



联华公司：企业与影片

The Lianhua Film Company
Business and Movies

李璠玓 著

对实在论者来说，历史研究的对象不是历史事件本身，而是导致这些事件发生的生成（因果）机制。



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

J992

25



联华公司：企业与影片

The Lianhua Film Company
Business and Movies

李璠玓 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

联华公司：企业与影片 / 李璠玕著. —广州：暨南大学出版社，
2013. 12

ISBN 978 - 7 - 5668 - 0802 - 8

I. ①联… II. ①李… III. ①电影业—企业经营管理—研究—中国
IV. ①J992

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 237754 号

.....

联华公司：企业与影片

著 者：李璠玕

策划编辑：李 艺

责任编辑：李 艺 杨亚蒙

责任校对：黄 颖

地 址：中国广州暨南大学

电 话：总编室 (8620) 85221601

营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)

传 真：(8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)

邮 编：510630

网 址：<http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版：弓设计

印 刷：佛山市浩文彩色印刷有限公司

开 本：890mm × 1240mm 1/32

印 张：9.125

字 数：204 千

版 次：2013 年 12 月第 1 版

印 次：2013 年 12 月第 1 次

定 价：26.00 元

(暨大版图书如有印装质量问题，请与出版社总编室联系调换)

目 录

绪 论	(1)
第一章 联华公司概况	(18)
第一节 生成机制与公司性质	(19)
第二节 产品标识：“国片复兴运动”与明星制度 ..	(32)
第三节 制片模式与人才群落	(45)
第四节 技术变革：被误读的声片策略	(63)
第五节 联华公司的历史作用	(75)
第二章 联华（公司）类型影片研究	(83)
第一节 中国电影史研究中的类型判定	(84)
第二节 联华（公司）类型影片的生成与发展	(91)
第三节 主打类型：家庭伦理片·爱情片/爱情伦理片	(103)
第四节 联华公司其他影片类型	(123)
第三章 联华（公司）影片的艺术空间探寻	(135)
第一节 以票房保障为前提的民族传统沿革	(137)
第二节 诞生于常规电影中的现代电影萌芽	(152)
第三节 经营者主导的艺术空间——戏曲片探索	(166)

第四节	特殊时代语境造就的寓言性电影	(174)
第四章	联华（公司）影片的文化图景之一	
——	作为男权文化镜像的女性形象	(183)
第一节	对传统女性形象的固守与更新	(186)
第二节	女性诱惑的集中体现——“妖女”与“玩物”	(196)
第三节	面容模糊的“新女性”形象	(208)
第五章	联华（公司）影片的文化图景之二	
——	凝聚政治意识与民族文化的国家形象 ...	(218)
第一节	作为国家形象代表的联华（公司）影片 ...	(222)
第二节	联华（公司）影片中的国家形象建构 ...	(230)
第三节	交锋与共存：不同政治意识形态下的国家形象	(242)
结 语		(264)
附 录		(267)
附录一：	联华公司组织图	(267)
附录二：	联华公司制片厂组织图	(269)
附录三：	联华公司出品目录	(270)
参考文献		(280)
后 记		(284)

绪 论

随着近年来西方史学与理论方法的引入、2005年中国电影百年华诞的推动,“重写电影史”呼声下的中国电影史研究,开始了更加深入的反思和新一轮的探索。其中,新史学的介入成为一个重要事件,“新史学与传统历史学的重要区别在于,它把历史看成一个开放系统和关系网络,强调对事件间的联系和作用进行翔实的描述并作出深刻的阐释,带有明显的当代性思想特征”^①。“新史学强调‘总体史’,电影这种艺术形式的综合性决定了总体史的必要性和可行性。将电影与政治、社会结构、技术、经济、文化、信仰的最基本和最细微的表现都联系起来,研究电影历史的全貌,包括经济、社会、思想、文化以及人类生活的各个方面,即所谓全面的历史(historie totale 或 histoire globale)。”^②与此同时,罗伯特·C. 艾伦与道格拉斯·戈梅里在《电影史:理论与实践》中倡导的“实在论”科学哲学也对中国电影史研究产生了重要影响,“作为一种科学理论,实在论把生成机制作为科学研究的对象,并把现实看成是一个开放的系统。实在论主张,引发特定事件的生成机制是独立于研究它们的科学家的心智而存在的。实在论同时

① 酈苏元:《新电影史的理论与实践》,《当代电影》2005年第1期。

② 李镇:《新中国电影史学:困境、经验与启示》,《当代电影》2012年第12期。

强调，在为解释生成机制的运作及机制间的相互关系提供可试验的模型时，理论也起着相当重要的能动作用”^①。“对实在论者来说，历史研究的对象不是历史事件本身，而是导致这些事件发生的生成（因果）机制。”^②不难看出，新史学与实在论的理论指向具有相似性，在此影响下，中国电影史研究逐渐形成了新的研究思路与开拓方向。

一、整体史观·公司范畴·影片“重读”

新史学与实在论在理论层面上共同着重的开放性以及对事物间的联系和作用/生成机制的强调，形成了一种针对中国电影史研究并被普遍认可的观念——整体史观：“中国电影史的体系建构需要综合的、整体性的史学观”^③，“研究者还应该具有整体思维观，在中国电影史的研究和编撰过程中，既要考虑到电影创作生产、理论批评、产业发展等各种内部因素之间的联系，也要考虑到电影系统之外的各种外部因素的影响，从而做到从整体上全面把握和真实再现中国电影的历史发展过程”^④，除此之外，在当前的中国电影史书写中，“注目于开放的电影观念下‘总体史’的研究和史述实践是十分务实的选择”^⑤。然而，这种强调综合性的整体史观，却使中国电影史的宏观研究面临着极其艰巨的挑战，“综合研究不是一件易

① [美] 罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里著，李迅译：《电影史：理论与实践》，北京：中国电影出版社1997年版，第279页。

② [美] 罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里著，李迅译：《电影史：理论与实践》，北京：中国电影出版社1997年版，第23页。

③ 秦喜清：《体系建构：反思中国电影史研究》，《当代电影》2009年第4期。

④ 周斌：《中国电影史研究的新课题与新拓展》，《当代电影》2012年第12期。

⑤ 虞吉：《中国电影史研究的策略和思路》，《艺术广角》2005年第3期。

事，它本身就是一个史学研究的系统工程，需要充分的准备和足够的积累，耗费大量的时间和精力”^①。虽然近年来，通史类的著作层出不穷，但并未产生能够让人耳目一新的扛鼎之作，当前中国电影史研究面临的现实困难以及该领域尚显单薄的研究基础，使得彰显整体史观、贯穿中国电影百年历史的真正意义上的综合研究很难出现——程季华主编的《中国电影发展史》仍被公认为是短时期内无法被超越的学术丰碑。^②

与之相反，中国电影史研究的微观层面却取得了可喜的实绩。“一般说来，微观史学是指这样一种历史研究，从事这种研究的史学家，不把注意力集中在涵盖辽阔地域、长时段和大量民众的宏观过程，而是注意个别的、具体的事实，一个或几个事实，或地方性事件”^③，这一属性正好契合了电影史“几乎可以从任何一个地方着手研究”的特质，^④ 中国电影史范畴内的各种专业史、门类史、断代史、专题史、个人史研究由此具备了存在的合法性；“在研究方法上，新微观史学比传统的叙事史学更加注重深入的分析”^⑤，从而对新史学强调的阐释性进行了呼应。实在论则进一步为这种阐释指明了具体方向：“电影是一种过去和现在都是多面性的现象，它同时是艺术形

① 酆苏元：《关于中国电影史写作走向的思考》，《当代电影》2005年第5期。

② 相关观点见《当代电影》2012年第10和12期刊发的针对《中国电影发展史》的系列文章。

③ 陈启能：《略论微观史学》，《史学理论研究》2002年第1期。

④ [美] 罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里著，李迅译：《电影史：理论与实践》，北京：中国电影出版社1997年版，第2页。

⑤ 王挺之：《社会变动中的群体与个人——新微观史学述评》，《理论研究》2002年第2期。

式、经济机构、文化产品和技术系统。”^①与此同时，这种阐释还有着“整合”的需要：“实在论的电影史方法的核心在于，它承认电影是一个系统，是一个由许多相关因素构成的复杂现象。用史学术语来讲，视电影为系统的观念意味着，想要理解电影是怎样作为一种艺术形式发挥作用的历史学家终须研究作为艺术的电影与作为技术的电影、作为经济机构的电影、作为文化产品的电影之间的历史关系。”^②

事实上，1949年以前的中国电影将电影的四种身份聚焦到了一个微观层面的具象化的系统之中，这就是电影公司。作为以营利为目的的经济机构，电影公司需要技术与艺术的进步来保障其产品/影片的成功，从而实现成本的回收与利润的增长。除此之外，深嵌于企业内部深处以及弥漫在特定时代、社会中的文化因素也对电影公司的生长方向进行着潜隐性的支配。艺术、文化、经济与技术构成了电影企业的生成机制，而作为民国时期中国电影的单元细胞，电影公司本身也搭建了一种生成机制，孕育着一部又一部影片的诞生。

在针对电影的研究当中，影片的重要性一直以来都不容忽视，即便是对中国电影史研究影响颇大的新电影史学，其悬置影片的研究走向也仍受到了诟病：“新电影史家们一再声称他们不以影片为主要研究对象，即使是研究影片也主要是研究它的语境而不是内容，这必然忽略了对电影自身的研究”^③，法

① [美] 罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里著，李迅译：《电影史：理论与实践》，北京：中国电影出版社1997年版，第3页。

② [美] 罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里著，李迅译：《电影史：理论与实践》，北京：中国电影出版社1997年版，第279页。

③ 郦苏元：《新电影史的理论与实践》，《当代电影》2005年第1期。

国电影史学家乔治·萨杜尔也认为：“对于电影史家来说，影片是一个基本的要素，其重要性犹如绘画对于美术史家一样”^①。正如李少白先生所说，电影历史学兼有电影和历史的双重品格。我们在引入新的治史理论的同时，也必须遵循电影的自身属性，并以此作为研究的基础，而影片/作品无疑是作为“电影”这一研究对象最为显在也最为明确的本体指代。

在“重写电影史”的语境中，对影片进行“重读”，不仅是有价值的，也是必需的。首先，影片是电影史研究中极其关键的史料之一。乔治·萨杜尔将电影资料分为三类：书面资料、口述材料和影片，并认为影片是一个基本的要素。而中国的实证主义史学传统一向强调史料的重要性，埃里斯也认为，电影史作为“一门艺术史，如同其他学科的历史一样，需要为每一代人重新谱写，并不断重检史实和评估艺术趣味标准”^②。其次，在新的历史时期对影片进行“重读”及阐释，能够使电影史研究呈现出当代特质。正如美国新历史主义理论家海登·怀特所说：“哪怕历史学家自称没有意识形态倾向，自称在历史社会分析中避免意识形态观念，他在历史表现应取何种形式问题上表现立场的时候，也就已经处在特定的意识形态框架之中。”^③ 因此，对影片进行“重读”，是不同时期的电影史研究必须做的功课。

① [法] 乔治·萨杜尔著，徐昭、吴承伟译：《电影史的资料、方法与问题》，转引自石川主编：《电影史学新视野》，上海：学林出版社2005年版，第97页。

② [美] J. C. 埃里斯著，王建年、许智娟、钱海毅、王稼钧译：《电影历史的美学特征》，《西部电影》总第48期。

③ [美] 海登·怀特：《话语转喻论》，转引自张首映：《西方二十世纪文论史》，北京：北京大学出版社1999年版，第535页。

根据新电影史学与实在论观点，“重读”影片需要涉及其生成机制的阐释与分析，而影片的生成机制的具体表现则是电影公司，因此，以“公司”为框架“重读”影片这一研究路径有了学理层面的逻辑线索。这同时也符合中国电影史的研究传统，在程季华主编的《中国电影发展史》中，虽然由于特定时代的局限，疏离了对中国电影的经济属性的分析考察，但在结构布局时，仍然将“公司”划定为每一节的主要阐述框架。之后，对新时期中国电影史研究影响较大的《中国无声电影史》，致力于打破《中国电影发展史》囿于时代掣肘而形成的意识形态樊篱，但在对作品进行叙述时，仍然没有完全放弃将“公司”作为研究范畴与框架的书写方式：从第四章开始，每章均有关于联华（公司）影片的专门书写，同时对中小公司的创作、对“月明”、“天一”公司的相关影片，也有提纲挈领的分析。综上所述，无论是根据新的历史观念与研究方法，还是遵循中国电影史的传统修史方向，划定“公司”作为研究范畴，并对其生产的影片/产品进行重新阐释与分析，都具备相当的合理性。

二、联华公司·影片

从断代史的角度考察中国电影的历史进程，20世纪30年代是一个引人注目的时期。一方面，中国电影在产业层面进入了一个相对稳定的发展时期，被标识为“电影产业的规模化进程”阶段，^① 老牌的明星公司、小巧精悍的天一公司与后起

^① 沈芸著作《中国电影产业史》第三章的标题“电影产业的规模化进程1930—1937”。

之秀联华公司，共同搭建了“三足鼎立”的产业格局；另一方面，在“国片复兴运动”与“新兴电影运动”的促进之下，电影创作也呈现出异彩纷呈的繁荣态势。若将两方面相结合，以公司为框架进行影片的“重读”，联华（公司）影片无疑是一个极好的微观层面的研究标本。

联华公司全称“联华影业制片印刷有限公司”，于1930年10月25日同时向国民政府实业部及香港政府注册，总管理处设在香港，次年3月，在上海设立分管理处。联华公司由民新公司、大中华百合公司和香港影片公司3家合并组成，注册资本达25万元，同时拥有庞大的发行放映网络，是实行制片、发行、放映垂直垄断的大规模现代型电影企业。仔细梳理联华公司的成立经过，我们发现，与同时期的其他电影公司相比，“联华”诞生的过程呈现出一个“倒置”状态，其具体表现为：第一，从发行放映业转向制片业的“逆向”建构。彼时大部分的中国电影公司，均是在制片公司存在且获得一定发展的基础上，进行发行、放映领域的开拓，无论是中国电影的“领头羊”明星公司，还是以商业电影制作著称的天一公司，均沿着这一轨迹前行。联华公司却与该种主流趋势背道而驰：“联华”的发起人罗明佑是北方发行放映业的执牛耳者，他以自己的发行放映网络为基础进行联华公司的组建，也就是说，“联华”是从发行放映业挺进到制片领域的。第二，联华公司尚未正式成立时，“联华”影片就已经面世。联华公司的首部影片《故都春梦》拍摄于1929年，^① 上映于1930年5月，据

^① 《故都春梦》以当时罗明佑执掌的华北电影公司与黎民伟的民新公司的名义联合摄制，但在中国电影史上，均把它划归为“联华”出品。

导演孙瑜回忆，在拍摄该片的同时，《野草闲花》也在摄制。^①与此同时，罗明佑倡导的“国片复兴运动”也开始在黄漪磋主办的《影戏杂志》上进行舆论造势。^②毫无疑问，联华公司在其主体搭建成型之前，不仅有了对产品/影片的初步定位与明晰设想，而且已经在进行具体影片的拍摄制作。

联华公司从1930年持续经营至1937年，其产品/影片成为20世纪30年代国产电影的重要品牌。8年时间内，“联华”共生产出长故事片85部（包括“海外联华”出品的3部）、短故事片11部（包括动画短片4部）、新闻片9部、纪录片3部。^③这段时期，中国社会及电影行业的巨大变化对联华公司的生存发展及产品/影片形态产生了重要影响，其表现如下：第一，1931年的“九一八”事变与1932年的“一·二八”事变将中华民族推到了生死存亡的危急关头，民族意识空前高涨，中国电影由此面对承担民族责任、体现社会作用的新命题。联华公司不仅要承受战争带来的巨大经济损失，还要调整生产策略，推出能够满足观众新的观影需求的电影产品。第二，受世界经济大危机的波及影响，从1931年开始，中国的

① 参见孙瑜：《导演〈野草闲花〉的感想》，《影戏杂志》1930年第1卷第9期。

② 最初提倡“国片复兴”的重要文献有罗明佑的《编制〈故都春梦〉宣言》，刊载于《影戏杂志》第1卷第7、8期合刊（1930年6月1日出版）；罗明佑的《为国片复兴问题敬告同业书》和黄漪磋的《国产影片的复兴问题》均刊载于《影戏杂志》第1卷第9期（1930年8月31日出版），三篇文章刊发时间都在联华公司注册成立之前。

③ 根据程季华主编的《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社1963年版）片目统计。

国家经济呈现出凋敝状态，民族资本企业陷入困境。^① 这同样也影响到电影企业的生存：中国的电影公司从1934年起数量锐减，1935年与1936年更是达到衰退的最顶端。^② 联华公司也频频出现经济危机，它不断进行重大改组，生产的产品数量跌至最低谷：1935年推出8部影片，1936年仅推出5部。第三，1932年，左翼文人进入电影界并推动“新兴电影运动”全面展开。联华公司在“国片复兴运动”中确立的影片形态由此改变，公司重要编导蔡楚生与孙瑜转变创作路向，卜万苍离开“联华”转投“艺华”。除此之外，南京国民政府开始关注电影的意识形态国家机器作用，并与“联华”进行多方面的合作。第四，有声电影技术的变革带来各种影响。在声音技术变革中，“联华”一直比较谨慎。但从30年代中期开始，外国声片的大量输入以及“译意风”对语言翻译问题的解决，加上其他中国电影公司纷纷对声片进行开发，此项技术变革增大了联华公司的压力，“联华”于1936年不再生产无声片。但从整体出品来看，“联华”影片中有声片数量较少。

在动荡的社会环境与艰难的行业发展中，联华（公司）影片整体质量俱臻上乘，其中不少作品成为中国电影史上的经典。从影片品格来看，“联华”影片有的着重类型层面的开拓

① 受世界经济大危机的影响，中国经济从1931年陷入凋敝：1932年中国国民总值为288亿元，1933年下降为242亿元，1934年进一步下降为213亿元，这严重影响民族资本企业的生存：1934年上海民族资本经营的工厂、商店、银行和钱庄等倒闭425家；1935年，倒闭户数增加到了895家。见孙健：《中国经济通史（中卷）》，北京：中国人民大学出版社，第1066～1069页。

② 1934年中国有电影公司31家，生产影片86部；1935年中国的电影公司为17家，生产影片55部；1936年中国电影公司13家，生产影片43部。见龙锦：《战前中国电影企业概况与经营模式》，中国艺术研究院硕士学位论文，2002年，第11页。

发掘，有的体现出偏重艺术的探索思考，还有如《都会的早晨》、《渔光曲》、《城市之夜》这类兼顾艺术与票房、取得极大成功的作品。在思想主旨方面，“国片复兴运动”中生产的影片一部分聚焦于“启蒙”话语，另一部分表现出对传统伦理道德的提倡；随着1932年的“一·二八”事变及左翼思潮的进入，“联华”影片开始更多地突显“救亡”主题与现实意义，但仍有少量作品继续强调“启蒙”。而仔细考察“联华”影片的政治意识形态将会发现，其中既有体现左翼思想的作品存在，又有内含国民政府官方意识形态的电影，还有对二者同时进行表现的影片。联华（公司）影片错综复杂的内部肌理，使其成为20世纪30年代电影中一个极具探索价值的研究标本。

三、研究现状综述

鉴于联华公司及其影片对20世纪30年代中国电影发展所起的重要作用，最早的一批综合史对之进行了记录并给予肯定的评价。谷剑尘在《中国电影发达史》的“中国电影的复兴运动意识的转变”一章中，专门用“联华公司的组织和其努力”一节来进行相关介绍，并明确说道：“中国影片的复兴，大家都公认是联华影业公司开端的，时间是民国十八年。”^①郑君里的《现代电影史略》对联华公司的性质进行了分析，称其为“一个实力雄厚之‘卡提尔’（Cartel）集团”，认为“这个新的组织在土著影业之颓残的旧基上积极引起资本的集

^① 谷剑尘：《中国电影发达史》，《中国电影年鉴》，北京：中国教育电影协会1934年版。

中化，开始了影业内部每个经济单位之间之合理化的统制”。^① 1949年新中国成立以后，由于罗明佑出身名门望族，且与南京国民政府关系密切，中国电影史研究对他及联华公司的评价带上了政治意识形态色彩。程季华主编的《中国电影发展史》中，将罗明佑称为“官僚资本家”，而联华公司是“集官僚、政客、财阀、买办之大成”，^② 但即使有这样的性质判定，联华公司及影片在该书中仍然被作为重要的书写对象：第二、三、四、五章中，均有一节对“联华”及其作品进行阐释。《中国电影发展史》的这种态度代表了很长一段时间内中国电影史的研究路向：并不看重作为影片生成机制的电影公司（包括经营者）的作用，而是以导演为中心，对其作品进行辐射式的分析研究。而在对导演及其作品的选择上，以“进步”或“左翼”导演/作品为主要对象。

80年代的思想解放运动后，在老电影人出版的一批回忆录中，联华公司开始以背景的姿态出现，如孙瑜的《银海泛舟》、吴永刚的《我的探索与追求》、王人美的《我的成名与不幸》等。由于孙瑜在联华公司有8年的工作经历，《银海泛舟》中出现了很多关于“联华”的宝贵信息，至今仍然颇具价值。李晋生发表在《当代电影》（1989年第6期）上的《评罗明佑及其“复兴国片运动”——读史札记》应该是最早研究罗明佑和将“国片复兴运动”作为历史现象看待的论文。

① 郑君里：《现代电影史略》，《近代中国艺术发展史》，上海：良友图书印刷公司1936年版。

② 程季华主编：《中国电影发展史（第一卷）》，北京：中国电影出版社1963年版，第147页。

80年代中期，费穆凭借《小城之春》而被“发现”，学界兴起的“费穆研究热”，弥补了之前“联华”导演研究中的部分空白。

在90年代出现的一批综合史中，联华公司与罗明佑开始得到客观公正的评价：罗明佑“是把电影作为一项事业加以全方位把握的”^①，“是一位颇有雄心的电影事业家”，“联华公司的异军突起，不仅在实力和规模上与‘老牌’的明星公司和天一公司构成了‘三足鼎立’之势，而且为弥漫着趣味主义和投机作风的影坛带来了新的创作气象”。^②在酈苏元、胡菊彬的《中国无声电影史》中，还对联华公司的崛起进行了较为详细的分析。^③这一时期，针对联华公司及罗明佑的专门研究鲜少见到，但“联华”中另一位对中国电影有着开拓之功的制片管理者——黎民伟则开始受到关注，《当代电影》在1993年第6期上刊登了黎民伟的《我与中国电影》（由黎民伟子女提供），而陈野的《香港电影之父黎民伟》（《电影艺术》1997年第4期）则集中于黎民伟对香港电影作出的贡献进行书写。在此阶段，联华（公司）影片中编导作品数量最多的朱石麟也开始成为中国电影史研究的对象。

新世纪以来，中国电影史研究领域的公司研究开始出现，受其推动，联华公司与罗明佑也逐渐进入研究者的视野，从2008年起，《当代电影》刊登了一系列研究联华公司与罗明佑的文章：罗明佑的儿子罗征恒撰写的《罗明佑的神、国和家》

① 李少白：《影史榷略》，北京：文化艺术出版社2003年版，第43页。

② 陆弘石、舒晓鸣：《中国电影史》，北京：文化艺术出版社1998年版，第35页。

③ 酈苏元、胡菊彬：《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社1996年版，第198页。