

中韩早期电影“对照记”： 1930 年代银幕的东亚想象

聂 伟，朱 青

(上海大学 影视艺术技术学院, 上海 200072)

摘要: 21 世纪以来发掘出来一批 1930 年代的韩国电影,其题材、主题、风格与同时期的中国电影创作存在诸多共通之处,即通过电影这种现代性媒介表现“反现代”主题。《迷梦》、《渔火》、《军用列车》是三部具有代表意义的韩国早期电影,将之与同时期中国电影创作进行对照研究,可探讨双重视角下早期电影东亚想象的银幕表现。

关键词: 早期电影; 韩国; 中国; 东亚想象

中图分类号: J912 **文献标志码:** A **文章编号:** 1007-6522(2014)01-0012-09

21 世纪之初,中国电影资料馆陆续发掘出一批早期电影,在韩国电影学界引起了巨大反响。部分作品在第 11 届釜山国际电影节“韩国电影回顾展”(Korean Retrospective)集中展映,包括一度被认为韩国历史上最早有胶片资料记录的电影《迷梦》(Sweet Dream, 1936 年,梁柱南)和第一部亲日电影《军用列车》(Military Train, 1938 年,徐光

霁)^①几乎在同一时段,还有以表现底层大众悲惨命运的家庭伦理剧《渔火》(Fisherman's Fire, 1939 年,安哲英)与观众见面。这些带给韩国学界惊喜的影片要么直接由日本电影公司拍摄,要么由日本电影公司协助拍摄,因此都使用日文字幕,部分电影中还有日本演员参与演出。因日本全面侵占朝鲜半岛,许多人逃亡海外时带走了一部分拷贝,这

收稿日期: 2013-09-01

基金项目: 教育部“新世纪优秀人才支持计划”科研项目(NCET-13-0898);上海市高等教育内涵建设“085”工程资助项目(085SHOX09)

作者简介: 聂 伟(1975-),男,河南南召人。上海大学影视艺术技术学院教授,博士生导师。主要研究方向为泛亚电影、当代华语电影和影视文化批评。

①本单元共有 8 部早期电影参展,另外 6 部分别是《锚灯》(Anchor Light),《街上的天使》(Angels on the Streets),《志愿兵》(Ji-wonbyeong),《半岛之春》(Spring of Korean Peninsula),《朝鲜海峡》(Straits of Chosun)和《烈女门》(The Arch of Chastity)。

批影片也随之散落于世界各地,直到新世纪后才陆续被重新发现。^{[1]91}

需要说明的是,自1910年朝鲜半岛沦为日本的殖民地,上述作品或许以“日据朝鲜半岛电影”命名更为准确。而本文之所以使用“韩国电影”概念笼统指代,原因有二:其一,影片的导演均出生在今天的韩国首尔;^①其二,韩国电影振兴委员会编写的《韩国电影史——从开化期到开花期》将其划归入韩国电影行列。

在同时期发掘的早期电影中,这三部影片保存相对比较完整,影像清晰,艺术手法比较成熟,具有一定的代表性。更重要的是,它们在题材、主题与摄影风格等方面与同时代的中国电影创作表现出诸多相通之处。例如在人物形象的塑造上,《迷梦》中反传统的新式女性爱顺与中国1930年代电影的“摩登女郎”形象如出一辙,类似于《三个摩登女性》(1933年,卜万苍)中的虞夫人、《风云儿女》(1935年,许幸之)中的史夫人和《都市风光》(1935年,袁牧之)中的张小云等。在叙事结构上,《渔光曲》的故事模式——“贫苦乡下女子在大都市被诱骗,沦为妓女”——在中国1930年代电影中也屡见不鲜。《船家女》(1935年,沈西苓)、《天明》(1933年,孙瑜)、《城市之夜》(1933年,费穆)等影片都熟练地使用过这种故事模式。在意识形态表述上,《军用列车》的“大东亚共荣”与中国1930年代左翼电影的抗日主题又遥相对立,前者为日本军国主义摇旗呐喊,后者呼吁全民抗日,却又都不同程度地表现出叙事之于主题的游离。本文即以这三部具有代表性的韩国早期电影与同时期的中国电影创作进行对照研究,探讨双重视角下早期电影围绕东

亚区域社会、政治、文化的银幕想象。

《迷梦》、《三个摩登女性》及其他: 堕落的东亚“妖妇”

《迷梦》塑造了一个与韩国传统的伦理道德观背道而驰的女性形象。主人公爱顺是一位住在首尔市区的家庭主妇,然而她对“相夫教子”没有一点兴趣,只是一味地追求物质享乐。她喜欢购买高档服装和化妆品,参加各种社交活动,甚至抛下丈夫和女儿去找情人幽会。当她知道情人的真实身份是个穷酸的小混混并且靠不法行当维持生计时,便毫不犹豫地向警察告发了他,转而去追求英俊的男舞蹈演员。在她乘出租车去火车站追赶男舞蹈演员时,由于不停地催促司机超速,结果意外地撞伤自己的女儿。最终,爱顺追逐的享乐生活像一场梦一样随风而逝,她在百般绝望与内疚中服毒自尽。影片的另一个名字叫《死亡摇篮曲》,暗示沉迷享乐生活的危险,更为直露地反映该片的警世目的。

该片的主题显然深受韩国“默片全盛时期”(1920年代中期到1930年代中期)登场的“新派”电影的影响。“新派电影中的一部分女性角色,反抗儒教思想,追求自由的性爱,对于结婚、离婚或者再婚持开放态度,以此来挑战父权家长制。男性精英们对于新派电影的态度则是恐惧和轻蔑相混杂。”^{[1]52}

无独有偶,在中国1930年代创作的影片中也塑造了大量作为反面角色的摩登女郎形象,深深沉迷于物质享乐和都市情欲,比如前文提到的虞玉、史夫人、张小云等。这些银幕上的“妖妇”形象是女权观念在殖民性、商业化、欧化的租界地上海恶性发展的产物。她们妖艳活泼、情欲膨胀、擅长交际,刺激银幕

①导演生平资料见 *The Past Unearthed (The Second Encounter) -Collection of Chosun Films in the 1930s*

之外的男性观众想入非非,而影片中身处“粉红色的梦”^①的男主角却无可避免地陷入家庭伦理与情欲诱惑、职业工作与享乐玩世的矛盾与困境。

违反传统女性伦理道德标准的摩登女性出现在电影银幕上并非偶然。“摩登女郎及其身世命运的荣辱兴衰恰好象征了当时繁荣的都市现代性、日益尖锐的社会分歧和政治乱象。”^{[2]309}在上海,“五四运动”之后兴起的女性解放运动进入1930年代已经达到了白热化程度,妇女们纷纷离开家庭,在社会上谋取职位,追求与男性平等的权利。然而当女性踏上社会后,一方面受自身生理条件所限,另一方面由于当时的所谓女性解放运动其实由男性主导,后者借助父权/夫权优势,压制了女性追求性别平等权利的努力。^[3]可供女性选择的职业,要么是能够彰显母性气质的工作,例如教师、护士;要么是具有色情能指意味的职位,如交际花或陪酒女等。这些与传统保守女性截然相反的摩登女性穿着暴露,举止轻佻,在满足了一部分男性感官愉悦的同时,也带给他们诱惑与危险并存的精神焦虑。稍早的《湖边春梦》(1929年,卜万苍)以施虐/受虐的方式讲述都市男女的奇情畸恋,未尝不是一种混杂着痛苦与快乐的男性窥探。

在这种情形下,社会上出现了一股反对女性解放的思潮,比如“贤妻良母主义”认为“妇女最重要的天职便是母职。如果做母亲的不能充分履行其天职,那么无论做别的什么事业,都是不足取的。因此妇女不应该从事职业,妇女的真正的事业是生育儿女,她们如果抛弃天赋的职务去从事劳动,就势必会使文化中最重要最宝贵的要素——母性,一

代一代地消灭下去”。^[4]职是之故,“摩登”被重新定义,试图从堕落向“新女性”转换,由此《三个摩登女性》中道德高尚的周淑贞战胜了“蛇蝎美女”虞玉,而田汉编剧的另一部电影《母性之光》(1933年,卜万苍)则更为直白地欢呼女性的传统美德。

几乎与此同时,首尔也经历着类似的思想激荡。1930年代的韩国早已全面沦为日本的殖民地,日本在对韩国进行军事殖民的同时,也强行植入了现代的文明观念。此时的韩国社会存在着“帝国主义他律的、强制的现代主义与韩国传统的自律的前现代价值观的二元冲突”,^{[1]40}电影作为当时的一种新兴媒介,迅速成为反映价值矛盾、调停人际冲突的一个极好的载体。《迷梦》中的爱顺完全抛弃韩国传统的伦理道德观,沉浸在资本主义式的物质享乐之中,“完整投射出家长制的韩国社会对日趋发展的现代化和新女性的否定”。^{[1]90}爱顺离家后遭遇的一系列挫折——被小混混欺骗、撞伤女儿以及最终的悲剧性结局,与其说表明韩国社会对这类女性的批判态度,倒不如说是借助银幕针对堕落“妖妇”施以想象性惩处。

除了人物形象的雷同,在文本的细节表现上,影片与中国同时期的电影也有许多不谋而合之处。《迷梦》典型地反映出女主人公爱顺独立意识的情景,莫过于她坐在宾馆床上悠然地抽烟的样子。这个镜头极具挑衅意味,很容易让我们联想到中国影片《神女》(1934年,吴永刚)中阮玲玉抽烟的那一幕。巧合的是,阮玲玉后来主演了一部同样反映具有独立意识的女性生活状态的电影——《新女性》(1935年,蔡楚生)。影片女主人公韦明是位极具现代意识的新式女性,与爱

①“粉红色的梦”语出蔡楚生1932年执导的电影《粉红色的梦》(联华公司)。

顺一样,她也不甘于家庭的束缚。当然,她走的是与爱顺截然不同的职业女性道路,但在男性主导的社会里注定此路不通。她奋力逃脱小天地中男性的骚扰,却不幸跌入更大的社会情色染缸,“一夜的奴隶”足以致命,临终前发出“我要活,我要报复”的呐喊,直导致女性堕落的社会根源。

《渔火》、《船家女》与反都市电影

如果说《迷梦》讲述的是都市女性的“堕落”,那么《渔火》讲述的则是乡村女性来到都市后的“失落”。淳朴的渔村姑娘伊顺为了偿还父亲欠下的债,跟随富家公子铁秀来到首尔打工赚钱。结果到了首尔,她不仅没找到工作,反而被铁秀强暴,走投无路沦落为妓女。影片将遥远的渔村描绘成一个贫穷而美丽的地方,相反,作为大都市的首尔则充满了诱惑、罪恶与危险。

《渔火》的开场是渔村的渔民们聚在一起庆祝捕鱼大丰收,伴随着渔歌《锚泊灯》快乐的节拍,他们跳起欢快的舞蹈庆祝这一年的好收成。影片用写实的手法将这一幅欢乐的情景呈现在观众眼前,随后又用大远景勾勒出渔村的美丽风光,显现出一股其乐融融的气氛。当伊顺在跟随铁秀前往首尔的路上,沿途的风景逐渐恶化,仿佛在暗示此次进城将要面临的危险:摇晃的吊桥、汹涌的瀑布、险峻的高山……随着伊顺逐渐接近首尔,环境变得越来越凶险。到了首尔,影片则多用近景和室内戏来突出都市的封闭、压抑与危险的环境。影片结尾,伊顺与新男友重返家园,这时家乡又开始了一年一度的庆祝捕鱼丰收的活动,与开头的庆典形成呼应,再次通过对比手法点明全片所要表达的城市批判主题。

《渔火》选用的故事模式——乡村女子

进城后遭凌辱——也是1930年代中国女性电影中的惯用模式。1930年代的中国电影“通过讲述乡村女性的都市遭遇,从而达到拒绝都市的目的,带有反都市的倾向”,^{[5]6}这类电影往往把乡村美化成一个安静、淳朴、美丽的世外桃源,相比之下,城市则被描述为充斥着欲望、罪恶、虚伪和贪婪,是滋生犯罪、使人堕落的地方。

1939年沈西苓导演的《船家女》与《渔火》相似,讲述杭州西湖船家女阿玲一家的故事。阿玲终日与父亲摆渡为生,并与常来帮助他们摇船的青年工人铁儿发生恋情。然而好景不长,阿玲父亲欠下的债迟迟未能还上,后来又被恶霸打伤,铁儿则因为参加罢工被逮捕。阿玲为医治父亲,被迫给从上海来的阔少做绘画模特,后来又被流氓诱骗到妓院做妓女。

影片大量地通过城乡对比来表现批判城市的主题。影片开头表现的是杭州都市里纸醉金迷的夜生活:大街上“马路天使”们在招揽客人;富家太太们聚在一起打牌消遣;舞池里上流社会的人们沉浸在声色犬马之中。随后,影片将画面切换到西湖边上,这里风景如画:湖面上波光粼粼,游客泛舟湖上,湖光山色随着镜头的移动在观众面前徐徐展开,与都市的繁华奢靡形成了鲜明的对比。女主角阿玲生活在湖边时,性格活泼开朗,浑身散发着青春活力,宛若丛林里一只快乐的小鹿;她像神话中的“田螺姑娘”那样偷偷拿走铁儿破旧的衣服,缝补好之后又悄悄放回去,这让田野上的爱情充满了浪漫色彩。然而当她迫于生活压力来到都市以后,性格顿时变得沉郁低迷,全然丧失当初的活力;她所经历的感情也不再是过去那种纯真的爱情,而是赤裸裸的情欲。都市将她彻底变成了另外一个人。

《渔火》与《迷梦》的主题保持了高度的一致性,都是通过描写乡土女性的悲惨命运,强力批判都市的现代性症候。与《迷梦》这种直接通过描述都市“堕落”的女性来批判都市的电影不同,采用乡下姑娘进城模式还带有附加意义,如“批判都市文明对乡土传统的肢解和对乡村人格的异化,从生命的角度肯定自然的、健康的人性,满足都市知识分子田园牧歌式的文化乡愁”。^{[5]9}

《军用列车》、《风云儿女》:离散叙事与意识形态的裂隙

《军用列车》讲述三个韩国年轻人在战争时期的痛苦遭遇。金占龙与李元镇是好朋友,李元镇又是金占龙妹妹英心的恋人。英心因供哥哥读书而做了妓女,需要巨资赎身。占龙拿不出这笔钱,一直无颜面对妹妹,元镇则偷偷向中国“间谍”出卖关于军用列车的情报,为英心赎身。后来元镇良心难安,向占龙吐露了实情,占龙及时将此事向警察报告。最后警察出动,将计划炸毁列车的中国“间谍”一网打尽,元镇也在百般内疚中自杀。

影片设置了两条叙事线索。第一条集中描写三个韩国青年男女的悲苦命运。与同时代流行的通俗剧一样,影片采用了当时的流行素材“卖妹为妓生”。^{[1]92}女主角英心在妓院陪酒,客人要求她唱歌助兴,不得已她唱起了一首朝鲜民歌,此时镜头切换到英心童年时与玩伴一起玩耍、嬉戏的情景,与眼前的悲惨处境形成鲜明的对比,使影片蒙上了一层伤感的色彩。而英心的恋人元镇为了救她出来,不惜向中国“间谍”出卖情报,最终因内疚自杀,将伤感情绪直接推向悲剧高潮。另一条线索则以军事题材电影特有的激昂情绪描写日韩人民积极为战争做准备,最终抓获企图破坏列车的“敌人”的故事,歌颂日本军

国主义政策和日韩人民的“融洽”关系,结尾更是以呼啸前行的火车来象征日军饱满的斗志,以一种乐观主义精神满怀着对未来的憧憬。两条线索交互穿插,却呈现出截然不同的情感基调,其中对韩国底层民众悲惨生活的现实主义描写洞穿了政治意识形态的预设,这就使得影片的叙事与主题出现了明显的裂隙。

《军用列车》由日本东宝公司拍摄,导演徐光霁原来是“朝鲜无产阶级艺术同盟”(Korea Proletarian Artist Federation)的电影评论家,该组织深受文学运动影响,建立了现实主义的创作方法,认为无论是电影制作还是电影批评都建立在现实主义的基础上。^{[1]64}徐光霁后来转变为亲日派导演,本片是他附逆后拍摄的第一部电影,也是韩国首部亲日电影,大肆宣扬朝鲜铁路为日本帝国主义军队获得战争胜利起到的重要作用。影片与同时期的韩国电影一样使用日文字幕,并且有许多日本演员在影片中饰演重要角色,如占龙的女友和首席机车驾驶员等,无形中向观众灌输了“日本—韩国”一体化的思想。与之相对应,中国的“间谍”作为日韩“共同的敌人”,被塑造成狡猾、鄙陋的危险分子。

韩国电影自诞生后一直牢牢控制在日本手中。从1930年起,日本人对韩国影片的审查力度再次加大,许多影片遭禁甚至被毁,本土电影的年创作量急剧下跌到仅2—3部。1935年,日本电影在韩国的市场份额达69%,欧美电影为27%,而韩国本土的电影仅为4%。在这种酷压下,揭示日本殖民统治的现实主义题材创作根本不可能出现。韩国电影从意图直接的抗日题材电影变为隐蔽的民族启蒙主义电影。^{[6]35}值此,有理由相信片中出现的情感裂痕源自导演的双重身份以及严苛的电影政策。一方面,作为曾经的

“朝鲜无产阶级艺术同盟”的成员,导演徐光霁怀有对韩国底层人民悲惨命运的同情和对国家沦陷的悲痛,影片中人物的遭遇似乎是对当时被殖民的国家命运的真实写照:贫穷、无力、被人控制;另一方面,作为彼时的亲日派导演,他不得不遵从日方的意愿,鼓吹日本军国主义思想,表现出对“大东亚共荣圈”前景的极度乐观。

1930年代的中国同样笼罩在帝国主义侵略的阴影下,电影创作主题中的危机情感愈加浓重,“见证了一个纯粹商业化的电影工业向政治化机制的转型,尤其在1931年日本侵占东北,并继而在1932年1月28日轰炸上海后,这一转向更为明显”。^{[2]310}为了能够通过电检审查,同时吸引片商和观众市场,左翼编剧们必须策略性地调和各方利益诉求,或者用流行的大众市场商业元素包装激进的政治信息。故而这些左翼电影往往会套用主流商业片的模式,例如吴永刚执导的《壮志凌云》(1936年)利用了一个三角恋的故事模式;费穆执导的以寓言的方式表达抗日主题的《狼山喋血记》(1936年)带有恐怖片的色彩;许幸之执导的《风云儿女》不仅有“三角恋”,还有富裕的孤孀“包养”知识青年的“香艳”情节。有些影片中甚至还出现更为复杂的四角恋故事。小资情调、政治忧患、离散情怀与反抗精神,构成了1930年代左翼电影国族叙事复杂而畸变的美学风格。

以稍早于《军用列车》的《风云儿女》为例,影片讲述了“九·一八事变”后,青年诗人辛白华与朋友梁质夫从东北流亡到了上海。白华深受富孀史夫人喜爱,两人沉浸在花前月下,不理世事,而质夫则走向战场,不幸牺牲。白华听到好友牺牲的消息后终于醒悟,离开“温柔乡”,与曾经受到他资助的青

年女子阿凤一起奔赴抗日战场。一部以“抗日”为主题的电影,其表层叙事却是一位堕入情场的知识青年自省的故事,“儿女”的绵绵情意遮盖了“风云”的波澜起伏。究其实,“无所不在的左翼思想和政治理念的宣传始终是以市场需求为导向”。^[7]

在《〈风云儿女〉的自我批判》中,导演许幸之谈到他对影片的理解和处理:“影片的形成正和它的名字一样,是风云变幻中的儿女常情……它应当用风云莫测、变化无常的手法来完成它的姿态”。^{[8]35}影片《风云儿女》片头如同新闻报幕,指出故事发生于1932年。此时上海刚刚经历过“一·二八”日本轰炸上海的惊惧,而将故事架设在“九·一八事变”的宏大背景下,满足了观众对时政信息的渴望;主人公在拿起武器奔赴前线,从《铁蹄下的歌女》到《义勇军进行曲》,递进式地发出国内民众要求抗日的强烈呼声;影片中的三角恋情以及情节上的机缘巧合,则呈现出当时市民电影的商业趣味。有学者认为,“《风云儿女》既想通过诗人与摩登女郎的浪漫艳丽的恋爱故事来讨好观众,迎合知识分子的小资情调,又想响应时代要求唤起抗战的情绪”。^[9]

《军用列车》和《风云儿女》反映出1930年代以中韩为代表的东亚国家大众精神的普遍感应,它们都属于非常时期的“离散电影”。对亚洲地区的电影创作而言,20世纪以来频繁的战争以及被殖民的惨痛历史,为开展离散叙事提供了大量鲜活深刻的经验。^[10]《军用列车》和《风云儿女》在银幕上恰好形成有意味的正负片对照。前者是沦陷者的附逆之作,在极力鼓吹殖民者意识形态的同时,却抑制不住国破家亡的现实伤感;后者为两年后爆发的全面抗战预告了全民征兵宣传。即便是如此,已经走出“银色的梦”的

编剧田汉依然对电影的处理方式表现出不满,认为导演“不从政治要求去掌握,而从心理的艺术要求去掌握”,把“一个应该是革命号角的东西”搞成了“唯美的抒情诗”。^{[8]45}

媒介的影响:好莱坞或苏联蒙太奇

对照 1930 年代三部韩国电影与同时期的中国同类题材影片,我们发现,面对西方现代文明长驱直入以及日本殖民主义的威胁时,它们都表现出极为相似的国民焦虑。前者源于文化地缘关系。中国与韩国都拥有根深蒂固的儒家文化思想传统,共同面临西方现代性压迫之下的集体文化心理转型。从国际地缘形势来看,他们在 1930 年代都共同笼罩在日本帝国主义的阴影之下,亡国灭种的威胁隐射到电影创作之中,构成了连“白日梦工场”都无法逃避的政治现实性。具体地说,《迷梦》与中国同题材电影《三个摩登女性》、《都市风光》刻画的“堕落”摩登女性,体现了反传统女性施加给男性的“男权”焦虑;《渔火》与《船家女》等一系列反都市的女性电影,体现了面对现代文明入侵而产生的“乡土”焦虑;而《军用列车》与《风云儿女》则从两个极端对立的向度,共同体现出日本帝国主义侵略之下东亚地区的“国族”焦虑。

在表现文化被殖民所带来的焦虑时,中韩电影的处理方式是一致的,都通过描写都市中“堕落”的女性以及在都市中被侮辱与被伤害的乡村女性形象,表达出对于象征着现代文明的都市的批判。面对政治殖民焦虑时,中韩电影出现了对立的反应,其原因主要在于两国时代形势上的细微差别。20 世纪初日本完全控制朝鲜半岛,积极推行日语同化政策,肆意歪曲和篡改朝鲜半岛的文化和历史。彼时韩国电影叙事笼罩在“大东亚”的政治预设下,而今天看起来最具价值的部

分恰恰是其中纪实色彩的现场故事。“三一运动”后,韩国开始关注新文化,同时也受到中国和日本等国知识分子的东西文明论的影响,所以对文明论多少有些关注。到了 1920 年代,韩国与中国相比,“对传统文化的关心比较少,而更关注输入西洋文化以创造新文化的问题”。^[11]中国直到 1937 年爆发全面抗日战争,此前的局部沦陷尚未使全国落入殖民语境的恐慌情绪。对于《风云儿女》的故事讲述地上海来说,这是一种发生在远方的遥感叙事,是政治军事殖民威胁大环境之下民族主义情绪激昂的产物。

而作为表达上述种种焦虑情绪的媒介——电影,其本身也是极具现代性特征的文化符号。“二战时期,日本强占朝鲜半岛,对其实行殖民统治时,电影是通过一种现代化文化(殖民式地)移植的方式进入韩国,而非韩国自发接收的产物。电影被视为具有双重意义的物神对象,既是对西方发达社会憧憬的对象,也是沦为殖民地的韩国对于西方(及其技术)的掠夺所产生的恐惧、憎恨和轻蔑的对象。”^[11]韩国电影的叙述权牢牢操控在日本手中,不能自由表达,只能模仿甚至抄袭卖座的进口片,同时也借鉴了日本电影的拍摄经验。“在日本统治时期,日本切断了韩国和其他外部世界的联系,作为一个弱小民族,要想发展本国电影,在资本和技术方面,不得不完全依赖日本。”^{[11]23-24}有许多韩国导演的拍摄手法直接师从日本电影,如《无主渡船》(1932 年)的导演李圭焕曾留学日本,师学丰田四郎、沟口健二等日本一流导演。^{[6]35}本文主要讨论的三部韩国影片,其镜头语言有许多模仿西方电影和日本电影的痕迹,例如《军用列车》的开头将摄影机放在车轨上拍摄火车迎面而来的场面,极具画面冲击力;《迷梦》多次使用平行蒙太奇,突出追

逐的紧张感;而《渔火》用险恶的自然环境来象征潜在的危机。

相较而言,中国电影工作者对这一现代性媒介的运用似乎更加成熟。20世纪二三十年代的中国电影已经开始尝试运用影像思维去发展属于电影创作自身的逻辑,这便是蒙太奇逻辑。此时外国电影在中国电影市场占据巨大的份额,这些外国电影新的叙事方式以及创造性的镜头运用(当然包括蒙太奇)给本国的电影导演以巨大的触动。^[12]一方面,通过对好莱坞电影的充分搬用与借鉴,电影形态包含了好莱坞通行的技巧,另一方面,积极学习苏联蒙太奇镜头与剪辑理论,重点发掘镜头组接背后的社会政治寓意。这个时期拍摄的中国电影中,开头部分经常用城市的空镜头来交代故事背景,如《马路天使》(1937年,袁牧之)、《风云儿女》等;所表现的女性人物形象也与传统女性有很大的不同,不再是一贯被动的苦命女,而是具有新时代的风貌,有了独立的女性意识,如《体育皇后》(1934年,孙瑜)中的林瓊、《新女性》中的李阿英、《风云儿女》中的阿凤等。^[13]随着1932年中苏建交,政治上更显激进的“苏联镜头”为左翼导演竞相模仿。隐喻蒙太奇与联想蒙太奇频繁出现,《风云儿女》用马蹄的镜头形象地表现“侵略者的铁蹄”,《船家女》则用湖水的跳跃象征人物欢快的心情。与此相对应,《军用列车》用火车的镜头来隐喻历史前进的步伐,而《渔火》用惊涛拍岸的画面隐喻人物波澜起伏的内心。

以代表现代性的电影媒介完成东亚国家/地区的银幕想象,原本就充满了吊诡的意味。此间依然能够发现中韩电影意象建构系统的通约性,如两国电影中频繁出现的“笼

中鸟”意象。《迷梦》中,当丈夫谴责爱顺不负责任时,她振振有词地说“我不是笼子里的鸟”,这时影片适时插入鸟笼的镜头。《新女性》中的韦明在历经挫折感到绝望时,影片也插入笼中鸟的镜头来形容她此时此刻的心境。同样用鸟笼做隐喻的还有影片《再会吧,上海》(1934,郑云波),本片把整个上海形容为一只大鸟笼。而韩国早在1926年也有一部描写女主角爱情受到父母阻挠的影片,名字干脆就叫《笼中鸟》。^①银幕之上的“笼中鸟”,颇能够说明1930年代中韩电影创作的历史境遇——面对现代性文明的覆盖与军事化殖民,他们的创作充满了普遍的时代焦虑。然而,他们也时时尝试逃脱牢笼,从符合自身民族情感的电影镜头语言探讨开始,彼此遥相感应,共同汇合出具有东亚美学雏形的电影风格。对照阅读韩国1930年代的电影,亦将丰富我们对该时段中国电影以及中韩电影互动关系的理解。

参考文献:

- [1] 韩国电影振兴委员会. 韩国电影史——从开化期到开花期[M]. 周健蔚,徐鸢,译. 上海:上海译文出版社,2010.
- [2] [美]张真. 银幕艳史:都市文化与上海电影1896—1937[M]. 沙丹,等,译. 上海:上海书店出版社,2012.
- [3] 张文灿. 两性的共谋与冲突——社会性别视角下20世纪初中国女性解放运动的本土化阐释[J]. 首都师范大学学报:社会科学版,2011(5):100-103.
- [4] 余华林. 20世纪二、三十年代“新贤妻良母主义”论析[J]. 人文杂志,2007(3):150-156.
- [5] 李永东. 反都市的都市故事——论20世纪30年代中国女性电影的都市叙事[J]. 北

①相关影片资料可参见网页 <http://movie.mtime.com/68993/> 的有关内容。

- 京电影学院学报 2012(2):6-10.
- [6] 张会军,黄欣. 崛起的力量——韩国电影研究[M]. 北京: 中国电影出版社 2008.
- [7] 袁庆丰. 左翼电影的艺术特征、叙事策略的市场化转轨及其与新市民电影的内在联系[J]. 湖南大学学报: 社会科学版 2008(5): 132-136.
- [8] 高小健. 田汉的剧本《风云儿女》与影片[J]. 当代电视, 1999(5): 44-45.
- [9] 李永东. 20 世纪 30 年代中国电影中的摩登女郎[J]. 电影艺术 2012(3): 125-130.
- [10] 聂伟. 泛亚视域中的家国模式与离散叙事——谢晋电影《最后的贵族》的个案意义[J]. 杭州师范大学学报 2009(1): 59-64.
- [11] 白永瑞. 思想东亚——朝鲜半岛视角的历史与实践[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店 2011: 86-87.
- [12] 林清华. 从话本逻辑到蒙太奇逻辑——二十世纪二三十年代中国影像叙事实践的变迁[J]. 文艺研究 2012(3): 99-108.
- [13] 叶宇. 1930 年代好莱坞对中国电影的影响[D]. 北京: 北京大学 2008.

A Comparative Study of Early Films in China and South Korea: Imagining East Asia in the 1930s on the Silver Screen

NIE Wei, ZHU Qing

(School of Film and Television Art & Technology, Shanghai University, Shanghai 200072, China)

Abstract: A number of South Korean films produced in the 1930s were rediscovered since the beginning of the 21st century. These earlier productions are similar to China's movies of the same period in terms of subject matter, theme and style. They both use this modern artistic medium to explore "anti-modernity" themes. By comparing the three representative early Korean movies "Sweet Dream", "Fisherman's Fire" and "Military Train", with China's early productions, this article explores how East Asia is imagined in the early films from a dual perspective.

Key words: early films; South Korea; China; imagining East Asia

(责任编辑: 李孝弟)