



**NANYANG
TECHNOLOGICAL
UNIVERSITY**

**Issues and Problems of Film Censorship in Republican
China (1932-1937): With a focus on Insulting Chinese,
the Left Wing and Sensuality**

民国电影检查的主题与问题 1932-1937：以辱华、
左翼、肉感为重点

WANG XIAOYA

王晓亚

School of Humanities

人文学院

2018

**Issues and Problems of Film Censorship in Republican
China (1932-1937): With a focus on Insulting Chinese,
the Left Wing and Sensuality**

民国电影检查的主题与问题 1932-1937：以辱华、
左翼、肉感为重点

WANG XIAOYA

王晓亚

School of Humanities

人文学院

A thesis submitted to the Nanyang Technological
University in partial fulfilment of the requirement for
the degree of Master of Arts

2018

致谢

弹指间，从最初的选题、资料收集到动笔撰写论文，其间多次改题、易稿，至今已有近两年的时间。在南大的学习迈入第六个年头，这次，恐怕真的是要告别了。在论文完稿之际，我希望像以下所有鼓励、帮助过我的人表达衷心的感谢。

首先，由衷感谢我的指导教授许维贤老师。从论文选题，到初稿撰写、修改，到至今的定稿，许老师不厌其烦地给予我耐心细致的指导，每个细节都反复批阅，给予不少修改意见。许老师在学术上教给我很多专业的知识：罗列阅读书目，传授写作技巧等。在生活中亦对我多加关怀，散漫时给予劝诫，低落时给予鼓励，可谓“良师益友”。正是由于许老师的不断鞭策，才使我克服了一个又一个难题，最终完成写作。而许老师严谨扎实的研究风格，兢兢业业的学术态度，也都是我学习的榜样，将使我受益终生。

此外，衷心感谢在这两年帮助和支持过我的每一位老师。感谢游俊豪老师、衣若芬老师、方小平老师、张松健老师和南大中文系的其他各位老师。他们在课堂上的谆谆教诲和课堂下富有启发性的学术讨论更丰富了我的知识体系，获益匪浅。也谢谢系里其他帮助过我的人，谢谢秀凤、诗伦这些行政人员，总是不厌其烦地踢我解决一些难题。

在此，也要向曾经提点我的鲁晓鹏教授致谢。教授和蔼可亲，风趣幽默，博学多才，让人有种“听君一席话，胜读十年书”之感。

当然，还要感谢我的家人一直以来对我的理解和支持。感谢我的父母、公婆、外公外婆对我的帮助和照顾。尤其要感谢与我相濡以沫的丈夫，在硕士生涯的第一年我们携手步入婚姻的殿堂，没有他的理解，我可能都没有勇气继续求学，没有他的督促，我也不可能完成论文。是他的辛勤工作了却了我的后顾之忧，我才得以完成学业。

最后，感谢同窗好友，师兄师姐的陪伴，感谢我们共同挑灯夜读的岁月。感谢筱雯、维阳、治田等朋友的无私帮助，韶华易老，友谊长存。

衷心感谢所有的老师、朋友，此处不能一一列举，便一并之一感谢了。

Acknowledgements

After six years of study in Nanyang Technological University, finally it is the time to say goodbye. By the time I have finished my thesis, I hope to express my deepest gratitude towards those who have supported me along the journey.

First of all, I would like to thank my supervisor, Assistant Professor Hee Wai Siam, for his patient guidance and suggestions right from the very beginning when I first chose the topics, all the way to the final version of my thesis. Under the guidance of Prof Hee, I have learnt a lot of professional skills especially in researching and writing. Prof Hee not only taught me, but also gave me advice and encouragement when I was down or felt depressed. Because of his effort, I was able to confront and conquer so many problems along the way. This thesis is not possible to complete without Prof Hee's supervision.

Moreover, I would like to express my appreciation towards lectures those helped and supported me during the two years of learning. Thank Prof. Yow Cheun Hoe, Prof. I Lo-fen, Prof. Fang Xiaoping, Prof. Zhang Songjian, and all the teachers of the Chinese Division. I have enriched my knowledge from their classes and tutorials. I also want to show my appreciation towards admin staff, thank Ms Choo Siew Hong and Mr Ong Shi Lun for solving my consecutive problems.

In addition, my sincere appreciation is also extended to Prof Sheldon Lu, who has enlightened me through my work. I am truly amazed by his humor and knowledge.

Last but not least, I want to thank my family, my parents and grandparents. Without their support and understanding, I am not able to finish my studies. My husband, who always encourages and supports me, works hard in order to let

me concentrate on my thesis. Thanks for all the understanding and accompaniment.

目录

Issues and Problems of Film Censorship in Republican China (1932-1937): With a focus on Insulting Chinese, the Left Wing and Sensuality	1
民国电影检查的主题与问题 1932-1937: 以辱华、左翼、肉感为重点	1
Issues and Problems of Film Censorship in Republican China (1932-1937): With a focus on Insulting Chinese, the Left Wing and Sensuality	i
民国电影检查的主题与问题 1932-1937: 以辱华、左翼、肉感为重点	i
摘要	viii
第一章：导论	1
问题的提出	1
研究目的	4
研究重点	5
(一) 电影审查制度的发展	5
(二) 辱华电影审查	9
(三) 左翼电影审查	10
(四) 肉感电影审查	12
研究方法	14
(一) 民国时期电影历史梳理	14
(二) 民国时期电影杂志挖掘	15
文献回顾	17
论文概要	21
第二章：电影检查的发生与发展	23
“民办”时期电影检查之雏形	31
初创时期电影检查的讨论及意义	36
第一个统一电影检查制度的诞生	42
电检会检查制度内容	45

电检会改组过程	51
中央电影检查委员会	56
第三章：电影审查的重要内容	61
辱华电影	63
(一) 辱华电影问题的开端	64
(二) “不怕死”事件之始末	67
(三) “辱华”电影检查后记	78
左翼电影	82
(一) 左翼电影的开端	82
(二) 左翼话语的巧妙转移	87
(三) 左翼电影之检查	92
“肉感”电影	99
(一) “肉感”电影审查发端	99
(二) 色情电影在统一审查下的内容	102
(三) 防范“色情”观念的由来和形成	107
第四章：电影检查之问题	120
禁查辱华电影之阻碍	120
(一) 挑战租界电影检查制度	120
(二) 《新土》事件后废除租界电影检查之开端	123
(三) 外交干预对电影检查之影响	129
(四) 东西文化方面的分歧	134
禁查左翼电影的力不从心	138
(一) 时代的呼声	139
(二) 在批评声中成长的左翼影人	142
(三) 左翼电影人的专业才华	147
(四) 让人为难的左右翼思想	151
肉感电影禁查下的性别压迫	153
(一) 本色讨喜和地位提升	155
(二) 艾霞与阮玲玉之死	161

(三) “女性意识”电影中的父权.....	167
第五章：结论.....	173
始于共识的规则确立	175
(一) 自民间兴起的检查呼声.....	175
(二) 重视教育的文化心理.....	175
力不从心的电检成果	176
(一) 被束缚的电检权利.....	176
(二) 无法减退的民族思想.....	176
(三) 被父权道德绑架的性别审美.....	177
电影检查法.....	180
附录二	182
电影检查法施行规则	182
附录三	184
外人在华摄制电影片规程.....	184
附录四	185
(教育、内政电检会) 电影片检查暂行标准.....	185
参考文献	197

摘要

民国电影检查的呼声始于民间，却在一步步收归政府的过程中走向高度政治化地集权统治，展现自下而上特点地同时，让人思考其检查初期的必要之处和政治化后的目的。

在“电检会”成立后，电影检查制度开始渐渐成熟与有效，检查重点也慢慢集中在辱华、左翼、肉感关键词上。其形成来源于特殊的时代环境，更极大程度上反映了许多中国传统价值观对艺术的影响。

即便电检委员们殚精竭虑地阻止违禁电影拍摄和播映，其收到的成效往往不尽如人意。这之中的原因是多方面的，外患内忧，人才匮乏等。同时，刻板的思维模式及审美取向，也极大程度上使得民国的电影检查在今日看来，存在诸多局限。

本论文重点研究 1932 至 1937 年，民国时期电影审查制度的发生发展和自成体系，以及其审查内容的构建及执行。笔者试图从个别具有非凡意义的审查个案中探究其历史意义，了解那个时代的人民和政府对于电影，有别于其余时代的特殊需求。从各种报刊杂志、以及历史文献中寻找人民及政府讨论及评述电影的诸多线索，从而对那个时代的电影商业发展、权力争斗和思想转变等方面获得更多启发。

关键词

民国电影 电影审查 辱华 左翼 肉感

ABSTRACT

The voice of the film censorship in republican china was started in the folk, but in the process of being returned to the government step by step, it went to highly political and centralization, showing the characteristics of the bottom-up, and the necessity of the early examination as well as the political purpose.

After the establishment of “film censorship committee”, the film censorship system began to be mature and effective, and the focus of examination was gradually concentrating on the key words like Insulting Chinese, The Left Wing, Sensuality. Its formation was from the specific time and environment, and to a great extent, it reflects the influence on arts from many traditional Chinese values.

Even though the members from film censorship committee have tried rather hard to prevent the illegal films from being filmed and broadcast, the effectiveness was often disappointing. The reasons are various: external and internal worries, the lack of talents and so on. Meanwhile, stereotyped mode of thinking and aesthetic orientation also make the film censorship of the republican China have many limitations.

This thesis focuses on the development and self-organization of the film censorship system in republican China from 1932 to 1937, as well as the construction and implementation of its censorship. I tries to explore the historical significance from a few special and meaningful cases, in order to understand the people and the government in that era, which is different from the special needs in other eras. From a variety of newspapers and magazines, and historical literature to find the clues of the discussion and review of the film from the people and the government, so that the film business development, power struggles and ideological changes have

been more enlightened at that time.

Keywords

Films of the Republic of China, Film censorship, Insulting Chinese,
The Left Wing, Sensuality,

第一章：导论

问题的提出

电影诞生于 19 世纪末，风行于 20 世纪。它发展迅速，从最早的真实纪录风景建筑，人民生活，到短篇故事，长篇故事，甚至从无声到有声。前后不到五十年光阴，便从单纯的娱乐工具，闲时享乐，摇身一变，成为了许多人眼里的艺术，值得用严肃认真的眼光去创作和探究。起初，电影作为还不被大众接受的新兴娱乐，只在中国人传统的聚会和社交场所，例如茶馆上演，而后随着其受众的增加，放映场地逐渐升级为高级的戏院、剧院等地。据统计，仅仅是 20 年代中期，中国的电影院总数就已经达到了 140 多家，其中上海、北京、天津等大城市的电影院数量都已经各超过了 10 家。¹不少有志之士发现了电影巨大的影响力和商业价值。看电影成为了老百姓们必不可少，甚至可以说是颇为时髦的娱乐方式。民国政府在建立过程中，一直希望将电影这把利刃变成教化人民的手段，这样的思想逐渐在统治及精英阶层中成熟起来，电影审查随之诞生。

民国时期电影审查的内容，大致可以归纳为这样几个方面：最早期，对海淫海盗进行禁止，紧接着，开始提倡教育有益，宣扬道德教化的电影，并且大力打击被认为是鼓吹封建迷信和个人英雄主义的武侠神怪片。而随着外国列强的欺压及舶来“辱华片”的增加，中国人的民族主义情感被激发出来，电影审查在开始禁止辱华电影播映的同时，呼吁更能反应现实的电影。使他们没有料到的是，左翼电影应运而生，从鼓励革命及阶级斗争的角度出发，宣传反抗意识，让国民政府深感不安。当然，男女之欲作为艺术作品永恒的主题，也贯穿中国电影的历史，其中被认为色情的，所谓“肉感”的，也一直以来无法逃脱被审查禁演的命运。因此，可以说，民国时期的审查制度，初期重点为打压犯罪题材、有伤风化作品以及

¹ 汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页 11-12。

² 《观美国影戏记》，《游戏报》，1897 年 9 月 5 日，转引自：程季华、李少白、邢祖文主编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1981，第 1 卷），页 9。

武侠神怪片，中期一直到 1937 年，除了上述问题还有少量存在外，多费心于禁绝有损民族感情电影、左翼电影和“肉感电影”。

笔者不禁有了疑问，民国的电影审查，从最初来自精英阶层的齐声呼吁到最后执政当局的终于实施，出乎意料地呈现出一种自下而上的发展模式。是普罗大众和精英们首先敏感地开始焦虑电影的审核问题，而非真正想要掌控国家的政府。他们出于何种理由，是什么事件导致他们呼吁电影审查？而电影审查的发展又是如何从民间一步步走向官方？其收归集权的目的和意义为何？这些，也许可以从民国时期的电影史，以及这期间一系列电影审查机构的发展中一探究竟。除此之外，笔者也对电影审查的内容颇为好奇。电影作为一门艺术，其中宣传的价值观可谓仁者见仁，不少作品都能给人比较宽泛的理解。哪怕是同一部作品，每个观众的观感都可能相距甚远。所谓“辱华”、“左翼”、“肉感”的判断标准在哪里？作为审查委员来说，是什么让他们对这些课题敏感，此类审查对日后电影的发展产生了什么影响？对于电影制片人来说，他们又该怎么把握拍摄的尺度，而出产叫好又不触犯电影审查法律的佳作呢？

有趣的是，几乎所有的政策都伴随着不足与漏洞。即便是在科技和教育双双发达的今天，中国的电影审查制度也存在诸多争议。民国时期的电影审查发生发展于那个动荡又繁华的年代，自然也存在许多不尽如人意之处。外有帝国主义列强的轻视，各种国际关系礼仪的干扰，内有国内各种方言群体，地域利益的争斗，死板的白纸黑字法令施行起来可谓是困难重重。再加上有着时代特点的大环境变化和人民意识心态等需求的快速转变，政府想要以审查电影来达到的教化、统治思想，进而稳固政局等目的，便不断面临着考验。这些，也都是笔者好奇且希望借此论文来进行探究的方向。

这里需要解释的是，笔者对于“辱华”、“左翼”及“肉感”三词的概括及使用，电检会对于电影审查的规定规范主要出现在官方文件《电影检查暂行标准》一文中，在这里，“辱华”、“左翼”、“肉感”三词均未出现过。但”

辱华“在当时已经属于一个非常普遍的用词，在杂志资料中频繁出现，有关《不怕死》、《大地》等电影的报道，”辱华“一词更是随处可以。可以想得，这个词在当时已经不是什么新鲜词汇，而是被广泛书写于杂志报刊的特指有侮辱中国、侮辱华人内容电影的专有词汇。笔者便顺理成章用“辱华”来称呼这类电影。

另外，”肉感“一词在当时已不是一个生僻词。例如1933年《玲珑》杂志第三卷第24期的《肉感女星》、1934年第三卷第9期《电声》的《肉感夫妻》、1935年第1期《生生》杂志的《从肉感说起》等。这其中，1935年第四卷第2期《电声》杂志的《小公司肉感片抬头》一文提到“在不景气笼罩在影坛的情形下，大公司且无出路，小公司当然倍觉窘迫，于是新兴的小公司便想专从淫污肉感片上求出路，不思电影是种艺术，更勿计其利害若何”。显示“肉感”很明显便是带有贬义的。

笔者在后文中会阐述，电检会对于“肉感”电影的条例的界定比较模棱两可，有许多可以申辩的空间，遂觉得，如用“色情”、“淫秽”等词概括该项法令下被禁查的电影未免太过武断。“肉感”不仅顺应当时历史背景下的贬义含义，又代表了笔者对一些被查电影是否是今日所认为的“色情”电影的质疑态度。

最后是“左翼”，值得一提的是，“左翼电影”一词，据学者陆弘石研究指出，除了在1931年中国戏剧家联盟《最近行动纲领》中使用过一次外，在当时并没有出现过。那些在中华人民共和国建国后被归位“左翼电影”的作品，在当时被提作“新兴电影”。“左翼电影运动”也被称作“新兴电影运动”、“新的电影运动”、“中国电影文化运动”、“新生电影”等。陆弘石认为，究其原因，是因为“左翼电影”一词的概念过于狭窄，“事实上，这场电影运动的参与人员，不仅仅是包括共产党人在内的左翼文化人士，而且还有相当数量的社会各阶层的进步人士，甚至也包括国民党人（如姚苏凤）”。再者，“左翼电影运动”并不仅仅是电影界的政治现象，“它实际上更是一次从创作实践到理论批评的革新运动。”鉴于此，“左翼电影”在当时被称

为“新兴电影”更为贴切，也更为接近其历史背景。不过因笔者在论文中所讨论的“左”思想电影，后期都被归纳在了左翼电影项下，且在文中将这些电影“左”的思想当作一种既定事实在进行讨论，所以使用“左翼”一词比“新兴”更为方便易懂。

研究目的

80年代中期，随着张艺谋、陈凯歌等中国第五代导演的成功，中国电影研究在西方学术界也成为了一个颇有价值的领域。可惜的是，多数学者将精力投注在了研究当代中国电影上，而忽略了早期电影对社会发展的影响。大陆学者也许基于更重视史学研究的传统，在面对49年前的电影时，更多喜欢梳理其历史脉络而非内容、思想和影响。将电影用年代区分，笔者发现，民国时期的电影研究成果相对匮乏许多，然而这些珍贵的文化资源，见证了一个国家与社会是如何从封建传统走向现代，如何从皇帝专权走向民主政体，各谈所见，反映了人民思想的变化及成长，有着深深的时代烙印，是不可被视而不见的。

中国引进电影的时间几乎可以说与电影的发明时间同步，而在那之后，中国电影的发展和成长也基本与世界大环境一致。研究中国电影初期发展问题，不仅能将电影作为一种文化现象，窥探民国时人们的生活态度及思想内涵，还能为比较研究国内外文化思想发展，甚至经济政治发展有所启发，不可谓意义重大。

本论文题目——民国时期的电影审查发展和议题：1932—1937，重点在于研究民国时期电影审查制度的发生发展和自成体系，以及其审查内容的构建及执行。笔者试图从个别具有非凡意义的审查个案中探究其历史意义，了解那个时代的人民和政府对于电影，有别于其余时代的特殊需求。从各种报刊杂志、以及历史文献中寻找人民及政府讨论及评述电影的诸多线

索，从而就那个时代的电影商业发展、权力争斗和思想转变等方面获得更多启发。

1932年到1937年刚好是中国电影蓬勃发展的第一个高峰，电影审查制度也在这个时期从地方化、民间化发展成了中央集权下的规章制度之一。中国的电影产业从1932年的蓬勃到1937年抗战爆发之后慢慢走向衰落，宣布了电影作为社会文化和思想再现产物第一阶段的结束。本论文期望透过研究，一方面填补早期电影学术界重史轻文的空隙，另一方面，为希望通过电影探寻民国文化的研究角度贡献多一些可供参考的具体材料。

研究重点

（一）电影审查制度的发展

1896年，电影刚刚诞生一年便漂洋过海来到中国，被中国人称为：“开古今未有之奇，泄造物无穷之秘。”²这样新奇的艺术在很短的时间内立刻引起各行各业人士的注意。老百姓喜欢看，商人也开始研究利用电影赚钱的方法。早期的电影，大多是一些生活记录或外国风光展现，这对于长期生活在封闭传统国度的中国观众来说，无疑震动巨大，引发他们强烈的好奇心。知识分子们多数认为，看电影可以让人增长见识，多了解一下外面的世界，另一方面，外国风土人情与中国不尽相同，又可以引人思考，作为借鉴和参照的材料。电影因其真实拍摄的原因，于教育民众的意义可谓深远，一开始得到了知识分子的认可和支持，使得它在之后的道路上发展顺遂。但这样的思想其实正反映出了中国人传统的，以教化为目的的艺术期待。艺术的意义于中国知识分子而言不是美的享受或者抒发自我的渠道，而是教育的工具。如同汪朝光总结的那样，“电影检查在中国也经历了从无到有的过程，其出生背景和表现形式与其他电影大国相比，有同有

² 《观美国影戏记》，《游戏报》，1897年9月5日，转引自：程季华、李少白、邢祖文主编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1981，第1卷），页9。

异，而其最具‘特色’的方面，是对电影道德题材表现的非常关注。”³当电影浪潮越发火热，鱼龙混杂之后自然出现许多与“教育”背道而驰的事情，其与传统知识分子思想的冲突便不可避免了。

价值观的冲突体现于故事片的出现。故事片不同于生活实拍，它展现了多元的价值观和不同文化的生活作风，这在社会环境完全不同的国度里势必会引发反响。民众对这些影片的好奇和不加思考地追捧，让知识分子开始担忧。比如当时盛极一时的侦探片，被认为是鼓励民众犯罪，并教导他们方法的教科书，于社会治安百害而无一利。事实上，这样的担忧也不是毫无道理，1920年发生的轰动一时的“阎瑞生”案，凶手阎瑞生就曾承认是模仿电影中的方法犯案。民国时期电影审查的呼声由此出现，以至于后来成为一种长期被讨论甚至争论的课题。

起初，故事片还只是从国外引进，不过很快，中国便有了自己的创作。据汪朝光指出，“1926年国产故事片出品数量首次超过了100部。”⁴这样庞大的数字可以说是迎来了早期中国电影的第一个高峰，同时，例如《阎瑞生》、《张欣生》这样根据真实犯罪案件改编的血腥国产电影出现，让不少人对电影的不良影响深表担忧，也使得电影审查作为一种规范电影市场的举措变成一种客观需求。

同时，国外电影检查制度的先行诞生，也或多或少启发了知识分子的思维。不论是美国还是英国，甚至同处于亚洲的日本，电影审查制度的设立和电影检查机构的成立，都成为一个国家电影成熟的最重要指标。处在众多租借中的上海知识分子们，率先受到了这种影响，让他们不得不从骨子里认为电影的审查不失为一种十分必要的行为。在他们早期提出并讨

³汪朝光《影艺的政治：民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013）页2。

⁴同上，页12。

论的各种规范电影的建议中，也不难看出许多从国外的电影审查中所受到启发的影子。

电影审查的开端，较有意义的被认为是江苏省教育会电影审阅委员会的成立，成立时间虽尚不可考，但首次被记载的活动为1923年7月。该会由教育会组织，首次定出了电影检查的具体要求，比如必须上报审查，不合格的要删改，不然不予准许上映等。但因为该电审会基本上属于民间组织，成员多出于教育界，与警察及中央政权工作分离，使其并没有什么可以强制让电影商家服从的机制，效用大打折扣。

到了1926年，浙江省会电影审查会在杭州成立，这是目前所见资料中，检查实施程序最为具体，也是首次与警察权力相结合的电影检查机构。除此之外，其他中国主要城市，例如天津、广州等，也相继推出电影审查规定。在各个地区都展现出对电影市场规范的意图之后，北京政府于1926年也从教育部通俗教育研究会戏曲股成立了电影审阅会。审查内容除了之前提到的“道德”、“犯罪”等问题，还包括了“有伤风化”、“有碍邦交”、“辱华”等内容。但由于当时北京政府政治权力有限，导致许多制片公司对其电影审查熟视无睹，审查工作的有效性其实并不高。

民国早期电影审查的特点可以说是从地方到中央，由民间知识分子发起的一种制度，主要关注的是电影的道德性及教育性话语。然而笔者不禁好奇，民间的知识分子们是如何就电影审查问题进行争辩的，他们当中是否有人觉得审查艺术有所不妥，尺度难以把握？而当民间的声音被执政者接手，进而慢慢变成一种集权强制规定的时候，民间的反应如何？电影艺术有别其它文化艺术，它不仅投资高昂，还消耗着大量的人力、物力，时间还有精力，电影审查若是不顾及制片方的前期投资问题，一味禁演，势必会引起巨大反弹，但一味宽泛松懈，便又起不到审查的作用。同时，就道德和教育而言，定义更是仁者见仁，智者见智，冰冷的规章制度不可能得到每一个人的认同。电影审查的制定标准和该由什么样的人来审查，这些矛盾和争议成为笔者关心的话题。

1930年7月，国民政府在南京成立了“电影戏剧审查委员会”，以此作为全国的电影审查机关。1930年11月3日，行政院公布了《电影检查法》⁵，由国民政府正式执行。1931年，南京政府的教育部和内政部又联合组建了电影检查委员会，简称“电检会”，这也是不少电影史论述中公认的，中国当时最有效的电影检查组织，它颁布的不少条例都深深影响中国电影后来的流行和发展。电检会成立后，各地原有的检查机关一律撤销，这才终于形成了中国电影检查由电检会主要控制，自上而下的体系。虽然电检会存在仅三年多，于1934年初改组，但其三年时间里，共检查电影长片2511部，⁶尤其大大打击了当时风靡全国的武侠神怪片的制作和流行，制定了不少具体的检查章程，为之后十年国民政府政治统一形态下的电影检查事业之发展确立和规定了大的方向。

虽然，有学者认为电检会的设立，除了规范电影市场，利用电影的影响力以外，更多的是一场地域间、民族间以及思想间的角逐，跟经济利益和政治斗争都脱不了关系，⁷但笔者认为，本论文涉及范围，无论是电影、电影人、明星还是电影杂志，多限制在上海，属于南京政府管控紧密的范围，故不太受到此论点的影响，不作深究。

1931年9.18事变发生之后，中国人民的爱国主义之心和民族精神被激发出来，大家纷纷渴望与现实战争有联系的电影出现，以鼓励大家救亡存国的信心，脱离现实的神怪片或浪漫电影遭到冷落。由此，左翼电影开始萌芽，使得电检会措手不及。这样的局面让国民党当局相当不满，在

⁵ 任克敏《从民国早期的电影检查制度看对其三民主义的贯彻》，《贵阳学院学报(社会科学版)》，2009年第3期。

⁶ 参见：电影检查委员会编《教育内政部电影检查工作总报告》（南京，1934）。

⁷ ZhiWei Xiao, *Constructing a New National Culture: Film Censorship and the Issues of Cantonese Dialect, Superstition, and Sex in the Nanjing Decade*. Edited by Yingjin Zhang, *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 184-199.

电检会遭遇到一系列不明身份的暴徒指控之际，不但没有给予其官方的支持，反而一步步将之推向了改组的命运。终于，在1934年5月，电检会正式结束，并改为中央电影检查委员会，完全从一个民间组织，官方支持的机构变成了国民党中央集权统治的一员，成为国民党统治的重要宣传和指导工具。

即便电影审查一事从民间到官方的发展过程经历诸多变故和波折，并且伴有许多权力及政治斗争的意味于其中，但中央电影检查委员会实际上继承了前任电检会的检查制度和法律，也在不断汲取前车之鉴中成长起来，它的产生，标志着全国统一的电影检查制度的建立和成熟。

（二）辱华电影审查

教育，内政部电影检查委员会成立之后，为了方便实际审查的操作，特别制定了《电影检查暂行标准》，其中第一条要求，便是要杜绝有损中华民国及民族威严之电影。其中许多条款，例如表演中国人或民族的不良风习以及为危害中华民国，为外国宣传等都显得较为笼统。⁸在真实的审查过程中，这些条例的落实也确实存在诸多争议。

然而，所谓“不良风习”，甚至中国人乐于吸食鸦片吗啡等毒品的事实，在外国人的脑海中可谓是印象深刻。加上他们对神秘东方的向往与夸大其词的想象，这些混乱、落后又匪夷所思的风习在他们的艺术作品中被反复使用，甚至繁衍出一些不曾出现，不曾有过的奇闻逸事。《电检法》颁布之后，虽然对“辱华”影片进行了诸多干涉指证，但对于外国片商而言，破败又充满奇观的中国故事正迎合了他们国内，不曾见到过东方社会的广大民众之想像。这种充斥着刻板印象的固定模式不易改变，对于商人来说，也没有必要去改变它。如果配合了电影检查的要求，外国的片商们就可能需要承受经济上的损失，这是他们不可能尝试的行为。加之，当时的电影，不论从数量还是从受欢迎程度上看，美国电影都远超国产电影，

⁸ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934年），页115-116。

国民党政权在国内尚且不稳，于国际上更是鲜少拥有话语权，主攻租借的外国电影于是常常有恃无恐，违禁的现象便时有发生。

1930年，美国影片《不怕死》在上海上映，著名剧作家及电影编导洪深到电影院观看此片，随后在戏院公开登台演讲，批评影片无中生有地侮辱华人。戏院经理因此不仅对洪深动手，还叫来仆役，将他带往捕房。这使得他更加激愤难平，事情被进一步闹大，由各报章披露后，终于引发了一系列民众抗议事件，影响极大。《不怕死》事件最终以电影无奈被禁映收尾，成为了民国时期中美电影交流的一大重要事件。中国民众作为抗议辱华影片的一方取得胜利，首开此类影片被禁之先河，成为了中国电影审查史上值得被研究的一笔。同时，让笔者感到心酸的是，此事件恰恰反映了民国电影检查制度在面对外国违禁影片之时的疲软。如此肆无忌惮侮辱华人的影片居然可以公开上映，若不是民众和电影界精英相互呼应地激烈抗争，单凭电影检查委员们的力量，恐怕根本无法给它形成障碍。虽然，此事件过后，外国电影对民国政府的审查制度多少产生了些忌惮，在民众家国情怀高涨之际，对辱华片的讨论是越来越多且言辞激烈，确实令这些外国制片商们有所收敛。但他们依旧可以想方设法地投机取巧，以规避电影审查对他们的限制，更何况，若在其本国上映辱华片，中国的民众得知后，除了抗议，也没有其它方法可行了。所以论外国制片商内心对《电检法》还是不屑一顾的。

因此，辱华片最终的命运，大多不过是删去一些在国人看来不能接受，刺眼难耐的镜头罢了，这些远远不足以影响外国电影，特别是美国好莱坞电影在中国市场的地位。相对于美国影片进入市场的数量而言，其按删减，甚至被禁演的影片根本是冰山一角，电影检查制度对其的影响可见并不太大，这不失为民国电检制度的一种失误，值得人反思。

（三）左翼电影审查

9.18事变之后，日本军国主义一系列的侵略行径，在极大程度上激发了中国普通百姓的爱国热情和民族感情。他们渴望救亡救国，脱离现实的

影片由此受到冷落，从此电影的创作开始转向以现实为题材。中国的共产党们便趁此机会介入电影制作，提出要“准备并发动中国电影界的‘普罗机诺’运动。”⁹可以说，左翼电影的流行是当时社会的风潮所致，是一种民众必然的心理需求，加上共产党的推波助澜，电影制作公司很快意识到了这其中的商机，开始寻求左翼人士的支持。1933年，电影《狂流》上映，正式掀起了左翼电影的浪潮。

电检会的成立初衷是为了将社会上电影的意识形态导向国民党所认可的价值轨道上，为巩固国民党政权作出贡献。然而，当电影开始转向，现实被拍摄登上荧幕，却更多的是抨击当前，揭示现实的丑陋与不足，这是电检会所始料未及的。

在左翼电影形成的初期，教育、内政部电检会便加强了对相关电影的审查。1933年下半年以后上映的有左翼思想的影片，或多或少都遭到删剪，有的甚至被论者认为是“鸡蛋里挑骨头”，但即便如此，也没能缓解国民政府当局对左翼电影审查疏失的不满。

根据对《电影片检查暂行标准》的判断，违反三民主义者的条例中指出不得拍摄对党国有所危害，恶意诋恶党主义、政纲的电影。然而，这样的条规仍在极大程度上依赖于检查者的主观认定，诸如何为“危害党国”、“诋毁政府”、“破坏道德”等，都没有一个具体的解释，有极大的解释空间。因此，在中央电检委员会成立之后，对左翼电影更加关照，其保守程度大大超越前任电检会，甚至波及到一些本非左翼影片的国产片和外国影片。

诚然，中央电检会对左翼电影的检查，是贯彻其成立始终的宗旨，也确实一定程度上影响了左翼电影的拍摄和放映，从数量上得到了压制。但是，这样的效果并没有达到中央电检会预期的那样，左翼电影的数量虽

⁹ 广播电影电视部党史资料征集工作领导小组等编《中国左翼电影运动》（北京：中国电影出版社，1993），页18。

然下降了，但并没有被完全杜绝，许多影片在删减后往往最终得以上映，其内核还是像观众传达着左翼的价值观。这其中原因众多，关键在于，当时的社会氛围和环境为左翼电影的兴起创造了条件，而共产党的介入又为成功创作这类电影成为可能。国民党希望改变观众的审美趋势显得力不从心，一方面也是因为他们缺乏人才，只能对已产出的左翼电影进行消极防范，并没有能力拍摄出足以吸引观众的优质电影。而反观左翼电影创作者，类似于夏衍、田汉等人，都是不可多得的创作人才，这着实使得国民党在转变电影走向方面显得十分被动。另一方面，还是那句老话，国民政权在当时并未十分稳定，执行政策时不得不考虑商人的经济利益，这使得包括左翼电影在内的，无论何种违禁电影，都不会轻易被电检会强制禁演。本着体恤商家艰苦的初衷，一般上都会一再通融，这样的事情发生多了，不仅无法抑制左翼思想通过电影的传播，还使得电检会沦落为一个人微言轻的机构。

（四）肉感电影审查

民国时期的电影审查查禁除了犯罪、辱华等外，还禁止电影中跟色情有关的内容，定义那些为有伤风化。银幕上的“肉感”形象不但违背中国保守传统的道德观念，更是与国难当头、危机四伏的国情不符，不利于教育人民救国图存的思想。

民国年间拍摄的很多电影都涉及色情内容，然而一个有趣的现象是，所有这些关于色情的讨论，几乎都与女性、女性身体，甚至女明星本人的形象有着密不可分的关系。1932年电检会颁布的《电影检查法执行纲要》中对“有伤风化”作了具体界定：“凡表现淫秽不贞之行为者，凡描写对异性使用计谋或暴力来满足淫欲者，凡直接或间接描写乱伦通奸者，凡表现妇女以不正当方式脱衣裸体者，凡表现妇女生产或堕胎者。”¹⁰这样

¹⁰（美）萧知纬《南京时期的电影审查与文化重建：方言、迷信与色情》，（美）张英进编《民国时期的上海电影与城市文化》（北京：北京大学出版社，2011），英文原文为“depicting obscenity and unchaste behaviour; depicting the use of intrigue or violence on the

的规定显然是非常模糊的。究竟什么才叫淫秽不贞？妇女要怎样脱衣才叫做正当的或者不正当的？由于这份纲要让人摸不着头脑，制片人执行起来就更为困惑，有时不免也会出现一些有违规定而被禁止或者要求删改的影片。不过，据萧知纬的研究发现，虽然具体有关“有伤风化”电影的规定我们很难界定，但可以肯定的是，女性裸体在电影中不再出现了。到了三十年代，几乎不再有任何类似镜头。除此之外，电检会所认为的色情还包括女性露肉太多，包括露出内衣等镜头，都会被认为具有性暗示、太过下流而要求删减。于此同时，荧幕上的亲吻镜头也是不被允许的。¹¹

对“色情”严格的审查制度并没有影响电影中以妓女这种色情职业作为题材的表现。比如 1934 年，吴永刚的第一部影片《神女》，就大胆选择以娼妓作为主题。不同的是，创作者将色情的地方藏了起来，或者选择性忽略，表露出的，都是符合当时国情政治与审查制度的外衣。影片塑造娼妓最为人津津乐道的地方，在于它体现了娼妓不得已而为之的悲惨形象，以及作为一个母亲，为儿子牺牲一切的道德准则。这样的形象，符合中国传统中对于女性的要求，她的奉献与牺牲，掩盖了身为妓女的“不道德”，同时她独立而又勇于斗争的精神，还被当时的知识分子们认为是女性意识觉醒的萌芽，进而大加赞赏。

类似于《神女》这种表面有娼妓、色情等元素作为影片票房保证的噱头，实际内核却完全契合传统父权道德观念以及执政者所界定的社会规范的电影，在三十年代可谓比比皆是。影片避开对情欲的正面描写，着重“正”与“恶”的斗争以及对剧中人物的道德批判，既满足了观众的猎奇心

opposite sex for the purpose of sexual satisfaction;direct depicting or suggesting incest;showing women undressing in an inappropriate manner;and showing women giving birth or having an abortion.”

¹¹ ZhiWei Xiao,*Constructing a New National Culture:Film Censorship and the Issues of Cantonese Dialect,Superstition,and Sex in the Nanjing Decade*.Edited by Yingjin Zhang,*Cinema and Urban Culture in Shanghai,1922-1943*,Cambridge:Cambridge University Press,1999,193-199.

理，又避开了电影审查雷区，看似聪明取巧，但在当时也不是没有人对这样的电影以及就“肉感”的审查尺度提出过质疑。

然而，在今天看来，从性别视角出发，笔者再次审视民国时期的电影，由此想到的是，不论电影的制作人，还是评论电影的报刊舆论，其实际话语权都是来自男性，并且多数为男性知识分子。他们对电影中女性的评论是否公允，审查“肉感”电影的规范是否存在性别歧视，伤害了女性意识的发展。这些不失为当时对“肉感”电影审查的盲区，值得被提出及反思。

电影制片在避免出现审查要求的“色情”、“肉感”之后，将剧中角色塑造成了一个符合父权社会传统道德的形象。又因为大众媒体的关系，女明星的人格形象开始建立起来，除了电影本身的内容和声光以外，明星戏里戏外的谈资也成了票房宣传的手段。这在某种程度上一方面影响着观众对电影的观感，另一方面也影响着电影审查员的审查标准。笔者希望从民国时期的电影以及审查中一窥其社会性别意识，从中多少可以看出当时社会在性别观念方面的开放程度。以此，亦可讨论其审查时，因观念问题，在把握“肉感”电影尺度方面所出现的弊端。

研究方法

（一）民国时期电影历史梳理

要了解电影审查的发展过程，便不得不从电影史的角度出发，用历史研究的方法，细心地从时间线上逐一梳理各种历史事件以及随之而来的从民间到中央，对电影审查的一系列举动，以期将这些事件当成大环境背景，分析其对电影审查发展的影响，从而深入了解审查者的思维模式及目的，为今后的电影审查研究甚至制定提供参考。

本论文主要参考资料为相关历史学著作，如程季华主编的《中国电影发展史》¹²，中国电影资料馆编辑出版的《中国无声电影》¹³，程步高的《影坛忆旧》¹⁴，邴苏元、胡菊彬所著的《中国无声电影史》¹⁵，汪朝光的《影艺的政治——民国电影检查制度研究》¹⁶，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组和中国电影艺术研究中心合编的《中国左翼电影运动》¹⁷，赵伟清的《上海公共租借电影审查（1927-1937）》¹⁸，以及顾倩的《国民政府电影管理体制（1927-1937）》¹⁹等书籍，结合前人研究，快速对民国时期电影审查历史脉络和发展情况进行梳理。同时，钟大丰，吴冠平主编的《影戏年鉴》，陈洁编著的《民国电影艺术编年》，中国教育电影协会主编的《中国电影年鉴 1934》以及，收藏于杭州大学图书馆，1934年出版的《教育内政部电影检查工作总报告》等整理规范的编年资料，也成为求证“电检会”审查规章、事件及具体电影总览的重要参考文献。

（二）民国时期电影杂志挖掘

当然，要求证笔者的诸多假想，光从前人已有的研究中找寻答案是远远不够的。对原始影戏杂志的内容探索成为本论文引用的最为重要的一手材料。福柯曾指出人文科学的产生与“话语构成”（discursive

¹² 程季华主编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1981）。

¹³ 《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996）。

¹⁴ 程步高《影坛忆旧》（北京：中国电影出版社，1983）。

¹⁵ 邴苏元、胡菊彬《中国无声电影史》（北京：中国电影出版社，1996）。

¹⁶ 汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013）。

¹⁷ 广播电影电视部党史资料征集工作领导小组等编《中国左翼电影运动》（北京：中国电影出版社，1993）。

¹⁸ 赵伟清《上海公共租界电影审查（1927-1937）》（上海：上海交通大学出版社，2012）。

¹⁹ 顾倩《国民政府电影管理体制（1927-1937）》（北京：中国广播电视出版社，2010）。

formation) 有着密不可分的联系, 而话语的构成是多样的、分化的。因此, 要研究一个人文科学, 就要对其进行考古一样的探讨, 去挖掘那些琐碎的, 被人们忽视的细节, 从而探索出其无意识透露的信息。²⁰本论文希望从报章杂志中琐碎、细小, 容易被忽视的, 被许多研究认为是不重要的信息中挖掘出掩藏在其背后的意义。通俗杂志、电影消息、明星小道八卦, 这些都正是普罗大众热爱去探索的, 茶余饭后的谈资。通过对杂志舆论的研究, 能一窥民国时期人们的所感所想, 探寻那些跟当时的政治政策、国家发展大事表面无关的, 人们内心世界的隐秘角落, 了解知识分子对电影审查个例的回应及讨论。

民国时期随着电影业的发展, 影迷杂志如同雨后春笋般兴旺起来, 光是 1932 年到 1937 年之间出版的影戏杂志或者是报纸刊物的电影副刊就不胜枚举。在众多刊物中, 笔者选择《电声》杂志作为材料收集的主要对象, 不仅因其为民国时期最为最有代表性的电影杂志之一, 也因其公允中立的态度, 较为完整的收录了各大电影事件及政策法规, 还伴有影戏内容、政策等诸多讨论和评价, 且发布频繁, 不易遗漏重要事件的发展细节。

《电声》是 30 年代上海销量最高的一份电影刊物, 最早以日报的形式出版, 创始于 1932 年 5 月。随着《电声日报》的畅销, 类似的报纸及旧报纸的电影类副刊也纷纷出现。林泽苍看准时机, 将日报变成了周刊, 开本缩小, 方便读者随身携带, 图片和文章质量也明显提高。这一改变, 不仅满足了读者越来越旺盛的阅读欲望, 同时提供给写稿人更多发挥的空间, 将《电声周刊》的人气推向高峰。1934 年 1 月, 《电声周刊》红火出版了, 它以报道电影信息为主, 同时涉及相关娱乐内容, 可以说是一本专注于电影的综合性刊物。不论是日报还是周刊, 《电声》从创刊起的八年间, 一直不断贯彻其办刊理念, 坚持不被个别商家或政策影响, 只刊登观

²⁰ (法) 米歇尔·福柯著, 谢强、马月译《知识考古学》(北京三联书店, 2007), 页 148-154。

众喜欢的，撰稿人愿意写的内容。在娱乐性方面，《电声》一方面侧重于探寻影坛的实事动态以及明星的生活状态等，另一方面，也时常对电影内容和明星生存状态进行评论，可谓满足观众猎奇心理的同时，兼具强烈的自主性特色。同时，针对整个影坛的生态和发展，《电声》也常出现专业导演或评论者宏观的概括或评论，使杂志具有一定的专业性与权威性特点。

可惜的是，《电声》经历了一个沉浮动荡的年代，至今流传下来的内容不甚完整，缺失现象严重，并没有任何一个图书馆能做到将它完整收藏。这也直接导致学界对这本民国时期最重要的电影杂志的研究忽视，成果甚少。它的总刊数尚不完全可考，但可以确定的是，1941年，太平洋战争爆发，社会大背景的混乱以及电影事业的衰落，使得《电声》在那一年被迫停刊。笔者手中的《电声》杂志，复刻自中国上海图书馆馆藏资料，该图书馆也是目前被认为收藏《电声》最完整的地方。

报刊杂志作为本论文重要的一手资料，将从不甚全面但范围较为集中的角度支持论文中提出的论点。《电声》中知识分子及精英们的切磋讨论，配合《申报》、《大公报》、《教育部公报》等严肃的、官方的实事报纸中的报道，相信对于更全面地了解电影审查的发生与经历，以及民国时期人们的思想等问题，都将小有启发。

文献回顾

目前学术界对中国早期电影的研究还比较匮乏，能够找到的资料并不多，也有许多过于重复。集中于梳理各种电影历史脉络的专著分别有，程季华主编的《中国电影发展史》²¹，以时间线为主轴，详细描述了中国电影长期的发展过程和奋斗历史。其中针对某些电影的评论虽然含少数有失偏颇之处，但从史学的角度出发，不失为一本极富价值的电影史著作。

²¹ 程季华主编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1981）。

中国电影资料馆编辑出版的《中国无声电影》²²以及郦苏元、胡菊彬所著的《中国无声电影史》²³在研究无声电影方面可谓贡献卓著。前者收录了有关中国无声电影的各类文献资料 509 篇，从电影评论到理论研究，涵盖电影内容、拍摄、审查等诸多方面，并附有人物照、剧照等近百幅，可谓是一本大型文献史料图书，大大弥补了许多老旧文献已破损消失的遗憾。后者作为一本研究中国无声电影的专著，从历史研究的角度对无声电影的发展进行了描述，将无声电影的萌芽、繁荣以及到了三十年代后半期逐渐被声片所取代等史实描述翔实，是重要的历史参考书。程步高的《影坛忆旧》²⁴以及广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组等编写的《中国左翼电影运动》²⁵为笔者对左翼电影的理解和研究提供了极大的帮助。前者为程步高先生的回忆文章结集。作为中国三、四十年代颇具影响力的电影编导之一，第一部左翼电影《狂流》便是他导演的。他将自己的亲身经历与所思所想收编于本书，是谓大大增加了笔者之前所提到的对当时知识分子思想探索的资料。除此之外，《中国左翼电影运动》中收录了左翼电影运动的重要文献和史料。其中七十多部影片的创作者自述和影评，对左翼电影运动的回忆文章以及对电影先驱者的追思等，都极大程度上帮助笔者理解了那个时代的左翼风潮及氛围，不失为研究左翼电影，研究民国电影的必读之书。

集中梳理民国电影审查体制发展和内容的专著分别有汪朝光的《影艺的政治——民国电影检查制度研究》²⁶以及顾倩的《国民政府电影管理

²² 《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996）。

²³ 郦苏元、胡菊彬《中国无声电影史》（北京：中国电影出版社，1996）。

²⁴ 程步高《影坛忆旧》（北京：中国电影出版社，1983）。

²⁵ 广播电影电视部党史资料征集工作领导小组等编《中国左翼电影运动》（北京：中国电影出版社，1993）。

²⁶ 汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013）。

体制（1927-1937）》²⁷。前者以历史时间为主轴，梳理了从清末开始到抗战过后，电影检查制度的起源及消亡全过程。条理清楚的同时，对从地方到中央，从民间呼声到政府集权的电影检查发展过程和重要事件表述得非常具体，对于了解电影审查发展细节来说，十分重要。后者从社会背景入手，分析了1927年到1937年国民电影审查制度成型的原因、理念、建立过程、核心思想的来源与确立等内容。较前者相比，时间上更为集中，内容上更为具体丰富，但着重于讨论审查的成因及内核，于时间历史的梳理上较为薄弱，是研究民国电影审查方方面面的一本入门专著。单篇论文较有学术价值的包括任克敏的《从民国早起的电影检查制度看对其三民主义的贯彻》²⁸，文章详细描写了国民党政府如何从“三民主义”的纲领出发去看待电影艺术，从而希望利用它教化民众的整个过程。这对于理解当时官方对电影管控所持看法有一定启发。萧知纬《南京时期的电影审查与文化重建：方言、迷信与色情》提出电影审查的诞生除了规范市场之外，更重要的是不同地域与语言间的权力角逐。他详细说明了中央政府在电影管控方面是如何受到这些问题的限制，以及各种地方政治势力参与其中，进而将问题复杂化，使得审查执行实际上困难重重的事实。

有关电影审查的论述，大多停留在更接近于史学的梳理和呈现方面，对史料的挖掘和探索可谓已经面面俱到，但缺少对具体电影内容及社会事件的分析与再现。本论文多从对电影审查内容出发，挖掘观众对电影审查的回应及态度，分析审查的影响及其背后的困境及疏漏，试图为电影审查的研究增添一些思考方向。

²⁷ 顾倩《国民政府电影管理体制（1927-1937）》（北京：中国广播电视出版社，2010）。

²⁸ 任克敏《从民国早期的电影检查制度看对其三民主义的贯彻》，《贵阳学院学报(社会科学版)》，2009年第3期。

还有一些海外学者，针对电影审查的研究颇为让人眼前一亮，例如张英进编写的 *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*,²⁹ 中文版为《民国时期的上海电影与城市文化，1922-1943》；³⁰ 该书将电影作为民国时期重要的新兴文化力量，把对它的研究同上海文化史，包括心态史联系起来。不论是对电影放映场所转变的探寻，还是对经典的改编；不论是从都市的氛围说起，还是对电影中女性和性的关注；抑或是电影审查透露的身份、地域，管理与被管理，殖民与被殖民等问题的考量，无不在说明着二十年代到四十年代，以上海为表现的中国，在遭遇西方先进思想、经济冲击以及充满诱惑力的生活方式之后，所表现出的被压抑后的觉醒、禁锢等氛围。而从电影研究中研究其社会及思想的发展，不失为一种非常具有启发的研究角度。张真的 *Amorous History Of The Silver Screen, ShangHai Cinema, 1896- 1937*,³¹ 中文版为《银幕艳史：都市文化与上海电影，1896-1937》³²，通过看似暧昧复杂的电影和演员表象，探索蕴含在其中丰富的社会文化。该书主要通过对个别电影的细致分析，对演员，尤其是女演员戏里戏外的遭遇等，研究民国时期社会的现代白话性。可贵的是，这些海外学者们因为有着置身事外的身份，所以更有意识提出许多“当局者迷”无法提出的问题，他们从文化、思想甚至大众传媒的角度入手，不仅对电影研究发展本身，对民国历史、人物传记、民国时期社会形态、风俗文化等学术领域都有不小的启发，为中国早期电影的赏析提供新的视角。

²⁹ Edited by Yingjin Zhang, *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

³⁰ (美) 张英进《民国时期的上海电影与城市文化》(北京大学出版社, 2011)。

³¹ Zhang Zhen, *Amorous History Of The Silver Screen, ShangHai Cinema, 1896-1937*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

³² (美) 张真《银幕艳史——都市文化与上海电影，1896-1937》(上海：上海书店出版社, 2012)。

除此之外，中国学者闫凯蕾撰写的《明星和他的时代：民国电影史新探》³³，用类似于明星研究的方法，不仅详细归纳罗列了民国时期男明星女明星的基本资料，还细致描述了部分对电影界起关键作用的明星之生平事迹，于笔者分析明星私生活与社会关系、荧幕形象等问题亦有所启发。

论文概要

本论文涵盖导论和余论，共分为五个章节。第一章为导论，提出问题之余，对研究目的、方法等做一个相对全面的概括。同时回顾已有研究文献，亦是对本论文所参考的各种文献资料进行整合梳理。

第二章主要梳理电影审查体制及审查机构的形成、发展及大致内容。对体制形成初期的审查内容亦会做比较全面的分析。

第三章为指出电检制度在走向成熟之际贯穿始终的重点检查内容，其中包括对辱华电影、左翼电影及肉感电影的审查。在具体分析这些审查内容的成因之际，亦会对其中影响深远，意义重大的个案进行详细地阐述，以期细致精确地了解当时地时代氛围和此类电影审查与社会环境之间相互影响的复杂关系。

第四章针对前章内容，对审查内容中所存在的问题及困境进行全面的分析。这些困境有的可能来自于社会，于外有世界各国的利益胁迫，于内有地域、政治、党国多方面意识形态的争斗。当然，也有一些困境是因社会中的刻板思想造成的，是中国人传统道德观念的延续，在动荡又充满新鲜刺激的时代，不断碰撞出激烈的火花，难以被条条框框束缚。本章从解析审查困境的角度出发，希望更全面地理解民国时期审查制度的力不从心，从经验中汲取教训。

³³ 闫凯蕾《明星和他的时代：民国电影史新探》（北京：北京大学出版社，2010）。

作为全书的结尾，余论将和总结一起，成为本论文的第五章。笔者将提出在撰写论文过程中的心得以及遗憾。许多问题在进行本论文研究中被挖掘出来，成为新的观点和有待讨论解决的论点。这是浩瀚的民国电影文化留给我们的宝贵资源，相信它们会在今后学者的创作和研究生涯中得到更多更好地开发和利用。

第二章：电影检查的发生与发展

清末年间，饱受列强欺压的中国，不得不开国门，接受新文化的洗礼。千奇百怪的舶来品因此源源不断地涌入中国人的生活。1896年，刚诞生不过一年的电影，以最快速度被外国商人漂洋过海带到中国，又因其“数万里在咫尺，不必求缩地之方，千百状而纷呈，何殊乎铸鼎之像，乍隐乍现，人生真梦幻泡影耳，皆可作如是观”³⁴这样前所未有的艺术形式被国人认为是“开古今未有之奇，泄造物无穹之秘。”³⁵

起初，电影多数为国外拍摄的自然风光和人们日常生活状态真实记录，这显然激发了封闭已久的中国人对外面世界强烈的求知欲望。一些知识分子在观看电影之后，甚至认定其价值远远超过了落后的中国传统艺术：“中国戏，小孩子们看了，坏处很多，好处极少，我也不必细说，明白点的人都知道。那些淫荡不堪的戏，最容易引诱坏了青年的子弟，不用说了。就是那好戏，也不免夹杂着邪说迷信，毫无道理，最能够锢蔽人心……”³⁶而外国电影却是给人带来了极大好处的艺术，“有许多的道理，狠可以劝善戒恶，叫人警醒。余外还有那离奇古怪的片子，也可以开心散闷，人得了闲，时常看看，岂不比听戏强的多么……人们把爱看戏的心，移在看电影上，管保他有益处。”³⁷这样的议论，在如今看起来，的确太过极端片面，但是却真实地反应了电影来到中国初期，知识分子们对其产生的好感。同时，从上面那段话中也不难看出，中国文化传统中对“艺术”具有的“教育”意义，甚至必须为弘扬正确的价值观而服务之期待。因此，一旦电影失去了教育意义，甚至反其道而行之，被认为宣传着负能量的价值

³⁴ 《观美国影戏记》，《游戏报》，1897年9月5日，转引自程季华主编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1981），第1卷，页9。

³⁵ 同上。

³⁶ 《看电影大有益处》，《大公报》，1909年2月5日，第2张第2版。

³⁷ 同上。

观，其背后蕴含的巨大利益链条和知识分子固有价值观念之间的冲突便在所难免了。

随着观众日益增长的好奇心，不少海内外商人注意到这个新鲜的商机，纷纷开始投资拍摄电影，国产影片也由此应运而生，故事片渐渐取代实录片，成为主流。故事片中，除了有社会生活和风光的真实反映外，不可避免地也有通过艺术加工过的不同于真实生活的故事情节，传达出千人千面的人生观、文化观。这些观念，不仅在不同国家之间容易引发争议，即使在同一国家，也会因为各自成长环境和经历的不同，而引起各种各样激烈的反响。由此我们可以推断，正如汪朝光所述：“民国年间电影检查呼声的出现，就与故事片上映的日渐增加有着密切的关系。”³⁸

第一次世界大战结束之后，美国影片开始占领中国市场。彼时，正值美国开始流行侦探片，这些影片中“形形色色的坏人……坏人干坏事，亦是形形色色……宛如坏人展览会，描写得像英雄好汉，叫人眉飞色舞。侦探片好像坏事教科书，叙述得出神入化，使人兴趣盎然。”³⁹因此20年代初，上海租界内盗匪横行，跟侦探片的流行有着密不可分的关系。更雪上加霜的是，中国商人看准了侦探片的商机，将不少光怪陆离的刑事案件改编成电影，作为票房噱头，一时间大受追捧，不免成为鼓励更多人犯罪的催化剂。这中间最有名也是最值得一提的，便是电影《阎瑞生》。

1920年，上海某洋行买办阎瑞生为了图财害命，勒死一名叫王莲英的妓女。阎瑞生被抓后，供认谋杀意图和手法都是从美国侦探片中学来的。而这起案件本身也像是美国侦探片的翻版，其极高的新闻价值，离奇曲折的犯案过程，加之受害者洋场妓女的身份点缀，立刻成为了各种精明

³⁸ 汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页3。

³⁹ 程步高《影坛忆旧》（北京：中国电影出版社，1983）页38。

生意人眼中绝佳的商机。一时间，这样一桩恐怖谋杀案不仅成为百姓茶余饭后的谈资，也变成了说书台，戏剧舞台等地方的常见素材。1921年，中国影戏研究社将此案拍成了中国第一部故事长片，以真人真事为号召，实地取景，演员与真实被害人身份一致等作为噱头，获得了极高的票房：“开演之日、万人空巷、历半年而卖座不衰。”⁴⁰虽然如此，《阎瑞生》一片却被人认为具有恶劣的教育及宣传意义，因此受到强烈的舆论批评，“影片固以发扬国光为本，乃如是劣迹，竟现诸银幕之上，美国影片奸诈盗贼之流，多以中国人当之，在吾国之制片者，当发扬吾国之美德，吾国之文化……乃竟取材于此等卑劣之剧本……”⁴¹在彼固以为揭发社会黑幕，使得警惕于中，实则迎合社会弱点，未见其警惕，反得其凶淫，何善之有。⁴²

⁴⁰ 徐耻痕《中国影戏之溯源》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页1327。原载于《中国影戏大观》（上海，上海合作出版社，1927）。

⁴¹ 醉星生《银幕春秋》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页1316。原载于《银光》，1926年第1、2期。

⁴² 同上，页1317。



电影《阎瑞生》剧照

如上所述，《阎瑞生》的热映，让不少知识分子开始意识到侦探片给个人及社会所带来的巨大影响，也进一步担忧这样的影响是成为促使无知者犯罪并企图逃脱法律制裁的催化剂，继而产生无可挽回的社会问题。然而，舆论的力量显然无法阻止侦探片背后巨大商机给电影公司带来的动力。1922年，民国年间最著名的电影公司之一，明星公司正式成立，其成立之初便筹拍了又一部震惊世人的侦探片《张欣生》，使得社会各界对这种“不良”影片的反感更上层楼。

与《阎瑞生》一样，电影《张欣生》也根据真实案例改编，比之更甚的是，《张欣生》讲述的是一件谋财杀父的案件，除了严重违法犯罪之外，还触动了中国人传统思想中的伦理道德感情，让人更加无法忍受。加

之电影的重点在于对尸体的检查和解剖，画面血腥，让观众十分恐惧反感。电影上映后，不仅受到了舆论的强烈抨击，更有人直接写信给教育部投诉。曾在清末认官的嵩堃便表示：“近日电影中于海淫海盗外，最尤加等者有二，一为《阎瑞生》影片，一为《张欣生》影片。阎瑞生沪上嫖徒，谋害妓女，业已伏法偿命，所谓戾气所钟，一任其灰飞烟灭，尚何取其人，写仿其面貌，揣度其心思，诚不知用意所在。然此尤可忍也。张欣生逆伦梟祖……而写者必欲取穷凶极恶，描写尽致，宣扬其姓名，流传于世界，此尤不可忍矣。”⁴³他之后进一步陈情恳请：“夫电影原为娱情悦目之具，试问此类事实情有何娱，目有何悦，得之传闻尚当掩耳，而今竟争先快睹，则不啻制此片者之别具肺腑，即观者亦全无心肝矣。以上二影片可否函致警厅迅飭禁止，于人心风俗所关匪巨。”⁴⁴字里行间不难看出，在侦探片热潮最盛的那些年里，中国知识分子看到这些影片后的担忧跟愤慨。他们意识到，电影已不像最初时候那样，是帮助封闭的中国人打开世界大门的钥匙，电影依旧行驶着它影响、教育观众的职责，只是这种“教育”有时候会如同双刃剑一般，刺向伤害自己的那一面。



电影《张欣生》剧照

⁴³ 嵩堃《请禁止电影〈阎瑞生〉、〈张欣生〉影片议案》（北京：中国第二历史档案馆藏北京政府教育部档，档号一零五七一553）。转引自：汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页7。

⁴⁴ 同上。

过往电影史家对《阎瑞生》、《张欣生》的评价普遍不高，不过从90年代开始，也陆续有研究员开始肯定这些中国最早期侦探片中价值观的正面性。他们认为《阎瑞生》“表达了善恶有报的传统性主题，对生活作出符合传统道德观念的判断和评价。因此不能说影片在思想内容上完全是消极的。”更值得说明的是，作为中国第一部长篇故事片，它在艺术上的成就是不该被轻易抹去的。而笔者想要指出的是，《阎瑞生》和《张欣生》在中国电影史及电影检查史上，显然扮演了非常重要的角色。正因为它们的诞生和流行，才使得社会各界，甚至政府机构开始认识到犯罪题材影片所引起的负面社会影响，开始出现对电影“教育”效果的担忧，从而引申出之后对电影检查的需求。

与此同时，国外电影检查制度的诞生，也或多或少启发了中国的知识分子们对国产片检查的认知。电影检查制度最早成立的国家为英国、美国和新西兰。美国纽约市于1909年、英国于1912年、新西兰于1916年分别设立正式的检查机关。基本上，至1930年前，大部分国家筹组的电影检查机关或颁布的电影检查法规都已成型，例如前苏联于1923年制定了电检制度及设立机关，意大利的电检处于1924年成立，同处亚洲的日本也从1926年开始了全国统一的电影检查。⁴⁵可以说，电影检查制度的设立是一个国家电影产业成熟及规范化的重要指标，而拥有众多外国租界的中国上海自然会受到世界各国的影响，电影检查便应运而生。

赵伟清在研究电影审查时认为，中国的电影审查思路多来源于英国。这是因为“上海的生活大体上终究还是英国式的”⁴⁶。在租界里不论政商界都多依靠英国的势力和保护，在政治上也多沿着英国的脚步走。为了证实这一说法，他细致地研究了当时英国本土电影的审查概况，有几点的确跟中国的电影检查制度如出一辙：

⁴⁵ 参见，戴蒙《电影检查论》（北京，商务印书馆，1937），页13-21。

⁴⁶ 于醒民，唐继无《从闭锁到开放》（上海：学林出版社，1991），页71。

1.1912年成立的电影检查委员会（BBFC）是一个由电影行业主导的自律组织，其目的是为政府在1909年施行的对电影放映场所实施检查的规定提供另外一种指导，即除了审核放映场所外，该委员会将会负责审查所有在商业影院放映的影片。而中国早在清末时期，便出现了针对电影院的管制条令：“京师戏园向不准演夜戏，刻有西人在三庆园演电光跳舞各戏，因而各戏园拟禀请总厅援照开演夜戏。”⁴⁷对放映场所的管制，不得不为对电影本身审查的一个雏形，英中两国在这一发展轨迹上如出一辙。

2.英国电影审查委员会是一个由各种各样利益集团所组成的非官方组织。其主要成员由电影行业里从事影片租赁业务的公司代表，本地制片人协会和公众道德领袖所组成。在审片人员选择方面，凡事和电影界有关系，或是曾经在制片公司服务过的人员，都不能在电影审查委员会里担任工作。审片员挑选的标准，并不是这些人对电影有多么高深的研究，或者具备多么专业的艺术才能，而是要求他们有全面的普通常识和健康的价值观。中国的电影检查呼声首先来源于教育界，而最早对电影进行审查的自然也是教育界人士，与英国一样，是一群不具备电影相关工作经验和专业知识的人，他们审查电影的核心内涵，也自然源于其内容的教育作用。在《阎瑞生》、《张欣生》两部影片流行之时，便受到了济南中华教育改进社、江苏省教育会等教育界机构呼吁将其取缔的消息。而在民国电影检查制度初创时期，一个叫做“通俗教育研究会”的机构更是受到教育部指派，负责审查工作，在对许多影片的禁演过程中起到了至关重要的作用。例如在1924年4月，通俗教育研究会就曾上书教育部称：“近日调查，最近所演影片有为害最甚者二种，一为阎瑞生谋害莲英案，一为张欣生谋产案……本会为防止流弊起见，拟恳咨行内务部通令所属一律严禁。”对于严禁原因，通俗教育研究会成员如是写道电影：“以淆惑心理简单之人民，智识粗具之学子。喜其新奇，争先快睹，使此等残忍惨酷之状日接于目中，于人心播为风俗，其贻害于社会教育实非浅鲜。”教育部官员在收到呈文后

⁴⁷ 《将开夜戏》，《大公报》，1906年11月18日，第2版，转引自：汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：北京人民出版社，2013），页10。

即认可表示：“咨行内务部查照办理可也。”⁴⁸可以见得，不论英国还是中国，电影审查均不在意其艺术审美价值，而多为对其中价值观的评判。

3.英国电影审查委员会本身并不具有法律和宪法的权力。但是经过多年的磨合，它的权威性得到了官方认可，成为英国的一个“半官方”审查机构。巧的是，中国的电影检查机构在初创时期因发声于民间，响应自教育部，所以各地的电影检查也都是“半官方”性质。例如前文中提到的通俗教育研究会，成立于1915年，以“研究通俗教育事项，改良社会，普及教育”为宗旨，受教育总长监督，经费由教育部支持，但办事人员却并非教育部官员，而是由其指派的人员参加。另外还聘请了京师大学校教职员、教育会会员及其他从事社会研究的专長者为会员。⁴⁹这的确可以说是一个“半官方”的组织。

4.英国电影检查委员会的经费完全来源于他们审查时候对电影制片公司收取的检查费。⁵⁰

另一方面，同样研究民国电影审查体制的顾倩在总结及分类当时各国的电影检查体制之后却认为，“国民政府所建立的电检制度，主要学习了第二类极权专制国家的套路。”⁵¹这第二类套路指的是如意大利、前苏联、日本等国倾向的国家统制电检权。“意大利和日本都将电检权交与内政部警政机关。苏联根据人民教育、内政、司法个委员会命令而制定电检

⁴⁸ 参见，《教育部关于设立通俗教育研究会呈并大总统批令》，1915年7月18日，《中华民国史档案资料汇编》（南京：江苏古籍出版社，1991），第3辑文化分册，页176-177。

⁴⁹ 同上，页101-103。

⁵⁰ 参见，赵伟清《上海公共租界电影审查（1927-1937）》（上海：上海交通大学出版社，2012），页51-57。

⁵¹ 顾倩《国民政府电影管理体制（1927-1937）》（北京：中国广播电视出版社，2010），页22。

制度。”⁵²这些国家的中央政府严格把控着电影，使之成为符合其国家意识形态的艺术产物。然笔者认为不论是赵伟清还是顾倩的见解都有道理，只是在陈述时间上有所不同罢了。20 到 30 年代的民国电影检查制度，因其觉醒于民间，在知识分子不断地呼吁和撰文中，才迫使官方开始重视这一问题。尚处在萌芽期的电影审查，多为民间及半官方性质，其更多借鉴于电影业发达又符合当时民国审查国情的英国体制属于再为正常不过的事情。而到了 30 年代之后，中国电影业达到第一个鼎盛时期，电影公司越开越多，国产作品更是层出不穷。面对电影在社会上越来越大的影响力，官方势力渐渐越来越多地介入进电影检查事务之中，进而完全将其揽在麾下，成为集权统治的一个重要部分。这一时期出产的电影，从方方面面，更多地影响着中国人的生活和思想，因此也是史学家们重点研究的对象。所以，一些学者，如顾倩才会如此将民国的电影审查制度概括为一种集权制度，而忽视其初期“半官方”的雏形。笔者也将在接下来的文章中详细梳理电影审查从“民办”到“官办”的整个发展过程。

“民办”时期电影检查之雏形

虽然从清末开始便形成了对影戏场所的管制，以及后来全国各教育机构或多或少对于一些影片的禁演和管理可以被视为电影审查的雏形，然而真正具有电影审查制度本来意义的开端要从江苏省教育会电影审阅委员会的成立说起。该会具体成立日期现已不可考，但他们的活动初见于传媒的时间为 1923 年 7 月 2 日。⁵³该会由江苏省教育会组织，由沈信卿、贾季英、毕静谦等十人担任委员，并且首次制定出了电影检查的具体标准：“1. 确合教育原理能于社会发生良好影响者，该影片得加入曾经江苏省教育会电影审阅委员会认可字样，以寓表扬之意；2. 通常影片但为营业关系可无

⁵² 同上。

⁵³ 参见，《省教育会审阅明星片之评语》，《申报》，1923 年 7 月 5 日，第 18 版。

流弊者，本会不加可否；3.如确系有害风化曾经本会劝告未能改良者，本会当请官厅干涉。”⁵⁴

文献记载江苏电审会的工作情况记载不过寥寥数次，但从这些记载中亦能看出其审查标准的宽容和软弱。例如对大亚公司出品的《疑云》一片，电审会评价道：“此片柏玉霜女士以极纯洁之思想行为致生未婚夫与居停夫人之疑窦、屡经曲折、卒能辩白居停夫人以局量褊浅自戕其生，足以唤起一般人高尚洁白之思想，艺术亦精。”又例如神州公司的《花好月圆》，电审会认为：“此片平正无疵，艺术亦佳。”同公司的《难为了妹妹》更为夸张地被夸赞为“艺术优美，剪接合宜，亦觉无懈可击。”⁵⁵

另一方面，江苏电审会虽名为江苏，也的确归江苏省管辖，但实际上电影审查的主要对象还是上海的电影公司出品和在上海上市的电影。由于上海为当时中国人口最多，工商业最为发达集中的地方，电影业也相对来说更为成熟兴盛，几乎是在同一时间，淞沪警察厅便出台了一个《取缔影戏园规则之布告》，该布告第四条明确规定“电影园开演影戏，须将剧本或说明书先期送请本管警区审核，如有奸盗邪淫，妨碍风俗之影片，应立即禁止开演，此项禁演之影片，或全部分，或分割其一部分禁止之，应由警区按其体裁，临时酌定。”⁵⁶字里行间不仅表明了对在上海上映电影的审核权，还说明其实际为警察厅所管辖，与江苏电审会毫无关系。由此可见，警察权力和电审会的工作在当时是互不相关的。在可考的江苏电审会审查影片中，也的确没有发现任何表明该会曾审查出“不合规定”或者“禁止上映”的影片，条规中的“请官厅干涉”一说，也并未发现有具体事实可

⁵⁴ 参见，《江苏省教育会电影审阅委员会》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页127-129，原载于《中华影业年鉴》，中华影业年鉴社，1927年。

⁵⁵ 同上。这些影片如今已经完全找不到原片观看，此处对其内容不做探讨，仅证明江苏电审会的一些寥寥数笔的工作情况记载。

⁵⁶ 《取缔影戏园规则之布告》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页132，原载于《中华影业年鉴》，中华影业年鉴社，1927年出版。

以印证。可以说，脱离了可实际干涉电影演出的警察厅的支持，江苏电审会的检查效用是极低的，也正因为如此，各电影公司对这样的审查也不太重视，因其“审阅之后，不过加几句考卷式的批语，结果甲等占三分之一，乙等占三分之二，丙等简直没有，于是有的公司敷衍面子，送请审阅，有的公司置诸不理，这样一个不完备，不健全，半公半私的审查机关，自然毫无实力，难怪制片公司对于它也不加可否了。”⁵⁷原本是办了一件令人敬佩的好事的江苏电审会因无法达到其初衷目的甚至还被评论者讽刺为“老学究的朱批”：“朱批式的笼统思想，深中于中国人的人心，表现在中国人生活的各面。在任何事件上，差不多都可以看出这种不事分析的恶态度来。流到文艺的领域里，批评文字作品，便脱不去千篇一律；批评戏剧艺术，更觉得似是而非。”⁵⁸

然而，不可否认的是，江苏电审会在审查电影方面的工作虽然比较失败或者失效，但它的确开启了中国电影审查规范化的先河。从它成立之初到结束，民间知识分子们对电影审查的相关问题已展开了越发激烈的讨论，涉及之处更是方方面面。

凤昔醉在《影片审查问题》一文中便率先意识到美国电影审查相对于中国的先进之处，“我国底影片，既已这样混乱，审查一举，势不容缓。”进而提出了更有前瞻性的意见：“美国的审查只限于情节，可是我国不可不兼及于摄制的成绩，审查情节，所以维持国家底体面，和社会底风化。审查成绩，所以鼓励摄片者的谨慎，和保全电影界底信用……眼前虽一部分人不免受着打击，可是因此而促进中国影片的改良和进步，其功实

⁵⁷ 剑云《电影审查问题》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页152，原载于《电影月报》，1928年第5期。

⁵⁸ 参见，孙师毅《对于省教育会的电影审查说话》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页142-143，原载于《银星》，1926年第2期。

非浅鲜。”⁵⁹他不仅意识到了电影审查的紧迫性，也明白其可能因一部分人出于利益考量地阻挠而不宜执行，不失为一种成熟的建议。

曹元恺更是集中列出了国片之所以不进步的五大原因，除：“人才缺乏；无专门学识；艺术幼稚；资本短绌和急于出片”以外，更是由于电影界存在着许多“败类”。他们无视批评家的话，不断产出哗众取宠的电影来祸害观众，针对这些情况，他再一次急切呼吁“第一急务，是设立电影检查会。”⁶⁰

而前文提到的孙师毅在批评完江苏电审会之后，更是细心罗列了英国与美国本雪维尼亚省的两种电影立法章程各 66 条及 24 条，并表示“凡有电影法立的国家，如丹麦、荷兰、法兰西、葡萄牙、新西兰”都有一个共同基点，那便是“设制若干《禁例》，使制片者知所遵循，不致逾限，而其所赋予审查者之执行权力，不过令其本此《禁例》，以审阅影片之有无违禁之处而已……断不能以空洞无着的‘电影审阅’数字，付之于几个人抑或团体。”⁶¹他的苦口婆心，便是不愿看到像江苏电审会一样的机构一番好意走到了错误的路上去，希望它们可以借鉴这些先进国家的电影检查制度。

从上面列举的这些对电影检查的讨论我们不难看出，虽然中国第一个电检会江苏电审会于 1923 年已经存在并开始进行审查工作，但可以说是收效甚微，电影市场依旧十分混乱，民间各界知识分子对有效的电影检查之呼吁更是有增无减。但江苏电审会的实例也让社会各界意识到执行电

⁵⁹ 凤昔醉《影片审查问题》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页 139，原载于明星公司特刊第 1 期《最后之良心》，1925 年。

⁶⁰ 参见，曹元恺《设立电影审查会的提议》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页 140-141，原载于《影戏春秋》，1925 年第 12 期。

⁶¹ 参见孙师毅《对于省教育会的电影审查说话》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页 142-148，原载于《银星》，1926 年第 2 期。

影审查的难度和实际操作中面临的各种问题，这使得讨论不仅仅停留于促请建立审查机构这一表面形式，而是更多从细节上，章程上，审查人员等问题上的献计献策，使得电影检查这一议题真正开始走向其发展的高峰。

1926年2月3日，浙江省会电影审查会应运而生，该会为教育警察两厅合组而成，会员中，教育厅代表11人，他们都是由教育厅指派的通俗教育研究会会员充任，而警察厅代表有4人。该会设主干二人，干事六人，由教育厅和警察厅所派会员中各推选半数任之，经费也由两厅筹拨。审查会章程规定每两月要开会一次，“省会各处制造新片及公开映片，一律须经本会审查预演一次，经审定后给予许可证方准租卖开映。”⁶²

除此之外，浙江省会电影审查会也出台了一套相对而言相当完备的审查规程。具体规定“省会各场所公开电影，每逢新到之片，最迟须于开映前二日报告，知开映时期并附说明书一纸，以便派查员审查；新片开映之当日午前九时起，本会轮推审查员二人到场审查（教警两厅各派一人），该场须将全片预映一次；预映完毕，如片中情节动作字幕布景等有违背善良风俗或妨害公共秩序者，审查员得知照该场，嘱其删除并将删除情形记明于许可证中，其情节太坏无从删改之片，不给许可证，预映时影戏场得派一人列席说明前项审查结果，审查员意见各执时准其暂行开映，但须将个人意见作成书面报告，于开常会时提出讨论；审查完毕当填许可证，由审查员具名盖章发给该场悬挂于警察席中，倘有不依许可证删改情形而开映者，由该管警察署随时令其停映并依法处分。”⁶³

由于缺乏后续报道和史料记载，浙江电审会的工作究竟执行得如何我们不得而知，但从仅有的章程资料中不难发现，此电审会的体例在当时可谓是最为完备的，检查程序一目了然，非常具体。所有电影不仅需要

⁶² 参见，《浙江教警两厅合组电影审查会》，《申报》，1926年2月8日，第10版。

⁶³ 《浙江省会电影审查会》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页130-131，原载于《中华影业年鉴》，中华影业年鉴社，1927年出版。

上映前接受其检查，在上映当日还需要再次检查，以免发生不按要求删减，钻空子的情况。更值得一提的是，由于该审查会有了警察厅的介入，具备实际惩处的权力，较之前江苏电审会空泛的“请官厅干涉”更具执行力，可想而知便更具权威性了。不足的是，电审会对电影内容的审查要求还是太过模糊和简单，仅一句“情节动作字幕布景等有违背善良风俗或妨害公共秩序”带过。不论如何，可以说浙江省电影审查会是一个具有典型意义的教育界和警察界结合的省级电影检查机构，它为之后的电影检查发展开启了先河。

总体来说，1927年国民党政权上位之前，可被视为民国电影检查制度的初创期。其特点除了有各种参差不齐的“民办”或者“半官方”检查机构外，也具有低效率、低约束的特点。多数电影制片方和放映场所都还未真正看重电影检查。这当然也跟检查标准太过模糊宽泛，惩处手段大多比较软弱有关系。而从检查的内容来看，基本离不开道德教育的框架，不过因其没有写明具体审查内容，这样的“道德观”又带有极强的个人色彩。所谓“不良”的内容大概指的是当时的普世价值观或者甚至是某一位审片知识分子的价值观也未可知。在北京政府时期，全国的电影检查制度基本上呈现比较混乱又空泛的特点，尚未出现全国统一，具有法律效用和规范严格标准的电影检查制度。不过，在较后出现的全国统一的电影检查制度中，我们又或多或少可以看到初创时期电影检查的影子，这便是笔者将1927年以前的电影检查称为“雏形”的原因。

初创时期电影检查的讨论及意义

从20世纪初开始，电影已经成为世界三大工业之一，“因为全世界大多数的人，都喜欢他的，所以他的销路极广，利息极大，较之煤油树胶，还要强些。”之所以如此受欢迎，归根结底是电影娱乐休闲的本质，“晚饭后来看电影，化费不多，即可以活泼其精神，恢复其疲劳，陶冶其情操，驱逐其烦恼。”不仅如此，不少知识分子还认为电影对于维系道

德、改良风华、增长知识、补助教育、节省去娱乐场所的高昂开销，甚至促进家庭和睦等都有说不完的好处。⁶⁴

不可忽略的是，我们今日得以见到的民国时期电影观感，实际上都是当时知识分子的观感。他们赋予电影各种各样的社会教育意义，完全符合中国传统的“文以载道”观念，这也是中国电影检查中最为值得一提的本土特点。不难解释，为什么教育界是首先对电影检查作出反应的群体，他们对艺术的教育功效理应是极为敏感的。也正因为如此，教育界人员在审查电影的时候，不是一味消极地禁严“不良”影片，很多时候却也在积极地推荐“好片”，他们秉持着“多看一次电影，多增一份智识，娱乐由在其次”的期望，从一开始就将民国电影检查的初衷引向了对其“教育功效”的审核。

电影检查制度，最直接影响到的是电影制片商的利益了。仅是在20世纪中，便有论者已经发现了这一矛盾，“大抵一片告成，无论如何敷衍，如何潦草，必费若干之精神，若干之金钱，于其成功之日，莫不希望其能得观众之好感，获相当之盈余。苟于此时加以审查，使其停演，即勿论其影片之如何恶劣，必有所不甘。盖摄影片者，断不愿牺牲其精神与金钱也。”这是电影相对于在其之前的艺术形式最特殊的一面。不论在精力、时间还是金钱方面，电影都是一种高投入的产业。投入越大，倘若一朝被禁，制片商的怨愤就会越大。没有任何电影公司可以坐视其作品最后得到一个血本无归的下场，而这些有钱的投资人又在很大程度上拥有着说话的权利，这样的矛盾注定成为电影检查工作的巨大阻碍。因此，“各国的电影检查实际都是删改者多，禁映者少。”⁶⁵轻易不要去挑起矛盾的导火线。

⁶⁴ 参见，吴铁生《电影的好处》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页525-529，原载于《电影周刊》，1921年第1期。

⁶⁵ 汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页22。

不过，这个问题，在这位论者提出此观点时还并未有所体现。因此间的电影检查并非强制性的，也比较散漫杂乱，尚未出现统一规范的机制，电影制片公司一般没将之放在心上，对影片的开映影响甚微。所以，当民间不少知识分子在急切呼吁和讨论电影检查的时候，电影商人们并未显现出多少反感的情绪。

有趣的是，在当时，对电影检查发出质疑声的，同样是知识分子群体。其中，就电影该不该沦为教育工具这件事，有论者曾反对道：“如果我们肯认电影是一种艺术，那末当然以制作艺术品的态度去制作电影，同时可否把电影作为一种工具，而工具与艺术应否辨别一下……艺术的电影，我认为不应该有工具的作用，艺术的作品，不应该有教训的色彩。”他进一步提到，中国人向来尊重含有教育式的东西，使得纯正的艺术品反而不如教育意味，但艺术性劣薄的东西来得受人重视。同时，一些原本深具艺术性的作品，因为要被人尊重，不得不硬加入一些教育的说辞，以至失去其原本的美感。⁶⁶

与此同时，也有论者集中归纳了那些反对电影检查的理由：“电影的取缔是犯言论及出版的自由；电影检查之举并非必要；父母自由监督其子女的娱乐的义务；检查之举若由电影制造者就根本上设法就更可收效；以法定机关来规定何者人民应看何者人民不应看是为不可能；检查之事不免须用公币钱如此用未免不值的。”⁶⁷以上这些，可以说便是当时少数反对电影检查者最集中的顾虑。

然而，针对上文中提到的各种反对声音，呆介在他的文章中以6点一一进行了反驳，他表示：“

⁶⁶ 参见，亦庵《艺术的电影与工具的电影》，《申报》，1926年9月2日，本埠增刊第5版。

⁶⁷ 参见，呆介《我国电影立法和应否取缔讨论》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页149-150。

1.近代立宪国的人民有言论出版自由，在宪法上都有规定，然各国也有法律规定出版的取缔，如导淫书春宫画等之必须禁止，人所公认。因为言论出版自由，亦有相当的限度，以不妨害公共安全和社会幸福为止，过此遂有干涉之必要。如认电影言论出版是一类的性质，自然也要受此原理的支配；

2.看实际上，多数电影是否有害于人民之身心，若果如家庭的不贞节，男女的秘约，犯罪的行为，赌博的景象，淫乱放荡等的电影，自然是检查的必要；

3.父母固有监督其子女娱乐之义务，然此种义务，诚恐难望发挥周到，如父母忽视这种义务是怎样，如父母携其子女往看不正当电影又是怎样，与其毫无把握来期望为父母者之监其子女，何如以法律取缔电影，较为拨本塞源的办法；

4.若电影公司，只顾迎合下流的心理，而图发达营业，大造特制其劣片，不自检查，又当怎样。顾只望电影制造家的自动检查，不如定为法律较为可靠；

5.以法定机关规定人民，何者当看，何者不当看，其事固不容易，然以法律为概括限制，去其诲淫诲盗的影片，亦不见得是不可能；

6.如检查之事确为必要，则虽费些少公币，亦何妨，至以检察事业归诸市民自理，亦可不费公币。”⁶⁸

由前文不难发现，多数人还是对于电影中有伤风化，不利教育的事情颇为担心，在找不到更好的方法时，基本赞同或者妥协于江苏电审会和浙江电审会创立的检查制度，只是对其审查方式和效果存在诸多不满。至

⁶⁸ 同上。

于“电影无需审查”这样反对的声音，笔者在阅读他们的论述时发现，不少论者反对的核心，并非“检查”这件事，而是对电影审查员或者机构的不满。因此，电影该由什么人来进行检查，成为不少论者乐于讨论的重要事宜。

亦庵在详细阐述完工具电影和艺术电影应该区分检查的观点之后，提到：“如果有戏剧审查会或电影审查会，那末对于艺术的及非艺术的先要有个辨别，关于教育等工具的电影审查会可由教育机关去组织，关于艺术的影片，非得一班有艺术知识的人或团体去审查不可，而其标准亦当各异。”⁶⁹ 呆介也表示：“我国现在所谓的官吏，缺乏常识的很多——头脑昏聩，作事与世界潮流和公民的意识多数相反，若把那电影的立法，交给他们去办，电影前途，恐怕妨碍很多。”⁷⁰ 阮毅成更是认为，电影审查是一种消极的办法，“便是少数人的审阅，绝对代表不了多数人的标准心理；何况一社会的人民绝不属于同等的智识阶级，具有同等的行为能力的。”⁷¹ 这些论者对于解决“审查员”一事，都有着不谋而合的观点，那就是让群众自己来：“无论如何，电影的检查 and 立法，都不要那官吏沾手，如市政府果有贤明出面鼓吹地方上品学兼优的人们出来从事电影检查事业亦可，但市政府对于检查的事，除市民求助时出而相助外，仍可撒手不问。”⁷² 群众拥有强大的集体力量，可以群起而纠正不良，或者侮辱他们智识的电影，“群众心理往往容易为一时感情所动，以致观念不能准确，但这只是很难

⁶⁹ 参见，亦庵《艺术的电影与工具的电影》，《申报》，1926年9月2日，本埠增刊第5版。

⁷⁰ 呆介《我国电影立法和应否取缔讨论》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页149。

⁷¹ 阮毅成《影戏与社会道德》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页543。

⁷² 呆介《我国电影立法和应否取缔讨论》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页150。

有的事，而‘是非之心人皆有之’，不能说是若干人会得同时陷于统一谬误。”⁷³

上述观点在笔者看来可谓太过理想化了。且不说在教育普及的今天，群众的“是非观”还是如此受控于掌握话语发声权的媒体，20年代的中国人，无知无识的人更是尚不在少数。这些知识分子也许是将群众的智识想象成跟他们一样，亦或是低估了低俗享乐和广告宣传对市场的影响，才会不约而同的提出这样的建议。此外，希望政府不要介入电影检查事宜也是不切实际的。从江苏电审会和浙江省会电审会的两个例子中我们便可以看出，没有政府介入的电审会缺乏实际有效的惩处机制和手段，在电影制片商眼中毫无威信，形同虚设。而浙江电审会正是因为吸取了这样的教训，才得以与警察厅合作，作出可行的改进。如果要求电审会重回到最初“民办”的阶段，无非等同于退步。然而，这些论者的意见也不是全无可取之处，他们坚决认为审查员不应由不懂艺术的官员来担任，开启了电影艺术性和工具性的讨论，为之后逐渐成熟的电影检查提供了参考。不过这丝毫无法阻止电影检查最终从民间呼吁走向政府集权化的步伐。

有趣的是，虽然知识分子们对群众的“是非观”有着如此不切实际的评估，他们在进行电影检查标准讨论时却难逃墨守陈规的窠臼。按理说，最初主张电影检查的多数为教育界人士，以他们的知识水平来看，应该是社会中较为进步的一群，但却十分反对电影中所有恶无恶报或者肉感的镜头。这一特点，不难说明他们思想的不开化，因其不断声称此类影片中的价值观会对群众造成极大影响，便恰恰反映了他们对群众“是非”能力不足的担忧。不过，这一吊诡之处，随着后来国民党统治下统一严格的电检制度之诞生，而再无什么人讨论。

⁷³ 阮毅成《影戏与社会道德》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页543。

初创时期的民国电影检查制度，其形成原因及实际操作不仅有着世界初期电影检查的通例，也有很强的本土特色。除了基本上各检查机构的经费都是由官方机构拨款援助一项外，其余各项与英国的电影检查体制思路几乎如出一辙。而对道德的关注不仅继承了中华民族传统对礼仪价值观的重视，也是之后几十年电影检查的重中之重，可以说起到了承前启后的作用。另一方面，在电影具有政治性的一面出现之前，制片商关心的是他们的经济收入，社会有志之士关心的是电影的教育效用，这两者之间的矛盾，也于 20 世纪初期便已初见端倪。也正是在这样不断讨论与思考的氛围中，中国的电影事业开始蓬勃发展起来，到 30 年代之时，迎来了第一个高峰。

第一个统一电影检查制度的诞生

自 1926 年国产故事片出品数量首次超过 100 部，出现民国时期第一个高峰，电影放映便以势不可挡的姿态于中国各大城市普及。看电影，显然已经成为对民国市民来说非常重要的消遣活动之一，也是他们日常花销的一部分。由此，也导致对警示“不良”影片的呼声越来越响。直到 1927 年国民党上台当政，改变了北京政府行政权力弱势的情况，中央集权统治运作被大幅度提升，为施行普遍与强制性的电影检查制度创造了先决条件。

1928 年 9 月 3 日，内政部公布《检查电影片规则》13 条，通过各省市，并定于 1929 年 1 月 1 日施行。该规则第一条规定由内政部集中检查。但是当时中国的交通还没有办法支撑各地电影制片厂将影片统一送往检查，所以最后暂缓施行。又因为电影事业与社会教育不无关系，改由内政部与教育部合订《检查电影片规则》17 条，订于 1929 年 7 月 1 日施行。这个检查制度采用的是分级检查，在各省由民政厅、教育厅或大学区的大学，会同办理，在特别市或各县，由公安局社会局教育局会同办理，经由两部会同呈准公布，通行各省市。然而，该规则在实行的过程中，由于各地检查人员尺度不一，很多时候造成了一部影片在一个地方可以通

行，在另一个地方却无法通行的尴尬情况。加之检查机构过多，时间过长，消耗费用过高等原因，导致片商抱怨不断。除此之外，分散的电影检查形式也不符合国民党政府希望集权管控的初衷，一段时间下来，这一检查规则并没有很好的实施便终止了。⁷⁴

于是，1930年，统一的电影检查委员会终于成立，随之而来的《电影检查法》由行政院训令内政教育两部共同拟定施行规则，委员会组织章程。这也宣布民国电影首次规范集中审查制度的来临。

该会设立初期依照电影检查法第三条及电影检查委员会组织章程第一条的规定，由教育部指派4人，内政部指派3人，共同组织。并依照组织章程第三条的规定，由该会委员会推选常务委员1人，办理日常事务以及负责召集会议。除此之外，还有干事2人，书记2人，技术员1人，受常务委员指挥。常委任期是三个月，可以连任，后来又改为轮流担任。后来因为事务日渐繁重，到了1933年，改为干事4人，书记8人。⁷⁵

电检会成立后，原本在各地的各种检查机关一律被撤销，只留下各地教育机关可以就近检查。第二年，又由行政院下达了《各地教育行政机关会同警察机关稽查电影办法》，规定了各地教育机关需要监督电影检查执行的情况，如果有不按照规定执行检查的，便由警察机关出门负责纠正。⁷⁶这样便避免了中国地大物博，中央难以全数管理的尴尬。由此，也形成了一种由中央管控，各地督查，自上而下的电影检查体制。

⁷⁴ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页3。

⁷⁵ 同上，页4-5。

⁷⁶ 参见，国民政府立法院编《中华民国法规汇编》，第9编（上海：中华书局，1934），页319-320，转引自：汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页33。

电检会在检查程序中明确指出：“无论本国制或外国制电影片，欲在我国各省市映演营业，或转输出口至外国映演者，均需申请本会施行检查。”具体的程序总结起来有如下几个步骤：

1.电影通过申请手续后，排定检查日期，当日会通知检查委员及中宣会派来的指导员到场检查。根据检查规定，决定是否可以准许通过或者给予修剪的意见。

2.通过检查的影片，会被授予说明书一份。国产影片经过审查准许出国的，会颁发出国执照。

3.如果检查的影片是需要经过修剪才可以上映的，会由负责委员督同该会职员监视，将应修剪之处加以修饰。修剪后即可被颁发准演执照或出国执照。

4.检查时没有经过一致认可的影片，常委会可以表决要求重新检查。将会重新排定日期，由全体委员重新检查。重新检查一般以一次为原则。但也有因为委员们意见实在出入不一而检查两三次的情况发生。

5.经过检查决定禁演的影片，都需要经过常会全体委员讨论，并重新检查一次，以展示电监会对这件事的慎重，免得冤枉了可以上映的影片。确定被禁演的影片，会发放禁演通知书，同时会刊登公告。如果有不服禁演的事情出现，则可以呈报明确理由，要求重新审核一次。

6.各地电影院要在电影放映前一天，将该片的准演执照向当地教育行政机关呈报检查，并报告开始演出的日期。收到呈报的教育机关，也需要通知当地警察机关查照。电影放映期间，随时会有该会的检查员前往电影院依法查验。

另外该会还规定，电影准演期满了之后，应该立刻停演。如果还想继续演出，就要申请复审，手续和之前所有检查程序一致。⁷⁷

电影检查委员会成立后，经过几个月的筹备，于6月16日开始进行检查影片事务。从6月到11月的半年中，为国产片发放准演执照360部，检查新片282部，准许出口执照111部，为国外进口影片发放执照531部，检查新片1023部，共计2307部影片。⁷⁸平均一天检查影片十多部，效率可以说是非常高了。

电检会检查制度内容

上文提到过，顾倩认为，国民政府所建立的检查制度，是如意大利、苏联和日本等国的集权制度。从内容上来看，也就是偏向于对政府关心的意识形态之审核。检查细节共分为甲乙丙丁戊五大项目，甲为“有损中华民国及民族之尊严者”，乙为“违反三民主义者”，丙为“妨害善良风俗或公共秩序者”，丁为“提倡迷信邪说者”，戊为“其他”。仔细读过每项条款后会发现，丙丁戊三项内容作了较为细致的规定，例如，害防善良风俗条例下提到的：“表演儿童犯罪之情形；表演重犯之屡犯行为者。”提倡迷信邪说的条例写明：“表演迎神、赛会、拜佛、求神；宣传宗教及诋毁某种宗教。”其他里包括了：“取材于禁书；取材于未经内政部注册或登记之出版物，”等，这些条款操作起来歧义较小，也更容易实现。

相反，政治意识形态较重的甲乙两大项，虽然看似严格，但实则歧义较多，解释的空间较大，虚大于实。例如有损中华民国及民族之尊严者中提到：“为他国宣传，危害中华民国；表演我国或民族之不良风习。”违法三民主义表现在：“宣传三民主义以外之一切主义，对于党国有所危害；曲解误解，或恶意诋毁本党主义、政纲、政策及决议。”而以后的事实也表明，30年代电影检查制度所引起的争议，比如对辱华电影和左翼

⁷⁷ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页6-9。

⁷⁸ 参见，《教育部过去一年工作之回顾》，《教育部公报》，第3卷，第51-52期。

电影的审核问题，也主要集中于甲乙这两项条目中，笔者在之后的章节中会详细阐述。⁷⁹

值得一提的是，虽然甲乙两项成为日后电检会检查的重点，也为它带来了许多争议，但是其成立之初，这检查国产电影的第一刀，无关辱华和党政，而是砍在了武侠神怪片上。在电检会的禁演国产影片里，第一批被禁演的有：联华公司的《飞侠吕三娘》、大中华百合公司的《劫后孤鸿》、大东公司的《孤鸟妖影》、有联公司的《双剑侠》以及明星公司的《车迟国》等，无一例外，都是武侠神怪片。⁸⁰

武侠神怪片的浪潮缘起于明星公司于1928年5月出品的《火烧红莲寺》⁸¹，在当时电影年产量已经超过百部，每天都有新片上映的情况下，《火烧红莲寺》异军突起，掀起了巨大的观影热潮。从头集起，一连摄制二集、三集、四集、五集而至六集，其受欢迎程度不减反增。每集开映之时，都是万人空巷，观众争先恐后，戏院也总能凭借此片破以前最佳的卖座纪录。之所以能如此受欢迎，首先是因为其剧本是根据武侠小说

⁷⁹ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》，（南京，1934），页115-118。

⁸⁰ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告，付载》，《禁演国产影片一览表》（南京，1934），页1。这些提到的电影，因年代久远，且为早期禁片，并没有找到可供观看的片源。其中《飞侠吕三娘》《双剑侠》还能在一些电影网站上查到大略剧情。《劫后孤鸿》可以查到主要演员表，其余电影皆毫无关于其剧情及性质资料可循。笔者只能根据文献记载，转述它们曾作为武侠神怪片被禁演的事实。

⁸¹ 关于第一部《火烧红莲寺》的剧情内容皆来自于各种当时杂志上出现的影评人的描述，其片源现已无迹可寻，只能寻得一些剧照。

《江湖奇侠传》改编而成的。



1928年第一部《火烧红莲寺》剧照

《江湖奇侠传》是民国时期新派武侠小说的代表性作品之一，作者笔名为平江不肖生，被当时的人认为是“一枝生龙活虎的笔，把复杂的情节写得委婉动人。”⁸²无论是下里巴人还是阳春白雪，凡读武侠小说者，大多读过这本书，可以说是当时红极一时的畅销书了。明星公司看准了其自带书迷的卖点，将其改编成电影《火烧红莲寺》，不仅可以保证有原著书迷的支持，也因其一传十，十传百的影响力，赚得盆满钵满。此外，武侠故事本身一直以来都是中国人热爱阅读和讨论的一个题材，实际上，在当时，市面上其实已经有很多武侠电影的存在了。但《火烧红莲寺》突破了那些千篇一律武侠片的束缚，运用当时技术所能达到的全部特技去描绘当时所不能想象的武术奇迹，比如比拼中的刀光剑影，超越肉身限制的技艺，将中国传统的武侠神怪化，片中的人物“或则驾云腾空，凭虚御风，或则隐遁无形，稍纵即逝，或则虹光贯日，大显神通，或则剑气凌云，小

⁸² 蕙陶《〈火烧红莲寺〉人人欢迎的几种原由》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页1175，原载《新银星》，1929年第11期。

施身手，举凡书中所有，银幕俱能使之一一实现。”⁸³再加上在当时已经红遍大街小巷的明星胡蝶、郑小秋、夏佩珍等人的加持，观众们在荧幕上不仅可以享受奇观，更可以看着他们熟悉的人演出他们熟悉的故事，《火烧红莲寺》可谓从各个方面满足了观影者的需求。

从此之后，《火烧红莲寺》续集被一拍再拍，直到1931年拍到第18集时才收手，就同一题材的影片而言，其数量可谓是中国影视之最。而由它所带动的武侠神怪片拍摄热潮，让民国的电影风潮进入了一个新的时代，也对其后至今武侠影片的摄制有着长远的影响，可以说是具有里程碑式的意义了。

如此受欢迎的影片为何会被禁演呢？首先武侠片拍多了，就有了越来越多的粗制滥造。制片公司为了赶进度，抢时间，使得影片不论故事还是人物造型、打斗场面都越来越敷衍，大同小异的作品太多，质量日渐下降。为了吸引观众，更是有各种离奇古怪的情节频频出现，引起许多人反感。再者，喜欢武侠神怪片的人大多都是普通老百姓。就上海来讲，许多小影戏院都建在离工厂或者农场较近的地方，好方便社会底层劳动人民，甚至是小混混、小流氓们地观看。这些观众，并没有受过太多教育，他们往往会被剧中的英雄主义武侠吸引，并且被错误地灌输一些“神仙无敌”，“万能神仙世界”等观点，在无形中扩大了空想的虚无主义。一位论者便提到：“其在民间的流毒，真像洪水猛兽，一方面造成理想成事实的神行万能，以致于四川峨嵋道上有许多神经疯狂者跑上去，另一方面还造成野蛮的英雄主义，到处的可以动手打人，这当然是神怪片的造就。”⁸⁴何况，荧幕上的侠客们虽然都是打着替天行道的旗帜，惩罚奸小，但毕竟动不动就会出现杀人越轨之举，这实在与建设一个法治、稳定社会的初衷有所违

⁸³ 青苹《从武侠电影说到〈火烧红莲寺〉和〈水浒〉》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页1177，原载《影戏生活》，1931年第1卷第3期。

⁸⁴ 金太璞《神怪片查禁后——今后的电影界向那里走？》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页666，原载《影戏生活》1931年第1卷第32期。

背。“电影检查会的办法果然彻底，不留情的禁止，以向导人民走上光明的道路，不要再在剑仙下课的企图上徘徊，这也是一种振作人民颓伤精神的兴奋，在一般的舆论家，当然要拥护这一次的检举。”⁸⁵最后，也是最为重要的一点，电影中除暴安良，锄强扶弱的侠客形象过于突出，深深印刻在市民阶层的脑海中，导致他们在现实社会中也寄救世希望于大侠，甚至可能产生造反维权的心态，这对国民政府希望达到的一元集权统治形态不符，同时也会极大程度上威胁着他们既存的统治地位，动摇政府在人民心中的威严。“所谓儒以文乱法，侠以武犯禁”⁸⁶，这对于国民党初期的发展与建设显然是及其不利的，容易引起当局政府的敏感。周素雅在《论武侠剧》中便言之，这类剧带给观众最大的心理感受莫过于：“一悯侠盗之所谓所作有益于弱小平民，而反不容于社会；二叹社会上之官为吏者，徒知鱼肉平民反不如一草莽盗贼；三愤一般土豪劣绅地痞恶匪，诸般扰害于地方，不知有彼侠盗在，足以扫除一切，藉寒肖小之心，四喜其事之可歌可泣，大足以唤起观众之兴味，且夫或格斗，或力战，更足提起观众抖擞之精神。”⁸⁷这些观感，对于刚刚经历过革命，好不容易才从动荡中获得政权的国民党而言，自然是不能认同的。所以，本着打击反抗意识，维护国民党长期的稳定统治之宗旨，便不难解释，《电影检查法》设立之初，便大肆打击甚至严禁武侠神怪片的举动了。

《火烧红莲寺》被查禁之后，作为武侠神怪片的龙头老大，顿时震慑了当时的影坛，对于所有喜欢摄制武侠神怪片的电影商来说，都是一个巨大的打击。为了显示电检会禁查此类影片的决心，1932年6月29日，电检会又通过教育、内政两部发文，称：“江湖奇侠传一书，前据上海世界书局总理沈知方，呈送样本，声请登记，经本内政部审查内容荒诞不

⁸⁵ 同上，页 667。

⁸⁶ 《韩非子集解卷第十九》，《五蠹第四十九》，（清）王先慎撰，钟哲点校《韩非子集解》（北京：中华书局，2003），页 449。

⁸⁷ 周素雅《论武侠剧》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页 668，原载友联公司特刊第 5 期《山东响马》，1927 年。

经，有远党义，不准登记在案，自应一体查禁，以免流毒社会。近查明星公司出品之红莲寺影片，完全取材此书，其传播之广，为害之烈，甚于书籍……禁止该片全部映演。并于今后，凡未经依照出版法在本内政部登记许可出版之小说或其他书籍，一概不准据以取材，摄制电影……即行撤销红莲寺影片各集之准演执照，并通知各制片公司遵照为要。”⁸⁸

经过电检会的严格查禁，武侠神怪片的摄制虽然没有说完全杜绝，但出于害怕高昂的投资因不过审而打水漂，大部分摄制公司还是停止了此类影片的拍摄。据统计，自电检会成立至改组的不到三年时间里，共查禁武侠神怪片五十多部，这个数字约占禁映国产片总数的 90%，足可见电检会在对待武侠神怪片上毫不手软的态度了。

武侠神怪片在电检会设立之初开始被查禁，多年来一直被给予不太理想的评价，可以说是独具时代特色的事情。在民国时期，本着“文以载道”或者引导观众，稳固政权等诸多方面的考虑，它都有着不可回避的弱点。然而，随着时代的发展，至 80 年代的中国，不论内地，还是港台，武侠片都成为红极一时的电影潮流，为华语电影赢得不少声誉甚至奖项。究其原因，一方面是由于中国传统的尚武精神以及对武术的崇敬心和好奇心，另一方面还源于武侠本身具备的中国传统味。如果说西部片是早期最能代表美国的经典电影题材，那么武侠片无疑是与之同等的，最有中国特色的影片了。神秘的中国侠士以及他们传递的侠义精神，不仅为各国观众提供了探索神秘东方世界的惊奇管道，更是向中国人自己宣扬着勇敢，大义等积极的思想。不可否认的是，武侠类影片于中国的电影发展史及中国的文化史方面都有着不可忽视的作用和地位。如今我们再回过头来看这电影检查史上的第一刀，应该在理解当时时代需求同时，将之被禁仅看作是具有 30 年代民国统治特色的一件事，给予这些“不幸”的电影一些更多元，积极的评价。

⁸⁸ 电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页 61。

电检会改组过程

中国电影自诞生后至 30 年代初，基本上是在通俗商业片的轨道上行走，一切以利益为优先考量，并不具备过强的政治色彩。电检会成立后，通过对武侠神怪片的查禁，将电影引向了为政治服务的一面，其意图本是希望创造稳固国民党政权，宣传三民主义的电影作品，可实际上，当电影真正被政治家们当成了工具，其发展方向便有点出乎国民政府的预料了。

1931 年 9 月 18 日，日本军队以中国军队炸毁日本修筑的南满铁路为借口对东北沈阳发动突然袭击，史称 9.18 事变。随后三个月内，日本关东军基本占领了东北全境。次年的 1 月 28 日，日军又突然向闸北的国民革命军第十九路军发起攻击，随后进攻江湾和吴淞。这激起十九路军的奋起反击，演变成被日本称之为第一次上海事变的淞沪抗战。日本军国主义这一系列的侵略行径，在极大程度上激发了中国普通百姓的爱国热情和民族感情。他们渴望救亡救国，脱离现实的影片由此受到冷落，从此电影的创作开始转向以现实为题材。与此同时，中国的共产党们也开始介入电影制作，他们提出要“准备并发动中国电影界的‘普罗机诺’运动，与布尔乔亚及封建的倾向斗争，对于现阶段中国电影运动实有加以批判与清算的必要。”⁸⁹可以说，电影的由初期的更看重商业价值到之后披上浓重的政治色彩，这一转向，外有日本侵略带来的民族意识觉醒，内有共产党在发现电影的影响力之后，为了扩大其左翼势力的推波助澜。电影公司为了更好的经营，开始寻求左翼人士支持，以夏衍为首的左翼电影人代表加入明星公司，为其提供剧本。1933 年，电影《狂流》上映，掀起了左翼电影的浪潮。

电检会的成立初衷是为了将社会上电影的意识形态导向国民党所认可的价值轨道上，为巩固国民党政权作出贡献。然而，当电影开始转向，

⁸⁹ 广播电影电视部党史资料征集工作领导小组等编《中国左翼电影运动》（北京：中国电影出版社，1993），页 18。

现实被拍摄登上荧幕，却更多的是抨击当前，揭示现实的丑陋与不足，这不得不引起电检会的关注，使他们的工作重心，从一开始的禁查武侠神怪片转而审查左翼影片。

在《电影检查工作总报告》中的“本会特殊事件述要”中便特别指出了，电检会分别于1932年7月8日及1933年5月6日先后召开国产电影谈话会两次，邀请各大公司代表出席，会上由电检会委员明确提出重要提案，其中便包括：“应以民族思想，生活需要，新的趋向为中心，创立中国影片作风；描写事务避免引起阶级观念”⁹⁰等条文，显示电检会已经开始警告左翼电影的相关摄制。当左翼电影逐渐成为潮流之后，电检会又于1933年10月24日发出一份“致国产影片公司告诫”，严肃表达了“勿摄制鼓吹阶级斗争影片”的要求。通告中写道：“查电影事业，对于民众教育影响甚大，载舟覆舟，惟在取舍。吾国际此内忧外患交并社会道德沦亡之时，端赖电影，广为宣传。辟邪说，正思想，惩凶慝，重谦让，使一般观众，于娱乐之中潜移默化，共趋正轨。”然而近来有一些摄制影片的人，矫枉过正，“或陷于超越现实之流弊，甚或鼓吹阶级斗争，影响社会人心至大。”所以电检会告诫电影界各人士“此后务宜各自注意。切勿玩忽，致干未便。”⁹¹声明发出之后，电检会也的确加强了对相关电影的审查。1933年下半年以后上映的有左翼思想的影片，或多或少都遭到删剪，比如联合公司的《还我河山》和明星公司的《上海二十四小时》两片，预告都发了却被禁不能开映。⁹²艺华公司的《中国海的怒潮》被剪去三分之一之多⁹³。更或有过于敏感的审查，比如明星公司《盐湖》⁹⁴在检查时被一委员坚持要求改正片中警员帽子上的党徽，被论者认为“片中盐警部分，都是远

⁹⁰ 电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页41-42。

⁹¹ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页64。

⁹² 参见，《特写》，《电声日报》，第三卷第9期，1934年。

⁹³ 参见，汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页47。

⁹⁴ 以上电影内容资料均来自书面报告或杂志资料。片源无法寻到。

景，面孔尚难辨认，那里认得出什么党徽，”进而讽刺其“某委员之眼，可谓明察秋毫矣。”⁹⁵

尽管如此，这些影片还是在不断上映并且不知不觉形成了气候。究其原因，其一是因为电影是一项高投资的产业，没有任何制片商甘心自己的投资血本无归，因此他们会千方百计地要求已拍好的影片上映，甚至不惜做任何删剪。其二，电检会成员都不是专业电影人士，他们在电检会只是兼职，大多来自教育部，甚至连国家政治机构专业人员都算不上，难免对“左”的敏感度相对弱些，很多时候其实不太能看出这些电影的左翼思想和宣传影响力。所以，面对左翼电影，大多未能禁映，而仅仅是做了修改和删除。

然而这样的局面终于让国民党当局对左翼电影的兴起感到不满，其中国民党政治派系中央俱乐部，又称 CC 系，一直以来都在寻找机会，企图将电检会完全置于自己的控制之下。CC 系是指以陈果夫、陈立夫兄弟为首的国民党内的一股势力，CC 系的名称来源于 1927 年 9 月在上海成立的中央俱乐部之简称（Central Club）他们以国民党组织部和中统局为根基，在教育、文化等多方面发展自己的影响力。需要指出的是，陈氏兄弟数十年来一直否认 CC 系的存在，因此虽然此派别流传甚广，但从未有任何国民党官方对其存在的直接有力证据。不过，这股势力对当时的文化、教育情况影响甚大，为方便论述，笔者在极大程度上认可和使用这一术语。

1933 年 11 月 12 日，一群暴徒以“中国电影界铲共同志会”的名义，捣毁艺华电影公司，理由是该公司“聘请赤色暴徒，摄制鼓吹阶级斗争之电影片”。⁹⁶不仅如此，该会指责艺华公司向电检会行贿以通过《民族生存》等影片，要求上级查明并惩处电检会。电检会澄清表示，国产影片审

⁹⁵ 参见，清《盐警的党徽》，《电声日报》，第三卷第 3 期，1934 年。

⁹⁶ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页 46。

查的时候“规定委员四人以上之出席，以昭慎重。遇有问题之影片，必提会共同讨论，轻则修剪，重则禁演，间或重检再议，力求适合法令而后已。且每次检片开会，均有中央宣传委员会指导员参加指导。纯凭多数主张取决，绝无徇情宽纵可能。”⁹⁷然而，事情没过多久，1934年1月22日，电检会又收到了一个叫中国青年铲共大同盟理事会的来函，不仅污蔑电检会受贿，还带着恐吓。该会在信中说，对于赤色电影的放映是：“在摄制中者应改制或停止摄制，已放映者应彻底删减，如无修改者表示，则国内电影院不得租映，各大报电影附刊不得加以鼓吹，否则当以炸弹奉饗。”他们恫吓电检会道：“如若电检会以后再有通过赤化影片之事实发现，不问其徇情或盲目，决抉其双目，以示恫戒。”⁹⁸对于赤色电影的流行，该会认为：“普罗电影年来之所以横行一时，南京电影检查委员会的委员老爷们，应当负非常重大的责任，有人说，这些委员老爷们如此鼓励赤化，或许是‘丧心病狂’盲了双眼，姑无论如何，他们有应得之咎，是毫无问题的。”⁹⁹言辞激烈，一时间引得各大电影报刊争相报道。

上述针对电检会的攻击实际上只是当时社会上讨伐左翼电影的一部分声音，除了一些报道之外，并没有引起太大的动静。然而，从电检会的报告中不能看出，委员们对于自己辛苦兼职审片却被人如此侮辱觉得相当愤怒和委屈，极力逐句逐条予以反驳。宣称所谓“宣传赤化”，“均与电检法及检查标准无所违背。”对于受贿一说，电检会反驳会中账目“不特设有经济稽核委员会随时稽核，且由尚公会会计事务所随时负责审查，”故完全没有受贿的可能。对于抉其双目的恐吓，电检会更是斥责，在党国统治之下，依法行事，即使真的受贿或徇情，也应该是依法可依地处置，而不是这般恐吓，“此种行为，将置党纪国法于何地。”¹⁰⁰然而不论如何，出了这些事，电检会在国民党内部便处于一种十分尴尬的境地。

⁹⁷ 同上，页 47。

⁹⁸ 同上，页 47-48。

⁹⁹ 力士《国片界的又一颗炸弹》，《电声日报》，第三卷第 4 期，1934 年。

¹⁰⁰ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页 49。

与之相呼应的是，正在电检会急于为自己辩解之时，1933年12月下旬，中宣会主任委员邵元冲在致蒋介石电中，又结结实实地捅了电检会一刀。他在电函中表示，电检会的“内教两部所派职员，意见不一，各以情感用事；对于左倾色彩影片，往往徇情通过；指导员无法纠正，只有以不出席作消极之抵制；外间流言百出，此时前方积极剿匪后方乃鼓吹造匪影片”¹⁰¹。这样的指控每一条都足以让人为电检会的前途担忧，电检会于此时可谓已经到了百口莫辩的程度。同时，上海市党部立刻提出了对电检会的改组要求，这相当于已经对电检会判了死刑，改组显然势在必行。

电检会在工作总报告中不无愤慨地写道：“按自中国青年铲共大同盟，宣言发出后，未几遂有中宣会邵委员致蒋委员长之巧电，而本会遂亦遵令结束，另有中央电影检查委员会之组织。然所谓‘影界铲共同志会’，所谓‘中国青年铲共大同盟’，究竟负责者谁，如何组织，为何专注意于国产电影而对本会肆意污蔑，则皆至今日成为疑问者也。”¹⁰²的确，从1933年9月CC系设立中央宣传委员会电影事业指导委员会，来分割电检会的权利开始，这场事关电影的政治斗争就已在意料之中。电检会遭遇的这一连串巧合般的攻击一方面说明他们在政治上的斗争失败，另一方面也说明左翼电影的兴起使得国民党高层对电检会的监控的确已经产生诸多不满，以致于使得一些人有机会趁虚而入，借题发挥，将电检会的权利转移。这样的推论联系指导委员会的成立和电检会工作总报告中的意有所指，话中有话，想必是可以成立的。

终于，在5月20日，电影检查委员会正式结束并且完成交接，改为直隶属于党部机关，由中央宣传委员会之中央电影事业指导委员会接管。并聘请中宣会设计委员、国民党中央党部“剿匪”宣传大队大队长罗刚担任主任委员，带领戴策等七人专任检查电影片事宜，但委员会名称不

¹⁰¹ 同上，页 50-51。

¹⁰² 同上，页 49-50。

变，还是叫电影检查会。CC 系终于如愿以偿，掌握了全国的电影检查大权，希望以此来推动国民党政权下的电影事业继续为了巩固党业而服务。

电影检查委员会在其存在的 3 年时间里共计检查长篇电影 2511 部，其中国产影片，无声片 509 部，有声片 54 部，声别不明的 25 部，合计 588 部；检查外国影片 1923 部，其中无声片 365 部，有声片 1326 部，声别不明的 232 部。在被禁映的国产影片中，违反《电检法》第二条第三、第四款的电影最多。¹⁰³

以 1930 年初成立的电检会标准着国民政府时期中国电影检查走向成熟和规范，同时，《电影检查法》的设立也为之后国民党电影制度浓重的政治色彩做好了十足的铺垫。虽然，电检会在三年的时间便经历了改组的命运，但《电影检查法》却一直被延用并且实际操作着。电检会初期的保守在查禁武侠神怪片方面取得了非常显著的成效。然而，在面对更为现实并且意识形态更强的左翼电影时却无可避免地展露出许多弊端，不够细致，不够强势，甚至于不够敏感。电检会的最终被改组，意味着电影检查制度在经历了多年的争论之后，已经完全从民间兴起变成了国民党政治体制的一员，被纳入中央的电检会便成为了国民党文化统治架构中一个不可或缺的部分。

中央电影检查委员会

根据中央电影检查委员会的组织大纲，该会直接受中央宣传委员会电影事业指导委员会指导。其职权除了延用之前的检查中外电影，颁发准演许可证和出国执照之，惩处不符合检查法的电影外，还增加了一条“指导各地依法检查电影工作。”¹⁰⁴中央电检会的委员也从之前的兼任改为专任，设主任一人，副主任一人，委员若干人，其人选是由电影事业委员会推荐，由行政院派充。该会设干事四至六人，技术员两人，书记若干人，

¹⁰³ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934）。

¹⁰⁴ 《检查委员会组织大纲》，《电声日报》，第三卷第 14 期，1934 年。

每星期会召开一次常会，决议该会重要事项，必要时会召集临事会。另外，组织大纲还规定，中央电检会每月都需要将工作情形，分别呈报行政院及电影事业指导委员会。如果在任何方面有任何疑难事项，可以请示电影事业指导委员会核定。¹⁰⁵中央电检会专任制的实行，从组织上确保了国民党对电影的态度和政策可以由上到下顺利传达。

中央电检委员会的势力主要来自于 CC 系的右翼势力，因此 CC 系领袖陈立夫可谓在电检会拥有着绝对权力。他的电影观对电检会的检查制度来说也尤为重要。陈立夫一向注意意识形态的影响，也非常关心电影事业，曾经多次在某些会议上发表关于电影的出路的之演说。他在《中国电影的新路线》中便明确认为，电影应该朝着维护国民党正统意识形态的地位出发，反对美国电影和武侠神怪片。“美国是生产过剩，物力充斥的国家，他们的民众，生活非常优裕，都有充分的物质的享受，平常的工人生活，和中国所谓资产阶级比起来，或许还要优胜。因此他们的艺术，尤其是电影，并不需要另有教育上文化上的意义，但求能满足娱乐的条件，就算是成功了。”然而这类美国影片来到中国“立刻可以使观众感觉到中国的穷陋破败，灰心丧志，灭杀向上的勇气；同时，也极容易是一般人敬慕他们的骄奢淫逸。”这样的影片影响了国片的票房，“在经济上的损失，还是有限；在精神上的损失，实为无穷。”说到国产电影，“一般电影商人为着维持自己的血本期见，不得不迁就社会的低级趣味，把宣传迷信的怪异片子如火烧红莲寺之类，以及诲淫诲盗的东西，诱惑观众，欺骗观众，遂致社会的道德，民众的心理，有如江河流去，愈趋愈下，不可谓非中国文化上教育上一个莫大的遗憾！”因此他提出“应该从积极方面努力，鼓励甚或设法资助中国有希望的影业家，”同时，“集合群力，创造不违背中国的历史精神和适应于现代中国环境的作品，满足现代中国人的需要。”中国人需要的电影，除了能满足试听享受之外，还要能感动人，以及最重要的能起来激励道德和智慧，“引起行为上的改善，智慧上的增加”这样的作用。显然，在陈立夫看来，电影不仅仅是娱乐的工具，更是需要具备教育和文化上的意义的。他提出的所谓“新路线”包括了：“发扬民族精神；鼓励生

¹⁰⁵ 参见，《检查委员会组织大纲》，《电声日报》，第三卷第 14 期，1934 年。

产建设；灌输科学知识；发扬革命精神以及建立国民道德五大点。最后，他更是强调了，电影事业“开宗明义第一章，总得先确立我们的路线，换句话说，就是中国现在所需要的是那种影片，不是需要的是那种影片。路线不确定，无从推进我们的车轮。”¹⁰⁶字里行间，政治意味浓烈，且这一“路线”，自然指的是符合国民党统治意识形态的思想。这自然也成为了中央电检会此后一直贯彻的重要方针。

1934年开始发起于全国的“新生活运动”，对国民党电影政策在政治上越发保守起到了重要的推动作用。蒋介石亲自发表的《新生活运动纲要》提出：“今日吾国社会，一般心理，苟且萎靡，其发现于行为者，不分善恶，不辩公私，不知本末……于是官吏则虚伪贪污，人民则散漫麻木，青年则堕落放纵，成人则腐败昏庸；富者则繁琐浮华，贫者则卑污混乱。其结果遂使国家纪纲废弛，社会秩序破坏，天灾不能抗，人祸不能弭……”¹⁰⁷故必须开展新生活运动，以中华民族传统美德——礼义廉耻为中心，以“军事化、生产化、艺术化”为目标，最终改变社会风气，使得人民生活合理化。新生活运动以恢复中华传统道德，促进民族信仰，以期复兴民族精神为诉求，虽然形式大于内容，但其中的伦理纲常，礼义廉耻等道德宗旨，却为国民党整顿社会风气提供了素材，以致于对待电影的要求也打上了这样强烈的标签。

与此同时，在实际审查操作层面，电检会的审核也越发严格。1935年3月，行政院通过《电影检查法修正规则》，要求“凡本国制或外国制之电影片声请检查时均须连至首都，由电影检查委员会施行检查。”根据电影检查法第十一条规定，电影处罚事项，除了由中央电影检查委员会执行之外，也可以“请警察机关执行。”¹⁰⁸紧随其后，电检会又发布了《禁各

¹⁰⁶ 参见《中国电影事业的新路线》，《中国电影年鉴（1934）》（北京：中国广播电视出版社，2008），页1019-1035。

¹⁰⁷ 蒋介石《新生活运动纲要》，《中央党务月刊》第17期，1934年，页432-469。

¹⁰⁸ 参见《电影检查法修正规则》，《电声日报》，第四卷第9期，1935年。

省市重检影片》之条例，规定“嗣后各项影片，经中央电检会检查准演后，无论何项机关，不得再施行检查。”¹⁰⁹这些条例不仅大大加强了中央电影检查会的权力及电影检查的强制性，同时当然也帮助国民党更有效集中地控制了电影的内容和传播。

中央电影检查委员会自成立至 1937 年抗战爆发三年时间，共检查电影 1696 部，其中国产片 480 部，外国片 1216 部。禁映影片 37 部，其中国产片 7 部，外国片 30 部。修剪影片 182 部，其中国产片 84 部，外国影片 98 部。从效率上来看，影片检查数量较之初代同样运作三年的教育、内政部电影检查委员会整整少了近 1000 部。其中检查国产影片约为初代的 82%，外国影片约为 63%；禁映影片约为其 23%，其中国产影片约为 8%，外国影片约为 42%。¹¹⁰从这些数据中不难看出，国民党政府接手电检会后对于影片检查重心的转移。教育、内政部电检会主要检查的是武侠神怪片，而中央电检会更加重视对辱华片，肉感片以及左翼电影的检查，笔者将在之后的章节中详细分析其检查重点及内容。于此同时，由于 1930 年初期，武侠神怪片的禁止拍摄，导致国片数量大幅下降，而 1934 年以后，国片基本适应了脱离神怪片的影响，产量大增，观众也变得更为关注及推崇国产电影，导致中央电检会检查国产片的比例也较之 30 年代初期有所增加。与此同时，就中央电检会单个而言，禁映影片的比例与总检查电影数相比，可谓冰山一角。这表示，不符合《电检法》的电影，多数以修改为主，禁映的甚少。有的电影甚至宁愿被剪得面目全非，核心全无，都不愿走向被禁映的命运。这反映出电检会对于禁映影片的决定是相当谨慎的，出于各种各样的压力和多方利益考虑，多少妨碍和束缚了电影审查的准确与公正。这也是电检会执行力和影响力逐渐下降的重要指标。笔者亦将会在之后的章节中详细论述。

¹⁰⁹ 《禁各省市重检影片》，《电声日报》，第四卷第 13 期，1935 年。

¹¹⁰ 参见，汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页 137-139。

综上所述，中央电影检查委员会的成立进一步加强了国民党对文化领域的管控，具有广泛的社会影响力，也开启了中国电影检查中央集权制的先河。其继承了教育、内政部电影检查委员会的许多核心思想，例如继续针对神怪武侠片的打击，以及对诲淫诲盗，辱华影片的重视。同时，由于其委员会成员的右翼身份，导致其在审查电影时，对意识形态，巩固国民党政权等方面显得更为敏感和保守。表现在面上，便是加强了对左翼影片的检查以及加强与警察权力的合作，来确立其集权、强制的地位。直至抗战爆发，中央电检会针对左翼电影的抑制的确起到了一定作用，然而与其它违规电影一样，审查并不能完全杜绝它们的产生，这里面固然有电检会的责任，但从内到外，从市场到政治再到整个世界局势，无不对电影，这种新兴特殊文化有着不容忽视的影响。在民国年间特定的环境之下，单凭一个电检会，能做到的，显然十分有限。

第三章：电影审查的重要内容

《电影检查法》于1930年11月3日由国民政府公布，其中大多数条例，贯穿多年，一直是教育、内政部电影检查委员会以及改组后的中央电影检查委员会通用的电影检查法规。根据《电检法》的规定：“凡电影片无论本国制或外国制非依本法经检查核准后，不得映演。”¹¹¹同时第二条法规提到：“电影片有左列情形之一者不得核准。一.有损中华民族之尊严者；二.违反三民主义者；三.妨害善良风俗和公共秩序者；四.提倡迷信邪说者。”¹¹²为了使操作过程更为规范和简便，教育、内政部电影检查委员会还在之后制定了《电影检查暂行标准》，将《电检法》中的四项条规具体化为甲乙丙丁戊五大款共46条标准。¹¹³其中“妨害善良风俗和公共秩序者”中的有关犯罪问题影片的规定，和“提倡迷信邪说者”有关规定，据笔者考察，大多属于电检会成立初期的检查重点。类似于《阎瑞生》、《张欣生》等侦探犯罪片，以及类似于《火烧红莲寺》等武侠神怪片在1934年以前已经在电检会的查禁下得到了很大程度的抑制，到了中央电检会成立之后，这类电影便已不是让检查委员们最为头疼的类型了。相对的，以外国人在华摄制的辱华片为首的有损中华民族尊严之电影，以左翼电影为代表的，被认为是违反国民党制三民主义思想的电影源源不断地出现，从头到尾未曾消失，至1934年后，有的还是防不慎防，有的甚至成为观众和电影人追捧的主流。至于妨害善良风俗的“肉感电影”更是从未禁绝过，反而是由最初的美制肉感片转变为了国产制艳俗电影。这三种类型的电影，便成为了电检会成立之后，一直到1937年抗日战争爆发前最重要的检查内容，在中国电影检查史上画下了不可忽视的一笔。

《电影检查暂行标准》规定有：

1.有损中华民国及民族之尊严者，其中包括9条，如“为外国宣传，危害中华民国；诋毁现政府之措施；表演我国或民族之不良风习；未经许可而擅

¹¹¹ 电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页108。

¹¹² 同上。

¹¹³ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页115-118。

用国家名位；侮弄国家之典礼；揶揄国人共同敬仰之先哲或现时闻人；表演与服用麻醉药物有关如吸食鸦片用吗啡等情形；表演足以减轻国家法制价值之情景；表演有损我国体面之历史事物或野史之传说。”¹¹⁴这项标准有相对来说十分具体的条规，比如吸食鸦片的镜头是不允许出现的，但也有比较笼统的说辞，比如表演国人不良的民族风习等，而这些笼统之处在遇上电影中具体的影像之时，它们算不算“不良风俗”，是不是有恶意侮辱国人之嫌，该不该以此禁止，都成为片商和电检会争论不休的焦点，甚至引发许多知识分子的讨论。

2.违反三民主义者，包括 8 条，如“宣传三民主义以外之一切主义，对于党国有所危害；曲解误解，或恶意抵恶本党主义、政纲、政策及决议；破坏民族固有之道德；颂扬君权及忠君；颂扬帝国主义及地主资本家；提倡个人浪漫自由及英雄思想；提倡鼓吹阶级斗争；表演有反民族平等之旨及足以引起国际恶感之情形。”¹¹⁵可以见得，此条款的大部分条规都针对左翼电影而设，然而过于宽泛地禁止了几乎多数现实电影的可能性，在当时救国存亡的历史大环境中显得有些不合时宜，这也是之后使电检会在对抗左翼电影时展现出力不从心的最关键之处。

3.妨害善良风俗者或公共秩序者，此条规一共两个大项 18 条规定。其中第一个大项为害妨善良风俗者，有 14 条，第二个大项是妨害公共秩序者，有 4 条规定。笔者在此之挑出针对肉感，香艳电影作出规定的条规进行阐述，如“描写淫秽及不贞操之情态；描写对异性施用引诱或强暴手段以达奸淫目的之情形；描写或暗示乱伦之情景；以不正当的方法表演妇女脱鞋衣裳；表演生产临盆或堕胎之情景；表演足以诱惑青年之赌博挟妓等情形。”¹¹⁶一方面，这些规定表面看似比较宽松，只要不脱衣服不勾引，没有床戏，仿佛就能轻松过审，但另一方面，它又出现了许多不完全有具

¹¹⁴ 同上，页 115-116。

¹¹⁵ 同上，页 116。

¹¹⁶ 同上，页 116-117。

体意义的虚词，比如“引诱”、“暗示”、“不正当”、“诱惑”等。电影作为艺术，有其十分个人化的一面，不同的观众看同一部电影，极有可能产生不同的观影体验和想法。如此不具体的条规，无疑在所谓“淫秽”尺度上，给了片商许多争辩的空间，给了观众不少讨论的角度，也增加了电检会对审查这类影片的难度。

本章笔者将主要从辱华电影、左翼电影、肉感电影三个方面来探讨，1932年至1937年民国电影检查制度内容的成因、经过及部分审查个案对拍摄这类影片所带来的值得记录的成果。

辱华电影

所谓辱华电影，是指外国电影中出现暴露中国人各种丑陋样貌和粗鄙习俗的电影。这些电影将中国人的恶习放大、歪曲，基本上来源于一种当时西方人的民族优越感以及对中国人的刻板印象。在他们的镜头下，中国人被具象化为整日吃喝嫖赌，体弱多病且罪恶丛生的民族。中国的政府和官员被表现成草菅人命，懦弱甚至对外国人摇尾乞怜，卖国求荣的形象。具体在当时的评论者眼中，被指出为类似：“盗匪的下手”、“仆役”，且形象必然是“囚首垢面，弯腰曲背，形状秽琐，丑态可憎，不但外国人看了厌恶，连我们中国人见了，也要诧为绝无仅有，不知道是哪一国的民族。”¹¹⁷此外，如同《电影检查暂行标准》中规定的那些吸鸦片，裹小脚等，或者涉及侮辱中国人留长辫，体弱多病，赌钱等镜头，都属于“辱华”。这些辱华影片中，数量最多，社会影响最大，讨论最烈的，当属美国影片，笔者将着重针对美国的辱华片进行分析。

或许，当年一些让中国上下人神共愤的“辱华片”在今天看来并非如此，一些恶习是中国人的确存在的，并没有被冤枉。当这些“臭事”声名远播之时，民国观众并没有从自身进行检讨和反思，试图改变形象，却总是

¹¹⁷ 曹大功《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页486，原载《影戏生活》，1931年第1卷第16-29期。

消极抵抗和声讨，显示出十足的小气和弱势。然而，结合当时的历史语境，这样的心态便仿佛不难理解。一方面，中国自晚清以来，不论科技还是经济，与西方国家相比都日渐衰微，后来甚至全面被日本超越。传统思想与西方民主、自由、开放的现代思想产生激烈碰撞，彼此都难以相互理解。在中国人的观念中，他们是几千年的“泱泱大国”，是地大物博的文明土地，却不幸被列强的枪炮一次次轰开国门，毫无还手之力。这使得中国人的自信心受到强烈的打击，一时无法适应国际巨变的他们，自尊心也极为敏感。另一方面，将中国的“弱”投放在镜头上，这一举动并不是由中国人自己完成的，而是通过西方人。因为帝国主义思想的传播和武力军事上的侵略，西方人在中国人的眼中并不是值得尊敬的先进民族，反而是欺凌弱小的霸权代表，充满了负面。加之，西方人在看待东方人的时候，本身带有强烈的优越感，刻意将华人塑造得卑鄙下作，丑陋不堪，更使得这类电影在人民层面上，深深伤害了中国人敏感的神经，在政府层面上，使得中国的国际地位被严重打击。所以，为了民族尊严，人民奋起抗议，为了在国际上争取到一定的话语权，政府也是非常支持抵制“辱华片”的。

对国民政府而言，抵制辱华片，不仅可以从民族感情上加强国家的凝聚力，树立民族主义的旗帜，提升政府在人民心中的形象，从而获取支持，更可以通过禁绝、批判辱华片，在世界范围内发出自己的声音，表达国家意愿，以期获取其他国家的尊重。因此辱华片的禁查便成为了民国电影审查中极为重要的内容。

（一）辱华电影问题的开端

1920年春，美国纽约开映两部辱华电影，《红灯笼》(The Red Lantern)和《初生》(The First Born)，描写中国妇女缠足，华人露天饮食，街头赌博，吸食鸦片，逛妓院等各种丑态。郑君里在《现代中国电影史略》一文中便指出，影片开映之后，美国的华侨大为愤怒，“群请南方政府驻美代表马素向纽约市政府交涉，市长哈仑乃禁该二片在当地开演，

然纽约以外各地仍照常开映。”¹¹⁸于是华人又向美国中央电影检查委员会交涉取缔，该会回复他们称：“中国如能自制优美的影片阐发东方之文化，则该项劣片，自然消灭云云。”¹¹⁹显示出海外华侨在面对辱华片时反应虽然激烈，但效用不是太大。才有了后来华侨黎锡勋、林汉生，梅雪侑，刘兆明四人相约加入纽约爱尔文(Alovine)学校学习导演、表演及摄影等技能。

20年代中期，美国出现了一批以唐人街为背景的谋杀片，将华人描写得罪恶不堪，这更加引起了中国人的不满。吴铁生提出，西方人为了满足他们国人的好奇心，在拍电影时，不拍中国好的一方，专门去搜罗那些下等社会情形，或者是鄙陋不堪的习俗。又从许多下等华人阶层，比如洗衣服的、剃头的、修脚的等人里面，招募配角，专门饰演下贱的华人角色，“令人看见，真要气死。”¹²⁰西方人如此歪曲中国人的形象，让吴铁生不禁发出感叹：“试问这样子，代表了我们的中国人，无怪乎西洋人瞧不起我们，国家名誉扫地，一辈子都抬不起头来。”¹²¹他故而也提出，中国人应该学习自己生产佳片，并且把好的片子送出去，发扬国威。

辱华片对当时的中国人伤害如此之大，使他们不仅抗议沟通，同时也用实际行动加入到学习电影，生产电影的行列中，追根究底，是来源于当时各种历史事件催生下所形成的“高度敏感的民族精神”¹²²。这种“高度敏感”在三十年代达到了顶峰，外国人如何描述中国人这件事，成为了许多

¹¹⁸ 郑君里《现代中国电影史略》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页1394，原载《近代中国艺术发展史》，良友图书印刷公司，1936年出版。

¹¹⁹ 同上。

¹²⁰ 吴铁生《电影的好处》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页528，原载《电影周刊》1921年第1期。

¹²¹ 同上。

¹²² （美）陶乐赛·琼斯著，邢祖文，刘宗锟译《美国银幕上的中国和中国人（1896-1955）》（北京：中国电影出版社，1963），页66。

人最为关心的事情，让他们对美国影片中肆意歪曲、刻意丑化中国人形象的描绘，产生了强烈反感。

国民党政权的主要盟友就是美国，不论是政治、经济还是军事上，国民政府对美国都十分依赖，这样的关系也不得不反映在了电影检查制度中，对美国电影呈现出颇为宽容的态度。在这样的前提下，辱华电影违禁上映的情况层出不穷。终于到了1930年，才有了美国电影《不怕死》(Welcome Danger)¹²³上映，造就民间抵抗辱华电影，政府配合查禁的第一次彻底胜利。辱华片情况至此有了些许好转，从数据上来看，上文所记，在《不怕死》事件之后运作的教育，内政部电影检查委员会3年时间里共计检查长篇电影2511部，其中国产影片588部，外国影片1923部。禁映国产片87部，占总检查影片数的14.8%左右，美国好莱坞影片42部，只占总检查影片数的2%左右¹²⁴。而该组织后的中央电影检查委员会，自成立至1937年抗战爆发三年时间，共检查电影1696部，其中国产片480部，外国片1216部。禁映影片37部，其中国产片7部，占检查总数的0.4%左右，外国片30部，竟然占到了检查总数的1.77%左右，大大超过了对国产电影的禁查。不过，中央电检会在修剪影片方面，一共处理了182部，其中国产片84部，外国影片98部，两者相差无几。这显示出，虽然国民党统治时期的电影检查制度对美国电影在华的放映和制作有着较为严格的规定，但其影响主要还是删减而非禁映。

《不怕死》案的发生，为确立民国对外国电影的检查行为提供了难得的机会。它并非电影检查推行之后的个例，而是对一系列相同案件按照电影检查法处理的开端，并且最终导致全面合法限制了外国“辱华片”的拍摄和在华放映，具有非常重要的意义。

¹²³ 此片片源如今还可在网上寻找到纯英文无字幕版供参考。

¹²⁴ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934）。

（二）“不怕死”事件之始末

《不怕死》（Welcome Danger）出品自美国派拉蒙公司，由美国著名喜剧演员罗克主演，于1930年2月在上海大光明和光陆大戏院放映。罗克（Harold Lloyd Luke, 1893-1971），出生于美国内布拉斯加，在20至30年代，是和卓别林同享盛誉的喜剧演员，在中国亦享有盛誉。当时的报章刊物均对他赞誉有加，认为“余子碌碌，无足与之抗衡者。”¹²⁵

上海并不是第一次放映罗克的影片，相反，罗克的电影在当时的观众群中已经相当流行。他的一举一动，被认为是既滑稽又耐人寻味，“具深刻的描写，丝毫没有牵强的胡闹。”¹²⁶他凭借着一副眼镜，塑造了一个又一个极具特色的喜剧形象，让不少观众评价其为滑稽的天才，“不论平淡无奇的事，一经他们做作，便能使人笑坏肚皮”¹²⁷。但是《不怕死》中的辱华情节，并没有因为罗克的高知名度和高人气被观众忽视，相反，越是多人关注的电影，越是在引起中国观众集体不快情绪之后造成了一场轩然大波。

《不怕死》描写了一位美国植物学家受聘在旧金山中国城调查和缉拿绑票贩毒集团的故事。片中出现的中国人的形象，用洪深的话来说，便是“所做的都是些犯法作恶的事，如杀人绑票贩土等”¹²⁸。其中，罗克试验的植物学家用不少计谋使得中国人自相残杀，看起来愚蠢至极，他却在一旁拍手叫好。不仅如此，片中还出现了中国人卖鸦片，吸鸦片、偷窃、抢劫等镜头。女人裹着小脚，男人好赌好杀。罗克将他们一个个玩弄，嘲

¹²⁵ 《美国滑稽电影明星罗克（三幅）》，《良友画报》，1926年6月15日，第5期，页7。

¹²⁶ 罗树森《谈滑稽电影》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页674，原载明星公司特刊第25期《血泪碑·真假千金》合刊，1927年。

¹²⁷ 易翰如《滑稽影片小谈》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页672，原载《影戏春秋》，1925年第12期。

¹²⁸ 洪深《“不怕死！”大光明戏院唤西捕拘我入捕房之经过》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页1003，原载《民国日报》，1930年2月24日。

笑，并且打死，表示中国人之愚蠢，他们的凶狠和野蛮，在西方人智慧的眼睛中都不足为惧。



电影《不怕死》中猥琐的中国人形象

作为一部商业片，《不怕死》上映第一天便获得了较高的上座率，观众以中国人居多。不过第一天结束后，便有 35 位观众在大光明电影院看完电影后气愤难当，于是集体致函《民国日报》，语气激烈地表示：“这张影片内描写的滑稽完全是以侨美中国人的丑恶来开玩笑的资料，这张影片内奸诈的表现完全以侨美中国人的扮演……已经尽够把中国的国体丧失极了，这可以使人误会以为中国是一个野蛮的国家，一个未开化的民族，是一群毫无德行的人民！……”最后，民众还强调：“请转告大光明的戏院院主，如果他们不自动停止映演这张完全侮辱华人的影片的时候，请注意，我们中国人也有热血，我们中国人也会不怕死的。”¹²⁹如此可见，之后爆发的“不怕死”抵抗事件并非偶然，不是刚好由于著名电影人洪深的观看才引发的个例。

电影上映第二天，著名电影人洪深还没有能够看到这篇 35 位民众的激愤来函，便去往大光明电影院观看此片。洪深（1884-1955），江苏省武进县人，是中国著名的电影剧作家及电影编导，也是中国电影史上重要

¹²⁹ 《三十五同胞致“觉悟”编者函》，上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》（上海：上海市电影检查委员会，1931），页 126-127。

的开拓者和奠基人之一。洪深出生于官僚世家，于北京清华大学毕业之后留美学习工科。后来又考入哈佛大学学习戏剧。他回到上海之后，先后在复旦大学、暨南大学担任教授，并先后加入各种戏剧社。洪深 1924 年进入电影界，于 1925 年至 1937 年任职于明星公司，职位编导。洪深在美国的留学经历坚定了他的民族自尊心，同时，由于其长期从事文艺工作，对戏剧电影的艺术感染力比常人敏感，“不怕死”案件由他作为发端，进而闹大便实属正常了。

洪深在《民国日报》回忆事件经过时谈到，当天有朋友邀请他看戏，本来是要前往卡尔登看范朋克主演的影片，但是因为影片内有演出华人将发辫自缢等事，而且他最近来上海，丝毫没有任何道歉改过之意，洪深表示：“余痛在心，所以坚决不愿往卡尔登。”这才改去大光明看罗克的《不怕死》。令他始料未及的是，《不怕死》中对华人的描写更加恶劣，“所做的都是些犯法作恶的事，如杀人绑票贩土等……在中国人如我者，见我国侨胞，在美国如此没有出息，而且全是诬蔑捏造的，看了自觉不甘心。”他认为，影片中内容就全部看来，“对于中国人，是鄙贱，是戏弄，是侮辱，是侮蔑。我想任何中国人，尤其是同情于我们海外侨胞的，决不会觉得这张片子，是把中国人做得有面子，有光彩的。”

洪深没有看完片子便独自走出了戏院，到家后唱了几张留声片子分散注意力，“但是那影片侮辱华人的一件事，总在我心头，不能忘却”。于是他在五点多的时候又回到大光明，本来想找他的友人徐君商量办法，但是徐君没有找到，却在门口遇见了几个青年学生。学生们当时正在写信给《民国日报》，他们忿忿不平，希望借由信件，至少唤醒上海的市民，“不再去看这张侮辱中华民族的《不怕死》”。洪深被他们的热诚感动，但是认为“远水不济近火，等到你的信刊发出效力，戏院里已经赚了几万块钱了。何不此时立即对观众说，叫他们不要再看这张影片”。同时，他害怕青年学生去演说或者引起误会而吃亏，故而决定自己亲自去。

洪深于是挺身重入戏场，发表了对影片的演说，将片中辱华的部分简要说明，并呼吁观众不能默受这样的侮辱。他的演说结束之后，便立刻有观众附和，表示：“我们应当有点志气。我们不要看了。”这些观众随后前往退票，不料遭遇戏院大股东唆使的西人经理来出头，并以洪深是带头捣乱之人为理由对他动手。洪深还击之后便被许多戏院里的职员、侍者、印捕和西捕等十几个人团团围住，将其带往巡捕房。

一路上西捕态度蛮横傲慢，使人不快。到了巡捕房之后，洪深义愤填膺地陈述了事件经过，并希望英国捕房设身处地地理解他的行为。然而捕房表现冷漠，之后另一个西捕，态度更是不好，不仅“嘴里不干不净，甚而拿了棍子，作势要打”洪深，同时一直辱骂共产党。这时，有不少明星公司编导，洪深的友人们，例如田汉、张石川、程步高等得知消息后，都赶来捕房安慰他，“他们十几个人，立在门外露天里，等候消息，一直等到八点半钟，我被释放的时候，才一同走。”

八点一刻左右，前往大光明调查的捕头回来了，对洪深说：“你是神经过敏，这张片子，完全是寻开心。我们西人看了，只是好笑，并未见得是侮辱中国人。况且其中有一个好人，也是中国人就是那医生。而其中恶人领袖，倒是一个美国人。总之，这完全是滑稽片，不能十分当真的。”洪深回应他道：“这是哄小孩子的话。而且这句话，完全见得是心虚道歉的话，在你们西人一方面看，当然是好笑的。在我们中国人，是表同情于华侨的，其中的种种丑态，还能使我们发笑么。”另外还有一个西捕，也加入劝洪深，认为他不是广东人，也不见得完全听得懂广东话，何必要出头；如果不喜欢何必花钱去看；如果看了一半不喜欢，不看就是了，何必要叫别人也不看。捕头提出的解决方法，便是要求洪深给大光明的西人经理道歉，之后就可以放他离开。但是洪深不仅坚决拒绝道歉，并同时要求起诉该经理私擅监禁和无故拘捕。捕头见洪深态度坚决，同时又没有理由继续对其进行拘捕，同时大光明那边也害怕事情继续恶化，故而

释放了洪深。¹³⁰八点半左右，洪深离开了捕房，距离他被关进去，已经有差不多三个小时了。这便是“不怕死”事件的开端经过。

洪深虽然被释放，但他的心情还是久久不得平息。在回家的路上，想起许多事情：“我从前在美国时，对于侨胞有过相当认识。觉得他们刻苦如莘，在重重压迫下求生存，富有革命性，永不忘记，永不羞惭，他是中华民族的一份子，不断地帮助着在中国的中国人，决不如这张片中所污蔑的那样坏。”¹³¹由此可见，在洪深眼中，《不怕死》这部片子势必会极大程度上影响华侨在西人心中的形象，对他们在国外的生活带来更多阻碍。此外，整个事件也让人充分感受到，当时上海租界里西人的盛气凌人，中国人地位低，被欺负，自尊心遭忽视等问题。冰冻三尺，非一日之寒，这也难怪当洪深在各大报刊上披露出他因“不怕死”被拘捕殴打事件之后，会引起中国人如此大的反响。

洪深回家后马上呈文给上海市党部称：“奸商无耻，唯利是图，开映影片，侮辱我中华民族，请求制止事。”¹³²他进一步阐述表示：“举凡‘不怕死’之罗克所加诸‘怕死’之华人身上，而引起西人之大笑者，在深观之，真如刀割……”¹³³他进一步质问：“做人皆有人心，受侮辱必然悲愤，受压迫必然反抗，天下之同理也，该租借当道赖我华人所纳之租税而生存，但何以因英人不满于《残花泪》之写华人优于英人也，则禁止之，又何以在意国水兵不满于《街头人》之写意妇女之卖淫，夺片焚毁后，委屈调停

¹³⁰ 参见，洪深《“不怕死！”大光明戏院唤西捕拘我入捕房之经过》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页1003-1006，原载《民国日报》，1930年2月24日。

¹³¹ 洪深《“不怕死！”大光明戏院唤西捕拘我入捕房之经过》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页1006，原载《民国日报》，1930年2月24日。

¹³² 上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》（上海：上海市电影检查委员会，1931），页108。

¹³³ 同上。

之，而对于侮辱华人之影片如《不怕死》绝不加以取缔，任其开映。”¹³⁴总之，洪深认为“此片于戏弄之中，寓鄙贱之意，于侮辱之外，又附会而诬蔑，其流弊不堪设想……其影响于我国际地位者为如何，其影响于我民族之前途者为如何，思之思之，不寒而栗。”¹³⁵他遂而提出补救办法几条，其一，转呈上级党部转咨国民政府外交部，从速与美国政府交涉，禁止此片在美及世界任何各国开映；其二，已运来华之《不怕死》影片，立即当众焚毁以后不论何时何地，不准开映；其三，严惩依比租界势力，而实际华人资本之二个影戏院；其四，严惩租界所设立之影片审查会华人委员，卖国媚外，通过此类侮辱国人之影片；其五，此后在租界开映之外国影片，亦须同受市政府检查。¹³⁶

洪深“不怕死”事件曝光之后，引起了各界极大的反响，大多数人对他的行为表示支持，这其中亦有许多左翼团体。南国社、艺术剧社、复旦剧社等左翼社团便联合发表宣言称：“剧届同人，对此事件，深为发指。帝国主义对华侵略，在经济上，在文化上，无所不用其极，而近更假借电影之表现，在国际上，作丑恶之宣传，作迷惑之麻醉，淆乱黑白，混人听闻，其影响固不仅侮辱华人而已。《不怕死》影片，即一例也。”该宣言进而斥责政府不曾加以注意和限制这类电影，同时更愤怒指责大光明剧场和捕房对洪深所作所为是有违法纪的压迫行为，“亦即全戏剧界之公辱。”最后，宣言表示“剧界同人，深愿为洪先生之后盾，作一致之援助，对无理之大光明戏院，蛮横之捕房，作严重之抗争，务使此片销毁，不再映现于世界各国。同时更进一步，愿唤起全国群众：以后对舶来影片，加以注意，如再有同类事件发生，即以群众之力量，而作直接之取缔。”¹³⁷同

¹³⁴ 同上，页 108-109。

¹³⁵ 同上，页 109。

¹³⁶ 参见，上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》（上海：上海市电影检查委员会，1931），页 109。

¹³⁷ 南国社等《上海戏剧团体反对罗克〈不怕死〉影片事件宣言》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《中国左翼电影运动》（北

时，各地报纸关于“不怕死”事件的报道占据了大半篇幅，上海有名的律师自愿帮洪深义务辩护的多至二十几位，各种影片公司也纷纷表示愿意捐助巨款作为他状告大光明戏院的诉讼费。而一般与洪深同仇敌忾的热血青年，则是故意去光陆和大光明两家戏院捣乱，有的用保安剃刀片在黑暗中把戏院坐垫的皮面割破，有的买了爆竹，带人在场中燃放，有的把阿母尼亚汁洒在场内，弄得奇臭无比，观众都纷纷掩鼻而走。这样一来，戏院的营业大受影响门可罗雀，不得已便只有暂时停业。¹³⁸

在一片群情激愤，当局立刻介入处理，反应可谓是相当迅速。上海市电影检查委员会在 22 日当天便发出训令，言辞激烈地谴责了光陆和大光明在未经检查的情况下放映《不怕死》这样的辱华片，更罪加一等地是大光明无理暴力地对待爱国人士洪深等人的抗议，遂令其立刻停止放映该影片，并听候查办。不仅如此，上海市电影检查委员会还寄去公函，请“本市各报馆撤出大光明光陆两戏院所登不怕死影片广告”¹³⁹。

1930 年 2 月 23 日，上海市电影检查委员会就《不怕死》发布公告，表明该影片事前没有经过检查，事后也不听民众意见停止映演，“丧心病狂，莫此为甚。”¹⁴⁰除了要想办法依法取缔之外，还劝请国人，千万不要前往观看。

1930 年 2 月 24 日，上海市党部宣传部发出命令，要“严重取缔不怕死影片”。“（一）转上级党部转咨国民政府外交部从速与美国政府交涉，禁止此片在美及世界任何各国开映；（二）已运来华之不怕死影片，立即

京：中国电影出版社，1993），页 19，原载《民国日报》“戏剧周刊”第 37 期，1930 年 2 月 26 日。

¹³⁸ 参见，王易庵《记洪深》，《杂志月刊》，十二月号，复刊第五号，页 74-80。

¹³⁹ 参见，上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》（上海：上海市电影检查委员会，1931），页 106。

¹⁴⁰ 同上，页 107。

当众焚毁，以后不论何时何地，不准开映；（三）严惩依此租界势力而系华人资本之两个影戏院，即映片得利之光陆，对观众谎言此片已经市政府检查且依借人势力压迫国人之大光明，并着两院将连日所获之利数万金，悉数捐给公益慈善事业；（四）严惩租界所设定之影片审查会华人委员关炯之卖国媚外通过此类侮辱国人之影片；（五）此后在租界开映之外国影片，亦须同受市政府检查，不得享受治外法权。”¹⁴¹这些惩处条例多数是如洪深之前建议的一致，足可见他对《不怕死》影片的查禁所起到的关键作用。

同样是24日下午一时，上海市电影检查委员会召开临时会议，会议中，上海市电检会首先承认自己在此次事件中监管不力的过失，但同时也表示租界的事情很多时候他们难以管束。在商讨对“不怕死”的解决办法时，基本也是联合全国其他电影检查委员会，特别是教育部，内政部电影检查委员会一起在全国范围内严禁《不怕死》的播映。同时与美国当局进行外交沟通，再者是对两个涉事戏院进行惩处，并要求他们整改所有罗克主演的影片，最后是对洪深进行慰问。

同一天，纳税会致函工部局，希望工部局迅速制止《不怕死》的演出，并勒令焚毁，以平民愤。除此之外，还应该在事后严禁任何影戏院再演类似的足以激起中国人民恶感，进而引发重大纠纷的电影。

1930年2月25日，因为影片中有华人贩卖鸦片的场景，拒毒会请上海市电影审查委员会就《不怕死》与租界当局提出严重交涉。¹⁴²

1930年2月27日，上海市电影检查委员会主席陈德徽发表了写于25号的《对不怕死之宣言》，郑重致告国人《不怕死》之辱华程度之恶劣，丧心病狂，严厉批评了两所戏院，并承诺上海市电检会将会在日后避

¹⁴¹ 《严重取缔不怕死影片》，《申报》，1930年2月24日。

¹⁴² 《取缔不怕死影片》，《申报》，1930年2月25日。

免再有此种影片的产生。¹⁴³也是在当天之后，各报便完全停止刊登两院影片的广告。

1930年3月1日，上海市电检会请江海关监督公署和京沪、沪杭甬两路管理局查扣《不怕死》影片。同日，还通令检查滑稽及新闻片。¹⁴⁴

1930年3月7日，上海市电检会请教育局通令各小报馆在不怕死影片案未解决以前，禁止登载大光明及光陆两戏院广告。¹⁴⁵

18日，举行临时会议，通过惩戒不怕死影片主角罗克案。20日，会同上海特别市党部宣传部点请各省市府：在罗克未向中国国民正式道歉之前，所有罗克主演各片，请一律禁止其映演。¹⁴⁶可以见得，在短短的一个月左右，上海电检会就“不怕死”事件作出的处理便接踵而至，从电影到政府到戏院再到个人，方方面面无不顾及，处理方法严厉而适当，从而成功掌握了事件的主导权。

¹⁴³ 《对不怕死之宣言》，《申报》，1930年2月27日。

¹⁴⁴ 参见，上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》（上海：上海市电影检查委员会，1931），页3。

¹⁴⁵ 同上，页4。

¹⁴⁶ 同上。



美国著名喜剧演员，《不怕死》主角罗克

在政府发出禁令之后，全国各地其他一些省市都开始响应，一些原本准备上映《不怕死》的影院们纷纷将影片退回，再加上全国各界民众自发地抵制，至此，即便是租界中的影院不服从禁令，这部影片实际上已经无法在租界外的任何地方上映了。此件事牵扯到的影片制片方，发行商，甚至影院经济上的损失，也成为其日后不得不对电影检查妥协的重要因素之一。

上海电检会对《不怕死》采取禁映措施之后，大光明戏院分别于2月28日和3月5日发出声明：“不怕死影片系向美商派拉蒙影片公司租来，现已由该公司收回。销毁一层，无法办到。”对于其余各项，则是游

移其辞，被上海电检会认为绝无接受诚意。而3月14日，规模和影响力较小的光陆戏院首先屈服，表示除销毁原片，无法办到外，其余各项，悉愿遵办。¹⁴⁷

针对两所涉事戏院的态度，上海电检会一方面坚决处罚，一方面又依照实际情况酌情处理，于3月18日下午2点召开临时会议，讨论处置办法。上海电检会认为光陆戏院已经悔悟前非，应该给予改过自新的机会，一致决议与大光明戏院分开处理。4月5日，光陆影戏院再一次登报向国人道歉，“并郑重声明服从党部政府一切法令。”5月2日，上海电检会常会议决：“恢复光陆戏院广告，光陆案件，至此遂告结束。”同时，对于大光明戏院予以重罚，要求其接受罚款，登报道歉等四项法案，如果办不到，就一直不允许其广告登报。¹⁴⁸然而此决议通过后，大光明戏院依然没有予以执行，足见其借背后有西人撑腰之嚣张作态。一直拖到10月17日，大光明戏院才终于电呈上海市电检会，表示：“前以失于检点，开映罗克主演之不怕死影片，其中有侮辱国人之处，深用疚心，”并愿意遵照一切惩处条例。上海市电检会认可了大光明戏院的认错举措，至此，大光明一案也宣告结束。¹⁴⁹然而，大光明戏院在长达7个多月的时间里被停止刊登电影广告，营业受到严重影响，从此以后便一蹶不振，终于在1931年9月底停业。

在教育、内政部电影检查委员会成立之前，全国的电检机构可以说都不太受到电影制片商的重视，更何况是由西人主导的租界。外国进口电影的检查工作可谓是困难重重。“不怕死”事件的偶然，使得上海电影检查会有了执行权力和为自己正名的机会。他们反映快速又适当，巧妙运用社会各界及舆论对“辱华”一事普遍不满的心态，在民愤高涨之时，获得中央

¹⁴⁷ 参见，上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》（上海：上海市电影检查委员会，1931），页114-117。

¹⁴⁸ 同上，页117-119。

¹⁴⁹ 同上，页119。

及各地方党政当局的支持，以强压迫使外商低头认错，甚至破天荒地使美国演员首次向中国观众正式表达歉意。在此案件的处理中，上海电检会最为聪明的地方在于，他们没有直接请用党政权力，用武力强行执行对外商和戏院的处决条款，而是采用软性的手段，令报纸不可刊登影片广告，令戏院不许播放演员影片以及让租界外的其它地区停映影片的方式，从经济利益的角度迫使外国影片商妥协。这既实现了自己的目的，又不至于从国际关系的角度上做得太难看，伤害中国与美国之间的外交友谊。此事件不仅开启了民国政府处理外国“辱华”电影的先例，为之后的电影检查提供了思路，同时，也使得上海租界区电影和外商电影从此被纳入国民政府的电影检查体制。“不怕死”案件因此成为国民电影检查体制确立过程中极为关键的一个事件。

（三）“辱华”电影检查后记

由美国电影《不怕死》上映引起的风波，可以说是民国电影检查历史中由民间呼吁发起，后被政府接受处理的一个典型案例。从这件事中亦可看出民众对初期的电影检查起到的关键性的影响及推动作用。民众在请求政府出面解决违禁电影事宜的同时，政府也在利用民愤和舆论给电影制品和放映方施加压力，从而慢慢确定自己的正统地位。

无论如何，“辱华片”的境遇在“不怕死”之后发生了根本的改变，这是不争的事实。其一，便是政府对此类影片的防范措施严厉了许多，在国民政府内教二部电影检查委员会成立之后，便不断地处置辱华片，后来的中央电影检查委员会亦是对查禁辱华影片不遗余力。同时，社会舆论、民众对此类影片的警惕程度相较于之前大大提升，一旦有疑似辱华的影片出现，都会有人在报刊杂志上呼吁，要求电检会注意审核。

教育部、内政部电影检查委员会在成立之后，也将对“辱华”片的审查摆在重要的位置。根据《电影检查工作总报告》中记录的“禁演外国影片一览”中显示，违反《电检法》第二条第一款规定的“有损中华民族尊

严”者有，福克斯公司的《中国游记》，哥伦比亚公司的《磁盆》以及联利公司的《弱女》等¹⁵⁰。

对于还未进口的影片，如牵涉到有关辱华的情节，电检会也会敏感地要求出品公司修改或停映，否则便会停止该公司进口影片的审查工作，由各驻外使馆协助进行。例如 1932 年，德国莱城大学中国留学生张又新、祝年、夏瑛等人联名致函内教二部电检会，称：“查美国派拉蒙公司所制《上海特别快车》（Shanghai Express）¹⁵¹影片，虚构事实，侮辱中国政府，无所不至其极，殊足痛恨。现除呈请驻德中国公使馆即刻制止在德续演外，应请贵会转请外交当局，迅即设法交涉，务将该影片根本销毁，以保国家体面，不胜盼祷。”而 5 月 21 日，天津《大公报》登载的巴黎通信，也记载了此片在巴黎放映时引发的纠纷，同样请求销毁《上海特别快车》。于是，内教二部电检会立刻致函通知派拉蒙影片公司，要求他们将在世界各国租出去的该片拷贝和底片全数收回并销毁，并且保证今后永远不再摄制侮辱中国的影片，所有派拉蒙向电检会申请检查的电影，也立刻暂停检查发照。¹⁵²当然，此事首当其冲亦是由中国的外交部门进行交涉，由使馆协助。

电检会针对外国公司来华拍片一事，也进行了规定和限制。《外人在华摄制电影片规程》中首先规定：“在华摄制电影片之外人，应持有中国政府所给予之游历内地护照。”外国人需要持护照向当地警察机关领取许可证，并请派员监视。¹⁵³这样的规定，一方面将外国人在华摄制影片的情况完全掌握，另一方面也遏制了他们随心所欲地借地发挥。毕竟在中国

¹⁵⁰ 参见，《禁演外国影片一览》，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934）。

¹⁵¹ 网络上至今还可以找到此片较长片段，让人 30 年代本片是否真如电检会要求一般在全球范围内全数销毁提出质疑。

¹⁵² 参见，《教育、内政部电影检查委员会呈》，《电影检查委员会公报》，1932 年 8 月 1 日，第一卷第 1 期。

¹⁵³ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页 122。

人眼皮子底下，即便是骨子里带有几分羞辱之意的西人，也不能做得太过分。此外，该条约还规定了外人在华拍摄内容的多种要求，如不能拍摄“有损中华民族体面之事件；关系违反三民主义之表演；非本国善良之风俗和含有迷信或怪异之事件。”¹⁵⁴这个规定实行之后，最有名的一个例子，便是米高梅公司在华拍摄的《大地》一片风波。电检会在呈文中表示，该片剧本出自《大地》一书，“该书乃美国人柏克夫人，也就是于1938年获得美国历史上第二个诺贝尔文学奖的女作家赛珍珠（Pearl S.Buck）原作。其中描写中国人无论为农人、商人、军人、妇女，均及虚伪贪墨，全书几无一正人君子，足以代表中华民族之特性者。”¹⁵⁵因此，根据这本书拍摄成的电影必定会违反中国的电检法，同时对于中国的国际形象也是有极为不利的影晌，米高梅公司被要求将剧本送审，“否则，日后在国内外任何地点查出该片，定当从严处罚，本会对该拍摄公司嗣后所有出品之检查声请，概予拒绝。”¹⁵⁶电检会就这样以威胁封闭中国市场，断了米高梅公司财路的方式，迫使外商不得不作出让步，派代表来中国达成摄制协议。不仅同意中国方派代表监督拍摄，接受中国方的修改意见，拍摄完成后还需要送审。美国的研究者曾提出：“在三十年代，原先美国影片里反映的关于中国和中国事物的那种荒唐的概念，由于中国政府注意的结果，开始进行了部分修正。到了三十年代的中期，美国电影业也开始自觉地对它所描绘的中国主题、背景和人物，重新进行审查和估价”¹⁵⁷电检会和电影检查的举措，相信在这其中起到了非常关键的作用。

中央电检会成立之后，对于“辱华片”的查禁也丝毫没有放松。更为严格的是，基本上稍有违背电检法规定者，都是以禁演来处罚。例如美国华纳公司的《美油灯》（Oil for the Lamps of China），福斯公司的《猫

¹⁵⁴ 同上，页 123。

¹⁵⁵ 电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页 102。

¹⁵⁶ 同上，页 103。

¹⁵⁷ （美）陶乐赛·琼斯著，邢祖文，刘宗锟译《美国银幕上的中国和中国人（1896-1955）》（北京：中国电影出版社，1963），页 73。

爪》(The Cat's Paw) 等。1936年8月，中央电检会又有了以后凡是属于有涉侮辱中国的影片，不论情节轻重，一经查觉，一概没收的规定。¹⁵⁸这对“辱华片”的摄制来说，可谓是雪上加霜。

然而，不论电检会用什么办法来制止辱华片，不论中国的观众民族热情多么高涨，在拥有强大的国力支持前，在中国真正从经济、军事，人民教育方面发展起来之前，都像是隔靴搔痒，无法改变西方人从鸦片战争以来形成的对中国从骨子里的轻视。不过，国民政府时期的这一系列电影审查的措施也并不是完全在做无用之功。至少，他们让外国人听到了中国人的声音，没有在被肆意侮辱之际，依旧当缩头乌龟。这保住了国民政府的颜面，也给当时的民众一个讨论和表达自己民族热情，爱国精神的管道。同时，也实行了所谓经济上的制裁，让外国片商首次为了顾全钱包考量中国人的感受，对所摄电影内容有所收敛。

实际上，教育、内政部电影检查委员会在辱华片的审查方面已经做出了足够多的贡献，然而却不幸在短短三年的时间里走向了散伙改组的命运。如前章所述，其导火索便是电检会对从1933年才正式出现的左翼电影无法把控，促使国民党当局对其工作效率提出质疑和不满，于是决定将电影检查的工作收归自己麾下，亲自禁绝左翼电影。不过，当笔者深入探究左翼电影兴起的起因经过时，便不难发现，它的诞生并非1933年的偶然，而是经历许许多多左翼文人长久地准备和斗争才最终破茧成蝶，以势如破竹的姿态闯入了中国三十年代蓬勃的电影产业。其间积蓄已久的功夫，亦不是任何一个组织能够轻易击破的，也难怪二教电检会在解散之时，对于种种包庇纵容左翼电影的指控，抱持着诸多的委屈和无奈。

¹⁵⁸ 参见，汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页129-130。

左翼电影

（一）左翼电影的开端

左翼电影的开端，要从左翼文学兴起开始说起。左翼文学的萌芽，是上个世纪二三十年代文学领域的一个不可被忽视的显赫事件，特以1930年“左联”的成立作为里程碑。1928年，周恩来同意郭沫若的建议，调派华汉、李一氓等共产党人进入革命文学团体“创造社”，建立了以共产党为核心的小组。同时，另一革命文学团体“太阳社”，由共产党人蒋光慈、洪灵菲等人组成，也在积极地从事着革命文学的创作活动。随后由中央文委书记潘汉年负责，筹备组建以鲁迅为首的“左翼作家联盟”（左联）。同时，周恩来还提议调夏衍与洪灵菲等人协助筹建。终于在1930年3月2日召开了正式的成立大会，开始了共产党有组织地领导左翼文化运动的发展。¹⁵⁹

当然，左翼文学的兴起并非单纯因为其受到党的直接组织与影响，更是有着政治、传媒、经济等多方面的因素。这一时期，中国的媒体行业已经在一定程度上成熟起来，上海、北京、广州等大城市里，媒体业之间激烈竞争的氛围已然形成。发达的媒体行业不仅成为了左翼文学与民众沟通的桥梁，左翼文学的代表知识分子们更是发挥了他们善于利用媒体，有组织地进行宣传的特色，以达到传播其思想的目的。所以，对于左翼文学家们来说，报章杂志并不仅仅是他们表达思想的媒介，而是非常重要的，需要考虑到实际创作中，并为之配合的文学组成元素。在这众多大城市当中，上海又因其在中国独一无二的经济地位和开放包容的思想，成为了左翼文学最为重要的发展地。

上海的媒介在当时可谓是多得让人应接不暇，中国发行量最大的两家报纸，《申报》和《新闻报》就都扎根于上海。尽管在上海，各大媒体竞争激烈，但还是如雨后春笋般不断地发芽生根，这当然一方面显示着媒

¹⁵⁹ 参见，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《中国左翼电影运动》（北京：中国电影出版社，1993），页1110-1111。

体行业在上海的无孔不入，也从另一面，说明了读者群体和喜欢阅读报刊杂志的受众群在不断扩大，成为任何借由媒体宣传思想主义的人不可忽视的一块沃土。所以，在如此庞大的传播市场中遨游角逐的自然不仅仅是出于商业考量的发行商们，也是知识分子的讲坛以及政治家们的大舞台。左联作为中共中央手下直接领导的知识分子群众组织，便一直有组织有秩序地进行着这场媒体市场的竞争。

左联成立之后，先是积极建立自己的舆论平台，创办大量报刊。不过一般这种报刊都无法长久经营，一方面是因为人事变动，资金缺乏等因素，但另一方面，也是最为根本的原因，是因为国民党对于舆论市场的控制，特别是对于有共产党赤色色彩报刊，更是管控严格。这对于共产党刊物的生存极为不利，甚至连左联自身，也在成立仅仅半年之后便被当局政府宣布为不合法组织。不过，奇妙的是，即使在这样的打压之下，左翼文学不仅并没有因此减少，反而越来越多，甚至形成了一种新式的文学潮流，归根结底，可以用徐懋庸对当时上海出版机构的分类来解释。他认为，上海的出版机构大体上可以被分为三类：“第一，是真正同情共产党而出版进步书刊的，如生活书店、读书生活出版社、新知书店等。第二，是商人为了投机牟利而出版进步书刊的，如光华书店、光明书店之类。第三，国民党反动派企图以伪装进步、先把读者争取过去然后施以反动影响的，这是走曲线的道路。新生命书局即属此类。”¹⁶⁰也就是说，无论是真正出于共产党政治心理，还是经济考量，抑或是另外的政治诉求，当时民间仍然有相当一部分出版媒体偏向于以左倾的形象出现。在那样一个混乱的时代，中国面临着帝国主义方方面面的打压。对于国民政府来说，如何在争取国际关系的同时，平衡国内大大小小的纷争，以稳固他们的政权，已经是件足以让人忙得焦头烂额的事情了。对于媒体、舆论自然便有其疏于管理的地方，这便让左翼文学有机可趁，对将其渗透和扩展自越来越多的民众生活中提供极大的便利。

¹⁶⁰ 徐懋庸《徐懋庸回忆录》（北京：人民文学出版社，1982），页64。

除此之外，我们还不得不注意到另外一个重要的情况，那就是左翼文学兴起时，中国老百姓们的心理需求。诚然，媒介的出现与是一个国家和社会迈入现代化的重要标志之一。传统社会，只有知识分子能读书写字，普通百姓均是目不识丁，因此，图书数量非常少，只需要满足少数会读书人的需求即可。社会进入现代化后，随着读过书的人越来越多，对阅读产品的需求量也与日剧增，媒体出版便应运而生。当然，有知识有文化的人多了，也就意味着思想的深度和广度与以前不同，普通民众亦是越来越有自己的文化认知和思想需求。中国二三十年代，国内局势动荡不安，加上帝国主义的不断进犯，九一八事变之后，更是极大程度地激发了民众的爱国热情和民族感情。在这样的情况下，媒体如果一味还保持着事不关己的旁观者姿态，势必会被情绪激昂，正是满腔热血的读者所抛弃。左翼文学的编辑、记者和作家们，面对中国的天灾人祸，往往会主动持着现实批判的姿态，文辞犀利地对当下时事进行评论和争辩，这与国民党当局多数希望粉饰太平的举措相抵触，但却与民众的文学审美不谋而合。以“良友”系列报刊为例，良友图书印刷公司先是凭借着《良友画报》在大众刊物上打开市场，继而希望发展图书出版事业。主编在仔细思考市场环境之后，邀请了胡愈之来进行撰稿。胡愈之是著名的共产党员，他于9.18事变之后，在上海担任中国青年世界语者联盟书记，主编《东方杂志》等左翼文学刊物，并且和邹韬奋等人一起主持《生活周刊》，进行抗日救亡宣传。她也于后期担任过中国政协副主席，人大常委会委员长等职位。良友在请到胡愈之以后，不到一个星期，他便写出了《东北事变之国际观》这本书的手稿，出版后成了轰动全国的畅销书。此后，他还约了大批左联以及其他左倾社团的作家们一起给良友的编辑社供稿。短短两三年时间，良友边将鲁迅、老舍、茅盾、叶圣陶、郁达夫等著名左翼文学作家都收入囊中，使得一个原本纯粹的因商业而生的出版公司就这么变成了左翼文学家们公开的阵地，并因其人才众多，书籍畅销，形成了一种稳定的互利关系。

商家为了利益情愿走钢丝般小心翼翼地协助左翼作家写作，加上群众的主观需求又与这些文学的内容契合，竟然把许多左翼文学家们捧成了

当时的畅销书作家。左翼话语的持续扩大自然引起了国民党当局的紧张，他们开始意识到，要想禁绝左翼文学就不仅仅是控制左翼社团们自己办的刊物，而是要将触角散发在文化传播市场，思想传播媒介的方方面面。然而，左翼文人们在长期夹缝中求生存的环境下早已练就了无孔不入的本事，同时，对于商家们来说，不论政府的政治诉求为何，哪里有市场，哪里就是需要施展手脚的地方。电影，无疑是当时上海都市中最具有新鲜又蓬勃的色彩的文化媒介。

1931年9月，中国左翼戏剧家联盟便在《最近行动纲领》中第一次提出了对电影业主动干预的方案。一是要“深入都市无产阶级的群众当中，取本联盟独立表演、辅助工友表演、或本联盟与工友联合表演三方式以领导无产阶级的演剧运动。其所采取的演剧形式，以工人群众的知识水准能够充分理解、欢迎为原则。”二是要“争取革命的小资产阶级的学生群众与小市民……并领导其戏剧运动，以各种手段争取在白色恐怖下公开上演的自由。剧本内容暂取暴露性的，指出在资产阶级与无产阶级底尖锐化的斗争过程中，中间阶级之没落底必然与其出路。”三是“对于白色区域内广大的农村，本联盟当竭力充实主观力量与以文化的影响。”在农村上演的剧本，“共同原则是暴露在封建的剥削及与外国金融资本紧相勾结的中国商业高利贷资本底榨取之下中国小农经济底急剧的破产，指示他们彻底发帝国主义，反豪绅地主资产阶级的国民党，扫除一切封建残余的势力，力争现阶段中国农村社会制度的完全民主主义化的发展。”四是“除演剧而外，本联盟目前对于中国电影运动实有兼顾的必要。除产生电影剧本供给各制片公司并动员加盟员参加各制片公司活动外，应同时设法筹款自制影片。”第五点，即是要积极开办戏剧类的培训班，从技术和思想多方面培养加盟成员的能力，吸收各方面优秀的人才。最后一点，为了领导中国的无产阶级戏剧理论斗争，联盟意识到，他们也需要自己的一套理论。“为

适应目前对于剧本的逼切的需要，本联盟应即公布出版各种创作或翻译的革命剧本。”这些剧本又多以俄国的为主。¹⁶¹

这之后，便是 1933 年 3 月，共产党的电影小组正式成立，小组直属于中央文艺委员会，可以说是政治目的十分明确的一个组织了。电影小组由夏衍为组长，阿英、王尘无、司徒慧敏等为成员。这是左翼文化人正式从理论和实践各方面跨入电影界的重要标志。他们对进入电影界的组织和任务进行了广泛地讨论，更系统且有组织地开始在电影杂志或报纸副刊上发表影评，宣传自己的左倾思想。同时，也有更多的左翼文人以编剧、导演等身份进入各大电影公司，用自己的才华和努力试图改变整个电影界的风气。¹⁶²当然，这一系列雷厉风行且有组织的行动很快收到了成效，在中国影坛掀起了左翼的风潮。

值得注意的是，笔者虽并未找到任何当时的电影资料和文献将这些左翼电影人参与创作的电影直接叫做“左翼电影”。“左翼电影”一词，据学者陆弘石研究指出，除了在 1931 年中国戏剧家联盟《最近行动纲领》中使用过一次外，在当时并没有出现过。那些在中华人民共和国建国后被归位“左翼电影”的作品，在当时被提作“新兴电影”。“左翼电影运动”也被称作“新兴电影运动”、“新的电影运动”、“中国电影文化运动”、“新生电影”等。陆弘石认为，究其原因，是因为“左翼电影”一词的概念过于狭窄，“事实上，这场电影运动的参与人员，不仅仅是包括共产党人在内的左翼文化人士，而且还有相当数量的社会各阶层的进步人士，甚至也包括国民党人（如姚苏凤）”。再者，“左翼电影运动”并不仅仅是电影界的政治现

¹⁶¹ 参见，《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》，文化部党史资料征集工作委员会编《中国左翼戏剧家联盟史料集》，北京：中国戏剧出版社，1991 年，页 17-19，原载《文学导报》第 1 卷第 6、7 期合刊，1931 年 10 月 23 日。

¹⁶² 参见，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《中国左翼电影运动》（北京：中国电影出版社，1993），页 1110-1124。

象，“它实际上更是一次从创作实践到理论批评的革新运动。”¹⁶³鉴于此，“左翼电影”在当时被称为“新兴电影”更为贴切，也更为接近其历史背景。

（二）左翼话语的巧妙转移

如前文所述，左翼电影实际上可以算得上是左翼文学的直接产物，虽然这难免混淆了文学与电影之间的界限，也难怪不少学者在研究左翼文学的时候，会专门将左翼电影挑出来作为一个分支。左翼电影在思想上可以说是左翼文学的强烈再现，无论是阶级对立，民族仇恨，反抗与救亡等等主题，都被从左翼文学中转移到了电影里。不过由于电影音画艺术的特殊性质，许多思想的阐述必须简单明了。另一方面，较之于文字文学，电影的优势在于其受众广泛，阶层众多，无论是读过书的还是没读过书的，认字的不认字的，高阶层的知识分子还是底阶层的工人，都看得懂电影，听得懂对白，完全不影响他们在影院里欣赏电影。这恰恰契合了左翼文艺运动的宗旨，就是扩大赢取基层群众的支持，让更多没有受过教育的人了解左翼的思想。然而，他们同样面临的难题，便是如何向这些人清楚表达思想的同时，还能留住他们的喜爱，让他们不断地观看左翼电影。因此，左翼文人们在创作电影剧本的时候，都纷纷改掉了自己平时写作的文学叙事习惯，将冲突表现得更为集中，故事表达更为简练直接。

同时，由于电影审查制度的日趋严格，左翼剧作家们也要竭力思考如何避开电影审查的雷区。毕竟电影不是左翼文学作品，如果被当局查禁还可以转向地下售卖和发型。电影的技术特征在当时是属于比较高端和昂贵的，任何人或组织都无法完全做到不计成本地被小众化。因此，从教育、内政部电检会到后来由 CC 系主要操刀的中央电检会，一直都是左翼电影不得不迈过去的坎，在不断地碰壁中思考应对。在这样的大环境中，能公映的左翼电影一般都在叙事和表达上作出了妥协。赤色内容和对白更为含蓄，去掉了许多文学作品中的直接控诉和口号般的呐喊。著名左翼电

¹⁶³ 参见，陆弘石《中国电影史 1905-1949：早期中国电影的叙述与记忆》，北京：文化艺术出版社，2005 年，页 61。

影剧作家，曾担任过左联党团书记的阳翰笙在回忆拍摄电影的几个难点时便谈到，如何逃脱国民党的剪刀，是最难的事情。“我们要宣传反帝抗日，要反帝反封建。国民党不允许。然而非要迈过这一关不可。在白色恐怖的特殊的情况下，检查委员会那么严厉，这就要求我们学会迂回曲折地表达我们思想的本领。话不能说得太直接，太露骨就会被禁止。”比如，在《万家灯火》里，老太太去看她做工的侄女，侄女告诉女工们很团结，生活比她表弟那好。“这就是曲折地说明破产了的小资产阶级应寄希望于工人阶级的领导。”还有司机对主人翁一家说的话：“不是你不对，也不是他不对，是这个年头不对。”这句话便是含蓄地抨击当时的政府和时事政治了。“老百姓一听也会明白，但是通过了。这就是在剪刀下的斗争技巧。”¹⁶⁴

左翼文人们在将文学转移到电影上时，因一方面要躲避电影检查，另一方面要传递左倾思想，更重要的是，还需要迎合观众的需求，可谓足下功夫，发挥着他们的奇思妙想。左翼文人的才华和用心，渐渐形成了左翼电影的模版，这些巧妙的话语转移，成为左翼电影的一大特色。从研究这些电影的特色之中，便可一探究竟其转移话语的方法。

1.家庭题材：

左翼电影热衷于将故事聚焦在家庭题材方面。这一方面是因为左翼文学本来也喜欢从家庭的场域出发去思考人生和世界，另一方面，也是因为电影的受众有许多都是社会上的平民百姓，描述家庭题材的故事更能吸引他们的眼球。不同家庭的遭遇，家庭中成员的悲欢离合都多少与每个观众的亲身体验相关，这能在极大程度上引发他们的共鸣。比如明星公司的《姐妹花》，讲述了一对孪生姐妹大宝二宝的故事。在他们幼年时，父亲因私贩洋枪案发，撇下妻子和女儿大宝，携小女儿二宝亡命他乡。十几年后，农村破产，大宝和丈夫携母亲流落城市谋生，这才相遇了失散多年的妹妹，由此牵连起了一个底层农民家庭和一个所谓上流阶层家庭的生活面

¹⁶⁴ 同上，页 5-6。

貌。《马路天使》通过讲述主角小红和姐姐小云被人骗到上海卖给琴师和妓院老鸨夫妇，小云被迫做了暗娼，小红沦为歌女的故事，谱写出一段存在于贫民窟的浪漫爱情故事，演绎出底层人民不断奋斗和抗争的情境。还有类似于《母性之光》，完全就是讲述了一段普通小市民的家庭故事；

《神女》亦通过表现母亲对儿子的深情，展现社会底层人尤其是风尘女子与自己骨肉相依为命的单亲家庭故事。¹⁶⁵

值得思考的是，左翼电影的家庭故事大多发生于社会底层，这使得这些电影在当时展现出了较为强烈的现实主义风格。尽管从今天的角度来看，这些故事大多太过粗线条，人物过分脸谱化，但在民国三十年代上下却是如同一股清流般打破了国民党当局粉饰太平，上海城市繁华下纸醉金迷的表象。不得不说的是，当时的社会动荡在极大程度上影响着许多普通家庭的生存质量和面貌，而电影作为一种消遣却并没有表现出人们心中的这种苦闷。左翼电影中塑造的那些典型化的家庭，给了观众一个发泄的出口，那些家庭的命运大多都是悲剧式的，由此可以轻易地唤起观众心中或同情、或激愤的情感体验。

当然，家庭题材作为一种叙事方式，仅仅是吸引观众观影的手段而已，左翼电影最重要的目的，是要传达左倾的斗争思想。左翼电影中的家庭冲突，很多都太过直接简单，这样的叙事方式虽然让某些故事显得不那么真实，但却非常便于体现出故事背后隐藏的革命话语。小小的家庭，常常被刻意塑造成阶级对立的场域。比如《姐妹花》中，同一个家庭出生的孩子却因为变革而天各一方，一个留在农村，过着凄苦的生活，一个被官宦家庭收养，变成了富太太。两人被安排极为巧合地相遇，由此展开不同阶级之间的冲突。孪生姐妹的设定便更能够体现出阶级差别是个人命运沉浮最重要的决定因素这一中心。《母性之光》在这一点上做得更为明显，主角女儿小梅的父亲是个音乐家，他为女儿成功举办了一场音乐会。在大

¹⁶⁵ 这些作品，作为左翼电影中非常著名的几部，如今在中国的视频网站能够轻易被找到观看。

家都很兴奋的时候，小梅的生父，一个从南洋归来的革命者突然出现。这一剧情带出了女主角因女儿小梅跟着养父越来越向着资产阶级小姐的形象发展而担忧的心情。当然，她的担忧并不是没有道理的，养父撮合小梅嫁给了一个南洋矿主的儿子，造成其不幸的婚姻悲剧。女主角希望帮助女儿都不被允许，幸而有革命者前夫的帮助。剧情跌宕起伏，通过对一个家庭悲欢离合的叙述，反映当时社会的阶级对立和矛盾。《三个摩登女性》中，三个女人分别追求着不同的生活。一个是追求资产阶级的生活方式，一个是追求小资产阶级感伤情绪的生活，还有一个是追求从事民众事业继而参加革命的生活。三个人，三种不同的人生，最终通过呈现明显的阶级对立关系告诉观众，追求民众事业的革命者生活是唯一也是必然的选择。

将阶级关系融入家庭生活的难度太大，难免显得刻意和做作，引起观众对剧情的怀疑。于是左翼剧作家们很聪明地采用了不同家庭或家庭内外之间的矛盾，来展现不同阶级的生活。电影中的主要家庭一般都是底层无产阶级，而在他们之上的，大多存在着压迫对立的统治阶级。比如《姐妹花》里面的军阀，《母性之光》里的南洋矿主，《马路天使》里的琴师和他的妻子以及《神女》中的恶霸老大等人物，这样的例子成为了左翼电影模版中重要的一个元素，不胜枚举。这些统治阶层的坏人们，坏得十分脸谱化，但是简单粗暴的叙事更易得到多数普通民众的青睐。“直接的”坏人们制造出强烈的戏剧冲突，更具有一个半小时观看电影的吸引力，但更重要的是，直白简单的电影叙事有助于编剧意图的灌输。因此，一般左翼电影中都会有一个“声音”，或是旁白，或是其中某个不太重要的配角，会主动现身为观众解释电影的内涵。从戏剧的角度来说，笔者合理猜想，这也是编剧和导演故意制造的“疏离”效果，为的是不让观众过于沉浸在剧中人物的故事中，而忘记思考自身相似的危机。因此，可以判定的是，左翼电影的创作者们并不特别在意电影的艺术性，太过无瑕的剧情，使得观众沉溺其中，不符合他们对电影效用的期待。他们一切用心与努力，都可被认为是用于吸引观众，进而将他们的思想“向左转”的行为。

2.小人物“在路上”的奋斗故事：

左翼电影在主角的设置上一般摒弃了左翼文学中充满浪漫主义情怀的英雄形象，成了各种小人物的舞台。这一方面是因为，如果意识形态太过浓厚，一般大多会为电影检查制度所不容，另一方面，自然也是因为电影的受众相较于书面文学更偏向于普通民众。文学鼓励知识分子们扮演英雄的角色，而电影则是激发民众们如同小人物主角一样努力奋斗和醒悟成长。左翼电影中的主角大多循规蹈矩，过着安分守己的平常日子，为了一点点小期待努力生活着。但时代的动荡会以各种方式摧毁他们的美梦，催使他们一步步走向反抗压迫的舞台，最终成为一个自我救赎或者拯救他人的平民英雄。他们并非是怀着理想，先天下之忧而忧的革命者们，而是在无情社会逼迫下站起来，愤而完成人生蜕变和成长的人。

《三个摩登女郎》就是这种小人物主角故事的典型。该片虽以男主人公为连结点，多线交织，但剧中周淑贞显然是唯一编剧极力塑造的正面典型，她从包办的失败婚姻中走出，一开始的理想只为了自我独立的生存。但是 9.18 国难，让她从本质上有了变化，开始想要救国，想到了“大我”。之后的 1.28 事变，更是激发了周淑贞的报国热情，毅然走上前线，当起随军护士。最终，她加入了工人的队伍，成为领导罢工的工人领袖。虽然在人物性格的转变上，全剧并没有将周淑贞塑造得合理又饱满，但她的成长却是一目了然。并且，为了突出她的成长，电影还设计了另外两个女性，沉浸在小资情调多愁善感的虞玉河，只知道男女情爱的陈若英。这三个女性形成三条不同的路造就三种不同人生的鲜明对比。同时，周淑贞的成长，也影响了男主人公，影片最后他幡然醒悟，作为一个“在路上”的留白，让观众反省自身。

小人物们一般不会提救国救命的宏大愿望，他们在自己的领域里积极地展开阶级斗争。比如《大路》中，金哥、老张、小罗、郑君等人，他们是一群健康强壮的青年男性，却与工头发生了冲突，被炒鱿鱼，被迫离开城市。偶然中，他们得到一份新工作，修建一条军用公路。当他们意识到这条公路是通往前线抗敌之用的时候，爱国热情被激发出来。他们的男

性气质由此展现，不仅无比激情地抢赶工程，期间还勇斗汉奸。最终，他们在敌机的扫射下全部牺牲，但却可歌可泣令人感动。电影成功地塑造许多工人的形象，以他们来说明工人群众是阶级斗争和抗日救亡的最主要力量，以此激励普通劳动人民，用努力开创新时代，从而赋予故事非常典型的时代意义。

除此之外，左翼电影在很大程度上创新了结局的叙事。他们不使用传统中国民间戏剧习惯的“大团圆”式闭合结局，而是开放式的“在路上”。这样的结局让故事看起来并没有被最完满地解决掉，仿佛留有余地，还要未完待续。只不过这个续集并不是由电影中的主人公来完成，而是由观影的民众来完成。这样的结局设计便达到了左翼编剧们的目的，在不断地鼓励和成长下，希望观众和剧中的主角一起，为阶级斗争作出抗争努力。

左翼话语在通过综合上述这些特点之后，成功从文学中转移到了电影里，获得更多普通大众的拥护和认可，以更快更高效的方式传播。不仅占领了市场，让商人们赚得喜笑颜开，越发支持拍摄，也让左翼文人们大大地施展了才华。

（三）左翼电影之检查

第一部左翼电影《狂流》，由夏衍亲自编剧，程步高导演，首先于1933年3月由明星公司推出，获得业内外以及市场观众的广泛好评。这个时候，已经有类似于钱杏邨、郑伯奇等左翼作家纷纷打入明星公司内部担任编辑，在《狂流》之后趁胜追击，立刻改变明星公司的创作风向。接着，上海的其它电影公司也纷纷效仿，联华、艺华等陆续推出红极一时的《春蚕》、《盐湖》、《香草美人》、《上海二十四小时》等左翼影片，1933年的中国，便成为了左翼电影蓬勃发展的关键一年。从1933年到1937年间，左翼电影的产量竟然一百有余，平均一年二十几部，数量着实惊人。而从经济上来考虑，单以明星公司的《姐妹花》为例，“影片前后在18个省、53个城市和香港、南洋等地10个城市上演，票房价值达20万元，创下了当时的最高纪录。”可以说，左翼电影的蓬勃兴起，除了

左翼文人有组织地行动外，还归结于他们兼顾商业和内涵的创作才华，替影片公司老板赚钱，以保住自己的编剧地位的同时，不断向社会各阶层的民众扩散左翼的话语和思想。这样的情况在 1933 年之后，如滚雪球般良性循环着，不得不引起国民党当局的极大重视和恐惧。



左翼电影重要开拓者、领导者之一，夏衍

前文中提到过，9.18 事变后，中国民众的抗日爱国热情被激发，脱离现实的影片，比如武侠神怪片，侦探片，甚至浪漫片等都遭到了冷落，从而创造了电影向现实题材转向的外部环境。电影公司为了避免关门倒闭的危险，在面对这一社会形势的时候，不得不开始重新思考自己的制片方针，从题材到内容再到表现，都不同程度地从脱离现实的剧本中回归现实。夏衍也曾经肯定过这一说法，他表示：“由于美国电影从一开始就几乎垄断了中国的电影市场，这时一些经营电影的民族资本家也想利用制品

方针的改变，加强号召力，取得观众的支持，在电影市场上占一席之地。中国共产党就是在人民群众和电影工作者迫切需要电影从这混乱状态中解脱出来，更上时代发展的重要时刻，组织和派遣力量进入电影界，具体着手进行了参加电影工作的。”¹⁶⁶然而，电影界氛围的这一转变，显然与教育、内政部电影检查委员会成立的初衷背道而驰，不但没有巩固国民党政权，反而削减了他们的影响力，让敌对势力占得上风。电检会于是开始努力检查左翼电影，但因为商业原因等多方因素的考量，基本以删除为主，完全禁演的很少。1933年下半年以后上映的有左翼思想的影片，或多或少都遭到删剪，联合公司的《还我河山》，明星公司的《上海二十四小时》，预告都发了却被禁不能开映。¹⁶⁷艺华公司的《中国海的怒潮》被剪去三分之一之多¹⁶⁸。更甚者如明星公司《盐湖》在检查时被一委员坚持要求改正片中警员帽子上的党徽，被当时的论者投稿杂志讽刺其“某委员之眼，可谓明察秋毫矣。”¹⁶⁹

1933年一份名叫《本会检查修建阶级斗争及违反三民主义之国产片》的列表中，便清晰指出了许多修剪细节，比如，明星公司出品的《姐姐的悲剧》，被要求修剪豪绅打黄包车夫、地主扣押农民等处；天一公司的《挣扎》被责令修剪劣绅杀人、压迫农民等情节；天北公司的《三叉路口》要求修剪字幕“这些高房子都是我们穷人的血汗和生命，也是吃人的老虎”等台词¹⁷⁰。

¹⁶⁶ 广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《中国左翼电影运动》（北京：中国电影出版社，1993），页10-11。

¹⁶⁷ 参见，《特写》，《电声日报》，第三卷第9期，1934年。

¹⁶⁸ 参见，汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页47。

¹⁶⁹ 参见，清《盐警的党徽》，《电声日报》，第三卷第3期，1934年。

¹⁷⁰ 以上电影已经完全无迹可寻，其被删减内容只能从档案中获知。至于其实际内容，自然也无从知晓。

除了禁止国内的电影公司摄制左翼题材的电影之外，国民政府也对外国进口的影片严加防范，这其中尤其以苏联的电影为重。1932年10月，国民党政府分别发出三道关于禁映苏联电影的条文，其中部分关键内容为：“查有关俄国革命之电影片，虽未必尽属宣传共产主义之作品，但至此共匪尚未完全肃清之际，其抄模红军胜利等情，对于民众亦将发生不良影响，应请政府转饬主管机关，对于俄国革命之电影片概予禁演。其已检许给照者，亦暂行停演。”¹⁷¹

在想尽一切办法之后，甚至在反抗不知道从哪里冒出来的所谓“中国电影界铲同志会”的谩骂和威胁后，二教电检会不仅没办法禁绝左翼电影，反而因得不到中央的支持而解散改组，由此，审查左翼电影的重任便落在了新成立的中央电影检查委员会头上。

中央电影检查委员会是由国民党CC系全权接手和控制，他们同时也控制着思想意识更为强烈保守的国民党党务和宣传系统。在这样的基础上，中央电检会针对左翼电影的检查自然是比二教电检会来得更为严厉。

根据《电检法》的规定：“有损中华民族之尊严者；违反三民主义者；妨害善良风俗和公共秩序者；提倡迷信邪说者。”¹⁷²等等电影无法通过审核，都不准开演。《电影检查暂行标准》又将这些规定具体化为5大款共46条标准。¹⁷³其中，违反三民主义者，包括8条，如“宣传三民主义以外之一切主义，对于党国有所危害；曲解误解，或恶意抵恶本党主义、政纲、政策及决议；破坏民族固有之道德；颂扬君权及忠君；颂扬帝国主义及地主资本家；提倡个人浪漫自由及英雄思想；提倡鼓吹阶级斗

¹⁷¹ 参见，中国第二历史档案馆编《中华民国史档案资料汇编第五辑第一编，文化（二）》（南京：江苏古籍出版社，1994年5月），页351-377。

¹⁷² 同上。

¹⁷³ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页115-118。

争；表演有反民族平等之旨及足以引起国际恶感之情形。”¹⁷⁴可以见得，此条款对左翼电影有很强的针对性，然而各国各组织的电影检查标准固然有些不同，可无论哪里都无法制定出可以包容一切，完美实施而不带争议的电影检查法规。上述条例只可看作是电检会的一种“原则”，具体如何实施，检查者的主观解释经常起着非常重要的作用。显然，前二教电检会在对“违反三民主义”的解释上，让右翼领导们觉得过宽，以至于无法遏制左翼电影的发展。因此，当中央电影检查委员会成立之后，虽然并没有修改任何的检查条例，但在尺度上却比从前收紧许多，这尤其体现在他们最痛恨的左翼电影方面。

上文提到了 1933 年明星公司出品的《上海二十四小时》，同为夏衍创作，也是他职业生涯中重要的作品之一。一开始，二教电检会将其禁演，在做了许多删减之后，最终又得以开映。该片表现了上海都市生活中严重的阶级对立情况，无疑是早期中国左翼电影的代表作之一。然而，当中央电影检查委员会接手了电影检查工作之后，却认为该片在很多内容方便都不妥，要求重新检查。在删减了许多情节与画面，以至于剧情基本上已经支离破碎之后，该片才最终得以上映。

同时期，明星公司出品的多部左翼电影都受到了中央电影检查会的严格审查。比如洪深改编的《香草美人》，反映了工人生活和斗争，但拍成之后却被国民党江西省执委会上呈中央举报，指该片描写阶级斗争明显，普罗意识强烈。认为《香草美人》命意乖谬，宣传反动思想，实在有禁映的必要。他们提出片中违禁情节有四，其一，工厂减低工人工资，工人参加反抗还被捕入狱，这表现了资本家残酷地榨取劳动力，挑拨阶级斗争意识明显；其二，工人之女沦为按摩女，展现了社会黑暗病态的一面，违反纲常伦理，破坏传统道德，与新生活运动的宗旨相悖；其三，工头在打工人的时候，情状异常惨烈，这会让无知的观众感同身受，心中充满同情，以此来煽动他们扰乱社会秩序，制造混乱。这对国民党的剿匪行动可

¹⁷⁴ 同上，页 116。

谓造成了巨大的阻碍；其四便是违反提倡国货的意识。凡此种种，国民党中央宣传委员会便立刻要求严密审查《香草美人》，中央电检会于是调回了原本在二教电检会任职期间已经通过审查的影片，要求复查，同样将片中大量情节与带有左翼煽动性的对话删改后才准其映演。然而，即便如此，国民党中央宣传委员会仍然命令中央电检会，让该片在剿匪重地江西禁演。

1933年曾经被暴徒以摄制鼓吹阶级斗争的影片为由捣毁的艺华电影公司，也是中央电检会的重点关注对象。艺华公司出品，田汉编剧的《黄金时代》被要求删改许多情节和对白，比如“他们以群众的铁拳”要求修改成“他们为保护公共事业的发展”，连“奋斗”一词也均被改为“努力”或“培养”等。阳翰笙编剧的《逃亡》，被中央电检会认为其重心是暴露社会弱点，因此决定不许出国。¹⁷⁵

在剧本方面，中央电影检查委员会也进行了严格地审查。在1933年9月成立的“电影事业指导委员会”其所属的“剧本审查委员会”就专门用于审查剧本。据该会自己的统计，从1934年11月起到1935年3月止，仅仅五个月的时间，他们就禁止了多达83部电影剧本的拍摄。¹⁷⁶然而，有许多通过了剧本审查的电影，在拍摄完成后却还是难逃被中央电检会删减会禁演的命运，这使得许多电影商家苦不堪言。

中央电检会并未因任何原因而放松对左翼电影的检查，相反，这件事成为了电检会贯穿始终的不变宗旨。这也确实在一定程度上影响和限制了左翼电影的拍摄和放映。在左翼电影兴起之后，1933年一年内便拍摄了近20部，但1934年以后左翼电影的拍摄数量却明显下降。1934年到

¹⁷⁵ 参见，汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页118-121。

¹⁷⁶ 参见，程季华主编《中国电影发展史（初稿）》第一卷（北京：中国电影出版社，1980），页304。

1935年两年左翼电影数量之和都没有超过20部。在影片内容上，如前文所述，编剧需要拥有“剪刀下的智慧”，懂得跟电检法玩文字游戏。所以左翼内容大多比较隐蔽，台词也比较含蓄，¹⁷⁷有关阶级斗争的情节和激烈的对白，在送审之前，就会由电影创作者们自行修改了。1934年，负责上海文化工作的国民党文化头目潘公展对明星公司施压，要求其整改编剧委员会，同年10月随着白色恐怖的加剧和国民党组织的破坏，夏衍、阿英等左翼影人被迫离开明星公司，明星公司的主导编剧委员会也在11月撤销。此后，夏衍等人争取了民间商人的合作，自发组成电通制片公司，多以个人名义参与电影制作。而1935年2月，田汉和阳翰笙又被捕入狱，宣告着左翼影人基本退出艺华公司。至此，左翼电影一下子失去了自己最大的两个阵地，国民党当局对此颇为满意，认为对抗左翼电影的检查终于取得了阶段性的胜利，“大致已脱离前风行一时而带煽动意味之作风。”¹⁷⁸

但是，很快的，中央电检会变意识到加强对左翼电影检查的效果并非如意料中那般有成效。如果说前教育、内政部电检会在检查左翼电影方面的失败是因为意识上的疏忽和不敏感，那么中央电检会的“效用不大”则更多来源于市场。左翼电影往往在删减后最终还是得以上映，最关键的因素便是当时的社会为左翼电影的兴起创造了条件。如前文所述，无论是全国上下的氛围和格局，还是民众的审美情趣，都更像是为左翼电影发展提供的沃土。再加上国民党自身又缺乏人才，无法拍出优秀的宣传国民党意识形态的电影，使得在对待左翼电影之时，多是修改和删减，完全查禁的数量也不算太多。国民党在电影宣传方面，完全无法做到积极地对抗争取，而是只能消极检查和防范，其最终效果便可想而知了。

¹⁷⁷ 参见，程季华编《夏衍电影文集》第1卷，页807。

¹⁷⁸ 《中央宣传部国产影片评选委员会二十四年度影片评选报告书》，1936年6月，原载《中央电影检查委员会公报》，第3卷第6期，转引自：汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：北京人民出版社，2013），页122。

“肉感”电影

民国的电影审查从 20 年代开始，便将重点之一放在对“色情”、“肉感”议题的审查上，直到 1937 年抗战爆发时，也从未见有过松懈。不论是国产还是进口影片，都或多或少因为“有伤风俗”被禁止或者删减过。到了 1930 年代，银幕上色情的故事和形象不仅被认为是有违中国传统道德，受到诸多批评，而且在国难当头之际，全国上下危机四伏，励志报国的时候，这样的影片便更显得不合时宜，不利于救亡图存。纯粹的，以“肉感”作为噱头的电影已不见踪迹，但针对各种其它主题电影中稍微有所不妥的画面和情节，电检会还是在不断地严格把控。

（一）“肉感”电影审查发端

辛亥革命之后，中国在性道德方面发生了翻天覆地的变化，西方价值观传入中国，多数中国人将西方和现代化混为一谈，认为西方的就是现代的。电影又在这种观念的传播中起着非常关键的作用。好莱坞电影中对“性”的过分强调，虽然不符合中国国情，但一时间也被当成是先进的观念及做法，纷纷效仿。在上海这样的大城市里，青年男女可以在公开场合接吻拥抱，这在过去是完全无法想象的。同时，男女同居成为了一时的风气，暴露的服饰和大街上公开售卖裸体女子的绘画和摄影也成为时髦。随着电影院和电影产量的增加，竟然还出现所谓春宫电影。当然，这样的情况在国民政府成立后一系列措施下得到好转。随后，《电影检查法》的出台，更是通过白纸黑字明文规定来限制某些电影，鼓励另外一些影片，让政府通过一系列宣导给民众创造一套新的价值观和性道德。

什么是“有伤风化”或者色情肉感呢？教育、内政部电影检查委员会在《电影片检查暂行标准》中，给出了一个说明：“描写淫秽及不贞操之情态；描写对异性施用引诱或强暴手段以达奸淫目的之情形；描写或暗示乱伦之情景；以不正当的方法表演妇女脱卸衣裳；表演生产临盆或堕胎之情景。”¹⁷⁹显然，这份执行标准是非常模棱两可的。怎么样算是“暗示乱

¹⁷⁹ 电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页 117。

伦”，女性如何脱衣服才是“正当”的。这些含糊其辞，颇有解释余地的规定可谓让当时的制片者们摸不着头脑。因此，笔者想要弄清楚民国电影审查中有关色情的真正内容，《电检法》便只能作为一个参考，具体还是要看看在执行的过程中，哪些影片被实际删减禁演，电检会又是如何运用和解释这些条文的。

早在 20 年代末期，北京的通俗教育研究会电影审查，便是当时北京最具权威的电影检查机构，从 1927 年 12 月至 1928 年 3 月，短短三个月时间，他们检查的有关“风化”电影便多达 115 部。没有给予合格执照的影片数量不少，比如《代理阔少》，1928 年 3 月 2 日，曾经被通俗教育研究会审核人之一的孙百璋查于真光影院。他给出的意见是：“全片诲淫无法裁剪，会同厅区嘱其勿庸映演。”当然，作为放映机构，真光影院租购该影片花费了不少金钱，无法上映对他们来说损失惨重，于是在 3 月 23 日，将《代理阔少》更名为《无愁儿女》，希望以这种方式获得审查人员的宽大处理。不过孙百璋再次审查之后，表示这部戏就是之前的“阔少”一戏，依旧维持之前的评判，予以禁演。然而，可惜的是，目前并没有资料说明这部影片具体诲淫之处为何，除了说明早在 20 年代末民国的电影检查机构就对淫秽电影有诸多注意之外，在了解其内容方面无甚帮助。不过，北京通俗教育研究会删减的影片，倒是有部分作了注解，比如《深宫情侣》删除了长时间接吻的画面；《快乐舞女》剪去了长时间接吻勾脚；《风流剑侠》剪去了船中接吻。¹⁸⁰看样子，电影审查对接吻的要求比较苛刻，一般都会要求删减，这样的审查标准也一直延续到了 30 年代的各电检会里。不过这并不是说明“接吻”就是电影检查的底线，因为“电检会对亲吻镜头如此敏感主要是因为在电影检查官来看，亲吻是一种外来习俗，不合中国国情。”30 年代初，还有许多人在报刊杂志上对接吻和道德之间的关系进行探讨，有些人认为接吻虽是表达爱意的行为，但绝不可以在大庭广众之下行使，并且接吻双方若没有伴侣法律承认的结婚手续便接吻，

¹⁸⁰ 参见，北洋政府档案第 92 卷，《通俗教育研究会审核电影片一览表》，中国第二历史档案馆，一零五七，页 553-578。

就属于不道德的行为：“依我国的旧俗，有所谓‘上床夫妻，下床君子’，那末就是做了夫妻，你如在床铺上没有人看见的时候，尽管尽量的接吻，如下了床铺，动手动嘴，似乎就不免失了彬彬有礼的君子身份。”¹⁸¹有资料也显示，在当时，大多数的女演员情愿拍裸戏，也不愿意接吻。而作为观众来说，接吻是一件非常新奇的事情，大多数的人在当时还不能从内心深处很好地接受其表达爱意的内涵。有人在杂志上便公开讨论过世界各国的接吻习俗，表示：“接吻这一习惯在欧洲虽已流行有数世纪之久，不过在今日的世界上却还有不少的人民不知道人类可有这一个行为的。因此见到电影上接吻表演，而认为是奇特的电影制作者的创造物。”¹⁸²这些都说明，接吻不是一件普通的事情，演员在荧幕前表现接吻势必是一件不得了的事。

不过，因 20 世纪还缺乏全国统一的电影检查制度，不少有裸露镜头的电影竟然还可以公开上演。最有名的例子，便是国产片《盘丝洞》¹⁸³。据当时的报刊杂志报道，电影中有许多裸露的镜头，并配有暗示和鼓励情欲的情节。不仅如此，许多电影院的广告，也是以电影中的裸体作为噱头来吸引票房。在现存的片段剧照中，便展示了白纱遮体，女性胴体若影若现的样子以及大量只穿着裤头的男性身体。¹⁸⁴这部电影虽然在当时轰动一时，但却遭受了不小的非议，《中国电影发展史》便评论之“上海影戏公司的《盘丝洞》与《杨贵妃》大卖色情，”并且指出当时就有舆论认

¹⁸¹ 张英《接吻与道德》，《生活周刊》第四卷，1932年，页101。

¹⁸² 有涯《接吻与文化》，《新中华杂志》第三卷第19期，1935年，页156。

¹⁸³ 据中国电影资料馆编《盘丝洞》一书序言中提到，2012年，第六十八届国际电影资料馆联合会（FI AF）北京年会在中国电影资料馆举行。会上，电影资料馆向参会的数十个国家地区的电影资料馆代表发放征询表，希望他们协助查找散落在世界各国的早期中国电影。终于在挪威发现了失传已久的《盘丝洞》电影拷贝。这部电影后于2014年4月15日回归中国，现由中国电影资料馆珍藏。

¹⁸⁴ 参见，李镇《别有“洞”天：1927年神怪片<盘丝洞>的历史及解读》，中国电影资料馆编《盘丝洞》（北京：世界图书出版公司，2014），页93-110。

为这是“艺术之堕落，至是亦堪称观止。”¹⁸⁵这样的情况在外文片中当然是有过之而无不及。



《盘丝洞》中不仅有女性身体的展示，也有很多只穿裤头的男性身体

（二）色情电影在统一审查下的内容

1931年以后，由于教育、内政部电检会的介入，上述情况得到基本扭转，30年代的电影中几乎不再有裸体镜头。总体来说，电检会对于裸体镜头的检查是十分严格的，春宫和直接表现性行为的影片更是绝对不会被允许演出。举个简单的例子，当年艺华公司要跟女性袁美云签合约，她老成持重的父亲担心影片公司方面要牺牲他女儿的肉感来作为吸引人的号召，因此要求在合同上定下规矩，不允许袒胸露腹并且专门拍摄她的腿。这个合同上的规定在中国电影史当中还算是首例，因此惹得媒体纷纷报道。然而袁美云在接拍了但杜宇导演的电影的时候却遇到了难处，但杜宇导演习惯用艺术的手段去处理女性的身体部位，艺华公司因此找到袁父进行开导，理由就是，告诉他正常的露是为艺术，过分的裸露无需担心，

¹⁸⁵ 程季华主编《中国电影发展史（初稿）》第一卷（北京：中国电影出版社，1980），页89。

毕竟即使他们想拍，电检会也不会过审的。袁父听闻此话之后便放心了。¹⁸⁶由此可见，电检会在当时对于裸露镜头的严加防范以及他们的规矩在电影商心中的地位。不过相对来说，过于肉感的影片和镜头都比较容易辨识，也比较容易处理，不会引起太大的争议。

电检会所理解的“色情”当然不单单指的接吻、裸露和性行为。1934年，歌舞片《人间仙子》，女子们跳舞露出了奶罩和内裤，显得十分下流恶劣，被电检会删去了相关画面。¹⁸⁷后来又有小公司在不景气的市场影响之下，便想着从肉感片出发来刺激销量。于是编写了剧本，讲一名女子在一个月间结婚7次。结果剧本在送去南京检查之后，检查人员直接认为这是一部春宫片，不仅不予以通过，还告诫电影公司“以后类似此种剧本，勿再送来。”而后又有一部剧，其中有一幕女主角与男主角同卧一床上调情，并且有抚摸、推揉等动作，性暗示强烈。有人告知导演电检会可能会要求他们剪去这段，但导演不以为然，认为这是现实的真实写照，结果最后果不其然，这段长达九百尺的片段被电检会严令删除了。¹⁸⁸还有明星公司的《一个上海小姐》，删去与妓女同宿之情节¹⁸⁹。以上例子都是除显而易见的裸体和性爱片段以外，被电检会禁止或删除的“肉感”内容，凡此种种，足以说明其尺度。笔者以为，总体而言，电检会在色情电影的检查方面算得上是有一定规律可循，并非让制片商们无从把握，因此，禁查的举措从开始实施起，“肉感”片的数量就急剧下降，其效果远远好于对辱华片和左翼片的禁绝。

¹⁸⁶ 参见，飞虎《袁美云出卖肉感，老父亲推翻成见》，《电声周刊》第三卷第27期，1934年，页524。

¹⁸⁷ 卞此年《奶罩衬裤印象太下流了》，《电声》，1934年第三卷第41期，页812。

¹⁸⁸ 影探《小公司肉感片抬头》，《电声》，1935年第四卷第2期，页39。

¹⁸⁹ 参见，汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页41。

电影检查委员会在打压色情电影的同时，也积极提倡另外一些在官方看来需要灌输给观众，符合现代中国需要的两性或性道德影片。1932年，联华公司出品蔡楚生导演电影《粉红色的梦》，这部戏可以被看作是蔡楚生“向左转”之前最后一部充满着小资情调，爱情情欲纵横的电影。影片讲述青年作家罗文和他的妻子生活在上海普通弄堂中，作家对于爱与性的渴望被枯燥琐碎的家庭生活吞没，于是将目光投向五光十色的都市，希望在夜生活中找寻他所需要的性刺激。后来，罗文结识了美丽诱人的交际花李慧兰，她时常在自己的豪华公寓中，穿着半透明的飘逸长裙，应酬着众多追求者，是非常典型的都市情欲化身。片中，李慧兰卖弄着一双美腿，搔首弄姿的样子时常出现，性诱惑意味明显。而这样的影片并没有被电检会的检片委员们刁难什么，究其原因，是因为它结局设计的传统与保守。罗文的发妻在他出轨之后被无情地抛弃，还写下小说《弃妇泪史》，然而，诱人的情妇却在跟罗文结婚后不久便投入他人怀抱，还卷走罗文的财产，而发妻却用悲惨小说的稿费替罗文还债。最终，男主角罗文与忠贞不二的妻子重新走到一起，结束了他粉红色的梦，同时他也领悟出来，真正的天堂不是都市的情欲，美人的香体，而是稳固安定的家庭生活。大体上来说，这部戏虽然有一些色情的噱头，但并没有突破当时流行的通俗家庭剧范畴，有很明显的劝诫意味，其中的价值观也颇为传统封建，这正是政府和电检会委员们希望看到的。

对于外文片的检查也同样如此，比如1933年拍摄的捷克电影《欲焰》在1936年被运到中国发行放映，自然也到电检会去申请准演执照。电影讲述一位年轻貌美的妻子，嫁给一个老丈夫，因丈夫年老性无能，她在性欲方面得不到满足而出轨强壮年轻的男人，最终导致了丈夫的自杀。情节上不仅涉及婚外情、性无能等敏感话题，更有甚者，女主角全裸上阵，成为全球第一位全裸上阵的女明星，一时间也是轰动各界。这样的电影按理说本来是不可能过审的，谁知电检会的检察官们在看过电影后认为，最终女主角还是回到丈夫的身边，回归了家庭，是个破镜重圆的故事，他们给电影改了个名字叫《爱的协调》并删掉所有裸体镜头。如此一来，电影顺利得以上映，并凭借它此前轰动一时的噱头赚得了好一些票

房。¹⁹⁰然而，很显然的是，影片中宣扬女性个性解放，挑战传统，为幸福斗争的精神被电检会的剪刀大大削弱，反而成为了一个“浪女回头金不换”，赞扬婚姻中隐忍，包容等品格的传统故事。而这样被扭曲了的意义却正是电检会希望观众看到的。

当然，电检会在审查电影时对角色的身体“表现”如此注意，不得不说是为了引导一种官方所需要的审美观。1934年，江苏省政府主席陈果夫亲自编写了一部叫《模范青年》的剧本，交给天一公司拍摄。电影拍摄完成之后，公司认为这部剧本是党国要员编写的，价值观正确又技艺高超，所以在还没交给电检会审查之前就开始宣传，谁想却遭到禁映的处罚，让公司上下大感扫兴。更让他们没想到的是，禁映原因竟然是因为陈果夫在剧本中刻画的模范青年，呈现在银幕上时却成了一个“油头粉脸之浮滑少年，不伦不类，与剧本中之个性相去太远。”电检会深怕天一公司借着陈果夫的名义却损害了他的声誉，便给它禁映了。¹⁹¹这个例子便足以说明电检会有意识地在某种程度上试图影响着民众对于男性或女性肉体的审美。这样的国民审美观体现在电影中，便是“奶油小生”不再受欢迎，取而代之的是类似于金焰、郑君里、高占非等更具阳刚气质的男明星。他们是30年代最红最具号召力的男演员，身材强壮，健康又伟岸，女性观众无疑不对他们健美的身材着迷。

另一方面，这种对形象的指导也影响着人们对女明星的审美。弱不经风，娇小可人的林黛玉式美人已不再被认为是女性该有的形象，相反，健美壮实的运动型身材，更受到赞美和欢迎。比如杂志上经常发布的“健康美丽”女性画报，在今天看来都属于身材微胖壮硕型的女人。曾经出演过《体育皇后》的女星黎莉莉，在电影中她健美的身材大受好评，表现出

¹⁹⁰ 参见，《〈欲焰〉易名〈爱的协调〉，胶片剪短，观众闹退票》，《电声》，1937年第六卷第6期，页318页。

¹⁹¹ 参见，可惜《党国要人剧编之“模范青年”竟遭禁映》，《电声》，1935年第四卷第8期，页157。

来青春活泼，健康阳光的形象，被观众美称为“甜姐儿”。而一些身材瘦小一点的明星，比如胡蝶和阮玲玉，却被认为是不够健康，是身材不够漂亮的代表。也由于这样的缘故，运动，特别是展现身材的游泳成为一种风潮，常有女星因游泳而被拍摄照片，登上畅销杂志。

可以想见，在经历了数年被外国列强欺压的岁月后，在刚刚度过鸦片战争的浩劫后，在还正处于举国抗敌的环境中时，国民党治下的中国，对身体的审美由瘦变壮，由弱变强，由白面变黝黑，欣赏运动和力量，是完全可以的理解的。这样的思想感情，造就了审美的差异，反映在对“肉感”电影的禁查方面，自然是与今日之观念大相径庭。

新生活运动开始之后，随着中央电影检查委员会接手了电影检查工作，虽然出现了让人头疼的左翼电影，但他们对于“浪漫”和“肉感”电影的审查却依然不敢大意。外文片中例如《恩怨夫妻》（Riptide）、《春波荡漾》（The Girl in the Case）、《珠苑思凡》（Stamboul Quest）等，凡涉及裸露部分女性肉体、狂吻或者调情放荡，同卧一床等画面，不是被要求删除，就是予以禁映。在国产影片中，基本上删除的画片也属于裸体、疑似裸体、接吻或者轻浮侮辱女性的言语，比如《再会吧！上海》，《健美运动》等。一些我们熟悉的经典电影，在后来属于左翼电影的范畴，也难免因“肉感”的镜头或台词而遭到删除，比如《神女》、《船家女》等，这些例子都充分说明了中央电检会对“有伤风化”电影的敏感和重视。¹⁹²

以上诸多例子，让笔者思考，关于肉感和色情的认定，随着社会、时代、风俗环境等多方面因素的发展而改变着。上述电影被删除的接吻、露出部分肉体或者内衣裤等镜头，在今日看来可谓是再普遍不过的了，比如《盘丝洞》，虽然他在当时，甚至在三十多年前程季华主编《中国电影发展史》的时候都被给予了极为负面的评价。直到 21 世纪，该片在挪威

¹⁹² 参见，汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页 133-135。

被发现和修复，中国方面极力接洽，付出了许多辛勤的努力，终于在2014年4月将《盘丝洞》接回中国。而这部被长久冠上“色情”、“淫秽”色彩的影片，在这个时候却成为了国宝级的珍贵艺术，获得学术界、媒体界的极大关注。《盘丝洞》类型的电影，在三十年代被认为是“下流的片子，藉以迎合下等戏院的交易和下流社会的口味。”¹⁹³即使是在九十年代，也依然被评价为“主题意义并不积极。”¹⁹⁴但随着21世纪的到来，《盘丝洞》荣耀归国，不少学者亦撰文夸赞该片并非是所谓的粗制滥造之作，相反它道具考究、制作精良，“被投入重金，摄制组精雕细刻，不嫌周折，在一些拍摄手法上还具有开创性。”¹⁹⁵李镇便撰文表示：“强加于《盘丝洞》‘粗制滥造’的评价欠妥。”¹⁹⁶那些曾经所谓不堪入目的裸露虽然被重新提及，但取而代之的，是夸奖但杜宇导演用精湛的摄影技巧诠释了女性身体之美：“这部影片中的女性身体，可谓青春洋溢，健康快乐，丝毫感受不出任何淫邪和色情。”¹⁹⁷民众思想上的差异和转变显而易见，这更让笔者好奇，30年代掌握话语权的统治阶层和知识分子们，是出于何种观念，敏感而又严厉地禁绝批评挑选着他们眼中所谓的“色情”、“肉感”？

（三）防范“色情”观念的由来和形成

依前文所述，每个时代人们对于“色情”的认定，与当时的氛围、环境和传统观念息息相关。30年代，随着社会思想的开放，接受了西方一些先进观念的中国人，渐渐开始重视女性权利的问题。随之而来的，便是女性地位和工作的改变。许多女性走出家庭，投入到社会工作中，用自己的劳动换取收益，摆脱依附男人的状态，更有甚者，开始重视知识的获

¹⁹³ 李淞耘《国片复兴声浪中的几个基础问题》，《中国无声电影》（北京：中国电影出版社，1996），页790，原载《影戏杂志》1931年第2卷第3期。

¹⁹⁴ 酆苏元，胡菊彬著《中国无声电影史》（北京：中国电影出版社，1996），页216。

¹⁹⁵ 李镇《别有‘洞’天：1927年神怪片<盘丝洞>的历史及解读》，中国电影资料馆编《盘丝洞》（北京：世界图书出版公司，2014），页97。

¹⁹⁶ 同上。

¹⁹⁷ 李道新《触画入影与哲理探寻：但杜宇电影‘美’的表现及其历史贡献》，中国电影资料馆编《盘丝洞》（北京：世界图书出版公司，2014），页86-87。

取，花钱读书识字，女性工作成为了一件司空见惯的事情。然而，在众多工作中，电影女演员属于新兴的职业，其前途未可知，且不符合传统女性不宜抛头露面的思想，自然受到很多人质疑。又因为其职业特殊性，比如要求女性长相身材姣好，肯接受在银幕上与多人扮演情侣夫妻等，便自然而然地吸引了许多原本从事色情服务的女性，有舞女也有妓女。只因那些繁文缛节，三从四德赋予女性的压力，于她们而言比一般人要轻得多。

从 20 世纪上半叶开始，上海作为中国最为现代化都市化的城市，开始了它的转型。不仅是在行为举止和文化上，更是在观念上的转型。外国人将西方的交际舞带入中国，通过租界传播到整个上海。中国社会很快接受了外国人的这一习惯和活动，各种声势浩大的歌厅舞厅应运而生，给了出外寻找工作的年轻女性不可多得的机会。那个时候，刚踏入社会的女性们多数没有读过书，也没有掌握一技之长，求职的道路非常狭窄，除了辛苦又低廉的女工，更好的选择便是去歌厅舞厅充当女招待、女服务生。稍有姿色的，或许还可以在短暂培训之后成为舞女郎，在五光十色的都市夜晚中，编织她们的美梦。这些女性的数量与女工相比虽然少得多，但却占据了多数人茶余饭后的话题，出现在大量的文艺作品中，渐渐取代了中国几千年来拥有同等地位的名妓文化。

中国的名妓历史由来已久，从南朝的姚玉京、苏小小开始，到唐朝科举制度时达到了空前发展的状态，这是因为士人的地位提升，社会风气开放，青楼妓院实际上成为了他们谈论风雅或者社交访友，互通信息的关键场所。传统女性在家相夫教子，而青楼的女人们多才多艺，能歌善舞，更能激起文人骚客的灵感，他们乐于与名妓们谈诗论乐，互通风雅。到了晚唐时期，战火连年，不少有志之士一腔热血得不到施展。看着日渐衰败的国家，腐败的政治和不作为的皇上，心中郁结难舒，青楼成为他们买醉、放松，抒发情感的最佳场所，名妓们在这个时候纷纷充当起了倾听者的角色。这其中最有名的可谓词人柳永，他的作品写尽了青楼生活的酸甜苦辣，不仅是妓女们的知音，也借此机会抒发了自己“同是天涯沦落人的”伤感。甚至在他死后，穷困潦倒，却靠着妓女们慷慨解囊，将他礼葬。元

代，士人的地位降低，甚至还不如娼妓，他们与妓女惺惺相惜，自怨自艾悲惨的境遇和身世。到了晚明时期，社会风气大变，淫靡之风盛行，青楼自然也是日日笙歌，好生热闹，青楼继续在纸醉金迷中展现着一个时代的繁荣兴衰。可以说，纵观中国历史，不论哪个朝代，士人地位如何，名妓的地位和重要度从未变过，她们有情有意，不仅风情万种，也多才多艺，是知识分子最重要的知己，拥有社交伴侣和性伴侣的双重身份，是中国历史及文化的先驱者之一。在了解中国士人的历史和心态时，不可忽略的便是要研究他们和名妓之间的关系，这便足以看出名妓文化在中国历史里举足轻重的地位了。

名妓的衰落，根源于 20 世纪初期，首先是科举制度的废除，导致文人阶层的衰落，与之息息相关的妓女们，自然也跟着落难。其次商业活动的增加促使劳动力缺乏，许多女性有了新的出路，那便是成为社会劳动力的一份子，工作的选择增加了。再者，新兴的政府遵循进步的法规，不再提倡三妻四妾和嫖娼的旧俗，那些精英们对西方的观念更是推崇备至，因此渐渐从观念上戒掉了嫖娼，也让名妓们从此失去了她们在精英圈子中的地位，使得娼妓行业日趋萧条。

为了浴火重生，在激烈的竞争中继续生存下去，娼妓们的转型成为必要。她们在文化上对自身进行的调整，从音乐入手，通过学习刚刚在电台、唱片和电影行业流行起来的商业歌曲，来试图保持住自己不稳固的地位，这便使得“歌女”这个名称拥有了名妓的传承意味。当然，不得不说的是，在名妓转型成为歌女之前，她们的工作除了性陪伴之外，也于歌曲息息相关，歌女受别人雇佣，按照要求，在聚会或者活动上进行演出，陪伴男性客人，这样的工作性质与清末时期的名妓相比并无差别，名妓们纷纷成为歌女仿佛既是时代发展的必然，也源于这个职业对名妓而言的相对容易掌握，毕竟可供她们选择的职业太少了。当然，在唱歌之余，歌女们与客人发生什么私下里的联系其实并不鲜见，她们可以从中得到更多金钱上的支持甚至是被纳入小妾的机会，这也是她们“升官发财”的一条顺遂之路，这样的故事，也仿佛在名妓与仕绅的佳话中耳熟能详。

娼妓们依照相貌、才艺、年龄等标准，一般都被划分为不同的等级，接待的客人和价格都不尽相同，于此相似的是，在二十世纪 30 年代的时候，上海的歌女也有着泾渭分明的等级区别。高级些的歌女，被叫做“长三堂子”，她们的主业是妓女，歌女只是为了掩盖主业的副业，“或者说歌女是她们营业的商标。”其次一种，就是某些团体的班主们收集一班女子，教她们京戏。而这些歌女一般要忍受着班主无限的剥削。¹⁹⁸可以见得，歌女不仅仅是妓女的一种衍生和发展，保留许多一致的职业习惯，更有直接分类的，只将唱歌当成挡箭牌的女子们，继续从事着妓女的职业。

然而，随着人们对新奇事物越来越多的好奇，全球化的进程和西方人思想越来越多地传播，歌女的日子也一天不如一天起来。1936 年的一位歌女采访便在提到营业情形的时候皱眉摇头，表示唱歌的生意不好做了，以致于各种乱七八糟不相关的商业表演她们都指得接，帮着药店、酒店等各种场合招揽生意。¹⁹⁹在这样的情况下，从租界外国人那边传来的交际舞文化日益繁盛起来，许多歌女便自然而然地做起了舞女，这可以说是名妓们的又一次转型。

交际舞虽然在其流行于上海之时已经是西方国家司空见惯的一种娱乐方式了，但许多传统的中国人从 20 年代开始便一直不断的反对跳舞，认为那是一种与“性”可以联系在一起的事情，女子跳舞更是有失尊严。1927 年，刊登在上海《生活》上的一篇文章中便称得上是中国精英反对交际舞的典型。作者写到他与一位从美国回来的朋友谈天，朋友表示十分痛恨外国人的一些习惯，其中之一便是跳舞。他说“外国人的跳舞，必要一男一女贴着身体携着手跳舞的，这且不去说他；最奇怪的男女未结婚以前，常在一起跳舞，一正式结婚之后，就不在一起跳舞，要与别的男人把

¹⁹⁸ 《上海歌女的现状》，《玲珑》，1936 年，页 3311。

¹⁹⁹ 参见，同上。

老婆互换着跳，这岂不是交换老婆的娱乐吗？”²⁰⁰纵使出国留学，让许多中国人有机会受邀参加外国人的聚会和社交，但这种顽固传统的道德观还是挥之不去。一直到了30年代，都有女性在杂志上为交际舞喊冤，认为参加交际舞对女子而言是一个维新之后的好现象，至于道德问题，“其实照着跳舞的原理，跳舞的正规，并没有使女子失去她尊严的地方，只是跳而无限制，或是跳而不按规矩，那末是女子自失其尊严，决不能怪到跳舞术本身的不良……”²⁰¹不过，这样针对交际舞的争论并没有因为时间而停止，纵然不少人早已接受了这种娱乐方式，但骨子里还是不可避免得将其与男女之间发生的肉体关系连系起来。1932年的一篇文章中，作者在感慨时代混乱，有钱有势之人都无所作为的时候，开头便是一句“少爷们——跳舞，老爷们——嫖妓……”²⁰²可见，跳舞在许多人心中亦便是与嫖妓一般不道德，当然舞女在人们心中的形象可想而知。有不少流行的说法都暗示着这样一个事实：舞女们大多是一群年轻没有受过教育的女孩，不愿意从事辛苦的手工劳动而选择去夜总会中出卖肉体，这是她们自力更生唯一的两条出路，而她们选择了跟为轻松赚钱多的方式。

不过，随着习惯西方文化的中国精英日益增加，配合着上海帮派势力的壮大等因素，舞厅的增加，跳舞人群的增多，舞蹈文化的发展等都不不可避免地持续着，这其中当然也与美国歌舞片的输入有关。许多中国的商人甚至将外国人挤出了这个市场，开设了各式各样中国人自己的舞厅，这些地方亦代替了曾经的青楼或歌厅，成为了黑帮聚会，精英社交的新场域。与此同时，舞蹈学校也是遍地开花，它们不仅培养了许多优秀的大家闺秀，让她们懂得优雅美丽地社交，同时也帮助唱歌女郎们转型成职业舞女，适应新市场的需求。

²⁰⁰ 思退《我恨极了事事崇拜外国人的心理》，《生活》，1927年，第二卷第19期，页125。

²⁰¹ 郑美秀《女子与跳舞》，《玲珑》，1931年第一卷第1期，页15。

²⁰² 《女朋友》，1932年第一卷第12期，页13。

在跳舞最红极一时的时候，上海的黑社会帮派们迅速抓住机会，修建了许多夜总会，招揽许多美丽的舞女，陪客人们坐在一起，除了跳舞之外，当然也要谈天说地。如果生意不好，夜总会就会想出各种各样新奇的招数，比如让舞女们身着暴露的衣服等等。舞女之间的竞争是和夜总会之间的竞争同样激烈的存在，谁都不愿意落后的前提下，当然是无所不用其极，贩卖肉体制造噱头这类的事情也是见怪不怪了。

另一方面，一些比较小的夜总会也有它们的市场。这类夜总会一般接待比较低端的客人，比如做苦力的工人们或者是各国驻扎在上海的士兵。舞女亦可能来自世界各国，以低廉的价格与这些孤独寂寞的男人寻欢，很多时候自然也包括发生性关系。所以，这种地方比之大型的夜总会来说，更加具有旧时妓院的性质。不过，并非所有的舞女都是妓女，在不少高级点的夜总会里，客人们买票入场，虽然可以任意邀请喜欢的舞女跳舞，但却被明令禁止不可以有除了跳舞以外的其他行为，甚至还会在凌晨的时候叫车送舞女们回家。然而对于大多数的舞女们来说，跳舞的收入还是显得比较微薄，与客人发展舞厅之外的关系是她们创造更多收入的必然条件，夜总会的老板们通常也会默认了这样的关系。只不过，低级的舞女做着长期收钱“办事”的买卖，高级的舞女可能是被某个有权有势之人长期包养，这其中的等级之分，像极了晚清时候普通娼妓与名妓之间的差别。

有的夜总会为了招揽更多的生意，会举办一些比赛，比如让大众投票选举所谓的“舞国皇后”。尽管这样的比赛其实并没有多少公平性可言，因为上海有势力的黑帮们一般都可以操纵这个比赛的结果，让自己青睐的舞女胜出。不过，被有权势之人青睐，本身就是一件值得同行业内所有姐妹羡慕的事情，因此“舞国皇后”还是无可厚非地成为了舞女界的最高殊荣，让幸运得到桂冠的女性一夕之间成为全上海娱乐圈子的名人。不过，提起“舞国皇后”的名字便不得不让人联想到早前针对名妓们举办的“花国皇后”比赛。“舞国”这个专用词汇，很显然也是从“花国”衍生而出的。选举最美女人的比赛，换了场域、换了名字，但其内涵似乎从未有过多大变化。

谈起歌女、舞女和妓女之间的关系，就不得不去考究这前两种身份与卖淫之间的联系。虽然，前述已经讲了许多她们之间“亲缘”关系的证明，但终究歌女和舞女在出卖肉体方面都更加隐晦和克制，这样的克制并非因为其职业定位本身，而是来自于政府、老板和家庭三个层面的管控。政府的手段一般都是对歌女和舞女进行正常职业的登记，让她们在警察局里留下详细的个人纪录，这样更方便于他们管理这些女人们在职场的所作所为。更有甚者，限制了歌女舞女的工作区域，抑制她们出现在饭店或者住宅区集中的区域，以此对其卖淫活动进行约束。当然，政府通过掌控歌女舞女，也顺便控制了她们的客人，有时候来个突击检查，那些打着听歌跳舞幌子，实际上是来寻花问柳的人便无所遁形了。新生活运动开始之后，政府更是全面打击市面上的靡靡之风，甚至从教育的角度出发，禁止公立学校招收歌女，或是禁止学校里教导学生跳交际舞。

而从老板的角度出发，他们本来是不太会干涉歌女舞女们在私下与客人做的交易。这不仅可以让他们旗下的女人拥有更加稳定的主顾，更加牢固的关系，甚至还可以从他们的肉体交易中抽成，获得更多的利益。然而在默许并悄悄鼓励这种交易之后，随之而来的后果便是要与政府对抗，甚至是与多数反对这些职业的大众对抗。随着普通人家越来越轻视和反感这些职业，不愿意将家里的女性成员送来做歌女和舞女，夜总会的生意自然会受到长久地影响。作为商人，当然不愿意看到这样的事情发生，他们宁愿牺牲掉妓女的提成，转而让歌女舞女们在有限的工作时间内接待更多的客人，以换取更多的舞票，走量的做法，也许更为刺激销量。在这样的前提下，老板们不是没有进行过努力，比如，更加严格地规定舞女们的工作时间，用各种方法不允许她们在下班前私自离开夜总会，甚至是逼迫她们减少在工作时间闲聊休息的时间等。当然，这样的安排，也在很大程度上抑制了歌女舞女和客人之间原本随性而来，不合规矩的肉体交易。

家庭方面，之前也提到过，社会上对于从事舞女这个职业还是颇多反对，各个家庭成员当然也会给从事舞女职业的女性们施加巨大的压力。

一个比较典型的故事刊登在《玲珑》上，说是宁波有一位女子，本来在上海某个香烟厂做女红，因为喜欢跳舞，想要改行成为舞女，但是遭到父亲的强烈反对，不仅多次责打她，还在她企图溜出家门的时候用铁链将她锁起来。最后不得不惊动了工部局，以妨害自由罪处罚了这位可怜的父亲。²⁰³但是这样的例子在当时可谓是数不胜数，许多家庭当知道自己的女儿成为了舞女时，甚至可以说是天崩地裂一般地绝望，由此足见家庭施于年轻舞女们压力。

无论怎么说，歌女、舞女和名妓的传统相似，不仅和性交易息息相关，其工作性质与仕绅阶级紧密联系，并且都是靠着取悦男性客人来获得利益，这样的工作也被认为是在爱情、婚姻和经济上获得成功的捷径。

舞女在舞场中成为红极一时的社交名人之后，便可能被电影商们看中，挖掘她们出演电影中的角色。有的舞女通过这样的渠道成为电影女明星，从此以后告别灯红酒绿的舞场生活的，也不无可能。30年代开始，女明星与舞女之间似乎出现了一些更为微妙的联系，由于舞女生活自由，收入颇丰，她们有的甚至已经不稀罕成为电影明星。相反的，许多电影明星却离开了摄影棚，当起了舞女。对于这些舞女来说，成名显得更加轻而易举，即使她们没有其她舞女多年的社交经验和跳舞技术，单凭她们在电影界的名气，也能很容易的脱引而出，得到客人们的青睐。比如李丽，原本是演电影的，不仅积累了一定的名气，难得的是，她舞技很精，应酬的功夫也很好，在进入了上海有名的大华舞场之后便成为了舞女界中难得的人才。²⁰⁴

这其中较为有名的例子当属梁氏四姐妹。这四姐妹中，在演艺道路上最成功的要数梁赛珍，她放弃演戏投奔舞场的新闻一出，自然也是受关注度最高的。梁赛珍本来是明星公司的艺人，但是在明星公司她郁郁不得

²⁰³ 参见，《玲珑》，1936年，页3247。

²⁰⁴ 参见，福克《上海舞场的巡礼》，《电声》，1934年第三卷第2期，页37。

志，虽然有电影拍，但一直没有大红。当其与明星公司的合约期满时，为了自己的前途，她改签了联合公司，花了一年多的时间去香港拍戏，在那里结识了许多喜欢混迹舞场的朋友，手头颇为宽裕。联合的合约期满时，她便终于决定不再做电影明星，改行去了大沪舞厅做舞女。一时间各类电影报刊杂志争相报道，一方面反思女明星的境遇，一方面惋惜这些本来受人追捧的演员之自甘堕落。一篇文章更是不无讽刺地表示梁赛珍曾说过：“做舞女较做影戏好得多。”“何况她又是电影明星，想将来一定不愁无主顾的。至于明星与舞女的人格，那不必去管他了。”²⁰⁵也有人在分析了梁赛珍的家庭情况和做电影明星时的收入之后对她表示同情的。她做电影明星，一个月只有 200 元的收入，而她的姐妹们做舞女的却有 7、800 元，当然是选择更优渥的生活了。不过，这样同情的声音也不免带着对舞女这个职业的鄙夷和对梁赛珍的惋惜：“二十三年度国产电影界却有一樁大丧信誉的事……从前，她或许是为了‘艺术’才从事电影生活，但是为了‘生活’的原故，如今她竟籍了她的电影界的名气过其搂抱生活了，由为了人类社会服务的电影生活堕落到专供有闲阶级享乐的搂抱生活……”²⁰⁶由此可见，由于舞女在大多数人心目中不道德，低级的形象，女明星转行做舞女一事，带给电影观众们的打击是不小的，这甚至在很大程度上影响了女明星们在观众心目中的印象。一些观众甚至发出了“舞女是女星的出路”这样的感慨。在梁赛珍开了个“不好”的头之后，许多舞场见风使舵，纷纷向那些无法大红大紫或者已经过气的女明星伸出橄榄枝。比如圣爱娜跳舞场要以 500 元的月薪聘请明星公司的宣景琳做舞女队长。在宣景琳考虑的当儿，便有观众写信刊登在杂志上，“希望她考虑的结果，不致因这五百元而动摇。拍影戏生活固清苦，意志薄弱点的人便不能抵抗外界的诱惑。”²⁰⁷

²⁰⁵ 参见，星《梁赛珍出了摄影场入舞场》，《电声》，1934 年第三卷第 2 期，页 24。

²⁰⁶ 参见，学习记者《梁赛珍做舞女的经过——纯系家庭的压迫前途尚不可担保》，《电声》，1934 年第三卷第 3 期，页 50。

²⁰⁷ 参见，《舞女是女星的出路》，《电声》，1934 年第三卷第 9 期，页 163。

虽然宣景琳最终没有放弃演艺生活而投奔舞场，但这样的例子看来是不足以挽回观众在女明星道德方面失去的信心。类似于宣景琳这样的女星，在成为瞩目的电影明星之前，本来就有着似乎不太光彩的出生。她的父亲以卖报纸为生，家境贫寒，没有受过什么教育，后来因为姿色过人，成为了衣食无忧的妓女。被明星公司导演张石川相中之后，开始出演电影，明星公司还花钱为她赎身。再后来，宣景琳也曾经与富商同居，被包养过，然而终是回归电影界，老实本分地自力更生。²⁰⁸上面提到的那篇文章认为，宣景琳是有着丰富人生经验的人，不会如那些意志不坚者，被眼前小利驱使，成为舞女。她的确没有，然而这句“有丰富人生经验”就可谓意味深长了。容易被诱惑的女明星成为了舞女，没有变成舞女的女明星也许原本是更为不堪的妓女，这三个职业在观众心目中的关系链可见一斑了。

在这样的一种大环境之下，许多影视作品也受到影响，拍出的东西，不知不觉强调了女明星与妓女之间的承接关系。比如袁牧之的《马路天使》，女主角是一位普通的上海歌女，扮演者是从歌舞明星转型的周璇。女二号，作为同样让人同情的正面人物，一开始的身份便是妓女。姐妹俩出卖灵魂地辛苦工作着，却还要承受着养父养母的虐待。他们甚至逼迫着女主角也和她姐姐一般从事卖淫的工作。虽然，电影最终以女主角和朋友一起对恶势力的胁迫反抗收尾，然而，做妓女的姐姐，却无法和心上人长厢厮守，走向了被杀害的命运。同样的吴永刚的《神女》，女主角是一位社会底层的妓女，艰辛地独自抚养着儿子的她，承受着经济的重担和流氓的威胁。即使影片在一开始便宣称其低贱的身份因为“母亲”而显得伟大，却无法给这位不得已的伟大母亲一个圆满的结局。她与儿子分离，并且留话希望儿子永远不知道他的母亲是一位妓女。凡此种种，在当时的电影中不断重复着，不仅宣扬着“妓女”即低贱的价值观，让她们不论如何都必须走向灭亡，还悄悄地强化了这一职业与歌女，甚至是女明星之间的联

²⁰⁸ 参见，（美）张真著，沙丹、赵晓兰、高丹译《银幕艳史——都市文化与上海电影1896-1937》（上海：上海书店出版社，2012），页1-17。

系。这也难怪了，在 30 年代的中国，不论是民众还是政府，都对影视作品中的“肉感”如此敏感，电检会如此看重了。

女明星与妓女之间的联系，让人对电影中“肉感”的镜头产生天然的，源于道德的反感。事实上，为了打破这样的既定印象，妓女们或主动或被动地与国家大事联系起来。如若不读书、不熟悉国家事，是会被人冷落的。即便她们私底下实在对这些话题没什么兴趣，也不得不以之示人，来尝试改变人们对“妓女”和跟其相关行业的一种偏见。贺萧在“*Dangerous Pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*”（《危险的愉悦：20 世纪上海的娼妓问题与现代性》）一书中，便分析过这种妓女与国家联系，以改变人们对其职业生涯理解的企图。“随着新闻报道不断将高等妓女与国家联系起来，对娼妓生涯的理解也形成了新的认识：那就是为了中国的强大和现代化，一般的娼妓，甚至高等妓女，也应该被列为改革的目标。”²⁰⁹

不可否认的是，妓女与阶级、贫穷等社会问题息息相关，而不仅仅是色情。但正是因为她们的职业地位低贱，使她们一直处在一种危险的境地，不仅是自己危险，对他人也可能造成威胁。笔者尝试解释妓女从妓女变成歌女，到舞女再到女明星的过程，并不是尝试说明电检会对“妓女”的印象就是“肉感”，只是为了说明，早期的女明星给观众一种“来路不明”的感觉，跟妓女的职业发展，最后也的确成为了女明星不无关系。为了在人前不必被轻易冠以“肉感”的标签，妓女们甚至是需要用文化与国家课题来粉饰自己。

²⁰⁹ Hershatter, Gail, *Dangerous Pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*, Berkeley University of California Press, 1997, p174. 原文为：“With each report linking courtesans and nationhood, a new way of understanding courtesan life took hold: one that targeted courtesans as well as other prostitutes for reform in pursuit of a strengthened and modernized China.”

然而，从现实的层面上来说，电影中的性与爱情，浪漫与肉感，也在渐渐地与那个时代格格不入起来。1933年到1935年期间，电影界爆发了一场所谓的“软性电影”和“硬性电影”之间的争论，主要在电影刊物《现代电影》和其他电影出版物上拉开帷幕。随着“新生活运动”地开展，原本存在于美学领域的讨论，迅速变成了意识形态的争论，也对这期间的电影拍摄内容产生了巨大的影响。

那么，“软性电影”为何会影响观众对肉感电影的审美？以致于从下至上地严厉禁查。如同张真提到过的一样，这场电影政治性的争斗，首先是向着女性的身体开炮，仿佛那个时代的摩登女性们便是时代衰亡荣辱的象征，反映着尖锐的社会分歧及政治乱象。纵使女性极少地参与到这场论证中，但她们的形象和身体却成为了颇为关键的一个问题。²¹⁰之前已经论述过左翼电影的发展和兴起，作为具有很强现实性的电影类型，它们成功地利用了全国上下沸腾的爱国热情，攻破了观众的心理防线，受到一致追捧。这些电影中不断强化着一些观点，类似于梦境的不真实，勇于挑战现实才是一个人应该做的；浪漫和粗浅的爱情都无法长久，唯有寄感情于国家与社会，挥洒热血才是有价值的等等。大量的男性们在电影中经历了由花花公子转变为爱国斗士的过程，仿佛从梦中苏醒一般，斗志昂扬。《三个摩登女郎》中，男主角张榆在经历了和三个女人的爱恨情仇之后，渐渐醒来，回到真实的世界，从他以前养尊处优，花花公子式的爱中苏醒，内心世界逐渐关注起了更广阔的社会，比如贫民窟、战场、工厂等。这些在电影中自然比花儿、月儿、我的爱人来得高尚。《新女性》中，女主角虽然知书达礼，温柔贤惠，但自始至终陷于爱恨情仇的泥沼中无法自拔，最终走向了自我的灭亡。而在她的身旁，有一个无产阶级女工人的形象李阿英，无论何时都意志坚定，周身仿佛散发着光芒。她对生活和未来从不曾迷茫，在女主角痛苦万分的时候，正带着工人们高唱激昂的爱国歌曲。如此，才是电影渴望传递的“新女性”形象，一个独立的、充满力量的，甚至

²¹⁰ 同上，页 308-338。

可以说是阳刚的女性形象，在她们的世界里，你根本无法联想到风花雪月的爱情故事。

软硬电影之争让左翼电影赢得了空前的市场地位，这原本就是市场选择的结果。在这样的环境中，观众对于情爱相关的电影便更加没有了兴趣，对不符合“新女性”形象的女性身体也没有了窥探的爱好，至于裸体、接吻或者色情，那便是更加不需要的噱头。如果说，20年代对于“肉感”电影的审查多出于政府“教育”的考量，认为色情的镜头是对人心的侵蚀，所以加以制止，那么30年代左翼电影兴起之时，来自观众自发的排斥“肉感”的电影，反感于它的低俗与肤浅，可能才是这时期肉感电影被继续禁绝的更关键原因。可以想见，“肉感”电影在30年代间的审查和防范工作，比辱华及左翼电影来得更为成功，并不是一件意料之外的事。

第四章：电影检查之问题

从 20 年代开始的民间电检机构到 1934 年之后正式成立的中央电影检查委员会，不论其成立目的、规模如何，总得来说，是尽心尽力在为电影的规范和审查做着努力。然而，电影作为一门商业性极强的艺术，投资过大，耗费的人力物力太多，影响力甚广，都是促使它难以管理的原因。电影检查虽然从最初的民间呼吁，民间开办变为了全国统一的官方政治系统，但却总是绕不开许许多多令人无法解决的难题。即使是有非常成功的地方，从今天的角度来看，也不免因为时代氛围的不同，观点的不一致，而认为其过分守旧刻板了。因其带来的许多负面效果，也为民国时期的电影检查成果蒙上了一层灰。本章笔者将会延续上一章，从辱华、左翼及肉感电影三方面着手，来谈谈电检工作的困境和问题。

禁查辱华电影之阻碍

依前文所述，外国人进口中国的辱华电影其实早已存在，以美国最胜。只不过因为租界在中国的势力，各国的干扰，中国人除了自己发发牢骚以外，很难动摇辱华电影的根基。直到《不怕死》案件的爆发，可以说是因为它惹恼的刚好是著名电影人洪深，也可以说这是中国人积怨已久之后的必然爆发，总之，这个案件的重要之处就在于它终于开启了中国的电影检查对辱华片的大规模打压，同时，给了国民党机会，慢慢限制租界独立于中国政府的电影检查。

（一）挑战租界电影检查制度

近代中国曾经在多个地方开辟出了租界，但是存在的时间和规模都不尽相同。这其中，以上海的租界为最。无论是时间还是其成熟程度，都成为日后许多其他地区租界借鉴的蓝本。除了国家繁多，人数众多以外，上海的租界在各项制度方面都趋于完备，甚至专门针对电影，都有一套自己的检查机构和制度。

租界的电影检查起始于19世纪中期，当局希望对租界内戏院等公共场所实施管理，颁发执照。各国商人在租界内，无论是想开酒馆、餐厅还是娱乐场所，都必须申请执照，才能被许可。对于戏院，租界的工部局明确禁止了演出淫秽、猥亵等相关表演，这可以被视作是租界对电影业最早的治安管理。1926年，一部叫《伏尔加船夫》（The Volga Boatman）的电影因为演奏《马赛曲》引发了法国人的抗议，继而导致骚乱。工部局因此意识到，需要专门设立一个机构来管理放映厅里的影片内容，从而选出适合租界内所有不同国家，不同民族的电影，不致于引起麻烦。所以，1927年9月，工部局正式的电影检查委员会得以成立。租界电检会的委员们基本都是西方人，华人屈指可数，同样也是非全职性质，委员来自警务处、教育部到知名人士甚至普通民众的都有。他们和国民党治下的电检会同行一样，没有薪酬可以领取，检查影片时收取的费用，一旦通过了便会全额退还。²¹¹

鸦片战争之后，各个国家相继跟中国签下了许多不平等条约，而他们也凭借此在中国建立了“属人权”，即外人在中国领土上取得的行政管理权。也就是说，当一个人进入租界之后，他就不再受治于中国政府，而是由当下租界进行管理。所以，在外国人取得了在中国租界里的专属行政管理权之后，那里便迅速发展成了华人界犯罪分子躲避逃逸的地方，同时也是进行反政府活动的舞台。²¹²当然对于许多电影商而言，租界在中国领土上的特殊性无疑为他们提供了许多保障。《上海市电影检查委员会业务报告》中，就曾指出“本市有辽阔之租界及一切不平等条约，为一般奸商作护符，致本国行政机关，对于租界一切问题，无权过问；而本市中外电影商人及电影院又十九皆在租界以内，逆知监督指导，困难必多……”²¹³所

²¹¹ 钟瑾《民国电影检查研究》（北京：中国电影出版社，2012），页102-107。

²¹² 参见，费城康《中国租界史》（上海：上海社会科学院出版社，1991），页203-215。

²¹³ 上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》（上海：上海市电影检查委员会，1931），页105。

以，不少被国民党治下电检会要求查禁的影片钻了租界的空子，得以在租界继续活动和发展，比如早期的武侠神怪片和后来的左翼电影。

总而言之，在上海这块属于中国的土地上，竟然同时存在着两个完全不同的电影检查关卡，这样的事情国民党必然是不能忍受的。并且，上海电影检查委员会在1929年开始检查影片的时候就因为租界里的电影《不怕死》“事前不受检查，事后不听禁止”²¹⁴而生过气，但因为无法找出切实可行的方法，也只能以叹息无奈收尾。《电影检查法》颁布之后，原本上海市政府也多次向工部局提出检查租界内中外影片的要求或者是一起合作，但租界警务处却以租界内情况特殊为由予以拒绝，上海市政府也只能等待别的时机了。

《不怕死》事件的爆发，便是第一个良好的时机，它不仅是历史上第一次查办辱华片大胜的例子，更是两界电检全力抗争博弈的起点。前文中已经叙述过，《不怕死》事件发生之后，电检会首先撤销了该片的广告以及两家电影院在报刊杂志上的一切广告，同时还通过一系列接二连三的处罚机制，最终逼迫两家电影院公开认错道歉，也让《不怕死》相关的演员和电影商们不得不重视起来。通过这样的办法，迫使电影商就范见效后，上海电检会趁热打铁，立刻宣布“自四月一日起，凡未经本会检查许可开映之影片，一律不许登载广告。”并且在这一规定初见成效的时候又追加“本会即得自由行使职权于特别区域（包含公共租界及法租界）以内。”此举虽然未见得会对租界内的电影检查产生什么实际上的作用，但至少用打击经济效益的办法扼制了电影商们的命脉。当时的社会，信息传播的主要渠道就是报刊杂志。不允许在这些地方刊登广告，无疑会对电影的票房产生毁灭性的打击，这便使得电影商们无从选择，必须遵照规矩办事。自此，所有的电影都需要经过国民党治下电检会的检查，而租界内的电影还不得不受到两个机构的双重检查。

²¹⁴ 同上。

（二）《新土》事件后废除租界电影检查之开端

1936年，日本在中国的势力逐渐扩大，租界内的情况也如出一辙。英国、法国和美国等国都相继退让，使得租界政权渐渐落入了日本的手中。日本人权利的扩大对租界中的电影检查当然也有着很大的影响，日本人所经营的电影院拥有更大的自主权，甚至很多时候可以嚣张地无视工部局要求删减的修改要求。1937年6月在中国上映的《新土》（The New Earth）便是在这样的背景下产生的，在中国与日本关系日渐紧张，一触即发之际，引起了众怒。

电影《新土》又译为《新地》、《新土地》是一部由日本主导，德国提供帮助共同制作完成的影片。该片投资巨大，耗费了大量的人力物力，讲述了一个日本男人和一个日本女人、德国女人之间的爱情故事。影片在6月2日于日商东和剧场上映。故事主要讲述男主人公前往欧洲留学，学成归来的他醉心于欧洲文化，对日本的传统文化和道德产生怀疑，途中与一位德国记者相识，对其产生好感，于是回到家里，被逼迫与留学之前的未婚妻完婚，男主人公非常反对，要求解除婚约，又因为文化差异，他对未婚妻非常嫌弃，对自己的养父和父亲也甚为冷淡。后来虽然养父和师傅都对他予以劝告，却没有任何效果，绝望之下，未婚妻穿上新婚的嫁衣，朝富士山奔去，想以自杀了却一生。男主人公得知此事后，立刻赶往富士山，向自己的未婚妻道歉，并承诺结婚，此时，他终于觉悟，自己一味崇拜西洋，没有看到日本传统美德的所在，也没有看到未婚妻真挚淳朴爱情的可贵。二人结婚之后，便去乡下做农活，但因为苦于日本领土狭小，人口过剩，男主人公作出了携妻子孩子，奔赴中国东北开发农业的决定，这不仅

是他们个人的出路，也是整个急需向外扩张的民族出路。



电影《新土》海报

令中国观众愤怒不已的是，片中男女主人公最后带着他们的孩子，来到所谓的满洲国，开辟新土，他们驾驶拖拉机，开垦着大片土地的时候，他们的婴儿向着灿烂的阳光微笑，远处还有持枪的日军士兵保卫着这片土地。此时响起了歌声：“没有土地的人们啊，往何处去？海那边的大陆之天地，那里有土地在等待着我们！新的土地！”

日本在 1931 年的九一八事变和 1932 年的一二八事变中，对中国东北进行了侵占，并操纵了末代皇帝溥仪，让其心甘情愿地成为日本人的傀儡皇帝，充任伪满洲国的执政者。这使得中国人的自尊心受到残酷的打

击，他们一直十分愤怒。而《新土》恰恰触碰了这样一个敏感的民族情绪，可以说很大程度上伤害了中国人的感情。日本夫妻将中国人惨痛失去的土地看成是重新开始生活的希望之地，快乐不已，而侵略杀害中国人，占领中国土地的日本军人，却被塑造成了保护这片新家园的英雄。表面上，这是一部爱情电影，但结局却毫无关联地放置在了“满洲国”这块新土上。实际上，如果电影结束在两位新人圆满走到一起，结婚生子便可以结束了，对全片内容的表达没有任何影响，可之后却非要生拉硬扯上日本的土地问题和人口问题等社会现象，影片制作者为何偏偏编造出这样的结局，还取了“新土”这个片名，让中国人深深质疑其居心叵测。不少人都认为，说到底，这电影精心炮制了一个生死爱情的故事，还有秀丽优美的日本风光等，除了大肆宣传日本文化和风土人情外，还有就是为了吸引无知的观众去观看其为日本侵略作出正当化宣传的谎言。

针对这件事，公共租界工部局警务处电影检查委员会表示“极为愤慨”。会里面，中、英两国国籍委员都主张必须将“满洲国”字样，“满洲国”地图，轰击长城和日兵步哨等四点进行删除。不过日本方面的东和剧场最后只删除了前两点，租界当局于是认为剧场方面阳奉阴违，由工部局总裁向日本驻沪总领事表示抗议。²¹⁵不过最后也是无济于事。不久以后，上海电影戏剧界三百余人就联名发表了对于《新土》运华公映的抗议。抗议的内容，首先要求政府对日提出抗议，消灭《新土》的底片，其次也要求政府收回敌人所谓的《新土》：“《新土》绝不只是一本宣传影片，它所代表的意义是法西斯蒂国家联合向我们的积极侵略，东四省是我们的土地，是日本帝国主义用刺刀从我们版图上强占着的中国土地，可是在这本影片中，却变成了敌人的‘新土’，变成了侵略者野心的乐园。在《新土》中，侵略者向他们的民众炫耀着东四省的富源，劝诱他们移殖到那边去，使东四省永远变成了他们殖民地，开发那边丰富的资源，以供他们做进一步的并吞。”然而，更让人意想不到的，此次抗议的主要内容，是将矛头

²¹⁵ 参见《映辱华影片〈新地〉工部局将提抗议，指出四点必须删除，日剧场仍阳奉阴违》，《申报》，1937年6月5日。

指向了工部局。抗议者认为：“日本帝国主义者对于我们国产的国防电影和戏剧，都会横加干涉，有许多国片和戏剧都因日本的抗议而遭删减之灾，甚至于不能公演，运到华北和东四省的电影，更不必说，可是宣传日本侵略的《新土》公然运到中国来上映，而且租界电影检查处所提应剪的几处也完全没有剪去。”于是他们便认定：“工部局向来对于国产电影戏剧的检查总是吹毛求疵，尤其是具有国防意义的被无理地删减，多方留难，至今《都市的一角》一个剧本，因有‘东北是我们的’这一句话而不准上演，但是这次对于《新土》拒绝剪片，工部局禁假装痴聋地不加追究，这显然是他们对中国压迫对侵略者让步的一贯政策。”因为他们呼吁：“（一）要求政府立即制止《新土》的公映；（二）要求政府对日德提出严重抗议，消灭《新土》底片，保证今后不再摄制同样侵华影片，并向中国政府及人民道歉；（三）要求政府取消租界电影戏剧检察权及一切对华所涉文化检察机关；（四）要求政府积极提倡国防影片，及国防戏剧，地址宣传侵略的帝国主义影片；（五）要求政府武力收回敌人所谓‘新土’，我们的失地。”²¹⁶

6月14日下午五点，上海市电影制片同业公会在浦东大厦会所，举行了执监委员宣誓就职典礼，并进行了首次执行委员的会议，其中便对交涉《新土》辱华影片一事进行了决议。会议决定分别致函给德国驻沪总领事和公共租界工部局电影检查委员会。前者被询问是否对电影内容和意义知情并且默认，称这件事的答案会影响两国邦交，因而十分严肃。至于给工部局发去的信函，便详细阐述了上海制片同业公会对其检查影片的不满：“贵会检查影片，向来注意足以引起国际间恶感或误会情节之删减，本会各委员公司以深谅贵会之意，常为容忍之接受，甚或对于贵会超越此项范围之删剪，亦多置不声辩，今在贵会检政之下，忽有《新地》影片之公演，深以为异，未识贵会对于是项影片，曾否已经检查删剪之程序及取

²¹⁶ 参见，电影戏剧界三百余人同启《上海电影戏剧界对于〈新土〉运华公映的抗议》，《明星》，1937年，第八卷第6期。

得准演之照会……”要求工部局将之前检查《新土》的一应程序和资料都提供出来，供大家研究探讨。²¹⁷

《新土》于是紧接着真的被禁映了，但针对租界工部局的风波显然还没有结束。有人在杂志上写文章评论说，《新土》的禁映也许不仅仅是大家群起抗议的结果，而是别有用心的目的已经达成，所以也没有必要多做纠缠。他认为抗议是有必要的，但却只是一种消极的办法，“我们要用全国民众的力量，要求政府取消租界一切的检查权利，我们要希望政府积极提倡国防影片同戏剧，用有效的方法消灭那些侮辱性的外片，以及用武力收回我们的主权领土。”²¹⁸

紧接着，中国文艺协会上海本会在6月17日下午四点举办了一场针对《新土》公然放映事件的座谈会，会上的重点首当其冲，就是对准租界电影检查开炮：“《新地》影片在上海放映，完全是因为租界电影检查的放任，这一点我们要严重的注意。”他们认为“《新地》在上海停止放映，完全是为了映期已举，并非因租界的抗议。”会议希望新闻界舆论对《新地》的荒谬观念予以痛斥，并且要想出一个文化界能够有效抵抗帝国主义侵略的方法。参与讨论的马子华便提出：“我们不仅要求禁止公映，还应该对租界电影检查，又澈底的改变……”陈子展说：“租界电影检查既无权利禁止《新地》的放映，然而过去对我们中国文化界却非常的严厉，他们的理由是怕‘引起不幸事件’，但是，现在《新地》放映，他们到不怕发生事件么？我们现在应该向租界电影检查会质问，如果这次因《新地》发生事件，是否也由他们负责？”周寒梅提出的关于租界电影检查的意见可谓是最能表达大多数人的心声：“有许多人因《新地》而高喊收回租界电影检查权的要求，意思是不错的，不过这句说话至少有点语病。因为租界电影检查权，我们政府何尝给租界当局呢？当时既没有损失，现在谈得

²¹⁷ 参见，《电影业工会执监委昨就职，推周剑云为主席，通过交涉新地案》，《申报》，1937年6月15日。

²¹⁸ 王流《〈新土〉及其它》，《明星》，1937年，第八卷第6期。

到什么收回？干脆的一句话，就是取消租界上无法可据的电影检查权。而且以《新地》事件而言，不论租界电影检查会有否经过审查，总之，是一个大大的失职。中国的电影，中国的戏剧，中国政府都通过了，但是租界当局偏不通过，还要多方加以留难，什么理由呢？不是说有‘抗日性’便说‘有妨风化’，可是现在这《新地》却公然地映演了，所以我们丢开法理，以事实而言，这租界当局的电影戏剧审查权也是应该取消的。同时现在不论何种何国电影，都须经过南京中央电影检查委员会的检查通过，签给准演执照后，方可公映。现在《新地》在中国的土地上公映，而不受中国政府的检查，这种蔑视中国政府的主权，蔑视中国政府的电影检查权，我们是应该严重注意到的。所以为了完整中国政府的电影检查权，以及根绝今后的侮华片期间，除掉对日德两国提出抗议外，租界电影检查权也是应该取消的。”最后会议由汪馥泉进行了总结，其中便要呈请政府向工部局交涉收回电影检查权一项。²¹⁹

1937年7月11日，上海市文化团体联合发起组织了一场“上海文化界撤销租界电影吸取检察权运动会”的活动。大会宣言：“近年以来，上海租界当局对于中国新文化运动肆意璀璨，已经到了极点，上海文化界，因为不愿意引起严重的纠纷，曾以极度的忍耐，处处让步，希望情形可以好转，租界当局，能渐渐觉悟他们的错误和不公正，但多年忍耐的结果，非但不能使他们觉悟，反助长了压迫的威焰……”他们认为，租界当局一贯的以殖民地政策压迫有前进和觉悟意识的戏剧和影片，而对文化侵略者却是任其猖獗。会上同仁们齐声呼吁：“摆在我们眼前的是铁一般的事实，是租界当局压迫我们的事实，是租界当局袒护侵略者的事实，我们现在已经到了退无可退的地步……我们现在再不联合起来反抗，撤销他们的检察权，那么在不久的将来，上海租界内除麻醉性和为帝国主义张目的文化之外，将无文化之可言。”宣言中还明确指出了，上海各文化团体已经联合

²¹⁹ 参见，《中国文艺协会上海本会，第一次座谈会纪录》，《申报》，1937年6月21日。

起来，组织起来，势必要贯彻撤销租界检察权的主张。²²⁰大会的主张一时间得到社会上许多人的支持，有人在杂志上撰稿认为上海文化团体进行的这一撤销租界检察权的运动是目前最为需要的，“我们要做到凡在我国领土内开演的电影戏曲，绝对不受任何外人的检查。”不过，“至于抗争的有效办法，单靠外交当局的抗议是不够的，必须出于民众的直接行动，不达目的，不惜任何牺牲。”所以他甚至倡议“希望全国文化界一致起来做他们的声援！”²²¹

在报纸和舆论对租界电影检察权制度进行着不间断抨击的时候，国民政府外交部也迅速行动起来，训令上海市政府与租界当局交涉。但是，数日之后，抗日战争的爆发使这一次大规模的抗议不了了之。不过，需要了解的是，撤销租界电影检查的制度是与收回租界紧密联系的，不废除租界内独立的政治管理权力就想撤销他们的电影检查权，基本上是无从谈起的。但是，基于当时租界的性质，以及它出现的原因，那许多的不平等条约等，如果没有外界的干预，例如突发事件或是战争等情况，要想收回租界可以说是遥遥无期了。笔者因此可以判断，即便不是因为战争使得《新土》事件最终不了了之，也会因为租界的特殊性而无法遂众多抗议知识分子的愿。租界对于国民政府的电影检查之干涉是真实存在并且无法解决的。基于租界以外外国人居多，首当其冲的检查矛盾便出现在对“辱华片”的态度上。

（三）外交干预对电影检查之影响

30年代开始，全球各国都意识到了电影巨大的影响力和宣传作用，因此都十分关心别国电影中的本国形象。中国在禁止和抗议别人拍摄放映辱华片的时候，予以回报的，是也要遵循别国的抗议，禁止他们认为

²²⁰ 参见，《撤销租界电影戏曲检察权运动会昨宣告成立，文化团体各推一代表为理事，呈请中央交涉并电各方协助》，《申报》，1937年7月12日。

²²¹ 参见，度《撤销租界电影戏曲检察权》，《国民周刊》，1937年，第一卷第11期，页242。

有损自己国家颜面的电影。这其中，有部分电影是通过了电检会的检查，却又碍于外交不得不收回重检，也有部分是可能掀起不同国家之间纷争的。中国被夹在其中，难以处事的时候很多，倘若调节不当，不仅有碍于电检会今后对辱华片的禁查，严重的，还有可能直接影响到外交关系。

这样的例子在当时并不罕见，其中较为有代表性的，比如1931年初，美国电影《西线无战事》（*All Quiet on the Western Front*）²²²的上映。这部电影根据德国作家雷马克的小说改编，是一本描述第一次世界大战的反战小说，内容中带有强烈的反战意识。故事讲述了在第一次世界大战期间，德国政府开动宣传的机器，号召青年走上战场，一位19岁的学生在校教师的激励下，跟同学一起参加国民志愿兵，保卫祖国。当他满腔热血地走上战场后，却发现残酷的战争和他们想象中的军旅生活相差甚远。主角渐渐对战争感到怀疑，他甚至曾试图救治一个被他刺伤的法国士兵。战争就这样进行了几年，同班同学一个接一个的战死，原本的新兵如今已成为连长，新一批的学生兵被送至他的连。在他写完书信检查完士兵们的状况后，突然发现一只蝴蝶，就在他伸手想要抓那只蝴蝶时，一声枪响，结束了他的生命。主角在残酷的前线阵亡了，而第二天，德国报纸却刊载的新闻标题却是“西线无战事”。美国环球公司于1930年出品该片，其导演凭借此片获得了当年的奥斯卡最佳导演奖，但是上映之后却立刻被德国和一些亲德国的国家所禁映。德国检查当局认为，影片摧毁德国参加世界战争战士之荣誉，将他们描写得胆小又卑劣，意图伤害德国的国家威信。原著小说的作者雷马克也因此一直遭受迫害，最终不得不移民美国。

²²² 这部电影目前还可以在网络上轻易找到英文版本。



电影《西线无战事》剧照

《西线无战事》一开始已经通过了南京电影检查委员会的检查，首先在上海、南京等地方上映。该片上映之后，国民党南京市十区七分部致函电检会，认为该片宣传反战，可能会沮丧中国自己军队的军心。但是电检会回复，该片没有任何违法检查法各款之处，“其剧本以帝国主义互斗之欧洲大战为题材，斥责侵略战争为无意义、不人道……”与中国被攻打之后必须奋起反抗这种不人道的核心价值吻合。“可以为宣传和平之工具。特弱小民族，抵抗强权之战争，则又当别论耳一等语。”该片上映刚好可以让中国人看看帝国主义的狡猾和残暴，不仅不会打击军心，反而可

以坚定人民抗击帝国主义的决心。²²³这此后，中国方面对该片便没有了什么异议。

不过，德国当局并没有放弃对该片在中国上映的抗议，德国驻哈尔滨领事更多多次向中国外交部提出禁映《西线无战事》的请求。本与电影检查无关的外交部不得不介入，要求哈尔滨当局谨慎对待这部电影的上映。哈尔滨的电检机构虽然也认定了电影并没有什么不妥的地方，但为了避免更大的麻烦，顾及到跟德国的外交关系，最终要求电影删去一切对德国的军事威严不利的对白和情节之后，终于得以上映。《西线无战事》风波虽然顺利平息了，但这个例子也说明在当时的环境下，国民党的电影检查不得不考虑到电影之外的诸多因素，平衡各国的利益，减少对中国的影响等。若不照办，当辱华片进入国外市场的时候，中国方面一样难以阻止。这种国与国之间，如同交易似的电检规则，的确是让人头疼。

诸如此类的例子可谓是不胜枚举。单以 1936 年下半年的情况为例，其中就有德国大使馆通过外交渠道，要求中央电检会禁映苏联影片《奋斗》。就在这件事发生的第二天，意大利大使馆便要求禁止美国福斯公司卡通片《In Venetia》在中国境内上映，但是这两部影片在当时还并没有进入中国的市场。而后又有意大利驻华大使馆，通过国民政府外交部转告电检会注意美国的新闻片《The March of the "Time"》，称其内容对意大利国家有诸多侮辱，在英国已经被禁止。可巧的是，这部影片在意大利提出抗议之前便已经通过了电检会的检查。无奈之下，电检会只得要求电影公司将影片带回来重新审查。意大利大使馆还曾经要求中央电检会取缔美国派拉蒙公司的影片《恩爱今宵》（Give us this night），但因为意大利方并没有指出影片之中的不妥之处，导致电检会迟迟无法作出处罚决定，而美国使馆方面也因为这部影片多次催请电检会要早日放行。最终电

²²³ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页 66。

检会只好取了一个折中的方式，将片中三处进行删除后，这部电影终于被准许放映。²²⁴

有的时候也有领事馆跳过跟中国外交部的交涉而直接要求影院禁映或修改影片的。比如 1933 年 8 月，法国驻华公使馆就曾经要求影院禁映北平平安电影公司的《逛巴黎》一片，认为该片有伤法国民情。因不符合电检程序，电检会要求该市社会局予以拒绝，但最终还是满足了公使馆的要求，将该片易名并做出了删剪。²²⁵

除此之外，各国的外交部还经常需要保护他们自己国家的电影商利益，对于一些被禁映、没收的影片，代表本国电影公司向中国外交部提出交涉。比如美国驻华大使馆参事就曾经在 1936 年 8 月亲自前往国民政府外交部，抗议中央电检会禁映并没收美国华纳公司的电影《美油灯》（Oil for the lamps of China），这部电影被中国方面认为是一部辱华片。于是这一次，中方拒绝改正，并维持原判。²²⁶

可以见到，为了防止辱华片对中国对中国的国际形象造成不良影响，也为了稳定本国内激昂又一触即发的民族情绪，中国方面不仅要在国内对辱华片进行严厉的查禁，还要利用外交手段，督促和要求他们国家的相关政府机构取缔该类影片。比如，1934 年监督和检查美国米高梅公司辱华影片《大地》，电检会在检查了电影剧本之后，原本是禁止美国来华摄制这部影片的。此举遭到许多人的反对，他们认为“拒绝来华摄《大地》，不是最妥当的办法。”因为美国在向电检会申请之前便很可能做了两手准备，“如果在中国不能得到摄制影片的准许，他们便要印度南洋一带，去选择别的背景……我们要晓得在新加坡或暹罗各地华侨的势力占最重要的地位，在那边风土人情多像在中国一样。他们要找《大地》的背

²²⁴ 参见，钟瑾《民国电影检查研究》（北京：中国电影出版社，2012），页 145。

²²⁵ 参见，同上，页 88。

²²⁶ 参见，同上，页 144。

景，实非难事。”因此，连非电检会成员都知道，能有效解决这个事件的方法只可能是“直接向美国该公司交涉，绝对不许他们设置这本剧本。”²²⁷但是，电检会在这方面的成效终究是有限的，一些势力强大的国家多数时候，对于中国的抗议也只是做做面子，敷衍一下，更何况，中国的电检会本身还要面对被各国使馆要求禁映或放行等一系列举步维艰的局面。

（四）东西文化方面的分歧

电影进入中国，使得中国人看到了东西文化的巨大差异，古老而守旧的近代中国显得更加苍老。电影检查机构成立以来，大力禁止辱华片的拍摄和传播，而所谓的“辱华”，有很多内容都是基于事实上，对中国的传统风土人情的描写。比如男人蓄辫，女人裹脚，吸食鸦片等。这些都是在中国的土地上实实在在存在的事情，西人的文化中无法理解这样的风俗习惯，经过他们的一番嘲弄，思想渐渐开放的中国人自然也觉得丢脸，于是将这些视为“辱华”，抗议其羞辱之意。辫子，本来是满清政府下服饰妆法的一个象征，但到了中国近代，却成为了被外族凌辱的标志。尽管到了1930年代，华人男性留着辫子的情况已经基本绝迹，但美国影片却对此紧抓不放。比如米高梅公司摄制的影片《旧金山》（San Francisco），里面的华人头戴小帽，结发梳辫，被电检会认为有侮辱华人之意，勒令其剪去才可上映。又比如同样是米高梅公司的《歌舞大王齐格菲》，也因为里面一些华人男子依旧留着辫子，而遭到删剪。²²⁸再比如《死上海》（Tod uber Shanghai）一片，描写中国人为“绑匪，吸鸦片，辫垂脑后，衣服褴褛，爱钱怕死等卑鄙行为……居民扶老携幼，狼狈逃往租界避难情形”²²⁹等，让电检会无法忍受，将其禁映。

²²⁷ 参见，编者《拒绝来华摄〈大地〉不是最妥当的办法》，《电声周刊》，1934年，第三卷第5期，页83。

²²⁸ 参见，钟瑾《民国电影检查研究》（北京：中国电影出版社，2012），页134。

²²⁹ 参见，电影检查委员会编《电影检查工作总报告》（南京，1934），页100-102。

即便如此，美国的电影公司还是一而再，再而三的犯同样的错误。因为对于他们来说，华族男人的辫子和小帽，女人裹脚和穿着繁琐的旗袍，乡间的祭拜和庙会等，都能充分调动起西方观众的好奇心。这种强烈的，对于古老而神秘的东方世界的猎奇心理，便是他们电影票房的保障。笔者认为，虽然如此，却也不能说西方人摄制的这些影片就没有侮辱华人之心。一味满足自己的喜好而罔顾他国他民族的传统和文化，并冠以自己的价值观加以调侃和取笑，本身就是以一种高人一等的姿态在对华人进行着羞辱。说他们辱华也并不冤枉，只是基于中国当时的国际地位，是很难受到刚崛起的西方发达国家的重视的，因此这种因文化差异而造成的辱华现象，便很难彻底避免。

西方世界对于中国除了嘲讽之外，还存在着恐惧。从“黄祸”（Yellow Peril）一词中便可以看出。1913年，诞生于英国作家萨克斯·罗默（Sax Rohmer）笔下的“傅满洲（Fu Manchu）”，成为巩固西方人对“黄祸”恐惧的最佳代言。根据小说里的描述，傅满洲瘦高秃头，倒竖两条长眉，面目阴险，有着猫一样的绿眼睛，集古今中外的所有科学知识于一身，是一个超级天才。同时，傅满洲精通中国古代的炼丹术和毒药，生性残暴，他的谋杀手段往往结合了许多古老的手法。他不喜欢使用枪杀或者爆炸品，往往动用持刀的恶棍和流氓作为手下，使用诸如毒蛇、蜘蛛甚至细菌一类的恐怖生化武器，这些残酷的杀人手法有着明显的东方色彩。从1921年至1980年，有关傅满洲的电影，光是好莱坞就拍摄了十多部，这让观众更为恐慌，往往是刚以为他已经死了，却又在下一部电影中复活了。



傅满洲系列小说

《傅满洲的面具》(The Mask of Fu Manchu)于1932年被美国米高梅公司搬上银幕，讲述几个英国人寻找成吉思汗的坟墓，不料邪恶的傅满洲和他的女儿也在寻找着成吉思汗的陵墓。他们必须要争取比傅满洲更快到达，不可以让傅满洲得到成吉思汗传说中可以统治世界的面具。这是一个类似于中西斗法的故事。西方人为了维护世界和平，要阻止邪恶的傅满洲用成吉思汗陵墓中的宝贝来掀起战争。影片上映之后很快获得了成功，但是在制片商决定要拍摄续集的时候，却遭到了中方强烈的反对。中国的影评人们认为影片让西方人以保卫世界为借口名正言顺掠夺属于中国的文物，这与日本对华发动侵略战争的借口简直如出一辙。并且，傅满洲的形象完全不是真实存在的华人形象，这样的人物只会让西方观众对中国人存在不好的印象，视为辱华太甚，必须禁止。介于当时欧洲和美国都在为日本的迅速扩张而发愁，为了和中国保持良好的关系，一直到1940年之前，关于傅满洲的电影都没有再出现过。不过，这一辱华形象却并没有因此而彻底消灭。最后一部有关傅满洲的影片名为《傅满洲的奸计》(The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu)，时间已经来到了1980年，傅满洲居然活到了168岁。他依然在寻找着长生不老药，并且更加邪恶狰狞在美国掀起一场场腥风血雨。可见，以傅满洲为代表的“黄祸”形象给西方人留下的

印象是多么的刻骨铭心，这样的刻板印象，并不是民国的一项电影检查就可以禁止得了的。由此，电影制片人一旦抓住机会就会对华人尽嘲讽之能，观众也乐于观看此类电影的心情，便可以理解了。



《傅满洲的面具》中傅满洲的形象

另一方面，对职业和身份认同的差异，也是导致西方人热衷拍摄中国人眼中“辱华片”的原因。好莱坞影片中，即使是形象正面的华人，也多为供西方主人差遣的仆役，这种刻画华人为被驱使职业的电影，就会被认定是“辱华”。形象负面的华人，则多从事偷盗、绑票的行业。好莱坞电影中，华人匪徒占据着很大一部分的分量。比如，在《不怕死》事件中，洪深便生气指出，电影“以美国唐人街为背景，完全描写华人为盗贼，为绑匪，贩卖鸦片，以及其他种种下流，野蛮，恶劣，腐败行为，无不集中于我华人身上。其侮辱诬蔑我民族者，无所不用其极……”²³⁰另外华人也以难民，无业游民的身份出现着，之前提到的《三十五同胞致编者函》中便写道，中国人在电影中“偷东西，抢东西。中国人开黑店，做强盗。中国

²³⁰ 上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》（上海：上海市电影检查委员会，1931），页106。

人做绑票，杀外人。中国人大批的坐外国牢监。中国人住屋的恶劣不堪。²³¹好莱坞电影中的华人都与鸦片有着密切的关系，傅满洲的形象除了邪恶地谋杀，还有一个显著的特征就是抽大烟。

尽管国民政府已经实行了一系列的政策和法规来制止这些将中国的传统习俗用以嘲弄，将中国人形象扭曲的辱华片，然而利益丰厚的商场却顾不了那么多，为了迎合观众的喜好，以好莱坞为首的电影厂商们还是源源不断地出产着这类电影，伤害着中国人的自尊。

禁查左翼电影的力不从心

笔者在前面章节中便提到过，中央电检会在城里之后虽然对左翼电影的禁查力度最大，但结果却不遂人愿。左翼电影拍摄的数量虽然降低了，但却并没有完全禁绝，而且许多影片往往是经过一些修剪之后最终还是得以上映了。这中间的问题有很多，最主要的三点，一是：左翼电影的兴起时时代环境造成的必然结果，在那样的社会大背景之下，民众需要这样的电影，国民党当局内忧外患，自顾不暇，也很难全面的从思想上全面控制民众审美；二是：国民党内部缺乏自己的电影人才，不巧的是，支持和创作左翼电影的共产党却人才济济。这是的国民党职能通过电检会制定的那些电影法规去消极被动地抵抗左翼电影，无法从商业市场的角度预期竞争，导致左翼电影成为观众和商家均为追捧的对象，而自己却只有孤军奋战，成为众矢之的。最后一点，当然就是从商业方面考虑，电影作为一项高投资的艺术，并没有任何商家愿意眼睁睁地看着自己的血汗钱化为泡影。拍成后的左翼电影即使被电检会一时地宣布禁止，制片方也会千方百计地纠缠和交涉。作为国家政府和机构，国民党电检会也不能完全不顾自己人的死活，这便是多数左翼电影不是被禁，而是被删剪后又得以上映。创造者们总会有办法，在电影中隐晦地加入左翼话语，鼓动观众的同时，逃避检查法的制裁。

²³¹ 同上，页 126-127。

（一）时代的呼声

熟悉中国近代史便能知道，左翼电影的产生绝不是偶然，而是应运而生的历史必然。中国从清末开始，突然失去了国际强国的地位，中国人的地位和形象不仅由此改变，他们骄傲的自尊心也受到了根本上的伤害。在还没来得及接受自己的落后之前，便受到了帝国主义列强的侵略和侮辱，被压迫入底层的中国人其实从没有想过放弃抵抗。不论是为了保护封建王朝的百日维新，还是救国存新的辛亥革命，以及随之而来的五四新文化运动等，各种政治、文化运动层出不穷，可以说在中国的近代史中就不曾间断过，热血的知识分子们在各个领域发出他们的声音，希望唤醒全国上下沉睡的人们，一起重新找回华人民族该有的辉煌和荣誉。这样不畏艰险和强权的人基本出于自发，这在全球历史范围内都算是比较特殊的，其根本原因还是由于中国人骨子里不甘堕落的强烈民族心。这样的民族意识是无法被轻易撼动和扼杀的。国民党接手中国政治之后，在那样一个半殖民、半封建社会下生活的广大人民，特别是底层的劳动人民，长期受到压迫和剥削，他们势必在等待着一个反抗的时机。中国共产党就是清楚明白这一点，并将之巧妙地利用起来，发起左翼文化的运动。1930年代开始，共产党甚至设立了左翼作家联盟等有组织有章程的团体，全方位推动整个左翼文化的开展。随着九一八和一二八事变的发生，东北沦为殖民地，更加激起了全国人民的民族情绪和爱国热情。左翼文化团体更是趁胜追击，开始了一场反才子佳人，色情香艳电影的论战，并且成立了共产党中央文化委员会领导的电影小组，派出各种人才打入各大电影公司内部，正式开始涉足影响更广更深的电影圈。左翼电影的出现和左翼团体有组织有方法地宣传等活动互相配合，从根本上改变了观众们的审美。软硬电影之争过后，不仅使得不少原本“风花雪月”的电影人改变了创作思路，变成了左翼电影导演，更是让观众对非现实的电影，例如神怪、侦探、爱情等失去了兴趣。这使得电影公司面临着不拍左翼电影就没有票房的窘境。因此，无论是出于宣传、审美，还是生意考量，左翼电影无疑都是那个时代最有代表性的电影艺术。正如汪朝光总结的那样：“社会现实为左翼电影

之兴起创造了条件，中共的介入又使左翼电影的拍摄成为可能”²³²，两者相辅相成，缺一不可。

关于左翼文人如何进入电影界的，在前章中已有叙述。左翼文人们里应外合，除了拍摄电影和撰写剧本外，还经常在各种杂志上发表电影评论来引导观众的观影情绪。这样的行为在 1933 年发展成为了一次针对软硬电影的论争，可谓是对左翼电影在之后几年达到巅峰开路。软性电影拥护者普遍强调电影的视觉性，认为电影应该是有趣味的，有吸引力的东西，如同“给眼睛吃冰淇淋”，是值得欣赏的艺术品，“是会使大众快乐欢迎的高尚影片，是一切现实人生的写照的影片。”批评家黄嘉谟提出的这句颇为口号式的电影“定义”，也成为了后来左翼文人对软性论者的主要攻击目标。除此之外软性电影人们主要不满中国的电影走向了一条“左倾”意识严重的道路，认为左翼艺术家都是在“强奸”制片者和观众，将欧美影片一笔抹杀之后，暗示制片家要摄制适合左倾胃口的电影，否则他们便口诛笔伐，声势浩大。还有胡乱摄制一些喊着革命口号的电影，耸动夸大，但“是看影片的内质，却都是空虚和贫血，勉强而浅薄。使人看后感觉喊口号的无谓……”软性文人将硬性电影称之为“伪善的说教”，让刚刚从残酷现实中逃离的观众，进了影院也得不到放松，非要被教训。²³³这样的观点立刻遭到了多位左翼电影支持者的严厉回击，认为这样对于电影，甚至是对于艺术的基本观念是非常肤浅的。因为首先“嘉谟先生他们认为现代人类的感情差不多只有笑与飘飘然，灾难病死虐待失业贫乏，对于他们绅士先生们或者不合口味。其实他们应该知道古往今来有多少部悲剧的作品被现代人热诚地支持着。”嘉谟要求的只是低级趣味。论者进一步表达“电影首先是一种商业、企业，为获得利润的资本主义的产物，但是同时，它也

²³² 汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页 123。

²³³ 参见，嘉谟《硬性影片于软性影片》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页 843-845。原载《现代电影》，第一卷第 6 期，1933 年 12 月 1 日。

是一种艺术……艺术不只表现感情，同时也表现思想。”他甚至引用了佛里采的名著《艺术社会学》来阐述统治阶层将艺术脱离于一切思想，是非常资本主义的做法。他认为统治者们知道“往往作为生活的享乐手段的纯艺术是把现实歪曲粉饰起来而服务于资本阶级的。”所以他们要求少摄制黑暗的电影，好达到他们蛊惑人心的目的。忽略电影的思想性，是否定作品是具有启发意义的客观存在。左翼电影人们坚定地认为，表现现实和启发人灵魂，才是电影真正的艺术性。²³⁴

软硬电影论战开始于对于艺术的讨论，但因为涉及到左翼思想，很快的，争论便开始围绕不同的主义和意识形态。罗浮也就是左翼阵营中最重要的电影人之一的夏衍，在一篇文章中一面认可了唐纳对黄嘉谟软性电影的各项批评，一面却犀利指出，唐纳的反驳完全从艺术的角度出发，是“退一步”的做法，“假定软性论者的错误，真的实在不理解艺术作品的内容的重要。”但实际上大家都清楚，那些人是为了资本主义对人民的统治而害怕进步思想的侵入。“淫乱、猥亵、神秘、荒诞、浪费、败坏、幻梦、狂乱，这一切将道德的颓废种植和感染到人类精神生活的所谓‘软性影片’，决不能贴上一张‘娱乐’和‘慰安’的商标而掩饰它的毒害。相反，真正的娱乐和慰安，应该是互助的精神，团结的意识，争战的热情，和胜利的呼喊！”²³⁵他继而又在另一篇文章中，针对软性电影人说的“要求每一部剧都喊口号”，所有的电影都左倾等论点大喊污蔑，甚至说出了“好危险

²³⁴ 参见，唐纳《清算软性电影论》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页746-763。原载《晨报》“每日电影”，1934年6月15日-27日。

²³⁵ 参见，罗浮《“告诉你吧”——所谓软性电影的正体》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页764-767。原载《大晚报》“火炬”，1934年6月21日。

啊，这年头儿和人作论争也得先去保寿险的！”²³⁶这样的话，来极尽讽刺软性电影人对他们毫无道理的攻击。夏衍认为，软性电影者都是“白障了的‘生意眼’”，是残害中国新生电影的罪魁祸首，“‘男盗女娼的恶汉偏偏爱讲仁义道德’，我们滑稽得可爱的软性绅士也爱在论战中间，化妆做一个诚恳的爱护中国电影的忠诚义士。”²³⁷

从这些论战的文辞中我们便不难看出，左翼电影人和软性电影的支持者们针锋相对，不论谁写出了对他们不利的评论文，都会有不止一位左翼电影人将之观点逐字逐句地分析和反驳。软性电影人在支撑其论点时表示的，摄制硬性电影会让中国电影走向末路，因为人民劳累了一天，想要走进电影院中放松一下，却依然逃不开被说教，甚至是看到比他们自己的生活还要悲惨的人的命运，自找罪受的事，没有人会干，硬性电影一定会影响电影的票房，让商家没有经济受益。然而，事实上，在论争最盛的两年里，从续映日期到卖座记录来看，收获最多利润的影片分别是《姊妹花》、《三个摩登女性》、《狂流》、《母性之光》等，清一色的左翼电影。事实已经充分证明了硬性电影的市场价值，不然左翼电影人也不可能各大电影院中相继担任着最为重要的位置，左翼电影也不会连续拍摄那么多。犀利的文笔和事实的佐证，使得左翼文人在热闹一时的软硬电影之争期间，一直占据着舆论优势，许多原本不是左翼电影人的导演和编剧便慢慢加入了他们的阵营，同时，他们内部的思想也在逐渐统一着。

（二）在批评声中成长的左翼影人

“向左转”思想的转变通常被认为是从梦中清醒，许许多多后来在左翼电影的历史上写下光辉一笔的导演，都有过这样的转变。卜万苍是其中

²³⁶ 罗浮《玻璃屋中透视者》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页769。原载《晨报》“每日电影”，1934年6月29日。

²³⁷ 罗浮《白障了的“生意眼”》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页770。原载《晨报》“每日电影”1934年7月8日。

较为有代表性的一个。他不仅在 1927 年导演了被视为是田汉转型成为左翼文人之前的“梦醒”之作《湖边春梦》，还在饱受批评的 30 年代，先后出产了《人道》、《续故都春梦》、《三个摩登女性》等不完全符合左翼电影思想的电影。《人道》被当时的评论者认为是“旧意识的发酵”，它否定了群众的力量，一味地描写了一个看天吃饭的故事。故事的主人公在面对灾荒的时候，没有向灾难斗争，更没有向造成灾荒的军阀、官僚、地主斗争，“客观上是尽了资产阶级的奸细作用。”²³⁸而卜万苍自知影片不受到左翼文人的欢迎，在上映第二天之后，便与人对话，主动向自己开炮，指出电影中守旧、封建的剧情，并表示需要改进。²³⁹然而，不如人愿的是，之后卜万苍的《续故都春梦》还是遭受了很大程度上的批评，最大的缺点依旧是缺乏对民众力量的描写，片中的民众，只是逃难、住收容所，完全是消极的态度，被论者认为是不符合事实的。²⁴⁰甚至有人认为此剧“代表一班欲颓废不愿欲前进不敢的在动摇中底小资产阶级。”虽然比只吃饭不管事的人好一点，但到底是小资产阶级，不肯抛下一切去干一些为大众谋生路的事业。论者尤其不满的，是电影中大团圆的结局。男主人公和妻子女儿还有小妾虽然历尽了一些艰苦，但最终还是苦尽甘来，里应外合地打倒了祸国殃民的军阀，一家终于团聚，结局圆满。这仿佛是卜万苍给自己和观众的“梦”，如同电影名字一样，最终主人公们回到了原点，继续着他们美好的春梦，这种梦还没醒的态度，显然是不能被左翼电影人所接受的。他们批判《续故都春梦》是“明显地在告诉我们，革命并非一定流血才会成功。就是说只需几个军阀不下的觉醒，就能推翻军阀而完成革命的

²³⁸ 参见，尘无《〈人道〉的意义》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页 104-104。原载《时报》“电影时报”，1932 年 7 月 23 日。

²³⁹ 参见，浣玉《和〈人道〉导演者的对话》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页 104-106。原载《电影艺术》第 2 期，1932 年 7 月 15 日。

²⁴⁰ 参见，席耐芳《续故都春梦》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页 107-109。原载《晨报》“每日电影”，1932 年 8 月 20 日。

任务……‘恶有恶报，善有善报’的 18 世纪的思想，竟会在自以为前进的联华作品上出现……”²⁴¹可见，在左翼文人的眼中，革命应该是义无反顾的样子，必须要有勇于牺牲的精神，电影则需要通过人物和剧情调动起观众这种无私无畏的热情，这才是符合现实的。而类似于欢喜大团圆，才子佳人，有情人终成眷属等美好结局，终究都是美梦和泡影。

此后卜万苍又再接再厉导演了《三个摩登女性》，这也是田汉在“向左转”之后重要的编剧作品。电影最大的特色便在于重新定义了“摩登女郎”的概念，不再是先前与都市小资生活挂钩，带有消费主义的意涵，而是自食其力，并且关心大众利益的女性才可称之为“摩登”。结尾处，男女主人公达成了默契，但他们的关系却不像是爱情，而更像是志同道合的同志。尽管电影塑造了一个独立无私的女性形象及逐渐从美梦中醒来的男性形象，宣扬着民族救亡的主旨，但左翼文人的评论界还是能够指出其这样那样的缺点。比如认为他着重刻画了两个女主角的珠光宝气和浓情蜜意，而让观众难以把握中心，真正值得赞颂的第三位女主并没有显得十分突出，并且她居然不是下层女工，而是个电话接线生，这使得她救亡图存的信念看似不够牢固。更不妥的地方在于，她竟然也会跟着男主角一起出入舞厅。不过好在，《三个摩登女性》终于得到了左翼电影阵营的收归，认为它在中国电影中，有着特殊的，新的收获。导演卜万苍，在饱受争议和不断努力之后，也终于是得到了一些肯定：“卜万苍先生是值得同情的，自从《人道》以来，他的作品，的确在各方面都有些收获。在这影片里他的努力，也是很显然的。”²⁴²当然之后的《母性之光》、《黄金时代》等剧，使得卜万苍渐渐成为了让人怀着很大希望的导演，成为真正能

²⁴¹ 参见，Riku《〈续故都春梦〉从意识方面……来批判》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页 110-111。原载《时报》“电影时报”，1932 年 8 月 22 日。

²⁴² 参见，苏凤、鲁思《〈三个摩登女性〉我们的批判》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页 113-116。原载《晨报》“每日电影”，1932 年 12 月 31 日。

够代表左翼势力的电影人之一，其变化可以说是显而易见地在被批评中一点点发生的。正如他自己说的那样：“每次，我的作品的试映，总是异常的给予我自己以新的教训。我不是虚伪的讲，在这一时候，我就象是在受民众法庭的裁判那样，在等待着一些公平而严正的处分。”²⁴³

比卜万苍转变还要转变巨大的当属蔡楚生，在 80 年代初被正名为左翼电影大师的他，向左转前最后一部小资情调的电影，是充满着对都市情欲诱惑描写的《粉红色的梦》。这本是一部伦理电影，讲述男主角被洋场诱惑，抛弃发妻，另觅新欢，在他正做着粉红色的美梦之时，新欢却与情郎私奔，备受打击的男主角又在发妻的帮助下振作起来，结局是伦理剧常见的回归家庭大团圆戏码。尽管这部影片有着明显的社会批判色彩，但却因为编织了一个在当时看来不符合实际的“美梦”而备受尖锐的批评。首先，电影被认为充满了美国味，向往着摩登的都会生活，现实的意识太少，显示出一种对舶来文化的盲目崇拜。“象中国这样的次殖民地，尤其应该向这有毒的美国电影反抗……它的内容，它的意识，应该坚决地排斥。”而美国电影里的毒是间接影响中国人的，但国产电影却是直接的，因此，这类模仿美国电影的国产电影更加值得批评。²⁴⁴更有论者认为，导演蔡楚生完全是在欺骗和投机，在影片的说明书上写下类似于“在这生活程度高昂得使中人之家尚且无法应付的社会里，他们经济的状况，是常常都感到不充裕的。”仿佛在暗示别人男主角是一个无产阶级者，结果观影时一看，宽敞的屋子，漂亮的洋装，让观众感觉受到了戏弄。甚至于，他们认为，电影中有意欺侮女性的意思十分明显，发妻被无情抛弃，却还对狠心的前夫不离不弃，像是在宣传这样的男性非常容易得到原

²⁴³ 苏凤纪录《〈母性之光〉座谈会》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页 119。原载《晨报》“每日电影”，1933 年 8 月 6 日。

²⁴⁴ 参见，席耐芳《评〈粉红色的梦〉》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页 324-327。原载《晨报》“每日电影”，1933 年 9 月 6 日

谅，这粉红色的梦不过是男性的白日美梦，让人看了十分不舒服。除此之外，蔡楚生还被指出，为了让他的电影“好看些”，总是喜欢穿插一些无关紧要的片断，例如半裸的女人，或者是女人的大腿之类的东西，以及一款新的轿车。然而这些镜头除了共给一些享乐的趣味之外，实际上是毫无疑义的。²⁴⁵鲁思在《何时梦醒？》中尖锐提出，电影中妻子华素云是典型的封建道德女性，而李慧兰代表着一切都市社会里有闲阶级崩溃了道德的女性。蔡楚生这部电影的大团圆结局并不仅仅是在为电影编写一个结局，而是在对抛弃发妻，追求新欢这样的社会问题寻求一个解决的方法：“于是，我们的蔡先生……很明显的指示我们说‘干脆地回到封建社会去罢！’”不仅如此，《粉红色的梦》让他不理解，为什么中国电影界不断的出现这种三角闹不清的感情戏，难道除了恋爱，就没有更重要的东西了？“电影艺术应该是大众的，编剧者应该是时代的先驱者，他决不是社会的寄生虫，玩物，或是“生活的消闲者。”他急切呼吁这些幻想着“粉红色的梦”的编剧们赶快醒醒，不要再编写这种大众不需要的东西。“编剧者应该站在被压迫的弱小民族底地位喊叫……“不能够事不关己的整天只高歌着”花呀，月呀，我的爱人呀！”艺术应该是一种运动，而不是消遣。²⁴⁶

1932年，左翼阵营的文人们借着软硬电影之争，在杂志刊物上发表电影评论文章，连番炮轰下，促使了许多不同背景，不同年龄的电影人们纷纷走向了“进步”的路。所谓“前进之路”就是“三反主义”，反帝、反资、反封建。这是郑正秋提出来的口号。他因此也指出，电影检查对“前进”的电影有非常大的阻碍，因此要电影人们都连和起来，才能冲出重

²⁴⁵ 参见，苏凤《只是一个梦》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页327-330。原载《晨报》“每日电影”，1932年9月6日。

²⁴⁶ 参见，鲁思《何时梦醒？》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页331-332。原载《晨报》“每日电影”，1932年9月6日。

围。²⁴⁷蔡楚生和多数走上了“前进”之路的导演一样，在这样的思想鼓舞之下，再也不拍摄如《粉红色的梦》这样有着小资情调的舶来味电影了。他的《渔光曲》轰动影坛，后来的《新女性》、《迷途的羔羊》等影片也受到了一致的好评，被认为是对当时不合理社会的深刻控诉。左翼文人们团结起来，形成了非常强大的舆论影响力，这样的影响力不仅使得投身左翼阵营的电影人数量极速上升，还促使他们不断地成长成熟，在创造出卖座又有左翼思想的电影同时，规避电影检查的种种刁难。

（三）左翼电影人的专业才华

在笔者看来，左翼电影人们无疑是才华横溢的，这也是国民党当局无法有效禁查左翼电影最重要的原因。除了消极地防备和删除，气势不足地参与论争，国民党显然拿不出更好的方法来应战。1930年代开始，左翼电影几乎汇集了当时中国最优秀的电影编剧和导演，他们拍摄出来的电影也体现了上世纪二三十年代中国电影的最高水准。反观国民党的电影人们，却并没有拿得出手的叫好叫座之作。据汪朝光统计，1933年10月，国民党中央宣传委员会直辖的中央电影摄影场成立，但这一组织从成立到抗战爆发，竟然只拍摄了两部故事片和一些新闻纪录片，在市场上也基本没有影响。²⁴⁸

左翼电影之所以获得巨大成功的一大关键，不仅仅是在于他们有着时代氛围的独特帮助，抓住了观众的心理，还在于他们不断进步的电影专业技巧，使得其电影从纯艺术的角度来看，较之以前的，都大为提升。从剧本方面来看，早期的电影剧作者通常分不清小说和剧本的区别。这个现象一直到30年代，还是普遍存在着。洪深九层感叹过：“两三年以来，替

²⁴⁷ 参见，郑正秋《如何走上前进之路》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页614-617。原载《明星月报》第一卷第1期，1933年5月。

²⁴⁸ 参见，汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》（北京：中国人民大学出版社，2013），页123。

明星公司差不多看过两千本以上的外来的剧本投稿，这里面采用的不满百分之一，而这些极少数的采用了的稿件，又只是些非由公司的编剧者和导演者替他改编、补充，乃至非完全地改写不可的粗杂的材料；这些剧本的内容，大都是应用文学的方法，叙述乃至描写一个戏剧的本事。他们以为剧作者的任务，只是供给一个戏剧的概观的、原始的轮廓，其他一切电影化的工作，都是导演者的责任，所以，他们对于提出的材料是否适合于电影化的问题，差不多完全不加考虑。”而左翼电影人们却开始注意到了这个问题，从左翼电影剧本中就可看出，编剧本处在一个对于现代电影不断摸索和尝试的阶段，这使得许多左翼电影在文字、对白甚至后期运境方面，呈现出大相径庭的样子。但是，有时候，即使是同一个剧作家，在同一部电影中也可能会呈现出现代和传统两种不同风格的表现。

左翼电影人一般都具有戏剧创作的经验，比如夏衍、洪深等都是从戏剧界转入电影界的。他们创作的剧本，首先当然是对戏剧的张力和特征都把握熟练，信手拈来。左翼电影剧本大多有直白简练的戏剧结构。这样的叙事结构非常符合中国人传统的观影审美和习惯，如同诗歌、小说一般有头有尾，层次分明，“中国电影在目前是没有摄制放映的自由。剧本审查，影片审查，剪、改、扣留、禁止、没收、焚毁，什么什么，凡是一切较前进的影片，不是打折扣，就是不准开映。不但南京电影检查会，还有上海工部局的电影检查会，在这种压迫之下，中国电影界根本不能摄制反帝反封建的影片，就是摄制，也没有办法可以放映。这样当然谈不到深入大众层或不深入大众层了。所以要中国电影业产生反帝反封建的影片，首先非用群众的力量争取摄制放映的绝对自由不可。”²⁴⁹一旦观众喜欢，电影才有存活的可能。此外，简练的戏剧结构更能达到左翼的宣传效果，王无尘便在《中国电影之路》一文中指出：“电影的内容，非尽量地引用大众的真生活，拿大众每天接触的人物做主角不可。至于形式上也应该非

²⁴⁹ 王无尘《中国电影之路》，广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》（北京：中国电影出版社，1993），页612。原载《明星月报》第一卷第1、2期，1933年5、6月。

常明快地展开，多动作，少对白，千万不要运用一切倒叙回忆等只有知识分子或者看惯电影的人才懂得的手法。就是暗示，也应该以大家每人看得懂为限。象征的手法，是不必要的。只有如此，反帝反封建的影片，才能为大众所爱好和了解。”²⁵⁰

左翼电影剧本在上述原则中，一般围绕着一两个主人公设计着故事，配角大多只为了故事需要短暂地出现一下。其次剧本大多具有非常强烈的戏剧冲突，这使得故事本身结构紧凑又引人入胜。更棒的是，曲折又紧张的故事更利于植入左翼文人们阶级对立意识的思想，在无形中唤起观众的共鸣。这类剧本的作者非常擅于使用舞台剧的讲故事方式，将人物设置在极端的戏剧情境之中，比如爱恨情仇，家国仇恨等故事漩涡，普通阶级的主角们在期间摸爬滚打，不断遭遇着许多巧合和不幸，极大地增强了故事的吸引力。观众满怀着好奇心和同情心，打起十二万分的精神，和剧中人物共同经历着各种酸甜苦辣，感同身受一般，受到人物革命思想的影响。在这样的努力和探索之下，剧作者们用熟练的讲故事技巧营造了十分具有张力的戏剧氛围。这些技巧来源于古典的戏曲、评书、小说等传统艺术形式，符合观影者欣赏习惯的同时，让人觉得紧张精彩。

再者，左翼文人的电影剧本将小说文字的元素巧妙融进了声光电影中，这是为了使他们的故事更容易被人看懂，思想更容易被人接受。跟现代电影不同的是，左翼电影一般不使用公时的叙事方式，他们的故事，在发生当下之前，基本上都会有一段比较长的“过去”。比如《新女性》中，女主角韦明就配着一段对她过去的介绍，讲述她的身世不明，她的姐姐在早年依靠媒妁之言奉父母之命出嫁，还是少女时期的她便目击了那种生活的不幸。于是才造就了她对包办婚姻的反抗精神，却不料这个万恶的都市社会给她的这一独立反抗带来了更大的不幸。又比如《大路》中，在描写金哥的时候，他从前的经历也先一步被叙述了出来，地主逼死了他的老婆，抢走了他的地，孩子也病死了。他带着尖刀要报复他的仇人，却被县

²⁵⁰ 同上，页 610。

里抓走，赶出来家乡。显而易见的，这样对人物过往加入历时性的补充，是为了让这些人物的形象显得更立体，更饱满。他们对资本主义，对上层阶级，对社会的仇恨和斗争意识并不仅仅是这一个小时电影中讲述的那么一点，还有更多的，发生在电影之前的不幸，促使他们奋起反击，走上了无畏的革命之路。这样，多重不幸联系在一起，主角们纷纷被逼上了绝路，使得他们的反抗看似更加合情合理。

当面临需要喊出口号激励人心的时候，左翼电影人必须清楚地知道，电影检查不会允许他们这么直接露骨的呐喊。于是他们发挥了自己的文学才能，将呐喊声融入了歌曲中。左翼影人在编写剧本的时候，就考虑到了这一点，因此，许多电影中都可以安排了与音乐有关的角色。主角中有歌女、戏曲演员，或者老师，故事场景许多都发生在剧院、教室、工地等普通民众容易聚集的地方。这样，群众们的歌声是自然而然唱出来的，是非常贴合故事情节的表达，将口号和“进步”的思想插入音乐的歌词之中，对习惯于撰写诗歌的左翼文人来说，并不是什么难事，这不得不说是他们非常聪明的地方。

除了想尽办法把自己在文学上的才能运用到电影创作中外，左翼电影人也在逐步积极地建立自己对电影本体的认识和把握。洪深便指出：“一切艺术，对于材料的形成，各有独特的方法，所以对于电影的导演手法、摄影方法、以及胶片的剪接，没有基本的概念，而就开始电影剧本的编剧，实在是一件冒险的事情。”于是，在电影的创作中，左翼导演们也开始了一些更为专业化的尝试，出现了一批影响特征比较明显的电影剧本，他们编写的故事具有视觉化的特征，简练的语言使得那些纸上的故事都充满了画面感。夏衍在描述自己学习电影专业技巧的时候曾经说过：“我们经常是通过看电影来学习电影表现手法。坐在电影院里，拿着小本、秒表、手电筒。先看一个镜头是远景、近景还是特写，然后分析这个镜头为什么这样用，为什么能感人。一个镜头或一段戏完后，用秒表算算几秒钟或几分钟，然后算算一共多少尺长，这样一个镜头一个镜头地加以研究，逐渐掌握了电影编剧技巧。为了进一步钻研，我还学过剪接……”

正是这样的刻苦钻研，使得许多左翼文人渐渐从外行变成内行，与电影导演有了业务方面的共同语言。²⁵¹

由此可见，左翼电影受到观众的欢迎除了与时代相关，与他们的努力也是不无直接关系的。国民党在电影创作方面虽然并没有多少资料显示他们是否非常努力钻研，但事实可见的是，他们几乎极少有自己的电影创作人才。1933年，国民党中央宣传委员会项下创立了一个中央电影摄影厂，然而，直到抗战爆发，这个电影厂也只拍摄了两部故事片和一些新闻纪录片，而这些影片在电影市场上几乎没有影响。如此一来，对于市场的竞争，国民党自然不如左翼阵营一般具有竞争力，想要违背观众的意愿完全禁查左翼电影，自然是不可能的事情。同时，对于商家来说，能赚钱的电影他们自然是无条件欢迎的，国民党的中央电检会可以对拍摄武侠神怪片的小公司毫不客气地打击，但在面对明星、联华这样的大公司时，碍于舆论和错综复杂的关系，不得不有所约束，加以通融。左翼电影有了这两个公司作为阵地，可以说就是给自己上了一道保险锁。

（四）让人为难的左右翼思想

值得注意的是，有论者认为，虽然在文化艺术领域左翼阵营呈现出鲜明的区别，但是双方在思想上竟然有许多相似的地方。“国民党同样以革命政党自居，其革命理念亦为许多国民党内的知识分子所秉持，国民党内的激进左派（比如改组派），即极其重视民生主义，强调调和国内各阶级利益的重要性，其言论和主张与左翼也相差不远。更为有趣的是，双方的言说虽然迥不相同，但运思的理路和方式却是惊人的相似。”²⁵²这样的相似性也体现在了电影圈子里，国民党同样认为电影是反映社会现实的工具，应该肩负起宣传的使命，不能只为了迎合大众，以盈利为目的。陈立

²⁵¹ 参见，会林，陈坚，绍武《夏衍研究资料》（北京：中国戏剧出版社，1983），页79。

²⁵² 倪伟《“民族”想象与国家统制：1928-1948年南京政府的文艺政策及文学运动》（上海：上海教育出版社，2003），页10-11。

夫便在《中国电影事业的新路线》中指出：“电影不仅是娱乐的东西，而必须在娱乐之中包含着多量的教育上文化上的意义。”他从发扬民族精神、鼓励生产建设、灌输科学知识、发扬革命精神等五大点对这段话进行了议论，最后提出了口号：电影“为的是民族复兴，国家生存，社会进化种种时代的要求。”²⁵³因此在禁查辱华、肉感或者神怪片的时候，左右翼的态度是非常一致的。从《不怕死》案件中就可看出，洪深的“闹事”并不仅仅是出于对左翼思想的宣传，更是有关全民族的利益，所以也理所当然地得到了包括电检会在内的多个国民党政府机构的支持。

不过，需要特别注意的是，陈立夫的观点是从执政当局的角度出发对电影提出的要求。表面上虽然是呼吁振兴民族电影，但实际上却是在鼓吹建设国民党希望达到的国家体制。他的目的，是希望让国民党全面控制电影事业，以便利用其控制民众的思想。这种在既定体制内的思想，强调的是全国的统一和稳定。而左翼思想却不同，它强调的是社会的黑暗和不可协调的一面，反映在电影中，就是提倡阶级斗争，反体制，以暴力革命的手段，打倒统治和地主阶层，才能够改变现在的社会现实。这显然是国民党不能容忍的。但是，当左翼电影中呈现出描写阶级矛盾和社会恐慌的时候，当左翼电影提出发扬民族精神和振兴国家的观点时，电检会便没办法不犹豫。如何明显地区分左右翼，以便他们的检查标准更为明确，成为了一件让人头疼的事情。电影的复杂和多面性，并不是单单一个禁查就能够轻易解决的。

所以，尽管国民党当局视左翼电影为最可怕的洪水猛兽，甚至于借此将本属于教育、内政部门的电影检查权利收归于中央，企图更有力度更狠戾地打击左翼的风潮。但他们始终无法违背时代的浪潮，不得不顾及民众，特别是底层人民的民族主义情绪和对现实的怨愤。左翼文化界因没有

²⁵³ 参见，陈立夫概述，王平陵笔记《中国电影事业的新路线——中国教育电影协会应负的使命》，中国教育电影协会《中国电影年鉴（1934）》（北京：中国广播电视出版社，2008），页1019-1036。

国民党治理全国的内忧外患干扰，专心发展和组织多年，其针对电影界来势汹汹的进攻势不可挡，不仅展现了极高的艺术才华，还有非常扎实的专业素养和对时代步伐的准确分析，对于国民党来说可谓是防不甚防。所以，历史上民国时期的电影检查在针对左翼电影这一块，始终呈现给人一种无甚效益的感觉，实际上，并不是因为电检会没有用心用力，实在是力不从心。

肉感电影禁查下的性别压迫

前文中已经叙述了电检会在面对辱华和左翼电影时的无能为力，30年代开始，侦探片和武侠神怪片便已几乎绝迹，电影检查的重点几乎可以概括为三个方面：辱华、左翼和“肉感”。这里面，禁查效果最好的当属“肉感”电影，因它不涉及国内外不同势力之间的争斗，也没有执政者和民众之间的思想差异。不论是官方，还是知识分子，大大小小的舆论和法令，对禁查“肉感”片都是支持的。然而，就笔者看来，这样的高度一致却恰恰暴露了当时的中国上下对性别话题保守又传统的刻板思想。几乎所有关于“肉感”电影的禁查内容都与女性有关，比如女性的穿着过于暴露，女性在电影中做出挑逗的言行，或者甚至是描写男性跟妓女的关系，都有可能是在删剪和禁止的名单之列。事实上，已经有不少学者著文论述过民国时期电影、文化、政治与女性之间的关系。他们都同样抱持着一个态度，那便是女性在电影中的呈现和他们在观众眼中的形象，直接反映出了那个时代的有关现代化、都市化、美或左翼等问题的看法。女性的呈现既然有了如此的多面性，那么自然而然地，荧幕上的她们便成为了被人消遣及议论的重点。针对女明星戏里戏外的话题，在报刊杂志上呈现出绝大多数的分量，不论是电影中的形象还是私生活的八卦，甚至于政治和战争问题，都总有人可以将它们加以注解，讨论到女明星的身上去。相对的，男明星的私人生活基本上不会出现，即便是少数几个极受追捧的男明星登上了八卦的文章，一般也是因为他们跟某女星产生了足以让观众感兴趣的关系，不是订婚结婚，就是离婚了。女性，成为那个时代最具有发挥余地和话语

空间的代名词，这已经可以算作是一种性别偏见，然而，当笔者更多地去了解当时的舆论和电影之后，看到的是对她们的性别压迫。

前文中已经叙述了女明星与妓女之间有着某种类似于传承的奇妙关系，这样的观念形成有一定的道理，所以一直以来深刻地扎根于观众的脑海之中。20年代的女性演员被认为是堕落的、腐败的以及放纵的。她们多数被认为是打着拍戏幌子的骗子，实际上私下里做着妓女的勾当，在道德方面遭到怀疑。能称得上是真正的明星的大概只有王汉伦和杨耐梅两位。两人身世虽然不同，但却都不是下层出生，走投无路才做了演员的女子。王汉伦本是洋行的打字员，而杨耐梅更是出身于有钱人家，留学海外。她们进入演艺圈的共同点，可能就是双双都受到家人的反对，认为她们沦为了不堪的戏子，最后，甚至闹得和家人断绝关系。在媒体不发达，信息不算普及的年代，两人的走红多半是依靠着拍摄影片之后走南闯北的宣传活动，依靠着她们外在的容貌和现场与观众的互动，而并不是所谓的表演才华。这并非是要否定两位演员的演习技巧，而是要指出的是，观众看待女人演戏的时候，其实并不是在看她们演得有多好，而是要看她们演出的人物有多好。如果角色讨喜，得到了观众的同情，便很容易受到欢迎。这期间，当然有着一个更重要的判定，便是演员本身必须要和戏里的角色一样讨人喜欢。当观众纷纷一睹女明星芳容之后，随着与之近距离的谈话或互动，若觉得她就是电影中之角色，便会心甘情愿地被其征服，反之，则会被扣上“戏子”的贬低称呼。可以说，王汉伦和杨耐梅的走红，一方面是由于她们良好的出生，另一方面，观众觉得她们是本色出演，演的就是她们自己，因此被认识和记住。而这样对演员的评判机制只在女演员中作效。观众对于在荧幕表演中出现技巧和修饰的女演员并不喜爱，再加之电检会在审查“肉感”影片的时候，一般都着重于指出女性角色在这些电影中的不妥，便更导致了观众的审美集体偏向于对女性“贞操”、“纯洁”的在乎，本色出演的女演员们必须在戏里戏外都保持着她们无洁的形象。这样的趋势在30年代变得更为明显和严格。

（一）本色讨喜和地位提升

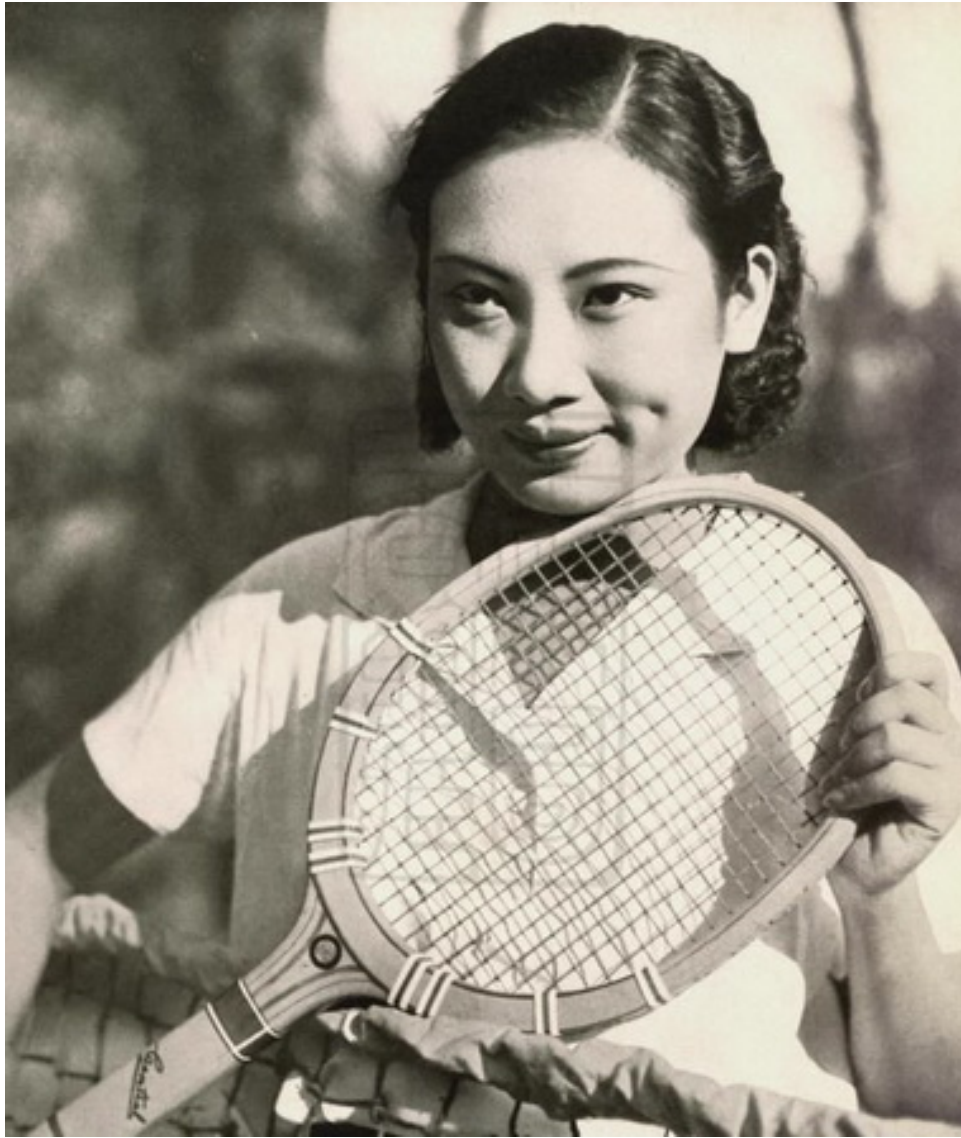
30年代，由于媒体业的迅速发展，充满话题性的漂亮女人立刻成为了媒体的宠儿，真正受到赞誉和崇拜的女明星们才算诞生。虽然中国在20年代之前便拥有了自己的电影制品公司，然而电影制片的发展速度却并没有很快。直到30年代初蔓延全球的经济萧条，很多小制品公司无力支撑高昂的费用，纷纷被大资本制片公司吞并。上海，作为中国最发达，最现代化的城市，其中的公司资金也是最为充裕的。于是，明星、联华、艺华等扎根于上海的制片公司在这场危机中存活了下来，并且很快使得上海几乎垄断了整个中国的电影业。制片厂的成功让它有能力和金钱去培养自己的明星，不仅提供给他们优秀的剧本演出，更是制造出了强大的话语平台。这一方面是促进了电影的宣传，另一份面也提供给演员，特别是女演员有别于她们前辈的更有效果的出门平台。这些电影大公司一般都会有他们自己的报刊杂志，这些女演员们便常常出现在这些影迷杂志中。而由于电影市场利润的丰厚，上海各种出版社项下的影迷杂志们也如雨后春笋般冒了出来，使得原本就要面对和从前完全不同的舆论强度的女明星们，更需要去适应这样的话语体系。可以说，30年代开始，女演员的成功源自于都市大众传媒运作的方式，她们是媒体造就的产物，她们的职业、形象以及戏中的角色，则是支撑着这个体系运作的最主要元素。

利用媒体宣传的效率比起前代演员亲自去各处宣传的效率可以说是高多了。比如女星胡蝶，与王汉伦和杨耐梅一样，她出生于一个富裕的家庭，1924年便开始学习表演，随后1925年初次在电影中亮相，三年间出演了大约20部电影。但当时的她并没有什么名气。她的前辈明星们还活跃于影坛之上，制片公司便很难去花时间和经费重新捧红一个新人。然而30年代开始，胡蝶一跃成为了中国电影界顶级的明星，除了是因为她1928年加入了明星公司，与著名导演郑正秋、卜万苍等有了合作，拍摄了好几部轰动一时的电影外，当然还与明星公司通过媒体对她的造势有关。明星公司旗下的《明星日报》为了增加销量，甚至在1933年举办了“中国‘电影女皇’”的投票选举，最终，通过一些手段，让自己公司的胡蝶夺

冠，至此，胡蝶在电影女演员中因各方面才华得到赞誉，事业更是平步青云。当然，这样的宣传较之花路费到处跑的高投资低回报方法来说，要轻松有效许多，性价比极高。制片公司可以利用其力量撰稿贴文力捧任何一个女星，成本不大，也不害怕失败。胡蝶能够在其中脱引而出，自然也与她自身真正的条件有关。但其走红之快之猛，却也足见媒体宣传对女星形象和名气的影响了。

1935年胡蝶作为首届中国的“电影皇后”随着制片厂老板周剑云夫妇一同前往莫斯科参加国际电影节。作为被莫斯科点名邀请的中国代表之一，胡蝶在观众心中立刻成为了中国在国际上形象的代表。在接下来五个月的旅欧时间里，胡蝶在媒体上的形象一直好似一个文化大使，与外国人亲切交谈，受到外国人无处不在的掌声和欢迎，维护了中国电影界，甚至于中华民族的尊严。她在国外的所有消息、行程和寄回来的信件刊登在各种刊物上。²⁵⁴在这一段旅途中，胡蝶将自己的形象塑造成一个好学、有才又知书达礼的样子，她甚至在之后出版了《欧洲札记》一书，里面详细记录了她旅欧的经历和回忆，这样的举动更加强化她塑造的文化人之形象。

²⁵⁴ 参见，《胡蝶在巴黎》，《玲珑》，1935年第五卷第25期，页1633-1634。



胡蝶的照片中透露着知性与运动活力之美感

大众媒体对胡蝶的关注和赞誉显示了 30 年代女明星话语与 20 年代的迥异差别。20 年代的女明星被认为是靠着身体和脸蛋博取好感，而到了 30 年代，很显然的，女明星成为了真正有才的艺术家之一，她们靠着思想和才华备受欢迎，影评者们也更乐于去评价女演员在电影中的演绎而多过她们在银幕上是否漂亮。

不过，这种宣传性为主的话语却夸大了女明星们的实际能力和所受的教育。比如，30 年代一篇杂志便这样描述着黎莉莉：“虽是一个玩皮的姑娘，有时候她感觉到人生悲哀着，跳着，歌歌唱唱，按一会儿钢琴，骑

了她每天骑的自行车，到国立音乐院去上课。”²⁵⁵这段文字不仅将黎莉莉塑造成了一个爱好音乐的形象，还展现了她的好学，同时透露着一种活泼中带温柔的气息。而并没有什么特殊才艺的女演员们，也可以通过摄影这种带着现代气息的知识分子文化产品来展现自己的创作才华。取一个类似于《梅琳女士的摄影作品》这样的标题，就能让作品显示出专业的色彩。

256

这种刻意塑造自己的文化形象的原因，追根究底是女明星这个职业对于“本色”的要求。周慧玲将之称为“观众表演”，是一种观影大众对电影这种新兴表演媒体指涉的“写实”表演方法的接受态度，“二十年代的电影观众，不仅在银幕上可以看到由女演员扮演的各式女性角色，更可在银幕下的各式宣传媒体上，看到同一批女演员争奇斗艳地演出她们的摩登生活方式。这种以女明星为宣传手段，强调的未必是她们的戏剧表演能力，而是她们的生活品味乃至人生价值。”²⁵⁷许多导演也热衷于聘用与其片中角色气质相符的女性来担当角色，因此让观众在极大程度上混淆了女明星们的银幕形象和真实生活。

另一方面，笔者也不得不将这种大众审美与民国电影检查中多年对“肉感”电影的禁查和防范联系起来。电检会无法将色情的概念与女性身体区分开来，传统父权社会下对女性身体的约束，在民国官方的剪刀之下得到强化。国民党倡导拍摄有教育意义的电影，呼吁电影人们要减负起社会的责任等，便催使女演员们不得不将自己私下里的形象都塑造成有文化，爱学习甚至是心怀家国的高尚样子。女明星如果私生活和电影中的高尚女

²⁵⁵ 《二颗亮晶晶的明星》，《青青电影》，1935年第二卷第2期，页24-25。

²⁵⁶ 参见，《梅琳女士的摄影作品》，《青青电影》，1935年第二卷第2期，页26-27。

²⁵⁷ 周慧玲：《表演中国：女明星，表演文化，视觉政治，1910-1945》（台北：麦田出版：城邦文化，2004），页63。

性不一致，便会被认为是不可信的，这所谓的“可信”，实际上便是社会对于女性性别的一种文化建构。

由此可见，30年代女明星地位较之20年代虽然提升了许多，但是那些赞美的话语却并没有从真正意义上取代之前批评否定的话语。关于堕落，不洁女人的话语依然毫无改变地存在着。那些被称赞的女明星们，不过是符合了这个父权社会大众对女性的理想定义，她们被当作艺术家，当作国人的形象代表一般受到追捧，并不是因为她们明星的职业和在银幕上的魅力，而是因为她们符合中国人对可靠可信，又安全女性的传统想象。而这样的情形并不会发生在男演员的身上，男演员的形象并没有被严格地限制在必须“真”的框架中。那些精彩地扮演了反派角色的男演员一般都被称赞演技好，但从来没有人说他们原本私下里就是个坏人。

这种对女性“本来面目”地探究越演越烈，甚至在之后成为了对她们私生活肆无忌惮地挖掘和谈论。翻开民国30年代的报刊杂志，电影的板块下，几乎有一大半都是关于女明星私生活的轶闻趣事。类似于《女明星们底私生活》²⁵⁸这样的标题无处不在。或者，一个女性恋爱结婚，或者分手离婚，都会被写成详细不已的专题，一期期追踪，这样的例子比如胡蝶与林雪怀的分手消息，张织云控诉律师骗婚的消息，已经大名鼎鼎的阮玲玉跟两个男人之间的爱恨情仇。另外，关于对男明星私生活的配图或专文却相比之下，少了许多，即便是写了男明星些什么，那多数是作为描写女明星的陪衬。例如野猫王人美与金焰的婚姻，一度有许多问题，一是金焰是高丽人，被王人美家人反对，二来因为金焰是当时红极一时的小生，受到许多少女的追捧。本来感觉整件事情与男方的关系较大，奈何所有报道的重点都是女方，甚至还会有采访女方家人的报道出现，这性别之间的差别对待，显示出了观众的兴趣和他们对女性性格更为关注的事实，着实让人唏嘘。

²⁵⁸ 《女明星们底私生活》，《女神》，1935年第一卷第1期。

成为女明星，不仅可以收获赞美，但你的“本色”受到观众质疑的时候，面对的也可能是源源不断地攻击。胡蝶在与她的第一任情人林雪怀解除婚约的时候，遭受到了舆论猛烈地攻击。报刊纷纷刊载她作为别人的未婚妻，在外行为不检点，声名狼籍。当事人林雪怀也现身说法，字里行间极尽冷嘲热讽之能事。9.18事变发生后，各大报纸发出了一则不知真假的新闻，说是胡蝶去南京演习，遭到一个叫“锄奸团”的组织警告：“电影明星胡蝶，此次来京拍摄电影，受南京大戏院之聘，表演话剧。献技以来，颇能叫座。日昨忽接得“锄奸团”警告函，内附子弹一粒，闻内容大意，谓胡蝶在华北一歌一舞媚，吾京人士，不欲观此倾国倾城之貌，听此亡国之音。若再逗留不去，当以同样之子弹饷你云云。”此条消息，虽然明星公司予以否认，最后变成了一个罗生门。但已经可以看出，假使消息为假，便是有人故意消费胡蝶，处心积虑地攻击她为祸国殃民的蛇蝎。假使消息为真，半壁江山失去了，不怪不抵抗的将军，而将罪名加在了一位电影演员的身上，未免太过奇怪。有了枪和子弹不去保家卫国，而去恐吓一位拍电影的女子，这样的行为还自以为正气凛然，这“锄奸团”心中对于当红貌美女人的恐惧可见一斑。无论如何，胡蝶在此次事件中都是值得人同情的受害者，然而，却也有论者认为这可能是电影公司的一次宣传，并戏称“这样下去，不久也许有‘皇后被强奸’的惊人消息出现了。”²⁵⁹字里行间是对胡蝶极大的不尊重，是对一位被恐吓的女性极大的嘲讽。还有谣言指出，日军在侵占东三省的时候，将军张学良之所以不抵抗，是因为他和胡蝶在通宵达旦地跳舞。但无论如何，抵抗日军不是电影演员的工作，她却扣上了勾引少帅不作为的罪名。这些谣言没有什么事实依据，却因为胡蝶当时的处境和女明星的特殊话语，被人相信，甚至造谣合法化，直到她再婚的消息传来，才得以平息。女明星如若不善良，那必然就是蛇蝎，这个社会只钟爱善良单纯的女孩，而对于蛇蝎是无法容忍的，甚至于是可以随便给她施加罪名的。

²⁵⁹ 参见，徐平伯《胡蝶在首都接到锄奸团警告信之详情》，《电声周刊》，1934年第三卷第3期，页44-45。

（二）艾霞与阮玲玉之死

女明星们承载着社会对于理想女性的期待，在言行上受到的约束可谓方方面面，即使是生老病死，也必须要有个符合“人设”的理由。1934年2月12日，年仅23岁的《现代一女性》女主角艾霞自杀了。她是一个充满才华的女明星，既可以写作，又可以演戏，在当时可谓是凤毛麟角。艾霞从小接受了良好的教育，她的学生时代，正是新文化运动的高潮时期，受到民主和自由思想的影响，在行为上展现了高度地独立和自主。不幸的是，她的爱情总是受到思想封建父亲的反对。不得已，她与家庭决裂，加入了左翼电影人的阵营。在左翼电影人眼中，艾霞是一个活泼聪明又前进的人，她自杀的消息传来之时，许多人都无法相信她竟然也会做出这样“意志薄弱者的把戏。”²⁶⁰



女星艾霞

²⁶⁰ 吴冬《艾霞服毒自杀之真因》，《电声周刊》，1934年第三卷第6期，页109-110。

艾霞自杀的经过和原因，还有各种周边报道，在一片震惊声中充满了几乎所有的娱乐小报和刊物。评论者却单纯以“意志薄弱”来形容，通过其银幕形象，认为她应该是活泼又前进的人，让人看到观众对“本色”理所当然的接受和承认。

艾霞的死因，与之“本色”不符的地方在于她的“为情所困”，“总而言之，艾霞的自杀，最大原因，是受L君的欺骗，不能践约，她几次在多角恋爱之中挣扎着，终于牺牲于多角恋爱之下。”

但事实上，人们仿佛忘了，艾霞早年是以“恋爱女神”的形象走红，她的自杀，与这一形象相当一致，然而，在多数报导她自杀的报刊杂志中，编者都采用了揶揄甚至是有些批判的语气来总结这位为爱颓废的女性。同时，告诫大众，要警惕爱情的陷阱。这样的言论不得不反映出了当时主流的左翼话语对理想女性的偏执认知。他们对如同艾霞这般前卫、摩登的典型现代女性视而不见，只刻板地将女性的范本纳入革命的、斗争的范畴中。这样的想法，使得他们自己在后世的论述中，都难以自圆其说。

程季华在介绍《现代一女性》时便指出，电影描写女主角：“在被捕入狱后如何在一个革命的女性启发下，从恋爱的迷梦中觉醒过来，走上了‘光明之路’，也很有意义。但作者的创作思想很模糊，女主角的转变过程也写得很牵强。”²⁶¹然而，从艾霞的经历来看，笔者更愿意相信她在《现代一女性》的创作中，更多的是在反抗左翼思想中过于死板僵固的认知，玩弄其社会控诉地口号。这看似地牵强，是评论者们预设了左翼的立场对其进行的偏差解读。

左翼的“本色”形象掩盖了艾霞原本“恋爱女神”的样子，这成就了她的事业，却也为她的去世带来不够公正的评说。事实上，周慧玲认为艾霞的代表作《现代一女性》已经隐约中足够体现出她对于左的思想的一些挪

²⁶¹ 程季华主编《中国电影发展史》（北京：中国电影出版社，1981），页244。

掬和反叛。剧中主流的左翼女性楷模安琳，本应该衬托女主角对爱情幻灭的觉悟，但因为女主角并没有跟随她的步伐，反倒让其“成了政治不正确的女主角的陪衬，轻描淡写地被搁在一旁。”²⁶²



艾霞在《现代一女性》中的扮相

艾霞的早逝，无疑象征着这种不同于观众心中理想的典型摩登女性
在市场中提前退场的困境。她前卫的两性观在当时是不被认可的。这样的
结论尤其证实在蔡楚生根据艾霞遭遇拍摄的电影《新女性》上映之后。剧
中，阮玲玉扮演的女主角韦明，成为了对艾霞最直接的影射。电影在当时

²⁶² 周慧玲：《表演中国：女明星，表演文化，视觉政治，1910-1945》（台北：麦田出版：城邦文化，2004），页 77-78。

受到了不少左翼影评人的攻击和批判，一面倒地否定了女主角“爱情至上”的观念和自杀的行为，这便更可以体现出左翼阵营对艾霞真实形象和人生，从政治立场出发的高度简化。将之与自强独立的女工李阿英进行对比，由此宣传意志坚强的左翼特色女性典型。

没有什么人比阮玲玉在这种对“真”的大加赞扬中受害更为明显的了。如果说人们对于“本色”理所应当追求于艾霞而言，是蒙蔽和忽视了她自杀的真相，而于阮玲玉而言，却实在是直接造成她自杀的理由之一。

阮玲玉是当时中国首屈一指的女明星，拥有众多影迷。她的自杀震惊全国，不少杂志报刊都在那段时间推出了阮玲玉专题，跟踪报道她自杀的全过程、遗书和葬礼。由于她的两封遗书一封是专门写给未结婚的同居情人唐季珊，另一封则是对上海报纸控诉关系失和的丈夫张达民的，她与两个男人之间的爱恨纠葛，立刻成为其自杀新闻里最重要的内容。报章杂志甚至抓住了唐季珊与多位女子有染，与阮玲玉实际上早已貌合神离的证据，而张达民方面亦是对遗书的真实性多加质疑。时至今日，阮玲玉的遗书有多少真假依旧还是一个谜，也是学者在谈论她的死时关注的一个核心。

在张达民勒索阮玲玉的证据中，有一则脱离关系协议。协议中明确指出了这么几点颇为关键：一是，“双方自签约后，彼此各图自立，不相干涉，所有男婚女嫁亦个人自由，并申明以前并无婚姻关系。”二是，“甲因生计较乙优，并于脱离后如乙方生计果有困难情形，甲为念旧日恋情之情，仍需酌量津贴，但每月至多一百元为限，以二年为期，期满乙不得再有何要求。”，三是，“双方为名誉保障起见，约定对本约不为登报。”²⁶³阮玲玉跟张达民在属于正常分手的前提下，却要支付他高昂的津贴，这是非常不公平的事情。然而，阮玲玉答应的原因亦非常简单，那便是希望张

²⁶³ 参见，朱剑《无法言说的痛——阮玲玉》（西安：陕西人民出版社，2015），页291-299。

达民不要将此事宣扬出去，避免观众质疑她的清白，与之“本色”不符，名誉造成损失。

不幸的是，这些影响阮玲玉名声的事情还是被闹大了，一来二去，阮玲玉苦心守住的秘密被各大媒体争相报道，他和这两个男人之间的关系终于是被曝光了。就在张达民状告案开庭前的两天不到，阮玲玉自杀。

在一封相对可信的遗书中，阮玲玉提到：“我现在一死，人们一定以为我是畏罪。其实我何罪可畏……外界不明，还以为我对他（张达民）不住。唉，那有什么法子想呢？想之又想，唯有一死了之罢……我不死，不能明我冤，我现在死了，总可以如他心愿。”²⁶⁴信中暗示了，阮玲玉的自杀，实际上是与她惧怕自己会被谴责为一个道德不好的女人有相当关系的。在唐季珊混乱的私生活下，甚至于时不时对她进行虐待和家暴，²⁶⁵阮玲玉的身心都受到折磨，却不能奢望自己在离开了第二个同居男人之后，还可以继续保持她从前忧郁又温柔的形象，在电影圈中生存。甚至于在她去世后，全国上下一片哀悼，也还是有报章杂志，抓住唐季珊在“举殡”、“报丧”和“答谢亲友”时对她不同的三种称呼：“唐季珊夫人”、“室人阮玲玉女士”、“阮玲玉女士”来进行嘲讽。²⁶⁶

²⁶⁴ 《阮玲玉遗书两封》，《电声周刊》，1935年第四卷第11期，页218。

²⁶⁵ 参见，《唐季珊虐待阮玲玉之种种》，《电声周刊》，1935年第四卷第11期，页221。

²⁶⁶ 参见，《唐季珊三变称呼》，《电声周刊》，1935年第四卷第11期，页217。



阮玲玉在扮演了自杀的韦明之后一年，便步其后尘

阮玲玉非常清楚地知道观众对她的想象，她是无辜、高尚又纯洁的，她无法回避观众们对她的这一印象，只能拼命掩盖自己的真实感情和生活。而这一切的努力，被张达民的诉讼彻底毁掉了。阮玲玉在处理张达民事件上表现出来的经济独立、自主、果断，以及选择和唐季珊同居的自信性格，与她在银幕上楚楚可怜的样子完全不同。这违背了观众理性形象的样子，势必会让人对她的“本色”产生怀疑，继而认为她是会做戏的危险女人，对其道德也进行批判。在发出了“人言可畏”的感叹后，阮玲玉第一次作为自己人性化地出现在公众视线，这是在她付出生命之后才换来的同情。然而，值得思考的是，如若她不自杀，社会各界将如何去评价这么个“水性杨花”，却在银幕上“假装”清纯的女人呢？

阮玲玉的悲剧让人看到了 30 年代女明星话语中否定性的一面。这种话语与 20 年代女明星与妓女挂钩相关。在 20 世纪，她们几乎被等同于妓女，给人以不洁的印象，身份可疑，别有用心。而 30 世纪，虽然大众媒体将她们努力包装成了“艺术家”的样子，但这样根深蒂固的刻板印象却并未被触及分毫，一旦被发现点蛛丝马迹，诽谤与攻击便如潮水般汹涌而来。值得一提的是，即便是阮玲玉因承受不住本身形象与观众期待的落差

压力而自杀，却在一夕之间，因为一句“人言可畏”，被左翼评论人们评为了勇于抗击言论，不惜牺牲生命的悲剧女英雄。这不得不说是那个时代，人们对于女性的偏见，对女性从事社会职业的形象偏差。当然，更加可悲的是，这样的偏见是得到官方支持的。从上层阶级、知识分子，到官方被纸黑字的电影检查，无一不透露着对且只对那些符合父权社会完美想象之女性的欢迎。

（三）“女性意识”电影中的父权

电影检查制度引导的人民审美，在性别方面的压迫，除了有对于女明星“本色”的要求外，还有的就是对于城市危险的表达。青年男女奔赴城市寻求生计的时候，总是有许多危险。这些危险在电影中常常以性别化的方式呈现，因为女性的身体和“性”有着某种直接的关联，这使得她们的存在本身就构成了道德堕落的基础。但同样是抱持着梦想在城市中寻找机会的男性，却仿佛没有这样的“原罪”，纵使“性”是两个人的事，男性在这方面的道德却总是不被审视。30年代，电影检查委员会对“肉感”电影采取了统一又直接的管理，1934年之后成立的中央电影检查委员会对此事的态度更是狠绝，不过他们同时宣扬着女性崛起，女性独立的观点。这使得不少电影制品公司学会了在“肉感”和“进步”中间平衡的方法。例如，在以女性为主要角色的电影中，让主角经历出轨、私奔等具有话题性的人生，或者直接给予一个妓女的身份，但在情节安排上又让她具备在各种挫折下依旧坚韧不屈的精神。这样，既可以吸引冲着“肉感”和不道德性幻想而来的观众，又可以逃避电检会的剪刀。不过，有趣的是，这类影片中，曾经背叛过男人、不洁不贞的女人，不论她是否有着“前进、斗争、反抗”的思想，最后都不得善终，这仿佛显示出一种父权社会制度下，人们对于女性独立崛起的潜在焦虑。

1933年，阮玲玉主动找到孙瑜，希望参加《小玩意》的拍摄。阮玲玉对孙瑜一直以来都十分敬重，视其为恩师，只不过因为种种原因，两人合作并不多。此时，孙瑜也正好有意找阮玲玉合作，两人一拍即合，创造了这部轰动一时的影片。故事讲述了美丽的太湖边上，女主人公叶大嫂

靠着制作手工小玩儿来帮助丈夫补贴家用。她年轻时候包办婚姻嫁给了这个粗壮老实的男人，并生下一双儿女，平静的生活却被一位前来考察的年轻大学生打破。大学生与叶大嫂彼此倾心，但作为一个有家庭的女人，叶大嫂毅然拒绝了他，还不忘叮嘱他作为一个大学生对社会肩负的责任和使命。电影至此颇有噱头地安排了一个漂亮女人出轨的故事，不过她高尚的地方在于，并没有抛弃自己的家庭，也清楚比感情更重要的是救国报国的使命。在这一小段插曲之后，故事进入了核心：帝国主义开始侵略中国，一年之内，叶大嫂就失去了丈夫和儿子。无奈之下，她只好带着女儿去上海流浪，靠自己手工制作的小玩意维持温饱。十年之后，女儿长大成人，也学会了妈妈的手工业。拥有“前进”意识的她发誓要振兴民族手工业，开办一家大型的玩具工厂，却不料在参加战地救援工作的时候，死在了侵略者的炮火之下。结局处，家破人亡的叶大嫂依旧坚强地活着，误把新年的爆竹声当成枪炮声的她，喊出了“救你的国，救你的家，救你自己！醒吧，不要做梦了！”的口号。



电影《小玩意》剧照

《小玩意》让当时的电影评论者们赞叹不已。许多人感动于叶大嫂在结局处被人误以为是疯子一般的大声疾呼，认为这部影片不仅表现了帝国主义侵略的残暴，人们被压迫的凄惨，更具有启发人们救亡图存的现实

意义。叶大嫂作为贯穿始终的主角，不仅美丽聪慧，非常坚强，还怀揣着家国的兴亡。却最终没有得到一个好的结局。对于这么一个曾经出轨的女人，导演安排她与其情人终身没有相见。即使当年的那个大学生留学归来，曾经去寻找过她，也无疾而终。这样的剧情安排是让人非常难以理解的。而更甚有，叶大嫂在失去了女儿之后落魄于街头，偶然撞见与自己走失的儿子十分相似的青年男子，却母子不识，使得她的境遇更加凄惨。

这不禁让笔者想到阮玲玉之后拍摄的另一部电影《神女》。更为博眼球的是，导演吴永刚以娼妓作为她的女主角，却在电影中展现了一位让人可以完全忘记她的职业，甚至忽视去探究她职业之道德问题的伟大母亲。这位母亲，与《小玩意》的叶大嫂有许多相似之处。首先，她们都是主动牺牲和奉献的形象。叶大嫂为了家庭牺牲了自己的爱情，而《神女》中的阮嫂为了儿子牺牲的可以说是她的整个人生。从流浪的手工业者到妓女，导演均成功地将她们职业和性格中的危险性排除掉，塑造成了一个纯粹的，充满爱意的母亲。



《神女》中伟大又卑微的母亲

其次，两部电影中的男性角色，都表现了一种比女性还要有作为的救亡形象。《小玩意》中的大学生，出国留学，拥有文化和知识的他，在清楚了自己的使命之后，相信真的可以做点什么。而《神女》中的老校长，他的社会地位远高于阮嫂，有能力帮助她也愿意降低姿态同她站在一起，甚至有足够的经济条件抚养她的孩子。这两位男性，在电影中仿佛代表着“父亲”的典型形象，可靠、正直又能干。而女性，仅仅是在困境中挣扎两下，不要被击倒了，便已是足够值得人夸奖。《神女》的结局，母亲杀了人，被关进牢房中，将自己的儿子托付给了老校长，并希望儿子永远不要知道自己有一个做妓女的母亲。这与《小玩意》里的乞丐母亲如出一辙。男性未来必须交由更有社会地位，更有能力的“父亲”去抚养，而一无所有或声名狼籍的母亲是没有资格抚养男性后代的。当然，这里的“父亲”与母亲也不可能有阖家团圆的机会，毕竟在道德上有瑕疵，或者是曾经有瑕疵的女性，也不能跟随着她的丈夫进入到不属于自己的阶级。

显然，从性别角度来看，《小玩意》和《神女》所要追求的目标并不是要表达女性的声音，而是一种特定的，符合父权社会制度的男性幻想。女主角们的一举一动，通过男性习惯欣赏的眼光展开，例如牺牲和放弃，而真正有关乎女性自我意识的东西，比如对于女性性欲的展现，电影却在完全不缺少机会的前提下并未作任何展现。如同学者刘人鹏解释的那样，民国时期的中国对于女性的要求存在着内部与外部两方面。于外，需要女性有追求新知识的意识和能力，于内却又希望他们的纯净不受外在世界的污染：“一方面要求妇女要成为‘新女性’，一方面又充满了对于‘新女性’之不纯净的焦虑。”²⁶⁷反映在电影中，自然就呈现出了一方面宣扬着女性独立，而另一方面却又安排男性最终要将所有权利收归于己的矛盾。当然，这一方面因为导演编剧以及观众的“父权”观念，一方面也是因为，表现女性自我性欲的情节和画面，根本没有通过电影检查的可能。

²⁶⁷ 刘人鹏《近代中国女权论述——国族、翻译与性别政治》（台北：台湾学生书局，2000），页85-86。

30年代的民国，由于女明星们的包装，使得她们的地位和影响力逐渐上升，她们甚至可以和多数社会名流，政府高官一起，出入于各种高档场所，过上流社会的生活。这种打破传统父权权威的现象，对于那些日渐衰落的精英阶层而言，无疑是件让人恐慌的事情。刘人鹏在分析近代中国对西方的建构时曾形容中国为一个“年老而尊大的父权盛国”²⁶⁸，在种种时差中，被构想为老大却衰弱。这使得中国习惯将“他者”女性化，以借此将其纳入“我宗”，因为“对于这个焦虑的知识分子主题来说，最具稳定性、保障性以及繁殖力的论述资源是异性恋父权婚姻关系。”²⁶⁹女子地位和影响力的提升，显然威胁到了传统父权的唯一统治地位。而倘若这种以男子为上的异性恋婚姻关系受到挑战，随之而来的便是整个中国社会对无法操控的“他者”之焦虑。但是他们忘记了，造成这种现象的，不是女演员本身，而是包装他们，拍摄他们的电影产业链中的商人们，也就是他们自己。在无法阻止和责怪自己的前提下，他们对准女明星的性别开炮，异常警惕那些脸蛋漂亮，难以摆布的女人，不断提醒着别人她们可疑的身份来路，排斥她们，哪怕是在电影作品中对国家贡献，社会影响的合法性。张英进在分析《神女》时便指出：“中国人对父权制延续的担心，阻止了任何人追求幸福的努力。”²⁷⁰《小玩意》和《神女》的结局双双意味深长：纵使有道德瑕疵的女人坚韧不拔，她们终究会被隔离于主流的世界，原本的父权社会得到修复和重申，使观众看来，在潜意识中重新建构起安全感。

当我们再次审视民国电影检查制度下的“肉感”电影时，便可深刻感觉到其中对于女性道德的过度强调，评价的单一，以及女性身体的过分敏感等举措，统统对观众，对电影制片者们造成了比较负面的影响。女明星

²⁶⁸ 同上，页 141-142。

²⁶⁹ 同上，页 142。

²⁷⁰ （美）张英进《娼妓文化与都市想象：20世纪30年代中国电影中公共领域与私人领域的协商》，张英进主编，苏涛译《民国时期的上海电影与城市文化》（北京：北京大学出版社，2011），页 180。

在人们脑海中的形象，与娼妓关系暧昧，使得许多道德正常的女性饱受性别偏见之苦。在父权社会的大环境下，她们通常又是不自知的，因此很难有突破和觉醒。作为民国电检制度下的三大检查重点之一，“肉感”片禁查相较于其它两种影片的绝对成功，在笔者看来，并不是一件值得夸赞的事情。它恰恰暴露了中国的电影检查制度，甚至是中国人，在那个时代里，看待性别意识，女性自主等问题的局限和短板，可谓亦是民国电检下的一大遗憾。

第五章：结论

本论文选择了目前华语电影较少关注的民国时期电影检查的发展和其议题，试图从大量旧报刊和有限的史料中探索华语电影检查雏形的发展与过程。关于电影是否应该检查，从而发扬其正面的意义，限制其负面的意义，一直以来，都是电影界、知识分子以及统治阶级经久不衰的争论话题。这些话语也渐渐从艺术的范畴外扩，成为了社会、政治竞相关注的话题。如同汪朝光提到的那样：“对电影应该有必要的检查成为多数共识，而以什么标准进行检查，检查的结果具有强制性还是指导性，如何将其运用在电影放映的实际，则又称为仁者见仁、智者见智之事。”因此，本论文试图通过对民国电影检查史的梳理，配合个别影响重大的检查案例，了解那个时代人民和政府，对电影内容的特殊需求。民国时期各阶层对电影的需求反映了它的文化、政治、社会等各方面风气，具有其特殊的时代意义。由此便可对电影检查由下自上，由民间到中央集权发展的原因，作出一些合理的解释。这对于分析中国不同时代，不同政治环境的电影检查甚至主流电影风气，都具有十分重要的意义。

围绕着中央集权电影检查的大命题，本论文既不完全从史学的视角整理电影检查的发展，也不完全跳脱历史，仅对电影内容进行分析。试图结合历史背景，社会文化，思想心理等多方面，构架出民国时期完整的电影检查格局。第一章从检查史的角度整理了电影检查走向集权的整段历史以及各检查机构前世今生之间的关联。检查机构的相继成立源自于“负面”电影的风靡，而其规范化，自然也伴随着这些电影的落寞。除此之外，任何一个影响巨大的事物都离不开权力之争。电影作为一项高投资、高回报的艺术，理所当然的成为了商场竞争和政治角斗不可缺少的道具，电影检查便是这各方利益的争斗舞台。第三章分析了中央集权下的电影检查最为关心的三个议题。在电影检查呼声高昂之时，市场上占据垄断地位的原本为侦探片和武侠神怪片。然而，电影检查集权化之后，这些“负面”影片几乎消失，取而代之的，却并不是一片和谐的电影市场，辱华、左翼及肉感三个词成为让电检会更加敏感的关键词。电检会出于国际形象、政党斗

争和文化风气等不同方面，严格禁查这三类影片。笔者故尝试从这三个方面分析其检查心理及动机，内容关乎历史背景、民族感情及文化思想，颇有历史及社会研究的意味。第四章延续第三章的三个关键词，从困境及盲点出发，探讨直至抗战爆发，民国统一的电检制度结束，这三类影片都无法被有效禁查的原因所在。回顾民国时期的电影检查，多数人都无甚印象，中央集权的电检会效率不低却并未做出突出的成绩，原因是多方面的，有外患也有内忧。而电影检查的这些困境，又与当时大时代的沉浮，统治阶层方方面面的表现息息相关。另一方面，即使是在思想相对自由开放的民国，对情爱话题也是诸多禁忌，不少公众人物在肤浅模仿开放的西方同居、亲吻、跳舞之外，却依旧保留着他们对这些行为根深蒂固的偏见。肉感电影的禁查尚且有许多可议之处，更可怕的是随着电影检查而来的审美导向。女性被指导该如何“可爱”，在前所未有发达的舆论漩涡中深陷却不自知。随着左倾“进步”思想的兴起，父权社会的菁英文化被包裹在女性意识觉醒的糖衣炮弹中，于电影里被不断强调。女性真实的意识反而被越藏越深，甚至造成悲剧之后也很快演变成闹剧。这些性别盲点与电影检查的审美指导有着重要联系，成为反映那个时代性别刻板印象，父权传统观念的重要历史佐证。

经由以上几个章节的梳理和分析，我们对民国时期电影检查的发生和发展有了一个较为完整的了解，同时对其中涉及的内容和议题，争议和局限等有了更加深入的理解。从20世纪末至1937年抗日战争爆发，每一次时代潮流、历史事件、政治纷争的发生和变迁都极大程度地影响着观众对电影，这种新兴文化艺术的审美，电检制度便是其转变的最直观体现。回顾民国时期短暂、蓬勃却略显卑微的电检制度，不得不说，是时代造就了中国电影检查的诞生和发展，同样也是时代限制了它的前进。

基于以上章节的讨论，可以将处在复杂社会语境中的民国电检制度总结为如下几个方面：

始于共识的规则确立

（一）自民间兴起的检查呼声

电影传入中国后不久，不少海内外商人注意到了这个新鲜的商机，纷纷开始投资电影，国产影片由此应运而生，故事片渐渐取代了原本占绝大多数市场的实录片，成为主流。为了吸引观众，故事片中的情节，除了对生活的真实反映外，还加入了许多超出生活范围的内容。美国侦探片的盛行，成为中国商人竞相模仿的典范，许多涉世未深的年轻人，或者缺乏鉴别能力的观众热衷于效仿其中的犯罪手法。罪案率攀升，成为侦探片兴起时带给社会的最直观影响。知识分子们率先意识到问题的严重，了解到如此有影响力之娱乐文化被妥善监管的必要，由此群起而呼吁电影检查的实施，成就了电检制度概念在中国的萌芽。

（二）重视教育的文化心理

电影于初期来到中国的时候，因为其舶来的本质，让许多中国人第一次见识到了国门之外的神奇世界。这在知识分子眼中是极为受欢迎的，他们认为，相较于中国的戏剧，古板、沉闷，许多内容又不适合于小孩子，外国电影增文广博的同时，还有惩恶扬善的道理，实在是有益许多。这表明了中国文化传统中对艺术必须具有教育意义的认同和期待。电影一旦不能达到教育的目的，便只剩下负能量，是有必要剔除的毒瘤。由此便不难解释，最早在民间有组织的电影检查机构产自于教育集团的事实了。

（三）西方电检制度的启示

中国在电影检查制度并不算世界前列，在此之前，英国、美国和新西兰等国都分别设立了正式的电检机关，甚至和中国同处亚洲的日本，也从1926年开始便开始了全国统一的电影检查。基本上，在三十年代之前，大部分国家的电影检查机关或颁布的相关法令都已成型，可以说，电影检查制度的设立是一个国家电影产业成熟和规范化的重要指标。作为上海最现代发达的城市，上海拥有众多外国租界，自然会受到这样世界性的影响，电影检查的诞生可以说是历史的必然发展。

力不从心的电检成果

（一）被束缚的电检权利

二十年代开始，以好莱坞为首的外国电影开始以神秘的东方世界为噱头，大肆拍摄有辱华性质的影片，对中国人的伤害极大。即便民国统一的电检制度一直以来都将禁查辱华片当成检查的重点之一，但不幸的是，不论是政治、经济还是军事上，国民政府对美国都十分依赖。这样的关系也不得不反映在了电影检查制度中，对美国电影呈现出颇为宽容的态度，辱华电影违禁上映的情况便层出不穷。同时，存在于上海界内众多租界，为了平衡各国家人民的关系，还设立了属于自己的电检机构，使得不少辱华片在租界内横行霸道。

著名的“不怕死”事件发生后，国民党终于打开了一条试图取缔租界电影检查权的切口，而后，“新土”事件的爆发，更是将这样的呼声推向了高潮。这期间是全国上下人民和国民党官方电检机构长达7年多的努力，眼看着即将达成所愿，却不料，抗日战争的全面爆发，又一次让“新土”事件和让中央电检会全面掌握所有电检权利的努力不了了之。

此外，三十年代开始，民国电检机构在禁查辱华片的放映和拍摄时，还不得不看着许多其它国家的脸色。中国针对辱华片的抗议倘若得以实现，予以回报的，是也要遵循别国抗议，禁止他们认为有损自己国家颜面的电影。这其中，如果调节不当，不仅有碍于电检会今后对辱华片的禁查，严重的，还有可能直接影响到外交关系，无形中，增加了电检会的工作量和心理压力。

如此，存在互惠关系的电影检查，以及权利不完整等因素，导致针对辱华电影的禁查不能彻底。电检权利被外在力量束缚着，很多时候都无法得偿所愿。

（二）无法减退的民族思想

三十年代开始，9.18，1.28事变相继发生，东北作为中国地大物博

人多之处，沦为殖民地，一系列历史事件的发生，更加催生了中国人“高度敏感的民族精神”，左翼电影成为了那个时代的主旋律。这种提倡阶级斗争，歌颂社会底层劳动人民的影片自然是国民党无法忍受的，禁查左翼电影成为了电影检查的重点之一，由此甚至上演了权力之争，将全国统一的电检机构从半官方，变成了完全中央化的产物。

然而，左翼电影的兴起，是来源于观众自发的对电影的需求。左翼阵营巧妙利用起来民众的反抗意识，发起左翼文化运动。他们批评不切实际的风花雪月，用民族精神激发观众的爱国热情，使他们对脱离现实的浪漫神怪、爱情等电影失去兴趣。与此同时，在批评声中成长起来的左翼文人，对进军电影界做足了准备，用他们多年学习的专业知识和过人的才华进行电影创作，使得电检会针对左翼电影的禁查显得单薄而消极，无法从根本上扭转观众的观影兴趣。

最让人头疼的，是左右翼双方在思想上竟然有许多相似的地方。国民党同样认为电影是反映社会现实的工具，应该肩负起宣传的使命，不能只为了迎合大众，以盈利为目的。同时，他们同样在乎各阶级之间的利益，鼓励发扬民族精神，在禁查辱华、肉感或者神怪片的态度是，左右翼是完全一致的。中国人的民族情绪在此基础上被不断点燃和强调，使迎合这种民族思想的左翼电影成为主流，全面禁查便无从谈起。

（三）被父权道德绑架的性别审美

肉感电影可以说是电检会禁查重点中收效最好的一个，因它不涉及国内外不同势力之间的争斗，也没有执政者和民众之间的思想差异。不论是官方，还是知识分子，大大小小的舆论和法令，对禁查“肉感”片都是支持的。但这样的一致性却恰恰暴露了当时中国上下对性别话题的保守和刻板。事实上，从一开始，女明星便仿佛与妓女有着某种传承的关系，更是跟舞女这种违背道德的职业挂钩，使得她们在道德上输一大截。

三十年代开始，女明星的形象开始有了极大的转变，得益于媒体业

的发达，漂亮的女演员们成为了社会的宠儿，但同样也让她们承受了被包装之后巨大的道德束缚。大量报刊杂志赋予她们有学识、懂艺术的形象，让观众误以为荧幕上的她们便是真实的样子。“本色出演”成为了观众对女明星相当一致的要求，凡事与之有出入者，便会被认为是具有欺骗性的，无法被把持的蛇蝎女子，接受道德绑架。艾霞、阮玲玉轰动一时的自杀事件，便是一出在这样一种被荧幕形象高度绑架环境下的悲剧。

不过，此类悲剧并没有使人们的思想有所转变，他们甚至不知道应该反思。相反的，越来越多标榜着“女性意识”萌芽的电影于细节中透露着深深的父权思想，观众于这些电影中不断强化着对某些底层女性的唾弃，将她们排除于菁英文化之外。

电检会在此基础上无疑是起着推波助澜的作用。他们主张健美的、中性化的女性之美，对女性贞洁过度强调，评价单一，以及在禁查电影过程中对女性身体过分敏感等举措，统统对观众，对电影制片者们的审美造成影响。在那个时代里，带有偏见地看待性别，女性自主等问题，可谓亦是民国电检下的一大遗憾。

如上所述，纵使民国的电影检查制度存在着种种问题，收效甚微，但它的出现仍然应该作为中国电影史上浓墨重彩的一笔被认真记录。首先，它开创了中国电影检查的先河，其《电影检查法》中许多条例都被后世借鉴修改，沿用至今。其次，它是中国电影发展和走向成熟的重要标志，这对于世界上多数国家来说都是通用的风向标。再次，它是集民间知识分子和中央统治阶层的共识而产生的制度。纵使后期的电检制度变得越来越政治化，工具化，但其获得全中国上下阶层一致认可的初衷是不会改变的。最后，从电影检查的内容中我们窥见了许多民国时期的思想、文化、政治风貌，其运作过程亦不失为一份宝贵的历史资料。这些，都是我们从各个方面研究民国电影检查制度的意义所在。在这个过程中，以史料和全球化的大局观为基础，跳脱出国族、民族甚至于语言的框架，为研究华语电影提供新的视野，以期对历史上影响着华语语系电影发展的事件和机构作出

新的定位。

附录一

电影检查法

——电影检查委员会编《教育内政部电影检查工作总报告》1934年。

第一条凡电影片无论本国制成或外国制非依本法经检查核准后不得

映演。

第二条电影有左列情形之一者不得核准

- 一、 有损中华民族之尊严者
- 二、 违反三民主义者
- 三、 妨害善良风俗或公共秩序者
- 四、 提倡迷信邪说者

第三条电影检查，由教育部派四人内政部派三人组织电影检查委员会办理之。电影检查委员会检查电影时，应请中央党部宣传部派员参加指导。

第四条凡本国制或外国制之电影片，应由持有人于影片发行或映演前，备具申请书及详细说明书各二份，连同本片声请电影检查委员会检查。

第五条申请书应记载左列各事项：

- 一、 影片名称及节目，如系外国制者，应将原名及译名一并记载
- 二、 卷数、幕数及尺数
- 三、 影片价额
- 四、 制作之年月及地点
- 五、 制作人及主要表演人之姓名、住址、略历
- 六、 声请人之姓名、住址、略历

第六条电影检查委员会检查电影片，认为无第二条所规定之情形者，应即发给准演执照。

第七条电影片准演执照，以三年为有效期间期满，期满后，应另声请检查。在前项期间内，准演执照如有毁损或遗失时，得声请补给。

第八条有准演执照之电影片，于映演时，应由映演人将执照向当地教育主管机关呈验，不得收费。前项电影片，于映演时如发现有轶出原核准之范围者，当地教育主管机关，除即予禁止映演外，并呈请中央电影检查委员会撤销其准演执照。

第九条有准演执照之电影片，如变更名称及节目时，应依本法重行声请检查。

第十条电影检查委员会得派员携带检查证至映演电影之场所检查。前项人员得要求映演人呈验影片底本及准演执照。

第十一条违反本法之规定者，得处声请人或映演人以三百元以下之罚款。

第十二条电影检查委员会检查影片每五百公尺收检查费十元，不满五百公尺以五百公尺计本国电影片免收。

第十三条本法施行规则由行政院定之。

第十四条本法自公布日施行。

附录二

电影检查法施行规则

——电影检查委员会编《教育内政部电影检查工作总报告》1934年。

第一条本规则依电影检查法第十三条定之。

第二条依电影检查法第三条之规定，由教育内政两部派员组织电影检查委员会，办理电影检查事宜电影检查委员会组织章程由教育内政两部，会同制定，呈请行政院核准施行。

第三条凡本国制或外国制之电影片，声请检查时，均须运至首都，由电影检查委员会施行检查申请书及说明书之格式，由电影检查委员会制定颁发。

第四条声请检查之影片，如有一部分违反电影检查法第二条各项规定之一者，应令声请人修改或剪除后，再行声请检查。

第五条每一核准之电影片，须发给准演执照一张，每张执照应缴纳执照费银二元，印花税银一元，其复制者，每增一份执照，应缴纳执照费银二元，印花税银一元。

第六条发给电影片准演执照时，须将该片说明书一份验印发还。

第七条准演执照如有遗失或损坏时，得声叙原因及执照号数，核发年月，呈请核明补发。但须缴纳执照费银二元，印花税银一元。

第八条本国制之电影片，未经验查核准者，不得出口。其已领有准演执照而欲运出者，须另具申请书，连同该片准演执照，声请电影检查委员会核发出口执照。每份出口执照费银二元，印花税银一元。

第九条电影片如有未经核准，偷运出口者，依电影检查法第十一条之规定处罚之。

第十条依电影检查法第十一条之规定，应处罚之事项，由电影检查委员会执行，或函请警察机关执行。

第十一条每一核准之电影片，于开始映演之前，须将本影片准演执照映演。

第十二条凡前经各地核准映演之电影片，须于本规则公布后三个月

内，备具申请书及说明书各二份，连同临时准演执照，声请电影检查委员会核 明换发执照。此项换发之有效期间，自各地核准之日起计算，扣足三年。

第十三条电影检查委员会得委各地教育主管机关，派员携带本会发给之检查证，至映演电影片之场所,就近施行检查。

第十四条电影检查委员会，或各地教育主管机关，派员到映演电影片之场所施行检查时，除要求映演人呈验准演执照外，并得查核验印发还之说明书。

第十五条 本规则如有未尽事宜，由教育内政两部呈请行政院修正之

第十六条本规则自公布日施行。

附录三

外人在华摄制电影片规程

——电影检查委员会编《教育内政部电影检查工作总报告》1934年。

第一条凡外人在中华民国境内摄制电影片，均应依照本规程办理。

第二条在华摄制电影片之外人，应持有中国政府所给予之游历内地护照

第三条外人在华摄制电影片，须持所领之游历内地护照，向当地警察机关领取许可证，并请派员监视。

第四条警察机关发给许可证，并派员监视摄制影片后，应将外人申请情形，依照电影检查委员会所制定之表式填报电影检查委员会存案。

第五条外人在华摄制电影片，其所取材料，应避免左列各情形：

- (1) 有损中华民族体面之事件
- (2) 关系违反三民主义之表演
- (3) 非本国善良风俗
- (4) 含有迷信或怪异之事件

第六条电影片造成后，应依法声请电影检查委员会检查核准后，方得出口。

第七条本规程自呈奉行政院核准之日施行。

附录四

(教育、内政电检会)电影片检查暂行标准

——电影检查委员会编《教育内政部电影检查工作总报告》1934年。

电影片有下列情形之一者，应即修剪或全部禁止。

(甲)有损中华民族之尊严者

- (一) 为外国宣传,危害中华民国。
- (二) 诋毁现政府之措施。
- (三) 表演我国或民族之不良风习。
- (四) 未经许可而擅用国家名位。
- (五) 侮辱国家之典礼。
- (六) 揶揄国人共同敬仰之先哲或现实闻人。
- (七) 表演与服用麻醉药物有关如吸食鸦片用吗啡等情形。
- (八) 表演足以减轻国家法制价值之情景。
- (九) 表演有损我国体面之历史事物或野史之传说。

(乙)违反三民主义者

- (一) 宣传三民主义以外之一切主义，对于党国有所危害。
- (二) 曲解误解,或恶意诋恶本党主义，政纲，政策及决议。
- (三) 破坏民族固有之道德。
- (四) 颂扬君权及忠君。
- (五) 颂扬帝国主义及地主资本家。
- (六) 提倡个人浪漫自由及英雄思想。
- (七) 提倡鼓吹阶级斗争。
- (八) 表演有反民族平等之旨及足以引起国际恶感之情形。

(丙) 妨害善良风俗或公共秩序者

A•妨害善良风俗者

- (一) 表演儿童犯罪之情形。

- (二) 表演重犯之履犯行为者。
- (三) 表同情于罪犯。
- (四) 描写淫秽及不贞操之情态。
- (五) 描写对异性施用引诱或强暴手段以达奸淫目的之情形。
- (六) 描写或暗示乱伦之情景。
- (七) 以不正当的方法表演妇女脱卸衣裳。
- (八) 表演生产临盆或堕胎之情景。
- (九) 鼓励不正当、无意义之冒险行为。
- (十) 描写自杀行为。
- (十一) 陈设可使人恐怖之尸体，或表演无医学价值之解剖。
- (十二) 描写虐待人类及动物或动物残害人类。
- (十三) 情景举动过于卑劣，足以影响青年及儿童之道德。
- (十四) 表演足以诱惑青年之赌博挟妓等情形。

B.妨害公共秩序者

- (十五) 描写盗匪，流氓等扰乱社会秩序，妨害治安之不规则行为。
- (十六) 描写个人或团体不正当之斗争行为。
- (十七) 表演处决重要罪犯之恐怖情形（如枪毙，磔刑，绞刑，刀杀等）。
- (十八) 表演极端残忍及使人恐怖之决斗。

(丁)提倡迷信邪说者

- (一) 表演迎神、赛会、拜佛、求神。
- (二) 宣传宗教及诋毁某种宗教。
- (三) 表演神仙鬼怪。
- (四) 表演迷信的因果。
- (五)表演怪异的朕兆，表演历史上怪诞之记载及社会上怪异之传说。

(戊)其他

- (一) 取材于禁书。
- (二) 取材于未经内政部注册或登记之出版物。
- (三) 名称即说明文字，粗劣而不正当。
- (四) 带有嘲骂性质之说明文字。

(五) 与上述甲、乙、丙、丁各项情景相关或相类之说明文字。

內政 教育部
電影檢查工作總報告

本會重要法規

本會重要法規

電影檢查法

十九年十一月三日國民政府公布

- 第一條 凡電影片無論本國製或外國製非依法經檢查核准後，不得映演。
- 第二條 電影片有左列情形之一者不得核准。
 - 一、有損中華民國之尊嚴者；
 - 二、違反三民主義者；
 - 三、妨害善良風俗或公共秩序者；
 - 四、提倡迷信邪說者。
- 第三條 電影檢查，由教育部派四人內政部長派三人組織電影檢查委員會辦理之。
- 第四條 電影檢查委員會檢查電影時，應請中央黨部宣傳部派員參加指導。
- 第五條 凡本國製或外國製之電影片，應由持有人於影片發行或映演前，備具聲請書及詳細說明書各二份，連同本片聲請電影檢查委員會檢查。
- 第六條 聲請書應記載左列各事項：
 - 一、影片名稱及節目，如係外國製者，應將原名及譯名一併記載；

目錄

- 一、電影檢查法
- 二、電影檢查法施行規則
- 三、修正電影檢查委員會組織章程
- 四、電影檢查委員會檢查證發給規則
- 五、電影片檢查暫行標準
- 六、各地教育行政機關會同警察機關稽查電影辦法
- 七、電影片准演期滿復檢規則
- 八、電影片預行登記辦法
- 九、外人在華攝製電影片規程

電影檢查法施行規則

二十年二月三日行政院公布

- 第十三條 本國電影片免收。
- 第十四條 本法施行規則，由行政院定之。
- 第十五條 本法自公布日施行。
- 第一條 本規則依電影檢查法第十三條定之。
- 第二條 依電影檢查法第三條之規定，由教育內政兩部派員組織電影檢查委員會，辦理電影檢查事宜。
- 第三條 電影檢查委員會組織章程由教育內政兩部，會同制定，呈請行政院核准施行。
- 第四條 凡本國製或外國製之電影片，聲請檢查時，均須運至首都，由電影檢查委員會施行檢查。
- 第五條 聲請書及說明書之格式，由電影檢查委員會製定頒發。
- 第六條 聲請檢查之電影片，如有一部分違反電影檢查法第二條各項規定之一者，應令聲請人修改或剪除後，再行聲請檢查。
- 第七條 每一核准之電影片，須發給准演執照一張；每張執照應繳納執照費銀二元，印花稅銀一元。其複製者，每增一份執照，應繳納執照費銀二元，印花稅銀一元。

- 二、卷數、幕數及尺數；
- 三、影片價額；
- 四、製作之年月及地點；
- 五、製作者及主要表演人之姓名、住址、略歷；
- 六、聲請人之姓名、住址、略歷。
- 第六條 電影檢查委員會檢查電影片，認爲無第二條所規定之情形者，應即發給准演執照。
- 第七條 電影片准演執照，以三年爲有效期間。期滿後，應另聲請檢查。在前項期間內，准演執照如有毀損或遺失時，得聲請補給。
- 第八條 有准演執照之電影片，於映演時，應由映演人將執照向當地教育主管機關呈驗，不得收執。
- 第九條 前項電影片，於映演時如發現有超出原核准之範圍者，當地教育主管機關，除即予禁止映演外，並呈請電影檢查委員會撤銷其准演執照。
- 第十條 有准演執照之電影片，如變更名稱及節目時，應依法重行聲請檢查。
- 第十一條 電影檢查委員會得派員攜帶檢查證至映演電影片之場所檢查。
- 第十二條 違反本法之規定者，得處聲請人或映演人以三百元以下之罰鍰。
- 第十三條 電影檢查委員會檢查電影片每五百公尺收檢查費十元，不滿五百公尺者以五百公尺計。

第十五條 本規則如有未盡事宜，由教育內政兩部呈請行政院修正之。

修正電影檢查委員會組織章程

二十二年十月二十四日行政院備案

第一條 電影檢查委員會（下簡稱本會）依電影檢查法第三條之規定，由教育部指派四人內政部指派三人組織之。

第二條 本會之職權如左：

1. 檢查在中國境內公開放映或攝製之中外一切電影片；

2. 核發電影片之准演及出國執照；

3. 督責各地教育行政機關會同警察機關依法稽查電影。

第三條 本會檢查電影片時，委員均須出席。如臨時遇有重要事故不能出席，應請原派機關職務相當之人員代表出席。

第四條 本會設常務委員一人，任期三月；由各委員輪流擔任，辦理日常事務，並召集會議。

第五條 本會各委員應各主管一重要事務。其分配辦法，由本會會議決定之，並呈報教育內政兩部備案。

第六條 本會為處理會務便利起見，得分組辦事，其細則另定之。

第六條 發給電影片准演執照時，須將該片說明書一份驗印發還。

第七條 准演執照如有遺失或損壞時，得聲報原因及執照號數，核發年月，呈請核明補發。但須繳納執照費銀二元，印花稅銀一元。

第八條 本國製之電影片，未經檢查核准者，不得出口。其已領有准演執照而欲運出者，須另具聲請書，連同該片准演執照，聲請電影檢查委員會核發出口執照。每份出口執照費銀二元，印花稅銀一元。

第九條 電影片如有未經核准，偷運出口者，依電影檢查法第十一條之規定處罰之。

第十條 依電影檢查法第十一條之規定，應處罰之事項，由電影檢查委員會執行，或函請警察機關執行。

第十一條 每一核准之電影片，於開始映演之前，須將本片准演執照映演。

第十二條 凡前經各地核准映演之電影片，須於本規則公布後三個月內，備具聲請書及說明書各二份，連同臨時准演執照，聲請電影檢查委員會核明換發執照。此項換發執照之有效期間，自各地核准之日起計算，扣足三年。

第十三條 電影檢查委員會得委各地教育主管機關，派員攜帶本會發給之檢查證，至映演電影片之場所，就近施行檢查。

第十四條 電影檢查委員會，或各地教育主管機關，派員到映演電影片之場所施行檢查時，除要求映演人呈驗准演執照外，並得查核驗印發還之說明書。

第八條 檢查證如有遺失，應登報聲明作廢，並呈請主管機關敘明理由，函請本會補發新證。

第九條 本人離職時，應由主管機關負責將檢查證收回，寄還本會註銷。

第十條 檢查員離職，另行派員接替未及換取檢查證，得由主管機關發給臨時證明書，其有效時間以二個月為限。

前項臨時證明書，應開列該員姓名，職務，發給日期，前任檢查員姓名，離職事由，並加蓋主管教育行政機關鈐記。

第十一條 本會於必要時，得委託幹事往電影院施行檢查。其臨時證明書，由常務委員署名核發，其有效期間以一次為限。

第十二條 本規由本會決議呈請內教兩部核准施行。

電影片檢查暫行標準

電影片有下列情形之一者，應即修剪或全部禁止。

(甲) 有損中華民國及民族之尊嚴者：

(一) 為他國宣傳，危害中華民國；

(二) 詆毀現政府之措施；

(三) 表演我國或民族之不良風習；

(四) 未經許可而擅用國家名位；

- (二) 表演重犯之屢犯行為者；
 - (三) 表同情於罪犯；
 - (四) 描寫淫穢及不貞操之態；
 - (五) 描寫對異性施用引誘或強暴手段以達奸淫目的之情形；
 - (六) 描寫或暗示亂倫之情景；
 - (七) 以不正當的方法表演婦女脫卸衣裳；
 - (八) 表演生產臨盆或墮胎之情景；
 - (九) 鼓動不正當、無意義之冒險行為；
 - (十) 描寫自殺行為；
 - (十一) 陳設可使人恐怖之屍體，或表演無醫學價值之解剖；
 - (十二) 描寫虐待人類及動物或動物殘害人類；
 - (十三) 情景舉動過於卑劣，足以影響青年及兒童之道德；
 - (十四) 表演足以誘惑青年之賭博撲技等情形。
- B. 妨害公共秩序者：
- (十五) 描寫盜匪、流氓等擾亂社會秩序，妨害治安之不正則行為；
 - (十六) 描寫個人或團體不正當之鬥爭行為；
 - (十七) 表演虛決重要罪犯之恐怖情形（如槍斃，殘刑，絞刑，刀殺等）；

- (五) 侮辱國家之典禮；
 - (六) 擲槍國人共同敬仰之先哲或現時名人；
 - (七) 表演服用麻醉藥物有關如吸食鴉片用嗎啡等情形；
 - (八) 表演足以減輕國家法制價值之情景；
 - (九) 表演有損我國體面之歷史事件或野史之傳說。
- (乙) 違反三民主義者：
- (一) 宣傳三民主義以外之一切主義，對於黨國有所危害；
 - (二) 曲解誤解，或惡意詆毀本黨主義、政綱、政策及決議；
 - (三) 破壞民族固有之道德；
 - (四) 頌揚君權及忠君；
 - (五) 頌揚帝國資本主義及地主資本家；
 - (六) 提倡個人浪漫自由及英雄思想；
 - (七) 提倡鼓吹階級鬥爭；
 - (八) 表演有反民族平等之旨及足以引起國際惡感之情形。
- (丙) 妨害善良風俗或公共秩序者：
- A. 妨害善良風俗者：
- (一) 表演兒童犯罪之情形；

(十八) 表演極端殘忍及使人恐怖之決鬥。

(丁) 提倡迷信邪說者：

(一) 表演迎神、賽會、拜佛、求神；

(二) 宣傳宗教及詆毀某種宗教；

(三) 表演神仙鬼怪；

(四) 表演迷信的因果；

(五) 表演怪異的朕兆；

(六) 表演歷史上怪誕之記載及社會上怪異之傳說。

(戊) 其他：

(一) 取材於禁書；

(二) 取材於未經內政部註冊或登記之出版物；

(三) 名稱及說明文字，粗劣而不正當；

(四) 帶有嘲罵性質之說明文字；

(五) 與上述甲、乙、丙、丁、各項情景相關或相類之說明文字。

各地教育行政機關會同警察機關稽查電影辦法

(一) 凡各地教育行政機關會同警察機關稽查電影事務，除法令別有規定外，均依本辦法之規定

六，內政部發給之劇本登記號碼。

第五條 聲請預行登記時，概不收費。

第六條 聲請預行登記之電影片，其名稱與情節不符，或情節有不安善處，由本會量予修正。其

有電影檢查法第二條所規定情形之一者，本會得令其停止製作。

第七條 業經本會核准登記之電影片劇本，由本會給以許可書。

第八條 未向本會聲請核准登記之電影片，不得對外預行廣告宣傳。

第九條 本辦法經呈請教育內政部核准後，公布施行。

外人在華攝製電影片規程

第一條 凡外人在中華民國境內攝製電影片，均應依照本規程辦理。

第二條 在華攝製電影片之外人，應持有中國政府所給予之遊歷內地護照。

第三條 外人在華攝製電影片，須持所領之遊歷內地護照，向當地警察機關領取許可證，並請派員監視。

第四條 警察機關發給許可證，並派員監視攝製影片後，應將外人申請情形，依照電影檢查委員會所製定之表式填報電影檢查委員會存案。

第五條 外人在華攝製電影片，其所取材料，應避免左列各情形：
(1) 有損中華民族體面之事件；

- (2) 關係違反三民主義之表演；
 - (3) 非本國善良風俗；
 - (4) 含有迷信或怪異之事件。
- 第六條 電影片造成後，應依法聲請電影檢查委員會檢查核准後，方得出口。
- 第七條 本規程自呈奉行政院核准之日施行。

外人在華攝製電影片報告表項目

- (1) 姓名(西文) (中文)
- (2) 國籍
- (3) 發給護照機關暨護照號碼
- (4) 所代表影片公司之名稱及地址(西文) (中文)
- (5) 所攝製之影片內容
- (6) 電影片攝製後之用途
- (7) 攝製地點
- (8) 攝製日期
- (9) 攝製影片長度
- (10) 有無聲別

参考文献

书目：

1. 程步高《影坛忆旧》，北京：中国电影出版社，1983。
2. 程季华主编《中国电影发展史》，北京：中国电影出版社，1981年。
3. 程季华主编《中国电影发展史（初稿）》第一卷，北京：中国电影出版社，1980年。
4. 程季华编《夏衍电影文集》第1卷，北京：中国电影出版社，2000
5. 程季华、李少白、邢祖文主编，《中国电影发展史》，北京：中国电影出版社，1981，第1卷。
6. 戴蒙《电影检查论》，北京：商务印书馆，1937年。
7. 费城康《中国租界史》，上海：上海社会科学院出版社，1991年。
8. 福柯《知识考古学》，北京三联书店，2003年。
9. 广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《中国左翼电影运动》，北京：中国电影出版社，1993年。
10. 广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组，中国电影艺术研究中心编《三十年代中国电影评论文选》，北京：中国电影出版社，1993年。
11. 顾倩《国民政府电影管理体制（1927-1937）》，北京：中国广播电视出版社。2010年。
12. 会林，陈坚，绍武《夏衍研究资料》，背景：中国戏剧出版社，1983年。
13. 刘人鹏《近代中国女权论述——国族、翻译与性别政治》，台北：台湾学生书局，2000年。

14. 酆苏元、胡菊彬《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社，1996年。
15. 陆弘石《中国电影史 1905-1949：早期中国电影的叙述与记忆》，北京：文化艺术出版社，2005年。
16. 倪伟《“民族”想象与国家统制：1928-1948年南京政府的文艺政策及文学运动》，上海：上海教育出版社，2003年。
17. (美)陶乐赛·琼斯著，邢祖文，刘宗锜译《美国银幕上的中国和中国人(1896-1955)》，北京：中国电影出版社，1963年。
18. 汪朝光《影艺的政治——民国电影检查制度研究》，北京：中国人民大学出版社，2013年。
19. 文化部党史资料征集工作委员会编《中国左翼戏剧家联盟史料集》，北京：中国戏剧出版社。
20. (清)王先慎撰，钟哲点校《韩非子集解》，北京：中华书局，2003年。
21. 徐懋庸《徐懋庸回忆录》，北京：人民文学出版社，1982年。
22. 闫凯蕾《明星和他的时代：民国电影史新探》，北京：北京大学出版社，2010年。
23. 于醒民，唐继无《从闭锁到开放》，上海：学林出版社。
24. 中国电影资料馆编《中国无声电影》，北京：中国电影出版社，1996年。
25. 中国第二历史档案馆编《中华民国史档案资料汇编》，南京：江苏古籍出版社，1991年，第3辑文化分册。

26. 中国第二历史档案馆编《中华民国史档案资料汇编第五辑第一编，文化（二）》，南京：江苏古籍出版社，1994年5月。
27. 中国电影资料馆编《盘丝洞》，北京：世界图书出版公司，2014年。
28. 中国教育电影协会编《中国电影年鉴1934（影印本）》，北京：中国广播电视出版社，2008年。
29. 钟瑾《民国电影检查研究》，北京：中国电影出版社，2012年。
30. 周慧玲：《表演中国：女明星，表演文化，视觉政治，1910—1945》（台北：麦田出版：城邦文化，2004），页77-78。
31. 朱剑《无法言说的痛——阮玲玉》，西安：陕西人民出版社，2015年。
32. 赵伟清《上海公共租界电影审查（1927-1937）》，上海：上海交通大学出版社，2012年。
33. 张英进编辑，《民国时期的上海电影与城市文化》，北京：北京大学出版社，2011年。
34. 张真著，沙丹、赵晓兰、高丹译《银幕艳史——都市文化与上海电影1896-1937》，上海：上海书店出版社，2012年5月。
35. Edited by Yingjin Zhang, *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
36. Herschatter, Gail, *Dangerous Pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*, Berkeley University of California Press, 1997.

报刊

1. 《<欲焰>易名<爱的协调>，胶片剪短，观众闹退票》，《电声》，1937年第六卷第6期。
2. 《撤销租界电影戏曲检察权运动会昨宣告成立，文化团体各推一代表为理事，呈请中央交涉并电各方协助》，《申报》，1937年7月12日。
3. 《对不怕死之宣言》，《申报》，1930年2月27日。
4. 《电影检查法修正规则》，《电声日报》，第四卷第9期，1935年。
5. 《电影业工会执监委昨就职，推周剑云为主席，通过交涉新地案》，《申报》，1937年6月15日。
6. 《胡蝶在巴黎》，《玲珑》，1935年第五卷第25期。
7. 《检查委员会组织大纲》，《电声日报》，第三卷第14期，1934年。
8. 《禁各省市重检影片》，《电声日报》，第四卷第13期，1935年。
9. 《浙江教警两厅合组电影审查会》，《申报》，1926年2月8日，第10版。
10. 《教育、内政部电影检查委员会呈》，《电影检查委员会公报》，1932年8月1日，第一卷第1期。
11. 《教育部过去一年工作之回顾》，《教育部公报》，第3卷，第51-52期。
12. 《看电影大有益处》，《大公报》，1909年2月5日，第2张第2版。
13. 《二颗亮晶晶的明星》，《青青电影》，1935年第二卷第2期。

14. 《玲珑》，1936年，页3247。
15. 《梅琳女士的摄影作品》，《青青电影》，1935年第二卷第2期。
16. 《美国滑稽电影明星罗克（三幅）》，《良友画报》，1926年6月15日，第5期。
17. 《女明星们底私生活》，《女神》，1935年第一卷第1期。
18. 《女朋友》，1932年第一卷第12期。
19. 《取缔不怕死影片》，《申报》，1930年2月25日。
20. 《阮玲玉遗书两封》，《电声周刊》，1935年第四卷第11期。
21. 《阮玲玉自杀之前前后后》，《电声周刊》，1935年第四卷第11期。
22. 《上海歌女的现状》，《玲珑》，1936年，页3311。
23. 《省教育会审阅明星片之评语》，《申报》，1923年7月5日，第18版。
24. 《特写》，《电声日报》，第三卷第9期，1934年。
25. 《唐季珊虐待阮玲玉之种种》，《电声周刊》，1935年第四卷第11期。
26. 《唐季珊三变称呼》，《电声周刊》，1935年第四卷第11期。
27. 《舞女是女星的出路》，《电声》，1934年第三卷第9期。
28. 《映辱华影片<新地>工部局将提抗议，指出四点必须删除，日剧场仍阳奉阴违》，《申报》，1937年6月5日。

29. 《特写》，《电声日报》，第三卷第9期，1934年。
30. 《严重取缔不怕死影片》，《申报》，1930年2月24日。
31. 《中国文艺协会上海本会，第一次座谈会纪录》，《申报》，1937年6月21日。
32. 卞此年《奶罩衬裤印象太下流了》，《电声》，1934年第三卷第41期。
33. 编者《拒绝来华摄〈大地〉不是最妥当的办法》，《电声周刊》，1934年，第三卷第5期。
34. 度《撤销租界电影戏曲检察权》，《国民周刊》，1937年，第一卷第11期。
35. 电影戏剧界三百余人同启《上海电影戏剧界对于〈新土〉运华公映的抗议》，《明星》，1937年，第八卷第6期。
36. 飞虎《袁美云出卖肉感，老父亲推翻成见》，《电声周刊》1934年第三卷第27期。
37. 福克《上海舞场的巡礼》，《电声》，1934年第三卷第2期。
38. 蒋介石《新生活运动纲要》，《中央党务月刊》第17期，1934年。
39. 可惜《党国要人剧编之“模范青年”竟遭禁映》，《电声》，1935年第四卷第8期。
40. 力士《国片界的又一颗炸弹》，《电声日报》，第三卷第4期，1934年。
41. 清《盐警的党徽》，《电声日报》，第三卷第3期，1934年。
42. 任克敏《从民国早期的电影检查制度看对其三民主义的贯彻》，贵阳学院学报(社会科学版)，2009年第3期。

43. 思退《我恨极了事事崇拜外国人的心理》，《生活》，1927年，第二卷第19期。
44. 王易庵《记洪深》，《杂志月刊》，十二月号，复刊第五号。
45. 吴冬《艾霞服毒自杀之真因》，《电声周刊》，1934年第三卷第6期。
46. 王流《〈新土〉及其它》，《明星》，1937年，第八卷第6期。
47. 星《梁赛珍出了摄影场入舞场》，《电声》，1934年第三卷第2期。
48. 徐平伯《胡蝶在首都接到锄奸团警告信之详情》，《电声周刊》，1934年第三卷第3期。
49. 学习记者《梁赛珍做舞女的经过——纯系家庭的压迫前途尚不可担保》，《电声》，1934年第三卷第3期。
50. 亦庵《艺术的电影与工具的电影》，《申报》，1926年9月2日，本埠增刊第5版。
51. 影探《小公司肉感片抬头》，《电声》，1935年第四卷第2期。
52. 有涯《接吻与文化》，《新中华杂志》第三卷第19期，1935年。
53. 郑美秀《女子与跳舞》，《玲珑》，1931年第一卷第1期，页15。
54. 张英《接吻与道德》，《生活周刊》第四卷，1932年。

史料

1. 电影检查委员会编《教育内政部电影检查工作总报告》，南京：教育、内政部，1934。

2. 上海市电影检查委员会《上海市电影检查委员会业务报告》，上海：上海市电影检查委员会，1931年。
3. 北洋政府档案第92卷，《通俗教育研究会审核电影片一览表》，中国第二历史档案馆，一零五七。