目　　次

引言 ……1—16

第一编

中国电影的萌芽和发展

（1896年—1931年）

第一章　中国电影的萌芽（1896年—1921年）…（3）

第一节　中国早期的电影放映……（3）

一、电影的发明和它的传入我国 ……（3）

二、电影在中国的放映及其影响 ……（7）

第二节　摄制中国影片的尝试……（13）

一、北京丰泰照相馆与谭鑫培等的戏曲纪录短片……（13）

二、外国电影商人来华投机和亚细亚影戏公司的设立 …（15）

三、郑正秋和讽刺封建婚姻制度的短片《难夫难妻》……（17）

四、脱胎于没落期文明戏的若干短片……（20）

五、暴露鸦片毒害的影片《黑籍冤魂》……（23）

六、反映辛亥革命、二次革命的新闻短片《武汉战争》

和《上海战争》……（26）

七、黎民伟、严珊珊和短片《庄子试妻》……（28）

第三节　商务印书馆的活动影戏部……（29）

一、兼营电影事业的开始……（29）
二、五类影片的摄制 ……（31）
1.风景片、时事片、教育片(31)；2.梅兰芳的《春香闹学》和《天女散花》(33)；3.违背时代精神的新剧短片(35)。
三、自制自销的经营方式及其结束……（36）
第四节　中国影片制造股份有限公司及其失败和最初三部长故事片的摄制……（41）
一、从戏曲纪录短片《四杰村》到新闻短片《国民外交游行大会》 ……（41）
二、半殖民地半封建社会文化在电影方面的反映：《阎瑞生》、《海誓》和《红粉骷髅》……（43）
第二章　在混乱中发展(1921年—1931年)……（50）
第一节　游离开中国革命运动的中国电影……（50）
一、中国进入了新民主主义革命时期……（50）
二、电影被当作投机事业经营的畸形繁荣 ……（53）
三、鸳鸯蝴蝶派文人渗入电影创作……（54）
第二节　明星影片公司的初期电影创作……（57）
一、"处处惟兴趣是尚"的影片的失败……（57）
二、宣传资产阶级改良主义的《孤儿救祖记》 ……（60）
三、郑正秋描写中国妇女悲惨命运的影片 ……（64）
四、洪深参加电影工作及其早期创作……（71）
第三节　大中华百合影片公司与天一影片公司的不同制片倾向……（76）
一、醉心"欧化"的"大中华百合"及其渲染半殖民地生活方式的影片 ……（76）

二、史东山早期电影创作的唯美倾向 …… (80)
三、宣扬封建道德伦理的天一公司及其影片制作 …… (83)
四、天一公司对民间故事和古典小说的窜改 …… (86)
五、掀起了不伦不类的古装片竞摄风潮 …… (87)
第四节 "长城派"、"神州派"及民新影片公司…… (90)
一、归国华侨创办的长城画片公司 …… (90)
1.激于爱国热情兴办电影事业(90)；2.《弃妇》及其他问题剧的摄制(91)；3.没落与失败——历史的必然(96)。
二、归国留法学生创办的神州影片公司 …… (97)
1."潜移默化"的制片方针(97)；2."神州派"电影的代表作:《不堪回首》和《难为了妹妹》(99)。
三、由香港迁上海的民新影片公司 …… (103)
1.香港和广州时期的制片活动 (103)；2.欧阳予倩早期编导的三部影片 (105)；3.消极颓废的《海角诗人》及其他 (108)。
第五节 田汉和南国电影剧社…… (111)
一、田汉和他的"银色的梦"…… (111)
二、影片《到民间去》的摄制及其他 …… (114)
三、"从银色之梦里醒转来"…… (117)
第六节 第一次国内革命战争和中国电影界…… (121)
一、帝国主义垄断中国电影事业阴谋的破产 …… (121)
1.英美烟草公司"影片部"的成立及活动(121)；2.拍摄影片和收买影院的毒辣手段(123)；3.革命浪潮摧毁了英美烟草公司"影片部"的阴谋(126)。
二、五卅运动和北伐战争在银幕上的反映 …… (128)
三、1927年革命失败后武侠神怪片的泛滥 …… (131)
第七节 苏联电影和苏联电影工作者在中国…… (137)

一、中国人民首次看到苏联电影 …… (137)
1.纪录片《列宁的葬仪》在中国 (137)；2.故事片《战舰波将金号》的试映 (139)。
二、中国人民对苏联电影的关心和重视 …… (140)
三、苏联电影工作者来中国拍摄影片 …… (142)
1.史涅伊吉洛夫及其《伟大的飞行与中国的国内战争》(142)；2.布里奥赫拍摄的《上海纪事》(145)。
第八节 联华影业公司的成立及其初期制片活动 … (147)
一、垄断独占的资本主义经营方式 …… (147)
二、联华公司的初期影片制作 …… (149)
1.孙瑜的《故都春梦》和《野草闲花》(149)；
2.表现恋爱和婚姻问题的影片及其他 (152)。
三、形成了与"明星"、"天一"鼎足峙立的新局面 …… (155)
第九节 有声电影在中国 …… (156)
一、有声电影在中国的首次映出 …… (156)
二、关于有声电影前途的讨论 …… (158)
三、《歌女红牡丹》开始了中国有声电影的试制 …… (161)
四、第一批国产片上发音影片的出现 …… (164)

第二编

党领导了中国电影文化运动

(1931年—1937年)

第三章 左翼电影运动的开始及其成就(1931年—1933年) …… (171)
第一节 向电影阵地进军 …… (171)

一、革命的深入和“左联”、“左翼剧联”的成立 …… (171)
二、党提出了向电影进军的行动纲领 …… (175)
三、“九一八”、“一二八”和中国电影界的变化 …… (179)
四、党的电影小组的建立及左翼电影创作的准备 …… (183)
五、理论战线上的建设和斗争 …… (186)
1.电影评论工作的建立 (186)；2.对美国商人垄断中国电影事业阴谋的斗争 (187)；3.对影片《人道》的严正批判 (190)；4.苏联电影及其理论的传播和影响 (193)。
六、中国电影文化协会的成立和电影文化运动方针任务的讨论 …… (195)
第二节 面目一新的明星影片公司创作 …… (200)
一、编剧委员会的设立和新的反帝反封建制片路线的开始 …… (200)
二、表现工人、农民、妇女、知识分子生活和斗争的影片创作 …… (203)
1.夏衍的第一部电影剧作《狂流》(203)；2.新文艺作品搬上银幕的有意义尝试：《春蚕》(208)；3.阳翰笙进入电影界及其《铁板红泪录》(211)；4.沈西苓及其以包身工为题材的《女性的呐喊》(214)；5.备受反动派摧残的《上海二十四小时》(217)；6.描写帝国主义经济侵略下工人斗争生活的《香草美人》和《压迫》(221)；7.表现盐民在残酷压迫下进行抗争的《盐潮》(226)；8.写职业妇女觉醒的《脂粉市场》(228)；9.反映妇女走向独立生活道路的《前程》及其讨论 (230)；10.描写第一次国内革命战争年代知识青年不同命运和道路的《时代的儿女》(233)；11.郑正秋的后期代表作《姊妹花》(235)；12.暴露旧中国农村丰

年成灾的《丰年》(241)；13.有一定暴露意义的《道德宝鉴》、《展览会》及其他(243)。
第三节　联华影业公司创作的新成就……(245)
一、上层的分化和反对"四国主义"的斗争……(245)
二、描写抗日斗争、反映阶级矛盾、暴露人民痛苦的影片…(248)
1.迅速反映抗日斗争的故事片《共赴国难》(248)；2.田汉具有广泛社会影响的优秀剧作《三个摩登女性》(250)；3.费穆导演的暴露旧社会都市黑暗的《城市之夜》(255)；4.蔡楚生的转变和他的力作《都会的早晨》(257)；5.《母性之光》和聂耳的第一支社会歌曲《开矿歌》(262)；6.孙瑜的《野玫瑰》、《火山情血》、《天明》和《小玩意》(265)。
第四节　艺华影业公司的成立及其电影创作……(271)
一、"艺华"初创时期的活动与成绩……(271)
二、旗帜鲜明的抗日反帝影片……(273)
1.田汉自编自导的《民族生存》(273)；2.鼓吹团结一致抗日反帝的《肉搏》(274)；3.描写渔民反帝反封建斗争的《中国海的怒潮》(276)；4.根据《火之跳舞》改编的《烈焰》(279)。
第五节　左翼电影运动影响下的天一公司及各小公司……(281)
一、"天一"的转变和《挣扎》等片的拍摄……(281)
二、各小公司大量拍摄反帝反封建题材的影片……(285)
第六节　反动派对左翼电影运动的迫害……(291)
一、左翼电影运动的成就使敌人胆寒……(291)
二、反动派的迫害措施和剪刀政策的加紧……(292)
三、用法西斯恐怖手段捣毁艺华公司……(296)

第四章 在泥泞中作战，在荆棘里潜行（1934年—1935年） ……（300）
第一节 韧性的战斗……（300）
一、“围剿”和反“围剿”斗争的更为加紧 ……（300）
二、反动派使出一切手段妄图扼杀左翼电影运动……（302）
三、针对形势，改变策略，迎接新的战斗 ……（305）
第二节 徘徊动摇的明星公司……（308）
一、编剧委员会撤销前后……（308）
二、曲折宣传反帝抗日和隐约揭示社会黑暗影片的摄制 ……（310）
1.在高压下创作的《同仇》和《女儿经》（310）；2.反对失败主义的《华山艳史》（315）；3.揭露反动派“建设救国”谎言的《到西北去》（317）；4.沈西苓编导的《乡愁》和《船家女》（319）；5.历史的照妖镜《劫后桃花》（322）；6.稍具社会意义影片的拍摄和消极影片的抬头（325）。
三、在反动派阴谋操纵下拍出的反动影片 ……（328）
1.鼓吹封建家教的《妇道》（328）；2.与左翼农村题材影片相对立的《重婚》（330）。
第三节 进步与反动尖锐对立下的联华公司……（332）
一、上层分子的进一步分化和进步力量的更为加强 ……（332）
二、复杂而多样化的电影创作 ……（334）
1.蔡楚生的暴露社会黑暗的《渔光曲》和《新女性》（334）；2.孙瑜的进步——从《体育皇后》到《大路》（341）；3.写娼妓血泪生活的《神女》和其他暴露社会黑暗的影片（344）；4.费穆创作思想的转化——从《人生》、《香雪海》到《天伦》（347）。

三、为“新生活运动”鼓吹的《国风》及其他 …… (351)
第四节 左翼电影工作者继续支持艺华公司…… (353)
一、“艺华”老板的徬徨和左翼电影工作者坚守阵地…… (353)
二、左翼影片的创作成就及其影响 …… (355)
1.描写劳动人民用集体力量进行教育活动的《黄金时代》(355)；2.表现知识分子失业悲剧的《生之哀歌》(357)；3.宣传人民团结一致、武装自卫抗敌的《逃亡》(360)；4.歌颂劳动农民集体创造力量的《凯歌》(363)；5.史东山的转变及其《人之初》(365)；6.《飞花村》、《时势英雄》的意义及其不足(369)。
第五节 “天一”的没落和小公司的被封闭…… (372)
一、“天一”又成了贩卖小市民电影的大本营 …… (372)
二、小公司的挣扎、被封和倒闭…… (375)
第六节 左翼电影运动的新阵地——电通影片公司…… (378)
一、在党的电影小组直接领导下成立…… (378)
二、四部反帝反封建影片的拍摄 …… (380)
1.袁牧之及其编剧的《桃李劫》(380)；2.聂耳的《义勇军进行曲》和影片《风云儿女》(385)；3.司徒慧敏及其导演的影片《自由神》(388)；4.音乐喜剧片的尝试——《都市风光》(391)。
三、“电通”的结束及其对左翼电影运动的贡献 …… (393)
第七节 对“软性电影”分子的斗争…… (395)
一、“软性电影论者”的进攻和左翼电影工作者对它的回击 …… (395)
二、“软性电影论”的实质…… (401)
三、对“软性电影论者”斗争的历史意义 …… (410)

第五章　国防电影运动的新阶段(1936年—1937年) …… (413)

第一节　电影界抗日民主运动的发展…… (413)

一、抗日民族统一战线提出后的新形势 …… (413)

二、上海电影界救国会的成立和"国防电影"的讨论…… (416)

三、国民党反动派的迫害和进步电影工作者的斗争 …… (421)

第二节　明星公司在新形势下的新成就…… (424)

一、明星二厂的建立和大批进步电影工作者参加工作 … (424)

二、多样化题材影片的大量制作 …… (427)

1.革命历史题材的影片《生死同心》(427)；2.欧阳予倩编剧或导演的三部影片 (430)；3.夏衍电影剧作的新收获:《压岁钱》(434)；4.沈西苓的反映青年出路问题的《十字街头》(439)；5.袁牧之的深刻描写都市下层生活的《马路天使》(442)；6.洪深编剧的五部影片及其不足(449)；7.阳翰笙的反汉奸、反走私的国防影片《夜奔》(452)。

三、反动的《永远的微笑》及其他侦探、恋爱题材影片 … (454)

四、新形势下"明星"阵地上的创作成就及其意义…… (456)

第三节　改组后的联华公司及其创作…… (457)

一、分化、改组和华安公司的投资 …… (457)

二、对影片《浪淘沙》的批判…… (459)

三、不同题材样式的影片创作 …… (461)

1.蔡楚生编导的《迷途的羔羊》和《王老五》(461)；2.孙瑜编导的《到自然去》及《春到人间》(468)；3.国防影片《狼山喋血记》的摄制及其意义 (470)；4.短片集锦样式的《联华交响曲》(473)；5.周信芳主演的戏曲片《斩经堂》(476)；6.喜剧片《天作之合》和《如此繁

华》(478)；7.从舞台剧改编的《摇钱树》及其他(481)。
第四节　新华影业公司的成立及其出品……(483)
一、张善琨的投机和爱国进步力量对"新华"的争取……(483)
二、反映抗日和有进步倾向的影片创作……(486)
1.史东山的《长恨歌》及其据舞台剧改编的《狂欢之夜》(486)；2.号召全民抗战的国防影片《壮志凌云》(488)；3.影片《夜半歌声》的意义和缺点(490)；4.以反汉奸斗争为主题的《青年进行曲》(491)。
第五节　艺华公司的堕落和"软性电影"的彻底失败……(494)
一、"软性电影"分子渗入艺华公司……(494)
二、以《化身姑娘》为代表的"软性电影"制作……(495)
三、进步电影工作者对"软性电影"制作的批判及对艺华公司的忠告……(499)
第六节　在抗日战争的前夜……(502)
一、西安事变前后的形势及电影界抗日救亡运动的更加高涨……(502)
二、爱国电影工作者开始走向抗日最前线……(504)
三、保卫苏联反法西斯影片的上映……(505)
四、对法西斯影片《新土》的斗争……(507)
五、撤销租界电影戏剧检查权运动的展开和中国文艺界的大团结……(509)
影片目录(1905年—1937年7月)……(517)
片名索引……(647)
人名索引……(662)
插图索引……(674)

第 一 编

中国电影的萌芽和发展

(1896 年—1931 年)

第 一 章

中国电影的萌芽

(1896 年—1921 年)

第一节　中国早期的电影放映

一、电影的发明和它的传入我国

电影是一种比较年轻的艺术，是在人类文化已经发展到相当高度，并具有了相应的科学技术基础后才诞生的。电影的发明需要一系列科学和技术上的准备和前提，它本身便是一个长时期复杂的历史过程。活动影像的摄取和放映在技术上最后成为可能，是世界各国许多杰出的科学家创造性地继承了前辈的全部经验与知识后的结晶，是各国发明家集体劳动的成果。

远在公元前五世纪左右，我国古代的某些哲学家和科学家们对于光和影的关系，光影生成和物像反映的原理，已经有所阐述。例如，像《墨子》书中的某些论断①，不仅说明我国古代人民的智慧，而且也是世界上最早的有关光学的文献。

---

① 见《墨子》：《经下》、《经说下》等篇。

我国的灯影戏，也被某些电影历史家视为电影发明的先导。利用光源照射不透明或半透明的物质做成的对象，投影在一定的空间上，这就是灯影戏的基本原理。相传在公元前一百四十年左右，方士曾为汉武帝召李夫人之“魂”，这种“招魂”所用的办法，有的研究家认为可能就是利用了灯影戏的原理①。关于灯影戏的演出，在我国宋代以后已不断见于记载②，这说明大约在十一世纪以后，灯影戏作为一种演出形式，已经在我国逐渐形成和盛行起来。我国灯影戏流传到国外，大约在十三世纪(元朝)。当时的蒙古军队随着军事行动，把灯影戏带到了波斯、阿拉伯、土耳其等地③，稍后，又流传到东南亚一带。公元1767年(清乾隆三十二年)，中国的灯影戏传入法国，并在马赛和巴黎演出。到1776年(清乾隆四十一年)，灯影戏又传到英国伦敦。皮影戏传入法国时，被称为“中国影灯”(ombres chinoises)，经法国人凯伦德·艾克(Carand Ache)改造后，用他们自己的服装设备，语言习惯，始成为法国的皮影戏，改称“法兰西影灯”(ombres francaises)。1776年，有个名叫塞拉梵(Seraphin)的人，在巴黎附近的凡尔赛开设了一个小戏园，

---

① 宋代高承在他的《事物纪原》中写道：“故老相承，言影戏之源，出于汉武帝李夫人之亡，齐人少翁言能致其魂，上念夫人甚，无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，使帝他坐，自帷中望之，仿佛夫人像也，盖不得就视之。由是世间有影戏。”

② 除高承的《事物纪原》以外，在南宋孟元老的《东京梦华录》、吴自牧的《梦粱录》、周密的《武林旧事》等书中，都记载有关于灯影戏在宋元之际兴盛的情况。

③ 十四世纪时波斯的历史学者雷士丹丁(Rashideddin)，曾有一段关于皮影戏的有趣记载：“当成吉思汗的儿子继承大统的时候，有中国的演员到波斯，该演员在幕后表演特别的戏曲，表演许多国家的故事。在埃及沙拉丁(Sultan Saladin)的时候，用影戏作为最好的消遣品。”见佟晶心：《中国影戏考》，载《剧学月刊》第3卷第11期，1934年11月北京出版。

试演了灯影戏，颇受法国观众的欢迎。

我国虽然是灯影戏的发源地，并且早在二千多年前就已经提出了某些重要的光学原理，但是由于后来长时期的封建停滞，致使我国古代科学家、艺术家的研究和发明，未能进一步向前发展。特别是近百年来，由于帝国主义国家的不断侵略，使我国逐渐沦为半殖民地半封建的社会后，科学和文化的发展更受到了严重阻滞和恶性摧残，近代科学基础极为薄弱，以致没有条件和可能来逐步实现现代电影发明的最后完成。

1895 年 12 月 28 日被认为是电影时代的正式开始。中国古代灯影戏在欧洲的流传；各国科学家对视觉转换频率的研究；嵌有活动画片的回旋器的制作和这些回旋器与投影灯的结合；1839年摄影术的诞生；1840年缩短曝光时间的发明；1851年以来人和动物连续活动的照像摄影的出现和发展；1878年胶片的发明；以及照像摄影镜头和摄影灯镜头的改进等等，都为电影的发明提供了前提。据法国电影史家乔治·萨杜尔(Georges Sadoul)的研究，法国在发明电影和向全世界传播电影这一点上，曾起过决定性的作用。1888年10月，法国生理学家居勒·马莱伊(Dules Marey)已向法国科学院提出世界第一部电影摄影机。此后，法、德、俄、英、捷、波、奥、比、美等国家的科学家对电影摄影机都进行了研究和改进。根据马莱伊的发明，英国的勒普朗斯(L·A·A·Leprince)和威廉·弗里斯·格林(William Friese-Green)将摄成的胶卷在实验室(有时在公开场合)的银幕上映出，由于这种胶卷都钻有孔眼，因而在放映时能使形像固定而不发生跳动。1892年，马莱伊的助手第米尼(Georges Dimeny)在银幕上放映了活动的照片。同一年，自学技术家雷诺(Emile Raynaud)在巴黎葛莱凡蜡人馆放映了他的活动画片，这是世界

上最早的活动影戏。1893 年，莫斯科大学物理学教授刘必莫夫(Н·А·Любимов)和机械技师季姆岑科(Н·А·Гимченко)也发明了最早的活动电影放映机。1894 年，美国科学家汤默斯·爱迪生(Thomas Edison)制作了“电影镜”。接着，其他各国的发明家也都进行了在银幕上放映电影的试验。

到1895年，影片的放映已经非常盛行了。在美国，1895年 4 月 23 日，纽约的考斯特—巴艾尔音乐堂首次放映电影。同年10月，在德国柏林也举行过几次单独的放映。但是所有这些放映，都不如法国里昂的青年实业家路易·卢米埃尔（Louis Lumiere)的“活动电影镜”所获得的成就。1895年12 月28 日，路易·卢米埃尔在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆的印度沙龙内，正式放映了《墙》、《婴孩喝汤》、《卢米埃尔工厂的大门》和《水浇园丁》等几部世界上最早的影片。这一天，被世界各国电影界公认为标志着电影发明阶段的终结和电影时代的正式开始。

卢米埃尔的影片在巴黎放映的成功，大大地促进了电影事业的迅速推广。1896年初，卢米埃尔雇用了二十多个助手，经过训练，分别派到世界各地去放映他的影片，并随地摄取新的素材，制成新的影片节目①。在两年之内，“他的观众遍布于五

---

① 据说：法国电影资料馆还存有当年卢米埃尔的摄影师在中国拍摄的某些影片的片断，不知内容如何。据萨杜尔《电影通史》第 2 卷（见中译文第118—119页）记载，英帝国主义就曾利用了由卢米埃尔的摄影师起家的詹姆士·威廉逊拍摄的有关1900年义和团运动的影片素材，制作了一部污蔑中国人民反帝斗争的影片《中国教会被袭记》，把中国人民伟大的反帝斗争视为危及“西方文明”的“黄祸”，典型地反映了帝国主义殖民主义的观点。另据美国马萨诸塞州剑桥马萨诸塞理工学院国际研究中心1955年出版，美国陶乐赛·琼斯著的《1896—1955年美国银幕上中国与印度的演出》(副标题为《美国银幕上以中国和印度为题材、背景和角色的演变情

（未完，接 7 页）

大洲”①。这样，中国、印度和日本就都在1896年先后有了电影的放映。

二、电影在中国的放映及其影响

十九世纪中叶，我国尚停滞于以小农生产为主的封建社会，而西方的许多国家，则早进入了资本主义社会。这些资本主义国家为了向国外寻找市场，自1840年始，多次发动了对中国的侵略战争。随着军事进攻而来的，是对中国的经济的、政治的、文化的侵略。从此我国就走上了半殖民地半封建的道路，被迫与侵略者签订种种不平等的条约，除了割地，赔款、开辟通商口岸之外，还给侵略者以协定关税、领事裁判、内河航行、传教自由等等特权。这样，就为外国资本主义在中国推销商品和掠取最大限度利润，造成了极为有利的条件。1894年中日甲午战争时期，世界资本主义已发展到帝国主义阶段，垄断代替了自由竞争，资本输出有了特别重要的意义。因此，自“马关条约”签订后，各帝国主义又到中国来开办工厂、设立银行、开发矿山、修筑铁路、办理航运，从此便一步步地掌握了中国经济的命脉。电影正式诞生以后，就是在这样的历史条件下，

（上接6页注）

况》），美国的汤默斯·爱迪生公司在1898年也曾派出过一个摄影师周游世界，先后到香港和上海拍摄过影片。同年，爱迪生公司据这些素材编辑发行了《香港商团》、《香港总督府》、《香港码头》、《香港街景》、《上海警察》、《上海街景》等六部短片。四年后，美国另一家缪托斯柯甫—比沃格拉夫公司也根据派出的摄影师在北京、天津拍摄的素材，编辑发行了《北京前门》和《天津街景》两部短片。美帝国主义也曾制作过一部污蔑义和团运动的影片《义和团在北京的屠杀》，与英帝国主义制作的《中国教会被袭记》一样，反映了帝国主义者对中国人民反帝斗争的敌视。

① 见乔治·萨杜尔：《法国电影》，中国电影出版社1956年10月版，中译本第3页。

随着帝国主义军事、经济、政治、文化的侵略而输入了我国。

1896年（清光绪二十二年）8月11日，上海徐园内的“又一村”放映了“西洋影戏”①，这是中国第一次电影放映。影片是穿插在“戏法”、“焰火”、“文虎”等一些游艺杂耍节目中放映的。自此以后，徐园就经常放映电影，一直延续了好几年。放映的多为法国影片。1897年7月，美国电影放映商雍松来到上海，先后在天华茶园、奇园、同庆茶园等处放映电影。在天华茶园首次放映时，曾连映了十余天，票价高达“头等座位五角，二等座位四角，三等座位二角，四等座位一角”②。天华茶园在刊登的广告中这样写道：“此戏纯用机器运动，灵活如生，且戏目繁多，使观者如入山阴道上，有应接不暇之势。”为了说明“戏目繁多”，广告中还列举了影片节目的内容③。1897年9月5日，上海出版的《游戏报》第74号上，曾刊登过一篇题名为《观美国影戏记》的文章。这篇文章详细地记载了8月间雍松在奇园放映影片的内容和作者对这些影片的印象④，是现在所见到的我国电影观众首次发表的对电影的观感。1898年5月20日，在上海《趣

① 据徐园在上海《申报》上所刊广告，载1896年8月10日及14日《申报》副张广告栏。

② 据天华茶园在上海《申报》上所刊广告，载1897年7月27日《申报》本市副张。

③ 广告上列举的影片节目内容如下：《俄国皇帝游历法京巴里府》（巴黎）、《罗依弗拉地方长蛇跳舞》、《马铎尼铎（马德里）名都街市》、《西班牙跳舞》、《骑马大道》、《母里治地方跳舞》、《拖里露比地方人民睡眠》、《辣博鲁里地方农民跳舞》、《印度人执棍跳舞》、《以剑术赌输赢》、《俄国皇帝游历巴雪依鲁地方》、《以拳术赌输赢》、《骡马困难之状》、《西方野番刑人》、《和兰大女子笑柄》，等等。

④ 该文摘要如下：

“……近有美国电光影戏，制同影灯而奇妙幻化皆出人意料之外者。昨夕雨后新凉，偕友人往奇园观焉。座客既集，停灯开演：旋见现一影，两西女作跳舞状，黄发蓬蓬，憨态可掬。又一影，两西人作角抵戏。又

（未完，接9页）

报》上所发表的《徐园纪游叙》一文，又为我们提供了在徐园放映电影的情况和节目①。从这两篇记载看来，这些短片的内容，也都只是一些片断事物和情景的纪录而已，并有不少与资本主义没落文化相联系的无聊淫秽的东西。

我国广大电影市场发展的可能性，吸引着帝国主义国家的冒险家们接踵而来。1899 年（清光绪二十五年），西班牙商人加伦白克来到上海。他先后在福州路升平茶楼、虹口乍浦路跑冰场和湖北路金谷香番菜馆客堂内放映电影。后以影片陈旧，营

（上接 8 页注）

一影，为俄国两公主双双对舞，旁有一人奏乐应之。又一影，一女子在盆中洗浴……。又一影，一人灭烛就寝，为地蹇虫所扰，掀被而起捉得之，置于虎子中，状态令人发笑。又一影，一人变弄戏法，以巨毯盖一女子，及揭毯而女子不见，再一盖之，而女子仍在其中矣！种种诡异，不可名状。最奇且多者，莫如赛走自行车：一人自东而来，一人自西而来，迎头一碰，一人先跌于地，一人急往扶之，亦与俱跌。霎时无数自行车麇集，彼此相撞，一一皆跌，观者皆拍掌狂笑。忽跌者皆起，各乘其车而奔。又一为火轮车，电卷风驰，满屋震眩，如是数转，车轮乍停，车上坐客蜂拥而下，左右东西，分头各散，男女纷错，老少异状，不下数千百人，观者方目给不暇，一瞬而灭。又一为法国演武，其校场之辽阔、兵将之众多、队伍之齐整、军容之严肃，令人凛凛生威。又一为美国之马路，电灯高烛，马车来往如游龙，道旁行人纷纷如织，观者至此几疑身入其中，无不眉为之飞，色为之舞。忽灯光一明，万象俱灭。其他尚多，不能悉记，洵奇观也！观毕，因叹曰：天地之间，千变万化，如蜃楼海市，与过影何以异？自电法既创，开古今未有之奇，泄造物无穷之秘。如影戏者，数万里在咫尺，不必求缩地之方，千百状而纷呈，何殊乎铸鼎之像，乍隐乍现，人生真梦幻泡影耳，皆可作如是观。"

① 该文摘要如下：

"……堂上烛灭，方演影戏。第一出为《马房失火》，第二为《足踏行车》，第三为《倒行斛斗》，第四为《酒家沽饮》，第五为《广道驰车》，第六为《瞻礼教堂》，第七为《左右亲嘴》，第八为《春度玉门》，第九为《扑地寻欢》，第十为《空场试马》，第十一为《水池浴戏》，第十二为《造铁击车》，第十三为《执棍腾空》，第十四为《秋千弄技》。以上各出，人物活动，惟妙惟肖，属目者皆以为此中有人，呼之欲出也。"

业不佳，遂将放映机及影片等全部转让给他的朋友西班牙商人雷玛斯(A. Ramos)。雷玛斯在1903年接办了加伦白克的电影放映业后，开始仍在虹口乍浦路跑冰场内放映，后迁至大马路同安茶居内，再后又迁到福州路青莲阁，并在楼下租赁了一间小房做放映室，雇了几个穿着五颜六色衣服的吹鼓手在门口敲锣打鼓，以招徕行人。雷玛斯因为不断增映新片，营业收入很好。到1908年，他就在虹口海宁路与乍浦路口，用铅铁皮搭建了一座可容二百五十人的虹口大戏院。这是在上海正式修建的第一座电影院。后来他又在海宁路北四川路修建了一座相当富丽的维多利亚影戏园。

1902年（清光绪二十八年）1月，北京也放映了电影。当时，有一个外国人携带了影片、放映机及发电机来到北京，在前门打磨厂租借福寿堂映演。影片内容，多系"美人首旋转微笑，或着花衣作蝴蝶舞"以及"黑人吃西瓜"、"脚踏赛跑车"、"马由墙壁直上屋顶"等①。次年，又有中国商人林祝三自欧美携带影片、放映机等返国，也在打磨厂借天乐茶园放映。这是中国人自运外国影片在国内放映的开始。1904年，慈禧太后七十寿辰时，英国驻北京公使曾进献放映机一架和影片数套祝寿。影片在宫内放映时，仅映了三本，摩电机即发生炸裂，慈禧认为不祥，清宫内从此就不准再映电影。1905年（清光绪三十一年），清朝政府派五大臣出国考查，五大臣之一的端方在回国时也曾带回放映机一架，并在1906年（清光绪三十二年）宴请载泽时，"演电影自娱"，还令"何朝桦通判任说明"，但演至中途，猝然爆炸，何朝桦等人均被炸死，也被认为不吉利。可是从这

① 见晓：《北京电影事业之发达》，载《电影周刊》第1号，1921年11月1日北京出版。

年起，电影放映在北京城内却逐渐增多起来，受到当时观众的欢迎，前门外“大栅栏大观楼，即有电影园，每晚上座常满，”“但所映影片，尺寸甚短，除滑稽片外，仅有戏法与外洋风景。”①此后不久，北京西单市场内的文明茶园和大栅栏的庆乐茶园，便开始放映有情节的侦探滑稽短片了。稍后，东安市场的吉祥戏园、大栅栏的三庆园、西城新丰市场的和声戏园等，也都相继放映了电影。

此后，电影放映在我国，就逐渐遍于南北，深入内地了。

电影放映的普遍发展，也引起了当时清朝政府的注意。1911年（清宣统三年）6月，上海城“自治公所”公布了“取缔影戏场条例”，凡七条，规定：“开设电光影戏场，需报领执照”；“男女必须分座”；“不得有淫亵之影片”；“停场时刻，至迟以夜间十二点钟为限”；如违犯，“经查察属实者，将执照吊销，分别惩罚”，等等②。民国成立后，上海“市政厅”也袭用了这个条例。这个条例，可说是中国电影检查制度的雏型，也说明了电影放映业此时已经具有一定的规模。

外国电影投机商人到中国来放映电影的不断增多和雷玛斯经营放映的发财致富，引起了这些电影投机商人对中国电影市场的互相争夺。这个争夺，在第一次世界大战开始后，以上海为中心，日益剧烈起来。葡萄牙人郝思倍（S·G·Hertzberg）在北四川路修建了爱普庐影戏院；来中国从事拍片活动的意大利人劳罗（A·E·Louros），改建了北四川路的福建大戏院为上海大戏院，放映电影；而在虹口也同时出现了两家戏院，一是乍浦路的东京活动影戏院，一是武昌路的东和活动影戏园，都以

① 见《商报画报》第6卷第9期第3页，1932年9月1日天津出版。

② 见杨德惠：《电影史料》，载《新华画报》第7期，1940年7月5日上海出版。

日本人投资为主；专门出租影片的英商林发影戏公司，也在南京路谋得利戏园开始放映电影，并把海宁路的鸣盛梨园改组为爱伦活动影戏园；西班牙人古藤倍(B. Goldenberg)则在南市方浜桥开设了共和影戏园。为了竞争，雷玛斯又以他历年的赢余再投资于影院。他先后开设了夏令配克、恩派亚、卡德、万国等数家影戏园，分布在上海各个地区，后来又组织了雷玛斯游艺公司，发展成为当时最大的连锁放映网机构，控制了上海半数以上的电影放映市场。直到1926年，雷玛斯才带着他在我国所掠夺的财富返回西班牙。

外国影片输入中国放映，和以雷玛斯为代表的外国投机商人在中国经营电影事业，正反映了当时我国社会的半殖民地性质。从经济意义方面来看，它同资本主义和帝国主义国家对殖民地半殖民地的一般商品输出与资本输出，没有什么不同。从政治意义方面来看，则具有帝国主义文化侵略的毒害作用。

第一次帝国主义世界大战前，在我国放映的影片有法国片、美国片、德国片和英国片，最多的是法国百代公司和高蒙公司所摄制的影片。法国早期的著名喜剧演员麦克斯·林戴(Max Linder)，就极为当时我国观众所喜爱。1912年后，法国电影开始衰落。第一次世界大战后，美国电影的世界霸权开始建立起来。在大战时期，交战各国无暇东顾，美国影片在中国放映的比例已逐渐增大，到大战结束时，美国片更开始大量输入我国，取法国片而代之，几乎独占了当时和以后中国的全部银幕。当时输入我国的美国影片，虽然也有一些比较有趣的娱乐性影片，如卓别林(Charles Chaplin)和勃斯特·基顿(Buster Keaton)的滑稽片就受到我国观众的欢迎，但更多的则是无聊甚至有害的影片，特别是风行一时的连续多集美国侦探长片在

我国放映后，更产生了极坏的社会影响。1920年耸人听闻的阎瑞生谋害妓女王莲英一案，阎瑞生就自供是受了美国侦探片的启示；上海租界内白昼行劫、开枪拒捕、绑架肉票，也多半是学了《铁手》、《黑衣盗》、《蒙面人》、《红圈》等美国影片中的手法和动作。这些恶劣的影片和它们所带来的后果，曾引起了当时我国观众的极大反感。

由于中国长期的封建停滞，尤其是近百年来帝国主义的侵略使中国沦为半殖民地半封建的地位，科学技术基础极端落后，以致中国的电影事业不是从自己摄制影片开始，而是从放映外国影片开始的。在中国的电影放映，是帝国主义商品输出和文化侵略的产物。虽然这时的电影还没有发展成为完整的艺术，却已经成为充满了帝国主义堕落"文明"的麻醉剂。但是，电影在中国的出现，毕竟给中国人民带来了一种新的娱乐形式，受到了观众的欢迎，也引起了我国一部分知识分子摄制"中国影片"的愿望。

第二节　摄制中国影片的尝试

一、北京丰泰照相馆与谭鑫培等的戏曲纪录短片

中国人尝试拍摄影片，是在1905年（清光绪三十一年）的秋天，由开设在北京琉璃厂土地祠（即今南新华街小学原址）的丰泰照相馆摄制的。

丰泰照相馆的创办人任景丰，沈阳人，青年时代曾在日本学习过照相技术。1892年（清光绪十八年）他在北京开设的丰

泰照相馆，是当时绝无仅有的第一家，因此生意非常兴隆，规模日益扩大，拥有照相技师和学徒十余人之多。除照相馆外，任景丰还经营了好几家西药房、中药铺、桌椅店和汽水厂，后来又在前门外大栅栏开设了大观楼影戏园。任景丰感于当时在中国放映的都是外国影片，而且片源缺乏，于是产生了摄制中国影片的念头。正好那时德国商人在东交民巷开设了一家祁罗孚洋行，专售照相摄影器材，任景丰便从那里购得法国制造的木壳手摇摄影机一架及胶片十四卷，开始拍摄影片。

丰泰照相馆摄制的第一部影片，是由我国著名的京剧演员谭鑫培（1846—1917）主演的。谭鑫培原名金福，湖北武昌人，为我国京剧老生表演艺术中“谭派”的创始人，戏路极为宽博，文武昆乱，无所不能，有“集众家之特长，成一人之绝艺，自有皮簧以来，谭氏一人而已”①的评语。谭鑫培参加拍摄影片的这一年，正是他的六十诞辰，这在谭鑫培的艺术生活中，也是值得纪念的。

谭鑫培拍摄的第一部影片，是《定军山》中“请缨”、“舞刀”、“交锋”等场面。谭鑫培扮演黄忠，这是他擅长的角色之一。表演很精湛，动人地表现出了古代名将的英雄气概。当时为了利用日光，影片的拍摄是在丰泰照相馆中院的露天广场上进行的。摄影师是该馆照相技师刘仲伦，前后拍摄了三天，共成影片三本。这部短片是我国最早的一部戏曲片，也是中国人自己摄制的第一部影片。我国第一次尝试摄制电影，便与传统的民族戏剧形式结合起来，这是很有意义的。据说谭鑫培稍后还拍摄过《长板坡》中的片断。

---

① 见陈彦衡：《旧剧丛谈》。

1906 年（清光绪三十二年），丰泰照相馆又在原地拍摄了京剧著名武生演员俞菊笙和朱文英合演的《青石山》一剧中的“对刀”一场、俞菊笙表演的《艳阳楼》中的一段、许德义表演的《收关胜》中的一段，及俞振庭表演的《白水滩》、《金钱豹》等剧的片断。丰泰照相馆摄制影片的活动，到 1909 年遭受火灾前一直没有中断。1908 年还拍摄了小麻姑表演的《纺棉花》一剧的片断。为了适应无声电影的特点，这些戏曲片选拍的都是一些武打和舞蹈动作较多或富于表情的场面。

谭鑫培、俞菊笙等著名演员参加拍摄的这些影片，先后都在北京大栅栏的大观楼影戏园和东安市场的吉祥戏院放映过，“有万人空巷来观之势”①，可见观众对我国自制影片的热烈欢迎。除北京外，这些影片还曾运往江苏、福建等地放映过。

二、外国电影商人来华投机和亚细亚影戏公司的设立

外国投机商人在中国经营电影放映发财后，又开始在中国摄制影片。意大利侨民劳罗便是首先在中国从事长期拍片活动的一个。

劳罗是1907年来到中国的，先是经营影片放映，后来购置了爱脑门牌木壳摄影机一架，进行拍片活动。1908年（清光绪三十四年）3 月，他在上海拍摄了《上海第一辆电车行驶》，11 月在北京拍摄了《西太后光绪帝大出丧》，以后又拍摄了《上海租界各处风景》、《强行剪辫》等新闻短片和风景短片。这些影片，反映了西方资产阶级的猎奇观点。劳罗后来定居上海，继

① 见《电影》周刊第14期，1938年12月 7 日上海出版。

续经营电影院，并经营出租摄影棚和代拍影片等业务。

1909年，法国百代公司也派摄影师到北京来拍摄风景片，同时也拍摄了著名京剧武生演员杨小楼表演的《金钱豹》和何佩亭演出的《火判官》等剧的片断。这些影片都是在北京广德楼戏园拍摄的，完成后，曾在西城新丰市场（口袋胡同）和声戏园及天乐园等处放映。

同年，美国电影商人宾杰门·布拉斯基(Benjamin Brasky)投资经营的亚细亚影戏公司成立，并开始在上海和香港摄制影片。就现在所知，亚细亚公司在上海摄制过短片《西太后》和《不幸儿》，在香港摄制过短片《瓦盆伸冤》和《偷烧鸭》。“亚细亚”拍摄《西太后》等无聊短片的时间，正是辛亥革命的前夜，中国人民和清朝封建统治的矛盾更加尖锐化，群众革命情绪高涨，全国各地不断发生抗捐抗税运动和武装起义，因而这些无聊的短片，没能引起当时观众的注意。布拉斯基无法继续经营下去，就在1912年（民国元年）将亚细亚影戏公司的名义及器材，转让给上海南洋人寿保险公司经理依什尔和另一个美国人萨弗。他们接办亚细亚影戏公司后，由于观望辛亥革命形势发展，停业达一年之久，直到1913年才又重新开始摄制影片，并聘美化洋行广告部买办张石川为该公司的顾问。张石川后来在一篇文章中叙述这件事的经过说：“远在民国元年，我正在从事于一种和电影毫无关系的事业。忽然我的两位美国朋友，叫做依什尔和萨弗的，预备在中国摄制几部影片，来和我接洽，要我帮他们的忙。”“为了一点兴趣，一点好奇的心理，差不多连电影都没有看过几张的我，却居然不加思索地答允下来了。因为是拍影‘戏’，自然很快地联想到中国固有的旧‘戏’上去。我的朋友郑正秋先生，全部兴趣正集中在戏剧上面，每天出入剧场，每天在报上

发表'丽丽所剧评'，并且和当时的名伶夏月珊、夏月润、潘月樵、毛韵珂、周凤文等人混得极熟。自然，这是我最好的合作者了。"[1]就这样，张石川、郑正秋、杜俊初、经营三等组织了新民公司，承包了亚细亚影戏公司的编剧、导演、雇用演员和摄制影片的全部工作。亚细亚影戏公司实际上仅担负了供给资本及有关发行影片的事务。

依什尔和萨弗本想利用新舞台的原班人马，把他们已演出数月极受观众欢迎的连台文明新戏《黑籍冤魂》摄制成影片。但经过考虑后，放弃了这一计划。这一方面是因为新舞台索价太高，依什尔等需要从长计议；而另一方面，更主要的则是"后来他才想到，这个剧本是表演因吸鸦片倾家荡产，结果做了牺牲者。这和西人贩运鸦片大有抵触，也就把这件事作罢了。"[2]这清楚地反映出了这两个外国商人的帝国主义的立场和观点。依什尔改变计划后，托张石川、郑正秋等自编剧本，另请演员来演。这样，郑正秋就编写了电影剧本《难夫难妻》（又名《洞房花烛》），作为亚细亚影戏公司的第一部出品。

三、郑正秋和讽嘲封建婚姻制度的短片《难夫难妻》

郑正秋（1888—1935）原名伯常，别署药风，广东省潮阳县人。自幼和家人客居上海，十四岁时肄业于上海育才公学。清朝末年，他因对清廷的政治腐败不满，结识了一些当时的进

---

① 见张石川：《自我导演以来》，载《明星》半月刊第1卷第3期，1935年5月16日上海出版。

② 据钱化佛口述：《亚细亚影戏公司的成立始末》，载《中国电影》创刊号，1956年10月28日北京出版。

步人士与革命分子，并以“正秋”为笔名，在当时鼓吹革命的《民呼》、《民吁》、《民立》各报上，发表以评皮簧戏为主的“丽丽所剧评”，被人们看做是“不畏强御的剧评家”①。后来他一度出任《民言报》的戏剧编辑，又在《民权报》、《中华民报》等报上开辟专栏，发表戏剧评论文章，并自办图画剧报，主张改良旧戏，提倡新剧，认为戏剧必须是改革社会、教化群众的工具。这是他与新剧发生关系的开始。

1913年(民国二年)，郑正秋为亚细亚影戏公司编写了《难夫难妻》电影剧本后，又与张石川联合导演了这部影片。《难夫难妻》的创作，是郑正秋参加电影工作的开始。郑正秋认为戏剧必须是改革社会、教化群众的工具的观点，也体现在影片《难夫难妻》中。影片是以郑正秋的家乡潮州的封建买卖婚姻习俗为题材的。故事“从媒人的撮合起，经过种种繁文缛节，直到把互不相识的一对男女送入洞房为止。”②影片中的演员由一班文明戏的演员担任，“只有男的，女角也是男扮”③，摄影师则由依什尔自己担任。

《难夫难妻》的拍摄，是有它的意义的。如果说，以前影片的摄制，还只是纪录性地摄取一些景物和戏曲节目的片断，那么，这部影片虽然也是一部短片，但它毕竟有了故事情节。可以说，这部影片是我国摄制故事片的开端。它不仅已经有了事先写好的电影剧本，而且还有专人担任导演。张石川在后来回忆

---

① 见欧阳予倩：《谈文明戏》，载《中国话剧运动五十年史料集》第1辑，中国戏剧出版社1958年2月出版。欧阳予倩写道：“有一年谭鑫培到了上海，因为年纪大唱不动了，他（指郑正秋）去叫了一个倒好，而且在报上写了批评文章，引起了风波，从此他就被人看做不畏强御的剧评家。”

② 据前引钱化佛口述：《亚细亚影戏公司的成立始末》。

③ 见前引张石川：《自我导演以来》。

到《难夫难妻》的导演工作时说："我和正秋所担任的工作，商量下来，是由他指挥演员的表情动作，由我指挥摄影机地位的变动。——这工作，现在最没有常识的人也知道叫做导演，但当时却还无所谓'导演'的名目。我还记得，好像一直到后来创办明星电影学校的时候，《电影杂志》编者顾肯夫君将 director 一字翻译了过来，中国电影界才有了导演这一名称。"（按："导演"一词，实为陆洁所译。）又说："导演的技巧是做梦也没有想到过，摄影机的地位摆好了，就吩咐演员在镜头面前做戏，各种的表情和动作，连续不断地表演下去，直到二百呎一盒的胶片拍完为止（当时还没有发明四百呎和一千呎的胶片暗盒）。镜头的地位是永不变动的，永远是一个'远景'……倘使片子拍完了而动作表情还没有告一段落，那么，续拍的时候，也就依照这种动作继续拍下去。"①

作为我国第一部故事短片的《难夫难妻》的意义，还在于它接触了社会现实生活的内容，提出了社会的主题。这在普遍把电影当作赚钱的工具和消遣的玩意的当时，是可贵的。尤其是在旧民主主义革命时期，郑正秋能从在当时来说是具有进步意义的资产阶级民主主义思想出发，通过一对青年男女在封建买卖婚姻制度下的不幸，以讽嘲的笔触抨击了封建婚姻制度的不合理，就更值得珍视了。

影片《难夫难妻》是在香港路亚细亚影戏公司的露天摄影场内拍摄的，全片共长四本，这在当时已经算是很长的影片了。首次放映地点是在演出文明新戏的上海新新舞台，时间为1913年9月底。

---

① 见前引张石川：《自我导演以来》。

郑正秋在这部影片摄制完成后，因与张石川意见不合，一度脱离电影创作，创办大中华新剧社，又去从事新剧活动。直到十年后的1922年，郑正秋才又参加电影工作，从而成为我国早期电影创作的拓荒者之一。

四、脱胎于没落期文明戏的若干短片

郑正秋离开亚细亚影戏公司后，张石川继续拍摄了一批短片：《活无常》、《五福临门》、《二百五白相城隍庙》、《脚踏车闯祸》、《一夜不安》、《店伙失票》、《老少易妻》、《打城隍》等等，不下十余部，内容大都低级无聊或属滑稽打闹之类①。参加拍

---

① 据查对一些材料的结果，这十余部短片的内容和有关情况，大体如下：

一、《活无常》（又名《新娘花轿遇白无常》，2本；钱化佛、马清风、郭咏馥、王惜花合演）：描写一个无赖，听说邻家新娘将盛装回娘家，便假扮无常，埋伏半路芦苇深处，以便劫取金饰。轿子经过时，正值大风。假无常出现，轿夫果然被吓逃走，新娘一面逃命，一面把金镯乱丢，被无赖拾走。事后无赖把金镯向当铺抵押时，终被发觉破案。

二、《五福临门》（又名《风流和尚》，2本；钱化佛、丁楚鹤、马清风、杨润身、王病僧、陆子青、胡根生合演）：脱胎于京剧《打面缸》。

三、《二百五白相城隍庙》（丁楚鹤主演）：描写一个农民第一次游上海的情景，把农民描写得非常愚蠢。

四、《一夜不安》（钱化佛、郭咏馥合演）：描写一对夫妻安眠后受到一个小虫的扰乱，小虫忽而爬在男的鼻梁上，忽而爬到他的眉目边。这部滑稽短片主要依靠钱化佛挤眉弄眼的面部表情来制造笑料，所以用了不少特写镜头。

五、《杀子报》（又名《家庭血》，张双宜、胡根生、丁楚鹤、陆子青、马清风、杨润身合演）：根据同名的戏曲改编。

六、《店伙失票》（又名《发横财》，马清风主演）：店伙把买来的彩票用浆糊贴在门背后，以免丢失，后来居然中了奖，只好掮了门板到彩票店去。

七、《脚踏车闯祸》（又名《横冲直撞》，1本）：由张翠翠扮演的女郎，

（未完，接21页）

摄这批短片的，也全是当时演文明新戏的演员，他们也算是亚细亚影戏公司的基本演员，白天在露天摄影场里拍电影，晚上则以民鸣社的名义在歌舞台演出文明戏。他们和新民公司签有演戏拍片合同，限制极为严格。合同规定：演员“演剧地点应依公司指定”，“欲在他处演剧须得公司允许”，“角色轻重亦悉依公司指派”，“不准半途中止”等八项条款；并规定如有违背，“重则罚洋，轻则记过”①，反映了这家公司对演员的封建、买办的苛刻剥削。

亚细亚影戏公司与文明戏的关系是异常密切的。文明戏是当时我国社会政治生活的产物。自1894年中日甲午战争后，我国社会矛盾更加激化，清廷统治摇摇欲坠，革命风暴山雨欲来，爱国的知识青年为了鼓吹革命思想和民族意识，表现对清廷腐

（上接20页注）

骑了脚踏车在闹市中横冲直撞，经过小菜场时，撞翻了豆腐摊，碰倒了鸡蛋筐，轧破了油篓子，人们到处追她，弄得秩序大乱，笑话百出。

八、《打城隍》（又名《三贼案》）：三个无赖，都因债台高筑，到城隍庙来躲避一个前来求神的债主。他们假扮城隍、判官和小鬼，闹了许多笑话，最后骗局拆穿，假城隍等遭了一顿毒打。

九、《老少易妻》：荒年，许多人卖身求食，一个老头和一个少年各买了一个装在麻袋里的女人，老头买的是小姑娘，少年买的是老太婆，后两人同意互换。

十、《赌徒装死》（又名《死人偷洋钱》）：赌徒输了钱，装死向邻居诈财。

十一、《新茶花》（4本）：根据文明新戏改编，叙述陈少美得妓女茶花之助，平定“番邦”，最后团圆。

十二、《庄子劈棺》（1本）：主要拍摄了“劈棺”的过程，时装片，表演很恶劣。

十三、《长板坡》：不详，似取材于同名京剧。

十四、《祭长江》：同上。

十五、《贪官荣归》，不详。

十六、《瞎子捉奸》，因第一次世界大战爆发胶片来源中断而停拍。

① 据北京中国艺术博物馆所藏合同原件。

败统治和帝国主义侵略的愤怒，唤起广大人民的觉醒，他们使用各种旧有的艺术形式，如京剧、快板、鼓词等，来进行进步思想的宣传。特别是京剧，在当时出现了不少反映时政、为人民所欢迎的剧目。这类时装京剧给予稍后出现的文明新戏以很大的启发。这时，中国知识分子和外国资产阶级文化的接触较多，戏剧也就很自然地受到了它的影响，特别是日本新派剧的影响。这样，更能直接表现政治感情的所谓文明新戏，便在中国应时而起了。

文明戏的兴起，是以资产阶级领导的辛亥革命为历史背景的。在辛亥革命运动高涨时，文明戏中出现了一部分表现资产阶级民族民主革命思想内容的剧目，如1907—1911年间进化团和春阳社演出的《秋瑾》、《徐锡麟》、《革命家庭》、《爱国血》、《东亚风云》、《共和万岁》、《黄鹤楼》等。这些剧目以新的戏剧形式反映了当时高涨的政治情绪，通过舞台上演员的言论，鼓吹革命，宣传进步，也讽刺和暴露统治阶级的腐败，因而收到了好的社会效果，受到了群众的欢迎；接着春柳社由日本回国演出，更形成了文明新戏演出的热潮。春柳社演出的《社会钟》、《不如归》、《家庭恩怨记》、《鸳鸯剑》等剧目，暴露了封建制度的罪恶，抨击了不合理的封建婚姻及种种封建传统观念，在观众中间起了一定的教育作用。但是随着辛亥革命的失败，文明戏也日趋衰落了。继起的新民社、民鸣社、开阳社、启民社等职业剧团，更多的却是倾向于所谓家庭戏的演出了。这些所谓的家庭戏包括轰动一时的《梅花落》、《血泪碑》、《空谷兰》在内，绝大部分的思想内容都是趋于消极的、落后的，后来甚至搬出了连台本戏《西太后》、《三笑》、《刁刘氏》等更为无聊的东西。这时，文明戏已从根本上失去了它原有的进步内容，而专以投

合小市民观众的心理为能事了。电影正是在这个时期和文明戏搭上了关系；加以亚细亚影戏公司是帝国主义商人的资本，而承办其创作的新民公司又具有浓重的买办性，这就更加决定了他们所摄制的这些短片，不能不与辛亥革命前后文明新戏所表现的“或悲时事日下、或悲国运日非”的进步思潮背道而驰。帝国主义商人投资摄制影片，绝不会、也绝不愿意直接或间接地来支持中国的民族民主革命运动，因而亚细亚影戏公司的这些短片就只接受了文明新戏的演出形式及其落后的成分，却抛弃了早期文明戏的最主要的鼓吹民族民主革命的积极内容了。

亚细亚影戏公司出品的这些短片，由于当时经营电影院的外国商人对中国放映市场的霸占，同时也由于这些影片的质量确实太低下，不为观众所欢迎，以致都未能在电影院里正式映出，仅在民鸣社每晚文明戏演出中插映一二部，有时则作为余兴节目映出，最多也只能在“海蜃楼”一类的三流影院偶尔放映。后来亚细亚影戏公司又将这些影片运往广东、香港、南洋等地开映，营业才稍有好转。

1914 年第一次帝国主义世界大战爆发后，德国胶片来源断绝，亚细亚影戏公司也就这样结束了。

五、暴露鸦片毒害的影片《黑籍冤魂》

1914 年，帝国主义列强为了重新瓜分世界和争夺势力范围，爆发了第一次世界大战。在大战期间，由于英、法、俄、德、意等帝国主义国家忙于战争，暂时放松了对中国的侵略，美帝国主义者则乘机扩大和加强了对中国的掠夺。在电影方面，一方面，如前所述，是美国影片大量输入我国放映，逐步取法国等国家的影片而代之；另一方面，是美国胶片也在 1916 年初开

始运来我国推销。

美国胶片的输入上海，使因胶片来源断绝而一度停顿了的摄制影片活动得以复苏。张石川等人凭着过去在亚细亚影戏公司工作的一些经验，想自办影片公司，于是便与新剧家管海峰合作，在徐家汇创办了幻仙影片公司。幻仙公司摄制的第一部影片，是根据当时新舞台几经演出、卖座始终不衰的文明戏《黑籍冤魂》改编而成的。这出戏原由许复民编剧，著名演员夏月珊、潘月樵、七盏灯等担任了主角。由于该剧内容暴露了帝国主义者在中国贩卖鸦片，给中国人带来了严重的毒害，发人猛省，因而发生了良好的社会影响，受到了广大观众的欢迎。

幻仙公司的资金，是由好几个人凑集起来的，摄影机和摄影场租自意大利人劳罗。《黑籍冤魂》这部影片的摄影师也由劳罗担任。

影片《黑籍冤魂》的故事内容，是忠实于舞台剧的：富翁曾和度吝啬成性，其子曾伯稼则“热心地方公益”，施济贫寒，极为慷慨，曾和度怕他败坏家业，于是就劝逼伯稼吸食鸦片，想以此来把儿子圈困家中，“闭门紧守，长保家业”。伯稼虽表示反对，但最后终在封建礼教压制下屈服，于是终日沉溺烟榻，对任何事情都消极懒散了。曾和度见此后果，心痛家业无人经营，懊恼而死。伯稼的妻子张氏，屡次苦劝丈夫摆脱黑籍，重理家业，反遭丈夫蛮横对待。不久她的儿子因误将鸦片当糖吞食，中毒致死。伯稼的母亲，也因丈夫去世，孙儿夭亡，病疚交加死去。曾家的店伙卜遥莲和梅志实，又乘曾家办丧事时侵吞其家财，暗中在外挥霍，以致曾家财产消耗殆尽，而曾伯稼每日仍沉溺于鸦片烟雾之中。张氏一再苦劝，屡遭打骂，也饮恨投河自杀了。张氏死后，卜、梅二人又把曾家家产全部变卖，

勾结婢女，将曾伯稼之女真真骗卖入娼门，曾伯稼自己的一笔“保险金”也被两店伙骗去。在债户的逼迫下，曾伯稼终于流落街头。有所悔悟后，便以拉黄包车为生。其女真真某次出堂差时，恰好坐了曾伯稼的黄包车。父女相见，悲愤交集，但又被鸨母把他父女拆开。曾伯稼泪流满面，倒卧城门，就这样死去了。

影片《黑籍冤魂》通过这个封建大家庭因吸食鸦片以致家破人亡的悲剧，在一定程度上反映了当时鸦片流毒的社会罪恶。影片中通过曾和度（真糊涂的谐音）逼子吸毒的描写，批判了当时一般封建大家庭怂恿子弟吸食鸦片的愚昧思想；曾伯稼（真败家）由“热心公益”到吸上鸦片，以致最后自己流落街头，妻子投河自尽，儿子中毒身死，女儿沦为娼妓，倾家荡产，也生动地揭示了鸦片的毒害，有发人深思的意义。近百年来，帝国主义的鸦片倾销，给中国社会带来极其严重的恶劣后果，极大地腐蚀了中国人的身心，是帝国主义对中国人民犯下的一桩大罪。虽然作者还没有能直接指出鸦片流毒的根源是帝国主义对中国的侵略，但在当时情况下，能着力揭露出鸦片的社会危害，仍然是有意义的，从某种意义上说，它也能够产生一些反帝的效果。

当然，作者的立场是站在封建阶级的一边的，作者所同情的是封建阶级的不幸和没落。就这一方面来说，它又只不过是一支封建阶级的挽歌，是不足取的。正是这样，作者又把这个封建大家庭的破产，也归罪于它的店伙卜遥莲（不要脸）和梅志实（没知识）的“卖主侵资”，这正反映了作者的维护封建阶级利益的立场。另外影片制作得也比较粗糙，艺术处理不是很好。尽管如此，在当时的历史条件下，能够创作出揭露鸦片毒

害，带有一定社会意义的影片，仍然是值得欢迎和肯定的。

张石川担任了这部影片的导演，并兼饰片中的主要角色。其他演员有张利声、徐寒梅、查天影、黄小雅、黄幼雅、洪警铃等，大部分是民鸣社的演员。影片共长四本，和舞台剧演出相仿佛，也分为数幕。影片制成后，曾先后在上海及各个建有影院的城镇放映。甚至在七年之后，宣布鸦片公卖时，上海新爱伦影院又重映了《黑籍冤魂》，自1923年5月17日起，连续放映了四天，报纸上为《黑籍冤魂》重演而登的广告这样说：

鸦片流毒实非浅，到我中华已百年；
英雄埋没知多少，耗费金钱真可怜。
烟禁虽严如儿戏，如今公卖将出现；
贻笑外人尚小事，害我同胞何堪言。
……

这实际上已是对于公卖鸦片的抗议了。

幻仙公司也仅昙花一现，制成这部影片后，就因资金周转不灵而宣告停业了。

六、反映辛亥革命、二次革命的新闻短片《武汉战争》和《上海战争》

在这个时期，我国也拍摄出了一些新闻短片，其中较有意义的是反映辛亥革命的《武汉战争》和反映二次革命的《上海战争》。

1911年以孙中山为代表的资产阶级革命派领导的辛亥革命，推翻了统治两个半世纪以上的清皇朝，结束了中国两千多年的封建帝制，建立了中华民国，制定了一个具有资产阶级宪

法性质的临时约法，大大地促进了中国人民民主主义的觉悟。关于标志着这次革命爆发的武昌起义，曾由当时著名的杂技幻术家朱连奎和一家称为“美利公司”的洋行共同拍成了一部纪录短片，较详尽地纪录下了武昌新军起义后的几次重大战斗，如10月12日武昌起义新军占领汉口、汉阳的战斗，10月27日起义军与清军在汉口大智门车站进行的激烈的争夺战，11月16日起义军自汉阳反攻，二次光复汉口的战斗等等镜头，表现了起义军的善战和敢死队的勇敢。是我国唯一的一部纪录和颂扬武昌起义的革命军事活动的影片。《武汉战争》拍成后，于同年12月1日在上海谋得利戏园配合朱连奎的杂技幻术表演映出，鼓舞了群众的革命情绪，受到了观众的热烈欢迎。

但是辛亥革命很快地就失败了。失败的根本原因，是领导这次革命的中国资产阶级的软弱性和妥协性。中国的资产阶级虽然举起了民主主义的旗帜，却不敢明确地提出反对帝国主义以实现民族独立的纲领，也没有提出彻底地反对封建主义以真正动员农民起来的土地革命的纲领，因而革命的失败是不可免的。这次革命在它刚刚取得一点胜利的时候，就被帝国主义和封建势力的走狗袁世凯篡夺了革命的果实。

袁世凯篡夺了革命果实，于1912年3月10日就任临时大总统后，实行了对外卖国、对内专制的反动政策，引起了广大人民和当时国民党人的反对。1913年7月，江西都督李烈钧发出通电，声讨袁世凯，并组织了讨袁军，安徽、湖南、广东、福建等省也先后响应。这次讨袁的军事行动，称为“二次革命”。但是这个“二次革命”，很快就被袁世凯在帝国主义的支持下镇压下去了。

上海在声讨袁世凯时，爆发了围攻南市高昌庙制造局和吴

淞炮台的军事行动。当时一些倾向革命的戏剧工作者，如著名的京剧演员夏月润、夏月珊、潘月樵以及文明新戏的演员洪警铃等，也都参加了这一行动。当时亚细亚影戏公司即因这些戏剧工作者的关系，拍摄了一部新闻短片《上海战争》，纪录了革命军攻打制造局和吴淞炮台的情况。影片《上海战争》完成后，于同年9月29日在上海新新舞台与影片《难夫难妻》同时映出。

《武汉战争》和《上海战争》的拍摄是有意义的，它们多少纪录了一些有关中国人民在资产阶级民主革命时期的英勇斗争的史实，一定程度地鼓舞了当时人民群众的革命意志。

七、黎民伟、严珊珊和短片《庄子试妻》

亚细亚影戏公司在上海拍摄影片的时候，南中国的香港也于1913年再次开始了摄制影片的尝试。

当时，在香港主持人我镜剧社的黎民伟，对电影发生了兴趣，经罗永祥介绍，认识了由上海经香港返美国的布拉斯基和万维沙二人，知道他们在上海经营过亚细亚影戏公司，并于1909年在香港拍摄过短片《瓦盆伸冤》和《偷烧鸭》，便和他们商谈合作摄制影片问题。最后议妥：由布拉斯基等出资并提供必要的技术设备，利用人我镜剧社已有的文明戏的布景和演员，以华美影片公司的名义制片并发行。这样，就拍摄完成了短片《庄子试妻》。《庄子试妻》片长二本，是《蝴蝶梦》中的“扇坟”一段。影片由黎民伟自己编剧，他同时反串扮演了片中女主角庄子之妻。黎民伟的妻子严珊珊则扮演了扇坟的使女一角。严珊珊所扮演的使女虽然不是这部影片的主角，但却是在中国影片中出现的第一位女演员。严珊珊是广东省南海县人，香港懿德师范毕业，辛亥革命时曾参加过广东北伐军女子炸弹队。

《庄子试妻》制成后，试映效果很好，于是黎民伟、罗永祥等人对摄制影片的兴趣更大。他们购买了有关电影技术方面的书籍，开始钻研，为以后成立民新影片公司准备了条件。

《庄子试妻》短片，后来被布拉斯基携回美国，这是中国影片运往外国放映的开始。

中国摄制影片的尝试，从1905年开始到1914年以“幻仙”结束为止，整整经历了十年。十年来的经验表明，电影作为一种企业，需要有相当数量的资金和一定的工业基础，才能有所发展。自电影传入我国后，虽然也引起了一些知识分子的兴趣，尝试拍摄了一些短片，但由于缺乏足够的资金和相应的器材设备，以致经营不久都中途夭折了；另一方面，它也反映出了我国这一时期的电影，与到中国来投机的帝国主义电影商人有很密切的联系，说明了帝国主义对中国的电影文化侵略，和我国早期电影事业的半殖民地性质。尽管如此，作为摄制中国影片的尝试，这十年来的制片活动仍然是很有意义的。虽然它没有也不可能与当时的旧民主主义革命很好结合，毕竟也拍摄出了像《难夫难妻》、《黑籍冤魂》那样反映出一些现实生活内容的短故事片和像《武汉战争》、《上海战争》那样纪录了辛亥革命事件的短纪录片。这一切，以及它与我国传统戏曲的结合，与当时文明戏的联系，就构成了我国电影尝试时期的历史特点。

第三节　商务印书馆的活动影戏部

一、兼营电影事业的开始

十九世纪末二十世纪初，中国的民族工业有了初步的发展，

但是新兴的中国民族资产阶级，在那时对电影事业的性质是不理解的，对电影艺术的认识是肤浅的，说它是“游戏”，不愿意投资经营。1897 年（清光绪二十三年），夏粹芳、张元济等在上海创办的商务印书馆，本为出版机构，到1917 年开始兼营电影事业，这是中国民族资产阶级首次注意到电影，也是我国自资摄制影片较有规模的开始。

商务印书馆的兼营电影事业，是很偶然的。当时，第一次帝国主义世界大战正在进行，美帝国主义者乘各帝国主义交战国无暇东顾之际，对我国尚待开拓的电影事业发展的可能性，发生了极大的兴趣。不仅美国影片大量输入我国，美国制造的胶片也倾销到了上海；而且美国电影商人还千脆到中国来开设制片公司，以便掠夺更多的利润。

1917 年秋季，有一个美国商人“携资十万，并底片多箱及摄影上应用之机件等”，来到中国，“设制片公司于南京，拟为大举”。但是这个美国人因“不谙国俗民情，所为辄阻，以致片未出而资已折蚀殆尽。”当时商务印书馆的交际科长谢秉来，同这个美国人很熟。这个美国人在确实没有办法的时候，就请谢秉来到南京去，“与之磋商盘让事，惟时华人脑筋中，犹不知电影为何物，安有肯投巨资以经营此冒险事业者。荏苒多时，竟无人过问，美人焦急万状”，谢秉来“乃立电沪上总公司，备述受盘之利益，旋得复电，给予全权办理，乃约期点物议价。”这样，商务印书馆就以不足三千元的代价盘进了“百代旧式骆驼牌摄影机一架，放光机一架，底片若干呎及所有一切生财”①，开始兼营起电影事业来了。

---

① 以上引文均见徐耻痕：《中国影戏之溯源》，载《中国影戏大观》第1 集，1927 年4 月上海出版。

商务印书馆既然有了这些摄影器材，便在原有的印刷所照相部下，试办电影制片业务，聘请留美学生叶向荣为摄影师、开始摄制新闻短片。最先摄成的新闻片是《盛杏荪大出丧》，其后又陆续拍摄了《美国红十字会上海大游行》、《商务印书馆放工》及《上海焚毁存土》等新闻短片。

二、五类影片的摄制

1.风景片、时事片、教育片

1918年，商务印书馆派赴欧美实地考查印刷、电影业的鲍庆甲返国后，该馆便在照相部之外，另行成立活动影戏部，聘请曾任基督教会报刊编辑的陈春生为该部主任。该馆印刷所装订部工友任彭年，因经常登台串演京戏和文明新戏，也被调到活动影戏部来作陈春生的助手。这时原摄影师已离职他去，改任照相部技工廖恩寿为电影摄影师。

从这一年开始，活动影戏部比较更广泛地开展了摄制影片的活动。所摄影片号称分为“风景”、“时事”、“教育”、“新剧”、“古剧”五大类，但仍多为短片。

“风景片”方面，内容广泛地包括了全国各地的名胜古迹，纪录南方景色的有《南京名胜》（2本）、《长江名胜》（1本）、《普陀风景》（1本）、《上海龙华》（2本）、《西湖风景》（2本）、《浙江潮》（1本）和《庐山风景》（3本）等；纪录北国风光的有《北京风景》（3本）、《济南风景》（1本）、《曲阜风景》（1本）、《泰山风景》（1本）等。

“商务”的这些风景片，完全不同于帝国主义影片商人来中国拍摄的猎奇的污蔑中国落后的那种所谓风景片。这些影片比较严肃地介绍了祖国的美丽河山、人文风俗、悠久文化和历史

建筑，在一定程度上能够引起观众的爱国主义情感。有时他们在这些风景片中还联系了当时的某些政治事件，如在《济南风景》中说明日本帝国主义攻占青岛等等，使某些风景影片多少带有了一些政治内容。这些影片受到了观众的欢迎，特别是受到了青年学生观众的欢迎，在某些学校的集会以后，时常要加映几本这样的影片。

“时事片”（即新闻片），也拍得不少。它们纪录了当时上海某些社会生活，如《欧战祝胜游行》（1 本）、《东方六大学运动会》（1 本）、《约翰南洋比赛足球》（1 本）、《第五次远东运动会》（3 本）、《军舰下水》（1 本）、《国民大会》（1 本）等。庆祝第一次世界大战的结束和国民大会的召开，对当时中国人民来说是有其一定的政治意义的。其他一些题材也都和文化教育有关。这些影片的选材，很明显地反映了“商务”的传播资产阶级文化的观点和制片方针，在“五四”以前的旧民主主义革命时期内，还是有一定进步意义的。这些影片，和帝国主义商人、买办资产阶级和军阀官僚在此以前或以后拍摄的什么《西太后光绪帝大出丧》、《袁世凯任总统》、某大官僚的“风采”、某军阀政府的“警政”之类的所谓纪录片，是显然不同的。

“商务”的“教育片”，就更明显地体现了它以影片传播资产阶级文化的方针。其中有介绍某些专门教育事业的，如《盲童教育》（1 本）、《慈善教育》（2 本）、《养真幼稚园》（1 本）等；有介绍体育、军事教育的，如《女子体育观》（1 本）、《技击大观》（2 本）、《陆军教练》（5 本）等；也有介绍科学卫生知识的，如《驱灭蚊蝇》、《养蚕》等等。

从影片的内容可以看出，这些“教育片”都是为了配合当时的学校教育或社会教育而摄制的。它们不仅在内容上往往与该

馆所出版的教科书相呼应，而且影片的放映，也常常是配合某些讲演、宣传和报告来进行。如《驱灭蚊蝇》一片，就是纪录了南京东南大学附设的昆虫局在当时所创造的一种消灭蚊蝇的方法，专为配合卫生讲演而放映的。再如《盲童教育》，纪录了上海一个盲童学校的情况，并配合盲人技艺表演映出。当时中国人还没有自办的盲人教育，影片纪录了一个外国人办的盲童学校。字幕中说："希望中国人力行此种事业"等等，反映了"商务"的民族资产阶级的文化教育观点。

从以上"风景"、"时事"、"教育"三类影片的分析，可以看出，"商务"初期的制片方针，是和它经营教科书的方针相一致的，制作态度也比较严肃。这些影片虽然都很短，但都有一定的为新学教育服务的内容。

2. 梅兰芳的《春香闹学》和《天女散花》

1920年，活动影戏部摄制了两部"古剧片"（戏曲片）：《春香闹学》（2本）和《天女散花》（1本），都由著名的京剧表演艺术家梅兰芳主演。梅兰芳（1894—1961），字畹华，原籍江苏泰州，生于北京，祖父梅巧玲、父亲梅竹芬都是著名的京剧旦角演员。梅兰芳八岁学戏，十一岁开始登台演出，十四岁在喜连成科班正式搭班演戏。他在艺术上善于继承，勇于创造，戏路很宽，二十岁之后，除了演青衣，又演闺门旦、贴旦、刀马旦，昆曲的造诣也很高，还创造了好几出古装歌舞剧。昆曲《春香闹学》和古装歌舞剧《天女散花》，就是他从1916年起经常演出并得到观众欢迎的剧目。《春香闹学》是我国明代伟大戏曲作家汤显祖所著传奇《牡丹亭》中的一折。出场的共有三个角色，除梅兰芳饰春香外，由李寿山饰陈最良，姚玉芙饰杜丽娘。为了适

应无声电影的特点，唱词加以压缩后，用字幕插在片中。动作比舞台演出大大增多了，片中把春香逛花园的暗场改为明场，梅兰芳在这场戏里表演了打秋千、扑蝴蝶、拍纸球等很多富于舞蹈性的优美身段。在影片中，梅兰芳的表演是精湛的，很好地塑造了春香这个稚气可爱的小丫环的形象。影片的服装和化装都和舞台上一样，书房内景用的是舞台布景的片子，道具如书桌、椅子等都是红木制的实物。花园一景，是借用苏州河畔一座私人花园实地拍摄的，由于摄影师没有经验，以致把园外的洋房也摄入了镜头，出现了某些与影片内容不相协调的场景。

京剧《天女散花》表演了一个美丽的神话故事：维摩示疾，如来佛命文殊菩萨等前去问疾，又命天女到维摩家中散花，“以验结习”。影片分为三场：第一场是“众香国”，表现迦兰来众香国传如来法旨，命天女到维摩那里散花问疾，天女唤出花奴（姚玉芙饰），一同前往；第二场是“云路”，是一个单人歌舞的场面；第三场是“散花”，表现天女隐隐出现在云台上，拈花微笑，向坐在禅榻上与文殊菩萨谈道的维摩（李寿山饰）散出大把花片。在歌舞场面中，梅兰芳在扮演天女时，创造性地利用附在胸前的两条飘带，以优美的动作表现了天女的凌风飘逸、御风而行的意境，显示了这位天才表演艺术家的才华。在天女御风而行的几个镜头中，画面上还叠印了一些移动的云彩，借以增强表演的气氛和美感。片中所用布景和舞台上差不多，服装是采取古画上天女的形象设计的。

两部影片的导演工作，都由梅兰芳自己担任。摄影工作相当严肃，尽可能适应了我国传统戏曲表演的特点；由于运用了特写镜头和叠印画面，使影片在摄制技术上，也达到了当时较

高的水平。

《春香闹学》和《天女散花》的拍摄，是梅兰芳的首次电影活动。由于这两部短片受到观众的欢迎，因而增强了他对电影工作的兴趣。

据说，周信芳在活动影戏部也拍过一部戏曲片，片名《琵琶记》（周信芳扮演蔡伯喈，王灵珠扮演赵五娘），只拍摄了“南浦送别”、“赏荷”两个片断；“送别”一场，蔡伯喈还骑了真马上场，但这部影片没有最后完成。

3. 违背时代精神的新剧短片

商务印书馆活动影戏部前期还出了一些较好的影片，但是到了后期，它的影片制作，就倒向半殖民地半封建文化的逆流，连前期的那一点为旧民主主义文化服务的内容也没有了。在这个时期，它拍了一批所谓“新剧片”。这些“新剧片”的剧本大都出自陈春生之手，导演则几乎都由当时文明新戏的“票友”任彭年担任，演员主要来自一些职业的和业余的文明戏班。这就使得这些“新剧片”完全模仿了当时已经趋向没落的文明新戏或西方资产阶级无聊打闹的东西。

“商务”的所谓“新剧片”，内容大致可以分为三类：一类是无聊的滑稽短片，如《憨大捉贼》（2本）、《呆婿祝寿》（3本）、《死好赌》（2本）、《得头彩》（2本）等。《呆婿祝寿》根据民间笑话改编，尽情地渲染了傻女婿在岳丈的祝寿筵席上许多低级无聊的愚蠢行动。《死好赌》、《得头彩》与亚细亚影戏公司的《赌徒装死》、《店伙失票》几乎完全相同，都是一些滑稽打闹镜头的生硬拼凑，无论表演、摄影都很粗制滥造。第二类是宣扬封建道德的所谓“警世”影片，这类影片成为“新剧片”的主体，

集中宣传了所谓“节”、“孝”等封建传统观念。如《猛回头》，表现“木匠阿勒，以昵爱其妻之故，不孝于母，一日外出，饮酒归家，路遇小贩王二，冒雪负米，跌扑途中，向富翁陈述平日事母情形，富翁极赞其孝行，大加资助，阿勒为所感动，立时悔过，由此成为孝子”，在封建“孝道”的幌子下，赞美了富翁“乐善好施”的“德行”，是一部典型的封建说教短片。《柴房女》则带有浓厚的改良主义思想，通过一个穷苦女孩子能否读书的情节，对一个见钱眼开的义学校长开了一些无聊的玩笑。在这类“警世片”里，还有一种把滑稽打闹和封建说教生硬地扭结在一起的所谓“警世趣剧”，如《李大少》（2 本）、《拾遗记》（2 本）等，大多是表现小市民梦想发财等庸俗趣味。第三类的内容，则干脆是神怪加武打的了，如《车中盗》（6 本）、《清虚梦》（3 本），前者抄袭了当时流行的美国连集侦探长片，后者则是根据《聊斋志异》中的《劳山道士》改编。《清虚梦》由于开始运用了如水缸破而复元，人走入墙壁之中，物件自己行动等一些比较简单的特技摄影，才吸引了部分观众的兴趣。《清虚梦》是我国第一部运用特技摄影的影片。

“新剧片”的拍摄，标志了商务印书馆活动影戏部的没落和它的必然走向失败。

三、自制自销的经营方式及其结束

商务印书馆活动影戏部的制片工作，最初只能在白天靠日光来拍摄，摄影场就建在宝山路该馆印刷所四层楼上照相制版部内，是一所长方形的有玻璃屋顶的房子。这虽然是比较原始的方法，但在当时已经算是新鲜的事了。

1919 年底，美国环球公司到中国来拍外景，因人地生疏，

便邀请商务印书馆活动影戏部协助，并借用该馆设备冲洗底片。环球公司摄影队在上海、北京工作一个时期后，在返国前将带来的炭精灯大小数十盏及其他摄影用具，全部转让给了商务印书馆。活动影戏部因此而得到进一步的扩充，遂改名为商务印书馆影片部，并可不分昼夜进行拍摄工作了。1920 年，该馆又派郁厚培赴美，购回一批摄影器材。同年，在编辑所空地上修建了一所比较宽敞的玻璃棚，利用日光及灯光日夜拍戏，技术设备更为完善。随着设备的扩充，影片部得到进一步的发展。1920 年 7 月 15 日，该部订出的简章，规定了与制片工作有关的组织机构、征购脚本、脚本审核、经费来源、成本计算、演员制度、运输发行、购制图书资料等事项，另外还订出了“自制影片租售办法”及“自制活动影片价目表”。商务印书馆除出售电影器材、租售自制影片外，也还经常出租外国短片，如《救主降生》、《圣诞节夜》、《埃及古迹》、《南非洲捕鲸鱼》等。

影片部的技术设备虽然比较齐全，但自己摄制的影片却不多，因而又订出了代人摄制的办法，出借一切设备，并代摄、代洗、代印，按拍摄的胶片尺数计价收费。至于人力使用、布景消耗等，则另行计算。我国最初的长故事片，中国影戏研究社的《阎瑞生》和新亚影片公司的《红粉骷髅》，就都是由商务印书馆影片部代为摄制的。而影片部本身直到 1923 年才开始摄制长故事片。

商务印书馆经办电影事业，是有一定的资金、设备和办法的，这从它的自建摄影棚、健全组织机构、订立规章制度，兼营发行、出租影片和出售电影放映及摄影器材的业务，乃至代人摄制影片等等情况，可以看得出来。这种自制自销的经营方

式，说明商务印书馆影片部已具有一定规模的企业性质，大大不同于几年前买办性的亚细亚公司和其后昙花一现的幻仙影片公司经营电影的那种类似手工作坊的情况；也说明商务印书馆是比较认真地把电影当作一项事业来经营的，大大不同于后面将要叙述的中国影戏研究社等的赌博似的投机行为。

在五四运动以前的旧民主主义革命时期，在中国文化战线上，商务印书馆作为资产阶级新文化的一个代表者，在同封建的旧文化进行斗争中，是起有作用的。戊戌政变前后，中国一些革新派的知识分子，主张废除科举，兴办学校，商务印书馆就是在这个时期创办的。1903 年“商务”出版了小学用的“最新教科书”，由于适合当时兴办学校的需要，“商务教科书营业之盛，冠于全国”①，并因此影响了此后学制的确立。从这年起，经过辛亥革命，到 1919 年五四运动前的十六年内，商务印书馆除继续印行“新编共和国教科书”大量供销全国外，又陆续创办了《东方杂志》、《教育杂志》、《少年杂志》、《小说月报》、《学生杂志》、《妇女杂志》等期刊，出版了《辞源》等辞典，印行了说部丛书和通俗教育画，创制了教育幻灯片和教育玩具，设立了博物部制造标本模型，改进印刷技术，成立了铁工制造部制造印刷机器及多种理化测量仪器，开办尚公小学、商业补习学校、养真幼稚园、函授学社、东方学社……。商务印书馆在这一时期所经营和举办的这一切，基本上反映了资产阶级的文化要求，具有同封建思想作斗争的进步作用。

1917 年商务印书馆开始经营电影事业的时候，电影已经在

① 见蒋维乔：《创办初期之商务印书馆与中华书局》，载张静庐辑注《中国现代出版史料》丁编下卷，中华书局 1959 年版，第 397 页。

中国各大城市里流行起来，并受到了广大观众的欢迎。当时商务印书馆的几位董事，如张元济、叶揆初、李拔可、王仙华诸人，已经看出电影是一种教育工具，他们最初是很支持和赞助拍摄电影的。1919年4月，“商务”成立活动影戏部后不久，在它给当时北洋政府农商部“为自制活动影片请准免税”的呈文中谈到它制作影片的目的时，就说是有鉴于当时在中国上映的外国片“轻薄险诈，甚为风俗人心之害，到处演行，毫无限制”，而在中国拍摄影片运往国外者，“又往往刺取我国下等社会情况，以资嘲笑”。因此，他们拍摄的影片，将要“分运各省省城商埠，择地开演，借以抵制外来有伤风化之品，冀为通俗教育之助，一面运售外国，表彰吾国文化，稍减外人轻视之心，兼动华侨内向之情”①。就当时来说，其用意是未可厚非的，而“商务”这时的风景、教育、时事、戏曲四类影片的制作，也确实还比较严肃，在一定程度上产生了资产阶级启蒙主义的教育效果。

但是，当它后来拍摄故事影片时，尽管革命的形势向前发展了，它却约请了一批满脑子帝国主义奴化思想与封建思想的编导人员和已趋没落的文明戏班子来参加创作，拍摄了一些如《猛回头》、《车中盗》、《得头彩》之类的模仿美国武打片的无聊内容和维护封建伦理道德的所谓节孝题材，成为了洋奴思想和封建文化的鼓吹者和帮手，大大地违背了五四运动前后的时代精神。这时，在“商务”的董事会上讨论到影片部的工作时也意见纷纷，有人主张停办，有人主张还是“不退不进，应就现状稍稍扩展”，也有人认为拍摄影片仅“于广告上甚得助力”，“只

① 见“商务印书馆为自制活动影片请准免税呈文”，载1919年5月号《商务印书馆通讯录》。

可作为公司之一种点缀品”①。在“商务”上层分子的徬徨、矛盾、无可奈何的心情下，影片部拍摄了《醉乡遗恨》和《情天劫》两部影片后，终于在1926年改组为国光影片公司。改组的用意，是董事会考虑到影片部“所制各片，难免有与教育本旨稍忤，另组公司，可以免去外界诘责”②。而国光影片公司也只维持了一年，拍摄了《上海花》、《母之心》、《马浪荡》、《不如归》、《歌场奇缘》等五部影片后，就在1927年无声无息地结束了。

商务印书馆影片部的成立和结束，摄制影片的成绩和失败，典型地反映了在中国已沦为半殖民地半封建社会的历史条件下，中国民族资产阶级的软弱无力；说明了在五四运动和中国共产党成立，无产阶级登上政治舞台以后，民族资产阶级也像它不能领导民主革命一样，也无力领导和开展当时新的电影文化运动。正如毛泽东同志在分析中国文化革命的历史特点时所透辟指出的那样：“因为中国资产阶级的无力和世界已经进到帝国主义时代，这种资产阶级思想只能上阵打几个回合，就被外国帝国主义的奴化思想和中国封建主义的复古思想的反动同盟所打退了，被这个思想上的反动同盟军稍稍一反攻，所谓新学，就偃旗息鼓，宣告退却，失了灵魂，而只剩下它的躯壳了。旧的资产阶级民主主义文化，在帝国主义时代，已经腐化，已经无力了，它的失败是必然的。”③商务印书馆经营电影的历史，也印证了毛泽东同志这个论断的正确。

---

① 见《商务印书馆董事会议录》，1923年7月24日第284次会议记录。

② 见《商务印书馆董事会议录》，1925年12月8日第310次会议记录。

③ 见《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，第二版，第690页。

第四节　中国影片制造股份有限公司及其失败和最初三部长故事片的摄制

一、从戏曲纪录短片《四杰村》到新闻短片《国民外交游行大会》

在商务印书馆兼营电影业务两年以后的 1919 年，张季直、朱庆澜、程龄荪、卢寿联等集资十万元，筹备成立中国影片制造股份有限公司。办事处设在上海仁记路百代公司内，并在南通筑有玻璃摄影棚。

这家公司的主要股东张季直（謇）是清朝的状元、工业资本家，民国以后曾先后做过实业、工商和农业各部的部长。他利用这种有利的政治社会地位，从事大规模的企业活动，在南通等地办了纱厂、垦牧公司、面粉厂、盐业公司、渔业公司、冶炼厂、玻璃厂、酒厂、银行等等。这家公司的筹备主任卢寿联，则是专门推销美国福特牌汽车的小买办，由于推销汽车赚了点钱，在上海经营了一家沪江影戏院，很想经营电影企业，于是就邀请张季直等人投资。

与此同时，1919 年 5 月，张季直还在南通创办了一所伶工学校，不久又建立了更俗剧场，并聘请了欧阳予倩等人来校任教。中国影片制造公司成立后的第一部出品，是由伶工学校演出的戏曲片《四杰村》。《四杰村》是京剧中武生短打戏。影片摄取了戏中许多武打场面。《四杰村》完成后，曾在上海、南通、南京等地放映，并曾运往美国在纽约放映过。

继《四杰村》后，中国影片制造股份有限公司，还拍摄了滑稽短片《饭桶》（3本）及新闻短片《周扶九大出丧》、《张季直先生的风采》、《圣约翰与南洋球赛》、《南京的警政》，风景短片《矮子坟》（南通古迹）、《南京风景》等。这些新闻、风景短片，大都是官僚、买办阶级的消闲品，宣传什么大官僚的"风采"，军阀政府的"警政"，名流贵人的"大出丧"。而滑稽短片《饭桶》则完全模仿了美国启斯东式的胡闹打斗片，让一个呆头呆脑的大胖子动物似地大吃大喝，充满了低级趣味。这些短片在上海放映时，没有引起人们的注意。

1920年，洪深由美国回来，后受聘于中国影片制造公司，并为该公司代拟了一个较有意义的"征求影戏剧本"的启事。

这个启事表现了洪深早期对电影的看法。洪深认为："影戏为传播文明之利器"，"能使教育普及，提高国民程度"，"能表示国风，沟通国际感情"。他要求剧本"以普及教育表示国风为主旨"；凡"诲淫"、"诲盗"、"专演人类劣性"、"暴国风之短"、"演外国故事"、"表情迂腐"、"不近人情"、"专演神怪"的"不录"①。洪深的这些看法，较之当时普遍地认为电影是"游戏"，是"赢利的工具"的看法，无疑是先进得多了。在这里，洪深已经看到了电影的宣传教育作用，从而对剧本内容提出了较严肃的要求。洪深的这些看法和要求，在当时某些人们看来，是无法理解的，以致有人知道这个启事是洪深代拟的以后，写信给他，骂他是发神经病②。当然，洪深在这个启事里对于电影的要求，还是从资产阶级启蒙主义观点出发的。洪深的这个关于摄制影片的设想还没有开始实现，中国影片制造公司就夭折了。

---

①、② 见洪深：《我的打鼓时期已经过了么？》《洪深文集》第4卷，第514页。

夭折的原因，一方面是筹备时间过长，资金消耗尽净，无力再经营下去；另一方面，更重要的是缺乏人材，特别是比较熟练的编剧、导演、演员等创作人员，几乎完全没有。而在技术方面更不得不依靠外国人，摄影师美国侨民哥尔金，据说每月的薪金就要六百元，“另外还要供给他住洋房吃大菜”①。这样，这家公司的资金就耗蚀得更快了。

中国影片制造股份有限公司在正式结束以前，曾经拍摄了一本很有意义的新闻短片《国民外交游行大会》。1923 年 3 月 25 日，上海工商学各界市民五万人为反对日本拒绝废除与袁世凯签订的二十一条密约和拒绝归还中国旅顺、大连，举行了国民对日外交游行示威。《国民外交游行大会》纪录了这次游行示威的片断。影片 3 月 25 日拍摄，3 月 29 日至 4 月 1 日就在上海虹口西华德路万国影戏院放映，很及时，因而受到了观众的欢迎。

二、半殖民地半封建社会文化在电影方面的反映：《阎瑞生》、《海誓》和《红粉骷髅》

自 1920 年至 1921 年间，在上海开始了第一批中国长故事片的摄制，这就是中国影戏研究社的《阎瑞生》，上海影戏公司的《海誓》和新亚影片公司的《红粉骷髅》。

中国第一部长故事片《阎瑞生》，是由洋行买办陈寿芝、施彬元、邵鹏等人组织的中国影戏研究社制成的。1920 年，上海发生了洋行买办阎瑞生图财害命勒毙妓女王莲英的谋杀案件，一时成为轰动上海的社会新闻。上海新舞台把它改编成文明新戏，演出半年之久，卖座始终不衰。这出戏的轰动和赚钱，引起

① 见欧阳予倩：《谈谈卜万苍》。载《玉洁冰清》特刊，1926 年 7 月 1 日民新影片公司出版。

了这几个洋行买办想把它编成电影的念头。于是他们就又拉拢了一些人，在上海南京路西藏路口的一条弄堂里，挂起了中国影戏研究社的招牌。他们请当时任职于商务印书馆机要科的杨小仲来改编剧本，请商务印书馆影片部的任彭年来担任导演，演员则由中国影戏研究社的那几个洋行买办自己分别担任。"主角阎瑞生由陈寿芝扮演，阎原来也是一个洋行买办，和陈是至友，据说面貌也非常相象。陈的一些动作，也很能摹拟阎的神情；王莲英也是由一个妓女出身但已经从良的小姊妹所扮演，她的丈夫朱某亦在戏里扮演了阎的朋友、朱葆三的儿子朱老五；邵鹏是当时的足球名将，也在洋行供职，他扮演了帮凶吴春芳。"①《阎瑞生》共长十本。故事如下：阎瑞生因为把借来的钻戒质钱购跑马票未中，懊丧异常。当他在好友朱老五处看见妓女王莲英身佩贵重饰物后，遂起谋害之意。他购买了麻醉药水和绳索，又向朱老五借得汽车，找了朋友吴春芳协助，把王莲英骗来，假称驾车出外兜风，半夜在郊外用药水棉花闷倒王莲英，以绳索勒毙，抢去饰物，把尸体移在麦田内。事后，阎瑞生逃到青浦其岳父家躲风，在包探追捕下，又先后遁迹于松江、上海、青岛和海州，后在徐州车站被侦探拿获，押到上海租界总巡捕房审讯，最后与吴春芳一起被判死刑。影片《阎瑞生》的全部制作工作，是以交纳租金的方式，利用商务印书馆影片部的技术设备，请其代摄、代洗、代印的。摄制完成后，由中国影戏研究社租赁西班牙商人雷玛斯所辖的夏令配克影戏园，于 1921 年 7 月 1 日作首次公映。

《阎瑞生》是一部极端恶劣的影片。首先，从它的取材上，

---

① 见杨小仲：《忆商务印书馆电影部》，载《中国电影》1957 年第 1 期。

就可以看出这帮洋行买办的兴趣所在和他们的“生意眼”。他们把阎瑞生谋杀妓女这样一个无聊的社会丑闻，大肆渲染；甚至演员也找什么面貌“非常相似”和“从良的小姊妹”之类。影片绘声绘色地描写了阎瑞生的犯罪行为，宣传帝国主义在半殖民地中国所豢养的买办，如何承袭了西方资产阶级的极端腐朽堕落的品质，渗透了帝国主义和买办资产阶级的意识。影片的艺术质量也非常低下，演员表演尤为恶劣。

《阎瑞生》受到了当时正直舆论的反对，甚至引起了部分有产阶级的不安。当时的上海总商会就曾要求取缔这部影片：“……商界子弟，血气未定，鉴别力本极薄弱，若再以此等影片日渐灌输，恐数年间所受义务教育之功用，尽为其摧毁于无形。”①江苏省的教育会也提出了“取缔有碍风化影片之呈请”②。但是由于它投合了一部分落后小市民的低级趣味，因而也骗得了不少的观众。在它租借雷玛斯的夏令配克影戏园上映时，“一日所售，竟达一千三百余元”，“连映一星期，共赢洋四千余元”③。旨在投机赚钱的这帮洋场恶少在捞了这笔钱，满足了欲望之后，就又干他们买办的老本行去了。

《阎瑞生》的拍摄，是中国的买办、流氓、商人利用电影进行投机买卖的典型，开了中国电影界投机的恶劣风气的先河。

在中国影戏研究社筹备拍摄影片《阎瑞生》的同时，1920年秋季，以绘月份牌美女为生的但杜宇，与朱瘦菊、周国骥等人，集资一千元，购爱脑门牌摄影机一架，创办了上海影戏公司，开始拍摄影片《海誓》。这也是中国最早的三部长故事片之一。

---

①、② 见1923年3月18日及4月8日上海《新闻报》第三张第一版。

③ 见徐耻痕：《中国影戏之溯源》，载《中国影戏大观》第1集，1927年4月上海出版。

影片的编剧、导演、摄影、洗印都由但杜宇一个人担任。

影片《海誓》写一个名叫福珠的女子（殷明珠饰），起初与穷画师周选青（周国骥饰）发生恋爱，订有婚约，并盟誓如将来负约，当蹈海而死。后来，福珠被拥有资财的表兄（董廉生饰）诱惑，竟立毁前约与表兄结婚。当他们在教堂中举行婚礼时，她忽然天良发现，念及前誓，便逃奔画师。画师怒而拒绝，她于是投海自杀，幸而画师前往救援，最后两人"终成佳偶"。这是一部极其无聊的所谓爱情片，既大力渲染了资产阶级的生活方式，又宣传了"天良发现"的唯心哲学，毫无有益的内容。而其艺术表现形式，更是不伦不类。影片中的人物几乎全穿着西服，甚至连福珠家的仆人也是西装笔挺。影片中的画师，就剧情说是一个家境贫寒的穷画师，但在影片中他却也住着一间西式的洋房，家里陈设着铜床、地毯、西式椅子和大大小小的花瓶。剧中人物生活场景的处理，也都带有极浓重的西方资产阶级生活方式的气息，如叫仆人时按电铃，在花园中长椅上求爱，草地上吃野餐，礼拜堂中行婚礼等。影片中的字幕，全部用文言文写成，福珠与画师的誓词还用了四言韵语。这样，字幕的"古雅"和画面场景的欧化，就构成了这部影片形式的不古不今、非中非西、杂乱混合的特点，这种畸形，也正是当时中国半殖民地半封建社会生活的反映。

《海誓》是在闸北一块空地上，搭露天布景拍摄的。1921 年春天开始摄制，断断续续地拍摄将近一年的时间，直到 1922 年 1 月 23 日才完成，在上海夏令配克影戏园上映。全片共长六本。但杜宇在摄制这部影片时，为了掌握摄影技术，曾花费过不少功夫，但是由于他单纯地追求所谓形式的美，以致在他自《海誓》开始的整个电影创作中，始终没有拍摄过一部较有思想

内容的影片。

在影片《海誓》拍摄的后期，殷宪辅兄弟与管海峰经营的新亚影片公司也告成立。影片《红粉骷髅》（又名《十姊妹》）是这家公司唯一的出品，也是委托商务印书馆影片部代摄、代洗、代印的。

《红粉骷髅》的编导是管海峰，但为了提高这部影片的“票房价值”，就挂出了“袁世凯之子袁寒云编剧”的招牌。管海峰1914年在上海和孙菊仙的儿子创办过一家叫“盛世元音”的票房，自己演过京剧和文明新戏，编导过《黑手党》之类的所谓魔术剧，醉心于机关布景。他在1916年和张石川合作，拍摄过影片《黑籍冤魂》，对电影发生了兴趣，由于他的朋友殷宪辅兄弟的投资，就在上海山西路二十六号设立了新亚影片公司办事处，着手准备摄制影片。

这时，上海各影戏园放映的全是什么《七心牌》、《半文钱》、《珍珠案》之类的美国连续多集侦探武打影片。管海峰看到这类影片拥有相当多的观众，而且片中的机关布景也正符合他的所好，于是他就以一本外国侦探小说《保险党十姊妹》为蓝本，按照美国侦探武打片的要求改写，编成了《红粉骷髅》。《红粉骷髅》的剧情大致是说：女学生黄菊英（沈凤英饰）被汽车撞伤臂膀，在医院里医治时，和青年医生鲍宗瀛（柴少庸饰）发生了爱情。这时，有一个强盗集团骷髅保险党，因为经费缺乏，便行使美人计，以色饵人。一天，青年医生鲍宗瀛和黄菊英晤面时，给骷髅党徒娟娘（陆曼姝饰）引诱了去，他们一面下毒药，一面保寿险，以便鲍宗瀛死后能得到一笔巨额保险金。黄菊英的哥哥黄谦（殷宪辅饰）是个律师，以为鲍另有所爱，便登报找寻，但他也被保险党骗去禁闭起来。黄谦用计逃出后，又与他妹妹

化装进入保险党巢穴探察，经历了不少危险，在大批侦探、警察出动协助下，展开了一场恶斗，破获了保险党，救出了已被迷诱得奄奄一息的鲍医生。经过黄菊英耐心的服侍，鲍医生渐趋康复，最后“有情人终成眷属”。《红粉骷髅》被宣传为是一部“有侦探、有冒险、有武术、有言情、有滑稽”的“罕见”的影片，凑集了一切不伦不类、不中不西的货色。它一方面抄袭了外国侦探小说的故事，抄袭了美国的连集武打片的布景化装；另一方面，又凑合了中国自有的武打和言情。于是影片既出现了才子佳人的谈情说爱和大团圆场面，又描写了洋律师破案的情节；既充满了用黑布包头，以骷髅白骨为党记，以石壁石梯为巢穴的保险党徒活动的恐怖，又呈现出文明新戏里的那套大打出手的热闹，是十足的半殖民地半封建上海租界洋场文化的产物。《红粉骷髅》共十二本，1922 年 5 月 10 日首映于夏令配克影戏园。新亚影片公司虽然用尽了一切方法为这部影片进行宣传，但由于它内容的低劣，很快地就在银幕上消失了。

《阎瑞生》、《海誓》和《红粉骷髅》这三部长故事片的摄制，是帝国主义、封建主义和买办资产阶级反动文化思想在电影上的反映，也是当时资产阶级民主革命失败后的必然产物。中国资产阶级革命派领导的辛亥革命，自袁世凯篡夺了胜利果实以后，革命进入了低潮阶段。军阀统治在政治上的反动促进了帝国主义奴化文化和半封建文化逆流的发展。这种半殖民地半封建的文化，是半殖民地半封建的经济政治的反映，它是为帝国主义、封建主义和买办资产阶级服务的。《阎瑞生》、《海誓》、《红粉骷髅》的拍摄时期，虽然已是在五四运动以后，但是当电影被掌握在帝国主义投机商人和中国的买办资产阶级及其御用文人的手里时，它是不可能为中国的民主革命服务的，相反，

它作为帝国主义、封建主义和买办资产阶级的反动的半殖民地半封建文化的宣扬者，与“五四”以来正在积聚力量的新文化处于对立的地位。

1919年的五四运动，标志着中国革命由资产阶级领导的旧的资产阶级民主革命转变为无产阶级领导的新的资产阶级民主革命的转折点。1921年，中国共产党成立。从此，中国革命便开始了一个新的历史时期。我国电影也随着《阎瑞生》、《海誓》、《红粉骷髅》这三部长故事片的拍摄和放映，结束了它的萌芽时期，开始了大规模制作影片和建立更多电影公司的新的历史阶段。

第 二 章

在混乱中发展

（1921 年—1931 年）

第一节　游离开中国革命运动的中国电影

一、中国进入了新民主主义革命时期

1917 年，伟大十月社会主义革命的胜利，开辟了人类历史的新纪元，“改变了整个世界历史的方向，划分了整个世界历史的时代。”① 中国的革命，从此也出现了一个崭新的时期。“中国人找到了马克思列宁主义这个放之四海而皆准的普遍真理，中国的面目就起了变化了。”②

第一次世界大战期间，中国民族资本主义经济有了较迅速的发展，中国工人阶级已经成长和壮大起来，为中国共产党的成立创造了阶级的基础。而十月革命的胜利，中国人找到马克思列宁主义，又为中国共产党的成立提供了理论的武器。正如

① 见《新民主主义论》，《毛泽东选集》第 2 卷，第二版，第 660 页。

② 见《论人民民主专政》，《毛泽东选集》第 4 卷，1960 年版，第 1475 页。

毛泽东同志所说的："十月革命一声炮响，给我们送来了马克思列宁主义。十月革命帮助了全世界的也帮助了中国的先进分子，用无产阶级的宇宙观作为观察国家命运的工具，重新考虑自己的问题。走俄国人的路——这就是结论。"①

在十月社会主义革命的号召之下，1919年在中国发生了五四运动。它以辛亥革命所不曾有的彻底的不妥协的姿态，反对了帝国主义和封建主义。五四运动宣告了中国旧民主主义革命的结束和新民主主义革命的开始，使中国革命进入了一个新的历史时期。

"在这以前，中国资产阶级民主主义革命，是属于旧的世界资产阶级民主主义革命的范畴之内的，是属于旧的世界资产阶级民主主义革命的一部分。

"在这以后，中国资产阶级民主主义革命，却改变为属于新的资产阶级民主主义革命的范畴，而在革命的阵线上说来，则属于世界无产阶级社会主义革命的一部分了。"②

这个新民主主义的革命，"就是在无产阶级领导之下的人民大众的反帝反封建的革命。"③

五四运动在思想上和干部上准备了中国共产党的成立。1921年7月1日，中国共产党成立。从此，中国无产阶级就在自己的政党领导下，作为一个觉悟了的独立的政治力量而登上了中国的政治舞台，中国革命的面目也就焕然一新了。

在中国文化战线上，"五四"以前和"五四"以后，也构成了两个不同的历史时期。在"五四"以前，中国文化战线上的斗

---

① 见《论人民民主专政》，《毛泽东选集》第4卷，1960年版，第1476页。

② 见《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，第二版，第660页。

③ 见《中国革命和中国共产党》，《毛泽东选集》第2卷，第二版，第642页。

争，是资产阶级的新文化和封建阶级的旧文化的斗争。在“五四”以后，中国产生了完全崭新的文化生力军，这就是中国共产党人所领导的共产主义的文化思想——共产主义的宇宙观和社会革命论。这支文化生力军，以新的装束和新的武器，联合一切可能的同盟军，向着帝国主义文化和封建文化展开了英勇的进攻。

“在‘五四’以前，中国的新文化，是旧民主主义性质的文化，属于世界资产阶级的资本主义的文化革命的一部分。在‘五四’以后，中国的新文化，却是新民主主义性质的文化，属于世界无产阶级的社会主义的文化革命的一部分。

“在‘五四’以前，中国的新文化运动，中国的文化革命，是资产阶级领导的，他们还有领导作用。在‘五四’以后，这个阶级的文化思想却比较它的政治上的东西还要落后，就绝无领导作用，至多在革命时期在一定程度上充当一个盟员，至于盟长资格，就不得不落在无产阶级文化思想的肩上。”①

这个新民主主义的文化，“就是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化”②。

但是，我国的电影事业，由于它仍然主要掌握在买办资产阶级和投机商人的手里，因此，在它脱离了萌芽时期，进入了较大规模的发展时期以后，绝大部分仍然只能是宣扬帝国主义文化和封建文化的东西；一部分资产阶级和小资产阶级的知识分子参加了电影事业和电影创作，但是由于他们没有接受共产主义文化思想的领导，以致他们的创作虽然有的也表现了一些反帝反封建的要求，但是大都渗透了在新民主主义革命时期说

① 见《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，第二版，第691页。

② 同上，第692页。

来已是落后的资产阶级的文化思想。这样，就使在五四运动和中国共产党成立以后，中经五卅运动、北伐战争、1927 年革命的失败，直到第二次国内革命战争时期的 1931 年这整个十年的时间内，中国电影游离开了中国的新民主主义革命，没有能和新民主主义的文化运动相配合，而走了自己的曲折的历史道路。

二、电影被当作投机事业经营的畸形繁荣

“五四”以后，一方面是 1921 年中国共产党成立，革命的面貌焕然一新，另一方面又是各国帝国主义侵略者在第一次世界大战后卷土重来，帝国主义走狗北洋政府更加强了它的反动统治。这样，大战期间一度繁荣发展的中国民族资本主义，就重又受到帝国主义的压迫，沦为他们经济侵略的对象或附庸。在此情况下，一些资本家不再将其资本投入于工业生产，而转移到了土地、公债及其他投机事业中去，于是专营投机买卖的交易所在上海和各大城市相继出现了。1921 年，全国各地在九个月内，先后成立了一百四十余家交易所。投机买卖吸引走了工业生产的资金，而工业的不振则更加深了交易所的混乱，因此，到 1922 年 3 月，一百四十余家交易所就倒闭得只剩十二家了。投机家们在为他们的资本找寻新的出路时，看中了方兴未艾的电影事业。1922 年 3 月正式成立的明星影片公司，就是办交易所投机失败后的一批人，用亏蚀剩余的资本来创立的。从此，中国电影事业就在这种混乱的状态中反常地繁荣起来。

1923 年末，明星影片公司摄制《孤儿救祖记》一片营业上的成功，更大大地刺激了一些办交易所失败了的投机家。他们看到电影事业不仅有利可图，而且还可以安插大量交易所的失业人员，于是纷纷投资开设电影公司。据 1927 年初出版的《中

华影业年鉴》统计，1925年前后，在上海、北京、天津、镇江、无锡、杭州、成都、汉口、厦门、汕头、广州、香港、九龙等地，共开设有一百七十五家电影公司，仅上海一地就有一百四十一家。这些公司中有一些固然集中了一定数量的资金，开始摄制影片，但是绝大多数却仅仅虚设一个办事处，空挂一个招牌，一片未能制成就不知所终了。1926年在上海一地，有近四十家电影公司摄制过影片（空挂招牌的未计在内），当时，不仅投机家们认为电影是新的投机事业，一般社会舆论也都认为电影公司是变相的交易所。

在这些大大小小的影片公司的创办人、投资者和负责人中，有买办、有流氓、有小商人，也有资力薄弱的民族资产阶级和曾在国外留学过的资产阶级知识分子。从他们的阶级出身、经济基础、社会经历以及对电影事业的兴趣、态度和抱负来看，虽然各不相同，非常复杂，但在经济关系上，大都同外国帝国主义或国内封建势力多多少少地有所联系，这一点却是共同的。他们之中的绝大多数开设影片公司都是为了赚钱，只要影片能吸引城市小市民观众，有所谓"票房价值"，就趋之若鹜，拍什么影片都行，正如列宁所说："当电影掌握在庸俗的投机者手中时，它常常以恶劣内容的剧本将群众引入堕落之途，它所带来的害处比益处多。"①

三、鸳鸯蝴蝶派文人渗入电影创作

在中国电影事业被投机家们竞相投资而畸形繁荣的情况下，鸳鸯蝴蝶派文人以他们与封建势力和买办阶级的血缘关

① 见《党论电影》，北京时代出版社1951年版，第24页。

系，于1921年前后，便大批地渗入到电影创作部门中来。

所谓“鸳鸯蝴蝶派”，就其思想倾向来说，代表了封建阶级和买办势力在文学上的要求；就其成员来看，也是封建的遗老遗少和买办性的洋场才子的结合。由于中国封建阶级与买办势力是相互勾结和依存的，也就使得这两种势力在文学上的代表统一了起来。从清末到民国初年，随着中国社会的进一步半殖民地化，具有庸俗趣味的小市民阶层日渐增多，为这派作品的流行提供了社会基础。1920年前后，鸳鸯蝴蝶派以半殖民地半封建的上海租界为基地，日益泛滥。他们迎合落后小市民的低级趣味，轮番地创办了诸如《小说时报》、《游戏杂志》、《礼拜六》、《小说丛报》、《小说海》、《半月》、《红杂志》、《红玫瑰》等杂志，占领了销路最广的《申报》和《新闻报》的副刊和许多消遣性小报，大量出版了他们的冶封建的“才子佳人”和帝国主义的色情文化于一炉的鸳鸯蝴蝶派作品。在这里，洋场上的流氓式的才子和妓女式的佳人“相悦相恋，分拆不开，柳阴花下，像一对蝴蝶，一对鸳鸯一样”①。在鸳鸯蝴蝶派这个总的名目下，也包含着由原来具有一定社会批判意义的谴责小说蜕化而成的所谓黑幕小说，由原来在一定程度上反映了封建社会中人民正义要求的侠义小说堕入末流的武侠神怪小说，加上由帝国主义国家输入的侦探小说等等，构成了一股极为有害的反动文学的逆流；其中虽然也有极少部分以比较通俗的形式多少反映了一些当时社会的现实，但总的说来，它对当时广大的小市民和知识青年起了极坏的麻醉腐蚀作用。

“五四”以后，文化战线上进步的文艺工作者在反对帝国主

① 见鲁迅：《上海文艺之一瞥》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1957年版，第231页。

义、封建主义文化思想的同时，对鸳鸯蝴蝶派也进行了打击，使他们在文坛上暂时收敛，但在电影事业被投机商人掌握时，他们就趁机渗入了电影部门。从1921年到1931年这一时期内，中国各影片公司拍摄了共约六百五十部故事片，其中绝大多数都是由鸳鸯蝴蝶派文人参加制作的，影片的内容也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版。这一派文人和已经堕落了的文明戏导演、演员相结合，在相当长的时间内，盘踞了电影创作的编剧、导演、演员各个部门，占有极为优势的地位。1924年，包天笑首先受聘于明星公司担任编剧，先后编出了《可怜的闺女》、《空谷兰》、《多情的女伶》等电影剧本；其他如周瘦鹃、朱瘦菊、张碧梧、徐碧波、程小青、陆澹盦、严独鹤、江红焦、施济群、郑逸梅、姚苏凤等人，也先后加入电影界，他们一面继续写作礼拜六派的小说，一面担任了各影片公司的编剧，或兼任电影宣传工作；徐卓呆则索性同文明戏演出家汪优游合资创办投机性极浓、专拍神怪幻术片的开心影片公司；王西神、王钝根、张舍我之流，更干脆为帝国主义的电影制作机构效劳；而以文明戏班底为创作基础的“天一”、“大中国”等影片公司，就更等而下之，雇用了第四、五流的礼拜六派文人来为其改编剧本。正由于这个时期电影创作操纵在这一大批鸳鸯蝴蝶派文人手中，由他们编写电影剧本，或由他们的小说改编为电影剧本，因此，根据这些剧本拍摄的影片，也绝大多数是宣扬封建道德、饮食男女和怪力乱神之类的东西，散发着封建意识和买办意识的恶臭，给电影观众和电影事业带来了极大的毒害。这些影片的表现形式也大都是搬用了恶俗不堪的文明戏的那一套。

电影事业被投机商人所掌握，当作他们投机赚钱的工具；电影创作被鸳鸯蝴蝶派文人与文明戏班子的合作所占有，作为

表现他们封建意识和买办意识的手段；这种事业上的投机性与创作上的封建买办性相结合，形成了这一时期电影的一个主要的特点，更进一步地激扬了我国电影萌芽时期帝国主义奴化思想和封建思想的逆流，成为更加腐烂不堪的半殖民地半封建社会文化的反动表现。

第二节　明星影片公司的初期电影创作

一、“处处惟兴趣是尚”的影片的失败

1922年2月，张石川等人在经营股票生意的大同交易所投机失败后，以亏蚀剩余资本为基础，与郑正秋、周剑云、郑鹧鸪、任矜苹等发起组织了明星影片股份有限公司，同时设立了明星影戏学校，安插交易所中部分失业人员。“明星”在经过短时间的筹备后，于同年3月在上海贵州路大同交易所原址正式成立。

明星公司创办的初衷，一方面是这些创办人看到电影事业“发达在所不免”，感到“影戏潮流，势必膨胀至于全世界”，认为这是一项有利可图、大有可为的事业；另一方面，则企图通过电影来“补家庭教育暨学校教育之不及”①，把电影看成是一种“改良社会”的工具。这种投机牟利思想和改良主义思想的合流，便是明星公司初创时期的特点。

对于“明星”的制片方针，“明星”各主要人员之间，是有分

① 见《明星影片股份有限公司组织缘起》，载《影戏杂志》第1卷第3号，1922年5月25日上海出版。

歧的。郑正秋最初坚持他的艺术应"教化社会"的一贯主张，强调明星公司应该摄制"长片正剧"，认为"明星作品，初与国人相见于银幕上，自以正剧为宜，盖破题儿第一遭事，不可无正当之主义揭示于社会"①。然而作为"明星"主持人的张石川，却认为明星公司拍片，应先进行"尝试"，只能"处处惟兴趣是尚，以冀博人一粲，尚无主义之足云"②，这就形成了两种明显不同的制片主张。当时，郑正秋的主张，虽也得到了任矜苹等人的赞同，但却没有得到决策人张石川的支持，于是他只好"从诸同志后，将趣剧作尝试之初步"③，附和"处处惟兴趣是尚"，编写了一批无聊的滑稽影片。

明星影片公司拍摄的第一部故事短片是《滑稽大王游华记》（3本），表现卓别林来中国后的笑料：追汽车、掷粉团、踢屁股、和胖子打架、坐通天轿……应有尽有。由英国旅沪侨民李却·倍尔扮演卓别林，摹拟了卓别林的形象和演技。第二部短片《掷果缘》（又名《劳工之爱情》，3本），表现水果商人向医生女儿求爱的故事，穿插了破坏楼梯来跌伤赌徒，因而为医生制造大批病人等等噱头，最后是有情人终成眷属，医生把女儿许配给水果商人。第三部影片《大闹怪剧场》（3本），更是异想天开，让卓别林和罗克的形象同时出现在影片中，打逗追逐，大闹特闹。这表明张石川从亚细亚影戏公司承袭了衣钵，这些影片正是《二百五白相城隍庙》、《脚踏车闯祸》等无聊滑稽短片的继续。明星影片公司的第四部影片《张欣生》（后改名《报应昭

---

① 见郑正秋：《明星未来之长片正剧》，载《晨星》杂志创刊号，1922年上海晨社出版。

② 见张石川：《敬告读者》，载《晨星》创刊号，1922年上海晨社出版。

③ 见上引郑正秋：《明星未来之长片正剧》一文。

彰》，8本），是根据文明新戏改编的。当时上海浦东发生了一桩张欣生谋财杀父的人命案，新舞台将此事编成所谓时事新剧上演后又复轰动一时，明星公司于是步中国影戏研究社拍摄《阎瑞生》的后尘，将它改编摄成影片。片中记述了各种残酷的行为，并用绞杀及蒸骨验尸等骇人听闻的场面来刺激观众，“尤觉惨无人道，不忍逼视”①，以致连当时的统治当局也禁止上映。

这四部影片的导演都是张石川，编剧都是郑正秋，摄影师是郭达亚（英国侨民）和张伟涛。郑正秋并在《滑稽大王游华记》（扮演绅士）、《掷果缘》（扮演医生）和《张欣生》（扮演张欣生之母）等片中担任了演员。这四部影片都是租借意大利商人劳罗的玻璃棚摄制的。在同一时期内，明星公司还拍摄了五部新闻片：《沪太长途汽车游行大会》、《爱国东亚两校运动会》、《万国商团会操》、《江苏童子军联合会》和《徐国梁出殡》各一本。

明星公司摄制的这批“处处惟兴趣是尚”的滑稽故事短片，都是从迎合小市民口味、投机牟利的目的出发的，充满了低级趣味。这类影片，如果出现在萌芽时期，作为一种新的娱乐形式，还可以引起观众某种新颖的感觉，那么，在这种新颖的感觉已经消逝以后，它们就不再能够满足观众的要求了。这些影片之不受观众欢迎，是可以料想得到的。由于这批短片营业上的失败，“明星”经济基础岌岌可危。张石川等“处处惟兴趣是尚，以冀博人一粲”的主张既行不通，需要另找出路，他们就又回头来考虑郑正秋拍摄正剧长片的主张。于是郑正秋开始了所谓“社会片”的《孤儿救祖记》的创作。

---

① 见《昌明电影函授学校讲义》，第18页，1928年4月上海发行。

二、宣传资产阶级改良主义的《孤儿救祖记》

1923年底，明星公司以八个月的时间，拍摄完成了《孤儿救祖记》，由张石川导演，张伟涛摄影，内景是在海宁路锡金公所隔壁的空地上露天摄制的。这是一部所谓“教孝”、“惩恶”、“劝学”和提倡“义务市民教育”的影片。故事的梗概是：富翁杨寿昌（郑鹧鸪饰）的儿子道生在郊外试马，不慎坠马而死，留下媳妇余蔚如（王汉伦饰）。富翁的侄子道培（王献斋饰）素行不检，听说道生已死，便欲谋继富翁家产，经族人杨子恒进说，富翁立了道培承嗣。道培如愿后，随即邀了他的朋友陆守敬也来翁家居住。陆见蔚如貌美，便行调戏。道培发现蔚如身怀有孕，为了即将到手的家产不被遗腹子所夺，便听从陆守敬的计策，向富翁进谗言，诬嫂不贞。蔚如被翁逐出家门，归与老父同住。不数月，生一子，取名余璞。老父死后，蔚如含辛茹苦，立志抚孤成人。翁自逐媳后，万念俱灰，老境颓唐。道培、陆守敬获得大权，在外挥霍。不久，富翁出资三万，修建了一所义务学校，翁也迁至校旁居住。十年后，余璞（郑小秋饰）长大，也在义校读书。余璞彬彬有礼，聪明机智，很为富翁所爱。此时，富翁已经发现道培、陆守敬在外的不肖行为，拒绝再给他们钱款。道培、陆守敬便欲害死富翁，正在这时，余璞来访，救了富翁的性命，于是，祖孙翁媳，一家团聚。最后，余蔚如深感这次“沉冤大白，颇得力于学校”，“乃出资一半”，“兴办义务学校”，“备平民子弟无力求学者，得受人生所必需之教育焉”①。

---

① 见《孤儿救祖记》说明书。

在这个故事里，郑正秋把影片中的人物，分为“善”“恶”两类，一面抨击杨道培、陆守敬的谋继遗产、诬嫂害叔、挥霍淫逸的恶劣行为；一面肯定富翁的慈善为怀，余璞的“彬彬有礼，不与群儿嬉戏”，更赞美余蔚如的含辛茹苦，抚育儿子成人。显然，作者的这个“善”“恶”标准，是从封建观念出发的，其目的不过是要维护封建的传统道德和遗产继承权。实际上，作者所赞美的富翁的乐善济贫，只不过是封建阶级为了缓和阶级冲突维护自己剥削利益而采取的一种手段；余璞的“不与群儿嬉戏”，只是封建家庭子弟的“家风”；而余蔚如的善良，她的忍辱负重，她的“母教”，更是画出了一个封建的“贤妻良母”的典型。就这一方面来讲，可以说，《孤儿救祖记》是一部维护封建统治利益的说教影片。

但是，另一方面，作者透过这个故事体现出来的又是资产阶级社会改良的思想。作者在宣传封建观念的“善”“恶”同时，又认为产生这种“善”“恶”的根源，在于有无良好的社会教育和家庭教育。余璞之所以“彬彬有礼”，能拯救富翁的性命，是因为他受了“义务教育”的结果，而余蔚如的“沉冤大白”，更是“颇得力于学校”；从而，作者主张用义务教育来改良社会，赞美了富翁的出资兴学，最后，更让余蔚如拿出全部家资的一半，来办义务学校，以使“平民子弟”也“得受人生所必需之教育”。这种企图用义务教育来培养穷苦儿童的“善”，以缓和社会矛盾和冲突的主张，便是这部影片表现出来的资产阶级改良主义的社会思想的实质。

封建道德观念和改良主义的结合，构成了《孤儿救祖记》的全部思想内容。这种改良主义的思想，如果说在辛亥革命以前还有一点意义的话，那么，在辛亥革命时它便已经是落后的东

西，至于在五四运动之后，中国共产党已经成立，新民主主义革命已经开始，它就更是反动的了。因为它和无产阶级的社会革命的主张，是相敌对的，尽管作者在当时并没有意识到这一点。

在旧民主主义革命时期曾经具有在当时说来是进步的资产阶级民主主义思想的郑正秋，在创作了一部有些反封建意义的《难夫难妻》后，离开电影工作达十年之久。在这十年中间，时代大大地向前发展了，但是，郑正秋却仍停留在原有的水平上，没有向前跨进一步。在《孤儿救祖记》中，作为他的旧民主主义思想的消极方面的社会改良主义，乃至封建传统观念的毒素，甚至还有所发展，以致这部影片连一点暴露的意义都没有了。

应当承认，就当时影片创作水平来说，《孤儿救祖记》在艺术处理上还是有它一定的成就的。首先，它带有较多的民族生活气息，摆脱了对西方资产阶级影片的因袭，"剧本取材、演员服装、布景陈设，皆能力避欧化，纯用中国式"①；其次，它在掌握电影艺术的形象真实性和情景生活化的特性方面，较之过去提高了一步，更多地摆脱了文明新戏的夸张的舞台表演程式，"全片富于影戏色彩，减少了新剧化动作"②。另外，它在结构方面，情节很曲折，富有故事性，颇能引人入胜。由于《孤儿救祖记》艺术上的这些特点，以及它的改良主义思想在当时也还能投合一部分市民阶层的心理，从而受到了观众的欢迎，颇为轰动，从经济上挽救了明星公司由于拍摄"处处惟兴趣是尚"的影片而带来的危机，使"明星"能继续经营下去。

---

① 见《吕明电影函授学校讲义》，1928 年 4 月上海发行。

② 见舍予：《观明星摄制之〈孤儿救祖记〉》，载 1923 年 12 月 26 日上海《申报》的《自由谈》副刊。

《孤儿救祖记》营业上的成功，鼓励了明星公司继续摄制这类影片。1924年，郑正秋又编写了《苦儿弱女》与《好哥哥》，均由张石川导演，内容都和《孤儿救祖记》相类似。《苦儿弱女》描写一个顽童，因为得到了良好的"母教"而改正了坏的品行，婢女也被解放出来，进了学校受教育。《好哥哥》描写由于军阀内战，造成了不少的流浪儿童与匪徒，成为"社会大患"，后由富孀出资兴办贫民工厂，大家安居乐业，问题便得以解决了。

郑正秋在创作了这些宣传改良主义思想的影片后，曾在《明星特刊》上发表了《中国影戏的取材问题》和《我们希望于观众者》两篇文章，更进一步地说明了他对电影内容的主张。他认为："戏剧之最高者，必须含有创造人生之能力，其次亦须含有改正社会之意义，其最小限度亦当含有批评社会之性质"，"戏剧必须有主义，无主义之戏剧，尚非目前艺术幼稚之中国所亟需要也"①；又说，"我们抱定一个分三步走的宗旨，第一步不妨迎合社会心理，第二步就是适应社会心理，第三步方才走到提高的路上去，也就是改良社会心理"；又说，"取材在营业主义上加一点良心的主张，这是我们向来的老例"②。这些看法，可以说是郑正秋对他创作的《孤儿救祖记》等片所表现的改良主义思想渊源的一个自我剖析：既主张"批评社会"，又主张"良心主义"，两者的结合，便是郑正秋资产阶级改良主义的基石。这种改良主义的思想，更体现在他以后创作的一系列影片里。

---

① 见郑正秋：《我所希望于观众者》，载《明星特刊》第3期《上海一妇人》号，1925年7月27日明星影片公司出版。

② 见郑正秋：《中国影戏的取材问题》，载《明星特刊》第2期《小朋友》号，1925年6月5日明星影片公司出版。

三、郑正秋描写中国妇女悲惨命运的影片

在明星影片公司这一时期的制片活动中，郑正秋的创作占有极其重要的地位，他提倡的所谓“社会片”，不但支撑了明星公司的营业，同时也为这一时期中国电影的题材开启了先河。除《孤儿救祖记》这类宣传社会改良思想的之外，这时期他还创作了许多以妇女生活为题材的影片。在这类影片中，郑正秋依然保持了他的民主主义思想积极一面的批判锋芒，揭露了封建婚姻制度、蓄婢制度、娼妓制度的吃人罪恶，描述了中国妇女在当时半封建社会制度下的悲惨命运，深深地同情她们的不幸和遭遇。

1924 年摄制的《玉梨魂》，是郑正秋在明星公司编写的第一个有关妇女问题的剧本，是根据早期的鸳鸯蝴蝶派文人徐枕亚所著同名骈体文言小说改编的，由张石川、徐琥导演，汪煦昌摄影，内容描写一个年轻寡妇守节的悲剧：孀居的年轻寡妇梨娘(王汉伦饰)，与自己儿子鹏郎的教馆先生何梦霞（王献斋饰）相互发生了爱情，但梨娘因为自己是一个寡妇，不可逾越“礼教”，便忍痛地中断了与何梦霞的感情，强制自己继续过非人的守节生活。梨娘怕贻误何梦霞的青春，便请公公做主，将小姑筠倩(杨耐梅饰)嫁给他。两人虽勉强成婚，但夫妻间毫无感情，梦霞仍思念梨娘，梨娘亦郁郁寡欢。何梦霞远行后，梨娘忧郁而死。小姑筠倩便带着梨娘写给梦霞的遗书和鹏郎远涉长途去寻梦霞，梦霞见到遗书及孤儿，极其哀痛，并因而与筠倩和好。影片虽然是根据小说改编的，但它与小说却有很大的不同。原来的小说，一方面用欣赏的笔调渲染了才子佳人的俗

套，另一方面又用封建礼教观念克制了他们之间的爱情，从而维护了封建道德。改编后的影片描写主人公的爱情是比较真挚的，通过梨娘的守节生活和旧礼教对她心灵的束缚以致忧郁而死的描写，也比较深切地暴露了封建礼教的杀人罪恶，从而大大改变了原小说的主题，不是维护而是抨击了封建礼教。但是影片对封建礼教的批判仍是不坚决不彻底的。这表现在影片描写了梨娘守节的苦痛遭遇以后，故事结束时，仍使包办成婚的何梦霞和筠倩终于"和好"，把矛盾调和了起来，从而又肯定了封建包办的婚姻制度。

既反对寡妇守节的罪恶，又承认包办婚姻的合理，这种调和主义的色彩，是郑正秋改良主义思想的一个具体表现，几乎贯穿在郑正秋这一时期全部妇女题材的影片创作中。

继《玉梨魂》后，1925 年，郑正秋又编写了《最后之良心》，由张石川导演，董克毅摄影。如果说，《玉梨魂》以悲剧的形式处理了揭露寡妇守节的主题，那么，《最后之良心》则以喜剧的形式描绘了童养媳、招女婿、抱牌位成亲这些更是罪恶多端的封建婚姻习俗。郑正秋在谈到这部影片创作的意图时，曾说："把儿女当货币，由着媒妁去仲卖，不良的婚制，活埋了多少男女的终身。""养媳妇和招女婿的陋习，至今没有废尽，抱牌位成亲，尤其残忍得很！这部《最后之良心》就是对不良的婚姻下攻击的。"①作者把这几种"不良的婚姻"串连起来，构成了这样一个故事：心术不良的暴发户秦仁伯（王献斋饰），把债户的女儿强迫抵债，作了他傻儿子的童养媳（肖养素饰），儿子坠马身亡后，更逼着童养媳抱牌位成亲。后来，暴发户又为自己的骄

① 见郑正秋：《编剧者言》，载《明星特刊》第 1 期《最后之良心》号，1925 年 5 月 1 日明星影片公司出版。

奢淫逸的女儿（宣景琳饰），将另一家债户的儿子强招为婿（林雪怀饰），使他受尽凌辱。最后，秦家女儿与一“拆白”勾搭，席卷家财而逃。秦仁伯因此神经错乱，天良发现，忏悔他过去的心术不良，病危时将他的财产分给了童养媳和赘婿，而他们两人也就结成了夫妻。作者从资产阶级人道主义出发，嘲笑了残忍的封建婚姻制度，这是有积极意义的。但是，也正因为是从这样一种立场出发，他就不可能提出打碎封建婚姻制度及整个封建统治枷锁的要求，而把对封建婚姻的破坏，寄托于封建制度维护者的“天良发现”，调和了与封建制度的矛盾。郑正秋自己也说，他拍这部影片，是希望那些封建家庭的父母，在婚姻上，“将来或者会因为可怜这个养媳妇的缘故，就此不拘束自己的儿女，那就好了”①。这种幻想，正好反映出了郑正秋的资产阶级改良主义思想。

在影片《上海一妇人》（张石川导演，董克毅摄影，1925 年）中，郑正秋又提出了娼妓问题。影片描写一个农村姑娘（宣景琳饰），被骗卖到上海妓院后，成了名妓，但她仍不忘自己的未婚夫，以自己忍受痛苦所得来的钱，为他成家立业。最后，她还从火坑的边沿，拯救了一个与自己命运相同的女孩子，以自己的私蓄为她赎身，并供给学费送她进职业学校读书。作者同情过着非人生活的妓女，颂扬了妓女的善良德行，也明确地提出了“娼岂生而为娼者，社会造成之也”②，但是作者解决娼妓问题的办法，却又是赎身后进职业学校读书，仍不脱资产阶级改良主义思想的范畴。

---

① 见前引郑正秋：《中国影戏的取材问题》一文。

② 见郑正秋：《〈上海一妇人〉编剧者言》，载《明星特刊》第 3 期《上海一妇人》号，1925 年 7 月 27 日明星影片公司出版。

同年，郑正秋还编写了《盲孤女》（张石川导演，董克毅摄影），上半部通过贫苦孤女（宣景琳饰）受后母虐待，拒绝工头污辱，致遭失业，终日以泪洗面，终致目盲的悲惨身世，颇为动人地写出了当时女工的痛苦生活，很有社会意义。当时有人在评论中肯定它"用明白显豁之表演，大声疾呼之态度，将丝厂女工受厂员蹂躏侮辱之状，完全做出"①。但是影片下半部，却又缓和了这个冲突，写盲孤女投海遇救，并找到了一个出身有产阶级的子弟作爱人，后母也良心发现，"最后仍是金钱势力两者战胜，使观众仍不免有今之世界非钱不克，非势不办之感"②，又以改良主义思想调和了这一尖锐的社会矛盾。

提倡婢女解放，希望受压迫、被剥夺了人身自由的贫家女儿能过一般人的生活，这是郑正秋编导的影片《二八佳人》（丁子明主演，石仲衡摄影，1927 年）的主题思想，但是编导者解决婢女问题的办法，仍是通过一个受了资产阶级教育的阔少爷的一番"妇女解放"的演说，感动了那些富有的亲友们，烧掉了全家婢女的卖身契。在影片的结尾，编导者还用象征手法，表露他"愿天下弱女子都一齐解放"的良好愿望，在燃烧卖身契的熊熊火光中，被解放了的婢女跳舞唱歌。歌词字幕写道："女儿第一志气高，求人不如求己好；求己应当先求学，姐姐妹妹同来上学校。"③作者在宣传可以用演说"感动"封建统治阶级，从而改变他们的剥削本性的社会改良幻想的同时，又强调了他在《孤儿救祖记》一类影片中宣传的通过"教育"来改良社会的思想。

---

①、② 见毕倚虹：《〈盲孤女〉的我感》，载《明星特刊》第 6 期《可怜的闺女》号，1925 年 11 月 12 日明星影片公司出版。

③ 见《明星特刊》第 23 期《挂名的夫妻》、《二八佳人》合刊号，1927 年 5 月 1 日明星影片公司出版。

郑正秋编剧的另一部影片《挂名的夫妻》（卜万苍导演，董克毅摄影，1927 年），则是描写一个聪明美丽的女子（阮玲玉饰），由于“指腹为婚”，嫁给了一个傻丈夫（黄君甫饰），后来傻丈夫染猩红热死去，她就忍受着守节的痛苦，立志终身不改嫁。影片作者本意在于暴露“指腹为婚”的罪恶，但由于过分强调了女主人公的“贤德”和傻丈夫的“憨厚”，似乎在这一对“挂名的夫妻”之间还可能产生爱情，这就大大地违反了作者的初衷，不仅没能对罪恶的“指腹为婚”进行抨击，甚至连在影片《玉梨魂》中所流露出来的一点资产阶级人道主义的精神都没有了，反而宣传了封建婚姻的合理性和封建道德的美好。这更清楚地说明了资产阶级改良主义者反封建的不坚决、不彻底性，以至最后仍和封建制度妥协的必然结果。

郑正秋除上述这些以妇女生活为题材的电影创作外，在同一时期还编导了以“唤起良心和工业救国”为主题的《一个小工人》（董克毅摄影，王汉伦、郑小秋合演，1926 年）和谴责旧社会歧视拖油瓶儿子风气的《小情人》（胡寿山摄影，郑小秋主演，1926 年）。

作为旧民主主义者的郑正秋，在这些描写妇女生活的影片中，表现出了他的世界观的明显矛盾：一方面他比较清醒地看到了封建制度（主要是封建婚姻制度）的罪恶，看到了在半封建社会制度下广大妇女被压迫被凌辱的地位，相当真实地描绘了她们的不幸遭遇和悲剧命运，对她们的不幸遭遇和命运寄予了深厚的同情，以沉痛的心情抨击了封建婚姻的寡妇守节、养媳招婿、蓄婢营娼的不合理制度，显露出他民主主义思想的批判锋芒，使他看出了社会生活中的一定真实并反映了这个真实，成为一个封建制度的抗议者，封建社会罪恶的揭露者。但是，

另一方面，他在解决这些问题时，又从资产阶级社会改良主义出发，幻想封建统治阶级可以受劝告，被感动，“天良发现”，改变本性，幻想调和社会的矛盾，生怕人们起来打碎封建的统治。所以他笔下所描绘的为他所同情的正面妇女形象，都是逆来顺受的渗透了封建道德观念的所谓“贤妻良母”。他赞扬她们的这种品德，宁肯使她们受尽折磨污辱，也不愿让她们通过反抗和斗争来取得自己的自由和幸福。

总之，浓厚的改良主义的思想和一定程度的现实主义倾向，构成了郑正秋这一时期创作的所谓“社会片”的主要特点。这类影片既有一定的暴露封建制度罪恶的积极意义，又有宣传社会改良而在客观上反对社会革命的不良影响，是必须分析地看待的。

作为电影编导的郑正秋，在艺术创作上也有他自己的特色。他比较熟悉当时的社会生活，比较了解观众的喜好，善于结构故事，烘托情节，因此，他的作品较能抓住观众，受到特别是市民观众的欢迎。洪深曾说：郑正秋在编戏上，“有三种特长是旁人所不容易及得到的。第一，他对于人生有丰富的知识，社会的形形色色，他看见了许多，记住了许多，所谓人情世故，他能明了得很透彻的。第二，他对于观众有深切的同情，他能完全了解观众的心理。他晓得说什么话可以感动他们，什么材料可以刺激他们，什么是他们所喜欢的，什么是他们所厌恶的，什么是他们漠然不理的，所以他编的戏，从来不会没有趣味的。第三，他对于演员有精确的鉴别，他很识得人，知道他们有多少才干，能做多少戏，……某某是能演哪一类戏的，某某是只宜于哪一类的角色，他都能量才使用。在他的戏里，决不至于有好角儿投置闲散，无戏可做，或者是用非所长的。”① 但是，他的改

良主义的思想立场，妨碍了他艺术才能的更充分的发挥。特别是在1926年后他所创作的影片中，更表现出他思想上的倒退。为了迎合落后观众的趣味，他一方面创作了像《侠凤奇缘》、《山东马永贞》和《北京杨贵妃》这类取悦小市民的影片，又和张石川合作导演了《梅花落》（上中下三集）、《白云塔》（上下集），单独编导了《血泪碑》这些根据十多年前的文明戏改编的所谓家庭剧；而另一方面，他又参与了武侠片《火烧红莲寺》第一集的创作，并继续拍摄了《黑衣女侠》、《侠女救夫人》之类的武侠片。经过社会舆论的批评后，他虽然不愿再同武侠片同流合污，可是他在1928年根据当时发生在苏州的黄慧如与陆根荣主仆恋爱的社会新闻改编导演的《血泪黄花》（上下集，一名《黄陆之爱》），也不过是一部如他自己所说的"营业主义"的创作，没有什么社会意义。1929年，在拍了《战地小同胞》之后，他重新又回到了改编文明戏的老路上去，翻出旧箱底，把《碎琴楼》、《桃花湖》和《红泪影》改编成电影。应当说明，这些影片在情节结构、导演处理方面，已较郑正秋以前的创作有所提高，较之同期那些粗制滥造的出品也高明得多，因而拥有一部分观众，但是它们的思想内容，却仍然是在婚姻、遗产这些问题上把他以前的一贯主张再加以阐说而已。这一切都清楚地说明，资产阶级改良主义思想，不仅无法抵抗封建落后的意识，甚至有时还成为封建落后意识的俘虏。直到他的晚期，在党的电影工作者和左翼电影运动的帮助和影响下，他才向前跨进了一步，摄制出了像《姊妹花》那样的较为优秀的暴露性的影片。

---

① 见洪深：《〈何必情死〉小序》，载《电影月报》第6期，1928年9月10日上海出版。

四、洪深参加电影工作及其早期创作

《孤儿救祖记》使明星公司恢复了元气，也吸引了更多的人对影片公司发生了投资的兴趣。1924 年冬，明星公司开始增招外股，并自建玻璃棚，购置水银灯、弧光灯及各种机械设备，于 1925 年 5 月正式组成明星影片股份有限公司，同时聘请戏剧家洪深为编导。1927 年，又开辟了第二摄影场，分两组同时拍片，加快了出片的速度。

洪深（1894—1955），字浅哉，江苏常州人，自幼爱好文学与戏剧，1914 年已开始参加学校戏剧活动。1916 年他在北京清华大学毕业后，去美国学陶器工程，后进哈佛大学改习文学与戏剧。1920 年春，洪深自美返国后，受聘于中国影片制造股份有限公司，除代这家公司写了篇征求剧本的启事外，还写作过一个历史题材的电影剧本《申屠氏》，但由于这家公司夭折，没有能拍成影片。1925 年，《申屠氏》曾在《东方杂志》第 22 卷第 1 号至第 3 号上发表，这是中国第一个比较完整的电影剧本。1923 年初，洪深编导并主演了舞台剧《赵阎王》，同时加入戏剧协社，导演了《少奶奶的扇子》、《回家以后》等舞台剧。其后，他又在复旦大学兼授英文。

洪深是抱着“试验”的矛盾心情进入电影界的，他之受聘于明星影片公司，一方面感到“电影比舞台剧更能深入民众，是更好的教育社会的工具”①；同时又有初次尝试时的疑虑的心理。他说：“在我当时的观念，是以为在戏剧方面，已经试验过，我能晓得它的社会效果的。而在电影方面，我还是初试——

① 见洪深：《现代戏剧导论》，《洪深文集》第 4 卷，第 94 页。

我在美国，并没有学过电影——固然它所接触的民众，为数更大，但到底是一种商业组织，一面教育一面营业，恐怕不是件可能的事，所以不愿放松了戏剧。”① 不过，洪深的尝试电影创作的意愿还是坚决的。当时他的许多亲友曾劝阻他参加明星公司。后来洪深在回忆到这个情况时说：“爱护我的劝我不要自堕人格，如郭任远教授对我说，‘电影界的道德观念是向来薄弱的；不必说上海，就是美国的好莱坞又怎样呢。’不谅我的人，如复旦一位同学刘光炎君说，‘洪先生拿他的艺术卖淫了（Prostitution of Art）’。”② 由此也可见当时一般人对电影界的观感。但洪深认为：“我有两个观念：第一，我以为做影戏，是正当职业，在电影界劳心劳力混口饭吃，也同人力车夫，跑了一身大汗，赚两角小洋车钱一般，不是什么可耻的事；第二，凡是道德人格名誉，乃是个人的事，与职业没有多大关系的，试问政界商界，不论什么界，什么职业，哪里会没有几个败类。我大胆说一句，电影界里，就有败类，成分也未见比政界商界会高许多，不过不幸社会对于电影界格外的苛求，格外的注意罢了。”③

1925 年洪深进明星公司后，编导的第一部影片是《冯大少爷》，同年又导演了由郑正秋和张石川造意的《早生贵子》；继之，在 1926 年编导了《四月里底蔷薇处处开》和《爱情与黄金》，1927 年编导了《卫女士的职业》（又名《女书记》），1928 年，又将他根据英国作家王尔德的舞台剧译编的话剧《少奶奶的扇子》搬上银幕，并编导了《同学之爱》（又名《一脚踢出去》）。

这些影片的题材，绝大部分都是描写“少爷”、“少奶奶”、“小

---

①、② 见洪深：《我的打鼓时期已经过了么？》，《洪深文集》第 4 卷，第 514 页。

③ 见洪深：《现代戏剧导论》，《洪深文集》第 4 卷，第 96 页。

姐”之类的资产阶级男女生活的。作者分析他们的心理，刻画他们的感情，同情他们的哀乐。如影片《冯大少爷》写一个挥霍无度的富家浪子（赵琛饰）在发现了自己的妻子和儿子也在仿效自己的放荡行为后，终于觉悟回头，重整家业，强调这个富家少爷的“本性莹然”，虽“为环境所迷惑，而卒不受其征服”①，大力描写了这位少爷沉溺酒色而又想摆脱酒色的心理矛盾。再如《少奶奶的扇子》，写一个放荡一生的母亲，在她的不知生母的已婚女儿准备投向一个恶少的怀抱时，救了女儿，得到了所谓“母女之秘密不破，夫妻之爱情未漓”的结果。《同学之爱》写两个富家青年男女，由恋爱而误会，由误会而和好，也不外是男女之情的纠葛。

而《爱情与黄金》则是一个更能代表当时洪深创作风格的所谓“心理剧”。影片叙述一个银行小职员为了能多挣十五元钱，对银行经理一家献尽殷勤，得到了小姐的青睐，被招为婿。但在他举行婚礼时，他原先的爱人赶来当众自杀了，小职员无地自容，良心发现，也用手枪结束了自己的生命。洪深还兼饰了片中小职员一角。影片着重刻画了这个人物猥琐的心理活动及受到良心谴责时的矛盾精神状态。这个描写小资产阶级知识分子向上爬的悲剧，比起他同时期的那些电影创作来，多少还揭露了一些金钱的罪恶。但是，《卫女士的职业》的内容却又脱离了在《爱情与黄金》中已露端倪的倾向。它写一个小职员（洪深兼饰）娶了银行行长的女儿为妻后，升为副行长，但在家庭生活中却遭到了骄纵的富家小姐的虐待。小职员不堪忍受，又和他的女秘书发生感情，最后由他们的父亲出面调停，提升女秘书

① 见瘦萍：《书〈冯大少爷〉剧本后》，载《明星特刊》第4期《冯大少爷》号，1925年9月12日明星影片公司出版。

为储蓄部长，让女儿作了女婿的秘书，这样既解决了矛盾，又维护了资产阶级的利益和“尊严”。

至于影片《四月里底蔷薇处处开》和《早生贵子》，前者表现一个性喜渔色的银行总理（王吉亭饰），家有一妻一妾，还与其婢女私通，后来又结识并爱上一个女拆白党，最后由妻妾婢联合揭穿了拆白党的黑幕，使这位经理警悟，一家重归于好。作者本来是要“讥刺男子汉，见一个女人爱一个”①的，但实际上却堕入了那种“妻不如妾、妾不如婢、婢不如偷”的极端庸俗腐朽的观点。《早生贵子》本来是要按照郑正秋一向的改良主义思想，拍摄成一部提倡“妾婢解放”，反对“为求子而纳妾”，主张“把穷人子弟培植成材”的影片的；但洪深认为这一内容“太偏于思想”，于是就改成了这样一个故事：一个老而无子的地主，在他老婆的劝唆下，买了一个穷苦姑娘为妾，在烧香求神，假装有孕，买子传后等一系列愚昧行为失效后，其妾真的生了一个孩子。作者本来也是想通过这一故事来讽刺“纳妾求子”的行为的，但由于作者最后仍然让他有了儿子，也就由意在讽刺的初衷而仿佛一变为提倡了。

综上所述，可以看出，洪深这一时期的电影创作，思想和格调都还是不高的。如果说这一时期洪深在话剧方面已写出了像《赵阎王》那样的反对当时军阀混战的作品，那么在电影方面，他的作品就要逊色得多了。除了《爱情与黄金》还有一些暴露金钱罪恶的意义外，其他大都有意无意渲染了资产阶级糜烂无聊的私生活，其中虽然也接触到某些社会生活现象，但仅仅浮在现象的表面。这些影片的创作，反映了当时洪深的资产阶级

① 见洪深：《〈四月里底蔷薇处处开〉之广告》，载《明星特刊》第13期《四月里底蔷薇处处开》号，1926年6月30日明星影片公司出版。

艺术思想和封建意识的残余影响。

当然，洪深的这些影片，在艺术处理上，还是有他自己的特色的。他擅长于细小动作的运用和内心状态的刻画，注重情节结构和人物个性的处理。洪深的剧本，也都有比较完整的格式，具体规定了字幕、表情、景物，乃至镜头的性质和数目，这在当时也是少有的。所以有人非常称赞洪深的编导技巧，说他"接连五部片子"，描写了三十七个人物，"能够个性完全独立，各不相混"，"五部片子的情节，又各有各的结构"，没有"人云亦云的熟套"①。但是，由于洪深这些影片的内容大都仅仅浮在某些生活现象的表面，而一些从外国戏剧和影片中学来的技巧本身又没有和中国传统的艺术形式结合起来，缺少自己民族生活的特色，因此这些影片，除少数资产阶级、上层小资产阶级的知识分子和某些学生以外，没有获得广大观众的欢迎，营业上也是失败的。后来，洪深在谈到他这一时期的电影工作时，自己也说他"并没有多大贡献"，只是在电影剧本方面，他是"第一个主张并且写出剧本的人"②。

1930 年后，洪深参加了中国共产党所领导的左翼文艺运动。他在一篇文章里说：这时"我已阅读社会科学的书，而因参加左翼作家联盟，友人们不断与以教导，我个人的思想，对政治的认识，开始有若干改变。"③从此，洪深接受了无产阶级文化思想的领导，在电影方面，也努力摆脱了资产阶级男男女女的窄小范围，进入了较为广阔的天地，创作出了一些具有反帝

---

① 见宋痴萍：《谈谈洪深先生的编剧手段》，载《电影月报》第 3 期、1928 年 6 月 1 日上海出版。

② 见洪深：《现代戏剧导论》，《洪深文集》第 4 卷，第 96 页。

③ 见洪深：《〈洪深选集〉自序》，《洪深全集》第 1 卷，第 489 页。

反封建内容的、有一定社会历史意义的电影作品，显示出了他电影创作的新的面貌。

第三节　大中华百合影片公司与天一影片公司的不同制片倾向

一、醉心“欧化”的“大中华百合”及其渲染半殖民地生活方式的影片

大中华影片公司成立于1924年1月，是常熟人冯镇欧投资经营的。主要创作人员有陆洁、顾肯夫、陈寿荫、卜万苍等，他们大都是受过西方资产阶级教育的知识分子，喜爱美国电影，并深受其影响，这就决定了他们在影片制作方面的“欧化”倾向。

“大中华”第一部出品《人心》，由陆洁编剧，顾肯夫、陈寿荫导演，卜万苍摄影。描写一个资产阶级子弟（王元龙饰）瞒着父亲——一家大纺织厂的厂主，在外娶妻（张织云饰）生女，成立小家庭。其父得悉后，大为震怒，迫得这对夫妻分手，历尽艰苦。最后，由于工厂发生了罢工，危急之际，得媳妇赶去请来当地驻军，驱散了工人，于是父亲承认了媳妇，父子和解，夫妻团圆。作者极力美化这个资产阶级青年，丑化工人，宣传资产阶级家庭内部因婚姻问题而产生的矛盾，可以而且应该在阶级矛盾、阶级斗争面前得到解决，是一部维护资产阶级利益的影片，作者的资产阶级立场是非常鲜明的。1925年3月，大中华影片公司又完成了第二部影片《战功》，由陆洁编剧，徐欣夫

导演，描写两个洋场阔少在参加了一次莫名其妙的战争后，都负伤残废，回到家来，与自己的情人和被遗弃的妻子重归于好。从影片内容来看，虽然流露了对当时军阀混战的不满，但更多的是渲染了资产阶级的儿女情长和缠绵悱恻，更充满了对西方生活方式的迷恋，描写阔少爷的骑马打猎，在他的富丽欧化的画室里大画裸体模特儿；甚至在从军时，为了不吃军队里的“黑面包”，而特别定制了“奶油面包”。

大中华公司在拍了《人心》、《战功》这两部影片后，由于资金周转不灵，便与百合影片公司合并了。

百合影片公司是当时上海影戏研究会负责人朱瘦菊在颜料商人吴性栽的投资下创办的。第一部影片《采茶女》在1924年9月完成，由朱瘦菊、徐琥合导，描写一个富家子弟爱上了一位采茶女，遭到父亲的反对，其父拟代择富家女为妻，儿子不同意，最后得知采茶女也出身显贵家族，于是有情人成了眷属。《采茶女》是根据鸳鸯蝴蝶派小说《采桑女》改编的。原来小说由于写了一对情人因为门第有别、贫富悬殊，爱情横遭破坏，双方自杀，多少控诉了封建婚姻门第观念的罪恶。但改编后的影片，却恰恰取消了小说的这点积极意义；描写采茶女也出身显贵之家，与富家子弟结成良缘，成为了宣扬“门当户对”的封建婚姻思想的作品。“百合”的第二部影片《苦学生》，由管海峰编导，周诗穆摄影，描写一个孤儿由于“母教”和“义学”的培植，并为富家所赏识，最后成家立业，成为“人上人”的经过，也是一部为封建意识说教的作品。这家公司后来又陆续拍摄了“黑幕”式的《孝女复仇记》和“鸳鸯蝴蝶”式的《前情》等片，也都不受观众的欢迎。

1925年6月“大中华”和“百合”合并，改组为大中华百合影

片公司。由于这家公司这时集合了各式各样的知识分子，于是在它的出品中也表现出了各种不同的倾向：既有醉心“欧化”、为资产阶级利益辩护的《小厂主》（陆洁编导，周诗穆摄影，1925年）和渲染半殖民地生活方式的《透明的上海》（陆洁编导，周诗穆摄影，1926年）、《探亲家》（王元龙编导，周诗穆摄影，1926年）；也有描绘半封建社会生活，表现封建思想和迎合小市民趣味的《呆中福》（王悲儿编剧，朱瘦菊导演，余省三摄影，1926年）、《马介甫》（朱瘦菊改编导演，周诗穆、余省三摄影，1926年）；又有两者混合的、既散发封建阶级没落感情又渗透殖民地思想的所谓揭发阴私的黑幕影片《风雨之夜》（朱瘦菊编导，1925年）、《连环债》（朱瘦菊编导，1926年）等等。但这家公司的主要特征，仍是渲染半殖民地生活方式的“欧化”倾向。

表现上海半殖民地生活方式的《透明的上海》，是大中华百合公司这时的代表作之一。影片描写一个军阀之子在上海滩上诱骗穷人家寡妇、少女的故事。虽然作者的本意是要“描写因金钱而造成之种种罪恶”[1]，但事实上却尽情地渲染了半殖民地半封建上层社会生活和男女之间的无聊爱情。不仅布景全部西式，并大拍其堕落色情的舞厅场面。

在竞相“欧化”声中，王元龙表现得尤为恶劣。他主张“西方化”甚至到了“竟有想把我的脸儿也变成高鼻黄眉凹脸绿睛的模样才满意呢”[2]的地步！因此，在他制作的影片《探亲家》中，

---

① 见陆洁：《摄制〈透明的上海〉之经过》，载《透明的上海》特刊，1926年2月10日大中华百合影片公司出版。

② 见王元龙：《我所以摄〈探亲家〉》，载《探亲家》特刊，1926年11月15日大中华百合影片公司出版。

就更充满了帝国主义奴化思想的恶臭。影片通过父女两人到城里去探望有钱女婿的描写，一面大肆渲染半殖民地上海的上层社会生活，一面尽情讽刺了这一对父女在吃西餐的宴席上如何手足无措，在舞会上如何大闹笑话，是一部极端反动的污辱中国人民、为帝国主义侵略中国效劳的影片。王元龙在谈到他这部影片的创作时，还无耻地诬蔑当时的反帝反封建的新文化运动，说什么“号称新文学家，或称有新思想者，亦无非是偷得一些西方的文化来摹仿摹仿而已”[1]，这就更加暴露了他的帝国主义奴才的嘴脸。

“大中华百合”另一倾向的代表作《马介甫》、《呆中福》等，则充满了封建意识和小市民的庸俗趣味。前者根据《聊斋志异》中的同名故事改编，描写术士马介甫惩处悍妇，悍妇未悟，最后改嫁屠夫备遭虐待的过程，宣扬了“因果循环，报应不爽”的封建迷信思想，穿插了不少神怪恶鬼、野蛮打骂的刺激观众官能的场面。后者根据同名的滑稽新戏改编，以恶俗不堪的手法，描写一个呆子代替一个刁徒，去与诱骗来的良家少女举行婚礼，结果弄假成真，呆子得了美妇，不但宣扬了“善有善报、恶有恶果”的封建老调，甚至是在劝人安于愚昧浑噩的生活。

此外，《风雨之夜》、《连环债》等则是典型的黑幕影片。前者揭露了一对夫妇的所谓“阴私”，把两个人如何背着对方另寻新欢的情况作了详细的介绍；后者更描写了三对男女如何暗中相互勾搭，充满了低级下流、不堪入目的调情表演。无怪有人称这类电影是“使人堕落的范本”。

黑幕电影的出现，说明了半殖民地半封建文化使这一时期

---

① 见王元龙：《我所以摄〈探亲家〉》，载《探亲家》特刊，1926年11月15日大中华百合影片公司出版。

的电影更加走向堕落。

从“大中华”、“百合”两家公司成立，直到它们合并后陆续出片的这一段时间，正是中国民主革命运动逐步走上高潮的时期。1924 年 1 月，中国共产党和改组后的国民党合作，形成了反帝反封建的革命统一战线，大大地推动了中国人民的革命运动。1925 年的五卅反帝运动，掀起了全国革命的大风暴。随着革命运动的高涨，马克思列宁主义的进一步传播，反帝反封建的文化斗争也进一步加强了。但是大中华百合公司合并前后的出品，不仅游离开了中国的革命运动，而且宣传了帝国主义、封建主义和买办资产阶级的思想毒素，是和中国的革命运动，和反帝反封建的新文化运动针锋相对的。

二、史东山早期电影创作的唯美倾向

“大中华”与“百合”合并后，史东山加入大中华百合影片公司任导演，接连拍摄了好几部影片。史东山（1902—1955），原名匡韶，浙江杭州人，曾在上海电报局做过报务员。他早年学习过绘画，喜爱音乐，并曾参加过但杜宇、丁悚、张光宇等主办的上海晨光美术会。这个美术团体的唯美主义主张，对史东山艺术观的形成，影响很大。1921 年，史东山参加上海影戏公司，担任美工师，先后在但杜宇导演的《古井重波记》、《重返故乡》、《小公子》等片中担任过演员。1925 年，他编导了《杨花恨》一片后，即转入大中华百合公司。

史东山这时对于电影的认识，也是从他的唯美主义的观点出发的，强调电影的所谓“美的作用”。他说：“电影是件包含最广，魔力最大的东西，在美术上论起来，电影（按：指无声电影）除了‘音’的美之外，无论‘色彩’的美，‘线条’的美，‘动

作'的美，统言之，无论'天然'的美，'人造'的美，都能在银幕上有调有序的表现出来。"①

史东山在上海影戏公司编导的《杨花恨》（余省三摄影），就是一部体现他的唯美主义艺术观的影片。故事描写一个少妇，因为生活放荡，喜慕虚荣，被人引诱，离开丈夫后又遭遗弃，酿成了悲剧。影片渲染了资产阶级男女的糜烂的生活。女演员韩云珍在主演此片后，博得了"风骚派明星"的头衔，由此可见影片内容之一斑。史东山进"大中华百合"后编导的第一部影片《同居之爱》（韩云珍主演，1926年），也是写男女之情的。影片表现了两对男女恋爱的故事。一个女的由于误会爱人对她不忠和追求享受，以致被人引诱拐骗，险入歧途，最后遇救；另一女的，也怀疑爱人另有所爱，最后也尽释前疑。这种堆砌了种种所谓爱情的误会、妒忌、苦恼和所谓"一时旧情故爱，齐上心头"的描写，只能成为资产阶级纨袴子弟的消遣品。

这时史东山创作思想的实质，在他为大中华百合拍摄的第二部影片《儿孙福》（朱瘦菊编剧，周诗穆、余省三摄影，1926年）中，暴露得更为清楚。影片主旨为："你丢了你的丈夫在一旁，你专顾着几个孩子，人生有几个花朝月夕，不太牺牲了自己的幸福？"②故事描写一位慈母，生了两子两女，辛辛苦苦地将他们抚养成人后，娶的娶，嫁的嫁，各自东西，自己竟至行乞为生，直到病危时儿女才来探望，但慈母随即逝世。史东山说："我们摄这一部戏，不是劝人不要生儿女，也不是教人不要管儿女；不过看得世人对于儿女太痴心了，不管儿女品德如

---

① 见史东山：《我们对于社会的两个希望》，载《同居之爱》特刊，1926年4月21日大中华百合影片公司出版。

② 见《儿孙福》特刊，1926年9月24日大中华百合影片公司出版。

何，先着想在儿女的幸福上，费尽一生精力为儿孙谋，竟有可谓鞠躬尽瘁死而后已者，未免有些不以为然。”[1]影片实际上宣传了“花朝月夕”“及时行乐”的人生哲学，是资产阶级个人主义世界观的一种表现。

继《儿孙福》后，1927 年，史东山又编导了自称为浪漫派武侠古装片的《王氏四侠》（周诗穆摄影），受美国西部牧童片的影响颇深。在这部影片中，史东山极力追求所谓画面、布景、服装、造型设计的“美”，甚至到了不考虑剧情与生活真实性的程度，以致有些场面给人以非中非西的感觉。

无视影片的思想内容，离开剧情规定的生活情景，单纯地追求所谓形式的“美”和感官的“享受”，是唯美主义者的典型特征之一。当时，有人在谈到史东山的导演特点时，就赞美他“注意图案，无论内景外景，都当得上一个‘雅’字”，说他“光线的远近，也非常恰当，不致模糊不清，或强烈刺目”，说他“注意于小部表演，无论一颦一笑、一举手一动足，都加以细密的研究”[2]等等。但是，这种脱离内容的单纯的形式“美”的追求，除了掩饰作品内容的贫乏，美化资产阶级的腐朽生活以外，还能有什么意义呢？

史东山的早期影片创作活动，尽管为这位未来的优秀导演在影片造型技巧方面提供了某些经验，但整个说来，对资产阶级唯美主义的迷恋却使他走了一段相当长的弯路。直到1931 年九一八事变前后，随着民族危机的深刻化和左翼电影运动的开展，他才在中国共产党的地下组织的影响与帮助下，开始转变

---

① 见前引《儿孙福》特刊。

② 见周瘦鹃：《〈同居之爱〉的导演者》，见《同居之爱》特刊，1926 年 4 月 21 日大中华百合影片公司出版。

思想，逐步投入无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的电影文化斗争中来。

三、宣扬封建道德伦理的天一公司及其影片制作

如果说大中华百合影片公司出品的主导倾向是“欧化”，充分表现了买办资产阶级的思想和情调，那么，天一影片公司及其出品则是明目张胆的封建卫道者。他们公开标榜“注重旧道德，旧伦理，发扬中华文明，力避欧化”① 的创作主张，并把这一主张贯彻在它一系列的出品里去。

天一影片公司是邵醉翁等人兴办的。邵醉翁曾在上海、天津、宁波等地与人合股经营过各式各样商号，后因经营失败，遂改行搞文明戏，办了一个和平新剧社。明星公司《孤儿救祖记》一片营业上的获利，大大刺激了这个商人。于是他便抱着投机的心理，以原来有关系的文明戏演员班底作为创作资本，在 1925 年 6 月办起了天一影片公司。

“天一”首次摄制的《立地成佛》(高梨痕编剧，邵醉翁导演，徐绍宇摄影)，就是一部公开为当时军阀统治服务的影片，作者在“宣传佛教杀、盗、淫、妄、酒五戒”的外衣下，散布了军阀可以改变其本性，放弃其反动统治的谎言。影片的主角，是一个“搜刮无厌的军阀”(傅秋声饰)，当他的“人民畏之如虎”的儿子（张大公饰）被人打死后，他经和尚（周空空饰）“点化”，听了一番天谴、报应、口孽的“说法”，得到了“佛旨”的“启示”，于是“放下屠刀、尽悔前非”，转而主张“废督裁兵”，“移兵筑

---

① 见《立地成佛》特刊，1925 年 10 月天一影片公司出版。

路”，“一面辞职，一面通电下野”，甚至“遣其妻妾，散其财帛”，“削发入山”去了。为了这部影片，“天一”还专门请了当时驻扎上海的奉系军的总司令邢士廉向他的士兵演说，并把它拍入镜头，插入影片最后的“庆祝兵士筑路成功纪念会”的情节里。

这部影片拍摄、上映的时间，正是第一次国内革命战争的前夜。这时，第一次国共合作已经建立，革命统一战线已经形成，“二七”后被军阀统治残酷镇压的工人运动，又开始发展起来。在革命运动高涨的影响下，军阀内部也发生了深刻的矛盾，出现了“北京政变”，结束了直系军阀的中央统治，但新的军阀统治正在形成。以“北京政变”为契机，中国共产党发起的结束军阀统治的国民会议运动和反对帝国主义的废除不平等条约运动，在全国获得了广泛的开展。1925 年 1 月中国共产党第四次全国代表大会后，这一反帝反军阀的群众运动更为高涨，爆发了五卅运动，掀起了全国革命的大风暴。

但是，从《立地成佛》的内容和它拍摄上映的时间，人们就不难看出这部影片的敌视人民反帝反军阀运动，直接为军阀罪行开脱的反动本质。这时，军阀统治已经到了行将崩溃的末日，他们已经在人民革命的大风暴中摇摇欲坠。而《立地成佛》在这时却公然为穷兵黩武、残杀人民的反动军阀辩护，宣传军阀已经“放下屠刀”，“尽悔前非”，“辞职”“下野”，“削发入山”。历史反复证明，包括军阀在内的任何反动统治阶级，在任何时候，任何情况下，都不会改变它的剥削压迫人民的本性，自动退出历史舞台！

《立地成佛》是一部反动的影片，它是与第一次国内革命战争直接对立的。这部影片的拍摄，充分地说明了天一公司维护封建利益的反动本质。

“天一”继《立地成佛》后拍摄的《女侠李飞飞》和《忠孝节义》，也都宣传了封建思想。

《女侠李飞飞》（高梨痕、邵村人编剧，邵醉翁导演，武旦粉菊花主演）是一部“专崇侠义贞节”，维护封建婚姻制度的影片，描写一桩“父母之命，媒妁之言”的婚姻遭到破坏，女的被诬为不贞，后经女侠李飞飞的营救，真相大白，于是“赤绳重续，终成眷属”。天一公司吹嘘它“布景悉采华式，亦幽雅，亦堂皇，绝不染欧美色彩”，“发聩振聋，有功世道人心”①，其实是要把封建贞节观念说成是一种崇高的道德品质。

而所谓劝善剧的《忠孝节义》（一名《四贤士》，高梨痕编剧，邵醉翁导演）则更是一部集封建礼教之大成的影片，叙述一个被恶叔侵吞了家财并被逐出门的孤女（吴素馨饰），如何遇到了忠仆、孝子、义士的帮助，最后作了县长夫人。影片极尽能事地渲染了忠仆、孝子、义士和这位节女的封建道德行为：孝子救了节女，节女为孝子“守节”，忠仆忠于节女，义士又救了忠仆。孝子作了县长后，节女在忠仆、义士协助之下夺回了家财，与孝子“门当户对”地结成了美满的姻缘。这部被“天一”宣传为“集中国数千年来遗传之美德”，“可钦可敬，可歌可泣，足以劝世人而励末俗，诚为有益世道人心之作”②，完全是一部宣传封建礼教的教科书，充满了封建思想的腐臭。

不仅如此，天一公司在拍摄了这三部影片后，为了投机牟利，又变本加厉地首开窜改民间故事和古典小说的恶劣风气，在已经够混乱的电影界掀起了一个竞相拍摄不伦不类的所谓“古装片”的反动浪潮。

---

①、② 均见《女侠李飞飞》特刊，1925年12月上海天一影片公司出版。

四、天一公司对民间故事和古典小说的窜改

1926年，在各大小影片公司竞相投机牟利的情况下，“社会片”、“伦理片”、“言情片”，拍来拍去，都是千篇一律，情节雷同，引起了观众的腻厌。天一公司于是想出了窜改民间故事内容，盗用古典小说情节的一着。这一年，天一公司共摄制了八部影片，除《夫妻之秘密》（胡蝶主演）、《电影女明星》（王汉伦、胡蝶主演）外，其他六部影片：《梁祝痛史》（胡蝶主演）、《义妖白蛇传》（上下集，胡蝶主演）、《珍珠塔》（上下集，胡蝶主演）、《孟姜女》（胡蝶主演）、《孙行者大战金钱豹》（据《西游记》改编，胡蝶主演）、《唐伯虎点秋香》（又名《三笑姻缘》，上下集，陈玉梅主演），都是所谓根据民间故事或古典小说改编的。

把我国优秀的古典文学作品和富有人民性的民间故事、传说、神话搬上银幕，本来是一件很有意义的事情。特别是当我国电影工作者逐步地掌握了电影的表现手段以后，继承一切优秀的民族文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西以丰富电影艺术，就更具有重大的现实意义。但是，标榜“注重旧道德”的天一公司，它的坚定的封建阶级的立场，使它根本不可能对历史文化遗产采取正确的态度，不可能吸收其民主性的精华，剔除其封建性的糟粕；与此完全相反，他们吸收其糟粕，排除其精华，甚至取其躯壳，弃其内容，而放进了自己的封建毒素。他们认为《梁祝痛史》“既得以表彰千古韵事，亦足重申当时艳迹，哀感顽艳，兼而有之”；《义妖白蛇传》“极参透玄机之妙，尽神怪奇丽之事”，“其假影片以表蛇妖之义者，要不过借

题发挥耳”；《珍珠塔》“香艳凄恻，宛转缠绵”[1]；《孟姜女》则“贞烈诚足风世”[2]。……就是这样，他们极大地歪曲了这些优美的民间故事的精神实质，宣传了什么“韵事”、“艳迹”，“玄机”、“贞烈”之类的封建毒素。在处理影片的形式上，也更进一步地发挥了它一贯粗制滥造的作风，为梁山伯、祝英台、白素贞、许仙、方卿、陈翠娥、孟姜女、万喜良、唐伯虎、秋香这些古人穿上了时装，加上那班文明戏演员矫揉造作的表演，以致拍摄出来的影片，不伦不类，非今非古，庸俗到不堪入目的程度。当时有位观众在看过《义妖白蛇传》后，曾气愤地写道：“这白蛇传，除了与人以卑下的娱乐外，还有什么好的影响？……况且在这卑下的娱乐里，又包含着提倡迷信的意思呢！……而摄制这种贻害人生、毫无利益的影片公司，同一个贩卖鸦片毒药的私店，有什么差别呢？”[3]质问得很有道理，的确已是没有什么差别了。

五、掀起了不伦不类的古装片竞摄风潮

由于民间故事的家传户诵，深入人心，也由于天一公司广告的欺骗宣传，这些粗制滥造的影片在放映时，居然也招徕了为数甚多的观众，轰传一时。于是，在1927年，那些一向以投机为目的的各个大大小小的制片公司都一窝风似地来竞相摄制所谓古装片了。天一公司继续拍摄了《花木兰从军》等片之后，由于这类古装片在南洋市场极受欢迎，就与南洋片商开设的青

① 以上引文均见余云叟：《我之“天一”影片论》，载《珍珠塔》特刊，1926年11月上海天一影片公司出版。

② 见《孟姜女》特刊，1926年12月上海天一影片公司出版。

③ 见红侠：《追评〈白蛇传〉》，载《电影》杂志第4卷第6期，1927年8月10日天津出版。

年影片公司合资拍片，把“天一”改名为天一青年影片公司（到1928年下半年拆伙后又恢复“天一”原名），拍摄了《刘关张大破黄巾》（取材于《三国演义》）、《西游记女儿国》、《铁扇公主》（取材于《西游记》）、《明太祖朱洪武》等八九部影片。邵醉翁还以元元公司和天生公司的名义，独资拍摄了《宏碧缘》连续四集、《西游记十殿阎王》、《狸猫换太子》上下集、《五鼠闹东京》（取材于《七侠五义》）等片。大中华百合影片公司则拍摄了《美人计》前后集（取材于《三国演义》）、《乌盆记》（取材于《包公奇案》）、《大破高唐州》（取材于《水浒》）和《古宫魔影》（取材于《西游记》）。长城画片公司拍摄了《石秀杀嫂》、《武松血溅鸳鸯楼》（均取材于《水浒》）、《哪吒出世》（取材于《封神榜》）和《火焰山》、《真假孙行者》（均取材于《西游记》）。神州公司拍摄了《卖油郎独占花魁女》（取材于《醒世恒言》）。民新公司拍摄了《西厢记》和《观音得道》。上海影戏公司拍摄了《盘丝洞》（取材于《西游记》）和《杨贵妃》。顾无为开设的大中国影片公司更利用京剧行头，以极短的摄制时间，拍出了十多部影片，包括《猪八戒招亲》、《孙悟空大闹天宫》、《孙行者大闹黑风山》、《无底洞》（均取材于《西游记》），《曹操逼宫》、《凤仪亭》、《七擒孟获》（均取材于《三国演义》），《哪吒闹海》、《杨戬梅山收七怪》、《姜子牙火烧琵琶精》、《红孩儿出世》（均取材于《封神榜》），以及《五虎平西》、《杨文广平南》等等。此外，各小公司也摄制了不少的所谓古装片，如新新公司拍摄了《锦毛鼠白玉堂》（取材于《七侠五义》）；开心公司拍摄了连续四集的《济公活佛》；暨南公司拍摄了《嘉兴八美图》；合群公司拍摄了《猪八戒大闹流沙河》（取材于《西游记》）；大东公司拍摄了《武松杀嫂》（取材于《水浒》）；复旦影片公司和孔雀影片公司都拍摄了取材于《红楼梦》

的影片，“复旦”还拍摄了《豹子头林冲》（取材于《水浒》）和《华丽缘》，海峰公司拍摄了《昭君出塞》，甚至明星公司也拍摄了《车迟国唐僧斗法》等，掀起了一个风靡一时的热潮。

这些出于投机目的拍摄的影片，都是在很短的时期内，匆匆忙忙赶制出来的，内容几乎都充满封建毒素，艺术处理更是粗制滥造、恶俗不堪。上海影戏公司的《盘丝洞》与《杨贵妃》大卖色情，当时的舆论就认为“艺术之堕落，至是亦堪称观止”。开心公司的连集《济公活佛》全是机关和幻术噱头。复旦公司的《红楼梦》，则给大观园里的人物一律穿上了时装，林黛玉穿着一件象舞裙一样的长衫，足登高跟皮鞋，两条小辫子上还扎着白色的绸结；布景则是雕龙柱与西式吊灯并列，太师椅与沙发共陈，真是典型的半殖民地半封建的场景。为了省钱和省时间，更多的影片是利用了现成的京剧服装来拍摄的，这些公司继承了甚至更发扬了天一公司的极端粗制滥造的恶劣作风。大中华百合影片公司的影片《美人计》，虽然在艺术处理上比较严肃，较之同时期同类型的影片来，艺术质量也较高，但其思想主旨仍在于通过诸葛亮、孙权、孙夫人和赵云来宣传所谓的“忠”“孝”“节”“义”的封建道德观念。

在由五卅运动到北伐战争这个阶级斗争极端尖锐、极端复杂的时期，“古装片”的泛滥是有它的社会根源的：一方面固然是那些专门投机的电影公司老板和他们所雇用的无聊文人，在观众厌弃了他们的才子佳人、遗老遗少、资产阶级男男女女这类影片之后，不得不花样翻新，另开财源；而更重要的，是这些影片的封建落后的意识及它的远离现实斗争的题材，也投合了那些在人民革命运动高涨中想要逃避现实、苟安偷生的有闲阶级和落后小市民的心情及需要，以致能够形成一股不小的逆

流，来与当时的新文化运动相对立。“古装片”的竞摄风潮，也可以说，是当时有闲阶级和落后小市民害怕阶级斗争，企图逃避现实的一种社会反映。

这股逆流，到后来就进一步地形成了神怪、武侠片的更大量的拍摄，情形就更为恶劣了。

第四节 “长城派”、“神州派”及民新影片公司

一、归国华侨创办的长城画片公司

1．激于爱国热情兴办电影事业

长城画片公司最初是由几位旅美的华侨知识青年，激于爱国义愤而创办起来的。

1920年春，美国纽约放映了两部辱华影片《红灯照》和《初生》，恶意地描写中国人的生活，激起了旅美华侨的义愤。他们曾通过当时南方军政府驻美代表马素，向美国各有关方面提出多次交涉，但都没有满意的结果，影片仍在各地上映。这时，有两位平日爱好电影，任职于华侨报纸《民气报》的青年梅雪俦和刘兆明，对美国当局这种横蛮无礼的态度感到十分愤慨，决心自己拍摄影片，来宣传祖国的文化和历史。他们就约了志同道合的友人黎锡勋、林汉生等人分别学习导演、表演及摄影技术，并结识了程沛霖、李文光和李云山等，共同“组织真真学社，专研究电影事业”①。不久，一度与梅雪俦同学、学习机械工程的李泽源也加入了。

激于爱国热情和对电影的热烈爱好，1921 年 5 月，这几位华侨青年真的在纽约招股，办起影片公司来了。公司最初定名为“长城制造画片公司”（后改为“长城画片公司”），购置了摄影器材和灯光设备，布置了一个小规模的摄影场。他们“犹惧学识未富，仍分途学习”②，以便提高业务能力，更好地掌握技术。于是，梅雪俦就到纽约一家公司去专门学习动画片制作，李文光、程沛霖也到纽约去学习摄影，李泽源则研究机械的修理与制造，其他诸人也都分头找机会实习。

1922 年，设在纽约的“长城”，在这批勤学苦练的华侨青年共同努力下，拍成了两部介绍中国民族服装和民间武术的短片《中国的服装》和《中国的国术》，“然以在美国制造既非目的之所在”③，乃于 1924 年携带电影器材回国，设长城画片公司于上海法租界西门路，并在徐家汇建了摄影棚。

2．《弃妇》及其他问题剧的摄制

“长城”这些主要创办人返国后，对于当时国内军阀官僚的统治和社会的黑暗现实是不满的，对于中国电影界乌烟瘴气的情况也是反感的。他们最初颇想发奋有为，通过电影，影响社会，做出些成绩来，主张“不得良好的剧本，宁可停工三五个月，断不肯敷衍塞责，为名利而摄制诲淫诲盗的影片，贻害社会，玷辱国家”④。这种制片态度，在当时说来无疑是难能可贵的。但是，由于他们是留学或侨居外国的资产阶级知识分子，

---

①、②、③ 见徐耻痕：《沪上各制片公司之创立史及经过情形》，载《中国影戏大观》第 1 集，1927 年 4 月上海出版。

④ 见梅雪俦、李泽源：《导演的经过》，载《春闺梦里人》特刊，1925 年 9 月长城画片公司出版。

受的是西方资产阶级的教育，最高也只能用民族资产阶级的观点来观察中国的现实，因此在制片方针上，他们仅仅认为“中国有无数大问题是待解决的，非采用问题剧制成影片，不足以移风易俗，针砭社会”[1]，因而主张在每一部影片中，提出一个中心问题。

长城公司的民族资产阶级性质，决定了它在初期条件下，不愿和封建买办性的鸳鸯蝴蝶派文人合作，于是他们就接纳了刚从南京东南大学毕业的广东同乡侯曜来担任编剧主任兼导演。侯曜也是一个资产阶级知识分子，学的虽是教育，但却喜欢戏剧；曾参加过当时的文学研究会。文学研究会的“为人生而艺术”的主张，也是侯曜这一时期的创作思想，加之他受了易卜生戏剧的影响，从而在他发表的几个舞台剧本中，都提出了所谓社会问题。他认为“人生就是一幕很长的没有结局的戏剧”，主张艺术必须“表现人生”、“批评人生”、“美化人生”、“调和人生”[2]。侯曜的这种资产阶级艺术观，很能符合“长城”创办人的制片主张。因此，“长城”最初两年的出品，绝大部分都是由侯曜参加编剧、编导或导演的。这些影片都是他们所谓的“问题剧”，提出了各式各样的“人生问题”。其中数量最多的是妇女问题，包括了女权、婚姻、恋爱、家庭各个方面。

“长城”的第一部出品《弃妇》（1924 年），是侯曜根据他的同名舞台剧改编的，由李泽源导演，提出了所谓“妇女职业问题”。它描写一个豪门家庭的媳妇（王汉伦饰），被另有外遇的丈夫遗弃后，便带着自己的随身丫头，踏进社会自立谋生。她

---

① 见前引梅雪傍、李泽源：《导演的经过》一文。

② 见侯曜：《影戏与人生》，载《春闺梦里人》特刊，1925年9月长城画片公司出版。

找了不少工作，后在一个书局当职员，受到经理侮辱。她的丫头进学校读书，也因出身卑贱，遭到歧视。她觉悟到今天的妇女，一定要争取自己的社会地位，于是便参加了女权运动，当上了女子参政协会会长，做了不少工作。这时，她原来的丈夫企图同她言归于好，被她拒绝了。她丈夫恼羞成怒，便勾结劣绅来破坏她的工作，诬告她是逃妇，是乱党，迫使她隐居起来，但她又遭盗劫，最后被惊吓成疾死去。这里，作者是接触到当时的社会现实的，看见了妇女的被压迫和受侮辱的地位，也反映了一些妇女要求社会平等的愿望。但是由于作者是从资产阶级的观点出发的，因此，他不可能指出妇女解放的正确道路，不可能把解决妇女问题和解决整个社会制度问题联系起来，以致女主角最后仍不能不落入一个惊吓而死的悲剧结局。《弃妇》提出了问题，但却不能解决问题。继《弃妇》后，侯曜编剧的《摘星之女》（李泽源、梅雪侍导演，1925 年），是处理所谓“恋爱问题”的。在这部影片里，作者描写一对相爱的青年男女，受到了军阀的迫害，最后由于女主角的坚决反抗，而获得幸福结合的故事。影片暴露了一些军阀的罪恶，赞扬了爱情的坚贞，但它又宣传了一种极抽象的所谓“能牺牲者才是真爱”[1]的“人生”哲理。《爱神的玩偶》（濮舜卿编剧，侯曜、梅雪侍导演，1925 年），是所谓“婚姻问题”剧。描写一个少女因为反抗封建家庭的包办婚姻，离家当了小学教员，自找对象，最后经过种种纠葛，终于和她心爱的人结为夫妇，宣传了资产阶级所标榜的恋爱和婚姻自由的观点，在客观上仍有一定的反封建意义。影片《一串珍珠》（侯曜编剧，李泽源导演，1925 年），则是所

---

① 见何心冷：《长城派影片所给我的印象》，载《伪君子》特刊，1926 年 4 月长城画片公司出版。

谓“家庭问题”和“道德问题”剧。它通过一个普通人家，妻子因为虚荣心，借来一串珍珠项练参加舞会，不幸被盗，丈夫为了赔偿原主，挪用公款，遭到逮捕，最后妻子忏悔的故事，宣传了“忏悔是一种极伟大的精神”[1]这种资产阶级所谓“自我完成”的“人生”哲学。

除了妇女问题的“问题剧”以外，还有所谓“非战问题”剧和“社会问题”剧。前者是《春闺梦里人》，后者是《伪君子》。

《春闺梦里人》（侯曜编剧、李泽源、梅雪侍导演，1925年），写一个留学美国陆军大学的青年陈士英（雷夏电饰），毕业返国后，感于军阀争权夺利，遂“投身军界作内部改造的工夫”，进行“军工教育”，不久，他的督军与邻省开战，他苦苦劝阻无效，最后不得不服从督军的命令，随军开赴前线。正当督军在营地酣歌醉舞时，他中弹身死了。影片着重地表现了战争的残酷，描写主人公如何离别慈母、爱妻、娇女、弱妹，如何在临死前把妻子送他的项练交给护兵带回家去；描写阖家闻耗后，如何悲痛欲绝，老母不时回忆儿子幼年和少年时的往事，女儿啼哭着要爸爸，妻子丧失了一生的幸福，还强忍着痛苦安慰婆婆和女儿。最后，作者用“白骨河边，春闺入梦——战争的结果是如此！内乱的结果是如此！”[2]作为影片的结束。侯曜在创作这部影片之前，曾经历过江浙战争，看到了“江浙遭难人民的悲欢离合”[3]。无疑这是他创作这部影片的生活基础。正因为如此，他

---

① 见侯曜：《〈一串珍珠〉的思想》，载《一串珍珠》特刊，1926年1月长城画片公司出版。

② 见侯曜：《春闺梦里人》本事，载《春闺梦里人》特刊，1926年1月长城画片公司出版。

③ 见侯曜：《悲欢离合的生活》，载《和平之神》特刊，1926年9月25日民新影片公司出版。

能比较真切地反映出军阀混战的罪恶和它给人民带来的灾难，表现了作者反对军阀战争的正义心情。但是，这部影片的思想基础，也和侯曜的一系列影片一样，是从资产阶级的世界观出发的。因此，他一方面企图通过所谓“军工教育”去“改造”军阀军队，宣传军队改良的幻想；另一方面，这种幻想，结合着战争可怕、战争破坏个人幸福的片面宣传，而绝不触及如何从根本上推翻军阀统治的主题，这便典型地反映了作者的资产阶级和平主义的思想。在影片创作的 1925 年，反帝反军阀的革命口号已经提了出来，急切需要用革命的战争打倒军阀的反革命的战争，在这样情况下，这种资产阶级和平主义的宣传，是错误和有害的。

《伪君子》是侯曜在“长城”编导的最后一部影片，描写在一个市政筹备会内，两派人物为争夺市政操纵权而进行角逐，最后留学生、新青年一派战胜了地方顽固势力一派，颇受易卜生的《社会栋梁》和莫里哀的《伪君子》的影响。侯曜在谈到这部影片创作时说：“在这像监狱、疯狂院、坟墓一般的社会里，实在需要易卜生、莫里哀这样的人来大声疾呼，痛下针砭。”“现在的社会简直是伪君子的社会。”[1]可见作者拍这部影片，是有感而发的，影片也多少讽刺了当时的统治阶级，揭露了他们虚伪的面貌；但是同时它又尽情地渲染一个从外国留学回来的法学博士如何受到民众拥戴，把他写成了一个人民心目中的理想政治人物。这部影片可以说是作者想要在半殖民地半封建的中国社会，实行资产阶级民主政治的幻想的表现。

侯曜在创作了这部影片后，便离开了“长城”，转入民新影

---

① 见侯曜：《编导〈伪君子〉的旨趣和方法》，载《伪君子》特刊，1926 年 4 月长城画片公司出版。

片公司，并开始在他以后的电影创作中表现了很大的倒退。

3．没落与失败——历史的必然

“长城”自1927年侯曜离开后，又先后聘用了程步高、陈趾青，杨小仲、孙瑜等参加制片工作；1929年夏，还对公司进行了“整顿”和“扩充”。但是，由于他们自身的民族资产阶级的软弱性，这时已经无力抵抗古装、武侠、神怪片潮流的冲击，而开始走向没落。

“长城”的初期出品，虽然受到了当时一些舆论的称赞，认为它“陈义高尚而不失艺术旨趣”①，“在上海影戏界中，自成一派”②，从而替它加了一个“长城派”的头衔；但是，由于这些影片所宣传的资产阶级的社会观与艺术观本身所具有的许多弱点，因而未能得到广大观众的欢迎与支持。“长城”在“问题剧”失败之后，找不出更好的出路，经过了一度的徬徨犹豫，继续拍摄了《乡姑娘》、《苦乐鸳鸯》、《情天终补》、《浪女穷途》等片后，从1927年拍摄第一部古装片《哪吒出世》起，终于也堕入了神怪、武侠片的泥坑里。“长城”在1927至1930的三年多内，接连拍摄了《火焰山》、《妖光侠影》、《武松血溅鸳鸯楼》、《黄天霸》、《江南女侠》、《大侠甘凤池》、《石秀杀嫂》、《父子英雄》、《真假孙行者》等一系列的古装、武侠、神怪影片，以致有人批评说：“素来珍重调摄的长城公司也被这种病传染得非常之厉害，”很使当时的一些人“发生无穷的感慨”。③1930年，“长城”由于进一步地营业失利，经济更加困难，公司内部产生分歧，于是在把厂址及一部

① 见晨光：《看〈黄天霸〉有感》，载《中国电影杂志》第1卷，第10期，1927年10月1日上海出版。

② 见前引何心冷：《长城派影片给我的印象》一文。

③ 见前引晨光：《看〈黄天霸〉有感》一文。

分器材盘出转卖后，便宣告结束了。

应当肯定，创办“长城”的几位华侨青年，由于美国电影侮辱中华民族，激于义愤，决心自己拍摄电影，以宣扬祖国的历史文化，这种爱国主义的精神，是非常可贵的；为了达到这个目的，他们那种刻苦钻研电影艺术和技术的顽强精神，也是值得赞扬的。他们回国后，最初两年的出品，也确实如他们自己所说的，虽“并不算是一个成功者，可是不失为一个影戏事业中的努力者”①。所以这些影片，和当时的绝大多数影片比较起来，都还有一定的程度不同的社会意义与内容。同时他们经营电影事业的态度也是比较严肃认真的。但是他们毕竟都是资产阶级知识分子，资产阶级的社会观和艺术观限制了他们进一步的发展。中国民族资产阶级的软弱性和两面性，又促使他们在失败的情况下，随波逐流，最后终于倒向了半殖民地半封建电影的逆流。“长城”的没落，是历史的必然，“长城”的失败，再次说明了中国民族资产阶级无力担负电影文化革命的任务。

二、归国留法学生创办的神州影片公司

1. “潜移默化”的制片方针

也是在1924年，和“长城”回国差不多同时，一家在影片创作和经营态度上同“长城”类似的神州影片公司也宣告成立。

神州影片公司的创办人汪煦昌也是资产阶级知识分子，是专门学电影摄影的法国留学生，家境比较富裕。从法国归来后，曾在明星影片公司担任过摄影主任；1924年7月，和他留法时

① 见前引何心冷：《长城派影片给我的印象》一文。

的同学徐琥合办了昌明电影函授学校，同年10月初，以不足五万元的资本，在上海新闸路辛家花园办起了神州影片公司。

汪煦昌对于当时中国电影界的那种“集合三五演员，即行摄制影片，其于剧本编制之善否，影片宗旨之正否，初不顾及，唯知粗制滥造，以逐其利欲而已”的投机市侩行为感到不安；对于天一公司拍摄《立地成佛》、《忠孝节义》这类封建影片的粗制滥造作风，也表示过不满，认为它是“视其名，固所谓忠孝节义、废督裁兵也；察其实，可笑可哂，不知所云也”。他认为：“电影为综合之艺术，电影艺术为世界之一大实业。世界人士且公认其为宣传文化之利器，阐启民智之良剂。一片之出，其影响于社会人心者殊巨。盖以其能于陶情冶性之中，收潜移默化之效。影片而良，人心随之而趋上，影片而窳，世风因之而日下。”①由此，神州影片公司给自己提出了“潜移默化”的制片方针。他们说：“神州之作品，不尚浮华，而惟主义是崇，其所采主义，不为格言式之提倡，而自能收提倡之效。”“不尚一时猛烈之刺激，而惟以潜移默化为长。”②所以如此，是因为影戏“可用音乐的节奏，文学的想象，图画美术的点染，山光湖色的衬映，复现于银幕，供万人的‘观光’”③。

这样的制片方针，这种通过电影艺术的感染力，通过电影艺术的生动性，来收到“潜移默化”效果的主张，在当时来说是很有特点很有见地的。他们不仅注意到了影片的内容，同时

---

① 见汪煦昌：《论中国电影事业之危状》，载《道义之交》特刊，1926年2月神州影片公司出版。

② 见顾肯夫：《神州派》，载《难为了妹妹》特刊，1926年6月神州影片公司出版。

③ 见陈醉云：《神州影片公司创办的旨趣》，载《花好月圆》特刊，1925年7月神州影片公司出版。

又十分重视艺术表现的形式，有时甚至重视形式胜过重视内容。从“潜移默化”出发，这家公司的出品不像“长城”那样，通过“问题剧”将自己的资产阶级社会观和盘托出，而更多的是通过家庭、恋爱、婚姻、友谊、手足之情等类题材来渲染资产阶级的所谓“人性”、“人情”，借以从情绪上影响观众。对演员的要求也比较严格，认为演员“同音乐家、美术家、文学家一样伟大，因为都是努力于艺术的人，都是向艺术之路上走的同伴”；认为演员的“地位”，“非常重要而且庄严”①。

就是由于这些影片制作上的特点，当时人们也给他们加上了一个“神州派”的头衔。

2. “神州派”电影的代表作：《不堪回首》和《难为了妹妹》

“神州”的第一部出品《不堪回首》(1925年)，鲜明地展示了“神州派”电影的这些特色。影片由裘芑香、陈醉云编剧，裘芑香导演，汪煦昌摄影，写一个卖菜翁的女儿（丁子明饰）救助了一个落魄少年（李萍倩饰），两人因而发生爱情，少年找到职业后，便又为声色所惑，别恋富女（赵静霞饰）。贫女因失恋而得病，其后少年被逐出富家，重临旧地，而这时卖菜翁父女均已去世。少年在尘封的破屋中，检视贫女生前用过的针线，“遗物虽在，音容已渺，往事如烟，不堪回首”。少年黯然出门，“觉茫茫天壤，不容有容身之所矣！”就故事来说，这不过是一个多情女子薄情郎的陈套故事，充满了哀怨、悲叹、感伤的情调。但是，通过落魄少年向上爬的失败，影片也在相当程度上暴露了一些

① 见陈醉云：《演员和人格》，载《花好月圆》特刊，1925年7月神州影片公司出版。

上层社会的糜烂生活和金钱的罪恶。

影片的艺术处理，具体地说明了他们的“潜移默化”主张的特色。他们很注意利用电影艺术的特殊手法来刻划人物的内心世界，在不少地方运用了对照和象征的镜头。如用贫女放鸽表示她初恋时的快乐心情，用倒茶溢出杯外表现她对少年的思切。一面，少年送糖给富女，另一面，贫女煎药奉父亲；一面，少年向富女殷勤献媚，另一面，贫女因失恋而病倒，通过这些镜头的对比，表现出各人不同的苦乐心情。影片结局时，少年出门，不知所终，银幕上映出了无数问号，让观众自己去思索、回味——这些大概就是“神州派”电影“潜移默化”的创作实践了。影片的摄影、布景处理，字幕说明，都很讲究。影片中的演员，也都是一些新人。扮演贫女的丁子明，原来是苏州蚕桑学校的女学生，后来考进“神州”当了演员。她的表演比较朴素，不矫揉造作，带有浓厚的学生气息。扮演少年的李萍倩，原是沪江大学的学生。大胆试用新人，在表演方面敢于摆脱文明新戏的羁绊，这也可说是“神州派”的一个特点。

“神州”继《不堪回首》后，又以原班人马拍摄了《花好月圆》(1925年)，写一对青年男女，由于男方后母的暗中破坏，造成了误会，几经曲折和奋斗，在爱情上终于如愿。这部影片和《不堪回首》不同：《不堪回首》用悲剧的描写谴责了对爱情的不忠贞，而《花好月圆》却以大团圆结束，歌颂了忠诚的爱情。影片在摄影、导演、表演方面，都保持了《不堪回首》的一些特点。

“神州”完成了这两部影片以后，就“因限于资本，事业不能十分发展”①，不得不向外界添招股本。结果，股本没有招齐，

---

① 见“神州”招股附启，载《花好月圆》特刊，1925年7月神州影片公司出版。

1925 年下半年后，一向以流动资金为周转的神州公司，遂暂时停顿。汪煦昌也开始动摇了他搞电影的信心，不愿再代垫资本。在“神州”停顿时期，裘芑香、李萍倩等五人一度合资组成“五友合作社”，借“神州”的场地和设备拍了一部《佳期》。

经过一段停顿以后，“神州”增加了大股东郑益滋，公司内部进行了改组，增添了从事戏剧工作的万籁天，在法国学习摄影的周克，以及孙师毅、孟君谋等人，又开始拍片，在1926年上半年，先后完成了《道义之交》和《难为了妹妹》两片。

影片《道义之交》由黎锦晖造意，汪煦昌、刘燊编剧，刘燊导演，周克、汪煦昌摄影，描写一个富有“道义”之风的人，受远行朋友的委托，照顾其家庭，后来见到友人的妻子及兄弟以居食有恃，习于奢侈游荡，就停止了应当按时资助的家用，促使其自食其力。这虽遭到了朋友家人的怨恨和误会，却使他们由怠惰变为勤俭。直到远行的朋友归来，真相始得大白。影片提倡自食其力的用意还是可取的。

《难为了妹妹》是“神州派”电影后期的代表作，由万籁天编剧，李萍倩导演，洪仲山摄影。它描写一个贫穷的青年何大虎（万籁天饰），因不忍见老母病危，在环境逼迫下，沦为强盗，饱尝了几年的铁窗生活。他出狱后，母亲已死，妹妹爱莲（丁子明饰）做了富家丫头，并与少爷曾子正（孙敏饰）发生了爱情。爱莲得悉哥哥出狱后，又喜又惧，喜的是兄妹又可团聚，惧的是怕曾家主人知道她有一个做过强盗的哥哥。在这种矛盾心情下，她苦劝哥哥弃邪归正。何大虎深为感动，决计重新做人，乃改名换姓，投身剧界，当了演员，不意演出前夕，被人发现当年的强盗身分，遂被剧场经理辞退。之后，何大虎得到妹妹的资助，经营小本生意，但又遭诬陷，致被毒打。至此，何大

虎乃以社会之终不我容，纵火泄愤，被判处死刑。爱莲也因为哥哥的强盗身分被曾家发现而遭逐出。片终，爱莲只身漂泊，途遇绑往法场处决的哥哥。她披发狂喊，追之不及，枪声响起，晕倒地上。

影片《难为了妹妹》通过一对兄妹的不幸遭遇，描写了旧社会人情的冷酷，指出由于社会上缺乏所谓"悲悯的同情"和拒绝所谓"忏悔的精神"，而逼得一个愿意改过自新的青年重去犯罪，同时也连累了他的妹妹，流露了作者的资产阶级人道主义思想。影片在艺术处理上也承袭和发挥了"神州"一向出品的特点。

从"神州"的这些出品可以看出，他们虽然是从资产阶级的"人性论"出发，大力地宣传了所谓"爱情"、"友情"，"兄妹之情"的崇高真挚等等之类，但是，由于他们把这些"人性论"的内容和当时的社会黑暗势力作了对比，多少有了一些暴露的作用，使这些影片具有了一定的意义。

"神州"的这些影片上映后，由于它从内容到形式都不容易为一般市民观众所接受，只受到一些知识分子和学生观众的称赞，这就很影响了它的营业收入。到1926年下半年，"神州"标榜的"潜移默化"制片方针也走不通了。就在《难为了妹妹》上映以后的两个月，"神州"拍摄了一部所谓"有爱情、有哀情、有滑稽、有尚武，可谓集中国影片之长"的《上海之夜》，内容描写一个大富翁的家庭纠纷，真可谓集小老婆通奸、拆白党行骗、大侦探破案、大富翁重理家业等等无聊情节之大成了。继之又拍摄了《可怜天下父母心》和《好儿子》，走上了迎合低级趣味的堕落道路。1927年4月，神州影片公司在古装片泛滥的潮流里，以古装片《卖油郎独占花魁女》结束了它的命运。

"神州"从创办到结束，存在的时间不足三年，一共完成了

八部影片。这家公司虽然规模较小，资金不足，但和“长城”一样，他们对待电影创作的态度是比较严肃的，和当时那些投机商人经营电影是有所不同的。可是由于他们资产阶级思想观点的局限，只能在婚姻、恋爱、友谊、家庭的题材圈子里转来转去，提不出一些为广大观众所关心的重大社会问题，以致影片不能为广大观众所欢迎，它在营业上遭到失败而终被淘汰，也是很自然的。

三、由香港迁上海的民新影片公司

1. 香港和广州时期的制片活动

继长城画片公司从美国迁返上海后不久，另一家由黎民伟等人开办、原先设在香港的民新影片公司，也迁到了上海。

黎民伟自1913年试拍了《庄子试妻》后，就有从事电影事业的打算，但由于缺乏资金和器材设备，一直等到1921年，在取得了他的堂兄弟黎海山、黎北海的支持和懂得一些电影技术的梁少坡等人的参加后，才又开始摄制影片。1921年7月，黎氏兄弟集资五万港币建立了放映电影的新世界戏院，同年着手筹组民新制造影画片有限公司（后来改为民新影片公司），并于1923年5月14日，在香港铜锣湾威非路正式成立，由黎海山任经理，黎民伟任副经理。以后陆续拍摄了《中国竞技员赴日本第六届远东运动会》、《香港风景》、《香港足球赛》、《香港赛龙舟、香港中西警察会操》等新闻片。

1923年冬，“民新”自国外购到新式摄影器材，又以高薪聘请了一个德国摄影师负责技术工作，还聘请了到过美国好莱坞的关文清为顾问。但是，设在香港的“民新”处于“压迫势力之

下，诸事掣肘”，摄影场问题迟迟无法解决。他们曾向香港当局申请自建摄影棚，但到1924年春犹未获批准。于是黎民伟就带了摄影机到北京，为梅兰芳拍摄了《西施》中的“羽舞”、《霸王别姬》中的“剑舞”、《上元夫人》中的“拂尘舞”、《木兰从军》中的“走边”及《黛玉葬花》的片断，由黎民伟、梁林光担任摄影。前面四个片断，都是在真光电影院屋顶上临时搭盖的一个摄影棚里拍摄的，“葬花”一段是借了东四九条一所原属清朝贵族谟贝子的府第和花园拍摄的。这些片断的精彩部分曾被剪辑成为一部两本长的戏曲短片，多次在影院映出，受到欢迎。《霸王别姬》中舞剑的片断后来还被穿插在“联华”首次出品的《故都春梦》中。梅兰芳的这次拍片，比商务印书馆时期已提高了一步，服装、道具和背景都比较调和，在《黛玉葬花》里还较好地运用了一些电影摄影的艺术技巧。

1924年冬天，黎民伟从北京回到香港，决定把摄影场建在广州西关多宝坊，冲洗底片和拍摄外景则在香港。这样，他除继续在香港拍摄新闻片外，又在广州为当时的广东革命政府拍摄了一批颇为珍贵的新闻纪录片①。同时，他还拍摄了根据《聊斋志异》中的《胭脂》改编的同名时装影片，全片共八本，由林楚楚饰胭脂，黎民伟扮男主角，黎北海编剧并导演，罗永祥摄影。影片完成后，于1925年春节在香港新世界戏院上映，卖座

---

① 据民新影片公司特刊第1期所载“香港民新影片有限公司出品单”，黎民伟在广州为广东革命政府拍摄的新闻片有：《中国国民党全国代表大会》（第一次）（2000尺）、《孙中山先生为滇军干部学校举行开幕礼》（700尺）、《廖仲恺先生为广东兵工厂青年工人学校开幕》（500尺）、《孙中山先生北上》（700尺）、《孙大元帅检阅广东全省警卫军武装警察及商团》（2000尺）、《黄花岗》（1000尺）、《孙大元帅出巡广东东北江记》（1600尺）及《孙中山先生出殡及追悼之典礼》（2000尺）等。

很好。这就更加巩固了“民新”的信心，准备加聘人材，作长远规划。

但是，就在这年6月，广州发生了沙基惨案；6月29日，又爆发了省港大罢工。由于这个形势的发展，“民新”制片工作就停顿了。

1925年8月，黎民伟兄弟合资经营的新世界戏院也由于亏蚀太巨而转移给别人。于是他们认为民新公司在香港已无发展余地，遂决定迁往上海；香港只留部分器材归黎北海继续经营，广州的摄影场也予结束。1926年2月，“民新”在上海当时的法租界杜美路建立了厂地，除摄制影片外，仍承办代理摄片、冲洗、染色和放映等业务，并开办了民新影戏专门学校，培养人材。

2、欧阳予倩早期编导的三部影片

“民新”迁上海后，公司的主要负责人除黎民伟外，还有李应生。李应生曾留学法国，在当时的上海法租界开有珠宝店。他在“民新”主要是管经济和营业，黎民伟则主要管制作和技术。基本演员都是他们两人的家属和好友，如：林楚楚、严珊珊、许盈盈、李旦旦（李应生的女儿，后改名李霞卿）等等。

“民新”在上海刚一成立时，制作态度是比较严肃的，的确想拍些比较好的影片。它在它的“宣言”上说：“宗旨务求其纯正，出品务求其优美”，通过影片，把中国固有的“超迈之思想、纯洁之道德、敦厚之风俗”介绍给欧美，而且“同人意向所趋，不独在都会，而在穷乡僻壤之间也”①。这篇“宣言”是欧阳予倩

① 见《上海民新影片公司宣言》，载《玉洁冰清》特刊，1926年7月1日民新影片公司出版。

受聘进“民新”参加编导工作时起草的。

“民新”迁上海后摄制的第一部影片《玉洁冰清》，由欧阳予倩编剧。欧阳予倩(1889—1962)，原名立袁，号南杰，湖南省浏阳县人，自幼跟着祖父读书，十五岁到日本进成城学校，后曾就读于明治大学及早稻田大学；1907年春在东京入春柳社，参加演出过《黑奴吁天录》等剧；1911年回国，1912年参加陆镜若等组织的“新剧同志会”；1913年在湖南组织过“文社”，后又回到上海，同陆镜若等组织春柳剧场，演出文明戏。除话剧活动外，欧阳予倩自1906年开始即业余学习京剧，1915年正式成为京剧演员，直到1928年以后才不再正式演出京剧。在这期间他曾经做了很多关于改良京剧的尝试，编写过二十几个京戏剧本，并于1919—1921年在南通办过三年伶工学校。1922年，欧阳予倩从南通回到上海参加了戏剧协社和南国社，写作了独幕话剧《泼妇》、《回家以后》等。1926年，他参加了民新影片公司，编写了《玉洁冰清》，这是他正式从事电影工作的开始。

《玉洁冰清》，由卜万苍导演，梁林光摄影。故事如下：市侩钱维德（欧阳予倩饰），以放高利贷致富，贪而且吝。他见账房的儿子黄伯坚（龚稼农饰）年青有为，且为青年励志会会长，便想把女儿孟琪（林楚楚饰）嫁给他，而孟琪也有意于伯坚。但是伯坚受了新思想的影响，深恶钱维德对穷人的盘剥行为，并及孟琪，坚决反对这门亲事。某次伯坚仗义援助了钱维德的债户老渔翁孔逢春，由此结识了渔翁的长女孔素仙(张织云饰)，并有了爱情。但因为阶级地位悬殊，不是门当户对，双方的父亲都加以阻挠；钱维德并用计迫使孔逢春一家迁居，以断绝伯坚和素仙的往来。后来，伯坚因反对钱维德的伪善行为，率领青年励志会会员在大街上痛斥钱维德，钱维德令巡警拘捕伯坚，

伯坚不得不逃到上海，以著书度日。这时，钱孟琪想尽办法要使伯坚回心转意。她一面暗中买下了他的著作，以增高伯坚的社会地位，一面又劝动父亲改业。但伯坚对她依然没有什么感情。一天，孟琪与其父在乡野偶遇孔素仙，她已因思念伯坚而精神失常。钱孟琪为了"成人之美"，乃借素仙之名写信给伯坚。最后黄伯坚与渔家女孔素仙"结成良缘"。

《玉洁冰清》表现了欧阳予倩对高利贷剥削者的憎恶和对穷苦渔民的同情，通过黄伯坚的反对封建迫害，表达了作者民主主义的思想感情；但是，影片描写高利贷者钱维德在听了女儿不断劝告之后居然改过迁善，则表现出了作者小资产阶级脱离现实的幻想。

接着，欧阳予倩又为民新影片公司编导了《三年以后》（许盈盈、芳信合演，1926年）和《天涯歌女》（1927年）。《三年以后》是欧阳予倩首次自编自导的影片，描写了一个封建大家庭的故事，流露出编导者对封建家庭制度的不满。但影片中经过一场纠纷之后，浪子回头，夫妇和好，把破败的家庭重新整理，继续过着往日的生活，结局仍然是妥协的。

《天涯歌女》，叙述一个女演员李凌霄（李旦旦饰）不肯嫁给劣绅，而与一个青年高绍游（高百岁饰）相爱。劣绅利用了军阀恶势力迫使两人分离，李凌霄横遭迫害，仍不屈服。她为饥寒所迫，晚上抱着琵琶沿街卖唱："一任他量珠来聘，我岂肯奴颜婢膝！一任他势逼势凌，我岂肯便把头低！他们有的是钱和势，难道说我没有气和力？便没有气和力，也有血和泪。"最后，当高绍游找到她时，她已跌倒在雪地里，奄奄一息了。欧阳予倩说，他编导这部影片，是"想替一种被压迫者说一句公平话"，"是借个题目描写一种平民的反抗"。他有感于人们对有钱有势

的人“迷信太深”，以为“只要身分高贵，他便作些恶事，都可原谅”，不管他们的钱和势是怎样得来，“只要有钱，就可以指挥舆论”，“只要有势，便可以裁制一方……”①。由此可知，作者在编导这部影片时，是怀有对当时军阀统治极为愤懑的心情的，因而能比较成功地塑造了歌女李凌霄这个备受压迫、敢于反抗、很有骨气的妇女形象，有较强烈的反封建、反军阀的意义。

从这三部影片可以看出，这时欧阳予倩的思想，还是属于一般民主主义要求的范畴。欧阳予倩对当时官僚军阀统治下的半封建社会的黑暗现实，是不满的。在这些影片里，他不仅暴露了反动的军阀统治、封建势力和高利贷剥削者的罪恶，反对贫富悬殊和阶级压迫，同情被迫害的穷苦人民，同时还描写了一个敢于反抗的妇女形象，因而这些影片的题材，虽然也是婚姻、爱情、家庭之类，但较之同时期同类题材的影片创作来，就有了较为突出的现实意义。当然，由于作者是从一般民主主义立场出发的，因此，对劳动人民也仅仅是同情而已，同时，也不可避免地在作者的理想人物身上，反映出了小资产阶级找不到出路的苦闷、孤独、伤感或不切实际的幻想。

欧阳予倩在《天涯歌女》摄制完成后，在1927年春末离开了民新影片公司。1929—1931年，他在广东办戏剧研究所。1932年“一二八”后，欧阳予倩在思想上有了进一步的转变。1935年秋，他又重新开始了电影编导的工作。

3. 消极颓废的《海角诗人》及其他

与欧阳予倩同时在“民新”担任编导工作的，还有从“长城”

① 见欧阳予倩：《我编〈天涯歌女〉的感想》，载《天涯歌女》特刊，1927年4月10日民新影片公司出版。

转入“民新”的侯曜。如果说，欧阳予倩的作品表现了一个热情向上的小资产阶级知识分子不满现实、追求进步的反抗和呼喊，那么，侯曜这时候的作品，则表现了一个动摇软弱的资产阶级知识分子逃避现实的颓废和堕落。如果说，侯曜在“长城”拍摄的那些所谓的“问题剧”，虽然也都是从资产阶级观点出发，但由于多少接触了一些现实，还有一定意义的话，那么，他这时拍摄的影片，就大大地倒退了。侯曜在“民新”一共编导了七部影片：《和平之神》、《海角诗人》、《复活的玫瑰》、《月老离婚》、《西厢记》、《木兰从军》和《战地情天》。

《和平之神》(1926年)，梁林光摄影，是侯曜进“民新”后编导的第一部影片，也是侯曜在《春闺梦里人》中表现出来的资产阶级和平主义思想反动一面的进一步发展。影片描写青年凌云飞(芳信饰)及其未婚妻林素薇(许盈盈饰)，先后参加调停两省军阀的内战，经过这对“和平之神”的种种努力，促使双方的督军幡然憬悟，通电停战。其中一个督军甚至说：“我现在完全觉悟了。不废督、不裁兵，终归不能免除内乱。我愿以身作则，即日下野。”于是“化兵为工”，“寓兵于农”，影片最后以辗转于水深火热的老百姓热烈欢迎“和平之神”的凯旋回来而结束。如果说，作者在《春闺梦里人》里多少还暴露了一些军阀战争的罪恶，那么，这部影片就不但毫无暴露的意义，而且还为军阀抹粉涂脂。他一面用战争的残酷吓唬人民，一面以他资产阶级和平主义的幻想，宣传可以通过对军阀的“劝说”、“调解”，使军阀改变本性，放弃战争，幡然悔悟，废督裁兵，“以身作则”地“免除内乱”，大力美化了行将死亡的反动军阀。在北伐战争的前夕，拍摄这种影片，其反动作用是很显明的，表现了作者对于当时人民革命力量采取革命战争手段推翻军阀政府的恐惧。

它同“天一”出品的《立地成佛》从本质上说是没有什么不同的。如果要说它们有什么区别，那只是一个从封建观念出发，一个从资产阶级观念出发罢了。

侯曜继《和平之神》后编导的影片《海角诗人》(梁林光摄影，1927年)，标榜其“主旨是注重描写物质与精神生活的冲突，——也可以说是写灵与肉的冲突的”，正面地宣扬了他的逃避现实的思想。侯曜自己扮演的影片的主角是一个披发跣足、神秘孤独、“视城市为摧残人性的囚笼”的诗人。这个诗人因为所谓“受不了社会上乌烟瘴气的薰炙，谄谀虚伪的无谓周旋”，而避居在荒岛的一角，整日举着螺壳制的酒杯痛饮狂歌：“我离开堕落的文明，回向自然的怀抱；恢复内心的自由，抛却一切的俗务！”他一方面拒绝了爱好虚荣的富家小姐(林楚楚饰)的爱情，一方面爱上了海滨打渔的姑娘(李旦旦饰)，而当他心爱的人被企图霸占她的土豪从危岩上推入大海后，他在危岩上“举杯痛苦狂饮”，以致双目失明。“孤凄凄的一人，在冷清清的海角过落寞的生活”，“他悲哀到极点的时候，就摸索到危岩的顶端，临海凭吊他的爱人”。最后，诗人、打渔姑娘，都被灯塔老人搭救，于是在“充满了诗意的灯塔上”，“立着一对幢幢爱人的倩影”。侯曜说，这是为了表现“在精神生活非常痛苦的物质文明时代，竭力描写精神的爱”。在1925—1927年革命浪潮高涨澎湃的年代里，《海角诗人》却号召人们脱离当时尖锐复杂的阶级斗争，逃避到“海角”的“象牙之塔”中去寻找什么“精神的爱”，这种号召，当然是只能有利于反动统治阶级的。

从侯曜第一部《弃妇》的不满现实，到《海角诗人》的逃避现实的宣传，反映出了资产阶级右翼分子在第一次国内革命战争时期，在越来越高涨的革命浪潮中一步步堕落下去的过程。这

时，侯曜已经完全失去了他早期的那一点点进步性，走向了它的反面。而到1931年，侯曜更以国家主义者的姿态出场，写出了如《韩光第之死》那样反苏反共的反动的舞台剧本。

1927年以后，“民新”也走上了拍摄不伦不类的古装片和武侠片(《五女复仇》)的歧途，甚至还拍摄了像《再世姻缘》、《观音得道》这类提倡封建迷信的影片。1929年，黎民伟与李应生分手后，无力独自经营，“民新”便与罗明佑的华北公司合作拍片，最后并入了联华影业公司。

第五节　田汉和南国电影剧社

一、田汉和他的“银色的梦”

1926年，著名的戏剧家田汉开始从事电影活动，他创办的南国电影剧社，在中国早期电影史上，有着特殊的意义。

田汉字寿昌，1898年生于湖南长沙东乡田家垅的一个农民家庭，赖他民主主义革命家的舅父易梅臣的指导与资助，于1914年就读湖南长沙师范，毕业后，留学日本，进东京高等师范。当时他虽学教育，但喜爱文学、戏剧和电影。1919年，他在东京写作了独幕剧《环珰琳与蔷薇》，曾发表在次年出版的《少年中国》上，田汉自认为这是一部“缺乏现实性的失败的作品”。1920年，在《创造季刊》上他又发表了《咖啡店之一夜》，他说这才是他的“出世作”。田汉在东京看过许多电影，他回忆说：“我在东京读书的时候正是欧美电影发达的初期，当时日本正在努力学步。我有许多时间是在神田、浅草一带电影馆里消磨的，

我的眼睛因此而变成近视。”①1921年，他从日本归国后，在上海中华书局编辑所新文化部任职，曾自费出版过《南国半月刊》，从第二期起又附刊《南国新闻》，注重各种艺术如戏剧、电影以及出版物的批评，出到第四期便停刊了。同年，他发表了归国后的第一个独幕剧《获虎之夜》。

1925年，五卅运动爆发后，田汉激于当时中国人民反帝情绪的高涨，计划写作“三黄史剧”：一、《黄花岗》，写辛亥三月二十九日广州起义；二、《黄鹤楼》，写辛亥十月武昌起义；三、《黄浦江》，写1925年五卅南京路事件。《黄花岗》的第一幕写成后，曾在当时出版的《南国特刊》上发表。田汉和电影界人士发生关系，也是在这个时候。田汉说：“《南国特刊》停止后，适逢新少年影片公司姚（姚肇里）、唐（唐琳）诸君要求摄制我在《少年中国》上发表的旧作《环珮琳与蔷薇》，我替他们另写了《翠艳亲王》。初尝电影创作滋味的我，就像得了一个新的恋人似的，暂时忘记了思想上的苦恼。”②《翠艳亲王》是田汉为电影写作的第一个剧本，但是没有能制成影片。

田汉既然对电影创作发生了浓厚的兴趣，于是在1926年底，就赤手空拳地组织起了南国电影剧社，同他合作的，也都是一群手无分文的知识青年。田汉在南国电影剧社的发起启事上写道：

> 酒、音乐与电影为人类三大杰作，电影年最稚，魅力也最大，以能白昼造梦也。梦者，心之自由活动，现实世界被压榨的苦闷，至梦境而宣泄无余，惟梦不可以作伪。……吾国电影事业发达未

---

① 见田汉：《影事追怀录》，载《中国电影》杂志1958年第6期。

② 见田汉：《南国社史略》，载《中国话剧运动五十年史料集》，1958年中国戏剧出版社出版。

久，以受种种限制，至相率不敢作欲作之梦。梦犹如此，人何以堪！同人等有慨于此，乃有斯社之组织，将群策群力，以纯真之态度，借胶片以宣泄吾民深切之苦闷，努力不懈，期于大成。略述所怀，以召同志。

1927 年 1 月，田汉又开始写作《银色的梦》的长文，陆续发表在当时出版的《银星》电影杂志上，开头就引用了日本唯美派作家谷崎润一郎关于电影的文字："无论何种庸俗不堪，荒唐无稽的故事，一演成了电影便使人感到一种奇妙的幻想"；电影是"白昼的梦"，"人类用机械造出来的梦"。文中还引用了佐藤春夫所谓的"没有比电影再便于实现空想世界"和小池坚治所谓的"梦的世界比我们的觉醒状态'更近真理'"等等说法。在这篇文章中，田汉认为，电影应该表现"情与理的凄惨斗争"，"情节"应该"凄艳神奇"，演员应该"凄艳无双"。①

从南国电影剧社发起启事和《银色的梦》里，我们可以看出，田汉这时的艺术思想是受到了资产阶级唯美派和所谓"世纪末"思潮的影响的。他虽然感到了"现实世界被压榨之苦闷"，并主张"借胶片宣泄"这个"苦闷"，但却主张"白昼造梦"，到"梦境"中去"宣泄"，甚至还主张表现自我的"情"与"理"的斗争。十分明白，他是把电影作为小资产阶级的自我表现来看待的，是用唯心主义来观察现实世界和电影艺术的。应当说，田汉这时的电影艺术思想，比起他的戏剧艺术思想来，总的方向虽然一致，但分析起来，是比较落后一些的。

田汉写作《银色的梦》的 1927 年，正是第一次国内革命战争时期，这时，随着革命形势的发展，革命文学已经在聚积力量，

① 以上引文均见田汉：《银色的梦》，载 1927 年《银星》杂志第 5 期至第 13 期。

就是在电影方面，也已有人提出了具有革命意义的见解，如当时发表在上海《民国日报》上的一篇题为《适应观众的心理与伟大的创作》的文章，就认为在“被压迫阶级革命而自求解放夺取世界的时代”，“革命的电影很明显地当以被压迫阶级为其整个的观众”，“深深地挖掘出时代精神”。①当然，电影的革命化，在当时的具体条件下，还须经过一段复杂而艰苦的斗争过程，而此时的田汉也还处于在苦闷中寻求前进道路的状态之中。

二、影片《到民间去》的摄制及其他

南国电影剧社成立后，即着手准备影片《到民间去》的拍摄。

影片《到民间去》的剧本，本是田汉应神州影片公司之约而编写的。神州公司后来没有摄制，于是便由南国电影剧社来拍摄，并由田汉自己担任导演。参加这部影片拍摄工作的有唐槐秋、唐琳、易素、叶鼎洛、蒋光赤、李金发等人。摄影场就借用了斜桥徐家汇路新少年影片公司的原址。

影片《到民间去》的主题，据田汉自己说，是从日本明治时代诗人石川啄木的作品中得到启发的。石川有一首《到民间去》的诗②，曾给予了田汉很深的印象。诗中所说的“五十年前的

---

① 转引自《现代艺术评论集》，上海世界书局1930年版。

② 石川啄木的诗，全文如下：

我们一面读书，一面辩论，
我们的目光炯炯，
都不弱于五十年前的俄国青年；
我们讨论到应该做什么，
可是没有一个人握着拳头，打着桌子，
高叫“到民间去”！

我们知道我们要求的是什么，　（未完，接115页）

俄国青年”，指的是前世纪六七十年代俄国的一些革命的小资产阶级知识青年，他们为了发动农民进行反对沙皇政府的斗争，曾穿起农民的衣服，到农村里去进行鼓动宣传。这就是所谓的“到民间去”的运动，“民粹派”也由此得名。民粹派在它活动的初期，在反对沙皇政府这一点上，有其一定的意义。但是，由于他们并不了解和不能反映农民的要求和愿望，以致农民并没有跟着他们走。于是他们就将人民视为“群氓”，将自己视为“英雄”，放弃动员人民，而采取了个人恐怖的暗杀手段。到后来，由于脱离群众，他们便干脆放弃反对沙皇的革命斗争，而主张调和妥协了。影片《到民间去》描写中国一些知识青年，由于受了日本武者小路实笃的“新村运动”的影响，也发起了一个到民间去的

（上接114页注）

我们也知道民众要求的是什么，
我们并且知道我们该怎么做，
我们实在比五十年前的俄国青年晓得更多，
可是没有一个人握着拳头，打着桌子，
高叫“到民间去”！

集会在这里的都是青年，
都是常常在世界上创造新事物的青年，
我们知道老人会死去，我们会取得最后胜利。
看啊，我们的目光炯炯，议论激昂，
可是谁也不肯把握好的拳头打着桌子，
高叫“到民间去”！

啊！蜡烛已经换了三次，
酒杯里浮着小小飞虫的死骸，
年轻的女人虽则还照样的热情，
眼睛里也显出激论后的疲劳。
可是依然没有一个人把握紧的拳头打着桌子，
高叫“到民间去”。

运动。影片开始，一群热情的大学生聚集在一家咖啡店里，欢迎一个俄国的革命诗人，诗人叙述了他游历东方的感想，鼓励学生们各向理想迈进。很显然，田汉由于不满当时的军阀统治，同情生活在水深火热中的人民，从而要求采取实际的行动，这正是他接受民粹主义者影响的思想基础。但仅仅从小资产阶级浪漫主义的热情和幻想出发，却不可能看出革命的正确道路和方向。田汉在三十年后追忆时写道："限于当时的政治水平，我们有善良的心愿，却没有什么具体的、正确的纲领。它没有同当时已经蓬勃发展的土地革命运动合流，它没有取得无产阶级立场，而基本上还是小资产阶级的幻想的东西。正因为这样，这影片不可能不是一个悲剧。"①

南国电影剧社为《到民间去》筹集的摄制费，只有二百数十元，"尝尽艰难、呕尽气"，断断续续花费了将近一年的时间还没有最后完成。田汉和他的同伴们为了拍摄这部影片，弄得东西当光，房租欠至第四月，"有时甚至连吃大饼的钱都没有"，最后，还不得不由田汉的母亲卖掉了东西来偿还欠债。尽管田汉自己说他的《到民间去》是个时代的悲剧，但在投机商人、买办资产阶级占领的电影阵地上，在日趋没落的文明戏与鸳鸯蝴蝶派文人相结合的电影圈里，田汉和他周围的一群热心电影工作的青年，敢于以极其有限的资金和一架旧摄影机，发起电影艺术运动，这件事本身仍然是有其积极意义的。

1927年，田汉在主持上海艺术大学文科时，又编导了一部以美术学校学生生活为背景，写一个青年情死的影片《断笛余音》，由欧笑风、张惠灵主演，该校的文科、画科、音乐科的学生都

---

① 见田汉：《影事追怀录》，载《中国电影》杂志1958年6月号。

投入了这部影片的摄制，似乎成为了南国电影剧社的继续。但是由于资金缺乏，这部影片也没有能最后完成。田汉在编导《断笛余音》的前后，还为明星影片公司写了《湖边春梦》（卜万苍导演）的电影故事，完成的影片虽然和原来的剧本稍有出入，但这部影片所流露出来的感伤情调，仍然反映了田汉在1927年革命失败后找不到正确出路的苦闷心情和思想上的挣扎。

1928年，南国电影剧社改组，简称"南国社"，扩大其范围为文学、绘画、音乐、戏剧、电影五部，定其宗旨为"团结能与时代共痛痒之有为青年，作艺术上之革命运动。""南国社"一直活动到1930年，因演出田汉改编的舞台剧《卡门》而被国民党反动派解散。

三、"从银色之梦里醒转来"

自1921年创办《南国半月刊》开始，其后又陆续主编《南国特刊》、《南国月刊》等刊物和主持南国电影剧社、南国艺术学院、南国社等艺术团体，直到1930年参加左翼戏剧家联盟为止——这八年多的艺术活动田汉称之为"南国运动"。"南国运动"的初期带有浓厚的感伤情调，经过1925—1927年的革命风浪，田汉和南国社同人对腐败的现状的反抗渐趋明确。到1930年4月，田汉发表了《我们自己的批判》的长文，总结了"南国运动"的历史和教训，批判自己"热情多于卓识，浪漫的倾向强于理性"，企图重新明确南国运动的理论与实践方向。这篇文章标志了田汉及南国社政治方向与艺术方向的转变，是田汉在获得了党的领导，经历了南国社内部的思想斗争，及接受群众对他们的创作严格批判之后写出来的；同时也是田汉经过长期"追求摸索"而终于在艺术活动中断然觉醒的结果。

1930 年 5 月，几乎是在发表《我们自己的批判》的同时，田汉又在《电影》杂志第一期上发表了《从银色之梦里醒转来》，彻底否定了谷崎润一郎和他自己把电影当作人类用机械制造出来的梦的观点，提出了在写作《银色的梦》两年多以后他对电影的新的认识。田汉说："但两年后的今日底我不能不这样想了。'电影是梦吗?'梦幻与陶醉是和明显的目的意识立于相反的地位的。我们知道握在资产阶级手里的电影是以明白的意识，消极的使我们惰眠，积极的使我们为他们的利益而奋斗的。谷崎先生说：'无论何等俗恶不堪，荒唐无稽的故事，一演成了电影便使人感到一种奇妙的幻想。那戏的全体你可以当他是个美丽的梦'。俗恶不堪、荒唐无稽的东西可以变成奇妙的幻想、美丽的梦，这就是电影所有的引诱力麻醉力了。受了这种引诱麻醉的我们会把俗恶的荒唐的东西认成奇妙美丽，这就是握在资产阶级手里的电影所玩的把戏了。"

他并结合当时日本军国主义借所谓纪念日俄战争二十五周年放映鼓吹侵略战争、宣传军国主义和反苏反共的影片，及美帝国主义在上海放映辱华影片《不怕死》等事件，明确指出："日俄战争这种影片决不是什么'美妙的'梦，而完全是握在资产阶级手里的……一种帝国主义的宣传品"；指出：《不怕死》"这一类的东西是对于弱小民族之公然的污辱"。"而最可怕的是隐微的麻醉"，"用宗教的感伤主义使你坠入一种空幻的理想境界，承认旧世界的合理，减少对向新世界迈进的气力"。田汉认为，这种种影片，只"利于资本家与地主"，而不利于"劳农大众与无产小市民"。

这里，田汉不仅彻底地否定了把电影看作"梦"，看作"实现空想世界"，表现"情"与"理"的斗争的唯心主义的艺术观，

而且已经初步地运用了马克思主义的阶级分析的观点来观察生活，观察电影艺术了。他看到了掌握在帝国主义、资产阶级手中的电影是麻醉人民的工具，看清了它的为剥削阶级的反动统治和帝国主义的侵略奴役服务的本质。这是田汉艺术思想的一个重大的飞跃，一个质的变化。但可惜，由于《电影》杂志的反动，它只发表了这篇文章的一部分，续篇一直没有刊登出来，以致使我们无法了解田汉新的电影观的更多论点。但是1930年7月20日出版的第二卷第四期《南国月刊》的"苏俄电影专号"，为我们提供了新的论据：田汉不仅为这本专号写了热情洋溢的"卷头语"，并且写了《苏联电影艺术发展底教训与我国电影运动底前途》的论文。在这两篇文章中，田汉满腔热诚地歌颂了苏联电影艺术的伟大成就。他从对苏联影片思想内容和艺术成就的分析中，进一步发展了他在《从银色之梦里醒转来》这篇文章中表述的观点。他说："电影和一切艺术一样，在资产阶级手中时，是拥护资产阶级宣传资产阶级意识的武器，而在无产阶级手中像目前的苏联电影运动一样，它是社会主义文化建设之一分野，是工农大众的最有力的教育者、鼓动者、组织者"，他认为"新俄便是把这一工具使用得最好的国家"，"在我们中国新电影文化建设的过程中是值得一学的"，"我们得用这种最直接、最有普遍性的工具，使中华民族都了然于我们解放的正道"；"我们唯一的出路是要靠有组织的群众的力量，有教育的群众的力量"，而"电影呢，却正是组织群众教育群众的良好工具，所以我们应该很坚决而鲜明的使用它"。同时，田汉还进一步地提出了这样一个在当时来说更是值得人们深思的问题，他说："那末在目前的中国，是否以个人的努力有产生具有重大文化价值的影片之可能呢？假定不能，如何而后可能呢？这里没有一个电影艺

术可以单独发达的可能性，便决定了中国电影运动的前途。”在这几句话里，已经包含了要求社会革命的内容。这就是说，只有在像苏联一样完成了社会革命以后，中国电影艺术和电影事业才可能有更美好的前途。田汉在这两篇文章里，不仅发展了他在《从银色之梦里醒转来》中表达过的电影是阶级斗争的工具的观点，而且进一步地认识到无产阶级一定要掌握电影这一强有力的斗争工具来为革命服务；并且看到了电影的最光辉的发展，必须是在革命人民取得政权以后的时代，从而要求把电影运动和革命运动更紧密地连结起来。于是，田汉在 1930 年参加了以鲁迅为首的中国自由大同盟和左翼作家联盟及左翼戏剧家联盟，并担任了当时苏联之友社的组织工作。1931 年，他更参加了中国共产党，积极地投入了党所领导的民族民主革命的斗争中。

田汉早期的电影道路，表现了一个追求真理的小资产阶级知识分子前进道路的曲折性和复杂性。早期田汉的一个显著的特点，是他的小资产阶级的浪漫主义热情和幻想。为了反抗当时反动的现实，他勇于接受他在国外留学时期在他看来是新鲜的东西；但是，从实践中他体会到，无论是脱离现实的唯美主义或脱离群众的民粹主义的观点和思想，在当时的中国实际面前都只能破产，不仅无益而且有害于中国的革命。而 1927 年蒋介石叛变革命后，革命人民处于蒋介石反动派法西斯恐怖和疯狂屠杀的血泊中，残酷的阶级斗争的现实促使田汉从小资产阶级的幻想中清醒了过来；土地革命的深入，左翼文化运动的高涨和苏联社会主义文化巨大成就的启示，更促进了他思想上的觉醒和转变，使他开始接受了马克思主义的阶级斗争和社会革命的学说，从而成为一个文化战线上的先进战士。

第六节　第一次国内革命战争和中国电影界

一、帝国主义垄断中国电影事业阴谋的破产

1. 英美烟草公司"影片部"的成立及活动

第一次国内革命战争时期，是中国革命高涨的时期，也是帝国主义加紧对中国革命进行干涉的时期。帝国主义所豢养的各个军阀，竞相出卖中国给各个帝国主义国家，从而使帝国主义对中国的政治、军事、经济的侵略，都大大加紧了。随着这种情况，帝国主义的文化侵略，也加紧了一步。

这时，帝国主义文化侵略的主要手段，是利用基督教和教会学校以及报纸，来干涉中国革命和进行反动宣传教育，从而引起了中国人民反对帝国主义文化侵略的群众运动。也正是这时，帝国主义的英美烟草公司，在扩展它对中国经济侵略的同时，又企图进一步地利用电影来兼为它的经济侵略和文化侵略服务。

英美烟草公司(British American Tobacco Co,Ltd)是英国和美国几家大烟草公司为了解决他们在世界范围内的剧烈竞争，于1902年取得妥协后所成立的大托拉斯。总公司设于伦敦，各地有子公司和旁系公司。英美烟草公司在当时中国的卷烟业中占有绝对优势的地位。早在1903年它就在上海设立了第一个卷烟工厂，此后继续向华中、华北和东北发展它的势力。它对中国有巨大的投资，在中国设有子公司十多个，还有上海、

天津、汉口、哈尔滨等地的卷烟工厂，上海、天津、青岛三地的印刷工厂，上海的机器工厂和锡纸厂等，均由设在上海的驻华英美烟草公司管理。它是帝国主义在中国实行经济侵略，直接利用中国的原料和廉价劳动力，并以此对中国的民族工业进行直接压迫，从而阻碍中国生产力发展的一个重要工具。英美烟草公司的销售网遍于全中国，与上海《申报》、《新闻报》等九种大报订有广告合同，并在各地交通要冲竖立广告牌，不惜花大量金钱为其出品进行宣传。1923 年，该公司广告部看到中国人对电影发生莫大兴趣，就想利用电影来为其推销香烟服务，乃以该公司历年从中国人民那里攫取的盈余的一部分（前后约五十万元）投资拍摄广告影片，由英国人海勃道夫主持，在上海虹桥路附近购地造屋，成立英美烟草公司"影片部"，由英国人威廉·强生(William H. Jansen)担任主任摄影师。最初，它只拍摄了一些纪录各地风景及赛船赛马的新闻片，以及所谓介绍名媛淑女社交活动的短片，在这些短片里间或穿插该公司出品的香烟广告以资宣传；也曾雇用管海峰为导演，由摄影师强生带着一批人员，在天津、北京、苏州甚至山西省五台山等地摄取外景，完成了如《安全第一》之类的广告短片，为英美烟草公司的香烟大肆宣传。这类影片"开映于电影院中，公司和影院都不出钱。电影院受开映的权利而尽映演的义务，烟公司尽供给影片的义务而收'借映演以宣传其香烟广告'的权利"①，双方就是这样相互利用，来欺骗观众。1923 年冬，英美烟草公司还派人到东北拍摄了一部纪录片《奉军秋操》，除了为它的出品进行宣传外，还对奉系军阀张作霖的军队大肆颂扬，

① 见 KKK：《评〈一块钱〉与〈神僧〉》，载《影戏春秋》杂志第 4 期，1925 年 4 月 26 日上海出版。

这又可以看出当时帝国主义对中国军阀势力的勾结，更加暴露了帝国主义利用电影对中国进行侵略的面目。这就是英美烟草公司“影片部”从事拍摄电影的最初阶段。

2. 拍摄影片和收买影院的毒辣手段

在英美烟草公司利用电影来推销香烟的同时，随着长故事片在中国的摄制，特别是《孤儿救祖记》一片映出的成功，帝国主义投机商人对中国电影的侵略又向前发展了一步，他们对在中国拍摄为帝国主义宣传服务的长故事片感到了兴趣。1923 年内，先后有雷玛斯游艺公司拍摄了长故事片《孽海潮》，美国人办的亚美公司（American-Oriental Pictures Co.）拍摄了长故事片《碎玉缘》，日本东和活动影戏园则组织了同朋影片公司从事摄制影片，英国人林发办的光华影片公司（China Film Production Co.）拍摄了长故事片《青年镜》等等。这些为帝国主义文化侵略服务的影片，由于本身质量低劣，而且正值“二七”前后，中国人民的反帝情绪高涨，当然无法获得观众的好感，这样，这些资金不多的外国投机商人创办的影片公司，只是昙花一现，很快就告结束了。

但是英美烟草公司不仅资金充足，实力雄厚，而且还有一套极为毒辣的手段。当它从拍摄广告片看到电影不仅能为它的香烟宣传服务，而且还可以借此获得厚利时，就企图垄断中国电影事业，控制中国的影片放映市场。当时中国影片的市场主要是在南洋和内地中小城市，要垄断中国电影市场，要排斥中国影片，乃至消灭中国影片，只要首先夺取了南洋的放映权，控制了内地为数有限的放映网，就可以置中国电影业于死地。这样，英美烟草公司便施行了双管齐下的手段，一面改变制片方

针，拍摄故事片，和中国片竞争，以夺取南洋放映权；一面又大量收买电影院，以控制放映网。

1924 年下半年，英美烟草公司开始准备拍摄故事片，在“影片部”设立了一个所谓“中国董事部”，礼拜六派文人王钝根、王西神等被聘为重要职员，徐卓呆、汪优游等人也被罗致。除了从所谓美国电影“专家”贝兰女士在上海开设的电影传习所那里物色了一批演员外，它又从广州、香港等地请来了一批所谓“洋派”演员（如杨爱立、李曼丽等），着手拍摄了《神僧》和《一块钱》两部影片。

所谓喜剧短片《一块钱》和神怪片《神僧》完全是站在帝国主义殖民主义的立场来百般丑化和污辱中国人民的，它们不仅尽情地歪曲表现“吃喝嫖赌”、“窃盗放火”、“乞丐生涯”、“洋奴生活”这类场面，“以特别情形的丑恶暴露于银幕上”，而且描写“中国人的本性，出于一种丑恶的心理”，极大地污蔑了中国人民。这两部短片放映时，正是五卅运动的前夕，中国人民的反帝斗争正蓬勃发展，从而引起观众极大的愤慨，给予了坚决的斥责。①

这两部短片遭到痛击后，引起了英美烟草公司影片部内部的分化。所谓“中国董事部”的一批职员，一方面鉴于大权操在外国人手里，一方面又看到这两部影片放映后“无一可与其他国产影片相颉颃，华人均不屑一盼”，因此都“相率引去”②。在人

① 《影戏春秋》在 1925 年 5 月 10 日出版的 11 期上刊有《忠告‘英美’与林发》一文，斥责英美烟公司拍摄的《一块钱》和《神僧》以及林发拍摄的《青年镜》，警告这些外国人“不要再制造这种不良的片子，否则我们惟有群起而抵制外国人所摄制的中国影片了”。

② 见尾清：《记英美烟公司新出之两影片》，载《银灯》杂志第 1 号，1926 年 4 月 24 日上海出版。

民的反帝运动高涨面前，这种分化是完全可以理解的。

英美烟草公司的帝国主义电影侵略计划，这时虽在制作影片方面遭到了失败，但是，在收买电影院方面，却给当时的中国电影事业带来了极为严重的威胁。

英美烟草公司收买或自建电影院，是从上海、天津开始的，它"一面推广纸烟营业，一面抵制中国影戏"[1]。到1925年4月，收买或新建的影院，在上海一地已有"闸北"、"大英"、"新芳"、"宝兴"、"自由"等五家。这些电影院，坚决拒绝放映中国影片，大肆放映外国影片及外国人摄制的中国影片。这种狠毒的致中国影片公司于死命的扼杀政策，虽然还刚刚开始实行，已使中国电影业主惶惶不安了。

那时，全国还只有一百多家影院。上海、天津等大城市的第一轮影院，几乎全部操纵在外国商人手中，只放映外国片。即使是极个别由中国人投资的头轮影院，在放映中国影片上，也考虑再三，怕影响营业。因此，中国各制片公司所依赖的国内市场，仅仅是大城市的二三轮影院和内地中小城市一批为数有限的影院而已。英美烟草公司正看到了这一点，因而积极地进行了它的收买活动。假如这一计划得逞，中国所出影片势必都将无法公映，中国的电影事业也将不击自毙了。

为了抵制英美烟草公司的电影侵略政策，《影戏春秋》杂志曾以相当多的篇幅揭露了英美烟草公司收买中国影院的阴谋，向中国电影界人士提出警告："只有制造厂，没有发行所，摄制的影片，每天有上千万呎，而开映的地盘却没有一寸"，要"赶快联合起来组织团体，大家纠资开办专映自制影片的戏院，这是

---

① 见周剑云：《五卅惨案后之中国影戏界》，载《明星特刊》第3期《上海一妇人》号，1925年7月27日明星影片公司出版。

我们的一条出路”[1]。

但是，要调和中国各个电影制片业主之间的矛盾，显然不是件简单的事，加上中国电影业资力有限，基础薄弱，面对着这一强大敌人，除了个别规模较大的影片公司（如“明星”）开始自己经营影院外，一般中小制片公司仍是处于一筹莫展的境地。

3. 革命浪潮摧毁了英美烟草公司“影片部”的阴谋

正当中国电影事业在英美烟草公司“影片部”收买中国电影院的狠毒阴谋下，遭到了严重的威胁而无能为力的时候，中国共产党领导的五卅反帝运动爆发了，它有力地打击了侵略中国的帝国主义，也打击了英美烟草公司和它的吞并中国电影放映市场的阴谋计划。在“五卅”全国人民反帝浪潮推动下，英美烟草公司所属各烟厂的工人也积极地投入了斗争。由于中国人民对英、日帝国主义的经济绝交，英美烟草公司的营业大受影响。中国的卷烟市场原来已几乎为英美烟草公司所垄断，但在五卅运动发生后的一个月中，上海的中国卷烟厂，由原来的十多家，增加到了三百六十五家。几家大卷烟厂日夜开工，还是不够供应市场的需要，而英美烟草公司的香烟却无人问津。英美烟草公司“影片部”的制片活动也只好停顿，收买来的电影院也都先后停办了。

五卅运动掀起了全国革命的高潮，直接引起了省港大罢工。省港大罢工巩固了广东革命根据地，推动了北伐战争的进行。五卅运动后，1925 年下半年，“影片部”又恢复了制片活

---

[1] 见何味辛：《中国电影界的绝大危机》，载《影戏春秋》杂志第 6 期，1925 年 4 月 5 日上海出版。

动，在英国人强生导演下，出品了几部极为恶劣的影片，例如在滑稽片《慢慢的跑》里，仍然把中国人描写得“不堪入目”，“而表演之恶劣，形容之卑鄙，尤足令观者作三日呕”[1]。另一部滑稽片《名利两难》，写一个乡镇店伙在城市里受骗的故事，扮演伙计的，“始终持一大折扇，穿一非中非日之长衫……”，他歪戴的小帽，“乃渺小不称其首”，而最荒谬的是，“一电影导演乃穿一前清之外套”[2]，对于中国人民的污蔑，竟达如此无耻的程度。“影片部”在五卅运动后，还继续出品这类辱华影片，最清楚不过地说明了帝国主义在任何情况下也决不会自动改变它的帝国主义观点和侵略的本性。这些影片，遭到了当时中国观众的坚决抵制和报刊舆论的同声斥责，致使它最后不得不脱下“滑稽喜剧”的外套，但又换上“古装片”的罩衣，拍摄了像《三奇符》、《柳蝶缘》那样的低劣影片，仍然遭到了广大观众的反对。1927 年，北伐战争发展到长江流域，全国人民群众的革命情绪更为高涨，加上这一时期彼伏此起的抵制英货的运动，“庞然大物，脑满肠肥”的英美烟草公司“首当其冲，彼之纸烟销路遂一落千丈。其所附设之影戏部，亦因无力支持而宣告解散”[3]，所有摄影器材等，也都由天一影片公司收买。帝国主义者的这一电影侵略计划，在中国人民革命运动面前，宣告了它的破产。

英美烟草公司拍摄辱华影片的罪恶行为和收买中国影院的狠毒阴谋，充分地暴露了帝国主义压迫中国的民族电影的事实；而它的这些罪恶行为和阴谋，在中国人民的反帝斗争和革命浪

---

① 见任矜苹：《观英美烟公司影片感言》，载《电影杂志》第 13 号，1925 年 9 月上海出版。

② 见尾清：《记英美烟公司新出之两影片》，载《银灯》杂志第 1 号，1926 年 4 月 24 日上海出版。

③ 见前引周剑云：《五卅惨案后之中国影戏界》一文。

潮中的破产，也最好不过地说明了只有坚决的斗争，才能取得对于帝国主义侵略的胜利，挽救民族电影的危机。

二、五卅运动和北伐战争在银幕上的反映

在第一次国内革命战争期间，由于革命运动的高涨和影响，也拍摄了几部有关五卅运动和北伐战争的纪录片，其中较为优秀的是《五卅沪潮》和《国民革命军海陆空大战记》。

1925 年 5 月 15 日，由于上海日商纱厂资本家开枪杀死坚持反抗帝国主义压迫的工人顾正红（共产党员），引起了中国人民的强烈反抗，紧接着 5 月 30 日英国巡捕在南京路开枪向徒手的群众和学生射击，造成了震动全国的“五卅惨案”，爆发了中国人民罢工、罢课、罢市和游行示威的空前规模的反帝运动。刚刚成立不久的友联影片公司，实地拍摄了这一时期上海人民反帝斗争的某些情况，剪辑成为两本长的纪录片《五卅沪潮》。影片由“友联”创办人陈铿然监制，刘亮禅、郭超文摄影，徐碧波编写字幕说明。

《五卅沪潮》的拍摄，是经过斗争的。在 5 月 30 日事件发生后的一小时，影片的制作者们“由司机胡廷芳驾了汽车，飞速赶赴南京路现场，出其不意冲着捕房门前拍了正在冲洗血迹的一些镜头”；6 月 2 日，通过工商学联合会的介绍，到南码头同仁辅元堂拍摄了被难烈士的镜头；当天下午，又拍摄了同济大学全体学生抬了尹景伊烈士的棺材“游行街市”，从斜土路走到徐家汇东谨记路的齐鲁别墅沿途的许多镜头①；后来，又摄取了在白克路宝隆医院和山东路仁济医院里的重伤受难者

① 见 1925 年 6 月 3 日上海《新闻报》本埠新闻版。

的许多镜头。徐碧波在回忆这段影片拍摄经过时说："这两个医院周围满布了武装岗警，极难进去，可是富于正义感的医师们，眼看同胞们惨遭屠杀，义愤填膺，经工商学联合委员会的联系，他们就答应帮忙，由他们把摄影器具藏在手提药箱里夹带进去，摄影人员也乔扮了护士和助产士混了进去。病房外虽有人巡逻，可是得不到医生的允许不能进入病房，所以在摄取重伤者的镜头时不致受到阻碍。"① 《五卅沪潮》还摄取了上海大学——中国共产党地下组织在当时培养干部的学校——被封闭、学校罢课和学生沿途演讲、工商界散发传单、商店罢市以及群众集会等等珍贵的镜头。

《五卅沪潮》无疑是一部比较优秀的纪录片。虽然整个影片还不免有一些客观主义地反映事件的缺点，但由于它纪录的五卅运动本身具有坚强的反帝精神和伟大历史意义，又是在当时以共产党为领导核心的工商学联合会协助下拍摄的，因此，在影片的若干片段中，仍然可以感到它的反帝热情。例如影片中有这样的特写镜头：一个医生手掌心里托着一粒刚刚从受难者身上钳出来的子弹，紧接着出现了愤慨而尖锐的字幕："呜呼！这是帝国主义的恩赐！"尤其是在"五卅"时期，上海的影片公司已不下数十家之多，但是除了"友联"的这部影片和长城画片公司拍摄的短片《上海五卅市民大会》（1本）外，就再没有拍摄的了。应当说，友联影片公司的这种不避危险的精神，是难能可贵的。

友联影片公司完成这部记录片后，曾把一个拷贝赠给上海工商学联合会。当时，这部影片在上海公共租界是被禁止放映

① 见徐碧波：《纪录片〈五卅沪潮〉拍摄经过》，载《中国电影》杂志1957年5月号。

的，只能在南市、闸北一带小影院映出。1925 年 6 月 27 日，在上海学生联合会主持下，曾借西门共和影戏院映出三场，收入全部接济罢工工人。7 月 7 日起，又在这家影戏院连映三天。后来在南京通俗影戏院也放映过这部纪录片。

这时摄制的几部反映北伐战争的纪录片中，最引人注意的是民新影片公司制作的大型纪录片《国民革命军海陆空大战记》（9 本）。影片制作人兼摄影师黎民伟曾一度追随孙中山先生，拍摄过孙中山就任临时大总统的纪录片。国共第一次合作时期，他为广州革命政府拍摄了不少新闻片。从 1923 年到 1925 年 3 月 12 日孙中山逝世的两年中，黎民伟也拍摄了不少新闻素材。这些素材，绝大部分都被编进了《国民革命军海陆空大战记》，因此，这部纪录片的内容是相当丰富的。它纪录了 1924 年 1 月 20 日孙中山在中国共产党的帮助下改组国民党、提出对三民主义新解释的中国国民党的第一次代表大会的情况；孙中山和苏联顾问鲍罗廷与加伦将军在广州检阅军队的情况；韶关誓师，孙中山发表演说的情况（这篇演说曾灌成蜡片收音，随同这部纪录片放映播送）；孙中山参加滇军干部学校开幕典礼和出巡广东东北江的情况；孙中山北上和在北京逝世、出殡及追悼会的情况。另外，它又纪录了廖仲恺参加广东兵工厂青年工人学校开幕的情况。这部影片还比较详细地纪录了北伐战争中的几个战役。可以说，这是一部有关孙中山后期革命活动的较为优秀的纪录片。关于孙中山逝世的纪录短片，还有百合影片公司的《孙中山（生前与死后）》，上海影戏公司的《总理奉安纪念》，长城画片公司的《孙中山陵墓奠基记》以及北京的一个叫张玉亭的摄影师拍摄的五千呎素材等。

1927 年 3 月 21 日，上海工人为了配合北伐进军，在中国共

产党领导下举行第三次武装起义和解放上海的历史事件，也曾留下了一些纪录新闻素材，编辑在《北伐完成记》(大中华百合公司出品)、《革命军战史》(三民公司出品)、《北伐大战史》(民生影片公司出品)、《革命军北伐记》(新奇公司出品)等纪录片中。

这些有关五卅运动和北伐战争的纪录片的拍摄，很好地说明了第一次国内革命战争对于全国人民的深刻影响，连一向背离时代精神的当时中国电影界，也开始注意起革命来。虽然这些影片还没能取得更好的成绩，但它们纪录了五卅运动和北伐战争这样一些重大的政治事件和历史史实，仍然是极有意义的。

由于北伐战争的广大的社会影响，使它也隐约地反映到当时的某些故事影片创作中来。这类影片如"明星"的《奋斗的婚姻》、"复旦"的《血花泪影》等虽然多少描写了一点军阀暴政带给人民的灾害和痛苦以及人民对北伐革命军的期待，但是由于这些影片的制作者们对北伐革命战争的意义并没有真正的理解，他们只是因为当时全国人民革命情绪高涨，为了应"社会的需要"，才拍摄了这类影片的，所以对于这一重大的历史事件即使有所反映，也都很不深刻。

三、1927年革命失败后武侠神怪片的泛滥

1926年7月开始的北伐战争，由于广大工农群众的热烈支持，由于中国共产党在革命军队中所进行的广泛政治工作，由于以共产党员和共产主义青年团员为骨干的革命军队的英勇作战以及苏联的无私援助，在很短的时期内就取得了伟大的胜利，形成了中国历史上空前的人民解放斗争，大大地动摇了帝国主义和封建买办势力在中国的统治。正当北伐战争向前迅速发展

的时刻，以蒋介石为首的国民党反动派在帝国主义支持下并与封建买办势力相勾结，叛变了革命，向上海工人阶级和革命人民发动了疯狂的“四一二”大屠杀，“背信弃义地向着中国共产党和中国人民来一个突然的袭击；生气蓬勃的中国大革命就被葬送了。从此以后，内战代替了团结，独裁代替了民主，黑暗的中国代替了光明的中国。”[①] 随着第一次国内革命战争的失败，民族资产阶级附和着帝国主义和大地主、大买办资产阶级而退出了革命。蒋介石建立了血腥的反动统治，革命进入了一个新的更为艰苦的阶段。

在新的形势面前，真正革命的文艺工作者变得更坚强了；而一些右翼的资产阶级文艺知识分子则附和了大资产阶级而转入了反革命阵营；某些小资产阶级的文艺知识分子也由于经不起时代的考验，有的走向颓废，有的投降敌人。这样，一方面，适应新的形势的发展，党领导的共产主义知识分子和革命的小资产阶级知识分子大批地转移到文艺战线，提出了“无产阶级革命文学”的口号，宣传了无产阶级文艺思想和马克思主义文艺理论，促进了革命文学的发展，准备了以后“左联”的成立。另一方面，由于反革命气焰的嚣张，文坛上也先后出现了代表买办资产阶级文艺的“新月派”、法西斯文艺的“民族主义文学”以及其他各式各样的为反动政权服务的反动文艺；而一向宣传才子佳人的鸳鸯蝴蝶派作品，也一时大为猖獗；特别是早在几年前就大为盛行的武侠小说，更形疯狂，除了逐日在上海报纸上连载的长篇（如最大的商业性报纸《新闻报》上连载的《荒江女侠》）之外，自《江湖奇侠传》以下，各种名目的武侠小

---

① 见《论联合政府》，《毛泽东选集》第3卷，第二版，第1036页。

说，什么《关东大侠》、《奇侠精忠传》、《半夜飞头记》等等，在这一段时间里竟陆续出版了百来种之多。而以武侠小说为蓝本绘制的连环图画，更大量地充斥市场。

这个时候，已经够混乱的中国电影界，是更为混乱了。在投机成性的各影片公司的出品中，粗制滥造之风已达极点，有的用正片代底片进行拍摄，有的"到旅馆里开一间面南的房间，把演员带了去化妆，对光开拍，既不要搭布景，又不用租木器，所费不过三五元，一摇就是两千呎，再雇几个临时演员，多拍一点外景，十天半月，一部影片已经拍完"；有的甚至"雇用几个模特儿，表演一点曲线美，再加唱春小调，本滩杂耍，大登广告，拚命宣传"①，诸如此类，真是千奇百怪，无所不有。从1928年开始，当电影投机商人发现武侠影片能够迎合广大小市民的胃口，并且也为南洋片商所欢迎之后，武侠神怪之类影片便代替了曾经风靡一时的古装片而大大流行起来。据不十分精确的统计，1928—1931年间，上海大大小小的约有五十家电影公司，共拍摄了近四百部影片，其中武侠神怪片竟有二百五十部左右，约占全部出品的百分之六十强，由此可见当时武侠神怪片泛滥的程度。

武侠神怪片的第一把火是明星影片公司放的。1928年，"明星"根据平江不肖生（向恺然）所著的《江湖奇侠传》改编摄制了影片《火烧红莲寺》（郑正秋编剧，张石川导演）。同年5月，《火烧红莲寺》正式公映，"不料一出之后，远近轰动"，于是红莲寺一把火，"放出了无量数的剑影刀光"，"敲进了武侠影戏的大门墙"，三年之间，《火烧红莲寺》居然一集一集地续

① 见剑云：《操守与诱惑》，载《明星特刊》《火烧红莲寺》号，1929年8月23日明星影片公司出版。

拍下去，竟达十八集之多。这时，明星公司虽然还拍摄过像《女侦探》、《窗上人影》、《杀人的小姐》之类的侦探片，但都远不如《火烧红莲寺》轰动。从此，这种所谓“火烧片”就盛行一时，什么《火烧青龙寺》（1929年，暨南影片公司）、《火烧百花台》（1929年，天一影片公司，上下集）、《火烧剑峰寨》（1929年，锡藩影片公司）、《火烧九龙山》(1929年，大中华百合影片公司)、《火烧七星楼》(1930年，复旦影片公司，连续六集)、《火烧平阳城》(1929年，昌明影片公司，连续七集)、《火烧白雀寺》(1930年，暨南影片公司)，以及《火烧灵隐寺》、《火烧韩家庄》、《火烧白莲庵》等等，都相继在银幕上出现了。

这时，有好几家影片公司成了专门拍摄武侠神怪片的作坊。友联影片公司连续拍了《荒江女侠》1—13集，《儿女英雄》1—5集，《女侠红蝴蝶》1—4集及《红侠》等；月明影片公司连续拍摄了《关东大侠》1—13集，《女镖师》1—6集；华剧影片公司除拍摄了《乱世英雄》、《迷魂阵》、《白玫瑰》等片外，又拍摄了连集长片《白芙蓉》、《万侠之王》；暨南影片公司拍摄了连集长片《江湖二十四侠》及《黑侠》；复旦影片公司也拍摄了《粉妆楼》1—3集、《大闹三门街》前后集等。这些影片的主角大都是“侠客”和“荡妇”，他们之间的调情和武打，就构成了影片的全部内容。

在武侠神怪片的浪潮中，一贯投机的天一影片公司更形活跃，在拍摄了描写“十八层地狱”和“十殿阎王”等恐怖场面的《唐皇游地府》这类影片后，又拍摄了连续九集的武侠神怪片《乾隆游江南》。在这部充满“妖光剑影”的影片中，天一公司仍然承袭着那套不伦不类的制作方法，影片中这个清朝皇帝的头上，居然还留着“分头”。大中华百合影片公司也不后人，它在

1928年虽然继续拍摄了《柳暗花明》(前后集)、《意中人》之类描写多角恋爱、家庭纠纷的影片，但对神怪武侠片的制作极为热中。"大中华百合"在1929年年底停止了制片，在此之前的一年六个月里，摄制了约三十部影片，神怪武侠片就占了半数。这些神怪武侠片也仍然保持着它一贯的"欧化"倾向，极力摹仿美国武侠明星的一切，在中国武侠片中复制出了戴大呢帽、着小裤管、扎宽腰带的美国西部"英雄"。《骆驼王》、《荒唐剑客》、《奇侠救国记》、《王氏四侠》续集、《女海盗》等都是这类的影片。在影片《金钱之王》中，据说为了"表示近代之美"，片中"无论男女演员，皆半裸式"①。有些影片的布景也是半中半西，"墙壁上都雕有未来派的花纹"②。

上海影戏公司这时也醉心于拍摄神怪武侠片如《卢鬓花》、《万丈魔》、《金钢钻》、《飞行大盗》、《媚眼侠》、《画室奇案》、《美人岛》(前后集)、《古屋怪人》、《东方夜谭》之类，除了奇形怪状的布景之外，处处仍不忘穿插裸体女人的镜头。

武侠神怪片的泛滥，反映了1927年革命失败后生活在苦闷中的小市民(其中也包括当时感到同样苦闷的某些华侨观众)的心理状态。帝国主义、封建势力、买办资产阶级是蒋介石实行反革命统治的阶级基础，因此，在蒋介石篡夺了政权以后，中国半殖民地和殖民地化的过程更为加速，贪官污吏、土豪劣绅的倒行逆施也更加猖狂。觉悟不高的小市民，看到这种情景，感到苦闷和不满，但却找不到出路，也没有斗争的勇气。而武侠

---

① 见大中华百合影片公司广告，载《电影月报》第3期，1928年6月1日上海出版。

② 见绿竹：《谈〈荒唐剑客〉》，载《电影月报》第3期，1928年6月1日上海出版。

神怪影片则投合了他们的这种矛盾心理。他们从影片中的那些身怀绝技、飞檐走壁、“锄强扶弱”、“除暴安良”的“侠客”身上，来发泄他们的苦闷和不满。他们没有能够看到，当这些侠客仍然是反动统治阶级的爪牙时，那么，所谓侠客也者终归是只能为反动统治阶级服务的。事实上也正是这样：这些影片宣传个人的恩怨，借以掩盖阶级的矛盾；宣传因果报应的封建迷信，借以麻痹人们的反抗意志；宣传上山修道的空想，借以引诱人们离开现实斗争的道路。这样，“无形之中对于革命的阶级意识的生长，发生极顽固的抵抗力”①。于是，“本来就有封建意识的小市民，就无论如何跳不出封建思想的手掌了。他们中间血性差些的，就从书页上或银幕上得到了‘过屠门而大嚼’的满足；他们中间血性刚强的人，就要离乡背井，入深山访求异人学道。这弃家学道的一幕也许会使若干家庭发生扰乱，然而社会上却太太平平少了捣乱分子了。”②

由于武侠影片是通过电影这一特殊艺术手段，加上特技摄影、机关布景等来表现的，所以即使不识字的小市民观众，也能够接受。这样，比起武侠小说来，武侠影片的危害性就更为严重，更为广泛了。这股邪风一直狂吹了四年之久，直到1931年“九一八”和1932年“一二八”之后，由于全国范围内群众抗日救亡的爱国热情的高涨，由于党领导的农村革命和文化革命的深入，武侠神怪影片在革命舆论的抨击和广大观众的唾弃下，才逐步地没落了。

---

① 见瞿秋白：《论大众文艺》，《瞿秋白文集》(二)，人民文学出版社1953年版，第885页。

② 见茅盾：《封建的小市民文艺》，载《东方杂志》第30卷第3期，1933年2月1日上海出版。

第七节　苏联电影和苏联电影工作者在中国

一、中国人民首次看到苏联电影

1.纪录片《列宁的葬仪》在中国

在第一次国内革命战争时期，随着1924年革命形势的开始高涨，工农革命力量的日益增强和马克思列宁主义宣传的不断扩大，苏联的电影也被介绍到了中国，苏联的电影工作者也来到中国拍摄影片，为中国和苏联两国电影工作者的亲密友谊作了光辉的开端。

苏联电影是社会主义的电影，它是以马克思列宁主义的世界观为指导的，是以社会主义现实主义为创作方法的。苏联电影以它崭新的内容和形式，震惊了世界，吸引了苏联国土以外的千百万观众，受到了各国劳动人民和进步电影工作者的普遍的热烈的欢迎，对世界电影艺术创作发生了深远的影响。苏联电影的产生和在世界各国的放映，开辟了世界电影历史的新时代，有着伟大的历史意义。

早在1920年初，苏联电影就曾通过中东铁路职工开始在哈尔滨上映。但那时还只是铁路职工自己观看，不是营业性质的，没有产生广泛的社会影响。

1924年 1月，世界无产阶级革命的伟大导师列宁逝世。为了纪念列宁的逝世，中国共产党人进行了列宁主义的伟大学说和列宁的崇高革命精神的宣传。1924年 2月 7日和 3月 30日，

先后在广州、北京举行了追悼列宁的大会，其他地区也进行了追悼活动，全国许多报纸都发表了悼念列宁的文字，形成了一个以追悼列宁为中心的宣传列宁主义的运动。在北京举行的列宁逝世追悼大会是由李大钊同志主持的。就在这次追悼会的前后，北京和天津先后放映了关于列宁逝世的纪录影片《列宁的葬仪》(当时用的片名叫《列宁出殡记》)，共六本，全片记述了"列宁死后国人致哀及国葬仪式"的情况①。在天津除举行了该片的招待放映外，并于4月3日到5日在光明社公开卖票放映。关于列宁的影片，后来(约在1925年年终)在第一次国内革命战争策源地广州还放映过，地址在当时国民党中央党部内(即旧省议会址)。据当时在广州看过这部影片的人回忆，影片纪录了"列宁在克里姆林宫工作和逝世的庄严肃穆的情景"。这部珍贵的纪录影片的拍摄工作，是在根据苏联政府的指示成立的葬仪拍摄委员会的领导下进行的②。在苏联，这部纪录影片被认为是"苏联纪录电影发展中的一个划阶段的重大事件。""影片质朴、真挚而严肃地拍下了列宁的最后一段旅程，拍下了列宁的极为悲痛的学生们——伟大事业的继承者们守在苏维埃共和国的天才缔造者灵前的情景。影片也表现了伟大的苏维埃国家全体人民的哀悼，显示了他们要遵循列宁的道路前进的决心。"③

纪录片《列宁的葬仪》是在1924年2月6日开始在苏联上

---

① 见《平安约观列宁出殡影片》，载《电影周刊》第4期，1924年3月28日天津出版。

② 参加葬仪拍摄委员会的有摄影师Э·基赛、Г·吉别尔、Н·叶尔莫洛夫，导演兼摄影师Ю·热里雅布日斯基、Д·拉朱姆内依等。

③ 见《苏联电影史纲》第1卷，中国电影出版社1959年版，中译本第98页。

映的，隔了一个多月，就能在中国上映而且又是作为苏联电影最初在中国公开放映的第一部影片，让中国人民在银幕上亲眼看到他们所深深敬爱的伟大列宁的最后遗容，配合了当时的列宁主义的宣传，这是极值得纪念和珍视的富有历史意义的事件。

2. 故事片《战舰波将金号》的试映

1926年，在南国电影剧社主持下，在上海南市西门方板桥共和影戏院试映了被誉为经典性艺术杰作的苏联影片《战舰波将金号》，这是苏联故事片首次在中国放映，但还不是公开放映。

南国电影剧社放映这部爱森斯坦的轰动世界的影片，是应苏联驻上海领事的委托为招待上海文化艺术界而举行的。据田汉回忆："那晚我们看过之后，也一致认为革命后俄国不仅政治经济的改革有了伟大的初步的成就，就在电影艺术领域也已经结出了这样美丽而坚实的果子了，大家真是高兴的了不得。"①又说："看这个片子的时候，友人间之有右倾思想或有艺术至上主义倾向的"，虽"不高兴它里面所含的煽动性"，但"对于它的摄制与表演都极恭维"，"承认这部片子传来了一种崭新的美与力，即反抗的群众（片子无主角）的美与力。"②《战舰波将金号》这部第一次在中国放映的苏联故事片，就是这样以它强有力的革命内容和高度的艺术形式，使得连具有对立思想的人，也不得不"恭维"它的成就了。

1931年4月4日，上海又放映了普多夫金导演的《成吉思汗

---

① 见田汉：《怎样从苏联戏剧电影取得改造我们艺术文化的借鉴》，载《中苏文化》第7卷第4期，1940年10月10日重庆出版。

② 见田汉：《我们的自己批判》，载《南国月刊》第2卷第1期，1930年3月20日上海出版。

的后代》(即《亚洲风云》或《国魂》)，这是第一部在中国公开放映的苏联影片，也是自1927年蒋介石反革命政权破坏中苏关系以后，在这个时期通过外国片商运来中国的唯一的一部苏联影片。这部影片的放映，曾受到帝国主义的阻挠，当时的上海租界当局就不准它在租界地区放映，以致不得不在“华界”的百星大戏院和观众见面。对于帝国主义的这种无理行为，中国观众表示了极大的愤慨，提出了抗议。虽然由于帝国主义的恶意阻挠，以致这部影片只有极有限的观众看到，但它还是给中国人民留下了异常深刻的印象。

二、中国人民对苏联电影的关心和重视

中国人民对于苏联的社会主义电影艺术，越来越表示了热烈的关心和重视，尽管这个时期苏联影片还没有能更广泛地在我国广大观众中公开放映。蒋介石叛变后，中苏两国外交关系断绝，中苏电影工作者的交流更进一步地受到了蒋介石反动政府和帝国主义的重重封锁和阻挠。但是中国电影工作者仍然宣传和介绍了苏联的电影，特别是在1929年以后，在我国的电影杂志上，更是一再地介绍了苏联共产党和政府对电影事业的关怀和重视，宣传了苏联电影的特点和意义，报道了苏联电影发展的新的趋势，从而引起了我国电影工作者和观众对新兴的苏联电影艺术的兴趣与向往。

早在五卅运动前夕，就有读者写信给《影戏春秋》编者：“我们在报上常能看见美国、日本等国电影界的消息，其他如法国、德国的消息，虽不及美、日等国之多，但总也有。只有俄国电影界的消息，则寂然无闻。我闻俄国自革命成功后，凡百艺术，俱大有进步，戏剧一项，尤有显著的进步，想来电影

艺术，也必很有精神的。但何以不能听到他们的消息呢?”① 他要求编者能够告诉他关于苏联电影界的一些情况。就在同一期上，《影戏春秋》编者写了复信，说苏联电影“具一种和美国不同的色彩。美国所具的是金钱、利禄的色彩，而俄国所具的是一种奋斗、革命、平民的色彩”②。这封读者来信表达了中国观众要求了解苏联这世界上第一个社会主义国家的全新的电影艺术的迫切愿望。

1927年7月，明星影片公司特刊第25期上刊登了一篇介绍苏联电影事业的文章，一开始就指出苏联电影在世界影坛的出现，“像乌云受到了一线光明一般，走到了光明的路上，俄国现在的电影事业已是成功了，并且也很发达”，接着又说，苏联电影之所以这样成功，是由于它“出品的美”；文章还引用了美国著名电影演员范朋克在1926年旅行苏联返国后谈到苏联电影的情况：“俄国电影事业的前途，很有希望而伟大，因为他们电影界、各国的美与成功点都有，而各国电影界所有的缺点，却都没有的……”③。这是中国电影杂志上最早出现的介绍苏联电影事业情况的文章之一。

1930年6月，冯乃超在《沙仑》月刊上译载了卢那查尔斯基的关于苏联电影制片的道路的重要文章，着重阐述了列宁对电影制片的指示。这是党的地下组织直接领导的艺术刊物最初译介的有关苏联电影的文字。

1930年7月，田汉主编的《南国月刊》第2卷第4期刊出了“苏俄电影专辑”，这是我国最早的一本苏联电影专刊。它译介

①、② 见《影戏春秋》杂志第10期，读者王心声来信和编者答复，1925年5月3日出版。

③ 见罗树森：《俄国最近电影事业之调查》，载《明星特刊》第25期，1927年7月15日明星影片公司出版。

了卢那查尔斯基的《苏俄革命电影之现在及将来》以及美、日、德等国艺术工作者介绍苏联电影和苏联电影事业情况的文章。专刊上还附有精美的剧照和工作照二十六帧。田汉除了撰写论文《苏联电影艺术发展底教训与我国电影运动底前途》外，还怀着敬佩的心情在这个专辑的“卷头语”上写道：苏联是把电影“这工具使用得最好的国家，所以革命十几年来成绩很有足观，收的效果也很大。他们的电影专门家在这十年以来想些什么干些什么，我们有充分去理解它的必要与价值。他们真比我们进步得多了。”又说：苏联电影不仅有丰富的革命内容，“就连技术上也站在电影时代底尖端了。”“我们译着德、美、日诸国批评家论他们(苏联)的电影艺术的论文时，真是觉得又是欣羡敬佩，又是感愤兴起。何时我们也能做这样的电影工作，放出一些世界的惊异来。”这些话热情地表达了当时中国进步知识分子对苏联电影的高度评价，和对中国电影前途所抱的无限希望。

三、苏联电影工作者来中国拍摄影片

1. 史涅伊吉洛夫及其《伟大的飞行与中国的国内战争》

在这一时期，除苏联影片的放映和苏联电影艺术的介绍外，苏联的电影工作者也来到了中国拍片。B·A·史涅伊吉洛夫是第一个到我国来拍摄影片的苏联电影导演。

1925年夏季，史涅伊吉洛夫和摄影师Г·布留姆参加了苏联六架飞机开辟莫斯科至北京的远程航线的飞行，这次飞行，是根据苏联政府的决定，由空军之友社和俄罗斯义勇航空协会组织的。这两位电影工作者计划将这次开辟中苏航线的事件和

沿途见闻摄制成一部影片。

史涅伊吉洛夫随飞行考察队从莫斯科经乌兰巴托到张家口，进行了一些拍摄工作，抵达北京后，他又拍摄了北京的古老建筑、街道市容、郊区风光和居民生活的片断。由于这些素材都不足以说明当时中国的实质，不足以说明正在高涨中的中国革命运动的情况，于是史涅伊吉洛夫决定到上海和广州，反映当时中国蓬勃高涨的人民革命运动，以驳斥帝国主义对中国革命诽谤歪曲的恶意宣传。史涅伊吉洛夫在后来的回忆文章里写道："我们是第一次拍摄中国，这次拍摄的态度是出于友谊和对这个正在为自由而英勇斗争的国家的无限尊重。这部影片预定在世界上广泛发行，因此它应该回击帝国主义的捏造事实的新闻片，而告诉人们关于中国的真实情况。"

史涅伊吉洛夫到上海时正是"五卅惨案"发生之后不久，上海以及全中国各地的人民都掀起了爱国热潮。在上海工会和工人群众的保护和协助之下，他拍下了很多关于工人罢工、工人群众大会、工人纠察队同工贼的斗争以及工人、青年学生的示威与宣传活动等等极其珍贵的素材。在上海租界帝国主义密探的监视下，他还机智地拍摄了停泊在黄浦江中的帝国主义军舰和外国商船的镜头。为了能让人们知道，在残暴的敌人的压迫下，劳动人民不能再这样的生活下去，史涅伊吉洛夫在工人群众的帮助下拍摄了有关上海工人阶级的生活与斗争的镜头，说明"中国的劳动者——工人过着怎样艰苦的生活，纱厂里厂主是怎样剥削女工和童工，饥饿而坚强的群众是怎样在进行罢工，外国强盗资本家是怎样残酷地榨取着中国人的血汗"。与此同时，他也拍摄了"湖泊一般宽阔的广场，场上挤满了情绪激昂、起来斗争的群众"，"烟囱已不冒烟的工厂和同工贼进行斗争的

纠察队员”，“工人近卫队的行列——上海无产阶级的战斗队伍”。史涅伊吉洛夫说：这些场面“使我们充满了为我们的朋友而骄傲的心情，充满了为纷纷起来进行决定性斗争的中国人民而骄傲的心情”。①

随后，史涅伊吉洛夫又到了广州，在广州革命政府的帮助下顺利地拍摄了广州革命军和革命政府的活动，黄埔军校的情形，省港大罢工的情景和人民公审反革命分子及镇压叛乱分子的场面；也拍摄了“受军事训练的广东工人近卫队”和“农民的劳动、城市和乡村的生活”的场面。在拍摄过程中，中国人民对苏联朋友表示了最友好的感情。史涅伊吉洛夫回忆说：“甚至不用政府的证书，也不用上面写着‘俄国人’的袖章，只要我们简单地说一声：‘我们是苏联人，是从友好的苏维埃俄国来的’，那些普通的中国人便会以诚相待，把我们当做最受欢迎的客人。”②

帝国主义者和反革命分子当然清楚地知道这部影片拍成后的意义和它将会发生的作用，就暗中进行破坏。可是由于中国工人和青年学生的保护和帮助，也由于苏联电影工作者的坚定与机警，他们虽历尽惊险，但终于保全了全部素材，并编辑完成了一部大型纪录片和几部关于南中国的短片。

这部大型纪录片后来定名为《伟大的飞行与中国的国内战争》，于1925年年底在银幕上和苏联观众见面。片长共六本：两本叙述这次开辟远程航线的飞行情况，一本介绍蒙古人民共和国，另外三本则都是介绍中国情况的。苏联《真理报》给予了这部影片很高的评价，认为它“不是通常所理解的那种新闻

①、② 见史涅伊吉洛夫：《1925年我是怎样在中国拍摄电影的》，载《中国电影》杂志1958年2月号和3月号。

片……这部影片已经达到了社会生活史诗的宏大规模……《伟大的飞行》是真正的'生活'，就像'实际存在'的生活那样。"①这部大型纪录片，后来还曾更名为《东方之光》，作为苏联在国外上映的第一部新闻纪录片运往西欧各国放映，获得了广大观众的热烈欢迎。

《伟大的飞行与中国的国内战争》的拍摄和放映，是很有意义的。它驳斥了帝国主义者对当时中国革命的污蔑，第一次向全世界真实地报道了中国的情况——英勇的中国人民已经开始了争取自己解放的斗争，表现了苏联人民对中国人民的深厚友谊和同情，这不仅在当时，而且是永久值得珍视的。

2. 布里奥赫拍摄的《上海纪事》

继史涅伊吉洛夫来中国后的1927年，苏联电影导演雅可夫·布里奥赫也来到中国上海，拍摄了新闻纪录影片《上海纪事》(5本)。

1927年，是中国阶级斗争最尖锐、最复杂的时期，北伐战争的胜利，革命的高潮和转入低潮，都急剧地发生在这个时期。布里奥赫以深刻的无产阶级观点，通过当时上海最有代表性的社会和政治斗争的史实，很好地反映了这一时期的历史的本质。《上海纪事》纪录了中国第一次国内革命战争后一阶段上海劳动人民的生活与斗争。影片摄取了在第三次武装起义胜利后工人纠察队的雄姿和示威游行，以及在工人武装起义后英、美、法帝国主义者增兵租界，在租界周围赶筑工事的惊惶失措的丑态；摄取了蒋介石叛变革命后向中国共产党人和革命人民

---

① 见1925年12月20日苏联《真理报》。

进行疯狂大屠杀的滔天罪行。它以尖锐深刻的对比手法描写了半殖民地化的都市——上海1927年的生活，一面是普通人民的赤贫如洗，一面是外国殖民者和中国大资产阶级的极度奢华；一面是帝国主义殖民者在跑马厅赛马赌博，在船上欢乐跳舞，喝着橘子汁，一面是中国劳动人民在烈日下拉着货车，牛马般地被驱使着，只能在路边喝一口冷水解渴；一面是一群群外国人从洋船上兴高采烈地来到这座"冒险家的乐园"，另一面是这个城市的主人——中国工人却在洋人监视下干着沉重的搬运工作；一面是南京路日升楼畔城开不夜，另一面是中国女工过着半饥不饱的生活，住在棚户区和破船上；一面是洋人的儿女在游艺会上欢天喜地坐转椅，另一面是中国的孩子却在工厂里当童工。影片也以一定的篇幅介绍了鞋匠、雕刻匠、藤工、打铁匠这些上海小手工业者的劳动以及他们的朴素的娱乐：街头游艺、木偶戏和猴戏，以真切的感情反映了中国劳动人民的勤恳和智慧。总之，《上海纪事》以鲜明的阶级观点揭露了帝国主义对于中国民族的侵略和压迫，控诉了蒋介石叛变革命和屠杀革命人民的血腥罪行，描写了在帝国主义和蒋介石反动派压榨下中国人民的苦难生活和他们英勇的革命斗争。影片的深刻的主题、清晰的结构和鲜明的对比手法，使它具有强烈的"形象化的政论"的色彩，是一部极为优秀的纪录影片。

《上海纪事》于1928年在苏联上映。

如果说，苏联电影在中国的传播，给中国电影界带来了社会主义电影艺术的影响，帮助了以后党的电影工作者领导电影创作的实践和斗争，那么，苏联电影工作者来中国拍片，则表现了社会主义的苏联，对于为争取民族解放和人民民主而斗争的中国人民的无私帮助。《伟大的飞行与中国的国内战争》和

《上海纪事》说明社会主义国家对于中国人民解放斗争的热情支持，它们与这一时期英美烟草公司的拍摄辱华影片、阴谋吞并中国影院的帝国主义侵略罪行，恰好形成鲜明的对照。

第八节　联华影业公司的成立及其初期制片活动

一、垄断独占的资本主义经营方式

1929年，在神怪武侠影片的反动浪潮中，一家新的影片公司“联华”成立了。它以有别于其他许多影片公司的经营方式，和有别于当时风靡一时的神怪武侠片的创作内容和方法，显露了自己的特点，给人以“新”的感觉，引起了人们的注意。

联华影业公司的创办人和经理罗明佑是官僚资本家、基督教牧师，在华北拥有规模不小的放映网。在他的“联华”资本集团里，有英国籍的贵族、曾任香港总督的何东爵士，有做过北洋军阀政府的国务总理、内务部长、司法总长和财政大员的官僚，有南京国民党政府的外交部长，也有江浙财阀、华侨巨商以及烟草公司和颜料洋行的买办等等，可以说，是集官僚、政客、财阀、买办之大成。“联华”成立后，从经营管理到制片发行，都采用了垄断独占的资本主义的经营方式。

罗明佑最初经营电影放映，他在1927年成立的华北电影有限公司，是专门经营影院企业的。在不到两年的时间里，华北公司就在天津拥有了“平安”、“光明”、“皇宫”、“河北”、“蝴蝶”等影院，在北平拥有了“平安”、“真光”、“中央”等影院，并以平津为中

心，在石家庄、郑州、沈阳、哈尔滨、济南、青岛，都有其直接或间接管理的影院，同时还与上海的“平安”、“扬子”，香港的“明达”、“中华”、“娱乐”，广州的“松花江”等影院公司取得了联络，声势浩大，隐隐执中国北方电影放映和发行业之牛耳。罗明佑就是在这样一个相当庞大的发行网的基础上开始其制片事业的。如果说，“明星”和“天一”都是先从制片部门开始，再向发行部门和放映部门扩展势力（如明星公司设立的中央影院公司和以“明星”为首组织的发行机构六合影片营业公司以及“天一”所开辟的南洋放映网等）；那么，罗明佑则恰恰是从相反的方向出发，即从影片放映部门开始，然后再扩展到制片部门。这样，罗明佑从影片发行业和放映业中取得的利润，就为他摄制影片提供了比较稳固的经济基础，而反过来，众多的影院又为他摄制的影片开辟了广阔的市场，从而使他从制片和放映中取得双倍的收入。

1929年11月初，罗明佑同民新影片公司的黎民伟取得了合作协议，12月，就以华北公司名义，与民新公司合拍了《故都春梦》，开始打起了“复兴国片，改造国片”的旗帜；接着又拍了《野草闲花》、《义雁情鸳》和《恋爱与义务》三片。1930年8月，他更以“民新”和“华北”两公司为基础，合并了当时经济与人事正陷于危机的大中华百合影片公司，并以“民新”、“大中华百合”的原有人员、棚地、机器设备，加上原在上海经营印刷业的广东人黄漪磋的合作，正式组成了联华影业制片印刷有限公司，进一步提出了“提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业”的制片口号。同年10月25日，“联华”在香港成立了总管理处；次年3月，又在上海设立了分管理处，管理上海的一厂、二厂和三厂三个制片厂，并计划在香港、北京、四川等地设立分

厂①，更企图“在国内寻觅经营一广大之电影区以集中各厂于一处，成中国之电影城”②。为了这个目的，他们还在北平设立了联华演员养成所，在上海设立了联华歌舞班；制定了取法西方资本主义企业的各种规章制度；加强了东北、华北、上海、西南、华南的影院网管理工作，并代理发行大中华百合公司及民新公司积存的百余部影片。联华公司就是采用了这样的垄断性和独占性的托拉斯政策，企图进而独霸中国的电影市场的。

在以后的六年里，尽管联华影业公司内部经常在分化、变革和改组，但在对外名义上，“联华公司”这一名称一直袭用到1937年抗日战争爆发为止。

二、联华公司的初期影片制作

1. 孙瑜的《故都春梦》和《野草闲花》

联华影业公司在1930—1931年间，完成了十二部影片，最初的两部影片都是孙瑜导演的。

孙瑜原名孙成玙，原籍四川自贡，1900年生于重庆，父亲是前清的学者，曾执教大学多年。孙瑜幼年随父走遍南北，在天津南开中学毕业后，1920年入清华大学文科，后去美国威斯康辛大学选读文学戏剧科，继又入纽约电影摄影学校和美国戏剧家大卫·比拉斯戈(David Belasco)办的戏剧学院，并在哥

---

① 联华公司成立后，民新原址为联华一场（后改一厂），大中华原址为二场（后改二厂），北平设三厂，仅出一片；四川李开先拟用联华四厂名义在四川设厂，未谈成；但杜宇的上海影戏公司曾一度参加合作，改名五厂，不久即解约；朱石麟在徐家汇办六厂，后因三、四、五厂先后取消，朱之六厂改为三厂。

② 见《联华之宗旨及工作》，载1934—1935年《联华年鉴》。

伦比亚大学电影科读晚班。由于迷恋电影，他终于踏上了电影创作的道路。1927年孙瑜返国后，先后参加长城画片公司和民新影片公司，编导了《蜘蛛党》（1928年）、《渔叉怪侠》（1928年）和《风流剑客》（1929年）三部影片。1930年，他转入联华公司，导演了该公司第一部出品《故都春梦》。当时，武侠神怪片的泛滥已引起了观众普遍的反感，这部在一个侧面上反映了当时社会生活并具有较严肃认真的艺术处理的影片，引起了广大观众和知识阶层的注意，在上海、香港、广州、天津、南京等大城市公映时都打破了卖座纪录。

《故都春梦》，由朱石麟、罗明佑编剧，黄绍芬摄影，描写军阀统治时期北方的一个潦倒塾师朱家杰（王瑞麟饰），爱慕虚荣，借妓女燕燕（阮玲玉饰）之力，投身宦海，做了税务局长。他在骤得富贵之后，就沉湎酒色，并娶燕燕为妾，置其妻王蕙兰（林楚楚饰）和两个女儿于不顾；由于蕙兰的委曲求全，妻妾始得同居。这时，朱家杰的生活已日趋腐化，不能自拔，遂以贪污所得弥补开支，而家庭又纠纷时起，大女儿受燕燕引诱，出入繁华场所，日趋堕落，妻子终于携次女离家返乡。不久，政潮突变，朱家杰政治上的靠山被刺。冰山既倒，舞弊案发，朱家杰遂被捕入狱，此时燕燕与姘夫席卷私奔，大女儿也失足被弃。影片最后，朱家杰获释返家，昔日的华厦辉煌，只留下蛛丝尘迹。朱回首前尘，恍如春梦，痛悔之余，乃于大雪纷飞之日，落魄归乡，向其妻长跪请罪。故事本身虽然不脱所谓“宦海浮沉，前尘如梦”之类的老套，但影片作者从小资产阶级的正义感出发，通过朱家杰这样一个旧知识分子的浮沉宦海、堕落腐化的经历，仍暴露了北洋军阀统治下官场的黑暗，从一个侧面相当深刻地展示了当时社会的一部分现实。只是

由于阶级的局限使作者看不清产生这种官僚政治的社会根源，以致在影片中把朱家杰的堕落仅仅归咎于妓女燕燕，对主人公寄与了无限的同情与惋惜，而忽略了当时社会制度的责任。

孙瑜在拍摄《故都春梦》的同时，还导演了一部由朱石麟编剧的滑稽短片《自杀合同》（3本）；接着，又导演了1929年他在民新公司时写成的电影剧本《野草闲花》；继之，编写了电影剧本《自由魂》。《自由魂》（王次龙导演）是以辛亥三月二十九日广州起义的事迹为背景的，着重描写了男女主角为报父仇，并受孙中山先生革命党人启发，参与攻打总督署的故事。在这一时期，最能代表孙瑜创作思想和艺术风格的，是《野草闲花》（黄绍芬摄影）。

《野草闲花》描写一个不满父母包办婚姻离开家庭独立谋生的有钱少爷（金焰饰），爱上了街头的卖花少女（阮玲玉饰）。后来这个卖花少女成为了有名的歌女。接着，她和少爷的恋爱，遭到了少爷家庭的禁阻，少爷的父亲找到少女，要少女不要因为她而阻碍少爷的“上进”。于是少女忍痛与少爷决绝。经过几度的误会波折，最后两人终于打破了封建的门阀观念而得到完满结合。孙瑜自己曾说，他这部影片是在小仲马的《茶花女》和美国片《七重天》的影响下创作的。在这部影片里，孙瑜表现了他对封建等级观念的抗议和对下层社会的同情，已经多少超出了题材本身的爱情婚姻的圈子，这正是它进步的地方。但是，影片也非常强烈地表现了孙瑜的小资产阶级的幻想，一方面塑造了一个从豪华的生活中跑到下层社会来充实他生活的空虚，来寻求他人生的真义的有钱少爷，作为他的理想人物，并通过这个人物使一个灰姑娘型的卖花少女得到幸福和抚慰；另一方面，作者却又回避了《茶花女》式的悲剧结局，让少爷坚决地走出有钱的家庭，回到失去歌喉而失业的爱人身边，使主人公们达到

完满的结合。同时，在艺术处理上，这部影片在有些地方也不很注意生活情景的真实，如让卖花女穿着摩登的跳舞丝袜，卖花后返家时，在路上还吃着留兰香糖，家里吃的饭菜也很讲究，以致当时有人把它称为是“象牙塔中”“艺术的宫殿里产生出来的一朵紫罗兰花”①。但总的说来，和当时的绝大多数影片相比，无论是《故都春梦》或《野草闲花》，在导演艺术上都有不少新颖的处理，如对比手法的运用，风景镜头的穿插，都是有其特色的。

1931年九一八事变后，孙瑜着手编导了他在“联华”的第三部故事片《野玫瑰》。1932年一二八战争爆发后，他开始接受了左翼电影运动的影响，并在党的电影工作者的帮助下，创作了几部反映现实斗争的影片。

2. 表现恋爱和婚姻问题的影片及其他

除《故都春梦》、《野草闲花》和《自由魂》外，“联华”另外的九部影片，由于编导人员都是从“民新”、“大中华百合”、“上海”等好几家影片公司合并过来的，所以他们的创作思想和艺术手法，也都各自承袭了原来公司的特点和作风，以致绝大多数影片虽然均以恋爱婚姻为题材，但表现出来的思想内容却非常复杂：既有反对封建旧礼教的，也有宣扬封建旧礼教的；既有写青年男女为婚姻自由而奋斗的，也有颂扬封建夫妇关系的。其中卜万苍导演的《恋爱与义务》和《桃花泣血记》较受观众的注意，均由黄绍芬摄影。

影片《恋爱与义务》是根据波兰女作家华罗琛(S. Horose)的

① 见金太朴：《联华公司的成绩——艺术之焦点》，载《影戏生活》第51期，1932年1月2日上海出版。

同名原著小说改编拍摄的。一个封建家庭的闺秀杨乃凡（阮玲玉饰），爱上了大学生李祖义（金焰饰），但是在旧礼教逼迫下，她没有反抗的勇气，终于奉父命嫁给了“世家子弟”黄大任（黎英饰），并已生下了一对儿女，但夫妇间却一直没有什么爱情。后来，在一个偶然的机会里，杨乃凡与李祖义再次相遇，两人旧情复萌，私奔出走，在乡村过了一段生活后，由于经济的困难迫使他们重新回到城里来寻找工作。但这对被认为是“羞祖宗、辱门楣”的青年男女已不见容于旧社会。李祖义到处找工作，到处碰壁，最后在颠沛的生活和沉重的负担下，潦倒而死，抛下了杨乃凡和呀呀学语的女儿平儿。杨乃凡负起了养育孩子的义务，含辛茹苦地生活了十五年。平儿（阮玲玉兼饰）长大以后，和一个青年富家子弟发生了爱情，在青年的家庭知道了杨乃凡的“不光彩”的身世后，杨乃凡为了女儿的幸福，留下遗书给黄大任，托他照顾平儿，自己投河自杀而死。这部影片，表面上似乎是在分析所谓“恋爱”与“义务”之间的矛盾，实际上却是通过杨乃凡的不幸遭遇，宣传了贤妻良母的封建道德的绝对权威与不可动摇；它虽然也一方面批评了封建婚姻制度和旧礼教的罪恶，激起了观众对主人公的同情，但另一方面，杨乃凡在反抗了封建婚姻之后，到头来，仍然不能不求黄大任照顾平儿，这无异是对观众宣布，反抗、奋斗都是没有前途的。《桃花泣血记》也是描写在封建礼教桎梏下，一个知识青年（金焰饰）和一个贫苦的牧羊女（阮玲玉饰）为婚姻自由而奋斗的故事，以桃花来象征的“薄命”的牧羊女，也同样是在凄苦中逝世。至于卜万苍导演的另一部影片《一剪梅》，则是根据黄漪磋抄袭莎士比亚的《维洛那两绅士》的情节而拍摄的，部分剧中人穿着奇形怪状的服装，是一部很平庸的影片。

随着“大中华百合”进入“联华”的史东山，这时也导演了两部影片：《恒娘》和《银汉双星》。《恒娘》是朱石麟根据《聊斋志异》中一个同名故事改编的，由周克摄影。影片的主人公虽然被穿上了西装革履，宣传的却是封建的夫妻伦常：丈夫讨了小老婆，妻妾争风，把家庭闹得非常不安，于是妻子接受了邻居女友的劝告，改变态度，不仅不和丈夫争吵，反而侍奉丈夫毫无怨色，结果是丈夫“觉悟”了，认识了贤妻的可爱，驱妾下堂，夫妇和好如初。影片宣扬了以妇女为玩偶、为奴婢，并且必须自安于这种地位的封建“妇德”。接着，史东山又导演了以摄影场为背景写男女之情的《银汉双星》，剧本是朱石麟根据张恨水的小说改编的。这部影片在布景、服装、装饰等方面都更大程度地渲染了唯美主义的花色。

王次龙除导演了《自由魂》外，还编导了《义雁情鸳》，通过一个三角恋爱的故事，表现兄弟之情和男女之爱的矛盾，宣传了所谓“兄弟如手足，夫妇如衣服”的封建伦理观念，认为“衣服之亲犹可脱，手足天成不易离”，哥哥不仅自愿将未婚妻让给弟弟，还不惜用自甘堕落的办法，来成全他们之“美”。这部影片曾被当时那些满脑子封建思想的人认为是“能对我国古风美德，尽情启发的佳作”。王次龙导演的另一部影片《爱欲之争》，描写了一个青年勉力把自己从名利色欲中自拔出来，以恢复“情义”的故事，也不过是封建“劝善”的说教。至于庄国钧导演的《玉堂春》，则是以同名戏曲为蓝本的，但作者却为男女主人公穿上了西装旗袍，从内容到形式，都更为低级无聊。杨小仲编导的《心痛》，虽然接触到了当时严重的失业问题，并从各个方面描写了主人公失业后的苦难与挣扎，但最后，由于主人公的勤恳和努力，终于获得了资本家的“谅解”和“同情”，恢复了

他从前的职位，一家人又重新享受到往日的欢乐的家庭生活，是一部为资产阶级的剥削涂脂抹粉的影片。

三、形成了与“明星”、“天一”鼎足峙立的新局面

“联华”初期的影片创作，如前所述，面貌非常复杂，既有有一些意义的，又有无聊的；既有比较地进步的，又有落后的，在思想内容方面充满了混乱和矛盾。但是，它们也有一个共同的特点：由于这些影片的编、导、演创作人员，绝大部分都是受了资产阶级教育的资产阶级或小资产阶级的知识分子（大学生、留学生、话剧演员等），很不同于过去在电影创作中一直占优势地位的鸳鸯蝴蝶派文人和文明戏演员出身的那些电影工作者；他们不仅没有被卷入当时武侠神怪片的潮流，而且在电影艺术的创作上，完全摆脱了文明戏的影响，突破了中国电影长期因袭的连环图画式地、流水账式地交代故事的成规旧套，比较讲究导演的技巧，更多地注意了对电影艺术特性的运用和掌握，能够比较流畅地处理镜头的组接，因而给人以耳目一新的感觉。特别是在武侠神怪片已经开始被观众所厌弃的当时，这样的影片受到了较多的观众，尤其是知识分子和青年学生观众的欢迎，是很自然的。“联华”影片创作上的这些特点，在它以前的“长城”和“神州”的影片创作中，虽然也有过一些表现，但是“联华”在新的历史条件下发展了它们，丰富了它们，形成了“联华”影片创作的特色，从而在观众中产生了与“明星”、“天一”的影片的不同印象，称“联华”为新派，称“明星”、“天一”为旧派。

“联华”的影片受到了当时观众的欢迎，以及由于它有较为

富裕的资金，有从发行、放映到制片的比较完整的机构，有一套资本主义的经营管理的方法，因而兴起得很快，在当时中国电影界形成了与“明星”、“天一”鼎足而立的新局面。

第九节　有声电影在中国

一、有声电影在中国的首次映出

正当中国电影界出现了“明星”、“联华”、“天一”三大影片公司鼎足峙立的时候，电影艺术和技术上最大的革新——有声电影来临了。

有声电影在二十世纪开始后不久就有人在从事实验了。早在1914年，上海维多利亚影戏院就曾放映过一次蜡盘发音的声片。但那仅是实验性的，没有引起多少人的注意①。1926年，美国电影业为了解决由各公司生产过剩和扩张竞争带来的危机，华纳兄弟影片公司首先尝试拍摄有声电影。1926年8月6日，有声电影第一次同美国观众见面，获得了极大的营业上的成功，从此美国就放弃了无声片的制作。在差不多的时候，苏联的电影技术专家在有声片的科学研究方面，也作出了重大的成绩。

有声电影在美国正式公映后四个月，就来到了中国。1926年12月，上海百星大戏院从美国运到特福莱(De Forest)有声短片若干种②，同月16日试映于虹口新中央大戏院，两天后又在百星大戏院连续映了六天。影院还把放映机、影片、扩音器材

① 当时维多利亚影戏院公映的蜡盘发音声片是美国爱迪生设计的卡尼托风(Kinetophone)，座价售至银元二元。

陈列，让观众参观，并有放映技师在旁解释片上发音的原理，引起了中国电影工作者和观众的注意和兴趣。1928 年11 月，上海基督教青年会有人从美国带来一架特福莱有声电影放映机，于同月 11 日在上海青年会四川路公所的礼堂——殉道堂试映了一次。这先后两次放映就是有声电影在中国试映的开始。

美国最初拍摄的《歌场孝子》、《唐璜》等片，还只是在片中穿插了几段台词和歌曲，直到 1929 年，美国才全力拍摄所谓"百分之百的有声片"，由于中国的放映市场早已被美国电影所垄断，所以美国有声电影也就很快地成批地运到中国来放映了。

1929 年以前，上海各电影院装备的都是无声片放映机。第一家装置有声放映机设备和首次公映有声片的是上海夏令配克影戏院。1929 年 2 月 4 日该院放映的美国影片《飞行将军》，是有声电影在中国第一次正式公开放映。半年之后，上海各首轮电影院也先后改装放映设备，放映有声影片③。一般小电影院由于美制有声放映机价格昂贵，均无力购买。直至 1930 年上海华威贸易公司自己制造的国产"四达通"发音机问世，价格较美国

---

② 百星大戏院放映这次有声片，其座价白天是八角、一元二角，晚上一元、一元六角。放映节目为：一、司密克三弦琴独奏，二、音乐舞，三、合奏名曲《我将奈何》，四、美总统柯立芝在白宫演说，五、包婉儿女士球舞，六、包婉儿女士埃及舞，七、黎亚妮女士曲莱维亚名曲，八、海娜女士音乐班合奏，九、罗森梵亚林独奏，十、明黎乐队合奏名曲，十一、沃斯加及麦娜女士合演沙翁名剧，十二、埃迪康泰喜剧，十三、爵士舞曲，十四、巴蕾舞《匈牙利狂想曲》，十五、西班牙歌曲，十六、西班牙斗牛舞，十七、黎麦及玛丽德女士探戈舞。

③ 继"夏令配克"之后，大光明大戏院于 1929 年 9 月 3 日起放映有声电影，第一部是华纳公司维太风影片《可歌可泣》；光陆大戏院于 1929 年 9 月 7 日开始放映有声电影，第一部是华纳公司维太风影片《舞女血案》；卡尔登大戏院于 1929 年 9 月 13 日开始，放映联美影片公司的《水落石出》；奥迪安大戏院于 1929 年 12 月 5 日开始，放映派拉蒙影片公司的《爱国男儿》。

货低廉数倍，才对当时中小电影院解决发音设备带来了便利。

1929 年年底和 1930 年春，天津和北平相继正式放映了美国有声影片[1]。

根据美国商务部 1930 年 9 月发表的关于美国影片在远东销路的报告，当时美国有声片输入中国的占全部输入的50.2%，无声片则占 49.8%，但这时中国有声电影院还只有四十家，而无声电影院却有一百九十三家。

二、关于有声电影前途的讨论

有声电影出现之初，在国外就引起了热烈的讨论，这种新的技术的滥用曾遭受到一些电影艺术家的贬斥。在中国，有声电影前途也引起了影片公司老板、电影工作者和革命的文艺工作者的注意，他们是站在各不相同的地位和立场上来看待有声电影的。

影片公司的老板，从他们经营电影企业的角度出发，发生了这样的矛盾：继续走老路，仍然拍无声片呢？还是跟着新技术走，改拍有声影片？如果走老路，有被淘汰的危险。老板们也知道，这是大势所趋，有声电影必将取无声电影而代之，未来的电影一定是有声电影的天下，因此，他们感到，与其观望等待，不如勇敢地先走一步。但是，如果改拍了有声片，那么旧日的种种设备，都要彻底革新：摄影棚要有严密的防音设备，必须全部改建，摄影机械要添置，录音设备要由录音专家管理，洗印过程要用新的方法；而在艺术创作方法上，原来的一套也

---

1 天津第一家改映有声片的是平安大戏院，自 1929 年 12 月 31 日起放映美国福斯公司慕维通影片《歌舞升平》，次年春，北平平安大戏院也改映声片，第一片为美国米高梅公司泽太风影片《百老汇之歌》。

不行了。这一切革新，都需要花费一大笔资金。与此同时，他们又看到初期的美国有声片在艺术质量上反不及无声片；当前中国还有一大批无声片电影院，一时还不能改装有声放映机，在一个时期内还可以拍摄无声片，以供应这批无声片电影院放映，不至于没有观众。对于电影公司老板说来，这种各有利弊的情况，使他们动摇于两者之间，一时难于作出最后的抉择。

当然，由于各个公司的情况不同，他们在态度上就各有差异。"明星"是比较中间的，他们说："有声电影虽然可以自领一军，另走一路，无声电影依然可以分道扬镳，独立存在"，他们劝同行"不要听见有声电影害怕，只要负起原有的责任，把无声电影做好了，光明就在眼前了"①。联华公司的放映网，虽然有一小部分首轮影院已改装有声设备，但其他大部分仍是无声电影院，所以他们的态度就比较倾向于走老路了。他们说："美国的声片，在我国国内，因为两国语言悬殊和声片来价昂贵的关系，是只适合于港、沪、津等埠三数家大规模影院放映而已。而此后默片的来源既竭，一两年后，国内大部分的影院——没有装置有声放映机的影院——都要闹着片慌了！我们只须乘着这个时机，摄制些精良的、饶有艺术化和民众化底国产影片，便可救济这个片慌。"②而天一公司，由于他们在南洋已有了相当规模的放映网，加上武侠神怪片在南洋早已不受观众欢迎，要想在南洋继续立足，必须要花样翻新，因此他们是竭力赞成拍摄有声电影的。

---

① 见周剑云：《我对于有声电影的意见》，载《电影月报》第8期，1928年12月5日上海出版。

② 见黄漪磋：《国产影片的复兴问题》，载《影戏杂志》第1卷第7、8号合刊，1930年6月1日上海出版。

同影片公司老板的动摇态度相反的是倾向进步的电影工作者和革命的文艺工作者，他们从电影创作手段的广阔天地出发，从使电影能更好地为群众理解和接受出发，对有声电影的降临，表示了热烈的欢迎①。当时我国电影评论界，绝大部分也都赞成中国电影应该向有声方面发展，认为“中国有声片于声音艺术的结果，最低限度不会比外国片坏”②。革命文艺工作者对有声电影的降临更表示了充分的关切，当时，党的地下组织直接领导的艺术评论刊物《艺术》月刊③特地向许多作家征求对有声电影前途的意见，并把这些意见刊登在1930年3月出版的该刊上。编者一开头就在“小引”中热情地说：“最初，人们都替有声电影的前途担忧，但是现在呢，它很快地打破了一切难关，将它的突飞地发展的事实，雄辩地展开在我们的面前。”讨论肯定了有声电影的无限发展的前途。沈端先（夏衍）认为，有声电影，“在一定期间之内”，一定可以“代替”无声电影；郑伯奇认为，有声电影的出现，“听觉和视觉的统一”，是“不可避免的要求”，指出有声电影在当时虽然“还只是初生的婴儿”，但“有它的悠久的伟大的前途”，“它所有的缺点”，“在科学进步的过程中”，“是可以改良的”。洪灵菲说，他相信有声电影“是进步的”，“因为这是声音和色彩的合一”。讨论抨击了

---

① 但他们也反对对于这种新技术的滥用。1928年底，洪深翻译了C·爱森斯坦、B·普多夫金和Г·亚历山大洛夫联合发表的关于有声电影的宣言，刊于《电影月报》第8期“有声电影专号”上（1928年12月5日出版）。

② 见殷锡璋：《中国有声片的商榷》，载《影戏生活》第1卷第30期，1931年8月8日上海出版。

③ 《艺术》月刊是以戏剧为主的综合性艺术杂志，沈端先（夏衍）主编，是党的地下组织直接领导的革命戏剧团体艺术剧社主办的刊物，1930年3月15日出版，仅刊出1卷1期，即遭国民党反动派查禁；后改为《沙仑》月刊，继续出版了一期。

当时在中国上映的那些所谓“全部有声对白歌唱跳舞”的美国片。冯乃超指出，这些影片“是市侩的产物”；他说，当电影依然被掌握在投机商人手里的时候，“有声反为电影加上一个新的危险”。孟超畅想了以后有声电影的发展，认为“将来在资本主义社会摧毁的时候”，“有声电影的发明，一定和其他的艺术一样，能够超出它现在的娱乐意义以上”，“而更能替新兴的社会做一个很好的（宣传）工具”，“流传到广大的群众中去”。叶沉（沈西苓）认为，有声电影，要是中国自己拍摄的，而不是“美国产的洋货”，“那么在大众化的观点上，倒有很大意义”。

总之，这次讨论，热情地肯定了有声电影发展的无限广阔的前途，并把它和阶级斗争联系起来，表达了革命文学艺术工作者反对帝国主义、资产阶级以有声电影来毒害人民，主张自己应当掌握有声电影，并以此来进行革命的宣传鼓动的思想和愿望。这次讨论是党的地下组织着手领导电影运动的先声，对于中国有声电影的发展，也起了极有意义的促进作用。

三、《歌女红牡丹》开始了中国有声电影的试制

1930 年，“明星”、“友联”等影片公司终于怀着极大的勇气从事国产有声电影的摄制了。

当时的有声电影，有蜡盘发音和片上发音两种类型①，前者成本低，制作简单，但在外国差不多已停止使用了；后者成本高，制作较复杂，也就是现在的有声影片。当时中国要拍摄片上发音的有声电影，在技术上是有困难的。美国的西电公司和亚尔西爱公司握有这种有声电影专利权，它们一方面包办了各电影院影片发声机的装置，另一方面，又规定每家影片公司

如欲摄制有声影片，必须向这两家中的一家公司签订合同，付出一笔代价，影片发行放映时，还得从发行收入中提取若干版税，以为报酬，条件是非常苛刻的。而同时，要拍摄有声电影，除了添置新的设备外，更需要能掌握技术的人材，否则尽管有本钱也是搞不起来的，而中国这时还没有这方面的技术人材。由于这两个原因，许多影片公司都不敢在片上发音的有声电影上冒险，于是"明星"和"友联"只好从小规模的蜡盘发音着手。中国就是这样开始了自己的有声电影的试制。

明星影片公司的《歌女红牡丹》和友联影片公司的《虞美人》，是中国最早的两部蜡盘发音有声故事片。在这以前，联华影业公司的《野草闲花》曾用蜡盘发音，配了歌曲《寻兄词》，这是中国第一支电影歌曲。后来"联华"拍摄的《银汉双星》，也用蜡盘收音的方法，穿插了一些音乐和歌唱。

《歌女红牡丹》是明星公司和百代公司合作录音摄制的，把自己的蜡盘配音叫作"百明风"，并用民众影片公司名义出品。这部影片由洪深用庄正平的化名编剧，张石川导演，董克毅摄影。女主角歌女红牡丹（胡蝶饰），嫁了一个无赖丈夫（王献斋饰），她声名极盛时，月入颇丰，仍不够丈夫的挥霍，为此屡受刺激，以致嗓声失润，但她对丈夫还是忍气吞声、委曲求全，及至她沦为三四等配角，生活潦倒不堪，丈夫照旧不时虐待她、

① 蜡盘发音，是在拍摄影片画面的同时用蜡片收音，但这种蜡片不同于普通的唱片，它在收音程序上是先将音波收入卷筒中，再翻入蜡片，不像普通唱片的声音是录在蜡片盘上的。另外，这种蜡片因为要配合影片的放映，所以在直径尺度和运转率方面也都有别于一般唱片。蜡片发音的优点是声音清晰，比当时的片上发音的声浪好；缺点是最忌断片，假如胶片损坏长度达一尺以上，"声"与"影"就会大大脱节了。片上发音的声片，又叫"记音影片"，即现在的有声片，是把音波收录在影片右边一行声带上的。

剥削她。后来，红牡丹的丈夫因卖掉女儿，心情懊恼，以致失手杀人，被捕入狱，红牡丹不咎既往，在临赴外埠演戏前，还到狱中探望丈夫，托人营救。这时，有人问一个一直追求红牡丹、并在危难中多次帮助她的人："我真不懂，这个女人是怎么回事呢？她男的这样的待她，她还是这个样子。"那人用这样一句话结束了整个影片："真是拿她没有办法，——只怪她没有受过教育，老戏唱得太多了。"

影片通过红牡丹这个深受封建意识毒害的歌女，遭受重重折磨压迫而仍不觉悟的描写，暴露了封建旧礼教对妇女心灵的摧残和毒害，抨击了红牡丹的丈夫——一个封建遗少的无耻寄生生活，具有一定的现实意义。但是最后作者又描写了这个封建遗少的"悔悟"，从而把矛盾加以调和，冲淡了影片的反封建的意义。影片利用有声的优越条件，穿插了京剧《穆柯寨》、《玉堂春》、《四郎探母》、《拿高登》四个节目的片断，这大概是观众在银幕上第一次听到戏曲艺术的唱白。这部影片于 1931 年 3 月 15 日在上海新光大戏院首次公映。因为是中国的第一部有声片，它当时不仅轰动了全国各大城市的观众，同时也吸引了南洋的侨胞①。

这部影片据明星公司自己宣传，耗资十二万元，费时六个月之久，在拍摄过程中，主要也就是在收音过程中，曾遭遇到不少困难，接连失败了四次，第五次试验才获得成功。一共制成了十八张蜡盘，质量都并不十分理想，再加上这部影片的编

---

① 当时，上海远东公司代表菲律宾片商，花一万八千元的代价竞买了这个地区的《歌女红牡丹》上映版权（明星公司原来订价为一万四千元），青年公司以一万六千元承购了荷属（现在的印度尼西亚全境）放映版权。原先对这两个国外地区，无声片的市价是每处一千余元，最高为二千元。

导是从拍摄无声片工作中转化过来的，没有经验，所以只注意了对话说白，却把音响效果——有声电影最重要的组成部分——忽略了。由于录音成绩不好，原来明星公司同百代公司合作录音摄制的合同订明要拍十二部影片，后来只以《歌女红牡丹》原班人马续拍了一部《如此天堂》，便宣告废约。

友联公司用一鸣有声电影公司名义出品的蜡盘发音声片《虞美人》，由徐碧波编剧，陈铿然导演，刘亮禅摄影。这部影片的内容是一无可取的，以写虞姬、项羽故事的戏剧《虞美人》为中心，中间穿插了剧中男女演员的后台生活和恋爱纠葛。在技术处理上，它与《歌女红牡丹》相反，是先在大中华唱片公司灌好了音再拍戏的，这虽比明星公司在对口型方面减少些困难，但拍戏时，由于没有同步设备，电唱机里传出来的声浪速度，总不能与摄影机的快慢取得一致，也遭遇到很大的困难。1931 年 5 月 24 日，《虞美人》在上海夏令配克大戏院首次上映，也颇受观众的欢迎。

《歌女红牡丹》和《虞美人》这两部中国最早摄制的蜡盘发音有声片，不论从艺术和技术方面看来，都还是幼稚的、不成熟的。可是就当时的草创条件来说，明星公司和规模较小的友联公司，能有勇气进行这样的尝试，得出这样的成绩，也是很不容易的了。

四、第一批国产片上发音影片的出现

1931 年，中国也开始了片上发音有声影片的试制。中国最早的两部片上发音影片《雨过天青》和《歌场春色》都是同外国人“合作”摄制完成的。

《雨过天青》是大中国和暨南两家影片公司合股摄制的，为

此他们把出品公司的名称改为华光片上有声电影公司，并租用了日本发声映画公司的有声摄影设备。1931 年 3 月，这两家影片公司的演员陈秋风、林如心、黄耐霜、刘一新等在导演夏赤风带领下，赴日本东京，5 月底影片拍摄完成后带回上海，摄影师为美国人K·亨利(K. Henry)，同年 6 月 21 日在上海新光大戏院试映，7 月 1 日正式公映。影片的剧情写少女王爱莲嫁与丈夫陈小英后，由于丈夫另恋荡妇丽娜，不幸被弃，经过许多波折，丈夫才痛改前非，终于“雨过天青”，夫妇重归于好，完全是家庭和恋爱纠纷的滥调。由于内容的陈腐，特别是这部影片公映时，正是日本帝国主义在东北发动对中国侵略的九一八事变前后，全国人民抗日救亡热情高涨，以致电影界的同业与观众，对这部利用日本的有声电影器材设备拍摄的影片，都表示反感，有人甚至还提出要加以抵制。

《雨过天青》放映后的三个月，1931 年 10 月 10 日，天一公司片上发音的《歌场春色》也在上海的“光陆”和“南京”两影院和观众见面。

天一公司筹摄有声电影的工作进行得很早。第一次也和《歌女红牡丹》一样，采用蜡盘收音的方法，拍成了一部试验性的短片《钟声》，因“天一”摄影场失火，这部影片也被殃及，没有公映。后来他们从美国聘请了摄影师凯恩(Bert Cann)、收音师白立登(Leo Britton)和轧林(Byran C. Guerin)等人来华，租借了这些外国人的有声电影器材，在苛刻的条件下，拍摄了《歌场春色》。

《歌场春色》是姚苏凤根据笑舞台的新剧《舞女美姑娘》改编的，由邵醉翁、李萍倩导演，杨耐梅、宣景琳等主演。剧情大致写一个马车夫的儿子骗取了自己妻子的首饰，隐瞒了家庭，

去和一个歌女同居，事被发现，演出了悲剧，妻子被车撞死，他被判死刑，歌女受到了良心的谴责，也是《雨过天青》之类的家庭爱情纠纷的滥调。片中大量穿插了歌唱舞蹈场面和上海"闻人"的演讲，为了加强影片的号召力，还罗致了不少别家公司著名女演员参加演出。这部影片公映后相当轰动，在南洋一带收入甚丰，但天一公司在这几个外国人身上却也花了一大笔钱，负担很重，因此在1932年中国技术人员已经能够掌握有声电影制作技术时，"天一"便将这几个外国人全部解雇了。

当"天一"拍摄《歌场春色》时，明星公司也于1931年6月下旬，筹备拍摄片上发音有声影片，由洪深到美国去接洽选购有声摄影器材和聘请技师。1931年8月，洪深由美返国，同来者有制片人茄逊(Harry Garson)、摄影师史密司(Jack Smith)、助理摄影师威廉生(James Williamson)及其他工作人员共十五人，并带来了有声电影器材。同年11月，明星公司由洪深编剧、张石川导演的第一部片上发音影片《旧时京华》开拍。这部描写一个清末贵族家庭衰落始末的影片，于1932年1月底在上海卡尔登大戏院首次放映，由于这时正是"一二八"日本帝国主义侵略上海的时候，以致影片营业很受影响，请来的那批外国人，后来也被明星公司解雇了。

有声电影的发明，揭开了世界电影历史新的一页，它带来了电影艺术、技术的重大革命，使电影这一艺术形式，更为充实、丰富、完美。声音的进入银幕，标志着年轻的电影艺术已开始步入成熟的阶段。中国的电影界，经过重重困难，进行了第一批有声电影的尝试，为中国有声电影作了开端。有声电影的出现，推动了中国电影技术界对有声电影技术的不懈钻研和努力，更推动了中国电影艺术工作者对有声电影艺术的钻研，

努力掌握有声电影提供的新的电影表现手段，特别是音响、语言的运用。有声电影带来了中国电影的发展和进步。

从 1921 年到 1931 年这整整十年中间，中国电影的发展，呈现出一个十分错综复杂的面貌。它经历了从中国共产党成立，到五卅运动、北伐战争、1927 年革命的失败和第二次国内革命战争的开始这样一些重大的历史事件。这些历史事件，有的虽然也在中国电影中或多或少地有所反映，给予了中国电影以各式各样的影响，但是在这个时期内，中国电影基本上是游离开中国的革命运动的，这就大大地限制了它的健康的正常的发展和取得应有的进步和成就。

在这一时期内，就电影企业来说，一方面是投机商人、官僚买办资产阶级、帝国主义操纵了中国电影，反映了帝国主义的经济、文化侵略，官僚买办资产阶级的剥削掠夺，以及电影商人投机牟利的要求；另一方面，中国的民族资产阶级和一些小资产阶级的知识分子也对电影经营发生了兴趣。但是，由于民族资产阶级经济基础的脆弱，小资产阶级知识分子更谈不上什么经济基础，都不是官僚买办资产阶级、投机商人的竞争对手，而“联华”的出现，更反映了官僚买办资产阶级企图垄断中国电影事业的开始。

在这一时期内，就电影创作来说，一方面，和电影事业掌握在投机商人、官僚买办资产阶级手里相联系，大批鸳鸯蝴蝶派的文人渗入了电影创作部门，摄制出了形形色色的反映帝国主义、封建地主阶级、买办资产阶级以及官僚军阀统治利益的影片，形成了一股半殖民地半封建电影文化的反动逆流。特别是在第一次国内革命战争失败后的革命低潮时期，此起彼伏地

掀起了武侠神怪片的反动潮流，给中国电影带来了极大的危害。另一方面，受了旧的资产阶级民主革命和五四新文化运动影响的一些资产阶级知识分子、小资产阶级知识分子及其他具有一定民主主义思想的知识分子，也参加了电影创作，反映了他们的世界观和阶级要求。他们的阶级地位，使他们在不同的程度上不满帝国主义的侵略，不满封建军阀的反动统治，因此他们的影片创作，不同程度地暴露了半殖民地半封建中国社会的黑暗，有一定的反封建反军阀的社会意义。就第一次国内革命战争时期来说，他们是中国共产党领导的新文化革命的同盟者，因而这些影片也都有了一定的进步意义。同时，因为他们都是由他们自己的阶级地位出发，还没有接受当时无产阶级文化思想的领导或影响，因此，在他们的创作里，又不同程度地反映了民族资产阶级和小资产阶级的种种错误思想，就这一方面来说，又是消极的，甚至是反动的。1927 年革命失败后，民族资产阶级在电影方面的代表，也和它整个阶级一样，投向了反动阶级的怀抱，堕入了武侠神怪片的逆流。一些小资产阶级知识分子也开始分化，有的走向堕落；有的则走向了进步，不同程度地接受了马克思列宁主义思想以及苏联社会主义电影艺术的影响。《艺术》月刊关于有声电影的讨论，更标志了初步具有共产主义思想的知识分子已经开始了对电影艺术的注意，揭开了党的地下组织领导电影运动的序幕。

1931 年以后，随着“九一八”、“一二八”日本帝国主义对中国侵略的加剧，民族危机的加深，全民抗日救亡热情的高涨，以及农村革命和文化革命的深入，中国共产党便开始了对于中国电影文化运动的领导，从此，中国的电影便进入了一个光辉的崭新的发展时期。

第 二 编

党领导了中国电影文化运动

(1931年—1937年)

第 三 章

左翼电影运动的开始及其成就

（1931 年—1933 年）

第一节 向电影阵地进军

一、革命的深入和“左联”、“左翼剧联”的成立

1927 年，国民党反动派叛变革命，疯狂的“清党”政策和屠杀政策，破坏了 1924 年孙中山在中国共产党帮助之下订立的联俄、联共、扶助工农的三大政策和国共两党及各界人民的革命统一战线，葬送了生气勃勃的中国大革命。从此以后，国民党反动派建立了大地主大资产阶级的反革命统治，实行了卖国、内战、独裁专制的反动政策，对中国革命和中国人民进行了血腥的镇压和绞杀。但是，正如毛泽东同志所说的，“中国共产党和中国人民并没有被吓倒，被征服，被杀绝。他们从地下爬起来，揩干净身上的血迹，掩埋好同伴的尸首，他们又继续战斗了。”①

在国民党反动派极端恐怖的统治下，中国共产党继续高举起反帝反封建的革命的大旗，领导革命人民进行了武装的斗争，

---

① 见《论联合政府》，《毛泽东选集》第 3 卷，第二版，第 1036 页。

创建了红军，建立了革命根据地，组织了人民的政府，实行了土地制度的改革，保存了和发展了中国人民的革命力量。1927年8月1日，周恩来、朱德、贺龙、叶挺等同志根据党的指示，率领北伐军三万多人，在南昌举行了武装起义。同年9月，党根据“八七”会议的决定，发动了以湘、鄂、赣、粤为中心的农民起义。毛泽东同志在湖南领导了秋收起义后，于当年10月率领起义部队进入井岗山，成立了湘赣边区工农政府，创造了中国第一个红色革命根据地。1928年4月，朱德等同志率领南昌起义和湖南南部起义部队，到井岗山和毛泽东同志会合，革命根据地逐步扩大起来；同时党在湘、鄂、赣、闽等地领导的农民游击战争和土地斗争，也有了发展。1929年，毛泽东同志和朱德同志率领的红军向江西南部和福建西部进发，并以江西瑞金为中心建立了中央革命根据地。从此，中国的革命就进入了一个新的深入的土地革命战争的时期。

在这时期内，从1928年到1930年期间，毛泽东同志先后发表了《中国的红色政权为什么能够存在?》、《井岗山的斗争》和《星星之火，可以燎原》的文章，用马克思列宁主义的方法，具体地分析了当时中国的社会历史条件，根据“中国是一个许多帝国主义国家互相争夺的半殖民地”，政治经济发展的不平衡和反革命营垒内部不统一的实际，阐明了中国革命从农村包围城市到最后夺取城市、取得全国胜利，达到自己目的的发展规律；提出了建立农村革命根据地，发展革命武装，进行土地革命，以促进全国革命高潮到来的理论；并从这个客观实际的分析出发，批判了当时的一些悲观的论调，指出：“星星之火，可以燎原”，“中国革命高潮快要到来”，“它是站在海岸遥望海中已经看得见桅杆尖头了的一只航船，它是立于高山之巅远看

东方已见光芒四射喷薄欲出的一轮朝日，它是躁动于母腹中的快要成熟了的一个婴儿。”①

毛泽东同志关于中国红色政权能够存在与发展的科学论断和中国革命高潮快要到来的英明预言，以及革命根据地斗争的发展，农村革命的深入，开辟了中国革命的胜利道路，鼓舞了全国人民的革命意志和信心，也促进了以上海为中心的文化革命和革命文艺运动的高涨。1930 年初，在党的领导下，由鲁迅、田汉、沈端先（夏衍）、郁达夫、郑伯奇等发起成立了中国自由大同盟。同年 3 月，中国共产党领导的以鲁迅为首的中国左翼作家联盟也在上海宣告成立，发起人有鲁迅、郭沫若、茅盾、郁达夫、沈端先、钱杏邨、蒋光慈、冯乃超、田汉、洪灵菲、郑伯奇、华汉(阳翰笙)、沈叶沉(沈西苓)、柔石等五十余人。鲁迅发表了《对于左翼作家联盟的意见》的演说，大会通过了理论纲领，提出了“站在无产阶级的解放战争的战线上”的文学主张。1931 年 11 月，“左联”执行委员会又进一步作出了《中国无产阶级革命文学的新任务》的决议，提出了在文学领域内，加紧反帝国主义，反豪绅地主资产阶级国民党政权，宣传无产阶级革命，普及工农群众文化，反对一切反革命的思想和文学的“新的任务”，阐明了“大众化问题的意义”，“创作问题——题材方法及形式”，“理论斗争和批评”，“组织和纪律”②等一系列的问题。继“左联”后，1930 年 8 月，以艺术剧社和南国剧社为中心，由“辛酉”、“大夏”、“摩登”、“戏剧协社”、“光明”等戏剧团体参加，组成了中国左翼剧团联盟；1931 年 1 月，由于南国剧社和艺术剧社先后被封，又改组为个人参加的中国左翼戏剧家

① 见《星星之火，可以燎原》，《毛泽东选集》第 1 卷，第二版，第 110 页。

② 见左联机关杂志《文学导报》第 1 卷第 8 期，1931 年 11 月 15 日上海出版。

联盟(简称"剧联"或"左翼剧联")。在"左联"、"剧联"的成立前后，还组成了中国社会科学家联盟、中国左翼新闻记者联盟、中国左翼美术家联盟、中国左翼教育工作者联盟、中国左翼音乐工作者联盟、青年世界语者联盟等；又共同组成了中国左翼文化界总同盟（简称"文总"），并在"文总"统一领导下展开工作。到1930年底，每个联盟都拥有数百或千余盟员，并先后在北平、广州、青岛等处设立了分盟。

"文总"和各个联盟的建立，开始了中国左翼文化运动的新时期。它高举了无产阶级文化革命的旗帜，向各种反动文化思想进行了坚持不懈的斗争，一扫1927年革命失败后知识分子的悲观情绪，促进了文化革命的深入。

与中国共产党领导的农村革命深入和文化革命深入的同时，是蒋介石反动派反革命的军事"围剿"和文化"围剿"。从1930年12月到1932年6月，蒋介石反动派对中央革命根据地先后发动了四次大规模的"围剿"，兵力从第一次的十万人增加到第四次的五十万人。但是，工农红军在毛泽东同志的正确军事路线领导下，连续粉碎了敌人的四次"围剿"，取得了光辉的胜利。

与反动派的军事"围剿"相配合，是它的文化"围剿"。早在1929年，为了迫害进步文化运动，国民党"中宣部"就颁布了"宣传品审查条例"十五条，这时它又针对左翼文化运动的开展，于1930年12月颁布了"出版法"。次年1月又颁布了"危害民国紧急治罪法"，规定凡与反帝反封建有联系或以文字、图画、漫画作宣传者，处死刑或无期徒刑；同年10月，又颁布"出版法施行细则"二十五条，规定书籍的著作人或发行人，"应以稿本送内政部申请许可，才能出版"。继之而来的是通缉进步作家，封闭进步书店，并以法西斯的恐怖手段，野蛮地杀害了李伟森、

柔石、胡也频、冯铿、殷夫、宗晖等左翼文艺工作者。

反动派也注意到了电影工作。为防止电影"赤化"，它采取了一系列的反动措施，1929 年春，在上海设立了"戏曲电影审查会"，同年 7 月，由国民党"内政部"和"教育部"颁布"检查电影片规则"，8 月又在上海由国民党"公安"、"社会"和"教育"三局会同组织了"电影检查委员会"。从这时开始，一部中国影片在上海放映前，要经过两道检查关口：帝国主义的上海租界工部局警务处和国民党的电影检查机构。1930 年 7 月，南京也成立了目的在于"防止违反党义及国体"的"电影戏剧审查委员会"。同年 11 月，国民党"行政院"正式公布"电影检查法"，两个月后又公布了"电影检查法施行细则"和"电影检查委员会组织章程"。此后，电影检查就成为反动派迫害进步电影运动、扼杀电影文化的一贯手段。

但是，正和反动派的军事"围剿"遭到惨败一样，反动派的文化"围剿"，也是一败涂地。毛泽东同志说："这一时期，是一方面反革命的'围剿'，又一方面革命深入的时期。这时有两种反革命的'围剿'：军事'围剿'和文化'围剿'。也有两种革命深入：农村革命深入和文化革命深入。"①左翼文化运动，冲破反革命的文化"围剿"，获得了蓬蓬勃勃的发展，配合了当时人民大众反帝反封建的军事斗争和政治斗争，取得了重大的胜利。

二、党提出了向电影进军的行动纲领

"左联"成立后，对于"左联"决议中提出的"大众化问题"又展开了进一步的讨论。关于大众化问题，决议曾强调它是"第

---

① 见《新民主主义论》，《毛泽东选集》第 2 卷，第二版，第 695 页。

一个重大的问题”，指出“只有通过大众化的路线”，“才能创造出真正的中国无产阶级革命文学”，并专门成立了大众化研究会来探讨这个问题。在讨论中，鲁迅、瞿秋白都发表了很好的见解。这次讨论，进一步地确定了文艺的大众化是无产阶级革命文学的路线；初步地明确了实现文艺的大众化必须走文艺与革命斗争相配合的途径，探讨了文艺的大众化应当具有的内容、形式和语言等一系列的创作实践问题。这次讨论，指导了当时整个左翼文艺的大众化运动的开展，同时也为以后的左翼电影运动准备了思想和理论的前提。

在整个左翼文艺的大众化运动开展的同时，党的地下组织更进一步地注意了电影，开始提出了领导电影的纲领和措施。这就是1931年9月“左翼剧联”通过的《最近行动纲领——在现阶段对于白色区域戏剧运动的领导纲领》中关于电影的部分。

当时，鲁迅、瞿秋白和“左联”、“剧联”的其他领导成员，对电影问题是关怀和重视的。早在1930年1月，鲁迅就曾翻译了日本左翼电影评论家岩崎昶的《电影和资本主义》一书中的《作为宣传、煽动手段的电影》的部分①，并在“译者附记”里，表示了他对当时电影的意见，尖锐地抨击了帝国主义的反动影片，指出了它的侵略和麻醉的性质，说它“运入中国的目的”，“只如将陈旧枪炮，卖给武人一样”，是为了“多吸收一些金钱而已”，同时“冥冥中”也发生毒害的“功效”：“看见他们‘勇壮武侠’的战争巨片，不意中也会觉得主人如此英武，自己只好做奴才”；“看见他们‘非常风情浪漫’的爱情巨片，便觉得太太如此‘肉

① 岩崎昶著《电影和资本主义》中的一部分《作为宣传、煽动手段的电影》，原载日本《新兴艺术》杂志第1、2号上，鲁迅以《现代电影与有产阶级》的题目，翻译发表于1930年3月出版的“左联”机关刊物《萌芽》月刊。

感'，真没有法子办——自惭形秽"。鲁迅继续指出："欧美帝国主义者既然用了废枪，使中国战争、纷扰，又用了旧影片使中国人惊异、胡涂。更旧之后，便又运入内地，以扩大其令人胡涂的教化。"① 鲁迅关于电影的这篇言论，不仅有力地揭露了帝国主义电影的侵略本质，也是他重视电影问题的表现。这时，瞿秋白也注视到了电影。他在《普洛大众文艺的现实问题》里，就曾抨击了当时的《火烧红莲寺》等类的"影戏"，说它的"意识形态"里，"充满着乌烟瘴气的封建妖魔和'小菜场上的道德'——资产阶级的'有钱买货无钱挨饿'的意识"②。

1931 年 9 月，在党的地下组织的领导下，根据需要对帝国主义的电影侵略和中国电影的黑暗现状展开斗争的任务，根据需要开辟自己的阵地，使电影为革命斗争服务的任务，在"剧联"通过的《最近行动纲领》里，便进一步地提出了党在当时电影战线上的斗争纲领和方针。

《最近行动纲领》共有六条，其中有三条专门讲到了电影。另外三条虽然说的是戏剧运动，但它的基本精神、原则、方法和策略，同时也适用于电影的斗争。

首先，《纲领》提出了左翼戏剧运动的当前任务："深入都市无产阶级的群众当中"，"领导无产阶级的演剧运动"；"争取革命的小资产阶级的学生群众与小市民"；帮助与影响"白色区域内广大的农民"。根据这个任务，《纲领》又规定了演出戏剧作品的题材内容和形式。它提出：戏剧创作，应"指出在半殖民地中，中国无产阶级所负的伟大使命，指示他们彻底反帝国主义，反豪绅地主资产阶级的国民党，反黄色与右倾的欺骗，拥

① 见《鲁迅译文集》第 10 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 307 页。

② 见《瞿秋白文集》第 3 卷，人民文学出版社，1953 年版，第 856 页。

护苏联及中国苏维埃与红军”；戏剧创作，应“指出在资产阶级与无产阶级底尖锐化的斗争过程中，中间阶级之没落底必然与其出路”；应“暴露在封建的剥削及与外国金融资本互相勾结的中国商业高利贷资本底榨取之下，中国小农经济底急剧的破产，指示他们彻底反帝国主义，反豪绅地主资产阶级的国民党，扫除一切封建残余的势力，力争现阶段中国农村社会制度的完全民主主义化的发展。”

其次，《纲领》提出了戏剧理论斗争的任务：“领导中国无产阶级戏剧理论斗争”，“建设指导的理论以击破各种反动的理论”。

《纲领》提出：“除演剧而外，本联盟目前对于中国电影运动实有兼顾的必要。除产生电影剧本供给各制片公司并动员加盟员参加各制片公司活动外，应同时设法筹款自制影片”；“组织电影研究会，吸收进步的演员与技术人材，以为中国左翼电影运动的基础”；“同时，为准备并发动中国电影界的‘普罗·机诺’（即无产阶级电影）运动与布尔乔亚及封建的倾向斗争，对于现阶段中国电影运动实有加以批判与清算的必要。”①

这是一个旗帜鲜明、内容充实的左翼戏剧电影运动的纲领。它清楚地规定了左翼戏剧和左翼电影应当面向工人、农民和城市小资产阶级的基本方针，提出了左翼戏剧和左翼电影应当暴露帝国主义的侵略，资产阶级、地主阶级的剥削，以及国民党反动派的压迫，描写无产阶级、农民群众的阶级斗争，以及小资产阶级的出路；提出了理论战线的建设和对各种反动戏剧电影理论及其作品的斗争的任务；并根据这些方针和任务，提出

① 中国左翼戏剧家联盟《最近行动纲领》于1931年9月通过，旋于同年10月23日出版的《文学导报》第1卷第6、7期合刊号上公布。

了许多具体的斗争和工作的策略和方法，以及干部的培养与壮大。这是一个彻底的不妥协的反帝反封建的革命戏剧电影文化运动的纲领，它充分地体现了中国共产党地下组织对左翼戏剧电影运动的领导，提出了戏剧电影创作应当紧密配合当前革命斗争的战斗要求，表现了革命的戏剧电影工作者要在中国共产党领导下为反帝反封建革命任务而奋斗的决心，开创了中国革命戏剧电影的光荣传统。如果说，1930 年党的文艺工作者关于有声电影的讨论已经揭开了党的地下组织领导电影的序幕，那么，《最近行动纲领》的提出，则正式响起了党领导的左翼文艺工作者向电影阵地进军的号角。

《最近行动纲领》规划了左翼电影运动的战斗方向，它所规定的方针、任务及策略方法，在以后开展起来的左翼电影运动中，都得到了认真的贯彻和实现。

当然，也应当指出，关于艺术知识分子的自我改造问题，一方面由于客观环境的限制，另一方面，在主观上，这个问题在当时也还没有作为无产阶级文艺的根本问题之一被提出来。只是以后在毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》中，这个问题才得到了明确而彻底的阐明和解决。

三、“九一八”、“一二八”和中国电影界的变化

正当蒋介石反动派准备对苏区发动第四次围攻的时候，日本帝国主义为了独占中国，在蒋介石忙于“剿共”的时机，制造了 1931 年的九一八事变，发动了对我国东北的进攻。在蒋介石的卖国的不抵抗政策下，不过三个多月的时间，整个东北就全部沦为日本帝国主义的殖民地。1932 年初，日本帝国主义又制造

了一二八事变，由此爆发了上海的抗日战争。但是蒋介石反动派仍旧采取了它的卖国投降政策，公然破坏了上海的抗战。日本帝国主义的侵略和蒋介石的卖国行为，激起了中国广大人民群众的民族义愤。

与蒋介石的卖国的不抵抗政策相反，在九一八事变后的第三天，中国共产党就和日本共产党联合发表了反对日本帝国主义侵略的宣言。1932年4月15日，中国共产党领导的中央工农民主政府又发出对日宣战通电，宣布对日战争，号召以民族革命战争驱逐日本帝国主义出中国，表达了全中国人民的要求和愿望。在中国共产党的号召和领导下，各地掀起了抗日反蒋的怒潮，从此以后，轰轰烈烈的抗日救亡运动便在全国范围内开展起来了。

“九一八”、“一二八”日本帝国主义的侵略，引起了国内阶级关系的新变化，民族矛盾已逐步上升为主要矛盾。日本帝国主义的侵略，大大促进了中国人民的民族意识的觉醒，也促使中国的电影界发生了重大的变化。

九一八事变后，随着人民觉悟的提高和抗日运动的开展，电影观众已经开始对当时电影界的黑暗状况感到不满，向电影界提出了“猛醒救国”的劝告。当时《影戏生活》杂志就收到过六百多封读者来信，一致要求各影片公司摄制抗日影片，有人还建议组织“抗日反帝电影指导社”，协助各影片公司搜集抗日反帝资料，以供编导抗日电影剧本使用。“明星”、“联华”等公司的职工们，还组织了“明星救国团”、“联华同人抗日救国团”一类的抗日团体，进行了捐助抗日救国储金，宣传不买日货的活动。“一二八”后，上海人民支援抗日军队作战的热潮，更推动了电影界，有些电影工作者还进行了抗日新闻纪录片和动画片的拍摄工作。在这期间，明星公司拍摄了《抗日血战》（2本）、

《十九路军血战抗日——上海战地写真》第一集（2本）、动画片《民族痛史》（1本）和《上海之战》（9本）；联华公司完成了《暴日祸沪记》（2本）和《淞沪抗日将士追悼会》（1本），以及抗日动画片《国人速醒》（1本）和《血钱》（1本）；天一公司则拍摄了有声片《上海浩劫记》（7本）；各小公司也完成了《十九路军光荣史》（7本，惠民公司出品）、《上海抗敌血战史》（9本，亚细亚公司出品）、《淞沪血》（3本，暨南公司出品）、《上海抗日血战史》（慧冲公司出品）、《中国铁血军战史》（锡藩公司出品）等等，及时进行了抗日的宣传。

这批抗日新闻纪录片在内地和南洋很快上映后，受到了广大观众热烈的欢迎和舆论的肯定赞扬。《上海之战》在上海郊区巴黎舞场和南市小影院"福安"上映时，曾连续上映了十二天；广州远东新闻社代理发行的《淞沪随军日记》和慧冲公司的《中华光荣史》（即《上海抗日血战史》），在广州上映时也大为轰动；南洋爱国侨胞更是以空前的热情欢迎抗日影片，派专人来上海向影片公司购买抗日影片拷贝，甚至还专门配制了粤语说明。抗日片的摄制，说明中国电影界在民族矛盾尖锐化的面前，已经开始朝着进步的方向转变。

日本帝国主义的侵略，也给中国电影事业带来了极大的损失。"九一八"后东北的沦陷，中国电影丧失了很大一部分放映市场；"一二八"的炮火，更不仅直接毁掉了设在上海虹口、闸北、江湾地区的各影片公司，也间接地迫使其他地区不少中小公司停止营业。根据不完全的统计，有"联华"第四分厂和"友联"、"华剧"、"复旦"、"孤星"、"昌明"、"锡藩"、"大东"、"大东金狮"、"慧冲"、"海峰"、"瑞龙"、"凤凰"、"天马"、"时事"、"明华"、"青天"、"海滨"、"大华"、"黄浦"、"瑞田"、"星光"、"新天"、"飞鹰"、

"沪江"、"金龙"、"孔雀"、"合群"、"现代"等三十家左右的公司，由于遭到了战火的破坏等原因而停止了营业。"一二八"前，上海公开营业的电影院有三十九家，经过这次战争，开设在虹口、闸北一带的十六家全部遭受毁损，不能复业；而剩下的影院，则又大多数是外国商人经营的，专门放映美国影片，于是，国产影片的放映市场就更为缩减了。这样，在国民党反动派和日本帝国主义缔结了卖国的屈辱的所谓"淞沪停战协定"之后，电影业中仅存的"明星"、"联华"、"天一"三大公司和几家小公司，都面临了难以维持的危机。为了摆脱困境，罗明佑甚至一度想把联华公司抵押给香港影院业托拉斯卢根，还打算把"联华"一厂迁往南洋。明星影片公司也由于战争的炮火、市场的萧条，影片营业不振，流动资金消耗殆尽，而开始举棋不定，徬徨不已。剩下的几家小公司，只是挂了个空招牌，更是岌岌可危、苟延残喘了。

这样，一面是抗日新闻纪录片的摄制和它们的受到欢迎，一面是帝国主义侵略造成的严重危机。这两种情况，迫使电影公司的负责人们，不得不重新考虑自己的问题：向哪里走？中国的现实起了变化，观众的需要也起了变化，抗日影片的受欢迎，说明观众需要的已经不是神怪、武侠、鸳鸯蝴蝶之类的反动落后、背离现实的东西了，他们需要的是反映现实生活和斗争的作品。这就是说，脱离现实的道路，已经失去了社会的基础，走不通了；反映现实的影片，已是时代的需要，非这样不可。因此，郑正秋曾经感慨地说："横在我们面前的只有两条路，一条是越走越光明的生路，一条是越走越狭窄的死路。走生路是向时代前进的，走死路是背时代后退的。"①这几句话可

① 见郑正秋：《如何走上前进之路》，载《明星月报》第1卷第1期，1933年5月1日明星影片公司出版。

以说代表了当时头脑比较清醒的电影公司负责人的普遍心意。

正是在这种情况下，中国电影界开始发生了新的变化。在全国人民高涨的抗日爱国热情的影响下，在1932年出现了反映抗日斗争和描写现实生活的新的趋向。继上述一批新闻纪录片后，又拍摄出了如《十九路军抗日战史》等中型抗日纪录片，拍摄出了《共赴国难》、《东北二女子》、《战地历险记》等抗日故事片和《火山情血》、《自由之花》、《一夜豪华》等描写社会生活的故事片；而从过去承袭下来的封建落后和神怪武侠的逆流，却正在经历着最后的挣扎，趋向没落：从而说明中国电影界已经开始了由脱离现实到反映现实的转变，形成了中国电影创作的一个转变过渡时期。

也是在这样的情况下，中国电影界开始接受了中国共产党地下组织的领导，开始了向左转，孕育了1933年左翼影片创作的高潮。

四、党的电影小组的建立及左翼电影创作的准备

《最近行动纲领》提出了向电影阵地进军的行动号召，“九一八”、“一二八”后中国电影界的变化又反映出了中国电影工作者进步的趋势和要求。改造中国电影现状的主客观条件已逐步成熟，于是，党的地下组织就在1932年正式建立了党的电影小组。

党的电影小组是这样建立起来的：一二八战争结束后不久，明星影片公司为了解决它面临的困难，周剑云以同乡关系找到阿英（钱杏邨），并通过阿英认识了夏衍等左翼文艺运动的领导人。夏衍等帮助他分析了当时中国电影界的情况和明星公司发生危机的原因，为他们指明了出路，提出了新的制片方针。

明星公司几经考虑、权衡得失后，决定接受夏衍等提出的方针，并邀请他们来从事编剧工作。

夏衍把这个问题提到党的会议上来讨论，会议是由瞿秋白主持的。后来，夏衍在《追念瞿秋白同志》一文中回忆当时瞿秋白主持这次会议的情况时，写道：

> 一二八战争之后，一家电影公司约我、阿英和郑伯奇三人去当编剧，我把这个问题提到会议上来讨论。有几位同志不赞成，他也迟疑了好久。他问："就是你们三个？"我说，他们还打算请几个青年的话剧演员。他忽然想到另一个问题，说："我们自己真应该有电影，可是现在还有困难。将来一定要有。"
>
> 最后他做了结论："好吧，不妨试一试。认识一些人，做一些工作，培养几个干部。不要急于求成，困难是很多的。"停顿了一下之后，他讲了一句意义深长、使我永远不忘的话："但是，你们要当心。"
>
> 这就是说，要我们提高警惕。
>
> 电影是阶级斗争中最犀利的思想武器，敌人决不会让我们轻易地夺取的，因此，我们的"困难是很多的"，同时，从他的话中，我们也体会到，当时的所谓电影界，情况是非常复杂的，除出官僚资本已经插手进去之外，还有商人、流氓以及对我们没有社会经验的新文艺工作者说来是十分危险的腐化堕落势力。根据他的指示，我们当心谨慎地开始了夺取电影阵地的工作。①

这样，在瞿秋白的直接领导下，党的地下组织成立了电影小组，由夏衍负责。夏衍，原名沈端先，1900年生于浙江杭县，三岁丧父，小学毕业后，由于家贫无法升学，当过染坊店的学徒，后以在小学时品学兼优被保送入杭州甲种工业学校。五四运动后，他开始接受马克思列宁主义的影响，参加了浙江

---

① 见夏衍：《追念瞿秋白同志》，载1955年第12期《文艺报》。

省第一个宣传马克思主义的刊物《双十》和《浙江新潮》的编辑工作，同时还参加了学生运动。夏衍在甲种工业学校因毕业考试名列第一，又由学校以公费保送至日本留学。他学的虽是工科，但却爱好哲学与文学。1927 年革命失败后，夏衍从日本被逐回国，同年在上海加入中国共产党，从事工人运动的组织工作。1929 年秋，根据党的地下组织的决定，他被调去参与筹备成立中国左翼作家联盟，是“左联”及“左翼剧联”的主要负责人之一。夏衍还主持过艺术剧社，主编过左翼的艺术刊物《艺术》和《沙仑》，翻译过不少苏联及其他国家的进步文学作品和文艺理论。

党的电影小组的成立，确立了党对电影运动的领导，在夏衍等的具体主持下，逐步全面地展开了各项工作。

剧本是影片创作的灵魂。为了推动左翼电影的创作，电影小组极其重视电影剧本的创作，并在 1932 年为“明星”、“艺华”、“联华”写出了第一批反帝反封建的电影剧本，如《狂流》（夏衍）、《三个摩登女性》（田汉）、《民族生存》（田汉）和《中国海的怒潮》（阳翰笙）等等。

除了提供具有进步内容的电影剧本外，为了加强各个影片公司的左翼创作力量，电影小组同时进行了输送干部的工作，把以“左翼剧联”盟员为主的许多新文艺工作者，陆续介绍参加到各个影片公司中去，如沈西苓、王莹、艾霞、胡萍、陈凝秋、周伯勋、郑君里、舒绣文、魏鹤龄、司徒慧敏、周达明等等，都是在这时分别参加到“明星”、“联华”或“艺华”去的。

电影小组的领导，剧本的创作，干部的输入，这一切措施，保证了左翼影片的拍摄，促进了左翼影片的诞生。

五、理论战线上的建设和斗争

1. 电影评论工作的建立

党的电影小组建立后，除积极进行影片创作的准备外，在理论的建设方面，也进行了重大的工作。

电影批评，这是党的电影小组在成立以后最先开辟的工作之一，从1932年5月起，通过各种各样的社会关系，陆续在上海各主要报纸上开辟了电影副刊阵地，如《时报》的《电影时报》，《晨报》的《每日电影》，《申报》本埠增刊的《电影专刊》，《民报》的《电影与戏剧》，《中华日报》的《电影新地》等；在反动的报纸上开辟进步的电影副刊，这表明了斗争的复杂与微妙。正如鲁迅当时所说的："有一个阵地很要紧，社会太乌烟瘴气，不能沉默。自己办不了报，一般报纸不可能干干净净，我们只利用它的一角，说自己的话，不作原则性的迁就就好了。"① 报纸电影副刊的开辟，为以后理论战线上的斗争，准备了必要的阵地。

《晨报》的《每日电影》副刊开辟不久，1932年6月18日，在党的电影小组的组织下，蔡叔声（夏衍）、郑平子（郑伯奇）、张凤吾（阿英）、洪深、沈西苓、尘无、柯灵、陈鲤庭、鲁思等十五位左翼和进步的影评工作者联名发表了《我们的陈诉，今后的批判》的声明，提出了今后电影批评工作的方针任务。在思想内容方面，声明指出："如其有毒害的，揭发它"；"如其有良好的教育的，宣扬它"；"社会的背景，摄制的目的，一切要解剖它"。在艺术形式方面，声明要求："指出它的技术上的好

① 见李霁野：《鲁迅和青年》，载《回忆鲁迅先生》第26页，1956年10月上海新文艺出版社出版。

处与坏处（不仅要说出‘什么’，而且要说出‘为什么’）”，“给它以分析的详密的研究”。在批评的方法上，则“采用集议方式，让一切的意见尽量审慎地讨论之后再发表”。这篇声明，表明了党的地下组织领导的左翼电影评论队伍的形成，为以后理论战线上的斗争，准备了干部的条件。

为了指导电影理论批评工作的开展，1932 年 7 月 8 日，在党的电影小组的直接领导下，又创办了左翼电影工作者自己的理论批评刊物《电影艺术》杂志，它旗帜鲜明地在刊物封面上标明自己的宗旨是：“公开的斗争，客观的批判，理论的研究，学术的介绍”，是“国内电影刊物界唯一的理论杂志”。这份杂志，虽然也和其他宣传革命思想的杂志一样遭到了反动派的百般迫害，以致只出了四期就被最后查禁，但它对于当时理论斗争工作的发展，仍然有其特殊的历史意义。

左翼电影理论批评工作的建立，对于加强党对电影工作的领导，推动电影界的进步，反对反动电影思潮的斗争，都发挥了重大的作用。从此以后，电影理论战线上的斗争便蓬蓬勃勃地开展起来，一直是左翼电影运动的一个重要方面。甚至郑正秋在谈到电影理论批评的成绩时，也赞许地说：“靠着前进批评家的努力，便造成了新的环境的需要，它这种力量，好比是新思潮里伸出一只时代的大手掌，把向后转的中国电影抓回头，再推向前去。”①

2. 对美国商人垄断中国电影事业阴谋的斗争

正当左翼电影理论批评工作开始建立时，发生了美帝国主

---

① 见前引郑正秋：《如何走上前进之路》一文。

义商人企图独占中国电影事业的阴谋事件。于是，对美帝国主义商人这个阴谋的斗争，就成了当时左翼电影评论工作者第一个战斗的任务。

1932 年 7 月，美国资本家看到中国电影界在“一二八”后面临的严重经济危机，看到中国影片公司没有充裕资金来进行大规模的有声片的摄制，认为这是一个独占中国制片业的良机。于是勾结拉拢了买办、官僚温宗尧等人，用中美合资名义，筹组了所谓“美国注册中国第一有声影片有限公司”。13 日，他们在上海《新闻报》等报上刊登了声势浩大的巨幅招股广告。接着又由香港影院业托拉斯卢根和上海美商汇众银公司经理马克等出面，筹组了“美国注册联合电影公司”，也刊登了大幅招股广告。“中国第一”公司宣告要在上海杨树浦建立号称拥有二百五十万元（五十万美元）资本、每年可获净利一百万元的庞大电影基地“中国好莱坞”，拍摄“纯乎中国地方色彩”的影片，包括“学校适用之风景片、特种题目之短片、中国有声滑稽片及正式长片等”；它并在广告上明目张胆地说明它的意图和旨趣，是看出了“影片业在中国尚在萌芽之初”，上海各影片公司也“规模狭小，经济薄弱”，乘此时期，“捷足先登”，“其获利必极优厚”而“伟大之成功与利益，必可操券而待”。

这个所谓“美国注册”的“中国好莱坞”的计划，是美帝国主义对中国的电影侵略的进一步发展，使中国的电影事业面临了严重的威胁，引起了当时中国电影界人士的震惊。

为了击败美帝国主义商人的这个侵略阴谋，挽救中国的电影事业，以左翼电影工作者为核心的中国电影界，向着这个侵略计划进行了坚决的斗争。

7 月 21 日，洪深首先在《晨报》的《每日电影》副刊上发表了

《美国人为什么要到中国来办电影公司摄中国片》的长文，指出美国人这个阴谋如果得逞，“不久的结果，中国资本的影片公司，因为财力不如美国资本的公司来得雄厚，不但不能不断地添购机械（间接改善技巧），开辟映场（直接谋片子的出路），而且原有的人才（编剧、导演、表演、布景、制片等一切方面的），必然陆续地都被大公司以重价厚酬收罗了去，势必至绝对无法再和大公司竞争，不是消灭，便是被吸收并吞了”，其最后的结果，是帝国主义者经济侵略的完成，“这个岂不和日本人在上海开纱厂一样：中国人出汗出血，做牛做马，便宜那帝国主义者享用作乐”。洪深在文中还说，经济侵略的完成，也就是文化侵略的完成。“请问，等到有一天，中国的电影业完全被美国资本所操纵的时候，帝国主义是不是甘于维持现状，是不是要消灭被压迫者反抗性？我们还想做什么反帝的片子么？社会革命的片子么？而甚至于狭义的爱国片子么？这时候，正是‘太阿倒持’，一个重要的兵器，握到别人手里去了。每一个电影院，就是一个奴隶养成所，使得你服服贴贴地接受他们的统治与压榨。”接着《每日电影》又连续发表了十几篇文章，进行了猛烈的抨击，其他报刊也纷纷发表文章，进行斗争。

《电影艺术》杂志，也在7月22日出版的第1卷第3期上，发表了长文《美国资本进攻中国电影界后怎样突破目前的危机》，指出这是“一个像外国资本的纺织业烟草业一样的外国资本向中国电影业进攻的计划，这计划不仅是单纯的经济的侵略，而且是经济的文化的双方并进的侵略”。文章深刻地剖析了这个计划，指出其目的就是要“用中国的招牌，用中国的工具，来使他们赚取中国老百姓们血汗换来的金钱”，“是同传教、兴学和其他企业一样地在遂行它为帝国主义者麻醉、剥削、侵略、欺骗弱小

民族的使命。”文章号召中国电影界人士团结起来，突破这绝大的危机，要“打破过去人自为谋的自杀政策，重新开诚地联合一致，在技术、剧本、演员待遇上，彻底改革”。还要求电影从业人员“坚决地不为名利诱惑，一致地拒绝参加它们的合作”。

许多知名的爱国电影工作者，都拒绝同他们合作，郑正秋坚决回绝了“第一有声片股份有限公司”的所谓“礼聘”，“联华”主要创作人员孙瑜、史东山等也表示决不参加他们的公司。

就这样，美国企图建立“中国第一有声片股份有限公司”和“联合电影公司”的阴谋计划破产了，使它们在登报招股后不到一个月的时间内，就不得不被迫宣布停止招股，彻底关门，停止活动了。

左翼电影评论工作者领导的这个斗争，不仅及时揭露了美帝国主义电影侵略的险恶面貌，解脱了中国电影事业面临的威胁，并且教育了中国电影界，促进了电影工作者的进步和觉醒。这次斗争的胜利，是左翼电影运动在理论批评战线上一个光辉的战果。

3. 对影片《人道》的严正批判

1932 年，一些反映抗日斗争和社会现实的影片的出现，如前所述，表明了中国电影界经过“一二八”的炮火后，已经朝着进步的方向转变，标志了 1932 年电影创作中的积极的、向上的一面。但是，在 1932 年的影片创作中也还有不容忽视的消极落后的一面，《人道》的拍摄，就是这一方面最突出的反映。

《人道》，“联华”一厂出品，钟石根原著，金擎宇编剧，卜万苍导演。由于它在中国劳动人民灾难重重的时刻大力为造成这些灾难的反动统治开脱罪责，美化封建伦理道德，麻痹人民的

斗争意志，因而得到了大官僚如许世英、熊希龄等人的支持和称许，为其向国民党南京政府“教育部”申请“嘉奖”。

《人道》是一部怎样的影片呢？它描写北方农村的一个富农赵恕为了教子成名，光宗耀祖，把儿子赵民杰从村塾一直培植到送进天津的大学里读书。赵民杰进入大学后，慢慢传染了都市上层社会的奢侈逸乐生活，并与一个洋行买办的女儿柳惜衣发生爱情，挥霍更甚。不久，赵民杰的家乡发生旱灾，但他的父亲和妻子在这“天灾”逼人的情况下，仍各尽“父道”和“妇道”，千方百计，继续供给赵民杰上学的费用。后来，灾情更严重了，家中才写信告知实情。这时，赵民杰已经找到工作，收入很丰，但因正准备和柳惜衣结婚，需要用钱，并未寄款接济家中。就在他举行婚礼的那天，他的父亲饿死了。又过了一个时候，柳惜衣的父亲也死了，在弥留之际，这个洋行买办竟大发慈悲，将遗产的一部分捐给了“赈灾会”，借以赈济灾民。只是柳惜衣却仍然本性未改，在与赵民杰结婚后，又另找新欢。赵民杰气愤之下，回到家乡，这时他的克尽妇道的妻子也已气绝。他忏悔之余，乃跪求苍天饶恕。

人们知道，以蒋介石为首的国民党反动派，在篡夺了革命果实以后，由于他们对外彻底投降帝国主义，对内加紧剥削劳动人民，镇压和屠杀革命者，以致在帝国主义和国民党反动派双重压迫之下，全国普遍出现了经济凋敝、农村破产的现象；在广大农村中，灾年固然是死亡载道，即使是丰年，也要“丰收成灾”。这就是当时所谓“天灾”的真实情况。而且，由于反动官僚统治的极端腐败，他们甚至借所谓“天灾”为名来加强搜刮，中饱私囊，或者官商勾结，囤积居奇，大发其“天灾财”，这也是尽人皆知的事实。《人道》正是这时候拍摄出来的。它不

仅掩饰了所谓“天灾”的真实原因，而且在惨重灾情的背景中大肆宣扬“教子成名”、“三从四德”的封建伦理；它不仅极力为反动派开脱造成灾难的罪责，而且还将其代表人物描写为仿佛是“赈灾”的“善士”！在影片结尾，当赵民杰回到灾难重重的农村，跪在地上祷告上苍时，作者说道：“救肉体者为人类，救灵魂者为上天”，这样，《人道》所宣传的封建迷信和宿命论思想，就更为明显了。

人民的苦难由“天灾”造成；封建的道德伦理必须维护；剥削者是人民苦难的“救星”；“不肖”之子只有向上苍忏悔才可以灵魂得救——这就是《人道》的思想实质。

影片《人道》上映于1932年6月，这时正是左翼电影运动高举起反帝反封建的革命大旗的时候，它是和左翼电影运动的反封建任务针锋相对的；同时，由于它利用了当时人民群众关怀当时旱灾的心理，以对灾情的描写骗取了不少观众，从而就更有对它加以清算的必要。于是，继对于美帝国主义商人阴谋独占中国电影事业斗争之后，左翼电影评论工作者，在党的电影小组的领导下，以当时《民报》的《电影与戏剧》和《晨报》的《每日电影》副刊为主，又对《人道》进行了批判和斗争。评论指出：“人道”是“天道”，是“假人假道”，归根到底，它宣传的是“顺天安命”的哲学，是要人们等待上天来拯救他们的“灵魂”，而不要推翻现存的社会制度，不要去进行革命；它是一部“遗老遗少的电影”①。它是为反动统治服务的“麻醉青年的毒药”，“不是大众所需要的电影”②。

对《人道》的批判是极有意义的，这是党的电影小组在电影

① 见《人道》批判特辑，载1932年7月23日上海《民报》的《电影与戏剧》副刊。

② 见董瑞：《人道休矣》，载1932年7月24日上海《民报》的《电影与戏剧》副刊。

理论批评战线上，继对美帝国主义商人阴谋独占中国电影事业的斗争后又一次新的胜利。如果说，对美帝国主义商人阴谋的斗争显示了左翼电影评论的锐利的反帝锋芒，那么，对《人道》的批判则显示了左翼电影评论的彻底的反封建精神。这次批判，不仅教育了广大的观众，也教育了电影从业人员，为反帝反封建影片的创作进一步地打扫了道路，推动了左翼电影运动的更好发展。

4. 苏联电影及其理论的传播和影响

几乎是在对美帝国主义垄断中国电影事业的阴谋进行斗争和对影片《人道》的封建宣传进行批判的同时，党的电影小组又领导展开了对于苏联社会主义电影艺术理论的传播。稍后，又对苏联影片上映进行了坚持不懈的宣传工作。

第一次国内革命战争失败后，蒋介石反动派，根据它的帝国主义主子的意志，百般地破坏中苏两国人民的友谊，并在1929年7月，断绝了与苏联的外交关系，从此就对包括电影文化交流在内的中苏两国人民友好关系和往来，更加采取了种种迫害和限制的措施。但是，左翼电影工作者在党的电影小组的领导下，仍然进行了很多宣传苏联电影的工作。1932年6月，年青的共产党员、著名的电影评论家尘无，首先在上海《时报》的《电影时报》副刊上，发表了一篇题为《电影在苏联》的文章，第一次在中国传播了无产阶级革命的伟大导师列宁关于“在一切艺术中，对于我们最重要的是电影”的指示；第一次在中国传播了苏联共产党第十二次和第十三次代表大会关于电影的决议以及“电影必须经党之手，使之成为社会主义的启蒙及煽动的有力的武器”的思想。同年，夏衍和郑伯奇用黄子布和席耐芳的化名又

合译了普多夫金的《电影导演论》和《电影脚本论》，自7月28日起，连载于上海《晨报》的《每日电影》副刊上，并在1933年2月出版了单行本，洪深还为这本书写了热情的序言。

1932年12月，国民党政府在全国人民一致要求恢复与苏联友好关系的压力下，被迫宣布与苏联复交。当时，鲁迅、茅盾、周扬、夏衍、田汉、洪深、郑伯奇、钱杏邨、沈西苓、沙汀、胡愈之等五十余人，就中苏复交致电苏联人民委员会，表示了热烈的祝贺。贺辞说："资本主义的文化已经没落了"，"苏联社会主义文化的建立和发展是人类空前的大事业"；还说："全中国久受帝国主义文化侵略的被压迫民众，正热烈地需要着苏联的和平的创造的新文化以为努力的借镜"。[①]为了促进中苏两国人民友谊的发展，在党的地下组织领导下，还成立了苏联之友社，进行宣传介绍苏联的经济、政治、文化教育和艺术以及电影的工作。随着中苏邦交的恢复，苏联电影开始在我国正式放映。围绕着苏联影片的放映，左翼电影评论工作者更加强了对苏联电影的宣传和介绍。

1933年2月16日，上海大戏院正式公映了苏联的有声影片《生路》。左翼电影评论家欢呼苏联影片公开首映为"新艺术的登场"！认为"在中国电影史上，这是值得大书特书的一页"，因为它"可以给中国电影界指出一条正当的出路"[②]。当时，《晨报》的《每日电影》副刊为这部影片刊登了黄子布、洪深、沈西苓、史东山、陈鲤庭、尘无、程步高、张石川等人写的八篇评论和

---

① "中国作家为中苏复交致苏联电"，原载《文学月报》第1卷第5、6期合刊号，1932年12月15日上海光华书局出版。

② 见洪深、席耐芳：《〈生路〉详评》，载1933年2月17日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

十四篇短文，成为中国电影评论史上空前的盛事。结合影片的上映，1933 年 6 月，夏衍还以丁谦平的笔名，翻译了《生路》的摄制台本。这是我国翻译的第一个苏联电影剧本，连载在《明星月报》上。1933 年 9 月，上海《申报》本埠增刊的《电影专刊》，刊载了芦荻从保尔庭斯基著的《列宁与电影》一书中摘译的题为《列宁的电影论》的文章，比较系统地介绍了列宁关于电影的言论，给予了中国电影工作者以极大的启示和鼓舞。当时各个报纸上的电影副刊阵地，几乎都发表过介绍苏联电影事业和传播苏联电影艺术的文章，单是《晨报》的副刊《每日电影》，在 1933 年一年内，就发表了有关苏联电影的文章达五十五篇之多。此后，在整个左翼电影运动时期内，传播苏联电影艺术一直是左翼电影理论工作的重要任务之一。

继《生路》之后，上海大戏院又放映了《迎展计划》（即《重逢》）、《金山》等片。通过对这些苏联影片的观摩，中国电影工作者具体地学习到了新的创作态度和新的创作方法，有人认为这是“发现了电影艺术的新天地”，并把苏联电影中所特有的某些艺术手法，亲切地称为“苏联镜头”。左翼电影工作者一直把苏联电影作为自己进行创作的学习榜样。

苏联电影的宣传介绍，苏联电影理论的广泛传播，是党的电影小组建立后，在理论战线上进行的具有重大历史意义的建设之一。

六、中国电影文化协会的成立和电影文化运动方针任务的讨论

党的电影小组通过自己的工作，建立起了党的地下组织对电影工作的实际领导，把广大的电影工作者团结到了自己的周

围，这说明建立公开的电影界的群众性组织的条件已经成熟。为了能更好地执行党的电影运动的方针，经过一段时间的筹备，1933年2月9日，中国电影文化协会便在上海正式成立了。会议选出执行委员和候补执行委员黄子布（夏衍）、陈瑜（田汉）、洪深、郑正秋、聂耳、蔡楚生、史东山、孙瑜、任光、金焰、张石川、唐槐秋、胡蝶、应云卫、沈西苓、姚苏凤、程步高、周剑云、黎民伟、卜万苍、李萍倩、周克、查瑞龙等三十一人，并由夏衍、聂耳、沈西苓等分别担任了文学部、组织部、宣传部的具体领导工作。中国电影文化协会发表了“宣言”，批判了过去中国电影界的工作，分析了当时中国电影面临的形势，提出了开展电影文化运动的任务。“宣言”指出，“帝国主义的侵略与封建势力的压迫在今日已更见严重”，号召电影工作者“亲切地组织起来”，“认清过去的错误”，“探讨未来的光明”，开展“电影文化的向前运动”，建设“新的银色世界”①。

中国电影文化协会的成立，是党的地下组织领导电影运动、团结广大电影工作者进行反帝反封建斗争的政策的胜利。

中国电影文化协会成立后，为了更加扩大这个统一战线，争取更多的电影工作者参加到这个战线中来，同时也为了更加明确反帝反封建的电影创作任务，以便统一认识，巩固团结，加强战斗，从1933年5月开始，在党的电影小组领导下，对电影文化协会成立时提出的电影文化运动的方针任务，进行了一次广泛的宣传和讨论。

在当时出版的《明星月报》上，左翼电影工作者一连发表了

① 中国电影文化协会宣言，发表于1933年3月26日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

很多篇文章，其中有几篇是在党的电影小组领导下经集体讨论后分头执笔写成的，如张凤吾（阿英）执笔的《论中国电影文化运动》，席耐芳执笔的《电影罪言》，尘无执笔的《中国电影之路》等等，详尽地论述了电影文化运动的反帝反封建的方针和任务。

讨论明确指出，当时电影创作的根本任务，就是反帝反封建。讨论分析了当时中国社会的半殖民地半封建的性质，指出"中国的革命目前还是在工农民主革命的阶段上"，因此，"中国电影的当前的任务"，也应"同样的是反封建和反帝国主义"①。讨论指出："目前的形势"是"日本帝国主义的大炮""不断的在向中国的民众轰击"，"其他各帝国主义"也在"更进一步的要求'平均宰割'"中国。"中国的民众"，"为着自己的生存"，"在和帝国主义"进行"抗斗"，"因此，在目前作为我们主要任务的，应该是反对帝国主义，打倒帝国主义"；而"帝国主义对于中国民众的侵害"，又是"利用着中国封建势力"、"勾结中国封建势力"的，因此，"要打倒帝国主义，也必然的要同时打倒封建势力"②。

讨论阐述了党的领导的重要，指出资产阶级"已经背叛了革命而投降到封建残余和帝国主义的怀里了"，"小有产的艺术家们"，在资产阶级的"领导和影响之下"，是不能执行反帝反封建的任务的："以反封建为中心的影片，结果是拥护了封建残余；以反帝为中心的影片，结果是陷入了狭义的国家主义"，"他们所有的电影片，始终没有打击帝国主义和封建残余的要

---

① 见尘无：《中国电影之路》（上），载《明星月报》第1卷第1期，1933年5月1日明星影片公司出版。

② 见凤吾：《论中国电影文化运动》，载《明星月报》第1卷第1期，1933年5月1日明星影片公司出版。

害”。因此，“要中国电影负起这一个任务，那就非加强中国电影从业员前进的领导不可”。“不把中国电影放在大众的，不是少数人的领导和影响之下，中国电影就永远不会有正确的反帝、反封建的影片产生。同时也只有加强了电影从业员前进的领导，在电影企业中才能够发动他们为反帝反封建影片的摄制而斗争。”讨论还论述了团结广大电影工作者的重要性，指出除领导之外，还“非联合和指导小有产者的从业员来制作反帝反封建的影片不可”①。

讨论详尽地论述了反帝反封建影片创作的题材，提出：“帝国主义对于弱小民族的侵略”，“帝国主义如何利用封建势力”，“帝国主义内的种种矛盾”，“宗教侵略”，“反帝战争反帝运动”，“反对帝国主义走狗”等等，都是很好的反帝影片的题材；提出：封建阶级“成为帝国主义的工具”，“对于民众的剥削、欺骗与镇压”，“横征暴敛，杀人如草，阳善阴恶”，“军阀战争苛捐杂税”，灾荒等等，也都是很好的反封建影片的题材。讨论又指出，暴露都市社会生活的黑暗，描写小市民阶层的“痛苦”、“悲哀”和“动摇”，指出他们的出路，也是左翼影片创作应当抓取的题材。

讨论还论述了创作方法的问题。针对当时国民党反动派和帝国主义租界当局对于反帝反封建影片的迫害，不可能鲜明地表现主题，指出主人公的出路，因而，提出创作“没有结论（更明确点说，结论含蓄）的电影”，创作“暴露性的作品”，“赤裸裸地把现实的矛盾、不合理，摆在观众的面前，使他们深刻地感觉社会变革的必要，使他们迫切地找寻自己的出路。这也是

---

① 见前引尘无：《中国电影之路》（上）一文。

中国电影界的一条崭新的路。”①讨论并对新闻纪录影片、卡通影片予以很大重视。

讨论还指出，反帝反封建影片，必须是大众化的。在内容上，应“尽量引用大众的真生活”，并“拿大众每天接触的人物做主角”；在形式上，“也应该非常明快”，“多动作，少对白，千万不要运用一切倒叙回忆等只有知识分子或则看惯电影的人才懂得的手法”②。

讨论强调指出，要完成电影反帝反封建的任务，必须加强电影文化运动的组织领导，更进一步巩固和扩大中国电影文化协会；加强电影评论工作，对帝国主义影片，对资产阶级的艺术思想、理论，进行坚决的斗争；同时，必须争取思想言论和摄制放映的自由。讨论指出，“中国电影在目前，是没有摄制放映的自由的”，“剧本审查，影片审查，剪，改，扣留，禁止，没收，焚毁”，“一切较前进的影片，不是打折扣，就是不准开映。不但南京电影检查会，还有上海工部局的电影检查会。在这种压迫之下，中国电影界根本不能摄制反帝反封建的影片，就是摄制了，也没有方法可以放映”。因此，要拍摄反帝反封建影片，必须用“群众的力量争取摄制放映的绝对自由”③。

这次讨论，对左翼电影运动的理论建设和创作实践，都有重大的意义。讨论根据党在民主革命阶段的总路线，根据当时党关于左翼文化运动的总方针，全面地阐述了中国左翼电影文化运动的反帝反封建的基本方针任务。通过这次讨论，进一

---

① 见席耐芳：《电影罪言——变相的电影时评》，载《明星月报》第1卷第1期，1933年5月1日明星影片公司出版。

② 见尘无：《中国电影之路》（下），载《明星月报》第1卷第2期，1933年6月1日明星影片公司出版。

③ 见前引尘无：《中国电影之路》（下）一文。

步地巩固和加强了党对于电影工作的领导，扩大了电影界的反帝反封建统一战线，更明确了左翼电影文化运动的方向、任务和方法，提高了认识，加强了团结，不仅直接推动了“明星”、“艺华”、“联华”等厂由党的地下组织领导的反帝反封建影片的创作，也影响了落后的“天一”和许多专门投机的小公司的影片制作。

党的电影小组建立后，就是这样以崭新的革命的姿态，尽力团结了一切可能团结的力量，摆开自己的阵势，向着帝国主义电影文化和封建电影文化展开了英勇的进攻，使中国的电影界发生了极大的变化，促使了1933年左翼电影创作高潮的出现，为中国电影历史写下了极其光辉的篇章。

第二节　面目一新的明星影片公司创作

一、编剧委员会的设立和新的反帝反封建制片路线的开始

1932年夏，夏衍等根据党的地下组织的指示，受聘参加明星影片公司担任编剧顾问后，“明星”的创作开始发生了重大的变化。

“一二八”之后，明星影片公司发生了严重的经济困难。九一八、一二八事变，使“明星”的影片失去了一部分市场，加之过去摄制的脱离现实的影片已经不合观众的需要，因而大大影响了营业收入；同时，“明星”为了摄制有声片，购置所需电影器材，已经下了一大笔资金，以致发生了严重的经济困难。为了解决这个困难，他们就把希望寄托在影片《啼笑姻缘》的映出

上。

《啼笑姻缘》，张恨水原著，严独鹤、张石川改编，张石川导演，董克毅摄影。早在“九一八”前夕，“明星”就准备拍摄这部影片。他们用了大笔资金，集中了全部演员，还派了一个摄制组赴北平摄取外景。甚至为了小说的电影摄制权，还同大华电影社进行了诉讼。最初的计划是拍成上中下三集，后因考虑到小说颇受小市民读者的欢迎，估计将来影片的营业一定很不错，就又扩大为六集，并从全部无声改为局部有声。经过一年多的拍摄时间，在“一二八”之后，六集《啼笑姻缘》陆续摄制完成并同观众见面。搬上银幕后的六集《啼笑姻缘》，由于大肆渲染了所谓“公子”“佳人”的“佳话”，小说原著中的某些对军阀暴行的暴露，在影片里更为冲淡了；在第四集中甚至干脆搬出了武侠片的陈套。这时由于全国人民抗日热情高涨，观众早已唾弃了这种背离时代要求的东西，因此，这部被明星公司宣传为“东方戏剧‘文艺’的美丽的花朵”的《啼笑姻缘》，没有受到观众的欢迎，营业上遭到了出乎老板意外的失败。

“明星”这年上半年拍摄的另外一些影片，如《慈母》、《爱与死》、《国魂的复活》、《恋爱与生命》等，也都很平庸，没有能受到观众的欢迎。

这样“明星”的经济困难就更加严重了。正是在这样的情况下，明星影片公司的负责人看到了过去道路的行不通，才找到左翼文艺工作者要求合作的。

左翼文艺工作者参加明星影片公司担任编剧顾问后，明星公司即以黄子布（夏衍）、郑君平（郑伯奇）、钱谦吾（阿英）、郑正秋、洪深等人组成了编剧委员会，负责电影剧本、电影故事、分场和分镜头剧本的创作、改编与修改工作。为了避开反

动派的注意，夏衍、郑伯奇、阿英都是不公开出面的，他们的剧本创作也只署化名，不署真实的名字，以利影片的拍摄与放映。

编剧委员会贯彻了电影文化协会通过的电影文化运动的反帝反封建的基本方针任务，从而形成了明星公司的新的制片路线，使“明星”影片的面貌，焕然一新。“明星”上层分子，在党的电影工作者的团结和影响下，同时为了解决他们本身所面临的危机，也同意了这个新的制片路线。郑正秋说：“电影负着时代前驱的责任”，迁就环境的办法已行不通了，必须改变制片方针，甚至提出了“反帝——反资——反封建”的“三反主义”口号，主张以此“做一个共同努力前进的目标，替中国电影开辟一条生路”①。张石川也说：“《空谷兰》时代，我不会忘记，《红莲寺》时代，我也不会忘记，《啼笑姻缘》时代，我更不会忘记——它们曾经给我以劳忙与痛苦，但我不讳言，我是曾经无意识地努力过的。然而，现在呢？这过去的时代除了给我以懊恼的回忆之外，是不能再给我以些微的满足了。”他并表示，这个转变不是投机，而是“有着他的必然性的”②。明星公司也公开宣告：“时代的轮轴是不断的向前推进，电影艺术界不能抓住时代，于新文化之发展有所贡献，必然为时代所抛弃。”③

党的地下组织领导的编剧委员会的设立和反帝反封建的新的制片路线的开始，标志了明星公司在影片创作上的根本转变。如果说，在这以前，明星公司不过是一个资产阶级性质的电影

---

① 见前引郑正秋：《如何走上前进之路》一文。

② 见张石川：《传声筒里》，载《明星月报》第1卷第1期，1933年5月1日明星影片公司出版。

③ 见1933年1月1日《申报》刊登的明星公司广告“1933年的两大计划”。

企业，那么，由此开始，其企业性质虽没有改变，但就其影片创作而言，则已成为这一时期党的地下组织领导的左翼电影运动的基本阵地。

在党的地下组织领导下，由于编剧委员会所进行的多方面的工作，明星公司在1933年一年之内就拍摄了二十二部左翼的和在左翼影响下的影片。这些影片以新的思想、新的题材、新的内容和新的形式，利用了当时一切可能的条件，反映了社会的和时代的真实，配合了反帝反封建的民主革命和政治斗争，发挥了战斗的作用。

新的影片，需要新的制片方式。在拍摄这些影片时，明星公司也一改过去那种“闭门造车”的拍摄方法，摄制组一个接一个地走向了江浙农村、东海海滨和遥远的西北，初步地接触了生活。

根据电影文化运动的方针任务，明星公司注意了美术片的摄制，成立了卡通科，由万籁鸣、万古蟾拍摄了动画片《神秘小侦探》等；还注意了人材的培养，创办了电影人材养成所，发掘了诸如赵丹、李清等这些电影新人，为中国电影增进了新的力量。

凡此种种，都说明这一时期的“明星”创作，由于党的地下组织的领导和影响，已呈现出焕然一新的面貌。

二、表现工人、农民、妇女、知识分子生活和斗争的影片创作

1.夏衍的第一部电影剧作《狂流》

1933年3月5日，明星公司第一部左翼影片《狂流》终于诞

生了。由夏衍以丁一之的化名编剧，程步高导演，董克毅摄影。《狂流》在上海的中央大戏院和上海大戏院首次公映后，受到了广大观众的热烈欢迎和电影评论工作者的竭力赞扬，认为它是“中国电影新路线的开始”①，是“明星公司的划时代的转变的力作”，是“中国电影界的有史以来的最光明的开展”②。

《狂流》以九一八事变后，长江流域发生空前的大水灾，十六省惨遭波及，灾民七千万的事实为时代背景，尖锐地揭开了农村的阶级矛盾和斗争。影片描写离开汉口百余里的傅庄，有首富傅柏仁（谭志远饰），平日鱼肉乡里，路人侧目。他的女儿秀娟（胡蝶饰）本和农村小学教师刘铁生（龚稼农饰）相爱，但因贫富悬殊，未能成婚；傅柏仁为了交结权贵，硬把秀娟许配给县长的儿子李和卿（王献斋饰）。由于连日大雨，傅柏仁搜刮了团防捐和筑堤捐，却根本不将捐款用于修筑，以致傅庄的堤坝处于极为危险的状况。全乡农民在刘铁生的领导下，赤手空拳与洪流展开了搏斗；而这时傅柏仁却举家搬到汉口避灾，同时打起救灾的幌子，冒充请赈代表，向社会骗取巨款，中饱私囊，并用诡言欺骗前来汉口索取捐款以便购料抢险的乡民代表刘铁生和王三爹（朱孤雁饰）。不久，汉口也被水淹，当灾民逃在淹没于一片汪洋的屋脊上，绝望地等待划来的小船散给他们一点馒头的时候，傅柏仁一家却随着县长的儿子雇了小汽轮用望远镜欣赏水景。这时，汉口水势未退，傅庄反因农民的搏斗，灾情有所好转，于是傅柏仁一家又回到了傅庄。秀娟仍深爱铁生，傅柏仁和李和卿见此情景，乃设计造谣，离间两人情

---

① 见芜村：《关于〈狂流〉》，载1933年3月7日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

② 见《狂流》特辑，载1933年3月7日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

感，并打算用“煽动乡愚，图谋不轨”的罪名来陷害刘铁生。正在这时，暴风雨袭来，堤防再度告警，刘铁生抱病和农民一起参加抢险，资力俱穷的农民一致同意搬取傅柏仁用赈款购置的木材来抢修堤防。傅柏仁指挥工役和县警进行阻挠，并诬指刘铁生为盗魁。这时，愤慨的农民们，已忍无可忍，就在抢救堤防的同时，向傅柏仁展开了英勇的斗争，工役和县警也不愿服从傅柏仁的命令，而跟着农民奔往堤防参加抢救。影片结束时，堤决，傅柏仁终于在洪水的狂流里覆灭了。

从上述故事里，可以看出，《狂流》异常鲜明地反映了反封建斗争的主题。这里，作者通过修筑堤坝、堵御洪水的事件，贯穿了农民群众和地主阶级的斗争，写出了地主阶级对农民的残酷的阶级压迫，也写出了农民群众对地主阶级压迫的反抗，从而有力地揭示出了当时农村生活中最本质的问题——农民和地主的尖锐的阶级矛盾。

影片对地主傅柏仁的面貌的揭露是深刻的，从地主阶级的本质剖析了傅柏仁的灵魂：他侵吞堤款，迟不拨付，以致堤防决口；他冒用灾民名义，骗取巨款，中饱私囊；他勾结地方统治势力，压迫和陷害农民；当灾民在遍地汪洋中的屋脊上急待营救时，他却驾着汽轮用望远镜欣赏“水景”。所有这一切都活画出地主阶级的一副阴险毒辣、无恶不作的面貌，说明了地主与农民的阶级矛盾是不可调和的。

影片对小学教师刘铁生和其他农民形象的刻划，也很真实，体现了中国农民善良、勇敢、纯朴、诚实的品质。对于农民的贫困和疾苦，影片也有十分真实的表露。更为可贵的，是作者还正面地描写了农民的反抗斗争，最后爆发的农民夺取傅柏仁的木料修堤的斗争，是矛盾发展的顶点。在这里，农民不再只

是苦难的形象，而同时又成为战斗的化身。影片的结尾，有着独特的色彩：堤坝崩决，傅柏仁覆没洪水之中的结局，寓含着地主阶级必然死亡的深意。

《狂流》的出现，有着重大的历史意义。它第一次在电影里描写了农村的阶级斗争。如果说，过去的一些反封建影片，多是透过封建迷信、家庭婚姻等方面的悲剧描叙来对封建制度进行抨击，从而只触及了封建制度的一些次要方面；那么，《狂流》则从阶级压迫和反压迫的最本质方面，从根本上揭露了封建制度的罪恶，具有更深刻的反封建意义。如果说，过去的一些反封建影片，在人物形象的创造上，对于封建统治阶级人物和被压迫者的形象都写得不典型，常常对封建代表人物抱有幻想，即使作恶多端，最后也竟会天良发现，而受害者的形象，即使受尽蹂躏摧残，也仍然是一个听任命运摆布的彻底的弱者；那么，《狂流》则不仅剖析了地主阶级的不可改变的剥削和压迫的本性，更写出了农民的反抗的战斗的意志，一扫资产阶级改良主义、调和主义的反动影响。《狂流》是优秀的反封建影片创作的最初范例。党的地下组织领导电影运动后所提出的反帝反封建的战斗的创作任务，在《狂流》中第一次得到了正确的实践。

《狂流》紧接着《人道》出现，更具有现实的意义，它有力地否定了《人道》所宣传的许多谎言。《人道》宣传旱灾是“天灾”，开脱了反动统治阶级的罪责；而《狂流》则明白指出，水灾的产生，主要是由于地主阶级的剥削和压迫。《人道》宣传剥削阶级“良心发现”，掩盖了剥削阶级的阶级本质；而《狂流》则深刻地揭露了这种阶级本质，说明了农民与地主之间的阶级矛盾的无法调和。《人道》宣传求助于上苍的宿命思想；《狂流》则尖锐地说明，只有斗争，农民才能取得自己的解放和

利益。就这方面讲，可以说《狂流》是在对《人道》的理论批判之后，又一次从创作实践上对它进行了有力的批驳。

总之，《狂流》以它的鲜明的主题，尖锐的冲突，开辟了我国电影艺术创作的革命现实主义道路和电影配合革命政治斗争的光荣传统，它是党在电影阵地上揭起的第一面旗帜，是党的地下组织领导电影艺术创作的最初胜利。而继《狂流》之后拍摄的《铁板红泪录》、《盐潮》、《香草美人》、《上海二十四小时》及其他许多左翼电影创作，更扩大了这个胜利，标明了三十年代中国左翼电影运动的光辉成就和不朽功绩！

《狂流》的导演程步高，早在1924年就在大陆影片公司导演了他的第一部影片《水火鸳鸯》，1928年加入明星公司。在这时期之前，他已与别人合作或单独导演过《离婚》、《爸爸爱妈妈》、《浪漫女子》、《一个红蛋》、《娼门贤母》、《不幸生为女儿身》等二十多部影片；“一二八”后，又导演了《爱与死》（于定勋编剧、王士珍摄影）和《可爱的仇敌》（程小青编剧，王士珍摄影）两部影片。但是没有一部能像《狂流》那样受到人们的重视。他对这部影片的导演工作是严肃认真的，是基本忠于原作的，有些镜头的处理也还灵活有力；描写水灾的场面，大部分采用了1931年他负责拍摄的长江水灾新闻片中的画面，剪辑得也较好。但是正如当时电影评论所指出的，程步高创作上的转变还刚刚开始，由于他对原作的内容还缺乏深刻的理解，以致在“作品的意识和情调上总有不能十分一致的地方”，因而影响了整个影片的成就，特别是对群众力量的描写注意得不够。群众筑堤和最后群众赶到傅柏仁家里夺取木料的两场戏，在原作中是写得有力的，但在影片中则显得较为软弱。“为克服这些困难，在导演只有更加了解作者的意识……这样，一个成功的前途必然

横在面前。”[1]左翼电影评论工作者用这样的话来鼓励程步高，希望他在导演《狂流》的基础上，能够更进一步。

2. 新文艺作品搬上银幕的有意义尝试：《春蚕》

夏衍在创作了《狂流》之后，又以蔡叔声的化名，把茅盾的《春蚕》改编为电影剧本，仍由程步高导演，由王士珍摄影。

《春蚕》是茅盾在1932到1933年间创作的，它和《秋收》、《残冬》是三个相互关连，而又可以各自独立的短篇小说。在这些短篇里，茅盾以深刻的现实主义的笔触，勾画了三十年代旧中国农民贫困和农村破产的悲惨图画。《春蚕》的改编和摄制，是中国新文艺作品搬上银幕的第一次尝试，引起了文艺界和广大读者、观众的热切重视和普遍注意。

《春蚕》的故事是这样的：清明过后，浙东农村家家户户都开始为育蚕而辛勤忙碌了。老通宝（肖英饰）一家和全村一样，“呈现了一种大紧张、大决心、大奋斗，同时又是大希望”的景象，不分昼夜地看守着蚕种。老通宝是相信迷信的，处处讲忌讳。他的大儿子阿四（龚稼农饰）老实忠厚、缺乏主意，他的小儿子多多头（郑小秋饰），则是这村子里一个头脑比较清楚的年青人，他不相信迷信的冲克，也不理会农村里那套“男女授受不亲”的旧礼教，他可以和村里最漂亮的姑娘六宝（高倩苹饰）往来，同时又常常爱和贴邻李根生（王征信饰）的妻子荷花（艾霞饰）玩笑。荷花因为曾在城里做过丫头，村里人都看不起她，说她是“白虎星”。恰巧这一年根生的“宝宝”坏了，于是村里人就把一切罪名归到“白虎星”的荷花身上。全村的男

---

[1] 见前引上海《晨报》的《每日电影》副刊《狂流》特辑。

女不敢和荷花交言，老通宝更严厉地禁止多多头和她讲话。这就引起了荷花对于老通宝一家的反感，她偷偷地走进蚕房，报复地要冲克他们的“宝宝”。老通宝遭遇了一切他所忌讳的事件。可是，事实打破了迷信，他们的蚕花依然生长得非常好。老通宝为了有个好收成，还借了高利贷来买桑叶喂蚕。由于日本帝国主义进攻上海，发生了战争，各处茧厂都不开门，茧行也不开秤，最后只好将茧子运到无锡去贱卖，不但还不了旧债，又添了一身新债。老通宝病倒了，他垂头丧气地说：“还说什么！二三分的蚕花，还卖不到叶本，真正天也变了！”

《春蚕》是以1931—1932年浙江杭嘉湖一带农村的破产为背景的。当时中国工商业由于帝国主义的侵略和世界经济危机的波及，面临了破产；江南丝绸业也岌岌可危，丝厂倒闭了一百三十家，绸厂倒闭了一百四十九家。市场的不景气和封建势力、高利贷者、资本家的乘机压榨，也使江南农村的养蚕业濒于死亡。影片《春蚕》，和它的原著一样，通过老通宝一家为育蚕而奋斗、挣扎，终于失败的经过，再现了这一时代真实，再现了当时中国农民在帝国主义、封建地主、买办、官僚和高利贷者的重重压迫和层层剥削下，一步步地陷入破产的境地。影片生动地描写了老通宝一家的辛勤劳动，赞美了他们的淳朴的素质；另一方面，它也描写了高利贷者和蚕厂资本家对于他们的高利盘剥和杀价掠夺，有力地揭露了在当时情况下中国农民所经受的苦难，和帝国主义的侵略及资本家的剥削的罪恶。影片同情地描绘了农民的不幸遭遇，同时也善意地批评了他们思想上的迷信观念，通过多多头这个形象，揭露了封建迷信观念的虚伪和破产。

《春蚕》的改编是忠实于原著的，而又按照电影艺术的要求，

发展了原著。为了适合电影的需要，夏衍在改编的《春蚕》剧本中，采用了茅盾的其他小说中的某些情节和材料，丰富了电影。影片字幕，都尽可能地采用了原来小说中的对话。为了交代清楚时代背景，电影剧本还增添了一个引子，企图用一组画面和动画设计，来概括地展示和说明作为输出大宗蚕丝的我国，怎样经过帝国主义的经济侵略，“已经使这过去的光荣变成了无常的春梦”的惨痛历史。

在原著里，茅盾通过细微深刻的生活描写，成功地塑造了老通宝一家人的生动形象，感人地描写了他们的悲剧性命运。电影剧本在这方面也作了不少努力，几个主要人物都刻画得很成功。改编者将老通宝这个人物在原著中的勤劳善良、但又落后古板的性格，细腻地再现了出来，特别是大蒜头这个细节的穿插，处理得更是生动。影片开始不久，老通宝为了预卜“蚕花”的命运，拿着涂泥的大蒜头，两手颤抖，虔诚地走到蚕房墙脚边，将大蒜头放下，默祷；以后又有两次描写老通宝悄悄走到墙边，拿起“命运”的大蒜头来看。通过这个细节，他的那种旧中国农民的迷信保守的性格，被传神地勾画了出来。扮演老通宝的肖英，演得很真挚朴素，没有矫揉造作的痕迹，这在当时，是很可贵的。据说他为了表演老通宝熬夜一场戏，甚至自己真的三天三夜没有睡觉，这种方法固然不足效法，但也表现了他对艺术创作的严肃态度。多多头这个精神饱满、热情大胆的青年农民也写得很成功，通过生动的细节描绘，写出了他的勤劳、不信封建迷信、富于反抗性、勇于摆脱旧传统束缚的性格。影片最后，多多头把那卜“蚕花”命运的大蒜头掷进溪水里，是有象征意义的，它预示封建迷信的传统观念的破产。

程步高的导演手法，尽管在处理农村破产的气氛方面还不

够深刻，但总的说来，他是努力忠实于剧本和原小说的。影片的整个处理，朴实无华，体现了小说和剧本特有的真实、细致、朴素的风格。为了拍摄育蚕一场戏，他还特地从浙江农村中请了熟悉育蚕的老农来做顾问，并在摄影场上搭了一个育蚕房，这些也都说明了导演的努力和明星公司对这部影片摄制的认真，一改过去电影界那种不管生活情景真实的讹滥作风。这也是左翼电影运动所带来的新风气之一。

影片《春蚕》放映后，在文艺界引起了广泛的讨论，认为这是一次成功的有意义的尝试，是1933年中国影坛的一次重大的收获。

3. 阳翰笙进入电影界及其《铁板红泪录》

以当时农民生活和斗争为题材的影片创作，除夏衍的《狂流》、《春蚕》外，还有阳翰笙编剧的《铁板红泪录》。

《铁板红泪录》是在《春蚕》公映后一个月的1933年11月12日首次映出的，这是一部强烈的反封建、反土豪的优秀影片，也是阳翰笙进入电影界的第一部作品。

阳翰笙，1902年生，四川高县人，毕业于上海大学社会学系，1925年加入中国共产党，1927年参加了有名的八一南昌起义，在叶挺将军领导的革命军二十四师中做过党的工作。1928年，他在上海参加了“五四”以来最有影响的文艺团体之一的创造社。1930年5月，“左联”成立后，他先后负责过“左联”和“文总”党组书记的工作。在这一时期内，他还以“华汉”的笔名写作了长篇小说《地泉》三部曲和中篇小说《两个女性》等。1931年，他又参加了左翼电影戏剧活动。

《铁板红泪录》描写四川的一个老农刘正兴（朱孤雁饰），有

个女儿小珠（王莹饰），同村的两个雇农——周老七（王征信饰）和二蛮子（陈凝秋饰）都很爱她。但小珠爱的却是周老七。二蛮子一时气愤之下，投靠了当地的恶霸孙团总（谢云卿饰）。这时，孙团总正以“买枪来防棒客——土匪”为名，向农民勒索“枪捐”。周老七因为反抗孙团总的枪捐，受到迫害，流亡到外地去了。孙团总也看中了小珠，企图霸占她，于是和二蛮子一起，抢走了小珠，刘正兴也被他们打伤了。不久，周老七又由外面回到了家乡。他自从离开家乡后，“走了不少的路，见了不少的人，听了不少的话”。（用这种曲折的语言来暗示党的影响、教育和领导，当时的观众是能够理解的。）最后，孙团总的强行收租讨欠，引起了全村农民的不满，爆发了抗租抗欠的农民斗争。二蛮子也在小珠被孙团总鞭打至死后，醒悟过来，枪杀了孙团总，自己也被杀身死。

阳翰笙以他熟悉的自己家乡的农村真实生活，构思了这个故事，影片的反抗封建恶霸势力残酷压榨的主题，是十分鲜明的。为了避开反动电影检查机关的阻挠，虽然在影片的字幕说明中不得不把故事发生的时代说成是在清朝宣统年间，但从它的实际内容里，人们完全可以感受到这是三十年代国民党反动统治下农村的现实。

《铁板红泪录》概括地反映了农村中的阶级矛盾、压迫和反压迫的尖锐斗争，不仅通过孙团总这个人物暴露了恶霸地主残忍狰狞的嘴脸和压迫农民剥削农民的罪恶行为，而且透过周老七这个觉悟的农民形象的刻画和农民群众斗争的描述，体现了农民的勇敢坚强和反抗的精神。二蛮子的由失足当团丁到最后终于向地主恶霸开枪射击，更表明了一个落后农民在生动的事实教育下的觉悟过程。

应该说，在《铁板红泪录》问世之前，中国还没有一部影片能把旧中国农村中地主土豪的罪恶和农民被压迫的痛苦暴露得那样强烈；更从来没有一部影片敢于把中国农民起来同地主武装势力进行斗争，描写得那么大胆和勇敢。影片中所描写的抗租斗争和向地主恶霸射击的枪声，应该看作是当时农村土地革命和武装斗争在中国电影中的曲折的反映。

《铁板红泪录》是由洪深导演的，王士珍摄影。这时，洪深已经开始接受无产阶级文化思想的领导，表现出了显著的进步。1930年初，美国辱华影片《不怕死》在上海公映，洪深曾在大光明大戏院映出该片时，当场登台演说，严正揭发了这部影片的罪恶，表现了这位艺术家的爱国精神。不久，洪深参加了左翼戏剧家联盟，在党的地下组织的团结和帮助下，政治思想开始有了转变，创作上也表现出了新的进步。在戏剧方面，这时他写出了包括《五奎桥》、《香稻米》和《青龙潭》三个剧本的"农村三部曲"，更进一步地反映出他的反帝反封建的思想要求，较之他过去写的《赵阎王》更为坚决、更为彻底了。在电影方面，作为当时最活跃的电影评论家之一，他积极投入了对美帝国主义霸占中国制片事业阴谋的斗争；作为明星编剧委员会的成员之一，他又与夏衍、阿英等密切合作，为这时期的明星公司组织、编写和导演了《铁板红泪录》、《香草美人》、《压迫》等好几部反帝反封建的影片。为了拍摄《铁板红泪录》，他曾率领摄制组到富春江畔摄取外景。尽管影片在制作技术上还有未能尽善尽美的地方，但就整个影片来说，是遵循了革命现实主义的创作方法的，是再现了剧本的主题精神的。正如当时电影评论所指出的那样，它不夸张，不取巧，也不因叙述的困难（由于政治的原因）而歪曲了主题。《铁板红泪录》被认为是洪深所导演的

影片中最好的一部。洪深在左翼电影运动时期，特别是1933年时期，是有不小的贡献的。

4. 沈西苓及其以包身工为题材的《女性的呐喊》

在这一时期的“明星”出品中，描写工人生活和斗争的影片也占有很大的比重。由沈西苓编导的《女性的呐喊》，就是一部以女工生活为题材的创作。

沈西苓（1904—1940），原名沈学诚，浙江省德清人，浙江甲种工业学校毕业后，东渡日本，进东京美术专门学校；后因对话剧很有兴趣，认识了日本戏剧家秋田雨雀等人，从1924年起，在日本筑地小剧场实习美工。1928年，他回到祖国，参加创造社，同时执教于上海艺术大学、中华艺术大学。1929年冬，他又参加了夏衍、冯乃超等组织的艺术剧社，演出过《炭矿夫》等剧，同时参加流动剧队，深入工人区和学生中，指导群众戏剧活动及演出。1930年2月，他与许幸之、王一榴等发起组织了左翼美术团体时代美术社，并参加天一影片公司，从事美工布景工作，同时对电影编导艺术开始探索和研究。1932年“一二八”后，沈西苓计划写作一个以上海女工生活为题材的电影剧本，夏衍就把他过去从事工人运动时调查所得的有关包身工的材料，提供给了沈西苓，由沈西苓写出了电影剧本《女性的呐喊》，但是这个剧本没有受到天一公司的重视。夏衍参加明星公司后，沈西苓也由“天一”转入“明星”，在夏衍的帮助下，重新搜集了一些有关包身工的材料，并对剧本进行了修改补充，最后拍摄完成了这部影片。影片由王士珍担任摄影。

影片《女性的呐喊》描写以叶莲（王莹饰）为中心的几个女性的不同道路。叶莲的朋友少英，思想进步，到武汉参加革命

去了。不久军阀混战毁去了叶莲的小资产阶级家庭，只剩下了她和她的幼小的妹妹。内地兵祸连天，而上海租界却是另一世界，有钱人整日花天酒地，沉湎在淫欲的享乐里。胡大少爷（王吉亭饰）是一个洋场恶少；他的爪牙、开包饭作的陈大虎，是经营包身工的带工头。他趁着兵灾的机会，就到内地来做他包身工的生意。叶莲被骗，怀着学生时代"自立"、"奋斗"的理想，带着妹妹随陈大虎来到了上海。她住在陈大虎包饭作的阁楼上，并进了工厂。在这里她目睹了陈大虎虐待包身工的种种罪恶，大为不平。陈大虎为了讨好胡大少爷，胁迫叶莲去见胡大少爷，并逼她签订白做三年的"包身工"卖身契约。叶莲没有屈服。后来，她的妹妹被胡大少爷凌辱而死，叶莲忍无可忍，为了报复，打晕了胡大少爷。这天晚上，她奔波街头，意外地遇见了她找了很久的旧同学爱娜，但她现在已经变了，爬上了有钱人的地位。不理和嘲笑，使她最后的一点希望也破灭了。她想起了少英从前对她说的话："个人奋斗是会失败的，健实起来再奋斗。"这时，清晨第一声汽笛鸣了……

《女性的呐喊》的题材是极其现实的，内容是十分丰富的。作者以大量关于包身工的真实材料，构思了这个故事。围绕着女主人公叶莲的遭遇，影片勾画了洋场恶少胡大少爷、帝国主义工厂的带工头陈大虎凌辱包身工的无耻嘴脸，暴露了帝国主义、买办资产阶级和封建把头势力互为一体榨取贫苦女工血汗的血腥罪恶，同时也通过叶莲、她的妹妹和其他许多包身工的奴隶劳动和非人生活，展示了包身工的被剥削、被压迫、被凌辱的凄惨境遇。影片透过先进妇女少英的走向革命和软弱妇女爱娜的走向堕落的对比，为叶莲暗示了出路。对叶莲成长过程的描写，是令人信服的。她由破产的小资产阶级成为工人，她

的不屈的性格，坚强的意志，使她在经历了残酷现实的教育之后，终于觉醒、成长了起来，决定走少英所走的革命斗争的道路。

《女性的呐喊》第一次在中国银幕上展示了中国工人的生活，展示了最受剥削、最受压迫的包身工——“罐装了的劳动力”的非人遭遇，表现了她们的觉醒。它的反帝反封建的主题，革命的主题是相当鲜明的。

《女性的呐喊》是沈西苓担任电影导演的第一部作品，在导演艺术处理上，自然会有不成熟的地方。用沈西苓的话说：“离开不了舞台的影响”，“每个画面内的构图，以及每个镜头的长短度上，把握不到准确的标准”，“因为利用镜头的跳拍，反使我忽略了前后镜头的韵律的谐调”，“画面与画面间，幕与幕间，以至于整个的剧的高潮，失了重心与和谐”①。但同时影片也显示了沈西苓的导演才华，他善于用剪裁得相当简练而经济的对照和譬喻手法，来烘托人物的处境，表现内容的含义，例如：写包饭作的女工吃饭，用鸡群啄米的镜头来说明她们的非人生活；用鸟笼的穿插，来暗示她们的没有人身的自由；用汽笛的轰鸣，来衬托叶莲的觉醒，从这些都可以看出导演的精心构思。但是，由于影片在艺术处理上存在上面所说的一些缺点，尤其是经过电影检查当局的无理删剪后，更破坏了它的完整性，因而遭到了某些人的嘲笑。左翼电影工作者支持了这部第一次正面描写工人生活的影片的作者，大力肯定了影片的成绩，指出它写出了工人群众遭受的层层压迫，表现了觉醒了的中国妇女大众向黑暗势力所作的英勇的呐喊，它“足令我们瞩望着社会主义写实

---

① 见沈西苓：《制作《女性的呐喊》后感》，载《明星月报》第1卷第1期，1933年5月1日明星影片公司出版。

主义的曙光”①。左翼的电影评论在具体地分析了影片的缺点的同时，指出它还是“新生的嫩芽”，是“一枝在充满了砂砾的土壤中挣扎出来的苗树”，虽然还是不成熟的，但它是新生的，有生命力的，需要爱护，需要灌溉，需要培养。评论热情地指出：“一切新的努力上进的导演和演员，一定能够虚心地从错误和失败中学习和准备新的前进。”②党的电影小组和左翼评论的鼓励，使沈西苓从人们的嘲笑中振奋起来，他说：“至于嘲笑，或许会变成锻钢的炉火……自然没有绝对的‘失败’，没有绝对的‘成功’。失败了不知道失败在那里，才真是永远的失败。已知道的错误，而不在错误的本身中找寻解决这错误的线索，那才够自己嘲笑自己的庸弱。”③这样，仍然是在这一年，沈西苓终于又导演了优秀的影片《上海二十四小时》。

5. 备受反动派摧残的《上海二十四小时》

继《狂流》、《春蚕》之后，夏衍又写了暴露当时都会生活贫富悬殊、阶级尖锐对立的《上海二十四小时》，由沈西苓导演，周诗穆摄影。在1932年关于电影文化运动方针任务的讨论中，曾提出创作“暴露性的作品”的主张：“赤裸裸地把现实的矛盾”“摆在观众的面前”。可以说，《上海二十四小时》就是这个主张的富有成绩的实践。夏衍以敏锐的观察，生动的描绘，有力的对比，对当时都市生活的矛盾作了深刻细致的暴露。影片的主题是严肃而尖锐的，故事是动人的：下午四时，正是大都会的

---

① 见CCC：《〈女性的呐喊〉是国片的怒吼》，载《新声报》第45期，1933年8月7日出版。

② 见秀生：《女性的呐喊》，载1933年4月14日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

③ 见前引沈西苓文。

动脉跳得最剧烈的时候，一个外国资本纱厂的童工被机器轧伤了。周买办（周伯勋饰）听了工头的报告，轻描淡写地说了一句："自己不小心，有什么好说的！"就拿起电话约太太（朱秋痕饰）去看电影；可是太太在电话里拒绝了他："不行，李太太约我去打牌去。"六时，放工了，买办赶着回公馆看太太。也是这时，被轧伤的童工家里正经历着最悲痛的时刻，做女工的姊姊（顾兰君饰）正在哭泣，做菜贩的哥哥陈大（陈凝秋饰）束手无策。住在阁楼上的失业青年老赵（赵丹饰）也在旁边流着同情的眼泪。请医生要钱，陈大赶忙到周买办的公馆去找在那里做女佣的老婆陈妈设法。这时已是七时多了。在周公馆里，买办和太太正在准备着怎样享受这个宝贵的夜晚。九一十一时，陈大家里，受伤的弟弟呻吟床褥，一家急得没有办法。也是这时，买办正背着太太带着交际花在吃大菜，看电影；而太太，在同李太太打牌的借口下，正带了她的青年男朋友在跑狗场里赌钱。过了十二点，买办和交际花，太太和男朋友，都在跳舞场里见面了，彼此骗人的把戏拆穿，买办心里很不痛快，独自回家了。也是这时，老赵为了弄笔钱帮助陈大一家，正在周公馆生平第一次"行窃"，而陈大因为要贩菜，已冒着大雨做生意去了。只有女工守着受伤的弟弟，她打着瞌睡，做了一个美丽的幻梦。夜这么过去了。早晨四一六时，当陈大的妹妹照旧去上工的时候，买办太太正倦游回家。买办太太发觉失窃，她记起了昨晚女佣陈妈的男人来过，她想：这样的人一定是贼。隔了两小时，陈大被当作贼抓了起来。这时，老赵正忙着请医生给陈大的弟弟看病。十一十一时，买办到纱厂去了，在外国大班同意下，他忙着指挥把纱包上原来的商标揭去，再贴上新的商标："完全国货"。也是这时，在陈大家里被周公馆歇

掉生意的陈妈正对着垂死的弟弟伤心。老赵回来，一听到陈大入狱的消息，又懊丧，又激动，他想不到第一次做“宵行的老鼠”就害了朋友。他到警察局去自首了。下午二时，陈大被释放回家，而他的弟弟已经断了气。又是下午四时了，买办太太睡足后起床，她又在计划怎样度过今天的夜晚……

《上海二十四小时》以三十年代上海的现实社会生活为基础，通过一个童工受伤身亡的事件，生动而深刻地展开了一幅内容异常丰富的画卷，激动人心地揭示了三十年代都市生活的尖锐的阶级矛盾和阶级对立，暴露了买办资产阶级依附帝国主义压迫剥削工人的罪恶和他们的荒淫无耻的生活，展现了工人和城市贫民的被剥削、被压迫、贫困受苦、挣扎于死亡边缘的灾难。剧本对当时的现实进行了高度的概括，它的暴露反动社会黑暗的意义是极其深刻的，它的反帝反当时反动统治阶级的声音是极其强烈的。

《上海二十四小时》不仅思想内容深刻，而且艺术处理极好，有不少独到之处。

首先，剧本的艺术构思和情节结构，极其新颖，把整个故事发生的时间，集中在一昼夜之内，开始于下午四时，又结束于下午四时；以童工受伤事件为中心情节，而又不止于这个情节，由此引出更丰富的内容。其次，是作者非常出色地运用了对比的手法，并以此作为描写的基本笔法。一面是成群的女工放工回家，一面是买办太太高卧未起；一面是童工受伤倒在地上流血，一面是买办太太把吃厌了的鸡汁泼在地上；一面是女仆拭抹泼翻的鸡汁，一面是工厂里正在擦去地上童工的血迹。陈大家里，对着重伤的童工一筹莫展，而周公馆里，买办太太正对着镜子涂脂抹粉；陈大没有钱请医生，买办太太却付了二

十两银子的帐给兽医院。工厂里，买办正把纱包换上“完全国货”的商标；陈大家里，却是童工更接近死亡。此外，女工上工去的小车子与买办太太跳舞回家的汽车相遇；急速转动的机器和幽沉静穆的公馆互比；最后，陈大在弟死、妻失业、朋友入狱的悲怆气氛里出神，而买办太太却正在着急如何来消遣这一个晚上……这些巧妙的对比描写，把贫困和富有、苦难和淫逸、正义和无耻的生活，尖锐的阶级矛盾和对立的内容，渲染得更生动，更有力，更感人了。剧中人物出场的安排，也极为自然：影片开始，童工被机器轧伤，介绍出童工；接着打电话到周买办那里，介绍出周买办；由买办打电话给买办太太，又介绍出买办太太；在抬着受伤的童工的路上，介绍出徬徨街头的失业青年老赵；抬回家时，又介绍出在家中劈柴的陈大。剧本随着故事情节的展开，有机地把人物一一介绍出来，这样的处理，在过去电影剧本里是不多见的。总之，剧本的优异成就，不仅在于富于现实意义的题材，也由于独特的结构，精选的细节，真实的环境的描绘，简洁的蒙太奇处理，以及其他电影表现手段的出色运用，这一切构成了夏衍电影剧作艺术的特色，也标志着党的电影工作者在当时掌握电影艺术形式方面的一次重大的收获。

沈西苓就在这个完美结实的电影剧本的基础上，以三个月的拍摄时间，出色地完成了导演的任务，再现了剧本的内容，获致了很大的成就。当1933年12月《上海二十四小时》在明星公司非正式招待试映时，每一个在场的观众看了影片后都非常激动，郑正秋曾对沈西苓这样说：“西苓！谨祝你伟大的成功，这是一部国产影片中具有世界性的作品。”

这部出色优秀的影片受到反动派电影检查当局更恶劣的摧残。在影片摄制过程中，租界工部局就派人以参观为名，到摄

影场滥施干涉。而影片完成后，经过国民党电影检查机关的检查，认为问题严重，所谓“罪状”是“其暗示、引诱乃至宣传解决此种（按：指劳资利益）冲突的现象或趋势之方法不合于人情，不合乎国势”①，要导演大加修改。后来，国民党电影检查机关更把影片足足扣留了一年，反复审查了十多次，剪掉了许多画面，一直拖到1934年12月才准予放映②。这时，映出在观众面前的《上海二十四小时》已是面目全非了。原来是极其完整，内容形式和谐统一的影片，现在却“在优秀的手法与紧密的调子中，显着不调和与松懈”；原来的影片后半部正是高潮，而现在却是“支离破碎”的了③。《上海二十四小时》的被摧残，充分地暴露了反动派绞杀电影文化的罪恶。但它也教育了电影工作者，使他们更加看清了反动派的反动面貌。

作为影片导演的沈西苓，面对反动派的压力，更感到了极大的气愤和苦恼，并因此一度地离开了电影界，但在左翼电影工作者的帮助下，他不久以后又重新回到了电影岗位上来。

6. 描写帝国主义经济侵略下工人斗争生活的《香草美人》和《压迫》

与《上海二十四小时》差不多同时拍摄的还有《香草美人》，这也是一部以工人生活和斗争为题材的影片。如果说《上海二

---

① 见蒋振：《国产影片的评价》，载《中央时事周报》第3卷第26期，1934年7月7日出版

② 《上海二十四小时》于1933年12月摄制完成，经过国民党电影检查委员会审查后，于1934年6月上旬开始在南京上映，旋又被禁，再检查剪删，一直延至该年12月中旬始通过，在上海新光大戏院公映。

③ 见尤兢：《评《上海二十四小时》》，载1934年12月16日《申报》本埠增刊《电影专刊》。

十四小时》侧重于暴露，那么，《香草美人》则侧重于工人觉醒过程的描写了。

《香草美人》，陈铿然导演，周诗穆摄影。影片故事的原作者马文源是复旦大学的学生，后经洪深加工改编。

故事大致是这样：因为农村破产跑到上海来找出路的王阿大（谢云卿饰）一家，好容易在大中华卷烟工厂找到了工作机会，但是帝国主义的经济侵略使大中华烟厂遭到了可怕的厄运，国货卷烟竞争不过洋货大倾销，大中华烟厂老板不得不接受外国烟商的所谓“公平条件”：外商出货五箱，大中华出货一箱，这样，大中华烟厂便一面裁人减工，一面加紧剥削工人。许多男女工人被解雇，在装盒间工作的王阿大的老婆首先失业。女儿（夏佩珍饰）因为拒绝烟厂工头的引诱，不久也被停歇了工作。王阿大一家的日子一天比一天难过，他和弟弟老二（王征信饰）虽然还有工做，但工资减少了，工时增加了。年青的老二大声问：“我们每人只赚十几块钱一个月，还要扣薪吗？气力一样用，饭可以少吃吗？”王阿大怕失业，不同意弟弟罢工的主张，两人闹翻了。老二说：“老大，告诉你，你巴望外国人不抢中国人生意，做老板的不刻薄工人，那是办不到的，你别做梦！”结果，王老二以“鼓动罢工”的罪名被捕，并被判处了徒刑；接着，大中华烟厂倒闭，王阿大的女儿为了维持一家生活，走上出卖肉体的末路。当这事给王阿大发觉后，家庭又演了一场悲剧：王阿大老婆丢下小的孩子，带了女儿不别而行。过了两个月，母女俩仍不回来，小的孩子又病死了，王阿大被生活宣判了酷刑。他做梦似地奔波在街头，伤心透了，也气愤透了；他看见大商店里放着外国香烟和广告的橱窗，咬紧牙关，猛的一拳敲碎了玻璃窗。巡捕抓住了他，他受到了“法律”的裁判。在

监狱里，王阿大和老二两个“罪犯”在做着苦工。阿大说：“老二，我现在相信你的话了，可是将来怎样呢？”阿二说：“外国也有苦人穷人的，只要大家齐了心，将来一定会有好日子的。”

这里可以看出，《香草美人》的主题是十分尖锐的，它正面地提出了阶级斗争的鲜明思想，通过王阿大一家人的经历和遭遇，非常真实地反映了三十年代的中国工人，在帝国主义和国内资产阶级重重压迫下失业贫困的苦难生活以及他们的觉醒过程和斗争要求。

影片的环境处理，有着强烈的时代感，有着三十年代中国社会生活的真实气氛。农民由农村破产流入城市；城市工人由贫困走入失业大军的行列；帝国主义的经济侵略，沉重地打击了民族工业；民族资产阶级又把这种危机和厄运转嫁给中国工人，加重了对工人的剥削，减少工资，增加工时，大批地解雇工人。这些描绘，对于当时的中国社会来说，是具有典型意义的。

影片的成就，还在于它也相当含蓄地刻画出觉悟了的中国工人的先进形象，描写了工人的斗争生活。王老二，作为一个觉悟了的工人的形象，不仅敢于反抗，而且有了明确的阶级意识，对阶级敌人不存任何幻想，决不“巴望”帝国主义者不掠夺中国人民，“做老板的不刻薄工人”，而同时，对于自己阶级解放的前景则充满无限信心。这样的先进工人的形象，在此以前的电影创作中，是没有的；在这以后，由于反动派的阻挠，也是不多见的，因而是非常可贵的。对王阿大觉醒过程的处理，也非常真实可信。他本是农民，在农村破产后流入城市才成为工人，农民的保守性格，使他为了生活，甘愿忍受资本家越来越加重的压迫和剥削，反对弟弟的罢工主张，但是，接连的不幸：自己的失业，女儿被迫为娼，妻子出走，孩子病死，终于

使他觉醒起来，使他入狱后对老二说："我现在相信你的话了"。王阿大的由忍污负辱到相信阿二所代表的真理，反映了一个普通工人的觉醒过程。

总之，《香草美人》是一部优秀的表现中国工人斗争生活的影片，在三十年代中国民族工业由于帝国主义经济侵略而日趋破产的典型环境里，生动地刻画了中国工人的先进形象。

影片的导演是称职的，一开始就是王阿大在法庭上的供诉，然后采用分段倒叙来展开故事，每一段落，每一章节，也还处理得紧凑和富有戏剧性，始终没有放松主题思想的表现。插入"金元压倒中国烟囱"的动画来表示外货充斥中国市场，在当时也给人以深刻的印象。

《香草美人》受到了左翼电影评论的热烈赞扬，认为它和《狂流》、《春蚕》一起"是彻底的写实主义的萌芽的作品的代表"①。而同时，它又受到了国民党反动派和帝国主义租界当局的迫害，尽管在公映前即已经过多次检查和剪删，但在它被允许公映后，仍然由于内容的反帝性质而再度遭到禁映。②

洪深自己编剧的《压迫》(高梨痕导演)，也暴露了工人失业的痛苦。影片的原来故事是这样的：广勤纱厂老板张纯伯（王梦石饰），因受到金融资本家董宝善（徐莘园饰）的经济排挤，最后关了厂。于是，在张纯伯工厂做工的个性懦弱的工人赵寅生（龚稼农饰）也就遭到了失业和随之而来的种种痛苦：他的在董宝善公馆帮佣的老婆秀英（夏佩珍饰）被保镖(王吉亭饰)

---

① 见唐纳：《目前中国电影的几个倾向》，载《时代电影》1934年7月号，上海时代图书公司出版。

② 《香草美人》于1933年11月下旬在上海新光大戏院上映，至11月28日，该院突接到上海公共租界捕房通知，禁止该片继续放映。影片后来在内地如南昌等城市，也被禁映。

夺去了；母亲和孩子也在严寒的冬天病死了；当他到董公馆去找秀英时，他又差点被当作窃贼抓了起来。后来，赵寅生总算在董宝善的工厂里找到了做工的机会，可是在外货竞争下，这家工厂不久也裁减了工人，引起工人们的反对和罢工。事后，董宝善要查明谁是罢工的煽动者，赵寅生和秀英就被保镖所陷害，被捕入狱。

《压迫》暴露了三十年代国内资产阶级的互相倾轧和帝国主义对中国的经济侵略以及它对中国民族工业的严重打击，反映了一定的时代的真实。影片通过赵寅生一家的遭遇，说明了帝国主义、国内资产阶级层层的压迫，最终都落在工人头上的事实，是有意义的。但是，影片在暴露工人失业痛苦的同时，却过分强调了赵寅生性格中软弱的一面，使主人公几乎成为一个在残酷的阶级压迫面前只知"逆来顺受"的牺牲者，这却是不够典型的。

从洪深加工改编的《香草美人》和他自己写作的《压迫》中，可以看出他在接受了无产阶级文化思想的领导与影响后的巨大进步。他不仅已从狭小的资产阶级上层社会题材圈子里走了出来，而且直接接触到了工人生活和斗争的题材。当然，从《压迫》中赵寅生的形象，也可以看出他在前进中的某种局限性，特别是由于对工人生活及性格的不熟悉，使他还不能在塑造工人形象时达到更概括、更典型的程度。

《压迫》也受到了反动派无理的歪曲的修改，被加上了一条反动的尾巴：赵寅生和秀英被抓进监狱后，在法庭"裁判"下，被释放了。这时字幕说："伟大的法律是不受压迫的。"左翼电影评论尖锐地揭露了这个歪曲，指出在旧社会，"法律不但不能保障贫民的人权，并且是资本主义者压迫贫民的最好的利

器”①。导演高梨痕也曾写文章说明这一事实：“收尾的一场法庭，原编者都没有梦到有这样一个结局。原来收尾是到寅生夫妇被捕为止，检查会认为不大妥当，……加了这样一条尾巴。恐怕到现在丁先生（按：即洪深）还不知道有这样一个场面呢！”从这时开始，这种“加尾巴”便成了反动派迫害左翼电影和进步电影经常使用的方法之一。

7. 表现盐民在残酷压迫下进行抗争的《盐潮》

在这一时期，郑伯奇也与人合作编写了两个剧本：《盐潮》和《泰山鸿毛》。《盐潮》的故事是楼适夷写作的，由郑伯奇同阿英改编为摄制台本，徐欣夫导演，董克毅摄影。《盐潮》也是正面描写阶级斗争的，它展示了三十年代盐民在土豪劣绅残酷压迫下的生活困境，表现了他们团结起来，掀起盐潮，反抗封建势力的斗争。题材是很现实很尖锐的，为了避免反动派的检查，影片仍不得不含蓄地在字幕中说，这是一个发生于“现在”以前的故事。

影片描写海滨的一个盐村，青年盐民陈炳生（王征信饰）和同村姑娘阿凤（胡蝶饰）自幼相爱。他们都过着很苦的生活。盐村豪绅李大户（唐巢父饰），平日盘剥盐民，现又阴谋夺取东堤一带烧盐茅柴公地。阿凤的父亲张德三（王梦石饰）因为犯了“私烧”的嫌疑，被拘捕了。这时，李大户的外甥、一个上海来的纨绔子弟胡心吾（孙敏饰）看中了阿凤，他不怀好意地帮助阿凤将张德三营救出狱。阿凤和胡心吾渐渐接近，和炳生疏远了。不久，炳生因家贫母病，盐商杀价，被迫走险，加入贩私集团，

① 见康：《看了〈压迫〉的感想》，载1933年8月23日《申报》本埠增刊《电影专刊》。

这事被盐警得知，准备搜捕他们。阿凤从胡心吾口中知道这消息后，奔告炳生，使他们得以脱险。又过了一个时候，李大户和他的外甥霸占茅柴公地的计划实现了。全村盐民群情激愤，阿凤也悔悟过来。他们对李大户等展开了斗争，唱起了“革命快要开始，人们已经起来”的歌声，依靠“群众的力量”，取得了斗争的胜利。最后，李大户等不得不狼狈地逃到上海去了。

《盐潮》的显著特点，是和《狂流》、《铁板红泪录》一样，提出了阶级斗争的鲜明主题。它揭露了封建势力、反动当局和地方恶霸对盐民的无以复加的剥削和压迫，以及盐民在这种剥削和压迫下的令人窒息的生活；它描写了李大户和他的外甥这两个剥削阶级代表人物的贪得无厌，又刻画了陈炳生这个青年盐民的反抗形象。影片最后，因李大户霸占茅柴公地而爆发的盐民反抗斗争，更显示了群众团结起来的威力。

演员胡蝶、王征信和扮演陈炳生妹妹的顾梅君，在影片中的表演都不错。为了拍摄这部影片，演员们曾到澉浦去过一个时期，在那里多少看到了一些盐民的真实生活，这对于较好地完成表演任务是有帮助的。这也是左翼电影运动兴起后的新的艺术作风的表现。在摄影方面，特别是烧盐场里的一些画面，光线的运用和镜头的角度，都是下了相当功夫的。

《盐潮》在摄制完成后遭到了反动派的摧残，有不少斗争场面都给电影检查官剪掉了，而且硬给加上了一个盐潮平静结束的尾巴，损害和歪曲了影片的主题。

《泰山鸿毛》由张石川导演，董克毅摄影。故事写军阀时代一个小资产阶级知识青年（龚稼农饰）做了县长后企图兴利除弊，废除苛捐杂税，以致触犯当地土豪劣绅，在恶势力下，这个青年不得不挂冠而去。原来剧本通过对军阀政府腐朽无能和

贪官污吏假公济私的揭露，隐射地讽刺了国民党反动派的黑暗统治，也批判了小资产阶级的幻想，同时还接触到了人民对恶势力压迫所进行的反抗；但是由于导演没有能够掌握原作的主题，而陶醉于失恋者报复情节的描写，并对小资产阶级的幻想采取了赞扬的态度，以致完成的影片成为对原作的歪曲了。

8. 写职业妇女觉醒的《脂粉市场》

在编剧委员会的主持下，这一时期"明星"的出品中，以工农生活为题材的影片占了主导的地位，这是过去没有、也不可能有的。和这同时，"明星"还出品了不少以知识妇女、知识青年生活为题材的影片。

夏衍除《狂流》、《春蚕》、《上海二十四小时》外，又写了表现职业妇女觉醒的《脂粉市场》和表现妇女走向独立生活道路的《前程》，并与阿英、郑伯奇合作，集体编写了反映大革命时代不同知识青年不同道路的《时代的儿女》。这些影片，与上述工农题材的影片一起，构成了这一时期"明星"左翼电影出品丰富多彩的面貌。

《脂粉市场》和《前程》，都是夏衍用丁谦平的化名创作的，均由张石川导演，董克毅摄影。《脂粉市场》以朴素而真实的手法，叙述了一个职业妇女的悲剧：陈翠芬（胡蝶饰）在她的家庭完全破产的时候，不得不脱离学生生活，踏进陷阱重重的社会谋生。她被介绍到一家百货公司去当女店员，除受人们的玩弄和侮辱，同事的讪笑和倾轧以外，更受着上司林监督（王献斋饰）和小开张有济（孙敏饰）不怀好意的追逐，虽然也有像钱国华（龚稼农饰）那样诚恳朴实的青年职员关心她，并且真挚地爱着她。她为了维护自己"清清白白的良家女子"的身份，不

愿意干下去了，而生活的鞭子又不住鞭挞着她。但是，出路何在呢？她走出了百货公司的大门，投入了广大群众的人流中，这时，她意识到，为了摆脱妇女受侮辱的命运，她应当在广大的群众中去迎接艰苦的斗争和未来的生活。

《脂粉市场》，从它的标题起，就辛辣地暴露了在半殖民地半封建的社会里，剥削阶级只能把妇女当作商品；而所谓妇女经济独立、职业平等之类，实际上只是一种欺骗。剧本通过这个百货公司女店员的遭遇，生动地说明了这一真理。女主人公最后毅然离开百货公司，走入街头广大群众人流中的结尾，是有着深刻的寓意的，它含蓄地指出了妇女的解放是以整个社会的解放作为前提的，妇女要获得自己的解放，必须投身于整个社会解放的群众斗争的洪流中。只有和争取社会解放的群众斗争密切结合起来，才是妇女争取自身解放的出路。

作为既是"明星"老板，又是电影导演的张石川，这时也有了某种程度的转变，接受了拍摄《空谷兰》、《火烧红莲寺》，特别是《啼笑姻缘》的教训，认识到非跟着时代走不可了。在导演《脂粉市场》之前，1932年，在一二八抗战的影响下，他还导演了一部表现抗日的影片《战地历险记》（陶耐忍编剧，董克毅摄影）。影片描写一群富家子弟的大学生，激于爱国热情，自动组织了义勇军。一对男女青年，在订婚后也共赴前线作战，各自冒险立功，最后以两个人的团圆作为结束。虽然渗透整个影片的仍是资产阶级观点，并且把抗日战争描写成为了"有趣的"个人主义的历险，但在一定程度上却也触及了抗日斗争的现实生活。对于《脂粉市场》的导演，张石川是努力的，力图再现出原作的精神。但是在通过电影检查时，他却屈从了反动派的压力，不仅删掉了李翠芬最后走入群众的结尾，还添加了这

样一段荒谬的情节：李翠芬后来做了女工，升为“写字”，有了积蓄，自己居然开设了一家所谓合作商店。这显然是对原作的极大歪曲。当时左翼电影评论严正地指责了这一窜改，夏衍自己也在报上发表了郑重的声明①。

9. 反映妇女走向独立生活道路的《前程》及其讨论

夏衍创作的另一部以妇女为题材的电影剧本《前程》，写一个“厌倦风尘”的著名女伶苏兰英（宣景琳饰），为了自己的“前途”，抱着“一个女人总得有一个终身依靠”的想法，抛弃了舞台生活，嫁给了留学回来的银行高级职员姚君杰（孙敏饰）。尽管她待丈夫很好，在丈夫经济极度困难而又患重病的时候，她为了挽救丈夫的生命，不惜牺牲自己；可是丈夫一旦做了高官后，却忘却了前情，不仅另有所恋，而且说她在外边有“淫行”，骂她，打她，甚至驱逐她。这一切虐待和迫害终于促使苏兰英感到，依靠男人的寄生生活，并不是一个女人的“前程”。于是她重新回到了舞台，依靠自己的艺术劳动，自食其力。

《前程》透过这个在电影中被用过无数次的关于女艺人生活的题材，提出了崭新的主题，它不仅有力地抨击了剥削阶级对

---

① 当时夏衍曾用丁谦平、蔡叔声的化名写信给《晨报》的《每日电影》副刊的编者，对影片《脂粉市场》的结尾，作了声明（见1933年5月15日《每日电影》副刊）。信上说：“顷承友人以电话见告，谓《脂粉市场》结尾，有女主人公开设合作商店一节，似与全剧结构有凿枘之处云云，深用惶惑。《脂粉市场》一片，其主张在说明现代妇女解放运动，与整个社会问题之解决有同一之命运。盖编剧者之意，以为在现社会之下，所谓男女平权等等，实仅为一种黄色的欺骗与自慰的梦想也。此种主旨，首即表白于幕首之‘献词’中，谅为观众所共见。男女主人公同为下级店员，当然无出资开设商店之可能，此节非出原作本意，即在《明星月报》所载王乾白君所拟本事中，亦可复案也。……”

女艺人的歧视和摧残，而且也批判了在当时不少妇女中间流行的那种企图依赖丈夫、苟安一世的寄生思想。影片的这个主题，无疑是有其现实意义的。

然而，这部影片在当时却引起了讨论。在左翼影评中间，有这样两种不同意这部影片的意见：一种认为，选取这样的题材，是缺乏教育意义的，只有劳动人民的苦难和斗争，才是唯一应当描写的题材；一种认为，女主人公的由家庭又走向舞台，并不是妇女的"前程"，只有走入工厂和参加革命斗争，才是她的前程。但是，这两种意见都带有很大的片面性。

这两种意见之所以是片面的，因为前者由此否定了左翼电影运动的创作题材的多样化，后者则脱离开具体人物的生活基础，提出了具体作品本身规定的任务之外的要求。当时，夏衍即以丁谦平的笔名写了文章，对上述两种意见提出了不同的看法，进行了推心置腹的讨论。他说："这意见，虽然是发生在对《前程》的批评上，事实上是有关于整个电影文化运动的。"他认为"革命与反革命的对描，富人与穷人生活的映照，在教育的意味上固然需要"，但"向社会生活的各方面，摄取有关于社会问题的题材，给观众一种启示，一样的是不可缺少"。① 现在看来，这个看法还是正确的。描写劳动人民的生活和斗争，应当是左翼电影创作题材的主导方面（当然，能不能多拍这类影片，还受着当时各种历史条件的制约，这是另外一个问题），这是不能动摇的，但同时也必须与描写各种社会生活的题材结合起来。这种题材多样化的做法，不但那时是需要的，今天仍然也是需要的。尤其是在那时，工农生活和斗争的题材被国民党反动派

① 见丁谦平（夏衍）：《〈前程〉的编剧者的话——题材与出路》，载1933年5月25日上海晨报的《每日电影》副刊。

横加迫害，再加上影片公司的性质及导演演员的具体条件等等，题材多样化则更加显得必要了。

在谈到女主人公的“出路”问题的时候，夏衍认为，描写人物的成长和觉醒，必须考虑到“事实的必然性与人物的环境生活基础”。《前程》的女主人公，是“一个有相当地位的女戏子”，如果让她“离开丈夫就去做工，甚至于变成一个革命的女工人”，“事实是不会这样简单的”。他认为，像苏兰英这样“一个作为男性玩物的女子，一旦觉醒了，去走向独立生活的路”，是合理的。“在封建势力仍然顽固的存在的今日的中国”，这样的影片，是需要的。现在看来，这个分析，也是正确的。评价一部影片，一个人物，不能离开作品具体情景规定的具体任务，不能离开具体人物的特定的生活基础。要求苏兰英这样一个既受上层社会压迫而又和上层社会生活有相当联系的著名的女艺人，一下就具有先进工人那样的觉悟，这是一种简单化的看法。

《前程》的讨论，是很有意义的，它有助于左翼电影理论批评水平的提高。左翼电影评论，在扩大左翼电影的影响和对反动电影的斗争中，有着重大贡献，这是不容忽视的。但有时也有些不大正确的批评，带有一定的片面性，这在对其他一些影片的评论中，如对《春蚕》等，也或多或少地表现了出来。自然，对于这个缺点的产生，也要具体地历史地来加以衡量：当时左翼电影评论建立不久，尚处于早期阶段，还没有为系统的马克思列宁主义的文艺理论所武装，它之产生那样的缺点，应当说是难以避免的。

10. 描写第一次国内革命战争年代知识青年不同命运和道路的《时代的儿女》

《时代的儿女》由夏衍、郑伯奇、阿英合作编剧，李萍倩导演，严秉衡摄影，分镜头剧本曾用丁君吾的化名，在《明星月报》上发表过。故事梗概如下：1923年，赵鸿钧（徐莘园饰）在内地小城市开了一家小规模的木机织绸厂。他有一子一女：儿子赵仕铭（赵丹饰）是上海工业学校的大学生，女儿赵淑娟（艾霞饰）也在上海的女子中学念书。赵鸿钧为仕铭订下婚事，打电报叫仕铭回家成亲。而这时，仕铭已同淑娟的同学、一个工业资本家的独生女儿周秀琳（高倩苹饰）相爱，并订了婚约。他由于不同意包办的婚姻，以致与父亲发生冲突，留书出走，到上海附近一个小县城里当了工读学校的教师，并开始接近了工人群众。这时，爱慕虚荣的淑娟，认识了一个游手好闲的大学生，并不顾仕铭一再劝告，和这个大学生订了婚。不久，五卅惨案发生，许多知识青年和工农群众投入了五卅反帝运动。仕铭和秀琳也参加了抵制洋货的宣传和检查。他们遭到了反动军警的袭击，仕铭被殴受伤。不能忘记自己的阶级和家庭利益的秀琳退缩了，她回到了家里，而仕铭却变得更加坚强，他对秀琳说："我的觉悟和你正相反，对旧世界是需要更激烈的血斗的，我们必须走上一条新的路！"这年秋天，仕铭拒绝了秀琳父亲为他安排的工程师职位。而淑娟则因生活日趋放荡，被学校开除，回到父亲那里，又引起父女一场争吵，淑娟也离家出走。赵鸿钧的机织绸厂，因外国人造丝的倾销而面临危机。一年之后，仕铭已当了工人，在工人群众中做革命工作。由于政治思想的分歧越来越大，他和秀琳的感情也越来越疏远了，终于解

除了婚约。两人分手时，仕铭对秀琳说："残酷的历史使你退步，我现在知道了比恋爱更重大的事情。"影片结束时，银幕上映出了这样几幅意义深长的画面：赵鸿钧的小工厂倒闭了，他饱受刺激，呻吟病榻；淑娟更加堕落，正与两个男人在酒楼狂饮；秀琳结婚了，在举行结婚典礼的大旅社门前，她正挽着自己的新婚丈夫走上汽车；而机器房里，在飞转的机轮旁边，人们看到了赵仕铭，他面带明朗的笑容，擦着汗，在向人们挥手！

这个优秀的电影剧本，描写了在1925—1927年暴风雨般的革命年代中不同知识青年的不同命运。在时代环境的处理上，影片不仅透过赵鸿钧这个小工厂主的破产过程，反映了当时帝国主义侵略下中国民族工业凋零，工厂倒闭的厄运，同时，也正面地描写了中国人民的反对帝国主义斗争，第一次把五卅运动这个反帝爱国的光辉事迹，在故事影片里作了直接的反映。正是在这样一个典型的环境里，作者描写了赵仕铭、淑娟、秀琳这三个不同知识青年的不同性格，不同生活，不同命运和道路。淑娟，由一个放荡的女性，堕落为男人的玩物；带有自己出身的阶级软弱性的秀琳，由于赵仕铭的影响，一度被卷进时代斗争的潮流，但在尖锐的阶级斗争面前，她胆怯了，为了自己的苟安生活，她终于无声无息地进入了上等人的家庭鸟笼。影片对于她与赵仕铭的爱情处理，不像过去的一些影片那样，把爱情看作是一种什么超阶级、超政治的东西，而是从阶级分析的观点出发，描写了根本不同政治思想人们之间的爱情，是不可能真正建立和巩固起来的，一反资产阶级的所谓爱情至上观念。影片的尤其值得注意的成就，是它真实地塑造了赵仕铭这个资产阶级家庭出身、由接受革命思想影响而成长起

来的革命知识青年的形象。对于他的发展过程，影片是写得很生动的，他由反对家庭包办婚姻到脱离家庭，由开始接触工人到参加革命斗争，这对于当时的知识青年革命化的道路，是有一定的典型意义的。和秀琳相反，严酷的阶级斗争不但没有能吓住他，反而更加锻炼了他，使他更加看清了自己献身的事业的意义。他和秀琳的爱情的最终破裂，他的最后成为工人，标志着这个人物的世界观和阶级立场得到了转变，使他抛弃了自己出身的资产阶级，而站到无产阶级的立场和行列里来了。透过赵仕铭的转变和成长，作者意义深长地暗示了非工人阶级出身的知识青年的前进道路，思想很高，意境也很高。

《时代的儿女》由于反动派的迫害，在完成的影片中，没有能很好地再现出原剧本的精神实质和它的许多光彩的篇章，尤其是五卅运动一节，如对当时进步学生和奸商的尖锐冲突，帝国主义及其走狗镇压五卅反帝运动的阴谋的描写等等，在剧本中都处理得很有时代气氛，但在影片中，这许多具有深刻内容的描写与场面，都没有能充分地表现出来。

11. 郑正秋的后期代表作《姊妹花》

在1932和1933两年里，郑正秋又编导了三部影片：《自由之花》、《春水情波》和《姊妹花》。

作为电影界旧民主主义思想代表人物的郑正秋，在“一二八”后，开始有了新的变化，随着抗日运动的高涨，他比较清醒地看到了中国电影界的前途和出路，曾经积极主张聘请左翼文艺工作者来担任“明星”的编剧顾问。明星编剧委员会成立以后，他又热烈地支持了党的地下组织提出的反帝反封建的制片路线。在党的电影小组的团结和帮助下，郑正秋还参与了中国

电影文化协会的工作，进行了有益的活动。协会成立不久，他在《明星月报》上发表了一篇很有意思的、对他一生来说也是至关重要的文章《如何走上前进之路》。

在这篇文章里，郑正秋对电影已从“教化社会”的模糊看法提高到“电影负有时代前驱的责任”的认识了。他批评当时的中国电影不过是掌握在资产阶级手中的商品：“是抓在患得患失的大老板手里的一种东西”。同时他联系自己，检讨了明星公司过去迁就低级趣味的作风，“一半是自己的不长进，一半也是环境的牵制”。他说，中国电影界要走上前进之路，就需要“努力于环境的改造”，“需要多方面的助力”；“要文艺界许多前进的先生们，大家联合起来，做我们的战友”，从而才能“完完全全脱去迁就环境的旧面目”。在文章里，他甚至还提出了反帝国主义、反资本主义和反封建主义的“三反主义”创作主张，并要求电影界联合起来反对帝国主义租界当局和国民党政府双重的电影检查，主张电影界结成联合战线。

从这篇文章里，我们不难看出郑正秋在思想认识上已有了重大的进步。文章表现了郑正秋要求与左翼文艺工作者合作的真挚愿望，反映了无产阶级文化思想对他的影响。可以说，就政治思想讲，这时的郑正秋已经超出旧民主主义的范畴了。

郑正秋思想上的这个转变和进步，在他这一时期的电影创作里，也得到了一定程度的反映。

《自由之花》是隐射袁世凯称帝后，蔡锷设计逃出北京到云南起义推翻帝制的史实的。影片描写了主角痛恶同帝国主义签订不平等的条约，具有一定的反帝反军阀的意义。但是，就整部影片的思想内容而言，仍然没有能超出郑正秋以往创作的水平。《春水情波》是以妇女为题材的，它通过一个婢女（胡蝶饰）

的不幸遭遇和斗争，抨击了农村封建势力和宗法社会的余毒，也斥责了那些从美国镀金回来的少爷们的儿戏爱情，同时还在一定程度上揭露了中国官场卖官鬻爵的黑幕；但也和郑正秋过去的作品一样，在这部影片里他也没有能为妇女指出争取解放的正确出路。如果说，从《自由之花》、《春水情波》中还看不出郑正秋创作的变化，那么，在《姊妹花》中，这种变化则有较明显的反映了。《姊妹花》是他根据自己的三幕舞台剧《贵人与犯人》改编导演的，由董克毅摄影。

《姊妹花》的时代标明为 1924 年，实际上它反映的则是三十年代的生活。影片主要描写生长在不同社会环境里的一对孪生姊妹的不同遭遇。这一对孪生姊妹，由于父亲赵大私贩洋枪逃奔异乡，以致姊妹俩自幼骨肉分离。后来妹妹二宝（胡蝶饰）做了军阀钱督办的七姨太太，过着骄奢淫逸的生活；姊姊大宝（胡蝶兼饰）则嫁给农村里一个叫桃哥的穷苦而忠厚的木匠（郑小秋饰）。天灾人祸，逼使桃哥夫妇带了大宝的母亲（宣景琳饰）流落到城市里来。这时二宝生了一个孩子，将要弥月，要找一个奶妈。大宝为了要分担一点丈夫的生活负担，不得不抛下她的快要满月的孩子，到钱公馆去当奶妈。大宝和二宝这对互不认识的姊妹见面了，一个是奶妈，一个却是主人。大宝在钱公馆还只三天，家里出了事：桃哥不幸在干活时从房上摔下来，身受重伤。大宝为了救治丈夫，恳求做主人的二宝预付一些工钱。二宝不但不借，还打了她一记耳光。大宝为了要救活自己的丈夫，在万分痛苦和矛盾的心情下，不得已偷了小主人身上的金锁片，但不幸给二宝的小姑撞见，大宝在惊惶失措中碰倒了一只大花瓶，花瓶摔在小姑头上，致使小姑丧命，大宝遂以杀人罪被捕。她的母亲前来探监，偶然看见了军法处长，

这个军法处长却正是早年将她遗弃的丈夫赵大；他因为把二宝送给钱督办当姨太太，因而做起官来。最后赵大和二宝都“转变”了，一家团聚，二宝拥着母亲和姐姐，坐上了自己的汽车。

虽然《姊妹花》也是以妇女为题材的，也是一个所谓家庭伦理剧，但与郑正秋过去的创作比较起来，是可以看出它们之间的不同之处的。这里，首先是郑正秋的视野已经有所扩大，他没有再局限于婚姻的范围，而是接触了更为宽广一些的社会现实；其次，影片中所描写的贫富的悬殊和对立，已不再仅仅停止于“善”与“恶”的抽象说教，而是在一定程度上指出了矛盾的阶级根源。作者的同情，是投在大宝的方面的，正像作者自己说的，它是“替穷苦人叫屈的”①。

影片《姊妹花》在艺术上保持了郑正秋一贯的创作特点：平易细致的手法，生动明白的形式。

在这部影片里，胡蝶一人兼饰了大宝和二宝两个不同的角色。胡蝶，原名胡瑞华，广东省鹤山县人，1907年生于上海，童年时代随着他在铁路工作的父亲奔波天津、北平、东北各地，十二岁去广东，十六岁返上海，考入了洪深主持的中华电影学校，五个月后，学校解散。1925年，她加入友联影片公司，担任影片《秋扇怨》的女主角；次年转入天一影片公司，三年内，先后主演了《夫妻之秘密》、《珍珠塔》、《电影女明星》、《女律师》、《新茶花》、《大侠白毛腿》等近二十部影片。1928年加入明星影片公司，与阮玲玉合演《白云塔》，接着主演了《血泪黄花》、《碎琴楼》、《桃花湖》、《歌女红牡丹》、《如此天堂》、

① 见陆小洛：《纪念影国拓荒的郑正秋先生》，载《明星半月刊》第2卷第3期，1935年8月16日明星影片公司出版。

《红泪影》、《啼笑姻缘》等三十多部影片，成为当时红极一时的女演员。“一二八”之后，随着“明星”制片方针的改变，她在主演《自由之花》、《战地历险记》后，先后担任了《狂流》、《脂粉市场》、《盐潮》和《姊妹花》等片的女主角。在《姊妹花》中，她一人兼饰两角，大宝被责后偷金锁片以及关进监狱前拼死挣扎的几场戏，表演得都很出色，这是胡蝶从事银幕生活以来比较成功的一次扮演。扮演母亲的宣景琳和扮演木匠的郑小秋也很称职。

《姊妹花》一方面表现了郑正秋的进步，但另一方面，在影片最后，依然反映出了他还没有完全摆脱改良主义的幻想，安排了赵大和二宝的所谓“转变”，阖家团圆，把贫富两个对立的阶级，调和起来，穷人也升入“贵人”的天堂。正如当时左翼电影批评所指出的，《姊妹花》“一方面是暴露社会不平的写实主义，另一方面是落后小市民幻想的协调主义的毒质的说教”①。

由于影片内容投合了小市民观众对现实不满而又幻想改良的思想，加之它的故事曲折动人，描写生动，从而赢得了很多观众的欢迎，在上海的新光大戏院公映时，创造了连映六十余天的票房记录。

《姊妹花》后，1934 年，郑正秋又以孱弱之躯，勉力完成了《再生花》和《女儿经》里的一个片段以及《热血忠魂》的部分工作，于 1935 年 7 月 16 日病逝上海。

郑正秋的一生，是一个旧民主主义电影艺术家的一生。作为中国早期电影的拓荒者，他做了开垦的工作，不仅为故事片创作开了先河，同时还赋予了它以积极的反封建的民主主义内容。在新民主主义革命时期内，他依然基本上停留在旧民主主

① 见唐纳：《目前中国电影的几个倾向》，载《时代电影》1934 年 6 月号，上海时代图书公司出版。

义的水平，从而使他的创作不能完全适应时代的需要和密切配合当时中国的革命斗争。在这个新的历史时期内，他创作的影片，始终如一地贯串了他的资产阶级改良主义的社会思想，落后于时代的精神；但同时，在当时中国电影界的具体历史条件下，在各种反现实主义逆流泛滥的浪潮中，他创作的绝大多数影片的不同程度的反封建内容，也还是有着不容忽视的积极意义的。1932 年，党的地下组织领导了电影创作后，作为一个旧民主主义者的郑正秋，开始接受了无产阶级文化思想的影响与领导，参加了中国共产党领导的新民主主义电影文化革命的阵线，在思想上发生了很大的转变，并为左翼电影运动的开展做了不少有益的工作。虽然这时在创作上，郑正秋仍然没能跳出资产阶级改良主义的范畴，但已经从抽象的“善”“恶”开始接触到贫富悬殊的阶级矛盾的内容了。

对中国电影编导艺术的发展，郑正秋有更大的贡献。在使中国电影摆脱已经没落的文明戏的影响上，在电影艺术表现形式的熟练运用上，在使中国电影具有自己民族的风格上，他都做了很有益的工作，获得了一定的成就。应该说，他的影片受到观众的欢迎，除了反封建的内容及其他多方面的原因外，在艺术上平易通俗的风格和对民族形式的尊重，也是重要的原因。

郑正秋是一个旧民主主义革命者，也是一个以自己的毕生精力贡献给中国电影事业的正直艺术家。在中国电影史上，他有着自己特殊的地位。“早岁代民鸣，每弦繁管急，议论风生，胸中常有兴亡感”；“谁人舒国难，正火热水深，老成凋谢，身后惟留兰桂香”。田汉的这幅挽联，很好地表达了当时左翼电影戏剧工作者对郑正秋这位早期中国电影拓荒者逝世的哀思和悼念。

12. 暴露旧中国农村丰年成灾的《丰年》

在这一时期，阿英除参加《时代的儿女》和《盐潮》的创作工作外，还编写了电影剧本《丰年》，由李萍倩导演，严秉衡摄影。《丰年》是"明星"这一时期出品中最后一部以农村生活为题材的创作。它也和上述几部表现农民生活和斗争的影片一样，很好地暴露了三十年代旧中国在帝国主义侵略和反动统治、地主、高利贷阶级压迫剥削下，农村经济破产、农民日益贫困、阶级矛盾日益尖锐化的历史真实。

1933 年春，夏衍、阿英、李萍倩等曾随明星公司的外景队到苏州附近农村去了一次。在这里，他们通过观察和同农民的接触、交谈，了解到当时江南农民在丰年的情况下还是生活贫困、负债累累的现实，于是便产生了把这个现实搬上银幕的愿望。经过短时期的酝酿，即由阿英执笔编写出了电影剧本《丰年》，又经过编剧委员会的讨论和修改后，1933 年夏正式投入摄制。影片完成时，"艺华"被捣毁事件已经发生，左翼电影工作者受到了更大的迫害，因此，影片用了"李萍倩"编导的名义。

这部影片的故事是这样的：秋天，地主傅诚（唐巢父饰）照例下乡收租。佃户陆念四（朱孤雁饰）颗粒无收，在傅诚威逼下变卖掉仅有的一条耕牛抵租后，贫病而死了；雇农王二叔（徐莘园饰），因为自己还有一点田地，总算渡过了难关。第二年初夏，傅诚看到肥田粉的利息很厚，便又向农民放了肥田粉的高利贷。几个月过去，又是秋收的季节了，王二叔一家经过辛勤的劳动，获得了丰收，他们满心喜悦地以为可以安稳地过一个好年了，不料，这时帝国主义的剩余粮食大量倾销，奸商也趁机压低谷价进行掠夺，以致王二叔卖粮的钱连抵还买肥田

粉的高利贷都还不够。王二叔还不出高利贷款，给傅诚的狗腿子殴打死了。王二叔的儿子阿狗（梅熹饰）是一个血气方刚的青年，他忍无可忍，带领农民向傅诚展开了斗争。

《丰年》的背景是1932年的江南农村。如果说《狂流》写了灾年下农民的苦难穷困，那么《丰年》则和《春蚕》一样，写了"丰年尚成灾，灾年将何似"的又一幅农村破产的悲惨图画。通过王二叔一家的遭遇，影片有力地揭露了三十年代中国农村经济破产，灾年成灾，丰年也成灾的真实根源。在谈到这部影片的创作时，导演李萍倩曾说，1932年，"天时大好，各地大熟"，"但是这年的农民反而更闹得没有饭吃；甚至自己的田也姓了别人的姓"。这个"农村经济破产的原因"，是"帝国主义者的经济侵略政策"和"豪绅地主勒逼地租"、"高利贷"、"垄断抑价"以及"种种苛捐杂税"所造成的。拍摄这部影片的目的就是要"使每人都能看到农村为什么破产的，丰年为什么成灾的。"①

担任这部影片导演的李萍倩自在"神州"导演了《难为了妹妹》和《好儿子》后，于1927年参加天一公司，担任导演和演员，在此后的五年里，他为"天一"拍摄了《大学皇后》、《歌场春色》、《夫妇之间》、《有夫之妇》等近二十部影片，同时为"大中华百合"拍摄了《劫后孤鸿》等片。一二八战争后，他为"天一"拍摄了《东北二女子》和《芭蕉叶上诗》，即转入"明星"。《丰年》是他继《旧恨新愁》、《琵琶春怨》和《现代一女性》后在"明星"的第四部创作。他在导演上尽了很大的努力，处理得很好，由于有一定的生活感受，许多画面都拍得较为真实，有浓厚的农村生活气息。《丰年》是李萍倩担任导演工作以来最好的一部影片；

① 见李萍倩：《摄制〈丰年〉的动机及开始》，载《明星月报》第2卷第2期，1933年12月1日明星影片公司出版。

同时，也表现出了他在1933年无产阶级电影文化思想影响下和在党的电影工作者帮助下的进步。

这部影片也和其他许多左翼影片一样，遭到了反动派电影检查机关的肆意删改，不仅剪掉了许多尖锐的场面，甚至极其无耻地给加上了一个完全违反作者原意的尾巴：在农民向地主傅诚展开反抗斗争后，“官方”出来讲话，要双方“不要各趋极端”，大大地歪曲了影片的主题。影片被反动派电影检查机关足足扣压半年之久，直到1934年5月，才百孔千疮地与观众见面。这时，影片的片名也被改成《黄金谷》了。

13. 有一定暴露意义的《道德宝鉴》、《展览会》及其他

在党的电影小组领导下，左翼电影工作者不仅自己创作了一大批优秀的影片，使“明星”的出品面貌一新，同时也影响了“明星”其他电影工作者的创作。在这一时期，“明星”所有导演的创作，差不多都直接或间接地得到过编剧委员会的帮助，为他们讨论剧本、修改故事、提供素材、补添对白，从而使他们的作品，也在不同程度上表现出了新的倾向。

陈铿然导演的《展览会》（陈晨摄影），通过上海附近小市镇上一个小本商业资本家的经历和遭遇，描写“一二八”后由于农村破产，购买力降低，间接直接的敲诈剥削，洋货的充斥，商人的暗斗和金融恐慌，以致小资本的商店周转不灵被迫倒闭的种种景象，在一定程度上反映了三十年代旧中国经济凋敝的一个侧面。但是影片经过反动派的审查，结尾被迫加上了一段“提倡国货”的“展览会”，居然买客为之感动，生意兴隆起来，不仅是勉强的、粉饰的，也是游离开了主题的。

王献斋导演的《道德宝鉴》（原名《人道之贼》）是一部反封

建的影片，暴露了一个以慈善事业为名的道德会长蹂躏妇女、弃妻另娶、图财行凶、私吞公款的种种“德行”，以及发生在他家庭里的母子调笑、兄妹恋爱的丑剧，从而指出了在封建社会里被公认为“道德君子”者原来是道德最最败坏的人，对封建伦理的虚伪性揭露得相当强烈，讽刺得相当辛辣。但是，影片最后却落入了因果报应的陈套。影片结束时，作者又鼓吹回到农村去，似乎回到农村就可以解决问题了。

此外，《琵琶春怨》、《现代一女性》、《健美之路》、《姊姊的悲剧》和《二对一》等五部影片，也具有或多或少的反封建意义，但也都表现出了不同的缺点。《琵琶春怨》（于定勋编剧，李萍倩导演，严秉衡摄影）写一个农村青年寡妇的悲剧，她爱上了一个鳏夫，最后在旧礼教包围下屈服。影片多少揭露了一些农村封建势力的罪恶，但由于作者把青年寡妇写得十分懦弱，结果不但没有为寡妇再嫁问题提出正面的回答，反而象是在提倡守节了。《现代一女性》（艾霞编剧，李萍倩导演，周诗穆摄影）叙述一个“希望用爱情的刺激来填补空虚的心”的女性的经历，写她在被捕入狱后如何在一个革命的女性启发下，从恋爱的迷梦中觉醒过来，走上了“光明之路”，也有一些意义。但作者的创作思想很模糊，女主角的转变过程也写得很牵强。《健美之路》（王乾白编剧，陈铿然导演，严秉衡摄影）写一个江湖卖艺的女演员嫁给了封建家庭出身的青年，由于过不惯寄人篱下的生活，终于又带着丈夫，离开封建家庭，回到卖艺班。题材比较新鲜，但内容还是停留在二十年代反封建影片的水平上。《姊姊的悲剧》（胡萍编剧，高梨痕、王吉亭导演）写一个农村少女的不幸遭遇。影片开始时，接触到了一些地主和佃农的冲突，但当女主角从农村流落城市，进工厂做工，又因参加罢工被开除后，就把

她写成为一个随时陷入多角恋爱的怯弱者，过着堕落的生活，而结局是个人反抗的失败。

还有一部以体育为题材的影片《二对一》（有声片，王乾白编剧，张石川导演，董克毅摄影），在剧本写作过程中，曾得到编剧委员会的很多帮助，力图在这部描写业余足球队生活、渲染爱情波折的故事里，增添一些有益的内容。完成的影片，虽然不如理想，但仍在一定程度上揭露了资产阶级体育商业化的丑恶，并且在最后国际比赛一场戏里，通过外国足球队和它的代理人企图以金钱收买中国足球队的阴谋的失败以及中国足球队员努力赢得这场比赛胜利的描写，多少表达了一些民族的、爱国的感情。

尽管这些影片创作，由于作者们的思想、生活积累和世界观的局限，还有着这样或那样的缺点和问题，但是，从这里，我们却可以看出党的电影工作者在加入"明星"后，对于这些电影创作人员所发生的巨大影响。他们在党的电影工作者的帮助下，创作出了这些在不同程度上都有一定的反帝或反封建意义的作品。这些作品的出现，说明了党的地下组织对要求进步的电影工作者的团结政策的胜利。

第三节　联华影业公司创作的新成就

一、上层的分化和反对"四国主义"的斗争

前面已经述及，联华影业公司是由几个中小规模的影片公司合并组成的，它因袭了原来各厂的各套做法，从管理到创作都很混乱，负责人之间意见也很分歧。一二八战争使"联华"遭

受到一定的损失。设在闸北天通庵的第四分厂毁于炮火之后，随着营业收入的锐减，“联华”内部出现了分化。黄漪磋首先脱离“联华”，自己去搞了一个专拍猎奇影片的艺联公司；7月，北平分厂在拍完唯一的出品《故宫新怨》（侯曜编导，刘莉影、王斌合演）后，连同附设的联华演员养成所一起停办；上海的联华歌舞班也随即解散；但杜宇的小摊子，则在拍摄了带有浓厚唯美主义色彩的《南海美人》及脱胎于美国片《赖婚》的《失足恨》和《清白》后，退出“联华”，转入了“艺华”。这样，“联华”剩下的实际上只有两个主要投资集团。

一是以“一厂”和香港分厂为基地的罗明佑、黎民伟集团，他们在政治上接近国民党，在1932年，除拍摄了《人道》外，还摄制了描写相离数千里同时死去的一对情人，鬼魂不灭，携手升上天国的《海外鹃魂》，以及在一个荒诞不经的故事里，宣扬“循环报应”、“凡事皆有前因”、“世事本皆空”等迷信出世思想的《古寺鹃声》和《夜半枪声》等几部影片。

一是以“二厂”为基地的吴性栽集团，他们用“联安”名义投资“二厂”，创作方面主要由陆洁主持。“一二八”后，由于电影界整个形势的变化，更由于蔡楚生、孙瑜、沈浮、谭友六这些倾向进步的电影编导参加了创作工作，接受了党的地下组织的影响和领导，从而使二厂呈现出了新的朝气。

1933年初，因“联安”负债二万元，罗明佑又投资一部分加入“联安”。这样，从3月起，一厂对内改名为“联一公司”，二厂对内改名为“联二公司”，并一直沿用到1935年3月底“联华”成立总厂为止。从这时开始，罗明佑为国民党服务的反动立场表现得越来越明显了，他提出了“挽救国片、宣扬国粹、提倡国业、服务国家”的所谓“四国主义”的制片口号，并拟定了拍摄一批宣

扬所谓“国粹”的影片的计划。这个反动路线的提出不是偶然的，它是国民党的拉拢政策和罗明佑的一贯制片思想的结果。在1932年时，国民党就搞了一个“中国教育电影协会”，提出了一个什么“新路线”。罗明佑的这个口号，就体现了反动派的所谓“新路线”。当时，阳翰笙在《艺华周报》上就曾尖锐地指出：“‘联华’的‘四国主义’，其实是‘死国主义’和‘锁国主义’”①。此后不久，罗明佑又代表“联华”同国民党“中央党部”订立了合拍新闻片合约，他的反动政治立场就暴露得更为清楚了。

“四国主义”提出后，整个电影界为之哗然。联华各厂全体创作人员和职工们更是不满。为了粉碎国民党反动派和罗明佑的这一企图，在党的地下组织的领导下，职工组织性质的“联华同人会”，以聂耳为首，团结全体创作人员和职工，进行了坚决的斗争。4月14日，两厂职工召开了联合大会，一致抗议，要求撤消这个口号。经过半个月的斗争后，罗明佑不得不在4月29日正式宣布取消这个“四国主义”反动口号，重新恢复含糊的“提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业”的口号。

反“四国主义”的斗争，大大地打击了在“联华”的反动势力，团结和教育了“联华”各厂绝大多数的电影创作人员，推动了他们的进步，促使他们参加了党的地下组织领导的左翼电影运动。1933年，“联华”一共出品了十一部影片：《三个摩登女性》、《如此英雄》、《天明》、《城市之夜》、《都会的早晨》、《除夕》、《清白》、《母性之光》、《小玩意》、《风》和《出路》，其中绝大多数是优秀的和比较优秀的创作。而以罗明佑为代表的反动势力，虽然没有甘心它的失败，但由于进步力量的强大，在这一时期，他们终

① 见阳翰笙：《向着新的方向前进》，载《艺华周报》第2期，1933年9月16日艺华影业公司出版。

于没有能够拍摄出一部体现他们的反动思想的影片。

二、描写抗日斗争、反映阶级矛盾、暴露人民痛苦的影片

1. 迅速反映抗日斗争的故事片《共赴国难》

在“联华”1932年的影片创作中，有几部是反映和描写一二八抗日战争的。其中较有影响并受到观众欢迎的是纪录片《十九路军抗日战史》和故事片《共赴国难》。

《十九路军抗日战史》(3本)是这个时期“联华”拍摄的一部中型纪录片，纪录了一二八淞沪战争，日寇轰炸闸北、真如的民房和商务印书馆、同济大学、暨南大学等文化机构的暴行，纪录了十九路军在闸北青云路、庙行和八字桥三次战役中的作战情景，以及上海人民支持十九路军抗日的各种活动：难民收容所、临时伤兵医院、救护伤兵、妇女慰劳会赴前线慰劳等。这些素材都是“联华”战地摄影队冒险在前线拍摄的，如庙行之役打退日军坦克等镜头，都极为珍贵。字幕说明也写得好，有振奋人心的作用。这部纪录片当时曾被认为是“唤醒民众的爱国教科书”。

《共赴国难》(原名《国难》，“联华”二厂出品)是以蔡楚生为主，联合史东山、孙瑜和王次龙共同编导的，由周克摄影，“联华”全体演员参加演出。影片的故事是这样的：上海闸北住着一家姓华的人家，年迈的华翁（王次龙饰）和他的长子（高占非饰）经过九一八事变，有了爱国觉悟，但另外三个儿子仍只顾自己：二儿子（宗维赓饰）一心经营他的时装店，三儿子（郑君里饰）照顾自己的私人诊所，小儿子（蒋君超饰）每天跳

舞，不好好读书。小女儿（陈燕燕饰）天真烂漫，还不懂事。一二八之夜，战争爆发了，华翁一家陷于战区，经过了战火的洗礼，全家起了新的变化。三儿子和女儿在加入义勇军作战的长子动员下，组织了救护队参加前线救护伤兵的工作；二儿子也主动地召集邻居赶制送往前方的丝棉背心；华翁虽受了伤，仍念念不忘前方将士。影片最后是长子牺牲，小儿子悔悟，随着二哥三哥，加入了义勇军，奔赴前线。影片通过华翁一家人的变化，通过他们的觉醒和斗争，反映了"九一八"、"一二八"后全民抗日运动的高涨和民族觉悟的提高，也表现了中国人民抗击日本帝国主义侵略者的意志和决心，说明创作者们充满着爱国主义的热情。影片拍摄得很快，一二八战争爆发后不久开始酝酿，2月18日讨论剧本，2月27日着手拍摄，4月中旬即告摄成，于8月19日正式公映，配合了"一二八"后更加高涨的抗日民主运动，是有现实意义的。但是由于《共赴国难》的创作者们当时思想认识的局限性，他们还看不清楚真正抗日的力量是劳动人民，因而在影片《共赴国难》里所着力描写的，就只能是一个小资产阶级家庭的变化和几个知识分子的抗日爱国的表现，不能更进一步概括出更高的时代真实。

史东山这时为"联华"编导的《奋斗》（周克摄影），最后也加上了影片主人公参加义勇军抗日的尾巴。影片描写两个男的同时爱上一个女的，以至动武而被关进了监狱。国难临头，他们被释出狱后，都加入了义勇军，化情敌为战友，同赴前线作战。最后，一个牺牲在战场，一个返来和女的团圆。影片虽然表现了作者在"一二八"后被抗日运动激起的一些爱国热情，但是渗透整个影片的，仍不出那种三角恋爱的老套，主人公的出狱参加抗战，只是作者硬加上的，根本没有接触到抗日现实。

史东山在完成《奋斗》后，即由“联华”二厂转入艺华公司。

这些抗日故事片和纪录片的拍摄，反映了“一二八”后在人民抗日爱国热情的影响下“联华”创作人员的进步。

2. 田汉具有广泛社会影响的优秀剧作《三个摩登女性》

“联华”这一时期最早的一部左翼影片创作，是《三个摩登女性》，由田汉编剧，卜万苍导演，黄绍芬摄影。

田汉在接受了马克思主义，参加了左翼文化运动后，他的艺术创作也随之进入了一个新的境界。1930 年，他创作的《垃圾箱》和《火之跳舞》等舞台剧已显示出他转变的某些迹象；而在 1931 年，他的五幕剧《洪水》，就更为清楚地表现了新的进展。在这个剧本里，他真实地反映了 1931 年大水灾的现实生活，提出了阶级斗争的鲜明内容。九一八事变后，他迅速地创作了《乱钟》、《扫射》和《暴风雨中的七个女性》等鼓吹反对日本帝国主义侵略的宣传鼓动剧；“一二八”后，除创作了反映失业工人的苦难生活和斗争的《年夜饭》、《梅雨》、《一九三二年的月光曲》外，又写了有鲜明抗日反帝意义的《战友》和《回春之曲》。这些具有广泛社会现实意义的作品，显示出了田汉政治思想和艺术观的重大转变和飞速进步。

在创作《回春之曲》、《战友》等舞台剧的同时，田汉以陈瑜的笔名，创作了许多电影剧本和电影故事，如《马占山》、《春蚕破茧记》、《中国的怒吼》、《四小时》等等，由于这些电影剧本和故事都有强烈的反对日本帝国主义侵略的革命内容，影片公司老板害怕反动派迫害，不敢接受拍摄，以致都未能制成影片。电影剧本《三个摩登女性》完成后，由于电影界的形势已发生了变化，于是这个剧本被联华公司接受并拍成影片。

影片《三个摩登女性》围绕着一个青年电影从业员，描写了三个妇女的不同生活经历和遭遇：青年大学生张榆（金焰饰），因不满家庭包办婚姻，只身从家乡东北来到上海，投身到电影界，很快地成了被青年男女企慕的大明星。他逃婚的未婚妻周淑贞（阮玲玉饰），一个小资产阶级女性，在九一八事变后，也同母亲一起逃亡关内，来到上海，考进电话局做了接线员。这时，张榆正热恋着一个南国姑娘虞玉（黎灼灼饰），经常出入歌台舞榭。由于人民的抗日情绪高涨，张榆主演的爱情片已不受观众欢迎，卖座低落。一天，他接到了一位电话接线员来的电话，劝告他不要再演那种无聊的爱情片了。他一问才知道这是周淑贞。由于周淑贞的遭遇和劝告，增加了他对民族危机的认识，在一二八战争爆发后，他就参加了前线工作。不久，一个怀着痴情的少女、崇拜他的"影迷"陈若英（陈燕燕饰），特地从江南一个小城市只身赶来找他，对他倾吐爱慕之意。这时，张榆已因在前线受伤，卧病医院。在医院里，他又遇见了周淑贞，她已参加了抗日救护工作。周淑贞的进步，使张榆很想和她恢复婚约，但周淑贞表示冷淡。停战后，去了香港的虞玉又回来了，她已成为有钱的寡妇，常常来找张榆游乐。而陈若英对张榆仍是一片痴情；张榆不接受她的爱情，但愿意合作拍一部影片作为纪念。在影片拍到女主角自杀一幕时，陈若英假戏真做，真的自刎殉情了。陈若英的自杀殉情和周淑贞的不因个人遭遇的不幸而继续进步，教育了张榆，也使他对周淑贞更为敬佩了。他带周淑贞到剧场、舞厅、赌场、夜总会去观光。而周淑贞也带他去看上海的另外一个社会——外滩码头、杨树浦工厂区、沪西贫民窟、建筑工地、工人小学，并把她的朋友——工人、知识青年、小姊妹、贫苦艺人介绍给他。下层社会的生活，使

张榆的眼睛睁开了。他拒绝了虞玉的引诱，更倾向于进步。最后，周淑贞因参加领导电话局职工反对减薪和开除工人的罢工斗争，被公司开除。这时她对母亲说："咱们有咱们的双手，还怕什么呢?"张榆听了这话，感动地久久握住了淑贞的手。

《三个摩登女性》是田汉的世界观、艺术观转变后第一部拍成影片的电影剧本，也是左翼电影运动第一批有广泛社会影响的优秀影片之一。我们可以看出，自 1930 年田汉发表《从银色之梦里醒转来》以后，经过"九一八"、"一二八"的历史事变，经过左翼文艺运动的斗争锻炼和戏剧创作的具体实践，特别是参加了中国共产党，使他不仅在思想认识上彻底批判了小资产阶级的幻想和唯美主义艺术观、电影观的影响，初步树立了无产阶级的阶级观点，而且，这一转变也在这部影片的创作实践中得到了表现。

影片中的三个女性，代表了三种社会类型的人物：虞玉，是追求物质享受、腐烂堕落的资产阶级妇女的典型；陈若英，是绝望、空虚、感伤、爱情至上的落后小资产阶级的代表；而周淑贞，则是一个在走向进步中的小资产阶级的正面形象。作者批判了虞玉和陈若英，肯定了周淑贞和她的进步。影片里有这样一个场面：周淑贞穿着朴素的衣服在虞玉举行的大宴会上，以自己亲身的经历驳斥了在座的那些绅士淑女们的谬论。张榆听后，感叹地说："今天我才知道，只有真能自食其力、最理智、最勇敢、最关心大众利益的，才是当代最摩登的女性!"这里，作者画龙点睛地道出了影片的主题。

影片《三个摩登女性》更通过周淑贞的生活道路和张榆的转变过程，表现了三十年代的资产阶级知识分子怎样在抗日民族斗争和工人阶级斗争生活的教育、启示下，走向进步。周淑贞

由一个正直的小资产阶级女性，经过未婚夫的逃婚、家乡的沦陷、逃难的遭遇、生活的磨练、战火的考验，最后参加了工人阶级的队伍，在阶级斗争中成为了有组织的工人阶级的战士，生动地表现了她是在工人群众的生活中，在参加现实斗争中而成长起来的。张榆则是一个在转变中的人物，他由沉溺于醉生梦死的“明星”生活，徘徊于三种社会势力之间，到初步的觉醒，也一定程度地反映出了在现实斗争中逐步转变走向进步的过程。影片中，张榆与周淑贞互带参观上层社会和下层社会，是张榆性格发展中具有决定意义的关键，正是从这里，他开始有了觉醒，找到了他的进步的起点。

影片洋溢着作者奔放的革命热情。随着世界观的转变，在艺术方法上，他的浪漫主义也由消极的幻想的，开始转变为积极的革命的了。

阮玲玉对周淑贞的形象塑造得极好。阮玲玉（1910—1935），原籍广东省中山县，生于上海。她的父亲是机器工人，早年死于贫病。阮玲玉在五岁时就随母帮佣，做了婢女。她不仅素性聪颖，而且有强烈的求知欲。稍长后，她母亲以血汗挣得的工资，勉强送她入了上海崇德女子中学。1926 年，她考入明星影片公司，主演了《挂名的夫妻》、《白云塔》等六部影片，稍露头角。1929 年冬，阮玲玉转入联华影业公司，以《故都春梦》一片而奠定了她电影演员的地位。其后，她陆续主演了《野草闲花》、《恋爱与义务》、《桃花泣血记》等片，在银幕上创造了许多不同类型的妇女形象：闭门守寡的少妇、被封建礼教扼杀的弱女、给豪绅阔少玩弄的风尘女子、为争取婚姻自由而奋斗的姑娘等等。作为一个表演艺术家，阮玲玉有着丰富的激情，演技娴熟纯朴，具有独特的真实而又清新的表演风格。她扮演的角色多

属悲剧型的，人物的阶级地位虽然卑下，但有生活的理想。她的穷困的家庭出身，以及祖国的多灾多难和社会的动荡不安，都给予了她的艺术创作以极为深邃的启发。左翼电影运动开始之后，她在左翼的和进步的电影工作者的影响下，以自己严肃刻苦的劳动，又使自己的表演艺术更为提高。《三个摩登女性》是她这一时期的代表作。在这部影片里，她的艺术才能得到了最为充分的发挥，成功地创造了周淑贞这个有着明确的民族民主革命觉悟的先进女性形象。

扮演张榆一角的金焰，原名金德麟，1910年生，原籍朝鲜，生于汉城。父亲是医生，因参加朝鲜独立运动受到日本侵略者迫害，于1912年携全家亡命到中国东北，1916年定居齐齐哈尔。不久父亲病逝，金焰赖亲友资助，先后在上海、济南、天津等地勉强读完了初级中学。1927年，金焰只身来到上海，在民新影片公司担任短时期的场记工作后，于次年加入田汉主办的南国社，在《莎乐美》、《卡门》等剧中担任了重要角色。1929年，他再次进入电影界，主演了《风流剑客》等武侠片。1930年，金焰转入联华影业公司，与阮玲玉合演了《野草闲花》、《恋爱与义务》、《桃花泣血记》等片，受到观众的欢迎。1932年后，在左翼电影运动的影响下，他主演了几部优秀的进步影片，《三个摩登女性》是他的代表作品。由于他熟习角色的生活，所以能较好地掌握了人物的基本性格和发展过程。通过张榆这个角色的扮演，也教育了金焰本人，促使他比较严肃地对待了电影创作。

导演卜万苍对这部影片的创作是十分认真的，这部影片的制作也说明了他在接受了对《人道》的批判之后，在左翼文艺工作者的帮助下走向进步。继《三个摩登女性》之后，他还同田汉

合作了《母性之光》、《黄金时代》和《凯歌》。

3. 费穆导演的暴露旧社会都市黑暗的《城市之夜》

继《三个摩登女性》之后，“联华”又完成了影片《城市之夜》，由贺孟斧、冯紫墀编剧，洪伟烈摄影。《城市之夜》是费穆担任电影导演后的第一部作品。

费穆（1906—1951），字敬庐，号辑止，原籍苏州，生于上海，1916年举家迁居北京，小学毕业后，进法文高等学堂学习。1924年，他在临城矿务局任职时，由于爱好电影，经常写些观影杂感的文章，后又业余与贺孟斧合办电影刊物，最后更放弃原有职业，担任了天津华北公司翻译英文字幕和编写说明书的工作，并一度做过侯曜的导演助手，开始刻苦地钻研电影导演艺术。1932年，费穆到上海参加联华公司一厂，正式担任电影导演工作，在党的电影工作者的具体帮助下，完成了暴露旧社会都市黑暗的《城市之夜》。

影片《城市之夜》环绕着住房问题，展开了剥削者与被剥削者之间的阶级矛盾和对立：大城市贫民区的一间破屋里，住着虽已年老但还支撑着枯瘦身体在码头上当苦力的爸爸（王桂林饰），在纱厂里做女工的女儿（阮玲玉饰）和她的年幼的弟弟（黎铿饰），一家穷得每天只能吃上一顿半饭。他们住的破屋子属于一个大资本家所有。资本家（李君磐饰）要拆去这一带的破屋子，翻造跑狗场。资本家有一个儿子（金焰饰），不断地追求那个在纱厂做工的女儿，但被女工拒绝了。在一个秋雨的夜晚，贫民窟里又演出了压死病妇和孩子的悲剧……。拆屋的限期就要到了，而女工的爸爸又病倒了，她自己也失了业。怎么办呢？为了救自己的爸爸，做工的女儿在这时刻，被迫从破竹箱里拿

出高跟皮鞋，穿上旗袍，对着小小的圆镜，拈起烧残的火柴梗修眉，用唾液醮着红纸涂红嘴唇，在夜阑人静的时候，瞒着爸爸到资本家的儿子那里去……

透过这个家庭的悲剧，《城市之夜》尖锐地暴露了旧中国都市社会地狱和天堂，穷人和富人，贫民区和大洋房，悲苦哀泣和荒淫无耻之间的强烈对比。穷人流离失所，无家可归，而有钱人却悠然自得地说："跑狗场有了，舞场与饭店有了，地皮自然涨起来了！"……旧中国都市社会的贫富悬殊和阶级对立，一方面是劳苦大众的辛勤劳动和苦难重重，一方面是资产阶级的唯利是图和荒淫无耻，被作者对比地描写得淋漓尽致。就这一方面讲来，《城市之夜》是三十年代半殖民地旧中国都市社会黑暗的一幅惊心怵目的图画。影片流露了作者对不合理社会的憎恶和对被压迫被剥削的苦难人民的同情。

影片《城市之夜》已经开始显示出了费穆的导演才华。他很注意布景、道具、镜头和光线的设计及其综合运用，能以不多的几个画面，较为准确地传达出主人公的内心世界。如影片里女工第二次去舞场时，镜头从两块洋钱转到一双舞鞋，再转到她母亲的遗像，只用了三个画面，就渲染出了悲剧的气氛，烘托出了女工辛酸的心情。而影片严谨的结构，徐缓的节奏，清晰的画面，也都显示了费穆导演艺术的特色。

阮玲玉的表演，生动感人，有着真挚的感情流露和丰富的内心世界，成功地创造了女工这个苦难悲凄的形象。王桂林扮演的女工的父亲，表演上也很朴素真挚。

但是，影片也有它不足的方面。首先，作者只看到了工人受压迫受剥削忍苦受难的一面，而没有看出他们反抗斗争的积极的另一面。正因为这样，作者笔下的父亲和女儿这两个工人

的形象，就显得太软弱了，对人物性格的这种片面的处理，也说明了作者思想认识上的局限性。而更严重的是在影片结束时，作者却描写资本家的儿子转变了，跟着女工和其他被驱逐出城市的人们到农村去建设所谓的“新生活”。这不仅是对现实的歪曲，而且大大损害了影片原来的主题。

当时左翼电影评论，热情地肯定了影片的成就，同时也指出了影片中艺术上的现实主义与政治思想上的改良主义之间的矛盾。《城市之夜》是一部现实主义的优秀作品，同时又拖了一条改良主义幻想的尾巴，这个光明的结尾是虚假的，它只能引导人们走上阶级调和的道路。不久以后，“联华”出品的蔡楚生编导的《都会的早晨》，正是在这个方面，大大地超过了《城市之夜》。

4. 蔡楚生的转变和他的力作《都会的早晨》

《都会的早晨》是蔡楚生的成名作，也是他接受党的领导和无产阶级文化思想影响后拍摄出来的一部优秀影片，由周克摄影。

蔡楚生，广东省潮阳县人，1906年生于上海，后随家返原籍乡下，在私塾就读，并跟家人下田种地，十二岁时到汕头一小商店当学徒，同时以各种旧报纸为课本，努力自学。1925年，他在汕头参加店员工会，开始从事社会活动，担任工会的宣传工作和戏剧演出的活动，也学习写文章和作画。1927年，他从汕头背着家人来到上海，先后在好几家影片公司里做过临时演员、剧务、宣传、场记、置景、副导演和编剧；1929年入明星公司，做郑正秋的副导演，并担任置景工作，一直到1931年。在这个期间，他协助郑正秋摄制了《战地小同胞》(1929

年)、《碎琴楼》(1930年)、《桃花湖》(前后集，1930年)、《红泪影》(1931年)等六部影片，逐渐显露了他的艺术才能。1931年，蔡楚生加入"联华"二厂，正式担任编导，在次年完成了他最早的三部影片《南国之春》、《粉红色的梦》和《共赴国难》。1933年他所编导的《都会的早晨》，标志了他的艺术思想的重大转变。蔡楚生由一个商店学徒而成为一个出色的电影编导，这中间经历过复杂的路途。他的刻苦勤学的精神，对电影艺术孜孜不倦的探索，使他掌握了卓越的编导技巧。青年时代的蔡楚生，是在个人奋斗的途程中度过的。当时，他虽然对阶级的压迫有着不满，同情店员的遭遇并且参加了工会活动，但是个人奋斗的道路仍然不能也不可能使他突破小资产阶级的思想立场。1932年他独立创作的《南国之春》和《粉红色的梦》，正说明了他当时思想认识上的局限。在《南国之春》里，他描写了一对恋人的故事，男的被迫与他人结婚，女的郁郁死去，流露了作者小资产阶级的失望情绪;《粉红色的梦》则描写了一个浪子回头的故事，仍不脱小资产阶级儿女情长和流行爱情片的俗套。《粉红色的梦》刚拍了一半，一二八战争爆发，民族危机进一步尖锐化，对这位青年艺术家的思想有很大的激发，从而也使他的创作从脱离现实的歧途转上了反映现实的道路。他中途放下了《粉红色的梦》，投入了抗日新闻片的拍摄工作，同时和"联华"其他几个编导合作，迅速地拍摄了反映一二八战争的《共赴国难》，表现了他的极大的抗日爱国热情。《共赴国难》的拍摄，是蔡楚生思想转变的征兆。当时，党的电影小组对蔡楚生的艺术道路给予了极大的关怀。蔡楚生在完成《共赴国难》后，又继续拍完了那部中途放下的《粉红色的梦》。当这部影片上映时，左翼电影评论曾给他以十分恳切的批评和帮助，许多人写了文章。后来

成为他的最好战友之一的聂耳，也曾以黑天使的笔名写了题为《下流》的文章，发表在左翼电影刊物《电影艺术》杂志上。文章恳切地希望蔡楚生"能很快走上一条正确的大道，不要再做艺术家的迷梦"，热情地期待他反映下层人民生活的作品早日到来①。蔡楚生是一个热情向上的、具有进步要求的艺术家，他很好地接受了党的电影工作者对他的帮助。后来，他在一篇题为《会客室中》的文章里分析了自己的创作道路，认识到《南国之春》和《粉红色的梦》是"两个盲目的制作"，并决定在他以后的作品中，"最低限度要做到反映下层社会的痛苦"。他充满热情和自信地说道："我还年轻，只要不死，我会以更大的努力来报答你们的期望的。"②这段话很好地表示了蔡楚生在经历了民族斗争的教育和党的帮助之后而下定的进步决心。正是在这样的心情下，他拍摄了《都会的早晨》，用自己的艺术实践证明了自己的转变和进步。从此，他走上了党所领导的左翼电影运动的行列，而且自《都会的早晨》以后，长期地在党的帮助下坚持了自己的进步，在白色恐怖的年代里，在任何艰苦的环境下，在政治上他从来不曾动摇，在创作上也从未走过弯路。这是一些人所不及的。

在《都会的早晨》里，蔡楚生以巨大的热情，描写了社会贫富对立和压迫与被压迫阶级的不可调和，讴歌了劳动人民勇敢、正直、勤劳的高尚品质，针砭了资产阶级子弟阴险、毒辣的卑劣行为。影片描写同一父亲的两个孩子，处在不同的阶级和生活环境中成长为两种完全不同的人：给富家大少爷黄梦华（唐

---

① 见《电影艺术》杂志第1期，1932年6月出版。

② 见蔡楚生：《会客室中》，载《电影·戏剧》杂志第1卷第3期，1936年12月10日出版。

槐秋饰）抛弃了的私生子，被穷苦善良的塌车夫许阿大（王桂林饰）拾回，取名许奇龄（高占非饰），在劳动人民家庭里长大，成为一个敢于斗争、品性纯良的青年建筑工人；而黄梦华同富家小姐结婚后生下的另一个孩子惠龄（袁丛美饰），则在资产阶级的生活环境里成为一个品性败坏、只知纵欲作乐的恶棍。惠龄看上了许阿大的女儿兰儿（王人美饰），为了占有兰儿，他用尽了种种勾引欺骗的手段，但都被兰儿鄙视地拒绝了。一天，黄梦华在工场中发现许奇龄是自己的弃子。由于他看到小儿子惠龄的不长进，因此想来培植奇龄，但又怕有玷自己资产阶级的绅士身份，也不愿因此揭开了自己的虚伪的道德面具，于是，他秘密地用物质去帮助奇龄，但也被奇龄拒绝了。惠龄霸占兰儿不逞，最后使用了更毒辣的手段，一面买通反动当局把奇龄关进监狱，一面把兰儿抢走，软禁起来。奇龄出狱后，得知此事，赶到黄家来找兰儿。这时，黄梦华已病入膏肓，忏悔之余，准备把家产分出一半给奇龄掌管。奇龄没有接受。他扶着兰儿离开黄家，仍旧回到了自己工人阶级的队伍。

这里，我们不难看出，作者写的虽然还是伦理的题材，但一点也没有用家庭伦理关系来调和或者模糊阶级的矛盾和对立。在这部影片里，作者的阶级观点是相当鲜明的。影片中，对于劳动人民的许奇龄和兰儿，作者倾进了全部的热情予以赞美和歌颂。许奇龄的坚强勇敢、敢于斗争，兰儿的泼辣大胆、疾恶如仇，真切如实地传达出了劳动人民的优美品质。特别是影片最后，许奇龄坚决拒绝了资产阶级的生父的“恩赐”，毫不犹豫地站在劳动人民的立场，有着强大的震撼人心的力量，说明了在压迫和被压迫阶级之间，没有任何可以调和的余地。这正是《城市之夜》所不及的地方。影片对有产阶级的丑恶灵魂和

卑劣面貌的揭露，也很深刻。黄梦华的污辱女性、抛弃生子，以及后来不敢正面相认亲生儿子的描写，真实地揭露了他行径的卑鄙和资产阶级道德的虚假性。而作为有钱大少爷的惠龄，他的品性恶劣、荒淫无耻，最后并用金钱买通反动统治当局，也很好地说明了资产阶级的阴险面目及其和当时反动统治当局狼狈为奸的关系。总之，作者在《都会的早晨》里，以鲜明的爱憎，猛烈无情地抨击了资产阶级和上层社会的卑劣无耻，满腔热情地赞扬了劳动人民的斗志骨气。蔡楚生没有辜负党的地下组织和左翼电影工作者对他的热切希望。除此以外，《都会的早晨》还有力地反驳了资产阶级所散布的“天生贵贱”的唯心主义反动谬论，从唯物主义观点出发，从阶级观点出发，肯定了阶级地位、生活环境对人的决定作用。

《都会的早晨》进一步地显示了蔡楚生的导演才能。在艺术手法上，他曾受到郑正秋的很大影响。在这部影片里，除了故事生动、情节曲折、交待清楚、描写细腻这样一些特点以外，更通过形象的塑造显露了艺术家本人鲜明的爱憎。

在《都会的早晨》里，青年演员王人美的表演是动人的，这是她继《芭蕉叶上诗》、《野玫瑰》后的第三部作品。王人美原籍湖南浏阳，1914年生于长沙，父亲是一个数学教员。她五岁丧母，十一岁丧父，依靠年长的兄姐供养读书。1927年革命失败后，她随二哥王人路到无锡，不久，王人路将她送入黎锦晖主办的中华歌舞团学习歌舞；次年，中华歌舞团改组为明月歌舞团，到国内外各地演出，王人美是该团最受观众欢迎的演员之一。1931年，她随着明月歌舞团转入联华公司，也就成为了“联华”的演员。她在《都会的早晨》里饰演的兰儿一角，清新自然，健康明朗，体现了劳动人民的纯良、质朴、乐观和富有生命力，她

的简洁粗犷的表演风格，为广大观众，尤其是广大的青年观众所喜爱。

《都会的早晨》上映后，受到了进步电影评论界的热情赞许，同时受到广大观众的热烈欢迎，在上海连映十八天，极为轰动。

《都会的早晨》以后，蔡楚生坚持了自己的进步，成为左翼电影运动重要的一员，为左翼电影运动作出了重大的贡献。

5.《母性之光》和聂耳的第一支社会歌曲《开矿歌》

继《三个摩登女性》后，田汉创作的另一个电影剧本《母性之光》，在1933年8月也拍成影片正式公映了，仍由卜万苍导演，黄绍芬摄影。

影片的故事是这样的：音乐家林寄梅（鲁史饰）为他的女儿小梅（陈燕燕饰）举行了一个成功的音乐会，人们争着约小梅登台和灌音，但小梅的母亲慧英（黎灼灼饰）却闷闷不乐。原来小梅不是林寄梅的亲生女，当她还在襁褓之中时，她的生父家瑚（金焰饰）就因参加革命被军阀追捕而逃亡南洋。生活的困难使慧英不得已才嫁给了寄梅。这事小梅并不知道。她在寄梅的教育熏陶下已经成为一个资产阶级似的小姐，慧英对这事深以为忧。在一次音乐会上，慧英重遇了从南洋回来的家瑚，家瑚也看见了自己的亲生女儿。他为了不让女儿知道自己是她的生父，在热闹的乐声中悄悄地走了。慧英是爱家瑚的，她找到了他住的地方，他为她讲述了自己在南洋矿区亲身经历的种种压迫和痛苦。慧英哭倒在家瑚怀中，表示愿意与他恢复夫妻关系。家瑚不肯。这时，家瑚正同几位朋友组织一个托儿所，希望小梅能参加表演筹款，但由于林寄梅的作梗，没有实现。不久，由寄梅作主，将小梅嫁给了南洋矿主的儿子黄书

麟（何非光饰）。但她到南洋后，又被黄书麟认为出身卑下，终遭遗弃。小梅产后病倒，慧英得讯，非常焦急，准备到南洋去看她。寄梅宁肯把钱消耗在赌场里，也不愿为慧英筹措路费，还是家瑚帮她凑集了川资。当小梅见到母亲，得悉生父就是家瑚时，她痛哭了。她与黄书麟离婚后，带着孩子回到上海。慧英也毅然与寄梅脱离关系，并与家瑚恢复旧好，帮助家瑚在托儿所教育一群穷苦的孩子。为了给托儿所筹措经费，他们举行了一个游艺会。公演之日，小梅的孩子不幸死了。在观众不安的空气中，小梅抱了死去的孩子登台。她悲歌，她控诉，她对着死了的孩子唱道："孩子，你也别怨你的爸，别恨你的娘！你要恨那吃人不见血的大魔王！大家来打倒那大魔王，让黑暗中的孩子们看见阳光，让贫苦的孩子们得到教养！"在观众的同情和悲愤中，幕布缓缓落下。

《母性之光》拍摄时间虽在《三个摩登女性》之后，但剧本创作却在《三个摩登女性》以前。它是田汉在1931年转变期中写成的，因此，剧本里还不可能不表现出转变时期的某些特点。一方面，可以看出，在全剧之中，"母性爱"和夫妇亲子之间的关系，在结构情节、渲染情绪等等方面，都负担了主要的任务，致使剧本中阶级对比的主题反而有所削弱；而且，创办托儿所的情节，对当时的斗争来说，也不能认为是很典型的，这无宁可以说是《到民间去》的余响。但另一方面也可以看出，作者已经开始运用阶级观点来观察生活，进行分析了。作者热情地颂扬了北伐时期的革命者家瑚和他的参加矿工的队伍，并将他和资产阶级的音乐家林寄梅作了对比；作者通过小梅在不同环境中的不同情感和性格以及她的嫁后遭遇，有力地谴责了资产阶级的生活方式，指出了阶级对立的不可调和。正是这些比较明

确的阶级内容，使影片中所表现的悲欢离合具有了现实的意义。

在这部影片里，聂耳客串扮演了黑人矿工一角，同时创作了他最初的社会歌曲《开矿歌》。聂耳（1911—1935），原名守信，字子仪，云南昆明人。父亲是中医生，早逝。聂耳幼年时代就酷爱音乐，受了家乡玉溪的民间音乐的熏陶，在小学时，已表现出优异的音乐才能。十六岁时，聂耳考入云南省立师范学校，开始接受革命思想的影响。师范毕业后不久，因当地反动军阀的迫害，避走上海，入明月歌舞团。这时，正是“九一八”后，民族危机的日益深重，对聂耳的进步有很大促进作用，他随之参加了上海反帝大同盟和苏联之友社的音乐小组。1933年，聂耳参加了中国共产党，这时，根据左翼电影运动开展的需要，他参加了联华影业公司，从事组织工作，并由此开始了他的电影音乐的创作生活。《开矿歌》是他的第一支电影歌曲，由田汉作词：

我们在流血汗，
人家在兜风凉；
我们在饿肚皮，
人家在餍膏粱；
我们终年看不见太阳，
人家还嫌水银灯不够亮。
……

我们大家的心，要像一道铜墙，
我们大家的手，要像百炼的钢。
……

我们造出来的幸福，
我们大家来享！

这里，唱出了阶级的矛盾，也唱出了工人的团结和他们的革命向往。聂耳以蓬勃的朝气，激扬的旋律，出色地表达了工人阶级的精神气质。在影片中，歌曲配合着南洋矿工的劳动画面，给人留下了深刻的印象。《开矿歌》开创了我国三十年代革命电影歌曲的先声。

《母性之光》的积极内容，引起了当时反动派的注意，在广州等地曾一度被禁止映出。①

6. 孙瑜的《野玫瑰》、《火山情血》、《天明》和《小玩意》

在"联华"的追求进步的创作人员中，孙瑜也是一个，从他这一时期拍摄的四部影片《野玫瑰》、《火山情血》、《天明》和《小玩意》可以清楚地看出来。

《野玫瑰》（周克摄影）和《火山情血》（余省三摄影）都是1932年拍摄的。同《野草闲花》一样，《野玫瑰》写的也是富家少爷爱上了穷苦姑娘的故事。孙瑜把影片的男主角富家少爷江波（金焰饰）渲染成为一个不顾有钱人身份，愿意同街头画家（郑君里饰）和报贩（韩兰根饰）做朋友，厌恶都市繁华生活的大自然的崇拜者。他为了和农村姑娘野玫瑰（王人美饰）相爱，不惜

① 1933年9月，影片《母性之光》在广州新华影画院上映，映至第三天，广州市"社会局"即于9月23日下第86号训令，以"内容尚多欠妥"，禁止该片放映。

离开舒适的家庭，同野玫瑰一起住在都市一角小弄堂的晒台楼上，靠街头画广告来维持衣食，过着所谓浪漫蒂克生活。影片最后在男女主角悲剧性的分离后，又让富家少爷参加了义勇军，开赴前线抗日。这部影片仍然保持着孙瑜过去作品中的同一情调，在对上层社会生活表示了某些厌倦和憎恶的同时，对劳动人民流露出一种小资产阶级的人道主义的同情。影片充满着对"个人主义的崇拜，审美主义的提倡，伤感的人道主义的情调"①，依然是作者消极的小资产阶级浪漫主义幻想的产物。当时左翼的电影评论曾正确地批评了《野玫瑰》的这些缺点。

继《野玫瑰》后的《火山情血》，有一个相当尖锐的反封建的故事：青年农民宋珂（郑君里饰）的一家，全给村上有着军阀势力作后盾的地主恶霸曹人杰（袁丛美饰）毁了：妹妹（谈瑛饰）被恶霸劫走，拒辱自杀；爸爸被诬为盗，死于监狱；幼弟受伤而致身亡；宋珂好容易逃奔异乡。三年后，饱经生活折磨的宋珂成了一个"不笑的人"，他来到南洋某地，虽然有同样身世可怜的知心人柳花（黎莉莉饰）深深地爱着他，但他从来也没有忘记地主恶霸的那笔血债。家乡的景物、老父的美髯、妹妹的皱鼻、弟弟的淘气，时时同恶霸的幻影交织在一起，继续折磨着他。有一天，曹人杰由于军阀被推翻，国内存身不住，也来到海外，给宋珂遇上了。仇人相见，分外眼红，宋珂得到柳花的帮助，在愤怒的热焰奔腾的火山旁，手歼了这个人间的恶魔。不笑的人，终于笑了。从这部影片可以看出，孙瑜不愿对封建势力姑息妥协，他主张反抗，主张斗争，正如当时左翼影评指出的，它"充满着反封建的意识"，就这方面说来，影片是有

① 见黄子布、席耐芳：《〈火山情血〉评》，载1932年9月16日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

积极意义的。但这部影片也同《野玫瑰》一样，是从小资产阶级浪漫主义的空想出发的，反映出了作者的世界观的明显弱点。作者不仅把影片的主人公描写成为一个脱离群众、逃避群众、个人反抗、个人斗争的"超人"，将资产阶级个人主义的色彩竭力加以诗化，同时还幻想出一个通过个人的自发反抗和斗争而获得了胜利的结局。这也正如当时左翼影评所指出的，就这方面说来，它又是作者"新的意识的反对方面"①。《火山情血》表现了孙瑜的进步，也反映出了他进步的局限性。

《天明》和《小玩意》，是孙瑜继《火山情血》后，在1933年拍摄的，都由周克摄影。

影片《天明》描写一对农村青年男女——菱菱（黎莉莉饰）和她的表哥（高占非饰），因为受帝国主义的侵略和军阀的压迫，来到上海。菱菱从做工到沦为娼妓，表哥从当水手到参加了革命军。最后，菱菱因为放走了被军阀追捕的表哥，被判死刑，微笑就义。影片通过女主角菱菱的悲痛遭遇和觉醒过程，反映了人民群众在帝国主义和封建势力压迫下对革命到来的渴望，表现了作者的正义感。这部影片也被反动派列进了"赤色影片"的名单；但是，由于对女主人公转变过程描写得不够真实，也就削弱了影片的现实意义。正是这样，当时评论指出："这不是一种有力的呐喊"②。但是，《小玩意》则表现了孙瑜在左翼电影运动推动下的更大进步，这部影片无论在思想内容或艺术构思方面，都超过了孙瑜过去的影片。

《小玩意》的主人公是住在太湖边桃叶村里的叶大嫂（阮玲玉饰），她以灵巧的手艺制造儿童玩具，维持一家的生活。她

---

① 见凌鹤：《评〈天明〉》，载1933年2月4日《申报》本埠增刊《电影专刊》。

② 见前引黄子布、席耐芳《〈火山情血〉评》一文。

忠于自己的善良朴实的丈夫（刘继群饰），拒绝了资产阶级青年袁璞（袁丛美饰）对她的追求，在她委婉的劝告下，袁璞出国去学习工业去了。不久以后，由于帝国主义的经济侵略，手工业备受摧残，叶大嫂一家平静的生活遭到了破坏。一年之内，叶大嫂接连失去了丈夫和幼子玉儿。军阀的内战，又迫使她带了唯一的亲人——女儿珠儿流落上海，住在北火车站附近的草棚里，靠制造廉价的儿童玩具过活。就这样，度过了十年，珠儿（黎莉莉饰）已长成为一个聪明活泼的姑娘。她帮助母亲制作玩具，空下来同一群穷孩子一起游戏，教他们体操和运动。这时，袁璞已从国外回来，在上海开办了一家玩具工厂。他曾到桃叶村去找叶大嫂，结果只看见军阀混战后留下的一片废墟。从"九一八"到"一二八"，日本帝国主义相继在东北和上海点燃起侵略的战火，玩具的飞机、大炮和兵舰变成了真的飞机、大炮和兵舰了。在一二八战争中，叶大嫂再一次遭到了不幸；珠儿因为参加救护工作，在轰炸下牺牲了，叶大嫂因而精神失常。一年后的"一二八"晚上，正逢旧历春节，有钱的人们正在尽情狂欢，而哀愁苍老、孤苦伶仃的叶大嫂，则蹒跚于车水马龙的静安寺路，出卖她的玩意儿。她遇见了一个很像她十年前丢失的玉儿的富家孩子，触动了她的旧痛。这时街头传来一阵爆竹声，叶大嫂以为敌人杀来了，她在街上狂喊着："敌人杀来了！大家一齐出去打呀！救你的国！救你的家！救你自己！""醒吧！不要做梦了！""中国要亡了……快救！救中国！"人们惊扰了一阵，有人说："那个女乞丐疯了！"

《小玩意》通过叶大嫂这个玩具手艺人的悲惨一生，概括了自第一次世界大战后到"九一八"、"一二八"这十多年里，帝国主义侵略、军阀混战和国民党反动派给中国人民带来的灾难以

及小手工业者的破产，刻划了叶大嫂、珠儿这些劳动人民的刻苦勤劳、优美质朴的形象。影片更通过珠儿的牺牲和叶大嫂的大声疾呼，体现了广大人民抗日救亡的要求。《小玩意》上映时，正是日本帝国主义准备和酝酿新的侵略战争的时候，它对于当时的抗日宣传是起了积极配合作用的。

这部影片，同孙瑜过去一些带有小资产阶级幻想的作品相比，无疑是向前跨进了一大步。如果说，在《野玫瑰》里只是加上一个抗日的尾巴，那么《小玩意》则响彻了抗日反帝的呼声；如果说，《野玫瑰》主要把有钱的少爷写成了抗日的主体，那么在《小玩意》里，坚持抗日的则是劳动人民。《小玩意》受到了左翼电影工作者的热情赞扬，指出虽然"叶大嫂尽向那舞场前面的人们呼号，结果是只会被人当作疯子，而绝对不能得到你所预期的拍手的"，但是"我们需要叶大嫂那样的疯子，需要不怕被人当作疯子而还是大声疾呼地向着大众警告的疯子！""希望一切愿意做疯子的人们到真正能够起来抵抗的群众里面去！"①

《小玩意》里也仍有不少幻想的成份和违背生活真实的地方。在影片里，桃叶村成了"理想之乡"，"一二八"的战争也类似一场游戏。叶大嫂和袁璞的爱情纠葛，也描写得有些勉强。当时左翼评论指出："将破落的村庄写成世外桃源，将严肃的战争写成了轻松的漫画"，正足以损害影片的真实性和它的主题思想。

青年女演员黎莉莉在影片《小玩意》里扮演了主要角色珠儿。黎莉莉原名钱蓁蓁，安徽桐城县人，1915年生在一个革命

① 见蔡叔声（夏衍）：《看了〈小玩意〉致孙瑜先生》，载1933年10月10日《申报》本埠增刊《电影专刊》。

家庭，父亲钱壮飞是中国共产党党员，因为从事革命活动，常将黎莉莉寄养于远亲或朋友家。她从五岁到十二岁，当过丫头，做过养女，学过京戏，进过孤儿院，在艰苦的环境里度过童年。1927 年，父母带她从北京撤退上海，因需继续进行革命工作，生活动荡不安，遂将她送入黎锦晖办的歌舞学校，学习歌舞；1928 年，她随黎锦晖主办的中华歌舞团（后改组为明月歌舞团）到国内外旅行公演，在各地旅行演出中，丰富了她的生活阅历。1931 年，明月歌舞团转入联华公司，改名联华歌舞班，从此她也就开始了电影演员生活。1932 年，黎莉莉主演了影片《火山情血》，1933 年，继《天明》后又参加了《小玩意》的拍摄。由于她在许多影片中都是与创作态度比较严肃并具有一定进步倾向的编导合作，加上自己的努力，使她后来成为广大观众喜爱的电影演员之一。

“联华”除了上述影片外，1933 年还拍了《风》、《出路》、《如此英雄》和《除夕》等片，以《风》和《出路》较有意义。

《风》，吴村编导，周达明摄影。它通过一个工人家庭，描写了船舶工人反抗船主剥削船工的斗争，同时也揭露了船主勾结奸商，为非作歹的行为，是有一定意义的。但由于作者缺乏坚实的生活基础，因而显得空泛。这部影片，在 1933 年夏天就已着手拍摄，后来经过反动派的一再检查拖延，改了又改，删去了船舶工人反抗船主和其他许多尖锐的画面，才在 1934 年 4 月，获准上映。

《出路》，沈浮编剧，郑云波导演，裘逸苇摄影，写一个小资产阶级知识分子，失业后被汽车辗伤，妻子又因操劳过度病死，最后他不得不把儿子送给别人，自己去做塌车夫，后来他又被牵连到一件盗窃案中，关进监狱。虽然影片更多地写了“人

情”的纠葛，写了主人公对一个帮助过他的强盗的报恩，但通过这个人物的悲剧，也较好地暴露了当时社会的黑暗，在一定程度上反映了当时社会的失业现象。影片的结尾，原来是主人公参加了一二八战争，以此作为“出路”，而经过反动派的检查，这个结尾却被窜改为响应反动当局的号召，到西北“垦殖”去了，片名也随之被改成了《光明之路》。《出路》也是完成于1933年，经过反动派的检查拖延，却到1934年2月才公开上映。

第四节　艺华影业公司的成立及其电影创作

一、“艺华”初创时期的活动与成绩

艺华影业有限公司是1933年左翼电影运动开辟的另一阵地。

作为党的电影工作者的田汉，除了为“联华”写了《三个摩登女性》、《母性之光》外，他的主要活动，是在“艺华”。

1932年10月，田汉就与当时已放弃武侠片制作的查瑞龙和彭飞合作拍摄抗日影片《民族生存》和《肉搏》，由严春堂出资。严春堂是上海大流氓黄金荣的徒弟，以贩卖烟土起家。他出钱拍摄《民族生存》和《肉搏》，最初不过是想帮助他的徒弟彭飞解决一些生活的困难，所以那时的所谓艺华影片公司，实际上只是“三间矮屋，一片空坪”，没有摄影棚，摄影器材也很不完备。《民族生存》的第一个镜头就是在上海西郊一所破屋子旁边开拍的。1933年夏天，严春堂看到左翼影片受到了广大观众的欢迎和进步电影评论的支持和鼓励，这才促使他下了投资搞电

影的决心，在康脑脱路金司徒庙盖起了摄影棚，并于同年9月改组艺华影片公司，正式成立起艺华影业有限公司。严春堂的投资电影业，是抱有相当大的野心的，他想网罗许多有名的导演、演员，使“艺华”成为与“明星”、“联华”相抗衡的力量。在当时情况下，他要达到这一目的，是不能不求助于左翼电影工作者的，而这，无疑也对左翼电影运动的发展有利。于是，经田汉的介绍，阳翰笙、夏衍都参加了“艺华”的电影剧本创作；同时，苏怡、舒绣文、胡萍、卜万苍、岳枫等编导、演员也先后加入了这家公司，一时人材济济，成为左翼电影运动的一支生力军。

在田汉领导的编剧委员会的主持下，“艺华”的电影创作，一开始就遵循了左翼电影文化运动的反帝反封建的方针路线，在《艺华周报》创刊号上，提出了要“在全中国的劳动大众呻吟弥留于水旱兵疫的浊流中，一致把握着中国大多数群众的现实的要求去创制、去完成历史课予的任务”①。田汉为这家公司写作了和组织了不少现实题材的电影剧本，如写北伐战争前后学生生活的《前夜》，以马戏班为背景、有所隐射的《病虎之啸》，以及反映当时斗争生活的《棉花》、《东北风云》等等，可惜这些剧本都由于反动派的迫害，有的没能拍摄，有的开拍不久即被迫停止摄制，以致“艺华”在1933年只完成了《民族生存》、《肉搏》、《中国海的怒潮》和《烈焰》四部影片，这四部影片都是以反帝斗争为题材的，也都遭到反动派的种种阻挠，经过一再检查和剪删之后，才满目疮痍地同观众见面。

---

① 见任钧：《力的生长》，载《艺华周报》创刊号，1933年9月9日艺华影业公司出版。

二、旗帜鲜明的抗日反帝影片

1. 田汉自编自导的《民族生存》

《民族生存》是艺华公司完成的第一部影片，也是田汉自编自导的一部影片。剧本原名《无家可归的中国人们》，拍成电影后改为《到何处去?》，最后改为《民族生存》。

影片《民族生存》在开始时回溯到二十年代军阀混战时代，许多受压迫的农民被逼流落到城市来。这时世界各国，除特殊的一角（按：指苏联）外，都苦于经济恐慌。九一八事变后，东北三千万同胞一夜之间成了亡国奴，四百万山东、河北和江西的移民也纷纷逃回关内。郑荣福（查瑞龙饰）和他的妹妹瑞姑（洪逗饰），也随之逃亡到了上海。在上海，郑荣福找到了东北的旧邻萧胡子；又因某种机缘，碰到了从农村来的建筑工人菊生（彭飞饰）夫妇；不久，被资产阶级丈夫遗弃了的女人吴敏（舒绣文饰），带着还没断奶的孩子，也加入了这群“无家可归者”的集团。这群“无家可归者”，在半殖民地的上海，继续过着受压迫的生活：菊生不幸在为洋人建筑高楼时从铁架上跌下，身受重伤；在缫丝厂做工的瑞姑由于参加罢工斗争，被特务殴辱；萧胡子、郑荣福因救瑞姑，打伤特务，一度被捕；吴敏在纱厂做工，因得罪了管车，也被歇了生意。他们缴不出房租，给房东赶了出来，好容易在闸北找到了几间破房子，并自己动手修缮起来，但就在他们怀着兴奋的心情搬进新房子的那天——1932 年 1 月 28 日晚上十一点四十五分，日本帝国主义侵略的炮声响起来了。在这严重的时刻里，他们在菊生和荣福的倡议下，决定男人参加义勇军，女人当护士。于是，在“保

卫民族生存”的号角响起来的时候，他们拿起各式各样武器，配合着抗战部队，向敌人冲杀过去……。

《民族生存》是随着中国人民抗日运动的高涨而形成的抗日影片拍摄潮流的重大发展。在这部影片里，田汉以“九一八”至“一二八”中国民族矛盾上升年代作为故事的背景，热情地表现了中国人民抗日民族意识的觉醒及其发展的过程。

影片的各个人物都具有一定的概括意义。“九一八”后从东北逃亡关内的郑荣福兄妹，代表了在日本帝国主义侵略下被蹂躏的中国人民；从破产的农村流落城市的菊生夫妇，代表了在封建势力残酷剥削和压迫下的广大农民群众；而饱受资产阶级丈夫和工厂主欺凌、污辱和压迫的吴敏，则代表了小有产者的分化过程。透过这些形象，作者概括地反映了中国人民当时所受的帝国主义、封建主义和买办资产阶级的深重压迫和他们在苦难和斗争中的成长。最后，在民族危机的关头，他们团结一致，坚决勇敢地投入了为民族生存而斗争的浩阔洪流。影片中没有主角和配角之分，每个演员，都有充分的表演机会，这在过去的中国影片里，也是很少见的。

《民族生存》更进一步地显示了田汉创作中的革命激情和豪迈风格。作者笔下的郑荣福、菊生、萧胡子这样一些人物，尽管身受深重的苦难，无家可归，但是，他们决不是命运的牺牲者；他们在帝国主义侵略者面前意气风发的昂扬形象，正体现了作者革命浪漫主义的威力。

2. 鼓吹团结一致抗日反帝的《肉搏》

继《民族生存》后，田汉又编写了电影剧本《肉搏》，这也是一部鼓吹抗日反帝的影片，由胡涂导演，汪洋摄影。

《肉搏》的故事是这样的：当东北义勇军正与敌人肉搏于冰天雪地中时，南方一些高等学校的学生们正在运动场上大显身手，其中最受注目的是光华体专的十项名手史震球（查瑞龙饰）和三铁大王冯飞鹏（彭飞饰）。他们同时爱上了国术教师马千里的女儿马芝芬（戚丽天饰），以致影响了两人的友谊。马千里是东北人，他抱着家破人亡的隐痛，时时鼓励他的学生们不要忘记国难，但是学生们各有各的打算，有人忙于谈恋爱，有人忙于跳舞，老师的谆谆告诫，他们都没有听进去。不久，马千里激于爱国热情，回东北参加义勇军去了。他临行时的悲壮情景，虽也曾震动了一些学生们，但是过不了几天，大家又都依然故我。史震球和冯飞鹏为了争夺马芝芬的爱情，甚至在宿舍里动起武来。而正在这个时候，传来了马千里牺牲和热河沦陷的消息。日益深重的国难和老师的牺牲，终于使学生们醒悟了。史震球和冯飞鹏也尽释前嫌，参加了学生们组织的义勇军，奔赴前线与敌人作战。在一次战斗里，这支学生义勇军被敌人包围。史震球和冯飞鹏先后奉命突围求援。史震球突围成功了，冯飞鹏则不幸被敌人抓住，他不肯投降，敌人要枪毙他。当史震球带了增援部队抵达时，冯飞鹏已中弹倒地，他临死时叮嘱震球，要抗敌到底。

《肉搏》是以青年学生为对象的，它所涉及的生活面虽不像《民族生存》那样广泛，但通过马千里这个爱国教师的形象，通过史震球、冯飞鹏这两个青年学生的觉醒，提出了对日本帝国主义的侵略应当团结起来进行抵抗的主张，所以也和《民族生存》一样，有着饱满的政治热情。

尤其可喜的，是这部影片拍摄上映的时间，正是 1933 年日本侵占热河，蒋介石反动集团和日本帝国主义签订卖国的“塘沽

协定”，中国共产党领导的中央工农民主政府发布《为反对国民党出卖平津华北宣言》之后不久，作者能这样及时地把热河沦陷反映到影片中来，以它作为《肉搏》的背景，就更有现实的意义。它反映了热河事件后中国人民的更加高涨的抗日热情，也从侧面反对了蒋介石的卖国行为，配合了当时的政治斗争，这也是这部影片的一个战斗特色。正是这样，它受到了左翼电影评论的推崇。

3. 描写渔民反帝反封建斗争的《中国海的怒潮》

在这一时期，阳翰笙也为“艺华”写了电影剧本《中国海的怒潮》，由岳枫导演，沈勇石摄影。影片描写沿海某渔村里，纯良忠厚、然而赤贫如洗的渔民们都没有钱修船买网，焦大（秦桐饰）和尤阿福（查瑞龙饰）、尤阿德（王引饰）兄弟，为了自己的生存，不得不向他们的经纪人、专以高利贷剥削渔民的劣绅张荣泰借贷，以致焦大把心爱的女儿阿菊（袁美云饰）也抵押给张家做婢女。阿菊在张家备受凌辱与虐待，还被诬告偷窃，迫得她投河自尽，幸喜给阿福救了起来，带她回家，同早就和她相爱的阿德见面。不久，这事给张荣泰发现了，又用暴力把阿菊拖了回去。这时，日本帝国主义的渔船经常在武装保护下侵入中国领海捕鱼，掠夺中国渔民生计。张荣泰则勾结日本帝国主义，置渔民生活于不顾，出卖中国渔业，还阴谋逮捕进行反抗的阿德、阿福兄弟。这个密谋给阿菊听见了，她逃出张家，告诉了阿福和阿德，于是三人逃离渔村，在海上过着备尝艰辛的流浪生活，其间，阿福又不幸惨死在日本兵舰的浪涛中。秋汛过后，渔民们被困在渔债渔税里。这时，日本帝国主义渔船的侵略也更加紧迫了。阿德忍无可忍，终于在生死存亡的关头，带

了阿菊回到渔村，联合全村渔民，驾着小船，向侵略者举起了土枪。于是在中国的海上，掀起了反抗的怒潮。

影片的反帝反封建的主题极其鲜明，在这里，阳翰笙以他固有的富于战斗力量的笔触，有力地暴露了日本帝国主义的武力侵略，暴露了封建势力和高利贷者对于渔民的残酷的阶级剥削和阶级压迫。通过张荣泰的出卖中国渔业，更写出了中国封建势力勾结帝国主义的事实。影片中的几个渔民的形象，如苦难的焦大，在备受欺凌中坚强起来的阿菊，坚决反抗者的形象阿福和阿德，都很生动。和许多优秀的左翼影片一样，《中国海的怒潮》不仅揭露了阶级的、民族的矛盾，而且通过阶级的、民族的斗争，塑造了正面的人物形象。

从《铁板红泪录》到《中国海的怒潮》，我们可以看出，阳翰笙这一时期电影创作的一个极大的优点，是它的强烈的战斗性，在这两部影片里，他都提出了武装战斗的内容，从这里，我们可以感受到作者对于武装斗争重大意义的深刻认识。

《中国海的怒潮》是岳枫第一次从事电影导演的作品，优秀的电影剧本给他提供了许多机会来表现他的创作热情。影片开始用盘中的鱼肉来象征渔民的生活，后又用击死偷米吃的老鼠来表现渔民对于压迫者的愤怒，都给观众以有力的暗示；阿德在沙滩上跪在阿福尸体旁边的面部特写，也很能传达出悲壮的气氛。

这部影片的外景，是在海宁和宁波陶公山的东湖等处拍摄的。

和许多优秀的左翼影片一样，《中国海的怒潮》也遭到了反动派的迫害。影片完成后，经过反动派第一次检查和剪删后，曾有过一次试映，当时影片虽然已经受到损害，但给人的印象

仍然是“无论是在故事的结构方面，或是画面的构图，都有新鲜而热烈有力的气氛”①。但是，反动派对于这部影片特别感到恐惧，第一次检查后，前后又经过多次的检查，删剪胶片达871米（片原长2,472米）之多②，并一直拖延到1934年2月底才被允许公映，而这时，影片“已失却了本来的面目”，到处显示了“剪刀的裂痕”，镜头与镜头、画面与画面之间也缺少了有机的联系。影片中描写日本兵舰撞翻阿福渔船的有关镜头，全部都被剪去。不仅如此，反动派除了删剪画面之外，还在许多地方窜改了字幕。例如，张荣泰这个角色，在字幕经过窜改之后，就很难看出他究竟是剥削渔民的劣绅呢，还是帮助渔民的慈善家。因为在一系列的画面上，观众明明看出他是渔民的敌人，而紧接着经检查官窜改的字幕，张荣泰所讲的话却又显得是渔民的“恩人”了。一部影片经过删剪和窜改到这样的程度，就很不容易取得当时不知内情的观众们的谅解。所以有人在报上讽刺地说：进步影片被剪的地方应当接上白片子，好像进步书报被检查后开天窗一样。反动派“剪刀政策”的罪恶，在这部影片上，是暴露得极为突出的。

尽管反动派这样的绞尽脑汁，但是细心的观众还是能从这部几经删剪和窜改的影片里体会出剧作者的意图来。剧中人阿德、阿菊举枪高喊的画面在银幕上的一再出现，仍然显示了被压迫者的斗争力量，它们激动了观众的心弦，引起了热烈的掌声。

---

① 见凌鹤：《评〈中国海的怒潮〉》，载1934年3月1日《申报》本埠增刊《电影专刊》。

② 见1935年4月19日上海《新闻夜报》电影情报栏。

4. 根据《火之跳舞》改编的《烈焰》

在这一时期，“艺华”还拍摄了根据田汉的舞台剧《火之跳舞》改编的《烈焰》，由胡锐导演，汪洋摄影。

影片的故事和舞台剧比较，已有很大的改变。影片描写青年农民齐阿桂（彭飞饰）和他的表妹王阿贞（胡萍饰）本来很相爱，但是爱慕虚荣的阿贞，一天到晚想做有钱人家的太太，想住美丽的别墅。有一次，她家的草屋给火烧掉了，偶然的机会使她进了何公馆，给老爷看上，果然做了“太太”，住了别墅；而朴实忠厚的阿桂，因为身强力壮，这时做了救火员。一天，阿贞住的别墅又着了火，阿桂因为执行救火任务，攀上窗口，看见了遗弃他的阿贞，他想不去救她，最后还是把她从烈焰里救了出来。那天晚上，阿贞到救火会去找阿桂，向阿桂表示忏悔，并要求与阿桂恢复爱情，被阿桂拒绝了。“一二八”之夜，帝国主义侵略者在闸北投下大批燃烧弹，这时成千上万的难民在烈焰里奔逃，而租界上那些“有福”的人们却在隔“界”观火。为爱国热情所驱使的阿桂再也忍不住了，他敲响了警钟，对从破屋中奔出来的广大劳苦大众说：“同胞们，……这火要烧到自己头上来了！”他号召大家，为了自己的生存，起来奋斗。在他的呼喊声中，广大的群众随着救火车冲向枪林弹雨的烈焰中……

《烈焰》比起《民族生存》来，它的抗日主题是较为隐晦一些的；影片中大部分关于两个主角的爱情情节，与主题的发展缺乏有机联系，也无助于齐阿桂这个正面形象的刻画。火灾在这里主要是作为一种象征来处理的。对于这样一种处理方法，可以从当时的具体环境，求得解释。“艺华”在出品了它最初几部非常鲜明的抗日反帝的影片之后，已经引起了国民党反

动派和帝国主义租界当局，尤其是日本帝国主义的注意和干涉，而《烈焰》拍摄时，反动派的迫害就尤为加剧了。这就使改编者不得已使用了隐晦的寓言式的手法，用“火灾”来象征帝国主义一次又一次的侵略，用“救火员”来表示抵抗帝国主义侵略的人民。直至最后，依然用“火灾”来表示“一二八”的事变。由此可以看出，影片的主题既不是要针砭一个爱慕虚荣的女人，也不是要歌颂一个捐弃私愤的救火员。影片通过火灾和救火曲折地指出了在日本帝国主义侵略下中国民族的灾难，指出了在这“烈焰”的面前“我们只有自救，用我们自己的力量，来扑灭这烈焰!”应当说，影片的抗日的主题仍然是可以理解的。当然，由于导演的手法很不统一，特别是爱情的线索和对阿贞的描写在影片中占了不适当的比重，以致原来已经表现得比较隐晦的主题，在影片中就更形削弱了。

综上所述，我们不难看出这时的“艺华”创作的总的特点，是它的鲜明的抗日反帝色彩。这几部抗日影片的拍摄，是极有意义的，它们有力地配合了当时的抗日民主运动，有重大的宣传教育作用。正是这样，在以后的时期内，国民党反动派和帝国主义租界当局，对抗日影片的迫害也最为厉害。到这年年底，“艺华”被捣毁事件发生后，抗日的影片就根本不可能拍摄了，甚至连“抗日”的字样也不能在银幕上出现。一直到1935年以后，由于形势的变化，美英帝国主义和日本帝国主义的矛盾逐步加深，代表美英帝国主义在中国利益的国民党中起主导作用的蒋介石集团和日本帝国主义的矛盾也相应地逐步加深起来，才又有可能陆续拍摄一些反映抗日内容的影片。

第五节　左翼电影运动影响下的天一公司及各小公司

一、“天一”的转变和《挣扎》等片的拍摄

1933年，是左翼电影运动蓬勃发展的时期。不仅在创作上由党的电影工作者直接掌握的“明星”、“联华”、“艺华”拍摄了大量优秀的反帝反封建的影片和很多倾向进步的影片，而且，在左翼电影运动的影响下，其余的几乎是所有的各大小影片公司的创作也发生了巨大的变化，形成了整个中国电影界左翼电影运动的高潮。

天一公司在这时的转变，是最有代表性的。“天一”是一家粗制滥造的影片公司，从它成立起到九一八事变止，从来都没有放弃过它的维护封建阶级利益的立场。但是，在高涨的抗日民主运动和左翼电影运动影响下，形势逼人，它也不得不发生一些变化了。

早在“天一”开始拍摄有声片时，就聘请了苏怡等新文艺工作者来参加剧本创作。九一八事变后，“天一”的出品已经开始在摆脱过去《乾隆游江南》、《血滴子》之类的老套。不久，“天一”又吸收了一批热爱电影艺术的青年文艺工作者如汤晓丹、高季琳、吴印咸、许幸之、沈西苓、司徒慧敏、田方等来担任导演、编剧、摄影、美工、录音和演员工作。这样，1932年摄制的九部影片(内故事片八部)，不仅全部是有声片，摄影、录音、美工方面有了长足的进步，影片内容也出现了某些在“天一”影片中从来未有过的新的因素。

苏怡在 1932 年为“天一”写了四个电影剧本：《芸兰姑娘》（邵醉翁导演，周诗禄摄影）、《兰谷萍踪》（裘芑香导演，吴蔚云摄影）、《一夜豪华》（邵醉翁导演，吴蔚云摄影）和《东北二女子》（李萍倩导演）。《芸兰姑娘》和《兰谷萍踪》都是以妇女在封建婚姻制度下的不幸遭遇为题材的，多少有一些抨击封建婚姻制度的内容；《一夜豪华》则是根据莫泊桑的短篇小说《项圈》改编的，在一定程度上针砭了城市小资产阶级妇女爱慕虚荣的弱点。《东北二女子》（原名《战地二孤女》）是一部宣传抗日的影片，描写九一八事变后，东北的两个少女凌文鹃（陆丽霞饰）和陈荔英（胡姗饰），家破人亡，流落关内，两人同时爱上青年医生叶剑秋（马陋芬饰），产生了爱情的误会和波折。一二八沪战爆发，这两个少女都放弃了自己的私情，先后参加义勇军和救护队，留下的叶剑秋，也在后方临时医院里尽他救护抗日战士的责任。虽然影片过多地渲染了儿女情长，但也反映了当时人民的爱国思想。“天一”的其他五部出品，则是《上海小姐韩绣雯》、《游艺大会》、《芭蕉叶上诗》、《有夫之妇》和《小女伶》。这些影片虽然和“天一”过去的出品已有所不同，但却都是很平庸甚至是落后的。《游艺大会》，用天一公司自己的话说，“除了一些‘鸡另杂碎’的杂艺而外，连情节都没有的”。《芭蕉叶上诗》是根据明月歌舞团一出想入非非的写娘子军故事的歌剧改编拍摄的，当时舆论用“不通的故事，平凡的歌舞”来评价这部影片。《小女伶》描写一个被拐逃的孤苦伶仃的女孩子，备尝痛苦，学戏成名，终于苦尽甘来，和年迈的祖父、凄苦的母亲重叙天伦之乐，影片“彻头彻尾的，只是向观众说着：善恶到头终有报，只争来早与来迟的‘道理’”。

“天一”1932年的出品，说明了这家公司在群众抗日运动影

响下，武侠神怪片没有出路后的试探性的转变。这年年底，左翼电影运动的开展，更进一步地影响了这家公司，使其有了更明显的转变。1933年初，天一公司又作了一些扩充，除了原有的影片部专摄故事片外，又增添了代摄部、播音部、机器部、唱片部和印刷部。这一年，这家公司一共拍摄了十部影片，其中《飞絮》、《飘零》、《苦儿流浪记》、《青春之火》是无声片，《孽海双鸳》、《追求》、《生机》、《挣扎》、《吉地》和《一个女明星》是有声片。另外，它还代摄了《四郎探母》（古代公司）和《白金龙》（南方公司）两部有声片。

在这些影片中，于定勋编剧、裘芑香导演、吴蔚云摄影的《挣扎》较为优秀，也是天一公司成立以来最好的一部影片。

《挣扎》的故事如下：青年农民冯根发（刘炳华饰）同村里的孤女小兰（陈玉梅饰）相爱。小兰寄居在叔叔许荣家里。根发的父亲，因为积欠地主耿大道家的稻租，被毒打致死；而耿大道又买通许荣，逼迫小兰做他的小妾。小兰走投无路，和根发连夜逃往上海。根发当了自来水厂的修理工人。两年后，小兰生下一个孩子，这时耿大道为了娶妾来到了上海，无意中碰见了根发。于是他就嗾使许荣控告根发诱奸小兰。在不公平的审判下，根发被判处徒刑入狱，小兰则被逼嫁给耿大道为妾。失去父母的根发的儿子，被送进了育婴堂。夫离子散，使小兰仇恨至极。一天晚上，她趁耿大道半醉时，拔刀行刺。但不幸她反被耿大道杀死了。耿大道仗着家财和权势，没有受到法律制裁，反而交保释放了。根发出狱后，家破人亡。这时一二八沪战爆发，他参加了义勇军，在战地救助了不少难民。一天，他意外地在被救的难民中发现了仇人耿大道，愤恨交集。他摘下了枪，但忽而想起："杀敌人的枪，不应该拿来报复私仇。"他又把枪收

回。影片结束时，根发为了炸毁敌人的铁甲车，身受重伤，最后含着胜利的微笑死去。

《挣扎》是一部具有反帝反封建内容的影片。作者的爱憎是分明的。通过冯根发和小兰这对农村青年男女被地主耿大道迫害得家破人亡的惨剧，影片相当深刻地暴露了当时农村社会残酷的阶级压迫和尖锐的阶级矛盾；透过冯根发的被诬告判刑，也很好地说明了当时的反动统治者代表封建阶级利益而压迫人民的真象。影片中冯根发的形象写得很好，在这个人物身上，作者不仅注入了对封建阶级和反动统治者的愤懑，尤其注入了抗击日寇侵略的爱国热情，是一个相当有力的正面形象。虽然作者把冯根发和耿大道之间的阶级矛盾看作是"私仇"，因而把阶级矛盾和民族矛盾割离开来甚至对立起来，似乎为了民族的斗争，阶级矛盾就应该不再存在，看不出其间的辩证关系，从而反映出作者思想的限制；但是，在当时日寇侵略加剧，民族矛盾上升的条件下，作者在人物关系的处理上把民族矛盾看作高于阶级矛盾，也还是对的。

影片的艺术处理也比较细致认真。这样从思想内容到艺术形式都很严肃的影片，对于"天一"这家公司说来，是难能可贵的。

《挣扎》受到了左翼电影评论的热情赞扬；"天一"的进步，也得到了很好的鼓励。但是，这部影片引起了帝国主义的不满，上海租界当局曾禁止它在租界公映。

除了《挣扎》外，天一公司这时还拍摄了好几部以反封建为题材的暴露性影片，虽然都还存在着一定的缺点，也都有一定的意义。青年导演汤晓丹创作了两部影片：《飞絮》和《飘零》。《飞絮》（吴蔚云摄影），描写了农村里一个婢女童养媳（袁美云饰）

的悲惨遭遇，比较忠实地揭露了封建旧礼教的罪恶，谴责了重男轻女的封建传统思想和五行八字的迷信观念，抨击了婢女童养媳制度的不合理。但是另一方面，影片却没有能揭示出悲剧的社会根源，所以揭露只能限于表面。《飞絮》的续集《飘零》（高天栖编剧，周诗禄摄影），比起《飞絮》来，则增加了一些幻灭的色彩。《生机》（邵醉翁编导，吴蔚云摄影）、《吉地》（于定勋编剧，邵醉翁导演，吴蔚云摄影）和《孽海双鸳》（邵醉翁编导）三部影片，也都在某些片断中暴露了旧社会不公平的现象，斥责了封建势力的余毒，但是这些影片更多地却是宣扬了阶级调和的改良主义思想。

"天一"出品中，值得一提的还有古代有声影业公司委托"天一"代为录音的戏曲片《四郎探母》，由尹声涛导演，谭富英和雪艳琴合演。影片内容是不好的，它替投降主义作了辩护。但这是中国第一部有声戏曲纪录片。全片收音相当清晰，两位主角"唱作均极佳胜，直与真人上台无异。"① 该片于1933年2月在上海公映时，一般观众对拍摄技术俱表满意，但也提出了一些问题，如宫殿花园既用真景，而四郎仍作"扬鞭跨马之状"，未免不伦不类；而公主怀中抱了一个真孩子，也大可不必。这表明，在这部影片里，已经暴露出戏曲片创作中戏曲艺术形式和电影艺术形式之间的矛盾了。

二、各小公司大量拍摄反帝反封建题材的影片

党的地下组织领导的左翼电影运动的巨大影响，典型地表现在天一公司的转变上，也普遍地反映在所有中小公司的制作

① 见青光：《银幕上之〈四郎探母〉观》，载天津《商报》的《每周画刊》第10卷第9期，1933年12月19日出版。

上。

小公司过去一直是依靠拍摄武侠神怪片维持生存的，“一二八”后，一方面，许多小公司的基地都被炮火打掉了；另一方面，曾经泛滥好几年的武侠片拍摄浪潮，也随着时代的潮流完全破产了。虽然一些投机成性的小公司老板还在作最后的挣扎，把他们从炮火中抢运出来的、在“一二八”以前拍摄的武侠片，诸如《七剑十八侠》、《女侠黑牡丹》、《江湖二十四侠》四、五集、《女侠定风珠》等发行应市，捞些钱财，但这已是强弩之末，再也无法吸引观众了。

一二八战争结束后，从1932年下半年起又陆续有“强华”、“快活林”、“快乐”、“亨生”、“华电”、“白虹”、“吉星”、“牡丹”、“现代”、“三一”、“天北”等二十多家小公司成立，连同原来没有倒闭的“月明”、“暨南”等小公司，共约三十家左右。这批小公司，看到了武侠片的没落，看到了抗日新闻片受到国内外观众的欢迎，这样，他们也改变了制片路线，有的小公司还派了摄影师去拍摄反映东北抗日战争的纪录片。而在1933年左翼电影运动的高涨影响下，这些小公司的制片路线就起了更大的变化，使小公司在这一时期拍摄的五十多部影片中，绝大部分都在一定程度上接触到了当时的社会生活，其中也有不少影片着重表现了反帝反封建的内容。

这时期小公司拍摄的抗日新闻纪录片，较好的是九星影片公司出品的《东北义勇军抗日战史》和暨南影片公司出品的《东北义勇军抗日血战史》。《东北义勇军抗日战史》较为系统地介绍了东北义勇军坚持抗日斗争的情况，纪录了新民、巨流河、红螺蚬、白旗堡、锦西、朝阳市等几个重要战役；同时还有意识地把敌我两方作了“对比”。影片摄影清晰，字幕穿插也较有

内容，不足的是影片没有反映出东北人民的力量，敌人的暴行也暴露得不够。自然，这样的素材当时在拍摄上也是有困难的。《东北义勇军抗日血战史》则从东北的风光和丰富宝藏的介绍开始，通过东北义勇军的作战活动，较好地反映了义勇军的坚决抗日的意志。其中纪录义勇军爆炸南满铁路火车、截断日军联络以及义勇军捕获日军顾问青田四郎和伪军缴械的几段，尤其显示了义勇军旺盛的士气，甚为可贵。

而在热河战争发生后，更有一些中小影片公司、社会团体和个别制片人派人到热河前线和华北一带去拍摄新闻素材，陆续制出了《热河血战史》（暨南公司，6本）、《热河血泪史》（慧冲公司，9本）、《东北义勇军抗日记》（辽吉黑后援会）以及张汉忱制作的《长城血战史》和《榆关大血战》等纪录热河战争的抗日纪录片。

至于以抗日反帝为主题的故事影片，较好的是“月明”的《恶邻》、“快乐”的《拼命》、“白虹”的《血路》和“吉星”的《晨曦》。

《恶邻》，李法西编剧，任彭年导演，任彭寿摄影，是一部寓言式的抗日影片。故事叙述“书香门第”的黄华仁（张雨亭饰）受东邻黄猷和黄矮子欺凌，又受西邻白经济的愚弄，地方上的乡议会也无法解决这个纠纷。最后，由于黄华仁妻子钟国芬（邬丽珠饰）的勇敢斗争，才打退了黄猷的武力掠夺。影片中，黄华仁影射中国，钟国芬影射中国魂，白经济影射英美帝国主义，乡议会影射国际联盟，黄猷和黄矮子则影射日本帝国主义。凡此种种隐喻虽然显得幼稚，但作者在创作这部影片时的反帝抗日立场，却是明白的。错误的是，作者虽有反帝抗日的要求，同时却又迷恋于封建的“国粹”。影片里在白经济把

《孟子》一书踏在脚下之后，接着的字幕就写道："国芬一去，斯文扫地矣！"这不仅是"国粹沦亡，国亡无日"的滥调，而且大大模糊了帝国主义与封建势力勾结的事实。即使像这样的一部影片，在上海卡尔登大戏院开映不到三天，也由于日本帝国主义施加压力，被上海租界当局禁止在租界公映。

《拼命》，是演唱"潮流滑稽戏"的艺人刘春山编导和主演的一部滑稽片，以抗日反帝为主题。在影片中，刘春山以大段的唱词字幕，讽刺了卖国条约的签订者，从前清辱国媚外的奸臣一直骂到当时的汉奸。另外，影片也穿插了一些对比镜头，如一方面抗日将士在冰天雪地里浴血作战，另一方面卖国奸商却在酒绿灯红中搂抱着女人跳舞；一方面前方士兵在吞泥丸充饥，另一方面后方富人在吃山珍海味。

《血路》，钱雪凡导演，以一二八沪战为背景，描写一个失业工人（王春元饰），为了一家人的生活，不得已向他的奸商岳父求援，但他岳父不理睬他。他无路可走，被迫行窃，以致被捕入狱。出狱后，他加入了义勇军作战。影片暴露了当时社会的黑暗，失业者的痛苦和汉奸的丧心病狂，艺术处理一般说来也比较严肃，没有迎合小市民的低级嗜头。

《晨曦》，吴文超导演，王春元、王飞娟、张雨亭合演，是以农村石矿工人抗日反帝为题材的，甚至还描写了全村乡民对于日寇侵略者的抵抗，一定程度上表现了作者的抗日热情。只是由于作者没有真实的生活感受，以致把反抗侵略处理成为像武侠片那样的大打出手了。

在以反封建为题材的小公司出品中，较好的有"强华"的《我们的生路》、"联星"的《歧路》。这两部影片，都接触到了阶级矛盾。

《我们的生路》，关稚盦编剧，文逸民导演，写一个地主的儿子看上了佃农的女儿，佃农的女儿则爱着她同阶级的表哥，于是地主的儿子用阴谋迫害佃农女儿的表哥，最后，她的表哥加入了义勇军。虽然影片的结构不很完整，人物性格的发展也缺乏有机性，但影片还是比较着力地描写了农村中地主与佃农的阶级对比；一向演武侠片的范雪朋，在这部影片里改变了作风。

《歧路》，侯枫编剧，鲁史导演，写江北农民在蝗灾后联合起来抗租，省里派来军队，用暴力镇压。农民在天灾人祸下，不得不逃难了。青年农民有成带了老母弱妹，流亡矿山做了矿工。由于矿主同帝国主义勾结，克扣工资，有成便领导工人向矿主展开了斗争。矿主为了消灭工潮，监禁了有成，并逼死了他的妈妈和妹妹，最后有成牺牲自己，报了仇恨。虽然影片最后还是走了个人斗争的道路，但在表现阶级矛盾和阶级压迫上，还是有一定积极意义的。《歧路》被反动派审查后剪删很多，一直拖延到1935年2月，改名《泪痕》，始被允许公映。联星公司在完成《歧路》后，又着手拍摄了以“九一八”为背景、写大学生抗日的《牺牲》；还准备把苏联名剧《怒吼吧，中国！》搬上银幕，但最后都没有能够实现。

小公司出品中也有几部描写当时大都市中劳动人民的痛苦生活的影片：“天北”的《迷途》，王天北导演，写一个工人因为参加了“一二八”追悼会而被厂方开除，生活陷于困难，在无路可走时做了窃贼，被捕坐牢，最后弄得家破人亡。“快活林”的《三叉路口》，王天北导演，写一个农村姑娘到上海后受了种种欺骗，结果还是回到了农村去。“华电”的《都市的罪恶》，钱雪凡、叶一声导演，也是写一个农村姑娘，因为羡慕都市繁华，

“私奔”到她的爱人汽车夫那里，宣告同居；汽车夫生活日趋困苦，无法筹措老婆生孩子的钱，因神思恍惚，闯了车祸，被关入监狱，出狱后，又因误会妻子有外遇而演出了一场家庭的悲剧，结果游离开了原来的主题。

这些影片尽管还都有这样或那样的问题及缺点，技术条件很差，思想艺术水平一般也都不是很高，但是从这里我们却可以看出，在抗日民主潮流的冲击下，在左翼电影运动的影响下，小公司的创作已发生了变化。在这以前的中国电影的历史上，小公司几乎可以作为投机赚钱、粗制滥造的同义语，而在这时，它们却都不同程度地改变了以前的作风，而呈现出一定程度的新的面貌。小公司的变化，说明这一时期中国左翼电影运动的强大影响，是左翼电影运动高潮的一个标志。

但是，在小公司1933年的出品中，也有一些消积的、落后的乃至反动的东西。《荒岛野人记》(金星公司)、《蛮荒之花》(快活林公司)、《西方夜谭》(暨南公司)、《爱拉廷》(新牡丹公司)等等，是受美国蛮荒野兽猎奇片的影响而制出的；由黄漪磋编剧、杨小仲导演，并在广西实地拍摄的以所谓“开化猺民”、“沟通文蛮的分野、发掘原始的遗迹”为主题的《猺山艳史》(艺联公司)，更对少数民族作了歪曲的描写。当时左翼影评曾批评了这部影片，认为“很难找出《猺山艳史》和什么《西游记》、《盘丝洞》之类的影片不同的价值来”①。但这类影片即使是在小公司的出品中，在当时也只占极少数。

---

① 见常人：《〈猺山艳史〉评》，载1933年9月2日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

第六节　反动派对左翼电影运动的迫害

一、左翼电影运动的成就使敌人胆寒

从上面各节，完全可以看出这一时期左翼电影运动的辉煌的成就。“剧联”的《最近行动纲领》中关于电影工作的提出，响起了党向电影阵地进军的号角；党的电影小组的建立，加强了党的地下组织对电影工作的领导；电影文化协会的成立，标志了电影界反帝反封建统一战线的形成；电影文化运动的方针任务的讨论，更进一步地明确了反帝反封建电影创作的许多重大问题；而这一切以及一系列的理论斗争、组织工作和创作准备，又都为这一时期左翼电影创作的开展创造了前提。从而，既产生了以《狂流》、《铁板红泪录》、《盐潮》为代表的描写农村阶级斗争的崭新影片，又拍摄了诸如《香草美人》那样表现工人阶级斗争生活及其成长的深刻作品；既创作了以《民族生存》、《中国海的怒潮》为代表的旗帜鲜明的抗日反帝影片，又完成了以《上海二十四小时》、《都会的早晨》为代表的深刻暴露城市贫富悬殊、阶级矛盾对立的作品；既创作出了以知识青年、妇女为题材的《三个摩登女性》、《姊妹花》、《时代的儿女》，又摄制了第一次把“五四”之后的新文学名著搬上银幕的《春蚕》；既产生了大批的左翼创作，又出现了《挣扎》等等许多受左翼影响的优秀影片。这一时期的左翼影片创作，既坚持了反帝反封建的总的路线，而同时，在题材和风格上，又是多种多样的。

左翼电影创作的成就和影响，显示了无产阶级世界观、文

艺观和电影文化思想的战斗威力，使封建的、买办的、帝国主义的政治、艺术观在电影上的形形色色的反映，黯然失色，为中国电影的历史揭开了崭新的一页，有着伟大的历史意义。

这一时期的左翼电影运动和整个左翼文艺运动一起，高举起反帝反封建的革命战斗旗帜，紧密地配合了中国共产党领导中国人民争取民族独立和人民民主的民主革命的政治任务，配合打击了帝国主义、封建主义、官僚买办资产阶级在中国的统治。正是这样，它鼓舞了革命的人民群众，也吓坏了帝国主义、封建主义、官僚买办资产阶级和它们的集中代表国民党反动派。于是对左翼电影运动，他们又酝酿了一个全面的、规模更大、手段更加残酷的迫害阴谋。

二、反动派的迫害措施和剪刀政策的加紧

1933年左翼电影运动的辉煌成就，吓坏了国民党反动派，他们急急忙忙地采取了一系列的迫害措施。

早在1932年，对于抗日影片，国民党反动派就和人民群众热烈欢迎的态度相反，采取了百般压制的政策。1932年5月5日，国民党反动派与日本帝国主义签订了“淞沪停战协定”，出卖了上海的抗战，并无耻地应允了取缔全国抗日运动，禁止人民抗日后，就对抗日影片的摄制放映，进行了更进一步的阻挠和迫害。“淞沪停战协定”签订后一个月，即1932年6月，国民党“中央宣传部”对上海各影片公司发出了禁拍抗日影片的“通令”，宣称：“以后关于战争及含有革命性之影片，均在禁摄之列”；又说：“当此战事结束之际，政府正谋对外和平，且停战协定，业经签定，不日将开圆桌会议，国际间充满和平空气，如一旦发现此项挑拨刺激之影片，将影响和平进行，大背政府

初衷。”① 就在这样一纸无耻卖国通令的借口下，反动派对已经摄制、正在摄制或准备摄制的抗日题材影片和电影剧本，进行了严格的检查，施行了强迫禁止的手段。早已被上海租界工部局禁止在租界地区各电影院放映的《上海战史》、《上海之战》、《上海抗日血战史》等抗日新闻片和纪录片，也被国民党禁止在上海租界以外地区的影院上映了；故事片《东北二女子》公映不久也被禁映，直至经国民党电影检查当局多次检查，大加剪删后，才准予再次上映（租界内仍禁映）。有些影片，从内容到片名，都被改动，如《战地历险记》里的“日军”被改成了“匪军”，《东北义勇军抗日血战史》因片名有“抗日”两字，也被改成为《东北义勇军血战史》，而反映抗日的电影剧本，更被扼杀，蔡楚生继《共赴国难》后创作的以抗日战争为背景的电影剧本《血溅红颜》，即被反动派以内容“激烈”为借口禁止拍摄。但日本帝国主义在这时却大量摄制了以“九一八”和“一二八”为背景的鼓吹侵略中国、宣传“皇军威容”的法西斯影片，在上海租界当局的纵容下和国民党反动派的默许下，公然在上海租界内的日本影院上映，对中国民族进行了极大的污辱。这种种事实，最清楚不过地暴露了国民党反动派、投降派的卖国罪恶。他们连一点点资产阶级狭隘的爱国主义和民族观念都没有了，完全是帝国主义在中国豢养的走狗。他们忠实奉行的是为帝国主义侵略中国效劳的出卖祖国和人民的奴才政策。

对于反动派的卖国罪恶，中国爱国电影工作者曾表示了极大的愤慨。当时左翼电影工作者创办的《电影艺术》杂志就曾一连提出了九个“?”来严厉质问这件事：“在租界上为什么《十九

① 转引自胡德：《敬求中宣部指教》（上），载《电声日报》第1卷第43期及第44期，1932年6月12日及6月13日上海出版。

路军血战史》、《淞沪血战史》不能放映？为什么租界上的日本影戏院可以放映那样的影片？”指出这是：“中国电影界的耻辱！！”①《电影艺术》杂志并把国民党反动派禁止拍摄抗日影片的“通令”予以公布和揭发。其他许多电影刊物，也都纷纷对国民党反动派的倒行逆施提出了抗议，质问：“为什么要禁止摄制含革命性的影片？”“签定停战协定之后，是不是全中国实施亡国训练的开始？”② 这些质问表达了全体电影工作者的愤慨。

禁止拍摄抗日影片“通令”的发布，是国民党反动派强化电影检查措施的开端。而到了1933年，中国电影界发生了革命性的转变后，大批左翼影片的出现，更吓坏了国民党，于是它就进一步地暴露出了它的法西斯面孔，使出了一系列迫害手段。

首先，是加强所谓“中国教育电影协会”，提出其反动的电影主张，来与中国电影文化协会及其反帝反封建的革命的制片路线相对抗。早在1932年左翼电影运动开展之初，反动派为了控制电影事业，就曾成立了“中国教育电影协会”，制定了所谓“教育电影取材之标准”，提出什么“发扬民族精神”、“鼓励生产建设”、“建立国民道德”的“方针”③。这年年底，由反动头子陈立夫出面，发表了《中国电影事业的新路线》的文章，对这个反动“方针”又作了进一步的发挥，提倡什么“和平的、互助的、适中的、感觉的、精神的、主静的”“东方文化”和“固有的旧道德”，“首先是忠孝，次是仁爱，其次是信义和平”，并说这是“电影取材的最大原则”④。在1933年左翼电影运动高涨

---

① 见《皇军！皇军！日支冲突！上海事变！》载《电影艺术》第2期，1932年7月15日出版。

② 见《电声日报》第44期，1932年6月13日出版。

③ 见郭有守：《中国教育电影协会成立史》，载1934年《中国电影年鉴》。

④ 陈立夫的这篇反动文章最初连载于1932年12月12日到27日上海《晨报》上。

之后，他们就又重新拿起了他们的这些陈枪烂炮，在这年5月召开了“中国教育电影协会”第二届年会，提出所谓“电影在教育上应负的任务”是什么“救贫致富”、“起弱图强”，重申其“忠孝仁爱信义和平”的滥调。

其次，成立所谓“电影年鉴编辑委员会”，出版“中国电影年鉴”，贩卖他们的反动电影主张；侈谈官方电影检查的必要性，为其扼杀进步电影的反动政策进行辩护。

第三，自办影片公司，拍摄反动影片。在国民党“中央宣传部”主持下，这年他们在南京成立了东方影片公司，以重金征求剧本，聘请人员，企图摄制颂扬反动政权“德政”的影片，但毫无结果；同时，他们还在“南昌行营”“政治训练处”下成立了“电影股”，稍后，为配合对苏区五次围攻，又扩大了“电影股”，制造反共纪录片。

其四，开始提出反动电影谬论，攻击左翼电影运动。早在1930年国民党御用文人在搞“民族主义文学”的同时，就曾同时提出了“民族主义电影”的口号①，但在左翼文艺工作者的斗争

---

① 1930年6月“左联”成立后三个月，国民党帮闲文人王平陵、黄震遐、朱应鹏、傅彦长等发表了“民族主义文艺运动”宣言，主张“文艺的最高意义，就是民族主义”。一个多月以后，其中一些人又纠集起来提倡所谓“民族主义电影”，在1930年10月出版的《电影》杂志上，还发表了“民族主义电影运动”专辑，高谈电影要表现“男性美和女性美”，要表现“杀与淫”的论调，认为“日本电影底武士道精神也正是日本民族精神底呈露”，对美国、德国、意大利的反动电影，更大肆颂扬。他们主张的所谓“民族主义电影”，其内容实质，也和他们主张的所谓“民族主义文学”一样，就是反对无产阶级革命文艺、提倡法西斯文艺，鼓吹反苏、反共、反人民，为国民党反动派的统治和帝国主义的侵略服务。当时，鲁迅、瞿秋白等对民族主义文学进行了犀利的批判和坚决的斗争，使其阴谋在读者面前暴露无遗，因而很快地偃旗息鼓，而所谓“民族主义电影”，也随之销声匿迹。

之下，随着民族主义文学的破产而破产了。1933 年 3 月初，黄嘉谟、刘呐鸥等一批国民党御用影评人又创办了《现代电影》杂志，开始贩卖后来被他们标榜为“软性电影”的谬论，同时，以这批人为中心，开始在被反动派收买的一些无聊报刊上攻击污蔑左翼电影运动和左翼电影工作者。

第五，更加紧了电影检查。国民党南京政府为了摧残左翼电影运动，1933 年初就不断地加强对国产影片的检查，不仅剪删，还要窜改，其手段之卑鄙达于极点。1933 年 9 月，为了进一步地迫害左翼电影运动，更加强了它的电影检查机器，在国民党“中央宣传委员会”下成立了“电影事业指导委员会”，下设“剧本审查委员会”和“电影检查委员会”，代替了原来直属于国民党“内政部”和“教育部”的“电影检查会”的工作。从这时开始，不仅检查影片，电影剧本也要实行检查了。

不仅如此，最后，反动派还施展出了比这一切更卑鄙的打、铲、烧、杀的法西斯恐怖手段，发生了国民党特务捣毁艺华影片公司的事件。

三、用法西斯恐怖手段捣毁艺华公司

1933 年 11 月 12 日上午，法西斯的蓝衣社在国民党反动派的指使下，派了三十多人捣毁了艺华影片公司。对于反动派的这个暴行，鲁迅在《准风月谈》的“后记”里保存了 11 月 13 日上海《大美晚报》上的记载，这里摘录如下：

> “昨晨九时许，艺华公司在沪西康脑脱路金司徒庙附近新建之摄影场内，忽来行动突兀之青年三人，向该公司门房伪称访客，一人正在执笔签名之际，另一人遂大呼一声，则预伏于外之暴徒七八人，一律身穿蓝布短衫裤，蜂拥夺门冲入，分投各办事室，肆

行捣毁……并散发白纸印刷之小传单，上书'民众起来一致剿灭共产党'……等等字样，同时又散发一种油印宣言，最后署名为'中国电影界铲共同志会'。约逾七分钟时，由一人狂吹警笛一声，众暴徒即集合列队而去……该会且宣称昨晨之行动，目的仅在予该公司一警告，如该公司及其他公司不改变方针，今后当准备更激烈手段应付，联华、明星、天一等公司，本会亦已有严密之调查矣云云。……"

国民党反动派对上海电影界的法西斯迫害不仅限于各制片公司，而且也包括了各大小电影院。据11月16日《大美晚报》的报道，所谓"上海电影界铲共同志会"在11月13日还向上海各影院发出了所谓"警告信"，"对于田汉(陈瑜)、沈端先（即蔡叔声、丁谦平)、卜万苍、胡萍、金焰等所导演、所编剧、所主演之各项鼓吹阶级斗争、贫富对立的反动电影一律不予放映，否则必以暴力手段对付，如艺华公司一样，决不宽假……。"

继对电影界的法西斯迫害和恫吓后，这批国民党特务接着又捣毁了良友图书公司、神州国光社、光华书店以及承印《中国论坛》的勒佛尔印刷所。在捣毁书店时，他们也散发了一种"警告文化界"的传单，扬言要"对于文化界来一清算"，"除对于良友图书公司给予一初步的警告外，于所有各书局各刊物均已有精密之调查"，并"严重警告，对于赤色作家所作文字"，不论是作品、文章、剧评、苏联情况之介绍等，"一律不得刊行，登载，发行。如有不遵，我们必以较对付艺华及良友公司更激烈更彻底的手段对付你们，决不宽假。……"

国民党特务的这次暴行，最清楚不过地暴露了国民党反动派的法西斯面貌和它的绞杀文化自由的血腥罪行，激起了广大人民群众和文艺、电影工作者的无比愤怒，一致声讨、痛斥了

反动派。当时鲁迅不仅在《准风月谈》的"后记"里很有用心地辑存了上引《大美晚报》等的纪事，同时在《中国文坛上的鬼魅》一文里，尖锐地剖析了这一事件的本质，指出它是反动派绞杀左翼文化运动的一部分："'民族主义文学'已经自灭，'第三种文学'又站不起来，这时候，只好又来一次真的武器了。"鲁迅指出："1933年11月，上海的艺华影片公司突然被一群人们所袭击，捣毁得一塌胡涂了。他们是极有组织的，吹一声哨，动手，又一声哨，停止，又一声哨，散开。临时还留下了传单，说他们的所以征伐，是为了这公司为共产党所利用。而且所征伐的还不止影片公司，又蔓延到书店方面去，大则一群人闯进去捣毁一切，小则不知从那里飞来一块石子，敲碎了值洋二百的窗玻璃。那理由，自然也是因为这书店为共产党所利用。"鲁迅指出，反动派是妄图以这种法西斯手段来绞杀革命文化，"然而在实际上，文学界的阵线却更加分明了。蒙敝是不能长久的，接着起来的又将是一场血腥的战斗"。①"艺华"被捣毁事件，不仅震动国内，也引起了海外爱国华侨的愤怒，当时暹逻（即泰国）曼谷的华侨电影刊物《南星周刊》就这样指出："我们又知道暴徒当中，有三十多人穿着蓝衣的，如果从蓝色上想一想，大概又是中国的瘟神闹到电影界来了。蓝色恐怖已经充满全国，电影界又何能幸免。"

"艺华"被捣毁事件，是整个左翼文化文艺运动和左翼电影运动同国民党反动派矛盾斗争尖锐化的结果，又是国民党反动派更进一步迫害左翼文化、文艺、电影运动的阴谋的开端。在这次斗争中，反动派除了更加暴露了它的狰狞面貌，引起越来越多的人们的反对之外，丝毫没有得到什么，相反倒使左翼电

① 见鲁迅：《中国文坛上的鬼魅》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1958年版，第123—125页。

影工作的队伍整顿得更纯洁了，磨练得更坚强了，团结得更紧密了。

“艺华”被捣毁事件结束了左翼电影运动对反动派斗争的第一个回合，迎接了“在泥泞中作战，在荆棘里潜行”[1]的新的更为艰苦更为复杂的战斗。

---

① 见夏衍：《中国电影的历史与党的领导》，载《中国电影》杂志1957年11、12月合刊号。

第 四 章

在泥泞中作战，在荆棘里潜行

（1934 年 1 月—1935 年 12 月）

第一节　韧性的战斗

一、“围剿”和反“围剿”斗争的更为加紧

“艺华”被捣毁事件的发生，使左翼电影运动开始进入一个新的阶段。这时，整个革命形势也发生了新的变化。

日本帝国主义在制造了九一八、一二八事变，侵占了热河及长城各口以后，接着又着手进行吞并我华北五省的阴谋。在日本帝国主义步步加紧的侵略面前，蒋介石反动派不但依旧执行其卖国投降政策，破坏爱国军队的抗日行动，镇压人民的抗日运动，同日本侵略者签订卖国协定；同时，在它第四次反革命的军事“围剿”失败后，又于 1933 年 10 月，调集一百万大军，二百架飞机，向中国共产党领导的红色革命根据地，发动了空前的大规模的第五次围攻。1934 年 10 月，中央红军退出江西革命根据地，进行了史无前例的二万五千里长征。

1935 年 1 月，长征红军到达遵义。为了挽救在危险中的红

军和中国革命事业，在这里，中国共产党举行了党的中央政治局扩大会议，确立了毛泽东同志在中央和全党的领导地位。遵义会议的召开，毛泽东同志领导地位的确立，是中国革命历史的一个转折点，它不但保证了长征的胜利，在极端危险的关头挽救了中国革命事业，坚定了全国人民对于中国革命前途和抗日救国前途的信心，而且为以后长期的中国革命斗争树立了正确的、杰出的马克思列宁主义的普遍真理与中国革命的具体实践相结合的指导思想，使中国革命的胜利得到了最重要的保障。

遵义会议以后，在毛泽东同志和新的党中央的正确领导之下，中央红军继续北上抗日，于1935年10月，到达陕北，胜利地结束了这次长征。长征的胜利有重大的历史意义，"长征是历史纪录上的第一次，长征是宣言书，长征是宣传队，长征是播种机。"[①]它宣告了蒋介石反革命"围剿"的最后破产，宣告了中国革命的新的胜利的开端。

蒋介石反动派在第五次军事"围剿"的同时，相应地也加紧了文化"围剿"。"艺华"被捣毁事件，是它加紧文化"围剿"的开端。从这时起，蒋介石反动派对于包括电影在内的整个左翼文化运动的迫害，随着第五次围攻的进行，就越来越加紧了。他们一方面使出一切手段扼杀左翼文化，一方面大力鼓吹反动文化。继"艺华"被捣毁事件后，1934年2月，国民党中央党部竟又查禁了一百四十九种进步文艺书籍和七十六种进步刊物；6月，国民党"中央宣传部"又公布了"图书杂志审查办法"十四条，规定一切文学艺术和社会科学书刊，在付印之前必须将"稿

① 见《论反对日本帝国主义的策略》，《毛泽东选集》第1卷，第二版，第145页。

本呈送中央宣传部图书杂志审查委员会”审查，同时，更加紧了对左翼文艺工作者的人身迫害，使他们无时无刻不处在特务的监视、威胁、逮捕乃至杀害的白色恐怖中。

国民党反动派在加紧迫害左翼文化运动的同时，并加强鼓吹反动文化。也是在1934年2月，蒋介石在南昌提出了所谓“新生活运动”，提倡“礼义廉耻”，鼓吹封建道德，鼓励“读经”和“尊孔祀圣”，还成立了中国文化建设协会，企图用腐朽不堪的封建垃圾来愚昧人民，达到它反共反人民和维护反动统治的目的。

但是，和长征的胜利一样，左翼文化运动，在党的地下组织领导下，也取得了反“围剿”的胜利。正如毛泽东同志所说的：“作为军事‘围剿’的结果的东西，是红军的北上抗日；作为文化‘围剿’的结果的东西，是1935年‘一二九’青年革命运动的爆发。而作为这两种‘围剿’之共同结果的东西，则是全国人民的觉悟。”①

二、反动派使出一切手段妄图扼杀左翼电影运动

为了与第五次反革命军事“围剿”相配合，对于左翼电影运动，国民党反动派在指使特务用法西斯手段捣毁艺华影业公司后，不顾社会舆论的哗然，又使出了种种扼杀手段。

首先，是继续利用特务组织，威胁电影工作者、电影公司和电影院。1934年1月，继所谓“电影界铲共同志会”的“警告文化界宣言”后，他们又搞了一个“中国青年铲共大同盟”，散发了

① 见《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，第二版，第695页。

所谓“铲除电影赤化宣言”，恫吓各影片公司“以后绝对不得再摄制”“宣传赤化”、“描写阶级斗争”和“对于社会病态黑暗面的描写”的“‘普罗’意识”电影；《上海二十四小时》、《丰年》、《风》、《黄金时代》、《烈焰》、《肉搏》、《中国海的怒潮》、《民族生存》这些“正在摄制或已制而未公映的影片”，“应即自动删改”，“不能删改者，应即停止摄制”；《三个摩登女性》、《狂流》、《母性之光》、《盐潮》、《压迫》、《香草美人》、《天明》、《女性的呐喊》、《城市之夜》这些“已经放映过的鼓吹共产的影片”，也“须一律自动删剪”，其中“挑拨阶级对立，宣传共产思想的描写者，须彻底剪除之”。他们威胁说，田汉、沈端先、钱杏邨、茅盾、沈西苓、楼建南、许幸之等“赤色作家或共产党徒”已被他们“呈请政府通缉”，“各公司对彼等所编剧本，绝对不得采用”。同时，恐吓电影院，如果租映未经“修正”的上述影片，“定以炸弹轰炸各该放映之电影院”；“各电影刊物及各大报之电影副刊”，亦应“勿再刊载鼓吹赤化之影评，否则亦当以炸弹奉飨”①。2月初，国民党特务头子陈立夫，也出头代表“官方”讲话，在报上公开叫嚷不准映出“煽动阶级对立”、“挑拨贫富斗争”的“普罗意识作品”②。

这年7月，在特务叫嚣声中，为了进一步地威胁恫吓各影片公司，国民党反动派又在“取缔神怪片”的借口下，“查抄”了“暨南”等小影片公司数家，以达杀鸡吓猴的目的。

反动派在进行政治迫害的同时，还施加了经济的压力，指令银行不得借款给各影片公司，各大影院不得租映各影片公司的进步影片。

---

① 见1934年1月23日上海《民报》。

② 见《陈立夫谈民族主义为艺术中心》，载1934年2月9日上海《晨报》。

在威胁、恫吓、迫害之外，反动派又使出了拉拢、利诱的手段。1934 年 3 月和 1935 年 4 月，国民党“中央宣传委员会”在南京、上海先后两次召集各影片公司的老板、经理和个别创作人员，开所谓“谈话会”，对各影片公司进行了种种的笼络和利诱。

其次，蒋介石反动派又强化了它的电影检查机器，更加严格了电影检查。早在 1933 年 9 月成立的“电影事业指导委员会”及其所属的“剧本审查委员会”、“电影检查委员会”，从这年 3 月起，一连公布了“本年内继续实施、新公布及修正之电影法规”达十数种之多。单是与电影检查有关的，就有“剧本审查委员会组织法”、“电影检查委员会组织法”、“电影检查法”、“剧本审查登记法”、“电影检查法施行规则”、“电影片检查暂行标准”等。从这时开始，反动派不仅“检查”影片，还首先“审查”剧本，并公布了“影片期满后再检规则”，对影片进行反复检查。此外，还有什么“电影广告审查办法”、“电影文字审查办法”，连电影宣传文字、电影广告也不放过。1934 年 3 月，国民党“电影检查委员会”，在国民党“中央宣传委员会”召开第一次“谈话会”的同时，还发表了“告诫电影界书”，利用电影检查机器，再次威胁影片公司不得拍摄“鼓吹阶级斗争”的影片。据反动派“剧本审查委员会”自己的统计，从 1934 年 11 月起到 1935 年 3 月止仅仅五个月的时间内，他们就禁止了八十三个之多的电影剧本的拍摄。上海租界的工部局，在这时也跟着强化了电影检查，公然禁止“九一八”、“一二八”的字样在银幕上出现。

在百般迫害左翼电影运动的同时，国民党反动派还大力地鼓励和准备了反动影片的拍摄。一方面，加强了“中央宣传委员会”的“电影股”及其所属的中央电影摄影场，从事反动的新闻纪

录片的摄制，并“征求电影剧本”，准备拍摄反动故事片；另一方面，则公布了“国片鼓励制造标准”、“奖励电影事业办法”，并在“供给优良剧本”的借口下，把反动电影剧本硬送进影片公司，甚至利用官方势力，派遣特务文人到各影片公司去充当“编剧”，一面搞反动影片，一面进行特务活动，监视、迫害左翼电影工作者。

国民党反动派对左翼电影运动实行的这一系列的迫害手段和扼杀政策，使党领导的左翼电影运动面临了空前严重的困难！

三、针对形势、改变策略、迎接新的战斗

在反动派日益加剧的迫害下，中国电影文化协会被迫停止了活动；夏衍等被迫退出了明星公司，田汉、阳翰笙、聂耳等在“艺华”、“联华”也不能公开活动了；原来由左翼影评人支持的电影副刊，有的被迫停刊，有的开始转化；曾受左翼影响的个别不坚定的电影工作者，被反动派的恐怖手段吓昏了头脑，离开了左翼电影运动的队伍。正面宣传反帝抗日、直接描写阶级斗争、深刻暴露社会黑暗的影片，也都失去了摄制的可能。摆在左翼电影运动面前的，是如此层层叠叠的严重的困难。但是革命和进步的电影工作者并没有被吓倒，被征服，被缚住手足。党的电影小组，针对着变化了的形势，迅速地改变了斗争的策略，重新部署了自己的力量，以无产阶级革命者的坚定性和灵活性，迎接了这场“在泥泞中作战，在荆棘里潜行”的异常艰苦、复杂、曲折的新的战斗。

首先，改变战术，通过灵活的方式，继续为各影片公司提供有进步思想内容的电影剧本。虽然反动派的百般迫害使党的

电影工作者失却了公开活动的可能，“明星”、“联华”、“艺华”的老板在反动派一再威胁利诱后产生了害怕动摇的情绪，但是，有利条件仍然是存在的：由于1933年期间左翼影片大部分均深受群众欢迎；除了左翼电影编剧之外，老板们又别无其他创作人材可资依靠；至于反动派硬派到各影片公司去的个别特务文人更是低下无能，搞不出什么剧本来，即使搞了出来也是糟得不能再糟；这些公司的艺术人员，特别是导演，过去与左翼编剧有着很好的创作友谊，他们要求继续拍左翼影片——由于这种种原因，公司老板，在害怕与动摇之中，仍然倾向拍摄左翼影片。这样，为了坚持左翼电影创作，党的电影小组针对反动派迫使党的电影工作者不能公开活动的形势，便采取了个人联系的方式，继续为影片公司和电影导演提供剧本，并帮助导演修改文学剧本乃至分镜头剧本。为了避开敌人的阻挠，以便能通过反动派的检查与群众见面，党的电影剧作者在片头字幕上连笔名也不用了，而用导演兼编剧的名义出现。这就是1934年曾被当时报刊称为“编导年”的真相。

其次，更加密切了左翼电影运动和左翼戏剧、音乐运动的相互配合。电影、戏剧、音乐运动过去一直是在党的地下组织统一领导下，在“文总”的统一布置下，共同展开斗争的。但是由于电影最富于群众性，左翼电影运动的影响很大，因此反动派特别注意电影，对左翼电影运动的迫害也最大。这时，左翼音乐运动配合抗日救亡活动，已经获得了很大的发展；而另一方面，有声片这时已经逐步地代替了无声片。为了更好地发挥左翼电影和左翼音乐的战斗作用，左翼电影运动和左翼音乐运动更紧密地配合作战的时机已经成熟，于是，左翼音乐工作者，继聂耳为《母性之光》创作了《开矿歌》之后，任光、吕骥、安娥

等也都参加了左翼电影音乐的创作活动，为电影写了许多优秀的歌曲，随着影片在各地的放映，发生了空前广泛的社会影响。左翼电影运动和左翼戏剧运动更是水乳交融，相辅相成。左翼电影运动一开始，就与左翼戏剧运动有着密切的联系。而自1935年1月，以上海舞台协会的名义公演了《回春之曲》和《水银灯下》后，左翼电影和左翼戏剧的联系就更为紧密了①。从此开始，电影演员就更为经常地参加了话剧的演出，话剧演员也更多地参加了电影的拍摄。电影运动和戏剧运动、音乐运动更进一步的密切配合，协同作战，不但有力地反击了反动派对左翼电影运动特别加重的迫害，同时也更多方面地扩大了革命影响，锻炼了干部，培养了后备力量。

第三，开辟新的阵地，继续扩大左翼电影的力量。党的电影小组，清醒地估计了"艺华"被捣毁后，"明星"、"联华"、"艺华"这几家由左翼电影运动直接支持的影片公司已被反动派密切注视，以及这些公司的老板在反动派一再威胁利诱下害怕动摇的事实。在这种情况下，为了巩固和发展左翼电影运动，单是采取个人联系方式继续为这些公司提供剧本是不够的，还必须争取更多的合作对象，开辟新的阵地。于是，1934年夏，在党的电影小组的支持和领导下，成立了电通影片公司，许多进步的戏剧工作者又成批地进入了电影工作的岗位，摄制了一批优秀的影片，为左翼电影运动增添了新的光辉。

第四，更进一步地加强了左翼电影理论批评的工作。在一

---

① 上海舞台协会的《回春之曲》和《水银灯下》是在1935年"一二八"三周年纪念日后的第三天开始公演的，曾被认为是"中国戏剧运动史上最新一页的纪录，也是一页最光荣的纪录"。舆论认为："这次的伙伴们不仅是几个旧有的舞台人或是曾与舞台有历史关系的银幕人，还参加了不少纯银幕人"，所以，"这是舞台与银幕的进一步的握手"。

部分进步电影副刊在反动派迫害下有的停刊、有的变质后，左翼电影评论工作者，除继续利用一切可能利用的电影副刊外，又在《民报》等报上开辟了新的电影评论副刊，并支持了《影迷周报》、《电影画报》等进步电影刊物及《大晚报》、《中华日报》、《时事新报》等倾向较好的电影副刊，巩固了阵地，保证了左翼电影理论批评工作的继续开展，并为1934年5月对"软性电影"分子的斗争创造了条件，在这次斗争中粉碎了"软性电影"分子的猖狂进攻，保卫了左翼电影运动。

左翼电影运动，就是这样在党的地下组织的正确领导下，针对形势，采取了上述一系列坚决而又灵活的策略，继续坚持斗争，同时更加强了对倾向进步的电影工作者的团结和帮助。因此，反动派尽管施尽了一切无耻迫害手段，仍然无法阻止左翼电影运动的继续开展。

第二节　徘徊动摇的明星公司

一、编剧委员会撤销前后

艺华公司的被捣毁和继之而来的国民党反动派对各影片公司所施加的一系列政治经济的压迫，以及其他种种威胁利诱手段，对于明星公司的上层分子来说，是发生了一定的影响的。

1933年冬，"明星"由于旧债未清，和1933年的许多左翼影片被国民党反复检查，拖延上映，致使明星公司面临了严重的经济困难。美商汇众银洋公司趁机阴谋以三十万元的资金并吞明星公司，先是利诱，在被"明星"上层分子拒绝后，继又提出法律诉讼，进行威胁，充分暴露了美帝国主义再次企图霸占中

国电影事业的险恶面目，一时使“明星”陷入倒闭关门的危险。接着，国民党反动派也来拉拢明星公司，假惺惺地借款帮助它解决困难。旋《姊妹花》在春节公映，营业鼎盛，其他左翼影片也陆续上映，受到欢迎，“明星”这才勉强渡过了难关。于是由郑正秋、周剑云等发起，组织了“明星复兴同志会”，着手整顿公司，并在“明星”的商标上加上火炬的图样，作为“复兴”的象征。但这时明星公司老板的态度是动摇的。一方面，由于左翼电影的深受观众欢迎，同时除了左翼电影编剧之外他们没有其他剧作者可以依靠，形势要求他们非继续与左翼电影工作者合作不可，从而使党的电影小组领导的明星编剧委员会在“艺华”事件后，仍继续维持了十个月之久；另一方面，国民党反动派的威胁利诱，也迫使他们开始对反动派表示了屈从态度，接受了反动派御用文人和官老爷塞过来的电影剧本。

这样，在这一时期的前一阶段，从 1934 年 1 月到 10 月，由于“明星”编剧委员会还继续存在，仍然起着主导的作用，所以还是拍摄了《同仇》、《华山艳史》、《到西北去》、《女儿经》等左翼影片和《美人心》、《三姊妹》等经过编剧委员会帮助修改的影片，从而保证了左翼出品在“明星”1934 年整个出品中的优势。而与此同时，“明星”屈服于国民党反动派的压力，也拍摄出了《妇道》、《重婚》两部反动影片。

到了 1934 年 10 月，情形就大为恶化了。由于反动派更进一步的迫害，夏衍、阿英等被迫脱离了明星公司，由他们领导主持的编剧委员会也在 11 月正式宣布撤销，从而出现了一个更为复杂的局面。

编剧委员会的撤销，断绝了“明星”剧本的来源，出现了剧本荒的困难，“明星”当局虽然马上采取了由公司各科主任及导

演联合组织临时编剧委员会的措施，但仍无济于事；于是决定剧本由导演自理。在这种情况下，有的导演便继续去找过去一直与之合作的党的电影工作者帮助。这样，党的电影工作者虽然名义上离开了明星公司，而实际上仍多少参加了一些“明星”的创作，使之继续拍了《船家女》、《劫后桃花》等较好的左翼影片，或者通过与导演的联系，帮助导演修改剧本，使之具有一定的进步内容，《夜来香》等片就是在这种情况下产生的。但是，与此同时，以张石川、姚苏凤等为代表的右翼势力，则更为抬起头来，竭力主张把明星公司的制片拉向倒退的路上去，公然主张拍摄过去被编剧委员会否定了的剧本。

1935 年 7 月，明星公司成立了编剧科，请欧阳予倩主持。但是这时，不仅“明星”原有的右翼势力更加抬头，同时，国民党反动派除硬塞剧本之外，更进而派遣刘呐鸥、黄天始这些御用文人到明星公司来充当编剧，反动势力加强起来。在这种情况下，“明星”上层分子就更加动摇了，题材尖锐的左翼影片不再拍摄了；但是反动派由于无能，虽然占了优势，却也没有搞出什么影片来。在这一阶段，“明星”的绝大部分出品，是属于迎合小市民趣味的东西。

上述“明星”这一时期三个阶段的情况，反映了“艺华”被捣毁后左翼电影运动的复杂性以及斗争的艰巨程度。

二、曲折宣传反帝抗日和隐约揭示社会黑暗影片的摄制

1．在高压下创作的《同仇》和《女儿经》

“艺华”事件后，在国民党的残酷迫害下，夏衍仍为“明星”

写了电影剧本《同仇》和与人合作了《女儿经》。这两部影片，都是在编剧委员会还没有撤销之前拍摄的。这时，编剧委员会虽然还存在，但环境却已异常艰苦、更为复杂了。夏衍为了避免反动派的注意和迫害，连黄子布、蔡叔声等过去常用的化名也不再用了。《同仇》和《女儿经》，前者以“程步高编导”的名义，后者则以“明星编剧委员会”的名义摄制。

《同仇》是以抗日为题材的，创作于1934年初。鉴于国民党反动派对于左翼影片越来越加重的迫害，鉴于上海租界殖民主义当局和国民党反动派对抗日影片的拍摄更加严行禁止，夏衍在创作这个剧本时采取了迂回曲折的方法。影片由程步高导演，王士珍摄影，1934年4月下旬在上海首次与观众见面。

《同仇》的故事，叙述平津附近地方穷苦少女殷小芬（王莹饰）爱上了萍水相逢的青年军官李志超（陈凝秋饰），后来她背着父亲殷桂生（谢云卿饰）——一个火车站的老年管栅人，随李志超私奔青岛。李志超借同学同乡的帮助，当了上校参谋。这一年，小芬的家乡发生了大水灾，赤贫的殷桂生随着难民进了难民收容所。收容所停办后，他被发配回乡。此时李志超已当上了团长，开赴济南。小芬因怀有身孕，未能同行。李志超到济南后，又和一个交际花（严月娴饰）同居。小芬生产后，打了一封电报给李志超。电报落到了交际花的手里。她就用李志超的名义回电小芬，说与小芬断绝关系。小芬接到电报，极为悲痛。这时，传来平津危急的消息。小芬知道了家乡的变乱，想起了当日父亲劝她不要太相信李志超的告诫，决然收拾行李，返回家乡。不久，李志超也不肯再做背叛大众的民贼，他不顾交际花的劝阻，率领士兵出关杀敌。当部队开抵小芬家乡时，小芬也抱着稚弱的婴儿来到这里，她在土地庙里找到了病危的

老父，见了一面，她的父亲就离别人世了。小芬悲痛之际，忽然听见庙外高呼“欢送抵抗帝国主义的兵士，欢送拼命杀敌的李志超团长”的声音。“李志超”三字，使小芬愤然捡起她父亲留下的一把锈烂的刀。她抱着孩子赶去，准备同薄情不义的丈夫以死相拼。小芬来到了车站，正听到李志超说：“同胞们！承诸位这样热烈的欢送我们，我们除了感谢，只有惭愧。历来的军人，实在是有些对不住给养我们的全国的老百姓！可是，现在已是我们军人向大众赎罪的机会了，我们一定要用我们的鲜血，去和帝国主义拼命！同胞们！这是我们最后的见面。为着保障我们的国土，弟兄们没有一个再想回来！记住，大家要一致团结起来！去打倒侵略中国的帝国主义！”此时，在群众热烈的呼喊声中，小芬握刀的手也慢慢地松了，她不由得也举起手来，表示欢送。

乍看起来，影片《同仇》不过是一个家庭纠葛的故事，但是人们也不难看出，在这里，夏衍根据当时反动派对左翼影片加剧迫害的具体情况，通过这个看来是家庭伦理的故事，巧妙地宣传了团结起来，一致抗日的思想。

“九一八”后，国民党军队中一些有爱国思想的人，是不满蒋介石的卖国政策的。1932 年的淞沪抗战后，在中国共产党一系列的号召和推动下，在1933 年 5 月和11 月相继出现了察绥抗日同盟军和福建抗日人民政府，反映了当时国民党中一部分人的抗日要求。《同仇》正是在这一历史情况下写作的。通过李志超和小芬关系的描绘，作者一方面谴责了这部分国民党军队过去迫害人民的事实，另一方面又赞扬了他们当时的抗日行动。虽然作者迫于形势不得不做如此曲折隐晦的处理，但影片的主题仍然是可以理解的。

影片上映于1934年4月，正是中国共产党再度发表告民众书，号召一切真正愿意反对日本帝国主义而不甘心做亡国奴的人，不分政治信仰，联合抗日，和提出有名的“抗日救国六大纲领”的时候。《同仇》在一定程度上起了配合宣传作用。正是这样，当时左翼影评正确指出：“凡是关怀国事而热心救国抗日的人们，对于这一影片都应当予以注意。”①

1934年初，在“明星”编剧委员会会议上，郑正秋提议拍摄一部由全体演员和导演合作的集锦式有声影片，这个提议得到了大家的一致赞同，于是决定分别由郑正秋、洪深、阿英、郑伯奇、沈西苓等各写出一段故事，由夏衍汇总，完成了一个别出心裁的电影剧本《女儿经》，由李萍倩、吴村、程步高、陈铿然、郑正秋、姚苏凤、沈西苓、张石川等分别担任影片各个故事的导演，于1934年10月完成上映。

《女儿经》的剧本，构思得很巧妙，它用一个很简单的线索，贯串了八个独立的小故事，真实地写出了当时社会形形色色的妇女生活，表露了作者的同情和讽刺、赞美和嘲笑以至无情的鞭挞。

影片开始，一对生活美满的夫妇胡瑛（胡蝶饰）和她的丈夫高国杰（高占非饰）举行一个宴会，请了她从前的许多女同学聚晤一堂。她们分别叙述了自己十年来的生活情况。年龄最大的宣淑（宣景琳饰）首先叙述了她在年老色衰后被薄情丈夫（王献斋饰）遗弃，回到娘家又受到嫂嫂歧视的故事。影片接着描写了大家听后的各不相同的反应。年轻的阔太太严素（严月娴饰）认为宣淑太懦弱了，于是得意地讲述了她怎样施用手段制

① 见凌鹤：《评〈同仇〉》，载1934年4月28日《申报》本埠增刊《电影专刊》。

服丈夫（龚稼农饰）的经过。严素的话刚完，虚伪的妇女运动鼓吹者高华（高倩苹饰）匆匆来到，又匆匆退席，大家不明白她忙些什么，这时剧作者借着校长先生（严工上饰）的口述，描写了高华不同生活的两面：一面从事所谓“妇女运动”，一面过着糜烂的生活。因为高华的虚伪被揭发，大家就要做过女店员的朱雯（朱秋痕饰）谈谈她的过去，剧作者在这个片断里，描述了朱雯拒绝股东少爷（王吉亭饰）的侮辱而失去工作的悲剧。朱雯的故事刚结束，交际花徐莉（徐来饰）翩然而至，接着仆人送上一封来信，是同学徐玲（徐琴芳饰）的丈夫（肖英饰）写来的，信上报告了徐玲去世的消息，于是又由校长先生口述了徐玲沉湎赌博以致家破人亡的经过。听了这个悲剧，徐莉不耐烦地要走了，经大家挽留，她又重行坐下，这时大家注意到静坐不语的夏云（夏佩珍饰），都想知道她的经历。夏云是广播电台的播音员，一家全靠她生活，丈夫（赵丹饰）身患肺病，失业后悲观绝望，一天大雨滂沱，他疯狂地奔出门去，跌倒于泥泞之中，夏云闻讯赶来，丈夫只说了一句话：“好好看护孩子”，就悲惨地死去了。夏云回到家里，心爱的孩子又失踪了，双重的刺激，使她精神失常……。徐莉听完夏云的遭遇后，马上走了。于是她的一段争风吃醋的故事便接着由女主人胡瑛叙述了出来。影片最后的一个故事，是女主人胡瑛自己讲述她在北伐战争时期如何救了一个革命志士。

影片《女儿经》通过上述这许多小故事，触及了相当广阔的社会生活面。由于反动派的迫害，作者们虽然不能像过去那样用鲜明的对比来对旧社会痛下贬斥，但通过形形色色的妇女群像，仍然曲折地揭露了当时社会贫苦妇女的不幸和富有妇女的淫逸：女店员朱雯的失业，女播音员的丧夫失子，反映了贫苦

妇女在旧社会被压迫和欺辱的现实，而宣淑的被资产阶级丈夫的遗弃，严素的所谓“制服丈夫”，高华的两面人格，又揭露了上层社会尔诈我虞的腐朽糜烂生活。

《女儿经》的电影剧本，无论在情节的结构，场景的衔接，人物的介绍，形象的刻画各个方面，都颇有特色，一幅幅笔触简洁而又准确的素描，似乎各自独立，但合起来看，则又组成一个完整的统一体。影片绝大部分的导演和演员，也都发挥了自己的长处，根据各个片断的不同内容，用了不同的导演和表演的手法，有悲剧的处理，也有喜剧的抒发，有严格的生活化的描绘，也有大胆的艺术性的夸张，既是统一于表现影片的总的主题，而又风格各异，丰富多彩。

《女儿经》也遭到了反动派的迫害。比起1933年的左翼出品来，它无疑是隐晦得多了，但是即使是这样，国民党电影检查机关也没有放过，不但把最后一个小故事里的革命志士窜改为“国民党员”，而且蛮横地加上了一条反动的尾巴，在故事结束时，硬要这群妇女去参加“新生活提灯会”，居然利用进步影片来为他们的所谓“新生活运动”做起广告宣传来了。

夏衍在创作了《同仇》、《女儿经》这两部影片后，由于国民党反动派进一步的迫害，不得不在1934年10月退出明星公司，转移到了“联华”。此后，他除了帮助“联华”的影片创作外，同时又以大部分精力准备开辟新的阵地，领导筹组了电通影片公司的成立。

2．反对失败主义的《华山艳史》

继《同仇》之后，程步高又导演了也是曲折宣传抗日的《华山艳史》，剧本是编剧委员会提供的，由王士珍摄影。

《华山艳史》以北伐战争到九一八事变这个历史时期为故事发生的背景。开始是1926年夏天，北京某大学的几个学生各自准备欢度暑假。被称为“长白山诗人”的陈北峰（陈凝秋饰）带了他的同学和情侣余兰（徐来饰）到华山绝顶写诗弹琴、谈情说爱去了。他的同乡黄振声（王征信饰）决定不再留在沉闷的北国，到黄埔去参加了革命。另外一个读法科的同学洪家辰（龚稼农饰）则趁这时候到上海去旅行。余兰一方面追求着所谓的诗一般的精神生活，另一方面又迷恋着物质享受，最后，终于嫁给了经常向她献殷勤的洪家辰。失恋后的陈北峰，随即接受黄振声来信的劝告，也到广东参加了革命。北伐军攻克武汉时，黄振声在一次战斗中受伤牺牲，他临死时给北峰留下遗言：“国家需要你，上前去！”陈北峰随军来到上海，他和洪家辰、余兰再次见面时，洪家辰已是上海有名的律师，余兰也成为阔太太了。不久，革命的叛变者开始了残酷的屠杀，在白色恐怖下陈北峰又消极起来，他像一个遁世的隐士，在华山度过了三年寂寞苦闷的日子。1931年，当他看到“沈阳失陷”的新闻时，心灵大受震动，他想像着家乡炮火声中痛苦呼号的同胞，又想起了黄振声的遗言，便把琴猛然掷在地上，喊道：“我不能再在这儿逍遥了，我要保卫家乡去！”这个一度怯弱的知识分子，终于参加了义勇军，在冰天雪地里战斗着，流尽了最后一滴血。

在影片里，通过几个知识青年不同的生活道路，表达了抗日救亡的思想。影片剖析了小资产阶级的灵魂，写出了他们的分化和浮沉，歌颂了黄振声这个进步的革命青年的形象，针砭了余兰、洪家辰的堕落，描绘了陈北峰所走过的曲折道路。通过这个人物的从不问政治、沉溺在爱情和音乐的世外桃源到失恋参军，由革命失败后重坠隐士深渊到最后的觉醒，作者描绘

了小资产阶级青年觉醒的复杂过程，也批判了小资产阶级的懦弱和动摇，反对了失败主义的情绪。

可惜，在完成的影片中由于导演和演员对于剧本主题和角色性格缺乏正确的理解，过多地渲染了伤感的情调，没有能够把陈北峰的性格准确地再现出来。原作中对他的动摇和怯弱的批判，一定程度地被处理为同情与欣赏，损害了剧作的原来主题。

3. 揭露反动派"建设救国"谎言的《到西北去》

"明星"这一时期，还出品了《到西北去》，由郑伯奇以郑平子的笔名编剧，也是程步高导演，王士珍摄影。

影片故事叙述：青年工程师顾策（龚稼农饰），为响应所谓"开发西北"的口号，表示要到西北去工作，他的亲友不赞成，未婚妻也不同意，只有他的岳父、地产公司的经理钱华甫（谭志远饰）由于想借"开发"的机会在地产生意上捞一笔钱，很支持他。顾策到西北后，在水利局做事。在这里他看到的，不是开发和建设，而是井枯渠干、民不聊生的荒旱景象。安乐村的青年农民柏福寿（赵丹饰），因为村长唐善人（朱孤雁饰）强夺他的井水，地主唐二爷（谢云卿饰）又欺凌他，迫得他离别老母、妻子和弱妹柏珍珠（徐来饰），逃往他乡。顾策对这类事情，深有所感，建议从速修渠，以苏民困，但官吏们却趁机和土豪劣绅勾结，借着"水利建设"名义，到处摊派捐款，中饱私囊，以致农民更为遭殃，有的弃田而逃，有的只好鬻妻卖女输捐。柏福寿的妻子更被村长借端霸占，一家只剩下妹妹和老母两人了。顾策在报上看到这个消息，非常痛心，遂自告奋勇前往修渠。由于他热心工作，慢慢获得了农民的信任，柏珍珠对他也

有了好感。正是水渠建成的那天，钱华甫父女来到了西北，企图借水渠建成，地价必定大涨的机会，收买地产，攫取厚利，并且特别看中了柏珍珠家的接近水渠的田地，但遭到了顾策的反对。于是，钱华甫勾结唐善人，由唐善人指使无赖们在柏珍珠田地上强立界石，并散布她和顾策的谣言，使顾策在农民中的威信大受影响，柏珍珠更因被诬行为不端，企图跳渠自杀，但为顾策所救。最后，钱华甫的阴谋被揭穿，顾策又继续他的事业去了。

《到西北去》的电影剧本写作于"艺华"被捣毁之后。在反动派的迫害下，左翼电影工作者没有可能像在1933年那样来拍摄正面描写农村阶级斗争的影片，于是他们巧妙地利用了反动派的"开发西北"的口号来揭露反动派。这时，反动派正打着"建设救国"、"复兴农村"的幌子来转移人民斗争的视线，加重对人民的剥削，并鼓吹拍摄所谓"建设电影"。左翼电影评论曾尖锐地驳斥了反动派的这个企图，指出："在社会组织没有改变以前，而提倡'建设'，或则把'建设'当作电影的中心题材，不但是愚蠢，并且是罪恶"；"真正忠实于现实的艺术家，与其表现所谓'建设'，倒不如表现群众怎样反抗他们不愿意的'建设'，因为后者是真实的"①。《到西北去》正是一部"表现群众反抗他们不愿意的'建设'"的"建设电影"。这里，作者通过青年工程师顾策的目睹体察，通过青年农民柏福寿一家在"开发西北"中自己被逼逃走、妻子改嫁、田地被霸占、妹妹投渠等等血淋淋的悲惨事实，暗示出所谓"开发""建设"只不过是一派的欺骗谎言，实际上乃是资本家、官僚、地主、劣绅、土棍相互

① 见石帆：《关于"建设电影"》，载1934年6月18日上海《民报》的《影谭》副刊。

勾结，相互利用，来对农民进行更残酷的剥削与压榨而已。

影片也有不足的方面，这就是顾策这个人物的面貌是不清楚的，作为一个资产阶级知识分子，他的作用被夸大了，因此也影响了形象的真实可信性。

《到西北去》也和别的左翼影片一样，遭到了反动派电影检查的删剪与窜改。

4. 沈西苓编导的《乡愁》和《船家女》

《上海二十四小时》被删剪并拖延上映后，沈西苓曾一度离开电影界，但在党的电影工作者的帮助下，这时又回到了电影岗位上来。在这个时期里，他编导了两部影片：《乡愁》和《船家女》，均由周诗穆摄影。

《乡愁》也是以抗日为题材的。影片一开始，作者就在字幕上告诉观众：这个故事发生的地方，也许就是"你的故乡"。在某个时代，中国边陲的某个地方，在帝国主义侵略下，青年小学女教师杨瑛（高倩苹饰）的家被摧毁了，她的爱人梅华（梅熹饰）流亡上海，爸爸和年幼的弟妹死于战乱，哥哥参加了义勇军。她在上完最后一课后，也带着年老的母亲（宣景琳饰）和一个原先是做木偶戏的残废老仆人（赵丹饰）离开故乡，辗转流亡到上海来。在上海，富人过着荒淫无耻的生活，穷人挣扎在死亡线上。杨瑛没有找到她那先已流亡到上海的爱人梅华。妈妈受不住过度刺激，精神失常了；老仆重理旧业，每日所得还不够付医药费。杨瑛寓所对面华厦里的阔少（孙敏饰），看中了杨瑛，他用登报招聘的办法，使无路可走的杨瑛做了他的私人秘书。阔少家中盛大的宴会狂欢，更勾起她对故乡灾难的隐痛，激起她无限的悲愤；她离开宴会，独自回寓所来。醉后的

阔少赶来企图污辱她。她打伤了阔少，被捕入狱了。从报纸上，梅华知道了杨瑛的下落，在不幸的情况下，他们见了面。杨瑛出狱后，敌人又在上海点起了战火。于是，一群从家乡烽火中逃亡出来的人们，投入了救亡的斗争。梅华在火光中喊着："中国的民族精神在哪里呢?""中国的青年在哪里呢?"

在《乡愁》里，沈西苓通过女主人公杨瑛家破人亡、流落他乡的不幸遭遇，真实地描写了"九一八"日本帝国主义侵占东北后东北同胞流亡生活的苦痛，愤慨地揭露了国民党统治下达官贵人置民族危亡于不顾、骄奢淫逸、醉生梦死的罪恶，宣泄了作者在当时情况下忧国忧民的苦闷和激愤。影片最后，梅华参加一二八抗战和"中国的青年在哪里呢?"的呼喊，尤有发聩振聋的作用。由贺绿汀作曲，高季琳（柯灵）作词的影片主题歌《乡愁曲》，很好地烘托出了影片的主题思想，它以悲愤抑郁的曲调，提出了对于腐朽社会的深沉控诉，抒发了对于国破家亡的无限忧伤。它揭露了当时上层社会的醉生梦死：

……

轻歌妙舞夜未央，
好一片太平的景象！

而和这相对比的，则是东北国土的沦丧，人民的流亡：

……

毁灭了城市和村庄，
离散了儿女和爹娘！

影片的艺术处理很有特色，画面的剪辑，节奏的掌握，音响的利用等都是成功的，表现了沈西苓导演艺术的提高。

影片的缺点，是作者在忧国忧民的同时，也多少流露出了一些感伤的色调。影片是作者“浸沉在无可奈何的郁积的伤感中”创作出来的。在当时外是日本帝国主义的侵略，内是国民党反动派的迫害的现实下，作为正直的小资产阶级知识分子的沈西苓，更多地是看到了现实中黑暗的一面，而没有看到从人民斗争中所发出的巨大火光。影片标题为《乡愁》，也可以说正是作者小资产阶级知识分子的思想苦闷的反映。

在《乡愁》公映后的五个月，1935 年 11 月，沈西苓又根据他十年前学生时代见闻的船家生活，编导完成了影片《船家女》。

《船家女》写的是旧社会杭州西子湖畔一个摇船姑娘的悲剧。在杭州这个人间“天堂”里，拖着长头发的艺术家，风流自赏、玩弄女人的绅士，醉心于“妇女运动”的女士们……在过着奢华悠闲的生活。但是码头旁边，船家女阿玲（徐来饰）和她年老的爸爸却是另一种情形。父女俩靠着摇船营生，因为付不起船租，常受船主的欺侮，阿玲更是不断遭到流氓们调笑。阿玲的爱人铁儿（高占非饰）是一个忠厚朴实的工人。对阿玲说来，他是她唯一的快乐和安慰。有一天，从上海来的一个学画的阔少（孙敏饰），一眼看上了阿玲。他指示流氓大胖子（谭志远饰），要阿玲的父亲答应带阿玲去当他的模特儿，阿玲的父亲愤怒拒绝，大胖子将他殴伤。祸不单行，就在这时候，铁儿因参加罢工被捕入狱。为了医父亲的伤，阿玲终于忍辱做了阔少画中的“倩影”；最后更在大胖子的威胁下，被逼入妓院，受尽了阔少和流氓的玩弄。三个月过去了，铁儿从狱中释放出来，他从阿玲的邻人那里，知道了他入狱后的变迁。深受刺激的铁儿，愤怒地捣毁了妓院，吓跑了正在那里寻欢作乐的绅士老爷们，于是在警笛声中，他又第二次被关进了监狱。

影片《船家女》沉痛地描绘了在不公平的社会制度下中国穷苦妇女的悲惨命运和血泪生活，激愤地揭露了绅士、流氓、少爷、警察互为一体压迫穷苦人民的罪恶，从一个角度反映了当时广大人民的痛苦和灾难。

由于作者熟悉影片所描写的生活，从而使许多人物的形象都处理得生动、真实。铁儿敦厚的性格，阿玲纯洁的心灵，以及他俩真挚的爱情，同他俩的不幸遭遇，更形成鲜明对照。影片以严密而均匀的结构，含蓄的画面，缓慢的节奏，沉重的调子，很好地宣泄了作者对穷苦人们的同情和对黑暗势力的愤懑。

在沈西苓导演下，扮演阿玲的女演员徐来第一次在表演艺术上获得了优秀的成绩，有一定的内心的体验，表情和动作都比较真实，很受舆论和观众的赞赏。

《船家女》虽也和《乡愁》一样，流露了作者的压抑和感伤，但却是更多的强调反抗了。

沈西苓在编导完成《乡愁》和《船家女》之后，又离开了电影界，于 1935 年冬，到广西南宁任教去了。

5. 历史的照妖镜《劫后桃花》

在这一时期"明星"出品的优秀影片中，还有洪深编剧的《劫后桃花》。影片由张石川导演，董克毅摄影，1935 年底完成上映。

《劫后桃花》通过寓居青岛的一个封建官僚家庭的没落，暴露了帝国主义对中国的长期侵略。影片中登场的人物，有依赖帝国主义势力荫庇苟延残喘的前清遗老祝有为（徐莘园饰），有洞达世故、精明能干、但却挽救不了自身命运的祝太太（舒绣

文饰），有头脑比较清醒而又怯弱的女儿瑞芬（胡蝶饰），有卖身投靠、摇尾乞怜的德国帝国主义走狗汪翻译（孙敏饰）和日本帝国主义走狗余家骧（王献斋饰），有教书的李先生（龚稼农饰），也有贫苦正直的刘花匠（高占非饰）。故事从1897年德国帝国主义侵占青岛后开始：祝有为的房产靠近青岛的炮台区域，他为了保住自己的花园和别墅，便通过汪翻译，巴结上了德国的总督。在祝家种花的刘花匠和小姐瑞芬有些感情。刘花匠由于有一次斥责了汪翻译的汉奸行为，被迫远走他乡。青岛从德寇手里转入日本帝国主义手里后，祝有为的表侄余家骧当了日本特务，因为祝有为在德国占领时期看不起他，这时他为了报复，便把祝有为陷害死了，显赫一时的祝家花园别墅，也变成了日本的"军人俱乐部"。祝太太和瑞芬托请余家骧设法收回房屋，余家骧以娶瑞芬为交换条件，祝太太不肯。几年以后，青岛由中国收回了。祝太太晚景凄凉，与瑞芬相依为命，虽经多方奔走，房子依然收不回来，最后只好把女儿嫁给了教书的李先生。这时，刘花匠也回到青岛来了。祝太太、瑞芬、李先生、刘花匠一起来到祝府门前，但它已变成了督办公署的宿舍。庭院的桃花依旧，但人事却已全非了。

《劫后桃花》是洪深电影剧本创作中的优秀成果。在这里，洪深以他丰富的生活阅历，熟练的艺术技巧，通过祝有为这个封建官僚家庭的没落及其"人事沧桑"，描写了从1897年青岛被德国帝国主义占领，经第一次世界大战后转到日本侵略者的手里，直到1922年为中国的军阀政权接收为止的二十五年间青岛的世道变迁，从一个角度反映了帝国主义者侵略中国的历史，揭露了汪翻译、余家骧这群为帝国主义侵略中国效劳的汉奸的无耻嘴脸。在这一点上，影片写的虽是过去的事情，但它对当

时国民党反动派、亲日派的卖国罪恶，却有意无意地起着影射的作用，不能不使人产生现实的联想。

不足的是，作者虽然也指出这个封建家庭企图托庇于德国侵略者以求幸存，多少带有一些批判的意味，但整个说来，对于它的没落，却充满了同情，所谓“庭苑不知人去尽，春来还发旧时花”的结尾，更流露着不堪回首的感叹。

剧本的写作技巧，很好地体现了洪深的平顺流畅的风格。影片的制作者们也基本上把握了剧本的精神，导演处理一般较好，演员们的表演大多是努力的。舒绣文扮演的祝太太一角，在性格刻画上尤其成功。舒绣文，安徽黟县人，1915 年生，自幼生长在北京，家境贫穷，十三岁就失了学。十六岁那年，债主威逼要把她拉去抵债，她愤而离家出走，一个人跑到上海，由于说得一口流利的北京话，入天一影片公司教国语，不久以后，入集美歌舞剧社当演员，从此开始舞台生活。“集美”解散后，它的一部分戏剧工作者在田汉领导下另组五月花剧社，舒绣文也随之转入“五月花”，并参加了《一致》、《乱钟》、《战友》、《SOS》等左翼戏剧的演出。“五月花”被反动派查封后，田汉又主持了春秋剧社，她也转入春秋剧社，并参加演出了《梅雨》、《名优之死》、《暴风雨中的七个女性》等剧。1932 年底，左翼电影运动开展，田汉加入艺华影业公司，她也随田汉进入“艺华”，参加了《民族生存》、《中国海的怒潮》两部影片的拍摄工作，正式开始电影演员生活。1934 年，她转入明星公司，在这时期，除参加演出《劫后桃花》外，还在《女儿经》、《热血忠魂》和《夜来香》等影片中饰演主要角色。在这些影片中，她的真挚、朴素、善于通过内心活动来塑造形象的表演风格，已在开始形成起来。

6. 稍具社会意义影片的拍摄和消极影片的抬头

这一时期，明星公司除拍摄了上述这些左翼影片之外，还出品了一批多少具有一些社会意义，但又有不少问题的影片，也出品了更多纯粹迎合小市民趣味，乃至宣传封建观念的消极落后的影片。这两类影片占了这时“明星”出品的很大部分。各类影片的出现及其消长的情况，反映了这一时期斗争的艰苦曲折，也说明了反动派迫害的步步加紧。

编剧委员会撤销之前，在“明星”的左翼编剧力量，除利用一切机会与可能，编写了《同仇》、《女儿经》、《华山艳史》等剧本外，同时还尽力帮助了“明星”的导演们的创作，但是由于当时的客观环境与导演们本身在思想上和理解上的某些限制，以致这些影片既有一定的社会意义而又在不同程度上存在一些问题；在另外一些情况下，由于导演完全离开了或拒绝了左翼的影响，这部分影片就相反地宣传了落后的思想和低级的趣味。

李萍倩导演的《三姊妹》(陈晨摄影)，是他和阿英根据日本资产阶级作家菊池宽的通俗小说《新珠》改编的。原著写一个贵族青年，恃其金钱势力，玩弄了三个女性，最后受到了报复。改编后的剧本中，着重突出了在旧社会里妇女经济地位的从属性是妇女遭受污辱和损害的原因。这样，虽然整个影片也是更多地描写了爱情纠纷，但多少具有了一些社会内容。徐欣夫编导的《美人心》影片的剧本，也曾得到编剧委员会的帮助。影片是以东北义勇军抗敌为题材的，虽然因袭了“英雄落难，小姐搭救，后花园定情”的陈腐俗套，但是通过影片主角在巷战中牺牲时对义勇军战士们所说的“还有许多同胞依旧在水深火热

中，你们应该继续前进!”的对话，及最后人民纷纷参加义勇军的描写，仍多少表现了一些抗日的热情。这部影片也是经过反动派的剪删的。

但是，张石川导演的影片《麦夫人》，由于作者完全坚持了自己的趣味，结果这部影片便只是围绕着一个粤剧女伶的片断经历，渲染了有闲阶级男女的争风吃醋和无聊生活。陈铿然编导的《女性的仇敌》，也带有这类渲染男女纠葛的小市民趣味。

1934 年 10 月，夏衍、阿英等被迫退出“明星”，编剧委员会也随之撤销以后，左翼电影工作者在“明星”的活动就更加困难了。这一阶段，属于左翼的影片只有沈西苓的《乡愁》、《船家女》和洪深的《劫后桃花》。不少导演由于失去了编剧委员会的帮助，结果创作水平低落，有的甚至宣传了封建的毒素。

张石川继描写贵族家庭悲喜剧的有声片《空谷兰》后，接着又导演了一部哀叹封建阶级没落的《大家庭》。李萍倩编导的《人伦》和程步高编导的《兄弟行》都渲染了封建伦理道德。吴村编导的《落花时节》，虽然描写了抗日，但却以“落花”来象征义勇军的败北。

但是另一方面，即使是在这时候，党的电影工作者仍然尽可能与“明星”导演们保持一定的接触，不放弃任何一点可能提供帮助的机会，因此仍然对“明星”个别的创作发生影响。程步高编导的《夜来香》（王士珍摄影），在创作的过程中，就曾得到过党的电影工作者的帮助，使这部描写卖花女的悲剧，具有一定暴露有产阶级和上层社会的罪恶的意义，同时通过主角的醒悟的描写，也消除了一些悲观的情调。集体编剧，张石川、徐欣夫、郑正秋、吴村、程步高、沈西苓、李萍倩合作导演，王士珍、董克毅、周诗穆摄影的《热血忠魂》，描写一群青年学

生的抗敌爱国活动，虽然人物都掺杂了个人英雄主义，但也宣传了抗日的内容。

从以上叙述，我们可以看出，左翼电影工作者就是在反动派的加紧迫害和老板发生动摇的情况下，也还是尽一切可能地争取着“明星”这块阵地，发挥着自己可能发生的作用，在“明星”导演们的创作中，哪怕通过一个情节，一幅画面，一支歌曲，乃至一句对话，放进一点点教育的内容，或者稍稍弥补其消极的作用。夏衍后来回忆到这时的斗争，在一篇文章中说道：“常常有这样的事情，一个剧本已经定了，快开拍了，或者已开拍了，导演找我们商量，或者我们主动地向导演提出建议，给他们改动一些情节，修润几句对话，我们就抓住这种机会，想尽方法在这个既定的故事里面加上一点‘意识’的作料，使这部影片多多少少能有一点宣传教育的意义。这当然是不足为法的创作方法，但是我们至今还引以为慰的是，我们终于经过这种方法，转弯抹角、点点滴滴地在资本家经营的电影商品中间，加进了一些进步思想，而执拗地把电影引向到为政治服务的方向。”①

上述这些影片中很大一部分，就是党的电影工作者经过这种“改动一些情节”、“修润几句对话”、“加上一点‘意识’的作料”的方法进行了帮助的。这部分影片是国民党反动派无以复加的迫害和左翼电影工作者坚定灵活的斗争策略的产物。从“明星”出品的这些影片中，人们更可以看到这一时期左翼电影运动的艰苦！

---

① 见前引夏衍：《中国电影的历史与党的领导》一文。

三、在反动派阴谋操纵下拍出的反动影片

1. 鼓吹封建家教的《妇道》

电影战线上的“围剿”与反“围剿”，在“明星”阵地上的斗争是非常尖锐的。“明星”和“艺华”是1933年左翼电影运动两个最主要的阵地，因此国民党反动派除了捣毁“艺华”外，还特别注意明星公司，除迫害“明星”的左翼力量，威胁和利诱“明星”老板以外，并利用拉拢落后的创作人员以及“送剧本”等种种无耻手段，在“明星”拍摄了两部反动的影片：《妇道》和《重婚》。

《妇道》，由姚苏凤编剧，陈铿然导演。从1932年起，姚苏凤就是明星公司的编剧，在1933年左翼电影运动高潮时期，“明星”编剧委员会的左翼电影工作者一直对他采取了争取和团结的政策，他主编的附在《晨报》上的《每日电影》，在左翼影评人的支持下，也做了一些有益于左翼电影运动的工作。在创作方面，1933年，他为“明星”写了一个妇女问题的电影剧本《残春》，由张石川导演，但很不成功。“艺华”被捣毁之后，他开始摇摆和向右转，一面在《每日电影》上发表“软性电影”分子的影评文章，一面编写和编导了影片《路柳墙花》、《青春线》和《妇道》。《路柳墙花》在暴露的幌子下面，丑化农民，宣传了上层社会的糜烂生活。《青春线》则主要是描写了一个陈旧的三角恋爱故事。《妇道》更站在封建立场上，呼应了国民党反动派对封建道德的鼓吹，宣传了封建的家教。

《妇道》描写一个封建家庭的家长，收入虽然有限，但一心要“教育”儿子王保生成名，千方百计送儿子进了大学；媳妇陈

瑞兰谨守“妇道”，在家不仅严以教子，而且为了帮助丈夫“求学”，不惜典质了自己的首饰，后来并到百货公司工作，以便资助丈夫。但王保生却由于在母亲的溺爱中长大，并不好好读书，只是整天上舞场，玩女人，挥霍无度，甚至偷了同学的钱，致被学校开除。后来，这事情被他家里知道了，媳妇告诉了父亲，父亲一气而死，媳妇则因此受到了婆婆的埋怨。而王保生则仍继续过他荒唐的生活，直到母亲死了，他自己也被女朋友抛弃了，这才醒悟过来，并向瑞兰表示忏悔。片终，谨守“妇道”、作为“贤妻良母”模范的瑞兰，抱着孩子，走到窗口，大发其希望孩子不要再像他爸爸那样不求长进的感叹。

《妇道》在宣扬封建思想和鼓吹封建道德上，可以说是《人道》的翻版，在这里，同样也有教子成名的父亲，有终于“忏悔”的儿子，特别是谨守“妇道”的儿媳；除此之外，通过两代母亲对儿子的“家教”的对比，它还提出了一个“母教”的主题，只要妇女能够恪守封建的“妇道”，做一个封建的“贤妻良母”，那么，在这样的“母教”之下，孩子就不会“再像他爸爸那样不长进”了，剥削阶级也就不再腐化堕落了，用阶级斗争来改变社会制度也就成为多余的了。

影片拍摄上映的时间，正是国民党反动派搞“新生活运动”，大肆鼓吹封建思想及其伦理道德来配合其军事“围剿”的时候，《妇道》所提倡的“道”，显然是投合了当时国民党反动文化宣传的要求的。正是这样，它才受到了国民党反动派的赞赏。十个国民党文人给以“推荐”，“上海儿童幸福会”对其进行“褒奖”；当时国民党的上海教育局长潘公展也大写吹捧文章，说它“完全是以率真的情感，来使观众自然地觉察了家庭教育之重要与新妇女生活之合理之姿态”，“它用的教育的方法是适

当的。”①

左翼影评人坚决地批判了《妇道》，揭露了它的反动作用。

2. 与左翼农村题材影片相对立的《重婚》

继《妇道》后，“明星”又拍摄了一部更反动的影片《重婚》，由王平陵编剧，吴村导演。王平陵是国民党“中央宣传委员会”的御用文人，也是反动的“民族主义文学”及中国教育电影协会的支持者与鼓吹者。“艺华”被捣毁后，伴随着法西斯白色恐怖而来的，是国民党反动文人把他们的反动书稿强行送给书店出版的流氓恶风。当时，鲁迅曾这样愤怒地揭露：书店的主人被敲碎了窗玻璃，“几天以后，就有‘文学家’将自己的‘好作品’来卖给他了，他知道印出来是没有人看的，但得买下，因为价钱不过和一块窗玻璃相当，而可以免去第二块石子，省了修理窗门的工作。”②正是这样，“文学家”王平陵也把自己的“好作品”《重婚》拿来卖给了明星公司。为了可以免去“石子”，“明星”老板也不得不把这个“好作品”接受下来，付之拍摄。

《重婚》剧本，曾得到姚苏凤的支持，为它“讨论了十多次”③。《重婚》的故事描写一个新发家的富农黄春山，为他的儿子黄文华娶了地主的女儿，并为了培育儿子成名，又送儿子到政法学校读书。而黄文华和《妇道》里的王保生一样，到上海以后，沉湎女色，又和一个交际花结了婚，同时打电报给家里，谎言需巨款活动一县长肥缺。黄春山自从儿子娶媳后，家

---

① 见潘公展：《评〈妇道〉——并谈教育电影》，载1934年11月12日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

② 见鲁迅：《中国文坛上的鬼魅》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1958年版，第123页。

③ 见王平陵：《〈重婚〉剧作者言》，载《时代电影》1934年11月号。

用日增，接电报后，只好出售田产，为其筹款。后来黄春山因长久不得儿子上任消息，就自己跑来上海，始悉儿子在外又与交际花结了婚。最后，黄文华由于前妻家及交际花两方同时提出控告，被判重婚罪入狱；黄春山也因此而倾家荡产，又搬进了发家之前的破屋中。

王平陵写《重婚》的目的，是为了反对当时左翼的反映农村阶级斗争的影片。他露骨地说："有些人误会着中国的农村里是理想的高尚的境界，农民的脑袋是富于前进的革命意识的，简直是梦呓"；"在时贤的作品中，或银幕上所接触到的关于农村的虚伪的描写，不免令人发笑"；并说："这便是逼着我试写《重婚》的一个小小的动机。"①

王平陵从他的反动政治立场出发，为了与左翼的农村题材的影片相对立，不仅回避了农村的阶级压迫与阶级斗争的活生生的事实，而且根据他自己的利欲熏心的心理，写出了黄春山这个富农人物的向上爬，妄图以之来污蔑农民，掩盖农村的阶级斗争，这除了照出王平陵之类的"文学家"自己的嘴脸以外，也充分说明这类帮闲文人的低劣无能。

在这一时期"明星"阵地上的斗争中，尽管反动派施加了种种压力，使出了种种伎俩，但由于左翼电影工作者坚守阵地，和反动派帮闲文人的低劣无能，所以在"明星"这一时期的出品中，像《重婚》这一类的彻头彻尾反动的出品，毕竟还是只占少数。

---

① 见前引王平陵：《〈重婚〉剧作者言》一文。

第三节　进步与反动尖锐对立下的联华公司

一、上层分子的进一步分化和进步力量的更为加强

这一时期，电影战线上斗争的曲折性和复杂性，在“联华”也反映了出来。1933 年，罗明佑“四国主义”的反动口号，在左翼电影工作者的反击下破产了，但他投靠反动派的念头并没有放弃。“艺华”被捣毁后，国民党的反革命气焰鼓舞了罗明佑及以他为代表的“联华”右翼势力。就在 1934 年的年初，由罗明佑直接控制的“联华”一厂，公开与国民党合作，拍摄了鼓吹所谓“航空救国”的《铁鸟》。随后，反动派对他更行拉拢，除派他出国去“调查”欧美电影事业外，又把所谓国产影片比赛的无声片第一奖授予了“联华”一厂出品的《人生》，还聘请他担任了中央摄影场的顾问等等。经反动派如此这般的拉拢以后，罗明佑对反动派就更加倾倒得五体投地了。10 月，他以“联华”的名义参加了反动的中国文化建设协会。同时，为了加强他对“联华”电影创作的控制权，以便更好地为反动派服务，他又搞了一个改“联华”分厂制为集厂制，企图把“联华”的一、二、三厂合并为一个厂的计划。但是，罗明佑的这个反动计划，却也招致了“联华”上层分子之间矛盾的加深。“联华”实力派的吴性栽，在经济利益上同罗明佑一向是有矛盾的，他一直控制着“联华”二厂的实权。罗明佑的集三个厂为一个厂的计划，无疑是会削弱吴性栽的权益，当然不可能得到吴性栽的同意。这样，罗明佑

的计划就没有能够完全实现，结果只是把三厂并入了一厂，二厂仍独立制片。到了1935年4月，二厂与一厂虽然终于合并，但这并不表明他们之间矛盾的缓和，反之，却使矛盾更为尖锐化了。过去在解决“联华”经济困难时，“联华”欠了兼营胶片生意的吴性栽的不少胶片贷款，从而使“联华”的操纵权这时便由罗明佑转到了吴性栽的手中。

“联华”上层分子之间的矛盾，给左翼电影工作者在“联华”的工作带来了方便。同时，由于罗明佑是忠心投靠国民党的，因而国民党对于“联华”就比较“放心”，不像对“明星”那样注意，这就又使得左翼电影工作者能够在严重的白色恐怖下，在“明星”和“艺华”的阵地已被削弱后，仍能继续加强了在“联华”的工作。

利用这两个方面的有利情况，党的电影小组团结了“联华”二厂的进步力量，并通过他们争取了二厂上层分子的合作。1934年10月，夏衍被迫离开“明星”后，也转移到“联华”，担任了“联华”二厂的特约编剧，同“联华”的进步电影工作者建立了深厚的创作友谊。这时，除聂耳外，任光、安娥等左翼音乐工作者，也参加了“联华”二厂的电影音乐的创作；党直接领导的电通影片公司，在有声录音技术方面也给了二厂以全力的支持，帮助完成了《渔光曲》、《大路》、《新女性》等影片的配声、配乐、配曲工作。

此外，对于罗明佑直接控制的“联华”一厂，党的电影工作者也通过个人往来的方式，团结了在那里的一些能够争取团结的倾向进步的电影工作者，使之也拍出了如《神女》那样的个别进步影片。

这样，这一时期的“联华”，一方面是以罗明佑为代表的右

翼势力，在国民党反动气焰的鼓舞下，在国民党的拉拢和引诱下，接连拍摄了《铁鸟》、《小天使》、《国风》这些直接为国民党反动统治效劳的影片，再加上《天伦》等这样一些消极落后的影片，就占了“联华”这一时期出品影片总数二十六部（1934年十八部，1935年八部）中的相当大的比重；另一方面，是左翼力量利用国民党对“联华”的比较“放心”及“联华”上层分子之间的利害矛盾，争取了二厂上层分子的合作，拍摄了像《渔光曲》、《大路》、《新女性》、《神女》等左翼影片和进步影片，为“艺华”被捣毁以后的左翼电影运动写下了光辉的篇章。就是在这样进步与反动、革命与反革命尖锐对立的情势下，左翼电影工作者在“联华”进行了自己的工作。

二、复杂而多样化的电影创作

1. 蔡楚生的暴露社会黑暗的《渔光曲》和《新女性》

在1934年春末，正当国民党反动派继捣毁艺华公司后，从各方面对进步电影加剧迫害的时候，蔡楚生完成了《渔光曲》，由周克摄影。这部影片以现实的题材、动人的情节、通俗的手法和精练的技巧，赢得了广大观众的热烈欢迎。当它于这年6月14日在上海金城大戏院首次映出时，正是上海六十年来少有的高达103.8度的盛暑，但影片竟连映了八十四天之久，打破了郑正秋的《姊妹花》连映六十天的纪录。

影片《渔光曲》的开始，是东海的早晨，太阳从苍翠的东山渐渐升上来，朝霞映照着动荡的波浪，渔民们在海上捕鱼，传来了《渔光曲》的主题歌。在歌声里，影片展开了一个渔民家庭的悲惨故事：暴风雨夺去了穷苦渔民徐福的生命，他的老婆徐

妈不得不抛开刚生下的一对孪生子女，到有钱的船主何家去做奶妈。十年后，徐妈苦心抚养的何家少爷子英（罗朋饰）和自己的女儿小猫（王人美饰）、儿子小猴（韩兰根饰）都长大了。小猫聪明活泼，小猴则因为小时多病，又没奶吃，变成了一个痴戇的孩子。他们三人成了很好的朋友，常在一块儿玩耍。又过了八年，他们都已长大成人，小猫和小猴租了何家的船，在海上捕鱼为生；子英遵从父命出国去攻习渔业。临行时，他特地来和小猫、小猴告别，并表示将来回国后一定要改良渔业。就在子英出国后的两年里，由于军阀内战，盗匪横行，东海渔民的生活更加陷于困境，小猫家的草棚破屋被洗劫一空，操劳过度的徐妈双目失明。接着又由于何家同外国人合资创办渔业公司，用轮船在东海上捕鱼，使小猫、小猴他们的生计遭到更严重的打击，他们不得不押掉自己的破屋，扶着老母到上海投奔舅舅（裘逸苇饰）。舅舅也是个穷苦人，靠在马路旁边卖唱度日，小猫和小猴因为找不到工作，也就跟着穷舅舅卖唱，并因而遇见了何子英。这时何子英已经学成归国，进了父亲的渔业公司。三人相见，子英得知小猫和小猴的境遇后，资助了他们一百元钱。但这笔钱反使小猫、小猴因被诬抢劫而遭逮捕。及至他们出狱返家，家里早被一场火灾烧掉了，妈妈和舅舅也都葬身火窟。小猫和小猴成了无家可归的人，子英找到了他们，要带他们到自己家里去。不巧子英的家庭也起了变故，他父亲的姨太太跟着姘头携卷巨款逃走，父亲也因渔业公司的破产和报纸揭发了他的丑史，而自杀了。子英这时才深深地感到，在这样的一个社会里是不可能完成他那改良中国渔业的计划的，便跟小猫、小猴一同到渔船上去工作。最后，小猴因捕鱼受伤而死，影片在凄怨的《渔光曲》的歌声中结束。

蔡楚生通过小猫小猴这个穷苦渔民家庭的破产以及他们的流浪和死亡的悲惨遭遇，以凄婉的笔调描绘了在当时经济恐慌、民生凋敝的状况下，渔民的灾难重重的生活，表现了作者对穷苦渔民的深厚感情。围绕着小猫、小猴的遭遇，作者还很好地揭露了造成渔民苦难的原因：黑暗旧社会的压迫，渔业资本家的剥削，以及帝国主义的经济侵略和掠夺。影片中船主何家与外国人合办渔业公司以致小猫小猴生计断绝、流浪他乡的描写，虽然着墨不多，但力透纸背，很好地控诉了买办阶级和帝国主义互相勾结压迫渔民的罪恶。

影片中对何子英的处理，在当时曾引起电影评论界的讨论，有人认为作者借这个人物宣传了改良主义。就这个批评，蔡楚生阐述了他写这个人物的动机，“本来是想写出就是何子英那样的改良主义型的人物，虽然抱着种种把社会改好的企图，但是在他的事业未能脱出帝国主义者经济侵略的铁蹄下，无疑地，还是必然地归于幻灭的。”[1]这说明，作者对于何子英的社会改良的幻想，是取批判的态度的。影片实际上也是达到了一定的批判效果，如描写何子英对小猫、小猴的一百块钱的恩赐，结果带给了他们更大的灾难，他的改良渔业的计划一直无法实现，乃至最后随着家庭破产而归于消灭，都说明了改良主义的行不通。这些描写，都体现出了作者的创作意图。自然，关于当资本家还是资本家时他就不能不剥削工人这一点，影片在对何子英这个人物的描绘上，还是有些模糊的；在这里，儿时的友情似乎已经打破了阶级的界限。

《渔光曲》的情调较为压抑，和《都会的早晨》的明朗色彩比

---

① 见蔡楚生：《八十四日之后——给〈渔光曲〉的观众们》，载《影迷周报》第1卷第1期，1934年9月26日上海出版。

较，在一定的程度上反映出了这时蔡楚生对于反动派的法西斯恐怖手段的苦闷心情。《渔光曲》的故事生动，情节曲折，交代清楚，描写细腻，这一切都显示了蔡楚生艺术技巧的成熟，和他艺术风格的进一步形成。

影片《渔光曲》的主题歌《渔光曲》是由安娥作词、任光作曲的。任光(1909—1941)，浙江省绍兴县人，是我国进步的优秀电影音乐作曲家，早年曾在法国作过钢琴修理工人，1929年从法国回到上海后，先后在上海百代唱片公司及电影公司任职，并从事左翼音乐运动，写了不少进步的群众歌曲。《渔光曲》是他创作的最流行的电影歌曲之一，它以凄婉的曲调描写了当时渔民的沉重劳动和被剥削的贫困生活，传达出了他们心底的悲愤，很好地渲染了影片的主题：

……轻撒网，紧拉绳，
烟雾里辛苦等鱼踪！
鱼儿难捕租税重，
捕鱼人儿世世穷。

……天已明，力已尽，
眼望着渔村路万重；
腰已酸，手已肿，
捕得了鱼儿腹内空！……

这支歌，在影片中被运用了好几次，在不同的情景下有着不同的效果，很有打动人心的魅力。随着影片的上映，这支歌也很快地受到了广大群众的喜爱和欢迎，成为当时传遍全国、家喻户晓的流行歌曲之一。

1935年2月，《渔光曲》参加了苏联电影工作者俱乐部为纪

念苏联电影国有化十五周年在莫斯科举行的国际电影节，在这个有着三十一个国家的代表和影片参加的电影节上，《渔光曲》获得了“荣誉奖”，成为我国第一部获得国际荣誉的影片。

继《渔光曲》之后，蔡楚生又导演了孙师毅编剧的《新女性》，由周达明摄影，于1935年春节完成上映。剧本故事大体取材自当时自杀而死的电影女演员艾霞的一生。

影片女主角韦明（阮玲玉饰），出身“书香门第”，受过高等教育。她为了争取婚姻自主，脱离家庭，与所爱的人结婚，生下一女，但不久即遭遗弃。于是她觉悟到自己应该过一种有意义的独立生活，便去当一所私立女子中学的音乐教师。学校董事王博士是她过去一个旧同学的丈夫，看上了她，但她没有理会。因业余写作关系，韦明认识了出版公司的编辑余海涛（郑君里饰），虽然她很爱慕这个沉默寡言的青年，但由于过去的痛苦，她并不希望同他结婚。和韦明住在一幢房子里的李阿英（殷虚饰），是一个工人出身的知识妇女，她除了在工厂里做工外，还在工会同人补习班教课，因为同韦明合作歌曲而结成了朋友。不久，韦明在王博士的阴谋下被学校辞退了，接着王博士带着满脸“同情”和“诚意”来看她，还拿出一只大钻戒诱惑她。韦明虽然失了业，背了一身债，她六岁的女儿这时又患了肺炎，她仍然坚定地拒绝了王博士的引诱。然而孩子的病势还在加重，进医院又付不起住院费。她写了一部小说，虽已由余海涛向出版公司接洽出版，但还不能预支稿费。孩子的病一天天地沉重起来了，惨苦的啼哭，声声地打动着她。为了孩子的生命，她最后在心情迷乱中，受了一个暗娼鸨母的摆布，要去做“一夜的奴隶”，想不到要污辱她的不是别人，正是厚颜无耻的王博士。气愤之下，她打了王博士一记耳光，奔了回来。失业的

痛苦、女儿的垂危、闻人阔少的污辱、同学的误解……韦明再也受不住折磨了，就在她的小说出版的时候，服毒自杀了。一个同韦明有私隙的新闻记者得讯后，赶忙把这“独家消息”发表在当天的晚报上，自杀者还没有死，满街的报贩就响起“阿要看女作家韦明自杀”的叫卖声了。余海涛把韦明送进医院，施救后，她虽渐渐清醒过来，但仍没有活下去的勇气，等到李阿英和她作了一次谈话，并把当天晚报造谣侮辱她的消息给她看了后，她才由愤怒而有了觉醒，喊出“我要活，我要报复”，要医生拯救她。但是，迟了。因为心脏衰弱症的并发，她终于离别了人世。

《新女性》透过韦明的悲惨身世，相当生动地揭示了旧中国正直的知识妇女被压迫、被污辱的命运，控诉了旧社会的吃人罪恶。围绕着韦明的遭遇，人们看到了当时社会一幅杀害妇女的血淋淋的图画：封建恶势力的束缚，资产阶级纨绔子弟的玩弄，闻人阔少们的污辱，失业贫病的境遇，暗娼经纪人的寡廉鲜耻，书店老板的唯利是图，以及黄色小报的造谣勒索……活画了当时半殖民地半封建都市社会的黑暗和糜烂。《新女性》上映后，曾引起了当时反动的“新闻记者公会”的所谓“抗议”和许多黄色报刊的无耻攻击，这恰好从反面说明它是击中了要害的。

作者控诉了旧社会的罪恶，同情了韦明的遭遇，同时也指出了她性格软弱的一面。与韦明相对照，作者刻画了李阿英这个有觉悟的先进女工的形象，透过这个形象，不但否定了韦明的软弱性，也正面地传达出了妇女解放斗争的正确道路。影片最后，作者让许多女工迎着朝霞踏着报纸上韦明的死讯前进，更是洋溢着乐观向上的精神，暗示着人类解放斗争的前景，暗示出只有工人阶级才能肩负起推翻旧社会的历史使命。由《渔光

曲》的悲痛基调到《新女性》具有希望和信心的描写，反映了蔡楚生的思想又向前发展了一步。

孙师毅作词、聂耳作曲的影片主题歌《新女性歌》，更突出了影片的主题。它以浑厚有力的曲调，刻画了先进妇女的形象：

新的女性，是生产的女性大众；
新的女性，是社会的劳工……①

影片在演员表演方面，也很有成就，特别是优秀电影女演员

---

① 影片原来还有一支插曲《黄浦江歌》，用的是当时风靡一时的黄色歌曲《桃花江》的曲子，由孙师毅填词，相当尖锐地揭露了帝国主义对中国的侵略，表达了中国人民一定要进行反抗斗争的心愿：

……
我每天都在那黄浦江边上工作；
同胞的姊妹，都受尽外人磨！
……
那占据在陆地上的，
你当他们是什么？
他们衣锦穿罗，
行安住适，吃人无血，
全是恶魔！
那些水上的呢？
那些舶在水上的，
恃着枪的多、炮的多，
笑着我们莫奈何。
……
不怕吃人魔，不管枪炮多，
前途纵是火，我要做飞蛾！
……
不要做飞蛾，
我们要做火！
……
敌人千万个，可抵不上我们多！

可惜，这首充满反帝内容的插曲，被反动派和上海租界当局剪掉了。

阮玲玉的演技。在蔡楚生导演下，阮玲玉以严肃的创作态度，良好的艺术修养和对生活的深刻感受，成功地扮演了韦明这个遭受损害和侮辱的角色，准确而真实地传达出了人物的感情世界。可惜，这位中国早期卓越的电影女演员，在拍摄了这部影片后不久，在1935年“三八”节的早晨，因为忍受不了旧社会对她的侮辱和迫害，服毒自杀，以二十五岁的年华结束了她的一生。阮玲玉在中国电影早期表演艺术史上有着重要的贡献，她先后主演过二十多部影片，创造了各个不同社会阶层的一系列妇女形象，从牺牲于封建礼教的寡妇、弱女，一直到为争取婚姻自主而斗争的姑娘和与劳动人民结合为人民利益而奋斗的先进妇女形象，在绝大多数情况下，她都成功地扮演了自己的角色。特别是后期的阮玲玉，由于受到进步电影工作者的思想影响和教育，对生活有了深刻的体察，对人物性格也有了更深入的理解，从而使她那一贯真挚、朴素的表演风格更增加了内心生活的深度，使人物的命运震撼着观众的心弦，受到了广大观众的喜爱和舆论的热情称许。但是这位优秀的表演艺术家，正当她的艺术才华臻于成熟之时，竟被旧社会所杀害了。阮玲玉的死，是旧社会侮辱和迫害善良妇女和有成就的女演员的鲜血淋淋的例证！

在反动派加紧“围剿”左翼电影运动的白色恐怖的年代里，蔡楚生依旧坚持了自己的进步，创作了《渔光曲》和《新女性》这两部优秀的作品，这是难能可贵的。

2. 孙瑜的进步——从《体育皇后》到《大路》

这一时期，孙瑜也先后编导了两部影片：《体育皇后》（裘逸苇摄影）和《大路》（洪伟烈摄影）。

《体育皇后》描写一个富家出身、在乡间长大的女孩子(黎莉莉饰),进了体育学校后,因为短跑成绩很好,成了体育场上的名手。接着,报界吹捧,"运动家"追求,酒绿灯红生活的引诱,使她自满退步。后来她摆脱了这一切,又取得新的成绩,最后更因目睹了一个抱病参加比赛的女运动员(白璐饰)的死去,而放弃了"体育皇后"宝座,去从事真正的体育工作。孙瑜在影片里还客串扮演了黄包车夫,一个曾经活跃在大学运动场上的长跑健将。

在这部影片里,孙瑜揭露了旧社会体育场上的黑暗,批判了资产阶级锦标主义,指出上层社会的体育及其比赛不过是有钱人家的少爷小姐们的玩意儿。与锦标主义相对立,作者还提出了"体育大众化"的主张,这是应予肯定的,但这主张却没有能和社会制度这个前提问题的解决联系起来。

孙瑜继《体育皇后》后编导的《大路》,表现了他在左翼电影运动的影响和党的电影工作者直接帮助下,又有了新的很大的进步。夏衍对《大路》的创作曾有不少的帮助,几次参加剧本的讨论与修改。影片于1934年7月10日正式开拍,1935年元旦首次映出。它通过对筑路工人生活的描写,生动地反映了当时全国人民一致要求团结抗日的愿望,受到了观众的欢迎和好评。

影片描写年青的筑路工人的一群:自幼就做苦力的金哥(金焰饰)、沉默刚毅的老张(张翼饰)、粗莽拙笨的章大(章志直饰)、千灵百怪的韩小六子(韩兰根饰)、梦想驾驶机器压道车的小罗(罗朋饰)和失去了东北家乡而到处流浪的青年大学生郑君(郑君里饰)。他们生活在一起,劳动在一起,从不叹息失望。当他们在都市里找不到工作时,就到内地各处去修筑公路,在烈日下流着汗,挽着绳,高唱着郑君新编的《大路歌》……。

在筑路中，这群青年工人又认识了两个青年姑娘丁香（陈燕燕饰）和茉莉（黎莉莉饰）。不久，帝国主义的铁蹄踏进了中国，全国的民众奋起抵抗自救。筑路工人也在金哥等领导下，在加紧努力建筑一条重要的军用公路。敌人阴谋阻挠筑路的工作，利用汉奸威胁利诱工人，又把金哥等抓起来私刑拷打。但是他们没有屈服，紧紧团结在一起，同汉奸进行了坚决斗争，直到把公路筑完。影片最后，在敌机轰炸下，金哥等壮烈牺牲了，但抗敌的军车却通过公路一辆辆驶向前方，侥幸未死的丁香，又幻见了金哥他们还在同心合力地拉着大铁滚前进，《大路歌》的歌声又响彻在天空中。

影片《大路》的抗日反帝主题是非常鲜明的。这里，孙瑜不但更抒发了他在影片《小玩意》里已经表现的抗日热情，而且又深进一步地把抗日的斗争与中国工人阶级联系起来，将工人阶级描写为抗日斗争的中心力量。

影片中的工人形象，虽然由于编导者以及演员们在当时对工人的生活斗争和心理世界还缺乏真正的了解，以致在影片里这群工人身上掺杂了一些小资产阶级的情调和不健康的趣味，但从当时的水平看来，应当说还是成功的，他们不但各有一定的性格，而且也在一定程度上体现了中国工人阶级大公无私、友爱团结、坚强勇敢、豪迈乐观的品质，反映了他们抗日爱国的热情及为此而坚决斗争乃至不惜牺牲的无畏精神。《大路》是一部歌颂工人阶级的爱国主义的诗篇。

由聂耳作曲、孙瑜作词的《大路歌》和由聂耳作曲、孙师毅作词的《开路先锋歌》，以豪迈的歌词和高亢激昂的旋律，很好地表现了工人阶级的团结和意志，受到了群众的欢迎，很快地成为两首流行的群众歌曲。

《大路》突出地表现了孙瑜导演风格的爽朗明快、富于热情的特色，不仅在思想内容上是一部健康的作品，在艺术创作上也是一部成功的影片。在这里，导演摆脱了他在以前影片中感伤悲观的成分，而正面地宣传了战斗和胜利。在这一斗争艰苦的时期里，这不仅对孙瑜说来是可贵的，对当时整个左翼影片创作说来，也是可贵的。

3.写娼妓血泪生活的《神女》和其他暴露社会黑暗的影片

这一时期，“联华”也拍摄出了一些暴露现实社会黑暗的影片，其中较有成就的是《神女》。

《神女》是吴永刚编导的第一部影片，由洪伟烈摄影，其剧本创作曾得到党的电影工作者的帮助。在这部影片里，作者相当深刻地表现了妓女的悲惨生活。影片描写一个为了生活和抚养孩子而忍辱含垢出卖肉体的妓女（阮玲玉饰）在被流氓（章志直饰）霸占后的不幸遭遇，她虽几次想逃出流氓的魔掌，但都没有成功。几年后，孩子（黎铿饰）长大，她为了让孩子有受教育的机会，便以卖笑所得供孩子上学，并瞒着流氓，积蓄了点钱，藏在秘密的地方。后来，孩子的身世被一些学生的家长知道了，他们以破坏“学风”向学校提出质问。她在校长去她家查问的时候，义正词严地驳斥了这种社会偏见，从而得到了校长的同情，主张让孩子继续留校读书。但是势利的校董们坚决不同意，孩子终于被开除了。她为了让孩子能继续读书，决心投奔到远方去，但是这时她积蓄的钱却被流氓偷去赌光了。痛苦和愤怒，使她拿起瓶子向流氓掷去，流氓被打死了。她因此被法庭判处了十二年徒刑，关进了监狱。

影片《神女》热情地关怀着生活在社会底层的被损害被侮辱的人们，描写了上层社会对她们的污辱和歧视，及她们的悲惨遭遇，道出了她们心底的苦痛，控诉了旧社会的吃人罪恶。影片女主人公有着善良的灵魂，她不甘堕落，力图脱离自己的妓女生活，争取做一个“人”。她曾几次想从非人的地狱里自拔出来，但旧社会却不容许她这样做。她要求做工，工厂关了门；她要做女佣，找不到机会；她想叫儿子念书，但因为她是一个娼妓而被学校拒绝了！她沉痛地控诉道：“难道我的孩子就不能读书吗？”这里，旧社会对她的歧视和压迫，和她的想做“人”而不可得的痛苦，是被描写得真实动人的。

《神女》的导演处理也较有特色，画面设计简洁真实，镜头转换圆熟流畅，特别是影片缓慢深沉的调子，更渲染出了一种悲剧的气氛，加深了影片的艺术感染力。

《神女》中，阮玲玉扮演的妓女一角，极有成就，很好地体现了人物在受尽屈辱的生活中仍然保持着心地的纯洁。她对儿子的慈爱，见流氓时的怨愤，学校恳亲会上的局促不安，儿子被学校除名时的愤恨，以及在监狱里的挣扎，都演得非常深刻。小演员黎铿也演得很好，被人辱骂时的呆立，回家时的质问，唱歌时的活泼，教母亲学体操时的天真，都给人以较深的印象。章志直扮演的流氓一角，也演得甚为出色。

影片的缺点，是作者把女主人公的向上要求，仅仅归结是为了培养儿子成人，这就多少削弱了她自身也要摆脱被污辱地位的愿望。

除了《神女》外，“联华”还出了其他一些暴露性的影片，虽然其中也都还存在着不同程度的问题与缺点。马徐维邦编导的《暴雨梨花》(黄绍芬摄影)，通过两姊妹的不同性格和遭遇，将

穷人的惨痛命运和富人的糜烂生活作了对比，但同时也多少宣传了“人生是痛苦的”的宿命论思想，带有浓厚的感伤主义色彩。马徐维邦在1934年年底完成的另一部影片《寒江落雁》，伤感的情调更为浓厚。

朱石麟编剧、杨小仲导演的《良宵》，是一部很好的反封建影片，描写了牺牲在封建礼教下面的两个寡妇的悲剧：婆婆刘节母（汤天绣饰），苦苦守寡十年，换得了一座“节烈牌坊”。她的年青的寡媳云琳（谈瑛饰），不安于封建束缚，与隔邻的一个小学教师朱英（蒋君超饰）相爱，但她也缺乏改变自己命运的勇气，拒绝和朱英出走，结果仍然受到封建礼教的惩罚，族长把她拖到祠堂里，对她百般打骂和污辱。深受寡妇生活折磨的刘节母，起来为云琳辩护，揭穿了族长及族人阿培哥企图玷污她的隐私，最后她死在被族长及族人推倒的“节烈牌坊”下面；而云琳则离开了家乡，漫无目的地朝着前方走去。云琳走向何处，作者没有指出或加以暗示，但影片还是痛切地暴露了封建礼教对妇女的惨痛压迫和深重折磨，拆穿了隐蔽在封建礼教后面的封建统治阶级的卑鄙目的和无耻勾当，控诉了封建统治阶级及其所维护的礼教的杀人罪恶。朱石麟在创作《良宵》前后，还编导了《归来》和《青春》，杨小仲也编导了《蛇蝎美人》和《四姊妹》，这四部影片都不脱家庭恋爱纠葛的老套，就思想内容而言，比起《良宵》来要逊色得多。

郑基铎（即郑云波）继导演《出路》后，又编导了《再会吧，上海》。这部影片写了一个从灾祸遍地的边省城镇到上海来找寻出路的知识女性的悲惨遭遇。作者通过她到上海后的遇骗、被污、谋职、鬻舞，暴露了资产阶级的糜烂生活和上层社会的黑暗，但是影片最后主人公仍然只得从上海返回家乡，却也表

现了作者对于黑暗社会的束手无策。

“联华”这一时期的暴露性创作，也有一两部是采取喜剧样式的。谭友六继《秋扇明灯》后编导的《酒色财气》（周达明摄影），描写两个小商贩在农村破产后，抱着发财的梦想跑到大城市来投机，影片通过他们投机的失败，也隐约触及了当时都市社会的不景气，但作者把所有的不幸都归咎于一个女人的祸害，因而削弱了原可加以发展的主题。影片对喜剧形式的运用，也缺乏有效的成果。

沈浮编剧并与庄国钧合导的《无愁君子》，比起《酒色财气》来，则要好些。影片叙述两个无家可归的穷人老刘（刘继群饰）和老韩（韩兰根饰），尽管被冷酷的社会逼到死亡线上，但他们仍然是一对“无愁君子”，甚至还帮助一个穷苦姑娘小梅（梅琳饰）和她的年迈的祖母度过了寒天。影片以含泪的笑暴露了旧社会的不公平和穷苦市民的苦痛与悲哀；在艺术处理上，它吸取了卓别林喜剧影片的某些长处和优点，获致了一定成效。但《无愁君子》中也有不少庸俗趣味的描写，特别是作者对于小市民的安于现状采取了赞赏的态度。影片最后，作者描写主人公以自己的眼泪赢得了有钱人们的怜悯和同情，则更增加了影片的小市民气息。

4. 费穆创作思想的转化——从《人生》、《香雪海》到《天伦》

继《城市之夜》后，费穆在这一时期为“联华”导演了三部影片：《人生》、《香雪海》和《天伦》。

《人生》由钟石根编剧，洪伟烈摄影，描写一个失去父母、没有教养的孤女（阮玲玉饰），经过二十年的悠长时间，从拾垃

圾的野孩子、婢女、女工以至沦落为妓女。她在厌倦风尘后嫁给了一个小职员（郑君里饰），生了一个孩子，不久，小职员因挪用公款，投机失败，把孩子付托给在小城市育婴堂作事的前妻（林楚楚饰），自杀身亡。女人又改嫁给一个浪荡子（费柏青饰），但浪荡子又因铤而走险，被捕入狱。这时，她被迫重操旧业，就这样又度过了十五年。影片最后，这个晚景凄凉的女人，来到了十多年没有音信的亲生孩子居住的地方；孩子已经长大成人，在育婴堂里工作，但她没有勇气去见他，“白天，在偷偷地追随着，晚上，在窗外偷觑着，日以继夜地，她难以支持，终于倒在地上了。”

在《人生》影片里，费穆说，“只是摭拾一些人生的片断，素描地为人生画一个轮廓。”他又说：“所谓人生”，“是一种麻痹的恐怖”，“是不知、不觉、无益和无用的生存。”①影片正是体现了这种人生哲学。这里描写了三种人的生活，女主人公的麻木的生存，她两个丈夫的投机失败，以及她丈夫前妻的抚育儿童，借助这几种人生的描写，作者虽然在一定程度上肯定了后一种人生，对前两种人生作了某些否定，同时，也多少暴露出了一些在当时社会下市民生活的没有出路。但是由于作者把女主人公的一生厚厚地涂上了一层灰暗绝望的色彩，以致也散布了浓厚的宿命论思想，特别是由于导演在艺术上善于渲染气氛和刻画女主人公的内心世界，很有艺术感染的力量，这就加强了影片的消极影响。左翼影评曾指出，《人生》“是比《城市之夜》退后一步的作品”②。

---

① 见费穆：《〈人生〉的导演者言》，载《联华画报》第3卷第4期，1934年1月21日出版。

② 见鹤凌：《评〈人生〉》，载1934年2月4日《申报》本埠增刊《电影专刊》。

费穆继《人生》后编导的《香雪海》（周达明摄影），描写了一个农村妇女（阮玲玉饰）两次出家和两次还俗的故事。女主角的第一次出家，是为了想和自己心爱的人结合，反抗舅父把她许配给一个富户的儿子，愤而做了尼姑，后来还俗，实现了和爱人结合的夙愿。第二次出家，是由于丈夫从军北伐，杳无音讯，儿子又生了重病，于是她在神前许愿，倘若孩子病好，丈夫归来，她将重做尼姑。愿望果然实现了，她只好又入山“修行”。但她终觉难舍对丈夫和儿子的依恋，最后仍然重返人间。影片在一定程度上表达了反对迷信神权、反对超凡出世的主题，肯定了生活的意义。影片的缺点，是作者美化了剧情中的农村生活，粉饰了当时农村破产的现实。

继《香雪海》后，费穆在1935年又导演了《天伦》。《天伦》的拍摄，反映了费穆在这一艰苦斗争时期里，在反动政治思想影响下，他的小资产阶级的动摇性，说明他这时游离开了左翼电影运动。《天伦》是罗明佑为了讨好国民党反动派和挽救1935年后“联华”出现的经济困难，动员了一厂的全部人力和资力拍摄的。但是，他的希望落空了，由于《天伦》放映后不受观众欢迎，相反地更加深了“联华”的经济困难。

《天伦》，由钟石根编剧，叙述一个久别家乡的浪子，在老父奄奄一息时回到家来，由于老父对他的遗训，要他好好抚育子女，并把这种慈爱推己及人，使他幡然觉悟。二十年后，他自己也老了，他的儿子已经做了达官，而且添了孙儿。他由于不满儿子只知周旋于显贵之间，忘却了做父母的责任；并在儿子为他举行的一次豪奢的寿宴上，触景生情，忆起当年老父的遗训，于是感到有为社会“尽一点力量”的必要。这样，他便带了全家，迁往乡间，从事收容老人教养孤儿的工作。儿子儿媳

因过不惯乡村生活，终于与他决绝出走；女儿因和嫂子的表哥一见钟情，也在他的反对声中悄悄离开。儿女都离开了，他只好把孤寂的感情寄托在所收养的孤儿和老人身上，然而，每当夜阑人静时，他也不免有孤独的哀伤。这样又过了很多年，孙儿长大成人并已娶了妻子，因为父母责怪他们不能克尽子妇之道，孙儿便带着妻子来到祖父这里。原来悄悄出走的女儿这时因遭到遗弃，也重返老父膝下。操劳过度的老父病倒了。他把孤儿院交给孙儿代管。孙儿为了治祖父的病，动用了孤儿院的钱款。事为祖父所知，虽然他知道这是为了治自己的病，但他仍当众宣布了孙儿动用公款的行为，最后，在他临死时，他又用他父亲的遗言教诲儿孙们："把对个人的爱推及于人类。"

影片《天伦》大力地宣传了反动统治阶级用以维护反动统治对抗阶级斗争、麻痹人民革命斗志的所谓"人类爱"。作者说："人类爱的发端，基于一种赤子之心——宇宙亘古不变，此爱亦永远不灭。"又说："我们要爱人如己，来求全人类的天伦之乐。""老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼。"①影片中所设计的一系列矛盾和冲突，如父子间的决裂，祖父对孙儿挪用公款的斥责，其目的都不外是要极力渲染这种所谓"人类爱"的伟大和崇高。影片的主题歌《天伦歌》也配合了影片的这个主题。

所谓"老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼"，这是中国由奴隶社会向封建社会转变时期反奴隶制度的产物，而所谓"博爱"、所谓"人类爱"则是十八世纪欧洲资产阶级革命时代反封建制度的产物。尽管这些观念在阶级社会中从来没有真正实行过，也不可能实行，但它们在各自特定的历史条件下也都

---

① 见影片《天伦》本事。

还有过一定的进步意义；然而随着历史的发展，在特定的历史条件下它们又变成了反动统治阶级欺骗人民的工具。尤其是到了无产阶级革命的时代，在阶级斗争极端尖锐化的关头，在国民党反动派对革命猖狂“围剿”，对人民血腥屠杀，对抗日民主运动残酷镇压的时候，再来鼓吹这些东西，那就只能是为反动统治服务了。以封建阶级、资产阶级所提倡的那种抽象的超阶级的“爱”，来与反帝反封建的人民革命，与马克思主义的阶级斗争和阶级革命的学说相对立，这就是《天伦》的实质。

从《人生》、《香雪海》到《天伦》，我们看到了一个小资产阶级艺术家在革命与反革命斗争特别尖锐的时期里所表现出来的懦弱动摇的阶级性格！

三、为“新生活运动”鼓吹的《国风》及其他

以罗明佑为代表的“联华”反动势力，在这一时期还更露骨地拍摄了为国民党反动派所钦定的《小天使》以及为反动的政治文化进行宣传的《铁鸟》和《国风》。

《铁鸟》，袁丛美编导，是为直接配合国民党反动派当时叫喊的“航空救国”而拍摄的。在这部影片中，他们打着所谓“抗敌”的幌子，在一大堆陈腐的家庭爱情纠葛的堆砌里，进行了所谓“航空救国”的说教，渗透了国民党的反动正统观念。

继《铁鸟》之后，罗明佑为进一步换取国民党反动派的欢心，又拍摄了“江苏省教育厅”的“征奖首奖剧本”《小天使》，由蒋星德编剧，吴永刚导演。通过穷富两个家庭、两个孩子的纠纷及其最后和好，宣传了资产阶级改良主义的教育制度和抹杀阶级区别、调和阶级矛盾的反动思想。

差不多与拍摄《小天使》同时，罗明佑又接受国民党反动派

的指示，制作了为“新生活运动”敲锣打鼓的《国风》。影片由罗明佑自己编剧，并与朱石麟合作导演。在这部影片中，罗明佑通过一个恋爱纠纷的故事，大肆鼓吹了“新生活运动”的重要与成效。影片写一个小城镇里的中学女校长有两个女儿，姐姐张兰习性朴素，妹妹张桃爱慕奢华，两人都爱着她们的表哥——一个老实的中学教师陈佐。后来，张兰忍痛割爱，让妹妹嫁给了他。中学毕业后，姐妹俩同去上海读大学，张兰不为浮华所动，而张桃却沾染了奢侈的作风，尽量挥霍丈夫教书挣来的钱，并和中学校董的儿子搞上了恋爱。对于张兰的劝告，妹妹不仅不听，反而当众侮辱了姐姐，以致姐姐病倒医院。张桃回乡和丈夫离婚后，与校董的儿子结了婚，并都担任了母亲所在的学校的教员。母亲要到上海去看大女儿的病，便把校务交给了他们。由于他们奢侈作风的影响，女同学都变坏了，整天都是涂脂擦粉，讲穿着，烫鬈发，而功课却越来越差。女校长回来，见校风大变，极其伤心，辞去了职务。接着整个小城市的生活也变了，开了奢侈品商店，西式理发店，西装店，等等。正在这时，病愈的张兰带着宣传“新生活运动”的标语回来了。于是张兰、陈佐、女校长便全力推行“新生活运动”，演讲、贴标语，喊口号。经此一来，全校全城又一复原样，同学们用心读书了，张桃和校董的儿子也尽改前非，一起参加了宣传“新生活”的运动。影片最后是“有情人终成眷属”，张兰和陈佐结了婚。

“新生活运动”是国民党反动派在1934年加紧第五次反革命“围剿”和加紧镇压人民抗日民主运动的时候，为了愚昧群众，麻痹人民的反抗意志，巩固其反革命统治而提出的。其实质就是要利用封建道德的宣传来箝制人们的革命思想。影片《国风》

隐瞒了正是反动派达官贵人根本不知“礼义廉耻”为何物的铁的事实，捏造了几个青年学生的虚伪形象，借此来为所谓的“新生活运动”大肆吹捧。它的不加隐讳地为国民党反动派服务的目的，是极其明显的。

《国风》是以罗明佑为代表的“联华”右翼势力为国民党反动派效劳的最集中的表现，是国民党反动派的反动文化思想在电影方面的典型反映。

除《国风》这类为国民党反动派直接效劳的影片之外，“联华”还摄制了其他一些宣传封建毒素的影片。“联华”港厂出品的《黑心符》，写一个受继母虐待的孩子，逃出家门，遇上好人收养，读了大学，成了名医，最后不记前恨拯救了病在垂危的继母的生命，“纯粹是封建坟墓里发掘出来的古董”①。“联华”三厂出品的《骨肉之恩》，也和《黑心符》一样，宣传了腐朽的封建伦理观念。这些影片的拍摄，也是罗明佑以“联华”出品为国民党的反动政治效劳的一个组成部分。

第四节　左翼电影工作者继续支持艺华公司

一、“艺华”老板的徬徨和左翼电影工作者坚守阵地

国民党反动派对左翼电影运动的加剧迫害，首先就是从“艺华”开刀的。“艺华”的被捣毁和接踵而来的电影界一片白色恐怖的形势，以及“艺华”1933年部分出品被国民党反动派一

① 见严郁尊：《〈黑心符〉评》，载1934年11月18日上海《民报》的《影谭》副刊。

再审查拖延，迟迟不准公映，很使“艺华”老板严春堂、严幼祥父子感到徬徨。

艺华公司虽然成立不久，出品不多，但是它所拍摄的都是旗帜鲜明的反帝抗日影片，反映了时代的要求，符合于广大观众的愿望，公映后博得了舆论的赞扬，也使“艺华”在社会上有了良好的声誉。严春堂经营电影事业是为利为名的，虽然反动派捣毁了他的公司，但在“艺华”已有社会声誉的情况下，他却还不愿考虑把公司收歇。相反，在大流氓黄金荣的支持下，老板们又对公司投入了大笔资金，增聘了编导、摄影等创作人员，准备扩大影片生产。但是在制片路线上，由于反动派的一再迫害，从这时开始，就已经显露出了动摇的迹象。

为了缓和国民党反动派的迫害，同时达到既能出片赚钱又能避免风险的目的，“艺华”老板也考虑着要实行迎合小市民趣味的制片方针。于是，他们便聘请了但杜宇等过去曾经拍摄过这类影片的导演参加了艺华公司，从而使“艺华”在这一时期，也出了如《人间仙子》和《新婚的前夜》那样的卖弄歌舞大腿、宣传色情肉感及无聊爱情的影片。但是，但杜宇在拍完这两部影片后，就退出了“艺华”，又恢复了自己的上海影戏公司，并改名为上海有声影片公司，从1934年下半年起，到抗日战争爆发，先后完成了《健美运动》、《桃花梦》、《国色天香》、《富春江上》和《石破天惊》五部影片。因此，严春堂的如意算盘这时也没能全部兑现。

反动派的迫害使严春堂产生了动摇，这是一方面。但是另一方面，“艺华”的声誉毕竟是由于拍摄了左翼影片的结果，严春堂为了自己的利益，这时也还不甘心完全放弃对左翼电影工作者的依靠。根据这样的情况，过去在“艺华”担任过剧本创作

的党的电影工作者田汉、阳翰笙等便继续争取了“艺华”老板的合作，在不能公开活动的情况下，通过各种可能的方式，继续为“艺华”提供电影剧本；为了利用在“艺华”拍摄有声片的有利条件，聂耳、任光等也参加了这家公司的电影歌曲创作；同时党的电影工作者还争取团结了诸如史东山、郑应时这些创作人员的合作，帮助了他们的进步。这样，在这一困难的时期里，左翼电影运动不但坚守了“艺华”这块阵地，而且还因此扩大了一些队伍，增加了一些力量，保证了左翼影片的继续拍摄，使左翼的和在左翼影响下的出品仍占了“艺华”这一时期出品总数的十一部（1934年四部，1935年七部）中的九部，取得了很大的胜利。

二、左翼影片的创作成就及其影响

1. 描写劳动人民用集体力量进行教育活动的《黄金时代》

1934年10月，“艺华”完成了田汉编剧的《黄金时代》（卜万苍导演，周克摄影）。为了避开反动派的注意，田汉没有用自己的名字，而用卜万苍编导的名义。

“艺华”自1933年11月被捣毁之后，直到1934年6月初，才又陆续出片。作为“艺华”这一时期第一部出品的史东山编导的《女人》是有缺点的，接着拍摄的但杜宇导演的《人间仙子》更是不好的影片。这两部影片的拍摄，正是“艺华”老板在公司被捣毁后，发生动摇，企图缓和国民党反动派的压力的表现。在这样的情势下，为了继续争取老板的合作，争取能通过反动派的电影检查，田汉暂时放弃了反帝抗日的尖锐题材，而创作了

这个以当时教育家陶行知和他的学生们为从事平民教育，创办晓庄师范，与反动统治者进行斗争为蓝本的电影剧本《黄金时代》。

影片的故事是这样的：富商李某出资创办了一所平民夜校，夜校教师是一位献身于平民教育的老教育家（李君磐饰）。他的学生曹长春（金焰饰）是一个出身劳动人民家庭的朴实青年，他对一个女同学——失业的纱厂女工张小妹（殷明珠饰），很有好感。但小妹却也受着富商儿子李亚农（戴衍万饰）的追求。李亚农是个挂名的大学生，这时已和大学的校花陶丽（胡萍饰）订了婚，他们抱着"人生须臾"、"青春不再"的看法，沉湎于糜烂的生活。后陶丽另有所爱，李亚农借一个偶然的机会，对小妹大献殷勤，但当他正把订婚戒指要戴上小妹的手指时，他忽然发现她已被机器轧断了一个手指，于是中途变卦。这件事，使小妹受了很大的教育。后来，平民夜校因为李某投机失败自杀而停办了，老教育家也害了重病，他临死时勉励同学从事平民教育，遗嘱曹长春继续完成他的事业。几年以后，李亚农变成了流氓，陶丽也堕落为军阀的玩物。而曹长春和张小妹则继承了老教育家的遗志，在郊区租了三间茅屋，办起了平民学校。但他们的事业又遭到了当地土豪朱二虎的破坏和阻挠，曹长春因而也被他们毒打致死了。他临死时，又鼓励张小妹和同学们，不要害怕，不要气馁，继续奋斗下去。又过了许多年，"长春"夜校发展起来了，张小妹又在用老校长和曹长春的话勉励着下一代。

在反动统治下，劳动人民用自己集体的力量，开展自己的教育活动，也是社会斗争的一个方面。影片《黄金时代》通过老教育家和他的学生们不顾恶势力的阻挠，努力平民教育事业的

描写，鼓励贫苦青年努力掌握文化知识、开展自我教育的主题，是有一定的意义的。这时尽管有着反动派的注意和迫害，但在影片中，对贫苦青年进步成长的赞美，对资产阶级青年腐化堕落的抨击，还是爱憎分明的。当然，在《黄金时代》里，劳动人民争取受教育权利的斗争与争取自己阶级解放的斗争，也有联系不够，暗示不够的缺点。即使是这样，《黄金时代》仍然遭到了反动派电影检查的残酷摧残。当时，田汉曾在一篇文章里谈到这个情况："它的创作是在这公司受着种种意外的打击之后。本来连《黄金时代》四字都要改成《春夏秋冬》的，里面的故事的发展、人物的性格，以至剧的主旨等等，全给改的和'原作'不同了。甚至还附有条件，不许写出工人生活，据说卜万苍自己也说：'我拍到最后还不敢定金焰是工人是农民'。"① 尤其是影片的结尾，满堂学生大读《黄金时代》一书的场面，更是反动派恶意的窜改。

在创作《黄金时代》差不多的同时，田汉与聂耳合作创作了舞台音乐歌剧《扬子江暴风雨》。在反动派加剧迫害左翼电影运动，以致不能充分利用电影这一武器的情况下，他们又拿起了戏剧的武器，呼喊出中国码头工人反帝斗争的洪亮声音。这种灵活地使用各种有利武器向敌人进行斗争的作法，是中国无产阶级艺术家至可宝贵的战斗风格，也是左翼文艺、左翼电影运动的光辉传统之一。

2. 表现知识分子失业悲剧的《生之哀歌》

和《黄金时代》一样，阳翰笙的《生之哀歌》，也是在"艺华"

① 见叔常（田汉）：《站在剧作者的立场》，载《影迷周报》第1卷第2期，1934年10月3日上海出版。

被捣毁之后，为了缓冲“艺华”的不利形势而创作的。阳翰笙也有意地暂时避开了反帝抗日的题材，而选择了一个旧社会知识分子失业悲剧的故事。影片由胡锐导演，汪洋摄影。这里，阳翰笙也没有用自己的名字，而是以胡锐编导的名义出现。

影片《生之哀歌》的故事是：南府大学助教、歌剧爱好者林梦鸥（王引饰），幼稚园教师梁素秋（黎明晖饰）和林梦鸥的老同学、毕业后一直找不到职业的乔杰（秦桐饰），三人同住在一所公寓里，他们隔室为邻，甚为亲密。这时，林梦鸥正热恋着自己的学生、学校校花赵曼娜（胡萍饰）。但是，赵曼娜的男同学、一个银行家的儿子柳荣（王乃东饰），也在热烈追求着她。不久，林梦鸥因南府大学停办而失业，接着又收到柳荣与赵曼娜结婚的请帖。双重的刺激，惊醒了林梦鸥的幻梦。他同一直很爱他的梁素秋结了婚。不久以后，素秋也跟着失业。乔杰原是靠着梦鸥和素秋的接济生活的，至此三人更为穷困了。他们虽然不断地在找工作，但都毫无结果。后来素秋在一家小学临时代了几天课，而拿到的十块钱代课费连付房租都不够。他们失望极了。乔杰把自己的书籍卖给了收旧货的小贩，梦鸥忍痛地卖掉了心爱的小提琴。乔杰为了不愿增加梦鸥夫妇的负担，也留书出走。几年之后，在失业的痛苦里挣扎着的梦鸥夫妇，又添了一个孩子，负担更沉重了。为了生活，素秋瞒着梦鸥，担任了柳荣和赵曼娜家的家庭教师。而不幸，她的孩子又从柳家孩子那里传染上了百日咳，并一天天地沉重起来。一天，梦鸥夫妇在带孩子去看病时，意外地遇见了乔杰。乔杰自离别后，参加过一二八抗日战争，伤了右腕，战事结束后又被遣散，现在依旧度着流浪的生活。乔杰鼓舞梦鸥夫妇坚强地生活下去，又辞别了他们。梦鸥夫妇的孩子因无钱继续医治而濒于死亡，这

时，汉奸报纸来利诱梦鸥撰写卖国文章，被他坚决拒绝了。最后，他们抱着死去的孩子，消失在大雨中。

作者通过林梦鸥、梁素秋、乔杰这三个知识青年的不幸遭遇和贫困生活，再现了当时严重的失业现实，揭露了反动派统治下的社会罪恶，宣扬了正直知识分子的爱国思想和正义感，并通过梦鸥夫妇与柳荣夫妇之间的生活对比，写出了当时社会的贫富悬殊，坚持了阶级分析的观点。

由郭沫若作词的影片主题歌《生之哀歌》，很好地唱出了旧社会失业知识分子为生活而痛苦挣扎的心声，表达了他们改造旧社会、建设新社会的理想与愿望：

为着取得知识的果实，
我们一刻也不曾懒惰，
可是我们和广大失业的兄弟一样，
得的是痛苦和饥饿。
……
我们不能等着饿死，
我们必须向生活战线肉搏，
肉搏，
把战歌代替哀歌，
前进！前进！兄弟们！
改革我们的旧生活，
前进，前进，
创造我们新的生活！

在这部悲剧性的影片里，这支歌曲不但很好地配合了影片的主题，而且发挥了鼓舞信心的作用。

影片《生之哀歌》也遭到了反动派的无理迫害。乔杰这条正面的线索，原来就是写得比较含蓄的，经删剪后，更是只剩下一个影子了

3. 宣传人民团结一致、武装自卫抗敌的《逃亡》

《黄金时代》、《生之哀歌》都是1934年完成的。而到1935年，虽然整个环境并没有大的变化，但经过党的电影工作者的努力，再度争取到“艺华”老板的更好合作，进一步地团结了“艺华”大多数的创作人员，从而在1935年，除了但杜宇导演的影片《新婚的前夜》以外，其余的“艺华”出品都有一定的社会意义，其中，《逃亡》和《凯歌》更是分别表现了反帝抗日和农村斗争的主题。

《逃亡》，阳翰笙编剧，岳枫导演，吴蔚云摄影。为了避免反动派的阻挠，阳翰笙仍然没有署名，而是用了岳枫编导的名义。

《逃亡》于1935年3月完成公映后，轰动了当时的影坛，被认为是1935年中国电影创作的重大收获之一。

《逃亡》的故事，发生在塞北的农村：在一个农民家庭里，除老父外，有青年农民黄少英（王引饰）和他的妹妹小云（袁美云饰），一家过着勤劳的生活，少英自幼与邻女吴三妹（叶娟娟饰）相爱。但不巧三妹被来收租的住在天津的地主儿子董斌（袁从美饰）看中，他便指示他的爪牙杂货铺老板赵二阴谋夺取三妹。1933年，庙会的一天，日寇的飞机突然轰炸了这个平静的乡村。人们失去了家庭，失去了亲人，未死的扶老携幼，开始向内地逃亡。少英、三妹、小云在轰炸中失散了。三妹被不怀好意的董斌骗上了自己的汽车。小云和年老的父亲，搭上

了赵二的牛车。少英找不到三妹和小云，便跟着人流逃亡。途中，赵二为了图谋拐骗小云，害死了她的父亲，又捆绑了她，但为少英所救。少英、小云随着逃亡的人们来到了天津，进了董家父子办的“难民收容所”。董家父子打着救济难民的招牌，向社会捐款，中饱私囊，难民则过着饥饿、疾病的生活。一天，小云因给一个病危的难民孩子请医生而昏倒在风雪中，被董斌所见，把她搭上自己的汽车带回家中，企图污辱。苏醒了的小云进行了反抗。少英不见小云回来，四出寻找，在董家门口听见了小云的呼声，愤怒的少英与难民们一起打进董家，救出了小云，但受骗被辱的三妹却因无以自容而自杀了。影片最后，觉醒了的少英号召大家投义勇军去，打回老家去。于是在黎明的时刻，少英、小云和一队难民群众，拿着各式各样的“武器”，迈着矫健的步伐，唱着悲壮的歌曲，朝着通往北方的大道上走去。

在这部影片里，阳翰笙以他充沛的抗日爱国热情，反映了三十年代中国被日本帝国主义侵略后的社会现实，有力地控诉了日本帝国主义屠杀中国人民的滔天罪行，揭露了当时国民党反动派对外屈辱对内镇压的罪恶行为，和地主、“慈善家”们压迫剥削人民的卑鄙面目。它不但通过少英、三妹及广大难民的遭遇生动地描绘了在日本帝国主义侵略和国民党反动派卖国政策下人民的家破人亡、颠沛流离、贫病交加的苦难，而且通过他们在经历了这种种灾难以后的觉醒、成长，最后拿起武器进行抵抗的行动，表达了人民群众武装抗日的要求。和他过去创作的《铁板红泪录》、《中国海的怒潮》一样，在这里，武装斗争的主题也是鲜明的。

影片保持着阳翰笙一向的革命热情，现实的生活内容，真

实的情节描写，严密的结构，鲜明的形象，独具特色。岳枫的导演也不错，大部分的演员也都是称职的。

由聂耳作曲、唐纳作词的影片主题歌《自卫歌》和插曲《塞外村女》，也非常好地配合了影片的内容。前者以铿锵、激越的曲调表达了人民群众武装自卫的主题：

……

对准敌人，举起所有的武器，
（白：我们要自卫，我们要救自己！）
上前线去！
大伙儿在一起，驱逐我们的敌人
出中国去！
今天是被压迫的民族；
明天一切属于我们自己。

后者以悲愤深沉的旋律，描写了农民被剥削压迫的贫困痛苦的生活：

……

暮鸦飞过天色灰，
老爹上城卖粉归，
鹅毛雪片片朝身落，
破棉袄渍透穷人泪。

扑面寒风阵阵吹，
几行飞雁几行泪，
指望着今年收成好，
够缴还租米免祸灾。

影片《逃亡》创作于1934年下半年。1934年4月，中国共产党为了挽救民族危机，再度发表了告民众书，号召建立抗日反帝统一战线；并提出了“抗日救国六大纲领”，主张全国人民总动员、总武装，成立全国民族自卫委员会。5月，纲领经由宋庆龄等三千余人共同签名，作为“中华人民对日作战基本纲领”发表后，立刻得到了广大人民群众的热烈响应，全国各地广泛地展开了民族武装自卫运动。影片《逃亡》的尤其值得珍视之处，正是它对于党的“抗日救国六大纲领”的号召的有力响应与紧密配合，非常及时地宣传了党的思想，发挥了动员人民抗日的重大作用。

《逃亡》是在国民党反动派残酷迫害下，左翼电影工作者经过艰苦斗争而取得的一次辉煌胜利

4. 歌颂劳动农民集体创造力量的《凯歌》

继《逃亡》后，1935年底，“艺华”又摄制完成了田汉编剧的《凯歌》，由卜万苍导演，吴蔚云摄影。由于环境的险恶，影片仍然用卜万苍编导的名义。

《凯歌》描写被压榨和被灾荒逼到死亡线上的农民群众怎样从封建迷信中解脱出来，用自己的创造力量战胜了封建势力和自然灾害。影片的故事，是以1934年遭遇空前旱灾的江南农村为背景的。农民因久旱不雨，过着仰天愁叹的日子。封建恶棍三太爷，与龙王庙的庙祝相互勾结，说这是“天之降灾”，乘机发起迎神赛会，欺骗农民，攫取农民钱财。老农民沈二公、他的孙子春生（王引饰）和邻女张桂英（袁美云饰），受到小学教师徐思源打破迷信思想的启发，不听三太爷的煽动，坚决反

对地主恶霸的欺骗行为。于是三太爷又煽动农民，说什么天不下雨，是因为徐思源在龙王庙办了农民子弟学校，得罪了龙王，同时纠集一帮人捣毁了子弟学校，扛回了龙王爷的神象。但结果还是赤日炎炎，旱灾依然。这样，更多的农民开始对拜天求神的骗人把戏失望了。最后，农民们在徐思源的集众开坝、导引江水的倡导下，浩浩荡荡，不靠天，不求神，群策群力，打通了江水……。

这里，田汉把农民反神权迷信的斗争和反封建恶霸的斗争巧妙地揉合在一起，很好地揭露了几千年来封建迷信思想对农民的深刻毒害，也揭露了封建势力如何利用封建迷信的欺骗，来达到维护其封建剥削和封建压迫的目的。影片中，农民的反神权、反迷信的斗争，也正是反封建统治势力的斗争；国民党反动派不准鼓吹"阶级斗争"，而作者却通过这样曲折的形式，把它表现出来。

尤其可贵的是影片还正面地歌颂了群众的集体创造力，指出封建的腐朽势力必然灭亡，号召群众在集体斗争中成为社会的和大自然的主人，洋溢着作者一贯的革命浪漫主义精神。

《凯歌》摄制于全国人民的团结抗日的呼声越来越高的时候，影片所表现的群策群力的战斗主题，很好地鼓舞了广大观众的志气。当时进步影评在评论《凯歌》时曾热情地说："我们踏在1936年的门口，听着这雄壮的凯歌，我们相信，在不久的将来，这胜利的歌声，会传遍大地，震动宇宙！"①

由田汉作词、任光作曲的影片主题歌，唱出了群众团结起

---

① 见勃浪：《评〈凯歌〉》，载1936年1月6日上海《民报》的《影谭》副刊。

来进行斗争的心声：

你哟，你打桩啊，
我哟，我拉绳；
我们不靠天哪，
我们不求神；
只靠大家一条心哪，
只靠大家一条心！
……

5. 史东山的转变及其《人之初》

在党的电影工作者的努力下，不仅使“艺华”在1935年再度出品了象《逃亡》、《凯歌》那样思想鲜明的影片，而且影响了“艺华”倾向进步的电影创作人员。史东山的进步，则是一个最突出的例子。

史东山由“联华”转到“艺华”，和但杜宇一样，原是老板严春堂企图靠他来为“艺华”搞些迎合小市民趣味和所谓有“生意眼”的影片，以缓和反动派的压力的。但是史东山却进一步地接受了左翼电影运动的影响，大大地向前跨进了一步。“一二八”后，抗日运动的蓬勃发展，1933年左翼电影运动的高涨，都给予了史东山以一定的进步的影响，他的参加拍摄《共赴国难》和在《奋斗》里安排抗日的结尾，都已反映出了他的爱国思想和愿望。1934年初转入“艺华”后，史东山首先编导了影片《女人》，描写了三个不同妇女的不同遭遇。故事大意是这样的：在一个学校里，曾经做过舞女的王意芳（黄耐霜饰），被学校开除；坚强正直的金玲（胡萍饰）因为和学校当局据理力争，

也遭到了辍学的结果；与世浮沉的梁玉芬（黎明晖饰）则嫁给了一个有钱的少爷。后来，王意芳堕落为有钱人的姨太太；金玲成为一个产科医生；而梁玉芬结婚后，则因生了孩子，以致丈夫另有所爱；她自己去做一家地产公司经理的秘书，被不怀好意的经理企图污辱，以致遭到父亲的斥骂，最后更由于家中失慎起火，孩子亦被烧死，使她感到生命无可留恋，遂服毒自杀。

《女人》同史东山过去的创作比较起来，是有它一定的进展的。在这里，作者的主旨不在于渲染资产阶级男女的糜烂生活，而是对之采取了否定的态度，这说明史东山已经比较严肃地注意了生活，并反映了生活中的一定的真实。影片的缺点，是作者对于旧社会妇女不幸命运的产生根源和怎样才能最终摆脱这种命运，还不能作出正确的分析与解答。

但是，在《女人》公映一年以后的1935年6月，史东山在党的电影工作者的帮助与影响下编导的《人之初》，则显示了他的重大进步。《人之初》的剧本，在创作过程中，曾得到阳翰笙的很大帮助。

《人之初》(原名《老人》)，由周克摄影，主人公张荣根(魏鹤龄饰）出身于北京的一个小资产阶级家庭，八国联军进攻北京时，家业被毁，流落苏州沦为船夫。影片开始时，已是1912年，张荣根的妻子素珍（胡萍饰）新生一子，因无力抚养，送给了富绅黄子敬(王乃东饰)，张荣根因而得入黄家在上海开办的纱厂做工，夫妇迁居上海。他的十一岁的长子小根，则仍留在苏州铁匠店里当学徒。第一次世界大战时期，中国民族工业有了转机，黄子敬的纱厂也颇有发展。已经长大的小根（王引饰）在与铁匠店主的女儿金弟（袁美云饰）结婚后，也进了黄

家纱厂做工。但外资势力此时重新抬头，较之战前更为变本加厉，民族工业受到了沉重打击。这时，张荣根送给黄家的儿子，已更名家驹，从国外留学归来，当了纱厂的协理。张荣根重新看到自己的儿子，不禁悲喜交集，他虽不敢索回儿子，但经常徘徊于家驹办公室外，以一见儿子为慰。九一八事变后，市面更形衰落，黄家纱厂也濒于危机，家驹及其黄家父亲，乃降低工人工资，延长工时，裁减工人。张荣根本来也在被裁之列，只是由于黄子敬恐怕他重提旧事，要回家驹，才又不得不把他继续留用。不久，素珍因日夜思念家驹，精神失常，张荣根乃去窃取家驹照片，但竟被诬为盗而被捕。审判之日，张荣根说出了窃取照片的原因，但家驹贪恋黄家财势，不认生父，以致张荣根被判徒刑，关入龙华监狱。影片最后，一二八沪战爆发，当黄子敬、家驹父子正在进行劝说抗日军队退出上海的时候，素珍在敌人的炮火中惊悸而死；张荣根因同狱革命知识分子的启发，懂得了中国人民所受一切苦难的罪魁祸首在于帝国主义侵略，于是在他被释出狱后，毅然同小根一起参加了义勇军的队伍，向前迈进。

这里，作者以鲜明生动的笔触，在《人之初》这个曲折而富于传奇性的故事里，通过作为工人的张荣根和作为资本家的黄子敬这两个家庭的经历与命运，从一个侧面反映了由第一次世界大战前后到一二八战争二十多年来的历史时期，写出了帝国主义对中国的侵略，写出了中国民族资产阶级在帝国主义侵略下的兴衰，也写出了民族资产阶级如何把帝国主义的压迫转嫁于中国工人阶级，加重了中国工人阶级的苦难的历史真实。

透过出生于穷人家庭而在资产阶级环境中教养长大的黄家驹的形象，透过他的残酷剥削压迫工人，残忍不认生身父母，

到最后无耻出卖民族利益的一系列罪恶行为，影片不但很好地揭露了资产阶级唯利是图的本性，而且说明了阶级地位、经济生活和社会教养对人们性格形成的决定性作用，有力地驳斥了资产阶级的抽象“人性”。影片的标题《人之初》正是在这一点上成为对“人性论”的巧妙讽刺。与黄家驹的形象相对照，作者还刻划了张小根这个由铁匠而成为纱厂工人，最后走上抗日战线的青年工人的正面形象。这里，在无产阶级文化思想的影响下，史东山已经开始突破了资产阶级世界观的限制，初步地运用了阶级分析的观点，显示了他的创作思想的巨大进步。

张荣根的形象不仅是史东山电影创作中的第一个工人形象，而且是一个比较成功的工人形象。这个由小资产阶级出身的工人，由最初的软弱、屈辱、对于已经成为绅士的儿子的幻想，到后来在无产阶级先进分子的启发下而觉醒起来的过程，由于演员魏鹤龄的出色扮演，在银幕上也得到了很好的体现。魏鹤龄，1906年生于天津，出身于贫苦家庭，中学辍学后，曾做过码头工人和小贩，1929年，考入公费的山东省立实验剧院，从此开始舞台生活，曾演过《一致》、《悭吝人》等话剧。“一二八”后，激于爱国热情，他参加了红十字救护队，来到了上海，停战后，参加集美歌舞剧社。“集美”解散后，其一部分成员在田汉的领导下组织了五月花剧社，魏鹤龄也加入该社，并参加演出了《乱钟》、《战友》等剧。“五月花”被查封后，他又先后参加了春秋剧社、戏剧协社、狮吼剧社和中国舞台协会等左翼或进步戏剧团体，演出了许多舞台剧。《人之初》是他第一次参加电影演出，在这部影片里，他成功地扮演了张荣根这个工人形象，较好地把握了人物的性格，在演技上，具有真实、朴素的特点。

影片的导演艺术，也有很好的成绩。熟练的蒙太奇运用，优美的画面处理，体现了史东山细致流畅的风格。

《人之初》是史东山创作生活的转折点，是他接受无产阶级文化思想影响并在艺术创作上加以体现的富有成效的开端。如果说：在影片《女人》里已经显示出了某些现实主义的因素，那么在《人之初》里，史东山则已经比较彻底地摆脱了唯美主义的倾向，显示了他的现实主义创作方法的进一步发展。

这部优秀的影片也遭到了反动派无耻的迫害，经过前后两次检查。从影片开始时帝国主义的巨轮驶入黄浦江的画面以及"自从帝国主义者的巨轮，载了他们的传教士、商人、商品以至于毒物输入中国以来，我们没有过得好日子了"的字幕，直到影片结束时张荣根在龙华监狱里听到一个革命知识分子的演说的镜头，包括其间的许多尖锐场面，都被剪得体无完肤。对于反动派这种迫害行为，史东山曾发表了文章，表示了极大的愤怒与不平。

当时的反动影评人曾利用《人之初》被删剪后而产生的一些技术上的裂缝，无耻而又低能地大肆攻击这部影片。左翼影评工作者保卫了《人之初》，反击了反动分子的攻击与污蔑，指出《人之初》是应该得到"较高评价的成功的艺术作品"。[1]

6.《飞花村》、《时势英雄》的意义及其不足

"艺华"编导创作人员，除史东山的明显转变，表现出突出的成绩外，其他一些导演如应云卫、郑应时等，在左翼电影运动影响下，也有不同程度的进步，拍出了较好的影片。

---

① 见苹儿：《人之初》评，载1931年6月6日上海《民报》的《影谭》副刊

1934年12月，郑应时导演了《飞花村》，剧本是由蔡楚生编写的，由沈勇石摄影。故事叙述一个穷苦的卖花少妇（胡萍饰），因为父死需款，受了当地火车站站长（王乃东饰）欺骗，遭到污辱；后又因丈夫——一个火车司机（高占非饰）受伤失业，生活无以维持，为了救治丈夫，到都市里来找工作，沦落为娼，继续受到站长的污辱。丈夫伤好出院后，前来找她，却在警察追击站长贪污案同谋犯时误遭逮捕。这时，她出来揭发了事情的真相，并帮助逮捕了站长。

影片揭露了旧社会穷人的痛苦生活和一些黑暗的社会现象；同情了卖花女的不幸遭遇，也表现了她的软弱。影片的缺点是无论正面人物和反面人物都没有更深一步地触到问题的本质，站长的被捕反而使主题显得模糊。这当然是和1934年"艺华"所处的环境有关的。当时的进步影评称赞了这部影片，欢迎了郑应时在这部影片中所表现的进步，指出《飞花村》是"下层社会的卖花户的生活素描"，是郑应时"从唯美主义""到写实主义"的一个正确的"进步"①。由聂耳作曲、孙师毅作词的影片插曲《牧羊歌》，是我国最早的一支电影儿童歌曲。

1935年12月，洪深编剧、应云卫导演的《时势英雄》（周克摄影），是以中国民族资产阶级的兴衰为题材的一部影片。影片希图通过一个民族资本家的一生，来概括从第一次世界大战到"一二八"前夜这一时期中国民族资产阶级的兴衰史；赵德雄（尚冠武饰）本来是内地的一个小商人，后来因为在欧战时期脱售巨量靛青发了财，便来上海开了纱厂，成为工商界的风云人物。他依靠军阀势力强占了别人的地产，又利用慈善事业结交

---

① 见柯灵：《〈飞花村〉评》，载1934年12月26日上海《民报》的《影谭》副刊。

权贵大贾，树立声望，但在欧战结束后，在帝国主义又加紧了对中国的侵略下，他的事业又开始衰落，不得不乞怜于买办资产阶级。影片最后描写在“九一八”后，“一二八”前夜，赵德雄在买办资产阶级逼迫下终于彻底破产。而这时，外面响起了工人子弟学校的歌声。

影片揭露了中国民族资产阶级受人压迫而又压迫别人的历史事实，也隐约暗示了中国工人阶级是时代的希望，是新生的力量。但影片在结构上还缺乏中心，头绪纷繁，艺术处理上不够成功。

在这一时期，袁丛美也编导了一部描写失业现象的《暴风雨》(吴蔚云摄影)：一个失业的华侨知识分子回到上海后，仍然找不到工作，后来当上了码头工人，却又因遭冤而被开革，只好替来华表演的外国色情歌舞团做活动广告，流落街头。影片对旧社会的普遍失业现象以及失业人们的悲痛境遇，作了一些比较真实的描绘，有一定的暴露意义，但流露了不少感伤绝望的情调。

在这个斗争极为艰苦曲折的时期里，由于在“艺华”的党的电影工作者的努力，争取了老板，团结了“艺华”大多数创作人员，从而取得了不小的成就；而在 1935 年，比起 1934 年来还显示了一个上升发展的过程，这是难能可贵的。但是，在这一年，反动派也更加紧了对“艺华”左翼力量的迫害。1935 年 2 月，阳翰笙、田汉在他们分别完成了《逃亡》、《凯歌》的剧本以后不久，就同时被国民党反动派逮捕。由于“艺华”的创作人员失去了党的领导和核心力量，同时，反动派对“艺华”老板的威胁利诱也更为加紧，这样“艺华”在不久以后便被国民党反动派所掌握，一些倾向进步的电影工作者被迫纷纷离开，从此，它便成

为了反动派手中的制造反动落后影片的工具。

第五节 “天一”的没落和小公司的被封闭

一、“天一”又成了贩卖小市民电影的大本营

从1934年开始，随着“艺华”的被捣毁和接踵而来的更严重的白色恐怖，在1933年左翼电影运动高涨的影响下曾经一度拍摄过少数倾向进步影片的天一公司，这时又重新回到了它原来的路线。“天一”的老板一向是以投机牟利出名的，他们在1933年之所以愿意拍摄一些倾向进步的影片，也多半是出于赚钱的目的。因此“艺华”被捣毁后，反动派的加剧迫害，在他们的身上就特别发生作用，“天一”便立刻丢掉了左翼电影运动对它的一点薄弱的影响，掉转头来又去拍宣传封建思想和投合小市民趣味的影片去了。

在这时期，“天一”一共拍摄了十八部影片（无声片七部，有声片十一部），其中绝大部分都是消极落后的。影片《欢喜冤家》（裘芑香导演）、《似水流年》（高梨痕导演）、《美人恩》（于定勋编剧，文逸民导演）和《纫珠》（于定勋编剧，邵醉翁、高梨痕导演）都是鸳鸯蝴蝶派作品的翻版。影片《万花团》（邵醉翁导演）和《歌坛艳史》（薛觉先编导）是宣传低级趣味的歌舞歌唱片；《红楼春深》（曹雪松编剧，高梨痕导演）和《春宵曲》（于定勋编剧，文逸民导演）则是庸俗的外国小说和影片的复制。而《黎明》（又名《红粉铁血》，于定勋编剧，邵醉翁、王元龙导演）、《两兄弟》（王元龙导演）就更是一堆宣传色情、低级

庸俗的垃圾了。这些影片的内容极其陈腐，艺术处理也非常拙劣，虽然它们的题材各有不同，而粗制滥造，宣传反动和落后，却是它们的共同特点。三十年代的中国已不是二十年代的中国，这些在二十年代就应该被唾弃的东西，它们的不受人们的欢迎，是可以想见的。在"天一"这一时期的出品中，较有影响的是所谓喜剧影片的《王先生》。

《王先生》是于定勋根据叶浅予早期的同名连续性漫画改编的，由邵醉翁导演。原作通过对王先生这个小市民人物的描述，多少暴露了一些当时上海社会的畸形现象，带有一定的讽刺意义。改编后的电影则完全抛弃了原来漫画中的社会讽刺成分，而更加发展了其中的低级噱头，从而使影片成了纯粹的无聊胡闹。影片着重地描写了王先生的追女人，怕老婆，受女儿的欺骗，从戏院中偷跑出来撞倒女人，在跳舞场的桌子底下偷喝汽水，在理发店盯梢，在鞋店里和两个胖子打架等等，都是些低级庸俗、无聊胡闹的描写。原来主演《王先生》的演员汤杰、曹雪松等离开"天一"后，还自办了新时代影片公司，专拍王先生影片，继续完成了《王先生的秘密》、《王先生过年》、《王先生到农村去》等，这些影片的内容就更为荒唐了。

在这个时期，"天一"也出品了一部较好的影片，这就是王斌编导的《海葬》，由沈勇石摄影。

王斌这一时期为"天一"写了三个剧本，一是《母亲》（文逸民导演），一是《重归》（高梨痕导演），但较有成绩的是《海葬》。

《海葬》的故事，描写滨海的一个渔村里，许多下海捕鱼的渔民被海水所吞没。在一次大风浪中，青年渔民虎子（符保卢饰）、大毛（田方饰）、二毛侥幸死里逃生，而他们的同伴大山

却葬身鱼腹。寡居的大山嫂不得不靠到鱼行里去检鱼过活。虎子、大毛、二毛又出海捕鱼，在飓风下，许多渔民遭到淹没，虎子他们的船被巨浪打折了舵，漂到了一个荒岛上。在海浪的袭击下，大毛死去了，二毛也已奄奄一息。但这时在岸上，鱼行的账房先生却正调戏着虎子的姐姐。虎子回来后，知道了姐姐被污辱，愤而打死了账房先生，但他也因此进了牢狱。

围绕着虎子、大毛这两家渔民的遭遇，影片《海葬》比较真实地写出了当时黑暗社会下穷苦渔民的灾难重重的生活，沉痛地控诉了旧社会的吃人罪恶。虽然影片在揭示渔民受害的原因时过多强调了自然力的威胁，而对其社会原因表达得不够，在艺术处理上也还有浓厚的自然主义色彩，但在当时条件下，在"天一"那样的环境里，作者能拍出这样的影片，还是值得肯定的。《海葬》受到了当时左翼影评工作者的重视，一致肯定了它的进步意义，同时也给王斌这位年青的电影编导以莫大的鼓励。

"天一"出品一向是以南洋各地作为主要放映市场的。"艺华"被捣毁后，"天一"老板由于害怕电影界随之而来的尖锐斗争，加之这时他们在南洋也已有了一定的经营基础，于是便在拍摄上述影片的同时，于1934年夏，把在上海的一部分资材运往香港，设立了香港分厂，筹备拍摄粤语影片，并于1935年开始出片，先后完成了粤语片《泣荆花》、《哥哥我负你》、《乡下佬游埠》上下集、《梁山伯祝英台》一至三集、《火烧阿房宫》以及《夜吊白芙蓉》、《马介甫》、《密室怪人》、《世道人心》、《毒玫瑰》等，内容也都是落后的，不是宣传封建的毒素，就是推销新旧的"才子佳人"，要不就是卖弄低级下流的噱头。可以说，这批粤语影片是"天一"二十年代国语影片的翻版。在当

时民族存亡的大时代里，“天一”又以这样一些影片来毒害海外的华侨，这就更加清楚地表明了这家公司的一贯投机性。1936年，香港舆论界曾对“天一”这种恶劣作风提出了严正的批判，同时也忠告天一公司，应利用“特殊环境”的香港，“拍制一些为大众所需要的意识正确的影片，为救亡的伟大任务尽点力量”①。但是事实证明，“天一”老板这时候并没有听取舆论的告诫。

在上海，“天一”的名声则更为狼籍，出品不受观众欢迎，编导演人材越来越少，以致1936年后它在上海的制片活动更加零落，在勉强完成了《花花草草》、《王先生奇侠传》、《黄浦江边》、《女同学》、《富贵荣华》、《王先生生财有道》和《杨柳村》等七部影片后，“七七”、“八一三”全面抗战爆发，“天一”就趁机结束了它在上海的制片活动，把资财全部迁往香港，不久并改名为南洋影片公司。

二、小公司的挣扎、被封和倒闭

“艺华”被捣毁后，反动派对各小公司的迫害也随之加紧了。

1933年左翼电影运动的高涨，对小公司发生过一定的影响，从而推动它们也拍摄出了一批宣传抗日和暴露旧社会黑暗的有意义的影片。国民党反动派为了迫害左翼电影运动，抵制左翼电影运动的影响，便针对小公司无钱无势的特点，对它们更加肆无忌惮地实行了拖延检查、勒令禁映，以至查封公司的残酷迫害，因而使基础薄弱的各个小公司，在经济上蒙受了重大的损失和政治上遭到了残酷的迫害后，陷于绝境，而纷纷倒闭。

---

① 见鸥萍：《香港电影清洁运动之后》，载《影物》创刊号，1936年11月7日香港出版。

根据统计，1933年上海有小公司三十四家（只就摄制过影片的公司而言），而到1934年，则只有十九家了。剩下的这批小公司也处在风雨飘摇、挣扎苦闷的情景中。在反动压力下，他们由于害怕自己的出品被禁被删，不敢承担"左翼"的风险，不得不去拍摄那些没有什么有益内容的小市民影片；但这些影片公映后，却又根本不受观众的欢迎，以致营业惨淡，蒙受经济的损失，于是又不得不抱着冒险和侥幸的心理转而拍摄稍有社会内容的影片，而结果则是遭受了反动派更大的迫害。1935年初，反动派在查抄"神怪片"的借口下，一次封闭了"暨南"、"大时代"、"华电"等八家小公司，同时又以剪、删、拖、禁的检查手段，迫使"新生命"、"天北"、"强华"等不下十家小公司先后因经济陷于绝境而关门。这样，在1935年，小公司便又由1934年的十九家而只剩下"快活林"、"玉成"、"上海"、"吉星"、"新时代"、"月明"等十家了。到了1935年底，这十家小公司，除"上海"、"吉星"还苟延残喘地再支持了一年，又各拍了一部影片外，其余八家也都相继关门了。小公司的纷纷倒闭，再次暴露了国民党反动派不惜使用一切手段扼杀进步电影文化的狰狞面貌。

处在稍有意义的影片易招风险、而消极落后的影片观众又不欢迎的矛盾中，在这一时期，各小公司大约一共出品了四十多部影片（1934年三十多部，1935年十多部）；其中既有稍具社会意义、倾向进步的影片，又有空洞无聊、消极落后的影片，反映出各小公司处境的矛盾。

在较有意义的出品中，"月明"的《昏狂》（李法西编剧，任彭年导演，金山、邬丽珠主演），是一部影射地宣传抗日的影片。它通过两个家族因争夺土地而致械斗的故事，说明"不要勇于械斗，应该共同团结起来，把枪口一致对外"。作者把国

内的阶级斗争歪曲地描写为械斗，显然是根本错误的，但其抗日的愿望是良好的。吉星公司的《方芸英》（乐吉云编导，胡姗、魏鹤龄主演）取材自舞台剧《名优之死》，写封建势力下一个正直艺人的不幸一生，虽然改编很不成功，但也有一些社会意义。天北公司的《青春时代》（王天北导演，黄曼梨主演）表现了贫富两个阶级的生活，虽然剧本中的人物缺乏生活真实感，但作者对穷人不幸遭遇的同情态度，却是可以看得出来的。新生命公司的《残梦》（席武编导），被当时舆论认为是"小公司方面少有的一部现实的力作"[1]。影片通过一个农民家庭的悲剧，相当清楚地写出了农村的丰收成灾，是由于洋米的输入，商人的垄断和地主高利贷者的剥削，同时还揭露了资产阶级荒淫无耻的生活，恐怕是这一时期小公司出品中一部最好的作品了。强华公司的《沦落》（原名《铁链》，文逸民编导，范雪朋、李英合演），写两代农民所经受的惨痛命运和非人生活，是较为真实生动的。成都大同公司的《峨嵋山下》（黄侯编剧，万籁天导演，黄侯、黄今、黄美合演），写一个不愿参加军阀混战的退伍军人，抱着"生产救国"的理想，回到四川农村的家乡，结果由于封建势力和贪官污吏的横征暴敛而破灭，也有一定的暴露意义。

在消极落后的影片中，有《贤惠的夫人》、《三个媳妇》（均为快活林公司出品）那样的宣传封建伦理道德的影片，也有《健美运动》、《桃花梦》、《国色天香》（均为上海有声影片公司出品）那样的卖弄歌舞大腿的黄色歌舞片，有《婚姻革命》（大光明公司出品）那样的无聊爱情片，也有《爱克司光》（艺海公司出品）、《好好先生》（大时代公司出品）、《航空救国》（一心公

---

[1] 见一萍：《评〈残梦〉》，载1931年6月21日上海《民报》的《影谭》副刊。

司出品）一类的低级滑稽片。这些影片不但内容消极落后，在艺术处理上也大部分是粗制滥造的。

既有较好的影片，又有落后的出品，反映了这一时期电影中革命与反动、进步与落后两种力量，都对小公司发生了影响，反映了这一时期电影战线上复杂的阶级斗争的一个侧面。

第六节　左翼电影运动的新阵地——电通影片公司

一、在党的电影小组直接领导下成立

1934 年春天，在党的电影小组的直接领导下，成立了电通影片公司。"电通"的成立，标志了这一时期左翼电影运动反"围剿"的重大胜利。

1933 年底，"艺华"被捣毁的事件发生以后，党的电影小组清醒地估计了由此而产生的新的形势：国民党反动派对于左翼电影运动的迫害必将更为加剧，电影战线上的斗争将要更形尖锐，在左翼电影运动面前一定会出现许多新的更大的困难；而其中最主要的一点，就是国民党反动派既然声称"明星"、"艺华"、"联华"等公司已被共产党"攫住"，他们一定会对这些左翼电影运动原有的阵地，集中其矛头，施加最大的压力。以此作为制定斗争策略的出发点，党的电影小组认为，除应尽一切可能坚守原有阵地，继续进行不懈的斗争以外，开辟新的阵地以壮大自己的力量，就有迫不及待的需要了。"电通"就是在新的形势下，为了适应新的斗争的需要而迅速成立起来的。

"电通"本来是一家电影器材制造公司，于 1933 年创立，主

要经营人为司徒逸民、龚毓珂和马德建等。司徒逸民和龚毓珂曾在美国哈佛大学研究无线电机工程和机械工程。马德建曾在美国华盛顿大学研究机械工程。他们都是比较正直的爱国的资产阶级知识分子，并对有声电影技术有很大的兴趣。从1931年起，他们看到我国拍摄有声影片采用外国器材录音，不仅耗资大，而且成绩也不好，感于中国应有自己国产的优良录音机，便决心自己来研究有声电影录音的技术，曾在上海枫林桥电台附近进行多次业余试验，旋又在司徒逸民的私人寓所继续研究，后又在虹口成立了一个研究室。司徒逸民的堂弟司徒慧敏也参加了他们的工作。1933年9月，他们自制的录音机正式试验成功，并定名为"三友式"电影录音机，接着便在上海法租界蒲石路一条弄堂里正式成立了电通股份有限公司，经营"三友式"有声电影录音放音设备，同时办理各种电机工程的设计。

"电通"具备进行制片的经济和技术条件，但缺乏影片创作人才。这样党的电影小组根据新的斗争需要，便通过司徒慧敏争取了司徒逸民等的合作，把"电通"由器材公司改为制片公司。

改组后的电通公司，由夏衍、田汉等领导电影创作，并由司徒慧敏担任了摄影场的主任。

在党的电影工作者与戏剧工作者共同筹划下，迅速地解决了"电通"的创作干部问题，联合和集中了一批左翼和进步的艺术工作者，如编剧和导演方面的袁牧之、应云卫、许幸之、孙师毅，表演方面的陈波儿、唐槐秋、王人美、施超、周伯勋、王莹、蔡若虹、吴湄，摄影方面的吴印咸、吴蔚云、杨霁明、冯四知，动画方面的万籁鸣、万古蟾、万超尘，音乐方面的聂耳、吕骥、贺绿汀，美工方面的张云乔等等，从而为"电通"配

备了相当整齐的创作力量。

这些左翼和进步艺术工作者的参加"电通",不仅解决了"电通"创作的干部问题,同时也为整个左翼电影运动输送了新的力量,从而壮大了左翼电影运动的队伍。戏剧和音乐支援电影,电影支援戏剧和音乐,这种互相的支援,共同的战斗,一直是中国进步艺术运动和革命的电影、戏剧、音乐运动的光荣传统。

在党的电影小组的领导下,"电通"坚定地执行了左翼电影运动一贯执行的反帝反封建的创作路线,拍摄了四部优秀的影片,和其他各公司的左翼影片出品一起,共同发挥了战斗的作用,取得电影战线上反"围剿"的新的胜利,很好地配合了当时的革命斗争。

二、四部反帝反封建影片的拍摄

1. 袁牧之及其编剧的《桃李劫》

1934 年 12 月,"电通"完成了它的第一部出品《桃李劫》,由袁牧之编剧,应云卫导演,吴蔚云摄影。《桃李劫》以深刻的内容、生动的形式,赢得了进步舆论的极高赞赏和广大观众的热烈欢迎。

袁牧之,1909 年生,浙江宁波人。他在 1922 年十三岁时就开始了学校演剧活动,并参加戏剧协社,成为该社唯一的小社员。1927 年,他加入辛酉剧社,扮演了《狗的跳舞》、《万尼亚舅舅》中的主要角色,虽然这时他还在学校读书,演剧不过是课余活动,但他的优秀演技已经受到当时戏剧界的重视和观众的喜爱。在演剧的同时,他还练习创作,曾出版过两本独幕剧

集，带有为艺术而艺术的倾向。1930 年后，在左翼戏剧运动的影响下，他开始接受了进步的思想。这时，他为了反抗家庭对他演剧活动的干涉，愤而放弃大学学业，同家庭脱离关系，并继续参加了《五奎桥》、《回春之曲》、《怒吼吧！中国》等舞台剧的演出。到 1934 年加入电通影片公司时，袁牧之因善于扮演各种不同类型的角色，善于以细致而富于变化的表情和动作来再现角色的性格，在舞台上已获得了“千面人”的称誉，成为当时观众极为喜爱的舞台演员之一。《桃李劫》是袁牧之写作的第一个电影剧本，同时他也在影片里扮演了主要角色，创造了他的第一个银幕形象。

《桃李劫》的故事是这样的：刚从建筑工艺学校毕业的两个相爱的青年陶建平（袁牧之饰）和他的表妹黎丽琳（陈波儿饰），抱着“为母校争光荣，为社会谋福利”的理想，走进了社会。他们结婚后，陶建平在一家轮船公司工作。不久，由于他为人率直，出于“正义”和“人道”，反对轮船公司老板不顾乘客安全，超吨运载货物的行为，同公司经理发生冲突，愤而辞职。在失业的日子里，他俩很快地用完了死去的母亲遗留下来的不多的钱。陶建平到处找工作，但到处遭遇冷视和欺骗，他开始感到灰心。为了生活，黎丽琳要求丈夫答应她去工作，并被一家贸易公司的不怀好意的经理（周伯勋饰）录用了。长久失业的陶建平这时也在同学黄志宏家开设的营造厂里谋得了一个职位。可是，他又因反对黄志宏的偷工减料，不愿意出卖良心，再次愤而辞职。黎丽琳也由于经理的企图污辱，而不能工作下去。这样，他们服务社会的幻想就完全破灭了。陶建平在走投无路之后当了造船厂的苦工。但灾祸又接踵而至，黎丽琳由于产后虚弱，不幸在提水上楼时昏厥跌倒，受了重伤。典质俱尽的陶建

平向工头苦苦哀求，也没有借到工钱。为了救垂危的妻子，他被逼偷了工头抽屉里的钱，但当他拿这钱请来医生时，妻子已无法医救，最后死去了。没有奶吃的孩子哇哇地叫着，陶建平含着泪把孩子送到育婴堂去。当他怀着极度悲痛的心情回到家里，巡捕和厂里的工头已等在这里要逮捕他了。他挣扎，他反抗，最后终被逮捕，并以窃盗拒捕、枪杀公务人员的罪名判处死刑。影片的这个故事，是陶建平被执行枪决的前夕，通过他向他学生时代的老校长（唐槐秋饰）讲述事情的经过，用倒叙的方法表现出来的。

这里，影片通过陶建平、黎丽琳这对富有正气、耿直不阿的小资产阶级知识青年，原来抱着为社会谋福利的热烈幻想从学校走进社会，由于对所遇到的种种不合理社会现实表现出一次又一次的义愤和反抗，结果遭到社会黑暗势力一次又一次的抵制和打击，以致幻想破灭，最后家破人亡的悲剧，深刻地揭露了当时国民党反动派统治下的社会黑暗，再现了这黑暗社会下正直小资产阶级分子的悲愤、痛苦、反抗和挣扎，对当时半殖民地半封建的社会制度，提出了深沉的控诉。

影片中的陶建平是一个写得相当成功的富有正义感的小资产阶级青年，学校毕业时的服务社会的幻想、第一次失业后不怕有本领没有饭吃的自负，为不满资产阶级商人罪孽行为愤然辞职的反抗行为，幻想破灭后的失望灰心，以及最后为生存而进行的痛苦挣扎，生动地画出了他的阶级性格，画出了他的为当时黑暗社会所不容的境遇，也指出了他的个人反抗必然将和他的小资产阶级幻想一起破灭的结局。这里，作者没有对这个小资产阶级性格作任何的美化，而是以严格的真实再现了它，既写出了它的正直、反抗的一面，也写出了它的失败、灰心的

一面，从而就具有了更为深刻一层的意义。

围绕着陶建平的遭遇，影片作者还相当广泛地再现了当时社会的种种现实，一方面是资产阶级的唯利是图，而另一方面则是广大的失业人群和工厂工人的遭受残酷剥削和压迫……这一切交织为一幅当时社会的真实图画。

《桃李劫》的最大优点，是编导者以现实主义艺术家所特有的清醒态度，从对现实生活的极为深刻细致的观察出发来再现生活，从而使人物性格的发展与生活环境的再现取得了有机的统一，正是在这种统一中，影片一步一步地推上高潮，一层深似一层地扣紧了观众的心弦，造成了越来越浓厚的悲剧气氛。严谨的结构，简洁的剪裁，严格按照生活真实所选取的细节、场景和画面，都闪烁着现实主义艺术的光彩。

影片中由田汉作词、聂耳作曲的《毕业歌》，热情洋溢地描绘出当时的民族危机，提出了青年参加民族生存斗争的使命：

同学们！
大家起来！
担负起天下的兴亡！
……
我们要做主人去拚死在疆场，
我们不愿做奴隶而青云直上！

这支充满着鼓舞力量的歌曲，随着影片的上映，很快地受到群众的喜爱，成为当时广泛流行的歌曲之一。

在这部影片里，袁牧之扮演的陶建平，虽在有的地方还不脱舞台表演的痕迹，但对人物的典型品质及其个性的体现，却是十分准确而有力的。扮演黎丽琳的陈波儿的表演，也非常好。

陈波儿(1910—1951)，广东汕头人。1929年，当她还在上海艺术大学读书时，便已开始接受了马克思主义的思想影响，参加了以鲁迅为首的保障人权自由大同盟，同年，又加入党领导的艺术剧社从事左翼戏剧运动，在《梁上君子》、《炭坑夫》、《爱与死的角逐》和《西线无战事》等剧里担任了主要角色。1931年，她因受国民党反动派的迫害，转移香港，继续在学生中进行爱国活动；1934年重回上海，曾在明星公司拍过一部影片《青春线》，旋即参加了"电通"。在《桃李劫》里，她很好地把握了女主人公谦和柔美而富有理智的性格，细致地再现了人物由愉快的婚后生活到失业后的贫病遭遇的感情变化。在《桃李劫》中，她的表演的真实，立即获得了广大观众的赞许，并因此而成为当时著名的电影演员之一。

《桃李劫》也是中国第一部以有声电影手法创作的影片，它相当成功地使用了有声电影的技巧。过去的中国有声电影都是机械地用声音来配合画面的，而在《桃李劫》里，音响则第一次地成为了一种艺术表现的手段：如陶建平在工厂做工时的机器喧闹声，黎丽琳提着水桶上楼时听到的工厂汽笛声，陶建平抱着婴孩送到育婴堂去时的狂风暴雨声及婴儿的啼哭声，都已经超出了单纯图解的作用，增加了特定情景的真实性和感染力。特别是在影片结尾，当陶建平被执行枪决的时候，沉重的脚步声和铁链声，临刑时的枪声，以及画外的《毕业歌》声，通过音响、歌唱和画面的结合，更发挥了强烈的艺术效果，撼动了每一个观众的心灵。

在《桃李劫》的创作过程中，编、导、演、摄影、美工、录音、音乐，都尽了最大的努力，全体创作人员为了一个共同目标，力求使各种艺术效能在影片中达到有机的结合。《桃李劫》

的成就，是集体创作的成就。这是影片成功的关键，也是“电通”创作的优良的作风。

《桃李劫》的创作，更受到了党的电影小组的关怀，在整个创作过程中，从最初的故事到最后的剧本，从开始拍摄到剪辑完成，夏衍、田汉、阳翰笙等都曾给予了不少的帮助。

和其他许多优秀的左翼影片一样，《桃李劫》也遭到了反动派的迫害。影片的结尾，原来是要作另一种处理的，只是在反动派勒令修改下，才被迫使主人公悲剧地结束了自己的一生。

2. 聂耳的《义勇军进行曲》和影片《风云儿女》

电通公司在完成了《桃李劫》后，1935 年初，把厂址搬到虹口荆州路 405 号（岭南中学原址），并在那里盖起了两座摄影棚，开拍了“电通”的第二部出品：描写三十年代知识青年走向民族民主战场的《风云儿女》。《风云儿女》的故事是田汉写的，田汉被捕后，由夏衍改编为摄制台本，许幸之导演，吴印咸摄影。同年 5 月，影片正式和观众见面。

《风云儿女》的故事是这样的：青年诗人辛白华（袁牧之饰）和曾经参加过军队的大学生梁质甫（顾梦鹤饰），两人都是东北人，又是极要好的朋友。“九一八”后，他们从东北流亡到了上海。虽然过着流浪生活，但他们并没有颓废下去，时以国家民族为念。在他们的二楼，住着由华北流落到这里来的穷苦的阿凤（王人美饰）和她的母亲。辛白华和梁质甫时时给她们以同情的帮助。不久，梁质甫因为有一个参加了革命的朋友，也连带地被捕入狱，辛白华因为仓促逃避而和一个素识的富家媳妇（谈瑛饰）发生了关系，做了“爱情”的俘虏，而阿凤则在母亲死

后，参加了歌舞班，到各地演出。梁质甫释放出狱时，华北风云日亟，热河失守，敌人的铁蹄踏进了长城，梁质甫遂北上抗敌，而这时的辛白华却正挟着他貌美多金的爱侣避暑青岛，陶醉于儿女私情和自然美景而远离了现实生活。这时，歌舞班来青岛演出，与阿凤的相见，以及她演出的《铁蹄下的歌女》，唤起了辛白华的爱国感情，但他又未能跳出罗曼斯的羁绊，因而沉闷下来，直至他的好友梁质甫在古北口英勇牺牲的消息传来，他才大为震动，毅然舍弃了这逃避斗争的逸乐生活，走上了抗敌的最前线，出现在华北的民族解放战争的炮火中。

《风云儿女》通过辛白华的终于转变和梁质甫的毅然参加抗日斗争，反映了在当时为民族解放而斗争的大时代下，广大知识青年的不同程度的觉醒和成长，也曲折地反映了全国人民一致要求抗日的热烈愿望。在国民党反动派和上海租界当局不准拍摄抗日影片的明令下，影片中有关梁质甫的这条线索未能得到充分的表现，但是仍然可以看出影片的明确的抗日主题。在国民党反动派和上海租界殖民主义统治者双重迫害抗日影片的环境下，作者能够这样曲折地反映出人民的要求，时代的愿望，应当说，还是不容易的。

尤其值得提出的，是由田汉作词、聂耳作曲的影片主题歌《义勇军进行曲》。它不仅在很大程度上弥补了影片中由于客观环境所造成的缺陷，而且极其有力地发挥了动员人民抗日的伟大作用。这支在中国音乐史和电影史上将永远闪烁着战斗光芒的革命歌曲，以奔放豪迈的革命热情，高亢激昂的旋律和群众喜闻乐见的形式，震撼人心地唱出了当时民族危机的深重，唱出了团结战斗的意志，唱出了时代的声音、人民的声音；它有如进军的号角，使人热情迸发，精神为之一振。从它产生以

来，就一直受到广大人民群众的热烈喜爱，成为家喻户晓、有口皆碑、广泛流行的革命歌曲之一。不仅在民族危机日益深重的当时，而且在以后的抗日战争和人民解放战争的年代里，它也一直激发着人民的革命热情和战斗意志。中华人民共和国成立后，《义勇军进行曲》更光荣地被确定为中华人民共和国的代国歌。

聂耳在创作了这支歌曲后，由于国民党反动派的迫害，于1935年4月初，东渡日本，准备转道到苏联和西欧去加深他的音乐修养。到日本后，他曾不断参加我国留日的进步文艺工作者的活动，还计划写一个大型歌剧，但不幸这一计划还没有实现，他就于同年7月17日，在日本藤泽县鹄沼海滨游泳时被海水淹没逝世，以二十四岁的年华，结束了他战斗的光辉的一生。《义勇军进行曲》也就成为了他最后的作品。

聂耳的一生，是一个优秀的中国共产党员的一生，是无产阶级音乐艺术战士的一生，是伟大的中国人民歌手的一生。从他参加中国无产阶级的先锋队——中国共产党的那一天起，他就把自己全心全意地献给了共产主义的壮丽事业，为中国人民的解放而奋斗。根据党的需要，他先后参加了联华公司和外商百代唱片公司，为团结电影界和音乐界的创作人员，开展左翼电影和音乐运动，勤勤恳恳地做了许多工作，而在进步音乐创作方面，更付出了巨大的劳动。从他为《母性之光》创作《开矿歌》起，到《义勇军进行曲》止，在不足三年的时间内，除了十几首电影歌曲外，他还写了《打砖歌》、《打桩歌》、《码头工人歌》、《前进歌》（歌剧《扬子江暴风雨》）、《告别南洋》、《慰劳歌》、《梅娘曲》、《春回来了》（舞台剧《回春之曲》）、《饥寒交迫之歌》（舞台剧《饥饿线上》）等歌剧和舞台剧的插曲，以及

《卖报歌》、《春日谣》、《茶山情歌》、《采茶歌》、《卖报之声》、《雪花飞》等歌曲和《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》等民间器乐曲。这些歌曲以鲜明的阶级性、强烈的战斗性，热情地歌颂了中国工人阶级和劳动人民，歌颂了他们伟大的解放事业，在"围剿"与反"围剿"尖锐斗争的时期，紧密地配合了当时革命的政治斗争，发挥了团结人民、打击敌人的战斗作用。

聂耳的音乐歌曲创作，不仅有着高度的革命性和强烈的战斗性，也有着广泛的群众性和鲜明的民族色彩。在马克思主义世界观的指导下，在熟悉人民群众斗争生活的基础上，他善于根据内容的需要创造性地运用音乐的旋律手段，把劳动人民的语言和民间音乐的调式加以提炼、概括成为崭新的音乐语言。聂耳音乐创作的深刻的现实内容、高度的革命精神，以及为中国老百姓所喜闻乐见的民族风格与群众风格，为我国革命音乐歌曲创作树立了光辉的典范，有着深远的影响和重大的历史意义。"中国革命之号角，人民解放之鼙鼓"——我国杰出的文学家和诗人郭沫若的这两句评语，可说是准确地、形象地概括了无产阶级音乐家聂耳的光辉一生。

3. 司徒慧敏及其导演的影片《自由神》

1935 年 8 月，"电通"完成了它的第三部出品《自由神》，由夏衍编剧，司徒慧敏导演，杨霁明摄影。

在这部影片里，和在《时代的儿女》中一样，夏衍以高度的概括，通过一个小资产阶级妇女的经历和遭遇，再现了从五四运动到一二八战争这一段很长的历史。影片开始时，是 1919 年的夏天。出身于没落封建家庭的女学生陈行素（王莹饰），受了五四运动的影响，因为反对父母包办的封建婚姻，离开杭州

的古老家庭，同她热爱的穷苦同学林云彬（施超饰）一起来到上海，开始了新的生活。云彬在一家进步的报馆工作，行素从事写作。不久，他们添了一个孩子。五四运动之后，报纸被迫停刊，云彬便和朋友一起，带了行素和孩子到了革命策源地的广州。在这里，云彬的工作更紧张了，行素也参加了妇女运动。沙基惨案发生时，云彬在这次英勇的反帝斗争中壮烈地牺牲了。在丈夫死去的医院里，行素遇见了从前在杭州认识的旧友杨棣华（周伯勋饰），他现在是这家医院的院长，很早就爱着行素。这时，他特地把行素接到自己家里，并请了医院的护士汤秀云（吴湄饰）照顾行素的孩子。秀云原来是深爱棣华的，看到棣华对待行素的这种态度，深感痛苦，而行素对于棣华的追求，则漠然处之。北伐开始后，行素和她的同伴也随军北上，途中认识了青年军官周范（顾梦鹤饰），并发生了爱情，但到上海后，行素发觉周范原是有妇之夫，于是毅然离开了周范。影片最后，一二八战争爆发，行素在纷乱中和儿子失散了，在极度痛苦中，她用理智克制了自己，投入教养在战争中流离失所的孤苦儿童的工作。

影片生动地表现出了一个从没落的封建家庭出身的小资产阶级知识妇女，在五四运动以来的反帝反封建的伟大斗争中所走过的一段漫长的道路。陈行素的发展是缓慢的，也是曲折的，但她毕竟在这些年代的革命运动中，在丈夫的革命行为的影响下，受到了反封建和反帝斗争的锻炼，忍受住丧夫失子的痛苦，坚持了下去，成长了起来。影片中，妇女为争取独立自主和民族民主解放而斗争的主题，是鲜明的。影片不仅仅止于一个知识妇女的个人经历，而和《时代的儿女》一样，有着真实的历史概括和浓郁的时代精神。

司徒慧敏的导演处理也很能忠实于原作。司徒慧敏，1910年生于广州，父亲是一个曾旅居过加拿大的华侨。他在十五、六岁中学读书的时候，就参加了当时广州的学生团体新学生社，从事学生运动。中学毕业后，他先后在日本东京上野美术学院和美国哥伦比亚大学戏剧学院攻读美术和戏剧，回国后，从1931年起，开始在上海从事左翼戏剧运动。他在上海艺术剧社和大道剧社担任过舞台装置、舞台监督和导演等工作，并在这期间参加了中国共产党。参加电影工作后，他担任过美术设计以及录音、剪辑、胶片加工等，并于1933年帮助司徒逸民等完成了三友式电影录音机的设计制造。“电通”改为制片公司后，他除担任摄影场主任外，还兼任导演。《自由神》是他的导演创作的处女作。在这部影片中，他对原作的思想内容作了较好的银幕再现，具有真实、朴素的特点。许多场面的处理均有生活气息和时代气息，尤其是再现沙基惨案的一些场面，由于导演者在学生时代曾经亲身经历过这次反帝斗争，就尤为真实和富有激情，许多新闻纪录式的镜头的穿插，增加了影片的时代感，在当时说来，是颇为新颖的。

由吕骥作曲、孙师毅作词的影片主题歌《自由神之歌》，结合影片的内容，很好地唱出了中国人民反对帝国主义、争取民族解放的呼声：

中国已经突破了他的黑夜茫茫；
囚徒已经掷去了他的铁索锒铛。
前途已经展现了光明的希望，
看，看自救的烽火燃遍了四方！

《自由神》结合着五四运动以来中国人民反帝反封建斗争的

历史内容、和当时抗日救亡运动的高潮取得了密切的呼应。正如当时进步影评所说，它把过去的历史“一一地重行述说给我们”，“我们觉得应当继续为争取中国的平等自由而奋斗”①。

4. 音乐喜剧片的尝试——《都市风光》

袁牧之在主演了《桃李劫》与《风云儿女》后，又编导了《都市风光》，这是中国第一部音乐喜剧片，完成于1935年10月。它是中国有声片创作的一个新的发展。影片由吴印咸摄影。

影片《都市风光》通过几个农民的眼睛，从西洋镜里展开了五光十色的都市生活。出现在西洋镜里的人物，有无聊的知识分子李梦华（唐纳饰），性好渔色的投机商人王俊三（顾梦鹤饰），浑身市侩气的小押店主（周伯勋饰），他的爱唠叨的老婆（吴茵饰）和爱虚荣的女儿张小云（张新珠饰），此外，还有秘书、丫头、房东太太、账房先生、买办、旧货店老板、咖啡店侍者、店员、学徒、舞场售票员等各式各样半殖民地半封建洋场社会上特有的诸般人物。故事是环绕着李梦华和他的情敌王俊三同时追求和争夺小押店主的女儿张小云而展开的。张小云一天到晚只知打扮玩乐。李梦华是个穷小子，为了张小云，弄得整天神魂颠倒，他虽用尽办法讨取张小云的欢心，但仍不敌王俊三的手段高妙。最后，张小云终于被王俊三诱骗失身。这时小押店主正因年关紧迫，债务丛集，急得焦头烂额，及发现王俊三是个茶栈经理，遂要女儿与王结婚，借以渡过难关。王俊三与张小云结婚后不久，因投机失败，他的秘书又卷资私逃，

---

① 见包时：《〈自由神〉评》，载1935年8月26日上海《民报》的《影谭》副刊。

以致全部破产，于是他也来了个情急脚滑溜。小押店主偷鸡不成蚀把米，他的发财梦遂成泡影。

这里，影片正是拆穿了一群小市民的心理和性格的“西洋镜”，嘲笑了旧中国半殖民地都市社会的畸形怪状。李梦华为追求女人而当掉手表装阔，在跳舞场上错将当票作钞票而出丑；小押店主为应付急景凋年，实行押店大减价，企图把押品辗转脱售而不成，出卖女儿而上当；王俊三的挥霍成性、玩弄妇女、投机取巧、失败潜逃……所有这种种诱骗、欺诈等等，深刻地反映了旧中国大城市社会生活的糜烂腐臭，也生动地揭示了小市民阶层人物的停滞和愚昧。

可以说，《都市风光》是当时社会黑暗现象的一幅漫画，是当时落后小市民群的一首讽刺诗。

由于《都市风光》采用了喜剧的表现形式，所以在艺术处理上也有自己的特色。编导者根据内容的需要，用了各种不同的喜剧手法，有尖锐的抨击，有小小的讽刺，有真实的描绘，也有大胆的夸张。作者常常只用几个画面，就揭穿了事件与人物的本质，以及人物与人物、场面与场面之间的关系，轻松而不庸俗，有趣而不低级，有着独到的清新活泼的风格。影片最后，几个农民在看完西洋镜里光怪陆离的世界之后，恍如做了一场噩梦，徬徨迷失于两节列车之间，不知所向，也颇耐人回味。

由吕骥、贺绿汀、黄自共同创作的《都市风光》电影配乐和歌曲，也很有成就。作者们较好地把音乐同剧中人的表演动作、心理变化和每一个场面的变换协调地结合起来，从而更增加了影片的活泼气氛和讽刺效果。

影片中还巧妙地穿插了一段音乐动画片，由袁牧之编导，

贺绿汀作曲，万籁鸣、万古蟾、万超尘、万涤寰美术设计和绘画，也为影片增加了光彩。

总之，《都市风光》在音乐讽刺喜剧创作方面，作了一次很有意义的尝试，取得了新的成就。

三、“电通”的结束及其对左翼电影运动的贡献

“电通”在拍完《都市风光》后，又筹备拍摄它的第五部影片《街头巷尾》，同时还计划摄制《压岁钱》、《燕赵悲歌》、《沙漠天堂》、《皆大欢喜》等影片。但由于国民党反动派的加剧迫害和经济困难的原因，这些计划都没能完成，“电通”就结束了。

“电通”在第一部出品《桃李劫》与观众见面后，就引起了国民党反动派的极大注意，并更仇恨地称它为“赤色的大本营”，专门派特务到电通公司来进行侦察、监视、干涉、迫害等无耻勾当。甚至常常有这样的情况，左翼电影工作者在这面房间里开会，而被派到“电通”来的特务就在那面房间里开会，形成了异常尖锐的斗争。

由于反动派更加残酷的迫害，田汉、阳翰笙被捕后还在坚持斗争的夏衍，这时也无法继续活动下去，不得不于 1935 年 9 月离开影坛，暂停电影活动，“电通”也不得不于 1935 年年底结束。“电通”的创作人员，在党的地下组织领导下，一部分转入明星公司，一部分转入新华、联华公司，在以后的时期里，又在新的阵地上开展了新的斗争。

“电通”自从1934年夏改为制片公司起到1935年冬结束止，在这前后不过一年半的时间内，做了极有意义的工作。

“电通”创作人员不仅具有革命的战斗精神，而且有着优良

的艺术创作作风。他们没有文人相轻的习气，在“人和为贵”的口号下，他们团结一致，互相尊重，充分发挥了影片摄制成员及各种艺术因素的长处和特点。无论在生活和创作上他们都努力养成一种艰苦朴素、严肃认真、朝气勃勃、勇于创造的风格。当时的一篇“电通”访问记描写说：“那儿充满着‘青春泼辣的精神’，充满着‘热’，也充满着‘力’。水银灯下的空气，是十分欢乐和愉恰的。”[1]“电通”没有明星制度，有的是对整体事业的责任感；因此演员也常常做各种事务工作，如陈波儿除了演戏以外，还一手设计了电通公司的很多表格和规程。

“电通”创作人员除拍片外，同时还作为当时著名话剧团体上海舞台协会的主要骨干，继续从事舞台演出或参加各种社会活动，如为了帮助当时上海女工识字夜校筹措经费，和女青年会合办游艺会，义务担任演出等；这样，他们不但扩大了自己对人民群众的有益贡献，也丰富了自己的生活知识和艺术实践。

过去，中国电影界对于电影技术的研究，是注意不够的。“电通”成立后，不仅自己认真研究电影技术，获得很大的成绩，而且还由司徒慧敏发起，成立了中国电影技术研究会，在交流电影技术经验、加强电影技术研究方面，作了有益的推动工作。

“电通”在经营作风上也非常正派，他们始终如一地帮助和团结同业，毫无门户之见和专门利己之心，除了在录音技术上大力帮助“联华”的影片制作外，还同香港的全球影片公司有良好的技术协作关系。

由于党的领导，左翼电影工作者的努力以及上述优良作风，

---

① 见芊儿：《电通公司一小时印象记》，载1935年3月30日上海《民报》的《影谭》副刊。

使“电通”的影片创作取得了重大的成就。它的四部出品，都有着鲜明的反帝反封建的革命内容，有力地揭露了国民党统治下的社会黑暗和帝国主义对中国的侵略罪恶，再现了人民群众的悲痛生活，以及他们的觉醒、成长和斗争，所涉及的社会生活面是广泛而深入的。这些影片在艺术创作上也获得了较好的成就，力求以完美的艺术形式尽可能好地体现和反映影片的思想内容。此外，如音乐和音响效果的运用，音乐讽刺喜剧的尝试等等，也都显示了“电通”创作人员的勇于革新的风格。

“电通”的创作，很好地配合了当时的革命斗争，发生了广泛的社会影响。“电通”的成就，是党直接领导电影工作的成就，是这一时期电影战线上反“围剿”的重大胜利之一。它再一次地证明了：腐朽的国民党反动派，不管它如何煞费苦心，使出如何血腥恐怖的手段，也正像它无法扼杀中国革命一样，它也无法扼杀中国的革命电影运动。革命电影运动战胜了并将继续战胜着一切腐朽反动的势力，按照着历史发展的规律，不断前进！

第七节　对“软性电影”分子的斗争

一、“软性电影论者”的进攻和左翼电影工作者对它的回击

创作的斗争和理论的斗争，始终是相辅相成的。“艺华”被捣毁后，在国民党反动派的残酷迫害下，左翼电影运动的反“围剿”斗争，不但在电影创作方面取得了重大的胜利，在理论斗争方面也取得了重大的胜利，坚决地回击了“软性电影论者”向左

翼电影运动发动的猖狂进攻。

“软性电影”分子的进攻实际上在1933年便已开始了。1933年3月，正当左翼电影运动开始高涨的时候，国民党御用文人刘呐鸥、黄嘉谟之流，配合反动派对左翼电影运动的“围剿”，办起了他们的《现代电影》杂志，在“研究影艺，促进中国影业”和“决不带着什么色彩”①的幌子下，发表了《从大众化说起》、《中国电影描写的深度问题》、《现代的观众感觉》、《银坛散弦》、《大众化专卖店》、《今日的国产电影题材的商榷》、《关于作者的态度》、《电影之色素与毒素》等一系列攻击左翼电影运动和鼓吹后来被他们称之为“软性电影”的反动文字。在这些文字里，他们诽谤左翼电影运动的大众化路线，诽谤左翼电影的反帝反封建的主题、题材和内容，极力反对它们的革命倾向性，诬蔑左翼电影是“内容偏重主义”的“畸型儿”，是“暴露报告”，是“红色素”，是“不自然的浅薄的宣传品”；叫嚷“抛弃一切含有作用的宣传素料”，“重新恢复第八艺术的纯真的表现”，鼓吹“寻找”所谓“纯粹的电影事件”，主张“由兴味而艺术，由艺术而技巧”，提倡所谓“不带副思想”的“美的照观态度”。

这批国民党反动文人对左翼电影运动的无耻攻击，在1933年左翼电影运动蓬勃发展的形势下，根本没有能对电影界发生任何作用与影响。他们像是几只鼓破肚皮拦路噪嚷的青蛙，一点也没有能障碍左翼电影运动飞速前进的车轮与步伐。

1933年11月“艺华”的被捣毁，国民党反动派对左翼电影运动的更为残酷的迫害，重新鼓舞了这帮奴才们的反动气焰。于是，他们在主子的指使下，配合进一步地对左翼电影运动的

① 见嘉谟：《〈现代电影〉与中国电影界》，载《现代电影》创刊号，1933年3月1日上海出版。

"围剿"，更猖狂地放出了"软性电影论"的毒箭。就在"艺华"事件后的二十天——1933年12月1日，他们出版了《现代电影》第6期，发表了《硬性影片与软性影片》一文，正式抬出了他们的"软性电影论"的招牌，鼓吹"电影是给眼睛吃的冰淇淋，是给心灵坐的沙发椅"；宣称"我们的座右铭是：'电影是软片，所以应当是软性的！'"在这篇文章里，他们更疯狂地攻击左翼电影运动，叫嚷什么由于"在银幕上阐意识"，由于有"很浓厚的左倾色彩"，"中国软片变成硬片"了。他们诬蔑左翼影片"空虚"、"贫血"、"勉强"、"浅薄"，"充满着干燥而生硬的说教"。他们反对左翼电影运动的反帝反封建的革命路线，鼓吹表现什么"现实人生的丰美"和"现实生活"的"欣欣向荣"的"软性电影"路线，同时以捣毁"艺华"的特务们的口吻，大骂中国电影被"投机分子所利用"。

"软性电影"分子这次更加猖狂的进攻，恰恰是发生在反动派对左翼电影加紧"围剿"、对影片公司加剧白色恐怖、一部分曾与左翼电影工作者合作的创作人员特别是各公司老板呈现动摇的紧要关头。这样，为了击破反动派借这批"软性电影"分子的叫嚣来瓦解左翼电影运动的阴谋，就有必要及时地揭露其面目，粉碎其进攻，为继续争取团结电影界的大多数铺平道路。但是，由于"艺华"事件后，左翼电影理论批评工作，也和左翼电影运动的各方面工作一样，在反动派加紧迫害的情况下，还需要一些时间来进行准备，重新创造有利的条件，所以，暂时之间也还没有展开较大规模的针锋相对的斗争。

这时的情况，一方面是经过1932年和1933年实际斗争的锻炼，左翼电影评论工作者的思想、政治、理论的水平提高了；经"艺华"事件后，个别动摇的影评人离开了左翼阵线，队

伍也更加纯洁了，这是好的条件。另一方面，新的形势也产生了许多新的困难。由于反动派的迫害，左翼影评工作受到了更大的限制，尤其是左翼电影批评的阵地大为缩小：曾在1933年起了一定进步作用的《时报》电影副刊《电影时报》，这时已向右转化，开始以低级的东西投合小市民的胃口，最后做了"软性电影论者"最主要的传声筒；《晨报》的《每日电影》也动摇了，变得"左右逢源"，既登左翼影评，又卖"软性电影论者"的货色。在这种情势下，要对"软性电影论者"展开针锋相对的斗争，除了巩固原有的战线以外，迫切需要开辟新的阵地。这样，在大约半年左右的时间内，经过左翼电影工作者的努力，除争取了原有的和新办的《时事新报》、《大晚报》、《中华日报》等报的电影副刊以及《影迷周报》、《电影画报》等电影刊物的合作外，特别重要的，是在1934年5月，首先开辟了由鲁思主编的《民报》电影副刊《影谭》，使其成为后来与"软性电影"分子展开斗争的最主要的阵地。经过这样的准备工作以后，1934年6月，便正式展开了对"软性电影"分子有组织的反击。

自1934年6月1日开始，"软性电影论者"的黄嘉谟接连在《晨报》的《每日电影》和其他几个电影副刊上，发表了评美国片《太夫人》、《奇异酒店》、《民族精神》等的影评文章，继续鼓吹"软性电影"谬论，含沙射影地攻击左翼电影运动。于是，以此为契机，左翼电影评论工作者便向"软性电影"分子展开了针锋相对的斗争。6月10日，唐纳在《每日电影》上发表了题为《太夫人》的文章，抨击了黄嘉谟在评《太夫人》的文章中所散布的反动观点，响起了反击的第一声。接着，6月12日，唐纳又发表了《〈民族精神〉（注：黄嘉谟文章的题目）的批判——谈软性电影论者及其他》，批判了"软性电影"分子在评论影片《民族

精神》的文章中所宣扬的谬论；同日，尘无以“向拉”的笔名在民报《影谭》的“映画列车”栏里，发表了《也是杂感》的杂文，对“软性电影”分子进行了尖锐的揭露和抨击。6月13日，夏衍也以“罗浮”的笔名发表了《软性的硬论》，揭露了“软性电影”谬论中的种种矛盾和他们的欺诈与谎言，指出：“那样爱好软性的绅士，态度好像不该那样的硬性！”

斗争逐步深入下去，所使用的武器也是多样化的，既有像尘无、柯萍（鲁思）等在“映画列车”栏里所发表的投枪式的杂文，也有像夏衍、唐纳等的系统的理论批判与剖析。这些文章，有力地反击了“软性电影”分子对左翼电影运动的恶毒污蔑和攻击，坚决地批驳了他们“崇尚形式而蔑视内容”，反对“以社会黑暗面为题材”，反对电影的革命倾向性，鼓吹“纯艺术论”、“冰淇淋论”、“纯粹电影题材论”、“美的照观态度论”一套所谓“软性电影论”的反动观点，尖锐地揭露了他们维护反动派反革命统治利益的本质。

“软性电影”分子在遭到左翼电影理论工作者深刻的批判和有力的打击后，终于露出了他们的狼牙，用官方的口吻威胁道：“如果目前有人摄制一部以东北血战为背景的反帝片，包叫你大吃剪刀，而且在中国也没有地方可以公映的”；在施加威胁的同时，又转过脸来对电影老板们加以利诱，说他们之所以提倡“软性电影”，“是希望国片可多获利”，“是拥护中国的制片家”，“希望他们的出品”“能够‘利市三倍’”；至于“帝国主义和封建制度”，那“决不是微弱新生的中国影业所能单独打倒消灭的”①。

---

① 见嘉谟：《软性电影与说教电影》，载1934年6月28日至7月4日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

针对着“软性电影”分子对电影老板的威胁和利诱，夏衍接连写了《玻璃屋中的投石者》和《白障了的“生意眼”》，以生动的事实，确凿的数字，证明真正受群众欢迎的正是左翼影片，正是“暴露了贫民的惨苦生活”的“非常生硬”的作品，而绝不是软性论者大捧特捧的“软绵绵的东西”，由此论证了“企图杀害‘新生’的中国电影的生命”的，恰恰是“制作荒唐淫乐的软性影片”的“主张”①。同时尘无也写了《清算刘呐鸥的理论》，对所谓“软性电影论者”刘呐鸥的什么“美的照观态度论”和“表现法论”作了深入的批判，指出了其“百分之百的反动性”。

这样，经过左翼电影工作者坚决的斗争和批判，“软性电影”的谬论，便基本上破产了，结束了斗争的第一阶段。到了1935年2月，“软性电影”分子的后来者穆时英，又发起了新的进攻，写了《电影批评的基准》等文，鼓吹电影的目的是给观众以“艺术的快感”，叫嚣艺术是“人类意识形态”的“反映”，“社会价值决定于艺术价值”，“倾向性被决定于艺术性”。对于软性论者的再次进攻，左翼电影理论工作者再次给予了坚决的反击。尘无接连发表了《病余随笔——“艺术的快感”与客观的现实》、《论穆时英的电影批评底基础》、《答客问——关于电影批评的基准问题及其他》；柯萍写了《论电影批评的基准问题》、《清算软性电影——从“冰淇淋论”到“艺术快感论”》；萍华（刘群）也写了《软性影评的总崩溃》等文；均对穆时英的“理论”作了批判和清算。同时指出所谓“冰淇淋论”和所谓“艺术快感论”，虽然“前者是直谈，后者会翻筋斗”，“前者是向制片者丢媚眼，后者却用花言巧语去激动制片者”，“但是两者在本质上，依旧是

① 见1934年6月29日和7月3日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

同一的”，都是“为了想掩护这丑恶的社会”①。软性论者在遭到再次打击后，在“理论”上便彻底破产了。

二、“软性电影论”的实质

“软性电影”分子的进攻，是在国民党反动派加紧反革命的军事“围剿”和文化“围剿”的历史条件下发生的，无疑，它是反动派电影“围剿”的一个重要的组成部分，是为蒋介石的反革命利益服务的。“软性电影”分子猖狂攻击左翼电影运动，拚命鼓吹“软性电影”谬论，虽然有的比较露骨（如黄嘉谟），有的比较隐晦（如刘呐鸥、穆时英），有时候装做“艺术至上主义者”，有时候又拿出“洋场恶少”的姿态，忽而高喊电影是“娱乐品”，忽而又掉转头来说电影是“教育和宣传的武器”，忽而“化装做一个艺术的战士”，忽而又赞美反动影片的反动内容，但是，他们的反动立场是一致的，他们的反动目的也是一致的。正如夏衍当时指出的，他们的终极目的，“只是在为着他们的主子而反对在电影中反映社会的真实，与防止观众感染进步的思想这么一点”；他们这样做，“决不是为了他们的‘神经衰弱’，而老老实实地只为着他们在社会秩序中所‘盘据’的地位”，而这就是“所谓软性电影的正体”②。

“软性电影”分子攻击左翼电影运动的矛头，首先是指向左翼电影运动的大众化路线，反帝反封建的路线的。他们把所谓中国电影的问题，归结到一点：“走错了途径”③。他们公开叫

---

① 见柯萍：《清算软性电影——从“冰淇淋论”到“艺术快感论”》，载1935年3月13日上海《民报》的《影谭》副刊。

② 见罗浮：《告诉你吧！所谓软性电影的正体》，载1934年6月21日上海《大晚报》。

③ 见嘉谟：《国产电影业的展望》，载《时代电影》1934年6月号。

嚷：他们的“战线”，“是防止非软性者反帝反封建的战线”①。他们一则曰：“中国的电影界”被“垃圾主义”所利用，“无辜观众”“像填鸭一般地”被人“把‘主义’灌输下去”②；再则曰：“所谓‘大众化’”“是整个地把苏联的榜样搬了过来”③；三则曰：在“大众化未来派的影片”中，“来来往往的”都是“向来无知无识”的“一班贩夫走卒之流”的“劳动阶级”，“富人竟大受劳动者的斥骂与压迫”④。但是，这些被北洋军阀无数次用过，而又被国民党反动派原封继承下来的“讨赤”滥调，实在并不新鲜，因此，他们又说：“大众化”“在电影界是可以不必大事鼓吹的，因为电影生来便是大众化”的⑤，而这种狡狯的“理论”，其唯一目的，只是要来转弯抹角地取消“大众化”的阶级内容而已。

文艺的大众化，这是“左联”成立后所确定的无产阶级革命文艺的根本路线。它是整个左翼文艺运动的方向，也是左翼电影运动的方向。在阶级社会里，作为上层建筑和观念形态的文学艺术及电影，总是从属于一定的阶级，为一定的政治服务的。文艺大众化的根本内容，就是它公开表明了无产阶级革命文艺的阶级性，表明了革命的文艺是为无产阶级和工农大众服务的，是为他们当时的反帝反封建的革命政治服务的。1933 年左翼电

---

① 转引自向拉：《阿Q与梁景芳》，载 1934 年 7 月 8 日上海《民报》的《影谭》副刊。

② 见嘉谟：《电影的色素与毒素》，载《现代电影》第 1 卷第 5 期，1933 年 10 月 1 日上海出版。

③ 见陆介夫：《从大众化说起》，载《现代电影》第 1 卷第 2 期，1933 年 4 月 1 日上海出版。

④ 见柳絮：《银坛散弦》，载《现代电影》第 1 卷第 3 期，1933 年 5 月 1 日上海出版。

⑤ 见呐鸥：《中国电影描写的深度问题》，载《现代电影》第 1 卷第 3 期，1933 年 5 月 1 日上海出版。

影运动辉煌的成就，正是它坚定不移地遵循了、贯彻了这条革命文艺路线的结果，正是这样，这条路线特别引起了国民党反动派和“软性电影”分子的仇恨，他们用各种恶毒的语言来企图诋毁它，用“电影生来便是大众化”的诡辩来企图取消和窜改它的阶级性，一句话，他们企图彻底消灭这条无产阶级的电影路线。

在反对左翼电影运动的大众化路线的同时，“软性电影”分子进而又提出了他们的所谓“软性电影”路线，鼓吹“电影是给眼睛吃的冰淇淋，是给心灵坐的沙发椅”。说电影只是为了满足观众的“肉体娱乐”和“精神慰安”①，在“娱乐”、“慰安”的幌子下，他们要求美化帝国主义侵略下和反动派统治下的黑暗现实，蒙蔽人民群众的眼睛、麻醉人民群众的意志。从这里，人们就不难看出：“软性电影”的“冰淇淋”路线的实质，就是反对电影为无产阶级、人民大众反帝反封建的革命政治服务，就是主张电影为帝国主义和蒋介石反动派的反革命政治服务。

左翼电影理论工作者坚决地揭露了“软性电影”的反革命实质。夏衍指出：“淫乱、猥亵、神秘、荒诞、浪费、败坏、幻梦、狂乱，这一切将道德的颓废种植和感染到人类精神生活的所谓‘软性影片’，决不能贴上一张‘娱乐’和‘慰安’的商标而掩饰它的毒害，相反，真正的娱乐和慰安，应该是互助的精神，团结的意识，争战的热情和胜利的呼喊！这一切是年青的，健康的，进步的，向上的，所以也就是胜利的，有未来性的！”②而“软性论者”的“软性”主张，则只是一种欺骗。夏衍质问道：“现

① 见前引嘉谟：《电影的色素与毒素》一文。

② 见前引罗浮：《告诉你吧！所谓软性电影的正体》一文。

代的事物都是软性的吗？现代的人物和思想都是软性的吗？国际间政治经济冲突是很硬性的，日本帝国主义侵略中国的'九一八'、'一二八'总也不是软性的吧？"①

要文艺与电影大众化，要文艺与电影为工农大众服务，为他们的反帝反封建的政治服务，就必然要求文艺与电影表现工农大众，描写他们的生活和斗争，反映他们的思想和感情。1933年左翼电影运动辉煌的成就，也正是这样做了的结果。因此，"软性电影"分子，为了反对左翼电影的大众化路线，也就特别反对电影表现工农群众及其他被压迫阶级生活与斗争的题材和反帝反封建的主题。

他们说："影艺既然是新艺术，应当……有它自己的美学"，"我们所需要的是纯粹电影作者"，"寻找纯粹的电影事件"，"采取适合电影制作的题材"②。那么，什么是违反"影艺"的"自己的美学"，不"适合电影制作"的"题材"呢？第一，是抗日的题材，因为这是"不容许"的；第二，是表现工农生活与斗争的题材，因为，同样，这将"足以戕害新生的中国电影业"③；这都是站在打手的立场上来发言的。而在反对暴露旧社会现实黑暗的题材时，他们则摇身一变，又以悲天悯人的"人道主义者"的面目出现了："现代人都是神经衰弱病患者"，"如果银幕上映出来的又全是灾难、病死、虐待等等社会黑暗面的压迫，或是失业贫困等难题——全世界汹汹地都解决不了的今世纪的难题，却硬要叫这班神经衰弱的观众去解决，要他们随着剧中人共同受

① 见罗浮：《软性的硬论》，载1934年6月13日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

② 见呐鸥：《论取材——我们需要纯粹电影作者》，载《现代电影》第1卷第4期，1934年7月1日上海出版。

③ 见前引嘉谟：《软性电影与说教电影》一文。

尽压迫与困难”，“未免太残暴了。在人道的立场上说来，还是少摄为妙”。那么，怎么办呢？“但若是‘少女腰瘦’、‘美人病春’之类，则不妨多摄几幕。因为现代人都是怜香惜玉的专家。”①

可见，“软性电影”分子在电影题材问题上的反动目的，虽然有时表现得隐晦曲折，有时表现得明目张胆，但他们反对左翼电影的抗日、反帝反封建和暴露旧社会黑暗的主题、题材，而要求用电影来麻痹广大人民的革命斗志，却是始终如一的。

题材问题，写什么的问题，在阶级社会中，是一个与文学艺术的阶级属性有密切关联的问题。当然，题材不是作品的一切，不是作品成败的唯一决定因素，因而好的题材不一定就会产生出好的作品，但是写什么的问题却是体现文学艺术性质的一个重要方面，文学艺术的历史表明，任何阶级的艺术家总是要求以本阶级的人物和生活在艺术创作中占主要地位的。而且，题材是与作品的内容和主题联系着的，是与作者的思想和阶级立场联系着的。为封建阶级、官僚资产阶级服务的电影，决不会去表现工农大众、劳动人民反剥削和压迫的斗争生活；为反动统治者服务的艺术，决不会去触及反动社会的腐朽和黑暗；为帝国主义服务的作品，决不会去反映人民反帝抗日的内容。

左翼电影理论工作者坚决地反击了“软性电影”分子在题材问题上的反动观点。尘无指出：他们反对“银幕上映出来的又是灾难病死”，而“站在‘人道主义’立场上”叫卖“圣药”，正是

① 见嘉谟：《现代的观众感觉》，载《现代电影》第1卷第3期，1933年5月1日上海出版。

因为他们“害怕‘全世界都解决不了的难题’，提交给群众，因为他们知道群众是有方法解决这‘难题’的，他们所以说‘全世界都解决不了’，就是要群众不要去解决！（最好连知道也不知道）”。他们的目的，“不外要使观众好多吃几颗糖衣包的毒药而已”①。

为了反对左翼电影的革命内容，软性论者又抬出了他们反动的“形式论”。他们胡说什么“影艺是沿着由兴味而艺术，由艺术而技巧的途径而走的”，“表现法如何的问题”，是“裁定”“作品的‘是否艺术’的评判点”；他们诬蔑有鲜明革命内容的左翼影片，是“内容偏重主义”的“畸形儿”，是把“社会、阶级、意识”“赶入”“破屋里”的“极其小众化的东西”，是把“艺术当做‘问题’或‘议论’”的“工具”②。稍后，他们更干脆端出了“形式底价值决定内容底价值”的谬论，发出了“当作第八艺术的电影”“不是……反映客观存在的现实”③的梦呓。

艺术与政治、形式和内容的关系问题，是文艺理论和美学中的一个根本问题。从辩证唯物主义的观点看来，艺术与政治、形式和内容，都是对立的统一。艺术是服务于政治的，并通过服务于政治而服务于基础，但是又一方面，艺术为政治和基础服务，又是通过自己的艺术手段和艺术规律来达到服务的目的的。形式是决定于内容的，是为了表现内容的，但是又一方面，内容又是通过形式来表现的，形式又是作用于内容的。因此，我们对电影的要求，是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，

---

① 见尘无：《圣药与毒药》，载1934年9月4日上海《民报》的《影谭》副刊。

② 见前引呐鸥：《中国电影描写的深度》一文。

③ 见穆时英：《电影批评的基础问题》，载1935年2月27日—3月3日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一。一切反动的艺术家，往往打着“艺术第一”、“形式至上”的幌子来反对进步艺术的革命政治内容，贩卖他们自己的反动政治内容。“软性电影”分子也没有例外。不论是他们反对“左倾意识”也罢，鼓吹“表现法”也罢，其目的都是要宣传他们自己的反革命的政治，表现他们自己的反动内容。

左翼电影理论工作者坚决地揭穿与批判了“软性电影”分子的反动的“形式论”。夏衍指出：软性论者“是崇尚形式而蔑视内容的形式论者”，在“形式论”下面，“他们打起反对硬性影片的大旗”，发出了各种各样的叫嚣，“可是留心影坛的人们看看他们反对过《白宫风云》吗？看看他们抨击过《锦绣前程》吗？”（注：均为内容极为不好的美国影片）在软性论者看来，“这些片子里面的宣传已经都变成了‘艺术’”，“所以这些都已经不是‘毒素’而是‘安慰’”。他们反对内容，不过是反对进步的内容罢了。夏衍又指出：“在艺术史上，作品的形式与内容，始终是内容占着优越性的地位”。“单单形式的美，充其量，在作品，不过是一时的流行物，在作家，不过是一时的流行儿”，“在严肃的艺术史上”，“是没有被记载的资格和权利的”。“艺术批评者的批评基准应该是：‘作品是否在进步的立场反映着社会的真实？’而决不在作品的外貌是否华奢与完整。”① 尘无指出：“形式是内容决定的”，“艺术价值是和政治价值辩证法的统一的”。软性论者“离开了内容而观念地讲所谓‘艺术技巧’”，“是为了布尔乔亚（注：即资产阶级）的利益”而“否定艺术（电影）的阶级性”②。

---

① 见前引罗浮：《告诉你吧！所谓软性电影的正体》一文。

② 见尘无：《清算刘呐鸥的理论》，连载于1934年8月21日—24日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

唐纳也指出："内容与形式是统一在艺术的形象里的"，"软性电影论者"主张的"形式方面的创造"，"决不是和新内容适合的形式"，而只不过是他们"反对新内容"的借口而已①。

"软性电影"分子为了反对电影为工农大众服务，反对左翼电影的革命内容，自然不会不反对左翼电影的革命倾向性。他们痛恨左翼影片"处处都带有推翻上层阶级鼓动下层革命的倾向"②，诬蔑这倾向是"混乱的素材的玄学的罗列，未整理的感情的乱投"，而鼓吹所谓"美的照观态度"。据说有了这种"态度"，就能"完全使作者自己跟被观察物同化"，"丝毫不带副思想，是纯粹而赤裸的境地"；要是"作者尽把自己的热情盛入主人公的性格里"，"作者有很浓的热意和义愤"，那么，作品就"必定有破绽可露"，"阻害内容的现实性"，并且捏造地说："真正的艺术家，根本是没有派别的。"③

倾向性，是客观存在于一切文学艺术作品中的、任何人都否定不了的事实。进步的文学艺术也罢，反动的文学艺术也罢，都无不反映出作者的赞成什么，反对什么。在阶级社会里，任何人都有他的阶级性，还有他独特历史生活环境养成的个人特征。因此，任何作者，从他观察、体验、分析、研究生活中的事物现象开始，到经过集中、组织、提炼、加工而最后形成文艺作品止，无不渗透着作者的倾向和爱憎。在阶级社会里，作品的倾向性是作者的阶级性在文艺创造中的表现。作者在反映

---

① 见唐纳：《清算软性电影论》，载1934年6月15日—24日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

② 见前引嘉谟：《国产电影业的展望》一文。

③ 见呐鸥：《关于作者的态度》，载《现代电影》第5期，1933年10月1日出版。

生活的同时，必然反映着他对这生活的评价。因此，我们要求革命的文学艺术应当有鲜明的革命倾向性，同时要求这倾向性不是附加于作品之外地说出，而是通过作品中对现实生活的描绘，通过作品的故事、人物、情节、冲突而自然地流露出来。“软性电影”分子的反对电影的倾向性，无非是反对电影的革命倾向性，而主张他们反动的倾向性罢了。

“软性电影”分子的所谓“无倾向性”、“无派别性”，所谓“丝毫不带副思想”，所谓纯客观的“美的照观态度”等等荒谬论点在遭到驳斥后，他们又提出了另外一个“论点”，把倾向性和反映现实的真实性对立起来，说什么“正确地、忠实地反映客观现实，就不能有倾向性，有倾向性，就不能反映客观现实的。”①“软性电影”分子伪装为“艺术真实”的拥护者所玩弄的这套遮眼法，立即遭到了左翼电影工作者的有力揭露。尘无在当时就有力地指出：艺术的真实性与倾向性，对于具有进步的世界观、站在先进阶级立场上的艺术家说来，正是统一的，反之，对于反动艺术家来说，则是矛盾的。“倾向于进步”的艺术家，“他的倾向性越大”就“越能够反映客观的真实”；倾向于反动的艺术家，“他的倾向性越大”，就“必然是更不真实”②。

综上所述，人们可以看出，以“冰淇淋”路线反对左翼电影运动的大众化路线，以“纯粹电影题材论”反对左翼电影的工农大众的反帝反封建的题材，以“形式论”反对左翼电影的革命的思想和政治内容，以“美的照观态度论”反对左翼电影的革命倾

---

① 见穆时英：《电影批评的基础》，载1935年2月27日—3月3日上海《晨报》的《每日电影》副刊。

② 见尘无：《论穆时英的电影批评底基础》，载1935年3月16日和23日上海《中华日报》的《电影艺术》副刊。

向性，这一切，便是“软性电影论”的全部内容，而反对电影为无产阶级和工农大众及其反帝反封建的革命斗争服务，胁迫电影为反动的剥削阶级和蒋介石反动派及其反人民反革命的政治服务，这便是它的实质！

三、对“软性电影论者”斗争的历史意义

对“软性电影”分子的这次斗争，有重大的历史意义。它在国民党反动派加紧反革命的军事“围剿”与文化“围剿”的情况下，有力地打击了充当反动派走卒的“软性电影”分子的嚣张气焰，揭露了他们的反革命面目，清算与批判了他们反动的“软性论”，鼓舞了左翼电影队伍的士气，孤立了电影界的反动派，团结和争取了电影界的大多数，对于这一时期及后一时期左翼电影运动和进步电影运动的巩固与发展，起了保卫与推动的作用。与“软性电影”分子的这一次斗争，实质上是这一时期我国尖锐而复杂的阶级斗争和政治斗争在电影理论战线上的反映。这次斗争的胜利，不仅是电影理论战线上反“围剿”的胜利，也可以说是整个军事、政治、文化战线上反“围剿”胜利的一个组成部分。

这次对“软性电影”斗争的胜利，其影响是异常深远的。它彻底清算了“软性电影”分子从 1933 年 3 月创办《现代电影》起到 1935 年止这两年多的时间内所散布的一系列的反动谬论，剖视了他们的“软性论”为帝国主义、封建主义、买办资产阶级及其集中的代表国民党反动派服务的本质，从而使电影工作者和广大观众更加看清了他们的本来面目，清除了“软性论”的影响及其毒害，以致国民党在上海的反动文化头目潘公展，在 1935 年 4 月国民党“中央宣传委员会”召开的第二次电影“谈

话会”上，也不得不自认“政府的希望与报界的舆论以及观众们对于影片的批评，有时显得非常矛盾，甚至是背道而驰”，于是大嚷大叫，要对左翼影评加以“严厉的取缔！”①潘公展的叫嚣，恰好从反面证明了这次对“软性电影”分子斗争的影响、意义与功绩。

在与“软性电影”分子斗争中，左翼电影理论工作者磨练了自己的马克思列宁主义文学艺术理论的武器，宣传了马克思主义关于文学艺术是基础的上层建筑的理论，阐述了电影是社会生活的反映的唯物主义的美学观，坚持了电影为工农大众服务的方向，保卫了文艺的阶级性和它的革命的倾向性，并在斗争中初步地阐明了政治与艺术，内容与形式，思想性与艺术性，倾向性与真实性，世界观与艺术创作的辩证关系。正是这样，它才能给予敌人以最有力的打击。自然，关于这些理论问题的阐述，由于历史条件的限制，还只能是初步的，有时甚至还有片面性的毛病，但就其根本的方面讲，它则是坚持了革命的立场和马克思主义的观点的。因此，对于“软性电影”分子斗争的胜利，也就是马克思列宁主义的美学思想和文艺理论的胜利，显示了马克思列宁主义战无不胜的巨大威力。

从“艺华”被捣毁的1933年底起，到“电通”结束的1935年底止，在这整整两年内，由于国民党反动派配合它第五次反革命的军事“围剿”，更进一步地加紧了对左翼电影运动的迫害，使这一时期里电影战线上“围剿”与反“围剿”的斗争，反革命与革命的斗争，比起1933年的高潮时期来，更为尖锐化、深刻化

① 见1935年4月16日上海《晨报》。

和复杂化了。“明星”阵地上反动派越来越紧的压迫和左翼电影工作者的步步坚持；“联华”阵地上反动势力的一时猖獗和左翼力量与进步力量的相对加强；“艺华”被捣毁后左翼创作的一时低落和后来的再度上升；“电通”的兴起及其与国民党特务“面对面”的斗争；以及在理论战线上对“软性电影”分子的针锋相对的斗争，这一切，都反映了这一时期斗争尖锐化、深刻化和复杂化的实况。这一时期的斗争，是整整两年的韧性的斗争，是“在泥泞中作战，在荆棘里潜行”的斗争。

在这个斗争中，在党的地下组织的正确领导下，左翼电影运动坚持了反帝反封建的革命路线，同时又针对新的形势采取了新的斗争策略，有力地突破了反动派的“围剿”，又产生了一批反帝、抗日、反封建和暴露社会黑暗的优秀影片，写出了许多宣传马克思主义文艺思想的战斗论文，配合了当时政治军事战线上的反“围剿”斗争，也配合了各个兄弟文化艺术战线上的反“围剿”斗争，以光辉的胜利而结束了电影战线上“围剿”与反“围剿”斗争的第二个回合。

1936年，随着国内外形势的变化，革命的电影运动又进入了一个新的时期。

第 五 章

国防电影运动的新阶段

（1936 年 1 月—1937 年 7 月）

第一节　电影界抗日民主运动的发展

一、抗日民族统一战线提出后的新形势

由 1935 年下半年开始，国际国内形势又发生了很大的变化。1935 年 10 月，意大利法西斯侵占了阿比西尼亚（埃塞俄比亚）；1936 年，德国和意大利联合武装干涉了西班牙内战；在远东，日本帝国主义又发动了向我国的新的进攻。从而，德国、意大利、日本这三个法西斯国家便在欧洲和亚洲结成了三个新战争的枢纽，揭开了新的帝国主义战争的序幕。

早在 1934 年，日本外务省就发表了一个企图独占中国，变整个中国为它的殖民地的狂妄声明。1935 年 5 月，日本帝国主义借口中国破坏“塘沽协定”，发动了吞并我国华北五省的进攻。在日本帝国主义新的侵略面前，国民党反动派仍旧执行其卖国政策，又相继同日本签订了辱国丧权的“何梅协定”和“秦土协定”，奉送了河北及察哈尔的大部分主权。接着，日本侵略者又策动亲日派汉奸进行所谓“华北五省自治运动”，并成立了

"冀东防共自治政府"。而国民党反动派为了适应日寇"华北政权特殊化"的要求，也接着组织了"冀察政务委员会"。

华北事件的发生，激起了全国人民的愤怒。1935 年 8 月 1 日，还在长征途中，中国共产党就发表了《为抗日救国告全体同胞书》（即《八一宣言》），号召全国人民团结一致，共同抗日。11 月 13 日和 28 日，当红军完成了长征，胜利到达陕北以后，中国共产党又接连发表了《为日本帝国主义吞并华北及蒋介石出卖华北出卖中国宣言》和《抗日救国宣言》，号召全国人民动员起来，进行抗日战争。党的这些号召，得到了全国人民的拥护和响应。1935 年 12 月 9 日，在中国共产党的组织和领导之下，首先在北平爆发了一二九青年爱国运动，继之，在全国范围内，在各界人民中，燃起了抗日救国的火焰，一致要求实现中国共产党提出的"停止内战，一致抗日"的主张。以"一二九"为起点，开始了中国抗日民族革命的新高潮。

针对华北事变以来由日本帝国主义新的进攻所引起的政治形势和国内阶级关系的变化，1935 年 12 月，中国共产党中央在陕北瓦窑堡举行了政治局会议，通过了《关于目前政治形势与党的任务决议》，毛泽东同志并根据这个决议，作了《论反对日本帝国主义的策略》的报告，系统地、完整地分析了建立抗日民族统一战线的问题。毛泽东同志在报告中指出，当时"形势的基本特点，就是日本帝国主义要变中国为它的殖民地"①，"把整个中国从几个帝国主义国家都有份的半殖民地状态改变为日本独占的殖民地状态。"②根据形势的这一基本特点，毛泽东同志

---

① 见《论反对日本帝国主义的策略》，《毛泽东选集》第 1 卷，第二版，第 137 页。

② 同上，第 138 页。

进一步分析了由此而带来的中国各阶级之间的关系变化，指出了民族资产阶级左翼参加抗日斗争的可能性，也指出了国民党营垒中的英美买办集团在一定条件下被迫参加抗日的可能性。报告指出，在新的形势面前，在红军已经完成了具有伟大历史意义的长征之后，在已经有了坚强的中国共产党和中国红军作为革命中心力量的条件下，这就规定了"党的基本的策略任务……不是别的，就是建立广泛的民族革命统一战线。"①毛泽东同志的这个报告，不仅是党的建立抗日民族统一战线的理论基础，而且胜利地指导了中国抗日民族革命斗争的蓬勃发展。

在党的建立抗日民族统一战线的伟大号召下，随着由"一二九"开始的全国抗日救国运动的新高潮，中国革命文艺运动也进入了一个新的历史时期。1935 年 12 月 12 日，上海文化界人士二百七十五人发表了《上海文化界救国运动宣言》，坚决要求抵抗日本帝国主义对我国华北的侵略，热烈声援一二九抗日爱国运动。接着，28 日，上海文化界救国会成立，又发表了第二次宣言，进一步提出"迅速建立起民族统一阵线"，"停止一切内战"，"保障集会结社言论出版的绝对自由"，"释放一切政治犯"等项主张；要求国民党当局"取消对爱国运动的戒严令"，"撤销新闻检查制度"，"释放被捕爱国学生及市民"；号召文化工作者"用各种方式，激发大众斗争的意识，建立正确的理论领导"，"反对文化统治，反对文化界的汉奸"，"全国文化界联合组成救亡的统一阵线"②。

---

① 见《论反对日本帝国主义的策略》，《毛泽东选集》第 1 卷，第二版，第 147 页。

② 见《中国现代文学史参考资料》第 1 卷下册，北京师范大学中文系现代文学教学改革小组编。

1936 年初，为了促进文艺界抗日民族统一战线的建立，左翼作家联盟宣布自动解散。1936 年 6 月，郭沫若、茅盾、郁达夫、郑振铎等一百一十二人组织了中国文艺界协会，发表了宣言，接着，鲁迅、茅盾、巴金、曹禺等四十二人发表了《中国文艺工作者宣言》，一致要求文艺工作者积极参加民族解放和民族自由的伟大斗争。继“左联”解散后，左翼戏剧家联盟也宣告解散，成立了上海剧作者协会，接着又成立了中国剧作者联谊会，在国防文学运动的开展同时，也开展了国防戏剧运动。

1936 年 10 月，鲁迅、郭沫若、茅盾、张天翼、叶圣陶、郑振铎、谢冰心、丰子恺、包天笑、周瘦鹃等二十一人共同发表了《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》，从而广泛地形成了文艺界的抗日民族统一战线。

党的抗日民族统一战线的政策，指导了整个民族革命文艺运动和电影运动的发展。继中国文化界救国会成立之后，1936 年 1 月，上海电影界救国会也宣告成立。这样，中国的革命电影运动，开始进入一个国防电影运动的新阶段。

二、上海电影界救国会的成立和“国防电影”的讨论

在党的建立抗日民族统一战线的号召下，在全国抗日民主运动高潮的推动下，1936 年 1 月 27 日，由欧阳予倩、蔡楚生、周剑云、孙瑜、费穆、李萍倩、孙师毅等人发起，成立了上海电影界救国会。

救国会发表了成立宣言，“宣言”要求：“坚持领土主权完整”、“收复失地”、“保护爱国运动及集会、结社、言论、出版

和摄制电影自由”，同时提出下列四项主张：“（1）全国电影界联合组织救国的统一阵线，参加民族解放运动；（2）撤废现行的电影检查制度；（3）用自己组织的力量，检查一切反大众化要求的影片的制作，并制裁一切直接间接有害民族解放运动的中外影片的放映；（4）动员整个电影界的力量，摄制鼓吹民族解放的影片。”

上海电影界救国会的成立及其“宣言”的发表，标志了中国爱国的电影工作者，在新的形势下新的团结，标志了中国电影界抗日民族统一战线的初步形成，为以后抗日战争时期电影界抗日民族统一战线的继续扩大，准备了良好的基础。

为了适应新的形势，在文艺界建立起抗日民族统一战线，党向文学艺术提出了“国防文学”的口号，继之，在文学艺术的各个部门，又分别提出了“国防戏剧”、“国防诗歌”、“国防音乐”的口号，形成了一个国防文艺运动的高潮。在文艺界抗日统一战线的旗帜下，抗日救亡的文艺团体，在全国范围内，纷纷建立；各种抗日刊物大量出版，国防文学作品不断产生。国防戏剧作品，如《阿比西尼亚的母亲》（田汉作）、《前夜》（阳翰笙作）、《夜光杯》（尤兢作）、《黑地狱》（凌鹤作），以及集体创作的《洋白糖》（洪深执笔）、《我们的故乡》（章泯执笔）、《汉奸的子孙》（尤兢执笔）等均先后上演。夏衍的国防剧作《赛金花》，在电影和戏剧工作者通力合作之下，于1936年11月由四十年代剧社作了首次演出，由尤兢、史东山、洪深、凌鹤、孙师毅、应云卫、司徒慧敏、欧阳予倩等组成的导演团担任导演，王莹、王献斋、尤光照、白璐、李丽莲、金山、梅熹、张翼、刘琼、欧阳山尊等参加演出，在文艺界和群众中产生了巨大的影响。

1936年5月，“国防电影”的口号也被提出来了，并展开了讨论。

“国防电影”这一口号的提出和它的意义，是和“国防文学”的口号完全一致的。在讨论“国防文学”口号时，周扬写道：“华北事变以后，中国的形势起了一个新的基本的变化。……全民族救亡的统一战线正以巨大的规模伸展到一切的领域内去。”而在文艺创作领域中，“绝大多数作家的倾向于民族解放的斗争，使一切作家间的关系起了一个大的变动，原来因为思想派别不同互相离异的作家，现在都可能团结在一个共同的目标之下了。这就需要有一个重新排列，需要有一个统一的文学上的口号。”“国防文学”的口号，“就是配合目前这个形势而提出的”，“它要号召一切站在民族战线上的作家，不问他们所属的阶层，他们的思想和流派，都来创造抗敌救国的艺术作品，把文学上反帝反封建的运动集中到抗敌反汉奸的总流”。总之，“国防文学运动是一个文学上的民族统一战线的运动”，“是一个最大限度地动员文艺上的一切救亡力量的运动”①。周扬关于国防文学的这些言论，也同样是适合于国防电影的。

在关于国防电影的讨论中，总结了过去拍摄抗日反帝影片的经验，探讨了爱国抗日的电影工作者为民族解放斗争服务的道路；关于国防电影的题材和创作的方法等问题，参加讨论者也彼此交换了意见。

讨论一致指出，在民族存亡的大前提下，电影工作者应该以电影的武器，更好地为抗敌斗争服务。由径指出：“今日的中国电影从业员、专门家和爱好者们”，应当“把‘开麦拉’这武器

① 见前引《中国现代文学史参考资料》第1卷下册所辑周扬：《现阶段的文学》等文。

对准了国防线内外的敌人与汉奸”①。孙逊指出:“中国的现状迫切的要求一切艺术部门”,“尤其是最前线的电影艺术”,担当起挽救“民族的危机”的“战斗的任务来”②。针对由于反动派的干涉而产生的对国防电影的“悲观论调”,应云卫指出:“客观环境是得用辩证法来分析的,只要我们制作者真的下决心,用尽一切的力量”,“真正的国防电影是不会不能摄成的”③。

在讨论到国防电影的题材范围时,有人认为,只有直接描写抗敌斗争的才是国防电影;有人则认为,只要是反映现实的,就是广义的国防电影。关于国防电影与创作方法的关系问题,有人认为,国防电影就是写实主义的电影;有人则认为,凡国防电影,都是写实主义的,但是,写实主义的电影不一定就是国防电影。这些提法,由于它们的笼统抽象,都给国防电影的概念带来了一定程度的混乱。针对这些提法,杨廉则比较正确地指出:“各种创作方法的并存,并不妨碍国防电影的发展。写实主义的手法固然最好,但浪漫主义、象征主义也没有什么不可以。反帝而认清了也应当同时反封建固然好,单纯的、狭义的爱国主义对于我们现在的情势也并不是没有好处。”④尘无也发表了很好的见解:一方面,他指出“首先竖出一面‘现实主义’的大旗,拦住‘现实主义’方法以外的作家的来路”,是错误的;另一方面,他也批评了那种认为在国防电影内部就不应当还有

① 见由径:《略论国防电影》,载1936年4月24日上海《大晚报》的《每周影坛》。

② 见孙逊:《在血腥的国耻纪念日,我们要求“国防电影”的生产》,载1936年5月8日上海《大晚报》的《每周影坛》。

③ 见应云卫:《国防电影我见》,载1936年9月27日上海《大公报》的《戏剧与电影》周刊。

④ 见杨廉:《国防电影与写实主义电影——与李韵先生商榷》,载1936年9月6日上海《大公报》的《戏剧与电影》周刊。

批评和斗争的错误态度，指出“我们不能以‘现实主义’来要求作家，来限制‘国防电影’；而我们却可以并且应该根据现实来批评的。”①

讨论还注意到了国防电影样式与风格的多样化。怀昭（宋之的）指出：“以悲剧的方法激动观众那蕴藏的热情，是需要的”；“但以喜剧的形式，给汉奸们以一种有力的讥笑，也是需要的。而且，在国防电影运动中，也应当充分运用新闻纪录电影这一武器。”②

这次关于“国防电影”的讨论，是很有意义的。③它推动了电影界抗日民族统一战线的形成和国防电影运动的发展，激发了电影工作者抗日救国和制作国防电影的积极性，探讨了国防电影的任务、题材与创作方法等一系列问题，特别是在电影界广泛宣传了党所提出的建立抗日民族统一战线的伟大号召。这次讨论中所争论的某些问题，从根本来说，实际上只是一个问题，那就是：文艺界抗日民族统一战线内各阶级的关系问题。虽然在讨论中，也批评了对这个问题的某些不正确的理解，但由于历史条件的限制，离开问题的澄清还有着一段距离。只是后来在抗日战争时期，在毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》中，文艺界的统一战线问题，才得到了彻底的、高度马克

---

① 见尘无：《一个电影批评人的独白》，载《电影·戏剧》月刊第1卷第1期，1936年12月10日上海出版。

② 见怀昭：《国防电影小论》，载1936年8月30日上海《大晚报》的《每周影坛》。

③ 1936年8月，由艺社主持，电影界还专门召开了一次关于国防电影的座谈会。沈西苓、凌鹤、高季琳、鲁恩、尘无、李萍倩、唐纳等二十余人参加了这个座谈会，讨论了国防电影提出的根据及意义，国防电影的内容与任务，以及国防电影的拍摄制作等问题。可惜，这次讨论的记录没有能够发表出来。

思列宁主义的解决。

三、国民党反动派的迫害和进步电影工作者的斗争

国防电影运动，一开始就遭到了国民党反动派的迫害。

在上海电影界救国会成立的过程中，国民党反动派和帝国主义租界当局就一再加以阻挠，而在它成立以后，国民党反动派更接二连三地对它进行扼杀。他们不但禁止了电影界救国会成立“宣言”的全文在各报发表，而且为了对救国文化运动和电影运动找出干涉的借口，于 1936 年 2 月 11 日，由国民党中央宣传部出面，发表了所谓“告国人书”，说什么“前闻共产党密议，欲利用文化团体及知识分子，在救国的口号掩护之下，作卷土重来之计。果然不久，上海即有电影救国会之出现，不久又有文化救国会之产生”；又说什么各救国会的宣言，“不曰反对中央，即曰颠覆政府”。对于国民党反动派的这个诬害企图，上海文化界救国会提出了“辩正”，指出国民党反动派所说的“救国会产生的程序”，“显然与实际不符”：“上海救国会的产生，最初为妇女界，次为文化界，次为大学教授，再次始为电影界。中宣部所得的情报，对于这一类粗浅的事实，尚且颠倒若此，其他可知。”“辩正”强烈指出，国民党“对于汉奸运动，则默加容许，对于救国运动，反严词厉色，诬陷侮蔑，无所不用其极！”① 2 月 12 日电影界救国会也由欧阳予倩向报界发表了声明，提出了辩正。但是最后，国民党反动派仍于 2 月20日颁布了它的反动的“维持公安紧急治罪法”，规定军警有枪杀抗日

① 见前引《中国现代文学史参考资料》第 1 卷下册。

群众，逮捕爱国分子，解散救亡团体，封闭救亡言论的“合法”权利。这样，在2月下旬，上海电影界救国会成立还不到一个月的时候，反动派就迫使它停止了活动。

但是，电影界抗日救亡的运动，并没有因国民党的迫害、救国会的解散而低落，相反，在整个抗日形势的推动下，它仍在高涨着。1936年5月前后，国民党反动派不能不改变战术，由公开的反对与扼杀，转而为表面支持，背地里阻挠与迫害。就在这时，他们召开了电影界所谓“第三次谈话会”，一面要各公司“协助”新生活运动的推行，一面假惺惺地表示支持国防电影，说什么“发扬民族意识，以完成国防电影之使命”，“推广国难时期电影教育之功效”①，而实际上则仍在利用电影检查，多方迫害国防电影。在这次“谈话会”上，明星公司提出要把洪深的以家庭喻国家的国防剧本《最后一滴血》拍摄为电影，并且得到了国民党的基本同意。但审查结果，全剧六段，竟被删去了五段，以致“明星”负责人这样愤怒地说：“全剧的六分之五既是没有了，剩下的这一点点还拍得成戏么？”国防戏剧的演出，也遭到同样的命运。《赛金花》在南京上演时，反动派不但公然指使特务捣毁剧场，更进而明令禁止演出。

在国民党反动派利用暴行手段和电影检查无耻迫害国防电影运动的同时，他们还指使“软性电影”分子大拍“软性”影片。这些“软性电影”分子在1934年被左翼电影评论工作者清算，在“理论”上破产后，这时便在国民党的强力支持下，进一步渗入各影片公司，制造“软性”出品，毒害人民。

总之，在这一时期，国民党反动派的迫害，仍然是极其残

---

① 见1936年4月21日上海各报。

酷的。他们不但沿用了在1934、1935年扼杀左翼电影的种种手段来扼杀国防电影，而且由于其反动电影文人的进一步渗入各影片公司，盘据了电影制片的基地，从而还制出了一批反动的影片。这样，国民党反动派的迫害，就给这一时期国防电影运动的开展带来了重大的困难。

而另一方面，由于在前一时期里，田汉、阳翰笙等的被捕，夏衍等的被迫离开上海，从而也使党在电影界的领导力量，在这一时期的开始阶段，一度有所减弱，这对于国防电影运动的迅速开展当然是会发生影响的。

但是，在党的文艺、电影界组织的正确领导与布置下，在整个抗日救亡运动高涨的推动下，电影界抗日爱国力量仍然团结一致，突破了种种困难，取得了很大的成绩。

首先，通过上海电影界救国会的成立及国防电影的讨论，初步建立了电影界抗日救国力量的联合，促进了国防电影的拍摄；其次，扩大了电影运动和戏剧运动的相互配合，广大爱国电影工作者在主要从事国防电影运动的同时，还拿起了戏剧这一更能及时配合政治斗争的武器，参加了戏剧斗争的战线；此外，为给国防电影运动的开展打扫道路，对国民党反动派、特别是上海租界殖民主义当局的电影检查，进行了坚决的斗争；对“软性电影”分子的软性制作，也继理论批判之后作了创作上的清算。这一切，使得革命的电影运动，在新的历史条件下，配合了党的建立抗日民族统一战线的政治斗争，发挥了为政治服务的作用，同时也为抗日战争开始后的抗战电影运动的高涨，创造了有利条件。

第二节　明星公司在新形势下的新成就

一、明星二厂的建立和大批进步电影工作者参加工作

明星公司自编剧委员会撤销、革命力量退出、反动势力渗入后，经历了一个低落的时期。国民党御用文人虽然盘据了“明星”阵地，拍了一两部反动的影片，但却搞不出更多的东西来。作为这一时期“明星”作品主要代表的，则是以张石川为首拍摄的迎合小市民趣味的影片。这种小市民趣味的作品，本来早已不符合时代的需要，而随着“华北事变”的发生，在全国人民抗日民主运动进一步高涨的形势下，则更为群众所唾弃了。这样，由于出片成绩不佳，营业惨淡，“明星”的收入为之锐减。加之，这年“明星”大兴土木，在购下了亚尔培路玉成影片公司的厂基并添置小摄影棚之后，又在枫林桥购地建设了新厂及有声摄影棚，这就使得本来就感资金不足的明星公司，在经济上出现了更大的困难，以致不断向上海银钱界举债，并积欠了柯达公司大笔胶片款项。到1936年春，“明星”新建总厂落成，准备全部拍摄有声影片的时候，则连拍片的流动资金也难以筹措了。

历史再次证明，迎合小市民趣味的制片路线是行不通的。于是周剑云再次找到党的电影工作者，要求实行第二次的合作，党的电影工作者也积极争取了“明星”的老板。1935年底“电通”结束后原已转入戏剧战线的一部分左翼电影工作者，这时根据电影运动新的需要，便又和其他一些电影创作人员一同回到了

电影的岗位，参加了“明星”的工作。1936 年 6 月，明星公司以全部生财和枫林桥的地产、房屋，向南京交通银行抵押，借款十六万元，以十万元抵债，以六万元扩充制片，并于同年 7 月 1 日，进行了革新和改组。

“明星”改组后的重要措施之一是分别建立了一厂和二厂两个厂。一厂仍由“明星”原有创作人员张石川、程步高、李萍倩等进行拍片，以枫林桥总厂的有声摄影棚为制作基地；而二厂则主要是由“电通”转过来的袁牧之、应云卫、陈波儿、吴印咸、杨霁明、贺绿汀以及沈西苓、赵丹、白杨、英茵等参加工作，以亚尔培路的小摄影棚为制作基地。

明星公司改组后的另一个重要措施，是重新恢复了编剧委员会，由欧阳予倩主持，唐纳、卢敦辅助。编剧委员会再次得到了党的电影工作者的大力支持，不仅阳翰笙等为其提供了剧本，而且阿英、郑伯奇等也重新被聘请为编剧委员会的特约编剧。

明星公司改组后，提出了“为时代服务”的制片方针，并在革新宣言上表示要“立即从事国防电影的摄制”，要“在民族危机万分深切的中间，在自己的职业领域内尽一点救亡图存的微劳！”“剧本的取材和思想，以能够服务时代，有充分社会价值为第一义”，“绝对排斥糜烂的、麻醉的、毒害观众的所谓‘纯粹娱乐’的倾向！”①

明星公司的这次改组，从组织机构的整顿、二厂的成立、编剧委员会的恢复，到“革新宣言”的发表，拍摄国防电影方针的提出，都显示了明星公司在党的地下组织的影响和进步电影

① 见明星公司“革新宣言”，载《明星半月刊》第 6 卷第 1 期，1936 年 7 月 16 日明星影片公司出版。

工作者支持下的新生，也表明了在新的形势下，革命电影运动已发展到了一个新的阶段。但是另一方面，“明星”一、二两厂的分立，除反映“明星”老板们之间的矛盾外，也反映了以张石川为代表的小市民制片路线与进步电影工作者的为抗日救亡斗争服务的制片路线之间的矛盾，同时，由于在明星一厂还有着前一时期渗入到“明星”来的刘呐鸥之流的国民党御用文人，从而一二两厂的分立，也说明了在新形势下“明星”阵地上的斗争仍然占据着一定的地位。

由此，也就决定了这一时期明星公司出品的基本面貌：在1936年7月改组以前的阶段，“明星”所实行的主要是投合小市民趣味的落后制片路线，辅以反动影片的制作，既拍摄了《春之花》、《桃李争艳》、《金钢钻》、《夜会》等逃避现实的作品，也拍摄了像《永远的微笑》那样的反动影片；而改组以后的阶段，则是革命进步力量处于优势，所以能够拍摄出《生死同心》、《压岁钱》、《十字街头》、《马路天使》、《夜奔》等优秀的进步影片；同时，在进步电影工作者的争取和团结下，“明星”原有的一些创作人员，也有了进步，使落后作品比前一阶段大为减少；至于刘呐鸥之流，虽然继续呆在明星公司，但在新的形势下已被孤立，连一部影片也拍不出来了。到1937年初，在反动派的政治压力下作为进步力量基地的明星二厂被迫合并于一厂，这时由于进步电影力量已在“明星”有了较为巩固的地位，所以没有受到大的影响。

二、多样化题材影片的大量制作

1. 革命历史题材的影片《生死同心》

明星影片公司改组，二厂成立后，即着手拍摄它的第一部影片《生死同心》。影片剧本是阳翰笙为“明星”二厂编写的。另外，他还为二厂写了电影剧本《新娘子军》，但是没有能够拍成影片。

《生死同心》由应云卫导演，吴印咸摄影。影片以1925—1927年大革命时代为背景，刻画了一个革命者的英勇形象。袁牧之一人扮演了两个面貌相似的角色：多次越狱、久经考验、坚持不屈地为革命斗争到底的革命者李涛，和因在南洋参加爱国运动被逐回国的华侨青年柳元杰。李涛在一次牢狱起火时越狱成功，但脸部被火灼伤。柳元杰因为和李涛面貌相似，误被逮捕入狱，虽然柳元杰有确凿的证据证明他是刚从南洋返回的华侨，而不是李涛，但是维持黑暗统治的法律还是把他判了徒刑。柳元杰的未婚妻赵玉华（陈波儿饰），为了援救爱人，倾家荡产，奔走权贵之门，但却毫无结果，这使她更加认清了这个丑恶的社会。越狱后的李涛知道了柳元杰被捕的原因，常常暗中帮助陷于困境的赵玉华，并在一次偶然的机会里两人相识。赵玉华在李涛的启发和教育之下，参加了地下革命斗争。当北伐军逼近这个城市时，李涛、赵玉华和地下革命工作者率领了群众，配合北伐军同军阀的便衣队展开战斗，同时救出了柳元杰。最后，李涛在战斗中壮烈牺牲。

阳翰笙当时曾这样谈到他写作《生死同心》的意图：

> 1925—1927年的大革命，虽然已经过去了十年了，然而当时那

些革命青年们的艰苦卓绝的奋斗精神，我想至今还应活生生的存续在人间，因此，我在《生死同心》中，除去想努力的去暴露军阀政治的黑暗，法律的腐朽，以及统治者在垂灭时的疯狂的狰狞面目而外，主要的我还是努力创作一个伟大的革命者，一个受尽了人世间的一切苦痛——牢狱、逃亡、追捕、穷困——而仍不屈不挠的、最后不惜自己宝贵的生命牺牲在战线上的革命者。

我这一小小的企图，是否已在这一作品中达到了我的目的，那将有待于贤明的批评家们的指教。不过，当着敌人正在绥远全面向我们进攻的现在，如果《生死同心》的演映，还能在这千钧一发的危急存亡之秋，在观众中激动得起一点御侮救亡的热情的话，那我已经感到无限的欣慰和满足了。①

可以说，剧作者的这个意图是达到了的。透过这个故事，影片很好地表现了军阀反动统治的腐朽和人民的革命斗争，反映了这个伟大时代的一个片断。影片的一个突出的特点，是它没有侧重于暴露，而着力刻画了革命者正面的英勇形象。柳元杰和他的爱人赵玉华，是两个正直的爱国的小资产阶级知识青年，作者表现了他们如何在军阀势力的压迫下，在革命者的启发和教育下，逐渐认清了军阀的罪恶面貌，坚强起来，把自己的命运与人民的命运联系起来，终于走上革命道路的过程。而李涛，则是比较成熟了的革命者；在他身上，作者倾注了自己的革命热情，描写了他的不屈的革命意志，顽强的斗争精神，以及不畏牺牲、艰难和困苦的英勇性格。虽然由于过多地描写了他在发现柳元杰因为他而误被逮捕后对赵玉华家的帮助，从而过分强调了他的“内疚”的感情，但总的说来，影片没有消极

① 见阳翰笙：《关于〈生死同心〉》，载《明星半月刊》第7卷第4期，1936年12月1日明星影片公司出版。

悲观的感情，而是充满了革命英雄主义的精神，是有鼓舞人向上和斗争的力量的。

由江定仙作词、贺绿汀作曲的主题歌《新中华进行曲》，也很好地渲染了影片的战斗精神：

前面有无数的同志们正在鏖战，
看胜利就在眼前，
旧世界等候最后的裁判，
新社会已在等候我们改建。①

影片在表演上，也是有成就的。袁牧之扮演的李涛和柳元杰两个角色，各有各的性格，截然不相混同。陈波儿的赵玉华演得朴实、真切，准确地把握了这个最初只看到自己，而经过现实的教育后，逐渐转变为一个为大众的青年革命者的成长过程。参加这部影片演出的其他演员如谭志远、李清、刘莉影、严工上等，也都演得不错。

应云卫在导演工作上也尽了自己的努力。应云卫，浙江省慈溪县人，1904 年生于上海，从青年时代起就爱好戏剧，参加过少年化装宣讲团，演出过多出讽刺时事的“幕表剧”。他最初的职业是航运。1921 年冬，上海戏剧协社成立，他一直是这个业余剧社的主要负责人之一。戏剧协社参加“左翼剧联”后，他在党的地下组织的领导和帮助下，于 1933 年 9 月，导演了轰动一时的话剧《怒吼吧！中国》。1934 年，应云卫进入电影界，为“电通”导演了影片《桃李劫》，这是他从事电影工作的开始，接着他又为“艺华”导演了《时势英雄》。与此同时，他还为上海业

① 歌词的最后两句，后来在银幕上出现时被改为“残余的军阀已到了最后瞬间，新中国已在等候我们肇建”。

余剧人协会导演舞台剧。“电通”结束之后，应云卫于1936年加入明星二厂，担任二厂厂务主任和导演。《生死同心》是他继《桃李劫》和《时势英雄》后导演的第三部影片。在这部影片里，他虽然由于对当时的革命斗争生活缺乏了解，以致不能把它更真实地再现于银幕之上，但总的来讲，影片还是忠实于原作的主题思想的。

《生死同心》的摄影，也有一定的成就，吴印咸在这部影片中，无论是画面的构图，或光影的使用，都较好地创造出了剧情所需要的环境和气氛。

《生死同心》虽然写的是第一次国内革命战争的年代，但也很有鼓舞群众为民族解放、抗日救亡而斗争的现实意义。当时田汉在为这部影片所写的一篇影评中指出："在各帝国主义者极力进行第二次世界大战的准备的时候，在西班牙的军阀联络法西斯国家驱策摩尔军与客籍军屠杀国内无辜民众的时候，在中国残余军阀受着'友邦'军部的军刀的指挥，在大青山畔进行无耻的战争的时候，看到《生死同心》这样以中国民众艰难困苦再接再厉组织反帝反军阀斗争的英勇壮烈的故事为题材的影片，是非常使人意远，使人气壮的。"①

2. 欧阳予倩编剧或导演的三部影片

明星公司改组前后，欧阳予倩先后担任了"明星"编剧科的负责人和编剧委员会的主任，同时参加了影片创作工作。

欧阳予倩在为民新影片公司拍了《玉洁冰清》等三部影片后，就离开了电影界，到广州去办戏剧研究所。"一二八"时，

① 田汉的评论原载南京《新民报》，据1936年12月5日上海《民报》的《影谭》副刊《〈生死同心〉在南京》一文转引。

他回到上海，创作了描写一二八淞沪之战和讽刺国际联盟李顿调查团的十九景活报剧《不要忘了》。1932 年冬到 1933 年冬的一年内，他先后游历了法国、英国、德国，两次到过苏联。1933 年底回国后，他参加了十九路军福建人民政府的抗日反蒋活动，失败后东渡日本。1934 年秋，欧阳予倩又回到上海，重新开始电影创作生活，为刚成立的新华公司编导了《新桃花扇》一片后，于 1935 年 7 月转入明星公司。

欧阳予倩自参加明星公司到明星二厂结束为止，一共为"明星"编导了三部影片：《清明时节》、《小玲子》和《海棠红》。

《清明时节》是欧阳予倩根据姚莘农所写的一个数百字的梗概编写为电影剧本，并导演成影片的，由严秉衡摄影。影片描写一个在封建势力压迫下的弱女子春兰（黎明晖饰），在经历了十年自立的女工生活后逐渐坚强起来的故事。春兰五岁时就被卖到李公馆做丫头，长大后被李老爷污辱，生下了一个孩子小宝，这事经太太发现后，她被赶出了李家，当她离开后，太太却派人来抢她的孩子。在码头上，两个不相识的同船的青年工人帮助她夺回了孩子，并且介绍她到上海纱厂去做工，之后，她和这两个青年工人中的一个——王有才（赵丹饰）结了婚。而这时，纱厂主的女儿也嫁给了李公馆的少爷——春兰旧东家的独生儿子。十年后，李老爷和他的儿子在清明时节回乡途中翻车死了，老爷的兄弟们都想以自己的儿子承继李家的遗产。太太因此想起了小宝，便把春兰叫到公馆里去，要小宝"归宗"，但春兰没有答应。于是太太就利用流氓恶势力把小宝夺过来，并把春兰和她丈夫开除出厂，逼着他们离开了上海。

在《清明时节》里，欧阳予倩以他一向具有的反封建的民主思想，通过春兰的遭遇，揭露了宗法社会、封建家族制度的黑

暗，抨击了封建剥削制度的凶残冷酷，赞美了劳苦人民的善良品质。可以说，《清明时节》仍保留了欧阳予倩早期电影创作《玉洁冰清》、《天涯歌女》等的反对封建压迫，同情穷人不幸遭遇的许多优点。而同时，《清明时节》又显示了欧阳予倩创作视野的扩展，在这里，他已经开始触及到工人的生活了。虽然作者在这里更多地是描写了一个女工的个人悲剧，但女工的形象无疑还是他创作中的新的因素。

继《清明时节》后，欧阳予倩又编写了《小玲子》的剧本，由程步高导演，王士珍摄影，描写一个天真、好胜的农村少女小玲子（谈瑛饰），厌倦农村的清苦生活，幻想找到个人的幸福。她被一个"爱好艺术"的少爷带进了城市，住在洋房里，被当成装饰品，被教导着去煮咖啡、插花……不久少爷厌弃了她而和另一个女人结了婚，她沦为舞女，陷于悲惨的境地。影片最后，作者让女主角经过挣扎后，摆脱了舞女生活，重新回到农村，和她原来的爱人结合。尽管女主人公的重新回到农村未必就能改变她的命运，但影片通过这个农村少女的遭遇，却在一定程度上暴露了当时都市社会的黑暗，以及资产阶级的虚伪欺骗的伎俩和糜烂腐朽的生活，也善意地批评了女主人公对资产阶级生活所抱的幻想。如果说，欧阳予倩过去的影片绝大部分都是以反封建为主的，那么，这个剧本则是着重暴露了资产阶级的罪恶。

继《小玲子》之后，欧阳予倩又为明星公司编写了电影剧本《海棠红》，由张石川导演，董克毅摄影。这个剧本是欧阳予倩特为当时著名的评剧女演员白玉霜（1907—1943）创作的，第一次把评剧的片断搬上了银幕。

评剧发源于我国河北唐山一带，是我国戏曲艺术中一个比

较年轻的剧种，到三十年代，它才不过有三十多年的历史。由于它一直是在民间生长，所以不独在唱腔方面比较朴素自然，易于为群众所接受，而且在表演方面也富于生活气息，易于表现现代生活，这就更加引起了新文艺工作者的注意。当评剧开始在上海演出时，田汉、洪深、欧阳予倩、安娥等，都曾给以热情的支持，白玉霜与新文艺工作者也建立了较密切的创作联系。1935 年，白玉霜在上海演出的《潘金莲》、《海棠红》等剧，都是由欧阳予倩编剧的。影片《海棠红》的摄制和评剧的搬上银幕，可以说是评剧艺人和电影戏剧工作者创作合作的结晶。

影片《海棠红》的女主人公海棠红（白玉霜饰），是一个生长在封建社会里的身世凄凉的评剧女演员，她以唱戏的收入来养活堕落的丈夫陆怀仁（王献斋饰）、不到三岁的儿子和年老多病的公公（严工上饰）。当她到上海来演戏时，鱼肉人民、无恶不作的督军沈万昌（谭志远饰）强迫她唱堂会、陪酒，还在酒席筵前调戏她。海棠红逃出督军公馆，回到家里，公公因病重无人照顾，已经死了；接着，丈夫又因赌债累累，乘她睡熟时，把儿子小蓉抱走，偷卖给了别人。后来，丈夫又因勾结土匪，被枪毙了。几年以后，过着无依无靠的痛苦生活的海棠红，好容易打听到儿子的下落。但当她想尽办法，终于认回了儿子的时候，她已被封建势力摧残得不像人样了。

影片《海棠红》通过女主人公的悲惨遭遇，反映了旧社会女艺人被凌辱被蹂躏的地位。影片中穿插了不少评剧的表演片段，保留了白玉霜的不少的优美唱腔和动人表演。虽然《海棠红》并不是一部评剧舞台艺术纪录片，但是这些片断的穿插还是很有资料价值的。

《海棠红》从 1936 年 9 月 5 日在上海金城大戏院首映，连映了十二天，颇为轰动。

综观欧阳予倩在“明星”的这三部影片创作，可以看出，虽然他仍然保持着他早期电影创作的一个突出特点，侧重于反封建的内容，但作者的视野显然已较过去宽阔了，他同时也描写了都市社会的黑暗和工人的生活。另一方面也应当指出，由于作者此时仍然基本上是站在旧民主主义的立场上来观察现实的，所以这三部影片虽都有其一定的现实意义，但比起同时期的其他一些影片来，它们的时代气息则是比较淡薄的了。

3. 夏衍电影剧作的新收获：《压岁钱》

1935 年 9 月，夏衍在电通公司即将结束的时候，由于反动派的迫害，不得不暂时离开电影工作岗位，到 1936 年初才又回到戏剧界来。他在这时期，以较多的时间投入了国防戏剧运动，于 1936 年写出了他的第一个舞台剧本《赛金花》，接着又创作了舞台剧本《秋瑾传》、《上海屋檐下》和报告文学《包身工》，并写了为数不少的散文和杂文。

电影剧本《压岁钱》，原是夏衍在 1935 年为“电通”写的，后因“电通”结束，没能拍成影片。1936年，这个剧本经夏衍再次修改，提供给改组后的明星公司拍摄，由张石川导演，董克毅摄影。为了避免反动派的阻挠与迫害，剧本仍然没有用夏衍自己的名字，而是以洪深编剧的名义出现的。

在这个剧本中，夏衍以他敏锐的社会观察，卓越的电影技巧，通过一块压岁钱的流转，生动地展示了三十年代五光十色的都市社会生活。

影片《压岁钱》是在 1937 年农历春节上映的。影片的开始，

恰是年三十的晚上。在炮竹喧天声中，何老先生（严工上饰）家里正在吃年夜饭。儿子这一年在外未归，家里只有儿媳和一个天真活泼的孙女儿融融（胡蓉蓉饰），另外还请了两位客人——融融的表姐江秀霞（龚秋霞饰）和她的未婚夫孙家明（龚稼农饰）。夜里，祖父悄悄地在睡熟了的孙女融融的枕头下面放了一块贴着红囍字的银元。第二天，融融拿了这块压岁钱到烟纸店去买了金钱炮。这样，这块压岁钱就落到了烟纸店老板娘（黄耐霜饰）的手里，接着又由老板娘转给了一个交际花（黎明晖饰），而交际花又把它转给了一个小娘姨（英茵饰），从小娘姨那里又先后转给汽车夫和白相人。通过这块压岁钱的流转过程，影片对上海都市社会特有的形形色色的人物作了简洁的白描。接着，白相人又拿了这块压岁钱买了票去看江秀霞的歌舞；这样，这块钱便又经过卖票人到了歌舞团领班孙家明的手里。孙家明为了博得他所迷醉的女人的欢心，把压岁钱扔在地上，赏给一个开汽车门的小孩子，于是这块钱又落到它暂时的主人——一个穷苦孩子的手里。这孩子的妈妈正生病，于是，他又拿这块压岁钱给了医生（徐莘园饰），作为医药费。接着，这块压岁钱又经一个女骗子的手转到了江东银行的储蓄库里。几个月过去了，端午节的时候，由于市面萧条，江东银行倒闭了。经理（王献斋饰）捞饱了钱，就派听差把一批钱送到交际花那里去，不巧中途遇劫，而这块压岁钱在抢夺之中却恰好遗落在地上。于是压岁钱开始了另一种经历：垃圾桶、棚户贫民的手，……接着经过一场大火，压岁钱变成了火烧洋钱，然后又落到了把头（王吉亭饰）手里。把头拿了这块钱去玩跳舞场。这时，江秀霞已经沦落为舞女，火烧洋钱又转给了她。而她在去探望她过去的同学张曼（李丽莲饰）时，又用这钱帮助了正苦于

无钱的张曼付还了房租。江秀霞由于感到以前的生活的没有意义，便同张曼一起做了补习学校的教师。而这块压岁钱，也继续经历着自己的变迁。一年过去，又是旧历除夕。在何老先生的家里，照例又吃年夜饭，夜里，老祖父又在睡熟了的孙女融融的枕头下放了贴着红囍字的压岁钱，但这已不是一块银元，而是一张一元的“法币”了。

这是三十年代中国都市社会生活的一幅鲜明、生动、真实而丰富的画卷！同样是这一块钱，只图维持温饱的小商贩以它来谋生糊口，而依附别人逸乐一时的交际花则用它赏给佣人；歌舞班老板扔掉它来讨得女人的欢心，而贫苦的孩子却正需要它来为自己的母亲治病；银行经理卷逃它作为破产后再起的资本，而沦为舞女的知识妇女江秀霞却以它来为贫困的同学支付了房租。在有钱人手里，它被挥霍如土，而棚户穷人得到它，却惊喜若狂。有人用剥削的手段掠夺它，有人则铤而走险去抢劫它，有人用它来吃喝玩乐，而又有人则为它而付出了自己青春的代价……通过这一块钱，作者展示了当时社会各阶级各阶层形形色色的人物的各不相同的社会生活地位，也揭开了隐藏在这一块钱后面的他们互相之间的社会关系。通过这一块钱，作者还写出了当时半殖民地半封建的中国，都市社会的混乱黑暗和分崩离析：银行挤兑，金融恐慌，强盗抢劫，社会不安，商店大贱卖、舞场大减价……再现了当时的市面不景气和社会的经济危机。

最后，压岁钱由银元变为“法币”，尤有深刻的含意，完成了画龙点睛的一笔，暗示出影片中所描写的一切社会罪恶现象，就是四大家族利用其反动的政治特权与经济特权，对广大人民巧取豪夺、无耻欺骗和疯狂压榨所造成的结果。1935 年，国民

党反动政府在美英帝国主义财团的支持下，发布了一道所谓“金融改革令”，宣布“白银国有”，实行“法币”政策，规定伪中央银行、中国银行、交通银行发行的钞票为“法币”，残酷地掠夺了中国人民一大笔财富，肥了蒋、宋、孔、陈四大家族和美英帝国主义财团。影片揭露了国民党反动派的这一罪恶勾当，从而指出四大家族勾结帝国主义压榨中国人民，正是当时社会一切罪恶的根源，极为深刻！

《压岁钱》在艺术形式和剧作技巧上也有突出的特点。在旧社会，钱的关系归根到底就是人与人关系的本质的表现，作者抓住了这一点，以一块压岁钱的流转贯穿全剧，从而就把所要表现的纷繁的社会生活，用一条共同的线索统一了起来。这样，就使影片既能展现非常宽阔的生活，而其艺术结构却又能保持紧凑严密，达到丰富而又统一的效果。祖父给孙女儿两次送压岁钱的构思，使全剧首尾呼应，而且通过银元变成“法币”，也说明了时代的变迁，耐人寻味。在剧本中，作者对现实主义白描手法的运用也有独到的成就，常常只用几个细节、几个画面、乃至几句对话，就刻画出了一个人物的思想性格和感情变化，给人留下难忘的印象。

《压岁钱》在电影剧作上的优异成就，为导演创作提供了巨大的可能性。但是，由于导演思想艺术水平的限制，在许多地方对原作的思想意图和艺术构思缺乏应有的理解，以致这种可能性没能在银幕上得到充分的体现，这是很令人惋惜的。

从 1933 年的《狂流》起，到 1936 年的《压岁钱》止，在这短短的四年中，在十分严酷的白色恐怖迫害之下，夏衍写作了不下十部电影剧本。从这些电影剧本中，我们不难看出他的电影剧作的许多优点。夏衍在他的电影剧本里所触及的社会生活面

是十分广阔的，几乎描写了各个阶级的人物和生活，从工人到资本家，从农民到地主，从革命知识青年到资产阶级、小资产阶级男女，从小市民到都市社会的各个阶层，以及不同身份、不同类型的各式各样的妇女，无不在他的电影剧本中得到描写和表现。同时，夏衍电影剧作的主题思想，又是十分鲜明和集中的，可以说，反帝反封建，鼓吹抗日，鼓吹革命斗争，暴露国民党反动统治下的社会黑暗，是他这一时期电影剧作的总主题，因而它们都在不同的程度上配合了当时革命的政治斗争。反映生活的广阔性和主题思想的鲜明性，正是夏衍这一时期电影剧作的特色。

夏衍艺术表现的才能也是多方面的，他既善于像在《时代的儿女》、《自由神》中那样对历史作出纵的概括，又善于像在《上海二十四小时》、《压岁钱》中那样对当时社会进行横的剖析。但不管是前者还是后者，他的创作构思总是那样巧妙独特，情节结构总是那样严谨完整，人物形象也总是那样鲜明生动。夏衍的艺术感觉极为敏锐，善于抓取生活中普通的但又是极有代表性的事件和人物，来加以表现与刻画。在创作方法上，作为一个革命的现实主义者，他非常注意情节、场面、环境、人物和细节描写的真实性，注意思想性和艺术性的结合。所有这一切，就构成了夏衍的电影剧作的简练而又细致，含蓄而又深刻，生动具体而又具有高度概括力的独特风格。

从《狂流》到《压岁钱》，夏衍对于电影表现手段的运用也日臻完善。他非常注意学习和吸收社会主义的苏联电影艺术和其他各国电影艺术的成就和优点，同时又善于把其他姊妹艺术如文学与戏剧的经验融汇到电影艺术中来，从而不断提高着自己剧作的水平。

在创作了《压岁钱》以后，根据党的事业的需要，夏衍担负了其他的革命工作。在以后的时期里，他虽然还继续和电影戏剧界一直保持着联系，也写过一些电影剧本，但主要的则不是从事电影工作了。

4. 沈西苓的反映青年出路问题的《十字街头》

继《压岁钱》映出后两个月，1937 年 4 月，明星二厂又出品了《十字街头》，由沈西苓编导，王玉如摄影。沈西苓在拍了《船家女》后，由于反动派的迫害，明星编剧委员会的撤销，又有一段时间离开电影界，到"明星"改组以后，他才又回到电影岗位上来，拍摄了这部《十字街头》。

《十字街头》标志了沈西苓创作思想的日益成熟和发展。影片剧本是沈西苓从一群失业失学青年朋友的闲谈中得到启发，并以他自己过去的生活体验和社会观察为基础而创作出来的。在这部影片中，沈西苓生动地描写了处于民族矛盾与阶级矛盾日益尖锐化的三十年代的青年们的苦闷，和他们的最后觉醒，走向抗敌斗争的时代要求。影片描写了四个失业的大学生老赵（赵丹饰）、阿唐（吕班饰）、刘大哥（沙蒙饰）、小徐（伊明饰）。刘大哥是个刚毅的有头脑的青年，在民族存亡的关头，他回北方家乡参加抗敌工作去了。小徐则消沉懦弱，因为找不到工作和出路，企图自杀，在被老赵救起来以后，也回家乡去了。阿唐是个乐天派，他以给商店布置橱窗糊口。老赵则对生活具有信心，他找到一个报馆校对的位置。不久，老赵住的后楼搬来了一位新房客杨芝瑛（白杨饰），她刚从女子职业学校毕业，新来上海，在一家纱厂当教练员。她是日班，而老赵则是夜班，以致两人虽隔室相处，却互不相识，并常因对方弄

脏了自己的房间而写字条互骂，把脏东西从彼此的房间里扔来扔去。一天，一个偶然的机会使两人相遇了，接着老赵和阿唐又帮助她打跑了调戏她的流氓。意外的相识，使两人发生了爱情。不久，因为经济恐慌，杨芝瑛工作的工厂倒闭了，她和她的好友姚大姐（英茵饰）都失了业。为了不妨碍老赵的前途，杨芝瑛悄悄地留条出走，接着老赵也被报馆辞退了。正当老赵和阿唐沮丧地走上街头，姚大姐叫了杨芝瑛来，四人在人丛中相遇。在报上他们看到了这样的消息：小徐在归途中还是自杀了，而刘大哥则正在抗敌前线战斗着。于是，四人合着步伐，坚定地向前走去。

这里，影片的主题是含蓄而又鲜明的，它通过这一群知识青年的不同性格和生活道路，肯定了坚定地走上抗敌前线的刘大哥，也批判了消沉、自杀的小徐，而对于老赵和杨芝瑛这一群，作者则着重地描写了他们的失业和贫困，徬徨和挣扎，最后在刘大哥和小徐所走的两条道路中间选择了前者。通过这三种知识青年的不同典型，《十字街头》生动地反映了三十年代知识青年的精神面貌。

在这部影片中，反映了沈西苓在思想认识上的可喜的发展。如果说，在这以前他创作的《乡愁》和《船家女》中主要是以低沉的调子反映了他自己在民族危机和反动派迫害下看不清出路的苦闷心情，那么，《十字街头》则表明他已经看到了反抗和斗争的道路，从而使得他不但写出了老赵这个从徬徨而终于变得坚定的人物，而且也写出了刘大哥这个为作者所称颂的理想的形象。

《十字街头》也表现了沈西苓艺术技巧上的成熟。在这里，沈西苓只截取了生活的一个横断面，剪裁得相当集中而且简练。

各个主要人物都有一定的个性，整部影片显得流畅活泼，很有生活气息。比起他在《乡愁》、《船家女》里的缓慢压抑的基调来，《十字街头》则别具生动明朗的风格。

影片在表演艺术上也有一定的成就，赵丹扮演的老赵和白杨扮演的杨芝瑛，则更好一些。白杨，原名杨成芳，1920年生于北京。1931年11岁时，母亲病故，她从此失了学，为自谋生计，考入当时联华影业公司北京分厂附设的联华演员养成所，在影片《故宫新怨》中担任过一个不重要的角色。联华北平分厂停办后，她便当了舞台演员，先后参加了中国旅行剧团和南京的中国舞台协会等话剧团体，参加《乱钟》、《回春之曲》、《黎明之前》等抗日爱国戏剧的演出，并因主演《梅萝香》、《茶花女》等剧，开始显露头角。1936年，白杨加入明星公司，《十字街头》是她主演的第一部影片。在这部影片中，她的表演虽然还有不少舞台的痕迹，但对杨芝瑛幼稚的和富有幻想的小资产阶级青年女性的性格，还是作了较好的体现，从而受到当时观众很大的欢迎。

影片《十字街头》遭到了反动派的迫害。拍摄前，影片剧本就曾被国民党检查官一再窜改，影片完成后，又经国民党及上海租界工部局一再删削。其中许多有意义的镜头和场面，如姚大姐在丝厂倒闭后对小杨所说的"现在资本家总该明白了，……跟他们捣乱的是我们共同的敌人和汉奸!"的整段对白，老赵在看报时所看到的载有刘大哥照片和"红格尔图我军大胜"的消息的报纸特写，以及和刘大哥所唱的《思故乡》相配合的东三省地图，全都被剪掉了。至于影片插曲《思故乡》的歌词："我不忘记最可爱的故乡，我不忘记我故乡三千万的奴隶"，"我要用武器打倒仇敌，我要回去，回到我可爱的故乡；我要回去，唤起

那被压迫的奴隶……”则竟被删得只剩下曲谱了。为此，沈西苓曾沉痛地说：“我们握不到创作的自由，在租界上，我们不能说一句收复失地；我们不能挂一张东北地图……”①。

但是，不管反动派怎样迫害，影片《十字街头》公演后，仍然获得了广大观众的热烈欢迎，轰动一时。进步电影评论工作者还专门为它召开了座谈会，并认为它是“一部值得推荐的国产佳片”②。

沈西苓在参加“明星”拍摄《十字街头》的同时，还积极地从事国防戏剧运动，与夏衍、尤兢、凌鹤等集体创作了国防戏剧《撤退赵家庄》，参加进步话剧团体光明剧社和业余实验剧团，导演了《武则天》、《醉生梦死》等舞台剧。1937年春天，他脱离明星公司，参加了“联华”。为了纪念鲁迅的逝世，他曾计划把他一直想要改编的《阿Q正传》搬上银幕，但没有能够实现。接着，他便把曹禺的著名舞台剧《日出》改编为电影，并已于7月19日正式开拍，但八一三全面抗战不久爆发，《日出》的拍摄工作遂告停顿，而沈西苓也走上前线，参加了新闻片摄制工作，以后又在汉口和重庆参加了抗战电影和戏剧运动。

5. 袁牧之的深刻描写都市下层生活的《马路天使》

袁牧之在主演了《生死同心》后，又编导了影片《马路天使》。在影片创作的过程中，他曾到上海八仙桥、大世界附近和四马路一带的妓院、茶馆、澡堂、理发店里去观察他所要表现的生

---

① 见沈西苓：《怎样制作〈十字街头〉》，载《月报》第1卷第4期，1937年4月15日上海开明书店出版。

② 见1937年4月15、16日上海《大晚报》的《剪影》副刊。

活。《马路天使》于 1937 年 7 月同观众见面。

在这部影片中，袁牧之通过对生活在当时社会“底层”的人们：妓女、小歌女、吹鼓手、报贩、失业者、剃头司务、小贩等的悲惨命运的描绘，尖锐地抨击了半殖民地半封建社会的黑暗。

《马路天使》的简单情节是这样的：在上海的一个弄堂的小阁楼里，住着一个乐队的青年吹鼓手陈少平(赵丹饰)。他有四个结拜兄弟——报贩老王(魏鹤龄饰)、水果小贩(沈骏饰)、剃头司务(钱千里饰)和失业者(裘元元饰)。他们誓言要“有福同享，有难同当”。在陈少平小阁楼的对面，住着一对姐妹小云(赵慧深饰)和小红(周璇饰)，她们是东北人，家乡失陷后，流落上海。小云被迫做了下等妓女，受尽鸨母的打骂；小红则跟着琴师(王吉亭饰)，茶楼酒肆，卖唱度生。小红、少平对窗相望，情投意合。一天，小红在茶楼卖唱，被流氓古成龙看见，于是他便买通琴师和鸨母，企图霸占小红。小红知道后，去找少平商量。按照老王的主意，他们先去找张律师，想要提出控诉。但律师索款甚巨。他们最后只好想出了逃走的办法。在小云、老王及其他结拜兄弟的帮助下，少平和小红逃避他处，结成夫妻；不久，小云因街头卖笑，被警察追捕，也逃来这里，并与对她曾有好感的老王共度穷苦但自由的生活。一天，少平为一家理发店吹打，招徕顾客，不巧被琴师发现，探得了小红的下落，他便又纠结流氓古成龙前来，抓取小红。这时，家中只有小红小云两人。在紧急关头，小云帮助小红越墙脱走，而她自己则不幸被琴师用刀刺伤致死。

《马路天使》生动地再现了三十年代都市下层社会贫苦市民的苦难生活，他们的失业，他们的痛苦，他们的非人遭遇以及

他们被人任意欺凌和压迫的命运。更可喜的是，作者并没有仅仅局限于描写他们的不幸遭遇，同时也写出了在这些穷苦人们身上所具有的优美品质：团结互助和正直善良。小陈虽看不起小云，但当小云面临被警察拘捕的危险时，他仍然帮助了她；而小云虽然忌妒小红和少平的爱情，但当小红要落入流氓魔手时，她不但成全了他们，而且为了搭救小红，最后献出了自己的生命。无论是老王、理发师、小贩或失业者，他们都是以朋友的欢乐为欢乐，以朋友的痛苦为痛苦，体现了穷苦人民相互之间的同甘苦，共患难，勇于牺牲自己的高尚品德。

虽然由于环境的关系，作者只是用了几个流氓人物如古成龙和琴师等人来代表当时社会的黑暗势力，从而还不能从根本上揭出当时社会罪恶的根源，但影片通过后景和一些细节，却巧妙地勾出了三十年代在帝国主义侵略和官僚买办资产阶级掠夺下的半殖民地半封建社会的生动剪影。“缉拿逃犯”的广告，“大减价”的市招，甚至理发店也要吹吹打打来招揽生意的描绘，都生动地反映了三十年代旧社会的动荡和市面的萧条。作者借着小陈他们要翻查“有福同享、有难同当”的“难”字究竟如何写法，而引出了“半个天津”、“半个上海”、“半个汉口”的联想，最后在报纸上查出了“国难当头”的“难”字，这个构思更意味深长地说明了当时中国被日本和其他帝国主义侵略，日益沦为半殖民地的事实。影片开头有钱人家结婚，既有“中式”的笙笛唢呐，又有“西式”的洋鼓洋号，很好地暗示了当时中国半殖民地半封建社会的畸形；粉刷“太平里”的镜头，也有力地嘲笑了当时国民党反动派极力“粉饰太平”的种种谎言。影片中，从小陈所变的“白银出口”的戏法而引出“白银出口”的新闻来，以及小陈交给房东一块银元而房东却说“不好用”的描写，更微妙地揭

露了国民党反动派利用“金融改革”掠夺人民和根据卖国的“中美白银协定”使中国白银大量流入美国的罪恶事实。此外，小陈他们原来将小红的命运寄托于律师，而律师一开口就要索取五两银子一小时的谈话费和五百两银子的出庭费，也出色地揭露了旧社会的所谓法律只为有钱人服务的实质。在当时电影创作不自由的时代里，反动派的迫害反而磨练出了作者一套旁敲侧击的艺术手法，只用一句对话，一个场面，一个细节，就给予了旧社会和反动派以含蓄的但又是非常辛辣的嘲笑和讽刺，真是喜笑怒骂皆成文章。

由田汉作词、贺绿汀作曲的影片插曲《四季歌》，以优美的民歌曲调，曲折地唱出了东北人民家乡沦陷、流落他乡的痛苦和哀思，表现了他们要求抵抗日寇侵略的心情和希望：

春季到来绿满窗，
大姑娘窗下绣鸳鸯，
忽然一阵无情棒，
打的鸳鸯各一方。

夏季到来柳丝长，
大姑娘漂泊到长江，
江南江北风光好，
怎及青纱起高粱。

秋季到来荷花香，
大姑娘夜夜梦家乡，
醒来不见爹娘面，

只见窗前明月光。

冬季到来雪茫茫，
寒衣做好送情郎，
血肉筑出长城长，
依愿做当年小孟姜。

结合歌唱，影片映出了日寇侵略和义勇军抗战的画面。在当时租界当局不许片上出现东北地图及“抗日”字幕的环境下，影片的这个处理，应当说是很巧妙也很有意义的。

《马路天使》在风格上也有其新颖独到之处。袁牧之在许多地方以喜剧手法处理了这个主要是描写穷苦人民不幸生活的悲剧性内容，既饱含着眼泪与辛酸，又充满了欢乐和嘲笑。影片的整个艺术处理做到了明快、诙谐、隽永，充满了对生活的信心。从《桃李劫》到《马路天使》，说明袁牧之电影创作的调色板已经更为丰富了。

《马路天使》充分运用了电影艺术的表现手段，很好地发挥了电影艺术的特性。影片对话很少，情节都是通过人物的行为和动作来表达的。影片一开始，在片头字幕的衬景里就用连续溶化的一个个对当时的上海来说是富有特征性的画面，清楚地交代了时代背景，然后镜头从外滩华懋饭店的摩天大楼下降，推入“地下层”，接着就是马路上的迎亲场面，而在这个极富运动性而又有着典型意义的场景中，不用一句对话，影片中的主要人物如小陈、老王、小红等，就一个个被介绍上场了。影片中对蒙太奇和其他电影手段的运用都是相当成功的，特别是对于声音的运用，和当时的一般声片相比，显得成就更为突出。

在这里，声音作为一种创作元素，不仅用来描写环境，烘托气氛，而且在人物心理刻画上也发生了显著的作用。如小红在两种不同情况下两次唱的《天涯歌女》，就传达出了人物的不同的心情。第一次，在她和小陈两人充满了幸福感时，歌曲表现了明快和活泼；第二次当两人发生争执后，人物的内心则充满了哀怨。

影片中饰主要角色的几位演员，都不同程度地发挥了自己的表演才能，体现出了自己角色的性格和感情。

扮演吹鼓手小陈的赵丹，原名赵凤翱，祖籍山东，1914年生于扬州，久居南通，幼年即对电影和戏剧发生兴趣。十三岁时，他受到来南通演出的摩登剧社的影响，便和同学顾而已、朱今明、钱千里等组织了一个“小小剧社”，演出过田汉的《南归》、《苏州夜话》等舞台剧，从而开始了他学生时期的演剧活动。在上海美术专门学校学习期间，他参加过拓声剧团、美专剧团，“九一八”后激于爱国热情，常随伙伴出入工厂、学校，演出宣传抗日救亡的剧目，如《乱钟》、《决心》、《SOS》、《月亮上升》等，并参加了“左翼剧联”的活动。抗日战争前夜，他参加了上海业余剧人协会，在继续深入工人学生群众，演出宣传抗日救亡剧目的同时，还参加演出了《娜拉》、《大雷雨》、《罗密欧与朱丽叶》等世界名剧。作为一个演员，赵丹同时活跃于舞台与银幕上。早在1932年他就加入了明星公司，从影片《琵琶春怨》开始，一直是明星公司的基本演员，先后拍摄了《时代的儿女》、《到西北去》、《上海二十四小时》、《乡愁》、《女儿经》、《热血忠魂》、《落花时节》、《小玲子》、《十字街头》等近三十部影片。从舞台到银幕，从默片到声片，他扮演的角色是多种多样的：从青年到老年，从正派到反派，从配角到主角，从喜剧

人物到悲剧人物，他都能赋予不同的性格。在《马路天使》中，他已经开始形成了他自己的表演风格。

扮演小红一角的周璇(1918—1957)，原名小红，上海人，由于家庭贫寒，出生后就被父母遗弃，由一个以洗衣为生的周姓妇女收为养女。当她八岁时，养父双目失明，想将她卖入娼门，幸得养母的妹妹介绍，进入孙姓所办歌舞团习艺，歌舞团解散后，在孙家帮做家务。1930年，当周璇十二岁时，她经孙姓托人介绍，加入了联华歌舞班，由于刻苦学习，加以自己的歌唱和舞蹈天赋，进步极快。“一二八”前夕，她所唱的爱国歌曲《民族之光》有“与敌人周旋于沙场之上”一句，给人以十分深刻的印象，遂改名为周旋，后来参加电影工作，又改为周璇。1932年联华歌舞班停办，社友们组织广播唱歌队，为民营电台播唱，她曾被选为优秀的歌手。1935年6月，周璇加入艺华公司，拍过两部影片，并在电通公司的《风云儿女》中扮演过角色。1936年她参加拍摄《狂欢之夜》之后，次年便被袁牧之挑选为《马路天使》的女主角。她所扮演的小红一角，在导演的帮助之下，获得很大的成就，从此成为当时受到广大观众欢迎的电影演员之一。

以在舞台剧《雷雨》中扮演繁漪一角而获得成就的赵慧深，在影片里扮演了饱经风尘的妓女小云。她虽然是第一次走上银幕，却以深刻的心理动作，通过人物外表的冷漠再现了对幸福生活的向往。她那双似乎永远凝视的目光，闪现着对黑暗社会的深切仇恨，那双紧闭的嘴唇，仿佛表达了无限悲愤的控诉。

扮演报贩老王的魏鹤龄，也以含蓄而深沉的演技，获得了观众的好评。

《马路天使》公映后，极受观众欢迎，在当时被誉为“中国

影坛上开放的一朵奇葩”①。

《马路天使》的成就，标志着我国进步电影工作者无论在编、导、演各个方面的更加走向成熟。

6．洪深编剧的五部影片及其不足

在这一时期里，洪深为改组前后的明星公司写作的电影剧本有五部拍成了影片：《新旧上海》、《梦里乾坤》、《女权》、《社会之花》和《四千金》。这些影片虽然各有其一定的社会意义，同时也都具有不同程度的不足之处。

《新旧上海》由程步高导演，董克毅摄影，是洪深这一时期为“明星”创作的剧本中较好的一部，它以讽刺喜剧的形式，透过住在一幢鸽笼似的两楼两底房子里的几家人的生活，反映了小市民层在社会不景气和生活重压下的挣扎和不安。出现在影片里的人物有：失业的丝厂职员（王献斋饰），没有客人照顾的舞女，慷他人之慨的汽车夫（尤光照饰），靠卖文为副业却找不到出路的教书匠，拉不到主顾的摩登木器店跑街（谢云卿饰），以及讨不到房钱的二房东太太和她好赌的儿子，等等。影片在这些人物身上讽刺了小市民的贪生怕死、死要面子、不劳而获、患得患失的落后性格，也通过丝厂职员老婆（舒绣文饰）的航空奖券中奖和后来她存款的钱庄的倒闭，暴露了当时经济危机下的社会不景气，指出了小市民的幻想的破灭。同样，在《梦里乾坤》（原名《夜长梦多》，由程步高导演，王士珍摄影）这部影片里，作者也让他的各色人物，在一个冬至的夜里，大家做起梦来：一个投机商梦见自己搞棉纱交易，发了横财；一个汽

---

① 见黎明：《评〈马路天使〉》，载1937年7月25日上海《大公报》。

车夫梦见自己追求女佣成功，还做了汽车工厂厂主；一个青年梦见自己发明了死光机，成了英雄……。作者用诙谐和夸张的手法，将小市民的日常生活和他们的梦境加以对照，指出了这种种小市民式的幻想的不可能实现。两个剧本中对于小市民思想的针砭，都是有其一定意义的。不足的是，作者对于这种小市民思想的社会根源，却缺乏更深一层的剖析。

比起《新旧上海》和《梦里乾坤》来，其他三部影片的不足之处要更多一些。《女权》由张石川导演，董克毅摄影，是洪深根据自己的剧本《爱情的逃亡者》改编的。女主人公宋嘉玉（胡蝶饰）受过相当的教育，由于厌倦了在一个茶叶巨商的庸俗家庭生活中的附属地位，加上爱情上的波折，而离开家庭走入社会。但是她并没有一定的奋斗目标，因此在经历了五年的浮沉生活，做过银行职员、中学教师和女工之后，只能感到前途渺茫，结果重新回到了家庭，做了一个律师的太太。影片最后，剧作者又让她第二次出走，但是走向哪里去？作者没有告诉观众。影片虽在一定程度上暴露旧社会妇女的无权地位以及她们的苦闷和挣扎，但由于作者不能为自己的女主人公找到出路，结果却仍然只能使她宿命论地重回家庭。尽管作者又让她第二次地出走了，但正如当时评论所指出："宋嘉玉有第二次出走，也将有第二次的回来"①。

和在《女权》里一样，在《社会之花》（原名《黑旋风》，张石川导演）里也表现了若干宿命论的思想。影片描写一个银行职员（谢云卿饰）因爱慕虚荣，挪用公款，投机失败，被捕入狱，关了两年，释放后虽决心要做好人，但别人仍然看不起他。几

① 见尘无：《评〈女权〉》，载《电影·戏剧》第1卷第1期，1936年10月10日上海出版。

年后，他的女婿（龚稼农饰）也有了与他同样的犯法行为，他为了女儿（白杨饰）的前途，遂以垂暮之年，代女婿受祸。影片提出了这样一个问题：为什么一个人在那个社会里要去犯法呢？通过剧中人之口，作者作了这样的回答："世界是罪恶的，在一个人的周围，处处都是腐败的生活，处处引诱着你去做坏事，一个好好的人，也迟早要逼得成为坏人的。现在的社会环境，好像一阵旋风——好像是黑旋风，迟早要把一个清明的人卷进去，卷得他浑身漆黑，谁也逃不了的。"这里，作者看到了旧社会的黑暗，也通过剧中人之口提出了控诉，但是，把人看做对于旧世界只能是消极的，无能为力的，这仍然是错误的。

洪深编剧的再一部影片《四千金》，由吴村导演，董克毅摄影，描写了姐妹四人：除了天真纯洁的四妹（龚秋霞饰）以外，有小心谨慎的大姐（黄耐霜饰），自私自利的二姐（舒绣文饰），还有放荡不羁的三妹（白杨饰）。作者企图通过影片来暴露资产阶级的腐朽生活，但同样由于缺乏对社会制度的剖析，所以暴露也只停留于现象。

洪深的这五部电影剧本，比起他早期的电影创作来，自然是有进步的，但比起他在左翼电影运动高涨时期的创作来，却显得已经落后于时代的要求了。这一现象之所以发生，应当从两方面来找出原因。我们知道，几乎是在与创作这些电影剧本的同时，洪深也写过不少国防戏剧作品，诸如《鸽》、《走私》、《咸鱼主义》等，都较好地配合了当时的抗日斗争；在电影方面，他也写过诸如《最后一滴血》等国防电影剧作，但却没能被检查通过，以致他在这一时期所写的十几部电影剧作中只有上述五部以及他为天一公司写的《花花草草》、为联华公司写的《镀金的城》和为新华公司写的《秋雨残花》等意义不大的几部被拍成了

影片。这说明，在这一时期，反动派已更懂得了电影在各种文艺形式中是一种影响最大的斗争工具，因此，对于电影的迫害也就更严重些。但是，另一方面，我们也可以看到，在这一时期，从主观方面来说，洪深也多少迎合了电影的商业化成分，迁就了老板的趣味和需要，而这也就对他的电影创作发生了一定的影响。

抗战爆发后，洪深离开了电影的岗位，在整个抗日战争时期，都主要从事戏剧运动。直到解放战争时期，他才又部分地参加电影工作。

7．阳翰笙的反汉奸、反走私的国防影片《夜奔》

1937年春，阳翰笙又为明星公司编写了电影剧本《夜奔》，由程步高导演，董克毅摄影。这是一部以反汉奸、反走私为主题的国防影片。

阳翰笙创作这个电影剧本的时候，冀东已经伪化，北平天津一带丧心病狂的奸商正勾结日本帝国主义，进行大规模的走私和贩卖毒品。《夜奔》写的就是爱国群众同奸商走私头子进行斗争的故事：徐晓云（谈瑛饰），一个心灵纯洁、有爱国热情的姑娘，是买办资产阶级、国际贸易公司总经理徐震欧（徐莘园饰）的侄女儿。徐震欧同他的心腹刘正明（孙敏饰）等狼狈为奸，贩卖敌货，所以晓云住在这个家庭里，很感苦闷。恰好徐家请来了一个家庭教师冯德成（梅熹饰）。他是一个刻苦朴素的好青年，和他的朋友李俊（王征信饰）在当地合办了一所平民小学。晓云对冯德成印象很好，并在他的启发下，参加了爱国运动，反对奸商贩卖敌货。不久，在国际贸易公司的堆栈门口和徐公馆的走廊里，都出现了爱国分子写的警告书，徐震欧想

移匿敌货堆栈的阴谋也由于晓云的报告而被揭穿。徐震欧等人发觉平民小学就是爱国运动的中心，于是便派了流氓去殴打德成，但在晓云帮助下，德成得以脱身。徐震欧得悉晓云帮助德成，大为愤怒，便将晓云幽闭在暗室里。这时，冯德成和李俊等同徐震欧展开了更尖锐的斗争。晓云逃出后，也立即参加了这个斗争。影片最后描写广大爱国群众被发动了起来，终于打败了徐震欧和受他指使的一群流氓，取得了胜利。但冯德成不幸中弹牺牲，为民族解放事业，献出了自己的生命。

《夜奔》的主题是现实的。它生动地反映了当时中国人民群众反汉奸、反走私的斗争。作者不但透过对徐震欧这个走私敌货的奸商的描写，揭露了汉奸、民族败类分子勾结日本帝国主义，卖国、反人民的滔天罪恶，而且着重刻画了冯德成、李俊、徐晓云这些爱国青年的形象，表现了他们的勇敢、机智和斗争精神。作者也很好地写出了群众的力量，表现出斗争胜利的取得，是群众发动了起来的结果。树立正面人物形象和相信群众斗争的力量，一直是阳翰笙电影剧作的特点，这一特点，在《夜奔》中也是表现得很鲜明的。虽然影片的题材集中于反走私斗争，但它所表现出来的气氛，却是很好地反映了“一二九”后全国抗日民主运动蓬勃高涨的时代面貌。

由阳翰笙作词、张曙作曲的影片插曲《一条心》，及时地配合了党提出的建立抗日民族统一战线的宣传，喊出了全国各阶层人民团结起来一致抗日的心声：

……

我们工农商学兵，
应该大家一条心，

心与心，团结得钢般坚、铁般硬，
我们誓死流尽最后一滴血，
一条心，一股劲，
前进！前进！
去争取我们民族的独立，
解放、自由、平等。

《夜奔》遭到了上海租界当局的删剪，并一直到上海沦陷为“孤岛”后的1938年4月才开始公映。

三、反动的《永远的微笑》及其他侦探、恋爱题材影片

自1934年，“软性电影”分子在遭到左翼电影评论工作者的坚决回击，在“理论”上彻底破产之后，他们便在国民党反动统治势力的指使和支持下，先后钻进几家电影公司，搞起“创作”来了。就这样，号称软性电影“理论家”的刘呐鸥就钻进了“明星”，编写了电影剧本《永远的微笑》，并于1936年上半年由吴村导演，1937年1月完成上映。

影片的故事，写秦淮河畔的一个歌女，苦心帮助一个她心爱的青年马车夫读完了法律学校的函授班。后来，这个青年做了检察官。他担任起诉的第一个案件，就是那个歌女帮助他筹款还债遭到污辱，出于自卫，杀害了人命。青年检察官企图回避起诉这个案件，而歌女则责备他说：“我帮助你，原是希望你做一个勇敢的、尽责任的人，不要为我而徇法！”这样，这位检察官便硬着心肠，按照“法律”，对她进行了起诉。最后歌女被判死刑。在她临死时，还叮嘱抱住她痛哭的青年要勇敢一些，

要学她在无论什么境遇里，“永远地微微的笑”。

《永远的微笑》是一部彻头彻尾、彻里彻外、公开无耻地为国民党反动派的法律作辩护的影片。法律，这是社会的上层建筑，是国家机器的一部分，是阶级压迫的工具。反动统治阶级的法律，是只能为反动统治阶级的利益服务的，特别当国民党反动派除了用军事“围剿”以外，还以“法律”的名义来镇压人民、成千成万地屠杀革命者的时候，刘呐鸥这个国民党反动派的御用走卒竟捏造出歌女这个荒唐透顶的人物来渲染反动法律的“一秉至公”，这除了说明刘呐鸥之流死心踏地为国民党反动派服务的反动面貌以外，还能说明别的什么！不仅如此，他们甚至要求被压迫的人民在反动法律面前也必须俯首贴耳，带着“永远的微笑”！

“软性电影”分子在散布他们反动的“软性”谬论时，曾大叫大嚷地反对“在银幕上闹意识”，竭力鼓吹所谓“不带副思想”的“美的照观态度”。但是，在《永远的微笑》里，明目张胆地宣传反动法律的“神圣不可侵犯”，不正是“在银幕上闹意识”么！在这里，“软性电影”分子们再好不过地用他们自己的“创作”揭穿了他们自己的“理论”，再次说明“软性电影”分子所谓的反对电影的思想性和倾向性，只不过是要宣传他们反动的思想和表现他们反动的倾向罢了。

影片《永远的微笑》上映时，正是抗日民主运动高涨年代，由于它思想反动，技巧拙劣，根本没能在群众中产生什么影响。

除了反动的《永远的微笑》之外，这一时期的“明星”，在以张石川为代表的迎合小市民趣味的制片路线下，也拍出了一批落后影片。例如：吴村编导的《春之花》，写一个歌女，先后有三个男人争夺她，一个为她送命，一个为她坐牢，一个为她自

暴自弃，宣传了女人是祸水的陈腐观点。李萍倩导演的《桃李争艳》，写两个不同性格的女人争夺一个网球健将，也是老一套的“三角恋爱”的描写。徐欣夫继侦探片《翡翠马》之后又编导了《金钢钻》和《生龙活虎》，则都染上了很深的美国侦探影片的流毒，旨在迎合小市民的落后趣味，和当时群众一致要求抗日的时代呼声是完全背离的。

1937年7月，七七全面抗战爆发，广大爱国电影工作者参加了救亡演剧队，走上了抗日前线。八一三上海战役中，明星制片基地又遭到了炮火的严重破坏。这样，明星影片公司也就从此结束了。

四、新形势下“明星”阵地上的创作成就及其意义

在国防电影运动这个新的时期内，在党的地下组织的正确领导下，进步电影工作者再度进入了“明星”阵地，不但扭转了“明星”的投合落后小市民趣味的制片路线，打击了渗入“明星”来的“软性电影”分子，与此同时，还创作了一些国防电影和其他进步电影。虽然由于国民党反动派和上海租界殖民主义统治当局的双重迫害，以致没能拍摄出更多的直接表现抗日斗争的影片，但不论是革命历史题材的《生死同心》抑或暴露当时社会黑暗的《压岁钱》，不论是正面描写反汉奸斗争的《夜奔》抑或侧面触及抗日内容的《十字街头》和《马路天使》，无不具有一定的反帝抗日的内容，体现了动员人民团结抗日的意义和要求。尽管这些内容在影片中表现得十分曲折，但总的说来，它们仍然有力地配合了当时建立抗日民族统一战线的政治斗争。

“明星”这一时期的进步影片创作，在艺术上也更加走向成

熟。编剧方面的《压岁钱》、导演方面的《马路天使》，可以说是革命的电影艺术走向成熟的两个最为突出的标志，在这里，革命的思想内容已经和较为完美的艺术形式结合起来了。

“明星”这一时期进步影片创作的成就，也显示了革命电影创作力量的全面发展。如果说，党在开始领导革命电影运动的初期，革命电影的创作力量还主要是表现在编剧方面，那么，到了这一时期，单是在“明星”这一阵地上就已经可以看出，一支从编剧、导演、演员直到音乐和摄影的比较全面、比较完整的队伍，已经开始形成起来了。

“明星”国防电影和其他进步电影创作的成就，再次显示了革命电影的不朽生命力，不管反动势力的如何扼杀、迫害，它都是一定要发展和壮大起来的。

第三节　改组后的联华公司及其创作

一、分化、改组和华安公司的投资

差不多和明星公司改组同时，由于“联华”上层分子的进一步分化，联华公司也进行了改组。

1936 年初，罗明佑企图依靠影片《天伦》挽救其经济危机的计划失败后，“联华”经济更加困难，负债累累，拍片工作几乎陷于停顿。而国民党也没有给他什么好处或帮助他解决困难。继之，罗明佑想利用有声片《浪淘沙》挽救危机的企图又告破产。这样，罗明佑在“联华”便彻底丧失了他的经济实力和支配地位，而为实力派的吴性栽取而代之。自 1936 年 8 月 1 日起，“联华”全部制片业务，便正式由吴性栽等组织的银团华安

公司接办。

随着罗明佑在“联华”的失势，“联华”一厂的黎明伟、钟石根、金擎宇等人也都同时与罗明佑一起退出“联华”，并以原来月明公司的摄影场为基地，恢复了民新影片公司，继续拍摄其维护封建伦理道德的影片。在“七七”之前，他们一共拍了三部影片：《母爱》(金擎宇编导)、《灵肉之门》（钟石根编剧，并由他与赵策导演）和《新人道》（钟石根编剧，卜万苍导演）。其中，《新人道》则更是几年之前的旧《人道》的有声复制。这些顽固维护封建伦理道德的人虽还在挣扎，但已逐渐被时代的潮流所淹没了。

吴性栽在以华安公司的名义控制了“联华”以后，对“联华”进行了改组，撤销了原来的“联华分管理处”和“联华总发行所”，成立了“华安总管理处”，而对外则仍沿用联华公司的名义。

在前一时期里，如前所述，由于罗明佑的投靠反动派和左翼力量的加强，“联华”在创作上出现过尖锐对立的局面。在这一时期，虽然一方面罗明佑的失势给进步的电影创作带来了有利的条件，但另一方面，却也由于在过去曾大力支持过“联华”进步斗争的夏衍、聂耳等党的电影工作者的被迫离开，从而也削弱了“联华”的左翼电影创作的力量。

在这种情况下，“联华”的电影创作工作者，有的继续寻求着党的地下组织的帮助，坚持了自己的进步；有的在摆脱了罗明佑的支配后，在国防电影的号召下，重新走向了进步；有人因为脱离了党的地下组织的帮助拍出了不好的影片；也有人则更由进步方面转化到反动落后方面去了。除此以外，也还有一部分人则是停留于一般的状态，既是远远地游离开抗日的时代

的呼声，而又不甘心走向反动；这种“不偏不倚”的态度，倒是与作为资方的吴性栽在进步与反动之间“保持中立”的态度，很相符合的。这样，“联华”这一时期的创作面貌，就显得比较复杂了，既出了如《浪淘沙》那样有严重错误的影片，又出了如《迷途的羔羊》、《狼山喋血记》、《联华交响曲》、《王老五》等比较优秀的作品；既出了如《到自然去》那样影响不好的制作，也出了如《人海遗珠》、《镀金的城》等等虽有一些暴露意义然而又是很不深刻的影片。

但是，总的来说，“联华”这一时期的创作的基本面貌，在时代的要求下，在国防电影运动的推动下，仍然是朝着爱国进步的方向走的。

二、对影片《浪淘沙》的批判

1936 年 2 月初，“联华”酝酿改组期间，罗明佑为了挽救他在“联华”的失势，继配音片《天伦》和《寒江落雁》后，又策划了“联华”第一部有声对白影片《浪淘沙》的拍摄。由吴永刚编导，洪伟烈摄影。

《浪淘沙》的故事描写一个水手出海归来，打死了强奸他妻子的坏蛋，成为侦探追捕下的一名逃犯。后来水手逃到轮船上，当了一名伙夫，被侦探发现，在航行的中途遭到逮捕。接着，轮船触礁沉没，水手和侦探先后被海浪冲到一个荒无人烟的海岛上，他们先是相互猜疑仇视，后来慢慢成了朋友。最后，当他们看见远处有轮船驶过时，侦探却又拿出镣铐铐住了水手的手。但他们的喊声没有被驶过的轮船上的人们所听到，两人就永远留在了岛上，最后同归于尽，留下的只是黄沙白骨和枯骨上的镣铐。

在阐明《浪淘沙》的所谓“哲理”时，作者曾这样说：

> 一个善良的人，在偶然不幸的遭遇中会犯罪；一个奉公守法的侦探，永远追逐着他所要逮捕的罪犯，当他们两个人站在同一的生命线上时，他们会放弃了敌视，而变成极高贵的友情；但是一旦遇到利害的冲突，人欲的激动，他们会马上恢复了敌意。这一类的悲剧，永远在人与人之间产生着。
>
> 人类的历史是用血写成的，但人与人之间原无所谓仇恨，只因为要求生存，彼此掠夺着，仇杀着，以至于民族与民族间战争着！这类的悲剧从原始洪荒时期一直不断的继续着。现代社会的经济组织更复杂，眼看着大规模的屠杀就要开始了。
>
> 人与人之间不能相互的谅解，永远是彼此的掠夺着，仇杀着，战争着，人与人的仇恨，写成了人类的血的记录。①

从《浪淘沙》影片的内容和作者对影片内容的说明里，人们不难看出，影片所宣传的是一种荒谬、反动的思想，把人类社会的阶级斗争和民族斗争曲解为“要求生存”而“彼此”“掠夺”和“仇杀”，抹杀了阶级斗争和民族斗争的社会根源及其根本内容。谁都知道，有阶级压迫，就有阶级斗争，有民族侵略，就有民族斗争；阶级的压迫与反压迫，民族的侵略与反侵略，是阶级斗争和民族斗争的根本内容。但是，作者却不问是和非、进步和反动，把人类社会斗争，说成是什么为“生存”的“相互仇杀”，这显然是荒谬的。

在歪曲了阶级斗争和民族斗争的根源和内容以后，作者又否定阶级斗争和民族斗争在社会历史发展中的伟大作用，以虚无主义的社会历史观，宣传人类的阶级革命和民族革命斗争是

---

① 见吴永刚：《关于〈浪淘沙〉的话》，载《联华画报》第7卷第7期，1936年4月1日联华影业公司出版。

毫无意义的，其结果不是历史前进了，社会发展了，而是“同归于尽”，“黄沙白骨”，人类消灭了。显然，这也是荒谬的。特别是在“华北事变”后的当时，日本帝国主义进一步加紧了对中国的侵略，民族危机已经到了空前严重的关头，国民党反动派继续实行其卖国投降政策；中国共产党更进一步地提出了建立抗日民族统一战线的主张，全国抗日民主运动在“一二九”之后蓬勃高涨的时候，《浪淘沙》实际所起的作用是反动的。

在党的电影工作者的帮助下，吴永刚在 1934 年曾经拍摄过《神女》。但是自那以后，在国民党反动派的白色恐怖下他离开了左翼电影运动，拍摄了调和阶级矛盾的《小天使》。现在，正当国防电影运动开展时期，他却又说：“眼看着大规模的屠杀就要开始了。”可见，吴永刚在这时来拍摄《浪淘沙》，决不是偶然的。

进步电影工作者严正地批评了这部影片，同时，也从团结的愿望出发，对吴永刚进行了恳切的劝告。这样在他从“联华”转入“新华”之后，在党的电影工作者帮助下，他才又编导了国防影片《壮志凌云》。

三、不同题材样式的影片创作

1. 蔡楚生编导的《迷途的羔羊》和《王老五》

在这一时期，蔡楚生又编导了两部影片：《迷途的羔羊》和《王老五》。这两部影片表明，在新形势下，蔡楚生继续坚持了自己的进步。

《迷途的羔羊》是我国第一部以流浪儿童为题材的影片，完成于 1936 年 8 月，由周达明摄影。影片的故事是这样的：农村

的一个穷苦小男孩小三子（葛佐治饰），和同村的一个小女孩小翠（陈娟娟饰），两人的爸爸一起被抓壮丁抓走了。接着旱灾来临，小三子的老祖母饿死了，爸爸又因想逃回家来而被打死。这样，小三子便成了一个无家可归的孤儿，流浪到了上海。大城市同样是不景气，工厂倒闭，商店停业，到处是失业者。为了生活，小三子做过乞丐，替瞎眼的算命先生引过路，也帮过黄包车夫拉车过桥。他常常一个人靠在桥栏上，望着人家屋顶的炊烟出神。有时候，直到街灯亮了，他才好容易夺得了一碗猫饭。深夜，他在风雨交加中睡在街头。不久以后，小三子认识了一大群流浪的小朋友，又碰到死了母亲也成了孤儿流落到城市来的小翠。后来，小三子因偶然的机会做了富翁沈慈航（沈浮饰）的嗣子，虽有许多人企羡他，老仆人（郑君里饰）也待他很好，但他却仍旧怀念着他的那些流浪的小朋友，常常隔着花园的篱笆，把玩具糕点送给他们。他被送到贵族学校去读书，同学们知道了他出身贫穷，就百般嘲笑他，校长也认为沈慈航不该收留小乞丐做嗣子。随后，小三子因无意中撞见沈太太（黎灼灼饰）与姘夫偷情，于是沈太太便串通保镖，诬赖小三子偷窃钻戒，这样，小三子便终被沈慈航赶了出来，仗义的老仆人为他辩护，也因而一起被逐。老仆人租得一间小屋，与小三子住在一起，并收容了那些流浪的小朋友。影片最后，老仆人被饥饿折磨，倒路而死了；孩子们也被房东赶出，又流浪街头。他们因为饥饿，偷了几个面包，被警察追捕，逃到一座没有建筑完成的摩天楼上。小三子和他的小朋友们，面对着茫茫上海，徬徨无路。这时，银幕上映出了孩子们惊恐含泪的脸，接着推出了下列字幕："各位！假如这些'迷途的羔羊'——无告的孩子们，是你亲爱的弟妹，或者是儿女，你应

该有什么感想?”

蔡楚生早在1933年看了苏联影片《生路》后，就有了摄制儿童片的愿望；1935年，他读到鲁迅翻译的苏联作家班台莱夫的《表》后，又想把《表》改编拍成电影。但他几经考虑，觉得“在中国像《生路》中的‘莫斯泰法’和《表》中的‘彼蒂加’这种人当然是不知有着多少；但像《生路》中的‘莎尔格雅夫’和‘流浪儿收容所’，《表》中的‘教养院’，却还没有产生出来”，“我们实在没有勇气去违背‘艺术的良心’，在银幕上替一班流浪儿童们建筑一个‘乌托邦’”，因此，“不如以眼前我们所能够看见的流浪儿童做题材，写成一个比较‘适合国情’的故事”①。这样，蔡楚生便放弃了《表》的改编，而创作了《迷途的羔羊》。

在《迷途的羔羊》创作过程中，作者“参阅了很多儿童故事和描写流浪儿童的书籍”，但他觉得，这些都不能更多帮助自己的创作，于是他“决定不再从事于书本上的钻研，想法去接近一些流浪儿童——活的书本”。从生活里，他“得来的素材是非常的丰富”的；他发现这些流浪儿童有着那些“上流”社会的儿童所没有的“聪明、热情、理智和勇敢”，从而更加强了他“为这些无告的人们而呼吁的决心”②。《迷途的羔羊》的创作经验，说明了只有实际的社会生活才是艺术创作的唯一源泉。从社会实际出发，从现实生活中吸取养料，在很大程度上保证了《迷途的羔羊》创作的成功!

通过小三子他们的遭遇，作者生动地反映了三十年代旧中国流浪儿童的悲惨命运：他们在反动派所制造的农村破产中家破人亡，沦为孤儿，过着无依无靠的流浪饥饿生活，为上层社

①、② 见蔡楚生：《〈迷途的羔羊〉杂谈》，载《联华画报》第8卷第1期，1936年7月1日联华影业公司出版。

会的人们任意污辱歧视，毫无生存保障。影片最后，小三子及一群流浪儿童被警察追逐到没有完成的摩天大楼钢架顶上的描写，是意味深长的，它象征了在当时社会里，流浪儿童的处境已到了上天无路，入地无门的程度。在这里，作者向当时社会的反动统治者提出了深沉的控诉。

在影片《迷途的羔羊》中，作者没有仅仅停留在流浪儿童不幸遭遇的描写，还着力刻画了他们可爱的性格：小三子的顽皮活泼、机警聪敏、敢于反抗和对流浪小朋友充满友爱，小翠的天真纯朴，以及其他流浪儿童的团结互助，这一切都很好地再现了流浪儿童的美好心灵！在这里，贫苦儿童的优美性格与他们不幸的痛苦遭遇形成了鲜明的对照，更加激起了人们对他们的深厚同情和对于整个旧制度的憎恨。

影片的艺术风格是独特的。当作者暴露旧社会的丑恶时，所使用的是嘲讽的笔法；而当再现流浪儿童的悲惨生活时，影片则立时罩上了深沉的气氛，改用了徐缓的节奏。根据内容的需要而使多种色彩得到和谐统一，这说明作者的技巧更趋成熟。影片有许多令人难忘的细节运用：如小三子初来上海站在黄浦江边时，导演只是通过小三子的眼睛便写出了旧中国大都会上海的速度与节奏；大口径的长长的大炮炮筒对准上海，占据了大部分的画面，很好地说明了帝国主义对中国的侵略；再如影片中孩子们所玩的“长城之战”的游戏插曲，描写小三子率领孩子们守卫用石头垒起的城墙，由抵抗失败终于反攻胜利，意义深长地表现了人民团结抗日的思想。在抗日宣传极端不自由的环境下，作者使用这种方法来反映人民的愿望，这是很有意义的。几位儿童演员在导演的帮助下都演得很好。尤其是小三子和小翠，演来更是真实可爱，传达出了自己角色的心灵和

性格，给观众留下了深刻的印象。

《迷途的羔羊》的音乐，是由任光谱写的。他还为影片作了两支插曲：《新莲花落》（安娥作词）和《月光光歌》（蔡楚生作词）。两者都很好地道出了穷苦儿童的悲惨生活。《新莲花落》由于唱出了：

天灾使我们成一家，
人祸逼我们牵紧手！
……
要吃饭的大家一齐来动手，
没人把粮食送上口，
……

表现了团结，暗示了反抗，在检查时，被反动派剪掉了。

影片作者透过老仆人对流浪儿童的爱护以及在他死去以后儿童们仍然不得不流落街头的描写，指出了单凭人道和同情还是不能解决问题的。但通过这个人物的穿插，也反映出了作者自己对这些孤苦不幸的流浪儿的真挚情感和无可奈何的抚慰。

影片中也还有些不必要的噱头，对于全片的洗练不无影响，但这只是新样式探索中的小疵。影片在上映后受到了广大观众和进步电影评论工作者的欢迎和赞扬。

继《迷途的羔羊》后，蔡楚生除参加了短片集锦《联华交响曲》中的《小五义》的创作以外，在 1937 年上半年又编导了影片《王老五》，由周达明摄影。在《王老五》的创作过程中，蔡楚生坚持了从实际生活出发的做法，曾到上海打浦桥一带停泊在污水河边竹篷小船的棚户区进行访问，搜集素材。

《王老五》的故事是这样的：穷迫无归的流浪汉王老五（王次

龙饰）虽然觉悟不高，但却有劳动人民纯朴善良的秉性。因为穷，他到了三十五岁还没有成家。他诚挚地爱上一个泼辣的缝穷姑娘（蓝苹饰），但姑娘并不爱他，直到姑娘的父亲死了，王老五仗义相助，她深受感动，这才和王老五结了婚，住在棚户区，先后生下四个孩子。他们的生活，和邻居们一样，过得一年不如一年，经常忍饥挨饿。王老五被生活折磨得十分苦痛，常常以酒浇愁，这样，家庭里就增添了许多烦恼和风波。一二八战争爆发后，一家生活更加困苦。这时，当了汉奸的工头企图收买王老五，叫他纵火焚烧棚户，扰乱人心。在生活逼迫下，王老五受工贼花言巧语的欺骗，糊里糊涂地跟着工贼走了。但是，当他知道这工贼竟然是要叫他去放火焚烧棚户区，去向自己亲密的穷苦弟兄们投掷炸弹，去做背叛祖国的奸贼时，他悲愤无极地像个巨人般站起来了！他大叫“抓汉奸！”并追击着那奸贼，向他猛力抛出手榴弹。但是奸贼并没有被炸中，他因王老五之抛手榴弹，反过来诬王老五是汉奸，在高叫“抓汉奸！”中开枪击伤了王老五，并去王家纵火。王老五家一时顿成火海，妻子和儿女从火海中逃出。垂死的王老五倒在门口近处，妻儿等遭此大变，号哭不已。但是那奸刁的工贼却还在怂恿众人骂王老五是“该死的汉奸！”王妻是深明王老五从来就想要做一个好人的，在痛哭中极力向围着的人申辩说：“不呀，他，他不会做汉奸，他要做一个好人！……他是一个好人呐！”汉奸的纵火，引来了日寇的飞机，在轰轰的飞机声中，围着的众人四散奔跑了。妻儿伏王尸号哭，孩子们哀叫“妈……妈！”王妻在血泪交流中抬起头来，她痛恨敌人，痛恨汉奸，她也要为含冤而死的善良的丈夫承担起一切的苦难和抚育这些可怜的孩子们……。

王老五是一个“生不知其所自来”的流浪汉，后来经常也在

码头上做着临时小工。他的外表“其貌不扬”，十分粗犷，人们骤然看到他，会很不喜欢他，甚而怕他，但他却是一个心地善良刚正的人。他唯一的希望和目的就是想做一个“像人那样的人”。他不畏强暴，他爱他的妻子，爱他的孩子，爱他的伙伴亲邻，也爱他的祖国和憎恨敌人汉奸。他为一家的生活受尽了苦楚，但仍是不得温饱，终于为了反击奸贼付出了自己的生命。总之，他是一个比当时那些在表面上看来十分“雍容华贵”，但其行为却是万分卑鄙龌龊的所谓“达官贵人”们要高尚不知多少倍的人。

王老五这个“微小”的“粗人”，在那个人吃人的社会和暴敌的侵凌下，终于没有达成他那想做一个“像人那样的人”的愿望而被毁灭了；但他仍是“像个人”那样无愧地躺在哺育他的祖国的大地上，躺在了解他、热爱他的亲人——妻子儿女的面前。

作者生动地刻画了王老五的艺术形象，并通过这个形象，控诉了旧社会的黑暗，揭露了汉奸的罪恶，抒发了作者对穷苦人民的深厚感情。

影片《王老五》刚刚摄制完成，“七七”和“八一三”全面抗战已经爆发，因之影片一直被拖延到1938年4月初才在沦为“孤岛”的上海公映。在这以前，影片曾经过国民党反动派电影审查机关的审查，因作品中写了工头当汉奸，据说以“中国是没有汉奸的”为“理由”，蛮横地把工头的汉奸破坏活动，以及王老五的反抗和被诬惨死等场面，都删掉了，并整整地没收了两本影片，这便使这部影片最重要的部分，也即这个戏的最高潮，全部都在反动派的剪刀下被牺牲了。这样，《王老五》这一作品便成为残缺不全之作，从而严重地破坏和歪曲了作品和人物性格的完整。

2．孙瑜编导的《到自然去》及《春到人间》

在这一时期，孙瑜也编导了两部影片：《到自然去》和《春到人间》，均由黄绍芬摄影。

影片《到自然去》的故事，作者假定是发生在军阀时代的北京：北洋舰队总司令周将军（章志直饰），是一个自命有维新思想的“实验家”，他一面享受着仆婢如云，穷奢极侈的生活，一面又提倡什么“自由平等”，每月要举行一次“平等茶话会”，在茶话会上，公馆里的男女仆役要受到一次周将军的亲自招待和他的三位千金小姐的奔走服侍。周公馆的当差头儿马龙（金焰饰）却抱有不同的看法，他认为在一个“文明”社会里，应该有主人，有当差。一天，周将军游兴大发，带了三个女儿、外交博士杨味足（韩兰根饰），艺术家牛自然（宗由饰），以及仆役马龙和一个厨房小丫头阿梅（白璐饰），乘着私人游艇，到太平洋上旅行。不料游艇碰上飓风失事，他们漂到一个远离航线的孤岛上。在这荒无人迹的“自然”里，将军、博士、艺术家和小姐们，都没有能力来解决衣食住问题，不得不可怜地仰仗马龙。马龙擒野兔、网鱼虾、烹山蔬、搭茅屋，成了岛上真正的主人，三男四女在他指挥下，耕地、纺纱、打猎、劈柴……。四个女的同时爱上了马龙。从前很自私的大小姐周丽华（黎莉莉饰），现在却也能只身攀崖涉水，猎取野兽，并因而获得了马龙的垂爱。但就在他们两人宣布订婚，大家筹备庆祝的那天晚上，兵船来到岛上。大家又重新回到了都市里。旧日的情形恢复了，将军依然是将军，小姐依然是小姐，仆役也依然是仆役。影片最后，马龙离开了周公馆，到南方去了，周丽华也离开了家庭。

影片《到自然去》是孙瑜根据英国戏剧家巴蕾1902年写的剧本《可敬的克莱顿》改编的。在这改编的影片里，作者对于资产阶级所鼓吹的“自由平等”的虚伪性，对于剥削阶级的寄生生活，虽然都有一些讽刺，但是整个说来，影片却错误地承袭了巴蕾在《可敬的克莱顿》里所宣传的社会达尔文主义的思想。正如当时评论所指出的，巴蕾借克莱顿发表的“世界是没有平等的，一定要有统治者和被统治者的差别”的哲学，被作者“毫不咀嚼地保存在《到自然去》里面”。①这样，孙瑜就不自觉地抛开了人的社会性，违反了社会财产的私人占有、阶级的压迫和剥削是产生统治者和被统治者的社会根源这一科学学说，而将社会的分为阶级曲解为是什么“优胜劣败”、“适者生存”的“大自然真理”，以致马龙在陆地上的北京是“被统治者”，而到了另一个环境里——荒岛上就又成为“统治者”了。当时的评论问得好：“阶级的存在，完全是‘自然’决定的吗？私有经济制度对于阶级的存在全无决定意义吗？”②这里，作者却忘记了，陆地的北京是一个半殖民地半封建的社会，而荒岛不过是一个荒岛。“人是其社会关系的总和”，离开了人的社会性、阶级性，而侈谈“统治者和被统治者”，必然要引申出许多连作者自己也无法自圆其说的荒唐结论来。大概作者也感到了这点，因而让马龙最后到“南方”去了，但是，这个坚信“在文明社会里，应该有主人，有当差”的人，即使到了“南方”又能有什么样的结果呢？

《到自然去》实质上鼓吹了旧社会的不公平是自然而然的现

---

① 见韦彧：《〈到自然去〉评》，载《电影·戏剧》月刊第1卷第1期，1936年10月10日上海出版。

② 见凌鹤：《〈到自然去〉评》，载《电影·戏剧》月刊第1卷第1期。

象的荒谬思想，也违背当时为动员人民反对日寇侵略者的时代精神。正因为这样，进步的电影工作者坚定地批评了这部影片，并用孙瑜自己的话来鼓励孙瑜："失败了再来过"。

孙瑜在完成《到自然去》之后，参加了《联华交响曲》里的《疯人狂想曲》这个片段的拍摄工作，接着又编导了影片《春到人间》。《春到人间》写军阀时期一对青年男女——婢女小红（陈燕燕饰）和舟子玉哥（梅熹饰）在经历了军阀混战年代被压迫的苦难后，先后参加了北伐的故事。剧本是作者1932年写的，因此也仅仅保持着《火山情血》的水平。

从这两部影片，我们看出孙瑜在这一时期的创作成就是不大的，远远落后于《大路》乃至《小玩意》。这种后退现象，可以从孙瑜对于当时的国防电影运动所抱的态度得到部分解释。在国防电影讨论中，对国防电影的摄制，孙瑜虽然也表示"这责任是应该负的"，但同时也流露了某些畏难情绪，以致他最后的结论是"只要在可能范围内尽量去摄制就得了。"①在这里，问题并不完全在于作者没有选择直接描写抗日的题材，而主要在于作者的创作激情有意无意地规避了自己所处的时代。这样，孙瑜在这时拍摄出了《到自然去》和《春到人间》这样的影片，就并不是偶然的了。

3. 国防影片《狼山喋血记》的摄制及其意义

1936年11月，"联华"拍摄完成国防影片《狼山喋血记》，受到了爱国进步电影工作者的重视。

《狼山喋血记》是根据沈浮、费穆合作的电影故事，由费穆

① 见叶蒂：《一片要求摄制"国防电影"声中访孙瑜先生》，载1936年9月20日上海《大晚报》的《每周影坛》。

导演，周达明摄影的。沈浮，1905 年生于天津，出身于码头工人家庭，从小就没有上学的机会，一直为生活而奔波，做过小贩、徒工、乐手和抄写员，由于刻苦自学，勤习写作，后来当了报纸的编辑。他爱好电影，1924 年考入过天津渤海影片公司，曾经尝试地编导过一部滑稽片《大皮包》，但不久这家公司就停顿了，直到 1933 年他参加联华公司后，才正式开始电影生活，曾先后编导了影片《出路》和《无愁君子》。1936 年，“国防电影”口号提出后不久，他构思了“冷月狼烟录”的故事，经费穆补充加工，写成了《狼山喋血记》的摄制台本。

《狼山喋血记》是一部寓言式的影片：年青的农村姑娘小玉（黎莉莉饰），还在她小的时候，村里就常闹狼患，她的哥哥是被狼咬死的，因此她和她的爸爸——李老爹，对狼都非常仇恨。同村的茶馆老板赵二先生却认为狼是山神管的，是打不完的，只能靠画符避狼。但猎户当中也有像老张（张翼饰）和刘三（刘琼饰）那样不怕狼的人。老张常常独自一人，在晚上出来打狼；刘三虽因妻子（蓝苹饰）怕狼，晚上不出门，但有一天晚上，也终于同老张一起用旧土枪把狼赶走。由于山上发现了狼群，村里的姑娘们都吓得不敢上山砍柴了；有些猎户出去打猎，也被狼吓了回来；赵二的儿子还被狼咬伤了。于是，到了晚上，赵二就紧闭大门，画起符来，但狼的恐怖反而越来越严重了。一天，小玉和老张一起打死了一只狼，猎户们把死狼抬到镇上去。赵二看见了，觉得这是触犯神灵，急忙悄悄跑进土地庙里去祷告。不久，豺狼成群结队地出来了，李老爹因只身出外，在半山里被狼包围，只有用手里的一柄雨伞同狼群搏斗，被狼咬死。夜里，狼群更闯进了村子，咬死了刘三夫妇的儿子。老张要坚决打狼，赵二则还是要大家“关紧大门，画上

白圈”，到土地庙去求神许愿。最后，狼竟然在光天化日之下上街横行起来了。已经到了实在忍无可忍的地步，于是全村的人在小玉、刘三和老张率领下，一致起来打狼。原来最怕狼的刘三的妻子，也走入了打狼的行列。大家举起了火把，在《打狼歌》的歌声中投入了战斗：

……

生死向前去，打狼保村庄，
弟兄血如海，姐妹尸如霜！
豺狼纵凶狠，我们不退让，
情愿打狼死，不能没家乡！

影片中的狼群，是影射日本帝国主义的。这里，作者以曲折隐晦的方式宣传了抗日思想，暴露了日本帝国主义侵略中国的罪恶，抨击了不抵抗主义的可耻，写出了人民群众的抗日觉悟和他们的爱国精神，指出对付日寇侵略，只有团结起来坚决抵抗，才有出路。在国民党和上海租界当局双重迫害下，作者不得已而采取的这种寓言形式所含的寓意，人们是能够理解的，正如当时评论所说：作者“限于目前的环境，只得运用象征的手法，但是在深深明白‘恶畜究何指’的中国人中，这是再明白不过的”。①

这部影片在导演工作上的成就，在于很多画面的处理和音响的运用都能创造出强烈的戏剧气氛；但是另一方面，导演对于这个“寓言”故事所要求的“寓言”手法没有给以足够的注意，而是用了一般故事片的手法来摄制的，以致在风格上还缺乏“寓

① 见尤兢、尘无、鲁思、凌鹤、怀昭等集体执笔：《推荐〈狼山喋血记〉》，载1936年11月21日上海《民报》的《影谭》副刊以及其他各报。

言片”所应有的特色。

《狼山喋血记》的拍摄，表明在经过左翼电影工作者对《天伦》的批判后，随着罗明佑在“联华”的失势，费穆又重新靠近了进步电影运动。对于费穆的这个好的转变，当时进步电影工作者曾给以热情的欢迎和鼓励。

影片中，黎莉莉扮演的小玉，张翼扮演的老张，刘琼扮演的刘三，都有分寸地体现了角色的性格。蓝苹扮演的刘三妻子对人物把握尤其准确，不仅再现了刘三妻子这个农村妇女的朴素真挚，同时还较好地表现了这个人物由怕狼到儿子被狼咬死后拿起柴棍打狼的整个变化过程，体现了人物的觉醒与成长。蓝苹的表演，获得了影片导演者的赞美，也受到了观众的欢迎和好评。

《狼山喋血记》是这一时期“联华”出品中较为优秀的国防影片。它配合了当时为建立抗日民族统一战线的政治斗争，对于国防电影运动的开展也有促进作用，当时的爱国进步电影工作者并为它召开了座谈会，给予了大力的肯定。

4. 短片集锦样式的《联华交响曲》

1937 年 1 月，“联华”完成并上映了《联华交响曲》。影片由八个短故事组成：（1）《两毛钱》，（2）《春闺断梦》，（3）《陌生人》，（4）《三人行》，（5）《月下小景》，（6）《鬼》，（7）《疯人狂想曲》，（8）《小五义》。它好像一本丰富多彩的短篇创作集，在当时的中国电影中，这还是一个新的体裁。差不多“联华”所有的导演和演员都参加了这部集锦片的创作工作，就这一点来说，它又很像“明星”拍摄的《女儿经》。

在《联华交响曲》的八个短故事中，有五个都是以宣传抗日

为主题的，其他三个也都程度不同地暴露了当时社会生活的黑暗。由于这种分工合作的集体创作比起长故事片来摄制的时间短，出片的速度快，所以比较便于配合当前的政治斗争。

影片的第一个故事《两毛钱》和最后一个故事《小五义》都是由蔡楚生编剧的，前者由司徒慧敏导演，后者由蔡楚生自己导演。《两毛钱》通过一张两毛钱钞票在不同阶级的人们手里的不同遭遇，对照了穷富生活的悬殊，揭露了旧社会的不合理：有钱人拿了两毛钱的钞票来引火抽烟；流浪汉用它来勉求一饱；而独轮车夫(梅熹饰)为了这两毛钱，则毫不知情地得了一个帮运毒品、破坏社会安宁的罪名，被判处了八年的徒刑。影片剪裁简洁，对比强烈，颇发人深思。《小五义》是影片中最长的一个片段，叙述一个贪杯糊涂、不问生计的老李（殷秀岑饰）上了朋友老何（王次龙饰）的当，把他的靠着街口的住处借给老何开小店。老李的五个顽皮孩子都和老何合不来，常常跟老何捣蛋，而老何则小恩小惠，使孩子们不团结。一天，老李的小女儿突然失踪了，他断定是老何干的，便拉老何到乡公所去叫他交出人来。绅董们本来就看不起老李，加上老何的花言巧语，以致孩子失踪问题并没有弄个明白。不久，孩子们发现老何是个大坏蛋，证明小妹确是他拐走的，于是他们就纠集几百个孩子，联合起来，经过一场斗争，抢回了小妹。这又是一个寓言式的故事。老何暗示日本，老李表示中国，乡公所则指当时的国际联盟。通过这个故事，作者曲折地宣传了只要依靠人民的斗争，就能打败侵略者获得民族解放的思想。

另一片段《春闺断梦》，费穆编导，也是影射抗日的。它写两个女人（黎灼灼、陈燕燕饰）做了三个恶梦。在第一个梦里，她们看见了一个兵士(张翼饰)吹着悲凉的军号，一个士兵取出

了一片秋海棠叶子；在第二个梦里，恶魔（洪警铃饰）把这片秋海棠叶子投在火中烧毁了；在第三个梦里，她们受尽恶魔的欺凌，最后都结在她们内心的怒火变成了力量，她们进行了反抗，消灭了恶魔。这个片段，原来是有对话的，由于涉及了抗日，检查不通过，最后改成了哑剧。

《陌生人》，谭友六编导，写一个守财奴（郑君里饰），为了贪财，窝藏了杀害他儿子（刘琼饰）的奸细——陌生人（宗由饰），以致媳妇（白璐饰）也丧命，酿成灾祸。经过这个教训后，他觉悟过来，参加了抵抗敌人的斗争，也是一个隐喻抗日的寓言。

《月下小景》，贺孟斧编导，写一个年青人，东北家乡沦陷后，漂泊到上海来寻找他离别了十多年的父亲（李清饰），但父亲的家被"一二八"的炮火毁了，没有找到。他被迫做了强盗，在抢劫珠宝店的这天晚上，发现了守夜的老人就是他的父亲。正当父子两人要相认的时候，儿子被警察逮捕了。这个片段，虽带有不少感伤成分，但也较好地表现了在日寇侵略和国民党黑暗统治下人民生活苦难的现实。

《疯人狂想曲》，孙瑜编导，写在外敌侵略下家破人亡的一个农夫（尚冠武饰），因受刺激而终日狂呼"打回去"，以致被禁锢在疯人院里。它讽示了当时国民党反动派不仅不给人民抗日的自由而且加以迫害的卖国行为，是《小玩意》结尾时叶大嫂的呼吁的发展。

《三人行》和《鬼》这两个片段，则和《两毛钱》一样，暴露了当时社会的黑暗。《三人行》由沈浮编导，写三个徒刑期满的犯人（殷秀岑、刘继群、韩兰根饰），出狱时立誓从此要好好地生活！但当他们看到一个青年寡妇打死了企图污辱她的高利贷者，他们便代她认了罪，于是在他们出狱的第二天，又重新被

投进了监狱。作者以喜剧的手法，尖锐地揭露了在旧社会欲做好人而不可得的黑暗现实。《鬼》，朱石麟编导，写一个农村姑娘（黎莉莉饰）因迷信怕鬼，晚上逃到一个隔壁男人房间里去求庇护，受到了那个男人的污辱，深受刺激，以致精神失常。剧旨在于说明：鬼是没有的，不必怕，而坏人却是要随时提防的。比起其他片段来，这个片段是较为逊色的。

《联华交响曲》的各个片段，虽然思想水平参差不齐，风格也各异，但总的说来，它们都表现了"联华"创作人员的抗日爱国热情，表现了他们对当时抗日民主运动和国防电影运动的拥护与支持。正是这样，影片深受观众欢迎，也得到舆论的好评："我们热情地盼望有良心的艺人们，都能本着这般的制片方针，为中国电影展开新的一页，负起民族解放斗争中文化界应负的责任来。"①

继《联华交响曲》后，"联华"又出了另一部集锦影片《艺海风光》，内容包含三个片段：朱石麟编导的描写电影界形形色色的《电影城》，贺孟斧编导的表现剧作家悲剧的《话剧团》和蔡楚生编剧、司徒慧敏导演的讽刺游艺场黄色表演的《歌舞班》。虽然这三个片段，也都程度不同地描绘了生活在上海这个半殖民地社会的艺人们的不幸和痛苦，但在思想内容或艺术成就上不及《联华交响曲》远甚。

5. 周信芳主演的戏曲片《斩经堂》

费穆在参加了《狼山喋血记》、《联华交响曲》两片的创作工作后，接着又拍摄了戏曲片《斩经堂》，由他担任艺术指导，周

① 见叶蒂：《评〈联华交响曲〉》。载1937年1月10日上海《大晚报》的《剪影》副刊。

翼华导演，黄绍芬摄影。

影片是由著名的京剧表演艺术家周信芳主演的。早在商务印书馆影片部时期，周信芳就曾拍摄过《琵琶记》片断，但没有最后完成。《斩经堂》是周信芳的表演艺术第一次正式搬上银幕。

周信芳，1895 年生于浙江慈溪，他六岁学戏，七岁登台，十一岁即以“麒麟童”的艺名在江汉京津一带演出，十三岁后，一度搭喜连成科班，与梅兰芳同台演唱，十八岁去上海。五四运动后，他不顾当时社会的非难和同行的讥讽，致力于戏曲改革运动，曾先后自编、自导、自演了《学拳打金钢》、《陈胜吴广》、《勾践》等六十多部戏，并一度参加南国社。周信芳是京剧表演艺术中“麒派”的创始人，他善于根据自己的特点广泛吸收京剧前辈艺人的经验加以创造性的革新，赋予程式化的动作与唱腔以较为深刻和复杂的心理内容，从而塑造出鲜明而苍劲的舞台形象，形成了自己独特的表演风格。

《斩经堂》是徽班名剧，写西汉末年，“王莽篡汉，光武帝举兵复国”时，潼关守将吴汉杀了自己的妻子——王莽的女儿王兰英，出关投奔刘秀的故事，主要宣传的是封建正统观念，内容是不好的。但由于这出戏是周信芳表演艺术的代表作之一，所以作为周信芳表演艺术的纪录片来看，影片仍有一定的价值。

戏曲片的拍摄，这时虽然还处在探索阶段，但《斩经堂》较之以前的戏曲片来，在艺术处理方面已经有了某些进步，特别在利用电影所特有的镜头转换和场景剪接方面，既基本保持了戏曲表演艺术本身的一些特定要求，又在一定程度上克服了戏曲艺术和电影艺术在时空推移和场面调度上的某些矛盾。对于这点，当时评论曾给予了肯定的评价，认为“银色的光，给了

旧的舞台以新的生命”，“中国旧戏的电影化是有意义的，有效果的工作”①。

《斩经堂》在筹备拍摄过程中，对背景的处理曾经有过不同的意见。周信芳主张写实，费穆则主张采用背幔。最后，影片既采用了许多写实的背景，如巍峨的关寨、幽邃的桃林，借以烘托剧情的开展；同时也保留了不少传统戏曲的虚拟手法，如马鞭等等。在这方面，影片的编导者是花了一番设计功夫的。自然，这还只能是突破戏曲与电影这两种艺术之间的矛盾的第一步，“在某几个画面里，依旧不曾摆脱‘上场门’和‘下场门’的束缚”②的情况，仍然是存在的。

“华安”接办“联华”后，曾计划拍摄一套《麒麟乐府》，内容包括周信芳的好几出名剧。《斩经堂》是《麒麟乐府》的第一部，公映后，还接着准备拍摄《麒麟乐府》的第二部，但因抗日战争爆发，遂中途停止。在摄制《斩经堂》的过程中，由于女主角更迭而一度停顿期间，《斩经堂》的创作人员曾利用现成的场面和衣箱，由费穆编剧，周翼华导演了一个短小的“喜剧小品”——《前台与后台》。

《斩经堂》后，费穆对戏曲片的创作发生了浓厚的兴趣。在以后时期里，他又拍摄了好几部戏曲片。

6. 喜剧片《天作之合》和《如此繁华》

沈浮在参与了《狼山喋血记》的创作后，接着编导了喜剧片

---

① 见田汉：《〈斩经堂〉评》，载《联华画报》第9卷第5期，1937年7月1日联华影业公司出版。

② 见蠡芳（桑弧）：《〈斩经堂〉观后感》，载《联华画报》第9卷第4期，1937年6月5日联华影业公司出版。

《天作之合》，由黄绍芬摄影。

对于电影喜剧，沈浮是有兴趣的，前面谈到过的《无愁君子》就是由他编剧并参与导演的一部喜剧片。更早的时候，他在天津渤海影片公司编导的《大皮包》也是一部滑稽片。

早期的中国影片，如“亚细亚”、“开心”的出品中，有不少都是所谓“滑稽片”，由此以后就发展到所谓的大型喜剧片，如“天一”的《王先生》等。但是，这些影片，要么是对劳动人民加以丑化与污蔑的所谓“滑稽”；要么就是投合小市民落后趣味的低级噱头。沈浮最早的一部滑稽片《大皮包》，也就是属于后一类的。左翼电影运动开展之后，电影喜剧创作便开始走上基本健康的道路，把喜剧形式的运用与对穷苦人民的关怀和对旧社会黑暗的抨击，结合了起来。在早些时候的《无愁君子》里，沈浮就已有意识地以喜剧形式反映了一些人民生活的贫困，暴露了一些旧社会的黑暗。而在喜剧片《天作之合》里，他则更进一步地从社会角度提出了工人的失业问题。

《天作之合》的故事是这样的：青年工人老韩（韩兰根饰），在工厂老板（刘继群饰）剥削下，出卖自己的劳力。他生活虽苦，但仍常用非薄的收入，帮助一个被迫为娼的姑娘（白璐饰）一家人的生活，还介绍了姑娘进工厂去做工。后来他们结了婚。不料就在他们婚后的第二天，工厂关了门，老韩两口子和别的工人一样，失业了。为了活下去，老韩最后只好被迫装聋作哑在街头行乞，而不幸他又失手打死了要抢他钱的人，遭到警察的追捕。在奔逃中，他遇着原先工厂的老板。老板以他老实可欺，便收留了他，利用他去搞走私的勾当。不久，走私的真相为老韩发现，他非常气愤，便告发了老板，他自己也被警察逮捕了。影片结束时，老韩被推上囚车，他的妻子为了一

家人的生活，又不得不重新走上街头，含泪卖笑。

《天作之合》的优点在于：透过失业工人老韩的遭遇，作者不仅揭露了旧社会严重的失业现象，再现了穷苦人们的痛苦生活，而且抨击了整个旧社会制度的不合理，指出了像老韩那样善良正直的人却正是旧社会所不能容的。同情不幸人民，对旧社会痛下针砭，这是沈浮喜剧创作成功的关键，也是它区别于早期的那些所谓"滑稽片"的分界线。《天作之合》镜头简洁、夸张适度、节奏明快，有不少的寓讽刺于夸张之中的艺术处理，吸取了卓别林喜剧电影中的一些长处。当然影片也有一些庸俗胡闹的噱头。

欧阳予倩由"明星"转入"联华"后，也拍了一部喜剧片《如此繁华》，由黄绍芬摄影。

如果说沈浮的《天作之合》倾吐了旧中国下层社会劳苦人民的悲哀，那么，欧阳予倩这部喜剧片，则揭露了旧中国上海的所谓"上层人物"的丑恶：赋闲已久的李四维（尤光照饰），为了升官发财，一心巴结着有钱有势、从没有断过差事的老同学张三畏（尚冠武饰），他借着住在张三畏家里的便利，结交绅士阔老，还叫他漂亮的妻子陶春丽（黎莉莉饰）四出交际。但是他努力的结果，不但把积下来的一点钱全花在应酬上还是找不到差事，而且他的妻子陶春丽也在识穿了他的卑鄙自私后，而爱上了张三畏的堂弟张玉成（梅熹饰）。通过这个故事，作者揭露了当时上层社会的荒淫无耻，剖析了剥削阶级自私自利的本质，给以辛辣的嘲笑和讽刺。可惜，这部影片由于喜剧处理手法较差，因而减弱了它应有的艺术感染力。

欧阳予倩在这部影片之后，中止了一个时期的电影编导生活。沈浮继《天作之合》后，编导了反封建题材的《自由天地》，

由陈晨摄影，影片主角是一个身世凄凉的年轻女伶（陈燕燕饰）。虽然影片还停留在一般的家庭婚姻问题上，但作者通过女伶的母亲（陈燕燕兼饰）的忧郁而死，和女伶为了争取自身的幸福自由同压迫她的封建势力所进行的斗争的对比描写，使影片具有一定程度的反迫害的意义。

7. 从舞台剧改编的《摇钱树》及其他

除上述这些影片之外，在"联华"这一时期所拍摄的其他影片中，较有意义的是《摇钱树》，由谭友六导演，沈勇石摄影。剧本是夏衍根据1936年上海业余剧人协会公演的舞台剧《醉生梦死》改编的。《醉生梦死》脱胎于爱尔兰剧作家西恩·奥凯西的《求诺和孔雀》，舞台剧是沈西苓在夏衍的帮助下改编和导演的①。《摇钱树》大致上仍保留了改编后的舞台剧《醉生梦死》的内容。故事描写一个没落小市民家庭的苟安无望的生活：爸爸（尤光照饰）是一个没有职业、终日游手好闲的懒汉，一听到他的能干泼辣的妻子（舒绣文饰）要他去找职业，他就会马上装病喊腿痛。儿子（李清饰）在一二八抗日战争中失去了一条腿，呆在家里非常苦闷。女儿（李琳，即孙维世饰）则是一个爱慕虚荣的小学教员。他们上了律师帮办（郑君里饰）的当，糊糊涂涂地相信他们将要继承一笔不小的遗产。发财的消息使许多趋炎附势的人赶来逢迎他们。这样，一家就暂时成了暴发户，搬进了新房子，赊购了新家俱，享受了一番豪华的生活，女儿也被律师帮办勾引上手。后来，在证实了遗产消息出于误会

---

① 西恩·奥凯西的这个剧本，由章泯翻译，出版于1928年，经沈西苓改编后，人物全部中国化。上海业余剧人协会演出时，很轰动一时，由顾而已、施超、李琳、吴湄、赵丹等合演。

后，女儿就被帮办遗弃，一家弄得啼笑皆非。影片的结尾同舞台剧有所不同，改编者让懒汉的爸爸转变为自食其力的码头小工，并且也为因虚荣而吃了亏的女儿指点了一条正确的出路。影片比较有力地批判了小市民阶层的梦想发财、好逸恶劳、爱慕虚荣的性格弱点，嘲笑了当时的攀财附势的社会恶习。

在这一时期，朱石麟参加《联华交响曲》和《艺海风光》的两个片断创作的前后，又编导了四部影片，除《慈母泪》外，其他三部都有些社会意义。《泣残红》是根据莫泊桑的小说《羊脂球》改编的，通过刘三爷这一人物，对中国土豪劣绅变为军阀的过程作了较好的暴露与剖析；拍成影片后，改名《孤城烈女》，由王次龙导演，陈晨摄影。《人海遗珠》由朱石麟自己编导，周达明摄影，故事情节略似《雷雨》，写母女两代的不幸遭遇，多少暴露了一些社会的黑暗，但带有阶级调和的色彩。《新旧时代》也是朱石麟自己编导的，陈晨摄影，写一个大家庭的五个儿女在不同教育下的不同性格，其中，从事儿童教育的小女儿是影片中的正面角色。从这几部影片里，我们可以看出，朱石麟在这一时期，虽然有了一些进步，但从总的倾向来说，还仍然没能脱开家庭伦理题材的窠臼。

贺孟斧除了参加《联华交响曲》和《艺海风光》两片的拍摄工作之外，还编导了《将军之女》，写北伐时期，一个军阀的女儿由同情革命而参加了革命，但当革命直接反对到她的父亲时，她又叛变了革命，招致了她的爱人和许多革命志士的牺牲。影片较好地揭露和批判了统治阶级的反动性。

费穆在完成《斩经堂》之后，根据洪深的电影剧本导演了《镀金的城》，由沈勇石摄影。影片揭露了居住在镀金的城——上海的那些资产阶级人物的勾心斗角和他们荒淫无耻的生活，也

在一定程度上刻划了一群属于剥削阶级的卑俗小人物的丑恶。

“联华”在抗战的前夜，内部又作了调整，本来还准备在1937年下半年完成沈西苓编导的《日出》和开拍孙瑜根据阳翰笙剧本导演的《草莽英雄》、贺孟斧导演的《女子公寓》等影片，但由于七七抗日战争全面爆发，电影创作人员大部分离开上海投身到抗战的洪流中去了，因之“联华”也就停止了制片活动。

第四节　新华影业公司的成立及其出品

一、张善琨的投机和爱国进步力量对“新华”的争取

在这一时期，爱国进步电影力量除以“明星”和“联华”为主要阵地外，还大力支持了新成立的新华影业公司。

新华影业公司是张善琨出于投机目的而创办的。张善琨原以帮助上海著名投机“闻人”黄楚九搞香烟宣传起家，后经黄楚九介绍，投拜上海流氓头子黄金荣为师，加入了青帮。这样，张善琨在流氓帮会封建势力的支持下，也慢慢地挤进了上海“闻人”的行列，经营大世界游戏场和演出京剧连台本戏的共舞台，并于1934年上半年在上海斜土路建起一个小摄影场，办起了新华影业公司。最初仅为试办性质，先以少量资金拍一部影片，拍完了，再找另一批人拍第二部片子；除掉必不可少、人数极小的基本班底外，没有和导演与演员订立长期合同。1935年初，“新华”就这样地完成了它的第一部影片《红羊豪侠传》。

《红羊豪侠传》的内容描写太平天国金田村起义的经过，原

是当时共舞台演出的一出连台机关布景京戏，由于演出时很为轰动，张善琨便决定把它改编为影片，作为他电影投机事业的第一步。改编的影片由汪仲贤编剧，杨小仲导演，沈勇石摄影，片中演员，除洪秀全一角由田方扮演之外，其他都是共舞台演出京剧时的全班人马，服装也是现成的，所以本钱花得不多。影片虽然夸大了洪秀全、杨秀清的个人作用，有违背历史真实之处，但就总的倾向说来，还是揭露了清廷的腐败，赞扬了农民的反抗斗争。

《红羊豪侠传》公映后，颇受一些观众的欢迎，营业不错。于是张善琨接着便又请刚从国外归来的欧阳予倩编导了《新桃花扇》，企图借重欧阳予倩在文艺界的声望和地位来引起社会上对"新华"的注意，以达到他名利双收的目的。

《新桃花扇》，余省三摄影，描写一个反对军阀统治的革命志士方与民（金焰饰），虽在反动势力的镇压下，却仍然忠心耿耿地为人民大众的利益服务。而他的朋友孙道成（顾梦鹤饰），一个堕落的知识分子，却为反动军阀所收买，叛变了革命，还利用年轻貌美的女伶谢素芳（胡萍饰）来软化方与民。但谢素芳在方与民的启发下，反而有了觉悟，不但成了方与民的爱人，还成了他的同志和战友。他俩历经危难，身受枪伤，但在斗争中始终坚定不屈。影片通过谢素芳被敌人关入"尼姑庵"和"疯人院"的事件，暴露了军阀统治的血腥罪恶，同时也影射了国民党反动派为迫害革命战士而设的"感化院"、"反省院"。当时，进步影评就曾经指出，影片中的"尼姑庵"和"疯人院"，"在今日社会中也不过变换了一种形式更公开地存在着"①！影片结束时，方与

① 见柳散：《〈桃花扇〉评》，载1935年9月14日上海《民报》的《影谭》副刊。

民与谢素芳伤愈，得悉日本帝国主义出兵济南，方与民在谢素芳鼓励下，又策马奔赴前线。

影片《红羊豪侠传》和《新桃花扇》使“新华”赚了一些钱，也有了一些名声。于是张善琨便一改过去试办的作法，准备扩大新华影业公司，增加影片生产数量，并在1936年初，开始聘请更多的进步电影工作者参加。

考虑到随着“一二九”后全国抗日民主运动的高涨和国防电影运动的开展，电影战线需要再扩大，也考虑到“新华”是一家新成立的公司，具有还未引起国民党反动派严重注意的有利条件，进步力量便积极争取了同“新华”的合作，从各方面支持了新华公司：阳翰笙、田汉等都为“新华”写了电影剧本；冼星海担任了“新华”几部主要影片的作曲和配乐工作；史东山、司徒慧敏、王人美、金山等都先后正式参加了这家公司；在业余剧人协会基础上建立起来的话剧团体业余实验剧团，也在拍片方面与“新华”实行了密切的合作，从而使“新华”也成为了国防电影运动的阵地之一。

“新华”在这一时期的制片方针，基本上符合于国防电影口号的精神，它的出品大部分是进步和倾向进步的，还拍摄过一部纪录当时中国军队收复百灵庙的新闻片《绥远前线新闻》。但另一方面，张善琨也没有放弃迎合落后小市民趣味的影片的拍摄，同时也出品了如《桃源春梦》那样的黄色片和《小孤女》等那样没有什么意义的影片。这也说明了张善琨与进步电影工作者合作的投机性和新华影业公司的两面性。

二、反映抗日和有进步倾向的影片创作

1. 史东山的《长恨歌》及其据舞台剧改编的《狂欢之夜》

史东山在离开"艺华"参加了"新华"以后，接连为"新华"编导了两部影片：《长恨歌》和《狂欢之夜》。

《长恨歌》，原名《人情》，由薛伯青摄影，写一个小资产阶级知识分子向上爬的悲剧。影片的主人公朱冬心（梅熹饰）和马妮娜（王人美饰），是一对为争取婚姻自主而从封建家庭出走的青年，但是后来朱冬心堕落了，他由推销员爬上了经理的地位，成了剥削阶级的爪牙，得意忘形，花天酒地。最后，作者又使他遭到了失败。影片对于三十年代民族工业的衰落，社会的动荡不安，疯狂的商业竞争，工人的失业等等，都作了比较真实的描绘。影片的缺点，在于作者对朱冬心这个小资产阶级知识分子的向上爬、堕落和失败，给予了不应有的同情，更没有能从阶级分析出发指出他的堕落和失败的必然性。就思想内容而言，《长恨歌》远远不及作者的前一部影片《人之初》。

影片《狂欢之夜》（由余省三、薛伯青摄影）则比较受到舆论的注意。《狂欢之夜》是根据舞台剧《巡按》改编的。1935年，上海业余剧人协会演出了果戈理的这部名剧，由于剧中对沙皇俄国官场腐败黑暗的强烈讽刺，对当时中国的反动统治也能起到抨击作用，演出受到了观众的欢迎，作为舞台剧导演之一的史东山，便把它加以改编，拍成了影片《狂欢之夜》。史东山说："我在着手改编的时候，尽量的不失原著的精神，不更动故事"，并在"不破坏'中国风'的范围内"尽量保留了原剧的对白。①

① 见史东山：《我所以编〈狂欢之夜〉》，载影片《狂欢之夜》特刊。

改编后的影片把故事发生的时间和地点改为二十年代中国江南的某一个小城市。演出时间由舞台剧的三个多小时压缩到二小时，原剧对白约删去五分之二。为了发挥电影在表现空间上的可能性，影片中除利用外景外，内景也由两堂增加到十二堂，还添加了一系列的表演性的场面，如“县长卧室”、“整饬市容”、“旅馆门口”、“花园对唱”等等。在改编工作上，史东山是作了一番努力的。

《狂欢之夜》的改编基本上保存了原作的精神，以讽刺喜剧的手法，在一定程度上暴露了中国官僚政治的黑暗，揭露了反动统治阶级的无耻嘴脸。舞台剧中通过台词来表明的一些细节，在影片中也作了电影化的处理，例如影片中“整饬市容”的一场戏：收进晒在法院门口的衣裳，扫去成堆的垃圾，赶跑学校门口聚赌的人们……，都很生动地嘲笑了当时中国反动统治所谓的“德政”。

影片中的角色，大部分由参加《巡按》舞台演出的演员担任：金山扮演巡按，王为一扮演跟班，顾而已扮演县长，施超扮演校长，姜修扮演审判所长，殷秀岑扮演商会会长；其他角色则分别由胡萍、周璇、游观仁、顾梦鹤、徐韬等担任。有些人物的性格，改编者都根据中国情形作了一定的改动。

尽管影片仍然多少给人留下了一些舞台味的感觉，而且在有些场面中（如剧中原有的群众闯进来向钦差大臣诉苦的场面）也没有使电影所固有的特长得到充分的发挥，但整个说来，《狂欢之夜》仍是将话剧改编为电影的再创作工作中的一次有意义的尝试。

2. 号召全民抗战的国防影片《壮志凌云》

1936年年底，新华公司完成了优秀的国防影片《壮志凌云》。影片是在党的电影工作者帮助下由吴永刚编导完成的，余省三、薛伯青摄影。《壮志凌云》的创作，说明了吴永刚在《浪淘沙》之后，在党的电影工作者的帮助下的重新走向进步。

影片的故事是这样的：二十年代，在天灾人祸，军阀混战下逃命的难民，凄凉地离开了久居的家乡，来到边地荒凉的土地上。农民老王带了她亲生女儿黑妞和领来的儿子顺儿，也和难民们一起在这里安居下来。大家冒着严寒，垦荒耕地，凿井伐木，经过十来年的努力，建起了太平村。这时，顺儿（金焰饰）和黑妞（王人美饰）都长大了。全村是一片欢乐劳动的景象。但不久，他们平静的生活遭到了一群“匪贼”的侵犯和骚扰。太平村人民同仇敌忾，决心抵抗匪贼，并推举了顺儿为领袖。青年农民田德厚（田方饰）深爱黑妞，他曾托人向黑妞提亲，但没有成功，因而对顺儿很是不满。恰好匪贼的奸细（王次龙饰）假扮卖药老头子混进村来，看出了田德厚和顺儿的不和，就企图利用田德厚来进行破坏。田德厚识破了奸细的阴谋，他将计就计，取得了敌人埋藏的枪支，并在顺儿的帮助下，击倒了奸细。从此，顺儿和田德厚两人尽弃前嫌，团结在一起，抵抗匪贼。在匪贼的侵犯下，全村村民，连素来主张和平的华老先生也拿起了枪杆子来。形势越来越紧张，村子为匪贼所包围了，田德厚奋勇突围到邻村求援，虽然各村之间平日彼此也有仇隙，但在这唇亡齿寒的危险关头，大家都执戈而起，赶来支援太平村的抵抗。最后，田德厚和黑妞都在抗击敌人的战斗中英勇地献出了生命，全村也成为一片灰烬，但大家仍然

含着满腔的血泪和怒火，站在燃烧着的火光中，庄严地宣誓抵抗到底。顺儿说："我们要抵抗下去！敌人是还要来的！"当全村人民一致高呼，决心保卫家乡时，敌人的炮火又响了。大家高举武器，向着前方冲去！

影片《壮志凌云》的表现方法也是影射、暗示的，但它的主题思想却也是清楚的和完全可以理解的。由于反动当局不准指出日本帝国主义，作者使用了"匪贼"的字样；由于反动当局不准有"东北"出现，作者曲曲折折地说出它是某一边地。在影片里，作者通过顺儿、黑妞这几个农民形象的刻画，有力地喊出了中国人民一致要求抵抗日本帝国主义侵略的时代呼声，表达了中国人民一定要战斗到底的不屈意志和必胜信心。通过顺儿和田德厚矛盾的消除和他们的团结抗敌，通过邻村对太平村抗敌战斗的坚决支援，通过甚至一向主张和平的华老先生也拿起枪杆子来参加战斗等一系列的描写，作者也很好地宣传了党的建立抗日民族统一战线的号召。影片拍摄时，正是中国人民抗日救亡运动蓬勃发展的年代。它的上映，对于当时的抗日民族斗争，无疑有着积极的意义。

影片中几个主要演员的表演都很成功。金焰的顺儿、王人美的黑妞，都比较真实。扮演田德厚的田方演得尤其朴实。田方，原籍天津，1911年生于保定，在学校里念书时就很喜爱戏剧，经常参加业余话剧演出；1931年因足部受伤中途辍学，后即加入上海天一影片公司担任语音教员，在一次偶然充当群众演员时显露了表演的才能，这样他便开始了电影演员的生活。自1932年起，田方曾先后在天一影业公司出品的《飞絮》，《小女伶》、《生机》、《挣扎》、《吉地》、《海葬》等影片中担任角色；1935年他由"天一"转入新华影片公司，主演了《红羊豪侠传》。

在《壮志凌云》这部影片里，田方真实地塑造了田德厚这个正直勇敢的农民爱国者的形象。

3. 影片《夜半歌声》的意义和缺点

1937年2月，“新华”出品的《夜半歌声》在上海公映。影片由马徐维邦导演，薛伯青摄影。电影剧本曾经过田汉的修改，片中几支著名插曲和主题歌的歌词，也都是由田汉写作的。

《夜半歌声》是以反封建、争自由为主题的。影片主角宋丹萍（金山饰），是一个旧民主革命时期的革命者，革命失败后参加剧团从事戏剧活动，后来与一个大地主的女儿李晓霞（胡萍饰）发生爱情，但遭到了大地主的阻挠和看中了晓霞的恶霸汤俊（顾梦鹤饰）的陷害。汤俊指使流氓用硝镪水烧毁了宋丹萍的面容。在毁容以后，宋丹萍不愿再见晓霞，假称自己已死，在戏院看门老头（王为一饰）的帮助下，秘密地住在戏院的顶楼上，准备着复仇。影片的这些情节，是用倒叙的手法表现的。影片开始，已在十年之后，另有一剧团在这里借这座戏院演出。青年演员孙小鸥（施超饰）认识了匿居已久的宋丹萍，宋丹萍向他讲了自己的身世，希望孙小鸥继承他未竟的事业，同封建恶势力斗争，并代他去安慰晓霞。影片最后，宋丹萍和企图又来侮辱剧团女演员的汤俊展开了一场搏斗，报了十载深仇，他自己也随之死去。

《夜半歌声》虽然在一定程度上暴露了封建统治阶级的横行霸道，描写了宋丹萍的反封建斗争，但是影片作者所大力渲染和赞美的宋丹萍的个人英雄主义、自我奋斗、小资产阶级的狂热以及他与李晓霞的“缠绵悱恻”的爱情，却是和当时国防电影运动的主导思想相背离的。在艺术表现上，导演完全照抄了

《歌场魅影》一类的好莱坞恐怖片的手法，这也损害了它仅有的一点有益内容。

《夜半歌声》里的三支歌曲《夜半歌声》、《热血》和《黄河之恋》，都是由田汉作词、冼星海作曲的。冼星海（1905—1945），生于广东澳门，是中国无产阶级音乐艺术的奠基者之一。1918—1926年在广州读书时，就参加了学校的学生乐队。1926年夏进北京艺术专门学校学习；1928年考入上海国立音乐院，并参加南国剧社；1930年初到法国，半工半读；1935年夏在巴黎音乐院毕业后即回到上海，进百代影片公司工作；后又担任新华公司电影音乐指导。在1935—1937年的两年里，他先后创作了爱国群众歌曲《流民三千万》、《战歌》、《救国军歌》及电影歌曲《运动会歌》（《时势英雄》）、《拉犁歌》（《壮志凌云》）和《青年进行曲》（《青年进行曲》）等。他为《夜半歌声》创作的《黄河之恋》，以抒情的曲调，悲愤地唱出了中国人民反抗日本帝国主义、要求民族解放的时代呼声，曾唱遍了大江南北。

4. 以反汉奸斗争为主题的《青年进行曲》

抗日战争爆发前夕，“新华”又完成了国防影片《青年进行曲》。影片由田汉编剧，史东山导演，余省三摄影，芦沟桥事变之后始在上海金城大戏院公映。

《青年进行曲》的故事是这样的：华北某大学的学生沈元中（张慧灵饰）在一家粮栈门口被卖国奸商的爪牙暗杀了，临死前他勉励他的同学继续从事救国除奸工作。沈元中生前的一个好友王伯麟（施超饰），心地善良，但性格怯弱，他的父亲王文斋（顾而已饰）是个勾结日本帝国主义走私的粮食奸商。沈元中生前还曾介绍女工金弟（胡萍饰）与伯麟相识。沈元中死后，

伯麟在金弟启发下，很有进步，两人并有了爱情。但王文斋为了他走私的方便，却要伯麟娶同业袁某的女儿蕴玉（许曼丽饰）为妻。这时华北因日本帝国主义的加紧进攻而更加紧张，王文斋趁机囤积居奇，经伯麟劝阻无效。为了阻止伯麟参加爱国运动，王文斋让伯麟与蕴玉同去上海旅行，并设计离间伯麟与金弟的爱情。后来，金弟病死。伯麟旅行回来，得悉金弟死去经过，一度消沉；及至他想到金弟平日对他的启发和亡友沈元中的遗言，他便又振作起来，决心为亡友复仇，为人民复仇。影片最后，日寇进攻华北要塞，伯麟得悉他父亲为了图谋重利，要把囤积的粮食卖给日寇，并派妾弟宝生（徐韬饰）去同日寇接洽。这时，伯麟在义愤之下枪杀了宝生，并毅然投奔抗日义勇军去了。

《青年进行曲》是田汉和电影导演史东山的首次合作，也是田汉从事左翼电影运动以来第一次在银幕上公开用自己的名字的电影作品。在这部影片里，作者表现了反汉奸斗争的庄严主题，揭露了勾结日本帝国主义、出卖民族和人民利益的卖国奸商的无耻嘴脸，描写了中国广大知识青年，在抗日民族解放斗争中的觉醒和成长。影片对于王伯麟这个资产阶级子弟由软弱变为坚强的过程的处理，是真实的，在这里，作者描写了抗日斗争对他的陶冶与熏染，描写了爱国革命青年对他的帮助与影响。描写了他在与女工金弟接触中所受到的教育与启发；尽管这些描写还不是完美无缺的，但却为人物的转变提供了时代环境的根据。在《三个摩登女性》里，田汉就曾提出过知识分子在参加现实斗争中走向进步的主题，而这个主题在《青年进行曲》中又得到了再一次的发挥。

史东山的导演处理是严谨的，虽然影片在女工金弟的形

象塑造上还流露有小资产阶级的情调，没有能更好地显示出这个女工的坚毅性格和风采，但整个说来，影片再现了原作的精神，也体现了史东山导演艺术的简洁流畅的风格。

由田汉作词、冼星海作曲的影片主题歌，以雄壮激昂的曲调，有力地唱出了中国人民要求抗战的意志和争取胜利的决心：

前进，中国的青年！
挺战！中国的青年！
中国恰像暴风雨中的破船，
我们要认识今日的危险，
用一切力量争取胜利的明天。
……

影片《青年进行曲》首映于七七抗战爆发后的第三天，对鼓舞抗日斗争的热情，发生了很及时的影响和作用。

“七七”、“八一三”全面抗战爆发后，在“新华”的爱国电影工作者也和在其他公司的爱国电影工作者一样，投入了抗日救亡工作。而靠投进步之机起家的张善琨，在上海沦为“孤岛”后，则大拍落后的影片，1941年冬，日本帝国主义侵略势力进入上海租界后，他更投靠了日本侵略者，当了电影界的大汉奸。

第五节　艺华公司的堕落和“软性电影”的彻底失败

一、“软性电影”分子渗入艺华公司

如前所述，在前一时期里，“艺华”老板虽然在国民党反动派的迫害下产生了动摇，企图实行其迎合小市民趣味的制片路线，但是在党的电影工作者和社会进步舆论的大力争取与支持下，“艺华”依然出品了诸如《逃亡》、《凯歌》等优秀影片，显示了进步电影创作的力量。然而，就在此时，已在酝酿着恶化的形势了。

国民党反动派看到在指使特务捣毁“艺华”后并没有达到预期的目的，于是，便对“艺华”老板更进一步地使出了威胁和利诱手段，同时更加无耻地迫害在“艺华”的左翼力量。1935年2月，田汉、阳翰笙同时被国民党反动派逮捕，这样，“艺华”在创作上便失去了党的电影工作者的领导和支持。本来已经动摇了的严春堂父子，在受到进一步的威胁利诱后，此时便完全投向了国民党反动派的怀抱。

1935年下半年，严春堂接纳了黄嘉谟、黄天始、刘呐鸥等一批在理论斗争中被左翼电影工作者击败而溃退下来的“软性电影”分子进入“艺华”；随之，不愿与“软性电影”分子共事的进步电影工作者史东山、应云卫、魏鹤龄等相继退出了“艺华”。1935年底，在“软性电影”分子的把持下，“艺华”进行了所谓“改组”，实行了实质上是“软性电影”的制片方针。他们污蔑说：过去的“艺华”由于“过分重视意识，陈义过高，不能获取现

阶段社会大众的欢迎"；"产量过少，不合经济原则"，而叫嚷着要"力矫过去积弊"，实行什么"'意识与兴趣并重'及'品质与产量均等'的原则"①。

这样，"艺华"就成了"软性电影"分子的巢穴，开始了他们的反动的、黄色的、与抗日时代精神相敌对、麻醉人民抗日意志的"软性电影"的恶劣制作。

二、以《化身姑娘》为代表的"软性电影"制作

自"软性电影"分子盘踞了艺华公司后，从1935年底拍摄的《花烛之夜》起，到1937年七七抗战爆发止，在这一年半时间，他们一共制作了十九部影片。如果把这些影片加以归纳，不外三类：一类是以《化身姑娘》为代表的"软性"喜剧片；一类是以《初恋》为代表的"软性"爱情片；一类则是以《新婚大血案》为代表的侦探片。而最能说明问题的，则莫过于《化身姑娘》了。

《化身姑娘》由黄嘉谟编剧，方沛霖导演，于1936年6月拍成上映。内容描写一个侨居新加坡的富商，生了一个女儿，因为已返国养老的祖父重男轻女，于是富商便打电报给他，说是生了儿子。十八年后，爷爷要看看孙儿，不得已，他们就把女儿改扮了男装。接着，影片就着重描写这个化身姑娘在回国以后，被她的一个以为她真是男人的表妹爱上，而她自己则爱上了一位少爷，但这位少爷却真以为她是男人因而爱了另一小姐，而这位小姐则又和她的表妹在闹同性爱。但当这位化身姑娘，在新加坡女友来访，改着女装偷偷出游时，却被那位少爷看上，

① 见曾瑜：《艺华公司的过去、现在和未来》，载《艺华画报》创刊号，1937年7月31日艺华影业公司出版。

追之不舍。影片最后，化身姑娘的秘密被发现，但她的母亲却真的生了一个男孩。祖父得到添了孙儿的电报，于是影片以阖家大喜而结束。

在《化身姑娘》里，“软性电影”分子黄嘉谟不但大卖其诸如偷吃两大笼鸡鸭，生吞一整个桔子之类的低级噱头，而且极尽能事地大肆渲染资产阶级男男女女的糜烂生活，绘声绘影地描写同性爱、异性爱，假男真女、假男真男、真男真女、忽男忽女的争风吃醋，充满了猥亵淫乱、变态心理的极端腐朽的气息。这批丧心病狂的“软性电影”分子，对于拍摄这样下流的影片不但恬不知耻，反而得意洋洋地说这部《化身姑娘》是“一杯冰淇淋”，“初夏上市，给一般电影观众作为眼睛的食料”①；国民党的电影检查机关也无耻地宣称：“该剧多系滑稽情节，颇饶兴趣”②。真是臭味相投了！

《化身姑娘》拍摄上映的时候，正是“华北事变”后，日本帝国主义加紧对中国的侵略，全国抗日民主运动更加高涨的时候，这批电影界的反动亲日分子，企图用这种下流的影片来毒害观众的心灵，转移人们对当时深刻的民族危机和人民的惨痛生活的正视，其用心无疑是极端恶毒的。当时，进步电影评论工作者尖锐地抨击了这部影片，一致给予痛斥和声讨，指出这些“眼睛吃冰淇淋的贩卖人”，是“有意地叫观众忘记现实，忘记敌人的侵略和屠杀，忘记民族英雄的浴血斗争”，而要人们“迷醉于男化女、女化男的各种胡闹的玩意里”③。

---

① 见化学师：《〈化身姑娘〉摄制的原料》，载《艺华》第1期《化身姑娘》号，1936年5月16日艺华影业公司出版。

② 见黄嘉谟：《〈化身姑娘〉编剧谈》，载《艺华》第1期《化身姑娘》号。

③ 见穆维芳：《〈化身姑娘〉评》，载1936年6月7日上海《民报》的《影谭》副刊。

《化身姑娘》激起了正直爱国的电影观众的愤怒，但这些无耻已极的"软性电影"分子却并未在观众的正义的愤怒面前收敛起来，反而接着拍出了《化身姑娘》的续集；甚至到了上海已沦为"孤岛"的时期，还继续拍出了第三集、第四集。在这些续集影片里，黄嘉谟们除了继续玩弄其忽男忽女、同性爱等下流勾当外，又加上了侦缉破案，绑架打斗的侦探片情节，更加恶劣。

在这类所谓"软性"喜剧影片中，除《化身姑娘》外，还有《喜临门》和《女财神》。前者由黄嘉谟编剧，岳枫导演，描写一个抢亲不遂的故事，大肆卖弄低级趣味，当时舆论曾指出它是毒害人民的"鸦片烟"，是"红丸电影"①。后者，由吴村编导，写一个"名媛"得了一笔遗产，于是五个艺术家把她当作"女财神"，各做了一个同她结婚的梦，完全是"软性电影"分子们"财迷心窍"的自我表露。

说到"软性"恋爱片，则要以《花烛之夜》和《初恋》为代表了。《花烛之夜》是"软性电影"的第一部制作，由徐苏灵编剧，岳枫导演，写一个有妇之夫与一个已经许人待嫁的少女恋爱，最后幻灭的故事，完全是缠缠绵绵的男女之情的纠葛。当时的评论曾经指出，《花烛之夜》是在"民族解放运动高潮的年头"，向观众灌输"'宿命论'和无抵抗主义的毒汁"②。《初恋》，刘呐鸥编导，描写一个富家子弟爱上了一个贫苦人家的女儿，而他的有钱表妹又热爱着他。后来贫女被少爷的父亲赶走，少爷也与表妹结了婚，但他因思念贫女而得了重病，最后，表妹将贫女找回，于是，少爷看着他的两个爱人而死去。少爷在临死之前对两

---

① 见汉：《评〈喜临门〉》，载1936年10月26日上海《民报》的《影谭》副刊。

② 见耿梁：《〈花烛之夜〉说些什么？》，载1936年2月3日上海《民报》的《影谭》副刊。

个女人给予了同样的情爱，两个女人之间最后也亲如一个人。通过这许多的描写，影片不但调和了贫富之间的矛盾，也调和了资产阶级内部的矛盾。

再一类“软性电影”就是侦探谋杀片。王次龙编导的《新婚大血案》，写国民党的一个警署督察长和他的儿子破获一件谋杀案的故事，除了凶杀、侦探、色情的渲染外，他们更对屠杀人民的刽子手的国民党警察大加颂扬。正因为如此，它得到了国民党反动派的赞赏。潘子农编剧，岳枫导演的《神秘之花》，写一个陷入流氓走私集团的女人为救她的情人而击毙流氓，自己也“陷落法网”的故事，充满了虐待、陷害、引诱、暗杀的描写。此外黄嘉谟编剧，岳枫导演的《百宝图》，王次龙编导的《三〇三大劫案》，也都是这类货色。

不管是“喜剧”，是“爱情”，是“侦探”，这些“软性电影”的一个共同特点，就是对剥削阶级的赞颂，影片的主角都是剥削阶级的代表人物，充斥影片画面的大多是资产阶级荒淫无耻的糜烂生活；在这里，你看不见日本帝国主义的侵略，看不见全国抗日民主运动的高涨，看不见国民党反动派和四大家族对人民的残酷压迫和疯狂掠夺，看不见广大人民群众在日本帝国主义侵略和国民党反动派的压迫和剥削下流离失所、失业贫困的空前灾难。从这些影片里，人们就不难看出，所谓“软性电影”的实质，就是要引导观众脱离当时的轰轰烈烈的抗日救亡运动，转移观众对现实斗争的注意力，麻痹观众的意志，毒害观众的心灵，从而达到有利于日本帝国主义的侵略，巩固国民党反动统治的目的。

人们当然不会忘记，在1934年这一小撮“软性电影”分子向左翼电影运动发动猖狂进攻的时候，曾经无耻地叫嚷什么“少

女腰痠”、“美人春病”要多摄几幕，就这方面来讲，他们是忠实地实行了他们的诺言的。至于他们所叫嚷的什么反对“意识”，反对“倾向性”，什么保持“电影第八艺术的纯真”，从他们的影片来看，则可以证明这些只不过是他们骗人的谎言而已。试问，在他们的这些影片里，哪一部不有着他们的反动“意识”，反动的“倾向性”，哪里又有什么“第八艺术的纯真”呢？“软性电影”分子的这些“创作”，每一部都证明了他们所谓的“给眼睛吃的冰淇淋，让心灵坐的沙发椅”的“软性电影”路线，是为帝国主义，为大地主、大资产阶级及其代理人国民党反动派服务的反动本质！正是这样，这撮“软性电影”分子的代表人物，在抗日战争爆发后，就投靠了日本帝国主义，当汉奸去了。

“软性电影”在伟大的抗日救亡运动的冲激下被淘汰了，然而它给中国电影也遗留下了严重的恶果。它不但在“孤岛”时期曾为日本帝国主义侵略中国效劳；甚至在抗日战争胜利后的解放战争时期，国民党反动派也曾用这类影片来毒害人民。

“软性电影”分子对中国人民欠下了一笔孽债。

三、进步电影工作者对“软性电影”制作的批判及对艺华公司的忠告

“软性电影”制作的上映，激起了广大电影观众和爱国进步电影工作者的无比愤怒。进步电影舆论，除在每部“软性”影片上映时分别进行了坚决的批判以外，在“国防电影”的讨论中，也曾对“软性电影”的反动本质加以揭露。从广大电影观众中间，也发出了不满和反对的呼声。当时一位苏州观众，就曾写信给《明星》半月刊问道：“在目前一般觉醒的企业家和制片者，都在针对着现实，慎重制作他们的作品，但是还有一般软性电

影论者，在大量的制造出可怕的毒素，我们应该用怎样的方法使他们醒悟，消灭?”①

为了在广大观众面前彻底揭露这些“软性电影”制作的反动本质，同时争取摄制此类影片的艺华公司再向好的方向转变，1936年11月，在党的地下组织的领导下，通过当时爱国进步影评团体艺社②，由影评工作者尤兢、张庚、尘无、凌鹤、阿英、鲁思、于雯（欧阳山）、唐纳等三十二人联名发表了《向艺华公司当局进一言》的公开信。公开信揭露了《化身姑娘》等片的“淫靡、荒诞、想入非非的胡闹”是根本背离中国民族危机日益深重的现实的；“软性电影”分子以这种“色情的、侦探的低级趣味”来毒害观众，“是对艺术的亵渎，对于多数观众的欺骗和侮辱”。公开信语重心长地忠告艺华公司，不要再以这类反动影片“来贻害社会，毁灭自己”，指出“艺华公司以过去的努力，曾经表现过不少光辉的成绩，但他们目前所走的却是一条十分错误的路”。“目前中国民族已经遭受到这么严重的危机，电影界虽然因为环境困难，不能把自己的救国的热忱运用到银幕上去，至少也应当对观众负一点道德的责任，多少从作品上给与他们一点向上的启示”。公开信最后希望艺华公司，“明白自己的责任的重大，为推进电影文化运动而努力!”③

但是，被“软性电影”分子完全把持了的艺华公司，并没有听取爱国电影工作者的忠告，这撮“软性电影”分子反而将爱国

---

① 见《明星半月刊》第6卷第4期，1936年9月明星影片公司出版。

② 艺社成立于1936年6月，是党领导下的一个进步的电影、戏剧批评团体，以过去“左翼剧联”影评小组为核心，并吸收了愿意参加抗日民族统一战线的各报刊影评工作者、编辑参加，由尘无负责。

③ 《向艺华公司当局进一言》，载1936年11月22日上海《民报》的《影谭》副刊。

电影工作者对“艺华”的忠告诬蔑为“恶意漫骂”，百般为其“软性”反动出品辩护，还恬不知耻地诡称他们的影片是什么“民族文化”。针对“软性电影”分子的这种无耻的诡辩，尤兢等又联合发表了《再为艺华公司进一言》，严正指出他们那些毒害观众的反动影片，包括那些色情下流的“便所风光，浴室摄影”，决不是什么“民族文化”，并再一次地忠告艺华公司：“今后最好是以不移的事实，来答复舆论的指谪”①。

爱国进步电影工作者这次对“软性电影”制作的批判，是1934年对“软性电影”分子的理论斗争的继续和发展。这次斗争，揭露了“软性”影片的反动性，指出了它们为害人民群众、为害抗日救亡运动的反动作用，从而孤立了这一小撮反动分子，教育了广大群众。如果说，上次的斗争使得“软性电影”分子在理论上遭到破产，那么，这次的斗争，则又使得他们在影片制作上也立不住脚了。

爱国进步电影工作者对艺华公司的有原则的争取和团结的努力，虽然由于国民党反动派的压力，“软性电影”分子的把持，及“艺华”老板本身的两面性和投机性，以致没能使它转变过来，但却很好地体现了党的建立抗日民族统一战线的精神，团结与教育了广大的爱国电影工作者，对以后抗日电影运动的发展，产生了良好的影响。

---

① 《再为艺华公司进一言》，载1936年12月12日上海《民报》的《影谭》副刊。

第六节　在抗日战争的前夜

一、西安事变前后的形势及电影界抗日救亡运动的更加高涨

在党的建立抗日民族统一战线的伟大号召下，由“一二九”开始的全国抗日民主运动的新高涨，到1936年底又达到了一个新的阶段。1936年5月，红军向国民党南京政府发出了“停战议和一致抗日”的通电，并首先同在陕西的张学良所部的东北军和杨虎城所部的西北军实现了停战。鉴于“华北事变”以后，日本同英美帝国主义利益冲突的加深，国民党内亲英美的蒋介石集团对日态度表现了某些改变，中国共产党更进一步采取了逼蒋抗日的政策。8月，中国共产党致书国民党，提出“集中国力，一致对外”，实现两党抗日民主合作，建立全民族的统一战线的主张，9月，又向全党发出了关于逼蒋抗日问题的指示。

在党的建立抗日民族统一战线政策的影响下，在全国人民抗日怒潮的推动下，1936年11月，爆发了绥远抗战；12月12日，要求联共抗日的张学良、杨虎城，扣留了来西安督促“剿共”的蒋介石，迫使他答应“停止内战，一致抗日”，这就是著名的“西安事变”。在中国共产党的大力主张下，西安事变得到了和平的解决，粉碎了国民党内的汪精卫、何应钦亲日派利用西安事变投降日寇扩大内战的阴谋，促进了抗日民族统一战线的初步形成。1937年2月，中国共产党致电国民党，提出了实现两党合作抗日的五项要求和四项保证。接着，国民党三中全会在国民党民

主派的压力下，通过了接受中国共产党主张的决议案。

1937年5月，中国共产党召开了党的全国代表会议，毛泽东同志作了《中国共产党在抗日时期的任务》的报告和《为争取千百万群众进入抗日民族统一战线而斗争》的结论，分析了国内形势的发展，民族矛盾和国内矛盾升降的变化，提出了党的任务和政策。毛泽东同志在报告中指出："中日民族矛盾的发展，在政治比重上，降低了国内阶级间的矛盾和政治集团间的矛盾的地位，使它们变为次要和服从的东西。……因此，就在中国共产党和中国人民面前提出了下列的任务：适当地调整国内国际在现时可能和必须调整的矛盾，使之适合于团结抗日的总任务。"报告继续指出：从"一二九"开始到国民党三中全会，是"中国革命新时期的第一阶段"。"目前的阶段是新时期的第二个阶段。前一阶段和这一阶段都是走上全国性对日武装抗战的过渡阶段。如果前一阶段的任务主要地是争取和平，则这一阶段的任务主要地是争取民主。"①因此，提出了"巩固和平"、"争取民主"、"实现抗战"三位一体的口号。②

抗日斗争的新形势，推动了电影界抗日救亡运动的更大发展。爱国电影工作者开始走上了抗日斗争的最前线，并展开了争取电影自由、保卫苏联反法西斯影片的放映、反对日德法西斯影片的放映，以及要求撤销租界电影检查的一系列斗争，从而形成了国防电影运动中的一个轰轰烈烈的斗争高潮。

---

① 见《中国共产党在抗日时期的任务》，《毛泽东选集》第1卷，第二版，第245—246页。

② 见《为争取千百万群众进入抗日民族统一战线而斗争》，《毛泽东选集》，第1卷，第二版，第262页。

二、爱国电影工作者开始走向抗日最前线

1936年11月，在全国人民的声援下，绥远军民对日伪军队发动对绥远的进攻进行了抗击。绥远抗战得到了广大人民的拥护和支持，全国都展开了热烈的“援绥运动”。在这形势下，爱国电影工作者的抗日救亡热情较前更加高涨，他们不仅积极投入了当时的“筹款援绥运动”，而且第一次地走向了抗日斗争的最前线。

在党的地下组织的鼓励和支持下，1937年1月9日，由陈波儿领导，组织了上海妇女儿童慰劳团，携带大批慰问品，离开上海前往绥远前方慰劳抗日将士。

上海妇女儿童慰劳团的成员，除陈波儿外，还有吴似鸿（蒋光慈夫人）、熊岳（若兰）、沈兰言及参加过影片《联华交响曲》中《小五义》片段演出的三位儿童演员：张俊鑫、曹东华和左义华。慰劳团抵北平后，又有崔嵬等十多人参加。

在归绥、百灵庙和平地泉的抗日前线，上海妇女儿童慰劳团为抗日将士演出了《放下你的鞭子》、《张家店》、《走私》这三个在上海和南方各城市被禁演的国防戏剧，受到了士兵的极大欢迎。当《放下你的鞭子》在平地泉演出时，“观众看见香姐被她父亲鞭挞倒地，后来她的父亲又觉悟到生活的困苦是因为日本帝国主义夺去了我们的老家，不应该打自己亲生的女儿，老头忏悔得流泪，他们（观众）也感动得鼻水满堂抽响。”①

上海妇女儿童慰劳团的活动也引起了日本帝国主义的密切注意，当慰劳团回到北平，准备在北平公开演出时，日本驻平

① 见陈波儿：《在国防前线演国防剧》，载1937年3月9日上海《大公报》的《戏剧与电影》周刊。

警察署竟然要求根据塘沽协定"取缔反日分子活动"一项，加以驱逐。慰劳团在威胁和迫害下在北平滞留了好久，经过一个月的斗争，才在城外燕京大学演出了《女记者》、《汉奸的子孙》、《黎明》和《弃儿》四个独幕剧。1937 年 3 月，慰劳团胜利回到上海。

陈波儿于 1937 年秋加入中国共产党，在抗日战争爆发后不久即由上海转往汉口，从事抗战电影的制作。

上海妇女儿童慰劳团这次去绥远前线的慰问演出，第一次把国防戏剧送到了前线士兵和民众的面前，发挥了文艺为抗日，为群众服务的作用，标志了文艺界影剧界抗日救亡运动的进一步高涨，为抗日战争爆发后戏剧电影界救亡演剧队的建立树立了良好的榜样。

三、保卫苏联反法西斯影片的上映

当我国救亡运动蓬勃展开、全国人民一致要求抗日时，苏联影片在中国的放映对于中国人民一直起着巨大的鼓舞作用，观众往往在观看影片后就在影院唱起救亡歌曲，高呼抗日口号①。害怕中国人民从苏联电影里吸取力量的帝国主义和国民党反动派，则经常使用法西斯手段来干涉和阻挠苏联电影在中国的上映。这样，保卫和维护苏联电影的上映，就成为了当时爱国进步电影工作者以至整个爱国进步文艺界的一项庄严任务。

事实上，帝国主义者干涉苏联影片在中国上映的企图，是蓄谋已久的。早在 1934 年 10 月，当讽刺帝国主义者在各国扶

---

① 例如，1937 年苏联纪录片《今日之苏联》和故事片《血花》（即《三个女朋友》）在北平上映时，情形就是如此。芦沟桥炮声响起后，苏联纪录片《予打击者以打击》在上海公映时，更为轰动，场内不时响起雷鸣般的掌声。

植傀儡政权的苏联喜剧片《傀儡》在上海大戏院放映时，日本帝国主义者就在上海出版的日文报纸上发表评论，说它是“一部可注目的片子”，是“讽刺自满洲国成立以来的现状以及华北政情的”，并公然威胁说，它的开映，将“引起国际问题”①。到了1937年，当苏联影片《阿比西尼亚》在上海上映时，意大利法西斯分子便对它公然采取了捣毁影院的恐怖手段，说明法西斯帝国主义者对于苏联电影的极端仇视。

《阿比西尼亚》是苏联著名纪录片导演И·科巴林拍摄的大型纪录片。在这部影片里，苏联电影工作者以对于争取民族解放的人民的深刻同情，纪录了1935年阿比西尼亚反对意大利法西斯侵略者的正义战争，揭露了意大利法西斯对阿比西尼亚的野蛮侵略，再现了阿比西尼亚人民的不屈斗争。

《阿比西尼亚》于1937年1月21日在上海首次放映，受到了中国广大观众的空前欢迎，同时引起了意大利法西斯的痛恨。意大利驻沪领事馆向国民党当局提出了所谓“抗议”。而国民党当局竟屈从了法西斯的要求，在影片上映后的第二天予以禁映，后经检查机关再次“检查”，删剪去了许多揭露意大利在阿比西尼亚的侵略暴行的场面，才又准予再映两天，并公然地说这是为了“敦睦中意邦交”。但当复映的第一天，意大利水兵和侨沪流氓，在意大利上海领事馆指使下，竟又以法西斯手段野蛮地捣毁了放映这部影片的上海大戏院。

意大利法西斯分子这一无视中国主权的干涉暴行，激起了中国人民的无比愤怒。2月26日，中国爱国、进步的文艺、电影、戏剧、音乐工作者周扬、夏衍、欧阳予倩、袁牧之、蔡楚

① 见立五：《〈傀儡〉开映与日本人的态度》，载1934年10月1日上海《民报》的《影谭》副刊。

生、尤兢、史东山、冼星海、任光、立波、艾芜等一百二十一人联名发表了《反对意国水兵暴行宣言》，要求国民党政府必须向意大利“提出赔偿损失，惩罚凶手，道歉并保证以后不再发生同类事件”①，给予了法西斯干涉苏联电影在中国的上映以一个沉重的打击。

继日本和意大利后，德国法西斯对于苏联影片在中国的上映，也同样进行了干涉活动。1937 年 6 月，当苏联影片《我们来自喀琅施塔得》上映时，德国大使馆也对国民党当局提出了所谓“抗议”，使该片曾一度遭到禁映。

德、日、意法西斯对苏联影片的极端仇恨，更引起了中国广大人民群众对这些影片的热烈欢迎。围绕着保卫苏联电影上映而展开的斗争，表现了中国人民抗日民族革命热情的更加高涨，表现了中国人民对于社会主义苏联的电影艺术的热爱，同时也表现了爱国进步文艺、电影、戏剧、音乐工作者的协同战斗和团结力量，表现了国防电影运动在对敌斗争中的新的发展。

四、对法西斯影片《新土》的斗争

继保卫苏联反法西斯影片的上映后，中国爱国文艺、电影工作者又对法西斯影片《新土》的上映进行了坚决的斗争。

《新土》(又译《新地》) 是日德法西斯合拍的一部鼓吹日本侵略我国东北的影片，它极端露骨地宣传了法西斯侵略思想，公然把我国东北说成是“大和民族”的“新土”，要日本“国民”向这块“新土”进发，去寻找他们的“新生活”。

---

① 见 1937 年 2 月 27 日上海各报。

然而就是这样一部鼓吹侵略中国民族的法西斯影片，竟在上海租界当局的庇护下，于1937年6月，在上海乍浦路东和剧场上映了。日本法西斯还公然派出它的海军陆战队荷枪实弹，予以“保护”。

日本帝国主义和上海租界当局在中国土地上这种无视中国主权的放肆狂妄行为，立即召致了爱国热情高涨的中国人民的无比愤怒和强烈抗议，上海各爱国报纸纷纷发表文章，谴责这部影片上映。6月9日，电影和戏剧工作者欧阳予倩、应云卫等三百七十余人联合发表了“对于《新土》在华公映的抗议”。抗议书指出：《新土》“所代表的意义是法西斯国家联合向我们的积极侵略”；“东四省是我们的土地”，可是在这部影片中却“成了敌人的‘新土’，变成了侵略者野心的乐园”；“日本帝国主义者对于我们国产的国防电影和戏剧，都曾横加干涉……可是宣传日本侵略的《新土》却公然运到中国来上映”。抗议号召全国爱国人民，一致联合起来，“向《新土》怒吼！向侵略斗争！”抗议书最后要求国民党政府，“立即制止《新土》的公映”；“对日德提出严重抗议”；“取消租界电影戏剧检查权及一切对华所设文化检查机关”；“积极提倡国防影片及国防戏剧，抵制宣传侵略的帝国主义影片”；“武力收回敌人所谓的‘新土’——我们的失地！”①

电影戏剧界的斗争，得到了文艺界及各界人民的支持，斗争的规模更为扩大了。6月27日，文艺界人士茅盾、周扬、夏衍、巴金、以群、立波、林淡秋、任白戈、光未然、景宋（许广平）、郑振铎等一百四十余人，又联名发表了“反对日本《新地》辱华片宣言”，指出“宣传日本帝国主义的强盗政策的、污辱中国人民

① 见1937年6月9日上海《大晚报》。

的《新地》”，“公然在上海上演”，“是对中国人民的示威和侮辱”。宣言除要求“制造《新地》的电影公司和上映《新地》的电影馆，应向中国政府和中国人民声明歉意，保证以后绝对不会有同样的事件”以外，同时提出：“中国政府应即日给民众爱国的机会，结社的自由，言论出版的自由，释放一切爱国犯，以与日本帝国主义底文化的进攻相抗，直到中国四省的收复。”①

在电影、戏剧、文艺工作者和广大人民群众的一致声讨和抗议下，日本帝国主义不得不停止了《新土》的放映。它准备接着放映另一法西斯影片《国防全线八千粁》的阴谋，也同时遭到了破产。

反对法西斯影片《新土》上映的斗争，实质上是中国人民反对法西斯侵略、反对国民党政府在法西斯帝国主义侵略面前采取屈辱态度的斗争，它有力地打击了法西斯帝国主义无视中国民族、无视中国主权、横行霸道的嚣张气焰，鼓舞了广大人民群众的爱国热情和斗争意志，显示了中国民族的不容侮辱的伟大气概。

五、撤销租界电影戏剧检查权运动的展开和中国文艺界的大团结

《新土》的上映，曾得到上海租界帝国主义当局的庇护和支持。对于《新土》，租界工部局不但检查通过，准予上映，而且还派出巡捕加以保护。这样，在对《新土》斗争的同时，也就展开了一个轰轰烈烈的要求撤销租界电影戏剧检查权的运动。

租界对电影戏剧的检查，由来已久。早在左翼文艺运动时

---

① 见1937年6月27日上海《大晚报》。

期，租界工部局电影戏剧检查机构就百般扼杀反帝电影和戏剧在上海租界地区的上映和公演。到了国防文艺运动时期，他们对国防戏剧和国防电影的迫害更加变本加厉，肆无忌惮。1936年6月，国防戏剧和国防电影运动开展以后不久，当星期实验小剧场和蚂蚁剧团分别在租界地区的新光大戏院和湖社公演《走私》、《秋阳》、《都会的一角》、《毒药》、《号角》等国防戏剧时，租界工部局就曾明令加以禁演，理由是《都会的一角》、《秋阳》等剧的内容，涉及了中国东北的失地，并有"东北是我们的领土"一句台词。对国防电影的迫害，情形也是如此。从1936年下半年起，不但电影检查手续更加繁复，故意拖延检查时间，连试片也加以限制，而且更无理地规定凡有关中国东北的地图及"九一八"、"一二八"字样，均一律不许在银幕上出现。影片《联华交响曲》中的《小五义》片段，以及《壮志凌云》、《十字街头》等片，都曾遭到租界工部局的删剪和阻挠。

在中国的土地上，帝国主义建立了他们的强盗统治，竟至公然剥夺中国人民宣传抗日、反对民族侵略的神圣权利。是可忍，孰不可忍？对于租界当局的这种帝国主义强盗行为，中国爱国的文艺、电影、戏剧工作者进行了坚决的斗争。1936年6月，电影戏剧工作者尤兢、柯灵、张庚、唐纳、鲁思等二十人，为上海公共租界工部局因剧中有"东北是我们的"一句台词而禁止星期实验小剧场及蚂蚁剧团演出《走私》、《都会的一角》等剧，联名发表了"反对工部局禁止演剧"的通启，指出东北是我们的领土"是铁一般的事实"，工部局否认这铁一般的事实是对我国"国体"的"污辱"，是对"我整个的民族"的"污辱"。通启除要求国民党政府当局"向工部局严重交涉"以外，并号召"文化工作人一致起来向工部局提出民族的抗议"，"争取一切爱国

运动、文化及文艺活动的自由!"①9月，文艺、电影、戏剧工作者田汉、史东山、艾思奇、冼星海、洪深、陈荒煤、袁牧之、阳翰笙、蔡楚生、钱俊瑞等一百余人又联名发表了"争取演剧自由宣言"，强烈抗议租界当局无理禁止戏剧演出、干涉我国主权的蛮横行为，表示要坚决为争取演剧的自由而斗争。1937年4月，当影片《十字街头》中的东北三省地图、《思故乡》歌曲及一些揭露走私的画面被工部局剪掉以后，在《十字街头》座谈会上，电影工作者韦彧（夏衍）、尤兢、阿英等也一致地提出了愤怒的抗议："难道在我们自己的国土上，连一张地图，连尽人皆知的走私事实，都不能搬上银幕了吗?"②

上海租界工部局一面阻挠和禁止中国国防电影和国防戏剧的公映和上演，一面却对日本法西斯影片《新土》的上映给以公开的庇护与支持，这就不能不引起中国人民的更大愤怒。正因为对前者的禁映和对后者的庇护是同一问题的两面，所以电影戏剧界对于《新地》运华公映的抗议，同时也就发展为对租界电影戏剧检查权的斗争，并且立即得到了广泛的响应。许多爱国文化工作者在报上纷纷发表文章，坚决要求取消租界电影戏剧检查权及一切文化检查。上海市电影制片同业公会和上海第一特区市民联合会在给国民党政府的抗议《新地》上映的信中，都一致指出必须"立即撤销工部局电影检查制度"。各爱国电影公司也参加了这个斗争。联华公司在它的《联华画报》上，明星公司在它的《明星》月刊上，都要求用全国民众的力量，取消租界一切的检查权利。

斗争以空前的规模迅速发展。1937年7月11日，由中国

① 见《明星半月刊》第6卷第1期，1936年7月16日明星影片公司出版。

② 见1937年4月16日上海《大晚报》的《剪影》副刊。

文艺协会、剧团联谊社、笔会、电影制片业公会、新闻记者公会、采访记者联谊社、漫画作家协会、蚁社、艺社、青年妇女俱乐部、中国电影教育协会上海分会、英文作家协会等十六个团体发起，成立了“上海文化界撤销租界电影戏剧检查权运动会”，并发表了宣言。宣言指出：“近年以来，上海租界当局，对于中国新文化运动，肆意摧残，已经到了极点”；“我们这次的抗争，是为中国的整个的文化界谋生存、争自由而奋斗”。宣言要求国民党政府“即日向租界当局严重交涉，撤销租界上这种侵害中国统治权的非法机关”，并表示“我们要扩大运动，和各界联合起来，一致向租界当局抗争，不达目的不止”。①

由抗议法西斯影片《新土》的上映而引起的中国人民坚决要求撤销租界电影戏剧检查权的斗争，有力地揭露了上海租界当局迫害中国爱国文化，帮助法西斯侵略文化的殖民主义强盗面目，狠狠打击了帝国主义侵略者；它的主要锋芒虽然是指向帝国主义的，但对国民党政府也同时提出了“积极提倡国防影片及国防戏剧”，“给人民爱国的机会，结社的自由，言论出版的自由，释放一切爱国犯”一系列的民主要求。而尤其有意义的，是通过这次斗争，更进一步地联合了文学、电影、戏剧、音乐等各方面的力量，推动了文艺界在抗日旗帜下的团结一致，显示了文艺界抗日民族统一战线的更加扩大，预示了文艺界抗日民族统一战线即将最后全面形成。

从一二九运动后的1936年1月，到1937年“七七”、“八一三”全面抗战开始的这一国防电影运动的阶段，也就是毛泽

---

① 见1937年7月11日上海《大晚报》。

东同志就全国政治形势所说的“走上全国性对日武装抗战的过渡阶段”。在这个阶段里，为了配合党和全国人民争取建立抗日民族统一战线、争取和平、争取民主的政治斗争，党的地下组织领导着全体爱国的电影工作者，进行规模巨大的斗争，取得了很大的成就，把进步电影运动重新推向了高潮。全面抗战爆发后，广大文艺、戏剧、电影工作者更投入了火热的抗日救亡斗争。从此，中国电影就进入了抗战电影运动的时期。

*　　*　　*

电影本身，诞生于资本主义已经进入帝国主义阶段以后，而电影传入中国时，中国社会已经在帝国主义侵略下沦于半殖民地半封建状态。这一情况决定了中国电影在它的萌芽时期就被掌握在帝国主义和封建买办资产阶级手中，带有严重的半殖民地半封建文化的性质。在五四运动和中国共产党成立以前，也就是说，在旧民主主义革命时期，尽管曾有过一些具有旧的资产阶级民主主义思想的人士，他们企图利用电影作为“改良社会，启迪民智”的工具，企图用资产阶级文化思想来和帝国主义的、封建买办性的电影文化进行斗争（这在当时说来，是有其进步意义的）；但是，由于中国资产阶级的软弱和世界已经进到帝国主义时代，以致这种资产阶级思想在帝国主义奴化思想和封建主义复古思想的反动同盟的反攻之下，很快就被打退了，他们所有的尝试，也都失败了。在五四运动和中国共产党成立以后，也就是说，当中国已经进入新民主主义革命时期，中国的新文化运动只能由无产阶级文化思想领导时，中国电影的发展历史就更进一步地证明了：资产阶级的电影文化，当它

拒绝无产阶级文化思想的领导时，它就不仅不可能对封建买办性的电影文化进行斗争，发挥其原有的一点点反封建的作用，而且，它本身也必将和这种反动的电影文化合流，日益走向堕落。在1931年中国共产党开始领导左翼电影运动以前，中国电影就其主流而言所呈现的一片混乱，异常深刻地说明了这一真理。

1931年，在中国共产党地下组织的领导下，开始了以无产阶级文化思想武装起来的革命电影运动，它以彻底的反帝反封建的战斗纲领，不屈不挠的战斗精神，使中国电影的面貌为之一新，成为中国电影发展历史中的一个崭新的转折点。应当特别指出，从1931年开始的革命电影运动，是在和革命根据地完全隔离的历史条件下，是在国民党反动派极端残酷的镇压和“围剿”下，是在反动腐朽的帝国主义的、封建买办的电影文化的基地上，是在资本家所经营的电影企业中，经过极其艰苦曲折的斗争，才终于发展壮大起来的。革命电影运动，经过左翼电影运动和国防电影运动两个发展阶段，在电影战线上胜利地粉碎了国民党反动派的文化“围剿”，在各个不同时期里响应了党的政治号召，为动员千百万人民参加到党所领导的政治斗争中来作出了自己的贡献；它不仅以一系列彻底反帝反封建的优秀电影作品大大改变了当时中国电影界的落后面貌，而且，在创作实践的过程中形成了革命电影为革命的政治服务的优良传统，培养了革命电影的创作干部，成功地磨练了电影创作的技巧；在电影创作的各个部门，无论在编剧、导演、表演，或在摄影、美工、音乐各个方面，都积累了宝贵的艺术经验，使中国电影艺术的水平在一个不长的时间里大为提高。同时，在异常艰苦曲折的斗争中，在极端险恶不利的战斗条件下，由于紧

紧地依靠了党的领导，它也取得了丰富的斗争经验，善于针对不同的形势采取不同的斗争策略，善于在斗争中不断地巩固和扩大自己的阵地，争取和团结一切可能争取和团结的力量，结成广泛的革命电影统一战线，壮大了自己，孤立和打击了敌人。正如毛泽东同志在评论“五四”以来由中国共产党人领导的文化革命时所指出的那样：“其声势之浩大，威力之猛烈，简直是所向无敌的。其动员之广大，超过中国任何历史时代。”①对于党所领导的革命电影运动，也完全可以这样说。

党领导的以无产阶级文化思想武装起来的左翼电影运动和国防电影运动，不仅大大改变了中国电影文化原来的落后混乱状态，胜利地粉碎了反动派的反革命“围剿”，取得了巨大的成绩，为中国电影的发展揭开了一个新的历史时期，而且，也为抗日战争时期和解放战争时期的进步电影运动奠立了基础，取得了经验，作好了准备。毛泽东同志指出：新民主主义的文化，也就是人民大众反帝反封建的文化，“这种文化，只能由无产阶级的文化思想即共产主义思想去领导，任何别的阶级的文化思想都是不能领导了的。”② 中国电影的发展历史，同样雄辩地证明了毛泽东同志所指出的这一确切不移的马克思列宁主义的真理，而这，也应是这一时期中国电影历史的基本总结。

---

① 见《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，第二版，第691页。

② 见《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，第二版，第691—692页。

影片目录

1905年—1937年7月

一、本目录分为两部分：第一部分是 1905 年—1937 年 7 月抗战爆发为止的故事片、戏曲片和动画片；第二部分是这一时期的主要新闻片、纪录片和科教片。

二、本目录是依照各大、中影片公司成立和出品先后顺序排列的，所列年份是影片实际完成的年份。许多小公司及地方影片公司的出品，则列在后面。

三、香港摄制的艺术片限于资料尚未搜集完全，除早期的“华美”、“民新”及三十年代“联华”港厂的出品外，其余均未列入。

四、凡不注明片种的，都是故事片；不注明地点的，都属于上海；不注明“有声片”或“配音片”的，都是无声片。

五、本目录内容尚未臻完善，有些影片的主要创作人员和其他资料，也还未查明，有待以后增补、修正。

故事片、戏曲片和动画片

北京丰泰照相馆

定军山 片断（1905，3本，戏曲片）

摄影师：刘仲伦。

主要演员：谭鑫培。

长板坡 片断（1905，戏曲片）

摄影师：刘仲伦。

主要演员：谭鑫培。

青石山 片断（1906，戏曲片）

主要演员：俞菊笙、朱文英。

艳阳楼 片断（1906，戏曲片）

主要演员：俞菊笙。

金钱豹 片断（1906，戏曲片）

主要演员：俞振庭。

白水滩 片断（1907，戏曲片）

主要演员：俞振庭。

收关胜 片断（1907，戏曲片）

主要演员：许德义。

纺棉花 片断（1908，戏曲片）

主要演员：小麻姑。

亚细亚影戏公司

西太后（1909）

制作人：宾杰门·布拉斯基。

不幸儿（1909）

制作人：宾杰门·布拉斯基。

瓦盆伸冤（1909，摄于香港）

制作人：宾杰门·布拉斯基，导演：梁少坡。

偷烧鸭（1909，摄于香港）

制作人：宾杰门·布拉斯基，导演：梁少坡。

难夫难妻（1913，4本）

一名：《洞房花烛》。

编剧：郑正秋，导演：张石川、郑正秋，摄影师：依什尔。

活无常（1913）

一名：《新娘花轿遇白无常》。

导演：张石川，摄影师：依什尔。

主要演员：钱化佛、马清风、郭咏馥、王惜花。

五福临门（1913，2本）

一名：《风流和尚》。

导演：张石川，摄影师：依什尔。

主要演员：钱化佛、丁楚鹤、马清风、王病僧、陆子青、张翠翠。

二百五白相城隍庙（1913）

导演：张石川，摄影师：依什尔。

主要演员：丁楚鹤。

一夜不安（1913）

导演：张石川，摄影师：依什尔。

主要演员：钱化佛、郭咏馥。

杀子报（1913）

一名：《家庭血》。

导演：张石川，摄影师：依什尔。

主要演员：张双宜、胡恨生、丁楚鹤、陆子青、马清风。

店伙失票（1913）

一名：《发横财》。

导演：张石川，摄影师：依什尔。

主要演员：马清风、陆子美。

脚踏车闯祸（1913）

一名：《横冲直撞》。

编剧：张石川、陆子青，导演：陆子青，摄影师：依什尔。

主要演员：张翠翠、马清风、王惜花。

打城隍（1913）

一名：《三贼案》。

导演：张石川，摄影师：依什尔。

老少易妻（1913，1本）

赌徒装死（1913，1本）

一名：《死人偷洋钱》。

新茶花（1913，3,000尺）

庄子劈棺（1913）

贪官荣归（1913）

华美影片公司（香港）

庄子试妻（1913，2本）

编导：黎民伟，摄影师：罗永祥。

主要演员：黎民伟、严珊珊。

幻仙影片公司

黑籍冤魂（1916，4本）

（根据上海新舞台演出的舞台剧改编。）

导演：张石川、管海峰，摄影师：阿·劳罗。

主要演员：查天影、徐寒梅、张石川、黄小雅、黄幼雅、洪警铃。

商务印书馆活动影戏部（1926年改组为国光影片公司）

死好赌（1919，1,800尺）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：包桂荣、张绳武、洪警铃。

两难（1919，1,800尺）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武。

春香闹学（1920，1,000 尺，戏曲片）

导演：梅兰芳，摄影师：廖恩寿。

主要演员：梅兰芳、姚玉芙、李寿山。

天女散花（1920，1,000 尺，戏曲片）

导演：梅兰芳，摄影师：廖恩寿。

主要演员：梅兰芳、李寿山、姚玉芙。

琵琶记（"南浦送别"、"赏荷"）（1920，戏曲片，未完成）

主要演员：周信芳、王灵珠。

李大少（1920，2,000 尺）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武、任彭年。

车中盗（1920，6,000 尺）

（根据林琴南译本小说《焦头烂额》改编。）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武、任彭年。

猛回头（1920，1,800 尺）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武。

荒山得金（1920，7 本）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：张绳武、包桂荣、王桂林、洪警铃。

得头彩（1921，1,400 尺）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武。

呆婿祝寿（1921，3 本）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武、洪警铃。

柴房女（1921，4,500 尺）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武。

慈大捉贼（1921，2本）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武、洪警铃。

莲花落（1922，10本）

（根据旧剧《郑元和落难唱道情》改编。）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：张慧冲、张惜娟、包桂荣、汪福庆。

拾遗记（1922，2本）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武。

大义灭亲（1922，10本）

一名：《侠义缘》。

编剧：知白子，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：张绳武、包桂荣、陈丽莲。

孝妇龛（1922，8本）

（根据蒲松龄《聊斋志异》的《珊瑚》改编。）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：汪福庆。

清虚梦（1922，3本）

（根据蒲松龄《聊斋志异》的《劳山道士》改编。）

编剧：陈春生，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：丁元一、包桂荣、张绳武。

好兄弟（1922，10本）

编剧：杨小仲，导演：任彭年，摄影师：周诗穆。

主要演员：张慧冲、汪福庆、张惜娟。

爱国伞（1923，8本）

原名：《爱与人格》。

导演：任彭年，摄影师：周诗穆。

主要演员：张慧冲、汪福庆、张惜娟、陈丽莲、高梨痕。

松柏缘（1923，12本）

一名:《江浙大战》

编剧：杨小仲，导演：任彭年，摄影师：周诗穆。

主要演员：汪福庆、徐素贞。

醉乡遗恨（1925，10本）

编导：杨小仲。

主要演员：沈化影、马可亭、余福康、张野云、孙志成。

情天劫（1925，10本）

编剧：董血血，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿、余茂庭。

主要演员：汪福庆、任爱珠、邬丽珠、包桂荣。

上海花（1926，11本）

编导：汪福庆，摄影师：廖恩寿、余茂庭。

主要演员：席芳婧、贺志刚、曹元恺、贺一鸣。

母之心（1926，8本）

原著：程小青，编剧：陈趾青，导演：杨小仲。

主要演员：邬丽珠、汪福庆、沈化影、严箇凡、杨小仲母亲。

马浪荡（1926，9本）

编导：杨小仲。

主要演员：丁元一。

不如归（1926，9本）

（根据日本作家德富芦花同名小说改编。）

编剧：陈趾青，导演：杨小仲，摄影师：廖恩寿、余茂庭。

主要演员：汪福庆、沈化影、杨小仲母亲、严工上、周文素、贺志刚、周空空。

歌场奇缘（1927）

编剧：赵君豪、曹元恺，分幕说明：曹元恺，导演：汪福庆，摄影师：张非凡、石兆丰。

主要演员：汪福庆、蒋耐芳、曹元恺、秦哈哈、李丽娜、包桂荣。

中国影戏制造公司

四杰村（1921，戏曲片，摄于南通）

导演：卢寿联，摄影师：哥尔金（美侨）。

饭桶（1921，3本）

导演：卢寿联，摄影师：哥尔金、卜万苍。

主要演员：秦哈哈、洪警铃。

中国影戏研究社

阎瑞生（1921，10本）

（商务印书馆影片部代摄。）

编剧：杨小仲，导演：任彭年，摄影师：廖恩寿。

主要演员：陈寿芝、邵鹏、王彩云。

新亚影片公司

红粉骷髅（1921，14本）

（商务印书馆影片部代摄。）

又名：《十姊妹》。

编剧：管海峰，导演：管海峰，摄影师：廖恩寿。

主要演员：殷宪辅、沈凤英、柴少庸、陆曼姝、洪警铃、王桂林。

上海影戏公司

（上海影戏公司系1920年由但杜宇创办；1931年秋并入联华影业公司，作为“联华”第五厂；1932年末退出；1933年，但杜宇与艺华公司合作拍片；1934年夏，又恢复上海影戏公司，并改组为上海有声影片公司，至1937年抗战爆发结束。）

海誓（1921，6本）

导演兼摄影师：但杜宇。

主要演员：殷明珠、周国骥、但二春、陈宝琦、贺蓉珠。

顽童（1922，1本）

编导兼摄影师：但杜宇。

主要演员：但二春。

古井重波记（1923，6本）

导演：但杜宇，摄影师：但杜宇、经广馥。

主要演员：A A 女士（傅文豪）、但二春、宣刚、韩云贞（珍）。

天书（1923，3本）

主要演员：韩云贞。

弃儿（1923，8本）

导演兼造意：但杜宇，说明：朱瘦菊，摄影师：经广馥。

主要演员：但二春、贺静珠、韩筠筝、陈朴云、经广润。

弟弟（1924，9本）

编导：但杜宇，摄影师：但杜宇、但淦亭。

主要演员：但二春、贺蓉珠。

重返故乡（1925，9本）

编导：但杜宇，摄影师：但淦亭。

主要演员：殷明珠、贺佩蓉、贺佩瑛、谢采贞、韩云珍、史匡韶（东山）、余省三、谢云卿。

杨花恨（1925，8本）

一名：《柳絮》。

编导：史东山，摄影师：但淦亭。

主要演员：韩云珍、王乃东。

小公子（1925，10本）

编导：但杜宇，摄影师：但淦亭。

主要演员：但二春、史匡韶、贺蓉珠。

传家宝（1926，9本）

导演：但杜宇，摄影师：但淦亭。

主要演员：殷明珠、贺蓉珠、贺佩瑛、但二春、王乃东、陈宝琦。

还金记（1926，11本）

编剧：周瘦鹃，导演：但杜宇，摄影师：但淦亭。

主要演员：殷明珠、贺蓉珠、陈宝琦、古云杰、周鸿泉、汪切肤。

盘丝洞（1927，10本）

编剧：管际安，导演：但杜宇，摄影师：但淦亭。

主要演员：殷明珠、吴文超、蒋梅康、周鸿泉、詹嘉利、贺蓉珠、夏佩珍、但二春。

杨贵妃（1927，20本）

一名：《太真外传》。

编剧：姚苏凤，导演兼摄影师：但杜宇。

主要演员：贺蓉珠、陈宝琦、薛启世、周鸿泉、古云杰。

小剑客（1928，10本）

导演：但杜宇。

主要演员：但二春。

卢鬓花（1928，10本）

编剧：张惠民，导演：但杜宇。

主要演员：但二春、贺蓉珠。

万丈魔（1928）

编剧：张惠民，导演：但杜宇。

主要演员：但二春、贺蓉珠。

金钢钻（1928）

导演兼摄影师：但杜宇。

主要演员：殷明珠、但二春。

糖美人（1929）

导演：陈宝琦，摄影师：但杜宇。

主要演员：贺佩蓉、袁丛美、王姗姗。

飞行大盗（1929）

导演兼摄影师：但杜宇。

主要演员：殷明珠、但二春、韩兰根。

续盘丝洞（1929）

编导：但杜宇。

主要演员：殷明珠。

媚眼侠（1930）

导演：但杜宇。

主要演员：殷明珠、汤天绣。

画室奇案（1930）

导演：但杜宇。

主要演员：殷明珠、但二春。

豆腐西施（1930）

导演：但杜宇。

主要演员：殷明珠、袁丛美、韩兰根。

美人岛 前后集（1930）

导演：但杜宇。

主要演员：叶娟娟、但二春、张玲君。

敌血情花（1930）

导演：陆汉萍。

主要演员：林美如、贺志刚。

古屋怪人（1931）

导演：但杜宇。

主要演员：殷明珠、袁丛美、但二春。

东方夜谭（1931）

编剧：郑逸梅，导演：但杜宇。

主要演员：殷明珠、王春元、袁丛美。

乱世惊鸿（1931）

导演：陈宝琦。

主要演员：叶娟娟、闵德张、王春元、袁丛美。

健美运动（1934，10本，有声片）

导演：但杜宇。

主要演员：黎明健、白虹、英茵。

桃花梦（1935，有声片）

导演：但杜宇。

主要演员：殷明珠、白燕、雷梦娜、英茵、容小意、闵德张。

国色天香（1936，有声片）

编剧：郑逸梅，导演：但杜宇。

主要演员：但二春、白燕、闵德张。

富春江上（1937，有声片）

编剧：杨小仲，导演：庄国钧。

主要演员：黎明健、但二春、陈大悲、李君磬。

石破天惊（1937，有声片）

导演：但杜宇。

主要演员：但二春、白燕、陈一棠。

明星影片公司

滑稽大王游华记（1922，3本）

编剧：郑正秋，导演：张石川，摄影师：郭达亚(英侨)。

主要演员：李却·倍尔(英侨)、郑正秋、王献斋。

掷果缘（1922，3本）

一名:《劳工之爱情》。

编剧：郑正秋，导演：张石川，摄影师：张伟涛。

主要演员：郑鹧鸪、余瑛、郑正秋。

大闹怪剧场（1922，3本）

编剧：郑正秋，导演：张石川，摄影师：卡尔·葛里高雷(Carl Gregory)。

主要演员：严仲英、郑鹧鸪。

张欣生（1922，8本）

后改名:《报应昭彰》。

编剧：郑正秋，导演：张石川，摄影师：张伟涛。

主要演员：郑鹧鸪、王献斋。

孤儿救祖记（1923，10本）

编剧：郑正秋，导演：张石川，摄影师：张伟涛。

主要演员：王汉伦、郑小秋、郑鹧鸪、王献斋、周文珠、任潮军、邵庄林。

玉梨魂（1924，10本）

（根据徐枕亚同名小说改编。）

编剧：郑正秋，导演：张石川、徐琥，摄影师：汪煦昌。

主要演员：王汉伦、王献斋、杨耐梅、郑鹧鸪、黄君甫、任潮军。

苦儿弱女（1924，10本）

编剧：郑正秋，导演：张石川，摄影师：汪煦昌。

主要演员：王汉伦、郑正秋、杨耐梅、王献斋。

诱婚（1924，12本）

一名:《爱情与虚荣》。

编剧：周剑云，导演：张石川，摄影师：汪煦昌、董克毅。

主要演员：杨耐梅、郑鹧鸪、马徐维邦、郑正秋、黄君甫、王献斋。

好哥哥（1924，9本）

编剧：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：杨耐梅、郑小秋、郑鹧鸪、王献斋、黄君甫。

最后之良心（1925，10本）

编剧：郑正秋，说明：周剑云，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、王献斋、肖养素、黄君甫、林雪怀、王吉亭、严仲英。

小朋友（1925，11本）

（根据包天笑原著《苦儿流浪记》改编。）

编剧：郑正秋，说明：周剑云，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、郑小秋、黄君甫、王献斋、文少如、傅绿痕、邵庄林、王吉亭。

上海一妇人（1925，9本）

编剧：郑正秋，说明：周剑云，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、马徐维邦、黄筠贞、王献斋、王吉亭、邵庄林。

冯大少爷（1925，9本）

一名：《纨袴子》。

编导、说明：洪深，摄影师：董克毅。

主要演员：赵琛、宋忏红、舒芸、傅绿痕、高梨痕、郑小秋、马徐维邦。

盲孤女（1925，10本）

编剧：郑正秋，说明：周剑云，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、郑小秋、赵琛、王献斋、王吉亭、黄君甫、舒芸。

可怜的闺女（1925，12本）

编剧：包天笑，说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：张织云、宣景琳、王吉亭、宋忏红、王献斋、朱飞、赵琛、黄筠贞。

新人的家庭（1925，11本）

编剧：顾肯夫，说明：包天笑，导演：任矜苹，摄影师：卜万苍。

主要演员：张织云、杨耐梅、汪福庆、王元龙、张慧冲、王献斋、邵庄林、黎明晖、宣景琳。

空谷兰（1925，20本）

（根据日本黑岩泪香译本小说《野之花》改编。）

编剧：包天笑，说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：张织云、杨耐梅、朱飞、郑小秋、宋忏红、赵琛、王吉亭、马徐维邦、任潮军、王献斋。

早生贵子（1925，9本）

一名：《老伉俪》。

编剧：郑正秋，分幕：张石川，导演、说明：洪深，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、宋忏红、赵静霞、王献斋、黄君甫、赵琛、张敏吾。

多情的女伶（1926，10本）

编剧：包天笑，说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、朱飞、王献斋、赵静霞、黄君甫、周空空。

好男儿（1926，9本）

编剧：包天笑，说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、朱飞、王献斋、谭志远、宋忏红、赵静霞、黄君甫。

小情人（1926，11本）

编导、说明：郑正秋，副导演：高梨痕、谭志远，摄影师：胡寿山。

主要演员：郑小秋、倪红雁、傅绿痕、谭志远、林爱文、张铎声。

四月里底蔷薇处处开（1926，10本）

编剧：张石川，导演、分幕、说明：洪深，副导演：王献斋，摄影师：董克毅。

主要演员：杨耐梅、王吉亭、赵静霞、严仲英、王献斋、王谢燕、宋忏红。

富人之女（1926，12本）

编剧、说明：包天笑，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、朱飞、谭志远、赵静霞、王献斋、傅绿痕、严仲英、王吉亭。

未婚妻（1926，9本）

编导：卜万苍，说明：包天笑，摄影师：汤杰、胡寿山。

主要演员：张织云、龚稼农、王献斋、黄君甫、宋忏红。

她的痛苦（1926，11本）

编导：张石川，说明：郑正秋，摄影师：董克毅。

主要演员：杨耐梅、朱飞、王吉亭、黄君甫、宋忏红、肖英、谭志远。

一个小工人（1926，10本）

编导、说明：郑正秋，摄影师：董克毅。

主要演员：王汉伦、郑小秋、龚稼农、肖英、倪红雁。

良心复活（1926，12本）

一名：《忏悔》。

编剧、说明：包天笑，导演：卜万苍，摄影师：董克毅。

主要演员：杨耐梅、朱飞、李丽娜、谭志远、龚稼农、马徐维邦。

爱情与黄金（1926，9本）

编剧、说明：洪深，导演：张石川、洪深，副导演：程树仁、马徐维邦，摄影师：程树仁。

主要演员：张织云、丁子明、肖英、李时苑、肖养素、马徐维邦、郑正秋、洪深、王梦石、周履安。

无名英雄（1926，10本）

编剧：沧海后人，说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：张慧冲、宣景琳、肖英、徐素娥、谭志远、汤杰、王吉亭。

为亲牺牲（1927，9本）

编剧：殷民遗，说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：张织云、朱飞、汤杰、黄君甫、王献斋、肖英、

周履安。

梅花落 上中下三集（1927，30本）

编剧：张石川，说明：郑正秋，导演：郑正秋、张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：张织云、宣景琳、朱飞、张慧冲、肖英、高梨痕、龚稼农、王吉亭、谭志远、黄君甫、王献斋。

挂名的夫妻（1927，10本）

编剧、说明：郑正秋，导演：卜万苍，摄影师：董克毅。

主要演员：阮玲玉、黄君甫、龚稼农、王梦石、高梨痕、汤杰、赵静霞。

二八佳人（1927，12本）

编导、说明：郑正秋，副导演：朱飞、高梨痕，摄影师：石仲衡。

主要演员：丁子明、朱飞、郑逸生、肖英、黄君甫、龚稼农。

田七郎（1927，10本）

编剧：殷民遗，说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：张慧冲、肖英、朱飞、肖养素、王献斋、黄君甫、赵静霞、李丽娜。

真假千金（1927，9本）

编剧：殷民遗，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、郑小秋、朱飞、黄君甫、王献斋、王吉亭。

血泪碑（1927，11本）

编导、说明：郑正秋，副导演：高梨痕、龚稼农，摄影师：石仲衡。

主要演员：丁子明、阮玲玉、王献斋、郑逸生、肖英。

湖边春梦（1927，9本）

编剧：田汉，导演：卜万苍，摄影师：董克毅、石世磐。

主要演员：杨耐梅、毛剑佩、龚稼农。

卫女士的职业（1927，9本）

一名：《女书记》。

编剧：洪深，导演：张石川、洪深，摄影师：董克毅。

主要演员：丁子明、龚稼农、赵静霞、郑逸生、洪深。

侠凤奇缘（1927，12本）

编剧、说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：石世磐。

主要演员：杨耐梅、毛剑佩、郑小秋、朱飞、黄君甫、赵静霞、王献斋。

山东马永贞（1927，9本）

（根据郑正秋所编笑舞台新剧《马永贞》改编。）

编剧、说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：张慧冲、王吉亭、赵静霞、肖英、汤杰、李时苑、郑小秋。

杨小真（1927，9本）

一名：《北京杨贵妃》。

编导：郑正秋，摄影师：周克。

主要演员：杨耐梅、阮玲玉、朱飞、郑小秋、汤杰、王梦石。

车迟国唐僧斗法（1927，11本）

编剧、说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：郑小秋、王吉亭、黄君甫、龚稼农、肖英、严仲英、汤杰。

美人关（1928，9本）

编剧：郑正秋，导演：卜万苍，摄影师：胡寿山。

主要演员：杨耐梅、李时敏、肖英、赵静霞、高梨痕、黄君甫。

少奶奶的扇子（1928，9本）

编剧：洪深，导演：张石川、洪深，摄影师：董克毅。

主要演员：杨耐梅、宣景琳、肖英、龚稼农、赵静霞、高梨痕、郑逸生。

蔡状元建造洛阳桥（1928，9本）

导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：朱飞、阮玲玉、龚稼农、王吉亭、肖英。

白云塔　前后集（1928，20本）

导演：张石川、郑正秋，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、阮玲玉、朱飞、郑小秋、汤杰、王梦石、

黄君甫、王吉亭、赵静霞。

火烧红莲寺 第1集（1928，11本）

（取材自向恺然武侠小说《江湖奇侠传》。）

编剧：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：郑小秋、夏佩珍、谭志远、肖英、郑超凡、赵静霞、高梨痕。

同学之爱（1928，11本）

一名：《一脚踢出去》。

编剧：洪深，导演：张石川、洪深，摄影师：董克毅。

主要演员：丁子明、龚稼农、黄君甫。

大侠复仇记 前后集（1928，20本）

编剧、说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、肖英、王梦石、郑小秋、谭志远、王吉亭、胡姗。

黑衣女侠（1928，10本）

编剧、说明：郑正秋，导演：郑正秋、程步高，摄影师：周克。

主要演员：丁子明、郑小秋、赵静霞、黄君甫、王梦石、龚稼农。

女侦探（1928，10本）

编剧、说明：郑正秋，导演：张石川。

主要演员：胡蝶、郑超凡、王吉亭、黄君甫。

侠女救夫人（1928，10本）

编导、说明：郑正秋，摄影师：周克。

主要演员：胡蝶、丁子明、龚稼农、黄君甫、王吉亭。

奋斗的婚姻（1928，10本）

导演：程步高。

主要演员：郑小秋、胡姗。

火烧红莲寺 第2、3集（1928，20本）

编导：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：郑小秋、夏佩珍、胡蝶、肖英、王吉亭、王献斋。

血泪黄花 前集（1928，10本）

一名:《黄陆之爱》。

编剧: 郑正秋, 导演: 郑正秋、程步高, 摄影师: 周克、董克毅。

主要演员: 胡蝶、龚稼农、谭志远、王吉亭、王献斋、夏佩珍。

离婚(1928, 10本)

编剧: 张石川, 说明: 郑正秋, 导演: 程步高, 摄影师: 董克毅。

主要演员: 胡蝶、龚稼农、郑小秋。

忏悔(1929, 10本)

说明: 郑正秋, 导演: 张石川, 摄影师: 周克。

主要演员: 韩云珍、朱飞、龚稼农、郑小秋、夏佩珍。

富人的生活(1929, 10本)

编剧: 张石川, 说明: 郑正秋, 导演: 程步高, 摄影师: 董克毅。

主要演员: 胡蝶、朱飞、谭志远、黄君甫、肖英、夏佩珍。

火烧红莲寺 第4集—第9集(1929)

编导: 张石川, 摄影师: 董克毅。

主要演员: 胡蝶、夏佩珍、郑小秋、郑超凡、王献斋、朱飞、汤杰、王梦石、韩云珍。

血泪黄花 后集(1929, 10本)

编剧: 郑正秋, 导演: 郑正秋、程步高, 摄影师: 董克毅、周克。

主要演员: 胡蝶、龚稼农、夏佩珍、谭志远、王献斋、王吉亭。

小英雄刘进(1929, 9本)

导演: 程步高, 摄影师: 周诗穆。

主要演员: 郑小秋、夏佩珍、王吉亭。

刀下美人(1929, 10本)

编剧、说明: 郑正秋, 摄影师: 颜鹤眠(鸣)、孙镜海。

主要演员: 韩云珍、朱飞、王吉亭、汤杰、肖英。

新西游记(1929, 10本)

说明: 郑正秋, 导演: 张石川, 摄影师: 董克毅。

主要演员：郑小秋、夏佩珍、王吉亭、黄君甫、谭志远。

爱人的血

编剧：夏赤凤，说明：郑正秋，导演：程步高，摄影师：周克。

主要演员：胡蝶、郑小秋、龚稼农、谭志远、黄君甫。

战地小同胞（1929，10本）

编导、说明：郑正秋，副导演：蔡楚生，摄影师：颜鹤眠。

主要演员：郑小秋、高倩苹、谢云卿、赵静霞、谭志远。

爸爸爱妈妈（1929，10本）

编剧、说明：洪深，导演：程步高，摄影师：周克。

主要演员：胡蝶、龚稼农、高占非、夏佩珍。

新西游记 第2集（1929，10本）

编导：张石川，说明：郑正秋，摄影师：董克毅。

主要演员：郑小秋、夏佩珍、高倩苹、王吉亭、谭志远、谢云卿。

火烧红莲寺 第10集—第16集（1930）

编导：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：韩云珍、夏佩珍、朱飞、郑小秋、王献斋、胡蝶、谢云卿、周文珠。

新西游记 第3集 （1930，10本）

编剧：张石川，导演：张石川、程步高，摄影师：董克毅、周克。

主要演员：郑小秋、夏佩珍、王吉亭、谭志远。

黄金之路 （1930，10本）

编剧：张石川，说明：郑正秋，导演：程步高，摄影师：周克。

主要演员：周文珠、朱飞、王征信、王献斋、谢云卿。

一个红蛋 （1930，9本）

导演：程步高，摄影师：周克。

主要演员：高倩苹、周文珠、龚稼农、高占非、谭志远。

浪漫女子 （1930，10本）

说明：郑正秋，导演：程步高，摄影师：周克。

主要演员：宣景琳、龚稼农、赵静霞。

桃花湖 前后集 （1930，20本）

编导、说明：郑正秋，副导演：蔡楚生，摄影师：颜鹤眠。

主要演员：胡蝶、郑小秋、夏佩珍、黄君甫、王献斋、赵静霞、蔡楚生。

娼门贤母 （1930，10本）

编剧：郑正秋，导演：程步高，摄影师：周克。

主要演员：宣景琳、夏佩珍。

强盗孝子 （1930，10本）

说明：郑正秋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：王元龙、夏佩珍、赵静霞。

勇士救美记 （1930，9本）

导演：汤杰、王吉亭，摄影师：周诗穆。

主要演员：高倩苹、龚稼农、王征信、王梦石。

碎琴楼 （1930，10本）

编剧：章炎，导演兼说明：郑正秋，副导演：蔡楚生，摄影师：颜鹤眠。

主要演员：胡蝶、夏佩珍、郑小秋、黄君甫、王献斋。

三个父亲 （1930，9本）

导演：谭志远、高梨痕。

主要演员：严月娴、龚稼农、赵静霞、王献斋、王吉亭。

歌女红牡丹 （1931，9本，蜡盘配音片）

编剧、说明：洪深，导演：张石川，助理导演：程步高，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、王献斋、夏佩珍、龚稼农、王吉亭、汤杰、谭志远、朱秀英、肖英。

银幕艳史 前后集 （1931，18本）

导演：程步高，说明：郑正秋，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、谭志远、王征信、肖英、高倩苹、梁赛珍。

火烧红莲寺 第17、18集 （1931，各9本）

编导：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、郑小秋、梁赛珍、夏佩珍。

三箭之爱 （1931， 9本）

编剧：王以工，导演：徐欣夫，摄影师：王士珍，裘逸苇。

主要演员：胡蝶、梁赛珍、王征信。

为妻从军 （1931， 9本）

导演：汤杰、王吉亭。

主要演员：梁赛珍、龚稼农。

恨海 （1931，10本）

（根据吴趼人同名章回小说改编。）

编剧：郑正秋，导演：谭志远、高梨痕，摄影师：吴蔚云。

主要演员：郑小秋、高倩苹。

窗上人影 （1931，10本）

编剧、说明：程小青，导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：宣景琳、龚稼农、王征信、肖英。

杀人的小姐 （1931，10本）

监制兼说明：郑正秋，导演：谭志远、高梨痕，摄影师：吴蔚云。

主要演员：梁赛珍、严月娴、蔡楚生、肖英。

生死夫妻 （1931，10本）

导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、王献斋、龚稼农。

红泪影 （1931，20本）

编导、说明：郑正秋，副导演：蔡楚生，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、郑小秋、夏佩珍、龚稼农、高倩苹。

一个上海小姐 （1931， 9本）

导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：赵静霞、王吉亭。

玉人永别 （1931，10本）

编导、说明：郑正秋，摄影师：吴蔚云、王士珍。

主要演员：宣景琳、郑小秋、王征信、龚稼农、肖英。

不幸生为女儿身 （1931， 9本）

导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：高倩苹、黄君甫、王梦石。

铁血青年 （1931，10本）

编剧：朱染尘，导演：张石川，摄影师：王士珍、董克毅。

主要演员：胡蝶、郑小秋、夏佩珍。

谁是英雄 （1931，10本）

导演：徐欣夫，摄影师：裘逸苇。

主要演员：梁赛珍、王征信、黄君甫、汤杰、谢云卿、赵静霞。

旧时京华 （1931，12本，有声片）

编剧：洪深，导演：张石川，助理导演：程步高，摄影师：董克毅、贾克·史密斯、威廉生。

主要演员：王献斋、朱秋痕、郑小秋、谭志远、肖英、洪深、梁赛珍。

银星幸运 （1931，10本，有声片）

编剧：朱石麟，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、郑小秋。

如此天堂 前后集 （1931，29本，蜡盘配音片）

编剧：洪深，导演：张石川，助理导演：程步高，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、龚稼农、王献斋、夏佩珍、王吉亭、高倩苹、严月娴。

落霞孤鹜 （1932，11本）

（根据张恨水同名章回小说改编。）

编剧：张坚，导演：程步高，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、夏佩珍、龚稼农、王吉亭、王献斋、黄君甫。

慈母 （1932，9本）

编剧、说明：程小青，导演：张石川，摄影师：周诗穆。

主要演员：严月娴、王献斋、顾梅君。

爱与死 （1932，9本）

编剧：于定勋，导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：高倩苹、朱秋痕、郑小秋。

国魂的复活 （1932，9本）

编剧：程小青，导演：张石川，助理导演：高梨痕，摄影师：周诗穆。

主要演员：郑小秋、梁赛珍、龚稼农、胡萍。

恋爱与生命 （1932，9本）

编剧：薛子厚，导演：汤杰、王吉亭，摄影师：周诗穆。

主要演员：龚稼农、胡萍、黄君甫。

可爱的仇敌 （1932，9本）

编剧、说明：程小青，导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：郑小秋、梁赛珍、龚稼农、王征信、顾梅君。

旧恨新愁 （1932，9本）

编导：李萍倩，摄影师：王士珍。

主要演员：艾霞、龚稼农、孙敏。

战地历险记 （1932，9本）

编剧：陶耐忍，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、郑小秋、龚稼农、胡萍、王征信、徐莘园、艾霞。

血债 （1932，9本，禁映）

导演：徐欣夫，摄影师：周诗穆。

主要演员：夏佩珍、王征信。

啼笑姻缘 第1集—第6集 （1932，部分有声片）

（根据张恨水同名章回小说改编。）

编剧：严独鹤，导演：张石川，摄影师：董克毅、王士珍、威廉生。

主要演员：胡蝶、夏佩珍、郑小秋、肖英、王献斋、严月娴、龚稼农。

自由之花 （1932，11本，有声片）

编导：郑正秋，助理导演：高梨痕，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、龚稼农、夏佩珍、郑小秋、肖英。

失恋 （1932，10本，有声片）

导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：唐槐秋、张织云、严月娴、王征信、龚稼农。

狂流 （1933， 8本）

编剧、说明：夏衍，导演：程步高，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、龚稼农、夏佩珍、王献斋、谭志远、朱孤雁。

琵琶春怨 （1933， 8本）

编导：李萍倩，摄影师：严秉衡。

主要演员：高倩苹、郑小秋、赵丹。

女性的呐喊 （1933， 8本）

编导：沈西苓，说明：高季琳，摄影师：王士珍。

主要演员：王莹、龚稼农、顾梅君、朱孤雁、王吉亭、谭志远。

道德宝鉴 （1933， 9本）

一名：《人道之贼》。

导演：王献斋、高梨痕。

主要演员：郑小秋、徐莘园、严月娴、朱秋痕。

脂粉市场 （1933， 9本，有声片）

编剧、对白：夏衍，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、龚稼农、严月娴、王献斋、孙敏、胡萍、艾霞。

前程 （1933， 9本）

编剧：夏衍，导演：张石川、程步高，摄影师：董克毅。

主要演员：宣景琳、孙敏、朱秋痕、顾梅君、胡萍、肖英。

春水情波 （1933，10本）

编导：郑正秋，摄影师：颜鹤眠。

主要演员：胡蝶、孙敏、严月娴、王献斋、胡萍。

现代一女性 （1933， 9本）

编剧：艾霞，导演：李萍倩，摄影师：周诗穆。

主要演员：艾霞、孙敏、徐莘园、唐月倩。

健美之路 （1933，10本）

编剧、说明：王乾白，导演：陈铿然，摄影师：严秉衡。

主要演员：徐琴芳、郑小秋、严工上、谢云卿、徐莘园。

姊姊的悲剧 （1933， 9本）

编剧：胡萍，导演：高梨痕、王吉亭。

主要演员：郑小秋、胡萍、龚稼农、王献斋、王梦石、王征信、朱秋痕。

压迫 （1933，9本）

编剧：洪深，导演：高梨痕，摄影师：王士珍。

主要演员：龚稼农、夏佩珍、严月娴、孙敏、徐莘园。

满江红 （1933，12本，有声片）

（根据张恨水同名章回小说改编。）

编剧：王乾白，导演：程步高，摄影师：董克毅、王士珍。

主要演员：胡蝶、严月娴、高倩苹、龚稼农、王献斋、朱秋痕。

母与子 （1933，9本）

编剧：于定勋，导演：汤杰，摄影师：王士珍。

主要演员：宣景琳、郑小秋。

残春 （1933，10本）

编剧：姚苏凤，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：徐来、孙敏、郑小秋、龚稼农。

春蚕 （1933，11本，配音片）

（根据茅盾同名短篇小说改编。）

编剧：夏衍，导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：肖英、严月娴、龚稼农、高倩苹、艾霞、郑小秋、张敏玉、王征信。

铁板红泪录 （1933，10本）

编剧：阳翰笙，分幕、说明：夏衍、洪深，导演：洪深，助理导演：沈西苓、高梨痕，摄影师：董克毅。

主要演员：王莹、陈凝秋、王征信、谢云卿、朱孤雁。

香草美人 （1933，9本）

编剧：马文源、洪深，导演：陈铿然，摄影师：周诗穆。

主要演员：夏佩珍、王征信、谢云卿。

盐潮 （1933，9本）

原作：楼适夷，分场剧本：郑伯奇、阿英，导演：徐欣夫，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、王征信、孙敏、王献斋、王梦石、顾梅君、

唐巢父。

展览会 （1933，9本）

编剧：王乾白，导演：陈铿然，摄影师：陈晨。

主要演员：夏佩珍、王征信、谢云卿、孙敏。

姊妹花 （1933，11本，有声片）

（根据郑正秋舞台剧《贵人与犯人》改编。）

编导：郑正秋、助理导演：沈西苓，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、郑小秋、宣景琳、谭志远、顾梅君。

泰山鸿毛 （1933，8本）

编剧：秦彰，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：徐来、龚稼农。

二对一 （1933，8本）

编剧：王乾白，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：龚稼农、宣景琳、高倩苹、艾霞、赵丹。

上海二十四小时 （1933，9本）

编剧：夏衍，导演：沈西苓，摄影师：周诗穆。

主要演员：顾兰君、顾梅君、赵丹、朱秋痕、周伯勋、陈凝秋。

时代的儿女 （1933，8本）

编剧：夏衍、郑伯奇、阿英，导演：李萍倩，摄影师：严秉衡。

主要演员：艾霞、高倩苹、赵丹、肖英。

丰年 （1933，9本）

一名：《黄金谷》。

编剧：阿英，导演：李萍倩，摄影师：严秉衡。

主要演员：艾霞、高倩苹、梅熹、徐莘园、肖英。

神秘小侦探 （1933，1本，动画片）

绘制：万籁鸣、万古蟾。

主要演员：张敏玉。

民族痛史 （1933，1本，动画片）

编剧：王乾白，绘制：万籁鸣、万古蟾。

同仇 （1934，8本）

编剧：夏衍，导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：王莹、陈凝秋、谢云卿、严月娴、王献斋。

华山艳史 （1934，8本）

导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：徐来、陈凝秋、龚稼农、白璐、王默秋。

女性的仇敌 （1934，9本）

编导：陈铿然，摄影师：周诗穆。

主要演员：徐琴芳、高倩苹、赵丹、尤光照、孙敏。

三姊妹 （1934，9本）

（根据日本菊池宽小说《绿珠》改编。）

编剧：阿英、李萍倩，导演：李萍倩，摄影师：陈晨。

主要演员：胡蝶、严月娴、林莉、孙敏、赵丹。

到西北去 （1934，10本）

编剧：郑伯奇，导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：徐来、龚稼农、赵丹。

妇道 （1934，9本）

编剧：姚苏凤，导演：陈铿然，摄影师：严秉衡。

主要演员：徐琴芳、宣景琳、胡艺星、朱秋痕。

路柳墙花 （1934，8本）

编剧、说明：姚苏凤，导演：徐欣夫，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、严月娴、宣景琳、孙敏、徐来、王献斋、夏佩珍、谢云卿。

麦夫人 （1934，9本，有声片）

一名：《美德夫人》。

编剧：王乾白，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、梁赛珠、梁赛珍、梁赛珊、胡艺星。

女儿经 （1934，16本，有声片）

编剧：夏衍、郑正秋、洪深、阿英、郑伯奇、沈西苓等，导演：张石川、程步高、沈西苓、姚苏凤、郑正秋、徐欣夫、李萍倩、陈铿然、吴村，摄影师：董克毅、王士珍、严秉衡、周诗穆、陈晨。

主要演员：胡蝶、高占非、宣景琳、郑小秋、王献斋、高倩苹、

徐莘园、徐琴芳、肖英、严工上、袁绍梅、顾梅君、夏佩珍、赵丹、龚稼农、黄耐霜、孙敏、徐来、王征信。

青春线（1934，9本）

编导：姚苏凤，摄影师：周诗穆。

主要演员：陈波儿、姜克尼、赵丹、徐莘园、王梦石。

重婚（1934，9本）

编剧：王平陵，导演：吴村，摄影师：周诗穆。

主要演员：高占非、高倩苹、严月娴、肖英、谢云卿。

美人心（1934，9本）

编剧：徐欣夫、赵华，导演：徐欣夫，摄影师：严秉衡。

主要演员：胡蝶、王征信、顾梅君、徐莘园、谢云卿。

再生花（1934，9本，有声片）

编导：郑正秋，助理导演：郑小秋，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、高占非、宣景琳、严月娴、郑小秋。

空谷兰（1934，12本，有声片）

编导：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、高占非、宣景琳、严月娴、郑小秋。

乡愁（1934，11本，配音片）

编导：沈西苓，摄影师：周诗穆。

主要演员：高倩苹、宣景琳、赵丹、孙敏、梅熹。

漏洞（1934，1本，动画片）

绘制：万籁鸣、万古蟾、万超尘，导演：郑小秋。

主要演员：张敏玉。

人伦（1935，9本）

一名：《无家可归》。

编导：李萍倩，摄影师：陈晨。

主要演员：朱秋痕、龚稼农、郑小秋、徐莘园、谢云卿。

落花时节（1935，9本）

编导：吴村，摄影师：周诗穆。

主要演员：徐来、赵丹、龚稼农、顾兰君、梅熹。

热血忠魂（1935，9本，有声片）

一名：《民族魂》。

编剧：明星影片公司编剧科，导演：张石川、徐欣夫、郑正秋、吴村、程步高、沈西苓、李萍倩，摄影师：王士珍、董克毅、周诗穆、严秉衡。

主要演员：高占非、郑小秋、龚稼农、赵丹、王献斋、孙敏、王征信、严工上、王吉亭、肖英、梅熹、严月娴、高倩苹、舒绣文。

船家女 （1935，11本，有声片）

编导：沈西苓，摄影师：周诗穆。

主要演员：高占非、徐来、孙敏、王吉亭、谭志远、朱孤雁、胡茄。

大家庭 （1935，10本，有声片）

编导：张石川，摄影师：王士珍。

主要演员：高占非、龚稼农、王献斋、郑小秋、赵丹、孙敏、王吉亭、王征信、徐莘园、谭志远。

夜来香 （1935，12本，有声片）

编导：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：胡蝶、赵丹、孙敏、舒绣文、尤光照、王梦石、顾兰君。

翡翠马 （1935，10本，有声片）

编导：徐欣夫，摄影师：董克毅。

主要演员：王征信、严月娴、龚稼农、顾兰君、孙敏、赵丹、徐莘园、王吉亭。

兄弟行 （1935，15本，有声片）

编剧：徐卓呆，导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：胡蝶、高占非、朱秋痕、肖英、舒绣文、严工上。

劫后桃花 （1935，11本，有声片）

编剧：洪深，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、高占非、舒绣文、龚稼农、王献斋、孙敏、徐莘园、谭志远、肖英。

骆驼献舞 （1935，144尺，有声动画片）

绘制：万古蟾、万籁鸣、万超尘。

飞来福 （1935，299 尺，有声动画片）

绘制：万古蟾、万籁鸣、万超尘。

抵抗 （1935，286 尺，有声动画片）

绘制：万古蟾、万籁鸣、万超尘。

春之花 （1936，10本，有声片）

编导：吴村，摄影师：周诗穆。

主要演员：高占非、严月娴、孙敏、朱秋痕、黄耐霜。

桃李争艳 （1936，10本，有声片）

编导：李萍倩，摄影师：王士珍。

主要演员：叶秋心、王征信、孙敏、顾兰君、尤光照、徐莘园。

新旧上海 （1936，9 本，有声片）

编剧：洪深，导演：程步高，摄影师：董克毅。

主要演员：舒绣文、王献斋、黄耐霜、朱秋痕、顾梅君、袁绍梅。

金钢钻 （1936，10本，有声片）

编导：徐欣夫，摄影师：王士珍。

主要演员：顾兰君、王征信、孙敏、谢云卿、李清、黄耐霜。

海棠红 （1936，10本，有声片）

编剧：欧阳予倩，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：白玉霜、王献斋、徐莘园、舒绣文、王吉亭。

小玲子 （1936，10本，有声片）

编剧：欧阳予倩，导演：程步高，摄影师：王士珍。

主要演员：谈瑛、王献斋、赵丹、舒绣文、龚稼农。

夜会 （1936，9 本，有声片）

编剧：姚苏凤，导演：李萍倩，摄影师：王士珍。

主要演员：龚稼农、顾兰君、黄耐霜、谢俊(添)。

女权 （1936，10本，有声片）

编剧：洪深，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、赵丹、龚稼农、严月娴、梅熹、王征信。

生死同心 （1936，9 本，有声片）

编剧：阳翰笙，导演：应云卫，摄影师：吴印咸。

主要演员：袁牧之、陈波儿、李清、刘莉影、英茵。

清明时节 （1936，10本，有声片）

故事：姚苹农，编导：欧阳予倩，摄影师：严秉衡。

主要演员：黎明晖、赵丹、吴茵、英茵、舒绣文、谢俊。

永远的微笑 （1937，9本，有声片）

编剧：刘呐鸥，导演：吴村，摄影师：董克毅。

主要演员：胡蝶、龚稼农、龚秋霞、徐莘园。

压岁钱 （1937，9本，有声片）

编剧：夏衍，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：龚秋霞、胡蓉蓉、黎明晖、李丽莲、龚稼农、舒绣文、王献斋、英茵、王吉亭、严工上、孙敏。

十字街头 （1937，11本，有声片）

编导：沈西苓，摄影师：王玉如。

主要演员：白杨、赵丹、沙蒙、英茵、吕班、钱千里、伊明。

生龙活虎 （1937，9本，有声片）

编导：徐欣夫，摄影师：严秉衡。

主要演员：顾兰君、王征信、顾梅君、龚稼农、尤光照。

社会之花 （1937，10本，有声片）

原名：《黑旋风》。

编剧：洪深，导演：张石川。

主要演员：白杨、谢云卿、龚稼农、王献斋、谢俊、英茵、陆露明、姚萍、李丽莲。

梦里乾坤 （1937，9本，有声片）

编剧：洪深，导演：程步高，摄影师：董克毅。

主要演员：英茵、舒绣文、孙敏、王献斋、谢俊、李丽莲、黄耐霜。

马路天使 （1937，10本，有声片）

编导：袁牧之，摄影师：吴印咸。

主要演员：赵丹、周璇、魏鹤龄、赵慧深、王吉亭、钱千里、袁绍梅、柳金玉。

古塔奇案 （1937，11本，有声片）

编剧：王铭勋，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：龚稼农、王献斋、王征信、龚秋霞、谢云卿。

四千金 （1937，9本，有声片）

编剧：洪深，导演：吴村，摄影师：董克毅。

主要演员：白杨、龚秋霞、舒绣文、黄耐霜、龚稼农、谢云卿、孙敏、谢俊。

夜奔 （1937，9本，有声片）

编剧：阳翰笙，导演：程步高，摄影师：董克毅。

主要演员：梅熹、谈瑛、徐莘园、夏霞、孙敏。

母亲的秘密 （1937，有声片）

编剧：徐卓呆，导演：张石川，摄影师：董克毅。

主要演员：孙敏、龚稼农、袁绍梅、陆露明、谢俊。

百合影片公司

采茶女 （1924，9本）

编剧：朱瘦菊，导演：徐琥，摄影师：经广馥。

主要演员：杨耐梅、王谢燕、林雪怀。

苦学生 （1925，9本）

编导：管海峰，摄影师：周诗穆。

主要演员：郑逸生、杨静我。

前情 （1925，5本）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：王英之、王秀英。

孝女复仇记 （1925，8本）

编剧：管海峰，摄影师：周诗穆。

主要演员：陆剑芬、刘金标、王英之。

大中华影片公司

人心 （1924，10本）

编剧：陆洁，导演：顾肯夫、陈寿荫，摄影师：卜万苍。

主要演员：王元龙、张织云、徐素娥。

战功 （1925，9本）

编剧：陆洁，导演：陆洁、徐欣夫，摄影师：经广馥。

主要演员：张织云、王元龙、黎明晖、胡蝶、汤杰、赵琛。

长城画片公司

弃妇 （1924，11本）

编剧：侯曜，导演：李泽源、侯曜，摄影师：程沛霖。

主要演员：王汉伦、甘雨时、濮傳、胡彩霞、陈疑梦。

摘星之女 （1925，10本）

编剧：侯曜，导演：李泽源、梅雪俦，摄影师：程沛霖。

主要演员：王汉伦、雷夏电、刘继群、邢少梅、包梦蛟、陈疑梦。

春闺梦里人 （1925，9本）

编剧：侯曜，导演：李泽源、梅雪俦，摄影师：程沛霖。

主要演员：王汉伦、雷夏电、刘继群、翟绮绮、黄志怀、沈丽霞。

爱神的玩偶 （1925，9本）

编剧：濮舜卿，导演：侯曜、梅雪俦。

主要演员：雷夏电、张秀影、刘继群、翟绮绮、邢少梅、陈疑梦。

一串珍珠 （1925，10本）

编剧：侯曜，导演：李泽源，摄影师：程沛霖。

主要演员：雷夏电、刘汉钧、刘继群，翟绮绮、黄志怀、邢少梅。

伪君子 （1926，9本）

编导：侯曜，摄影师：程沛霖。

主要演员：雷夏电、翟绮绮、刘继群、王谢燕、刘汉钧、黄志怀、卢冰怜、辛汉文。

乡姑娘 （1926，9本）

编剧：程步高，导演、分幕：刘兆明，摄影师：李文光。

主要演员：雷夏电、刘继群、刘汉钧、汤玛丽、翟绮绮。

情天终补 （1926，11本）

导演：李泽源、刘兆明。

主要演员：李曼丽、杨爱立。

苦乐鸳鸯 （1926，9本）

编剧：招伟民，导演：李泽源、刘兆明，摄影师：程沛霖。

主要演员：杨爱立、雷夏电、刘汉钧、刘继群、翟绮绮、黄志怀。

大闹画室 （1927，1本，动画片）

编导兼摄影师：万古蟾。

一封书信寄回来 （1927，1本，动画片）

编导：梅雪俦，摄影师：万古蟾。

绘制：万古蟾、万涤寰。

浪女穷途 （1927，12本）

编剧：董翰一，导演：刘兆明、梅雪俦，摄影师：程沛霖、李文光。

主要演员：杨爱立、刘汉钧、雷夏电。

一箭仇 （1927，9本）

编剧：陈趾青，导演：杨小仲，摄影师：程沛霖。

主要演员：顾梦鹤、刘汉钧、雷夏电、刘继群、杨爱立。

石秀杀嫂 （1927）

一名：《翠屏山》。

编剧：陈趾青，导演：杨小仲、陈趾青，摄影师：程沛霖。

主要演员：许静珍、顾梦鹤、贺志刚。

黄天霸 （1927）

导演：雷夏电。

主要演员：王桂林、韩玉卿、刘汉钧、刘继群。

武松血溅鸳鸯楼 （1927）

编导：杨小仲，摄影师：李文光。

主要演员：顾无为、洪警铃、刘继群、刘汉钧、张春生。

哪吒出世 （1927，10本）

编剧：孙师毅，导演：李泽源，摄影师：李文光。

主要演员：雷夏电、张哲德、刘继群、刘汉钧。

火焰山 （1928，10本）

编导：杨小仲，摄影师：李文光。

主要演员：杨爱立、洪警铃、王桂林、黄月如。

大侠甘凤池 （1928）

编剧：陈趾青，导演：杨小仲，摄影师：程沛霖。

主要演员：杨爱立、刘汉钧、洪警铃、王桂林。

真假孙行者 （1928）

编剧：张伟涛，导演：李泽源，摄影师：程沛霖。

主要演员：刘汉钧、谭剑秋、刘继群。

妖光侠影 （1928）

编导：杨小仲。

主要演员：杨爱立、沈明华、洪警铃。

蜘蛛党 （1928）

编剧：孙瑜，导演：梅雪俦，摄影师：程沛霖。

主要演员：孙敏、洪警铃。

渔叉怪侠 （1928）

编导：孙瑜，摄影师：李文光。

主要演员：孙敏、严月娴、陆剑芬、贺志刚。

聪明笨伯 （1929）

编剧：黎锡勋，导演：梅雪俦，摄影师：梁林光。

主要演员：梁梦痕、黎锡勋、章志直、王桂林、孙敏。

凤阳老虎 （1929）

编剧：关立远，导演：李泽源、关立远，摄影师：李文光。

主要演员：梁梦痕、王桂林、周慧芳。

儿子英雄 （1929）

编剧：陈趾青，导演：杨小仲。

主要演员：洪警铃、刘继群、许静珍。

侠盗一枝梅 （1929）

编导：陈趾青，摄影师：李文光。

主要演员：贺志刚、严月娴、陆剑芬。

风流督军 （1929）

编剧：徐莘园，导演：梅雪俦，摄影师：李文光。

主要演员：徐莘园、章志直、梁梦痕。

大闹摄影场 （1929）

编剧：高威廉，导演：李泽源，摄影师：李文光。

主要演员：高威廉、章志直。

江南女侠 （1930）

编导：杨小仲，摄影师：李文光。

主要演员：钱似莺、章志直。

民新影片公司

（黎民伟的民新公司，与罗明佑的华北公司、吴性栽的大中华百合公司、但杜宇的上海影戏公司于1930年初合并成联华影业公司，1936年“联华”归华安公司承办后，黎民伟即退出“联华”，重新恢复民新公司，拍了三部影片，抗战爆发后，公司遂告停顿。）

木兰从军“走边”、西施“羽舞”、霸王别姬“剑舞”、上元夫人“拂尘舞”及黛玉葬花 （1924，2本，戏曲片）

摄影师：黎民伟、梁林光、罗永祥。

主要演员：梅兰芳。

胭脂 （1925，8本，摄于香港。）

（根据蒲松龄《聊斋志异》同名故事改编。）

编剧：黎北海，导演：黎北海、黎民伟。

主要演员：黎民伟、林楚楚。

玉洁冰清 （1926，11本）

编剧、说明：欧阳予倩，导演：卜万苍，摄影师：梁林光。

主要演员：张织云、李旦旦、林楚楚、龚稼农、欧阳予倩、刘玉珊、朱耀庭、汤杰、肖英。

和平之神 （1926，12本）

编导：侯曜，摄影师：梁林光。

主要演员：林楚楚、李旦旦、严珊珊、许盈盈、邢少梅、芳信。

三年以后 （1926，12本）

编导：欧阳予倩，摄影师：梁林光。

主要演员：杨依依、芳信、许盈盈、王谢燕、吴素馨。

海角诗人 （1927，9本）

编导：侯曜，摄影师：梁林光。

主要演员：侯曜、林楚楚、李旦旦。

天涯歌女 （1927，10本）

编导：欧阳予倩，摄影师：东方熹。

主要演员：李旦旦、高百岁、葛次江、芳信、吴素馨、欧阳予倩。

复活的玫瑰 （1927，9本）

（根据侯曜同名舞台剧改编。）

编剧：侯曜，导演：侯曜、黎民伟，摄影师：梁林光。

主要演员：林楚楚、何能、黎民伟。

西厢记 （1927，10本）

编导：侯曜，说明：濮舜卿，摄影师：梁林光。

主要演员：李旦旦、林楚楚、葛次江。

月老离婚 （1927，10本）

编导：侯曜。

主要演员：董翩翩、周空空、黄月如、陈佩莲。

绿林红粉 （1927，9本）

编剧：李家麟，导演：高西屏。

主要演员：梁梦痕、陈佩莲。

观音得道 （1928，9本）

导演：七子山人。

主要演员：董翩翩、林楚楚。

五女复仇 （1928，8本）

导演：高西屏。

主要演员：林楚楚、李旦旦、梁梦痕、董翩翩、严珊珊、陈佩莲、林美如、黄绍芬、孙梅轩。

再世姻缘 （1928，16本）

导演：高西屏。

主要演员：林楚楚、董翩翩、周空空、严珊珊、梁梦痕。

木兰从军 （1928，10本）

编导：侯曜，摄影师：梁林光。

主要演员：李旦旦、林楚楚、梁梦痕、邢少梅。

飞行鞋 （1928）

编导：潘垂统。

主要演员：杨依依、李青青、黎曦、余英英。

战地情天 （1928）

编剧：侯曜，导演：黎民伟、潘垂统。

主要演员：董翩翩。

热血男儿 （1929）

编导：万籁天。

主要演员：万籁天、杨爱立、高占非。

风流剑客 （1929）

一名：《蔷薇与美人》。

编导：孙瑜。

主要演员：高倩苹、金焰、高威廉、刘继群。

母爱 （1936，有声片）

编导：金擎宇，摄影师：黄绍芬、罗敬浩。

主要演员：林楚楚、黎铿、葛佐治、胡艺星、黄筠贞、洪警铃、费柏青、龚智华、温容。

灵肉之门 （1936，有声片）

编导：钟石根，导演：钟石根、赵策。

主要演员：林楚楚、黎铿、葛佐治、肖英、龚智华、温容、王桂林。

新人道 （1937，有声片）

原著：钟石根，编剧：金擎宇，导演：卜万苍，摄影师：庄国钧。

主要演员：林楚楚、梁赛珠、黎铿、王桂林、李君磐、戴衍万、许坤武。

爱美电影社

别后 （1924，8本）

编导：秦铮如。

主要演员：王侃如。

芦花余恨 （1926）

编剧：王畿千，说明：顾肯夫，导演：秦铮如，摄影师：葛天梦。

主要演员：黄月如，朱耀庭、叶竟春、陶世春、叶谢燕。

合浦珠还 （1926，11本）

导演：秦铮如、王惕渔。

主要演员：蒋海伦、胡炽昌、一萍、潘雪艳、黄花奴。

联合影片公司

水落石出 （1924，10本）

一名：《情海风波》。

导演：张慧冲，摄影师：徐文荣。

主要演员：张慧冲、徐素娥、张美烈。

五分钟 （1924，9本）

导演：张慧冲。

主要演员：张慧冲、徐素娥。

劫后缘 （1925，9本）

一名：《盗窟情人》。

编剧：王钝根，导演：张慧冲。

主要演员：张慧冲、徐素娥、张美烈、费柏青。

夺国宝 （1926，9本）

导演：张慧冲。

主要演员：张慧冲、徐素娥、费柏青。

英美烟草公司影片部

一块钱 （1925，8本）

神僧 （1925，4本）

慢慢的跑 （1925）

心病专家 （1925）

名利两难 （1925）

三奇符 （1925，7本）

主要演员：朱飞。

柳蝶缘 （1925）

神州影片公司

不堪回首 （1925，8本）

编剧：陈醉云，导演：裘芑香，摄影师：汪煦昌。

主要演员：丁子明、李萍倩、严工上、赵静霞。

花好月圆 （1925，8本）

编剧：陈醉云，导演：裘芑香，摄影师：汪煦昌、裘逸苇、刘桑。

主要演员：丁子明、李萍倩、原侠绮、严工上、黎明晖、王昭。

道义之交 （1926，8本）

造意：黎锦晖，编剧：汪煦昌、刘桑，导演：刘桑，顾问：李萍倩、万籁天，摄影师：汪煦昌、周克。

主要演员：丁子明、孙鸿鹄、原侠绮、严工上、万籁天、刘先。

难为了妹妹 （1926，10本）

编剧：万籁天，导演：李萍倩，摄影师：洪仲山。

主要演员：万籁天、丁子明、孙敏、严工上、严月娴、李萍倩、周空空。

上海之夜 （1926，9本）

编剧：顾肯夫，导演：郑益滋，摄影师：翁寄生。

主要演员：严工上、原侠绮、严月娴、余叔雄、杨英俊、陆美玲。

可怜天下父母心 （1926，8本）

编剧：施济群，导演、字幕：顾肯夫，摄影师：翁寄生。

主要演员：徐维翰、何能、严箇凡、苏盛贞、苏盛贵。

好儿子 （1926，10本）

编剧：郑剑秋，导演：李萍倩、顾肯夫，摄影师：洪仲山。

主要演员：严月娴、孙敏、严工上。

卖油郎独占花魁女 （1927，10本）

编导：万籁天，摄影师：洪仲山、周克。

主要演员：陆美玲、孙敏、黄筠贞、周空空、万籁天。

朗华影片公司

南华梦 前集 （1925，10本）

编剧：李允臣，说明：陈慕梁，导演：张普义，摄影师：经广馥。

主要演员：蒋耐芳、张无知、姚觉僧、尤光照、张凌云、周惠克、钟扶东。

南华梦 后集 （1925，10本）

编剧：李允臣，说明：陈慕梁，导演：张普义，摄影师：经广馥。

主要演员：蒋耐芳、张无知、钟扶东、姚觉僧、尤光照、张凌云。

红姑娘 （1925，9本）

编剧：李允臣，导演：张普义，摄影师：罗洪义。

主要演员：李曼莲、尤光照、江宝君、胡慧英、凌云仙。

情场怪人 （1926）

编导：马徐维邦，说明：何笑尘，摄影师：罗洪义。

主要演员：余叔雄、沈秋影、吴侠影、何笑尘、张无知、维邦、尤光照。

太平洋影片公司

火里罪人 （1925，9本）

编导：黄梦觉，摄影师：文锦浩。

主要演员：康佩珍、朱耀宗、刘汉钧、路腾九、梁梦松、吴丽如。

将军之女 （1926，10本）

编导：黄梦觉。

同室操戈 （1926）

导演：陈天。

主要演员：黄梦觉、黎趣星、胡慧英、卢冰怜、苏鹤乔。

大中华百合影片公司

（大中华百合公司是1925年初由“大中华”与“百合”两家公司合并成立的，1930年初，又与华北公司、民新公司、上海影戏公司合并成为联华影业公司。）

小厂主 （1925，9本）

编剧：王元龙，导演、分幕：陆洁，摄影师：徐志岩、周诗穆。

主要演员：黎明晖、王元龙、张庆升、何丽珠、汤杰、肖英。

风雨之夜 （1925，9本）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：韩云珍、周文珠、王英之、微微先生、汪国琦、王谢燕。

透明的上海 （1926，11本）

编剧：王元龙，导演及分幕：陆洁，摄影师：周诗穆。

主要演员：黎明晖、王元龙、韩云珍、周文珠、王雪厂（次龙）、王英之。

同居之爱 （1926，9本）

编导：史东山，摄影师：周诗穆。

主要演员：韩云珍、王英之、杨静我、王雪厂。

呆中福 （1926，9本）

（根据昆曲《呆中福》改编。）

编剧：王悲儿，说明：徐维翰，导演：朱瘦菊，摄影师：余省三。

主要演员：王彩云、邢哈哈、王悲儿、谢云卿、凌无私。

马介甫 （1926，9本）

编剧：周瘦鹃，导演：朱瘦菊，摄影师：周诗穆、余省三。

主要演员：周文珠、王乃东、微微先生、杨静我、谢云卿。

殖边外史 （1926，8本）

编导：陆洁，摄影师：周诗穆。

主要演员：黎明晖、王元龙、周文珠、王次龙、杨静我、谢云卿。

儿孙福 （1926，8本）

编剧：朱瘦菊，导演：史东山，摄影师：周诗穆、余省三。

主要演员：周文珠、王乃东、王次龙、谢云卿、杨静我。

探亲家 （1926，10本）

编导：王元龙，摄影师：周诗穆。

主要演员：黎明晖、王乃东、谢云卿、邵汝英、杨静我、王征信、周文珠。

连环债 （1926，10本）

编导、说明：朱瘦菊，摄影师：周诗穆、余省三。

主要演员：周文珠、汤天绣、王乃东、王谢燕、谢云卿。

可怜的秋香 （1927，7本）

编导：王元龙，摄影师：周诗穆。

主要演员：黎明晖、王乃东、王征信、汤天绣。

乌盆记 （1927，7本）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：杨静我、王征信、谢云卿、马瘦红。

美人计 前后集 （1927，24本）

编剧：朱瘦菊，导演：陆洁、朱瘦菊、王元龙、史东山，摄影师：周诗穆、余省三。

主要演员：黎明晖、王元龙、王乃东、王英之、徐维翰、史东山、谢云卿、王征信、周文珠、杨静我、汤天绣。

桃李争春 （1927，9本）

编导：王元龙，摄影师：周诗穆。

主要演员：周文珠、王英之、谢云卿。

大破高唐州 （1927，10本）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：许静珍、孙敏、谢云卿、姜起凤。

王氏四侠 （1927，10本）

编导：史东山，摄影师：周诗穆。

主要演员：王元龙、王雪厂、王英之、王征信、王乃东、周文珠、谢云卿。

银枪盗 （1928，9本）

编导：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：周文珠、王元龙、王征信。

二度梅 （1928，10本）

即：《杏元和番》。

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：王意明、王意曼、陈一棠、谢云卿。

意中人 （1928，8本）

编导：万籁天，摄影师：裘逸苇。

主要演员：黎明晖、万籁天、孙敏。

古宫魔影 （1928，9本）

（根据《西游记》一段改编。）

编剧：朱瘦菊，导演：姜起凤，摄影师：周诗穆。

主要演员：周文珠、王征信、陈一棠、张扶风。

柳暗花明 前后集 （1928，18本）

编导：陆浩，摄影师：周诗穆。

主要演员：黎明晖、周文珠、陈一棠、杨静我。

马振华 （1928）

（根据郑正秋所编同名新剧改编。）

编剧：朱瘦菊，导演：王元龙、朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：周文珠、王次龙、汤天绣、张扶风、谢云卿。

就是我 （1928，9本）

（根据陈冷血译本小说《火里罪人》改编。）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：王乃东、王英之、王意明、王意曼、王征信、汤天绣、谢云卿。

清宫秘史 （1928，10本）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：周文珠、王元龙、汤天绣、谢云卿、张美玉。

荒唐剑客 （1928）

编导：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：王元龙、王乃东、张美玉、谢云卿。

金钱之王 （1928）

编导：姜起凤。

主要演员：周文珠、谢云卿、王征信。

战血情花 （1928）

编导：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：谭雪蓉、王元龙、谢云卿。

上海一妇女 （1928）

编导：王次龙。

主要演员：周文珠、王乃东、王征信、谢云卿、张扶凤。

爱国魂 （1928）

编剧：钱昌根，导演：郑基铎，摄影师：周诗穆。

主要演员：郑基铎、汤天绣、郑一松。

热血鸳鸯 （1928）

编导：姜起凤，摄影师：周诗穆。

主要演员：汤天绣、王征信、姜起凤。

三雄夺美 （1928，9本）

导演：郑基铎，摄影师：周诗穆。

主要演员：郑基铎、郑一松、王征信。

火里钢刀 （1928）

编剧：钱昌根，导演：郑基铎，摄影师：余省三。

主要演员：郑一松、汤天绣。

情海重吻 （1928）

编导：谢云卿。

主要演员：汤天绣、陈一棠、朱旦旦、王乃东、王谢燕。

骆驼王 （1929—“联艺”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：谭玉蓉、王元龙。

铁蹄下 （1929—“联艺”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：王元龙、张美玉、王次龙。

黑猫 （1929—“联艺”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：王元龙、张美玉、王次龙、王征信、谢云卿。

谁是盗 （1929—“联艺”组）

编导：王次龙，摄影师：余省三。

主要演员：汤天绣、姜起凤、王征信。

55号侦探 （1929—“联艺”组）

导演：王元龙。

主要演员：王元龙、汤天绣、张美玉。

冤狱 （1929—“联艺”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：王元龙、汤天绣。

奇侠救国记 （1929—“联艺”组）

导演：王次龙。

主要演员：王元龙、汤天绣。

女海盗 （1929—“华合”组）

编导：郑基铎，摄影师：周诗穆。

主要演员：郑基铎、郑一松、吴一笑。

珍珠冠 （1929—“华合”组）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：阮玲玉、庄娇娜、郑基铎、郑逸生、吴一笑、张扶风。

半夜飞头记 （1929—“华合”组）

导演：姜起凤、郑逸生，摄影师：周诗穆。

主要演员：林美如、汤天绣、郑逸生、张扶风、王谢燕、吴一笑，田芝青。

情欲宝鉴 （1929—“华合”组）

编剧：朱瘦菊，导演：李萍倩，摄影师：周诗穆。

主要演员：阮玲玉、郑基铎、林美如、张扶风、吴一笑。

劫后孤鸿 （1929—“华合”组）

编导：李萍倩。

主要演员：阮玲玉、李萍倩。

大破九龙山 （1929—“华合”组）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：阮玲玉、郑基铎。

火烧九龙山 （1929—“华合”组）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：阮玲玉、郑基铎。

九花娘 （1929—“华合”组）

编导：朱瘦菊，摄影师：周诗穆。

主要演员：林美如。

飞侠吕三娘 （1929—“华合”组）

编导：杨小仲。

主要演员：汤天绣、贺志刚、叶娟娟。

银幕之花 （1929—“华合”组）

编剧：朱瘦菊，导演：郑基铎，摄影师：周诗穆。

主要演员：阮玲玉、郑基铎。

王氏四侠 续集 （1929—“三龙”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：王元龙。

王氏三雄 （1929—“三龙”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：王元龙、汤天绣、王征信。

人兽关头 （1929—“三龙”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：王元龙、汤天绣、张美玉。

白鼠 （1929—“三龙”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：王元龙、汤天绣。

马戏女 （1929—“三龙”组）

导演：王元龙，摄影师：余省三。

主要演员：周文珠、王次龙、张玉清。

天一影片公司

（“天一”在1927年曾一度与南洋片商的青年影片公司合并，改组为天一青年影片公司，次年即拆伙，恢复“天一”名义。）

立地成佛 （1925，9本）

编剧：邵邨人、高梨痕，说明：赵铁樵，导演：邵醉翁，摄影师：徐绍宇。

主要演员：吴素馨、高梨痕、傅秋声、魏鹏飞。

女侠李飞飞 （1925，10本）

编剧：邵邨人、高梨痕，说明：赵铁樵，导演：邵醉翁，摄影师：徐绍宇。

主要演员：吴素馨、粉菊花、林雍容、魏鹏飞。

忠孝节义 （1926，9本）

一名：《四贤士》。

编剧：邵邨人、高梨痕，说明：赵铁樵，导演：邵醉翁，摄影师：徐绍宇。

主要演员：吴素馨、谭志远、朱咏芬、魏鹏飞、易方朔、周空空。

夫妻之秘密 （1926，9本）

编剧：董血血，分幕：邵邨人、高梨痕，说明：赵铁樵，导演：邵醉翁，摄影师：徐绍宇。

主要演员：胡蝶、吴素馨、金玉如、肖天呆。

梁祝痛史 （1926，12本）

一名：《梁山伯祝英台》。

编剧：董血血，导演：邵醉翁，摄影师：徐绍宇。

主要演员：胡蝶、吴素馨、金玉如。

电影女明星 （1926，11本）

编剧：邵邨人、邵山客，说明：赵铁樵，导演：邵醉翁，摄影师：徐绍宇。

主要演员：胡蝶、王汉伦、吴素馨、金玉如。

珍珠塔 前后集 （1926，20本）

编剧：邵邨人，分幕：裘芑香，导演：邵醉翁，摄影师：邵逸夫、徐绍宇。

主要演员：胡蝶、吴素馨、金玉如、丁子明、王无恐、王谢燕、肖天呆、周空空。

义妖白蛇传 第1、2集 （1926，18本）

一名：《白蛇传》。

编剧：邵山客，分幕：邵邨人，说明：赵铁樵，导演：邵醉翁，摄影师：徐绍宇。

主要演员：胡蝶、吴素馨、金玉如、魏鹏飞、王无恐、王谢燕、肖天呆。

孟姜女 （1926，11本）

编剧：邵邨人，分幕：邵山客，说明：顾肯夫，导演：邵醉翁、裘芑香，摄影师：徐绍宇。

主要演员：胡蝶、金玉如、丁华氏、魏鹏飞、王无恐、周空空。

孙行者大战金钱豹 （1926，9本）

一名：《西游记》。

编剧：邵邨人、孟君谋，分幕：裘芑香、李萍倩，导演：邵醉翁、顾肯夫，摄影师：邵逸夫、王士珍。

主要演员：胡蝶、金玉如、金世侯、张钦隆、王无恐、魏鹏飞。

唐伯虎点秋香 前后集 （1926，20本）

一名：《三笑姻缘》。

编剧：李萍倩、邵山客，分幕：顾肯夫、邵邨人，导演：邵醉翁、裘芑香，摄影师：王士珍、吴蔚云。

主要演员：陈玉梅、林雍容、周空空、王无恐、沈冰血。

白蛇传 第3集 （1927，8本）

编剧：邵山客，导演：邵醉翁，摄影师：郑崇兰。

主要演员：胡蝶、吴素馨、陈玉梅。

女律师 （1927，10本）

编导：裘芑香，摄影师：郑崇兰。

主要演员：胡蝶、李萍倩。

刘关张大破黄巾 （1927，8本）

编剧：邵醉翁、裘芑香，导演：邵醉翁，摄影师：王士珍、吴蔚云。

主要演员：胡蝶、裘芑香、李萍倩、顾肯夫、邵邨人、金玉如、汪福庆、倪红雁、肖正中、谭威宇。

西游记女儿国 （1927，12本）

编剧：裘芑香，导演：裘芑香、李萍倩，摄影师：吴蔚云。

主要演员：胡蝶、倪红雁。

新茶花 （1927，9本）

编剧：邵邨人，导演：李萍倩，摄影师：王士珍、吴蔚云。

主要演员：胡蝶、汪福庆、倪红雁、谭志远、金玉如、张振铎、

魏鹏飞。

唐皇游地府 （1927，10本）

编剧：陈月樵，导演：余清泉，摄影师：周诗穆。

主要演员：倪红雁、肖正中。

花木兰从军 （1927，10本）

编剧：刘豁公，导演：李萍倩，摄影师：吴蔚云。

主要演员：胡姗、朱刚、张振铎、章志直。

铁扇公主 （1927，10本）

一名：《孙行者三盗芭蕉扇》。

编剧：邵邨人，导演：邵醉翁、李萍倩，摄影师：王士珍。

主要演员：胡蝶、陈玉梅、谭勇魁、魏鹏飞。

大侠白毛腿 （1927，8本）

编剧：邵邨人，导演：裘芑香，摄影师：王士珍。

主要演员：胡蝶、谭威宇、张振铎、朱刚。

明太祖朱洪武 （1927，10本）

编剧：谭威宇，导演：孟君谋，摄影师：王士珍。

主要演员：谭勇魁、谭雅文、魏鹏飞。

蒋老五殉情记 （1927，16本）

主要演员：胡蝶、章志直。

西游记莲花洞 （1928，9本）

编导：李萍倩，摄影师：王士珍。

主要演员：陈玉梅、章志直、魏鹏飞、谭勇魁。

寻父遇仙记 （1928，10本）

编剧：邵醉翁。

主要演员：陈玉梅。

红宝石 前后集 （1928，19本）

编剧：邵醉翁，导演：李萍倩，摄影师：徐绍宇。

主要演员：李萍倩、魏鹏飞、章志直。

夜光珠 （1928，10本）

编导：邵醉翁。

主要演员：陈玉梅、周空空、魏鹏飞、章志直。

拳大王 （1928，9本）

编剧：邵邨人，导演：邵醉翁，摄影师：徐绍宇。

主要演员：陈玉梅、周空空、章志直。

双珠凤 前后集 （1928，21本）

编剧：仰天乐，导演：邵醉翁。

主要演员：陈玉梅、陶雅云、胡恨生。

江侠士刺虎 （1929，10本）

一名：《荒唐将军》。

编剧：仰天乐，导演：史东山。

主要演员：陈玉梅、高占非、魏鹏飞。

无敌英雄 （1929，9本）

编剧：蔡楚生，导演：邵醉翁。

主要演员：张慧冲、徐素娥、高占非、蔡楚生、陶雅云。

混世魔王 （1929，10本）

编导：马徐维邦。

主要演员：马徐维邦、陆剑芬、周空空。

双雄斗剑 （1929，10本）

编剧：华妲妮，导演：史东山。

主要演员：高占非、胡姗、陆剑芬。

江洋大盗 （1929，10本）

编剧：邵邨人，导演：邵醉翁。

主要演员：魏鹏飞、陆剑芬、周空空、孙敏、马东武。

乾隆游江南 第1集 （1929，10本）

编导：邵醉翁。

主要演员：张振铎、秦哈哈、胡姗。

乾隆游江南 第2集 （1929，10本）

编导：邵醉翁。

主要演员：张振铎、陈玉梅、胡姗、陶雅云、魏鹏飞。

乾隆游江南 第3集 （1929，10本）

编导：李萍倩。

主要演员：张振铎、陶雅云、周空空。

乾隆游江南 第4集 （1929，9本）

导演：姜起凤。

主要演员：张振铎、陆剑芬、陈玉梅、魏鹏飞。

血滴子 （1929，10本）

编导：姜起凤。

主要演员：胡姗、魏鹏飞、周空空。

火烧百花台 上下集 （1929，18本）

编剧：邵邨人，导演：李萍倩。

主要演员：陈玉梅、胡姗、孙敏。

大学皇后 上下集 （1930，20本）

编剧：邵邨人，导演：李萍倩。

主要演员：陈玉梅、孙敏、陆剑芬、张振铎。

杨乃武 上中下三集 （1930，27本）

编导：裘芑香，摄影师：周诗穆。

主要演员：陈玉梅、孙敏、张振铎、陆剑芬。

乾隆游江南 第5集 （1930，9本）

编剧：邵醉翁，导演：姜起凤，摄影师：周诗穆。

主要演员：张振铎、马徐维邦、陶雅云。

乾隆游江南 第6集 （1930，9本）

编剧：邵醉翁，导演：姜起凤。

主要演员：张振铎、马徐维邦、陶雅云、肖正中、魏鹏飞。

乾隆游江南 第7集 （1930，8本）

导演：洪济，摄影师：李熊湘。

主要演员：张振铎、陶雅云、蒋耐芳。

施公案 第1集 （1930，9本）

编剧：邵醉翁。

主要演员：张振铎、马徐维邦、陶雅云。

施公案 第2集 （1930，9本）

编剧：姜起凤，导演：李萍倩。

主要演员：陆剑芬、秦哈哈、舒丽娟。

施公案 第3集 （1930，9本）

编导：姜起凤。

主要演员：邬丽珠、秦哈哈、魏鹏飞、蒋耐芳。

杨云友三嫁董其昌 （1930，9本）

编剧：邵邨人，导演：李萍倩。

主要演员：陈玉梅、孙敏、肖正中。

李三娘 （1930，8本）

编剧：邵邨人，导演：洪济。

主要演员：陆剑芬、孙敏、舒丽娟、魏鹏飞。

求子秘法 （1930，9本）

福尔摩斯侦探案 （1931，9本）

编剧：邵邨人，导演：李萍倩，摄影师：李熊湘。

主要演员：李萍倩、陈玉梅、陶雅云。

乾隆游江南　第8集 （1931，9本）

导演：李萍倩，摄影师：李熊湘。

主要演员：张振铎、陈玉梅、孙敏。

乾隆游江南　第9集 （1931，9本）

导演：李萍倩，摄影师：李熊湘。

主要演员：张振铎、蒋耐芳、陶雅云、孙敏。

亚森罗宾 （1931，9本）

编剧：邵邨人，导演：李萍倩，摄影师：李熊湘。

主要演员：陈玉梅、孙敏、张振铎、秦哈哈。

歌场春色 （1931，8本，有声片）

编剧：姚苏凤，分幕：裘芑香，对白：张大悲，导演：李萍倩，摄影师：培特·凯恩（Bert Cann）、严秉衡、周诗禄。

主要演员：宣景琳、章拥翠、陈一棠、吴素馨、徐琴芳、杨耐梅、紫罗兰、浦惊鸿。

最后之爱 （1931，9本，有声片）

编剧：苏怡，导演：邵醉翁，摄影师：严秉衡。

主要演员：杨耐梅、宣景琳、陈玉梅、张振铎。

夫妻之间 （1931，9本）

编剧：邵邨人，导演：李萍倩，摄影师：周诗禄。

主要演员：陈玉梅、孙敏、陶雅云。

空门红泪 （1931，9本）

编剧：邵邨人，导演：邵醉翁。

主要演员：陈玉梅、孙敏、马东武、舒丽娟、陶雅云。

芸兰姑娘 （1932，9本，有声片）

编剧：苏怡、姚苏凤，分幕：裘芑香，导演：邵醉翁，摄影师：吴蔚云、周诗禄。

主要演员：陈玉梅、孙敏、马陋芬、张振铎、肖正中。

上海小姐韩绣雯 （1932，10本，有声片）

导演：李萍倩，摄影师：周诗禄。

主要演员：杨耐梅、宣景琳、秦哈哈、李丽莲、孙敏。

有夫之妇 （1932，9本，有声片）

编剧：高天栖，导演：李萍倩，摄影师：吴蔚云、严秉衡、周诗禄。

主要演员：宣景琳、孙敏、张振铎。

一夜豪华 （1932，9本，有声片）

编剧：苏怡，导演：邵醉翁，摄影师：吴蔚云、周诗禄。

主要演员：陈玉梅、胡姗、孙敏。

兰谷萍踪 （1932，10本，有声片）

编剧：苏怡，导演：裘芑香，摄影师：吴蔚云。

主要演员：陈玉梅、陆丽霞、孙敏。

东北二女子 （1932，9本，有声片）

即：《战地二孤女》。

编剧：苏怡，导演：李萍倩。

主要演员：胡姗、陆丽霞、马陋芬、魏鹏飞。

芭蕉叶上诗 （1932，10本，有声片）

编剧：黎锦晖，导演：李萍倩，摄影师：周诗穆。

主要演员：王人美、黎莉莉、严华、谭光友。

小女伶 （1932，10本，有声片）

编导：裘芑香，摄影师：王士珍、吴蔚云。

主要演员：袁美云、王慧娟、田方、魏鹏飞。

孽海双鸳　（1933，9本，有声片）

编导：邵醉翁。

主要演员：胡姗、邵素霞、马陋芬、叶秋心。

追求　（1933，9本，有声片）

编导：裘芑香，摄影师：吴蔚云。

主要演员：黎明晖、胡姗、马陋芬。

生机　（1933，10本，有声片）

编导：邵醉翁，摄影师：吴蔚云。

主要演员：陈玉梅、袁美云、张振铎、田方、陆丽霞。

飞絮　（1933，10本）

编剧：汤晓丹，导演：邵醉翁、汤晓丹，摄影师：吴蔚云、薛尧天。

主要演员：袁美云、田方、鲍志超、王慧娟。

挣扎　（1933，9本，有声片）

编剧：于定勋，导演：裘芑香，摄影师：吴蔚云、薛尧天。

主要演员：陈玉梅、刘炳华、田方、魏鹏飞、张振铎。

苦儿流浪记　（1933，9本）

编剧：于定勋，导演：邵醉翁，摄影师：邵维鹤。

主要演员：邵素霞、陆剑芬、肖正中。

飘零　（1933，9本）

编剧：高天栖，导演：汤晓丹，摄影师：吴蔚云。

主要演员：胡姗、陆丽霞、马陋芬。

青春之火　（1933，9本）

编导：裘芑香，摄影师：高廷章。

主要演员：陈玉梅、叶秋心、马东武、余光、张振铎。

吉地　（1933，9本，有声片）

编剧：于定勋，导演：邵醉翁，助理导演：于定勋，摄影师：吴蔚云。

主要演员：陈玉梅、张振铎、田方、叶秋心、马东武。

一个女明星　（1933，8本，有声片）

编剧：邵邨人，导演：汤晓丹，摄影师：吴蔚云。

主要演员：胡姗、余光、张振铎、王慧娟。

热血青年 （1934，9本）

编剧：曹雪松，导演：汤杰，摄影师：高廷章。

主要演员：王元龙、叶秋心、马东武、张振铎、肖正中。

似水流年 （1934，11本）

原著及改编：张恨水，导演：高梨痕。

主要演员：胡姗、叶秋心、余光、魏鹏飞。

舞宫春梦 （1934，9本）

编剧：曹雪松，导演：文逸民，摄影师：高廷章。

主要演员：范雪朋、余光、李英、王慧娟、魏鹏飞。

黎明 （1934，9本）

一名：《红粉铁血》。

编剧：于定勋，导演：王元龙，摄影师：周诗穆。

主要演员：王元龙、范雪朋、汤杰、肖正中、王慧娟。

王先生 （1934，9本）

编剧：于定勋，导演：邵醉翁。

主要演员：汤杰、曹雪松、陆丽霞、舒丽娟。

欢喜冤家 （1934，12本，有声片）

原著：张恨水，编剧：曹雪松，导演：裘芑香，摄影师：高廷章。

主要演员：陈玉梅、胡姗、张振铎、马东武、李英、肖正中。

歌坛艳史 （1934，8本，有声片）

一名：《璇宫艳史》。

编导：薛觉先，摄影师：周诗穆。

主要演员：薛觉先、唐雪卿。

红楼春深 （1934，11本）

编剧：曹雪松，导演：高梨痕。

主要演员：陈玉梅、陆丽霞、余光。

春宵曲 （1934，9本，有声片）

编剧：于定勋，导演：文逸民，摄影师：周诗穆。

主要演员：叶秋心、钱化佛、李英、马东武。

万花团 （1934，8本，有声片）

导演：邵醉翁，摄影师：周诗穆。

主要演员：马格斯歌舞班。

百花洲　（1934，12本）

编剧：于定勋，导演：文逸民，摄影师：高廷章。

主要演员：陈玉梅、余光、陈绮霞、叶秋心。

纫珠　（1934，12本，有声片）

编剧：于定勋，导演：高梨痕，摄影师：周诗穆。

主要演员：范雪朋、叶秋心、陈秋风、魏鹏飞。

坚苦的奋斗　（1935，9本，有声片）

编剧：高天栖，导演：高梨痕，摄影师：吴印咸。

主要演员：范雪朋、李英、马东武。

重归　（1935，10本，有声片）

编剧：王斌，导演：高梨痕，摄影师：沈勇石。

主要演员：陈雁、陆丽霞、范雪朋。

美人恩　（1935，12本，有声片）

编剧：于定勋，导演：文逸民。

主要演员：陆丽霞、李英、沈亚伦、张振铎。

海葬　（1935，10本，有声片）

编导：王斌，摄影师：沈勇石。

主要演员：刘莉影、陈天国、符保卢、田方、魏鹏飞、张振铎。

母亲　（1935，12本，有声片）

编剧：王斌，导演：文逸民，摄影师：沈勇石。

主要演员：范雪朋、左明、陈竟芳、余光、肖正中、张振铎、章正凡、李君磐。

两兄弟　（1935，9本，有声片）

编导：王次龙。

主要演员：陆丽霞、王次龙、李英、张振铎。

花花草草　（1936，9本，有声片）

编剧：洪深，导演：高梨痕。

主要演员：张振铎、沈亚伦、吴茵、姚萍、张雯、肖英。

王先生奇侠传　（1936，10本，有声片）

编导：左明。

主要演员：汤杰、曹雪松、翟绮绮、李琳、桑淑贞。

黄浦江边 （1936，10本，有声片）

编导：邵醉翁，摄影师：沈勇石。

主要演员：陈绮霞、陶金、陈秋风、陈竞芳。

女同学 （1936，10本，有声片）

编剧：邵醉翁，导演：邵醉翁、文逸民，摄影师：沈勇石。

主要演员：范雪朋、陶金、陈绮霞。

富贵荣华 上下集 （1937，20本，有声片）

编剧：邵醉翁，导演：文逸民、邵醉翁。

主要演员：翁世荣、葛福荣、沈亚伦。

王先生生财有道 （1937，10本，有声片）

编导：左明。

主要演员：汤杰、曹雪松、桑淑贞、李琳、翟绮绮。

杨柳村 （1937，有声片）

编剧：高梨痕、冷波，导演：高梨痕，摄影师：沈勇石。

主要演员：陶金、范雪朋、汤杰、葛福荣、翁世荣。

大中国影片公司

谁是母亲 （1925，9本）

一名：《私生子》。

编剧：夏赤凤，说明：朱双云，导演：顾无为，摄影师：卜万苍。

主要演员：顾无为、林如心、陈秋风、顾宝莲、叶子英。

地狱天堂 （1926，9本）

编剧：夏赤凤，导演：顾无为，摄影师：张伟涛。

主要演员：顾无为、林如心、陈秋风、顾宝莲、张兆兰。

牛郎织女鹊桥会 （1926，9本）

编导：顾无为，摄影师：川谷庄平。

主要演员：林如心、卢翠兰、粉菊花、李桂芳、张少泉、林树森、苗胜春。

逃婚 （1926，11本）

编剧：吴翰仪，导演：夏赤凤，摄影师：张伟涛。

主要演员：陈秋风、王慧仙、张兆兰、李茂兰、董天厄。

莲花公主 1集 (1926，9本)

编导：顾无为，摄影师：张伟涛。

主要演员：小兰春、粉菊花、林如心、顾宝莲、吕月来、林树森、赵松樵、李桂芳、卢翠兰。

莲花公主 2集 (1926，9本)

编导：顾无为，摄影师：川谷庄平。

主要演员：小兰春、粉菊花、林如心、卢翠兰、顾宝莲、徐兰芳、林树森、李桂芳。

半夜情人 (1926，11本)

编剧：夏赤凤，摄影师：张伟涛。

主要演员：陈秋风、林如心、朱剑灵、柳青青、董天厄、张非我、陈野禅。

失意的英雄 (1926，9本)

导演：夏赤凤，摄影师：张伟涛、李鹭洲。

主要演员：林如心、陈秋风、钟大吕、柳青青。

莲花公主 3集 (1926，9本)

编导：顾无为。

主要演员：林如心、顾宝莲、李桂芳、粉菊花。

猪八戒招亲 (1926，9本)

编剧：陈野禅，说明：夏赤凤，导演：陈秋风，摄影师：川谷庄平。

主要演员：林如心、朱剑灵、汪慧英、刘一新、孙天麟。

韩湘子九度文公 (1926，9本)

编剧：吴翰仪，导演：夏赤凤，摄影师：季公然。

主要演员：陈秋风、刘爱丽、董天厄、汪慧瑛。

薛仁贵征西 前部 (1926，9本)

即：《樊梨花三擒三纵薛丁山》。

编剧：董天厄，导演：顾无为，摄影师：川谷庄平。

主要演员：粉菊花、李桂芳、卢翠兰、董天厄。

薛仁贵征西 后部 (1926, 9本)

即:《薛丁山三休三请樊梨花》。

编剧:董天厄,导演:顾无为,摄影师:川谷庄平。

主要演员:粉菊花、小兰春、李桂芳、卢翠兰。

再造共和 (1927, 10本)

编剧:张伟涛,导演:夏赤凤,摄影师:钟大洲。

主要演员:陈秋风、汪慧瑛。

三国志曹操逼宫 (1927, 11本)

编剧:吴翰仪,导演:夏赤凤,摄影师:徐绍宇。

主要演员:顾无为、林如心、周空空。

西游记孙悟空大闹天宫 (1927, 10本)

编剧:陈野禅,导演:陈秋风,摄影师:川谷庄平。

主要演员:陈秋风、郑瑞年。

封神榜哪吒闹海 (1927, 10本)

编剧:林如心,导演:顾无为,摄影师:川谷庄平。

主要演员:顾梦痴、顾宝莲、林如心、王慧仙。

封神榜杨戬梅山收七怪 (1927, 10本)

编剧:吴翰仪,导演:夏赤凤,摄影师:徐绍宇。

主要演员:陈秋风、王慧仙、陈野禅、庄镜澄、沈唳天、朱剑灵、刘一新、董天厄。

三国志凤仪亭 (1927, 10本)

编导:顾无为,摄影师:李鹭洲。

主要演员:卢翠兰、顾宝莲、陈秋风、蒋镜澄。

封神榜姜子牙火烧琵琶精 (1927, 10本)

编剧:吴翰仪,导演:夏赤凤,摄影师:徐绍宇。

主要演员:卢翠兰、吴翰仪、沈唳天、顾梦痴。

三国志七擒孟获 (1927, 10本)

编剧:陈秋风,导演:陈野禅,摄影师:陈永康。

主要演员:顾梦痴、粉菊花、小兰春、刘一新、朱剑灵、王松泉、沈唳天。

西游记孙行者大闹黑风山 (1928, 10本)

编剧：陈野禅，导演：陈秋风，摄影师：川谷庄平。

主要演员：陈秋风、朱剑灵、刘爱丽。

西游记无底洞 （1928，10本）

编剧：陈野禅，导演：陈秋风、李元龙，摄影师：川谷庄平。

主要演员：林如心、郑瑞年、朱剑灵、刘爱丽、蒋镜澄、袁雪藕。

太平天国 （1928，10本）

即：《石头公主艳史》。

编剧：夏赤凤、倪古莲，导演：夏赤凤、傅卓群。

主要演员：顾梦痴、陈秋风、张玲君。

五虎平西 （1928，10本）

一名：《八宝公主招亲》。

编剧：吴翰仪，导演：夏赤凤，摄影师：徐绍宇。

主要演员：王丽华、王凌波、顾梦痴。

小英雄劈山救母 （1928，10本）

导演：顾无为。

主要演员：顾宝莲。

红孩儿出世 （1928，10本）

导演：顾无为。

主要演员：顾宝莲。

杨文广平南 （1928，9本）

编剧：陈野禅，导演：陈秋风、李元龙。

主要演员：陈野禅、王丽华。

开心影片公司

临时公馆 （1925，2本）

编剧：徐卓呆，导演：汪优游、徐卓呆，摄影师：川谷庄平。

主要演员：汪优游、徐卓呆。

爱神之肥料 （1925，3本）

编剧：徐卓呆，导演：汪优游、徐卓呆，摄影师：川谷庄平。

主要演员：汪优游、徐卓呆。

隐身衣 （1925，3本）

编剧：徐卓呆，导演：徐卓呆、汪优游，摄影师：川谷庄平。

主要演员：汪优游、徐卓呆。

神仙棒 （1926，8本）

导演：汪优游，摄影师：川谷庄平。

主要演员：汪优游、徐卓呆、欧阳予倩、方红叶、夏月润、周凤文、张冶儿、秦哈哈。

活招牌 （1926，3本）

编剧：徐卓呆，导演：汪优游、徐卓呆，摄影师：川谷庄平。

主要演员：徐卓呆、汪优游、周凤文、周空空、秦哈哈、谢琳兰。

活动银箱 （1926，3本）

编剧：徐卓呆，导演：汪优游、徐卓呆，摄影师：川谷庄平。

主要演员：汪优游、徐卓呆、周凤文、周空空。

怪医生 （1926，3本）

编剧：徐卓呆，导演：汪优游、徐卓呆，摄影师：川谷庄平。

主要演员：汪优游、徐卓呆、周凤文、MY女士、周空空、王艳冰、张冶儿。

凌波仙子 （1926，9本，与新舞台合作）

导演：徐卓呆、汪优游。

主要演员：徐卓呆、夏月润。

红玫瑰 （1926，与新舞台合作）

编剧：朱双云，导演：汪优游、徐卓呆。

主要演员：周凤文、徐卓呆、夏月润、王艳冰。

雄媳妇 （1926，11本）

编剧：徐卓呆，导演：汪优游，摄影师：孙镜海。

主要演员：徐卓呆、章拥翠、汪优游、周凤文、沈冰血。

济公活佛 第1集 （1926，9本）

编导：汪优游，摄影师：东方熹。

主要演员：汪优游、徐卓呆、蒋呆儿、周凤文、董天厄、陆笑兰。

济公活佛 第2集 （1927，9本）

编剧：徐卓呆，导演：汪优游，摄影师：东方熹、孙镜海。

主要演员：汪优游、徐半梅、周凤文。

剑侠奇中奇 第1集 (1927, 10本)

编导：徐卓呆，摄影师：东方熹、孙镜海。

主要演员：郑超凡、汪优游、章拥翠、周凤文、徐半梅、张利声、沈冰血、谢琳兰、吴媚红。

剑侠奇中奇 第2集 (1927, 8本)

编导：徐卓呆，摄影师：东方熹、孙镜海。

主要演员：郑超凡、汪优游、章拥翠、周凤文、徐半梅、张利声、沈冰血、谢琳兰、吴媚红。

济公活佛 第3集 (1927)

编剧：徐卓呆，导演：汪优游，摄影师：东方熹、孙镜海。

主要演员：汪优游、徐半梅、周凤文。

济公活佛 第4集 (1927)

编导：汪优游，摄影师：东方熹、孙镜海。

主要演员：汪优游、顾翠英、刘振庭、刘一新、王艳秋。

十三号包厢 (1927)

即：《奇怪石》。

主要演员：谢琳兰、邵庄林。

千里眼 (1927, 9本)

编剧：汪优游，摄影师：东方熹、孙镜海。

主要演员：汪优游、吴媚红、徐卓呆。

猪八戒游沪记 (1927, 3本)

编导：汪优游。

主要演员：谢琳兰、吴媚红。

隔帘花影 (1927, 2本)

怪人 (1927, 2本)

时来运转 (1927, 2本)

天仙赐福 (1927, 3本)

黄金梦 (1927, 2本)

风雨中的悲乐 (1927, 1本)

友联影片公司

秋扇怨 （1925，8本）

编导：陈铿然，说明：徐碧波，导演顾问：徐琥，摄影师：周克。

主要演员：胡蝶、林雪怀、徐琴芳、文逸民。

娼门之子 （1926，11本）

编导：陈铿然，说明：徐碧波、顾醉英，摄影师：任彭寿。

主要演员：范雪朋、徐琴芳、文逸民、郑逸生、周空空。

荔镜传 （1926，11本）

导演：任彭年、文逸民，摄影师：任彭寿。

主要演员：范雪朋。

儿女英雄 （1927，9本）

一名：《十三妹大破能仁寺》。

编剧：徐碧波，导演：文逸民，摄影师：洪伟烈。

主要演员：范雪朋、文逸民、毛翊垣、尚冠武、顾如珍、时觉非。

红蝴蝶 第1集（1927，9本）

导演：钱雪凡，武术导演：任雨田，说明：徐碧波，摄影师：洪伟烈。

主要演员：徐琴芳、崔若钧、徐维翰、时觉非。

山东响马 （1927，11本）

一名：《侠盗单雨云》。

编剧、分幕：徐碧波，导演：钱雪凡、叶仁甫，武术导演：任雨田，摄影师：洪伟烈、刘亮禅、张克澜。

主要演员：郑超凡、徐琴芳、叶仁甫、时觉非。

续儿女英雄 （1928，9本）

一名：《十三妹大破穿云岭》。

导演：陈铿然、文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋。

双剑侠 （1928，10本）

编剧：徐琴芳，导演：陈铿然，摄影师：刘亮禅。

主要演员：徐琴芳、郑超凡。

梁天来告状 （1928，20本）

一名：《石室奇冤》。

导演：钱雪凡，摄影师：姚士泉。

主要演员：时觉非、林美如、严工上、徐国辉。

江湖情侠 （1928，10本）

编剧：卢铿钟，导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、陈少敏、文逸民。

泣荆花 （1928，10本）

一名：《滨海因缘》。

导演：朱少泉，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、文逸民、陈宝善。

红蝴蝶 第2集 （1928，12本）

导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：徐琴芳、朱少泉、范雪朋、尚冠武。

火烧九曲楼 （1929，9本）

编剧：朱少泉，导演：陈铿然，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、尚冠武、文逸民、徐琴芳、朱少泉、陈宝善、吴廷芳。

儿女英雄 3集 （1929，10本）

一名：《十三妹大破白云庵》。

导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、尚冠武。

虎口余生 （1929，9本）

导演：朱少泉，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、尚冠武、徐国辉。

梁上夫婿 （1929，10本）

一名：《续虎口余生》。

导演：朱少泉，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、尚冠武、陈少敏。

红侠 （1929）

导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、朱少泉、文逸民、尚冠武、徐国辉。

隐痛 （1929，11本）

导演：陈铿然，摄影师：姚士泉。

主要演员：王楚琴、文逸民。

大人国 （1929，9本）

编剧：朱少泉，导演：陈铿然，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、尚冠武、郑逸生。

续红侠 （1930）

导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、尚冠武、杨静我、郑逸生。

梵灯鬼影 （1930）

导演：朱少泉，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、尚冠武。

荒江女侠 第1集 （1930，10本）

即：《大闹宝林寺》。

（根据顾明道原著同名武侠小说改编。）

编剧：顾明道，导演：陈铿然、郑逸生、尚冠武，摄影师：姚士泉。

主要演员：徐琴芳、贺志刚、郑逸生、尚冠武。

荒江女侠 第2集 （1930，10本）

即：《火烧韩家庄》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然、郑逸生、尚冠武，摄影师：姚士泉。

主要演员：徐琴芳、贺志刚、郑逸生、尚冠武、范雪朋。

荒江女侠 第3集 （1930）

即：《大破美人塔》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然、郑逸生、尚冠武，摄影师：姚士泉。

主要演员：徐琴芳、贺志刚、郑逸生、尚冠武、朱少泉。

儿女英雄 4集 （1930）

即：《十三妹大破张家寨》。

导演：文逸民。

主要演员：范雪朋、文逸民。

荒江女侠　第4集　(1930)

即：《鏖战万松林》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然、郑逸生、尚冠武，摄影师：姚士泉。

主要演员：徐琴芳、贺志刚。

荒江女侠　第5集　(1930)

即：《夜破白牛山》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然、郑逸生、尚冠武，摄影师：周达明。

主要演员：徐琴芳、贺志刚、华婉芳、文逸民、余福康。

荒江女侠　第6集　(1930)

即：《大闹鹿角沟》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然、尚冠武，摄影师：李熊湘。

主要演员：徐琴芳、贺志刚。

虞美人　(1931，蜡盘配音片，以一鸣影片公司名义出品)

编剧：徐碧波，导演：陈铿然，摄影师：刘亮禅。

主要演员：徐琴芳、朱飞、尚冠武。

儿女英雄　第5集　(1931)

即：《十三妹大破伏虎沟》。

导演：文逸民，摄影师：李熊湘。

主要演员：范雪朋。

荒江女侠　第7集　(1931)

即：《双探八阵图》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然，摄影师：李熊湘。

主要演员：徐琴芳、贺志刚、王楚琴。

舞女血　(1931)

编剧：程小青，导演：姜起凤，摄影师：李熊湘。

主要演员：徐琴芳、林雪怀、尚冠武、朱少泉。

荒江女侠　第8集　(1931)

即：《大破螺蛳谷》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然、尚冠武，摄影师：李熊湘。

主要演员：徐琴芳、贺志刚、尚冠武、华婉芳。

海上英雄 （1931）

编剧：顾明道，导演：郑逸生，摄影师：周达明。

主要演员：胡萍、贺志刚。

红蝴蝶 第3集 （1931）

导演：姜起凤，摄影师：李熊湘。

主要演员：贺志刚、钱似莺、朱少泉。

荒江女侠 第9集 （1931）

即：《大破青龙岗》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然，摄影师：周达明。

主要演员：徐琴芳、贺志刚。

荒江女侠 第10集 （1931）

即：《收降东华山》。

编剧：顾明道，导演：陈铿然，摄影师：周达明。

主要演员：徐琴芳、贺志刚。

和平之花 （1931，10本）

导演：胡宗理，摄影师：李熊湘。

主要演员：徐琴芳、贺志刚、叶娟娟。

荒江女侠 第11集 （1931）

导演：陈铿然。

主要演员：徐琴芳。

荒江女侠 第12集

荒江女侠 第13集

人月圆 （1931，2,424尺）

编剧：陈铿然，导演：俞伯岩。

主要演员：文逸民、范雪朋、陆剑芬、尚冠武。

荒唐梦 （780尺）

南国电影剧社

到民间去 （1926，未完成）

编导：田汉。

主要演员：唐槐秋、唐琳、易素、叶鼎洛、蒋光赤、李金发、仲

子通、波里斯·皮涅克、威甫丁萨娃夫人。

上海艺术大学

断笛余音 （1927，未完成）

编导：田汉，摄影师：顾梦鹤。

主要演员：欧笑风，张惠灵。

华剧影片公司

奇峰突出 （1926，9本）

编剧：周鹃红，导演：徐文荣，摄影师：汤剑庭。

主要演员：张惠民、徐素贞、盛小天。

乱世英雄 （1927，9本）

导演：张惠民，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、丁锡庆、陈素娟、黄月如、周空空。

山东响马 （1927，10本）

编剧：张惠民，分幕：陈天、黄志刚，导演：陈天，摄影师：汤剑庭。

主要演员：张惠民、吴素馨、梁赛珍、周空空、闵德张、吴素素。

白芙蓉 1、2集 （1927，19本）

编剧：张惠民，导演：陈天，摄影师：汤剑庭。

主要演员：张惠民、吴素馨、吴素素、阮圣铎、韩凤山、康佩珍。

夜明珠 （1927，9本）

编剧：张惠民，分幕：黄志刚，导演：陈天，摄影师：汤剑庭。

主要演员：张惠民、吴素馨、梁赛珍、阮圣铎、吴素素、张云鹏、汤剑庭。

情奴 （1927，9本）

导演：陈天，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、梁赛珍、阮圣铎。

迷魂阵 （1928，10本）

编剧：张惠民，导演：陈天，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、梁赛珍、阮圣铎。

海外奇缘 （1928，10本）

编剧：张惠民、王雨亭，导演：陈天、摄影：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、梁赛珍。

猛虎劫美记 （1928）

编剧：黄霖衍、黄炽南，导演：陈天。

主要演员：张惠民、吴素馨、周鹃红、梁赛珍、吴素素。

航空大侠 （1928，10本）

导演：陈天，摄影师：汤剑庭。

主要演员：张惠民、吴素馨、陈飞、梁赛珍。

火里英雄 （1928）

编导：张惠民，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、周鹃红。

荒村怪侠 （1929）

编剧：潘毅华，导演：张惠民、摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、周鹃红、吴素素、蒋尘影。

尘海奇侠 （1929）

编剧：周鹃红，导演：张惠民，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、周鹃红。

侦探之妻 （1929，9本）

导演：张惠民，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、周鹃红。

偷影摹形 （1929）

编剧：汤剑庭，导演：张惠民，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、周鹃红。

白玫瑰 （1929）

编剧：谷剑尘，导演：张惠民，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、阮圣锋、盛小天。

雪中孤雏

编剧：周鹃红，导演：张惠民。

英雄与美人 （1929）

编剧：谷剑尘，导演：黄炎龙，摄影师：汤剑庭。

主要演员：严月娴、周鹃红、阮圣铎。

女盗兰姑娘 （1929，9本）

导演：张惠民，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、盛小天、周鹃红。

万侠之王 第1集—第3集 （1930）

编剧：黄霖衍、范禹士，导演：张惠民，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、吴素素、阮圣铎。

流芳百世 （1930）

导演：张惠民。

主要演员：吴素馨、张惠民。

九死一生 （1931，9本）

编剧：范禹士，导演：盛小天，摄影师：汤剑庭。

主要演员：吴素馨、张惠民、吴素素。

努力 （1931，9本）

编导：万籁天。

主要演员：丁子明、赵曼娜、张惠民、吴素素。

花花世界 （1931）

编导：万籁天。

主要演员：吴素馨。

新人影片公司

上海三女子 （1926）

编剧：顾肯夫，导演：任矜苹。

主要演员：杨耐梅、韩云珍、邵庄林、蒋耐芳。

空门贤媳 （1926，10本）

导演：程步高。

主要演员：王汉伦、赵琛、任潮军。

风流少奶奶 （1927）

编剧：包天笑，导演：任矜苹。

主要演员：韩云珍、李曼丽、费柏青、魏一飞。

方世玉打擂台 （1928）

导演：任彭年。

主要演员：丁德桂、任潮军、王仰樵。

金缕恨 （1928）

导演：陈寿荫。

主要演员：毛剑佩、王元龙、赵琛。

怪女郎 （1928）

编剧：严独鹤，导演：陈寿荫。

主要演员：毛剑佩、李曼丽。

多情的哥哥 （1928）

编剧：包天笑，导演：任矜苹。

主要演员：杨耐梅、毛剑佩、邵庄林、费柏青。

小侦探 （1928）

编剧：任矜苹，导演：卜万苍。

主要演员：高占非、李丽娜、任潮军、方沛霖。

飞剑女侠 （1928）

导演：程步高。

主要演员：李曼丽、任潮军。

勇孝子 （1929）

即：《方世玉打擂台》后部。

导演：任矜苹。

主要演员：任潮军。

小侠客 （1929）

导演：任矜苹。

主要演员：任潮军。

矮亲家 （1929）

编剧：任矜苹，导演：卜万苍，摄影师：胡寿山。

主要演员：浦坤英。

两矮争风 （1929）

即：《矮亲家》续集。

编剧：任矜苹，导演：卜万苍，摄影师：胡寿山。

甘氏两小侠 （1929）

导演：任矜苹，摄影师：胡寿山。

主要演员：任潮军、任静菊。

续甘氏两小侠 （1929）

一名：《大破毒药村》。

导演：任矜苹、胡宗理，摄影师：胡寿山。

主要演员：任潮军、任静菊。

擂台英雄 （1930）

一名：《胡惠乾打擂台》。

导演：许忠侠，摄影师：胡寿山。

主要演员：高倩苹、任潮军。

父子英雄 （1930）

导演：卜万苍，摄影师：胡寿山。

主要演员：方沛霖、任潮军、时觉非。

歌女恨 （1930）

导演：卜万苍。

主要演员：李曼丽、魏一飞、任潮军。

快活林影业公司

移花接木 （1926，9本）

编剧：周鹃红，导演：闵德张，摄影师：周启民。

主要演员：袁丛美、韩兰根、徐素贞。

四大金刚 （1927，9本）

编剧：周鹃红，导演：闵德张，摄影师：徐文荣。

主要演员：徐素贞、闵德张。

哥哥的艳福 （1927，9本）

编剧：朱血花，导演：徐文荣，摄影师：周启民。

主要演员：徐素贞、徐素娥、周士良。

红娘现形记 （1927，9本）

编剧：朱血花，导演：徐文荣，摄影师：周启民。

主要演员：徐素贞、周空空。

摩登女子历险记 （1927，9本）

编剧：朱血花，导演：闵德张，摄影师：周启民。

主要演员：徐素贞、陈玉梅、贺志刚。

铁血红颜 （1927，9本）

编剧：朱血花，导演：徐文荣，摄影师：周启民。

主要演员：徐素贞、韩兰根。

蛮荒之花 （1933）

编剧：朱血花，导演：陈苍，摄影师：周启民。

主要演员：徐素贞、贺志刚、梁云波、张兰亭。

三岔路口 （1933，9本）

导演：王天北。

主要演员：贺志刚、黄耐霜、陈雁。

蛮荒游记 （1933，10本）

导演：徐亮。

主要演员：徐素贞、贺志刚、梁云波。

破镜重圆 （1934，10本）

导演：王天北。

主要演员：徐素贞、贺志刚、陈雁。

贤惠的夫人 （1934，10本）

编剧：程小青，导演：闵骞，摄影师：周启民。

主要演员：徐素贞、贺志刚、陈雁。

女犯 （1934，10本）

导演：王天北。

主要演员：徐素贞、贺志刚、秦哈哈。

三个媳妇 （1935，10本，有声片）

编剧：曹元恺，导演：王天北，摄影师：周启民。

主要演员：徐素贞、贺志刚、秦哈哈、陈雁。

小姨 （1935，10本，有声片）

编导：闵骞，摄影师：但杜宇。

主要演员：夏佩珍、英茵、罗军、周凤文、姚萍、吴茵。

复旦影片公司

华丽缘 前后集 （1927，20 本）

导演：陈天，摄影师：任彭寿。

主要演员：陆剑芬、范雪朋、黄月如、丁锡庆。

红楼梦 （1927，20 本）

后改：《新红楼梦》。

导演：任彭年、俞伯岩，摄影师：王士珍。

主要演员：陆剑芬、文逸民、周空空、范雪朋、王谢燕、黄月如、邢半梅、王意明、王意曼。

豹子头林冲 （1928）

通天河 （1928）

导演：任彭年。

主要演员：邬丽珠、严月娴、薛玲仙。

白燕女侠 （1928）

编导：俞伯岩。

主要演员：张玲君、钱似莺、赵咏霓、余汉民、华婉芳。

三门街 第 1 集—第 3 集 （1929）

又名：《七剑八侠》。

编导：俞伯岩，摄影师：东方熹、王士珍。

主要演员：钱似莺、张玲君、余汉民、华婉芳、赵咏霓、王东侠。

红衣女大破金山寺 （1929）

导演：俞伯岩、文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、陆剑芬、文逸民、任雨田、周空空、秦哈哈、王谢燕、严工上。

粉妆楼 第 1 集—第 3 集 （1929）

编导：俞伯岩。

主要演员：钱似莺、赵咏霓、罗克朋、时觉非、张玲君、袁丛美、余汉民、王东侠。

大闹五台山 （1929）

编剧：俞伯岩，导演：任彭年，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、陆剑芬、文逸民、王意曼、王意明、严工上。

武当山大侠 （1930）

主要演员：余汉民、赵咏霓、罗克朋、张玲君。

九美夺夫 （1930）

火烧七星楼 第1集—第6集 （1930）

编剧：张秋虫，导演：俞伯岩，摄影师：王士珍。

主要演员：钱似莺、罗克朋、杨静我、梁赛珍、胡姗、叶一声、王谢燕。

血花泪影 （1930，9本）

编导：吴村，摄影师：姚士泉。

主要演员：罗克朋、胡姗、王楚琴、魏光寿。

巾帼须眉 （1931）

编剧：陈朴，导演：俞伯岩。

主要演员：胡姗、罗克朋、李英、王慧娟、魏光寿。

沪江影片公司

海上客 （1927，9本）

编剧：杨敏时，导演：钱雪凡，摄影师：刘亮禅。

主要演员：钱雪凡、吕鹃影、周空空、朱少泉。

风流梦 （1927）

编导：钱雪凡，摄影师：刘亮禅。

昆仑大盗 （1929）

导演：叶一声，摄影师：刘亮禅。

主要演员：郑联芳、钱雪凡。

四大女侠 （1930）

导演：钱雪凡，摄影师：刘亮禅。

暨南影片公司

嘉兴八美图 第1集—第3集 （1927—1928）

导演：任雨田、陆汉萍、任彭年。

主要演员：夏佩珍、赵咏霓。

狄青大闹万花楼 （1928）

导演：任彭年。

主要演员：赵咏霓。

火烧青龙寺 （1929）

导演：任雨田。

主要演员：夏佩珍。

鸿运当道 （1929）

导演：贺志刚、王立凡，摄影师：洪伟烈。

主要演员：陶清火、王立凡、陈伯明、叶娟娟。

白鹅英雄 （1929）

导演：黄云洞。

主要演员：王春元、叶娟娟。

情天奇侠 （1929，9本）

编剧：王立凡，导演：贺志刚、王立凡。

主要演员：贺志刚、叶娟娟、王立凡。

混世魔王 （1929）

导演：任雨田，摄影师：张克澜。

海上夺宝 （1929，9本）

编剧：黄槐生，导演：任雨田，摄影师：张克澜。

主要演员：王楚琴、叶娟娟、黄莺莺。

金岛魔王 （1930）

导演：叶一声。

主要演员：王春元、钱似莺、王东侠。

乱世鸳鸯 （1929）

导演：叶一声。

主要演员：王春元、钱似莺、王东侠。

江湖二十四侠 第1集—第7集 （1930—1931）

编剧：范天明、楼涤心，导演：王天北、胡宗理、洪济，摄影师：张克澜。

主要演员：贺志刚、叶娟娟、田学文、洪警铃、梁云波、章志直、张雨亭、黄耐霜、庄晓人、魏光寿、蔡莉莉、黄曼梨。

风尘剑侠 （1930）

导演：任雨田，摄影师：万志云。

主要演员：叶娟娟、王春元、张雨亭。

黄金魔 （1930）

导演：曹元恺。

主要演员：叶娟娟、贺志刚。

黑侠 （1930）

编导：陈庆云、魏光寿。

主要演员：黄耐霜、叶娟娟、庄晓人、魏光寿。

火烧白雀寺 （1930，部分配音）

导演：王天北。

主要演员：王曼丽。

荒山奇僧 （1931）

编剧：庄国钧，导演：王春元，摄影师：万志云。

主要演员：任雨田、叶娟娟、黄耐霜、张雨亭。

玉连环 上下集 （1931，18本）

导演：钱雪凡。

主要演员：黄曼梨、黄剑萍、魏光寿。

西方夜谭 （1933，7本）

导演：王天北，摄影师：张克渊。

主要演员：白丽娇、张雨亭。

野侠

矿山奇侠

天生影片公司

（1927年天一影片公司与南洋片商的青年影片公司合并时期，邵氏兄弟曾单独拍了几部影片，即用天生影片公司和元元影片公司的名义，所以实际上“天生”与“元元”是“天一”的分支。）

狸猫换太子 上下集 （1927，20本）

编剧：常春恒，说明：邵逸夫，导演：谭威宇、魏鹏飞，摄影师：吴蔚云。

主要演员：倪红雁、张振铎、金玉如、肖正中、魏鹏飞。

五鼠闹东京 （1927，8本）

一名：《白玉堂》。

编剧：肖正中，导演：谭威宇、魏鹏飞，摄影师：吴蔚云。

主要演员：张振铎、魏鹏飞、朱刚、洪婷婷。

元元影片公司

滑稽空城计 （1927，2本）

求婚 （1927，3本）

编剧：邵山客，导演：孟君谋，摄影师：王士珍。

主要演员：张颠颠、洪婷婷。

裁缝店 （1927，4本）

编剧：邵逸夫，导演：孟君谋，摄影师：吴蔚云。

主要演员：肖天呆、洪婷婷、洪警铃。

是你么 （1927，4本）

编剧：邵山客，导演：孟君谋，摄影师：吴蔚云。

主要演员：张颠颠、陈玉梅、章志直。

宏碧缘 （1927，9本）

一名：《绿牡丹》。

编剧：邵邨人，导演：邵醉翁、孟君谋，摄影师：吴蔚云。

主要演员：刘韵海、李慧兰。

西游记十殿阎王 （1927）

大东影片公司

武松杀嫂 （1927，10本）

编剧：曹元恺，导演：汪福庆。

主要演员：徐素英、汪福庆、贺志刚。

武松大闹狮子楼 （1928）

编剧：严独鹤。

主要演员：赵琛、韩云珍、贺志刚。

大侠张汶祥 （1929）

春风杨柳 （1932， 9本，有声片）

造意：沈志远，编剧：龚鲁苏，剧本修正：周瘦鹃，导演：汪福庆，摄影师：王吉声。

主要演员：杨耐梅、夏佩珍、胡茄、陈一棠、汪福庆、韩兰根。

慧冲影片公司

水上英雄 （1927，20本）

编剧：姚苏凤，导演：张慧冲，摄影师：徐文荣。

主要演员：张慧冲、徐素娥、费柏青。

小霸王张冲 前后集 （1928）

导演：张慧冲，摄影师：徐文荣。

主要演员：徐素娥、张慧冲、吴文超、闵德张、费柏青、韩兰根。

中国第一大侦探 （1929）

编剧：张伟涛，导演：张慧冲，摄影师：徐文荣。

主要演员：徐素娥、张慧冲、闵德张。

黄海盗 （1930）

导演：张慧冲。

主要演员：张慧冲。

海天情仇 （1930）

导演：卜万苍，摄影师：徐文荣。

主要演员：张慧冲、徐素娥。

月明影片公司

朱紫国 （1928）

导演：任彭年。

主要演员：邬丽珠。

关东大侠 第1集—第13集 （1928—1931）

编剧：文搏九，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：邬丽珠、查瑞龙、伍天游、汪翰成。

盗窟奇缘 （1930）

导演：任彭年。

主要演员：邬丽珠、查瑞龙、伍天游。

女镖师 第1集—第6集 （1931—1932）

导演：任彭年。

主要演员：邬丽珠、查瑞龙、汪翰成、伍天游、黄耐霜、王东侠。

飞将军 （1931）

编剧：文搏九，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：查瑞龙、邬丽珠、王东侠、汪翰成。

女侠黑牡丹 （1931）

编剧：文搏九，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：邬丽珠、查瑞龙、汪翰成。

女侠粉蝶儿 （1931）

编导：胡宗理。

主要演员：王飞娟、查瑞龙、汪翰成、王东侠。

七星刀 （1932）

编剧：文搏九，导演：伍天游，摄影师：徐鸿章。

主要演员：邬丽珠、汪翰成。

剑底鸳鸯 （1932）

莽汉 （1932，10本）

编剧：陈述之，导演：胡宗理、徐文荣。

主要演员：夏佩珍、严月娴、马璧如、王东侠。

大丈夫 （1933，10本）

编剧：陈述之，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：邬丽珠、罗克朋、王东侠。

她的心 （1933）

编剧：文搏九，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：邬丽珠、罗克朋、汪翰成、王飞娟。

血书 （1933，10本）

编剧：李法西，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：王飞娟、罗克朋。

图中秘密 （1933，10本）

编剧：文搏九，导演：任彭年，摄影师：任彭寿、徐鸿章。

主要演员：邬丽珠、罗克朋。

恶邻 （1933，10本）

编剧：李法西，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：邬丽珠、张雨亭、王飞娟、何非光。

幕中人 （1934）

编剧：李法西，导演：任彭年。

主要演员：王飞娟、罗克朋、汪翰成、魏光寿。

陷落的灵魂 （1934）

编导：张雨亭，摄影师：洪璋。

主要演员：王飞娟、贺志刚。

昏狂 （1935，有声片）

编剧：李法西，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：金山、邬丽珠、何非光、王东侠。

金龙影片公司

飞龙传 （1928）

导演：洪济。

主要演员：蒋耐芳。

黑夜怪人 （1928）

导演：洪济、马徐维邦。

海上女侠 （1929）

导演：洪济。

主要演员：华婉芳、马徐维邦。

荒塔奇侠 （1929）

编剧：倪古莲，导演：洪济，摄影师：周廷熹。

主要演员：华婉芳、马徐维邦、陈楷、肖声。

女侠白花娘 （1929）

导演：洪济。

主要演员：华婉芳、王剑芬、陈楷、肖声、王雅莺。

山东镖客 （1929）

导演：李少华。

主要演员：徐素影、李少华、金钱、李小华。

西国奇谈 （1930）

编剧：李君磐，导演：洪济，摄影师：周廷熹。

锡藩影片公司

飘流侠 （1929）

导演：胡宗理。

主要演员：李曼丽、许忠侠、胡宗理。

大破金蟒山 （1929）

一名：《双剑缘》。

导演：胡宗理。

主要演员：钱似莺、任潮军、周莺莺。

理想中的英雄 （1929）

导演：胡宗理，摄影师：张福康。

主要演员：李曼丽、许忠侠、浦仙影、王仰樵。

火烧剑峰寨 （1929）

导演：任锡藩、费柏青，摄影师：张福康。

主要演员：李曼丽、周莺莺、费柏青。

火烧刁家庄 （1930）

导演：胡宗理，摄影师：张福康。

主要演员：王飞娟、费柏青、许忠侠。

大东金狮影片公司

大破青龙洞 1、2、3集 （1929）

（取材自《西游记》中的一段。）

一名：《孤岛妖影》。

导演：汪福庆。

主要演员：洪婷婷、庄晓人。

响马之子 （1929，9本）

导演：汪福庆、庄晓人。

主要演员：张月娥、汪福庆、笪子春（岳枫）、田学文。

风流女侠 （1929，9本）

导演：汪福庆。

主要演员：张月娥、庄晓人。

侠义英雄传 （1930）

编剧：杨小仲，导演：汪福庆。

主要演员：张月娥、陈丽贞。

昌明影片公司

秘密宝窟 （1929）

编剧：陈趾青，导演：杨小仲，摄影师：张非凡。

主要演员：贺志刚、华婉芳、洪警铃、章志直。

火烧平阳城 第1集—第6集 （1929—1931）

编剧：杨小仲，导演：杨小仲、陈趾青，摄影师：周振国。

主要演员：贺志刚、黄耐霜、华婉芳、余福康、章志直、洪警铃、王桂林。

两大天王 （1931，10本）

编剧：陈趾青，导演：杨小仲，摄影师：张非凡。

主要演员：黄菊贞、张嫣云、章志直、余叔康、洪警铃。

孤星影片公司

她的仇敌 （1929）

主要演员：韩兰根、周雪梅。

海盗血 （1929）

导演：黄文骏、陆福曜。

主要演员：徐素影、周雪梅、白鸿、包古松。

新玉堂春 （1930）

导演：王乃鼎，摄影师：周诗穆。

主要演员：陆福曜、钱似莺、包古松、周雪梅。

骑侠 （1930）

导演：陆福曜，摄影师：周诗穆。

主要演员：陆福曜、钱似莺、包古松。

女侠飞燕 （1936）

编剧：包古松，导演：陆福曜，摄影师：周诗穆。

主要演员：钱似莺、包古松。

金台传 1、2集 （1931）

即：第1集《大闹兰花院》，第2集《大闹孟家庄》。

导演：陆也苑，副导演：笪子春，摄影师：周诗穆。

主要演员：钱似莺、陈艳芳、吴一笑、包古松。

雌雄剑 （1931）

导演：王元龙，摄影师：周诗穆。

主要演员：王元龙、钱似莺、张美玉、包古松、陈艳芳。

二孤女 （1931）

编剧：曹雪松，导演：王乃鼎，摄影师：周诗穆。

主要演员：钱似莺、唐雪倩、陆福曜、包古松。

离恨天 （1931）

导演：王元龙，摄影师：周诗穆。

主要演员：陆福曜、张美玉、钱似莺、包古松。

联华影业公司

故都春梦 （1930，10本）

编剧：朱石麟、罗明佑，导演：孙瑜，摄影师：黄绍芬。

主要演员：王瑞麟、林楚楚、阮玲玉、刘继群、骆慧珠。

自杀合同 （1930，3本）

编剧：孙瑜，导演：朱石麟，摄影师：黄绍芬。

主要演员：阮玲玉、刘继群。

野草闲花 （1930，11本，部分歌唱配音片）

编导：孙瑜，摄影师：黄绍芬。

主要演员：阮玲玉、金焰、刘继群。

义雁情鸳 （1930，9本）

一名：《逃情的哥哥》。

编导：王次龙，摄影师：余省三。

主要演员：王次龙、汤天绣、章志直。

恋爱与义务 （1931，15本）

（根据华罗琛夫人原著改编。）

编剧：朱石麟，导演：卜万苍，摄影师：黄绍芬。

主要演员：阮玲玉、金焰、陈燕燕、刘继群、黎英。

爱欲之争 （1931，10本）

编剧：张碧梧，导演：王次龙。

主要演员：高占非、汤天绣、周文珠、陈少辉。

恒娘 （1931，7本）

（根据蒲松龄《聊斋志异》同名故事改编。）

编剧：朱石麟，导演：史东山，摄影师：周克。

主要演员：朱飞、汤天绣、周文珠、叶娟娟、陈一棠。

一剪梅 （1931，11本）

（根据莎士比亚剧本《维洛那两绅士》改编。）

编剧：黄漪磋，导演：卜万苍，摄影师：黄绍芬。

主要演员：阮玲玉、金焰、高占非、林楚楚、王次龙、陈燕燕、刘继群、王桂林。

心痛 （1931，9本）

编导：杨小仲。

主要演员：丁子明、万籁天、章志直。

桃花泣血记 （1931，10本）

编导：卜万苍，摄影师：黄绍芬。

主要演员：阮玲玉、金焰。

自由魂 （1931）

即：《碧血黄花》。

原著：孙瑜，导演：王次龙。

主要演员：高占非、周文珠、汤天绣。

玉堂春 （1931，8本）

编剧：朱石麟，导演：庄国钧。

主要演员：阮玲玉、黎英。

银汉双星 （1931，12本，配音片）

原著：张恨水，编剧：朱石麟，导演：史东山，摄影师：周克。

主要演员：金焰、紫罗兰、王次龙、高占非。

狗侦探 （1931，动画短片）

绘制：万籁鸣、万古蟾。

海上阎王 （1932，8本）

编剧：罗明佑，导演：王次龙，摄影师：余省三。

主要演员：王次龙、周文珠、汤天绣。

南国之春 （1932，9本）

编导：蔡楚生，摄影师：周克。

主要演员：高占非、陈燕燕、刘继群。

野玫瑰 （1932，9本）

编导：孙瑜，摄影师：余省三。

主要演员：王人美、金焰、叶娟娟、郑君里、韩兰根、章志直。

铁骨兰心 （1932，9本，香港分厂出品）

编剧：梁少坡，导演：关文清。

主要演员：冯洁贞、石友宁。

失足恨 （1932，9本）

一名：《赖婚》。

编导：但杜宇。

主要演员：谈瑛、王春元、袁丛美。

人道 （1932，11本）

原著：钟石根，编剧：金擎宇，导演：卜万苍，摄影师：黄绍芬。

主要演员：金焰、林楚楚、黎灼灼、王桂林、黎铿、黎英、蒋君超。

海外鹃魂 （1932）

编剧：罗明佑，导演：金擎宇，摄影师：洪伟烈。

主要演员：金焰、紫罗兰、袁丛美。

古寺鹃声 （1932，香港分厂出品）

编导：梁少坡。

主要演员：黄曼梨、薛绍英。

夜半枪声 （1932，10本，香港分厂出品）

编剧：曹学愚，导演：关文清。

主要演员：黄曼梨、唐醒图、吴楚帆。

共赴国难 （1932，7本）

编剧：孙瑜、王次龙、史东山、蔡楚生（执笔），导演：孙瑜、王次龙、史东山、蔡楚生（执行），摄影师：周克。

主要演员：陈燕燕、周文珠、王次龙、高占非、王人美、郑君里、金焰、宗惟赓。

续故都春梦 （1932，10本）

编剧：朱石麟，导演：卜万苍，摄影师：黄绍芬。

主要演员：阮玲玉、陈燕燕、金焰、林楚楚、周伯勋。

火山情血 （1932，10本）

编导：孙瑜，摄影师：周克。

主要演员：黎莉莉、郑君里、谈瑛、汤天绣、刘继群、袁丛美。

粉红色的梦 （1932，10本）

编导：蔡楚生，摄影师：周克。

主要演员：高占非、谈瑛、薛玲仙、郑君里。

故宫新怨 （1932，北平分厂出品）

编导：侯曜。

主要演员：刘莉影、王斌、陆雪英。

奋斗 （1932，9本）

编导：史东山，摄影师：周克。

主要演员：陈燕燕、郑君里、袁丛美。

南海美人 （1932）

编剧：郑逸梅，导演：但杜宇。

主要演员：殷明珠、薛玲仙、闵德张。

龟兔竞走 （1932，1本，动画片）

绘制：万籁鸣、万古蟾。

国人速醒 （1932，1本，动画片）

绘制：万籁鸣、万古蟾。

血钱 （1932，1本，动画片）

绘制：万籁鸣、万古蟾。

三个摩登女性 （1933，11本）

编剧：田汉，导演：卜万苍，摄影师：黄绍芬。

主要演员：阮玲玉、黎灼灼、陈燕燕、金焰。

如此英雄 （1933，9本）

编剧：朱石麟，导演：庄国钧。

主要演员：刘继群、韩兰根、谈瑛、蒋君超。

天明 （1933，11本）

编导：孙瑜，摄影师：周克。

主要演员：高占非、黎莉莉、叶娟娟、袁丛美。

城市之夜 （1933，11本）

原著：钟石根，编剧：贺孟斧、冯紫墀，导演：费穆，摄影师：洪伟烈。

主要演员：阮玲玉、金焰、汤天绣、王桂林、黎铿、李君磐。

都会的早晨 （1933）

编导：蔡楚生，摄影师：周克。

主要演员：王人美、高占非、袁丛美、王桂林、唐槐秋、汤天绣。

除夕 （1933，9本）

编剧：罗沐，导演：姜起凤，摄影师：黄绍芬。

主要演员：陈燕燕、蒋君超、刘继群、韩兰根。

清白 （1933，9本）

导演：但杜宇。

主要演员：殷明珠、罗克朋、闵德张、叶娟娟。

母性之光 （1933，10本，部分有声）

编剧：田汉，导演：卜万苍，摄影师：黄绍芬。

主要演员：金焰、陈燕燕、黎灼灼、鲁史、何非光、谈瑛。

小玩意 （1933，11本）

编导：孙瑜，摄影师：周克。

主要演员：阮玲玉、袁丛美、黎莉莉、汤天绣、刘继群、罗朋、韩兰根、赵崖。

清道夫 （1933，短片）

编导：袁丛美。

主要演员：刘继群、韩兰根、谈瑛。

出路 （1933，9本）

后改：《光明之路》。

编剧：沈浮，导演：郑基铎、摄影师：裘逸苇。

主要演员：郑君里、袁丛美、谈瑛、汤天绣。

风 （1933）

编导：吴村，摄影师：周达明。

主要演员：高占非、谈瑛、袁丛美、刘继群、王桂林、韩兰根、汤天绣、洪警铃。

破浪 （1934，10本，香港分厂）

编导：关文清，摄影师：罗永祥。

主要演员：黎灼灼、郭娃娃、胡艺星。

癞蛤蟆想吃天鹅肉 （1934，短片）

主要演员：韩兰根。

人生 （1934，10本）

编剧：钟石根，导演：费穆，摄影师：洪伟烈。

主要演员：阮玲玉、林楚楚、郑君里、黎铿、蒋君超、费柏青。

归来 （1934，10本）

编导：朱石麟，摄影师：庄国钧。

主要演员：阮玲玉、高占非、黎铿、妮姬娣娜、尚冠武。

暴雨梨花 （1934）

编导：马徐维邦，摄影师：黄绍芬。

主要演员：谈瑛、高占非、陈燕燕、何非光。

渔光曲 （1934，配音片）

编导：蔡楚生，摄影师：周克。

主要演员：王人美、罗朋、袁丛美、韩兰根、汤天绣、尚冠武、裘逸苇。

体育皇后 （1934）

编导：孙瑜，摄影师：裘逸苇。

主要演员：黎莉莉、张翼、殷虚、白璐、何非光、王默秋。

铁鸟 （1934）

编导：袁丛美，剧务顾问：孙瑜，摄影师：罗及之，协助摄影：

黄绍芬、余省三、张克澜、宋苑荃、袁丛美。

主要演员：高占非、陈燕燕、蒋君超。

良宵 （1934）

编剧：朱石麟，导演：杨小仲，摄影师：庄国钧。

主要演员：谈瑛、汤天绣、蒋君超。

骨肉之恩 （1934）

编导：姜起凤，摄影师：黄绍芬。

主要演员：马徐维邦、郑君里、陈燕燕、罗朋。

酒色财气 （1934）

编导：谭友六，摄影师：周达明。

主要演员：刘继群、韩兰根、刘莉影。

再会吧，上海 （1934）

编导：郑云波，摄影师：姚士泉。

主要演员：阮玲玉、何非光、张翼、汤天绣。

我们的公馆 （1934，短片）

主要演员：韩兰根、韩秀云。

香雪海 （1934）

编导：费穆，摄影师：黄绍芬。

主要演员：阮玲玉、高占非、黎铿、刘继群。

青春 （1934）

编剧：贺孟斧、朱石麟，导演：朱石麟，摄影师：庄国钧。

主要演员：谈瑛、朱飞、蒋君超。

神女 （1934）

编导：吴永刚，摄影师：洪伟烈。

主要演员：阮玲玉、章志直、黎铿。

大路 （1934，配音片）

编导：孙瑜，摄影师：洪伟烈。

主要演员：金焰、陈燕燕、黎莉莉、罗朋、郑君里、刘琼、尚冠武、刘继群、韩兰根、张翼。

黑心符 （1934，香港分厂出品）

编导：赵树燊。

主要演员：黎灼灼、葛佐治、吴楚帆。

新女性 （1934，配音片）

编剧：孙师毅，导演：蔡楚生，摄影师：周达明。

主要演员：阮玲玉、郑君里、王乃东、王默秋、殷虚、汤天绣、顾梦鹤。

蛇蝎美人 （1935）

一名：《漩涡》。

编导：杨小仲。

主要演员：梁赛珍、张翼、陈燕燕、王默秋。

无愁君子 （1935）

编剧：沈浮，导演：沈浮、庄国钧，摄影师：张克澜。

主要演员：韩兰根、刘继群、梅琳、章志直。

国风 （1935）

编剧：罗明佑，导演：罗明佑、朱石麟，摄影师：洪伟烈。

主要演员：阮玲玉、黎莉莉、郑君里、罗朋、刘继群。

秋扇明灯 （1935）

编导：谭友六，摄影师：姚士泉。

主要演员：黎莉莉、顾梦鹤、尚冠武、蒋君超。

小天使 （1935）

原著：蒋星德，导演：吴永刚，摄影师：洪伟烈。

主要演员：林楚楚、王人美、葛佐治、陈鹏、刘琼、李君磐。

四姊妹 （1935）

编导：杨小仲，摄影师：庄国钧。

主要演员：梁赛珍、梁赛珠、梁赛珊、梁赛瑚、蒋君超、刘继群。

征婚 （1935，短片）

编导：朱石麟。

主要演员：殷秀岑、陈雁、桑淑贞。

天伦 （1935，配音片）

编剧：钟石根，导演：费穆、罗明佑，摄影师：黄绍芬。

主要演员：尚冠武、时觉非、林楚楚、陈燕燕、黎灼灼、张翼、郑君里、黎铿、梅琳、顾梦鹤、洪警铃、貂斑华。

寒江落雁 （1935，有声片）

编导：马徐维邦。

主要演员：陈燕燕、貂斑华、罗朋、洪警铃、龚智华、李君磐、黄筠贞、汤天绣。

浪淘沙 （1936，有声片）

编导：吴永刚，摄影师：洪伟烈。

主要演员：金焰、章志直。

失眠之夜 （1936，短片）

主要演员：刘继群、韩兰根、殷秀岑。

迷途的羔羊 （1936，配音片）

编导：蔡楚生，摄影师：周达明。

主要演员：葛佐治、陈娟娟、黎灼灼、郑君里、沈浮、殷秀岑、洪警铃、刘琼、黄筠贞。

到自然去 （1936，有声片）

（根据英国剧作家詹姆斯·巴蕾的剧本《可敬的克莱顿》改编。）

编导：孙瑜，摄影师：黄绍芬。

主要演员：金焰、黎莉莉、白璐、徐健、章志直、韩兰根、龚智华、费柏青。

狼山喋血记 （1936，有声片）

编剧：沈浮、费穆，导演：费穆，摄影师：周达明。

主要演员：黎莉莉、张翼、蓝苹、尚冠武、刘琼、白璐。

孤城烈女 （1936，配音片）

原名：《泣残红》。

编剧：朱石麟，导演：王次龙，摄影师：陈晨。

主要演员：陈燕燕、郑君里、尚冠武、韩兰根、殷秀岑。

联华交响曲 （1937，有声片）

一、两毛钱

编剧：蔡楚生，导演：司徒慧敏。

主要演员：蓝苹、梅熹、沈浮。

二、春闺断梦

编导：费穆。

主要演员：陈燕燕、黎灼灼、张翼、洪警铃、裴冲。

三、陌生人

编导：谭友六。

主要演员：刘琼、白璐、郑君里。

四、三人行

编导：沈浮。

主要演员：刘继群、殷秀岑、韩兰根。

五、月下小景

编导：贺孟斧。

主要演员：罗朋、李清、严斐。

六、鬼

编导：朱石麟。

主要演员：黎莉莉、恒励。

七、疯人狂想曲

编导：孙瑜。

主要演员：王次龙、尚冠武、梅琳。

八、小五义

编导：蔡楚生，摄影师：周达明。

主要演员：王次龙、殷秀岑。

春到人间 （1937，有声片）

编导：孙瑜，摄影师：黄绍芬。

主要演员：陈燕燕、梅熹、尚冠武、刘继群、韩兰根。

天作之合 （1937，有声片）

编导：沈浮，摄影师：黄绍芬。

主要演员：韩兰根、刘继群、白璐、殷秀岑。

将军之女 （1937，有声片）

编导：贺孟斧。

主要演员：黎灼灼、恒励、韩兰根。

慈母曲 （1937，有声片）

编剧：朱石麟，导演：朱石麟、罗明佑，摄影师：黄绍芬、张克澜、石世磐。

主要演员：林楚楚、陈娟娟、黎灼灼、陈燕燕、郑君里、黎锷、尚冠武、高佐治、张翼、罗朋。

人海遗珠 （1937，有声片）

编导：朱石麟，摄影师：周达明。

主要演员：黎莉莉、黎灼灼、李清、尚冠武、白璐。

斩经堂 （1937，有声戏曲片）

编剧兼艺术指导：费穆，导演：周翼华，摄影师：黄绍芬。

主要演员：周信芳、汤桂芳、赵志秋、张德禄、袁美云。

前台与后台 （1937，有声短片）

编剧：费穆，导演：周翼华。

主要演员：刘琼、裴冲、宁宣。

摇钱树 （1937，有声片）

（根据舞台剧《醉生梦死》改编。）

编剧：夏衍，导演：谭友六，摄影师：沈勇石。

主要演员：舒绣文、李琳、郑君里、尤光照、李清、韩兰根。

自由天地 （1937，有声片）

编导：沈浮，摄影师：陈晨。

主要演员：陈燕燕、李清、刘琼、欧阳红樱。

如此繁华 （1937，有声片）

编导：欧阳予倩，摄影师：黄绍芬。

主要演员：黎莉莉、尚冠武、梅熹、洪警铃、尤光照。

王老五 （1937，有声片）

编导：蔡楚生，摄影师：周达明。

主要演员：王次龙、蓝苹、殷秀岑、韩兰根。

新旧时代 （1937，有声片）

编导：朱石麟，摄影师：陈晨。

主要演员：陈燕燕、李清、黎灼灼、尚冠武、尤光照、白璐。

镀金的城 （1937，有声片）

编剧：洪深，导演：费穆，摄影师：沈勇石。

主要演员：李琳、张翼、刘琼、白璐、沈浮、洪警铃。

艺海风光 （1937，有声片）

一、电影城

（根据法国梅立克小说改编。）

编导：朱石麟，摄影师：沈勇石。

主要演员：黎灼灼、尚冠武、刘琼、恒励。

二、话剧团

编导：贺孟斧，摄影师：陈晨。

主要演员：陈燕燕、郑君里。

三、歌舞班

编剧：蔡楚生，导演：司徒慧敏，摄影师：黄绍芬。

主要演员：黎莉莉、梅熹、张翼、洪警铃。

艺华影业公司

民族生存 （1933，11本）

编导：田汉。

主要演员：彭飞、查瑞龙、洪逗、舒绣文。

肉搏 （1933，10本）

编剧：田汉，导演：胡涂，摄影师：汪洋。

主要演员：彭飞、查瑞龙、戚丽天。

中国海的怒潮 （1933，10本）

编剧：阳翰笙，导演：岳枫，摄影师：沈勇石。

主要演员：查瑞龙、袁美云、王引、秦桐、李君磐、舒绣文。

烈焰 （1933，11本）

（根据田汉舞台剧《火之跳舞》改编。）

导演：胡锐，摄影师：汪洋。

主要演员：彭飞、胡萍、雷梦娜、浦曦、奚良。

女人 （1934，14本）

编导：史东山，摄影师：周克、吴蔚云。

主要演员：黎明晖、胡萍、王引、黄耐霜、王乃东。

黄金时代 （1934，10本）

编剧：田汉，导演：卜万苍，摄影师：周克。

主要演员：金焰、殷明珠、胡萍、戴衍万。

人间仙子 （1934，10本，有声片）

编剧：江红蕉，导演：但杜宇。

主要演员：袁美云、马陋芬、白虹、徐卓呆、仓隐秋。

飞花村 （1934，12本，有声片）

编剧：蔡楚生，导演：郑应时，摄影师：沈勇石。

主要演员：胡萍、高占非、王乃东、叶娟娟。

生之哀歌 （1935，10本，配音片）

编剧：阳翰笙，导演：胡锐，摄影师：汪洋。

主要演员：黎明晖、王引、胡萍、王乃东、秦桐、奚良、李君磐、仓隐秋。

新婚的前夜 （1935，10本，有声片）

编剧：郑逸梅，导演：但杜宇，摄影师：汪吉鑫。

主要演员：袁丛美、徐卓呆、徐粲莺、仓隐秋。

逃亡 （1935，11本，配音片）

编剧：阳翰笙，导演：岳枫，摄影师：吴蔚云。

主要演员：袁美云、王引、袁丛美、叶娟娟、秦桐。

人之初 （1935，11本，有声片）

原名：《老人》。

编导：史东山，摄影师：周克。

主要演员：魏鹤龄、袁美云、王乃东、胡萍、王引。

暴风雨 （1935，9本，有声片）

一名：《牺牲者》。

编导：袁丛美，摄影师：吴蔚云。

主要演员：袁美云、魏鹤龄、王乃东、袁丛美。

时势英雄 （1935，12本，有声片）

编剧：洪深，导演：应云卫，摄影师：周克。

主要演员：胡萍、尚冠武、叶娟娟、马陋芬、王乃东、万籁天。

凯歌 （1935，11本，有声片）

编剧：田汉，导演：卜万苍，摄影师：吴蔚云。

主要演员：袁美云、王引、魏鹤龄、秦桐、王桂林、李君磐、姜修。

花烛之夜 （1936，10本，有声片）

编剧：徐苏灵，导演：岳枫，摄影师：王春泉。

主要演员：袁美云、王引、周璇、秦桐。

化身姑娘 （1936，10本，有声片）

编剧：黄嘉谟，导演：方沛霖，摄影师：姚士泉。

主要演员：袁美云、王引、韩兰根、周璇、王桂林、姜修。

新婚大血案 （1936，11本，有声片）

编导：王次龙，摄影师：姚士泉。

主要演员：王次龙、王引、郑孟霞、王乃东。

小姊妹 （1936，10本，有声片）

编导：徐苏灵，摄影师：姚士泉。

主要演员：袁美云、王引、游观仁、徐琴芳。

喜临门 （1936，10本，有声片）

编导：黄嘉谟，导演：岳枫，摄影师：王春泉。

主要演员：周璇、马陋芬、关宏达、秦桐。

百宝图 （1936，9本，有声片）

编剧：黄嘉谟，导演：岳枫，摄影师：王春泉。

主要演员：王引、周璇、王次龙、关宏达。

广陵潮 （1936，12本，有声片）

编导：陈铿然，摄影师：姚士泉。

主要演员：袁美云、王引、路明、江一秋、秦桐。

化身姑娘 续集(1936，9本，有声片)

编剧：黄嘉谟，导演：方沛霖，摄影师：王雨生。

主要演员：袁美云、路明、关宏达、韩兰根、王乃东。

满园春色 （1937，9本，有声片）

编剧：黄嘉谟，导演：岳枫、徐苏灵、方沛霖、陈铿然，摄影师：姚士泉、王春泉。

主要演员：周璇、袁美云、徐琴芳、关宏达、王乃东、王引、牟菱。

弹性女儿 （1937，10本，有声片）

编剧：潘孑农，导演：陈铿然，摄影师：王春泉。

主要演员：朱秋痕、余光、路明、严月娴、秦桐、马陋芬。

神秘之花（1937，10本，有声片）

编剧：潘孑农，导演：岳枫，摄影师：姚士泉。

主要演员：白杨、王乃东、关宏达、秦桐、马陋芬。

女财神（1937，9本，有声片）

编导：吴村，摄影师：王春泉。

主要演员：张翠红、周璇、马陋芬、韩兰根、关宏达。

三〇三大劫案（1937，9本，有声片）

编导：王次龙。

主要演员：袁美云、王引、王次龙、章志直、王乃东。

花开花落（1937，12本，有声片）

编剧：潘孑农，导演：李萍倩，摄影师：王春泉。

主要演员：袁美云、王引。

三星伴月（1937，10本）

编导：方沛霖，摄影师：王雨生。

主要演员：周璇、马陋芬、仓隐秋、关宏达。

初恋（1937，9本）

编导：刘呐鸥，摄影师：姚士泉。

主要演员：张翠红、李红、徐苏灵、关宏达。

掌上珠（1937，有声片）

导演：文逸民，摄影师：王雨生。

主要演员：徐琴芳、范雪朋、牟菱。

女人（1937，有声片）

导演：陈铿然，摄影师：王春泉。

主要演员：路明、李英、王乃东、秦桐、余琳。

海天情侣（1937，9本，有声片）

编剧：黄嘉谟，导演：徐苏灵，摄影师：姚士泉。

主要演员：袁美云、王引、王乃东、秦桐、余琳。

强华影片公司

觉悟（1933，9本）

编剧：关稚盦，导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、余光、吴梅影。

我们的生路（1933，10本）

编剧：关稚盦，导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、余光、陈雁。

钟声响了（1934，9本）

编剧：曹雪松，导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、李英。

沦落（1934，9本）

原名：《铁链》。

编剧：关稚盦，导演：文逸民，摄影师：姚士泉。

主要演员：范雪朋、李英、金月玲、文逸民。

天北影片公司

迷途（1933，9本）

导演：王天北。

主要演员：华婉芳、贺志刚、魏光寿。

归宿（1933，9本）

导演：王天北。

主要演员：黄曼梨、贺志刚、陈雁、魏光寿。

青春时代（1934，2,169尺）

导演：王天北。

主要演员：黄曼梨、贺志刚、陈雁。

吉星影片公司

为谁牺牲（1934，9本）

导演：吴文超。

主要演员：黄曼梨、张翼、陈雁、吴文超。

虎啸猿啼（1934，9本）

导演：吴文超，摄影师：沈勇石。

主要演员：吴文超、唐雪倩、古绮霞。

方芸英（1935，3,089 尺，有声片）

编导：乐吉云。

主要演员：胡姗、魏鹤龄、顾文宗、田方、陈大悲。

难姊难妹（1935，10 本，有声片）

编剧：左明，导演：吴文超。

主要演员：胡姗、夏佩珍、罗军、李君磐。

年年明月夜（1936，2,182 尺，有声片）

编剧：左明，导演：吴文超。

主要演员：田方、英茵、姜曦。

电通影片公司

桃李劫（1934，有声片）

编剧：袁牧之，导演：应云卫，摄影师：吴蔚云。

主要演员：袁牧之、陈波儿、唐槐秋、周伯勋。

风云儿女（1935，有声片）

原作：田汉，分场剧本：夏衍，导演：许幸之，摄影：吴印咸。

主要演员：袁牧之、王人美、谈瑛、顾梦鹤、陆露明、王桂林。

自由神（1935，有声片）

编剧：夏衍，导演：司徒慧敏，摄影师：杨霁明。

主要演员：王莹、施超、顾梦鹤、周伯勋、蓝苹、吴湄。

都市风光（1935，10 本，有声片）

编导：袁牧之，摄影师：吴印咸。

主要演员：张新珠、唐纳、周伯勋、白璐、吴茵、蓝苹、蔡若虹。

新时代影片公司

王先生的秘密（1934，2,552 尺）

编剧：曹雪松、左明，导演：汤杰，摄影师：王士珍、严秉衡。

主要演员：汤杰、黄耐霜、曹雪松、翟绮绮、桑淑贞。

王先生过年（1935，3,209 尺）

编剧：曹雪松，导演：汤杰，摄影师：严秉衡。

主要演员：汤杰、曹雪松、黄耐霜、桑淑贞、翟绮绮。

王先生到农村去（1935，3,304 尺，有声片）

编剧：曹雪松，导演：汤杰，摄影师：严秉衡。

主要演员：汤杰、曹雪松、黄耐霜、翟绮绮。

新华影业公司

红羊豪侠传（1935，有声片）

（根据张恂子编、上海共舞台京剧《红羊豪侠传》改编。）

编剧：汪仲贤，导演：杨小仲，副导演：陈翼青，摄影师：沈勇石。

主要演员：王虎辰、徐琴芳、童月娟、田方。

新桃花扇（1935，有声片）

编导：欧阳予倩，摄影师：余省三。

主要演员：金焰、胡萍、童月娟、张织云、王次龙、顾梦鹤、戴衍万。

周瑜归天、霸王别姬（1935，267 尺，有声戏曲短片）

林冲夜奔（1936，441 尺，有声戏曲短片）

导演：王次龙。

主要演员：李万春。

长恨歌（1936，有声片）

编导：史东山，摄影师：薛伯青。

主要演员：梅熹、王人美、金山、洪警铃。

桃源春梦（1936，有声片）

编导：杨小仲。

主要演员：韩兰根、刘继群、童月娟、许曼丽、章志直、王次龙。

狂欢之夜（1936，有声片）

编导：史东山，摄影师：余省三、薛伯青。

主要演员：金山、胡萍、周璇、顾而已、施超、顾梦鹤、殷秀岑、王为一、游观仁、姜修。

小孤女（1936，有声片）

编导：杨小仲，摄影师：余省三、薛伯青。

主要演员：陈娟娟、章志直、顾而已。

壮志凌云（1936，有声片）

编导：吴永刚，摄影师：余省三、薛伯青。

主要演员：金焰、王人美、田方、王次龙、章志直、陈娟娟、金仑、施超、周凤文、韩兰根。

夜半歌声（1937，有声片）

编导：马徐维邦，摄影师：余省三、薛伯青。

主要演员：金山、胡萍、施超、许曼丽、周文珠、王为一、顾梦鹤。

潇湘夜雨（1937，有声片）

编导：王次龙、张善琨。

主要演员：严月娴、貂斑华、高占非、王乃东、陈娟娟。

青年进行曲（1937，有声片）

编剧：田汉，导演：史东山，摄影师：余省三。

主要演员：施超、胡萍、童月娟、顾而已、肖英、黎明健、张客、许曼丽、张慧灵、陈天国。

飞来福（1937，有声片）

编导：杨小仲，摄影师：黄绍芬。

主要演员：桑淑贞、韩兰根、刘继群、殷秀岑、梅琳。

中央电影摄影场

战士（1936，有声片）

编剧：吴佑人，导演：余仲英，摄影师：颜鹤鸣、汪洋。

密电码（1937，有声片）

编剧：张道藩，导演：黄天佐，摄影师：洪伟烈。

主要演员：高占非、尚冠武、黎铿、李英、林少琴、许彦贤、朱丽叶。

上海各小公司出品

孽海潮（1924，7本，雷玛斯影片公司）

导演：陈寿荫。

主要演员：陈寿荫、顾爱德、鲍月清。

糊涂警察（1924，短片，雷玛斯影片公司）

导演：陈寿荫、张慧冲。

主要演员：陈寿荫、顾爱德。

侠义少年（1924，10本，新中华电影公司）

导演：符舜南。

主要演员：赵永利、符南屏、鲍玉卿。

水火鸳鸯（1924，10本，大陆影片公司）

编剧：周瘦鹃，说明：汪仲贤，导演：程步高，摄影师：张伟涛。

主要演员：汪曼丽、汪小达、陆韫贞。

沙场泪（1925，10本，大陆影片公司）

编导：程步高，说明：周世勋，摄影师：张伟涛。

主要演员：周文珠、汪曼丽、顾影怜、顾振声、吴亦玄。

情弦变音记（1925，10本，新少年影片公司）

导演：陈志振。

主要演员：王慧仙。

一张照片（1925，9本，新少年影片公司）

导演：陈志振。

主要演员：王慧仙、钱士英、唐琳。

觉悟（1925，三星影片公司）

编剧、说明：李允臣，导演：凌怜影。

主要演员：曹剑秋、陆剑芬。

窗前足影（1926，三星影片公司）

编剧：朱丙昌，导演：傅卓群。

主要演员：陆剑芬。

悔不当初（1925，9本，晨钟影片公司）

导演：顾孝觉，摄影师：竺清贤。

主要演员：顾梦鹤、张秋香。

妾之罪（1925，9本，金鹰影片公司）

导演：柴晓云。

青年镜（1925，10本，林发公司）

主要演员：王曼瑛。

一月前（1925，9本，模范影片公司）

主要演员：梁地君、赵素英。

空门遇子（1927，8本，美美影片公司）

导演：黄舜民，摄影师：潘知本。

主要演员：张哲德。

遗产毒（1925，9本，美美影片公司）

导演：符舜南。

后母泪（1925，12本，东方影片公司）

编剧：董血血，导演：任彭年，摄影师：任彭寿。

主要演员：任爱珠、王秀贞、沈锡醉。

真爱（1925，12本，新大陆影片公司）

编剧：周世勋，导演：陈天，摄影师：徐文蔚。

主要演员：程竞雄、符曼丽、黎趣星、苏鹤乔。

剑胆琴心（1925，新大陆影片公司）

编导：陈天，说明：丁锡庆，摄影师：徐文蔚。

主要演员：符曼丽、丁锡庆、黎趣星、程竞雄、苏鹤乔、张云鹏、彭可泉。

秋声泪影（1925，凤凰影片公司）

编导：蒋绿影。

主要演员：钱雪凡、刘汉钧、林剑雄。

义侠白龙（1929，凤凰影片公司）

导演：洪济。

主要演员：汤玛丽、庄晓人、费柏青。

文武香球　前后集（1930，20本，凤凰影片公司）

导演：洪济。

主要演员：钱似莺。

孤雏悲声（1925，9本，南星影片公司）

编剧：卢祖同，导演：谢采真。

主要演员：谢采真、蒋志鹏、余云卿。

人面桃花（1925，10本，新华影片公司）

编剧：陆澹盦，导演：陈寿荫、沈葆琦，摄影师：经广馥。

主要演员：黄玉麟、毛剑佩、王慧仙、严工上、黄筠贞。

风尘三侠（1925，新华影片公司）

编导：陆澹盦。

主要演员：王慧仙、陈莲痕、潘雪艳、周空空。

疑云（1925，10本，大亚影片公司）

导演：高西屏。

主要演员：梁梦痕、郑逸生、过达俊、孙梅轩。

孽海惊涛（1926，大亚影片公司）

编剧、说明：刘豁公，导演：高西屏，摄影师：高仁志。

主要演员：梁梦痕、梁赛珍、何足适、陈宇生、梁静仪、郑惠琴。

公平之门（1925，公平影片公司）

编导：顾肯夫。

佳期（1925，五友影片合作社）

导演：裘芑香，摄影师：裘逸苇。

主要演员：丁子明、李萍倩。

碎玉缘（1926，10本，亚美影片公司）

编剧：黎锦晖，导演：戴霞君。

主要演员：伍爱莲。

好寡妇（1926，中华第一影片公司）

编剧：叶良让，导演：张伟涛。

主要演员：王汉伦、周世勋、顾宝莲。

花国大总统（1927，中华第一影片公司）

编剧：谷剑尘，导演：张伟涛。

主要演员：杨耐梅、陆福曜、费柏青、周空空、陶雅云。

守财奴（1926，好友影片公司）

导演：李鸥客。

主要演员：李鹏、梁玉云、张润清、梁玉雪。

断肠花（1926，同朋影片公司）

主要演员：菱清。

落魄惊魂（1926，9本，洋洋影片公司）

编剧：冯民铎，导演：冯幻斯、张伟涛，摄影师：裘逸苇。

主要演员：丁子明。

工人之妻（1926，东方第一影片公司）

编剧：王钝根，导演兼摄影师：任彭年。

主要演员：任爱珠、陆剑芬、周空空。

孔雀东南飞（1926，8本，孔雀影片公司）

编剧：王里万，说明：陈定秀，导演：程树仁。

主要演员：魏秀宝、魏一飞、周晚成、严素贞。

红楼梦（1927，孔雀影片公司）

导演：程树仁，摄影师：周克。

主要演员：夏佩珍、殷明珠、严月娴、周晚成、周空空、肖养素、陈一棠、袁益君。

浪蝶（1926，非非影片公司）

导演：薛觉先。

主要演员：薛觉先、杨爱立、唐雪卿、钱雪凡。

实业大王（1927，同济影片公司）

编剧：李慈航，导演：洪济、周空空，摄影师：陈永康。

主要演员：陈无我、汤玛丽、周空空、黄月如、章志直、李慈航、乔鹤鸣。

痴心女子（1928，同济影片公司）

主要演员：陈无我、周空空、黄月如。

兰因絮果（1927，三友影片公司）

一名：《逆婚》。

编导：七子山人。

拯亲救国（1927，飞麟影片公司）

导演：刘旭升。

猪八戒大闹流沙河（1927，合群影片公司）

（根据《西游记》中的一段改编。）

导演：洪济。

主要演员：李曼丽、余汉民。

海上义侠（1928，合群影片公司）

导演：赵琛。

宋江（1927，青年影片公司）

编导：裘芑香，摄影师：王士珍。

主要演员：肖天呆、章志直。

昭君出塞（1928，海峰影片公司）

编导：管海峰，摄影师：管德标。

主要演员：叶娟娟、昭士馥、邹五宝。

雨过天晴（1928，海峰影片公司）

编导：管海峰，摄影师：管德标。

主要演员：严斌、叶爱娜。

侦探血（1928，强生影片公司）

编剧：徐公美，导演：盛小天。

主要演员：华婉芳、邵文英。

奇女子（1928，9本，耐梅影片公司）

编剧：郑应时，导演：史东山，副导演：蔡楚生，摄影师：石世磬。

主要演员：杨耐梅、朱飞、高占非、周空空、高倩苹、严工上、袁益君。

燕山豪侠（1928，振华影片公司）

导演：廖雪琴。

三哑奇闻（1928，合众影片公司）

编剧：汪优游，导演：徐卓呆。

主要演员：汪优游、何爱珠。

大破黄河阵（1928，大华影片公司）

导演：黄有彦。

主要演员：毛剑佩。

两剑客（1928，9本，富年影片公司）

导演：徐欣夫。

主要演员：陆剑芬、王征信。

女伶复仇记（1929，汉伦影片公司）

原名：《盲目的爱情》。

编剧：包天笑，导演：卜万苍，摄影师：梁林光。

主要演员：王汉伦、高占非、费柏青、蔡楚生。

骷髅岛（1929，黄浦影片公司）

主要演员：吴文超、罗朋、韩兰根。

笨侦探（1929，黄浦影片公司）

海上霸王（1929，黄浦影片公司）

导演：李少华、金钱。

主要演员：徐素贞、罗克朋、李少华。

铁血英雄（1929，瑞田影片公司）

导演：任雨田。

主要演员：丁凤英、王春元、任雨田。

同心劫（1929，星光影片公司）

导演：卜万苍。

主要演员：卜万苍、丁子明。

浪漫女英雄（1929，新天影片公司）

导演：陈天，摄影师：徐绍宇。

海滨豪侠（1929，海滨影片公司）

编剧：朱血花，导演：陈天、朱血花，摄影师：吴蔚云。

主要演员：梁赛珍、居兰英、白鸿、陈飞。

美人劫（1930，海滨影片公司）

百劫鸳鸯（1930，青天影片公司）

导演：陈天。

主要演员：梁赛珍、陈飞。

舞女惨案（1930，飞鹰影片公司）

编剧：范天明，导演：朱梦觉。

主要演员：陈联芳、查瑞龙、贺志刚、王东侠。

空谷猿声（1930，天马影片公司）

导演：马徐维邦。

东方两侠（1930，明华影片公司）

导演：庄晓人，摄影师：王吉生、金宝珍。

主要演员：吴艳秋、陈丽珍、张清涛。

哑情人（1930，时事影片公司）

导演：陈拙民，摄影师：张福康。

主要演员：林吉姆、吴爱容、方莲新、费柏青。

古寺神僧（1930，大光明影片公司）

导演：叶一声、王春元，摄影师：孙镜海。

主要演员：钱似莺、王春元、王东侠。

战地情血（1931，大光明影片公司）

导演：汪均康。

主要演员：李曼丽、韩兰根、盛小天。

婚姻革命（1934，2,604 尺，大光明影片公司）

九剑十六侠（1930，华侨兄弟影片公司）

导演：陈天汉。

主要演员：王春元、魏光寿、庄晓人。

大破恶虎镇（1931，瑞龙影片公司）

导演：任彭年。

主要演员：查瑞龙、邬丽珠、汪翰成。

侠盗卢鬓（1931，牡丹影片公司）

导演：叶一声、庄国钧。

主要演员：王春元、张玲君、袁丛美。

太极标（1931，联艺影片公司）

主要演员：查瑞龙、梁赛珍。

雨过天青（1931，12 本，有声片，华光影片公司）

编剧：谢世煌，导演：夏赤凤，摄影师：K·亨利(K·Henry)

主要演员：陈秋风、黄耐霜、林如心、章志直、刘一新。

血溅荒堡（1931，现代影片公司）

导演：王天北，摄影师：张克澜。

主要演员：黄曼梨、张雨亭。

古城飞鸿记 上下集（1931，20本，现代影片公司）

导演：王天北，摄影师：张克澜。

主要演员：张雨亭、李丽、魏光寿。

千古恨（1932，现代影片公司）

导演：王天北，摄影师：张克澜。

主要演员：张雨亭、贺志刚、陈艳芳、魏光寿。

梨园外史（1931，10本，龙马影片公司）

编剧：徐心波，导演：王元龙，摄影师：陈嘉谟。

主要演员：雪明珠、王艳秋、谢幼龙、蓉丽娟。

卞昆冈（1934，9本，龙马影片公司）

编剧：徐志摩、陆小曼，导演：王元龙。

主要演员：王元龙、雪明珠。

四大金刚（1931，9本，金星影片公司）

导演：闵德张。

主要演员：徐素贞。

荒岛野人记 前后集（1933，18本，金星影片公司）

导演：闵德张。

主要演员：徐素贞、唐雪倩、闵德张。

江南燕（1932，9本，梅岩影片公司）

编剧：程小青，导演：姜起凤，摄影师：李熊湘。

主要演员：华婉芳、尚冠武、郑君里。

女侠定风珠（1932，中国环球影片公司）

导演：钱雪凡、纪范三。

主要演员：汤玛丽、吴月英、唐雪倩、庄晓人。

绿林奇女子（1932，9本，福星影片公司）

导演：闵德张。

主要演员：王春元、韩绣云。

恋爱与骨肉（1932，福星影片公司）

主要演员：汤玛丽、余汉民。

三生石（1932，7本，华星影片公司）

编剧：郑逸梅，导演：王春元。

主要演员：王春元、叶娟娟、陈斌。

四郎探母（1933，10本，有声戏曲片，古代影业公司）

（天一影片公司代摄。）

编剧：谭小培，导演：尹声涛。

主要演员：谭富英、雪艳琴。

鸡鸭夫妻（1933，快乐滑稽影片公司）

编剧：刘春山，导演：汪福庆。

主要演员：刘春山、江笑笑、丁凤英。

拼命（1933，9本，快乐滑稽影片公司）

编导：刘春山，说明：徐卓呆。

主要演员：刘春山、黄耐霜、邵庄林。

猺山艳史（1933，10本，艺联影片公司）

编剧：黄漪磋，导演：杨小仲。

主要演员：许曼丽、游观仁、孔绣云。

孤军（1933，9本，大中影片公司）

编剧：杨柳青，导演：陈天。

主要演员：叶娟娟、杨柳青、闵德张。

到上海去（1933，9本，三一影片公司）

编剧：陈大悲，导演：姜起凤、顾文宗。

主要演员：王无能、江笑笑、薛玲仙、陈一棠、张冶儿、王春元、钱似莺。

白金龙（1933，12本，有声片，南方影业公司）

（天一影片公司代摄。）

编剧：薛觉先，导演：汤晓丹，摄影师：周诗禄。

主要演员：薛觉先、唐雪卿。

春潮（1933，11本，有声片，亨生影片公司）

编剧：蔡楚生，导演：郑应时，摄影师：颜鹤眠。

主要演员：高占非、王人美、李丽、袁丛美、尚冠武、裘逸苇、许曼丽。

血路（1933，9本，白虹影片公司）

导演：钱雪凡。

主要演员：钱似莺、秦哈哈、王春元。

晨曦（1933，9本，义记影片公司）

导演：吴文超，摄影师：任彭寿。

主要演员：王飞娟、王春元、张雨亭。

三镖客（1933，10本，元龙影片公司）

导演：王元龙。

主要演员：吴文超、张美玉、王元龙、唐雪倩。

铁血情潮（1933，中国影业制片股份有限公司）

导演：钱雪凡。

主要演员：胡萍、唐雪倩、袁丛美。

爱拉廷（1933，8本，新牡丹影片公司）

导演：叶一声。

主要演员：王春元、钱似莺、陈斌。

爱狱（1934，9本，新牡丹新影片公司）

导演：马徐维邦。

主要演员：华婉芳、吴文倩、马徐维邦。

兄弟血（1933，安文影片公司）

编剧：陈趾青，导演：杨工良、陈翼青。

主要演员：马璧如、杨一萍、杨工良、徐天翔、卜涤影。

海边情潮（1933，9本，晨光影片公司）

导演：万里。

主要演员：华婉芳、贺志刚、魏光寿。

泪痕（1933，2,430尺，联星影片公司）

原名：《歧路》。

编剧：侯枫，导演：鲁史，摄影师：王卫青。

主要演员：谈瑛、何非光、魏鹤龄。

都市的罪恶（1933，华电影片公司）

导演：钱雪凡、叶一声。

主要演员：王春元、叶娟娟、闵德张。

祸水（1934，华电影片公司）

编剧：李君磐，导演：穆静。

主要演员：华婉芳、马璧如、章志直。

生路（1934，大金龙影片公司）

月下魅影（1934，大金龙影片公司）

血溅桃花（1934，9本，大金龙影片公司）

导演：洪济。

主要演员：钱似莺、秦哈哈、余汉民。

亮眼瞎子（1934，9本，华东影片公司）

编导：韩兰根，摄影师：许明。

主要演员：叶娟娟、韩兰根、章志直。

弃爱（1934，9本，有声片，国强影片公司）

编剧：赵瑶，导演：纪范三。

主要演员：倪红玉、赵英才、庄晓人。

赵大之家（1934，10本，有声片，国强影片公司）

残梦（1934，9本，新生命影片公司）

编导：席忒。

主要演员：范雪朋、李英、金月玲。

新路（1934，九星影片公司）

编剧：陈积勋，导演：仰天乐。

主要演员：吴素素、钱似莺、余汉民。

还我山河（1934，11本，有声片，大长城影片公司）

导演：王次龙，摄影师：李文光。

主要演员：周文珠、梁赛珍、高占非、王元龙、章志直。

黑影（1935，9本，大长城影片公司）

导演：李英源，摄影师：李文光。

主要演员：王元龙、张美玉、徐莘园、高占非、章志直、胡萍、尚冠武。

好好先生（1934，1,833尺，大时代影片公司）

导演：穆静。

主要演员：韩兰根、章志直、黄耐霜、钱似莺。

表表表表妹（1934，9本，集美影片公司）

编导：邵庄林。

主要演员：邵庄林。

航空救国（1934，1,824尺，一心滑稽影片公司）

导演：洪济。

主要演员：裴扬华、盛呆呆、程笑亭、陆希希、管无灵、范哈哈。

蔷薇之歌（1934，3,290尺，配声片，梅花影片公司）

编导：殷亿秋。

主要演员：潘文霞、胡姗。

爱克司光（1934，2,608尺，艺海影片公司）

不怕死（1934，2,429尺，有声片，国华影片公司）

战地归来（1934，1,943尺，国联影片公司）

黄金祸（1934，1,376尺，大星影片公司）

梨花夫人（1935，3,298尺，有声片，玉成影片公司）

编导：王君达，摄影师：周诗穆、余省三、罗及之。

主要演员：王美玉、王乃东、王次龙、王雪艳、王剑心、汤杰。

泥土黄金（1935，1,814尺，华伦影片公司）

编导：朱血花。

主要演员：唐雪倩。

残泪（1935，2,307尺，兆华影片公司）

父母子女（1936，2,734尺，有声片，文化影业公司）

编导：胡心灵。

好汉（1936，2,281尺，配声片，次龙制片厂）

编导：王次龙，摄影师：余省三。

主要演员：王引、梅琳、章志直、李君磐。

黛玉葬花（1936，2,732尺，有声片，大华影业公司）

编导：金鹏举。

主要演员：李雪芳、高飞凤、冯侠魂、蝴蝶丽。

新生（1936，群星电影研究社出品）

编导：李钟茵，摄影师：周诗穆。

主要演员：龚稼农、王桂林、韩兰根、陈雁。

黄金万两（1937，有声片，大暨南影片公司）

编剧：徐卓呆，导演：黄槐生。

主要演员：洪警铃、桑淑贞、张琬、赵突山。

红运高照（1937，有声片，林华影片公司）

编剧：张丙生，导演：吴文超。

主要演员：陈宝琦、裘元元、李楯林、陈斌、汤杰。

北京、天津、广州等地各影片公司出品

爱河潮（1925，广州钻石影片公司）

导演：梁少坡，说明：黄朗星，摄影师：彭年。

小循环（1926，12本，广州钻石影片公司）

名教罪人（1926，广州天南影画公司）

孤儿脱险记（1926，广州天南影画公司）

燕山侠隐（1926，12本，北京光华影片公司）

编剧：崔理筠，导演：徐光华，摄影师：张玉亭。

主要演员：雍柳絮。

西太后（1926，9本，北京光华影片公司）

编导：徐光华，摄影师：张玉亭。

大皮包（1926，10本，天津渤海影片公司）

编剧：沈哀鹃（沈浮），说明兼导演：黄山客，摄影师：张玉亭。

主要演员：沈哀鹃、何见愁、高丽影、许梦蝶、徐雅松。

血书（1926，天津北方影片公司）

导演：徐光华，摄影师：戴辅卿。

主要演员：高丽影、戴影霞、戴素侠。

永不归（1926，天津北方影片公司）

编剧：马玉陶，导演：马季湘，摄影师：戴辅卿。

主要演员：戴影霞、张梅丽、希生、戴素侠、李树清。

险姻缘（1926，天津新星影片公司）

主要演员：小凌波、李丽。

小孝子（1926，杭州心明影片公司）

编导：袁树德。

主要演员：袁汉云。

呆运（1926，汕头进业电影制片公司）

编剧：石镆，导演：陈天，摄影师：张惠民。

主要演员：石镆，方悟非。

她的环境（1928，北平日月影片公司）

导演：张天然，摄影师：张玉亭。

主要演员：仓吟凤、严而温。

儿童之光（1934，2,777尺，苏州电影制片公司）

一名:《流浪的孩子们》。

编导：黄天佐，摄影师：程泽霖。

主要演员：卢英、王玲、王桂林。

峨嵋山下（1935，2,890 尺，有声片，成都大同影片公司）

编剧：黄侯，导演：万籁天，摄影师：姚士泉。

主要演员：黄侯、黄今、黄美。

无限生涯（1935，7 本，太原西北影业公司）

编剧：宋一舟（宋之的），导演：石寄圃，摄影师：沈家麟。

主要演员：田方、王苹、周彦、金刚、石冰、黄自强、胡晋芳。

千秋万岁（1935，太原西北影业公司）

编剧：史介，导演：石寄圃。

主要演员：温冈、石冰、王廷桐。

新闻片、纪录片和科教片

阿·劳罗（意侨）

上海第一辆电车行驶（1908，新闻片）

摄影师：阿·劳罗。

西太后光绪帝大出丧（1908，新闻片）

摄影师：阿·劳罗。

上海租界各处风景（1909，新闻片）

摄影师：阿·劳罗。

强行剪辫（1911，新闻片）

摄影师：阿·劳罗。

朱连奎杂技团（美利公司）

武汉战争（1911，新闻片）

亚细亚影戏公司

上海战争（1913，新闻片）

商务印书馆影片部

商务印书馆放工（1917，纪录片）

摄影师：叶向荣。

盛杏荪大出丧（1917，新闻片）

摄影师：叶向荣。

美国红十字会上海大游行（1918，1,000 尺，新闻片）

摄影师：叶向荣。

商务印书馆印刷所全景 （1918，纪录片）

摄影师：叶向荣。

上海焚毁存土 （1918，1本，新闻片）

摄影师：叶向荣。

欧战祝胜游行 （1918，1本，新闻片）

摄影师：廖恩寿。

上海龙华 （1918，1本，新闻片）

摄影师：廖恩寿。

东方六大学运动会 （1918，1本，新闻片）

摄影师：廖恩寿。

军舰下水 （1918，1本，新闻片）

摄影师：廖恩寿。

西湖风景 （1919，1,800尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

庐山风景 （1919，800尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

浙江潮 （1919，400尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

女子体育观 （1920，1,000尺，教育片）

摄影师：廖恩寿。

盲童教育 （1920，1,000尺，教育片）

摄影师：廖恩寿。

普陀风景 （1920，1,000尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

北京名胜 （1920，3,000尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

长江名胜 （1920，1,000尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

第五次远东运动会 （1921，3本，新闻片）

摄影师：廖恩寿。

内容：（一）运动员入场和开幕典礼；（二）各项运动决赛；（三）女生会操和童子军会操。

养真幼稚园 （1921，1,000尺，教育片）

摄影师：廖恩寿。

技击大观 （1921，1,000尺，教育片）

摄影师：廖恩寿。

上海风景 （1921，2,000尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

慈善教育 （1921，1,700尺，教育片）

摄影师：廖恩寿。

南京名胜 （1921，750尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

济南名胜 （1921，800尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

泰山名胜 （1921，1,000尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

曲阜名胜 （1921，1,000尺，风景片）

摄影师：廖恩寿。

驱灭蚊蝇 （1923，1本，教育片）

制作人：南京东南大学昆虫局。

国民大会 （1923，1本，新闻片）

中国影片制造股份有限公司

周扶九大出丧 （1921，1本，新闻片）

矮子坟(南通古迹) （1921，风景片）

南京的警政 （1921，纪录片）

张季直先生的风采 （1921，纪录片）

南京风景 （1921，纪录片）

国民外交游行大会 （1923，新闻片）

明星影片公司

沪太长途汽车游行大会 （1922，1本，新闻片）

内容：彭浦、大场、浏河风景。

爱国东亚两校运动会 （1922，1本，新闻片）

内容：爱国、东亚两校女童子军会操；爱国女校学生表演蝴蝶舞、赛跑、太极拳；东亚学生表演跳高、跳栏、赛跑、铁杠。

徐国梁出殡 （1922，1本，新闻片）

江苏童子军联合会 （1922，1本，新闻片）

万国商团会操 （1922，1本，新闻片）

内容：中华队会操、交涉公署阅兵、靶子场野战。

复旦大学义勇军检阅典礼 （1931，1本，新闻片）

万里长城 （1931，1本，教育片）

上海之战 （1932，9本，有声新闻片）

一名：《民众之军队》。

编导：程步高，摄影师：董克毅、周诗穆。

抗日血战 （1932，2本，新闻片）

十九路军血战抗日——上海战地写真第一集 （1932，2本，新闻片）

海水浴 （1932，1本，教育片）

北平名胜 （1932，3本，风景片）

全国运动大会 （1933，5本，新闻片）

长江轮渡 （1934，1本，有声新闻片）

上海纺织厂 （1934，2,092尺，教育片）

泰山 （1934，247尺，有声风景片）

泰山新闻 （1934，300尺，有声新闻片）

曲阜 （1934，200尺，有声风景片）

杨虎城阅兵 （1934，360尺，新闻片）

西北风景 （1934，300尺，有声新闻片）

华山新闻 （1934，330尺，新闻片）

欢送周、胡出国 （1935，165尺，有声新闻片）

礼服大会 （1935，197尺，有声纪录片）

欢迎周、胡返国 （1935，123尺，有声新闻片）

锡沪公路通车典礼 （1935，154尺，有声新闻片）

第六届全国运动会 （1935，505尺，有声新闻片）

鲁迅先生逝世新闻 （1936，有声新闻片）

编辑：程步高，说明：洪深。

长城画片公司

中国的国术 （1922，纪录片，摄于纽约）

导演兼摄影师：李泽源。

中国的服装 （1922，纪录片，摄于纽约）

导演兼摄影师：李泽源。

上海五卅市民大会 （1925，1本，新闻片）

西湖风景 （1925，1本，风景片）

苏州风景 （1925，1本，风景片）

福州风景 （1925，1本，风景片）

孙中山陵墓奠基记 （1926，1本，新闻片）

明华公司

江浙大战中的健儿 （1924，6本，纪录片）

一名：《改革的南京》。

民新影片公司

中国竞技员赴日本第六届远东运动会 （1923，1本，新闻片）

摄影师：黎民伟、罗永祥等。

中国国民党全国代表大会（第一次）（1924，2本，新闻片）

摄影师：黎民伟。

世界妇女节 （1924，1本，新闻片）

摄影师：黎民伟。

孙中山先生为滇军干部学校举行开幕礼（1924，1本，新闻片）

摄影师：黎民伟。

廖仲恺先生为广东兵工厂青年工人学校开幕（1924，1本，新闻片）

摄影师：黎民伟。

孙中山先生北上 （1924，1本，新闻片）

摄影师：黎民伟。

孙大元帅检阅广东全省警卫军武装警察及商团 （1924，2本，新闻片）

摄影师：黎民伟、罗永祥等。

追悼伍廷芳博士及国葬礼 （1924，1本，新闻片）

摄影师：黎民伟、罗永祥等。

孙大元帅出巡广东东北江记 （1924，2本，新闻片）

摄影师：黎民伟。

孙中山先生出殡及追悼之典礼 （1925，2本，新闻片）

摄影师：黎民伟。

广东全省运动会 （1925，2本，新闻片）

摄影师：黎民伟。

上海民新公司诞生记 （1925，1本，新闻片）

安徽九华山风景 （1925，1本，风景片）

孙中山先生陵墓奠基记 （1926，1本，新闻片）

上海远东赛马场开幕 （1925，1本，新闻片）

孙传芳 （1925，1本，新闻片）

卢香亭 （1925，3本，新闻片）

上海两江女子体育师范学校运动会 （1926，1本，新闻片）

徐树铮出丧 （1926，1本，新闻片）

国民革命军海陆空大战记 （1927，9本，大型新闻纪录片）

摄影师：黎民伟。

大陆影片公司

吴佩孚 （1924，7本，纪录片）

导演：程步高，摄影师：张伟涛。

洛阳风景 （1924，2本，风景片）

导演：程步高，摄影师：张伟涛。

中华电影公司

冯玉祥 （1924， 2 本，纪录片）

编辑：陈寿荫。

英美烟草公司影片部

奉军秋操 （1925，纪录片）

百合影片公司

孙中山（生前与死后）（1925， 7 本，新闻片）

摄影师：周诗穆。

友联影片公司

五卅沪潮 （1925， 2 本，新闻片）

编辑及说明：徐碧波，摄影师：郭超文。

华剧影片公司

潮州八景 （1926， 2 本，风景片）

上海救火会 （1926， 2 本，纪录片）

万国中华队 （1926， 2 本，纪录片）

大中华百合影片公司

北伐完成记 （1927，新闻纪录片）

总理奉安 （1929，新闻纪录片）

摄影师：周诗穆。

民生影片公司

北伐大战史 （1927，新闻纪录片）

新奇公司

革命军北伐记 （1927，新闻纪录片）

三民公司

革命军战史 （1927，新闻纪录片）

复旦影片公司

上海光复记 （1927，新闻纪录片）
闽南市政教育 （1927，纪录片）
远东运动会 （1928，新闻片）
济南惨案 （1928，新闻片）
张作霖惨案 （1928，新闻片）

上海影戏公司

总理奉安纪念 （1929，1本，新闻片）

天一影片公司

第八届远东运动会中国预选会 （1927，新闻片）
中外足球比赛 （1931年前，新闻片）
海宁潮 （1931年前，风景片）
上海国技考试 （1931年前，新闻片）
雪景 （1931年前，新闻片）
上海浩劫记 （1932，7本，有声新闻片）
马占山参观记 （1933，1本，新闻片）
游艺大会 （1932，10本，有声纪录片）
救火会表演 （1933，1本，新闻片）
全国运动会 （1933，4本，新闻片）
飓风二次袭沪 （1933，1本，有声新闻片）
北平歌咏队 （1933，1本，有声新闻片）
第六届全国运动会 （1935，222尺，新闻片）

上海美亚制绸厂

中华之丝绸 （1932，2本，纪录片）

联华影业公司

南洋大观 （1932，1,548尺，纪录片）

摄影师：黎英。

十九路军抗日战史 （1932， 3本，新闻片）

摄影师：黎英、赵扶理、黄绍芬等。

暴日祸沪记 （1932， 2本，新闻片）

淞沪抗日阵亡将士追悼会 （1932， 1本，新闻片）

十三英里长途竞赛 （1932， 1本，新闻片）

章华呢绒厂 （1933， 2本，纪录片）

新广州 （1934，600尺，有声纪录片）

阮玲玉逝世新闻 （1935，新闻片）

第六届全国运动大会 第1集 （1935，709尺，新闻片）

第六届全国运动大会 第2集 （1935，660尺，新闻片）

第六届全国运动大会 第3集 （1935，640尺，新闻片）

第六届全国运动大会 第4集 （1935，579尺，新闻片）

鲁迅先生逝世 （1936年，有声新闻片）

暨南影片公司

东北义勇军抗日血战史 （1932， 7本，新闻片）

后改名：《东北义勇军血战史》。

淞沪血 （1932， 3本，新闻片）

热河血战史 （1934， 6本，新闻纪录片）

辽吉黑后援会

东北义勇军抗日记 （1933，纪录片）

亚细亚影片公司

上海抗敌血战史 （1932， 9本，纪录片）

慧冲影片公司

上海抗日血战史 （1932，新闻纪录片）

热河血泪史 （1934， 9本，新闻纪录片）

九星影片公司

东北义勇军抗日战史　(1932，9本，新闻片)

后改名：《东北义勇军浴血战史》。

惠民影片公司

十九路军光荣史　(1932，7本，新闻片)

锡藩影片公司

中国铁血军战史　(1932，新闻片)

张汉忱

榆关大血战　(1934，3本，新闻片)

长城血战史　(1934，5本，新闻片)

陶林影业公司

海京伯大马戏　(1934，13本，大型纪录片)

摄影师：董克毅。

主要演出者：德国海京伯马戏团。

民生影片公司

到四川去　(1934年，450尺，纪录片)

电通影片公司

欢迎马来亚选手　(1935，174尺，有声新闻片)

四川大同影片公司

锦绣河山　(1935，966尺，纪录片)

中国声影公司

雄霸亚洲之大都会——上海　(1934，434尺，有声片)

洵艺公司

漫游见闻录　(1935，712 尺，纪录片)

粤汉路工程局

粤汉铁路株韶段工程　(1935，1,075 尺，教育片)

月明影片公司

黄专使奉令入藏致祭达赖喇嘛　(1935，2,163 尺，大型新闻纪录片)

神秘的西藏　(1935，2,559 尺，大型纪录片)

胶济铁路管理委员会

胶济路客货运输设备及沿线风景　(1935，1,955 尺，纪录片)

新华影业公司

绥远前线新闻　(1937，新闻片)

编辑：杨小仲，摄影师：薛伯青。

中央电影摄影场

农人之春　(1937，纪录片)

编导：黄天佐。

片名索引

（688 部）

一　划

一个小工人　第 68 页。
一个女明星　第 283 页。
一个红蛋　第 207 页。
一块钱　第 124 页。
一串珍珠　第 93、94 页。
一夜不安　第 20 页。
一夜豪华　第 183、282 页。
一剪梅　第 153 页。
一脚踢出去　（见《同学之爱》）

二　划

二八佳人　第 67 页。
二对一　第 244、245 页。
二百五白相城隍庙　第20、58页。
十九路军光荣史　第 181 页。
十九路军抗日战史　第 183、248 页。
十九路军血战抗日——上海战地写真第一集　第 181 页。
十三妹大破能仁寺　（见《儿女英雄》）
十字街头　第 426、439—442、447、456、510、511 页。
七剑十八侠　第 286 页。
七擒孟获　第 88 页。
人之初　第 365—369、486 页。
人心　第 76、77 页。
人生　第 332、347—349、351 页。
人伦　第 326 页。
人间仙子　第 354、355 页。
人海遗珠　第 459、482 页。
人道　第 190—193、206、207、246、254、329、458 页。
人道之贼　（见《道德宝鉴》）
儿女英雄　1—5 集（“友联”）第 134 页。
儿孙福　第 81、82 页。

三　划

三〇三大劫案　第 498 页。
三人行　（见《联华交响曲》）
三个媳妇　第 377 页。
三个摩登女性　第 185、247、250

—254、262、263、271、291、303、492 页。
三叉路口　第 289 页。
三年以后　第 107 页。
三姊妹　第 309、325 页。
三奇符　第 127 页。
三国志貂蝉救国　（见《风仪亭》）
三笑　（“天一”，见《唐伯虎点秋香》）
三贼案　（见《打城隍》）
万丈魔　第 135 页。
万花团　第 372 页。
万侠之王 1—3 集　第 134 页。
万国商团会操　第 59 页。
大皮包　第 471、479 页。
大侠甘凤池　第 96 页。
大侠白毛腿　第 238 页。
大闹三门街前后集　第 134 页。
大闹怪剧场　第 58 页。
大学皇后　第 242 页。
大破高唐州　第 88 页。
大破白莲教　（见《火烧白莲庵》）
大家庭　第 326 页。
大路　第 333、334、341—344、470 页。
卫女士的职业　第 72、73 页。
飞行大盗　第 135 页。
飞花村　第 370 页。
飞絮　第 283—285、489 页。
小厂主　第 78 页。
小女伶　第 282、489 页。
小五义　（见《联华交响曲》）
小天使　第 334、351、461 页。
小公子　第 80 页。
小玩意　第 247、265、267—270、470、475 页。
小孤女　第 485 页。
小玲子　第 431、432、447 页。
小情人　第 68 页。
上元夫人片断“拂尘舞”　第 104 页。
上海一妇人　第 66 页。
上海二十四小时　第 207、217—221、228、291、303、319、438、447 页。
上海之战　第 181、293 页。
上海之夜　第 102 页。
上海小姐韩绣雯　第 282 页。
上海五卅市民大会　第 129 页。
上海龙华　第 31 页。
上海纪事　第 145—147 页。
上海花　第 40 页。
上海抗日血战史　第 181、293 页。
上海抗敌血战史　第 181 页。
上海战史　第 293 页。
上海战争　第 26—29 页。
上海浩劫记　第 181 页。
上海租界各处风景　第 15 页。
上海第一辆电车行驶　第 15 页。
上海焚毁存土　第 31 页。
山东马永贞　第 70 页。
义妖白蛇传上下集　第 86、87

页。
义雁情鸳 第148、154页。
女人 第355、365、366、369页。
女儿经 第239、309—311、313—315、324、325、447、473页。
女子体育观 第32页。
女书记 第72、73页。
女同学 第375页。
女权 第449、450页。
女财神 第497页。
女性的仇敌 第326页。
女性的呐喊 第214—217、303页。
女侠黑牡丹 第286页。
女侠定风珠 第286页。
女侠李飞飞 第85页。
女侠红蝴蝶1—4集 第134页。
女侦探 第134页。
女律师 第238页。
女海盗 第135页。
女镖师1—6集 第134页。
乡下佬游埠1—3集 第374页。
乡姑娘 第96页。
乡愁 第319—322、326、440、441、447页。
马介甫(“大中华百合”) 第78、79页。
马介甫(“天一”) 第374页。
马浪荡 第40页。
马路天使 第426、442—449、456、457页。

四 划

方芸英 第377页。
心痛 第154页。
火山情血 第183、265—267、270、470页。
火判官(片断) 第16页。
火烧九龙山 第134页。
火烧平阳城1—6集 第134页。
火烧白雀寺 第134页。
火烧白莲庵 第134页。
火烧百花台上下集 第134页。
火烧灵隐寺 第134页。
火烧韩家庄 第134页。
火烧青峰寺 第134页。
火烧剑峰寨 第134页。
火烧七星楼1—6集 第134页。
火烧红莲寺1—18集 第70、133、177、229页。
火烧阿房宫 第374页。
火焰山 第88、96页。
王氏四侠 第82页。
王氏四侠续集 第135页。
王先生 第373、479页。
王先生生财有道 第375页。
王先生过年 第373页。
王先生的秘密 第373页。
王先生到农村去 第373页。
王先生奇侠传 第375页。
王老五 第459、461、465—467

页。
无底洞　第 88 页。
无愁君子　第 347、471 页。
天女散花　第 33—35 页。
天伦　第 334、347、349—351、457、459、473 页。
天作之合　第 479、480 页。
天明　第 247、265、267、270、303 页。
天涯歌女(“民新”)　第 107、108、432 页。
夫妇之间　第 242 页。
夫妻之秘密　第 86、238 页。
艺海风光　第 476、482 页。
木兰从军片断“走边”　第104页。
木兰从军(“民新”)　第 109 页。
五女复仇　第 111 页。
五卅沪潮　第 128—130 页。
五虎平西　第 88 页。
五鼠闹东京　第 88 页。
五福临门　第 20 页。
不如归　第 40 页。
不幸儿　第 16 页。
不幸生为女儿身　第 207 页。
不堪回首　第 99、100 页。
少奶奶的扇子　第 72、73 页。
中国国民党全国代表大会（第一次）　第 104 页。
中国的国术　第 91 页。
中国的服装　第 91 页。
中国海的怒潮　第 185、272、276—278、291、303、324、361 页。
中国竞技员赴日本第六届远东运动会　第 103 页。
中国铁血军战史　第 181 页。
水火鸳鸯　第 207 页。
父子英雄　第 96 页。
丰年　第 241—243、303 页。
月下小景　（见《联华交响曲》）
月老离婚　第 109 页。
凤仪亭　第 88 页。
化身姑娘　第 495—497、500 页。
瓦盆伸冤　第 16、28 页。
长江名胜　第 31 页。
长板坡(“亚细亚”)　第 21 页。
长板坡(片断、“丰泰”)　第14页。
长恨歌　第 486 页。
长城血战史　第 287 页。
车中盗　第 36、39 页。
车迟国唐僧斗法　第 89 页。
风　第 247、270、303 页。
风云儿女　第 385—388、391、448 页。
风雨之夜　第 78、79 页。
风流和尚　（见《五福临门》）
风流剑客　第 150、254 页。
乌盆记　第 88 页。

五　划

立地成佛　第83—85、98、110 页。
永远的微笑　第 426、454、455 页。

冯大少爷　第72、73页。
兰谷萍踪　第282页。
玉洁冰清　第106、107、430、432页。
玉堂春　第154页。
玉梨魂　第64、65、68页。
可怜天下父母心　第102页。
可怜的闺女　第56页。
可爱的仇敌　第207页。
世道人心　第374页。
古井重波记　第80页。
古寺鹃声　第246页。
古宫魔影　第88页。
古屋怪人　第135页。
打城隍　第20、21页。
石秀杀嫂　第88、94页。
石破天惊　第354页。
东方六大学运动会　第32页。
东方夜谭　第135页。
东北二女子　第183、242、282、293页。
东北义勇军抗日战史　第286、287、293页。
东北义勇军抗日血战史　第286、287、293页。
东北义勇军抗日记　第287页。
民族生存　第185、271—275、279、291、303、324页。
民族魂　（见《热血忠魂》）
民族痛史　第181页。
圣约翰与南洋球赛　第42页。
北伐完成记　第131页。
北伐大战史　第131页。
北京风景　第31页。
北京杨贵妃　第70页。
卢鬓花　第135页。
兄弟行　第326页。
电影女明星　第86、238页。
四千金　第449、451页。
四月里底蔷薇处处开　第72、74页。
四姊妹　第346页。
四郎探母　第283、285页。
四杰村　第41、42页。
四贤士　（见《忠孝节义》）
旧时京华　第166页。
旧恨新愁　第242页。
归来　第346页。
母之心　第40页。
母性之光　第247、255、262—265、271、303、306、387页。
母亲（“天一”）　第373页。
母爱　第458页。
出路　第247、270、271、346、471页。
生之哀歌　第357—360页。
生龙活虎　第456页。
生死同心　第426—430、442、456页。
生机　第283、285、489页。
失足恨　第246页。
白云塔上下集　第70、238、253

页。
白水滩(片断) 第15页。
白芙蓉 第134页。
白金龙 第283页。
白玫瑰 第134页。

六 划

江苏童子军联合会 第59页。
江南女侠 第96页。
江湖二十四侠1—7集 第134、286页。
安全第一 第122页。
刘关张大破黄巾 第88页。
庄子试妻 第28、29、103页。
庄子劈棺 第21页。
关东大侠1—13集 第134页。
吉地 第283、285、489页。
老少易妻 第20、21页。
老伉俪 (见《早生贵子》)
再生花 第239页。
再世姻缘 第111页。
再会吧，上海 第346页。
西太后 第16页。
西太后光绪帝大出丧 第15、32页。
西方夜谭 第290页。
西施片断"羽舞" 第104页。
西厢记("民新") 第88、109页。
西湖风景 第31页。
西游记十殿阎王 第88页。
西游记女儿国 第88页。
共赴国难 第183、248、249、258、293、365页。
死人偷洋钱 (见《赌徒装死》)
死好赌 第35页。
百宝图 第498页。
压岁钱 第426、434—439、456、457页。
压迫 第213、224—226、303页。
有夫之妇 第242、282页。
欢喜冤家 第372页。
孙大元帅出巡广东东北江记 第104页。
孙大元帅检阅广东全省警卫军武装警察及商团 第104页。
孙中山(生前与死后) 第130页。
孙中山先生北上 第104页。
孙中山先生为滇军干部学校举行开幕礼 第104页。
孙中山先生出殡及追悼之典礼 第104页。
孙中山陵墓奠基记 第130页。
孙行者大闹黑风山 第88页。
孙行者大战金钱豹 第86页。
孙行者三盗芭蕉扇 (见《铁扇公主》)
孙悟空大闹天宫 第88页。
光明之路 (见《出路》)
早生贵子 第72、74页。
壮志凌云 第461、488—491、510页。

曲阜风景　第31页。
同仇　第309—313、315、325页。
同居之爱　第81页。
同学之爱　第72、73页。
肉搏　第271、272、274、276、303页。
收关胜(片断)　第15页。
杀人的小姐　第134页。
杀子报　第20页。
名利两难　第127页。
多情的女伶　第56页。
伪君子　第94、95页。
似水流年　第372页。
华山艳史　第309、315—317、325页。
华丽缘前后集　第89页。
自由之花　第183、235—237、239页。
自由天地　第480、481页。
自由神　第388—391、438页。
自由魂　第151、152、154页。
自杀合同　第151页。
血花泪影　第131页。
血泪碑　第70页。
血泪黄花上下集　第70、238页。
血钱　第181页。
血路　第287、288页。
血滴子　第281页。
妇道　第309、328—330页。
好儿子　第102、242页。
好好先生　第377页。
好哥哥　第63页。
如此天堂　第164、238页。
如此英雄　第247、270页。
如此繁华　第480页。
军舰下水　第32页。
观音得道　第88、111页。
红羊豪侠传　第483—485、489页。
红侠　第134页。
红泪影　第70、239、258页。
红孩儿出世　第88页。
红粉骷髅　第37、43、47—49页。
红粉铁血　(见《黎明》)
红楼春深　第372页。
红楼梦(“孔雀”)　第88页。
红楼梦(“复旦”)　第88、89页。
纫珠　第372页。
纨袴子　(见《冯大少爷》)
约翰南洋比赛足球　第32页。
伟大的飞行与中国的国内战争　第142—145页。

七　划

沪太长途汽车游行大会　第59页。
宏碧缘1—4集　第88页。
庐山风景　第31页。
良宵　第346页。
初恋　第495、497、498页。
社会之花　第449—451页。

麦夫人　第326页。
孝女复仇记　第77页。
劫后桃花　第310、322—324、326页。
劫后孤鸿　第242页。
两毛钱　（见《联华交响曲》）
两兄弟　第372页。
劳工之爱情　（见《掷果缘》）
芸兰姑娘　第282页。
芭蕉叶上诗　第242、261、282页。
花木兰从军　第87页。
花好月圆　第100页。
花花草草　第375、451页。
花烛之夜　第495、497页。
抗日血战　第180页。
技击大观　第32页。
报应昭彰　（见《张欣生》）
李大少　第36页。
灵肉之门　第458页。
陆军操练　第32页。
呆中福　第78、79页。
呆婿祝寿　第35页。
时代的儿女　第228、233—235、241、291、388、389、438、447页。
时势英雄　第370、371、429、430、491页。
乱世英雄（“华剧”）第134页。
我们的生路　第288、289页。
体育皇后　第341、342页。
狂欢之夜　第448、486、487页。
狂流　第185、203—208、211、217、224、227、239、242、291、303、437、438页。
妖光侠影　第96页。
姊妹花　第235—240、291、309、334页。
姊姊的悲剧　第244页。
连环债　第78、79页。
纺棉花（片断）　第15页。
沦落　第377页。
张欣生　第58、59页。
张季直先生的风采　第42页。
饭桶　第42页。
弃妇　第92、93、110页。
驱灭蚊蝇　第32、33页。

八　划

泣荆花　第374页。
泪痕　（见《歧路》）
定军山（片断）　第14页。
空谷兰（有声片）　第326页。
空谷兰（无声片）　第56、229页。
盲孤女　第67页。
盲童教育　第32、33页。
夜半歌声　第490、491页。
夜半枪声　第246页。
夜会　第426页。
夜吊白芙蓉　第374页。
夜来香　第310、324、326页。

夜奔　第426、452--454、456页。
店伙失票　第20、35页。
奉军秋操　第122页。
青石山(片断)　第15页。
青年进行曲　第491—493页。
青年镜　第123页。
青春　第346页。
青春之火　第283页。
青春时代　第377页。
青春线　第328、384页。
毒玫瑰　第374页。
武汉战争　第26—29页。
武松血溅鸳鸯楼　第88、96页。
武松杀嫂　第90页。
画室奇案　第135页。
卖油郎独占花魁女　第88、102页。
雨过天青　第164、165页。
苦儿弱女　第63页。
苦儿流浪记　第283页。
苦乐鸳鸯　第96页。
苦学生　第77页。
奇侠救国记　第135页。
欧战祝胜游行　第32页。
奋斗　第249、250、365页。
奋斗的婚姻　第131页。
到民间去　第114—116、263页。
到自然去　第459、468—470页。
到西北去　第309、317—319、447页。
孟丽君　(见《华丽缘》)
孟姜女("天一")　第86、87页。
孤儿救祖记　第53、59—64、67、71、83、123页。
孤城烈女　第482页。
明太祖朱洪武　第88页。
忠孝节义　第85、98页。
歧路　第288、289页。
国人速醒　第181页。
国风　第334、351—353页。
国民大会　第32页。
国民外交游行大会　第43页。
国民革命军海陆空大战记　第128、130页。
国色天香　第354、377页。
国魂的复活　第201页。
采茶女　第77页。
爸爸爱妈妈　第207页。
和平之神　第109、110页。
周扶九大出丧　第42页。
佳期　第101页。
昏狂　第376、377页。
金钢钻("上海")　第135页。
金钢钻("明星")　第426、456页。
金钱之王　第135页。
金钱豹(片断，俞振庭主演)　第15页。
金钱豹(片断，杨小楼主演)　第16页。
现代一女性　第242、244页。
斩经堂　第476—478、482页。
贤惠的夫人　第377页。

贪官荣归　第21页。
凯歌　第255、360、363—365、371、494页。
杨文广平南　第88页。
杨花恨　第80、81页。
杨贵妃　第88、89页。
杨柳村　第375页。
杨戬梅山除七怪　第88页。

九　划

济公活佛1—4集　第88、89页。
济南风景　第31页。
活无常　第20页。
恒娘　第154页。
神女　第333、334、344、345、461页。
神秘小侦探　第203页。
神秘之花　第498页。
神僧　第124页。
养真幼稚园　第32页。
养蚕　第32页。
美人岛前后集　第135页。
美人心　第309、325、326页。
美人计　第88、89页。
美人恩　第372页。
美国红十字会上海大游行　第31页。
美德夫人　（见《麦夫人》）
姜子牙火烧琵琶精　第88页。
前台与后台　第478页。
前程　第228、230—232页。
迷途　第289页。
迷途的羔羊　第459、461—465页。
迷魂阵　第134页。
总理奉安纪念　第130页。
革命军北伐记　第131页。
革命军战史　第131页。
春之花　第426、455、456页。
春水情波　第235—237页。
春到人间　第468、470页。
春香闹学　第33—35页。
春闺断梦　（见《联华交响曲》）
春闺梦里人　第94、95、109页。
春蚕　第208—211、217、224、228、232、242、291页。
春宵曲　第372页。
珍珠塔上下集（“天一”）　第86、87、238页。
城市之夜　第247、255—257、260、303、347、348页。
荒江女侠1—13集　第134页。
荒岛野人记　第290页。
荒唐剑客　第135页。
故宫新怨　第246、441页。
故都春梦　第148、150—152、253页。
拼命　第287、288页。
挂名的夫妻　第68、253页。
拾遗记　第36页。
柳暗花明上下集　第135页。

柳蝶缘　第 127 页。
南京风景　第 42 页。
南京名胜　第 31 页。
南京的警政　第 42 页。
南国之春　第 258、259 页。
南海美人　第 246 页。
除夕　第 247、270 页。
将军之女　第 482 页。
战地二孤女　（见《东北二女子》）
战地小同胞　第 70、257 页。
战地历险记　第 183、229、239、293 页。
战地情天　第 109 页。
战功　第 76、77 页。
哪吒出世　第 88、96 页。
哪吒闹海　第 88 页。
昭君出塞　第 89 页。
逃亡　第 360—363、365、371、494 页。
重归　第 373 页。
重返故乡　第 80 页。
重婚　第 309、328、330、331 页。
复活的玫瑰　第 109 页。
秋雨残花　第 451 页。
秋扇怨　第 238 页。
秋扇明灯　第 347 页。
香草美人　第 207、213、221—225、291、303 页。
香雪海　第 347、349、351 页。
香港风景　第 103 页。
香港足球赛　第 103 页。
香港赛龙舟、香港中西警察会操　第 103 页。
侠女救夫人　第 70 页。
侠凤奇缘　第 70 页。
追求　第 283 页。
骨肉之恩　第 353 页。
挣扎　第 283、284、291、489 页。
残春　第 328 页。
残梦　第 377 页。
钟声　第 165 页。
骆驼王　第 135 页。

十　划

离婚　第 207 页。
浪女穷途　第 96 页。
浪淘沙　第 457、459—461、488 页。
浪漫女子　第 207 页。
酒色财气　第 347 页。
浙江潮　第 31 页。
海外鹃魂　第 246 页。
海角诗人　第 109、110 页。
海葬　第 373、374、489 页。
海棠红　第 431—434 页。
海誓（“上海”）　第 43、45、46、48、49 页。
家庭血　（见《杀子报》）
恋爱与义务　第 148、152、153、253、254 页。
恋爱与生命　第 201 页。

唐伯虎点秋香　第 86 页。
唐皇游地府　第 134 页。
粉妆楼 1—3 集　第 134 页。
粉红色的梦　第 258、259 页。
泰山风景　第 31 页。
泰山鸿毛　第 226—228 页。
盐潮　第 207、226—228、239、241、291、303 页。
袁世凯任总统　第 32 页。
都市风光　第 391—393 页。
都市的罪恶　第 289、290 页。
都会的早晨　第 247、257—262、291、336 页。
哥哥我负你　第 374 页。
恶邻　第 287、288 页。
热血忠魂（“明星”）第 239、324、326、327、447 页。
热河血泪史　第 287 页。
热河血战史　第 287 页。
桃花湖前后集　第 70、238、258 页。
桃花泣血记　第 152、153、253、254 页。
桃花梦　第 354、377 页。
桃李争艳　第 426、456 页。
桃李劫　第 380—385、391、393、429、430、446 页。
桃源春梦　第 485 页。
烈焰　第 272、279、280、303 页。
真假孙行者　第 88、96 页。
展览会　第 243 页。
难夫难妻　第 17—19、28、29、62 页。
难为了妹妹　第 101、102、242 页。
柴房女　第 36 页。
峨嵋山下　第 377 页。
爱与死　第 201、207 页。
爱克司光　第 377 页。
爱拉廷　第 290 页。
爱国东亚两校运动会　第 59 页。
爱神的玩偶　第 93 页。
爱情与黄金　第 72、73 页。
爱欲之争　第 154 页。
豹子头林冲　第 89 页。
艳阳楼（片断）　第 15 页。
透明的上海　第 78 页。
脂粉市场　第 228—230、239 页。
胭脂　第 104 页。
健美之路　第 244 页。
健美运动　第 354、377 页。
鬼　（见《联华交响曲》）
狼山喋血记　第 459、470—473、476、478 页。
狸猫换太子上下集　第 83 页。
航空救国　第 377 页。
徐国梁出殡　第 59 页。
铁鸟　第 332、334、351 页。
铁板红泪录　第 207、211—214、227、277、291、361 页。
铁扇公主（“大中国”）　第 88 页。
绥远前线新闻　第 485 页。
钱塘观潮　（见《浙江潮》）

十一划

清白　第246、247页。
清明时节　第431、432页。
清虚梦　第36页。
淞沪血　第181页。
淞沪抗日将士追悼会　第181页。
淞沪随军日记　第181页。
梁山伯与祝英台1—3集　（香港“天一”）　第374页。
梁祝痛史　第86页。
密室怪人　第374页。
情天劫（“商务”）　第40页。
情天终补　第96页。
商务印书馆放工　第31页。
断笛余音　第116、117页。
曹操逼宫　第88页。
黄天霸　第96页。
黄花岗　第104页。
黄金时代　第255、303、355—357、360页。
黄金谷　（见《丰年》）
黄陆之爱　（见《血泪黄花》）
黄浦江边　第375页。
乾隆游江南1—9集　第134、281页。
探亲家　第78、79页。
掷果缘　第58、59页。
梦里乾坤　第449、450页。
梅花落上中下集　第70页。
盛杏荪大出丧　第31页。
晨曦　第287、288页。
野玫瑰　第152、261、265、266、267、269页。
野草闲花　第148、151、152、162、253、254、265页。
蛇蝎美人　第346页。
第五次远东运动会　第32页。
偷烧鸭　第16、28页。
猪八戒大闹流沙河　第88页。
猪八戒招亲　第88页。
脚踏车闯祸　第20、58页。
猛回头上下集　第36、39页。
盘丝洞　第88、89页。
船家女　第310、319、321、322、326、439—441页。
得头彩　第35、39页。
婚姻革命　第377页。
娼门贤母　第207页。
祭长江　第21页。
渔叉怪侠　第150页。
渔光曲　第333—338、341页。
银汉双星　第154、162页。
阎瑞生　第37、43—45、48、49、59页。

十二划

富春江上　第354页。
富贵荣华　第375页。
游艺大会　第282页。

湖边春梦　第117页。
寒江落雁　第346、359页。
窗上人影　第134页。
蛮荒之花　第290页。
普陀风景　第31页。
道义之交　第101页。
道德宝鉴　第243、244页。
琵琶记(片断)　第35、477页。
琵琶春怨　第242、244、447页。
落花时节　第326、447页。
联华交响曲　第459、465、470、473—476、482、504、510页。
喜临门　第497页。
强行剪辫　第15页。
黑心符　第353页。
黑衣女侠　第70页。
黑侠　第134页。
黑籍冤魂　第17、23—26、29、47页。
啼笑姻缘1—6集("明星")　第200—202、229、239页。
最后之良心　第65、66页。
路柳墙花　第328页。
媚眼侠　第135页。
滑稽大王游华记　第58、59页。
赌徒装死　第21、35页。

十三划

新人道　第458页。
新女性　第333、334、338—341页。
新旧上海　第449、450页。
新旧时代　第482页。
新南京　(见《南京风景》)
新茶花("天一")　第238页。
新茶花("亚细亚")　第21页。
新桃花扇　第431、484、485页。
新娘花轿遇白无常　(见《活无常》)
新婚大血案　第495、498页。
新婚的前夜　第354、360页。
意中人　第135页。
慈母　第201页。
慈母泪　第482页。
慈善教育　第32页。
摇钱树　第481、482页。
榆关大血战　第287页。
碎玉缘　第123页。
碎琴楼　第70、238、258页。
虞美人　第162、164页。
矮子坟　第42页。
猺山艳史　第290页。
锦毛鼠白玉堂　第88页。

十四划

慢慢的跑　第127页。
廖仲恺先生为广东兵工厂青年工人学校开幕　第104页。
碧血黄花　(见《自由魂》)
嘉兴八美图1—3集　第88页。

歌女红牡丹　第 161—164、238 页。
歌台艳史　第 372 页。
歌场奇缘　第 40 页。
歌场春色　第 164—166、242 页。
摘星之女　第 93 页。
翠屏山　（见《石秀杀嫂》）
蜘蛛党　第 150 页。
翡翠马　第 456 页。
镀金的城　第 451、459、482 页。

十 五 划

醉乡遗恨　第 40 页。
横冲直撞　（见《脚踏车闯祸》）
暴日祸沪记　第 181 页。
暴风雨　第 371 页。
暴雨梨花　第 345、346 页。
黎明　第 372 页。
飘零　第 283—285 页。

十 六 划

憨大捉贼　第 35 页。

十 七 划

黛玉葬花（片断，“民新”戏曲片）第 104 页。

十 九 划

孽海潮　第 123 页。
孽海双鸳　第 283、285 页。

二十划以上

霸王别姬片断“剑舞”　第 104 页。

人名索引

（441人）

二　划

丁一之　（见　夏衍）
丁子明　第67、99—101页。
丁君吾（夏衍、郑伯奇、阿英合用化名）第233页。
丁谦平　（见　夏衍）
丁楚鹤　第20页。
卜万苍　第68、76、106、117、152、153、190—193、196、250—255、262—265、272、297、355—357、363—365、458页。

三　划

于　伶　第417、442、500、501、507、510、511页。
于定勋　第207、244、283、285、372、373页。
于　雯　（欧阳山）第500页。
小麻姑　第15页。
万古蟾　第203、379、393页。
万涤寰　第393页。
万籁鸣　第203、379、393页。
万籁天　第101、377页。
万超尘　第379、393页。
马文源　第222页。
马陋芬　第282页。
马徐维邦　第345、346、490、491页。
马清风　第20页。
马德建　第379页。

四　划

方沛霖　第495页。
文逸民　第289、372、373、377页。
韦　彧　（见　夏衍）
王人美　第260—262、265、335、379、385、485、486、488、489页。
王士珍　第207、208、213、214、311、315、317、326、432、449页。
王乃东　第358、366、370页。
王飞娟　第288页。
王天北　第289、377页。
王元龙　第76、78、79、372页。

王　引　第276、288、358、360、363、366页。
王为一　第487、490页。
王玉如　第439页。
王汉伦　第60、64、68、86、92页。
王平陵　第330、331页。
王次龙　第151、154、248、465、466、474、482、488、498页。
王吉亭　第74、215、224、244、314、435、443页。
王西神　第56、124页。
王灵珠　第35页。
王征信　第208、212、222、226、227、316、452页。
王春元　（见　王引）
王钝根　第56、124页。
王病僧　第20页。
王桂林　第255、256、260页。
王　莹　第185、212、214、311、379、388、417页。
王悲儿　第78页。
王　斌（王滨）　第246、373、374页。
王梦石　第224、226页。
王乾白　第244、245页。
王惜花　第20页。
王献斋　第60、64、65、163、204、228、243、313、323、417、433、435、449页。
王瑞麟　第150页。
尤光照　第417、449、480、481页。
尤　兢　（见　于伶）
尹声涛　第285页。

五　划

艾　霞　第185、208、233、244、338页。
石仲衡　第67页。
司徒逸民　第379页。
司徒慧敏　第185、281、379、388—391、394、417、474、476、485页。
卢　敦　第425页。
卢寿联　第41页。
叶一声　第289页。
叶向荣　第31页。
叶　沉　（见　沈西苓）
叶浅予　第373页。
叶娟娟　第360页。
叶鼎洛　第114页。
田　方　第281、373、484、488—490页。
田　汉　第111—120、139、141、142、173、185、194、196、250—255、262—265、271—276、279、297、303、305、324、355—357、363—365、368、371、379、383、385—388、393、417、423、430、433、445、447、485、490—494、511页。
史东山　第80—83、154、190、

194、196、248—250、355、365—369、417、485—487、491—494、507、511 页。
包天笑　第 56、416 页。
白玉霜　第 432、433 页。
白　杨　第 425、439、441、451 页。
白　璐　第 342、417、468、475、479 页。
乐吉云　第 377 页。
冯乃超　第 141、161、173、214 页。
冯四知　第 379 页。
冯紫墀　第 255 页。
冯镇欧　第 76 页。

六　划

江红焦　第 56 页。
江定仙　第 429 页。
安　娥　第 306、333、337、433、465 页。
刘一新　第 165 页。
刘兆明　第 90 页。
刘仲伦　第 14 页。
刘呐鸥　第 296、310、396、400、401、426、454、455、494、497 页。
刘亮禅　第 128、164 页。
刘春山　第 288 页。
刘炳华　第 283 页。
刘继群　第 268、347、475、479 页。
刘莉影　第 246、429 页。
刘　琼　第 417、471、473、475 页。
刘　群　第 400 页。
刘　桑　第 101 页。
庄正平　（见　洪深）
庄国钧　第 154、347 页。
关文清　第 103 页。
关稚盒　第 289 页。
孙师毅　第 101、338、340、343、370、379、390、416、417 页。
孙　敏　第 101、226、228、230、319、321、323、452 页。
孙　瑜　第 96、149—152、190、196、246、248、265—269、341—344、416、468—470、475、483 页。
阮玲玉　第 68、150、151、153、238、251、253—256、267、338、340、341、344、345、347、349 页。
阳翰笙　（华汉）　第 173、185、211—214、247、272、276—278、305、355、357—363、366、371、385、393、417、423、425、427—430、452—454、483、485、494、511 页。
尘　无　第 186、193、194、197、399、400、405、407、409、419、500 页。
朱文英　第 15 页。
朱石麟　第 150、151、154、346、352、476、482 页。
朱连奎　第 27 页。
朱孤雁　第 204、211、241、317 页。

朱秋痕　第218、314页。
朱瘦菊　第45、56、77、78、81页。
伊　明　第439页。
任　光　第196、306、333、337、355、364、465、507页。
任矜苹　第57、58页。
任彭年　第31、44、287、376页。
任彭寿　第287页。
任景丰　第13、14页。
向　拉　（见　尘无）
吕　班　第439页。
吕　骥　第306、379、390、392页。
许幸之　第214、281、303、379、385—388页。
许复民　第24页。
许盈盈　第105、107、109页。
许曼丽　第492页。
许德义　第15页。
汤天绣　第346页。
汤　杰　第373页。
汤晓丹　第281、284页。
邬丽珠　第287、376页。

七　划

沈凤英　第47页。
沈西苓　第161、173、185、186、194、196、214—221、281、303、313、319—322、326、425、439—442、481、483页。
沈勇石　第276、370、373、481、482、484页。
沈　浮　第246、270、347、462、470—473、475、478—480页。
沈　骏　第443页。
沈端先　（见　夏衍）
汪优游（汪仲贤）　第56、124、484页。
汪　洋　第274、279、358页。
汪煦昌　第64、97—99、101页。
沙　蒙　第439页。
宋之的　第420页。
应云卫　第196、369、370、379—385、417、425、427—430、494、508页。
芳　信　第107、109页。
芦　荻　第195页。
苏　怡　第272、281、282页。
严工上　第314、429、433、435页。
严月娴　第311、313页。
严幼祥　第354页。
严秉衡　第233、241、244、431页。
严春棠（严春堂）　第271、272、354、365、494页。
严独鹤　第56、201页。
严珊珊　第28、105页。
杜俊初　第17页。
李文光　第90、91页。
李云山　第90页。
李旦旦（李霞卿）　第105、107、110页。
李应生　第105、111页。

李寿山　第33、34页。
李君磐　第255、356页。
李丽莲　第417、435页。
李法西　第287、376页。
李　英　第377页。
李金发　第114页。
李泽源　第90—94页。
李曼丽　第124页。
李　清　第203、429、475、481页。
李萍倩　第99—101、165、196、233—235、241—244、282、313、325、326、416、425、456页。
李　琳(孙维世)　第481页。
邵村人　第85页。
邵　鹏　第43、44页。
邵醉翁　第83、85、88、165、282、285、372、373页。
陆子青　第20页。
陆丽霞　第282页。
陆　洁　第19、76、78、246页。
陆曼姝　第47页。
陆澹盦　第56页。
阿　英　第173、183、184、186、194、197、201、202、213、226—228、233—235、241—243、303、309、313、325、326、425、500、511页。
陈立夫　第294、303页。
陈玉梅　第86、283页。
陈寿芝　第43、44页。
陈寿荫　第76页。
陈波儿　第379、381、383、384、394、425、427、429、504、505页。
陈春生　第31页。
陈秋风　第165页。
陈娟娟　第462页。
陈趾青　第96页。
陈　晨　第243、325、481、482页。
陈　瑜　(见　田汉)
陈铿然　第128、164、221—224、243、244、313、326、328页。
陈醉云　第99页。
陈鲤庭　第186、194页。
陈燕燕　第249、251、343、470、474、481页。
陈凝秋　第185、212、218、311、316页。
肖　英　第208、210、314页。
肖养素　第65页。
吴文超　第288页。
吴印咸　第281、379、391、425、427、430页。
吴永刚　第344、345、351、459—461、488—490页。
吴　村　第270、313、326、330、454、455、497页。
吴性栽　第77、246、332、333、457—459页。
吴　茵　第391页。
吴素馨　第85页。
吴　湄　第379、389页。

吴蔚云　第282—285、360、363、371、379、380页。
何非光　第263页。
何佩亭　第16页。
但杜宇　第45、46、80、246、354、355、360、365页。
余省三　第78、81、265、486、488、491页。
张大公　第83页。
张云乔　第379页。
张双宜　第20页。
张汉忱　第287页。
张石川　第16—20、24—26、47、57—60、64—67、72、133、162、166、194、196、201、202、227—232、245、310、313、322—324、326、328、424—426、432、434—439、450页。
张玉亭　第130页。
张伟涛　第59、60页。
张利声　第26页。
张舍我　第56页。
张　庚　第500、510页。
张织云　第76、106页。
张恨水　第154、201页。
张翠翠　第20页。
张善琨　第483—485、493页。
张新珠　第391页。
张碧梧　第56页。
张慧灵　第116、491页。
张　翼（张玉亭）　第287、288、342、417、471、473、474页。

八　划

宗　由　第468、475页。
宗维赓　第248页。
冼星海　第485、491、493、507、511页。
郑小秋　第60、68、208、237、239页。
郑云波（郑基铎）　第270、346页。
郑正秋　第16—20、57—70、72、74、133、182、187、196、201、202、220、235—240、257、261、309、313、326、334页。
郑伯奇（郑平子、郑君平）　第160、173、184、186、193、194、201、202、226—228、233—235、313、317—319、425页。
郑应时　第355、369、370页。
郑君里　第185、248、265、266、338、342、348、462、475、481页。
郑益滋　第101页。
郑逸梅　第56页。
郑鹧鸪　第57、60页。
范雪朋　第289、377页。
茅　盾　第173、194、208、210、303、416、508页。
英　茵　第425、435、440页。
林如心　第165页。
林汉生　第90页。

林祝三　第10页。
林雪怀　第66页。
林楚楚　第104—106、110、150、348页。
郁厚培　第37页。
孟君谋　第101页。
孟　超　第161页。
尚冠武　第370、475、480页。
罗永祥　第28、29、104页。
罗明佑　第111、147、148、150、182、246、247、332、333、349、351—353、457—459、473页。
罗　朋(罗克朋)　第335、342页。
罗　浮　(见　夏衍)
易　素　第114页。
周达明　第185、270、338、347、349、461、465、471、482页。
周　克　第101、154、196、248、249、257、265、267、355、366、370页。
周伯勋　第185、218、379、381、389、391页。
周　扬　第194、418、506、508页。
周国骥　第45、46页。
周空空　第83页。
周诗禄　第282、285页。
周诗穆　第77、78、81、82、217、222、244、326页。
周信芳　第35、476—478页。
周剑云　第57、183、196、309、416、424页。
周瘦鹃　第56、416页。
周　璇　第443、448、487页。
周翼华　第476—478页。
岳　枫　第272、276—278、360—363、497、498页。
金　山　第376、417、485、487、490页。
金　焰　第151、153、196、251、254、255、262、265、297、342、356、468、484、488、489页。
金擎宇　第190、458页。
欧阳予倩　第41、105—108、310、416、417、421、425、430—434、480、484、506、508页。
欧笑风　第116页。
经营三　第17页。
杨小仲　第44、96、154、290、346、484页。
杨小楼　第16页。
杨耐梅　第64、165页。
杨润身　第20页。
杨爱立　第124页。
杨霁明　第379、388、425页。

九　划

洪仲山　第101页。
洪伟烈　第255、341、344、347、459页。
洪灵菲　第160、173页。

洪　逗　第273页。
洪　深　第42、69、71—76、162—164、166、186、188、189、194、196、201、211—214、221—226、313、322—324、326、370、417、422、433、434、449—452、482、511页。
洪警铃　第26、28、475页。
宣景琳　第66、67、165、230、237、239、313、319页。
施　谊　（见　孙师毅）
施济群　第56页。
施彬元　第43页。
施　超　第379、389、487、490、491页。
姜　修　第487页。
赵　丹　第203、218、233、314、317、319、425、431、439、441、443、447、448页。
赵　琛　第73页。
赵　策　第458页。
赵静霞　第99页。
赵慧深　第443、448页。
胡寿山　第68页。
胡　姗　第282、377页。
胡恨生　第20页。
胡　萍　第185、244、272、279、297、356、358、365、366、370、484、487、490、492页。
胡　锐（胡涂）　第274、279、358页。
胡蓉蓉　第435页。
胡　蝶　第86、162、196、204、226—228、236—239、313、323、450页。
柯　灵　第186、281、320、510页。
查天影　第26页。
查瑞龙　第196、271、273、275、276页。
侯　曜　第92—96、109—111、246、255页。
侯　枫　第289页。
俞振庭　第15页。
俞菊笙　第15页。
姚玉芙　第33、34页。
姚苏凤　第56、165、196、310、313、328、330页。
姚莘农（姚克）　第431页。
姚肇里　第112页。
费柏青　第348页。
费　穆　第255—257、347—351、416、470—478、482、483页。
贺孟斧　第255、475、476、482、483页。
贺绿汀　第320、379、392、393、425、429、445页。
钟石根　第190、347、349、458页。

十　划

郭沫若　第173、359、388、416

页。
郭咏馥　第20页。
郭超文　第128页。
高天栖　第285页。
高占非　第248、260、267、313、321、323、370页。
高百岁　第107页。
高季琳(见　柯灵)
高倩苹　第208、233、314、319页。
高梨痕　第83、85、224—226、244、372、373页。
席　忒　第377页。
席耐芳(夏衍、郑伯奇合用化名)　第197页。
唐　纳　第362、391、398、399、425、500、510页。
唐巢父　第226、241页。
唐　琳　第112、114页。
唐槐秋　第114、196、259、379、382页。
凌　鹤　第417、442、500页。
粉菊花　第85页。
秦　桐(秦哈哈)　第276、358页。
袁丛美　第260、266、268、351、360、371页。
袁牧之　第379—385、391—393、425、427、429、442—449、506、511页。
袁美云　第276、284、360、363、366页。
顾无为　第88页。
顾兰君　第218页。
顾而已　第447、487、491页。
顾肯夫　第19、76页。
顾梦鹤　第76、385、389、391、484、487、490页。
顾梅君　第227页。
夏月珊　第17、24、28页。
夏赤凤　第165页。
夏佩珍　第222、224、314页。
夏　衍　第160、173、183—186、193—196、200—211、213、214、217—221、228—235、241、272、297、303、305、309—315、326、327、333、342、379、385、388—391、393、399、400、403、404、407、417、423、434—439、442、458、481、506、508、511页。
陶耐忍　第229页。
柴少庸　第47页。
殷明珠　第46、356页。
顾秀岑　第474、475、487页。
殷宪辅　第47页。
殷　虚　第338页。
徐苏灵　第497页。
徐　来　第314、316、317、321、322页。
徐欣夫　第76、226、325、326、456页。
徐卓呆(徐半梅)　第56、124页。
徐绍宇　第83页。
徐莘园　第224、233、241、322、

435、452 页。
徐琴芳　第 314 页。
徐　琥　第 64、77、98 页。
徐寒梅　第 26 页。
徐碧波　第 56、128、129、164 页。
徐　韬　第 487、492 页。
谈　瑛　第 266、346、385、432、452 页。
钱千里　第 443、447 页。
钱化佛　第 20 页。
钱杏村　（见　阿英）
钱雪凡　第 288、289 页。
钱谦吾　（见　阿英）
聂　耳　第 196、247、259、264、265、305、306、333、340、343、355、357、362、370、379、383、385—388 页。

十一划

梁少坡　第 103 页。
梁林光　第 104、106、109、110 页。
章志直　第 342、344、345、468 页。
章　泯　第 417 页。
雪艳琴　第 285 页。
曹雪松　第 372、373 页。
萍　华　（见　刘群）
黄小雅　第 26 页。
黄子布　（见　夏衍）
黄　今　第 377 页。
黄天始　第 310、494 页。
黄幼雅　第 26 页。
黄　自　第 392 页。
黄君甫　第 68 页。
黄绍芬　第 151—153、250、262、345、468、477、479、480 页。
黄　侯　第 377 页。
黄　美　第 377 页。
黄耐霜　第 165、365、435、451 页。
黄曼梨　第 377 页。
黄漪磋　第 153、246、290 页。
黄嘉谟　第 296、396、398、401、494—498 页。
梅兰芳　第 33—35、104、477 页。
梅　琳　第 347 页。
梅雪俦　第 90、91、93、94 页。
梅　熹　第 242、319、417、452、470、474、480、486 页。
戚丽天　第 275 页。
崔　嵬　第 504 页。
符保卢　第 373 页。
龚秋霞　第 435、451 页。
龚毓珂　第 379 页。
龚稼农　第 106、204、208、224、227、228、314、316、317、323、435、451 页。

十二划

游观仁　第 487 页。

彭　飞　第271、273、275、279页。
蒋光赤(蒋光慈)　第114、173页。
蒋君超　第248、346页。
蒋星德　第351页。
葛佐治　第462页。
董克毅　第65—68、162、201、204、226—229、237、245、322、326、432、434、449—452页。
董廉生　第46页。
舒绣文　第185、272、273、322—324、449、451、481页。
程小青　第56、207页。
程步高　第96、194、196、203—211、311—313、315—319、326、425、432、449、452—454页。
程沛霖　第90、91页。
傅秋声　第83页。
鲁　史　第262、289页。
鲁　迅　第173、176、177、186、194、296—298、330、416、442、463页。
鲁　思　第186、398—400、500、510页。
谢云卿　第212、222、311、317、449、450页。
谢秉来　第30页。
韩云珍　第81页。
韩兰根　第265、335、342、347、468、475、479页。

十三划

雷夏电　第94页。
蓝　苹　第466、471、473页。
裘元元　第443页。
裘芑香　第99、101、282—284、372页。
裘逸苇　第270、335、341页。
楼适夷(楼建南)　第226、303页。
鲍庆甲　第31页。

十四划

廖恩寿　第31页。
蔡叔声　(见　夏衍)
蔡若虹　第379页。
蔡楚生　第196、246、248、249、257—262、293、334—341、370、416、461—467、474、476、506、511页。
管海峰　第24、47、77、122页。
谭友六　第246、347、475、481页。
谭志远　第204、317、321、429、433页。
谭富英　第285页。
谭鑫培　第14、15页。

十五划

潘孑农　第498页。

潘公展　第329、410、411页。
潘月樵　第17、24、28页。
黎民伟　第23、29、105—108、111、130、148、196、246、458页。
黎北海　第103—105页。
黎灼灼　第251、262、462、474页。
黎明晖　第358、366、431、435页。
黎　英　第153页。
黎莉莉　第266—270、342、343、468、471、473、476、480页。
黎海山　第103页。
黎　铿　第255、344、345页。
黎锦晖　第101、261、270页。
黎锡勋　第90页。

十六划

薛伯青　第486、488、490页。
薛觉先　第372页。
穆时英　第400、401页。

十七划

濮舜卿　第93页。
戴衍万　第356页。

十八划

瞿秋白　第176、177、184页。
魏鹤龄　第185、366、368、377、443、448、494页。

插图索引

（405幅）

1. 谭鑫培《定军山》剧照（1905）……页（ 6 ）后
2. 北京早期电影放映场所之一：西单商场文明茶园……页（ 6 ）后
3. 上海亚细亚影戏公司全体合影……页（ 6 ）后
4. 亚细亚影戏公司拍片情形……页（ 6 ）后
5. 《庄子试妻》（1913）二幅……页（ 6 ）后
6. 梅兰芳的早期戏曲短片（1920）三幅……页（ 6 ）后
7. 《滑稽大王游华记》（1922）……页（ 70 ）后
8. 《掷果缘》（1922）……页（ 70 ）后
9. 《张欣生》（1922）……页（ 70 ）后
10. 《孤儿救祖记》（1923）二幅……页（ 70 ）后
11. 《玉梨魂》（1924）……页（ 70 ）后
12. 《最后之良心》（1925）……页（ 70 ）后
13. 《挂名的夫妻》（1927）……页（ 70 ）后
14. 《战地小同胞》（1929）……页（ 70 ）后
15. 《碎琴楼》（1930）二幅……页（ 70 ）后
16. 《桃花湖》（1930）……页（ 70 ）后
17. 《红泪影》（1931）……页（ 70 ）后
18. 《冯大少爷》（1925）……页（ 70 ）后
19. 《爱情与黄金》（1926）……页（ 70 ）后
20. 《少奶奶的扇子》（1928）……页（ 70 ）后
21. 《空谷兰》（1925）……页（ 70 ）后
22. 《湖边春梦》（1927）……页（ 70 ）后
23. 《杀人的小姐》（1931）……页（ 70 ）后

24.《车迟国唐僧斗法》(1927) ……页(70)后
25.《火烧红莲寺》一至十八集(1928—1931)四幅 ……页(70)后
26.《采茶女》(1924) ……页(70)后
27.《人　心》(1924) ……页(70)后
28.《呆中福》(1926) ……页(70)后
29.《战　功》(1925) ……页(70)后
30.《美人计》(1927)三幅 ……页(70)后
31.《王氏四侠》(1927) ……页(70)后
32.《弃　妇》(1924)二幅 ……页(70)后
33.《春闺梦里人》(1925) ……页(70)后
34.《一串珍珠》(1925) ……页(70)后
35.《武松血溅鸳鸯楼》(1927) ……页(70)后
36.《大侠甘凤池》(1928) ……页(70)后
37.《玉洁冰清》(1926) ……页(70)后
38.《三年以后》(1926) ……页(70)后
39.《天涯歌女》(1927) ……页(70)后
40.《海角诗人》(1927) ……页(70)后
41.《复活的玫瑰》(1927) ……页(70)后
42.《木兰从军》(1928) ……页(70)后
43.《花好月圆》(1925) ……页(70)后
44.《难为了妹妹》(1926) ……页(70)后
45.《可怜天下父母心》(1926) ……页(70)后
46.《到民间去》(1926,未完成) ……页(70)后
47.《珍珠塔》(1926) ……页(70)后
48.《孟姜女》(1926) ……页(70)后
49.《唐伯虎点秋香》(1926) ……页(70)后
50.《白蛇传》(1926) ……页(70)后
51.《红楼梦》(1927) ……页(70)后
52.《盘丝洞》(1927) ……页(70)后

53.《东方夜谭》(1931) ……页(70)后
54.《方丈魔》(1928) ……页(70)后
55.《故都春梦》(1930)三幅 ……页(70)后
56.《野草闲花》(1930) ……页(70)后
57.《恋爱与义务》(1931) ……页(70)后
58.《一剪梅》(1931) ……页(70)后
59.《桃花泣血记》(1931) ……页(70)后
60.《恒　娘》(1931) ……页(70)后
61.《银汉双星》(1931) ……页(70)后
62.《歌女红牡丹》(1931) ……页(70)后
63.《歌场春色》(1931) ……页(70)后
64.《雨过天青》(1931) ……页(70)后
65.《伟大的飞行与中国国内战争》(1927,纪录片)六幅 ……页(70)后
66.《上海纪事》(1927,纪录片)十二幅 ……页(70)后
67.《国民革命军海陆空大战记》(1927,纪录片)六幅 ……页(70)后
68.《十九路军抗日战史》(1932,纪录片)六幅 ……页(198)后
69.《狂　流》(1933)四幅 ……页(198)后
70.《春　蚕》(1933)三幅 ……页(198)后
71.《上海二十四小时》(1933)三幅 ……页(198)后
72.《脂粉市场》(1933)二幅 ……页(198)后
73.《女性的呐喊》(1933) ……页(198)后
74.《铁板红泪录》(1933)三幅 ……页(198)后
75.《前　程》(1933) ……页(198)后
76.《压　迫》(1933) ……页(198)后
77.《香草美人》(1933) ……页(198)后
78.《展览会》(1933) ……页(198)后
79.《盐　潮》(1933)四幅 ……页(198)后
80.《时代的儿女》(1933) ……页(198)后
81.《丰　年》(1933)三幅 ……页(198)后

82.《姊妹花》(1933)四幅 ……页(198)后
83.《啼笑姻缘》(1932) ……页(198)后
84.《国魂的复活》(1932) ……页(198)后
85.《自由之花》(1932) ……页(198)后
86.《满江红》(1933) ……页(198)后
87.《姊姊的悲剧》(1933) ……页(198)后
88.《共赴国难》(1932)三幅 ……页(198)后
89.《南国之春》(1932) ……页(198)后
90.《粉红色的梦》(1932) ……页(198)后
91.《奋　斗》(1932) ……页(198)后
92.《野玫瑰》(1932)二幅 ……页(198)后
93.《火山情血》(1932) ……页(198)后
94.《天　明》(1933) ……页(198)后
95.《小玩意》(1933)四幅 ……页(198)后
96.《三个摩登女性》(1933)六幅 ……页(198)后
97.《母性之光》(1933)四幅 ……页(198)后
98.《城市之夜》(1933)四幅 ……页(198)后
99.《都会的早晨》(1933)六幅 ……页(198)后
100.《海上阎王》(1932) ……页(198)后
101.《除　夕》(1933) ……页(198)后
102.《风》(1933) ……页(198)后
103.《光明之路》(1933) ……页(198)后
104.《归　来》(1934) ……页(198)后
105.《民族生存》(1933)四幅 ……页(198)后
106.《中国海的怒潮》(1933)三幅 ……页(198)后
107.《肉　搏》(1933) 二幅 ……页(198)后
108.《烈　焰》(1933)二幅 ……页(198)后
109.《东北二女子》(1932) ……页(198)后
110.《小女伶》(1932) ……页(198)后

111.《飞　絮》(1933) ……页(198)后
112.《挣　扎》(1933) ……页(198)后
113.《古　地》(1933) ……页(198)后
114.《一个女明星》(1933) ……页(198)后
115.《游艺大会》(1932) ……页(198)后
116.《芭蕉叶上诗》(1932) ……页(198)后
117.《晨　曦》(1932) ……页(198)后
118.《华山艳史》(1934)二幅 ……页(326)后
119.《同　仇》(1934) ……页(326)后
120.《到西北去》(1934)二幅 ……页(326)后
121.《女儿经》(1934)五幅 ……页(326)后
122.《乡　愁》(1934)三幅 ……页(326)后
123.《船家女》(1935)三幅 ……页(326)后
124.《劫后桃花》(1935)三幅 ……页(326)后
125.《美人心》(1934) ……页(326)后
126.《再生花》(1934) ……页(326)后
127.《落花时节》(1935) ……页(326)后
128.《热血忠魂》(1935) ……页(326)后
129.《夜来香》(1935) ……页(326)后
130.《翡翠马》(1935) ……页(326)后
131.《体育皇后》(1934)三幅 ……页(326)后
132.《大　路》(1934) 五幅 ……页(326)后
133.《渔光曲》(1934)七幅 ……页(326)后
134.《新女性》(1934)五幅 ……页(326)后
135.《香雪海》(1934)四幅 ……页(326)后
136.《神　女》(1934)三幅 ……页(326)后
137.《暴雨梨花》(1934) ……页(326)后
138.《酒色财气》(1934) ……页(326)后
139.《秋扇明灯》(1935) ……页(326)后

140.《无愁君子》(1935) ……页(326)后
141.《四姊妹》(1935) ……页(326)后
142.《天　伦》(1935) ……页(326)后
143.《海　葬》(1935)三幅 ……页(326)后
144.《黄金时代》(1934)二幅 ……页(326)后
145.《生之哀歌》(1935)二幅 ……页(326)后
146.《逃　亡》(1935)三幅 ……页(326)后
147.《凯　歌》(1935)四幅 ……页(326)后
148.《人之初》(1935)三幅 ……页(326)后
149.《时势英雄》(1935)三幅 ……页(326)后
150.《桃李劫》(1934)六幅 ……页(326)后
151.《风云儿女》(1935)三幅 ……页(326)后
152.《自由神》(1935)五幅 ……页(326)后
153.《都市风光》(1935)五幅 ……页(326)后
154.《桃花梦》(1935) ……页(326)后
155.《国色天香》(1936) ……页(326)后
156.《王先生过年》(1935) ……页(326)后
157.《王先生到农村去》(1935) ……页(326)后
158.《海棠红》(1936)三幅 ……页(422)后
159.《生死同心》(1936)八幅 ……页(422)后
160.《压岁钱》(1937)五幅 ……页(422)后
161.《十字街头》(1937)六幅 ……页(422)后
162.《马路天使》(1937)七幅 ……页(422)后
163.《夜　奔》(1937)二幅 ……页(422)后
164.《小玲子》(1936) ……页(422)后
165.《清明时节》(1936) ……页(422)后
166.《社会之花》(1937) ……页(422)后
167.《梦里乾坤》(1937) ……页(422)后
168.《迷途的羔羊》(1936)六幅 ……页(422)后

169.《王老五》(1937)三幅 ……页(422)后
170.《到自然去》(1936) ……页(422)后
171.《春到人间》(1937)二幅 ……页(422)后
172.《狼山喋血记》(1936)五幅 ……页(422)后
173.《联华交响曲》(1937)八幅 ……页(422)后
174.《斩经堂》(1937,戏曲片)三幅 ……页(422)后
175.《镀金的城》(1937)二幅 ……页(422)后
176.《将军之女》(1937) ……页(422)后
177.《天作之合》(1937)三幅 ……页(422)后
178.《自由天地》(1937) ……页(422)后
179.《摇钱树》(1937)三幅 ……页(422)后
180.《如此繁华》(1937) ……页(422)后
181.《孤城烈女》(1936) ……页(422)后
182.《慈母曲》(1937) ……页(422)后
183.《人海遗珠》(1937) ……页(422)后
184.《新旧时代》(1937) ……页(422)后
185.《艺海风光》(1937)三幅 ……页(422)后
186.《红羊豪侠传》(1935) ……页(422)后
187.《新桃花扇》(1935) ……页(422)后
188.《长恨歌》(1936)二幅 ……页(422)后
189.《狂欢之夜》(1936)三幅 ……页(422)后
190.《壮志凌云》(1936)六幅 ……页(422)后
191.《青年进行曲》(1937)四幅 ……页(422)后
192.《夜半歌声》(1937)三幅 ……页(422)后