

中国新文艺大系

1937 — 1949

电影集

中国文联出版社

中国新文艺大系

1937—1949

电影集

程季华 主编

中国文联出版社

1996·北京

(京)新登字172号

图书在版编目(CIP)数据

中国新文艺大系: 1937~1949: 电影集/程季华主编.
北京: 中国文联出版公司, 1996.10

ISBN 7-5059-2151-7

I.中… II.程… III.①文艺-中国-1937~1949-文集
②电影文学剧本-中国-现代 IV.1206.6

中国版本图书馆CIP数据核字(96)第15228号

中国新文艺大系

[1937—1949]

电 影 集

程季华 主编

中国文联出版公司出版、发行

(北京农展馆南里10号)

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

787×1092毫米 16开本 46.5印张 6插页 927千字

1996年10月第1版 1996年10月北京第1次印刷

印数: 1—700册

ISBN 7-5059-2151-7

I·1522

(精) 定价: 85.00元

中国新文艺大系



中国文联出版社

中国新文艺大系总编辑委员会

总 顾 问 周 扬

总 主 编 陈荒煤

副 总 主 编 冯 牧

常务副总主编 李 庚

总 编 委 陈荒煤 冯 牧

李 庚 张 庚

王朝闻 许觉民

江晓天 张 炯

樊 骏 李景峰(执行)

潘光武(执行、兼编辑部主任)

《中国新文艺大系〔1937—1949〕》各分集主编

小说集
诗集
散文杂文集

报告文学集
民间文学集
戏剧集
电影集
曲艺集

严家炎
公木
田仲济
蒋心焕
穆青
刘锡诚
葛一虹
程季华
罗扬
郝潭封

音乐集

美术集
摄影集
书法集
杂技集
评论集

理论史料集

吕骥
冯光钰
李劫声
胡志川
王景芬
傅起凤
林志浩
李葆琛
徐适翔

中国新文艺大系主要工作人员

编辑部成员 潘光武 谢郁彦 阮增宝
顾 莘
出版负责人 李景峰 胡元义
装帧设计 张慈中

出版说明

(一) “五四”以来的中国新文化运动，是中国共产党领导的无产阶级革命运动的重要组成部分。七十多年来，中国的新文艺取得了极其丰硕的成果。这些成果，深刻地反映了从新民主主义革命到社会主义革命、社会主义建设各个历史时期中国人民的生活和斗争。它是本世纪中华民族所创造的宝贵的精神财富，是中华民族对于人类文化的巨大贡献。编纂一部反映“五四”以来中国新文艺优秀成果及其发展历程的拔萃本总集，目的是为继承和发扬革命传统、进一步繁荣我国的社会主义文艺事业，为研究、总结我国文学艺术的发展、衍变的规律和历史经验，提供一套比较系统、完整的资料。我们也期望这部总集，能帮助广大读者，在浩如烟海的出版物中选择精英，统览各个时期的优秀文艺作品，从中汲取教益；并能有助于世界各国人民了解中国和研究中国的新文艺，促进国际文化交流。

(二) 《中国新文艺大系》以马克思列宁主义、毛泽东思想为编纂的指导思想，以历史唯物主义的态度，遵循“百花齐放、百家争鸣”的方针，力求实事求是地、全面地反映我国新文艺在不同时期的历史概貌。

(三) 《中国新文艺大系》按历史时期分辑，由近及远地编纂出版。从“五四”运动前后到一九八二年底，共分五辑：第一辑〔1917—1927〕；第二辑〔1927—1937〕；第三辑〔1937—1949〕；第四辑〔1949—1966〕；第五辑〔1976—1982〕。若干年后，将续编以后的各辑。

《中国新文艺大系》每辑按文学艺术的门类和体裁分集，各辑的分集根据不同历史时期的实际情况有所不同。所有分集均有主编撰写的导言。

(四) 这次出版的《中国新文艺大系〔1937—1949〕》为第三辑，共十五集。其理论部分包括评论集和理论史料集；文学部分包括中、短篇小说集、诗集、散文杂文集、报告文学集、民间文学集；艺术部分包括戏剧集（话剧、戏曲、秧歌剧、歌剧）、电影集、曲艺集、音乐集、美术集、摄影集、书法集、杂技集。儿童文学和少数民族文学本辑不列分集，其优秀作品收入有关文学集中；优秀长篇小说目录仍收入理论史料集中；有关舞蹈集的一些资料，已作为附录收入第四辑〔1949—1966〕舞蹈集中。

本辑的编纂，仍然聘请著名专家、学者担任各分集的主编；仍然坚持运用历史唯物主义和辩证唯物主义观点，对抗战时期和解放战争时期的作家、艺术家和他们的作品进行全面衡量，同时考虑某些作品在当时历史条件下所具有的代表性，强调尊重历史、反映历史，强调质量第一，作到精选、严选、拔萃与代表性相统一，全面地反映抗日战争至新中国建立前文艺的概貌。

香港、澳门、台湾作家的作品，因资料不全，难于精确选拔，暂不收录，俟条件具备，另行增补。作品编排一般以首次发表时间或所据版本的时间为序，少数分集分类后再按时间先后排列。个别作品收入本书时，编者对一些文字错讹作了必要的订正。

（五）《中国新文艺大系》的编纂，是在中国文学艺术界联合会及中国新文艺大系总编辑委员会的领导下，依靠文艺界的大力支持，组织广泛的社会力量进行的。工作中我们还得到有关部门及海内外专家、读者的关心和支持，谨在此一并表示谢忱，并恳请惠予教正。

中国新文艺大系编辑部

一九九五年七月

序言

程季华 陈少舟

本辑《中国新文艺大系·电影集》之主旨，是编选1937年至1949年间，中国优秀电影剧本及较有成就的电影剧作家之代表性作品。这一阶段的电影剧作状况，与当时的社会历史及文化思潮同步，分为抗战八年与战后四年两个时期，形成中国电影史上颇具时代特征的两大电影潮流：即抗战电影与战后进步电影。前者是中国伟大的抗日战争历史时期产生的一场电影艺术运动和一种新的电影形态，亦是中国电影史上抗日题材电影创作的滥觞。半个世纪以来，这一题材领域的电影创作势头一直方兴未艾，随着时代的发展，电影剧作家历史眼光和艺术概括力的深化，对抗日题材表现的视角亦在变化和深入；后者是继三十年代左翼电影之后的又一电影艺术高峰，其长久的艺术生命力和广泛深远影响，是我国电影艺术史上一种瞩目的电影历史现象。

（一）

抗日战争，是中国现代史上全国各族人民及各个阶层，为挽救民族危亡，共同团结在国共两党抗日民族统一战线旗帜下，同仇敌忾、欲血奋战，抗击日本帝国主义侵略的一场气吞山河、正义而伟大的民族革命战争。正如黑格尔所说：“在战争中整个民族都被动员起来，在集体情况中经历着一种新鲜的激情和活动，因为这里的动因是全民族作为整体去保卫自己。”^①肖伯纳在答复罗曼·罗兰一封关于文学家应当关心人类社会的命运的信中，他认为在战争时期，一个作家的责任首先在于对巩固本国国防作出贡献。正是这样，在抗日战争这场空前残酷、艰难、曲折的血与火的抗争中，中国电影剧作家与其他文化战士一样，发扬中国知识分子对国家、民族命运的忧患意识传统，“以天下为己任”的责任感和使命感，创作出了一部又一部鼓动民

^① 黑格尔：《美学》第3卷下册第126页，商务印书馆1981年版。

众奋起反帝抗日的电影作品，在大后方蔚然形成了一股充溢炽烈时代精神的抗战电影潮流。

其实，这股电影潮流在三十年代初期已经拉开了序幕。由于进步电影艺术家强烈的爱国激情和高度政治敏锐性，在1931年“九·一八”事变和1932年“一·二八”事变后不久，蔡楚生联合史东山、孙瑜等很快便创作出了反映民众觉醒、起来参加抗日斗争的电影作品《共赴国难》（以下凡例举之作品及创作者，均指电影剧作及其编剧者）之后，相继有史东山的《奋斗》，孙瑜的《小玩意》、《大路》，阳翰笙的《中国海的怒潮》、《逃亡》，田汉的《民族生存》、《肉搏》、《风云儿女》等一系列电影剧作，摆脱了此前武侠、言情电情作品脱离现实的倾向，而面向民族危机的时代，从不同角度反映了各个阶层民族意识和爱国情绪的高涨，呐喊出了中华民族抗日救亡的呼声！

总之，在三十年代前期抗日题材电影创作的初期阶段，这类作品的共同特点，都是以东北沦陷或上海“一·二八”为时代背景，把当时的阶级矛盾与民族矛盾交织在一起来反映社会生活，既暴露社会的黑暗，又揭示日本侵略给中国人民带来的深重灾难；展现了关外逃亡难民、城市下层民众以及知识青年的生活境遇和思想觉醒。这些都是进步电影剧作家站在时代风云前列，发扬“文以载道”传统，自觉关心民族命运所创造的成果。

到了1936年前后，随着国内外形势的变化，为了促进文艺界抗日民族统一战线建立，“左联”宣布自动解散，随着“国防文学”口号的提出，“国防电影”的创作口号也提出来了，并展开了广泛的讨论。这一口号旨在动员一切站在民族战线上的电影艺术家，不问其所属的阶层、思想和流派，都来创作抗敌救国的电影作品。通过讨论，明确了“国防电影”的任务，号召电影工作者，在民族存亡面前，要以电影艺术为武器，更好地为民族解放斗争服务。“国防电影”的题材范围不仅是直接描写抗战斗争的，也应当是反映现实的，并鼓励各种创作方法并存，这样便进一步激励了抗日救国电影作品的创作热情。但租界帝国主义势力及国民党当局极怕冒犯了日本帝国主义，便苛刻地限制中国电影抗日反帝意识及内容，不仅禁止电影作品的反帝情节，甚至禁止影片中出现东北地图，于是“国防电影”创作遭遇到极大的困难。在如此严峻的环境下，电影剧作家没有放弃他们的战斗责任，而是

采用了曲折隐晦的方式，以影射、暗示和象征的手法来创作抗日反帝作品，实践“国防电影”的方针。如费穆与沈浮合作，通过猎人打狼的寓言故事，创作的《狼山喋血记》这部电影作品，以群狼来犯影射日本侵略者，以剧中村民各类思想比附当时社会各种人的心态，表现了对不抵抗主义的危害，揭示了只有团结一致打恶狼才能求得生存的庄严主题思想。这部作品为“国防电影”树立了“第一个标本”。接着，吴永刚创作的《壮志凌云》通过太平村农民与邻村消除芥蒂，团结抵抗匪贼侵扰的悲壮故事，较直接地体现了“要生存唯有战的主题”。集锦式的《联华交响曲》中有五个故事采用寓言、噩梦等象征手法来喻示抗日反帝的意蕴。再如《生死同心》通过塑造大革命时代的一位革命者形象，意在“危机存亡之秋，在观众中激动起一点御侮救亡的热情。”^①《马路天使》虽是反映都市下层贫民苦难生活和悲剧命运的作品，但在微末细节中暗示出了“国难当头”的社会现实，并通过民歌曲折地唱出了东北人民家乡沦陷、流落异乡的痛苦和哀思。《夜奔》与《青年进行曲》则是以反汉奸斗争为主题的两部“国防电影”剧作。从以上这些作品可以看出，随着国内政治形势的变化，抗日反帝题材电影剧作在第二阶段创作特征的变化。

真正的抗战电影剧作则是产生在嗣后的第三阶段。它以一种新的形态汇入时代的文化思潮。这时的电影创作由过去以阶级矛盾为主流，或具有反帝意识的阶段，转变为完全以民族矛盾为主流的阶段。正面表现民族奋起、抗击日本帝国主义侵略成为当时电影剧作的主导旋律；炽烈的爱国主义成为当时电影剧作的时代精神。在大后方地区形成的这样一股抗战电影运动，在中国电影史上谱写了特具风貌的篇章。

1937年“七·七”卢沟桥事变，标志着中国伟大的抗日战争全面爆发。

“一个民族敌人深入国土这一事实，起着决定一切的作用。”^②它促成了国共两党的再次合作和抗日民族统一战线的正式建立。

短短四个多月时间，京、津、沪、宁相继沦陷，武汉成为当时政治、军事、文化的中心。周恩来代表共产党出任国共合作后国民政府军事委员会政治部副部长，郭沫若任主管抗日宣传的第三厅厅长，阳翰笙任三厅主任秘书

① 阳翰笙：《关于〈生死同心〉》，载《明报半月刊》，1936年第7卷4期。

② 毛泽东：《关于打退第二次反共高潮的总结》。

兼新成立的中国电影制片厂编导委员会主任委员。在这样的政治局面下，有力地促进了电影界广泛的统一战线的形成。从上海撤退到武汉的进步电影工作者，与社会各党派爱国的电影人士，消除先前的隔膜与障碍，汇聚到抗日的同一条战线上来了，大家抱着救国的同一目标，共同建立新的电影战场，“要使每一张影片成为抗战底有力武器。”^①

就这样，从1938年1月起，在武汉以中国电影制片厂为基地开始了抗战电影制作，直到当年10月武汉失陷后，“中制”迁往重庆，抗战电影创作获得进一步发展。同时，在重庆还有一个中央电影摄影场，在成都有一个由太原经西安迁来的西北影业公司，也是抗战电影制作的两个基地。另外，从1937年底至1941年12月太平洋战争爆发这四年中，由上海转移到香港的部分电影工作者，团结香港电影同仁，开展了粤语及国语抗战电影的制作，亦取得较大成绩。

先后在武汉、重庆、香港地区掀起的这股电影潮流，便谱写出了大后方抗战电影运动历史的一页。而体现这场电影运动实绩的标志是集中摄制出了一批以抗战为主题的影片。这一时期在电影剧本创作上一个突出特点是，除了少数专业电影剧作家外，多数电影剧本则出自导演之手。因此，许多电影作品都是导演兼编剧。电影创作上这种现象，也是战时形势和条件所决定的。

例如导演艺术家史东山为“中制”创作的“抗战三部曲”，其中两部是反映农民抗日斗争的。他通过自己的作品有力地说明了广大农民并不象有些人想的那么愚昧无知，而是有强烈的爱国热情的，揭示了广大农民是抗日的主力军这一真理，肯定了他们在抗战中的历史地位。史东山的《保卫我们的土地》是抗日战争爆发后第一部正面反映抗日题材的剧作，也是第一次正面描写中国农民在这一战争中民族意识的觉醒过程的电影剧作。作品通过东北普通农民刘山与家人的流亡生涯，及其随着战争进程，他与胞弟两人思想的不同变化及走上不同的道路，在民族大义与骨肉私情面前，兄长毅然击毙了失节的弟弟，作品生动地表现了中国农民深明大义的爱国的精神。《好丈夫》则是通过二嫂这一普通农妇送丈夫从军过程中的心理变化，歌颂了善良朴实的农民的抗战热情，并揭露了地方乡绅的丑恶嘴脸。《还我故乡》这部作品

① 中华全国电影界抗敌协会“宣言”(1931·8.29)

是史东山以一种新的角度、新的选材反映时代生活的剧作。它通过沦陷区这一特殊环境中，农村市镇中上阶层在侵略与反侵略两种势力互为消长的斗争中，他们思想的动摇、妥协、觉悟及转变过程，揭示了在民族危难关头，团结各阶层民众共同抗战的思想。这部剧作所表现的人物形象的多样性和人物性格的复杂性是抗战电影剧作中少见的。从这些作品的发展和变化，显示了史东山在抗战烽火中思想和艺术上的新进步。

在抗战电影运动中，创作成果最丰硕的专业作家是阳翰笙。他不仅创作了《李秀成之死》、《天国春秋》、《草莽英雄》等五部大型话剧，激励人民抗日救亡的热忱，还为“中制”写了四部抗战电影作品。他以“八·一三”上海抗战中，谢晋元部八百将士坚守四行仓库阵地誓不投降的真实事件，创作了电影剧本《八百壮士》。作品不仅成功地塑造了团长谢晋元、营长杨瑞符两位爱国军官的英雄形象，并以激烈的战斗场面表现了八百爱国士兵誓与国土共存亡的英雄群像；还通过女童子军杨惠敏给军队送国旗的情节，表现了上海人民高涨的抗日斗争情绪。作品所洋溢的激情，体现了作家一贯的热情磅礴风格。《塞上风云》则是抗战时期第一部表现各民族团结抗日的剧作，在多民族的中国，这一题材在当时具有重大的现实意义。这部作品以生动曲折的情节，表现了蒙汉两族青年在民族危机的形势下，逐渐认识了敌人挑拨民族矛盾的阴谋，看清了共同的敌人是日本侵略者，从而消除隔阂，共同抗日。该作品很及时地在电影文学中体现了党的民族政策和全民抗战的政治路线，成为整个抗战电影运动中最有影响的作品之一。《青年中国》是阳翰笙歌颂一支抗敌宣传队热血青年的作品。它通过一位胆小老实的山村青年农民李大兴受到宣传队的感召而主动走出深山投入抗日的行列，并带动全村觉醒的故事，揭示了蕴藏在中国社会中巨大的变革力量是人民群众这一真理。作品刻画的大兴这个觉醒者的形象具有普遍的意义。1942年阳翰笙为“中制”创作的最后一个电影剧本《日本间谍》，是根据曾在日本特务机关工作过的意大利人范斯伯的回忆录编写的。作品通过范斯伯被迫为日本特务机关服务的亲身经历与耳闻目睹日本特务在中国国土上敲诈勒索、贩毒营妓、烧杀掠夺、制造恐怖、无恶不作的大量事实，有力地揭露了日本侵略中国所犯下的罪行。作品还从范斯伯的视觉，真实地表现了东北人民的痛苦生活及义勇军的抗日斗争事迹。阳翰笙是一位职业革命家，有着丰富的革命生活经历

和高昂的革命激情，因此，他的作品总是紧扣着时代的脉搏，呼应着革命的声息。他的作品题材多样，反映社会生活迅速，有着广泛的社会影响，在抗战电影运动中做出了卓著的贡献。

当时在“中制”还有一位台籍青年何非光，他本是电影演员，在抗战电影运动中转事编导，有着旺盛的创作激情，接连为“中制”编导了《保家乡》、《东亚之光》《气壮山河》、《血溅樱花》等四部作品。其中的《东亚之光》，是在政治部第三厅对敌宣传处支持与指导下创作的，从题材内容到表现手法都是比较独特的。用今天的眼光来审视，感到这部作品仍然有着特殊的意义。

日本军国主义者发动了对中国的侵略，利用“为建立王道乐土、为东亚永久和平，为日中共存共荣而进行圣战”的欺骗宣传，以及“效忠天皇”、“宁死不屈”、“至死不降”的武士道精神教育，迫使广大日本人民的子弟到中国来当炮灰。当他们亲自目睹了侵略战争给中国人民所带来的灾难，以及他们被俘后所受到的人道主义待遇后，许多日本士兵都悔悟了，决然地站到了反侵略战争的行列中。尤其日本进步作家鹿地亘和他的妻子池田幸子，以及日本世界语学者绿川英子等反战斗士，冒着危险来到中国，一方面以大义凛然的立场，发表文章、作品，抗议日本侵华战争；一方面奔赴重庆、桂林等地发动和组织“在华日人反战同盟”。他们利用国际广播电台向日本国内及日本士兵进行反战广播，并一次次组织日本反战盟员工作队携带播音器、无线电深夜潜赴最前线日本营地附近，向日军进行宣传，他们用自身的经历呼唤日军士兵觉醒，起来反对日本军国主义。有些盟员在宣传阵地上中弹牺牲。这种政治攻势对瓦解日军斗志产生很大作用，使日本士兵产生怀乡念亲的厌战、反战情绪日益加剧。特别是各地俘虏收容所的日本士兵纷纷加入反战同盟，于是在国统区及解放区相继建立了三十多个“在华日人反战同盟支部”，成为与中国人民并肩反法西斯统一战线的一个方面军。日本军国主义在中国土地上灭绝人性的暴行所写下的血腥历史，是永远涂抹不掉的。而日本士兵和中国人民在战争中结成抗日统一战线，是中日两国人民团结友好的深刻表现，是中日关系史上美好的一页。何非光的《东亚之光》电影作品，反映的正是这一历史真实。（附带说明：战后以来、还没有反映这一特殊题材的作品。）1940年初，何非光参加了一次招待日俘的茶话会，接触了

这一有意义的题材，他便到重庆附近的一所战俘收容所深入生活四十天，用他精通日语的便利条件，直接与日本战俘交谈，了解了许多日俘来中国的经过及其现实心态。他用八天八夜时间创作完成了这部剧作。他采用平实的纪录手法描绘了重庆博爱村战俘收容所一群觉悟了的日本士兵向记者沉痛回顾他们参加侵华战争和被俘的始末，其中也表现了一位大尉由执迷不悟到悔悟的曲折过程，同时也表现了这群觉悟官兵参加反战同盟到前线进行反战宣传的情景。何非光亲自导演了这部作品，他为了实现绝对真实的目的，选用了战俘收容所的日本士兵来“真人演真事”，并实拍了博爱村战俘收容所的真实环境及战俘们每日的生活作息情况。因此，这部作品不仅是一部真实而独特的纪实性故事片，同时具有历史文献价值。在日本侵略者残酷地血腥屠杀中国人民的时候，中国军队和中国人民却能理智地区别军阀与士兵，而以真正人道主义精神善待已经放下了武器的日本俘虏。中国人民这种明智、文明、善良的品格，是世界上少有的。《东亚之光》这部作品就是最形象、最真实的证明。

田汉抗战期间主要是在桂林、昆明从事抗战戏剧运动，他曾写过《回前线去》、《船娘曲》两个电影剧本，但未能拍摄。1940年他抵渝短暂期间，为“中制”创作了以1939年长沙会战为背景的《胜利进行曲》电影剧本，歌颂湘北战场上英勇奋战的官兵和坚贞不屈的人民群众。这一时期，孙瑜为“中制”创作了《火的洗礼》，作品表现一个女性叛逆分子的觉悟，歌颂大后方工人群众的爱国精神。他还为“中电”创作了空军抗战题材的《长空万里》。还有沈西苓为“中电”创作的《中华儿女》，通过四个小故事交织成一幅全民抗战的生活图景。接着他又创作了前一剧作的姊妹篇《无名英雄》，后因病未能拍成影片，他去世时年仅36年。另外，贺孟斧为西北影业公司创作了太行山区矿工与农民联合起来与日寇进行武装斗争的《风雪太行山》；沈浮为该公司创作了《老百姓万岁》，这是抗战作品中唯一一部反映根据地人民抗日斗争的剧作，可惜未能拍摄完成。

抗战爆发后，香港摄制的电影成为中国大后方抗战电影运动的重要组成部分。一些进步电影工作者由上海撤退到香港，进一步促进了那里抗战电影的制作与发展。首先是蔡楚生与司徒慧敏合作为新时代影片公司创作了电影剧本《血溅宝山城》，反映“八·一三”上海战役中，中国抗日军队姚子青营

全体官兵与宝山城共存亡的壮烈事迹。拍成粤语片在南洋轰动一时。蔡楚生与司徒慧敏合作又为启明公司创作了电影剧本《游击进行曲》，作品暴露了日本侵略者疯狂杀害中国无辜百姓的罪行，歌颂了中国人民英勇抗击日寇的爱国主义精神。嗣后，蔡楚生又为大地影业公司创作了《孤岛天堂》，为新生影片公司创作了《前程万里》等两个电影剧本。前者是反映失陷后的上海爱国青年不屈的斗争精神，揭露了汉奸特务出卖祖国的无耻嘴脸；后者是反映香港现实社会相，以及贫苦大众不屈的民族气节。在抗战时期，夏衍主要从事新闻工作，并创作了多部话剧，他也为大地影业公司写了《白云故乡》电影剧本。作品反映一个青年知识分子爱国觉醒的过程。当时在香港，李枫创作了好几部抗战电影作品：《小广东》通过东江游击队的抗敌事迹，表现了广东人民的爱国斗争精神。《小老虎》表现一个农民在抗日战争中的遭遇和成长，表达了“枪口一致对外”的主题。《民族的吼声》歌颂了劳苦大众的正义行为，揭露了奸商的卖国罪行。还有卢敦根据陈白尘舞台剧《魔窟》改编的电影剧本《烽火故乡》，暴露和嘲讽了沦陷区汉奸种种为虎作伥的丑态。此外，还有如苏怡的《大义灭亲》、侯曜的《血肉长城》、申泯的《火中的上海》、关文清的《边防血泪》、侣伦的《民族罪人》等都是抗战电影剧作。从以上可以看出在香港这块土地上生机勃勃的抗战电影形势。反映了香港正直的电影人士的爱国热情。

1941年底香港沦陷，该基地的抗战电影历史遂告结束。同时，由于胶片来源中断，国民党当局又接连发动了两次反共高潮，对抗战文艺和电影进行了种种干涉和限制，从而使大后方重庆的电影创作也基本上陷于停顿。

综观武汉、重庆及香港的大后方抗战电影剧作，具有诸多鲜明的特征，首先表现在创作题材的变化上。战前电影创作基本上是为满足都会市民的需要；而抗战电影剧作开始转向了农村和兵营。绝大多数作品取材于战时农村生活，或前线将士的战绩。这是抗战电影运动一个重大的变化。其次，在艺术表现上，抗战电影剧作注意到了农民和士兵的文化水平和审美习惯，剧情比较通俗，故事比较连贯，表现手法比较简明、朴素，形成了一种有别于战前电影作品特有的格调，即中国老百姓看得懂、感兴趣的大众化电影剧作路线。第三，直接以真人真事和真实的抗战事迹为原型编写电影剧本，具有报告文学的性质，是比较突出的一个特征。如《八百壮士》、《血溅宝山城》、

《胜利进行曲》、《东亚之光》等剧作都是历史的真实写照。第四，抗战电影剧作普遍地都能倾其全力表现正在进行的严酷而伟大的民族战争的历程，这些作品在当时看，颇具现实感和政治感；在今天看颇具历史感和时代感。上述这些整体性特征是以前的电影剧作所没有或少有的。不可讳言，由于抗战电影剧作是在战时状态下产生的“急就章”，难免粗糙一点，甚至有概念化现象。

在抗战时期，除了上述大后方抗战电影运动之外，在上海租界还有一个“孤岛”电影基地。在那被日军包围的一小块地域里，由于租界当局唯恐激怒日本侵略者，便极力压制民众的爱国活动；同时日寇、汉奸势力活动猖獗，严重影响着民众的精神和心理。另一方面，留在上海的进步爱国文化战士们，通过创办报刊、剧社、拍电影等各种方式坚持了“孤岛”的反帝文化斗争。在如此特殊的政治环境、历史条件下，“孤岛”电影制作呈现出一种畸形、复杂的发展形态。在四年“孤岛”时期，先后涌现出大小二十余家私营影片公司，他们的制片宗旨都以赤裸裸地营利为目的，只要能够赚钱，不论何种性质的片子都愿拍。他们抱着疯狂的投机心理，不择手段地迎合“孤岛”市民观众感到前途未卜、心情苦闷、精神窒息、寻求感官刺激的需要，不惜“帮助敌人麻醉自己的同胞”^①先后在1938年掀起制作充满恐怖、迷信色彩的神怪武侠片的浪潮；继之迭起的是1939至1940年间粗制滥造的古装片泛滥的局面；到1941年则又改弦易辙争拍哀情、伤感、低沉没落情绪的时装片。在四年“孤岛”时期，约共出品250部影片，绝大多数属上列倾向之制作，当然也产生了一些具有民族意识、鼓励民众恪守民族气节，发扬爱国主义精神的优秀电影作品。这些都是革命的、进步的电影文化志士在逆境中坚持斗争的成果，亦是抗战电影运动的组成部分。

如，欧阳予倩根据《木兰辞》和明清笔记中有关花木兰的传说编写的电影剧本《木兰从军》，虽是一个人们熟知的历史故事，但剧作家却匠心独运地从现实角度把握这一历史题材，赋予古人以鉴照现实的新生命，借古寓今，发挥了激扬民族气节、抨击投降妥协势力的积极作用。费穆是一位具有深厚民族文化素养的艺术家，他创作的历史人物传记剧本《孔夫子》，亦是一部从抗战现实出发，在处理历史人物上进行推陈出新的艺术创造，显示出新意的

^① 上海各报副刊编者《敬告上海电影界书》（1938.12.8）