

# “暂停动画”：万氏兄弟以及内地与香港平淡有奇的相遇(1947—1956)

Suspended Animation: The Wan Brothers and the (In)animate Mainland-Hong Kong Encounter, 1947-1956

文 渡言 /Text/Daisy Yan DU

译 徐小棠 /Trans/Xu Xiaotang

**提要：**万氏兄弟在战时上海制作了亚洲第一部动画电影《铁扇公主》(1941)。为了拍摄第二部动画长片《昆虫世界》，他们于20世纪40年代末来到香港，直到50年代中期才返回上海。万氏兄弟与香港的相遇平淡无奇，因为《昆虫世界》由于战后香港资金和艺术人才的匮乏而暂停了制作。他们在香港的停留可以被总结为一段“暂停动画”的时期，是中国动画史上的一段深度休眠期。然而，如果把万氏兄弟与香港的相遇放在长长的历史进程中，我们可以看到，这仍然是他们日后融入社会主义建设时期上海动画产业的一次必要且重要的跳板，对于迟来的香港本土动画产业而言亦是如此。尽管有些姗姗来迟，但万氏兄弟与香港这次了无生气的邂逅很快就将重新焕发活力，甚至会在两岸爆发出被压抑的艺术创造力和活力。

**关键词：**万氏兄弟 万籁鸣 万古蟾 中国动画《铁扇公主》《昆虫世界》香港动画

万氏兄弟包括万籁鸣(1899—1997)及其孪生兄弟万古蟾(1899—1995)，还有万超尘(1906—1992)和万涤寰(1907—2000)，他们是中国动画的鼻祖。万籁鸣出生于南京，1917年在上海商务印书馆美术部从事插画和漫画创作。他的弟弟们很快就来到上海和他一起。他们看了一些从西方进口的动画短片后，被这种新媒介吸引，决定自己制作动画电影。在20世纪20年代的上海，他们开始在一个破旧的亭子间里实验动画技术。经过多次尝试和失败后，他们终于作出了一个动画片段《舒振东华文打字机》(1922)，成为上海商务印书馆的动画广告。这个动画片段被广泛认为标志着中国动画的诞生。之后，万氏兄弟在上海投身电影业，并制作了被公认为中国第一部动画短片的《大闹画室》(1926)。虽然最近学院派<sup>(1)</sup>开始质疑万氏兄弟开创的各种先例，但不可否认的事实是，他们是中国动画早期历史上最活跃、最高产的动画影人。

1937年抗日战争全面爆发时，万氏兄弟中较为年长的三人离开上海，前往中国腹地继续他们的动画事业，而四

---

渡言，香港科技大学人文学部终身教授/国际华语动画研究协会(Association for Chinese Animation Studies)创始人

徐小棠，北京师范大学艺术与传媒学院2021级博士研究生

本文原载 *Journal of Chinese Cinemas* 2017年第2期，经授权刊发。

作者致谢：我衷心感谢英文期刊 *Journal of Chinese Cinemas* 现任主编柏右铭教授(Yomi Braester) 授权发表这篇文章的中文版本。本文的研究及撰写得到香港研究资助局(项目编号：ECS 26400114, GRF 641013和 GRF 16600417)的支持。

弟放弃了动画，开始经营一家摄影工作室，以赚钱养活战时留在上海的万氏大家庭。1939年4月，大哥万籁鸣和二哥万古蟾回到上海公共租界(英美租界)和法租界(亦被称为“孤岛”)，制作了亚洲第一部动画长片《铁扇公主》。这部电影一经上映立刻轰动一时，并出口至日本、新加坡、印度尼西亚、香港、加拿大和美国。凭借《铁扇公主》在国际上的成功，这对雄心勃勃的双胞胎兄弟决定拍摄他们的第二部动画长片《昆虫世界》。由于日本占领“孤岛”以及后来的解放战争(1946—1949)，他们的努力受到了阻碍。为了继续动画事业，万古蟾(粤语名: James Man Gu-Sim)于1947年来到香港寻求更好的机会，不久万籁鸣(粤语名: Man Lai-Ming)也于1949年来港。这对双胞胎兄弟在香港生活了近十年，并分别于1954年(万籁鸣)及1956年(万古蟾)返回上海。

在中国动画研究和战后香港电影的研究中，万氏兄弟与香港的相遇一直被忽视。一方面，对中国动画的研究总是集中在民族风格和中国特色上，刻意否定那些促进了民族电影和民族文化兴起的跨国流动<sup>(2)</sup>；另一方面，战后香港电影的研究总是密切关注真人电影而忽略动画电影，动画电影也总是笼罩在享誉全球的功夫片和武术片的阴影下。本文通过追踪万氏兄弟跨越1949年这一历史门槛时期在香港的活动，突出香港在中国动画电影史上被忽视的身份，也为理解中国动画在战后香港电影中扮演的角色提供新的视角。

正如我在已出版的新书《动画的相遇：20世纪40—70年代中国动画的跨界暗流》(*Animated Encounters: Transnational Movements of Chinese Animation, 1940s-1970s*)中指出的那样，边界交会地区(contact zone)的动画相遇(animated encounters)往往在摩擦与和解的过程中引发艺术创造力和生产力的爆发。它们总会导致两地文化“充满生气”。<sup>(3)</sup>1942年，《铁扇公主》的东京之旅引发了《桃太郎的海鹰》(*Momotarō's Sea Eagles*, 1943)和《桃太郎 海之神兵》(*Momotarō's Divine Sea Warriors*, 日本第一部动画长片)的诞生，后来又启发了手冢治虫创作《铁臂阿童木》(1963)。<sup>(4)</sup>1945年夏天，日本动画师持永只仁移民到满洲里，后来成为新中国成立初期动画业的创始人之一。<sup>(5)</sup>傅葆石亦表示，在真人电影方面，上海电影人的两次来港(1937—1941和1949—1950)重振了香港本土电影业，并开启了香港电影的黄金时代。<sup>(6)</sup>

万氏兄弟与香港的相遇是截然不同的，并与上述情况形成鲜明对比。他们几乎没有按照原计划在香港制作任何动画电影，也没有立即引发香港动画产业的兴起。在当时的环境下，他们在香港的停留没有任何成果，也不是什么大事件。即使不是衰败与终结，也是一段“暂停动画”的“假死”期。首先，“假死”的字面意思就是一种既不死也不活的状态，类似深度冬眠的模式。在这里，我用它描述万氏兄弟在香港的生活状况。他们迫切渴望推动动画史向前发展，却不断陷入无助的困境。对于中国动画来说，此时即使不是倒退，也是一个休眠期。第二，“暂停动画”指的是任何正在进行的动画项目都被中止，并且未完成，这里特指在战后香港未完成的动画电影《昆虫世界》。第三，它指的是连环画这种艺术形式，它毫无运动，但在不运动且连续静止图像中拥有一种潜在的生命张力。<sup>(7)</sup>我将在本文中阐释当一部动画电影被暂停时，它通常会被呈现为连环画的形式。万氏兄弟与香港的相遇在当时的背景下并非呈现为充满生机的动画形式，但如果我们把它放在长长的历史进程中，就可以看到，这仍然是他们日后融入社会主义建设时期上海动画产业一个必要且重要的跳板，对于迟来的香港本土动画产业而言亦是如此。尽管有些姗姗来迟，但万氏兄弟与香港了无生气的邂逅很快就将重新焕发活力，甚至会在海峡两岸爆发出被压抑的艺术创作力与活力。

#### 描绘旅程：万氏兄弟 20世纪40年代末的香港之旅

1937年上海沦陷后，无数电影人、演员、作家、记者、知识分子和艺术家逃到香港避难，直到1941年这座自由港城也被日本军队占领。他们的到来带来了傅葆石所说的香港电影的“黄金时代”。<sup>(8)</sup>1945—1950年间，数以百万计的人离开内地来到香港，其中包括著名电影人蔡楚生、张善琨、朱石麟和岳枫。他们为战后香港重振本土电影业与20世纪六七十年代奠定香港成为全球华人影都方面发挥了重要作用。<sup>(9)</sup>这两次移民潮为香港带来了大量资金、廉价劳动力和艺术人才，为香港的经济和文化繁荣做出了贡献。

万氏兄弟的到来是这两次移民潮的一部分。1937年12月上海沦陷后，万氏家族中较为年长的兄弟三人前往武汉和重庆，加入了由国民党资助的中国电影制片厂。在此期间，三兄弟制作了许多抗日动画短片。由于在战时陪都重庆谋生变得更加困难，万籁鸣与万古蟾于

1938年决定返回上海。他们在昆明拿到了护照，经越南前往香港。<sup>(10)</sup> 在香港短暂停留期间，他们可能制作了一部名为《还我河山》的抗日动画短片。<sup>(11)</sup> 1939年4月，他们乘太古轮船返回上海。<sup>(12)</sup> 后来，他们在张善琨的支持下加入了新华影业公司，并在“孤岛”时期的上海制作了《铁扇公主》。

1941年12月8日，公共租界和法租界被日军占领，万氏兄弟无法制作任何动画电影。1945年，抗日战争结束后，万氏兄弟的动画事业面临前所未有的危机。许多电影人被指控叛国，包括张善琨，因为他们留在战时的上海而没有去重庆参加抗战活动。他们的电影公司被归来的国民党没收充公，在上海似乎没有未来。<sup>(13)</sup> 万氏兄弟无法再与张善琨合作计划中的第二部动画长片。当时，由于动画电影需要的高成本和大量劳动力，国民政府拥有的电影制片厂拒绝制作，一些相对进步的电影制片厂如昆仑影业公司都在挣扎求生，没有钱花在动画上。为了谋生，万氏兄弟暂时放弃了他们的动画生涯，转而从雕塑家、美术设计师、画家和摄影师的工作，但他们微薄的薪水由于飞速的通货膨胀而快速贬值<sup>(14)</sup>，很难维持生计。战争造成的社会动荡和不安全感使一切变得更糟。为了谋生与继续动画事业，万古蟾于1947年逃到香港，很快，他的兄长万籁鸣也于1949年初来到香港。

### “暂停动画”：《昆虫世界》在香港制作失败

随着上海人才的涌入，战后香港电影业迅速复苏。1948年初，上海电影大亨张善琨和资本家李祖永在香港创立了永华影业公司(简称“永华”)。作为战后香港设施最好的电影公司，“永华”拍摄了当时最精良的电影，如《国魂》(1948)、《清宫密史》(1949)等。由于经济和政治问题，张善琨与李祖永发生了冲突，并于1949年辞职。张善琨离开后，永华影业公司就衰落了，直到1956年倒闭。

在袁仰安、吕建康等资本家的资助下，张善琨于1949年年中创办了长城影业公司(简称“长城”)，并继续制作国语电影(图1)。1949年新中国成立后，“长城”成员由于政治分歧而分成两派，一派忠于中国共产党，一派亲近台湾的国民党。张善琨想切断与大陆市场的所有商业联系，并把电影卖给台湾。然而，袁仰安和其他人倾向于亲大陆。1950年，张善琨被迫辞职。从那时起，“长城”就处于进步影人和投资者的领导之下，他们都是北

京的支持者。“长城”逐渐成为战后香港最重要的左翼电影制片厂之一。<sup>(15)</sup>



图1.《长城画报》(1951)上的长城影业公司

万古蟾最初在“永华”任置景师，后来与新到香港的兄长万籁鸣一起加入了长城影业公司。兄弟俩的活动部分记录在“长城”的附属电影杂志《长城画报》中。袁仰安邀请万氏兄弟制作一部教育儿童的动画长片，万氏兄弟提议制作《蜜蜂与蝗虫》，改编自《伊索寓言》中《蝗虫与蚂蚁》的故事。《蜜蜂与蝗虫》是万氏兄弟试图在上海拍摄的第二部动画长片。<sup>(16)</sup> 他们对这个故事的迷恋是可以理解的，因为早在1932年就已经制作了同名动画短片《蝗虫与蚂蚁》。<sup>(17)</sup> 在万籁鸣的回忆录中，他把这部电影记成《昆虫世界》，是一部关于日本侵略中国的寓言。电影剧本最初由周贻白(1900—1977)编写。他后来也来到香港并于1947年在“永华”担任编剧。<sup>(18)</sup> 万氏兄弟对可能到来的第二部动画长片作品感到兴奋，很快就完成了第一稿的绘制，其中部分内容发表于1951年的《长城画报》上。这部电影讲述了两群昆虫的故事：善良勤奋的蜜蜂对抗懒惰且试图剥削与利用蜜蜂的蝗虫，一个叫小牛的男孩站在蜜蜂一边，帮助它们与蝗虫及其帮手进行最终决斗(图2)。显然，蝗虫暗指日本人，而蜜蜂则象征着战争期间勤劳的中国人。

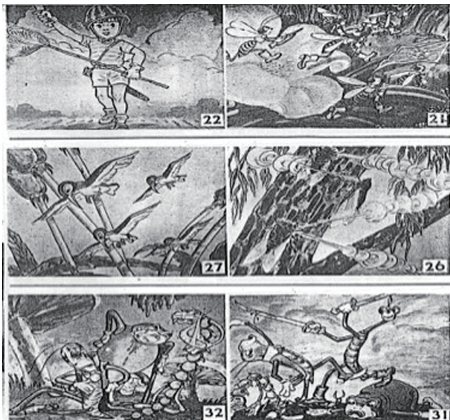


图2.《长城画报》(1954)上刊载的《昆虫世界》故事板的最终决斗场景

当时制作一部手绘动画长片非常昂贵。《昆虫世界》涉及超过 600 个故事板、9000 个场景、300 个背景和 15 万个人物素描，需要大约 200 名画师至少工作一年。<sup>(19)</sup> 在香港如此制作《昆虫世界》可能太奢侈了——当时许多电影制片厂为了省钱，仅花几天时间就能制作出一部真人粤语故事片。当万氏兄弟于 1951 年在《长城画报》上发表部分绘画作品时，他们估计至少要花费一年时间才能完成这部电影。然而，到 1951 年底，万氏兄弟都还没有取得太大的进展。在欢庆 1952 年的新年贺词中，万氏兄弟表达了他们的沮丧，并希望可以用这部来年即可问世的动画长片克服他们的困难。<sup>(20)</sup> 但令他们失望的是，《昆虫世界》一直没有完成。

当万氏兄弟意识到“长城”不可能制作出如此昂贵的动画长片时，他们尝试用其他方式把这个故事拍出来。在“长城”工作期间，他们结识了韩肇祥这位擅长做提线木偶表演的流亡艺术家，而提线木偶是当时粤语地区非常流行的一种历史悠久的民间艺术。韩肇祥甚至计划在回到中国内地后成立一个提线木偶表演团。受到这种本土艺术形式的启发，万氏兄弟制作了《昆虫世界》的角色木偶，尝试通过在剧场中记录木偶表演的方式拍摄一部真人电影(图 3)，<sup>(21)</sup> 这样一来，制作成本就能够大大降低。不幸的是，这个计划也失败了。

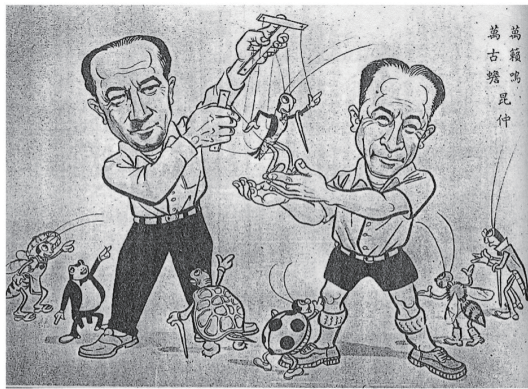


图 3.《长城画报》(1951) 中万氏兄弟的提线木偶实验

除了受到本土粤语文化的影响，万氏兄弟可能也受到了俄罗斯木偶动画的启发。《昆虫世界》的原名是《蝗虫与蚂蚁》，让人想起了也叫作《蝗虫与蚂蚁》[*The Grasshopper and the Ant*, 弗拉迪斯拉夫·斯塔维奇 (Vladislav Starevich), 1911] 的俄罗斯定格木偶动画。在这部俄罗斯动画电影中，蚂蚁勤奋工作，蝗虫懒惰享乐。当蚂蚁忙着盖房子时，蝗虫则边喝酒边玩耍地享受生活。冬天来临时，蚂蚁可以待在温暖的房子里面，蝗

虫却无处可躲。它试图进入蚂蚁的房子，却被关在外面，最后死于寒冷的天气。相似地，在万氏兄弟的《昆虫世界》中，勤劳的蜜蜂与快乐但企图剥削他人的蝗虫形成了鲜明对比。万氏兄弟很可能原本以蚂蚁和蝗虫为主角，正如电影原来的片名《蝗虫与蚂蚁》那样，而在他们搬到香港后把蚂蚁换成了蜜蜂，因为蜜蜂也与勤奋有关。外国动画电影在上海很受欢迎，万氏兄弟也承认他们受惠于弗莱舍 (Fleischer) 和迪士尼 (Disney) 的电影。他们特别提到德国和俄罗斯动画 (尤其是木偶动画) 比美国动画要高级，<sup>(22)</sup> 灵感很有可能就来自斯塔维奇以昆虫为主角的木偶动画电影，如《蝗虫与蚂蚁》和《摄影师的复仇》(*The Cameraman's Revenge*, 1912)。

万氏兄弟在香港逗留期间暂时搁置了在动画电影制作方面进行技术创新的雄心勃勃的计划。他们最初的设想是进行深入的技术创新，将《昆虫世界》制作成彩色动画电影。《铁扇公主》在战时的中国和日本上映后得到了非常积极的评价，但一些观众感叹它不是彩色的——与迪士尼 1938 年在上海首映的《白雪公主》相比这是一个缺点。万氏兄弟计划通过把《昆虫世界》制成一部彩色电影而将动画史向前推进一步，但他们在香港停留期间根本没有实施，否则《昆虫世界》将成为中国动画史上一个非常重要的里程碑。就像在拍《铁扇公主》之前所做的一样，万氏兄弟只出于教育目的拍摄了一些动画短片。《长城画报》的一则报道显示，万氏兄弟的确为香港的卫生教育事业制作了一部名为《禁止吐痰》的动画短片(图 4)，并在香港岛和九龙的二十多家影院上映。<sup>(23)</sup> 这可能是他们在战后香港期间拍摄的唯一一部动画短片。



图 4.《长城画报》(1951) 中刊载的万氏兄弟宣传他们的动画短片《禁止吐痰》

图 4.《长城画报》(1951) 中刊载的万氏兄弟宣传他们的动画短片《禁止吐痰》

#### 描绘舞台：万氏兄弟作为置景师和美术设计

由于动画项目暂时搁置，万氏兄弟主要在“长城”

担任真人电影的置景师和美术设计。在此期间，他们为许多电影搭建布景并进行美术设计，如《雪染海棠红》(1949)、《娘惹》(1952)、《新红楼梦》(1952)、《方帽子》(1952)、《狂风之夜》(1952)、《绝代佳人》(1953)、《孽海花》(1953)和《儿女经》(1953)。(24)当时的置景非常重要，因为电影技术还不够先进，电影人无法在户外自由拍摄。此外，电影的预算非常紧张，而在制片厂内拍电影可以节省资金。在电影《狂风之夜》中，万氏兄弟为故事发生地制作了一个庭院微型模型(图5)。(25)在电影《方帽子》中，他们使用了玻璃接景技术。当时布景通常只有一层，没有天花板或高层。这样一来，在顶部安装摄影机就更容易，而且光线也更充足，曝光效果更好。如果影片需要一个精心制作的天花板或高层建筑，置景师就会把它们画在一块玻璃上，然后把这块玻璃放在摄影机和无顶房之间，这种技术被称为“玻璃接景镜头”。通过调整拍摄角度，玻璃上的画面会与无顶房间榫合，以此创造一个装饰过的天花板或高层建筑的合成图像。因此，电影人不需要建造整个建筑或在外景拍摄，从而能节省大量资金。这项技术在中国被称为“接顶”。在《方帽子》中，宿舍和图书馆都只有一层，没有天花板。万氏兄弟使用玻璃绘景，把它们改造成了一个两层宿舍和有着华丽屋顶的宽敞图书馆。(26)



图5.《长城画报》(1951)中万氏兄弟在制作《狂风之夜》的庭院微缩模型

万氏兄弟还为《长城画报》担任插画师和美术设计师。他们出版了许多单幅和多幅漫画，有些漫画生动地描绘了他们在“长城”的电影创作活动。在一部叫作《今古奇观》(1953)的系列漫画中，身穿古装的男女演员在现代社会活动，如开车、用电扇、喝饮料等，构成了幽默的对比。(27)万氏两兄弟还出版了连载小说插图，如《草原恋歌》(28)；为制片厂里的男女演员制作剪影，并为《兰

花花》(1958)等电影中的人物设计服装。他们还为“长城”著名女演员夏梦(1933—2016)绘制了许多肖像画。万氏兄弟在制片厂参与了许多动画的前期活动，深受同事们的感激。制片厂甚至为他们的50岁生日举办了一个盛大的派对，这一事件被记载于1954年的《长城画报》上。

### 连环画作为“暂停动画”：

#### 《铁扇公主》在香港的前世今生

《铁扇公主》作为亚洲第一部动画长片，于1941年11月19日在上海首映并一炮而红。随后它被配音成日语，于1942年9月10日在东京首映，促发了《桃太郎的海鹰》和《桃太郎 海之勇士》的诞生，这是日本最早的动画长片。(29)它也对被誉为日本现代漫画和动画之“神”的手冢治虫的动画生涯产生了巨大影响。(30)

虽然《铁扇公主》在战时的日本备受瞩目，但在彼时的香港却默默无闻。《铁扇公主》可能也在日占时期的香港上映了，但由于缺少原始资料，迄今没有任何文件可以确证它上映的准确日期。(31)从1941年12月25日到1945年8月15日的日占时期，香港没有拍摄任何本土电影，但仍有各种电影在本地影院放映。一共有137部电影在日占时期的香港发行，其中67部在上海、华北和伪“满洲国”制作，56部在日本制作，10部在战前香港制作但没有发行，3部从纳粹德国进口，以及1部从被占领的法国进口。(32)《铁扇公主》可能就是来自中国内地的67部电影之一。抗战期间，只有三部在上海制作的中国电影通过中华电影联合股份有限公司(简称“华影”)传入日本，包括《茶花女》(1938)、《木兰从军》(1939)、《铁扇公主》。“华影”是由日本人在上海成立的，用于制作宣传性质的短片，在沦陷区发行日本和中国电影。(33)考虑到这三部上海电影在生产、发行和泛亚洲放映方面与日本的关系，它们可能也在日占时期的香港上映了。根据史料记载，《木兰从军》在日占时期的香港上映了，(34)那么《铁扇公主》很可能也在当时的香港上映过。

虽然很难证实《铁扇公主》在日占时期香港的存在，但它毫无疑问被引进到了战后的香港。由于万氏兄弟未能拍摄他们的第二部动画电影，所以极渴望将《铁扇公主》引入战后香港。当香港本土电影人向万氏兄弟申请在一部粤语电影中使用《铁扇公主》的镜头时，万氏兄弟欣然应允。因此，《铁扇公主》被剪入一部名为《父之

过》的黑白粤语片中,并于1953年9月27日在香港上映。这部粤语片中出现了20分钟《铁扇公主》的镜头。香港本土电影人原本计划将片名改为《王子去求仙》,但最终还是保留了原来的片名《父之过》。<sup>(35)</sup>

《父之过》由孙伟导演、大成电影制片厂制作。这个小电影厂只制作了少数几部电影,包括由孙伟指导的《秦淮月下再生缘》(1953)和由方舟指导的《锦上添花》(1954)。《父之过》围绕一个名叫华仔(字面意思指“中国的孩子”,见图6)的儿童主角展开,他在家被父亲宠溺,在外面总是被一个叫大眼狗的大孩子(由年轻的李小龙饰演)欺负。华仔痴迷阅读连环画,尤其是关于孙悟空和牛魔王的故事。为了对抗他的敌人大眼狗,华仔和他的朋友逃到一座山上,希望能从孙悟空那里学得法力。他们遇到了一个和尚。和尚给他们读了一本关于孙悟空和牛魔王的连环画。当和尚在读这个故事的时候,银幕上会出现《铁扇公主》的镜头。和尚教育他们,神只是虚构的人物,并不存在于现实世界中,然后把两个孩子送回家,家庭得以团聚。



图6.《华侨日报》(1953年9月28日)刊载的《父之过》海报广告

在《父之过》这部粤语片中,《铁扇公主》变成了运动的连环画。这种艺术形式在动画诞生之前就已经存在很久了。连环画可以看作一种介于静态图像(死亡)和动画(生命)之间的暂停动画形式。其休眠的意义和潜在的动作只在读者阅读一系列页面时才会被激活。除了形式上的变化,内容上还有另一种变化。当《铁扇公主》在

战时的中国和日本上映时,通常被认为是一部进步的反日电影。在影片开头,万氏兄弟强调影片更多地关注儿童的童心,而不是将神怪戏剧化。然而,当它转变为一种运动的连环画时,《铁扇公主》就与《父之过》中被认为是负面的东西联系在了一起。当主人公华仔和他的朋友都成为连环画的痴迷者时,影片在批评家长没有教育好孩子的同时,也突出了连环画对孩子的负面影响。《铁扇公主》中原本的民族主义含义已经丧失,而电影与神怪的联系被强调,以说明连环画对战后香港儿童的负面影响。

新中国成立后,围绕连环画和粤语片的一个主要争议是它们与神怪武侠的联系,它们被认为是迷信和不健康的。上海和北京成功地将旧式连环画转变为新的社会主义连环画,香港却因为在这些运动中缺乏热情而受到批评。为了获取旧式连环画的市场,有人主张新式连环画应当借鉴旧式连环画的视觉技巧和叙事技巧,以吸引更多读者来逐渐占领旧式连环画的市场。<sup>(36)</sup>与此同时,蔡楚生与其他内地来港者共同发起了粤语电影“清洁运动”,倡导制作健康进步、艺术品质优良的本土方言电影,为社会、民族和国家谋福利。香港的英国殖民政府一方面加强对中国内地进口的革命电影的审查,<sup>(37)</sup>另一方面也审查“不健康”的本土粤语电影,例如审查员Helen Yu禁止电影《断肠花》上映。<sup>(38)</sup>当电影人在多重监视下拍摄粤语片《父之过》时,他们很可能进行了自我审查,并把《铁扇公主》展示为一个反面案例,因为它与连环画中广受欢迎的神怪武侠有关。

#### “暂停”时间:香港动画长片的姗姗来迟

尽管万氏兄弟和《铁扇公主》在早期日本动画的形成中扮演了不可或缺的角色,<sup>(39)</sup>但看起来其在香港的影响力似乎较小。他们虽然致力于制作动画,但在战后香港的停留期间没有产出任何作品。这次失败的原因可能有如下几点。首先,在那时制作一部动画电影的成本远远高于制作真人电影。许多本土电影制片厂只用几天时间就能制作出一部真人电影,而制作一部动画长片大约需要一年时间,涉及数百名员工。没有一家制片厂甘冒失去利润的风险。其次,战后香港动画人才的匮乏使动画电影制作变得极其困难。当《铁扇公主》引入战时的东京时,日本已经有许多动画专业人士在相对完善的动画行业中工作了,香港则不同。在20世纪40年代末

和 50年代初,香港几乎没有任何动画电影制作,更不用说新兴的动画产业。万氏兄弟发现很难在香港雇佣到动画师和美术师,即使他们能够偶然找到一些人,也无法提供有吸引力的薪水。第三,缺乏机构和政府的支持也是一个大问题。在香港,本土电影业在很大程度上是由自由市场推动的,动画人无法明确从当地政府获得财政支持。

虽然万氏兄弟没有按照计划拍摄第二部动画长片,但他们热情洋溢地将动画艺术引入了香港。他们是在香港几乎没有任何本土动画电影制作时来到的。香港动画史开始于 20世纪 50年代,正是广告公司开始在广告中使用动画的时间。<sup>(40)</sup> 当万籁鸣决定于 1954年初离开香港前往上海时,一些广告公司曾邀请他从事商业动画工作,但他婉拒了。<sup>(41)</sup> 20世纪 50年代的香港动画制作限于商业广告,这一行当虽然可能不是直接由万氏兄弟开启的,却可能受到 40年代末万氏兄弟到来的刺激。在香港停留期间,万氏兄弟备受赞誉。他们通过《长城画报》及其他媒体发表了多篇报道与访谈,向香港本地市民介绍了动画艺术。<sup>(42)</sup> 例如,他们介绍了四层多平面摄影机,并向香港观众解释其在动画制作中的作用。在“长城”期间,他们培训了许多本土电影艺术人才,这些人后来对动画产生了兴趣。著名导演胡金銓 1949年从内地移居香港后,在“长城”担任万氏兄弟的美术助理。<sup>(43)</sup> 他逐渐对动画产生兴趣,后来尝试与 20世纪 70年代末离开上海美术电影制片厂而来到香港的专业动画师冯毓嵩一起制作动画长片《张羽煮海》。似乎是万氏兄弟搁置的动画电影《昆虫世界》作祟,《张羽煮海》在 20世纪 80年代中期也由于缺乏资金支持而暂停了制作。<sup>(44)</sup>

20世纪 40年代末与 50年代,木偶电影在香港成为一种新的电影艺术。它不是定格动画,却更像动画的先驱。当时,木偶剧场在广东地区非常流行。木偶由剧场上方的表演者通过弦线操纵,而电影摄影机则持续记录下木偶表演。舞台上木偶的颠簸运动会令人想起定格动画。《大树王子》(谭新风,1948)和《芙蓉仙子》(黄域,1957)是最早的木偶电影。<sup>(45)</sup> 尽管它们不是动画电影,但它们预示了香港本土动画电影制作的到来。

香港直至 20世纪 80年代初才开始制作动画长片。20世纪六七十年代,以“老夫子”为主角的连载漫画在香港、台湾、东南亚和海外华人社区广受欢迎。香港电影导演胡树儒于 1981—1983年将这些漫画改编成了三

部动画长片。第一部名为《老夫子》,获得了很好的票房,第二部和第三部则没有获得同样的成绩。值得一提的是,“老夫子”系列是港台两地合作拍摄的,主要工作人员如蔡志忠和谢金涂都来自台湾。香港动画电影的另一个里程碑是徐克于 1997年制作的一部计算机动画长片《小倩》。该片改编自徐克制作的广为人知的同名真人电影系列,围绕中国古代一个书生和女鬼之间的爱情故事展开。由于香港动画人才的匮乏,《小倩》的制作很大程度上依赖中国内地、中国台湾和日本的动画专业人士和工作室。然而,与“老夫子”系列相比,《小倩》融合了更多香港本土动画电影人的努力。<sup>(46)</sup>

直到 2001年,香港才出现了一部本土制作的动画长片,是由袁建滔导演的《麦兜故事》。影片的故事由谢立文创作,平面艺术家麦家碧绘制。该片改编自一部深受欢迎的电视动画,而这部电视动画改编自 1991年《明报周刊》刊载的著名漫画。电影讲述了香港一头粉红小猪麦兜的平凡生活,在香港和海外上映后很受欢迎,并取得了巨大的商业成功,被认为是香港制作的第一部完全意义上的动画长片,既没有受到日本动画的影响,也没有受到好莱坞动画的影响。<sup>(47)</sup> 回顾香港动画的历史,万氏兄弟在 20世纪 50年代中期回到上海确实是一个明智的选择。他们在 20世纪 50年代遇到的困难和挑战与今天香港本土动画人所面对的仍然一样。

### 复活:万氏兄弟返回上海与民族风格的崛起

在香港感到绝望的万籁鸣和万古蟾分别于 1954年和 1956年回到上海,与他们的三弟万超尘一起在上海电影制片厂美术部工作。该部于 1957年成为上海美术电影制片厂(简称“美影厂”),是新中国唯一的国有美术电影制片厂。这对万氏兄弟被“美影厂”大规模的动画制作条件吸引。这里拥有丰富的动画人才、先进的动画技术与设备,以及最重要的国家对动画产业的慷慨资助。这些在资本主义的香港是不可能提供的。从那时起,万氏兄弟也不再在一起工作了,他们各自负责一种特定类型的动画。万籁鸣主要从事胶片动画、万古蟾从事剪纸动画、万超尘从事木偶动画。

回到上海后,万籁鸣立即拍摄了不少动画短片,但直到 1961年,他才终于实现了自己的梦想,制作了第二部动画长片《大闹天宫》(1961—1964)。20世纪 50年代末和 60年代初,上海美术电影制片厂在动画制作中

发扬民族风格。动画影人受到号召,从中国传统的艺术、文学、文化中吸取灵感,以在动画电影中构建独特的中国身份。<sup>(48)</sup>在这一精神的指导下,万籁鸣转向《西游记》中孙悟空的故事,并制作了《大闹天宫》。这些角色的形象参考了中国传统艺术,比如京剧和年画中的脸部彩绘。《铁扇公主》中的孙悟空看起来像米老鼠,但在《大闹天宫》中更具民族性、更加中国化。1961年,《大闹天宫》上映后立即在中国乃至海外引起轰动。在巨大成功的鼓舞下,万籁鸣和同事们于1964年制作了第二集《大闹天宫》,但直到20世纪70年代后期才被公之于众。

正是在20世纪50年代末上海美术电影制片厂大力推广民族风格时,万古蟾回到上海。在民族风格的指导原则下,万古蟾开始试验剪纸这种在中国历史悠久的民间艺术。他拍摄了中国电影史上第一部剪纸动画电影《猪八戒吃西瓜》(1958),因其技艺上的成就获得国内外的认可。该片以《西游记》为蓝本,讲述了吃掉队友西瓜的猪八戒的暴食和自私。当万籁鸣关注胶片上的孙悟空时,万古蟾转向了用猪八戒来制作剪纸动画。孙悟空和猪八戒也象征着万籁鸣与万古蟾两兄弟之间的关系:在中国动画史上,大哥万籁鸣被认为是主角,而万古蟾则持续以民族风格制作了许多剪纸动画,包括《渔童》(1959)、《人参娃娃》(1961)及《金色的海螺》(1963)。就像万籁鸣制作的胶片动画一样,万古蟾制作的这些剪纸动画也成为中国动画史上无与伦比的杰作。然而,在“文化大革命”期间,万氏兄弟的动画电影由于与神话、幻想和会说话的动物有关而受到批评和禁映。<sup>(49)</sup>1976年“文化大革命”结束后,万氏兄弟由于年事已高,已不再活跃于动画电影制作。他们在1949—1966年期间达到了动画事业的顶峰。

## 结语:从“暂停动画”到持续动画

万氏兄弟与香港的相遇在当时的背景下似乎是没有结果的。他们计划了很久的第二部动画长片《昆虫世界》由于战后香港资金和艺术人才的匮乏而暂停拍摄。他们的第一部动画长片《铁扇公主》的镜头被剪入本土粤语片中,用连环画这种“暂停动画”的形式来讲述故事。万氏兄弟在香港的停留可以被总结为一段“暂停动画”的时期,这是中国动画史上的一次深度休眠。由于其平淡无奇与没有产生什么重要影响,万氏兄弟与香港这次了无生气的邂逅在中国动画研究和战后香港电影研究中一直被忽视。

然而,从更长远和更积极的角度来看,万氏兄弟与香港的相遇是理解中国内地民族风格兴起、战后香港本土动画产业迟来的崛起的一段至关重要的史前史。如果没有在香港经历过的挫折、绝望和渴望,万氏兄弟返回上海后是否还会抱有同样的热情和决心去制作他们具有民族风格的经典作品?这一点是值得怀疑的。他们在战后香港“暂停动画”的经历,(如果不能说是直接触发)成为后来刺激香港本土动画产业崛起的催化剂,而他们在20世纪50年代的挫折和失败也帮助我们更好地理解香港动画史上本土动画产业一直以来面临的困难和挑战。考虑到万氏兄弟的经历,香港动画产业发展缓慢并且第一部本土动画长片出现得很晚或许就不足为奇了。无论如何,万氏兄弟与香港的相遇虽然在当时的背景下平淡无奇,但仍然对海峡两岸的动画产业产生了延宕的影响。他们在香港暂时性的“暂停动画”很快就会在历史进程中转变为跨越海峡两岸的“持续动画”。从万氏兄弟来到香港的那一刻起,他们就注定要在中国动画和香港本土动画史前史上留下自己的足迹。

(1) John Len and Xu Ying, *China's Animation Beginnings: The Roles of the Wan Brothers and Others*, *Asian Cinema*, 2003:14 (1): pp. 56-69; 傅红星《中国影片大典:动画片卷》,北京:中国广播电视出版社2012年版。

(2) (39) Du Daisy Yan, *Animated Encounters: Transnational Movements of Chinese Animation, 1940s-1970s*. Honolulu: The University of Hawai'i Press, 2019, pp.13-19.

(3) 同(2),第21页。

(4) 同(2),第28—67页。

(5) 同(2),第68—113页。

(6) Fu Poshek, *Japanese Occupation, Shanghai Exiles, and Postwar Hong Kong Cinema*, *The China Quarterly*, 2008(194): pp. 380-394.

(7) Nathalie Op de Beeck, *Suspended Animation: Children's Picture Books and the Fairy Tale of Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

(8) Fu Poshek, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2003, p.90.



- (9) 同(6), 第 380—394页。
- (10) 万籁鸣《我与孙悟空》, 太原: 北岳文艺 1986年版, 第 85页; Fu Poshek, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2003, p.7; 傅红星《中国影片大典: 动画片卷》第 14页。
- (11) 黄永玉《漫画卡通兄弟》, 《长城画报》1952年第 12期。
- (12) 万超尘被留在重庆, 制作中国第一部木偶动画《上前线》。见万籁鸣《我与孙悟空》, 太原: 北岳文艺出版社 1986年版, 第 85页。
- (13) 同(6), 第 380—394页。
- (14) 万籁鸣《我与孙悟空》第 100—101页。
- (15) 战后香港另外两家著名的左翼电影公司为凤凰影业公司与新联影业公司。同(6), 第 380—394页。
- (16) 李丹撰《蜜蜂与蝗虫: 万籁鸣万古蟾设计中的儿童教育卡通电影片》, 《长城画报》1951年第 4期;《继〈铁扇公主〉后, 〈蝗虫与蚂蚁〉又将摄制》, 《电影周刊》1940年第 105卷, 第 2期。
- (17) 傅红星《中国影片大典: 动画片卷》第 4页。
- (18) 同(14), 第 92页。
- (19) 李丹撰《蜜蜂与蝗虫: 万籁鸣万古蟾设计中的儿童教育卡通电影片》, 《长城画报》1951年第 4期。
- (20) 万籁鸣、万古蟾《迎 1952》, 《长城画报》1952年第 12期。
- (21) 《电影工作者画像》, 《长城画报》1951年第 4期。
- (22) 万籁鸣、万古蟾、万超尘《闲话卡通》, 《明星半月刊》1936年第 5卷第 1期。
- (23) 《二万禁止吐痰》, 《长城画报》1951年第 10期。
- (24) 如果想了解万氏兄弟在香港期间拍摄的真人电影完整片单, 请浏览香港电影资料馆(HKMDB) 官方网站: [http://hkmdb.com/db/people/view.mhtml?id=30666&display\\_set=eng](http://hkmdb.com/db/people/view.mhtml?id=30666&display_set=eng)。
- (25) 《外景在小人国》, 《长城画报》1951年第 5期。
- (26) 《拆穿西洋镜: 电影布景的接顶工作》, 《长城画报》1950年第 2期。在《火烧红莲寺》(1928—1931) 中, 摄影师董克毅也使用了“接顶技术”, 见 Zhang Zhen, *Bodies in the Air: The Magic of Science and the Fate of the Early Martial Arts Film in China*, in Sheldon Lu ed., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 52-73。
- (27) 《今古奇缘》, 《长城画报》1953年第 28期。
- (28) 《草原恋歌》, 《长城画报》1953年第 27期。
- (29) 大部分学者认为《桃太郎 海之神兵》(1945, 74分钟) 是日本第一部动画长片, 但也有一些学者认为《桃太郎的海鹰》(1943, 37分钟) 是日本第一部动画长片。
- (30) 同(2), 第 28—67页。
- (31) 关礼雄《日占时期的香港》, 香港: 三联出版社 1993年版, 第 137—153页。
- (32) 赵卫防《香港电影史》, 北京: 中国广播电视出版社 2007年版, 第 74页。
- (33) Kinnia Yau, *Japanese and Hong Kong Film Industries: Understanding the Origins of East Asian Film Networks*. London: Routledge, 2010.
- (34) 周承人、李以庄《早期香港电影史(1897—1945)》, 香港: 三联书店 2005年版, 第 300页。
- (35) 《万氏兄弟为〈去求仙〉画卡通》, 《商报》1953年 8月 24日。
- (36) 王琦《夺取旧连环画的市场》, 《大公报》1950年 7月 16日。
- (37) Kenny Ng, Inhibition vs. Exhibition: Political Censorship of Chinese and Foreign Cinemas in Postwar Hong Kong, *Journal of Chinese Cinemas*, 2008:2 (1), pp. 23-35.
- (38) Hong Kong Public Records Office, Film Censorship...of Dien Cheung Par/Broken Hearted Flower, *File HKRS163-1-663*, October 4, 1948-October 25, 1948.
- (40) Winnie Fu, Commercial Animation, in Winnie Fu ed., *Frame After Frame*, Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2006, pp.30-35.
- (41) 同(14), 第 110页。
- (42) 万氏兄弟并不乐于写作, 但是他们热衷绘画, 因此这些文章通常是由他人撰写的, 由万氏兄弟绘制插图。这些文章包括著名流亡美术家黄永玉撰写的《漫画卡通兄弟》(1952) 与任霜撰写的《动画影片的摄制过程》(1952)。
- (43) Keeto Lam, A Brief Sketch of the Development of Hong Kong Animation, in Winnie Fu ed., *Frame After Frame*, Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2006, pp.18-27.
- (44) 冯毓嵩于 2015年 8月 11日在香港接受笔者采访。
- (45) 笔者在香港电影资料馆观看了《芙蓉仙子》。
- (46) Gigi T.Y Hu, The Art Movement between Frames in Hong Kong Animation, in John Lent ed., *Animation in Asia and the Pacific*, Indianapolis: Indiana University Press, 2001, pp. 105-120.
- (47) 同(46), 第 113—114页。
- (48) 在我已出版的新书中, 对民族风格进行了批判性解读, 并通过强调中国动画史上被忽略的跨国暗流, 对纯粹中国性的概念提出了质疑。见注释(2)。
- (49) Du Daisy Yan, The Dis/Appearance of Animals in Animated Film During the Chinese Cultural Revolution, 1966-1976, *Positions: Asia Critique*, 2016:24 (2), pp. 435-479.