

窄规格胶片与媒介政治

——二十世纪三十年代中国小型电影的技术实践与文化网络

内容摘要:二十世纪二十年代,窄规格电影胶片传入中国,因其便携性和经济性迎合了当时中国电影发展的需求,以“小型电影”之名逐渐被广泛接受和利用。国民政府将其视为突破交通限制,广泛传播电影的重要工具,纳入了教育电影运动当中,并在抗日战争中用于战时动员。左翼电影人也认识到小型电影的优势,期待利用这种媒介用较为低廉的成本、相对简易的制作达到宣传的效果,“暴露性”地展现阶级斗争,并规避国民政府的电影审查,伺机公开映出。小型电影也为业余电影创作提供了便利,家庭影像、小品电影等个人电影的摄制也在这一时期逐渐发展,用于构建私人记忆与自我表达。创作的繁荣也催生理论探讨,梁成、徐公美等人均以小型电影为对象展开了相对系统的考察和阐释。在这一时期,电影技术、国民政府、左翼影人、城市居民以及理论家,通过实践和协调,事实上形成了一张以小型电影为核心的媒介网络,作为早期电影史的重要组成部分,参与了中国电影发展和社会变革。

关键词:小型电影;窄规格胶片;教育电影;业余电影

1935年,徐公美受上海教育电影分会推派,前往日本考察电影教育事宜,其考察事项中包括了“小型教材影片之摄制”这一议程。¹在考察归来后,1937年的《电化教育》中刊载了徐公美的《小型电影研究》,他将小型电影事实上分为风景电影、小品电影、写实电影、教育科学电影、纯粹电影,认为这是一种“爱美的²人们所能作的电影”。³并在随后的连载中详细介绍了摄影、剪辑等电影制作技巧。

小型电影在二十世纪三十年代受到电影界广泛讨论,但直到全面抗战爆发,这一名词依旧没有在讨论中产生出具有广泛认同和影响力的具体含义,在不同语境中它常常被用来指代16mm、8mm等窄规格胶片、便携式电影机、低成本的电影,或如徐公美文中所言,被认为是非主流商业电影的集合。

正因这种语义的含混与冲突,小型电影这一名词意味深长地显示出了电影媒介、社会环境与意识形态的复杂互动。曾在解放前任中国电影制片厂厂长的罗静予也是小型电影的拥护者和积极推动者,早在1936年,他就撰写过《业余电影的摄制》一文,详细介绍了诸如机器、镜头以及底片等等知识。这篇文章发表于摄影团体黑白影社的刊物上,目标是向掌握摄影爱好者普及电影制作知识,希望可以已经掌握图片摄影的人们涉足业余电影创作,从而“对于我们人生的活动中奉呈若干有价值的贡献。”⁴其中谈及底片的选择时分析:尽管8mm胶片更加经济廉价,但由于它并非一种标准的尺寸、也不能制作有声片,因此在业余电影创作时更推荐16mm胶片。

¹ 徐公美将赴日考察电影教育[N].申报,1935-9-3(012).

² 源自 Amateur 的音译,这一词语在二十世纪二十年代的爱美剧运动中流行,爱美剧主要指的是反对文明戏、以学生等业余群体开展的戏剧活动,在戏剧革新、推动从文明戏到现代话剧的转变中发挥巨大作用。在爱美剧逐渐离开历史舞台之后,这一词汇被广泛接受,爱美剧运动中的一部分人才也进入了电影界,对中国电影发展产生了一定影响。后形成一种业余文化。

³ 徐公美.小型电影的研究(二)[J].电化教育,1937(2):14-15.

⁴ 罗静予.业余电影的摄制[J].黑白影集,1936(3):90-92.

罗静予对于小型胶片的热情随着时间也更加浓郁，甚至称“小型电影是电影技术上的伟大革命”，希望以此来推广电影教育。⁵而到了抗战紧要关头的1942年，时任中制副厂长的罗静予受派前往美国考察电影发展和解决胶片短缺问题，也正是在他的努力下，中方获赠美方“小型放映机多台”以及四百部军事教育电影。而在抗战胜利之后，罗静予也组织了太平洋小型影片公司，在上海拍片，尝试以小型影片进行商业活动。⁶

以上围绕着小型电影的活动显示了小型电影在二十世纪三十年代的多面向：它既是一种新的电影技术，也带来了新的电影形式，既是国民党领导的教育电影运动的重要产物，更是部分业余电影的代称。当窄规格胶片飘洋过海来到中国，它为电影提供了更多的可能，直接催发了中国早期电影的非主流媒介网络的进一步发展。

由于相关内涵的模糊和重合，在涉及这一时期相关电影现象时，各类名称也稍显杂乱，在此加以说明：“窄规格电影”主要考虑胶片物理规格维度，指比传统35mm胶片更窄的胶片，以及采用这种胶片进行拍摄、制作与放映的电影；“小型电影”是较为宽泛的统称，既包含以窄规格胶片为技术核心的各类影像创作，也涉及与之相关的行业活动、文化运动等，是一个更具综合性的表述；“业余电影”和“爱美电影”强调创作主体的非职业性，突出爱好者基于兴趣的影像实践，侧重体现创作的非专业、自娱性特点，后者相较更强调其历史语境和特定人群。

本文将从窄规格胶片的传入出发，讨论建立在窄规格胶片基础上的电影教育想象和行动，左翼电影运动对于胶片媒介的关注，以及中国在二十世纪三十年代存在着的非主流业余电影及其特性，探寻“小型电影”这一术语统摄下的诸多面向，以及在其技术实践与文化网络构建中，对中国电影发展产生了何种独特影响。

一、“小型电影”与大国教育

在电影中最为惯用的35mm胶片格式源自于伊士曼公司⁷推行的柔性胶片(Eastman flexible-base film)，迪克森根据实际需要，将这种本来被设计为70mm的胶片裁成两半，用于电影摄影机。尽管在电影的初生阶段，一些其他制式的电影胶片也曾被实验，但35mm最终因其适用性和经济性成为了主流，并在爱迪生和乔治·伊士曼的商业运作和专利控诉下，最终在1917年成为了新成立的美国电影工程师协会(Society of Motion Picture Engineer)认可的工程标准。⁸这一标准的确立为电影的国际传播提供了极大的便利，帝国主义霸权带来的技术霸权也使得中国从开始拍摄电影时就自然而然地使用了35mm电影胶片，并且长久地成为了中国早期电影的主流制式。

而16mm胶片同样由伊士曼柯达公司发明，相较于易燃易爆的硝化纤维，16mm胶片采用了醋酸纤维作为基片，这种材料解决了此前电影胶片易燃、易老化等问题，被称为“安全胶片”。这一规格在1924年也被美国电影工程师协会确立为标准。二十世纪二十年代，16mm技术逐渐传入中国的通商口岸，被业余爱好者、传教士以及私人机构和其他可用的便携式胶片规格一同采用。⁹正如

⁵ 罗静予. 论电影的国策并迎接电影技术的大革命[N]. 神州日报, 1940-10-22.

⁶ 民营公司风起云涌：太平洋小型影片[J]. 今日电影, 1946, (56): 4.

⁷ 1892年正式更名为伊士曼柯达公司

⁸ John Belton. The Origins of 35mm Film as a Standard [J]. *SMPTE Journal*, 1990, 99(8): 652-661.

⁹ Chen, H. T. (2022). Building the nation on 16mm: Film formats and the institutionalization of cinematic portability in 1930s China[J]. *Journal of Chinese Cinemas*, 2022, 16(1): 40-57.

“小型电影”这一术语指涉着不同的内涵一样，16mm 胶片在初入中国时也有着多种称呼，除小型电影外还有如小电影、小影片、十六厘、十六米厘影片等等名称。¹⁰但几乎所有人都承认相对于此前的 35mm 制式，16mm 胶片有着诸多优势，例如一篇文章就对比了两者，认为 16mm 胶片机器价廉、运输费省、不怕火灾、发音准确、放映完美。¹¹基于这些优势，以及当时国际上已经形成的对于 16mm 胶片的广泛接受，“小型电影”也被中国电影人和观众逐渐熟悉，并成为了国民政府实施教育电影运动首要选择。

1934 年，郑正秋在大夏大学的演讲中谈及了基于“民智不开、交通未便”的现实情况，应当用“小型机器，则成功较易”。¹²次年的联华画报也介绍了美国小型电影的使用情况：由于“偏僻地方设备不完善”，电影公司将出品的影片缩至 16mm 进行传播放映。¹³可以说，窄规格胶片在初入中国的介绍与构想中，就与突破交通限制，进行电影广泛传播的愿景绑定在一起。

《饮水卫生》是由陈果夫编剧、明星公司受委托制作的一部教育电影，旨在通过电影改良社会风俗，宣传“新生活”。这部影片最初是用 35mm 的标准格式拍摄，但在次年的六月经江苏教育厅就被转印为 16mm 规格，在各省立社教机关进行巡回讲映。¹⁴而 1935 年的中国教育电影协会谈话会上，也报告了将中宣会所赠“水灾影片”缩制为十六厘小片、以及检协会与金大理学院合制十六厘小片《蚕丝》、《陶瓷》等工作。¹⁵中制的前身——政训处电影股也自 1937 年起，将所制作的标语卡通、军事新闻、建设新闻等影片，经中国电影教育用品公司缩制成“十六厘小型电影”，供全国民众教育馆和教育厅放映。¹⁶这一时期试图追求以 16mm 胶片呈现教育电影正是因为窄规格胶片所体现的便携性适应了国民政府以电影进行民众教育的期冀——以活动影像对国民进行政治、生活上的规训，通过知识普及和政治宣传实现对基层的掌控，与便携性相随而来的就是更大范围的传播面积和更加深入的控制密度。¹⁷

而对于抗战期间的国民政府，传播的焦虑则更加浓重和紧张，基于其媒介技术上的时空跨越性，电影被更加紧迫地作为了国民教育的最有力工具，表征并缓解了抗战期间人们时间上的焦虑、满足了他们对速度的渴望。¹⁸16mm 胶片及其放映设备在体积上的优势更加契合这一要求，也进而成为了教育电影制作和流动放映的首选媒介。《救亡日报》上的一篇文章在讨论抗战宣传片与战时教育电影的时候就提出了“将若干略带教育以为的商业的娱乐电影，皆已修改，翻成小型十六毫米的影片”进行教育。¹⁹也有人提倡过“街头电影”，希望可以

¹⁰ 为兼顾史料真实性与论述统一性，本文在直接引用文献时将保留原文单位，在间接引用或自主论述中则统一使用“16mm”。

¹¹ 革新电影界的十六米厘影片内幕[J]. 米高梅影讯, 1946(2):20.

¹² 陈迹. 郑正秋先生在大夏大学讲：中国电影教育之各方面观察[N]. 民报, 1934-03-24(0008).

¹³ 铁石. 国外影坛情报：美国的小型电影[J]. 联华画报, 1935, 5(11):18.

¹⁴ 刘之常, 蒋社村. 饮水卫生影片教学方案[J]. 民众教育通讯, 1935, 5(9):50-65.

¹⁵ 中国教电协会谈话会[N]. 申报, 1935-12-30.

¹⁶ 绥远挺战纪念特辑今日在新光公演[N]. 新闻报, 1937-04-23(0012).

¹⁷ 甚至伪满洲国也在这一时期试图利用 16mm 胶片进行宣传教育，在 1934 年宣布开始进行电影检查后，伪满洲国也强调了其购买了“罗耶儿新式有声映影机”二架、“小型罗儿映影机”二架，“金希十六耗映影机”、“百代路库斯九五耗映影机”各一架。其弘报处试图“普及十六米厘映写机，作为省、县、市常备组织，设立大电影网”，并强调“十六米厘电影”能够“实现近代的宣传工作，与全国以光明之文化智识，其成果殊堪期待云”，同样以 16mm 胶片进行电影的基层放映宣传。电影关系重且大，取缔条例待公布[N]. 盛京时报, 1934-2-23(004)；弘报处计划全国普及宣抚工作[N]. 盛京时报, 1939-1-8(002)；满映定期亘全满各地举行电影宣传工作[N]. 盛京时报, 1940-8-24.

¹⁸ 李九如. 流动的媒介：抗战时期电影教育的理论与实践[J]. 电影艺术, 2022, (05):151-160.

¹⁹ 萧雷. 从抗战宣传片论战时教育电影诸问题[N]. 救亡日报, 1939-7-3(004).

参考街头戏剧的成果，在都市街头放映抗战新闻片、抗战故事片和抗战卡通片；希望中央摄影场和中国电影制片厂多多设立经常在街头的放映站，放映小型电影，则广大劳动者和贫民受惠不浅。²⁰

因此，自传入中国，到抗战胜利为止，窄规格胶片始终颇受国民政府教育电影行动的青睐，中国教育电影协会就非常积极地利用小型电影，除前文提及的缩印和推广工作外，它又在 1936 年自制了小型教育电影，并于八月二十二日在摩敏体尼荫路青年会放映。²¹其组建的中国电影教育用品有限公司所经销的商品中，同样以“各国教育电影及小型正负胶片”、“缩制及复印冲洗小型片”等窄规格胶片及机器为主；内部各部门所承担之工作也大都与“十六公厘”相关。²²地方相关组织同样接受和普及了“小型电影”，江西省采用了小型电影进行特种教育和公民训练，备有小型电影机及幻灯机两台，用于教育活动。²³福建省改装“缩制及复印影片机，其功用可将电影院所用之电影片缩印为小型电影片”²⁴甚至马来西亚潮侨救乡总会也“拟拍摄小型电影，将灾区苦况，摄入镜头，携返马来西亚宣传云”。²⁵1946 年，时任最高经济委员会输入设计专门委员会主委李余甚至提出了对 16mm 教育影片的无限制免税进口，因为它可以“补助课室教育，工厂技术训练，军队学术指导，民众文化”。²⁶

总而言之，窄规格胶片（主要是 16mm 胶片）因其便携性和经济性，与政治宣传和民众动员联系在一起，成为了民族国家话语的发言人，在二十世纪三十年代语境中被想象为教育电影或抗战电影的标准格式。

二、“小型电影”与左翼运动

与此同时，正在勃兴的左翼电影运动也积极地拥抱了这一新的媒介，早在 1931 年，被视为左翼电影运动开始标志的中国左翼戏剧家联盟《最近行动纲领》就提及了小型电影。在本篇行动纲领中，左翼艺术家们号召在“白色区域”开展“到工人群众中去”的活动，开展业余演剧运动，并通过进入电影界充实力量与影响。但由于工厂与农村的电影运动，暂时为主观和客观条件所限制，在此期间，只能够利用“小型电影”摄取各地工厂与农村相异的状况，映出于各地的工厂与农村之间。²⁷于伶在 1959 年回忆和总结左翼电影运动时，将《纲领》评价为“是针对当时中国电影的具体情况提出的，就是要向电影阵地进军，要在电影界插红旗，要把电影事业从资产阶级手里夺过来。”²⁸正如其所言，选择小型电影恰恰是彼时现实形势所要求的，它满足了早期左翼电影的要求，可以用较为低廉的成本、相对简易的制作达到宣传的效果，并且可以依其便携性，实地拍摄现实社会，“暴露性”地展现阶级斗争，并进一步绕开监察，争取在“白色恐怖”下公开映出。

在九一八事变的强烈刺激和左翼电影人的辛勤工作下，左翼的思潮和方法逐渐进入了主流电影界，更强调以 35mm 胶片制作剧情片的努力，因此小型电影最终并未成为左翼电影的最核心媒介，但它作为基层传播工具的价值也未被完全放弃。中国共产党员、时任剧联影评小组负责人的王尘无在 1933 年发表的

²⁰ 宇青. 建立街头电影[N]. 扫荡报, 1939-2-26(004.)

²¹ 中国影坛[N]. 大公报(上海), 1936-8-25.

²² 中国电影教育公司今天开始营业[N]. 时事新报, 1936-11-1(007).

²³ 傅有权. 赣省特种教育与公民训练[N]. 大公报(天津), 1934-09-19(004).

²⁴ 叶骅. 省政要闻: 八月份福建省政动态[J]. 新福建, 1943, 4(2): 50-53.

²⁵ 潮侨救乡计划制定[J]. 民锋, 1939 年(5): 26.

²⁶ 十六毫米教育影片将无限制免税进口[N]. 前线日报, 1946-11-13(004).

²⁷ 左翼戏剧家联盟. 中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领[J]. 文学导报, 1931, 1(6/7): 31-32.

²⁸ 于伶. 党在解放前对中国电影的领导和斗争[J]. 中国电影, 1959(5/6).

《中国电影之路》就不仅阐述了中国电影的发展方针、着重批判“软性电影论”，同时也提及了要“深入到大众中间去”、采用纪录片，利用“背着小型放映机、沿路叫喊看影戏”的露天放映，将反帝反封建的影片在工厂或农村放映，才能真正实现电影大众化，收到广大的时效。²⁹这也说明了尽管左翼电影运动将工作重心放在参与主流电影的制作以及展开电影批评的同时，依旧关注着小型电影的技术实践，并试图加以运用。而左翼电影所倡导的现实主义美学、纪实的拍摄取向，以及对苏联蒙太奇学派的推崇，也在一定程度上影响了小型电影在中国的进一步发展。

三、“小型电影”与业余电影

窄规格胶片的推广也带来了广泛的业余电影拍摄。1929年，一个名为业余电影联盟(Amateur Cinema League)的组织举行了一次比赛，要求参与者以“冬季”为题进行创作，并集中放映、投票评奖，奖品包括了银质奖杯、柯达相机。这一组织欢迎任何持有16mm电影摄影机的业余人士参与，办公室就设立在上海四川路的柯达服务站。³⁰这则广告发表于英文报纸*The China Press*，主要面对的应当是外国在华人士，该组织的办公室驻地可能说明了这是柯达公司宣传推广其机器的商业策略。这一竞赛在此后以较高的频率多次举办，例如1930年7月，第六届竞赛在大华饭店(Majestic Hall)举行，以“上海雨景”为主体。摘得桂冠的是一个日籍报关行经纪人今村(Mr. K. Imamura)。³¹毫无疑问的是，16mm胶片为业余电影创作提供了极大的便利，业余电影创作在这一时期的外国人中已经有了较大的规模。

这些业余电影的创作为国民政府的检查工作带来了难题，也推动了中央电影检查委员针对16mm的电影检查的讨论和规定。1934年，美国驻华使馆去函外交部，认为当前的电影检查法规定了影片在出口前需要经审查，但这一法律的目的是为了规范商业电影，而非以电影消遣之人。当前每片五元的价格也过于昂贵，几乎等同于胶片售价。因此，希望电影检查委员会可以取消对16mm电影的考察。这一事件聚合了多个矛盾所在：中国政府电影检查权与美国驻华使馆的反制；商业电影与业余电影；35mm与16mm，这些矛盾以一种近似于均等的调和得以暂时解决：尽管委员会认为“影片长短虽有不同，其作用供给观众消遣娱乐则一。”因此应当“无大小之分”，“事同一律”。但委员会也同样做出了让步，将16mm及以下的电影检查费下调至两元。³²而到了1937年，电影检查委员会终于将16mm胶片另行检查，在公报中体现为单独列出《十六厘米小影片登记检查发照一览表》。³³

这种业余电影创作并非止于外国在华人士，中国本土的类似现象也并不罕见。二十世纪二十年代的爱美剧运动在中国文化界带来了一种“爱美的”文化，这一词语音译自英文amateur，洪深称“当初宋春舫，把amateur这个字，译成‘爱美的’，真是绝顶的聪明，他不但依稀译了这个字的音，不但译了普通字典所规定的意义，并且译了近二十五年来，欧美戏剧艺术者，劳动努力了，所赠与这个字的意义和威权了。”³⁴随着爱美剧运动的主要参与人士如陈大悲、徐

²⁹ 尘无. 中国电影之路(下)[J]. 明星(上海1933), 1933, 1(2):1-5.

³⁰ Amateur Cinema League To Hold Second Contest Soon[N]. *The China Press*, 1929-12-24(002).

³¹ AMATEUR CINEMA LEAGUE[N]. *The North-China Daily News*, 1930-7-17 (008).

³² 中央电影检查委员会. 呈中央宣传委员会: 第八号[J]. 中央电影检查委员会公报, 1934, 1(3-4):60-61.

³³ 中央电影检查委员会. 十六厘米小影片登记检查发照一览表[J]. 中央电影检查委员会公报. 1937, 4(3), 32-38.

³⁴ 洪深. 从中国的“新戏”说到“话剧”[J]. 现代戏剧, 1929, 1(1):1-21.

公美等人进入电影界，这种“爱美的”文化自然也提供了业余电影创作的灵感和范例。

同样发表于1929年的一篇文章可以显示这一时期中国业余电影的情况，这篇文章详细介绍了负片正冲的方法和原理，认为尽管电影已经发明多年，但“爱美的人们仅仅一小部分来玩这个。完全是因为供给不起那多量的用费的缘故”，所以“这种反像法或者说改负为正的洗像法发明之后，因为它对于小规模的电影，一两张爱美片特别便利的缘故。使这发明不过十多年的电影事业渐渐的变成一种普通的娱乐民众的艺术了。”³⁵可以看出，至迟到二十年代末，中国的业余电影事业已经在主流电影之外存在。民众有拍摄电影的愿望，但由于经济原因尚未蔚然成风，新的电影技术正在为这一潮流提供必要条件。

1935年在《明星》刊载的一篇柯达8mm摄影机广告生动地描绘了这一时期中国都市市民进行电影摄影的场景。这篇广告推销的是柯达公司于1932年推出的Ciné-Kodak Eight，画面被分割为两部分，下半部分占据约三分之二版面，文字介绍了该“最新式八厘米柯达电影镜箱”是“拍家庭电影之唯一利器”，“机件精巧，拍法简易”，通过这台机器人们可以将“今日极有价值的一刹那”“摄成活动电影”，交由柯达公司免费冲洗，配合柯达放映机和银幕可以在家中共同观赏。版面左侧是一对穿着入时得体的青年男女手持摄影机进行拍摄。而在广告上半部分，一家人围坐在一起，观看着由家庭放映机投射出来的一帧儿童影像。³⁶此类广告在这一时期的电影刊物中屡见不鲜，说明了这一时期家庭影像至少已经有了一定发展，通过摄影机进行私人影像拍摄的场景对于当时的市民来说已经不再陌生，也同样体现了业余电影与窄规格胶片的密切联系。

正如爱美剧运动所提倡的创作方法：打破商业对艺术的垄断，以更具技术性、教化意义的方式进行艺术创作，当这种爱美的文化延伸到电影创作中时，也出现了相似的情况——诸如风景片、家庭影像等电影题材和类型成为了“爱美的电影”之主流。尽管在电影的初生时代，这些电影题材就已出现，但随着电影技术和工业的发展，戏剧化的叙事电影成为了主流。但个人电影创作的特点和左翼电影美学的潮流使得这些类型重新进入了人们的视野。

在家庭影像之外，其他类型的业余电影也在这一时期并不罕见，学者曹聚仁就曾在1935年发表过一篇《谈小品电影》，通过《赤壁赋》一般的虚构主客对答式体，号召背着摄影机走上苏州河边，随时随地留心，拍摄上海滩上正在发生的悲剧、喜剧。文中以“客”之口将这种电影呼作“林语堂派”或“小品电影”，希望将其在亭子间、马路上，或者在电影院开场、穿空之时放映，强调这种电影才是真正表现人生的艺术。³⁷《民报》上也曾总结了《电影的几种形式》，认为电影当中还有纪录电影、“实写电影”、美术电影和学术电影。³⁸1940年，颜鹤鸣组织的“鹤鸣新型影业公司”甚至在拍片之余将摄影场出租，为个人摄片者服务。³⁹可以看出，这一时期的电影呈现出了更加百花齐放的局面，业余电影和非主流电影的创作逸散出了“电影公司-电影院”的常规电影网络，新技术的出现为人们带来了自由的去中心化电影创作。

也正是由于窄规格胶片在业余电影创作中的主要地位，“小型电影”一词在当时也往往指代着有别于标准电影或商业电影的业余电影，非职业的电影爱好

³⁵ 沈小瑟. 爱美的电影[J]. 电影画报, 1929(10), 65-67.

³⁶ 柯达电影镜箱[J]. 明星, 1935, 1(5): 1.

³⁷ 曹聚仁. 谈小品电影[J]. 群众小说画报, 1935, 1(1): 48-49.

³⁸ 如德. 电影的几种形式[N]. 民报, 1936-9-17(010).

³⁹ 阿海. 颜鹤鸣生财有道 自创摄影场·专为人摄片者服务[N]. 好莱坞日报, 1940-03-28(002).

者们被想象和描述为持有便携式的电影摄影机，经由窄规格胶片记录着现实中的真实景象。尽管由于业余电影的传播属性和拷贝范围，已经很难通过现存的材料量化这一现象的影响范围，但根据相关描述，以小型电影为名的“爱美的”电影创作无疑已经并非个例。

四、“小型电影”的理论建构

以“小型电影”为名进行的多主体、多视角创作，自然引发了对这一概念的理论讨论。尽管相关讨论始终未能形成相对一致的结论，但对小型电影的关切主要还是聚焦于它的非商业属性和纪实维度等问题上。其中，梁成和徐公美对于这一问题的讨论是相对具有系统性和代表性的。

1. 作为美学方法的“小型电影”

首先，作为一种类型划分或理论构想的小型电影在这一背景下出现，《民报》发表的《小型电影论》对于小型电影有着非常精确严密的理论阐释，作者梁成认为小型电影具有其特异性：应当是非职业的、活动的、反对室内摄影、强调脚踏实地。这是由中国社会和中国电影的发展现状决定的：1931年后，中国电影走上了写实主义的道路，但电影始终没有普遍起来，深入到穷乡僻壤中，因此小型电影是必须的。⁴⁰他也在与标准电影的对比中举出了小型电影的子类型，即新闻片、纪录电影与儿童教育电影等。⁴¹

相对于徐公美的宽泛概念，梁成所描绘的小型电影蓝图是有具体的美学特征与制作方法的，他认为应该把电影从戏院解放出来，作为纯粹艺术和教育工具走向家庭或团体，以此实现小型电影的发展。具体来说，小型电影应当是短篇的，100%户外摄影，摒弃资产阶级式、房间式的把戏，不能偏重于主人公的心理描写，不采用养成的演员，可以采取诗歌或民谣作为题材等等。⁴²梁成的观念显然受到了左翼文艺理论以及苏联电影的影响，多次谈及了普多夫金的电影理论。他希望在中国推广业余电影文化，拓展电影的影响范围，从而进一步实现电影的广泛教育。在这样的观念下，不仅电影的内容受到了价值判断，其技术也有了伦理价值——摄影棚造就的戏剧化长片是虚假的、资产阶级式的，只有尊重现实、自然光照的短片才是正义的、适应中国社会要求的。在此基础上，小型电影就可以“既有小说的趣味，也有随笔的趣味，还有小品、sketch的趣味”，并且“可以创作出诗歌，也可以创作出论文，更可以创作出小说。总之，是可以描写一切事物的 sketch。”⁴³

基于这样的定义和要求，梁成在后续的文章中详细介绍了制作小型电影应当具备的知识和技巧，他认为相对于普通电影，小型电影拒绝预先的戏剧化剧本制作，而更加注重拍摄之后的编辑技巧，⁴⁴需要理解素材的意图，从而加以装配⁴⁵，通过实例讲解了蒙太奇的使用⁴⁶。而在取材方面，初学者不应一味模仿大制作的普通电影，而是要从身边出发，将现实中的优秀题材进行加工处理，就可以制作出一部较好的影片。⁴⁷

小型电影的制作者可以从家庭开始，以主观的或客观的视角进行家庭影像

⁴⁰ 梁成. 小型电影论（一）[N]. 民报, 1934-09-11 (0008).

⁴¹ 梁成. 小型电影论（二）[N]. 民报, 1934-09-12 (0006).

⁴² 梁成. 小型电影论（四）[N]. 民报, 1934-09-14 (0007).

⁴³ 梁成. 小型电影论（九）[N]. 民报, 1934-09-20 (0008).

⁴⁴ 梁成. 小型电影论（五）[N]. 民报, 1934-09-15 (0009).

⁴⁵ 梁成. 小型电影论（六）[N]. 民报, 1934-09-17 (0006).

⁴⁶ 梁成. 小型电影论（七）[N]. 民报, 1934-09-18 (0006).

⁴⁷ 梁成. 小型电影论（八）[N]. 民报, 1934-09-19 (0006).

的创作,在获取到一定经验后,创作者可以进一步摄取去工作途中的素材——小型电影的材料是非常丰富的,在许多地方都可以发现。⁴⁸除了生活中的事实之外,诸如儿童课本中的童谣《赛船》⁴⁹、钟敬之的民谣《山上青春》⁵⁰、聂耳的歌曲《码头工人歌》⁵¹等文本也都被详细地介绍了应当如何作为小型电影的取材进行改编。

具体来说,拍摄小型电影要先从台本做起,做周详的计划,要在写实的基础上进行谋划⁵²,在拍摄时考虑清楚剪辑工作、耐心谦虚,不要一味多用普通电影中的手法⁵³,要追求电影整体的效果,在内容上也应当有戏剧的要素⁵⁴,在指导演员表演时要追求自然⁵⁵,拍摄中要会变化开麦拉的角度用以编辑等等。拍摄后的编辑是最为重要的,甚至是决定电影死活的关键——现在的小型电影最突出的问题就是忽视了编辑的重要性。⁵⁶梁成认为画面当中存在着一个“中心点”,即在看一张静止的照片的时候,眼睛所下意识聚焦的地方,电影由于转换极速,要格外关注中心点的运动。⁵⁷人的感觉有三个阶段:Seeing、Looking和Feeling,所以需要以适合的摄影和编辑技巧保持中心点的一致和顺畅转换,这样才能形成合理顺畅的剪辑,从而制作出一部好的小型电影。⁵⁸在此基础上,创作者可以加入一些更加复杂细致的剪辑技巧,例如关注场面的速度、利用闪摄和重摄、借助观众的联想加以巧妙编辑⁵⁹,同时注意运动的方向等⁶⁰。在编辑大体结束之后,制作者应当把自己当作普通看客,对影片进行整体的检查。⁶¹

梁成的小型电影论涵盖了小型电影的内容、价值、题材乃至具体的制作知识,基本上成功总结了业余电影面向的各类小型电影,在吸收左翼电影理论的基础上产生了独特的电影理论,同时也无疑对小型电影及其知识的推广做出了不可磨灭的贡献。

2. 技术统合下“小型电影”

徐公美在《小型电影的研究》系列文章中对小型电影的阐释呈现出更为宽泛的维度。该系列文章发表于《电化教育》期刊,其封面题字出自陈立夫之手,且显著标注着“免费赠送”“每期万份赠送全国教育机关”的字样。值得关注的是,此刊物由中国电影教育用品公司出版发行,而这家公司正是该公司正是国民政府主导下的中国教育电影协会,为推进电影教育事业专门成立的实体机构。徐公美在文章中对小型电影这一类型的界定与深入研究,不仅是对电影形态的学术探讨,在更深层次上,也折射出特定历史时期主流意识形态与媒介网络体系,对非主流电影进行规范与统制的社会文化现象,暗含着权力话语对电影领域的渗透与整合。

徐公美将小型电影称为“爱美的人们所能作的电影”,这一概念涵盖了风

⁴⁸ 梁成. 小型电影论(十四)[N]. 民报, 1934-09-26(0008).

⁴⁹ 梁成. 小型电影论(十六)[N]. 民报, 1934-09-28(0008).

⁵⁰ 梁成. 小型电影论(十七·续)[N]. 民报, 1934-09-30(0010).

⁵¹ 梁成. 小型电影论(十九)[N]. 民报, 1934-10-04(0008).

⁵² 梁成. 小型电影论(二六)[N]. 民报, 1934-10-16(0008).

⁵³ 梁成. 小型电影论(三二)[N]. 民报, 1934-10-31(0008).

⁵⁴ 梁成. 小型电影论(二二)[N]. 民报, 1934-10-06(0008).

⁵⁵ 梁成. 小型电影论(二二)[N]. 民报, 1934-10-07(0009).

⁵⁶ 梁成. 小型电影论(三三)[N]. 民报, 1934-11-01(0009).

⁵⁷ 梁成. 小型电影论(三四)[N]. 民报, 1934-11-02(0006).

⁵⁸ 梁成. 小型电影论(三五)[N]. 民报, 1934-11-06(0008).

⁵⁹ 梁成. 小型电影论(三八)[N]. 民报, 1934-11-09(0009).

⁶⁰ 梁成. 小型电影论(四〇)[N]. 民报, 1934-11-12(0008).

⁶¹ 梁成. 小型电影论(续完)[N]. 民报, 1934-11-13(0009).

景电影、小品电影、写实电影、教育科学电影和纯粹电影五种类型，并从功能属性角度区分出“供他人鉴赏”与“家庭纪念、非公开使用”两种创作立场。值得注意的是，这一定义并非传统内容或美学维度的分类框架，其外延广泛覆盖家庭影像、纪录片、实验电影等多元题材。⁶²事实上，徐公美对小型电影的界定，本质上是以胶片规格作为核心划分标准——无论是风景电影、小品电影，还是家庭纪念影像，均以是否使用 16mm 胶片作为归类依据。这种基于技术载体的分类方式也反映出了特定历史时期电影技术对创作形态的深刻影响，也为研究早期电影的媒介特性与传播生态提供了独特视角。

文章同样介绍了小型电影制作的基本技法和知识，包括电影机器的基本常识、摄影的简要技巧、以及剪辑的各种方法等。例如在介绍摄影技巧时，徐公美建议“在开始摄影之前，需考虑摄影和四围的各种条件而注意到下面的几点要点：1. 太阳光线 2. 太阳的位置 3. 被摄物体的色彩区别 4. 摄影机的位置 5. 胶片的性质”。不同于梁成用大面积的篇幅分析小型电影的价值和内容，徐公美并未强调小型电影与普通电影的不同，而是以一种通用的姿态进行电影制作常识的推广。

这也显示出了在这一语境下，小型电影并非被认为是一种具有独立美学特征的类型，而实际上是对非主流电影的归纳与命名，这在一定程度上正是对于新技术所带来的新电影形态的理解和管理——通过模糊美学边界、强调通用技巧，将业余影像、纪实短片等纳入可控的框架，实现对非主流电影的理解与管理。

五、技术中介与多元博弈：“小型电影”的媒介网络建构

如上所述，在二十世纪三十年代的中国，窄规格胶片技术的传入和普及恰逢其时，在电影艺术发展、现代国家生成与第二次世界大战之间构成了多元且复杂的交互，呈现出一种独特的文化景观。“小型电影”一词由媒介技术、影片类型到美学方法不断演进和跳跃，也由此折射出了特殊社会环境当中科学技术、电影观众、创作者、国民政府、教育组织等不同层面的独特角色，形成了一张布满对抗、协调与动员的大网。

窄规格胶片虽为非人的物质存在，但其技术特性和传播需求赋予了它一定的能动性，使之成为这一互动体系的核心枢纽。作为一种相对于传统胶片而言全新的电影技术，窄规格胶片因其全新的面貌具有某种敞开的属性，以无限的可能性诉求着电影功能与美学探索。而它解决了此前存在的胶片易燃、成本高、体积巨大等核心问题，以其特点为全新的电影发展提供了技术可能。也正是在此基础上，以窄规格胶片为利的商业组织采取了积极的行动，在某种意义上作为窄规格胶片的代理者，期冀通过指出“小型电影”的独特潜力实现收益。无论是窄规格胶片的发明者柯达公司还是经销售卖胶片及其配套产品的中国电影教育用品公司，电影器材商们基于窄规格胶片的技术特征，不遗余力地将其指涉为崭新的、创造性的电影载体，窄规格胶片或小型电影可以在个人情操、家族维系甚至国家建设中发挥重要作用。

而对于国民政府及中国教育电影协会来说，其核心任务是通过教育电影化及电影教育化，实现启迪民智、动员民众，进而完成政治控制和政权巩固；抗战开始后，这一任务又加上了军事动员和抵御外侮。窄规格胶片迎合了国民政府试图通过教育电影加强文化领导权的愿景，而以官方力量进行推动自然也既有利于窄规格胶片的推广和普及，二者的利益相关相融，于是就形成了将小型

⁶² 徐公美. 小型电影的研究（二）：小型电影的倾向[J]. 电化教育, 1937, (2): 14-15.

电影作为教育电影模范媒介的形势。这一相合不仅使得教育电影运动的可实施性和影响力得以提升，也进一步完善了小型电影的媒介技术。例如作为教育电影运动的重要成员，金陵大学理学院教育电影部投入了技术的进一步实验，发明已将十六毫米小型反正教育电影冲洗方法实验成功。⁶³在这种条件下，国民政府及其相关机构被吸纳到网络中，成为了其中不可或缺的一环。

而左翼电影在运动初期面临的考验更是多方面，这一时期的左翼电影人倡导“暴露性”，期冀通过电影揭发社会矛盾、展现阶级斗争，但其一，左翼电影人自身力量薄弱，既缺乏规模化的创作队伍，也无成熟的电影制作经验，尚未形成体系化的创作能力；其二，国民党当局推行严苛的电影审查制度，从剧本审核到成片放映设置管控，对进步影像内容形成限制；其三，资金匮乏，无力购置专业拍摄设备、搭建场地，也难以支撑演职人员开支，缺乏直接开展电影拍摄的条件。窄规格胶片恰好也为左翼电影人突破前述困境、将革命观念传播到广大工农群体中提供了技术可能，他们也认识到了新媒介的强大力量。基于运动初期力量的微弱，小型电影在左翼电影人眼中被视为了突破现有体制和社会现实，将革命火种传递到大众手中的理想工具，这事实上与国民政府建制性的小型电影路径形成了某种对抗。尽管最终左翼电影成功走进了主流电影，而小型电影更多地作为了左翼电影运动的补足，但左翼电影倡导的纪录性、暴露性的小型电影设想延续到了部分业余电影的创作当中，也在抗战时期与教育电影产生了合流，对电影创作产生了深远的影响。

另一方面，“爱美的”人们也在城市市民阶层扩大、都市文化勃兴中期待以拍电影进行艺术创作和价值实现。正如本雅明所提出的著名论断“每个现代人都具有被拍进电影的要求”⁶⁴，民国时期的业余电影创作者们不仅要求被拍进电影，甚至希望能够拿起摄影机，将他们的所见所闻所想刻录在胶片上。窄规格胶片在经济和便携性上的优势也同样为业余电影创作者们提供了有利的技术条件，于是小型电影就成为了业余电影发展的主要方向。这也为小型电影描绘了更加丰富多元的面貌，家庭影像、纪录电影、小品电影等诸多别样的电影题材或电影类型成为了小型电影的面向之一，而对于纪实性的追求也在左翼电影的美学风潮和艺术形式下成为了小型电影的重要特征。而另一方面，小型电影的发展事实上也提供了使市民阶层以更直接的方式进行观看或被观看的机会，它也正显示出了在小型电影的网络当中媒介技术与人类活动的互涉。

而作为各自独立，甚至在一定程度上存在对抗性的国民政府和业余电影创作者之间，利益赋予和协调同样存在。这源于双方在特定历史语境中的需求耦合：国民政府推行教育电影运动，亟需借助便携化的小型电影实现基层社会的文化渗透与政治动员，而业余创作者期待拍摄私人化的电影，希望能够记录身边现实，并进一步实现价值，二者在“通过影像实现社会教育”的目标上形成共识。具体来说，国民政府通过建立相应的检查制度，将小型电影纳入其文化统制体系，既规范内容以契合官方意志，也默许了业余创作的技术便利性与题材灵活性；而业余创作者则主动趋向教育化、现实化题材，借由窄规格胶片的低成本与便携性进行电影拍摄实践。

在业余电影创作者与小型电影推动者中，电影理论与电影批评工作者对小型电影的类型进行界定，对其美学方法展开系统总结，并提出理论构想。梁成、徐公美、罗静予等人对于窄规格胶片的媒介特性和小型电影现象的深入考察在

⁶³ 简讯[N]. 新华日报, 1942-2-14 (0003).

⁶⁴ 本雅明. 机械复制时代的艺术作品[M]. 江苏人民出版社, 2006. 7:81.

学术化书写中实际上完成了小型电影的理论升华。尽管这些表达尚未进行更加深入的沟通和统一，也远未进一步形成规模化的电影运动，但这些工作是小型电影作为独特文化现象的重要组成部分，在二十世纪三十年代对电影知识进行了整合和再造。

总而言之，在各主体的利益追求下，它们以窄规格胶片为纽带通过各种关系和互动形成网络，在互动中进行协调和转化，最终经由窄规格胶片电影拍摄这一行动，编织成了以窄规格胶片为核心的媒介网络：国民政府通过中国教育电影协会等机构主导技术推广与教育实践，左翼运动初期也设想了以新媒介进行革命话语宣传的前景，柯达公司等商业组织以产品营销扩大技术普及度，业余创作者借助技术实践一定程度上的影像自治，他们在“教育”、“政治”、“技术”、“商业”的交叉界面上形成协同，并且互相影响、互相转化，共同组成了“小型电影”这一复杂而独特的电影现象。至抗战时期，这一网络因救亡图存的时代需求加速重构——军队与地方组织进一步将小型电影纳入战时动员体系，业余创作者一部分转向抗战新闻片、街头宣传片拍摄，使小型电影超越媒介技术范畴，成为兼具政治宣传、文化启蒙与社会动员等功能的复合型符号。⁶⁵

结语：小型电影的历史价值与文化定位

当我们将“小型电影”置于二十世纪艺术史、技术史与文化史的交叉中时，其意义早已超越了电影技术或电影类型的范畴。这种以窄规格胶片为载体的网络，本质上是技术与社会相互形塑的产物——既承载着现代民族国家通过视觉媒介整合基层社会的治理理想，也成为都市知识群体实践的文化试验场，更显示了技术话语、政治权力与个体表达之间复杂的协商机制。

不可否认的是，小型电影在中国始终未能成为主流，“小型”既是对其尺寸规格的描述，也是它在中国电影史中相对边缘地位的写照。与此同时，现存极少的影片实例和相对稀缺的文献资料也对这一范畴的研究带来了诸多难题。但小型电影在历史中生动地发挥着不可磨灭的作用，在国民教育、政治博弈、社群治理、自我表达等诸多现代化议题下都留下了不可忽视的印记。更重要的是，当我们回顾以往的电影史研究，百廿年的中国电影发展往往被归纳为商业电影拍摄和放映的历史，但诸如小型电影这样的非主流电影研究，恰能突破传统电影史研究的视野，为我们提供一个认识和理解中国电影的新视角。除此之外，小型电影的历史轨迹也为理解中国电影的“非主流”传统提供了独特路径。在商业电影与官方电影之外，以窄规格胶片为媒介的业余创作、教育短片与纪录影像，构建了一个去中心化的影像传播网络。这一网络虽未形成规模化的产业体系，却预演了如今“参与式影像”的早期形态，在文化层面保存了多元的社会记忆。

当年被视为“技术革命”的窄规格胶片，如今已成为历史中的文化标本，但其所承载的媒介政治与文化逻辑，仍在当下的影像实践中回响。从这个意义上看，对小型电影的梳理和研究，不仅是为了回瞰这段往往被忽视的电影史片段，更能让我们从历史中看清技术、社会与影像创作之间的关联，为理解中国电影的整体发展提供更丰富的参考。

⁶⁵ 本文对小型电影媒介网络的分析受到了布鲁诺·拉图尔（Bruno Latour）等社会学家提出的行动者网络理论（Actor-Network-Theory）的启发。