

陳立夫與1930年代的 中國電影

• 宮浩宇

摘要：本文通過開掘和解讀1930年代與中國電影相關的原始文獻，考察作為政治家和國民黨意識形態權威闡釋者的陳立夫的電影觀及其電影活動，以此同中國電影史的既有研究成果對話。本文認為，從共時態來看，陳立夫的電影觀，旨在從根本上改造國產電影，其中許多內容在當時不乏應者，並同當時的左翼電影思潮構成了某種複雜的關聯，二者既有針鋒相對的面向，亦有「不謀而合」的成份；從歷時態來看，陳立夫有關電影的諸多言論與想像，不僅是國民黨意識形態的體現，而且與1949年後新中國共產黨治下的電影政治、文化語境及生存現實遙相呼應，具有極強的生命力和穿透性。至於陳立夫的電影活動，更是從多重層面上重塑了民營電影公司的發展模式與生存空間，改造了國產電影的藝術面貌，從而對中國電影業造成深刻的改變和持久的影響。

關鍵詞：陳立夫 中國電影業 教育電影 左翼電影 電影檢查

陳立夫在民國政壇曾權傾一時，學界對其政治理念和哲學思想的研究較為深入^①；但對其與中國電影的關係，研究者不是很多。以往的中國電影史著述雖偶爾提及陳，但一般評價不高，更多則是一筆帶過或乾脆不置一詞^②。實際上，陳的主要活動場域固然是政界而非影壇，但他與中國電影業長期保持着頗為緊密的關係：陳一邊以電影演說家的身份，構建並闡釋着官方意識形態；一邊以電影事業家的角色，參與和主導電影政策的制訂及實施。其所言所行，對當時包括科教片、新聞紀錄片在內的國產電影的路徑選擇與興衰沉浮，產生了深刻的影響。可以這樣說，對民國影壇的許多重要事件、重大

* 本文是江蘇省哲學社會科學基金青年項目「民國時期南京地區紀錄片創作研究」（項目批准號：13YSC015）的階段性成果。

轉向，我們只要稍微細心觀察，就不難從中窺見陳活躍的身影。繞開陳的電影觀及其踐行來談論早期中國電影，即便不會徒勞無益，至少也會不得要領。

本文擬着重考察陳立夫在1930年代的電影言論及電影活動，藉此揭示其與這一時期中國電影演變更迭之關係，同時對與之相關的若干有失準確的固有說法予以辨正，以期深化我們對早期中國電影的認知與理解。

一 改造國產電影：陳立夫的電影觀

作為身居高位的黨政要人，陳立夫與電影業之關係主要體現為參與和主導電影政策的制訂與實施；但和其他一些對電影有着濃厚興趣的高官（如其兄長陳果夫或張道藩、褚民誼等）有所不同的是^③，陳立夫在頻繁介入電影具體事務的同時，還提出過一系列理論主張。這些理論主張大多散見於他為出席各類電影會議而作的演講稿之中，其中最具份量的，當推〈中國電影事業的新路線——中國教育電影協會應負的使命〉與〈中國電影事業的展望——在中央召集全國電影界談話會講演稿〉兩文^④；其他較重要的文獻則有〈在中國教育電影協會第二屆年會上的發言〉、〈電影年鑒序言〉與〈祝中國電影教育協會第五屆年會〉等^⑤。以上文章大多係陳立夫為規勸中國教育電影協會（下詳）而作的。然而，若細讀全文，不難察覺，陳擬想的讀者範圍遠遠不止於此。確切說，這些文章更像是寫給所有中國電影人以及電影觀眾並意圖從根本上改造國產電影的「檄文」；其中不無陳1934年提出的「唯生論」的思想痕迹^⑥，但考其主旨，更多地還是指向中國電影的現實問題。所以，欲更好地解讀這些文章所反映出的意識形態取向，必須從當時中國電影所處的現實境遇談起。

這幾篇文章的首發時間集中在1932至1934年的三年間。在這一時期，以武俠神怪片為代表的娛樂電影雖遭國民政府電影檢查委員會（以下簡稱「電檢

會」）大力查禁而日漸式微，但塵埃似未落定。舊事物欲走還留，讓那些熱衷於清潔影壇的影評人餘興未盡，不願馬放南山^⑦。與此同時，美國電影大兵壓境，以風捲殘雲之勢繼續吞食着本土電影市場。這愈加反襯出國產電影乃至整個中國社會的孱弱不堪，讓人每每念及，不免又憐又恨。陳立夫對此顯然也是感觸頗深的。

在論及電影時，一方面，陳立夫會直言不諱地表達出對國產電影現狀的強烈不滿：「十餘年來，國片所貢獻給我們的，是由神怪武俠，一轉而為黑幕盜劫，再轉而為



陳立夫（資料圖片）

香豔肉感，除了這些，我們還能說出些甚麼呵」，而這些影片「在藝術的教養上，是感到可怕的貧乏」^⑧。這是因為「一般電影商人為了維持自己的血本起見，不得不遷就社會的低級趣味」，把「宣傳迷信」、「誨淫誨盜」的影片，拿來「誘惑觀眾，欺騙觀眾，遂使社會的道德，民眾的心理，猶如江河流水，愈趨愈下。不可謂非中國文化上教育上一個莫大的遺憾！」^⑨另一方面，陳也不無痛惜地看到，「香豔肉感」、「富麗堂皇」的外國影片（主要是美國影片）的大量湧入，使得中國觀眾「感覺到中國的窮陋破敗，灰心傷志，滅滅向上的勇氣；同時，也極容易使一般人競慕他們的驕奢淫佚。把生活日趨於荒廢頹唐，不克振拔」。基於這樣一種認識，陳對電影市場不是由優良的國產電影來唱主角而為外國影片所把持的現狀深表憂慮：「舶來影片的充斥於中國的劇院，在經濟上的損失，還是有限；在精神上的損失，實為無窮。」^⑩很明顯，陳對當時國產電影所懷有的情感，完全可用「哀其不幸又怒其不爭」來形容。

如果只是對「畸形」的電影市場冷嘲熱諷一番，這些文章倒也無足可觀。可重要的是，陳立夫在數落國產電影的弊端之餘，還能提出一些自認為有助於國產電影走出困境而又切實可行的應對之策，並對此做出頗為深入的闡發。概言之，主要有「破」與「立」兩種應對之策——所謂「破」，就是放棄模仿只會追求娛樂性和商業價值的美國電影；所謂「立」，則是效仿蘇聯、德國與意大利，通過國家力量的積極、深度地介入，徹底改造國產電影，使之舊貌換新顏，走上移風易俗、輔助政教的道路。

先說「破」。從其文章中可以看出，陳立夫對美國電影一向沒有太多好感，話裏話外屢吐微詞，同時對那些以模仿美國電影為能事、以觀看美國電影為樂事的中國電影人及觀眾亦多有批評，並力勸國人切勿再去追慕與效仿美國電影。然而，耐人尋味的是，在陳看來，這倒不是因為美國電影本身當真有何不妥；問題出在其不適合中國。這種思想其實暗含了一種樸素的「國情論」，借用陳的原話來表述，就是「中國自有其悠久的歷史，特殊的環境，和歐美各國，可說是完全不一樣。人家一切都上軌道，而我們正在建設伊始，辛苦締造的過程中。人家挾持其豐富的物質環境，盡可以優遊逸豫，而我們決不是享樂的時候」^⑪。唯因如此，拍攝電影一味憑娛樂大眾以牟利而不顧及影片的教育意義或反映現實之功能，放在美國也許並無大礙，因為「美國是生產過剩，物力充斥的國家，他們的民族，生活非常優裕，都有充分的物質的享受，……因此他們的藝術——尤其是電影，並不需要另有教育上文化上的意義」^⑫；但若不加修正地移植到中國來，則無異於火上澆油，其結果必然是讓中國觀眾更加感到「灰心傷志」，以至於「把生活日趨於荒廢頹唐，不克振拔」。

類似的觀點，陳立夫在1934年國民黨中央宣傳委員會（以下簡稱「中宣會」）召開的首次全國電影界談話會上再次強調：「美國是生產過剩，物質生活到達高度的發展，他們的國民，只感覺到多餘的精力無法排遣的苦悶；所以，需要着強烈的刺激，豐富的娛樂；並不需要在娛樂之中含蓄着甚麼教育的意義」；而不同於美國，「中國是生產落後的國家，一切都顯示着充分的貧乏；我們為着要在最短期間努力趕上歐美所已到達的文化的水平，不但不能娛樂，實在也無暇娛樂」，「所以，在此刻美國的電影，盡可以十分之十的娛

樂，而在中國卻不能是這樣」。既然不能像美國電影那樣「十分之十的娛樂」，那麼中國電影又應如何安放娛樂的位置？陳的看法是：中國電影在配置娛樂性與教育性的比例時應為後者多騰出些空間，達到「教育的成分，應該居十分之七；而娛樂的成分，只能居十分之三」^⑬。

從反對電影創作一味追求「娛樂」到引入「教育」，再到主張「娛樂」與「教育」的成份應該「三七開」，陳立夫實際上是在逐步地引出另一個重建國產電影的方案，這個方案就牽涉到如何去「立」的問題。在陳看來，富有教育性的電影能否「立」得住，首先取決於對舊有的、娛樂性強的電影「破」得如何——唯有先騰出足夠的位置，前者才能夠有更多的機會與觀眾見面，從而發揮良效。因而，他倡議：「我們非得在中國電影界掀起一陣旋風，把那些充滿着淫靡，妖豔，肉感等等宣傳罪惡的片子，掃一掃乾淨不可，要不然我們所需要的含有教育意義的片子，是無法提供到觀眾的前面的。」^⑭然則，由誰來完成這一使命呢？陳對民營電影公司的潛力和前途，似乎不抱太多的樂觀態度：「照現在國片營業逐漸凋落的情形，足使人民投資的勇氣日就衰沉；而僅存的三五家比較組織完備的公司，又多因為種種意外的刺激，受了實際的影響，到現在幾有聲嘶力竭，苟延殘喘的趨勢。」^⑮既然民營電影公司已「自身難保」，寄希望它們還有餘暇去推揚「含有教育意義的片子」，顯然是不現實的。那麼，要想完成這一使命，就得去另謀良策了，於是，陳把目光投向了政府：在他看來，若要「立」得住，使中國電影真正強大起來，政府就不能再任由實力孱弱以致舉步維艱的民營電影公司維持孤軍奮戰的局面，而是盡快地向電影業施以援手。陳相信，「當局者不了解影業家的實況，不援助影業家的困難」，是導致「國產影業始終落伍的原因」之一^⑯，因此之故，他主張政府應與民族電影業保持密切的聯絡：「對於中國現有的由民眾舉辦的電影事業，苟不是與政令有甚麼顯著的衝突，必須是盡力幫助，誠意合作，使能一天天地向上和繁榮，簡直是一種應盡的義務和責任。」^⑰

值得一提的是，陳立夫在闡發上述主張時，並非只是憑空想像，也不能說是信口開河，相反，他很喜歡援引蘇、德、意等國的實際經驗，來印證由政府之力來推動電影發展，乃一種不可抗拒之「國際潮流」，中國沒有理由不從速與之接軌。他說：「歐美各國無不竭其全力，從事於電影事業的經營，如意大利和蘇聯，甚至作為實現政治主張的唯一宣傳的工具，每年所耗費於電影上的庫款，為數甚巨，他們並不吝惜，雖經多次失敗，還是繼續不斷地努力」^⑱；「此刻蘇俄的五年建設計劃，都已製成電影了，他們的觀眾，無不熱烈的贊助五年計劃的完成，收效的宏大，是不可思議的。我們的電影界為甚麼不向這方面努力呢？」^⑲陳在另一篇文章中也說道，電影「在最近的過去，還不過表現富於趣味性的故事和傳奇，作為業餘消遣的工具，現在有些國家竟利用着傳達思想，宣傳主義，甚至作為輔助學校教育和社會教育的利器了。各國政府（例如意德和蘇俄）利用電影的功效，既已日益的顯著」，國人當仿效這些國家的做法，「在最短的時間內，盡量充足電影的應有的條件，使能完成它所能負擔的使命」^⑳。

此種「以俄(德、意)為師」的思維路徑，其中存在多少因隔膜而產生誤讀或曲解的成份，我們暫且不論；果真被全盤移植過來，對當時的中國電影業而言，是福是禍，我們也先不妄加推斷，筆者在此想要指出的是，這種思維定式已經牢固地根植在陳立夫的頭腦之中。或許正因如此，陳的抱負，就不會停留於呼籲在民營電影公司與政府之間建立起一般性的援助關係，而是渴望促成一種帶有根本性的解決方案——由政府出面來直接經營電影。他說：「電影是需要着多量的資金與人力的。蘇聯，意大利，德國，他們都是以國家的力量來經營電影。中國雖也是一個新興的革命的國家，但目下還沒有力量貫注於斯，不可不引為深深的缺憾。」^②

綜上可知，陳立夫相信，為自己所深惡痛絕的「娛樂的成分」若能在國產電影中得到真正有效的遏制，從而為「教育的成分」或「傳達思想」、「宣傳主義」的功能騰出足夠的位置，最終「完成它所能負擔的使命」，只有等到中國也能像蘇、德、意等國家那樣由政府來直接經營電影的那一天了。

以上所述是陳立夫從較宏觀的層面上闡發自家的電影觀，除此之外，陳在電影的取材、立意等一些具體而微的創作問題上亦不乏自己的見解。其中最為陳所關切的，乃是電影取材的問題，而在這個問題上，陳的具體看法，很多又與其固有的電影觀，尤其是那種一貫貶抑娛樂性、推崇教育性的價值取向，緊密聯繫在一起。可以這麼說，陳之談論電影取材，不啻是在為自己所信奉的電影理念作註解，故此他一再強調，評價一部影片特別是國產電影之優劣時，不能只看重形式精美與否，更要問一問內容與意識如何：「就是從國片的內容上，特別予以注意。」這是因為「我相信內容是可以決定形式的，但求得形式的完整，不顧到內容的充實，不算是傑作；內容是充實的，在形式方面稍微守舊一些或此〔比〕不上外片的精美，是無關大體的。……在意識上過份淺陋的片子，無論導演怎樣高明，設備多麼富有，演員的技巧多麼熟練，而影片的價值，必依然僅等於零」^②。從這句話來看，陳對當時流行於理論界和評論界的某些具有形式主義特點的電影觀，比如「軟性電影論」^③，有些不以為然。此外，陳還認為，能否緊扣時代脈搏、能否反映民族危亡，亦是衡量一部影片取材成功與否的重要尺度，而無視這些要素，正是國產電影陷入積貧積弱的癥結之所在：「影業家更不能顧到整個的民族存亡的關頭，不與這時代所需要的主義和精神，走在密切聯繫的方向，這也是國產影業始終落伍的主因。」^④

既然篤信電影內容與意識高於形式，並且反對取材脫離時代，那麼，陳立夫對當時大多數電影尤其是國產電影自然是不能滿意的，因為「電影的取材，是多方面的；而現在的電影，似乎專注在趣味，沒有顧及其他實用的方面」^⑤。然則，在哪裏能獲得電影的「實用的方面」？又怎樣才能找準「時代所需要的主義和精神」？陳指明的方向，不是通往浸染西風的都市，而是淳樸自然的鄉村，因為在他看來，「現在中國的都市因為各種習染的侵入，簡直是一個萬惡的淵藪了」。既然如此，電影創作者就「不必盡把都市裏目睹的怪現狀，當做是電影的好材料」，而是「應該到農村裏去找背景」，「鼓勵民眾到純

潔的田間去，用自己的勞力，經營生產，發展農業經濟，把中國衰落不堪的農村繁榮起來，建樹中國最根本的立國的基礎。」²⁶

除了倡導走向「純潔的田間」，陳立夫還建議電影的取材及表現手法，應當更多地顧及到底層民眾的口味，而非像當時的許多影片那樣一味地去迎合都市中的有閒階級。他甚至借用「蒙太奇」的手法來說明如何更好地去滿足「廣大的勞苦的大眾」的審美趣味：「我們如果把現在中國農民應用人工生產的勞而無功，和使用機器生產的事半功倍，用並列比較的方法，再穿插一些有趣味故事，攝入鏡頭，何嘗不是一部偉大的電影。」在他看來，這種影片或許不能填飽「都市裏那般享樂的公子姐兒們」的胃口，「但是，電影是教育——是領導大眾的事業，我們不能專門把肉感香豔的麻醉劑，刺激那般遊惰階級的疲勞，而丟棄了廣大的勞苦的大眾」²⁷。

陳立夫固然對國產電影持論苛刻，但這並不意味着所有的國產電影皆不入其法眼。事實上，就在陳發表上述言論之際，中國電影正在經歷一場蛻變，一種新的創作風氣已勃然興起，後人將之稱為「左翼電影運動」或「新興電影運動」²⁸。箇中翹楚，當屬聯華影業公司出品的許多關懷現實、製作嚴謹的影片，它們不僅為當時與後世的影評人津津樂道，同時也讓陳眼前一亮：「近來聯華公司的出品，很能博得好感〔，〕如《自由魂》之映射黃花崗烈士起義〔，〕《共赴國難》之取材於淞滬抗日戰事，《野玫瑰》之打破社會階級，雖在情節和技巧上，尚不無缺憾，而大體終不失為有意義的上乘作品，已經為中國電影界開闢一條新路線了。」顯然，陳是想將聯華影業公司的創作成果樹立為一個典範，以此引領其他電影公司也能走上自己所規劃的康莊大道：「我們希望從事於電影的藝術家，能夠忍耐着一時的損失，向着遠大的目標，努力奔赴，同時希望政府準備一筆經費，獎勵和幫助合乎上述各點的作品著作者」，直至「大家把步驟統一起來，精力集中起來，準對着我們所確定的方向」開展電影創作²⁹。

對上述言論加以歸納，可以看出陳立夫的電影觀主要由以下三個方面的內容所組成：其一，電影（尤其是國產電影）應在娛樂大眾之外，承擔起更重大的使命，如教化民眾、改造民風、傳播文化、推行政令等；其二，唯有政府的力量更多地介入到電影事業中來，才能從根本上改造國產電影那種汲汲於風花雪月、怪力亂神的作風，而最佳的實踐路徑則是效仿蘇、德、意等國的經驗，由政府來直接經營電影，以取代那些拍片只考慮「生意經」而不問是否有違世道良心、是否游離時代精神的民營電影公司；其三，在具體的創作層面上，國產電影應當將鏡頭由都市轉向鄉村，由討好都市中的有閒階級轉向服務勞苦大眾，由追求藝術形式之精美轉向注重內容與意識之充沛。

需要指明的是，這三個方面的內容就其重要性而言，在陳立夫那裏有一定的程度之別，其中最重要的乃是第一點，它反映了陳對電影的社會功能的一種認識，而且是帶有根本性的認識，而後兩者實際上則是在這個根本性認識的基礎上派生而來的——既然電影有着如此神聖的使命，當然就需要交由實力雄厚且重義輕利的政府而不是由孱弱不堪又重利輕義的民間資本來把控；同時，也就不必過於計較電影自身在藝術形式上的得與失，因為不同於內容與意識，它們只是一些無關宏旨、可有可無的細枝末節罷了。

二 電影觀的踐行：作為電影事業家的陳立夫

隨之而來的問題是：上述陳立夫關於電影的言論，只是一些應景之作，還是有感而發的肺腑之言？是淪為了無人應和的高頭講章，還是確實落到了實處？若要解答這些問題，就既要聽其言，亦要觀其行，同時還得考察其實際效果。這就不得不提到陳的另一個身份，即電影事業家。

事實上，陳立夫之涉足影壇，絕不是以一個空頭演講家的身份在各類電影會議上走走過場，說說場面話而已。相反，他一邊坐而論道，一邊也會以黨政要人的身份積極地介入到一些具體的電影事務中來，並利用自己掌控的權力資源，促成了諸多可決定電影業發展走向的大政方針。不妨說，在當時存在着「兩個」與電影業發生關係的陳：一個是作為電影演說家的陳立夫，另一個則是作為電影事業家的陳立夫。從筆者目前所掌握的史料來看，甚至可以說，作為一個電影事業家的陳對當時電影業所產生的實際影響，要比作為一個電影演說家的陳更大也更直接。這裏需要強調的一點是，由於陳終究非電影界中人，故其業績主要不體現在一般意義上的電影生產上，而是在於參與和主導電影政策的制訂及實施。而若論及他從事此項活動的主要場域，那就首先不能不提到被今人追懷不已的中國教育電影協會（以下簡稱「教電協會」）了。

近年來，關於教電協會的活動開始為人注意^⑩，可卻很少有人專門討論陳立夫在其中所發揮的作用^⑪，而事實上，陳與教電協會的關係極為密切。教電協會於1932年7月8日在南京教育部禮堂召開第一屆年會，宣告正式成立^⑫，它在當時乃是一個受到官方大力扶植，匯集了政、教、文藝以及電影等各界名流的旨在推廣教育電影的民間文化組織^⑬。自教電協會成立之後，業績顯著，聲名漸廣，在抗戰前已享有盛譽。這些成績的取得，雖然少不了其麾下數量眾多、足迹遍布全國乃至海外的會員之熱心貢獻^⑭，但卻更要歸功於其執行委員會、常務委員會或（常務）理事會這些核心力量的運籌帷幄^⑮。其時，教電協會的會員大多各有其主業，所謂會員也好、理事也罷，純屬「社會兼職」，何況其中許多人還不居住在總會所在地南京，故除了每年一次的年會外，大多數會員是很難真正湊在一起的。這樣一來，日常會務及許多重大決策就只能依賴身在寧滬（主要是南京）的常務理事來單獨處理與決斷了。也就是說，理事會（尤其是常務理事會）在當時構成了教電協會的領導層，掌握着決定政策走向的實際權力。而陳從教電協會成立伊始便被選為常務理事，此後直至抗戰全面爆發連任了六屆（1932-1937）^⑯，其在教電協會中的地位，以及與1930年代風生水起的教育電影運動的關係（下詳），可見一斑。

至此，或許可以問，在教電協會的（常務）理事會中，身居要職、公務繁忙的陳立夫真的會發揮實際作用而非僅僅掛個虛名而已？筆者嘗試利用可獲得的資料，對從1932年7月教電協會成立至1937年7月抗戰全面爆發的這五年間，陳出席教電協會理事會和常務理事會的情況，做了一個大致的統計。結果是：這一時期教電協會共召開理事會15次，陳出席6次；共開常務理事會21次，陳出席11次。這意味着近一半的理事會議和常務理事會議，陳都參加了；尤其是級別更高、實際作用更大的常務理事會，陳出席次數達到了

半數以上。至於每年一次旨在從宏觀上規劃教電協會發展方向的年會，除了1936年第五屆年會外，陳全部出席，而且均被選為主席團成員^⑳。1933年第二屆年會後，陳還被選為教電協會編輯組主任，分管會務報告、年會會刊以及各種教育電影書刊的編撰工作，如今深受電影史研究者青睞的一些重要的早期中國電影文獻如《中國電影年鑒(1934)》，其編撰、出版以及推廣等工作，便是在陳的直接領導下完成的^㉑。甚至在教電協會最初投拍教育電影的籌備階段，一些具體事務比如撰寫拍攝要點、聯絡電影公司等，也都交由陳領銜的編輯組來操辦^㉒。以上這些可以表明，陳在教電協會中並非徒佔虛職，而是在相當程度上參與了各項決策及實際工作。

這裏還有一個值得注意的細節：陳立夫所出席的理事會與常務理事會，大多集中在1935年5月5日第四屆年會召開之前——陳共出席6次理事會，其中有5次是在第四屆年會之前；11次出席常務理事會，召開於第四屆年會之前的則有9次。這說明陳在教電協會領導層的會議上露面，比較集中於這段時間。但從另一個角度來理解，它也意味着陳出席教電協會(常務)理事會的次數，從第四屆年會召開以後就有所減少了。箇中原委，目前尚沒有確切的資料可以做出清楚的解釋。筆者猜測：一方面可能是因為從那之後陳的公務日趨繁重，以致多少分散了一些他打理教電協會會務的精力；另一方面，也許更重要的是，第四屆年會之後，教電協會已度過艱難的草創階段，會務逐漸步入正軌，無需再由陳事必躬親了。無論如何，應該承認的是，在教電協會成立後的最初三年，亦即處在「萬事開頭難」的蹣跚起步階段，作為其領導層的一員，陳扮演了極為重要的角色。

比參會次數更為重要的，是在會務上發揮的真正作用。同是出席會議，實際表現可能大不一樣——有的人只不過是人云亦云、尸位素餐；有的人則積極介入，力圖發揮影響、干預決策。陳立夫無疑屬於後者。而陳在教電協會中發揮影響力的一個重要手段，乃是提交與國產電影之發展密切相關的議案。下表列舉的便是筆者統計的1933至1935年間陳提交(包括與人合提)給教電協會的十二個議案的基本情況：

表1 陳立夫遞交給中國教育電影協會的議案，1933-1935年

時間	會議	議案名	署名	通過情況
1933年4月27日	一屆四次執委會	〈將二十一年度國產影片根據會定教育電影方針由會批評公布案〉	獨立	通過
1933年4月27日	一屆四次執委會	〈函請國產影片公司各自挑選本公司攝製最優影片一部或兩部送會於五月五日年會時映演比賽投票選舉最優者由會獎勵案〉	獨立	通過
1933年5月6日	二屆一次執委會	〈攝製教育影片案〉	合提	通過
1933年5月6日	二屆一次執委會	〈如何救濟國產影片案〉	合提	決議由郭有守等收集材料，擬具方案

1933年5月6日	二屆一次執委會	〈擬將本會對於教育影片劇本材料所取之標準函告國內各公司，並對國外各公司告以我國所歡迎之影片為何種所反對之影片為何種案〉	獨立	通過
1933年9月9日	二屆三次常委會	〈電影事業之出路案〉	獨立	當天原則通過；二屆四次常委會時討論通過。
1934年5月5日	三屆年會	〈擬請教育部令飭國立北平藝術專科學校籌備處籌設電影藝術之專門學系案〉	合提	不詳
1934年5月5日	三屆年會	〈發行會刊，以資會員研究，而利會務宣傳案〉	提案附議人	不詳
1934年7月13日	三屆一次常務理事會	〈擬由會呈請中宣委會教育部每月津貼經費一百元案〉	獨立	通過
1935年5月30日	四屆一次理事會	〈應請各常務理事每月各代本會籌措經費二百元至少一百元案〉	獨立	通過
1935年7月12日	四屆一次常務理事會	〈國際宣傳應注意電影宣傳案〉	獨立	通過
1935年7月12日	四屆一次常務理事會	〈通知各地分會及未曾成立分會處之會員，對於徵求會員應特別注意吸收教育機關之工作人員及從事電影事業之人員以利教育影片之推行案〉	獨立	通過

資料來源：1933年議案，參見《二十二年度中國教育電影協會會務報告》，頁34；34；37；37；37；38、55、57；1934年議案，參見《二十三年度中國教育電影協會會務報告》，頁41；41；69；1935年議案，參見《中國教育電影協會第四屆年會專刊》，頁83；87；87。

應當說，教電協會在這一時期作出的許多關係到國產電影發展走向的重大決策，很多都是以上表所列諸項議案為依據的。這裏不妨擇取幾例，略述其詳：

其一，1933年4月27日的〈函請國產影片公司各自挑選本公司攝製最優影片一部或兩部送會於五月五日年會時映演比賽投票選舉最優者由會獎勵案〉，推動教電協會舉辦了兩次規模雖說不上是絕後、也肯定是空前的國產電影大賽，並為後來官方接管此項事務，開啟了思路、明確了方向^⑩。其二，1933年5月6日的〈攝製教育影片案〉，推動《中國教育電影協會章程》中的「關於教育影片之編製」這一紙面規劃進一步得到落實^⑪，從而為教電協會後來搞得有聲有色的自製教育影片活動之啟動推波助瀾^⑫。其三，1933年5月6日的〈如何救濟國產影片案〉，則可視為陳立夫對自己所主張的由政府來援助國產電影業

發展之理念的一次實踐。此案通過後，教電協會的確將制訂保護與扶植國產電影的具體辦法逐步提上議程，並積極尋找落實的路徑，直至第六屆年會後向國民政府行政院正式提出援助請求^④。這些進展的取得，若追根溯源，無疑是要給陳立夫記上一大功的。

其他議案亦涉及到諸多重要議題，如確立中外影片製作標準、培養電影人才、推動理論研討、加強國際宣傳、籌措會費及吸納會員等等，諸如此類，對當時教電協會的運行乃至整個國產電影業的發展，均產生不小影響。在上述議案中，最有影響力的，要屬1933年9月9日的〈電影事業之出路案〉。這份受電檢會之委託^④、由陳立夫負責具體擬定的議案^⑤，在同年9月22日召開的二屆四次常委會上討論通過^⑥。該議案剖析了「中國目前的五大患」，即「貧、弱、愚、私、亂」，並從教育與營業兩個方面闡述了電影界在此種局面下「應負的任務」，旨在把國產電影的進步繫於國家民族的進步上：「電影界如能時時刻刻以尋覓國家民族的出路為職志，我們相信中國電影事業的本身出路，是不必憂慮的。」^⑦該議案在通過之後很快成為規劃和指導教電協會活動的總藍圖，不僅在教電協會的各項決議中佔據着綱領性的地位，而且其中許多內容更是成為南京國民政府此後制訂電影政策、構建電影管理體制時頗為依賴的思想資源。

行文至此，有必要糾正一些流傳甚廣卻有失準確的說法。孫健三在其編著的《中國電影，你不知道的那些事兒：中國早期電影高等教育史料文獻拾穗》一書中曾提到〈電影事業之出路案〉，可他將這份議案說成是「蔡元培口授後經人整理的文獻」^⑧，則顯然是張冠李戴了。事實上，從上文提供的原始材料來看，縱觀〈電影事業之出路案〉出台的整個過程，唱主角的應該是陳立夫而非蔡元培^⑨；甚至可以說，蔡與這件事似乎就沒有甚麼關係。而且，仔細閱讀這份議案的具體內容，也不難看出，它與前面提到的陳所作的〈中國電影事業的新路線〉一文，所闡發的核心思想可謂如出一轍。比如〈電影事業之出路案〉在闡發「電影在教育上應負的任務」時，具體從五個方面展開論述，即：「(1) 恢復民族自信力——集團之強；(2) 培養人民體力——個人之強；(3) 人民平均知識程度太低，電影應灌輸以切要的常識；(4) 社會道德墮落到極點，電影應提倡個人及集團的道德；(5) 民族缺乏組織，電影應指示以組織的知識與能力。」^⑩以上這五點，除了「培養人民體力」這一點之外，幾乎都與〈中國電影事業的新路線〉一文中所提到的用來評判國產電影優劣的五項標準，即「發揚民族精神」、「鼓勵生產建設」、「灌輸科學知識」、「發揚革命精神」與「建立國民道德」大同小異^⑪。這從側面再次確證了筆者的上述判斷。

此外，孫健三還頻頻提到了一人，即教電協會執委會常務委員郭有守，並且將教電協會舉辦的兩屆國產電影比賽說成是郭「為了推動左翼電影的健康發展」、「創建為左翼電影評獎的機制」而作出的個人之舉^⑫。這一說法與史實不符。表1已經清楚顯示，最先提出舉辦國產電影比賽的人也是陳立夫。待到比賽真正開始後，郭有守儘管以評委的身份參與其事，但最終誰能獲獎，是要由十多個人組成的評選委員會來集體表決的，沒有證據表明哪一兩人就能說了算^⑬。倒是陳在〈中國電影事業的新路線〉一文中提出的「教育電影五項標

準」：「民族精神」、「生產建設」、「科學知識」、「革命精神」與「國民道德」，以及在〈中國電影事業的展望〉一文中提出的「七分教育、三分娛樂」等理念，在當時被打造成教電協會、中宣會獎勵國產電影時所遵循的評選標準⁵⁴。說郭憑一己之力就能「創建為左翼電影評獎的機制」，不免有些言過其實，以致多少遮蔽了其他人尤其是陳的作用。

陳立夫對教育電影活動的扶植，一直延續至抗戰全面爆發之後。抗戰八年，陳有六年時間擔任國民政府教育部部長，推動教育電影乃其職責所在。若談論這一時期陳與教育電影之關係，就不能不提到中華教育電影製片廠。中華教育電影製片廠於1942年1月1日在陪都重慶建立，直屬於陳掌舵的教育部⁵⁵，其源頭則可追溯至創建於1936年7月的教育部教育電影委員會⁵⁶。該委員會成立後不久即開始攝製教育電影⁵⁷，但卻沒有像中宣會或國民政府軍事委員會政訓處那樣設立由自己直接掌控的、專業化的製片機構，比如中央電影攝影場與中國電影製片廠，故力量一直頗受掣肘。陳推動中華教育電影製片廠之建立的一個重要用意，顯然是想加強國民政府教育部的製片能力，從而確立其在教育電影運動中的領導地位。只是與戰前的情況略有不同的是，這一次陳沒有站在台前，而是由其兄長陳果夫以中華教育電影製片廠籌備委員會主任及指導委員會主任的身份來主持建廠事宜並實際領導製片工作⁵⁸。身為「CC派」主腦的陳氏兄弟，在政壇上一向攻守同盟，難分彼此；在電影事務上，也是志同道合，互相捧場，二人由誰來操辦教育電影，並沒有實質性的差別。

如果認為陳立夫在電影活動上的影響力僅止於教育電影，那可是小看了他。不要忘記，陳深信要徹底改造國產電影，需要雙管齊下：一方面要「從消極方面來取締」；另一方面則「實非從積極方面努力不可」⁵⁹。上面提到的這些業績，多屬於後者，它們固然因柔韌綿長而為陳所看重，但其生效卻非朝夕之功；相較而言，前者更能收到立竿見影的效果。陳所說的「從消極方面來取締」，指的不是別的，正是牽動電影界命脈的電影檢查。陳一邊熱衷於推動教育電影的攝製和傳播，一邊也積極染指電影檢查權，力圖雙管齊下，徹底地改造國產電影。

國民黨自1928年名義上取得全國性政權之後即試圖加強對電影業的控制，建立了嚴整、高效的電影檢查制度，有了《電影檢查法》、《電影檢查法施行規則》、《電影片檢查暫行標準》等法規的出台和實行⁶⁰，以及權力不斷收攏並在1934年後由政務系統轉向黨務系統的電檢會之組建及改組。在這一系列舉措的背後，存在着一個雖很少直接出面但卻在實際上發揮至關重要之作用的機構——成立於1933年9月、隸屬於中宣會的電影事業指導委員會（以下簡稱「電指會」）。改組後的電檢會，由原來受教育部和內政部聯合指導變更為受電指會直接領導，「如此一來，全國電影的統治權便落到了CC系手中」⁶¹。而還在更早前，電指會便已組建了受其直接掌控的、對國產電影實施預先審查的劇本審查委員會。可見，至少在抗戰爆發前，電指會在南京國民政府電影檢查體制中扮演的是一個享有決策權並以此操控電檢會的「後台老闆」的角色。陳立夫正是電指會的常務委員⁶²，而且，和在教電協會中一樣，陳在其中也是極為活躍的。

1934年，電檢會曾在一份工作報告中寫下這樣一段話：「尚恐各公司攝製流於偏激各片，復曾遵照中委陳立夫先生所擬《中國電影事業之出路》辦法，數度召各公司代表來會談話，指示途徑，並迭次通令慎重攝製。檢查時對於軼出標準範圍之影片，無不輕則修剪，重則禁演，絕無徇情寬縱之處。」⁶³這段話一則再次印證了上文提到的〈電影事業之出路案〉實乃出自陳立夫而非蔡元培之手；二則更為重要的是，它提示我們看到，此項議案在當時實際上已成為電影檢查機關在規範國產電影（主要是左翼電影）創作時必須遵守的一個最高的「法典」，至少在官方公開構建的權力框架內，其至高無上的權威性是得到了確認的。也許是為了確保自己的理論主張不至於落空，陳在推動電影檢查體制的變革上也花費了不少心思，其中就有他於1934年1月提出的〈改進電影檢查委員會組織案〉，這份議案在促使電檢會改組以及由此產生的電檢會權力之收緊這些事上，亦收到立竿見影的效果⁶⁴。

以上略述兩例，只能算是管窺陳立夫在電指會中的活動之一斑，更多的相關史實，由於目力有限，筆者還所知甚少，有待於進一步之考察。然而，僅憑上述史實，我們亦可看出，陳之「微言大義」，在當時並不是消無聲息、來去無痕的過耳清風，其實際影響也絕不會僅僅止步於教育電影之場域，而是駕馭着掌控影片生殺大權的電檢機器，與電影業在多重層面上發生了結結實實的碰觸。

三 陳立夫理念的綿延影響力

步入1930年代，南京國民政府逐步加強了對電影業的介入力度，這不僅體現為建立起了一套更為嚴整高效的電影管理體制，以及推出一系列與之相關的深刻改變國產電影面貌的電影政策，包括加強電影檢查、創建國營電影機構、扶植教育電影等，還在於形成了較為系統地表達官方意識形態的電影理論體系。陳立夫便是構築這一理論體系的關鍵人物，其關於新舊國產電影的劃分與褒貶，對美國電影的負面評價，對蘇、德、意電影的極力推崇，對國營電影體制的呼喚，對國產電影發展模式的規劃等言論，在當時均已成為官方制訂各項電影政策時甚為依賴的理論資源，甚至可以說是官方制訂電影政策、打造電影管理體制的「指導思想」。其中諸多觀點及其內在理路，不僅在當時大有市場，在後來更是展現出強勁的生命力，仿似一組基因密碼，潛伏在國人的電影觀念中不斷地延續、複製，再延續。1949年後，政權鼎革，江山易色，中共將國民黨政權逐出中國大陸，電影體制也隨之發生了很大改變。但耐人尋味的是，陳在1930年代力推的這些電影理念，很多卻留在了中國大陸，被中共在毛時代「繼承」了下來，然後「發揚光大」。陳心嚮往之卻終其一生也未能徹底做到的事情，比如「以俄為師」、比如消除美國電影的「毒害」、比如構建國營體制、比如開發電影的宣教功能，竟一一成為了現實。文革結束後，官方的電影政策雖略有改觀，但基本面貌未變。

誠然，陳立夫也許不是上述這些理念的原創者，其具體表述，在眾多同道中可能也算不上是最精當、最完整的，然而，必須看到的一點是，在當時

信奉並積極宣揚這些理念的群體中，他是最接近權力中樞的一位，甚至其本身就是權力中樞。以其顯赫的身份地位和實際權力，陳的所思所言，哪怕許多內容從學理層面上衡量，不無拾人牙慧的成份，但卻有機會進入到決策層中，再經權力體系的放大、強化，發揮一錘定音的作用，使千呼萬喚了多年的輿論議題，從書齋、報館走向片場、影院，變為與電影活動短兵相接的政策法令。這些政策法令一方面促使教育電影生產走向活躍（下詳）；另一方面則經電檢制度或國營電影體制的「擺渡」，重塑了民營電影公司的發展模式和生存空間，改造了國產電影的藝術面貌，從而對中國電影造成深刻的改變和持久的影響。武俠神怪片的退出與左翼電影的登場即為一例。武俠神怪片曾風靡一時，甚至遠銷南洋，但在電檢會的大力查禁下轉趨式微，繼而遷移至香港，取而代之的是以現實題材為主的左翼電影，這是1930年代中國電影業的一個重大轉折⁶⁵。而我們不難看到的是，這個轉折正發生於對武俠神怪片深惡痛絕的陳立夫坐鎮電指會，藉此把自己的電影觀付諸行動的時期。

陳立夫在當時與國產電影固然形成了如此密切的關係，其中有些事跡也許不無值得稱道之處；但筆者之談論陳，並非僅僅為了搜羅遺事，以表彰先進；事實上，本文更期望能通過呈現這些鮮為人所提及的史實及其之間的內在關聯，打開一些新的角度，來探尋早期中國電影演變更迭的更多真相及其深層動因。比如，以往我們談及這一時期的教育電影，可能更多地會想到諸如教電協會、金陵大學理學院這樣一些致力於推動教育電影的社會機構；一般不太會注意作為政治家的陳。然而，本文所述已經清楚表明，陳在教電協會中是做了許多重要的、實實在在的工作的。莫論其他，單說那份關於攝製教育影片的議案，就直接促使教電協會將攝製教育電影一事逐步提上了議程，遂有了後來教電協會與金陵大學理學院一系列被今人大書特書的合作成果——大量的教育影片，如《西湖風光》、《蠶絲》、《陶瓷》、《開封》、《防毒》等⁶⁶。如今，我們在連篇累牘地追懷金陵大學理學院之豐功偉業的同時，是否應當對雖身居幕後卻發揮了運籌帷幄作用的陳給予應有之評價？這裏有必要提請讀者注意的一點是，當時所謂「教育電影」，其實很大一部分就是現在意義上的科教片⁶⁷，還有相當一部分屬於新聞紀錄片，那麼，倡導教育電影，實際上就是在倡導科教片或新聞紀錄片；拍攝教育電影，很多時候也就是在拍攝科教片或新聞紀錄片，二者說的往往是一個意思。由此而言，陳對早期中國科教片與新聞紀錄片的發展與繁榮，也是做出了巨大貢獻的。這一點，無論如何不能輕易抹殺。

另外，還應引起我們注意的一點，是陳立夫的電影思想、電影活動與活躍於1930年代並影響及至今日的一些電影思潮和電影運動之間的錯綜複雜的關係，特別是左翼電影的興起。頗具官方色彩的《中國電影發展史》一書認為，左翼電影運動是中國共產黨的電影小組為了貫徹〈中國左翼戲劇家聯盟最近行動綱領〉（1931）的指示精神而領導的一場「電影文化運動」；而國民黨政府則被描述為打壓進步電影的反動力量⁶⁸。後來的中國大陸電影史著作也大多沿用這一說法⁶⁹。左翼電影人與南京國民政府似乎楚河漢界、勢不兩立，此

種論調可謂深入人心，幾成定論。近些年來，海外學者蕭知緯通過對原始資料的深度挖掘和詮釋，挑戰了這一說法，他認為：「聳人聽聞一點兒地說，迄今為止有關『左翼電影』的討論，嚴重違背了歷史事實，完全體現贏家立場和黨派政治；其許多假設都經不起小心求證，對民國時期電影文化的演繹過於簡化，完全忽視了國民黨政權的複雜性，以及30年代政治文化的多層面性。」這是因為1930年代的中國電影（當然主要是左翼電影）存在着「意識形態上的模糊性」，它們「並不總是與國民黨政府官方政策水火不相容」；而「『左翼電影』之所以界線模糊、左右難分，是因為它同國民黨文藝政策有根本上的一致」。也就是說，左翼電影與南京國民政府之間，並非全然像主流論著所描述的那樣，是一種你死我活的敵對的狀態，相反，二者存在着諸多共同點，故可以在某些層面上「貌離神合」，從而相安無事^⑩。

這一論斷對我們重新認識早期中國電影是不無啟發意義的。事實上，我們從官方意識形態權威闡釋者陳立夫的言論中，就發現諸多可以和左翼電影觀念「不謀而合」的思想傾向，比如抨擊娛樂電影、抵制美國電影、張揚電影的工具屬性、妖魔化都市卻將農村理想化、鼓勵拍攝革命和生產題材，以及嚮往蘇俄電影體制等等，而這些在1930年代的電影生產（創作、評論）中幾乎都不難獲得共鳴。姑且以當時的電影評論為例對此管窺一二。

1933年5月，影劇界泰斗鄭正秋撰文表達了和陳立夫那種貶抑美國電影、褒揚蘇聯電影相近似的態度。他反對一味模仿美國電影，「因為美國的電影，往往只披一件孔雀毛的大氅，外觀美則美矣，內容可空空如也的十居八九」，相較而言，蘇聯電影更值得國人學習：「最好把蘇聯的電影作品，和各種關於電影的著述，多多的研究，它一定是我們要走上前進之路的好嚮導。」^⑪同一年，影評界的大筆杆子王塵無在點評影片《天明》（1933）時指出：「一切藝術都是內容決定形式的」，而由於《天明》的內容是「羅曼諦克」的，「形式是非常詩化的」，所以這部影片的「形式單是美麗而沒有有力的表現」^⑫。所謂「沒有有力的表現」，就是說缺乏充實的內容。可知，和陳立夫一樣，王塵無同樣信奉內容是高於形式的，而且反感「羅曼諦克」的內容。1935年初，《申報》上的一位作者則發出呼籲：「希望企業家把『生意眼』丟開，在國家社會方面，攝製些有教育價值的出品。」^⑬很明顯，該文作者也是拒絕電影太過商業化的。諸如此類言論，在當時的報刊上可謂俯拾即是。

誠然，以捍衛國民黨正統地位為使命的陳立夫並不期望表達過激的左翼電影形成氣候；但一定程度上，左翼電影借助其與國民黨電影思想（主要是陳的電影思想）的「相似性」滋生蔓延，直至蔚然成風，卻是不爭的事實。美國學者畢克偉（Paul G. Pickowicz）便曾敏銳地觀察到，左翼作家夏衍在初涉影壇時的創作，「其思想意識與國民黨當時的官方立場是一致的」^⑭。筆者在此想要補充的是，對於這一點，陳立夫本人在當時似乎也是有所察覺的。在一次對中央社的談話中，他承認一些電影人利用自己的言論為「普羅意識的電影」打掩護：「甚或摭拾本人以往發表所關於電影問題之文字與談話，牽強附會，並作種種曲解，來為普羅意識的電影作掩護者，尤屬痛心」，「尤其要認清生產與教育的內容，絕不能魚目混珠以普羅意識作品附會為生產與教育影片的，

此點甚望我國電影界同人加以注意為幸」^⑤。我們不禁要問：不存在被「鑽空子」的機會和苗頭，何必辯白與提醒？由此而言，與其說1930年代的中國電影由以武俠神怪片為代表的娛樂電影一轉而為暴露現實黑暗、關切國恨民怨的「左翼電影」或曰「新興電影」，是得益於「黨的領導」，倒不如說是國民黨的文藝思想和南京國民政府的電影政策使然；相應地，若說「電影文化運動」的產生，是受到了〈中國左翼戲劇家聯盟最近行動綱領〉的影響，那我們還應該看到，它同樣也受到陳立夫〈電影事業之出路案〉的影響，而且，可以想見，在當時的歷史條件下，二者相比，後者的影響要更為直接而且更為有力。

四 結論

總之，作為1930年代國民黨電影理論體系的主要構建者、國民政府電影管理層的「主腦」、被電影檢查機構在戰前奉為「聖經」的〈電影事業之出路案〉的提出者，陳立夫在國產電影的轉變中扮演了舉足輕重的角色、發揮了不可忽視的作用，其對中國電影的影響是直接、巨大而又深遠的。當然，這種影響的利弊得失，還有待更深入的梳理與評析，但其存在本身是不應被遮蔽的。

註釋

① 參見周德豐：〈保守主義文化觀的典型範式——評陳立夫三四十年代的文化哲學〉，《天津師大學報》（社會科學版），1995年第3期，頁9-16；張珊珍：〈陳立夫唯生主義文化觀述評〉，《中共中央黨校學報》，1999年第3期，頁52-57；呂厚軒：〈陳立夫「唯生論」創制的背景及其內容、特點〉，《齊魯學刊》，2010年第2期，頁50-54。

② 學者顧倩的研究是個例外。她對陳立夫的電影活動有過一些較為客觀平實的論述。參見顧倩：〈中國教育電影協會的身份認定和作用探討〉，《當代電影》，2013年第5期，頁109-116。

③ 關於陳果夫和褚民誼的電影活動，參見宮浩宇：〈20世紀30年代南京國民政府教育電影活動新探〉，《電影藝術》，2013年第4期，頁143-50。

④ 陳立夫講述，王平陵筆記：〈中國電影事業的新路線——中國教育電影協會應負的使命〉、陳立夫：〈中國電影事業的展望——在中央召集全國電影界談話會講演稿〉，載中國教育電影協會編：《中國電影年鑒（1934）》（北京：中國廣播電視出版社，2008），頁1019-36、99-101。

⑤ 參見陳立夫：〈在中國教育電影協會第二屆年會上的發言〉〔原文無標題，題目為筆者代擬〕，載總務組編：《二十二年度中國教育電影協會會務報告》（出版資料不詳），頁31-32；〈電影年鑒序言〉，載《中國電影年鑒（1934）》，頁93-96；〈祝中國電影教育協會第五屆年會〉，載《中國教育電影協會第五屆年會特刊》（南京：中山公記印書館，出版時間不詳），頁3-4。

⑥ 自1930年代起，陳立夫相繼出版《唯生論》（1934）、《生之原理》（1944）兩部著作，系統地闡述了「唯生論」思想。在這兩部著作中，陳反思和批判了五四以來的共產主義思想，提出「復興民族文化」，並對中國文化的特質以及中西文化之異同，作了較為深入細緻的分析與比較。參見張珊珍：〈陳立夫唯生主義文化觀述評〉，頁52-57。

- ⑦ 關於武俠神怪片的生產與輿論、電檢會之關係的討論，參見宮浩宇：〈武俠神怪片的興衰及其對早期上海電影業的影響〉，《電影藝術》，2011年第2期，頁114-22。
- ⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙ 陳立夫講述，王平陵筆記：〈中國電影事業的新路線〉，頁1031；1019；1019；1019；1019；1035；1019；1025；1029；1023；1024；1028-29；1035；1020。
- ⑬⑮⑰⑲ 參見陳立夫：〈中國電影事業的展望〉，頁101；99；100；99。
- ⑮⑳㉒ 參見陳立夫：〈電影年鑒序言〉，頁94；93；94。
- ㉓ 「軟性電影論」是1930年代在上海電影批評界和理論界出現的一種和「左翼電影」觀相頡頏的電影理論，其核心主張是認為電影的本質特性在於其獨有的訴諸視覺的形式美感，而非屬於文學範疇的主題、意識等非藝術元素。參見鄺蘇元：《中國現代電影理論史》（北京：文化藝術出版社，2005），頁221-31。
- ㉔ 關於這場電影運動的名稱之辨析，參見鄺蘇元：〈30年代中國電影運動名稱芻議〉，《當代電影》，2004年第1期，頁39-43。
- ㉕ 參見松丹鈴：〈中國教育電影協會研究（1932-1937）——兼論1930年代國民黨電影文化政策〉（華中師範大學碩士論文，2011），中國知網，http://epub.cnki.net/kns/brief/default_result.aspx；另見顧倩：〈中國教育電影協會的身份認定和作用探討〉，頁109-16。
- ㉖ 一些論及教電協會及其與陳立夫之關係的文章多有簡化史實的傾向，甚至存在不少謬誤。如傅葆石在論述聯華影業公司經理羅明佑時寫道：「1932年7月，他被邀請出任由國民黨CC派首腦陳立夫、陳果夫兄弟建立的中國教育電影協會的候補執行委員」，至於「建立」教電協會，「陳氏兄弟的目的是利用這個組織動員電影界宣揚南京政府的文化政策」，結果卻是「雷聲大，雨點小」，「1933年後便因經費不足、派系鬥爭和電影界的冷淡，變得形同虛設」。在筆者看來，無論是陳立夫之「目的」，還是教電協會成立後所發揮的實際作用，都並未局限在「宣揚南京政府的文化政策」上，1933年後更沒有「雷聲大，雨點小」和「變得形同虛設」，相反卻是日益活躍，參見宮浩宇：〈中國教育電影協會與戰前紀錄電影的興起〉，《江蘇社會科學》，2014年第6期，頁191-96。另外，承認陳氏兄弟在教電協會中發揮巨大作用是可以的，但說教電協會是由他們二人「建立」的，恐怕還缺少直接的證據。有關傅葆石的論述，參見傅葆石：〈重塑羅明佑的電影人生〉，載黃愛玲編：《粵港電影因緣》（香港：香港電影資料館，2005），頁91。
- ㉗ 參見松丹鈴：〈中國教育電影協會研究（1932-1937）〉，頁16。
- ㉘ 關於教電協會性質的界定，目前仍存在着不同說法，如顧倩將教電協會（她稱之為「中教影協」）界定為「建立於官方電影認識基礎之上，服務於官方電影管理理念為指向的準官方組織」。參見顧倩：〈中國教育電影協會的身份認定和作用探討〉，頁109。傅葆石則認為：「中國教育電影協會是一個典型的國民黨文化組織。」參見傅葆石：〈重塑羅明佑的電影人生〉，頁91。
- ㉙ 據郭有守介紹，截至1934年初，教電協會會員人數已達到441人，此後仍有新會員不斷加入。參見郭有守：〈中國教育電影協會成立史〉，載《中國電影年鑒（1934）》，頁1016-17。
- ㉚ 需要說明的是，教電協會的日常事務在最初兩年是由執行委員會來負責，從1934年第三屆年會起，執委會從名稱上變更為理事會，常務委員會也隨之改為常務理事會。名稱雖易，但其職能和性質則大體沒有變動，為行文簡便，下文凡提及兩套體制，均以「（常務）理事會」代之。關於教電協會領導層名稱之更易，參見總務組編：《二十三年度中國教育電影協會會務報告》（出版資料不詳），頁51。
- ㉛ 陳立夫擔任第一至四屆教電協會常務理事的情況，參見〈中國教育電影協會歷屆理事監事名單〉，載中國教育電影協會編：《中國教育電影協會第四屆年會專刊》（出版資料不詳），頁82-83；擔任第五至六屆常務理事的情況，參見郭有守：〈中國教育電影協會一年來會務述要〉，載《中國教育電影協會第五屆年會特刊》，頁53-55；〈教電協會年會閉幕確立今後兩大目標〉，《中央日報》，1937年5月6日，第4張，第2版。

- ⑳ 這些材料包括《二十二年度中國教育電影協會會務報告》、《二十三年度中國教育電影協會會務報告》、《中國教育電影協會第四屆年會專刊》以及《中央日報》1932、1936年全年及1937年7月7日前全部關於教電協會的報導。限於篇幅，恕不詳列。惟需說明的是，由於筆者目力所限，這份統計尚缺一屆一至三次執委會以及四屆三次常務理事會這四次會議的資料。
- ㉑ 郭有守：〈中國教育電影協會成立史〉，頁995；《二十三年度中國教育電影協會會務報告》，頁9。
- ㉒ 〈中國教育電影協會將攝製教育影片〉，《中央日報》，1933年5月25日，第2張，第3版。
- ㉓ 是項比賽，教電協會先後在1933、1934年舉行兩次，後移交給中宣會。參見《二十二年度中國教育電影協會會務報告》，頁21、22、38；《二十三年度中國教育電影協會會務報告》，頁13、14。
- ㉔ 關於《中國教育電影協會章程》之具體內容，參見郭有守：〈中國教育電影協會成立史〉，頁990。
- ㉕ 值得一提的是，在陳立夫提出這項議案的十幾天後，即1933年5月23日，教電協會召開了二屆二次執委會。陳立夫出席了這次會議，而且擔任了會議主席。會議決議攝製六部教育影片，並由陳領導的編輯組負責相關具體事宜，包括編製要點、與電影公司接洽等。參見〈中國教育電影協會將攝製教育影片〉，第2張，第3版；《二十二年度中國教育電影協會會務報告》，頁41。
- ㉖ 參見〈中國教育電影協會昨召開理事會議〉，《中央日報》，1936年8月8日，第1張，第4版；〈教電協會呈請中央扶植國產電影事業〉，《中央日報》，1937年6月18日，第2張，第4版。
- ㉗ 《中央日報》上的一則報導曾對這份議案的來由做過如下介紹：「本年〔1933年〕五月，中國教育電影協會第二屆年會，在京開會的次日，由電影檢查委員會會同該會邀集影業同人舉行談話會，當時討論關於今後電影事業的出路問題，未得結論，惟多數認為此問題關於國產電影的前途，至重且巨，當即決定由該會擬具今後電影事業的正當出路，俾電影業同人有所適從。」參見〈教育電影協會擬定電影事業之出路〉，《中央日報》，1933年11月3日，第2張，第3版。
- ㉘ 1933年5月6日，教電協會召開二屆一次執委會，會議討論通過「擬定我國電影事業之出路案」，並決議「推陳委員立夫擬定」。參見《二十二年度中國教育電影協會會務報告》，頁38。
- ㉙ 參見《二十二年度中國教育電影協會會務報告》，頁57。
- ㉚㉛ 參見中國教育電影協會：《電影事業之出路》（南京：中國教育電影協會，1933），頁2-10；1-2。
- ㉜㉝ 參見孫健三編著：《中國電影，你不知道的那些事兒：中國早期電影高等教育史料文獻拾穗》（北京：世界圖書出版公司北京公司，2010），頁388。
- ㉞ 另有史料顯示，教電協會執委會常務委員吳研因與彭百川亦有參與制訂議案，具體工作是「充實文字」。參見《二十二年度中國教育電影協會會務報告》，頁55。
- ㉟ 關於這五項標準的詳細論述，參見陳立夫講述，王平陵筆記：〈中國電影事業的新路線〉，頁1020-34。
- ㊱ 以第一屆國產電影比賽為例，評選委員會由中央黨部代表陳立夫（張北海代）、黃英、金祖懋，教育部代表陳泮藻、楊廉、戴夏，內政部代表李景泌、楊君勵，中央大學代表傅策夫，電檢會代表張培濤，教電協會代表謝壽康、王平齡、郭有守、彭百川、戴策所組成。參見《二十二年度中國教育電影協會會務報告》，頁21。
- ㊲ 參見峰：〈國產電影評選簡史〉，《中央日報》，1937年7月24日，第3張，第3版；〈中央各機關評選上年國產影片〉，《中央日報》，1936年7月8日，第2張，第3版。惟需說明的是，陳立夫的表述與媒體報導的內容在具體措辭上略有出入，後者的表述是：「民族意識」、「科學智識」、「生產建設」、「革命情緒」與「國民道德」。

- ⑤⑥ 參見《教育部中華教育電影製片廠概況》(出版資料不詳, 1942), 頁4: 3、75。
- ⑤⑦ 教育電影委員會後與播音教育委員會合併改組為電化教育委員會。參見教育部:《教育部電化教育工作概況》(出版資料不詳, 1941), 頁2。
- ⑤⑧ 關於教育電影委員會戰前的電影活動, 參見宮浩宇:〈20世紀30年代南京國民政府教育電影活動新探〉, 頁143-50。
- ⑤⑩ 〈國民政府抄發《電影檢查法》訓令〉(1930年11月3日)、〈電影檢查法施行規則〉(1931年2月3日)、〈電影片檢查暫行標準〉(1932年), 載中國第二歷史檔案館編:《中華民國史檔案資料彙編》, 第五輯, 第一編, 文化(一)(南京:江蘇古籍出版社, 1997), 頁357-63。
- ⑤⑪ 汪朝光:〈三十年代初期的國民黨電影檢查制度〉,《電影藝術》, 1997年第3期, 頁60。
- ⑤⑫ 電指會在成立伊始共設九位常委, 除中宣會正副主任和教育、內政部部长即邵元冲、羅家倫、王世杰、黃紹竑為當然常委外, 其他五位常委是陳立夫、陳果夫、褚民誼、葉楚傖、張道藩。參見顧倩:《國民政府電影管理體制(1927-1937)》(北京:中國廣播電視出版社, 2010), 頁168。
- ⑤⑬ 〈電影檢查委員會成立三年來工作述要〉(1934年), 載《中華民國史檔案資料彙編》, 第五輯, 第一編, 文化(一), 頁394。
- ⑤⑭ 關於這份議案的更多內容, 參見〈中國國民黨中央執行委員會秘書處致國民政府文官處〉(1934年1月12日), 台北國史館, 0120.71-5050.06-01, 卷159。轉引自汪朝光:〈影藝的政治:一九三〇年代中期中央電影檢查委員會研究〉,《歷史研究》, 2006年第2期, 頁65。
- ⑤⑮ 參見宮浩宇:〈武俠神怪片的興衰及其對早期上海電影業的影響〉, 頁114-22。
- ⑤⑯ 參見彭驕雪:《民國時期教育電影發展簡史》(北京:中國傳媒大學出版社, 2009), 頁14-27; 宮浩宇:〈中國教育電影協會與戰前紀錄電影的興起〉, 頁191-96。
- ⑤⑰ 彭驕雪將民國時期的教育電影分為四類, 並指出其中有三類都「從屬於科教電影形態」。參見彭驕雪:《民國時期教育電影發展簡史》, 頁18-24。
- ⑤⑱ 參見程季華主編:《中國電影發展史》, 第一卷(北京:中國電影出版社, 1963), 頁171-83; 陳播主編:《中國左翼電影運動》(北京:中國電影出版社, 1993), 頁17-18。
- ⑤⑲ 參見鄺蘇元、胡菊彬:《中國無聲電影史》(北京:中國電影出版社, 1996), 頁302-307; 陸弘石、舒曉鳴:《中國電影史》(北京:文化藝術出版社, 1998), 頁43-44; 鍾大豐、舒曉鳴:《中國電影史》(北京:中國廣播電視出版社, 1995), 頁22-25。
- ⑤⑳ 參見蕭知緯:〈三十年代「左翼電影」的神話〉,《二十一世紀》(香港中文大學·中國文化研究所), 2007年10月號, 頁42、45、46。
- ㉑ 參見鄭正秋:〈如何走上前進之路〉,《明星》, 第1卷第1期(1933年5月1日), 頁3。
- ㉒ 參見塵無、常人:〈評《天明》〉, 載陳播主編:《王塵無電影評論選集》(北京:中國電影出版社, 1994), 頁24。
- ㉓ 林擒:〈新年中的希望〉,《申報》, 1935年1月7日, 本埠增刊·電影周刊。
- ㉔ 參見畢克偉(Paul G. Pickowicz)著, 蕭志偉譯:〈「通俗劇」、五四傳統與中國電影〉, 載鄭樹森編:《文化批評與華語電影》(台北:麥田出版有限公司, 1995), 頁40。
- ㉕ 參見〈陳立夫談中國電影〉,《申報》, 1934年2月10日, 第4張。