

沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述

李道新

【摘要】

沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述，是中国电影史研究不可或缺的重要环节；无论有意的忽略还是无意的遮蔽，都不利于中国电影史学的健康发展。最大限度地利用可资利用的文字资料和影片资料，在军事侵略和文化殖民的背景下重提沦陷时期上海电影的多侧面及特殊性，是任何一个电影史学工作者都无法回避的责任和使命。

【关键词】

沦陷时期上海电影 中国电影的历史叙述 中国电影史研究

1941年12月8日，太平洋战争爆发，美、英对日宣战，日本侵略军占领上海租界。从“孤岛”消失至1945年8月15日日本天皇裕仁宣布无条件投降为止，沦陷之后的上海，进入一个社会动荡、经济萧条、民生凋敝的历史低谷；而沦陷时期的上海电影，也呈现出一派诡谲的氛围和迷离的光影，在日伪合流的政治格局、服务战争的电影国策及具体而微的运作实践中，绘制出前所未有的驳杂而又独特的历史脉络和文化图景。

在中国内地、台湾、香港以至海外电影史学界，对1941—1945年间亦即沦陷时期的上海电影进行过一系列较有价值的考察和研究，但在文献的搜集整理上存在着难以克服的困境，尤其在作品的意旨分析和人物的历史评价等方面存在着意气用事的弊端。沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述，是中国电影史研究不可或缺的重要环节；无论有意的忽略还是无意的遮蔽，都不利于中国电影史学的健康发展。最大限度地利用可资利用的文字资料和影片资料，在军事侵略和文化殖民的背景下重提沦陷时期上海电影的多侧面及特殊性，是任何一个电影史学工作者都无法回避的责任和使命。

一 沦陷时期的上海电影

沦陷时期的上海电影，既是日本“国策电影”在军事侵略的配合下继长春的满洲映画株式会社、北平的华北电影公司和上海的中华电影股份有限公司之后在中国的延续和扩展，又是上海电影在文化殖民的过程中执守本土历史并寻求生存空间和精神突围的选择和实践。1941—1945年间的上海电影，在垄断的建制和沦陷的光影里，交织着战争的梦魇、文化的错乱与心灵的歌哭，其面貌的多重性和内里的复杂性，在整个中国电影史上都是极为罕见的。

从中国电影诞生以来，上海就执中国电影界之牛耳。作为中国国内最大的开放口岸和外国人租界区，并作为中国电影制片、发行和放映业的中心，上海不仅是日本帝国主义军事侵略的重要目标，而且是日本对中国进行文化殖民、实施电影国策的重要基地。然而，鉴于战局的进展以及“满映”和华北电影公司在中国的业务不振和市场败绩，加上上海作为租界区和电影中心的特殊地位，日伪政府也不得不在侵略与卖国的前提下调整策略，在一定程度上改变“满映”和华北电影公司的急功近利姿态，

为文化殖民和电影国策在华中和上海的实施寻找新的方案和路径。

实际上,在1939年5月15日伪华中维新政府宣传局长孔宪铨致梁鸿志签呈之附件《在华电影政策实施计划》里,仍然强调“宣传国策”为电影的当务之急,并表示:“确立中、日、满一体思想的基础使之强化,将蒋政权十余年来培养之抗日侮日之思想于国民脑海者使之绝减,故利用电影宣传,收效果甚矩,且有重大之意义。”^①而在另一附件《中华电影股份有限公司设立要纲(案)》里,规定“中华电影股份有限公司”之“方针”为:“在中国经营电影事业,而于中、日、满互相提携之下,以思想融和及文化进展为目的,设立维新政府特殊法人之中华电影股份有限公司。”(简称“中华”)^②值得注意的是,“中华电影股份有限公司”(“中华”)标榜的中、日、满“互相提携”,并以“思想融和”和“文化进展”为目的的设立方针,与1936年7月提出的《满洲国电影对策树立案》中“指导教化满洲国民”的“理由”已有较大差别。^③

1939年6月27日,在日本兴亚院、日本的中国派遣军以及以汉奸梁鸿志为代表的伪华中维新政府支持下,在南京中山路东亚俱乐部礼堂,召开了中华电影股份有限公司(“中华”)成立大会。公司成立时设在南京,不久即迁往上海江西路公共租界。公司成立之初,资本金为100万元,伪华中维新政府出资50万元,“满映”出资25万元,日本松竹、东宝、富士胶片社等各大公司联合出资25万元;另有伪华中维新政府和日本兴亚院各拿出20万元作为辅助资本金。理事长由高朔担任,专务董事则为川喜多长政。1940年12月,“中华”由伪华中维新政府领导改由国民党汪伪政府领导,并决定日本和“满映”的股金占49%,汪伪政府的股金占51%。董事长改由汪伪政府外交部长褚民谊担任,副董事长仍为川喜多长政;亲日影人黄天始、黄天佐、刘呐鸥分任常务董事、董事和制作部次长之职,并为“中华”冲锋陷阵、摇旗呐喊。^④

“中华”是上海沦陷之后日伪垄断电影机构“中联”和“华影”的雏形,“中华”的成立,也标志着日伪政府迈出了向上海电影进行有组织、有步骤侵略的第一步。^⑤到1942年,“中华”已在所辖的华中、华东和华南建立放映日本影片的影院41座,放映中国影片的影院52座以及放映日、中各国影片的影院13座;在上海的直营影院也有虹口中华大戏院、沪西大华大戏院、国际剧场、南市中华大戏院和民光中华大戏院等5座。与此同时,受日本兴亚院和华中铁道委托,拍摄《中国经济建设》、《我们的铁道》等“文化影片”,编辑每月二期《世界电影新闻》,会同日本东宝公司合拍故事片《珠江》和《上海三月》;并因直属汪伪政府行政院宣传部而获得汪伪政府赋予的电影发行垄断权。

上海沦陷之后,英美等国在中国的势力被排除,长期依赖英美等国供给影片、胶片及原料的上海各影院公司和各制片公司,面临停顿歇业的危机;同时,南洋航运断绝,上海影院及制片公司又失去了自己的海外市场。正是在这种情况下,实际由副董事长川喜多长政控制的“中华”,以影片、资金、胶片和原料供给各影院和各制片公司,进一步获得了中外影片的所有发行权,逐渐左右着上海影业的生死存亡。

1942年4月,禁不住川喜多长政的“极力游说”和“软硬兼施”,上海新华影业公司老板、“孤岛”最有影响的制片人张善琨,在“保护上海影人”与“保存上海影业”的允诺下,终于答应与川喜多长政一起“重组电影业”。^⑥由张善琨出面组织,新华、艺华、国华、华成、华新、金星、合众、大成、华年、光华、天声等12家上海的影业公司实行合并,改组为中华联合制片股份有限公司(简称“中联”),在上海海格路452号设立公司总管理处。“中联”创业资金共计300万中储券,其中一半来自川喜多长政的“中华”,另一半来自新华、艺华与国华。“中联”董事长由汪伪政府宣传部长林柏生担任,副董事长为川喜多长政,张善琨任总经理兼制片部部长,下辖5个摄影厂和

16座摄影棚，各厂分别由陆元亮、张石川、沈天荫、陆洁和颜鹤鸣任厂长。按当时的报道，“中联”是“全沪各影业公司的大集合”，以人才而论，全上海的男女大明星、大导演，以及各专门部分的技术人才，可以说是“一网打尽”。^①确实，在“中华”为日伪电影实现配给、发行一元化之后，“中联”为日伪电影完成了制片一元化的目标。随着“中联”的成立，上海电影也彻底落入日伪势力的掌控之中。

在“中联”（以至此后的“华影”）操纵者（领导阶层）与操作者（创作人员）及其出品的主观意向和客观效果之间，存在着许多悬而未决的疑案。据当事人李香兰的自述与日本电影史家佐藤忠男的描写，川喜多长政不仅是一个“亲华派”和“自由主义者”，而且正是由于他的冒险行动，才“保障了中国电影界的创作自由”；^②但林柏生在“中联”刊物《新影坛》上发表的“我们必须把整个电影事业的发展，配合在国家复兴及东亚建设的进展中”以及“大东亚本位的中国电影”等言论，却十足地替日伪“和平建国”与“大东亚共荣圈”理论张目；^③张善琨却一方面表示“效忠于国家、效忠于东亚”，一方面提倡“保持电影的娱乐性”，^④显示出中国电影商人在特殊环境下随机求变、左右逢源的矛盾心态。除此之外，以朱石麟、卜万苍、岳枫、李萍倩、黄绍芬、周贻白、陶秦、陈云裳、李丽华、刘琼、高占非等为代表的“中联”创作群体，基本上没有主动地拍摄为日伪侵略服务的“国策电影”，由于思想被禁锢，“许多题材大家都不敢拍”，只好在“只求无过，不求有功”的消极心态下，“大家都倾向爱情片子方面去”。^⑤从1942年5月到1943年4月，“中联”一共拍摄故事影片47部，大多“无关宣传”，献给观众的只是“大量的风花雪月”。^⑥至于“中联”与“满映”合拍、表现林则徐查禁英国商人向中国境内运销鸦片的影片《万世流芳》，虽有日伪政府所张扬的东亚民族抗击英美侵略的宣传动机，却也可以被观众读解为中国人誓死抵御一切外族侵略的影像寓言。制作意图与传播效果的偏差，是“中联”作为

日伪国策电影机构自觉失败进而决定改组的关键原因。

1943年6月10日，汪伪政府公布《战时文化宣传政策基本纲要》，力图“动员文化宣传之总力，担负大东亚战争中文化战、思想战之任务”，并明令“强化电影事业，对制作发行及戏院三方面之经营，速谋统筹办法之实施，以收调节集中之效”。^⑦其实，早在1943年5月，汪伪政府便颁行了《电影事业统筹办法》，将垄断发行的“中华”、主管制作的“中联”与放映机关上海影院公司合并，成立制片、发行和放映三位一体的电影机构中华电影联合股份有限公司（简称“华影”）。“华影”由汪伪政府立法院院长陈公博、财政部长兼警政部长周佛海、外交部长褚民谊担任名誉董事长，汪伪政府宣传部长林柏生担任董事长，川喜多长政担任副董事长，汪伪政府宣传部驻沪办事处处长冯节担任总经理，张善琨和日本人石川俊重担任副总经理，设址于上海江西路170号汉弥尔登大厦内，下辖6个摄影场。在其7500百万元中储券的营运资金中，日方（主要是“中华”）和伪满政府拥有总股份的40%，汪伪政府则拥有60%的股份。从1943年5月至1945年8月，“华影”一共拍摄故事片80部及若干《中华电影新闻》。从“华影”的领导阶层、创作人员和出品质素来看，作为制片机构的“华影”，与其前身“中联”相比并无本质的区别。

不仅如此，从总的舆论导向上看，“华影”中宣扬电影国策、鼓吹“大东亚电影圈”的论调已经开始衰微。无论是“华影”的操纵者还是“华影”的操作者，都可以不用遮遮掩掩地运用“中国电影事业”及中国“独立的本位文化的电影作风”等概念；与此同时，创作者和批评者都开始热衷于电影的基本理论建设，并颇为认真地探讨电影的艺术、技术问题。针对“华影”当局提出的“教育电影”口号，批评者不仅从“教育”、“娱乐”和“艺术”之间的关系出发，论证了“教育电影”的虚妄，而且从艺术与现实的关系角度，痛责了“华影”的部分影片，并对中国电影的发展提出了自己的希

望。^④敢于大胆批判“华影”及其出品，是上海沦陷时期正直的电影文化工作者反抗日伪文化殖民和电影侵略的勇敢尝试，这在东北、华北沦陷区的电影实践中都是不可能出现的。

更为重要的是，尽管汪伪政府和“华影”当局付出努力，想让“华影”成为“大东亚文化交流的象征”，^⑤并与日方合作拍摄了一部赤裸裸地为“大东亚共荣圈”服务的影片《春江遗恨》，但“华影”的大多数出品仍然没有摆脱所谓“空泛的恋爱故事”和“卿卿我我的作风”。^⑥实际上，在《渔家女》、《秋海棠》、《何日君再来》、《结婚交响曲》、《红楼梦》、《教师万岁》等影片里，不仅可以感受到卜万苍、马徐维邦、王引、杨小仲、桑弧等中国导演的现实关切与民族襟怀，而且能够发现中国电影自“孤岛”以降一以贯之的审美趣味与精神内核，这也正是战后中国民族电影得以迅速崛起并创造辉煌的原因之一。从建制角度分析，“中联”和“华影”的存在，是中国电影史上令人羞辱的篇章；但从人才角度分析，“中联”和“华影”的实践，是使上海电影接续历史、薪火相传的重要环节。

到1945年初，“华影”的各种矛盾已经无法掩盖。原有的电影器械和技术设备已经损耗殆尽，且无法得到应有的更换和补充，这在很大程度上挫伤了“华影”从业者的拍片积极性；另外，由于裁员和出走，“华影”人才凋零；更有许多影人迫于上海形势的压迫和生活的艰难北上淘金，留守“华影”的部分从业者大都人心惶惶，无意拍片。在日本还未正式宣布无条件投降的时候，“华影”就已解体，沦陷时期的上海电影，终于结束了它的历程。

二 电影史里的沦陷时期上海电影

电影史里的沦陷时期上海电影，因治史者政治立场、历史观念、文化感知和文献掌握的不同而呈现出较大的差异性。总的来看，有关沦陷时期上海电影的历史叙述，在中国内地、台湾、香港和海外学界以至日本电影研究领域，

均充满着较难调和的争议和淆乱，既令人迷惑，又发人深省。

在中国内地，程季华主编的《中国电影发展史》（1963，1981）最早在中国电影发展的历史脉络中纳入沦陷时期的上海电影。在“为抗日民族解放战争服务（1937-1945）”一章“‘孤岛’电影运动和敌伪对电影的垄断”一节里，叙述了“日本帝国主义对沦陷区电影的垄断和汉奸电影的出现”。^⑦按《中国电影发展史》的观点，沦陷时期的上海电影是“敌伪电影的逆流”和“表面上是‘中国人的事业’的汉奸电影”，由于吸收了在伪满和华北“电影政策失败”的教训，使用的手段更为“狡猾”和“毒辣”；在敌伪的“收买”和“指使”下，新华公司的张善琨“首先公开投敌”，“当了汉奸”；而在制片方针上，为了“迷惑”中国观众、“麻痹”中国人民的民族意识，“中联”暂且搁下了诸如《东洋和平之道》那样明目张胆鼓吹侵略中国的影片，而集中拍摄了所谓“以恋爱为中心”的影片和“大题材的中国电影”，“华影”的绝大部分出品也不出“三角恋爱”、“家庭纠葛”之类。尤其“中联”的“超特”影片《博爱》，通过11个故事片段，大肆鼓吹“人类之爱”、“同情之爱”、“儿童之爱”、“父母之爱”、“兄弟之爱”、“乡里之爱”、“互助之爱”、“朋友之爱”、“夫妻之爱”、“团体之爱”、“天伦之爱”等等“顺民哲学”，借以从旁宣传日寇和汉奸的所谓“中日提携”、“中日亲善”，反对中国人民神圣的抗日民族解放战争，是一部“为日寇侵略中国效劳”的影片；“中联”与“满映”合拍的所谓“提携”影片《万世流芳》，利用中国人民爱国主义的崇高感情，打着所谓“清算英美侵略主义之罪恶”的幌子，“歪曲”林则徐这个爱国历史人物的形象和鸦片战争的历史，充满了“反历史主义”的观点，并且“大肆渲染三角恋爱”；“华影”与大日本映画制作株式会社合拍、被敌伪称为“中日电影界合作共存共荣的象征”的影片《春江遗恨》，更是“露骨”地宣传了“大东亚共荣圈”的观点，将一个所谓“热爱着东亚，热爱

着中国”的日本武士“美化”成“中国人民的救世主”；《春江遗恨》的拍摄，不仅标志着“敌人和投敌附逆如张善琨者所制作的反动电影的高峰”，而且标志着它的“最后走向死亡”。总之，“日寇的垄断和汉奸电影的出现，是日本帝国主义侵略中国和小撮无耻汉奸出卖祖国的滔天罪行的反映”。

可以看出，《中国电影发展史》站在爱国主义、民族主义和阶级分析的立场上，对沦陷时期的上海电影给予不遗余力地揭露和批判，最大限度地维护了国家利益和民族情感。尽管由于各种原因，《中国电影发展史》里的沦陷时期上海电影，并没有呈现出相应的多重性和复杂性，但其主要观点和基本结论，深刻地影响着中国内地电影史学者的研究路向。在朱剑和汪朝光的《民国影坛纪实》（1991）、钟大丰和舒晓鸣的《中国电影史》（1995）、李道新的《中国电影史（1937-1945）》（2000）、李少白的《影史榷略：电影历史及理论续集》（2003）以及朱天纬、汪朝光等研究者的相关论述里，沦陷时期的上海电影，始终没有改变其文化殖民和电影侵略的反动性质。当然，上述论著也在《中国电影发展史》的基础上发掘了一些新鲜的历史资料，并在一定程度上开拓了沦陷时期上海电影的研究视野，甚至提出了一些值得进一步探讨的观点和结论。例如，针对这一研究对象，李道新不仅详细地列举出“中联”和“华影”的创作目录和大事年表，而且采用《中联影讯》、《新影坛》、《上海影坛》和《上海影剧》等“中联”和“华影”时期出版的电影刊物作为第一手资料，力图“重写”沦陷时期的上海电影；^⑨李少白则明确表示：“沦陷区的电影，总的说来，是日本军国主义侵略者的电影政策的产物。但历史的发展从来不是哪一方面的意志的结果。因此要对这些创作作具体、细致的分析，区别各种不同情况进行历史评价。”^⑩迄今为止，对沦陷时期上海电影进行具体、深入的分析研究，已成大多数中国电影史学者的共识。

由于秉持不同的历史观和电影观，台港与

海外中国电影史研究界就沦陷时期的上海电影发掘整理出一批珍贵的文献，并提出了一系列迥异于中国内地的观点和结论。跟中国内地的研究方法不同，台港与海外中国电影史研究界更为注重从“中联”和“华影”当事者的访谈和口述中获取新的信息，同时更加关注日本方面的相关资料和研究状况。其中，香港电影学者刘成汉、戈武曾在1980年访问李萍倩，余慕云也在20世纪80-90年代的近10年间，采访过岳枫、陈云裳、吕玉堃等多位制片、导演和演员；罗卡则在1993年间访问过童月娟和王丹凤。另外，香港市政局主办的香港国际电影节，也在1992年和1994年分别出版特刊《李香兰专题》和《香港—上海：电影双城》，发表了一系列有关沦陷时期上海电影的文献资料和研究成果。通过这些努力，沦陷时期上海电影的多样侧面得以浮现，川喜多长政、张善琨、李香兰以及“中联”和“华影”从业者的特定形象和历史功过均在很大程度上被改写。例如，罗卡、陈树贞就张善琨问题对其夫人童月娟的访问，便赋予张善琨“显赫不凡”、“果断英明”的制片家形象，尤其张善琨在“中联”和“华影”的作为，更被童月娟“辩释”为一种“替国民政府暗中做事”，“免得上海电影全操在日本人之手”的爱国举动。^⑪尽管作为历史研究文献，访者也深知当事者访谈和口述史料的可信性是需要适当存疑和努力甄别的，但多种访谈和口述的出现及其相互参证，无疑可以在历史叙述及其价值评断中消除简单化的弊端和决定论的误区。

正是建立在上述认识的基础上，时任美国纽约州柯盖茨大学历史系副教授的电影研究者傅葆石（Poshek Fu）发表了《娱乐至上：沦陷时期上海电影的政治隐晦性》（1994）一文，对沦陷时期上海的社会生活以及“中联”和“华影”的运作策略、制片方针、出品内涵进行了相对全面而又深入的分析和研究。^⑫文章不仅综合了大量的当事者访谈和口述史料，而且使用了出自《新影坛》和《上海影坛》的第一手文献资料，得出的观点和结论令人耳目一新：



“实际上，战时的上海电影是含有政治隐晦性的，它对日伪统治作出了有限度的、无声的抗议。这是一种有限度的无声抗议，因为上海电影业没有公然的以英雄姿态对抗敌人；也没有像话剧界（以柯灵及李健吾为首）那样挑战占领军，自立于他们的霸权控制。相反，它在政治上保持缄默作有限的抗议。上海电影业作为日军的思想宣传机器，但它坚持只拍与政治沾不上边的商业娱乐片，拒绝为‘新秩序’宣传。同时，这时期上海电影界人才辈出，对日后香港、台湾，甚至四九年以后的中国大陆电影影响至深（最明显的如制片人张善琨，导演朱石麟及李萍倩，演员李丽华、王丹凤）。其实，沦陷时期上海的电影业的隐晦性，不单是它在政治上保持缄默，更且战争促成娱乐片的蓬勃发展。”主要从“中联”和“华影”对电影“娱乐性”的执守方面考察沦陷时期上海电影抗议日伪文化侵略的“政治隐晦性”，无疑是一种极具启发性的研究思路；而从“中联”和“华影”与战后中国大陆、香港和台湾电影的独特关系角度论证沦陷时期上海电影的历史地位，也能达到言出有据、以理服人的效果。但有待解决的问题仍然存在，其中的症结有二：第一，“中联”和“华影”的出品是否真如傅葆石所言充满着“娱乐性”？第二，既然“娱乐”与“政治”之间存在着暧昧的复杂关系，“中联”和“华影”出品的“娱乐性”是否真能推导出其“有限度的无声抗议”的“政治隐晦性”？

从20世纪80年代开始，在日本电影界，对沦陷时期上海电影的回忆和研究也不断展开。1985年，日本电影研究者佐藤忠男出版了《银幕上的炮声——日中电影前史》。这是一部深入探讨“满映”如何运作以及李香兰如何被利用的电影史著作，对沦陷时期上海电影研究较具启发性；1987年，“满映”、“中联”和“华影”的当事者山口淑子（李香兰）与藤原作弥出版了回忆录《李香兰——我的前半生》；与此同时，“中联”和“华影”的另一位当事者、时任日本支那派遣军总部报道部长官的辻久一也出版了《中华电影史话》。两位亲历者对沦陷

时期上海电影的描述，虽然存在着过于主观化和情绪化的弊端，却也不乏鲜活直率的气息，为沦陷时期上海电影的研究提供了重要的参照系；而在1995年清水晶出版的《上海租界电影史》里，沦陷时期上海电影的整体面貌得到相对全面的展现。另外，自由撰稿人山口猛、明治学院大学教授四方田犬彦都对沦陷时期的上海电影有所涉猎。^②诚然，无论当事者还是研究者，都会不可避免地站在日本国民的立场上分析对象和思考问题，使用的材料以及得出的观点和结论自然与中国电影界有所差异甚至截然相反。对于沦陷时期上海电影这一极具民族自尊心和政治敏感性的研究课题而言，出现这样的局面并非不可理喻。

三 沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述

不仅需要整合中国内地、台湾、香港和海外学界以至日本电影研究领域对沦陷时期上海电影的研究，而且需要在拓展电影文献和创新电影史观的基础上将沦陷时期的上海电影纳入中国电影的历史叙述。

沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述之间，存在着不可忽视的关联性。

第一，尽管“中华”、“中联”和“华影”都是由日伪政权合作建立的国策电影机构，并以宣扬“中日提携”和“大东亚共荣圈”为历史使命，实权也主要掌握在日本人川喜多长政手中，但一部分领导层（操纵者）及其创作主体（操作者）都是中国人，他们的电影实践无疑可以被当作中国电影人在特定历史时空里的特殊的电影实践，在中国电影史上的特殊地位是不可以被忽略的。无论是制片人张善琨、严春堂、柳中亮，还是电影编导朱石麟、卜万苍、李萍倩、岳枫、张石川、杨小仲、马徐维邦、桑弧、陶秦，甚或是摄影师黄绍芬、薛伯青、周达明、罗从周和电影演员陈云裳、李丽华、周璇、袁美云、王丹凤、高占非、刘琼、舒适、梅熹、吕玉堃、顾也鲁等等，都在沦陷时期的

上海影坛默默耕耘, 尽管没有直接反抗日伪政权的文化殖民和电影国策, 却也为保存上海电影的发展流脉做出了一定的贡献。

第二, 中国电影人在“中华”、“中联”和“华影”的电影活动, 主要以沦陷区域里的中国观众为诉求对象, 从独具中国特征的地方场景、民众生活到汉语对白, 从凸显民族气质的爱情体验、家庭矛盾到伦理内蕴, 都是中国观众耳熟能详、喜闻乐见。在上海沦陷的三年多时间里, “中华”、“中联”和“华影”毕竟为留守上海、身心困顿的五百万中国观众提供过不可多得的影音消费, 无论得到的是“麻醉”和/或“娱乐”还是“教育”, 都构成中国电影传播史最为独特的组成部分。

第三, 从精神走向和文化含义的角度来分析, 沦陷时期上海电影与“孤岛”和战后中国电影基本上一脉相承。尽管迫于战争的环境和强权的压力, “中联”和“华影”的部分出品打上了日伪“国策电影”的烙印, 但以《春》、《寒山夜雨》、《长恨天》、《母亲》、《两代女性》、《渔家女》、《秋海棠》、《第二代》、《激流》、《何日君再来》、《结婚交响曲》、《红楼梦》、《教师万岁》、《笑声泪痕》等影片为代表的, 大多数“以恋爱为中心”的影片或所谓的“大题材中国电影”, 都在一定程度上折射出中国电影一以贯之的道德图景、民族影像和家国梦想, 不仅不同于好莱坞电影, 而且与日本电影及其价值观念存在着较大的对比和反差。可以说, 日伪政权并未通过在上海的电影控制, 达成“思想融和”与“文化进展”的险恶意图。

然而, 迄今为止, 对沦陷时期上海电影的学术观照, 亦即在中国电影的历史叙述之中纳入沦陷时期的上海电影, 在研究的广度和深度上, 还存在着一系列较难克服的困境和意气用事的弊端。

首先, 由于研究对象在政治上的独特性和敏感性, 沦陷时期上海电影从业者的访谈和口述不太容易顺利地展开, 中国内地的状况尤甚; 随着时间的流逝, 相关从业者或年事已高或相

继离世, 一段历史的当事人正在消隐于这段历史的深处。同样, 沦陷时期上海电影的文献资料也被封存于相关的研究院所和电影资料馆, 不采用特殊途径便不能获取一二, 这将严重考验研究者的信心和毅力, 也在很大程度上制约着研究成果的学术水准。

同样与研究对象在政治上的独特性和敏感性相联系, 至少在中国内地电影研究领域, 对沦陷时期上海电影的分析和研究, 往往止步于敌伪侵略的揭露及其反动性质的论定, 充满着慷慨激昂却又大而化之的民族情绪, 缺少对研究对象进行细致梳理、冷静考察和深入阐发的主观动机。这样, 沦陷时期上海电影的具体面貌与日伪政权对“中华”、“中联”和“华影”的掌控能力, 以及中国电影从业者不一而足的电影活动, 都没有得到认真而又全面的观察和阐释。这一段中国电影史上的空白, 需要用丰富的历史资料、严谨的学术姿态和严肃的思想探索去填补。

除此之外, 研究者的理论素养、知识水平和外语能力, 也影响着沦陷时期上海电影的研究格局。尽管沦陷时期的上海电影是历史学界、电影学界以至文化学界的重要课题, 但主要由于文献稀缺和对象敏感的原因, 只有极其稀少的研究者表现出适当的研究兴趣; 而作为一个沦陷时期上海电影的研究者, 不仅需要积累适当的史学研究经验和中华民国史知识, 而且需要拥有相当的上海研究背景和中国早期电影史研究经历, 还要最大限度地了解日本侵华政策和日本电影史。只有建立在这样的基础上, 沦陷时期上海电影的研究才会得到进一步地开拓和延展。

对于笔者而言, 在中国电影的历史叙述之中纳入沦陷时期的上海电影, 主要意味着:

第一, 从日本帝国主义对中国进行军事侵略和文化殖民的角度, 叙述日伪政权在中国实施电影国策的理论和实践。从“满映”到“华北”到“华影”, 伴随着日本侵华战争的进程及其最后的失败, 日伪国策电影也在不断地转换具体的方针和策略, 并最终走向寂灭。

第二,认真搜集和整理《中联影讯》、《新影坛》、《上海影坛》和《上海影剧》等当年的电影报刊,分析和研究中国大陆、台湾和香港的当事者访谈和口述史料,厘清沦陷之前日本在上海的电影活动以及沦陷之后“日中亲善”背景里的军事专制和电影垄断,在复杂难辨、斑驳陆离的意识形态症候中论证沦陷时期上海电影的多侧面及特殊性。

第三,寻求各方文献和观点,详细考察沦陷时期上海电影操纵者的是非功过。无论是日本方面的川喜多长政和李香兰,还是汪伪政府的林柏生和张善琨,都将在个性描摹和动态交互的分析框架中得到全方位的分析 and 审视。

第四,结合具体的文字资料和影片资料,深入研究沦陷时期上海电影操作者的创作状态和心路历程。其中,卜万苍对“中国人的国产电影”的强调,岳枫对“本位工作”的苦衷的隐忍,朱石麟“不求有功,但求无过”式的嬉笑怒骂,马徐维邦“藉鬼神以泄其愤”式的恐怖片 and 爱情悲剧片创作,都在沦陷时期上海影坛产生了举足轻重的影响力。其实,无论是“以恋爱为中心”的影片还是所谓的“大题材中国电影”,大都凝聚着沦陷时期上海电影操作者的现实关切和艺术心血,不可以被当作“麻痹”中国人民民族意识的“反动工具”。

第五,具体论述《博爱》、《万世流芳》、《万紫千红》和《春江遗恨》等日伪国策电影作品的制作意图及其各异的传播效果。其中,《万世流芳》里林则徐、郑玉屏和张静娴之间的“三角恋爱”及其占据的主要篇幅,是对“中日携手,抵御英美”的国策宣传的自我消解;《春江遗恨》里日本武士高杉晋作帮助太平军作战的故事情节,却是日伪国策的直接表露。相较而言,《博爱》与《万紫千红》的情况显得更加复杂一些。

第六,将沦陷时期的上海电影当作一个整体,努力阐发其与“孤岛”和战后中国电影以至1949年后中国大陆、香港、台湾电影之间的关联性,尤其是从精神走向和文化含义的层面,将沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述

整合在一起。

注释:

① 中央档案馆、中国第二历史档案馆、吉林省社会科学院合编:《日本帝国主义侵华档案资料选编·汪伪政权》,中华书局2004年版,第543页。

② 同上,第545页。

③ 《满洲国电影对策树立案》,载胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,中华书局1990年版,第26页。

④ 参见黄天始:《中华电影公司拓展史略》,《新影坛》创刊号,1942年11月,上海。

⑤ 参见李道新:《中国电影史(1937-1945)》,首都师范大学出版社2000年版,第262页。

⑥ 参见[日]辻久一:《中华电影史话》,日本凯风社1987年版,第158-175页。

⑦ 《中华联合制片股份有限公司近况》,《中联影讯》第16期,1942年9月23日,上海。

⑧ 参见[日]山口淑子、藤原作弥:《李香兰——我的前半生》,日本新潮社1987年版,第255-275页;[日]佐藤忠男,苍生译《中国电影的两个黄金时代及其间隙》,《影视文化》第2期,1989年11月,北京。

⑨ 参见林柏生:《勉电影界同志》,《新影坛》创刊号,1942年11月,上海;屈晔:《林柏生先生访问记》,《新影坛》第1卷第3期,1943年1月,上海。

⑩ 《张善琨发表谈话》,《新影坛》第1卷第4期,1943年2月,上海。

⑪ 《本刊总编与朱石麟先生对谈》,《新影坛》第1卷第6期,1943年4月,上海。

⑫ 莫名:《送别中联》,《新影坛》第1卷第7期,1943年5月,上海。

⑬ 中央档案馆、中国第二历史档案馆、吉林省社会科学院合编:《日本帝国主义侵华档案资料选编·汪伪政权》,中华书局2004年版,第859-863页。

⑭ 例如,在《不可避免之写实》(《上海影坛》第1卷第4期,1944年1月,上海)一文里,作者梅阡指出:“战事拖延,国贫民困,一般蜷伏在悲惨失望与生活艰迫下,呻吟咒骂的小市民,如欲假电影之力来涤荡他们忧郁绝望的实生活,还是让他们乘着虚无的羽翼,飞向浪漫的幻境中遨游片刻呢?还是把血淋淋的现实摆在他们

前面,使他们更为警觉,更加痛切,以寻求改革解决之道呢?如果已经失去对现实直视的勇气,不如索性逃避他,何妨再多拍一些《什么仙子》《什么相思》之类,也大足为太平盛世之点缀,懿欤盛哉了。肉麻之大腿与爱情尽可以骗了看客,不必再喊什么教育电影,电影教育的口号了。”

⑮《敬祝华影前途无疆》,《新影坛》第2卷第6期,1944年5月,上海。

⑯沙飞:《作风转变后之华影出品》,《上海影坛》第1卷第4期,1944年1月,上海。

⑰程季华主编:《中国电影发展史》(2),中国电影出版社1981年第2版,第113-119页。

⑱李道新:《中国电影史(1937-1945)》,首都师范大学出版社2000年版,第246-309页。

⑲李小白:《影史榷略:电影历史及理论续集》,文化艺术出版社2003年版,第162页。

⑳罗卡、陈树贞:《访童月娟谈张善琨》,载市政局主办第十八届香港国际电影节特刊《香港—上海:电影双城》,香港1994年版,第110-112页。

㉑傅葆石:《娱乐至上:沦陷时期上海电影的政治隐晦性》,同上,第39-49页。另外,文章的扩充部分 *The Struggle to Entertain: The Politics of Occupation Cinema, 1941-1945* 收入 *Poshek Fu: Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*, Stanford University Press, Stanford, California 2003.

㉒感谢北京大学比较文学研究所日本籍博士研究生古市雅子,她为笔者提供的相关文献目录、图书资料和影片录像带,是笔者决定再次进入该研究领域的重要推动力。

(李道新,北京大学艺术学系副教授,电影学博士。)



北京市十二届人大代表视察北京电影学院招生
工作,参观表演学院照片长廊