国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

抗日战争专题研究

张宪文 朱庆葆 主编

第七辑
战时教育文化

电影与抗战

秦翼 张丹 著

江苏人民出版社

版权信息

书名：电影与抗战

作者：秦翼;张丹

出版社：江苏人民出版社

出版时间：2021-06

ISBN：978-7-214-26010-9

导论

抗战时期中国电影的广泛存在与历史延续

以“抗战”和“电影史”为关键词的论述主要存在着以下两种研究角度：其一是狭义的“抗战电影”研究，涉及抗战期间具有明确抗战意识，以激发民族情感、宣传鼓动抗战为主旨的影片，包含故事影片、纪录片、抗战歌曲短片等一切形式，主要创作于沦陷前的上海、香港等电影生产基地，以及全面抗战期间的大后方、根据地等；其二是较为广义的“抗战时期电影”研究，即以抗日战争为时间阶段的中国电影研究。从20世纪60年代起，以《中国电影发展史》为代表的大多数中国电影史述在对待以上两种研究角度时常常是含糊不清的。在很多情况下，会以“抗战电影”作为“抗战时期电影”的一种标准。更有一些时候，会不自觉地以“抗战电影”代替“抗战时期电影”，其极端的表现就是将抗战时期的部分电影排斥在中国电影之外，这其中主要涉及的有1941年太平洋战争爆发后沦陷的原上海租界出品的电影，此前已沦陷的中国华北、东北地区出品的电影。因此，在抗战时期或是整体中国电影历史的版图上，始终存在一个“黑洞”。随着历史材料日渐丰富和认识的逐步深入，我们对于抗战时期电影的观察和研究经历了一个时限和地域逐渐拓展的过程。无论是从电影生产的地域、环境、受众，还是从产业、文化、艺术的延续性上考察，包括沦陷地区电影在内的抗战时期电影，无疑都与抗战前后的其他中国电影存在着千丝万缕的联系。中国电影的发展从未中断，弥合“黑洞”，构建完整的中国电影历史叙述，找寻存在于其中的种种传承和连接，是电影史研究者的一种责任。

一、抗战时期电影的“时间”维度

抗战胜利后对于战时电影的最初回溯，目的在于甄别沦陷期间电影业被敌侵占状况和电影人的“附逆”情况，以清算战争后的经济与政治问题，进而接收敌产、审判战争罪犯。甄别对象涉及资产、影片和影人。从电影资产角度，各地电影业由于无可回避地直接面对侵略者的时限和性质不一，被清算的程度也不尽相同。1937年在沦陷的东北地区建立的“株式会社满洲映画协会”（即“满映”）和1939年成立于沦陷的华北地区的伪华北电影股份有限公司等电影公司，由于所属地区原先未有成规模的电影生产，虽然也涉及部分民间放映业的侵占，但基本是属于日本侵略者与当地伪政府为进行殖民统治宣传而重新设立的。而香港沦陷的四年中，电影人大量逃亡，少数滞留香港的也坚决拒绝与日军合作，其间没有出产过一部本土故事影片。因此，战后影业清算存在最大矛盾和争议的是作为电影生产重镇的上海，涉及时间段则是对于上海电影业来说最屈辱的1941年太平洋战争爆发后至抗战胜利的近四年时间。在此期间中国全面抗战前主要的电影业积累，及抗战全面爆发后转移到租界“孤岛”的苦心经营成果完全落入敌手，民营影业全面沦陷。战后，“中电”“中制”等国民党官营电影企业接收了相当部分的电影资产，民营影业几乎需要重起炉灶，在乱局中艰难发展。对影人的清算则更加尴尬。曾在沦陷时期为日伪“中联”“华影”工作过的电影人，在战后的司法、政治、行业与舆论讨伐中生存艰难，有些避走香港，有些则退出了电影界。由于电影业内部、官营民营企业之间复杂的经济纠葛和人际关系，也由于大量影人离沪，无法实行实质性的追究，附逆影人的清算最终必然是不了了之。对影人认定的同时还有对影片的认定，在司法界仍以参与“合拍大片”为重要衡量标准而将岳枫、梅熹、李丽华等影人列入传讯名单之际，舆论却大都认为沦陷时期的多数影片并没有刻意附和日军“国策”意图，甚至像《万世流芳》这样的合拍片也被认为经过剪辑后可以重新公映。当然，在抗战刚刚胜利、民族情绪高涨的情况下，事实上并不可能公映这些影片，也不可能给出正式的官方审查结果。因而在抗战刚刚结束后的种种复杂交错与权衡中，沦陷时期电影业，尤其是最为重要的上海电影业，失去了一次在材料相对充分的条件下获得历史判定的重要时机，对影片、影人态度的含糊其词，导致“沦陷电影”问题被悬置，为“黑洞”的形成构造了最初的条件。

中华人民共和国成立后，相对于文学和其他艺术形式的官方历史书写，电影史的写作呈现出较为活跃的局面，对于抗战电影的审视重新回到“八年抗战”的视角。1963年即作为初稿出版的《中国电影发展史》完整梳理了20世纪30年代后中国电影受共产党领导而走向进步的过程，确立了国产电影业不输于文学的革命传统。在这种以肯定正统性为重要目的的官修正史中，沦陷地区电影业由于党的领导的绝对缺失，必然会被排斥。“八年全面抗战”期间的电影，被着重书写的是统一战线方针下的大后方，进步文化工作者参与的沦陷前的上海、香港两个“孤岛”及根据地人民电影，对沦陷地区电影只以三千余字加以否定。而国内迄今为止对国产影片收录最全的《中国影片大典》中涉及抗战时期的1931年至1949

年卷[注]，则索性跳过了所有沦陷地区的影片。由《中国电影发展史》定下的史述基调影响巨大，令“黑洞”牢固形成并难以弥合，部分电影研究者迄今仍坚决否认沦陷地区日伪公司出品的作品为中国电影。加之材料缺乏，相当部分的中国电影史著述以各种方式回避了对沦陷地区电影的深入论述。当然，随着研究资料的部分解禁和对电影史更为全面客观的研究态度，“黑洞”也并非毫无光亮。尤其对于上海沦陷时期的影片，李道新教授认为它们“大都凝聚着沦陷时期上海电影操作者的现实关切和艺术心血”，“应该在新的中国电影史框架中阐发其特定的精神内蕴和文化品质”。[注]傅葆石教授从“娱乐至上”这一视点出发，认为这是沦陷中上海影人充满风险的智慧选择和独创政治策略。[注]但很显然，基于八年全面抗战时期来审视沦陷电影，始终摆脱不了“辩护”的立场，很难有实质性突破。

“十四年抗战”的提出再度拓展了审视抗战时期电影的时间范围，而这十四年也恰恰是刚刚步入正轨的中国电影十分重要的早期发展岁月。以战争的视角审视该时期电影，或者说将电影发展放入宏大宽广的中国近代历史背景中去描述，使我们有可能获得更为深入的电影史阐述角度。抗战十四年间，电影业总体上遭遇了从政治军事到经济文化等各种极端状况。虽然我们应避免将电影发展的一切原因都归因于抗战，但是局部抗战的六年中，中国电影生产的重要基地上海的确时时处于极度危险的抗战前沿，创作者更能体会到国家危机并产生以文艺救亡的意识。从抗战爆发起，不少创作者就试图用电影来呼吁民族觉醒，但作为电影本性的商业娱乐与启蒙救亡的思想宣传并不能天然融合，因此局部抗战时期电影界的思想论争十分激烈，“救亡压倒启蒙”的近代思想的整体历史脉络也充分体现在了这些论争中。不管基于何种观念，经历了这些论争的创作者逐渐找寻到了以通俗故事、流行元素实现思想阐释的途径，作品中体现出表现手法的探索与电影观念的革新，中国电影为之面貌一新。当然，在1931年至1937年仍以上海、香港等地区为主要基地的电影生产中，抗战并非是唯一的主题，商业竞争、艺术诉求、伦理教化、产业发展、政策导向纷纷呈现。电影与连载小说、文明戏等一起提供了一系列“白话”文本，不仅给予市民更低门槛的进入现代城市娱乐生活的方式，也为启蒙思想进入流行话语并进而被传播、被关注提供了契机。国民政府在20世纪30年代前期实行的一些文化政策，如“新生活运动”“儿童年运动”，及对传统伦理的倡导，在电影方面都有十分具体直观的体现。同时，也有相当一批电影创作者出于自身的立场从20年代起就坚持在五四新文化的激进浪潮中返回儒学传统，这一立场并没有因为抗战就出现根本性的变化。无论是官方层面还是个人层面的种种努力，在文化整体较为落后的中国都有其积极意义，同样提升了电影的文化格调。全面抗战前的六年也给了国民政府一个相当长的缓冲期，对包括电影在内的文化宣传形成相对成熟可行的政策指导。官营电影业从无到有，基于教育教化的公共电影理念逐步形成。1934年至1936年，政府先后三次召集民营公司负责人会议，虽然依旧未能解决电影业的诸多问题，但也形成了国家统一指导电影业的意识，使多数民营电影公司将出品电影主动放诸国家民族文艺的立场上。

我们可以从应对外来文化入侵的习惯视角来观察电影业在战争期间复杂的外部环境下的自身定位和生存策略。同时，深厚的中国文化形成的“旋涡”[注]很大程度上也融合消化着外来文明，不管是战前及战争初期对于欧美文化，还是战局扩大后对于日本侵略者的“国策”宣传。日本侵略者在东北建立“满映”时，东北地区多数人民对电影仍是陌生的。其“国策”宣传既依赖对李香兰这类中国少女形象及其银幕故事的塑造，也依赖电影这一新生事物的原始吸引力。但在其入侵华北、华中地区，深入中华文化腹地后，尤其是占领集中了中国近代先进文明、又大量聚集了知识分子的上海和江浙地区后，电影宣传不可能再复制“满映”模式。上海租界沦陷的四年，中日双方的电影业较量中，中国电影产业全面沦陷，但在内容生产上，日本侵略者很大程度上是被“旋涡”卷入的。以川喜多长政为代表的日方参与者不得不在影片制作上做出让步，否则上海电影业将如同香港影业那样难以为

继。这决定了上海电影创作者能够接受在较为温和的管制下加入敌伪公司工作，在并不完全丧失民族气节的条件下保持中国电影的持续生产。

二、抗战时期电影的地域性与统一性

基于学界此前长期“八年抗战”的认知，在多数电影发展通史中，抗战时期电影只论述1937年全面抗战开始到1945年抗战胜利期间的电影，如果再去除对沦陷地区电影的论述，真正涉及抗战电影发展的所余不多。也正因此，以往抗战时期电影的审视多数是地域分散生产状态的，是对全面抗战期间业已分化的电影事业及其基本各自为政发展的认识。这些专题性电影史研究多数在21世纪有了多种尝试和突破。李道新教授在《中国电影史（1937—1945）》（2000）中首次对全面抗战时期的电影发展历史做出了翔实的梳理，并且较早从公正立场廓清了该时期中国电影的基本格局，即进步爱国力量发起摄制的抗战电影、根据地电影、“孤岛”电影。该著作将伪满与沦陷时期的上海电影也纳入了研究视野，肯定了部分电影工作者对日本文化侵略的抗争及贡献。再如日本研究者佐藤忠男的《炮声中的电影——中日电影前史》（《キネマと炮声——日中映画前史》，原作出版于1985年，中译本2016年），虽然部分章节缺乏翔实的史料考证和客观立场，但不失为从日本视角对战争期间日本控制中国电影业的一次全面审视。区域电影史研究成果有关于重庆大后方电影的《大后方电影史》（虞吉，2015），《走出上海——西北电影公司研究》（张丹，上海戏剧学院博士论文，2018）；关于“满映”研究的有《满映——“国策”电影面面观》（胡昶、古泉，1990），《“满映”：殖民主义电影政治与美学的魅影》（逄增玉，2015），《“满映”电影研究》（古市雅子，2010）；关于上海沦陷时期电影研究的有《上海租界映画私史》（清水晶，1995），《中华电影史话（1939—1945）——一个士兵的日中电影回忆录》（《中華電影史話（1939—1945）——一兵卒の日中映画回想記》，辻久一，1998），《上海电影院与银座辛来饭的故事——波澜万丈、柳田嘉兵卫的八十年》（《上海シネマと銀座カライライス物語——波瀾万丈、柳田嘉兵衛の八十年》，山口猛，2000），《湮没的悲欢——“中联”“华影”电影初探》（林畅，2014），《争议的遗产——沦陷时期上海电影研究》（王腾飞，上海大学博士论文，2016）；关于上海与香港研究的有《双城故事：中国早期电影的文化政治》（傅葆石，原作出版于2003年，中译本2008年）。

但是对于抗战电影的全景研究，特别是基于十四年抗战并连缀抗战前后的研究，仍是为数不多。抗战时期的中国电影业整体呈现出从集中到分散的态势，尤其在全面抗战后，虽然上海的电影生产几乎未曾中断，但以其为中心辐射全国的电影生产发行格局被打破，因此，“走出上海”[注]不仅是早期电影史论研究中需要的创新思维，也是我们思考抗战时期中国电影产业的整体思路。在东北、华北、华中大片土地沦陷后，文化界一度欲将抗战宣传和中国文化中心转移到香港。1937年后大量文化艺术人士南迁，从生产高质量的国语电影开始，香港的文化和抗战宣传功能得到了加强，虽然尚不能承担文化中心的重任，但仅就电影而言，确实已暂时成为国内抗战电影的重要生产地和交流中介，也进一步向南洋输出。随着国民政府西迁，“中电”先后迁抵武汉和重庆，“中制”在武汉成立后也迁至重

庆，原位于山西的西北影业公司由太原迁往成都，形成了战时的官营电影格局，[注]也成为战后国家影业发展的基础。战争不仅使中国电影部分生产力量转移到了西部重镇，更借由流动放映队将电影带到了远离都市文明的西部、西南部乡村市镇。郑君里、孙明经则进一步深入西藏、新疆等边远地区，留下了宝贵的记录影像。战争也让袁牧之、吴印咸等电影人辗转来到了延安，成为根据地电影事业的骨干。而日伪在本无机缘成为电影业基地的东北和华北设立的“满映”、华北电影公司等，在战后先为国民政府接收，转变为东北、华北的官营电影基础，进而在各种契机下成为新中国电影业的起点。因此，战争中看似分散的各地电影业在长期历史发展中仍是一个相互关联的整体，战争中的影业格局更影响了此后长时期内的中国电影业的发展格局。

同时，抗战时期各地域之间的电影也存在多样化的相互交流。局部抗战时期除影片发行上的互动外，上海、香港影业曾有数次交锋。沪港电影几乎同时起步，香港电影却在其后二十年停滞不前，与上海电影存在明显的差距。国民政府基于推行统一国家文化的考虑打压粤语片，这虽然引发了香港电影业界的不满，但也促使香港影业通过改革提高自身的影片质量。全面抗战前后，曾在上海工作过的高梨痕、苏怡、侯曜、汤晓丹等影人先后南下香港，积极参与了香港的“国防电影”创作。在这一轮创作中，沪港差距已经明显缩小。罗明佑、黎民伟等电影事业家从上海回到香港，推行“电影清洁运动”，发起“中国电影教育协会”香港分会，希望在战时的香港电影再度尝试革新国产电影的努力。“孤岛”时期，上海电影公司积极寻求与香港电影公司的合作，《胭脂泪》一片甚至实现了两地影人合作套拍国粤语两个版本。退居重庆的国民政府也通过各种途径影响着上海、香港影业。尤其是在香港设立的官办“大地”影业，加之以南下影人为主先后开办的“新时代”“新生”等公司，在香港延续了上海未能充分开展的“国防电影”创作。《白云故乡》辗转香港、重庆两地拍摄；而此前两年在香港摄制的《孤岛天堂》，无论影像与叙事都指向上海“孤岛”，是精心构建的“双城故事”。即便是在抗战白热化的时期，各地域之间的电影仍然存在着大量关联。以往的研究关注过影人的跨地域流动，如《木兰从军》（1939）一片，由位于“孤岛”的张善琨旗下公司出品，编剧是身处南方的欧阳予倩，主演则是当时从香港来沪尚为“南国小星”的陈云裳。这部影片先在上海引起轰动，热映3月不衰，次年又在重庆上映，却在开映第一天的下午，全部胶片被付之一炬，并进而引起重庆与南方文化界的一场笔仗。在最近译介到国内的著作中，晏妮教授还提供了该片的一种“越境史”，在多数日本评论者看来，《木兰从军》不过是一个“男装丽人”故事，而所谓暗含抗日情绪也不过是“制作者的一种自我满足”[注]。一部在今天看来并没有太大歧义的影片，在不同地区、不同斗争状态下的观众看来却是价值迥异。再进一步拓展研究视野，我们还会发现，在沦陷前，租界电影公司已经通过中华电影公司的发行渠道将《木兰从军》等影片发行到沦陷的江南各地。东北发行的《盛京时报》至迟于1942年2月开设的电影副刊，已经大量刊登上海电影及影人的消息。《木兰从军》《铁扇公主》等影片都曾在“盛京”隆重公映，而在此期间，上海出产的影片在该副刊的报道中已占据了绝对优势，完全盖过“满映”出品。相比之下，同时期“满映”的作品却并未在上海大规模放映，当时的观众似乎已经用关注度对更具有中国文化内涵的电影做出了选择。同是沦陷区的电影，也需要进行历史的比照。

三、找寻影业和影人的历史性连接

目前通过海量数字资源库，我们确实能够十分便利地利用关键词找寻到历史中的影片、影人的各种痕迹，这不仅直接推动了电影史实考证的众多突破，更进一步影响了近年来电影史的研究走向。但对历史细节的考证，对于电影史整体研究的最终意义何在？如何才能将数字化考据的零散成果拼贴成中国电影历史的整体版图？就十四年抗战电影历史书写来说，其目的并非仅仅做一个拉长时限的抗战时期电影研究，而是努力找寻更具完整性的战争时段中前后电影产业发展的整体线索和作为电影创作主体的电影人之间的历史性连接。

战争是国家之间的极端政治状态，中国抗日战争作为第二次世界大战在东亚的主要战争，不仅是中国反抗日本侵略的漫长过程，更牵涉到长达十数年世界各国的利益争端。电影从诞生起就是包含着全球化动机的产业，中国在18世纪末就被动接受了电影，到19世纪初又主动发展起民族电影业。但由于技术、观念的落后，在电影生产上始终受到主要来自欧美的影响和制约。从现存报刊广告、放映资料、进出口贸易数据、公司经营报表及影人口述中我们能够发现，全面抗战前，欧美电影业在华收益十分可观，而日本胶片和影片却都受到抵制。侵略与抗争不仅体现在电影创作的审查与控制上，更体现在产业、经济手段的较量上，抗战时期则尤为显著。以早期中国电影业最为发达的上海和香港为例，民营电影资本受到国际金融形势的严重影响，需要大量资金先期投入的电影业，在银根宽松与紧缩的经济条件下，境况迥异。战争的情势也大幅度影响了进口电影影片数量及设备、耗材的价格，对于屡陷困窘境地的国产电影业来说可谓雪上加霜。全面抗战时期，各国政治势力的博弈在产业布局上仍有体现。日本侵略者在沦陷地区掌握了电影制作放映的主导权，甚至在原本电影业并不发达的东北建立“满映”，大肆推进电影“国策”宣传。而在上海、香港两个“孤岛”，租界方面对于中日矛盾却采取极力回避的态度，虽然也曾迫于压力阻止辱华电影在上海公映，但更多时候是限制中国电影中表现抗日情节。这种软弱态度使租界沦陷后日军对上海电影民营业的全面控制显得毫无悬念。而大后方国民党官营电影则受到美国的大力支持，从物料供应到人才交流。多位美国导演拍摄记录了战争中的日军侵略行径，留下珍贵的大后方影像材料。

战争造成的极端状况也引发了电影产业的局部小气候，最典型的就是上海“孤岛”。在日军围困、租界管制、国民政府暗中干预的种种限制下，在资金、物料都极度缺乏的状况下，“孤岛”上的民营电影公司却在不到四年中拍摄了两百余部影片，形成以往影史论述中所谓的“畸形”繁荣。深入考察该时期“孤岛”的作品，我们却能够发现其背后对故事类型、成本控制、影星形象、演员配置、观众心态乃至档期控制、舆论炒作等种种商业手段的熟练掌握。古装片、都市爱情片、侦探片、恐怖片、人物系列喜剧甚至科幻片、动画片……在早期中国电影发展中，类型的拓展从未如此丰富，类型化生产程度也从未如此之高，在

此基础上的“繁荣”没有半点“畸形”。到沦陷时期，由于受到的政治制约更加严苛，电影创作者在任何故事中都糅进了已十分成熟的爱情伦理套路，是类型变异与融合的创作。

我们也能观察到战争威胁中作为早期电影业主体的民营电影公司经营者和创作者立场的变化。他们在战争一开始就有深入前线战场拍摄纪录片的热情，又积极接纳文学戏剧界的进步人士加入电影创作。但是面对国民党当局对电影业的拉拢控制，他们又显现出一定程度的积极配合，甚至在全面抗战前曾一度大拍“软性电影”。他们十分希望投入“国防电影”的摄制，但是并没有得到国民政府的任何实质性帮助，因此局部抗战期间电影中呈现的抗争救国意识，是夹杂在各种商业、斗争意识、娱乐的平衡中的。抗战全面爆发后，国民政府官方电影公司出产的各类抗战故事片仅40余部，纪录片也为数不多，电影的抵抗和宣传事实上仍主要来自民营电影公司，是一种影像的民间斗争。也因此，这种斗争不可能是强势的、鲜明的，它们可能是借古喻今，可能是微言大义，甚至可能是模棱两可的。而在沦陷地区，被溃败的国民政府抛弃的民营影业完全被日方吞并操控，这是民族电影业发展中应该被正视的最深沉的伤痛。

就电影创作主体而言，沦陷的东北、华北、华中和大后方的电影创作者同样经受了战争的洗礼。在电影生产基地上海，“孤岛”四年和沦陷四年中电影创作者面对强大的政治高压，基本未出产反动献媚的影片，较好地保存了电影队伍的实力，避免了电影业的毁灭性损失。他们也进而在作品中体现出苦闷彷徨，发展了传统伦理题材，形成含蓄悠远的电影艺术表现方式。而后方的电影创作者则屡败屡战，在生存危机下实践电影抗战宣传的各类形式，大大拓展了电影的表现疆域，极力促成民族意识觉醒和电影艺术革新。抗战爆发后，沦陷区影人和大后方影人成为截然不同的两种身份标志，中国影人也由此产生分流，但电影人之间的艺术传承与精神连接是不会中断的。战后的中国电影呈现出与战前“青春中国”影像截然不同的气质，艺术家将战时与战后的自我感悟投射于银幕，使“中年”成为对民族灾难的痛切、对重拾旧梦的希望与失望、对自身命运嗟叹的一种重要表达。这种战争造成的民族影像风格转变，体现了中国电影创作主体的心路历程，是影人研究十分独特的样本。

抗战结束后中国电影进入虽短暂但高度发展的艺术黄金期，由于缺乏对包括沦陷地区在内的战时电影艺术的充分研究，这样的高峰显得凭空而来。战后电影是战争期间各地区特色的融合和延续，呈现出多样化的艺术气质。而在一代代影人的影像书写中，抗战也一再被回溯，形成了另一种传承和连接。当前，我们已经有可能搁置政治争端和民族情感，客观地看待抗战时期的电影创作，作为广泛而持续的存在，它完全不应该成为电影历史中的一个“黑洞”。

第一章

抗战背景下的电影文化革新

第一节

抗战前中国电影的民族化之路

在正式论述抗战电影之前，我们首先会面对一个疑问，即作为公认的世界娱乐产业一员，又在中国发展未久、尚不成熟的电影业，是否足以被卷入战争的文化核心？本节描述的抗战前中国电影的整体样貌，就将梳理中国电影诞生之后的20余年间产业、艺术、技术、观念、政策等方面的发展，探讨其在抗战期间得以呈现及承载战争思想艺术内涵、实现国家政治宣教的发展基础。

虽然包括部分主流电影史在内的电影历史叙述认为中国灯影戏及其在欧洲的传播“为电影发明提供了前提”[注]，但基于现代技术的电影对于中国来说事实上是彻头彻尾的舶来品。根据《中国电影发展史》的描述，1894年，美国科学家爱迪生在欧美科学家十数年技术研究的基础上发明了“电影镜”，1895年12月28日，卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆内放映了世界上最早的一批电影短片，一个全新媒体的时代到来了。卢米埃尔兄弟的电影放映队很快就来到中国，1896年8月11日，上海徐园“又一村”放映“西洋影戏”，这是目前中国电影史学界认可度较高的电影在中国的首次放映。1905年，北京丰泰照相馆创办人任景丰主导拍摄了由著名京剧老生、表演艺术家谭鑫培演出的戏曲片段，这部影像版的《定军山》与其后数年间丰泰照相馆拍摄的戏曲片段的影像记录，成为“中国电影”开端。[注]而对于早期中国电影的两大生产基地上海和香港，电影史研究中多依据较早的程树仁说：“前清宣统元年（西历一九零九年）美人布拉士其[注]在上海组织亚细亚影片公司（China Cinema Co.），摄制‘西太后’、‘不幸儿’，在香港摄制‘瓦盆伸冤’、‘偷烧鸭’”[注]。

以上关于中国电影起始及其确切年代的研究，在最近20余年间数次遭受质疑，也不断呈现出新材料新论证[注]，本节的目的并不在于考证中国电影的起始，因此不再纠缠于事实的细节。基本可以确定的史实是，西洋影戏在欧美诞生后不久即经由通商口岸在中国落地，早期电影业从拍摄到放映，也都受到西方人的诸多影响。与多数关涉西方技术的民族产业一样，至20世纪20年代，中国人在经历多次的学习、尝试、失败、探索之后，逐渐形成一定的国产电影制片规模，且在与外国资本的夹缝中找到了一定的生存路径。尤其在近代最重要的通商口岸也是现代文明发展中心的上海，电影业成为继现代工商业、出版等文化行业之后的重要娱乐产业之一。更重要的是，从20年代起中国电影逐渐走出了最初零星、无序的发展状态，在产业规模建立后也形成了文化的自觉发展，立足现实的中国化电影题材的拓展，因专业影人的加入而产生的对艺术与技术的更高诉求，投射了时代性改良主义的电影伦理自觉，逐步兴盛的电影业引起了官方的注目，电影业管理和影片审查制度逐步形成，虽还未成体系，却也进一步从政府层面规范引导了蓬勃兴起的电影业。

考察20年代的中国电影，我们已经可以找寻出众多深刻决定其后期发展的历史走向，这使我们在研究这一段电影历史的时候，具备了在考证史实之外深入探讨其历史规律的可

能。

一、无声片的持续存在的状态

如上所述，除1905年到1908年期间在北京出品戏曲纪录影片的丰泰照相馆外，在中国电影发轫之始，1913—1915年前后的上海和香港都相继出现了在西方人指导下的无声电影制作。1927年，美国华纳兄弟公司摄制了《爵士歌王》（The Jazz Singer），是世界公认的第一部有声故事长片。在有声技术实际上已相当成熟的条件下，欧美电影业迅速有声化。1930年在第二届奥斯卡金像奖评选中获得最佳影片奖的歌舞片《百老汇的旋律》（The Broadway Melody）足可使我们窥见该时期美国有声电影在产业利润推动下迅速发展的制作实力。1929年2月间，上海夏令配克影戏院首次放映了有声故事长片《飞行将军》，此后半年，欧美资本垄断的上海高档影院纷纷改装有声设备。注但在制片技术、影院建设等各个方面发展滞后的中国并没有大踏步跟上欧美的有声化步伐。1930年联华公司的影片《野草闲花》中采用蜡盘发音方法配制了歌曲《寻兄词》，1931年明星公司与百代公司合作也是采用蜡盘配音技术拍摄了中国首部有声片《歌女红牡丹》。注1933年，业务扩张到粤港的“天一”公司代摄了由薛觉先主演的粤语歌唱片《白金龙》，成为“粤语片”的开始。注但由于国产影片并不能进入外资首轮影院，而国产片影院大多没有完成有声化改造，因此除此时已向南洋拓展的天一公司外，其他电影公司仍然多数维持无声片或有限有声片的创作。很多评论者认识到，有声片在相当长时间内仍只能在上海、北京等大城市寻求市场。罗明佑甚至认为，西方电影的全面有声化恰好造成了暂未能实现有声化的国内二三轮影院的“片荒”，国产电影正可趁此机会攻城略地，争取一定的观众，这也成为由其主导的30年代最重要的国产电影公司之一联华公司在此前后成立的重要原因。

就目前存世的影片来看，如1935年袁牧之执导的《都市风光》，仍是与卓别林《城市之光》类似的只有音乐音效、对话仍出字幕的“有限有声片”，到1936年，联华公司也还在出品少量的无声滑稽短片。因此，自1905年至1937年前，中国共经历了30余年漫长的无声片时期。

草创阶段中国电影的制片中心无疑是上海，有数据表明，“1905—1930年的中国无声电影时期，上海各电影制片公司大约摄制了700多部影片”注，占该时期国产影片总量的绝大多数。这其中有相当一部分是三本以内的无声笑闹短片。电影这个洋玩意儿刚传入中国时被多数观众视为“西洋景”，早期输入中国的“西洋影戏”也确实充斥着“乱掷面包、乱开自来水龙头、跌扑、翻筋斗和乱跳乱踢”注，用大幅度动作来体现其活动影像的特点，最简单直接地令人捧腹大笑。初期电影的放映场所也十分多样，有时于茶馆、咖啡厅、剧场、杂技场混杂于其他娱乐形式中作为茶余饭后的余兴节目放映。某种程度上说，这种形式的电影介于杂耍和艺术之间，不可能承载太多的历史使命。

但同时我们也看到，各种机缘下有声化的滞后，却给中国电影带来了另一个时间契机，即20世纪30年代抗战爆发后，电影实现更丰富的社会功能的要求几乎和无声到有声的变革时代对于电影更现代化的题材、更丰富多样的表现方式、更深刻的思想内涵等诸多要求同步产生，这种合并又几乎立即使电影面临寻求实现宣扬民族救亡意图的发展道路，使中国电影跳过了众多迂回曲折的艺术伦理探索，迅速在全面抗战前完成了大幅度的跨越。

二、逐步中国化的题材和类型

根据20世纪60年代兴起的主要针对好莱坞电影生产的类型（Film Genre）理论，美国电影从20年代起在工业化生产的基础上逐渐形成类型范式，对一定题材形成模式化的重复制作。中国电影虽然在抗战前完全未能有全面工业化的生产格局，但就某些特定题材样式，在持续受到观众欢迎的前提下接二连三地推出，有一定的类型化趋势。同时，国产电影从一开始，即便是模仿西方滑稽短片，也力图呈现中国化的生活场景。除去最早的戏曲纪录片不说，早期的短片中如《难夫难妻》（1913）中对旧式婚姻种种繁文缛节的表现和嘲讽，《二百五白相城隍庙》（1913）对于市井实况的记录等，都已经十足的中国化。

一二十年代的影片中喜剧（短）片占据了相当大的份额。现存最早的国产电影《劳工之爱情》（1922）十分类似早期欧美短片中的恶作剧故事。学者秦喜清考证其模仿了在当时颇受欢迎的罗克（Harold Lloyd，今多译作哈罗德·劳埃德）主演的《永不示弱》（Never Weaken，1921）[注]，从时间上看是有合理性的。但这部短片在今天看来仍然是十足中国化的，这不仅体现在接地气的市民爱情、丈人考女婿等情节上，主人公职业身份的细节也极具巧思。郑木匠锯子开西瓜、墨斗传情，祝医生多少有些夸张的治病方式，都能引发中国观众会心的笑声。而对街市商贩生活、俱乐部内狎妓闹事等情节的表现，也使土洋杂合的上海气息扑面而来。当然也有一些被改造得不中不西的影片，如《航空大侠》（1928）就塑造了一位365天都驾着飞机行侠仗义的独行侠，只要从高空看到路有不平，必定停下飞机来除恶扬善。飞行的设定显然是对传统故事中腾云驾雾的现代化想象，只是十分不符合国情。而故事的后半段，却让大侠英雄救美，并巧合地救下长辈订下婚约的未婚妻，成就“天成佳偶的巧姻缘”[注]，不无生硬地回到了误会、巧合、突转的传奇故事模式。

20年代也出现了不少借由社会热点事件，且往往是“桃色事件”改编的影片。由于追求事件及细节的真实，运用事件发生的实景实地拍摄，甚至刻意复原事件发生的过程、搜罗相关物件，追求实景重现，被影评人称为“实事影片”[注]。这些影片中如《闫瑞生》（1921）、《张欣生》（1922），不无窥淫猎奇并宣扬凶杀暴力的趣味，但也有如郑正秋编导的《黄陆之爱》（1929），一定程度上表现出新时代的新爱情观，并关注新婚恋关系中女性命运，部分达到了影片所宣传的反封建效果。

另一类受欢迎的影片则是武侠片，后又发展出武侠神怪片。武侠片多数是古装片，“中国古装片或以《红》《凌》二片为嚆矢”[注]，该二片指的是专摄喜剧电影的开心影片公司与新舞台合作的连本剧改编的电影，带有鲜明的戏曲特征。而事实上，后来大行其道的武侠片不仅在故事、人物装扮、动作等各方面借鉴了戏曲舞台的形式，也与受欢迎的连载小说密不可分。20年代末，武侠片特别是其中的武侠神怪片，因宣扬封建迷信，误导青少年，遭到了社会舆论的批评，至抗战前已热映18集的《火烧红莲寺》在抗战爆发不久后索性被禁。学者陈墨曾讨论过该系列被禁所展现出的社会现代化进程，[注]但1937年后，该系列又再度上映，成为电影史上十分奇特的上海“孤岛”时期电影事业的先声。直至今日，武侠仍是华语电影最有国内票房保障的类型之一，甚至某种程度上也是唯一能通行世界的类型，这不能不引发我们对这一在中国电影发展初期就盛行的类型的注目。

抗战前唯一能与武侠片同样初步构成类型的是伦理片，特别是其中的伦理爱情片[注]。1927年美国商业部关于对华贸易的一份官方报告中曾这样分析美国电影对华输出的问题：“在中国，美国电影比任何其他国家的电影都受中国人的欢迎。除了美国电影的奢华

铺张、高妙的导演和技术，中国人也喜欢我们绝大多数电影结尾的‘永恒的幸福’和‘邪不压正’，这和许多欧洲电影的悲剧性结尾恰成对照。”[注]1923年，明星公司尝试拍摄郑正秋所擅长和提倡的伦理片《孤儿救祖记》，大获成功。这部目前已经没有影像留存的影片充满了传统话本、戏曲中俗见的寡妇守节、恶人得惩、血亲相认团圆等情节模式，与明星公司后来大量拍摄的鸳鸯蝴蝶派作品相比，它甚至未能呈现出起码的现代伦理意识，但这并不妨碍其成为国产伦理片类型一个出色的开端，也充分证明了伦理爱情或是“永恒的幸福”“邪不压正”的故事模式在中国观众中拥有经久的魅力。

无论是喜剧片样式、对社会时事的电影化改编或是武侠片、伦理片类型，在抗战前均已呈现出其民族化的改造意识和受欢迎的类型基础，这些类型、样式在国产电影中均存在明晰的发展线索。抗战后，电影创作者在不断的实践探索中逐渐找到了宣传意图与这些类型样式结合的途径，这也是电影这一充满商业性与世俗性的特殊艺术得以实现抗战国家意志的重要过程。

三、产业的初步形成

对于20世纪20年代的电影，部分研究指出，这是在与国外电影产业输入与博弈的过程中民族观念崛起而形成的民族电影业，也有观点认为，早期电影家在商业与启蒙的双重观念下摸索出了中国电影的自身路径。可以说，电影由欧美向全世界、向中国的推广，本身就是资本主义扩张的一种展现。有学者甚至认为，电影就是伴随着帝国主义的巅峰和殖民主义的扩张而产生发展的。注

1．秩序化的电影整体产业链

正如多数电影史研究论著所论述的，最早开办中国电影公司的先驱们可谓筚路蓝缕。这一方面是由于技术极不成熟，需要从零开始摸索，但更主要的还是由于国产电影产业和市场此时需要逐步开拓。在20年代中期国产电影逐渐建立起一定口碑之后，建立电影公司不再是十分艰难的工作，加之此时资本较为宽松，技术的更替又为国产电影留下了一定的空隙，因此在20年代末到30年代初的几年中，虽然战争的乌云逐渐聚集，但是对于国产电影业来说却不失为一个极好的发展时机。20年代中后期大量国产影片公司出现，虽多数仅仅是昙花一现，但不断的更替毕竟冲刷出了国产电影的生产规模。当然，在这之中，如商务印书馆活动影戏部、明星影片公司、“天一”、大中华百合等，逐步呈现出电影企业在不断探索中的现代化进程和市场适应之路。由归国学子创办的长城画片公司、神州影业公司等，也以特定的专业定位提升了国产电影在知识分子市民中的地位。1930年“联华”公司成立，不仅是民营影业进入规模化时代的标志，也初步显现出电影业与步入稳定时期的国民政府的密切关系。

至抗战前，民族资本大量涌入电影业，因战争危机引发了国外资本的撤退，最早由外国人拥有主要控制权的口岸影院业陆续被华人收购。1926年，由明星公司主导、多家电影制片公司联合加入的六合影片经营公司的成立，则进一步显示了国内资本对于电影从生产、发行到放映的控制需求。也可以说，直至抗战爆发前，民营国产影业链的完整构架才真正建立起来，这也成为抗战爆发后电影业（即便主要仍是民营）能够基于民族立场为国家宣传服务的重要基础。

2．电影人才聚集

早期电影制作者总体显示出从业余到专业和逐渐知识分子化的转变。最初的电影人才构成十分复杂，一方面由于涉及西洋技术的学习，电影人的职业身份多数都与洋务有关。充当了第一部中国电影《定军山》拍摄中类似导演身份的照相馆老板任庆泰早年曾在日本学过照相术注，上海首批参与电影拍摄的张石川则是美国洋行职员。另一方面由于影与戏不可分割的关系——最初的电影即被称为“影戏”——大批戏剧从业者也加入到电影行业中来。第一代导演中的代表郑正秋就是文明戏时代有名的“言论老生”，也是知名戏剧评论家。20年代颇有影响的开心影片公司，主要创办人汪优游、徐卓呆，一位是有号召力的文明戏演员，另一位虽然在日本留学时代的专业是体育，但回国后主要从事的也是新剧创作评论和翻译写作等工作。这些身份使最初的一批电影人进入该行业有很大的偶然性，他们从事电影业带着尝试、玩票或是跨界多栖的性质。当然，这在一定程度上也造成了中国电影无论在表演、故事还是生产组织方式、从业者关系等方面都打上了传统戏曲或文明新戏的深深烙印。

随着电影行业壮大，电影人也逐渐职业化、专门化。1920年之前，在欧美学习过专业