

《中国电影》与大后方抗战动员话语的“电影”建构

董 广

(西南交通大学 人文学院,成都 611756)

摘 要:《中国电影》是抗战时期的大后方出版的唯一一本电影学术刊物,具有鲜明的专业性与权威性。内行办刊的编辑理念、“电影抗战”的编辑立场、灵活的编辑策略成为《中国电影》的编辑思想。在这种编辑思想的指引下,《中国电影》刊发了大量关于电影的功用、电影的国策、中国电影应走什么路线、农村电影的制作、纪录电影的价值、如何借鉴苏联电影经验等为主题的讨论,成为匡助大后方建构抗战动员话语的重要介质和战时“电影救亡”的缩影。

关键词:《中国电影》;大后方电影;抗战动员话语

中图分类号:J99

文献标识码:A

文章编号:1673-0429(2020)04-0005-10

doi:10.19742/j.cnki.50-1164/C.200401

抗战动员话语是抗战话语体系的重要组成部分,是鼓舞民众抗战救亡的精神支柱。抗战时期大后方的抗战动员话语有其自身的建构策略,电影与电影刊物便是其中之一。究其原因,影像技术的进步使声音、影像“侵占”公共话语领域的巨大优势凸现,由此导致报刊与“喧宾夺主”的电影呈现为一种复杂而微妙的关系:它们或依旧各行其是,或转而缔结联姻。《电影月报》《电声》《抗战电影》《电影与文艺》《国民公报》“电影副刊”、《晨报》副刊“每日电影”等均是报刊与电影联姻的典范。1941年创刊于重庆的《中国电影》是抗战大后方发行的唯一一本电影学术期刊,因其专业性与权威性而迅速成为抗战时期全国电影研究的重要学术阵地。《中国电影》对电影功用的发掘、电影路线的争论、农村电影的制作和苏联电影经验的借鉴等问题的探讨集中体现了其以“电影抗战”的编辑立场为核心的编辑思想,成为匡助大后方电影建构抗战动员话语的重要介质。

一、内行办刊的编辑理念

为强化电影对“以党治国”的政治宣传,国民党中央军事委员会政训处电影股于1933年10月在南昌成立,1938年2月,政治部取代原政训处,电影股则于10月改编为政治部第三厅领导下的中国电影制片厂,成为以重庆为中心的大后方规模最大的电影生产基地。南京、武汉相继失守,抗战形势节节败退,电影战线的工作人员们痛定思痛,中国电影制片厂仅1940年便制作了《东亚之光》《塞上风云》《火的洗

收稿日期:2019-11-26

作者简介:董广(1987—),男,山东茌平人,西南交通大学人文学院博士研究生,研究方向:影视理论与批评。

基金项目:2018年度重庆市教育委员会人文社会科学重点研究基地项目“抗战大后方电影与民众动员研究”(18SKJD007);2019年度重庆市抗战文史研究基地开放性课题“抗战时期的重庆电影与公共领域的建构”(19KZY09)

礼》《胜利进行曲》《青年中国》五部故事片。1940年10月1日,在成立的第三个周年纪念日,“中制”又发动“冬季攻势”,誓要悉力于动员民众抗战。然而,电影的抗战动员效果在电影工作者们看来显然是不孚众望,急效近功的创作亟待理论的指引。当时的上海虽有《电声》《青春电影》等专门的电影刊物,但大多内容浅薄,学术性极弱,不能对其抱有过多奢望。重庆虽有《国民公报》《扫荡报》《中央日报》等几家影响较大的报刊开辟了电影副刊,但限于版面,刊载的文章大多以短小的电影消息为主。如《国民公报》所言:“抗战以来,上海、香港各地出版了不少电影刊物,检阅起来,大半都是些歪曲的东西,不是谈某人的大腿,就是替下意识影片辩护,良好的影刊,真是若晨星之寥寥。谈起大后方来,连这种歪曲的东西都没有,固然我们抗战的基石上不需要这些斑纹,另一方面却是显示了大后方电影出版物太贫乏了。”偌大的公共话语场竟无一席探讨电影理论之地,中国电影制片厂于是决定依托中国电影出版社创立《中国电影》杂志。

(一)《中国电影》的创刊

时任中国电影制片厂厂长郑用之、副厂长罗静予均有丰富的新闻编辑和出版经验。郑用之在黄埔军校第三期时便参与《黄埔画刊》的编辑工作,毕业后从事军队政治工作的他因国民党清党转而投身于报刊宣传工作。上世纪三十年代初期,郑用之离开重庆,担任《新蜀报》与《新民报》驻上海特派记者,“九一八”事变后创办轰动上海的《新大陆报》,被查封后又创办“中国新闻社”。“一·二八”事变后,他与罗静予编辑出版了《淞沪抗日大画册》。对电影产生浓厚兴趣的郑用之看到了电影的“武器”功用,与黄埔四期毕业的尹伯休编写了《奴何抓着电影这武器》这本小册子。与此同时,他开始广泛接触电影界人士,与张石川、郑正秋、罗明佑、孙瑜、黎民伟,无线电专家陶胜伯、郑伯璋等均有交集。罗静予在上海“中国无线电工程学校”就读时便参与编辑了郑用之的《新大陆报》,后成为电影技术专家,中国电影制片厂迁至重庆前负责编辑了五集新闻片《抗战特辑》和七集《电视新闻》。尽管如此,两人还是决定以中国电影出版社的名义邀请电影界知名人士于10月5日在“中制”的花园召开座谈会,商讨《中国电影》出版事宜。《扫荡报》《国民公报》等均对此次座谈会进行了宣传报道。1941年1月,十六开本、套色封面、带有两页铜板的《中国电影》正式创刊并发行第一期。

(二)《中国电影》的作者群

根据杂志的宗旨、定位及电影界人士的意见,《中国电影》设置了每月笔谈、银本位、他山之石、银幕外史、影坛动静、银翼飞邮等栏目。其中,电影理论是杂志建设的重中之重。《中国电影》的编辑、出版者均署名为中国电影出版社,具体的编务工作由王绍清负责。王绍清此前先后担任过联华影业公司创办的《联华周报》和《联华画报》的编辑工作,具有较为丰富的编辑经验。“中制”厂长郑用之利用其丰富的人脉资源,网罗了电影界大量人才参与《中国电影》办刊事宜,如罗明佑、史东山、孙师毅、王平陵、阳翰笙、徐苏灵、陈鲤庭、郭沫若、江村、夏衍、徐迟、顾而已、潘子农、何非光、袁牧之、沈西苓、郑伯奇、白杨、罗学谦、孙瑜、白薇、张光宇、黎莉莉、何酩生、杨邨人、吴茵、安娥、刘念渠、蒋先启、袁丛美等,几乎涵盖了包括理论批评家、导演、编剧、演员、技术人员等在内的整个重庆电影界人士。《中国电影》的编辑者名义上为中国电影出版社,实际则为大部分重庆电影界知名人士。“内行办刊”成为《中国电影》区别于其他电影刊物的最显著的特征。为加以印证,现将部分撰稿者作简要介绍,如下表。

表一 《中国电影》作者群(部分)一览表

姓名	简介
罗明佑	中国教育电影协会香港分会、《真光》半月刊负责人,发表《中国电影与广东精神》
郑用之	中国电影制片厂厂长,与王绍清发表《民族本位电影论》《抗建电影制作纲领》《三年来的中国电影制片厂》
罗学谦	国民党中央宣传部电影事业处处长兼中央电影摄影场场长,发表《卑之母甚高论》

表一：《中国电影》作者群（部分）一览表

姓名	简介
王平陵	曾任《时事新报》副刊《学灯》、《中央日报》副刊和《文艺月刊》主编，中华全国文艺界抗敌协会理事，后任重庆《扫荡报》编辑
蒋先启	曾任第三十六师上校政训处长，发表《关于农村电影内容的商榷》《“电影是普及教育的一支新军”：电影与教育》
袁丛美	中国电影制片厂编导，曾编导《日本间谍》《热血忠魂》《防御战车》等影片，发表《军事教育电影之重要性》
郭沫若	国民政府军事委员会政治部第三厅厅长
罗静予	中国电影制片厂副厂长兼香港分部“大地影业公司”经理和制片人
黎莉莉	钱壮飞之女，罗静予之妻。与高占非合演《热血忠魂》，参与拍摄《孤岛天堂》，主演《塞上风云》
夏衍	中共中央南方局办事处文化组副组长，发表《“白云故乡”的故事》
史东山	执导《青年进行曲》《好丈夫》《还我故乡》，发表《1940年中国电影的回顾与前瞻》
阳翰笙	中华全国电影界抗敌协会常务理事，文化工作委员会副主任。“中制”编导委员会主任，改编或编写电影剧本《塞上风云》《八百壮士》《日本间谍》《青年中国》
孙师毅	中国电影制片厂特约编导，为影片《白云故乡》创作主题歌歌词
陈鲤庭	中国电影制片厂、中央电影摄影场编导，编著《电影规范》
顾而已	中央电影摄影厂、中华剧艺社演员，参演《中华儿女》《长空万里》，发表《在电影战线上展望》
白杨	参演《中华儿女》《长空万里》《青年中国》
孙瑜	执导剧情电影《长空万里》《火的洗礼》
白薇	在郭沫若领导的文化工作委员会工作，发表《进步的电影》
杨邨人	“太阳社”的主要创建者之一，发表《农村影片的制作问题》
徐苏灵	中央电影摄影场编导，编导故事片《孤城喋血》，发表《纪录电影之估价》
江村	参与拍摄《中华儿女》《日本间谍》《白云故乡》等影片
徐迟	曾任郭沫若主编的《中原》季刊执行编辑
何酩生	创刊《今日电影》，发表《电影的风格》
刘念渠	著名表演理论家，发表《在银幕上创造典型：门外影谈之一》，编著《抗战剧本批评集》

由此可见，《中国电影》的撰稿者几乎涵盖了整个电影界的权威人士，“内行办刊”使《中国电影》成为大后方发行的唯一一本具有重大影响力的电影学术期刊。“每月笔谈”曾先后刊载田开泽的《电影无用论》、王三的《花柳电影的进出口问题》、田筠的《电影从业员的进修问题》、吴良高的《农村电影与文艺电影》、田同的《电影器材的自给问题》等文章，就当下电影界存在的实际问题进行评论。“银本位”刊载了顾而已、白杨、吴茵等电影演员的随笔。“银幕外史”采用“章回体小说”的形式讲述电影界的趣闻轶事。“他山之石”主要对国外电影理论进行介绍。“影坛动静”主要刊载国外的电影制度、政策和国内电影界的最新动态。《中国电影》的专业性、权威性所产生的影响力得益于“中制”厂长郑用之。作为电影界资深人士，郑用之广泛的人际关系和丰富的办刊经验使《中国电影》自创刊起便实现了高起点办刊。在内行的“掌舵”下，《中国电影》迅速建构起了一个大后方乃至全国电影研究的重要公共空间。

《中国电影》汇聚了国民党、中国共产党、左翼和进步力量在内的“内行人士”，这直接影响甚至决定了大后方电影的基本走向。在《中国电影》的理论指引和“中制”厂长郑用之的带领下，史东山编导的《好丈夫》《胜利进行曲》，何非光编导的《保家乡》《东亚之光》，孙瑜编导的《火的洗礼》，阳翰笙编剧的

《青年中国》《塞上风云》(导演为应云卫)《日本间谍》(导演为袁丛美)等相继出品。这些故事片从不同的视角对残酷战争加以呈现,使广大民众的抗战精神得到鼓舞,提高了抗战热情。由于内行的“掌舵”,使抗战动员成为大后方电影的基本话语指向。

二、“电影抗战”的编辑立场

编辑立场决定着刊物的办刊特色与方向,影响着社会公共话语场的形成与转换。作为在大后方发行的具有重要影响力的电影学术刊物,如何彻底清除“软性电影论”的遗毒,引导电影传播抗战动员话语,成为《中国电影》的首要任务。为此,战时特殊语境下的《中国电影》自创刊起便以“希望我们的刊物逐期改进,能成为一个学术研究,客观眼光,并能配合抗战建国的一支艺术别动队”作为勉励。“中制”厂长郑用之大胆启用各方进步力量,以《中国电影》为阵地,始终坚持“电影抗战”的编辑立场,先后就“电影的功用”“艺术第一还是抗战先行”“中国电影的路线”等问题进行了商讨。通过争鸣,《中国电影》再次重申了战时电影的抗战功用,使大后方电影的“抗战”旨归从“众声喧哗”走向“视野融合”。

(一)对“软性电影论”的抨击

1930年代的“软”“硬”电影之争使电影的本质、功用在很大程度上得到了“释放”。与“硬性”电影论者主张以意识形态作为电影批评的标准不同,软性电影论者主张“艺术性”才是电影批评的唯一标准。由于双方所持立场的不同,这场争论也就无胜负可言。然而,在国家民族道义极度膨胀的语境下,软性电影论者仍幻想“借助电影来获得快感而置民族危机与社会矛盾于不顾”^[1]¹⁹,终于招致国民政府当局和左翼力量的挤压,从话语场的中心走向边缘。实际上,软性电影论的“余孽”犹存,死灰复燃的期望亦未曾破灭,《化身姑娘》之类的影片屡屡上映。究其原因,软性电影论的持续存在除了其支持者对“电影艺术本质”的追求外,更重要的是满足了部分“沉迷不悟”的普通大众的需求。为此,《中国电影》对软性电影论进行了抨击,大力宣扬电影的抗战动员功用,以对迷惑不解的部分官员和民众进行启蒙。

1941年第1卷第1期的《中国电影》便刊载了二娃子的《软性电影论者的卖淫群》一文,作者揭露了软性电影论者的丑恶嘴脸,认为软性电影论者的膝盖太软,抗战刚开始便给敌人跪下了,并以诗作评:

软性电影自主张,奴颜事仇去当娼,眼睛要吃冰淇淋,心灵想坐弹簧床。

一朝碰着硬子弹,资遣出国见阎王,教主喽啰都丧命,留下兄弟俩姓黄。

电影汉奸啥道理,洋钱钞票管他娘;不如悬梁吊一颈,免得志士动刀枪。

自古汉奸谁留命,错认有奶便是娘;奉劝男女同胞们,莫学他们坏心肠^[2]²⁴。

与上海相比,在以重庆为中心的大后方,软性电影论的市场虽不是花天锦地,却也是别有洞天,好莱坞式的英雄美人、粗制滥造的民间故事仍在上演。同期的《中国电影》刊载了中央电影摄影场场长罗学谦的《卑之毋甚高论》,对软性电影进行了批判,认为软性电影“是十之八九专为迎合低级趣味,不惜出卖灵魂的作品。它在电影史上所遗留下的,不仅是一种耻辱,而且还是一种罪恶。”^[3]¹⁶而与抗战形势格格不入的软性电影在大后方仍存市场,在一定程度上意味着电影对民众教化功能的失效。广大民众甚至是部分官员对电影功用的无知令人怵目惊心,《中国电影》“每月笔谈”栏目刊载的《电影无用论》中提到的作者经历便是证明:“抗战已进入艰苦的时代,尚还用那么多钱去弄电影,唉,中国真XX的!”此语竟出自少将军人之口。

为教育民众,引导电影创作由“软”向“硬”转变,亦为抗战时期的电影事业正名,《中国电影》先后刊登了不同阶层人士对电影的认识。中央电影摄影场演员顾而已以电影作喻:“电影是机械化的艺术部队,而我只是战车上的一名机关枪手,这战车开动得越接近敌人,我们的机关枪,才能够发挥效力”^[4]²⁸;国民党将领张治中认为当前的电影事业并未全力配合国家需要,希望“今后的电影界同志要负起改革

过去电影界的一切积习的责任,重新建立新的抗建文化”。“中制”厂长郑用之认为,“在抗战建国的艰苦过程里,在启发民智、扫除文盲的教育原则上,我们更不能忽视电影这一新生的有效工具”^{[5]12};大夏大学教授陈友松认为,“电影是一个教育的非常工具,非常时期的教育方法,必须要具备迅速锐利与普遍等条件,所以使用这个非常时期的教育,是适当的。”“中制”厂长室宣传组组长何酩生谈到了电影对观众的重大影响:“电影到了今天,已经不是纯粹的娱乐品,他不能教育群众就会毒害观众,观众于不知不觉中受其教化,也可于不知不觉中受其毒害,由此可知电影给予观众的影响实在太大了。”^{[6]16}教育部部长陈立夫更加看重电影的责任,认为“一般艺术都该肩负着教育的使命,而电影尤其要为教育而摄制”。

由此可见,《中国电影》的编辑立场非常明确。《国民公报》在对《中国电影》发行前的宣传中提到“上海香港出版的美人封面的电影刊物,据悉,已经禁止运销到南洋及内地了,这样无疑是给软性至高无上论者以无情的打击”,并断言《中国电影》必将是“一本有灵魂有生命的别创一格的中国电影期刊,决不作一般软性刊物的一般下意识宣传”。事实上,《中国电影》当之无愧,从电影演员、国军将领、电影制片厂厂长到大学教授,均以其为阵地,无不强调电影的抗战动员功用。国民政府军事委员会第三厅厅长郭沫若在《迎西北摄影队同志凯旋》中,鼓励他们“以艺术的力量克服民族的危机!以塞上的风云扫荡后方的乌烟瘴气!”《中国电影》自创刊起便站在“电影抗战”的编辑立场,视软性电影为毒瘤,并精心打造了战时大后方电影界的公共话语场,使公众对电影功用的认知由“众声喧哗”逐步走向“视野融合”。

(二)《中国电影》与电影路线的执行

在抗战舆论场的引导下,大后方电影的抗战旨归得到了进一步强调。战时语境决定了抗战建国理应成为中国电影的路线,然而,这条路线的执行却遭遇了“滑铁卢”。电影的民众动员效果事倍功半,以至于当时的中国,部分民众根本不明瞭抗战的历史意义,不明瞭“服行兵役是现代公民应尽的责任,所以在役政推行中会发生‘顶替’‘逃跑’‘规避’……种种不应有的行为”^{[7]31}。究其原因,与电影组织体系的缺乏、制作立场的不一和取材立义的庞杂纷歧等乱象的存在有关。为进一步明确中国电影的路线,《中国电影》召开了“中国电影的路线问题”座谈会,由编辑王绍清主持。在会上,郑用之、罗静予、潘子农、史东山、孙师毅、王平陵、顾而已、徐苏灵、陈鲤庭、何酩生等46位与会者一致认为:电影抗战建国的路线没有被正确执行,发行对象偏重都市、影片艰涩不通、从业人员生活不充实等问题仍普遍存在。

为解决中国电影路线执行中存在的这些问题,与会者进行了激烈讨论。潘子农指出,在抗战形势如此紧迫的今天,我们的电影仍在受资本主义国家商品电影所谓手法的“魅惑”,导致农民与士兵无法看懂,受众范围仅局限于小市民层。他针对罗静予偏重技术的电影国策进行了反驳,认为电影国策必须与当前的政治形势与国家财力相匹配,不能只重技术而忽略内容。王平陵提出,必须肃清上海电影界传播神怪、迷信、封建等开倒车的倾向,电影刊物也应当深入介绍研究电影的基本知识,不要刊载演员的私生活。史东山则一语中的,指出当前的电影界仍在“以电影养电影”和“重在宣教”两条路线间徘徊,孙师毅对此极度认同,并从电影的题材、文法、演技三个方面阐述了电影如何参与到抗战建国的实践之中。郑君里指出,纪录片之所以有较大的教育力量,是因为其以“真实”为立足点,契合了农工兵观众的需求。陈鲤庭提出,中国电影路线的执行需要制作者、从业员和文艺界的共同努力。根据座谈会上与会者的意见,《中国电影》先后刊登了一系列文章,对困境中的中国电影及其路线执行进行了舆论引导。

《中国电影》首卷1期刊登了郑用之的《抗建电影制作纲领》、徐苏灵的《纪录电影之估价》等文章。在郑用之看来,抗建电影的制作内容应呈现抗战与建国两部分内容:消极方面要揭露敌人的侵略野心、汉奸的无耻、沦陷区同胞被杀戮的惨状;积极方面应表现前线将士的英勇抗敌、后方民众的积极支持、各民族的联合御侮、民族精神;精神方面应注重各民族优良美德的弘扬、新生活运动的实施、文化与学术的发扬;物质方面应呈现抗战时期的社会建设、民众的生活、都市与农村的繁荣商业等。郑用之还对抗建电影制作的内容、形式的比例各进行了分配,建议一般宣传、国际宣传、教育影片及其他分别占40%、

20%、30%、10%，剧情影片、新闻纪录、卡通歌唱及影片、其他各占40%、45%、10%、5%。徐苏灵则大力倡导纪录片拍摄，认为纪录片才是当前电影的形式首选，它“不用离奇的渲染，不用插入罗曼史，你只要把大众的生活素材真实地表现出来，以报道的方法，以纪录的方法，即使是短短数百尺的底片，也将是珍贵的艺术品。”^{[8]18}第2期的《中国电影》又刊载了徐迟的《电影的极限》、王平陵的《战时电影编剧论》、袁牧之的《谈纪录电影》等文章，对中国电影路线的具体执行提供了理论资源。在徐迟看来，电影是“具有社会主义本质的，是具有民主的本质的”^{[9]32}，倘若一部影片不为了追求民主而努力，那么这影片也就不会产生大众化、通俗化的问题，电影与生俱来的革命本质也就成为了一纸空文。王平陵对战时的电影编剧进行了探讨，他认为“战时电影剧本的作者，要具有组织故事表达情节的技术，同时，更须深入前后方，体验实生活，从实生活中摄取写作的素材。”^{[10]20}袁牧之也认为应当多多拍摄纪录片，纪录片是“最适宜于动乱的环境和困难的物质条件下所运用的艺术武器”。《中国电影》还发布《征稿启事》，声明急需电影技术上的经验介绍和理论的译介指导。《中国电影》对电影的学术研究在事实上成为了抗战时期电影创作的指南，使当时的电影路线由“斗折蛇行”走向“正道坦途”。

（三）香港影坛的第二次“电影清洁”运动

抗战时期的大后方电影与“孤岛”电影、香港电影看似并无实质性关联，实则既平行存在，又相互影响。1937年上海沦陷后，大批影人迁至成都、重庆、香港，积极参与到电影事业中来。但部分上海影人仍幻想小市民电影在抗战大后方和香港获取市场，于是以《中国电影》作者群为中心的香港电影界和大后方电影界人士分别对此进行了抨击。当时的大部分电影界权威聚集在以重庆为中心的大后方，他们以《中国电影》为阵地，对“软性电影”进行了无情抨击。香港被日军占领前，电影界也是“别有洞天”。与大后方电影界的惨淡经营相比，香港电影界简直就是“歌舞升平”。为此，以罗明佑、夏衍为代表的《中国电影》作者群积极宣传大后方的抗战动员话语，“第二次电影清洁运动”便是大后方电影抗战动员话语在香港的传播实践。

早在1935年，以许地山为代表的香港教育界人士便从教化的角度提倡市民自觉抵制“神怪电影”，这在香港电影史上被称为“第一次电影清洁运动”。此后，神怪电影有所收敛。1937年抗战爆发后，大批沪上影人南迁香港，再加之国民党“新生活运动”和粤语片的解禁，香港电影业从数字上看呈现出前所未有的繁荣。然而香港电影业这繁荣表象的背后却暗藏着重重危机，1938年至1940年年均产量超过100部，这个庞大的数字远远超过了当时大后方电影生产的数量。高产量无可厚非，可怕的是高产量依赖的却是制作成本的无限度下降，“7—10天拍完一部电影，在三四十年代成为行业内的标准。”^{[11]113}与此同时，封建神怪之类的“上海遗风”又卷土重来，导致香港电影界乌烟瘴气。偌大的香港竟没有抗战话语场！电影界难道真的无有志者共赴国难？其实不然。罗明佑、罗静予、郑用之、司徒慧敏、蔡楚生、夏衍等电影界权威的介入，使香港日渐式微的抗战动员话语变得方兴未艾。

1938年，罗明佑、黎民伟、何明华等发起了香港第二次电影清洁运动。与第一次电影清洁运动不同，第二次电影清洁运动由电影界自身发起，后期且有中国电影制片厂和中国教育电影协会的协助。1938年4月，由司徒慧敏导演、蔡楚生和司徒慧敏联合编剧的抗战粤语片《血溅宝山城》上映，引发一时轰动。影片再现了广大人民群众誓死捍卫国家主权的热情，对“歌舞升平”香港影坛重力一击。接着，两人再度合作摄制了《游击进行曲》，展现了广大人民群众团结协作抗日的巨大力量。1939年初，中国电影制片厂为扩大抗战动员话语在香港的传播，设立了大地影业公司作为其分支机构，“中制”副厂长罗静予任大地影业公司经理。司徒慧敏导演了抗战纪录片《保卫大四邑》，记录了广东省中山、台山、开平、鹤山四个县人民群众抗击日本侵略者的斗争事迹；蔡楚生编导、罗静予制片的《孤岛天堂》讲述了爱国青年智斗汉奸的故事；郑用之监制、司徒慧敏导演、夏衍编剧、孙师毅作词的《白云故乡》描写了几个青年在广州失陷后赴港抗敌救国的英勇事迹，该片在香港拍摄，但因大地影业公司的倒闭，最终在重庆中国电影制片厂完成。大地影业公司的原班人马后在中央电影摄影场的资助下，在香港成立了新生电

影公司,继续从事抗战电影的制作,但后又重蹈“大地”的覆辙。《前程万里》是该公司制作的作品,影片讲述了在香港谋生计的三位男女回内地参加抗战的故事,实质上是对现实中大地影业公司和新生电影公司因资金困难而被迫倒闭的命运映射。

除《中国电影》的创办机构“中制”及其工作者们外,大后方电影抗战动员话语的传播还有赖于中国教育电影协会香港分会的支持。中国教育电影协会自成立之初便将发挥电影的教化功能作为其使命,协会的实际负责人郭有守认为:“诚以电影为20世纪文明的产物,乃近代文化上一强有力的工具。若用之得当,能发生绝大的教育效能。中国教育电影协会的产生,就是要利用这种新的工具,来推行教育。换言之,便是倡导一个电影教育运动。”^{[12]81}中国教育电影协会是一个半官方性质的机构,罗明佑、孙瑜均为候补执行委员,1938年迁至重庆。1939年12月12日,中国教育电影协会香港分会成立,罗明佑、罗静予、郑用之、司徒慧敏等出席成立仪式,成立宣言中指出了香港影坛的流弊:“环顾我国,强邻侵袭,大好河山,沦丧半壁,千万同胞陷于水深火热之中,而电影之制作,鲜能向抗战建国复兴民族之途迈进,甚且利令智昏,置国家民族安危于不顾,尤以华南大部分之出品,非虚无缥缈之妖魔鬼怪,即荒谬无聊之民间故事,卑鄙浅陋,粗制滥造。”^{[13]204}香港分会由罗明佑主要负责。在罗明佑的带领下,中国教育电影协会香港分会积极倡导电影清洁运动。受罗明佑影响,关文清拍摄了“抗战三部曲”——《边防血泪》《公敌》《抵抗》,香港全体电影工作者又拍了抗日爱国电影《最后关头》。纵观抗战爆发后的香港影坛,其实质上是中国大后方抗战电影的组成部分,是大后方电影抗战动员话语在香港的传播实践。

三、灵活的编辑策略

抗战动员话语的传播天然地依赖于电影媒介。在《中国电影》的理论引导下,“电影抗战”逐渐成为社会各界的共识。然而,包括《中国电影》在内的电影界却普遍面临着经费紧张的尴尬境地。缺乏经费来源成为羁绊电影传播抗战动员话语的重要因素,以至于部分电影界人士犹如楚囚对泣,将电影的抗战动员效果不佳完全归咎于经费困难。还有少数电影工作者甚至又一次陷入了“以电影养电影”的思维怪圈,成为了困难面前的“理性”妥协者。为扭转这一观念,《中国电影》发表了大量文章,既指出了电影界当前的困难,又为困难时期的电影创作指明了方向。

(一)《中国电影》的穷且益坚

《中国电影》本就创刊于十室九匮的战争年代,可以说是先天不足。然而,敢于担当国家民族道义的电影界人士为鼓动民众保家卫国、抗击日本侵略者,发挥电影作为抗战动员话语建构和传播的最优媒介的功用,还是毅然决然地创办了这样一个引导电影发展的专业刊物。在《中国电影》第1期编后中,办刊者写道:“在目前的大后方,想要办这样的一个刊物,的确是一件难透了的事。第一,文化界的朋友们都忙得要命,难得静心坐下来写一篇文章。第二,纸张太贵,太缺乏。印刷同制版上也发生了许多意想不到的艰难。第三,交通不便,资料,通讯,发行样样都有急待克服的许多困难。”但在“中制”厂长郑用之、副厂长罗静予等人的帮助下,才突破重重困难,在印刷所里印了四十七天之久的第一期《中国电影》最终发行。与一般的“电影花报”不同,《中国电影》的定位既是学术研究的平台,更是抗战建国的艺术别动队,亟需刊载关于电影的理论和先进制作技术方面的文章,以引导电影步入抗战建国的正途。“我们急切的需要技术上的经验报告,及国内外影坛的通讯及统计调查,尚望各地好友们赐助”。《中国电影》的稿源难题幸得电影界人士的和衷共济而顺利解决,然而印刷却仍是一个可望而不可即的梦想。《中国电影》第2期“红墨水”说道:“好容易把第二期的稿子编好,正感觉幸运之至,但面前摆着的就要通过印刷这一难关,仔细想来,真有些不寒而栗了。在大后方的印刷制版上的困难,事实上常有超乎想象之外的。”但办刊者也明确表态,“我们仍然要加紧努力,这个难关无论如何是要克服的”。

在近代期刊史上,以商业广告收入作为办刊经费来源的期刊屡见不鲜,商业广告甚至成为少数期刊

谋利的渊藪。但《中国电影》穷且益坚,始终坚持“纯粹办刊”,并未试图以提高商业广告比重而摆脱成为困难的“阶下囚”的厄运。从出版的三期《中国电影》看,商业广告所占比重极低且基本保持不变,只是从第3期开始大幅提升广告价格。底封面全版由二百元提高至三百五十元,半版由一百二十元提高至二百元;里封面全版由一百六十元提高至二百五十元,半版由一百元提高至一百五十元;文内每寸由三元提高至四元。即便如此,《中国电影》的办刊经费仍异常紧张,在第3期的编后“红墨水”中,办刊者讲道:“我们非常惭愧,出了三期,就换了三家印刷所,同时因为纸张的昂贵且不易购得制版的困难,因此,从本期起暂时不用插图,这也应该在读者面前告罪的。”^{[17]70}但为引导抗战时期的电影创作,《中国电影》仍在“征稿启事”中表示“来稿刊出,三日内即奉薄酬”,其中“甲特殊电影文献每千字六元至二十元。乙技术知识,有系统的理论,每千字最少五元。”此外,经费困难也未成为编辑懈怠办刊的理由。相反,《中国电影》始终秉持严谨的编辑态度,如第1期“转载大公报渝版罗静予先生所作之‘论电影的国策’一文时,被剪报者漏剪下面补录的一段,该段应补入第六十页上‘第二章今天中国电影应有的国策’文中第二段,特更正如后,并向原作者表示歉意。”再如第2期“补正”部分——“上期本文中所刊之图三——焦距长度(释图,两线相交应在镜头之中心点,但误绘成不规则者。图下方之镜头焦距长度较长,故绘出之角度,亦应小于上方之镜头)又容‘量’面积,应该为容‘景’面积,校对疏忽,诸祈原谅!”《中国电影》的穷且益坚实为难能可贵,在这种精神的感染下,大后方电影的抗战动员话语才得以通过电影界人士的理论探索而转化为实践。

(二)大后方电影的通俗化转向

电影为追求艺术性而进行专业化制作本无可厚非,但对于非常时期的电影而言显然不合时宜。非常时期电影的专业化制作面临着两对难以调和的矛盾:成本较高但经费匮乏,专业性强但受众茫然不解。如此一来,大后方电影的抗战动员话语便无从谈起。如何以相对较低的成本制作观众尤其是农村观众喜闻乐见的电影,动员广大民众参与抗战,成为电影界亟待解决的问题。为此,《中国电影》邀请了电影界专家发表了大量文章,为徘徊歧路的大后方电影指明了道路。

当时电影界因经费奇缺而导致放映机数量屈指可数,摄制大片因时间和经费限制难以实现,摄制的短片影院又不需要。导演为摄制农村题材影片而去农村体验甚至都没有时间和经费。为鼓励电影界积极面对困难,《中国电影》刊登了《不穷不艺术》一文,文章以调侃的语气提到:“有的作家要在困苦中才能创作出好的作品来,要在穷困到不能再穷困了的境地,方可多产作品来,学习艺术的学生们也要在穷苦生活中才能专心进取……这除了受着生活的鞭策外,唯一的理由就是‘不穷不艺术’,换句话说:艺术家就非穷不可!”^{[9]19}然而,仅靠精神上的鼓舞显然是螳臂当车,如何在难乎其难的现实面前创作出动员广大民众积极抗战的电影则迫切需要理论的引导。对于部分电影界人士将电影未能充分发挥抗战应负的任务归咎于财力困难问题,潘子农辩驳道:“军事上的唯武器论者,认为我们中国军队的配备是贫弱到根本不能打仗的,可是我们终于抗战三年了,而且越打越强。”^{[14]8}并以苏联电影举例,认为“十月革命”时期的苏联电影设备条件更差,但爱森斯坦却在如此艰难中创造了“蒙太奇”理论,由此观之,与财力的困难相比,尚未找到适合当前电影发展的道路才是导致电影不能发挥抗战动员功用的罪魁祸首。同时,针对电影在农村与部队中遭遇的拒受现象,《中国电影》既明确了电影应面向的受众,又指明了使受众认同并接受的路径。罗学瀛在《卑之母甚高论》中指出:“在目前我们所迫切需要的电影,绝不是些了不起的作品,而只是些能使我们大多数门外汉所能了解、接受,且乐于接受,因而可能发生积极作用的作品。”^{[3]14}也就是说,抗战动员话语的电影传播在特定时期有其特定的受众,即农民与士兵。农民与士兵需要的是“农村电影”而不是“都会电影”,在取材上应贴合农村和农民的实际,在制作上应注意镜头的切换技巧,“多一点寻常,少一点隐喻”,以通俗易懂的形式宣扬抗战救国的主题。“中国的抗战大众是不需要什么英雄美人、结构离奇、情节曲折的故事的”^{[15]39},需要的恰恰是平实的纪录,人物和叙事要简洁明快,如此才有可能使民众对抗战动员话语产生认同并接受。郑用之、罗静予、袁牧之、何陋生等纷

纷在《中国电影》发表文章,指出当下的电影应避免象征、隐晦,多拍摄通俗易懂的新闻片、常识片、故事片,使广大农民认识到抗战形势,积极抗战救亡。在以《中国电影》为代表的电影界的理论指引下,新闻纪录片《抗战特辑第七辑》,故事片《好丈夫》《白云故乡》《东亚之光》《胜利进行曲》《火的洗礼》《青年中国》《塞上风云》相继拍摄。史东山导演的《好丈夫》“用字幕代替声音,用‘误会’制造高潮,用长镜头和跟镜头再现‘妻子送郎上战场’……力图以农民的心境促成农民的醒悟”^{[16]32};《白云故乡》以广州沦陷为背景,讲述了林怀冰、陈静芬和金露丝之间的故事,激发了观众同仇敌忾的情绪;《东亚之光》讲述了日本战俘被感化而参演反战话剧《东亚之光》的故事,如观者所言:“唯一影院这晚是挤满的观众,要欣赏《东亚之光》,他们所抱的心情,是要看到日本壮士的反战精神和意志,将如何演出,当他们看到日本军队向我们投降,而感悟到日本帝国主义的崩溃,与中华民族抗战的胜利,观众是如何的鼓舞。”^[17]《胜利进行曲》将开物小学学生宁死不辱、何大嫂舍命杀敌、大慧寺和尚开杀戒等呈现在银幕上,对于动员民众参与抗战发挥了积极作用;《火的洗礼》呈现了日军轰炸重庆的场面,鼓励民众以坚强的毅力参与抗战大业;《青年中国》展现了战时偏远山村的疫病和盐荒,讲述了抗敌宣传队为农民运送药品和食盐,并帮助农民收割稻子的故事;《塞上风云》主要讲述了蒙古汉子迪鲁瓦和丁世雄放弃恩怨情仇,联合抗日的故事。电影的通俗化转向使大后方电影成为“宣扬国策、推行主义的一支新力军”^{[18]28}和传播抗战动员话语的“助力器”。

四、结语

抗战形势的发展使大后方四壁萧条,电影界终究还是没有抵过困难的“寒冬”。“中制”的经费少得可怜,根本无法顾及《中国电影》。国民党提倡的“以电影养电影”看似现实,实则虚幻。以米高梅和联美为代表的好莱坞影业公司基本控制着大后方的影院,技术与财力极度匮乏的大后方电影在好莱坞电影面前如山压卵,如何可能再与好莱坞电影争夺市场?于是,《中国电影》在出版了三期后便因经费问题被迫停刊。《中国电影》第3期的“下期要目预告”显示,第4期将刊登郑用之的《电影行政概略》、王绍清的《电影教程》、王平陵的《教育电影与电影教育》、胡绍轩的《电影的题材》等,遗憾的是均未出版。“中制”虽未重蹈《中国电影》的覆辙,却因国民党当局制造“皖南事变”,百般责难厂长郑用之对中共左翼人士的“暧昧”并将其撤职而日渐式微。反观《中国电影》对大后方电影抗战动员话语的指引及其命运的沉浮,既是电影界在救亡图存的抗战语境下对“国民精神总动员”的积极贯彻,也是倒悬之危下的无奈之举。《中国电影》虽办刊短暂,却以其专业性与权威性成就了大后方电影的“黄金时代”,成为匡助大后方电影建构并传播抗战动员话语的重要载体。

[参 考 文 献]

- [1] 欧孟宏. 再论 1930 年代“软性电影”与“硬性电影”之争[J]. 重庆师范大学学报(哲学社会科学版), 2011(6).
- [2] 二娃子. 软性电影论者的卖淫群[J]. 中国电影, 1941(1).
- [3] 罗学谦. 卑之毋甚高论[J]. 中国电影, 1941(1).
- [4] 顾而已. 在电影战线上展望着[J]. 中国电影, 1941(1).
- [5] 郑用之, 王绍清. 民族本位电影论[J]. 中国电影, 1941(3).
- [6] 何酩生. 电影的风格[J]. 中国电影, 1941(3).
- [7] 蒋先启. 关于农村电影内容的商榷[J]. 中国电影, 1941(3).
- [8] 茄特. 不穷不艺术[J]. 中国电影, 1941(3).
- [9] 徐迟. 电影的极限[J]. 中国电影, 1941(2).

- [10] 王平陵. 战时电影编剧论[J]. 中国电影, 1941(2).
- [11] 傅葆石. 双城故事——中国早期电影的文化政治[M]. 北京:北京大学出版社,2008.
- [12] 郭有守. 中国教育电影协会的使命[G]//中国教育电影协会. 中国教育电影协会第六届年会特刊,南京:中国教育电影协会编印,1937.
- [13] 周承人,李以庄. 早期香港电影史(1897-1945)[M]. 北京:人民出版社,2009.
- [14] “中国电影的路线问题——座谈会记录”[J]. 中国电影,1941(1).
- [15] 徐苏灵. 纪录电影之估价[J]. 中国电影,1941(1).
- [16] 董广. 视点聚焦、乡土认同与男性想象:陪都电影女性叙事的三个维度[J]. 重庆师范大学学报(社会科学版), 2018,(1).
- [17] 达辛. 漫谈《东亚之光》[N]. 新华日报,1941-03-07(2).
- [18] 蒋先启. “电影是普及教育的一支新军”:电影与教育[J]. 中国电影, 1941(1) .

***Chinese Film* and "Movie" Construction of Anti-war Mobilization Discourse in the Rear Area**

Dong Guang

(Faculty of Humanities, Southwest Jiaotong University, Chengdu 611756, China)

Abstract: *Chinese Film* is the only academic film publication published by the rear during the War of Resistance, and it has strong professionalism and authority. The editing philosophy of the expert journals, the editing position of the "Anti-Japanese Film", and flexible editing strategies have become the editing ideas of *Chinese Film*. Under the guidance of this editorial thought, *Chinese Film* published a lot of information about the function of film, the national policy of film, what line Chinese film should follow, the production of rural film, the value of documenting film, how to learn from the experience of Soviet film, etc. The discussion of themes has become an important medium for helping the rear to construct anti-Japanese mobilization discourse and a microcosm of the "movie rescue" in wartime.

Keywords: *Chinese Film*; the rear movie; anti-war mobilization discourse

[责任编辑:左福生]