

全民族抗战与中国电影发展

张哲玮

剧作家郑伯奇谈到电影的“武器化”正是来源于它独特艺术形态之下所带来的说服力、推动力、组织力,而电影作为一种抵抗侵略的武器,是可以“在民族战争中发挥它的伟大强力的效用”的。戏剧理论家余上沅在1938年9月25日发行的《时事新报》上撰写《战时戏剧与电影的题材》一文,写到了因电影题材改变而带来的观众观影习惯的变化,“七七事变起到现在的十四个月中,戏剧与电影之贡献于抗战宣传已得到了巨大的成绩。我们庆幸这次伟大的抗战,使娱乐变成了教育,使闲散悠逸变成了勇敢进取,现在流传在国内的戏剧同电影都是慷慨激昂的抗战故事,我们再也不要看那些风花雪月浅薄无聊的作品了”。

抗战期间的中国电影发展,要求电影充分发挥大众传播工具的作用,以取得对战争宣传的立竿见影的效果。这些效果主要是通过电影手段,激发广大抗战军民对侵略者的民族仇恨和抵抗决心,并且帮助观众建立对抗战胜利的信心。从20世纪30年代末开始,中国电影界有一个普遍的认识,即全民族抗战开始之后,文艺界的最现实的任务便是展开面向全民族的“精神总动员”。

“国防电影”的概念或者说口号,其意义在于以电影为抵抗手段,最大限度地涉及及电影的一切力量都汇聚到救亡运动当中。这一宗旨要求中国电影工作者在面临民族生死存亡的危急关头,应当时刻记住以电影作为反抗武器,电影理论的发展与电影作品的创作都必须将抗敌斗争作为最优先事项。然而受到客观历史条件的限制,“国防电影”最终只是形成了一个近似于约定俗成的概念,并未完全形成一套可以具体指导电影发展的理论。但从中国电影历史发展的角度看,“国防电影”口号的提出,以及围绕“国防电影”展开的一系列电影理论探讨和社会活动,无疑对中国电影界的抗日民族统一战线的形成,具有相当大的推动作用。

从1936年底开始,相当一部分电影工作者将工作重心放在了“国防电影”的理论探讨与创作实践中,并且他们还以电影工作者的身份,利用自身影响力积极参加各种抗日救亡活动。随着抗战进入相持阶段,大量文艺工作者因躲避战乱进入边区、农村、牧区等远离城市的地区,上海电影界组织“救亡演剧队”,频繁辗转于延安等敌后地区宣传救亡思想。

1938年春,“中华全国电影界抗敌协会”在武汉成立,以田汉、夏衍、阿英、司徒慧敏、蔡楚生、袁牧之、史东山、应云卫、赵丹、洪深等为代表的一批爱国进步电影人士号召“以集体的行动来服务抗战宣传”,并在抗敌协会成立宣言中表示要“使每一张影片成为抗战的有力武器,使它深入军队、工厂和农村中去,作为训练民众的基本的工具”,并在周恩来、郭沫若的部署下,开始抗战电影的具体工作。

1938年3月31日,协会会刊《抗战电影》创刊,在发刊词中,《抗战电影》主编唐纳总结了全民族抗战爆发以来中国电影的创作现状,梳理了中国电影在1931年九一八事变至1938年的三次理论争论。第一次争论是1931年至1932年,围绕着九一八事变和一二·九事变,中国电影在创作目的上为自己确立了反帝反封建的任务,电影的理论 and 基于理论的创作都应当忠实执行这一任务;第二次争论是1934年至1936年之间,围绕创作方式所展开的“软性电影”与左翼电影之间的论战;第三次争论则是在1936年至1937年以后,随着抗日战争的全面爆发,以“国防电影”作为口号,中国电影开始了以电影为武器的抗日斗争,并建立了电影界的抗日民族统一战线。从1931年开始持续至1938年的三次中国电影理论争论,是对抗战现实的直接反映,在这个基础上,中国电影的独特发展方式是具有重大现实意义的。

面对外来侵略,中国许多艺术门类的发展方向均进入了以诠释“国防”为主的范畴。中国传统社会“文以载道”的文化理想与政治信念,经过近代“新文化运动”的改造,被赋予了“文化启蒙”的时代要求。自“五四运动”之后,左翼革命浪潮进一步影响了文艺工作者们以艺术手段去阐述政治文化理想的创作方式。而全民族抗战的爆发,彻底给文艺创作赋予了应当符合战争策略的发展观念。抗日战争时期的中国电影发展,最终走入了一条为建立独立自主的现代民族国家而不遗余力地进行艺术表达的主流道路。

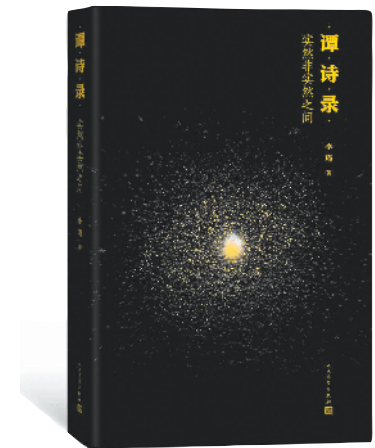
全民族抗战爆发后的中国电影,它在理论发展上无疑带有一种鲜明的现代民族国家的意识形态特点,“电影为战争服务”的社会要求使中国电影带有强烈的工具理性属性。因此,中国电影在这一时期的理论发展与创作实践,与全民族抗战之前以满足市民阶层审美趣味、理论特征蕴含哲学思辨的电影路径划分了鲜明的界限。抗战爆发后,中国电影从理论和实践层面均开始了“国防化”的发展状态。

抗战爆发之后,以感官娱乐为主的“软性电影”创作理念已被更多进步影人唾弃。1936年1月27日,由导演蔡楚生、剧作家欧阳予倩牵头,联合上海电影界多位进步人士,在“上海文化界救国会”的基础上,成立了“上海电影界救国会”。在1936年“联华”电影公司和“新华”电影公司出品的主要电影中,出现了多部反映抗战主题影片,例如在1936年底相继问世的《狼山喋血记》与《壮志凌云》两部影片,以及阳翰笙与田汉编剧的《夜奔》和《青年进行曲》等。

在《谈国防电影》一文中,电影评论家、

佳作读评

品味艺境,引领审美



一篇文章中,海德格尔这样说道:“1799年1月,荷尔德林在给他母亲的信中称写诗为‘人的一切活动中最为纯真的’。”接着又问:“这个‘最纯真’到底是什么意思?”他自言自语地回答:“写诗像非常朴实的一种游戏。诗极为自由地构造出自己意象的世界,沉浸于想象之快乐而忘返。”海德格尔的概念常常是左右互搏,比如现在这本《诗坛》(人民文学出版社2020年6月)摆在眼前,你就会发现,朴实和游戏其实未尝不是天然一致,李瑾所面临的首先是选择题,诗歌对他而言,究竟是朴实的,还是游戏的?

李瑾曾在一篇论文中直言诗歌已经终结,即诗歌“在偶像的黄昏里确实失去了影响秩序和日常的能力”。后来,又撰文说这一终结也是可以“终结”的——即诗歌能够“通过建立‘内在的确定性’,重新标举新的美学规范”。这种冲突,或许表明他内心存在一种由热爱而起的矛盾。作为一个如同哈罗德·布鲁姆所说的“诗人内心的诗人”,李瑾要表达自己感性的、有价值指向的声音,但同时作为一个类似卡夫卡所说的

写诗是人最纯真的“活动”

李敬泽

“无法摆脱自己”的读者,李瑾又看到了“词语的忧伤”。显然,这种冲突推进、加深了他的思考:我们正在谈论或创作的诗歌究竟是什么,假如她的确可以被当作朴实的游戏,是否能够满足诗人“证实自己的存在”的愿望?李瑾的《诗坛》探讨的就是这样一些诗人何为的根本问题。

李瑾对诗歌内涵外延的不断追问并非词语的操演,而是有着深刻的问题意识。当日新诗甫一出现,就陷入了是诗非诗的争议。新诗萌芽于黄遵宪“我手写我口”、梁启超“诗界革命”之倡呼,但到了1919年胡适《谈新诗》的发表,革命性的诗歌新范式的构建方真正开始。胡适口中的“诗体的大解放”和成仿吾呼喊的“加以猛烈的炮火”,都是向古老的诗心和诗体开炮。但一种反向的讨论也由此开始,梁宗岱说:“和历史上一切文艺运动一样,我们新诗的提倡者把这运动看作一种革命,就是说,一种玉石俱焚的破坏,一种解体。所以新诗的发展和当时的理论或口号——所谓‘建设明了的通俗的社会文学’,所谓‘有什么话说什么话’——不仅是反旧诗的,简直是反诗的;不仅是对于旧诗和旧诗体的流弊之洗刷和革除,简直是把一切纯粹永久的诗的真元全盘误解与抹煞了。”更令人讶异的是胡适的自我批评,他说:“吾于去年(五年)夏秋初作白话诗之时,实力屏文言,不杂一字……其后忽变易宗旨,以为文言中有许多字尽可输入白话诗中。故今年所作诗词往往不避文言。”这位新诗的“创始人”日后果真将诗歌创作的主要精力放在了旧体诗词上。想来,他即使不是在理论上,也是在事实上认同梁宗岱对新诗“放走了诗魂”的评论的。

新诗发生期的“矛盾”史里蜿蜒,也进入了李瑾的《诗坛》。当一些诗人习以为常地按照分行诗的形式写诗时,已经假定了诗歌的内涵外延是先验的、确定无疑的,且关于诗歌的诸种

问题都在诗歌之内,万物皆备于我,以至于无需剖析、检验。但果真是这样的吗?若作如是想,不妨听听上面那位海德格尔是怎么说的,他“别有用心”地告诫道,凡是没有担当起对终极价值追问的诗人,都称不上这个时代的真正诗人。这话的意思是,一个诗人必须承担起“追问”的任务,他之所问既要对准时代、社会,也不能放过诗歌自身——诗歌一旦放弃自我省思,便会沦为机械的、僵硬的、形式的操演。里尔克即说:“这是最重要的,在你夜深最寂静的时刻问问自己:我必须写吗?你要在自身内挖掘一个深的答复。”这种疑问和仁慈的说法不谋而合:“如果诗歌的来临不像树叶从树上长出来那么自然,那么它最好就不要来临。”而李瑾如是说:“创作虽是诗歌的一种本体性活动,但却不是诗歌本体,假定诗歌是即时的思维、情感这一滴是正确的话,那么创作已非即时本身,而是被空间转移了的时间之思——一旦转移,创作就不能被定性为诗歌,而只能被认为是诗歌外貌的概述或反映。”也就是说,诗歌一旦说出,就处在诗人的保护之外,任意性解读或误读就不可避免,甚至还会走向自己的反面”。可以看出,李瑾是在这个诗学脉络中、进一步标举诗歌的内在性,把诗歌当作个人内心的事业,亦即“诗歌作为内在自我或知性的图式化,其实际过程难以发现,也难以展现,我们察觉到的只是知觉,一种被视觉、听觉转译了的情感。不可否认的是,诗歌是内心当中进行的无止境的对话”。李瑾的这一说法固然玄而又玄,但其道不孤,我在米沃什这里,也读到了类似的玄谈。这位经历过“二战”的波兰诗人言之凿凿地说:“我把诗歌定义为‘对真实的热情追求’,而毫无疑问它就是这样;没有任何科学和哲学可以改变一个事实,也即诗人站在现实面前,这现实每日新鲜,奇迹般复杂,源源不绝,而他试图能用文字围住它。这种可以用五官验证的基本接触,比任何精神建构都重要。”也就是说,诗歌既是“五官

验证”,也是“精神建构”,而这皆为“对真实的热情追求”之过程。

我发现,大诗人很少奢谈标准,或者说他们谨慎地不去指认某种客观的、外在的标准,不是标准不存在或过于相对,而是因为诗歌的本性固然群体、公共,但对诗人来说,他的出发点是个体、自我的。美国诗人罗伯特·佩恩·沃伦明确表示:“从某种意义上来说,每一首诗都是一种象征。其含义总比它向作者所表达的要丰富,也总比它向读者直接阐明的要丰富。否则,它就不能成为一首诗。诗只是激发读者进入自己的诗中的某种陈述。”李瑾承认诗歌是激发读者进入作者之心的“某种陈述”,但他走得更远,他认为诗歌将个体的“我”和他者勾连起来:“诗歌是内在自我的一种行动,但这种行动并非只发生在‘我’的内部,而是有充裕的外部性的。亦即,诗歌包含了自我,也包含了他者——这个意义上,内在自我是他者自我,他者是个我他者,诗歌的生成是个我和他者在自我中的对话。如此一来,诗歌的大纲式规定性就出来了,她是动态的主我的集中体现,同时处于稳定和变化、统一和多元、个人和社会之间对立而交融的逻辑体系中。”如此立论,显然是在反思诗歌繁荣中隐含的某种倾向:由于享乐主义、消费主义的影响和冲击,一些诗人的写作已逐渐失去存在的精神根据,堕为毫无意义和毫不节制的机械复制。

通过《诗坛》我隐约察觉了李瑾的某种执念,他似乎想以一人之力解释清楚诗歌“元问题”及其派生出来的诸种概念,比如诗歌与故乡、音乐、身体、审美、意识形态、历史、自然权利、异化、象征、山水等等交互关系。他的雄心和野心是否能够达成另当别论,但这种玄想式的、默念式的自我对话,无疑开启了理解诗歌本质和属性的一扇幽窗。这扇窗外,风景迂曲幽邃,对写诗这种人类最纯真的“活动”提出了另辟蹊径的诠释。

(作者为中国作家协会副主席)

理想主义与英雄情结

——关于长篇小说《第39天》的笔谈

笔谈

文章立处,观点凸显

梅国云:2009年,我转业离开了服役整整26年的部队。从脱下军装那天开始,我无论如何也平静不下来,常常成宿地睡不着,总是纠缠一个问题:你的理想实现了吗?就在中国跟自己反复纠缠中,《第39天》(人民文学出版社2020年1月)这部长篇小说在心中逐渐酝酿成型。

爱国主义、英雄主义是军营的主旋律。军人从投身军营那天起,生命就已经交给了党和国家。军衔、职级,这些符号就成了军人生命存在的另一种形式。军人视荣誉如生命的内涵正在于此。理想主义者当然明白,要成为“外貌恒恒,中情烈烈,知人勤劳,悉人饥寒”的“万夫之将”乃至“仁爱洽于下,信义服邻国,上知天文,中察人事,下识地理,四海之内,视如家室”(诸葛亮语)的“天下之将”的前提必须能做到胸怀天

下,无我小利,为了天下人利益敢于舍生忘死。军人生,要有这样的追求;军人死,也要死成烈士。而烈士的称号,恰是国家给予军人的最高荣誉。

小说主人公牛大志就是这样的爱国主义者、英雄主义者。他小时候受师父的启蒙,在无名大将军墓前立下宏愿,长大了一定要参军,并且要成为大将军那样为国家牺牲、顶天立地的英雄。牛大志怀着这样的情结考上了军校,毕业后到了特战部队带兵,在一次次执勤处突中立功受奖,成为名声在外的英雄。然而因为现实中的意外冲突,他不得不面临转业。无疑,牛大志是个经受各种考验的理想主义者。

作为作者,我也是这样的理想主义者。我的父亲15岁就参加革命了,在解放上海的战斗中身负重伤,后来复员回到老家。直到去世,他都备受家乡人的尊敬。我想,除了他是一位性格耿直、十分善良的人外,最重要的,他是一个为了国家敢于牺牲生命的英雄。我就是在父亲的影响下成为军人的,并且立

志要成为一个出色的军人。在军旅生涯中,我始终没有忘记自己的初心并时刻为之奋斗;而牛大志虽然在军旅生涯中遭遇种种挫折,同样没有失落自己的理想信念和英雄情结。终于在一个十分偶然的情境下,遭遇恐怖分子,最后为了捍卫国家利益牺牲了自己的生命。他的命运虽然有些悲情,但却终究成为纯粹的英雄。

小说中,与牛大志对应的张小爱,是个痴迷英雄的女孩子。张小爱与牛大志的情感是天然的也是高尚的。大志的生命虽然短暂,但因为获得了这份珍贵的爱情,原有的缺憾也得到了最大限度地补偿。作为一个痴迷英雄主义的理想主义者,我应该给英雄人物这样的归宿。

刘复生:除却以描写特殊儿童教育问题获得广泛影响的小说作品之外,在独立创作《第39天》前,梅国云还与作家杨文森合著了两部军旅小说,分别是《大钟无声》与《国防线》。较之前期的创作,梅国云的长篇小说《第39天》在风格上更为深沉和内敛,聚焦于探索牛

大志这个独特人物在面临“转业”这一人生转折点时的内在生命体验。《第39天》的深刻之处在于文学关照层次的提升——从社会现象到个体命运再到生命存在。

多年的部队生活赋予梅国云深重的军旅情怀和英雄情结。现实中的转业际遇诱发了作者的创作灵感,促使他去关注“转业”这个议题。有了这种生命情境和心灵的契合,作者与小说人物牛大志之间的认同加深了,人物的塑造也便具有了鲜活的生命能量。作者以自身的生命体验赋予了牛大志这个人物形象以灵魂的深度。这种“移情”作用不仅表现在虚构形象的立体化和圆形人物上,还体现在叙事层面的技术操作中。值得注意的是视角问题。如果细读文本,我们不难发现《第39天》使用的是第三人称有限视角叙述。梅国云始终将视角聚焦在牛大志身上,使得心理描写异常繁复和驳杂,建构起性格角色的深度。

第三人称有限视角叙述的使用,促成了“心理性”与“功能性”人物之间的互补关系,同时带来了叙述上的灵活性。情节的延展需要“功能性”人物,第三人称无疑更有利于情节叙述,这在小说的第三部分情节的剧烈突转中可以看出。但在塑造人物性格和获取精神深度上,却是有限视角叙述更具有理性和情感宣泄的功能。《第39天》的特色正是第三人称有限视角叙述产生的心理描写层次的深度和强度。作者将真实体验的投射与细腻的精神分析相结合,把人物的性格表现得淋漓尽致。

而牛大志的牺牲则彰显了新时代军人对理想主义的坚守和传扬。于是,梅国云念兹在兹的“理想主义”由此诞生。借由小说叙事的虚构形态,作者激活了中国革命传统中的理想主义,并在新时代的语境下对其进行重新阐释和创造性转化,释放了其强大的召唤性能量。作者以“理想主义”作为小说的精神坐标,有力彰显了英雄叙事的高蹈姿态和价值追求。



庄子牛(中国画)

汪观清 滋 堯作

长征

第4920期