

黄献文 编著

东方电影

East Film



43

高等院校文学艺术课程教材 · · · · ·

东方电影

编著 黄献文

East Film

责任编辑：查加伍 戴建国

封面设计：白 明

版式设计：戴建国

责任印制：程业友

图书在版编目(CIP)数据

东方电影/黄献文编著.

—武汉:湖北美术出版社,2005.4

高等院校文学艺术课程教材

ISBN 7-5394-1649-1

I.东…

II.黄…

III.电影—艺术—东方国家—高等学校—教材

IV.J993

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 124061 号



湖北美术出版社

HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

东方电影 ©黄献文 编著

高等院校文学艺术课程教材

出版发行：湖北美术出版社

地 址：武汉市武昌雄楚大街 268 号 C 座

电 话：(027)87679520 87679521 87679522

传 真：(027)87679523

邮政编码：430070

h t t p: www.hbapress.com.cn

E-mail: fxg@hbapress.com.cn

制 版：武汉新新彩印制版有限责任公司

印 刷：湖北新华印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/16 10.5 印张 240 千字

印 数：4000 册

版 次：2005 年 4 月第 1 版 2005 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 7-5394-1649-1/J·1348

定 价：22.00 元

引言

东方，神秘的国度，久被遗忘的土地。

然而，东方艺术并未因为遗忘而枯萎，而是顽强地生长着，呈现出一派盎然生机。

东方电影史上曾出现了像黑泽明、小津安二郎、雷伊、费穆、阿巴斯、林权泽等一批世界级的导演，诞生了像《罗生门》、《檀山节考》、《悲歌一曲》、《阿普三部曲》、《小城之春》、《黄土地》这样一大批杰作，它们可以与西方国家的任何优秀电影媲美。

但由于历史的原因，在世界电影格局中，东方电影一直处于弱势地位而默默无闻。提起西方电影，人们如数家珍，而谈起东方电影则知者寥寥。

那么，东方电影到底是怎样一幅图景呢？让我们撩开她神秘的面纱吧……

目 录

引 言

第一章 20 世纪中国大陆电影

第一节	初盛景观	1
第二节	板块飘移	5
第三节	战地银花分外香	9
第四节	“十七年”电影	16
第五节	“空镜头”	20
第六节	“代”的辉煌	21
第七节	“淡出”与崛起	31

第二章 台湾电影

第一节	早期台湾电影	36
第二节	健康写实电影	36
第三节	言情片	40
第四节	新电影运动	41
第五节	侯孝贤及其电影	49
第六节	九十年代的台湾影坛	53

第三章 香港电影

第一节	香港电影的繁荣期	59
第二节	香港电影的转型期	60
第三节	香港电影的多元化创作时期	66
第四节	关锦鹏、王家卫、陈可辛等的电影	70

第四章 日本电影

第一节	五十年代的日本电影	77
第二节	日本当代电影的发展	89
第三节	日本电影的情和爱	101
第四节	九十年代的日本电影	104

第五章 越南电影

- 第一节 1975 年以前的越南电影 115
- 第二节 1975 年以后的越南电影 116
- 第三节 域外导演拍摄的越南题材电影 118

第六章 伊朗电影

- 第一节 伊朗电影回顾 123
- 第二节 当代伊朗电影创作 124

第七章 韩国电影

- 第一节 韩国电影回顾 135
- 第二节 九十年代以来的韩国电影 140

第八章 印度、巴基斯坦电影

- 第一节 印度电影 149
- 第二节 巴基斯坦电影 158

第一章 20 世纪中国大陆电影

第一节 初盛景观

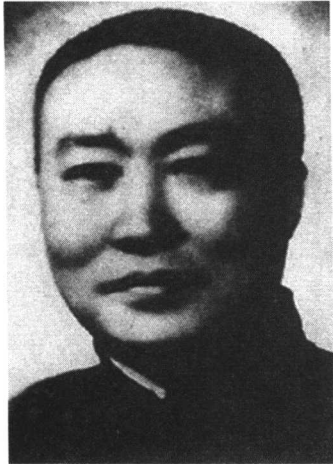
东方电影，大致可分为三大区域：以华夏文化为中心的东亚区，以印度文化为中心的南亚区和以阿拉伯文化为中心的西亚区三大板块。

在世界电影诞生 10 周年之后，在远东最古老的国家——中国首都北京，丰泰照相馆的老板任庆泰于 1905 年拍摄出中国第一部影片《定军山》，从而揭开了中国电影的序幕。此后，外国商人陆续来华，和上海滩上的商贾艺人开办影院和设立制片公司。但直到 1913 年由张石川、郑正秋领导的明星影片公司和由黎民伟兄弟创办的华美影片公司各拍出故事片《难夫难妻》、《庄子试妻》，中国电影才略具雏形。1922 年明星影片公司《孤儿救祖记》的成功开创了中国电影“默片”时代的黄金岁月。其后，《玉梨魂》、《空谷兰》等影片，以家庭伦理为内容，以妇女儿童为主要表现对象，表达对弱小善良人物的

深切同情。艺术上它们通俗易懂，故事生动，符合中国老百姓的审美趣味。这些带鸳鸯蝴蝶派风味的影片使明星影片公司以及后来的天一影片公司等站稳脚跟，获得足够的市场和信誉，在当时

外片占主导地位的电影市场上，“中国造”电影才找到了自己的一席之地，从而打开了国产电影的局面，带来了中国民族电影事业的初兴。由留学生创办、在当时被誉为“新派”的长城影片公司和神州影片公司，前者以问题为中心，探讨人生，针砭时弊，创作了《弃妇》、《春闺梦里人》、《伪君子》等一批社会问题片，在人物身上寄寓了对现有道德秩序和社会体制的反抗叛逆精神。后者多以家庭、恋爱、婚姻、友谊为题材，偏重探讨人性人情，以情动人，拍摄出了《不堪回首》、《难为了妹妹》等影片。

中国电影从其诞生之日起，商业利润和教化功能一直是推动它转动的两个轮子。倘说早期的国产影业较多关注教化功能（只从整体而言），那么从二十年代中期起，各新老公司则越来越把电影作为一种实业来办，其作品也就更多地具有符合市场规律的商品属性。由天一影片公司发轫的古装片创作经过两年时间终于演化成一场轰轰烈烈的“古装片运动”。紧随其后的则是盛行于 1927 年前后的武侠片。而 1928 年明星影片公司的《火烧红莲寺》则成为历时 4 年之久的神怪片创作之滥觞。倘说武侠片中那种铁血江湖、



张石川



郑正秋

风云激荡的氛围还折射出二、三十年代的时代特征，其匡扶正义的侠义精神和善恶有报的故事结局使被压迫者的不平和人生幻想在身临其境的观赏中得到了宣泄和托放的话，神怪片则向着消极浪漫主义的极端化发展，结果使二十年代商业片创作步入了最后的歧途。直到1931年3月当局严令禁摄“提倡迷信邪说”的影片之后，神怪片浪潮才渐告式微。

正是在中国电影界武侠神怪片创作渐趋衰落、各电影公司进退维谷无所适从之际，由罗明佑创办的联华影片公司适时地打出了“复兴国片”的旗帜，于1930年推出了第一部令中国电影界为之震动的《故都春梦》。该片取材于北京郊区某小学教师贪慕虚荣、浮沉宦海的真人真事，由于创作者在素材基础上挖掘了人物性格的悲剧色彩和人性的复杂性，并寄寓了一定的现实批判和人生警示意图，艺术处理精致讲究而一炮走红。紧接着联华影片公司又推出了清新脱俗的《野草闲花》、《一剪梅》、《桃花泣血记》、《恋爱与义务》等作品，以耳目一新的创作实绩显示了“中国造电影”的巨大潜力。值得一提的是，上述“国片复兴运动”的代表作大多由当时著名影星阮玲玉和金焰担任主演，他们不仅以真挚纯朴的演技塑造了动人的银幕形象，而且以自身



罗明佑

清丽英俊的外形和脱俗的内在气质，向观众展示了一种新的大众偶像风采。但真正促使三十年代的中国电影发生整体性艺术巨变的却是“左翼电

影运动”的大规模崛起。

随着商业主义制片路线的盛极而衰和左翼电影运动的兴起，三十年代出现了中国电影史上的第一次高潮，内容广阔，佳作迭出，风格各异。按内容分，可分为四大类型。

1. 表现阶级斗争，反抗外国侵略。这类影片有《狂流》、《姊妹花》、《母性之光》、《城市之夜》、《夜半歌声》、《渔光曲》等，它们的共同点就是始终设置社会上两大对立阶级之间的压迫、斗争和反抗。这些影片中的人物不再甘于被侮辱被损害的奴隶地位，再不是二十年代影片中那些逆来顺受、安分守己的“沉默的国民”，而是觉醒起来与统治者进行你死我活的殊死抗争。这种迫害与复仇的主题，这种被奴役者爆发于觉醒之后的愤怒的呼声，是以前的电影从未接触过的全新的冲突。而且这种冲突也一改被压迫者清一色的失败以及由此带来的浓得化不开的黑暗和喘不过气来的悲剧氛围，破天荒地第一次让被压迫者从整体上获胜。倘说二十年代武侠电影中那些武侠英雄锄强扶弱，除暴安良，行侠仗义，为人之所不能为，为人之所不敢为，是受压迫受剥削者在现实中敢怒不敢言而借助武侠英雄进行的一次幻想性发泄的话，那么这种幻想性的发泄与现实中沉默的矛盾到了三十年代则被左翼的阶级斗争学说打破了。可以说，左翼电影将这种反抗复仇从幻想变成了现实。大革命失败后，整个世界向左转，红色的三十年代是一个宣扬革命、鼓动仇恨、倡导反叛的年代。这批左翼



阮玲玉



金焰

电影所包含的强烈的破坏欲,金刚怒目式的仇恨,刚硬的价值尺度,向上层统治阶级发难的复仇精神正投合了大革命失败后普遍郁积在人们心中的

仇恨和报复破坏欲望,在艺术风格上构成与二十年代迥异的强悍狂暴的基调,具有一种动和力的美感。它们改变了中国电影走向,将电影从以前妖魅侠影、老套言情、远离现实中解放出来,一大批有着新的主题和人物,昂扬向上的精神,真实反映时代风貌的电影应运而生,翻开了中国电影崭新的一页。然而,无庸讳言,不少电影主题钢筋铁骨般地凸突,却缺乏血肉丰满的形象作铺垫,情节牵强附会,人物背负着观念行走,脸谱化倾向明显。人为地设置阶级对立的线索,非好即坏的道德臧否标准等等影响了对人性的挖掘和作品的深度,破坏了生活本身的自然形态和固有蕴含。也就在这时,中国电影与政治结下了不解之缘。然而,政治是一把双刃剑,它成就着你,也制约着你。倘无政治的参与,中国电影仍不会从以前妖魅侠影、老套言情的模式中解放出来,一定会少更多的现实感时代感。但倘无政治有形无形的束缚,中国电影一定会少更多的公式化、概念化,会出现更多具有人性深度、更多张扬个性之作,“十七年”电影尤其是“文革”电影更不会被政治扭曲得极度变形。成也萧何,败也萧何,百年功过,谁与评说?

2. 揭露社会黑暗,为弱者鸣不平。这一类

影片以《神女》、《桃李劫》、《马路天使》等为代表。虽然第一类影片中阶级对峙的主题线索仍然延伸到有些作品中,但它们主要不是以阶级分析的观点去构筑两大阶级阵营的贫富悬殊及不可调和的矛盾冲突,而是站在人道主义立场上,对被侮辱被损害者寄予深切的同情。人物背后也没有第一类影片中那样虽然无形但强大的阶级的支撑,他(她)们是个体而非群体。因而一般都缺少第一类影片中所透出的亮色,更不说反抗和复仇的主题。自始至终充斥着的是浓得化不开的黑暗,窒息得喘不过气来的悲剧氛围及创作者流露在银幕上的愤懑之情。《神女》一开始,我们便看到一个被侮辱被损害的下层妇女,她无依无靠,无名无姓,靠出卖肉体为生。晚上,她伫立街头,任人玩弄作贱,生活在邻人的冷眼嘲笑中。但警方仍不放过她,流氓又将她长期霸占。好不容易用出卖自己肉体的钱供孩子上学,却因自己低贱的职业,学校勒令孩子退学。拟迁往他处,霸占她的流氓又偷走了她的积蓄,将她最后做人的路堵死。一气之下她将长期吸她血的流氓砸死,被判12年监禁。为了不让自已低贱的职业在孩子幼小的心灵上留下阴影,她让探监的人捎信给孩子,说他妈妈已不在这个世界上。在漫长孤寂的铁窗岁月里,只有遐想



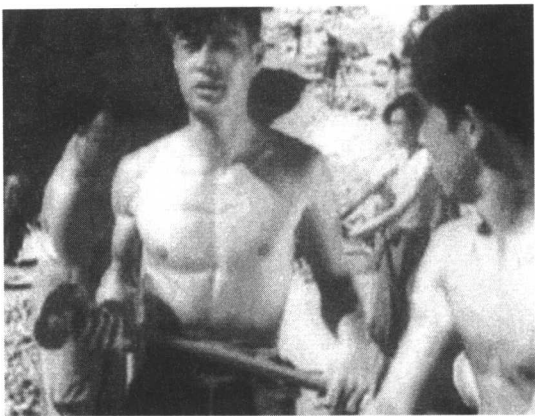
《神女》剧照

和梦幻中孩子天真纯洁的笑脸是她唯一的慰藉。《桃李劫》中一对富有热情和抱负的青年，闯入社会后，几年时间，夫失业，妻病死，未满月的孩子被送进育婴堂。因拒捕，丈夫被处死刑。《新女性》中的未明才貌双全，却遭受人格和事业的双重打击。在失业、贫困的逼迫下，在寡姐稚子生计无着、孩子重病无钱医治的绝境中，被迫卖淫。最后孩子不治而死，她走上了自杀的绝路。影片正是通过“神女”、《马路天使》中的“小云”姐妹这些在社会底层挣扎的善良灵魂遭践踏遭摧残，通过《桃李劫》中的陶建平、黎丽琳这一对具有正义感、疾恶如仇的性格和诚实品德的知识青年被社会所吞噬，对当时的社会提出了强烈的控诉，表达了对整个社会的彻底否定。当然，有些影片由于表现形式上的喜剧性，使人物暂时获得了对苦难的心灵超越，暂时冲淡了人物命运的悲剧感，观众从含泪的笑中可暂时放松一下绷紧的神经，但剧终笑敛，观众仍能感到黑暗从四面八方围拢过来。除个别影片的结尾按照左翼影片所要求的对前途的强行向往外，其他影片都是封闭性的，一扇大门死死地锁住黑暗，不向光明露一丝缝隙。一般来说，在思想上这类影片未达到第一类影片那样理性的穿透力，但艺术性高于第一类影片。

3. 歌颂青春活力，反映青年人的出路。这



《马路天使》剧照



《大路》剧照

首先以孙瑜此期导演的影片为代表，它们是《野玫瑰》、《天明》、《大路》、《小玩意》、《体育皇后》等。这批影片的着重点是在倡导一种“青春的朝气、生命的活力、健全的身体、向上的精神”。^①目的是为了“引燃整个民族的青春之焰”。它们具有的青春气息、乐观向上的精神、象征的意蕴、牧歌风味和崇高的风格，为中国电影提供了独树一帜的风格类型。不足处是有时过分脱离现实生活而有悖情理，内容较为空洞，因而极大地削弱了它们的艺术感染力。正如当时有人评论的“孙瑜君是以乐观向上著称的。但是我们看到的只是些海市蜃楼的幻觉，是梦里的微笑，即使觉得快乐而欢畅，也非常浮淡。”^②

另一类影片如《风云儿女》、《时代的儿女》、《三个摩登女性》等则是表现在时代大风暴中年轻人的选择、追求和出路。它们像一盏盏明灯、一面面旗帜昭示着年轻人应走的路。但最大的缺陷是概念先行，人物身上背负的教化功能压倒了他们性格的丰富性和多样性，使得人物大多成为了时代精神单纯的传声筒。

4. 宣扬正统意识的传统道德规范。

罗明佑“复兴国片”的初衷就是要以“我国固有之懿风美德，发扬光大，贡献社会”，“以其达到提倡艺术劝善惩恶之目的”。^③正是在这一制片方针的指导下，联华影片公司产生了《国风》、《天伦》、

《人道》等影片。从今天看,这些影片提倡尊老爱幼,济人危难,以德报怨,期望借助道德的重整,提高国民素质,以促进社会的发展,在思想性上是无可指摘的。但必须指出,这类影片因为较强的功利性往往说教味过于浓厚而显得空洞,人物的转化缺乏现实可信性。而且三十年代的社会矛盾极度尖锐,反帝反封建如火如荼,这类影片以宣传中国固有的道德伦理为鹄的,掩盖了社会矛盾,转移了人们的视线,多少与时代精神相悖。

除以上四种类型外,还有由洪深编剧的一些以讽刺喜剧的样式表现小市民生活和心态的影片如《新旧上海》、《梦里乾坤》,二十年代延伸过来的武侠神怪片的余波,具有唯美情调的《粉红色的梦》、《南国之春》,由田汉编剧的《湖边春梦》、侯曜编导的《复活的玫瑰》和《海角诗人》等具有浓厚的知识分子情调和感伤浪漫气息的影片,但它们都未成气候,很快淹没在强大的主流电影浪潮中。

总之,三十年代电影扭转了此前电影游离于时代社会之外的弊端,第一次与“五四”以来的新文学主流汇合,为四十年代电影的全面成熟打下了坚实的基础。但除一些优秀影片外,不少电影意念大于形象,理大于情,内容大于形式,社会学色彩大于艺术的含量。评判尺度简单,人物性格单一的现象较为普遍,有些演员的表演还未完全摆脱戏剧的影响,生硬做作。所有这些限制了三十年代的中国电影迈向更高的辉煌。

第二节 板块漂移(1937—1945年)

一、国统区的大后方电影

1937年“七七”芦沟桥事变,标志着抗日战争的全面爆发。此前中国的电影制片机构及其从业人员主要集中于上海,上海被称为“东方好莱坞”。随着“一二八”以后大批影人加入抗

日救亡演剧队和同年11月上海失守,中国影坛出现了重新分化和组合,形成了国统区、沦陷区、租界区和共产党根据地四种区域的电影创作格局。

国统区的“大后方电影”主要发生于武汉、重庆和成都。这一时期有三大官方电影制作机构:中国电影制片厂(简称“中制”)、中央电影摄影场(简称“中电”)和西北制片厂。

中国电影制片厂原是国民党军事机构“南昌行营军训处”辖下的一个电影制作单位,成立于1935年。1938年2月,随着国民党“军事委员会”下属的“政训处”在国共合作后改组为“政治部”,第三厅将原国民党政训处管辖的“电影股”以及所属的“汉口摄影场”改建为“中国电影制片厂”。

中央电影摄影场是国民党“中央宣传委员会”辖下的一个官方电影机构。抗战爆发后,中央电影摄影场频繁搬迁,由南京至芜湖、至汉口、至宜昌,最后抵达重庆。

西北制片厂。西北制片厂是国统区第三大官方电影制作机构。其前身是“西北影业公司”,1935年5月由阎锡山于太原投资创办。抗战爆发,太原失守,西北影业公司迁至西安,又复迁成都,改名“西北制片厂”。在纪录片和故事片方面成绩可观。

战时国统区的电影创作主要有两大类:新闻纪录片和故事片。

(一)新闻纪录片。抗战爆发后,国统区将一百多个摄影师分布于全国各战区,共摄制影片近80部,形成了新闻纪录片前所未有的兴盛局面。其内容主要有以下四大类。一是报道战时军事活动。二是纪录战时各界、各阶层人民支援抗战的活动和社会动态。三是揭露日军侵华暴行。第四类是报道国统区社会、外事活动,反映边远地区战时动态和习俗风光。战时新闻纪录片,在国内外广受欢迎。不仅在新加坡、越南、

缅甸、菲律宾这些传统的东南亚国家获得广泛反响,还通过战时的外交、政治、文化方面的多种途径,运往苏联、美国、乃至西欧的一些国家,由此产生了较大的国际影响。战时新闻纪录片为我们留下了那个时代忠实的历史画面和珍贵的文献资料,也影响了战时故事片的纪实性风格。

(二) 故事片。1938年1月到10月短短半年多时间里,“中制”首先摄制了《保卫我们的土地》、《热血忠魂》和《八百壮士》三部正面描写抗战的故事片。



《八百壮士》剧照

这些作品的主题主要集中在暴露敌人灭绝人性的暴行,以引起我军民的义愤和杀敌的勇气或表扬我民族英雄的史迹,激发人民的抗战激情。但由于主要把农民和士兵作为宣传教育的对象,叙事较简单,技术上较粗糙,并有相当明显的说教痕迹。从1939至1940年底这两年内,中国电影制片厂、中央电影摄影场、西北影业公司又拍摄了诸如《好丈夫》、《东亚之光》、《胜利进行曲》、《火的洗礼》、《青年中国》、《塞上风云》、《日本间谍》、《中华儿女》、《长空万里》、《风雪太行山》等影片。

这批抗战故事片的特点是:1. 纪实性新闻性。取材于抗战真实事件的故事影片几乎占到出品总数的一半。在造型处理方面,注重实景拍摄,有的还将有关事迹的纪录片镜头段落剪辑穿插其间,作为故事片的有机构成。2. 通俗性。

影片有头有尾,事件因果清晰,人物关系明了,画面含义单纯。3. 故事情节安排上的固定模式。这些影片不约而同地采用一条几乎相同的故事线索:主人公原有的平静生活被打破——目睹日军的暴行或饱受苦难——觉悟自身处境的艰难或使命的崇高——走向坚决抵抗侵略者的道路——最后取得胜利。这种情节结构建构了一种战争与人、个人命运与民族命运的影像寓言,体现了中国人民的爱国主义精神和英雄主义气概以及抗战必胜的共同信念,而且符合抗日战争的发展历程以及正义战争最终要战胜侵略战争的历史必然性。当然,由于战争的影响,大后方的故事片还有许多遗憾和缺陷,由于过分强调电影的宣传教育功能和政治理念,往往陷入标语口号和公式化的误区。题材较为单调,人物形象类型化浅表化,情节结构程式化,电影语言相对保守和贫乏等。但无论如何,大后方抗战故事片是一份宝贵的财富,是中国电影史上的重要一页。

二、“孤岛”电影运动

1937年11月中国军队撤离上海,日军碍于外交原因,暂未进入上海苏州河以南的法租界和公共租界,因而这一块地盘便成了一座既被敌人包围又偏安一隅的“孤岛”,直到1941年12月8日太平洋战争爆发、日军进入租界止,这



《日本间谍》剧照

个时期被人们称为“孤岛”时期。

“八一三”战争，曾给上海影业以极大的打击，只有艺华影片公司地处租界安然无恙。1937年11月国民党军队撤离上海后，天一影片公司南迁香港，残存的影业公司也未拍片。加上不少电影从业人员因失去工作机会转向话剧或其他救亡运动，或随政治文化中心的转移而奔赴内地或香港，初期孤岛影业一时冷寂如遗。但国民党撤离后，在租界当局的管辖下，孤岛形成偏安一隅的相对稳定局面，为影业的复苏创造了条件。新华影业公司首先乘影坛荒芜、无人竞争之机，恢复拍片，大赚其钱。一批小的制片公司观之眼红，纷起仿效，遂造成了1938年上半年孤岛影业的复兴。新华影片公司、艺华影片公司、国华影片公司是孤岛时期三家最大的电影公司。

孤岛影业的性质和制片宗旨较之于国统区影业，有着明显的不同：前者皆为私营，后者概由公办；前者公然奉行营利至上的原则，后者以抗战宣传为宗旨。在短短几年间，它将20年代的神怪片、古装片、时装片在新的历史语境中又重新演绎了一遍。不过有些影片也加进了抗敌御侮的爱国思想，有的还达到了艺术和票房的双赢。尤其值得重视的是由新文学家创作的电影，它们是这个时期孤岛时装影片的重要收获。于伶的《女子公寓》、《花溅泪》，均系作者根据自己同名舞台剧改编而成，尤以《花溅泪》影响较大。它写出了“八一三”前夜上海滩上舞女的不幸和觉醒。《乱世风光》（1941年）是柯灵的力作，也是这个时期最优秀的电影。影片描写抗战爆发后，孙伯修一家在战乱中失散了，妻子凌翠岚和女儿小翠逃到上海，投亲不遇，寻访伯修又杳无音讯，只好暂时寄寓下来。孙伯修则在流亡途中结识了一个单身的贵妇人叶菲菲，也一同辗转来到上海，并同居。接着电影描写了孙伯修和翠岚在“孤岛”安顿下来后两种截然不同的遭遇：孙伯修靠着叶菲菲的财富，一帆风顺，做

了乐丰银行的经理。而翠岚母女则过着流亡的艰难生活。小翠入校求学，颇得校长怜爱，并与班上同学陈华感情



《乱世风光》剧照

甚笃。但一年半后，翠岚终因生活困难而陷于绝境，在舞女柳如眉的怂恿下，不得已瞒了女儿小翠去同乐丰银行的副经理钱士杰“交际”。由于钱士杰的关系，孙伯修和翠岚意外地会面了。境遇天壤，夫妻恍若路人。小翠知道了母亲的“交际生活”，决定离开母亲，随校长和同学们远赴内地。影片最后，翠岚在绝望中投江自杀。孙伯修因投机失败，妻子自杀，女儿出走，又因叶菲菲求欢于钱士杰，世态炎凉使他精神失常。他跑进舞场，进行变态的豪赌和狂欢。小翠则在《青年进行曲》雄壮的歌声中踏上走向光明的道路。《乱世风光》的成功之处在于通过特定环境中的人物性格及其细腻的心理描写，相当深刻地展示了主人公灵魂的痛苦和挣扎，在性格悲剧中突现了时代和社会的悲剧。尤其是生动刻划了孙伯修这个“随着乱世风涛打滚”、由惶惑到逐渐堕落以至于陷入不能自拔的痛苦人物形象。孙伯修的形象塑造，达到了抗战时期中国电影创作少有的深度，是一个难得的艺术典型。《乱世风光》这种着眼于战争所带来的人物命运和性格的变迁的取材角度和艺术手法，不仅使该片成为孤岛时期最优秀的作品之一，而且也开启了战后同类作品的先河。从《乱世风光》到《一江春水向东流》，其发展的脉络清晰可见。

三、沦陷区电影

沦陷区电影包括东北和上海两部分。

日本在中国国土上最早建立的电影制片机构是1937年8月21日在长春建立的“满洲映画株式会社”(以下简称“满映”),该机构直接由日本关东军和伪满警察部门所控制。其理事长甘粕正彦是关东军的心腹,曾任伪满警察的最高头目。“满映”的使命是执行“国策电影”的制片方针,“藉着映画,用整个的力量,实行对内对外的思想战!宣传战!”^④，“教育人民有王道乐土的世界观”^⑤。被认为是“国策电影”代表作的《大地逢春》就是例子。影片描写承德地区一对农民夫妇,本来生活很美满。男的参加八路军,亲眼目睹逃跑的士兵抓回来被枪毙的情景,便心生恐惧。后来他所在的部队驻扎进他的家乡,他晚上站完岗回家探望亲人时,发现他的连长正在奸污他的妻子,一怒之下他打死了连长,带妻逃走。后来伪满军打退了八路军,他们夫妻重返家园。由上可看出所谓的“国策电影”就是恣意捏造情节,极力美化日军及伪满国军,另一方面又颠倒黑白,歪曲事实污蔑八路军及抗日力量。1945年8月15日,日本无条件投降,伪满洲国政府随之垮台,“满映”理事长甘粕正彦自杀身亡,“满映”解体。

在华北,1938年2月,在北平成立了伪“满映”的分支机构——“新民映画协会”,除限制华产影片放映外,该协会还制作了一些纪录短片。1939年11月,又以新民映画协会为基础,由“满映”、华北临时政府以及日本的松竹、东宝影片公司共同投资,成立了“华北电影股份有限公司”。

1941年12月8日,亦即太平洋战争爆发的当日,日军越过苏州河,占领租界,维持了四年多的“孤岛”成为沦陷区,“孤岛”电影也为日伪电影所垄断。上海的电影业,包括放映、发行与制片三个方面,都起了很大变化。苏联电影不能放映,代之而起的是日本电影。日伪对上海电影的控制,也是循序渐进的。如果说在满洲和

北,敌伪电影主要由日军自己来主持的话,那么,在上海则主要利用电影汉奸出面。1939年6月27日,中华电影股份有限公司成立,这是一家日本人与汉奸合流的电影机构,垄断了在华中、华南敌占区的影片发行。它标志着日本人迈出了向上海电影进行有组织、有步骤侵略的第一步。“孤岛”消失后,上海电影业全部被日军控制。日本军部派“中国通”川喜多长政主管电影事业。鉴于中国沦陷区观众对于日本“国策电影”采取抵制、拒绝观看的情绪,他们停止那些政治色彩浓烈、明目张胆鼓吹侵略中国的影片的摄制,而以更隐晦的手法拍摄一些“日中提携”、“日中亲善”主题影片。而大多数则是粉饰现实麻痹观众意识的恋爱婚姻,家庭纠葛,以及恐怖侦探之类的影片。《春江遗恨》以太平天国反对清朝统治者的农民起义为背景,虚构了一位名叫武士高杉的日本青年,只身漂泊来到上海,认清了英美侵略中国的野心,营救了化妆来到上海的李秀成部将沈翼国,但并不为沈翼国所信任。不久,太平军攻陷上海,实行禁烟,这侵犯了英国利益,于是英国调动军队向太平军进攻。这时沈翼国才认识到高杉才是自己的真正朋友,开始了对英军的反击。《春江遗恨》和借林则徐禁烟的历史演绎成的《万世流芳》都是用借古喻今、转移目标的办法,来暗示英美两国是中日的共同敌人,只有“日中提携”才能“共存共荣”,露骨地宣扬了“大东亚共荣圈”的思想。

四、延安电影团

1938年秋,袁牧之带着从香港购得的全套16毫米电影器材和荷兰人伊文思赠送的一架埃摩摄影机到达延安,在八路军政治部下面成立了“延安电影团”。限于客观条件,延安电影团无故事片产生,但在它存在的七年时间里先后摄制了《延安与八路军》、《生产与战斗结合起来》、《白求恩大夫》、《陕甘宁边区第二届参议

会》、《十月革命节》、《边区生产展览会》、《中国共产党第七次全国代表大会》等短纪录片、新闻片和新闻素材,反映了当时根据地的社会面貌、历史事件和政治生活,为历史保存了弥足珍贵的记忆瞬间。它培养的一批专业人员以及电影创作中所体现的清新朴素的镜头风格,还为日后的解放区电影和新中国初期电影提供了传统之源。

第三节 战地银花分外香(1945—1949年)

1945年8月日本投降后,国民党划分了上海、南京、北平、长春4个电影接收区。中央电影摄影场接受了三个重要的日伪电影机构——上海“华影”,北平“华北电影公司”与长春“满映”,成立了三个电影制片厂,成为国民党最为庞大的官办电影机构。长春电影制片厂也隶属于国民党宣传部,是在接收伪“满映”的基础上建立起来的。中国电影制片厂接收了南京的日伪电影产业,并分得了上海伪“华影”的部分产业,厂址设在南京。

中国的民族电影艺术在走过了40年的风雨历程后,终于达到了它应该达到的高度,一大批银幕佳作以其深刻的社会批判和同样深刻的心理探析,完成了对时代的忠实纪录,同时又以对银幕语言的完善和独到的创造,呈现出民族电影的成熟风采。为论述的方便,我们按内容将其分为以下几大部分。

一、揭露与鞭鞑

对战后社会现实的批判性展示,是本时期电影创作中的一个最常见最突出的主题。抗战结束后,由于官方政治的腐败,中国社会陷于一个经济秩序混乱、人民生活急剧贫困化的局面,这不能不引起艺术家们的愤慨与思索,并自觉地将这种情感外化在银幕上。这个主题下面又

可分为三类。第一类影片以《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《还乡日记》、《天堂春梦》、《无名氏》等为代表。它们的共同点是运用对比鲜明的反衬手法来揭露现实的黑暗。八年抗战,影片中的主人公积极投入全民族抗战的洪流中,忍受苦难、流亡、颠沛流离,熬过漫漫长夜,在忍耐与焦渴的等待中,把一切美好的梦想——清明的政治,便宜的物价,安适的住房,家人团聚,乐享天伦,寄托于抗战的胜利。突然有一天胜利自天而降,人们欣喜若狂,匆匆卖掉衣物行李,辗转回到上海。然而梦寐以求的和平、安宁、幸福、民主、自由,与胜利相伴生的那些光明、梦想却在冷酷现实的打击下肥皂泡沫般地破灭,等待他们的是失业,饥寒交迫,无家可归,甚至家破人亡。复员比逃难还难,胜利比抗战更苦。而在抗战期间大发国难财甚至为虎作伥的人摇身一变俨然以“接收大员”的资格,由战前的发国难财到战后的发胜利财,既接收房产,也接收别人的夫人,声势显赫,不可一世。而真正有良心的公教人员过不上好日子。《八千里路云和月》中的江玲玉、高礼彬,激于民族义愤,离开温暖的家和宁静的校园,走向战火纷飞的乡村内地,走向与饥饿、寒冷和死亡相伴生的民族战场,沿线劳军演出,发动群众,备尝艰辛。最后到达陪都重庆,仍然是破衣御寒,稀粥糊口,蚤虱伴宿,只因为他们对抗战抱着坚定的信念,对



《一江春水向东流》剧照

胜利后的远景抱着美好的梦想。他们梦想有一个宁静温馨的家,在和平民主的社会生活中享受自由幸福的生活。然而,回报他们的只是战后的黑暗、腐败和罪恶。相反,江玲玉的表兄周家荣,战初贪恋上海安宁的富贵生活,战时作为半官半商到重庆发国难财。此刻,他又抢飞上海,大发胜利财,飞黄腾达。《一江春水向东流》中的素芬,在丈夫走后,含辛茹苦,奉母抚子,历尽人间的苦难辛酸,只为了战后能夫妻团聚,乐享天伦。然而她的全部生活,全部的辛劳,全部的憧憬等来的是张忠良的变心堕落,日思夜想的丈夫竟成为别人的怀中物。作者就是这样让人们由希望到失望,由梦想到现实这样残酷的转换来达到对当时社会强烈的控诉,给我们描绘出“无名氏”——千百万普通民众在“胜利”前后的悲惨命运。

然而,我们发现,在这些影片中普遍横卧着一条鲜明的道德伦理线索,对社会的批判是借助伦理道德来完成的。江玲玉、高礼彬、素芬这些正直善良、为抗战卖力的人,贫病交迫,衣食无着。而那些战争中的吸血虫们,战后竟成为“占有一切,享受一切”的天之骄子。黑白混淆,善恶倒置。作者就是以这样一幅好人受难、坏人享乐图和善恶各得其报的常情天理被无情地颠倒,来达到控诉社会的目的。

倘说上面一类影片将有价值的东西毁灭给人看,自始至终笼罩着浓重的悲剧氛围,那么《还乡日记》、《乘龙快婿》则是将无价值的东西撕破给人看,描摹战后现实生活中的丑恶,以喜剧的形式演绎了同一主题。《还乡日记》围绕找房子这一线索,描写了重庆来的接收大员老洪,不仅接收了别人的房产,还接收了别人的小老婆。谁知好景不长,被捕入狱的汉奸老裴,又以“地下工作者”的身份卷土重来,痛打老洪,夺回了老婆。老洪不甘心,又纠集一帮打手,前去进行报复,于是在这幢房子里展开了一场狗咬



《乘龙快婿》剧照

狗的恶战。《乘龙快婿》在对小市民趋炎附势心理的展示中,着重对造成这种社会心理的社会根源进行了讽刺和批判。不论是再现善的毁灭的悲剧,还是展示恶的横行的喜剧,它们都以愤激的情绪反映了战时善恶混陈的时代和胜利后令人痛心的社会现实。而这正是战后的黑暗现实以及由此而产生的普遍的社会失望愤激情绪和心理的产物,在具有充分的现实性的同时,更具有强烈的暴露性。在笑与泪中表达了作者对丑恶的无可遏止的憎恶与愤怒。

另一类则是《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》、《夜店》、《追》、《鸡鸣早看天》、《幸福狂奏曲》、《三毛流浪记》等。它们不再是对未来的美好希望作为眼前黑暗现实的衬托,不再是那种由希望到破灭的对比结构,而是一支笔直接插入现实,通过展示底层社会的不幸来鞭鞑社会的黑暗。它们虽以八年抗战为背景,但主人公不再是八年抗战的直接参与者,而是一些平民百姓,凡夫俗子:职员、退伍的军人、妓女、无家可归者、无产者等。《万家灯火》是这类影片的代表。片中主人公胡智清是一个普通的职员,妻子又兰持家有方,一家三口勉度温饱。但农村破产,老母偕次子夫妇一家来上海投亲,加重了他们的负担,引起婆媳不和。恰逢胡智清遭解雇,本



《万家灯火》剧照

来不宽裕的生活雪上加霜。妻子又兰负气出走而流产，胡智清拾得一钱包被诬为偷窃而遭痛打，后被汽车撞伤。最后在宽恕和谅解中，在苦涩的泪中一家人终于团聚。与第一类影片一样，它们也设置了善恶对立的线索，一方是处于社会底层的善良不幸者，一方则是那些摇身一变的汉奸、官僚、地痞流氓，将前者的不幸和苦难归于后者。这些资本家、房东老板、地痞流氓也正是当时黑暗社会的体现与写照。它们通过善良正直的人遭不幸，而控诉了那个社会的不合理性。《夜店》中最后全老头说的：“这个世界好冷呀！好人受苦受难，坏人反倒可以……天理，天理在哪儿呀？！”可作为这一类影片的主题。与三十年代左翼电影相比，那种一切以阶级为标准进行划分的痕迹要淡一些，但左翼影片那种善恶对峙的基本模式未变，它们也以伦理道德的悖论来达到强化主题的戏剧效果。一般来说，这类作品没有第一类作品那样稠浓、临终也未化开的悲剧氛围，往往向着光明打开一道门缝，有的更打得大开。有的虽然关着，但通过恶人遭报应似乎昭示着人间的正义犹在，虽算不上光亮，但给人一种道义的快乐与安慰。《乌鸦与麻雀》中“恶”的体现者侯义伯最后在蒋家王朝的分崩离析中带着他的小老婆如丧家之犬狼狈逃窜，孔有文收回了自己的房产。大年三十晚上，大家热闹地聚在一起吃年夜饭，孔有文将一

幅春联贴到大门上：“爆竹一声除旧，桃符万户更新”。以这样一个万家团圆的喜庆气氛结束，真实生动地再现了光明战胜黑暗、新生取代腐朽这一转折过程。《夜店》结尾善良的“小妹”虽在风雪中吊死，但还是让那个吝啬狠毒的闻太师被毒死，杀人凶手“赛观音”和其情夫也被缉拿，杨七郎获释。《万家灯火》的作者也不忍心让胡智清家破人亡，还是让他们在宽恕和谅解中一家团聚。

二、灵魂的拷问

知识分子在抗战是一个重要的阶层，因此也就成为了电影着重表现的对象。但这类影片不像第一类影片着重描写知识分子生活的苦难，而是描写在这场伟大的民族解放战争中知识分子的分化和思想性格的变迁，重点放在对他们灵魂的赞颂与拷问上。这一类影片有《希望在人间》、《忆江南》、《遥远的爱》、《街头巷尾》等。沈浮编导的《希望在人间》写的是以邓庚白为代表的沦陷区爱国知识分子生活的影片，是一首爱国知识分子的浩然正气之歌。影片正是通过以邓庚白为首的家庭成员和其他爱国志士的群雕，表现了在国家民族处于危难时，中国人民不屈不挠、同仇敌忾的精神与气概。而与之相对的则是对那些软弱动摇、摇摆变节的知识分子进行鞭鞑。田汉编剧的《忆江南》中的黎稚云这个



《忆江南》剧照