首都师范大学学报(社会科学版)
Journal of Capital Normal University
(Social Sciences Edition)
2018 年第 4 期 (总第 243 期)
中国早期电影研究

“影”与“戏”的协商

——管海峰《红粉骷髅》与中国早期电影观念

陈建华

摘 要: 1922 年 5 月上映的《红粉骷髅》属于中国最早三部故事长片之一,公认为比稍早的《阎瑞生》、《海誓》大有进步。在剧本、摄影、资金、制作、广告和批评等方面该片标志着中国电影产业的整体成形,也是长期以来影人与观众在电影观念上达成某种集体的共识。导演管海峰像郑正秋、张石川一样也经由戏剧转向电影,而作为京剧名票友具有丰富的舞台实践经验,也有意将传统京剧与电影相结合,因此其“影戏”观念更复杂,体现了旧戏、新剧与电影之间的张力。影片集侦探、言情、滑稽、武侠、冒险等类型于一炉,追求震惊与娱乐效果,对于世界电影是一种艺术形式的回应,对中国电影发展则含有中西新旧兼容并蓄、多元开放的精神,尤其开创了侦探和武侠类型,对后来深具影响。这些不仅在电影史上应当得到积极的评估,在今天仍不失其启示意义。

关键词: 管海峰;红粉骷髅;影戏;早期电影观念;侦探片;武侠片
中图分类号: J902 **文献标识码:** A **文章编号:** 1004 - 9142(2018)04 - 0130 - 14

一、前言:“影”与“戏”关系问题

1920 年代初《阎瑞生》《海誓》和《红粉骷髅》三部故事片接踵问世,对于中国电影产业的生成犹如报晓初啼,此后其发展之势一日千里。近年“重写电影史”以来已确定了它们的重要地位,尚缺乏深入探讨。惜乎原片失传,但有关文字与图像资料尚能散见于各种报刊杂志,对这些资料作收集和分析不仅可增进对于各片的制作与批评等方面的了解,也有利于对电影与文学、都市大众传媒的复杂关系及文化整体的把握。须指出的是,在电影传入中国二十余年里,有志电影者暗中摸索而不断克服观念与技术等方面的困难,这三部影片留下难以磨灭的艰难拓荒的印记。

收稿日期:2018 - 03 - 05

作者简介:陈建华,男,上海人,上海交通大学致远讲席教授,复旦大学、哈佛大学文学博士。(上海 200030)

笔者曾经就殷明珠、但杜宇与《海誓》及早期电影的特征做过一些研究[①],本文则集中讨论《红粉骷髅》。与前两片比较,在制作成本、编剧、广告与批评等方面显然进步多多。影片从流行小说脱胎而来,爱情与道德警世的主题加上侦探与武打的内容,类型上糅合中西,多元杂交,影评空前繁盛且获得英文报纸的影评,这些方面足可称道,标志着电影生产体制初具规模、电影观念的某种成熟形态。特别是编导管海峰在早年从事戏剧创作与实践,与郑正秋相似,而转向电影的路径不同,对于中国早期电影观念的形成具有探讨的价值。

上世纪七八十年代北美学界的电影研究几乎为各种理论所主宰,从符号学、后结构主义、心理分析到阿尔都塞式的意识形态理论之类应有尽有,而在电影研究领域中一些学者为纠偏而发出"回到历史"的呼声。[②] 在早期电影研究中汤姆·甘宁(Tom Gunning)反对以好莱坞式写实叙事模式作为批评标准的线性史观,认为早期电影是一种"吸引力电影"(The Cinema of Attraction):"直接诉诸观众的注意力、煽起视觉好奇心并通过眩目的景观而提供愉悦,因此无论虚构还是纪实,那是一种以自身兴趣为鹄的的独特事件。"[③]同时他强调那些使观众荡气回肠的特写镜头与戏剧表演正体现了早期电影的本质。这一"艺术考古学"的范式转向在中国早期电影研究中有所反映,如钟大丰回到历史语境中强调晚清以来流行的"影戏"一词时提出:"'影戏'从内容表现的具体功能出发,而不是从影像和镜头等影片的具体构成因素出发把握电影。电影首先或主要是被看作一种戏剧性的叙事艺术。'影戏'一词的重点是在'戏'上。在对电影的基本认识中,'戏'是电影之本,而'影'只是完成'戏'的表现手段而已。人们对于电影本性的认识,是从把它看作是戏剧艺术的一种延伸开始的。"[④]

作为全球时代的文化景观,汤姆·甘宁与钟大丰的观点发生互文交集,为不少研究者征引与参照,玛丽·法考(Mary Farquhar)与裴开瑞(Chris Berry)合撰的《影戏:走向一种中国电影的新考古学》一文是个典型例子。[⑤] 该文另以著名作家与影人徐卓呆的"影戏者戏也"之论来加强"'戏'是电影之本"的论述,并通过对早期电影至"文革"时期的戏曲片的考察揭示了其中所贯穿的"影戏"理论也凝聚着中国电影的民族认同。另一例子是张真在《电影艳史》一书中认为钟大丰的"影戏"观固是灼见,但不宜一概而论,正如她所引述的,汤姆·甘宁为摆脱"理论的专横"而十分重视犹如"检验历史与理论之间关系的实验室"的影片个案剖析。通过对1922年明星影戏公司的《劳工之爱情》一片的细读,张真认为该片既有"吸引力电影"的特征,同时也呈现朝向后来好莱坞影片写实叙事模式的过渡形态。她精辟指出:"在上海的都市杂交文化中现代话剧在'戏'与'影'的协商中扮演了重要角色。如商业上获得成功的《黑籍冤魂》(1916)与《阎瑞生》(1921)两片,即从风靡一时的文明戏改编而来,但其中贯穿着对于视觉器具的电影摄影与比戏剧更为复杂的现代商业实践的制片意识,在促使早期电影制作者探索'影'的潜力。"[⑥]

关注"探索'影'的潜力"促使我们回到历史现场。的确,早期电影与舞台戏剧关系密切,在西方也是如此。尤其在中国是通过文明戏才产生电影的,任何电影皆离不开"戏",即便如《卡里加里博士的小屋》之类的表现主义电影也有戏剧表演成分,在此意义上可说"戏"决定了电影的本质,然而把"影"视为"表现手段"似乎把"影"和"戏"拆开,则含有轻视技术复制功能及其给戏剧观念带来变化的倾向。众所周知,电影最初进入中国被译为"影戏",是从民间的"皮影戏"而来。先"影"后"戏"似出自随机的选

① 参陈建华:《殷明珠与20世纪20年代初好莱坞明星文化》,《电影艺术》,2009年第329期,第120-126页;《从影迷到银幕情缘——但杜宇、殷明珠与早期中国电影的身体政治》,《中国比较文学》,2015年第1期,第9-24页。

② Christine Gledhill and Linda Williams eds. *Reinventing Film Studies* London: Arnold, 2000, pp. 297-315.

③ Tom Gunning: "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectators, and the Avant-Garde," in Thomas Elsaesser and Adam Barker, eds. *Early Cinema: Space, Frame-Narrative*, London: BFI Publishing, 1990, pp. 58-59

④ 钟大丰:《中国电影的历史及其渊源——再论"影戏"(下)》,《电影艺术》,1994年第2期,第10-11页。

⑤ Mary Farquhar and Chris Berry, "Shadow Opera: Toward a New Archaeology of the Chinese Cinema," in Sheldon H. Lu and Emily Yueh-yu Yeh eds. *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu: Hawaii University Press, 2005, pp. 27-51.

⑥ Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema*, 1896-1937, Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 100.

择,而皮影戏所标榜的则在于对于光影操纵的奇特效果。正如后来被图示的,汉武帝透过烛照的布幕看到李夫人的一幕,[①]“戏”是经过技术处理的,与布幕、烛光等技术装置一起才能成立。不能忽视的是1919年周瘦鹃在《影戏话》中说“影戏西名曰 Cinematograph”[②],把“影戏”融入了世界电影的脉络,使“影戏”概念的历史语境变得复杂起来。其实“影戏”本属一体,无“影”即无“戏”。再说,一代有一代之戏,“戏”是个历史概念。如本雅明在《机械复制时代的艺术作品》一文中说[③],照相的发明改变了人们对艺术的观念,电影的产生也改造了戏剧,在银幕上的戏剧性叙事是一回事,在电影拍摄过程中则呈现为戏剧片段,演员的表演被切割,经历了各种技术手段的编码过程,这跟舞台上的戏剧不是一个概念。即使是戏曲片有时电影扮演了关键功能,如1948年梅兰芳与费穆合作拍摄的《生死恨》,尽管梅兰芳为适应电影表现作了许多努力,但对于成片极不满意,就凸显了电影与戏曲之间的矛盾。[④]

《劳工之爱情》也在1922年出品,比《红粉骷髅》稍迟,十年前在郑正秋的戏剧评论中可见到管海峰的身影。两人都有志于电影,而文化背景和个人兴趣各异:郑专注于文明戏,富于道德意识;管则浸润于改良京戏,偏重娱乐与技术层面,因此对于电影的想象与进路也不同。《劳工之爱情》仅三本,而《红粉骷髅》共十四本,多出数倍。不无奇特的是,管氏以京戏名票友著称,为何拍了一部“侦探故事片”?其间“影”与“戏”的关系、中西文化之间的遭遇当然有别于《劳工之爱情》,其紧张冲突之处则有以过之。今天仅能从文字资料来观察影片内容,而大量影评反映了评论家与大众对于电影的观念,也有助于增进我们对当时电影观念与实践的了解。事实上通过《红粉骷髅》这一案例我们可看到更多的是“影”对“戏”的挑战与改造,如何使戏剧过渡到电影成为电影人的焦虑与公众的期待。

二、管海峰电影励志

由管海峰自述、管锡鹏笔录的《我拍摄〈红粉骷髅〉的经过》一文发表在1957年《中国电影》杂志上,是一份宝贵材料。海峰说:“我自幼爱好戏剧艺术,对各种戏剧都感兴趣,上海第一家京剧票房‘盛世元音’就是我和孙菊仙的儿子创办的。我亲自演过京剧、新剧,也曾编导过魔术剧《黑手党》等等。平时爱好阅读各种国内外戏剧杂志,以丰富知识。”[⑤]的确,管海峰在民国初年的上海舞台上相当活跃,有不少报道和记载,远比其自述生动有趣。1911年郑正秋在《民立画报》的剧评专栏连载其《管海峰之小史》:“客串管,字海峰,宁波人。貌如女子,遂不能倾国倾城,亦翩翩一美少年也。不学无术,弱冠即习于浮荡,好作邪狭游,所与皆无赖子,绝无上流社会中人。始事某西人,充挂名通事,旦夕从公,鞠躬尽瘁,深得主人欢。居无何,西人回国,管海峰遂拾其唾余,大发洋财。”[⑥]管氏被描绘成一个浪荡子,早年跟西人学生意发洋财,然而从“鞠躬尽瘁”来看,他很勤勉,后来又演起戏来,又说他拿了大把包银,因演技平平只能跑跑龙套,“往往擅入包厢,勾引妇女,甚或在台上与妇女眉来眼去,坏我同行规矩”[⑦],由是引起公愤。海峰长相俊俏,得到妇女喜爱似在情理之中,所谓“勾引妇女”等行为在同行眼里不属正路,所以郑正秋有一番痛斥和规劝。

---

① 如张正宇《汉武观影图》,中国电影图史编辑委员会编辑:《中国电影图史》,北京:中国传媒大学出版社,2007年版,第2页。原载于《中华影业年鉴》,1927年。

② 参陈建华:《中国电影的先驱——周瘦鹃〈影戏话〉读解》,收入《从革命到共和——清末至民时期文学、电影与文化的转型》,桂林:广西师范大学出版社,2009年版,第217页。

③ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Production,” in Hannah Adrent, ed. *Illuminations* New York: Schocken Books, 1968, pp. 217 - 352.

④ 郑培凯:《戏曲与电影的纠葛——梅兰芳与费穆〈生死恨〉》,收入彭小妍编:《文艺理论与通俗文化》,台北:“中央研究院”中国文哲研究所筹备处,1999年版,第547 - 576页。

⑤ 管海峰口述,管锡鹏笔录:《我拍摄〈红粉骷髅〉的经过》,《中国电影》,1957年第5期。见中国电影资料馆编:《中国无声电影》,北京:中国电影出版社,1996,第1492 - 1494页。

⑥ 正秋:《管海峰之小史》,《民立画报》,1911年5月30日。

⑦ 正秋:《管海峰之小史》,《民立画报》,1911年6月2日。

1912 年郑正秋在《民权画报》上开辟《鞠部春秋》的剧评专栏。其时丹桂第一台临时聘请管海峰替代孙菊仙,正秋评论道:“孙大嗓子息夏,第一台须生乏人,乃聘管海峰补隙。打泡第二夜,唱《戏迷传》,与众不同,虽脱胎于吕月樵,而字眼较为清楚,惟中气有时不够……《戏迷传》可以东拉西扯,九腔十八调,均可插入,可长可短,可多可少,管海峰连唱四本,票友得此,已匪易易,《拾贡金》、《十八扯》等戏,渠亦多有心得,闻第一台有请其常唱之说。”①对照去年他自己的评论真有天壤之别,说明管海峰刻苦用功,进步很快,演技已达到专业水平,因而第一台有意长聘。

1915 年马二先生在《戏学讲义》中说他:“能演新旧各剧,善效南北小曲,及各种音乐鸟兽之声,异材也。”②马二先生即冯叔鸾,为著名剧评家,属北派京剧代言者,不轻许人。由此可见数年间管氏以“著名票友”著称。如其自言,他对各种戏剧都感兴趣,新剧、京剧都演。1915 年《戏剧丛报》刊登两张管海峰扮演的新剧照片,扮演一个西方美人,手势眼神确具风情。然而在 1918 年周剑云编的《鞠部丛刊》中有一张管的肖像照,头戴礼貌,嘴衔烟斗,完全一副洋绅士做派,浓眉三角眼,神情严峻,个性颇具棱角。

1916 年他与张石川创办幻仙影片公司,一起导演了《黑籍冤魂》一片。原本是吴趼人的短篇小说,发表在 1907 年《月月小说》杂志上,讲述吸食鸦片致使家破人亡的悲剧,控诉洋烟之害。两年后夏月润、夏月珊、潘月樵等据以改编在新舞台演出,大获成功,遂脍炙人口。1913 年美国人依什尔与亚细亚影戏公司想把此剧拍成电影而未果。张石川本来是亚细亚公司的合伙人,请意大利人阿·劳罗担任摄影,用他的新剧班底排演,大约还是跟《难夫难妻》差不多,照舞台表演实拍下来。后来周瘦鹃的《影戏话》说影片表演“装模作样,丑态百出,情节布景,亦无足观”③。其实《黑籍冤魂》在新爱伦影戏院上映,效果不那么坏。

更须注意的是同一年 11 月管海峰编排的《黑手党》在天蟾舞台开演,自己也挂牌演出。这对管氏的戏剧与电影提供了重要信息。据其自述《黑手党》是“魔术剧”,乃指机关布景而言。报纸广告说:“真马上台,全体西装,全堂西乐,侦探好戏。”④此戏显然以“侦探”为内容,似与《红粉骷髅》中的“保险党”有亲属关系。这可从 1922 年刘豁公的《中国影戏观》一文找到答案,文中说海峰“幼时曾游欧美,研究影戏有年。对于欧美影戏名家之作派,一一胥有心得”,归国之后:

> 研究“京戏”,冀以“京戏”时之“身段”融合于“影戏”中。而有志竟成,不数年艺术大进,海上梨园之主人争相延致。于是海峰遂以客串管名义现身舞台,其实醉翁之意固不在酒,未几遂为天蟾(舞台名)排演《黑手党》新戏。“穿插”、“做派”、“布景”、“机关”,一切悉脱胎于影戏之成法,以故风靡一时。近来各舞台竞演影戏式新戏,海峯实有以启之。⑤

刘豁公也是著名剧评家,说管氏幼时游历欧美,可见其洋派渊源有自。他一向沉迷戏剧,而“研究影戏有年”,原来目标却是电影。刘文发表于《红粉骷髅》开演之际,当然重在彰显海峰与电影的姻缘。说《黑手党》“脱胎于影戏之成法”,是受了西方侦探片的影响,也见其兴趣所在。自 1915 年起上海维多利亚等影院便放映福尔摩斯侦探片,尤其是好莱坞的连续长片,一部二三十本,连续几天才映完,如白珠(Pearl White)主演的《宝莲历险记》(*The Perils of Pauline*)等,含爱情、冒险、侦探等元素,后来在新世界、大世界等游戏场放映,深受大众喜爱。

《黑手党》演出“头本、二本”,属于自晚清就出现于上海京剧舞台上的“连台本戏”,利用声光化电机关布景制造惊悚效果,真车真马驰骋于舞台上,而《黑手党》走的是海派京剧的路子,与众不同的是把电影手法引进京剧,显然更具挑战性。此剧全穿西装,多半是一种时兴的“伪翻译”即编造洋人世界的故事,而“全堂西乐”这一点似乎与影院里用乐队给影片配乐的做法相似。

---

① 《民权画报》,《清末民初报刊图画集成》,北京:全国图书馆文献缩微复制中心,2001 年版,第 11 册,第 193 页。
② 马二先生:《戏学讲义》,《游戏杂志》,第 14 期(1915 年 10 月),第八章“客串”条,第 3 页。
③ 瘦鹃:《影戏话(一)》,《申报》,1919 年 6 月 20 日,第 15 版。
④ 《新申报》,1916 年 11 月 21 日,第 3 张第 4 版。
⑤ 刘豁公:《余之中国影戏观》,《半月》,第 1 卷第 17 号(1922 年 5 月),第 2 页。

以今天的眼光看刘豁公这段话,富于启发的是管海峰在电影与戏剧之间互相借鉴的意向与实践,不仅把电影引进戏剧,而且要把京剧“身段”即中国传统戏剧元素融汇到电影之中。对于当时趋向现代化的戏剧改良,管海峰这一做派含有保持中国特性的清醒意识,当然这并非孤立,如郑正秋也主张国粹,甚至如1923年《孤儿救祖记》所示,不穿西装,不同西式家具等,强调拍摄中国题材。而管氏的“身段”属于艺术范畴,给“戏”与“影”的关系方面带来某种更为深刻的碰撞。

上面大致可知管海峰的励志履历,从投身戏剧到拍电影十余年里,积累了丰富的戏剧经验,有志于电影事业,也有生意头脑,重视娱乐的大众性。他自述:“认识到电影是颇有前途的新兴艺术,想拍片,苦无资金,得到殷宪甫兄弟,投资组成新亚影片公司。”殷宪甫也属早期电影人之一,有一段被历史湮没的故事,吴铁君《记新亚影片公司组织详情》一文说他“抱影戏之志,匪伊朝夕,寝馈于斯,历有年所……当亚细亚公司失败之后,益谋改革之计,慨然有中兴中国影片之愿,乃与管君海峰、林君孟鸣等创组影戏团体,团员共三十八,所订办法,极为优善,规模甫具,以二三份子之捣乱,致全局涣散”。其中详情不清楚,不过透露出亚细亚影戏公司拍片这件事的后续效应,不乏雀雀欲试者,从中也可看到管海峰在1916年与张石川合作创立幻仙公司之前的一段努力。后来殷宪甫去了汕头某工厂担任工程师,1921年返沪办理化学工厂,受到《阎瑞生》《海誓》两片的激励,故心复萌,“遂停止工厂进行,组织新亚影片公司,乃与其兄贯宵、弟惠圃共同集资开办,其兄与弟皆沪地巨商,故措置甚易,无何,公司成立,殷君亲主其事,延袁君寒云任编辑,管君海峰为导演”①。正因为殷宪甫有新剧演出的背景,他在《红粉骷髅》中扮演律师黄谦一角十分出色,影评说他“深沉稳练,允推上材”②,“许多演员要推他第一了”,“他只要在这沈着中运用功夫,将来一定可以成影戏一个全材”③。

《海誓》的制作约花了五千元,于1922年元月上映。《红粉骷髅》在五月即上映,投资约两万元(有的说一万五六千元,或四万元),可谓速战速决,除了整个团队通力紧张的工作,似也显示了资本的效应。管海峰说拍片借用了商务印书馆的玻璃棚摄影场,每天一元,包括摄影机和一名摄影师。全部片子共摄了约两个月。另有报导说:“借用玻璃棚之代价,每日十元,开用电灯,每盏二元,费用甚大,故该公司拟在浦东租地,自造玻璃棚,其建筑费约须四五千金。”④这可补充管的说法。

三、从“十姊妹”到“红粉骷髅”

谷剑尘《中国电影发达史》说:“中国影片抄袭美国侦探长片《秘密电光》里的黑布头套和制服,以骷髅白骨为党记,自此剧始。中国警察穿了制服,拿了真刀真枪,沿路和盗党大打出手,为后来武侠影片张本,也是这个剧本开头的。”⑤这段话从电影史角度点出《红粉骷髅》的创新之处,至于是否“抄袭”《秘密电光》以及“武侠影片”问题放在后面讨论。由此可见侦探和武打造成影片的影视效果,此石窟中保险党集会的剧照见诸当时英文版《星报》(*The Evening Star*)和《大陆报》(*The China Press*),党员制服背部的“骷髅白骨”的“党记”尤具视觉震惊效果。其实电影从小说改编,有必要做些考索,可见管氏未受文学叙事的限制,沿着《黑手党》的思路探索电影语言,而《红粉骷髅》作为视像化成品可说是影戏相生,而对电影特性的考量举足轻重。

管海峰十分重视剧本,其自述:“剧情的选择十分重要。因为,剧本的好坏直接关涉到投资和利润。根据上海人的心理口味,当时最受欢迎的,也就是剧院卖座最盛的,是一些武侠情节的戏剧,因此,我决

① 吴铁君:《记新亚影片公司组织详情》,《戏杂志》,1922年第3期,第84页。
② 寒云:《红粉骷髅评》,《晶报》,1922年5月12日,第2版。
③ 灵兰:《评红粉骷髅影片》,《游戏世界》,第13期(1922年6月),第10-14页。
④ 鸿年:《影戏界消息》,《戏杂志》,1922年第3期,第82页。
⑤ 谷剑尘:《中国电影发达史》,收入中国电影资料馆编:《中国无声电影》,北京:中国电影出版社,1996年版,第1362页。

定从这方面来选择剧情,但又要别致新奇。我从中外侦探小说中挑选出一部比较精彩的故事《保险党十姊妹》,就决定以此为蓝本,加以改写。”影片拍成名为《十姊妹》,为增加号召力,通过钱化佛请袁寒云挂名为编剧,袁把片名改为《红粉骷髅》,得酬金五百大洋。

管氏提到从“中外侦探小说”挑出“一部”,语有含混,到底是中国的还是外国的?中国小说里找不到《保险党十姊妹》,在一些有关《红粉骷髅》的著录中把副标题写作“法国《十姊妹》”,另加一种“法国”想象。[①] 如果是一部翻译小说,那么自晚清以来的小说著录中也不见这一小说。管海峰的自述乃三十五年之后的回忆,难免有不清晰之处,也暗示某种混杂性,实际上从小说到影片的整个过程颇为复杂,管氏的记忆难免混淆或模糊起来。

可确定的是影片完成后名为“十姊妹”,此词在民间颇为流行,指涉不名誉的女子群体,某种程度上与女权兴起有关。1909 年《图画日报》有“讽刺画”一幅,解说曰:“沪上女风,间有闺侣缔结金兰者,谓之十姊妹,实滥觞于粤省,而盛行于顺德。顺德处女,往往十人接纳,焚香誓天,矢志不嫁。父兄出以强迫,勉归夫族,草率成礼,抵死不乐为夫抱子。”[②]像这样年轻女子抱成一团对抗夫权颇有女权气息。在民国初年则常见于妓界,南北都有。如世界书局出版的《风流艳史》一书,副题为“吴中十姊妹”,封面为但杜宇作,大约是一种描绘妓女的读物。1916 年 1 月《小说新报》中有“海上妓女十姊妹合影”的照片,《小说大观》第 11 期有“北京十姊妹之捉迷藏”照片,也许临时凑数,不一定“闺侣缔结金兰者”。也有涉及“黑幕”的,如 1924 年 12 月的《社会之花》杂志上一则报导:“济南商埠近忽发现许多妇女结党同盟,名曰十姊妹,以南岗子一带窝铺内为集合地点,其中黑幕甚大,每有两家妇女被诱入局宣淫,近因被本夫查知,诉请离婚者,已有多起,现经警署查知,以此种无耻行为,有伤风化,已实行取缔矣。”[③]看来“十姊妹”是个普遍现象,似是个近代妇女史研究的题目。

不过中国小说中确有一部《十姊妹》,即 1918 年出版的因《海上繁华梦》成名的孙漱石所作的三十回小说。1917 年 11 月《小说画报》刊出其广告,可知大致内容:“本编所叙十姊妹事,乃近日女拆白党以色媚人以取金钱之真相。重重黑幕从未有人揭出,个中人物以大姬妾、女校学生为大多数,其设想之巧妙,构局之离奇,尤有积世虔婆,无赖律师等为之提调而主持,实情实事一无讳饰。”对照管氏自述:“《红粉骷髅》的剧情是以揭露社会黑幕为主题,是一部侦探故事片。描写由一批社会败类所组成的黑党(即保险党),专门利用女色去迷惑一些无知青年。保险党一面为这些被诱骗的青年保人身险,一面利用女色和麻醉药将青年迷死,然后骗取大批保险赔款。最后这个黑党终破获。”粗看之下两者都以揭露社会“黑幕”为主题,同样以“十姊妹”为名的女拆白党,以色诱人骗取钱财。但是电影是一部“侦探故事片”,这一点造成两者区别的关键。

孙漱石的《十姊妹》流传甚广,既然把影片名为“十姊妹”,不会对同名小说一无所闻,的确,我们如果对《十姊妹》稍加考察,尽管《红粉骷髅》也讲“女拆白党”的故事,但已转化为“侦探片”,“情节”上几乎全盘改观。

可把电影与小说的情节大致比较一下。小说《十姊妹》中十个女子结拜成拆白党,党魁柳絮春和花如锦原来是无锡船妓,流串到上海从事诈骗。故事主线讲的是党员叶题红是个女学生,嫁与蔡伯当;蔡是男拆白党的党魁,和絮春、如锦勾结在一起把题红的财产全部骗光,以致题红自杀。[④] 小说最后描写恶棍恶妇一个个都遭到报应不得好死,遂揭示了青年女子不要轻信“自由”而堕入黑道的主旨。作为比照,管海峰在自述中把影片剧透为四部分。一是十姊妹保险党在石窟里,以摸子方式确定外出执行诱骗

① 杨小仲在《忆商务印书馆电影部》一文中说“《红粉骷髅》是新亚公司出品,管海峰导演,是采取法国发生的一个案件而加以改编的”,所谓“法国十姊妹”之说可能由此而来。参见中国电影资料馆编:《中国无声电影》,第 1461 页。

② 《十姊妹讽刺画》,《图画日报》,上海:上海古籍出版社,1999 年版,第一册,第 1 - 453 页。

③ 《十姊妹》,《社会之花》,第 2 卷第 8 期(1924 年 12 月),第 3 页。

④ 海上漱石生:《十姊妹》,上海:文明书局,1918 年版。

青年的人员，即潘娟娘、潘巧娘。[①] 二是花园里一对情侣在谈情说爱，此即鲍宗瀛与黄菊英，先前黄在马路上被汽车撞伤，在医院与鲍医生而堕入爱河。一美貌少女走过，遗落一方含迷药的手帕，鲍拾起交回给美女而神不守舍，黄见状一气之下不告而别，回家告诉其兄，即律师黄谦。三是鲍宗瀛被囚禁，党徒将他投保五万元，然后欲置其死地；黄谦发现鲍失踪，遂进行调查，结果查得党巢所在，警局出动大批侦探与警察追击，与党徒激烈搏斗，终于大获全胜。四是救出迷诱将死的鲍，经过黄的悉心照料得以恢复，最终有情人喜成眷属。

管海峰的四部分剧情没交代人物姓名，遗漏了如影评中提到的黄菊英踩香蕉皮而滑倒被汽车撞伤等许多细节。电影与小说略有重合处。小说开头描写柳絮春与萧伯廉来到上海，在北四川路上租下洋房，乘着新买的汽车在大街上兜风，在花园里一起游玩，发现萧伯廉与另一女子眉来眼去而醋心大发。而《红粉骷髅》的花园一幕，潘娟娘、潘巧娘勾引鲍宗瀛，黄菊英发现其男友被她们迷惑而痛苦，接着鲍与她们汽车兜风，影影绰绰地重现了《十姊妹》的场景与情节。另外柳絮春与花如锦的“恶女”形象与潘氏两姊妹也略相当。一影说：“说明书中既称此党为十姊妹，则当然为女拆白党，何以党中另有拆白式及强盗式之男党员多人，此其不合者一也。”又说：“潘公馆颇为阔绰，而党人之总机关部反极简陋。”[②]其实小说里柳絮春、花如锦等十姊妹为一党，另有以蔡伯当为首的男拆白党。柳的洋房极其豪奢，并非党部；蔡另有较为简陋的总部，这些地方也与小说相合。总体上《红粉骷髅》的灵感得自《十姊妹》，并因袭了都市背景与某些母题，但是黑党通过“保险”方式谋财害命，叙事结构则围绕着侦探捉拿而展开，这就离《十姊妹》愈远了。

谷剑尘说《红粉骷髅》“抄袭美国侦探长片《秘密电光》”，也不尽然。管海峰对于外国侦探片非常熟悉，他在回应批评中提到的除了《秘密电光》还有《黑衣盗》《神眼》《太阳党》《三 T 党》等，其中《女侠盗》于 1919 年 8 月 7 日至 9 月 3 日在大世界游戏场演映，剧中有一个戴头套只露出双眼的神秘人物。《太阳党》先在 1919 年 4 月 10 至 5 月 7 日上映，后来在 11 月 17 日至 12 月 3 日又上演，片中有“幕面侠客”，都戴黑头套（12 月 3 日至 8 日的《大世界》刊出古鄞山樵画的六幅《太阳党幕面侠客》图），且党徒把女主人公关在洞窟里，用毒药毒害，最后她被侠客救出、与心上人喜结良缘等情节，与《红粉骷髅》有相似之处。因此说“抄袭”某一部电影过于绝对，对管氏而言影响和接受通过多种管道，往往是潜移默化的，即使在“抄袭”中也有变通和创造。

四、“萃影片界之大观、极艺术上之能事”

《红粉骷髅》的广告做足，影评之多前所未有。片名本身耸人听闻，袁寒云是聪明人，孙漱石的《十姊妹》并非名著，而“红粉骷髅”类似《红楼梦》里的“风月宝鉴”，道德训诫之外又有生命无常的隐喻，早在南宋有李嵩的《骷髅幻戏图》，就表现了这层意思。[③] 清末以来不时输入“红粉骷髅”的洋画，如骷髅头颅上镶嵌裸体美女之类，[④]在大众传媒流通，常见于民国时期的报刊杂志。袁寒云是袁世凯次子，曾对其父称帝表示异议而获时誉，在民初上海文坛颇有势力。5 月 15 日《晶报》上马二先生的《管君海峰谈红粉骷髅的批评》一文说：“自开映以来，颇得中外报纸的啧啧好评，除十二日本报外，有新申报（十三日）、《申报》（十二日）、*Evening Star*（十二日）、字林西报（十一日）皆称赞其成绩，较前出各片大有进步。”《红粉骷髅》从 5 月 10 日起在上海夏令配克影戏院上映，马二先生列举各报，喜悦之情溢于言表。的确四五天里各大报纸争相报道，后来《商报》、《申报》和《游戏世界》、《新声》等杂志也陆续发了评论。

① 中国电影艺术研究中心、中国电影资料馆编：《中国电影图志》，珠海：珠海出版社，1995 年版，第 34 页。

② 一影：《红粉骷髅评》，《新声》，1922 年第 10 期，第 3－4 页。

③ 参衣若芬：《骷髅幻戏——中国文学与图像中的生命意识》，《中国文哲研究集刊》，第 26 期（2005 年 3 月），第 73－125 页。

④ 《美国芬奈君游戏图》，《游戏杂志》，第 13 期（1915 年 7 月）。

上海的西文报纸《字林西报》(*The North-China Daily News*)、《大陆报》(*The China Press*)和《星报》(*Evening Star*)都作了广告,特别是《星报》有一篇影评,这是不寻常的。

1919年开张的《晶报》居小报之首,拥有广大的市民读者,撰稿者多为“鸳鸯蝴蝶派”名流,而袁寒云是台柱。袁既给《红粉骷髅》挂了“编辑”之名,钱也没白拿,5月12日的《晶报》便出现他和马二先生的评论。马二先生与管海峰是老交情,三个月之前就在该报发表《中国电影事业之进步》一文,为拍摄中的《红粉骷髅》作鼓吹,相信要比《阎瑞生》和《海誓》更为出色。① 稍后由他署名连续发表了管的反批评文章,唇枪舌剑,火药味十足。影片的公关做得不错,资本与人脉起了作用,当然影片本身自具价值,批评文章大多写得认真,包括袁寒云在文中提出种种应当改良的地方。外文报纸广告都有剧照,这一点比中文报纸更为地道,影片译为“*Vampire's Prey*”(吸血鬼的猎物),极具震撼效果。《星报》上的影评题为“Vamp Virus Takes Hold of Ten Sisters”,意为“蛇蝎美人化身为十姊妹”,文中说保险党穿的是美国三K党式的制服,把黄菊英的演技与好莱坞大名鼎鼎的女明星曼丽·璧克馥(Mary Pickford)加以比较,还有在叙述剧情时不断指出为观影现场配乐的具体曲名,这是中文影评中所没有的。

中文广告十分醒目,5月10日《申报》的广告声称《红粉骷髅》有十大“优点”:

> 事实:情节详明,事实精确,无牵强附会之弊;剧情:表情纯挚,哀艳动人,无流荡淫佚之弊;人材:人才荟萃,各奏所长,无庞杂偏重之弊;侦探:出鬼入神,变幻莫测,无失枝脱节之弊;武术:深渊恶战,峻岭相争,无强弱矛盾之弊;滑稽:游戏诙谐,足堪捧腹,无拉杂捏凑之弊;机关:机关精巧,层出不穷,无雷同破绽之弊;布景:布景真妍,恰合身份,无颠倒错乱之弊;光映,摄影明朗,表演清晰,无模糊颤动之弊;说明:中西并重,词句明了,无重复深奥之弊。
>
> 以上优点,仅言其概,至于搜罗宏富,点缀新颖,冒险神气战斗勇猛,无不应有尽有,萃影片界之大观,极艺术上之能事。

广告看似夸张,却能拿捏当时国产电影的观众心理。就像所有中文影评都不言而喻地把一部国产新电影放在中西比较的维度中,一般认为中国电影处于“萌芽时期”,够不上国际水平,但对其发展前景无不鼓励有加,乐观其成。另一方面置影片于中国电影自身发展的过程中,上述十大“优点”的每一点,所谓“无牵强附会之弊”、“无流荡淫佚之弊”等,基本上是针对先前的中国电影甚或戏剧而言。须注意的是广告突出宣传《红粉骷髅》的多种类型的交杂特征,所谓“萃影片界之大观”确非虚言。片名含“揭露社会黑幕”警戒“女色”之意,而“有情人终成眷属”则不言而喻属“言情”类,此外包括早期外国电影的“侦探”和“滑稽”类型,“武术”指打斗场面属“武侠”类型。另如《新闻报》广告:“爱观侦探片者、爱观尚武片者、爱观言情片者、爱观冒险片者……不可不看。”也强调了电影类型的多样性。吴铁君的《记新亚影片公司组织详情》一文说:“剧本取材于遗害青年、流毒社会之黑迷党,而加以爱情侦探冒险滑稽武技等等,穿插离奇,引人入胜,而情节详明,又为雅俗所共赏,此剧不独揭穿个中黑幕,使害人者知所警惧,且使观者触目惊心,免蹈陷阱。”②此文代表制片方立场,则透露出管海峰在电影类型上复杂化的创作意图。

与前两部电影比照的话,《阎瑞生》以凶杀案的社会新闻为卖点,《海誓》以“FF女士”殷明珠为号召,而《红粉骷髅》如此突出类型交杂,正是从电影的艺术性立言,由是可见广告最后“萃影片界之大观,极艺术上之能事”这两句的分量。《阎瑞生》片长为十本,《海誓》为六本,而《红粉骷髅》是十四本,5月10日至14日先放映上集七本,15日起放映下集七本,这对于刚起步的中国片是个不小考验,票房却相当不错。当时传闻说“已由维多利影戏园主人介绍,售与美国一套,计售美金五千元,中国影片售与外人得如此高价者,此为第一次,可知该片非特受国人之欢迎,且为外人所许可也”③。消息似未证实,却

① 马二先生:《中国电影事业之进步》,《晶报》,1922年2月9日,第2版。
② 吴铁君:《记新亚影片公司组织详情》,《戏杂志》,1922年第3期,第83页。
③ 鸿年:《影戏界消息》,《戏杂志》,1922年第3期,第82页。

表达了信心和愿景。

英文报纸的广告也很有意思,《大陆报》说:“这是一部异常优秀的故事片,共 14 本,充满滑稽以及出色的爱情与冒险。”①《星报》说:“这影片令人兴奋! 一部生龙活虎的爱情传奇,充满冒险、中国式的拳击与剑术、秘密通道的神奇布景和在狮子山巅与宝带桥上的生死搏斗——与先前放映过的中国电影完全不同。”②外国观众似乎不太在乎影片的道德意义,对于“滑稽”或拳术之类的中国元素更带一种猎奇兴趣。

《红粉骷髅》可说是对于世界电影的一种富于雄心的艺术上的回应,尽力表现生活广度的可能性蕴含着“影戏”所带来的新的戏剧观念。在所有类型中影片中的武打成分也引人注目,被称为“尚武”、“武术”或“武技”等,而 1922 年 5 月 12 日《申报》说“此剧之性质,冶爱情、武侠、冒险等为一炉”③,即以“武侠”称之。此词在晚清已经出现,在小说方面如 1915 年《小说大观》中林纾的短篇《傅眉史》被归类为“武侠小说”④。因此“武侠电影”之称始于《红粉骷髅》是没问题的。在此脉络里再来看谷剑尘《中国电影发达史》说的:“中国警察穿了制服,拿了真刀真枪,沿路和盗党大打出手,为后来武侠影片张本,也是从这个剧本开始的。”我们知道 20 年代后期武侠电影兴盛并形成传统,谷剑尘指出了《红粉骷髅》的开创性。但是正如本文前面论及的,管海峰有意将传统京剧的艺术成分输入到电影里去,《红粉骷髅》中的武侠成分即可作如是观。徐卓呆在《艺术上的红粉骷髅》中要求电影演员“会体忘掉的是别去记着中国有想象式的旧剧和习惯为主的所谓文明戏存在着,所以舞台上黄公霸式的假打、铁公鸡特别打加入影戏片中,都觉得有些装腔做势,不像真打,容易叫观客失去信仰,这些旧方法万不可去采用”⑤。要求影戏与舞台剧尤其是文明戏切割是当时普遍的论调,所谓“黄公霸”、“铁公鸡”当然指涉《红粉骷髅》的武打戏,反过来正说明管海峰并不放弃“旧方法”,而试图融会到电影里去。

五、批评中的“影”、“戏”张力

大量批评褒贬不一,观点纷呈,把《红粉骷髅》置于中西及国产电影前后的语境中加以比较而形成共识,从“影戏”观念说反映了如何使新剧过渡到电影的焦虑,谷剑尘在《“电影”与“演剧”的艺术难易观》一文中主要谈论电影与舞台剧的“表情”问题,说:“中国电影还在草创时代,所有出版的影片,其演员有的都是舞台剧人,故批评影片的人都极力攻击说:‘舞台色彩’太浓厚,‘新剧做派’太难看,其实太冤枉了!”其实这类“攻击”在对《红粉骷髅》的批评中是相当普遍的。这是因为电影观念的普及,“观众对于舞台剧的眼光已渐渐移到‘真’、‘自然’去”的缘故,谷氏认为只要戏剧向电影看齐,做到“真”与“自然”,就能克服障碍:“舞台剧的造诣既趋向‘真’、‘自然’,‘真’、‘自然’为舞台剧必具的条件,其目的正和电影相合为一,则电影界和演剧界自可互相提携,可不必再有难易之争了。”⑥

中国电影的发轫借助新剧,而新剧一开始就贴近社会现实生活,追求写实风格,与旧戏分道扬镳,其实在向电影看齐。郑正秋自 1913 年与亚细亚影戏公司一度合作而拍摄了《难夫难妻》等片后全力推动新剧,在实践过程中一再强调“戏本假戏,做须真做,新戏尤贵求真,处处应合自然”⑦,“新剧者,自然的

① *The China Press*, 1922 年 5 月 7 日,第 23 版。原文:It is a drama of unusual excellence, consists of 14 parts, in which there are full of jokes with remarkable love and adventures.

② *Evening Star*, 1922 年 5 月 15 日,第 15 版。原文:That will excite you! It's a powerful romance full of adventures, Chinese boxing and fencing, marvelous settings of secret passages, dead struggle at the top of the Lion Mountain and Pagoda Bridge. It is different altogether from those Chinese pictures that have been ever shown.

③ 明月:《电影界之新消息》,《申报》,1922 年 5 月 12 日,第 18 版。

④ 林纾:《傅眉史》,《小说大观》,1915 年第 3 期,第 1 - 4 页。

⑤ 徐卓呆:《艺术上的红粉骷髅》,《申报》,1922 年 6 月 15 日,第 18 版。

⑥ 谷剑尘:《“电影”与“演剧”的艺术难易观》,《民国日报》,1923 年 4 月 23 日,《艺术评论》,第 4 版。

⑦ 正秋:《新剧经验谈(一)》,周剑云编:《鞠部丛刊》,《剧学论坛》,上海:交通图书馆,1918 年版,第 55 页。

写真剧也”[①],因此谷剑尘铮铮告诫“舞台剧”——主要是“新剧”——做到“真”和“自然”,在郑正秋那里早被视作不二法门。只是在1923年语境里“表情”含有新的内涵。就在前一年5月20日,正当《红粉骷髅》将近尾声,格里菲斯导演的《赖婚》在上海开映,“万人空巷,风靡一时”,连续放映了近十天,片中运用大特写把女主角丽琳·吉许(Lillian Gish)的悲催表情展露得淋漓尽致,使观众领略到表演的极致与电影的魔力,以致有人认为“国人之注意表情剧,自《赖婚》始,亦即自丽琳之表情始”。[②] 虽略嫌夸张,却是谷氏谈论“表情”的依据。[③]

在《红粉骷髅》上演的同一月,郑正秋在《影戏杂志》上发表《明星影片公司发行月刊底必要》一文,其时他与张石川等创立了明星影戏公司,正雄心勃勃向电影进军,此文不啻是其“影戏”宣言书。关于“什么是戏?”的问题,他综合为八项要素:“1、有系统的事节;2、有组织的语言;3、精美的声调;4、相当的副景;5、有艺术的动作;6、极深刻的表情;7、人生真理的发挥;8、人类精神底表现。”这些要素都是为了体现“真善美”的最高原则。然后关于“影戏”:“大凡戏剧所应有的原质,影戏里但把音调除外后,就没有一项能免得了的。而且另外有几种手续,比舞台上的戏剧还要繁难得很多很多。”这些“手续”也包含八项:造意、选地、配景、导演、择人、摄影、洗片、接片。[④]因此“影戏”是个更为复杂的外来的戏剧观念,以戏剧的“原质”为本,“手续”似乎指技术要素,但“原质”与“手续”之间不无重合地带,如郑正秋对“造意”的解释:“比适用于舞台上的编剧者繁难得多”,实即一剧之本的意涵。

如果说郑正秋和谷剑尘的“影戏”观在当时很有代表性,那么实际上在对《红粉骷髅》的批评中已得到大致的体现了。马二先生说:“就该片之摄影布置诸端而论,在中国人以前自制之各种影片中,可谓绝无者”,“总而言之,此片成绩已较前出之《海誓》、《阎瑞生》等大有进步,苟能加以研究,不患不能与舶来品并列齐驱”。[⑤] 一影说“此剧本太坏,背谬之处层见叠出”,尽管苛评,也承认“其光线布置表情编制,较之昔年亚细亚所摄,进步已不可以道里计。即较之近时所摄《阎瑞生》、《海誓》等片,亦觉此善于彼”。[⑥]从摄影、光线等方面来评估影片的进步,含有一种基本的“影戏”观念。更多的批评在具体表演、布景等方面,则明确揭橥“真”与“自然”的金科玉律。一种是考究情节或表演是否符合生活真实,如袁寒云说:“每作书札,辄如旧戏中一挥而就,使人一望,即知为伪,施于影戏,则仍以肖真为宜。多数人之动作过于匆促,失之自然。背景多用画片,大足减观者兴趣。”[⑦]这里“肖真”与“自然”几乎是戏剧评论的口头禅。有的指出:“保险公司承保五万元的寿险,决不至于像影片上的简单容易,画虎不成反类犬。”[⑧]有的认为在黄菊英被车碾伤后,警察应该先救伤人、申斥汽车夫,或把车夫带到警察局,而不应该匆匆抄了车号了事。[⑨] 或者鲍宗瀛在车中“左拥右抱,一味摸索,太觉轻薄”,有失医生身份。[⑩]

另一种是针对演员的表演,半年前马二先生就告诫说:“映片之演员须勤练习,勿以现时演新剧之伎俩混充,且勿以模仿外来影片为能事。”[⑪]的确,当时对于“新剧”颇多微词,不少人艺术上缺少素养,也涉及生活作风问题。在挑选演员方面管海峰自述:“由于当时我国还没有职业的电影演员,因此挑选演员的工作十分辛苦困难。《红粉骷髅》的演员是从两方面请来的,一方面是在文明戏演员中挑选,另一

① 正秋:《新剧经验谈(二)》,周剑云编:《鞠部丛刊》,《剧学论坛》,上海:交通图书馆,1918年版,第90页。

② 参陈建华:《格里菲斯与中国电影的兴起》,收入《从革命到共和——清末至民国时期文学、电影与文化的转型》,桂林:广西师范大学出版社,2009年版,第258-265页。

③ 另见谷剑尘:《戏剧与表演》,《半月》,第4卷第24号《游艺大会》专辑,第4-6页。文中对戏剧“表情”阐述较详。

④ 郑正秋:《明星影片公司发行月刊底必要》,《影戏杂志》,第1卷第3号(1922年5月),第9、37-38页。

⑤ 马二先生:《红粉骷髅的批评》,《晶报》,1922年5月12日,第3版。

⑥ 一影:《红粉骷髅评》,《新声》,1922年第10期,第4页。

⑦ 寒云:《红粉骷髅评》,《晶报》,1922年,第2版。

⑧ 灵兰:《评红粉骷髅影片》、《游戏世界》,1922年第13期,第10-14页。

⑨ 燕子:《评红粉骷髅影片》,《新申报》,1922年5月13日,第4张第1版。

⑩ 燕子:《评红粉骷髅影片(续)》,《新申报》,1922年5月14日,第4张第1版。

⑪ 马二先生:《中国电影事业之进步》,《晶报》,1922年2月9日,第2版。

方面是从六班街头拳术艺人中挑选出来。演员共约四十人左右。”批评者特别关注影片中几个女演员，扮演黄菊英的沈凤英（自述中“沈正凤”）是新剧演员，得到的评价不高。马二先生说她：“亦颇用心描摹，惜乎新剧家做派稍重，如在留春园窥见鲍医生在桥上调笑，独立自伤，及见鲍复函不欲吃饭等处，表情皆微欠自然。”[①]若看那张《黄菊英吃醋小影》的剧照，在花园里“正窃窥其未婚夫与两荡妇厮恋”时的姿态神情，确是舞台腔。[②]

反倒是非专业的两位女党配角大获喝彩，被认为长相姣好，表演自然，星途无量。对影片差评的仲回说：“陆曼姝饰女党潘娟娘，甚佳，容貌做派近于自然，果得名导演者诱导之，前途很有希望。”[③]袁寒云说：“沈凤英饰黄菊英，悲伤处颇能动人，惟偶涉轻佻，微嫌不合闺秀身份；陆曼姝饰女党潘娟娘，姿态最佳，远在 FF、AA 诸女之上；其表作不即不离，尤能顾合身份，影剧女演员中之上选也。”[④]一影也认为陆曼姝“容貌昳丽，举止活泼，神情态度，纯任自然。全班中惟此一人，确有演影戏之资格”，“较之彼徒拥虚名之 FF，高明多矣”。[⑤] 另外对于潘巧娘，袁寒云说：“李慧君饰娟娘妹巧娘，亦极活泼泼地。其他演员尽能各尽其职，无支离乖谬之弊，苟再进以从容浑化，则媲美欧美，指顾间耳。”[⑥]马二先生更赞不绝口：“扮巧娘的演员，以艺论，固胜 FF，以姿色论，则大过之。”[⑦]他们所提及的 FF 即《海誓》中的殷明珠，被誉为中国第一位女明星。数月之前《海誓》见世时，对殷好评如潮，此时因种种原因她不能继续拍片，不料被《红粉骷髅》引起一片差评，正有点大热倒灶哭笑不得。

不过，对《红粉骷髅》的批评以“真”和“自然”为圭臬，电影应当真实地表现生活，像梅兰芳的戏曲片或带有文明戏的舞台布景与表演都遭到排斥，似乎那是“戏”，而不是“影戏”，这种共识的形成与好莱坞影片的长驱直入有关，随着《赖婚》迎来了格里菲斯时代，此后其影片接踵而至，煽起阵阵热潮，中国电影纷纷仿效。的确，由批评可见公众的期待与影片之间的落差，然而我们不必完全以“真”与“自然”的标准来衡量《红粉骷髅》，如“骷髅党记”显出早期“吸引力电影”的影响，其实《女侠盗》或《太阳党》中的蒙面头套是圆顶的，而《红粉骷髅》中则是尖顶的，当然更有刺激感；有人说与三 K 党相似，但与格里菲斯《一个国家的诞生》中三 K 党戴的顶部高矗尖刺的白色头盔也不同。这些地方与外国影片互文交涉，皆属于借鉴挪用，而非抄袭。

管氏的目的在于制造震悚，并非刻意追求真实。今天我们对于任何玄幻神魔的电影已见怪不怪，而盼望虚拟世界带来观赏的满足。的确《红粉骷髅》具虚拟性，有人指责说：“十姊妹党的穿黑衣一场，完全是从西洋侦探剧里学来的，而且我国断无这种古怪的事情。”[⑧]其实不光是穿黑衣，郑君里认为影片的“奇特服装与恐怖的空气”承袭了《黑衣盗》的做派。[⑨] 潘娟娘的六角帽令人想起宝莲所戴的款式，却镶嵌白线并伴有花饰，是重新设计另添了一层中国式的讲究。在一剧照中她靠墙站立，屋子空廓而幽暗，右边窗开着，气氛神秘而阴森。[⑩] 另一剧照中两女在豪宅阳台上，在光线充足的近景中显得亮丽炫目。[⑪]另一张在卧室里，两人站在妆台镜前，屏风般三面镜子照出她们叠影互相掩映，具有诡异的意味。[⑫] 有

① 马二先生：《红粉骷髅的批评》，《晶报》，1922 年 5 月 12 日，第 3 版。
② 《黄菊英吃醋小影》，《礼拜六》，1922 年第 162 期，插页。
③ 仲回：《谈影戏并评红粉骷髅》，《商报》，1922 年 5 月 14 日，第 4 张第 4 版。
④ 寒云：《红粉骷髅评》，《晶报》，1922 年 5 月 12 日，第 2 版。
⑤ 一影：《红粉骷髅评》，《新声》，1922 年第 10 期，第 2 页。
⑥ 寒云：《红粉骷髅评》，《晶报》，1922 年 5 月 12 日，第 2 版。
⑦ 马二先生：《红粉骷髅的批评》，《晶报》，1922 年 5 月 12 日，第 3 版。
⑧ 仲回：《谈影戏并评红粉骷髅（续）》，《商报》，1922 年 5 月 13 日，第 4 张第 4 版。
⑨ 郑君里：《现代中国电影史略》，《中国无声电影》，第 1394 页。《黑衣盗》即“*The House of Hate*”，1918 年美国片，1919 年 2 至 4 月在新世界游戏场放映，1919 年 2 至 3 月在大世界游戏场上映。陆澹盦把剧情写成《黑衣盗》，1919 年 3 月 3 日至 5 月 16 日在《大世界》连载。
⑩ 《潘娟娘艳影》，《礼拜六》，1922 年第 162 期，书前插页。
⑪ 《红粉骷髅剧照》，中国电影图史编辑委员会编辑：《中国电影图史》，北京：中国传媒大学出版社，2007 年版，第 34 页。
⑫ 《红粉骷髅影戏之一幕》，《半月》，第 1 卷第 17 号（1922 年 5 月）。

人说:“娟娘、巧娘之服装颇为特别,在房中更衣理鬓时,少一婢或女佣。”[①]其实当时对两女的称赞不仅因为演技自然,也由于这些造型增强了奇幻气氛与她们魅丽蛊惑的色彩。如果按照批评增添婢女或女佣,似乎更接近生活真实,其实只会分散观众的注意力,反而会破坏荧幕效果。那些批评影片不够真实的意见自以为站在现代电影观念的制高点上,视域却反而显出局限来。管海峰一方面追求画面的刺激效果,另一方面也遵从好莱坞式的叙事逻辑,整个故事情节曲折而首尾连贯,因此影片体现了一种属于过渡的“影戏”观念形态,其中新旧杂糅,却蕴含更多选择的可能性。

这些评论中特别是《商报》上仲回的《谈影戏并评红粉骷髅》、《晶报》上管海峰的回应与《申报》的徐卓呆的《艺术上的红粉骷髅》这三篇,[②]皆较长分数次连载,具有中外电影的宏观视野,各抒己见,不假颜色。仲回在日本留过学,自称喜欢哲学与歌剧(philosophy and opera),对海外电影有所了解,尽管他眼中中国电影一塌糊涂,然爱国心切,指斥它们“太模仿西方,要晓得一国有一国的国情,我们要演中国的影戏,总宜取材于中国社会上最普遍的事实”,因此严厉批评《红粉骷髅》“模仿西洋”。[③] 在具体例举不足方面,仲回也是根据情节与表演是否真实与自然的原则,显出其严肃的批评态度,锋芒甚至指向批评同行,认为《新申报》上燕子的评论一味吹捧,是“思想太旧的缘故”。对此燕子作回应说:“中国影片为萌芽时代,此片虽瑕瑜互见,然较之他片已高出万倍矣,万不能以看泰西影片之目光评中国萌芽之影片。”[④]

对《红粉骷髅》的电影技术方面,一般谈到摄影、光线等,不像仲回那么具体,如“摄影者手段不佳,有许多地方,理应摄一人的一部分,譬如潘娟娘心存毒计时,应只摄其蕴毒之面貌。菊英伤心时,亦应只摄其面部,令人得观其泪自眼里流下来,则感动人心较易”。这种集中面部的摄影手法即“特写”镜头(close-up),当时叫“放大”。总之,“最坏的要算商务之春香闹学,及殷明珠之海誓,这二本戏内的主角,梅兰芳和殷明珠,简直可以说他是不会做戏的,所以从比较上讲起来,红粉骷髅的确是已经进步不少了,我们不可以不表示敬意于新亚公司诸君”[⑤]。当然这是从表演上对影片作了有限的肯定。

管海峰对于仲回的批评逐条批驳,甚至咬文嚼字,似乎听不得意见,显出其自信性格,激怒他的大约是仲回那种不屑口吻和傲慢态度。如“作影戏脚本的,非有演剧上的专门知识不可,作 Drama 的剧作家,西洋人尚且说他不配兼做影戏脚本,何况小说家,何况中国的小说家,何况也并不是小说家”。这等于根本否定了《红粉骷髅》的价值。又说要发展电影,非得要像外国一样,起码要五十万元的投资才行。同样要拍侦探片,一面说“侦探剧在我们看起来,固然是一钱不值”,一面又说“要有充足的资本,端非一万五六千元所能办。要有大规模神妙不测的布景,要有能打拳斗家,不然,像《红粉骷髅》的侦探剧,有什么趣味呢?”[⑥]管海峰针锋相对:“若因无经验,便不敢试作,岂不是中国将永远没有影戏脚本的作者了吗?”“这位先生连用三个何况字样,轻轻的就把中国小说家给捺在外国小说家之下了。……难道某甲是一个外国人吗?”对于仲回看不起侦探片的话,管说:“你何以不曾批评《黑衣盗》、《神眼》、《秘密电光》、《三 T 党》等侦探影片的坏处呢?莫非是因为外国人做的,所以不敢胡乱批评吗?”[⑦]管氏的责问显出强烈的民族意识,在竭力维护中国电影人的自尊,也确实点到要害,正当中国电影在艰难中起步时,仲回的批评虽然不无启发,问题是缺乏一种起码的同情,没有摆正批评的位置。

徐卓呆对国产片素无好感,因为听朋友说好,才在 6 月 5 日去维多利亚影戏院看了简缩为十本的

---

① 燕子:《评红粉骷髅影片(续)》,《新申报》,1922 年 5 月 14 日,第 4 张第 1 版。

② 仲回:《谈影戏并评红粉骷髅》,《商报》,1922 年 5 月 12 日、13 日、14 日、16 日,《答管海峰君》,19 日、20 日,第 4 张第 4 版;马二先生:《管君海峰谈红粉骷髅的批评》,《晶报》,1922 年 5 月 15 日,第 2 版;18 日,第 3 版;《再记管君海峰谈红粉骷髅的批评》,24 日,第 3 版;徐卓呆:《艺术上的红粉骷髅》,《申报》,1922 年 6 月 13 - 17 日,第 18 版。

③ 仲回:《谈影戏并评红粉骷髅》,《商报》,1922 年 5 月 13 日,第 4 张第 4 版。

④ 燕子:《评红粉骷髅影片(续)》,《新申报》,1922 年 5 月 14 日,第 4 张第 1 版。

⑤ 仲回:《谈影戏并评红粉骷髅》,《商报》,1922 年 5 月 16 日,第 4 张第 4 版。

⑥ 仲回:《谈影戏并评红粉骷髅》,《商报》,1922 年 5 月 13 日,第 4 张第 4 版。

⑦ 马二先生:《管海峰谈红粉骷髅的批评》,《晶报》,1922 年 5 月 15 日,第 2 版。

《红粉骷髅》。他擅写“滑稽”小说,不过被称为“东方卓别林”,也涉及其影视方面的成就,他的《影戏学》一书对早期电影理论有所建树[①],又组织开心影戏公司专拍滑稽影片。他的批评高屋建瓴,极力主张要“创造中国电影”,对于《红粉骷髅》有赞有弹,主要对它模仿外国不满:“不要因为外国影戏是侦探片最受欢迎,我们一定要制侦探片,那就是徒劳无益的前兆。”另一方面肯定管海峰:“我虽没有晓得他事前怎样计画,临时怎样处置,却是在那一张片子中种种琐屑的地方,看出他的注意周密来,管君的精神都贯注在片子中,男女俳优也都很认真,一点也不懈怠,表情颇自然可取,不是以前那种无表情的中国影片可比了。”这一批评的不寻常之处在于整体观察中强调管海峰在制片过程中的导演职能,虽然他认为把 Director 翻译成“导演”并不妥当而宁肯使用“舞台监督”,事实上徐氏处处从影戏特性及其拍摄实践出发,如文明戏演员的化妆在银幕上被“放大”就会出乖露丑等,同时在摄影方面提出具体意见:“摄影上也比什么梅兰芳的春香闹学等考究得多了,不过 fade 用得有些不得当,有几次应当用的地方不用,反在不必用的地方倒用了一次。”最后的建议很有针对性:“最后有一句要奉告新亚公司的话,中国人好奇,影片中的托里克(trick)方法大可用得,把他多用,一定能够吸引观客,用这一种方法做去,我看比侦探剧容易成功,这原因很多,你们要不把他试试,你看济公活佛咧,宏碧缘咧,若是在影戏中把这种材料的性质,用托里克方法来应用着,不是更能比济公活佛、宏碧缘等胜几倍,好叫上海式的观客咋舌么。”上面提到徐氏对《红粉骷髅》中的武打像“舞台上黄公霸式的假打”而不表赞赏,但他主张用电影特技来表现当时走红舞台的《济公活佛》和《宏碧缘》之类的旧戏,与管海峰的思路有异曲同工之处。

六、《红粉骷髅》的启示

徐卓呆说中国电影在“幼稚时代”,《红粉骷髅》的成功“实在不容易”,“恐怕二十五年前影片在他的祖国时,决计还没有这么样的可观咧”。[②] 的确在世界上中国电影发展较慢,然而一旦发展便突飞猛进,《红粉骷髅》在编剧、资本、拍摄、广告和批评方面标志着电影作为一种艺术系统与文化产业走向更为成熟的形态,虽然其摄影冲洗借助于商务印书馆、演员的临时来源,甚至在实景拍摄过程中演出人员的溺死事故,[③]以及新亚公司难以为继等,这些都显出“草创”特征,但发展电影成为社会共识,如其时明星公司首先创办演员学校,显然在作一种长远规划。

与这些硬件同样重要的是通过长期的摸索酝酿电影观念趋向一种集体认知的成熟。从最初茶楼、剧场到正规影戏院,从周瘦鹃等不断以文学手段传播电影,从大众到知识阶层对于电影的接受与认识经历了曲折的历程,经过传统与现代价值之间的冲撞与磨合终于在二十年代初对其教育与娱乐功能达成一种集体的体认,其中存在知识背景、消费等级与个人兴趣的差异。造成电影在中国的较为迟缓的接受有多种原因,除了对于原始民俗“影戏”及外来“奇巧淫技”的轻视心理以及种种外在物质条件之外,还有来自传统的抵抗与自我调适,如顺应现代潮流的改良京剧,或旧派京剧通过加强唱腔与演艺风格而打造明星神话,这一趋势到二十年代末出现“四大名旦”而臻至顶巅。虽然文化抵抗与调试延宕了现代化进程,而传统由是获得自我更新并能为文化发展提供更多资源的可能。在这样复杂的脉络中来看《红粉骷髅》,从它的批评中一致排斥照搬《春香闹学》之类的旧戏与文明戏的舞台腔这两点来看,形成了某种以“真”和“自然”为基准的“影戏”观念,一定程度上标志着电影及现代性的写实艺术观念的确立与普及,这样的认识当然是以愈益占领电影市场的好莱坞影片作为范式的。与《劳工之爱情》相比,《红粉骷髅》同样具有早期“吸引力电影”朝向好莱坞式经典叙事的过渡特征,同时保留了不少早期电影的成

① 徐卓呆译:《影戏学》,上海:华先商业社图书部,1924 年版。

② 徐卓呆:《艺术上的红粉骷髅》,《申报》,1922 年 6 月 13 日,第 18 版。

③ 《申报》在介绍《红粉骷髅》时说:“此剧之性质,冶爱情、武侠、冒险等为一炉,——剧中除火警未摄外,其余若水战陆战等无一不备,且当时在苏州宝带桥,摄演水中追人一幕,有一演员扮警士者,因不谙水性,竟溺毙水中,后经新亚影戏社抚恤了事。”参见明月:《电影界之新消息》,《申报》,1922 年 5 月 12 日,第 18 版。管海峰自述中也言及此事。

分。像郑正秋、张石川一样,管海峰也是经由戏剧探寻通向电影之途,而《红粉骷髅》体现了改良京戏、文明新剧与电影之间的张力,尤其从电影类型的多样杂交来看,表明他对电影特性的了解较为透彻,文化视野也较为开阔,其中侦探与武术这两种类型代表了现代与传统的两极,其反差表现得尤为尖锐。

就传统而言,与郑、张专注新剧不同,管海峰却多了旧戏的层面,他是著名票友,不仅懂新剧,也懂京剧,舞台上堪称行家里手,因此他与戏剧传统的关系更为深厚,其所蕴含的戏剧与电影的关系更值得研究。从他的京剧表演实践到排演《黑手党》,把电影的做派运用到戏剧之中,另一方面把旧戏中的武打纳入《红粉骷髅》中。当然上海文化以杂交为本色,亦中亦西是其常态,但是在时代愈益趋向现代之时,管氏这种文化取向就显得保守与边缘。另一点就西化而言,当时影评大多对这部侦探片持否定态度,如灵兰评论:“借着侦探两个字计划点机关水战打武的局面来装点着,这种现象或许是受着西洋侦探长片的毒,然而要晓得西洋的侦探长片一般的不是艺术界的结晶啊。”[①]这代表一种侦探片境界不高的论调。徐卓呆则认为侦探片拍不过外国人,不光机关布景不行,国人在气质上也不适合演侦探片,因此“要制中国影片,选材料时宜掩护自己之短,竭力避去侦探剧,那么除了侦探剧,拿什么东西去号召观客呢?我看不如用‘人情剧’来做材料,把真善美来做吸引观客的要素,作抵抗外国侦探片的主力”[②]。这番评论听上去十分中肯,以“人情剧”来表达“真善美”的观点含有传统伦理的考量,颇能代表当时戏剧界的主流认识,如郑正秋、张石川及明星影戏公司大量生产社会伦理片,即朝“人情剧”的方向发展。的确,徐氏的说法似乎不言自明的含有中国人的戏剧精神,不过把“侦探片”作为“外国”文化而加以排斥,胸襟就反而显得不够开阔了。

如果放到今天,像《红粉骷髅》中骷髅党记及保险党的编造情节多半会引起吐槽恶评,但电影史上类型的开拓与创新至关重要,世界电影史以卢米埃尔兄弟与梅里埃斯分别代表写实与幻想两大源流即为显例,哪怕恐怖片中吸血鬼、僵尸、巫术等主题凡具艺术开创者皆得到承认,而类型分析属于电影批评的基本课题。《红粉骷髅》开启的侦探与武侠类型在当时昙花一现,但至20年代后半期武侠片蓬勃兴起如雨后春笋,明星公司也不甘落后,张石川拍摄了《火烧红莲寺》而风靡一时。至于侦探片一开始就占领中国市场,周瘦鹃在《影戏话》中形容人们在看《黑箱》、《红眼》之类的长片时,“鼓掌哗笑之声,几欲破影戏院四壁而出”,而“海上诸影戏院,为迎合普通社会心理起见,亦多映此类长篇影戏”,[③]可见侦探片受大众欢迎的程度。在文学方面自清末以来侦探小说也愈趋热门,1915年梁启超在《告小说家》一文中把当时盛行的“艳情”与“侦探”小说痛斥为“诲淫”、“诲盗”[④],却无济于事;次年由周瘦鹃、刘半农等合作翻译的《福尔摩斯侦探案全集》由商务印书馆出版,更具标志性。就在《红粉骷髅》开映的同时,陆澹盦编撰的影戏小说《侠女盗》出版。[⑤] 管海峰拍侦探片显然迎合大众趣味,而《红粉骷髅》可说是建立了某种商业片的生产模式,却不乏道德意涵以及对于感官震惊与通俗娱乐的美学追求。

《红粉骷髅》之后管海峰拍过《苦学生》、《昭君出塞》等少数影片,也成立国影戏公司,似乎不曾产生多大影响。尽管如此,《红粉骷髅》至1927年仍能公映,[⑥]在早期影片中实属少见,其所体现的勇于类型创新、中西新旧兼容并包的文化取向、丰富的“影戏”观念以及追求震惊与娱乐效果等方面,不仅在电影史上应当得到积极的评估,在今天仍不失其启示意义。

(责任编辑:素微)

① 灵兰:《评红粉骷髅影片》,《游戏世界》,1922年第13期,第14页。
② 徐卓呆:《艺术上的红粉骷髅》,《申报》,1922年6月14日,第18版。
③ 瘦鹃:《影戏话》(二),《申报》,1919年6月27日,第14版。
④ 梁启超:《告小说家》,《中华小说界》,第2卷第1期(1915年1月),第1-3页。
⑤ 陆澹盦:《侠女盗》(上海:交通图书馆,1922)。
⑥ 见《红粉骷髅》广告,《申报》,1927年2月27日,第5版。标明“复印新片,又名十姊妹”。