

# 民族主義所塑造 的現代中國電影

◎ 馬軍驥

## 中國電影的誕生

電影在1895年誕生於法國，而這個時候，正是中國最後一個封建王朝在與外洋資本主義勢力交鋒之後不敵而退的時候。到了1905年，在北京一家照相館，照相館的老板任景豐作為第一個拍攝電影的中國人，將攝影機對準了當時紅遍中國的京劇演員。譚鑫培在這部很短的影片中，身着戲裝表演了《定軍山》的片斷。實際上，這部中國人第一部自製的影片沒引起甚麼反響。在茶館作為餘興節目放映之後，它就杳如黃鶴了。1913年，亞細亞影戲公司交由中國人經營。雖然資本是美國商人的，但其經營製作權卻基本在中國人張石川手中。張石川本人是一個洋行買辦。他在文藝知識方面的缺乏，使他去找了當時名噪一時的改良主義評論家鄭正秋合作。

從1895年到1905年再到1913年，電影由發明而在中國試攝而成功。中國電影的成長是與民族危機的不斷加深同步的。換言之，中國現代電影的

成長是與人們對民族危亡的深刻體驗聯繫在一起的。這樣，強烈的民族主義傾向無形中成為了塑造現代中國電影的主要人文背景。與其他藝術文化形式不同，電影並沒有經歷幾千年的發展而具有一個穩固的傳統。其他藝術形式歷經變亂，而自身之脈絡依然可見。但電影是新生兒，它的傳統即它的成長，而它的成長又為其所處的時代人文、歷史背景所造就。這一點在中國第一批電影從業人員的身上體現得很明顯。

鄭正秋作為一個鼓吹革命的劇評家、戲劇家，歷來主張戲劇為改革社會、教化群眾的工具。當他接觸電影以後，他發現電影是一種比戲劇更加有效的教化工具。同時，鄭所招徠的演劇職員也都是從文明戲取來。文明新戲，興自1894年中國甲午之敗，因此，其所表現的，大半是「或悲時事日下，或悲國運日非」。其演出形式，更是新舊雜陳。首先，它的表演如京劇一樣，有行當之分，如老旦、小生之類。但其表演方式，卻近乎話劇而

中國現代電影並沒有經歷幾千年的發展而具有一個穩固的傳統。其他藝術形式歷經變亂，而自身之脈絡依然可見。但電影是新生兒，它的傳統即它的成長，而它的成長又為其所處的時代人文、歷史背景所造就。

非演唱。更有意思的是其結構方式，它只有一個「幕表」，而沒有劇本。這個所謂「幕表」，實際上就是一個故事梗概。所以，演員在台上便可以脫離劇本之羈絆而發表對話。早期的文明戲，如《徐錫麟》、《秋瑾》、《共和萬歲》、《社會鐘》等，這種時效性表現得十分明顯。

## 鄭正秋的社會問題影片

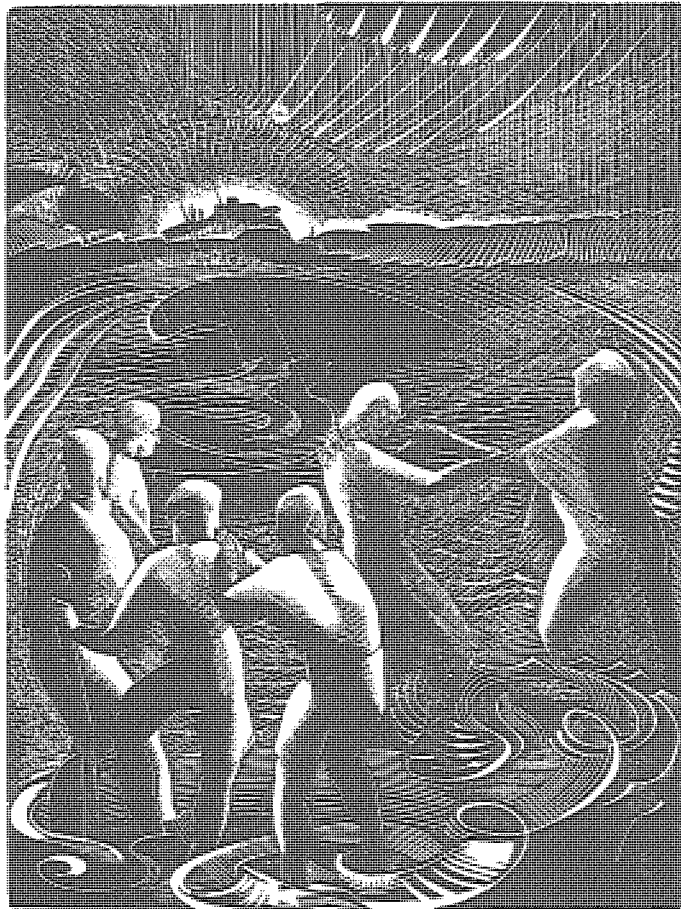
在1913年鄭正秋與張石川開拍亞細亞影業公司的第一部影片時，鄭正秋選擇了一個「改良」題材——諷刺性地描寫他家鄉潮州的封建婚姻習俗。這部影片「從媒人的撮合起，經過種種繁文縟節，直到把互不相識的一對男女送入洞房為止」。這部影片也未獲得甚麼成功。於是，張石川開始轉向一種脫離教化的傾向，而專門拍喜劇類型。但由於中國其時沒有能力保護自己的文化市場，大量外國優秀的喜劇片毫無節制地湧入中國<sup>①</sup>。張石川以可憐的資本拍攝出的影片，無法與麥克斯·林戴、查理·卓別林、勃斯特·基頓這些喜劇大師競爭。

在一段偏離「教化」和民族自救路線以後，1923年，張石川組織建立的明星影業公司又請回了鄭正秋。這回，鄭正秋的法寶依然是「教化社會」。他的製作方針標榜「敬孝、懲惡、勸學、義務市民教育」。它講述的故事頗為複雜：一富翁之長子死，侄子不肖，誣嫂不貞，長媳被逐出門外，後產下一遺腹子。侄子為自己揮霍，欲謀害父親。這時，遺腹子在祖父開辦的義校中已長成，遂在關鍵時候救了祖父。在這部影片中，故事的焦點集中在「義務市民教育」上。長子

的遺腹子之所以能夠終於擊敗了惡叔，在於取得了富翁即他的祖父所提供的義務教育，「沉怨大白，頗得力於學校」。從影片及說明書中，我們發現一個有趣的現實，即這個對家族的拯救的事實則是一個對衰頹的民族的拯救寓言。在這個道德寓言裏，惡源來自於外部，而一個傳統的族長已無法控制局面。於是，在教育啟蒙中成長起來的新一代，勇敢地拯救了無力自守的老一代。新與老、族長與兒童、拯救者與被拯救者，「教育」同時成為解救國家和解救家族的共同理想手段。於是，我們看到的是，一個民族的危境在電影中得到救贖。「所編劇本，皆含勸懲主義，生平未列黨籍，而服膺孫中山學說十年如一日。」<sup>②</sup>在這一層次上，鄭正秋的電影作為民族命運的寓言式書寫，表現

鄭正秋的電影作為民族命運的寓言式書寫，表現了強烈的民族主義的色彩，而這種民族主義，並不全是一種實用性的勸喻，而是在想像中為了民族的自強理想而作的撫慰性改寫。

民族自強和自救，是中國早期的「主義」電影中最突出的主題。



了強烈的民族主義的色彩，而這種民族主義，並不全是一種實用性的勸喻，而是在想像中為了民族的自強理想而作的撫慰性改寫。在這一改寫之中，民族命運和一個家族命運的神話合而為一體。

鄭正秋並不滿足於這種對民族問題的象徵式的書寫，這種書寫也許會很有快感，但並不能作為一種直覺的工具性媒介來直接參與民族自救的實際運作。於是，鄭正秋在《孤兒救祖記》獲得了巨大成功之後，便放棄了在這部影片中的「寓言者」的地位，轉而充當起了「郎中」的角色。他要為遍體痼疾的中國社會開出一長串「治病藥方」，從而使電影成為中國病態社會的「醫方大全」。《苦兒弱女》寫一頑童，因教育而改正：婢女從買賣制度中被解救出來。《好哥哥》批評軍閥混戰所造成之「社會大患」，以及由此引發的社會問題和解決方法。到1924年，鄭正秋編寫《玉梨魂》劇本，寫舊禮教對寡婦之摧殘。1925年，鄭正秋寫《最後之良心》，旁涉童養媳、招女婿、抱牌位成親，「把兒女當貨幣，由着媒妁去仲賣，不良的婚制，活埋了多少男女的終身。」<sup>③</sup>到了《上海一婦人》，鄭正秋又進而提出娼妓問題，對娼妓產生的社會根源作了剖解「娼豈生而為娼者，社會造成之也。」<sup>④</sup>在婦女問題方面，鄭正秋又編寫了《盲孤女》、《二八佳人》、《掛名夫妻》等旁涉婦女問題影片。

鄭正秋的社會問題劇，還不止於這種對家庭倫理生活的「勸懲」描寫。1926年，他編導了以「喚起良心和工業救國」為題旨的《一個小工人》，以配合其時民族自救中「工業救國」的理想。由教育救國而社會道德教化，鄭正秋影片的創作軸心一直圍繞着民族

自救這條軸線來運動。而這根軸線，也完全決定了鄭正秋對電影這一新媒介的態度。「論戲劇之最高者，必須含有創造人生之能力，其次亦須含有改正社會之義，其最小限度，亦當含有批評社會之義。易言之，即指摘人事中之一部分，而使觀者覺悟其事之錯誤焉。故戲劇必須有意義，無主義之戲劇，尚非目前藝術幼稚之中國所亟需也。」<sup>⑤</sup>

鄭正秋的「改良主義」路線在相當長的一段時間內，成為了明星公司創作的主導方向。後來明星公司在30年代壯大成長，作業務總結時，曾將明星公司影片作一次序排列，而對每部影片的所謂「意義方面」作一簡單介紹。結果，幾十部影片，對中國社會、民族前途問題的思考凡涉及幾十個方面，天文、地理、人倫無所不包，是一個真正的「民族前途醫方大全」。這種對電影媒介的態度的界定與使用，是全世界其他任何一個國家的民族電影所不具備和無法比擬的。而這種較獨特的電影形態，則提醒我們注意其時中國的人文與歷史背景。因為電影並不是以一種隱喻或暗寫的方式關注民族命運，而是以一種「此片……寫目下之××問題，以警醒世人，勿……」這類的題旨作為影片之創作出發點。鄭正秋晚年作總結，有「我之劇作，什九為社會教育耳」。

## 張石川的「無主義」路線

與鄭正秋不同，中國電影事業的另一個奠基人張石川的從影動機和對電影的態度在最初是與鄭正秋不同的。張之進入電影業，首先，是從電影業看到了一種「投機事業」的可能

明星公司對每部影片的所謂「意義方面」作一簡單介紹。幾十部影片，對中國社會、民族前途問題的思考凡涉及幾十個方面，天文、地理、人倫無所不包，是一個真正的「民族前途醫方大全」。

性，一種冒險的商業事業。因此，在與鄭正秋最初在亞細亞合作了一部《難夫難妻》之後，他便無法忍受鄭正秋的強烈的民族情緒、民族責任感。張石川的製作理想，是一個典型的資本主義時代享樂主義的體現，「處處唯興趣是尚，以博人一粲，尚無主義之足云。」這一主張最初導致鄭、張二人之不合，遂使鄭正秋離亞細亞公司而去。

張開拍一系列「無主義」的純粹的娛樂短片《活無常》、《二百五白相城隍廟》、《腳踏車闖禍》、《店伙失票》等。在1921年張石川股票投機失敗，又以剩餘資金開辦影業公司時，初期又以此方針製作滑稽影片，但很快便告失敗。失敗原因之一，是中國電影事業在經濟上的貧弱。中國之放映市場掌握在洋商手中。張製作的影片難以排進較好的院線放映，以致於不得不在文明戲演出中作為幕間放映，或作為非院線的較差影院放映。而另一方面，洋片的製作，使觀眾無法認同張石川的低成本製作，尤其是當張石川試圖與外洋影片在同一領域競爭時。

在一系列商業上的不成功之後，張石川終於放棄「無主義」主義，而轉而遷就鄭正秋的「改良」、「自救」主義。張石川作為一個導演，在拍攝鄭正秋的劇本中，逐漸形成了一種固定搭配：鄭正秋編劇，張石川導演。而在這種合作中，張石川竟也漸受鄭正秋的影響。這種影響表現在張石川在後來基本上放棄了「無主義」的製作原則，而轉向一種「有主義」的製作原則。這表現在張石川不僅拍攝鄭正秋的「長篇正劇」，而且，他本人也開始編寫「長篇正劇」的劇本。《四月裏底薔薇處處開》、《她的痛苦》、《梅花

落》、《離婚》、《大家庭》，等等。

在張石川的電影生涯中，一個有趣的事實是，他一有機會，就試圖擺脫「主義」電影而轉向純粹的娛樂電影。在《孤兒救祖記》大獲成功之後，張石川幾次試圖扭轉明星的「教化」原則。一次是引入鴛鴦蝴蝶派文學，一次是武俠神怪影片。

20年代初，鴛鴦蝴蝶派文學在上海興起。這類言情小說實際上是對其時上海中西文化交相衝突中所產生的無法克服的焦慮的一種逃逸。正是那個時代尖刻的矛盾，和深深的痛苦和焦慮，才使這些言情小說盡量回避任何人文的、時代的描寫。

張石川正是在「無主義」這一特點上，興奮地發現，鴛鴦蝴蝶派小說最終可以將電影盡量地扭向一種「唯興趣是尚」的製作原則上。《玉梨魂》、《空谷蘭》，張石川的「興趣」說開始有所抬頭。《玉梨魂》講述了這樣一個故事：守寡的年輕婦女梨娘，與兒子的老師何夢霞相愛，梨娘孀居，不能「逾禮」再嫁，心中十分痛苦，為不致誤何夢霞一生，便請公公作主，將丈夫之妹嫁給他。何夢霞婚後，何、梨二人均極痛苦。後何夢霞出走遠行，梨娘鬱鬱而終，梨娘之小姑帶梨娘之子尋到何夢霞，三人組成一家。

《玉梨魂》攝於1942年，開啟了張石川「唯興趣是尚」的新路。早期的「興趣」，是模仿歐美之喜劇片。而到鴛鴦蝴蝶派影片時，張石川則開始循這派文學的基本路線走上了「悲劇路線」。張石川的原則是以「悲劇」形式，讓「小姐、太太哭濕幾條手絹」<sup>⑥</sup>，且要「哭個痛快」<sup>⑦</sup>。依然是娛悅大眾的路線，依然是一種「興趣」製作。張石川的第一次逃離「有主義」原則是從喜劇轉向悲劇，而所依本的，則是一種

張石川的製作理想，是一個典型的資本主義時代享樂主義的體現，「處處唯興趣是尚，以博人一粲，尚無主義之足云。」

張石川正是在「無主義」這一特點上，興奮地發現，鴛鴦蝴蝶派小說最終可以將電影盡量地扭向一種「唯興趣是尚」的製作原則上。

「遁世」的言情小說。但張石川沒有意識到，他主人公困苦之根源雖沒有說出來，但卻與民族命運聯繫在一起。

正如當時的一些評論指出的那樣，梨娘之悲劇，是由其時中華民族在舊中國文化與西洋文化夾縫之間不知所從的困境造成的。一方面，她敢愛，這是逾禮的，無疑是非傳統的。另一方面，她又不「逾禮」，終於發乎情止乎禮，以一種犧牲的方式調和了中與西、新與舊的強烈矛盾。而實際上，梨娘這個人物本身是無從選擇的，也就是說，決定她行為的動機與力源是存在於本文之外的。新與舊這兩方面都沒有人格化地存在於影片之中。而正是這一「缺失」，說明了它的巨大威脅和它的焦慮之根的地位。它像一場惡夢，難以消除，難以釋懷，於是，便被拼命壓制住了。而這種壓制本身，使它成了影片本文中「不在」的存在。從這種意義上來說，當張石川以為擺脫了「主義」而製造一種純粹的娛樂產品時，他所依賴的，恰好是一種更加全民化的對民族命運、文化的深刻體驗。片中梨娘的死，是對兩種文化（民族的、外洋的）的衝撞無法回答的回答。因此，死亡在此便成為一種尋求快感的方式。作為一種解脫，它再一次告訴我們，梨娘悲劇之根源不在於其性格，而在本文之外——在於這一故事所講述的年代。

正當張石川以為自己逃脫了對民族命運的書寫時，他恰好墮入了對民族命運的強制性書寫。而他後來一貫的悲劇風格，也是為這種強制書寫所決定的，它無可回避，並且，你越是回避它，它越無所不在。

張石川的第二次趨「興趣」而非「主義」，是與鄭正秋合作的《火燒紅蓮寺》。1928年，明星公司根據一部

武俠小說改編成了《火燒紅蓮寺》。出映後，遠近轟動，一時間，銀幕上到處「火燒」。單《火燒紅蓮寺》，就大拍續集，一直燒了十八集。而其他影業公司，紛紛跟從，一時間《火燒青龍寺》之類的「火燒片」接踵而出，中國銀幕上到處大火。這種武俠神怪電影本身，表面上脫離了對社會狀況的描寫，但其中「強人」、「英雄」的紛紛出籠，則成為了其時中國人於亂世之中，對一種強權政治的下意識的認同。「言情片細膩風流……其輕浮邪蕩之舉，弱志短氣之情，於強盛之國，承平之世，尚無病。若於我病夫之國，正臥薪嘗膽之時，再以言情短志，斯乃益促我病夫之國人於不治矣。是故非武俠之片，不足以鼓其勇。」<sup>⑩</sup>這種論點雖有些失之於迂，但不可否認的是，那時拍攝的發狠鬥勇的武俠影片，與對民族命運的關注，被聯繫在一起。當時的許多評論，都是從這一種角度正面讀解武俠電影的。武俠電影，從某種意義上來說，也是積亂不去的中華民族的一種想像中的求強趨盛的心理反應。而將武俠之「國術」大加發揮，對應於上引之「病夫之國」的描述，我們無疑可以推導出，武俠電影塑造的「強者」偶像，是為其時代所要求的。張石川在這裏再一次地證實了，雖則他不斷要求純「興趣」而遠離「主義」之爭，但無可避免地，歷史與大眾文化氛圍使他的影片不可避免地在一種映射的關係上書寫着民族的命運、民族的幻想與民族的弱點。

張石川的命運是很有趣諷刺意義的。他從事電影業，最初是從對民族主義的背離為出發點的，而他最終的歸宿，卻是對本民族的文化與命運的體驗。這種體驗也許是不自覺的，但

張石川以為自己逃脫了對民族命運的書寫時，他恰好墮入了對民族命運的強制性書寫。而他後來一貫的悲劇風格，也是為這種強制書寫所決定的。

不可否認的是，那時拍攝的發狠鬥勇的武俠影片，與對民族命運的關注，被聯繫在一起。當時的許多評論，都是從這一種角度正面讀解武俠電影的。

它已深深銘入張石川的創作中。由「西」入「中」，由「興趣」而深藏的「主義」，張石川最終併入了鄭正秋的軌迹。

這種民族主義滲透入現代中國電影初創期後，影響最大之處，在於它獨特的命題與寫作方式，形成了現代中國電影的獨特形態。我們知道，在電影發達國家，電影的形態構成往往是這樣的：大量的娛樂形態的類型影片與作為精英文化的先鋒派電影之間形成一種張力關係，而二者之間的張力關係，構成了電影的不斷發展、揚棄。首先，先鋒派在電影這個新興媒介的發展中，是造字的倉頡。先鋒派如同電影的火車頭，帶動着整個電影的發展。而類型片，則將先鋒派電影的成就，轉化為一種商業化的技巧，使其固化，匯為一種主流電影語法。於是，在先鋒派與類型片之間，就形成了一種既對立又互補的關係。而在現代中國電影的早期，在民族主義光環的籠罩下，任何大眾神話，都逃脫不了對民族命運的書寫，因而，電影無法形成純粹娛樂形態的「趣味」的類型片。而另一方面，民族主義的內在的歷史感與社會責任感，又使影片無法成為一種藝術探索工具。由此，在民族主義的壓力下，早期的中國現代電影就形成了一種大眾神話、社會寫實、民族命運喻寫的混合體。

### 田漢：唯美電影的 「民族回歸」和「左轉」

討論完張、鄭二人，我們下一個討論的人物是田漢。在田漢身上，我們能找到的是，一個唯美主義者，如何在民族主義的壓力下，成為一個左

翼運動的骨幹分子。

1926年，田漢發起南國電影劇社。在發起啟事上，田漢寫道：「酒、音樂與電影為人類三大傑作，電影年最稚，魅力也最大，以能白晝造夢也。夢者，心之自由活動，現實世界被壓榨的苦悶，至夢境而宣泄無餘，惟夢不可以作偽……吾國電影事業發達未久，以受種種限制，至相率不敢作欲作之夢。夢猶如此，人何以堪。同人等有慨於此，乃有斯社之組織，將群策群力，以純真之態度，借膠片以宣泄吾民深切之苦悶，努力不懈，期於大成。」◎在1927年1月田漢又在《銀星》雜誌上發表〈銀色的夢〉長文，



民族主義滲透入現代中國電影初創期後，影響最大之處，在於它獨特的命題與寫作方式，形成了現代中國電影的獨特形態，成了一個大眾神話、社會寫實、民族命運喻寫的混合體。

在田漢身上，我們發現了一個唯美主義藝術家向一個民族主義者、進而是左翼成員的轉變。

其中引了日本一些唯美派作家的電影論斷：「無論何種庸俗不堪、荒唐無稽的故事，一演成電影便使人感到一種奇妙的幻想……電影是白晝的夢……人類用機械造出來的夢……夢比我們的覺醒狀態更近真理……」<sup>⑩</sup>進而，田漢認為電影應該表現「情與理的淒慘鬥爭」，情節與演員，應「淒艷神奇」、「淒艷無雙」。

在從1927年到1930年這段期間內，隨着民族危機之加重，尤其是日本軍國主義的對民族存亡之威脅，使田漢放棄了早期的唯美主義電影觀而轉向批判電影中的唯美主義。尤其是在日本借紀念日俄戰爭勝利放映的軍國主義影片及美國哈羅德·勞埃德的有「辱華」色彩的《不怕死》的放映，使田漢開始對唯美主義進行了毫不留情的批判。1930年，在這個中華民族深感日本軍國主義威脅的年代，田漢發表了〈從銀色的夢裏醒轉來〉。在這篇文章中，田漢對「電影是夢」提出了疑問。「『無論何等俗惡不堪、荒唐無稽的故事，一演成了電影便使人感到一種奇妙的幻想。那戲的全體你可以當他是個美麗的夢。』俗惡不堪、荒唐無稽的東西可以變成幻想、美麗的夢，這就是電影所有的引誘力麻醉力了……這就是握在資產階級手裏的電影所玩的把戲了。」<sup>⑪</sup>田漢進而批評《不怕死》是「對於弱小民族之公然污辱」<sup>⑫</sup>。在這種民族危亡感的激勵之下，田漢將電影的未來與目標定為「組織群眾教育群眾的良好工具」<sup>⑬</sup>。在這裏，田漢完成了這樣一個轉變，從對民族危機的深深焦慮，而轉向對民族之「敵手」——發達資本主義之憎恨，進而對資產階級及它的對電影媒介的態度的敵視。於是我們看到的是在中國這個第三世界國度裏，一種

藝術熱情，如何變成為一種民族感情。一種藝術熱情變成一種民族感情之後，又如何由於時代之歷史背景，變為一種政治態度、一種意識形態立場。

田漢和許多左翼人士，如沈西苓、袁牧之、洪深一樣，並未意識到他的立場之轉變是一場質的變化。他從唯美主義，走向了自已的反對面，原因便是民族主義情緒的廣泛影響。在一個藝術家與一個民族主義者的二重身分中，他們選擇了做後者而使前者蟄伏。實際上，這種矛盾在田漢的早期創作中就顯現了出來，1927年，田漢編導了一部反映他「淒艷」理想的《斷笛餘音》，而在電影創作上，在「九一八」事變之後，田漢一連寫了《馬占山》、《春蠶破繭記》、《中國的怒吼》、《四小時》等有強烈反日色彩的電影劇本和故事。到了《三個摩登女性》（1933年），田漢已讓一種民族情緒，完全由一種階級批判立場所代替。民族的希望被賦予了「勞動的大眾」。因為資產階級與小資產階級天然地與外洋資本主義及它的腐蝕性聯繫在了一起。在《三個摩登女性》中，電影明星張榆在三個女性中選擇，而他最終選擇了一個與「大眾」在一起的勞動婦女。

在田漢身上，我們發現了一個唯美主義藝術家向一個民族主義、進而是左翼成員的轉變。這種轉變在許多左翼成員中很有代表性。那麼，在這種轉變中，中國電影的面目被怎樣塑造了呢？首先，藝術的風格學意義被壓制或者說消弭了，統一的神話、統一的「意義」在此被一種要求納入歷史主流的欲望所肯定。在此意義上，藝術家首先必須在一個「民族」的巨大寬泛的範疇上獻出自己的個性，成為

在中國這個第三世界國度裏，藝術熱情變成為一種民族感情之後，又變為一種政治態度、一種意識形態立場。在藝術家與民族主義者的二重身分中，不少人選擇了做後者而使前者蟄伏。

「民族」的一員，這個要求成為一種強迫式的「獻身」情結。於是，我們看到，藝術飢不擇食這裏不再以「求新」標榜，而以「求同」為目的。在田漢後期的創作中，他早期獨標一格的浪漫與熱情，逐漸變成一種較一般的吶喊式。從某種意義上講，「風格」在這裏是容易引起人們對意義的誤讀的：其次，對電影這一媒介本身的熱情引退了，電影的大師之成其為大師，其對電影媒介本身的熱情是一個十分必要的動因。這種對媒介的熱情使大師們創新電影語言，使電影的可能性被不斷發掘，而在田漢身上，社會、民族責任感使電影在他眼中，只剩下了意識形態的工具性。田漢從早期的「酒、音樂與電影為人類三大傑作」到「組織群眾教育群眾的良好工具」，這中間的巨大轉變，便顯現出了電影本身的退卻和民族熱情的勝利。

## 結語

綜上所述，民族主義，在很大程度上塑造了現代中國電影的面貌。在形態上，中國電影缺失先鋒派與類型片的對峙與互相促進，而顯示出一種「中間狀態」的發展。在中國電影上，沒有出現「西部片」、「歌舞片」、「強盜片」這種與觀眾觀賞相適應的類型片。而同時，在中國電影與社會的關係上，又呈現出一種「烏托邦」式的批判的習慣立場。所謂「烏托邦」式，是指一種「理想化」的對社會問題的評價，因為一種民族主義背景下的價值判斷首先是一個情感判斷、審美判斷而不是一個科學判斷。因為一切批判最終都和一個民族自強的理想聯繫在一起，所以，任何判斷都將是一種預

先提供了美好結局的批判——民族必勝，未來是屬於這個民族的。民族主義，這也許是我們重新書寫中國電影的一個新線索。

藝術家首先必須在一個「民族」的巨大寬泛的範疇上獻出自己的個性，這個要求成為一種強迫式的「獻身」情結。於是，我們看到，藝術不再以「求新」標榜，而以「求同」為目的。

### 註釋

① 劍雲：《五州慘劇後之中國電影》；「吾國以國勢積弱之故，任何事物，俱受列強之壓迫，幾乎遍地荆棘，舉步不能自由，同一影戲事業，人之輸入吾國，如入無人之境，無論何種影片，均可自由開映。」

② 《鄭正秋小傳》，《明星特刊》，期3。

③④ 鄭正秋：《明星特刊》，期1；期3。

⑤ 鄭正秋：《我所希望於觀眾者》，《明星特刊》，期3。

⑥⑦ 均見《電影文化》。

⑧ 鄧先生：《說武俠片紅蝴蝶》，轉引自鄧君呈：《中國現代電影史略》。

⑨⑩ 田漢：《南遷社史略》；《銀星》（1927）。

⑪⑫ 田漢：《電影雜誌》（1930）。

⑬ 田漢：《蘇聯電影藝術發展底教訓與我國電影運動底前途》，《南國月刊》（1930年7月）。

馬軍驥 1963年生於遼寧。1985年畢業於中國人民大學文學系後，獲北京電影學院碩士學位。現為北京電影學院講師。曾發表有〈結構與意義——謝晉電影分析〉、〈中國電影傾斜的起跑綫〉、〈《上海姑娘》：革命女性及「觀看」問題〉等三十多篇論文。