

# 旧市民电影的总体特征

## ——1922—1931 年中国早期电影概论

袁庆丰

**摘要：**从1905年中国电影诞生，到1932年左翼电影出现之前，这28年属于旧市民电影时代，因为其题材、主题大多局限于恋爱、婚姻、家庭，所依托的文化资源是旧文艺和旧文学。20世纪20年代末期出现、30年代初期退潮的神怪武侠片，同样属于旧市民电影的范畴，因为它的艺术范式、苦情戏设置和情色元素配置都符合旧市民电影的总体特征。

**关键词：**早期中国电影；旧市民电影；题材；文化资源；武侠片

**作者简介：**袁庆丰，男，教授，博士生导师。（中国传媒大学 经济与管理学院，北京，100024）

**中图分类号：**J909.2      **文献标志码：**A      **文章编号：**1008-6552 (2013) 03-0070-05

1949年之后大陆的中国电影史研究都承认，20世纪30年代初期，中国电影即有新、旧之别；只不过，90年代之前的研究，对新电影只承认或只提及左翼电影<sup>[1](183)]</sup>，90年代以后则把新电影称为“新兴电影”（运动）<sup>[2-4]</sup>，或“新生电影（运动）”<sup>[5]</sup>。其实，30年代的电影研究者，就已经把新电影称为“新兴电影”<sup>[6]</sup>——也有人称之为“复兴”的“土著电影”<sup>[7]</sup>。

这些指称的沿革或袭用不甚重要，重要的是，新电影不仅仅是指左翼电影；或者说，左翼电影并非新电影的全部内容；因为，与左翼电影几乎同时出现的，还有性质与之不同的新市民电影<sup>[8]</sup>，其代表作是无声片时代的第一部高票房电影《姊妹花》（1933）<sup>[9]</sup>。而与新电影相区别的旧电影，即从1905年中国电影诞生到1932年左翼电影出现，这28年的中国电影和时代，全是旧市民电影，是旧市民电影时代<sup>[8]</sup>。

换言之，在这一时期出现的或现今发现的电影，无一不属于旧市民电影的范畴；之后的中国电影，一定是新电影，只不过类型不同，或者说，“新”的性质有所不同而已。对这些问题及其结合具体文本的讨论，均收入我的两本专著之中，读者尽可以审阅批判<sup>[10,11]</sup>。

旧市民电影是中国电影1932年之前唯一的电影类型，或者说是唯一的电影面貌；该时期同时也是早期中国电影的鼎盛时代之一。而对旧市民电影的界定，可以从以下几个方面入手。

### 一、题 材

20世纪20年代的旧市民电影一般以婚姻、家庭，包括青年男女的恋爱作为它的主要题材，到了20年代末期，又将武侠片包括进去。就现存的、公众可以看到的9部影片而言，1922年的《劳工之爱情》（明星影片公司出品），就像影片的另一个片名《掷果缘》昭示的那样，演绎了一出街头男女摊贩最终喜结良缘的喜剧；1925年的《一串珍珠》（长城画片公司出品），讲的是家庭伦理、夫妇之道；1927年的《西厢记》（民新影片公司出品）是古典戏曲的翻拍，重温张生和崔莹莹的爱情传奇；1928年的《情海重吻》（大中华百合影片公司出品），它的英文片名就叫 Don't Change your husband，我把它译成《红杏莫出墙》，讲的是丈夫如何以爱心击败男小三的故事；1929年的《雪中孤雏》（华剧影片公司出

品)讲一个逃避包办婚姻的好女人,被一个好心的富家少爷营救;长城画片公司的《儿子英雄》(1929年出品),讲坏老婆兼恶毒的后妈虐待好丈夫和好儿子,结果自我放逐。20年代末期武侠片兴起,现存的影片,有友联影片公司1929年出品的《红侠》、华剧影片公司1929年出品的《女侠白玫瑰》,以及友联影片公司1930年出品的《荒江女侠》等。这些影片的拷贝收藏在北京的中国电影资料馆中,并不对外开放公映,但这并不影响其属于旧市民电影的特征和归属。

旧市民电影的生产一直持续到30年代初期,然后,随着武侠片的衰落,一起被包括左翼电影在内的新电影替代。现存的、公众可以看到的旧市民电影,有1931年的《银幕艳史》(明星影片公司出品),影片的女主人公虽说是女明星,但题材仍然不出恋爱婚姻范围。联华影业公司这一年出品的片子,现在还有4个可以看到:《恋爱与义务》,片名本身就说明了其题材的特征,而且影片的伦理性更加纯正;《一剪梅》则相对轻松,三个美女和三个帅哥演的是一场对手群戏,这是迄今为止中国早期电影史上少见的“玉女军装戏”,阮玲玉、林楚楚和陈燕燕变身为扬刀策马的女军官,真正风头无两;金焰和阮玲玉主演的《桃花泣血记》,演绎的依然是有钱的少爷和贫家美女露水姻缘的老故事;如果说,《银幕艳史》的故事发生在女明星和男影迷之间,那么,《银汉双星》中的爱情发生在导演和他自己栽培的女明星之间,自然也免不了痴男怨女一见钟情的老套:男的遵从“父母之命”回家完婚,女的悲痛万分、“不知所终”。

由此可见,旧市民电影的题材最主要的特征,就是家庭、婚姻、恋爱,它们与家庭伦理道德的灌输相伴始终。即使是“武侠电影”,其实也可以看作是家庭、婚姻、恋爱题材的延伸,在展示“除暴安良”的暴力正义的同时,没有离开其传统题材的道德约束。道理很简单,旧市民电影不论它是爱情片还是武侠片,它的题材向来是与主题密切相关的。换言之,在旧市民电影的主题范畴内,则无论“爱情”还是“武侠”,都要受制于它的伦理规范。

## 二、主 题

旧市民电影的主题,基本上是传统文化及其伦理纲常、道德理念的图像化和通俗化阐释,或者说,是相对于“新文学”和“新文化”的通俗文学和大众文化的电子影像版<sup>[10][11]</sup>。

首先,是男权至上的理念。如果说旧市民电影有所批判,那么就性别来说,批判对象更多地指向于处于弱势的女性。譬如《情海重吻》,妻子先是与他人偷情,后来干脆离婚嫁给情人,到最后又被抛弃,灰头土脸回到原来的丈夫身边,感觉到羞耻又去跳海。做丈夫的始终忍辱负重,并没有责骂女方,但编导的指斥一目了然。之前的《一串珍珠》,则将法国莫泊桑的短篇小说,改编成一个中国式的家庭婚姻和伦理道德的说教版本。贯穿影片的一个理念就是女人是“好虚荣的”,正因为女人好虚荣,所以她不仅毁了自己,还毁了家庭;只有女人抛弃这种虚荣心,家庭和个人才能够得以救赎,才能够过上幸福的生活——这个道理甚至连女主人公自己也心甘情愿地承认。

其次,旧市民电影在主题思想上强调的,是传统的家庭伦理道德理念不可更张。譬如,父母之命不可违,媒妁之言要尊重。现存的、最早的《劳工之爱情》就是如此,男女双方生发的是所谓的自由恋爱,而且一个卖瓜,一个缝衣服,社会地位等各方面条件都比较般配。但即便如此,一旦涉及婚姻,也必须经过父母大人的认可,否则就是死路一条。1931年的《桃花泣血记》就是这样的反面例证:男女主人公青梅竹马、倾心相爱,但因为得不到男方家庭的认可,即使是有孕在身也不行,所以必须安排女主人公死掉。这样的编排,看上去是让男的失去了妻子,女儿失去了母亲,但小家庭的缺失,换来的是社会道德和宗族伦理的圆满和维护。

第三,由于旧市民电影维护和宣扬的是传统的伦理道德,因此它对社会现实的满意度相对较高,批判程度相对较低;而但凡有社会批判,它又往往指向新人物和新事物。譬如《情海重吻》当中,那个不务正业、到处勾引女人、破坏别人家庭生活的,竟然是一个接受着新式教育的大学生。单就这一点来看,倒可以看出旧市民电影的“旧”来。因为在20年代的新文学作品中,对“恋爱自由”的鼓吹和歌颂,实在是所在多见并且对此持肯定态度。只有少数作家如鲁迅,能够从这些新人物的新事体上发现“旧”(老)问题。譬如他1925年发表的小说《伤逝》,揭示的就是“人必生活着,爱才有所附丽”的古老命题。但是同时期的电影当中,对这类所谓新潮男女和新潮的人和事是给以否定和批判的,譬如《银汉双星》。看上去,影片中的电影导演与女主人公搞的是自由恋爱,但这种“自由”和“恋爱”是违背婚姻伦理道德的,因为男方是已婚之身。换言之,这种不道德的事情,也只有具有新思想的新派男女才能干得出来。因此,旧市民电影中的新派人物的新派行为,其实是不守传统道德的现象,结果成为被批判的、被丑化的对象。

### 三、艺术范式

仅就现存的、公众可以看到的9个影片而言,其艺术范式都是相似或相同的——即使以后再发掘和公映这一时期的影片,我也不相信它们会有所突破,至多会是大同小异。

第一、噱头与打斗。以现存最早的《劳工之爱情》来说,影片最大的看点其实是打斗和噱头。前者指的是郑木匠楼上夜总会里,白相人争风吃醋后的打闹,后者是郑木匠发挥专业特长,设置了一个活动楼梯把那帮鸟男女逐个摔将下来的场面。事实上,检索电影史所记载的篇目就会发现,在20世纪初,很多电影就是单纯地将这种打斗和噱头摆拍下来,供大众赏玩和娱乐。到了20年代,打斗戏也没有妨碍影片的家庭伦理主题,或者说,依然是影片的一大卖点。譬如《一串珍珠》中男主角和男配角与小偷的厮打;实景拍摄的《西厢记》中,无论是单打独斗,还是大规模的群殴(战斗)场面,都已经登峰造极;《雪中孤雏》当中,男主人公深入淫窟,勇斗群贼。1931年的《一剪梅》中,侠客和军人无不大打出手;《桃花泣血记》中,也有女主人公的父亲与偷牛贼的打斗群戏。这些,均是编导的刻意安排。

第二、苦情戏。就现存的、公众可以看到的影片而言,《一串珍珠》把苦情戏的设置推入到心理层面并给予非常细腻的表达,譬如女主人公对自己虚荣心的反省,可以看作是苦情戏的文戏路数。如果多从外在行为上下功夫,那就是苦情戏的武戏了。譬如《雪中孤雏》,女主人公在婆家时被二婆婆虐待,到了杨老爷家,又被二小姐打骂,被掳到深山,还要受歹人把毒龙放到身上的恐吓。就人物关系的铺设上说,苦情戏做得最足的是《桃花泣血记》:女主人公老妈病死,老爹被坏人打瞎了眼,嗷嗷待哺的婴儿还未满月,自己就哀怨地死在爱人怀里。

第三、情色元素。现存的、公众可以看到的1922~1931年的9个影片,有情色元素的镜头虽然稀少,但也足以体现早期电影的此种特征。譬如《桃花泣血记》当中,男女主人公到街上去看“西洋景”的时候,就有一个女体背裸镜头。由此可以推断,类似元素在旧市民电影当中是广泛存在的。因为当时的许多影片拍摄,不过是“到旅馆里开一间面南的房间,把演员带了去化妆,对光开拍……雇用几个模特,表演一点曲线美”<sup>[12]</sup>。朝南的房间自然光线最好,所谓曲线美的表演,就是情色电影。

在这9个影片中,情色元素或者说情色的表达,还有另外一种表现形式,那就是《一剪梅》中的“玉女军装秀”。阮玲玉身着军装,戴大檐帽、足蹬长筒马靴,跨刀骑马的造型,不仅打破了人们以往印象中阮玲玉从来是一袭旗袍的心理预期,而且观赏效果实在是性感非常。而林楚楚的雍容华贵、陈

燕燕的清纯靓丽，也同样都被军衣马裤的衬托下别具风情<sup>①</sup>。

总的来说，上述艺术范式或曰结构性元素，在30年代初期，都被新电影继承和发扬。唯一的区别是，新电影中的左翼电影和新市民电影的继承和发扬，点与面有所不同<sup>②</sup>。

#### 四、文化资源

在我看来，旧市民电影所依赖和生发的文化资源是旧文艺、旧文学、旧文化，它正好和新文艺、新文学和新文化相对。这个论断可以通过统计数据加以验证：从1921年到1931年的11年间，国产影片一共有650部左右，其中绝大部分“都是由鸳鸯蝴蝶派文人参加制作，影片的内容也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版”<sup>[1](56)]</sup>。事实上，就现今公众能看到的这9个电影而言，除了《一串珍珠》基本上改编自外国文学作品外，剩下的都可以当旧小说来读。这就是为什么从1905年到1930年初期，中国国产电影都可以被称为旧市民电影的原因。而此后的电影之所以是新电影，就是因为它所依赖和取用的文化资源，包括文学资源，主要来自于新文化和新文学，更不用说有大批从新式学校毕业的人员——包括大批“海归”——加入编、导、演行列。

旧市民电影文化资源的第二个方面，体现在对武侠神怪片的偏爱和重视上。据统计，从1928年武侠片热潮兴起，到1931年趋于落潮，上海有大小50家左右的电影公司，“共拍摄了近400部影片，其中武侠神怪片竟有250部左右，约占全部出品的百分之六十强”<sup>[1](133)]</sup>。这些影片大致可以分为以下几种，一是“火烧片”系列，以明星公司1928年拍摄的《火烧红莲寺》（前后一共18集）为代表，其他如《火烧青龙寺》（暨南影片公司1929年出品）、《火烧百花台》（上下集，天一影片公司1929年出品）、《火烧剑峰寨》（锡藩影片公司1929年出品）、《火烧九龙山》（大中华百合影片公司1929年出品）、《火烧平阳城》（7集，昌明影片公司1929年出品）、《火烧七星楼》（7集，复旦影片公司1930年出品）、《火烧白雀寺》（暨南影片公司1930年出品），以及《火烧灵隐寺》、《火烧韩家庄》、《火烧白莲庵》等<sup>[1](133)]</sup>。二是“女侠片”，以友联影片公司拍摄的《荒江女侠》（前后一共13集）为代表，其他如《儿女英雄》（5集）、《女侠红蝴蝶》（4集）、《红侠》；还有月明影片公司拍摄的《女镖师》（6集），华剧影片公司的《白玫瑰》（《女侠白玫瑰》）、《白芙蓉》、《万侠之王》等。第三，是“鬼戏”，包括神怪片和惊悚片，前者以天一影片公司1927年出品的《唐皇游地府》为代表，后者以上海影戏公司1928年出品的《万丈魔》、《金刚钻》为代表。值得注意的是，这些武侠片都有半裸或全裸的情色镜头<sup>[1](135)]</sup>。

武侠神怪片之所以成为旧市民电影的一个重要组成部分，或者说，武侠神怪片属于旧市民电影的范畴，是因为武侠神怪片所依据的蓝本大多来自武侠小说，而武侠小说历来就是大众文艺或曰通俗文化的重要组成部分。正因如此，它才一直与精英文化或庙堂文学有所区别乃至对立；进而，又在20世纪新文化和新文学出现后，仍然留存于所谓旧文艺、旧文化和旧文学的框架内。而武侠小说的读者群，

---

① 这是情色的一种表现形式，也就是着衣的情色。一般来说，着衣的情色及其表现比单纯的裸体展示和表现更富有文化内涵、更具备审美特质，因为它将色情和非色情的边界和交集地带处理得更为暧昧、更有利于审美想象的拓展，从而形成事实上程度更深的情色或色情艺术表达。

② 对比上世纪30年代的国产新、旧电影，我发现一个很有趣的现象：左翼电影对旧市民电影的情色元素继承得更多，新市民电影反倒继承得相对较少。譬如，在左翼电影中，无论是阮玲玉，还是王人美、黎莉莉，不无情色的大腿镜头和肢体表现相当惊人。《新女性》（1934）、《神女》（1934）中的阮玲玉，《野玫瑰》中的王人美，丝袜、美腿、高跟，风情无限。而《火山情血》（1932）、《天明》（1933）、《小玩意》（1933）、《体育皇后》（1934）、《大路》（1934）中的黎莉莉，除了丝袜腿高跟鞋，更有更大胆出位的健美躯体表现，主要是大腿。有意思的是，与左翼电影几乎同时期的新市民电影，居然对旧市民电影的情色元素继承较少，其比例基本上与噱头和闹剧持平。这里的原因是什么，我一时还没有想清楚。

扩大一点说,通俗文艺的观赏者和旧文化拥趸者,自然就会成为旧市民电影的观众群体,甚至是中坚力量或曰铁杆粉丝。事实上,一直到30年代初期,以武侠小说为代表的通俗文学的社会覆盖面相当庞大,新文学“这时也开始认识到自己远没有掌握大众读者”<sup>[13]</sup>。

## 五、结 语

武侠神怪片基本上是武侠小说的电子影像版,现在公众知道,至少有三部武侠片,即友联影片公司1929年出品的《红侠》、华剧影片公司1929年出品的《女侠白玫瑰》,以及友联影片公司1930年出品的《荒江女侠》,保存在北京的中国电影资料馆,并于2012年小范围地公映过一次。凡是看过的人,我想,都不会否认其具有的旧市民电影特征。另一方面,我也愿意肯定地说,如果再公映更多此一时期的影像文本,恐怕也都是如此的表现路数。

### 参考文献:

- [1]程季华. 中国电影发展史:第1卷[M]. 北京:中国电影出版社,1963.
- [2]李少白. 中国电影史[M]. 北京:高等教育出版社,2006:57.
- [3]陆弘石,舒晓明. 中国电影史[M]. 北京:文化艺术出版社,1998:41.
- [4]丁亚平. 影像时代——中国电影简史[M]. 北京:中国广播电视出版社,2008:51.
- [5]李道新. 中国电影文化史[M]. 北京:北京大学出版社,2005:145.
- [6]紫雨. 新的电影字现实诸问题[N]. 北京:晨报(每日电影),1932-8-16//三十年代中国电影评论文选[M]. 北京:中国电影出版社,1993:586.
- [7]郑君里. 现代中国电影史略//近代中国艺术发展史[M]. 上海:良友图书印刷公司,1936. //中国无声电影(四)[M]. 北京:中国电影出版社,1996:1385.
- [8]袁庆丰. 1922-1936年中国国产电影之流变——以现存的、公众可以看到的文本作为实证支撑[J]. 学术界,2009(5):245-253.
- [9]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.
- [10]袁庆丰. 黑白胶片的文化时态——1922-1936年中国早期电影现存文本读解[M]. 上海:上海三联书店,2009(10).
- [11]袁庆丰. 黑夜到来之前的中国电影:1937年现存国产影片文本读解[M]. 北京:中国广播电视出版社,2012(1).
- [12]剑云. 操守与诱惑[N]. 上海:明星特刊·火烧红莲寺号,1929-08-23(明星影片公司出版). //程季华. 中国电影发展史:第1卷[M]. 北京:中国电影出版社,1963:183.
- [12]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,1996:337-338.