

# 在政治与文化之间：重探日法意电影周（1956—1957）

○ 潘慧琪

**摘要：**1956—1957年，我国集中举办了日本、法国、意大利电影周，本文将结合《人民日报》中关于这三个电影周报道议程的安排，以及上海档案馆的相关馆藏资料重探这三个电影周。在冷战全球史视野下，对中国与资本主义国家之间在国家制度的分野下所展开的电影交流进行历史回溯，从而更进一步对社会主义中国电影在冷战时期的跨国实践进行分析和阐发。

**关键词：**电影周 电影冷战 资本主义国家 “十七年时期” 电影交流

电影节作为“一个非常欧洲化的机构”（a very European institution）<sup>[1]</sup>，在20世纪50年代成为国家之间文化外交的权力空间，虽然在中国国内没有举办过“电影节”，<sup>[2]</sup>但是这个时期的国内观众通过国内具有外交性质的电影周（film week）<sup>[3]</sup>来接触国外影片。在东西方阵营对立的冷战秩序下，电影周成为系统地、集中地向国内介绍资本主义国家的进步电影的另类（alternative）媒介。本文将集中关注1956—1957年国内举办的日本、法国和意大利电影周，结合这三个电影周举办的历史背景来讨论冷战壁垒下中国与资本主义阵营国家之间的电影交流中所出现的短暂“破冰”，以期此研究进一步扩展关于新中国电影外事活动的相关研究。

## 一、日本电影周：与“释放日本战犯”相配合

20世纪50年代日本作为美国遏制共产主义在亚

洲扩张的一枚“超多米诺”被纳入到冷战体系中，<sup>[4]</sup>日本政府追随美国与台湾当局建交，与社会主义中国长期处于政治对立的外交关系中，但是新中国与日本民间在这个时期内展开了多样的“民间外交”，通过民间的文化交流来突破日本政府的外交封锁。

在举办电影周之前，中日之间的文化交流已初显规模。1955年中国对外文化协会与日本前社会党签订《文化协议》以促使中日文化交流走上制度化轨道。在该协定的指导下，1955年9月30日，日本歌舞伎剧团到达北京，开启“中日文化交流的新开端”<sup>[5]</sup>。毛泽东在1955年10月15日接见日本国会议员访华团时，强调两个民族需要共同考虑未来的关系，美帝国主义是中日人民共同敌人，因此两国需加强合作，并指出“释放日本战犯”是当时阻碍中日建立外交关系重要的一步：“我们互相帮助，互通有无，和平友好，文化交流，建立正常的外交关系（这并不是能强制建立的）。战犯问题提得早了一点，把正常的外交关系

潘慧琪，华东师范大学传播学院2017级博士研究生。

恢复了,就尽可能争取迅速地解决这个问题。”<sup>[6]</sup>1956年3月,东京成立“日本中国文化交流协会”,日本各地陆续展开日中、日苏“恢复邦交月”。同年5月,为了践行协议的宗旨,“通过戏剧艺术的交换演出来促进中日两国人民的文化交流”,以梅兰芳为团长的京剧团访日并进行巡回演出。

在这一系列的文化交流活动的促使下,“释放日本战犯”于1956年6月被提上日程,同月在北京、天津、上海、沈阳、广州、西安、乌鲁木齐等十大城市举办“日本电影周”。通过对1956年《人民日报》关于二者的报道议程设置分析,本研究发现日本电影周与“释放日本战犯”之间的内在关联性。这次电影周展映的影片共五部,分别为山本萨夫(Satsuo Yamamoto)的《没有太阳的街》(太陽のない街,1953)、吉村公三郎(Kozaburo Yoshimura)等人的《正是为了爱》(愛すればこそ,1955)、今井正(Tadashi Imai)的《这里有泉水》(ここに泉あり,1955)、木下惠介(Keisuke Kinoshita)的《二十四只眼睛》(二十四の瞳,1954)以及由日本社会党文化委员会制作的《战火中的妇女》。<sup>[7]</sup>在回答为何选择这些影片并以此来把握电影周特性之前,有必要对当时的日本左翼电影事业以及国内对日本电影的引介工作做一个简单的回顾。

### (一)日本“进步电影”的话语构建

日本当时的电影产业被松竹、东宝、大映、东映、新东宝所垄断。因为美国方面的授意,1947年在好莱坞展开的赤色清洗活动,1948年扩散至日本的“东宝”——当时左翼电影人最多的企业。日本在20世纪50年代更是加紧了对共产主义电影审查清洗的工作,迫使今井正、山本萨夫、龟井文夫、前进剧团全体成员等左翼电影人纷纷离开原来的电影体制,开始进行独立制片,日本独立制片运动也由此拉开序幕。<sup>[8]</sup>除此之外,在美国电影输出协会(MPAA, Motion Picture Association of America)以及大映电影公司社长永田雅一(Nagata Masaichi)的努力下,1954年日本联合新加坡、泰国等国家举办了东南亚电影节(1957年改名为“亚洲电影节”),该电影节是日本政府配合美国“遏制共产主义”政策的产物。所以对于

中国来说,与日本展开电影交流,对于打破美国试图在亚洲孤立中国的政策具有重要意义。这些独立制片的左翼电影人及其作品也由此大量地被介绍到国内,比如日本前进剧团作为一个独立的、具有左翼性质的文化组织,一直与中国文艺界保持着友好的关系,该剧团摄制的《箱根风云录》(箱根風雲録,1952)以及《不!我们要活下去》(どっこい生きてる,1951)在1954年被译制到国内,成为中国最早的一批日本译制片。

除了译制影片之外,国内的期刊杂志还对日本左翼电影的兴起以及发展进行深度介绍。自1954年到1956年电影周举办之前,《电影艺术译丛》上共刊登了17篇译文,集中向国内介绍日本左翼电影的情况。这些文章基本都编译自日本的左翼进步期刊杂志《电影界》《赤旗报》等,以及苏联的《苏维埃文化报》、法国《人道报》上关于日本进步电影的讨论。这些文章主要围绕着三个关键点展开:1.将占据日本影片输入大份额的美国电影视为毒素,指责美帝国主义对日本电影事业的控制,揭露美国试图将电影作为挑拨战争、反苏反共的工具的阴谋;指责吉田反动政府对美帝国主义的附庸,拍摄大量的宣传性影片与美国影片一起毒害人民。2.因此,日本进步影人的任务就是支持摄制拥护和平的影片,拍摄反映日本社会现状,符合人民利益,揭露反动政府的“假民主”、军国主义的影片。3.介绍日本进步影人如何与反动政府进行对抗、解决拍摄中遇到的阻挠,以及他们正在筹备、拍摄的作品。

这些文章帮助中国的观众更进一步了解日本的电影产业现状,从而为了解1956年电影周所选影片、导演在日本国内的地位以及作品风格奠定了基础。当时日本电影影评人将日本电影分为三种系统,第一种系统为左翼电影工作者的作品,比如山本萨夫、今井正;第二种系统是在大公司工作的战后派作家和导演的作品,木下惠介和吉村公三郎属于此列;第三种系统是战前已经成名的作家和导演的作品。其中,第一、第二种系统的导演所摄制的作品具有高度社会性。这些文章将《罗生门》《西鹤一代女》等历史古装电影的海外输出以及获奖视为满足了西方观众对东方美的

想象，要想达到现代文化交流目的则应该输出诸如山村聪(Sô Yamamura)《蟹工船》等反映日本现实生活题材的影片。<sup>[9]</sup>这也就解释了为什么中国政府选择了第一、二种系统的导演的影片引入到国内，而不是当时在国际上已经拿过大奖的黑泽明、沟口健二等导演的影片。日本电影周所选取的五部影片导演山本萨夫、今井正、吉村公三郎、木下惠介及其作品都早已通过国内编译的文章与中国的读者“相遇”<sup>[10]</sup>，另外这五部影片在当时的台湾地区都没有进行公开上映<sup>[11]</sup>，也从侧面佐证了电影周所选影片不符合日本当局政府的意识形态宣传。

## （二）从报道议程设置看“日本电影周”

根据麦库姆斯(McCombs)和肖(Shaw)议程设置(agenda setting)的观点，媒体可以通过报道议题的种类、数量以及传播顺序来影响人们接受信息的议程，<sup>[12]</sup>麦库姆斯认为公众舆论形成的第一步就是媒体“在公众中突出某一议题，使得该议题成为公众关注的焦点、思考的主题甚至是行动的中心”<sup>[13]</sup>。作为党和政府的喉舌，《人民日报》在社会主义建设时期一方面将党的世界观以报道的方式传递给民众，另一方面民众通过

阅读以及学习将这些信息内化为自身对世界的认知。

通过表1，可以看到《人民日报》在报道时间、顺序以及版面安排上，将日本电影周与战犯的审判、释放这两个社会事件并置在一起。在有关“日本电影周”的报道中，《人民日报》通过影评的方式来讨论日本人民生活的“苦”，一方面将这种“苦”与战争、美帝国主义和日本法西斯军国主义的统治相关联，另一方面将日本人民与日本当局相对立，来合理化“释放日本战犯”的人道主义性，而这两点都共同服务于培养人民群众对社会主义中国的政治认同。下面将对此进行展开论述。

《人民日报》在1956年6月24日第三版上刊登了夏衍的影评《“日本电影周”所感》：

不止一次听到一种共同的反映：“这些影片太‘苦’了”，“太感伤了”，还有一位同志在他的观后感上安上了一个题目：“日本的悲剧”。这次放映的五部故事片没有一部例外地反映了战前和战后的日本普通人民的生活，……艺术反映了真实，谁能说这不是日本人民的真实的悲剧？这五部影片都是悲剧，也应该说，都是使人深思的悲剧。<sup>[14]</sup>

同版面还刊登了两篇有关战犯悔罪的报道，战犯对中国政府的宽大政策表示感激，并纷纷表示要致力于“反战，以及和平事业”。将这三篇报道并置在同一个版面构建了“日本军国主义下人民生活之苦，经过社会主义中国改造的战犯成为和平使者”的议程，在

表1 《人民日报》上关于“释放战犯”以及“日本电影周”的报道议程安排

序号	日期	题目	版次
1	1956-05-23	十大城市将举行“日本电影周”	3
2	1956-06-22	中华人民共和国全国人民代表大会常务委员会 关于处理在押日本侵略中国战争中战争犯罪分子的决定	1
3	1956-06-22	最高人民法院组织特别军事法庭对日本战犯作出严正而宽大的判决	1
4	1956-06-23	我国国际法学家梅汝璈发表谈话说 对日本战犯的判处是严正的宽大的	4
5	1956-06-24	“日本电影周”所感	3
6	1956-06-24	被判刑的日本战争犯罪分子铃木启久等 表示要努力改造自己重新做人	3
7	1956-06-24	被释放的日本战争犯罪分子 在天津抗日烈士纪念馆烈士灵堂前悔罪	3
8	1956-06-25	首批释放的日本战犯已移交给日方 中国红十字会代表和日本三团体代表在移交证书上签字	1
9	1956-06-25	日本战争犯罪分子铃木启久等在判决后 对中央人民广播电台记者发表感想	3
10	1956-06-25	日本轮船到达塘沽接运被释放的日本战犯	3
11	1956-06-26	日本的悲剧——看日本影片“战火中的妇女”	3
12	1956-06-26	我国从宽处理日本战争犯罪分子 日本外务相表示欢迎	4

这种对比下社会主义制度的优越性也凸显出来。

另外两篇影评也根据影片内容在图绘日本人民生活之“苦”的同时将批判矛头直指美帝国主义：

今天,中国人民是已经“度尽劫波”了,但日本人民却还没有完全结束他们的苦难。现在,美国的武士又想重新把日本人民绑上战车,要他们跟着“诚实的约翰”去作战。<sup>[15]</sup>

日短片在刻划人物形象方面的这种成功……这些形象揭示出:善良、勤劳、热爱生活、热爱和平的日本普通人民的真的面貌,尽管在美国武装占领之下备受灾难,尽管现代日本社会是窒息得连花也活不下去,但是他们已经日益觉醒,在精神上站了起来。<sup>[16]</sup>

这两篇影评有意无意地呼应着毛泽东 1955 年的讲话:“两个民族需要共同考虑未来的关系,加强合作,美帝国主义才是中日人民共同敌人”<sup>[17]</sup>,通过将试图复兴军国主义、与美帝国主义合作的日本政府与日本人民放置在对立面,由此来传达一个核心思想:如今日本人民在日本政府与美帝国主义的压榨下水深火热,而曾经受到过帝国主义压榨的中国人民应该报以同情甚至援助。国际法学家梅汝璈就释放战犯这一判决的两次谈话都强调“日本战犯并不是发动日本帝国主义侵略战争的主要责任者”,“‘不念旧恶’‘与人为善’是中国人民的传统美德”。释放战犯,一方面有助于新中国在国际上塑造人道主义形象,另一方面也在暗示新中国的力量,“这种史无前例的事情只有胜利了的中国人民才有气魄做得出来”<sup>[18]</sup>。

在这样的报道基调以及解释框架下,有效地减轻了民间对“释放日本战犯”有可能带来的不满情绪,一些群众在战犯审判时接受采访表示对这一政策可以理解,并将其视为是中国国际地位提升、国家力量提高的表现。<sup>[19]</sup>因此,“日本电影周”一方面是中国当时团结一切可以团结的力量,建立广泛统一战线反对(日本、美国)帝国主义的社会主义建设工程之一,另一方面也培养了人民群众对社会主义制度的认同,进一步塑造“人民”政治主体。

如果说日本电影周是配合政治任务而展开的一次文化交流,那么相比之下,法国电影周以及意大利电影周更加强调两国的电影艺术,没有直接关联到具体的政治政策,但是电影艺术以不同的方式介入到中法、中意之间的外交政治中。

## 二、法国电影周:50年代中法电影交流高潮

1956年中国电影代表团(以蔡楚生为代表,包括司徒慧敏、张水华等)受“法国影片对外传播协会和法国电影制片人与输出商工会(系半官方电影机构)邀请”<sup>[20]</sup>,访问法国参加国际电影创作者会议,借由这个机会中国电影代表团在巴黎召开电影招待会,会上蔡楚生介绍了中国电影发展现状,并宣布中国将举行“法国电影周”。<sup>[21]</sup>

1956年10月14日到10月底,法国电影周在北京、天津、上海等十大城市先后举办,放映的影片分别为《勇士的奇遇》(*Fanfan la Tulipe*, 1952)、《没有留下地址》(*Sans laisser d'adresse*, 1951)、《禁止的游戏》(*Jeux interdits*, 1952)。不像日本电影周所放映的电影在日本国内,以及西欧世界处于较为边缘的状态,法国的这三部电影均在国际电影上获得过大奖,《没有留下地址》曾获得1951年卡罗维发利电影节的导演奖、《勇士的奇遇》获得1952年戛纳电影节的最佳导演奖、《禁止的游戏》获得1952年威尼斯电影节的金狮奖。北京的开幕式上还放映了获得1956年卡罗维发利电影节最高奖项的法国影片《四海之内皆兄弟》(*Si tous les gars du monde*, 1956),<sup>[22]</sup>以及北京电影院加映了法国名片《红与黑》(*Le Rouge et le Noir*, 1954)。<sup>[23]</sup>法国电影周在国内受到了广泛的欢迎,从1956年10月25日到27日三天内北京市就有14万多观众走进影院观看法国影片。1956年上海举办的八个其他国家电影周中,法国电影周的上座率最高,为88.9%,苏联电影周的上座率为78.4%,日本电影周为82.2%。<sup>[24]</sup>不同于日本电影代表团,法方派出了官方代表团,由全国电影中心副总局长安德烈·巴朗(*Andre Parnet*)领导<sup>[25]</sup>,同时中国人民对外文化友好协会也针对代表团成员的特点编排了具体的专

业活动。在这样的计划指导下，法国电影史教授萨杜尔(Georges Sadoul)参观了上影厂，就意大利新现实主义做了相关学术报告，同时还观看了新摄制的文献纪录片《鲁迅生平》和故事片《祝福》；科学教育片著名导演班勒维(Jean Painlevé)参观了中国科学电影制片厂，播放自己新摄制的科学教育片，并就如何在科学研究中运用电影等问题开展学术报告。<sup>[26]</sup>

另外在有关“法国电影周”宣传要点的指导文件上，特别提出由于法国影片多采用寓意和影射，有必要对影片进行说明和解释工作，以帮助观众更好地理解影片的内容。关于中国巡回展映的三部法国影片的影评重点，放在了讨论法国电影艺术家如何与好莱坞影片抗争，捍卫本国电影艺术民族传统和独立。这三部影片被认为不仅“成功地捍卫了自己光荣的民族传统”，同时在影片主旨上“直接涉及人民生活的一些重大问题的关怀”<sup>[27]</sup>。

这并不是国内影评人的过度解读，实际上法国电影界开始与中国、苏联等社会主义国家展开交流的主要原因正是为了突破美国对本民族电影产业的限制。<sup>[28]</sup> 本节开篇所提到的“国际电影创作者会议”便是对1955年美国指使和策划组建的“欧洲电影总会”的一次“抗议”。所谓的“欧洲电影总会”实际上要求进行“泛欧电影”制作，这就意味着欧洲国家的电影工作者将要放弃本民族电影事业，“这样一来，不仅使各国民族电影丧失它的独立经济基础，终会沦为美国和欧洲反动派的宣传工具，而且也帮助了美国资本家进一步控制欧洲电影市场”<sup>[29]</sup>。所以在1956年创作者会议上，三十多个国家的电影人就“本民族的电影产业”的发展以及现状重点进行了讨论，通过了关于发展民族电影、争取电影创作自由、加强国际文化交流三项决议。<sup>[30]</sup> 正是在国际文化流通呈现出结构性不平等的背景下，法国加强了与其他国家的电影交流，例如1956年在国内举办“苏联电影周”。

可以说，1956年举办的法国电影周打开了中法文化交流的新局面，而这也成为了中法之间电影交流的高潮，因为在这之后因为种种原因中法之间文化交流受挫。对于中方来说，与法国展开文化交流具有时代印记的内在政治复杂性，1957年2月至4月期间，

文化部电影事业管理局局长王阑西出面接待了访华的法国电影演员菲利浦(Gerard Philipe)以及以法国电影中心领导人雅克·弗洛为团长的电影代表团，后者携带法国新片《静静的世界》(*Le monde du silence*, 1956)、《红气球》(*Le ballon rouge*, 1956)来华并召开招待放映会。这是政府主导下的一次民间形式的交流，但是中国媒体被要求不要声张这是法国官方性质的代表团。<sup>[31]</sup> 究其原因，与当时法国政府镇压阿尔及利亚人民民族独立运动相关，中国作为一个第三世界国家自然与阿尔及利亚人民站在了一起，对“官方性质”进行低调处理，显然是不愿意伤害非洲兄弟的感情，但是与法国方面展开“文化交流”对于当时的中国来说又极其重要。特别是在当时法国舆论以及官方对于“承认中国”这件事上的态度较为积极：“最近法国在酝酿内阁会议建议承认中国……在三月六日的东南亚公约会议上比诺将把此事告诉杜勒斯”<sup>[32]</sup>。所以与法国保持文化交流，对于打破以美国为首的西方阵营国家对中国国家合法地位的不承认具有重要意义。

但是很快，法国外交部就通过戛纳电影节“表明”了对中国将不予以承认的立场。由于美国的干涉，戛纳电影节邀请了台湾当局参加，据此中国电影代表团表示抗议并退出戛纳电影节，代表团团长王阑西给戛纳电影节协会总代表法弗尔雷伯莱的电报中表示：

获悉你们在邀请我国参加第十届戛纳国际电影节的同时，法国政府又邀约了台湾蒋介石集团参加，……众所周知，台湾是中国领土的一部分，中华人民共和国政府是唯一代表中国人民的政府。中国人民坚决反对制造两个中国的任何阴谋，因此我们对于法国政府这种损害中国主权与尊严的做法，表示坚决的抗议……我现在负责声明，我们拒绝接受你会的邀请并撤回我们已寄出的影片。<sup>[33]</sup>

法国媒体方面指责这一行为违背了电影节章程，并称这是美国对电影节的操控，法国政府则是同谋。<sup>[34]</sup>

对于美国为何要阻挠中国参加戛纳电影节，或许可以从法国《人道报》的报道<sup>[35]</sup>中猜到一二。《人道报》还原了中国受邀参加以及退出戛纳电影节事件：在法国电影周期间，法国代表团便正式邀请了中国参加1957年的戛纳电影节，并向中国保证台湾代表团不会出现在电影节中。但是美国却表态“如果人民中国参加电影节，他们就不参加”。该报同时表示法国的海外电影市场出现危机，“向我们大量倾销影片的美国却拒绝购买法国影片……在资本主义世界里除了日本和现在的英国以外，法国电影始终是吃不开的”，而与中国建立电影交流、贸易关系对于法国来说不仅是有利于法国艺术和文化的传播，也是一笔大交易。中国市场对于法国电影来说潜力巨大，该报还透露1957年4月访华的法国电影代表团正在与中国谈判关于出售大量法国影片的相关事宜。1956年9月《人道报》曾总结了上半年法国电影事业的发展，表示法国在影片输出方面仅次于美国，占据世界第二。与此同时，美国影片在法国的市场正在逐渐缩小。从这一前一后的报道中，大致可以猜出美国阻挠中国参加戛纳电影节，不仅仅是出于对社会主义国家的敌视，同时试图破坏法国扩大其电影海外市场的用意可见一斑。同年9月，意大利政府在美国压力下，又宣布禁止中国故事片在威尼斯电影节上参赛。<sup>[36]</sup>

由于当时戛纳、威尼斯电影节参赛影片由各主权国进行选择，所以在冷战壁垒下参加这两个节日，关涉国族认同以及主权叙事，这也就决定了“十七年时期”中国影片必然只能以“边缘者”的身份出现在西欧电影节的展映空间中。

### 三、意大利电影周：直接对话新现实主义

意大利电影周的举办以及具体展开都与1956、1957年的中国的威尼斯电影节实践紧密相关。1956年中国参加威尼斯电影节所增设的纪录片、儿童电影的电影节，美术片《神笔》获得威尼斯第八届国际儿童电影节8—12岁儿童文艺影片一等奖。意大利影评人谈到对中国影片的印象时候表示：“他们的电影没有进行任何宣传，在电影节的纪录片和儿童电影部分以

其艺术价值脱颖而出，共获得14个奖项。中华人民共和国和捷克斯洛伐克的儿童电影在使用木偶和动画方面尤为突出”<sup>[37]</sup>。在中国的纪录片和儿童片获得认可之后，文化部电影局选定《祝福》《女篮五号》《李时珍》《大红花》等四部影片准备参加1957年的威尼斯电影节，其中前三部为主要影片，并指定《女篮五号》可进行商业交易。<sup>[38]</sup>但是该计划随着威尼斯电影节之行的受阻而“流产”。在这样的背景下，10月份在国内举办的“意大利电影周”的宣传力度明显低于日本、法国以及同时期的“埃及电影周”。

首先体现在展映的影片数量以及参加展映的影院都要少于日本、法国电影周。意大利电影周只甄选了三部影片《苦难的情侣》(*Cronache di poveri amanti*, 1954)、《警察与小偷》(*Guardie e ladri*, 1951)和《如此人生》(*Tempi nostri - Zibaldone n. 2*, 1954)进行展映。日本电影周期间，上海共有17家影院参加映出，法国电影周期间有22家影院，而意大利电影周只有8家影院，也没有另外印发相关宣传资料。<sup>[39]</sup>

其次体现在《人民日报》的报道上。从表2可以看出，虽然报道数量上与其他电影周相差不大，但是版次安排以及具体内容依然隐现“消极”的报道态度。八篇报道中大多都是两三句新闻，简单介绍一下观影场次、人数等基本信息，只有蔡楚生的开幕式讲话以及谢力鸣的影评这两篇文章涉及对意大利电影进行评述的内容。不像其他三个电影周的影评在一定程度上侧重关注电影中的意识形态表达，以及两国之间的外交关系。影评在当时的社会背景下，是塑造人民群众政治认同的有机组成部分，这是由电影周的“城市”属性所决定的。当时电影周主要在城市影院(当时苏联电影周期间有电影下乡、流动放映的情况，其他国家的电影周基本上没有)举办，面向小范围的城市群众，而影评的受众则要广泛很多。但是关于意大利电影的讨论，却主要集中于对新现实主义艺术风格的讨论。这种“艺术转向”一方面是《人民日报》对意大利电影周降低了宣传力度，另一方面源于新现实主义在此之前一直作为正面、积极的电影艺术流派被引进国内：1954年《电影艺术译丛》第三期上集中翻译、介绍了意大利新现实主义流派的发展以及美学

表2 《人民日报》关于日本、法国、意大利、埃及电影周的报道安排

序号	电影周	日期	题目	作者	版次
1	日本电影周	1956-05-23	十大城市将举行“日本电影周”		3
2	日本电影周	1956-06-24	日本电影周开幕式在北京举行		1
3	日本电影周	1956-06-24	对外文协、电影工作者联谊会筹委会 设宴欢迎日本电影界代表		1
4	日本电影周	1956-06-24	“日本电影周”所感	夏衍	3
5	日本电影周	1956-06-28	短片——电影艺术的轻便武器——日本电影短片集“正是为了爱”观后感	贾霁	3
6	日本电影周	1956-06-26	日本的悲剧——看日本影片“战火中的妇女”	刘仲平	3
7	日本电影周	1956-07-07	谈“二十四只眼睛”	尾崎宏次	8
8	法国电影周	1956-10-10	我国各大城市将举行法国电影周		7
9	法国电影周	1956-10-25	在斗争中前进的法国进步电影	邢祖文	7
10	法国电影周	1956-10-27	法电影代表团到京		4
11	法国电影周	1956-10-29	法国电影周补行开幕式 张致祥、王闾西欢宴法电影界代表团		1
12	法国电影周	1956-10-31	“我们还有基础”——法国影片“没有留下地址”观后感	丘扬	8
13	法国电影周	1956-11-01	学者和战士——欢迎乔治·萨杜尔先生	程季华	7
14	法国电影周	1956-11-04	一片童心	子冈	8
15	法国电影周	1956-11-05	“法国电影周”观众达三百万人次 法国电影界代表团到上海访问		7
16	法国电影周	1956-11-10	法电影代表团团长等回国		2
17	意大利电影周	1957-09-18	埃及和意大利电影周 即将在北京、上海等大城市举行		4
18	意大利电影周	1957-10-26	意大利电影周即将在京举行		8
19	意大利电影周	1957-10-28	意大利电影代表团到北京		3
20	意大利电影周	1957-10-29	意大利电影周在京开幕蔡 楚生对意电影代表团表示热烈欢迎		1
21	意大利电影周	1957-10-29	意大利的新现实主义电影——欢迎“意大利电影周”	蔡楚生	8
22	意大利电影周	1957-10-29	明朗的思想，可贵的艺术——意大利影片“警察与小偷”观后感	谢力鸣	8
23	意大利电影周	1957-11-06	北京“意大利电影周”结束		8
24	意大利电影周	1957-11-24	意大利电影工作代表团回国		4
25	埃及电影周	1957-09-18	埃及和意大利电影周 即将在北京、上海等大城市举行		4
26	埃及电影周	1957-09-24	促进中埃两国人民的相互了解 埃及电影代表团启程来我国		6
27	埃及电影周	1957-09-28	欢迎来自尼罗河畔的客人——祝埃及电影周开幕	王闾西	3
28	埃及电影周	1957-09-28	埃及电影事业的发展	金声	3
29	埃及电影周	1957-09-29	埃及电影周在京开幕 朱副主席周总理接见埃代表团		1
30	埃及电影周	1957-09-29	在“埃及电影周”开幕式上 夏衍副部长的讲话		4
31	埃及电影周	1957-09-29	在“埃及电影周”开幕式上 拉加卜大使的讲话		4
32	埃及电影周	1957-09-29	埃及人欢迎中国电影		4
33	埃及电影周	1957-09-29	在“埃及电影周”开幕式上 埃及电影代表团团长耶雅·哈基的讲		4
34	埃及电影周	1957-10-03	沈雁冰举行酒会 欢迎埃及电影代表团		2
35	埃及电影周	1957-10-05	中埃电影界人士亲切会晤 哈基团长酒会招待北京电影界		5

特征；1956年至1957年期间对新现实主义导演德·西卡(Vittorio De Sica)、朱塞佩·德·桑蒂斯(Giuseppe De Santis)以及该流派在意大利国内的处境等具体情况进行了详细介绍；萨杜尔还曾将1937年袁牧之导演的《马路天使》视为是意大利新现实主义的先驱。<sup>[40]</sup>

除了将新现实主义设置为主要的报道议程之外，意大利电影代表团与中国电影工作者们就电影艺术、特别是现实主义表现手法等相关议题进行了专业性的交流。意大利代表团团长认为中国影片对于现实的反映不成功，并对当时我国所积极向外输出、推崇的影片，譬如《女篮五号》《白毛女》的评价一般，认为《女篮五号》的女主角刘琼刻意模仿西方，演技不佳，而《白毛女》不能算是电影；对于《一江春水》《祝福》《母亲》则给予了较高的评价，将这些影片视为是“中国的影片，没有模仿别国的”<sup>[41]</sup>。在座谈会中，关于影

片《董存瑞》(曾获得文化部1949年至1955年故事片评奖中优秀影片一等奖)中董存瑞死之前的微笑，代表团与凌子风等导演进行了讨论，代表团认为这个微笑处理得不够现实。对面部进行特写镜头的运用是新中国电影拍摄的偏爱，这是对苏联的社会主义现实主义创作原则学习和效法的结果。赋予人脸和面部表情以“阶级特征”是苏联电影的一个重要的新创举，例如爱森斯坦(Sergei M. Eisenstein)本人就很专注于电影人物的面部特征的刻画。<sup>[42]</sup>因此董存瑞的“笑”虽然在意大利电影学者看起来不真实，但是它在新中国电影审美中却具有强烈的意识形态色彩，凌子风通过这个“笑”来塑造革命战士不怕牺牲的光辉形象。这些讨论和评价，一方面体现出两国对影片民族特色的强调，另一方面也体现出意大利与中国在关于什么是“民族主义的”，以及电影创作中所存在的美学的、

意识形态上的差异。

当时中国的国家主权并没有通过威尼斯电影节在国际上得到确认，艺术、电影美学反而在国内得到了强调。国内文化机构以及媒体通过强调意大利新现实主义电影美学，有意无意地回避中意之间此时的外交关系，将意大利新现实主义电影纳入到社会主义电影事业的建设中来，以此来合理化意大利电影周在中国的举办。

虽然对于意大利电影周的宣传力度不大，但是依旧获得较好的反响。电影周在北京历时七天，共放映近五百场，观众达到三十万人次以上，<sup>[43]</sup>为当时的群众提供了一次难得的观影经历。更不用说它为国内电影界的人提供了一次可以与意大利电影界直接面对面进行对话交流的机会，为中国电影美学提供了难得的养分，促使国内电影人更深入地思考意大利新现实主义。1958年蔡楚生还在强调，要继续关注国际同行关于社会主义现实主义与意大利新现实主义之间的讨论。<sup>[44]</sup>

## 结语

“十七年时期”全国范围内举行的资本主义国家电影周仅仅只有这三次，并且集中在1956年至1957年，这与当时国际局势的缓和紧密相关。1955年日内瓦高峰会议后美苏对立开始出现“解冻”气息，1956年美国影片《君子好逑》(Marty)在卡罗维发利

国际电影节上进行展映，这是冷战开始后美国政府第一次批准影片参加共产主义阵营的电影节。因此在这样的国际背景下，中国电影外交活动也开始呈现出范围广、频率高的特点，除了这三次电影周以外，1957年2月芬兰举办了“中国电影节”，这是中国第一次在资本主义国家举办电影展映活动。<sup>[45]</sup>

冷战壁垒下，跨国电影交流必然在政治框架下展开，电影节如此，电影周也如此。这三个电影周虽然都以“民间外交”的名目展开交流，但是来华的电影代表团成员大多都是该国的共产党人士，或者是左翼派电影人，譬如对外友协会要求意大利电影代表团中大多数人支持社会主义阵营和共产主义运动。<sup>[46]</sup>三个电影周所选择的影片也无一例外被打上了“进步电影”的标识，这无疑是基于政治制度的分野而为资本主义国家电影工业所绘制的“一幅介于生死之间的两极化图景”<sup>[47]</sup>。除此之外这三个电影周都与当时的电影节实践相关，日本与东南亚各国举办的东南亚电影节、戛纳和威尼斯电影节，中国之所以在“十七年时期”没有参加过这三个节日，是因为主权国家的身份尚未得到认可，所以中国通过举办电影周与资本主义国家进行电影交流，并在这个过程中进行主权叙事，确立国家主权。这些电影周实践以及所选电影一方面成为中国对抗美帝国主义的文化工具，另一方面也成为中国社会主义电影事业的有机构成。✎

(责任编辑:龙力莉)

## 注释:

- [1] Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*[M]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005: 84.
- [2] 严格意义上来说,中国没有举办过类似于戛纳、威尼斯、卡罗维发利这一类的电影节,但中国在1957年举办了“亚洲电影周”,并在1958年发展成为“亚非电影节”。
- [3] 国内当时举办的电影周可以分为三类,外交性质的、宣传教育性质的(比如少年儿童电影周,全国青年社会主义建设积极分子大会电影周等)以及国内电影成果展示性质(新片展览电影周),本文讨论的是第一种。马然曾在论文里讨论了外交性质的电影周与电影节之间的话语联系,参阅:Ma Ran, A genealogy of film festivals in the People's Republic of China: "film weeks" during the "Seventeen Years" (1949-1966)[J]. *New Review*

*of Film Television Studies*, 2016,14 (1): 40-58.

- [4] 50年代,在对远东形势的估计上,美国统治集团中流行所谓的“多米诺理论”,即共产主义在亚洲扩张,会导致只要有一个东南亚国家倒入社会主义阵营,其他国家便会一个接一个地“倒戈”到社会主义阵营中。在这种情况下,日本成为美国在远东“反共”的重要战略基地。参阅:[日]信夫清三郎编.天津社会科学院日本问题研究所译.日本外交史[M].北京:商务印书馆,1980:799-818.
- [5] 中日文化交流的新开端[N].人民日报,1955-10-01(3).
- [6] 毛泽东.中日关系和世界大战问题[A].中华人民共和国外交部,中共中央文献研究室.毛泽东外交文选[C].北京:中央文献出版社,1994:222-227.

- [7] 十大城市将举行“日本电影周”[N]. 人民日报, 1956-05-23 (3).
- [8] (日)佐藤忠男著. 应雄译. 日本电影史·中(1941—1959)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2016:226-229, 260-265.
- [9] 荒木卓郎, 平井进吾. 忧. 日本电影[J]. 电影艺术译丛, 1956(6): 36-44.
- [10] 比如, 山本萨夫及其作品《没有太阳的街》. 山本萨夫在苏联与记者的谈话都被相继译成了中文介绍到国内. 参阅: 虹. “苏维埃文化报”发表日本著名进步电影导演山本萨夫在苏对记者谈话[J]. 电影艺术译丛, 1954(10): 87-88.
- [11] 黄仁. 日本电影在台湾[M]. 台北: 秀威资讯社, 2008:479-513.
- [12] McCombs, M.E., Shaw, D. L. The Agenda Setting Function of Mass Media[J]. Public Opinion Quarterly, 1972, 36(2):176-187.
- [13] (美)马克斯韦尔·麦库姆斯, (美)埃米·雷诺兹. 新闻对我们认识世界的影响[A]. (美)简宁斯·布莱恩特, (美)道尔夫·兹尔曼编. 石义彬, 彭影译. 媒介效果: 理论与研究前沿(第二版)[C]. 北京: 华夏出版社, 2009:1.
- [14] 夏衍. “日本电影周”所感[N]. 人民日报, 1956-06-24 (3).
- [15] 刘仲平. 日本的悲剧——刊日本影片“战火中的妇女”[N]. 人民日报, 1956-06-26 (3).
- [16] 贾霁. 短片——电影艺术的轻便武器——日本电影短片集“正是为了爱”观后感[N]. 人民日报, 1956-06-28 (3).
- [17] 毛泽东. 中日关系和世界大战问题[A]. 中华人民共和国外交部, 中共中央文献研究室. 毛泽东外交文选[C]. 北京: 中央文献出版社, 1994:222-227.
- [18] 我国国际法学家梅汝璈发表谈话说, 对日本战犯的判处是严正的宽大的[N]. 人民日报, 1956-06-23 (4); 宽大处理日本战争犯罪分子是中国人民伟大胸襟和高度人道主义的表现——梅汝璈代表的发言[N]. 人民日报, 1956-06-30 (9).
- [19] 李高. 在正义的法庭上——一审铃木启久等八名日本战争犯罪分子旁听记[N]. 人民日报, 1956-06-23 (4).
- [20] 陈播. 中国电影编年纪事(总纲卷·上)[M]. 北京: 中央文献出版社, 2005:413.
- [21] 中国电影代表团在巴黎举行招待会[N]. 大众电影, 1956,13.
- [22] 该片主题为“表现国际间的团结合作精神”(乔治·萨杜尔), 是卡罗维发利电影节自1948年以来第一次将最高奖项独自颁发给一个西方资本主义国家, 1957年由长春电影译制片厂译制.
- [23] 该片于1957年由上海电影译制片译制, 1956年自北京上映的应为原版, 1956年4月, 北京就已经开始放映外国原版影片以丰富在北京国际友人的文艺生活. 参阅: 法国电影周补行开幕式 张致祥、王阑西欢宴法电影界代表团[N]. 人民日报, 1956-10-29 (1).
- [24] 上海市文化局 1949—1956 年上海文化艺术事业统计资料汇编: B172-1-182[B]. 上海: 上海档案馆.
- [25] 陈播. 中国电影编年纪事(综合卷·下)[M]. 北京: 中央文献出版社, 2005:585.
- [26] 中国人民对外文化友好协会上海市分会关于接待法国电影界代表访问的计划、简报: C37-2-257[B]. 上海: 上海档案馆.
- [27] 邢祖文. 在斗争中前进的法国进步电影[N]. 人民日报, 1956-10-25 (7).
- [28] 乔治·萨杜尔, 高淦. 法国电影艺术[J]. 电影艺术译丛, 1956(9):1-22.
- [29] 邢祖文. 法国电影事业的一瞥[J]. 中国电影, 1956(S1):90-93.
- [30] 参阅: 宗伊. 国际电影创作者首次会议通过三项决议[N]. 大众电影, 1956,12; 萨杜尔, 何正. 巴黎国际电影创作者会议的光辉成就[J]. 电影艺术译丛, 1956(7):53-57+116.
- [31] 参阅: 夏衍接见法国著名电影演员非利浦[N]. 人民日报, 1957-03-02(1); 法国电影界代表团到达北京[N]. 人民日报, 1957-03-31(5); 中国人民对外文化友好协会上海市分会关于接待法国电影代表团的文件: C37-2-398[B]. 上海: 上海档案馆.
- [32] 参阅: 法国对承认我国和发展与我关系的态度: 110-00667-05[B]. 北京: 中国外交部档案馆; 法国最近政治动向和对中看法: 110-00596-02[B]. 北京: 中国外交部档案馆.
- [33] 我国不参加戛纳国际电影节 抗议法国政府无理邀约蒋帮分子[N]. 人民日报, 1957-04-21(5).
- [34] 法国“人道报”报道: 美国怎样阻挠中国参加戛纳电影节[N]. 文汇报, 1957-04-23.
- [35] 参阅: 美国国务院专干“第一号丑事”法报指责美法阻挠中国参加电影节[N]. 人民日报, 1957-04-21(5); 昭. 1956年上半年法国电影事业情况[J]. 电影艺术译丛, 1956(11):96-97.
- [36] 上海市电影局关于外事工作的计划、报告、小结: B177-3-319[B]. 上海: 上海档案馆.
- [37] 根据当时的影评人对1956年威尼斯电影节的评述, 纪录片、儿童影展应该隶属于威尼斯国际电影节. 参阅: Fred Roos. Venice Film Festival, 1956[J]. The Quarterly of Film Radio and Television, 1957,11(3): 242-255.
- [38] 文化部电影局、上海电影公司关于一九五七年参加国际和乌拉圭电影节片名的报告: B177-3-119[B]. 上海: 上海档案馆.
- [39] 参阅: 上海市文化局关于举办法国、苏联、南斯拉夫等国电影周的计划、通报: B172-4-604[B]. 上海: 上海档案馆; 上海市文化局关于举办国内各种电影周的通知、计划、总结: B172-4-602[B]. 上海: 上海档案馆.
- [40] 参阅: I·泰洛夫, 陈元珍. 意大利的进步电影[J]. 世界电影, 1954(3):69-80; 科拉多·瓦基阿尼, 桥. 意大利进步电影的处境[J]. 世界电影, 1955(11):93-94; 君. 意大利电影工作者为反对本国政府迫害进步电影事业而斗争[J]. 世界电影, 1954(8):95-97; 昭. 乔治·萨杜尔谈中国电影[J]. 世界电影, 1957(6):97-98.
- [41] 中国电影发行公司、上海市对外友协关于意大利电影代表团计划名单、工作汇报、座谈会纪录: B177-3-120[B]. 上海: 上海档案馆.
- [42] (匈)贝拉·巴拉兹著. 何力译. 电影美学[M]. 北京: 中国电影出版社, 1986:41,66.
- [43] 北京“意大利电影周”结束[N]. 人民日报, 1957-11-06(8).
- [44] 蔡楚生. 为了电影艺术理论研究工作的繁荣——在文化部召开的艺术科学研究座谈会上的发言[J]. 中国电影, 1958(4):9-11.
- [45] 参加芬兰“中国电影节”工作总结报告: B177-3-121-32[B]. 上海: 上海档案馆.
- [46] 参阅: 中国电影发行公司、上海市对外友协关于意大利电影代表团计划名单、工作汇报、座谈会纪录: B177-3-120[B]. 上海: 上海档案馆; 中国人民对外文化友好协会上海市分会关于接待法国电影界代表访问的计划、简报: C37-2-257[B]. 上海: 上海档案馆.
- [47] 李道新. 全球电影史里的跨国民族电影——冷战全球史与20世纪50—70年代中国电影的历史建构[J]. 当代电影, 2019(5):10-17.