以及受五四精神影響代表左翼知識份子電影人的夏衍田漢等人的不同電影觀念放在一起比較討論，更能見出魯迅作為五四知識份子的獨特電影觀念。

魯迅對電影的批判立場仍然具有五四精神的。雖然在反帝、反封建、反資產階級的立場上，魯迅與傳統知識份子的代表鄭正秋，與受五四精神影響，信仰馬列主義的左翼電影人有著共同的旨趣，但差異更多。表現在電影批評和觀念方面，魯迅與鄭正秋、左翼電影人就有以下既相同又不同的複雜關係。

這些異同表現在如下幾個方面。

第一，知識份子對社會民眾的想像。

魯迅對中國基層民眾的想像，有一個很清晰的變化過程。從最初的徹底否定，到提示民眾不要做醜陋自我的看客，再到無奈地贊成民眾的革命意識，再到強調知識份子應該是社會大眾的一員。這一過程我們可以從他的文學創作和批評文字中看出。相關研究較多，在此不贅述。這裏只談他在有關電影的評論時表現出的民眾想像變遷。比如《朋友》一文，魯迅認為電影機制產生某種觀影幻覺，由於對電影的製作技術缺乏瞭解，所以觀影者容易為電影製造的神奇世界所迷惑，待到有人寫書揭示了其中的種種技法後，就覺得看電影很無聊了，反而責怪那揭示秘密的人。由此，文章引申到對那些不願意面對現實，甘於被蒙蔽的愚昧無聊的



人和社會現象的批評上來。批評那些慣於被人欺騙、自我欺騙、不想不願不敢面對真實現實的國人心理。

類似的文章是《未來的光榮》。此文寫作緣起於法國作家德哥派拉到中國旅行。魯迅懷疑他到中國來是搜集寫作的材料的，以便滿足西方人對落後民族、國家的好奇心理。這就如同上海灘天天上映的某些外國電影一樣，多以展示落後國家的風俗人情為內容。所謂「未來的光榮」者，指的就是中國這個落後的國家，日後肯定也會成為被西方人描寫、介紹的「東方奇觀」。這種被他者描述，魯迅嘲諷地認為也算是國民的一種「光榮」了。魯迅通過此文顯然是在提醒國人，尤其是那些國外電影的看客，對這種「光榮」應該高度警惕，不應該和西方觀眾一樣，成為「醜陋自我」的觀眾和看客。

從這些文章中，我們可以看出，魯迅已經改變了早期通過對國民劣根性的解剖而對民眾持有的徹底的否定立場。但是，魯迅並沒有放棄一貫的啟蒙意識。即他始終認為中國社會民眾由於長期遭受奴化統治，已經習慣了順服和效忠。因此對社會民眾的啟蒙的首要條件是先揭示出造成這種民族劣根性的複雜和深層原因，並形成共識，然後讓社會民眾滋生自省意識，實現自我身份的體認，從而出現自我認識，自我確立的自由獨立的國民。

鄭正秋代表的傳統知識份子認為，禮崩樂壞遮蔽了社會民眾的善的本性。所以，知識份子的任務是把覆蓋並扭曲了善的本性的所有惡的行為和心理祛除，重現善的本性。這方面的任務包括社會倫理秩序的重建，政治現實的改善，國民的再教化，善的宣揚和惡的批判。

以夏衍、鄭伯奇、阿英、田漢等為代表的左翼電影人受馬列主義，五四精神和傳統文化影響，他們認為，社會民眾首先應該確立自己的階級意識，工人農民就是處於被壓迫被剝削的最底層，因此革命的動力最大，最容易被喚起，推翻階級壓迫和剝削。但是，社會民眾是散亂的，愚昧的，必須經由先進的馬列主義和五四精神的教育乃至領導，才能將這種散亂的潛伏的力量化作真正的革命力量。

可以看出，不管從甚麼角度「想像」社會民眾，三種知識份子都會形成民眾需要教化啟蒙這一共識。這也是三方能夠達成的唯一共識。這一共識，也就是待啟蒙教化的「民眾想像」，在傳統知識份子鄭正秋的电影作品，和左翼電影人的作品中都有很清晰的體現。比如《孤兒救祖記》、《姊妹花》。左翼電影人的代表作品，在當時稱得上最革命的影片《烈焰》（田漢編劇）中，既有認識到帝國主義和國內資產階級雙重壓迫，從而號召大家起來奮鬥的覺醒農民齊阿貴這一革命群眾形象。也有貪戀奢華生活，不惜背叛自己的農民階級，千方百計嫁入何公館，成為貴婦人的王阿貞這樣的反面農民形象。洪深編劇的《壓迫》，反帝反資產階級主題十分明顯。但是，影片沒有人為地強化工人階級的革命自覺。影片中的工人趙寅生在一次次殘酷的階級壓迫面前，只知道逆來順受，成為帝國主義、資產階級的雙重犧牲者，只能引起觀眾的同情和批判，而不是工人農民的先進者，革命領頭人。

魯迅和鄭正秋、左翼電影人的「民眾想像」更多的還是差異。魯迅是在批判前提下的肯定，而傳統知識份子則是肯定更多，左翼電影人則是在肯定前提下的完善。魯迅雖然為與創造社太陽社論戰，開始瞭解馬列主義，進而受無產階級意識形態影響，開始積極地看待工農大眾的社會政治變革性，但這種看法的改變多半是出於無奈。因為此時的魯迅其實一直被一種客觀的絕望所困擾。但他又不願放棄主觀的希望。正如周蕾對魯迅的名言「我想，希望是本無所謂有，無所謂無的。這正如地上的路；其實地上本沒有路；走的人多了，也便成了路。」分析指出的那樣：魯迅所謂的希望是指，當眾人確認某個信念和觀點是希望的時候，希望便

產生了。這意味著在魯迅的觀念中，希望是眾人觀念的規範，是一種信仰，並非首先是一種客觀的存在。他之所以寧可將民眾看作是中國的希望，原因當然是當時除了無產階級革命，大革命失敗後魯迅已經對其他社會變革路向完全絕望。

夏衍等左翼人士對工農大眾的看重，主要是出於自覺。即站在同一政黨立場上對同一信仰者的贊同和支持。雖然他們必須承認工農大眾自身的局限性，但政黨綱領要求他們必須堅信，只有工農革命，才是反帝反封建的最根本社會力量。因此，從左翼知識份子的「民眾想像」這一點，我們也可以看到知識份子的獨立性與政黨意識的衝突。

鄭正秋為代表的傳統知識份子與民眾的關係類似家長與子女，是典型的家長型社會政治的體現。他們並不像左翼知識份子和魯迅那樣，那知識份子與民眾分別開來。因此，在他們眼中，民眾無論是長處，還是缺點，如何管教，如何督促，都是家庭內部事務。教化民眾是家長——知識份子的義務和責任。子女問題教育不好，家長連帶臉上無光。對鄭正秋之類知識份子來說，民眾的品質和尊嚴——也就是知識份子的品質和尊嚴比任何事務都緊要，這是一個民族自立的根本前提。民眾的品質恢復了，尊嚴保持了，這個國族就可以繼續維持下去。

因此，三種知識份子不同的民眾想像最終體現的是各自對中國前途的不同看法。魯迅意在新民，然後方可新國。左翼知識份子則謀求實現新的現實政治，進而更新民眾。而鄭正秋的想法則是恢復以往的民眾素質，從而恢復一個曾經的中華民族政治實體。魯迅的想法更徹底，但近期看不到任何實質性成果。左翼知識份子最現實，也最可能實現。鄭正秋因為保守而顯得不合時宜。

## 第二，知識份子與民眾的關係。

傳統知識份子認為，社會民眾長期處於社會等級的最下層，先天的就是無知、愚昧的一個階層，必須持續地接受知識份子的教化，才不致於游離到禮法之外。因此，知識份子與社會民眾的關係是導師與學生，教化與被教化的關係。左翼電影人秉持無產階級革命意識，一方面將社會民眾當作革命的主體力量——新的偶像加以謳歌，一方面又認為社會民眾轉化為革命力量需要先進的意識形態加以引導，而引導人就是最先掌握這種意識形態的知識份子。因此，知識份子與社會民眾的關係是引導者和被引導者的關係，是先覺者與後覺者的關係。魯迅對待社會民眾的態度與傳統知識份子和左翼知識份子都不同。魯迅雖然認為知識份子的職責是社會啟蒙。但是，這種啟蒙僅僅是個必要的過程，而不是目的。因為民眾真正覺醒必須建基於自身的覺悟。在魯迅看來，未經啟蒙的民眾，愚昧而奴性十足，那是傳統文化的愚民政策造成的，其中自然包括傳統知識份子的責任。但魯迅並不認為民眾經啟蒙之後仍未能覺醒，進而覺悟，是知識份子的無能和失職。那是民眾自身沒有覺醒的意識，或者不願意覺醒，習慣依賴他人的指導而生活。這也是他對中國民眾最感悲觀的主要原因。魯迅也沒有像左翼知識份子那樣對民眾抱持看似矛盾的態度：一是把民眾當作新偶像，一是自任民眾的導引人。在他看來，左翼知識份子對待民眾的這兩種態度都不正確。民眾如果沒有實現自身的覺醒，就盲目地當作偶像謳歌，是一種自欺欺人的幻想。甚至有放棄知識份子獨立意識的危險。而把自己當作民眾的導引人，則有利用民眾，投機革命的嫌疑，與歷史上每一次王朝更替之借助民眾群體力量的手法並無實質區別。就像錢理群分析的那樣：「按照魯迅的思考，左翼知識份子如果對民眾抱持一種居高臨下，施與大眾的態度，暗含的其實就是對革命的投機。因為既然感覺有恩於大眾，革命勝利後必然要求大眾回報自己。」<sup>4</sup>



魯迅在《對於左翼作家聯盟的意見》演講中，就指出：

以為詩人和文學家高於一切人，他底工作比一切工作都高貴，也是不正確的。

以為詩人或文學家，現在為勞動大眾革命，將來革命成功，勞動階級一定從豐報酬，特別優待，請他坐特等車，吃特等飯，或者勞動者捧著牛油麵包來獻他，說：「我們的詩人請用吧！」這也是不正確的。

因此，魯迅雖然同意對社會民眾必須教化和啟蒙，但民眾意識的覺醒，革命力量的爆發，必須建立在社會民眾主體性的確立之基上。也就是說，民眾應該意識到自己的社會身份和社會使命，以一種獨立的社會身份展示自己的革命本能。而不能被代表，處於被導引的從屬地位。那樣，即使工農革命成功了，他們也未必會成為社會政治的主導，成為真正的主人。從而也無法真正為中國社會帶來全新的政治格局。

第三，電影與社會民眾的關係。

出於對民眾的認識，從知識份子立場確定了與民眾的關係，傳統知識份子與左翼電影人利用電影的大眾娛樂特性，將電影的功能集中改造成為了教化和導引。在這裏，無論是傳統知識份子，還是左翼電影人，都將電影的本性簡單地誤讀為大眾＋娛樂。就此認為電影中無論添加何種主義和觀念，都可以自動地成為大眾性的娛樂，從而受到大眾的接受。這當然是對電影本體的雙重誤讀，也才因此造成知識份子電影人一廂情願的傳播觀念。他們的電影實踐對此雙重誤讀也作了響亮的回答：除了少數影片獲得觀眾的真正認同之外，大部分影片能夠獲得市場回報應該得益於當時特定的國族困境。即時代成就了左翼電影，而不是電影實踐本身。

魯迅雖然同樣重視電影的意識形態功能，並且也相信無產階級意識的電影，對於社會民眾的啟蒙和鼓舞價值。但是，魯迅認同左翼的階級意識和啟蒙意識，並不等於他贊同左翼電影人的具體電影實踐。事實上據夏衍的回憶可以看出，魯迅對左翼電影人的做法並不感興趣，即魯迅其實反對左翼電影人那種直白的、說教味道濃郁的教化電影。因為一味側重於直白的說教性電影，意味著對民眾的解碼能力和審美能力的低估，從而事實上也是對民眾革命意識的低估。魯迅的這種看法體現在1936年寫作的《門外文談》一文中。魯迅強調知識份子「大眾中的一個人」，真正的知識份子既是「不看輕自己，意味是大家的戲子，也不看輕別人，當作自己的嘍羅」。所以左翼電影實踐所表現出來的與民眾的關係在魯迅看來是矛盾而分裂的，既尊重/輕視民眾，也尊重/高估知識份子。雙方的身份都因此而顯得模糊成問題。其次，從魯迅個人的觀影態度，以及他對藝術的意識形態功能的認識來說，他贊同電影成為無產階級意識形態工具，反映工農群眾的革命意識和現實，但他反對那些忽視電影接受美學的做法。就像他在《朋友》一文中分析的那樣，電影的本性——一個人為的虛幻世界是很容易被戳破的，一旦民眾發現左翼電影人製造的革命實踐是虛幻的，是想像而非現實時，他們的革命意志能否被鼓舞、被激發，就大可懷疑了。所以，魯迅反對的其實是那種把想像當作現實，把未來當作當下，把殘酷現實美好化、浪漫化、理想化的左翼電影實踐。這就是他在《對於左翼作家聯盟的意見》中強調的：「革命是痛苦，其中也必然混有污穢和血，決不是如詩人想像的那般有趣，那般完美；革命尤其是現實的事，需要各種卑賤的，麻煩的工作，決不如詩人所想像的那般浪漫」，「我們應當造出大群的新的戰士」。在魯迅看來，革命的電影必須先有革命的人，革命的事業，才能在電影中現實主義地呈現出來，才能真正實現其

意識形態功能。

第四，對電影主題思想和藝術形式的側重。

魯迅對電影藝術形式的注重，首先是作為一個上海市民，一個普通電影觀眾的注重。比如重視電影的情節編織，人物設置，矛盾安排，甚至是純屬搞笑的插科打諢。魯迅喜歡國外電影，看的大多是好萊塢的情節電影。也看個別主題進步的電影，比如蘇聯電影。在他所看的一百六十多部電影中，好萊塢電影佔了七成多。前文分析中我們也已經看出，魯迅是看不上當時尚處於模仿和發展階段的國產電影的。他在《電影的教訓》一文中，就嘲諷了國產神怪武俠類型的電影。

魯迅幾乎沒有具體地談到電影的形式問題，尤其沒有從影像本體考察過電影的本性。在他對國產電影的批評中，約略透露了他的電影美學。但與他對文學、美術、版畫所表現出的成熟美學相比，他對電影視覺美學的思考實在空泛而稀少。這也是五四知識份子看不起電影的一個有力佐證。也可以說，在認識到電影大眾化從而意圖實施大眾教化方面，魯迅比鄭正秋、左翼知識份子都要差一些。不過如果考慮到他將電影納入宏觀的文藝批判之中時，就可以說，他的藝術批評自然也就包括電影的批評。魯迅本人始終對藝術形式問題保持著高度的自覺，他甚至會很清楚告訴讀者，他創作的哪些作品是有意突出了主題，而哪些作品在藝術形式上更隱晦更需人琢磨。

他在編入《華蓋集》中的《忽然想到》一文中說：「外國的平易地講述學術文藝的書，往往夾雜些閒話和笑談，使文章增添活氣，讀者感到格外的興趣，不易於疲倦。但中國的有些譯本，卻將這些刪去，單留下艱難的講學語，使他復近於教課書。這正如折花者，除盡枝葉，單留花朵，折花固然是折花，然而花枝的活氣卻是滅盡了。」

這段話雖然是談論文學藝術的，但移用來評價中國知識份子的教化電影，也是非常恰當的。魯迅能夠從讀者的角度反觀藝術創作的美學問題，說明他確實非常重視藝術的接受和傳播效果。所以，即使在他寫的那些現實指涉意味最為強烈的雜文中，也十分注重藝術形式問題。輕鬆潑辣，涉筆成趣，嬉笑怒罵皆成文章，閱讀的愉悅性和可接受性非常明顯。

這種藝術傳播與接受觀念，應該自然地延續影響到了魯迅的電影傳播觀念。他在《對於左翼作家的意見》一文中，就左翼知識份子的藝術實踐存在的問題和可能出現的問題，都有相當深刻的分析和批評。

相比之下，無論是鄭正秋，還是左翼電影人，雖然學習的樣板是好萊塢的敘事電影，也意識到了他們的電影實踐由於過分偏重教化而產生的教化受阻問題。但是，他們很少真正探討電影的藝術傳播問題。左翼電影人在討伐劉呐鷗黃嘉謨的軟性電影理論時，明確地認識到了資產階級電影藝術形式與主題內容的內在統一性。但是，他們在從事無產階級電影實踐時，似乎又忘記了意識形態和主題的不可分割，轉而更側重主題的訴求，而有意無意間忽視了藝術形式——這不能不說是那次論爭中最大的遺憾。事實上無論是傳統知識份子的鄭正秋，還是左翼電影人，他們更擔心複雜機巧的藝術形式會轉移觀眾的注意力，從而妨礙他們接受教化的主題和主義——這自然與他們的民眾想像有極大的關係。然而，更可能的理由應該是，他們沒有能力將一個主題安排在複雜機巧的形式之中。這種窘境，事實上在四十年代後期的一些影片中才得到解決。在當時，這種實踐不單受到反對「主義至上」的電影影像本體論者嘲笑，就連魯迅也深感不滿，他在看了左翼成立的相關章程之後就明確地說：「反正這種文章

我是做不出來的」。

## 第五，對電影功能的認識。

魯迅很早就認識到電影「對於看客力量的偉大」。學者們也都注意到這與他在日本第一次看到的日本士兵殺害為俄國人作間諜的中國人的記錄電影有很大關係。當然，也與他對藝術的社會功能認識有關，即以文藝改造國民性。具體到電影功能的認識，魯迅認為有三點：一是電影的娛樂功能。這從他的看電影，把電影當作娛樂即可看出。二是電影的教育功能。他曾說「電影沒有甚麼好看的，看看鳥獸之類倒可以增加些對於動物的知識。」（許廣平《關於魯迅的生活》）據蕭紅回憶，魯迅也曾勸告青年人「看看《世界旅行記》，借此就知道各處的人情風俗和物產」。還曾說：「我不知道你們看不看電影，我是看的，但不看甚麼『獲美』『得寶』之類，是看關於非洲和南北極之類的片子，因為我想自己將來未必到非洲和南北極去，只好在影片上得到一點見識了。」「他選擇電影，偏重於大自然的，如野獸片等」。（蕭紅《回憶魯迅先生》）魯迅對電影功能的第三個認識是電影的意識形態功能。集中體現在他的《電影的教訓》、《上海文藝之一瞥》和翻譯的《現代電影與有產階級》三篇文章中。

《現代電影與有產階級（譯文，並附記）》一文，可以說「借人言以表己志」。魯迅翻譯此文的目的，就是要論述、廓清電影的意識形態功能。從而為中國電影，尤其是左翼電影的現實干預意圖提供理論依據。魯迅有關電影的評論文字，幾乎都發表在此文之後，可以說他就是以此文章作理論指導的。

《電影的教訓》開頭敘述了作者家鄉的農人看到「奴僕替主人頂罪伏法」情節的戲文而深受感動的場景，刻畫出愚昧的忠誠的奴隸的群像。接著便寫到國外電影同樣的敘事模式：白種人探險非洲，得到黑人奴僕的效力，直至死亡。再次探險時想起了黑人奴僕的好處，於是感動。而此時的看客——黃種人也被白人的感動而感動。魯迅就此發現了電影藝術的意識形態功能，得出一個冷靜的結論：強勢文明總是奴化弱勢文明，二者的關係總是奴役與被奴役。而更可怕的就是中國民眾被電影的意識形態功能所詢喚，成為帝國主義的順從的奴僕。

《上海文藝之一瞥》則是對國產電影落後內容和意識形態的批判：「現在的中國電影，還在深受著『才子加流氓』式的影響。裏面的英雄，作為『好人』的英雄，也都是油頭滑腦的，和一些住慣了上海，曉得怎樣『拆梢』、『揩油』、『吊膀子』的滑頭少年一樣。看了之後，令人覺得現在倘要做英雄，做好人，也必須是流氓。」

這是魯迅對當時追求票房市場的國產類型電影，包括最富商業價值的鴛鴦蝴蝶派文人的電影創作做出的評價。此類電影雖然對影片中的人物也有批判，但更多是「客觀呈現」的態度。傳達給觀眾的資訊就是：這樣的人物是時尚的，是都市的，是西方化的，甚至是超越現實人生，浪漫而理想化的。所以是值得大家仿效的。創作目的即是滿足觀眾獵奇心理，從而實現商業價值。

因此，魯迅對「才子加流氓」式電影的批判，關鍵不在於此類電影的主角是流氓，才子，和青樓妓女。而在於電影製作者對此類人物的態度和評價。側重是在電影傳播者的主題追求和藝術方向。

相比魯迅對電影意識形態功能的深刻認識，傳統知識份子和左翼電影人更傾向於以電影的

「虛擬現實」干預真實現實功能。即以電影製造一個個虛擬的理想現實，作為範本，讓觀眾與真實現實進行對照。這種做法在魯迅看來，貌似現實主義，實則是理想主義，甚至是空想、妄想主義。魯迅認為左翼電影如果希求實現知識份子的社會政治訴求，必須是真正的現實主義電影創作才具備現實干預功能。魯迅喜歡蘇聯電影，尤其是《夏伯陽》。《夏伯陽》的現實主義不僅體現了一位紅軍將領的政黨立場、作戰能力，尤其體現了一位遊擊隊出身的黨的軍隊的高級指揮官的全面人性。其中也包括他的缺點和弱點。而在當時的中國，工農大眾的真正面貌，無論是個體素質，還是階級覺悟，都遠非左翼電影所描述的那樣自覺和先進。左翼電影雖然也些許反映了工農大眾的弱點和缺陷，但肯定的成分更多。魯迅之所以強調要有革命的文藝，必先造就大批真正革命的戰士，革命的文藝家，用意恰在此處。由此，他既嘲諷那些「聳身一跳，上了高牆，舉手一揚，擲出飛劍」脫離現實、自欺欺人的妄想型武俠神怪國產電影。也不滿意鄭正秋的《姊妹花》那種強調人的命運天定思想，和試圖恢復社會等級秩序的改良主義電影。更不滿意左翼電影人把未來的，理想中的工農大眾當作已然現實的虛幻電影實踐。

#### 第六， 電影實踐體現的國族意識。

在傳統知識份子與左翼電影人眼中，國外電影，「除了很少數的關於弱小民族的以及暴露的稍有意義外，大多數，可以說百分之九十以上，是向殖民地進攻的，是作為帝國主義的工具麻醉大眾的」。「有幾部外國片子，不是為他們的統治階級歌功頌德？有幾部片子不是替資產階級代言著，以欺騙侮蔑他們本國的勞苦人民和國外殖民地的民眾？在內容上如此，在技巧上，自然也只是一些錦上添花的做作，使人們對其內容之含義更深一層地受其牢籠。」在此認識下，傳統知識份子和左翼電影人，警告國人對待國外電影不應該抱持「意識很壞，技巧頗佳，值得一看」的態度，而應該將內容與形式結合起來——事實上內容與形式確是整然，絕無分別而論的可能性——進行徹底地批判，才能將帝國主義影片，以及它的意識形態效應一起阻絕於國門之外。在清醒認識國外電影的帝國主義意識形態方面，魯迅與傳統知識份子和左翼電影人是一致的。但是，魯迅對待國外影片，包括「帝國主義意識」影片，卻又體現了一種全面客觀的態度。魯迅首先就很欣賞國外電影的技巧，這些如夢似幻的影像世界，成了他在上海惟一的娛樂。其次，魯迅批判某些外國電影「殊不佳」，是認為這樣的影片在情節的編織，人物的塑造，矛盾衝突的設置，影像呈現等方面，欠缺藝術性，並不簡單地歸結到影片是否是醜化弱小，尤其是中華民族方面。第三，魯迅並不簡單地以國族尊嚴作為是非判斷的惟一或首要標準，並沒有站在「愛國主義，民族尊嚴」的立場，對一切暴露中華民族醜惡人性和黑暗現實的外國電影予以反駁批判。相反，如果國外電影暴露的中國人之劣根性，現實的黑暗絕非虛構，而是實有其事，就像他在《「立此存照」三》中提到的訪華的約瑟夫所說所做的那樣，魯迅認為這對於改造國民性，改變現實政治，不但無害，而且有利。因此，這樣的「帝國主義影片」不但不該受到批判，反而應該客觀對待，甚至誠懇地接受。這一點，顯示了魯迅的知識份子立場不但是超越傳統、現實政治的，而且是超越國族的。相比之下，傳統知識份子和左翼電影人，雖然也會在電影中暴露國族民眾的種種弱點，缺陷。但是，他們無法容忍其他國族的電影人對同樣的歷史、現實問題予以暴露和批判。

在《「立此存照」三》一文中，魯迅先引述報載：1936年9月份，好萊塢導演約瑟夫·馮史丹堡來中國訪問。此人五年前拍攝的電影《上海快車》被認作是「辱華」電影，受到過不少批評。此次來華訪問格外引起媒體注意。如果《上海快車》尚屬誤解中國的話，那麼這一次導演親身看到中國了，又該怎麼說呢？沒想到約瑟夫說：「我不帶攝影機，但我的眼睛，是不

會叫我忘記這一些的。……使我想起了數年前南京中山路，為了招待外賓而把茅棚拆除的故事。」

約瑟夫看到的又是甚麼呢？魯迅隨手舉了近幾天的報紙為例。例一是：為了防止紀念「九·一八」鬧出事端，北平的軍警停止休息一日，在各學校公共場所衝要街巷等處配置一切，嚴加監視。全市空氣頗呈緊張，但在平安中渡過。

例二是：中日豐台軍隊為避免今後再發生「誤會事件」，經詳細研商，決將兩軍調至較遠之地方，……故駐豐日軍附近，已無我軍蹤跡矣。

結約瑟夫所說的話，魯迅就此評論道：原來他（約瑟夫）不但並不改悔，倒更加堅決了。怎樣想著，便怎麼說出。「值得我們佩服」。就此魯迅開始了「辱華」影片使得國內媒體產生激烈反應的思考。他說：譬如病人，患著浮腫，而諱疾忌醫，但願別人糊塗，誤認他為肥胖。妄想既久，時而自己也覺得好像肥胖，並非浮腫。即使還是浮腫，也是一種特別的好浮腫，與眾不同。如果有人，當面指出：這非肥胖，而是浮腫，且並不是「好」，病而已矣。那麼，他就失望，含羞，於是成怒。罵指明者，以為昏妄。……不看「辱華影片」，於自己是並無益處的，不過自己看不見，閉了眼睛浮腫著而已。但看了而不反省，卻也並無益處。

很顯然，魯迅先生圍繞所謂「辱華影片」事件所表達的態度是，我們不必諱疾忌醫。我們的國情和國民中缺點和醜惡大量存在，掩蓋不住。掩蓋它只會讓惡疾日益繁盛，讓它暴露出來，才有療救的希望，又何必在乎揭示這種痼疾的是否外國影片和外國人呢？所以，約瑟夫說出來他看到的實情，是可佩服的。無論如何談不上是「辱華」。

將魯迅對待「辱華影片」的冷靜客觀態度與顧肯夫的無奈感慨，以及洪深「不怕死」事件的激越反應相比較，就會發現不同知識份子表現在國族意識上的重大差異。<sup>5</sup>

## 第七，不同的悲劇意識。

在傳統知識份子電影人那裏，比如鄭正秋、侯曜、洪深等人，幾乎所有的影片都有著一個完美的結局，至少是充滿希望的結局——無論是壞人的良心發現自覺改正，還是善的力量戰勝惡的力量，乃至資產階級改良意識的實現。在左翼電影人和魯迅這裏，這種敘事模式和虛幻願望有了根本的改觀。也就是說，悲劇體驗出現了。這是中國電影藝術實踐的一次標誌性突破。在魯迅看來，大團圓式結局的電影敘事模式恰好適應了自欺欺人的國民劣根性。是不思進取，妄圖恢復以往等級社會制度的落後觀念。是「暫時做穩了奴隸的時代」之心理反映。此種電影實踐觀念不但反動，而且虛妄。誠然，魯迅的文學創作有些篇章也有著光明的尾巴，但他很清楚那是自己奉了將令，有意加上去的。只是為了不讓讀者覺得灰暗，無望。但他自己，對中國未來是否懷著希望，則是悲觀的多，樂觀的少。同樣，在左翼電影人看來，傳統知識份子這種故事模式掩蓋了現實底層民眾的悲慘境遇，模糊了客觀存在的階級差異和對立格局，同現實格格不符，是無視現實的偽樂觀主義。調和主義更無益於激發底層民眾的革命意志。於是，在左翼電影人的實踐中，中國電影的悲劇意識開始出現了。比如《神女》、《漁光曲》、《新女性》、《生之哀歌》、《桃李劫》，等等。在電影的悲劇體驗中，此時左翼知識份子電影人對傳統宗法觀念，性別體認，家庭感受，婚姻態度，人性審視，都與此前有著根本的不同。這一點，魯迅與左翼電影人是一致的。然而，魯迅的悲劇意識是對國民劣根性的體認，即認為國民劣根性決定了其悲劇性的前途。建基於國民悲劇根性



的社會政治制度自然也就無法避免現實悲劇的體驗，更不可能反轉過去拯救悲劇性的國民劣根性。左翼知識份子的悲劇體驗只是強調社會現實、底層民眾暫時處於一個悲慘的歷史階段，經由馬列主義引導，產生工農革命，實現共產主義，悲劇必然被結束，前景最終是光明。由此不同認識出發，我們也可以理解，魯迅為何強調電影的娛樂性，熱衷於體驗電影製造的隔離現實苦痛的虛幻世界。

### 三 魯迅的電影觀

魯迅雖然未予親身參與電影實踐，也未能更多地從影像本體角度展開對電影藝術的分析和論述，但他從藝術哲學和美學的高度出發，對電影的意識形態功能，尤其是對電影對當時中國社會政治現實的指涉意義的認識要比任何從事電影實踐的傳統知識份子和左翼電影人更全面更深刻。這些認識，甚至包括對電影商業行銷手段的深刻洞察。比如《「小童擋駕」》一文，就揭示、嘲笑了電影放映機構為吸引觀眾，而特意將「兒童不宜」作為主要宣傳手段的低級惡俗的行銷模式。在《論人言可畏》中，通過對造成電影演員阮玲玉的自殺和「左翼劇聯」盟員艾霞之死的原因分析，魯迅既批判了傳統封建勢力和資本主義意識對人性的戕害，也顯示了他對電影這種新型視覺文化的社會規範力量的深刻發現。

魯迅的電影觀念觸及了電影藝術的根本，因此在當時可以認為是超前的，顯得不合時宜。但魯迅代表的五四精神卻如畢克偉觀察到的那樣，從三十年代，甚至更早地開始影響了中國電影實踐。只是未能完全與當時的電影實踐融為一體。個中原因，魯迅的知識份子獨立意識是主要方面。魯迅的反帝反封建反資產階級立場和觀念與左翼知識份子相一致，但在那樣一個特定的時代，國族的統一和安全佔據壓倒性優勢，屬於話語權威。魯迅的對於國民劣根性的解剖和檢討，試圖從根源上改變中國人，從而實現一個新的國族的想法和行為，幾乎就是一個神話。在藝術實用功能被高度強化的文化氛圍中，魯迅的觀念自然不可能反映在電影中。因此，五四知識份子與電影的疏離，固然有畢克偉分析的那樣，因為他們看不起電影，排斥電影。但像魯迅這樣即使主動向主流電影實踐靠近，也肯定會被拒絕。魯迅與「左聯」的似合似分的矛盾關係對此已經作出了很好的說明。五四精神在當時畢竟不是解決最緊迫現實問題的最佳思想觀念。由魯迅的電影觀念可以證出，魯迅是主動背離中國傳統士人德行最成功的現代知識份子。

五四精神完全進入電影，已經是五十年之後的事情。從上世紀八十年代開始，在第五代導演的電影實踐中，五四精神最根本的特徵——對傳統文化的反思和批判正式成為知識份子電影人的矚目對象。另外一個明顯的例證是，魯迅的小說被完整改編為電影上映也遲至上世紀八十年代初期。1956年即改編上映的《祥林嫂》完全剔除了原著中對祥林嫂個人迷信和愚昧的檢視，剩餘的則是加壓在她身上的封建神權、宗法權力和階級壓迫，而這些恰是當時的政治需要。

在私的一面，電影帶給魯迅娛樂。而在公的一面，這些給予他娛樂的電影，又常常成為他批判的材料。這種貌似矛盾的態度，可以稍微武斷地說，其實是中國知識份子，甚至是任何其他國族知識份子的共同特徵。只是在恪守公私一致的中國知識份子這裏，容易遭受同行的指摘。容易遭受同行指摘，並且同樣恪守公私一致的還有俄國十九世紀的知識份子群體。相反，在西方知識份子傳統中，公私界限分明則被認為是正常的。知識份子個人興趣愛好，甚至是品行，並不影響和妨礙他的公眾代言態度和行為。由此也可看出，魯迅敢於通過日記、書信和文章公開自己在電影觀念方面公私兩種不同態度，同樣是現代意義知識份子的表徵。

這也是傳統知識份子和左翼知識份子難以比擬的。

## 註釋

- 1 本文引述魯迅日記較多，均見人民文學出版社《魯迅全集》。不再一一注明詳細出處。
- 2 以下引述魯迅書信均見人民文學出版社《魯迅全集》，不再一一注明詳細出處。
- 3 周蕾：〈男性自戀與國家民族文化〉，載鄭樹森編：《文化批評與華語電影》，（廣西師範大學出版社，2003），第62-62頁。
- 4 錢理群：〈魯迅與創造社、太陽社的論戰〉，載許紀霖編：《20世紀中國知識份子史論》，（新星出版社，2005），第343-347頁。
- 5 顧肯夫在《〈影戲雜誌〉發刊詞》一文說道：  
中國人在影戲界裏的地位，說來真是可恥。從前外國人到中國來攝劇，都喜歡把中國的不良風俗攝去。裹足呀、吸鴉片呀，都是他們的絕好資料；否則就把我們中國下流社會的情形攝了去。沒有到中國來過的外國人，看了這種影片，便把他來代表我們中國全體，以為中國全體人民都是這樣的；那麼，哪得不生蔑視中國的心呢？  
我們看影戲，無論長篇短篇，要是沒有中國便罷；若有中國人，不是做強盜，便是做賊。做強盜做賊，也還罷了，還做不到尋常的配角，只做他們的小嘍羅。一樣做一個侍者，歐美人便是一個堂堂正正的侍者；一換了中國人，就有一股委靡不振，搖尾乞憐的神氣，唉！我們中國人在影戲上的人格，真可稱「人格破產」的了！（《影戲雜誌》1921年第一卷第一期。轉引自丁亞平主編：《百年中國電影理論文選》。北京：文化藝術出版社，2002。第11頁）  
1930年2月，美國派拉蒙公司影片《不怕死》在上海上映。由於影片中出現的中國人多數是犯法作惡者，時任暨南大學教授兼明星公司編導的洪深觀看此片時認為該片對於中國人，「是鄙賤，是戲弄，是侮辱，是侮蔑」。於是在放映中途登臺演說，痛斥影片辱華內容，呼籲觀眾不要默受侮辱和污蔑，堅決拒看該片。演說完畢，觀眾紛紛離座，要求退票。洪深因此被巡捕房扣押三小時。獲釋後，立即提交抗議呈文，要求南京國民政府禁止該片上映，並將運來中國的拷貝當眾焚毀。（轉引自李道新著：《中國電影文化史》，北京：北京大學出版社，2005。第31-32頁）

劉繼純 北京師範大學傳播學碩士研究生

---

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第七十九期 2008年10月31日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第七十九期（2008年10月31日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。