

# 在对方的镜头里找回自我\*

——1949年以前韓中電影文化交流史初探

張東天\*\*

## <目次>

1. 引言
2. 电影都市上海与韩国
3. 上海露街的韩国人
4. 日据末期在韩国的中国电影
5. 代结

## 1. 引言

韩国和中国电影文化的发展都与各自的现代化进程有着密切的联系，特别是在重组东亚文化圈的文化网络使之进入现代化形态的进程中，电影的贡献无可代替，其作用更是举足轻重。众所周知，韩国(朝鲜半岛)和中国在接受现代文化，创造民族电影的时期，都处于殖民地或半殖民地的社会形态中。在这一时期，韩中两国以新的视角对待已有的传统文化关系并且开始形成新的文化交流，也就是说，韩中电影文化的交流始于因不稳定的社会形态形成的民族危机中，因此在早期的韩中电影交流上，虽然有不少限制，但也可以共有强烈的文化认同。不过由于1937年日本发动全面侵华战争，以及1949年以后韩中关系的断绝，韩中两国电影文化开始交流后不久，就面临不得不全面改变乃至严重受挫的窘况。等再回到可以正常甚至频繁交流的状态，两国还要等待将近50多年的岁月。长达80多年的韩中电影文化交流的历史，大致可以分成三个阶段，各阶段的交流特点大致如下：

\* 本文是以2009年10月30日到11月1日在北京由中國人民大學和國家漢辦共同召開的「世界漢學大會」上所發表的文章為基礎。

\*\* 高丽大学校 中文系 教授

第一个阶段是1949年以前。1920年代后半期，韩国报刊开始报道中国影坛的消息，韩国电影院也开始放映中国电影，并且韩国人也开始在上海电影界活动，他们参与制作的电影也在中国公映。可是，1937年中日战争全面爆发之后，情况发生了很大变化，韩国电影院放映的中国电影开始局限为在东北沦陷地（即伪满）而不是在上海拍摄的影片。第二个阶段是1949年以后。朝鲜半岛南北分裂之后，韩国（南韓）和中国（大陆）之间失去了直接的交流与联系，反而双方的电影中不断出现歪曲对方的形象。与之相反，北韩（北朝鮮）与中国（大陆）之间的电影交流却盛况空前。同时，韩国与中国的电影交流对象也局限为香港及台湾地区。随着电影的产业化，韩、港、台的电影合作也更加活跃，大约1957年开始制作的所谓“韩中合作”电影，成为20多年来亚洲青年文化的一道靓丽风景。第三个阶段，众所周知，就是大陆改革开放以后中国两岸三地和韩国之间日益频繁密切的经济文化交流。

进入21世纪，韩中两国在电影文化方面正在进行前所未有的密切交流，合作的方式也逐渐多样化。需要指出的是，今天的空前盛况，实来源于过去曾经有过的诸多交流的历史，但这一事实在却并不为大多数人所知，而使历史的痕迹更为明晰，对现在会有很大价值，对未来也会有很大作用的。因此笔者不揣谫陋，对韩中两国历史上的电影文化交流予以探绎。本文是笔者对民国时期中国的国际文化交流研究的继续，因此本文不涉及对电影作品本身的评价，而主要探讨1949年以前韩中两国电影史上的相互交流进程及其文化特征。

## 2. 电影都市上海与韩国

中国最早的国产电影于1905年在北京诞生，而韩国则于1919年在首尔制作出第一部国产电影，<sup>1)</sup>不过韩国和中国之间的电影交流是1920年代后期，在当时中国电影产业最集中的上海与殖民首都首尔之间，以地区性交流方式开始的。当时已成为名副其

1) 韩国1919年拍成的《义理的仇斗》(电影和话剧混合的一种连锁剧和纪录片《京城市街的景》)被公认为是由韩国人所拍摄的最早电影，最早的剧情片被认为是1923拍成的《月下的盟誓》。对于朝鲜半岛最早放映电影的具体时期，存在几种不同的说法，如有1897年、1903年、1904年，或有1905年等等。参照李孝仁，《韩国电影历史讲果》1，理论与实践社，1992，韩文

实的国际都会的上海，也为大韩民国临时政府所在地，不但对韩国的独立运动人士，而且对李光洙和洪命燾等韩国现代文化的先驱者来说，也成为其亡命地和避难处。另外，这个城市也培养了韩国第二代现代作家当中如朱耀燮、玄镇健、皮千得等青年作家。上海的先进文化环境和开放性的社会气氛，使这个城市不但从中国内陆，而且从亚洲各地吸引了众多文化人士，尤其是当时在远东最繁华的上海电影业更给予中国邻国不少影响。

到了1920年代后期，在上海拍摄的商业电影也开始在韩国放映。据当时的报刊资料登载，大略从1926年6月7日开始，在首尔的优美馆放映“纯中国剧”——“三国演义”电影《连环计》。<sup>2)</sup>但是1929年5月31日的另外一篇记事文章又报道了“首次进口的三国演义电影公映”的消息。至今仍不清楚1926年所放映的《连环计》具体形态到底如何，反正据这两次报道，可以确证最晚在1929年以前，中国电影就已经出口到韩国。但是，当时的首尔也与上海一样占领最多剧场的仍是好莱坞电影，其次是跟随殖民文化系统一齐涌进来的日本电影，接受中国电影的余地相对不多。<sup>3)</sup>并且，像当时进口的“三国演义”电影一样，在制作技术方面较为低级的早期中国电影也给韩国观众留下了对中国电影的消极印象。<sup>4)</sup>

上海电影到了1930年代飞跃发展，终于开启了中国现实主义电影的繁荣期，但此时在韩国的报纸上几乎未能发现报道放映中国电影的消息。虽然在韩国放映的中国电影不多，可是韩国人对上海电影环境及影坛变革的关注也部分影响到韩国人为建构本民族电影所需要的一些思想和材料，在当时的韩国报刊上也不难发现有不少关于上海影坛的记事。

韩国报刊当中有关中国电影，尤其是上海电影的报道主要集中在1930年到1937年

2) 《朝鲜日报》1926年6月5日。

3) 从1910年代开始占领韩国市场的外国电影当中，美国电影占90%以上，其余的是意、法、丹、英、日、德、荷等国家。可是从1934年起，朝鲜总督府大力限制放映外国电影，并强制放映日本电影以后，从美国及欧洲进来的电影就大为减少了。参照金素喜《日据时代电影的接受和传播》（《韩国学报》，1994，韩文）248页及渔逸仙《有关1920年代末电影发售及放映的研究》（《映画研究》32辑，2007，韩文）p.213。

4) 参看《朝鲜日报》1927年11月30日所登的明星胡蝶的图片和“中国电影《春姬(即茶花女)》”的文章，作者先对这部电影予以好评，又说“在我国，除了中国草台班子所拍成的三国演义等那么幼稚的电影以外，还没介绍到其它中国电影，可是听说我们想象不到中国电影已经很发达，有些仿佛是日本电影”。

之间，在这些文章里，韩国的中国电影介绍者们都一再描述着这样的一个事实：打破过去的古装戏所带来的有关中国电影的夸张和落后的旧观念，显示中国人新的生活、新的精神的人物和事件正在上海被拍成电影。这也给韩国人带来一种冲击，例如，在把中国新文学介绍到韩国方面做了很多工作的著名学者丁来东，在北京观看《野草闲花》(孙瑜导演 1930)以后，作了如下描写：

如果探讨这部电影之所以成功的原因，其第一点很可能就在于中国人的欧美化。我在此不想对这个欧美化轻判是非。不过电影中还是有像西洋人一样身体高大，精神活泼，充满阳刚之气，并带有一定程度的野兽般的野蛮劲儿，让人一看就觉得有滋味、有兴趣的人物，这也是不能否认的。<sup>5)</sup>

当时在北京刚刚大学毕业的作者<sup>6)</sup>很直率地谈到，对以上海为背景的电影《野草闲花》的好感，不是出于中国化的，而是来自西欧化的电影情绪。已经很熟悉北京生活的年轻作者，通过银幕目击欧美化的上海之后，产生这种想法是非常自然的。作者分析《野草闲花》这部电影在北京成功的原因就在于如此欧美化的电影情绪使这部电影区别于落套的古装戏，故而能得到年轻一代的支持。当时登载在韩国报刊上的有关中国电影的记事报道大部分都不是由专门的电影创作者，而是由住在中国的留学生、作家、记者等非电影界人士，以他们的眼光来描述的。虽然他们的电影知识有限，可是他们的工作有助于让韩国读者改变对中国的观念。通过考察在当时经由介绍及翻译中国新文学的过程中所产生的对中国观念的前后变化也能发现，以往通过传统中华文化所固有的世界观来了解中国的韩国人，面临着中国社会的大变革，一方面需要更多的信息，另外一方面也在修改既定的观念。<sup>7)</sup>在如此形成新的认知的过程当中，浮现出来的颇具象征性的中国图标，自然不是北京，而是上海。

根据另外一个例子，《朝鲜日报》1930年1月21日由李弼雨撰写的《中国的电影界：以上海为中心》首先详细介绍了上海影业的规模，作者把先进的上海影业与落后的韩

5) 《朝鲜日报》1931年 2月 10日。

6) 他在1930年于北京民国大学毕业。

7) 参照拙稿，《日据末期韩国期刊登载中国现代文学韩语译文的背景及特点—以《三千里》月刊为中心》，(《跨越时空—中国文学的传播与接受(现当代卷)》，马来亚大学中文系，2009，吉隆坡)。

国影业相比较，并且对上海的电影院和影片公司的庞大数值表示惊叹。<sup>8)</sup>接着简评了从1928年开始拍摄的《火烧红莲寺》系列电影，他一方面对这系列影片反复暴露出的情结贫乏提出批判，但在另外一方面也赞叹说，这系列电影已经达到了较高的技术水平。再晚一些的1939年《三千里》7月号上能看见一篇由住在上海的名叫金远东的韩国人撰写的《上海映画报告纪》。这篇文章也从观众的立场来详细描绘上海的影坛，尤其是他把上海的电影院分成三个等级，大光明和南京为第一等级，国泰和大上海为第二等级，在虹口日本人密集地区的一些剧场为第三等级。更有趣的是他又探访上海的电影审查官，根据所得材料说明，公共租界影片审查委员会由英、美、法、德、意、日、中国等7个国家的审查官来组成，并描绘道，号称“东方好莱坞”的上海也在电影审查上没有自由。<sup>9)</sup>

当然也有不少介绍电影剧情的记事文章，比如《三千里》1935年9月号所登载的“新兴中国的电影”特辑，本特辑在日据时期所出版的韩国报刊当中是最详细地介绍上海的具体电影作品的。在此编辑没安排对有关上海电影的特别介绍，就直接说明当时在上海票房记录较好的几部现实主义电影：《姊妹花》(明星公司)、《渔光曲》(联华公司)、《欢喜冤家》(天一公司)、《女人》(艺华公司)。他们叙述剧情的方式很像在写一篇短篇小说，最后他们还特别添加一张电影海报并详细说明预定在首尔公映的电影《春姬(茶花女)》(李萍倩导演，光明影业公司)的剧情。此外，有关上海影片和演员的短讯，在当时的报刊上也随处都能被发现，因本文篇幅有限，故在此省略。

韩国电影文化史上记录韩中电影交流的更有意义的文章在1936年以后出现，它们是登载在《朝鲜日报》1936年3月6日到8日连载3回的《长足进步的中国电影艺术》(徐元德)，以及同报1937年7月2日到6日(这天正是“卢沟桥事变”前一天)连载3回的《中国电影界的近况》(作者未详)。在前一篇文章中，作者以观看1934年由“上海舞台协会”主办的电影与话剧交流活动为契机，概括了上海影坛的全貌。尤其是作者对于明星、艺华、联华、天一、电通等当时上海五大影业公司旗下的演员和作品特点，都予以详细说明。后一篇文章在每一节前都标注了一些象征中国影坛的富有特色的小题

8) 从拍摄第一部国产电影的1919年到1926年的8年之间在韩国拍成的电影总数只不过32部。

9) 不过作者在“影片谈”这部分里，在与日本相比之后，只谈及上海的好莱坞电影的放映情况，而对国产电影却一句都没提到。

目，以提挈綱領，明示內容，如：“严格的电影控制——由政府培养电影技术人员”的小题之下谈及国民党的电影政策，“明星公司的进出——庸俗的电影杂志”的小题之下涉及到电影公司和电影文化，以及“可惊的长期上映——销路狭窄与资本难”的小题之下谈及电影观众与电影的投资和发售。作者在开头，还提出几句耐人寻味的话题：

对于中国的影坛，我们无知得几乎像白痴一样，知道的机会也很少，最大的原因可能是由于很少有机会观看中国电影。如果对中国电影连一点的了解都没有，那么在将来讨论朝鲜电影跟中国电影的文化关系时，又有什么意义呢？<sup>10)</sup>

这几句话在考察韩中电影文化交流的过去与未来的工作方面，话语含蓄，意味深长，也给人们提供了不少启示。像他说的一样，虽然对上海影坛的状况，韩国的电影制作人有不少关心，但在当时的殖民地文化系统下，他们很难接触到上海的具体作品。不过值得注意的就是，虽然离中国影坛有如此“像白痴一样”无知的距离，但是也出现了直接走进中国影坛参与电影制作的一些韩国人，并且他们拍摄的电影不但在中国放映，而且其中一部分后来也被引进到韩国了。

### 3. 上海影坛的韩国人

在韩国，有关从1920年代开始一批韩国人进入上海拍摄电影的史实，到了1990年代才被学术界所揭示和关注，不久之后，又被拍为历史纪录片并进一步向一般大众公开。<sup>11)</sup>这些人在韩国被定名为“上海派电影人”，其中有关演员金焰已经有三本为他撰

10) 《朝鲜日报》1937年7月2日。

11) 首次关注“上海派”韩国电影创作者的是电影历史学者安泰根，他把这批历史材料发表为硕士论文《日据时代上海派韩国电影创作者研究》（韩国外国语大学政策科学大学院，2001年，韩文）。之前的1997年8月韩国3大无线电视台中之一的EBS（韩国教育放送）为纪念韩国光复节制作纪录片“日据时代的韩国电影”，在此第一次将“上海派”韩国电影创作者的史实向一般人公开。之后，韩国的一个有线电视台“中华TV”在2008年播放了纪录片“韩流1920——大陆的朝鲜cinema”，全片内容都是有关“上海派”韩国电影创作者的。有关演员金焰在韩国已经被拍过几次纪录片，其中最近的有KBS（韩国放送公社）在2008年4月首播的“韩国史传——像火焰一样活着——中国的电影皇帝金焰”。

写的单行本著作出版。<sup>12)</sup>

韩国电影在日据时期，承受殖民政府的各种控制和外国电影的重重挤压，艰难地发展起来，到1926年终于取得值得令人瞩目的硕果，那就是产生代表性的民族电影《阿里郎》（罗云奎1902~1937导演）。不过总督府的电影审查日益加强，<sup>13)</sup>一度充斥于电影界的民族电影创作热情不久即趋于冷却，一批有才华的电影创作者开始向国外的影坛涉足。他们当中也有人把舞台搬到上海，如郑基铉、全昌根、李庆孙、郑一松、韩昌燮等等。能被称为韩国电影第一代制作人的他们，为韩中电影的交流与发展做出了重要贡献，其中的代表人物就是郑基铉，从1928年为大中华百合影片公司执导《爱国魂》开始，到1935年在联华公司拍摄《再会吧，上海！》为止，他在上海为电影工作了8年。

众所周知，中国曾在1900年代流行过京剧与话剧之间的过渡剧“文明戏”，而这文明戏运动在辛亥革命以前已表现出了进步内容，因此受到中国观众的热烈欢迎。那时大受欢迎的剧目之一就是1909年在哈尔滨发生的安重根义举为题材的进化团所演出的《安重根刺伊藤》。影片《爱国魂》继文明戏《安重根刺伊藤》之后，重新把安重根形象展现于银幕上。因为当时在韩国境内拍摄的电影不能直接批判日本的侵韩行为，《爱国魂》是可以称得上至韩国光复的1945年为止，由韩国人所拍成的唯一的抗日电影。这部电影原来是郑基铉(1905~?)根据一位著名抗日先驱者朴殷植(1859~1925)<sup>14)</sup>所写的原著改编为电影的。当时郑基铉经另一位韩国著名抗日人士吕云亨(1886~1947)的介绍，进入大中华百合影片公司并担任这部电影的导演和主角。<sup>15)</sup>对于这部电影在中国公映，首尔的报刊也这样报道：“平壤出身的郑基铉拍摄的有关安重根的电影，正在中国巡回放映”。<sup>16)</sup>可这部电影却在当时韩国最终无法公映。郑基铉

12) 铃木常胜《上海的朝鲜人电影皇帝》(实践文学社, 1996, 韩文), 朴奎媛《Shanghai Old Days》(民音社, 2003, 韩文), 赵福礼《开在上海的花—1930年代电影皇帝金焰》(周留城出版社, 2004, 韩文)。

13) 日本殖民政府从1922年实施的电影审查, 开始时偏重于从欧美进口的电影, 主要为删减、限制有伤风化和渲染暴力的场面。可是由于韩国国产电影日益增加, 1925年就以总督府的名义颁布了“电影审查规则”, 1927年又重新改正、强化了这项规定。总督府1934年又颁布了更为严厉的“电影取材规则”, 如有半点违反殖民政策, 就不许放映。

14) 他也长期居住在上海并投身抗日独立运动。

15) 参照安泰根《日据时期上海韩国电影创作者研究》(韩国映画史学会, 《韩国映画史研究》, 2003)。

16) 《朝鲜日报》1928年10月5日。

同年一共在3部电影里担任导演及主角，在1929年他也作为导演或演员参与了6部电影的制作。<sup>17)</sup>

大中华百合影片公司停业后，郑基铎暂时放下创作并去东京。这段时期，曾撰写过郑基铎所导演的《火窟钢刀》（1928）剧本的全昌根与1928年到上海的李庆孙一起创立“东方艺术学会”，并在孤星影片公司由跟他们同样从首尔来的韩昌燮拍摄完成了《扬子江》（李庆孙导演，全昌根主演，1930）。一批韩国青年创作者在上海拍摄电影的消息，已在拍摄结束之前通过报刊传到韩国国内。这部电影虽然在审查过程中一部分被删改掉，但是在首尔还是得以公开放映并取得极好的票房记录。据当时报刊上所载的韩国著名小说家兼剧作家沈重所写的评论文章，他虽然批评这部电影表现出的艺术上的粗糙，不过对于影片的总价值来说，“中国和朝鲜同样是电影界的尚待开垦的处女地，但是在朝鲜我们连一根草也不能种植，相对在中国由于各种因素则能开垦的余地及可能性比朝鲜还要多。影片《扬子江》就佐证了这一点。”<sup>18)</sup>

1933年从东京回到上海的郑基铎，重新与联华公司合作导演《光明之路》（1933，当导演）。第二年他与阮玲玉等联袂制作《再会吧，上海！》（当导演），这部描写一位自己克服悲剧命运的新女性的电影，是郑基铎于海外参加拍摄的影片当中，唯一至今还保留着原始胶片，同时也是唯一得以在韩国公映的一部。<sup>19)</sup>不过从这部电影以后，“上海派”韩国人所拍的电影就不再出现。郑基铎1937以后突然失踪。全昌根在中日战争爆发以后回到首尔并在日据末期导演了一批亲日的电影和话剧。<sup>20)</sup>李庆孙在1932上海“一二八”事变以后经过香港亡命到了泰国。“上海派”韩国人电影创作者走到如此悲

17) 郑基铎在大中华百合影片公司担任导演的电影除了《爱国魂》以外，还有《火窟钢刀》（1928）、《三雄夺美》（1928）、《女海盗》（1929）、《黑衣骑士》（1930）等等。他也在该公司所拍摄的《珍珠冠》（1929）、《情欲宝剑》（1929）、《大破九龙山》（1929）、《火烧九龙山》（1929）、《银幕之花》（1929）等部影片中跟阮玲玉一起担任主角。

18) 《〈扬子江〉印象记》，登载于《朝鲜日报》1931年5月5日。

19) 1936年6月在职首尔的优美馆电影院公映。参照《朝鲜中央日报》1936年6月2日。

20) 全昌根所导演的影片《福地万里》（1940）描绘了移民到“满洲”的韩国农民的坎坷命运，有关这部电影是否美化殖民政府的政策，目前韩国评论界也有争论。这部电影公映开以后，他由于上海时期的经历而被判刑坐牢100多日，之后，他就创作、导演一批宣扬殖民政策的话剧。他拍完《福地万里》以后到韩国光复（1945年）为止实际上离开了影坛，1950年代重新回归影坛，积极推进电影创作方面的中韩（主要为香港）合作，如与香港的邵氏兄弟电影公司合作拍过几部电影，这一时期他的电影大部分都是有关日据时期韩国抗日志士的爱国活动。

剧性的绝地时，有一个韩国出身的演员在上海影坛上正在乘胜前进，他就是在中国比在韩国更为知名的电影演员金焰(1910~1983，原名金德麟)。

金焰成长在韩国以培养众多抗日志士著称的世家，跟着全家逃难到了“北间岛”(靠近朝鲜半岛的中国东北一带地方)，后来又迂回曲折进入上海。他曾做过电影院的杂活儿，当他开始进门为演员的时候，正是上海的新型电影公司联华开始实践电影界的救国运动，金焰被领导电影改革的所谓“第二代”导演看中并得到提拔。当时上海的现实主义电影一方面避开工部局的视线迂回地反映社会现实，另外一方面又试图区别于1920年代的娱乐电影，也就是说，他们很想要显示摩登城市的情趣，从而使自己拍片子区别于受到京剧及才子佳人小说影响的传统型的电影情绪。金焰扮演的角色所显示的内涵，都能够满足这些要求。

他从当演员开始到1949年为止，以主角身份共拍了15部中国电影。在描绘中国年轻男女对自由恋爱渴望的《野草闲花》(1930)，以及讲述不屈服于日军的空袭并勇敢修路的一批年青人的奋斗历程的《大路》(1934)等影片里，金焰扮演了一些与1920年代的人物不同，一边带点摩登味道一边又有献身精神的新的男人形象。他像通过独特的表情演技演出反抗的女人形象的著名演员阮玲玉一样，成为代表“老上海影坛”的传奇人物。并且他在上海沦陷之后据绝附日，并且离开上海，后来在大后方参与“国防电影运动”，不但在演出而且在思想方面都得到中国观众的由衷钦佩。不过作为演员的金焰形象应该说还是属于中国的，而不能说是代表韩国的，他在所有的影片里只能力求完美地扮演一个中国人，他的卓越的表现才能在他的时代一点都没有影响到韩国。<sup>21)</sup>与之相反，他于银幕底下在不少方面担当了一个支持“上海派”韩国电影创作者的角色。

虽然还需要更详密的考证，但是那时中国电影里面几乎没有发现有韩国或韩国人的形象确是事实，并且韩国境内所拍摄的电影在中国被公映的记录也很难找到。尽管能说“上海派”韩国人电影创作者和演员金焰创造了韩国人和中国人之间电影合作的一个历史性的前例，但不能否认两国影坛之间依然矗立着极为难破的壁垒。像被殖民的

21) 徐元德在 1936年3月 8日《朝鲜日报》上撰写的《长足进步的中国电影》(下)里，谈及金焰所演出的电影《大路》(1933)并说到“金焰作为电影皇帝，与明星公司的高占非一起正从观众那里受到热烈欢迎”，但他也未谈及金焰原来是韩国人的事实。对于这点中国的老电影人沈寂确释说：因为当时上海社会对韩国人的评判不太好，所以联华公司不愿公开金焰的祖籍，并且金焰自己也由于父亲的抗日经历不能明白地说是韩国人。《上海的朝鲜人电影皇帝》，p.109.

韩国影坛一样，上海租界的电影人所拍摄的1930，40年代的中国电影也要接受由工部局实行的多国审查，他们比1940年代大后方从事电影创作的人更没有自由。所以别说全中国的被压抑现实，就是对上海而言，对日本侵略的批判也要看列强和国民政府的眼色，在这种情况下，中国电影看待韩国现实真是如隔岸观火。1932年在密布集电影公司和电影院的上海虹口地区，韩国青年尹奉吉炸死日本高级军官的事件，分明是轰动上海影坛的大事，但电影和现实之间依然隔着相当的距离，并且1937年以后，这段距离还更为拉长。

#### 4. 日据末期在韩国的中国电影

如上所述，根据早期韩国报刊资料，虽然能发现1926年到1929年之间中国电影首次进入韩国的情况，但也很难想象韩国的观众除了观看韩国人参与制作的电影以外，还看过哪比地道的中国电影。韩国观众对于上海拍成的中国电影只能通过报刊上的文字和图片得到非常模糊的印象而已。不过连这么微弱的联系到了中日战争爆发以后的日据末期，也似乎日渐断绝了。1937年以后朝鲜境内韩国人的电影业和以前相比大为萎缩，并且首尔的电影院除了极少数仍由韩国民族企业经营以外，其它的经营权几乎都已转到日本企业手中。

1937年日本发动全面侵华战争以后，朝鲜半岛境内经济情况的恶化及文化控制的强化就直接影响到韩国人的电影业。并且1940年总督府所颁布的“朝鲜映画令”，使韩国电影业完全被操纵在日本军国主义的控制之下。这个措施比殖民前半期更严密地束缚电影人，因而韩国电影人如果不想抛弃电影创作，就只得选择赞扬殖民政策的亲日题材并用日语拍成电影。颁布“朝鲜映画令”以后，韩国人所开办的规模不大的电影公司被合并，并且作为半官方团体成立了“朝鲜映画制作者协会”。“上海派”电影当中的代表人士全昌根在这段时期导演了一些宣传殖民政策及支持侵华战争的电影和话剧，就是与如此黑暗的时代气氛有关。

这时不但韩国境内的电影创作活动如此不畅，而且主动地接受海外文化的所有活

动都受到殖民政府的打击。尤其是除了日本境内的城市以外，曾与韩国有过最频繁交流的海外城市上海，在与首尔的交流方式上也出现了变化。尹奉吉义举之后上海法租界内的韩侨社群大为瓦解，接着日军包围上海的1937年及占领租界的1941年以后，被殖民的韩国人眼光里的上海与以前大不相同了。上海对韩国的被殖民文化人不再是能弥补贫困的文化想象的“东方里的西方”、“东方的好莱坞”，而是变成作为胜利的战果，能证明“内地（日本）”国际影响力的成就，以及从中国俘获来的战利品。1937年以后，也有想要搭乘日本一时的战争胜利来谋利的一些韩国移民，虹口地区韩侨的人口和法租界不一样却一时增加了。<sup>22)</sup>不过同时上海对朝鲜半岛的文化影响自然和东京相比是大大为减退了。

另外一方面，1931年日本发动“满洲事变”以后，韩国人通过电影的中国想象，逐渐固定到与上海全然不同的“满洲”的框架里面。伪满洲国成立之后，殖民政府为了增产粮食鼓励韩国人移民到“满洲”。并且与从殖民初期以来强迫韩国人以日本为“内地”一样，在汉、蒙、满、朝鲜与日本之间的“五族协和”的虚伪的国际主义标语之下，也强调韩国人该带着“满洲”的文化认同。搭乘此潮，1932年以后韩国的报刊也争先报道“满洲”消息。尤其是1938年以后在报刊上随着对“中国”的称呼随着日本军国主义文化体制转变为“支那”，有关“满洲”的报道更是有增无减。<sup>23)</sup>

此时通过电影操控韩国人对“满洲”幻想的就是1937年创立的“南满洲铁道株式会社”属下的“满洲映画株式会社”（简称“满映”）。他们当初只拍摄纪录片，得不到高的票房收入，再者他们还得与好莱坞电影竞争，<sup>24)</sup>所以后来他们改变策略，提拔专职演员组成训练班，并开始拍摄一些爱情题材的影片。随着满映的制片策略，在远东地区一

22) 1945年之前居住上海的7,800多个韩国人当中70%以上都住在虹口地区。据资料统计，他们跟1932年以前住在法租界的韩国人在政治面目上有所不同。参照上海市地方志办公室所发表的《上海通志：上海韩侨社区》（<http://www.shtong.gov.cn>）。

23) 1931年满洲事变以后韩国人的“满洲”移民大为增加了。1927年到30年年底的3年之间移民总数增加了48,839名，平均每年增加16,279名，1933年到36年年底每年平均增加71,462名，到了1945年居住在“满洲”的韩侨移民总数达到200万多名。尤其是占领“满洲”后失败本国移民“满洲”政策的日本政府，作为国策积极奖励韩国农民到“满洲”移民。参照大不列颠百科事典韩文版，“满洲移民”项目（<http://enc.daum.net>）。

24) 1934年到35年之间，伪满洲国宣传处所审查的电影当中，中国电影为308部，日本电影为123部。与此相比，美国电影足有825部之多。此外苏联电影为14部，欧洲电影为92部，其他国家的电影为2部。胡昶古泉，《满洲国策电影面面观》，北京：中华书局，1990，pp.7-13。

跃而成为跨国明星的就是李香兰。李香兰的电影在首尔陆续公映，很受欢迎。比如在1940年首尔最豪华的若草电影院放映的由李香兰主角的《支那之夜》（日本东宝电影公司和满映合拍），虽然是遵从所谓“五族协和”及“日满一如”的殖民政府的政策制作的，但在被殖民观众之间，引起了不少反响。李香兰借着良好的票房势头，举办了多次在远东一带的巡回演唱会，纵贯朝鲜半岛的“朝鲜演唱会”受到热烈反响并产出不少逸事。<sup>25)</sup>在满映的精心策划之下，她彻底隐瞒日本人身份自称中国人。她在日本意图构筑的“大东亚共荣圈”的虚伪国际主义文化网里，像韩国的著名舞蹈家崔承喜(1911~1969)一样一跃成为跨国明星。<sup>26)</sup>

根据在上海拍成的韩国民族电影在日据末期不能被引进到韩国去的事实就可知道，在1940年代中国影坛上没有力量应对日本的跨国文化侵略。除了战时上海的影业公司所拍的《貂蝉》(1938)及《木兰从军》(1939)等少数电影在美国和日本暂时被人瞩目以外，中国电影终未能超越中国内地及东南亚的华侨地区。虽然上海早在1930年代已经超越东京，成为名副其实的远东最大的现代城市，但不仅在政治和金融方面，而且就是在文化方面当时中国人面对世界依然没能站稳脚跟。

## 5. 代结

到1945年韩国光复及1949年中国解放以前，韩国和中国之间电影文化交流上有种种困难。再具体看一下可以发现，在这有限的交流中，中国对韩国，尤其是上海对韩国的电影影响要比韩国对中国的影响更大。这是因为被殖民韩国的电影业比中国及日本都晚一点开始，并且得承受殖民文化系统的各种限制，从而在规模及质量上都比不上中国电影。但反过来说，殖民政府强加给韩国的各种制约，却促使韩国电影制作者瞩目中国影坛并主动接受中国电影文化。

25) 1941年李香兰结束了在台湾的巡回演唱会，经过日本回到“满洲”之前，也来韩国举办巡回演唱会。韩国的演唱会日程为：釜山、大邱、首尔、元山、咸兴、平壤、镇南浦以及西北各处（具体地名未详）。

《风俗时评—明星热》（《朝光》1941.9月号），37页及《李香兰会见记》（《三千里》1941年4月号）。

26) 参照拙稿，《李香兰电影所投射的帝国幻影—以“大陆三部曲”的反响为中心》，韩国中国现代文学学会刊《中国现代文学》第46号，2008.9，韩文。

虽然两国观众接触对方电影的机会不多，韩国报刊上所登载的不少有关中国电影的信息，能证明韩国人把中国电影看作世界电影艺术的一脉。另外一方面，也出现了一批亲身来到中国并参与制作影片工作的人。像1919年三一运动之后离开韩国在海外从事的抗日活动的独立运动人士一样，他们也离开僵硬的祖国影坛，在异域谋求创作上的自由，也表现反抗侵略的精神。他们在中国与中国电影艺术家积极交流并对中国影坛和观众产生了一定的影响。虽然这只是不到十年的短暂邂逅，但这些经验在最近急剧增加的两国之间的电影交流之中，是值得重新思考的一段很可宝贵的历史。

1950年韩国战争的爆发，以及此后持久的冷战，使得在这期间，朝鲜半岛与中国之间的电影交流，必得分成北韩和中国大陆，以及南韩和香港、台湾这两条线路。这两条线路上的韩中电影交流和1949年以前相比又各有不同特点。众所周知，主要是政治上的限制，使后来韩国和中国之间形成很难逾越的一条文化情绪上的鸿沟。有关这段时期的交流历史，这里由于篇幅的限制不拟详谈，希望今后有机会能再予论说。

改革开放之后，中国大陆的电影业随着市场经济的时代潮流，一方面摸索与海外影业多方面的合作，另外一方面也努力提高自身电影创作的艺术水平。在此大变革之际，韩国的演艺商品被称做“韩流”，在亚洲一带大受欢迎，韩国电影的企划及技术力量在中国市场也赢得很高的评价。两国的优势可以互补，交流也日益增多，目前在中国电影及电视剧里发现韩国明星，或者在韩国电影院及电视里见到中国明星，已不再令人感到惊奇。不管两国电影文化交流的得失如何，两国文化已经深深影响着对方的文化生产系统，往后这样的趋势一定会日益增强。韩中双方在思考两国在电影文化上交流什么，并且共同向世界展示什么的时候，回头看一下过去的历史，也会颇有启发，别具深意。

《參考文獻》

- 《朝鮮日報》，1926. 6. 5 - 1937. 7. 2.  
《朝鮮中央日報》，1936. 6. 2.  
《朝光》，1941. 9月号。  
《三千里》，1939. 7月号, 1941. 4月号。  
李孝仁,《韩国电影历史讲课》1, 理论与实践社, 1992.  
金素喜,〈日据时代电影的接受和传播〉,《韩国学报》, 1994.  
渔逸仙,〈有关1920年代末电影发售及放映的研究〉,《映画研究》32辑, 2007.  
安泰根,〈日据时期上海派韩国电影创作者研究〉,《韩国映画史研究》, 韩国映画史学会, 2003.  
——, 硕士论文《日据时代上海派韩国电影创作者研究》, 韩国外国语大学政策科学大学院, 2001,  
铃木常胜,《上海的朝鲜人电影皇帝》, 实践文学社, 1996.  
朴奎媛,《Shanghai Old Days》, 民音社, 2003.  
赵福礼,《开在上海的花—1930年代电影皇帝金焰》, 周留城出版社, 2004.  
胡昶·古泉,《满洲国策电影面面观》, 北京: 中华书局, 1990.  
张东天,《日据末期韩国期刊登载中国现代文学韩语译文的背景及特点—以《三千里》月刊为中心》(《跨越时空—中国文学的传播与接受(现当代卷)》, 马来亚大学中文系, 2009, 吉隆坡.  
——,《李香兰电影所投射的帝国幻影—以“大陆三部曲”的反响为中心》, 韩国中国现代文学学会刊,《中国现代文学》第46号, 2008. 9.  
上海市地方志办公室,《上海通志: 上海韩侨社区》, <http://www.shtong.gov.cn>.  
大不列颠百科事典韩文版,“满洲移居”项目, <http://enc.daum.net> .

媒体资料

- EBS,《日据时代的韩国电影》, 1997. 8.  
中华TV,《韩流1920—大陆的朝鲜kinema》, 2008.  
KBS,《韩国史传—像火焰一样活着, 中国的电影皇帝金焰》, 2008. 4.

### 《국문제요》

한국과 중국에서 영화문화의 발전은 각각 근대화의 진행과정과 밀접한 관련을 갖는다. 특히 동아시아의 문화적 네트워크를 근대적 형태로 재구축하는 과정에서 영화의 공헌은 가히 절대적이었다고 할 수 있다. 한국과 중국이 근대문화를 수용하고 민족영화를 창조해가던 시기는 또한 식민 또는 반식민의 사회적 위난기였다. 그렇기 때문에 양국의 영화교류는 비록 한계도 많았지만, 또한 강렬한 문화적 아이덴티티를 공유할 여지도 많았다고 할 수 있다. 이것은 당시 한국의 간행물에 실린 적지 않은 중국영화계 소식과, 상하이로 진출하여 영화를 만든 '상하이파' 한국영화인들에 관한 사료를 통해 확인할 수 있다. 그러나 1937년 중일전쟁 이후, 양국 영화인들의 교류는 이전보다 훨씬 더 엄격하게 통제되었으며, 상하이 영화 대신 일본의 자본으로 만들어진 만주영화가 한국인들의 중국 상상을 대체하게 된다. 양국이 해방을 맞은 이후 도래한 냉전으로 오랜 단절의 시간을 거쳐, 한중 양국의 영화문화 교류는 21세기 들어 마침내 전에 없는 성황을 맞게 되었다. 1930년대에 이루어진 한중 영화 교류는 비록 오늘날의 그것에 견줄 바가 아니지만, 양국의 근대문화 교류사에서 빼놓을 수 없는 매우 가치 있는 역사적 경험이었다고 할 수 있다. 저자는 중화민국 시기 중국의 국제 문화교류에 대한 연구의 연장선에서 본고를 집필하였다. 따라서 작품 자체보다는 1949년 이전 한중 양국의 영화문화 교류 과정과 그 문화적 특징에 초점을 두고 탐색하였다.

**關鍵詞** : 한중문화교류사, 한국간행물의 중국영화 관련 보도, '상해 파' 한국영화인, 일제강점기 한국영화

이 논문은 2009년 10월 28일에 접수되어 2009년 12월 04일에 심사가 완료되고 2009년 12월 15일 편집회의에서 게재가 확정되었음.