

三十年代「左翼電影」的神話

• 蕭知緯

「左翼電影」存在與否至今仍懸而未決，即使存在，也並不總是與國民黨政府官方政策水火不相容。而且，有關「左翼電影」的神話在很大程度上是後人出於各種考慮的一種營造，它反映更多的是產生這種神話的政治環境，而非30年代的歷史事實。

關於30年代的「左翼電影」，中外學者專家們已多有論述。但目前已經發表的著述中有一個共同的問題，那就是在對「左翼電影」這一概念缺少歷史考察的情況下，先假想它的歷史存在，理所當然把它看作是國共政爭的一部分，是中國共產黨在文化戰線上開闢的第二戰場的一部分。在這樣一個思路下，「左翼電影」體現的是南京時期國民黨政權的黑暗專制，摧殘和迫害進步文藝；而發動和領導「左翼電影」的共產黨人則是為民請命，大義抗暴。至於參與其事的30年代影人，便成了早年追隨革命的進步文藝工作者。從這樣一些前提出發，許多討論「左翼電影」的文章有如沙灘上的樓宇，愈是宏偉壯觀就愈讓人為之惋惜^①。

聳人聽聞一點兒地說，迄今為止有關「左翼電影」的討論，嚴重違背了歷史事實，完全體現贏家立場和黨派政治；其許多假設都經不起小心求證，對民國時期電影文化的演繹過於簡化，完全忽視了國民黨政權的複雜性，以及30年代政治文化的多層面性。這樣一個正統敘述妨礙了人們對民國歷史，特別是30年代的中國電影有真正了解。

本文的目的便是對目下有關「左翼電影」的種種神話提出一些質疑。我要藉這個研究提醒大家注意的是，第一，「左翼電影」存在與否並非定案，而是一個至今都懸而未決的問題。第二，「左翼電影」即使存在，也並不總是與國民黨政府官方政策水火不相容。一個鮮為人知的事實是，很多後來榜上有名的所謂「左翼影片」當初都曾經受到國民黨政府嘉獎。第三，有關「左翼電影」的神話在很大程度上是後人出於各種考慮的一種營造，它反映更多的是產生這種神話的政治環境，而非30年代的歷史事實。

* 本文初稿曾在2005年夏北京大學／上海大學合辦的紀念中國電影百年國際學術討論會上宣讀。修改成文過程中，承中國電影資料館陳墨先生，清華大學尹鴻教授，電影研究所丁亞平教授，德國海登堡大學黃雪蕾和美國阿肯色州立大學Charles Musgrove教授等人閱讀全文並提出寶貴意見，在此一併感謝。

一 藝華事件：電影審查和國民黨政權的派系鬥爭

1933年11月12日，設在上海的藝華電影公司遭到一夥暴徒的襲擊。這家公司儘管成立才一年多，卻在當時的電影界頗有後來居上之勢。公司老闆嚴春堂本是個不學無術的黑幫人物，靠倒賣煙土發了迹。後來看拍電影很賺錢，便投資建廠，並讓他的一個當演員的徒弟幫他找了幾個編劇導演負責具體拍片事宜。但嚴春堂不知道，在他找來的編劇導演中有中共地下黨員。在這些人的操縱下，藝華公司拍了一些政治色彩很濃的影片，得罪了國民黨右翼方面的一些人。11月12日這天，藝華公司門口來了一輛大卡車，車上跳下一夥人，他們每人手持大棒，頭上帶着面罩，氣勢洶洶地衝進廠裏，一陣亂打亂砸之後，便揚長而去。當職工們清理現場時，發現這些人留下了一些傳單和一封公開信。傳單上印着一些「剿滅共產黨」和「清除赤禍」之類的標語口號，而公開信上則警告藝華電影公司今後不得繼續拍攝宣傳赤化之類的電影，否則將以嚴厲手段對付云云。落款是「上海電影界鏟共同志會」。第二天，上海的許多其他電影公司也收到類似的警告信，威脅這些公司今後不得繼續拍攝鼓吹階級鬥爭、煽動民族情緒的電影。這便是中國電影史上有名的藝華事件，官方電影史中詳有論述^②。

毫不奇怪，1949年以後，中共官方欽定的電影史中都異口同聲地將這一事件視為國民黨政權實行文化專制、迫害進步電影的鐵證。凡接觸過一點中國電影史的人都應該很熟悉這一歷史事件，以及它在官方正史中的表述。但是，官方正史對這一事件的表述存在很多問題。比如，如果藝華事件的幕後指使者是國民黨政府，那麼政府何以不通過「合法」途徑並訴之於現成的國家機器，比如警察或全國電影檢查委員會，而要採用這種小兒科的流氓手段對付異己電影呢？再說，國民政府要是真的對文化管制那麼嚴格，「左翼電影」恐怕連出籠的機會都沒有，即便拍出來了也會在發行和上映方面遇到問題。然而，這些被鏟共同志會點名的電影都是得到了國民黨官方認可的，有政府簽發的映演許可證。更值得注意的是，這夥襲擊藝華電影公司的暴徒似乎作賊心虛，不但戴了面罩，速戰速決，事後又逃之夭夭，處處表現得不夠光明正大。如果是政府在後面撐腰，大概不至於如此鬼鬼祟祟吧？

要真正了解藝華事件，我們必須看到國民政府內部的派系鬥爭和各部門之間的相互傾軋。具體到電影而言，1931年由中宣部、教育部和內政部共同組成的電影檢查委員會是個折衷的產物。來自中宣部、內政部和教育部審查電影的人員都只受自己派遣部門的轄管，其升遷去留、薪水福利也都由派遣部門決定。所以，他們唯自己部門長官之馬首是瞻，而不顧及其他部門領導的意願^③。在實際審查影片過程中，中宣部的人常常強調政治標準第一，而教育部和內政部的人往往或明或暗地抵制中宣部的指示，堅持自己的一套標準。在南京政權的早期，國民黨對政府行政系統的滲透與控制還相對有限。在政府裏做事的各級官僚不見得都信奉或服膺由中宣部解釋的那套黨義教規。電影審查雖然由中宣部參與，但基本上由教育部把持。這導致了黨務系統裏的人極大不滿。然而，眼見一部又一部在他們看來有政治問題的影片獲得通過，並在全國公開發

如果藝華事件的幕後指使者是國民黨政府，那麼政府何以不通過「合法」途徑並訴之於現成的國家機器，而要採用這種小兒科的流氓手段對付異己電影呢？再說，國民政府要是真的對文化管制那麼嚴格，「左翼電影」恐怕連出籠的機會都沒有。

行上映，他們又無能為力，因為《電影檢查法》明令規定，電影檢查委員會是唯一被政府授權決定電影事宜的法定機構，任何其他組織或個人都無權過問其事。在這種情況下，國民黨右翼勢力試圖把電影審查權奪到自己手中，攻擊「左翼電影」是打擊政敵的一種手段，是為爭奪電影審查權製造輿論^④。

1933年初，國民黨浙江省黨部首先發難。它們給行政院呈送了一份密報，警告中央政府電影界已受共產黨和左翼知識份子滲透。這份密報列舉了若干影片中的左翼表現。比如，《天明》（孫瑜導演，1933）中的一段字幕：「弟兄們，掉轉你們的槍口，不要殺自己的同志！」還說「左翼影人」滲透電影界的辦法是通過控制劇本、影響演員和掌握輿論（即影評）。在點名道姓地羅列了十幾部「左翼電影」之後，這份報告將矛頭指向教、內兩部合組的電影檢查委員會，譴責電檢會姑息養奸，導致「左翼電影」泛濫^⑤。

這份報告裏表達的觀點為許多國民黨右翼份子所認同。就在這份報告呈送之後不久，國民黨上海市黨部也致書行政院，指責現行電影檢查制度的弊病，並請求政府加強對電影業的管理。從現存史料看，這兩份報告並非同謀。事實上，浙江省黨部的報告也將矛頭指向上海市黨部，責怪上海市黨部玩忽職守，竟在自己的眼皮底下讓「左翼電影」招搖過市。而上海市黨部則辯護說，在目前體制下電影審查權不在他們手上。要根本杜絕政治上有問題的電影，中央必須改組電檢會，由中宣部直接控制電影審查權。浙江省黨部和上海市黨部都隸屬黨務系統，儘管它們之間也勾心鬥角，但在電影檢查權應該掌握在誰的手中這件事上，卻都異口同聲堅持要由中宣部來掌管電影審查^⑥。

按照慣例和程序，行政院收到這些密報後的反應是照會教育部和內政部，意思無非是給他們一個申辯的機會。這兩個部裏的高層領導也都是官場上的老手，一眼就看出這是黨務系統那幫人在瞄星星打月亮，目的是把電影審查權從他們手中奪走。但官樣文章不能不作，少不了致函他們在電影檢查委員會上的屬員，明裏說些冠冕堂皇的話，如提高政治警惕性、務必防範「左翼電影」之類；暗裏的意思很明白，現在有人盯着你們，做事要小心，別給人抓住把柄。在這種情況下，電影檢查委員會給各大電影公司負責人發了一個通知，提醒他們注意影片的政治傾向，切勿鼓吹階級鬥爭。通知全文如下^⑦：

查電影事業，對於民眾教育影響甚大，載舟覆舟，唯在取捨。吾國際此內憂外患交並社會道德淪亡之時，端賴電影廣為宣傳。僻邪說，正思想，懲凶逆，重廉讓，使一般觀眾於娛樂之中潛移默化，共趨正軌。我國電影界深明此義，近來攝製影片，多能應社會之需要。但間有矯枉過正者，或限於超越現實至流弊，甚或鼓吹階級鬥爭，影響社會人心至大。合亟懇切告誡電影界，此後務宜各自注意。切勿玩忽，至於未便。

這裏的措辭十分溫和，完全是勸誡的口吻，而非命令和警告。顯然，電影檢查委員會覺得所謂「左翼電影」即便有也是少數，而且問題的性質只是矯枉過正，出發點是要補天，不是政治對抗。在這樣的背景下，國民黨內的右翼份子只好決定採取非常手段，走法外路線。於是便發生了藝華事件^⑧。

電影檢查委員會給各大電影公司負責人發了一個通知，提醒他們注意影片的政治傾向，切勿鼓吹階級鬥爭。全文措辭溫和，完全是勸誡的口吻。顯然，電影檢查委員會覺得所謂「左翼電影」即便有也是少數，而且問題的性質只是矯枉過正，出發點不是政治對抗。

選擇藝華製片公司作為目標是經過精心設計和考慮的。表面上看，藝華被砸是因為它製作出了一批得罪了國民黨右翼的電影，但拍這種電影的公司不止藝華一家。但比起其他公司來，藝華沒有政治靠山，在政府裏沒有代理人，是個軟柿子。作為對比，聯華和明星的根基要深得多。以聯華為例，總經理羅明佑的叔父羅文幹曾在國民政府裏任要職，而且是聯華董事會成員之一。聯華的其他董事會成員還包括香港百萬富翁何東，張學良太太于風至，前北京市長熊西齡，中國銀行總經理馮耿光 and 羅明佑父親、香港商會主席羅學甫^⑨。再說，聯華的台柱子導演之一卜萬蒼，就導演過許多被視為左翼的影片，但他同國民黨中宣部的一些高官關係密切，電影圈裏的人都知道他和中宣部電影股的股長黃英是鐵哥們。有了這些保護網，聯華在政治上就相對安全多了^⑩。

藝華不但沒有黨內代理人，而且地理位置也成問題。30年代的上海被分成三個行政分區，公共租界、法租界和華界。藝華的廠址處在當地人稱之為「飛地」的三不管區域。也即是說在飛地上出的事，三方都有責任，但這也就同時意味着三方都不肯承擔責任。一旦將這些因素考慮進去，藝華事件反映出來的，實際上是國民黨政府的電影檢查政治尺度相當寬鬆，電影受到法律的保護。右翼份子雖不高興，卻乾着急，沒辦法通過正常渠道干預。這才不得不鋌而走險，採取非法手段，藉襲擊藝華以達到遏制異己電影的目的^⑪。

中宣部掌握電影檢查以後，並沒有給電影創作帶來明顯變化，政治上同國民黨官方意志相左的電影繼續得以生產、發行、上映。這類影片常常被稱為「左翼電影」，但這一概念具有極大的模糊性。

二 30年代電影意識形態上的模糊性與「左翼電影」的定義

這場爭奪電影檢查權的角逐以黨務系統對政務系統的勝利而告終。1934年春，教育部和內政部合組的電影檢查委員會被勒令解散，由中宣部另行組織了中央電影檢查委員會，不再有其他行政部門參與。在這一新體制下，所有的電影檢查委員會成員都由中宣部選拔、派遣和任命，其職務薪水、工作成績考核，都由中宣部決定。如此一來，保證了新的電影檢查委員會對中宣部指示的絕對服從。

這一組織機構上的大手術的最初動機，是要加強對電影意識形態傾向的控制，至少，這是中宣部奪權的公開理由。但中宣部掌握電影檢查以後，並沒有給電影創作帶來明顯變化，政治上同國民黨官方意志相左的電影繼續得以生產、發行、上映。這類影片常常被稱為「左翼電影」，但這一概念具有極大的模糊性。理論上，內容涉及階級鬥爭，暴露社會黑暗，或弘揚民族精神的電影都算是「左翼電影」^⑫。可在實際操作上，確定一部影片是不是左翼是帶有很大程度的主觀隨意性的。有些影片被左翼陣營當作是代表作，可右翼方面卻不認同。比如，30年代在莫斯科出版的英文雜誌《國際文學》(*International Literature*)曾刊登一篇文章，介紹30年代中國文壇。這篇文章的作者將《春蠶》(程步高導演，1933)和《都會的早晨》(蔡楚生導演，1933)作為「左翼電影」代表作加以討論^⑬。《國際文學》是公開發行的刊物，在中國也有出售，國民黨的文化官員應該也看得到。可是砸藝華電影公司的那幫右翼份子並不覺得這兩部影片有甚麼問題。他們點名的「左翼電影」名單並不包括這兩部片子。同時，另有一些他們名單上

列為「左翼」的電影，如《孽海雙鴛》(羅明佑導演，1932)和《續故都春夢》(孫瑜導演，1930)，也從來沒有被左翼人士認同¹⁴。

不但是左翼右翼陣營之間在甚麼是「左翼電影」這個問題上莫衷一是，就是各自陣營的內部也無法就這一問題達成共識。前面提到的浙江省黨部在給行政院的密報中也開列了一份「左翼電影」名單，建議中央政府嚴查究辦。然而，這份名單和藝華肇事那幫人的名單就很不一樣。有些影片被藝華事件那幫人視為左翼，但浙江省黨部的密報中卻沒有提到。反過來，浙江省黨部中提到的一些「左翼影片」，也不在藝華事件那幫人的名單上¹⁵。

至於左翼方面也是一樣，尤其是在1949年以後的中國大陸，決定一部影片是不是左翼作品事關重大，往往決定一個人的政治生命和事業前程，故不能不受特定時期的政治氣候影響。1959年，30年代的著名左翼文人和資深影評家于伶，在一篇關於中國電影的文章中講到中國共產黨對進步電影的領導作用，舉出「左翼電影」作為例證。他羅列了三十五部在他看來是屬於「左翼」的影片¹⁶。時隔三年，程季華等人編寫的《中國電影發展史》一書出版。這本書劃入「左翼電影」範圍的影片則擴大到五十部¹⁷。到了90年代，由陳播主編的《中國左翼電影運動》一書則包括了七十四部「左翼電影」¹⁸。

造成這種困惑和混亂的原因是複雜的。由於國民黨政府試圖借助電影推動國家建設和民族復興，其文化政策是鼓勵帶有入世傾向的嚴肅型作品，號召電影從業人員多拍有益社會民生的電影，而對純以商業為目的的電影倒是不時予以撻伐，其電影審查的矛頭主要是針對國產武俠神怪影片和外國辱華影片。國民黨的戈培爾陳立夫明確提出，電影要三分娛樂七分教育¹⁹。從某種意義上說，「左翼電影」之所以界限模糊、左右難分，是因為它同國民黨文藝政策有根本上的一致。中央電影檢查委員會主任羅剛曾在檢討「左翼電影」問題時明確說過，政府打擊專事娛樂的商業片和獎掖鼓勵探討社會問題的嚴肅影片的政策，是導致「左翼電影」出現的直接原因。電影審查在禁止武俠神怪方面不遺餘力，但對探討社會問題的影片往往手下留情，網開一面，而恰恰是這些電影中容易有左傾傾向²⁰。以1932年的統計數字為例，那年被禁演的影片中大部分是因為風化而非政治原因被禁。而且，政治上遇到麻煩的電影只要做些局部修改仍可以獲得上演執照，而武俠神怪類的片子一旦被禁，就是整個片子被禁，沒有通融餘地²¹。

在國民黨統治的南京時期，中國參加過兩次重要國際電影節，一個是在意大利舉行的米蘭國際電影節，另一個是在蘇聯舉辦的莫斯科國際電影節。這兩次電影節都是由國民黨政府選送參賽或參展的影片。而兩次參賽參展的影片中都包括後來被奉為左翼的影片。1933年的意大利電影節，中國政府選出六部影片去參展。它們是《三個摩登女性》(卜萬蒼導演，1933)、《都會的早晨》(蔡楚生導演，1933)、《城市之夜》(費穆導演，1933)、《我的野玫瑰》(孫瑜導演，1932)、《自由之花》(鄭正秋導演，1932)和紀錄片《北平大觀》。其中，除了《自由之花》和紀錄片《北平大觀》外，其他片子都是如今被大陸官方定位為「左翼」的影片²²。

1935年，蘇聯舉辦國際電影節，邀請中國參加。這次，是改組後的中央電影檢查委員會負責選片，由中宣部直接參與其事。結果選中了《漁光曲》(蔡楚生導演，1934)、《空谷蘭》(張石川導演，1934)等影片代表中國去莫斯科參賽。其

電檢會主任羅剛曾在檢討「左翼電影」問題時說過，政府打擊專事娛樂的商業片和獎掖鼓勵探討社會問題的嚴肅影片的政策，是導致「左翼電影」出現的直接原因。電影審查在禁止武俠神怪方面不遺餘力，但對探討社會問題的影片往往手下留情，而恰恰是這些電影中容易有左傾傾向。

中《漁光曲》是如今被很多電影史家視為左翼的經典作品。許多討論「左翼電影」的文章著述都對《漁光曲》獲獎的事濃墨重彩，卻不講它是怎麼去莫斯科參賽的，就因為這件事如果深究起來便會妨礙「左翼電影」神話的營造。本來，國民黨中宣部送去參展的影片中，還包括



《漁光曲》劇照

另外一部常被當作「左翼作品」代表的影片《桃李劫》（應雲衛導演，1934），只是因為最後時刻中宣部部長邵元沖的反對，覺得影片故事的結尾太悲觀，不利於引導青年人向上進取，才臨時把它從名單上拿下來²³。

從上面的例子可以看出，「左翼電影」並不只是在電檢會改組以前得到官方青睞，1934年中宣部接管電影檢查以後，儘管防範遏止「左翼電影」的輿論提高了調門，但在實踐上並沒有實質性的變化。從1934年到抗戰爆發的1937年，許多所謂「左翼電影」都曾受到國民黨政府的嘉獎。比如，1934年政府舉辦的優秀國產影片比賽一等獎的得主是《姊妹花》（鄭正秋導演，1933）。這部影片在《中國左翼電影運動》一書中榜上有名。除了這部影片外，前八名中還包括《惡鄰》（任彭年導演，1933）和《小玩意兒》（孫瑜導演，1933）。和《姊妹花》一樣，這兩部影片也是如今被中共電影史家定為「左翼」的作品²⁴。

再看1936年國民黨中宣部嘉獎的國產電影名單，七部得獎影片中有兩部後來上了「左翼電影」光榮榜名單。《船家女》（沈西苓導演，1935）和《凱歌》（卜萬蒼導演，1935）都頻繁在1949年以後中國大陸的「左翼電影」名單中出現²⁵。同一年，國際聯盟（即今天的聯合國前身）的教育電影委員會邀請南京國民政府提供有關中國電影發展的資料。國民黨政府挑選了四部在他們看來最能代表中國電影發展水平的影片，其中兩部，《漁光曲》和《大路》（孫瑜導演，1934）都被當今電影史家當作是「左翼電影」的看家作品²⁶。

1937年得到政府優秀國產影片獎的第一名、第二名和第三名的影片分別是《小玲子》（程步高導演，1936）、《壯志凌雲》（吳永剛導演，1936）和《女權》（張石川導演，1936）。這些影片的編創人員當中，如程步高曾上過國民黨右翼的黑名單，但這並不妨礙他的影片得獎²⁷。至於由江青主演的《狼山喋血記》（費穆導演，1936）也獲得第六名。也即是說，在這次全國優秀影片評比當中，前六名當中有四部影片都在後來被列為「左翼電影」。這說明，國民黨政府是善待而不是迫害打擊「左翼電影」²⁸。

以上這些事實逼迫我們重新思考「左翼電影」。過去官方正史對這一問題的敘述，既要強調「左翼電影」在思想傾向方面的革命性，又要強調國民黨政權反

「左翼電影」並不只是在電檢會改組以前得到官方青睞，在中宣部接管電影檢查以後，儘管防範遏止「左翼電影」的輿論提高了調門，但在實踐上並沒有實質性的變化。從1934年到抗戰爆發，許多所謂「左翼電影」都曾受到國民黨政府的嘉獎。

動保守，這是自相矛盾的。要麼是所謂「左翼電影」並沒有那麼多自我標榜的革命性，所以才見容於國民黨政權；要麼是國民黨政權沒有官方正史所說的那麼反動，所以才頻頻表彰進步電影。總而言之，那麼多「左翼影片」一而再，再而三地受到國民黨政府的獎掖，這不能不令我們對許多傳統說法畫一個問號。

由於可以理解的政治原因，30年代的影人在1949年以後的中國都極力要把自己打扮成同國民黨政權鬥爭的英雄。出於這樣一個考慮，他們常常虛構和誇大舊作中的所謂進步性，以及他們為拍攝進步影片而付出的犧牲。這樣做的目的是向1949年以後的中共新政權邀封討賞。還應該指出，很多30年代影人拿電影檢查當成一個方便的藉口，把本來屬於藝術質量、製作水平或種種其他方面的問題，都一股腦兒推給電影審查。有一個30年代的電影雜誌編輯曾經諷刺過這種現象，揶揄當時的導演動輒以電影審查做擋箭牌，為自己低劣的藝術水平文過飾非^⑨。這種風氣在1949年以後更是變本加厲。在很多涉及到30年代電影和國民黨電影檢查的回憶錄及文章著述中，有一個很常見的三段論，那就是，國民黨政府是反動邪惡的敵人，而凡是敵人反對的我們就要擁護，所以被國民黨打擊壓制過的影片一定是好影片，被國民黨電影檢查委員會刪剪過的電影，一定是因為政治原因。其實，這是個極其幼稚的三段論。

拋開對國民黨政權的政治評價不談，僅就電影史而言的一個基本事實是，很多遭過國民黨審查剪刀的影片不是因為政治，而是因為風化原因被刪剪。比如《神女》(吳永剛導演，1934)一片被剪掉一段由阮玲玉同一個嫖客走向旅館的鏡頭，因為檢察官覺得這裏表現得太過露骨了。影片《飛花村》(鄭應時導演，1934)也被電檢會要求剪掉片中一女子緩緩脫衣的鏡頭，和一個演示片中男女上牀以後，褲子從牀上滑落下來的特寫鏡頭^⑩。《聯華交響曲》(1937)中由蔡楚生導演的段落《小五義》也被電檢會刪掉一段鏡頭，理由是「過於暴力」^⑪。

所有這些例子都說明，某些影片在國民黨電檢會那裏遇到麻煩，不一定就意味着它們在政治和意識形態上左傾。1949年以後中國大陸有關30年代電影的話語中，只講進步影片如何遭受國民黨剪刀之災，但不講被剪的具體原因，目的是強化國民黨文化專制的險惡和進步影人備受其害的印象。對於一個通過暴力和革命的手段而奪得天下的政權來說，藉徹底否定前朝來樹立自己的合法性乃千古一律，順理成章。所以官方御用電影史這樣做並不奇怪。很多30年代的當事人出於明哲保身而積極參與共謀製造有關「左翼電影」的神話，也算情有可原。但電影學者不該人云亦云，以訛傳訛。

三 30年代政治局勢的流動性

如果說意識形態上的模糊性使國民黨電影檢查官無法準確斷定何為「左翼電影」，30年代國內政治與國際形勢的瞬息萬變更使這一問題變得飄忽迷離。1931年，日本關東軍冒天下之大不韙，悍然製造了震驚中外的「九一八事變」。這一明目張膽的強盜行徑激起了全國抗日情緒的高漲。在這種背景下，國民黨的電檢會也給各大電影公司負責人發出通知，要求他們多拍具有民族精神的影

某些影片在國民黨電檢會那裏遇到麻煩，不一定就意味着它們在政治和意識形態上左傾。1949年以後中國大陸有關30年代電影的話語中，只講進步影片如何遭受國民黨剪刀之災，但不講被剪的具體原因，目的是強化國民黨文化專制的險惡和進步影人備受其害的印象。

片，以激勵、喚醒民眾的國家意識，為日後抗擊日寇作準備^②。可是，隨着大規模抗日示威遊行席卷全國，抵制日貨的活動普遍展開，襲擊日本僑民的事件也時有發生。日本政府用這些事件作藉口，向國民黨政府施加壓力，提出種種無理要求。1932年1月28日，日軍進攻上海的藉口就是中國政府無法有效控制中國境內的反日運動，所以他們得「教訓」一下中國人，以保護日本駐華僑民的生命財產安全。這一仗造成中國方面生命財產損失無數，而這場戰火的導火索之一是一篇社論文章，文字涉及日本天皇，被日本人視為大逆不道^③。

面對日寇的肆無忌憚，帶有抗日色彩的電影便十分受人歡迎，因為它們呼應了民眾當中普遍存在的仇日情緒。上海各製片公司負責人一半出於自己的民族情感，一半出於商機的考慮，趁機推出一批明顯帶有反日傾向的影片。這些影片老百姓看了自然很快意，但卻使國民黨政府在對日交涉中處於被動。所以，國民黨中宣部對上海各大電影公司發出通知，希望他們體恤政府，盡量避免在影片中煽動反日情緒。這樣一來，那些弘揚民族精神的電影就顯得有些尷尬。它們不久前還是響應政府號召的主旋律影片，現在卻因未能與時俱進而有了政治異己的嫌疑^④。

政府朝令夕改也反映在社會寫實影片上。30年代初期，國民黨政權號召電影界配合政府，致力國家建設，多拍關心社會民生的題材，少拍武俠神怪一類的影片。許多以天下為己任的進步影人都響應政府號召，積極致力於勸世影片。如前所述，許多後來被視為左翼的電影就是在這種情況下出現的。政府官員起初對這些反映社會現實問題的影片是稱讚有加的。顯然，這些影片的社會責任感，對國家和百姓的關懷，以及對被壓迫小人物的同情都並不與官方文化政策衝突^⑤。可是，日本方面出於其侵華的需要，在他們的宣傳中極力強調中國社會種種弊病，把中國描寫得一團漆黑，人民生活水深火熱，藉此暗示自己的侵略是救民於倒懸。這樣一來，在影片中描寫中國的社會問題不啻是給日本人的宣傳以口實，不利於中國維權和抗日。政府出於對這樣一個國際政治視角的考慮，開始改變立場，不再鼓勵暴露性的影片。本來曾經受到政府肯定的社會影片也被重新打分，降格評價。《人道》（卜萬蒼導演，1932）一片就有過這樣的遭遇。該片上映後曾極獲好評，社會人士和影評界一致認為這部影片的人道主義情懷和製作上的完美，都使它當之無愧地成為國產片中的上乘之作^⑥。政府官員對這部影片也非常賞識，將其視為中國電影的範例性作品，並準備將它送到意大利的米蘭代表中國參加那裏的國際影展^⑦。然而，後來由於顧及到國際上日本方面對國民政府的攻擊，電檢會覺得這部影片有關民生凋敝的描寫和表現似乎正授人以柄。結果，電檢會經過討論，決定不再對該片給與表揚，並把它從選送米蘭的電影名單上撤了下來^⑧。

由於當時國外國內政治形勢的錯綜複雜，國民政府的文化政策不能不隨時調整，以至於缺少連貫性和統一性。無論是具體執行官方立場的電影檢查委員會還是電影從業人員，都吃不準政治正確的分寸。但這種微妙的創作環境其實是一把雙刃劍：它一方面增加影片政治上犯忌的危險，可另一方面，由於政府也考慮到很多情況下某些影片的政治問題只是因為客觀形勢發生變化，使影片有悖政府的立場，所以，在處理上，官方的做法是比較低調的，很少深究編創

由於當時國外國內政治形勢的錯綜複雜，國民政府的文化政策不能不隨時調整，以至於缺少連貫性和統一性。無論是具體執行官方立場的電影審查委員會還是電影從業人員，都吃不準政治正確的分寸。

人員的責任。這實際上意味着，即便拍攝了政治上有問題的電影，對於編創人員來說，其後果和風險也並不那麼大。

四 究竟甚麼是「左翼電影」？

在一篇回憶總結「左翼電影」的文章中，被譽為「左翼電影」旗手的夏衍先生說過這樣的話^③：

我們當時進電影界，黨並沒有要求我們拍一部反映無產階級觀點的電影。秋白同志只是對我講，你們現在在資本家辦的電影公司，要拍一部階級鬥爭的戲是不可能的，你們就是要學會一點怎麼拍電影，有機會拍點紀錄片，留點東西下來。進電影公司後，我自己的想法是想在資本家拍的電影裏加一點胡椒麵，也就是加一兩句帶政治性的對話之類，以達到有利於無產階級利益的宣傳目的，而沒有考慮到電影藝術要潛移默化地教育人這個特點。

「左翼電影」的一個重要特徵就是在對話或字幕中加入一些左傾詞彙和口號。它們往往同劇情或人物沒有內在聯繫。針對「左翼影人」的這一策略，國民黨的電影審查也把重點放在對話與字幕上。很多政治上有問題的電影只要改掉個別詞句就可以獲得上映許可。

夏衍的自白揭示了所謂「左翼電影」的一個重要特徵，那就是，在對話或字幕中加入一些左傾詞彙和口號。它們往往同劇情或人物沒有內在聯繫，更談不上符合電影語言的要求，很多時候甚至是外在於故事情節或性格發展的邏輯。學者馬寧也早就注意到，很多所謂「左翼電影」如果不是因為其中若干游離於故事和人物的激烈文字，與當時大部分主流商業電影其實沒甚麼區別。他的這一觀察與夏衍的回憶互為印證，說明某些所謂「左翼電影」的革命性是很皮毛的^④。

針對「左翼影人」的這一策略，國民黨的電影審查也把重點放在對話與字幕上。很多政治上有問題的電影只要改掉個別詞句就可以獲得上映許可。例如，「左翼電影」經典之一的《三個摩登女性》在改掉幾段對話之後便獲電檢會通過^⑤。它說明當時左右雙方都在文字上下功夫，而沒有十分關注影片通過視聽功能而作用於潛意識和無意識的那些獨特意象。

五 結論

綜合上述，我們可以得出以下兩個結論。第一，30年代國民黨的文化管制遠不像傳統官方正史中所說的那樣暗無天日。蔣介石政權內部各派系為了爭權奪利常常互相攻擊，拿「左翼電影」說事，以實現打倒對方的目的。但實際上，真的具體落實到怎麼更有效地抵制「左翼電影」，從來都是雷聲大雨點小，沒有動真格的。一方面，所謂「左翼電影」本身在意識形態上就有一定的模糊性，赤橙黃綠並不單一。另一方面，30年代政局不穩，影片的色彩光譜受到不斷變化的外部光源影響。在這種此一時也，彼一時也的環境下，影片的涵義往往橫看成嶺側成峰。從史料上看，國民黨政府對所謂「左翼影片」不但是網開一面，甚至恩寵有加。

第二，如果說個別影人確實自覺地用電影作武器，站在國民黨的政治對立面上幫共產黨的忙，他們也是局限於在對話和字幕上做功夫。這些花樣文字究竟有多大的實際意義很難說。因為這類小手段如果給電影檢查官看出來了，那麼這些文字就會被刪掉，或者影片就不會獲得上映執照，觀眾也就無緣看到這些電影，它們的政治作用也就無從談起。而如果專職的電影檢察官都沒能看出甚麼問題來的電影，那普通觀眾就更不會看出甚麼特別的意思來了。這樣，編導的良苦用心便失了意義。著名戲劇家和電影編劇歐陽予倩就曾經對此發過感慨。明乎此，便不能不懷疑那些自詡為左翼的影人對自己當年勇所作的種種誇大其詞的描述^④。

本文不敢妄言還「左翼電影」歷史的本來面目，因為真實存在過的歷史往往不只一副面目，無論是誰擺出全知的姿態都未免傲慢。然而，迄今為止有關「左翼電影」的話語自覺不自覺地與政治權力共謀，突出誇大或虛構這段歷史的某些層面，同時又淡化掩藏或抹殺了它的其他層面。對這種扭曲的歷史質疑乃是研究民國史，特別是民國時期電影史的人責無旁貸的。

註釋

① 國外發表的英文著作中，比較有代表性的有Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-1937* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2002)；Ma Ning, "The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s", *Wide Angle* 11, no. 2 (1989): 22-31；Chris Berry, "Poisonous Weeds or National Treasures: Chinese Left Films in the 1930s", *Jump Cut*, no. 34 (1989): 87-94。中文方面比較有代表性的有魯思：《影評憶舊》(北京：中國電影出版社，1962)；夏衍：《懶尋舊夢錄》(北京：三聯書店，1985)；程季華主編：《中國電影發展史》(北京：中國電影出版社，1981)，頁183-501；陳播主編：《中國左翼電影運動》(北京：中國電影出版社，1993)。

② 這次事件在1933年11月13日的中文版《大美晚報》中有報導。《國聞周報》次年2月第11卷第6期上刊登了這封警告信的全文。有關藝華公司和藝華事件，程季華在《中國電影發展史》一書中也有詳細討論，見頁271-305。

③④ 有關民國時期電影審查制度的詳情，參見筆者的博士論文，Zhiwei Xiao, "Film Censorship in China, 1927-1937" (Ph.D. Dissertation, University of California, San Diego, 1994)。

⑤ 有關這份密報的詳細內容，見〈共黨在電影界活動密報〉，藏於中國第二歷史檔案館，縮微膠捲 2 (2)-271/16J1505。在現存資料中，查不到《失戀》一片。疑是密報作者筆誤或影片後來更改了名字。

⑥ 〈上海市黨部呈文〉，藏於中國第二歷史檔案館，全宗號 2 (2)，卷號462，1933年11月8日。

⑦ 電影檢查委員會：《電影檢查委員會工作報告》(南京，1934)，頁64。

⑧ "Nanking Gives View on Foreign Films in China", *China Weekly Review* (10 December 1932), 67.

⑨ 李晉生：〈評羅明佑及其「復興國片運動」——讀史札記〉，《當代電影》，1989年第6期，頁112-18。

⑩ 見〈黃英追悼會費用公攤〉，載《電聲》雜誌社編：《影戲年鑑》(本書出版日期不詳，疑為1937年)，頁96；達南：〈黃英與卜萬蒼但杜宇之關係〉，《電聲》，1934年第3卷第43期，頁846。

- ① Frederick Wakeman, Jr., *Policing Shanghai, 1927-1937* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), 13-15.
- ② 〈電影的干涉〉，《國聞周報》，1934年2月，第11卷第6期。
- ③ 有關這份雜誌以及這篇介紹中國影壇文章的背景，見蕭三：〈我為左聯在國外作了些甚麼〉，載中國社會科學院文學研究所《左聯回憶錄》編輯組編：《左聯回憶錄》（北京：中國社會科學出版社，1982），頁175-81。
- ④ 《孽海雙鴛》又名《海外鴉魂》。
- ⑤ 有關國民黨政府內部涉及「左翼電影」的討論和來往文件，見本文註⑤和註⑥。
- ⑥ 于伶：〈黨在解放前對中國電影的領導與鬥爭〉，《中國電影》，1959年第5期，頁29-33；第6期，頁42-46。
- ⑦ 程季華等人關於「左翼電影」的討論，見《中國電影發展史》，頁171-493。
- ⑧ 見《中國左翼電影運動》，頁299-344。
- ⑨ 陳立夫和邵力子的講話載《全國電影公司負責人談話會紀念冊》（南京，1934）。
- ⑩ 羅剛：〈中央電檢工作概況〉，載中國教育電影協會編：《中國電影年鑑1934》（南京，1935），頁1-3。
- ⑪ 見《教內兩部電影檢查委員會公報》，1932年第1卷第2期裏的幾份〈准演影片一覽表〉和〈禁演影片一覽表〉。
- ⑫ 見《電影檢查委員會工作報告》，頁42-43。《我的野玫瑰》後改名為《野玫瑰》，《自由之花》在現存文獻中查不到，疑為《自由魂》（王次龍導演，1931）之原名。因原文如此，此處盡量保留原貌。
- ⑬ 見邵元沖著，王仰清、許映湖標註：《邵元沖日記（1924-1936年）》（上海：上海人民出版社，1990），1935年2月8日，頁1210。
- ⑭ 有關優秀國片比賽的情況，見王湛：〈選賽國產影片之結果〉，載《中國電影年鑑1934》，頁1-2。
- ⑮ 有關這次國產影片比賽的詳情，見〈中央宣傳部舉辦國產影片評選〉，《中央日報》，1936年6月1日。
- ⑯ 〈國聯教電協會編電影百科全書我選漁光曲等片應徵〉，載《影戲年鑑》，頁45。
- ⑰ 見〈本屆國產影片評選揭曉〉，《電聲》，1937年第6卷第25期，頁1076。
- ⑱ 有關本屆評選的細節，見〈國片評選首六名內容剖解及其獲勝原因〉，《電聲》，1937年第6卷第29期，頁1238。
- ⑲ 見〈影評與劇作之戰結論〉，《影迷周報》，1934年第1卷第4期，頁77。
- ⑳ 《中央電影檢查委員會公報》，1934年第1卷第9期，頁37。
- ㉑ 《中央電影檢查委員會公報》，1936年第3卷第12期，頁79。
- ㉒ 《教內兩部電影檢查委員會公報》，1931年第1卷第1期，頁28。
- ㉓ Donald A. Jordan, *China's Trial by Fire: The Shanghai War of 1932* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), 11.
- ㉔ 《中國電影發展史》，頁292-93。
- ㉕㉖ 見郭有守：〈二十二年之國產電影〉，載《中國電影年鑑1934》，頁1-8。
- ㉗ 有關本片的評論，見《電影》，1932年第13期，頁37。
- ㉘ 見《教內兩部電影檢查委員會公報》，1934年第1卷第6期，頁3；《電影檢查委員會工作報告》，頁43。
- ㉙ 夏衍：〈我的一些經驗教訓〉，載中國電影藝術研究中心電影史研究室、中國電影出版社中國電影藝術編輯室合編：《論夏衍》（北京：中國電影出版社，1989），頁441。
- ㉚ Ma Ning, "The Textual and Critical Difference of Being Radical", 22-31.
- ㉛ 《教內兩部電影檢查委員會公報》，1933年第1卷第17期，頁21。
- ㉜ 歐陽予倩：〈電影半路出家記〉，《電影藝術》，1961年第2期，頁54-64。

蕭知緯 美國加州州立大學聖馬科斯校區歷史系副教授，研究中國近現代史。發表過多篇關於中國電影史的文章。