臺大歷史學報第39期
2007年6月，頁233~313

BIBLID1012-8514(2007)39p.233-313
2007.4.30 收稿，2007.6.30 通過刊登

左翼電影《漁光曲》及其相關史事

胡 平 生*

提 要

1930 年代初期至中期以上海為中心的左翼文藝運動，雖然其風行只有五、六年，卻對中國的文學、戲劇、電影、音樂等有著重大的影響。此一運動的推動者，多為中國共產黨黨員及同情中共的「進步」人士，在這段時期內，為了宣揚反帝、反封建以及反資產階級，共有七十多部左翼電影的拍攝上映。其中以《漁光曲》這部影片最受人矚目，不僅1934年在上海連映84天，創下空前紀錄，而且1935年參加莫斯科國際電影節，獲得了榮譽獎，成為中國電影史上第一部得到國際獎的影片。本文主要在論述該影片拍攝的緣起、過程、上映時的盛況、時人的評論、獲莫斯科國際電影節榮譽獎始末，並及於該影片的出品公司、編劇兼導演、主要演員、主題曲和音樂、錄音和攝影。

關鍵詞：漁光曲　左翼電影　左翼文藝運動　上海

* 國立臺灣大學歷史學系教授

臺灣大學學術期刊資料庫

一、前言
二、左翼文藝運動
三、左翼電影
四、關於《漁光曲》
五、結論

一、前言

1934 年 6 月 14 日，聯華影業公司出品的黑白無聲電影《漁光曲》，在上海金城大戲院首映。[1]這部由年僅 28 歲的蔡楚生編導，述說東海漁民家庭一對孿生兄妹苦難命運的影片，因為嚴格按現實主義原則創作，具有強烈藝術魅力，上映後空前轟動，在上海連映 84 天（至 9 月 5 日）之久，打破鄭正秋導演的《姊妹花》連映 60 天（1934 年 2 月 13 日至 4 月 13 日）的最高紀錄。[2]儘管時值上海 60 年來少見、高達華氏 103.8 度（約為攝氏 40 度）的盛暑，[3]依然阻擋不了前往觀賞該片的洶湧人潮。1935 年 2 月至 3 月，《漁光曲》參加蘇聯莫斯科國際電影節（即電影展覽會），獲得「榮譽獎」，成為中國電影史上第一部得到國際獎的影片。[4]

這部影片拍攝及上映的前後，正是中國左翼文藝運動熾熱的時期，影響所及，左翼電影紛紛攝製發行，為後世留下不少膾炙人口的影片，《漁光曲》無疑是這些影片中的佳片。今欲述其詳，勢必先要從甚麼是左翼文藝運動及左翼電影說起，本文即擬以此為前導，然後再以佔本文絕大部分的篇幅，系統地論述《漁光曲》及其相關史事，包括出品該影

1 《申報》（上海），1934 年 6 月 14 日，本埠增刊（八）。該片雖配有音樂、歌曲，對白則還是無聲的，應歸類為默片。

2 少舟，〈蔡楚生電影藝術成就初探〉，《電影藝術》1988 年第 7 期（北京，以下各期不另註出版地），24。

3 程季華主編，《中國電影發展史．第一卷》（北京：中國電影出版社，1997），334。

4 少舟，〈蔡楚生電影藝術成就初探〉，《電影藝術》1988 年第 7 期，24；陳弘石，《中國電影史 1905~1949》（北京：文化藝術出版社，2005），70。

臺灣大學學術期刊資料庫

片的聯華影業公司、該影片的編劇兼導演蔡楚生、影片的劇情大要、攝製過程、主要演員、主題曲、音樂、錄音、攝影、上映情況、當時人對它的評論，及獲莫斯科影展榮譽獎始末。由上述本文的內容，可知本文偏重於史事、人物的論述，係屬電影史的論著，非為電影文本的研究，對於該影片藝術、美學等方面較少涉及。

由於相關的資料十分零散，重要的檔案文件完全闕如，加以截至目前有關中國電影史的研究成果雖然非常多，但其中以《漁光曲》為題的學術性著作，似僅有朱天緯撰寫的〈《漁光曲》：中國第一部獲國際獎的影片〉（《電影藝術》2004 年第 3 期，102~108）一篇論文而已。該論文篇幅有限，主要為反駁《電影藝術》2004 年第 2 期刊載的〈中國第一部國際獲獎的電影《農人之春》〉一文，援引一些資料的記述，證明「第一」應為《漁光曲》，於《漁光曲》影片及其他相關史事論述極少，對本文之撰寫，幫助殊微。然經過種種努力，本文終得以完成，所依據的資料主要為 1949 年以後中國大陸出版的專書、發表於期刊雜誌上的論文，以及 1930 年代的報紙、畫報、電影刊物和電影年鑑等，亦或可彌補檔案文件闕如的遺憾。

至於電影史的定位，傳統觀點把它視為電影研究的三個主要分支之一；另外兩支是電影理論和電影批評，而三者界限從未能確定下來。[5]實則電影史一如政治史、經濟史、社會史等，既屬電影學的範疇，亦為歷史學的領域。尤其是電影與歷史的關係甚為密切，早在 1960 代，法國年鑑學派史學家費侯（Marc Ferro）就已注意到兩者的關係，並展開研究。他認為電影能夠書寫歷史，以及肯定電影歷史文本的地位和價值。[6]1980 年代，懷特（Hayden White）創「影視史學」（Historiophoty）一詞，[7]確定電影的書寫歷史，有自己的敘事工具、方法和策略，自有一套書寫歷

5 羅伯特．艾倫（Robert Clyde Allen）著，李迅譯，〈作為歷史的電影史〉，收入石川主編，《電影史學新視野》（上海：學林出版社，2003），5。

6 徐叡美，〈電影與歷史：評介史家費侯、戴維斯與羅森史東〉，《中央研究院近代史研究所集刊》45 期（2004，臺北），200。

7 Hayden White, "Historiography and Historiophoty," *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (December 1988, Washington, D.C.), 1193.

臺灣大學學術期刊資料庫

史的知識論、方法論，有異於傳統文字史書的文字書寫（Historiography）。至此，電影的歷史書寫也具有史學的知識理論與方法論。[8]惟無論如何，它拉近了電影與歷史的距離，誠如費侯所言：「隨着電影與電視的到來，歷史又多了一種新的表達方式」，[9]電影史的研究不僅未因此受到限制，反而更有揮灑空間。總之，電影史是一種跨學科研究，既是歷史的，又是電影的；它是歷史學中的電影研究，又是電影學中的歷史研究。以史學眼光來看，它研究的是歷史中的電影現象，而從電影角度來看，它關注的是電影的歷史沿革。如今，它的研究正方興未艾，已有可觀的成績。

二、左翼文藝運動

出現於二十世紀 30 年代初期至中期、以上海為中心的左翼文藝運動，也有人稱之為左翼文化運動，實際上它所涉及的層面並未如此的深廣，還是以文藝運動名之為宜。儘管它的風行，為時只有五、六年，卻對於中國的文學、戲劇、電影、音樂、社會觀念等有不小的影響。這個運動的起因，可分由三方面言之：

其一、五四運動以來革命文學的形成及其持續發展有以致之：五四愛國運動以反帝國主義、反封建為主要訴求，五四新文化運動之文學革命則大力提倡白話文，乃有魯迅（周樹人）等人描寫下層階級的「平民文學」的興起。1917 年底，俄共革命成功，「普羅文學」（即「無產階級文學」）即由莫斯科向世界各地傳播。在亞洲，先影響了日本，又由留日學生傳到中國，使平民文學發展為「普羅主義」的革命文學。革命文學的倡導者，係以「創造社」（由郭沫若、郁達夫、成仿吾、張資平、田漢等人發起，1921 年 7 月成立於東京）的成員為主。1928 年 1 月，另外一個重要的革命文學團體「太陽社」（蔣光慈、錢杏邨等人發起組織）成立於上海，中共中央領導人瞿秋白參加了成立會議。稍後 1930 年 3

8 徐叡美，〈電影與歷史：評介史家費侯、戴維斯與羅森史東〉，《中央研究院近代史研究所集刊》45 期，200。

9 馬克·費侯（Marc Ferro）著，張淑娃譯，《電影與歷史》（臺北：參田出版，1998），220。

臺灣大學學術期刊資料庫

月，乃有以魯迅為首的「中國左翼作家聯盟」於上海成立，繼續鼓吹無產階級革命文學。

其二、上海新型文化人的激增和中國政治中心的南移有以致之：上海自清末開埠以來，由於租界的特殊環境，較少受戰亂的波及，安定進步而經濟繁榮，是典型的移民社會，較寬的言論尺度，發達的出版事業，極其多樣化的藝文和娛樂活動等等，對各地文化人產生巨大的吸引力，逐漸形成八方文人薈萃一地的奇特局面。據估計，1903 年以後，至 1912 年以前，常年在上海活動的文化人有三、四千之譜。他們聚集、進出上海，辦報、印書、教書、講學、演說，進行各類文化活動，使上海成為全國名副其實的文化中心。[10]其後，更因 20、30 年代新文化運動的激盪，社會主義運動的風行，有更多的新型文化人（其中一些為左翼文人）湧現於上海。另如 1926 年前後，北京政府財政困難，經常積欠國立大學教員薪水，以及是年「三一八」慘案、奉軍入京實施更嚴酷的統治等，北京文化人乃紛紛南遷至上海等地。[11]此外，自近代以來，華中、華南的人民由家鄉前赴歐、美、日本各地，或由上述各地回國返鄉，絕大多數都需以上海為轉運站。其中大量的留學生，以常經過上海，易受其吸引，有不少人滯留滬上，作短期或長期的居停，而均成為上海新型文化人的一分子。又自 1920 年中共開始籌備組黨，次年正式成立，其後的十二年間，其黨中央一直設在上海租界內，黨員在上海的活動甚為頻繁。1927 年 3 月，國民黨北伐軍進占上海，4 月國民政府在南京建立；次年 6 月，北伐軍進佔北京、天津，北洋政府結束，中國的政治中心南移，北京、天津因而沒落蕭條，使上海的重要性益為凸顯，更由於其距離新的政治中心南京甚近，政治氣氛益趨濃郁，為極具政治意味的左翼文藝運動的形成，提供了有利的背景。

其三、國共兩黨決裂後，雙方軍事、文化爭鬪加劇有以致之：1927

10 熊月之，〈略論晚清上海新型文化人的產生與匯聚〉，《近代史研究》1997 年第 4 期（北京），268~272。

11 章清，《大上海——亭子間：一群文化人和他們的事業》（上海：上海人民出版社，1991），10~16。

臺灣大學學術期刊資料庫

年 8 月，中國國民黨與中國共產黨的「合作」關係全然斷絕，中共開始在各地從事武裝「起義」，建立蘇區根據地；國民政府的「剿共」行動隨亦展開，並於 1930 年 12 月對中央蘇區進行第一次「圍剿」，中央蘇區抵禦回擊，是為第一次反「圍剿」，至 1934 年，前後共有五次「圍剿」和反「圍剿」軍事行動。雙方文化方面的爭鬪，主要在上海進行，1929 年 10 月，中共六屆二中全會通過〈宣傳工作決議案〉，其黨中央在宣傳部下設「中央文化工作委員會」（書記為潘漢年，繼任書記者先後有朱鏡我、馮雪峰、陽翰笙，1935 年 10 月重建，書記為周揚），這是其黨中央從組織上加強對文化工作領導的開始。隨後，中共中央文化工作委員會書記潘漢年負責籌組「中國左翼作家聯盟」（以下簡稱「左聯」）。1930 年 3 月，由魯迅為首的「左聯」成立，選出魯迅、沈端先（即夏衍）、馮乃超、錢杏邨（即阿英）、田漢（即陳瑜）、鄭伯奇、洪靈菲七人為執行委員，第一任黨團書記為潘漢年，其後為馮乃超、陽翰笙、錢杏邨、馮雪峰、葉林、周揚。接著又分別成立「中國社會科學家聯盟」（1930 年 5 月）、「中國左翼美術家聯盟」（1930 年 7 月）、「中國左翼劇團聯盟」（成立於 1930 年 8 月，是以劇團為盟員參加的組織，後於 1931 年 1 月改為由個人參加的「中國左翼戲劇家聯盟」〔以下簡稱「劇聯」〕，第一任黨團書記為楊邨人）。[12]左翼文藝運動在上海次第展開。

1931 年 9 月，「劇聯」通過了〈中國左翼戲劇家聯盟最近行動綱領〉（以下簡稱〈綱領〉），共 6 條，其中第 4 至 6 條是關於電影工作的：

> 第 4 條：除演劇而外，本聯盟目前對於中國電影運動實有兼顧的必要。除產生電影劇本供給各製片公司並動員加盟員參加各製片公司活動外，應同時設法籌款自製影片。
>
> 第 5 條：本聯盟應積極組織「戲劇講習班」，提高加盟員的思想與技術底水準，以為中國左翼劇場的基礎；組織「電影研究會」，吸收進步的演員與技術人材，以為中國左翼電影運動的基礎。

12 盧粹持整理，〈有關中國左翼電影運動的組織史資料〉，收入陳播主編，《中國左翼電影運動》（北京：中國電影出版社，1993），1080、1083。

臺灣大學學術期刊資料庫

第 6 條：為領導中國無產階級戲劇理論鬥爭，本聯盟應建設指導的理論以擊破各種反動的理論；為適應目前對於劇本的迫切的需要，本聯盟應即公布出版各種創作或翻譯的革命劇本；同時，為準備並發動中國電影界的「普羅·機諾」（按：即無產階級電影運動；機諾，係英文 Cine 的譯音）運動與布爾喬亞及封建的傾向鬥爭，對於現階段中國電影運動實有加以批判與清算的必要。[13]

左翼文藝運動展開後不久，1931 年 9 月「九一八」事變、1932 年 1 月「一二八」事變相繼發生，國難當頭，反日本帝國主義的民族情緒高漲，尤其是身歷戰火的上海市民更形激憤，助長了左翼文藝運動的氣勢。另外，馬克思主義文藝理論的傳播，使左翼文藝工作者有了指導思想和理論基礎，也對於左翼文藝運動的推行幫助甚大。如「創造社」從 1928 年初起，以提倡無產階級革命文學和宣傳馬克思主義為兩大任務，並把介紹和闡述馬克思主義稱為「一種偉大的啟蒙」。他們首先注意的是理論工作。經過 1928 年的論爭，革命作家普遍意識到自己理論修養的不足，更覺得切實掌握馬克思主義理論武器的必要，由此推進了科學的文藝理論書籍的大量翻譯和出版。1928 年 12 月起，陳望道主編的《文藝理論小叢書》開始印行，內收蘇俄和日本的革命文學論文。翌年春起，馮雪峰主編的《科學的藝術論叢書》也陸續出版，其中魯迅翻譯了蘇俄的《文藝政策》、盧那察爾斯基的《藝術論》和《文藝與批評》；馮雪峰翻譯了梅林的《文學評論》、盧那察爾斯基的《藝術之社會的基礎》、普列漢諾夫的《藝術與社會生活》、伏洛夫斯基的《社會的作家論》等書。魯迅以後又單獨譯出普列漢諾夫的《藝術論》（即《沒有地址的信》）。接著，江南書店也出版了馬克思主義文藝理論的一組譯本。1932 至 1933 年間，瞿秋白編譯了馬克思、恩格斯、列寧、拉法格、普列漢諾夫等人的文藝論著。1936 至 1937 年間，東京《左聯》分盟成員編譯出版《文藝理論叢書》，內有馬克思、恩格斯以及高爾基等人的文藝論文。和翻譯介紹同時，革命作家運用馬克思主義文藝理論分析問題，並對創作理

13 原載《文學導報》1：6、7（1931）；轉引自陳播主編，《中國左翼電影運動》，18。

臺灣大學學術期刊資料庫

論、文學歷史、作家作品進行討論研究，都使馬克思主義文藝理論在中國文藝界廣為傳播，逐步深入人心。[14]

三、左翼電影

1931 年 9 月「劇聯」〈綱領〉的 6 條內容中，有 3 條是關於電影工作的，此一〈綱領〉乃成為中共向電影陣地進軍的行動綱領。〈綱領〉通過以後，中共動員所謂「進步」（按：此為中國大陸學界慣用褒詞，實則與「激進」同義）的劇作家、演員、音樂家、美術家，加入各電影製片公司，充實電影界「進步」力量，開展中國左翼電影運動。1933 年 3 月，中共的電影小組成立，直屬於該黨的中央文化工作委員會，組長為夏衍，成員有錢杏邨、王塵無、石凌鶴、司徒慧敏。1934 年春，電通電影製片公司在中共電影小組的直接領導下成立，由司徒慧敏任攝影場主任，夏衍、田漢領導電影創作，一批「進步」的電影、戲劇、攝影、音樂工作者，如袁牧之、應雲衛、許幸之、陳波兒、孫師毅、王瑩、沈西苓、聶耳、賀綠汀、呂驥、吳印咸等，都加入了該公司。[15]

據 30 年代著名的導演孫瑜回憶，1932 年是中國電影「向左轉」的一年。[16]在左翼文藝運動的帶動下，一部部的左翼電影相繼推出，引起社會很大的迴響。這些影片拍攝的主要用意，誠如陽翰笙所說：「從 1932 年到 1937 年『七七』事變的五年時間裡，正是國民黨反動政府對我進行軍事圍剿和文化圍剿的時期，我們在文化上開展反圍剿的重要力量之一就是電影。」[17]1933 年 3 月 5 日，由明星影片公司出品，被認為是第一部左翼電影的黑白默片《狂流》（胡蝶、龔稼農、王獻齋主演，夏衍編

14 吉世，〈「左聯」對傳播馬克思主義文藝理論的貢獻〉，《中國現代文學研究叢刊》1980 年第 1 輯（北京），27~29。

15 盧粹持整理，〈有關中國左翼電影運動的組織史資料〉，《中國左翼電影運動》，1080、1084、1085。

16 孫瑜，〈回憶「五四」運動影響下的三十年代電影〉，《電影藝術》1979 年第 3 期，8。

17 陽翰笙，〈左翼電影運動的若干歷史經驗〉，《中國左翼電影運動》，3。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇，程步高導演），在上海的中央大戲院、上海大戲院同時起映。[18]全片穿插 1931 年長江大水災的紀錄片畫面，滾滾洪流，令人驚心動魄。這部電影上映之後，引起強烈反響。當時《每日電影》著文讚揚《狂流》的出現，有著重大的歷史意義，「是我們電影界有史以來第一部抓住現實題材，以正確的描寫和進步意識來製作的影片」。[19]

繼《狂流》之後，夏衍又以「蔡叔聲」筆名，把茅盾的《春蠶》改編為電影劇本，仍由程步高導演，搬上銀幕（黑白默片，明星影片公司 1933 年出品），於 1933 年 10 月 8 日在上海新光大戲院起映。[20]其後至 1937 年 7 月全面抗戰爆發前後，陸續攝製完成上映的左翼電影，茲擇其要者，表列如下：[21]

片　名	出品公司	出品年份	類別	主要演員	編劇 導演	起映日
鐵板紅淚錄	明星	1933	黑白無聲	王徵信、王　瑩 陳凝秋	陽翰笙 洪　深	1933.11.12
漁光曲	聯華	1934	黑白無聲	王人美、韓蘭根 羅　朋、湯天繡	蔡楚生	1934.6.14
神女	聯華	1934	黑白無聲	阮玲玉、黎　鏗	吳永剛	1934.12.7
上海二十四小時	明星	1933	黑白有聲	顧梅君、顧蘭君 趙　丹、陳凝秋	沈西苓	1934.12.15
桃李劫	電通	1934	黑白有聲	袁牧之、陳波兒	應雲衛	1934.12.16
大路	聯華	1934	黑白無聲	金　焰、陳燕燕 黎莉莉、張　翼 鄭君里、韓蘭根	孫　瑜	1935.1.1

18 《申報》，1933 年 3 月 5 日，本埠增刊（七）。

19 伊明，〈繼承發揚中國電影評論的優良傳統——《三十年代電影評論》前言〉，《電影藝術》1987 年第 9 期，56。

20 《申報》，1933 年 10 月 8 日，本埠增刊（六）。

21 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會（1927~1937）——以影劇為中心的探索》（臺北：臺灣學生書局，2002），270、275、277~280、286、295、296、300~301、304。除《鐵板紅淚錄》、《上海二十四小時》在上海新光大戲院起映，《狼山喋血記》在上海新光大戲院、卡爾登影戲院同時起映外，其餘皆於上海金城大戲院起映。

臺灣大學學術期刊資料庫

片名	出品公司	出品年份	類別	主要演員	編劇導演	起映日
新女性	聯華	1934	黑白有聲	阮玲玉、殷虛鄭君里、王乃東	蔡楚生	1935.2.3
風雲兒女	電通	1935	黑白有聲	王人美、袁牧之談瑛、顧夢鶴	夏衍許幸之	1935.5.24
船家女	明星	1935	黑白有聲	高占非、徐來	沈西苓	1935.11.29
狼山喋血記	華安	1936	黑白有聲	黎莉莉、張翼藍蘋、尚冠武	費穆	1936.11.20
壓歲錢	明星	1937	黑白有聲	黎明暉、龔秋霞龔稼農、王獻齋	洪深張石川	1937.2.10
十字街頭	明星	1937	黑白有聲	趙丹、白楊呂班	沈西苓	1937.4.15
馬路天使	明星	1937	黑白有聲	周璇、趙丹魏鶴齡、趙慧深	袁牧之	1937.7.24

據《中國左翼電影運動》一書所登錄的左翼電影共有 74 部之多。[22] 這 74 部左翼電影，在「三反主義」（反帝、反資、反封建）口號下，[23] 以現實主義的手法，反映社會的黑暗面，尤其是對於人性「負面」的揭示與把握，為其一大特色。[24]

至於執政當局的反應如何？臺灣的電影史學家杜雲之在其所撰的電影史書中謂：面對中共電影小組的挑戰、左翼電影的氾濫，國民政府和有關方面採取各種因應措施：

消極方面：（一）制定電影檢查法，設置電影檢查機構。如將教育和內政兩部合組的電影檢查委員會改組成「中央電影檢查委員會」，改隸行政院，受中央宣傳委員會指導，成為國家指導電影權責的最高機構，在 1934 年 3 月改組完竣；繼之修正電影檢查標準，規定：「有損國體及

22 陳播主編，《中國左翼電影運動》，229~345。

23 「三反主義」口號，是 30 年代名導演鄭正秋提出的，見鄭正秋，〈如何走上前進之路〉，《明星月報》1：1（1933，上海），2。

24 可參見張東鋼，〈左翼電影作品對人性「負面」的把握〉，《北京電影學院學報》1993 年第 2 期（北京），141~153。

臺灣大學學術期刊資料庫

民族尊嚴，違反三民主義，妨害善良風化或公共秩序，提倡迷信邪說，及改編禁書或未經註冊登記之出版物」等，得修剪或禁映影片。電影檢查標準公佈實施後，左翼電影受到壓制。（二）緝捕左派和中共電影小組主要分子。

積極方面：（一）成立中國教育電影協會（1932 年 7 月 8 日在南京召開成立大會，選出陳立夫、段錫朋、彭百川、郭有守、羅家倫、張道藩、徐悲鴻、方治、田漢等為執行委員，蔡元培、李石曾、吳稚暉、陳果夫、朱家驊、蔣夢麟等為監察委員），提出中國電影的取材標準和製作方針，舉辦電影展覽，嘉獎優良國片。（二）在報刊上鼓吹民族主義電影，在思想理論上對抗左翼電影。（三）扶植傾向政府的影人和公司，拍攝符合國策的影片。（四）成立國營電影製片機構（1934 年，中國國民黨在南京設立中央電影攝影場，直屬黨的中央宣傳委員會，拍攝的第一部電影為有聲對白之《戰士》。1935 年，國民政府軍事委員會南昌行營政訓處設立漢口攝影場，是軍方為擴大「剿共」宣傳而設立的，拍攝一些新聞紀錄片和軍事教育片）。[25]

以上所述，大致還算近乎事實，惟「中國教育電影協會」的成立，係國際聯盟文化部為促進世界文化的進展，通令各會員國組織教育電影協會，積極地發揚電影藝術，宣闡電影在教育上的功用，中國是會員國之一，由是而組織成立。[26]杜雲之的書中對此亦有敘述，[27]與左翼電影的氾濫無關，何況該協會成立時左翼電影尚未出現（連中共電影小組亦尚未成立），而且其選出的執行委員中尚有田漢、洪深、歐陽予倩等左翼文化人士，其後該協會的一些活動亦非針對左翼電影而發。倒是電影檢查制度對左翼電影的打擊較大，如 1933 年一年內拍攝了近 20 部左翼影片，但 1934 年以後其拍攝數量明顯下降，1934~1935 兩年內拍攝的左翼影片數量仍未超過 20 部。在影片表現形式方面，1934 年以後的左翼影

25 杜雲之，《中國電影史》（臺北：臺灣商務印書館，1986 三版〔1972〕），第 1 冊，120~130。

26 方治，〈中國教育電影協會的使命〉，《中國教育電影協會第五屆年會特刊》（1936，南京），5。

27 杜雲之，《中國電影史》，第 1 冊，124~125。

臺灣大學學術期刊資料庫

片表現較前更為隱性，尖銳的階級對立、階級鬥爭情節和對白頗有削減。1933 年 11 月，藝華電影公司且被暴徒以「攝製鼓吹階級鬥爭之電影片為由」而搗毀。[28]惟儘管如此，以中共黨員為骨幹的左翼電影工作者堅持「在泥濘中作戰，在荊棘裏潛行」，[29]仍然攝製完成了不少左翼電影，直到抗戰爆發為止。[30]

上述 30 年代初期至中期的左翼電影運動，有人將之分成三個階段。第一個階段（1930~1933）：是左翼電影運動的醞釀和形成階段。左翼電影工作者在這個階段所做的主要工作是開闢陣地，站穩腳跟，顯示實績。為開闢陣地，左翼電影工作者注重從三方面入手：一是抓編劇權，二是掌握上海各主要報紙的電影副刊，三是創辦自己的電影理論刊物。為能在電影界站穩腳跟，左翼電影工作者一面虛心學習電影藝術和技術技巧，一面和一些「進步」的創作人員，特別是導演（如程步高、李萍倩、史東山、卜萬蒼、孫瑜、蔡楚生等），建立了良好的合作關係，從而擴大了左翼電影的創作隊伍。於是各大小影片公司紛紛攝製反帝、反封建題材的影片，改變了中國電影的創作方向，顯示了左翼電影運動的實績。

---

28 汪朝光，〈影藝的政治：一九三〇年代中期中央電影檢查委員會研究〉，《歷史研究》2006 年第 2 期（北京），68、69。汪朝光係中國社會科學院近代史研究所研究員，從事民國政治史、軍事史的研究頗有成就，近 10 年來研究中國電影史亦有不錯的成績。關於民國時期的電影檢查，汪氏尚撰有〈三十年代初期的國民黨電影檢查制度〉（《電影藝術》1997 年第 3 期）、〈檢查、控制與導向——上海市電影檢查委員會研究〉（《近代史研究》2004 年第 6 期）、〈國民黨電影檢查制度下的美國電影：以 30 年代初期為例〉（收入陶文釗、陳永祥主編，《中美文化交流論集》〔北京：中國社會科學出版社，1999〕）、〈民國電影檢查制度之濫觴〉（《近代史研究》2001 年第 3 期）、〈抗戰時期淪陷區的電影檢查〉（《抗日戰爭研究》2002 年第 1 期〔北京〕）、〈戰後國民黨政府的電影檢查制度〉（《南京大學學報》2001 年第 3 期〔南京〕）等論文，甚具參考價值。

29 陳播，〈一代潮流不可擋（代序）——《三十年代中國電影評論文選》讀後〉，收入陳播主編，伊明編選，《三十年代中國電影評論文選》（北京：中國電影出版社，1993），5。

30 抗戰爆發，左翼電影發展暫告中斷。大部分電影工作者都撤離了敵佔區，去內地從事文藝工作。從事左翼電影的人直到 1946 年才得以重建隊伍，再興 30 年代的批判傳統。見畢克偉（Paul G. Pickowicz）著，蕭志偉譯，〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉，收入鄭樹森編，《文化批評與華語電影》（臺北：麥田出版，1995），47。

臺灣大學學術期刊資料庫

第二個階段（1934~1935）：是左翼電影運動在「白色恐怖」下繼續發展的階段。左翼電影工作者在此階段的主要工作是改變政策，堅持鬥爭，擴大陣地。首先，是不放棄編劇權，以更巧妙的方法堅持為電影公司提供劇本。其次，為了擴大左翼電影的力量，除堅持原有陣地外，又設法開闢新陣地。如在《民報》等報上開闢新的電影副刊、成立電通影片公司等，並在極困難的條件下，繼續拍攝一些左翼「進步」電影。

第三個階段（1936~1937）：是左翼電影運動在新形勢下的延續階段。左翼電影工作者在此階段所做的主要工作是建立統一戰線，創作「國防電影」，努力服務於抗日。如為聲援 1935 年 12 月發生於北平的「一二九」學生愛國運動，上海文化界人士 275 人於同年 12 月 12 日發表了〈上海文化界救國運動宣言〉，並於 12 月 28 日成立「上海文化界救國會」，再次發表宣言，提出八項救亡主張。為促進文藝界「抗日民族統一戰線」的建立，「左聯」遂於 1936 年初宣布解散。同年 1 月 27 日，由歐陽予倩、蔡楚生、周劍雲、孫瑜、費穆、李萍倩、孫師毅等人發起，成立「上海電影界救國會」，即標誌著電影界「抗日民族統一戰線」的初步形成。5 月，隨著「國防文學」口號的提出和國防文藝運動的掀起，左翼電影工作者也提出「國防電影」的口號，並就其題材、創作方法等展開討論，國防電影運動也由是開始勃興。就其實質而言，國防電影運動是左翼電影運動在新的歷史條件下的延續和發展。在這一階段中，左翼電影工作者除了以明星影片公司和聯華影業公司為主要陣地外，還大力支持新成立的新華影業公司，使之成為國防電影運動的陣地之一。[31]

值得注意的是，在上述的第二個階段內，因為 1934 年 2 月《姊妹花》的上映空前轟動，所引發的一場對該影片問題意識的論爭，是為左翼電影運動發展史上重大的轉折點。《姊妹花》的導演鄭正秋，被當時電影界以左翼電影工作者為中心的「新派」，視為「舊派」勢力的代表，他們對於該影片「陳腐」的階級意識內容，和向「封建官僚」屈服靠攏的大團圓結局大為不滿，在上海各報上撰文，批評鄭正秋一味迎合觀眾娛

31 周斌、姚國華，〈中國電影的第一次飛躍——論左翼電影運動的生發和貢獻〉，《當代電影》1993 年第 2 期（北京），14~18。

臺灣大學學術期刊資料庫

樂，以商業電影為取向的做法。鄭正秋也有所回應，但很低調，左翼電影運動氣勢因是大張，促成了「新派」與「舊派」的世代交替。同年 7 月論爭結束後，中國電影界即轉以「新派」電影人為中心，左翼電影以及抗日救國電影運動遂以開展，進入「黃金時代」。[32]

至於沿用已久的「左翼電影運動」的稱謂，近十二、三年來，中國大陸的一些電影史學專家和研究者，如李少白、陳弘石、趙小青等人，明確表示異議，主張以「新興電影運動」或「中國電影文化運動」替代過去傳統的稱謂。就上述各說法，酈蘇元（中國電影藝術中心研究員）撰文作了論述分析，贊成以「新興電影運動」來概括這場運動，要比慣用的「左翼電影運動」更為貼切。因為「它貼近歷史，切合事實。這樣做，不僅不會忽視中國共產黨在運動中的歷史作用，反而可以有助于通過真實反映和正確評價共產黨人和左翼文化人士對中國電影發展做出的重大貢獻，使這種作用得到具體而生動的體現」。[33]此一「正名」的主張，主要是針對長期以來，尤其是 1980 年以來的中國大陸學界，一味地頌讚、誇大 30 年代的左翼電影運動，進而將此運動與「30 年代電影運動」一詞劃上等號。實則左翼電影運動僅為 30 年代電影運動中的一部分，且非唯一的電影運動（尚有復興國片運動、軟性電影運動、國防電影運動等），充其量不過是其中最具特色及影響力的電影運動。而且當時的左翼電影工作者中，亦只有一部分係中共黨員，中共黨員對左翼電影運動的推動固然貢獻甚大，但 1949 年以後的中國大陸學界幾乎一面倒地將中共與左翼電影運動劃上等號，全然歸功於中共黨中央的直接領導及中共黨員的奮鬥，過於泛政治化，失之公允。

雖然中國大陸一些電影史學專家和研究者主張為左翼電影運動正名的用心和努力，是值得肯定的。惟是否有此必要？值得斟酌：其一、一個稱謂用之多年，為人耳熟能詳，非有極大的錯誤，不宜更改。其二、近十二、三年來的「正名」主張，畢竟只是極少數人的看法，未引起大

32 參見〔日〕西谷郁，〈中國映畫の最初の轉換點：『姊妹花』論爭について〉，《九州中國學會報》第 39 卷（2001，福岡），91~106。

33 酈蘇元，〈30 年代中國電影運動名稱芻議〉，《當代電影》2004 第 1 期，39、43。

臺灣大學學術期刊資料庫

多數人的關注和共鳴。其三、癥結在於左翼電影運動的涵義，而非為該稱謂的本身，只要將其過度引伸擴張的涵義重加訂正界定，回歸歷史，使其成為「30 年代電影運動」的重要部分，而非全部，更非同義名詞即可。同樣地，只要去泛政治化，釐清左翼並不等於中共，左翼電影運動殊無正名的必要。也許他們要正名的對象應係「30 年代電影運動」的稱謂，不該是「左翼電影運動」此一名詞。此外，30 年代左翼電影、軟性電影、國防電影等的攝製，能否稱得上是運動，都有待商榷。「運動」一詞的使用，顯然過於氾濫。

關於左翼電影運動的評價，中國大陸與臺灣、早期香港出版的論著有著迥然不同的看法，主要是政治立場使然。中國大陸方面，程季華主編、1963 年出版的《中國電影發展史》一書，是最重要的討論左翼電影的批評論著。它肯定左翼文本為中國革命藝術運動一部分的觀點，曾遭到反毛澤東獨控共黨的極左派激烈抨擊。他們指責程季華的歷史觀過度強調共黨在電影中扮演的角色，而實際上，當時共黨是妥協於「普羅」和「布爾喬亞」中間，所以這些為都市中產階級拍攝的電影，並不適合再發行放映。這種嚴厲的批判，其實是針對共黨在藝術界的領導人（其中大部分也是 30 年代左翼文藝運動的領導人），而這些領導人多半都公開肯定程季華的著作。極左派的評論者也指出，1960 年代初的文藝方向也與毛澤東主張的工農兵藝術觀相悖。工農兵藝術當然便是毛澤東世界革命論的全盤計畫。文革（1966~1976）結束後的十年，中共的新政權否定了毛澤東的世界革命計畫，而轉向西方現代化的主張。這個新的內政及國際權力關係重組，也引起對 30 年代左翼電影的重新評估。於是，混合了不同階級的 30 年代左翼文本，重新成為革命文藝的經典。這些作品在 1980 年代早期得以重行在中國大陸放映，也能被送去西方國家參加電影回顧展。這個政策的轉變終於使左翼文本重新進入世界版圖。[34]

---

34 馬寧（Ma Ning）著，焦雄屏譯，〈重新建構中國 1930 年代左翼電影〉，《電影欣賞》7：3（1989，臺北），36。比對其英文原文，焦雄屏之這段譯文，將"power"（權力）誤植為「權利」。原文見 Ma Ning, "The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s," *Wide Angle*, Vol. 11, No. 2 (1989, Ann Arbor), 29-30.

臺灣大學學術期刊資料庫

近二十餘年來，中國大陸中國電影史的論著有如潮水般地大量湧現，其中涉及左翼電影的已非常之多，對於左翼電影運動幾乎一面倒地全都予以肯定，而且頌讚有加，並誇大了它的成就和貢獻。要從其中挑出較為持平、貼近實情的評論誠為不易，但也並非全然沒有。如有人認為：其一、它扭轉了中國電影的發展方向，把它納入「五四」新文化運動的發展軌道。其二、它形成了中國「進步」電影的現實主義傳統。其三、它對於促使中國電影形成自己的民族風格起了重要作用。[35]有人則專就左翼電影藝術本身而論，認為較之 20 年代的中國電影，其主要成就為：其一、貼近生活，直面人生，把中國電影創作引向現實主義道路。其二、增強電影觀念，擺脫戲劇束縛，引導中國電影走上電影的運行軌道。如不斷變化結構方式，突破戲劇的結構框架；閃回（西方意識流電影中的重要手法）與疊印手法的運用；注重用鏡頭來刻劃銀幕形象（即影像）。其三、不斷探索新的電影語言，特別是對長鏡頭和「音畫分離」手法的運用。其四、在電影表演上，擺脫舞台化，強調生活化，從而加強了銀幕形象的真實性。[36]

然而左翼電影運動亦有其負面的影響，像是刻意而過度地揭露人性中的陰暗面，加深階級之間的矛盾（左翼電影運動推動者主要的理論架構就是馬克思理論的社會矛盾論），增強當時社會的不安定性，將僵硬的教條主義注入電影中，終難擺脫借電影為政治服務之譏，更影響一些左翼電影的藝術成就。在這方面，臺灣、香港所撰寫出版的中國電影史相關論著，對左翼電影運動就多持負面的批評。臺、港兩地的論著當以杜雲之《中國電影史》、公孫魯《中國電影史話》為代表，[37]二書對於 30 年代國共雙方在電影界中鬥爭的論調，便與中國大陸不同，香港的電

35 周斌、姚國華，〈中國電影的第一次飛躍——論左翼電影運動的生發和貢獻〉，《當代電影》1993 年第 2 期，18~21。

36 靳鳳蘭，〈左翼電影的藝術創新〉，《北京電影學院學報》1988 年第 1 期，161~172。

37 杜雲之除撰有《中國電影史》（4 冊，臺北：臺灣商務印書館，1972 初版）一書外，尚撰有《中國的電影》（臺北：皇冠出版社，1978）、《中國電影七十年》（臺北：中華民國電影圖書館出版部，1986）及《中華民國電影史》（2 冊，臺北：行政院文化建設委員會，1988）等；公孫魯撰有《中國電影史話》（香港：南天書業公司，1961）。

臺灣人文學術期刊資料庫

影史學家劉成漢將之加以比對，認為較之杜雲之來說，公孫魯是右派論調中較為溫和一點的。[38]惟臺、港這方面的相關論著數量太少，與中國大陸相較之下，顯居弱勢，影響力殊為有限。研究左翼電影運動的西方學者，如 Paul G. Pickowicz、Chris Berry，他們較無政治立場，然而其研究成果所參考引用的資料論著，[39]絕大多數係為中國大陸出版者，很難不受其史源的影響。裴開瑞（Chris Berry）曾將 30 年代的中國左翼電影，與 60 年代第三世界的電影（the third cinema）相提並論，比較其異同；並就六部 30 年代的左翼電影：《春蠶》、《大路》、《桃李劫》、《神女》、《十字街頭》、《馬路天使》，加以探討研究。裴氏認為，這些電影的左派標幟似乎值得質疑。不過，在立場上他仍然支持程季華的看法，即 30 年代的左翼電影應是中共電影的傳統，也是中國電影的先鋒。[40]蘇聯學者則多偏向中共一方，茲引 C．托洛普采夫（C. Toroptsev）論著中的一段文字為證：

> 國民黨的歷史學家杜雲之對這一時期的左翼電影給予了值得完味的評價。他列舉了這一學派的特點，認為這些都是「缺點」：「1.挑唆居民去反抗日本。2.暴露社會黑暗面，讓居民相信，彷彿『舊社會』要走向毀滅，使他們傾心于左翼宣傳的『新社會』。3.打著反對封建社會、資本家、土豪劣紳的虛假鬥爭的幌子，來挑唆所謂『舊階級鬥爭』引起騷亂，並企圖推翻政府」……。這樣，杜雲之也就違反本人心願地給予三十年代的左翼電影以高度的評價。[41]

---

38 劉成漢，《電影賦比興》（臺北：遠流圖書公司，1992），上冊，77~78。

39 Paul G. Pickowicz 撰有"The Theme of Spiritual Pollution in Chinese Films of the 1930s." *Modern China*, Vol. 17, No.1, (January 1991, Newbury · London · New Delhi); "Cinema and Revolution in China: Some Interpretive Themes," *American Behavioral Scientist*, Vol. 17, (January-February 1974, Newbury·London·New Delhi); Chris Berry 撰有 "Chinese Left Cinema in the 1930s: Poisonous Weeds or National Treasures," *Jump Cut*, No. 34 (1989, Berkeley).

40 Chris Berry, "Chinese Left Cinema in the 1930s: Poisonous Weeds or National Treasures," *Jump Cut*, No. 34, 87-94; 裴開瑞（Chris Berry）著，焦雄屏譯，〈一九三〇年代的中國左翼電影：毒草還是國寶〉，《電影欣賞》7：3，8~12。

41 〔蘇〕托洛普采夫（C. Toroptsev）著，志剛譯，《中國電影史概論（1896~1966）》（北

臺灣大學學術期刊資料庫

此外，左翼電影運動尚有其歷史侷限性和缺失，該運動的重要人物夏衍在 1984 年的撰文中說：

> 中國電影起點很低，基礎很薄弱。……二十年代末三十年代初懂得一點電影的，只有孫瑜在美國學習過電影攝影，洪深在美國學過戲劇。至于我們這些人，所有的編、導、演，都沒有受過專業訓練。阿英、鄭伯奇和我都是從外文雜誌上知道了一些外國電影的理論、劇本，就冒冒失失地摸索前進的。今天回過頭來再看當時那些作品，就像給四五十歲的人看他幼兒時期蹣跚學步的照片，不免會感到羞赧。加上影片拍出來了，國民黨和租界工部局都要檢查，最後和觀眾見面的，就往往不是構思完整的、符合我們原來心意的東西。[42]

另一位左翼電影運動的重要人物司徒慧敏在其晚年時也承認：

> 中國電影是從 20 年代起步的，起點確實很低。尤其是共產黨參加電影工作的那個時代，應該說我們的水平很低。就我們這些人的年齡來說，當時都很年輕。我才 21 歲，夏衍也不過 30 歲出頭，當時算是年長的了；還有比我小一兩歲的，如趙銘彝同志。總之，我們（特別是我本人）是很幼稚的。[43]

中國大陸的電影史學者中也有人並不諱言地批評左翼電影的缺失：由於左翼電影工作者在創作上過分注重為政治服務，導致部分影片完全從主題（意識形態）出發。創作者的主觀意念往往大於藝術形象，即良好的創作意圖未能完全通過生動、豐富的藝術形象體現出來。對電影語言的創新尚缺乏足夠的倡導和鼓勵，較多的影片往往只重「意識」，而不重技巧；只強調通俗易懂，而忽略了藝術上的獨特創造；只關心能否普及，而忽略了應有的提高。使得多數左翼電影在藝術質量上較粗糙，不夠成熟和完善。[44]

京：中國電影家協會資料室，1982），10。

42 夏衍，〈新的跋涉〉，見陳播主編，《中國左翼電影運動》，13。

43 司徒慧敏，〈左翼電影的經驗與教訓〉，《電影藝術》1990 年第 2 期，14。

44 周斌、姚國華，〈中國電影的第一次飛躍——論左翼電影運動的生發和貢獻〉，《當代電影》1993 年第 2 期，22~23。

臺灣人學學術期刊資料庫

四、關於《漁光曲》

（一）出品該片的聯華影業公司

聯華影業公司，是 1930 年 3 月成立的，創辦者為廣東番禺人羅明佑（1900~1967）。[45]羅氏係 1900 年出生於香港，後遷居廣州，畢業於廣東高等師範學校。1918 年，進入北京大學法科深造，次年，在北京開設真光影戲院，但經營半年餘，戲院遭火災焚毀。羅明佑設法集資，重建真光影戲院，一年後落成啟用，為一棟三層式的建築，是當時中國人在北京創辦的最大、最完備的影戲院（完全仿自西方新型電影院，建築設計採西式，有花崗石柱和樓梯、玻璃牆，前門兩邊各有一雕像。與大部分木造和磚造的傳統中國戲院不同，它是用鋼筋水泥建造的。廳內地面有坡度，觀眾可以有好的視野。座位超過 800 個，建築物頂樓尚建有小花園，以供顧客駐足歇息）。其後 1924 至 1925 年，又陸續在北京增設中央影戲院，在天津開設皇宮影戲院、河北影戲院，並兼併了京津兩地外商經營的平安戲院和光明戲院。1927 年，羅明佑聯合其京津的六家影院，成立華北電影公司。嗣後，他又兼併了國內一些小商辦的戲院、茶園，在太原、濟南、石家莊、哈爾濱、瀋陽等地開設影戲院。至 1929 年，他的勢力伸展到華北、東北地區，擁有影院二十餘家，控制了北方五省的電影放映和發行事業。[46]然而他感到自己的電影院，放映的多是外國片，引為遺憾。且看到國片十之八九是神怪武俠，或低級趣味的影片，毒害觀眾。他即計畫自製優良國片，決定去上海物色志同道合的影片公司，聯合起來發動中國電影革新運動。[47]1930 年，他在上海發表了〈為國片復興問題敬告同業書〉，「以為國片復興問題，乃為我影界目

45 〈聯華影片公司四年經歷史〉，1，《電影年鑑（民國 25 年）》（上海，1936）。

46 陳野，〈羅明佑〉，收入中國電影家協會電影史研究部編纂，《中國電影家列傳》（北京：中國電影出版社，1982），第 1 集，183~185。括號內對北京真光影戲院的描述，則係參見 Zhiwei Xiao, "Movie House Etiquette Reform in Early-Twentieth-Century China," *Modern China*, Vol. 32, No. 4 (October 2006, Thousand Oaks · London · New Delhi), 523-524.

47 杜雲之，《中國電影史》，第 1 冊，82。

臺灣大學學術期刊資料庫

前之大事。關係及于國家社會，非少數人所得而私」，「認為際此外片日荒，金價日漲，國片日衰，文化日侵之會。如能本福國利民益世勸善之宗旨，製成影片，則可救濟片荒，挽回利權，發揚國光，促進藝術。若仍不及時為未雨之綢繆，則臨渴掘井，悔之莫及矣」。[48]

羅明佑復興國片的呼聲，得到各方的同情與響應，乃先與上海民新公司合作攝製《故都春夢》，是為復興國片的第一部出品。繼之者有《野草閒花》、《戀愛與義務》等數部影片，成績甚著。於是昔日的上海大中華影片公司、上海影片公司先後加入復興國片運動團體，共同組織聯華影業製片印刷公司（羅明佑任總經理兼監製），在香港設總管理處，上海設分管理處，以民新公司為聯華第一製片廠，大中華公司為第二製片廠，上海影片公司為第四製片廠，以香港廠為第三製片廠。[49]由於聯華向取分廠制度，故前後共設七廠，第五製片廠在北平，第六製片廠在上海，第七製片廠在四川。其後四廠以「一二八」淞滬之戰被燬，五廠以「九一八」事變停辦，七廠以川亂停辦，乃變更廠制，以埠際為單位，上海之第一、第二、第六三廠，改為上海第一、第二、第三廠，香港之第三廠改為香港製片廠。及 1934 年 9 月羅明佑自歐洲視察歸國，以世界電影現勢均由分廠制改為集廠制，於是銳意將聯華在國內之製片廠集中，先從一、三兩廠入手。同年 10 月，兩廠合併，稱第一製片廠。[50]至此，聯華在上海僅餘第一和第二兩個製片廠。

自從聯華影業公司興起後，在當時上海電影界，就與明星、天一兩家大公司，鼎足而三，均分天下。三家公司的作風和發展基礎各不相同，聯華是新派，羅明佑以電影企業家的手法來經營這家公司，也可以說用歐美資本家的經營方式發展聯華。而且，在聯華旗下的編劇、導演和主要演員，都是新進知識分子。他們有學識、有眼光、有抱負，知道在北伐以後的中國，時代已經轉變，新思想的潮流流遍各地，大家正在走向新的路途。因此，他們以新的內容和形式的影片，來適應當時的觀眾，

48 羅明佑，〈為國片復興問題敬告同業書〉，《影戲雜誌》1：9（1930，上海），44~45。
49 〈聯華影片公司四年經歷史〉，1，《電影年鑑（民國 25 年）》。
50 〈聯華大事記〉，《聯華年鑑（民國 23~24 年）》（上海：聯華影業公司編譯部，1935），24。

臺灣大學學術期刊資料庫

是極受歡迎的。於是，聯華成為電影界新派的代表者，明星影片公司、天一影片公司，則被觀眾視為舊派。[51]

1932 年，「一二八」上海事變結束後不久，左翼文人阿英（即錢杏邨），透過同鄉周劍雲（明星影片公司創辦人之一）的關係，和明星影片公司有了連繫。當時明星公司受到聯華影業公司成立的刺激，企圖改變革新，正收羅編劇，阿英介紹夏衍和周劍雲認識，又拉鄭伯奇，三人同進明星公司任編劇。故而，左派在電影界的滲透活動，首先是明星公司，繼之是聯華公司，和新成立的藝華影業公司（1933 年 9 月正式成立）。至電通影片公司的成立（1934 年春），到達左翼電影活動的頂點。其中聯華由於是數家影片公司合併而成，各自因襲原來公司的作風，從管理到創作均不統一，負責人間又意見分歧，內部迭起分化，至 1932 年 7 月以後，只剩下兩個主要的資本集團。其一是以上海第一製片廠和香港分廠為基地的羅明佑和黎民偉集團，他們擁護國民政府，拍攝符合國策的影片。其二是以上海第二製片廠為基地的吳性栽集團。吳性栽與羅明佑、黎民偉之間，一直是同床異夢，意見分歧，合作關係很脆弱，兼以向羅明佑爭權，左派即在這兩大集團爭執的夾縫中從事滲透活動，獲得聯華第二廠的據點。在聯華二廠的左派分子，有化名陳瑜的田漢，導演史東山、蔡楚生和司徒慧敏等，音樂作曲方面有聶耳、任光和安娥等。[52]《漁光曲》即是由聯華二廠攝製，而且是集其左派工作者之力拍成，影片內容極具震撼性，不言而喻（其彩色海報，見文末所附之圖 1）。

（二）集編、導於一身的蔡楚生

蔡楚生（1906~1968），祖籍廣東省潮陽縣，1906 年生於上海，是地道的「滬生」。父親受過傳統教育，經商之餘，雅好書畫；母親粗通文墨，喜歡民間戲曲，並精於剪紙刺繡。蔡楚生自幼耳濡目染，加上母親親手調教，使他對繪畫、剪紙產生濃厚興趣。[53]他六歲時隨父母回到

51 杜雲之，《中國電影史》，第 1 冊，92、93。

52 參見杜雲之，《中國電影史》，第 1 冊，106、110、114、116、118、139~142。

53 李亦中，《蔡楚生：電影導演翹楚》（上海：上海教育出版社，1999），1、2。

臺灣大學學術期刊資料庫

故鄉，讀了四年私塾，這是他一生唯一上過的「學校」。十二歲時，父親將他送至汕頭市的一家小錢莊當學徒，後又在一家洋雜貨批發店當學徒。在工作忙碌之餘，他發奮自學、閱讀和練習畫畫。十九歲時，他參加當地的店員工會，積極從事各種社會活動。由於看了話劇《可憐的裴加》，他竟然對此發生濃郁的興趣。之後他一鼓作氣，用十五個夜晚寫了生平第一個劇本，從此開始劇本創作，並積極地擔任工會戲劇活動中的編、導、演員，[54]並組織「進業白話劇社」。1927 年，他隻身前往上海，進入華劇影片公司當勤雜工，也搭佈景、寫字幕、當劇務，後升任副導演。1928 年，在《新銀星》上發表雜文〈水銀燈下之奇女子〉。[55]

1929 年，經過他的長輩同鄉——著名的電影編導鄭正秋的介紹，蔡楚生進入了當時規模最大的明星影片公司，先後擔任鄭的助理導演、副導演兼美工師，協助他拍攝了《戰地小同胞》、《桃花湖》、《紅淚影》等六部影片。鄭正秋一直是蔡楚生尊為自己學習電影藝術的第一位良師。[56]1931 年，他離開明星公司，加入聯華影業。翌年，獨立編導了影片《南國之春》，情緻纏綿，筆觸纖細，但對電影形式的把握尚顯幼稚。接著又拍攝《粉紅色的夢》，脫離現實去追求「詩般的夢」。[57]片中的主人公是一位已有妻女的上海青年作家，卻縱情聲色，另結新歡（交際花），沉迷在充滿西方「精神污染」（spiritual pollution）的洋場浮華世界（高級夜總會、舞廳）中，最後才夢醒回頭。[58]

1932 年「一二八」上海事變爆發，對蔡楚生這位青年導演的思想有所衝擊，曾經暫停《粉紅色的夢》的拍攝，在幾位老導演（史東山、王次龍等人）的協助下，作為執行導演，完成了反映日本在上海發動侵略戰爭，中國軍民進行英勇抵抗的電影《共赴國難》。[59]這部電影雖然還

54 霍鳳仁、艾靜，〈蔡楚生〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，338~339。

55 吳貽弓主編，《上海電影志》（上海：上海社會科學院出版社，1999），756。

56 霍鳳仁、艾靜，〈蔡楚生〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，339。

57 吳貽弓主編，《上海電影志》，756。

58 Paul G. Pickowicz, "The Theme of Spiritual Pollution in Chinese Films of the 1930s," *Modern China*, Vol. 17 , No.1, 44-47.

59 霍鳳仁、艾靜，〈蔡楚生〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，340。

臺灣大學學術期刊資料庫

存在一定的思想侷限，未能反映出抗日的基本力量是人民大眾，但卻鮮明地表現了蔡楚生的愛國主義思想，具有較強的現實意義。《共赴國難》的拍攝，是蔡楚生思想轉變的徵兆，然而他在完成該片之後，又繼續拍完中途放下的《粉紅色的夢》。影片上映時受到左翼電影工作者的尖銳批評，他們希望他「能很快走上一條正確的大道」，創作出反映下層人民生活的影片來。蔡楚生接受了批評，並和批評他的聶耳、王塵無等結下真摯的友誼。[60]後來，他在一篇題為〈會客室中〉的文章裏，提到自己的《南國之春》和《粉紅色的夢》兩部影片，承認「實在的，由於這兩個盲目的製作接觸到現實的『碰壁』，我清醒過來了」，「接著，我就決定我以後的作品，最低限度要做到反映下層社會的痛苦，而儘可能地使她和廣大的群眾接觸」。當時他曾在朋友們的面前投下過幾句話：「我還年輕，只要不死，我會以更大的努力來報答你們的期望的」。[61]

不久，蔡楚生便進入了左翼電影運動的行列。1934 年拍攝完《漁光曲》之後，他與左翼電影工作者的認識更推進了一步，了解也有所加深，據參加攝製該片的左翼電影工作者司徒慧敏（中共黨員）回憶：

> 我參加拍攝蔡楚生的《漁光曲》的時候，我們一些同志和他本來並不熟識。後來由於夏衍、鄭伯奇等同志評論過這部影片，引起一些爭論，但經過商討研究，往往使我們相互之間的認識推進一步，爭論的過程也常常使我們和電影界的朋友之間加深了了解，使我們的友誼更加真誠和密切。[62]

惟儘管如此，當時的蔡楚生與司徒慧敏等左翼電影工作者，在看法上並不一致，他注重的是電影的趣味性和觀眾的反應，反對突出主題思想，為政治而服務。為此，雙方有過爭論，司徒慧敏曾述及之。[63]中國

60 霍鳳仁、艾靜，〈蔡楚生〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，340~341。

61 蔡楚生，〈會客室中〉，原載《電影・戲劇》1：2-3（1936）；轉引自羅藝軍主編，《中國電影理論文選》（北京：文化藝術出版社，1992），上冊，220。

62 司徒慧敏，〈往事不已，後有來者——散記「左聯」的旗幟下進步電影的飛躍〉，《電影藝術》1980 年第 6 期，61。

63 司徒慧敏，〈憶蔡楚生同志〉，收入王人殷主編，《蔡楚生研究文集》（北京：中國電影出版社，2005），227。

臺灣大學學術期刊資料庫

大陸學者胡菊彬、鄺蘇元即指出「蔡楚生的觀點在當時的整個進步電影隊伍內部是個明顯的不和諧音」。[64]直到 1956 年，蔡楚生才成為中共黨員。

據稱，1949 年以前中國共攝製了故事片 1,300 多部，只有 4 部最受觀眾歡迎，創造了當時最高票房紀錄，它們是《都會的早晨》（連映 18 天）、《姊妹花》（鄭正秋導演，連映 60 天）、《漁光曲》（連映 84 天）、《一江春水向東流》（連映三個多月）。值得注意的是，這 4 部影片中的 3 部都是蔡楚生的作品。[65]他的影片為何能吸引觀眾？有人當面問蔡楚生這個問題，他說：「我不做高級點心」，專做「大餅油條」，他解釋道：

> 拿解放前上海的電影院來說，頭二輪的高級電影院總共不到十家，而三四輪的低級電影院有幾十家，遍布上海各個地段，這幾十家電影院觀眾的數字要比頭一二輪的電影院的觀眾多幾十倍。低級電影院的票價只賣一角或角半，觀眾都是勞動人民、店員職工、窮知識分子和學生，他們吃不起「高級點心」，他們需要的是「大餅油條」。我的觀眾就在三、四輪電影院裏。[66]

這恐怕只是原因之一，因為上述 4 部最賣座的影片，其連映的天數，都是以其在第一輪電影院（如上海之金城大戲院、新光大戲院）的連映日計算的，並未包括後來三、四輪電影院的放映天數。可見吃得起「高級點心」的觀眾也喜歡看蔡楚生的電影。「叫好又叫座」、「雅俗共賞」，這些專家學者對他影片的讚詞，[67]適足以證明之。其中蔡洪聲更具體而微地指出蔡楚生的電影理論和創作特色：其一為注重思想性與藝術性的統一，其二為嚴格的現實主義精神，其三為鮮明的民族風格。[68]

值得一提的，是蔡楚生曾專門研究過卓別林（Charles Chaplin），並始終把卓別林的喜劇及其手法技巧作為自己創作的參照。他在 1936 年發

64 胡菊彬、鄺蘇元，《中國無聲電影史》（北京：中國電影出版社，1996），328。

65 少舟，〈蔡楚生電影藝術成就初探〉，《電影藝術》1988 年第 7 期，25。

66 王為一，〈蔡老的影片為何能吸引觀眾？〉，《電影藝術》1988 年第 7 期，31~32。

67 李亦中，〈三十不惑——蔡楚生電影觀芻論〉，《北京電影學院學報》2006 年第 1 期，98、104。

68 蔡洪聲，《蔡楚生的創作道路》（北京：文化藝術出版社，1982），110、112、118。

臺灣大學學術期刊資料庫

表的〈會客室中〉一文中說：

> 我曾拿舉世所崇拜的却別麟（按：即卓別林）做研究的對象，我覺得他所以成功為一個一時無比的電影巨匠，是不僅僅他的作品的內容進步到若何程度，而他一貫所採取的，間于淺顯而深入的喜劇形式，無疑地就給予他以很大的幫助；我們試把他的觀眾分為三種：第一種是知識階級層，他會從最高的理解力出發，去探求他每一部製作中所含蘊的最深一層的意義；第二種是小市民層，他會覺得他的每部製作都「有點意思」也很「好玩」；第三種是是低層社會的群眾，就直覺地去接受他那最淺顯的部分：同情或是哄笑。不管這分析是否對，但無論哪一階層的觀眾都歡迎他的作品，却是沒有疑義的。因此，我為着使我的作品容易和廣大的觀眾接近，多少就採用他這間于淺顯而深入的喜劇手法——甚至是很誇張的喜劇手法。[69]

證諸《漁光曲》影片中飾演男主角小猴的演員，其瘦小的外型、誇張的表情、令人發噱的動作，都不難看出卓別林對蔡楚生的影響。或許卓別林的電影審美範式和旨趣，是蔡楚生心目中的最高境界。因此有人認為他之所以能超越鄭正秋，就在於他於「苦戲」傳統之上融入了「喜劇性訴求」。是以，蔡楚生的電影，有嚴肅的正劇場面，也不乏濃郁的喜劇色彩，有許多風趣盎然的描寫和揶揄嘲諷的筆觸。簡單的說，蔡楚生的電影就是有趣味性的電影。也許，正是這種趣味性，使蔡楚生的電影一上映就能吸引大批觀眾爭相觀看，甚至掀起一時的社會熱潮的一個重要原因。[70]

蔡楚生的友人、也是著名的電影工作者司徒慧敏，則十分含蓄地點出了蔡楚生作品的缺失：

> 如《漁光曲》，在國際上也贏得了聲譽。可惜那是 20 世紀 30 年代，

69 蔡楚生，〈會客室中〉，原載《電影．戲劇》1：2~3；轉引自羅藝軍主編，《中國電影理論文選》，上冊，265~266。

70 饒曙光，《中國喜劇電影史》（北京：中國電影出版社，2005），87；饒曙光，〈蔡楚生對喜劇的理解及其創作〉，《電影新作》2006 年第 2 期（北京），29。

臺灣大學學術期刊資料庫

而又是在「十里洋場」的上海，觀眾中資產階級、小資產階級、小市民佔多數，那樣的觀眾所喜愛的表現方法、形式以及故事內容，顯然不是或者不全是今天廣大工農兵羣眾所喜愛的。楚生在那樣的環境和條件下，儘管他很認真、很努力，有時也不免為小市民階級的趣味所吸引，這就給他的作品帶來了缺陷。[71]

（三）劇情大要和攝製過程

影片《漁光曲》的開始，是東海的早晨，太陽從蒼翠的東山漸漸升上來，朝霞映照著動蕩的波浪，漁民們在海上捕魚，傳來了「漁光曲」的主題歌。在歌聲裏，影片展開了一個漁民家庭的悲慘故事：暴風雨奪去了窮苦漁民徐福的生命，他的妻子徐媽不得不拋開剛生下的一對孿生子女，到有錢的船主何家去做奶媽。十年後，徐媽苦心撫養的何家少爺子英（羅朋飾）和自己的女兒小貓（王人美飾）、兒子小猴（韓蘭根飾）都長大了。小貓聰明活潑，小猴則因為小時多病，又沒奶吃，變成了一個癡呆的孩子。他們三人成了很好的朋友，常在一起玩耍。又過了八年，他們都已長大成人，小貓和小猴租了何家的船，在海上捕魚為生；子英遵從父命出國去攻習漁業。他特地來和小貓、小猴告別，並表示將來回國後要改良漁業。就在子英出國後的兩年，由於軍閥內戰，盜匪橫行，東海漁民的生活更加陷於困境，小貓家的草棚破屋被洗劫一空，操勞過度的徐媽雙目失明。接著又由於何家同外國人合資創辦漁業公司，用輪船在東海上捕魚，使小貓、小猴他們的生計遭到更嚴重的打擊，他們不得不抵押掉自己的破屋，扶著老母到上海投奔舅舅。舅舅也是個窮苦人，靠在馬路旁邊賣唱度日，小貓和小猴因為找不到工作，也就跟著窮舅舅賣唱，並因而遇見了何子英。這時何子英已經學成歸國，進了父親的漁業公司。三人相見，子英得知小貓和小猴的境遇後，資助他們一百元錢。但這筆錢反使小貓、小猴因被誣搶劫而遭逮捕。及至他們出獄返家，家裏早被一場火災燒掉了，媽媽和舅舅也都葬身火窟。小貓和小猴成了無

71 司徒慧敏，〈憶蔡楚生同志〉，《蔡楚生研究文集》，227。

臺灣大學學術期刊資料庫

家可歸的人，子英找到了他們，要帶他們到自己家裏。不巧子英的家庭也起了變故，他父親的姨太太跟著姘頭席捲巨款逃走，父親也因漁業公司的破產和報紙揭發他的醜聞而自殺了。子英這時才深深地感到，在這樣的一個社會裏是不可能完成他那改良中國漁業的計畫的，便跟小貓、小猴一同到漁船上去工作。最後，小猴因捕魚受傷而死，影片在淒怨的「漁光曲」的歌聲中結束（圖 2 至圖 5）。[72]

至於《漁光曲》的攝製過程，有如下幾個特色：其一、是拍攝時間長達 18 個月，這在當時中國電影界是很少見的。蔡楚生拍片向來是個快手，此次一反常態，客觀原因是遠赴東海漁場拍攝外景，多少耽擱了製片進度。主觀原因則是他在後期製作時，堅持採用國產錄音設備，足足向聯華公司資方軟磨硬拖了好幾個月，才如願以償。其二、是將主要的外景定在浙江象山縣的石浦鎮，這與當時國產電影很少到上海以外的地方拍實景有所不同。1933 年 9 月 19 日，該片的攝製組一行三十多人，自上海乘船經東海南下，在石浦鎮整整逗留了 18 天，才完成外景戲的拍攝。[73]在這 18 天當中（9 月 20 日抵達，10 月 8 日離開），其實真正能夠拍戲的日子不及 6 日。第一是罕有兩日以上的好天氣相連，第二是山道崎嶇和波濤洶湧，拍一個鏡頭的戲往往要費好幾個鐘頭。[74]在大部分人馬返回上海以後，蔡楚生率一批精幹人員又轉赴沈家門、普陀山及黃海海域補拍一些有特色的場景，力求每個畫面盡善盡美。[75]其三、該片在拍攝之前已寫有完整的電影文學劇本。蔡楚生的電影劇作，在形態上採用了小說式的寫法。其最大的特點是，他的劇本已是影片的雛形，是一部用文學語言描繪的影片。他是少有的導演出身，而又在拍攝之前寫出如此完整的電影文學劇本的人之一。在《漁光曲》這部代表作品的劇本中，他用樸實的文字語言和生動的動作形象，創造出一種真誠的現實

72 程季華主編，《中國電影發展史．第一卷》，334~335。

73 李亦中，《蔡楚生：電影導演翹楚》，97、98、100。

74 〈「漁光曲」——石浦攝影記〉，《現代電影》1：6（1933，上海），30。

75 李亦中，《蔡楚生：電影導演翹楚》，100；蔡楚生曾撰有〈「漁光曲」的畫面之後〉一文，詳述其「石浦之行」、「在沈家門」、「轉普陀」、「赴黃海」拍攝外景的經過等情形，連載於《天津益世報》，1934 年 6 月 20 至 22 日，第四張，（十四）。

臺灣人文學術期刊資料庫

主義的劇作文本。[76]

（四）主要的演員

最主要的演員為王人美（飾徐小貓）、韓蘭根（飾徐小猴）與羅朋（飾何子英），其他如湯天繡（飾徐福之妻）、尚冠武（飾何仁齋）、袁叢美（飾梁月舟）、裘逸葦（飾舅舅）、談瑛（飾薛綺雲）、王桂林（飾徐福）、傅憶秋（飾徐福之母）等人。

王人美（1914~1987），原名王庶熙，原籍湖南瀏陽，[77]1914 年出生於湖南長沙。父親王正樞，是當時湖南有名的數學教員，曾經在湖南第一師範學校任教。[78]她五歲喪母，[79]1926 年，她十二歲時，父親又去世，據她回憶說：

> 我父親在 1926 年去世，那時正是北伐，我哥哥和姐姐在武漢總政治部工作，繼續供我唸書，後來汪精衛叛變，總政治部結束，我哥哥也就失業了。我的一個哥哥跟黎錦暉（就是黎莉莉的義父，她原來姓錢，後來改姓黎的）同在中華書局工作，黎錦暉寫曲子，我的哥哥畫小兒畫，他們很熟。我們沒有地方住，我的嫂子就把我從武漢帶到上海交給黎錦暉。我就到明月社，那時候叫「美美女學」，我去的時候已經有一班孩子，她們的年齡跟我差不多。[80]

在美美女校（學），王人美學習兒童歌舞劇《月明之夜》、《三蝴

---

76 高小健，〈三十年代中國電影劇作形態分析（上）〉，《電影藝術》1997 年第 3 期，58。至於蔡楚生的《漁光曲》劇本全文，載於中國電影工作者協會編，《「五四」以來電影劇本選集》上卷（北京：中國電影出版社，1979）；蔡楚生著，木藝、方聲編，《蔡楚生選集》（北京：中國電影出版社，1988），亦載之。

77 吳貽弓主編，《上海電影志》，794。

78 王人美口述，解波整理，《我的成名與不幸——王人美回憶錄》（上海：上海文藝出版社，1985），3。

79 霍鳳仁，〈王人美〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，39；蕭果編著，《中國早期影星》（廣州：廣東人民出版社，1987），121。

80 香港中國電影學會訪問，陳志強整理，〈明月歌舞團與本色派演技——王人美、黎莉莉訪問記〉，《中國電影研究》第 1 輯（1983，香港），129。

臺灣大學學術期刊資料庫

蝶》、《葡萄仙子》、《麻雀與小孩》、《小小畫家》等。1928 年 5 月，美美女校改名為中華歌舞團，出發到東南亞地區巡迴演出，她隨團出發。回國後，王人美進了上海南洋高商附屬英語專修學校，一面苦學英語，一面勤練歌唱。1927 年底，黎錦暉又組建明月歌劇社，王人美加入該社，很快地，她就與黎莉莉、薛玲仙、胡茄成為歌劇社裏最著名的「四大天王」。兩年以後，上海聯華影業公司總經理羅明佑把明月歌劇社全體人員吸收進來，組成聯華歌舞班。歌舞班除了演出歌舞外，還拍攝一兩部歌舞短片，王人美也由此跨進了攝影棚。聯華的導演孫瑜很欣賞她，邀她主演他所導演的影片《野玫瑰》，演一位家境貧寒、活潑粗獷的野姑娘，因而獲得了「野玫瑰」的外號。[81]據孫瑜回憶，《野玫瑰》是他在聯華公司編導的第三部影片，1931 年冬開始在二廠籌備拍攝，1932 年完成上映。[82]孫瑜說：王人美在該影片裏以她潑辣、大膽的健美形象，使當時的那些「病態美」、「捧心西子」型的女主角們黯然失色。[83]

不久，羅明佑解散聯華歌舞班，王人美不接受挽留，跟隨重整旗鼓的明月歌舞團，輾轉演出於南京、九江、武漢等地，成為歌舞團的臺柱。同時參加了天一影片公司的有聲歌舞長片《芭蕉葉上詩》和聯華影業公司拍攝的影片《都會的早晨》的演出。1933 年 5 月，明月歌舞團解散，她才和聯華公司簽了一年的合同，正式進入電影界，並接受蔡楚生的邀請，擔任《漁光曲》的女主角，飾演漁家女小貓。[84]為了演好這個角色，她在石浦拍外景時，和漁民話家常、學搖櫓，體驗漁家的艱辛，以致影片尾聲，她如泣如訴地唱「漁光曲」時，感情充沛，哀婉動人，充實的人物生活體驗，成功的表演，奠定了她在中國電影史上地位。[85]

飾演徐小猴的韓蘭根（1909~1982），1909 年出生於上海，父親是

81 解波，〈王人美〉，收入暘晟等編著，《中國電影演員百人傳》（武漢：長江文藝出版社，1984），19。

82 孫瑜，〈回憶聯華影片公司片斷〉，《文史資料選輯（上海）》第 5 輯（1979，上海），164。

83 孫瑜，〈回憶「五四」運動影響下的三十年代電影〉，《電影藝術》1979 年第 3 期，8。

84 解波，〈王人美〉，《中國電影演員百人傳》，20。

85 劉詩兵，〈左翼電影運動對我國電影表演觀念的推進〉，《北京電影學院學報》1993 年第 2 期，134。

臺灣大學學術期刊資料庫

上海市人，母親是南通人。在母親的影響下，韓蘭根講一口南通話，電影界的一些人都以為他是南通人。[86]學生時代，他就對戲劇產生濃厚的興趣，課餘常和同學演雙簧，演獨腳戲，由於他天生一副啼笑皆非的瘦削矮小滑稽樣，游藝會上總少不了他的滑稽表演。後因家境貧寒，他中學沒念完就輟學了。15 歲開始謀生，先後在上海的一家麵粉交易所和黃金交易所當小職員，不久交易所關閉，因而失業。1925 年，他 16 歲時，十分幸運地步上了影壇。上海黃浦影片公司拍攝《骷髏島》，選他在影片中演一點戲，很快地便引起電影界的注目。其後被電影公司老闆但杜宇和導演史東山所賞識，進入上海影片公司。開始，他從事攝影和劇務工作，後來在《豆腐西施》等影片中扮演角色。1930 年 8 月，他隨上海影片公司併入聯華影業公司，參加了許多影片的演出，如在《野玫瑰》中飾演報販，《漁光曲》中飾演漁家之子，《大路》中飾演築路工人，《無愁君子》中飾演窮人，《王老五》中飾演搬運工人。其中《漁光曲》和《天作之合》是他演技發揮得最好的兩部影片。他的外型條件，使他在《漁光曲》中扮演一個小時候多病，長大後成為一個癡憨的「小猴」，顯得十分相稱；再加他真實自然的表演，使小猴的性格呼之欲出，深深地撥動了觀眾的心弦，他也因此得了「瘦猴」的綽號。[87]

戲份僅次於王人美、韓蘭根，在《漁光曲》中飾演與小貓、小猴從小一起長大、玩在一塊的何子英的，是後來英年早逝的羅朋（1910~1937）。他是臺灣南投人，原名羅克朋，1926 年至上海，進入電影界。當時從臺灣至上海加入影壇的還有鄭超人、郭柏霖、何非光、張天賜、劉燦波等人。其中以羅朋與何非光最為觀眾所熟悉。羅朋長得英俊，不亞於二十年代紅極一時的著名風流小生朱飛。起初，羅朋加入上海黃浦影片公司及上海影戲公司，演了兩、三部影片。1929 年，他投考復旦影片公司，被錄取為基本演員，演了《粉妝樓》一至三集、《巾幗鬚眉》等武俠片。復旦影片公司結束後，他在 1933 年加入任彭年的月明影片公司，這一年，他為月明主演了《大丈夫》、《幕中人》等五部影片。雖

86 張曉斌、周緒、吳德寶，〈韓蘭根〉，《中國電影演員百人傳》，423~424。
87 孫海濤，〈韓蘭根〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，302~303。

臺灣大學學術期刊資料庫

然從影幾年，還是默默無聞。1934 年，他進入聯華影業公司，改變了戲路，在孫瑜導演的《小玩意》、《大路》以及姜起鳳導演的《骨肉之恩》等適合時代要求的影片中擔任重要角色，才逐漸為觀眾所認識。他在《漁光曲》片中擔任男主角，與女主角王人美同負盛譽，成為聯華的紅小生。[88]1937 年，病故於上海，年僅 27 歲。[89]

其他如飾演小貓、小猴母親的湯天繡，係 1926 年進入大中華百合影片公司擔任演員，演過《連環債》、《熱血鴛鴦》、《火裏鋼刀》、《飛俠呂三娘》等影片。1930 年起，任聯華影業公司演員，相繼在《義雁情鴛》、《自由魂》、《都會的早晨》、《小玩意》、《漁光曲》、《新女性》等默片中飾演重要角色。[90]

飾演父親徐福的王桂林，係 1920 年進入商務印書館活動影片部，在影片《荒山得金》中扮演角色，後在新亞影片公司的《紅粉骷髏》中演出。1927 年，入長城畫片公司，主演《黃天霸》、《鳳陽老虎》等影片。1931 年，任聯華影業公司演員，曾在《一剪梅》、《都會的早晨》片中飾演角色。[91]

飾演子英父親何仁齋的尚冠武，係 1926 年進入上海友聯影片公司，主演《虎口餘生》、《大人國》等影片，並與陳鏗然合作導演《荒江女俠》。1934 年入聯華影業，主演過《天倫》、《如此繁華》等影片。[92]

飾演串通薛綺雲席捲何家資財潛逃的梁月舟的，是原名袁少康的袁叢美（1905~2005），他原籍廣東，寄籍四川重慶，曾任中學體育教師；後入黃埔軍校特訓班，一年後畢業，即參加北伐，由排長升任連長、營長、團長、師參謀長。1928 年，離開軍隊隻身赴上海，進入上海影戲公司，起初為臨時演員，在《小劍客》影片中演出。隨即成為正式演員，在《萬丈魔》、《金剛鑽》兩片中演出，並進入上海暨南大學，一邊演戲，一邊讀書。1929 年，在《糖美人》影片中演出，已升為第一男主角。

88 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》（上海：上海辭書出版社，1995），636。
89 蕭果編著，《中國早期影星》，235。
90 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，925。
91 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，987。
92 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，839。

臺灣大學學術期刊資料庫

同年，尚主演了《粉妝樓》、《媚眼俠》等。1930 年，主演了《豆腐西施》、《美人島》等影片。1931 年，進入聯華影業，至 1934 年三年間，主演了《移花接木》、《亂世驚魂》、《失足恨》、《中國海怒潮》、《大路》、《小玩意》、《奮鬥》、《都會的早晨》、《漁光曲》等影片，也開始導演電影。1949 年，赴臺灣。曾任臺灣電影製片廠廠長、中央電影製片廠廠長，導演過《罌粟花》、《阿美娜》、《追蹤》等影片。1991 年，臺灣的金馬獎委員會頒贈他「資深影人紀念獎」。[93]2003 年 12 月 13 日，第 40 屆金馬獎頒獎典禮在臺南市舉行，袁叢美獲「終身成就獎」。[94]2005 年 7 月 16 日，袁叢美在臺北逝世，年 101 歲。[95]

飾演薛綺雲的談瑛，上海人，原名談素珍，肄業於上海民立女子中學。1931 年，入上海影戲公司任演員，1932 年，任聯華影業公司演員，曾主演《失足恨》、《暴雨梨花》等影片。[96]

至於飾演舅舅的裘逸葦，係攝影師，1925 年，任職於神州影片公司，曾擔任影片《不堪回首》、《花好月圓》的美工師。1926 年，任五友、明星、聯華等影片公司攝影師，拍攝《佳期》、《三箭之愛》等影片。[97]

（五）主題曲和音樂

自從二十世紀 30 年代有聲片出現後，插曲於影片就幾乎必不可少。直到 90 年代的許多電影，歌曲和電影如影隨形，難以割捨。此一歌曲的穿插，是為中國電影特別突出的現象。[98]電影《漁光曲》的插曲「漁光曲」，係由安娥作詞，任光作曲，詞曲有濃郁的民族風格，悲憤交加，如泣如訴。全曲基於 4 / 4 節拍，旋律自然，一氣呵成。它在影片中多次出現，每次都根據劇情和人物感情的發展有所變化。這首歌當時曾廣泛

93 參見袁叢美，《袁叢美從影七十年回憶錄》（臺北：亞太圖書出版社，2002），3~7、16~23、184~193。

94 《民生報》（臺北），2003 年 12 月 14 日，A1。

95 《自由時報》（臺北），2005 年 7 月 17 日，D5。

96 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，920~921。

97 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，781。

98 周星，〈對中國電影傳統特徵的世紀回顧〉，《戲劇藝術》1999 年第 3 期（上海），46。

臺灣大學學術期刊資料庫

流傳，影響遍及全國及東南亞。[99]上海百代唱片公司灌製有「漁光曲」唱片，係該片女主角王人美所唱，歌詞有二段（圖 6）：

> 雲兒飄在海空，魚兒藏在水中，早晨太陽裏晒魚網，迎面吹過來大海風。潮水昇，浪花湧，漁船兒飄飄各西東；輕撒網，緊拉繩，煙霧裏辛苦等魚蹤。魚兒難捕租稅重，捕魚人兒世世窮，爺爺留下的破魚網，小心再靠他過一冬。
>
> 東方現出微明，星兒藏入天空，早晨漁船兒返回程，迎面吹過來送潮風。天已明，力已盡，眼望著漁村路萬重；腰已酸，手也腫，捕得了魚兒腹內空。魚兒捕得不滿筐，又是東方太陽紅，爺爺留下的破漁船，小心還靠他過一冬。[100]

負責電影《漁光曲》音樂的聶耳，在其〈一年來之中國音樂〉（1934）一文中說：「《漁光曲》一出，……其轟動的影響甚至形成了後來的影片要配上音樂才能夠賣座的一個潮流」，並指出它的成功並非「偶然的僥倖」，而是由於「內容的現實，節調的哀愁，曲譜的組織化」，以及它「配合著影片的現實題材等」。安娥以寫實的筆觸勾畫了當時貧苦漁民的淒慘景象。任光以三段曲式鋪陳，以表現海波蕩漾的哀怨，同時寄寓了深深的同情。[101]唐棠蔭則在其〈談一九三四年的電影歌曲〉（1935）一文中表示，「漁光曲」這個曲子，「是和從前那種黎派的靡靡之音以及學院教授們的高深調子完全異樣的，這個曲子可以說在中國電影歌曲的歷史上新的趨向底開始」；然而「『漁光曲』的曲調當然是很不完滿的。他的詞句還不十分的通俗，而且全個調子還帶着一種感傳的情緒，和漁民的實在生活相隔得太遠，這只歌還是屬於浪漫主義音樂」。[102]是較為中肯的評論。

為「漁光曲」作曲的任光（1900~1941），是浙江嵊縣人，1917 年

---

99 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，1255。

100 見《良友畫報》第 96 期，1934 年 10 月 15 日，封底頁。

101 王文和編著，《中國電影音樂尋踪》（北京：中國廣播電視出版社，1995），21。

102 唐文原載《青春電影》1：12（1935，上海）；轉引自姜亞沙、經莉、陳湛綺編輯，《中國早期電影畫刊》（北京：全國圖書館文獻館縮微複製中心，2004），第 10 冊，184。

臺灣人學學術期刊資料庫

畢業於嵊縣縣立中學；同年，入上海震旦大學。1919 年，赴法國半工半讀，學習鋼琴調音技術，後學作曲。1924 年，在越南法商亞佛琴行任技師。1927 年回國，任上海百代唱片公司音樂部主任。1932 年，參加上海左翼劇作家聯盟音樂小組，後任中國電影文化協會執行委員。1933 年，參與組織中國新興音樂研究會。[103]同年，與聶耳同時為陳瑜（即田漢）編劇的左翼電影《母性之光》譜曲，該影片是田漢在左翼電影運動中最早創作的電影，也是左翼音樂家參與創作插曲的第一部電影。任光寫了主題歌「母性之光」及插曲「春之戀歌」、「南洋歌」，聶耳寫了插曲「開礦歌」。[104]1934 年初，任光、聶耳等加入聯華影業公司，他們為電影寫了許多優秀的歌曲。[105]任光的電影歌曲創作以柔美幽婉見長，如「漁光曲」、「月光光歌」、「採菱歌」等，均屬情性的電影歌曲佳作，而「抗敵歌」、「大地行軍歌」又屬另類，多了幾分堅定與力量。至於「新鳳陽歌」則民歌色彩較濃，「新蓮花落」、「王老五」更具說唱風格。以上這些歌曲都傳唱一時。1935 年 5 月，左翼電影音樂刊物《藝聲》創刊，任光和安娥擔任這個刊物的音樂主編。安娥撰寫了長文〈中國電影音樂談〉，在該刊物上連載，對電影音樂創作的成績和缺點作了總結，提出了自己的見解。[106]這段時期，任光通過百代唱片公司音樂部主任的職務，為左翼電影歌曲灌製了大量的唱片，如聶耳作曲的「畢業歌」、「大路歌」、「義勇軍進行曲」等，洗星海作曲的「夜半歌聲」、「熱血」、「黃河之戀」等，任光作曲的「漁光曲」、「新蓮花落」等，都是任光親手負責灌製的唱片。它們透過唱片的傳播，使千千萬萬沒有看到電影的人也會唱這些歌曲，產生了廣泛的社會影響。[107]

1940 年 7 月，他參加新四軍，創作「新四軍東進曲」、「青紗帳裏」等革命歌曲，以及歌劇《高粱紅了》、《洪波曲》等。1941 年，在皖南

103 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，799。
104 秦啟明，〈漫話任光與電影《母性之光》〉，《電影藝術》1988 年第 2 期，62~64。
105 霍鳳仁、顏久石，〈任光〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，72。
106 王文和編著，《中國電影音樂尋踪》，21~22。
107 霍鳳仁、顏久石，〈任光〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，75。

臺灣大學學術期刊資料庫

事變中遇難，[108]年 42 歲。關於任光遇難的事，曾有過各種不同的說法，如有人說任光在皖南戰場上被俘，關押在金華監獄遇難等等。陽翰笙在〈懷念葉挺同志〉（載 1981 年 3 月 27 日之《人民日報》）一文中披露了此事的真相，謂他於皖南事變後，在重慶突然收到一封意外的來信，拆開一看，原來是葉挺親筆寫的一個字條，字跡潦草，上面寫道：「我已被押解來重慶，任光在我身邊陣亡。」[109]

為「漁光曲」作詞的安娥（1905~1976），係河北獲鹿人，著有詩集《燕趙兒女》和歌劇《高粱紅了》等。[110]1938 年 10 月，安娥在漢口，為雙十而撰寫發表〈關于救亡歌詠——貢獻華南同志的幾點意見〉一文，對抗戰初期救亡歌詠隊在齊唱、合唱、獨唱方面應該注意和改進的事項，作了寶貴的建言。於文章最後，她「相信最近的將來音樂運動歌詠工作一定會追上其他一切藝術運動，與一切藝術運動并肩挺進！在抗戰藝術中開出一朵壯大的花朵來！」[111]1949 年 1 月，安娥又在香港《星島日報》上發表〈我們所需要的「唱」〉一文，認為「人民所需要的第一是要能傳達他們自己的聲音，嗓音的美醜尚在其次，否則，不是他們的聲音，甚至他們還認為那是不美」，「藝術的要求常常隨文化的程度而提高，中國民眾終有一天會要求更有聲樂訓練的嗓子，可是這也絕不是說，他們所喜愛的就是完全像西方歌唱家的中國歌唱家」，畢竟中國人還是「喜歡能代表中國的歌曲，代表中國的歌唱」。[112]

負責《漁光曲》電影音樂的聶耳（1912~1935），原名聶守信，原籍雲南玉溪，出生於昆明；1930 年，自雲南省立第一師範學校畢業。1931 年，入上海明月歌舞劇社任小提琴師；1932 年，參加上海左翼劇作家聯盟音樂小組；1933 年，入聯華影業公司任場記、劇務，並任中國電影文化協會執行委員，同年，加入中國共產黨。曾為《母性之光》、《桃李劫》、

108 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，799。

109 徐士家，〈關于任光生平的一些史料〉，《中央音樂學院學報》1983 年第 1 期（北京），56。

110 曹積三、閻桂笙編，《中國影人詩選》（北京：北京出版社，1992），337。

111 《大公報（香港版）》，1938 年 10 月 11 日，第 2 張，第 8 版。

112 《星島日報》（香港），1949 年 1 月 17 日，第十版。

臺灣大學學術期刊資料庫

《大路》、《新女性》、《逃亡》、《凱歌》等七部影片作曲，並在《母性之光》、《漁光曲》、《小玩意》等影片中演出。影片《桃李劫》中的「畢業歌」、《風雲兒女》中的「義勇軍進行曲」，均成為廣泛流傳的革命歌曲，後來「義勇軍進行曲」還被定為中華人民共和國國歌。除為影片作曲外，並為話劇《回春之曲》創作「再會吧！南洋」、「梅娘曲」等插曲，同時作有「賣報歌」、「採茶山歌」等群眾歌曲，以及「翠湖春曉」、「金蛇狂舞」等民族器樂改編曲。其作品音樂語言簡練，民族風格鮮明。[113]

他善於處理歌詞，巧妙地創作歌曲形式，能用有限的音域創作深刻、生動的音樂思想內容，並能將獨創性和平易性作良好的結合。他的歌曲大多樸素、平易、上口、易記，沒有技術的炫耀，沒有刀斧的痕跡。他善於運用豐富多姿的節奏，把平易的音調處理得五光十色，也善於創造看起來似乎拗口，唱起來卻很上口、很新穎的旋律。[114]然僅僅是通俗易唱、具有民族風格，則「毛毛雨」、「桃花江」之流的歌曲也做到了。可是聶耳歌曲却易唱而不俗，根本之點是立足於大眾化，不僅符合人民和時代需要，並鼓舞人民前進，推動時代前進，根本區別就在於此。此外，聶耳歌曲的藝術特色還表現在筆觸犀利、不拘一格兩個方面。[115]在他的 30 多首歌曲創作中，從題材上說，寫的是工人、農民、歌女、報童、學生、抗日戰士、投身於抗日戰爭的知識分子等，這些歌曲題材的選定，其本身即構成了對黑暗舊社會的批判。[116]

《漁光曲》在攝製時，聶耳亦隨外景隊到浙江海邊的石浦鎮工作。據導演蔡楚生憶述：

> 原來，我們的「眼睛小小，有魄力」的聶耳先生，他始終就沒有忘記他是一個音樂家，在我們一同到石浦——一九三三年九月——來拍「漁光曲」外景的七八天中，每次出門，他總帶著一把小提琴或是 guitar 出來，遇着工作完了，看風景好的地方，他就興高采烈，

113 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，710。

114 竹風、唐遠如，〈革命歌曲大師——聶耳〉，《音樂研究》1982 年第 3 期（北京），32。

115 踐耳，〈聶耳歌曲的藝術特色〉，《中央音樂學院學報》1982 年第 2 期（北京），38~42。

116 郭樹群，〈聶耳性格特徵中的批判精神〉，《音樂研究》1992 年第 2 期（北京），31。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 奏它一曲，而我們也就跟着他的拍子，在山頂，水邊，或是草地上，亂蹤〔縱〕亂跳，表演一番誰也不要看的野人舞。直到興闌天黑，大家這才一窩風跑了回來。今天，當然也能不例外，而且他的 guitar 獨奏下的「漁光曲」，因為曲的本身就是「搖船調」，在這山明水淨，孤舟容與的大自然環境中，更是顯得那麼入神和動人，而我們也不時跟著那調子哼起來。[117]

聶耳的率真和愛音樂成癖，由此可見。另一位名導演孫瑜也憶述聶耳「是一個喜歡開玩笑，調皮而不傷害人的『大孩子』」。[118]

聶耳在《漁光曲》中的音樂安排，除了多次響起女聲唱的主題曲「漁光曲」，全片一些時候以小提琴演奏的西洋名曲舒伯特（F. Schubert，1797~1828）的「聖母頌」（*Ave Maria*）[119]為配樂，似在隱喻片中人物徐媽偉大的母性光輝。1935 年 2 月 28 日《漁光曲》在莫斯科國際影展上放映，深得觀眾讚許，惟蘇聯人士對於《漁光曲》的批評，就是配音太幼稚，且又採自西洋不成熟的歌曲。[120]這一看法，未引發當時中國電影界的討論。至於所謂「西洋不成熟的歌曲」，是否指「聖母頌」？1935 年 3 月 5 日，中國駐蘇聯大使館致行政院的電報中亦言及此事，謂《漁光曲》在莫斯科獲得獎譽，「不可謂非意外，報紙評論，亦頗獎飾，惟對於音樂幼稚，一致駭詫，尤以映演時正當悲哀之際，忽雜以跳舞音樂，觀眾為之軒渠不已」。[121]由此推敲，似乎不是專門針對「聖母頌」，只是就片中某一部分的配樂而言。實則 30 年代的中國電影並非絕對不能用西洋曲子作配樂，但必須先確知曲子的意涵，是否切合影片的場景和劇

---

117 蔡楚生，〈一天風雲樓夢囈集（五）．落虎——聶耳的追憶〉，《聯華畫報》6：4（1935，上海），10。該畫報次期則將該文小標題「聶耳的追憶」，訂正為「聶耳和我們一群」。見《聯華畫報》6：5，18。

118 孫瑜，《銀海泛舟——回憶我的一生》（上海：上海文藝出版社，1987），113。

119 舒伯特為浪漫樂派重要作曲家之一，世人稱他為「歌曲之王」；「聖母頌」為其所作之歌曲，經提琴家 Wilhelmiu 由歌曲改編的小品。見李九仙，《提琴音樂》（臺北：樂韻出版社，1995），99。

120 〈周劍雲胡蝶在蘇俄〉，《明星半月刊》1：4（1935，上海），11。

121 《中央日報》（南京），1935 年 3 月 7 日，第 1 張，第 3 版。

臺灣大學學術期刊資料庫

情，以免貽笑大方。[122]是以，《漁光曲》的配樂，可說是創新，也可說是與影片扞格不入，見仁見智，有毀有譽。如果上述蘇聯人士的批評真確，應為聶耳處理該影片音樂的一大疏失。1934 年 4 月，聶耳自上海前往日本，7 月 17 日下午，至鵠沼海濱游泳時，竟因溺水逝世，年僅 23 歲。[123]

（六）錄音和攝影

聯華影業公司在上海興起拍攝國產有聲電影的製片公司中，起步是比較遲的。1933 年夏，羅明佑在美國芝加哥的斯金納廠購置一套「單片式」（Single System）光學錄音的攝錄設備，該廠的斯金納工程師亦隨同來滬。聯華公司聘用鄺贊來主持錄音工作，後來由於「單片式」錄音設備不適合用於拍攝有聲故事片，加上公司的其他問題，未能投入使用，因而《大路》、《漁光曲》等影片的主題歌和音樂配音等，均委託電通公司以「三友式」錄音機代為錄製。[124]如為《漁光曲》影片錄音的司徒慧敏（1910~1987），就是電通公司的主幹之一。

司徒慧敏，原名司徒柱，廣東開平人。[125]1923 年，進入廣州第一中學讀書，參加了中國共產主義青年團領導的「新學生社」，以及反抗列強的「反基督教大同盟」。[126]1925 年，轉入廣東工業專門學校附屬中學，並加入共青團。1927 年，他加入中國共產黨，參加了是年的「廣州起

122 1943 年，名歌舞家、音樂家黎錦暉曾撰文談影片配音樂的問題，文中提及中國影片不得已採用西洋曲子作配樂時應審慎以對，以免誤用，最後並建議「現在，我們應該邀請熟悉西樂掌故的專家，把一切西樂唱片加以審查與注釋，哪一種曲是不可輕易濫用的，哪一種曲是毫無忌諱的；同時把音樂的名稱、曲趣等加以注明。這樣，在製片工作者採用唱片配音時，不僅『安心』而且『便利』」。見黎錦暉，〈影片配音樂的問題〉，原載《掃蕩報》（重慶），1943 年 9 月 20 日；轉引自重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》（重慶：重慶出版社，1991），225。

123 王之平，《聶耳：國歌作曲者》（上海：上海教育出版社，1999），130、134。

124 趙樂山，〈上海電影錄音技術發展史稿〉，《上海電影史料》第 7 輯（1995，上海），202。

125 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，890。

126 李文斌，〈司徒慧敏〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，53。

臺灣大學學術期刊資料庫

義」。1928 年赴日本，在東京上野美術學校學習時，加入留日學生的「左翼藝術家聯盟」和「社會科學研究會」，還參加日本大學電影研究班，並在早稻田大學電子系當校外生。1930 年回國，後在上海投身左翼戲劇運動，相繼參加上海藝術劇社、大道劇社和四十年代劇社，曾任舞台裝置、舞台監督和導演。1932 年，從事電影工作，後成為中共的電影小組成員之一。[127]是時，司徒慧敏還致力於學習和研究電影錄音技術。他和堂兄司徒逸民（曾在美國哈佛大學研究無線電工程）見中國拍攝有聲影片都採用外國器材錄音，不僅耗費大，而且成績也不好，就決心與曾在美國華盛頓大學研究過機械工程的馬德建一起研究電影錄音技術，試製錄音機。[128]據司徒慧敏回憶：

> 一九三三年的秋天，我所試驗製作的電影錄音系統還沒有完成，僅在試錄的階段，田漢、夏衍、于伶曾多次組織任光、安娥、聶耳、袁牧之、李麗蓮等人到我們錄音試驗室來試錄。在試驗過程中，同志們多次為我們的失敗擔憂，也多次為我們的成功而欣喜。這些關心、鼓勵與支持，使我們在三年上下的時間就完成了我們自己的錄音系統，並且發展到實用階段。[129]

1933 年底，司徒慧敏等人自製的三友式錄音機開始用於電影錄音，他們並集資成立電通股份公司，經營三友式有聲電影錄音還音設備，同時辦理各種電機工程設計。[130]主要經營人為司徒逸民、龔毓珂（曾在哈佛大學研究過機械工程）和馬德建，[131]有人稱他們為「電通三好友」。[132]同年年底，《漁光曲》影片該拍的戲基本上已拍完，但後期製作遲遲未見動靜，其實，這是導演蔡楚生「蓄謀」的。蔡楚生當初醞釀創作《漁光曲》時，就想把它拍成一部有聲片，至少要配上音樂與主題曲。他特

127 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，890。

128 李文斌，〈司徒慧敏〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，55。

129 司徒慧敏，〈往事不已，後有來者——散記「左聯」的旗幟下進步電影的飛躍〉，《電影藝術》1980 年第 6 期，61。

130 李文斌，〈司徒慧敏〉，《中國電影家列傳》，第 1 集，55。

131 杜雲之，《中國電影史》，第 1 冊，118。

132 《良友畫報》第 100 期，1934 年 12 月 25 日，48。

臺灣大學學術期刊資料庫

地找司徒慧敏商量過此事，因為司徒等人試製的三友式錄音機引起他的興趣。當他正式提出三友式配音方案後，卻遭到聯華二廠的董事吳邦藩的竭力反對，吳只相信美國設備。蔡楚生無奈，採取拖延完工的對策，雙方一直僵持到 1934 年春，吳才勉強同意。於是，蔡楚生在司徒慧敏等人的參與下，成功地應用三友式錄音機錄製王人美演唱的「漁光曲」主題歌。接著，「漁光曲」還被灌製成唱片，暢銷達十多萬張，在中國電影史上首開影音產品同時佔領市場的先例。[133]此外，從《漁光曲》的片頭中得知，負責該影片錄音工作的尚有譚宏遠，因相關資料欠缺，其生平事跡已難以知悉。

為《漁光曲》影片攝影的周克，是 1925 年進入電影界，為友聯影片公司拍攝影片《秋扇怨》。1926 年，任神州影片公司攝影師，與汪煦昌合作拍攝《道義之交》等影片。1927 年，任明星影片公司攝影師，拍攝影片《楊小真》（一名《北京楊貴妃》）、《懺悔》等。1933 年，入聯華影業公司，拍攝《都會的早晨》、《小玩意》、《漁光曲》等影片。[134]

在《漁光曲》拍攝之前，周克已擔任過蔡楚生導演的《南國之春》（1931 年出品）、《粉紅色的夢》（1932）、《共赴國難》（1932）、《都會的早晨》（1933）這四部影片的攝影師，[135]彼此間的默契定然不錯，加上周克豐富的經驗，《漁光曲》的攝影績效應是值得稱道的。如日人矢原禮三郎曾在日本《電影評論》1937 年 9 月 1 日號上發表了〈支那電影的精神〉一文，其中提及《漁光曲》，謂「《漁光曲》那種粗糙的攝影反而會加深視覺印象，反而非常有效地營造了掙扎于窒息的重壓和處于悲哀中的漁村生活的氣氛」。他還特別提到周克，認為其攝影基色頗似一部分蘇聯電影中的黯淡色調，並謂「荒寞灰淡的攝影法恰恰是構成支那電影之生命的一部分」。[136]

關於攝影鏡頭的運用，在 30 年代的當時，中國電影一方面被仍深受

133 李亦中，《蔡楚生：電影導演翹楚》，100。
134 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，1378。
135 張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，1378。
136 晏妮，〈蔡楚生電影在戰時的日本〉，《蔡楚生研究文集》，132。

臺灣大學學術期刊資料庫

蒙太奇理論（Montage Theory）影響的蘇俄電影所迷惑，另一方面又被喜愛採用「看不見」的分鏡頭（或剪接）的好萊塢電影所殖民化。就在這個縫隙間，中國電影為尋得一個吻合自己特殊的歷史及文化處境的道路而「鬥爭」。因此當時中國的電影工作者，在構成段落的時候，往往儘量減少影像的分化，以突出一個戲劇意念，或一個在有限時、空間裏的動作。他們或採用單鏡頭段落，即整場戲以一個鏡頭拍成，或以數個比較長的鏡頭組成一個段落。無論是單鏡頭段落或長鏡頭，其主要的作用是消除或避免一個鏡頭內部時、空間的不連續性。

除了採用比較複雜的長鏡頭外，當時中國電影對中、全景亦有偏好，大特寫的運用並不普遍，即使有之，亦多屬「說明」性質。總之，30 年代中國電影確是體現了「連續性」的審美要求，卻完全不排除單個鏡頭的大量運用，在《漁光曲》等諸多傑出的影片裏，溶〔疊〕鏡的運用非常普遍，導演以這種連鎖式的電影手法把獨立的單個鏡頭連接在一起，創造了一種特別的關係。在連續性與割裂性之間，中國電影似乎找到了另一條出路。[137]

另外，也有人指出：包括《漁光曲》在內的中國早期電影在鏡頭的選擇上，仍比較多地運用中景，這種美學特徵和中國傳統的文化結構是有關係的。中國傳統文學的敘事結構講究有頭有尾，講究過程清晰性，表現在人物處理上也講求「全」。近景和特寫只能看到人物的局部，大遠景人物太小，看不清楚，唯有中景「不遠不近」，很適合體現這種特點。中國歷代的人物的繪畫、雕塑便和西方不同，很少看到半身或臉部特寫的肖像。所以多用中景，把人物置身於一定的環境之中，既能看到「全人」，又能留出空地，便於展開人物的外部活動；把人物糾纏在事件之中，用情節的變化、發展來表現人物，它符合中國古典美學「事中見人」的原則。由此可以看到中國藝術始終是把事放在首位，即使是表現人也離不開事。一方面敘述故事情節，另一方面帶出人的活動，中景的特殊功能也就顯示出來。[138]

137 黃愛玲，〈試論三十年代中國電影單鏡頭的性質〉，《中國電影研究》第 1 輯（1983，香港），33、34、55。

138 張成珊，〈寫意、傳奇和中景——論中國早期電影的美學特徵和文化背景〉，《上海大

臺灣大學學術期刊資料庫

（七）上映情形和時人的評論

1. 上映情形

1934 年 6 月 14 日，電影《漁光曲》在全國七大商埠最大的戲院同時開映。[139]上海是當時全國最大的商埠和都市，它在上海上映後的情況，最具有代表性和最受矚目。

在上海，首映《漁光曲》的金城大戲院，座落於北京路、貴州路的轉角，係由柳中亮、柳中浩所創建；1933 年 2 月 1 日以阮玲玉主演的《人生》啟帷開幕，[140]是當時上海最大的幾家影院之一，有座位 1630 個，僅次於大光明大戲院（有 1951 個座位），[141]它自詡為「聲・光・座・裝飾俱臻上乘的遠東電影之宮」。[142]首映《漁光曲》當日，在上海《申報》上刊出巨幅的電影廣告，以眾多而誇張的廣告詞來推銷這部影片，如「攝製十八個月，耗資達十萬元，跋涉數千餘里，犧牲人命一條，成此曠世巨製，重金難求奇構」、「連綿三十年的慘劇，惆悵兩世代的恨史」、「滄海中漁民血淚語，人海中芸芸眾生相」等。[143]《漁光曲》後來能夠在金城大戲院連映 84 天之久，固然是影片本身吸引人，雅俗共賞所致，但那些挖空心思，用盡字句的廣告詞，亦與有功焉。

憑心而論，《漁光曲》在報紙電影版上的廣告詞，尤其是上海的《申報》，的確是很生動有力，令閱者過目難忘。而且在上映的 84 天中，每隔數日或十餘日，就會有新的廣告詞出籠，如「『漁光曲』有如一品鍋，總集各種美味，應細細咀嚼，不可囫圇吞下。故『漁光曲』——應細看，應多看，絕對不能不看！」；[144]「如將報端佳評集攏可以裝訂成冊」；[145]

學學報》1987 年第 4 期（上海），28。

139 《申報》，1934 年 6 月 14 日，本埠增刊（八）。

140 王瑞勇搜集整理，〈上海影院變遷錄〉，《上海電影史料》第 5 輯（1994，上海），94。

141 屠詩聘主編，《上海市大觀》（上海：中國圖書編譯館，1948），下，40 之〈上海各電影院及其座位隻數表〉。

142 《申報》，1934 年 6 月 14 日，本埠增刊（八）。

143 《申報》，1934 年 6 月 14 日，本埠增刊（八）。

144 《新聞報》（上海），1934 年 6 月 24 日，封面版。

145 《申報》，1934 年 7 月 1 日，本埠增刊（十）。

臺灣大學學術期刊資料庫

「吃冰淇淋頃刻涼爽，看漁光曲一生痛快」；[146]「遮掩了一切鉅片的光芒，超登到現代影藝的峰尖」；[147]「為影業增高不少身價，為藝術樹立永久磐石」；[148]「聖人出而黃河清，本片出而群片為之銷聲匿跡」；[149]「鬧得滿城風雨，如著瘋狂」、「從端節前直映到現在已屆五旬，觀眾仍舊是踵接肩摩爭先恐後」；[150]「撼山易，撼漁光曲則難」、「本片開映中所消耗的說明書等費用足抵中人之產」、「如將過去觀眾併肩排列起來一定比滬寧綫還要長」；[151]「電影片看過了萬千，這般堅俏的罕曾見」；[152]「狂熱、颶風奈何它不得，女人、男人全給它感動」、「不備酒宴，僅有可愛寧馨兒供諸君玩賞；辭謝禮儀，祇要熱心擁護者購戲券一張」；[153]「惟聯華有此出品，惟金城有此貢獻」；[154]「天空星球雖夥，月亮兒祇得一個，銀壇傑作雖多，漁光曲僅有一部」。[155]

有時候還特別標明是第幾映日，提醒讀者，並標出累積的觀眾數目，或加詞以強調，如「今日第卅七天開映」，「本片觀眾已達十五萬三千八百人」；[156]「第六十五天」，「六十五天的映期——仍是欲罷不能；二十六萬的觀眾——依然蠭擁而來」，並強調：「第二輪以下開映，能多映時日並不難，但第一輪開映，連演六十多天，則難」，「在小電影院開演六十多天並不難，但在容一千八百座的金城大戲院連演六十多天，難上加難」，「在好季節演六十多天並不難，但在如此炎夏伏日連演六十多天，難而又難」，「如果看客不多而勉強演六十多天並不難，但始終能座客常滿，大難而特難」，「然而『漁光曲』竟能四難俱并，

146 《申報》，1934 年 7 月 2 日，本埠增刊（十二）。
147 《申報》，1934 年 7 月 7 日，本埠增刊（八）。
148 《申報》，1934 年 7 月 13 日，本埠增刊（八）。
149 《申報》，1934 年 7 月 15 日，本埠增刊（十二）。
150 《申報》，1934 年 8 月 1 日，本埠增刊（八）。
151 《申報》，1934 年 8 月 5 日，本埠增刊（十二）。
152 《申報》，1934 年 8 月 6 日，本埠增刊（六）。
153 《申報》，1934 年 8 月 12 日，本埠增刊（六）。
154 《申報》，1934 年 8 月 22 日，本埠增刊（六）。
155 《申報》，1934 年 8 月 25 日，本埠增刊（十一）。
156 《申報》，1934 年 7 月 21 日，本埠增刊（八）。

臺灣大學學術期刊資料庫

豈倖致哉」；[157]「第八十天開映」，「人活八十歲，罕見，片映八十天，絕無」；[158]「第八十四天開映」，「街頭巷尾，無人不談『漁光曲』，大家小戶，無人不唱『漁光曲』」。[159]以上誇張而有趣的眾多廣告詞，多少可以反映出《漁光曲》這部影片在上海放映時的熱烈情形，可說是盛況空前。

除了用眾多誇張而有趣的廣告詞吸引觀眾之外，尚有其他宣傳手法：

其一、在報端連續刊登《漁光曲》行將上映的預告：旨在提醒觀眾，並炒熱氣氛。1934 年 6 月 6 日起，上海《大晚報》即已刊登《漁光曲》的小廣告，[160]6 月 7 日起，上海《晨報》亦繼之刊登，並謂其「不日公演」。[161]6 月 12 日，即《漁光曲》上映前兩天，上海數一數二的大報——《申報》——刊出半版該片將映廣告，附以優美廣告詞，如「漁光之曲，悽涼悲壯，響遏行雲；天籟之音，器和響逸，百樂諧鳴；曲折之情，萬花繚亂，百戲雜陳；輕妙之趣，雋永流麗，怡意諧情」、「漁光曲奏起，彈出情忿的調子，悽怨的心聲，掀動千萬人的心弦！漁光曲奏起，將響徹宇宙，把漁民的血淚，洒遍整個世界！」並以「東海的漁船陣」招徠觀眾，謂「曹操進兵赤壁八十三萬人馬的連環水寨，看來也沒有漁光曲的偉大，因為曹操的連環水寨是在長江，漁光曲的連環漁船陣是在東洋大海」。[162]6 月 13 日，上映前一天，《晨報》刊有半版廣告（圖 7）；[163]《申報》則刊登占整個報紙版面的巨幅廣告，並有該片七位主要演員的半身照片（圖 8）。[164]在另一大報《新聞報》上刊登的廣告，亦是整版的。[165]手筆之大，可謂不惜工本。

157 《申報》，1934 年 8 月 17 日，（一）。
158 《申報》，1934 年 9 月 1 日，本埠增刊（八）。
159 《申報》，1934 年 9 月 5 日，本埠增刊（八）。
160 《大晚報》（上海），1934 年 6 月 6 日，第 8 版。
161 《晨報》（上海），1934 年 6 月 7 日，（十）。
162 《申報》，1934 年 6 月 12 日，本埠增刊（五）。
163 《晨報》，1934 年 6 月 13 日，封面版。
164 《申報》，1934 年 6 月 13 日，封面版。
165 《新聞報》，1934 年 6 月 13 日，第壹張（貳）。

臺灣大學學術期刊資料庫

其二、乘著夏季已至，正式啟用冷氣設備，並以此為號召：首映《漁光曲》之日，該戲院經由中國聯合工程公司承辦的 1934 年式冷氣設備正式啟用，號稱其「空氣新鮮，溫度適中」，「完全適合華人體格」，「造成全滬華人的唯一消夏勝地」（圖 9）。[166]其後又呼籲「怕熱的朋友請過來，看佳片兼可避暑」，並宣稱「滬人看漁光曲的熱度隨著天氣的熱度而日增，但本院冷氣的熱度卻日減」；[167]「天氣狂熱，惟本院科學冷氣足以解之。觀佳片，又可避暑，何樂不為？」[168]「新式科學冷氣，滿園涼爽如春，渾忘炎暑已臨」。[169]

其三、商定其他處所，代為預售戲票：為調劑觀眾臨時購票擁擠起見，除在金城大戲院預售樓上樓下戲票外，並委託中法大藥房（三馬路大新街口分店、靜安寺路卡德路口分店）、華東運動器具公司（靜安寺路成都路）、聯華影業公司（香港路六號）代售樓上戲票。[170]俾方便觀眾，增加其前來觀影的意願。

其四、以贈送物品，來打動觀眾：在 6 月 13 日《申報》上刊登的巨幅電影廣告中宣稱「印贈『漁光曲』樂譜：面索不取分文——請向上海香港路聯華公司索取，函索附郵一分——請向上海延平路聯華二廠索取」。[171]據 6 月 24 日的《新聞報》謂「截至十四日止，聯華分管理處在辦公時間是戶限為穿，來索取曲譜的人是八個職員十六隻手都應付不暇。聯華二廠方面收到函索的信件共計二萬三千七百五十八封」。[172]其後為延續氣勢，衝高票房，自 8 月 5 日起，金城大戲院又宣稱「今天起，凡購本院樓上或樓下戲票一張，即贈蔡楚生新作『新女性』主角阮玲玉女士六吋照片一幀（贈券不送）。此幀照片係雪鴻照相館所攝，每張均

166 《新聞報》，1934 年 6 月 14 日，本埠附刊（二）；《申報》，1934 年 6 月 14 日，本埠增刊（八）。
167 《申報》，1934 年 7 月 1 日，本埠增刊（十）。
168 《申報》，1934 年 7 月 7 日，本埠增刊（八）。
169 《申報》，1934 年 7 月 12 日，本埠增刊（八）。
170 《申報》，1934 年 6 月 14 日，本埠增刊（八）。
171 《申報》，1934 年 6 月 13 日，封面版。
172 《新聞報》，1934 年 6 月 24 日，本埠附刊（玖）。

臺灣大學學術期刊資料庫

有卡紙（並非明信片），價值六角，共計十種，任擇一種」。[173]以該影片票價為五角、七角及一元（依座位區分），隨票附贈一張價值六角的明星照片，可說是以「重利」相誘了。至 8 月 13 日，再添加其他女明星陳燕燕、黎莉莉、談瑛的照片，併同阮玲玉的照片，供購票觀眾選擇，只能選擇一幀。[174]至 9 月 5 日，該片放映的最後一天，其電影廣告仍然以「奉贈阮玲玉女士照片」作號召。[175]

其五、節錄報端對該影片的佳評文句，示諸大眾：藉以增強社會大眾對該影片的信心，而決定前往觀賞。如 6 月 16 日該影片的廣告中，即節錄了前一天上海《申報》、《新聞報》、《時事新報》所刊登的影評，並冠以標題「眾論攸歸」。[176]6 月 17 日，再續登原來三報的影評，並益以 6 月 16 日上海《晨報》的影評文字。[177]6 月 21 日，又添入節錄自上海《中華日報》、《法文日報》的影評文字。[178]8 月 12 日，在該影片廣告中右下角刊登「法國名小說家譽為世界鉅片！」小標題，並加以說明謂「法國在滬之電影小說家狄代爾，於參觀『漁光曲』後，認為非常滿意，業已出資購去帶回法國開映（見前天各大報）」。[179]8 月 17 日，又在該影片占整版的巨幅廣告中刊登節譯自 8 月 8 日《法文日報》、8 月 14 日《大陸報》及《泰晤士報》（未註明刊載日期）的影評文字，並冠以「聯華國際榮譽」的標題，[180]可謂大打其國際牌。

其六、宣稱該影片映畢兩個月內，絕不會在上海其他戲院開映，[181]使企圖省錢期待該影片儘快至二、三輪戲院放映時再去觀賞者，因之改變初衷。惟 9 月 6 日起《漁光曲》自金城大戲院下片（上映聯華公司另一

173 《申報》，1934 年 8 月 5 日，本埠增刊（十二）。
174 《申報》，1934 年 8 月 13 日，本埠增刊（六）。
175 《申報》，1934 年 9 月 5 日，本埠增刊（八）。
176 《申報》，1934 年 6 月 16 日，本埠增刊（十）；《新聞報》，1934 年 6 月 16 日，本埠附刊（柒）。
177 《申報》，1934 年 6 月 17 日，本埠增刊（十一）。
178 《申報》，1934 年 6 月 21 日，本埠增刊（八）。
179 《申報》，1934 年 8 月 12 日，本埠增刊（六）。
180 《申報》，1934 年 8 月 17 日，封面版。
181 《申報》，1934 年 7 月 1 日，本埠增刊（十）。

臺灣大學學術期刊資料庫

「鉅片」《骨肉之恩》），[182]9 月 7 日起即由中央大戲院接映，其廣告詞謂「許許多多觀眾早已說過；我們等着看吧，等着到中央去看吧，原因是『舒服』『實惠』」。[183]恐怕實惠才是主因，其票價為三、四、六角，約為金城大戲院票價之半數。中央大戲院之後，其他的戲院再連番接映，其票價自然是「每下愈況」。

其七、一再宣示該影片映期無多，以催迫有心前來觀影者及時行動：如 8 月 3 日謂「映期倒底有限，欲觀從速」；[184]8 月 4 日謂「映期不能久延，欲觀從速」；[185]8 月 10 日謂「新片擁來，映期縮短」；[186]8 月 22 日謂「最後四天，幸勿錯過」；[187]然至 8 月 26 日，則謂「各界人士熱烈擁戴，要求續映，盛情不可却，今天起再映五天」；[188]9 月 1 日謂「換片在即，快來鑑賞」；[189]直到 9 月 5 日才是真正的最後一天。

《漁光曲》在上海金城大戲院上映期間固然是盛況空前，熱鬧至極，而同時在其他城市上映的情況如何？似乎從未有人提及或關注。以下即就此加以探討：

其一、究竟有那些城市的影院與上海同時起映《漁光曲》？據 1934 年 6 月 12 日的北平《實報》載稱，該影片「決定十三日，在滬、蘇、杭、鎮、粵、濟、港、津、平、及全國各大市鎮中同時公演」。[190]此一報導，恐非事實。據 6 月 13 日上海《晨報》、《時報》該影片行將上映的廣告中均謂「明天在上海金城大戲院及平津粵漢首都等全國七大埠同時開映」。[191]同日，上海《新聞報》該片的廣告中謂「明日在上海金城大戲院、南京首都大戲院、天津大光明大戲院、廣州新華大戲院、漢口光明

182 《申報》，1934 年 9 月 6 日，本埠增刊（十一）。
183 《申報》，1934 年 9 月 7 日，本埠增刊（七）。
184 《申報》，1934 年 8 月 3 日，本埠增刊（八）。
185 《申報》，1934 年 8 月 4 日，本埠增刊（七）。
186 《申報》，1934 年 8 月 10 日，本埠增刊（七）。
187 《申報》，1934 年 8 月 22 日，本埠增刊（六）。
188 《申報》，1934 年 8 月 26 日，本埠增刊（十）。
189 《新聞報》，1934 年 9 月 1 日，本埠附刊（肆）。
190 《實報》（北平），1934 年 6 月 12 日。
191 《晨報》，1934 年 6 月 13 日，封面版；《時報》（上海），1934 年 6 月 13 日，封面版。

臺灣大學學術期刊資料庫

大戲院、北平真光電影場等全國七大埠同時開映」。[192]6 月 14 日，上海《申報》該片的廣告則謂「今天起，全國七大商埠最大戲院同時開映，足證本片之偉大」。[193]應以在全國七大商埠的戲院同時開映為正確無訛。至於滬、寧、平、津、漢、穗而外的另一埠，以資料欠缺，未敢確定。

其二、是否七大商埠的戲院均同時起映？由於受限於資料，僅能知上海、南京、北平、天津四個都市上映該影片的一些情況，其中北平的真光電影劇場竟然是 6 月 13 日起即上映《漁光曲》的，[194]比上海、南京、天津都早了一天，有違常理。是無心之誤？還是有意的安排？如係後者，理由又為何？殊令人百思不解（也許真光電影劇場係羅明佑所經營，為聯華影業公司的關係企業，而獲此優待）。不過，至少它證明該影片並非是在七大埠「同天」起映的。

其三、該影片在其他都市上映情況是否如上海一般的轟動、熱烈？據報紙所載，南京之首都大戲院係於 6 月 14 日起上映該影片，[195]至 6 月 27 日為最後一天，[196]一共映了 14 天。北平之真光電影劇場自 6 月 13 日起上映該影片，[197]至 6 月 16 日，[198]只映了 4 天就匆匆下片。儘管 6 月 20 日起中央電影院接映該影片，[199]至 6 月 23 日即為最後一天，[200]6 月 28 日起真光再度上映該影片，至 6 月 30 日止，[201]也只再映了 3 天而已。天津之光明大戲院自 6 月 14 日起上映該影片，[202]至 6 月 18 日為最後一天，[203]只映 5 天而已。6 月 24 日起，河北電影院接映該片，以：「比姊

192 《新聞報》，1934 年 6 月 13 日，（貳）。
193 《申報》，1934 年 6 月 14 日，本埠增刊（八）。
194 《實報》，1934 年 6 月 13 日；《世界日報》（北平），1934 年 6 月 13 日，第 6 版。
195 《中央日報》（南京），1934 年 6 月 14 日，第 1 張，第 1 版。
196 《中央日報》，1934 年 6 月 27 日，第 3 張，第 1 版。
197 《實報》，1934 年 6 月 13 日；《世界日報》，1934 年 6 月 13 日，第 6 版。
198 《實報》，1934 年 6 月 16 日；《世界日報》，1934 年 6 月 16 日，第 6 版。
199 《實報》，1934 年 6 月 20 日。
200 《實報》，1934 年 6 月 23 日。
201 《實報》，1934 年 6 月 28 日及 6 月 30 日。
202 《大公報》（天津），1934 年 6 月 14 日，第 10 版。
203 《大公報》，1934 年 6 月 18 日，第 14 版。

臺灣大學學術期刊資料庫

妹花好十倍，票價仍售兩毛錢」為號召，[204]至 6 月 27 日為最後一天，[205]只映了 4 天。顯示《漁光曲》在南京、北平、天津上映時映期既短，賣座亦差，與上海的情況相比，有天壤之別，令人難以置信，其原因安在？值得省思，並有以解之。

2. 時人的評論

《漁光曲》在全國七大城市首映之後，各報對該影片的評論，時而有之，影評家、觀眾們也紛紛撰文、投稿，發抒己見。有的指出全片最精彩的幾幕為「徐福在海中捕魚遇險，駭浪狂濤，幾乎每秒鐘都在加快觀眾的心悸，畫面的偉大，確乎不凡」，「小猴對鏡發癡，這幕是全劇的精華，每句話含有很深的諷刺」。[206]有的認為片中「有幾個相對比的鏡頭，夠靈活；小猴揹着被刀擊傷過鼻內流出的血液，成八字鬚；尚冠武却正因這八字鬚而為之噴香水！月亮下談瑛在陽臺的水門汀欄杆上，畫出了圓的雞心，里邊加着一個？號，袁叢美的回答她是『＄』；捲逃時，談瑛很敏捷地抓住申報的古羅鹽廣告那個？，牽出了＄加上雞心的圈。絕妙思巧的鏡頭。由這一個畫面的鏡頭，接展到下一個情節，並不怎樣勉強，却是成功之處」。[207]有的論及：「『哥哥！打疼你了麼？』因為韓蘭根搶食山芋皮遭了王人美的打，但打過了之後，妹妹感到自己的不當，流著熱淚這樣地問著哥哥，這真是感人欲泣了。最後王人美之歌『漁光曲』，因為當她唱歌的時候韓蘭根已隨著歌聲死去了，所以這歌子唱來，覺得一字一淚，看到此處我們也可說是全體觀眾真都傷感得不忍再看了。」[208]

影評家凌鶴則認為該影片，「周克的攝影，司徒慧敏的配音，都使作品達到技術上完美的程度。特別配音方面，我們不獨很欣慰的聽到了三友式錄音機，有如此完美的成績，而司徒慧敏的技術，更使人驚異」；

204 《大公報》，1934 年 6 月 24 日，第 16 版。

205 《大公報》，1934 年 6 月 27 日，第 16 版。

206 〈新聞報評〉，《申報》，1934 年 6 月 18 日，本埠增刊（五）。

207 櫻櫻，〈「漁光曲」之細小部分〉，《申報》，1934 年 6 月 24 日，本埠增刊（九）。

208 〈幾位觀客的來信〉，《申報》，1934 年 6 月 18 日，本埠增刊（五）。

臺灣大學學術期刊資料庫

「他不獨是以音響效果增加了劇的情調，而有些音響的配合，更不像一般音樂之濫用。更可喜的是王人美的幾次唱着漁光曲，甚至於聲音和嘴唇的動作都能吻合，這是片子製成之後的配音，所不易於做到的，我想『賴婚』中的配音也不過如此。」[209]

另一位影評家鄭伯奇，以「方均」的筆名撰文評論《漁光曲》，認為該影片雖然有許多缺點，如「零亂、龐雜、矛盾、沒有統一性等缺點」，而且「全劇中，冗長之處不少，同時有許多又覺得不夠，一半是剪接的關係，一半是導演和編劇的責任」。對於人物角色的塑造和描述，亦有缺失，「尤其是趙大戶的性格，因為作者觀點的動搖，簡直形成前後矛盾判若兩人，在前半，他是一個刻薄殘酷的地主，到後面，他竟變成了一個單純善良的可憐蟲了。至於羅朋所扮的兒女，儼然是一個理想主義的化身，一個超現實的人物」。雖然有許多缺點，但總算是一部成功的作品，不過比《都會的早晨》似乎有點遜色了。他批評「《漁光曲》的故事，可以說是，全部建築在偶然上。故事的發展都沒有必然性，合乎我們舊小說上『無巧不成書』的一句老話。稍微留心的觀眾一定會發生疑問，不然，一定會生一種架空，不真實的感想。而且劇中許多人物的不幸，都發生於偶然，這，一方面，減少了悲劇的力量，一方面，使人感覺到作者傾向到命運論神秘論的危險」。[210]

事實上也有觀眾持類似的看法，指出片中悲慘事件的發生「巧合過多」。[211]尚有人舉出片中兩點不妥之處：其一是「土匪來的時候，決不會先搶貧人，而不搶富人的」；其二是「的確這一點是最大錯誤，什麼漁民區裏，竟有這樣一幢堡壘似的房子；因為事實上是不會有的」。[212]這兩點不妥之處，另一篇影評也提到了，認為該影片「許多的地方，表現了編劇者的空想與缺憾」。[213]

---

209 凌鶴，〈評「漁光曲」〉，《申報》，1934 年 6 月 15 日，本埠增刊（九）。

210 方均（鄭伯奇），〈漁光曲〉，《晨報》，1934 年 6 月 16 日，本埠增刊（十二）；陳播主編，《中國左翼電影運動》，548，係轉錄自《晨報》所載原文，偶有抄錯之處。

211 探翁，〈「漁光曲」自我觀〉，《申報》，1934 年 6 月 26 日，本埠增刊（九）。

212 乃煌，〈寫於觀「漁光曲」後〉，《申報》，1934 年 6 月 19 日，本埠增刊（五）。

213 幼于，〈漁光雜話〉，《晨報》，1934 年 6 月 14 日，（十二）。

臺灣大學學術期刊資料庫

另一則寄自北平的影評，則認為有幾點是導演所忽略的：其一是當小猴與小貓母親死時，未找着屍體前絕對不能到子英的家裏去；其二是對何仁齋家的破產沒有詳細說明；其三是子英給父親打電報時，被薛綺雲扣留，是不可能的事；因為一種極重要的公事絕對不會落在女人的手中。[214]這樣的「認為」，有點近乎挑剔了。

還有一位署名「潮州人」所撰寫的影評，指出該影片「數處頗含潮州風彩，這亦許導演蔡楚生先生是我們同鄉人的緣故」，這「數處」是：「徐媽的婆婆死後沒有錢收殮，眾婦人說：快叫『善堂來收』。『善堂是潮汕最高慈善組織，外省雖亦有慈善機關，但用「善堂」二字者，不易看到』」；「盜賊們扛大木一根，用作撞毀仁齋家大門一法，和我潮盜賊每逢劫大富之家同出一轍」；「小猴小貓偕其舅舅觀光上海時，小貓指那洋房說是『紅毛鬼住的』。『紅毛鬼』即我潮人口中的外國人」；「尚有小猴在馬路上唱戲跌倒時背上掛着的竹笠，亦好似潮產呢」。[215]這真是獨到的見解，而且只有潮州人才能指得出來。

當時著名的文學家葉紹鈞，在《太白月刊》發表〈寫不出什麼〉一文，謂「譬如，看了『漁光曲』，我就覺得前半部凝鍊，後半部比較鬆散、牽強，如果用文學來比擬，這個影片是一篇記述文，不是一篇小說」[216]關於《漁光曲》所呈現的意義，一位署名「蘇子」所發表的簡短影評寫得甚好，認為「結尾未能給予正確指示，僅博得人道主義的憐憫」：

> 全片寫出一篇漁人的痛苦生活，但他們始終不能注意到社會上不良的條件，而只哀怨他們「厄運」。這是本片的重要意義，也正是值得我們稱頌的。但是，本片只說明了：「勞動者是持宿命論的」。而對於勞動者「何以」持宿命論，以及「如何才能打消」他們的宿命論，再率直點說，關於他們怎麼才能爭取他們合理的生活一點，並未提及。因此，我覺得本片除掉「說明」的一部份而外，應該再添一點「指示」才好。不信你看，這片的結尾，小貓抱着她哥哥一邊哭，一邊唱的時候，是多麼富於詩意！但是除掉引起我們一點人

214 茅芭，〈評「漁光曲」〉，《大公報》，1934 年 6 月 17 日，第十七版。
215 潮州人，〈「漁光曲」我見〉，《新聞報》，1934 年 6 月 22 日，本埠附刊（陸）。
216 轉引自《時報》，1934 年 10 月 8 日，電影時報，第 847 號（貳）。

臺灣人學學術期刊資料庫

道主義的憐憫心而外，又得了些甚麼呢？[217]

至於演員在片中的表現如何？凌鶴認為「王人美的演技的優秀，該是我們不可否認的吧。而韓蘭根除了少許的裝腔作勢之作，也獲得前此少有的成績。他如王桂林、湯天繡都應當得着較高的評價。其餘諸重要配角中，總算尚冠武較為不夠一點」。[218]上海《新聞報》的評論，認為「演員中王人美稱職，而湯天繡、王桂林、袁叢美均有極好的收穫。韓蘭根的阿Q型的表情，在對鏡自嘲一節，更是成功。談瑛的交際花，其老練不在話下」。[219]而上海《時事新報》認為「王人美，在有幾場——尤其是後一場——是演得極好的。諸如談瑛、袁叢美、湯天繡、裘逸葦等，都稱職努力」。[220]有人認為「演員方面，自然仍以王人美、韓蘭根的表演最佳，小貓是那樣聰明，活潑，可愛；小猴又是那麼痴呆，忠實，可笑。其他的演員們也都不差什麼，如談英（瑛）之薛綺雲也恰如其身分」。[221]但也有人認為「王人美很不差，動作上也很自然，但是韓蘭根有些做作，其餘諸人多還可以」；[222]「王人美、湯天繡、尚冠武等，都表演得很努力。韓蘭根，雖然有許多人對他都深印了滑稽者的印象，於悲壯時或難免流於浮滑，可是以劇中人的性格來說，扮瘋子是他最適當沒有了」；[223]「王人美她雖然稱不上美，但是條件是跟主演『小婦人』的『凱司琳海本涅』相同了。在這裏，看她安慰媽的哭笑臉，唱曲的淚兒，分山芋皮給哥哥的動作，噢！一切受人讚美的『御貓』，比『野玫瑰』、『都會的早晨』更動人些」；「韓蘭根推翻了他一切以前的作品，對鏡自照的一段，奪來了卓別林在『城市之光』裏的神情」；「真奇怪，尚冠武竟也有這樣的收穫，自殺一節，演來如此動人」；「王桂林可說是中國的『魯意司東』，海面上拼死的掙扎，誰都替他捏一把冷汗，的

217 蘇子，〈漁光曲小評〉，《大公報》，1934年6月25日，第四張，第十三版。
218 凌鶴，〈評「漁光曲」〉，《申報》，1934年6月15日，本埠增刊（九）。
219 轉見於《申報》，1934年6月15日，本埠增刊（五）。
220 轉見於《申報》，1934年6月15日，本埠增刊（五）。
221 秋平，〈漁光曲評一〉，《天津益世報》，1934年6月18日，第四張，（十四）。
222 乃煌，〈寫於觀「漁光曲」後〉，《申報》，1934年6月19日，本埠增刊（五）。
223 沅芷，〈「漁光曲」雜寫後〉，《申報》，1934年6月18日，本埠增刊（五）。

臺灣大學學術期刊資料庫

確是中國銀壇上老實人的典型人物」；「袁叢美，也是那末樣的該受人稱奇」；「談瑛——我忘了她就是『暴雨梨花』中的晴子和『良宵』中的小寡婦了，這裏是又一種人的顯現，像蛇一般地。」[224]撰寫這篇影評的觀眾，對中外演員似乎瞭若指掌，稱得上是一位標準的影迷。

綜觀當時對《漁光曲》的眾多影評，有如下幾個特色：其一、絕大多數係刊載於報端，尤其是上海的各大報（如《申報》、《新聞報》）。其二、發表的時日幾乎都集中在 1934 年 6 月中、下旬。其三、絕大多數的影評都是數百字的短評，極少有長篇大論者（其中以幼于、方均先後在《晨報》發表的影評最長，亦僅近 2,000 字而已）。其四、這些影評大多不夠深入。其五、撰者的署名看起來多為化名或筆名，即使看起來像是真名實姓者，亦無從斷定是否真有其人。其六、影評的內容絕大多數都是誇讚頌揚之詞，負面的批評和存疑較少。

雖然這些眾多的影評，不乏參考價值，但是究竟其真實性、公正性如何？恐有商榷的空間。也就是說這些影評的撰者，有多少為一般的觀眾？有多少為專業的影評家？他們撰寫影評或表達意見（報紙謂之為「觀眾意見」）是出於自動自發？抑或受人之託？被戲院、影片公司所收買？或者另有政治動機？試觀這些撰者的署名多為化名或筆名，其不願暴露身分的原因之一，當是避免讓閱者知曉其政治立場而質疑其影評的公正性，使其影評的影響力大打折扣。曾任中共電影小組組長的著名劇作家夏衍，曾不止一次地指出：

> 三十年代搞所謂左翼電影，主要只搞了三件事。一是打入電影公司，抓編劇權，寫劇本；第二是爭取在公開合法的大報（如《申報》）上發表影評，甚至派進步人士去編電影副刊；第三，把進步話劇工作者介紹進電影廠去當導演、演員。這三件事中，鬥爭得最厲害的，是「影評」，作用也很顯著。[225]

1932 年 7 月（一說 5 月），以左翼文化人士為骨幹的影評小組成立，

224 陳秉權，〈「漁光曲」小評〉，《新聞報》，1934 年 6 月 19 日，本埠附刊（伍）。

225 夏衍，〈以影評為武器提高電影藝術質量——在影評學會成立會上的講話〉，《電影藝術》1981 年第 3 期，2。

臺灣大學學術期刊資料庫

由「中國左翼戲劇家聯盟」直接領導，主要成員有王塵無、石凌鶴、魯思、唐納、李一、毛羽、徐懷沙等。他們採取合法的形式，團結了許多「進步」影評人，組成一支很有聲勢的影評隊伍，利用各種關係和渠道，先後把上海各主要報紙的副刊爭取過來，其中有《時報》的〈電影時報〉、《晨報》的〈每日電影〉、《申報》的〈電影專刊〉、《中華日報》的〈銀座〉以及《民報》的〈影譚〉等，並創辦左翼電影刊物《電影藝術》，積極開展「進步」電影評論工作。通過這些陣地，他們發表了大量有關電影的文章，在電影界以至社會上，產生廣泛而深刻的影響。左翼影評活動在整個左翼電影運動中的重要地位，和它作出的歷史貢獻，是不容置疑的。但它亦有弱點和不足，主要表現在理論上的偏頗和批評上的簡單化，有時難免走向極端。其實質，即「左」的思想影響。這一點，與其所取得的成就，幾乎同樣明顯、同樣突出。[226]因此，左翼影評家對於符合「三反主義」（反帝、反資、反封建）的影片多大加讚揚，反之則多予以貶損，並不純然只就影片本身的藝術成就而論，這是有失公正的。當時絕大多數的影評都對《漁光曲》讚譽有加，這固然是影片本身的藝術成就非凡，而把持上海各大報副刊的左翼影評家的居間操控、曲意優容，更大有功焉！

對這些眾多而意見紛紜的影評，《漁光曲》的導演蔡楚生，於該影片自金城大戲院下片之初，在上海的《影迷周報》第 1 卷 1 期（1934 年 9 月出版）上發表了〈八十四日之後——給《漁光曲》的觀眾們〉一文，作為回應。他表示：

> 關于《漁光曲》的批評，諸位影評家所說的意見，大部是和自己的意見相同的，除誠意接受之外並表示相當的謝意。不過，還有些地方却是不能同意並且表示缺憾的。尤其是對于劇中的羅朋所飾的何子英的被誤解，使我覺得非常的痛心。在我的本意，本來是想寫出來就是何子英那樣的改良主義型的人物，雖然抱着種種把社會改造好的企圖，但是在他的事業未能脫出帝國主義經濟侵略的鐵蹄下，無疑地，還是必然地歸于幻滅的，所以在最後，何子英還是同小猴、

226 鄺蘇元，〈對左翼影評的再認識〉，《當代電影》1995 年第 2 期，57~58。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 小貓同樣地遭了必然的沒落的命運，在這個社會沒有辦法解決矛盾以前。或許，在表演上不能明顯地刻劃出何子英的必然命運，那還是可說的，如果說：「作者正想搖身一變而如何子英，以他的立場去解救勞苦大眾的倒懸」，那却是無論如何不敢接受的。同時，要顯明地說出何子英必然的命運，在這個客觀環境下，也並不是容易的事情，雖然我並不想用客觀環境的約束向諸批評家求恕。而我所以用這樣改良主義者型的人物出場的緣故，是覺得自從 1932 年發生了電影內容的轉變以後，對於劇中的主人翁，是有過不少的僅由于劇作者幻想的強調，使這些莫名其妙的主人翁成為革命戰線中最前衛的人物，這種不合邏輯的蛻化，我以為是非常錯誤而不敢同意的。而我一貫的創作的態度，是把社會真實的情形不誇張也不蒙蔽地暴露出來，至于怎樣解決的辦法，則不加可否，而何子英這樣的人物，在事實上是有這樣的人物的。[227]

此足以說明當時的蔡楚生，夾處於他所謂的「客觀環境」的約束（應該是指執政當局的打壓，嚴格的電影檢查制度，上海租界內的資本主義氛圍），和左翼影評家們對他既讚揚有加又嫌他還不夠「左」的批評之間，兩面非人的窘境和無奈。

相形之下，影評對片中某些情節的批評意見，倒不難為他所接受，惟他亦有所辯解。他在文中謂「有人說《漁光曲》近結束的一段，未免太巧了一點，這一點我是接受的，不過，我以為只要這發生的事情是社會上常有的現象，那麼是並不妨礙劇本的；並且為了戲劇性和一般的觀眾還是喜歡多一些情節的緣故，所以我終于這樣做了。又有人批評說《漁光曲》裏都會方面寫得太多了，以致文不對題。在我的意見，以為都會與鄉村是有着極大的連接的，所以描寫鄉村與描寫都會是同樣的，並且在中國電影還沒有擺脫營業性質的現在，而觀眾的大部分又是都會的人們之時，這樣以比較近于他們的生活來描寫，那時更比較能夠引起他們的興趣」。[228]

---

227 轉引自上海市文學藝術界聯合會、上海電影家協會編，《上海影人創作文選》（上海：復旦大學出版社，2005），10~11。

228 蔡楚生，〈八十四日之後——給《漁光曲》的觀眾們〉，轉引自上海市文學藝術界聯合

臺灣大學學術期刊資料庫

（八）獲莫斯科影展榮譽獎始末

1935 年 3 月，《漁光曲》在莫斯科電影展覽會（亦作莫斯科電影節）的比賽中獲得了榮譽獎，是中國第一部獲國際獎的影片。近七十年來，電影學界等對此事極少有詳盡深入的探討，一些以中國電影史為名的專書中雖多有提及，也都異常簡略。因此，時至今日，《漁光曲》的獲獎已為塵封往事，罕有人知。即使有極少數人知之，也多不知其詳，更遑論其獲獎的歷史意義，甚至以為其獲得的獎非正式獎項，或者以為係頒給未獲正式獎之參賽影片的一項安慰獎。

為了澄清此一誤解，還原歷史的真相，使更多的世人知曉此事始末及其意義，以及本論文的完整性，特於此詳加論述。雖然 1981 年中國大陸的電影期刊《大眾電影》已載有康敏〈《漁光曲》與莫斯科電影節〉一文，[229]2004 年的《電影藝術》載有朱天緯〈《漁光曲》：中國第一部獲國際獎的影片〉。而前者僅有一頁，且無注釋，幾無任何參考價值；後者共七頁，並注明引用資料的出處，對本小節的撰寫幫助甚大，尤其是史源的指引方面。雖然該文所依據的資料僅有數種，這數種資料都極其重要，本小節仍將以它們為主要依據，再益以該文未曾引用的幾種重要資料，重行論述此一史事，期能補該文的不足，並對文中的些許錯誤有所訂正。

關於莫斯科影展舉辦的起因，據受邀前往參加的聯華影業公司經理陶伯遜在其撰〈參加蘇聯電展紀事〉一文（朱天緯文將「蘇聯」二字誤植為「莫斯科」）中陳述：1934 年意大利在米蘭（Milan）舉行第一次國際電影展覽會時，蘇聯的作品，如愛森斯坦（Sergei M. Eisenstein）導演的《戰艦波特金號》（Battleship Potemkin），普多夫金（Vsevolod Illarionovich Pudovkin）導演的《母親》（Mother）、《亞洲風雲》（Storm Over Asia），愛爾麥（Ermler）導演的《帝國之崩潰》（Fragments of an Empire）等，都有莫大的成功和貢獻，在電影工業上倡造了新的作風，特別是引起了西歐電影工作者研究這個新興國家電影工業更進一步的興

會、上海電影家協會編，《上海影人創作文選》，11。

229 康敏，〈《漁光曲》與莫斯科電影節〉，《大眾電影》1981 年第 12 期（北京），14。

臺灣大學學術期刊資料庫

趣。當時便要求蘇聯的代表於不久的將來也同樣在蘇聯舉行一個影展會，同時又因為次年（1935）是蘇聯電影工業的十五週年紀念，所以他們很興奮地在米蘭影展閉幕後，立即着手籌備，終於邀請各國影業代表，集合各國精粹出品，於 1935 年 2、3 月間在莫斯科舉行盛大的影展會。[230]

另一位受邀與會的明星電影公司經理周劍雲在述說其與會感想時，認為蘇聯舉行該影展會的意義：其一、是因為蘇聯施行第二個五年計畫的成功，欲借此機會，讓與會的各國代表去看看他們努力的成績；其二、是他們欲借與會的世界各國的代表作品，觀摩欣賞，作為他們電影製作的參考，以便接受各國電影的優點。[231]這既是原因，也是用意、目的。

中國方面，明星電影公司、聯華影業公司均在被邀之列。事前該兩公司曾與國民政府中央商詢，徵得中央的同意，方決定了出席的人選及參加展覽的影片等。人選方面，也就是中國的代表，共有七人，但因個人的事務及時間關係，以致不能同行，而分為三批赴俄。第一批出發的代表，係聯華影業公司的經理陶伯遜、編劇余一清、譯員孫桂藉等人，於 1935 年 2 月 10 日自上海啟程，轉滿洲里赴俄。第二批出發的代表，係聯華公司副導演黃謙及明星公司攝影顏鶴鳴等人，於同日自上海啟程，轉日本赴俄。第三批出發的代表，係明星公司經理周劍雲及女演員胡蝶等人，於 2 月 21 日自上海啟程，轉海參崴赴俄。至於赴俄參加展覽的中國影片，共有 8 部：為明星公司出品之《姊妹花》、《空谷蘭》、《春蠶》、《重婚》，聯華公司之《漁光曲》、《大路》，藝華公司之《女人》，及電通公司之《桃李劫》。[232]影展的會期原定為 2 月 20 日至 3 月 5 日，惟臨時改為 2 月 21 日至 3 月 2 日。中國第一批出發的代表，因取道東北由滿洲里出國，是比較近而迅速的途程，所以十天的會期中趕上了七天。第二批出發的代表，是走日本神戶轉海參崴搭車，繞道的結果，僅能在會期中趕上兩天。第三批的周劍雲及胡蝶等人動身太遲，抵達莫斯科時，已是開會結束後的第十天了。[233]胡蝶在日後述說出發太

230 陶伯遜，〈參加蘇聯電展紀事〉，《聯華畫報》5：8（1935，上海），3~4。

231 〈明星歡迎大會席上周劍雲先生談歐游感想〉，《明星半月刊》2：1（1935，上海），20。

232 〈周劍雲胡蝶在蘇俄〉，《明星半月刊》1：4，10~11。

233 陶伯遜，〈參加蘇聯電展紀事〉，《聯華畫報》5：8，3~4。

臺灣大學學術期刊資料庫

遲的原因云：

> 當時外間頗多傳言，以為是我因為要準備行裝，所以耽擱了時日。其實呢，那時我主演的「夜來香」一片，尚未結束，正在趕拍，個人決定臨時動身，自然不免有點手忙腳亂。同時明星公司方面在近年關時也當然有許多需待辦理的要務，所以周劍雲先生也不能趕快抽身出國，結果便不得不把啟程的日子推遲了。[234]

2月21日，周劍雲、胡蝶等人自上海搭乘「北方號」輪船北上。該輪船是蘇聯政府專門派來迎接中國駐蘇聯大使顏惠慶返任，與梅蘭芳及其京劇團赴蘇演出的。因為梅蘭芳在行前曾表示不願經過日本侵占下的中國土地，蘇方遂有此安排；周劍雲、胡蝶等人出發的日期適逢其時，也就乘便一道前往（2月27日行抵海參崴，停留三天，3月2日乘火車西行，於3月12日抵達莫斯科）。[235]然而就在周、胡等人啟程的同一日，莫斯科影展會舉行了開幕式，會場是在電影工作人俱樂部（Dom Kino or Cinema Workers' Club）。由蘇聯電影總管許摩雅斯基（B. Z. Shamyatsky）致詞歡迎各國代表，並宣述開會旨趣，到場者除各國代表外，有蘇聯外交部長李維諾夫（Maksim Maksimovich Litvinov），各製片廠作家及全球導演，各戲劇家、音樂家、文藝家，各國大使及柬約各方面來賓共約千餘人，濟濟一堂，盛況空前。[236]

至於究竟有多少國家派代表與會？有多少影片參展？據《聯華年鑑》的記載為「廿一國，影片一百餘部」。[237]中央社南京電（1935年3月6日）亦稱為「二十一國，到會代表八十餘人，所攜影片近百，得以映演者僅二十餘」。[238]此21國為蘇聯、法國、德國、美國、英國、丹麥、中國、瑞典、挪威、荷蘭、芬蘭、波斯、西班牙、日本、保加利亞、意大

234 胡蝶口述，劉慧琴整理，《胡蝶回憶錄》（臺北：聯經出版事業公司，1986），115。

235 參見胡蝶口述，劉慧琴整理，《胡蝶回憶錄》，115~119、124；梅蘭芳，《梅蘭芳自述》（北京：中華書局，2005），204~205。梅書將啟程之日誤為3月21日，特予更正，其他時日均無誤，與胡書同。

236 陶伯遜，〈參加蘇聯電展紀事〉，《聯華畫報》5：8，4。

237 〈聯華大事記〉，《聯華年鑑（民國23~24年）》，28。

238 轉引自《聯華畫報》5：6（1935，上海），2。

臺灣大學學術期刊資料庫

利、捷克、土耳其、羅馬尼亞、波蘭等。得以映演、參賽的影片共 28 部，其中蘇聯影片 8 部：《草莽英雄》（Chapayev）、《熱烈時代》（Hectic Days）、《新民族》（The New Gulliver）、《農民》（Peasants）、《文豪的少年時代》（Youth of Maxim）、《飛行隊》（Aviation March）、《愛與憎》（Love and Hate）、《溫彼得的私生活》（Private Life of Peter Vinogradoff）；法國影片 3 部：《最後一富豪》（Last Billionaire）、《生趣》（The Joy of Life）、《瑪麗小史》（Marie Chapdelaire）；美國影片 7 部：《瓊宮恨史》（Queen Christian）、《生活》（Our Daily Bread）、《斯文中人》（Gentlemen Are Born）、《小婦人》（Little Women）、《快樂的仳離》（The Gay Divorce）、《自由萬歲》（Villa Vila）、《傾國傾城》（Cleapatra，又譯《埃及豔后》）；中國影片 4 部：《漁光曲》、《春蠶》、《大路》、《空谷蘭》；波蘭影片 3 部：《植林》（Yonug Forest）、《運》（Fate）、《博愛》（Love's Alphabet）；瑞典影片 1 部：《樂土》（Warmland）；意大利影片 1 部：《一八六〇年》（The Year of 1860）；捷克影片 1 部：《建築之歌》（Song of Construction）。

自 2 月 22 日起，影展會依照預定程序，逐步進展，每日上午 11 時以後，或放映電影，或招待至各地參觀，或為各機關宴會；晚間 7 時半起，則指定為電影放映時間，大約每日上午可放映影片一部至兩部，晚間則確定放映兩部。前數日映片地點概在影展會會場（電影工作人俱樂部），以後就分別在其他俱樂部及各影戲院，藉此可使各國代表多有幾處參觀機會。3 月 2 日，莫斯科影展會在帝俄時代的貴族俱樂部舉行閉幕式，由蘇聯著名的導演愛森斯坦擔任主席，許摩雅斯基授獎，因場地較電影工作人俱樂部會場大過數倍，所以到會人數多至數千；益以各戲院名藝術家及蘇聯海陸軍參加之音樂歌舞，在盡興歡呼聲中，結束了此一世界電影文藝攜手的盛會。獲選為該影展的十大影片：第一名為蘇聯片《草莽英雄》；第二名為法國片《最後一富豪》；第三名為美國 Walt Disney 卡通片；第四名為捷克片《建築之歌》；第五名為蘇聯片《溫彼得的私生活》；第六名為蘇聯片《飛行隊》；第七名為蘇聯片《新民族》；第八名為美國片《生活》；第九名為中國片《漁光曲》；第十名為美國

臺灣大學學術期刊資料庫

片《斯文中人》。[239]

最早刊載《漁光曲》獲獎消息的中國報紙，應為南京之《中央日報》。1935 年 3 月 4 日，該報以「國際影展會閉幕『漁光曲』獲得榮譽狀」的小標題，十分簡短的內文報導云：

> 中央社莫斯科二日電：國際電影展覽會，今晚在烈（列？）寧廳舉行閉幕式，主席蘇密德斯基（Sumidsky）給中國影片漁光曲以榮譽狀，因該片大胆地描寫現狀，且具有高尚的情調也。[240]

是年 4 月出版的《聯華畫報》，曾刊載有影展會頒給《漁光曲》的獎狀原本，並附以中文譯文云：

> 蘇聯第一次電影節，為漁光曲影片給與你們的批評：聯華影業公司蔡楚生，優越地勇敢地嘗試了中國人民的生活與優良性質底現實主義的描寫。評判委員聯名簽字。[241]

聯華影業公司編譯部 1935 年出版的《聯華年鑑（民國 23~24 年）》，亦載有俄文之獎狀原本，惟無中文譯文。[242]評判委員的聯名簽字中，世界級的電影大師愛森斯坦、普多夫金、（Alexandr Petrovich Dovzhenko）、亞歷山大羅夫（Grigori Aleksandrov）等，都在其內。

令人惋惜的是，中國代表們出發太晚，不僅皆未能全程參與盛會，周劍雲和胡蝶還全然錯過。不過，3 月 24 日，蘇聯電影總管許摩雅斯基及蘇聯對外影片貿易局局長烏善也維（Usievich）設宴歡迎周劍雲夫婦和胡蝶，並放映影片《姊妹花》，招待各界人士觀看。3 月 28 日，周劍雲夫婦和胡蝶由莫斯科啟程前往列寧格勒，《姊妹花》一片亦在列寧格勒的 Dom Kino 公演過。在列寧格勒前後共五日，即返莫斯科。4 月 2 日，莫斯科的 Dom Kino 又放映《空谷蘭》影片，招待莫斯科的導演及演員

239 以上參加影展的國家名稱、參賽影片的片名、十大影片的選出及其名次等，係參見陶伯遜，〈參加蘇聯電展紀事〉，《聯華畫報》5：8，4~7。惟第三名之美國卡通片，未提及其片名，不知其何所指，或許陶伯遜文所述有誤？

240 《中央日報》（南京），1935 年 3 月 4 日，第 1 張，第 3 版。

241 陶伯遜，〈參加蘇聯電展紀事〉，《聯華畫報》5：8，3。

242 《聯華年鑑（民國 23~24 年）》，正文前之銅圖「聯華珍聞」。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀看。4 月 9 日，莫斯科的聯合新聞製片廠又邀請胡蝶和周劍雲攝製有聲影片。4 月 15 日夜，胡、周一行自莫斯科動身前往柏林。[243]4 月 25 日，柏林國際電影會議，胡、周亦躬與其盛。5 月 17 日，胡、周一行抵達巴黎，次日，出席留法僑胞舉行的歡迎會。5 月 18 日、23 日，《姊妹花》、《空谷蘭》先後在巴黎公演。胡、周等人預定 5 月 26 日離開巴黎，轉赴倫敦、羅馬遊歷。[244]7 月 8 日，胡、周一行返國抵達上海，結束了將近五個月的訪歐之旅。其最大的成就是「溝通了歐洲人士對於中國電影界的隔膜，替中國電影在海外預闢了一條寬廣的出路了」，他們考察所得，亦必然對中國電影界有絕大的貢獻。[245]當天下午，明星電影公司全體工作人員舉行了歡迎周、胡二氏歸國的盛會，周劍雲於會中發表演說，長約兩小時，一方面報告遊歷經過，一方面沉痛地述說他所得的感想和意見。[246]另外，早在 3 月 24 日返抵國門的聯華影業公司赴俄代表陶伯遜，於 3 月 31 日應上海電影業同業七家、戲院二十餘家之邀，在上海之金城大戲院公開報告參加莫斯科電影節情形及蘇聯影業狀況。[247]都大有助於中國電影界對歐洲各國（尤其是蘇聯）電影事業現況的了解。

對於這次莫斯科影展，甫返國的周劍雲在接受記者訪談中提及幾點意見：其一、蘇聯成立以來，開始是奮鬥苦幹，自從第一個五年計畫成功以後，在各方面已有相當的成績，因此就希望各國對蘇聯無論是惡意的、善意的懷疑着的人們能夠一看真相。其二、蘇聯為了本國的作品在一貫的電影政策之下製作，難免使人民感到枯燥沉悶，而且許多技術方面也不得不假外片有所借鏡，為了這兩種原因，所以每年總得花很多錢向歐美各國購買作品。這次，他們能免費地使二十餘國的一部分作品放映於公共影院，其他的都讓製作人員作為參考。其三、因為蘇聯對於外賓有一種「須用全盧布」的幣制政策（同一物品，本國人與外國人購買，

243 〈周劍雲胡蝶在蘇俄〉，《明星半月刊》1：4，12~15。
244 〈周劍雲胡蝶在巴黎〉，《明星半月刊》1：6（1935，上海），10~11。
245 〈迎周劍雲胡蝶歸國〉，《明星半月刊》2：1，4~5。
246 〈明星歡迎大會席上周劍雲先生談歐游感想〉，《明星半月刊》2：1，19。
247 〈聯華大事記〉，《聯華年鑑（民國 23~24 年）》，28。

臺灣大學學術期刊資料庫

其值幾乎為一十之比），所以這次也能順便的從九十餘位各國代表中吸收許多現款。其四、大會除本國作品當選的第一外，餘如法國出品之當選第二，美國出品之當選第三，也都隱約的含有外交作用。據說大會原定只有三隻大玻杯作為獎品，後來似乎為了「交代交代」，就臨時添增獎狀六張，一共變了九名當選（按：應為十名）。[248]

其中第四點最為重要，但蘇聯此次影展將法、美影片評選為第二、三名，是否隱含有外交作用？實在難以斷定。如此說可信，則亦可據以推論《漁光曲》被評選為第九名，是否也隱含有外交作用？旨在敦睦邦交（中蘇已於 1932 年復交），聯中國以制日本？或者係為安撫參加此次影展的亞洲國家？或者係該影片的反資本主義、反封建題材深合蘇方口味？[249]當時蘇聯為一黨專政的共產國家，如謂其舉辦影展全無政治目的，其誰能信？惟缺乏證據，只能止於存疑。至於「據說」影展大會原定只有三隻獎杯，臨時添增獎狀七張，共評選出十大影片。此一說法似可採信，理由為：其一、大會並未訂有參展影片的給獎辦法，臨時增添獎項名數，實屬輕而易舉。其二、大會最後評選出十大影片，頒給獎杯獎狀，與一般影展頒獎名數相比，超出甚多。其三、增添名數後，蘇聯影片分獲影展第一、五、六、七名，其他為法、美、捷克、中國影片。既可宣揚蘇聯「國威」，亦可「安撫」他國，皆大歡喜。前述周劍雲談話中所謂的「交代交代」，應是指此而言。其四、1935 年 3 月 5 日中國駐蘇聯大使館致行政院的電報，可為佐證。該電報謂莫斯科影展舉行閉幕式，當場宣布評判結果，並發獎品，第一獎屬蘇聯，第二獎法國，第三獎美國，第四以後無獎，只發獎憑，中國影片《漁光曲》列第九名，在英、義、日、波之前。[250]

惟儘管如此，《漁光曲》獲得莫斯科影展第九名獎，且為唯一獲獎

248 漢也，〈迎周胡返國專頁〉，《電影新聞》1：2（1935，上海），3。其中所謂的「須用全盧布」一詞，其「全」字模糊不清，看起來似乎是「全」字。

249 杜雲之即逕言莫斯科影展《漁光曲》「是左派作品，先天的有獲勝條件，得到第九名的優勝獎」，但並無根據。見杜雲之，《中國電影七十年》，156。

250 《中央日報》（南京），1935 年 3 月 7 日，第 1 張，第 3 版。

臺灣大學學術期刊資料庫

的亞洲影片，實屬難能可貴，其為正式獎，已無庸置疑。

《漁光曲》的獲獎，上海影業界有熱烈的回應。除了前曾述及的於1935 年 3 月 31 日，假上海金城大戲院開會，歡迎陶伯遜外，金城大戲院並自同日起日夜重映《漁光曲》，以「未看本片者，這是你的好機會。已看本片者，也應該再看：本片何以在蘇俄獲獎？」來招徠觀眾，[251]映至 4 月 3 日為最後一天。[252]4 月 7 日起至 5 月 6 日，光華大戲院、東海戲院與東南大戲院、山西大戲院、榮金大戲院、天堂大戲院、共和大戲院，先後重映之，[253]掀起一波熱潮。

此外，《漁光曲》的獲獎，日本人非常激動，均以妒嫉的眼光看着中國的電影。上山草人（日本出席莫斯科影展代表）在《改造》1935 年 6 月號上發表的〈莫斯科電影祭〉一文，及岩崎旭的來中國參觀上海各攝影場，大約也是受這件事的衝激。岩崎旭返回日本後，撰寫成一篇五、六萬字的長文〈中國電影印象記〉，發表在日本的《電影旬刊》上，並且在《改造》1935 年 7 月號上發表了一篇關於中國電影的文章。他對《漁光曲》的批評，是「嚴密地講起來，——從 Ideology 上講，——自然，片子是失敗的。顯然，作者的意圖被些偶然的穿插乙類給軟弱化了」。然而，他承認這片子的大膽，及其進步的意圖。[254]

五、結論

《漁光曲》的首映距今已超過 70 年，然而以《漁光曲》為題的學術性研究成果卻少之又少。儘管在一些以中國電影史、左翼電影、蔡楚生為題的專書或論文中，對《漁光曲》多有述及，不是過於簡略，就是廣度有所不足。本文徵引大量第一、二手資料，其中不乏難得一見而前人

251 《申報》，1935 年 3 月 31 日，本埠增刊（十一）。

252 《申報》，1935 年 4 月 3 日，本埠增刊（七）。

253 《申報》，1935 年 4 月 7、9、10、13、17、20、21、23、25、27 日；5 月 3、6 日之本埠增刊。

254 桐華，〈東京影訊〉，《電影新聞》1：5（1935，上海），8。

臺灣大學學術期刊資料庫

鮮曾使用者，儘可能全面而詳盡地論述《漁光曲》及其相關史事。在中國電影史的研究及《漁光曲》史料的探索與理解上，應有其一定的貢獻。

再就本文的內容而論，其涉及的層面較廣，不僅限於《漁光曲》影片本身，其中對於《漁光曲》的上映情形和時人的評論方面著墨最多，其篇幅約為全文的五分之一。這是以往研究論著中罕有觸及，而且從未予以詳述者，是為本文的一大特色。儘管當時各報的相關影評，以今日的眼光觀之，大多不夠深入，不少是為該影片造勢之作；其電影廣告詞也流於誇張嘻謔，誠為宣傳伎倆，但多少還是反映了當時社會對該影片的意見和影片上映時的一些現象，有其研究的價值和意義在。至於《漁光曲》在上海金城大戲院連映 84 天之久，賣座鼎盛，創下空前紀錄，其原因為何？茲特在此加以論析：

其一、影片本身的製作嚴謹，主題意識鮮明，編導、演員、歌曲、音樂、攝影等各方面的優異表現，尤其是實地到東海、黃海拍攝外景，這在當時中國電影界係極少見的，自然都是其能吸引眾多觀眾的重要原因。其二、當時上海人口超過 300 萬，遠多於其他的中國都市，看電影是上海居民最普遍的娛樂，只要影片具有誘因，不愁沒有觀眾。其三、上海風氣較為開通，商業繁華，貧富相差懸殊，勞苦大眾居絕大多數，內心積怨有待宣洩，加以左翼思潮激盪，不少中上層人士同情勞苦大眾，《漁光曲》的題材內容適足以令他們趨之若鶩。其四、極其成功而多樣化的宣傳手法，更炒熱了《漁光曲》的賣座，並維持人氣不墜。尤其是它那眾多誇張而有趣的廣告詞，並且每隔數日或十餘日就會有新詞出現，創意十足。此外，當時載於上海各報紙上的一些對該片的影評和觀眾意見，絕大多數都是誇讚頌揚之詞，負面的批評和存疑較少，也如同另類的宣傳，助長了《漁光曲》的聲勢和賣座。而且聯華影業公司就在上海，可以就近提供有力的支援，從事該影片的宣傳。

至於該影片在其他城市首映的情況如何？似乎從未有人提及或關注過。經查閱當時北平、天津、南京的報紙，有兩點出人意表的發現，這也是本文最大的發現：

其一、北平的真光電影劇場是 6 月 13 日起即上映《漁光曲》的，比

臺灣大學學術期刊資料庫

上海、南京、天津都早了一天，可見該影片並非是在七大埠「同天」起映的。其二、該影片在南京、北平、天津首映時映期既短（南京 14 天，北平 4 天，天津 5 天），賣座亦差，氣氛至為冷清，與上海的情況相比，有天壤之別，令人難以置信。究其原因，可能是這三個都市的人口遠較上海為少，而且平、津兩地自北伐完成政治中心南移後，漸趨沒落，經濟亦不景氣；加以民風較為保守，鮮少受左翼思潮的影響，對京劇等傳統戲曲的眷顧愛好猶過於電影；又即使是愛好電影的觀眾，對《漁光曲》強調階級意識過於尖銳的題材，亦未必有興趣。南京時為中國的首都，國民黨控制甚嚴，反共的氣氛濃郁，然畢竟地近上海，多少仍受到上海激進風氣的影響，故《漁光曲》在南京首映尚能連映 14 天，如不與上海相比，賣座亦算是不錯了。

1935 年 3 月，《漁光曲》在莫斯科電影展覽會的競賽中獲得榮譽獎，是中國第一部獲國際獎的影片。此一塵封往事，今人知之者已然不多，即使知之，亦多不知其詳。本文在前言中所提及中國大陸學者朱天緯的論文，可能是唯一以《漁光曲》為題的學術性研究成果，其論述該影片獲莫斯科影展榮譽獎的經過十分詳盡，前所未見。實則該文所徵引的資料僅有數種，這數種資料都極其重要，本文即以它們為主要依據，再益以該文未曾引用的幾種重要資料，重行論述此一史事，以補該文的不足，對文中的些許錯誤加以訂正，並在此對該影展會的特色作如下的分析：

其一、這是蘇聯首度舉辦的國際影展會。其二、這是一次正式而大規模的影展會，當時世界重要的電影國家幾乎都有參與。其三、參加國家（共 21 國）絕大多數為歐洲諸國，亞洲諸國僅中國、日本、波斯、土耳其派有代表（中國 7 人，日本、波斯、土耳其各只派了 1 人）與會。此係影展會在歐洲之莫斯科舉行的緣故，卻也顯示當時世界電影一面倒地由歐美所主宰的態勢。其四、原定的影展會會期臨時有所調整，延後一日舉行，提前三日結束。其五、開幕式和閉幕式先後在不同的場地舉行。其六、各國代表攜帶與會的影片甚多（合計百部左右），只有一小部分（20 餘部）能夠在影展會中放映與賽，即影片於參賽之前已作了大幅度的篩選。其七、最後獲選為十大影片，蘇聯影片占了 4 部，分居第

臺灣大學學術期刊資料庫

一、五、六、七名，是最大的贏家。其八、參賽的美國影片，如大導演西席地密爾（Cecil B. de Mille）執導的大場面古裝歷史鉅片《傾國傾城》、喬治・寇克（George Cukor）執導的精緻小品文藝片《小婦人》等，未獲評審委員青睞。

總結《漁光曲》獲獎的意義：其一、這是中國首次參加國際影展會，而且首次獲獎的影片。其二、此次影展會規模甚大，世界各大電影國都派代表與會，且提出影片參賽，水準甚高，競爭激烈，《漁光曲》能脫穎而出，獲評審委員青睞，為唯一獲獎的亞洲影片，雖只得第九名，已至為不易。其三、影展會經過嚴格評審，選出參賽十大影片頒授獎狀，證明《漁光曲》獲得的獎絕對是正式獎，而非安慰獎。其四、《漁光曲》是此次影展唯一入選十大影片的亞洲電影，使與會各國代表和蘇聯觀眾留下深刻印象，為中國電影作了最有力的宣傳。與會的中國代表，則藉此盛會獲得前所未有的觀摩和學習機會。因此，《漁光曲》的獲獎，絕對應該是百年中國電影史上值得大書特書的盛事。

以上都是本文的一些重要析論，可能未盡正確，但總算是做出了嘗試，或可供備參考。此外，值得一提的是，今日坊間能夠得見的《漁光曲》光碟片並非完整版，片長或僅為原片的三分之二，甚至二分之一，[255] 實為一大憾事，這必然會影響觀者的感受和對它的評價。

*三位審查人的意見，至為寶貴，對本文最後的定稿，助益甚大，謹此致謝！

（責任編輯：陳聖屏　校對：吳立仁）

255 今日能得見的《漁光曲》，係齊魯音像出版社出版發行，廣州俏佳人文化傳播公司總經銷的光碟片，片長僅 58 分鐘。1983 年 9 月，北京之中國電影資料館舉辦「20 年代～40 年代中國電影回顧」，曾放映《漁光曲》，據觀看過的人謂：該影片「有點殘缺不全，讓人難窺全豹」。見王雲縵，〈一新耳目的《漁光曲》〉，原載《電影新時代》1984 年第 1 期，轉見於《電影電視研究》（中國人民大學書報資料社之複印報刊資料）1984 年第 1 期（北京），131。2005 年 8 月，臺北之國家電影資料館為了紀念甫逝世不久的資深影人袁叢美，曾兩度（20 日及 24 日）放映了《漁光曲》。據館方告知，其影片長度約為 56 分鐘，可見亦非完整版。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　《漁光曲》電影海報

資料來源：趙東敏主編，《中國電影經典海報典藏》（北京：中國電影出版社，2006）。

臺灣大學學術期刊資料庫

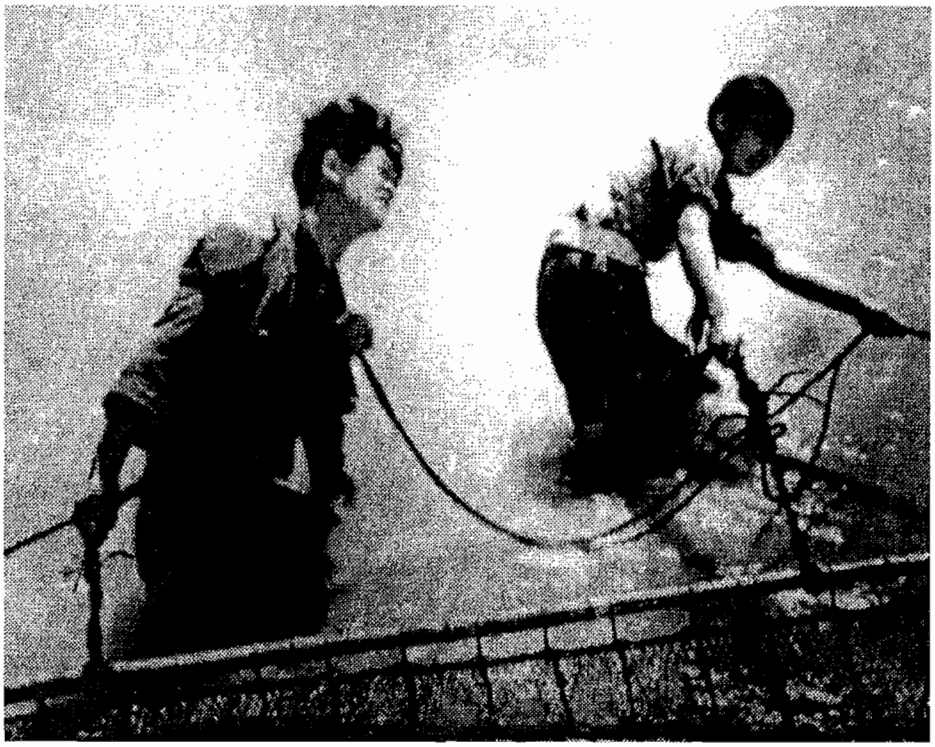


圖 2 《漁光曲》劇照之一

資料來源：袁嘯波、張磊編撰，《老電影》（上海：上海古籍出版社，2004）。

臺灣大學學術期刊資料庫

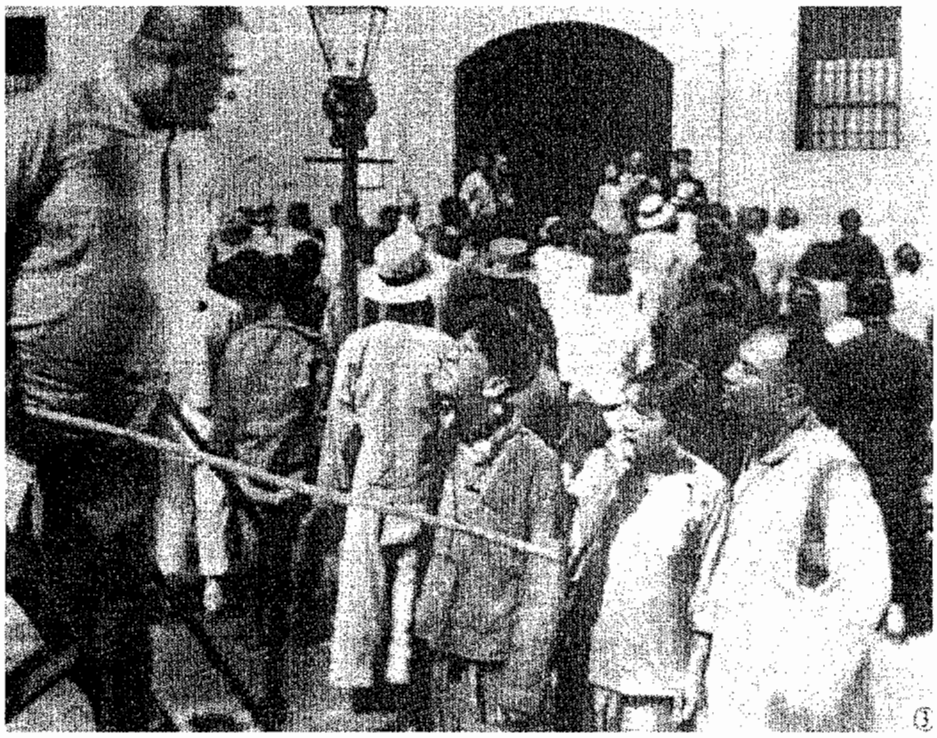


圖 3　《漁光曲》劇照之二

資料來源：黃自偉主編，《老上海電影》（上海：文匯出版社，1998）。

臺灣大學學術期刊資料庫

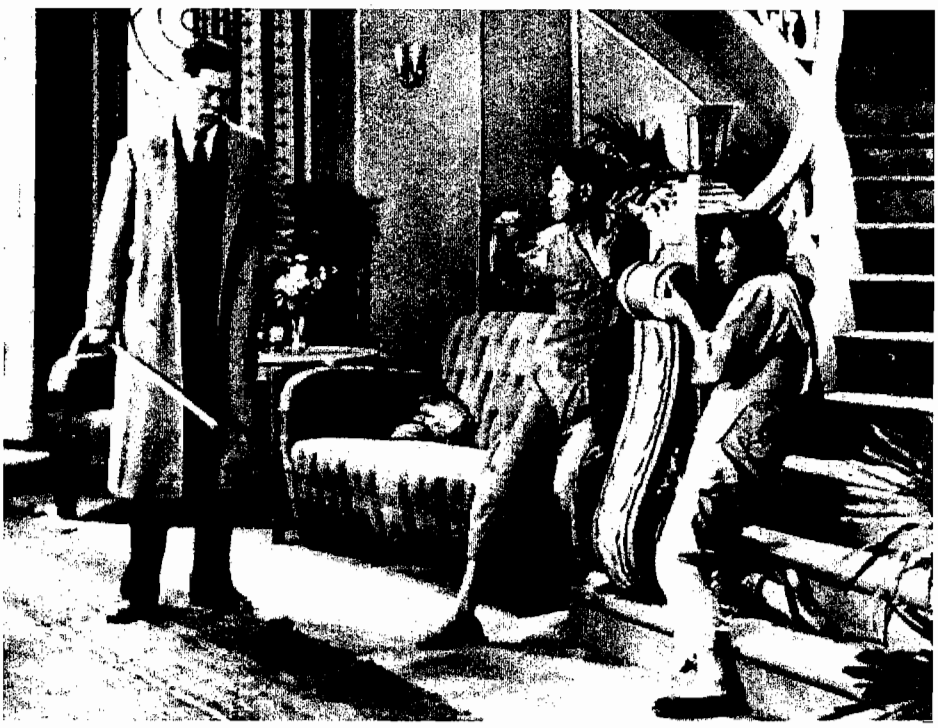


圖 4 《漁光曲》劇照之三

資料來源：楊金福編著，《上海電影百年圖史》（上海：文匯出版社，2006）。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 5　《漁光曲》劇照之四

（資料來源同圖 4）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 6 〈漁光曲〉唱片廣告

資料來源：《良友畫報》第 96 期，1934 年 10 月 15 日。

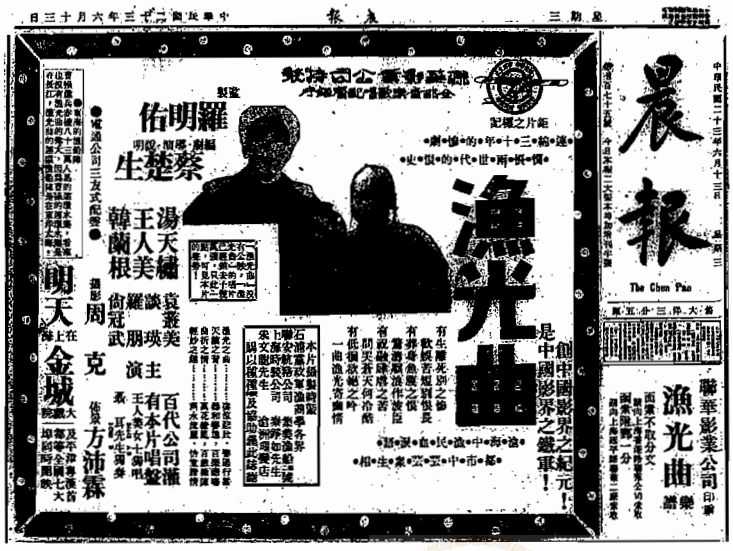


圖 7 《漁光曲》報紙廣告

資料來源：《晨報》，1934 年 6 月 13 日。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 8 《漁光曲》報紙廣告

資料來源：《申報》，1934 年 6 月 13 日。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9 《漁光曲》報紙廣告

資料來源：《新聞報》，1934 年 6 月 14 日。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、報紙、畫報

《大公報》（天津），1934 年 6 月 14 日至 27 日。
《大公報》（香港），1938 年 10 月 11 日。
《大晚報》（上海），1934 年 6 月 6 日。
《中央日報》（南京），1934 年 6 月 14 日至 1935 年 3 月 7 日。
《天津益世報》（天津），1934 年 6 月 18 日至 22 日。
《世界日報》（北平）1934 年 6 月 13 日至 16 日。
《民生報》（臺北），2003 年 12 月 14 日。
《申報》（上海），1933 年 3 月 5 日至 1935 年 5 月 6 日。
《自由時報》（臺北），2005 年 7 月 17 日。
《良友畫報》（上海），第 96 期至第 100 期，1934 年 10 月 15 日至 12 月 25 日。
《星島日報》（香港），1949 年 1 月 17 日。
《時報》（上海），1934 年 6 月 13 日至 10 月 8 日。
《晨報》（上海），1934 年 6 月 7 日至 16 日。
《新聞報》（上海），1934 年 6 月 13 日至 9 月 1 日。
《實報》（北平），1934 年 6 月 12 至 30 日。
《聯華畫報》（上海），第 5 卷第 6 期至第 6 卷第 4 期，1935。

二、專書、資料集

《電影年鑑（民國 25 年）》。上海，1936。
《聯華年鑑（民國 23~24 年）》。上海：聯華影業公司編譯部，1935。
〔蘇〕C．托洛普采夫（C. Toroptsev）著，志剛譯，《中國電影史概論（1896~1966）》。北京：中國電影家協會資料室，1982。
中國電影工作者協會編，《「五四」以來電影劇本選集》，上卷。北京：中國電影出版社，1979。
王人美口述，解波整理，《我的成名與不幸——王人美回憶錄》。上海：上海文藝出版社，1985。
王之平，《聶耳：國歌作曲者》。上海：上海教育出版社，1999。
王文和編著，《中國電影音樂尋踪》。北京：中國廣播電視出版社，1995。
吳貽弓主編，《上海電影志》。上海：上海社會科學院出版社，1999。
李九仙，《提琴音樂》。臺北：樂韻出版社，1995。

臺灣大學學術期刊資料庫

李亦中，《蔡楚生：電影導演翹楚》。上海：上海教育出版社，1999。
杜雲之，《中國電影史》，全 4 冊。臺北：臺灣商務印書館，1986 三版〔1972〕。
杜雲之，《中國電影七十年》。臺北：中華民國電影圖書館出版部，1986。
胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會（1927~1937）——以影劇為中心的探索》。臺北：臺灣學生書局，2002。
胡菊彬、鄺蘇元，《中國無聲電影史》。北京：中國電影出版社，1996。
胡蝶口述，劉慧琴整理，《胡蝶回憶錄》。臺北：聯經出版事業公司，1986。
孫 瑜，《銀海泛舟——回憶我的一生》。上海：上海文藝出版社，1987。
袁叢美，《袁叢美從影七十年回憶錄》。臺北：亞太圖書出版社，2002。
馬克・費侯（Marc Ferro）著，張淑娃譯，《電影與歷史》。臺北：麥田出版，1998。
屠詩聘主編，《上海市大觀》。上海：中國圖書編譯館，1948。
張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》。上海：上海辭書出版社，1995。
曹積三、閻桂笙編，《中國影人詩選》。北京：北京出版社，1992。
梅蘭芳，《梅蘭芳自述》。北京：中華書局，2005。。
陳弘石，《中國電影史 1905~1949》。北京：文化藝術出版社，2005。
陳播主編，《中國左翼電影運動》。北京：中國電影出版社，1993。
章 清，《大上海——亭子間：一群文化人和他們的事業》。上海：上海人民出版社，1991。
程季華主編，《中國電影發展史・第一卷》。北京：中國電影出版社，1997。
劉成漢，《電影賦比興》，上冊。臺北：遠流圖書公司，1992。
蔡洪聲，《蔡楚生的創作道路》。北京：文化藝術出版社，1982。
蔡楚生著，木藝、方聲編，《蔡楚生選集》。北京：中國電影出版社，1988。
蕭果編著，《中國早期影星》。廣州：廣東人民出版社，1987。
饒曙光，《中國喜劇電影史》。北京：中國電影出版社，2005。

三、論文及專文

〈「漁光曲」——石浦攝影記〉，《現代電影》1：6，1933，上海。
〈周劍雲胡蝶在巴黎〉，《明星半月刊》1：6，1935，上海。
〈周劍雲胡蝶在蘇俄〉，《明星半月刊》1：4，1935，上海。
〈明星歡迎大會席上周劍雲先生談歐游感想〉，《明星半月刊》2：1，1935，上海。
〈迎周劍雲胡蝶歸國〉，《明星半月刊》2：1，1935，上海。
〈幾位觀客的來信〉，《申報》，1934 年 6 月 18 日，本埠增刊（五）。
〈新聞報評〉，《申報》，1934 年 6 月 18 日，本埠增刊（五）。
〈聯華大事記〉，《聯華年鑑（民國 23~24 年）》。上海：聯華影業公司編譯部，1935。
〈聯華影片公司四年經歷史〉，《電影年鑑（民國 25 年）》，上海，1936。
乃 煌，〈寫於觀「漁光曲」後〉，《申報》，1934 年 6 月 19 日，本埠增刊（五）。
少 舟，〈蔡楚生電影藝術成就初探〉，《電影藝術》，1988 年第 7 期，北京。

臺灣大學學術期刊資料庫

方　均（鄭伯奇），〈漁光曲〉，《晨報》，1934 年 6 月 16 日，本埠增刊（十二）。
方　治，〈中國教育電影協會的使命〉，《中國教育電影協會第五屆年會特刊》，1936，南京。
王為一，〈蔡老的影片為何能吸引觀眾？〉，《電影藝術》，1988 年第 7 期，北京。
王雲縵，〈一新耳目的《漁光曲》〉，原載《電影新時代》，1984 年第 1 期，北京；轉見於《電影電視研究》（中國人民大學書報資料社之複印報刊資料），1984 年第 1 期，北京。
王瑞勇搜集整理，〈上海影院變遷錄〉，《上海電影史料》，第 5 輯，1994，上海。
司徒慧敏，〈往事不已，後有來者——散記「左聯」的旗幟下進步電影的飛躍〉，《電影藝術》，1980 年第 6 期，北京。
司徒慧敏，〈左翼電影的經驗與教訓〉，《電影藝術》，1990 年第 2 期，北京。
司徒慧敏，〈憶蔡楚生同志〉，收入王人殷主編，《蔡楚生研究文集》。北京：中國電影出版社，2005。
幼　于，〈漁光雜話〉，《晨報》，1934 年 6 月 14 日，（十二）。
伊　明，〈繼承發揚中國電影評論的優良傳統——《三十年代電影評論》前言〉，《電影藝術》，1987 年第 9 期，北京。
吉　世，〈「左聯」對傳播馬克思主義文藝理論的貢獻〉，《中國現代文學研究叢刊》，1980 年第 1 輯，北京。
安　娥，〈關于救亡歌詠——貢獻華南同志的幾點意見〉，《大公報（香港版）》，1938 年 10 月 11 日，第 2 張，第 8 版。
安　娥，〈我們所需要的「唱」〉，《星島日報》，1949 年 1 月 17 日，第十版。
朱天緯，〈《漁光曲》：中國第一部獲國際獎的影片〉，《電影藝術》，2004 年第 3 期，北京。
竹　風、唐遠如，〈革命歌曲大師——聶耳〉，《音樂研究》，1982 年第 3 期，北京。
李文斌，〈司徒慧敏〉，《中國電影家列傳》，第 1 集。北京：中國電影出版社，1982。
李亦中，〈三十不惑——蔡楚生電影觀芻論〉，《北京電影學院學報》，2006 年第 1 期，北京。
沅　芷，〈「漁光曲」雜寫後〉，《申報》，1934 年 6 月 18 日，本埠增刊（五）。
汪朝光，〈影藝的政治：一九三〇年代中期中央電影檢查委員會研究〉，《歷史研究》，2006 年第 2 期，北京。
周　星，〈對中國電影傳統特徵的世紀回顧〉，《戲劇藝術》，1999 年第 3 期，上海。
周　斌、姚國華，〈中國電影的第一次飛躍——論左翼電影運動的生發和貢獻〉，《當代電影》，1993 年第 2 期，北京。
秋　平，〈漁光曲評一〉，《天津益世報》，1934 年 6 月 18 日，第四張。
茅　芭，〈評「漁光曲」〉，《大公報》，1934 年 6 月 17 日，第十七版。
香港中國電影學會訪問，陳志強整理，《〈明月歌舞團與本色派演技——王人美、黎莉莉

臺灣大學學術期刊資料庫

訪問記〉，《中國電影研究》，第 1 輯，1983，香港。
凌　鶴，〈評「漁光曲」〉，《申報》，1934 年 6 月 15 日，本埠增刊（九）。
唐薩棠，〈談一九三四年的電影歌曲〉，原載《青春電影》1：12，1935，上海；轉引自姜亞沙、經莉、陳湛綺編輯，《中國早期電影書刊》，第 10 冊。北京：全國圖書館文獻館縮微複製中心，2004。
夏　衍，〈以影評為武器提高電影藝術質量——在影評學會成立會上的講話〉，《電影藝術》，1981 年第 3 期，北京。
夏　衍，〈新的跋涉〉，收入陳播主編，《中國左翼電影運動》。北京：中國電影出版社，1993。
孫　瑜，〈回憶「五四」運動影響下的三十年代電影〉，《電影藝術》，1979 年第 3 期，北京。
孫　瑜，〈回憶聯華影片公司片斷〉，《文史資料選輯（上海）》，第 5 輯，1979，上海。
孫海濤，〈韓蘭根〉，收入中國電影家協會電影史研究部編纂，《中國電影家列傳》，第 1 集。北京：中國電影出版社，1981。
徐士家，〈關于任光生平的一些史料〉，《中央音樂學院學報》，1983 年第 1 期。北京。
徐叡美，〈電影與歷史：評介史家費侯、戴維斯與羅森史東〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，45 期，2004，臺北。
晏　妮，〈蔡楚生電影在戰時的日本〉，收入王人殷主編，《蔡楚生研究文集》。北京：中國電影出版社，2005。
桐　華，〈東京影訊〉，《電影新聞》1：5，1935，上海。
秦啟明，〈漫話任光與電影《母性之光》〉，《電影藝術》，1988 年第 2 期，北京。
馬寧（Ma Ning）著，焦雄屏譯，〈重新建構中國 1930 年代左翼電影〉，《電影欣賞》7：3，1989，臺北。
高小健，〈三十年代中國電影劇作形態分析（上）〉，《電影藝術》，1997 年第 3 期，北京。
康　敏，〈《漁光曲》與莫斯科電影節〉，《大眾電影》，1981 年第 12 期，北京。
張成珊，〈寫意、傳奇和中景——論中國早期電影的美學特徵和文化背景〉，《上海大學學報》，1987 年第 4 期，上海。
張東鋼，〈左翼電影作品對人性「負面」的把握〉，《北京電影學院學報》，1993 年第 2 期，北京。
張曉斌、周縉、吳德寶，〈韓蘭根〉，收入暘晟等編著，《中國電影演員百人傳》。武漢：長江文藝出版社，1984。
探　翁，〈「漁光曲」自我觀〉，《申報》，1934 年 6 月 26 日，本埠增刊（九）。
畢克偉（Paul G. Pickowicz）著，蕭志偉譯，〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉，收入鄭樹森編，《文化批評與華語電影》。臺北：麥田出版，1995。
郭樹群，〈聶耳性格特徵中的批判精神〉，《音樂研究》，1992 年第 2 期，北京。
陳　野，〈羅明佑〉，收入中國電影家協會電影史研究部編纂，《中國電影家列傳》，第 1

臺灣大學學術期刊資料庫

集。北京：中國電影出版社，1981。
陳秉權，〈「漁光曲」小評〉，《新聞報》，1934 年 6 月 19 日，本埠附刊（五）。
陶伯遜，〈參加蘇聯電展紀事〉，《聯華畫報》5：8，1935，上海。
陽翰笙，〈左翼電影運動的若干歷史經驗〉，收入陳播主編，《中國左翼電影運動》。北京：中國電影出版社，1993。
黃愛玲，〈試論三十年代中國電影單鏡頭的性質〉，《中國電影研究》，第 1 輯，1983，香港。
葉紹鈞，〈寫不出什麼〉，原載《太白月刊》，轉引自《時報》，1934 年 10 月 8 日，電影時報，第 847 號（貳）。
解　波，〈王人美〉，收入暘晟等編著，《中國電影演員百人傳》。武漢：長江文藝出版社，1984。
靳鳳蘭，〈左翼電影的藝術創新〉，《北京電影學院學報》，1988 年第 1 期，北京。
漢　也，〈迎周胡返國專頁〉，《電影新聞》，1：2，1935，上海。
熊月之，〈略論晚清上海新型文化人的產生與匯聚〉，《近代史研究》，1997 年第 4 期，北京。
裴開瑞（Chris Berry）著，焦雄屏譯，〈一九三〇年代的中國左翼電影：毒草還是國寶〉，《電影欣賞》7：3，1989，臺北。
趙樂山，〈上海電影錄音技術發展史稿〉，《上海電影史料》，第 7 輯，1995，上海。
劉詩兵，〈左翼電影運動對我國電影表演觀念的推進〉，《北京電影學院學報》，1993 年第 2 期，北京。
潮州人，〈「漁光曲」我見〉，《新聞報》，1934 年 6 月 22 日，本埠附刊（陸）。
蔡楚生，〈「漁光曲」的畫面之後〉，《天津益世報》，1934 年 6 月 20 至 22 日，第四張，（十四）。
蔡楚生，〈一天風雲樓夢囈集（五）．落殼——聶耳的追憶〉，《聯華畫報》6：4，1935，上海。
蔡楚生，〈八十四日之後——給《漁光曲》的觀眾們〉，收入上海市文學藝術界聯合會、上海電影家協會編，《上海影人創作文選》。上海：復旦大學出版社，2005。
蔡楚生，〈會客室中〉，《電影．戲劇》1：2~3，1936；轉引自羅藝軍主編，《中國電影理論文選》，上冊。北京：文化藝術出版社，1992。
踐　耳，〈聶耳歌曲的藝術特色〉，《中央音樂學院學報》，1982 年第 2 期，北京。
鄭正秋，〈如何走上前進之路〉，《明星月報》1：1，1933，上海。
黎錦暉，〈影片配音樂的問題〉，原載《掃蕩報》（重慶），1943 年 9 月 20 日；轉引自重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》。重慶：重慶出版社，1991。
盧粹持整理，〈有關中國左翼電影運動的組織史資料〉，收入陳播主編，《中國左翼電影運動》。北京：中國電影出版社，1993。
霍鳳仁，〈王人美〉，收入中國電影家協會電影史研究部編纂，《中國電影家列傳》，第 1

臺灣大學學術期刊資料庫

集。北京：中國電影出版社，1981。
霍鳳仁、艾靜，〈蔡楚生〉，收入中國電影家協會電影史研究部編纂，《中國電影家列傳》，第 1 集。北京：中國電影出版社，1981。
霍鳳仁、顏久石，〈任光〉，收入中國電影家協會電影史研究部編纂，《中國電影家列傳》，第 1 集。北京：中國電影出版社，1981。
羅伯特・艾倫（Robert Clyde Allen）著，李迅譯，〈作為歷史的電影史〉，石川主編，《電影史學新視野》。上海：學林出版社，2003。
羅明佑，〈為國片復興問題敬告同業書〉，《影戲雜誌》1：9，1930，上海。
蘇　子，〈漁光曲小評〉，《大公報》，1934 年 6 月 25 日，第四張，第十三版。
饒曙光，〈蔡楚生對喜劇的理解及其創作〉，《電影新作》，2006 年第 2 期，北京。
櫻　櫻，〈「漁光曲」之細小部分〉，《申報》，1934 年 6 月 24 日，本埠增刊（九）。
廖蘇元，〈30 年代中國電影運動名稱芻議〉，《當代電影》，2004 第 1 期。北京。
廖蘇元，〈對左翼影評的再認識〉，《當代電影》，1995 年第 2 期，北京。
〔日〕西谷郁，〈中國映畫の最初の轉換點：『姊妹花』論爭について〉，《九州中國學會報》，第 39 卷，2001，福岡。
Berry, Chris. “Chinese Left Cinema in the 1930s: Poisonous Weeds or National Treasures,” *Jump Cut*, No. 34, 1989, Berkeley.
Ma, Ning. “The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s,” *Wide Angle*, Vol. 11, No. 2, 1989, Ann Arbor.
Pickowicz, Paul G. “Cinema and Revolution in China: Some Interpretive Themes,” *American Behavioral Scientist*, Vol. 17, January-February 1974, Newbury Park・London・New Delhi.
Pickowicz, Paul G. “The Theme of Spiritual Pollution in Chinese Films of the 1930s,” *Modern China*, Vol. 17, No.1, January 1991, Newbury Park・London・New Delhi.
White, Hayden. “Historiography and Historiophoty,” *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, December 1988, Washington, D. C..
Xiao, Zhiwei. “Movie House Etiquette Reform in Early-Twentieth-Century China,” *Modern China*, Vol. 32, No. 4, October 2006, Thousand Oaks・London・New Delhi.

臺灣大學學術期刊資料庫

The Left-wing Film, *Yu Guang Qu* (Song of the Fishermen) and Related Historical Events

Hu, Peing-sheng*

Abstract

The left-wing literary movement, prevalent in areas centering around Shanghai in the early and the mid 1930's, though lasting for only five or six years, has had far-reaching influence on literature, movies and music of China to some degree. People behind this movement were members of the Chinese Communist Party, and some so-called "progressive" people who stood on the same side with the CCP. During this period of time, in order to promote the ideas of anti-imperialism, anti-feudalism, and anti-capitalism, they produced approximately seventy films, among which, *Yu Guang Qu* (《漁光曲》, Song of the Fishermen) was the most popular. The film was shown in Shanghai for eighty-four days consecutively, breaking the current record. In 1935, it participated in the International Movie Festival in Moscow, won an honorable award, and thus became the first movie in Chinese history that has won an international award. The essay is devoted to describing its original plan, production process, the inauguration ceremony in Shanghai, newspaper commentaries to the film, its participation and winning of the International Movie Festival in Moscow, the production company, the script writer, the director, the cast, the theme songs, music recording, photographing, and many other details.

Keywords: *Yu Guang Qu* (《漁光曲》), left-wing film, left-wing literary movement, Shanghai.

* Professor, Department of History, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫