

民国电影专史丛书 余 纪 主编

民国时期官营电影发展史

杨 燕 徐成兵 著

中国传媒大学出版社

西南大学电影学书系

FILM

民国时期官营电影发展史

杨 燕 徐成兵 著

中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

民国时期官营电影发展史/杨燕,徐成兵著. —北京:
中国传媒大学出版社,2008.12

(民国电影专史丛书)

ISBN 978-7-81127-387-8

I. 民… II. ①杨…②徐… III. 电影史—研究—
中国—民国 IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 192038 号

民国时期官营电影发展史

作 者 杨 燕 徐成兵

策 划 欣 雯

责任编辑 赵丽华

责任印制 范明懿

封面制作 大鹏工作室

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学 出版社(原北京广播学院出版社)

北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电话:65450528 65450532 传真:65779405

<http://www.cucp.com.cn>

经 销 新华书店总店北京发行所

印 刷 北京市梦宇印务有限公司

开 本 730×988mm 1/16

印 张 13.5

版 次 2009年2月第1版 2009年2月第1次印刷

书 号 978-7-81127-387-8/J·387 定 价 42.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

历史即财富

——主编的话

余纪

人们常将历史比作遗产，而所谓遗产，就是前人创造出来并留给后人的财富，由此推论，我们就有理由将历史视同为财富，既然是财富，任何理性的人都没有轻视和丢弃它的道理。所以，有关历史的学问从古至今都是学术领域的大宗，中国的电影学术研究同样概莫能外。

中国电影史学和其他大多数专门史学门类最大的不同，就在于它研究的对象仅起于 20 世纪的初叶。而 20 世纪是中国历史上最为动荡的世纪之一，因了这危及民族存亡的剧烈动荡，导致中国电影事业也在 1949 年前不到半个世纪的风雨历程中，经历了数次创作与产业中心的转移。由此，就导致了中国电影史学研究的材料散落于华夏大地的多处地方。不把这些散落的史料发掘整理出来，就不能完成中国电影发展过程的完整叙述。

当今国人，大多不知道重庆市北郊的嘉陵江边有一座名叫北碚的小镇；不知道这个历史并不悠长，却又极具历史意味的小镇，因为一位名叫卢作孚的社会改革家悲壮而艰辛的社会改革实验，而在 20 世纪初期的中国现代化进程中曾经扮演过很不平凡的角色；更不知道这座青山环抱、碧水曲绕、玲珑剔透的小镇上有一家北碚图书馆，这家不大的图书馆竟然收藏了比全国任何一家图书馆都齐全的民国时期出版的报章杂志。大量的历史文献保存了 20 世纪初期大量的历史信息，读懂中国，离不开这些历史信息。

西南大学就坐落在北碚,距北碚图书馆仅一箭之遥。北碚图书馆为西南大学广义的中国近现代史研究提供了得天独厚的资料条件。正是依托这一条件,西南大学文学院电影学学科于上世纪末期,启动了因种种原因尘封多年而又不该被遮掩和丢弃中国电影史上某些专门领域的研究,比如,民国时期官营电影发展过程的研究、早期中国教育电影发展过程的研究、抗战时期陪都电影产业运作各个侧面的研究等等。摆在读者面前的这套小小的丛书,就是这一研究工作近十年来的部分阶段性成果。

半个多世纪以来的中国电影史学科同其他研究领域一样,不可避免地存在若干禁区,不能研究,更不能言说。殊不知,历史就是历史,历史是过去的存在,这种存在不是某种意志的安排,它只能依循历史自身的逻辑,该存在的就存在过,该发生的就发生了,而不会顾及后世的人们是喜欢还是厌恶,由此,才形成环环相扣的历史发展链条。历史学就是对那些曾经发生过的历史事件的原貌,致使其不得不发生的历史动因,以及其所导致的种种历史后果等等,做出梳理、叙述和说明,使之最终成为后世人们的“资治通鉴”。如果从相反的角度去认识和要求历史学,将历史当做可以随意取舍的自选货架,那么,由此产生的后果就必然是我们精神世界的营养不良。先贤早就告诫过,历史不是随意打扮的姑娘。敬畏历史、善待历史,历史老人就会赐予我们智慧和力量,反之,历史老人就会对我们施加无情的惩罚。这个道理,我们已经深深地领教过了。

同20世纪全球所有大国一样,电影是一个覆盖近现代中国政治、经济、文化、艺术等诸多领域的宏大文化现象,对近现代中国历史发展进程产生过巨大的影响,而其本身既是上述一切交互作用和博弈的复杂产物,又是构成这一进程五色斑斓的浓墨重彩,可以说,没有电影史的中国近现代历史叙述将是不完全和不科学的历史叙述。然而,多年来,我们对中国电影发展这一宏大文化现象的叙述和把握,却长期停留在一个比较粗疏的层面上,大量重要的历史细节还尘封在历史的角落,从而导致我们对电影史上的诸多历史事件无法给出令人信服的解释,电影史叙述的链条时常发生断裂。

《民国电影专史丛书》充分利用北碚图书馆收藏的历史资料,或钩沉、或探微,

意在对新中国成立以前发生在电影领域内的种种前人所未发的史实,予以爬梳和整理,以期达到对历史叙述补缺接断的目的。

二

高等教育发展之快,的确是出人意料。十多年前还是稀缺资源的硕士生、博士生,到如今已经多得如过江之鲫。人才多自然是好事,可是多过了头,却又未必让人省心,别的不说,单是每人三年后必须完成的那篇学位论文的选题,就让人伤透脑筋。曾经为外校审读学位论文,最叫人哭笑不得的是,同时收到不同学校送来的论文,却选了相似甚至相同的题目,仅以日本导演岩井俊二为题的硕士论文,我就看过不下三篇,而且结构都基本一样,不外开篇就是生平简介,接着是作品分析,然后草草地缀上一个结论。单以这相同的结构而论,哪能指望它能有什么新的发现、新的观点,岂能不“千部一腔”?从行文不难看出,作者恐怕甚至连平假名、片假名也未必认得全,对日本社会结构、文化形态了解多少也就可想而知,似这般隔山打虎,却连虎毛都没摸着,不过一场纯粹的学术表演罢了。这样的学位论文做得再多,又有何益?只怕是空耗了纳税人的血汗和学生的青春吧。

1999年初秋,杨燕和彭骄雪二人开始在我这里攻读硕士学位。那时,我已经预感到两年后她们的硕士论文开题时,将会面临无题可选的困境,所以,刚进校不久,我就向她们提出论文选题的问题。我说,摆在你们面前有两条路,一条好走,但没风景可看;一条崎岖,但有无限风光。她们都愿意选择后者。于是,我就把她们带到北碚图书馆。我说,从现在起你们就一头钻进去,三年以后,你们有可能成为中国电影史上某一个领域最权威的专家。两年以后,当她们向我报告各自的论文选题时,看着她们整理出来的十多万字的历史资料,我已经无以置喙了。

其间,她们不但确定了各自的研究方向,而且发现,要完成硕士学位论文,仅靠北碚图书馆的史料还远远不够,于是,又钻进了重庆图书馆、重庆档案馆,甚至远赴上海、南京。为了抄档案,2001年暑假期间,杨燕甚至动员现役军官的丈夫小徐,和自己一起在南京泡了整整一个月。我在这里用了一个“泡”字,自以为用得传神,因为,当时南京档案馆没有空调,坐在查阅室里翻找和抄写故纸,人可就真的是泡

在汗水之中了。

因为硕士学位论文要求字数为3万至5万,所以,两人三年中收集整理的史料,在她们的学位论文中都只用上了一小部分。尽管如此,当北京电影学院郑洞天教授来主持论文答辩的时候,依然给了很高的评价,同时鼓励她们,毕业后不要放弃,继续做下去,做成了,就为中国电影史的叙述填补了两块空白。

如今六年过去了,她们把硕士论文扩展成了两部书稿:一部是杨燕的《民国时期官营电影发展史》,一部是彭骄雪的《民国时期教育电影发展简史》。杨燕毕业后在重庆师范大学影像工程系任教,同时还在重庆电视台担任重要职务。如此繁重的工作压力下,还能完成书稿,其付出的艰辛,应不难想见。彭骄雪毕业后直接考入南京大学,师从周安华教授继续深造,2005年取得博士学位后,任职于浙江传媒学院,又逢得一江南才俊。虽然未曾谋面,都说是郎才女貌,绝配佳偶。耳听一段佳话才破了题儿,惜乎结婚刚满一年,就查出患了癌症,于2007年夏天,走完了她30个春秋的花样年华。书的定稿是她在辞世前的几个月通过e-mail发给我的,当时她已经不能下床。电话里,她礼貌地打断我那些空洞的安慰,说,老师要是能帮我让这部书与读者见面,我也就没白做一回老师的学生,也没有白来人世间走了一回……如今,这位美丽的成都女子用她的生命中的最后岁月完成的作品,终于得以摆上书市的货架,为有心的读者打开一扇窗户,去观览那一片鲜为人知的风景,作为师长,我也可以告慰她的在天之灵了。

三

《陪都电影专史研究》是在五篇硕士论文的基础上加工提炼而成的,分别是严彦的《抗日战争中内迁重庆的中国电影制片厂图考》、熊学莉的《陪都时期的电影宣传》、张馨艺的《非常时期(1941—1944年)电影检查所》、王晓倩的《好莱坞电影的陪都市场》、苏韶红的《〈中国电影〉(1941/1—3)研究》。五篇论文从五个不同的侧面,对陪都时期电影的运行给予了描述。除了严彦和张馨艺之外,其余三篇同样也是拜了北碚图书馆丰富馆藏所赐。如今想来,将一班花季少女赶进故纸堆,一年多的时间里,坐在昏暗的灯光下,从几十年前的社会新闻中翻找与电影业有关的零星

消息,再把这些消息提炼成一个个专题,连缀起来,向今天的读者展示那个遥远年代社会文化生活的面向,实在是一个残酷的决定。

任何中国电影通史的叙述都绕不开国民政府官营的中国电影制片厂。这家制片单位战前在南京,默默无闻;抗日战争爆发后先是迁到武汉,还没来得及立足,又匆匆迁到陪都重庆。由于战前中国民营电影企业的生产设备大多集中在上海虹口、闸北一带,而日军“八·一三”进攻上海时,正是从这一方向发动炮轰的。于是,当时中国本来就羸弱的电影工业基础,在战争初期就被摧毁殆尽,一时根本不可能恢复元气。当时的情势,敌强我弱,要想抵抗武装到牙齿的侵略者,就必须动员起四万万同胞的民族精神,一齐发出最后的吼声,可是,在那个文盲人口超过90%,交通、通信、广播极不发达的时代,靠什么方式来完成这个动员呢?只有电影,只有电影是最有效的民众动员工具。中国电影制片厂这家仅存的制片单位正是在这样的背景下,走到了民族解放战争的前台。其在抗战前期出品的纪录片和故事片,至少在国统区的战争动员中,是发挥过巨大作用的。仅基于此,我们就没有理由忽略和忘却它。

然而这家为民族独立和解放立下过战功的制片单位在哪里?在那段常有数十架敌机飞临头顶,扔下百十吨炸弹的烽火岁月里,艺术家们是如何屏住呼吸,心无旁骛,完成那些堪称民族经典的作品的?每当问题深入到这个层面的时候,今天的人们往往就茫然而不知怎样作答了。是的,由于众所周知的原因,那些承载着无数宝贵历史信息的现场,经历半个多世纪的沧海桑田,早已退在了历史的纵深的边缘,即将成为永久的谜团。

2003年的深秋,硕士生严彦同学来和我讨论学位论文开题的事。我建议她还是走杨燕、彭骄雪两位师姐的路,做陪都电影这个范畴的文章。早前一点,我听郑洞天老师说,以侯孝贤为首的台湾电影学者在做“口述中国电影史”,这个消息让我大为震动,让我体会到一种真正的文化自觉。我知道,重庆市内目前还有少量当年陪都电影的见证人尚在人世,只是都风烛残年,如果不抓紧时间从他们的口中抢救,那许多历史的细节随时都有可能被他们带离这个世界。于是,我建议严彦做一点与“口述”有关的东西。

不久,严彦告诉我,她见到了两位老人,一位名叫万声,年届 89 岁;一位名叫陈兰荪,年届 84 岁。两位老人都曾在中国电影制片厂工作过,万声任布景师,陈兰荪任业务科宣传员。他们都在青春年少时因战乱从沿海来到重庆,却未因战争结束而离开。作为历史的亲历者,在重庆的六十多年里,他们亲眼目睹中国电影制片厂的一步步变化直至踪影全无。毫无疑问,他们的记忆和经验是不可多得的史料。得知这一消息,我随严彦同学前往拜望了万老先生,希望万老先生的回忆,能向我们提供一些鲜为人知的历史信息。可惜万老先生老迈年高,加之生性讷于言谈,实在回忆不起太多有价值的东西来,可是,由于其年轻时在上海美专受过扎实的美术训练,他的形象记忆力异常惊人,说起当年中国电影制片厂的地貌形制来如数家珍:大门开在哪个方向、办公楼有几层多少间房、办公楼前的咖啡座平时摆放了几张桌椅、片库离办公楼有多远、到职工宿舍要上多少级台阶,甚至连摄影棚的长宽高尺寸几许等等,都能回忆得起来!考虑到严彦本科学的是历史,有过考古学的训练,我对严彦说,你就来做第一篇中国电影史的考古学论文吧。

为了完成这次考古,严彦还寻访了多位九十岁上下的老人,收集到了无数珍贵的言谈和图片。论文完成后,我们曾经萌发过一个想法——做一座中国电影制片厂的沙盘,或者运用多媒体技术,将中国电影制片厂的内外全景复原在电脑上。可惜因为没有经费,只能留待以后再说了。但不管怎样,这篇论文抢救了一段对于中华民族来说几近忘却而又不该忘却的历史记忆,为后人保存了一块珍贵的历史场景,其学术价值应该是不成问题的吧。

四

余生也晚,前半辈子务农做工,劳动了筋骨,空乏了体肤,却又没能养出个好的心性;过了而立之年,才开始从事学术工作,充其量算是半路出家,所以,近三十年过去,依旧一事无成。虽说是一事无成,却也累积了不少的感想。

一个突出的感想是,在一切史学研究领域,包括电影史,老守着前人几十年前发掘的那些陈旧材料,自己坐在窗明几净的书斋里,指望借助洋人发明的新型理论工具,靠自己聪明的脑袋灵机一动,就能提出某种惊世骇俗的观点,并让这种观

点成为指点江山的真理,为天下人所折服,这大约是一种很难实现的梦想。史学是科学,不是梦呓。既然如此,那么,对于史料的发掘、收集、整理,就一定是史学研究中需要投入人力物力最多的工作,这是史学大厦的基座。没有坚实的基座,无论多么华丽的建筑都应该归入豆腐渣工程一类,迟早是会坍塌的。我不赞成在史学研究中划分三六九等,更不认为提出观点的比整理史料的高人一等。如果那观点本身没有足够的史料支撑,纵然是花言巧语成堆,其价值也与胡诌没有什么区别,还不如扎实的史料整理对于学术的精进有所贡献。

另一个突出的感想是,如果承认研究生教育属于精英教育的范畴,将学生定位为未来从事学术工作的人才,那么,对学生进行学术技能的训练就是题中应有之义。在韩愈所说的“传道、授业、解惑”三个方面中,学术技能训练应该属于“授业”一类。如果在研究生期间仍然将纯粹的知识传授作为主要教学内容来实施,则必然疏于学术技能的训练,从而不大可能培养得出将来能够胜任学术研究的人才来。所以,在适当的时候,给出一个有价值的、与学生眼下所达到的知识水平相当的、只要他们自身付出相当的努力就能够做出点儿模样来的题目,放手让学生去做,导师的工作主要放在鼓励和引导上,也就是寓“传道”与“解惑”于“授业”之中。这样,既能让学生在独立操作的学术实践中得到实实在在的学术技能训练,又能为学生毕业以后的学术道路提前打好专门的知识基础,还能创作出有价值的学术成果来。一箭而三雕,不亦说乎?

说是感想不少,可真正值得拿出来与读者共享的不多,谨此打住。

2008年10月9日

巴山夜雨时

目 录 >>> CONTENTS

导 论 /1

第一章 国民党政府发展官营电影的缘由及其思路 /9

- 一、国内民营电影业危机 /9
- 二、左翼电影的悄然兴起 /16
- 三、国民党政府倡议的两项电影运动 /19
- 四、国民党政府官营影业早期发展思路 /28

第二章 国民党政府官营电影的初步成型 /34

- 一、国民党政府官营电影的前身 /34
- 二、国民党政府官方电影机构的初步成型 /36
- 三、国民党政府电影检查制度 /39
- 四、国民党政府官营电影的早期活动 /45

第三章 抗日战争时期国民党政府的官营电影 /58

- 一、抗战初期国民党政府官营电影的微妙地位 /58
- 二、抗战初期中制、中电的电影活动(1937—1938年) /62
- 三、抗战中期中国电影生产状况 /70
- 四、抗战中期关于抗战电影的几次讨论 /78
- 五、抗战中期中制、中电的电影活动(1938—1941年) /83
- 六、抗战中期国民党政府官营电影的发行放映 /102
- 七、抗战后期国民党政府官营电影的尴尬状况 /105

八、抗战后期的中制、中电及新成立的“中教”、“农教”(1941—1945 年) /108

第四章 抗战胜利后国民党政府的官营电影 /116

一、由“接收”而空前壮大 /116

二、中电的迅速膨胀 /119

三、长春电影制片厂 /136

四、中制、“上实”及其他 /138

第五章 国民党政府官营电影的最终命运 /141

一、进步电影运动 /141

二、国民党政府官营电影留在大陆的部分 /143

三、国民党政府官营电影分散在台湾的部分 /145

结语 /149

附录一 中电、中制出品目录(包括故事片、动画片、新闻片、纪录片) /150

附录二 电影检查法 /160

附录三 中央宣传委员会电影股工作分类表 /162

附录四 中央宣传委员会电影股制片一览表 /163

附录五 抗战中期全国现有电影院一览表(沦陷区除外) /166

附录六 中国教育电影协会所用教片名称及卷数 /169

附录七 中制出品国外发行一览表 /170

附录八 中制出品赠送国外放映一览表 /172

附录九 中制出品国内租映统计 /173

附录十 军事委员会政治部电影放映总队工作月报表 /174

附录十一 教育电影在上海学校巡回放映统计一览表

(1935 年 2 月—1936 年 2 月) /175

附录十二	南京各影院放映教育电影观影人数统计一览表 (1935 年 2 月—1936 年 2 月)	/176
附录十三	电影检查法施行规则	/177
附录十四	电影检查委员会组织章程	/179
附录十五	奖励电影事业办法	/180
附录十六	中央宣传委员会电影事业指导委员会组织大纲	/181
附录十七	中央剧本审查委员会组织大纲	/182
附录十八	电影剧本审查登记办法	/183
附录十九	电影检查委员会查禁国产影片一览表 (1931 年 6 月 15 日—1934 年 2 月 20 日)	/185
附录二十	电影检查委员会禁映外国影片一览表 (1931 年 6 月—1934 年 2 月)	/188
附录二十一	江苏省辅导区内学校巡回受教人数统计 (1935 年 2 月—1936 年 2 月)	/191
附录二十二	江苏省辅导区内社教机构巡回受教人数统计 (1935 年 2 月—1936 年 2 月)	/193
附录二十三	战时电影事业统制办法(1937 年 8 月 12 日)	/195
附录二十四	《一年来香港首映国片总清算》 (1939 年 7 月 1 日—1940 年 6 月 30 日)	/197
附录二十五	抗战期间金陵大学理学院出品目录 (1937 年 6 月—1940 年 6 月)	/199
附录二十六	西北电影制片厂简介(1935—1942 年)	/200
附录二十七	《东北电影戏剧事业初步复业计划》三年计划配合计算表	/202
参考文献		/203

导 论

任何领域的历史研究都是从纵向的时间描述开始的,中国电影史的系统研究从新中国成立初期就已经正式开始了,如果说1963年程季华先生的巨著《中国电影发展史》为中国电影做了一个系统而且全面的在历史时间纬度上的梳理的话,那么后来者在肯定程老先生关于中国电影整体发展流向的叙述的基础上所做的一系列系统研究和考证,正在使中国电影在时间进程上的自然形态更加清晰起来,如周晓明著的《中国现代电影文学史》(1987年版)、陆弘石和舒晓鸣合著的《中国电影史》(1998年版)、李道新著的《中国电影史:1937—1945》(2000年版)等。

在这些著作中,电影因其在不同时期的地位作用以区域划分获得了分别叙述。^①以抗日战争为一条分水岭,抗战前,集合在上海的民营电影作为中国电影的始作俑者成为主要的叙述对象;抗战将中国电影的发展从地域上划分出四个主要的区域,即沦陷区、大后方、香港和革命根据地;抗战后关于电影的叙述集中在上海、香港和革命根据地三个区域。

不用讳言近代西方“优胜劣败”这一进化史观的影响(或许也有中国传统的“胜者王侯败者寇”的影响),对于民国历史的研究较多偏向取胜一方的人与事,而对失败的一方,则或视而不见,或简单一笔带过,或加上过多的主观色彩,让人产生“历史是由胜利者创造的”这个印象。对电影历史的研究也没有避免这样的影响,在关于中国电影史的理论著作中,虽然关于新中国成立前由国民党政府出资兴办的电影企业和他们的电影创作都或多或少地获得了呈现,尤其在抗战这一特殊时期受到了较多关注,但仅此而已,至今为止还没有一本著作将国民党政府出资兴办的电影事业作为一种区别于民营电影的形式抽取出来,给予专门的描述和评价,甚至在

^① 在关于中国电影史叙述较权威的书籍如程季华编著的《中国电影发展史》中,这种分区域的叙述尤以对抗战时期电影的描写最为明显。

程季华先生的著作中对于这部分电影也缺乏在纵向时间概念上的清晰描述,更多是站在阶级立场上进行批判性的介绍。

虽然民国时期国民党官方电影在推动中国电影的发展中扮演着举足轻重的作用,可是这一时期的官方电影仍然处于一定程度上的“失语”状态。如果我们能更恰当地关注这一部分电影发展历史研究的“失语”面相并给予其“发言权”,那么或许我们关于中国电影发展史的图像会更具有“全息性”,而这一部分电影“进步”的面相也可能因此而得以丰满。

首先我们需要赋予这部分电影一个合适的概念界定。

沿用费正清先生主编的《剑桥中华民国史》(上海人民出版社,1991年版)对中华民国时期的细致描述,为了有别于1912年以前和1949年以后的更加稳固的中央政府时期,我们将此期间的38年称为中华民国时期,我们要涉及的这部分电影历史研究正处于这一时期。对于电影的分类方式有很多种,如果以投资经营者的身份不同来区分,我们普遍理解的有民营和国营电影两种。对于中华民国这38年的电影,真正意义上非个人投资兴办的电影有两种,一是由国民党政府行政出资兴办的,二是由国民党以政党名义出资兴办的。在台湾杜云之先生所著的《中华民国电影史》中对这两种非私人经营的电影有一个特别的注解:“中国国民党经营的电影事业,不能列为民营。似宜与官方投资和经营的影业,合为一类。‘国营’的字义上,可做‘国家经营’,也可以释为‘国民党经营’,但本书有的地方仍称为‘党营’以示区别。”^①在他这本书中,两种经营方式的电影时而混为一谈,时而分别论之。虽然民国38年经历了袁世凯时代(1912—1916年)、立宪共和国即北京政府时期(也是军阀时代)(1916—1928年)、南京政府时期(1928—1949年)^②,但从政府出面兴办电影事业开始,国民党就已经成为执政党,故而这一时期非民营的电影实际上就是国民党的官方电影。在本书中我将由官方拨款生产发行的影片及其相关电影机构统称为官营电影予以研究,而不单列“党营电影”做分别叙述。

关于中华民国38年以来的所有资料因为历史的原因,分散在中国台湾和大

① 《中华民国电影史》,杜云之著,第334页,台北:“行政院文化建设委员会”,1988年版。

② 参见《剑桥中华民国史》的定义,费正清主编,章建刚等译,第1页,上海人民出版社,1991年版。

陆,在大陆方面相对集中在北京、上海和重庆三地,但也支离破碎,加上很多影像资料已经无法看到,所以无法更加深入地将电影在技术、经济、社会和艺术等多个层面的特征以及它们之间的互动做详细研究和描述。不过,也许有时候历史的发展演变越不整齐清晰,反而越能接近原初的动态本相。一些看上去与所处时段的历史发展结局不一定有非常直接关系的“枝节”性侧面,或许也能折射出与“整体”相当的时代意味。因此本书旨在为中华民国 38 年以来的官营电影做时间顺序上的细致梳理,尽可能还原它在历史自然流程中的发展轨迹,提高电影史研究对这段历史的重视度。

追溯民国时期国民党官营电影的历史,真正意义上的起步始于国民革命运动高潮阶段。

由于国民革命运动高潮的到来及其结果——国民党政权的建立,民族意识和阶级意识同时得到了强化。集中体现在 20 年代末和 30 年代初以翻身主题和救亡主题贯穿始终的中国文艺运动中革命文艺运动和民族主义文艺运动两大潮流。民族主义文艺运动表现着民族意识,其主旨在于民族的独立和民族国家的巩固;革命文艺运动代表着阶级意识,努力的目标是阶级的解放和翻身。这两种力量尖锐地对立着。

在国民党的指导思想中,本来就存在着强烈的民族意识。国民党以孙中山的三民主义为其指导思想,而三民主义之一就是民族主义。人们一般把孙中山称作资产阶级革命家,但这位资产阶级革命家却没有完整地接受西方资产阶级的思想体系,而是保留了很多国粹主义色彩。虽然他在 20 年代领导的革命事实上以打倒军阀为目的,却总是以打倒帝国主义为号召。这里的逻辑是中国的军阀已经成为帝国主义的走狗,因而打倒军阀的意义就不只是推翻旧统治,而是实现民族的独立和解放。在国民革命的过程中,国民党正是通过这种方式以及与西方列强的一系列冲突特别是在省港大罢工中对工人运动的支持进一步获得了革命的合法性,并且在调动革命热情的同时直接强化了国人的民族意识。从五卅惨案到省港大罢工,面对列强的枪弹和同胞的血,全国各界万众一心,打倒帝国主义的怒吼响彻四面八方。民众的民族情绪直接推进了国民革命军的北伐,并且保证了最后的胜利。

1928年,蒋介石政权的建立进一步同时强化了民族意识和阶级意识。一方面,蒋介石政权建立之后需要意识形态方面的凝聚力,于是,国民党本来具有的民族主义被大力发展起来。从理论上讲,三民主义应该包括民主和人权等知识分子启蒙主题的核心内容,也应该包括社会平等和大众解放的内容,但在实际的操作中,它却只是一纸空话,只有民族主义成为国家权力努力倡导并试图用以实现文化统制的思想核心。加之蒋介石个人的儒家思想基础和民族主义倾向,使占据了统治地位的国民党一心只想在爱国主义和传统文化的旗帜下统一民众的思想和舆论,毫不顾及现代知识分子对传统文化的批判和在这种批判中形成的以民主和人权为核心的社会理想,也不考虑受压迫阶级由于贫穷和苦难而酝酿着的阶级反抗情绪和翻身欲望,而只是一味为了政权的稳定千方百计扑灭它们。从政治稳定出发,他们对个人自由的张扬和阶级翻身的鼓吹都深恶痛绝,理所当然地反映在集中体现官方意识形态的官方电影的创作走向中,如《战士》和《密电码》就着力唤起民众对北伐那段辉煌历史的回忆,再次激发民众的民族情绪。30年代,国民党政府以政治权威支持并赞助了当时的民族主义电影思潮,对左翼电影运动激烈钳制。

抗战爆发后,民众的民族意识激昂,在“统一战线”的口号下,一切创作均集中体现着抗日救亡的主题。此时,长期的冲突以官方民族主义思想的胜利告一段落。抗战前夕,左联解散,并暂时放弃自身的理论主张而服从于民族解放战争的需要,就是一个标志。左翼电影人才汇集的中国电影制片厂(简称中制)出品了《热血忠魂》、《保卫我们的土地》等电影,显示着30年代以阶级意识为主体意识的左翼电影向民族意识的回归。

随着抗战的深入和持续,以及国民党政府在抗战态度上的变化,加上大资本投入的电影不得不考虑到的经济效益问题,民营的电影企业中出现了不同的声音,商业电影在“孤岛”再次流行。这时作为官方宣传喉舌的官营电影继续致力于唤醒国民抵抗帝国主义侵略的民族意识。

战争造成的动荡不安给电影艺术的发展带来了深远的影响,国民党政府官营影业作为政府参与电影的行为更时时刻刻打烙着官方意识形态的印痕,承担着无利可图却又必不可少的电影宣教功能。抗战给官营影业带来了发展契机,使国民