



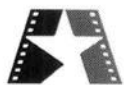
北京电影学院
电影艺术理论研究丛书

漂移、改写与再造

——20 世纪四五十年代中国区域电影之形成

龚艳 著

CIP 中国电影出版社



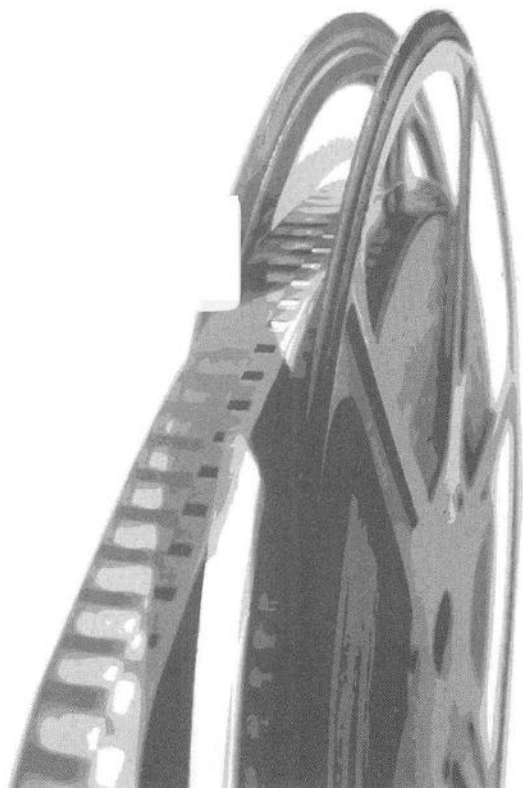
北京电影学院
电影艺术理论研究丛书

漂移、改写与再造

——20 世纪四五十年代中国区域电影之形成

龚艳 著

CFP 中国电影出版社
2013 · 北京



图书在版编目(CIP)数据

漂移、改写与再造: 20 世纪四五十年代中国区域电影之形成 / 龚艳著. —北京: 中国电影出版社, 2013. 6

ISBN 978-7-106-03675-1

I. ①漂… II. ①龚… III. ①电影史—中国—20 世纪
IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 137909 号

漂移、改写与再造
——20 世纪四五十年代中国区域电影之形成
龚艳 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编100013

电话64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email: cfpypgb@126.com.

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2013年6月第1版 2013年6月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张/12.5 插页/2 字数/200千字

书 号 ISBN 978-7-106-03675-1/J·1426

定 价 36.00元

序

王志敏

法国电影批评家安德烈·巴赞在其著名的影响深远的四卷本电影批评论文集《电影是什么》的序中似乎是不经意地提出了电影的“地质学和地形学”概念，虽然被很多人都忽略了，但在我看来，却相当重要，应该说是电影史论研究的一个重要的学术增长点。巴赞本人没有机会来实现自己的这个宿愿。电影符号学家克里斯蒂安·麦茨在其论述中多次提及电影地形学的概念，但是并没有实质性研究。

在我看来，龚艳的博士论文，对于我们更好地理解安德烈·巴赞的这个概念，非常具有启发性。

我们现在看到的《漂移、改写与再造——20世纪四五十年代中国区域电影之形成》，是作者在其博士论文的基础之上经过修订而成的一部电影史论结合的学术专著。由于作者对这一选题的情有独钟，使得论著的选题及考察的角度都有其独特性，介于断代与专题的交叉研究。尽管属于中层研究范畴，但仍可以说是一个可能产生学术思想增长点的研究角度。作者将对某一特殊时段，即从对20世纪40年代中后期开始到50年代初的中国电影格局的演变研究放到冷战时期的大背景之下进行考察，进而提出，中国电影版图在这一阶段逐渐分化为三个重要的区域：上海、香港和台湾。而此后，即在随后的“十七年”时期，中国内地电影业又在此基础上逐步形成了“上海”、“北京”、“长春”三个重要的电影中心。特别应该指出的是，论文中具有独创性地提出了中国电影发展格局的“两次分化”的概念，从而较好地对冷战初期中国电影版图的区域性与差异性进行了概括。通过对电影人员、资源、企业、体制等因素的分析，并以此为出发点，描述了中国电影在冷战初期的形态特征，为我们更好地理解当今中国内地、香港、台湾电影的形态差异和艺术特质，提供了重要的参照点。正如论文标题中的三个关键词：“漂移”、“改写”、“再造”所标明的那样，对这一特殊时期中国电影语言的裂变和分化过程进行了生动的极具凝聚力的概括。

对“十七年”电影的研究一直是近年来电影研究领域聚焦的一个热点。如2001年，中国艺术研究院石川的博士论文《政治·影像·诗意 1949—1966年的

中国电影》，主要围绕“十七年”电影政治及文本交互关系展开，偏重于政策性文件研究。2006年，华东师范大学的张硕果的博士论文也以“十七年”电影为选题，并以上海电影作为研究对象：《论上海的社会主义电影文化：1949—1966》，探讨“十七年”中上海在新政治格局下的电影创作。2008年，北京电影学院侯克明的博士论文，把“十七年”电影的重要形态“工农兵”电影作为研究对象：《题材、英雄与影像符号系统——1949年至1966年“工农兵电影”叙事研究》。这几篇博士论文的研究，都是按照国内的史学传统“十七年”的断代史方式进行研究的，即把电影的发展线索以新生政权的建立作为分界点。2007年，上海大学刘宇清的博士论文才开始尝试在“华语电影”的概念之下突破1949年这个界点进行研究，其博士论文题为《上海电影传统的分化与裂变（1945—1965）》。龚艳的研究和刘宇清的论文具有相似的出发点，但论述的指向则有所不同。刘宇清的论文主要围绕“华语电影”如何以上海电影传统方式在三地的流转与延续为主要论证点，而龚艳的研究则集中论述了上海电影传统如何经过20世纪40年代末和20世纪50年代初这个时间段中的演变，造成了中国电影先后发生了两次裂变和重组，并最终形成了中国内地新的主流电影语言形态。1949年以前的上海是中国电影产业的核心，经历了1949年前后电影资源（人力与物力）的迁移、流变以后，中国电影版图上逐渐裂变为上海、香港、台湾三个区域中心。而1949年以后新政权的确立伴随着意识形态的重新确认和强化，电影中心再次出现了分化和转移。电影局局长袁牧之早在20世纪40年代就提出把“北京”作为新的电影中心的设想，而“长春”是暂时的重点，这一“蓝图”明确否定了“上海中心”的传统。1951年“整风”运动开始，民营电影厂的电影成为批判的重点，电影创作经历了1949年以后最为重要的一次意识形态审查，其直接后果就是对电影创作的“规范化”导向，从而确立并不断强化了“工农兵”电影的“正统”地位。如果说刘宇清的论文旨在强调上海电影传统在三地的继承和延续，那么龚艳的论著则旨在论述上海电影中心如何通过两次裂变、剥离和再造的过程。前者更多看到的是传承，而后者却更多地看到了变异。虽然二者都立足在上海电影传统这一基点，但聚焦的问题和指向却不尽相同。

也就是说，冷战格局直接影响到了当时的中国区域电影格局的形成和样态。正是基于这种考虑，本书作者才将研究的眼光聚焦在苏联电影、好莱坞电影同生并存，平行对照的背景之下，如此宏大的视野和框架虽然有其充分的合理性，但是，无疑增加了研究的难度和深度，某些重要史料的欠缺及电影文本分析的

有限,虽不可避免,但仍是论文中遗憾和有待进一步挖掘的。例如,虽然对《相思债》、《夜半歌声》等战后国产电影与好莱坞电影:《蝴蝶梦》、《廊桥遗梦》等电影文本的对比非常有意义,但类似文本的对照分析则显得不够。“十七年”中苏联电影对中国大陆电影影响的分析,仅对《刘胡兰》和《丹娘》进行了文本细读与对照,也稍显薄弱。本论著对现有的国内外的文艺理论研究成果也多有借鉴,如新旧女影星的对比分析,借鉴了“文化表演”理论,分析了女影星通过身体表演,最终实现了一种文化表演及意识形态贯彻。论著的第三章:“改写——革命叙事与影像修辞学”,借鉴了性别理论、明星理论来分析当时的电影文本,显示出作者作为女性的敏感与细腻。

对这一时期电影进行考察时,影像资料的匮乏成为制约研究的很重要一环,与此同时,国内研究资源也相对有限。但也正是因此,才显示出对某些电影文本和电影人进行对比分析的标本意义。本书作者选择了一些在以前研究中被忽略的,特别是商业电影和电影人,作为1949年以前的分析重点,而1949年以后则集中在“对比”领域。既有“旧人”改造前后对比,也有民营与国营之间的对比。将落脚点最终放在电影语言的分化和继承问题,并由此来理解新中国主流电影语言形态的形成,并探寻当今中国内地、香港、台湾电影形态的差异性。本书作者的研究力图突破传统断代史研究模式,突出空间关联,强调裂变差异,溯本追源,尝试将中国电影纳入到更大的意识形态及产业范畴进行新的梳理和研究,将中国电影产业纳入到全球电影生态图谱当中,勾勒出20世纪四五十年代中国电影的嬗变过程。

目录

序 /1

第一章 绪论——语境与问题的突现 /1

- 一、遭遇历史 /3
- 二、归来与重建：商业片的复苏 /6
- 三、从对话到改写 /15

第二章 漂移——城市与战后写作 /27

第一节 战争 城市 人 /28

- 一、“附逆”与“重庆人” /29
- 二、官商共营与电影复兴 /33
- 三、双城故事：朱石麟、刘琼、李丽华、舒适 /37

第二节 战后写作 /43

- 一、“忠诚”与“背叛”：《一江春水向东流》、
《腐蚀》、《丽人行》 /43
- 二、1946 年的白杨 /50
- 三、屠光启 /53
- 四、好莱坞与战后本土化写作：《相思债》及其类型 /57

第三节 分叉路与浮桥 /66

- 一、归来的袁牧之 /66
- 二、海上花：台湾与香港 /70

第三章 改写——革命叙事与影像修辞学 /79

第一节 对话：时代的罗盘 /80

- 一、1949 年的八大民营厂 /80
- 二、1951：“整风”运动与电影界的“何去何从” /87

第二节 主题与改写问题 /90

- 一、类型的修剪与改写：以反特片为例 /90

二、改造：身体与思想 /99

第三节 推手：两性关系中的革命话语权 /107

一、男性角色与意识形态话语改写：以赵丹四部影片为例 /107

二、表演“新”中国与两性问题 /114

三、剥茧而出：女性与革命叙事 /119

第四章 再造——阶级、所有制与视觉政治 /127

第一节 公私之变 /128

一、身份与正名 /128

二、大历史与小历史：“上影”三人 /133

第二节 重塑：意识形态与民族性 /141

一、对照记：苏联电影之影响 /141

二、民族性表达：戏曲电影里的庇护与建构 /146

第三节 家国话语和新主流文化的建立 /150

一、国营电影厂与区域电影文化确立 /150

二、上海电影传统与中国电影 /154

第五章 结语——云腾致雨、露结为霜 /159

一、大分化之地域电影之形成：上海、香港、台湾 /160

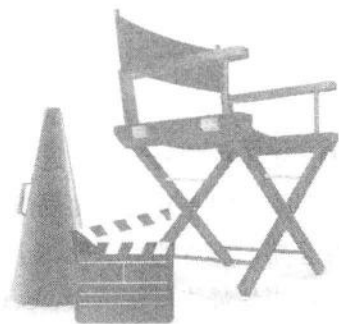
二、小分化之重建与“十七年”电影基调的形成

——北京、长春、上海 /167

三、结语 /186

附录 /189

致谢 /193



第一章

绪论——语境与问题的突现

一部作品中形式关系和多部作品之间的形式关系构成秩序，构成宇宙的隐喻。

——福西隆

一部艺术作品不是一个昆虫，它同历史中的世界的关系不是次要的偶然的，而是历史的组成部分。

——艾柯《开放的作品》



关注 20 世纪四五十年代的电影，最早是因为看了王为一在 1948 年导演的《关不住的春光》，这部影片是重组后的昆仑影业公司出品的，影片讲述了具有阶级差异的两性爱情故事，其中男性对女性的改造和两性矛盾几乎贯穿全篇。影片的片头模仿了《蝴蝶梦》（1940，希区柯克）的拍摄手法，但整部影片最终落在革命、女性、两性关系等核心问题上，而这些恰恰是当时中国社会所面临的问题。该片对好莱坞电影的借鉴和本土化处理显示出有趣的混杂性和游离性，文本为我们阐释当时的电影文化与国家话语提供了一个参照和缝隙。从 20 世纪 40 年代末到 50 年代初，中国电影业正经历着一次巨大的外部震荡和内部的重新整合，电影自身的历史不可能为政治时局的发展而决然割裂，但影响是巨大的，在考察这一时间段的影片过程中，电影公司体制性的差异被突显，从 1945 年抗战结束后“接收”日伪时期的部分电影厂改为国民党官营电影厂，到 1949 年新政权成立以后出现的国有性质的国营电影厂，这期间还有大量的主导市场的民营电影企业，这种公私共营的电影格局成为 20 世纪四五十年代的基本形态，是对这一时期电影文本进行分析的重要背景之一。抗日战争结束以后，好莱坞电影再次占领中国电影市场，与战前的格局接轨，而国产电影制片此时呈现出来的复杂状况，正如前文中所提到的，如《关不住的春光》所表现——好莱坞影像的复制和本民族时代话语的植入，使得二者一起构成当时国产电影中最富代表性的样式。这类文本中至少包含了三个要素：一是好莱坞元素，二是本土化移植，三是民族性的时代话语植入。除了这类带有明显的好莱坞色彩的影片以外，《一江春水向东流》（1947，蔡楚生）、《乌鸦与麻雀》（1949，郑君里）、《小城之春》（1948，费穆）等影片代表了本土化写作的另一种倾向，如《一江春水向东流》中所表现出的中国式家国观念，纠结于民族国家的命运巨变下的家庭悲剧，既是对传统小说的借鉴，又或隐或显地绘制了一幅史诗画卷式的背景。这两类影片在 1949 年以前代表了国产电影的主要两大形态，但它们之间又不是决然分开的。好莱坞电影对于当时中国本土电影业的影响巨大，而无论中国还是美国都处于“二战”结束的格局中，语境的相似，形态的模仿，直接促成了这一时期国产电影的主流形态。1949 年以后，新政权建立的同时伴随着新的意识形态的确立，从体制上来说，国营电影制片厂的崛起，已经为新的电影机构和电影制片业提供了场所和方向。“工农兵”电影观念的确立，是意识形态的直接产物。苏联电影以其意识形态的优越性被赋予了正统地位，作为标杆翻开了中国电影业的新一页。

如果说好莱坞和苏联电影代表了外来因素，那么1949年前后中国电影本土格局的分裂就是内因。1949年以前的上海是中国电影业的核心，随着政局的变化，电影人员的迁移和流动直接促成了内地、香港、台湾三地的电影格局，这一格局一直持续至今，从这个意义上看，这也是研究这段电影历史的重要性所在。由于政治文化的差异，三地电影分裂后在移植的基础上与各自地域文化逐渐融合。其中香港电影是对上海电影传统继承较好的，主要是因为其制片机制依然延续了上海时期的市场本位的结构，商业电影得到了较大的发展。相对而言，内地和台湾由于政治原因而以意识形态为电影制片业的主导，如台湾的“政宣电影”、大陆的“工农兵电影”都是直接服务于意识形态的。内地电影业在1953年完成了私有化改造之后，从体制上规范和统一了电影业，这更利于意识形态的统摄与管理。1953年以后的内地电影业又分化为上海、北京、长春三个电影区域，并由于其人员结构的差异、政策导向的倾斜，逐渐形成“十七年”电影中各具特色的三足鼎立势态。

本文讨论的时间段从1945年抗战结束以后直到20世纪50年代初期，在这不到十年的时间里，中国电影业的状况混杂而又瞬息万变。正是在这些多重因素的合力下，国产电影无论从地域还是文化传承上都出现了一次重大的分化，而探寻这次分化的主要过程和原因正是本文的出发点和指向点。

一、遭遇历史

“人们终于发现，尽管‘文学作品’还保留着某种‘商品’的外壳（仍要通过‘卖’与‘买’的商业行为发行），但‘文学市场’的需求已不再成为文学生产（写作）、流通（销售）的驱动力，而代之以‘政治（党的利益）’的需求，文学市场的悄然隐退意味着文学艺术的生产与传播机制的根本变化，从此纳入党所领导的国家计划轨道，也即纳入体制化的秩序之中，‘文艺成为政治的工具，党的机器中的螺丝钉’才真正得到了体制上的保证。正是这种文艺生产与传播的‘计划化’与文艺的‘彻底政治化’构成了‘社会主义现实主义文艺’的最根本的特征。”¹

1953年以后，随着民营电影厂的消失，国产电影业出现了一个商业相对真空的时代，作为电影而言，也不再仅仅作为一个世俗的商品与市场对话，供观众挑选；票房也不再是电影产业链条的唯一支点，取而代之的是意识形态干预

1 钱理群：《1948：天地玄黄》，山东教育出版社1998年版，第196—197页。



与新的价值导向。在这一链条前端的电影创作也不再与市场直接相关，而是转向了其“文化功用”层面。从体制上来看，1946—1953年的国产电影业以民营资本为主导的国片市场到1949年前后的公私共营局面，继而过渡到全盘国营体制，电影从针对市场的多元创作逐渐转向了符合意识形态价值观的体制内创作。所以考察这一时期的电影有两个切入点，一是电影逐渐脱离其经济属性之后的创作状态；二是意识形态主导下的新旧电影语言转型。简言之，就是经济因素和政治因素双重作用下的电影业状况。

中国电影在20世纪30—50年代既面临产业自身的蓬勃发展，又逢战火纷飞、时局动荡的大环境，上海电影业作为中国电影在1949年以前的中心，其电影资源在这个过程中经历了三次较大的流动和再分配，这里的流动和再分配主要指的是电影人员，因为当时的电影人组成电影最为核心的部分，从一个相对集中的地理空间——上海，辐射和分流到新的版图，并重新形成具有地域特色的区域电影，是这几次流动最直接的结果。第一次是1937年抗日战争爆发，上海影人大规模的南下重庆、香港或者远赴延安；第二次是1949年前后，国家政权更替之时，电影人再次面临了大规模的迁徙和流动；第三次是在1949年之后大陆本土电影资源的再分配：长春、上海、北京三中心的形成，这一次更多的是人为和政治原因直接促成的，与前两次相比最大的不同是，前两次是以上海中心的流动为辐射状，较好地保存了上海电影传统的延续，这一点在同一时期的香港电影里有较好的证明。而后一次不仅是资源的分配，更多地突出了资源的再造，以“工农兵”电影为代表的新的电影观念代替上海电影商业化和人文电影传统，即用一种新的电影理念来替换掉了上海中心，并通过新建的国有体制的电影机构从制度上确保了新电影的“正统”地位，从而实现了对上海电影传统的弱化和再结构。

本文讨论的重点是1946—1953年间，上海电影业的两次整合，即1945年抗战结束，上海孤岛时期的留守人员与归来的“重庆派”之间有一个短暂的磨合。到了1949年上海电影制片厂成立，“延安派”与“上海派”之间再次进入磨合期。相对后者而言，第一次磨合更像是一次上海电影团体内部的调和，是1937年“分道扬镳”后的重组。而第二次则是以政治因素为主导下的认同和重组。“重庆回来的和留守上海的（影人）有矛盾，但是很快就好了，比起后来延安来的，矛盾小得多”，第二次可以看作电影界“延安派”对上海影人队伍的整合，而后者是“没有政治地位”

的。¹与上海——延安并列的似乎就是：城市——农村，知识分子——农民，但更为重要的是“农村包围城市”的革命已经取得胜利，延安文艺精神作为时代主旋律和正统已经确立，此时的上海正体验着一种微妙的变化，那些经历“五四”新文学洗礼的知识分子又是怀着怎样的心情迎接这一时代强音，或许不能用反抗和接纳简单定性。“‘五四’以来新文学的读者对象主要是市民与知识分子，而解放区读者的主体是农民，使新文学诞生以来一直在讨论追求的大众化问题得以实现。”“解放区文学运动基本上是一种在政治的直接推动下单项突进式发展的文学运动，强调了配合和服务于政治，相对忽视了文学自身的艺术规律；强调了工农兵方向，却又出现了轻视知识分子的倾向；强调了对农民的传统艺术形式的继承，却放松了对艺术形式手法现代化的要求；强调了作品通俗易懂，却忽视了文艺发展格局中也应有高雅优美的部分。”²这就是当时“解放区文学”与上海文艺的分歧所在。

“在1945—1948年间，物价以每月30%的幅度递增。仅在1948年8月到1949年4月之间，纸币就增加了4,524倍，上海的物价指数则上扬了天文数字般的135,742倍。”³虽然1949年前后政治经济的巨大动荡使得民营资本或缩水或撤资，对电影业影响巨大，但从数量上来看，1946—1951年间，民营电影厂依然是国产电影制片业的主体，而这一现实无疑引起了相关文化部门领导们的注意，在1948年9月《关于电影事业报告（一）》中，袁牧之指出“电影事业除文化斗争的任务外，还有经济战线上的斗争任务。经济战线上的胜利是文化战线扩展的物质基础。而要取得经济战线上的胜利，首先要将应归国有的电影生产机构及市场统一”⁴。1950年的《腐蚀》（1950，黄佐临）以13亿成

1 笔者2008年12月于吕恩家采访时吕恩口述。吕恩：1941年毕业于国立戏剧专科学校，先后在重庆、上海、香港、北京等地从事话剧、电影演艺事业。1947年，在“中电”一厂、二厂、三厂拍摄的《还乡日记》等影片中饰演重要角色。1948年赴香港，出演永华影业公司影片《山河泪》。1949年后，吕恩在东北电影制片厂任演员，主演了影片《红旗歌》。1953年，她调入北京人民艺术剧院任演员，从事话剧表演。

2 钱理群：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社1998年版，第505页。

3 徐中约：《中国近代史——1600—2000：中国的奋斗》，世界图书出版公司2008年版，第648页。

4 袁牧之：《关于电影事业报告（一）》，宁波市曙光区文化局、宁波工程学院地方文化研究所编：《人民电影的奠基者——宁波籍电影家袁牧之纪念文集》，宁波出版社2004年版，第191页。



本创造了21亿的收入，在同年的中国民营电影业中也是翘楚。¹而更多的国营电影厂出品的电影在票房和市场运作下的票房意义已经相去甚远，主要的原因是电影创作和电影观众重心的转移。在1949年以前，电影主要是都市市民的消费品，1949年以后确立的无产阶级政治纲领直接把文艺创作和服务对象从原来的市民阶层倾斜到了工人阶级和广大农村。农村放映队的产生正是时代的产物，银幕上的农村也开始以新的面貌示人，而农村题材也肩负更多的宣传政策、法律、生产等任务。本文重点在讨论城市中的电影，对于城市而言，电影的观众几乎与银幕的主角同时发生了变化。国营电影厂确立了“工农兵”题材电影类型的创作方向，而民营电影厂在1949年以后也开始逐渐尝试这一领域。

二、归来与重建：商业片的复苏

1945年抗日战争结束，就像一个休止符让中国电影业获得了些许喘息。那些在1937年离开的电影人回到了战前电影中心——上海。《还乡日记》（1947，袁俊，“中电”一厂）的开场，一支南下的抗日宣传队正在排演“进步”话剧，当报童挥着报纸奔走相告日本投降的消息时，所有的人都看到了希望，他们如同战火纷飞卷走的石沙，此时再没有什么比回家更重要的了。听到胜利那一刻的情景几乎映进了每一个南下导演的头脑，回放成了画面，记录在了胶片，那一刻必须铭记！1945年“二战”结束，对中国而言，日本投降并不意味着八年抗战之后的和平，相反，在“惨胜”和内战笼罩下的中国，在千疮百孔的土地

上依旧弥漫着硝烟的味道。



《还乡日记》剧照

1946年前后，大量的南下影人陆续回到上海，袁俊的《还乡日记》、《乘龙快婿》（1948，“中电”二厂）表现的正是当时南下人的回迁，上海的电影业也随着这些人的“归来”进入了复苏期。曾经在沦陷区作为伪“华影”第四

1 《我这一辈子》成本10个亿，收入14个亿；《太平春》成本7个亿，收入8个亿；《思想问题》成本7个亿，收入7个亿；《再生凤凰》成本7个亿，收入4个亿；《相思树》成本9个亿，收入3个亿；《红楼二尤》成本9个亿，收入9个亿；《生命交响曲》成本8个亿，收入4个亿。参考资料：《电影指导委员会第四次会议（常委会）记录》，吴迪编：《中国电影研究资料（上卷：1949-1955）》，文化艺术出版社2006年版，第225页。

制片厂的原联华影业公司，战后面临国民党当局的“接收”，而以史东山为首的联华保产委员会委托孟君谋出面进行交涉，并归还了原华联徐家汇摄影场，在此基础上成立了联华影艺社，由夏云瑚、章乃器、任宗德共同投资，创作方面则由史东山、阳翰笙、蔡楚生等负责。

同年，联华影艺社先后投拍了两部战后最重要的影片《八千里路云和月》（1947，史东山）、《一江春水向东流》（1947，蔡楚生、郑君里），1947年2月《八千里路云和月》上映。同年，公司改组为昆仑影业公司，从1946年的雏形到1953年，“昆仑”作为一家产量不高的民营电影企业却占据着战后国片生产的重要位置，而它的发端正是在1946年。也是这一年，文华影业公司成立，制片陆洁在日记里写道“八月十日，陶（伯勋）来谈厂中管理情形，我想提几点看法：一、要独立自主，勿被一系一派所把持；二、不快则不省，不省则无以图存；三、要注意工作效力；四、照厂中现状，管理甚困难；五、要想法避免工人纠纷，联华并不成功，不足为法，不要事事照联华旧办法”。¹与此同时，由柳中亮、柳中浩主持和经营的国泰影业公司成立，12月底开始了拍片，尔后，“国泰”逐渐成为战后产量最高的电影公司。1948年1月，柳氏兄弟把资本拆开，一分为二：“国泰”和“大同”，由柳中浩继续经营“国泰”。无论是“昆仑”、“文华”，还是“国泰”、“大同”，它们虽然有了新的名字，却拥有一支老队伍——优秀而富有经验的电影人才，即战前影人的战后重组，而新的电影机构如同老树新枝一样，正蓄势待发。

从1945年抗战结束到1949年，短短5年的时间却创造了中国电影业的一次短暂辉煌，官营和民营的电影厂形成了当时电影业的主要格局。而内战战火的点燃，对政府而言，战局是首要的，文艺次之。正是在这样的一种“混乱”但却“相对自由”的空间中，允许了电影作为商业产品的大发展。虽然在今天的电影史书中依然以“进步电影”为主要的描述对象，但是，作为商业产品的电影业在当时真实的情况还必须还原为类型和数量、票房等量化标准。在此基础上才能相对去意识形态化地描绘出战后国产电影的真实格局。譬如说，屠光启在1946—1949年间拍摄了13部影片，位居战后导演之首。屠光启是以《天字第一号》（1946）一炮而红的，该片掀起了战后间谍片的热潮，在他导演的13部影片中大多数是商业类的。商业片的复兴既是对战前上海商业电影传统的继续，又是一次电影业生命力的激发，而此后被史书不厌其烦地强调的优秀文人

1 陆洁：《陆洁日记摘存》，中国电影资料馆1962年版。



影片其实有一个更大的商业背景。虽然《一江春水向东流》一直被强调其艺术和票房上的双重成功，但另一方面应该指出的是它并不偶然，它出现在一个商业性极强的环境中，对于影片文本的研究应经有很多，不再赘述，需要强调的是《一江春水向东流》的成功，很大一部分原因是其娴熟地将一个具有强烈现实感的故事放置在一个经典传统的叙事当中，具体来说就是放置在“负心汉与痴情女”的通俗戏剧构架中，使得影片符合民族审美心理和大众文化趣味。正是这一民间审美立场，使得《一江春水向东流》与同时期更具现代意识的影片（如《不了情》（1947，桑弧）、《哀乐中年》（1949，桑弧）等）大不相同。但《一江春水向东流》也不能完全归类为同时期的商业电影，它虽然采取了通俗故事的叙事模式，但是由于其负载的人文品格和追求使得它又“别具一格”。如果放在今天的语境下，《一江春水向东流》应该划为和《云水谣》（2006，尹力）一样成功的“主旋律电影”，虽然时代不同，但二者都是以“家国同构”的叙事模式来结构故事，将民族命运、国家话题都编制在一个两性的爱情与婚姻关系当中，宏大的话题被凄婉悲情的个体情欲所置换并表述。《一江春水向东流》的导演蔡楚生是南下归来的一员，他和同行的战友一样，经历了八年抗战的颠沛流离，并且身处硝烟继续的内战时期，面对残破的家园，未知的明天，“一江春水向东流”的怅然应该是那个时代文人们最好的注脚。正如一千个读者就有一千个哈姆雷特，并不是每一个人都喜欢用伤怀来表达，对《一江春水向东流》的异议之声也一直存在，如张彻对此表示过，“最负盛名的是《一江春水向东流》（1947）的蔡楚生，我就并不佩服。我对他们（蔡和《一》片的联合导演郑君里）认真地工作态度很钦佩，但就戏论戏，《一》片仍不脱蔡氏的一贯婆妈作风，手法陈旧且媚俗，没有什么新意；其实是当时流行水准之作，不过拍得比较认真讲究罢了！”“我当时佩服而受到影响的前辈导演，仅有一个费穆。他的一些精雅小品，如《小城之春》（1948），我十分赞赏，而学不来，我的作风比较浓烈；但我拍《大刺客》（1967）则刻意学他的《孔夫子》（1940），虽然两片文武各异。我之对京剧发生兴趣，亦是受费穆导演的《古中国之歌》（1941）（王宝钏故事的京剧纪录片）影响。”¹在蔡楚生和费穆的对比中，其实是一种电影叙事手法和电影风格的差异比较，如前文所述，蔡楚生对于中国传统苦情剧和抗战主题在电影中的移植可以说是天衣无缝，但故事也就难脱俗套和遭其他导演的质疑。

从1946年开始复苏的国产电影业勃勃生机，而促使其勃勃生机的不仅仅是

1 张彻：《张彻——回忆录·影评集》香港电影资料馆2002年版，第35页。

从四面八方纷至踏来的影人，而是强大的市场召唤，那些久违的商业片才是市场和银幕的主导与中坚。战后“国泰”在民营电影厂中最早崛起（1946年开始出片），“国泰”产量位居战后之首，占据着国产片银幕的较大份额。“国泰”出品的电影以商业片为主，但产业发展成熟，经营者柳氏兄弟在战前就具有良好的电影经营理念和雄厚财力，“国泰”的电影虽然强调商业性，但也兼顾各个方面的人才和电影类型，甚至配合电影出版了各种电影刊物，这些刊物不仅有对影片内容的夸张宣传，也有第一现场人——导演的阐述。或许我们可以从战后的一本《国泰新片特刊》上可以得到一些证明，这本特刊介绍了国泰的新片：《凶手》（1948，李萍倩）、《湖上春痕》（1947，李萍倩）、《龙凤花烛》（1947，屠光启）、《忆江南》（1947，应云卫）等影片，在影片《凶手》的介绍中写道，“导演李萍倩十分喜欢这个剧本，他认为这个戏是有着摄制的意义的。它不但描写了善良人性的被丑恶社会的包围，同时还说明了具有良知的人是都能够自拔的。”另一篇文章则更具有吸引人的宣传性——《凶手：有爱情故事！有开打场面！》：“华丽的都市，充满着荆棘同罪恶。步步是鞭子，把人骗向罪恶，步步是陷阱，使人坠下去而无法自拔。”“王大骡子是一个纯朴，善良，天真的乡下人，再乡下活不下去，凭着一身的气力换不来白米饭，于是辞别了年老的母亲，独自走向都市。”从文中可以看到，都市和乡村的张力依然是电影表现的主题，这是20世纪30年代国产电影中城乡观念的继续。对《忆江南》的描述甚至用了一些时髦的“左倾”词语，“《忆江南》为剧坛前辈田汉所编，由应云卫导演，在这部戏中，剧作者描画了小布尔乔亚偏执诗人的动摇，又写出了一个良善朴实的村姑，怎样在现实的环境中洗练，终至直立起来。”¹在《湖上春痕》的导演阐述中李萍倩写道，“我希望让世人都能知道‘金钱不是万能’的，千万的人给财欲葬送了他（她）的希望。”“《湖上春痕》没有牵涉到抗战，我始终觉得，在八年的抗战，很少有表现抗战的代表作，这是电影界深感惭愧的事，但是这个自知对于抗战中的失误，接触太少，所以觉得还是把题材范围缩小一些，但这并不是反对抗战片的意思。”²而《龙凤花烛》则是“写着一个为旧礼教迫害的女子，怎样向解脱现实的桎梏结果却抑郁的死。”³“国泰”的四部新片：《凶手》、《湖上春痕》、《龙凤花烛》、《忆江南》分别涉及了凶杀类型、家庭伦理剧，又继承了五四精神的反封建类型。可以说此时的“国泰”

1 《纯朴凄楚的〈哀江南〉》，载《国泰新片特刊》。

2 李萍倩：《从摄制到完成》，载《国泰新片特刊》。

3 陈蝶衣：《几封缠绵悱恻的书信》，载《国泰新片特刊》。