



中国人民抗日战争自1931年“九一八事变”开始,至1945年日本投降止,持续时间长达14年,成为目下国人新的共识。以侵略行为的开端作为这段全民不屈抗敌历史的开端,将局部抗战和全国性抗战贯通,无疑是更符合历史的。

在中国电影发展史上,以抗战为题材的作品汗牛充栋,在不同的历史时期也呈现出迥然不同的样貌,假设从1931年开始计算,则抗战主题影片至今有将近90年的历史。期间从曲折达到正面迎击,由专注敌后到全面表现,甚至发展成为商业类型电影与历史纪录书写的新尝试。抗战主题电影发展到今天,已经成为中国最具类型凝聚力的电影制式之一。

在新近上映的《八佰》中,这种对中国电影工业建设具有相当正面积极意义的努力得到了落地发挥,又一次证明了此类题材无论在观众接受层面还是创作推进层面,都仍然具有很深的挖掘潜力。

如同中国人民抗日战争是世界反法西斯战争的重要组成部分,国产抗战电影,也是世界二战电影的重要一脉,向世界讲述中国人民抗战故事。

《电影《百团大战》(2015)剧照

银幕呐喊：向世界讲述中国人民抗战故事

独孤岛主

最早期的国产抗战电影中,多为唤醒民众、呼吁抗日救国的作品。

早在日本占领东北的两年以后,1933年,上海联华公司即出品了一部叫做《天明》的默片,由孙瑜编导,黎莉莉、高占非主演,讲述家乡遭到战火焚烧下的表兄妹离合命运。同年同样由孙瑜导演的《小玩意》则直接涉及到“一二八”淞沪抗战中被破坏的棚户生态,片中由玩具坦克转为现实坦克成为对这场战争最直接的指涉。1934年,孙瑜更导演了被后世主流影史视为经典名作的《大路》,在部分有声的尝试中,展现军用公路修筑工人众生相,更直接表现加载声效的敌机轰炸场面导致的惨烈景象。《大路》开首以金光闪闪的男性躯体指代中国人的健康乐观不屈精神,对恶劣局势的回应可以说相当直接。

事实上,联华公司也是其时在银幕上表达抗战意志最显然的机构。阮玲

新中国成立初期,抗战题材的电影中,塑造了一些相当具体而突出的侵略者形象,比如《平原游击队》中方化饰演的松井、《铁道游击队》中陈述饰演的冈村等,深入一代国人心目中。与此同时,崔嵬导演的《小兵张嘎》则尝试以长镜头调度完成一种严肃叙事中的诗意可能。总体来说,这段时间的抗战题材电影,形式上大致比较类型化,比如《铁道游击队》对于冒险类型的化用。视角选择方面则多种多样,既包括《地道战》《地雷战》之类的以教学片形式面世的敌后战斗介绍,亦有《狼牙山五壮士》《小兵张嘎》等由具体事件或具体人物的微观角度呈现抗战历史,在整齐划一的既定叙事模型中作出中国电影自身的突破,由此构成了新中国特定历史条件下的一条抗战电影脉络。

这一时期抗战题材电影的一大突出特点,是凸显了人民史观。无论是以个体英雄出现的“小八路”,还是以群体出现的“敌后武工队”,都是表现普通人如何在危难时刻挺身而出,成为可歌可泣的勇担历史重任者。《平原游击队》结尾处的那句“在中国的土地上,绝不允许你们横行霸道!”之所以深入人心,就是因为它展现出了中国人民拿起武器抗日救亡的万众一心。这不仅对于之后国产战争片创作产生了全面影响,而且某种程度上

新中国成立初期的抗战题材电影,形式上大致比较类型化,比如《铁道游击队》(1956)对冒险类型的化用。

新上映的《八佰》,其中的战争表现在网上引发很多质疑声音,这些声音往往从专业角度解析影片的具体操作,这在以往的同类型国产影片中似乎是从未有过的现象。



《狼山喋血记》《联华交响曲》《风云儿女》……左翼电影以先锋的创作意识回应日益深重的国难

玉、金焰、黎莉莉、陈燕燕、尚冠武等联华旗下演员以最身体力行的方式发挥方兴未艾的电影明星对大众思潮的塑造功能,成为抗战初期最有效且尖锐的宣传。这些影片中的抗战图景更多被包裹在对民间的艰难生态描摹之中。

1935年,中国共产党发表《为抗日救亡告全体同胞书》,之后,由左翼发起的“国防电影运动”兴起,联华更以《狼山喋血记》《联华交响曲》等创作意识相当先锋的作品回应日益深重的国难,呈现出左翼直面现实与当代艺术新潮追求的双重意味。《联华交响曲》的八部短片

起码有四部是通过各类影射直接指向民族灾难,呈现手法与主题结构各不相同,其中尤以费穆导演的《春闺断梦》最为壮怀激烈,通过颇有德国表现主义电影风格的造型两位女性关于战争的噩梦,洪警铃饰演的凶神恶煞魔鬼无疑是能够指代其时中国民众对日寇的集体记忆。在此期间,电通公司的《风云儿女》亦作为直接回应“九一八事变”后青年命运的作品面世,片中的《义勇军进行曲》也成为中国近现代史中被反复书写的图腾。影片将情感纠葛置于国难背景之下,显示洪流中的命运交响曲,正是其时上海方兴未

艾的现代市民文化——电影——与最迫切的民族耻辱捆绑的写照。《风云儿女》的故事发生于“九一八事变”之后,当影片于1935年公映时,日军铁蹄已自北向南踏过长城。随着影片的上映,《义勇军进行曲》迅速流传开来,“起来!不愿做奴隶的人们!”正如吴海勇在《起来——《风云儿女》电影摄制与《义勇军进行曲》创作历程纪实》一书中所写的那样:歌曲以决绝勇毅的态度、悲慨雄健的歌词、激昂流利的旋律,唱出时代的最强音。这是民族的心声,这是大众的曲调,这是时代的战歌。在多年后它众望所归地成为中华人民共和国的国歌。

在抗战全面爆发至胜利的八年内,因应时局变化,在“孤岛”上海的《木兰从军》,上海影人南下香港拍摄的《孤岛天堂》等,皆以间接或直接方式发出抗敌之声,在动荡岁月里,通过以古讽今、场景复现等方式直接表现当时局势。

史渊源,重点其实是“溯源”而非“展现”。与此同时,就美学而言,这一阶段的优秀抗战题材国产片也已置身世界电影的同流之中。

在1980年代,抗战电影不仅在视听美学,也在叙事形态上产生了相当大的分野。例如《晚钟》将视点聚焦在日本投降后拒不接受现实的日军小分队,反思人性的角度前所未有,影片获得柏林金熊奖提名,成为1980年代中国电影一抹亮色。直面战争中一些从前未在国产片中得到充分探讨与展现的面向,成为这批群落横跨“第三代”至“第五代”、活跃在1980年代影坛的导演不约而同选择的切入点。

与此同时,聚焦抗战过程中极端惨烈历史的影片,也突破了惯常操作模式,以历史+类型商业的模式公之于众,比如《黑太阳731》,在哈尔滨取景,直接表现故事情节描述日本关东军731部队在黑龙省哈尔滨市生产细菌,部署细菌战的暴行,以纪录片手法重现日军进行人体实验的状况。吴子牛1996年导演的《南京大屠杀》(即《南京1937》)以一个日本人的视角切入到南京大屠杀的历史现场,呈现民族灾难。

《东京审判》《南京！南京！》《二十二》……在不断重建历史现场过程中提升主旨与美学格局

的微观视角的建立上。同样表现南京沦陷的历史,陆川的《南京！南京！》注重展现这一过程中各个阶层人的生态与反应(包括随军日本人),力图在黑白色调下探讨具体的人物个体面临浩劫时的选择,同时颇有《罗生门》式的多元视角味道。张艺谋的《金陵十三钗》则以“十三钗”的命运为主线,甚至在被视为“过度美化”了一些场景中消解过往严肃叙事的某些刻板性,将人物命运置于战争进程之上进行打量。高群书导演的《东京审判》则全景展现战后对日本战犯的审判,通过群像展示等方式进

入历史。董亚春与俄罗斯导演尼基塔·米哈尔科夫合作的《战火中的芭蕾》将时间设定于日本投降后,讲述中苏携手对负隅顽抗日寇的“最后一战”,将抗战之于世界反法西斯同盟的意义呈现于银幕之上。此外,韦廉、沈东、陈健联合导演的《太行山上》将目光放在山西战场,展现平型关大捷的过程,在战争类型片语法上标志国产同类电影日趋成熟。冯小刚的《一九四二》则取战争相对阶段河南旱灾背景,探讨民族苦难炼狱中在其时其地的人与物发展的内在机理,核心与“第五代”初期的民族性探讨几乎异曲同工。

可以说,新世纪以来的中国抗战主题电影,更多挖掘了战争的各个不同角度的面向,包括对战争尾声阶段一些史实的书写,呈现出更加理性的创作心态,也对历史本身有了更客观的审视。

2015年,郭柯导演的纪录片《二十二》上映,这部聚焦抗战期间慰安妇幸存者的影片,更引发对于被记录对象的纪录界限思考。新上映的《八佰》,其中的战争表现在网上引发很多质疑声音,这些



《风云儿女》(1935)作为直接回应“九一八事变”后青年命运的作品面世,片中的《义勇军进行曲》也成为中国近现代史中被反复书写的图腾。



《电影《狼牙山五壮士》(1958)剧照
《电影《战火中的芭蕾》(2015)剧照



声音往往聚焦于非常具体的军事史议题,从专业角度解析影片的具体操作,这在以往的同类型国产影片中似乎是从未有过的现象。这些都显示出当代观众观影时更趋专业化的水准,此类题材在观众接受层面的反响,显示出一种非常明显的从类型电影被动接受到对于影片品质本身的全方位观照,同时也对影片呈现的历史有相当独立见解与思考。很难说观众的观影水准提升与此类影片本身的工业层级与美学意识提升到底是怎么样的相辅相成关系,但由此推动中国电影业走向更成熟的工业化体系与市场建设,无疑有相当积极的意义。

纵观80余年来的中国抗战主题电影发展史,不难看到,抗战电影事实上也浓缩成了一部中国电影美学的发展历程缩影。通过此类电影,观众最直观感知到影片创作者所形塑的历史话语,同时创作者也在不断重建历史现场的过程中形成了一种历史学与美学意义上的格局提升意识并付诸实践。不同时期的抗战电影对于中国类型化、工业化的进程产生了毫无疑问的正面意义。通过抗战主题电影的发展脉络还可以看到,对于一段真实存在的历史,不同时刻的影像呈现,不可避免受到技术水准与认知观念的影响,因此梳理抗战电影,同时也是对抗战至今中国历史的一个再认识。

(作者为戏剧与影视学博士、影评人)