

张育仁

著

抗战电影文化论



中国社会科学出版社

张育仁
著

抗战电影文化论



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

抗战电影文化论/张育仁著. —北京: 中国社会科学出版社,
2013. 11
ISBN 978-7-5161-3366-8

I. ①抗… II. ①张… III. ①抗日战争—军事片—电影文化—
研究—中国 IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 235673 号

出 版 人 赵剑英
选题策划 郭晓鸿
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 周冰心
责任校对 王 斐
责任印制 戴 宽

出 版 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号(邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010-64070619
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2013 年 11 月第 1 版
印 次 2013 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 16.75
插 页 2
字 数 266 千字
定 价 48.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010-64009791
版权所有 侵权必究

前言 抗战电影知识分子精神 流变的文化史意义

从中国近现代史，特别是现代政治文化演变史的视角来进行考察，我们会发现，抗战电影文化传播活动与中国现代化历史进程的关系是非常密切的。中国从1840年鸦片战争以后，就开始了现代化转型的历史进程。作为后发外生型国家，它从一开始就背负着沉重的历史焦虑和民族耻辱。在外国列强的政治、经济、军事和文化的多重压力下，民族的独立、领土的完整和国家的尊严始终受到严峻的挑战。抗日战争无疑是整个国家和民族在这一进程中所遭受到的最为严重的压迫和挑战。毫无疑问，战时以重庆为中心的中国电影文化传播事业，正是在悲壮迎击这种压迫和挑战中所产生和发展起来的、以挽救亡国灭种危机为旨归的民族解放事业的有机组成部分。事实上，也正是在这个悲壮的迎战过程中，中国的政治家、知识分子和普通民众逐渐萌发了现代政治意义上的民族主义意识。随着民族危机的日益加深，这种民族主义意识也日益得到了强化，并最终成为促使中国选择现代化转型最有效、最能进行社会动员、凝聚民族情感和整合社会意识形态的神圣象征。抗战期间，中国各党派、各政治文化团体、民众组织，以及分属这些来自不同政治文化背景和利益群体的大众传媒，他们之所以能凝聚成一个包括电影文化传播事业在内的强大的民族文化传播事业，其奥妙就在于此。

从抗战电影及各种抗战文艺样式的制作和传播经验及绩效来看，中国的民族主义虽然是在外力压迫和挑战下所萌发的，但是它又通过各种现代的或传统的文化传播手段得到进一步的激发和强化；更由于中国的民族主义是文化意义上的，因此，这种传播活动是一种既具有中国自身的传统内

容，又具有现代政治意义的文化活动。从抗战电影文化传播活动的实践情形来看，我们必然会得出这样的印象：传播手段当然是重要的，但更为重要的却是作为传播核心内容的民族主义国家意识。也就是说，真正使传播发挥出巨大战略效力的，并不是战时的传播手段多么现代、传播技巧有多么高超，而是民族意识在抗击外力压迫和挑战时，所产生的巨大精神魔力。战时中国的电影界及整个文学艺术界就是通过这种民族主义意识，把散沙般的民众凝聚和动员起来，爆发出万众一心的精神能量；并且通过这种民族意识，把分属不同党派和社会阶层的人们唤醒和组织起来，从而产生出巨大的物质力量。“谁抓住了民族主义这面旗帜，谁就占据了领导现代化的精神制高点”^①，谁就因此掌握了合法性政治文化资源。

由此看来，抗战初期，国民政府制定的政略和战略方针，尤其是“国民精神总动员”的政令，之所以能得到包括电影界在内的自由知识分子、左翼党派和左翼知识分子，以及各具有不同利益诉求的民众团体以及官方或半官方知识分子的一致拥护，并结成广泛而较为牢固的统一战线，就是因为当时的执政党，以及代表执政党进行国家管理的国民政府紧紧抓住了民族主义这面旗帜，在掌握合法性资源的同时自然取得了合法性地位。值得注意的是，这种合法性地位的取得，不仅得到了包括电影知识分子在内的各种社会政治力量和社会利益诉求群体的确认，而且在包括电影界在内的大众传媒的积极参与下，将这种确认变成了“国民精神总动员”的浩大运动，变成了对国民政府政略和战略决策的理解、支持和积极贯彻落实的具体行动。

很显然，民族主义在这一特定的历史时期所发挥的巨大作用，使严重困扰中国现代化进程的工具理性和价值理性的紧张关系得到了缓解，或者说，价值理性又一次让位给了工具理性。客观来看：在抗战以前的数十年当中，特别是新文化运动以后，追求个性解放和个体自由一直是中国知识分子价值理性的重要内容，也是被历来具有“左”倾色彩的中国电影知识分子奉为神圣价值的追求目标。在他们看来，近现代以来的文学与电影文化传播活动，从本质上讲，是一场旷日持久的知识分子追寻理想社会和个

^① 许纪霖、陈达凯主编：《中国现代化史》，上海三联书店1995年版，第17页。

体解放的激进运动。只要稍稍回顾一下，战前中国的电影知识分子群体，特别是电影界的左翼知识分子对“普罗电影”追求之急切，对现实批评指责之凌厉，就会知道，“为准确并发动中国电影界的‘普罗’运动与布尔乔亚及封建的倾向斗争”，^①在他们的政治文化价值追寻中占有何等重要的位置。但是，在国家、民族面临外力压迫和挑战的严峻时刻，“普罗电影”与“国防电影”、“抗战电影”相比似乎显得不是特别重要了。不过，这并不等于说，这个时候他们已经主动说服自己放弃电影工具理性意义上的、以苏联为摹本的“社会主义现实主义电影”和“无产阶级”电影创作理念的价值追寻，而是在原有的价值底色上，又叠加上了国家意志和民族主义的价值亮色而已。这就是文化意义上的民族主义在中国的现代化转型中，始终具有强大的生命活力，并经常性地左右中国知识分子价值追寻的方向，特别是政治文化传播活动主流方向的重要原因。

我们在对抗战电影进行文化追溯、回味和反思过程中发现，抗日战争使中国的民族主义再一次焕发出强大的生命活力，同时，民族主义也使工具理性重新浮出水面。工具理性由隐而显，并不是表明中国的电影界及整个的知识分子群体，就此完全放弃了对价值理性的追求，而只不过是着眼于国家、民族生死存亡的前提下，暂时将价值理性搁置，而服从于工具理性。这种两难中必须做出抉择的情景，充分反映出战时中国电影界和整个知识分子群体的内心矛盾与冲突，以及在这种矛盾与冲突中所表现出的牺牲精神。中国的电影文化传播事业，从一开始就形成了这样一种思想和文化公式：制作电影的最高境界是为了启愚蒙、新民德。而这一切，归根到底都是为了实现国家、民族的独立自由和繁荣富强，最好是能够达到像苏联那样的自由与幸福的乌托邦“圣域”。

工具理性不仅表现在中国的电影知识分子群体在对电影的功能、性质和作用的认识和理解上，更奇异的还深刻表现在他们对个体自由，特别是作为个体自由核心价值的思想言论自由的认识和理解上，也明显打上了工具理性的烙印。在抗战期间，中国的电影知识分子群体之所以主动提出牺牲个体自由，特别是个人创作的自由，而服从国家政略和战略的需要，既

^① 《中国戏剧运动五十年史料集》第1集，中国戏剧出版社1982年版，第59页。

来自于工具理性的召唤，更来自于他们内心中那个神圣的、以民族主义为旗帜的至高无上的道德律令的指示。从这种意义上来对他们的政治文化选择进行评估，我们必须肯定，他们所做出的牺牲是悲壮而崇高的。

我们在抗战电影意识流变的过程中，还会发现，在工具理性的支配下，抗战电影知识分子对全能主义政治及其产物——战时电影及整个文化统制政策所持有的立场和态度，的确是战前大相径庭的。在战争初期具有广泛而深刻影响的“国防电影”理论、“抗战电影”理论，特别是“电影工具学”理论等等，之所以能够大行其道，就颇能说明问题。不可否认，战时电影和文化统制政策的制定和施行，是战时军治化的必然产物。但若从工具理性的角度进行分析，就会知道，“战时电影学”和“战时文艺学”确实为电影与文化统制政策的形成，贡献了相当有用的理论成果，特别是文化意义上的民族主义情感和逻辑的支持。“战时电影学”的那些代表人物就是怀抱着这种民族主义情感，站在工具理性的立场上向电影界内外进行宣讲的。从理论上讲，全能主义政治指的是一种政治系统的权力，它是一种可以对社会各个阶层、各个层面进行全面控制和管理的政治实体及其制度。全能主义政治能在中国这样的后发外生型国家发挥强大的社会管控效应，固然离不开民族主义的强力支持，但是，它之所以能得到视个体自由，特别是视思想言论自由如生命一样的中国电影界和整个知识分子群体的支持或认可，往往与国家民族所面临的全面危机有相当密切的关系。具体而言，全能主义政治最好和最为成功的临摹对象，就是苏联。因为苏联的“党国一体化”、“以党治国”的政治文化理念以及成功经验，对中国“克服全面危机”和“改造或重建国家”，似乎具有立竿见影的神奇功效。

印象最为深刻的是，电影界围绕“国防电影”、“抗战电影”，特别是“电影工具学”理论建构等等所展开的讨论，无一不是在全能主义政治的强大涵盖之下而进行的；客观地讲，战时政略和战略指导下的民族主义国家意志及其叙事策略，也无一不是在这一政治文化框架中展开的。正是在全能主义政治的控引之下，所有关于电影“民族本位”和“民族形式”；“通俗化”和“大众化”；“电影国策”和“电影路线”的讨论，最终都汇集到电影必须自觉主动地服务于民族解放战争——实质上却是服务于全能

主义政治的历史进程中来。对抗日战争而言，全能主义政治是这场伟大而悲壮的社会革命和民族革命所必须采用的手段。不仅政治家是这样理解，那个特定历史时期包括电影知识分子在内的整个文艺知识分子以及形形色色的宣传家，无一不是这样理解的。对全能主义政治的理解和民族主义战略价值观意义上的服从和配合，使抗战电影文化传播活动的面貌发生了根本性改观。对全能主义政治的理解与“合法性”认可，使中国知识界和传媒界在抗战初期，以至相当一段时期中，其价值取向与“五四”反威权、反统制的思想文化主潮产生了一定程度的疏离。

全能主义政治与抗战知识分子、抗战电影文化传播活动，乃至抗战建国的关系是如此密切。从中国现代化历史发展的进程来看，来自苏俄的启示深刻影响到了20世纪中国的党派政治以及文学艺术的泛政治化历史走向。这种影响在抗战期间，甚至以一种乌托邦式的憧憬情态，深受中国电影界及整个文化传播界的欢迎。苏俄以全能主义政治为特征的电影文化统治政策，得到包括自由知识分子、左翼知识分子，甚至官方知识分子的一致好评。甚至连王平陵这样的“右翼”电影理论家也兴奋地赞美说，苏联的电影统制政策，真正“才能给观众以新的活力，鼓励观众只有参加集体的奋斗，才能实现革命的目的，获致社会与个人的福利。”^①而且，只有这种建立在全能主义政治基础之上的新闻统制，才能给电影带来“真正的自由”，才能使中国的电影事业发展繁荣。

客观地讲，中国的自由知识分子中相当一部分人都有程度不同的左翼倾向。20世纪30年代风行上海的左翼文化思潮，在抗日期间流向了以重庆为中心的大后方。这种左翼文化的源头就来自苏俄。而左翼知识分子醉心的“普罗文化”，其实就是根植于“阶级斗争”理论土壤中生长出的全能主义政治文化。尽管左翼知识分子在抗战电影文化传播活动中，经常性地对国民政府的电影及整个文化统制政策，特别是“党治文化”持鲜明的批判和否定立场，但是，他们对苏联的党治模式，尤其是苏联的全能主义政治体制，从来就没有表示过否定和批判的态度。这的确是左翼知识分子，或者说是具有浓厚左翼政治文化色彩的抗日文化运动，所暴露出来的

^① 王平陵：《从苏联电影谈到中国电影》，《中苏文化》1940年第7卷第4期。

深刻的历史性局限。战时，电影界中的“进步”知识分子在宣传苏维埃文化的种种好处时，也顺便将斯大林主义一併作了相当正面的评价。

概而言之，抗战电影文化传播史，严格地讲，就是这场始终贯穿着中国电影知识分子和普通民众浓烈的民族主义情感和理想主义诉求的心灵发展史与思想演变史。

目 录

前言 抗战电影知识分子精神流变的文化史意义	(1)
第一章 抗战电影是国家政略和战略意志的体现	(1)
第一节 服役于民族解放战争战略要求的电影	(1)
第二节 抗战电影宣教活动的政略和战略意义	(7)
第二章 抗战政略和战略背景下的抗战电影理念	(14)
第一节 从战时新闻文化学到战时电影“国策论”	(14)
第二节 “加强国家军治化”与电影“国策”的关系	(20)
第三章 战时文化统制理念与“电影国营论”的提出	(27)
第一节 以苏联计划体制为摹本的“电影国营论”	(27)
第二节 “魔弹论”观念支配下的“两个口号”之争	(36)
第四章 真正的抗战电影应该是“农村电影”	(48)
第一节 “电影下乡入伍”与“电影国策”战略指向	(48)
第二节 “农村电影”与抗战文化运动的重心转移	(55)
第五章 电影是民众教育宣传最完美的工具	(64)
第一节 抗战电影的神圣使命就是教育	(64)
第二节 教育电影是更宽泛和更深刻的国防电影	(74)

第六章 现代民族国家构架中的“民族本位电影”	(85)
第一节 抗战电影应该是“民族本位”的电影	(85)
第二节 “民族本位电影”怎样实现自身现代转型	(94)
第七章 电影知识分子“被大众所化”的深层意蕴	(102)
第一节 电影及电影知识分子的“原罪”意识	(102)
第二节 面向农村是电影“认祖归宗”的正确方向	(111)
第八章 电影界反明星和反技巧的政治文化内涵	(123)
第一节 “明星作风”的实质是“美国作风”	(123)
第二节 “反技巧”与战争政治文化逻辑	(135)
第九章 新闻纪录片的国家政略和战略属性	(144)
第一节 新闻纪录片被视作“正宗”的抗战电影	(144)
第二节 新闻纪录片的“战争特性”是什么	(155)
第三节 卡尔曼在中国抗战电影史上的特殊意义	(171)
第十章 “社会主义现实主义”与抗战电影的精神走向	(177)
第一节 “苏联话语”变为“中国话语”的心路历程	(177)
第二节 对“苏维埃文化”的体制性激赏和膜拜	(192)
第三节 爱森斯坦对中国电影观念重构的影响	(206)
第十一章 赞美苏联电影与批判美国电影的文化玄机	(217)
第一节 对苏联电影及国家体制的审美激赏与向往	(217)
第二节 以意识形态视角观览和读解苏联电影	(226)
第三节 对美国电影及国家体制的严厉鞭挞和批判	(242)
参考文献	(254)
后记	(257)

第一章 抗战电影是国家政略和战略意志的体现

第一节 服役于民族解放战争战略要求的电影

一 抗战电影工具理性形成壮大的历史轨迹

纵观中国近现代史，我们不可能举出过去有哪一个历史时期，电影与战争的关系像抗日战争时期这样密切；抗战电影与国家战略和民族生存之间的关系，是随着国家和民众对电影的大众传播功能和精神效力的认识和依赖逐渐强化而呈现的一种历史必然。在这个特殊的历史时期，电影的功能与作用被无限地放大。“电影宣传”的称谓，一方面表明了电影与大众传播，特别是与大众宣教密不可分；另一方面也表明电影在功能与作用上已大大超出了其固有的“文艺”边界，成为了隶属于战时国家政略和战略需要的一种特殊的舆论工具。

“抗战电影”从本质上讲，是一种具有显明的现代国家民族主义意识形态特征的“政治电影”；又由于它是一种必须服役于民族解放战争战略要求的电影，因此，它又必然具有强烈的战争工具理性属性。正是由于这样一种功利性政治文化属性，使其与抗战前大量编制与播映的、具有市场盈利和满足市民阶层娱乐需求的“商业电影”划开了明确的界限，因而凸显出强烈的工具理性色彩。

狭义的“抗战电影”主要是指由中国电影人自己编演摄制的各类影片，其中新闻纪录片又被习惯性指称为“正宗”的抗战电影；而广义的

“抗战电影”除了中国电影人自己编演摄制的各类影片之外，还包括各参战盟国摄制的与战争宣传及组织、动员，鼓舞士气、瓦解敌方斗志有关的、体现共同的反法西斯政略和战略主题的各类影片。

就中国“抗战电影”的工具理性而言，考查其形成与壮大的历史轨迹，有如下几个重要的来源：其一，来自中国传统的“文以载道”政治文化和道德政治理念；其二，由“文以载道”经过改造而产生的近代“文化革命”启蒙传统；其三，由“五四”文学革命所体现的以启蒙与救亡为标志的、创建现代民族国家的观念意志；其四，接续“五四”文学革命传统而兴起的左翼文艺思潮；其五，从苏联“社会主义现实主义”中所获得的政治文化理念及审美灵感；其六，现代战争的政略和战略需要所产生的政治文化传播理念。所有这些因素使抗战电影的工具理性在构成上，显得“多元”而复杂，既令人眼花缭乱，又不乏丰富多彩。但稍加简化，就其实质而言，中国抗战电影的工具理性都可以归结到，为创建现代民族国家的政治文化理想这条历史主线上。

以上这些成因中，又以左翼政治教化理念对电影美学的改写、苏联电影的体制化政治干预原则对电影功能的“创世”性启示，以及现代战争传播策略对电影所作出的“武器论”解释这三个方面，最为主要而且十分明显。

20世纪20年代至30年代初形成的左翼文化运动，直接指导和影响了中国电影从商业化和娱乐化向政治教化方向上的功能性转变。可以说，这是抗战电影工具论的先声。左翼电影知识分子针对“帝国主义常常把电影作为对中国文化侵略的主要工具”的社会历史现实，而喊出了编制“普罗电影”的口号。他们认为必须改革中国电影的现状，把电影“变成为斗争的最伟大的武器”，^①用“阶级斗争”的政治文化理念，对电影的意识形态功能进行全新的认识和解释，并努力使其成为能肩负起用“革命的现代性”来推动现代民族国家朝“光明前景”迈进的历史责任——这样的政治文化革命工具。

左翼电影政治审美理念的最初确立，得力于来自内外两个方向的文化

^① 周晓明：《中国现代电影文学史》，高等教育出版社1985年版，第158页。

合力的推助：一是列宁、斯大林有关苏联电影“党性”原则的指示，以及卢那察尔斯基关于电影是对群众进行共产主义教育的强大武器的工具理性的指导；^①二是对新文化运动思想价值资源的重新挖掘与激活。这些左翼电影知识分子意识到，“电影与新文化之健全，诚是挽救电影危机，同时又是展开电影新路的基础及需求”^②。1931年9月，《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》明确提出：“为正确并发动中国电影界的‘普罗’运动与布尔乔亚及封建的倾向斗争”^③，标志着中国电影在理论上，特别是文化观念上，第一次完成了对以梁启超为代表的旧工具理论性的扬弃，从而完成对以列宁、斯大林、卢那察尔斯基为代表的新工具理性的全面接纳；在“服务于启蒙”和“服务于阶级革命”的两难选择上，作了“有机”的整合，使这种工具理性同时注入了“无产阶级阶级理论”和“新民主主义思想”的政治文化内容。1931年11月，左联执委会形成的决议，更进一步提出“普罗”电影三项“最基本的原理”：第一，必须注意中国现实社会中的题材，抓取反对帝国主义的题材，抓取反对军阀地主资本家政权的题材；第二，在方法上，必须从无产阶级的观点，从无产阶级的世界观来观察、来描写；第三：在形式方面，作品的文学组织，必须简明易懂，必须用工人农民听得懂，以及他们接近的语言文字。^④由此解决了电影工具理性在实践上的操作意义。左翼电影知识分子在理论和实践上的这些努力，为后来的抗战电影朝着“正确”的政略和战略方向迈进扫清了道路。

二 批判旧工具理性与确立新工具理性权威

在左翼电影强力清理和批判旧工具理性，确立新工具理性革命权威地位的过程中，体制化的苏联文艺美学原则起到了重要的催化和推动作用。抗战电影在左翼电影的基础之上，再次刷上工具理性的亮色，并使其能应和着民族主义向民主主义和社会主义“理想国家”转变。在这一过程中，苏联电影作为国家意识形态的形象化工具，所挟带着的“社会主义现实主

^① 《苏共领导下的苏联文化革命》，上海人民出版社1973年版，第193页。

^② 张石川：《传声筒里》，《明星月报》1933年第1卷第1期。

^③ 《中国戏剧运动五十年史料集》第1集，中国戏剧出版社1982年版，第59页。

^④ 《中国无产阶级革命文学的新任务》，《文学导报》1931年第1卷第8期。

义”原则，无疑为中国的抗战电影注入了具有乌托邦性质的观念内容。

“社会主义现实主义”创作理论尽管在战前已为中国的左翼电影界所知悉，但这一理论能超逾“左翼”范围，赢得中国各派知识分子，特别是几乎所有的电影知识分子的青睐，却是在抗战军兴、苏联电影大规模进入中国知识界和普通观众的政治文化视野和审美视野之后。

尽管在战前，素有“苏维埃电影大师”之称的爱森斯坦和普托夫金的蒙太奇理论，连同他们的电影杰作已广为中国的电影界、知识界和市民阶层所了解，并博得普遍的喝彩。但通过“苏维埃电影大师”的电影作品和电影理论的功能性意义，进而深入到对电影中的“苏维埃国家”所具有的“党国一体化”社会“优越性”的认识和理解，以及从这种电影工具的“现实”情景中所得到的，建立“新中国”的深刻启示和巨大鼓舞，也是在全面抗战爆发和中国电影急切地寻找“新的出路”之后。

爱森斯坦编创的经典名片《战舰波将号》早在20世纪20年代末，就已经给中国的电影界以惊人的启示，但真正理解该片，除了具有“为世界电影开创现实的新纪元”意义之外，还具有用艺术观念创造出一种强大的“共产主义因素的共振器”，并且“从中表现出了新的社会关系、确立起了社会主义思想道德原则，在电影艺术中确立起了党性和人民性原则以及社会主义现实主义创作原则的作用。”^①苏联电影作为代表一种人类前所未有的全新意识形态的艺术宣传工具，第一次使革命、革命战争、自由民主、独立解放等为中国民族主义知识分子苦苦追寻的“现代”政治文化理念与电影艺术建立起了“血肉相关”的联系，同时也使全世界正在争取独立和民主自由的国家和民族，从这种“观念的艺术”中“清晰”地看到了人类社会光明的前景。

不仅如此，中国的抗战电影还从苏联电影的工具理性中，学到了编创“新中国”电影的“一般法则”，用以抗击日本帝国主义的军事和文化侵略，更主要的是，还寻找到了建立崭新的“民主自由的新中国”的绝佳蓝本。

苏联领导人关于电影武器论的许多论述，在中国电影知识分子的文章

^① 《苏共领导下的苏联文化革命》，上海人民出版社1973年版，第196页。

中被大量的引用，并得到普遍的认同与崇拜。如列宁的论述：“当群众握有了电影，当电影是在真正从事社会主义文化的人们手中时，它就成为了教育群众的最有力的工具之一”；如斯大林的论述：“电影是群众鼓动的一个最有力的工具；我们的任务就是把它握在自己的手中”等，就反复出现在《中苏文化》、《中国电影》、《电影文化》、《电影战线》、《电影与戏剧》、《影与剧》、《青光电影》等电影批评专刊，甚至《中央日报》、《新华日报》、《大公报》、《世界日报》、《益世报》等抗战主流报刊的电影评论文章中。“先进人类的最伟大思想家和天才战略家斯大林同志，同时也是电影艺术的良友、电影艺术家最亲近的导师和教育家”。^① 诸如此类的举颂，更使中国电影知识分子获得了“神启”般的力量。

苏联电影工具理性的“神启”意义，还体现在充分利用电影工具进行社会改造和文化改造，特别是“塑造社会主义新人”方面。中国电影知识分子从苏联电影中获得的另一种重要的“灵感”，是运用电影工具启蒙大众、动员和组织大众的过程中。他们第一次深刻地意识到，作为“革命的”民族主义意识形态的创造者和解释者，首先要改造的是他们自己——“大众化”的前提必须是自己“被大众所化”；要启蒙大众首先要启蒙自己。苏联电影艺术家在塑造“苏维埃新人”的历史过程中，成功地完成了对自己的“塑造”，因而才使电影成为了“对群众进行共产主义教育的强大工具”。苏联电影宣告了一种以塑造人类“新人”为旨归的新的电影美学的诞生。中国电影知识分子为此动情地欢呼：这是一个“崭新的传统”！

这个“崭新的传统”表现在：第一，工农兵劳动大众不再是被丑化的对象，他们是银幕上的正面英雄和真正的主人公。这是具有划时代的意义的伟大事件；第二，电影的目的是为千千万万的劳动人民服务，并用共产主义思想来教育他们；第三，它彻底摆脱了资本的奴役，排除了商业化电影对人民的腐蚀；第四，它讲求革命的政治内容与完美的艺术形式相结合，使之成为世界上最高尚、最健康、最具有革命性和战斗性的，不可被战胜的强大思想武器。^②

^① 《斯大林与苏联电影》，《中苏文化》1940年第7卷第4期。

^② 朱玛：《电影艺术概论》，四川大学出版社1986年版，第68页。

似乎是刻意面对中国电影知识分子所发出的呼号，爱森斯坦自豪地宣讲道：“应该为空前未有的新主题的到来做好思想准备。这种新主题与新技术的结合，将会创立一种新的美学，以便在惊人的未来作品中巧妙的体现出这种观念……只有那些根本不相信明天的人，才会不相信未来电影技术的新的可能性会获得胜利。我们在日新月异的探索中不断前进，在使未来各种体现新的思想观念的技术手段的完善中前进，因为光荣胜利的灿烂明天是属于我们的。”^①事实上，爱森斯坦的这种确信，很快就成为了中国电影知识分子普遍的确信。这种“空前的新美学”，将电影工具理性推向了体现新的思想观念、塑造人类“新人”和人类“新社会”的历史和文明的高度。这无疑是在分析和研究抗战电影工具论内涵时，绝不应该忽略的一个重要方面。

“电影是具有社会主义的本质的，是具有民主的本质的……电影表现的直线性、启发性是它的民主性的同义词”。^②像这样明显具有“苏联逻辑”色彩的确信无疑的论断，在中国电影知识分子的“主流话语”中并不鲜见。由此可见苏联电影理论在宣传“苏维埃”国家意识形态方面的可观绩效。再看下面这一段论述，可进一步加深我们的这一印象：“我们要把群众的本能、情绪与发展的倾向统制于一个理想或一个主义之下，铸造崇高的国民性、形成伟大的民族范型，只有积极提倡社会教育，充分利用教育影片作为施教工具。”^③从中我们不难看出苏联“党国一体”政治文化模式及艺术理念，对抗战电影知识分子的工具理性的深度影响。因此当我们见到罗亭的另一段论述时，就再也不会感到惊讶和不适了。他写道：“电影在苏联是歌颂人类的世界观的武器和文化革命的兵种之一，它正像另一个领域的众生所崇信的圣经般示人以向善之路，如何来求得生命的真义。”^④

苏联电影给中国电影工具论注入这种丰厚的意识形态价值的内涵，是任何一个参战盟国的电影所缺乏的，而且是绝不可以相提并论的。

① 《爱森斯坦论文选集》，人民文学出版社1956年版，第453—454页。

② 徐迟：《电影的极限》，《中国电影》1941年第1卷第2期。

③ 王平陵：《战时教育电影的编制与放映》，《时代精神》1941年第4卷第3期。

④ 罗亭：《苏联电影观览席》，《国民公报》1938年3月20日。