

電影

鄧君里

目次

一	中國電影發達史的四個時代	三—七頁
二	土著電影的萌芽時代	七—二六頁
三	土著電影繁盛時代	二六—六四頁
四	土著電影中落期	六五—一〇六頁
五	土著電影復興期	一〇六—一三三頁

(一) 中國電影發展史的四個時代

電影的企業基礎產生於近代的機械文明。電影的商品性質是文化價值。電影的藝術形象是通過了各個民族的特殊的文化生活的傳統；其思維價值又為一定的社會的發展形態所權衡。因此，電影從開始便具有與一般商品不同的性質。

電影的商品形態也和一般商品不同，它通過電影院與觀眾發生關係，因而電影便在市場上帶來一種新的商業的機構。

但，從經濟意義上說，歐美電影（包括電影院的設立）流入中國，是和資本主義國家對半殖民地之一般的商品與資本的輸出，並沒有兩樣。

電影的技術完成於一八九五年，電影企業的基础從一九〇一年「黑瑪利」(*Black Maria*) 攝影場的落成而確立。歐美影片輸入中國始於光緒二十九年（即一九〇三年），美商手創的中國製片事業始於宣統元年（即一九〇九年）。

(一) 中國電影變遷史的四個時代

這個時代（從一九〇〇——一九一〇左右）在世界電影企業史上被稱為個人小資本經營時代。當時歐美商人與中國影業的關係是建立在此種經濟形態上面。

影片底輸入給當時文化程度較低的中國民衆帶來一種進步的世界性的觀感，在國內開拓了一種新企業的基地。當時歐美一些零躉式的小影商（後來進為影院業者）和製片業者同是帶着貧乏的資本和機械到中國來經營，但他們以後的發展是兩樣。

這時候歐美電影企業是和它的商業機構——電影院——分離的（後來由於金融的投資才隸屬於製片家下），影院商人事實上是影業的主入。起初一些來華的小影商收買了好些廉價而破碎的出品，走出本國營業的自由競爭的圈子，轉而向半殖民地的馴良的觀衆吸收其豐厚的資財，他們漸漸在中國內地設下廣大的連環電影院（Chain of Cinemas）。從光緒二十九年到現在，歐美電影便賴此成為中國電影市場中主要的勢力。

中國的製片事業雖亦由美商所始創，但正確意義的製片工作並未在其手中完成（詳後），或在以後，僅完成了一部分，便被打擊下去。到民國二年（一九一三年），土著電影始從外商的失敗中萌芽起來，然而馬上又爲外商的電影院網的封鎖所窒息。從此土著電影若斷若續地掙扎了七八年，到民國十年（一九二一年）以後始呈大盛之象。

土著電影的生長的契機存在於電影的思維性的形象（藝術性）與民族文化間之不可分的關係，同時它是在帝國主義國家與半殖民地的文化事業底投資的矛盾間發展。

中國電影之史的發展並不是中國經濟史和文化史之單純的複印，這只要看土著影業爲什麼不像其他企業一樣繁盛於歐戰期內而大盛於帝國主義勢力重入東亞的本世紀三十年代初；中國的武怪神怪電影爲什麼竟會在民國十六年（一九二七年）前後的進步的文藝思潮中出現，便可明白。

自然我們不是就此說中國電影的發展是孤立遊離的，相反的，一切有關係

(一)中國電影發展史的四個時代

的社會因子的影響是和中國影業的根本矛盾結合在一起。除了上述的歐美商人投資國片與影院的問題外，我們還得考慮中國電影之企業性質與文化運動的關係；電影之藝術性與商品性的矛盾；以及半殖民地的電影技術條件的落後等許多問題。凡此一切都成為中國影業之推動並約制其發展的內部矛盾，此種矛盾的總和便是中國電影發展的規律性。

此種規律性決定了中國電影發展的每一個階段的性質。在每一個階段中我們可以抓到中國電影底企業與文化之某一特殊的、主要的傾向。自然，這些傾向是為其先行階段的矛盾總和所約制。

為行文便利起見，中國電影發達史到目前可分作四期：

第一期，宣統元年——民國十年（一九〇九——一九二一年），為歐美投資國片事業的影響下之土著電影萌芽期。這時期的出品是新聞片，風景片，「打鬧喜劇」，「文明戲」或舊劇的搬演。

第二期，民國十年——民國十五年（一九二一——一九二六年），為土著

電影繁盛期，這時期的出品是時事片，社會教育片，戀愛片，戰爭片。

第三期，民國十五年——民國十九年（一九二六——一九三〇年）爲土著電影中落期，這時期的出品是稗史片，武俠片，神怪片，偵探片。

第四期，民國十九年——民國廿一年（一九三〇——一九三二）爲土著電影復興期，這個時期包括了既存的影業公司的合併，土著有聲電影的產生，『九一八』和『一二八』國難幾件大事，產生了許多積極意義的出品。

現在，姑且根據上面分割的時期來從事我們的探究。

（二）土著電影的萌芽時代

入題之前，我們先借空略述歐美電影輸入中國的經過。

電影的技術生長於英國和美國，但最初發現電影的表現形式的並不是今日影業之世界盟主的美國，而是歐洲（法英德意）。最初輸入中國的電影也並不是在今日中國市場中最佔勢力的美國影片，而是歐洲影片。

(二) 土著電影的萌芽時代

歐片來華最初是由香港以至上海北平，從此再轉入內地。當時的電影商業，亦和早期的京劇一樣，附屬於茶院裏面。

電影輸入香港的正確年代與經過，已經無可稽考。香港自一八四二年起便成英國東亞的重鎮；一方面電影最初的攝影機是經英人格林（Green）之手發明於一八八八年，第一部電影亦為英人強根氏（F. Jenkins）首先完成（一八九四年）。從這些事實看來，電影由香港轉入中國的見解，是相當可靠的。

電影到上海是光緒二十九年（一九〇三）的事。「西班牙人雷瑪斯（Ramos）由歐洲至中國，攜數十卷殘缺不全之舊影片，就青蓮閣（茶院）樓下賃屋開映。白布一方，便是銀幕，映機一具，僅夠敷衍，售價不過數銅元，時間只有十五分。路人過者偶而入覽，稍感興味，竟成嗜好」（周劍雲先生著中國影片之前途，見電影日報，民國十七年五月）。

據筆者調查，雷瑪斯的影片在青蓮閣放映以前，先是在上海大馬路（即今南京路）的一間粵商茶院同安茶居作首次公映，茶資（即票價）高漲至五角，由

雷氏與院主共分。影片的內容只是火車與輪船的奔動，其中最動人的一片段要算火燒洋房中的消防隊向三四層上的烈焰搏鬥的情形。當時因售價過高，又無新片以爲繼，演期僅及二星期而止。青蓮閣大概是雷氏第二輪的影場。雷氏從此發跡，十數年間，陸續自建虹口，萬國，維多利亞，夏令配克，恩派亞，卡德漢口之九重等七院，動產與不動產，總計約百萬。（見周氏前文）組織雷瑪斯游藝公司（Ramos Amusement Co.），這就形成有利於外片在華發展之最初的一個大規模的連環影院。

同年，「光緒二十九年，林祝三自歐美親自攜帶影片映片機器返國，在北京打磨廠借天樂茶園公映影片，是爲吾國人自運各國影片來華開映之始創。」（程樹仁先生著中華影業史，見民國十六年出版中華影業年鑑）

這些電影完全沒有情節，只是活躍而能動的事物的忠實紀錄。一八九四年強根士和愛迪生最初製片的主題是簡單的舞蹈和角力，因爲舞蹈和角力能夠適當地把此種最新的科學成果之特徵的效率——活動——表現出來。火車和

(一) 土著電影的萌芽時代

輪船曾在另一個時期成爲電影題材的中心，也就是因爲它能夠充分發揮機械文明的力學。電影的能率從客觀的活動中攝取事物發展的形態，在觀衆心目中創造印象的連續，因而產生比較豐富的興趣和思維。所以電影發展的第二步是用有目的性的活動代替單純的活動，或用戲劇的術語說，這種活動一定要有「情節」。當時火燒洋房的片段所以比較受歡迎是因爲它比火車輪船提供了更有組織的活動的興趣。此種活動使電影的形象與內容日漸豐富而深入，成爲今日電影藝術的最原始的根源。

用電影去敘述有情節的故事之第一次嘗試，是以同年（一九〇三）保大（*S. Porter*）製作的火車大劫案（*The Great Train Robbery* 片長八百尺）爲開始，這影片直到一九〇五年美國第一座「五分錢戲院」（*nickelodeon*）成立，才初次與觀衆發生商業的關係。火車大劫案的營業成功接着又產生許多銀行大劫案（*The Great Bank Robbery*）一類的偵探短片，一方面，今日美國大製片家如薩卡爾（*Zukor*）立梅爾（*Laemmle*）福斯（*W. Fox*）等亦多有

賴『五分錢戲院』的利獲以樹大業的。當時在上海繼青蓮閣而起的幻仙戲院（在西藏路）從幾點看來頗與美國的『五分錢戲院』相似：它已經脫離茶院而開始具備一種獨立的商業底規模；開映的節目也就是火車大劫案一類的偵探短片；而且它又是日後大規模電影事業的發展之資本積累的根源。

幻仙戲院成立不久，接着便是美國商人開始在中國經營製片事業。

『清宣統元年（一九〇九）美人布拉士其（Benjamin Brasky）在上海組織亞細亞影片公司（China Cinema Co.）攝製西太后不幸兒，在香港攝製瓦盆伸冤偷燒鴨』（見十六年中華影業年鑑）此外還攝製了一些新聞片和風景片，片名已不可考。

從電影史上，我們知道當時美國影業還沒有完全脫離以『皮貨商、布料捐客、雜貨商』為業主之小資本時期（見R. 梅士爾著電影商業，一九二八）大資本的輸出一時還是不可能的。亞細亞公司在華的成立，是意味着一些執有簡單的生產機械的小商人，積漸為其國內之強大化的影業主的競爭所排除，而不得

不轉向經濟落後的國家另謀發展。

電影的發展和影院不能分離。中國的影院事業，在最初的六年間發展得很慢，並且全爲外片所佔據。同時在辛亥（一九一一年）前後，中國新興的文明戲正適應着『排滿革命』的思潮而普遍地生長，成爲當時民間之中心的娛樂。因此，亞細亞公司的出品並沒有受若何的重視，終而使這小規模的企業陷於無力週轉。

直到民國二年（一九一三），亞細亞公司的名義及其生財，經上海南洋人壽保險公司法律顧問美人麗明的介紹，讓渡與該公司經理依什爾。依氏聘美化洋行廣告部張石川爲中國顧問，辦理劇務事宜。依氏原擬利用新劇演員將當時新舞台開演的黑籍冤魂攝爲電影，因台主夏月潤等索價過高（五千元）而不果，後值內地職業化的學校劇團演員楊潤身、錢化佛等十六人來滬，遂成亞細亞公司出品中的基本演員。（記鄭正秋先生講中國電影史，民國二十三年七月上海青年會。）

亞細亞公司的劇務工作（如編劇、導演、雇用演員等）是由張石川、鄭正秋、杜俊初、營經三、四人組織新民公司去承辦。最初的出品是鄭氏編劇張氏導演的難夫難妻等劇。後以底片來源不繼，暫停數月。鄭氏復從事新劇事業，由張氏繼續製成二百五白相城隍廟（錢化佛主演）、五福臨門、莊子劈棺、殺子報、店夥失票、脚踏車闖禍、貪官榮歸、新娘花轎遇白無常、長板坡、祭長江（由王先能、陸子美等主演）等片。是年秋二次革命起，該公司又製成革命軍攻打製造局的新聞片。

當時的中國電影依然是文明戲的附庸，「亞細亞」之出品，僅於每晚民鳴社戲畢後，假該台附映一二套，或時出現於青年會，作會場之餘興而已。然觀者以其毫無興趣，故歡迎者甚少。亞細亞感於環境之不佳，乃幡然變計，攜片至廣東香港等處開映。是地接壤南洋，風氣早開，愛影者衆，營業果較滬上爲盛。詎閱時未久，歐戰（一九一四）陡起，英法德美諸國相繼捲入漩渦，溝通歐亞之海口既封，貨源於是斷絕。亞細亞所用之底片，向係購之德國，茲以無米爲炊之故，不得不歸於停頓之一途。」（徐恥痕先生著中國電影戲之溯源，見中國影戲大觀，民國十六年四

月出版。)

(一)土著電影的萌芽時代

從宣統元年亞細亞公司創立至民國三年停業的五年間，中間插入中國文明戲由盛漸衰的一個時代。文明新劇之所以得到當時全國民衆之熱烈的擁護，不僅是因為它從皮簧戲這種宮庭藝術的廢墟中樹立起民主主義戲劇的形式與內容，同時也因為它是民族革命的實踐之一部。中國電影正在這時期誕生，可是它是從當日文明戲的進步傾向游離的。這主要的原因是在於中國影業之外資的基礎，帝國主義商人不能容許自己的出品間接或直接地支持這一次蘊藏着反帝意義的民族革命運動，同時，就電影自身的發展而言，初生電影的主題與內容還暫時不能不爲其技術的性質所限制。辛亥革命告成之初，文明戲一時得着政治的解放與推動，更深入地向民間發展，然而中國北洋軍閥在革命中所篡奪的政權，只要略一鞏固，是不能坐視民主思想之普遍的宣揚的。到民國二年，許多稍帶革命色彩的劇團及其主持人和演員等，到處可以受到封閉與拘禁的處分，爲當時劇運中堅的進化團春柳社的團員，紛紛避入湖南或內地。於是文明戲

的進步的精神便爲封建的治力所斬折，退而變質爲一種與現實契機脫離之單純的描寫悲歡離合的「鬧劇」(Melodrama)。固然文明戲依舊盛行於民間，然而只剩下消極的娛樂成分。中國電影就是在這時候從文明戲的骨架裏復活起來。

文明戲普及以前，一九〇九年的亞細亞出品具有若何的形式與內容，已經無可稽考。從片名所示，西太后和瓦盆伸冤似乎是隸屬於「改良舊劇」的系統，偷燒鴨則屬於時裝(清裝)的滑稽電影，這種假定是可以成立的。一九一三年的出品一部分仍是「改良舊劇」(如殺子報莊子劈棺)，而大部分却是以文明戲所開拓的近代化的演劇形式爲基礎的滑稽電影(二百五，店夥失票，新娘遇白無常，腳踏車闖禍，貪官榮歸)。但當時的電影同時接受了文明戲一部分不徹底的封建戲劇的遺範，那便是「片中所需女角，皆由男子扮演，高領窄袖，扭捏作態」(見徐恥痕先生前文)。其後，由於電影之商業機構的作用，中國電影克服此種畸形的現象，反較文明戲爲早。

(二) 土著電影的萌芽時代

初生的電影是以承襲着戲劇的遺產而開始發展，同時一方面從滑稽的題材裏慢慢產生電影之低級的，但獨立的形式，這在各國影業史上是相同的。一九〇八年美國影業的先驅者便做過大規模的法國古典戲劇的介紹工作（即所謂“*Comedie Francaise Film*”）亞細亞的改良舊劇的出品，正和此次運動一樣，產生於當時一般以爲電影的表現形式祇可借重戲劇的成果而成立的見解中。反之，滑稽片是電影自然發展的產物，是紀錄有趣味的「活動」之進步的形式，這便在一九一〇年前後的美國和法國開展過一個以「動作」爲特徵的素材之喜劇電影的時代（即所謂“*Action Comedy*”）。「動作喜劇」最初脫胎於馬戲丑角的滑稽表演（法國 *Mos Linder* 的嘗試），由美國山納脫（*Max Sennett*）剝去其馬戲的傳統而形成有名的「打鬧喜劇」電影（*Slapstick Comedy*）。本來馬戲小丑的動作產生於馬戲表演的力學的運動之中，但它一方面是以馬戲所沒有的莫利哀喜劇底小市民階級的趣味爲其表演的神髓。馬戲小丑所慣用之擲餅，互毆，撲跌，追奔的動作在「打鬧喜劇」裏發揮物質錯亂的力學，同時還相

當接觸到純樸的人本主義的精神。當時亞細亞滑稽出品的主題，例如懸壺的小丑（俗稱『二百五』）在娛樂場的人羣衝衝直闖，新娘遇白無常（這不吉利的鬼魂）的追奔，腳踏車將行人衝倒面引起互毆，失去錢票的店夥之翻箱倒櫃的尋索，都是屬於『打鬧喜劇』一類之浮淺的人性的諷刺。

在文化意義以外，亞細亞公司的成立又說明了中國製片事業發展之半殖民地屬性。

上面說過，亞細亞公司是開創中國影業之美國資本，因而它也是同樣建立在資本主義對殖民地投資之一般關係之上。在華的美製片商最初『苦於國情隔閡，辦事上頗多棘手』，不得不在熟悉當地情形的土著人民中間尋覓適當的經紀人。而且，電影在這些落後國家流行之商業的條件主要的是那為土著人民樂於接受之民族文化的傳統的形式，因此，一部電影的攝製工作如劇本素材底選擇和人材（主要是演員）底雇用，不得不借重於土著的智識階級與商人的經驗。根據此種意義，當時承辦亞細亞出品的劇務工作之新民公司，是帶着若干