

Doi:10.20063/j.cnki.CN37-1452/C.2023.06.002

二十世纪二三十年代中国电影的海洋书写

谭 泽 海

(海南师范大学 文学院,海口 570100)

摘要:早在20世纪20、30年代,中国电影的海洋书写就迎来了突破。这一突破不仅影响了现代电影的创作与生产,也体现了当时电影界进步的美学观念。20世纪20、30年代中国电影的海洋书写集中地体现在海洋意象、海洋电影音乐以及海洋叙事风格三方面。海洋意象融入了女性形象的内在情感中,参与了女性形象的建构。海洋音乐对电影叙事的多重表达,突出地体现在《渔光曲》中,通过电影声画的同步结合,形成了作为海洋电影的独特审美特征与艺术特性。在叙事风格层面,海洋电影也从20世纪20年代的浪漫主义,向30年代与社会、时代紧密结合的现实主义风格转化。

关键词:海洋电影;海洋意象;《渔光曲》;海洋叙事

中图分类号:I206.7 **文献标志码:**A **文章编号:**1673-8039(2023)06-0008-07

近年来,随着建设海洋强国战略目标的提出以及新时代海洋命运共同体的理念构建,新时代具有中国特色的海洋观正在稳步形成。中国海洋电影,或者说针对海洋题材电影出现的“研究热”,正是对新时代海洋观的阐释,弘扬和发展中国海洋文明的时代意涵,向世界展现中国作为海洋大国的底气与信念。有学者就海洋电影的命名问题,提出建构类型化的中国海洋电影^[1],以期拓宽中国电影分类学的视阈和向度。

谈论中国海洋电影,20世纪20、30年代是不能,也不应该被忽略的重要时段,这是中国电影史上第一个黄金时代。在这一期间,电影生产和电影消费都呈勃兴之势,本土电影生产和电影消费的快速发展,推动了电影文化在中国的形成^[2]。这一时期的中国电影海洋书写集中地体现在海洋意象、海洋电影音乐以及海洋叙事风格三方面。海洋意象参与到电影审美范式的构成和故事主角的精神视野中,尤其体现在其融入了女性形象的内在情感中。这一时期中国电影感应着近代以来随着妇女运动的兴起而逐渐高涨的女性解放思潮,塑造了丰富多彩的女性形象,电影中的女性形象在“展示”传统的互动中被建立的过程^[3],出现了以海洋意象对其审美经验和意义构成的价值范

式。海洋电影音乐的独特风格,使得其作为电影语言以外的最重要的表现手段,能够帮助观众对海洋电影进行着更直接、更感性、更深入的诠释与理解。海洋电影的配乐与故事叙述的丝丝相扣,既体现了20世纪20、30年代从无声片到有声片的过渡过程中电影音乐的重要地位,也深化了海洋电影在主旨意蕴上的确定性和表现空间。海洋电影的艺术风格转化,体现为深邃与辽阔兼具、浪漫主义与现实主义风格并行的海洋书写。1921年但杜宇执导处女作《海誓》,少女为爱奔向大海赴死的决绝令人动容,同时也将海洋纳入了整体的叙事框架中。1922年侯曜的《海角诗人》中的大海、礁石、海鸥、灯塔楼等海洋元素更真切、丰富地呈现了以海洋元素作为叙事者情绪的载体所延宕的多义性。以上两部海洋文化电影因开创了中国现代爱情片的先河而充沛着浪漫主义的气息,1933年后出现的《中国海的怒潮》《渔光曲》《海葬》等电影,顺应抗日救亡的呼声实现了海洋电影由浪漫主义到现实主义的过渡。

一、海洋意象对女性形象的建构

海洋意象在20世纪20、30年代中国电影的海洋书写中占据着重要地位,海洋意象也体现为

收稿日期:2023-07-18

基金项目:国家社会科学基金重点项目“多卷本《中国抗战文学史》”(21AZW018)

作者简介:谭泽海(1998—),男,广东茂名,海南师范大学文学院博士研究生。

海洋记忆作为一种文化资源潜藏在国人的意识中^[4],在百年电影史的流变中体现着延续性和创造性。延续性是指海洋意象作为理解中国海洋电影的重要线索,与海洋有关的物理空间和延伸的精神空间,因为有着中国传统文化赋予的内在经验而形成了海洋书写的具体范式与有意义原型、程式化表达的意象系统。创造性则是指海洋意象在电影的叙事艺术中,与人物心理、故事情节相融合而自成特色,意象具有主观自由性和动态演绎性的特点,在表现人物形象时,也就有了更多元的表达和更深刻的阐释。迈克·克朗指出,将地理景观看作一个价值观念的象征系统,社会就是构建在这个价值观念之上的。考察地理景观就是解读阐述人的价值观念的文本。地理景观的形成过程表现了社会意识形态,而社会意识形态通过地理景观得以保存和巩固^[5]¹²⁵。海洋意象所塑造的海洋景观,与海洋电影中展现的个体情感有着重要的关联。对海洋意象多维度的审视,增强了海洋景观对电影人物、故事文本的人文关怀和言说功能。同时,电影媒介作为20世纪20、30年代的一种面向大众、传播速度更快、艺术性更高的媒介形式,是景观社会的一种新的书写工具。媒介本身既从属于景观社会,是景观社会的重要组成部分,又反映和呈现景观,并不断地塑造和建构景观社会。同时,景观在与媒介的互动中也显示出特殊的地位和作用^[6]¹³⁰。

首先,海洋意象在20世纪20、30年代中国电影中对女性的建构,体现为海洋意象与女性形象的想象性结合。《海誓》“全剧计六千尺、分为六大本”^[7],极力赞扬自由恋爱观念,借鉴欧美爱情片的故事主题,表现女主人公自由选择的痛苦,在恋爱选择中所面临的诱惑与矛盾心理^[8]⁴⁴。殷明珠饰演的摩登少女福珠与穷画家周选青私定终身,他们订婚后立下婚誓:如有负约,当蹈海而死!然而福珠被穷追不舍的表兄富有的家境所诱惑,将婚誓抛诸脑后。周选青悲不自胜,拒绝了良心醒悟、念及婚誓而逃离教堂的福珠,并斥责她背约负盟。福珠羞愧交加,狂奔到海边决心投海自尽,被及时赶到的画家救起,两人尽释前嫌,终成佳偶而结局圆满。海洋意象在电影的一开始便有出现,“摄影开场将海摄取,眼见一片汪洋,遂把‘海誓’中的‘海’字观念送入观众脑海了”^[9],奔涌的海浪连绵不断,激烈地拍打着裸露的黑色礁石,预示着女主人公福珠爱情之路所经历的起伏和波

折。福珠与周选青立下的誓约中,大海作为他们爱情的见证者和守护者角色,一旦誓约破裂,大海也象征着个体生命的终结。在正值“男饰女角”风潮的年代,但杜宇启用殷明珠饰演民国“新女性”就是一个大胆的尝试。但是在当时可谓鸿篇巨制的电影中,海洋仅仅作为一种画龙点睛式的装饰,布景以野外的道路等有天然美的乡景为主,海滨风景除了开头和影片的结尾处于隐匿的状态。如描写“海誓一场,只把立‘誓’摄入且觉太远未把‘海’景摄取”^[10],就无法很立体地从侧面表现福珠对个性解放、自由恋爱的追求。电影最后一幕写福珠与周选青“同立海滨,足没于水”。虽然这被观众“视为沧浪之濯”的一般性情节是福珠在海风凛冽、海水“其冷澈骨”的寒冬,“一眶珠泪,苦极欲哭”而摄^[11]¹⁻⁵,能直接展现福珠的爱情消逝又重生的海洋采用的是远摄而非近景,说明海洋意象与女性形象是有一定程度的疏远和间离的,两者的结合是一种想象性、意念性与唯美性兼具的共同体。

其次,海洋意象与女性形象在主题意蕴上的朦胧、不确切的关联,呈现出了女性情感的复杂性以及人与自然的微妙联系。最终反映了依海而居的渔人朴素、自由的爱情观。《潇湘泪》由长城画片公司出品,后改名《渔叉怪侠》,是披着武侠神怪片外衣的爱情电影。这部默片围绕着渔人李华、丐女沈玉英和交际花钱爱珠的感情纠葛组织感情线,布景随两位女性的性格品质而有了符号化的意指。表现以海上交际花号称的富女钱爱珠,妖艳骄奢,恃其金钱美色愚弄男子,将男子视为玩物^[12],电影的布景“如爱珠卧室,则富丽堂皇穷尽奢华,楼梯走廊则迂迴曲折宏丽伟壮”。作为对比,表现玉英执着痴念、等待李华回心转意的布景,则偏向简洁纯朴的风格,“如船舱古屋等皆称于像真之布置,而以雄壮之天然海景衬之”^[12]。海上升明月,玉英独坐在船上望月,吹奏李华最爱的潇湘泪古曲,曲声回荡在静谧的海面,深邃幽暗的大海承载着玉英旧情未绝、以箫声寄相思的孤苦柔婉。《海天情仇》中的徐七之女携橘女郎,被恶霸秦凯胜恃强凌弱。张剑雄出手相救,但他也杀害了刺死父亲的徐七,最后爱情战胜了父仇。电影中出现的海滨绮丽风光,渔民驾巨舟进行海上采珠作业的景象,以及多次出现的船上打斗的戏份,都是为了铺垫徐女在爱情与亲情、非理性与理性之间的徘徊、受挫、冲突,最终做出的选择也

强化了对爱情的肯定与讴歌。

最后,海洋意象还为女性提供了表达情感、追求摩登式的自由恋爱的广阔天地。联华影片《海外鹃魂》中,少女杨琦华与青梅竹马的钟志刚、富家公子李道生同船前往菲律宾,李道生的离间让杨琦华逐渐移情,钟志刚失恋后万念俱灰,飘然归国。李道生醉心名利,抛下杨琦华回国,杨琦华育婴早夭,神志昏痴。钟志刚目睹李道生抛妻弃子的不仁不义,与李道生争执搏斗。李道生失足坠楼,钟志刚入狱,被判枪决。钟志刚在狱中写给杨琦华的绝笔信,让杨琦华明白了钟志刚对她的真心至诚,“一恸而绝”。电影的结尾,“女垂死,窗间微露钟之魂影,魂亦离其躯壳,与钟挽手而起,冉冉而歿”^[13]。为了更好地展现三人的爱情纠葛,联华制片厂远赴菲律宾实地取景数幕,并在远东最大邮轮“胡佛总统号”中拍戏半日,“其客室舱房布置之华丽广大,为他船所未见,不啻海上之宫殿,入其中有如居城市者,不知身之在船也”。而少女野餐,乘舟的译名意义是莲花,“莲花出淤泥而不染,尤之乎杨毅(应为琦)华之为人也”^[14]。在爱情故事中引入海洋因素,以海洋作为女性在面临爱情纠葛时的发生场景,呈现女性遭遇的爱情困境,以及女性在追求爱情理想遇到挫折时,海洋成为恋人表达情爱的方式与情感载体,是海洋意象情感指向的重要途径。

二、视听艺术:海洋音乐对叙事的多重表达

提到20世纪20、30年代的中国海洋电影,以《渔光曲》举隅,它的艺术价值是毋庸置疑的。《渔光曲》在上海金城大戏院连演84天,破当时世界影片映期最高纪录^[15]。同名主题曲《渔光曲》也就在全国流传开来,传唱不衰。音乐《渔光曲》的曲词创作,是一次电影文本与故事主题有意识的“设计”过程,与电影文本之间内在的音画关系也值得一提。二者关联的向度表征着20世纪30年代左翼音乐如何“进入”电影文本完成声音景观建构的尝试,以及抗战初期的音乐如何依托潮流、进步的电影媒介完成自我价值的呈现。《渔光曲》在电影音画的同步结合中,形成了作为海洋电影的独特审美特征与艺术特性。

海洋电影《渔光曲》并不是严格意义上的有声电影,联华影业公司的节目单和金城戏院的告示对《渔光曲》的介绍为:“《渔光曲》为七年前所

摄无声配乐巨片”^[16]。无声意味着没有有声对白和效果音,配乐乃摄制完成后添加,音乐一定程度上与电影剧情处于割裂的状态,无法在情节的发展过程中起纽带作用,观众也不能从音乐的抒情中感受人物的爱憎,“乐景配哀乐”“喜乐衬悲情”等令人啼笑皆非的场景时有出现,无论是电影亦或音乐的审美效果都大打折扣。有评论对歌曲在有声电影中的运用提出了指摘:“无片不有歌,无歌不成片”的现象背后是绝大多数歌没有进入观众观影的认知选择里,“一方面是因为这种把戏太多了,陈腐了,不足引起观众的兴奋;另一方面,歌的本质也太劣了,失了歌的价值和作用”^[17],而被湮没的原因无非是词句过于深涩晦暗和音乐与剧情的脱节。据此分析,成功的电影音乐在歌词上要能流利地应用白话文学,既不深奥难懂,也不粗俗浅陋;歌词歌意与剧情相适,而不是牵强地插入以致成为累赘。而《渔光曲》则与上述情形完全不同。电影《渔光曲》真实地描绘了渔民辛苦的劳作与贫困的生活,而配乐在电影节奏的调适、背景的烘托、情节的连贯上的作用可以说是画龙点睛的。对《渔光曲》的影音创作过程进行梳理可以发现,《渔光曲》的音乐创作与电影摄制在时间上的先后顺序决定了音乐《渔光曲》的创作质量和演唱效果的上乘,曲词为了最大程度地丰富剧情的表现力,也曾有过不同的版本和改动。这样的变化反映了左翼导演和音乐人以历史的真相和艺术的写实,把对东海渔民凄苦生活的同情和对剥削阶级的满腔怒火,用歌曲的旋律和歌词进行了叙事渲染,以此窥见全中国劳动人民被剥削的贫困与血泪,反映出声音景观象征的社会生态的复杂性和矛盾性,以及所代表的电影文本内部的海洋想象展现的多重可能和深远韵味。

海洋音乐《渔光曲》的创作时间,应早于目前学界公认的1934年。首先是1933年已经多次出现主角王人美独唱《渔光曲》的记录。《〈渔光曲〉石浦摄影记》报道,1933年9月27日晚,石浦各界举行欢迎联华全体职员会议,“在互相谈笑风生之中,他们坚以一享耳福为请,盛情难却,我们便差人到客寓带来了提琴,由聂耳作奏,人美独唱了一圈《渔光曲》”^[18]。这是目前可见王人美公开演唱《渔光曲》的最早记载。王人美同样有在“欢迎大会”唱歌的回忆,不过她没有记清当天自己唱的歌。还有一则报道,更直接地证明了《渔光曲》的词曲创作在出发石浦前就已经完成,

即应早于9月19日。该文写道：“在《渔光曲》摄影队未出发之前，王人美便无时不在嘴里哼唱着《渔光曲》的调子。出发到石浦去，在轮船里尚不时地轻声歌唱着。”^[19]文章还提到韩兰根也会唱《渔光曲》，因生病唱不出而急不可耐，王人美反而在一旁大唱特唱，调皮取乐。同年还有两则相关报道可予佐证。一则关于韩兰根的影讯中，提到了王人美和聂耳在拍摄现场奏唱《渔光曲》的情景：“临死还不忘王人美唱的《渔光曲》，而要求再听一次，这要求太凄惨了，可是拒绝却于心不忍，于是聂耳拉着凄凉悲恻的四弦琴、人美声泪俱下，若继若续的唱着，直到韩兰根呼了最后一口气。那时的周遭是寂静得好像坟墓，空气似乎都结了冰，冷凄凄地将整个场所包围。”^[20]署名“可人”的通讯则记录了联华公司第一次联欢大会，影星们汇聚一堂，各展才艺，王人美的舞台造型则比几个月前要惊艳得多：“黑玫瑰王人美的出场，还是那套衣裳，两条小辫子，台上，灯光打得更幽暗了，台角上，小提琴、钢琴，幽幽地、哀哀地，唱了渔光曲，听不清歌词，但调子显得很幽怨哀愁的。”^[21]从以上资料得知，海洋电影《渔光曲》开拍前，任光、安娥与聂耳三人就已经完成了《渔光曲》的词曲部分，并进行过几次公开的表演，原唱则毫无争议地属于知名度仅次于“电影皇后”胡蝶的王人美。对电影歌曲而言，创作时间早于拍摄时间证明主题曲是满足剧情的发展需要，紧贴影片的演进速度而作。蔡楚生一开始也是想与好友司徒合作尝试有声片，不是拍成默片再生硬地插入歌曲迎合观众的喜好。先有歌而后有影意味着歌曲的曲词通过电影镜头的动态性呈现，将文字语言和听觉语言杂糅为含义更为丰富的海洋视觉语言，抒发和表达情绪，把渔民经受的社会的晦暗和生活的困苦进行更清晰、深刻地阐释，引起观众的共鸣。

海洋既是《渔光曲》中人物活动的故事空间，也作为影片的叙事空间贯穿始终^[22]。海洋音乐《渔光曲》在电影中的三次出现，每一次都对电影主题起到烘托和深化的效果。三个孩子小猫、小猴与何家小少爷依海而栖，在海边玩耍时小猫要小少爷教她认字，小少爷要小猫唱歌才肯答应，小猫就唱起了《渔光曲》：“云儿飘在海空/鱼儿藏在水中/早晨太阳里晒渔网/迎面吹过来大海风”。对应影片开始的镜头，晨光映着蔚蓝的海面和远处连绵不绝的山峰，渔船、渔网、渔民组成一幅美

丽的渔村风光。少年不知愁滋味，小猫轻盈舒展的歌唱也代表了渔民依海而生、与海洋同频共振的命运。第二次在小猫、小猴与母亲去上海投奔舅舅时出现，小猫再次唱起《渔光曲》安慰失明的母亲，这时电影插叙了家乡渔民海上作业的生活，海洋上的恶浪、学槽时的辛劳，渔民们“鱼儿难捕租税重”的痛苦，一起涌现眼前，让小猫声泪俱下。第三次在影片结尾，小猴将死时请求姐姐再唱一次《渔光曲》。这次演唱升华了电影主题，弟弟的身体逐渐冰冷，但姐姐的歌声伴随着大海汹涌的波涛，愈发地炙热。音乐《渔光曲》将贫苦渔民与富裕海主、衰败破落的渔村与奢靡的摩登都市的对比中，抒发对底层渔民的同情和对剥削者和资本家的嘲讽，反映了20世纪30年代的中国渔村最真实的社会风貌。不仅如此，它同时介入电影呈现的海洋叙事，推动情节往纵深发展。通过海洋音乐《渔光曲》，呈现了对渔村社会的现代危机的认识，以及渔民被剥削压榨的命运作为一种必将到来的可能性所解读的焦虑和痛楚。歌词中所复现的“小心再靠它过一冬”这一句歌词也说明，渔民如若接受了压迫而不谋求反抗的呐喊，那么宽广澎湃的海洋就不会是渔民们安身立命的乐园，而是无尽的、周而复始的苦难。因此，作为海洋电影在20世纪20、30年代的璀璨一笔，《渔光曲》在主题音乐与影片的视觉元素之间的碰撞，引发了观众的情感共鸣，当音乐的凄婉曲调配合一系列对比式的蒙太奇镜头，观者更能体会到悲哀与无奈交叠纵合的辛酸感，隔着银幕感受到贫富差距视角下的穷人之困苦，从而与故事人物建立了更紧密、更直接的情感纽带。《渔光曲》的视听艺术，反映了海洋音乐对于电影叙事的多重表达，推动了影片的情节发展与情感张力，增强了影片的整体和谐性和统一的美学效果。

三、从浪漫主义到现实主义：海洋叙事的风格转化

20世纪初，西方浪漫主义传入中国，对文学、美术、电影等艺术门类产生了积极、广泛的影响。对于早期中国电影的海洋叙事而言，20世纪20年代呈现出浪漫主义的艺术风格。到了20世纪30年代，随着现实主义创作方法的确立、中日民族矛盾的加剧以及社会面貌更加复杂多样，中国电影的海洋书写在叙事层面上也朝着与社会、时代紧密结合的现实主义风格转化。

电影作为综合型的艺术形式,通过胶片和放映机展现人生百态,对生活中的酸甜苦辣、悲欢离合的呈现,与制作者和社会环境有着不可分割的关系。电影艺术能够客观地反映目前与过去的情状,认识到新社会、新阶段中出现的新质素,表现新的人物,表现动态的社会关系,这是中国电影从20世纪20年代过渡到30年代的这一过程中必然的转变。从九一八事变开始,电影就成为了中华民族争取救亡图存的、集宣传与教育功能为一体的武器,左翼电影工作者利用电影去揭露现实生活的阴暗面,歌颂时代的英雄。因此,20世纪20、30年代的海洋电影叙事风格由浪漫主义向现实主义的转化,体现了时代的需要。

海洋叙事的浪漫主义,最突出地体现在侯曜的电影《海角诗人》中。这部电影是中国电影史上最早出现的、具有古典美学特征的“诗电影”,它站在反物质、反传统的立场上,崇尚情感、传统,是感悟人生、适性抒怀的“散文体”^[23]。电影的浪漫主义气质更多是通过描绘海景而非叙事来传达的^[24]。如开场镜头,夕阳西下,“点点白鸥,在灰绿色的海面上低徊翱翔”^[25]。广阔的海景占据了电影大部分的画面,海水翻涌起伏,彰显蓬勃的律动感和无穷的力量。诗人穿长衫、披长发,赤着脚站立在礁石上,举着螺壳状酒杯,可见他狂放不羁又高冷孤僻的性格。此时镜头从远景切换到近景,诗人张开双臂,想与大海融为一体,这种人与自然和谐共生的亲密相拥,隐匿在现代工业文明浪潮中,才显得如此难能可贵。诗人与现代工业文明对抗,渴望亲近海洋,回归简单自然的生活,恢复内心的自由,抛却一切的俗物。海浪的自由洒脱、对心灵的滋养,与他作为诗人所具有的浪漫气质是相吻合的。即使是热闹繁华的城市,在诗人眼里也就是“镶金的坟墓”“摧残人性的监牢”,比不上令他有返璞归真之感的海岛。诗人凭借对海洋的体验,挥笔写就的诗句中,观众更能感受到他对于海洋的着迷和眷恋:“离却了凡尘俗世/任逍遥海北天西/看飞鸿倩影双双/羨海鸥波面翱翔/富贵似浮云世事如儿戏/怎似得听狂涛观旭日/趁扁舟海天无际”。他将苍茫浩荡的海水视作自己的知音,“以海为友,将其诗叶,随流飘荡,而不求人知”^[26]。只有海鸥、海水和曼妙的海滨风光,能唤醒他的诗意,他认为海洋可以倾听并理解自己内心的声音。他与柳翠影的爱情热烈而短暂,地痞张天霸夺爱不成,恼羞成怒,将翠影猛推

入海,诗人因此哭瞎了双眼。有天他在海边独自喝酒,忽然听到翠影在大海中央的呼唤,他摸到一叶小舟,独自撑舟离岸越来越远,风急浪大,他被老人救起,带到灯塔,与之前同样被救的翠影重遇。电影以两人登上灯塔,眺望大海的镜头结束。从仅存的20分钟左右的残片来看,涉及海景的镜头很多,镜头语言呈现的是诗意的、抽象的美感,海洋除了是见证两人爱情的、伟大的自然力量,也以一种超越性呈现的自我主体,海上风景与诗人主体的情绪转换是相同的^[27]。如诗人不顾一切地听从心灵的感召,到大海中央寻找爱人,小舟被大浪吹翻,他孤独地倚靠在礁石上呼唤“爱人啊!我的翠影!你在哪里?在沉寂的深渊?在茫茫的海底”,这样的海洋叙事就极具浪漫主义的抒情。

到了20世纪30年代,左翼剧作家的电影创作在海洋叙事中呈现出现实主义的风格,它取代浪漫主义成为了电影艺术界的主流。电影暴露社会黑暗,鼓励民众为民族解放而抗争,直接或间接地表达大众的抗战意志,具有比较清醒和明确的社会理性,同时表达了对民生的关怀与对弱小百姓的同情^{[28]92-93}。阳翰笙和田汉为艺华公司撰写的第一个左翼电影剧本《中国海的怒潮》是一个很典型的海洋电影。这是艺华公司根据《渔村》改编的,“系以汹涌接天的海潮为背景”,所以“海宁巨潮泛滥之期”到来时,拍摄团队才分批出发取景^[29]。外景也是将“怒潮”立体、丰富地呈现于电影画面中:“当轻雾尚笼罩在大地的早晨,在那活跃着鱼群的海面上,飘飘然横织着许多的渔船,晓风掀起了浪花,激动了小渔船。”^[30]但与这美好浪漫的海景作为对比的,是渔民面对日寇铁蹄的侵略和渔村中的劣绅渔霸的无耻泼赖,和他们在双重压迫下如何进行民族斗争和阶级斗争的过程中所表现的悲情与壮烈。因此,这部电影的海洋叙事就有了两层含义。在抗日救亡背景下,日本的渔人在强有力的武力保护下侵略了中国领海,开始大肆掠夺我国的海洋渔业资源。沿海渔民遭受盘剥和压榨,结尾处渔民奋起反抗日本侵略者的情节,更是切中了时代的脉搏^[31]。事实上,由于中国海军与日本海军在军事实力上的差距悬殊,日本在中国海域开展了疯狂的渔业侵略以掠夺经济资源,中国海上力量薄弱不能够常态化执法,面临严重的侵渔危机,渔民亦饱受欺凌,生计窘迫,苦不堪言。《中国海的怒潮》掀起了一场浩大的、没有硝烟的海洋反侵略斗争。当

时的影评用不无沉痛的口吻陈述“海里的‘鱼’，已不是渔人们的‘维生’出产了，而成了异国人经济侵略中国的一种利器了……看吧！远远地来了一队气高趾扬的兵舰，是张着异国的旗帜，护送着一群异国的渔船，驶进了我们的海口，我们大中国的海口，用科学的机械撒下了紧而无疏的大网，打我们的鱼，打我们大中国的鱼！”^[32]渔民们无法忍受日寇的蛮横，要阻止外力的侵入，只能用他们微弱的力量去抵抗，去跟帝国主义拼命^[33]。土枪终究难敌新式武器，阿德、阿福兄弟的牺牲是在唤醒国人的海权意识，以热血换取民族的生存和领海的完整。

除了民族斗争，渔民与渔霸之间的阶级斗争同样是表现海洋叙事的现实主义风格的主题之一。在《中国海的怒潮》中，张荣泰是一个鱼肉乡民的土豪劣绅，他以高利贷剥削渔民，安享渔民以血汗所生产的利益，还纵容儿媳欺凌弱女子，他的丑恶嘴脸在影片前半段暴露无遗。阿菊无力抵抗张荣泰的暴力压迫，只好和阿德兄弟在海上流亡。焦大向张荣泰借钱被阿德兄弟相劝“别再去上那吃人精的当”^[34]，但焦大不仅没有了再从事渔业的本钱，连基本的温饱都无法满足，这对于一个靠海谋生的渔民来说是莫大的悲哀。《海葬》中，虎子、大毛、二毛等善良的渔民，为了生存，只能在海啸的波涛里挣扎，与渔行老板、账房先生进行着不屈斗争，“经受着权贵者和老板阶级的剥削和逼迫”^[35]，渔民的痛苦被深切地、直观地呈现在观众的视线中，他们也曾发出呐喊，但更多换来的是无奈的困苦。像《中国海的怒潮》等带有左翼色彩的电影更有力地奏响了民族团结和时代进步的号角，不加粉饰地、真实性极强地现实主义风格在海洋叙事中的融入也引发了当时的人们对海权问题的重视、思考和对渔民悲苦生活的关注、同情。

结语

20世纪20、30年代中国电影的海洋书写，是新时代中国海洋文化建设、海洋电影创作的重要溯源，其丰富的历史价值与深刻的文化底蕴，为新时代加强海洋文化发展和提高海洋文艺创作水平，提供了宝贵的借鉴资源。对20世纪20、30年代的海洋电影创作在文本阐释、影音制作技术、视听设计、叙事风格等多方面的考察和分析，是我们在建设海洋强国的时代背景下，讲好中国海洋故事，增强海洋文化软实力的重要一环。海洋电影

类型在当下的中国电影研究语境中，尚未得到应有的重视和研究。鉴于此，对早期中国电影进行重读和审视有其迫切性和必要性。尽管早期电影在技术水平、艺术理念等方面尚未成熟，但其对海洋故事书写的有益探索和尝试，已经为中国海洋电影类型的创建奠定了发生的基础，开创了中国海洋电影的雏形，迎合了当下我们的电影创作逐渐向深海、向远洋追寻的长远眼光，符合海洋文化在未来的创作态势。海洋电影是新时代中国海洋文化建设的重要内容之一，对其历史源流进行辨析与重鉴，是对中国海洋电影研究谱系的厘清和建设，亦是对这一研究领域的重要补充。

今天，我们共同反思和追问中国海洋电影所蕴含的巨大的文化价值和创作的可塑空间，以及海洋电影的“中国制造”问世后，在美学层面的拓展和升华，进而涉及传播受众等方面的普及和推广，这也是通过对20世纪20、30年代的中国海洋电影的重新梳理后作出的回应。海洋电影一直在前进、在探求、在创新，我们可以通过影像来传达对海洋的追寻和向往，来展现中国正在建设海洋强国的过程。

参考文献：

- [1] 房默. 中国海洋电影:命名、理论依据及其现实问题[J]. 百家评论, 2019(1).
- [2] 马睿. 国外电影输入与20世纪二三十年代中国电影文化的生成[J]. 现代中国文化与文学, 2017(4).
- [3] 李欣. 二十世纪二三十年代中国电影对女性形象的叙述与展示[D]. 上海:复旦大学, 2005.
- [4] 乔洁琼. 中国早期电影中的海洋意象呈现[J]. 百家评论, 2021(1).
- [5] 迈克·克朗. 文化地理学[M]. 杨淑华, 宋慧敏, 译. 南京:南京大学出版社, 2003.
- [6] 邵培仁, 杨丽萍. 媒介地理学·媒介作为文化图景的研究[M]. 北京:中国传媒大学出版社, 2010.
- [7] 纪参观殷明珠女士扮演之影戏[N]. 时事新报(上海), 1922-02-01.
- [8] 秦喜清. 欧美电影与中国早期电影(1920—1930)[M]. 北京:中国电影出版社, 2008.
- [9] K K K. 评“誓海”影片[N]. 时事新报(上海), 1923-03-20.
- [10] 殷明珠, 海上说梦人. 中国影戏谈[J]. 快活, 1922(9).
- [11] 郑培为, 刘桂清. 中国无声电影剧本(中)[M]. 北京:中国电影出版社, 1996.
- [12] “渔叉怪侠”之钱家大厅及其布景之一斑[N].

- 时事新报(上海),1928-12-04.
- [13]石麟.海外鹃魂·麻醉观众神志包括人类七情[N].民报(无锡),1932-06-21.
- [14]擎宇.海外鹃魂·取景与取义[N].民报(无锡),1932-06-21.
- [15]“渔光曲”造最高纪录[J].联华画报,1934(4-11).
- [16]金城大戏院为《渔光曲》启事[N].申报,1941-08-31.
- [17]杜衡之.歌与有声电影[N].东南日报,1935-07-04.
- [18]五一.《渔光曲》石浦摄影记[J].现代电影,1933(6).
- [19]王人美大唱《渔光曲》[N].时事新报(上海),1933-10-04.
- [20]韩兰根第一次的死[N].大公报(天津版),1933-12-18.
- [21]可人.联华联欢记[N].时事新报(上海),1933-12-20.
- [22]李会君.渔光曲:中国早期电影中的海洋想象与国家形象[J].视听,2020(12).
- [23]陈林侠.抒情传统与早期中国电影中的海洋想象与国家想象[J].社会科学,2022(3).
- [24]秦喜清.导演侯曜的知识分子电影——从《海角诗人》的残片说起[J].当代电影,2011(4).
- [25]张其琛.海角诗人本事[J].民新特刊,1927(4).
- [26]艾艾.评“海角诗人”:其一(十六·二·八新闻报)[J].民新特刊,1927(5).
- [27]陆叶青.解读《海角诗人》残片中“海”之意象[J].大众文艺,2015(13).
- [28]高小健.中国电影艺术史(1930-1939).[M].北京:文化艺术出版社,2017.
- [29]“海的怒潮”澎湃了:艺华前往宁波拍外景[N].时事新报(上海),1933-10-06.
- [30]重楼.怒潮在画面上[N].人报(无锡),1934-03-21.
- [31]苏涛.在历史的漩涡中前行——岳枫与战后香港电影[J].当代电影,2018(7).
- [32]玉虹.中国海的怒潮·电影批评[N].时代日报,1934-03-12.
- [33]电影批评:评“中国海的怒潮”[J].电声(上海),1934(3-8).
- [34]严幼祥.剧本什锦[N].人报(无锡),1934-03-21.
- [35]莫思.海葬·王斌编导、天一出品、新光开映[N].时事新报·本埠附刊,1935-10-22.

Ocean Writing of Chinese Films in the 1920s and 1930s

TAN Zehai

(School of Literature, Hainan Normal University, Haikou 570100, China)

Abstract: As early as the 1920s and 1930s, the ocean writing of Chinese films ushered in a breakthrough, which not only affected the creation and production of modern films, but also reflected the progressive aesthetic concept of the film industry at that time. The ocean writing of Chinese films in the 1920s and 1930s was mainly reflected in three aspects: ocean image, ocean film music, and ocean narrative style. The ocean image is integrated into the inner emotion of the female image and participates in the construction of the female image. The multiple expression of ocean music for the film narrative is prominently reflected in *Song of the Fishermen*. Through the simultaneous combination of film sound and painting, the unique aesthetic and artistic characteristics of the ocean film are formed. At the level of narrative style, ocean films also change from romanticism in the 1920s to realism in the 1930s, which is closely combined with the society and times.

Key words: ocean film; ocean image; *Song of the Fishermen*; ocean narrative

(责任编辑 雪箫)