

Doi:10.20063/j.cnki.CN37-1452/C.2023.04.005

中国共产党人早期电影的 民族复兴话语建构(1932—1937)

刘磊

(鲁东大学 历史文化学院,山东 烟台 264039)

摘要:20世纪30年代,中华民族危在旦夕,中国共产党人创作的电影蕴含着中国共产党对中华民族复兴的自觉阐释和历史担当,其艺术化地从马克思主义理论角度,揭示了封建主义、帝国主义和买办资产阶级是造成中华民族沉沦的原因;阐释了中华民族复兴的内涵是建立一个“独立、解放、自由、平等”的全“新”社会;指出实现中华民族复兴的途径归于中华儿女从沉沦彷徨中觉醒,团结一致,反抗帝国主义侵略和打倒阶级压迫。

关键词:中国共产党;民族复兴;话语;电影;建构

中图分类号:K263 **文献标志码:**A **文章编号:**1673-8039(2023)04-0034-07

实现中华民族伟大复兴是近代以来中华民族最伟大的梦想。中国共产党在中华民族复兴思想的形成、发展中发挥了重要作用。目前,学术界从政治领袖的政治演讲、党报党刊的政论文本出发,对不同历史时期中国共产党民族复兴思想的政治话语,进行了较为充分的阐释,但关于中国共产党民族复兴思想的艺术话语——以文艺形式阐释、表达和传播中国共产党民族复兴思想,还是一个较为薄弱的研究领域。

1929年6月,中共第六届中央执行委员会第二次会议,通过了《宣传工作决议案》,将宣传提至党的重要工作之一,之后又通过领导左翼各文化团体,将党的思想传播到文艺界以至影响到广大群众。“艺术是宣传”^[1],而列宁曾提出“一切艺术之中,对于我们最重要的是电影”,因为它是“直接想象与振动情感的煽动的东西”,是“教育及鼓动的强有力的工具”^[2]。中共中央长期战斗在上海,上海又是中国电影的中心,因此,我们党不可能认识不到电影之于宣传的重要性。1932年6月,中共中央宣传部直属的中央文化工作委员会(以下简称“文委”)批准夏衍、钱杏邨、郑伯奇进入明星影片公司担任编剧顾问。次年3月,

中国共产党电影小组成立,夏衍任组长,组员有钱杏邨、王尘无、石凌鹤、司徒慧敏,五人全部为中共党员,电影小组直属文委,文委书记阳翰笙、委员田汉更是直接参与了影片创作。中国共产党人在打入“明星”“联华”“艺华”“新华”等电影制片公司的同时,还积极筹建了电通影片公司这一自己的制片阵地。中共开始有组织地进入电影界,在思想上、政治上开启了对电影业有意识、有组织的全面参与。

从1932年文委批准夏衍等三人进入明星影片公司到1937年底,由中国共产党人编剧、编导、进行重大修改的影片,加之中共领导的电通影片公司出品的影片,共计30余部。本文以这些影片为研究对象,试图挖掘其中的民族复兴内涵及其艺术阐释,在此基础上,进一步思考小众的政治话语如何通过艺术表达成为大众普遍的共识,并以此佐证中国共产党民族复兴话语具有历史性的社会认同。

中国共产党人正式进入电影界正是在九一八事变、“一·二八”事变后民族危机空前加深的时代境遇下,虽然此时中国共产党人创作的影片并没有直接使用“民族复兴”一词,但其自觉的民族

收稿日期:2023-01-08

基金项目:国家社会科学基金社科学术社团主题学术活动项目“文本、诠释与传播:百年来中国共产党人的中华民族复兴话语研究”(20STA032)

作者简介:刘磊(1988—),女,山东胶州人,历史学博士,鲁东大学历史文化学院讲师。

担当和“现实主义”的创作理念,使其不可避免地
将民族的生死存亡作为电影叙事的宏大框架,实际
上就是民族复兴话语在特殊历史时期的艺术表达。
在题材上,在国民党禁止拍摄抗日影片的政令下,
创作了一批或直接或隐含着抗日救亡主题
的影片;在文本语言上,运用了“民族”“中华民
族”“民族兴亡”“民族自救”“民族自由解放”等
与“民族复兴”相关的词汇,尤其像《风云儿女》主
主题曲《义勇军进行曲》中“中华民族到了最危险
的时候”,其广泛的传唱度,对“中华民族”概念认同
起到了重要作用;在思想上,表达了“民族复兴”
实际上包含了“暂时沉沦-再度兴盛”两个向度,
对此,影片采用了“沉沦-觉醒”“亡-兴”“旧-新”
“黑暗-光明”“冬天-春天”“今天是被压迫的民
族——明天一切属于我们自己”等对比性文本语
言和蒙太奇镜像,并艺术化地从马克思主义理论
角度揭示了中华民族沉沦的原因、复兴的内涵以
及复兴的途径。

一、对中华民族沉沦原因的揭示

在“民族复兴”一体两维中,首先需要承认中
华民族暂时的沉沦。这种“沉沦”在电影中或隐
喻为“吃人不见血的大魔王”“熊熊烈焰下的人间
炼狱”“暴风雨中的破船”等黑暗可怕的意象,或
叙述为“日军轰炸下的家破人亡”“乐岁终身苦,
凶年不免于死亡”等苦难的经历。另外,“奴隶”
也是影片中出现的高频词汇,《桃李劫》主题曲
《毕业歌》中的“我们要做主人去拼死在疆场,我
们不愿做奴隶而青云直上”,《风云儿女》中阿凤
所唱“谁甘心做人的奴隶,谁愿意让国土沦丧”及
其主题曲《义勇军进行曲》“起来!不愿做奴隶的
人们”,以及《夜半歌声》中“我请愿做黄河里的
鱼,不愿做亡国奴”,等等。“奴隶”一词高度凝练
地反映了中华民族沉沦时中华儿女遭受的沉重灾
难、悲愤与屈辱。

中共电影人不仅意在暴露民族沉沦下的黑
暗,还旨在揭示造成民族沉沦的原因。1933年3
月,中国军队奋起反抗日军对热河的军事进攻,发
动了长城抗战。长城抗战一度鼓舞中国民众救亡
图存的信心,但随着军队的节节败退及国民党政
府与日本帝国主义在5月31日签订《塘沽协定》,
“民族生存”成为关系到每个民众命运的问题,
激起了强烈的反响。6月12日,国民党中央宣
传委员会主任委员邵元冲做了《民族生存与民

族复兴》的报告,他认为“要民族复兴,一定先要
民族能够生存”,而对于民族如何生存下去,他采
用了一套机械论的观点,即“充实能力”“节约时
间”“提高效能”,在此基础上,他进一步指出“安
内攘外”本来是坚定不移的总目标,但很多人不
能团结在这个总目标下,意志上不统一和行动上的
纠纷使本来用在“国难”上的精神时间不能得
到有效的结果,这是“民族很大的不幸”^[3],邵元
冲以此为“安内攘外”站台。国民党CC系领袖陈
立夫也发表了《民族生存的原动力》一文,对于中
华民族为什么现在到了不能生存下去的地步,其
认为“民族精神之消沉与国魂之丧失”,而何为
“民族性”“国魂”,他用了“诚”“智仁勇”“忠孝仁
爱信义和平”等中国传统道德进行建构^[4]。几乎
与此同时,田汉编导了影片《民族生存》,与邵元
冲、陈立夫等代表国家权力的话语在意识形态上
针锋相对,影片以九一八事变至“一·二八”事变
民族危难日益加深作为故事背景,叙述了一群
“无家可归”流浪在上海的人,这里面有从东北逃
亡关内的郑荣福兄妹、有农村破产流落城市的菊
生夫妇、有遭受资产阶级丈夫抛弃又受尽工厂主
凌辱的吴敏母子,田汉通过这些人物形象,从阶级
立场高度表征了导致中华民族沉沦、中华儿女饱
受压迫的三座大山:帝国主义、封建主义和买办资
产阶级。

在对待造成民族沉沦原因的主次矛盾上,经
历了由直接暴露阶级矛盾向凸显民族矛盾转变的
思想过程。具体而言,中国共产党进入电影界初
期创作了《狂流》《铁板红泪录》《盐潮》《上海二
十四小时》等一批被国民党称为“煽动阶级对立”
“挑拨贫富斗争”的“普罗意识作品”^[5]。“影界
铲共同志会”捣毁艺华影片公司事件发生后,文
委批评了电影小组的冒进,田汉、夏衍等做了自我
检讨。之后,中共电影人开始有意识地将阶级话
语作为一种不易觉察的方法、立场或视角贯穿于
电影创作中,而尽量减少直接的阶级对立暴露。
同时,随着民族危机加剧和在中国共产党积极抗
日的号召下,“民族矛盾”主题在中共电影人创
作的影片中日益凸显,这些影片从两方面指出帝
国主义对中华民族造成的沉重灾难:一是经济侵略
造成民族工业凋零和农村经济的破产,如《时代
儿女》中赵鸿钧的织绸厂因外国造丝的倾销而倒
闭,《黄金谷》中帝国主义剩余粮食大量倾销造成
“丰年也成灾”;二是军事侵略造成国破人亡,并

将矛头指向日本帝国主义侵略,如《三个摩登女性》《民族生存》《黄金时代》《肉搏》《同仇》《逃亡》《风云儿女》《青年进行曲》《夜奔》等影片将日本侵略或作为叙事背景或直接作为主题。

“东三省”在影片中具有特殊的符号意义。首先,影片塑造了“东北人”身份的人物形象,像《三个摩登女性》中的张榆、周淑贞,《民族生存》里的郑荣福兄妹,《肉搏》中的马千里,《风云儿女》中辽宁人阿凤、吉林人梁质夫、黑龙江人辛白华,等等。其次,使用东北地图和东北景色作为镜像表达,《十字街头》中刘大个看着墙上挂着的中国地图,心中无限感慨,深沉低吟《思故乡》,随着他的吟唱,画面上出现了雄伟的长城、一望无际的东北平原、茂密的高粱大豆。“东三省”的符号意义在一定程度上间接强调、强化了观众对日本帝国主义侵占东北的集体记忆。另外,由于国民党对“抗日”影片的禁令,很多影片往往采用了隐喻蒙太奇的修辞方式:如用“海棠叶”“长城”“凤凰”等意象符号隐喻“中华民族”,用“火”对这些意象的摧毁来象征日本帝国主义对中华民族造成的灾难;《逃亡》中少英教小云和三妹读书时,小云问什么叫东北三省,少英给他讲东北三省是我国最富饶的地方,还没念完,外面狗吠,少英大喊“不好,狼来了”,以此来隐喻日本对东北的侵略;利用剪辑手段将真实报纸的新闻标题和内容巧妙融合在影片叙事中,也是中共电影人规避国民党电影检查的策略,《风云儿女》通过特写镜头对焦辛白华所读报纸的新闻标题“华北情势紧张”,《十字街头》利用老赵在报社工作的人物设置,使“丰台已无我驻军”“华北走私日益猖狂”等反映时事的新闻标题,不断在机器印刷的报纸上闪现。另外,国民党电影检查对电影音效造型的忽视,使电影歌曲代替电影内容表达意识形态有了操作的可能性,一大批反映民族危亡的电影歌曲诞生,雄迈悲壮的旋律、振聋发聩的歌词在社会上产生了强烈的共鸣。

中国共产党人的早期电影从列宁的民族殖民地问题理论出发,有机建立阶级矛盾和民族矛盾的联系具有合理性和必然性。田汉曾提到瞿秋白《上海战争和战争文学》一文对他们的电影创作有过很大的启示^{[6]85},瞿秋白从列宁民族殖民地问题理论出发,讨论了帝国主义、地主阶级、资产阶级之间的关系,其认为中国地主资产阶级以及绅商团体带着“实行不抵抗主义”的假面具,因此

我们要“赞助、参加,尤其要自动的去发动反对日本帝国主义的战争,但是,同时必须反对压制和出卖‘革命的民族战争’的中国地主资产阶级”^[7]。在这一理论指导下,中共电影人在处理帝国主义与地主阶级、资产阶级关系时,一方面,塑造了地主资产阶级在民族危亡时刻的虚伪、享乐、懦弱、动摇、自私、虚幻等负面形象,对比之下是劳苦大众对日本侵略者的奋起反抗;另一方面,强调了地主资产阶级与帝国主义的“勾结”本质,如《中国海的怒潮》中放高利贷的劣绅张荣泰勾结日本帝国主义,出卖中国渔业,《青年进行曲》《夜奔》中大奸商王文斋、徐震欧勾结日本帝国主义进行走私,等等。除此,在对待资产阶级问题上,尽管在路线上一度认为“民族资产阶级背叛了革命投降帝国主义、封建主义残余的怀抱中去”^[8],但在实践策略上有意识地地区分了买办资产阶级和小资产阶级,注意到了小资产阶级知识分子的分化问题。如《时代的儿女》描写了赵仕铭、赵淑娟、周秀琳三个青年知识分子不同人生道路的选择,赵淑娟走向了浪荡堕落的生活,赵仕铭和周秀琳参加了“五卅”反帝运动,但在残酷斗争面前,周秀琳退缩动摇了,最终回到了她的资产阶级家庭,而赵仕铭抛弃了资产阶级身份,站到了无产阶级队伍中,完成了他阶级立场的转换,更加坚定地走上了革命道路。

简而言之,中共电影人创作的影片揭示了“帝国主义、封建主义和买办资产阶级”三座大山是造成中华民族沉沦的原因,在叙事结构和艺术表现上日益凸显了“民族矛盾”对目前中华民族沉沦的危机性和紧迫性,同时揭示了地主阶级、买办资产阶级与帝国主义的“勾结”本质。

二、对中华民族复兴内涵的阐释

何为中华民族的复兴?换言之,“兴”的愿景、前途是什么样子的?“建设新社会的前锋”(《新女性》),“改革我们的旧生活,创造我们新的生活”(《生之哀歌》),“残余的军阀已到了最后瞬间,新中国已等我们肇建”(《生死同心》主题曲),“这儿有新的生命,火的热情,这儿有生的意志,战的精神”(《压岁钱》主题曲),这些电影文本语言强调的都是复兴愿景的“新”。

《风云儿女》原名为《凤凰之再生》,《凤凰涅槃图》作为线索贯穿了整部影片。阿凤在同辛白华、梁质夫讲到自己父亲及其事业毁于“一·二

八”事变,而自己与母亲又因东北沦陷回不了家乡时,看到墙上挂了一幅《凤凰涅槃图》,图上并题有四句诗:“翮羽成灰烟,桷楠有馀芬,真理未可灭,百年行再生”^{[9]74},辛白华、梁质夫和好奇的阿凤聊道:

辛白华:这是凤凰图。神话上说,凤凰活到五百年,就要用香火把自己烧毁的。

梁质夫:这是一种神话。意思说,不论什么东西,到了几百年以后,就要变成没有生命的了,就要毁灭了它,再从它的灰里面,发掘它的新生命。

阿凤:那么,从这火里飞出来的凤,就不是那只老凤了吧!

辛白华:对了,你真聪明,那就是有生命的新凤了。

阿凤:啊,好极了,我以后……

辛白华:对了,你以后就叫新凤好了。

梁质夫:啊,我们的新凤!^{[9]75}

之后《凤凰涅槃图》一直伴随着阿凤从上海回到家乡,影片又戏剧化地使已加入义勇军的辛白华通过险些被烧掉的凤凰图找到了阿凤,看到阿凤这个昔日幼稚的小姑娘已在战火中变得成熟坚定,辛白华“分明看到凤凰涅槃的壮烈景象,看到了一只新凤在战火中诞生了”^{[9]117}。影片通过“凤凰涅槃”意象符号一语双关,不仅将阿凤这一女性的成长比作凤凰再生,更将古老的中华民族喻为凤凰,并借“凤凰涅槃”赋予“民族复兴”更为深层的含义:一是新的事物要从毁灭旧的事物中诞生;二是构建了“抗日战争”与“民族复兴”之间的关系,中华民族就是从抗日战争这场“炼狱之火”中腾飞而起的“新生凤凰”。习近平总书记在2015年9月3日纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利70周年大会上的讲话中也指出,中国人民抗日战争胜利“开辟了中华民族伟大复兴的光明前景,开启了古老中国凤凰涅槃、浴火重生的新征程”^{[10]445}。综上可知,20世纪30年代,中共电影人通过影片所表达的“民族复兴”并非指恢复古老民族昔日的辉煌,而是通过摧毁旧事物,建立一个全新的社会。这一点,与国民党的“民族复兴”所鼓吹的“恢复中国固有道德”“复兴中国固有文化”^[11]有根本性的区别。被国民党追捧的《人道》《妇道》《国风》等影片,极力宣扬传

统的伦理道德,正是国民党所谓“民族主义为中心艺术”的体现。

中共电影人也进一步在影片中初步描绘了民族复兴“新”的一面的表现,即全“新”社会是什么样子的。例如,《三个摩登女性》中周淑贞面对黑暗势力的威胁时坚决要求的“人权”“自由”,《自由神》中在不同场合多次出现的“为着民族的自由、解放”等。电影主题曲或插曲的歌词更加鲜明,如“不做奴隶,天下为公,不分男女,世界大同”(《新女性》),“我们是中国的主人”(《自由神》),“大家造出来的幸福,应当大家来享”(《母性之光》插曲《开矿歌》),“争取我们民族的独立、解放、自由、平等”(《夜奔》主题曲《一条心》),等等。由此可见,中共电影人所构建的“民族复兴”愿景是建立一个“独立、解放、自由、平等”的全“新”社会,并描绘了“大家来享”“天下为公、世界大同”的共产主义社会雏形。

尽管中共电影人以现实主义为主要创作理念,但为有效规避国民党的电影检查,影片对全“新”社会的建构主要采用浪漫主义的手法。一是运用了“春天”“阳光”“光明”“朝霞”“青春”等在感官上体现“温暖”、在心理上充满“希望”“活力”的意象符号,如“冬天已经过去啦,将来的世界一定是光明的”(《脂粉市场》),“让黑暗中的孩子们看见阳光”(《母性之光》),我们要创造“我们的黄金时代”(《黄金时代》),等等。二是在表现未来愿景的镜像时,影片中主人公往往以45度仰角望向远方,面部光线因阳光、火把等事物照耀而明亮,镜头特写主人公满怀憧憬的表情,最后又随主人公充满希望的眼神缓慢移向远方,通过主观镜头设置完成了与观众的情感共鸣。三是采用“光明的结尾”,影片结尾倾向于使用人们手挽手、肩并肩、昂首阔步前进的场景,并且通过镜头内部调度,表现出越来越快的蒙太奇镜头,同时具有强烈意识形态性的电影主题歌曲响起,雄壮、嘹亮、强烈的旋律与画面一起将电影推向高潮。

三、对实现中华民族复兴的探求

中共电影人通过一系列影片系统地指出要想实现民族复兴——建立一个“独立、解放、自由、平等”的全“新”社会,必须扫除造成民族沉沦的障碍——对外反抗帝国主义侵略、对内打倒阶级压迫,具体途径如下。

一是唤起“觉醒”。“觉醒”是从“沉沦”走向“复兴”的必经过程,其中“谁”唤起“谁”觉醒是一个关键性的问题。由于意识形态斗争和电影审查的限制,对于到底谁能够成为觉醒的唤起者,带领中华民族走向复兴,影片只能使用曲折暗示的方式。《黄金时代》设置了一幕青年人聚会讨论的场景:有人说“中国民族资本主义是有前途的”,但有人疑虑“要有前途除非能彻底反帝反封建”,进而有人继续追问“所以问题在谁能彻底地去反帝反封建”^{[12]154},这一幕场景明确表达了资产阶级不可能彻底反帝反封建,因而是没有前途的,对于到底谁能够彻底反帝反封建给观众留下了不言而喻的想象空间。又如《铁板红泪录》周老七因为反抗当地恶霸孙团总而受到迫害,流亡到外地去了,但他在外地“走了不少的路,见了不少人,听了不少的话”^{[13]212},虽然没有言明,但暗示了共产党的影响和教育。《新女性》在女工李阿英和资产阶级知识分子韦明偶遇一幕中,采用了蒙太奇的镜头语言,镜头中李阿英的影子越来越大,最后吞没了韦明瘦小的身影,影片最后女工们迎着朝霞踏着印有韦明自杀死讯的报纸昂首前进,隐喻了只有工人阶级才是“建设新社会的前锋”,而音响技术的发展也为声音隐喻提供了张力,影片中“汽笛声”则象征着工人阶级力量和革命的号角。同样,周淑贞(《三个摩登女性》)、赵仕铭(《时代的儿女》)、王伯麟(《青年进行曲》)等资产阶级知识分子都是在接触工人阶级、走进工人队伍后,才完成了自身的蜕变。除此之外,影片还塑造了一批导师式人物,《肉搏》中的国术老师马千里、《风云儿女》中的梁质夫、《十字街头》中的刘大个、《青年进行曲》中的沈元中、《逃亡》里的中年人,他们在事件发展走向和人物性格转化关键时刻,都以自己的语言、行动甚至牺牲唤起了其他人的觉醒。然而,受创作条件的限制,这些导师式人物的塑造都是单薄的,其身份和事迹都不能展开。

在中共电影人创作的影片中,觉醒的对象包含两个层次。第一个层次指向影片中的人物,影片对“青年”觉醒给予极大关注。觉醒的青年既包括像张榆、辛白华、王伯麟、史震球、冯鹏飞等曾经动摇、徘徊的资产阶级青年知识分子,也包括像二蛮子、郑荣福、阿根这样过去无知、落后的农民、工人出身的青年,他们在不能言明的共产党及其领导的工人阶级带领下,经过阶级斗争、战火考

验、劳动锻炼最终醒悟过来,毅然投身到反抗帝国主义侵略和打倒阶级压迫的斗争中去。第二层次将影片人物移情到银幕下的观众,进而指涉更为广泛的集体对象,影片中通常会出现大段的演讲式对话,即说话者采用演讲性语言,并直接面向镜头而非剧中人物,从而使观众成为真正的被演说对象,《逃亡》中的少英悲愤地演说:

现在日本鬼子已经快要从我关外杀进关内来了,他们轰炸了我们的家乡,烧毁了我们的家园,强占了我们的国土,杀死了我们的父母、兄妹、子女,眼看就要灭亡我们全中国了。现在我们救亡要紧,救我们的家乡要紧,我们再也不应该待在这儿坐着等死了。我希望大家跟着我们一起去投义勇军,一起肩并着肩地打回我们老家去,不知大家愿意不愿意?^{[14]35}

少英最后问大家愿意不愿意和他一起打回老家去,与其说是面向电影中逃亡的难民,不如说是对银幕下观众以及更为广泛意义上的集体对象的呼吁。《三个摩登女性》《同仇》《风云儿女》中将集体对象具象为更明确的“同胞”一词,周淑贞高呼出“同胞们,醒醒吧”,辛白华召唤“同胞们,起来,起来去杀我们的敌人”。虽然这种艺术表达形式在叙事结构中显得很突兀,但在特定历史条件下极具鼓动性。由此可见,影片还试图唤起“同胞”“中华儿女”“中华民族”等集体意义上的觉醒。

二是团结群众。从电影文本语言来看,“团结”一词是影片中经常出现的词汇,例如“团结起来,团结民众”(《风云儿女》)、“团结起来,保卫国土”(《压岁钱》),类似表达还有“万众一心”“同声相应”等。在镜像表达上,影片经常使用攒动的人头、叠映的身影、无数的双脚等艺术化处理来显示群众性。在思想内容方面,否定了个人英雄主义,尽管影片中会塑造主人公和导师式人物,但影片最后发动起来的都是集体的力量,展现的是集体的威力。同时,像《桃李劫》《生之哀歌》中以小资产阶级知识分子的悲惨命运来说明个人反抗的必然失败,暗示了群策群力的必然性。关于团结的对象,影片则随着中共政策和路线的调整,经历了从团结“底层劳苦大众”及部分觉醒的小资产阶级知识分子,到“一切真正愿意反对日本帝国主义、不甘做亡国奴的中国人”的变化。

1934年4月,中共中央发表了《为日本帝国主义对华北新进攻告民众书》,之后又以“中国民族武装自卫委员会筹备会”的名义提出抗日救国六大纲领。同期上映的影片《同仇》起到了配合宣传的作用,影片中国国民党军官李志超在民族危亡时刻觉醒,向大众忏悔了军人过去迫害人民的罪行,现在要以战死沙场赎罪,并号召大家一致团结起来,去打倒侵略中国的帝国主义^{[15]156},从而表达了“不分政治信仰”团结御侮、一致抗日的思想。1935年,随着中国共产党关于抗日民族统一战线政策的进一步确立,之后上映的《生死同心》《压岁钱》《夜奔》等影片在叙事结构和艺术形式上都体现了这一政策。

三是反抗斗争。王尘无指出,中国电影采取灾荒的题材,“一定要说明灾荒的造成者,和怎样对灾荒斗争,一定要告诉民众只有根本打倒灾荒造成者,才能够消灭和防止灾荒”^[8]。同样是反映灾荒问题,被国民党主流媒体赞扬的《人道》宣传的是“要人们等待上天来拯救他们的‘灵魂’,而不是要推翻现存的社会制度,不要去进行革命”^{[16]414}。而在中共电影人创作的《狂流》中,忍无可忍的农民在抢救堤防时向作恶多端的傅柏仁奋起反抗,展现了农民斗争意志,这与资产阶级改良主义有着根本性不同。在《时代儿女》中赵仕铭与周秀琳参加了五卅运动,面对反动军警的袭击,退缩的周秀琳认为只能从教育下手,而不能采取激烈的手段,但觉醒的赵仕铭认为“对旧世界是需要更激烈的血斗的,我们必须走向一条新的路”^{[15]180}。值得注意的是,影片中表现的反抗斗争,主要是武装斗争,而且对“武器”高度重视。《生死同心》中铁夫直呼“我们不拿起武器来同敌人斗争,我们是不会取得胜利的”^{[17]82};《铁板红泪录》中农民展开了抗租抗欠的斗争,枪杀了恶霸孙团总;《中国海的怒潮》中渔民们驾着小船,向侵略者举起了反抗的土枪;《民族生存》《逃亡》《风云儿女》中觉醒的人们拿起各式各样的武器,向敌人冲杀。在20世纪30年代,中共对民族复兴话语的建构,负有唤起中华儿女团结起来反抗日本帝国主义侵略的紧迫现实性。面对日本帝国主义的侵略,中共电影人明确发出“我们要做主人去拼死在疆场”“一齐上前线”的抗战号召,“参加义勇军”成为重要的象征符号,《肉搏》《民族生存》《逃亡》《风云儿女》《青年进行曲》中觉醒的青年们都毅然决然参加了义勇军奔赴前线。

综上所述,中共电影人在20世纪30年代关于实现民族复兴途径的探求有特殊的时代内涵,其暗指中国共产党的领导,强调集体意义上的觉醒与统战,重视武装斗争而非改良、调和,并日益将日本帝国主义作为首要反抗对象,旨在实现民族解放。

余论

九一八事变后,民族危机空前加重,中国共产党人在外敌入侵、中华民族生死存亡的关键时刻,主动肩负起救亡图存的重任,并通过电影等艺术形式将党的方针、政策和路线向社会传播。将政治话语进行艺术化实践并最终作用于大众意识,并非是从信息发送者到受众的单线传播过程,而是纠缠着各种关系的复杂场域。首先,在政治话语转化为电影艺术阶段,中共电影人需准确把握、理解和体现党的政治话语,特别是在党的方针、政策和路线发生重大转变时刻,需争取与导演、演员等电影从业人员的合作,纠正他们对影片政治主题向市场化、艺术化的偏离,还需与国民党日益加紧的电影检查展开“艺术之外的斗争艺术”^[18]。其次,大众对中共电影的接受程度关系到中共政治话语的社会传播效果。中共影片的最大贡献在于实现了中国电影整体发展道路的“左”转。中国共产党人进入电影界后,一方面,“把文学界、话剧界、音乐界、美术界的进步知识分子介绍到电影公司去”^{[19]805};另一方面,积极帮助了一批进步电影工作者转变意识,有些电影工作者后来甚至加入了中国共产党,就连老派电影人郑正秋都发出中国电影要走上“反帝、反资、反封建”的前进之路^[20]的呼吁。在中共电影创作理念影响下,中国电影界开始形成新的风气,诞生了像《姊妹花》《渔光曲》《小玩意》《马路天使》等一大批兼具“左翼”意识形态和票房价值的优秀影片,产生了巨大社会反响。这样,中共就建筑了一个以中共影片为内核和具有“左翼”意识形态电影为外围的战斗堡垒。

中国电影发展道路的整体转向,重塑了观众的审美心理、社会观念和思维方式,从而建构了中共政治话语艺术化、大众化传播的内在逻辑。中共民族复兴话语借电影这一宣传武器在社会上得到有效传播。由于受客观的政治条件限制,虽然观众并非知道所观电影出自中国共产党人之手,但这并不妨碍观众受到影片中救亡图存号召的鼓舞,并不妨碍“中华民族到了最危险的时候”在全

国的传唱,正如有人所指出的“由北京南下做救亡宣传的学生们,各地鼓吹抗日救国的青年男女们,甚至像沈衡老那样的爱国老人们,同情中国革命的国际朋友们都在唱这支歌”^{[6]44}。因此,中国共产党民族复兴话语并非是孤立的一党内的政治话语,其具有理论与实践的逻辑性统一,具有历史性、持续性和一贯性的统一。

参考文献:

- [1] 尘无. 电影讲话(二)[N]. 时报,1932-06-08(8).
- [2] 尘无. 电影在苏联[N]. 时报,1932-06-15(8).
- [3] 邵元冲. 民族生存与民族复兴[N]. 中央日报,1933-06-13(2).
- [4] 陈立夫. 民族生存的原动力[J]. 大观,1933(4).
- [5] 陈立夫. 陈立夫谈中国电影[N]. 民报,1934-02-09(1).
- [6] 田汉. 影事追怀录[M]. 北京:中国电影出版社,1981.
- [7] 同人. 上海战争和战争文学[J]. 文学(上海1932),1932(1).
- [8] 尘无. 中国电影之路[J]. 明星(上海1933),1933(1).
- [9] 田汉. 田汉电影剧本选集[M]. 北京:中国电影出

版社,1983.

- [10] 习近平. 习近平谈治国理政:第二卷[M]. 北京:外文出版社,2017.
- [11] 俞祖华,赵慧峰. 民国时期民族复兴话语的三种形态[J]. 中国文化研究,2015(1).
- [12] 田汉. 田汉全集:第十卷·电影[M]. 石家庄:花山文艺出版社,2000.
- [13] 程季华. 中国电影发展史:第一卷[M]. 北京:中国电影出版社,1963.
- [14] 阳翰笙. 阳翰笙电影剧本选集[M]. 北京:中国电影出版社,1981.
- [15] 程季华. 夏衍电影文集:第三卷[M]. 北京:中国电影出版社,2000.
- [16] 吴海勇. “电影小组”与左翼电影运动[M]. 上海:上海人民出版社,2014.
- [17] 阳翰笙. 阳翰笙选集:第三卷·电影剧本[M]. 成都:四川文艺出版社,1989.
- [18] 阳翰笙. 泥泞中的战斗——影事回忆录[J]. 电影艺术,1986(1).
- [19] 夏衍. 中国电影的历史和党的领导[M]//程季华. 夏衍电影文集:第一卷. 北京:中国电影出版社,2000.
- [20] 郑正秋. 如何走上前进之路[J]. 明星(上海1933),1933(1).

Construction of National Rejuvenation Discourse in the Early Films of the Chinese Communists (1932-1937)

LIU Lei

(School of History and Culture, Ludong University, Yantai 264039, China)

Abstract: In the 1930s, the Chinese nation was at stake. The films created by the Chinese Communists contained their conscious interpretation and historical responsibility for the rejuvenation of the Chinese nation. From the perspective of the Marxist theory, the films artistically revealed that feudalism, imperialism and comprador bourgeoisie were the reasons for the decline of the Chinese nation, explained that the connotation of the rejuvenation of the Chinese nation was to establish a new society with independence, liberation, freedom and equality, and pointed out that the path for realizing the rejuvenation of the Chinese nation was that Chinese people woke up from the degradation and hesitation, united against the imperialist's aggression and overthrew the class oppression.

Key words: the Communist Party of China; national rejuvenation; discourse; film; construction

(责任编辑 合壹)