

呼喊与细语：中国共产党引领下的早期银幕表达

倪骏 刘婧

（中央戏剧学院电影电视系 北京 100710）

摘要：二十世纪三十年代，随着中国共产党的发展壮大，电影成为中国共产党文艺工作的组成部分。在抗日战争和解放战争的大背景之下，夺取银幕上的话语权并非一帆风顺。在党的领导下，进步文艺工作者用“细语”的方式，巧妙地将“政治”、“艺术”、“社会”三者融合，避开反动派剪辑台上的毒手，向银幕外的观众传递时代强音，为日后直抒胸臆的“呼喊”打下了坚实的基础。

关键词：左翼电影 欧阳予倩 东北电影制片厂

二十世纪三十年代初的中国，中国人民一边在水深火热的现实中煎熬，一边在银幕编织的幻梦中寻求逃避现实的出口。当猛烈的炮火为乱象丛生的电影事业按下暂停键，进步影人开始为中国电影寻找新的发展方向：中国共产党与电影的相拥，引领中国电影向“左”转，从此开创中国电影崭新的电影美学。

然而，中国电影向新方向迈进的过程充满了曲折。首先，党与电影携手的最初，自身还在发展壮大中；其次，电影产业的资本构成，决定了制片公司对“左转”的态度摇摆；最后，随着战争局势及两党关系的变化，国民政府作为中国电影事业的监管者，对电影中出现的新方向屡下狠手。

伴随着中国共产党自身的发展壮大，党对中国电影的引领逐渐从地下转为地上，并建成了由自身独立领导的制片厂，真正迎可以直抒胸臆“呼喊”的新时代。但是，在此前很长一段时间内，根据地、解放区之外，党的文艺思想在电影中的传播，需要借助进步文艺工作者的帮助：以一种“细语”的方式，在尊重电影本体、传统叙事表达、观众审美的同时，将党引导的“新方向”潜移默化透过银幕传达给大众，进而促进民众觉醒，为民族独立解放奉献力量。

在众多的进步文艺工作者中，欧阳予倩在党引导的中国电影转向中，作为银幕“细语”的代表，其作品是一个非常独特的坐标。欧阳予倩从1926年开始电影创作，到1949年建国前放下导筒，这期间或编、或导的影片中彰显出不同阶段党对电影的指导方向。表现出一代进步影人在反动派残酷严苛的艺术监查下，仍不放弃表达的坚韧品行。

再回望这段影史，在我们重视“呼喊”出时代强音的电影作品时，也应该珍视“细语”电影作品坚持不懈地对矫正中国电影叙事、改变电影观众审美、建立中国电影新美学所做出的努力。下面，笔者将通过对影史的梳理、结合欧阳予倩的创作来近距离的感受这种“细语”散发出的时代力量。

一、

1905年，丰泰照相馆摄制了由京剧表演艺术家谭鑫培演出的《定军山》，自此拉开了中国电影的创作大幕。到二十世纪二十年代末，中国电影逐渐完成了一场从无到有的自我探索：“社会问题片”、“家庭伦理片”成为主体，并开创了“神怪武侠片”，故事长片开始代替短片；电影的教化功能逐渐显露，“影戏”观也趋于成熟。秉持不同美学导向的电影公司也相继涌现，为中国电影的后续发展储备了人才。

然而，早期中国电影事业没有坚实的经济基础，且电影自身具有商业投机性。使得当时的银幕上，充斥着武侠神怪、才子佳人等，低级趣味、制作粗糙、驱避时政的作品。随着，国内革命形势的发展，进步影人和观众都发出了从“银色之梦”里醒转来的诉求。但是，中国电影到底要转向哪儿去，急需一个方向。

“对我们来说，电影是一切艺术中最重要的艺术”，列宁同志

在肯定电影的影响力时，如是说。电影，作为“现实的渐近线”，以其强大的对物质现实的复原力，从诞生之初就充满了造梦的魔力，仿照母腹将观众按在座位上，自然成为最好的言说载体。此时，中国共产党已经完成了革命武装的组建，并且创造了革命根据地，在大众面前撕破了国民党反动派的伪装。星星之火正以燎原之势在中国大地上悄然蔓延，在军事反围剿的同时，文化反围剿的阵地也蓄势待发，电影进入了党的视野。

从1930年初开始，在党的领导下相继成立了“中国自由大同盟”、“中国左翼作家联盟”、“中国左翼剧团联盟”、“中国左翼戏剧家联盟”等联盟，有效的团结了进步力量，并在“中国左翼文化界总同盟”的领导下开始推动文艺大众化的发展。

1931年9月，“左翼剧联”通过的《最近行动纲领》第四、第五、第六条中，明确提出了在电影的创作、人才的培养、影片批评等方面要进行引导。其中，“无产阶级”、“暴露性”、“农村”、“工厂”、“农民”、“学生”、“小市民”成为关键词。

“九·一八”的炮火，让全民的爱国情绪高涨，呼喊着眼界的“救国”；“一·二八”的炮火，重锤中国电影的根基所在——上海。在顺应时代呼唤与背离时代需求的迟疑中，夏衍、郑伯奇、阿英，于1932年进入明星影片公司，在瞿秋白的直接领导下，成立党的电影小组。自此，左翼文艺运动的劲猛新风，令中国电影出现了新方向：向“左”转。

1933年，中国电影文化协会在上海成立，集合了进步电影工作者，并达成了以反帝反封建成为宗旨的创作理念。同年，以夏衍为代表，一批旗帜鲜明的作品应运而生，例如《狂流》、《春蚕》、《铁板红泪录》、《女性的呐喊》、《上海二十四小时》、《香草美人》、《脂粉市场》等，工人、农民、知识分子、女性，以全新的面貌活跃在银幕上。故而，1933年也被称为左翼电影年。

银幕上的“向左转”，不仅激发了民众的反抗意识，也引来了反动派的镇压。国民党反动派在艺术上，摄制反动影片争夺市场，对左翼电影进行破坏性剪辑；艺术之外，更是变本加厉，对电影人进行恐吓、最甚者用暴力手段捣毁艺华影片公司。

反动派的一系列手段，让原本工作在各个私营电影公司的左翼影人，被迫离开，组建一间属于“自己”的电影公司迫在眉睫。1934年夏，由党直接领导的电通影片公司成立，广大左翼影人迅速聚集，并积极开始创作。《桃李劫》、《风云儿女》、《自由神》、《都市风光》，或是义正言辞的揭露，或是通过喜剧包裹深刻的表意。

然而，这份赤诚，却成了国民党反动派的眼中钉，更加严酷的迫害接踵而至。1935年冬，电通公司不得不停摆，创作人员也只得在党的领导之下，分别进入明星、新华、联华三所公司，转变创作的方式方法，继续坚持“战斗”。

与此同时，在电影评论界，引发了一场关于电影美学的较量。1933年12月，海派文人黄嘉模发表了《硬性影片与软性影片》一

文，正式提出“软性电影论”，挑起了软性电影论者与左翼电影人的争论。这是中国电影史上，第一次围绕电影的独立艺术性、艺术功能、艺术与政治的关系等问题展开的论辩。

软性论者以刘呐鸥、黄嘉漠为代表，认为左翼影评人只关心影片主题是否暴露了现实黑暗，是否反映了阶级矛盾民族斗争，对电影意识形态进行极端强调。因而忽略了电影作为一门艺术，拥有自身的美学语言；不应该忽略了电影作为“眼睛的冰激凌”、“心灵的沙发椅”这一娱乐性。显然，在当时的社会语境下，软性电影的言论显得不合时宜。

由此可见，中国电影向左转之后，其银幕创作在“政治”、“社会”、“艺术”三者中产生了深厚的关联，在一部作品中如何安置这三者的地位，形成了电影人的不同风格。以同为左翼电影运动功勋的夏衍、阿英二人为例，阿英的作品中对阶级矛盾的表达激烈而直白；夏衍则尊重电影的艺术性，开掘多种题材与政治表达相结合，利用电影的商业性实现观众接受的最大化。除此之外，郑正秋、蔡楚生、孙瑜等电影人，则是本着人道主义关怀，从悲怆的社会现实中取材，运用电影化的手段，暴露社会的黑暗。

随着国内、国际革命形势的不断变化，日本对我国华北地区的进攻。1935年8月1日，中国共产党发表《为抗日救国告全体同胞书》，号召全民共同抗日，社会各界接连发动爱国运动。1936年1月27日，由欧阳予倩、蔡楚生、周剑云、孙瑜、费穆、李萍倩、孙师毅等人发起，成立了上海电影界救国会。同年，5月“国防电影”的口号被提出，拿起电影这一武器，为抗日救亡助阵的创作拉开帷幕。

此时，曾透过电影银幕呼喊出时代强音的左翼电影运动先驱，大多被迫离开上海。而那些将“政治”、“艺术”、“社会”三者糅合成“细语”表达的艺术工作者，才得以在上海继续开展创作工作。

1936年，明星公司在党的帮助下进行改组，恢复编剧委员会，由欧阳予倩主持，并制定了“为时代服务”的制片方针。欧阳予倩在这一时期发挥了巨大的作用，为明星公司贡献了三部作品。并在此后，响应党的号召辗转多地为推进我国戏剧、戏曲、电影的发展竭尽心力。

二、

1889年5月12日，欧阳予倩出生在湖南浏阳县一个书香世家，自幼对戏曲着迷，后拜师学戏；留学日本期间，他加入了“春柳社”参加一系列的话剧创作及演出。可以说，欧阳予倩与艺术的结缘最早源于舞台之上，经过他刻苦钻研在京剧界与梅兰芳并誉为“北梅南欧”，在话剧界堪称中国现代戏剧的开拓者。

尽管，欧阳予倩自称是“半路出家”的电影人，但他通过传统戏曲中对女性的扮演，以及戏剧舞台上对女性的创作积累，使得他在众多左翼男性影人中脱颖而出：在欧阳予倩的电影中，女性角色并非是最具有革命性的，但她们的觉醒过程却是表达的最为细腻的；镜头语言的使用并非最为先锋，但却是意韵深远，不乏反其道而行的设计；在叙事层面不论谈古还是说今，都能紧扣时代命脉，以女性视角切入叙事，抒发他对家国的深刻忧思。

欧阳予倩在《自我演戏以来》中，回忆起十岁时观看《梅龙镇》的场面，他被台上表演的花旦深深吸引，回家后不仅心里生出了唱戏的念头，更是东拼西凑的扮上了女装。这次幼时对舞台的凝望，在欧阳予倩的心中刻下了对旦角强烈的身份认同，直接影响了后来从艺道路。15岁时，欧阳予倩不顾全家反对，正式拜师学戏，专攻青衣，开启了自己的粉墨生涯。

舞台之外，脱下戏服的欧阳予倩，更是关注到女性的现实困境，

由衷的同情女性，身体力行的去推动女性解放运动，特别是在教育上给予了女性深切的关照。

1919年，欧阳予倩受张謇之邀前往南通创办伶工学社。欧阳予倩在办学方针中特别提出男女平等。并且他还主张男女同台表演，1922年“戏剧协社”演出话剧《泼妇》，是中国话剧第一次男女同台表演，大受欢迎^[1]。

1929年，欧阳予倩在广东成立戏剧学校，他更是摒弃封建传统，公开招收女学生。

毛泽东曾在1927年《湖南农民运动考察报告》中就注意到中国妇女解放任重道远。在他看来中国的男子普遍要受政权、族权、神权的支配，“至于女子，除受上述三种权力的支配以外，还受男子的支配。”所以，在当时的中国，女性是受到压迫最为深重的群体。在五卅新文化运动的推动下，进步的男性知识分子积极引导女性解放运动，对女性遭受的传统父权文化和时代巨变的压力感同身受。加之，中国自古有男性文人以“香草美人”自喻的写作传统，使得女性群体成为进步左翼男性影人，抒发家国情怀的载体。

1932年，欧阳予倩加入左翼戏剧家联盟，接受到中国共产党的文艺思想之后。他创作出的女性角色更增添了一股时代赋予的铿锵力量。因此，欧阳予倩在电影创作中，平衡“政治”、“艺术”、“社会”三者的比重时，关注到女性群体，不仅来自于欧阳予倩自身的经历，也是一种时代下的选择。

时间	片名	职务	主角	职业	公司
1926年	《玉洁冰清》	编剧	钱梦琪（女）	地主小姐	民新
1926年	《三年以后》	导演、编剧	慧珍（女）	家庭主妇	民新
1927年	《天涯歌女》	导演、编剧	凌霄（女）	歌女	民新
1935年	《新桃花扇》	导演、编剧	谢素芳（女）	名优	新华
1936年	《清明时节》	导演、编剧	春兰（女）	女仆	明星
1936年	《小玲子》	编剧	小玲子（女）	舞女	明星
1936年	《海棠红》	编剧	海棠红（女）	评剧名伶	明星
1937年	《如此繁华》	导演、编剧	陶春丽（女）	家庭主妇	联华
1939年	《木兰从军》	编剧	花木兰（女）	英雄	华成
1948年	《关不住的春光》	编剧	梅春丽（女）	歌咏队员	昆仑
1948年	《弱者，你的名字是女人》	编剧	高礼芬（女）	寡妇	大同
1948年	《野火春风》	导演、编剧	方华（女）	明星	大光明
1949年	《恋爱之道》	导演、编剧	钱兰英（女）	家庭主妇	南群

（表1：欧阳予倩电影创作年表）

从上表中我们可见，欧阳予倩始终坚持选用女性视角切入叙事，女主角的身份定位多为艺人、家庭主妇、下层妇女，其中还有女英雄，她们大多都颇具反抗精神，且观念超前。但是，在不同的时代背景之下，欧阳予倩根据党和国家的诉求结合个人的感悟，在角色塑造和叙事策略的方法上亦有不同。

1.女艺人的演变

G·C·斯皮瓦克在《属下能说话吗？》一文中，提出了这样一个观点：社会、性别、阶级等处在属下位置的人有没有说话的权利^{[2]（P.656）}。在中国传统社会语境中，女艺人的生存，甚至同时受到这三个层面的夹击，毫无疑问她们是最没有话语权的存在。

欧阳予倩在塑造她们的过程中，“女艺人”的意义并非止步于银幕内外的欲望对象，而是用症候的方式，给她们残酷的人生经历切脉，在社会环境中、意识形态里寻找发病的根源。女艺人被压抑

的话语,在走投无路的时刻,发出了最歇斯底里的呼喊。欧阳予倩怀抱着对女性最大的善意,在影片中给与了她们说话的舞台,借她们的口来言说自己想要表达的政治主题。

《天涯歌女》完成于1927年,欧阳予倩的创作意图是为了讽刺和揭露当时黑暗的军阀统治。歌女凌霄的人生经历了觉醒、出逃、毁灭三个阶段,通过凌霄的抵抗和反击,意在唤醒女性意识的觉醒,人们去直面生活的现实,正视女性的社会地位。但凌霄始终无法脱离男性的凝视,这表现在以下几个方面:

第一,女性作为男性的欲望对象。歌女凌霄出现在银幕上的那一刻起,她就和所有女性形象一道成为被男性观察的客体。同时,使得凌霄不仅成为故事里类似张嗣武这类男性的色情对象,更成为幕布前影厅内观众的色情对象。

第二,女性是男性阉割焦虑的象征,是被符号化的。画师陆沉余借《聊斋》中美女蛇与书生的故事,暗喻凌霄是借姿色引诱异性的危险人物。陆沉余在银幕内完成自身观看动作的同时,还引导了观众与他的视线产生认同,在银幕外完成了对凌霄的集体窥视。

第三,女性是被社会构建的,是“意义的载体而非意义的创造者”^{[1](P.523)}。高绍游为凌霄编戏,英雄救美以身相遇的桥段,再现了父权社会对女性的编码过程,女性的存在就是为了证明性别的差异,成就男性永恒拯救者的身份。

第四,女性是被物化的。张嗣武胁迫凌霄出席祝寿时,说到,“她若不是红角儿就长得再好些我也不要”,这代表着在张眼中,凌霄只有身为歌女卖唱助兴的价值,而无视其作为女“人”的本体存在。

第五,女性是被捕获的。凌霄身上的未来无处可寻,映射了女性被压抑的欲望。葛锐夫本可以成为凌霄的欲望对象,但他的死证明该类男性角色在父权书写中是没有生存空间的。正如,玛丽·安·多恩所言,死亡是“一切不可能的符号的归宿”^{[4](P.673)}。

通过对以上五点的剖析,可见凌霄成了一个供男性消费的对象。这部影片存在着很多的局限性,特别是凌霄的逃离,透出一种无处遁形的窘迫,凌霄空有女性的觉醒意识,但没有女性的反抗力量。但我们不置可否欧阳予倩要讲的还是“关于对抗矛盾的故事,而不是一个顺从的故事”^{[5](P.86)}。

然而,这种困境并非仅存于欧阳予倩一个人的作品中,纵观二十年代电影中的女性形象或是保持传统的道德范式,或是开始拥有了一定的自我反抗意识,却没有归宿。正如鲁迅所言:娜拉出走后怎样?

1935年,中国电影在党的引领之下,进入国防电影时期。而欧阳予倩在成为左翼剧联的一员后,在创作上找到了一条新出路:女性不只是要逃离,还要投身革命。

因此,《新桃花扇》中再次触碰女艺人这个角色时,女主角谢素芳不仅对30年代中期国民党倒行逆施的控诉,还迈出了自己的步伐。相较凌霄而言,谢素芳的斗争对象是复杂多样的,有军阀、买办、不自爱的知识分子,她的反抗程度也更强烈。素芳深知,倘若自己想要成功,那么她必须变成一个具有进步性的铁娘子。

由于国民党反动派对左翼电影的疯狂镇压,夏衍、阿英等左翼先锋无法在上海组织电影活动。欧阳予倩继续在明星公司耕耘,逐渐完善了“细语”创作方法。

《小玲子》、《海棠红》完成与明星公司,虽然影像资料遗失,但从本事中可见出两位女主角的形象:小玲子从农村姑娘变成上海舞女的经历,承载着欧阳予倩对当时社会、人性最精准的把握,即人性在物欲中扭曲,城乡矛盾不断激化;而名伶海棠红,凭借自己的努力成为家中的顶梁柱,却扛不住丈夫嗜赌、官员欺凌,甚至痛

失爱子精神失常,沦为阶下囚。

这两位女性,都面临着一个消极无解的难题,欧阳予倩不忍心以悲剧收尾,用小玲子的重回乡村、海棠红母子相认,理想化的实现了矛盾的解决。值得注意的是,“乡村”的指代不再是落后封闭的空间,而是党建立的根据地,一片希望沃土。

1937年欧阳予倩转入联华公司,并拍摄了讽刺喜剧《如此繁华》,都市里的“新派女性”成为主角。由于影片呈现出的调性较为轻快,甚至被一部分评论人士认定为“软性电影”,“政治”、“艺术”、“社会”在一部影片中的比重再一次成为讨论的焦点。

欧阳予倩虽然是从舞台转向银幕的艺术家,但是他并没有过度的依附戏剧的拐杖,对电影本体有很深刻的认识和探索。1928年他在《电影月报》发表《导演法》,明确提出电影在本质上与戏剧完全不同“已经渐渐的成为一种独立艺术”^[6]。在文中他指出电影的三大特长:表现自由、光影结合、传播便利。电影与戏剧具有本质的区别:“戏剧注重言语,电影是专门注重动作的,戏剧注重光与色,电影便注重光于影”^[6]。由此可见,在欧阳予倩的创作标准中,电影首先是一门艺术,那么政治表达和社会关照就应该利用这门艺术应有的手法去实现传播效力。

例如,在影像表达上,女性身体在银幕上通常被当作欲望对象。《如此繁华》中,陶春丽在房间等待礼服,她只穿着内衣坐在镜前化妆(如下组图)。镜头从其足部向上摇,呈现陶春丽吊吊袜带的私密动作,并在这一段落中,男佣人开门提醒陶春丽与李四维客人等候。男仆人的闯入,无疑是强调了将陶春丽作为色情对象的凝视。女性躯体此刻成为商业消费的对象,她承受观看,迎合并意指着男性的欲望^{4(P.526)}。



然而,这组镜头看似落入沉珂,但正是因为女性被如此呈现,反倒是加重了男权社会中女性被物化的视觉表意。结尾处陶春丽“弃暗投明”,一身农妇打扮反倒形成了一种对比。

在《如此繁华》中,为数不多的室外空间均是陶春丽与张玉成相处的段落。导演用洋房公馆(家)乡野、花园(外部世界),这两个空间强化陶春丽“走出去”这个动作。陶春丽在革命宣讲活动上歌唱《我爱自由》,被张玉成拒绝后,乔装农妇登上张玉成离开的火车,此时,银幕上的陶春丽已不再是情色凝视的对象,其装扮也不是取悦于男性中心文化,而是自我认同的一次进步,也是对台词中“首饰是女人的招牌,老婆是丈夫的招牌”有力反驳。

2.女英雄的呼吁

左翼影人在银幕上争取到的一隅自由之地,再一次被战火挤压。1937年“七七事变”拉开全面抗战的帷幕,“八·一三”事变直接让明星公司毁于战火。

大量电影工作者纷纷逃离上海,欧阳予倩、洪深、郑伯奇、于伶等人负责主持上海戏剧界救亡协会。由于编排上演借古讽今的剧目,欧阳予倩受到国民党反动派的威胁。1937年11月中国军队撤离上海,日寇进入租界止,上海从此进入“孤岛”时期。1938年夏,在中国共产党的帮助下,欧阳予倩被迫转移到香港。

新华影业的摄影棚坐落于租界内,因此在炮火中得以留存,创办人张善琨利用自己在上海的“江湖地位”,冠以“美商”的头衔,使新华影业成为孤岛时期最先恢复制片的公司。张善琨迅速南下香港,拜访欧阳予倩,希望他能新华提供剧本。

欧阳予倩考虑到“孤岛”的创作环境,以及当时的战况,主动

提出编写《木兰从军》的电影剧本。如何将时代的召唤巧妙的藏在“木兰”这个经典叙事中,表达全民从军,为国征战的弦外之音,即如何用“细语”的方式,安排“政治”、“艺术”、“社会”在一部影片中的地位。

欧阳予倩在《影戏脚本采择之标准》一文中,最先强调的就是“兴味”¹,他提倡编剧创作的基本是能引起观众的兴趣,既要与时俱进,也要以“美”为标准,“使观众在不知不觉之中受感化”而非“剑拔弩张”的让观众受教训。所以,欧阳予倩在参阅了大量有关“木兰”的文献记载后,保留了广为民所熟悉的“女扮男装”、“替父从军”这些充满“兴味”的元素。故事的风格样式定位成喜剧、爱情,并将传统“木兰”为父尽孝的故事升华为国尽忠。在情节设计、人物塑造、时代营造上也增添了不少新的“兴味”元素。使《木兰从军》成为大众喜闻乐见的一种影片样式,同时实现了剧作家在“细语”中“中点醒民众关注当下的作用”。

欧阳予倩为了宣传抗战、鼓舞人心,在台词设计上,欧阳予倩借用“木兰”之口,对银幕外的观众发出呼喊:“……不如替爸爸去从军,一来尽孝,二来尽忠,得胜回来,让人知道女孩子也能广大门楣,就是战死沙场,也心甘情愿。爸爸,您成全了女儿吧”。木兰一介女流尚且志向坚定,何况众男子?木兰从此变成了“正气标杆”的代言人,在她的对照之下,凡是不能在为国效力的妖魔鬼怪,在她面前都要原形毕露,难逃惩处。为“木兰”唱赞歌的同时,欧阳予倩也着墨描绘了元帅亲佞昏庸、军师通敌卖国,对现实进行了批判。尾声边关告捷,荣归故里的木兰与刘元度结为夫妇,也表达了对时下战争的一种美好的希冀。

《木兰从军》在上海获得了空前的成功。在1939年2月17日的《大晚报》上,还刊登了有14位影评人署名的《推荐〈木兰从军〉》一文,指出《木兰从军》“尽可能的透过历史,给现阶段的中国一种巨大的力量,它告诉我们怎样去奋斗,怎样去争取胜利……上海电影界只有循着这条路,才能保证斗争的胜利,确立坚固的基础”²。可见,本片在当时有着举足轻重的地位。

但是,1940年初,影片在重庆放映时,这部来自“堕落的上海”的影片,引发了“焚烧事件”以抵制放映。事后调查发现这是一场有预谋的行动,但能够煽动群中的主要原因是社会语境的不同,重庆的观众需要“呼喊”型的电影作品,直抒胸臆表达抗日热情的创作。而《木兰从军》的诞生语境,只能借古人之口,含蓄的抒今日感怀,同银幕外的观众进行心照不宣的交流。

柯灵先生在谈及“孤岛”时期的创作时,曾有言,“那时候电影艺术家的处境是十分艰险的,非常困难的。”

1941年12月8日,太平洋战役爆发,日军进驻租借,上海全境被占领,“孤岛”时代结束。上海的电影事业也因此受到巨大冲击,进步影人失去了战斗的物质基础。留存的电影公司被收编整改,成为宣传愚民思想,服务帝国主义的傀儡。

3. 勇于发声的新女性

1945年8月15日,日本宣布无条件投降,标志着抗日战争结束。国内的主要矛盾发生了新的变化——解放战争爆发。国民党反动派企图垄断中国的电影事业,用以宣传反动思想。

在中国共产党的领导之下,一部分进步影人进驻到国民党控制的制片厂中,一方面阻拦反动影片的摄制,另一方面借机拍摄了一些进步影片。另一部分影人从国民党的手中夺回了联华的摄影场,成立联华影艺社,为建立起自己的创作阵地——昆仑影业公司,打下了坚实的基础。

1947年5月联华影艺社同昆仑影业公司合并,保留“昆仑”之名。在党的领导之下,经过一系列的改组。站在人民的立场、控诉

国民党反动派,成了创作方向。曾经只能“细语”的影人,此刻言说的分贝有了提升的可能。

欧阳予倩在党的安排下辗转香港、桂林、台湾为戏剧、戏曲的改良以及文艺人才队伍的培养积极奔走。由于桂林的战事发展,欧阳予倩返回上海,并根据自身在战时的经历,向昆仑公司提供了《关不住的春光》这部剧本。

故事发生的时间设置在抗战时期,女主角梅春丽曾是歌咏队的一员,开篇以倒叙的方式回溯了梅春丽在战火中孤身逃难,生存的艰辛、性格的软弱,使她走上依附投机商人的生活。欧阳予倩通过设计夫妻家庭生活中的起伏,让梅春丽逐渐开始觉醒迷途知返,逃离小资家园奔向农庄重获自由。欧阳予倩清晰的在梅春丽的身上安置了反帝、反封、反资的时代任务,“春光”是梅春丽,更是欧阳予倩对革命道路的选择以及解放必胜的一种表达。当影片送到国民党电检处时,却遭到了毒手:那些提升了分贝说出的“细语”,全部断送在反动的“剪刀”之下。

欧阳予倩因为《关不住的春光》成片无法将他的话语传达,万分痛心。恰逢大同公司想要改变口碑,邀请进步影人创作,欧阳予倩的舞台剧本《弱者,你的名字是女人》,被改编成电影《姊妹劫》。这部影片的表达,“社会”与“艺术”的结合占主要地位,政治的“细语”几乎销声匿迹。欧阳予倩就此暂时离开了电影界。由此可见,党要拿下电影这块阵地仍然存在着巨大的阻力。

1948年,战势发生了根本性的扭转,解放战争进入战略决战阶段。为了防止反动派迫害进步文艺工作者,在党的领导和组织下向香港转移。因此,为香港电影事业的发展送去了新风。

在中共香港党组织的推动下,大光明影业公司成立,欧阳予倩贡献了该公司的首部电影《野火春风》。在香港的创作环境中,在这样背景的制片公司里,欧阳予倩想要对话时代的分贝再一次有了从“细语”中升级的可能。《野火春风》是一部具有史诗性质的影片,方华和李克丽在抗日战争的洪流里颠沛,一个深陷泥潭,一个追随光明。片尾两位女性重遇,方华殒命但她看到了一个时代燎原之火,留下了生命中最后一段却是分量十足的话,“要毁灭的已无可救,沉沦的势将灭顶;新生的却正如春风吹野火,把大地照得通明。”

随后,在周恩来的指示下,欧阳予倩、蔡楚生、史东山等人在香港开设南群影业公司,以拍摄进步的国语片为创办目的。欧阳予倩在此拍摄了自己电影生涯中最后一部影片——《恋爱之道》。

《恋爱之道》由夏衍编剧,同《关不住的春光》一样采用了倒叙的手法,展开了一段横跨20年的史诗叙事,从1925年大革命到北伐、抗战,镜头跟随钱兰英与周家浩辗转上海、广州、广西。欧阳予倩谈及主题表达,说道,“《恋爱之道》固然也告诉我们一些恋爱上的正确的认识,但它的主题,我决不是这样简单,所以与其说它在讲述恋爱的道理,倒不如它在告诉我们一个做人的道理:贫贱不移,威武不屈,这是我们中国人做人的一付起码的骨头,没有这一骨头,中国人民决没有胜利的今天。这部片子确是以恋爱为名而主题不是谈恋爱,谈的是意志和节操”³(P.57)。

1949年4月23日,南京国民政府终结。同年,欧阳予倩应中共中央的邀请,在北京参加中国人民政治协商会议第一届全体会议。欧阳予倩之所以能放下导演返回他钟爱的舞台,源于昔日那些需要“细语”来完成的表达,如今已经可以换成底气十足的“呼喊”。向南望,中国电影事业的中心上海已经解放;向北望,直属党领导的东北电影制片厂正走向成熟。

三、

随着解放战争形式的发展,当“细语”可以变成“呼喊”时,

党对电影创作的理念和要求, 落实在东北电影制片厂的发展中。

抗日战争胜利后, 中国共产党接收了长春“满洲映画株式会社”的设备器材, 为了同国民党反动派的破坏活动进行斗争, 还将延安电影团的全部人员派往东北解放区, 着手建立自己的电影基地。1945年10月1日, 东北电影公司在长春建立。1946年春, 随着战事发展, 东北电影公司迁往兴山。同年10月1日, 在东北电影公司的基础上建立东北电影制片厂, 直属中共中央东北局宣传部领导。换言之, 东北电影制片厂是党领导下的第一个电影制片厂, 是新中国电影事业的摇篮。

尽管, 早在1942年毛泽东就在《延安文艺座谈会上的讲话》中提到文艺要为工农兵服务。然而, 建立之初的“东影”, 其制作水平暂时还无法进行长故事片的创作。在袁牧之厂长的带领下, 东影开展“三化立功”、“七片生产”运动, 为拍摄长故事片韬光养晦。

1949年4月, 东北电影制片厂迁往长春, 创作环境的改善, 为长故事片登上银幕创造了有利的外部环境。建国前的数月内, 制作完成了3部影片, 为探索新中国电影如何沿着文艺为工农兵服务的方向前进, 做出了积极的探索。

《桥》, 完成于1949年4月。影片通过对厂长和先进工人的塑造, 让他们成为推动叙事的主导, 逐一解决了修桥中的客观问题, 最后深入群众, 让大家意识到共产党领导下的工厂, 工人就是工厂的主人, 充分的调动了大家的积极性。终于在松花江解冻之前, 将大桥修复。

在这部影片中, 东影探索出新语境下“政治”、“艺术”、“社会”平衡的范式: 从实际出发, 在人民生活时间中选取题材; 为大众服务, 叙事结构进行多样化尝试又通俗易懂; 塑造新的人物类型, 展现新的人民形象, 探索新的表演方法。

《回到自己队伍来》完成于1949年5月。以解放战争为背景, 国民党士兵吴大刚目睹自家被效力的军队抢掠, 父亲遭到长官毒打后, 对国民党军队心生动摇。而解放军围攻吴城时, 恰巧住进了吴大刚的家, 吴父对解放军心存芥蒂。解放军主动了解吴父的心结, 用行动温暖吴父。战场上父子再相逢, 吴父劝说吴大刚弃暗投明。吴大刚不仅抓了经常欺压他们的蒋军连长, 还帮助解放军胜利夺取阵地。

特别是, 本片对空间的运用别具匠心。例如, 吴家先后进驻国民党军队和解放军进队, 一个放火抢夺, 一个关爱备至, 形成了一组鲜明的对比关系。并在这个空间中, 利用影像此时无声胜有声的展开人物心理叙事, 使吴父与解放军误会的产生、发展、解决显得含蓄而又意蕴深长。

人物塑造上, 每个人物的戏剧目设置明确, 各具魅力。正如王大和, 一个昔日的国民党军人, 回归到解放军的队伍后, 保持着幽默的性格特点, 在军中的生活状态也非常活泼。他的存在就是现身说法, 感召吴大刚及家人信任我党、我军。

尽管, 政治主题表意明确, 但是叙事上却没有采用“硬说教”的方式, 而是借鉴了“细语”创作的表达, 潜移默化的通过叙事观点的转换, 完成了意识形态的宣传工作。

《光芒万丈》, 完成于1949年5月。影片采用倒叙的方式, 回溯了工人英雄周明英克服材料短缺、技术无援, 甚至反动派破坏, 最终完成修理发电机的故事。

尽管本片也是讲述工人生活, 但是《桥》强调的是, 曾为伪满工厂效力的工人如何在新时代革新自己; 而《光芒万丈》强调的是, 在解放区恢复生产的过程中, 真正的敌人是潜伏在工厂中的国民党

反动派, 这个新生的人物元素, 映射出社会中矛盾因素的变化。

从这三部作品中, 我们可以感受到现实主义的创作美学, 对银幕外的中国观众产生了深刻影响, 一方激发他们对现实中存在的问题进行反思, 一方面也为即将到来的新中国敲响前奏。

正如接受美学强调的, 读者、受众的主体地位, 以及读者、受众的参与性。假若没有审美主体的审美参与, 那么作品的艺术价值就没有办法真正的实现。审美主体从审美活动之初起贯穿整个过程, 一直产生、更新着审美经验的期待视界。特别是, 接受美学的核心概念——期待视界。即, 不仅储存已获得的经验, 而且向人们展示现实的可能性, 为社会行为的有限活动范围开辟新的愿望、新的要求和新的目标, 从而打开通向未来经验的大门。

结语

胡乔木在纪念“左联”成立五十周年大会上曾说道: “我们现在的文艺和文化仍然是左翼的文艺和文化, 是30年代的革命文化运动的继续。”

再回望二十世纪三、四十年代, 党对电影的引导: 电影不再只是避世的幻境, 其创作与时代紧密联系在一起, 在“呼喊”与“细语”两种创作策略的和声中唱出了现实主义美学的新乐章。

注释

- [1] 常晓晔著. 欧阳予倩戏剧作品中的女性形象研究[D]. 山西师范大学, 2017.
- [2] G·C 斯皮瓦克. 属下能说话吗? [M]//高建平, 丁国旗编. 西方文论经典(第六卷). 安徽: 安徽文艺出版社, 2014.4.
- [3] 劳拉·穆尔维. 视觉快感与叙事性电影[M]//杨远婴. 电影理论读本. 北京: 北京联合出版公司, 2017.02.
- [4] 玛丽·安·多恩. 电影与装扮: 一种关于女性观众的电影理论[M]//李恒基, 杨远婴编. 外国电影理论文选(下)修订本. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006.11.
- [5] 休·索海姆. 艾晓明, 宋素凤, 冯芃芃等译. 激情的疏离 女性主义电影理论导论[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007.1.
- [6] 欧阳予倩. 导演法[N]. 电影月报, 1928年, 第1、2、3、5、6期
- [7] 欧阳予倩. 影戏脚本采择之标准[J]. 民新公司特刊, 1926(《玉洁冰清号》)
- [8] 转引自史博公. 不可忽视的传世经典: 重读卜万苍版《木兰从军》[J]. 当代电影, 2011(8). 第63页
- [9] 欧阳予倩. 电影半路出家记[M]. 北京: 中国电影出版社, 1962.01.

作者简介: 倪骏: 女, 中央戏剧学院电影电视系副教授, 博士学位, 硕士生导师, 著名编剧。主要研究中国电影史方向, 代表作品有电视连续剧《麻辣婆媳》、《女儿红》、《人间至味是清欢》、《幸福一家人》。现为中国电影家协会、中国电视家协会、北京电影家协会成员、中国高等院校影视学会会员。北京 邮编: 100710

刘婧: 女, 中央戏剧学院电影电视系研究生, 主要研究中国电影史方向。北京 邮编: 100710

基金项目: 本文系“中央高校基本科研业务费专项资金资助”中央戏剧学院庆祝建党100周年专项研究课题成果

项目名称: 红色文化的银幕表达

项目编号: YNZX2106