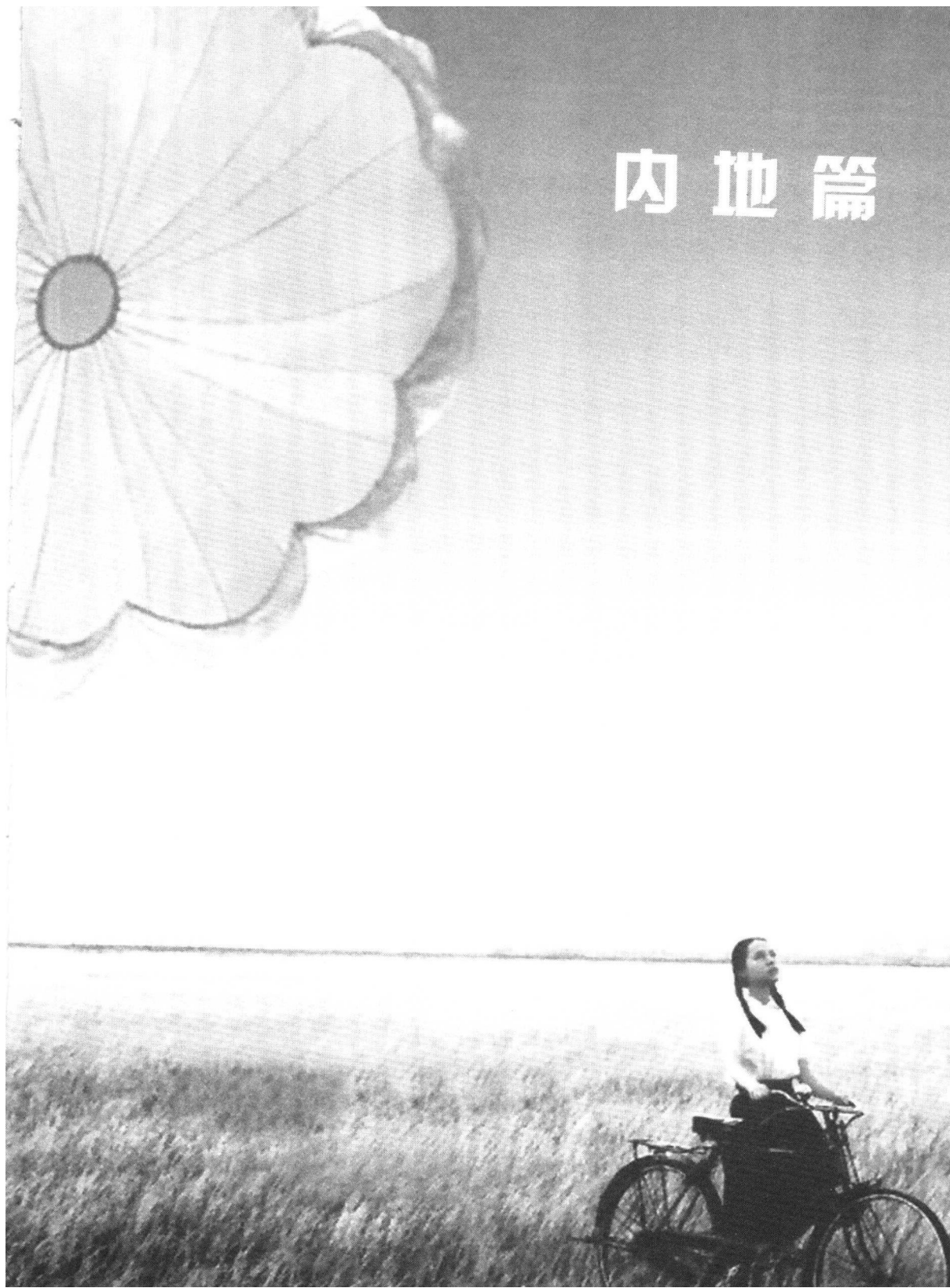


内地篇



中国电影の萌芽

——上海都会滋生的黄金时代

20 世纪 30 年代是电影初由西方传入、在中国开始发展的时代。这个时代，中国自己的社会有相当多问题，外面是帝国主义的虎视眈眈，伺机分割中国的国土（尤其是日本对东北的觊觎及染指，以及许多港口的半殖民状况），内里是军阀政党长期的分裂与战争，此外，经济的破败与天灾不断，使生存几乎变成困难的问题。

这种社会现实对知识分子有相当大的影响。我们现在倒过去看，30 年代也是中国多种文学、艺术蓬勃发展的时代。知识分子及艺术家受到“五四”新文化及新思潮的启迪，又承继中国文人自李白、杜甫、白居易以降的悲天悯人胸怀，怀抱极大的热情和理想，参与文学、话剧及电影的创作行列。他们对当时的社会现实及思潮均有极强的感受，许多都背负着忧国忧民的思想，在作品中抒发阐述新旧思潮的冲击、反帝反封建反殖民的思想、妇女受压制的命运，以及家庭伦理在中国经济 / 社会面临剧烈转变时所担任的角色。

电影由西方而东方，由旧的戏曲及文明戏模式中，挣出新的表现模式，在经济凋敝及战争纷乱中成长，由具忧患意识的知识分子与重利润的商人共同寻求生产创作的可能性，由是，30 年代的电影，具有复杂体质，电影学术界喜欢称之为“探索的年代”。

上海和大都市为主的观众

20 年代，夹杂着新奇及商业利益，电影迅速在中国成长。有段时期，上海每两个月就成立两家新电影公司。然而，这种成长是相当不稳定的，一时的蓬勃和硬性竞争，往往导致下一阶段的危机，比如 1921 年上海有 140 家电影公司，1922 年便只剩下 12 家仍在运作。

20 世纪 30 年代，电影业继续蓬勃发展，然而影响实际上只及于城市。由于当时经济的落后状况，戏院建立相当缓慢。根据法国电影史学者乔治·萨杜尔 (Georges Sadoul) 指出，1936 年全中国只有 300 家戏院，也就是平均每 100 万人拥有 0.66 家戏院，比之当时印度是 3.8 家，日本是 38 家，美国是 130 家差之甚多。

由此来看，电影是随着城市的发展及经济情况而来，其中，上海是一大据点。观众也必须有相当经济条件，最起码应是中产阶级以上。至于偏远的内地，既无力建戏院，也无力至大城市看电影消费，许多人对电影是听也未听说过哩。

创作者和观众都集中在都市中的中产阶级，由是，电影自取材至内容表达方式，自带有相当都市心态。

技巧上的外国影响

电影中心的上海是大港口，放映的外国影片特别多。尤其 30 年代的好莱坞产品相当泛滥。根据俄国史家托洛普采夫 (S. A. Tozoptsev) 的资料，1945 年 8 月到 1949 年 5 月，单上海进口的美国片便有 1896 部之多，数字甚为骇人。

上海接触西方的电影和美学，但这西方不仅仅限于好莱坞。当时一些进步的影人也尝试了解叱咤风云的俄国蒙太奇运动。如洪深曾翻译蒙太奇理论大师爱森斯坦 (Sergei M. Eisenstein) 和普多夫金 (Vsevolod Pudovkin) 的论文，在思潮（尤其是意识形态）上自然颇受到点影响。

根据香港影评人刘成汉的研究，所谓的外国影响在“内容取向和气质方面却是大为不同。主要是因为中国社会的贫穷落后而又面对日本军国主义的直接侵略，使中国的电影工作者不得不面对现实，采取批判及积极的态度，更勇于为社会上受压迫的阶层呐喊”。这也是为什么比起西方电影，尤其是好莱坞，30 年代的中国电影更富奔放直接的勇气的原因。

文人电影：知识分子大量参与

30 年代的中国电影因为知识分子的大量参与而分外蓬勃。香港的黄继持教授曾将 20 年代受文明戏与戏曲影响的郑正秋、张石川划为“戏人”，而 30 年代文艺工作者与新文学结合，拍摄的电影与“戏人电影”不同，称之为“文人电影”。

古苍梧教授以为，文人最初虽不懂电影，但能钻研西方电影理论，所以除了“注意剧本的思想性外，还加强了对电影语言的探索”。

由于知识分子的参与，中国早期电影艺术成就异常辉煌，也培养了中国电影史上最优秀的电影人才。英国的影评人托尼·雷恩（Tony Rayns）就指出，知识分子的参与，不但提高了电影技巧，也引发出强烈的社会责任。

但是，知识分子的理想主义也常不脱文人气质。许多 20 世纪 30 年代作品，在描述老百姓及低下阶层时，往往投射过度的理想与热情，使人物角色变成“形而上”的典型。同时，在创作笔法上，也较诉诸于知识分子的美学与思考态度，比如吴永刚的《神女》，为了突出妓女的高贵灵魂与牺牲的精神，安排阮玲玉扮演的女主角完全神格化。女主角为生活及儿子教育所付出的代价，在导演的心目中已晋升为神圣。

这种知识分子的中产人道观，也带有相当的罪疚感。他们承继了 19 世纪以降的人道立场，又受到一鳞半爪的社会主义刺激，突然对低下阶层人民关怀起来，既歌颂身份低微的群众，又怀着阶级的身份自咎。《神女》如此，袁牧之的《马路天使》、应云卫的《桃李劫》亦然。

探索的精神：默片与视觉艺术的关联

中国电影直到《歌女红牡丹》才开始进入有声电影时代。然而，限于建立声音系统（包括制作的器材与放映的设备）的昂贵，默片并非立时就遭淘汰。1931 年到 1935 年间，默片与有声片并行存在了数年。默片的生命延长，根据刘成汉的说明，“一方面保存了影像的丰富活力，另一方面也吸收了外国有声电影所犯错误的经验”由是，影史家们将 30 年代电影的形式开发冠以“探索的精神”，以之具有“艺术的原创性”，所以虽有“忧国忧民的共同思想”及“朴素的阶级意识”，但在艺术上的创作意念却是多元化的。

这个阶段的电影美学，往往有令人惊骇的美学成绩，诸如大师费穆的强烈表现主义意味（台北上映过的《小城之春》及《联华交响曲》），吴永刚简约近乎抽象的描摹（如《神女》），袁牧之结合表现主义的《浪淘沙》及尚·雷诺式的镜头运动（如《马路天使》），在在都显示一个电影阶段的实验精神和美学成就。



◎ 20 世纪 30 年代的中国电影，由于有了知识分子的参与，不但提高了电影技巧，也引发出强烈的社会责任。（《神女》）

左右影人的壁垒分明

20 世纪 30 年代及 40 年代的影人许多具有强烈的忧患意识，又面临了日本的军事侵略，自然逐渐依循“现实意识形态”。

相对的，此时许多电影公司仍旧以利润及娱乐为题，拍摄神怪、武侠、爱情的电影，其意识形态自与所谓进步的电影创作者产生对立。

1930 年中国左翼作家联盟成立，1933 年与“左联”关系密切的中国电影联盟也成立，中国影坛的意识形态乃形成尖锐的分裂及对立。电影联盟的成员如夏衍、聂耳、沈西苓等人均一致号召进步的电影，也引起政府的严格检查制度。杜云之曾就此阶段撰文认为左翼影人挑唆居民的抗日情绪，暴露社会黑暗，反对“旧社会”，支持“新社会”，并以“反封建、反资本及反土豪劣绅的幌子，挑唆阶级斗争，引起骚乱”。

1936 年，左右派影人之分裂发展成笔战。当时艺华公司推出喜剧《化身姑娘》，受到影评人的抨击。该片编剧黄嘉谟乃撰文反驳，因为观众是为娱乐而来，应该让他们“眼睛吃冰淇淋，心灵坐沙发椅”。至此，左右派影人被分称为“软性、硬性”电影走向。右派攻击左派电影是“内容偏重主义的畸形儿”，是“宣传”与“红色素”，又强调“为兴味而艺术”的拍片方针。左派则以“抗日影片”为号召，攻击软性电影为进步电影的毒药。

在早期中国电影里，左翼影人这种与政治运动紧密结合的特色，也在近十年来的大陆电影界延续下来。40 年代“抗日电影”逐渐成为左翼宣传材料，对政局也有相当大影响。如《万家灯火》、《一江春水向东流》、《八千里路云和月》都引起民心的震撼。

从电影传入中国百年来的历史来看，30 年代的电影称得上是百花齐放，大部分至今可见的经典作品，诸如《春蚕》、《大路》、《马路天使》、《神女》、《十字街头》、《浪淘沙》、《桃李劫》等，都秉承了热情艺术家关怀现实的诚挚，勇于发掘社会问题，追索时代精神。其迫切的表达意图，往往掩盖了形式及主义的自觉。总结而说，这个时代既开拓了中国电影史第一个“现实主义”的精神，在美学上也留下丰富的文化遗产。随着政治的开放，30 年代电影不但在内地大量重映，在世界各地影展成为回顾展宠儿，也逐渐能为台湾观众得见，对有兴趣了解这个电影史辉煌时期的人而言，不啻为一大福音。

原载《中时晚报》，1988 年 5 月 6 日

中国早期片厂兴革及其特色

上海为电影之都

中国最早有电影的记录是 1896 年，地点即在上海。当时有人在徐园公园将“西洋影戏”穿插在杂耍节目中以广招徕（北京却一直等到 1902 年才有电影）。这些虽与日本影史家岩崎昶、法国的乔治·萨杜尔、俄国及东欧的影史家所考据的年月不一，却是杜云之、程季华以及美国学者陈立（Jay Leyda）一致肯定的最早记录。

1905 年，北京丰泰照相馆的照相师任景丰，将自《三国演义》改编的京剧《定军山》，用摄影机拍下由名伶谭鑫培演出的片段。这算是中国可考据的第一部自制电影。1909 年，任景丰迁往上海，影片输入南方各省，戏曲电影开始流行。打此时开始，上海正式奠下“中国电影之都”的基础。

1908 年，中国有了第一座戏院，也坐落在上海虹口。容纳观众 250 人，由西班牙人雷玛斯经营。

1913 年上海拍了中国第一部剧情片《难夫难妻》。内容以反对旧式媒妁婚姻为主，揭示中国电影极早便存有的社会批判传统。这个传统延续了十多年，其间所制作的电影往往以社会中的苦难分子为重心，充满感伤气息，片名也常夹缠“苦”字。

1921 年，制片业达到高潮，据萨杜尔指出，当时上海平均每个月均成立两部电影公司。当时登记的新公司计有 140 家。可是 1922 年这种膨胀发展导致危机，仅余 12 家公司仍在生产影片。此时成立了中国早期规模最庞大的明星公司，连同其他上海的电影公司，中国影业开始蓬勃发展。

明星公司

1922 年，《难夫难妻》的导演张石川着手成立明星公司于上海，广揽人才，对

中国以后数十年的影史有重大影响。从 1922 年到 1937 年结束，明星公司 15 年间计拍 3180 多部电影。

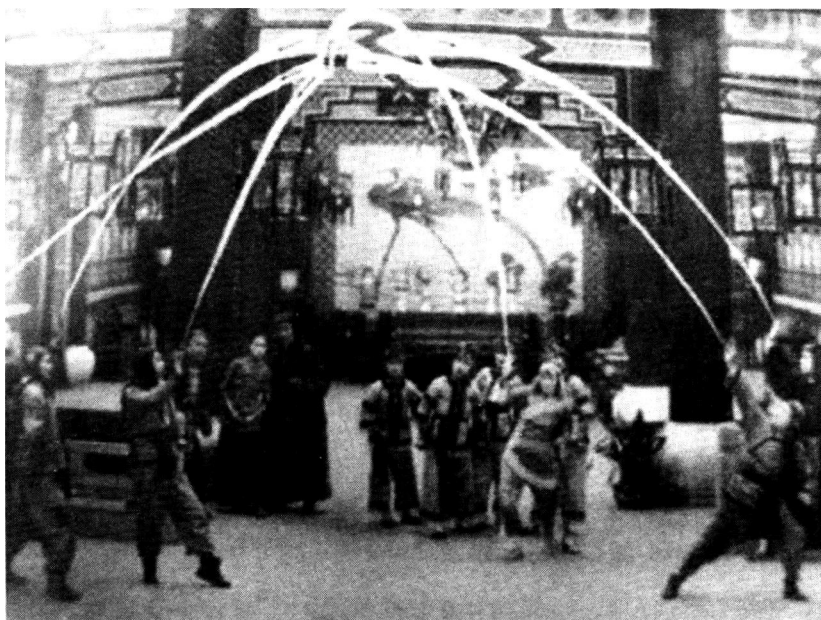
明星公司早期以模仿卓别林的滑稽短剧为主。国民党当局禁演某片发生财政问题，在窘困的情形下四方借贷，拍就《孤儿救祖记》。由于服装布景均摆脱欧化影响，表演也无舞台化的夸张，在全国以及东南亚广受观众欢迎，总算稳定下财务。

1925 年前的明星出品均由张石川导演，部分采用才气纵横的洪深为编剧。1929 年有声电影问世，洪深马上构思剧本，敦促张石川与百代公司合作，1931 年拍就蜡盘有声电影《歌女红牡丹》，这部电影的成功为明星的未来数年奠下雄厚基础。

1932 年，日军大举轰炸上海，16 家戏院遭毁，整个电影界人心惶惶，明星与其主要对手联华公司同时发起抵制日货行动，并且摄制爱国电影。此时夏衍等人受命于共产党渗透到上海电影界，带领一批“五四”左翼艺术家包括郑伯奇、阿英、郑正秋等人进入明星编剧组。他们的作品以描述城乡人民的日常生活为主，在意识形态上因强调阶级剥削，引起不少骚动，因此也受到官方检查制度的干涉。这在各版的电影史上都有明确记录。

事实上，明星受检查制度干涉不是首次。打从 1928 年起，明星以 3 年时间走流行路线，计拍了 18 集的神怪武侠片《火烧红莲寺》，终于为政府以安定民心为由下令禁映。当时的“电检法”除规定不得拍摄违反国民党政策的电影，也制定电影每 3 年得重新领取准演执照。1934 年夏衍终于在“电检法”的压力下离开明星公司，但是背地仍与同僚保持密切联系。同年，左右派电影人士展开激烈斗争。左派人士的作品因有相当票房，所以未被公司解雇。1937 年，夏衍回到明星时，左派人士已有相当势力。

1936 年，张石川引领明星公司度过另一项财政危机，并增设第二厂，大量吸收电影人才如袁牧之、应云卫、陈波儿、沈西苓、赵丹、白杨及贺绿汀等人都被网罗。次年，明星出品了影史上的两部经典作：沈西苓执导的《十字街头》及袁牧之导演的《马路天使》。但 1937 年秋，上海沦入日军之手，明星乃中止业务，人才流至重庆、香港、延安三地。15 年的辉煌时期，除了生产 180 部剧情片及为数不少的纪录片及新闻片外，最重要的贡献是“培育”了田汉、赵丹、白杨、沈西苓、袁牧之及谢添等人才。



◎ 自1928年起，明星公司在3年内连拍了18集的神怪武侠片《火烧红莲寺》掀起了中国武侠片的第一股创作高潮。

明星早期的电影虽以滑稽短片、神怪武侠及《啼笑姻缘》等商业电影为主（据程季华指出，当时观众也全是老太太），但是后期因为强调社会意识及严肃创作，为中国电影史留下丰富的遗产。除了前述《马路天使》及《十字街头》两片外，尚有强调写实风格及社会批评的默片杰作《春蚕》（程步高导演），充分运用蒙太奇对比技巧的丰富戏剧《上海二十四小时》（沈西苓导演），为女性及贫苦农民说话的《女性的呐喊》（沈西苓导演）及《狂流》（程步高导演）。

联华公司与昆仑公司

与明星公司打对台的是联华公司。1930年戏院老板罗明佑合并华北、民新及大中华百合3个小公司，成立联华制片的新势力。由于联华老板罗明佑与国民党关系较密切，所以翼下虽有左倾的孙瑜及史东山等电影工作者，仍保持相当右倾的路线。联华甫出即以新风格及新形式广受欢迎，与明星同居20世纪30年代领导地位，也因此成为左翼人士的渗透对象。1935年罗明佑为巩固右派路线，主张合并联华三个摄影厂，一、三厂同意，却受到吴性裁领导的左倾第二厂抗拒。

根据美国学者陈立的《电影》（*Dianying*）一书指出，由于第二厂的抗拒，联华公司左右势力呈矛盾的特殊对立现象，也使联华同时出品最左及最右的电影。1936年罗明佑失势，制片业务全移交吴性裁，左派占尽上风。夏衍自离开明星后就进入联华，与费穆、孙瑜、沈浮一同工作。同明星一样，1937年秋日军进驻上海时，联华也解散公司。

从1930年到1937年间，联华计拍了85部剧情片，其中更不乏珠玉。像朱石麟与罗明佑合编、孙瑜导演的《故都春梦》，孙瑜早期充满民族风格的杰作《大路》曾在莫斯科影展获第五名的《渔光曲》（蔡楚生编导）吴永刚精炼沉重的《神女》以及费穆的《狼山喋血记》、孙瑜的《到自然去》等。

1946年，幸存的电影工作人员回到上海，拒绝中央电影公司的征用，以联华影业社为名，成立昆仑电影公司。轰动一时的《一江春水向东流》以及《八千里路云和月》就在此时拍成。昆仑的主持人为夏云瑚及任宗德，吸引大批左派人士。其极度反右电影《乌鸦与麻雀》于1949年开拍，国民党迁台后，成为中共体制下完成的第一部剧情片。



◎ 昆仑公司的《乌鸦与麻雀》拍摄于 1949 年政权交替之际，成为在新体制下完成的第一部剧情片。它曾被国民党勒令停拍，却被美国学者称为“中国电影史上的里程碑”。

昆仑公司在 1949 年后，是少数为中共允许继续拍片的公司之一。成员多由联华转来，诸如夏衍、田汉、黄绍芬、郑君里、孙瑜、费穆、沈浮等人。其演员阵容亦相当可观，赵丹、白杨、陶金、魏鹤龄、孙道临均为其工作。然而，由于孙瑜的《武训传》在 1950 年后受到严厉的批判“宣传封建文化”、“污蔑农民”、“污蔑中国民族”等）昆仑公司迅速在 1953 年被并入国营电影系统中。

从 1946 年到 1953 年，昆仑虽只有 15 部电影，却广受注目。杜云之称《八千里路云和月》似乎“在人们中间掀起了混乱和不安”，陈立也确认《万家灯火》的“巨大成就”。至于广受欢迎的《一江春水向东流》，不但从 1947 年 10 月到 1948 年 1 月长期放映，且被杜云之指为“对政府最有危害性的几部影片之一”。《乌鸦与麻雀》的情形更是复杂，1949 年国民党勒令该片停拍，却获得中共优秀影片一等奖，陈立并称之为“中国电影史上的里程碑”。

艺华公司

亦为左派渗透之公司；成立于 1932 年，严春堂主持，1933 年正式拍片。编剧大员为左倾之田汉及阳翰笙，并有作曲家聂耳助阵。至 1937 年关门时，计拍了《烈焰》、《逃亡》等 34 部电影。根据托洛普·采夫所言，《烈焰》之强烈抗日讯息使之成为 1931 年至 1945 年间中国影史最有意义的作品。这期间左右翼产生“软性、硬性”电影走向之争。右翼攻击左翼的硬性电影是“内容偏重主义的畸形儿”、“宣传红色素”，并强调“为兴味而艺术”的拍片方针。左派则以“抗日影片”为号召，攻击软性电影为进步电影之毒药。1935 年，艺华辞退左派影人，改变制片路线，摄制迎合小市民趣味影片。

电通公司

原是制造电影器材的公司，由司徒逸民、龚毓珂、马建德经营。1934 年成立，最重要的精神人物是袁牧之。左倾色彩浓厚，以《桃李劫》及《风云儿女》两片对国民党政府严厉批判。编剧田汉旋遭逮捕，夏衍逃至日本，聂耳也随后流亡。袁牧之继续留守，拍了《都市风光》后，政府斥电通解散。电通公司只有 1 年历史，也不过 4 部半电影问世，成员纷纷转至明星、联华及新华工作。其中袁牧之

进入明星后，马上拍就经典作《马路天使》。

新华公司

张善琨于 1935 年创办新华公司，路线极右。左倾的欧阳予倩为之执导《新桃花扇》后便投入明星公司。史东山也拍了《长恨歌》及《狂欢之夜》。该公司并出品吴永刚的《壮志凌云》，这部抗日电影大受舆论赞赏。然而 20 世纪 30 年代上海沦陷的孤岛期，新华并未解散，仍旧按时出品电影。其中，最著名的是恐怖大师马徐维邦充满表现主义色彩的《夜半歌声》及《麻风女》。1942 年新华关门，7 年间共摄制了 50 多部电影，其中尚有誉满一时的万古蟾、万籁鸣、万超尘三兄弟所做的中国第一部卡通长片《铁扇公主》。

文华公司

吴性栽于 1946 年创办文华公司，1947 年制片，1948 年在上海建厂，并有清华及华艺两个卫星公司。华艺纯为费穆录制梅兰芳彩色平剧而设。文华初成立时，有桑弧、黄佐临等健将扶助，出品重艺术质量。也是中共 1949 年后少数允许继续拍片者之一。

文华系统培养出相当多经典作，如梅兰芳的《生死恨》、曹禺的《艳阳天》、石挥演技及导戏登峰造极的《我这一辈子》，以及费穆被尊为大师的《小城之春》。1953 年，文华亦被并入国营，前后 7 年间，计有 21 部电影问世。

天一公司

1925 年，邵醉翁在上海成立的天一公司，专走大明星及商业路线。其制片方针绝不涉及社会性主题。取材宣扬旧道德及旧伦理观念，致与明星一同被冠为旧派电影，以别于联华的新派电影。天一基于保守立场，专捡民间故事及旧小说改编电影，诸如《花木兰从军》、《女儿国》、《铁扇公主》、《五鼠闹东京》等，意识形态虽保守，却能吸引不少观众。

1937 年上海沦陷，天一不愿与占领者合作，乃迁往香港。日后演成掌理数



◎ 文华公司成立时，出品重艺术质量，拍出许多经典之作，如石挥演技及导戏登峰造极的《我这一辈子》（上）及费穆被尊为大师的《小城之春》（下）。前者的光影营造，后者的场面调度，都在电影史上熠熠发光。

十年华语片市场的邵氏公司。

其 他

上海地区的片厂除以上规模较大者外，尚有些其他公司。如以默片起家的商务印书馆影片部自 1920 年作业，1926 年增资改为国光公司，1927 年结束。早期以教育性影片为主，尾期转至武侠侦探路线，备受批评。其工作人员任彭年后脱离自组东方第一公司（后称月明公司）专拍《关东大侠》等武侠剧集，内容保守通俗。

另外，军方的电影机构原本在汉口成立摄影厂，简称中电。1945 年抗战胜利，国民党政府接收上海影业，中电分得上海华影及北京华北的设备，翌年改称中影。4 年间计出品 38 部电影，以《天字第一号》等抗战素材为名。1949 年随国民党迁台。

原载《400 击》杂志，1985 年 3 月

《春蚕》

——中国第一部写实电影

20世纪30年代中叶以来，现实主义一词在中国，大都取其广义，即谓反映现实情况，关切社会人生，扣紧社会问题，有别于片面讲究形式，单纯追求趣味；如此说来，中国新文学与电影的主流，确是现实主义的。但问题在于，“反映”现实的方法与手段，是否必须按照实际生活原来的面貌去予以表达？以文艺为例，鲁迅的《狂人日记》与茅盾的《春蚕》都是反映现实的，但二者的表现方法并不一样。茅盾依法国的 realism 的方法写，而 realism 一词在一二十年代，一般译为“写实主义”。到了30年代中，瞿秋白参考苏联的文艺理论，把 realism 改译为“现实主义”，以“典型环境中的典型性格”基本定义。

——黄继持：“探索的年代”座谈

……现实主义几个重要观念——重视时代精神，用特殊结合一般的方法反映现实和细节性的自然主义描写手法。从这个美学观点出发……严格来说，只有程步高的《春蚕》称得上是现实主义作品。

——古苍梧：“探索的年代”

蚕……是整个“以农立国”的中国命运的缩影。人造丝的输入，宣布了农村经济的破产，也象征了农业社会的渐趋没落。

——陈辉扬：《蓦然回首》（《电影双周刊》）

30年代，中国各种文学、艺术蓬勃发展，知识分子也怀抱极大的热情及理想，参与文学、话剧及电影等创作行列。这些知识分子艺术家，对社会现实及思潮均有感受，其中较前进者作品里往往抱道忧时，抒发阐述新旧思潮的冲击，反封建反帝国反殖民的思想，妇女受压制的命运，以及家庭伦理在中国经济/社会