

# 20世纪30年代初期中国旧市民电影的传统特征与新鲜景观

——以联华影业公司的《银汉双星》为例

袁庆丰

**摘要：**在传统社会中，异性在公众场合获取他所中意对象的性信息非常之少，相应的信息传达也相对困难，因此就不得不增加叙述篇幅，进而导致节奏缓慢。换言之，《银汉双星》<sup>①</sup>中拖沓的情节发展、非常缓慢地释放性信息的节奏，只适合于传统社会和相对稳定的社会现实环境，更与传统社会和传统审美趣味合拍。从上世纪20年代中后期开始，旧市民电影积极尝试将新观念和新意识带入到电影制作当中，电影语言在逐渐成熟，它从原来纯粹的旧文艺或者旧文学的电子影像版开始向发展出自己的表现风格和话语系统努力。这个逐渐建立、完善的过程贯穿整个20年代并在30年代初期达到高潮。从这个意义上说，旧市民电影不仅是先后出现于1932年的左翼电影和1933年新市民电影的孕育母体，而且还是30年代中国电影走向高峰进而与世界文艺同步接轨的一个积累期和准备期。

**关键词：**“联华”；旧市民电影；电子影像版；自觉性；

**作者简介：**袁庆丰，男，教授，博士生导师。（中国传媒大学 民国电影研究所，北京，100024）

**中图分类号：**J905.2

**文献标志码：**A

**文章编号：**1008-6552（2014）05-0057-04

## 一、引言

从1905年所谓第一部电影出现之后，早期中国电影和同时代的世界电影一样，商业性一直是电影制作的内在品质和外在表现形式。从现存资料来看，中国电影在上世纪20年代的兴盛，与商业性的投资密切相关。譬如，1922年明星影片公司的成立就是资本生育的直接结果；<sup>[1]</sup>在20年代，早期中国电影唯一的制作中心上海，就有几十家制片公司出现运转、表现出绝对的市场化的商业投机性。原因很简单，当时的电影，“不仅是一门综合艺术，还是一个文化产业。它要靠票房的盈余，靠资金的回笼，才有再生产的条件，否则电影公司只好关门大吉”。<sup>[2]</sup>我把1932年左翼电影出现之前的国产电影统称为旧市民电影，以区别于在1933年出现的新市民电影。<sup>[3]</sup>

1930年8月，控制中国北方电影放映和发行行业的华北电影有限公司老板罗明佑，与以制片见长的民新影片公司掌门黎民伟，合并了当时陷入危机的大中华百合影片公司，同时联合在上海经营印刷业的黄漪磋，组成“联华影业制片印刷有限公司”<sup>[1]（148）</sup>，从此，开始了中国电影史上“联华”公司与天一影片公司、明星影片公司在30年代（至1937年7月为止）基本瓜分中国国产影片制作和放映市场的新时代。

由于“天一”公司历来注重传统题材和海外南洋市场，所以在一般观众眼里，有“老旧”的概念，而“联华”公司和“明星”公司能够与时俱进，很有“新”气象。但是，正如左翼电影虽然在1932年出现并随即成为电影主流，却不能因此把30年代的中国电影统称为左翼电影时代一样，“联华”公司

① 《银汉双星》（故事片，黑白，无声），联华影业公司1931年出品。

在此时期的影片制作也是新旧交错杂陈。1932年之前,主导中国电影主流的旧市民电影,并没有因为时间进入30年代而立刻全面消亡。在我看来,30年代初期,新电影譬如左翼电影和新市民电影正处于酝酿胎动时期,而旧市民电影余焰尚存、风韵依旧,1931年“联华”公司出品的《银汉双星》就是这样的证明。

## 二、20世纪30年代电影的时期划分和《银汉双星》所处的时空形态

在我的表述体系中,所谓30年代的中国电影,时间上局限在从1930年到1937年7月7日,日本发动全面侵华战争的“七·七”事变这一时期;在此之后的1938年和1939年不在这个时间段内,而是归入到“抗战电影”时期,即1937年7月至1945年8月日本投降为止。

30年代中国电影,我又把它划为1930—1931年、1932—1937年7月两个阶段,在第二个阶段里,由于新电影类型迭出,是所谓一百年来中国电影的高峰所在,现存的影片数量也相对最多,因此,每一年又可以自成一个单元。1931年的《银汉双星》处在30年代中国电影发展的第一个阶段内。我把1932年之前、尤其是20年代的中国电影称之为旧市民电影,因为它在整体上属于旧文艺、旧文化范畴。

在1912—1922年这十几年间,旧市民电影基本上是“鸳鸯蝴蝶派”和“礼拜六派”的电子影像版。这两者都是“清末民初专写才子佳人题材的文学派别,所谓‘卅六鸳鸯同命鸟,一双蝴蝶可怜虫’据说是他们常用的词语,故被用来命名。《礼拜六》是1914年开始办的一种娱乐消闲周刊,……两者合在一起,很能代表这一类文学以言情小说为骨干,情调和风格偏于世俗、媚俗的总体特征”。<sup>[4]</sup>20年代中后期,旧市民电影又依附于新兴的现代通俗小说和武侠小说,进而用胶片表述、分享和传播其极具旧传统色彩的审美情趣。旧市民电影和已经取得主流文化地位的新文学和知识分子阶层相对隔膜,不乏迂腐的道德说教、陈旧的思想观念和意识形态,但却拥有广大下层民众和绝对的电影消费市场份额。<sup>[5]</sup>

然而,随着外国电影尤其是美国电影的大量进入和电影从业人员中买办商人、留学生比重的增加,20年代中后期的旧市民电影,积极尝试将新观念和新意识带入到电影制作当中,电影语言也在迅速成熟。也就是说,它从原来纯粹的旧文艺或者旧文学的电子影像无声版,开始向发展出自己的表现风格和话语系统努力。这个逐渐建立、完善的过程,在整个20年代都在持续,而在20年代晚期达到高潮。从这个意义上说,旧市民电影是30年代中国电影走向高峰、与新文学比肩,进而与世界文艺同步接轨的一个积累期和准备期。

在现存最早、公众可以见识的影片《劳工的爱情》(又名《掷果缘》,明星影片公司1922年出品)中,可以发现编导的电影自觉意识还没有完全形成,具体表现就是机位固定呆板,舞台戏剧痕迹浓重,表演和镜头都不到位。倘若再从现存的、公众可以看到的《一串珍珠》(长城画片公司1925年出品)、《海角诗人》(民新影片公司1927年出品)、《西厢记》(民新影片公司1927年出品)、《情海重吻》(大中华百合影片公司1928年出品)、《雪中孤雏》(华剧影片公司1929年出品)、《儿子英雄》(长城画片公司1929年出品)和《红侠》(友联影片公司1929年出品)等影片一路看来,就可以发现中国此一时期电影的自觉意识已然在逐渐萌生并渐次增强。

## 三、《银汉双星》：新景观下的旧本质

《银汉双星》由“联华”公司掌门之一的罗明佑监制、“联华”大牌导演之一的史东山导演。两人身后的制作阵容甚是整齐,譬如,原著作者是当时人气最旺的通俗小说大家张恨水老师,摄影、制片、布景和编剧都是在20年代就出道的老前辈;就是客串的演员,也是了得,除了20年代就已成名的“老”明星汤天绣外,还有后来的名导演王次龙、孙瑜、蔡楚生等,更有当时还没成名但转年就要成为超级巨星的金焰、黎莉莉和王人美。新旧错列、老将压阵——形式与内容等同。

### （一）新景观：电影语言的自觉性和新技术的应用

所谓电影语言的自觉性具体表现在：第一，一些电影特技的运用已经相当成熟。譬如影片一开始的叠化，这个在以前的电影制作中要么用得很硬，要么用得很少。第二，细节的强调和寓意。电影语言和文学语言不一样的地方，就是它可以运用影像的长处，譬如男女主人公情感的接近和那份爱恋的心理，《银汉双星》用了两个球滚到一个洞里面的手法，虽然刻意但非常到位。第三是它的表演，男主人公承受痛苦婚姻时的感受，面部表情的细腻变化比以前的表演有很大进步。在以前的影片当中，你会发现人物的面部表情要么夸张过度、要么比较僵硬。第四，闪回手法的使用已经融入叙事，比较流畅，不显得生硬了。譬如男主人公在痛苦中想起母亲对他的教诲，非常自然，相形之下，在《一串珍珠》中四次闪回的使用，在叙述流程中多少有些停顿的感觉，这可能跟进入30年代以后电影观众的观影心理得到进一步的培育有关。第五，在情节发展和设置中，《银汉双星》使用了一种电影里面套电影、即戏中戏的叙事技巧，手法讲究，这在当时是比较新颖的表现方式。而“联华”公司在同一年拍摄的相同题材的《桃花泣血记》就显得平铺直叙。

一本中国电影史著作以不无褒贬的语气提到，《银汉双星》“在布景、服装、装饰等方面都更大程度地渲染了唯美主义的花色。”<sup>[1](154)</sup> 如果将“唯美主义的花色”非要当作褒义来理解的话，那么，《银汉双星》不愧是大牌导演史东山杰出的手笔，因为评论者注意到了影片艺术性在形式美方面的追求。也许对于今天看惯了彩色电影或画质更好的数字电影的观众来说，《银汉双星》的花团锦簇不过是交错一片的黑白色调，但考虑到当时的技术和制作条件，应该说，这是美工出身的导演史东山匠心独具、用功最多、而后辈学徒绝对不可以忽略的地方。譬如众多俊男靓女在小高尔夫球场那场戏，构图讲究，景深层次分明，人物繁多却调度得法，尤其是两女争风一节，拍得摇曳多姿、香艳可人。

1930年，“联华”公司最早使用蜡盘发音技术为影片《野草闲花》配了《寻兄辞》的插曲，这是中国第一支电影歌曲。<sup>[1](162)</sup> 相对于片上发音，蜡盘发音成本低廉、制作简单，是当时国外已经淘汰的技术，出于专利和成本的考虑，当时的国产影片只能出此下策。1931年，明星影片公司和友联影片公司分别出品了中国第一批用蜡盘发音的有声故事片《歌女红牡丹》和《虞美人》；“联华”公司则在《银汉双星》中，用蜡盘收音的方式穿插了一些音乐和歌唱。<sup>[1](161-162)</sup> 虽然，现在看到的这个VCD版本没有听到任何音响，成了一个纯粹的无声片，但“联华”公司对它的厚爱却是可以理解的，那就是力图给《银汉双星》添加更多的时代气息和现代电影新元素以迎合市场需求。

### （二）旧本质之一：题材与戏剧冲突的设置

但《银汉双星》在题材和思想上，则继承和发扬了上世纪20年代旧市民电影的陈旧性或曰滞后性，依然是才子佳人套路、帅哥靓女一见钟情、最后恨恨而别的模式（这个套路和模式本身不应该受到非议和指责，事实上，“阳光之下无新事”，许多人引以为豪的著名影片，譬如30年代的许多左翼电影也是这般手段）。只不过，《银汉双星》中的才子不是传统意义上的书生，譬如《西厢记》那样只会写毛笔字、写八行书的秀才，而是有着新型职业的才子——电影明星；《银汉双星》中的佳人也不是深藏闺中像崔莺莺那样宅起来的古典美人，而是有着相当知识水准的现代女性，譬如女主人公李月英既会弹钢琴、唱歌剧、演电影、跳肚皮舞，还会打高尔夫——虽然是迷你高尔夫球。

就表现形式或戏剧冲突的设置而言，《银汉双星》也是了无新意。一个漂亮男人（当然是好男人）和一个漂亮女人（当然更是好女人）一见钟情、立堕情网，他俩是天合一对、地作一双。但好事就要多磨，一个坏女人（当然也是美女）蛮不讲理，半路上出来制造麻烦，但最重要的是这个男生终究没有和那个女生地老天荒，因为他家里已经给他包办了一个老婆。

故事旧则旧矣，但《银汉双星》的确反映了当时社会上一个比较普遍的婚姻现象，用当时的专业名称来说就是“两头大”：在家里头父母包办，已经给他娶了一房媳妇；当他以后走向社会，又寻找或遭遇到

了自己的真爱。那怎么办呢？最好两头都不耽误。但影片中交代得很清楚，男主人公如果休了媳妇，那么，那个可怜的女人就只有死路一条，这是万万不可行的，因为经历了新时代的洗礼的知识青年有一个最起码的人性觉悟，就是人道主义。人道主义是指什么呢？是指无论如何，包办婚姻中的那个不幸者，你叫做封建礼教的牺牲品也好，叫做愚昧社会的祭祀品也好，她终究是一个人，而人命关天。

《银汉双星》里，男主人公对感情的处理与其说表达了他个人的困惑，倒不如说是表达了对困惑的否定：最终让男主人公回归家庭，而女主人公则独自吞下苦果；影片让这个故事以道德的圆满而不是爱情的圆满作结。然而这样的表述，这样的困惑，已经是非常陈旧的了。因为在它之前，20年代的新文学作品已经对此大量涉及和严厉批判；而在30年代，中国社会更重大的问题——中日关系和国内阶级矛盾已经成为新的电影主题和表现对象。

### （三）旧本质之二：拖沓的表达和相应的审美趣味

《银汉双星》着力刻画和表现男女主人公处在情感中的困境或者情感中的困惑，而这种困惑，或者说对这种困惑的表现和处理方式充满着旧市民电影的趣味。换言之，它既没有当时知识分子对这一问题的理性分析和决然选择，也没有后来左翼电影对这个问题的革命化的处理。影片的趣味性、指向性，都停留在市民阶层及其相应的旧文艺审美阶段，并且约定成“俗”（请理解我这样改造成语）。

与这样的局限相对应的，是情节的拖沓——这样的电影表述，譬如男女主人公一见钟情的摇来摆去、拖泥带水，这么一个场景的处理，用了那么长的篇幅，已经落后于时代的审美需求，对当时的以青年学生为主体的新观众群体而言是不能容忍的。《银汉双星》体现的这种男女情感的缓慢节奏，和旧文艺尤其是通俗小说所营造的情感氛围有关，更和传统社会和传统审美趣味非常合拍。在传统的社会当中，异性在公众场合获取他所中意对象的性信息非常之少，相应的信息传达也相对困难，因此就不得不增加叙述篇幅，进而导致节奏缓慢。

换言之，《银汉双星》中拖沓的情节发展、非常缓慢地释放性信息的节奏，只适合于传统社会和相对稳定的社会现实环境，但30年代初期的中国正是多事之秋，国际国内环境日趋紧张。在《银汉双星》中，旧市民电影对艳俗的歌舞尤其是女性躯体和线条的传统性偏爱场景，依旧占据很大篇幅，虽然好看但多少游离于主题，譬如团体舞蹈和埃及肚皮舞等。

因此，就审美角度而言，《银汉双星》的这些旧市民电影的特色和场景可能更适合市民阶层的品位，但是绝不能满足青年观众、尤其是青年知识分子的口味。不要忘记，30年代初期，随着左翼文学的兴起，青年观众、尤其是青年知识分子已经成为电影观众群体的主要构成部分，而电影已经从不登大雅之堂的低端文化消费走向艺术殿堂，进入知识阶层所认可的、尤其是知识青年关注、拉动的一个现代艺术消费；同时，30年代整个社会形势已经发生重大变化，对于国产电影市场而言，新的政治、思想和文化运动风起云涌，又直接决定和左右着电影生产和票房指数。

## 四、结 语

1933年，是左翼电影中国电影史上的高产之年，1931年和1932年则是一个由旧市民电影向左翼电影蜕变、过渡的年代，其主题和架构还是旧的套路，譬如有一个很庸俗的，或者说很永恒的一个爱情主题；还纠缠于男女情感，家长里短；它在可能的情况下，加进了一些新的理念、手法和技术。虽然我把《银汉双星》归置于旧市民电影序列，虽然它也不是中国电影的经典之作，但不能否认，导演史东山在艺术创作中表露出了个性才华和对作品的真情演绎。我不知道自己是不是已经变得很老了，因为我常常沉溺在那些黑白影像老旧的音容笑貌和衣香鬓影中不能自拔。

（下转第128页）



师工作室之间进行互评，对考核优秀的工作室导师，在职称评审、评奖评优上给予倾斜。只有建立了科学的考核奖励制度，才能使得导师工作室制这一教学模式真正得到落实。

### （三）对导师工作室的管理

导师工作室制教学模式作为一项新的尝试，在具体实施探索过程中必然会遇到许多问题，需要我们一一应对和逐步完善。这一教学模式的实施，要涉及教学、实践、管理体制的变化，人才培养方案和教学体系都要有相应的变革。在实施的过程中也会涉及到人员调整、设备配备、考核管理方式等变化，一系列管理制度、分配奖励机制都要有所改变。这就要求学校领导、主管部门形成共识并获得其重视，形成一套有利于“导师工作室制”教学模式运行与发展的管理体制，在政策、经费等方面给予大力支持，以使导师工作室制这一创新教学模式能顺利实施，产生实效。

导师工作室通过项目创作与社会服务获得的收入如何分配管理，也是影响导师工作室制教学模式顺利实施的一个不可忽视的问题。导师工作室毕竟是教学机构，应该建立一套切实可行的规章制度，对创收经费予以合理分配。可以将一部分资金用于学校的建设，一部分资金用于导师工作室的自我完善与发展，一部分作为奖励基金用于奖励为工作室做出突出贡献的教师与学生，以稳定导师工作室的导师队伍。

## 四、结 语

“导师工作室制”教学模式，一方面可以最大限度地促进教学与实践创作、科学研究的同步发展，形成有效的产学研一体化；另一方面又是充分发挥学生潜能、注重其个性施展、培养其创新意识、提高其创新能力和专业素质的重要途径。实践证明导师工作室教学模式完全可能成为应用型学科和艺术类专业创新型人才培养的重要手段。

（上接第 60 页）

#### 参考文献：

[1] 程季华. 中国电影发展史：[M]. 北京：中国电影出版社，1963：57.

[2] 范伯群. “电戏”的最初输入与中国早期影坛——为中国电影百年纪念而作 [J]. 江苏大学学报：社会科学版，2005（5）：1~7.

[3] 袁庆丰. 雅、俗文化互渗背景下的《姊妹花》[J]. 当代电影，2008（5）：88~90.

[4] 钱理群，温儒敏，吴福辉. 中国现代文学三十年（修订本）[M]. 北京：北京大学出版社，1998.

[5] 袁庆丰. 20 世纪 20 年代中国电影文化生态的低俗性及其实证读解 [J]. 杭州师范大学学报，2009（4）：51~55.