

# 中国电影史 研究专题Ⅱ

MONOGRAPHIC STUDY OF THE HISTORY OF CHINESE FILM

李道新 著

本书是《中国电影史研究专题》的续篇，从电影的宏观计划，联系一些重要的电影现象、电影人、电影作品，从电影文学史和文学史式的角度，进行了较为专门的问题和现象，力图在此基础上建构中国电影史。



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

# 中国电影史研究专题 II

李道新



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

## 图书在版编目( CIP )数据

中国电影史研究专题Ⅱ/李道新著. —北京:北京大学出版社,2010.7  
(博雅大学堂·艺术)

ISBN 978-7-301-17234-6

I. ①中… II. ①李… III. ①电影史—中国—高等学校—教材  
IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字( 2010 )第 098858 号

书 名: 中国电影史研究专题Ⅱ

著作责任者: 李道新 著

责任编辑: 谭 燕

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-17234-6/J · 0310

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: [pkuwsz@yahoo.com.cn](mailto:pkuwsz@yahoo.com.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752025

印 刷 者:

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 19.75 印张 331 千字

2010 年 7 月第 1 版 2010 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 35.00 元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

## 作者简介



李道新,北京大学艺术学院教授。曾获北京大学朱光潜奖教金与“十佳教师”称号。兼任《电影艺术》杂志编委以及中国电影评论学会理事、中国台港电影研究会理事、中国电影博物馆藏品鉴定委员会委员等。入选教育部 2006 年度新世纪优秀人才支持计划。

主要研究中国电影史、中国电影批评、中国电影文化、中国电影传播与中外电影关系。发表学术论文近百篇,出版学术著作 8 种。其中,《中国电影批评史(1897—2000)》获北京市第八届哲学社会科学优秀成果一等奖;《中国电影文化史(1905—2004)》获北京市第九届哲学社会科学优秀成果二等奖。

# 目 录

## 引 言 /1

## 第一章 中国电影:历史撰述的开端/10

- 第一节 影戏溯源考/11
- 第二节 影业发展论/15
- 第三节 电影进化史/19

## 第二章 中国的好莱坞梦想/24

- 第一节 从“好莱坞”、“荷来胡特”、“花坞”到“好莱坞”/24
- 第二节 好莱坞的中国影迷/27
- 第三节 中国的好莱坞梦想/31

## 第三章 中国早期电影叙事的优良传统/35

- 第一节 中国早期电影:民族民间故事的引入/35
- 第二节 “故事”的生产:曲折的情节设置和动人的情感诉求/38
- 第三节 “故事”的消费:类型期待视野和故事消费心理/41

## 第四章 “满铁”时事映画中的“王道乐土”论述/45

- 第一节 “满铁”与“满铁”时事映画/45
- 第二节 “满铁”时事映画的研究状况与拓展契机/46
- 第三节 沦陷的光影之《灿烂之满洲帝国》/48

## 第五章 马徐维邦:中国早期恐怖电影的拓荒者/58

- 第一节 马徐维邦:一个作者的诞生/58
- 第二节 《夜半歌声》:一种类型的崛起/63
- 第三节 马徐维邦与中国早期电影史/66

## 第六章 武兆堤与新中国电影的英雄叙事/71

- 第一节 从舞台英雄到银幕英雄:武兆堤的艰难转型/71

第二节 从《地下尖兵》到《七天七夜》:武兆堤的“创作曲线”/76

第三节 《英雄儿女》:作为经典的英雄叙事/82

第四节 从《沙家浜》到《山重水复》:武兆堤的英雄变奏/86

## 第七章 《舞台姐妹》作为电影经典的生成机制及其历史命运/91

第一节 从故乡戏曲到民族征象:《舞台姐妹》中的越剧/91

第二节 从“做戏”到“做人”:《舞台姐妹》中的舞台/95

第三节 从感情之“变”到命运之“变”:《舞台姐妹》中的姐妹/99

## 第八章 露天电影的政治经济学/103

第一节 露天电影:电影放映在特定时空中的特殊表现形态/104

第二节 中国露天电影的运作方式及其发展轨迹/108

第三节 作为意识形态国家机器:露天电影的政治经济学/112

## 第九章 “后九七”香港电影的时间体验与历史观念/116

第一节 “后九七”香港电影:电影中的“时间裂隙”/117

第二节 特殊命题:记忆与失忆、因果与循环/119

第三节 缺失感:怀旧的无奈与怀疑的宿命/123

## 第十章 台湾电影的“成长论述”及其精神文化特质/128

第一节 身体:恶魔的恐惧/129

第二节 性向:爱与放逐/133

第三节 族群:“在地”的美丽与忧伤/136

## 第十一章 台港电影的中国化阐释/139

第一节 台港电影:从“自我”到“他者”/139

第二节 走向“中国电影”的台港电影/141

第三节 台港电影的中国化阐释:从权威话语到个性陈述/145

## 第十二章 国产大片:史诗格局的渐显/154

第一节 “大片”情结与“史诗”意识/154

第二节 《投名状》与《集结号》:战争电影的时空架构  
及其史诗格局/156

第三节 国产大片:以动人的情感和壮阔的诗意拯救  
陷落中的历史/159

第十三章 大型国企:电影体制的改革思路与发展前景/163

第一节 建立现代企业制度与规模化的企业集团/163

第二节 走向战略联盟与产业集群/167

第三节 在战略联盟、产业集群的基础上寻求价值创新/178

第十四章 从“亚洲的电影”到“亚洲电影”/185

第一节 “亚洲电影”的提出/185

第二节 中国与亚洲各国的电影合作/188

第三节 亚洲电影的崛起与“亚洲电影”的共识/199

第十五章 电影批评:沟通政界、业界、学界与媒介的尝试/202

第一节 “大片”的可能性/202

第二节 “主流”的限度/209

第三节 “个性”的突围/221

第四节 好莱坞的中国功夫/228

第十六章 史学范式的转换与中国电影史研究/232

第一节 中国电影史研究的经典范式/232

第二节 史学范式的转换与中国电影史研究/233

第三节 中国电影史研究:新的历史可能性/234

第十七章 重构中国电影/240

第一节 作为学术的电影史研究与电影史研究的学术史/240

第二节 中国电影史研究:改革开放背景下的理论与实践/245

第三节 问题的核心:走向中国电影史学术史/264

附 录 “《申报》与中国电影”研究:中国电影 1928/269

主要参考文献/295

后 记/307

## 引 言

2006年年底,通过香港著名学者罗卡先生转发,收到澳大利亚学者法兰宾(Frank Bren)写给我的一封电子邮件。信中谈到我在《中国电影史研究专题》一书中进行的“《申报》与中国电影”研究,并结合更加翔实的资料,对中国观众第一次看到电影的日期和地点进行了更加深入的讨论。

到现在为止,我还没有就罗卡和法兰宾先生的“讨论”给予进一步的回应。说真心话,面对两位学者严谨认真的学术作风,我体会到了一种前所未有的紧张感,并陷入一种无可奈何的失语状态。首先,没有想到《中国电影史研究专题》会这么快进入海外学者的视野并引发如此深入的讨论;其次,对两位学者的材料和观点,我除了表示首肯和赞誉之外别无其他,因为他们已经比我做得更多。

记得一个从事影视制作并对电影史颇感兴趣的朋友问过我,如果1905年中国人真的拍摄了影片《定军山》,那么,他们用的是牌子的摄影机和胶片?1930年代的中国人看一场电影,要花费的究竟相当于我们现在的多少钱?另外,从1905年开始到现在,我们到底拍摄了多少部故事片?还有,像《魂断蓝桥》和《乱世佳人》这样的好莱坞电影,凭什么令中国人神魂颠倒、泪水涟涟?……一个又一个问题的抛出,弄得我坐立不安,颜面尽失。

我知道,在学界和友人心目中,我的身份是电影史学者。然而,作为一个专门从事中国电影史研究的电影人,竟然连这么多基本的电影史问题都没有搞清楚,为什么还要无的放矢地写文章,还要装模作样地教学生?

于是,我比任何人都更加怀疑我自己。粗略一算,十年来,关于中国电影史,我已经炮制了7本书与近百篇论文,还有5个大大小小的课题在进行。但发展的迹象表明:我眼中的中国电影史,正在变得缺乏自信,并且越来越疑窦丛生。



刚开始的时候,事情还没有那么严重。

1994年,我从西安西北大学来到中国艺术研究院,也从一个文学研究者变成了一个电影研究者。从对文字的体验转向对影像的感悟,似乎没有经历太多的不适与痛苦。毕竟,无论文字还是影像,都源自人类的精神与文化,并成为人类精神与文化的载体;无论文学史还是电影史,都能被理解为人类想象过去和观照现实的特定方式。就像现代学术体系中不能够缺少文学史一样,一个正常的学术氛围和电影生态,同样不能缺少电影史。至于中国电影,有关的历史叙述虽然不够完备,却还有希望接近于澄清和透明。

这样,在李少白先生的指导下,一头扎进抗日战争时期的中国电影史。在此之前,有关这一时期的中国电影史研究,除了胡昶、古泉合著的一部《满映——国策电影面面观》之外,还没有出现其他的专著;在程季华主编的《中国电影发展史》以及其他相关电影史中,涉及抗日战争时期的部分,不是太过意气用事,就是太过语焉不详。更为重要的是,由于特殊的原因,能够保存下来的抗战时期的电影报刊,还零散得缺乏基本的整理;中国电影资料馆的影片拷贝,通过艰苦的努力,个人能够看到的,除了武汉和重庆“中制”的故事片《保卫我们的土地》、《八百壮士》、《东亚之光》和《塞上风云》之外,就只有香港大地影业公司的《孤岛天堂》,新生影片公司的《前程万里》,“孤岛”时期新华影业公司的《日出》、《木兰从军》,国联影片公司的《家》,国华影业公司的《西厢记》,民华影业公司的《世界儿女》以及“沦陷”后“满映”的文化映画《东亚之光》,上海“中联”和“华影”的《春》、《红楼梦》。也就是说,抗战时期的中国电影作品,90%以上都无缘目睹。为了弥补,通过阅读比较完整的电影剧本,对另外一些在抗战时期中国电影发展过程中比较重要的影片,例如重庆的《火》(未投拍)、《伤兵曲》(未投拍)、《还我晴空》(未投拍)、“中制”的《日本间谍》、《还我故乡》,香港启明影业公司的《游击进行曲》,“孤岛”的《费贞娥刺虎》、《秦良玉》、《天涯歌女》、《乱世风光》、《一夜销魂》等作品,也有了一些感性认识,其他大量的影片,只有依靠当时发表的“本事”来揣摩了。我知道,对于一个从事电影历史研究的人来说,这种缺憾意味着什么。

随后,在1995年北京举行的庆祝世界电影诞生100周年暨中国电影诞生90周年,以及1998年重庆举行的第七届中国金鸡百花电影节学术研讨会上,相继见到了抗战时期中国电影的一些重要的当事人,如《保家乡》、《东亚之光》、《气壮山河》和《血溅樱花》的编导何非光,《保家乡》、《好丈夫》、《东亚之光》的主演王珏,《保卫我们的土地》、《好丈夫》、《青年进行曲》、《还我故乡》的编导史东山的家属以及台湾资深影评人黄仁、台湾导演李行、资深影人王为一等等。通过接触,得知已有的抗战时期中国电影史述,由于存在着某种众所周知的不公与匮乏,曾经给他们带来过严重的政治误解与深刻的心灵创伤。

电影史竟然具有如此重要的价值和意义,这是我始料未及的。在我的博士论文亦即我的第一部电影史专著《中国电影史(1937—1945)》“后记”里,我曾经郑重地表示,对治学拥有如此明确的使命意识,还得归因于这个契机;如果我们这一代电影史学者不在寂寞中坚守岗位,我们将会愧对中国电影,愧对我们的后人。

正是秉持着这样一种近乎悲壮的忧患意识和理想主义,我把自己关在了文化部第二招待所的地下室和恭王府曾为某个丫鬟居住过的偏房里,在汗牛充栋的电影文献中,寻找一条可以走向电影与历史、沟通人与人的新路径。我先要考量的是中国电影批评史。在我看来,一个世纪的中国电影史,固然是由中国的电影创作者及其影片构成的历史,但也应该包括中国电影的批评者及其批评话语。事实上,就在相对系统地探讨中国电影批评的历史过程中,我感觉自己似乎更进一步地触摸到中国电影坎坷而又多变的历史命运,以及一代又一代电影人多灾多难的生命轨迹。如果说,在由电影作者和影片文本构成的中国电影史里,总能追索到电影创作者或忍辱负重、或沉郁顿挫的心路历程,那么,在由批评文本构成的中国电影史里,也能体会到那些热爱中国电影的批评者不无急切的鼓励与责罚之声。总之,在一个运作良好的电影生态里,政界、业界与学界之间,需要组建一个彼此对话、相互理解的公共平台;而宽容,是这个公共平台必须具备的素质。否则,或噤若寒蝉、或口是心非的,就不仅仅是电影批评者,而且是这个时代和这个民族几乎所有的电影人。

历史的本质在于宽容。宽容的历史疗救着世界、民族、国家与个人的疾患。完成《中国电影批评史(1897—2000)》之后,我发现自己不再对电影挑三拣四。在此后的影评写作中,我希望更多地体谅创作者的生存环境,进入电影作品的精神世界;与此同时,力图防止任何形式的话语暴力。

《中国电影文化史(1905—2004)》的构想,就是在这样的前提下实施的。尽管由于体例和篇幅的关系,不是所有的电影作者和影片文本都能进入中国电影文化史,但我愿意以最大的努力,让那些自认为最有代表性的中国电影,在我的电影文化史中占据一席之地。这样,至少跟内地电影同样丰富、深邃和影响巨大的台湾电影与香港电影,不再以“补缀”或“附录”的方式被中国电影史简单地“接受”或“承纳”,而是在一以贯之的叙述中获得应有的历史脉络和文化身份。也就是说,一部真正完整的中国电影文化史,不仅是由郑正秋、蔡楚生、吴永刚、费穆、谢晋、谢铁骊、吴贻弓、谢飞、张艺谋、陈凯歌和张元、贾樟柯等人组成的历史,而且是由他们与李行、胡金铨、李翰祥、张彻、李小龙、侯孝贤、杨德昌、吴宇森、徐克和李安、蔡明亮、王家卫、周星驰等人共同编织而成的;而在这些重要的电影作者及其大量的影片文本背后,是两岸三地中国电影关怀民族、想象家国的精神苦旅。

在《中国电影文化史(1905—2004)》“后记”里,我表达了这样的决心:对我而言,《中国电影文化史(1905—2004)》是智力、体力和耐力的长征,是无悔于选择并无愧于生命的学术梦想。不会因为倦怠而放弃,更不会因为热爱而被灼伤。写这段话的时候,是在2004年的秋天。但也正是在此之后,我在北京大学图书馆遭遇到《申报》、《大公报》与《民国日报》等大大小小的民国报纸,“纯粹”电影史研究的信念顷刻间土崩瓦解。

## 二

尽管在此之前,美国学者罗伯特·艾伦、道格拉斯·戈梅里的《电影史:理论与实践》一书已经被翻译成中文并在中国电影学术界产生了非常重要的影响力,电影史生成机制的四个主要范畴即技术范畴、经济范畴、社会范畴和美学范畴,几乎也已成为中外电影史学者的共识,但我没有想到,由于战争的破坏、政治的干预、贫困的制约与观念的淡漠,缺乏影像与文字双重资源的中国电影学术界,真的能够从技术、经济、社会 and 美学等范畴出发构建一种全新的中国电影史。

然而,以《申报》为代表的民国报纸,分明在用自己的方式存留着中国电影从诞生到1949年的全方位记忆;而这一段历史,始终湮没在落满灰尘的图书馆,等待着后人充满好奇的目光。更有意义的地方在于:这些报纸不仅通过影片批评和放映广告告诉诸电影作品与它的创作者,而且通

过其他各种方式,诉诸电影从制片、发行到放映的各个环节以及电影的政策法规和交流传播。只要用适当的态度去对待,跟电影的回忆录和口述史相比,报纸所存留的电影史应该更加全面,更加鲜活,也更加具有说服力。如果回到报纸中,再参证电影刊物、电影档案以及其他形式的电影史料,或许可以修复电影史上存在的那些因为人为或非人为的原因而造成的巨大裂隙,最大限度上还原中国电影丰富而又深厚的历史轨迹。

这一发现令人欣喜。我相信报纸的出现,可以继续推动陷入困境并亟待创新的中国电影史研究。因此,申报了两个此前不敢设想的课题《中国电影传播史(1905—2005)》与《中外电影关系史(1896—2006)》。我在想,无论如何,至少通过报纸,我们可以弄清楚类似这样的问题:同为1936年的出品,“左翼电影”《迷途的羔羊》与“软性电影”《化身姑娘》相比,到底哪一部更为卖座?而在票房高低之间,到底暗示了一种怎样的市场格局与集体无意识?还有,20世纪20年代,面对美国电影大师D. W. 格里菲斯,中国舆论为什么只喜欢他的《赖婚》,而忽略甚至嘲笑他更为经典的《党同伐异》?

但开始追索的时候,迷惑也在开始。首先,登载电影信息的报纸多种多样,难以穷尽;报纸上的电影信息,更是汗牛充栋,不可胜数。利用有限的时间和精力,确实很难整理出一条清晰的线索,得到一些不可推翻的观点和结论。报纸的出现,不仅不能修复电影史上存在的巨大裂隙,反而把更多的黑洞暴露在电影史研究者面前,每前进一步,都有可能迷失在历史的晦暗时空,找不出回到起点的路径。

这也是我在关注了一段时间的《申报》和其他报纸之后,还无法就中国人第一次看到电影的时间和地点这个问题,跟罗卡和法兰宾两位先生进一步“讨论”的根本原因。我不敢肯定,中国人第一次看到电影的情形,是否会确凿无疑地登上某种报纸或书刊的版面;或者,在我们能够找到的最早出处之前,是否还会在另外的报纸或书刊上找到更早的出处?甚至,能够找到这个出处,真的对于我们是必要的而又重要的吗?

但事实证明,找到中国人拍摄第一部影片(或曰《定军山》)的时间和地点,对于我们真的是必要而又重要的,否则,便不会有2005年中国电影100周年的盛大庆典。一个主权国家,确实无法容忍自己的电影不明不白地起步,不明不白地发展与不明不白地衰落。正是在这样的期待中,电影史必然要被赋予建立在国家与民族利益基础之上的使命意识。同样,从个人的视点出发,一部具备人文主义精神的严肃的电影史著,至少必须

在最低限度上尊重史实,不轻视每一个个体及其独特的影像感知和生命创造。因此,考证不可或缺,第一手文献不可或缺,引文也不可或缺。对于中国电影史研究来说,漠视第一手文字和影像文献的学者是轻佻的;缺乏引文的学术是不可靠的。跟其他学术领域一样,任何电影史学者都不可能横空出世,任何电影史研究都要被镶嵌在电影学术历史的上下文之中。

既然如此,包括我自己的研究在内的中国电影史研究,便严重地愧对了——一个世纪以来的中国电影。在《中国电影史研究专题》里,我曾经表示,中国电影学术有愧于100年来中国电影的灿烂和辉煌;对于中国电影学者而言,重写中国电影史,不仅是教学的需要和献礼的雅好,而且是历史的呼唤和表达的冲动,还是不可推卸的责任和必须的承担。

可问题依然存在,并且越来越难以解答。

除了那些众所周知的疑难之外,还要面对许多亟待辨识的论题。一些曾在报纸的影院放映广告中出现的影片名字,查遍所有的电影史志都丝毫没有提及,这是为什么?是否意味着这些影片从影像到文字都会永远消逝在中国电影史的茫茫大海里?另有一些重要的电影人物,如周剑云、罗明佑和张善琨,他们的存在一度改变了中国电影的发展轨迹,但他们的所作所为,到现在似乎还是某种讨论的禁区。这便在海内外电影史学界造成了越来越难以消弭的误会和不解。而1949年之后的两岸三地中国电影史研究,何时才能完全达成资源的共享和理解的共识,在尊重历史事实的前提下走向真正意义上的中国电影史?

从人才交流和产业运作的层面上,中外电影以及两岸三地电影的合作早已开始。可迄今为止,还不太清楚在这方面我们曾经做过什么,有哪些值得吸取的经验和教训。面对这些问题,同样需要电影史学者进行认真的研讨和分析。如果说,曾经的中国电影史研究,一度以特殊的方式参与过中国电影的发展历史,那么,现在的中国电影史,不仅需要钩沉更多的史实,更需要在全球化电影产业和电影文化的进程中发出自己的声音。

### 三

然而,依我个人的体会,治电影史确实不容易。至少比文学史、美术史、音乐史、戏剧史等更加困难一些。从生态、生产,到制作、传播,从社会、经济,到技术、艺术,甚至美学、文化,电影史既可上升到国家、民族、区域

政治经济文化史的高度,又可下潜到社群、家庭、个人日常生活心态史的层面;另外,电影史不仅需要第一手的文字资料,而且高度依赖第一手的影像文献。文字资料的情况暂且不说,影像文献的现状就令人气馁。1905年至1930年间,国内大小制片公司摄制了750部以上的影片,被中国电影资料馆收藏的只有区区22部,其中还有11部是残本。但就这22部早期影片,也不是想看就能看到的。除了6部进入正版的VCD、DVD市场之外,其他16部影片基本上养在深闺无人识,更遑论版本问题了。以仅仅6部亦即不到所有影片1%的影像文献,来仔细读解或整体把握25年的中国电影历程,在我看来是不可思议的事情。更可悲的是,这种状况几乎不可改变。

然而,尽管如此,我觉得中国电影史研究还是有魅力、有前景的。近些年来,电影研究正在逐渐逸出自身的边界,走向文化、思想、史学等所谓公共知识领域。正是在与文学、历史、哲学以至人类学、社会学、经济学等学科体系进行越来越广泛的交流、对话的过程中,电影史呈现出自由、开放而又丰富、厚重的可能性。

在学者眼中,史学研究的范式确实已经发生了重大的转换。从传统的政治史到现在的社会经济史,“历史”不再仅仅被视作“时间”的流逝,而且也被读解成“空间”的变迁。历史研究的区域转向,使区域社会史成为20世纪90年代以来中国史学的重要场域。这是一种力图突破主流意识形态话语和精英知识体系的史学范式,具有强烈的本土立场和平民关怀。值得注意的是,电影史恰恰位于这种史学转型的中间环节和中介地带,正在努力清理“政治”的迷雾,复原“社会”的状貌,力图将“时间”的单一向度转换成“空间”的多维视野。这样,电影史研究在学术上的进展或突破,便不再单纯地寄望于电影史的时间分期,而是更多地仰赖于电影史的空间呈现。也就是说,中国电影史不再仅仅是中国的“电影史”,而且应该是“中国”的电影史。关键词从“电影史”向“中国”的位移,正体现出中国电影史学范式的变革。

事实上,目前一些学者正在进行或者已经完成的上海电影史、大后方电影史、香港电影史、台湾电影史以及我本人正在主持的北京电影史、长影史等,都可以被纳入中国电影史“空间”研究领域,是电影史“区域转向”的结果。但“转向”以后的中国电影史研究,如果不在电影观、历史观与电影史观、电影史料、电影史写作等方面禀赋非常自觉的反省意识,那么,所谓的“空间”和“区域”将仍是一片空白的所指,失去其本应具备的

“空间性”和“地域性”。而失去了“空间性”和“地域性”的区域电影史,并不能突破原有的思维定式和历史视域,最多只能被当作已有的中国电影史的后缀或附注,等待着来自所谓的主流、精英或权威话语的接受或承纳。

这也就意味着,真正感受到历史学“区域转向”的中国电影史研究,在其最基本的学术理路上,必须跟特定地域的特定人群、特定氛围、特定心理及特定的精神症候和文化状况联系在一起。只有这样,中国电影史才会改变其仿佛一成不变的坚固外表,拥有更加深广的问题意识和更加浓郁的人文气息。新型的中国电影史研究,也将在“国家”与“社会”之间建立复杂的互动关系的史学框架,贡献于正在走向博大之境的新史学。

迄今为止,陈山正在指导博士研究生研究电影“方志”,吴迪主编的《中国电影研究资料 1949—1979》中不少文字来自电影的“档案”;此前,还有陆弘石进行过一系列有意识的中国电影“口述史”研究。另外,汪朝光、李亦中、饶曙光、陈墨、余纪等学者,都在电影史料领域进行了个性化的开拓。这些方面的成果,推动了中国电影的史料建设及史学进展。我正在主持的《长影史(1945—2005)》,也在很大程度上进入到“档案”的层面。对照档案,才发现公开发表在各家报刊上的那些文字是多么“精致”而又“孤独”。单单依赖报刊,不仅无法呈现电影史丰富而又驳杂的面相,而且触摸不到电影史中人与人、人与事、事与事之间多元互动的张力。失去了丰富性和内在张力的电影史,是没有生命力的电影史。

在电影史写作实践上,我比较倾向于专业化的定位与职业化的选择。也就是说,电影史写作者一定要进行电影学、历史学、社会学以及思想史、文化研究等方面的专业训练,并把自己跟电影理论、电影批评者区别开来。不是说电影史学者不能从事电影理论和电影批评,而是说电影史写作需要特殊的修养和技艺,不可掉以轻心。否则,电影史写作中,不是出现一些常识性的错误,就是迫不得已地采取或明或暗的“拿来主义”(严重的构成“抄袭”和“剽窃”)。这样的案例已经很多,不必再度提起。只有出现一批专业化与职业化的电影史研究者和电影史写作者,电影史才会形成自身的学术传统,电影学术的规范才有可能被遵守。当然,学术论文、学术著作与学术成果的发表、出版与评定机制,学术导师的研究水平及其对青年学子的影响力和感召力等等,都会在很大程度上改变中国电影学术,对电影史写作构成或大或小的冲击。

另外,史学研究比其他各门学科都更加注重知识的积累和学术的传

承。离开了这一点,不仅在观念和方法上失去根据,而且在史料甄别方面也会陷入困扰。从根本上看,目前的中国电影史学术和电影史学者是寂寞的。这种寂寞并不表现在有没有获得某种虚名或实利,而是表现在电影史学术总处在自生自灭、随波逐流的状态。诚然,2005年前后,刊物上发表了不少电影史研究文章,出版社也出版了一批电影史研究著作,但总的来看,并没有就电影史学术展开一种真正的对话和交流,因为没有相应的场合、机会和氛围。大家各干各的,各取所需,各自为政。听了表扬偷着乐,一般来说听不到批评。只有几个圈内好友,偶尔惺惺相惜。另外,电影史学界跟历史学界和文学史、美术史、音乐史等学界之间还缺乏有效的联通。电影史学术的专业化程度不高,进入公共知识平台的程度更低。

在我看来,真正能够留得下来的历史著述,肯定是还原历史情境程度最高的那一种,尽管所谓彻底的还原是不可能的。与此同时,好的历史著述应该是文笔老到、个性沛然的性情之作。这是我所理解和追求的中国电影史研究的最高境界。

重构中国电影,便是永远走在这一境界的途中。

(根据《电影文学》2007年第2期的《一个电影史研究者的心灵絮语》、《电影艺术》2007年第5期的《关于中国电影史学研究的谈话》等相关内容编撰)



# 第一章 中国电影:历史撰述的开端

在1985年出版的《电影史:理论与实践》一书里,美国学者罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里指出,由于电影史的研究对象非常年轻,在美国,尽管早已出现过特里·拉姆齐的《一百万零一夜》(1926)、本杰明·汉普顿的《电影的历史》(1931)以及刘易斯·雅各布斯的《美国电影的兴起》(1939)等电影史著作,但电影史研究作为一个独立的学术领域仅有20年的历史,可以说仍然处于“萌芽状态”;其主要原因在于,20世纪60年代中期以前,电影史研究中“没有一个作者是有素养的历史学家,没有一部著作能经得起历史学术的严格标准的检验”<sup>①</sup>。事实上,如果进一步拓宽历史经验的视野与历史思考的路径,将历史理解为人类为了理解其现在、预见其未来而用以诠释其过去的那些文化实践的方式、内容和功能的“整体”,并将历史撰述理解为历史的一种“解释方法”并发挥其生活、社会与文化上的“导向意义”<sup>②</sup>,那么,任何形式的电影史研究都有其存在的价值,所有有关电影的历史撰述都是合乎目的的电影史研究实践。应该说,只有对各种相关的电影史撰述进行认真细致而又不断反复的观照,才有可能最终走向一种作为“独立的学术领域”的电影史。

20世纪20年代,中国民族影业从萌芽走向初兴,中国电影人也开始了针对电影的历史撰述。尽管不能将这种历史撰述完全当作有意识、有系统的电影史研究,但深入分析这一时期专业性电影报刊上发表的相关文字,以及1927年出版印行的《中华影业年鉴》与《中国影戏大观》,还是可以看出:在开放的心态与比较的视野中,通过影戏溯源考、影业发展论与电影进化史等撰述形式,在把电影当做一种集社会改良、民众娱乐、艺

---

① [美]罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,北京:中国电影出版社,1997年版,第30—34页。

② 参见[德]约恩·吕森:《历史思考的新途径》,蔡甲福、来炯译,上海:上海人民出版社,2005年版,第11页。

术追求与商业竞争于一体的新兴实业的前提下,秉持着一种民族主义立场与历史进化观念,20世纪20年代中国电影的历史撰述,拥有一个不同凡响的起点与较高水平的开端。

### 第一节 影戏溯源考

无论追溯影戏源流,还是论述电影发明,都是中外电影历史撰述中首当其冲的重要问题之一;尤其是在电影诞生不久便已进行的相关努力,更因是作者的直接经验和亲身经历得出的见解和判断而显得弥足珍贵。虽然这种努力大多零星而不成系统,得出的一些见解和判断也带有片面性,但电影史研究能从中获得不可多得的教益。亨利·朗格卢瓦在谈到法国电影史家乔治·萨杜尔的电影史研究时,便充分估量了1909—1912年间出版的一些最早论述电影起源的“小册子”所具有的价值和意义。<sup>①</sup>在中国,20世纪20年代兴起的影戏溯源考,也为此后的中国电影史研究提供了丰富的原始资料 and 值得重视的关键信息。

实际上,由中国人所展开的最早的影戏溯源考,出现在电影刚刚诞生的19世纪末期。在1897年9月5日上海出版的《游戏报》第74号上,登载了一篇《观美国影戏记》。这是迄今为止所知在中国报刊上发表的最早的影评文字。<sup>②</sup>这篇文章不仅详细记录了1897年8月间奇园所映影片内容以及作者对这些影片的观感,而且第一次对“中国影戏”的起源及其与“美国影戏”的关系问题提出了自己的见解。作者指出:“中国影戏始于汉武帝时,今蜀中尚有此戏,然不过如傀儡以线索牵动之耳。曾见东洋影灯,以白布作障,对面置一器,如照相具,燃以电光,以小玻璃片插入其中,影射于障,山水则峰峦万叠,人物则鬓眉毕现,衣服玩具无不一一如真,然亦大类西洋画片,不能变动也。近有美国电光影戏,制同影灯而奇妙幻化皆出人意料之外者。”在作者看来,“影戏”具有从“中国影戏”到“东洋影灯”再到“美国电光影戏”的漫长历史,这是“影戏”走向“奇妙幻化”亦即不断进步的一个发展历程;而从汉武帝时代的“中国影戏”出发

---

① [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,北京:中国电影出版社,1982年版,“序”,第2页。

② 程季华主编:《中国电影发展史》(第一卷),北京:中国电影出版社,1981年第2版,第8页。

追溯“美国影戏”的源头,虽然不无附会之嫌,但也体现出19世纪末期中国思想界、史学界、舆论界与影评界力图鼓舞民气却又深感民族危机的矛盾心理。

此后,“影戏溯源考”不仅成为中国电影历史撰述的主要形式之一,而且成为中国电影界坚守民族主义立场的重要环节。

在为上海《影戏杂志》所作的序言里,周剑云也将“影戏”的源头追溯到中国,不过不是汉武帝时代的“中国影戏”,而是19世纪80年代前后的“滦州影”。周剑云指出:“三四十年前中国也有影戏。中国影戏也是用布幔,不过不用电光,而用红烛,雇用唱戏的,暗中歌唱,作傀儡舞,叫做‘滦州影’。名伶刘永春、金秀山都做过这种影戏。中国伶人以做过影戏者为贱业。可惜当时没有人发明电术,否则,传到现在,也可以与欧洲影戏比美了。”<sup>①</sup>在考证影戏源流的同时,深为中国的“滦州影”无法跟“欧洲影戏”同日而语表示遗憾,一种错失良机的惋惜感与虽败犹荣的民族自尊心跃然纸上。

1927年1月,上海的中华影业年鉴社出版了程树仁主干(主编)的《民国十六年中华影业年鉴》。<sup>②</sup>其中,程树仁所撰《中华影业史》一文,以大量篇幅集中于“影戏之造意原始于中国考”。在这里,周剑云提到的“昌黎之滦州影戏”,仅仅被当做与“浙西杭湖一带之旧影戏”、“甘肃之灯影戏”、“湘省之旧式影戏”等并列的“近时各地旧式影戏”之一种;而“近时各地旧式影戏”,也只是跟中国民间的“手影”、“走马灯”以及“汉武帝观影”、“宋代以后盛行影戏”等并列的“影戏造意”之一。可以看出,程树仁没有打算直接进入“影戏源流”与“中国影戏”之间关系的命题,而是通过转录《申报》等报刊上的相关文章,提出了“影戏之造意”始于中国的基本观点。在中国电影的历史撰述中,选择这种独特的角度来考察问题,确实既能为中国电影的发展找到更为久远深厚的依据,又能为中外舆论所接受。

即便如此,还是有人就“滦州影戏”与“影戏发源”的问题展开了进一步的讨论。在上海的《电影月报》上,沈小瑟也如周剑云一样描述了“滦州戏”,作者不仅把“滦州戏”当做世界“最初的影戏”,而且明确表示:

① 周剑云:《〈影戏杂志〉序》,上海:《影戏杂志》1922年第1卷第2号。

② 程树仁主编:《民国十六年中华影业年鉴》,上海:中华影业年鉴社,1927年版,第(2)1—15页。

“要论影戏的发源,更早的还是我们中国。”<sup>①</sup>跟周剑云的观点相比,可谓过犹不及。颇有意味的是,同样在《电影月报》上,一位自称滦州人的作者不仅认为“滦州影戏”作为中国“土产的影剧”,本来没有“讨论的价值”,而且对家乡的“滦州影戏”及中国人的不思进取表现出深深的怨怼:“可恨中国人只会故步自封,假若再更形变相,深思追求,未尝不可发明一种惊人的艺术,为什么总抄袭欧美,拾人家的唾沫呢?”<sup>②</sup>显然,在“滦州影戏”与“影戏发源”的问题上,各种观点之间还存在着不小的分歧,但无论如何,浸透其中的民族主义情感总是一致的。<sup>③</sup>

除了考辨“中国影戏”与“影戏发源”之间的关系问题之外,20世纪20年代的影戏溯源考还包括考辨欧美影片最早来到中国、中国人第一次拍摄电影以及中国最早的影业公司等方面的内容。《中国影戏谈》(管大,1921)、《〈影戏杂志〉序》(周剑云,1922)、《影戏输入中国后的变迁》(管际安,1922)、《商务印书馆的影戏事业》(1924)、《本刊之使命》(剑云,1925)、《数年来之海上电影事业谈》(柏华杰,1927)以及《中华影业史》(程树仁,1927)、《中国影戏之溯原》(徐耻痕,1927)等文章均在不同程度上有所涉及。

管大的《中国影戏谈》谈到了“中国影戏片第一次发现”及“中国影戏专组公司之始”这两个十分重要的有关中国电影源流的问题。遗憾的是,作者没有借助亲身经历或考证求索,给出“中国影戏片第一次发现”的具体时间和地点,只是根据推论,“断言”中国第一次出品的影片,为“极简陋不堪之作”;至于“中国影戏专组公司之始”,作者认定为民国二年(1913)“某国人在沪组织”的亚细亚影片公司。<sup>④</sup>随后,周剑云在《〈影戏杂志〉序》中考察了西洋影戏最早输入中国的时间、路径及具体状况:“考影戏输入中国,不过二十年,由香港以至上海,由上海以至内地。最初开演,大半短篇,破碎不全,往往现模糊中断之弊。看影戏的人遇到这

① 沈小瑟:《电影的过去与将来》,上海:《电影月报》1928年第4期。

② 英之:《谈谈我们土产的影戏》,上海:《电影月报》1928年第7期。

③ 当然,也有观点直截了当地将“影戏源流”或“电影的发明者”跟所谓的“中国影戏”割裂开来。在《影戏溯源考》(上海:《影戏杂志》1921年第1卷第1号)里,作者肯夫较为详细地考察了“活动影戏”的发明历程,指出:“‘影戏是谁发明的?’假使有人把这个问题来问我,我就直截痛快的回答道:‘影戏是安迭生(Thomas Edison,美人,1847年生)发明的。不过当时还有许多人,也为了这事,费去许多心血,得到很有价值的成效。’”

④ 上海:《影戏杂志》1921年第1卷第1号。

种片子,不说下雨,便说打闪。既不识西文,又无说明书,只图看热闹,实在是莫名其妙。”文章中,周剑云还否定了此前把商务印书馆当做中国最早“摄中国影戏者”的观点,认为是民国二年郑正秋、张石川组织的新民公司“最先尝试”。<sup>①</sup>三年后,在为《明星特刊》所作《本刊之使命》一文里,周剑云仍然表示:“中国影戏之发轫,始于民二之亚细亚影戏公司。”<sup>②</sup>在这一点上,周剑云和管大的观点一脉相承。持相同观点的还有柏华杰,他在香港出版的《银光》杂志上发文指出:“吾国电影事业,始于民二,发源于海上,成于民十一。”<sup>③</sup>而管际安在《影戏输入中国后的变迁》一文中,则把西洋影戏最早输入中国的年代往前追溯了近十年,将“二三十年”前即19世纪90年代那些叫做“幻灯”的“死片”也包括在内。<sup>④</sup>

在上述文章的基础上,程树仁发表在《民国十六年中华影业年鉴》中的《中华影业史》,对“新式影戏由洋人输入中国之时期”与“中国人自行经营新式影戏事业之时期”两方面的问题进行了更为细致的考辨归纳。<sup>⑤</sup>关于西洋影戏最早输入中国的时间与路径,程树仁的观点跟周剑云完全相同;但程树仁还加上了1909年美国人布拉斯基(Benjamin Brodsky)在上海组织亚细亚影片公司摄制《西太后》、《不幸儿》,并在香港摄制《瓦盆伸冤》、《偷烧鸭》,以及“民国二年(西历1913年)美国电影家依什尔为巴拿马赛会来中国摄制影戏,张石川、郑正秋等组织新民公司,由依氏摄了几本钱化佛、杨润身等十六人所演之新戏而去”等相关信息。在“中国人自行经营新式影戏事业之时期”,程树仁叙述了1903年林祝三从欧美携带影片和映片机器回国,在北京打磨厂借天乐茶园公映影片一事,明确表示这是“吾国人自运各国影片来华开映之始”。另外,还列举了“民国七年,商务印书馆鲍庆甲设影片部,从事制片”以及“民国十一年(西历1922年)前国务总理周自齐氏创办孔雀电影公司,聘留美影剧专家程树仁返国译片,将欧美影片加入汉文说明,为洋片加入华文说明之始”等重要内容。在这里,程树仁似乎并不把张石川、郑正秋等组织的新民公司当做“中国影戏专组公司之始”,而是倾向于把商务印书馆当做中国最早的

① 上海:《影戏杂志》1922年第1卷第2号。事实上,在《商务印书馆的影戏事业》(上海:《电影杂志》1924年第3期)一文中,还有这样的介绍:“我国影戏事业,敝馆举办最早。”

② 上海:《明星特刊》1925年第1期(《最后之良心》号)。

③ 柏华杰:《数年来之海上电影事业谈》,香港:《银光》1927年第2期。

④ 上海:《戏杂志》1922年尝试号。

⑤ 上海:中华影业年鉴社,1927年版,第(2)17—19页。

“摄中国影片者”,跟管大、周剑云、柏华杰等人的观点相冲突。

然而,在徐耻痕编纂的《中国影戏大观》里,《中国影戏之溯原》一文摒弃所有的铺垫,径直从“民国肇造”时期亚细亚影戏公司与民鸣社张石川等人合作,尝试拍摄《二百五白相城隍庙》、《五福临门》等影片之事开始叙述中国影戏的源头。<sup>①</sup>很明显,徐耻痕不同意程树仁的观点,而是跟管大、周剑云、柏华杰等人一样,将中国最早拍摄电影的活动归结为1913年新民公司的拍片实践。

至此,20世纪20年代的影戏溯源考,基本达成以下三点共识:第一,影戏由中国首倡其意;第二,西洋影戏1902年前后由香港进入上海,再由上海进入内地其他地区;第三,中国人自组影戏公司拍摄中国电影,是从1913年张石川、郑正秋的新民公司开始的。

## 第二节 影业发展论

如果说,20世纪20年代的影戏溯源考,是为了替刚刚兴起的中国电影寻获存在的依据和出发的原点,一定程度上满足了这一时期中国人对本土电影作为一种民族影业的身份期待与文化认同,那么,同一时期各报刊书籍登载的各种影业发展论,则将历史撰述的视野聚焦于彼时彼地已在展开的电影实践,通过描述影业变迁和回顾影人生平,梳理中国电影初兴时期的生态环境,为正在兴起的民族影业提供一个可资反省的空间。

在此前后,通过译述或转引等方式,好莱坞的影业传奇及欧美的明星小史连篇累牍地出现在各种报章。其中,顾肯夫译《二大城争雄记》(1922)一文,第一次在专业影刊上向中国读者系统介绍了好莱坞<sup>②</sup>;接下来,镜湖译《美国影片出产中心点荷来胡特之开辟史》(1924)以及陈寿荫的《自彊室电影杂谈》(1924)、陈趾青的《在摄影场中》(1928)等文章<sup>③</sup>,均描绘了好莱坞的影业传奇并对好莱坞表现出特殊的艳羡心态。1928年10月,还有一本名为《好莱坞周刊》的电影杂志在北京创刊。除此之外,上海的《电影杂志》、《明星特刊》与香港的《银光》等专业影刊,相继

① 上海:合作出版社,1927年版,第1页。

② 上海:《影戏杂志》1922年第1卷第3号。

③ 分别载于天津:《电影周刊》1924年第6期;上海:《电影杂志》1924年第2号;上海:《电影月报》1928年第4期。

以较大篇幅,连载过《葛礼斐斯成功史》(1924)、《罗克自述史》(1925)、《却泼林的成功》(1927)、《范伦铁诺小史》(1928)等明星传记。通过这些方式,中国观众对好莱坞有了更多的了解和兴趣。正是在这一过程中,中国电影界也逐渐认识到,描述影业变迁和回顾影人生平,不仅有利于吸引本土观众,而且对于正在进行的电影活动具有不可多得的导向性。

20世纪20年代,电影是一种集社会改良、民众娱乐、艺术追求与商业竞争于一体的“新兴实业”的观点被有识之士提出,并逐渐深入人心。<sup>①</sup>而作为“新兴实业”重要载体的影业公司及其电影人的盛衰沉浮,也成为影评及舆论关注的焦点。在描述民族影业的组织、结构、制片、发行和放映等各个环节的同时,努力张扬一种悉心经营、义利并举的合作精神,借以服务社会、发扬国光,并与欧美电影相抗衡,是这一时期影业发展论主要的价值诉求。

早在1921年,管大的《中国影戏谈》便认真关注亚细亚影片公司和商务印书馆的电影活动,认为亚细亚影片公司的“办事人”把影戏当做一时的“投机事业”,公司的资本也不充足,因此所拍摄的电影“大半无意识”,“如旧剧中之滑稽戏”;商务印书馆拍摄的《天女散花》《春香闹学》等,取材并不适合影戏,所以“足供未看过梅兰芳及嗜梅极深者之瞻仰”,却“不足为中国影戏之光”;作者非常赞赏山东人关文清想要组织中国影片公司,“于影戏上为中国人争人格”的举措,希望关文清进展顺利,能够建立一家“极美满之中国影片公司”。<sup>②</sup>针对商务印书馆,柏荫的《对于商务印书馆摄制影片的评论和意见》(1922)更是希望它“振作精神”、“大大改良”,不要把影戏当做一种“副业”或者一个大印刷公司的“点缀”,而不肯用“再大些的力量去做”,却让外国来的影片“横行全国”。<sup>③</sup>

---

① 主要参见解管大:《中国影戏谈》,上海:《影戏杂志》1921年第1卷第1号;顾肯夫:《发刊词》,上海:《电影杂志》1924年第1卷第1号;春愁:《中国电影事业之前途》,香港:《银光》1926年第1期;周剑云:《中国影片之前途》,上海:《电影月报》1928年第1、2期。在《今后的努力》(上海:《电影月报》1928年第7期)一文里,剑云明确指出:“我们站在电影界为中国影片工作已经十年了。我们认定电影事业是新中国的新实业。它的本质是纯洁的,它的生命是永久的,它的资产是丰富的,它的功效是伟大的,它的势力是雄厚的,它的前程是不可限量的。我们应当要用全力去培植它,爱惜它,保护它,使它受充分的艺术教育,将来能够在国际电影界占一席之地。”

② 上海:《影戏杂志》1921年第1卷第1号。

③ 上海:《影戏杂志》1922年第1卷第2号。

随着影戏事业的发展,影业公司也在逐渐增多,但其中不乏投机取巧、唯利是图者,跟当初上海交易所的情形几乎可以相提并论。面对这种状况,有文章指出:“我国的影戏事业还在萌芽时代,发扬而光大之,全仗群策群力。所以影片公司的发起,实在不厌其多。不过发起的人,必先具有雄厚的实力和远大的眼光……既竟投身影戏界中,便应把发达我国的影戏事业和提高我国影戏界的名誉为己任。”<sup>①</sup>事实上,这一时期的舆论口径,除了强调影业公司的使命感和责任感之外,还就中国影业发展的现状及其存在的问题,特别提出了各家公司之间精诚合作的重要性和必要性。有文章考察了中国电影之所以“故步自封”的原因,认为主要在于“资本拮据”和“外侮侵袭”,提出有必要联合那些具有“真正的热忱”的影片公司和华商影院,设立“电影公会”,共同“抵御一切”<sup>②</sup>;也有文章联系美、德、法、英、日等国电影发展的经验,结合国产影片营业一度“销路尚好”但很快便“一落千丈”的局面,提出制片者和营业者“通力合作”的可能<sup>③</sup>。正是由于认真地回首和反思了国产电影短短的发展过程中出现的问题,并很快地找到了问题的症结,1926年夏,上海的明星、上海、神州、大中华百合、民新等影片公司发起创办了六合影戏营业公司。这是一家国产影片的发行联营机构。郑正秋还发表文章,开门见山地指出:“幼稚的中国电影界,处在这商战剧烈的时代,战斗力非常之薄弱,非有合作的大本营,不足以迎敌!”<sup>④</sup>

诚然,上述有关影业发展的著论,侧重为影业机构以至整个中国电影提供前进的策略与发展的方向,历史撰述的意味并不十分明晰;但在程树仁主编的《民国十六年中华影业年鉴》与徐耻痕编纂的《中国影戏大观》里,可以清楚地发现,“年鉴”与“大观”的内容主要集中在影业发展领域,主编和编纂对中国影业的发展历史,同样颇有见地。

在《民国十六年中华影业年鉴》里,罗列“国人所经营之影片公司”之前,程树仁写下了这样一段话:“民十以来,影片公司之组织,有如春笋之怒发,诚极一时之盛。然其中忽起忽落,时开时闭,记不胜记……吾皇帝子孙对于此影戏新事业,勇于尝试,勇于投资,前仆后继,屡蹶屡起,一番

① 风昔醉:《影片公司与交易所》,上海:《电影杂志》1924年第2号。

② 卢稚云:《设立电影公会之必要》,上海:《银星》1926年第4期。

③ 徐浏如:《影片营业的发展》,上海:《歌场奇缘》特刊,国光影片公司,1927年印行。

④ 郑正秋:《合作的大本营》,上海:《电影月报》1928年第6期。



令人起敬之精神。”<sup>①</sup>作者尽管没有结合具体的历史实例分析中国影业“忽起忽落”、“时开时闭”的独特情状及其内在原因,但以一种相对开放、宽容的心态,对作为“新事业”的中国影戏及其奋斗精神给予了莫大的鼓励和赞赏。与此相反,在罗列“影戏院总表”之前,程树仁却心情沉重地指出:“影戏院,影片之唯一主要消场也。顾吾纵横万里号称四百万里之中华民国,才只有 156 个影戏院耳。而此区区之数,十九又皆受外商之操纵,险矣哉!吾中华民国之影戏事业也,制片事业已风起云涌矣;今后且看爱国志士其努力勇往直前从事于建设影戏院之事业乎!国内影戏院多,则制片者可免仰南洋购片商之鼻息矣。幸国人急起而图之。”<sup>②</sup>可见,面对中国影业的发展历史,作者没有大而化之地进行简单的价值判断,而是将制片业和发行放映业区别开来,根据两者的不同规律,进行具体的分析探讨。既从长计议,又直面现实,不失为历史撰述的成功范例。

值得关注的是,《民国十六年中华影业年鉴》印行三个月之后,《中国影戏大观》也出版面世。在“关于影戏出版物之调查”一栏里,已赫然列入《中华影业年鉴》。徐耻痕指出:“年鉴一书,本不易编。第一,中国影戏事业,散漫无稽,考查难期真实;第二,材料枯窘,不能使阅者发生兴味。”接着,徐耻痕以主编程树仁此前“无籍籍名”且刚从美国回来,对中国影戏情形“尤多隔阂”,批评《中华影业年鉴》尽管所得结果“尚称详细”,但在文字材料和照片使用方面“太滥”,并且“每多与影业无关”。<sup>③</sup>应该说,徐耻痕对程树仁的努力不无苛责,《中国影戏大观》在名人题字、演员介绍等方面存在的问题同样触目,其中摘录的“影戏中之韵文种种”更有些莫名其妙;但跟《中华影业年鉴》相比,《中国影戏大观》确实已有较大进展。首先,栏目更加丰富,计有“袁寒云先生题字”、“李浩然先生题诗”、“女明星之签字式”、“中国影戏之溯原”、“沪上各制片公司之创立史及经过情形”、“导演员之略历”、“中央影戏公司组织之经过”、“男演员之略历”、“电影演员联合会之今昔”、“女演员之略历”、“六合影戏公司之概况”、“小说家与电影界之关系”、“海上各影戏院之内容一斑”、“各公司出品一览表”、“关于影戏出版物之调查”、“介绍影戏中之韵文种种”等,并专附男女明星照片 16 页;除此之外,《中国影戏大观》的内容也

① 上海:中华影业年鉴社,1927 年版,第(3)1 页。

② 同上书,第(33)1 页。

③ 上海:合作出版社,1927 年版,“关于影戏出版物之调查”,第 6 页。

更加广博。编纂者已不再满足于简单地罗列出一些相关的人名、片名或公司名,而是力图对所涉及的对象进行较有深度的考辨、分析。例如:在“沪上各制片公司之创立史及经过情形”里,不仅涉及国光、明星、上海、长城、民新、神州、大中华百合、天一、朗华、大中国、开心、友联、大亚、东方第一、爱美电影社、华剧、非非、快活林、联合、沪江、新人、三友等 22 家沪上制片公司,而且对各公司的“创立史”及“经过情形”进行了比较全面和相对深入的阐述;论及明星影片公司,编纂者指出,当下舆论之所以在上海的影片公司中“莫不首推明星”,主要是因为其“艰难缔造之精神”,远非其他公司所能及,而总的看来,明星出品,“以通俗胜”。<sup>①</sup>现在看来,作为一部介于“影业年鉴”和“电影历史”之间的出版物,《中国影戏大观》不仅搜罗整理了大量影业资料,而且为此后中国电影的历史撰述奠定了重要的基础。

### 第三节 电影进化史

如本章开头所述,尽管在美国,20 世纪 60 年代中期以后,电影史才作为一个独立的学术领域而为学界所关注,但在此之前,并不排除各种形态的电影史撰述及其存在的价值和意义。正如亨利·朗格卢瓦所言,法国杰出导演路易·德吕克不是一个电影史学家,但他的著作因预言到未来并涉及历史而应属于“历史”的范畴并在历史上很重要。<sup>②</sup>对于中国电影来说,20 世纪 20 年代的历史撰述同样可作如是观。

从 19 世纪中期开始,面对封建社会的衰落和西方势力的入侵,身处民族危机的中国思想界和史学界开始运用今文经学的变易思想和历史进化观念来解决问题;20 世纪初,方兴未艾的中国新史学也以历史进化论作为重要的思想武器。<sup>③</sup>进入 20 世纪 20 年代,中国舆论界和影评界大多已从内心深处接受了进化论所昭示的阐释过去、理解现在和期待未来的思维方式。正是因为如此,这一时期中国电影的历史撰述,在对民族影业的发展历程进行具体分析、阐发的过程中,倾向于选择一种描述电影历

① 上海:合作出版社,1927 年版,“沪上各制片公司之创立史及经过情形”,第 3—4 页。

② [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,北京:中国电影出版社,1982 年版,“序”,第 3 页。

③ 参见李泽厚:《中国近代思想史论》,北京:人民出版社,1979 年版。

史不断从低级走向高级的进步的“电影进化史”。

应该说,这一时期中国电影的历史撰述者大多是电影从业者和一般影评者,并不具备明确的“历史”意识。当然,也有少数撰述者意识到了“历史的眼光”或“历史的批评”对于批评电影的重要性。有文章指出,要做一个艺术批评家,至少必须具备六个条件,除了“有艺术赏鉴的眼光”、“懂得艺术上真善美的学理”、“抱着和平公正的态度”、“对于专门艺术有研究的心得”以及“有处世的经验,而能洞悉社会状况”之外,就是要有“历史的眼光”,能够“考察时代关系”。<sup>①</sup>同样是在讨论电影批评的时候,洪深也明确地倡导一种“历史的批评”。洪深指出:“所谓历史的批评者,乃以作者为主要,举作者之个性及其生平,凡可以影响作品之成绩者,皆有研究之价值。”<sup>②</sup>显然,这是一种在进化史观基础上得到丰富和发展的辩证唯物史观。需要说明的是,在20世纪20年代,马克思主义与西方电影都传到中国不久,中国民族影业也是初出茅庐,是不可以期望这一时期的中国电影撰述者能够以发展、联系的观点看待中国电影史的;而这样的期望,在20世纪30年代中后期亦即郑君里的《现代中国电影史略》(1936)出版之后,终于得到了一定程度上的满足。

20世纪20年代中国的电影进化史,同样受到欧、美、日等国各类影史的启发,并散见于各种影评文字之中。这一时期,在中国报刊上,不仅有《寒带影戏史》(1922)、《欧洲之电影事业》(1924)、《有声电影发明史》(1928)、《英片在新政律底下的趋势》(1928)等一类文字<sup>③</sup>,而且专门对日本电影史、美国电影史进行了大量的翻译、介绍和简短的分析、评价。针对日本电影,主要有《日本的影戏》(1921)、《日本影片事业调查记》(1925)、《日本影戏杂记》(1925)、《日本电影事业之发达》(1926)、《现代日本电影之一瞥》(1928)等作介绍<sup>④</sup>;美国电影则至少有《美国电影发达之原因》(1925)、《美国导演家近况》(1926)、《美国电影发达外史》(1928)、《美国银

① 松庐:《告电影批评家》,上海:《电影杂志》1925年第12号。

② 洪深:《电影之批评》(续),上海:《明星特刊》1927年第20期(《无名英雄》号),明星影片公司,1927年1月印行。

③ 分别载于上海:《影戏杂志》1922年第1卷第3号;天津:《电影周刊》1924年第15期;上海:《电影月报》1928年第8期;上海:《新银星》1928年第4期。

④ 分别载于上海:《影戏杂志》1921年第1卷第1号;上海:《电影杂志》1925年第9号;上海:《电影杂志》1925年第9号;上海:《明星特刊》第10期(《多情的女伶》号),1926年4月,明星影片公司印行;上海:《电影月报》1928年第7期。

幕外史》(1928—1929)等被译成中文。<sup>①</sup> 这些电影史文字的译介引入,使这一时期中国电影的历史撰述拥有了一个开放的心态和比较的视野,并使其在进化史观的基础上始终秉持着一种民族主义立场。

以进化史观观照中国电影,往往使撰述者倾向于把不到十年的中国影业分成若干阶段或时期,在以“进步”作为评价标准并以不断“进步”作为当前职责和未来方向的同时,对民族影业采取一种批判和指斥的姿态,甚至演变为一种苛责。这在《中国影戏谈》(管大,1921)、《影戏输入中国后的变迁》(管际安,1922)、《中国电影事业之将来》(尹民,1924)、《中国影戏剧本的必要特点》(马二先生,1924)、《影戏剧本应当向那一条路上走?》(卓呆,1924)、《中国影戏院统计史》(顾肯夫,1924)、《本刊之使命》(剑云,1925)、《影片审查问题》(凤昔醉,1925)、《电影前途之我见》(心佛,1926)、《民国十五年之三大希望》(漱玉,1926)、《电影漫谈》(凤昔醉,1926)、《论中国电影事业之危状》(汪煦昌,1926)、《中国电影事业之将来》(卢楚宝,1926)、《中国电影事业之前途》(春愁,1926)、《论国产影片前途之危险及其补救》(李剑虹,1926)、《数年来之海上电影事业谈》(柏华杰,1927)、《中华影业史》(程树仁,1927)、《中国影戏之溯原》(徐耻痕,1927)、《吾国影戏的进步》(王元龙,1928)、《中国影片之前途》(剑云,1928)、《电影的过去与将来》(沈小瑟,1928)、《今后的努力》(剑云,1928)、《中国电影之将来》(陈大悲,1928)等文章中,均有不同程度的体现。<sup>②</sup>

在《影戏剧本应当向那一条路上走?》(1924)一文里,卓呆指出:“中

---

① 分别载于上海:《电影杂志》1925年第12号;上海:《影戏世界》1926年第11期;上海:《电影月报》1928年第1—6期;上海:《电影月报》1928—1929年第7—12期。

② 分别载于上海:《影戏杂志》1921年第1卷第1号;上海:《戏杂志》1922年尝试号;天津:《电影周刊》1924年第24期;上海:《电影杂志》1924年第1卷第1号;上海:《电影杂志》1924年第3号;上海:《电影杂志》1924年第5号;上海:《明星特刊》第1期(《最后之良心》号),1925年5月,明星影片公司印行;上海:《明星特刊》第1期(《最后之良心》号),1925年5月,明星影片公司印行;上海:《明星特刊》第7期(《新人的家庭》号),1926年1月,明星影片公司印行;上海:《影戏世界》1926年第11期;上海:《明星特刊》第16期,1926年9月,明星影片公司印行;上海:《神州特刊》第2期,1926年2月,神州影片公司印行;上海:《银星》1926年第2期;香港:《银光》1926年第1期;上海:《苦乐鸳鸯》特刊,长城影片公司,1926年印行;香港:《银光》1927年第2期;《民国十六年中华影业年鉴》,上海:中华影业年鉴社,1927年版;《中国影戏大观》,上海:合作出版社,1927年版;上海:《电影月报》1928年第1期;上海:《电影月报》1928年第1、2期;上海:《电影月报》1928年第4期;上海:《电影月报》1928年第7期;上海:《电影月报》1928年第7期。

国的影戏,近来渐见发达;选择材料和编著剧本,也略为进步些了。”随后,卓呆把中国影戏(剧本)分为四个时代,即“混乱时代”、“模仿时代”、“投机时代”和“过渡时代”。在他看来,中国影戏(剧本)的第一时代即“混乱时代”,“拉到篮里就是菜”,也不问“材料合不合”,“编法行不行”,只要有“情节”,不管什么都可以摄成影戏;后来便是“模仿着外国的侦探等片”,“很单调的构成着”,“兴味极薄”;过了这个“模仿时代”,中国影戏(剧本)将“惊人的案子”做了影戏的材料,进入“投机时代”;现在(1924年)是“不免采用些新旧小说”的“过渡时代”,大家都在“徘徊”。按卓呆的观点,中国影戏(剧本)只有向着那“文艺的”一条道路上去,才是“终极目的”。

跟卓呆一样,在《电影漫谈》一文里,凤昔醉也把刚刚兴起不久的“中国电影事业”划分为三个时期。第一时期为“四五年前”,一片问世,观众热烈欢迎,其实影片与观众的程度“同一幼稚”;“一二年来”为第二时期,中国影片就如“雨后春笋”,“出量倍增”,但“成绩优美”者仍不多见,劣片很快便被“淘汰”,制片商也“十九失败”;当今(1926年)则为第三时期,电影事业“飘摇无定”,制片商“各自为政”,“漫无联络”。至于电影界前途如何,凤昔醉表示“未能乐观”。

如果说,卓呆、凤昔醉以及此时的许多撰述者还只是从表面上捕捉到了中国电影的某种进化轨迹,那么,漱玉在《民国十五年之三大希望》一文中的论述,则力图从内在层面把握中国电影的发展规律。文章指出:“国制影片产生以来,忽忽已六载有余。此六年中之建设与淘汰,不无回顾之感想。就建设方面而言,则影剧公司由草创而至于正式成立;摄影场由简陋而渐趋完备;所制影片,则由‘有影无戏’而实践‘有影有戏’之地位。余如光线、背景、化装之属,亦莫不较昔为优。故以表面进步之成绩观之,爱好国产影片之观众,似可以稍稍引慰矣。就淘汰方面而言,则学识不足经济缺乏之制片家,已随起随扑。意味枯燥表演难堪之出品,亦不复存在,未始非乐观之景象也。虽然,窃以为此种乐观,仅为形式上而非实际上之乐观。”——既从制片公司和观众反应的角度总结了“国制影片”的成绩,又对“国制影片”的技艺水平进行了历时性的描述,尤其是提出了国产影片从“有影无戏”到“有影有戏”的发展脉络,非常具有说服力。更为重要的是,文章作者能从“形式”和“实际”这两个不同的层面入手,冷静分析中国电影的“进步”,认为只有具备“大规模之影片公司”、“新思想之影片”和“真才艺之演员”,中国电影才会真正出现“乐观之景

象”。可以说,这样的历史撰述还是具有较高水平的。

20世纪20年代,周剑云不仅是一位重要的电影制片家,而且是一位著述颇丰、影响深远的电影史论撰述者。从1922年开始,周剑云陆续在《影戏杂志》、《申报》副刊《自由谈》、《明星特刊》、《电影月报》等报刊发表《〈影戏杂志〉序》(1922)、《影戏谈》(1922)、《本刊之使命》(1925)、《郑正秋小传》(1925)、《五卅惨剧后之中国影戏界》(1925)、《中国影片之前途》(1928)等文章,均能从中外比较、史论结合的高度阐发中国电影的历史与现状,很大程度上提升了中国电影历史撰述的理论水准。在《中国影片之前途》里,周剑云不仅认真地诠释了电影乃“新兴之实业”的观点,而且准备把自诞生至1928年的中国电影分为四个时期。遗憾的是,由于事务缠身,周剑云只在文章中详细地探讨了“正名”、“影片乃新兴之实业”、“资本家何不投资于影片公司”、“舆论之消沉”等四个方面的问题,而对制片公司、创作者、影片商、影戏院、观众心理等文章中已经列出的各个领域,却无暇顾及。然而,从已有内容看,周剑云文章具有不可多得的论断力和雄辩色彩。例如,在“资本家何不投资于影片公司”一节,周剑云便多方寻求原因,并以当年明星影片公司外埠招股的事例,说明中国资本家沉湎于“无聊之消遣”、“无投资于正当实业之兴味”的特点;而在“舆论之消沉”一节,周剑云更是描述了影业初兴至当下(1928年)影评界与产业界和观众之间的互动关系,以及报纸对“无聊之批评”的态度的转变。总之,周剑云总能深入影业发展的历史脉络,从中得到颇有价值的事实作为立论的依据。也就是说,周剑云的史论撰述,既富有电影理论的思辨性,又具备电影历史撰述的特质。

电影进化史是20世纪20年代中国电影历史撰述的重要形式,跟影戏溯源考、影业发展论一起,标志着中国电影历史撰述的开端。

(原载《当代电影》2008年第1期)

## 第二章 中国的好莱坞梦想

从“荷莱坞”、“荷来胡特”、“花坞”到“好莱坞”，中国人心目中的Hollywood逐渐演变成美国电影的代名词和一个流光溢彩的梦幻天堂，中国影迷在物质迷恋和感官慰藉的层面上走近好莱坞；但在1949年以前，中国电影仍然企图通过各种途径，向好莱坞学习并寻求与好莱坞之间的对话与合作，进而试图在中国境内建立另外一个“好莱坞”，最终实现中国的好莱坞梦想。

### 第一节 从“荷莱坞”、“荷来胡特”、“花坞”到“好莱坞”

尽管电影诞生后不久，中国观众就在银幕上看到了“美国电光影戏”，并将其描述为“奇妙幻化皆出人意料之外”的“奇观”<sup>①</sup>，随后，来自欧美各国的滑稽短片和侦探长片源源不断地输入，得到了中国观众尤其是“欧化民众”“一致的欢迎”<sup>②</sup>，但在20世纪20年代以前，中国人对Hollywood并没有太多的认识。

据笔者查证，1922年5月25日，上海明星影片公司出版《影戏杂志》第一卷第三号，发表顾肯夫译《二大城争雄记》一文，第一次在专业影刊上向中国读者系统介绍了“荷莱坞”（Hollywood）。文章中，“二大城”专指美国的Los Angeles和New York。译文分别描述了“罗斯安格耳”（Los Angeles，即洛杉矶）与“荷莱坞”（Hollywood）“遍地皆影戏事业之机关”的盛况以及“纽约”之于影戏事业“渐呈觉悟”之现状，并引述Moiley Flint（洛杉矶信托银行副行长）、George E. Cryer（洛杉矶市长）、William Fox（福克斯影片公司总经理）、D. W. Griffith（著名导演）、William D. Taylor

---

① 《观美国影戏记》，上海：《游戏报》，1897年9月5日。转引自程季华主编：《中国电影发展史》（第一卷），北京：中国电影出版社，1981年第2版，第8—9页之“注释4”。

② 朱珏：《美国电影的演进和变化》，上海：《银光》1933年第1号。

(电影导演联合会会长)、Lillian Gish(电影明星)与 Allan Shore(好莱坞商业部部长)等 24 人的观点,勾勒出“罗斯安格耳”与“纽约”二大城争相成为“影戏中心点”的来龙去脉。译文的结论颇为有趣:

记者曰,余统观诸大家之说,虽各自成理,悚然动听,然泰半皆为自利计,而能为公正之论者绝少。夫影戏之为实业,浩浩淼淼茫无涯际,彼罗斯安格耳( Los Angeles )及纽约二埠,犹渺乎其小者也。鼯鼠饮河,不过满腹。虽能垄断美国一部分之影戏实业,詎能将全世界之影片实业一举而垄断之乎?将来全世界人民,俱以影戏为需要时,虽有十百罗斯安格耳与纽约,亦将不免有供不应求之虞焉!复何争雄之足云?黎宋卿曰“有饭大家吃”,其此之谓乎!

值得探究的是,这篇没有标注原文作者及其发表时间的译文,不仅没有强调 Hollywood 与美国电影之于世界影坛的重要性,相反却以乐观的心态宣告了美国电影垄断世界影业的不可能。事实上,1922 年前后的 Hollywood,早已成为全世界“毫无异议的电影中心”。<sup>①</sup> 而根据不完全统计,1896 年至 1924 年间在中国发行放映的外国影片,已有接近 50% 为美国出品。<sup>②</sup> 更为重要的是,来自美国的却利却泼林( Charles Chaplin,即查理·卓别林)、罗克( Haroid Lioyd,即哈罗德·劳埃德)与丽琳盖许( Lilian Gish,即莉莲·吉许)、琵琶黛妮儿( Bebe Daniels,即贝贝·丹尼尔斯)等电影明星,以及葛莱夫( D. W. Griffith,即格里菲斯)、薛瑟第密耳( Cecil B. deMille,即西席·地密尔)等电影导演,均已成为中国观众耳熟能详的名字;相比而言,法、英、德、俄等国电影人却少为人知。《影戏杂志》第一至第三号封面,也分别登载着罗克、丽琳盖许和却利却泼林神态各异的大幅“肖影”。

然而,这篇对“荷莱坞”不以为然、观点也颇为另类的译文,正是登载在以查理·卓别林为封面“肖影”、主要内容多为介绍好莱坞电影明星的《影戏杂志》上。也就是说,尽管感受到了美国电影之于中国观众不可抗

---

① 参见[美]刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,刘宗锟、邢祖文等译,北京:中国电影出版社 1991 年版,第 305 页。刘易斯·雅各布斯指出:“世界大战四年间,没有外国影片与之竞争,美国影片不但在国内,而且在全球各地都坚定地站稳了脚跟,甚至印度、亚洲西部和非洲,都是美国影片的市场。1919 年,南美洲只有美国影片上映;欧洲百分之九十映出的影片都来自合众国。好莱坞已成了全世界毫无异议的电影中心。”

② 王永芳、姜洪涛:《在华发行外国影片目录(1896—1924)》,载香港中国电影学会编辑的《中国电影研究》半年刊第一辑,香港:中国电影学会 1983 年 12 月版,第 259—281 页。



拒的吸引力,但包括明星影片公司、《影戏杂志》以及顾肯夫在内,都不愿意相信“好莱坞”真的会成为全世界的“影戏中心点”。

两年以后,情况发生变化。在天津出版的《电影周刊》里,Hollywood 虽然被翻译成更加难懂的“荷来胡特”,但“荷来胡特”作为美国影片“出产中心点”的重要地位,已经被中文世界所确认。<sup>①</sup>接着,在美国环球影片公司担任过三年“记室”(Title Writer)和“副导演”的上海新人影片公司编导陈寿荫,心情复杂却又不无艳羡地把 Hollywood 称做“花坞”：“花坞一梦,三载奔波,职不过记室,位不过副导演。卑矣陋矣,何足多言!”<sup>②</sup>从“花坞”实习归来的陈寿荫,自然而然地将“花坞”当做各国电影的楷模。在他看来,即便是在影片的说明书方面,“花坞”那些写作说明书之“最著名者”,也是“一气呵成”、“天衣无缝”、“无一破绽可寻”;反之,中国影戏中那些就表面字义译成英文的说明书,可谓“精华去而糟粕存”,“鲜有不令人作三日呕者”。同样,“花坞”导演大多有“坚定之宗旨”和“奋斗之精神”,才使其电影事业“发达澎湃不可终日”,而中国导演大多“有名而无行”、“多财而无艺”,当然不可能拍出“艺术上有价值之名片”了。<sup>③</sup>

无论如何,Hollywood 正在更加清晰地进入中国观众的视野,并逐渐演变为美国电影无往不利的代名词;也正是在这一过程中,好莱坞开始征服中国观众,并成为他们心目中流光溢彩的梦幻天堂。1928年7月1日,上海的六合影片营业公司出版发行《电影月报》第4期,发表陈趾青《在摄影场中》一文。文章较早地把 Hollywood 翻译成“好莱坞”,并以调侃的笔调,讽刺了那些因羡慕“好莱坞”生活方式而“恨不生为美国人”的中国同胞:

看了外国影剧,他妈的外国影剧真热闹。一部片子临时演员几万人,用费几百万,布景多末大,女人多末多!打开美国影剧杂志一看,某某公司有多少摄影场,某某公司导演导演一部片子,薪金十万美金;某某明星拍一部片子,薪金又是十万美金!看那好莱坞靠山临水的大房子,某处是某某导演的别墅,某处是某某明星的居室,真是

① 镜湖译:《美国影片出产中心点“荷来胡特”之开辟史》,天津:《电影周刊》1924年第6期。

② 陈寿荫:《自缙室电影杂谈》,上海:《电影杂志》1924年第2号。

③ 寿荫:《自缙室电影拾遗》,上海:《电影杂志》1924年第8号。

高庭广厦,四季不断的花木草地游泳池,他妈的真是羡慕煞人!……当然有钱的就能出好的影片,所以中国影片不如美国影片,我们恨不生为美国人!

从20世纪20年代末期开始到40年代末期为止,对好莱坞的好奇和羡慕,催生了一批以好莱坞明星和好莱坞影片为主要消费对象的影迷杂志。在这些影迷杂志中,直接以“荷莱坞”和“好莱坞”命名的竟有5种之多。1928年10月6日,一本名为《荷莱坞周刊》的电影杂志在北京创刊,该杂志共出10期,主要介绍荷莱坞明星、新片以及与荷莱坞有关的电影技术和影片评论。1938年11月,另一本《好莱坞》(周刊)创刊于上海。这本由上海电影周刊社编辑,友利公司出版部出版发行的影迷杂志,以介绍好莱坞影人影片为主,设有好莱坞消息、特写、新片介绍、电影小说、电影歌曲、电影人物等栏目,到1941年6月停刊,一共出版130期。1940年6月15日,由吴承达主编,上海彭记书报社出版《好莱坞影讯》(周刊),该刊设有电影信息、演员介绍、电影小说等栏目,主要介绍好莱坞影人及影片,到1940年10月停刊,一共出版12期。就在《好莱坞影讯》(周刊)创刊不到一个月的1940年7月9日,上海今文编译社编译、文友出版社出版的《好莱坞特讯》(半周刊)面世,该刊设有好莱坞明星画像专栏,曾发表《银都春秋》、《三十年来的美国电影》等文章,多着眼于好莱坞明星的私生活,出版第7期后停刊。1945年12月25日,上海戴云龙创办《好莱坞电影画报》(半月刊),设有新闻快报、新片介绍、好莱坞消息、新星介绍等栏目,每期附赠好莱坞影星照片一张。

从1922年开始到1928年前后再到20世纪40年代,从“荷莱坞”、“荷来胡特”到“花坞”再到“好莱坞”,通过电影报刊和无数影迷的推波助澜,Hollywood在中国声誉日隆,“好莱坞”也很快上升为最流行的中文词汇之一。

## 第二节 好莱坞的中国影迷

好莱坞的中国影迷,在物质迷恋和感官慰藉的层面上体现出中国的好莱坞梦想。

实际上,从20世纪20年代初期开始,好莱坞真正带给中国观众的,除了大量影片之外,就是一种“享乐”的人生态度和“时髦”的生活方式。在1921年秋出版发行的《影戏杂志》创刊号里,“办享谈纽儿”(Bebe

Daniels,即贝贝·丹尼尔斯)与“宝莲”( Pearl White )的明星肖影,分别出现在第二、第三个插页上。肖影周边的介绍文字,因为诉诸影迷,便颇能说明问题。关于“办字谈纽儿”,介绍文字云:“办字一向和鲁克演戏,也是一个很有名的明星。还有一个坡拉( Pollard )也是老搭档,可惜得很,他们现在都已独树一帜了! 他的头发、眼睛,都是黑色的,不像别的欧美士女的黄头发、蓝眼睛,所以办字的模样,倒有些像我们东亚的美人呢!”——以文字配剧照,强调了对对象的身体特征及其女性特质,在为影迷提供性幻想的同时满足了他们对“摩登”服饰的视觉消费。关于“宝莲”,介绍文字云:“美国到中国来的侦探长片,要算宝莲最多。像《宝莲遇险记》《是非圈》《黑衣盗》《德国大秘密》,都是妇孺皆知的。有许多不识英文的人,看影戏看见了女明星,总叫他‘宝莲’,好像‘宝莲’二字是一个普通名词,他在中国的名声,也就可想而知了。”——主要强调对象无与伦比的知名度,为其在中国的“流行”奠定更加坚实的基础。

在大众文化领域,“流行”意味着“时尚”。在 20 世纪 20 年代初期的上海,“宝莲”的装束便成为一些女子追慕的目标。其中,在上海影戏公司拍摄的故事片《海誓》( 1922 )里担任女主角的殷明珠,除了善于跳舞、游泳、唱歌、骑马、骑自行车和驾“亨美斯”汽车以外,还很羡慕好莱坞的影星生活,常穿西装示人,有时也摹仿“宝莲装束”。<sup>①</sup> 为此,人们称她为 F. F( Foreign Fashion )。《海誓》公映后,观众慕 F. F 之名走进电影院,票房竟超过一般外国影片,可见好莱坞带来的“时尚”对中国影星进而对中国观众所具有的强大的吸引力。

由于各种原因,到 20 世纪 30 年代初期,以好莱坞为代表的外国电影进一步地扩张自己的势力,侵占着中国影片本已不大的市场份额。更加令人遗憾的是,许多倾向于欣赏所谓“艺术”的中国观众,竟以不看外国电影为“不时髦”。<sup>②</sup> 而在大多数普通观众心目中,好莱坞的女星秘闻和“肉感”影片是始终有趣、不可或缺的日常谈资与生活内容。这样,好莱坞各位明星的各种“嗜好”和“奇癖”,都在中国观众的关切之列,以至贝贝·丹尼尔斯( Bebe Daniels )的“爱犬”、葛丽泰·嘉宝( Greta Garbo )的“怪脾气”与所有明星的“头衔”等等,无不争相传播。

① 郑逸梅:《从〈海誓〉谈到上海影戏公司》,北京:《中国电影》1957 年 3 月号,转引自王汉伦等著:《感慨话当年》,北京:中国电影出版社,1962 年版,第 23 页。

② 汤笔花:《我们的宣言》,上海:《影戏生活》1930 年第 1 卷第 1 期。

为了讥刺那些喜欢好莱坞电影里的“肉感”的电影观众,1931年初出版的《影戏生活》杂志,假托作者发表了一篇《我爱肉感》的文章。<sup>①</sup>文章直言不讳地表示:

我看影戏,只知道肉感,却不知道其他一切和一切。我见了美貌的女明星,不管她表情如何,艺术怎样,只要她能够在银幕上贡献我富有“肉”的“感”想,我就认为那本片子就是好片。我看影戏,不但如此,我还注意着有否模特儿和曲线家登台,否则我就认为这种片子就是劣片。一本影片开映的时候,要是女明星越多,那本片子的价值越高。

颇为惊人的出语方式,却也揭露出真相的一部分。

无独有偶,在20世纪30年代初期出版的一份重要的电影刊物上,也登载着一封半文不白的、由“中国上海”写给好莱坞明星琵琶·但妮尔(Bebe Daniels,即贝贝·丹尼尔斯)的《情书》。<sup>②</sup>《情书》内容如下:

琵琶吾渴念的人儿:假使吾生长在美国,假使吾和你能有一分钟的会见,一分钟的谈话,那是如何幸福啊!假使你肯伸出你纤纤的玉手,纳入吾粗糙的掌中,吾愿意放弃天下一切的至宝;假使你给吾一个多情的微笑,吾愿以全部的青春奉赠。假使你再以一枚温柔的甜吻相许,吾愿意牺牲,甚至吾底生命。但是吾们非但关山万里,而且远隔重洋。把你的芳名低低唤着,但是这柔弱的声音,渡不过那辽阔的洋面。

梦幻好莱坞不仅催生了中国的好莱坞梦想,而且在中国培养了一批不可救药的好莱坞影迷。<sup>③</sup>为了满足在中国文化语境中遭到阻遏、无法表达的物质迷恋和感官慰藉,中国影迷只有深陷电影院,移情好莱坞。

抗日战争全面爆发以后,在上海“孤岛”,好莱坞电影有增无减。国破家亡的战乱处境,使许多身处“孤岛”的观众更加倾向于沉湎在好莱坞电影编织的绮丽梦幻之中,以便默默地在黑暗里抚慰身心的创痛。可以说,“孤岛”强化了中国的好莱坞梦想。考察这一时期好莱坞剧情片的中文译名,如《多情大姨》、《色情博士》、《绝代艳后》等等,可见大量的“香

① 我:《我爱肉感》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第2期。

② 上海:《电影月刊》1931年第10期。

③ 相关论述,参见李道新:《中国电影史研究专题》,北京:北京大学出版社,2006年版,第32页。

艳化”现象。<sup>①</sup> 在好莱坞电影这个充满着视听刺激的感官世界里,无处呼告的中国观众找到了一种暂时的心灵寄托。

正因为如此,在中国左翼影评和进步影评话语中,中国的好莱坞梦想始终遭到无情的批判和谴责。在一篇议论“女明星”的杂文里<sup>②</sup>,尘无一针见血地指出:

谁都知道,女星在电影中的重要。因此就有人说:中国女星是没有灵魂的旧式的少女和少妇。同时更拿美国克莱嘉宝的热情,和嘉宝的什么来反衬。但我不知新和有灵魂拿什么做标准?假使所谓健美的体格和热情或什么之类,那就错误了。因为健美自然是女子美德的一种,而热情是一个人的生性,本来素无关乎新旧,或则灵魂的有无。我以为不健、不热的中国女星固然旧,固然没有灵魂,就是又健又热的美国女星,也何尝新,何尝有灵魂?时代已经前进了。这些健而热的女星,不去把握着新的意识,和着大众们一齐向前,而只沉沦在没落的资产阶级的狂欢和享乐之中,灵魂在什么地方?新得怎样呢?

而在1949年后的《青青电影》和1950年创刊的《大众电影》里,好莱坞已被激进的政治话语剥落得体无完肤。针对美国电影在上海的发展经历,有作者指出:“美国电影在上海猖狂了几十年,它的唯一的影响是把上海变成一个十足好莱坞化的罪恶的都市。笼罩着上海的投机、赌博、绑票、盗窃、黄色气氛,一切腐败堕落的倾向,几乎都是它带来的产物。”<sup>③</sup>如果说,指责美国电影把上海变成了一个颇有好莱坞特点的都市,还算稍有理据,而把上海的一切腐败堕落都归结为好莱坞的影响,则未免夸大其词、无的放矢。

或许,应当承担历史沉重之责的,不在中国影迷怀揣的好莱坞梦想,也不在好莱坞席卷全球的声色之魅和电影票房,而在中国电影本身,从一开始就缺乏稳定的时局保证、强大的产业链条和健康的运行机

① 相关论述,参见李道新等著:《影像与影响——〈申报〉与中国电影研究之一》,北京:《当代电影》2005年第2期。

② 尘无:《关于“女明星”》,上海:《时报》“电影时报”,1932年6月12日。转引自广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组、中国电影艺术研究中心编选《王尘无电影评论选集》,北京:中国电影出版社,1994年版,第227页。

③ 史卫斯:《清除美国电影的毒素》,上海:《青青电影》出版第17年(1949年)第19期。

制。在这种“先天不足,后天失调”的情况下,中国电影直面破碎的家国与惨淡的人生,实在没有可资发掘的梦想,提供给那些迫切需要梦想的中国观众。

### 第三节 中国的好莱坞梦想

即便如此,1949年以前的中国电影,仍然企图通过各种途径,向好莱坞学习并寻求与好莱坞的对话与合作,进而试图在中国境内建立另外一个“好莱坞”,最终实现中国的好莱坞梦想。

在向好莱坞学习并寻求与好莱坞对话与合作的过程中,中国的电影业界和批评界均付出了巨大的努力。早在明星影片公司成立之初,便一面托人往欧美实地考察,一面向美国聘请著名的电影摄影师,订购美国最新式的电影机器。如此,乃力图以中国影片“替代”外国影戏,并将中国电影“推销”到全世界。<sup>①</sup> 1926年春,张长福、张巨川摹仿欧美体制,在上海创办中央影戏公司这一中国最早的影院联营机构。中央影戏公司租赁西班牙籍影院商人雷玛斯经营的夏令配克、维多利亚(租赁后更名为新中央)、恩派亚、卡德、万国五家电影院,除将夏令配克大戏院转租给爱普庐影院老板郝思倍外,其余四家以及张巨川经营的中央大戏院,为下属影院,并规定由该公司放映的国产影片,首先在中央大戏院公映,次及于另外四家,以一周为期。后又与各制片公司规定新的拆账办法,即各制片公司摄制的影片在该公司所属影院放映,须先认定底盘银,如售票额超过底盘银,由制片公司与戏院双方均分,不足则由制片公司自行垫出。随后,明星、上海、神州、大中华百合、民新五家影片公司在上海发起创办了影片发行联营机构六合影戏营业公司,后友联、华剧等公司相继加入。按规定,所属各公司的影片均由六合影戏公司出面向国内外发行。有关公司均派一名营业专员常驻办事处,并在天津、汉口、芜湖等地委派专员,经营发行业务。六合影戏营业公司先后发行国产影片100余部,在好莱坞影片充斥中国电影市场的情况下,这家联营机构的业务无疑是有利于国产影片的生存和发展的。除此之外,从20世纪20年代开始,中国电影资本家罗明佑在华北、东北建立了电影院线;20世纪30年代,天一影片公司的邵氏兄弟也在新加坡、马来西亚等地组建了南洋电影院线。影院联营

<sup>①</sup> 记者:《明星影片股份有限公司组织缘起》,上海:《影戏杂志》1922年第1卷第3号。

机构、影片发行联营机构以及电影院线的建立,至少从发行、放映体制上缩短了中国电影与好莱坞之间的距离。

抗日战争全面爆发前后,中国电影界开始有目的地向海外尤其是美国输出中国影片。在1936年11月10日的《纽约时报》上,可以看到美国报界介绍中国联华影业公司出品的《天伦》(*Song of China*)的文章。<sup>①</sup>而在1938年11月18日,中国新华影业公司出品的“古装巨片”《貂蝉》(*Night of China*)在美国公映,据国内影刊报道:<sup>②</sup>

古装巨片《貂蝉》,在全国各地公映时,卖座打破一切国产影片之纪录,七月间有金城影片公司者将该底片声片全部快邮运美,重新晒印,复经好莱坞技术专家十数人加以整理,使此具有历史价值之影片益为动人。该片在美首次献映于纽约最高贵之大都会歌唱剧院,日期为十一月十八日,事先并柬邀各国使节参与其盛,中国驻美大使胡适博士亦为上宾之一。是日座价高至美金六元,然售票不得者仍大有人在,总计全部收入,共二万余美金,合华币十余万元。不除任何开支,悉数扩充中国大学之教育金。纽约各报在此片上映时,无不特出长刊鼓吹……实国产影片空前之荣誉也。《泰晤士报》特约戏剧评论专家赫金逊云:“中国戏剧占世界剧坛至尊之地位,《貂蝉》便是将中国戏剧之伟大优秀之点搬上银幕摄制之一张中国古代宫闱秘史巨片。”

除了“孤岛”,大后方的抗战电影出品也遵循“电影出国”的方针,将重庆的中国电影制片厂出品的《热血忠魂》带到纽约罗斯福戏院献映。按国内影刊报道:<sup>③</sup>

该片的英名译名是《抗战到底》,对白虽为华语,但因为有英文字幕,所以中外观众都能看得懂。这片子不但表现了中国电影技术有极迅速的进步,而且还有更大的意义,那就是昭示中国军民对于抗战的热诚和忠勇,使同情中国的友邦人士,看了有更进一步的认识。该片公映后,各报都一致颂扬,就是握着美国电影杂志权威的《综合

① “Song of China, an All-Chinese Silent Picture, Has a Premiere Hereat the Little Carnegie”, *New York Times*, November 10, 1936.

② 宣良:《每月情报》,上海:《新华画报》1939年第4卷第1期。

③ 宣良:《每月情报》,上海:《新华画报》1939年第4卷第5期。

娱乐》也认为“……这是一部同情于中国民众的观众所喜欢看的影片,而许多从未见过以现代故事为题材的中国电影的观众们,也将因此片而使他们的愿望满足……故事是说明中国正在一致向侵略者反抗,它充分显示出中国军人尽忠国家的伟大精神……无论如何,演出上是能够获得观众们的同情的。”

诚然,由于各种原因,中国电影出品输出美国与好莱坞电影出品输入中国,在规模和性质上有着根本的差别,但对于中国电影而言,向美国电影观众和市场迈开起初的几个小步,其意义也不可小视。

颇有趣味的是,随着好莱坞在中国的不断拓展,从20世纪20年代中后期开始,中国的好莱坞梦想便具体化为如何选择一座合适的城市,使其变成中国的“好莱坞”。按常理,早在20年代中期,上海便无可争议地成为全国的电影制片、发行和放映中心,把上海当作中国的“好莱坞”名正言顺。郑正秋在为其影片《新人的家庭》撰写广告词时,甚至宣称:“中国之上海,犹如美国之好莱坞。影片公司,星罗棋布;电影明星,荟萃于此。”<sup>①</sup>但电影批评界并不认同。在一篇名为《中国电影之将来》的文章中<sup>②</sup>,剧作家陈大悲明确表示,全中国只有上海“不配”当做“好莱坞”,并提倡“开辟新的好莱坞”:

上海的所谓公共租界,在种种方面都不配当我们中华民国的好莱坞。从前在军阀争雄时代,除了上海之外,没有一处地方,可以容许我们艺术的自由发展,固无怪乎大家要挤在上海,托庇于外人保护之下。现在中国已然统一,政府已是我们国民的政府,正当的艺术的发展,不但为现政府所不禁,而且为所奖励与提倡。北方的北平、南方的杭州,都可以供我们选择相当的摄影地点。杭州有的是画景的世界,摄制现代影片,随处都可取材;至于历史影片,我总以为非到北方去摄不可。一则因为黄河以北,存留着不少富有汉族色彩的建筑物和装饰品,二则因为北方民风朴厚雄健,描摹古代人物,似乎比我们浮薄优柔的南方人高明得多。我在北平的时候,常听得看客们说,中国影片里的男人富有女儿态,太像拆白党;女人多半富有妓女气,像良家妇女的太少。这都由于摄影场设在上海所受的恶影响……总

① 上海:《明星特刊》第7期(《新人的家庭》号),1926年1月,明星影片公司印行。

② 陈大悲:《中国电影之将来》,上海:《电影月报》1928年第7期。



而言之,中国无论哪一处都可以当我们中华民国的好莱坞,惟独上海的租界,就的确确实实在在的不配,一千一万个不配!老实说,如果不把拘泥于上海的旧观念打破,中国电影永不能中兴!倘若为采办舶来原料便利的缘故,尽不妨在上海设立一个采办机关,何必为贪小利而坏了大事!

可以看出,作者是在多方面考察上海地理、上海文化与中国电影之间的关系后得出的结论,尽管不无偏激之嫌,却也触到了某些问题的核心。值得思考的地方在于,1949年以前,认为上海不适合当作中国“好莱坞”的,远非陈大悲一人。在1931年的《影戏生活》里,作者姚影光也明确表示,在上海拍电影“不适宜”,因为它是“过往客商的码头”,“风景太少”;只有北平成为“全国集中之地”,要算“最好的制造厂址”,也就是最合适的“中国的好莱坞”。<sup>①</sup>

其实,在一个战乱频仍、国破家亡的特殊时代,无论何种形式的好莱坞梦想,都是画饼充饥。中国早期电影接受史里的Hollywood,虽然是一个流光溢彩的梦幻天堂,却始终只是中国电影一个梦想的开端。

(原载《上海大学学报社会科学版》2006年第5期)

---

<sup>①</sup> 姚影光:《中国的好莱坞》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第29期。

### 第三章 中国早期电影叙事的优良传统

本章视野里的中国早期电影,特指 1905 年至 1949 年间,由中国人所从事并主要诉诸中国观众的电影生产和电影消费实践。

将中国早期电影纳入一个更加丰富、更加多元的复杂语境之中,是推动中国早期电影研究走向深广的必由之路;而在考察相关作者、文本和类型之时增加观众分析的维度,更是重读中国电影叙事传统的有效途径。正是建立在上述认识的基础上,笔者提出:在中外文化相互交织、新旧思想彼此对话的错杂语境中,中国早期电影呈现出独特的叙事格局并形成了优良的叙事传统。通过曲折的情节设置和动人的情感诉求,电影生产者充分发掘出大量的民族民间故事资源,使电影接受者养成了一种独特的类型期待视野和故事消费心理。“故事”的生产和消费及其互动,不仅构筑着中国早期电影的民族气派、大众面向和产业景观,而且为乱世中国创造了一大批无负于时代、也无愧于世界的电影经典。

#### 第一节 中国早期电影:民族民间故事的引入

中国电影产生于一种异常错杂的语境,正是这种特殊的语境制约着早期电影的叙事格局。在《现代中国电影史略》(1936)中,郑君里相当深入地分析和阐发了“推动并约制”中国影业前程进而显现中国电影发展“规律性”的各种“矛盾的总和”。<sup>①</sup>实际上,无论是“艺术性”与“民族文化”之间不可分割的联系,还是“帝国主义国家”与“半殖民地”的文化事业在“投资”方面的矛盾;无论是中国电影的“企业性质”与“文化运动”之间的关系,还是电影的“艺术性”与“商业性”之间很难调和的矛盾,甚至半殖民地的“电影技术条件的落后”等许多问题,都是中国早期电影不

---

<sup>①</sup> 郑君里:《现代中国电影史略》,载中国电影资料馆编:《中国无声电影》,北京:中国电影出版社,1996 年版,第 1386 页。

可回避也无法克服的症结之所在。在这里,中外文化相互交织,新旧思想彼此对话,而美、英、法、日等帝国主义国家在政治、经济与文化方面的强势地位,跟半殖民地的弱势中国形成鲜明的反差;与此同时,“中学”与“西学”、“旧学”与“新学”之间的不期而遇和剧烈冲突,也将中国早期电影置于一种前所未有的复杂境地。

这种令人迷惑的错杂语境,制约着中国早期电影的叙事格局。毫无疑问,欧美电影的输入激发了中国电影的创业热情,而中国电影也确实需要向欧美电影学习许多基本的表达技艺,包括“故事”的选择及其讲述方式。颇有趣味的是,在20世纪20年代前后进入中国的欧美电影中,一度非常盛行的疯狂闹剧和侦探长片,并没有引发中国电影的跟风潮流;此后,美国的各种类型影片和欧洲的艺术电影,尽管在中国的普通观众和电影舆论中享有不错的口碑,却也没有真正促动中国电影的摹仿心理。诚然,包括卓别林(Charlie Chaplin)、罗克(Harold Lloyd,即哈罗德·劳埃德)、格里菲斯(D. W. Griffith)、朗(F. Lang)、西席·地密尔(Cecil B. De-mille)与恩斯特·刘别谦(Ernst Lubitsch)等在内的欧美电影人,几乎已成中国观众耳熟能详的名字,但中国民族电影在艰难探索之初,仍然秉承相对清晰的本土意识,不仅注重民族民间故事的选择,而且致力于讲述这些民族民间故事。

对于中国早期电影而言,尽管民族民间故事是一种不可多得的题材资源,但并非别无选择的选择。实际上,明星影片公司的《空谷兰》(1925)、长城画片公司的《一串珍珠》(1925)与大中华百合影片公司的《殖边外史》(1926)等影片,也采用外国“故事”为蓝本,或在“欧化”浪潮中编织缺乏根据的新“故事”;另外,格里菲斯的《赖婚》(*Way Down East*, 1920)和《乱世孤雏》(*Orphans of the Storm*, 1922)等影片及其“最后一分钟营救”,都对早期中国早期电影叙事带来不可忽视的影响。据当时的评论,明星影片公司的《盲孤女》(1925),其“格调剧情与导演方法”,“似脱胎于葛雷菲斯之《乱世孤雏》一片”<sup>①</sup>;细读华剧影片公司出品、目前仍能获得胶片的《雪中孤雏》(1929),也能体会到格里菲斯《赖婚》的深重痕迹。

中国早期电影对民族民间故事的选择,是通过电影的生产和消费,在错杂的语境中坚守民族意识和个体身份的有效手段,也是这一时期中国民众维护民族自尊、反思文化传统和寻求精神寄托的重要举措。为了拓

① 骏:《〈盲孤女〉影片试映记》,上海:《新闻报》1925年10月5日。

展本土电影的生存空间,一大批存留在戏曲、鼓词、话本、小说以至流传在民间的谚语、传说等民族民间故事,均被搬上银幕,力图作为欧美电影的替代品,迎合或满足中国观众的欣赏趣味;更有许多“民间生活伦理”,被处理成新的“故事”提供给观众。正因为如此,在中国早期电影史上,明星影片公司以其独特的爱情、婚姻和家庭伦理故事,成为“资格最老”、“出品最多”、“人才最众”、“销行最广”的制片机构。<sup>①</sup>另据不完全统计,从1905年开始到1949年为止,仅仅出自《红楼梦》、《西游记》、《三国演义》、《水浒传》和《聊斋志异》的“故事”影片,应该不下200部(集);根据《西厢记》、《桃花扇》、《琵琶记》等著名戏曲改编的“故事”影片,也不会少于50部;至于唐伯虎点秋香、梁山伯与祝英台以及孟姜女、白蛇传等脍炙人口的民间故事,更是一次又一次地被翻拍。而天一影片公司,则不仅以一大批取材于民间故事、神话传说和历史演义的“稗史片”成功地开辟了国产影片的南洋市场,而且在20世纪20年代中后期的中国影坛引发了一场声势不小的“古装片”热潮。更加值得反思的是,这种古装片(或民间故事片)热潮不仅不会随着时间的流逝而消泯,反而会在特定的时空中反复出现。20世纪20年代中后期之后,在1940年前后的“孤岛”,古装/历史片再度繁盛。木兰从军、费贞娥刺虎、红线盗盒的事迹与岳飞尽忠报国、林冲雪夜歼仇、关云长忠义千秋的壮举,成为“孤岛”影人以古喻今、宣传抗敌的武器;另外,1940年还被称为中国电影史上的“民间故事年”,主要原因是“什九的女明星,都扮过私订终身的小姐,什九的名小生,都扮过落难公子”<sup>②</sup>。众多制片公司竞相拍摄民间故事片,“孤岛”影坛还破天荒地闹过三件“双包案”,第一件是国华公司和艺华公司的两部《三笑》,第二件是国华公司和新华公司的两部《碧玉簪》,第三件是国华公司和合众公司的两部《孟丽君》,可见,中国电影史上民间故事的生产与消费已达相当惊人的规模。

而从根本上说,只要是聚焦于中国民众物质生活和精神世界的电影故事,都是民族民间故事。民族民间故事进入电影并引发一次又一次的热潮,形成中国早期电影不同于欧美电影的独特的叙事格局。当民族民间故事以曲折的情节设置和动人的情感诉求搬上银幕,并在电影接受者中养成一种类型期待视野和故事消费心理,中国早期电影便拥有了一种

① 袁笑星:《希望明星公司》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第38期。

② 《廿九年银坛纪事》,上海:《中国影讯》1941年第1卷第43期。

立足本土、面向大众和搏击市场的优良的叙事传统,并以一批雅俗共赏的民族经典载入中国电影史册。

## 第二节 “故事”的生产:曲折的情节设置和动人的情感诉求

总的来看,曲折的情节设置和动人的情感诉求,是中国早期电影叙事的基本准则。

民族历史的大起大落与个人命运的悲欢离合,是20世纪以来中国民众的亲身体验和切肤之痛。内忧外患的国运民情与悲天悯人的忧患意识,使中国早期电影的“故事”生产,自然而然地拥有了一种令人歆歆的传奇性;而这种传奇性,又与唐宋传奇、元代戏曲和明清小说等传统叙事文本形成颇有意味的同构。不仅如此,巨大的时事变迁和动荡的人生经历也与曲折的故事情节和动人的情感结构相吻合。这一点,在郑正秋、张石川、卜万苍、史东山、蔡楚生、吴永刚、朱石麟等编导者身上得到明确的体现,尤其是在《孤儿救祖记》(1923)、《桃花泣血记》(1931)、《姊妹花》(1933)、《渔光曲》(1934)、《神女》(1934)、《马路天使》(1937)、《慈母曲》(1937)、《乱世风光》(1941)、《渔家女》(1943)、《八千里路云和月》(1947)、《一江春水向东流》(1947)和《万家灯火》(1948)等广受观众欢迎、也最具代表性的早期影片中表露无遗。

为了便于分析,将从上述12部影片的叙事进程中选取时空跨度、主要情节、人物命运和情感诉求四个方面,进行具体的比较生发。

从时空跨度来看,12部影片大都倾向于设置一个相对较长的故事时间与一个城乡对比的故事空间。在接近10年(《孤儿救祖记》、《神女》、《乱世风光》、《八千里路云和月》、《一江春水向东流》)、20年(《桃花泣血记》、《姊妹花》、《渔光曲》)甚至更长(《慈母曲》)的故事时间里,承载着历史的沉郁顿挫与时代的重大变迁,更映照出个体生命的辗转颠沛和生离死别。实际上,从20世纪初期开始,中国社会战乱频仍、动荡不安,家国命运常常风云突转,系于一发。几年已是太长,遑论十年甚至更久。至于城乡对比的故事空间,则与上海作为中国早期电影的制片基地相关,更与思想、文化和电影界逐渐形成的中外、新旧、城乡、贫富等二元对立思维模式联系在一起;另外,城乡对比空间造成的视觉冲突,也成为曲折情节设置的重要载体,在影片中承担着重要的表情达意功能。

从主要情节来看,12部影片均极尽跌宕起伏、迂回曲折之能事。仅

以《渔光曲》和《姊妹花》为例。《渔光曲》里,故事展开之初,便是暴风雨夺去穷苦渔民徐福的生命;随后,失去父亲的小猫、小猴姐弟俩,跟随在船主家做奶妈的母亲,慢慢长大成人。然而,由于军阀混战、盗匪横行,小猫、小猴家被洗劫一空,操劳过度的母亲双目失明。无法在渔村生活下去的小猫、小猴,只得押掉破屋,扶着年老的母亲到上海投奔舅舅。接下来,跟着舅舅卖唱度日的小猫、小猴竟因诬陷而被逮捕,等到他们出狱回家,母亲和舅舅却葬身于家里的火灾。最后,小猫、小猴到渔船上捕鱼,小猴受伤,伴着凄凉的《渔光曲》歌声,小猴死在姐姐怀里。如此动荡的悲惨经历和如此曲折的故事情节,是这部影片获得广大观众喜爱的重要原因;却也因为这一点,受到一部分左翼影评工作者的诟病:“《渔光曲》的故事,可以说是,全部建筑在偶然上。故事的发展都没有必然,合乎我们旧小说上‘无巧不成书’的一句老话。”<sup>①</sup>现在看来,这样的苛责未免无的放矢。其实,在当时,针对这种批评,《姊妹花》的编导郑正秋结合中外文艺实践,发表过一篇颇有说服力的文章。文章指出:“有人说:《姊妹花》故事的构成,未免太巧。我说:故事不怕巧合怎样多,只怕你没有本事把它表演得真实化。只要它能够用你的艺术手腕,把那许多巧合都表演得非常之逼真,使得看的人都信以为真,不以为假,那就愈巧愈妙。假使你没有高妙的艺术手腕,不能把巧事做得‘象煞有介事’,那末你还是不要‘弄巧成拙’的好!我不是自己夸口,我有十多年的舞台经验,我有十多年做字幕的经验,我能在对话里面写得事事逼真,处处充满了情感,使得观众听了,都会深深的打动心弦,而对于剧中人给予非常之同情。再加演员一好,能把我导演所要的,都尽量的表现出来。所有表情和动作,都有特殊的的成绩,我还怕什么巧不巧呢?……莎士比亚的戏,还不巧吗?莫里哀的戏,还不巧吗?再说最近的人,肖伯纳的《陋巷》及《英雄与美人》等等的戏里面,就没巧合的场处吗?善用其巧,虽巧无害于艺术。就讲我们中国,象阮大钺的《燕子笺》,象李笠翁的《十种曲》,在文学上都有相当的价值,你细细一想,真是无所不用其巧呐!”<sup>②</sup>确实,“曲折”与“巧合”不是《姊妹花》、《渔光曲》以及其他中国影片的弊端,关键在于讲述故事的方式是否“巧妙”。包括郑正秋、张石川、蔡楚生、朱石麟等在内的中国早期

① 郑伯奇:《〈渔光曲〉》,载广电部电影局党史资料征集工作领导小组、中国电影艺术研究中心编:《中国左翼电影运动》,北京:中国电影出版社,1993年版,第548页。

② 郑正秋:《〈姊妹花〉的自我批判》,上海:《社会月报》1934年创刊号。

电影创作者,大多已经认识到“故事”生产的这种一般规律:“巧妙”的故事既要曲折,还要动人。

从人物命运来看,12部影片中,主人公皆大欢喜的大团圆结局几乎没有出现过。即便是在《孤儿救祖记》、《慈母曲》和《万家灯火》里,家庭成员的相聚也是付出了常人难以承受的苦难和冤屈;而在其他影片中,主人公往往被逼走向肉体或精神的毁灭之途。如此极端的人物命运,无疑是与曲折的故事情节和动人的情感诉求联系在一起的。颇有趣味的是,除了《乱世风光》以外,大多数影片里的悲剧人物都是女性。《桃花泣血记》里,女主人公琳姑(阮玲玉饰)泪尽而亡;《神女》里,女主人公少妇(阮玲玉饰)被判入狱;《渔家女》里,女主人公琼珠(周璇饰)精神失常;《一江春水向东流》里,女主人公素芬(白杨饰)投江自尽。女性悲剧是社会悲剧和时代悲剧的缩影,更是历史悲剧和文化悲剧的集中体现。中国早期电影里的女性悲剧故事,不仅迂回曲折,而且感人至深。

从情感诉求来看,12部影片无一例外地深谙观众心理,并力图通过各种叙事手段,诉诸观众情感,以期在观众中产生共鸣。《孤儿救祖记》是一部揭示“遗产制”并有利于“家庭教育”的社会片<sup>①</sup>,但在曲折的故事情节之中,设置了节妇教子、孝孙救祖一类的煽情段落,几乎是让观众情不自禁地走进了电影院。当时的评论便证明了这一点:“此片之教训,具有吾国旧道德之精神。杨媳教子一幕,大能挽救今日颓风。余每观忠孝节义之剧,未有不感动落泪者,昨日余窃窥观众,落泪者正不止余一人也。”<sup>②</sup>《桃花泣血记》里,编导卜万苍援引曹雪芹诗句:“胭脂鲜艳何相类,花之颜色人之泪。若将人泪比桃花,泪自长流花自媚。”借用中国诗词的比兴传统,以桃花的荣枯象征女主角的生死,可谓睹物伤情、哀感顽艳。按当时的评论,《姊妹花》之所以被观众“狂热的欢迎”,也是因为导演“用全力在抓取观众的情感”。<sup>③</sup>在情感诉求这一点上,此后的《渔光曲》、《马路天使》、《一江春水向东流》和《万家灯火》等影片有过而无不及。

正是以曲折的情节设置和动人的情感诉求投入电影的“故事”的生产,中国早期电影不仅相当全面、深入地展现出中国历史与社会的多侧

① 周剑云:《〈孤儿救祖记〉特刊导言》,上海:《晨星》1923年第3号。

② 《观〈孤儿救祖记〉评》,天津:《电影周刊》1924年第2期。

③ 絮絮:《关于〈姊妹花〉为什么被狂热的欢迎?》,上海:《大晚报》1934年2月28日。

面,留存着 20 世纪以来中国的民族心理与集体记忆,而且受到广大观众的喜爱,使之养成一种类型期待视野和故事消费心理,最终形成一种充满韵致、风格独具的民族电影。

### 第三节 “故事”的消费:类型期待视野和故事消费心理

严格说来,“故事”的生产与消费之间,其关系是互动共生的。

在好莱坞类型电影的影响下,从 20 世纪初期开始,“类型”便是影院广告和影片广告着重强调的因素。在 1914 年 1 月 1 日的《申报》上,上海的东京活动影戏园打出的广告是:“各色历史争战滑稽侦探爱情等片已陆续到申”。可见,在此时中国观众的期待视野中,“类型”已经非常重要。此后,除了以明星、导演示人以外,电影广告大多以“类型”为号召。

查阅 1928 年 2 月 1 日《申报》,共登载 24 部中外影片广告和预告,其中,外国片《如此巴黎》(*So This is Paris*)广告为“空前绝后社会写真爱情唯一佳片”,《战地之花》(*The Big Parade*)广告为“战事爱情伟大名片”,《风流寡妇》(*The Merry Widow*)广告为“轰动世界之彩色浪漫名片”;国产片《水上英雄》广告为“轰动全沪之爱情武术巨片”,《车迟国之唐僧斗法》广告为“空前国产神怪古装野史电影”,《杨贵妃》广告为“中国唯一之古装哀艳历史大电影”,《桃李争春》广告为“艳情新片”,《二集白芙蓉》广告为“空前唯一冒险武术巨片”。同样,在 1928 年 4 月 1 日印行的《电影月报》创刊号,也出现了 20 部中外影片广告和预告,其中,外国片《时势造英雄》(*The Patent Leather Kid*)广告为“战争爱情巨片”,国产片《两剑客》广告为“太平天国轶事剑侠武术巨片”,《小剑客》广告为“惊心动魄侠情影片”,《木兰从军》广告为“古装历史巨片”,《三哑奇闻》广告为“侦探武术奇情佳片”。由此可以得知,1928 年前后中国影坛上兴起的民间故事片和武侠神怪片热潮,一方面是电影商人追逐利润的结果,另一方面也是为了迎合中国观众已经形成的类型期待视野。

进入 20 世纪 30 年代,在中国电影文化运动的影响下,中国电影开始受到社会、时代、民族、阶级等观念的促动和制约,但电影观众的类型期待视野和故事消费心理仍未消减。只是跟 20 年代的电影广告不同,30 年代以来的电影广告除了诉诸“类型”之外,还在“故事”上用足功夫。1934 年 2 月 1 日《申报》,共登载 38 部中外影片广告和预告,其中,外国片《街头天使》(*King of Wanglers*)广告为“纯粹法国派滑稽音乐浪漫热情名



片”,国产片《琼岛风云》广告为“国产拓荒片的权威作”。除此之外,外国片《锦绣前程》(*Looking Forward*)的广告词为:“主张蛮干,劝人奋斗;黑暗中找着光明!患难里争得幸福!有刺有力!”《金刚》(*King Kong*)的广告词为:“千古奇观旷世巨构!猩猩王有金刚不坏之身,唯美色歼之!洪荒时代之巨兽蹂躏纽约!”国产片《人生》的广告篇幅最大最显眼,广告词中有“剧力如千斤巨锤迎头痛击!情节似万里奔流惊涛怒涌!”之语。为了宣传影片,也为了迎合观众,电影广告无所不用其极。反过来,也正是在电影业者与电影广告的合谋之下,中国早期电影观众逐渐养成了一种类型期待视野和故事消费心理。

“孤岛”时期,中国观众的类型期待视野和故事消费心理进一步高涨。据研究,“孤岛”时期好莱坞剧情片的中文译名,开始出现“香艳化”倾向,电影广告词也极尽挑逗煽情之能事,使得“孤岛”的电影市场成为一个充满视听刺激的独特的感官世界。<sup>①</sup>对类型和故事的渴求,在特定的历史时空中,也会逐渐演化成一种对感官刺激的追寻。这种状况,直到新中国建立之前也没有得到根本的转变。好在观众总是分层的,随着社会的发展和时代的变迁,电影观众心理也会逐渐回复到原位。

正是因为善于体察中国观众的心理,从郑正秋、张石川开始,中国早期电影人创造了社会片、伦理片、古装片、历史片、武侠片、歌唱片、爱情片、喜剧片等一批深受观众欢迎并具有民族特色的电影类型。<sup>②</sup>在具体的电影实践中,还极力编造“剧情”,讲好“故事”。早在1926年,在一篇访问记里,记者便借张石川之口谈到了其成功的秘诀:“张石川为明星影片公司总理,亦中国电影界导演影片最多之导演。善察社会心理,故生平导演之影片,卖座最佳。或有询其秘诀者,张笑曰:无他,剧情见胜耳。盖国产电影怒崛至今,不过三年而已。观众程度,于上海一埠稍见参差外,余皆以明了为先,而吸引观众以动情感者,惟在剧情入胜。”<sup>③</sup>本着“剧情入胜”的原则,1931年间,上海月明影片公司为自身拟定的广告词为:“本公司历年所出武侠巨片,情节曲折,摄制佳妙,行销国内外,成绩斐然,口

① 李道新等:《影像与影响——〈申报〉与中国电影”研究之一》,北京:《当代电影》2005年第2期。

② 相关论述,请参见李道新《中国早期电影史:类型研究的引入与垦拓》一文,北京:《北京电影学院学报》2003年第2期。

③ 心声:《张石川同时导演二大电影》,上海:《申报》1926年11月19日。

碑载道,誉为国产武侠片中之翘楚。”<sup>①</sup>与此同时,中国早期电影理论批评也倾向于将“故事”或“剧情”当做电影创作最重要的因素之一。郑正秋曾经表示:“有伟大的故事,才能产出伟大的戏剧;有伟大的艺术手腕,才能编排导演出伟大的影片。”<sup>②</sup>有评论指出:“一部可称得起好的片子,也未始不是出奇的剧情,细腻的表情等等所组而成的。要是没有奇特而引人入胜的剧情,能引起观众们的兴趣么?没有紧凑的情节,能引起观众的兴奋么?”<sup>③</sup>同样,针对上海影片公司出品无法吸引观众的事实,有批评者指出:“上海公司的失败,最大的是太不注意剧本,似乎有了美术的表现可以不必要剧本的表现了,所以上海公司的剧本真太使人莫名其妙。”<sup>④</sup>在批评者看来,不注意剧本,就是不注意“故事”和“剧情”。既然剧本是影片的根本,“假如一张片子没有好的剧情,哪怕片子拍得怎样好,都不会引起观众的兴趣与注意”<sup>⑤</sup>。在中国早期电影实践中,观众的类型期待视野和故事消费心理总是影响和制约着电影的“故事”生产,并为中国早期电影民族风格的形成奠定了极为重要的基础。

如前所述,通过曲折的情节设置和动人的情感诉求,中国早期电影生产者充分发掘出大量的民族民间故事资源,使电影接受者养成了一种独特的类型期待视野和故事消费心理。“故事”的生产和消费及其互动,正是中国早期电影为后世留下的优良的叙事传统。

这种优良的叙事传统,不仅受到欧美电影的促动和启发,而且深深地根植于中华民族的叙事传统之中。正是在对传统的中国“故事”进行去伪存真、推陈出新的重述之际,中国早期电影获得了新鲜的生命力;也正是在对现实的中国“故事”进行跌宕起伏、曲折动人的表达之际,中国早期电影契合着民族心理,散发出浓郁的民族气息。

这种优良的叙事传统,还与普通大众紧密地联系在一起。从一开始,中国早期电影工作者就没有把电影当作个人情感的载体,相反,他们总是在自己的“故事”经营中念念不忘观众接受的维度。这样,生产者与消费者互动,共同构成中国早期电影难得的大众面向和平民品质。

---

① 上海:《影戏生活》1931年第1卷第22期。

② 郑正秋:《古人交运与中国电影》,上海:《明星特刊》第21期《梅花落》号,1927年3月,明星影片公司印行。

③ 崇文:《从小说到电影》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第17期。

④ 金太璞:《观〈东方夜谭〉后所得到的感想》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第37期。

⑤ 李淞耘:《国片复兴声浪中的几个基础问题》,上海:《影戏杂志》1932年第2卷第3号。

中国早期电影优良的叙事传统,在残酷的市场竞争环境下建立起来,并构筑着早期电影令人难忘的产业景观。如果把“故事”也当做创意产品,那么,只有真正市场化和产业化的“故事”生产,才能应对社会和时代的需求,满足大众全方位的精神生活。

总之,“故事”的生产和消费及其互动,是中国早期电影叙事的优良传统。凭借这一点,中国早期电影工作者为乱世中国创造了一大批无负于时代、也无愧于世界的电影经典。

(原载《电影艺术》2006年第4期)

## 第四章 “满铁”时事映画中的“王道乐土”论述

从20世纪30年代前后开始,“满铁”拍摄的时事/文化映画,跟此后“满映”的相关出品一样,均为宣扬日本“东亚新秩序”与“大东亚共荣圈”服务,在“王道政治”与“日满协和”的口号下,力图将日本指导下的“满洲帝国”塑造成一个辉煌灿烂的“王道乐土”。本章选取“满铁”弘报系在1934年3月摄制的时事短片《灿烂之满洲帝国》为个例,力图对“满铁”时事/文化映画中的“王道乐土”论述进行深入的分析 and 解剖。

### 第一节 “满铁”与“满铁”时事映画

早在1923年亦即“满映”正式成立14年之前,“满铁”(南满洲铁道株式会社)便已设立弘报系、映画班等电影机构,为配合日本帝国主义的军事侵略,相继在中国东北的吉林、长春、哈尔滨、齐齐哈尔、锦州等地摄制“时事映画”与“文化映画”,并面向“满铁”铁路沿线各城镇及日本国内各地放映。<sup>①</sup>这些时事/文化映画,跟此后“满映”的相关出品一样,均为宣扬日本“东亚新秩序”与“大东亚共荣圈”服务,在“王道政治”与“日满协和”的口号下,力图将日本指导下的“满洲帝国”塑造成一个辉煌灿烂的“王道乐土”。结合不断发现与获取的一些相关的文字资料和影片资料,有的放矢地分析和探讨“满铁”时事/文化映画中的“王道乐土”论述,不仅可以在一定程度上推动“满铁”研究继续向前进展,而且能够在更加深入的层面上审视历史语境里的中日关系,更是中国历史学界、日本学界与文化学界、电影学界不可回避的责任和使命。

---

<sup>①</sup> 1936年10月,“满铁”将映画班扩充壮大,正式建立“满铁”映画制作所。1944年6月1日,“满铁”映画制作所与“满映”合并,成立“满映”映画制作所。1945年8月,日本投降后废置。

20世纪90年代上半叶,日本有关方面将一部分流失到苏联的“满铁”与“满映”时事/文化/娱民映画胶片高价买回,由电影评论家山口猛监修,一家音乐事务所(テソツヤーナ)作为制造商编成30集录像带在日本发售,售价30万日元。1995年5月,经过与日本方面交涉,中国政府获得日本方面赠送的两套录像带资料,其中包括3部“满映”娱民映画与一些时事/文化映画。由于各种原因,这些影片资料并未被中国学术界有效地利用。

2005年7月21日,在抗日战争结束60周年之际,根据这些录像带制成的DVD也在日本市场上公开发行。这些作品既包括相当数量的“满映”出品,又包括一些“满铁”时事/文化映画,还包括松竹电影公司、朝日映画、美术批评家协会、大阪每日新闻社与东京日日新闻社等日本公司在当年制作的相关影片,甚至还包括一些未知制作者与出品者的作品。<sup>①</sup>这显然为中国学术界有效利用这些影片资料提供了便利。<sup>②</sup>

在这些作品中,“满铁”时事/文化映画主要有《灿烂之满洲帝国》、《新生的光荣》、《吉林东北庙会》、《乐土新满洲》、《模范乡之建设》、《黎明之西部满洲》、《农业满洲》、《过新年》、《满洲帝国大观》、《皇帝溥仪来日特集》等。另外,“满洲帝国协和会”与“满映”制作或出品的一些时事/文化映画如《满洲国国都新京》、《胜利之响》等,也由“满铁”弘报系或影片部摄影与协力。从摄制或出品时间来看,这些影片大约产生于1932年至1944年;从影片长度来看,多为10—20分钟的短片,最短6分钟左右,最长1个多小时;从影片形态来看,可以分为无声/中文字幕、无声/日文字幕、有声/汉语、有声/日语、部分有声/部分无声等多种类型;从影片内容来看,多展现“满洲”的风土人情与生产生活,宣扬“满洲”的王道政治与日满协和;从影片的精神实质来看,完全都是替日本“东亚新秩序”张目,力图将日本指导下的“满洲帝国”塑造成一个辉煌灿烂的“王道乐土”。

## 第二节 “满铁”时事映画的研究状况与拓展契机

此前,曾经任职于“满映”制作部的坪井與在《满洲映画协会の回想》

① 根据笔者看到的影片资料,仍有不少重要的信息永远缺失或有待考证。

② 另外,在DVD市场上,“威信”出版的《末代皇帝》套装,在第三、四张花絮碟片上辑入了“满铁”时事/文化映画4部,包括《建国之春》(1932)、《跃进国都》(1932)、《满洲国旷古大典》(1934)和《王道灿烂》(1942)。

一书中,对“满铁”的电影摄制活动进行了较为细致的回忆与梳理。坪井與的这部著作,也成为中国电影史研究者观照“满铁”电影活动与“满映”国策电影的主要文献之一。在《满映——国策电影面面观》一书第一章“‘满映’的建立(1933—1937)”第一节“‘满映’建立前的电影”里,胡昶、古泉便参考坪井與的著作,并结合其他相关文献,以大约四分之一的篇幅阐述了“满铁”的电影活动。<sup>①</sup>特别是对“满铁”在1931年“九·一八”事变后现场拍摄并编辑而成的《满蒙破邪行·第一篇》、《满蒙破邪行·第二篇》(《穿越嫩江》)与《辽西扫匪》等3部长纪录片的主要内容及其在中国东北与日本各地放映的状况,进行了相对全面的介绍和分析,并得出如下结论:“‘满铁’的电影活动,从一开始就和日本关东军的军事侵略紧密配合在一起,成为关东军的一个喉舌。”

接着,《满映——国策电影面面观》继续介绍了1932年“满铁”拍摄的《建国之春》、《满洲少女使节》、《学童使节》、《结成协和》、《本庄将军》、《日本正式承认满洲国》、《国际联盟调查团在满洲》与《北满矿业开拓者》等8部纪录片的主要内容;随后又介绍了1936年下半年到1937年上半年间“满铁”拍摄的《秘境热河》、《草原巴尔嘎》与《大豆工业》、《周游满洲》、《庆祝满洲、德国、意大利通商协定签订》等产业、观光和政治方面的各类纪录片20多部。可以看出,由于重点不在陈述“满铁”的电影活动,更因为受制于有限的文字资料和影片资料,《满映——国策电影面面观》一书尽管涉及“满铁”的电影活动,却并没有就“满铁”的时事/文化映画进行较为全面而又深入的分析和研究。

在中国历史学界、日本学界与文化学界,对伪满洲国与“满铁”的探讨正在走向更加深广的学术层面,但同样遗憾的是,“满铁”的电影活动与“满映”的国策电影没有引起研究者本来应该具有的关注和重视。在国内研究伪满洲国历史问题的“拓荒之作”《伪满洲国史》(1980)与《伪满洲国史新编》(1995)里,涉及“满映”的文字仅1400个左右,只占全书篇幅的0.2%;其中,涉及“满铁”电影活动的文字更是不足200个。<sup>②</sup>基本停留在大而化之的简介水平,并没有把“满铁”的电影活动与“满映”的国策电影真正纳入伪满洲国的历史叙述之中。

<sup>①</sup> 参见胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,北京:中华书局,1990年版,第15—20页。

<sup>②</sup> 参见解学诗:《伪满洲国史新编》,北京:人民出版社,2008年第2版,第610—613页。

无独有偶,在中国社会科学院中日历史研究中心组织的“近代中日关系丛书”之二《日本侵华政策与机构》一书中,也根本没有提到一个文化侵略机构,更没有涉及“满映”;“满铁”作为专章设立,却也丝毫没有提到“满铁”的电影活动。<sup>①</sup>即便是在集中研究日本对中国的文化侵略的学术专著里,“满铁”的电影活动与“满映”的国策电影也往往不在论述的范围之内。<sup>②</sup>总之,八十多年来,沦陷的光影虽然不时地刺痛着中国观众的眼帘,灼伤了无数国人的内心,却总因各种缘由而显得欲语还休、隐晦难辨。

值得欣慰的是,近年来,国内已有学者开始重新寻找路径,力图认真地面面对“满铁”的电影活动与“满映”的国策电影。仅就“满铁”的电影活动而言,有文章对作为文化侵略机构的“满铁”及其在东北地区的侵略活动进行了较为全面而又深入的分析,并切中肯綮地指出:“‘满铁’作为日本侵略中国东北的‘国策会社’,它的侵略是全方位、多层面的。在思想文化上,他们利用一切可以利用的宣传手段,向民众灌输殖民主义思想和殖民主义文化。‘满铁’电影的本质从一开始就不是文化艺术部门倡导发起的,而是日本军国主义一手策划建立,直接管理控制的。它从建立之日起,就与日本的侵略行径紧密相连,在侵华战争中有其特殊的地位和使命。”<sup>③</sup>虽然没有在影片文本方面展开细致的分析和探讨,但在揭露“满铁”电影的本质和使命上并无启示性。

### 第三节 沦陷的光影之《灿烂之满洲帝国》

为了从影片文本出发,对“满铁”时事/文化映画中的“王道乐土”论述进行深入的分析和解剖,本章选取《灿烂之满洲帝国》为个例来具体展开。

《灿烂之满洲帝国》由“满铁”弘报系制作,伪满国务院情报处审定,康德元年(1934年)3月“谨摄”。影片为无声/中文字幕,全长6分钟,89

① 参见关捷主编:《日本侵华政策与机构》,北京:社会科学文献出版社,2006年版。

② 参见王向远:《日本对中国的文化侵略——学者、文化人的侵华战争》,北京:昆仑出版社,2005年版。

③ 李娜:《满铁电影文化侵略机构的设立及其在东北的侵略活动》,长春:《东北史地》2008年第6期。

个镜头。参见下表：

《灿烂之满洲帝国》分镜头本( 作者根据影片整理 )

镜号	景别	摄法	内    容	字    幕
1				国运蒸蒸如日升腾
2	远		太阳从地平线的云海放射光芒。	
3				国都建设之急进
4	近	仰	“国都”建筑屋顶。	
5	近		建筑物门外汽车、街道与远处的成幢建筑。	
6	中		拖着白色蒸汽的货运列车驶过郊野，远处为“国都”建筑。	
7				王道善政普遍海内
8	近	仰	屋顶上迎风飘荡的五色旗( 伪满洲国旗 )。	
9				天与人归宣布帝政
10	近		“国务总理”郑孝胥在会议上发表声明。	
11	近		大同三年一月二十日“国务总理”郑孝胥《 声明书 》文字。	
12	近		《 泰东日报 》等报刊上登载的新闻：“大满洲帝国应运诞生，以三月一日建国日，拥执政即皇帝位。”“天长地久邦基永奠，大满洲君主国。”“龙飞大同御极三年，三月一日举行大典，最高宣言已焕发矣。”	
13	特一中	拉	伪满国旗。双凤簇拥伪满国旗( 五色旗 )。国旗之下，云纹上书：帝出乎震旦。	



续 表

镜号	景别	摄法	内 容	字 幕
14				积极进行筹备大典
15	近		纸条上书:执政府大典御用品。	
16	近		工人们肩扛御用品出火车车厢。	
17	特	摇	车厢里,堆积着包装好的御用品。	
18	近		车皮上书:听需用处。工人们在车厢上搬运御用品。	
19	特		一个贴着“执政府御用品”标签的货箱被搬动。	
20	近		工人们在忙碌。	
21	特		一双手从货箱里取出一个包裹。	
22	特		一个人用工具打开货箱。	
23	特		一双手从包裹里取出一个亮铮铮的锅盖。	
24	近		一辆标有“总务厅需用处”字样的货车拉着货物从镜头出画。	
25	近		货车入画,驶出站有荷枪门卫的大门。跟着又有两辆标有“总务厅需用处”字样的货车出了大门。	
26	近		大街,汽车,行人。有人在马路旁布置标语横幅。	
27	近	仰	新的建筑,脚手架仍未撤除。	
28	近	仰	建筑物一面,刻有“万寿”二字。	
29	特	俯	工人在锯开一段木头。	
30	全		宽阔的马路,整齐的牌楼,上书“奉祝”,左右各书:“普天同庆”、“万寿无疆”。	

续 表

镜号	景别	摄法	内 容	字 幕
31	近	仰	牌楼顶端,贴有“奉祝”二字。工人正在云梯上工作。	
32	特		牌楼一边,贴有“万寿无疆”四字。	
33	近		汽车驶过,工人们在忙碌。	
34	近		警察在指挥交通。有人向汽车敬礼。	
35	近		警察在指挥交通。马车从镜头前经过。	
36	近		有人在转发五色旗。	
37	近		一个俄罗斯人拿着五色旗,脸上露出笑容。	
38	特		镜头中间,宣传画:五色旗旁,一女子手捧鲜花。五色旗上,标注:大满洲帝国万岁。镜头左侧:伪满洲国旗、日本国旗,满洲地图,标注:庆祝满洲国建国二周年等。	
39	特		宣传画:一着东方服饰女子。旁书:万民胥欢。画左有“皇帝即位,发扬建国精神,永葆东亚和平”字样。	
40	近		路人在观看墙上宣传画,有“王道之光芒照全球”字样。	
41	近		路人、马车经过,远处有人在为庆典布置街道。	
42	近		有人在为庆典布置街道。路人从脚手架下穿行。	
43	近		商人在布置橱窗。五色旗招展,旗下有招牌,书有“大满洲国旗发放”字样。	

续 表

镜号	景别	摄法	内 容	字 幕
44	近		一少年在门外悬挂五色旗。	
45	近	摇	张灯结彩的街景。一列马车驶过。	
46	特		建筑物门口的灯笼,上书“庆祝”二字。	
47	近		张灯结彩的大街。行人与马车经过。汽车从前景疾驰而过。	
48	近		人流摩肩接踵的街道。廊柱上贴有标语:“皇上即位山河增色”。	
49	近		牌楼。车水马龙。	
50				奉献品光华夺目
51	近	摇	奉献品运至官邸。官员迎接。	
52	近		警卫从车上卸载货物。	
53	近	跟	官员护送奉献品。	
54	近		官员查看奉献品。	
55	特		精致的梅瓶。	
56				大典之前夜 首都忽化不夜城
57	近		霓虹灯勾勒出来的皇宫轮廓之一部分。	
58	近	仰	皇宫顶端。	
59	全		霓虹灯勾勒出来的皇宫轮廓。	
60	近		霓虹灯勾勒出来的皇宫轮廓之一部分。	
61	特		霓虹灯勾勒出来的皇宫轮廓之一部分。闪烁着“庆祝”字样。	
62	特		霓虹灯勾勒出来的皇宫轮廓之一部分。挂着“奉祝”条幅。	

续 表

镜号	景别	摄法	内 容	字 幕
63	特		霓虹灯勾勒出来的皇宫轮廓之一部分。牌匾上书“邦基永奠”。	
64	近		霓虹灯勾勒出来的皇宫轮廓之一部分。	
65				康德元年三月一日郊祭 典礼举行于顺天广场
66	特		雕饰的广场栏杆。	
67	近		风中的广场,条幅猎猎飘扬。	
68	近		警卫一字排开。	
69				秩序森严
70	全		荷枪士兵在入口处逡巡。	
71	近	仰	马队齐入。	
72	近		牌楼,上书“奉祝”,左右各书“普天同庆”、“万寿无疆”。	
73	近		观礼的人群。马队从前景经过。	
74				百官谨候
75	近		牌书:“百官幄舍”。百官正在等待、商议。	
76	近		军人、大臣盛装站立。	
77				郑总理大臣
78	近		郑孝胥面向镜头举手致意。	
79				臧民政部大臣
80	近		臧式毅面向镜头脱去手套。	
81	近		着满清官服的官员绕过军人队伍,向会议场走去。	
82	特		会议场外景。	

续 表

镜号	景别	摄法	内 容	字 幕
83	近		牌书：“外宾幄舍”。外宾站立、等待。	
84	近		各路代表在会场外。	
85	近		各路代表在会场外，问讯、登记。	
86	近		各路代表在会场外登记。	
87	全		广场上，典礼即将开始的现场。	
88	近		典礼即将开始的现场。	
89	特		天空的背景。牌楼一角上的灯饰。	

可以看出，《灿烂之满洲帝国》是一部为庆祝伪满洲国建立二周年而拍摄的时事短片。事实上，无论是“满铁”电影活动，还是“满映”国策电影，其出品中的很大一部分，都是为了纪录和宣扬“满洲”和日本的某些特殊的政治庆典。如“满铁”的《建国之春》（1932），纪录溥仪就任“满洲国”皇帝的情况以及沈阳等地的“庆祝”活动，《本庄将军》（1932）纪录关东军司令官本庄繁回国就任军事参议官在大连起程时各界的欢送仪式，《庆祝满洲、德国、意大利通商协定签订》（1936）纪录“满洲国”与德国、意大利签订通商协定后的庆祝活动；“满映”的“文化映画”与“启民映画”中，更有《慰劳军人大会》（1937）、《郑孝胥国葬典礼》（1938）、《康德五年植树节》（1938）、《康德五年全联实况》（1938）、《兴安军凯旋》（1939）、《康德六年度植树节》（1939）、《兴亚国民动员大会》（1939）、《康德六年全年实况》（1939）、《日满华竞技大会》（1939）、《全国联合协议会》（1940）、《我们的全联》（1940）、《庆祝动员大会》（1940）、《建国忠灵庙奠基式》（1940）、《康德七年全联纪录》（1940）、《皇纪二千六年庆记》（1941）、《建国十年》（1942）、《建国十年庆祝歌》（1942）、《满映五周年》（1942）等直接纪录和宣扬“日满”政治会议与特殊节庆的影片。把这些影片串联在一起，便可为伪满洲国的政治生活留下一个较为清晰的轮廓。

从内容分析，《灿烂之满洲帝国》应是《建国之春》后“满铁”弘报系制作的第二部主要以“建国”为对象的纪录短片。跟1939年2月日本关东军、伪满洲国政府、伪满洲帝国协和会共同制定的“满洲帝国映画大

观”中“建国”一部分的制作目录相比<sup>①</sup>，《灿烂之满洲帝国》中的“建国”，显然还没有被赋予更多的历史性内涵，因此也没有直接地“历史性”地显现伪满洲国“建国”的“合法化”策略。《灿烂之满洲帝国》是一部较为单纯的、以满洲国“建国”二周年为契机、纪录伪满洲国“王道善政”与宣扬伪满洲国“国运”的纪录短片。该片中，“事变”没有被提及，“日本”因素也不太显著。

在《灿烂之满洲帝国》里，选取的只是从庆祝“建国”两周年的准备工作到“建国”庆典即将开始这样一个不长的时间段，从片头太阳升起到片尾华灯初上，似乎是有意地让观众形成一个印象：只需“一天”，便可充分体会到“大满洲国”的王道善政与蒸蒸国运。这跟此后“满映”文化/启民映画中的“建国”题材强调从“事变”到“现在”的时间演变明显不同；与此同时，影片空间局限在“国都”的大街和广场，也没有像后来“满映”文化/启民映画中的“建国”题材一样，将空间延展至各个战场与“满蒙”城乡和日本各地。应该说，这样的时空选择，既是该片片长所决定，也跟1934年前后“满铁”电影活动仍主要以获取“情报”为目的，并没有真正上升到“电影国策”的高度有关。即便如此，《灿烂之满洲帝国》还是以非常明确的立意与较为“艺术”的方式，履行了“满铁”的“王道乐土”论述。

分析影片的字幕系统，可以发现，整部影片一共12条字幕，约占全片14%的镜头数量，内容全为宣扬“王道”政治；而在其他镜头里，直接宣扬“王道”政治的内容也占绝大多数，只有镜头2、4、5、6、57、58、59、60、89等不太涉及具体的“庆祝”事宜。事实上，镜头2与镜头89仍然可以被当做前后呼应的两个隐喻镜头，象征伪满洲国国运如日中天。镜头4、5、6中的“国都”建设与镜头57、58、59、60中的“首都”夜景，应可看做本片渲染的“乐土”景观。但这样的“乐土”影像，显然也是经过精心选择的。镜头中，通过各个方位摄取的“国都”建设与“首都”夜景，都是一些极具“满洲国”傀儡政权殖民特色的“兴亚式建筑”。这些在当时被称为“满洲式”的建筑，避免采用欧美古典与国际流行的建筑样式，糅合了若干东亚建筑的民族特性，在钢筋混凝土结构的房体上冠以重檐攒尖式琉璃屋顶，外表

---

<sup>①</sup> [日]坪井與：《关于满洲帝国映画大观》，《宣抚月报》第4卷第7期。转引自胡昶、古泉：《满映——国策电影面面观》，北京：中华书局，1990年版，第57页。“满洲帝国映画大观”制作目录中，“建国”放在第一位，其中，第一篇具体内容为“从事变到建国”，第二篇为“由建国到皇帝访日”，第三篇为“由皇帝访日到现在”。

看似中国传统建筑造型,细节上却又风格迥异。伪满“国都”建设及其折衷主义建筑,不仅听取了日本关东军、“满铁”与伪满“国都建设局”的意见和建议,而且体现了日本东亚新秩序的战略意图及其“五族协和”的统治理念,具有十分明确的殖民主义政治诉求。<sup>①</sup>对这些“满洲式”建筑的宏伟气派的展现,与其说在渲染“大满洲国”的“乐土”形象,不如说在宣传“乐土”上“蒸蒸日上”的“王道”政治。在这里,“乐土”论述只是“王道”论述的简单的附注,并不具有“乐土”本应具备的日常生活感与人间气息。

应该说,“乐土”论述的“王道”化,是“满铁”电影活动与“满映”国策电影的基本态势,“王道”下的“乐土”与“乐土”中的“王道”都必须凸显“王道”政治的本质。不过,在不同的影片文本中,“乐土”论述与“王道”论述的比例还是有所不同。在“建国”题材的《灿烂之满洲帝国》里,“乐土”论述便被“王道”论述挤占得几乎没有任何自由展露的缝隙。“满洲帝国”倒是无所不在的,但“灿烂”无从寻觅。这一点,在镜头36—49中亦可得到证实。

镜头36—49聚焦于“国都”的大街及其各色人等,一方面为了展现“庆祝”的全民化以示“王道”的得人心,另一方面也为了在说教性的“王道”论述中增加一些娱乐性的“乐土”论述。其中,露着笑容的俄罗斯人、宣传画中的东方女子、商店门口的满洲少年以及张灯结彩的街道、摩肩接踵的人流等,似乎都能显出“乐土”之愉悦、美好和繁荣。但颇有意味的是,即便这些“乐土”论述,也为“王道”的强力所侵袭。“东方女子”只在宣传画上显示其令人遐想的魅力,而在“东方女子”周围,遍布满洲国旗、满洲地图、日本国旗与“大满洲帝国万岁”、“永葆东亚和平”等政治符号。出现在商店门口的满洲少年,也正在悬挂满洲国旗,其面对镜头时萎缩慌张的姿态,丝毫没有少年本色,反倒流露出被摄影机摆弄的尴尬和无奈。在张灯结彩的街道景色与摩肩接踵的人流经过之处,影片也会不失时机地捕捉一些政治符号与“王道”宣言,如灯笼上的“庆祝”字样与廊柱上的“皇上即位山河增色”条幅。

正是通过上述方式,《灿烂之满洲帝国》记录了伪满洲国两周年庆祝活动活动中的一些情况,但“庆典”中最重要的大会典礼却并没有涉及。值得

<sup>①</sup> 莫畏:《历史的真实与历史的尴尬——关于伪满洲国“新京”建筑研究》,《华中建筑》2007年第6期。

注意的是,这部6分钟的时事短片,竟名为《灿烂之满洲帝国》,可谓典型的名不副实。但联系“满铁”其他影片以及“满映”许多出品,可以看到,这种名不副实的举措,其实是以“建国”为题材的“满洲帝国映画”的一贯作风。如《建国之春》、《黎明之西部满洲》、《乐土新满洲》、《满洲帝国大观》、《光辉的乐土》、《光明的大地》、《满洲建国史》、《乐土满洲》等文化/启民映画,大多都有一个大而无当的片名,但往往并无具体的“满洲”政治图景,遑论更加丰富的“满洲”经济、文化与社会生活写实。

总之,“满铁”时事/文化映画中的“王道乐土”论述,不仅开创了“满洲帝国映画”的叙事特点与影像风格,而且为“满映”文化/启民映画奠定了相当重要的基础。而从历史学、中日关系与文化研究的角度来看,类似《灿烂之满洲帝国》的“满洲帝国映画”作品,却也为后来者提供了异常丰富的时代症候与不可多得的影像史料。

(原载《影视文化》2009年第1期)



## 第五章 马徐维邦:中国早期恐怖电影的拓荒者

马徐维邦(1901—1961),生于浙江杭县,本姓徐,因入赘马家,改姓马徐。奇名之人行奇特之事,以奇特之事成传奇之作。马徐维邦不是中国电影史上最具代表性的电影编导,但他是任何中国电影史述都不可忽略的重要人物。在中国早期电影史上,马徐维邦总是与恐怖片联系在一起。作为一个特征鲜明的电影作者,马徐维邦以其严谨认真的创作姿态、精巧美妙的光影色调与冷峻悲凉的入世情怀,精心打造了一种不可多得电影类型,进而成就了一段令人追怀的电影传奇。

其实,早在马徐维邦以“东方郎却乃”之称与“恐怖导演”身份驰名上海影坛之时,沉默坚执的“马徐特性”及其“颇具异味”的代表作品,便已获得舆论与业界的普遍关注和高度赞誉。诚如当时方家所言,人如其名,艺如其名,马徐维邦可以说是个“不可思议”的导演。<sup>①</sup>

### 第一节 马徐维邦:一个作者的诞生

当18岁的徐维邦(字继垣)离开家乡来到上海的时候,他的父母早已去世。在上海图画美术专科学校,一个心境孤单的青年拿起了画笔。三年之后,已经入赘马家的马徐维邦受聘于浙江美专。

如果不是因为热衷于电影,马徐维邦或能成为西子湖畔一个风格特异的画家。但他嗜好看电影,沉迷于化装术。而在20世纪20年代前后,上海的民族电影工业已经起步,运来上海的外国影片也日渐增多。除了卓别林、罗克与麦克斯·林戴(Max Linder)等主演的滑稽影片外,格里菲斯导演的哀艳爱情片,宝莲主演的神秘惊险片以及数量惊人的各式匪盗侦探片等等,均在上海各家影戏院放映。与此同时,杭州基督教青年会、杭州大世界游艺场、杭州西湖共舞台等处,也在不时放映外国“滑稽新

---

<sup>①</sup>《〈万世流芳〉制作人员剪影》,上海:《新影坛》1943年第1期。

片”与“侦探长片”。<sup>①</sup>

这样,热爱电影与化装的马徐维邦,迟早会在银幕上遭遇“化装奇绝”的好莱坞明星——“千面人”郎却乃(Lon Chaney, 1888—1959);而当马徐维邦在郎却乃主演的影片之中读出深切悲情,并在自己参演和编导的一些影片里努力借镜的时候,“东方郎却乃”的称号当然会实至名归。

从20年代初期开始,郎却乃逐渐进入中国观众视野并成为一颗神秘耀眼的电影明星。1922年间,一部名为《孤儿苦遇》(又名《贼史》)的美国影片来到上海。<sup>②</sup>在这部影片里,饰演犹太窃贼头儿法金的演员郎却乃引起中国观众兴趣,各报均以郎却乃怪异、奇特的银幕造型作为广告噱头;两年后,亦即1924年12月6日,另一部根据法国著名文学家雨果的小说《巴黎圣母院》改编的美国影片《钟楼怪人》,也开始在上海爱普庐影戏院“日夜开映”。小说家周瘦鹃发表文章,不仅对影片来华之举“欢喜赞叹”、“不能自己”,而且对片中演员尤其饰演驼背人夸西摩多的“冷却乃”赞赏有加。<sup>③</sup>随后,有评论者深悟影片之哀情,不无叹服地表示:“观《钟楼怪人》后,感怪人痴愚之死,而觉其留不灭之悲哀。”<sup>④</sup>1925年间,上海影院再次开映由郎却乃一人扮演两个完全不同角色的美国影片《医生之惨死》。1926年1月8日,上海奥迪安大戏院终于迎来了美国环球影片公司巨片、郎却乃主演的《歌场魅影》(*The Phantom of the Opera*)。这一时期的《申报》广告,均大张旗鼓地宣称,《歌场魅影》乃“环球公司1925年神怪侦探爱情美术之巨制”、“郎却乃曼丽菲尔宾恼门凯兰三明星之心血结晶”;海上闻人潘毅华还罗致各方人才,专门印行了《歌场魅影》特刊。对郎却乃饰演的“魅影”一角,当时的评论同样给予高度赞誉,认为其“化装之精”、“表演之佳”,足以成功地担当重任。<sup>⑤</sup>

就在《歌场魅影》热映上海之后不久的1926年10月2日,朗华影片公司出品的第四部影片《情场怪人》开映于上海新戏院。这部影片的编导者及主演之一,就是马徐维邦。在此之前,马徐维邦曾毛遂自荐,写信

① 参见浙江省电影志编纂委员会编:《浙江电影志》,北京:中国书籍出版社,1996年版,第175页。

② 参见王永芳、姜洪涛:《在华发行外国影片目录(1896—1924)》,香港:《中国电影研究》1983年第1期,第271页。

③ 周瘦鹃:《志新影片〈钟楼怪人〉》,上海:《电影杂志》1924年第8号。

④ 青民:《海上影话》,上海:《电影杂志》1925年第9号。

⑤ 吉诚:《评〈歌场魅影〉》,上海:《申报》本埠增刊,1926年1月15日。

给明星影片公司。明星影片公司聘用他担任美工,为《最后之良心》(1925)、《冯大少爷》(1925)与《新人的家庭》(1925)等影片绘图置景,并在《诱婚》(1924)、《上海一妇人》(1925)等片中担任主要角色。在《上海一妇人》里饰演的乡村男子赵贵全,因为“曲尽能事”,得到舆论的首肯。<sup>①</sup>尤其是表现赵贵全被富人的汽车碾断一条腿后跛足行走、悲痛欲绝的演技,“博得观众热泪”。<sup>②</sup>接下来,借助于偶然的机缘,马徐维邦脱离明星公司,进入张普义经理的朗华公司,在自己编导的处女作《情场怪人》中饰演了化过装的情场“怪人”(老仆刘安)。影片公映后,以“事迹悲凉”、“情史凄惻”触动了观众心怀<sup>③</sup>,而其在“平平情节”中“感人至深”的编导手段也得到评论赞赏<sup>④</sup>。没有料到的是,马徐维邦为老仆刘安化装而成的“怪人”造型,并没有带来预期的恐怖氛围或悬疑效果。由于“令人易认”,情场“怪人”缺乏“疑神疑鬼”的妙处,也怪不得“观者寥寥”了。<sup>⑤</sup>可以看出,至少在化装技术和观众认同方面,马徐维邦的《情场怪人》还相差郎却乃的《歌场魅影》很远。

但这样的结果,并没有改变马徐维邦的初衷。随着郎却乃主演的其他影片如《恶魔》在上海的放映(1927年1月1日前后),中国电影界和马徐维邦对郎却乃及其化装术的研究也日益精进。仅仅在1928年至1929年间上海出版的《电影月报》上,便相继发表过谷剑尘的《化装术》(第5—12期)、胡忠彪的《神怪魔鬼化装之研究》(第7期)与李谭英的《谈谈化装》(第10期)等较有深度的专业文章。在这样的背景下,1929年间,马徐维邦在天一影片公司自编自导自演了一部恐怖片《混世魔王》。影片完成后,在头轮的中央大戏院上映,舆论极佳。影片中,马徐维邦再度扮演魔王一角,他利用自己近十年来学习揣摩的化装术,把魔王的造型扮饰得真如鬼怪一般,深得观众赞许。轰动之余,马徐维邦得到了“东方郎却乃”的别名。<sup>⑥</sup>在1931年出版的一份影迷杂志上<sup>⑦</sup>,马徐维邦不仅被选

① 啸红阁主:《明星试片记》,上海:《新申报》,1925年7月22日。

② 吕嘉:《记马徐维邦》,上海:《上海影坛》1944年第1卷第4期。

③ 醉星生:《咏〈情场怪人〉》,香港:《银光》1926年第1期。

④ 春秋:《记〈情场怪人〉》,同上刊。

⑤ 同上。

⑥ 小勉:《马徐维邦:银海中的飘航》,上海:《上海影坛》1944年第1卷第12期。

⑦ 狄修:《中外明星相像录》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第5期;郭永庆:《我个人所选择的十大男明星、十大女明星、十大导演家》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第16期。

为中国“十大男明星”之一，而且被人直接比附为“郎却乃”。其时，郎却乃的艺术与生活传奇正在中国报刊上渲染，中国人眼中的郎却乃，不仅是电影里的“千面人”，而且是银幕上“最伟大的性格演员”。<sup>①</sup>看来，“东方郎却乃”之称尽管不无夸饰的嫌疑，却也在一定程度上反映出马徐维邦不同一般的化装术和令人赞佩的表导技艺。

“东方郎却乃”还想尝试更多的领域。离开天一影片公司之后，马徐维邦利用家产，成立了自己的天马影片公司，意在摆脱更多的束缚，天马行空地追求理想。经过一番苦干，于1930年出品了一部自己导演的影片《空谷猿声》。在这部由尤光照、陈丽芳主演的影片里，同样出现了一个“怪人”。但这次，马徐维邦无暇亲自扮演这个角色，而是让徐锦文担任此职。遗憾的是，由于不善经营，天马公司财源枯竭，很快便关门大吉。

创业失意的马徐维邦，一度还有拍摄一部影片《水淹多宝城》及开办一家电影学校的计划。<sup>②</sup>但在精明务实甚至唯利是图的上海滩，仅凭热情和才华很难走得更远。事实上，愈有热情和才华者，受到的打击和挫折愈多。好在对于一个电影创作者而言，充分体验过时事的乖谬、社会的不公与人性的悲凉，反而有助于其思考的深邃与作品的宏博。确实，“人生就是戏剧，戏剧就是人生”；那么，人类的心灵又是被什么东西“引诱”和“挑拨”，在“躁动”、“盲从”、“嫉妒”、“诅咒”中跌进“堕落的火坑”？<sup>③</sup>当马徐维邦放弃创办实业，再次以编导身份进入联华影业公司，拍摄影片《暴雨梨花》（1934）的时候，已经对人生和电影有了更加深刻的体会。事实也在表明，联华影业公司能够为马徐维邦的事业发展提供更加有力而又有利的平台。《暴雨梨花》的摄影黄绍芬，布景吴永刚，主演高占非、陈燕燕和谈瑛，都是不可替代的一时之选，这在其他公司是可望而不可即的创作组合，更别提张普义的朗华公司与马徐维邦自己的天马公司了。

《暴雨梨花》以沉郁凄凉的情调，描画一对孤苦无依的姐妹在黑暗时世中生死沉浮的悲苦命运。按马徐维邦的想法，影片并不追求清晰柔和的摄影，而是在保持审美的前提下，力图达到一种阴沉愁惨的光影效果；影片布景则摒弃富丽堂皇的高楼大厦，搭建一个残缺不全的贫民区和一所破坏严重的屋宇；至于演员，是一定要付出气性和心血的。而这一切，

① 碧心：《郎却乃底一生》，上海：《电影月刊》1931年第1卷第6期。

② 三洲：《马徐维邦开办电影学校》，上海：《影戏生活》1931年第1卷第21期。

③ 马徐维邦：《〈暴雨梨花〉导演者言》，上海：《联华画报》1934年第5卷第5期。

都要跟剧情本身结合在一起。总之,由于具备明确而又智慧的创作意图,加上全体成员的共同努力,影片公映后,获得超出预料的“意外的成绩”。<sup>①</sup>评论者非常欣赏影片流露出来的自然的“悲凉情绪”和深刻的“悲剧效果”<sup>②</sup>,即便是专跟左翼电影过不去的《现代电影》杂志,也在其发表的文章中承认,如果马徐先生再克服掉一些技术修养方面的“毛病”,他将成为“电影艺术界第一位”<sup>③</sup>。确实,这一时期联华影业公司发布在各家报刊上的影片广告,“马徐维邦”都被处理成醒目的大号字体。在姜起凤编导的影片《骨肉之恩》(1934)中,马徐维邦扮演中年丧妻并为子女所累的慈善医院院长钟正庭。开映广告上,“马徐维邦客串”的醒目字眼,完全与编导平起平坐。而在当时,除了影片编导,明星中还只有阮玲玉出过这样的风头。

1934年年底,马徐维邦为联华公司编导完成了有声片《寒江落雁》,自己也在影片中扮演了十恶不赦的财阀叶少卿。这部描写一个寒门女子忍辱负重生下孩子,交给已经另娶妻子的前夫后投江自尽的悲情故事,与其说是专门为迎合女演员陈燕燕的特点而创作的,不如说承续着马徐维邦一以贯之的思想特征与艺术个性。从处女作《情场怪人》开始,经过《混世魔王》和《空谷猿声》,再到《暴雨梨花》和《寒江落雁》,马徐维邦始终以超常的冷峻视野和彻骨的悲观体验,借投射在银幕上的那一缕缕阴冷、凄清而又幽美的光影,指斥着时代的黑暗、世界的罪恶、人性的悲哀以及人生的痛楚和无奈。正因为如此,人们从不把马徐维邦的电影跟“鸳鸯派”作品和“软性电影”相提并论;但除了《夜半歌声》之外,也很少有人把他归入到左翼电影运动和40年代的进步电影之列。直到20世纪60年代,《暴雨梨花》还被认为“多少宣传了‘人生是痛苦的’的宿命论思想”,“带有浓厚的感伤主义色彩”;而《寒江落雁》,则被认为“伤感的情调更为浓厚”,这是联华公司出品的一些“暴露性”影片中存在的“问题”与“缺点”。<sup>④</sup>现在看来,在编导《夜半歌声》之前,马徐维邦已经通过自己的系列影片,展现出电影编导者特立独行的可贵品质。令人欣慰

① 马徐维邦:《〈暴雨梨花〉导演者言》,上海:《联华画报》1934年第5卷第5期。

② 苏风:《〈暴雨梨花〉小评》,上海:《晨报》,1934年5月;载陈播主编、伊明编选:《三十年代中国电影评论文选》,北京:中国电影出版社,1993年版,第469—470页。

③ 莫美:《作品狂想录》,上海:《现代电影》1934年第6期。

④ 程季华主编:《中国电影发展史》(第一卷),北京:中国电影出版社,1981年第2版,第345—346页。

的是:经过刻苦努力,“东方郎却乃”不仅在一定程度上学到了郎却乃的化装术,而且较为深刻地体会到了郎却乃及其他中外电影里沉郁、悲凉的人生况味。当他把这些技术、艺术和人生的积累运用到此后的电影实践之中,并与乱世家国的悲怆命运相互参证的时候,一个作者诞生了。

## 第二节 《夜半歌声》:一种类型的崛起

《夜半歌声》的出现,标志着恐怖片在中国影坛的崛起。

尽管在此之前,马徐维邦导演的《情场怪人》、《混世魔王》与《空谷猿声》等均在创作意图上带有恐怖片特质,各家公司出品的许多神怪武侠片和匪盗侦探片也或多或少地具备一些恐怖因素,但恐怖片在中国,仍是一个身份不明的样式。

况且,从20世纪20年代末期开始,国民党电影检查机构加强了对中外“神怪”和“迷信”影片的查禁。1931年5月,舶来影片《僵尸》准备在上海奥迪安和新光两家影院放映,便因其“神幻怪诞”,被上海市电影检查委员会禁止,并“呈请市府转请中央”,“通令全国,一律禁映”。<sup>①</sup>当然,由于各种原因,还有很多类似《僵尸》或比《僵尸》相对符合检查规定的欧美神怪恐怖影片,并没有被电影检查委员会当局禁止。其中,美国演员鲍里斯·卡洛夫(Boris Karloff, 1887—1969)主演的一系列恐怖影片,如《科学怪人》(1932)、《假面人》(1932)、《古屋怪人》(1932)、《盗尸者》(1933)和《科学女人》(1935)等,相继运来中国,并在电影界和普通观众中造成深刻的印象。直到抗日战争全面爆发前后,天津的平安电影院还登出大幅广告,放映卡洛夫主演的“空前伟大紧张刺激浪漫恐怖侦探片”《剧场血案》。<sup>②</sup>另外,丹麦导演卡尔·德莱叶的《吸血鬼》(1930)与美国导演迈克尔·寇蒂斯兹的《蜡像陈列所的秘密》(1933)等片,也在中国观众尤其是知识分子群体中获得应有的共鸣。看过两部影片之后,《现代电影》编辑、小说家刘呐鸥认为《吸血鬼》是德莱叶的“声片杰作”<sup>③</sup>;至于《蜡像陈列所的秘密》,刘呐鸥的观点颇有见地:“《蜡像陈列所的秘密》的节奏是直线的。该片的制作意识似乎只企求以注意力、恐怖感和色欲的

① 编者:《查禁〈僵尸〉片感言》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第17期。

② 天津:《大公报》,1937年7月25日。

③ 呐鸥:《欧洲名片解说》,上海:《现代电影》1933年第1卷第3期。

三重奏抓住人们的脑筋不放松一刻。若放弃内容不论,这可以说是‘电影的’电影。因为最典型的电影魔力均被利用着。”<sup>①</sup>应该说,从20世纪20年代初期开始至30年代中期,欧美电影中最具代表性的恐怖影片,大多已为中国观众所熟知;而包括马徐维邦在内的许多电影从业者,对恐怖电影的化装术、“空气”和“节奏”等方面,都已有相当深入的了解和认识。

因此,尽管国民党的电影检查并不利于国产电影中出现过多的“怪”、“力”、“乱”、“神”,但影业公司始终看好恐怖片的市场前景;对于拍完《寒江落雁》后没有得到良好反响的马徐维邦来说,重新正视郎却乃及其他各类恐怖片,加上从德国、苏联电影里学得的更多的导演手法,是从各方面提升自己的最好途径。这时的马徐维邦,应该已经明白:“东方郎却乃”不仅是观众眼中的自己,也是自己心中的自己。

1936年,已经加入新华影业公司的马徐维邦参照郎却乃主演的《歌场魅影》,写成一个故事动人的电影剧本。为了增强剧本的时代气息,新华公司委托马徐维邦到著名剧作家田汉那里寻求帮助。马徐维邦带着剧本,数次往返沪宁线,请求田汉先生润饰加工。田汉不仅修改了剧本,而且与作曲家冼星海携手谱写了三支插曲。<sup>②</sup>后来,这三支词曲俱佳的电影插曲,都成为中国电影100年来不可多得的脍炙人口的经典作品。

1937年2月20日,影片《夜半歌声》开始在上海金城大戏院日夜开映。在影片首映的说明书上,称《夜半歌声》是“中国影坛第一部紧张刺激非常恐怖作”,“阴气森森”、“汗毛凛凛”。另外,得益于新华影业公司老板张善琨的广告噱头,《夜半歌声》引得观众蜂拥而至,影院连满三十多天,打破了1937年国产影片的最高票房纪录。新华公司因为该片巩固了制片的基业,马徐维邦也由此奠定了“恐怖片权威”的特殊地位。<sup>③</sup>

然而在当时,有人认为,《夜半歌声》的剧情脱胎于郎却乃的《歌场魅影》,女主角的行动和化装类同于《古屋奇案》,男主角被民众追至塔顶并举火葬之的段落,也出自卡洛夫的《科学怪人》。总之,这部在很多地方“抄袭了外国恐怖影片”的国产影片,无疑是“失败”的。<sup>④</sup>但大多数评论者都注意到了《夜半歌声》的优点和马徐维邦的努力。有评论指出,尽管

① 呐鸥:《电影节奏简论》,上海:《现代电影》1933年第1卷第12期。

② 据影人顾梦鹤、沈寂的回忆,载《我的爷爷马徐维邦,写在中国电影诞生百年之际》,哈尔滨:《黑龙江日报》2005年11月29日。

③ 龚稼农:《龚稼农从影回忆录》,台北:传记文学出版社,1980年版,第407页。

④ 放:《夜半歌声》,上海:《青青电影图画》1937年第1期。

《夜半歌声》的故事具有理想化的色彩,但剧作者并没有忽视“现实”;影片不仅举起了“反神怪的旗帜”,而且深重地打击了“残余的封建势力”;尤其,“一般恐怖片之缺少价值,主要是在于故事构成的荒唐。现在,相反,用恐怖的形式来表现我们所需要表现的,其意义,是不可同日而语了”。与此同时,该评论还发现,马徐维邦“依旧保持他过去那种如诗的风格”,尽管物质条件贫乏,马徐维邦也“丝毫不放松”,利用各种方式加强影片的“恐怖空气”,足见“导演的苦心”。<sup>①</sup>

确实,在影片《夜半歌声》中,马徐维邦几乎倾注了所有的心力。本来,从一开始构思起,马徐维邦就准备饰演男主角宋丹萍。在这个因追求爱情和理想而被邪恶势力毁掉容貌的革命者身上,寄托着马徐维邦太多的遐思。当年饰演情场的“怪人”和混世的“魔王”,已为自己赢来“东方郎却乃”的美名,马徐维邦相信自己能够演好宋丹萍。无奈老板张善琨并不看好这一点,马徐维邦演了几场后看过试片,也无法令自己满意,只好请了话剧演员金山来代替。<sup>②</sup> 化妆则特请名家宋小江来承担。专注于编导工作之后的马徐维邦,花费了比一般人多出几倍的辛劳。在长达八九个月的拍摄过程中,还几次因为过度劳累而吐血。

严谨认真的工作,换来的不仅是颇为难得的票房纪录,而且是持续不断的好评如潮。三年以后的上海“孤岛”,为了宣传马徐维邦编导的《夜半歌声续集》,人们回顾起《夜半歌声》,仍然不惜赞佩的笔墨。有评论指出:“《夜半歌声》所以能轰动一时,那不仅因为它是第一部的恐怖片,更主要的还在于它有严正的主题和动人的故事,‘谁愿意做奴隶?’的歌声至今还流传不衰,便是证据之一。”<sup>③</sup>另有评论赞誉:“回忆战前曾轰动全国的《夜半歌声》,那简直是志士与黑暗奋斗、与封建肉搏的记功碑,每个人都了解他的意识,是吾国影坛空前绝后的伟构。”<sup>④</sup>甚至在沦陷后的上海影坛,小说家秦瘦鸥对马徐维邦及其以《夜半歌声》为代表的恐怖片,也有切中肯綮的评价:“我在十年前,就听到马徐维邦先生的大名了。他所编导的《夜半歌声》一片,更是内外行一致推许的。其后他又编导了好几部相类的片子,因此大家都称他为‘恐怖导演’,其实所谓恐怖也者,只

① 叶蒂:《夜半歌声》,上海:《大晚报》,1937年2月22日。

② 参见左桂芳、姚立群编:《童月娟:回忆录暨图文资料汇编》,台北:文建会,2001年版。

③ 《〈夜半歌声〉续集》,上海:《电影世界》1940年第13期。

④ 罗丹:《〈夜半歌声〉续集告成》,上海:《大众影讯》1941年第1卷第33期。



是他所导演的那类戏剧或电影的外表而已;论其内容,则无不饱含讽刺成分。方之卓别林的滑稽片,实无多让。说得清楚一些,那就是马徐先生通过了浪漫主义的手法,借着恐怖的烟幕,来宣泄他个人对于社会的不满和愤懑。”<sup>①</sup>看来,人们并不在乎《夜半歌声》是否“模仿”甚至“抄袭”了外国恐怖影片,而是体会到了《夜半歌声》所内蕴的精神世界。马徐维邦通过这部影片获得了广泛的知己。

更为重要的是,《夜半歌声》的出现,标志着恐怖片作为一种类型在中国影坛崛起。从此以后,马徐维邦继续在新华影业系统甚至日伪合作的电影机构名正言顺地拍摄恐怖片,《古屋行尸记》(1938)、《冷月诗魂》(1938)、《麻疯女》(1939)、《夜半歌声续集》(1941)、《鸳鸯泪》(1942)与《寒山夜雨》(1942)等恐怖片,均有受人期待的“马徐风格”;而在抗日战争全面爆发后的上海“孤岛”和香港影坛,各家公司的国产恐怖片与欧美各国的舶来恐怖片竞相登场,既有粗制滥造的“商业主义”行径,也在极大程度上宣泄了战时民众无路可走的愤懑和感伤。根据当时的报刊广告,新华影业公司的《女鬼》(1940)“直追《夜半歌声》,远胜《聊斋志异》”,《僵尸复仇记》(1941)则为“恐怖离奇神秘紧张大片”;艺华影业公司的《新隐身术》(1941)为“时装神秘恐怖侦探大片”,《女僵尸》(1941)“神秘阴沉,香艳恐怖”,《魂》(1941)则为“凄艳伦理恐怖国片”;中国联合影业公司的《黑夜魅影》(1942)为“恐怖离奇侦探爱情大片”等等,不一而足。大致统计,1938年至1942年初,在上海“孤岛”,被冠以“恐怖”的国产影片应该接近30部,超出全部出品的十分之一;至于在香港粤语片界,有多少部类似《女摄青鬼》、《桃花女斗法》与《棺材精》、《扫把精》、《古屋冤魂》的“鬼片”,已经很难统计。

一个作者拍摄一部脍炙人口的影片,一部影片引发一种电影类型的潮流,马徐维邦及其《夜半歌声》,理所当然地需要载入各种版本的中国电影史。

### 第三节 马徐维邦与中国早期电影史

没有马徐维邦的中国早期电影史,将会失去一些光影的品位、类型的期待与精神的魅力。

<sup>①</sup> 秦瘦鸥:《我所见的马徐维邦》,上海:《新影坛》1943年第1卷第1期。

在马徐维邦的代表作《夜半歌声》里,那种不妥协地挑战黑暗势力,以及交织着血与泪的愤怒与伤感,还有在恐怖氛围中脱颖而出的诗情画意,是那个时代以及此后各个时代都不能释怀的永远的记忆。尽管受到了《歌场魅影》、《科学怪人》等好莱坞恐怖片的影响,但《夜半歌声》是一个中国的电影作者为所有的中国观众而拍摄的作品,也没有堕入为恐怖而恐怖的误区。放弃了扮演主角,不再亲自展现化妆术的“东方郎却乃”马徐维邦,经过十年来的电影实践和文化积淀,显示出超越一般人的综合的编导才华。在他的努力下,颇具表现主义色彩的布景设计、令人惊悚的特型化装、阴暗潮湿的场景选择以及迷离斑驳的光影配置、激情澎湃的夜半歌声、突兀失序的音响效果等等,再加上大量主观性的镜头调度,不仅增添了影片的恐怖感,而且凸显了创作主体冷峻悲凉的入世情怀。其中,孙小鸥受宋丹萍之托,穿着自己过去的衣装会见李晓霞一段,镜头随李晓霞缓缓地穿过冷清的室内,画外是爱人曾经深情的歌声,推开阳台的门窗,似疯癫似清醒的李晓霞看到了动人的一幕:俯摄的远景镜头里,雾气弥漫的枯藤老树之间,出现了她苦苦等候的黑衣青年。在这里,马徐维邦通过精巧的场面调度、镜头转换和节奏控制,传达出一种凄美的诗意,展露出一一种不可多得的悲悯气质。直到现在,怀揣着恐怖期待的电影观众,仍会在这样的镜头、画面和段落中不期而遇地感受到超越了时空的心动。

这种光影的品位、类型的期待与精神的魅力,从《夜半歌声》之后就一直成为马徐维邦继续努力的方向,也成为中国观众不断寄托的希望。正是在马徐维邦及其批评者和普通受众等几方面的共同支撑下,《夜半歌声》之后的中国影坛,仍然出现过态度严谨、个性鲜明的恐怖片和哀情片。尽管在“孤岛”和沦陷之后的上海,创作环境远非正常和自由,电影从业者的成绩也远非杰出和优秀,但从《夜半歌声》之后至1949年以前的中国电影史,不能无视马徐维邦的存在。

1938年,马徐维邦为新华影业公司编导了两部恐怖片:《古屋行尸记》和《冷月诗魂》。《古屋行尸记》叙述一个无赖为谋夺家产装神弄鬼恐吓家人的故事,充满浓厚的恐怖气氛;《冷月诗魂》取材于清人笔记,为一“真的鬼故事”,在镜头、灯光、音响等方面,均有“特异的创造”。<sup>①</sup>但也有评论指出,影片的恐怖场面的确“很有力量”,让人不得不承认马徐维邦拍摄恐怖片确实能达到“优秀的效果”,但在影片中“公然表示鬼神是

<sup>①</sup> 上海:《新华画报》1939年第1期。

有的”，这样地“提倡迷信”，未免有愧于电影的“教育责任”。<sup>①</sup>

在“孤岛”白热化的商业电影浪潮中，大多数电影人都必须最大限度地迎合公司老板和普通观众，因而无法率性而为。1939年，马徐维邦编导了他在“孤岛”时期的第三部恐怖影片《麻疯女》。按照当时的报道，《麻疯女》的“恐怖化装”，有“令人不寒而栗的魅力”，整部影片也是“另辟蹊径，作风迥异，效果惊人”。<sup>②</sup> 根据现在存留下来的影片影像进行分析，可以发现，谈瑛扮演的麻疯女邱丽玉疾病发作之后的手部、脸部化装，达到了应有的恐怖效果，确实令人不寒而栗；更有意味的是，在这部影片中，马徐维邦开始尝试某种类似于“心理恐怖片”的新样式。从影片一开始，通过表现路人纷纷畏避麻风病人的段落，已经把常人之于麻风病人的恐怖感植入观众脑海；随后，影片没有在镜头调度、光影设计和故事情节上故弄玄虚，而是在非常普通的平铺直叙中推动影片的进程。麻疯女邱丽玉身上的“恐怖化装”，也没有一步到位，而是根据故事进展，逐渐从脖子的红斑、手上的疯毒到脸上的溃烂，一步一步地带领观众抵达那个最为恐怖的风雨之夜。在风雨之夜，被麻风折磨得失去人形的邱丽玉，孤独地挣扎在凄冷的房间里；一条巨大的毒蛇从屋顶探入房间，竟然掉到了酒缸之中被淹死。到这时，观众所体验到的恐怖感才达到极致。可以说，这种“心理恐怖片”，主要不是依赖化装术和特殊的光影取胜，而是在日常叙事中，以某种必然降临并能让观众体会的“极点”作用于观众的心理。如是“另辟蹊径”，确实“效果惊人”。

拍完《麻疯女》之后，为了赶上“孤岛”如火如荼的民间故事片热潮，马徐维邦为华新影片公司编导了影片《刁刘氏》。一贯不太接受报刊采访的马徐维邦，竟接连发表谈话，指责海上各家影片公司不愿提供“较有意识”和“较有价值”的影片给观众，才让观众观看这些“无聊”的、“消遣性质”的民间故事片。<sup>③</sup> 与此同时，表示因为有人奉劝，希望他不要放弃，所以在《刁刘氏》和《夜半歌声续集》之后，仍将导演恐怖片。<sup>④</sup>

事实上，作为一部民间故事片，因为手法“精细”、处置“得当”，《刁刘氏》得到了观众的好评，甚至有人认为，在华新公司的十部民间故事片

① 《〈冷月诗魂〉：不应提倡迷信》，上海：《电影》1938年第7期。

② 上海：《新华画报》1939年第8期。

③ 《马徐维邦三言两语，趋向民间片重视女明星都应由影片公司负责》，上海：《中国影讯》1940年第16期。

④ 《马徐维邦不放弃恐怖片，并谈世界大事》，上海：《中国影讯》1940年第18期。

中,《刁刘氏》是“最有成就的一部”<sup>①</sup>。《夜半歌声续集》的反响更加热烈,有评论指出,尽管《夜半歌声续集》较之《夜半歌声》似乎有“逊色的地方”,可是,“它的题材,还是那么遒劲;它的意识还是那么积极,反抗的雄图仍旧是溢扬于整个连续的画面,毫不假借,一无含糊。从这里,也可见马徐维邦的艺术良心,郑重的工作态度”,总之,“这不是一部恐怖,神怪,荒诞的影片!它是一幅封建制度下所牺牲的青年男女的血泪图,是被压迫者的凄厉悲鸣,是热血男儿的前进军号!无论从纯艺术的见地,或以社会价值立论,毫无疑问的,在这恶劣、粗制滥造作风盛行的环境中,它确实是一部挽回声誉的力作。”<sup>②</sup>当然,也有舆论指出了影片的“错误”,在于“过分强调了男女主角(宋丹萍与晓霞)的罗曼史”,这虽然能够增加“戏剧性”和“凄艳的气氛”,可是却“大大地歪曲和妨害了主题”。<sup>③</sup>现在看来,有些舆论并没有顾及“孤岛”特殊的环境,用战前“左翼电影”或“国防电影”的意识形态来苛责《夜半歌声续集》,难免不能以理服人。

作为一个拍摄恐怖片的“权威”导演,马徐维邦从来没有堕入为恐怖而恐怖的误区,即便在沦陷时期的上海影坛也是如此。在沦陷后的上海,马徐维邦继续发展自己在“孤岛”及其以前所形成的风格,在浓郁的恐怖气氛中显现感伤的诗意,在激越的社会批判中传达意识的力量。

拍摄影片《寒山夜雨》之时,马徐维邦便倾向于赋予“神鬼片子”十分丰富的意蕴:“虽然人家说神鬼的片子是荒诞的,更是易于误人子弟的,然而在这部戏中,我可以担保,决没有丝毫荒谬的地方。其唯一的主旨,为剧作者痛恨世态炎凉,而藉鬼神以泄其愤而已。”<sup>④</sup>通过类似“戏中戏”的叙事结构,马徐维邦不仅在影片中较好地传达了自己的恐怖片创作理念,而且在“现实”与“幻境”以及“人间”与“鬼域”之间建立起一个较为开放的言说空间,并为编导者的现实关切和社会批判提供了一个既生动又安全的平台。尽管影片公映后,舆论反应并不像当年的《夜半歌声》一样热烈,但马徐维邦恐怖片相对急切的言志诉求与一以贯之的导演技巧,仍为批评界所感知。

或许,爱情悲剧片《秋海棠》的拍摄,既是舆论和观众的殷切期待,也

① 星谷:《恐怖导演马徐维邦从事导演史》,上海:《大众影讯》1940年第21期。

② 莫野:《续集〈夜半歌声〉》,上海:《申报》1941年3月22日。

③ 莘菲:《评〈续集夜半歌声〉》,上海:《中美日报》1941年3月25日。

④ 马徐维邦:《〈寒山夜雨〉导演者言》,上海:《新影坛》1942年第1卷第1期。

是马徐维邦力图摆脱虚构的恐怖片创作,以更加现实的题材来表现自己愤世嫉俗的悲凉心境的主观愿望。对于这部影片,马徐维邦曾经表示,尽管《秋海棠》不过是一部戏子私通姨太太的“情节戏”,但自己在导演的时候,决心要“描写出《秋海棠》的人物和中国青年人在恋爱问题上的命运”<sup>①</sup>,从现存影片分析,《秋海棠》虽然没有“藉鬼神以泄其愤”,却也达到了以爱情悲剧揭露军阀横行霸道、控诉社会强权的人道主义目的。

为了拍摄影片《秋海棠》,马徐维邦付出了呕心沥血的艰辛。他曾经表示,《秋海棠》是自己“生平心血的纪念”。为了保证质量,马徐维邦对演员的选择和要求都非常严格,“慢车导演”的名声越来越响亮。但通过马徐维邦的悉心安排和努力指导,几位主演的表现令人满意,影片也获得了一定程度上的认同,被大多数舆论和电影观众期待为1944年度上海电影的“压轴戏”。<sup>②</sup>然而,马徐维邦及其《秋海棠》的批判精神和人道意旨,不仅没有得到沦陷时期上海电影操纵者的赏识,反而成为他们批评和指责的对象。在沦陷时期的上海影坛,以如此呕心沥血的艰辛拍摄一部不为“公司当局”所喜的影片,大约能够反衬出马徐维邦作为一个中国导演的不逃避和不妥协,以及建基于此的现实关切和民族意识。

战争结束后,一度被日本侵略者禁绝的好莱坞电影重回上海。雷电华、米高梅、环球以及20世纪福克斯公司的各种恐怖大片如《掘墓怪医》、《化身博士》、《魔网擒王》、《疑云惨雾》、《科学怪人公馆》、《黑夜妖魔》、《隐身魔王》、《机器人大战猩猩王》、《科学铁金刚》、《恐怖之夜》、《恶魔王》等相继进入各家影院。观众期待着中国的恐怖片权威导演,再一次拍摄出《夜半歌声》那样的国产恐怖片。马徐维邦也在尽力而为。但限于资金、拍片进度以及与合作者的复杂关系,在战后中国电影的繁荣气象之中,马徐维邦没有交出令人满意的答卷。随着马徐维邦的南下香港,一个特征鲜明的电影作者在内地电影群落中悄悄消失;一种不可多得电影类型,也在1979年以前三十年的内地电影史上销声匿迹。

(原载《电影艺术》2007年第5期)

① 陈维:《访:千千万万观众所热烈崇拜的马徐维邦先生》,上海:《新影坛》1945年第5期。

② 《影评人座谈会》,上海:《上海影坛》1944年第5期。

## 第六章 武兆堤与新中国电影的英雄叙事

新中国建立以后,遵循毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942)的基本精神,蕴蓄着风卷残云、大气磅礴以至摧枯拉朽、改天换地的时代激情,并通过陈荒煤、钟惦棐、黄钢、袁文殊等的大力倡导,中国电影人陆续在银幕上创造了一系列意志坚定、服从命令而又英勇无畏、敢于牺牲的英雄形象。新中国电影的英雄叙事,在国家价值与大众想象相互契合的层面上,慰藉并满足了这一时期几乎所有中国人的梦幻心灵。

作为新中国建立以后成长起来的第一代电影导演,武兆堤自始至终都在追寻并表达灵魂深处的英雄梦。从1949年前后开始到1980年,通过参演、改编、编剧、导演或编导等各种方式,武兆堤一以贯之地感悟着英雄的品质并尽其所能地呈现出英雄的壮举。正是在以《地下尖兵》、《冰上姐妹》、《七天七夜》以及《英雄儿女》、《山重水复》等为代表的一批影片里,武兆堤努力地探索并推动着新中国电影的英雄叙事,流露出新中国电影特有的、充满着乐观主义和理想主义色彩的精神气质。当然,新中国电影所遭遇的政治风云及其坎坷命运,也同样体现在武兆堤的电影实践中,使其成为一个无法独立于所处时代并超越自身境界的、特定一代的中国电影人。

### 第一节 从舞台英雄到银幕英雄:武兆堤的艰难转型

1920年11月18日,武兆堤出生于美国匹兹堡,5岁时随父母回到中国。1932年,已经进入太原成成中学学习的武兆堤,开始隐隐约约地体会到秘密活动着的中国共产党的感召力。随着形势的发展,武兆堤于1936年参加了共产党影响下的抗日组织——山西牺盟会;不久,加入成成中学师生抗日游击队,还参与了以宣传抗战为目的的戏剧演出和墙报活动。1937年,武兆堤在西北战动委员会游击四支队剧团担任演员。1938年2月,进入山西民族革命大学学习文艺,同年毕业,分配在二战区

随部工作团。1939年1月,武兆堤秘密离团奔赴延安,进入抗日军政大学学习,并加入中国共产党。1939年以后,相继在抗日军政大学文工团、东北军政大学文工团担任戏剧队长、副指导员以及演员、编剧、导演等职。<sup>①</sup>

跟武兆堤一样,在中国电影史上,从一个追求进步的热血青年,直到历经艰辛抵达延安投身革命文艺工作,进而根据个人意愿或组织安排转入电影创作并取得显著成就的,还有沙蒙、崔嵬、王滨、许珂、颜一烟、吕班、伊明、于敏、徐渭、伊琳、胡苏、水华、王震之、成荫、张平、凌子风、程默、林农、陈强、张棣昌、王家乙、苏里、钱江、吴本立、孙谦、车明、于蓝、郭维、马烽、纪叶、王炎、海默等数十人。他们大多怀着崇高的革命激情和创新的艺术理想,在动荡的战争年代与严峻的战斗生活中,逐渐锻炼成具有时代共性的新中国第一代电影工作者。从在延安(或其他解放区)展开的戏剧活动,到在东北电影制片厂(或此后的长春电影制片厂以及其他创作单位)进行的电影实践,这一代电影工作者大多经历了从“舞台英雄”到“银幕英雄”的转型,并在对戏剧和电影的多方面尝试中不断积累艺术经验,提升创作水平。诚然,主要由于政治运动与个人素养等原因,他们的创作道路并非一帆风顺,也不可能臻于至境,往往在“创作个性”与“创作原则”之间出现“统一”与“分离”的现象,直接导致“精品”与“败笔”交相起伏的“创作曲线”<sup>②</sup>,但不同个体的创作各有不同的状况,差异的存在促使研究者必须进入更加纷繁复杂的历史情境,在倾心体会每一创作主体生存之态与精神之维的同时,为新中国电影积聚更加丰厚的历史资源。也正因为如此,从代际视野出发,对武兆堤的戏剧活动和电影创作展开细微的研究,不仅能够更加全面地展现新中国电影的历史面貌,而且能够更进一步地拓展中国电影的史学视野。

如上所述,新中国成立以前,武兆堤在延安以及其他解放区主要从事戏剧活动。除了担任文工团的戏剧队长和副指导员之外,还扮演过《白

① 本文中,与武兆堤生平 and 创作相关的部分材料,主要参考史东明:《武兆堤》,载中国电影家协会电影史研究部编纂:《中国电影家列传》(第三集),北京:中国电影出版社,1984年版,第290—296页。

② 在《评水华的创作曲线——兼论艺术家创作个性和创作原则的统一与分离现象》(载《论水华》,北京:中国电影出版社,1992年版,第37—71页)一文里,马德波、戴光晰细致地分析了这一代电影工作者中的代表人物之一水华的“创作曲线”。笔者以为这样的分析具有一定的普适性,同样可以运用到对武兆堤的研究中。

毛女》中的杨白劳与《雷雨》中的鲁大海等角色,导演过《白毛女》、《血泪仇》等剧目。抗日战争胜利以后,东北军政大学文工团创作过许多文艺作品,尤以歌剧饮誉东北解放区。<sup>①</sup>其中,武兆堤参与编剧的歌剧主要有《为谁打天下》(与李蒙、吴茵合作)、《天下无敌》(与吴茵、李蒙合作)与《钢筋铁筋》(与苏里、吴茵合作),独立编剧的歌剧有《打到底》。演出时,武兆堤还担任《为谁打天下》的导演。这些歌剧大多具有解放区戏剧的普遍特征,除了直接面向大众进行战争宣传之外,形式灵活多样,布景因地制宜,歌舞入乡随俗,充满着动人的民间情怀、质朴的乡土气息与浓郁的地方色彩。<sup>②</sup>可见,在转入电影创作之前,武兆堤便已亲自尝试过戏剧的主要种类及各个部门,不仅深谙解放区的工农兵文艺方向,而且懂得文艺要为政治服务的历史使命。更为重要的是,通过这一时期的戏剧活动,武兆堤在舞台表演、剧本写作以及戏剧导演等方面积累了不可多得的经验和教训。这为他以后的电影实践打下了相当重要的基础。另外,10年的戏剧活动,也使武兆堤跟延安鲁迅艺术学院戏剧系和实验剧团的许珂、于敏、成荫、张平,以及同在抗日军政大学文工团、东北军政大学文工团工作过的许多文艺工作者,尤其是苏里、吴茵、毛烽、雷铿、伊琳等人,建立了较为紧密的联系。他们之间在思想、观念和创作上的渗透与对话,为各自的艺术实践带来了较好的互动效应,也成为武兆堤戏剧、电影生涯中不可或缺的参照系。

武兆堤与苏里、吴茵的合作,是从歌剧《钢筋铁筋》开始的。根据《秀峰独耸苏里传》一书所载,1948年秋天,苏里为报纸上一篇简短的文章所打动。该文章报道了山东战场上一个解放军战士被俘后坚信革命必胜、面对严刑拷打誓死不屈的英雄事迹。武兆堤看过这篇报道之后,也跟苏里一样产生了极大的创作灵感。他们的想法随即得到所在的东北军政大学文工团团团长和团员们的大力支持。在大家的共同努力下,剧本很快成型。团里的音乐家吴茵一气呵成地为该剧作曲,歌剧《钢筋铁筋》宣告完成。这部集中了文工团集体智慧,由武兆堤执笔,武兆堤、苏里、吴茵三人署名的歌剧,先后在哈尔滨、牡丹江、双城、东安、绥化上演几十场,获得强

<sup>①</sup> 张连俊、关大欣、王淑岩编著:《东北三省革命文化史》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,2003年版,第218页。

<sup>②</sup> 参见马良春、张大明主编:《中国现代文学思潮史》(下册),北京:北京十月文艺出版社,1995年版,第1287页。



烈反响。<sup>①</sup>究其引发轰动的主要原因,在于歌剧上演时,正值中国人民解放军与国民党军队在东北地区即将展开决战,剧中英雄形象及其战斗精神对于教育部队官兵克服轻敌思想、坚定革命意志具有不可低估的重要作用。1950年,由成荫编导、根据该剧本改编的影片《钢铁战士》上映,在国内外产生巨大的影响力,成为新中国建立以来最为经典的电影杰作之一。

《钢筋铁筋》之后,武兆堤、苏里等人所在的东北军政大学文工团继续在东北创作、演出新旧剧目。此时,已入东北电影制片厂的导演成荫拍摄完成纪录片《东影保育院》,正要筹拍东北电影制片厂的第二部故事片《回到自己队伍来》,并邀请东北军政大学文工团协助支持。1949年2月10日,由团长吴茵、指导员李蒙、副团长苏里、副政治指导员武兆堤率领的东北军政大学文工团70多人进入剧组。这是一个非常特别的摄制组:编导成荫还是第一次拍摄故事片,摄影师李光惠也是如此;扮演主角吴大刚之父的武兆堤(署名“武照题”)与扮演匪连长的苏里,同样是第一次面对摄影机;参加出演的“东北军政大学宣传队全体演员”更是第一次上镜头。尽管这些演员“带着丰富的舞台经验和生活经验,以及优秀的演技”<sup>②</sup>,但电影毕竟是另外一种艺术形式,必须在叙事手段、编导方法与表演风格上符合特定的要求。为此,在导演的耐心指导和全体成员的共同帮助之下,包括武兆堤和苏里在内的这些“新演员”,逐渐体会到电影表演不同于舞台表演的特殊性,掌握了作为一个电影演员所需具备的基本知识。<sup>③</sup>经过努力,影片完成后得到各方面的好评。摄制组的总结报告除了表扬“苏里同志演得不错”之外,认为其他演员“一般的都称职”<sup>④</sup>,东影党总支部书记兼艺术处长陈波儿也表示“演员很不错”<sup>⑤</sup>。根据现存影片分析,苏里的表演确实值得称赏;武兆堤的表演也应在“称职”之上,同样可圈可点。在这部曾一度更名为《父子同归》的影片里,武兆堤作为两位主演之一,不仅承担着繁重的戏份,而且需要以29岁的真实年龄扮演

① 胡昶:《秀峰独耸苏里传》,长春:吉林人民出版社,2003年版,第60—64页。文中另有个别史实材料出自本书,不再详注。

② 于钟黎、崔永泉、王光彦、周莹箴:《〈回到自己队伍来〉:顺利完成全片内景五分之二强》,长春:《东影通讯》第26期,1949年3月31日。

③ 于钟黎:《新演员的体验》,同上刊。

④ 《〈回到自己队伍来〉总结》,长春:《东影通讯》第43期,1949年7月18日。

⑤ 《陈波儿同志在总结会上的发言》,同上刊。

一位年老的父亲,角色的外形设计和心理体验均超过其他演员。想必是在解放区戏剧活动中曾经扮演过《白毛女》中喜儿的父亲杨白劳的缘故,武兆堤扮演的吴父呈现出较为清晰的性格发展脉络,外表朴素自然,内心细腻真切,银幕上的形象可信而又感人。

依照个人志愿和组织安排,1949年11月,武兆堤被调到中央电影局剧本创作所,正式跨入电影行列。在此期间,根据柳青原著《铜墙铁壁》改编成电影文学剧本《沙家店》。1953年,武兆堤转入东北电影制片厂。次年,由武兆堤改编、干学伟导演的影片《沙家店粮站》拍摄完成。影片力图塑造石得富、曹区长、葛专员和银凤等英雄形象,并将其作为创作的最高任务,但这些英雄形象带有许多概念化的痕迹,不能在观众心目中留下较为深刻的印象,即便是影片着力刻画并由张平饰演的民兵队长石得富也显得缺乏血肉。这种遗憾,确实跟武兆堤提供的剧作不够生动、人物不够丰满有关。正如时任中央电影局剧本创作所所长袁文殊所言,《沙家店》中“所有人物都显得平面而不能立体化,性格描写既不充分,个性特征也不显著,更缺乏对典型环境的描写”<sup>①</sup>。尽管在袁文殊看来,1953年电影剧本的“种种缺点”是“普遍存在”的,但对于武兆堤来说,《沙家店》的失败还是体现出这一代电影工作者从舞台向银幕转型的艰难。

1954年,武兆堤还在于敏编剧、许珂导演的《孟长有》(后易名《无穷的潜力》)剧组中担任副导演。《无穷的潜力》跟同年出品的《英雄司机》、《伟大的起点》一样,都是工人题材的影片,且在主要情节上存在着公式化、雷同化的倾向;除了主演谢添的演技得到肯定之外,导演成绩当在1954年14部国产影片的中下水平。<sup>②</sup> 武兆堤的电影道路,遭遇到前所未有的困境。

1954年12月,武兆堤多年的同事兼好友苏里,从中央电影局副局长陈荒煤那里接到了《平原游击队》的电影剧本。此时的苏里,已在东北电影制片厂拍摄的《保卫胜利果实》、《六号门》和《祖国的花朵》中担任过副导演,跟随伊琳、李恩杰、吕班和严恭学到了许多导演技艺,并取得了有目共睹的佳绩;而此时的武兆堤,还只当过一部影片的副导演,不符合文

<sup>①</sup> 袁文殊:《1953年电影剧作中的几个问题》,载《电影求索录》,北京:中国电影出版社,1985年第2版,第85页。

<sup>②</sup> 参见蔡楚生:《对1954年电影创作工作的补充发言(节录)——在故事片编、导、演创作会议上的报告(1955年2月5日)》,载吴迪编:《中国电影研究资料(1949—1979)》(上卷),北京:文化艺术出版社,2006年版,第399—414页。

化部的要当两部影片的副导演后才能担任联合导演的明文规定。但苏里仍然提议两人联合导演《平原游击队》，并经陈荒煤通融后得以破例。对苏里的提携，武兆堤自然心存感动。两人跟副导演赵心水一起，深入生活，丰富剧本，讨论分镜，搭景开拍。但就在影片开拍10多天时，中央电影局发出所有艺术人员都要到北京听苏联专家讲课的通知。武兆堤去了北京，苏里留在摄制组拍完全部镜头。《平原游击队》上映后，在舆论和观众中反响强烈，游击队长李向阳的英雄形象更是深入人心。应该说，影片所取得的成就主要归功于苏里，但武兆堤的贡献也不能遮蔽。

## 第二节 从《地下尖兵》到《七天七夜》：武兆堤的“创作曲线”

1955年，武兆堤进入北京电影学院导演进修班学习，1957年结业后返回长春电影制片厂。也正是在这一年，武兆堤完成了自己独立执导的第一部故事影片《地下尖兵》。作为一部以党的地下活动为题材的惊险片，《地下尖兵》情节紧张、曲折，不仅颇为细致地描写了敌人的阴险、毒辣及其复杂的内部矛盾，而且较为成功地塑造了我方“红松组”领导人陶干（浦克饰）、报务员孙莹（张圆饰）以及打入敌人内部的“十五号”艾永伯（陈汝斌饰）等一批地下工作者的英雄形象。按道理，这部影片不会出现太大的问题，但影片完成后，遭遇之坎坷令人始料未及。

早在1956年6月，长影编辑处便接到文化部电影事业管理局转寄的电影剧本并附处理意见。该电影剧本为“外稿”，“以解放前北京地下斗争为题材”，作者刘致祥。<sup>①</sup>1957年4月，武兆堤作为影片导演，完成了分镜头剧本，成立了《地下尖兵》摄制组并拟定了非常详细的摄制计划。4月底，《地下尖兵》摄制组到达北京，在天坛、颐和园和故宫等地拍摄外景。11月中旬出版的《大众电影》，以较大的篇幅和图文并茂的方式介绍了《地下尖兵》，尤其强调了主演浦克的角色定位：在此之前上映的影片《国庆十点钟》里，浦克扮演的是特务头子，这次却扮演了我党的地下工作领导人。<sup>②</sup>1957年底，《地下尖兵》拍摄完成并通过厂里审查，长影艺委会发布《对〈地下尖兵〉完成片艺术方面的意见》，认为：“导演在原剧本的基础上进行了加工修改，比原剧本更加紧凑精练；影片节奏亦较顺畅，

① 长影艺术档案，第66号。以下有关《地下尖兵》的引述材料，如出自于此，均不再注释。

② 冷诗：《〈地下尖兵〉人物谱》，北京：《大众电影》1957年第22期。

情节亦真实可信,戏的处理上达到了一定的水平。”

1958年1月,文化部电影事业管理局对《地下尖兵》提出“原则意见”供长影“参考”,建议影片突出党的领导问题,增加群众反抗国民党统治的场面,以及在结尾处补上地下工作者接受新任务的情节。接到意见之后,武兆堤并不特别赞同,但还是对影片和分镜头剧本进行了检查和研究,一边在“可能范围”内做些修改、删除或补拍,一边上书“领导”,希望这部已经印出大量拷贝的影片能够早日面世,对于影片的缺点,可以公开放映后“在报纸杂志上进行批评和讨论”。如果根据意见全部修改的话,“势必大改大翻牵动全局,那么就必须重新组织材料,重新写剧本,重新拍摄,而且原影片绝大部分作废”。3月,文化部电影局批复并“基本同意”《地下尖兵》的修改方案,但仍然要求“在不牵动全局的情况下”对电影局的意见“予以考虑”。这些意见中的第一条即为“党的领导问题”:“应贯穿在整个故事发展的过程当中”,“请在修改时利用各种场合对白加以体现”。

就在《地下尖兵》拍摄、送检和修改的过程中,长影也跟全国各地一样开展了“反右”斗争,沙蒙、郭维、吕班等优秀的电影艺术家被错误地打成“小白楼”反党集团。1958年4月,康生来到长影,看过一些影片后发表讲话,不仅认为长影的一些人“受波匈事件的影响较大”,“受修正主义思潮冲击得很厉害”,而且严厉批判了《青春的脚步》、《花好月圆》、《牧人之子》、《地下尖兵》、《未完成的喜剧》、《球场风波》、《五更寒》、《寻爱记》等影片。关于《地下尖兵》,康生认为“问题比较明显”,看了影片后才开始“同情有关方面的告状”。<sup>①</sup>在此之前,《人民日报》已登出停映《地下尖兵》的消息,不知道问题症结的武兆堤还有一些抵触情绪,但康生看了影片之后表示:“片子糟蹋人,是一群傻瓜……地下同志到西山取电台,还开了介绍信,这岂不是明摆着叫敌人抓吗?!”<sup>②</sup>于是,在5月中旬举行的“创作思想跃进大会”上,武兆堤主要检讨了自己在拍摄《地下尖兵》时的“错误”和在创作上的“不正确的思想”。归纳起来有两条:第一,以为惊险样式的东西,可以不用靠生活;正剧则非有生活不可,唬不了人。在这种错误思想指导下,拍了《地下尖兵》,以为一样有观众,有票房价值。第二,问题不在于拍什么影片,关键在于以什么立场、观点去拍,如果

① 康生:《在制片厂厂长座谈会上的讲话纪要》(1958年4月21日),长影档案。

② 《武兆堤同志发言》(1958年5月16日),长影档案。

立场、观点不正确,拍工农兵题材的影片也会出问题。

影片被康生点了名,导演也作了自我批评,《大众电影》与《中国电影》刊物还相继发表了一些批判文章。<sup>①</sup>第一次独立担任导演,武兆堤就差一点莫名其妙地沉没在政治斗争的险恶风浪里,好在接下来的任务“又红又专”。1958年4月,武兆堤投入到“跃进片”《工地青年》的导演工作之中。这一年里,武兆堤还参与了《并肩前进》的编剧,导演了另一部“纪录性艺术片”《红领巾的故事》。武兆堤所在的长影第二创作组,也在努力实现“政治挂帅”,争取“部部工农兵,片片满堂红”。<sup>②</sup>按创作组的“三年工作规划”,武兆堤3年间要导演5部故事片,还要“下去”11个月拍摄18本纪录片,工作量之大可比同组的老朋友苏里。在拍摄这些影片的时候,武兆堤也不再坚持自己的意见,而是更加依靠群众的智慧和党组织的力量。例如,《工地青年》到东鞍山选矿工地拍摄外景,刚到工地,武兆堤就拿着剧本去综合工地请教党委沈书记。沈书记也经常主动到摄制组暂住的工棚里,热情耐心地帮助摄制组解决问题。<sup>③</sup>

但遗憾的是,“政治挂帅”的电影虽然成功地规避了政治斗争的风险,却也损害了精神的素质,蒸发了艺术的个性,远离了观众的趣味。当武兆堤在“纪录性艺术片”《红领巾的故事》中郑重其事地讲述少先队员们大炼钢铁的故事的时候,历史却在以其最为荒诞的方式,捉弄着这一代原本率真的中国电影工作者。

接下来的1959年初,武兆堤、董克娜与长影编辑房友良为体验生活,观摩了在吉林举行的全国冰上体育比赛,准备以速度滑冰为题材拍摄一部体育片。这时,吉林的报纸上刊登了一则两姐妹共同参赛的花絮,武兆堤等人看到后极感兴趣,认为里面“很有戏”<sup>④</sup>,便以1956年全国女子速滑冠军李福莲为原型编写了一个故事,邀请了包括李福莲在内的几十位冰上运动员和教练参加座谈并征求意见,解决了故事中所存在的一些运动技术方面的问题,回到长影后进一步完善故事,并选择到“冰上城市”

① 方土:《〈地下尖兵〉的缺点》,北京:《大众电影》1958年第16期;《〈地下尖兵〉到底是怎样的一部影片》,北京:《中国电影》1958年第9期;一兵:《〈地下尖兵〉影片问题所在》,北京:《中国电影》1959年第1期;于劲:《单纯追求曲折惊险便会脱离原则》,北京:《中国电影》1959年第1期。

② 《第二创作组1958—1960年工作规划纲要》,长影档案。

③ 孟瑶:《鞍山工人的帮助》,北京:《大众电影》1958年第14期。

④ 赵乃禾:《关于〈冰上姐妹〉具体创作问题》,长影艺术档案,第112号。

哈尔滨拍摄内外景。正巧哈尔滨将要举行全国冰上运动会,摄制组不得不在农历除夕之夜从长春赶赴哈尔滨,并在2月10日开幕的全国冰上运动会上抓紧时机抢拍了入场式、开幕式以及速度滑冰、花样滑冰等部分场景的镜头。正式开拍前,武兆堤“突击”进行了冬景的分镜,并安排演员在故事原型人物李福莲的指导下进行冰上练兵。<sup>①</sup>

应该说,从一开始,《冰上姐妹》的拍摄便得到了社会各界的高度重视。除了长影之外,在哈尔滨,副市长吴宏毅亲自过问,并责成市体委具体协助,平均每天组织3500名群众充当运动场上的观众角色,他们经常冒着零下20度的严寒,在冰场看台上从清晨待到傍晚,保证群众场面的拍摄工作。<sup>②</sup>而在文化部电影局,陈荒煤、夏衍分别审阅了《冰上姐妹》的外景样片、电影剧本和修改提纲。陈荒煤表示,部分外景样片“觉得很好”,剧本的基础也“比较好”,演员选得“比较恰当”;同时建议爱情描写不应过多,境界还要“高尚”一些,在重新“结构”的故事里不要再加什么“政治性”,“因为即使不加,实际上是有政治性的,人们看完了以后会很轻松愉快,同时显示了我国体育的优越性”。<sup>③</sup>对于修改后上报的剧本提纲,夏衍详细地做了红笔批注,认为“架子可以了”,但有些情节还可更加“合理化”,人物之间的关系应该“更清楚一些”,性格、语言也有必要“含蓄一点”。<sup>④</sup>可以看出,作为电影局领导,陈荒煤、夏衍不仅认真地对待剧本创作,懂得电影艺术的基本规律,而且正在通过自己的方式,为电影创作者的思想和观念“松绑”。

经过半年多的努力,《冰上姐妹》完成了全部样片并送交长影和吉林省委审查。1959年9月15日公布的《对〈冰上姐妹〉样片的意见》指出,影片“反映了目前体育工作中存在的一个重要问题,即共产主义道德品质问题,表现了体育工作的友谊、毅力和组织纪律性的培养”,“对丁淑萍、王冬燕、王冬舟等人物的刻画基本上是好的”,“特别是外景的选择和拍摄都很美”,“在拍摄过程中克服了许多季节上的困难”,影片“基本上达到了一定的水平”;但与此同时,审查意见认为“影片存在的问题较

① 赵瑞起:《冰上两姊妹》,北京:《大众电影》1959年第6期。

② 武兆堤:《〈冰上姐妹〉拍摄随感》,北京:《大众电影》1960年第2期。

③ 陈荒煤:《陈局长谈〈冰上两姊妹〉剧本的意见》(1959年3月24日),长影艺术档案,第112号。

④ 长影艺术档案,第112号。以下有关《冰上姐妹》的引述材料,如出自于此,均不再注释。

多”，几条线索没有交代得太清楚，人物处理在几个关键的地方渲染得不够，在节奏把握上也存在着过于平淡甚至拖沓的毛病，总之，创作者本来“应该在现有的基础上把它搞得更好些”。有鉴于此，长影和吉林省委决定上报完成样片，在听取文化部电影局的审查意见并进行修改后再将完成片送审。

9月17日，文化部电影局组织中宣部副部长周扬、国家体委副主任荣高棠、电影局副局长陈荒煤和司徒慧敏等审查《冰上姐妹》全部样片，部分同意长影和吉林省委的意见，但也认为有些方面不必修改。总的结论是，影片“内容健康，演员形象很好，清新轻快，画面优美，是一部好影片”，希望“稍作修改，尽量争取10月5日前制作完成，作为国庆期间献礼影片节目上映”。

在庆祝建国十周年国产新片展览月上，《冰上姐妹》得到了政府、舆论和观众的赞扬，并跟《五朵金花》一起，成为这一时期长影在世界各国映出最多的影片之一。就在当年，《冰上姐妹》便被运往苏联放映；随后，还被运往波兰、民主德国、朝鲜、印度尼西亚、柬埔寨、缅甸、斐济岛、牙买加与澳大利亚等国以及中国香港、澳门等地区放映。1960年6月，《冰上姐妹》易名《凤舞银冰》后在香港上映，香港《南方影讯》、《大公报》刊发报道并给予好评；1963年5月，中国电影发行放映公司还“函请”长影制作《冰上姐妹》预告片，拟向拉丁美洲地区推荐。有评论指出，《冰上姐妹》洋溢着“青春的活力”，使人看了“不由得不振奋起来”，无论在“思想”上还是“风格”上都是一部“比较优秀”的影片<sup>①</sup>；同样，作为新中国第一部描写冰上运动的故事片，影片的导演运用“轻快明朗的手法”和“优美的画面”，反映了具有坚强意志和高尚的共产主义风格的“新一代”，具有“深刻的教育意义”和“引人入胜的力量”。<sup>②</sup>

1959年11月4日，长影召开1959年度艺术总结会议导演座谈会，武兆堤在总结《冰上姐妹》创作心得时表示，主要由于赶拍和天气等原因，在执导这部没有“整体设计”和“分镜头剧本”的影片的时候，想到的仅仅是要有“共产主义”的思想与“轻松愉快”的样式，力图式样“新鲜点”，滑

① 徐庄：《滑冰场上的新人——体育故事片〈冰上姐妹〉观后》，北京：《大众电影》1959年第19期。

② 玉册：《新的题材新的人物——影片〈冰上姐妹〉观后》，北京：《人民日报》1960年3月12日。

冰游泳“拍美点”。如此看来,这一次,武兆堤吸取了《地下尖兵》的经验和教训,抓住了问题的关键。问题的关键确实不在于所谓的样式或形态,而在于特定的题材和立场。在1959年,只要有了“业余体育”的保险题材与“共产主义”的正确立场作为出发点,加上新颖的样式与美丽的画面,《冰上姐妹》便自然不会遭遇跟《地下尖兵》一样的命运;而影片中存在的一些其他问题,也不太可能被上升到政治批判的高度。

但接下来的《七天七夜》,又面临着创作主体的素养与时代需求的强力之间难以协调的问题,一定程度上损害了影片的艺术水平及其在观众中的影响力。

《七天七夜》的剧本由作者黎静提供,初名《延安之战》,描写1947年3月延安保卫战中英雄二连狙击敌人、浴血战斗的故事。由于外景地主要在延安,便由长春电影制片厂与西安电影制片厂联合摄制,中国人民解放军延安歌舞团协助演出。在剧本讨论、修改过程中,先后征求陕西省委宣传部部长及中央军委宣传部李伟副部长的意见,认为“应该突出表现我军是执行着毛主席战略思想,有计划引诱敌人、消灭敌人”,并指出,剧本结尾不要太“低沉”。<sup>①</sup>在此意见基础上,武兆堤完成了《延安之战》的分镜头剧本。1960年5月,长影厂就此组织讨论,认为分镜头剧本仍然写的是延安阻击战,没有通过一个连的战斗反映整个战役的面貌,因而就“不能突出毛主席的战略思想”,“主题思想的意义不够高”,人物性格的塑造也不够“典型”,“只见烟火不见人”。6月,武兆堤向电影局副局长陈荒煤介绍了文学剧本的缺点和修改后的分镜头剧本的情况。陈荒煤指出,剧本题目“不恰当”,“延安之战”“帽子太大”;全剧的“时代背景”还需要交代,否则二连的作用太过突出;剧本的情节“单线发展”,“不够曲折”,主要人物缺乏“必要的烘托”。1961年1月,吉林省军区罗司令员看完《延安之战》样片后指出,“延安之战”题材大、内容多,要有许多“指导性”的东西才行,现在的影片是“表现不了”的。

综合上述各种意见,长影厂决定把影片更名为《延安阻击战》,并经过几次修改以及主要创作干部的讨论,终于在1962年3月20日完成全片并通过审查,再一次更名为《七天七夜》开始发行放映。公映后的《七

---

<sup>①</sup> 《陕西省委宣传部江部长主要意见》(1959年12月)、《军委宣传部李伟副部长意见》(1960年1月),长影艺术档案,第154号。以下有关《七天七夜》的引述材料,如出自于此,均不再注释。



《天七夜》没有引起太大反响。现在看来,除了必须满足“军事”方面的各种规定之外,《七天七夜》确实还存在着一些导演自身的问题,至少在情节设置与人物刻画方面,正如长影厂、吉林省军区以及陈荒煤所指出的那样不够成功。

### 第三节 《英雄儿女》:作为经典的英雄叙事

武兆堤的“创作曲线”,在导演《英雄儿女》时终于达到最高峰。作为经典的英雄叙事,《英雄儿女》不仅是新中国最有影响力的电影作品之一,而且是武兆堤电影生涯中激情洋溢的代表作。

影片缘起于1963年。文化部副部长夏衍指示长春电影制片厂,组织力量改编著名作家巴金发表在1961年第8期《上海文学》上的小说《团圆》。经过厂里研究,把这一任务交给了武兆堤。武兆堤便约请自己的老战友、曾经参加过抗美援朝战斗的毛烽共同改编。在酝酿改编过程中,武兆堤和毛烽形成了四个“意念”:第一,作为师政治部主任,王文清应当成为剧中主要人物并发挥他在全师中的“政治作用”,因此必须克服小说里师政治部主任好像仅仅是为了女儿才去朝鲜前线的“缺点”;第二,根据现实生活里的原型,具有“革命老一辈健康感情”的王文清,还应该“像教育战士一样教育女儿”,“像教育女儿一样教育战士”;第三,从毛主席抓住雷锋这个典型教育全国人民的事例得到启发,剧本中的王文清应该抓住王成这个典型事例教育全军、鼓舞士气,这样,剧本就必须“大力刻画”王成的英雄事迹;第四,既然故事发生在抗美援朝战场上,就应该表现“正义的战争”是“崇高”的、“美”的。<sup>①</sup>

通过对小说进行必要的增删,1963年8月8日,毛烽和武兆堤完成了名为《他乡遇故知》的电影文学剧本初稿;9月7日,长影艺委会对此进行了讨论。大家“比较一致”地认为剧本写得“很感人”,但主题“不够集中”,王文清的性格也不如王成、王芳鲜明,结尾“不够劲”。厂领导则赞同改编者的意图,肯定剧本所表现的对“正义战争”的态度是“正确”的、“健康”的,也对一些具体问题提出了修改方案。与此同时,吉林省委书记吴德指示,根据“当前国际形势”,应该加强“中朝友谊”的描写。9月

<sup>①</sup> 《1964年影片〈英雄儿女〉创作过程(初稿)》,长影艺术档案,第172号。以下有关《英雄儿女》的引述材料,如出自于此,均不再注释。

13日,夏衍、陈荒煤等看过剧本后表示满意,认为改编得“很快”、“很好”,几个人物也写得“很好”,生活方面比原著“有所丰富”,“革命之情”与“伦理之情”结合得“很好”,而且是“很重要”的国际题材,建议“作为一个重点片子”搞。另外,建议片名还可用《团圆》。

根据各方意见,毛烽、武兆堤修改了剧本,并在10月17日完成了第三稿。11月12日,厂里开会讨论,审查通过《团圆》电影文学剧本,认为此前剧本存在的问题已“基本解决”,只是需要“戏更精炼”、“主题更集中”。

从11月5日开始,《团圆》便进入拍摄筹备阶段。在武兆堤的带领下,摄制组对特技、演员、外景、枪械、烟火等部门进行了细致深入而有条不紊的安排。经陈荒煤批示,北京电影制片厂副厂长田方出演主角王文清,刚从北京电影学院表演系毕业的刘尚娴出演另一主角王芳。为了抢拍冬季外景,摄制组在1964年1月24日赶赴通化,正式开拍。鉴于“北京”方面对剧本评价很高,长影厂还准备将该片作为1964年国庆节的献礼片。

1964年1月24日,长影厂讨论了武兆堤的分镜头剧本,主要意见集中在“影片太长”、“节奏拖沓”等方面,并将修改意见上报文化部电影局制片处。夏衍批示,有些地方可以让导演自己考虑,但影片的胶片长度一定要控制在2700—3000米之间。

1964年5月,《团圆》完成了部分样片。袁文殊在长影观看了这部分样片,认为田方的表演“过于首长化”,但电影“还是可以拍好的”。然而,在此前后,文艺界开始批判影片《北国江南》和《早春二月》,长影厂不得不要求摄制组尽快结束外景工作,争取早日通过审查。8月22日,长影厂审查了尚缺几十个镜头的样片,意见出现较大分歧。有人结合彭真在长影听了《团圆》故事后提出的“父女感情不宜渲染”的观点,再联系《北国江南》的“问题”,不无针对性地指出,影片有点“不尴不尬”,王成排与父女关系两条线索被搞得“乱七八糟”,不如去掉“父女关系”,把片名改成《王成与王芳》。8月29日,吉林省委审查了还缺二十多个镜头的样片,同样对王文清见到王复标后假装不认识以及对王成坚守阵地到只剩下最后一个人的情节“很不满意”,并关心影片的“主题思想”。

8月30日,武兆堤带着仍缺少数镜头的样片到北京,征询了中央军委罗瑞卿、肖劲光、杨成武、许世友、魏传统等有关人士以及中宣部周扬的意见,结果与厂里和省委非常不同,“基本都是肯定的”,“没有提出原则

性政治性倾向性问题”。当然,将军们也认为影片的主题“不够集中”,王成孤军作战坚守阵地的情节表现得“太多太长”,并一致建议将片名《团圆》改为《英雄儿女》。军委意见由毛烽整理后交给周扬,周扬在修改方案中强调,要加强王文清“在全军中的作用”,父女感情方面要竭力“开朗准确”,明确影片主题为:“在革命战斗中培养新一代”。

中央军委与中宣部的态度挽救了《英雄儿女》。回到长春后,武兆堤向厂里汇报了“北京”方面的意见,并抓紧时间对样片进行修改,力图进一步加强王文清在全军中的政治作用,突出在革命斗争中培养新一代的影片主题。修改方案经周扬审查通过后,补拍了一百多个镜头。10月26日,长影厂与吉林省委审查《英雄儿女》完成样片,认为影片“主题鲜明”、“调子昂扬”,“有鼓舞人的力量”,王文清对女儿的处理已“合理健康”,可算“最近时期的好片子”,只是“结尾过长”,须“再加删剪”。29日,武兆堤再去北京送审,周扬看过后认为影片“可以”了,是“革命”的,但对影片中我方因敌机轰炸延迟反攻时间的问题提出异议。武兆堤回厂后,又补拍了二十多个镜头。

12月9日,长影厂在审查完《英雄儿女》标准拷贝之后,当日赴京送审。但在审查通过后的1965年1月28日,又接到吉林省委指示,剪去第一本片头字幕中第五个镜头“作曲刘炽,作词公木”。

尽管如此,《英雄儿女》一经公映,便受到部队与普通观众的热情欢迎,一致认为这是一部“歌颂革命英雄主义”的好影片。如此强烈的反映,仅从双鸭山一观众的来信便可见一斑:“我们这次春节过得太好了。这不仅是形势好,生活好,而且还有你们的《英雄儿女》,真好;双鸭山市从初一到初三两个影院成天放映,场场满座。谈这部电影竟成为这几天大伙的讲话主题。看完的人都奔走相告,有的人还买了票主动送给本打算不去看的同志,动员他们去看。我们有一位同志三天三夜没有睡觉(节日检修),当他完成检修任务后立即去看这部电影。一些不太动感情的所谓‘硬汉’的同志看完也竟感动得哭了,决心向王成和王芳学习。不论文化高的、低的,欣赏能力高的、低的,都说好。它不仅丰富了我们节日生活,使节日过得更有意义,而且为我们上了一课最好最生动最有力量的阶级教育课。希望你们拍出更多像《英雄儿女》那样的影片。”<sup>①</sup>

从1965年1月1日起,全国各大报刊如《光明日报》、《人民日报》、

<sup>①</sup> 长影厂长办公室编印:《观众反应》第1号(1965年8月31日),长影档案。

《新华日报》、《北京日报》、《天津日报》、《羊城晚报》以及《大众电影》、《电影艺术》等纷纷发表文章,称影片《英雄儿女》是一曲“革命英雄主义的赞歌”。其中,《人民日报》文章肯定了影片中最“激动人心”的是王成这个英雄人物,进而指出,由于创作者充满了对中朝人民和英雄的“热爱”,并对生活有着“细致的观察”和“深刻的体验”,才使得这部影片在政治上、艺术上能够达到“比较完美”的境地。<sup>①</sup>

实际上,从首次公映开始,《英雄儿女》便在创造着新中国电影向国内外观众广泛传播的奇迹。即便是在“文化大革命”爆发之后,《英雄儿女》也一度作为中国政府驻各国大使馆的电影招待会放映影片,还参加过中国政府在一些国家举办的中国电影周。在几乎所有优秀的国产影片都被禁映的1970年,为纪念抗美援朝20周年,《英雄儿女》还跟《奇袭》、《打击侵略者》等5部国产影片一起,获得了在全国各地重新放映的机会,又一次受到大量观众的普遍欢迎。1979年以来,《英雄儿女》不断重映,并相继作为总政文化部通知全军放映的20部传统教育影片以及共青团中央推荐的10部优秀影片之一,在新一代部队与青年观众中激起新的共鸣。除此之外,《英雄儿女》还被制作成VCD、DVD等音像制品在市场上热销,CCTV-6(电影频道)也数次播放《英雄儿女》并赢得远远超出一般影片的收视率。<sup>②</sup>为庆祝中国电影100周年,《英雄儿女》入选中国电影评论学会、中国台港电影研究会联合主办的“百年百部名片”;影片中的人物王文清和王成入选中国电影评论学会、中国艺术研究院影视研究所、文汇报社主办的“中国电影百年100个经典银幕形象”;影片中的主题歌《英雄赞歌》则入选中国文联、中国电影家协会等单位共同主办的“中国电影百年歌曲精选100首”。

在社会主义与资本主义两大阵营相互敌对的冷战时期,在物质与精神同样匮乏的中国,《英雄儿女》的出现,不啻满足了一个积弱民族亟待张扬的自尊心和自信心,而且成为几乎所有中国观众不可多得的精神食粮。毫无疑问,在中国观众心目中,《英雄儿女》已成一部雅俗共赏、百看

---

① 叶家林:《革命英雄主义的赞歌——影片〈英雄儿女〉观后》,北京:《人民日报》1965年1月4日。

② 章文的《电影频道扶持民族电影,优秀影片播出年年分红》(北京:《人民日报》2000年12月1日)一文指出,一些优秀影片如《英雄儿女》、《南征北战》、《开国大典》、《离开雷锋的日子》、《孔繁森》、《精武英雄》、《东归英雄传》等等,每部可得到二三十万元的补价,使其电视播映权价格远远超过一般影片。

不厌并令人始终怀想的电影经典。只要战争存在,就会有英雄期待;只要电影存在,就会有银幕上的英雄叙事。因为有了《英雄儿女》,武兆堤无愧于自己曾经的戎马生涯,也无愧于新中国电影那样一个沉浮无定却又激情绽放的特殊时代。

#### 第四节 从《沙家浜》到《山重水复》:武兆堤的英雄变奏

拍完《英雄儿女》,武兆堤计划导演一部以中国民族资产阶级为题材的影片《三条石》。从1965年3月开始,便赴天津与作家任璞一起收集资料,开始准备这一长影厂的“重点扶持剧本”。<sup>①</sup>但由于各种原因,《三条石》没有完成。

“文化大革命”的到来,给包括武兆堤在内的一大批正当盛年的电影工作者带来了厄运。武兆堤成了“专政”的对象,“工人当家做主”的长春电影制片厂,将近4年“停产闹革命”,没有拍摄一部影片。其直接后果是:创作者的心态发生了巨大变化,各个部门的技术力量明显减弱,大量机器设备也失检失修。

鉴于北京电影制片厂和八一电影制片厂已在拍摄革命样板戏电影,1970年2月15日,长春电影制片厂委员会、长春电影制片厂革命委员会向吉林省革命委员会提出《关于请示拍摄革命样板戏的报告》。在对长影进行考察后,7月,国务院文化组下达周恩来总理和江青的批示,决定由长春电影制片厂拍摄革命样板戏《沙家浜》与《奇袭白虎团》。接受这一“光荣任务”之后,根据吉林省委的指示,长影立即组织主要创作人员到北京,向北影厂《智取威虎山》摄制组、《红色娘子军》摄制组以及八一厂《红灯记》摄制组等相关方面,进行较为深入的访谈。经过半个多月的学习,以武兆堤任组长、谭元寿等任副组长的分镜头小组,完成了《沙家浜》分镜头剧本初稿。8月10日,《沙家浜》、《奇袭白虎团》在向江青汇报学习体会时表示,“紧跟江青同志是拍好革命样板戏的根本”、“‘还原舞台,高于舞台’是拍好革命样板戏的原则”、“改造世界观是拍好革命样板戏的关键”。<sup>②</sup>

与此同时,长影全厂也掀起了学习毛泽东文艺思想、学习江青“还原

① 《长影简讯》第7期,1965年3月12日。

② 长影艺术档案,第190号。以下有关《沙家浜》的引述材料,如出自于此,均不再注释。

舞台,高于舞台”的指示精神以及学习样板戏、样板团的“高潮”。<sup>①</sup>10月9日,经长影厂党委、革委会研究提出,报吉林省革委会审查同意并呈周总理、江青批准,革命样板戏《沙家浜》摄制组、摄制组领导小组以及摄制组党支部正式成立,武兆堤出任摄制组导演组成员、摄制组领导小组组长以及摄制组党支部成员。

10月13日,北京京剧团《沙家浜》剧组全体人员来到长春。经过紧张的前期录音并做好摄制前的各项准备工作之后,12月下旬正式开拍。但在筹备和拍摄过程中,摄制组被厂里的“小整风”运动指责为“只抓镜头不抓人头”、“只进棚不出棚”、“只单纯抓生产,不突出政治”,武兆堤也检查了自己的“问题”:“私字当头有怕字,老怕犯错误,老怕样板戏走了样,老怕跟剧组搞不好关系,老怕成‘三军统帅’”。所谓“三军统帅”,是指由导演主要负责一部影片的创作。应该说,在“导演中心”论和“摄影老大”观点都被打成修正主义的年代里,武兆堤的担心并不多余。除此之外,摄制组还遇到了许多意想不到的困难,例如:1971年4月,长春市发电厂电压不稳,《沙家浜》一度停拍;5月,长春市水位低、水太浑,妨碍了底片和样片的洗印;6月,长春市自来水公司突然停水,导致正在洗印的第五场(重场戏)底片2600尺全部作废。

在具体的创作上,由于承受着来自江青、《沙家浜》剧组以及摄制组自身等各个方面的沉重压力,武兆堤常常感觉到无所适从,连整体构思都出不来,摄制组的拍摄工作也经历过多次反复。起初,为了“还原舞台”,搭景的时候,房屋、树木、土坡,甚至天上的云形大小,“一切照舞台的样子做”,自然是不符合要求;纠正了这种偏差之后,在制作延伸景时,主景和延伸景又不成一体,仅仅第二场就拍了半年多。至于“三突出”,贯彻起来也不容易,所谓“一说就通,一做就懵”,理论上都知道要突出主要英雄人物,可拍摄起来却是“谁有戏就把镜头给谁”,结果把敌人拍得生龙活虎,犯了“正不压邪”的“错误”;在“坚持”一场,还无意中受到“写实”论的影响,为强调斗争的艰苦性,把主要英雄人物拍得苍老消瘦。经国务院文化组审查部分样片后,摄制组又从一个“极端”走向另一个“极端”,不是把反面人物拍得太黑,就是把他们处理成画外音,效果确实有点适得其反。这样,就造成了第七场多次的补拍和重拍。为此,国务院文化组于1971年5月26日委派吴印咸、何云以及刚刚拍完样板戏《红灯记》的北

<sup>①</sup> 《情况通报》第1期,长影《沙家浜》摄制组,1970年10月16日。

影导演成荫来长春“检查指导”和“协助拍摄”。在影片全部完成前的最后一个月里,摄制组拍完了第四、五、六、八、十场“二等重场戏”,并重拍了第三、七两场,进度明显加快。7月下旬,摄制组完成了全部拍摄任务,8月2日,国务院文化组领导和中央首长审查并通过了全部样片。

从1971年9月21日起,《沙家浜》在北京和全国各地陆续上映。《人民日报》发表文章,对《沙家浜》的电影表现手段进行了细致的分析,并给予影片高度评价:“革命现代京剧《沙家浜》彩色影片遵循‘还原舞台,高于舞台’的原则,运用完美的构图,雄伟的造型,鲜艳的色彩,在抗日战争广阔的背景上,更加完美地塑造了郭建光的英雄形象,谱写了一曲人民军队的雄伟的颂歌。”<sup>①</sup>“革命现代京剧《沙家浜》彩色影片,成功地运用了‘三突出’的创作原则,充分调动了电影艺术的表现手段,满腔热情地突出了主要英雄人物,突出了武装斗争的光辉主题。”<sup>②</sup>

因为有了《沙家浜》的“成功”实践,还因为曾在1955年版《平原游击队》中担任过导演,武兆堤成了导演“重拍片”《平原游击队》的最佳人选。

1973年1月1日,江青在北京接见全国各地的电影、戏剧、音乐工作者时,对《平原游击队》的重拍作出指示:“后边打阵地战是不合理的,我们的人物相对的低了一点,要改一下。这部戏不错,底子很好,可以重拍。”<sup>③</sup>接到指示后,长影成立了以武兆堤、常甄华为导演的《平原游击队》摄制组,除了认真体会江青的重拍指示之外,还专门到中国京剧团了解和学习江青关于革命现代京剧《平原作战》的指示精神,结合此前拍摄革命样板戏的经验教训,对原来的电影剧本进行了修改,力图使“主题思想更明确”、“英雄人物更突出”、“时代气息更浓郁”,并分别在1973年9月下旬和1974年2月下旬完成了电影剧本修改稿和电影分镜头剧本。送审获准后投入拍摄,于1975年初完成全部样片。

1975年1月27日,国务院、文化部向长影传达了对彩色故事片《平原游击队》的审查意见,认为重拍片总的感觉还是“比较好的”,跟黑白片比较起来“有进步”、“有提高”。具体而言:第一,按中央领导同志指示精

① 红壮志:《人民军队的颂歌——热烈欢呼革命现代京剧〈沙家浜〉彩色影片》,北京:《人民日报》1971年9月27日。

② 长缨:《英雄壮美 银幕生辉——赞革命现代京剧〈沙家浜〉彩色影片》,北京:《人民日报》1971年10月26日。

③ 长影艺术档案,第199号。以下有关重拍片《平原游击队》的引述材料,如出自于此,均不再注释。

神表现了正规军、游击队、地方武装三结合取得胜利,主题和立场更加准确;第二,把李大娘与李向阳之间的母子关系改为军民关系,一般伦理关系深化为阶级关系,思想性提高;第三,把反面人物如松井的戏削弱、减少是应该的、有效的,合乎生活本质、合乎主席教导;第四,区委书记孟考的戏份和作用加强了,不再如黑白片中那样窝窝囊囊、无所作为。当然,审查意见也提出了一些在表演、摄影、美工等方面所存在的具体问题,尤其是“男一号”李铁军,“感情”和“表现”都差一些,水平没有超过老片的郭振清。

从1975年2月11日开始,包括故事片《创业》、《平原游击队》,美术片《骏马飞腾》、《大潮汐之夜》以及纪录片《战鼓催春》等在内的一批国产新片,相继在全国城乡上映,为“文革”中贫瘠的中国银幕带来了些许生机。

“文化大革命”结束以后,为了满足广大观众的愿望,根据中央18号文件精神,文化部组成“电影复审小组”,逐一筛选新中国建立以来曾被江青等人打成“毒草”的600多部影片,条件适合的重新予以公映。武兆堤从长影调往文化部电影局艺术处担任处长,负责这项电影复审工作。

新时期中国电影的复苏,激发了武兆堤不断增长的创作欲望。1980年,武兆堤再一次调往北京电影制片厂担任导演、副厂长。这一年,他将话剧《陈毅下山》改编并摄制成影片《山重水复》。似乎是为了彻底摆脱自己在拍摄《沙家浜》和《平原游击队》时所受的各种束缚,武兆堤导演的《山重水复》,在主要英雄人物(陈毅)形象的塑造与全片的电影化追求方面,进行了较为大胆的尝试。影片里的陈毅,尽管内蕴平易、洒脱和视死如归的气质,但无论外部造型,还是内在精神,都不再是一个不食人间烟火的高、大、全式的神话英雄;相反,在“创业艰难百战多”的游击战中,面对复杂难辨的国共关系,主人公身穿皱巴巴的衣服,脸上略显憔悴,同样不无普通人的爱恨情仇,也不时陷入痛苦、焦虑和愤怒的情绪之中。为了表现陈毅丰富而又充满人性的内心世界,武兆堤大量使用了电影的变焦镜头、快速摇移与闪回段落等多种特殊手段,使其迥异于话剧原作(以对话为主的舞台形态)。跟同一时期以陈毅为主人公的其他两部影片《陈毅市长》、《梅岭星火》相比,《山重水复》的特点也是鲜明的。

《山重水复》公映后,在观众和舆论中引起一定的反响。有评论认为,影片“真实地再现”了历史,“饱含深情”地歌颂了老一辈革命家陈毅



的英雄事迹,是一部“闪闪发光的好影片”。<sup>①</sup>确实,通过《山重水复》,武兆堤终于克服了“文革”的迷失,重新从银幕上找回了他心目中的英雄身影。

遗憾的是,20世纪80年代以来,随着改革开放的深入与电影观念的嬗变,在新中国电影里占据主导地位的英雄叙事也日趋式微;曾经活跃于影坛的第三代中国电影人,大多由于年龄、身体与思想、观念等原因,不再继续拍片。但武兆堤与新中国电影的英雄叙事,将会成为中国电影史上一段令人感慨的记忆,永远留存在中外观众的脑海里。

(原载《电影艺术》2007年第5期,另有增删)

---

<sup>①</sup> 例如:汇山、消初:《真实地再现历史——电影〈山重水复〉观后》,北京:《工人日报》1981年6月27日;郁郁:《饱含深情颂英雄——看电影〈山重水复〉》,北京:《光明日报》1981年7月17日;王哲伟:《一部闪闪发光的好影片——彩色故事片〈山重水复〉观后感》,北京:《解放军报》1981年8月18日;季野:《独特与准确——电影〈山重水复〉观后》,贵州:《电影评介》1982年第2期。

## 第七章 《舞台姐妹》作为电影经典的生成机制及其历史命运

《舞台姐妹》已成中国电影史上不可多得的一部经典作品。对于影片导演谢晋而言,从年少时代在家乡的耳濡目染,到1957年开始的酝酿构思;从1963年的剧本创作,到1964年的样片拍摄;从随之而来的政治厄运,到“文革”期间遭受的残酷打击,再到新时期以来获得的各种国际国内声誉,《舞台姐妹》的生成机制及其历史命运,不仅是其导演生涯声情并茂、跌宕起伏的篇章,而且是中国电影史风云变幻、令人深思的传奇。

### 第一节 从故乡戏曲到民族征象:《舞台姐妹》中的越剧

从小到大,谢晋从一个小戏迷逐渐成长为一个戏曲艺术的坚定的知音。正是在这样的层面上,越剧才会以如此动人的情感力量和如此精巧的结构方式,出现在影片《舞台姐妹》里并成为《舞台姐妹》的影音载体与精神内核,散发出永不消磨的美丽与魅力。

《舞台姐妹》中的越剧,不仅包括作为“戏中戏”的8个越剧片段与采用越剧音调的8段歌曲旁唱以及20多段具有越剧风格的音乐旋律,而且包括越剧班子和越剧艺人的日常生活和演出境况,以及越剧自身的生存状态和发展历程。可以看出,越剧是贯穿《舞台姐妹》的主线,是支撑《舞台姐妹》的灵魂;《舞台姐妹》中的越剧,从编导者亲历的故乡戏曲,演变到颇具中国文化特质的民族征象,不仅凝聚着谢晋的全部心血和感情,而且展现出中国电影从20世纪30年代以来便已内蕴的平民视野、忧患意识及悲悯气质。

在一本谢晋传记里,引述了谢晋的一段话:“在创作中,我绝对要把我的激情融化在我的作品中,我绝不会拍不能融入我激情的影片。”事实上,《舞台姐妹》便是谢晋拍摄的“最动感情”的一部影片;为了表达自己对祖国、对家乡、对家乡人民及其越剧艺术的热爱,谢晋为影片“倾注了

全部心血和感情”。<sup>①</sup>如果说,1957年的谢晋,在酝酿构思《舞台姐妹》时还有其清纯的动机与宽松的氛围,那么,在影片筹备和拍摄的1964年前后,中国的政治环境已经不太适合《舞台姐妹》这样的题材和主题了。1962年召开的党的八届十中全会,号召文化界大力开展“兴无灭资”的阶级斗争;1963年1月,中共上海市委主要负责人和张春桥、姚文元一起,又在上海部分文艺工作者座谈会上提出“写十三年”的口号;尽管该口号很快受到中宣部的批判,但其对1964年以后的电影创作还是产生了“明显的影响”。<sup>②</sup>紧密的桎梏与重重的禁区,开始让大多数电影创作者感到无所适从、如履薄冰。然而,少年时代迷恋越剧的经历,以及对越剧艺人苦涩身世的同情,早在谢晋的心中郁积成一种不吐不快的“情结”。在完成影片《红色娘子军》之后,谢晋即与越剧编剧徐进、电影编剧林谷一起,在丰富的生活积累以及针对越剧艺人的大量访谈和实地考察的基础上,于1963年4月前写出了剧本的详细提纲。<sup>③</sup>

现在看来,详细提纲已经为后来的电影文学剧本和影片本身提供了主要的内容和基本的框架;尤其是对浙东一带的风土人情以及越剧得以兴起和传承的文化氛围的描绘,更显丰富、生动和细腻。竺家祠堂的神龛、深夜佛寺的泥塑、街上的戏衣铺和金店,以及万年台台后粉壁上的神主牌位、娘娘庙里凶神恶煞的判官泥像等等,都映照出越剧艺人独特的生存空间与悲惨境遇。当春花被害示众之时,月红跪在关帝庙庙台上,扮成童生苦唱化缘戏;临去上海之前,春花和月红跪在娘娘菩萨前结拜生死姐妹;在上海,因为月红被唐经理欺骗,春花跟唐经理豪赌;得知唐经理的劣行和发现自己怀孕之后,月红在舞台上疯狂跑台以致昏厥的情节,都颇具动人力量且令人过目不忘。这些场景安排和情节设置,只有熟悉越剧历史并深谙艺人疾苦的创作者,才能体会深入并转化成文字。当然,由于影片容量有限、人物性格调整以及其他各种原因,有些场景和情节只得或改

① 代琇、庄辛:《谢晋传》,上海:华东师范大学出版社,1997年版,第43、45页。

② 参见石川编著:《踏遍青山人未老——徐桑楚口述自传》,北京:中国电影出版社,2006年版,第175页。

③ 本文所引影片《舞台姐妹》的详细提纲、电影文学剧本和分镜头完成台本,均出自上海文艺出版社1982年编辑出版的《〈舞台姐妹〉——从提纲到影片》一书。另外,北京师范大学1966年4月25日印有“电影剧本”《舞台姐妹》(上海天马电影制片厂本)的单行本,由北京大学图书馆收藏;中国电影出版社1981年编辑出版的《中国电影剧本选集》(9),收有《舞台姐妹》的电影文学剧本。

或删。例如,春花跟唐经理豪赌的情节,在电影文学剧本中改为商水花跟唐经理豪赌,而在完成影片里,该情节被彻底删除;月红在舞台上疯狂跑台以致昏厥的情节,也不再出现在电影文学剧本和完成影片里。从电影创作本身的规律看来,删改无可厚非,但从删改的社会心理机制分析,此种行为昭示出鲜明的政治意识形态。由于这种删改不太直接影响影片的越剧因素,故暂不论。

在情节之外,详细提纲还颇有意味地插入了竺春花的“旁白”系统与越剧的“旁唱”系统。“旁白”系统在后来的电影文学剧本和影片中被剔除,但“旁唱”系统得到了保留,其叙事、抒情与风格化的功能得到了逐步提升。据统计,详细提纲中,一共设计了14次竺春花“旁白”与6次越剧“旁唱”,并以“旁白”起头,“旁唱”作结。这种“旁白”与“旁唱”相互交织并以“旁白”为主体的叙述方式,自然有其值得张扬的合理性,尤其符合这一时期的许多影片所采取的共同策略:为达到“忆苦思甜”或“新旧社会对比”的教育目的,有意无意地使用第一人称画外音讲述故事。但电影文学剧本和影片本身剔除所有“旁白”并强化“旁唱”功能的做法,确实令人赞叹。这不仅仅体现在没有了“旁白”的影片显得更加含蓄蕴藉,而且体现在贯穿了“旁唱”的影片充满着浓厚馥郁的越剧风味与不可多得的民族情怀。

具体分析,详细提纲中设计的6次越剧“旁唱”,分别出现在邢师父病逝之前、春花和月红结拜姐妹之后、小香夫妇在黄浦江边安慰春花、越剧界联合公演被禁演、春花在万年台斗霸会遭遇当年的倪三老爷以及春花和月红月夜并坐船头的全片结尾处;而在电影文学剧本和影片本身中,“旁唱”已经增至8次,并贯穿首尾。第一次“旁唱”,伴以浙东山区自然风物的远景摇摄,并接舞台上女子小歌班的越剧演出(《三看御妹》),“旁唱”歌词为:“绿水绕过重重山,戏文唱遍处处台,台上悲欢人常见,谁知台外尚有台。”第二、三次“旁唱”,出现时间与详细提纲的第一、二次相同,但具体内容各有分别。春花和月红结拜姐妹之后的“旁唱”,更不同于详细提纲。另外,春花和月红替代商水花登台时面对商水花的无奈,“旁唱”设计只在电影文学剧本中出现;电影文学剧本和影片本身结尾的“旁唱”,跟详细提纲的内容也不一样,详细提纲结尾处的“旁唱”歌词为:“年年锣鼓年年唱,处处舞台处处家,长风逐破万里浪,披星戴月迎朝霞。”电影文学剧本和影片本身结尾的“旁唱”歌词被改为:“从今后,泱泱水阔凭鱼跃,朗朗天空任鸟飞。莫道乌篷破浪过,前面尚有路万里!”可

以看出,电影文学剧本尤其是完成影片中的8次越剧“旁唱”,由于作曲家大量采用了越剧中的“典型音调”进行创作<sup>①</sup>,并用独唱、齐唱、领唱、合唱等不同的形式来处理,不仅辅助了影片的叙事、配合了画面的情绪,起到了表现哲理、深化主题的良好效果,而且舒展了创作主体的越剧“情结”,并使影片透露出新颖别致的地域特色和令人沉醉的民族风格。<sup>②</sup>

《舞台姐妹》中的越剧,最直接的呈现方式还是“戏中戏”。在详细提纲里,已经具备十分明确的“戏中戏”结构意识。提纲开头,竺春花的第一次“旁白”,已将“生活”与“舞台”并置;接下来,大小、有名无名的演出场景与越剧唱段,总计不下20次,甚至还在叙事中插入了相应的话剧演出、电台播音和诗歌朗诵等与越剧没有直接关联的“戏中戏”。到了电影文学剧本,“戏中戏”的结构变得更加集中、精炼,删除了相应的话剧演出、电台播音和诗歌朗诵,增添或删改了一些越剧“戏中戏”。例如:春花在山乡小村初次登台,便增添了《养媳妇回娘家》的越剧唱段;在倪家,倪三老爷点的是一出“私情戏”《借红灯》,而不再是详细提纲中的“色情戏”《龙凤锁》。至于完成影片,春花在山乡小村初次登台的情节被删除,当然不再出现《养媳妇回娘家》的越剧唱段。就是经过这样的增删和调整,影片中的9段“戏中戏”,从《三看御妹》、《梁祝》、《文武香球》、《盘夫索夫》、《白蛇传》、《珍珠塔》,再到《梁祝》、《祝福》、《白毛女》,不仅反衬出春花和月红这对舞台姐妹从分到合,再从合到分的情感历程,而且从一个侧面绘制了女子越剧从1935年到40年代的变革路径。通过“戏中戏”,越剧艺人的历史与越剧本身的历史彼此交织、相互阐发,其构思之精巧,实在令人击节。“文革”结束后,便有评论指出:“看过影片《舞台姐妹》的人,对其中别致有趣的戏中戏是会有深刻印象的。你想,光从令人眼花缭乱的越剧艺苑里,挑选剧目、剪裁片段来作为戏中戏,已非一桩易事,况且还要使其不至成为拼凑和剪贴,而是影片不可缺少的有机组成部分,还要刻意追求‘寻常一样窗前月,才有梅花便不同’的艺术境界,这才

① 黄准:《浅谈〈舞台姐妹〉的音乐创作》,载《〈舞台姐妹〉——从提纲到影片》,上海文艺出版社,1982年版,第285—291页。

② 即便如此,影片“旁唱”所构筑的“意境”和“情调”,在“文革”前后针对《舞台姐妹》的大批判中,仍被指斥为散发出“一套腐朽的资产阶级的没落、伤感、低沉的感情”,流露出“陈腐的令人欲呕的气息”。参见东锋:《“三十年代”电影的借尸还魂——评影片〈舞台姐妹〉》,《人民日报》1966年5月16日。

是饱含着编者一番良苦用心的呢。”<sup>①</sup>

确实,《舞台姐妹》中的越剧,不仅是令导演谢晋饱含深情、无法忘怀的家乡戏曲,而且是在自己的电影中展现个人的艺术理想以及民族的文化特质的重要载体。自从进入创作开始,谢晋就对包括越剧、川剧、评弹等在内的中国民间艺术特别重视并给予高度的评价,同时颇有见地地指出:“电影工作者只学电影是不够的,有时基本功往往在电影之外。只有把从生活中或其他姐妹艺术中得来的某些独特的体会,运用到自己的影片中去时,才不会和别人拍的影片雷同、撞车。这样的影片才是有独到见解的,有个性的,民族化的,属于你自己的。”<sup>②</sup>事实上,从1957年拍摄影片《女篮五号》开始,谢晋就一直强调“歌颂民族自豪感”<sup>③</sup>,通过影片《舞台姐妹》的尝试,在对家乡的戏曲瑰宝越剧进行创造性发挥的过程中,谢晋不仅歌颂了一种发自内心的民族自豪感,而且完成了一部有个性的、民族化的中国电影经典。

## 第二节 从“做戏”到“做人”:《舞台姐妹》中的舞台

舞台是供艺人表演的空间,是同观众席相连接的演出场所。影片《舞台姐妹》中的舞台,从空间实体上看,既包括山区庙会、水乡万年台、茶楼戏台、新沪戏院等主人公“做戏”的小舞台,又包括山区、水乡和上海等主人公“做人”的大舞台。但值得注意的地方在于:从感情层面上,创作主体更加倾向于回到曾经蕴涵着无数少年情怀的那些“做戏”的小舞台;从理性层面上,影片又不得不选择认同了那个与阶级斗争、革命思想等时代语汇联系在一起的“做人”的大舞台。这样,就像影片主人公从一开始跟随着到处漂泊流转的女子小歌班“阳春舞台”,到最后参加了代表政府立场的华东土改文艺宣传队,尽管“做戏”的小舞台仍是当年的山区庙台和水乡万年台,但“做人”的大舞台已经从“清清白白”的准则转变为“革命”的目标。《舞台姐妹》中的舞台,因政治意识形态的需要逐渐失去了其本应贯通的情感张力与德性光芒。小舞台与大舞台之间的抉择,以及创作主体与政治势力之间的较量,在20世纪60年代的中国,其胜负不

① 谢博声:《若网在纲,有条不紊——〈舞台姐妹〉的戏中戏》,《电影艺术》1979年第6期。

② 《谢晋谈艺录》,上海文艺出版社,1989年版,第56—57页。

③ 同上书,第185—186页。

言而喻。

谢晋曾经不止一次地跟人谈到,他拍摄《舞台姐妹》的念头最早是从他的故乡绍兴一带的“水中舞台”或者说“水乡观剧”这一自然景物中萌生的。<sup>①</sup>显然,“水中舞台”是激发谢晋创作灵感的一个不折不扣的小舞台。也正因为如此,在详细提纲中,主人公“做戏”的小舞台显得非常生动、具体。不包括上海的小舞台在内,计有:女子小歌班阳春舞台演出女子越剧的浙江山区竺家祠堂、阳春舞台出演庙会戏的山区梁山伯庙、阳春舞台演出《梁祝》的绍兴水乡万年台、春花和月红唱戏的倪三老爷宅邸、月红苦唱化缘戏和绍兴大班演唱越剧的关帝庙庙台等5处;但在电影文学剧本里,除了水乡万年台、倪三老爷宅邸和关帝庙庙台之外,其他两处小舞台已经被改成无名的演出场所;而在完成影片中,小舞台便只剩下浙江一带常见的庙台、绍兴水乡万年台与倪三老爷宅邸这三处了。小舞台逐渐失去名号并被删除的过程,正是大舞台力图排挤小舞台进而占据更多的电影叙事空间的过程,也是创作主体或主动或被动地屈从于政治压力和时代潮流的过程。

事实上,在影片拍摄过程中,创作者们担当了巨大的风险;影片完成后,其遭受的打击也是非常沉痛的。谢晋曾充满苦痛地回忆过《舞台姐妹》的创作状况及其带来的后果:“影片拍了一半,张春桥就放出风来,说要批判,拍到最后已经战战兢兢了!影片原来的结尾含蓄而有深意,让人回味:一对姐妹坐在水波荡漾的小船上,走上新生活的月红深有感触地说,以后我要清清白白做人,认认真真唱戏。并问春花姐在想什么。春花思忖有顷,道:‘我在想,今后要做什么样的人,唱什么样的戏?’后来硬是改成让春花直露露地说:‘今后,我们要做革命人,唱革命戏!’每当看到这里,观众就哄堂大笑。而这正是我最痛苦的!同时让我痛心的是,到了‘文革’,《舞台姐妹》成了电影界的一大冤案。说北有《早春二月》,南有《舞台姐妹》,是两颗毒果。观众在大批判后再看电影,还要掉泪,可见其毒的程度!袁雪芬为此和我一道不断被拉到工厂里去批斗,主要演员上官云珠、邓楠、沈浩和一些次要角色为此而罹难;夏衍等老同志也为此遭迫害。”<sup>②</sup>

联系“文革”前后针对《舞台姐妹》的大批判,可以发现其残酷程度远

① 参见谢芳:《银幕内外》,北京:世界知识出版社,1986年版,第60—61页。

② 《谢晋谈艺录》,上海:上海文艺出版社,1989年版,第204页。

远超过谢晋的回忆。有文章为了政治斗争的需要,在“文艺舞台”和“政治舞台”之间画上等号,认为“文艺舞台是政治舞台的缩影”,直接宣判了《舞台姐妹》的死刑:“反动影片《舞台姐妹》,写的似乎只是两个越剧演员的悲欢离合,只是戏剧舞台上的事。实际上,它不仅对文艺问题发言,而且更主要的是对政治问题发言。《舞台姐妹》演的是戏剧‘小舞台’上的事,为的是争政治‘大舞台’的权。”至于竺春花联合越剧界姐妹们“反暴政”的举动,也被阐释为“反革命”：“为了达到这个反动的政治目的,编导者有意制造‘越剧皇后’商水花之死,竭力渲染一个‘冤’字,叫嚣要‘为活着的不再受害,为死了的报仇伸冤’;并且恶毒地提出‘反暴政’的反革命口号,狂妄地喊出改变‘世道’,打倒‘老板’,夺取文艺舞台和社会的‘大舞台’。竺春花之流这种对社会现实无比愤恨的情感,如此强烈的复仇心理,正是被推翻的反动阶级和一切牛鬼蛇神的阴暗心理的写照。”<sup>①</sup>如此上纲上线、颠倒黑白,确实令人啼笑皆非。

如此看来,《舞台姐妹》在其拍摄前后所遭遇的一切问题,真正的症结还不在于选取了舞台作为“做戏”和“做人”的隐喻,也不在于展现了小舞台与大舞台之间互相角逐的权力游戏,而在于详细提纲出来之后,江青、张春桥与陈荒煤、夏衍两派政治势力就此展开的严酷斗争。<sup>②</sup>除了影片里的小舞台和大舞台,影片外还有一个“政治舞台”;而在20世纪60年代,影片外“政治舞台”的斗争结果,往往决定着一部影片的命运。《舞

---

① 齐学红:《要什么“自由”争什么“舞台”——批判反动影片〈舞台姐妹〉》,北京:《人民日报》1967年12月2日。

② 据《〈舞台姐妹〉——从提纲到影片》一书“编后记”,两方针对《舞台姐妹》的态度迥然不同:“1963年4月,剧本的详细提纲送交天马厂党委和电影局党委。虽然厂、局党委基本肯定,表示支持,但由于张春桥之流的粗暴干涉,一时难于投入生产,创作处在停顿与面临夭折的危境。就在这时,北京传来佳音,中央文化部电影局的几位负责同志充分肯定、支持了《舞台姐妹》的详细提纲。5月底,陈荒煤约见谢晋,细叙了他的意见。同年12月及次年2月,他又先后两次给导演和天马厂党委送来书面意见,鼓励摄制组拍好影片,并准备向国外输出拷贝。同时接到剧本提纲的夏衍同志,也在百忙中把他的详细意见留在剧本的封面和书眉间,以平等待人的亲切口吻,提出他的建设性意见。这种同志式的亲切的讨论、洽商气氛,从某种意义上来说,是对创作人员的最大支持。三位编剧根据各方面的意见,在提纲的基础上,从人物的塑造、主题的深化、情节的提炼等各方面作了较多的变动,仍由林谷执笔。于同年10月完成文学剧本的初稿,11月修改定稿。1964年1月开拍,6月结束全部样片的拍摄。可是,没等样片剪辑完毕,形势急转直下。江青连片子也不看,就把影片打成‘毒草’。张春桥接着就在上海大施淫威,说影片宣扬了‘合二而一’,‘艺术上低下’,要对未完成的影片进行公开批判。不久,随着‘文化大革命’的来临,影片和影片的编导者的厄运就接踵而至。”



台姐妹》里的舞台,就是在这样的政治斗争中呈现出这种尴尬的形态。“文革”结束后,也有评论提到,因为影片结尾处春花台词中“演好革命戏”的不适当,造成了片头和片尾艺术风格上的“微妙变化”,反映了那段时期我国“政治舞台上的风云变幻”;接着,评论者表示:“尽管春花讲了这么一句很有点革命性的话,还是逃不掉挨板子的命。这就应了这句词了:‘片中悲欢人常见,谁料片外命坎坷。’讲完这点,再看《舞台姐妹》,就更意味深长了。”<sup>①</sup>

《舞台姐妹》之所以“意味深长”,归功于创作主体将舞台及“戏中戏”的题旨上升到了哲理的高度。“文革”后的评论认识到了这一点,认为影片不仅富有哲理性,而且在处理小舞台和大舞台的关系方面非常成功:“没有小舞台的描写,就失去了个性;忽略大舞台的刻画,就无法揭示社会本质。影片在这方面处理得很好。”<sup>②</sup>其实,无论是“年年难唱年年唱,处处无家处处家”的唱词,还是“台上悲欢人常见,谁知台外尚有台”的总体构思,创作者都能在感性与理性相互交融的层面上,将小舞台的个人遭际与大舞台的人生命运较为完美地结合在一起,既感人肺腑,又发人深省。在这里,哲理性使《舞台姐妹》在特定的时代背景中,不仅较为成功地摆脱了琐屑的个体感受,而且较为稳妥地避开了功利的政治话语,保证其作为一部电影经典的完整性没有受到根本的损伤。

颇为难得的是,在影片的《导演阐述》里,谢晋就已经找到了处理小舞台与大舞台之间关系的最佳途径。他希望这部影片既具有“鲜明朴素的民族风格”,又具有“令人深思的哲理性”。<sup>③</sup> 尽管谢晋是从要使这部影片有“嚼头”的角度出发寻求哲理性的,但其提出的要很好地挖掘“有思想深度的形象”和“富有哲理性的问题”的思路,无疑有助于影片品质的提升。尽管由于政治因素的干预,作为小舞台重要组成部分的女子小歌班阳春舞台,并没有得到充分的展现,而作为大舞台重要组成部分的华东土改文艺宣传队,也存在着概念化地图解政策的嫌疑,但对哲理性的寻求,使谢晋及其《舞台姐妹》在一定程度上超越了个人,也超越了时代。

① 成谷:《牙雕·明珠·匠心——赞〈舞台姐妹〉》,北京:《大众电影》1979年第6期。

② 秋实:《〈舞台姐妹〉的艺术特色》,北京:《解放日报》1979年7月29日。

③ 谢晋:《导演阐述》,载《〈舞台姐妹〉——从提纲到影片》,上海:上海文艺出版社,1982年版,第276页。

### 第三节 从感情之“变”到命运之“变”： 《舞台姐妹》中的姐妹

在《舞台姐妹》的《导演阐述》里,谢晋强调要牢牢地抓住一个“变”字,从“感情”、“思想”和“性格”的深处挖掘影片的人物形象及主题思想。<sup>①</sup>如此看来,“变”应该是把握《舞台姐妹》中姐妹关系的重要的出发点。

社会、时代和地域的转折,自然也会引发越剧艺人在感情、思想和性格等方面的种种变化。《舞台姐妹》中的主人公竺春花和邢月红也不例外,她们之间的姐妹关系更是如此。从感情之“变”到命运之“变”,创作者既张扬了一种颇为难得的姐妹之情,又在一定程度上否定了这种姐妹情感的持久性,以不无矛盾的心态宣告了舞台姐妹这种传统越剧时代的人际关系在新社会革命语境里的终结。

《舞台姐妹》的详细提纲和电影文学剧本,集中力量渲染了姐妹情感,并在最后,以非常独特的方式重建了这种几乎不能弥合、也无法复现的姐妹之情。值得注意的是,详细提纲中,“姐妹”往往被表述成复数“姐妹们”;也就是说,“姐妹”不仅仅指称竺春花和邢月红,而且包括竺春花和邢月红在内的所有的越剧班女艺人,甚至包括当年上海滩的“越剧皇后”商水花,当然更指向跟竺春花一样出身、一样受难、一样渴望新生但却并不唱戏的小春花。这就为详细提纲和电影文学剧本在结尾的发挥提供了更加灵活的想象性空间。但在完成影片里,由于各种原因,“姐妹”的内涵更加倾向于特指竺春花和邢月红,到了影片最后,如何处理两人之间的关系就成为全片最为敏感、却又不可逃避的内容。尽管竺春花再一次主动地紧紧拥抱了邢月红,从身体动作的层面修复了曾经的姐妹关系,但随后“今后应该加紧改造自己,唱一辈子革命的戏”的表白,实际上又在内在精神的层面撕裂了刚刚修复的姐妹情感。影片里的主人公和银幕前的观众们都明白,这一对舞台姐妹,无论如何也不会像当年一样在生活上同床共枕,在舞台上比翼双飞了。

详细提纲和电影文学剧本中有比后来的完成影片更加生动、有趣的

---

<sup>①</sup> 谢晋:《导演阐述》,载《〈舞台姐妹〉——从提纲到影片》,上海:上海文艺出版社,1982年版,第276页。

姐妹关系。在详细提纲中,阳春舞台收留竺春花的当夜,因为看到春花一无所有,月红就“一把把她拖进自己的被窝里”,两人回顾身世,无所不谈,但山风呼啸,泥塑凶神恶煞,愈发狰狞可怕,月红身上起了寒栗,竟然“紧紧依偎在春花身上”;当月红在灼人的阳光下练功练到精疲力竭,坐在阴凉地里休息片刻,仍然“心里有些舍不得春花”;后来,当琴师张金水对月红有了好感,想要接近她的时候,月红总是跟住春花,让金水无机可乘;另外,在倪三老爷家唱完戏,倪三老爷强留月红一人“到后面领赏”,这时候,春花竟然“突然”抱住了月红。这就有了春花被绑示众、月红泣血化缘的情节,两人结拜生死姐妹自在情理之中。但毋庸讳言,这种亲密的姐妹之情,似乎更加接近女性之间的同性恋情。也只有在这样的潜意识的隐秘层面上阐释这种姐妹关系,才能理解后面的情节发展和两人间的情感走向。来到上海,当春花逐渐发现月红的种种变化,除了心痛和惊愕之外,并没有太多作为;但当她第一次听说月红准备嫁给唐经理的时候,不仅怒不可遏地打了月红一个嘴巴,而且骂出了“犯贱”二字!应该说,春花、月红的姐妹关系在这里就已经结束了,但最令竺春花不能理解、也永远无法原谅的,不是唐经理花言巧语地欺骗了月红,而是月红轻而易举地背叛了自己!

与月红感情的破灭,是春花选择联合公演并排演新的社会剧的极为重要的内在原因。在详细提纲里,为了争取月红,春花仍然付出了许多努力,两人之间也正在建立新的感情模式。然而,在提纲最后,尽管两人并排坐在船头上回顾过去、想象未来,但春花没有选择紧抱月红并给她传播“唱一辈子革命戏”的大道理,因为春花找到了当年在桥头给她送水的小春花。就像当年突然抱住月红一样,春花猛地抱住小春花,喊道:“我的亲姐妹!我的好妹妹!”在这里,春花再一次从小春花那里体验到了那种独特的姐妹之情。颇有趣味的是,这一对人生大舞台上的新姐妹,拥有一个共同的名字叫“春花”。隐秘层面的姐妹关系,竟在巨大的社会时代变迁与重要的个人命运转折之后转换成了具有某种自恋倾向的特殊情感。

按导演阐述以及时代要求,影片理所当然地必须跨越女子小歌班的姐妹之情,以便在革命的文艺宣传队里建立起姐妹之间的阶级感情。但为了达到这个目的,显然需要动用更加丰富的电影手段,克服主人公内心深处很难弥合的失落感。电影文学剧本认识到了这一点,不仅尽量保留了上文提到的详细提纲中已有的情感展现段落,而且基本保留了详细提

纲中的结尾;更有意义的是,文学剧本还增加了女记者江波这个角色,她的叙事功能是为春花进行思想启蒙;而其隐含的情感功能,应该是在此前的姐妹之情与此后的阶级感情之间起到一种中介作用,令春花此后的选择不致显得突兀。

但完成影片没有更加充分地考虑上述问题;或者说,在具体拍摄的过程中,创作者认为并没有必要认真对待女子小歌班或越剧界的特殊的姐妹之情,因此,完成片没有了春花被绑架众后月红泣血化缘的段落;与此同时,把在倪三老爷宅邸中春花“突然”抱住月红的设计,改成月红先冲出纱门抱住父亲,而后月红、春花、邢师父三人惊惶地簇拥在一起。显然,竺春花与邢月红之间的姐妹之情,被表现得更加“正常”,也更加符合一般观众的心理期待。至于影片结尾,竺春花再次拥抱邢月红并决定“唱一辈子革命戏”,也只能说是政治意识形态的胜利了。

《舞台姐妹》虽然在一定程度上被迫屈从了政治意识形态,但影片并没有真正获得政治意识形态的赦免。“文革”前后,许多批判文章正是从影片里的姐妹关系入手,对《舞台姐妹》大加挞伐。有文章指出,影片对于邢月红“转变”问题的处理,突出地表现了“资产阶级人性论”和“人道主义”;邢月红之成为经理太太,本来是心甘情愿的,到后来已经成为唐经理那一伙人所利用和玩弄的工具,可是,影片从头到尾不但没有对这个人物加以任何谴责,相反,却处处想引起观众对她的同情。影片想要表现出,邢月红虽然身在唐经理家,心却一直在姐妹群中;尤其是对于竺春花,感情上更是难分难舍。正是由于这种姐妹之情的存在,竺春花和邢月红虽然走了不同的“路”,彼此之间仍旧情意绵绵。邢月红最后的“转变”,本来应该经过严肃的思想批判和斗争,可是,也是基于这种姐妹之情,眼泪就代替了斗争;最后,姐妹二人重又拥抱到了一起。<sup>①</sup>按批判文章,影片结尾竺春花和邢月红的“拥抱”是不能被容

---

<sup>①</sup> 东锋:《“三十年代”电影的借尸还魂——评影片〈舞台姐妹〉》,北京:《人民日报》1966年5月16日。另外,杨恩璞的《宣扬“三十年代”资产阶级文艺路线的毒草——批判坏影片〈舞台姐妹〉》北京:《光明日报》1966年5月12日)、《坚决铲除〈舞台姐妹〉这株大毒草——本报邀请一些同志座谈批判〈舞台姐妹〉》北京:《中国青年报》1966年5月13日)、陆一帆的《宣扬资产阶级人性论的企图何在?——批判坏影片〈舞台姐妹〉》北京:《光明日报》1966年5月19日)、《上海戏剧界批判贩卖“三十年代”黑货的坏影片〈舞台姐妹〉》北京:《人民日报》1966年5月22日)以及俞达珍的《为谁争“舞台”?——〈舞台姐妹〉中竺春花形象剖析》上海:《文汇报》1966年5月22日)等文章,都对影片里的人物及其情感进行了批判。

忍的;而按详细提纲和电影文学剧本,两人的“拥抱”,确实不符合姐妹之情应有的逻辑。

总之,从感情之“变”到命运之“变”,《舞台姐妹》中的姐妹,蕴涵着丰富复杂的信息,使影片成就为一部中国电影史上常看常新的经典作品。

(原载《杭州师范大学学报》2009年第1期)

## 第八章 露天电影的政治经济学

按《辞海》释义,政治经济学是一种“研究社会生产关系即经济关系及其发展规律的科学”,主要“阐述人类社会发展各个阶段上支配物质资料的生产、交换以及与之相适应的产品分配的规律”<sup>①</sup>;事实上,从亚当·斯密和大卫·李嘉图的政治经济学到马克思主义对古典理论的批判性阐发,再到女权主义和环保主义的政治经济学等新兴领域,作为一种社会分析手段和文化研究方法的政治经济学,已经拥有广阔的视野和丰富的面向。在《传播政治经济学》(*The Political Economy of Communication*, 1996)一书里,加拿大学者文森特·莫斯科(Vincent Mosco)不仅考察了传播政治经济学的概念及其流变,辨析了历史和文化情景中传播活动的生产、分配、消费及其相互关系,而且讨论了媒介传播中的商品形式和受众的角色、功能以及社会控制等问题。<sup>②</sup> 大众媒介和传播研究的政治经济学取向,为电影传播学的发展开拓了不可多得的表述空间,也为中国电影传播史的建立提供了令人欣慰的理论支持。

露天电影是电影放映在特定时空中的特殊表现形态,是一种兼具多种功能并承载特定使命的电影传播。就其主要特点而言,它以不居的地理和开放的场域、低廉的票价和隐性的收费,以及自由的观看和率性的交流区别于影院放映,并散发出一种心领神会却无法言喻的精神气质。然而,在电影理论史上,有关电影放映及其观众心理的研究,却基本针对影院电影。无论是让-路易·博德里(Jean-Louis Baudry)的“电影机器”(Cinematic Institution)理论,还是克里斯丁·麦茨(Christian Metz)的两种“窥视癖”论(Two Voyeurisms),都是建基于固定、封闭而又暗黑的影院观影经验。美国学者小万斯·开普莱深知上述理论的不足与缺憾,在《谁

---

① 《辞海》(缩印本),上海:上海辞书出版社,1989年版,第1654页。

② [加拿大]文森特·莫斯科:《传播政治经济学》,胡正荣等译,北京:华夏出版社,2000年版。

的机器?电影展播与历史的问题》一文中,就此提出两个尖锐的问题:第一,“公共娱乐场所和集市场所的露天放映是否不能和电影院的放映相提并论?”第二,“观看电影的行为是如何随着时间的推移和社会的变迁而发生变化的?”<sup>①</sup>确实,在考察电影放映及其观影心理的过程中,露天电影应是不可或缺的对象之一;尤其是在露天放映一度兴盛的中国,深入分析露天电影的运作方式及其发展轨迹,细致阐发露天电影作为意识形态国家机器的政治经济学,是促进电影传播学及建构中国电影传播史的重要环节。

### 第一节 露天电影:电影放映在特定时空中的特殊表现形态

尽管在中外电影史上,观众看电影一度去咖啡馆、游艺场、音乐厅、沙龙以及茶园、戏院等地,但在一般情况下,电影的放映场所还是选择在基本固定而又相对封闭的电影院。电影放映与影院环境相辅相成,共同构筑电影传播的经典形态。

然而,露天电影的出现,为电影传播带来了特异的表現形态与新鲜活泼的气息。这是一种特定时空里的电影放映,在一定程度上改变了电影传播的运作模式及电影观众的心理,也塑形着电影作为一种新的文化/政治在社会生活中不可或缺的影响力。

首先,不居的地理和开放的场域,是露天电影的主要特征。早在19世纪90年代初,爱迪生“电影视镜”在欧洲的初期经营人,除了在“大众游乐场”提供消费之外,便在“露天市集”巡回演出。<sup>②</sup>但遗憾的是,由于必须使用当时还不太常见的电力,妨碍了“电影视镜”在中小城市和乡村的普及。20世纪的最初几年,在美国,电影逐渐从城市的大众游乐场转向内地,“跑码头的游艺班,带了影片在大路边、街头市集、郊游野餐处、乡村义演会、教徒联欢会、药品展览会上映出,从一个小镇到另一个小镇,到处受到热烈欢迎”<sup>③</sup>。由此可见,电影的迅速推广和深入传播,是与其

① [美]大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编:《后理论:重建电影研究》,麦永雄、柏敬泽等译,北京:中国社会科学出版社,2000年版,第724页。

② 参见[法]乔治·萨杜尔:《电影通史》(第一卷),忠培译,北京:中国电影出版社,1983年第2版,第292—296页。

③ [美]刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,刘宗锐等译,北京:中国电影出版社,1991年版,第6—7页。

放映场地的开放经营和流动不居联系在一起。也就是说,露天电影及其巡回放映,不仅开拓了更加广阔的电影市场,而且在一定程度上提高了普通民众观看电影的兴趣,为电影的发展稳定了极为重要的根基。

第一次世界大战之前,随着“镍币影院”(Nickel Odeons)被新型剧院(Theatre)代替,美国电影进入一个“大影片”和“大影院”的时代。<sup>①</sup>与此同时,法国国内的电影院已经超过1000家,百代公司和高蒙公司都拥有了自己的影院网。<sup>②</sup>露天电影似乎正在消逝。然而,电影的功能却因战争的爆发和民族运动的兴起而得到崭新的理解和诠释,露天电影也获得了长足发展的契机。

在苏联,第一届苏维埃政府——人民委员会主席列宁于1919年8月27日签署了一道法令:“一切摄影与电影的商业与工业,不论其组织的本身,或与供应有关的技术器材,均须移交人民教育委员会管理。”三年后,列宁继续指出:“在一切艺术中,对我们最重要的,乃是电影。”列宁的电影观念,不仅开创了国营电影的先例,而且为电影放映真正走向最大多数的工人、农民和士兵等普通观众群体提供了政策依据。正是在远离大中城市的军营、厂矿和乡村,电影传播采取了巡回的、露天的放映方式。正如苏联的电影工作者所言:“只有苏联电影才深入于我国无限领土的每个角落,几千架巡回放映机供应我们伟大祖国最边远的人烟稀少的地区。”<sup>③</sup>跟苏联一样,美国电影界也认识到电影可以用作参战宣传和道德教育的工具,并被当成“日益重要”的工具在舰艇、学校、博物馆以及其他“没有影院”的地方巡回放映。<sup>④</sup>尤其是在第二次世界大战期间,为了充分发挥电影的宣传教育功能,许多国家都倾向于实施一定范围内的电影统制,在特定的时间和特定的地域推行流动的露天放映。美国、苏联、中国如此,德国、意大利、日本也是如此。抗日战争全面爆发前后,日本便在伪满洲国建立了满洲映画株式会社,不仅通过发展电影院,在中国东北编

---

① [法]乔治·萨杜尔:《电影通史》(第三卷),徐昭、吴玉麟译,北京:中国电影出版社,1982年版,第329—344页。

② [法]乔治·萨杜尔:《法国电影(1890—1962)》,徐昭译,北京:中国电影出版社,1987年版,第159页。

③ [苏]И.波尔沙科夫:《论苏联电影》,载中央电影局艺术委员会编,И.波尔沙科夫等著:《论苏联电影》,戴荫荫译,北京:时代出版社,1951年版,第4页。

④ [美]刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,刘宗锟、王华、邢祖文、李雯译,北京:中国电影出版社,1991年版,第299页。



织日伪影片发行网,而且在伪满各县、旗公署设置巡回电影放映班,并于1939年3月设立开发课,专门负责影片巡映活动<sup>①</sup>;而在台湾、华南及南洋,日据时期的台湾总督府除了要经营一系列固定的影院之外,也以巡回放映的方式进行“国策”宣传和文化统治:“巡回上映是在厦门、汕头、广东等周边地区及海南岛、法属中南半岛等地,每月定期派遣的巡回电影班,为宣抚当地住民,并抚慰日本军兵士,有非常好的效果。”<sup>②</sup>实际上,正是在第二次世界大战期间,巡回放映和露天电影不仅成为参战国家以及殖民与被殖民国家之间掌控舆论、激发民意的最好方式,而且让最大多数无缘接触电影的普通观众看到了电影,推动了电影作为大众传播的历史进程。

第二次世界大战结束之后,随着世界格局的嬗变、社会时代的转型以及娱乐方式的逐渐多元化,人类的观影经历也在原有基础上显现出一系列新的动向。在苏联,电影事业部发表的关于战后电影事业的五年计划,便要求在此期间必须“供应六万部以上的新放映机、二万五千座发电机和将近九千部为电影放映队专用的汽车”,以备农村中“巡回放映”之用,力图使国营放映网的观众数量从1945年的“五亿七千三百万”增加到1950年的“十一亿”人次以上。<sup>③</sup>由于苏联模式对中国、朝鲜、越南、古巴、南斯拉夫等社会主义阵营的深刻影响,二战之后许多国家的电影传播,不仅没有放弃巡回放映和露天电影的方式,而且比此前更加重视电影与观众的联系。据中国《人民日报》报道,越南民主共和国政府曾提出指标,要求1957年电影放映场数增加到51000次,观众增至4060万人次,达到北方每个群众平均看3次电影的目标。为了实现这个任务,政府决定帮助私营电影院发展,特别是扩大流动电影放映队和开设更多的露天电影放映场。<sup>④</sup>而在美国,除了城市中心的豪华影院之外,郊区的汽车影院也吸引了大量产业工人,其露天的设计带给许多观众“在家”的感觉。据统计,到1952年,每周约有400万观众加入汽车影院的行列,创造了全

① 参见胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,北京:中华书局,1990年版相关章节。

② 台湾:《映画旬报》第84期,1943年6月11日。转引自〔日〕三泽真美惠:《殖民地下的“银幕”:台湾总督府电影政策之研究(1895—1942)》,台湾:前卫出版社,2002年版,第323页。

③ 〔苏〕И. 波尔沙科夫:《战后苏联电影的五年计划》,史敏徒译,北京:中央电影局,1953年版,第28页。

④ 《越南计划三年内扫清文盲,保证每人每年看三次电影》,北京:《人民日报》1957年4月27日。

国 25% 的票房收入;1958 年,全美已有 1/3 的影院属于汽车影院,观众容量超过那些倒闭影院的总容纳量。<sup>①</sup> 尽管进入 1980 年代以后,露天设计的汽车影院风光不再,但作为一种特殊的观影方式,汽车影院的概念已为世界许多地区所接受。

20 世纪 80 年代以来,尤其随着苏联的解体、东欧的动荡和中国的市场化转型,巡回放映和露天电影正在不断地遭受国家政策、票房预期以及城市影院、音像制品、电影频道甚至网络视频的巨大冲击,生与死、存与亡的问题已成讨论的焦点。但在讨论的过程中,有必要认真辨析露天电影的经济运作及其观众心理。

一般来说,露天电影采用低廉的票价和隐性的收费获取应得的票房收入。所谓低廉的票价,应是相对于大多数影院电影而言,由于其设施大多简化到除了幕布、发电机和放映机之外就没有其他固定的设备,势必对观影效果造成诸多负面的影响,这在票价上应该有所体现;另外,露天电影的片源也大多较为单调、陈旧,无法如影院电影一样获得及时的补充和更新;加上露天电影的观众大多是城市里的低收入者以及乡村里的农牧民,无法为观影活动支出相应的经费,这样,露天电影必然与低廉的票价联系在一起。所谓隐性的收费,是指某些表面看来属于免费之列,亦即没有任何围墙阻隔的露天电影放映,其实也是存在着付费主体的,只是这种付费方式并不直接面向观影个体,故而显得比较隐蔽。从 20 世纪 50 年代以来,在苏联、中国和朝鲜等国家,国营电影体制往往会将一部分财政资金专门用来发展主要面向交通不便、经济落后的穷乡僻壤和少数民族地域的露天放映;而在具体的运作过程中,单位、社团、街道或乡镇、村委等集体机构甚至个人,也会出于各种目的,以各种方式付费“包场”,让预期观众获得免费观看电影的机会。

实际上,无论何时何地,露天电影都无法在票房收入方面与影院电影相抗衡;即便是在汽车影院最为发达的美国,其票房收入最高时也没有超出影院电影的 1/3。尽管如此,低廉的票价仍是吸引大多数特定观众走向电影的主导动因。在这种情况下,就有必要在常规的放映体系之外,有计划地建立一种包括露天电影在内的特殊的放映体系,努力发挥露天电影所不同于影院电影的特殊功能,最大限度地发掘电影传播的内在潜力。

---

<sup>①</sup> [澳]理查德·麦特白:《好莱坞电影——1891 年以来的美国电影工业发展史》,吴菁、何建平、刘辉译,北京:华夏出版社 2005 年版,第 150 页。

除了宣传教育、普及大众之外,露天电影的特殊功能和内在潜力,主要体现为独特的观影心理。跟影院电影不同,露天电影往往没有固定的场所和座位,观众的视域可以自由调整,观众的分布虽然以银幕为中心,却几乎没有边界,能够将银幕上的活动影像、银幕下的各色人等以及大自然的多变夜空同收眼底;声音环境也是丰富而又驳杂的,除了自然界的风声、雷声或雨声外,发电机的轰鸣、放映机的运转以及观众的交谈和嬉闹,跟影片本身的声音系统交互作用,为露天电影带来一种难得的仪式感和狂欢气息。更为独特的是,由于露天电影几乎发生在每一个不可复制的特殊场所和天气环境,那么,观看露天电影的体验的丰富性,势必远远超出影院电影。另外,露天电影也为观众之间的情感交流提供了更加开放的平台,精力过剩的少年儿童、情窦初开的少男少女、絮絮叨叨的家庭主妇和久未谋面的乡党邻里等等,都能在这种氛围里获取合适的对象进行交流,在观影过程中得到更多的身心抚慰。也就是说,自由的观看和率性的交流不仅是露天电影内蕴的一种独特魅力,而且是将观影行为真正娱乐化、游戏化和民主化的必要途径。这是影院观看、家庭观看和网络观看无法具备的独特品格和精神气质。仅从这一点来看,露天电影仍有其继续存在的心理依据;何况,作为意识形态国家机器的露天电影,在政府管理、经济发展、文化传承和社会控制等方面还有其不可替代的重要价值。

## 第二节 中国露天电影的运作方式及其发展轨迹

在中国,露天电影一度兴盛,其运作方式及发展轨迹不仅显现出中国电影艰难坎坷的历史脉络,而且书写着一个世纪以来中国政治、经济、文化与社会盛衰沉浮、悲欢离合。

跟法、美等国一样,中国电影放映的经典形态,也是在大、中城市的茶园、戏院和影院以及城镇、厂矿的影院、俱乐部。但据1928年前后《申报》登载的电影广告,在上海,除了新中央戏院、爱普庐影戏院、万国大戏院、卡尔登影戏院、北京大戏院、城南通俗影戏院等20多家放映场所之外,还有大世界露天影戏场、永安公司天韵楼和先施公司屋顶乐园放映露天电影。显然,这一时期上海的露天电影,位于上海最为繁华的中心地段,是上海影院电影的有力补充,供片来源和电影票价跟影院电影相差不大,票房收入也能维持其日常运转。

大规模的巡回放映和露天电影在中国的出现,是在抗日战争全面爆

发之后。出于以电影宣传抗战、教育民众的目的,大后方的电影工作者为“电影国营”寻找理论基础,并提出“电影下乡”、“电影入伍”和“电影出国”的建议<sup>①</sup>,力图扩大流动放映队,让电影走向农村、深入战地。一时间,流动放映队及其露天电影放映成为国民党军委会政治部电影科、中国电影制片厂以及中央摄影场巡回放映队的工作重心。当时便有文章较为详细地纪录了中央摄影场巡回放映队在鄂北、豫南战区放映露天电影的情景:“前线的文化生活是相当枯寂的,不仅‘缺少’电影,简直是‘没有’电影。不仅是士兵,甚至于中级、高级将领都已经两三年没有看见过电影了。而战地的老百姓,甚至于从来没有看见过‘电影戏’的,‘会说话的电影戏’对于他们则更是奇闻了。在距离敌人仅有几里路,隔着襄河的炮声都清晰可闻的前线,士兵和民众是以无比的热情来欣赏着电影,每场的观众平均至少都在四万人以上。观众的成分是一半的士兵,一半的民众,有些是在60里以外赶着牛车来看的。而你假使在某个地方演上两天以上的的话,卖零食的,卖小吃的都赶来起了炉灶,100里以外的百姓骑着马,坐着车,赶着毛驴,牛车一排一排的架起。姑娘、媳妇们穿着他们节日的衣服坐在车上,喝着茶,从附近小摊上买些‘油果子’之类作为晚餐,焦急地等着天黑……‘中电’放映队一直在这次豫鄂大战最紧张的时候才离开战地,暂在某地休息。即使在距敌人三五里的前线,敌人的猛烈攻击的地方,当地的部队和民众仍然坚决的要求再放映一天。炮火的声音和影片中战争场面的音响不能分别,而观众仍然在静静地注意着每一幅画面,每一句对话。——前线是多么需要电影呵!”<sup>②</sup>

正是为了满足前线士兵和后方民众的迫切需要,国民党军事委员会政治部电影放映总队的十个分队,除了重庆地区以外,足迹遍及陕北、绥远、甘肃、西昌、西康以及湖南、广西、江西、安徽、江苏、浙江、河南各省战地。仅在1940年上半年,第一队在第三战区放映89次,观众101,800人;第二队在第四战区放映58次,观众160,400人;第三队在第八战区放映79次,观众631,100人;第四队先后在第四战区及第九战区放映86次,观众333,900人;第五队在西昌建设区和西康放映85次,观众214,

---

① 参见唐煌《电影国营论》重庆:《国民公报》1939年2月12日)、施焰《三则建议——给中国电影界》重庆:《扫荡报》1938年12月4日)、夏衍《中国电影到海外去》重庆:《国民公报》1939年12月17日)、罗静予《论电影的国策》重庆:《中国电影》1941年第1卷第1期)以及《中国电影路线问题——座谈会纪录》重庆:《中国电影》1941年第1卷第1期)等。

② 赵汎:《电影上前线》,重庆:《国民公报》1940年5月26日增刊。

350人;第六队在第十战区放映45次,观众793,350人;第七队在第五战区放映51次,观众367,400人。<sup>①</sup>可以看出,抗日战争时期,大后方的巡回放映和露天电影,已经在很大程度上改变了中国电影以城市为主体的影院传播模式。

与此同时,中国共产党领导的延安电影团,也通过巡回放映队及其露天电影放映,将一批苏联电影作品和延安电影团的新闻纪录片传播到陕甘宁边区和晋绥军区。在一篇回忆延安电影团放映队的文章里,作者描述了延安电影团巡回放映队露天放映电影的艰辛与光荣:“延安电影团当时的活动条件是十分艰苦的,没有室内影院,只能露天放映;放映队到处流动,交通工具又很困难,主要依靠大车、骡子、人力搬运,坐汽车是极少有的。但我们干得那样起劲,往往亲自背着机器跋山涉水,越岭穿林,一夜走出几十里,才到达放映地点。当时活动的范围几乎遍于陕甘宁边区,也到过晋绥军区靠近敌后的前线地带。观众主要是机关、部队、工厂、学校及当地群众。在部队里,放电影是以团为单位,每场都不下两三千人……人们为了看影片、看领袖、看苏联人民和边区人民自己的斗争与建设,他们往往要跑几十里路赶到放映地点,人们热爱电影,有时片子断了多少次,他们也耐心地等待,甚至一场电影放映完时几乎快要天明了,人们也不走。有的小孩子为看电影睡在地上等着,看完又睡下了。我们收拾好机器,还要把这些热心的小观众们送回家去。下雨天也不散场,放映机上打着伞,坚持放映;观众冒雨坐着看,有的战士们俏皮地说:‘下雨算个啥!下刀子我顶着锅也把电影看完。’”<sup>②</sup>显然,延安电影团巡回放映队的露天电影放映,不仅最大限度地让边区民众看到了电影,而且为新中国建立以后电影在全国各地的广泛传播奠定了思想上和组织上的基础。

新中国建立以后,为了宣传党的政策和丰富大众生活,也为了让电影更加深入全国各地的厂矿、农村和部队,中央政务院和文化部电影局屡次扩大电影放映队伍,增加流动放映队,并形成了一个真正面向全国的电影放映网。<sup>③</sup>中国露天电影也由此进入一个令人难忘的兴盛期。据统计,1951年,全国各省、市、自治区一共组成流动放映队600多个,1952年增

① 杨邨人:《农村影片的制作问题》,重庆:《中国电影》1941年第1卷第1期。

② 席珍:《延安电影团的放映队与观众》,北京:《电影艺术》1960年1月号。

③ 参见马石骏:《我国电影发行放映工作的回顾与展望》,载中国电影家协会电影史研究室编:《中华人民共和国电影事业三十五年(1949—1984)》,北京:中国电影出版社,1985年版,第336页。

至1,113个,1957年更达6,692个;从1958年开始,农村出现了由人民公社主办的电影放映队,农村放映网得到极大扩张。到1965年,全国放映单位总数已达20,363个,其中,农村放映队9,835个,超过总数的48%。

1950年的《人民日报》载文,记述了新中国建立之初放映队“进厂下乡”、得到观众热烈欢迎的情景:“广大工人、农民对电影极为欢迎,所收教育效果很大。放映队先后在天津、石景山、长辛店、丰台等地工厂中放映《光芒万丈》13场,观众达15,000余人;而在河北省的徐水、定兴等十县与保定市区放映的33场电影(其中8场在农村放映,22场在小市镇,3场在小城市。影片有《新中国诞生》、《民主东北第十辑》、《光芒万丈》、北影纪录片第四号等),观众竟达140,000余人。放映队每到一村,附近几里地的住民,倾庄倾镇来看电影。他们挤满了放映场所,甚至爬在附近的高地上、墙上、屋顶上和树上观看。在易县时,有三个农民自发地拿着白面、猪肉来慰劳放映队。电影对农民产生了深刻的影响:他们看过《新中国诞生》之后,大家兴奋地奔走相告:‘咱这回可看见毛主席啦!’流露出对人民领袖无限的热爱。看到《民主东北》第十辑选举村政权的镜头时,全场爆发雷鸣似的欢呼。看到了纺纱厂,他们说:‘咱们从前怕种棉花卖不出去。这回知道再多种也不够用’。特别使农民感兴趣的是在北影第四号片中的拖拉机,大家谈论着期望着有一天能用上它。”<sup>①</sup>毫无疑问,露天电影已成许许多多中国观众了解时代、介入社会、想象自我的一扇窗口,在新中国意识形态建构中发挥着举足轻重的影响力。事实上,为了扩大流动放映队及其露天电影放映,新中国电影工作者们大多克服了难以想象的困难,流下过无比艰辛的汗水。在1964年的《大众电影》里,发表过一首歌颂“人民的放映员”的小诗《不达险峰不止步》,颇可印证这一点:“是谁身披彩霞踏朝露,斗志昂扬上征途?越岭翻山又跨渡,请问欲往何处?我是人民的放映员,奔赴深山密林处。为了银幕光辉遍地明,足迹儿印满千村万户。山川当空起舞,闪开一条坦途。前进,人民的放映员,不达险峰不止步。”<sup>②</sup>尽管由于政治原因,新中国的舆论导向往往不无夸饰之嫌,但流动放映和露天电影在中国的兴盛,及其在世界电影史上创造的观影奇迹,已是一个不容争辩的事实。

---

① 龙光、宗远:《扩大为工农群众服务,电影队深入工厂农村,今年底拟增至七百个队》,北京:《人民日报》1950年5月5日。

② 杨永昌:《不达险峰不止步》,北京:《大众电影》1964年第10、11期合刊。

“文化大革命”结束以后,尤其是从20世纪80年代初期开始,逐渐恢复了全国统一的电影发行放映业务,出现了一大批农村集镇电影院(影剧院)和售票放映点,农村放映网也从流动走向固定。到1990年,在广东、江苏、浙江、福建、广西、湖北诸省农村以及上海市郊区,已基本形成了一个以集镇影院为骨干,乡村影院和售票点为主体,流动队为补充的“新型农村放映网络”。<sup>①</sup>露天电影的黄金时代一去不返。尽管在一些交通条件和经济发展较为落后的地域,仍有定期或不定期的流动放映队及其露天电影放映,但“老少边”(革命老区、少数民族集聚区、边疆地区)群众“看电影难”的问题进一步凸显。在延安,1997年的调查显示,县区电影公司已不能正常开展工作,188个乡镇电影队和29个个体电影队基本陷于“瘫痪”状态。<sup>②</sup>当然,受到音像产品、电影频道和网络视频的挑战以及多元化娱乐方式的影响,从20世纪90年代开始,全国各地的影院电影也跟露天电影一样,陷入难以摆脱的困境;即便是在经济比较发达的广东省,到2006年,县一级电影院也基本关门,除了通过电影频道和音像渠道观看电影以外,广东农民已经很难看上一场影院电影或露天电影。<sup>③</sup>电影放映的萎缩、银幕数量的锐减以及观影习惯的改变,正在深刻地影响着中国电影的制片、发行和放映格局以及观众的观影心理。显然,在经济全球化的宏大背景下,在电影产业化的历史语境中,中国电影必须培育一流的影院电影,以提高电影票房在国民生产总值中的比例;与此同时,也应该重建包括巡回放映和露天电影在内的特殊放映体系,让银幕上的电影再一次主动地走进大江南北、万户千家。

### 第三节 作为意识形态国家机器:露天电影的政治经济学

如上所述,露天电影作为一种特殊的电影放映形态,不仅是电影产业不可或缺的重要环节,而且是作为意识形态国家机器的电影文化得以广泛传播的必由之路。跟影院电影一样,露天电影也沟通着电影生产与电影消费,并以其独特的运作模式在制片者和观众以及社会和个体之间架

① 胡健:《1990年全国电影发行放映工作的回顾》,载《中国电影年鉴》编辑委员会编纂:《中国电影年鉴·1991》,北京:中国电影出版社,1993年版,第228页。

② 韩文明:《延安市实施“2131工程”纪实》,北京:《中国电影市场》2003年第7期。

③ 张晋锋、关雯、胡俊杰:《电影如何更好地服务“三农”?》,北京:《中国电影报》2006年3月16日。

设起一个可资对话的平台。

进一步而言,露天电影既是一种特殊的电影生产,又是一种特殊的电影消费。在《〈政治经济学批判〉导言》里,马克思早已阐明了生产与消费的辩证关系:生产不仅直接是消费,消费也不仅直接是生产,生产为消费者提供外在的对象,消费为生产提供想象的对象;两者的每一方不仅直接就是对方,不仅媒介着对方,而且,两者的每一方当自己实现时也就创造对方,把自己当作对方创造出来。<sup>①</sup> 在这里,意识形态事关人所生活的世界,并在物质与精神的生产和消费过程中,构成信仰和价值的一贯结构。T. W. 阿多诺也指出,在特定意义上,发达的工业文化较之它的前身是更为意识形态性的,因为今天的意识形态就包含在生产过程本身之中。<sup>②</sup> 按法国学者路易·阿尔都塞的观点,意识形态总是将个体作为一个小写的“主体”(subject)询唤,以便它能够自由地服从于大写的“主体”(Subject)的训诫。<sup>③</sup> 可以说,露天电影的发展历史,也正是意识形态国家机器力图“询唤”最大多数的未被“征召”的主体,并将其改造为“臣民”的历史。露天电影之所以能在两次世界大战之中以及此后的冷战年代得到长足发展,主要是因为其相对独特的生产方式和消费方式。

颇有趣味的是,在中外电影史上,官方宣传影片总是必须借助露天电影的运作才能发挥其应有的“威力”。在《电影宣传的威力——神话还是真实》(1993)一文里,英国学者尼·李弗特详细考察了第一次世界大战期间英国的官方电影宣传史,认为电影宣传其实并没有在赢得民心 and 争取民意方面起到一以贯之的作用;尤其是对“自己掏钱买票”的观众来说,当战争形势发生改变,官方宣传影片便“一点吸引力也没有”。同时,尼·李弗特也承认,商业放映失败之后,“电影车”巡回放映计划的免费露天电影,不仅是一个“新鲜的主意”,而且吸引了每周平均 163,000 人次观看“电影车”的电影放映。<sup>④</sup> 露天电影貌似“免费”的收费方式,确实

---

① 马克思:《〈政治经济学批判〉导言》,载中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局编:《马克思恩格斯选集》(第二集),北京:人民出版社 1972 年版,第 96 页。

② [德]T. W. 阿多诺:《三棱镜:文化批判和社会》,参见[美]赫伯特·马尔库塞:《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》,刘继译,上海:上海译文出版社,1989 年版,第 12 页。

③ [法]路易·阿尔都塞:《意识形态与意识形态国家机器(一项研究的笔记)》,载斯拉沃热·齐泽克、泰奥德·阿多尔诺等著:《图绘意识形态》,方杰译,南京:南京大学出版社,2002 年版,第 133—183 页。

④ 北京:《世界电影》1995 年第 4 期。原载英国《电影、广播和电视历史学刊》1993 年第 13 卷第 2 期。



对广大观众构成巨大的吸引力;而其在政治宣传方面的“威力”,也就大大超过了“收费”的影院电影。

正因为如此,露天电影作为意识形态国家机器的特殊地位,几乎得到每一个国家和地区的高度重视。从列宁到斯大林,苏联领导人都将电影当作最重要的宣传工具,并力图使其成为共产主义教育的强大武器。为此,苏联政府不遗余力地发展电影事业,并在此基础上组建巡回放映队,支持露天电影。从第二次世界大战开始,苏联的国家电影网便主要建立在世界各地和国内广袤的“农业区”,目的是教育最广大的电影观众,并使电影宣传深入于民众的生活和习惯之中。到1949年底,苏联文化教育工作者工会中央委员会召开全国会议,电影事业部副部长廖扎诺夫在会上指出,苏联的电影院和电影站网正在不断扩展,已经普及到全国最僻远的村镇;基尔吉兹、卡查赫、塔什克及其他苏维埃共和国的农民,在二十五年以前还不知电影为何物,但现在却在自己的村子里,看到了苏联最新出品的影片;那些没有电影院的乡村,则有流动电影站供应一般居民;电影工作者按照地区与季节,乘着飞机、汽车、马、骆驼或狗橇等,将影片送至全国各地;1949年已有11,500个流动电影站在苏联乡村巡回放映,1950年还将开设新的电影院和电影站约6,800所,其中6,400所设在乡村;流动电影站使用的数千台新电影机和卡车正在运往各地;苏联电影事业部为了扩展电影网,1950年将开支两亿八千万余卢布。<sup>①</sup>可见,为了将国家意识形态深深地根植于最大多数的普通民众心里,国营的苏联电影在政策宣传和财政上付出了巨大的努力。

在苏联电影政策的影响下,1949年以来,中国巡回放映队及其露天电影也为新中国的政治意识形态作出了贡献,并直接构成新中国政治意识形态的一部分。早在1950年初,《人民日报》便译载了1949年3月苏联《文化与生活》报的文章,明确指出:“应当记住:如果最优秀的影片不实际地有组织地深入到群众中去,那么,它也就不能够达到应有的教育效果。必须使每一个苏维埃影片成为国内广大人民的财产。这就是说:每部苏维埃影片都应适时地在我国每一个地区里放映。”<sup>②</sup>1953年12月24日,中央人民政府政务院发布《关于建立电影放映网与电影工业的决定》:“为使电影适应我国经济和文化建设的需要,更大地发挥其对广大

<sup>①</sup> 《苏联的电影事业,电影深入全国最僻远的角落》,北京:《人民日报》1950年1月28日。

<sup>②</sup> 《苏联电影是教育人民的有力工具》,北京:《人民日报》1950年2月12日。

人民的教育作用,满足群众日益增长的文化要求,必须有计划、有步骤地发展电影放映事业,以逐渐达到在全国范围内建立电影放映网。”《决定》第一条指出:“电影放映事业发展的方针是首先面向工矿地区,然后面向农村;在小城市和广大农村,则以发展流动放映队为主。”<sup>①</sup>正是在中央政策的指导下,到1954年,全国的电影观众高达八亿两千两百余万人次;第二年,全国范围内的电影放映网络形成,电影放映工作也深入到工厂、矿山、农村、城市、海防前线 and 边远地区。正如《人民日报》社论所言:“这在提高广大群众的社会主义觉悟和生产热情,增进各民族的团结,活跃广大人民的文化生活等方面起了重大的作用。”<sup>②</sup>显然,新中国建立以后,主要在国家财政的支持下,露天电影不仅承担着宣传教育的政治使命,而且在族群融合与国家认同等方面被委以重任,其“询唤”功能得到了最大限度的开发和提升。

当然,随着社会的发展与时代的变迁,时至今日,露天电影正在逐渐淡出观众的视野。作为意识形态国家机器,露天电影的重要性也正在为通俗报刊、娱乐电视和网络媒体等新兴的文化工业所取代,但从内在特性分析,露天电影仍有其不可忽视的价值和意义。尤其是在人口基数太过庞大、地域发展颇不均衡、多数影片难以推广的中国内地,有计划、有步骤、有意识地在影院电影之外,持续推进巡回放映及其露天电影,为最广大地域和数量的普通民众提供价廉物美的影音节目,不仅可以在一定程度上改变中国受众的文化消费结构,而且有助于在传播者和接受者之间以及接受者和接受者之间建立多元共生的沟通与互动,丰富中国受众的文化生活,优化中国电影的产业生态,并从根本上促进国家安定与社会和谐。

(原载《当代电影》2006年第3期)

---

① 北京:《人民日报》1954年1月12日。

② 《积极改进电影放映工作》,北京:《人民日报》1955年7月13日。

## 第九章 “后九七”香港电影的时间 体验与历史观念

1996年,香港导演冯炳辉“自主创作”了一部29分钟短片《香港公路电影》,并明确表示电影和录像不需要“解释事实”或“表达观点”;但第21届香港国际电影节专刊《香港电影面面观96—97》在介绍该片时,仍然意味深长地叙述道:“1997年7月1日,是历史性的时刻。1997年6月30日,也是历史性的时刻。1997年6月31日,可对我们有什么意义?……在现实世界里,一个人在逃避未知的九七大限,另一个人默默地等待,然而,两者却可以在网上的Cyber国度里相遇……”<sup>①</sup>而电影节节目策划和编辑王庆锵在专为该刊所作的“序言”里,则表达了自己对“Hong Kong”可能就要变成“Xianggang”这一事实的忧虑以及对1984年开始就“没完没了”地被问及“你如何看1997”这一问题的郁闷。确实,作为一个具有特定历史意义的时间刻度,“九七”之于香港社会和香港电影的重要性不言而喻。

这样,1997年7月1日之后亦即“后九七”香港电影的时间体验与历史观念,便成为香港回归中国之后两地电影界亟待展开的学术话题,并成为深入阐发当下香港电影的精神走向及其文化蕴涵的重要途径。需要明确的是,本文指称的“香港电影”,按一般情况基本满足以下三个条件:第一,其导演是在香港住满七年并持有香港身份证的香港居民;第二,其出品公司是在香港合法注册的公司;第三,其影片幕前及幕后工作人员至少有三分之一为香港居民。与此同时,为了论述方便,笔者试图选取“后九七”(1997年前后至2007年初)香港影坛中一批较为“用心”或颇能“言志”的作者与文本,从文化批评的层面进行认真的分析和读解。这些作者和文本主要包括:陈可辛、许鞍华、陈果、王家卫、关锦鹏、杜琪峰、林岭东、陈嘉上、

---

<sup>①</sup> 《香港电影面面观96—97》,香港:第21届香港国际电影节专题特刊,第50页,1997年印行。

陈德森、叶锦鸿、马伟豪、徐克、成龙、尔冬升、刘镇伟、周星驰、袁建滔、刘伟强、麦兆辉等导演或监制的《甜蜜蜜》(1996)、《香港制造》(1997)、《春光乍泄》(1997)、《一个字头的诞生》(1997)、《两个只能活一个》(1997)、《去年烟花特别多》(1998)、《暗花》(1998)、《非常突然》(1998)、《野兽刑警》(1998)、《我是谁?》(1998)、《风云雄霸天下》(1998)、《枪火》(1999)、《暗战》(1999)、《紫雨风暴》(1999)、《千言万语》(1999)、《细路祥》(1999)、《目露凶光》(1999)、《半支烟》(1999)、《花样年华》(2000)、《榴莲飘飘》(2000)、《顺流逆流》(2000)、《少林足球》(2001)、《蓝宇》(2001)、《麦兜故事》(2001)、《蜀山传》(2001)、《香港有个荷里活》(2002)、《天下无双》(2002)、《见鬼》(2002)、《三更之回家》(2002)、《无间道》(2002)、《金鸡》(2002)、《忘不了》(2003)、《大只佬》(2003)、《PTU》(2003)、《向左走,向右走》(2003)、《地下铁》(2003)、《无间道 II》(2003)、《无间道 III 终极无间》(2003)、《人民公厕》(2003)、《功夫》(2004)、《三更之饺子》(2004)、《2046》(2004)、《大事件》(2004)、《旺角黑夜》(2004)、《麦兜菠萝油王子》(2004)、《江湖》(2004)、《黑社会》(2005)、《杀破狼》(2005)、《神话》(2005)、《七剑》(2005)、《如果·爱》(2005)、《三岔口》(2005)、《伊莎贝拉》(2005)、《情癫大圣》(2005)、《黑社会 II 之以和为贵》(2006)、《放·逐》(2006)、《伤城》(2006)、《门徒》(2007)、《姨妈的后现代生活》(2007)等等。总的来看,“后九七”香港电影通过对时间元素的强力设计,执著地表达着记忆与失忆、因果与循环的特殊命题,展现出历史编年的线性特征与主体时间的差异性之间不可避免的内在冲突。正是通过这种浸润着香港情怀的现代性时间悖论,“后九七”香港电影呈现出一种将怀旧的无奈与怀疑的宿命集于一身的历史观念与精神特质,并以其根深蒂固的缺失感界定了香港电影的文化身份。

### 第一节 “后九七”香港电影:电影中的“时间裂隙”

应该说,人类的时间体验与历史感知由文化建构并经由文化而获得,不同的文化对时间有不同的体验,时间则在不同的时空中被赋予不同的价值和意义。<sup>①</sup>这也是从文化批评层面探索“后九七”香港电影的时间体

---

<sup>①</sup> [英]阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特等著:《文化研究导论(修订版)》,陶东风等译,北京:高等教育出版社,2004年版,第187页。

验与历史观念所能秉持的理论依据。事实上,西方哲学史的一些重要人物如笛卡尔( René Descartes, 1596—1650 )、柏格森( Henri Bergson, 1859—1941 )与海德格尔( Martin Heidegger, 1889—1976 )等,都在存在与时间、时间与历史等领域进行过精深的研究与经典的阐发。迄今为止,笛卡尔“真正的精神是记忆和失语症,是绵延的时间”的观点以及柏格森关于“主客体区别与融合的问题是根据时间而不是空间提出的”的论题,都对现代主义或后现代主义的时间观念产生了重大影响。也正是在此基础上,让-弗朗索瓦·利奥塔( Jean-François Lyotard, 1924—1998 )指出:“种族文化在很长时间内曾是各民族贮存信息、组织空间和时间的工具”,“它们创造了被我们称为历史叙事的时间性的特殊结构”,而“历史叙事”可以被当作一种类似“时间过滤器”的“技术装置”,在这种情况下,人不应该自认为是一种“原因”,也不是一种“结果”,而应将自己看做一种可靠的“转换器”,一种由其技术科学、经济发展、文化、艺术及其带来的“新的记忆方式”的“转换器”。<sup>①</sup> 在利奥塔看来,“时间”将总是被置于将来的“尚未”与过去的“不再”之间,“非人”则为寻找失去的时光而丧失时光。

电影或影像无疑是一种不可多得的“新的记忆方式”。在《电影2:时间—影像》一书里,通过对小津安二郎与安东尼奥尼等杰出影人作品的具体分析,吉尔·德勒兹( Gilles Deleuze, 1925—1995 )强调了“影像”与“时间”的本质联系:“每个影像都是时间,都是在时间所变之物的这样或那样的条件下的时间。”<sup>②</sup>至此,存在/时间/影像构成一个颇有意味的等式:银幕上的影音即为时间的展开,也为存在的表征。这样,考察“后九七”香港电影的时间体验与历史观念,便成为研究香港意识及其精神文化的题中之义,反之亦然。

对于大多数普通的香港民众而言,1997年不仅是“前途未卜的大限”和“患难意识的地平线”<sup>③</sup>,而且将会在一定程度上中断其内心深处一以贯之的时间体验和历史观念。也就是说,在一种充满着紧张感与焦虑情

① [法]让-弗朗索瓦·利奥塔:《非人——时间漫谈》,罗国祥译,北京:商务印书馆,2000年版,第49—50页。

② [法]吉尔·德勒兹:《电影2:时间—影像》,谢强、蔡若明、马月译,长沙:湖南美术出版社,2004年版,第26页。

③ 参见丘静美:《跨越边界——香港电影中的大陆显影》,唐维敏译,载郑树森编:《文化批评与华语电影》,桂林:广西师范大学出版社,2003年版,第125页。

绪的集体无意识之中,随着“九七”的到来,香港社会将会遭遇一段时间的裂缝与历史的虚空,这种独特的精神体验和文化状况自然也会呈现在这一时期的香港电影里。

精神与文化的构成跟时间的范式密切相关,现代社会是机械时钟时间占据支配地位的历史时期。正如论者所言,从心理学上来说,把时间划分为均匀的单元,可以满足人们所渴望的“完整性”和“连续性”;而当这样的“完整性”和“连续性”被打断之时,身心的和谐便被干扰,这种对于“时间裂缝”(time-gap)的体验就会令人心神不宁。总之,“时间裂缝在我们对于时间流逝的意识中产生了谜一样的空白。这种时间错觉同样应被视为一种干扰因素,它使得我们难以把握当下。”<sup>①</sup>对于香港社会与香港电影而言,1997年7月1日无疑就是这样的一个“时间裂缝”,由其带来的社会变动、心灵震颤与行为偏至,都能通过存在/时间/影像的等式获得理解。

## 第二节 特殊命题:记忆与失忆、因果与循环

在一篇全面回顾1996年香港电影现象的文章里,李焯桃生动地阐述了“时间”之于香港电影的重要性以及电影中所体现出来的各式各样的“九七情意结”:“若不计延迟了推出的《一个字头的诞生》及《古惑仔》系列的续篇《97古惑仔之战无不胜》,整个古惑片潮流于短短八个月内便发展完毕,压缩程度的确惊人。电影潮流的周期愈来愈短,固然是世界性的现象;但香港独有的九七因素,更使港产片这方面遥遥领先。事实上,随着九七逼近眉睫,港片无论定位或关心的焦点,都愈来愈回归香港本身。在《奇异旅程之真心爱生命》及《嬷嬷帆帆》直写宿命大限参悟人生后,仍有赵崇基的《三个受伤的警察》及梁柏坚的《摄氏320》,分别借警察片及杀手片的类型,抒发其对九七的悲观绝望情绪。《三个》把剧情背景局限在九六年除夕一天之内,最终爆发悲剧,时限压力的喻意明显不过。《摄氏320》更突兀的是在漆黑陋巷追杀一场,借数算子弹而把九七与六四这些‘神奇数字’嵌进去;结局一场浴血厮杀更是歇斯底里,直指向一个无路可逃的死局宿命。二片在去年出现,颇有格格不入的时代错置感,因为

---

<sup>①</sup> [英]丹尼·卡瓦拉罗:《文化理论关键词》,张卫东、张生、赵顺宏译,南京:江苏人民出版社,2006年版,第176—177页。

那份一面倒的恐慌和抗拒情意结其实属于八十年代,悲情视野并无寸进。”<sup>①</sup>在这里,作者不仅点明了时间裂缝(“九七”)迫近之前香港电影或恐慌、或抗拒、或悲观、或绝望的精神症候,而且体会到这种因时间裂缝(“九七”)而引发的“时代错置感”,亦即时间连续性的中断与历史完整性的丧失。

因应《奇异旅程之真心爱生命》、《嬷嬷帆帆》与《摄氏 320》等影片的“宿命”陈述,“后九七”香港电影也步入一个必须直面时间裂缝与历史虚空的“宿命”。这一点,在许多导演创作的影片中都有所体现,尤以陈果导演的一系列与“九七”相关的影片以及许鞍华导演的《千言万语》与王家卫导演的《花样年华》、《2046》等为代表。

从 1994 年撰写电影剧本《香港制造》开始,陈果就在以特定的方式,自觉地将自己的电影创作与“九七”香港回归中国这一重大的历史事件结合起来。尽管他导演或编导的大多是低成本影片,却相当深刻地描绘出“九七”前后香港民众的惶惑心态与梦想历程。正如研究者所言:“陈果是香港导演中惟一个有意识将‘九七’前后拍成‘过渡期三部曲’的导演。《香港制造》、《去年烟花特别多》和《细路祥》这三部电影坚持以香港作为‘根’的强烈自我意识,极具生活感和感情的撞击力,细述了香港人面对时代变化的不同反应。”<sup>②</sup>确实,在陈果导演的“过渡期三部曲”以及此后的《榴莲飘飘》、《香港有个荷里活》、《人民公厕》等影片里,香港回归中国的历史事件及其对香港社会的深刻影响,总是与草根阶层无望、无助或无奈却又细微、琐碎或荒诞的生存状况交织在一起,并衍生出极具反思性的情感张力。线性的历史编年与各异的主体时间产生巨大的落差,时间裂缝造成的历史虚空使“后九七”香港电影笼罩着一层令人茫然的乖谬之气。

《去年烟花特别多》是陈果“过渡期三部曲”中与“九七”关系最为直接、也最为紧密的一部。影片开始,伴以《友谊地久天长》的童声吟唱,呈现的是 1997 年 3 月 31 日亦即香港回归中国三个月前 Hong Kong Military Service Corps( HKMSC, 香港华人英军 )正式解散的纪实性画面。接下来,底层者的故事展开。退伍后的 HKMSC 军人吴家贤、吴家璇等仿佛被社

① 李焯桃:《古惑仔潮流与九七情结》,载《香港电影面面观 96—97》,香港:第 21 届香港国际电影节特刊,第 8—9 页,1997 年印行。

② 列孚:《90 年代香港电影概述》,北京:《当代电影》2002 年第 2 期。

会遗弃,在1997年的香港这座烟花盛放之城里挣扎着求生,并以“半个黑社会的会员”身份跟着老大抢劫银行。在1997年6月30日深夜与7月1日凌晨香港回归的仪式过后,满城璀璨的烟花消散。雨中人海里的主人公吴家贤一行,在警察的严密监控和穷追不舍之下,竟抬起右手,向进城的解放军军车庄严地致敬。历史正在以其预期的方式有条不紊地迈进,曾经为“英军和香港历史”作出贡献的个人却陷入走投无路的困局。这种时间裂缝和历史虚空,正像黑社会老大面对吴家贤的真情告白,现在“一夜之间什么都是新的”,“连香港也好像一个初生的婴儿一样”,“我和你已经是老婴儿了”;也像影片结束时响起的主题歌:“我告诉我自己不要冲动,灿烂的烟花也是一场空。”

作为“过渡期三部曲”的最后一部影片,《细路祥》在《香港制造》和《去年烟花特别多》的基础上更进一步,将香港回归的历史事件与旧区街坊的日常生活令人惊奇地组织在一起,却又达到前所未有的风格化境地。影片选取祥仔和阿芬这两个儿童的视点,以他们的心境体味香港回归前半年的人情世态;并以两人的迥异身份和不同命运,见证历史巨浪中个人无法辨识的成长路程。就像影片结束之前,瘦小的祥仔骑着高大的脚踏车,飞快地穿过纵横交错的街道巷弄,疯狂地追赶被警车带走的内地好友阿芬,却非常搞笑地错追到救护车上。警车中面无表情的阿芬与救护车里一脸迷惑的祥仔,在1997年7月1日之前的香港,在结束他们的友谊的同时也结束了他们的童年。可以说,围绕在祥仔和阿芬周遭的一切,是陈果勾勒“九七”氛围和想象香港身份的细腻层次。<sup>①</sup> 影片中一个神采飞扬、令人遐思的段落,是祥仔和阿芬来到海湾,眺望着香港岛的高楼大厦,各自高喊“香港是我们的”。面对即将到来的“回归”之日,一种悲喜交集、茫然惶惑而又不知所措的复杂情绪,通过这两个儿童之口,得到了合理而又会心的宣泄。<sup>②</sup>

如果说,《细路祥》里的阿芬从内地偷渡来港,在与香港土生土长的祥仔共享友谊的同时却分担着不同的香港经验,那么,在《榴莲飘飘》与《香港有个荷里活》里,陈果则颇费心机地通过秦海璐和周迅饰演的两个

---

① 参见王玮:《香港电影壹观点》,台北:扬智文化事业股份有限公司,2002年版,第304—305页。

② 参见李道新:《中国电影文化史(1905—2004)》,北京:北京大学出版社,2005年版,第534页。



“北姑”及其不同命运,将内地的香港经验与香港的内地观念统合在一起,力图填补时间的裂缝及其造成的历史虚空。然而,颇有意味的是,《榴莲飘飘》中在香港接客三月后返回东北老家的阿燕,想起香港就像内地女孩阿芬从香港寄来的榴莲,她的香港经验只是旺角的后巷、公寓和茶餐厅;《香港有个荷里活》中以卖腊肉为生的朱家父子,对内地的理解仅限于针对北方女孩东东的肉欲和依恋,东东的出现和消失伴随着香港特区政府的重建计划,随之消失的便是香港历史上的最后一片木屋区。这样看来,两部影片虽然以导演特有的方式呈现出内地的香港经验与香港的内地观念,但也在很大程度上凸显出内地与香港之间难以理解与沟通的困窘。《榴莲飘飘》里的榴莲,在香港号称“果中之王”,在牡丹江却少有人识,也无人问津;《香港有个荷里活》里的东东,只要出现一下,就把香港木屋区“搞得一塌糊涂”。<sup>①</sup>这是一种将香港与内地互相表述为“他者”的方式,不仅无法填补“九七”后的时间裂缝,而且不能阐明两地亟须整合的历史认知。

这一点,同样体现在许鞍华的《千言万语》与王家卫的《2046》里。《千言万语》以“忘记”、“革命十年”、“不会忘记”的三段式结构展开叙述,凸显“时间”和“历史”之于创作主体及其影片本身的重要性;而具体的时代背景,则从20世纪70年代末期开始,止于1989年春夏之交。尽管影片并没有像当时的大多数作品一样给定一个宿命的悲情结局,但经历过爱情的创痛、政治的无情与港人自尊的破碎,女主人公刻意隐瞒病情,为要“忘记过去”期盼着重新生活;男主人公之一甘仔也离开香港踏足深圳,“展开梦想之旅”<sup>②</sup>,但如此抛开“历史的重担”,除了期许一个更好的“明天”之外,这种游弋于“香港”与“中国”之间的浪漫情怀,确实无助于填补那些时间裂缝造成的不安与不适,更不可能在历史的虚空中标明“坚持到底”的价值和意义。<sup>③</sup>正像“忘记”与“不会忘记”之间形成的情感错迁,“九七后”的香港电影正在设法抹平香港与内地之间因“时间”与“历史”的断裂而形成的巨大裂隙。

① 参见张燕:《映画:香港制造——与香港著名导演对话》,北京:北京大学出版社,2006年版,第398页。

② 参见宾尼:《〈千言万语〉:希望》,载何文龙主编:《一九九九香港电影回顾》,香港:香港电影评论学会,2000年印行,第98页。

③ 影片中,甘仔说过这样一段话:“上主,为什么我们总是不能坚持呢?我们是应该坚持到底的!”

其实,在香港导演群体中,王家卫是一个自始至终都对“时间”保持着最大限度的敏感性的电影导演,“时间”甚至就是王家卫电影永远不变的主题。以1997年7月1日香港回归中国为分界线,王家卫电影中嘈杂、逼仄而又变形的空间展示以及超常强度的时间设计、终归失败的异域寻根、宿命一般的现状认同、无法遁逝的感情逃避与纳入议程的秩序重建、美丽凄婉的信念坚守等一系列反复隐现的叙事动机,基本对应于香港民众面对“九七”所产生的复杂的心路历程。<sup>①</sup>值得注意的是,“九七”之前与“九七”以后,王家卫电影里的时间设计也颇有差异。如果说,“九七”之前的王家卫电影,往往是以无法阻止的紧张态势以及精确到分、秒的计算方式突出呈现历史编年的厚度与个体时间的质感,那么,“后九七”王家卫电影亦即《花样年华》、《2046》里的时间,或在近乎凝滞甚至静止的氛围中散发出对过去岁月的怀旧情调,使观众沉湎于一种远逝的生活、唯美的情感与虚无的体验之中,或在充满神秘、无法把握的机械世界里,营造出2046这个特殊的未来时空,并在1966年与2046年间展开一场有关“找回失去的记忆”的爱情接力。显然,“后九七”王家卫电影里的时间设计,已经颠覆了此前的编年模式。时间与空间的距离或者被浓缩在一点,或者被拉长到无限。时间失去应有的向度,历史崩塌。

### 第三节 缺失感:怀旧的无奈与怀疑的宿命

当时间失去应有的向度,记忆也会失去依据;而当失忆成为追寻的动机,“后九七”香港电影充满了怀旧的无奈。

几十年来,香港电影中也有以“失忆”作为故事情节的转折或人物命运的安排的先例,但只有在“后九七”香港电影里,才会出现如此集中、如此饱含深意的“失忆”主题。仿佛在一时之间,跨不过“九七”这个时间裂隙,银幕上的人都会不约而同地失去记忆,并对着电影院里心态各异的观众,不无沉痛而又略显滑稽地追问:“我是谁?”甚至把这个既深邃又荒诞的问题叫成自己的名字。

《我是谁?》是成龙的跨国制作。在影片中,成龙扮演的主人公没有过去,也没有来处。他有6本不同国籍的护照,却始终不知道自己是谁。

---

<sup>①</sup> 参见李道新:《王家卫电影的精神走向及其文化含义》,北京:《当代电影》2001年第3期。

他是一个失忆的特别突击队员,在无法进行言语交流的非洲,被土著人叫成了“Who am I? ”。诚然,失忆的处境能够更加充分地发挥成龙灵活多变、庄谐并重的演技,并因此在国际市场上获得更高的票房收入,但影片中不时出现的“我是谁?”的呼喊或疑虑及其蕴涵的失忆主题,总是以非常醒目甚至过于夸饰的效果呈现在银幕上,直达受众的感官。这样,无论是从类型还是作者的角度来读解《我是谁?》,都不能不对影片中成龙即“我是谁?”的尴尬遭遇和荒诞处境表现出特别的同情。个人的失忆引发集体的焦虑,因失忆而失去名字和身份的“我是谁?”,映照的是“后九七”香港回归中国后茫然无措的集体无意识。颇有趣味的是,《我是谁?》上映8年后,成龙在另一部自己主演的影片《神话》中,尽管没有“失忆”,却仍要面对“如果蒙将军战死沙场,那你是谁?”的诘问。满脸疑惑的当代考古学家 Jack,此时确实无法把自己跟秦朝的蒙毅大将军分别开来。然而,如果要在蒙将军和 Jack 之间画上等号,成龙扮演的这两个角色,必须穿越两千多年的历史时空。这样,幻境与现实交织,并在最后转换成“神话”叙事。即便是梦,也可以成为记忆,在怀念中品尝命运的无奈与爱的甜蜜。

在一篇论述影片《紫雨风暴》的文章里,针对《我是谁?》和《紫雨风暴》等“后九七”香港动作片的“失忆”主题及“创作新倾向”,纪陶指出:“失去记忆,在戏剧中可比喻成身份强被掠夺,或者被迫清洗,在九十年代港片出现探求身份的现象,明显是与九七主权移交有直接关系,而失忆更可说是港人在后九七的症候群,大家都必须/被迫清洗以往殖民时代的记忆,抛掉以前的价值观及处事方式,要重新学习,重新适应,才能够融入中共的大体系。”<sup>①</sup>将电影里的“失忆”主题与现实中的“权力”政治进行如此比附,似乎太过直接,但“后九七”香港电影里的“失忆”,确实不再是个人的率性而为或偶然的情节设置,而是与创作主体担心失去以往身份的隐衷联系在一起。这在叶锦鸿编导的《半支烟》中体现得更加明晰。限于篇幅,不再具体阐释。

跟“失忆”的主题相伴而生,“记忆”也是“后九七”香港电影经常表现的主题。尤其是在赵良骏导演的故事片《金鸡》、《金鸡2》以及袁建滔导演的动画片《麦兜故事》、《麦兜菠萝油王子》里,分别通过主人公阿金

---

<sup>①</sup> 纪陶:《根源所在》,载何文龙主编:《一九九九香港电影回顾》,香港:香港电影评论学会,2000年印行,第64页。

和麦兜的喋喋不休的自述,以个人的经历参证香港的历史,在怀旧的氛围里复现“九七”症候中香港的电影记忆。根据《金鸡》里阿金的叙述,阿金的色情业务伴随着二十年来香港的政治、经济与民生,从经济起飞、中英谈判到北姑入侵、九七回归,从亚洲金融风暴、禽流感、负资产、破产浪潮再到投身“一楼一凤”自雇行列并与香港市民同唱《狮子山下》。而根据《麦兜故事》里麦兜的叙述,九龙大角咀猪样小朋友麦兜的成长,也经历了出生、上幼稚园、上中学,再到长大最后负家产的过程。这种主动回归线性编年历史的个人叙述,无疑是一种努力克服现代性时间悖论的尝试。通过这种努力,“后九七”香港电影重建了一种完全立足于香港本土的时间向度和历史陈述,在普遍的失忆中找回了记忆。

然而,“后九七”香港电影更为普泛的精神状况是:在记忆与失忆中反复徘徊并为身份的缺失倍感焦虑。这也是不少具有“卧底”情节的警匪片尤其是刘伟强、麦兆辉导演的《无间道》、《无间道 II》与《无间道 III 终极无间》在影坛上产生轰动效应的重要原因。按影片出品方寰亚电影执行董事庄澄的理解,《无间道》“最大的特点”,是很像中国画的“留白”,并利用许多“暗场”来交代剧情。<sup>①</sup>可以看出,这种“留白”和“暗场”,确实正与主人公暧昧难辨的身份状况形成颇为精妙的同构;而在主人公刘建明与陈永仁第一次相遇的音响店里,两人坐在一起,听的是同一首老歌《被遗忘的时光》:“是谁在敲打我窗棂?是谁在撩动琴弦?那一段被遗忘的时光……”这三句歌词,在试听音质的时候被接连播放了两遍。随后,在大厦的天台,陈永仁的上司训斥已经在三合会卧底近 10 年的陈永仁:“你忘了自己是好人还是坏人!”影片结束之前,仍然是在大厦的天台,身份互换的刘建明与陈永仁举枪互指,两人的对白还是有关记忆与身份的话题。直到《无间道 III 终极无间》的结尾,编导者再一次倒转时空,回到刘建明与陈永仁第一次相遇的音像店里,再一次试听那首老歌《被遗忘的时光》。表面上看,三集《无间道》讲述的都是紧张曲折、警匪互渗的卧底故事,但从其内在意蕴上分析,总能让人联想到“记忆”、“失忆”、“怀旧”、“身份”等香港电影的关键词。

更进一步,包括《无间道》、《无间道 II》与《无间道 III 终极无间》以及在此前后的《两个只能活一个》、《暗花》、《风云雄霸天下》、《枪火》、《暗战》、《蜀山传》、《PTU》、《见鬼》、《大只佬》、《黑社会》、《神话》、《放·

<sup>①</sup> 弥生:《庄澄回首〈无间道〉》,香港:《电影双周刊》第 643 期。

逐》、《黑社会Ⅱ之以和为贵》、《伤城》等影片在内的“后九七”香港电影，除了以强力设计的时间元素执著地表达记忆与失忆的主题之外，还在强烈的身份追寻中展现因果与循环的特殊命题，力图在历史与个人的时间悖论里将怀旧的无奈与怀疑的宿命集中在一起，昭示出一种根深蒂固的缺失。

《无间道》片名已经宣示出这种因果和循环的宿命。影片片头，即出现几行字：“《涅槃经》第十九卷：八大地狱之最，称为无间地狱，为无间断遭受大苦之意，故有此名。”片中的音乐元素，也不时浸润着佛乐的宗教意绪。在此之前，文隽、刘伟强根据马荣成的漫画作品改编导演的《风云雄霸天下》，即以传达世间的“因果”和“宿命”为旨归。影片中，雄霸的命相军师泥菩萨为从雄霸的手中留下聂风和步惊云的活口，预先把聂风和步惊云的时辰八字给了雄霸，并以“金鳞岂是池中物，一遇风云便化龙”的批言，预测风、云二人能帮助雄霸一统天下；随后，收了聂风、步惊云为徒弟的雄霸，得到了泥菩萨的另外两句批言：“九霄龙吟惊天变，风云际会浅水游”，遂萌生杀徒意念，没料到错杀了自己的女儿孔慈；而和好后的风、云二人，也分别以父亲遗下的“雪饮狂刀”和“绝世好剑”，跟雄霸展开了生死决战。在这里，泥菩萨的“批言”主宰着人们的言行，令人感觉到“天理”循环、“天意”难违。正如泥菩萨所言：“我只知天理循环，因果报应，冥冥中自有主宰。”按影片编剧文隽的解释，电影跟漫画一样，不仅是“商品”，而且是一种“潮流文化”<sup>①</sup>，《风云雄霸天下》中因果和循环的宿命主题，以及比漫画本身更加严重的父权至上、红颜祸水的“保守的意识形态”，虽然容易招致批评界的诟病<sup>②</sup>，但经由电脑生成影像奇观后的电影作品，在观众中产生的强烈的吸引力也是无法阻挡的。

如果说，在刘伟强监制或导演的影片里，总是传达出一种与宗教情感或东方神秘密切相关的有关因果和循环的特殊命题，那么，在杜琪峰监制或导演的影片中，这种充满着怀疑和无奈的因果与循环及其宿命意识，则跟世俗文化和日常生活中的哲理联系在一起。谈到影片《大只佬》，杜琪峰表示：“电影本身，就是想鼓励大家做人的道理。《大只佬》同韦家辉一起导演的，最希望讲到的就是因果，有因必有果。‘果’改不了，因为之前

① 文隽：《风云——一个十句讲完的古仔》，香港：《电影双周刊》第502期。

② 参见洛枫：《盛世边缘：香港电影的性别、特技与九七政治》，香港：牛津大学出版社，2002年版，第101—128页。

种了这个‘果’,要改就要改‘因’。‘因’就是现在,现在改,将来的‘果’就会改变。人生就是在这个过程里面不断地因果因果,佛学更大的就是一世、两世、三世……今世做的事可以做错,但是来世、再来世为了这个‘因’就要做好多好多事来赎罪。如果今天做了一些好的东西,就会得到一些好的结果。简单说,就是‘因’和‘果’。”<sup>①</sup>而在谈到自己的人生观时,杜琪峰毫不避讳“宿命”论:“我自己的生存理念都是宿命。很多时候人都会重复犯错,不是重复一次,是不断重复,这就是人生。用在宿命上,人生是可爱的、可笑的、有趣的。”<sup>②</sup>正是秉持着这样的因果观和宿命论,杜琪峰创作的一系列黑色电影风格的警匪片,如《两个只能活一个》、《暗花》、《枪火》、《暗战》、《大只佬》、《PTU》、《黑社会》、《放·逐》、《黑社会II之以和为贵》等,往往在一个逼仄的空间和压缩的时间里展开,人与人之间的关系及其最后的结局,或者以突然的转折令人匪夷所思,或者在无可奈何的宿命中令人唏嘘,一定程度上满足了“后九七”香港民众不愿直面历史编年的逃避心理。

总而言之,迄今为止,无论表现记忆与失忆,还是阐发因果与循环,“后九七”香港电影的时间体验,都没有跨越“九七”这个巨大的裂缝;也正因为如此,“后九七”香港电影呈现出来的是一种将怀旧的无奈与怀疑的宿命集于一身的历史观念与精神特质,并以其根深蒂固的缺失感,界定了香港电影的文化身份。

(原载《当代电影》2007年第3期)

---

① 吴晶:《时代的影像者·影响者——杜琪峰导演访谈录》,北京:《当代电影》2007年第2期。

② 同上。

## 第十章 台湾电影的“成长论述”及其 精神文化特质

2002年,中国台湾作家叶石涛应藤井省三教授的邀请在日本东京大学演讲。演讲中,叶石涛表示,台湾文学是世界文学当中“拥有最复杂的容貌的文学”;台湾文学是“人类的成员之一的台湾人”“以台湾的土地、人民为根基所发展出来的文学”。<sup>①</sup>针对叶石涛的这种通过反复强调台湾文学的“自主性性格”而试图剥离台湾文学与祖国文学的亲缘关系的观点和结论,一些台湾学者以及大量内地研究者并不赞同;但其对台湾文学“复杂性”的指认,却也在一定程度上描绘了台湾文学的特质,向研究者提出了在更加严肃、深广的层面上理解和阐释台湾文学的必要性。

跟文学研究一样,在电影研究领域,甚至更有必要充分关注台湾电影的复杂性。尽管跟台湾文学相比,台湾电影的“复杂容貌”更多地呈现为另外一种政治与市场、个人与族群、美学与工业之间相互交融与彼此对抗的生动关系,但文学生产的语言现实与修辞策略,以及大众文化的消费指向与精神状况,都会在台湾电影中得到显影。特别是在1990年以后,“身份认同的焦虑”仍然会“或多或少”、“有意无意”地反映到台湾电影之中,其“认同态度”也出现了远比过去“更多重”、“更复杂”的形式。<sup>②</sup>正因为如此,台湾电影的复杂性,因“台湾”身份与“电影”生态的双重复杂性而得到前所未有的确证。

在此基础上观照2008年的台湾电影,将会超越一般的由政策法规、出品数量、艺术质量、作者追求、类型意识以及营销宣传、票房业绩、岛内

---

① 叶石涛:《我的台湾文学六十年》,彭莹译,台北:《文学台湾》第62期,2007年夏季号。转引自张羽、张彩霞:《台湾文学史的撰述与文化认同研究》,厦门:《台湾研究集刊》2008年第3期。

② 卢非易:《台湾电影:政治、经济、美学(1949—1994)》,台北:远流出版事业股份有限公司,1998年版,第338页。

争议、外界影响等“事实”和“现象”所构成的2008年台湾电影的基本面貌,力图从身心冲突、性别取向与族群认同等文化批评的视角出发,以2008年台湾电影的个体、社会与民族国家观念为主要的辨析场域,并结合台湾电影的历史脉络,深入阐发2008年台湾电影的“成长论述”及其精神文化特质。在此过程中,将会以2008年在台湾出品或公映的《海角七号》、《囧男孩》、《一八九五》、《九降风》、《停车》、《花吃了那女孩》、《凶魅》、《乱青春》、《情非得已之生存之道》、《爱的发声练习》、《漂浪青春》、《流浪神狗人》、《蝴蝶》、《对不起,我爱你》、《指间的重量》、《渺渺》、《绝魂印》、《墙之魔》、《纽扣人》、《斗茶》、《泥巴色的纯白》等21部主要由台湾电影人创作的台湾故事影片为考察对象。<sup>①</sup>最后,倾向于得出如下结论:2008年的台湾电影,在父权式微的图景下,通过身份的找寻,集中展现了台湾电影“成长论述”中的“恐惧”、“放逐”与“忧伤”心态,并进一步强化了台湾电影及民众心理与社会意识的复杂性。

### 第一节 身体:恶魔的恐惧

2008年,至少有《蝴蝶》、《墙之魔》与《凶魅》、《绝魂印》等4部台湾影片主要聚焦于身体叙事,并呈现出身心错置与物我分裂的强烈冲突。从身体是自我的一个标志性特征以及把身体当作民族国家的隐喻的角度来分析,4部影片中一如“恶魔的恐惧”的身体体验,是台湾影片里“弑父”一代面向过去与未来的一种痛苦和抑郁、惶恐和忧惧。尽管从《绝魂印》和《凶魅》的类型选择与票房诉求来看,台湾电影的身体隐喻并非全部发自创作主体的个人情怀,却也能在一定程度上折射出台湾民众的某些无法用清晰的言语来表达的独特的集体无意识。

在张作骥编导并极具人文野心的影片《蝴蝶》里,主人公一哲(曾一哲饰)的母亲故乡,在台湾东部的小岛兰屿。兰屿方言中,“蝴蝶”称之为Babanalidu,意为“恶魔的灵魂”。一哲的父亲是个移民台湾南方澳渔港的日本人。影片片头字幕,从1895年甲午战争后台湾成为日本的殖民

---

<sup>①</sup> 2008年一年间,主要由台湾出品的影片数量约在35部左右。这21部影片,便是内地观众通过各种途径能够看到的一部分。事实上,这也是2008年台湾电影中较有影响和最具有代表性的一些出品。



地,以及1945年日本战败后一哲的阿公选择留在南方澳娶妻生子说起,无疑拓展了影片的时空跨度,为全片镀上了一层厚重的历史感与苍凉味道。影片开始,一哲女友阿佩(陈佩君饰)的画外音,仿佛字幕的延续,将一哲的自我认同跟这个“经常下雨”的“南方澳的渔港”亦即“一个美丽的故乡”联系在一起。然而,这是一哲的母亲故乡,画外音显示,一哲只是想把自己当作母亲故乡的“过客”,而且力图使自己“遁迹”：“一哲,你说你想走到一个看不见自己的地方,好像是从一个遥远的地方来的过客,你欢喜的来,欢喜的去,不留下任何的回忆。你是喜欢安静的,在这个经常下雨,南方澳的渔港,一个美丽的故乡……”

走到一个“看不见自己”的地方并且“不留下任何的回忆”,一哲的漂泊的灵魂的旅行,是以弃绝自己的身体和精神的极端方式来展开的。就在他第一次握住自己所喜欢的阿佩的手的时候,眼前不远处正在演出的傀儡戏与烧化的纸钱,似乎已经让他预见到了死亡;同样,当他带着阿佩到一个山洞前并说起“蝴蝶”与“恶魔”的时候,坐着摩托车经过的神秘的算命女人,竟然停下来告诉他“膝盖已入土中”。这样的谶言,就连一哲自己也愕然良久。然而,在女友阿佩心中一直“沉默”并“静静忍受”着一切的一哲,在现实生活中没有沉默,也没有静静忍受。他对待背叛自己“大哥”的男女所采取的恶魔手段,同样令人触目惊心;他也在不断地讲述着自己对母亲的思念、对父爱的渴望与对童年的怀想;还向母亲坟茔附近的老人和小孩不断地打听着一个叫作 Shimaderun 的人。Shimaderun 是一哲自己小时候的名字,所有的人都不再能够记起,只有一哲自己还没有忘记。就像一哲所言:“我早已不属于这里。”

不属于“这里”的一哲,在母亲的坟茔前生生地咬断了一条蛇的头,用蛇血祭奠母亲。影片后半部分,一哲带着枪找到了已经从日本回到南方澳的父亲。20年前,正是父亲造成了母亲的自杀,抛弃了一哲兄弟并去日本“混黑道”。在父亲面前,一哲开枪结果了两个喽啰的性命,并命令父亲带阿仁离开被黑帮控制的、交织着新仇旧恨的“这里”。地位受到严重挑战的父亲开始吼叫一哲听不懂的日语,并强调自己是日本人。积郁着20年愤怒的一哲终于开枪杀死了自己的亲生父亲。但“弑父”后的一哲,也只能回到家里拼命地用头撞墙,以戕害肉体的方式表达绝望的心境。影片最后,一哲径直杀死了黑帮老大,并带着受伤之躯进入竹林。在蝴蝶飞舞之地,赶来复仇的黑帮用刺刀洞穿了一哲的身体。在这里,编舞者使用高速摄影,将身体的毁灭与恶魔的宿命表现得充满着恐惧的诗意。

在张作骥此前导演的影片《忠仔》、《黑暗之光》与《美丽时光》里,“身体”遭受无端摆弄直至走投无路的叙事动机已经开始浮现;在此过程中,主人公的家庭从破碎走向残缺,父权也在逐渐丧失。青春残酷,成长无望。到了《蝴蝶》,张作骥终于完成了“弑父”的举措,彻底瓦解了台湾电影中长期盘踞的家庭神话与父亲威权,跟台湾新新电影中的其他作者一起,像他们影片中的主人公们一样,悲剧性地寻找着自己的名字,体会着自我作践与肉体毁灭的快感和宿命。

只有在这样的层面上,才能理解林志儒导演的“惊悚伦理剧情电影”《墙之魔》。这是一部将革命、性欲与窥视、死亡等个性化的命题奇特地并置在一起的影片。“身体政治”及其悲剧性后果,简直令人瞠目结舌。也或者只有在台湾电影中,才能出现如此复杂而又自我解构的影片个案。

实际上,《墙之魔》既不是惊悚片,也不是伦理剧。影片通过一个匪夷所思的故事,讲述的是太平洋战争爆发前后共产主义在台湾的传播状况,日语演唱的《国际歌》所传达的理想主义色彩,孤单零落而又黯然神伤。在影片中,来到台湾传播共产主义思想和社会主义革命的日本“先生”(荫山征彦饰),从一开始就为逃避警方搜捕而掩藏在主人公阿义(游安顺饰)和阿贞(黄采仪饰)家里的墙壁之中。超乎寻常的空间狭窄而又闭合,拘囿着日本“先生”——阿义和阿贞的精神之父。全片超过一半的镜头,采取的都是限制性的主观视角,类似相互之间彼此窥探的立场。这就为三位主人公精神与肉体的冲突带来了难以抗拒的可能性,也为影片奠定了悲剧的基调。

狭窄闭合的双重空间与彼此窥探的主观立场,使“革命”的题材充满了“性欲”的主题。身体被严重拘囿的日本“先生”,因精神上值得尊崇的导师地位而获得了阿贞的肉体奉献。影片重点呈现了阿贞把“先生”从墙里引导出来并替“先生”剪发、脱衣、清洗身体的过程,特别是让阿贞的目光长久而又吃惊地注视着“先生”的生殖器。“父亲”的赤身裸体及性的吸引力明显不同于丈夫,但乱伦的恐惧从此开始缠绕着阿贞,也为阿义与“先生”之间的复杂情感埋下了伏笔。蛇的镜头开始不断地出现。这是一种融合着性欲、恐惧与死亡等多重内涵的意象。影片最后,阿义在不能自控的情况下,以完全不同于平常的歇斯底里式的疯狂手段杀死了“先生”,并带着无法平复的内疚与惶恐之心,跟“先生”一样蜷曲着身体钻进了墙里。“弑父”后的阿义,只在片尾字幕升起的时候才坐着小船划向大海。这在某种程度上暗示,身体的获救与解放只是一个虚无缥缈的

梦想而已,就像《国际歌》昭示的前景,虽然允诺着光明,却被周围由性欲、恐惧和死亡等编织的黑暗所包围。

如果说,《蝴蝶》与《墙之魔》的身体叙事,更多地联系着台湾历史 and 文化的悲情,并明显地具有作者电影的痕迹,那么,《凶魅》与《绝魂印》则更为直接地取材于日常生活,并在恐怖片这种类型电影的框架中流露出较为强烈的票房诉求。但颇有意味的是,这4部影片均贯穿着“弑父”的动机与“成长论述”中的恐惧意识。

在两岸三地近几年出品的恐怖影片中,《凶魅》的叙事艺术和精神气质是较为出色的。作为一部“台式”恐怖片,导演林玉芬没有拍摄太多的单纯刺激视听感觉的惊悚画面,而是以有条不紊的掌控能力,将发生在市议员(戴立忍饰)及其妻子(陈怡蓉饰)身边的“灵异”事件,不无恐怖地展现在观众面前。在这部以一对小“兄妹”(陈文政、关颖饰)力图摆脱家庭暴力而酿成重大悲剧,并以“凶魅”方式彼此寻找亲人为主要内容的影片中,兄妹亲情表现得较为感人。但在这种动人的兄妹亲情之外,竟隐藏着两对父女之间的残酷关系。小兄妹原本有个美好的家庭,但父亲生意失败后引起家族性遗传疾病发作。在父亲的暴力之下,母亲上吊自杀,小兄妹也经常挨打。为此,哥哥选择保护妹妹,在炸死父亲的同时自己也葬身火海,哥哥的魂魄就经常地附着在了妹妹的身上。身体与灵魂之间的离合造成的恐怖效果,推动着整部影片的叙事,并牵引着观众的注意力。此后,成为孤儿的妹妹被收养,来到市议员家里。市议员一家表面上看来也是幸福的,但妻子的性冷淡和心灵创伤同样源自幼年时期被自己父亲强奸的经历,梦中的妻子经常会被幼年的恐惧回忆所惊醒。这样,在影片《凶魅》中,父亲的形象已经被彻底颠覆,“弑父”的动机得到凸显。

跟《凶魅》相比,《绝魂印》的类型特征更加明晰。由邝盛、林子亮、梁宏志导演的这部恐怖片,也是台湾与泰国第一部跨地域合作的电影,流露出东南亚恐怖文化与死亡文化的许多特征。但即便如此,身体的恐惧与“弑父”的动机仍然贯穿全片。影片主人公何士戎/阿森尼(吴克群饰)不仅拥有双重身体和双重身份,而且横跨生死之门。从台湾到泰国,从人间到鬼域,何士戎/阿森尼始终处在身体与人格的分裂状态,并在冥冥之中承担着“死神”的角色,在挥起绝魂印的同时把许许多多行将就木或无法挽救的老者们推向地狱。“死神”的所作所为,其实也可以理解为一种不能自拔的“弑父”情结。通过这种方式的“弑父”,台湾电影中一贯强劲的

单线进展的“成长论述”，不约而同地转换为宿命般的回环往复。

## 第二节 性向：爱与放逐

在这里，性向即性取向，是指个体对他人躯体和情感的认识。性向既包括私人感觉和自我定位，也包括个体性行为多样化的性别选择。在2008年的台湾电影里，性向问题跟此前几年的电影出品一样较为突出，并呈现出更加个性化、复杂化的发展态势；尤其是《漂浪青春》、《乱青春》、《花吃了那女孩》中直截了当的女同恋情，还有《九降风》、《渺渺》、《爱的发声练习》中微妙难言的青春性爱，都在父权消隐或父位缺失的图景中寻求新的身份定位，并以大胆的爱与个别的自我体验，将台湾电影的“成长论述”推向一个由“跨越性别”的边缘文化和青春亚文化构筑的新的历史文化时空。这是性与爱的试验，也是青春个体的肉体与精神的放逐。

《漂浪青春》是周美玲继《艳光四射歌舞团》、《刺青》后编导的第3部跨性别故事片，共分《妹狗》、《水莲》与《竹篙》三大段。在女同恋情的表达方面，《漂浪青春》无疑比前两部影片更具某种冷静的、本质性的反思意识。从片头和片尾水莲（陆弈静饰）在行驶的列车上茫然无助地寻找，而黑暗中两条亮白的铁轨无穷地伸向远方的对照和呼应，可以看出编导者之于女同恋情所透露出来的内省、歉疚与伤感。在性别的思考之外，更像一种身份的寻唤与生命的质询。

《妹狗》一段，妹狗（白芝颖饰）一开始就陷入性别的困惑之中。面对跟自己的姐姐（房思瑜饰）一起演出，始终是男子装束、还会抽烟的竹篙（赵逸岚饰），妹狗问：“你是男生还是女生？”而在放学回家的路上，受到男生欺负的妹狗，还会哭着对竹篙说：“人家不爱臭男生！”小小女孩的心中，已经拥有了一份朦胧而又异样的情感。同样，《水莲》一段，老年水莲已经记不住自己是谁，前来找她的“丈夫”老阿彦（王学仁饰）则因性别问题被众人盘问身份证。两人在公共场所露面，身着女装的“丈夫”还遭到了各种人等无情的奚落和推搡。两人的性向与婚姻，已经历尽沧桑，变得如此尴尬而又无奈。《竹篙》一段，青春的竹篙在巡回演出的舞台上确证了自己的性向，但她始终郁郁寡欢。因为她虽然喜欢女生，却不喜欢“自己的样子”；虽然不喜欢自己是女生，却也不想“当男生”。这是一种分不清自己“到底是男生还是女生”的“半阴半阳”的处境，虽然对爱充满了期待，但对未来不无顾虑和担忧。正是通过这样的性别叙事，《漂浪青春》

改变了《美丽在唱歌》和《蓝色大门》以来台湾女同恋情影片的单纯和诗意,走向一条更具现实感和忧患意识的纵深之途。

跟《漂浪青春》一样,林曼如、陈宏一编剧,陈宏一导演的《花吃了那女孩》也是直写女同恋情,分为《如果南国冰封了》、《看不见攻击的城市》、《梦见相反的梦》和《像花吃了女生那样》四大段。不同的是,《花吃了那女孩》并没有从更加多样的时空领域和更加深广的历史文化维度思考女同恋情,而是在当下变动不居的都市生活语境中,近距离地感受女性之间的性向和情感。特写画面与运动镜头的增多,跟这种强烈的、多变的女同恋情形成内在的同构,影片也因此具有了极为鲜明的个性特色。与此同时,尽管故事的内景主要选择在台北的一座老旧公寓和酒店商场的咖啡间里,但影片的主旨超越任何传统和地域设定,只以四组女主人公之间的“快乐”原则为旨归,让演员面对镜头互相谈论避孕套和仿真阳具,而且肆无忌惮地亲吻、手淫、浪叫和私语、缠绵、互殴,几乎有意过滤或虚化了所有的男性角色以及其他性别成分。根据不同的故事,影片提出了“在一起很快乐”、“在一起不快乐”、“不在一起很快乐”、“不在一起不快乐”的四种可能,不再管顾所谓的“社会责任”。

在这样的情况下,女同恋情或跨越性别的电影拥有了反父权或拆解主流社会价值的先锋性。但类似《花吃了那女孩》一样的剥离了社会环境与性别现实的“跨性别”电影,其观众认同的可能性到底多大?而中断了台湾电影“成长论述”的主要脉络,其存在的合理性及发展的空间又在哪儿?这都是值得进一步讨论的话题。

相较而言,《爱的发声练习》与《九降风》一类的青春性爱电影,并不存在上述疑惑。相反,因为跟社会环境与性别现实联系在一起,并清晰地承继着台湾电影“成长论述”的主要脉络,包括《爱的发声练习》与《九降风》在内的、表现性向问题的青春片,确实拥有更多的观众和票房以及更好的舆论和口碑。

跟《花吃了那女孩》不同,许苇晴编剧、李鼎导演的《爱的发声练习》所讲述的性爱故事,正视了女主人公小猫(徐熙媛饰)的生存状态和社会环境。她成长于单亲家庭,母亲再婚后,还要遭遇继父的偷窥和性侵。对于母亲的请求,她不止一次地宣称,继父不是她的爸爸。父权的缺位和丧失及其引发的后果,不仅使小猫走上了辍学、私奔、上网援交、未婚先孕和充当第三者的道路,而且使她痛苦地徘徊在性与爱的边缘,直到最后终于在“爱”的领悟中获得了“成长”,找到了自己的定位和身份。

影片里,女主人公小猫主要经历和体验了三段爱情。她珍惜自己与阿良(彭于晏饰)的纯粹感情,但也无法割舍中年男子小古(张孝全饰)以金钱换取的性爱,对个性温暖而又颇具才华的失聪男子 sunshine(东明相饰)同样饱含爱意。影片结尾,小古读着小猫的留言,禁不住泪流满面,并伴以小猫的画外音:“我一直问你什么是爱。可能,爱真的像你说没有答案,而是一次次受伤之后,依然支撑着彼此发出声音的力量。”如此包容、大度的性爱观念,标志着女性性意识的进一步觉醒及其在爱情生活中主动性的大幅提升。这样的性爱观念没有跨越性别,而是意味着在男女性别之间进行了较有成效的交流和对话,确实更加符合当前年轻观众特别是女性观众的理想和心愿。

蔡宗翰、林书宇编剧,林书宇导演的《九降风》,在叙事策略与性向描写等方面也较有特点。青春校园题材在台湾电影中已有很多前例,但《九降风》几乎是平均用力地讲述了9个高中男生虽然阳光快乐,但也面临人生残酷的青春成长故事。他们最常做的事情,就是聚在一起抽烟;中午在学校的时候,便会爬到屋顶上一起吃便当;放学后,往往聚集在土地公庙前“哈啦打屁”;闲暇时还会一起去看职棒比赛,甚至不满判决,冲下看台追打裁判;其中有男生正在尝试恋爱,与女生约会看电影。偶尔,他们还异想天开,半夜跑到学校游泳池,在池畔偷喝管理员的啤酒,然后所有的人都脱光衣服裸泳。尽管在他们的学习与生活中,不像女生那样特别在意学校管理和父亲权威,但教官、警察和父亲的存在,也强有力地节制了他们高中时代的放纵。

然而,真正被这些高中男生认同的父权,不是教官、警察和自己的父亲,而是台湾棒球王子廖敏雄(廖敏雄饰)。只有在棒球场上,他们才能合为一体,共享仅仅属于这一个同性圈子的青春时光;特别是在汤启进(张捷饰)的书包、书房、墙壁和抽屉里,都有廖敏雄的痕迹。故事的讲述从棒球场开始,至棒球场结束。影片最后,没有参加毕业典礼的小汤一个人搭火车南下屏东,去找他们当初在球场上为其呐喊加油,如今深陷赌博泥沼的时报鹰队。在棒球场上,小汤竟然遇见了已经离开球队、情绪低落的廖敏雄,并在廖敏雄的鼓励下向他投出了一球。此时,仅有的父权也已衰微,但小汤们已经成长为他们自己了。

### 第三节 族群：“在地”的美丽与忧伤

除了身体叙事与性向叙事之外,2008 年台湾电影最引人注目的地方,还在于以“在地”的生活、情感与历史、文化为中心的族群叙事。在《海角七号》、《一八九五》、《对不起,我爱你》与《囧男孩》、《流浪神狗人》、《情非得已之生存之道》、《停车》等影片中,台湾电影的本土意识及台湾形象的银幕呈现,均得到了较好的表达。“在地”的美丽与忧伤,成为这一个特殊族群以及这一年台湾电影最为动人的精神文化品质。

这种独特的“在地”感,又可细分为两种具体的呈现方式。第一种以《海角七号》、《一八九五》和《对不起,我爱你》等影片为代表,试图将日本殖民台湾的历史记忆与台湾恒春、原住民聚集区和高雄的地方特点结合起来,从时间和空间的维度强化台湾的本土意识;第二种以《囧男孩》、《流浪神狗人》、《情非得已之生存之道》、《停车》等影片为代表,力图直接呈现“在地”的风土人情与“在地”人的生存状态,使本土意识成为不言自明的集体无意识。

在第一种呈现方式中,魏德圣编导的影片《海角七号》功不可没。《海角七号》里,日本元素无疑是非常重要的,但影片所坚守的“在地”感,同样非常有助于强化台湾电影里的台湾形象。这是一个交织着自然的性灵、历史的悲情与乡土的声息、精神的创痕的岛屿,无论是在侯孝贤导演的《悲情城市》中的九份山野,还是在张作骥导演的《黑暗之光》中的基隆港湾,以及在这部影片中的恒春海滨,都是一个又一个独特的属于台湾人的“在地”,浸透着经年的美丽与忧伤。

但在《海角七号》中,为了表达这种“在地”的美丽与忧伤,魏德圣不再如侯孝贤和张作骥一样沉郁顿挫、凝滞内敛;相反,导演采用了亮丽的影调、轻快的节奏、流畅的镜语与活泼的细节、幽默的设计,带领观众进入到一个由诱人的蓝天、碧海、彩虹与生动的乡情、亲情、爱情所构筑的恒春。这就是《海角七号》中的台湾,是男主人公阿嘉(范逸臣饰)的继父、民意代表洪国荣(马如龙饰)不断高喊的“在地”。为了这个“漂亮”的却又被“有钱人”买去的“在地”,民意代表恨不得把恒春“放火烧掉”,然后再把所有出去的年轻人叫回来“重建恒春”。

显然,美丽的“在地”,总是纠结着现实与历史的忧伤。就像片中老邮差茂伯(林宗仁饰),作为月琴的国宝级大师,却只能在日本歌手演唱

会的暖场演出中摇沙铃;也像阿嘉的继父洪国荣,已经很难在阿嘉面前行使自己的父权;更像影片主人公阿嘉,在台北失意后,回到恒春也没有获得心灵的慰藉,并在一贯的沉默中显现出内在的忧郁。而从日本寄到海角七号的七封信,已将阿嘉跟日本女孩友子(田中千绘饰)的爱情,负载了60年的时空间隔与殖民地的历史记忆,镀上了一层厚重的帷幔与伤感的色彩。夜幕中的恒春海滨,阿嘉、日本歌手中孝介(中孝介饰)与众人一起演唱了一首日本风格的歌曲《野玫瑰》,这已经不再仅仅是阿嘉献给友子的心声,而是“在地”面对自身殖民历史的一种复杂情感。颇意味的是,接下来的片尾曲《风光明媚》,仍然在赞美“在地”恒春的“温暖的阳光”、“湛蓝的海水”和“唱不完的歌”,与此同时,却也在劝告“你”“抛弃负累”。然而,如果反过来思考的话,就会面对这样一个问题:既然“在地”是一个如此完美的所在,那么,“你”的“负累”从何而来?

2009年2月13日,在接受凤凰卫视的节目专访中,魏德圣表示,《海角七号》只是表达了“人的情感”,而无需背负那么多的“政治寓意”。导演的观点,是为了应对台湾、内地部分评论者针对《海角七号》的某种偏激的民族主义式的读解。诚然,影片是否“媚日”,应该是一个见仁见智的话题,但引发这种话题的线索和动机,在影片中无疑是存在的;否则,人在“在地”的“负累”,完全没有必要跟60年前那段凄婉的爱情故事联系在一起。何况,“在地”本身就是一个充满美丽与忧伤的词汇。在汉语中,或许只有台湾才会创造并日常使用这个带有方位感的特殊名词;以“在地”如此强调“存在”和“地方”的感觉,也或许只有经历了漫长的殖民地历史的台湾人,才会真正地理解它的含义。

跟《海角七号》不同,《一八九五》强化了“在地”的时间感。在这部由高妙慧、洪智育编剧,洪智育导演的历史题材影片里,镜头中的台湾人的言谈举止和气韵风骨更具“在地”性;台湾的风土人情,也在台湾义军浴血抵抗日本近卫师团、誓死保卫妻女和家园的斗争中得到淋漓尽致的展现。尽管影片并没有如大多数观众所愿,将规模最大、牺牲最惨烈的那一场八卦山战役直接搬上银幕,而是采取了在台湾地图上叠印义军冲锋陷阵场景的写意手法,但影片确实在很大程度上达到了导演的预期。按洪智育的想法,影片之所以将重点放在女人们对男人的爱,以及男人们对家园的爱,是希望让观众看到,一百多年前,那些不分族群的先民们是如何“爱台湾”的。

以“爱台湾”为主旨的《一八九五》,在重申抵抗强加的日本统治者(父权的另一种形式)的过程中,再一次宣示了台湾的自我身份。如此立



足于本土的族群叙事,自然能够获得台湾各界的广泛好评,也有助于增强台湾民众的族群认同。而在《囧男孩》、《流浪神狗人》、《情非得已之生存之道》、《停车》等影片中,“在地”已成生活的定局,但生活在“在地”的各色人等,却体验着父权衰微、身份失落的尴尬与挫败。日常生活的族群叙事显然比宏大的历史文化架构更难获取观众的共鸣,但这正是台湾电影“成长论述”中最具现实关切的部分,复杂性中蕴涵着一些可以被清晰界定的精神文化特质。

杨雅喆编导的《囧男孩》,便是一部“在地”儿童的成长电影。正是因为编者特别强调了影片的“在地”感与人物的“在地”性,才使其超越了一般的儿童片及其特定意旨,博得了各个层面的观众共鸣。影片中,小学生“骗子”1号(李冠毅饰)与“骗子”2号(潘亲御饰)是终日腻在一起的死党,但两人的家庭都不完整。1号的爸爸(马志翔饰)精神失常,妈妈也下落不明;2号只是跟自己的嬷嬷(梅芳饰)一起生活,父母的形象同样缺席。而在学校里,女老师惩罚他们的方式,竟是死命地将口红亲在他们的脸上;在商店里,卖卡达天王的店员,同样是浑不讲理地欺负他们。正是在这样的环境里,两人逐渐建立了专属于自己的世界:“异次元”。

在对“异次元”这个特定的时空进行想象的过程中,两个囧男孩走上了各自的道路。影片结尾,编者以写实与虚构、真人与动画相结合的方式,让2号如梦似幻地跌入了“异次元”。这是一趟告别童年、长成大人的心路历程,在2号不断高喊“再见啦!”、“等等我!”的呼声中,见证着“在地”儿童的美丽与忧伤。

2008年台湾电影的族群叙事,就是这样拥有了一种意图开放的、日常生活的“在地”意识。在陈芯宜导演的《流浪神狗人》里,“在地”的神、狗和人,都在身体与精神的流浪中寻求彼此的安慰和支撑;而在钮承泽导演的《情非得已之生存之道》里,“在地”的电影导演(钮承泽饰)经受了人生中最为难熬的情非得已与生存之艰;特别是在钟孟宏导演的《停车》里,男主人公(张震饰)的奇特遭遇,更是隐喻了“在地”的困境与荒诞。

通过以上分析,至此可以得出如下结论:2008年的台湾电影,在父权式微的图景下,通过身份的找寻,集中展现了台湾电影“成长论述”中的“恐惧”、“放逐”与“忧伤”心态,并进一步强化了台湾电影及民众心理与社会意识的复杂性。

## 第十一章 台港电影的中国化阐释

1978年以来迄今,伴随着政治、经济、文化等领域的改革开放进程,中国内地的台港电影研究也逐渐从初兴走向繁盛,在文本分析、作者论和类型研究以及产业探讨、文化批评和影史写作等领域均取得了令人瞩目的业绩。在此基础上,从文化身份的角度观照改革开放以来中国内地的台港电影研究,不仅是深入探讨台港电影在中国内地的接受状况和意义呈现的重要手段,而且是在两岸三地和世界各国的华语电影研究中寻求进一步对话与沟通的有效方式。

“身份”是文化研究的焦点问题之一,其中一个关键的维度即为“民族身份”问题。<sup>①</sup> 在本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson)、保罗·吉尔罗伊(Paul Gilroy)与爱德华·萨义德(Edward Said)等著名学者的相关著述中,文化与民族身份问题主要涉及主体如何使自我认同于地域或者自我如何被他者认同的问题。这样的问题同样适合于台港电影之于中国内地的复杂关系。

台港电影的中国化阐释,意味着从文化研究的视野追索台港电影的中华民族身份,以及从意识形态的立场显现中国内地台港电影研究的民族文化策略。

### 第一节 台港电影:从“自我”到“他者”

事实上,从20世纪20年代开始,在全国各地印行的各种电影报刊与程树仁的《中华影业年鉴》(1927)、徐耻痕的《中国影戏大观》(1927)、中国教育电影协会的《中国电影年鉴》(1934)以及郑君里的《现代中国电影

---

<sup>①</sup> 主要参见〔英〕阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特、斯考特·麦克拉肯、迈尔斯·奥格伯恩、格瑞葛·史密斯:《文化研究导论》,陶东风等译,北京:高等教育出版社,2004年版,第137—186页。

史略》(1936)等电影史料和影史著述中,香港电影都是中国电影理所当然而又不可或缺的一部分;但由于特殊的历史原因,这一时期的台湾电影,却极少进入中国内地的观众视野和一般舆论。1930年秋天,上海友联影片公司托人赴台湾考察影业,对台湾“侨胞”“极为热烈”地欢迎“祖国影片”的情形印象颇佳。<sup>①</sup>1945年底,台湾光复;此后,上海国泰影业公司、香港大中华影业公司与何非光率领的西北影业公司等等,分别为影片《假面女郎》、《长相思》和《花莲港》等陆续到台湾拍摄外景,或者准备迁台建厂,“开发电影新天地”。<sup>②</sup>应该说,直到1949年,在大多数中国人心目中,台港电影的“中国”身份仍然是毋庸置疑、不言而喻的。

然而,随着1949年以来两岸三地的政治分立,中国内地与台港电影之间的关系逐渐变得对立、敏感而又陌生。1949年至1979年间,除了《中国电影》和《人民日报》曾经发表过不多的几篇“据香港报载”或“据台湾报纸报道”的台湾电影新闻,对台湾电影的“窘况”颇多嘲笑讽刺,并对台湾电影戏剧工作人员“在苦难中挣扎”的“绝境”深表同情之外,中国内地几乎没有出现过有关台湾电影的任何正面的、正确的信息<sup>③</sup>;在1957年4月召开的中国电影工作者代表会议上,蔡楚生还代表内地电影工作者向台湾电影人表示“恳切的希望”,希望他们本着“爱国一家”的精神,响应祖国“和平解放台湾”的号召,争取早日“回到祖国的怀抱”和“人民的电影工作岗位”。<sup>④</sup>基于这样的期待,中国电影工作者联谊会专门给台湾电影工作者保留了10个理事名额。

同样,针对这一时期的香港电影,内地各种报刊也较少涉及。其中,新闻报道大多倾向于“揭露”港英当局针对爱国电影工作者及其爱国影

① 陈少敏:《电影在台湾》,上海:《影戏生活》1931年第1卷第20期。

② 黄中宇编著:《打锣三响包得行——〈张英剧作集〉:张英对台湾影剧的贡献》,台北:九宝建设股份有限公司出版部,1999年版,第50—53页。

③ 主要参见日知:《日暮途穷的台湾电影》,北京:《中国电影》1957年第9期。文章指出:“据香港报载:台湾的电影机构近来一片‘改组’声。据说起因是情况不佳,收入甚惨,国民党妄图变个花样,掩饰台湾电影的窘况。”也可参见《台湾电影戏剧工作人员在苦难中挣扎》,北京:《人民日报》1957年11月2日。文章指出:“台湾地方戏剧和电影业在蒋介石集团摧残下濒于绝境。”

④ 《电影工作者代表会议开幕》,北京:《人民日报》1957年4月12日。

片的“阴谋”和“迫害”<sup>①</sup>,仅有的一些电影批评,则主要集中在分析《乔迁之喜》、《春》、《绝代佳人》、《新寡》、《笑笑笑》、《第七号司机》、《寒夜》、《可怜天下父母心》等由“长城”、“凤凰”和“新联”等左派制片机构出品的影片的政治意义。<sup>②</sup>可以看出,新中国建立以后至1978年间,中国内地的台港电影研究,由于深受政治意识形态的制约,不可避免地表露出严重的误读和明显的偏执;台港电影的主体部分,已经被中国内地的政治话语形塑成一个纯粹的“他者”而拒绝认同;台港电影的“中国”身份,也因政党和政权之间不可调和的激烈冲突,总是被有意无意地遮蔽或消解。

## 第二节 走向“中国电影”的台港电影

台港电影的中国化阐释,真正得益于1978年亦即改革开放以后的时代背景和文化思潮,并随着1988年陈飞宝编著的《台湾电影史话》的出版以及这一年11月中国台港电影研究会的成立而基本形成大体一致的共识。

改革开放不仅逐渐调整并最终改变了台港电影与内地的复杂关系,而且在很大程度上打破了台港电影的信息封锁、观摩障碍和研究禁区,更新了内地台港电影研究者的思想观念。从20世纪70年代末期开始,随着两岸三地电影交流愈益频繁和深广,在《大众电影》、《电影艺术》、《当代电影》、《电影文学》、《电影通讯》、《电影作品》、《电影评介》、《电影世界》与《电影之友》等电影刊物以及《中国电影报》、《文汇电影时报》、《文艺报》、《中国青年报》与《人民日报》等各类报纸上,相继登载了为数不少的台港电影消息、电影故事、电影歌曲与电影评论,涌现出蔡洪声、陈飞宝、区永祥、古继堂、陈野、少舟、李以庄、辛垦、刘文峰等一批台港电影研究者。台港电影从生产到传播,从文本到类型,从题材到作者等许多方面

---

① 例如:《中央电影局等单位职工和全国电影工作者发表声明,抗议香港英政府驱逐我电影工作者的暴行》,北京:《人民日报》1952年1月17日;《一把剪刀在手,删尽爱国镜头,英国当局一贯敌视我国电影,香港电影界人士愤怒斥责这种侮辱中国人民的罪行》,北京:《人民日报》1958年8月29日;《港英当局企图非法将香港两位爱国电影工作者“递解出境”,我外交部西欧司负责人向英国政府提出严重抗议》,北京:《光明日报》1968年3月16日。

② 相关文献主要参见北京图书馆社会科学参考组、中国电影家协会电影史研究部合编的《全国报刊电影文章目录索引(1949—1979)》,北京:中国电影出版社,1983年版,第416—419页。

的信息,大都得到了相对客观而又较为冷静的介绍和分析;尽管仍有一些简单和粗暴的话语陈述,但对台港电影总体的情感体验和价值评判,基本摆脱了此前的“否定”姿态,站在了一种欣赏、赞扬和认同的立场上。<sup>①</sup> 值得欣慰的是,这种不同于以往的“肯定性”意向,是与同一时期中国内地观众第一次“发现”港台电影的魅力并部分沉迷于这种既陌生又熟悉的电影感觉联系在一起的。

尤其是从1982年开始,在中国电影家协会编纂的《中国电影年鉴》里,每一年都会以相当的篇幅专门介绍台湾电影和香港电影。这是中国内地电影界以“中国电影”的名义容纳或收编台湾电影和香港电影的直接行动,在台港电影的中国化阐释方面迈开了重要的步伐。颇有意味的是,《中国电影年鉴1981》中袁文殊撰写的《发刊词》,虽然强调了《中国电影年鉴》的编纂和出版之于中国电影事业的意义,却只字未提年鉴中之所以出现台湾电影和香港电影的缘由;而在台湾电影部分,第一篇综论即为《反映台湾和大陆血缘关系的几部影片》,作者在引述台湾《民族晚报》和《台湾新生报》有关“寻根溯源”、“返籍求谱”的文章之后,指出:“台湾人民这种寻‘根’求‘根’的感情,近年来也相当强烈地反映在电影创作中。如果说,像《新安平追想曲》、《唐山嫂》以及《妈祖》等根据民间故事传说拍摄的影片,由于多少表现了台湾和大陆同胞的血缘关系,受到台湾同胞的喜爱;那么,近两年拍摄的三部影片,即表现中华民族在台湾的开拓和发展过程的《源》和《香火》,以及根据真人真事拍摄的《原乡人》,则更加强烈地反映和表达了这种血缘关系和‘认同回归’的心声。”<sup>②</sup>通过极力张扬台湾影片中的大陆认同及其回归诉求,该文以及《中国电影年鉴》创刊号不仅呼应了台湾各界针对台湾的“身份”辨识热潮,而且为台湾电影顺利地走向中国电影搭起了一座可资沟通的桥梁。

然而,由于两岸三地政治关系的曲折变化,此后《中国电影年鉴》中的台湾电影和香港电影部分,除了继续收集和整理台港电影的各种资料、数据和消息之外,各年的综论和研究文章大多采取“有所删节”地转载台

① 例如1985年发表的几篇文章,便能体现这种针对台港电影的“肯定性”意向:王大兆:《梦绕故乡旦暮求——台片〈老莫的第二个春天〉观后感》,北京:《人民日报》1985年2月4日;少舟:《瞩目世界的香港功夫电影》,北京:《大众电影》1985年第2期;叶楠:《真诚地期望着……——看台湾影片述怀》,北京:《文艺报》1985年4月20日。

② 王禾:《反映台湾和大陆血缘关系的几部影片》,载中国电影家协会编纂:《中国电影年鉴1981》,北京:中国电影出版社,1982年版,第403页。

港报刊或有所选择地向台港学者约稿的方式,较为隐讳地将中国内地的台港电影观念,包裹在蔡国荣、宋之明、梁良、列孚、林年同、司徒浩、余慕云、罗卡、舒琪、石琪等台港电影学者的述论之中。通过内地和台港这两种不同语境的简单置换,及其在政治上更为稳妥的表达策略,台港电影整体的“黯淡”和“混乱”状况,跟同一时期内地电影不断的“探索”和“创新”景观形成鲜明的对比。正是在这样的观点导向之下,《中国电影年鉴1987》“有所删节”地登载了台湾作家陈映真发表在台湾《四百击》1986年第8期的文章《电影思想的开放》,指出“中国的电影,自有鲜明而卓异的传统,有自己的民族的风格、语言、传统和精神”,但“台湾电影和文学一样,有一个因为历史和政治所引起的断层”,当然,“台湾可能而且应该发展出和大陆电影不同形式,甚至异质的电影,最终丰富中国的电影。但是,这发展尤其在港、日、好莱坞电影长期支配下摸索着走出以台湾的生活为主轴的电影时,中国电影传统的认识、分析和吸收,却是不可缺少的”。<sup>①</sup>借助台湾作家的表述,台湾电影同样被编织在“中国的电影”框架里,并被告知需要向内地电影的“传统”学习。

如果说,改革开放以来,中国内地各种电影报刊与《中国电影年鉴》所体现出来的台港电影观念,还存在着一些可以理解的差异和矛盾,那么,随着陈飞宝编著的《台湾电影史话》的出版以及中国台港电影研究会的成立,中国内地的台港电影研究第一次走上了有组织、有目标的系统建构之路。在此过程中,台港电影第一次以明确的“中国”身份被内地的电影研究者所宣示,台港电影的中国化阐释也进入一个崭新的历史时期。

《台湾电影史话》是中国电影出版社编辑的“台港电影丛书”之一,也是中国内地编写出版的第一部台湾电影史著作。中国电影出版社中国电影艺术编辑室撰写的“编者前言”指出:“为帮助广大读者了解台湾电影,开展对台湾电影的研究,我们编辑出版了这本书以促进海峡两岸电影艺术交流,拓展中国电影研究的领域,为创建一个统一的、完整的中国电影艺术研究体系尽一点力量。”<sup>②</sup>而在全书“后记”里,作者陈飞宝也明确表示:“台湾电影是中国电影的一个重要组成部分,但是在相当长时间里,

---

① 陈映真:《电影思想的开放》,载中国电影家协会编纂:《中国电影年鉴1987》,北京:中国电影出版社,1990年版,第15—11页。

② 中国电影出版社中国电影艺术编辑室:《编者前言》,载陈飞宝编著:《台湾电影史话》,北京:中国电影出版社,1988年版。

我们对台湾电影毫无所知,更谈不上研究。尽管近年随着祖国统一事业的发展以及民间渠道的交流,一批台湾电影得到公映或通过录像带广泛传播,但是和台湾六十年来总产四千多部影片相比,不过是一鳞半爪。为了填补这个空白,满足关心台湾电影读者的需要,使我萌发出要写一本书来介绍台湾电影全貌的愿望。”<sup>①</sup>可以看出,无论是出版社,还是作者,都把台湾电影当成中国电影不可或缺的一部分。尽管由于意识形态和历史的原因,出版社和作者在选辑“台湾电影大事记”、“金马奖历届得奖名录”、“台湾影片参加国际影展记录”等文献时,不得不对“个别地方”作了“修改”,甚至在具体而微的行文策略和某些观点的表述尺度上,也无法完全“公允”,但《台湾电影史话》的出版,确实在很大程度上提高了中国内地的台港电影研究水平,并为台港电影的中国化阐释昭示了一条行之有效的路径。

1988年11月,由中国电影家协会副主席石方禹、书记处书记张思涛,中国电影资料馆馆长陈景亮以及台港电影学者陈野、蔡洪声等发起,成立了中国台港电影研究会。这是中国内地第一个也是唯一一个专门从事台湾、香港电影研究,由学者、专家和业余研究人员组成的全国性的专业学术团体。在成立大会的开幕词中,中国台港电影研究会表达了如下观点:“中国电影应当包括祖国大陆、香港、台湾三地所摄制的电影。”“祖国大陆电影与香港电影、台湾电影有着共同的文化渊源,又在不同的社会历史背景下形成不同的发展轨迹,并且都为发展世界电影作出过各自的贡献。”“把祖国大陆、香港、台湾的电影作为一个整体来加以比较和研究,不但对于从整体上把握中国民族电影、探求中国电影今后发展的方向是十分必要的,而且对于探讨我们整个民族意识、民族化的底蕴,弘扬中华文化,有着积极意义。”<sup>②</sup>这些观点的提出,不仅阐明了中国台港电影研究会的宗旨,而且为即将展开的台港电影研究设定了一个更具战略意义的、民族文化的新维度。中国台港电影研究会的成立,终于使台港电影的中国化阐释成为中国内地台港电影研究的主导方向。

① 陈飞宝编著:《台湾电影史话》,北京:中国电影出版社,1988年版,“后记”,第516页。

② 中国台港电影研究会编:《香港电影回顾》,北京:中国电影出版社,2000年版,“序”,第1—2页。

### 第三节 台港电影的中国化阐释:从权威话语到个性陈述

从20世纪80年代后期至1997年香港回归前后,中国内地的台港电影研究在组织机构、研究人员、思想观念以及文本分析、作者论、类型研究和产业探讨、文化批评、影史写作等许多方面,都取得了令人瞩目的重要进展。台港电影的中国化阐释,也开始显现出前所未有的活跃姿态与话语强势。伴随着中国内地政治地位的提升和经济文化的发展,以及学术体制的建构与学者专业的诉求,台港电影的中华民族身份终于获得了高度的指认和权威的表述。

特别是在香港电影研究领域,主要得力于中国台港电影研究会的组织与《当代电影》、《电影艺术》等学术刊物的重视,以及世界电影诞生100周年和香港回归祖国等重大的历史机缘,中国电影家协会、北京电影学院、中国电影艺术研究中心、中国艺术研究院以及北京广播学院、北京师范大学、上海大学等国内高校的相关院系,还有北京电影制片厂、中国电影合作制片公司、广东省社会科学院等相关机构,都有更多、更年轻的学者加入了香港电影的研究阵营<sup>①</sup>;而在倪震、黄式宪、郑洞天、侯克明、杨恩璞、汪流、陈山、王海洲、胡克、奚珊珊、刘帼君、周湘玫、于中莲、杨远婴、陈墨、李迅、张卫、朱天纬、岳小湄、王功璐、郭华、张思涛、张兆龙、陈少舟、俞小一、吴冠平、贾磊磊、黄健中、徐天生、李献文、周星、柯可、孟洪峰、杨德建、吕剑虹、喻群芳、谭亚明、徐辉、索亚斌、汪方华、何建平、唐科、邓光辉、张燕、宾智慧、李冰、唐佳琳等一大批电影学者的共同努力下,在香港电影研究领域初步形成了一个不同于香港学者的研究方法和理论观点的“大陆学派”。<sup>②</sup>值得注意的是,在中国台港电影研究会与《当代电影》、《电影艺术》、《北京电影学院学报》和《中国电影年鉴》等学术出版物的促动下,这一时期香港电影研究的“大陆学派”跟港台的电影人和学者如吴思远、廖一原、冯凌霄、罗卡、李焯桃、列孚、刘成汉和黄仁、梁良等,

---

① 这一时期,有关中国内地的香港电影研究阵营状况,参见蔡洪声、宋家玲、刘桂清主编:《香港电影80年》,北京:北京广播学院出版社,2000年版,“导言”,第1—7页。

② 胡克指出:“多年来大陆学者在中国台港电影研究会的组织下,长期潜心研究,又使用了一些与香港学者不同的研究方法,产生一些不同的理论观点。可以说,初步形成了对于香港电影研究的大陆学派。”参见陈野:《加深了解,促进交流——“香港电影回顾展暨研讨会”综述》,北京:《当代电影》1997年第3期。



展开了一种既彼此交流又相对独立的学术联系。这在很大程度上保证了两岸三地电影研究必须具备的开放性及其不可缺少的活力与张力。

总的来看,这一时期中国内地台港电影研究的主要成果,较为集中地体现在中国电影艺术研究中心/中国电影资料馆编撰的《中国电影图志》(1995)与《香港电影图志(1913—1997)》(1998)以及蔡洪声、宋家玲、刘桂清主编的《香港电影80年》(2000)与中国台港电影研究会主编的《香港电影回顾》(2000)、《成龙的电影世界》(2000)等著述中。正是通过这些著述,台港电影的中华民族身份得到了较为普遍的张扬和更加空前的强化。

《中国电影图志》是中国电影艺术研究中心/中国电影资料馆为纪念世界电影诞生100周年与中国电影诞生90周年而编撰,珠海出版社1995年出版。该书封底文字标示:“最具权威的中国电影历史巨著,第一部全面贯通大陆、台湾、香港电影界专家编撰的‘大中国电影史’,荟萃历代电影明星、导演、制片厂名录,精印图片2500余幅,有私家珍藏照片首次面世。”这些分段排列的文字,尽管不无广告嫌疑,但流露出编撰者集合内地、台湾和香港电影界专家,从“大中国电影史”的角度编撰一部通史性的中国电影图志的雄心。这样的举措,无疑是站在内地的立场上,对台港电影进行的第一次较大规模的、较为成功的中国化阐释。

继《中国电影图志》之后,为纪念1997年香港回归祖国,中国电影资料馆又在1998年编撰推出《香港电影图志(1913—1997)》,由浙江摄影出版社出版。该书将香港电影划分为不同的发展时期,以图、志结合的形式,相对详尽地展现出香港电影自1913年创建至1997年的历史进程和发展脉络,总共收录有关影片的剧照、人物照、工作照、活动照、海报照等图片1065幅,编撰香港电影大事记、香港电影专题概述和图片说明等文字约40万字。在香港电影界的大力支持下,充分吸纳“大陆学派”的研究成果,《香港电影图志》对香港电影进行了一次全面的梳理和系统的探究。在这里,香港电影已成“中国电影”的题中之义。事实上,随着香港的回归,中国内地的台港电影研究亦即台港电影的中国化阐释,开始面临着一些更新的问题并承担更加深远的历史使命,但由于各种原因,这一时期有关台港电影的影史写作,所采取的还是类似《中国电影图志》与《香港电影图志》这种集体编撰并以文献为中心的“图志”体例。

当然,在蔡洪声、陈墨、胡克、黄式宪、贾磊磊、李以庄、郑洞天、王海洲等学者的具体的台港电影研究个案中,以及在蔡洪声、宋家玲、刘桂清主

编的《香港电影80年》与中国台港电影研究会主编的《香港电影回顾》、《成龙的电影世界》等著述里,学者的个人兴趣及其所持的学术观点已经较为突出,特别是在武侠、喜剧、动作等电影类型以及朱石麟、李萍倩、李翰祥、成龙、吴宇森、王家卫、周星驰等电影作者的研究领域,出现了一些颇具新意并较有影响的成果。台港电影的中国化阐释,也在一定程度上成为台港电影的个性化阐释。其中,黄式宪的《时代投影:主体的苏醒及镜语重构——台湾、大陆新一代电影美学比较》(1990)、贾磊磊的《台湾新电影的叙事与阅读》(1990)、郑洞天的《〈悲情城市〉的电影形态》(1990)、王琛的《香港“英雄片”——男人灵魂深处的梦》(1992)、李以庄的《香港电影与香港社会变迁》(1994)、蔡洪声的《台湾电影的发展历程》(1995)等文章,论题独到、视野开阔、观点新颖,在这一时期中国内地的台港电影研究领域,具有某种开创性和示范性的重要意义。陈墨的《刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论》(1996)尽管“不是一本中国武侠电影史”,却以两岸三地的武侠电影为对象,“对武侠电影的发展历史及其类型模式、文化渊源及观众心理等方面的所知、所见、所思,发表一些意见”<sup>①</sup>,并理所当然地将20世纪20年代至1949年的早期武侠电影与1949年以后港台各个时期的武侠电影统一在“中国武侠电影”的史论框架之中。而在《香港电影中的中华文化脉络》一文里,蔡洪声更是一再强调:“作为中国电影的重要组成部分之一,香港电影有着其独特的发展轨迹。它尽管深受西方文化的影响,但同时也有着明显的中华文化脉络。”<sup>②</sup>蔡洪声的文章和观点,在这一时期电影刊物和图书出版的运作机制下,被赋予了超出其他文章和观点的正当性、重要性和权威性。

正是为了充分“发现”或“发掘”香港电影的“中华文化脉络”,1999年9月,中国台港电影研究会在北京举办了“成龙电影研讨会暨回顾展”。这是新中国建立以来内地电影界第一次为一位香港电影艺术家举办个人研讨会和回顾展,其学术意义显然已经超越了成龙研究本身。在此基础上编辑而成的《成龙的电影世界》一书,既有主办方张思涛的“代前言”,又有成龙“答记者问”和“谈电影”,还有香港导演协会主席吴思远

---

① 陈墨:《刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论》,北京:中国电影出版社,1996年版,第13页。

② 该文首发于《当代电影》1997年第3期,为该刊该期“头条”文章;2000年,该文同样被当作“头条”(或相当于“头条”)同时被收入《香港电影80年》与《香港电影回顾》两种选本之中。

介绍“我所知道的成龙电影”，更有蔡洪声、陈墨、周星、贾磊磊、少舟、郑洞天、孙珉等学者主要从文化显现和文化认同的角度，对成龙电影进行的共时性分析和历时性研究。在《成龙电影研讨会暨回顾展开幕词（代前言）》里，张思涛进一步强调了台港电影的中国身份，并将成龙电影的成就归结为中国电影和东方文化的魅力：“中国电影已经走过了将近一百年的历程。中国电影界，包括祖国大陆的电影、香港特别行政区的电影和台湾地区的电影，都曾经创造过辉煌的历史。在当今世界各国的电影事业普遍面临挑战、困难甚至危机的总格局中，我们看到了，有一个中国人，以他独特的艺术视角，融合祖国大陆和港、台地区电影文化的优良传统，以东方文化、中国功夫独树一帜，并且称雄于世界影坛，他——就是成龙。”<sup>①</sup>相较于10年前中国台港电影研究会成立之初，此时的观点已经更加完善，结论也更加充满自信。

香港回归中国以后，特别是进入21世纪以来，中国电影的生产状况与传播格局都发生了重大的嬗变；中国内地的台港电影研究，也在经历着学术体制的转换与规约、研究人员的分化与重组以及思想观念的碰撞与冲突。台港电影的中国化阐释，开始真正拥有一种学术性的策略、个性化的表述与多样化的选择。

纵观新世纪前后中国内地的台港电影研究，最大的进步当属台港电影研究学科意识的萌发及台港电影学者主体意识的觉醒。如上所述，在此之前，中国台港电影研究会与《当代电影》、《电影艺术》、《北京电影学院学报》和《中国电影年鉴》等，均为推动中国内地的台港电影研究作出了巨大的贡献。但随着电影研究的专业机构与全国各大高校影视专业的相继兴起和有意介入，台港电影成为学术研究和高等教育的“合法”对象，并因其丰厚的文化内蕴和独特的历史进程，为研究机构和高等院校的学术研究和高等教育昭示出不可限量的动人远景，不仅使一批已有研究方向的电影学者成功地转型为重要的台港电影研究者，而且使更多的青年学子走上了台港电影的研究道路，为中国内地的台港电影研究增加了新体验，带来了新风气。

这样，新世纪以来的台港电影研究，便呈现出某种程度的职业化和专业化特点，并以其力图创新、积极建构的价值取向凸显台港电影研究的学

---

① 张思涛：《成龙电影研讨会暨回顾展开幕词（代前言）》，载中国台港电影研究会编：《成龙的电影世界》，北京：中国电影出版社，2000年版，第1页。

术含量。尽管由于客观条件的阻碍与主观能力的限制,台港电影研究仍然存在着一些无法解决的问题和困难,但台港电影的中国化阐释,总是在不同的文章和著述中寻求着各异的表述空间。

在台港电影的作者论和文本分析领域,积聚着数量最多、背景最复杂、观点也最活跃的电影批评者。<sup>①</sup>其中,粟米编著的《花样年华王家卫》(2001)、张立宪主编的《家卫森林》(2001)、俞小一和黎锡主编的《中国电影拓荒者——黎民伟(纪念图文集)》(2002)、蒋鑫编著的《春光映画王家卫》(2004)、魏海军等编著的《香港制造》(2004)、张克安编著的《李安》(2005)、高晓雯和苏静编著的《东邪西毒宝典》(2005)等著作,以及倪震、黄式宪、张思涛、胡克、张建勇、陈墨、贾磊磊、王海洲、陈犀禾、赵卫防、张燕、孙慰川、李道新、陈旭光、陈宇、沈义贞、吴涤非、陈晓云、周斌、饶曙光、李亦中、吕晓明、唐明生、邹平、李果、王群、梁明、高志丹、钱春莲、邱宝林、徐辉、谭亚明、索亚斌、田卉群、梅峰、侯军、万传法、李彬、左衡、徐皓峰、洪帆、张巍、丁卉、李学兵、李相、毛琦、丁宁、于丽娜、刘硕、刘翠霞、柳宏宇、类成云、孟浩军、甘小二、周清平、黄文杰、龚湘凌、陈莉、崔辰、游静、许乐、苏涛、付晓红、韩莓、何佳、高远、刘誉、周霞等对成龙、吴思远、徐克、严浩、许鞍华、张鑫炎、张之亮、关锦鹏、林岭东、刘镇伟、刘伟强、杜琪峰、唐季礼、陈木胜、叶伟信、尔冬升、王家卫、陈果、周星驰、彭浩翔、彭氏兄弟与李行、唐书璇、侯孝贤、杨德昌、蔡明亮、李安等电影创作者及其电影作品的分析和研究,拓展了中国内地台港电影研究的视野,并使台港电影成为学界、媒体和大众的热门话题。尤其是侯军的《李行的电影创作与中国传统文化精神》(2003)、孙慰川的《论蔡明亮的写意电影及其美学观》(2003)、倪震的《侯孝贤电影的亚洲意义》(2006)和《李行电影的中华文化精神和台湾本土特色》(2008)、陈晓云的《香港导演的中国想象——以〈玉观音〉和〈姨妈的后现代生活〉为例》(2007)与张燕的《徐克电影中的香港意识和中国想象》(2007)等文章,仍然坚持从文化身份的角度对台港电影进行深入的中国化阐释,并且具有较强的启发性和说服力。诚然,由于上述台港电影批评者大多为年轻学人,且有一部分批评者

---

① 新世纪以来中国内地台港电影研究的相关信息,主要参考《当代电影》、《电影艺术》、《北京电影学院学报》和《文艺研究》等重要学术刊物以及中国电影艺术研究中心/中国电影资料馆编的《香港电影10年》(北京:中国电影出版社,2007年版)、中国电影家协会编的《华语电影的跋涉者——李行导演电影作品研讨论文集》(北京:中国电影出版社,2008年版)等重要著述。

高度依赖于网络传媒,使其研究兴趣常常有所偏向,学术水平也往往参差不齐,导致一定程度的率性而为或话语失范,有些问题被过度阐释,有些问题却始终被轻易悬置,需要在此后的研究中不断地调整和逐渐地改进。

相较而言,在产业探讨、类型研究和文化批评领域,中国内地的台港电影研究者具备了更加扎实的理论基础和更有深度的价值判断。其中,祁志勇的《90年代香港电影工业状况》(2002),李韧的《邵氏家庭企业史与电影产业发展》(2003),王海洲的《以合拍创制华语新电影》(2004),赵卫防的《文化与镜语的商业性延续——五六十年代香港电影的再认识》(2004)、《制片体制对香港电影创作的影响》(2005)、《内地与香港:电影产业互动问题的症结》(2005)、《六十年代竞争格局中的香港国语电影工业——兼论邵逸夫与陆云涛之间的竞争》(2006),刘辉的《民营电影的历程:从上海到香港的双城变迁》(2005)、《邵氏兄弟(香港)公司大制片厂制度分析》(2005)、《香港电影的商业美学嬗变——以合拍片为例》(2007),张燕的《香港左派电影公司的历史演变》(2007)、《回归前后的“银都”电影研究》(2007),孙慰川的《论香港新艺城影业公司》(2007),倪震的《香港电影向内地发展的策略和反思》(2007),陈山、柳迪善的《世纪际遇——全球化电影格局中的新香港电影》(2007),周星、赵静的《香港电影与内地电影的共荣共生问题》(2007),赵小青的《香港电影淡出,“中国电影”崛起——从电影市场看香港电影的现状与前景》(2007),张文燕的《“九七”后香港电影产业发展策略》(2007)等产业探讨文章,不仅深入到香港电影企业的历史和现状,而且采取内地和香港相互比较生发的讨论方式,将问题推向更加深广的领域。另外,张燕的《香港喜剧类型电影浅析》(2003)、张希的《“英雄”的传承与颠覆——古惑仔系列电影研究》(2004)、李显杰的《香港喜剧电影中的“戏仿”》(2005)、索亚斌的《动作的压缩与延伸——香港动作片的两极镜头语言》(2005)和《从动作片看十年间香港电影形态变化》(2007)、左亚男的《黑色江湖:类型中的对话——后九七香港强盗片研究》(2005)、王海洲的《百年中国电影中的邵氏“武侠新世纪”》(2006)、但红莲的《解码香港怀旧片的游戏成分》(2006)、许乐的《黑白森林:香港黑社会片的社会文化症候读解》(2006)和《香港喜剧,一笑而过》(2007)、陈墨的《“九七”后香港武侠电影札记》(2007)、钱春莲的《全球化语境下的类型突围——论香港青年电影导演的类型片创作》(2007)、赵卫防的《沧桑中的感悟与成熟——“九七”后香港文艺片研究》(2007)、喻群芳的《“九七”后香港电影类型片的文艺

化和文艺片的类型化》(2007)、向竹的《黑色镜像中的众生相:如是因如是果——香港“黑社会”电影的一种新表达》(2007)等类型研究文章,不再满足于简单呈现香港电影各种类型的叙事模式和影像特征,而是力图将类型与类型生成和发展的特定的时代背景、社会氛围和地域特质联系在一起,无疑深化了此前已经展开的香港电影的类型研究。与此同时,陈犀禾的《两岸三地新电影中的“中国经验”》(2001)、张黄的《“看”与“被看”——香港电影中的女性形象透视》(2003)、柳宏宇的《20世纪90年代香港电影空间的后现代特征》(2004)、谭惟的《飞龙再生——好莱坞语境下当代港台电影的文化西征》(2004)、赵卫防的《香港电影中的中国传统文化扫描》(2005)和《从〈黑社会〉到〈以和为贵〉——思辨和文化的缺失》(2007)、胡克和刘辉的《全球化·香港化·大中华——香港电影回望》(2006)、张希的《香港电影中的“香港”元素》(2007)、毛琦的《“后九七”内地/香港古装动作合拍片的叙事立场与文化差异》(2007)、高小健的《香港电影文化的三种进入》(2007)、李道新的《“后九七”香港电影的时间体验与历史观念》(2007)、孙绍谊的《“无地域空间”与怀旧政治:“后九七”香港电影的上海想象》(2007)、张颐武的《后原初性:认同的再造和想象的重组——反思1997—2007香港电影的“中国脉络”》(2007)、石川的《族群认同与香港电影中的“北佬”形象》(2007)、孙慰川的《双重他者与黑色浪漫——从一个视角论“九七”回归前后香港电影文化的嬗变》(2007)、陈犀禾和刘宇清的《华语电影新格局中的香港电影——兼对后殖民理论的重新思考》(2007)等文化批评文章,更是借用欧美的文化批评理论,在“大中华电影”或“华语电影”的框架里,对香港电影的“中国经验”或“中国脉络”进行了更加深入的探索 and 论辩。这种将台港电影的中国化阐释置于一个欲罢不能的全球化语境和后殖民理论之中的学术努力,不仅体现出中国内地的台港电影研究者面向更加宽广的世界学术体系寻求对话和交流的开放胸襟,而且将此前台港电影的中国化阐释推向了一个更具普泛性和文化共识的新台阶。

除了作者论、文本分析与产业探讨、类型研究和文化批评之外,新世纪以来中国内地的台港电影研究,还在影史写作领域取得了重要的进展,这也成为改革开放以来中国内地台港电影研究的标志性成果。如果说,在此之前,由于各种原因,台港电影的“中国”身份并未有机地、系统地体现在一部完整的中国电影史或台港电影史里,那么,新世纪以来,特别是借助于中国电影诞生100周年的历史契机,电影界和电影学术界始终都

在呼唤着一种由两岸三地电影界共同参与或充分包容两岸三地电影状况的“统一”的中国电影史。在这方面,台湾导演李行及程季华、李行、吴思远担任编委会主席,中国内地、台湾和香港的电影史学家组成编撰组而编撰的《中国电影图史(1905—2005)》(2007),可谓功不可没。事实上,编撰一部包括内地、台湾和香港在内,“客观”、“完整”的“大中国电影史”,是李行导演长久以来的心愿。2005年12月10日在北京举行的“回顾与展望——中国电影诞生一百周年国际论坛”开幕式上,李行充满激情地表示:“两岸隔绝了半个多世纪,彼此所写的电影史,可以说是偏颇不全。多年来,我一直认为一部完整的中国电影史,应该包括了大陆、台湾、香港以及全世界华人所拍摄的中国电影的全部纪录!我曾经对大陆电影界的朋友说过这样的话:‘两岸和平统一,那是政治家的事情,我们无能为力。但是在国家统一之前,让我们的电影史先统一起来,我们可以做得到!’”<sup>①</sup>在《中国电影图史(1905—2005)》“序”里,程季华、李行、吴思远更是明确指出:“中国电影史终于统一了!进而,我们期待两岸三地的电影也能统一起来!这是我们全体中国电影工作者义不容辞的历史责任!希望我们共同努力,从各种具体事情做起,早日实现中国电影的统一!”<sup>②</sup>确实,极力整合两岸三地电影界的学术资源,并站在“统一”的中国电影(史)的立场上,《中国电影图史(1905—2005)》为新世纪以来台港电影的中国化阐释开拓了一条不可多得的新路。

从个人写史的角度来分析,李道新的《中国电影文化史(1905—2005)》(2005)、贾磊磊的《中国武侠电影史》(2005)与陈墨的《中国武侠电影史》(2005)等电影史著,分别以文化批评和类型研究为切入点,力图将两岸三地的电影历史整合在中国电影史的宏大脉络之中;随后,张燕的《映画:香港制造》(2006)、赵卫防的《香港电影史(1897—2006)》(2007)与孙慰川的《当代台湾电影(1949—2007)》(2008)等电影史著,则相对全面而又较为深入地梳理了香港电影和台湾电影的历史进程,考察了台港电影的文化源流及其中国身份,为台港电影的中国化阐释增添了更多的

① 主要参见张建勇:《李行“大中国电影”史观与〈中国电影图史〉编撰始末》,载中国电影家协会编:《华语电影的跋涉者——李行导演电影作品研讨论文集》,北京:中国电影出版社,2008年版,第74—81页;张思涛:《李行:为海峡两岸电影交流搭桥铺路》,同上书,第143—160页。

② 载中国电影图史编辑委员会主编:《中国电影图史(1905—2005)》,北京:中国传媒大学出版社,2007年版,“序”。

可能性。在《中国电影文化史(1905—2005)》一书里,李道新指出:“由于各种原因,此前的中国电影史研究著述,大多以中国内地电影为观照对象,有意无意地忽略了台湾、香港电影的存在;或者,在以大陆电影为主体的电影史研究著述中,简单地‘接受’或‘承纳’台湾、香港电影。跟中国现当代文学史里的台湾文学和香港文学一样,中国电影史里的台湾电影和香港电影,仍未获得一种言说‘自我’的冲动和写入‘中国’的动机。这样,至少跟新中国建立以来的中国内地电影同样丰富、深邃和影响巨大的台湾电影与香港电影,始终缺乏自身的历史脉络和文化身份……时至今日,从文化分析的视角出发,以文化史的方式架构两岸三地的中国电影史,不仅可能,而且必须。”<sup>①</sup>而在《香港电影史(1897—2006)》(2007)一书里,赵卫防同样表示:“香港电影和内地电影、台湾电影一样,都是中华民族一百多年来的一份历史和文化见证……香港电影和内地电影以及台湾电影的融合,是中华民族文化的大整合,没有香港电影的中国电影,不是完整的中国电影。香港电影的价值和内地电影、台湾电影一样,都存在于中华民族文化母体上的电影发展轨迹和文本之中。只有充分认识香港电影的价值,涵纳一切香港电影的文化品格,才能构建一座没有遗憾、丰富而完备的中国电影宝库。”<sup>②</sup>从根本上看,无论是有意积聚两岸三地学术力量的“统一”的中国电影史,还是积极整合两岸三地文化内涵和类型生态的中国电影文化史或中国电影类型史,甚至努力为台港电影寻求中国民族文化身份的台港电影史,对于新世纪以来中国内地的台港电影研究而言,都是殊途同归。

香港回归中国已经10余年,中国台港电影研究会也已成立20年,而从改革开放以来迄今,中国内地的台港电影研究更是走过了30年。30年间,台港电影的中国化阐释,从最初的起点到令人瞩目的跨越,凝聚着几代电影学者的家国之梦和文化理想。与其说这样的努力是对台港电影的身份追寻,不如说台港电影的中国化阐释是在全球化语境中坚守着中国电影的精神气质,捍卫着民族文化的完整性。

(原载《文化艺术研究》第1卷第2期,2008年9月)

---

① 李道新:《中国电影文化史(1905—2004)》,北京:北京大学出版社,2005年版,第7—8页。

② 赵卫防:《香港电影史(1897—2006)》,北京:中国广播电视出版社,2007年版,第10页。



## 第十二章 国产大片：史诗格局的渐显

如果有了《投名状》而没有《集结号》，或者有了《集结号》而没有《投名状》，结果都会非常不同；但两部国产大片不约而同地如期而至，在双双赢取高额的票房和难得的口碑之余，也极大地拓展了公共话语的生产空间。现在看来，“大片”在中国既名正言顺，又势不可挡，再不需要为多方的沟通劳心费神，更不需要为存在的理由摇旗呐喊。现在到了可以安安静静地坐下来，对国产大片初步盘点的时候。这样，一些经意或不经意的话题就会重新浮现，成为继续展开和深入掘进的出发点。

### 第一节 “大片”情结与“史诗”意识

譬如两部大片与“史诗”之间的关系，如此宏大的议题从一开始就并非空穴来风。这不仅仅是因为大片之“大”，总会刺激各个方面的想象力，不由自主地将大片与大背景、大场面、大境界的“史诗”大电影联系在一起；也不仅仅是因为《勇敢的心》、《拯救大兵瑞恩》与《太极旗飘扬》等国外大片，一而再再而三地撩拨着中国观众的英雄情结与史诗意识；甚至《南征北战》、《英雄儿女》与《独臂刀》、《英雄本色》等经典的本土巨制，也经过历史的酝酿和时代的沉积，幻化为两岸三地中国人内心深处壮怀激烈而又历久弥新的电影记忆。更为重要的是，从一开始，《投名状》和《集结号》就在显露出一某种相对明晰的导向，力图将上述各种因素整合在各自的媒体形象及影片的文本框架里，一步一步地结构着两部影片的“史诗”动机，并在解构这一动机的过程中欲盖彰彰。

确实，早在1947年，蔡楚生、郑君里执导的《一江春水向东流》，便以其广博的时空跨度与深厚的忧患意识，凸现中国民族电影的史诗气质；20世纪50—60年代，也有《南征北战》、《上甘岭》、《甲午风云》、《英雄儿女》等大量战争片，营造着新中国电影单纯而又明朗的英雄叙事；除此之外，李行导演的《吾土吾民》、刘家昌导演的《梅花》与陶秦导演的《蓝与

黑》、易文导演的《星星·月亮·太阳》等台港电影,也在宏大的历史背景下以家庭伦理参证国族命运;1979年以来,谢铁骊导演的《今夜星光灿烂》、成荫导演的《西安事变》与汤晓丹导演的《南昌起义》,仍以崇高的情怀观照如歌的历史;1986年,国产电影中出现了《孙中山》与《血战台儿庄》等诗化历史而又充满悲情的史诗巨片,一代伟人的忧郁眼神及守土将士的血肉长城震撼着亿万观众的心灵;此后,《开国大典》、《大决战》、《七七事变》、《太行山上》等史诗题材的主旋律电影,成为国家政策重点扶持的一部分。也就是说,至少在中国内地,半个多世纪以来,始终存在着一种在银幕上创造“史诗”的意向或将“史诗”赋予某些影片的努力。

事实上,史诗电影不仅是传播国家意志与宣扬民族精神的最佳载体,而且是呈现时代症候与宣泄个人情绪的有效方式,还是电影人超越自我、成就梦想的重要途径。大卫·格里菲斯、谢尔盖·爱森斯坦、西席·地密尔、威廉·惠勒、斯坦利·库布里克、大卫·里恩、弗朗西斯·科波拉、黑泽明等电影大师,正是因导演了《一个国家的诞生》、《战舰波将金号》、《十诫》、《宾虚》、《斯巴达克斯》、《阿拉伯的劳伦斯》、《现代启示录》、《乱》等史诗杰作,才成为世界电影史上不朽的名字。

然而,对于中国电影,“史诗”的话题一直颇显沉寂。在政界、业界、学界和媒体、受众之间,存在着一些由于权力运作及其话语转型造成的较难愈合的裂隙,使这样的话题找不到合适的平台,也得不到充分的阐释,不是漫无目标的众声喧哗,就是神经质般的自言自语。作为当下批评的典型症候,“史诗”话题不是言不及义,就是稍纵即逝。即便在文学、音乐、美术等领域也是如此。

这样,当中国电影的全球化与市场化时代到来之后,周晓文的《秦颂》与陈凯歌的《荆轲刺秦王》决定背负着资本的重压与电检的困难,以某种“史诗”的姿态出现在中国影坛,不可避免的尴尬也就出现了:由于徘徊在娱乐电影观与作者电影观之间,并且总是哈姆雷特般的犹豫不决和举棋不定,两部影片中的诗情亦即导演自身的独特个性,被展现为太过内化的褊狭趣味。在这种情况下,影片中的史实亦即故事情节的历史情境,竟也被改造得面目全非,更不用提及影片到底能够在多大程度上彰显“史诗”电影必须禀赋的民族精神与普遍人性。必然的结果是,公映后的两部影片腹背受敌、恶评如潮,导演的“巨片”追求与“史诗”意识也在各方不满中化为美丽的泡影。但恰恰就在《荆轲刺秦王》上映的1998年前后,詹姆斯·卡梅隆完成了影史上真正的“巨片”《泰坦尼克号》;斯皮尔

伯格及其梦工厂也推出了享誉世界的二战史诗《拯救大兵瑞恩》。

真正的遗憾不在国产“巨片”的失误,而在“巨片”失误后反思者的偏离及其反思程序的缺席。2002年,张艺谋导演的《英雄》终于在完全符合商业规律的市场化运作中拉开了中国“大片”的序幕。这一次,资本与文化达成了和解,但“史诗”的问题悬而未决。在炫目的动作与华丽的影像之间,好不容易才走进影院的观众渴望领受得更多;或者,至少需要在这个似乎确有所指的古装武侠世界中,分辨出些微的历史脉络,进而跟随创作者一起体会到片中人物的侠肝义胆、古道热肠,进而理顺世界的秩序、认同自我的身份。可是,国产大片还没有总结此前留下的教训,也疏于整理国外大片的经验,只想倚仗硬挺的资本、表象的文化以及寓言的策略去攻城略地、博取票房。其他的任务和装备均不在考虑之列。

票房的鼎盛伴随着口碑的恶化与信任的危机。以海外市场为部分目的并以古装动作作为主要特征的国产大片,既要不断地从中国历史文化的深处获取题材资源,又要轻易地架空附着在中国历史文化之上的历史观和价值观,不屑走向由中国历史文化涵养的电影观众的心灵并拒绝与他们中的大多数形成情感上的共鸣。这种选材与意旨的悖逆,直接导致集体感和民族感的虚无以及“大片”情结和“史诗”意识的分裂,在《投名状》与《集结号》到来之前,已将市场化的国产大片带到了生死存亡的边缘。

## 第二节 《投名状》与《集结号》:战争电影的时空架构及其史诗格局

仿佛是为了迫不及待地矫枉过正,《夜宴》过后的冯小刚马不停蹄地吹起了《集结号》。同为“大片”,两者外在的表现形态与内在的精神气质已迥然有异;与此同时,陈可辛也放弃了爱情歌舞文艺片的路子,开始以自己的“大片”方式讲述上几代人曾经讲过的故事。可以看出,到现在为止,国产大片仍然仰赖于中国的历史文化土壤,却在类型选择、时空架构与历史观念上跟此前的大片拉开了不小的距离。正因为如此,国产大片渐显不可多得的现实触角、脚踏实地的人文关怀与令人期待的史诗格局。

首先,《投名状》与《集结号》均摒弃了国产大片惯常使用并在世界影坛上独具特色的古装武侠样式,在对优秀的外中战争电影进行深入的分析揣摩并表达个人的诚挚敬意的同时,自觉或不自觉地扛起了战争影片

的大旗，也因此流露出或隐或显的史诗气质。

《投名状》最直接的缘起为张彻导演1973年拍摄的武打片《刺马》，但在2006年12月4日举行的开机发布会上，陈可辛明确表示，新拍的《刺马》（2007年3月更名为《投名状》）不是武侠片，希望能拍成一部以战争为背景的“英雄片”，并指出受投资水平和影片长度所限，《刺马》不会成为“史诗”。可在2007年7月中影集团拟订的《〈投名状〉市场推广招商方案》里，第一条便将影片定位为“中国电影新世纪第一部清末史诗战争巨制”<sup>①</sup>，力图第一次从战争与史诗的角度呈现已以多种方式呈现的“清末四大疑案”之一，足见投资者的别有用心。此后，各种舆论均以“战争片”的心态打量《投名状》并以“史诗”相指称，甚至还有媒体在得知《投名状》即将报名角逐奥斯卡最佳外语片时，称其为“中国版的《勇敢的心》”。<sup>②</sup>面对媒体，陈可辛谈到过《勇敢的心》、《角斗士》、《最后的摩根战士》等影片对自己的影响<sup>③</sup>；美术造型设计师奚仲文甚至提及经典影片《战争与和平》的烟火场面，表示要再现导演所需要的“地狱式的战争美学”<sup>④</sup>。直到2007年12月6日北京奥体中心举行的首映式上，《投名状》仍被称为“史诗战争巨制”。可以看出，在对战争片和史诗境界的认识方面，导演的个人理解与片方的宣传口径和舆论的一般看法之间，还是存在着一些差距。

跟《投名状》稍有不同，从导演动机到媒体报道再到广告宣传，自始至终，《集结号》都被当作一部独特的“战争片”或“史诗巨制”。为了拍好这部电影，冯小刚不仅承认自己重点观摩学习了包括《拯救大兵瑞恩》、《黑鹰计划》、《勇敢的心》、《兵临城下》、《硫磺岛家书》、《太极旗飘扬》等在内的很多战争大片并感觉获益匪浅，而且对《南征北战》、《英雄儿女》这两部20世纪50—60年代出品的国产战争影片表现出由衷的尊崇之心，甚至在《集结号》公映之日，专门去医院探望了《南征北战》的导

---

① 《中国电影集团公司〈投名状〉市场推广招商方案》，<http://www.sina.com.cn>，2007年7月10日13:24，新浪娱乐。

② 李俊：《〈投名状〉欲角逐小金人，成中国版〈勇敢的心〉》，上海：《上海青年报》2007年8月22日。

③ 《〈投名状〉用血腥反对暴力，陈可辛揭秘拍摄初衷》，成都：《天府早报》2007年12月12日。

④ 张嫣：《奚仲文：〈投名状〉要再现地狱式的战争场面》，上海：《外滩画报》2007年11月28日。

演、“中国战争片之父”汤晓丹,使媒体感受到“两代战争片导演”的“薪火相传”。<sup>①</sup>更重要的是,影片还直接邀请了《太极旗飘扬》的班底承担烟火和化妆,《拯救大兵瑞恩》的班底制作声音效果。有鉴于此,便有媒体称《集结号》为“中国式的《拯救大兵瑞恩》”。<sup>②</sup>而在冯小刚心目中,《集结号》是“中国首部真正意义的商业战争大片”。<sup>③</sup>围绕着《集结号》,一切都与“战争”有关。

应该说,跟武侠电影以及其他各种电影样式相比,战争片显然是一种较有现实性也更具历史感的电影类型。早在荷马的年代,史诗便以战争为题材衍生出垂范千古的《伊利亚特》、《奥德赛》。而在距今190多年前,哲学家黑格尔也明确指出,战争情况中的冲突能提供最适宜的史诗情境。<sup>④</sup>这便是世界上不少电影大师在以战争片成就个人性情与梦想的同时,又在银幕上呈现出了令人感奋的时代信仰与民族精神的重要原因。从这个角度出发,也就能够理解:为什么在接近十年的巨片追求和大片探索之后,国产大片终于决定毅然放弃遥远的古装和宫廷,走向更能为当下观众所感知和体会的近现代战争。

仍然是黑格尔的观点令人警醒:如果想让史诗具有更为持久的生命力,史诗所观照的对象在时间和空间上便不能过于久远和无际,以至于跟民族的生活情况和精神意识割断了联系。<sup>⑤</sup>《投名状》和《集结号》正是在大幅度地收缩此前国产大片的时间和空间向度并将其具体化和实在化的过程中搭建起了一个史诗电影的时空架构,渐显国产大片的“史诗”格局。

《投名状》选取19世纪中后期中国晚清政治腐败与社会动荡的乱世背景,主要通过官匪、朝野双方在舒城、苏州和南京等地展开的几场大战,以庞青云、赵二虎和姜午阳三人义结金兰后的兄弟感情为线索,在兄弟之

① 尤优:《冯小刚探望汤晓丹,两代战争片导演薪火相传》,http://www.sina.com.cn,2007年12月20日23:57,新浪娱乐;《〈集结号〉上海宣传,冯小刚携张涵予探望汤晓丹》,北京:《京华时报》2007年12月21日。

② 《〈集结号〉东北拍摄,张涵予和冯小刚渊源颇深》,http://www.sina.com.cn,2006年12月27日12:13,新浪娱乐。

③ 孙琳琳:《冯小刚〈集结号〉深感压力:哪怕败了我也认了》,北京:《新京报》2007年1月4日。

④ [德]黑格尔:《美学》(第三卷下册),朱光潜译,北京:商务印书馆,1981年版,第126页。

⑤ 同上书,第123—124页。

情、男女之情中交织着朝野与官匪之间的权力置换和生死搏击,并最终定格于姜午阳和朝廷枪手刺杀庞青云的震撼性瞬间。尽管按影片编剧兼监制黄建新所言,《投名状》的故事已跟“刺马案”中曾国藩出任两江总督时的历史状况“没有太多关系”<sup>①</sup>,但影片固执于“真实”的创作理念,以及苏州、南京等实在性的地理空间,加上“刺马案”本身早已介入历史的特点,自然会在影片接受者中引发有关历史与虚构、现实与想象的多重读解,而这正是一部史诗电影所要预设的目的。<sup>②</sup>

相较而言,《集结号》的时空架构更为逼近当下观众的生活状态与精神世界。战争发生的历史背景,通过影片字幕便能得到清晰的呈示:从1948年冬的华东腹地,到1951年的朝鲜中部横城郡;再从1955年的汶河战场故地,到1987年的汶河荣誉军人疗养院。如此具体细致的时空转换,不仅见证着中原野战军独二师一三九团三营九连46位战士的浴血战斗及其壮烈牺牲,而且记载着连长谷子地四十年来辗转各方为牺牲战友寻求应得荣誉的悲怆的心路历程。这段新中国建立前后的战争历史及其带来的深远影响,至少还能在一大批中老年观众的内心深处激发起生动的回忆与强烈的共鸣;尤其是当导演把整个的灵魂与精神灌注在这样的历史时空,以自然而又充满人性的表达方式重现这段战争历史的时候,拥有了史诗般深广度的影片《集结号》,便有可能具备打动不同民族、不同性别与不同年龄的观众的独特能力。

### 第三节 国产大片:以动人的情感和壮阔的诗意 拯救陷落中的历史

国产大片的史诗格局,就在具体、生动而又自由、丰赡的历史意识中逐渐呈现。这种具体、生动而又自由、丰赡的历史意识,需要把国家、民族和个人的意志结合在一起并创造一种正常的电影生态和强劲的精神力量来支撑。

毋庸讳言,无论《秦颂》、《荆轲刺秦王》,还是《英雄》、《无极》与《夜

---

① 陈可辛、黄建新、郑洞天、尹鸿:《新作评议〈投名状〉》,北京:《当代电影》2008年第1期。

② 事实上,媒体曾经透露:至于为何会拍一个清朝故事,陈可辛解释因为不想拍朝代太远的故事,朝代太远观众很难投入。

宴》，甚或《太行山上》、《我的长征》与《八月一日》，都因某种原因无法在国家、民族与个人的意志间达成基本的平衡或完整的统一。政界、业界、学界与媒体、受众之间，面对上述“巨片”和“大片”时产生的话语分裂，其实是电影生态异化与精神力量虚弱的直接体现。而电影生态的异化与精神力量的虚弱，源自于并映照着此前国产大片空泛而又单调、破碎而又飘忽的历史意识。

《集结号》与《投名状》的出现，有望改变中国的“大片”生态及其精神现实，并在一定程度上引领国产大片的发展趋势。值得指出的是，通过各方努力，两部大片不仅进行了更有成效的市场运作，而且相对成功地克服了历史意识的虚无或偏至，进而理顺了国家意志、大众想象与个性诉求之间的紧张关系，并由此获得了一种前所未有的舆论口碑和票房业绩。史诗格局的渐显，使《集结号》与《投名状》更有可能作为国产大片的里程碑及民族电影的新标尺。

从2006年下半年开始，“低调”开机的《集结号》便蕴蓄着一股高昂的爆发力。故事原型从电视节目变成小说文本，再从电影剧作变成银幕叙事，始终在以独特的质素催生着创作主体的情感投入，这也是此前“巨片”和“大片”及其创作者未曾面对的遭遇。事实上，英雄的壮烈牺牲及其艰难的命名历程，使故事原型及公映影片拥有了一种难得的思想深度与情感张力，并面向国家意志、大众想象与个性诉求开放了丰富的阐释空间。现在看来，影视人邓建国和张国立对原著小说的发现和推荐，剧作者刘恒对杨金远《官司》的倾情改编，以及导演冯小刚对拍摄过程的一丝不苟的诚意和奉献，正是《集结号》之所以禀赋着一种史诗气质的关键。

在冯小刚心目中，自己是一个“有情怀”的人，《集结号》是一部“有情怀”的电影。<sup>①</sup>正因为如此，拍摄《集结号》，需要“特别大的激情”来支撑。<sup>②</sup>而早在影片公映之前半年，冯小刚就在解析没有明星出演的《集结号》时表示：“诚意是最大的卖点。”<sup>③</sup>当中央电视台《艺术人生》栏目邀请影片编剧刘恒、主演张涵予、投资人王中军和冯小刚本人回顾“艺术人

① 《80后代表春树与50后导演冯小刚精彩互访》，<http://www.sina.com.cn>，2007年12月06日17:25，新浪娱乐。

② 《冯小刚大吐拍〈集结号〉苦水，坦言很想念喜剧》，沈阳：《华商晨报》2007年11月23日。

③ 杨莲洁：《冯小刚解析〈集结号〉：诚意是最大的卖点》，北京：《北京晨报》2007年6月18日。

生”并谈到《集结号》时，四人都认为该片是“有诚意、有感动、有故事、有情怀”的“四有大片”。<sup>①</sup> 确实，为了不致辜负自己的军人生涯、英雄情结和浪漫情怀，并拍出一部与众不同的战争电影，冯小刚坚守“真实”的原则，不仅从拍摄技术的层面力图还原战争本身的质感，而且从历史意识的层面重塑现代战争的观念；摄影师吕乐也是从“人对生命的一种新诠释”的角度理解战争的本质并呈现影片里的战斗的<sup>②</sup>。这样的《集结号》，既能唤起中华民族战争年代的历史记忆，又能浮现平民英雄直面牺牲的人性光辉。尤其是在影片中，创作者除了通过镜头的分配和画面的分切，尽量给予每一个普普通通的士兵以平等的关注之外，还通过“报告”、“报数”和“报名”等多种颇有意义的方式，让每一个士兵普普通通的名字一遍又一遍地敲击着观众的耳膜，进而回荡并沉淀在他们的心里。影片结束之前，镜头回到那一场惨烈战争的前夜，在战友们的队伍中，曾经的连长谷子地转过头来，面向镜头默默无语。最后一行字幕：“一九八七年谷子地病故于汶河荣誉军人疗养院，享年71岁。三个月大时父母饿死在逃荒路上，一个农民在谷子地里拾到他，见他没名没姓，取名：谷子地。”时空在这里凝聚，并将宏大历史的总体脉络定格在个人命运的感人陈述里。这就是《集结号》的特别之处，选择了感动自己，也就选择了感动观众；与底层的呼吸同步，便是与社会、时代和民族的精神同步。

公映后的口碑和票房已能证明《集结号》的价值和意义。特别是当《集结号》得到了国家广播电影电视总局的“表扬”，并在中央电视台《新闻联播》与《焦点访谈》里重点推介之后，在公共舆论中引发了不小的反应甚至“争议”。<sup>③</sup> 这实际上表明，渐显史诗格局的《集结号》，已在政界、业界、学界与媒体、受众之间成功地搭建了一道相互沟通的平台，各方的对话与交流已能在一个更有共识感并更具生成性的话题上持续展开。

跟《集结号》一样，《投名状》也以独特的史诗格局拓展了公共话语的生产空间，为国产大片树立了一座新的标杆。同样是在影片开拍前后，陈可辛不止一次地对媒体表示，希望自己所拍的《刺马》是一个“最人性的

① 《冯小刚评〈集结号〉，自夸是“四有大片”》，北京：《新京报》2007年10月9日。

② 尚艺：《战斗中对生命的新诠释——和吕乐聊〈集结号〉的摄影创作》，北京：《电影艺术》2007年第5期。

③ 参见《〈集结号〉上新闻联播惹争，冯小刚回应》，广州：《南方都市报》2007年12月26日；《〈集结号〉受广电总局表扬，上焦点访谈网友称奇》，福州：《东南快报》2008年1月13日；潘媛：《央视回应〈集结号〉事件：大家关注我们就关注》，沈阳：《沈阳晚报》2007年12月27日。



版本”。<sup>①</sup> 2007年3月,为了“避免混淆”与“更合剧情”,《刺马》更名为《投名状》。<sup>②</sup> 显然,在陈可辛通过《投名状》所创造的电影世界里,历史更加深厚而又沉重,战争也更加真实而又惨烈。事实上,为了更加“真实”地展现惨烈的战争并更加深刻地探讨复杂的人性,按创作者陈述及各媒体报道,陈可辛不仅“废”了最擅长“飞来飞去”的动作导演程小东的“威亚”(wire,影视拍摄特技之一种,即吊钢丝),而且“废”了最擅长武术的李连杰的身手,还“废”了最具偶像魅力的刘德华与金城武在观众心目中的固定形象。但陈可辛没有“废”掉生命的价值,更没有把残酷战争与死亡命运及其带来的人性异化与历史悲怆推向万劫不复的境地,相反,通过与官方、业界、民间以及各种公众舆论的互动,并在遵从自己内心深处的历史体验的基础上,陈可辛以其面向死亡的不忍和善良,通过对一些已经拍摄的镜头和段落进行删减和修改,一次又一次地屏蔽了战争与人性中信马由缰以至无法逼视的残暴面目,克服了战争和死亡带来的异化感和虚无感,为生命找到了存活的理由和根据。

《投名状》的“人性”,就是在最惨烈的战争、最复杂的情感与最黑暗的历史背景中浮现出来的。就像二虎之妻莲生临死前对生的渴望,也像姜午阳贯穿影片始终的充满个体体验色彩的画外音。总之,以“诚意”和“人性”成就口碑和票房的国产大片,也在以动人的情感和壮阔的诗意拯救陷落中的历史。一旦这种拯救的方式得到各方的基本认同,国产大片便从口碑与票房的分裂中脱身出来,也就是说,中国电影迫切需要的正是这种史诗格局。

(原载《艺术评论》2008年第2期)

<sup>①</sup> 参见刘嘉奇:《陈可辛:我的〈刺马〉最人性,男人魅力是沧桑感》,上海:《东方早报》2006年12月5日;《陈可辛〈投名状〉12日上映超张彻,赶〈刺马〉》,广州:《广州日报》2007年12月12日;《〈投名状〉VS〈集结号〉:圣诞档兄弟之争》,2007年12月19日1:05,新浪娱乐。

<sup>②</sup> 《陈可辛〈刺马〉更名〈投名状〉,将于月底杀青》,上海:《东方早报》2007年3月15日。

## 第十三章 大型国企:电影体制的改革思路 与发展前景

经过二十多年的艰苦努力和不断探索,大型国有电影企业在产权关系、经营机制与结构调整、机构创新等领域进行了前所未有的改革,基本完成了资产、市场、管理等方面的战略性重组,并取得了有目共睹的实绩。然而,跟目前国有企业体制改革的整体进程联系在一起,包括中影集团、上影集团尤其是长影集团、西影集团等在内的新的大型国有电影企业,仍未从根本上克服一般国有企业所面临的政策性负担与制度性缺陷,还未达到体制规范、形态稳定与定位清晰、效率增长的总体目标。本文认为,在战略联盟、产业集群的基础上寻求价值创新,有可能在一定程度上摆脱大型国有电影企业的特殊困境,提升大型国有电影企业在国内国际市场上的品牌实力与运作空间,顺应政府提出的文化体制改革、创意产业发展与社会和谐进步的历史使命。

### 第一节 建立现代企业制度与规模化的企业集团

以建立现代企业制度与规模化的企业集团为目标的大型国有电影企业体制改革,是在业界生存的压力、客观环境的推动与国家政策的引导之下,得以逐步展开的;其日益明晰的基本思路,与国有企业体制改革的方向大体一致,取得的成绩及存在的问题也与一般国有企业大同小异。

大型国有电影企业的体制改革起步于 20 世纪 80 年代之初,得益于并融汇在新时期以来中国社会改革开放的历史潮流之中。正是通过对新中国建立以后电影领域里的计划经济体制及其所呈现出来的巨大弊端进行细致分析和深入反思,国有电影企业跟上了一般国企的改革步伐。从明确影片的版权归属、增强电影厂的经营自主权到提高影片拷贝的发行收入、改变制片厂的经营策略,以及制订与执行更为严格的制片、人事、财务管理等等,20 世纪 90 年代前后的北影、上影、长影等大型国有电

影制片厂,以艰难的摸索与失败的阵痛,一点一滴地见证着中国电影走向市场的坎坷历程。

1993年1月,根据中共十四大精神和国务院相关文件,结合中国电影事业发展的实际,广播电影电视部印发了《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》。为贯彻落实文件精神,又相继出台《电影行业机制改革方案实施细则》、《中国电影发行放映输出输入公司影片购销暂行办法》。从此,中国电影公司一统天下的传统格局被打破,各制片厂家即影片版权拥有者被赋予了直接面对市场的发行权利。国有电影企业在拆除和瓦解计划经济体制的结构模式和运作惯例的同时,也在努力追求市场经济体制的逐渐成形、有序完善和入轨运行。国有电影企业的体制改革也因此跨入一个历史性的转折时期。

这一时期里,中国电影面临着前所未有的经济困境与难以理顺的复杂局面。与此同时,江泽民、李鹏、丁关根等中央领导对中国电影再创辉煌寄予了深切的希望。1996年3月,在长沙举行的全国电影工作会议上,丁关根直接把中国电影的“振兴发展”与必须“深化改革”的要求联系在一起,并提出了“推进影视一体化”、“建设制片基地”、“拓宽电影资金渠道”、“进一步深化发行、放映机制改革,逐步形成统一开放、竞争有序的电影市场”、“积极开展电影的国际交流与合作”等“当前改革的重点”。关于“建设制片基地”的问题,丁关根指出:“在北京、长春、上海建设规模化的制片基地,国家给予必要扶持,更新设备,保证声、光、电、景和洗印诸方面达到较高水平。基地建设要合理配置,各有侧重,开放经营,有偿使用。”<sup>①</sup>接着,孙家正阐发了中国电影业以“建立现代企业制度”为目标的具体思路,明确表示电影行业的改革重点是“制片企业的机制改革”;并指出,为了全面解放和发展电影生产力,实现抓精品、促繁荣的战略要求,“要积极探索逐步实现制片、发行、放映一条龙,影、视、录一体化的可行性和操作方法,建立现代化、规模化的电影企业集团”。<sup>②</sup>1998年3月,国家广播电影电视总局在南昌召开全国电影工作会议,赵实强调了“加大改革力度,增强国有企业活力”的重要性,提出了“建立充满活力、调动各方面积极性的管理体制和运行机制”以及“扩大集团化改革试点”等改革

① 丁关根:《多出优秀作品,繁荣电影事业》,北京:《电影通讯》1996年第3期。

② 孙家正:《抓精品,促繁荣,开创电影事业新局面——在全国电影工作会议结束时的讲话》,北京:《电影通讯》1996年第3期。

措施。此前,“紫禁城模式”已获政界与业界的广泛认同,上海也组建了上海电影集团与上海永乐电影集团股份有限公司。中国电影开始走向集团化、集约化的改革发展之路。

新世纪的到来,也给中国电影带来了重大的机遇和挑战。电影企业布局分散、结构不合理、机制运转不灵活并缺乏市场竞争力的问题仍然困扰着中国影业。新组建的中影集团和长影集团,面临着一系列改革难题。为深入贯彻落实党的十五大精神,增强电影业发展的生机与活力,2000年6月,国家广播电影电视总局和文化部下发了《关于进一步深化电影业改革的若干意见》,明确提出了改革的目标:“通过深化改革,建立起充满活力、调动各方面积极性的管理体制和运行机制,多出优秀作品,多出优秀人才;建立起完善的电影市场体系,形成全国统一开放、竞争有序的电影市场格局;形成一批以影视产业为龙头的,有竞争力的大型电影集团和现代电影企业,推动我国电影业的发展壮大。”关于改革的主要措施,《意见》第一条即为“规范组建企业集团”。《意见》指出,要以实力强的电影企业为龙头,通过重组,优化资源配置,转换经营机制,提高影视制作和经营能力,实现企业的规模效益;要进一步深化影视合流改革,加快建立影视录盘一体化、制片发行放映一条龙的电影企业集团,形成电影行业的主力军;要在清产核资、界定产权的基础上,逐步理顺集团内部产权关系,以资本为主要联结纽带,努力构建符合现代企业制度要求的母子公司体制;要完善法人治理结构,建立确保党对电影集团领导的管理体制;集团中国有独资和国有控股公司的党委负责人可以通过法定程序进入董事会、监事会,党委书记和法定代表人可由一人担任;领导班子主要负责人由上级主管部门(单位)考核同意,按相关管理权限任免。8月,在全国广播影视厅局长座谈会上,广电总局明确提出要加快广播影视集团化发展,建立中国广播影视的“航空母舰”和“联合舰队”。11月,广电总局发出《关于广播电影电视集团化发展试行工作的原则意见》。由以上可以看出,在进一步深化电影业体制改革的过程中,在组建大型电影集团与现代电影企业方面,国家主管部门已有相当清晰的发展思路。

为此,在2001年1月召开的全国广播影视工作会议上,赵实就中国电影的产业结构、管理方式、硬件建设与机构体制等方面进行了具体的部署。对于硬件建设,赵实指出,要抓大放小,在全国建立起若干个具有国际竞争力的多媒体兼营、技术设备先进、产品丰富多样的大型电影集团和若干个设备先进、影院布局合理、跨地区经营的大型电影放映集团;而在

机构体制方面,要以北京、上海、长春三大制片基地为龙头,以其骨干企业、影院和电视台为基础,辐射华北、华东、东北地区,先期扩建三个大型电影集团。然后,以广东、四川、陕西为核心在中南、西南、西北地区再筹建三个区域型电影集团。随后,国家广电总局印发了《关于进一步推进组建电影集团的原则意见》,成立了电影集团化改革领导小组,负责指导、协调电影集团的组建。在2001年3月召开的全国电影工作座谈会上,赵实重点阐发了组建电影集团与深化电影改革之间的关系:“组建电影集团是‘九五’期间电影改革一条卓有成效的试点经验,也是‘十五’时期深化电影改革的一项重点任务。”并提出了“十五”期间电影集团化改革的任务和途径:“‘十五’期间,电影集团化改革重在调整结构布局、经营格局的转换运营机制上,重在跨部门、跨行业、跨区域的联合与重组上,重在推进开放竞争、规模经营、科学管理上,重在整合资源、开发资源、培育新的增长点上,重在科技创新和体制创新上,重在形成合力、壮大实力、增强活力与竞争力上。”“中影、上影、长影三大集团要以三大基地为依托,率先组建跨省集团;陕西、四川、广东要尽快拿出筹建方案,再逐步扩大外延。组建集团没有现成的模式,也不搞一刀切,总局只给原则,给政策,给任务,具体的措施要根据自身的条件和可能争取到的条件来制定。改革也不可能一蹴而就,要先易后难,逐步推进。”<sup>①</sup>2001年8月,新组建的上影集团宣告成立。2001年年底,国家广播电影电视总局召开广播影视集团化改革座谈会,进一步规范和促进广播影视业的集团化改革,并印发了《关于积极推进广播影视集团化改革的实施细则(试行)》。

针对包括中影、长影、上影三大电影集团在内的广播影视集团化改革状况,2002年7月召开的全国广播影视厅局长座谈会指出,进一步推进广播影视集团化改革,必须正确处理好“党委领导”、“政府管理”与“集团运作”三者之间的关系;12月,中宣部和国家广播电影电视总局召开了广播影视集团化建设座谈会,总结了此前广播影视集团化建设中取得的成绩及存在的问题,进一步提出了广播影视业大力推进集团化改革的发展目标。2003年7月,中影集团和长影集团被列为文化体制改革试点单位。在此前后,潇湘、西影、峨影、珠影也先后组建了电影集团。

经过十年来的集团化改革,迄今为止,已批准成立并挂牌运营的广播

---

<sup>①</sup> 赵实:《创造性地完成新时期的目标和任务——在全国电影工作座谈会上的讲话》,北京:《中国电影报》2001年4月12日。

影视集团 14 家,均为事业集团;已批准成立并挂牌运营的电影集团公司 7 家,均为企业集团。这 7 家企业性质的电影集团公司,即可被当作以现代企业制度运行并具备规模化、集约化特征的大型国有电影企业。

## 第二节 走向战略联盟与产业集群

2004 年 1 月,国家广播电影电视总局颁布《关于加快电影产业发展的若干意见》,指出:“要加快电影体制机制的改革创新,调整产业结构,多元开发市场;建立起多主体投资、多元化经营、多样化生产、多渠道发行、多层次开发的电影生产经营体系;运用市场机制,合理配置电影资源,大力推动规模化、集约化经营,打破地域性、行业性的封闭型经营格局,形成影视录盘网等多媒体多元化经营结构;鼓励影视合流,鼓励电影企业组建以资本为纽带的跨地域、跨行业、跨所有制经营的大型电影集团,将电影产业做强做大。”《关于加快电影产业发展的若干意见》被称为一份“纲领性”文件,为大型国有电影企业体制改革及电影集团的发展指明了方向。<sup>①</sup>

通过逐步建立现代企业制度与规模化的企业集团,大型国有电影企业正在以其具体的改革实践改变着中国电影的产权制度、产业结构、市场格局及文化品质。迄今为止,部分大型国有电影企业已能借助政策支持、独有资源及品牌优势、信誉保障,与海外及国内相关企业保持良性互动的竞争/合作关系,通过建立各种形式的战略联盟和产业集群,增强电影集团内部的再生能力与创新机制,提升其在国际国内市场上的品牌号召力和市场竞争力。尽管由于各种原因,七大电影集团之间的发展颇不均衡,实力也相差悬殊,但都在为大型国有电影企业的体制改革积累着宝贵的经验和教训。

中影集团成立于 1999 年 2 月,由原中国电影公司、北京电影制片厂、中国儿童电影制片厂、中国电影合作制片公司、中国电影器材公司、电影频道节目中心、北京电影洗印录像技术厂、华韵影视光盘有限责任公司等 8 家广电总局直属电影企事业单位联合组成。8 年来,中影公司按照现代企业制度的要求,进行了业务重组、产业整合与产权制度的改革,逐步实

---

<sup>①</sup> 参见张会军、俞剑红编著:《中国电影产业年报 2005—2006》,北京:中国电影出版社,2006 年版,第 53 页。

现了统一开发,统一人事、财务管理,形成了影视创作生产,发行放映,境内外合拍影片管理、协调和服务,院线经营管理,数字制作,数字影院的建设与管理,拷贝洗印加工,影片进出口,电影器材营销,后电影开发,光盘生产,媒体运营,广告,物业管理,房地产开发等主业突出、多种产业门类共同发展的链条式经营模式。目前,中影集团拥有全资分、子公司 20 余家,主要控股、参股公司近 30 家,已经形成了颇具规模的产业集群。与此同时,中影集团还不断推进股份制改造,实现投资主体多元化,生产规模、经营实力和融资能力不断增强。几年来,即与时代华纳、索尼、哥伦比亚三星、柯达、电通、宝马以及上影集团、西影集团、成龙英皇、香港寰亚、星美传媒、中信国安、横店集团等海内外多家知名公司在项目、资本和股权结构上进行合作,形成了或紧密或松散的战略联盟。正如董事长韩三平所言,在整个中国电影产业中,中影集团“实力最强”、“门类最全”、“影响力最大”。<sup>①</sup>

在影视创作生产方面。中国电影集团公司平均年产故事影片 30 多部,电视剧 400 多部(集),电视电影 100 多部;年发行国产影片、进口影片 70 多部。从 2004 年开始,除了对集团已有的几家制片公司进行重组整合之外,中影集团还依托中信国安、中视远途科技、北京艺海银帆以及华纳公司、横店集团等知名企业的资金和品牌实力,成立了北京中影第一电影制片有限公司、中影联合影视公司、中影动画产业有限公司、中影—华纳—横店影视有限公司与北京中影元申影业有限公司等 5 家子公司,进行电影、电视电影、电视剧以及电影动画、电视动画的策划、制作和发行。从 2003 年以来,中影集团每年摄制的影片都高达 40 部左右,由中影投资拍摄或合拍的《张思德》、《郑培民》、《风起云涌》、《美人依旧》、《向日葵》、《神话》、《我们俩》、《无极》、《伊莎贝拉》、《霍元甲》、《理发师》、《野蛮秘笈》、《玉战士》、《面纱》、《云水谣》、《疯狂的石头》、《爱情呼叫转移》等,都在社会上引起较为强烈的反响。2007 年 5 月,中影集团公司与美国国际数据集团(IDG)中国媒体基金举行了合作备忘录签约仪式暨双方合作的第一部影片《胡同里的阳光》开机仪式,国产重点影片吸纳一定比例的海外投资,此举在国内电影行业中还是第一次。

在电影发行放映与院线经营管理方面,中影集团发挥原中国电影公

---

<sup>①</sup> 王陈:《我们为整个电影产业服务——中影集团董事长韩三平访谈》,北京:《大众电影》2007 年第 11 期。

司的优势,控股、参股6条院线,414家影院,具备年发行100多部影片的能力,已经占有全国电影市场1/3的份额。其中,2002年组建的中影星美院线横跨北京、广东、安徽、河南、江西、海南、云南、内蒙古等约20个省区,是中国分布地域最广的电影院线;2004年6月正式挂牌的中影校园院线力图建构一条以北京为起点,向天津、河北、内蒙古等地辐射的全国校园院线网络,是全国第一条跨省市、跨地区的校园电影院线。中影集团还积极投建多厅影院,已在深圳、石家庄、哈尔滨、沈阳、青岛、海口等大中城市,签订多家多厅影院的合同及合作意向。2006年8月,中影集团与香港嘉禾签约,在深圳华侨城新建的益田假日广场打造全球首家会员俱乐部式影城,投资总额超过3000多万元。作为受国家政府委托的国内唯一拥有影片进口权的公司,中影集团还与世界100多个国家和地区的400多家电影公司建立了业务联系,并分别在洛杉矶和巴黎设有驻外机构。据统计,2006年,中影集团通过独立发行、联合发行、代理发行与协助发行等多种方式,共发行国产影片105部,占进入影院的国产新片的50%;产出票房8.5亿,占国产影片票房的69%。中影集团与华夏电影公司联合发行进口片14部,独立发行12部,产出票房超过5亿,以总票房14亿的成绩占全年电影总票房收入的54%。2007年上半年,中影集团还获得国家大额发展基金,准备建立中影院线以及中影控股或相对控股的院线。这是一个资金紧密型的,集开发、投资和管理于一体的新的电影院投资公司,将为进一步推进电影发行放映体制改革探索新路径。

在数字电影制作和数字影院建设与管理方面。中影集团坚持以科技发展为先导,紧跟世界数字电影的发展步伐,不断加快技术创新,已经建成国内规模最大、配置最齐全华龙电影数字制作有限公司。中影华龙拥有电影数字特技制作系统、电影胶片转高清晰度节目制作系统和国内唯一的数字影院影片母版制作系统,具备了完成电影数字化制作全过程的条件和基础,成为国家级数字电影制作产业化的示范工程。迄今为止,中影华龙已完成数十部电影的数字特技制作以及数十部影片的数字影院母版制作。另外,还研发了以dMS为主导的面向农村、社区的数字电影放映系统,为农村电影市场的繁荣作出了贡献。而由国家广电总局投资2亿元人民币、中影集团实施与运作的中影数字院线有限公司,在全国拥有近200块数字电影银幕,已经发行中外数字版影片数十部,年票房收入近2亿元。中影新农村数字电影发行有限公司的组建,则进一步推动了数字电影在农村的发展。为了拓展业务,2006年9月8日,中影集团与



首钢控股(香港)有限公司合作投资,成立了中影首钢数字影院投资管理公司。

在拷贝洗印加工方面,除了已有的北京电影洗印录像技术厂之外,中影集团还与柯达公司合作,成立华柯洗印厂,已正式投入使用,标志着中国的底片样片洗印技术已经达到世界一流水平。

令人期待的是,从2006年底开始,中影集团还在北京市怀柔区杨宋镇兴建中影集团影视基地暨“国家数字电影工程”。该基地占地34公顷,总建筑面积14万平方米,总投资超过9亿元人民币,将拥有16个不同规格的摄影棚和一座技术领先的录剪楼,录剪楼中包括放映厅、大小混录棚、对白棚、动效棚、音乐录音棚和编辑工作室。另外,基地还建有服装、制景、道具车间,以及影视拍摄外景地、光盘生产厂等配套设施。基地建成以后,将成为世界最大、最集中的影视前后期制作基地,并将以其一流的技术水平、产品质量和经营管理,为全世界的影视制作提供一站式、高品质的服务。

作为唯一的国家级专业电影频道,电影频道(CCTV-6)1996年1月1日正式开播。到2006年底,覆盖人口已达8.52亿,年平均收视率和市场占有率连续多年保持在中央电视台各频道的第二名,在全国卫视频道中也名列前茅。目前,电影频道已和世界各国主要影视机构建立了长期稳定的联系,业务伙伴遍及五大洲。电影频道拥有近2000部具有永久电视播映权和网络传输权的国产影视片库,每天播出10部中、外影片和各类动画片、纪录片、专题片等,并先后开办了《中国电影报道》、《流金岁月》、《电影人物》、《音乐之声》、《佳片有约》、《世界电影之旅》、《光影周刊》、《爱电影》等10余个深受观众喜爱的栏目。从1999年开始,电影频道组织拍摄数字电影,每年产量110部左右,用于电视播映。为此,电影频道还设立了数字电影“百合奖”,鼓励支持优秀数字电影的拍摄。电影频道还成功承办和转播了奥斯卡金像奖、香港电影金像奖、中国金鸡百花电影奖、中国电影华表奖等国内外重要电影节颁奖晚会。2004年,付费电视家庭影院频道(CHC)以及面向北美地区观众的中国电影频道(CMC)正式开播。2005年,中国电影频道(CMC)也在香港落地;2006年,又开通了CHC-高清电影频道和CHC-动作电影频道。至此,电影频道节目中心已成为多频道、高水准、集群化的节目平台。

从1996年开始至2006年,中影集团连续组织了十届“北京放映”活动。“北京放映”已被许多外国客商认为是继“洛杉矶放映”和“伦敦放

映”之后的另一个国际性大型电影放映活动,已成中国电影走向世界的一个重要窗口。<sup>①</sup> 2006年6月,由中影集团、华夏电影发行公司和中国电影制片人协会共同出资,将事业性的中国电影海外推广中心改制为股份制的中国电影海外推广公司,成为中国电影向海外输出的国家平台。

目前,中影集团正在贯彻2007年7月召开的全国广播影视局长会议所提出的要求,全力做好“十七大”献礼影片的创作生产、宣传营销和发行放映工作;在稳步推进中影电影数字基地工程建设的同时,加快经营管理队伍的建设,加大力度投资影院,尽快建设品牌影院,发展壮大集团的放映产业;加快“走出去”步伐,以进带出,积极开拓国产影片的海外销售市场,充分利用第十一届“北京放映”的平台,大力宣传和推销国产影片;为实现中影集团的可持续发展,不断扩大融资渠道。中影集团的定位,将是一个以影视产品生产经营为主体,以高新技术为先导,多种产业综合发展,以国有经济为主导,民营资本、社会资本和境外资本等多种经济成分并存,以中国内地为中心,携手港澳、进军日韩、渗透欧美,具有国内一流水平和国际竞争力的大型电影企业集团。

相较而言,上影集团在战略联盟和产业集群的程度不及中影集团,但其实力和影响力也非同一般。上影集团成立于2001年8月,是由上海电影制片厂、上海美术电影制片厂、上海电影译制厂、上海科学教育电影制片厂、上海电影技术厂、上海联和电影院线、永乐股份有限公司、上海木偶剧团、上海电影艺术研究所等单位合并组建的大型国有电影企业。近年来,通过整体改制,上影集团进一步改造了公司所有制结构与公司管理架构,在多元化资本介入的前提下推行新的公司战略管理、资本管理和决策管理,以股份制改革拉动企业产权制度的改革,以产业结构调整促进影视产业链的形成,以体制机制创新带动市场主体的建设。目前,上影集团拥有5家大型制片企业,14家影视制作公司和1家大型拍摄基地,另有中国最大的电影院线——上海联和电影院线以及东方电影频道。上影集团以影视内容制作、电影院线经营和电影频道等为主营方向,兼营影视相关产品和业务,形成了制片、发行、放映一体化的产业格局。

在影视内容制作方面,上影集团以发展影视内容产业为立身之本,以“华语电影”为品牌理念,始终力创社会效益、经济效益相统一的优秀作品。2005年,在上海文广集团的大力支持下,上影集团建立起2亿元的

<sup>①</sup> 《北京放映:让更多的中国电影走出去》,北京:《中国银幕》2006年第11期。

创作生产资金,为影片正常的资金投入和生产制作提供了有力的保证。近年来,上影集团还利用自身的品牌优势,与中影集团、星美传媒、成龙英皇、英国莫吉安特艾沃里制作有限公司以及上海、北京、香港、台湾等地的多家影视公司和报业集团合作,投资或合拍了影片《生死牛玉儒》、《青花》、《拳神》、《一石二鸟》、《世界》、《上海伦巴》、《长恨歌》、《如果·爱》、《伯爵夫人》、《鲁迅》、《东京审判》、《天狗》、《龙虎门》、《第601个电话》、《三峡好人》、《喜马拉雅王子》、《寄生人》、《三温暖》等,大多获得不俗的票房与良好的口碑。其中,《天狗》荣获第9届上海国际电影节评委会大奖,《三峡好人》荣获第63届威尼斯国际电影节金狮奖。

另外,上影集团还拥有上影数码传播股份有限公司。这是一家以上影集团电脑特技制作中心为基础,由上影集团、洋浦新九洲实业公司、上海文广投资公司、上海东方广播电视技术公司、深圳市创新科技投资公司等多家知名企业共同投资注册成立的高科技股份制企业。目前,上影数码拥有中国影视业最先进的制作设备、最优秀的制作人才和最完整的数字影像制作系统,生产能力与年产值均名列前茅,是国内最大的娱乐传媒服务企业之一。

在电影院线经营方面,上影集团所属的上海联和院线具有“得天独厚的优势”与“优秀的市场操作能力”。<sup>①</sup>上海联和院线成立于2002年,现有签约影院100家左右,包括江苏、浙江沿海省份以及内蒙古、辽宁等外地加盟影院30多家,是全国规模最大的电影院线。联和院线对旗下成员实行统一品牌、统一排片、统一经营、统一管理,在做好、做大上海电影市场的同时,不断向华东乃至全国拓展市场空间,真正成为全国电影行业中的“航空母舰”。鉴于高档影院因投资及租金成本较高带来的高票价,上海联和院线相继推出“阳光卡”和“电影一卡通”,受到观众的欢迎;2005年5月,联和院线还成立了以青少年学生为服务对象的联和教育院线,构成一个覆盖全市的合理布局的放映网络。根据2006年的票房统计,上海联和院线的票房收入已经突破3亿元人民币,名列北京新影联院线和中影星美院线之前,连续第5年获得全国院线年度票房冠军。

2003年12月28日开播的东方电影频道,是中国内地第一家地方性电影频道,覆盖上海地区的350万用户,理论收视观众数量为1600万人口

---

① 中国电影家协会产业研究中心编:《2007 中国电影产业研究报告》,北京:中国电影出版社,2007年版,第76页。

(以上)。东方电影频道主要利用上影集团片库的 650 多部电影,30000 分钟动画片,1555 部科教片与近 10000 部/集电视剧的内容资源,日播影片 6 部(周一 4 部),每天滚动播出 24 小时,成为全国第一家全天候播出的专业电影频道。本着“传承百年电影文化,共享全球影视盛宴”的办台方针,东方电影频道力求以播放电影为主,兼播电视剧、动画片和影视资讯,在内容上兼顾本土和海外文化的交融,在风格上注重经典和流行的搭配,表现出引领时尚的气势和海纳百川的胸怀。<sup>①</sup> 2006 年 4 月 1 日,开办两年多的东方电影频道全新改版,以新编排、新包装精心推出“六大影院”和“四档栏目”,力图缔造一个全天候的影视剧“家庭影院”。改版后的东方电影频道,新创栏目《华语影院》,从周一到周五每天播出一部经典华语影片;每周日晚推出的《魅力人声》,则主要介绍上海电影译制片厂配音演员的幕后故事。

另外,上海上影投资管理有限公司是上影集团旗下的电影投资专业公司,主要从事电影教育事业的投资管理和影视产业投资开发。公司依托同济大学、复旦大学的教育资源和上海电影制片厂的资源优势,投资创办了同济大学电影学院(上海电影学院)、蒙太奇艺术学院和上海演艺学校,在电影电视制作、影视文化传播、影视艺术教学等方面颇有成就。

上影集团秉持“以创作凝聚人才,以市场凝聚人气,以发展凝聚人心”的公司经营战略,逐步推行总监负责制、制片人制和经纪人制,建立和完善人才经营管理体系;按照“多重追求,多种团队,多方融资”的制片路线,继续推进影视内容的生产。为了应对战略转型,上影集团整理出华语电影、版权经营、跨国合作的新思路,提出了“华语电影,上海制造”的集团发展战略,力争使集团公司成为以一流影视内容产业为主体,以一流影视技术为支撑,以一流拍摄基地为基础,以一流市场覆盖为保障,以一流影视人才为首要资源的上海标志性文化产业,成为一家主业突出、择业发展、核心竞争力强、跨区域运作、具有海外重大影响和国内领先地位的影视文化集团。

跟中影和上影不同,作为新中国电影的摇篮,长影改制不仅为“非典型性国企病”所困扰,而且被资金、区位、环境和人才等条件所制约。1998 年 12 月成立的长影集团,2003 年被列为全国文化体制改革试点单位。经过近 10 年的努力,推行了改体制、改机制和改生产方式的三大制

<sup>①</sup> <http://www.spesc.sh.cn/render/hsdy/node7684/node7688/u1a1298914.html>。

度改革,建立了出资人制度、准自由职业者制度和准独立制片人制度,为长影发展打开了一个全新的局面,也为长影集团的“第二次创业”奠定了良好的根基。<sup>①</sup>现在,长影集团拥有16家下属子公司,以及吉视长影频道和吉林万达长影院线。新长影已经彻底告别事业体制,走上了企业化、产业化的发展道路。在产权结构上,长影集团从国有独资转变为投资主体多元化;在产业结构上,则从单一制片的传统局面转变为大电影产业链,力图以制片业为龙头,向电视业、旅游业、发行放映业等方面拓展和延伸,形成了影视制造产业、影视旅游产业、影视传媒产业、影视教育产业和房地产开发业5大支柱产业。长影集团的资产总值也比改制以前增加了两倍多。

在实施大电影模式与开发影视旅游产业的过程中,长影集团的重大举措之一,便是通过市场运作,以长影老区21万平方米土地置换国家级重点风景名胜区净月潭附近的100万平方米土地,并与北京首都旅游集团强强联手、战略合作,打造中国第一家世界级电影娱乐园——长影世纪城。作为一家大型的电影主题公园,长影世纪城广泛借鉴好莱坞环球影城和迪斯尼乐园的成功经验,招标引入全球最杰出的主题公园和游乐场设计公司——美国兰德玛克娱乐集团进行整体设计,融科技性、互动性、观赏性、娱乐性、趣味性于一体,集三维巨幕、立体水幕、动感球幕、激光悬浮、4D特效等当今世界最先进的特效电影于一园,成为世界上第一家“特效电影超市”。从2005年5月29日正式开园以来,长影世纪城赢得了海内外游客的热烈参与和热情赞誉。7、8两月每天的营业额达到40多万元,10月1日单日游客量达到1.2万人;2006年“五一”黄金周,长影世纪城再度游人爆满,7天时间里,共接待游客6.5万人;2007年5月4日,全国假日旅游部际协调会议办公室发布的旅游信息通报提到,长春各景区持续客流高峰,长影世纪城更是连续多日出现“爆满”。2007年5月19日,在第三届中国(深圳)国际文化产业博览会上,长影世纪城又与深圳中国国际旅行社正式签约合作。这种建立在各地旅游资源差异性基础上,利用各自优势充分发掘市场潜力,实现资源共享、优势互补、共同发展的战略构想,无疑将把长影集团及中国电影旅游产业推向一个新的发展平台。

---

<sup>①</sup> 曾毅:《长影攻坚战——长春电影制片厂改革纪实》,北京:《光明日报》2005年10月22日。

在影视制造产业方面,从2004年上半年开始,长影集团成立了第一、第二影视有限责任公司,采用独资或多元化的融资渠道,与内地和香港多家国有、民营影视公司以及朝鲜、波兰、美国等国际影视机构合作,拍摄完成了《七品知县卖红薯》、《大娃娃与小公主》、《浪漫女孩》、《大东巴的女儿》以及《灿烂的季节》、《春天的热土》、《红飘带》、《微笑》、《东方角斗士》、《虎年之恋》、《武仙》、《任长霞》、《大道如天》、《新忠烈图》、《十三棵泡桐》等影片,多次获得国内外重要奖项。其中,由长影集团、电影频道节目中心、北京名将影视文化传播有限公司、北京兄弟时代文化传播有限公司联合投资的《任长霞》,采用新型的电影生产用人制度:导演出自长影,演员出自全国各地,编剧出自北京,发行则出自上海,并借助党中央开展的“保先”教育和2005年“七一”档期,成为2005年中国电影市场上最受瞩目的主旋律精品。上映期间,在上海第一周票房就超过了美国大片《蝙蝠侠》,全国票房目标也锁定在4000万元。<sup>①</sup>另外,由公安部政治部宣传局、长影集团、上影集团和上海张瑜影视文化发展有限责任公司联合投资的《大道如天》,被国家广电总局列为向建党85周年献礼的重点影片,2006年“七一”期间在全国公映。两部“主旋律”影片,不仅成为文艺界构建和谐文化的范例,而且获得了可观的市场业绩。

2004年1月1日开播的长影频道,覆盖吉林省52个市(地)、州、县近3000万人口,在吉林省内的落地率为96.6%。长影频道利用长影600多部片库资源及全球采购网络,并与CCTV-6、东方电影频道、西部电影频道、潇湘电影频道、峨嵋电影频道等全国五家电影专业频道进行片源互换,日播影片6部左右,播出时间24小时。2006年5月1日,长影频道整合原有栏目,全新推出《光影在线》、《电影记忆》与《郑氏胡说》。在研究受众收视习惯和科学预测的基础上,长影频道根据自身节目的特点,创造性地提出了“分众传播”的节目编排理念,力图满足不同观众的收看需要。进入2007年之后,长影频道的收视率在吉林省内各专业频道中名列前茅。

长影集团的目标是在今后四五年内,进一步推动电影制片业,争取年产10余部影片,其中至少要有一部在市场上叫响的大片;继续营销长影世纪城,搞好长影世纪城第二期工程,使其成为一个以制片基地为核心、

---

<sup>①</sup> 丁一岚:《〈任长霞〉全国票房目标锁定四千万》,北京:《中国电影报》2005年8月25日。

兼具旅游功能的综合电影产业群;改造长影老区,使其成为电影艺术馆;办好长影频道,使其成为长影的窗口及其重要的经济来源和保障。今后的长影,将成为中国电影重要的制片中心、重要的旅游基地和东北最大的电影产业园区。

除了中影、上影、长影三大国有电影企业之外,西影、峨眉、潇湘、珠影也进行了以建立现代企业制度与规模化的企业集团为目标的集团化改革,根据各自的条件,初步建立起以电影业为主体的战略联盟和产业集群。

2003年11月正式成立的西影集团,是以西安电影制片厂为核心组建的跨地区、跨行业、跨所有制的中国西部最大的影视基地,由西影股份有限公司、西影电视剧制作公司、西部音像出版社、西影影视传媒学院、西部电影频道、西影华谊发行有限公司等组成。根据市场需求,西影集团下设8大子公司。集团成立以来,积极调整产业结构,优化资源配置,形成了产业结构多元化的发展格局,促进了集团经济的整体发展。具体而言,通过一系列改革举措,西影集团正在努力开拓筹资制作渠道,调整发行销售网络,建立放映院线和组建中国西部影视城。其中,西部影视城已完成规划设计方案,在香港等海外地区成功举办了影视城项目招商引资活动,成为陕西文化产业建设的一大重点;西部影视数字化制作基地的建设也得到国家1亿元国债资金的支持,被列为陕西省2005年重点建设项目。基地建成后,将对西部地区影视制作水平的提高和发展起到重要的推动作用。

近年来,西影集团所属电影频道、传媒学院和数码公司等发展迅速,已使西影自身的经济情况发生了根本改变,年现金收入从2003年的596万元增长到2006年的5500万元,集团总资产也从2003年的1.7亿元攀升到2006年的3.7亿元。目前,西影集团按照陕西省委提出的将西影集团做强做大以及“一业为主,两翼齐飞,四轮驱动”的发展目标<sup>①</sup>,决定把重点转移到影视主业,将2007年定为西影集团的“电影主业年”<sup>②</sup>,力图以影视为突破口,带动整个文化产业化的改革。西影集团2007年开机的

① 杨小玲、韩文娟:《杨永茂强调抓住机遇做大做强西影集团》,西安:《陕西日报》2006年9月2日。

② 张晋锋:《西影集团:影视主业突破,实现全面发展》,北京:《中国电影报》2007年4月16日。

影片有《我的地盘谁做主》、《阿妹的诺言》、《白鹿原》、《六甲子村的120》、《五品知县》、《夜行列车》、《清涧起义》、《解放,解放》、《司马迁》等数部。

2003年,峨影集团经国家广电总局批准组建。峨影集团以影视产品的制作、生产、发行和放映业务为依托,拥有峨眉电影制片厂、峨眉电影频道、电视剧制作中心、峨影影视实业有限公司、《看电影》杂志社、峨眉电影制片基地等7家子公司以及峨眉电影院线公司、四川峨影影视传播有限责任公司等5家主要控股、参股公司。其中,峨眉电影院线公司是国内第一家突破行政隶属和部门界限关系,有电影制片厂入股,实行人员、劳动和资金紧密结合,制、发、放一条龙的跨省运作的电影发行放映现代公司制企业。公司实行“以影为主、影视兼顾、多业并举”的投入与产出相结合、产品经营与资本运营相结合的经营管理原则,旗下拥有包括东方世纪电影广场、华协影城、学府影城等跨四川、甘肃、贵州省的30多家现代化影城,银幕数达到110多块。2007年上半年,峨眉院线总票房3000万元,观众人次292万。

峨影集团坚持“两条腿走路,多元化发展”,在做强主业的基础上,加大产业的多元化开发,构建影视产品的制作、生产、发行、放映一条龙,实行重点片、艺术片、商业片的梯次布局,并积极引导主旋律影片在内容表现形式上的多样化探索和尝试。峨影集团从2000年左右每年只拍一两部影片,到2005年的13部,2006年的12部,产量明显回升。此后,峨影集团更是借助集团优势,大力发展电影主业,策划制作多部题材多样、风格各异的影片。

2003年6月成立的潇湘电影集团以潇湘电影制片厂为骨干,由潇湘影视制片公司、潇湘音像出版发行公司、潇湘物业开发公司、潇湘房地产开发有限责任公司、潇湘影像传播有限责任公司、潇湘广告装潢贸易有限责任公司、潇湘院线和湖南电视台潇湘电影频道等实体整合而成。据报道,潇湘电影集团的成立,标志着中国已经形成七大电影集团互相合作、竞争的格局。<sup>①</sup>潇湘电影集团改革发展的独特理念是注重挖掘存量资源,并将之转化为增量品牌。一方面主抓电影产品,拍摄出《郑培民》、《青藏线》等一批较有影响的影片,另一方面重视后电影产业的开发。集

---

<sup>①</sup> 明星:《潇湘电影集团成立,中国形成七大电影集团竞争格局》, [http://news.xinhuanet.com/newscenter/2003-06/10/content\\_911196.htm](http://news.xinhuanet.com/newscenter/2003-06/10/content_911196.htm)。



团旗下的影视制片公司,拥有一批国际先进的影视生产、后期制作设备和一支以国际、国内知名电影艺术人才为主体的优秀创作队伍;音像出版发行公司与美国的中国世纪娱乐公司达成了在美国发行潇湘影片的协议;潇湘院线是全国首批 11 家跨省电影发行院线之一,签约影院 18 家,正陆续调动 1.5 亿元资金进入院线投资,完善产业链条;潇湘电影频道于 2005 年 12 月 14 日正式开播,拥有 3000 部优质电影片源、首轮剧的独立购买权以及全球 6 大电影公司在中国的播出许可,通过主办多项活动、提高品牌形象,潇湘电影频道 2006 年即实现到账收入 4500 万元,2007 年预计达到 6500 万元。目前,潇湘电影集团已初步形成制片、发行、放映一体化,影、视、录、盘综合发展的经营格局。

2004 年,中央确定将广东作为文化体制改革综合性试点地区,珠江电影制片公司也转制为企业。随后,成立了整合省属优质影视资源,将改制与重组有机结合,投资主体多元化的珠影集团。珠影集团力图走市场化发展新路,在原有基础上做强做大。<sup>①</sup> 2005 年 5 月,开始探索市场化运营机制,在用人机制、用工机制和内容生产等方面市场化,并力图通过资源整合与资产重组,摆脱企业困境,再造珠影辉煌。除了与香港先力合资开办珠影先力影视器材公司并吸收民营资本重组白天鹅音像公司之外,珠影集团也向相关产业扩张,参股珠江电影院线,投资华影电影发行公司,力图打破地域、行业限制,拓展业务范围。在电影创作方面,珠影集团一改过去只重社会效益而忽略经济效益的做法,加强影片投资的成本及风险核算。当前,珠影集团分“三步走”的改革实践正在有序推进,目标是通过建立资产纽带等方式,联合战略合作伙伴,构建影视产业链,形成合力,打造影、视、录、演一体化,制、发、放一条龙的规模化产业集团。

### 第三节 在战略联盟、产业集群的基础上寻求价值创新

如前所述,经过二十多年的不断探索与近十年来的现代企业制度及集团化改革,以中影、上影、长影和西影为代表的大型国有电影企业,为了增强产业规模和竞争实力,大多以合资、共同研究和开发、贴牌生产、特许经营、相互持股或战略外包等方式,与其他相关的国有、海外或民营企业

---

<sup>①</sup> 杨文雯:《走市场化发展新路,做强做大珠影集团——访珠江电影制片公司总经理廖曙辉》,北京:《人民日报》2004 年 2 月 4 日。

结成战略联盟,弥补了大型国有电影企业在融资环境、技术技能、市场水平以及管理理念、服务设施等方面的不足,拓展了国产电影的传播通道和销售网络,一定程度上使中国电影获得了生产和营销上的规模经济性。与此同时,围绕着电影主业这个核心网络,不仅在制片业务、院线经营、影院建设以及电影制作、电视传播、后期产品等纵向产业链条形成一体化的产业格局,而且以基础的电影产业设施为中心,初步形成了北京、上海、长春、西安、成都、长沙和广州等7个电影经济集中区,即中国电影的产业集群。

在中国电影战略联盟和产业集群的形成过程中,政府发挥着毋庸置疑的主导作用。这种引导性的联盟行动和计划式的集群构建,其初始目的往往是为了实现规模经济效益和协同发展效应,采用的是一种以合作为手段的组建方式。<sup>①</sup>在竞争越来越激烈的全球化电影语境中,在大型国有电影企业尾大不掉、积重难返的特殊境况下,政府主导的体制改革确实有其存在的合理性。

然而,跟目前国有企业体制改革的整体进程联系在一起,包括中影集团、上影集团尤其是长影集团、西影集团等在内的新的大型国有电影企业,仍未从根本上克服一般国有企业所面临的政策性负担与制度性缺陷,还未达到体制规范、形态稳定与定位清晰、效率增长的总体目标。诚如赵实在2006年年底的一次讲话中所言:“电影整体上面临着极好的、难得的发展机遇,同时也面临着艰巨的发展任务。按照科学发展、和谐发展的要求,我们还面临着很多新的矛盾和问题,包括城乡、区域发展不平衡、广大群众的电影需求尚未满足、农村许多地区的电影放映覆盖还是空白、电影体制机制尚未理顺、法律法规还不健全、市场管理手段单一、企业经营风险大、创新能力亟待提高、电影优秀产品还供不应求、电影队伍和后续人才的培养急需加强、国际市场的竞争仍趋激烈等等,我们所面临的电影改革、发展与创新的任务还相当艰巨。”<sup>②</sup>

2007年1月,在北京召开的全国电影工作会议上,国家广电总局局长王太华也对做好2007年电影工作提出了明确要求,要求把握方向,突

---

① 参见高红岩:《中国电影企业发展战略研究》,北京:北京大学出版社,2007年版,第218—219页。

② 赵实:《电影界要为构建和谐社会和建设和谐文化做出贡献》,北京:《当代电影》2007年第1期。

出重点,进一步推动改革向前发展。王太华强调指出,2007年电影工作的首要和根本任务是繁荣创作,这事关电影业的兴衰成败;繁荣创作要坚持正确导向,要弘扬主旋律、提倡多样化,要贯彻“三贴近”原则;第二,要继续深化体制改革,特别是要在深化电影企业改革、电影市场改革和积极拓展电影新业务、新市场等方面下工夫;第三,实施好农村电影放映工程,要从提高认识、改革农村电影放映体制、推进新技术运用、加强领导和政策扶持力度等方面抓好落实;第四,要加快电影“走出去”的步伐,必须做到进一步加强中国电影在海外发行销售,扩大海外市场份额,进一步做好境外办展和参加国际电影节的活动。<sup>①</sup>赵实则讲话中对2007年的工作作出全面部署,要求继续保持健康发展的良好态势,增强做好电影工作的责任感和紧迫感;要服务构建和谐社会的格局,突出建设和谐文化的主题,明确电影工作的时代重任和总体要求,要以迎接党的十七大召开为契机,动员全系统和社会各方面力量,扎实做好2007年的各项电影工作。她强调,要加强引导,着力推动电影创作和产品的繁荣;要深化电影制片、发行、院线和影院等企事业主体的体制机制创新;要加大市场促销力度,努力扩大国产片的发行放映;要大力推进农村电影数字化放映;要加快推动电影数字化和电影走出去进程;要强化依法管理,营造规范有序的电影产业环境;要建设一支高素质的电影人才队伍。<sup>②</sup>

来自政府部门的要求,尽管涉及整体的中国电影现状,但却对当前大型国有电影企业存在的问题更具警示性。事实上,政企难分、产权不明、流转不畅、管理不善既困扰着一般国有企业,也是大型国有电影企业问题的实质。如何在中国电影集团化改革的过程中,协调好国有企业的双重机制以及国企领导的双重人格,以及如何在现代企业制度框架内完善奖惩机制、增进企业效率、强大国有经济,为繁荣电影创作、建设和谐文化、构建和谐社会做出应有的贡献,这些问题的提出,针对大型国有电影企业体制改革推进到当前局面之后的特殊状况,必须予以正视并试图解决。

在大型国有电影企业之间及其所组成的战略联盟和产业集群内部,由于存在着行政级别的高低、所有制性质的不同以及行业部门的差异,比较容易导致相差悬殊的政策待遇和市场地位。如果缺乏一个健全的公平竞争机制,便有可能伤害一部分相对较弱的投资者或合伙人进入影业的

<sup>①</sup> 参见 <http://www.sarft.gov.cn/manage/publishfile/159/5072.html>。

<sup>②</sup> 参见 <http://www.sarft.gov.cn/manage/publishfile/11/4507.html>。

积极性,进而使业界陷入一种浮躁的心态和投机的行为之中,而这正好与大型国有电影企业必须实现相对长远的文化建设和社会效益的总体目标背道而驰。相差悬殊的政策待遇和市场地位,还将滋生电影行业的垄断,其结果是除了中影集团具备相当的市场规模之外,其他几家地方性大型国有电影企业比较羸弱,“做强做大”的愿望很难实现。各战略联盟和产业集群之间,规模化的程度远未达到应有的水平。这也是中国电影城乡、区域发展不平衡,广大群众的电影需求尚未满足的根本原因。

在市场结构方面,国有大型电影企业的市场集中度还不够高。就电影制作环节而言,除了中影、上影和长影还保持着每年10部以上的生产能力之外,其他几家企业均徘徊在较低产量。据统计,2006年国产影片的投资主体已经超过300多家,其中80%是民营公司。在院线经营和影院建设方面,除了中影、上影之外,其他各家企业均无太大作为;国有大型电影企业控股或参与的大多数院线,也都存在着“规模不大”、“实力不强”、“过多过滥”的种种弊端。<sup>①</sup>而无论制、发、放一条龙,还是影、视、后一体化,都是一种建立在被动应对基础之上、勉为其难的市场跟随战略,无法从根本上解决大型国有电影企业机制陈旧、效率低下的传统积习。在这样的情况下,确实很难扩大国产片的发行放映,也不利于推动农村电影放映工程。只有将体制改革的重心转移到大型国有电影企业的内部治理层面,将已有的七家大型国有电影企业培养成真正市场化导向的独立竞争主体,并使其从一般的竞争性行业中退出,逐渐集中在关系民族电影生存及其核心价值表达的战略行业,才有可能理顺中国电影的产业格局与国有大型电影企业的市场结构。

大型国有电影企业体制改革面临的最大挑战,还是在电影创作方面。从理论上分析,产权重组(亦即所有制改革)虽然改变了企业的激励机制,却没有给企业创造生路。左右企业生死成败的,应是由企业产品决定的企业绩效;也就是说,企业只有通过产品在市场上竞争,拥有一定的市场占有率并保持相当的利润率,才能在市场竞争中获胜。<sup>②</sup>这也是国家广电总局把“繁荣创作”当作2007年电影工作的“首要”和“根本”任务的

---

① 参见蒋科禄:《世纪电影话喜忧》,北京:《中国电影市场》2006年第3期。

② 进一步讨论,可参见 Andrew Campbell & Kathleen Sommers Luchs, *Core Competency-Based Strategy*, International Thomson Business Press, a Division of International Thomson Publishing Inc. 1997。

重要原因。对于电影企业而言,影片生产是从企业内部寻求竞争优势的关键途径,电影精品是其不可多得的核心竞争力。至于大型国有电影企业,显然需要从政府导向、舆论环境、观众口碑与市场反应的多向维度,确定影片生产的主要路向,最大限度地体现国家主流价值的“主旋律影片”打造成国内外市场上的“票房主旋律”。

诚然,问题意识的存在,有助于进一步促动大型国有电影企业的体制改革走向深入。当前,世界的主流经济体系已经基本完成了从制造业到消费服务业再到创意产业的嬗变。创意产业显示出全球资本和文化流动过程中消费和生产领域内最新的和最重要的变化。正如研究者所言,创意产业可能“意味着新的文化投入,而不是文化同质化”,也可能“意味着在合作和独创性中寻找成功,而不是从大企业和大资本着手”。<sup>①</sup>作为创意产业中最重要的组成部分之一,电影产业之于民族形象和国家竞争力的提升具有非同凡响的价值和意义。只有在多方合作的前提下,把民族电影当作一种“独创性”的“新的文化投入”,才有可能真正摆脱好莱坞作为“大企业”和“大资本”的强势压力,避免因市场垄断而形成的“文化同质化”,保障国家和民族的文化自主权。

这样,电影企业的快速成长,便不再过度依赖于企业的规模效应;而集群式的产业化组织,也将被以项目为中心的组织所取代。电影企业从企业家引领转变为消费者即受众引领,需要从价值链的消费末端即影院、电视、音像和网络上收获价值。对于大型国有电影企业来说,只有从所谓的“大企业”、“大资本”的渴望中抽身出来,在战略联盟与产业集群的基础上寻求价值创新,才能最大限度地激活机制,履行其保障国家文化安全的特殊职能,为推动产业发展与实现社会和谐提供重要的根基。

价值创新是企业理论中一种有关企业高速增长的战略理念。创新(innovation)一词源自拉丁文 novus,原意是指介绍某种新的事物,包括所有被认为是“崭新的”服务、产品、观念和想法。在企业管理理论中,创新是公司内部生产产品或提供服务的新方法,也是组织内部成功创意的体现。创新的核心是价值创新。价值创新(value innovation)是蓝海战略的基石。在这种战略逻辑的指导下,企业不再把主要目标放在打败竞争对手上,而是致力于创造价值飞跃,由此开创新的无人争抢的市场空间,彻

---

<sup>①</sup> [澳]约翰·哈特利编著:《创意产业读本》,曹书乐、包建女、李慧译,北京:清华大学出版社,2007年版,第18页。

底甩脱竞争。只有当企业把创新与效用、价格、成本整合一体时,才有价值创新。同样,如果创新不能植根于价值之中,技术创新者和市场先驱者往往会沦落为他人的附庸。并且,只有价值创新才能带来其他创新。在当今企业,价值创新已经成为生产力的“第一要素”。正是建立在这样的观念上,按研究者的表述,高速增长的公司不关心如何战胜或打败它们的竞争对手,而是通过使用我们称之为价值创新的一种战略逻辑,力求使其竞争者不再成为竞争者;围绕价值创新重组公司的战略逻辑,高级主管们必须就如何将这种思想变成一条新的价值曲线向自己提出4个问题:本行业被赋予的要素中,哪些要素是应该取消的?哪些要素应该消减到行业标准之下?哪些要素是从未提供过而应该提升到行业标准之上?哪些要素是从未提供过而应该由企业创造的?回答所有上述4个问题(而不是挑出其中的1个或2个)对有利润的增长是必需的。价值创新是为了同时寻求购买者在本质上的非凡价值和降低公司的成本。<sup>①</sup>也就是说,价值创新是指努力超越现有产品或服务的价值标准,使新产品或服务的价值曲线显著不同于以往产品或服务的价值曲线,从而提供差异化的价值。价值创新战略关注顾客需求多于关注竞争对手,其宗旨是为顾客创造更多新的价值。

可以看出,“顾客需求”和“差异化的价值”是价值创新的立足点。这与电影作为创意产业的基本特性是一致的。一些主要的研究者也正是基于对诸如比利时伯特克雷兹影院公司的“超级影院”一类的案例进行分析研究,才得出价值创新作为一种企业高速增长的战略理念。跟传统的战略逻辑不同,寻求价值创新的大型国有电影企业可以在产业假设、战略重点、电影受众、企业资产、影片与提供的服务等五个方面进行新的尝试。

第一,不要囿于似乎已经给定的、先天的产业条件,而是应该去寻找独特的创意,主动改变思路,使大型国有电影企业超越电影行业本身的限制。

第二,既然国内外电影企业之间的竞争已经不再是调整战略的基准,那么,大型国有电影企业应该在价值上追求领先,力图主导市场的发展。大型国有电影企业的战略重点,需要从竞争力的培养转移到构建自身独

---

<sup>①</sup> [美]W. 詹金·雷尼·莫博涅:《价值创新:高速增长的战略理念》,载小乔治·斯托尔克等著:《企业成长战略》,赵锡军等译,北京:中国人民大学出版社,1999年版,第25—52页。此文原载于《哈佛商业评论》1997年1/2号。

创的价值链上。

第三,从电影受众对影片评价的基本共同点出发,把赢得大多数受众当成大型国有电影企业的主要目标,改变过去根据不同的电影受众对影片的不同评价而进行市场细分和分众营销的传统模式。

第四,不必被企业现有的资产和负债所束缚,也一定不要受到以往各种状况的约束,必须在开始创新时始终把自己当作一个新企业,永远保持创新的活力。

第五,一定要根据大多数电影受众的要求,来考虑大型国有电影企业所提供的影片和服务。

只有这样,才能真正地把“顾客需求”摆在首位,为大多数电影受众和整个电影市场提供“差异化的价值”,达到价值创新的目的,并以此摆脱大型国有电影企业的特殊困境,提升其在国际国内市场的品牌实力与运作空间,完成政府提出的文化体制改革、创意产业发展与社会和谐进步的历史使命。

(本文为2007年第十六届中国金鸡百花电影节“中国电影论坛”会议论文)

## 第十四章 从“亚洲的电影”到“亚洲电影”

一个世纪以来,亚洲各国创造的电影主要是一种以国别相标识的地理意义上的“亚洲的电影”,但从新的世纪亦即 21 世纪前后开始,亚洲以至全球都在期待一种主要以合作为前提的、文化意义上的“亚洲电影”:这是一种更具亚洲认同感和普世价值观,因而也更有精神包容性和市场竞争力的亚洲新电影,在逐步增强亚洲各国的电影实力、不断提升亚洲电影的整体形象的同时,改变并丰富着世界电影与全球文化的新格局。

### 第一节 “亚洲电影”的提出

迄今为止,无论在何种意义上观照亚洲(的)电影,都有必要将话题首先纳入到经济的和文化的全球化(Globalization)语境之中,在文化艺术与市场经济相互作用的关系层面上展开讨论。这不仅是因为话题本身即作为一种隐含着全球化趋向的空间经济和地区文化,而且是因为好莱坞的存在,使电影业成为全球化文化中最富争议的领域。

事实上,尽管英国学者阿兰·鲁格曼(Alan Rugman)曾经在《全球化的终结》中宣告过所谓“全球化”的空茫和虚妄<sup>①</sup>,但在主流话语的期待视野里,经济全球化的趋势正在逐渐形成,而文化全球化则遭遇了更加纷繁复杂的各种难题。诚然,已有泰勒·考恩(Tyler Cowen)、罗伯特·诺齐克(Robert Nozick)等美国学者,在《商业文化礼赞》与《无政府、国家和乌托邦》等著述中,秉持着文化乐观主义的态度,对全球化的商业文化给予了崇高的礼赞,或者指出经济全球化为市场社会提供了一个基于选择自由的文化乌托邦。但 20 世纪以来,包括丹尼尔·贝尔(Daniel Bell)、弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)等在内的许多现代/后现代主义思

---

<sup>①</sup> 参见[英]阿兰·鲁格曼:《全球化的终结》,常志霄、沈群红、熊意志译,北京:生活·读书·新知三联书店,2001 年版。



想家以及更多的来自不同的政治、文化派别的批评者都认为,全球化市场破坏了文化及其多样性,全球化的自由贸易甚至毁灭了世界的政治、经济和文化,以麦当劳和美国流行文化的持续扩张为标志,将世界各地充满着真性情的、传统的和本土的文化挤占得再无立锥之地。总之,全球化的核心是世界文化的“标准化”或“美国化”,亦即通过驱逐或打击世界各地的所谓异质文化,为美国电影、电视、音乐、食物和服装等腾出空间。<sup>①</sup>

颇意味的是,随着 21 世纪的到来,全球化的阴霾体验以及针对文化全球化的各种指控,不仅没有消失的迹象,反而变本加厉:文化的单一化和全球的趋同性,正在对地方文化和区域文化构成前所未有的威胁,并引发更加广泛的忧虑和恐惧。即便在加拿大和法国,政府也会花费巨资,并雇用大量的文化官员,资助本国的音乐、电影等文化事业,强调本国的文化要脱离于自由贸易协定之外;西班牙、巴西和韩国,则要求本国电影必须充分反映本土内容;2002 年前后,印度开始禁止进口可口可乐。

确实,在以文化批评和媒介研究为重要对象的当代政治经济学视野里,全球化语境中的世界各地的电影、电视、音乐等文化形式及其主要表征,也正在经历一个现代化的时空远离和后现代的意义掏空过程。从瓦尔特·本雅明(Walt Benjamin)、让·波德里亚(Jean Baudrillard)到雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams),从居伊·德波(Guy Ernest Debord)、斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)到大卫·哈维(David Haraway),都在不同程度上或不同领域里检讨过全球大众文化的符号生产及其与回到地域的空间经济的两难关系,将大众文化主体与客体之间不断加速流通及其非定向的、去地域化的和无语境的时空再造描述为一个客体被掏空了物质和象征符号内容,主体也将枯竭其情感和意义载荷的过程。<sup>②</sup>在这样的理论框架中,全球大众文化是对民族和地域文化的抽象和吞并,体现出民族国家身份、权力的不平等及文化帝国主义的话语霸权。

然而,更进一步或者反其道而行之,卡尔·索尔(Karl Sauer)、彼得·杰克逊(Peter Jackson)、段义孚(Yi-Fu Tuan)、约翰·阿格纽(John Agnew)、阿兰·普雷德(Alan Pred)等通过建立在对地理、权力和表征的新

① 相关论述参见[美]泰勒·考恩:《创造性破坏:全球化与文化多样性》,王志毅译,上海:上海人民出版社,2007年版,第11—15页。

② 参见[英]斯科特·拉什、约翰·厄里:《符号经济与空间经济》,王之光、商正译,北京:商务印书馆,2006年版,第19—20页。

的阐发基础之上的文化地理学,对空间(Space)、地点(Place)和景观(Landscape)等概念予以界定,并对地点、地方和位置以及地方感和地名等进行哲学思考和批判性理解,不仅提出了附着在空间、地点和景观上的意义之间的关系及其身份问题,而且催生了本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson)把民族看做是“想象的共同体”的观念,以及爱德华·萨义德(Edward Said)的东方学,还有詹姆斯·克里福德(James Clifford)关于“旅行文化”、保罗·吉尔罗伊(Paul Gilroy)关于“族裔散居文化”和多仁·马赛(Doreen Massey)关于“全球地方感”的理论。<sup>①</sup>至此,文化的流动和交叉及其杂交性和混合性,均得到较为充分的呈示和阐发,这不仅在很大程度上避免了对地点和文化进行一种具有相当防卫性和排斥性的偏颇定义,而且使后来的研究者得以在跨学科实践的基础上考虑问题,在全球和地方的关系中探讨民族文化和地方文化的差异性,藉以构建地域的特性及其符号生产和空间经济的意义。

从“亚洲的电影”到“亚洲电影”,便是在这样的理论背景下,对作为地域的“亚洲”与作为文化的“电影”所展开的一种特性书写与意义生发的主体行为。总的来看,一个世纪以来,亚洲各国创造的电影主要是一种以国别相标识的地理意义上的“亚洲的电影”,但从新的世纪亦即21世纪前后开始,亚洲以至全球都在期待一种主要以合作为前提的文化意义上的“亚洲电影”;这是一种更具亚洲认同感和普世价值观,因而也更具精神包容性和市场竞争力的亚洲新电影,在逐步增强亚洲各国的电影实力以及不断提升亚洲电影的整体形象的同时,改变并丰富着世界电影与全球文化的新格局。在这里,与其说“亚洲电影”是一种即将实现的政治、经济和文化图景,不如说是在昭示多样性的地区文化的一种迫切性和可能性。另外,既然全球化和跨地区贸易不可避免地损害了世界文化多样性的原则,使好莱坞电影成为一种相对单一而又无可匹敌的、征服世界的产业运作规范与大众文化形式,那么,“亚洲电影”的提出,也将见证全球化和跨地区贸易为多种文化艺术观念的并存所提供的重要动力,并在彼此合作与相互对话的过程中,力图创造出一种堪与好莱坞并驾齐驱的新的电影范式。

---

<sup>①</sup> 参见[英]阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特、斯科特·麦克拉肯、迈尔斯·奥格伯恩、格瑞葛·斯密斯:《文化研究导论》,陶东风等译,北京:高等教育出版社,2004年版,第137—186页。

## 第二节 中国与亚洲各国的电影合作

从“亚洲的电影”到“亚洲电影”，不仅是保证世界文化多样性和地区文化在 21 世纪得到全面复兴或普遍认可的重要途径，而且是在经济、文化的全球语境中为亚洲电影开拓市场空间并寻求身份定位的必然选择。

众所周知，一个世纪以来，好莱坞电影主导着世界电影市场并拥有毋庸置疑的话语霸权。正如英国制片人大卫·普特南(David Puttnam)所言，美国的电影公司牢牢地控制着全球的电影产业；美国市场机器的强大力量，甚至会使一批非美国影片也被成功地描绘成美国电影；美国电影的国内市场是发达国家中最大的电影市场，但从 1994 年开始，美国制片公司的出品在海外影院的净收入，也首次超过了国内的票房收入，其中，在德国、日本、法国和英国的收入均占最大的份额。<sup>①</sup> 1995 年 3 月的《综艺》杂志，头版大标题为：“地球对好莱坞说：你赢了。”其睥睨天下的王者之气由此可见一斑。根据法国《国家电影中心通讯》(CNC Information) 2003 年 5 月第 287 期公布的数据，2001 年全球电影的主要指数与 1945—2002 年法国电影市场排行榜，可以参见表 1、表 2<sup>②</sup>：

表 1 2001 年全球电影的主要指数一览表

国别	德国	西班牙	法国	意大利	英国	日本	美国
院线数量	4792	3770	5236	3198	2998	2585	36764
出品影片数量	83	106	204	103	83	281	611
票房数额(百万)	177.9	146.8	187.1	110.0	155.9	163.3	1487.3
本国电影市场占有份额 (收入百分比)	15.7	17.9	41.5	19.4	4.9	39.0	94.0
美国电影市场占有份额 (收入百分比)	77.0	62.2	46.8	59.7	73.9	58.0	94.0

① [英]大卫·普特南：《不宣而战——好莱坞 VS. 全世界》，李欣、盛希、李漫江、周南译，北京：中国电影出版社，2001 年版，第 271—272 页。

② 根据[法]弗朗西斯·巴勒的《传媒》(张迎旋译，北京：中国传媒大学出版社，2007 年版，第 19、22—23 页)一书整理。

表2 1945年至2002年法国电影市场排行榜

排行	影片名称	放映年代	摄制国家	观众人次 (百万)
1	《泰坦尼克号》( <i>Titanic</i> )	1998	美国	20.58
2	《虎口脱险》( <i>La Grand Evadrouille</i> )	1966	法、英	17.27
3	《飘》( <i>Autant en Emporte le Vent</i> )	1950	美国	16.72
4	《森林王子》( <i>Le Livre de la Jungle</i> )	1968	美国	15.29
5	《西部往事》( <i>Il était une fois dans L' Ouest</i> )	1969	意大利	14.86
6	《101斑点狗》( <i>Les 101 Dalmatiens</i> )	1961	美国	14.66
7	《十诫》( <i>Les dix commandements</i> )	1956	美国	14.23
8	《阿斯泰里克斯和欧拜力克斯:埃及使命》 ( <i>Astérix et Obélix: Mission Cléopatre</i> )	2002	法国	14.22
9	《宾虚》( <i>Ben Hur</i> )	1960	美国	13.83
10	《时空急转弯》( <i>Les Visiteurs</i> )	1993	法国	13.78

可以看出,早在2001年,在影片出品数量方面,美国电影已接近德国、西班牙、法国、意大利、英国和日本等6个发达国家的总和,而在院线数量、票房数额、市场占有份额方面,美国电影则大大超过了这几个国家的总和。在1945—2002年间,法国电影市场上票房最高的10部影片中,美国影片更是多达6部,观众人次超过所有观众的61%。迄今为止,没有任何迹象表明,当今好莱坞已经削减了控制市场的强力,进而放慢了称霸全球的步伐。

跟美国相比,亚洲不乏博大精深的宗教、历史和文化资源,以及多姿多彩、气象万千的自然风光和人文景观,尤其还具备超过世界人口60%的受众基数。但由于各种原因,亚洲各国的电影大多面向本土观众,始终很难在亚洲形成合力,更无从构建亚洲电影的世界市场和国际形象。在以好莱坞为中心的“世界”电影版图中,亚洲电影不是被处置成缺席的状态,就是被有意无意地边缘化。作为地区文化的亚洲电影,在电影的全球化亦即好莱坞化的过程中,失去了本应具备的身份意识和地方感。显然,要改变这种状况,需要在亚洲各国以及亚洲与欧美之间主动进行广泛而

又真诚的交流、对话与合作,从政策、观念、市场、信息、媒介以及人才、资金等各个领域整合亚洲电影资源,真正使地理意义上的“亚洲的电影”转变为地理和文化双重意义上的“亚洲电影”。

其实,这种地理和文化双重意义上的“亚洲电影”,从20世纪30年代开始,便成为日本军国主义构建的政治意识形态的“乌托邦”。早在第二次世界大战期间,日本便相继在中国东北、华北、华中和华东建立了宣扬国策的“满映”、“华北”、“中华”、“中联”和“华影”等电影机构,还在台湾、朝鲜和东南亚等国家和地区拍摄各种影片,组织巡回放映,力图在军事侵略的进程中推行“大东亚文化交流”与“大东亚电影圈”。<sup>①</sup>这样的文化乌托邦,当然也会随着日本的战败而宣告破灭。

随后的冷战时期,“亚洲电影”的构想主要通过亚太电影节这样的展览和评奖方式得以延续。1954年,由亚洲太平洋电影制片人联盟(Federation of Motion Picture Producers in Asia-Pacific)发起组织的亚太电影节(简称“亚太影展”,原名“东南亚电影节”、“亚洲电影节”),开始在日本、菲律宾、马来西亚、韩国、印度尼西亚、泰国、新西兰、伊朗等亚洲、太平洋成员国以及中国台湾、香港等地轮流举行。按设想,“亚太影展”主要展映亚洲及太平洋地区的影片,其主旨是提高亚太地区的电影艺术水准,并通过亚太地区的电影传播和交流,促进国家和地区间的友好关系。然而,由于政治的分歧和历史的原因,缺乏中国内地参与的“亚太影展”,无论如何也是不完整的和不深入的亚洲电影展览和评奖计划;同时,单纯的展览和评奖机制,也无法触及亚洲电影的产业体系及其内在问题,“亚太影展”作为一股推动亚洲电影发展的进步力量,因此受到不小的限制和约束。

1957年9月,作为亚非会议关于文化合作决议的一个具体实施,在中国北京、沈阳、杭州、武汉和南京等10大城市,举办了缅甸、锡兰、柬埔寨、中国、印度、印度尼西亚、日本、朝鲜、黎巴嫩、蒙古、巴基斯坦、新加坡、叙利亚、苏联塔吉克斯坦、泰国和越南等16个国家的电影代表团参加的“亚洲电影周”。中国政府相信,亚洲各国尽管有着不同的社会制度和风俗习惯,但却有着一个“共同的坚强意志”,那就是:“争取和平、反对战争,争取和维护民族独立、反对殖民主义”,并且在这些基础上“促进相互

<sup>①</sup> 参见李道新:《中国电影史(1937—1945)》,北京:首都师范大学出版社,2000年版,第245—287页。

间的友好合作”,因此,这次电影周将“有助于促使亚洲各国和中国电影事业的共同繁荣和发展”,“有助于亚洲各国共同为保卫亚洲和世界和平而作出贡献”。在中国集合的亚洲 16 个国家的电影代表团全体人员,还希望“亚洲电影周”不止举行一次,应该每年在各国轮流举办,并决定自 1958 年起,扩大其范围发展成“亚非电影节”。<sup>①</sup>在此基础上举办的历届“亚非电影节”,以及此后举办的“亚非拉国际电影节”等等,都在团结亚洲各国政府和人民,藉以抵抗第一世界殖民霸权等方面发挥了一定的作用,但也不可避免地陷入意识形态的窠臼与冷战思维的藩篱,无法从生产与传播的更深层面上整合亚洲电影,使其成为世界影坛一支重要的经济与文化力量。

直到 1996 年,受釜山市政府、电影界和企业界等部门的支持与赞助,韩国创办了釜山国际电影节。釜山国际电影节的目的旨在促进大韩民国电影工业的发展,并为选拔亚洲电影人才提供一个良好的平台。其筹办经费 1/3 来自釜山市政府,1/3 来自社会集资,另外 1/3 来自票房收入。现在,作为韩国电影及亚洲电影的积极推动者,釜山国际电影节已发展成为亚洲最权威的电影节之一。电影节期间的商业活动和电影交易,改变了历年来亚洲电影节偏重于政治与艺术的惯例,增强了亚洲电影的市场开发和内部交流。

21 世纪前后,在经济全球化与好莱坞霸权的独特语境中,建立在亚洲各国和各地区政界、业界、学界与媒体普遍认同的基础上,“亚洲的电影”终于以合作为主调,开始了共同决策、共同投资、共同创作、共担风险与共享资源、共同阐发的初步尝试。正是在这样的努力之下,“亚洲电影”终于踏上了一条自我建构及意义追寻的道路,为全球化时代的文化多样性及地区文化的发展带来了令人期待的远景。

其中,以中国与其他亚洲国家的电影合作为代表的亚洲电影合作,早在 20 世纪 80 年代便初露端倪。参见表 3<sup>②</sup>:

---

① 参见《十六个国家电影艺术的大荟萃,“亚洲电影周”在京开幕,周总理等接见各国电影代表团人员》,北京:《人民日报》1957 年 9 月 1 日;《周总理招待各国电影代表团,祝贺亚洲电影周获得巨大成就》,北京:《人民日报》1957 年 9 月 8 日;《亚洲各国电影代表团联合公报,希望明年发展为亚非电影节》,北京:《人民日报》1957 年 9 月 9 日。

② 主要根据下列文献整理:中国电影艺术研究中心/中国电影资料馆编:《中国影片大典(故事片·戏曲片)》(1977—1994),北京:中国电影出版社,1995 年版;《中国电影年鉴》编辑部编辑:《中国电影年鉴》,1995—2007,北京:中国电影出版社,1996—2008;具体影片信息。

表3 中国与其他亚洲国家的电影合作

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
1	1982	一盘没有下完的棋	北京电影制片厂、日本东光德间株式会社	合作拍摄,编、导、摄、美、录、剪及主演等都由中、日均担
2	1986	孙中山	珠江电影制片公司	日本明星中野良子、大和田伸也等担任演员
3		侠女十三妹	北京电影制片厂、日本止光学研究所	合作拍摄,导演、摄影、武打设计等均有日本人参加
4	1987	苏禄国王与中国皇帝	北京电影制片厂、菲律宾文化中心	合作拍摄,编、导、摄、美、录、剪及主演等都由中、菲均担
5	1988	长城大决战	广西电影制片厂、香港金马影业公司	日本演员鹿村泰祥担任主演之一
6		熊猫的故事	日本学习研究会、日本田中制片公司、日本四季会、Panda Piamp 株式会社、日本艺美吉克、中国电影合作制片公司、峨眉电影制片厂	合作拍摄,主创基本都是日本人
7		敦煌	日本八月一日电影公司、中国电影合作制片公司	日本方面主创
8	1989	风流女谍	北京电影制片厂、海南国际影视公司	日本人大泽爱子担任风俗顾问,武松孝章担任主演之一
9		神州小剑侠	广西电影制片厂、日本富士映像株式会社	合作拍摄,编、导、摄、美、武术指导和主演等均有日本人参加

续 表

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
10	1991	曼荼罗	中国电影合作制片公司、日本考木奈特株式会社	合作拍摄,编、摄、美、录及主演等主要为日本人
11	1992	大红灯笼高高挂	中国电影合作制片公司、香港年代国际有限公司	日本人立川直树、本多俊元分别担任音乐监制和词曲
12		菊豆	中国电影合作制片公司、中国电影输出输入公司、日本德间交流公司、日本德间书店	合作拍摄,日本人德间康快担任总监制之一
13		香魂女	天津电影制片厂、长春电影制片厂	日本演员八尾昌里出演角色
14	1993	霸王别姬	北京电影制片厂、香港汤臣电影有限公司	日本日活录音室后期录音,(株)东京现像所洗印,日方负责字幕摄制、底片剪辑
15		在那遥远的地方	西安电影制片厂、香港嘉年电影有限公司	日方承担片头片尾字幕、底片剪辑
16	1995	怒海威龙	珠江电影制片公司、菲律宾马斯达国际电影公司	菲律宾演员蒙素·迪·罗沙里奥担任主演之一
17		南京大屠杀	中国电影合作制片公司、台湾龙祥电影制作有限公司	日本演员早乙媛等担任女主角之一
18	1998	荆轲刺秦王	北京电影制片厂、日本新浪潮有限公司	合作拍摄
19	2000	葵花劫	西安电影制片厂	日本演员绪形直人担任主演之一
20		紫日	北京紫禁城影业有限责任公司、上海永乐电影电视(集团)公司	日本演员前田知惠担任女主角之一



续 表

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
21	2001	遥远的毡房	内蒙古电影制片厂、蒙古国蒙古电影制片厂	合作拍摄
22	2002	汉方道	内蒙古电影制片厂、北京牛波文化发展有限公司、日本 EPEN 娱乐有限公司	合作拍摄,摄影与两位主要演员为日本人
23		和你在一起	中国电影集团公司、电影频道节目制作中心、世纪英雄影视有限公司、北京二十一世纪盛凯影视文化传播有限公司	韩国摄影师金炯求担任摄影
24		夕阳天使	哥伦比亚电影制作(亚洲)有限公司	韩国明星宋承宪、日本演员仓田保昭担任主角之一
25	2003	军火	上海电影集团公司、日本东映株式会社	合作拍摄,编剧、导演、摄影和一位主演均为日本人
26		最后的爱、最初的爱	上海电影集团公司、日本电影眼娱乐株式会社	合作拍摄,编剧、导演、摄影和一位主演均为日本人
27		香港脱险	珠江电影制片公司、越南作家协会电影制片公司	合作拍摄,编剧与一位导演为越南人
28		天地英雄	西安电影制片厂、西影股份有限公司、北京华谊兄弟太合影视投资有限公司、哥伦比亚电影制作(亚洲)有限公司	日本影星中井贵一担任男主角之一,印度音乐家 A. R. Rahman 担任作曲
29		爱你不后悔	内蒙古电影制片厂、韩国映画世界株式会社、北京孙明强影视文化传播有限公司	合作拍摄

续 表

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
30	2004	暖	北京金海方舟文化发展有限公司	日本演员香川照之担任主角之一,株式会社 JCP 协助加工标准拷贝,日活株式会社混录,株式会社东京现像所配光等
31	2005	东方角斗士	长影集团有限责任公司、朝鲜艺术电影制片厂	合作拍摄,编剧、导演、摄影、制片和主演都由中、朝均担
32		七剑	北京慈文影视制作有限公司、韩国宝蓝电影有限公司、香港华映电影有限公司	合作拍摄,韩国影星金素妍担任女主角
33		千里走单骑	北京新画面影业有限公司、香港精英集团(2004)企业有限公司	日本影星高仓健担任男主角
34		神话	中国电影集团公司、香港成龙英皇影业有限公司	韩国影星金喜善担任女主角
35		无极	中国电影集团公司、北京二十一世纪盛凯影视文化交流有限公司、上海融建投资发展有限公司、美国 Moonstone Entertainment Inc.	韩国影星张东健、日本影星真田广之担任重要主角
36	2005	如果·爱	星美传媒集团有限公司、摩根·陈影业有限公司(香港)、上海电影集团公司	韩国影星池珍熙担任主角之一

续 表

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
37	2005	非常家事	电影频道节目中心、星美传媒有限公司、日本放送协会 NHK、日本龙影公司	合作拍摄
38		银发的阿基德	中影动画产业公司、日本 Gonzo 公司	中日合拍的首部动画片, 题材选择、创意、摄影、3D 动画导演等均有中方参与
39		墨攻	华谊兄弟影业投资有限公司、Comstock Ltd( 日本 )、Boram Entertainment Inc. ( 韩国 )、Sundream Motion Pictures Ltd.( 香港 )	中、日、韩合作拍摄, 日本方面: 阪本善尚( 摄影指导 ); 韩国方面: 安圣基 ( 主演 )、崔始源( 主演 )
40	2007	集结号	华谊兄弟传媒有限公司、寰亚电影有限公司、上海电影集团、浙江影视公司	韩国方面主要参与者: 金石源( 特殊音效设计 )、朴柱天( 动作指导 )、郑道安 ( 烟火指导 )、申载浩( 特效化妆指导 )
41		太阳照常升起	英皇电影( 国际 )有限公司、北京太合影视投资有限公司、北京不亦乐乎影业公司	日本作曲家久石让作曲
42		夜。上海	激动集团、北京激动影业公司、日本电影眼娱乐株式会社	合作拍摄, 日本方面主要参与者: 山村裕二( 编剧之一 )、伊东宏晃( 音乐 )、柘檀伊佐夫( 化妆总监 )、岛津由行( 造型总指导 )、本木雅弘( 主演 )
43		凤凰	日本新浪潮影业公司、香港新华传媒公司、天津电影制片厂	合作拍摄, 日本演员中井贵一担任主演之一

续 表

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
44	2008	三国志之见龙卸甲	中国电影集团公司、保利博纳电影发行有限公司、香港天翔制作有限公司、韩国泰元娱乐有限公司	合作拍摄

表中显示,从20世纪80年代初期开始到2008年为止,中国已经与日本、菲律宾、蒙古、朝鲜、韩国、越南等6个亚洲国家展开了不同程度的电影合作;其中,与日本和韩国的电影合作相对较多,并且,中、日、韩三方都在探索着进一步进行电影合作的各种可能性。总的来看,中、日、韩三方进行电影合作的具体方式大致有三种:

第一,在各自的影片中启用合作方的电影明星,或邀请合作方的优秀作曲家、摄影师等参与创作。例如:中国内地影星章子怡就曾在韩国影片《武士》、《我的老婆是大佬2》中客串演出;香港影星张柏芝、舒淇和陈慧琳也分别在韩国影片《白兰》、《我的老婆是大佬3》和《愤怒的公牛》里担当角色;韩国武打片《飞天舞》更是采用了香港的武术队原班人马参演。与此同时,在《孙中山》、《长城大决战》、《风流女谍》、《香魂女》、《南京大屠杀》、《葵花劫》、《紫日》、《夕阳天使》、《天地英雄》、《暖》、《千里走单骑》、《神话》、《无极》、《如果·爱》以及《大红灯笼高高挂》、《和你在一起》、《太阳照常升起》等中国影片里,也出现了中野良子、中井贵一、高仓健、真田广之、宋承宪、金喜善、张东健、池珍熙等一批日、韩影星以及立川直树、久石让、金炯求等一批日、韩音乐家和摄影师;特别是在影片《集结号》里,韩国电影特殊音效、动作、烟火和化妆等方面的优秀人才,发挥了举足轻重的作用。

第二,为了利用独特的人文景观和自然风光,一些日、韩影片往往选择在中国拍摄外景。例如:日本影片《敦煌》和《熊猫的故事》,就在甘肃敦煌和四川实景拍摄;韩国影片《中天》和《无影剑》,也充分利用了中国低廉的人工费用和壮阔的影视基地。同样,为了利用先进的制作设备和技术人才,一些中国影片往往选择在日本进行后期制作。例如,《霸王别姬》就在日本日活录音室后期录音,在(株)东京现像所洗印,并由日方进行字幕摄制和底片剪辑,保证了影片的技术质量和艺术水平;《暖》也由

日本株式会社 JCP 协助加工标准拷贝,由日活株式会社混录,株式会社东京现像所配光,使影片达到了较高的质素。

第三,共同投资,合作拍摄。从《一盘没有下完的棋》到《侠女十三妹》、《神州小剑侠》、《曼荼罗》,从《菊豆》、《荆轲刺秦王》、《汉方道》、《军火》、《最后的爱、最初的爱》、《非常家事》、《银发的阿基德》,再到《夜。上海》、《凤凰》,中、日两国共同投资、合作拍摄的影片已达 13 部,既有严肃的反战之作,又有浪漫的爱情小品;既有第五代的文化反思,又有新生代的人生体悟;既有武侠片、古装历史片,还有老少咸宜的动画片。同样,中、韩两国共同投资、合作拍摄的影片也有《爱你不后悔》、《七剑》、《三国之见龙卸甲》等 3 部,后 2 部在中、韩及亚洲市场上均取得了较好的反响。另外,韩国影片《哭泣的拳头》,由韩国、中国和日本三方投资;中国影片《墨攻》,投资也分别来自中国内地、香港与日本、韩国,三国创作者共同参与创作,应该是迄今为止最有代表性的一部“亚洲电影”作品。

除此之外,亚洲各国的电影合作,还在其他各个层面上展开。

就中、日而言,伴随着制片方面的合作,两国电影公司的人员交流与业务往来得到不断拓展。2002 年 5 月,中国电影集团公司与日本株式会社电通 TEC 合资成立了广告公司,该公司以影视制作和影视广告为主要业务;2006 年 3 月,为了进一步推广中日动漫电影的合作业务,中影集团与日本数码内容协会还在北京联合举办了“中日动漫和电影合作业务发展论坛”。论坛上,日本国内知名的电影制作、发行和放映机构负责人,跟中国电影集团公司以及尹力、陆川、霍建起导演和制片人李小婉等洽谈电影合作项目。而从 2006 年开始,中国电影合作制片公司(CFCC)与财团法人日本电影国际振兴协会(UNIJAPAN)就在积极地促进中、日电影的共同制作。2008 年 3 月,在北京召开的“中日电影合作论坛”,共同探讨了中、日电影交流合作的具体方式以及中、日合拍影片的现状和发展前景。

就中、韩而言,近几年来,两国电影人之间的交流、探讨与合作甚至超过了中国与日本,并将两国电影的关系提升到亚洲电影和亚洲文化发展的新高度。早在 2000 年,在北京电影学院举行的韩国电影周暨学术讨论会上,两国电影人便就亚洲电影如何合作,以便共同抵御好莱坞大片的冲击的问题进行了热烈的讨论;随后,相关的交流与探讨在两国间不断进行,并使话题突破中、韩两国的界限,进一步延展到亚洲电影合作与亚洲文化发展的深广领域。2005 年 10 月,由北京电影学院、中共青岛市委和

青岛市人民政府主办,在中国青岛召开了“亚洲电影文化合作国际论坛”,论坛希望通过广泛的专业讨论,促进整合亚洲电影文化资源,开展亚洲电影文化合作。2008年5月,由中国艺术研究院、韩国韩中文化艺术论坛主办,在中国北京召开了“中韩暨观察员国家文化艺术界高层学术论坛”,对亚洲文学、建筑、戏剧、音乐、电影等进行了广泛的交流和探讨,对21世纪的亚洲文化给予了冷静的分析和展望。这一切,都为构建“亚洲电影”奠定了较好的基础。

### 第三节 亚洲电影的崛起与“亚洲电影”的共识

现在看来,从“亚洲的电影”到“亚洲电影”,既需要从亚洲各国的电影实践出发,又必须超越本国电影的场域和亚洲电影的边界,建构更加多元而又深厚的亚洲认同感和普世价值观;而亚洲认同感的建立,更加倚赖各国政策的推动与电影产业的推进,并在此基础上努力养成一种为亚洲各国心领神会、共同接纳的公众情感与东方文化。按泰勒·考恩的观点,这是一种能将“商业主义”与“创造力”联系起来的“商业与文化动力”,不仅要依赖“国际市场”和“全球资本”,而且要突破狭隘的“保护主义”环境,使电影业在“经济”和“审美”的层面上真正地摆脱困境。<sup>①</sup>

应该说,广阔的电影市场和深厚的文化积淀为亚洲电影在21世纪的繁荣提供了得天独厚的优越条件,也有利于一种蕴蓄着商业与文化动力的“亚洲电影”的形成。中国学者在论及20世纪90年代中期以来出现的“华语圈电影文化”时,就对“亚洲电影”的形成及其在世界影坛的崛起充满了自信。有学者指出,20世纪90年代中期以来出现的“华语圈电影文化”,将华语圈内的电影创作者整合成统一的创作班底,形成了一个以中国内地、港澳台、新加坡和马来西亚等地区为中心的一体化的市场格局。进入21世纪以后,再以“华语圈电影文化”为中心,日本、韩国、泰国等远东和泛太平洋地区逐渐加入,正在形成一个多方协作的“泛亚电影文化模式”。韩国的《武士》,中国的《英雄》、《天地英雄》,泰国的《晚娘》,越南的《三轮车夫》、《夏天的滋味》等影片,均吸收并融合了优秀外

---

<sup>①</sup> 参见[美]泰勒·考恩:《创造性破坏:全球化与文化多样性》,王志毅译,上海:上海人民出版社,2007年版,第110页。颇有趣味的是,泰勒·考恩是在为欧洲电影寻找出路时提出这样的观点的。

国电影人才进行创作,并且取得了不错的发行成绩。总之,建立在更加广泛而深入的多元合作的基础上,亚洲电影将随着亚洲经济和文化的不断崛起,成为世界影坛中备受瞩目的对象。<sup>①</sup>

确实,进入21世纪以来,亚洲电影正在不断提高着本国电影在国内的市场占有率,并开始在世界影业体系中异军突起。尽管在印度尼西亚、马来西亚、新加坡,本土电影的市场占有率往往不会超过10%,导致这些国家的电影产业链及电影生态非常脆弱;但以日本、印度、泰国、韩国和中国电影为代表的亚洲新电影,其成长速度无疑是令人欣慰的。在印度,2006年的电影年产量已达1,091部,刷新历史最高纪录;尽管仍有254部好莱坞影片抢占市场,但其市场占有率只有5%,印度本国电影的市场占有率高达95%。印度全国全年共有13,000多家影院吸引了5亿观众,票房比2005年提高了40%。在泰国,2007年由于影片《纳瑞宣国王》(第1、2部)的成功,本国影片的市场占有率从2006年的36.2%上升到44.7%。在韩国,本国影片的市场占有率从1993年的16%上升到1999年的37%;2001年以后,每年都能达到50%以上,2006年更是达到了64%。在中国,电影产业取得的成绩也是有目共睹。国产影片产量从2003年的130部,增加到2006年的330部和2007年的402部,国产影片的市场占有率也已超过54%。

不仅如此,亚洲电影还以其独特的文化蕴涵吸引着全世界观众的目光。韩国釜山国际电影节执行委员长金东虎指出:“亚洲电影之所以吸引全世界的眼球,是因为亚洲各国在竞相制作区别于西欧审美观的独特而富有创意的电影。亚洲各国的人种、宗教、价值观和理念,以及生活方式都互不相同。即便在同一个国家,也并存着传统社会与现代社会特征、封建价值观与民主主义价值观,以及世代之间的代沟。在这种五花八门的文化土壤之上,亚洲各国发展了区别于西方的,只属于自己的独特的影像文化。”<sup>②</sup>

诚然,主要由于历史的原因,亚洲各国在政治、经济、文化和电影等许多领域都存在着一些较难克服甚至无法言明的隔阂与误区,亚洲认同感

① 参见王志敏:《加强亚洲电影文化交流与合作在全球化的形势下对发展世界多元文化的意义》,载钟大丰主编:《文化亚洲:亚洲电影与文化合作》,北京:人民日报出版社,2005年版,第68—69页。

② [韩]金东虎:《亚洲电影的现状与展望》,载中国艺术研究院、韩国韩中文化艺术论坛编:《中韩暨观察员国家文化艺术界高层学术论坛》论文集,2008年5月5日,北京印行。

的建立尚待多方尝试并假以不短的时日。在这样一个文化主体性价值日益模糊的时代里,亚洲电影的力量也在整合中不断地趋于消解。亚洲电影能否找到一种共同的情感 and 价值,是其必须努力解决的疑惑。<sup>①</sup> 同样,在时空远离和意义掏空的全球化语境中,一种充满着神秘主义色彩的“亚洲想象”和“东方想象”甚嚣尘上,有可能压抑甚至窒息亚洲文化生活的现实性和在场感<sup>②</sup>,如何在建构整体的“亚洲电影”的过程中,最大限度地保持亚洲各国电影的真性情,并极力张扬其内蕴的传统的和本土的文化特质,是“亚洲电影”必须面对的难题。

但即便如此,亚洲各国的电影也需要在反思历史、正视现在、面向未来的基础上,在和平共处与相互理解的前提下首先达成“亚洲电影”的共识。因为只有这样,“亚洲电影”才会在更加广泛而又深刻的经济与文化交互促发和推动的层面上融入世界电影体系,成为 21 世纪世界电影及全球文化不可或缺的一部分。

(原载《文艺研究》2009 年第 3 期)

---

① 参见吴冠平:《东亚电影力量的整合与消解——1992—1995 年的中国合拍电影》,载钟大丰主编:《文化亚洲:亚洲电影与文化合作》,北京:人民日报出版社,2005 年版,第 81—82 页。

② 参见侯军:《从“新时代运动”说起——未来亚洲电影的文化合作在全球化语境中的可能》,载钟大丰主编:《文化亚洲:亚洲电影与文化合作》,北京:人民日报出版社,2005 年版,第 78 页。



## 第十五章 电影批评:沟通政界、业界、学界 与媒介的尝试

20 世纪 90 年代以来,随着中国电影产业化时代的到来与网络批评的兴起,电影批评正在以前所未有的方式改变其原有的格局。从表面上看,可谓纷纭复杂、面目全非;但从批评立场来分析,可以发现,当前的电影批评已经呈现出无可奈何的分化与裂隙。在政界、业界、学界与媒介之间,不同的电影批评者已经很难找到共同的话语空间。如何在四者之间寻求必要的对话和沟通,应该是电影批评必须解决的重大课题。只有以特定的批评方式,努力尝试沟通政界、业界、学界和媒介,才能在四者之间建立一个公共的话语平台,为已经陷入困境的电影批评找到某种值得期待的解决方案。

### 第一节 “大片”的可能性

#### 一 《投名状》:面向死亡的不忍与善良

早在 2006 年年底,陈可辛便对媒体表示,希望自己所拍的《刺马》能够“写一个最人性的版本”;2007 年 3 月,《刺马》更名为《投名状》,理由之一是“避免混淆”,二是“更合剧情”。显然,为了体现导演和影片的“人性”诉求,陈可辛在剧本和片名上都有更主动、也更独特的要求。

然而,在 2007 年 7 月公布的几款海报上,“最抢眼”的部分莫过于男主角之一金城武高举敌人首级的英姿。这颗人头是请美国塑型师做的,跟真的“一模一样”,在拍摄的时候把导演都吓了一跳。这应该是影片里最刺激,也最有表现力的战争细节;而影片里最震撼,也最毛骨悚然的是金城武饰演的姜午阳遭受凌迟酷刑的段落,民间传说与张彻《刺马》都在这里用足了篇幅,《投名状》的化妆手段肯定能够更加强化这一血腥结局。事实上,惨烈的凌迟图片也在网络上曝了光。

颇意味的是:《投名状》的公映版本,既没有以假乱真的人头,也没有惨不忍睹的割肉。尽管还有庞青云手握利刃、士兵被大炮炸飞等一些令观众产生恐惧的画面,但陈可辛最终还是找到了根本的出发点。公映影片不仅弱化了针对死亡的表层的视觉渲染,而且更加倾向于通过故事的讲述、空间的营构和心理的刻画,冷静地反省战争的残酷与人性的黑暗,以一种更加独特,也更具诗意的表达方式,亦即一种面向死亡的不忍与善良,彻底地超越了民间传说与张彻导演的《刺马》,创造了一个陈可辛孜孜以求的,也只属于陈可辛的独特的电影世界。

在此之前,张彻导演的《刺马》既彰显了阳刚的男性情义,也体现出嗜血的复仇意识和无路可走的悲怆感,尤其是在不断反思和拷问男性情义的过程中,揭示出暴力的可怖与人性的悲凉。应该说,张彻版的《刺马》已具相当的情感力量和思想深度;除此之外,黑泽明的《乱》、弗朗西斯·科波拉的《现代启示录》、斯皮尔伯格的《拯救大兵瑞恩》、姜帝圭的《太极旗飘扬》等经典战争影片,也在反思战争与人性等方面抵达少有的高度。陈可辛的《投名状》正是以此为基础,继续通过银幕展开战争与人性的思辨之旅;尤其是在死亡的呈现上,独具不忍与善良的精神气质。

战争与死亡密不可分。特别是《投名状》里所展现的战争,在兄弟之情、男女之情中交织着朝野与官匪之间的权力置换和生死搏击。死亡的意象贯穿影片始终。为了面向这种几乎无所不在的死亡动机,陈可辛以厚重幽深的内外景、灰头土脸的人物造型与近于黑白的影像色调,营构出一个凄冷的电影空间。即便是在苏州和南京,也全无观众期待的江南印迹。当吴侬软语的苏州评弹在硝烟弥漫的白墙黑瓦间独自飘散,一种不可名状的颓靡幻化成刻骨铭心的绝望,苏州便是这样一座死城。南京更是如此,多了雕梁画栋、人间烟火和雨,却成为二虎之妻和兄弟三人的葬身之地。

在中国电影史上,还没有一部影片对战争环境进行过如此个性化的写意。事实上,只有营构这样一种独特的战争环境和电影空间,才能更为充分地讲述一个丰富、复杂而又多义的战争故事,才能在更加超验的层面将战争与人性的思辨提升到一种普泛化的价值追寻的高度,进而承载创作者意欲表达的内心体验和世界观。《投名状》倾向于这样的运作思路,并以其面向死亡的不忍和善良,屏蔽了战争与人性中信马由缰以至无法逼视的残暴面目,克服了战争和死亡带来的异化感和虚无感,为生命找到

了存活的理由和根据。

就像影片里徐静蕾饰演的二虎之妻,已经摆脱张彻《刺虎》中井莉的风骚程式,也避免了由舒淇、周迅等演员饰演可能夹带的媚惑之气,只以一个女人的身份出现在兄弟和死亡的阵营,既避免了武侠片和战争片中男权主义话语的过度张扬,又以一种同情之心默默地注视着战争中的女人的命运;影片里姜午阳的画外音,不仅彻底改变了张彻《刺马》中陈述往事的回忆语式,而且赋予这种声音个人体验的深广性,让观众体会到影片里的人物虽死犹在的永恒。

(原载《中国电影报》2008年1月24日)

## 二 《长江七号》:我们需要周星驰

很多年以后,我们会比现在更加怀念那些看电影的日子。

看过很多电影。有喜欢的,也有不喜欢的。但我们总会记住一个人,他把我们带进很久不去的电影院;或者,在我们倍感寂寞或身心劳顿的时候,默默地现身在电视机或电脑里,陪着我们一起“哈——哈——”地干笑着并在无由中伤神。

我们总会记住的这个人周星驰。我们可以离开很多已经创作过或正在创作电影的电影人,但我们离不开这个“无厘头”的周星驰。我们需要他。

看过《长江七号》,才知道没有周星驰的世界是多么冷酷,与此同时,没有周星驰的人生又是多么空虚。如果不是又在《功夫》之后等了三年,如果不因周星驰逐渐开始躲在了自己的作品后面,甚至,如果这部“温情的科幻电影”片长不那么短,结束得不那么突然,我们还不会这么早地认识到这一点。看过《长江七号》,我们终于吃惊地发现,有一些最大众的立场我们都没有坚守;而在现实中或银幕上遍历数不清的酸甜苦辣之后,有一些最基本的情感,我们都不懂得体会和珍惜。

比如,站在底层民众的立场上拍电影。诚然,《长江七号》不是当前国产影片中唯一取材于民工生活的影片,但可以肯定地说,《长江七号》是这些影片中姿态最低、体验最深也最具诚意的作品。影片里,包工头与民工之间的关系、“先吃饭后吃水果”的对白、廉价买来的伪劣电风扇以及父子俩共同对付墙上蟑螂、父亲从垃圾堆里为儿子捡拾玩具等等,许多底层生活的细节,尽管是以某种喜剧的方式呈现在观众面前,但内蕴的凄

楚和伤感足以撼落观众眼里的泪花。因为坚守在最大众的立场并正视着底层民众的愿望,大众便认同了影片所要讲述的故事和表达的情感;即便还要面对一个匪夷所思的超级太空狗“长江七号”,也宁愿从“科幻”的梦境中——找寻曾经的过去与温馨的记忆,前所未有地回归日常的现实与自己的内心。伴随着那些可以预期甚至必然出现的“无厘头”,即便在曹主任挖鼻孔与太空狗喷稀屎的恶心段落,我们也会情不自禁地被逗得笑出声来。可以肯定地说,周星驰自始至终都站在底层民众的这一边,延续并发展着香港电影的草根传统,张扬着电影的大众属性。事实上,周星驰和香港电影所秉持的这种草根传统,一定程度上根植于1949年以前中国早期电影的深厚土壤,并得到过大多数本土观众的良好口碑和票房支持,但在当前的中国电影语境里,真正地面向大众竟会成为电影人最难的选择。

国产电影最难抵达的境界,还包括那些发自内心的基本情感。在不算太短的一段历史时空中,为了所谓的宣传教育、思想深度、艺术品质甚或票房业绩,一部分中国电影人非常努力地回应着名利的诱惑与权钱的号令,忘记了手中的摄影机到底是为什么要表情达意。正因为如此,当我们在周星驰及其《长江七号》里,真切地感受到一个儿童对玩具超乎寻常的执迷,以及一个父亲对孩子恨铁不成钢的期许,会突然明白,原来我们也深藏着这样的情感,只是因其过于本真而不屑于点点滴滴地外露和大张旗鼓地宣示。也就是说,我们懂得了世界的复杂,却失去了内心的单纯;习惯了理性的审思,却忘记了感性的快乐。在这样一个优胜劣汰、强者生存的竞争时代,周星驰一再告诉我们,即便是最小的人物,也有做梦的权力。

这样,到了影片最后,当周星驰饰演的民工父亲,正在力图从张雨绮饰演的旗袍得体、身材迷人、性情温雅的袁老师那里获得爱情的时候,当徐娇饰演的主人公小狄回想起已逝的“长江七号”暗自感怀,而成百上千只太空狗争先恐后地奔向镜头的时候,我们不仅希望父子俩梦想成真,而且以为这样的结果就是电影留给我们每一位观众的善良的馈赠。

我们需要周星驰。即便仍有人指责《长江七号》太过简单,但我们同样也能听到这样的声音:看周星驰的电影要用心,要仔细体会每一个动作和表情,那都是有意义的。

### 三 《大灌篮》:好看就行

网上搜了几遍,关于《大灌篮》,最令笔者印象深刻的评语是:“灌篮的样子爽死了。没深度就没深度,好看就行!”

《大灌篮》真的很 High。在笔者的印象中,还没有看到过如此搞笑、耍酷而又煽情的体育电影。在这方面,就连此前的《功夫足球》和《头文字 D》都没法跟它比。周杰伦凭借自己的才华和努力,终于集业界与影迷的万千宠爱于一身,名正言顺而又不可阻挡地占领了中国电影的春节档期。

其实,除了周杰伦,为这部好看的电影贡献了更多才华和努力的,是包括编导朱延平、武术指导程小东、美术指导奚仲文、摄影赵小丁以及主演曾志伟、蔡卓妍、陈柏霖、陈楚河甚至李立群、王刚、黄渤、闫妮等在内的所有创作者。由于他们的存在,影片的成功可以主要寄托于剧本的质量、导演的功力与动作的精彩、特技的炫目,而不必过度依赖于周杰伦的超高人气。事实上,在这部取材于日本漫画家井上雄彦的《灌篮高手》、始终以周杰伦为票房号召,并为众多年轻粉丝所追捧的功夫体育喜剧影片里,周杰伦更多的是“做回”自己,他的本色演出充其量也只能说是差强人意。

正因为如此,作为一个融汇了体育、功夫、喜剧等类型元素,集聚了音乐、篮球与电影等时尚因子,整合了台湾、香港与内地等人才资源,并以亚洲市场为主要目标的电影项目,《大灌篮》的成功秘诀并不在于某一方面的特殊优势,而在于从整体上顺应了两岸三地中国电影的天时地利与人和。其中,编导朱延平的成绩当然不可小视。跟周杰伦一样,朱延平也是华语电影史上不可多得的人才,一度创造过台湾电影叹为观止的奇迹。这位出生于 1950 年的台湾导演,从 1980 年开始,就以平均每年 4 部左右的产量拍摄电影,迄今为止,已经导演过 100 多部以喜剧和动作为主要类型的电影作品。其中,最为内地观众所熟知的便有“好小子”、“乌龙院”和“校园青春”等系列。台湾学者李天铎曾把以朱延平为首所创作的通俗娱乐影片,当作 20 世纪 80 年代“台湾电影经验”的真正代表,可见朱延平之于台湾电影的重要意义。

稍感遗憾的是,在台湾,朱延平的通俗娱乐电影大多是票房高于口碑,跟口碑高于票房的台湾新电影形成强烈的反差。当侯孝贤、杨德昌、蔡明亮等凭借艺术影片在海外影展斩金夺银、风光无限的时候,朱延平已

经被唯利是图的电影工业打成一个独孤求败的电影商人。好在 100 多部电影的拍摄,无论精雕细琢还是粗制滥造,都在积累着难得的经验教训,使朱延平的市场触觉更为敏锐,喜剧观念也在不断地推陈出新。到了《大灌篮》,朱延平不仅获得了来自两岸三地的更加丰富的电影资源,而且摆脱了此前自己导演的不少影片中都会出现的盲目跟风、模仿重复、不思进取之嫌,力图以更加独立的自主创意、更加符合观众口味与时代潮流的青春气息和励志动机,将健康的主题、动人的温情与偶像的魅力结合在一起。

朱延平说过,真正的喜剧超越时空,不会过期。看来,这位拍摄过大量喜剧影片的台湾电影导演,正是在迈过自己和别人拍摄的、许许多多早已“过期”的喜剧电影之后,深刻地领悟到了喜剧电影的真谛。尽管《大灌篮》是为周杰伦量身定做的,但为了拍好让自己越来越迷恋的喜剧电影,朱延平还是没有迁就周杰伦的“耍酷”,而是奇迹般地发掘出了他身上蕴藏着的喜剧潜质。

于是,从许多方面来评价,《大灌篮》都显得夺人耳目。但即便如此,也一定不要把影片导向“深刻”的一面去努力地发挥和阐释。商业电影的独特价值,不在漫无边际地拒绝模仿和反对抄袭,更不在精神探索的深广与美学境界的高低;相反,一部成功的娱乐影片,总会坚持一定程度的“拿来主义”,让观众感觉新奇的同时又似曾相识。就像在《大灌篮》里,不仅有《灌篮高手》的原作垫底,还有多部港台喜剧片甚至美国影片《街舞少年》的痕迹。

总之,只要想看这部电影的大多数观众都感觉到爽快,深刻不深刻确实不再是主要的问题。何况,深刻与否的传统标准,在当今,也正在经受着前所未有的深刻的质疑。

(原载《中国电影报》2008 年 3 月 6 日)

#### 四 《赤壁》:求求观众别笑场

在看到影片《赤壁》之前,没有人会想到观众要“笑场”。毕竟,这是筹备经年、耗资惊人的“大片”;又是吴宇森亲自执导,应该不会重蹈张艺谋、陈凯歌和冯小刚的覆辙。但观众终于还是“笑场”了。从此,“笑场”这种观影行为,经常跟“大片”这种电影现象联系在一起,成为 21 世纪以

来中国电影的关键词。

因此,也就有必要界定一下“笑场”的真正含义。一般来说,观众观看《淘金记》、《虎口脱险》甚至《大话西游》等喜剧片时发出的那种笑声不叫“笑场”,因为喜剧片本身就是让人发笑的,观众不笑便会显得特别难堪;同样,观众观看《乱世佳人》、《七武士》甚至《英雄本色》等正剧片时发出的那种笑声也不叫“笑场”,因为正剧片偶露幽默桥段,方显纵横捭阖、神定气闲、超越悲喜的大师特质。只有在那种超乎观众想象的类型期待、基本常识以及承受限度的情况下,不由自主发出的笑声才叫“笑场”。比如:在中国观众的期待视野中,“三国”题材当然可以被某些影视剧“戏说”,但吴宇森的《赤壁》,无论如何都不能跟喜剧发生关系,否则,便会产生不可遏制的“笑场”效应;即便吴宇森不顾一切地刻意为之,但从当前效果,还是从长远计议,都会显得非常地得不偿失。因为作为喜剧的《赤壁》,不仅不必投资6亿元人民币,而且不必采纳这一套并不合适的明星阵容,以及这种极不明智的编剧方式。

这样,把《赤壁》看成一部史诗正剧,就不仅是大多数观众的期待,而且是吴宇森自己的本意。为此,吴宇森已经用两个半小时讲述了三国英雄们的一些事迹,至少还要用一个半小时才能切入火烧赤壁的正题。但不管怎样,《赤壁》肯定承载着吴宇森前所未有的宏大抱负,绝不会停留在“戏说”和“水煮”三国的过于浅表和纯粹娱乐的层次。也正因为如此,观众和吴宇森都不应该把那些偶尔露出的幽默桥段,当作引人发笑的台词和时空错乱的设计。但为了达到这一目标,影片至少需要用某种一以贯之的风格,来呈现一个浸润着吴宇森个性却又不无教科书意义的历史故事。然而,也正是在这里,吴宇森的计划有点挫败。原本以为,把古拙而真切的战争场面,跟现代而时尚的文戏段落相互交织,便可呈现出人性的浪漫与暴力的诗意;可这毕竟是一千多年前的中国古史,英雄喋血不在20世纪80年代的香港街头,更不在远离香港本土的西方异域。文戏段落可以而且必须尊重众所周知的史迹并蕴涵一定程度的古趣,才有可能保持全片在风格上的一致,并进一步成就吴宇森为一个才华横溢、性情独具的电影大师。离开了这一点,《赤壁》便不会被当作一部名正言顺的史诗正剧,吴宇森也无法抵达努力追求的高度和自我突破的境地。

遗憾的是,观众“笑场”了。尤其是在许多文戏段落,观众的“笑场”声音高过对白和音乐。在某种程度上,这也是一种积极的观众反应;但从根本上看,这种笑声是对作为史诗正剧的《赤壁》的解构,并把硕果仅存

的吴宇森归结为张艺谋、陈凯歌和冯小刚一类,扩容了“大片”的“笑场”家族。当然,由于几年来的“笑场”经历,已将不少观众培养得更加宽容大度、无所畏惧,但这仍然不是《赤壁》可以制造“笑场”的理由。相反,对于吴宇森及其《赤壁》而言,最好是求求观众别“笑场”。

求求观众别“笑场”,也就是求求《赤壁》和中国电影摆脱几年来的“大片”综合症,向更具现实关切和历史意识以及饱含人文情怀和民族气质的道路迈进。这是一种既能面向海外市场,又能征服本土观众的国产“大片”。尽管在这样的“大片”策略中,海外市场的重要性甚至更加凸显,“笑场”效应也不太可能波及那些不懂中国文学及其历史文化的欧美观众;但忽视本土观众的国产“大片”,从道义上总是需要谴责的。在这种阐释框架里,观众的“笑场”,如果不被看成赞扬,也可以被当作善意的指斥。也就是说,面对本土观众的“笑场”,任何一部国产“大片”,都没有资格自得其乐,而是应该由此感受到强烈的不安与不适,进而寻求某种根本的改进。

## 第二节 “主流”的限度

### 一 《买买提的2008》:民族梦想的表达方式

在笔者看来,维吾尔族是一个十分擅长表情达意的民族;尤其是当这个民族动人心旌、自由奔放的歌舞,跟天性宽厚、热情豪爽的子民及其繁衍生息的广袤无边的疆域联系在一起的时候,散发出来的那种精神的魅力与生命的活力,总是令人浮想联翩。

每一个民族都有自己的梦想。维吾尔族除了以脍炙人口的民间歌舞和源远流长的十二木卡姆直抒胸臆之外,从20世纪50年代末期开始,就主要通过电影中的阿凡提形象以及天山电影制片厂拍摄的《向导》(1979)、《不当演员的姑娘》(1983)、《买买提外传》(1987)、《火焰山来的鼓手》(1991)和《吐鲁番情歌》(2006)等一系列重要影片,在银幕上呈现生活、袒露心灵、表达梦想。作为民族梦想的表达方式,天山电影制片厂的电影实践功不可没,维吾尔族题材的电影创作更是有声有色、可圈可点。

这也就意味着,天山电影制片厂的电影实践与维吾尔族题材的电影创作,已经具有了比较鲜明的地域特色和相对成熟的民族风格。正是在这样的前提下,因应2008年北京奥运会的历史性契机,通过有计划有步



骤的宣传发行,《买买提的2008》自然有可能成为各界关注、万众期待的“第一部上映的奥运题材电影”。

但更让笔者感兴趣的,除了“2008”、“北京”这样的叙事动机和情感寄托之外,还有电影中贯穿始终的维吾尔族的风土人情及其健康开朗的精神气质。事实上,包括导演西尔扎提·亚合甫,摄影师木拉提·M,主演伊斯拉木江·瓦力斯、阿孜古丽·热西提、木拉丁·阿不里米提以及12个少年足球队员在内,影片主创者基本上都是清一色的维吾尔族人;编剧张冰此前也曾创作过多部维吾尔族题材的影视作品。这样的主创阵容,不仅不同于此前一些少数民族题材电影作品多由该民族之外的主创者主导创作的局面,而且可以自然而然地使影片禀赋着不可或缺的维吾尔族的地域特色和民族风格。

为此,影片在将“2008”、“北京”的时空特质“梦想化”的同时,构筑了一个属于维吾尔族民众和少年的充满着爱与希望的生存语境和精神时空。或许,这就是《买买提的2008》最具时代性和时尚感,也最能吸引观众并打动观众的地方。影片的大部分场景,都在塔克拉玛干沙漠边缘的小村落,既有金色的沙海和大片的胡杨林,也有断流的阿拉干河。正是在这条断流的河岸边,卡德尔村长为买买提讲述了沙尾村的历史,那是一段充满着勇往直前、乐观向上的精、气、神的光荣往事。经过这样的时空处理,影片虽然立足于少儿足球题材,却又开始摆脱简单的励志主题,使其获得了较为深广的人文视野与民族气质。

这样,观众就能理解影片的另外一条线索了。影片结构中,除了主要讲述少儿们的足球训练和比赛之外,还旁涉了卡德尔村长发动村民,在村子周围打成十口机井,种下了三千棵防沙林的故事。影片最后,不仅展现了孩子们赢得比赛欢欣鼓舞的画面,而且结束在村长和村民们的最大愿望得到满足的瞬间。如果说,少儿足球及其梦想的实现是《买买提的2008》的显在层面,那么,沙尾村村民在此基础上重新团结起来争取生存和发展,才是影片的真正内核。

影片正是以这种令人兴奋的“大气”格局,借助少儿足球与“2008”、“北京”等时代性的时尚命题,较为成功地完成了民族梦想的表达方式。确实,电影的运动镜头跟维吾尔族人的活泼天性之间,以及足球的运动感跟手鼓点的节奏感之间,还有时尚的音乐配器跟古老的刀郎木卡姆之间,存在着许多可以相互沟通之处。主创者正是非常敏锐地发现了这些元素之间的内在联系,使这部影片非常适时地建构了足球运动与新疆手鼓、现

代音乐与刀郎木卡姆沟通的桥梁。

因此可以说:《买买提的 2008》不仅沟通了新疆的沙尾村与祖国的首都北京,而且以电影的方式建构了一个民族的梦想历程。

(原载《中国电影报》2008 年 5 月 15 日)

## 二 《一个人的奥林匹克》:善待观众与观众善待

一部以中国人第一次参加奥运会为题材的电影,在 2008 年北京奥运会举办前夕公映,不仅应该跟家国命运的宏大主题联系在一起,而且必须呈现出鼓舞民族士气的励志动机。这是影片本身决定的,也是中国观众期待的。只要达到了这一目标,善良的观众便不会期待更多。

作为观众,笔者选择了 5 月 22 日 UME 北京华星国际影城 22:25 放映《一个人的奥林匹克》的场次。在此之前,笔者已经被华星国际影城的排片计划所打动,除了好莱坞的《钢铁侠》、《奇幻精灵历险记》,韩美合拍的《龙之战》与波兰的《盗走达·芬奇》之外,影院方面仍以一天 4 场的频次排上了《一个人的奥林匹克》。但笔者更加迫切地想要知道:在接近深夜这样的一个时间段里,到底是什么样的观众,会主动地花费 60 元票价,走进电影院观看这样一部奥运题材的国产励志电影。

加上笔者,这一场放映共有 7 个观众。当镜头定格在主人公刘长春从洛杉矶奥运会的 200 米预赛跑道上冲出的那一瞬间时,7 个人的电影院里响起了掌声。观众是极为可爱的,他们从各个方面都善待了这部影片。但这部影片还可以更好地善待它的观众。

笔者这样表述的目的,不是为了否定《一个人的奥林匹克》的成绩。事实上,创作者已在各个方面克服了巨大的困难,付出了艰辛的努力;笔者想,如果影片更好地善待它的观众,这一场放映的票房或许会上升到现在的 10 倍甚至 100 倍。这是所有的中国人都会更加满意的数字。

在笔者看来,善待观众最重要的一点,就是自始至终都要去了解观众想看的到底是什么。诚然,观众不会拒绝影片的宏大主题和励志动机;相反,在当前的国际国内情势之下,这样的宏大主题和励志动机更能为观众感同身受并产生强烈的共鸣。但即使如此,了解观众的心理并根据观众的需要讲述这个故事,仍然比满足其他各个方面的意志重要得多。从根本上看,是观众的数量决定着影片的命运。

站在善待观众的立场上,《一个人的奥林匹克》可以更进一步地聚焦在刘长春的体育天赋和个性魅力。这样,影片所讲述的,就不仅仅是“一个”人的奥林匹克,而是一个“人”的奥林匹克。其实,观众早就知道中国第一次参加奥运会的只有刘长春“一个人”,但真正渴望弄明白的是,为什么是刘长春“这一个”而不是其他的运动员代表了中国。现在的影片也在这方面进行了一定的尝试,但结果并不尽如人意。或许是拍摄条件的限制,或者必须为尊者讳,影片既没有充分展现刘长春在国内外各种比赛中脱颖而出的跑步才能,也没有通过独特的细节和有效的情节挖掘人物的性格特质及其丰富的精神世界。李兆林饰演的刘长春,已经具备观众想象的、作为一个民族英雄所需的俊朗的外形与坚执的品格,但还缺乏作为一个大学生、作为一个儿子以及作为一个丈夫,尤其是作为一个中国选手必须禀赋的个性魅力。在观众心目中,这样一个胸怀大志、百折不挠的民族英雄,除了必须是一个传奇之外,还应该拥有更多的常人的特质。在电影中,英雄是可敬的,但走向观众的品质是可爱。

站在善待观众的立场上,《一个人的奥林匹克》既可以在传奇性上走得更远,也可以在纪实性上开动脑筋。在传奇性上走得更远,便可以博采中外体育影片之众长,杂糅刘长春时代中外运动员之性情,打造一个接近于关东大侠的刘长春。体育题材的电影,原本就跟动作片具有不可分割的亲缘性。这样,刘长春在东北大学的训练,便可不必安排如此之多的情节,展现德国教练的谆谆教诲与危机解困;刘长春在战乱频仍的大地上追求理想、奋力前行,也可不必表现得如此落魄与悲愤;尤其是大可不必详述邮轮上的一切,那个狭小的空间,无法让刘长春及他的观众快意恩仇、纵横驰骋。而在纪实性上开动脑筋,意味着《一个人的奥林匹克》还需要在各个方面捕捉 20 世纪 30 年代的中国风貌,努力还原那种更能为观众所认同的环境和氛围,甚至需要在历史文献上进行更有价值的解密和揭秘,让刘长春及他的观众最大限度地回到那样的时间和空间,潜心体会一个民族、一个中国人身陷危难之中的遭遇和命运。

观众善待是电影人的运气和福气,善待观众则是电影人的职责和品行。

### 三 《隐形的翅膀》:开拓体育片的新路径

看了冯振志导演的影片《隐形的翅膀》,便想着再去听一听那首同名

热门歌曲。“百度”了一下才发现,到目前为止,《隐形的翅膀》还是主要跟人气鼎盛的张韶涵联系在一起。

但笔者更愿意期待,从影片公映之后,这五个字的含义就会变得更加具体;而跟张韶涵的歌声一样流行的,将是影片中身残志坚的人物形象及其感人肺腑的励志主题。

2007年7月8日,在第三届“北京国际体育电影周”上,《隐形的翅膀》作为开幕影片放映并感动了几乎所有的观众。这不仅是因为影片以双臂残疾姑娘雷庆瑶为原型诠释了顽强拼搏、征服自我和健康向上的体育精神,而且还在于影片以深度的人文关怀和强烈的情感冲击力展现了主人公平凡而又动人的成长历程。因为有爱,所以坚强;之所以坚强,是因为有梦想。影片极力张扬的主人公的精神境界,无疑能够最大限度地引发观众内心深处的共鸣。

在此之前,霍建起导演的《赢家》(1995)与陈国星导演的《黑眼睛》(1997),是两部以残疾运动员为题材的优秀影片,在角度、叙事与立意等方面突破了传统体育片的普通模式,并先后获得中国电影华表奖优秀故事片奖。跟这两部影片一样,《隐形的翅膀》再一次探索残疾运动员题材的体育片的影音特质与精神内蕴,在追求个性的基础上力图创新。

影片最大的特点和亮点,是由生活中的原型雷庆瑶饰演影片里的主人公志华,为此,影片里的许多故事情节,都来自生活中的点点滴滴。这就使编导者能够较为自由地出入于写实与虚构之间,增添了叙事的可信性和感染力,并最大限度地发挥了影片的励志功能。大概不止有一个观众和笔者一样,看完影片后会真诚地相信主人公考上了梦想的大学。其实,现实生活中的雷庆瑶,仍是一个在读的高中学生。电影为了梦想而造梦,观众也会为了心中的感动而选择认同。一部影片的成功,大约建基于此。

在导演的努力下,雷庆瑶的表现令人满意。尽管饰演的角色就是自己,但这样的表演有特定的难度。雷庆瑶肯定是发扬了她在生活中的坚强和毅力,才能完成这一角色的塑造。跟《赢家》中的邵兵与《黑眼睛》中的陶红不同,雷庆瑶并不具备必要的演技,但她仍然成功地饰演了自己,使一个虽然失去双臂,但却充满爱心、性格坚强、怀抱梦想的阳光女孩跃登中国银幕。那种美丽,应该比维纳斯更加鲜活,并更具引人向上的吸引力。影片结尾,志华从教练手里拿到了体育大学的录取通知书,悲喜交集地向着远方呼唤已经逝去的妈妈,此时,镜头大幅度横移,在蔚蓝的天空

与辽阔的草原之间切换,再配以感奋的音乐动机。可以说,当全片高潮到来的时候,雷庆瑶的表演也是准确、动人的。

残疾运动员是体育片中的特殊题材。大凡只有真正的残疾人,才能懂得残疾人运动之于他们的艰难和困境以及价值和意义;正是在这一点上,雷庆瑶之于《隐形的翅膀》,比邵兵之于《赢家》和陶红之于《黑眼睛》,应该更具体验的亲历性。这种体验的亲历性,不仅成为影片本身的特点和亮点,而且开掘了这种特殊题材体育片的新路径。

尤为难得的是,除了上述特点与亮点之外,《隐形的翅膀》还有意识地创造“看点”。当这种“看点”作为表情达意的手段纵贯全片时,便升华了影片的内在旨趣,拥有了不可或缺的叙事性和造型性。影片拍摄地特意选择在内蒙古自治区赤峰市克什克腾旗,把7—11月间优美怡人的坝上草原风光与主人公自强不息、凄美动人的励志故事结合起来,力图达到情景交融、物我合一。片头字幕过后的第一个镜头,便从远远地延伸到天边的绿色草原上摇过,落幅在草原深处志华一家接待客人的小院里,烘托出天与地、人与自然的亲密关系。随着故事的展开,影片中的人物与其生活的场景逐渐融为一体,到结尾终于流露出一种人在天地之间为爱而生、顽强拼搏、驰骋梦想的诗情画意。在这部以残疾运动员为题材的影片中,身体残疾的主人公被“天上草原”所包容,精神世界显得相对自由、宽阔;“天上草原”在主人公的爱与坚强、梦想的映衬下,也显得更加广袤、壮美。这种空间设置的大气度,在国产体育片中还是比较少见的。可见,除了必须呈现紧张激烈的竞技场面之外,体育片同样可以选取赏心悦目的自然风光作为不俗的“看点”,在为电影观众提供视觉享受的同时,扩展体育片的空间视野与文化气度。

就是因为具有深度的人文关怀与强烈的情感冲击力,《隐形的翅膀》成为近年来国产体育电影中不可多得的性情之作。尽管这是冯振志自编自导的第一部故事影片,但他并没有为了所谓的艺术个性而牺牲电影载道的责任和使命,而是强调了面向青少年进行精神“励志”的初衷。对于所有观众而言,这部影片不仅是顽强拼搏、健康向上的激励之作,更体现了理想的呼唤与爱的教育。

为了走近更大多数观众的内心,影片没有刻意美化主人公的言行,也不想拔高主人公的精神境界。自始至终,主人公的理想只是考上大学,这在一般人眼中并非遥不可及;即便是在主人公获得残疾运动员游泳比赛冠军并刷新全国纪录之后,影片也没有把她的“梦想”提升到进一步挑战自

我,在更高级别的残疾人运动会上勇夺金牌、为国争光的高度。正因为如此,观众才能感同身受地进入主人公的精神世界,为她的梦想祈祷和祝福。正像歌词中所表达的,有梦想就不会绝望,“就算很受伤也不闪泪光”。

跟一般体育片比较起来,《隐形的翅膀》更多地把爱的教育编织进励志主题,使影片始终洋溢着一股美好而又动人的情愫。通观全片,除了志华叔叔和同学小莉对志华偶有不解之外,无论是志华妈、志华爸,还是学校的校长、老师和同学,尤其是运动队的强教练,都在竭尽全力地关心和爱护着志华。父母的奉献自不必说起,男同学运来教志华学骑自行车的有趣段落,以及强教练不忍心打扰走廊中看书的志华而悄然离去的身影,都是影片中令人感动的情节。这种来自主人公成长历程的,发自内心、不求回报的爱,正是现实中人际关系的某种折射,也是人性中最美丽的部分之一。编导择善而从,足见其良苦用心。

因为有爱,主人公不仅变得越来越坚强,而且逐渐懂得了爱的真谛。在深爱着自己的妈妈去世之后,志华训练愈加刻苦。这时,影片平行剪辑志华刻苦训练游泳的现实画面与妈妈关爱志华的回忆镜头,将感人的爱的力量深深地镌刻在观众的脑海,令观众禁不住热泪盈眶。影片想要告诉观众的是,除了坚强的信念之外,美好的爱也是主人公以及所有残疾运动员的“隐形的翅膀”,将会带着他们的梦想,像风筝一样在蔚蓝的天空中飞翔。

相信任何一位初看影片的观众,都会被雷庆瑶尤其是残奥会冠军何军权的残疾状况所震动,进而感慨造物弄人,但在看过影片之后,最难以忘记的,不是他们残疾的身体,而是他们淡定的姿态与灿烂的笑容。在这个连许多正常人都不能浮躁、忧郁的世界上,他们的存在因为精神的完整而最美。

就是在这样的层面上,《隐形的翅膀》激励和启发着观众,开掘了国产体育片的新路径。

(原载《光明日报》2007年8月1日)

#### 四 《农民工》:阶层的寓言与电影的社会学

影片《农民工》的宣传彩页,依次强调了三个方面的信息:“纪念改革开放30周年重点献礼影片”(封面)、“一部震撼人心的平民史诗”(封

底)与“谨以此片献给在改革开放 30 年中默默奉献的农民工兄弟姐妹”(页中)。影片的内在诉求及其在现实与历史、个人与国家、艺术与政治之间博弈的权力关系,也由此得到直接的呈现。

最重要的一点是:这是一部纪念改革开放 30 周年的电影,在公映之前已被“国家”认定(表彰)为“重点献礼”的影片;其次,或者正因为拥有“国家”的认定(表彰),这部影片被宣传为拥有了一种强大的力量和宏伟的格局;而作为个体的影片主人公“农民工”到最后才被提及,并在出品方主导的情感化策略中,被描述为“默默奉献”的“兄弟姐妹”。正因为如此,“农民工”被动地置放在各方优越的视野之中,或者本身就是缺席的。

之所以冒着过度阐释的风险作出上述读解,是因为影片文本及围绕着这部影片的泛文本,与其说是一部具有“震撼人心的平民史诗”气质的性情之作,不如说是一部通过阶层的寓言来昭示个人梦想与国家意愿之间的关系、具有电影社会学特征的“时政电影”。<sup>①</sup>明确了这一定位,便能对其进行较为深入的分析和探讨。当然,这既不会否定电影运作的意义,也不会削弱影片本身的价值。

影片中,回到家乡的男女主人公陈大成和王秀清,曾在一片交织着田野与河流的乡村风光里回忆往事,这是全片并不多见的农村景象。影片选取的主要场景,都在农民工栖息的场所,亦即城市的工地和工棚;即便在安徽阜阳和离开阜阳前往南方城市(宁波)的途中,农民工也聚集在火车站和火车这样的现代交通环境里,与典型的农村生活异质。这就是说,影片较为彻底地营造了一个跟题材选择和故事讲述紧密联系在一起的独特空间。这个独特的电影空间,介乎农村与城市、农民与工人之间。在这个独特的电影空间里,既有陈大成、王秀清、邱茂盛、阿玲、张二牛、于喜龙等靠打工谋生的农民工,也有钱老板、老板娘、大秃、包工头、票贩子等各色人等,还有问候和表彰农民工的家乡领导。

这个介乎农村与城市之间的电影空间,具有相当的写实性。尽管在一般的新闻报道和媒体宣传中,大都不会出现摄制方之一“北京真实焦点影视文化传播有限公司”与执行制片人兼导演“陈军”的名字,更不会强调这是一部“真实电影工作室作品”,但“真实电影工作室”的参与以及身兼执行制片人之职的导演,不可能不将“真实”的理念通过某种特定的

<sup>①</sup> “时政电影”概念,出自章柏青、贾磊磊主编:《中国当代电影发展史》(上),北京:文化艺术出版社,2006 年版,第 23—26 页。

方式施加于影片之中。值得注意的是,恰恰是在电影空间的营造上,可以更加直接地发现编导者对“真实”的企图。特别是在影片准备过程中,创作者首先摆正了“诚实”的创作态度,采访了近百名农民工,搜集了20多万字的文字资料和600多个小时的访谈录音;而在导演阐述里,陈军表示:“我们清楚只有用诚实讲述真实,才能保留这些真实材料所带给我们的震撼。”<sup>①</sup>“用诚实讲述真实”,意味着导演眼中的“真实”,不必再是各方认可的那种其实并不存在的“真实”,而是一种来源于创作者心目中的对农民工生存状态的理解、同情和尊重。

在理解、同情和尊重的“诚实”心境的导引下,影片的写实空间不仅被打造成一个具有新的生存规则和人际关系的情境独特的农民工世界,而且成为这部影片之所以能够吸引观众、感动观众的重要载体。影片中,农民工背井离乡前往南方时乘坐的那趟列车,以及他们从列车窗口挤上拥下的情景,还有陈大成带领众兄弟在人满为患的车厢中表现出来的那种既兴奋又害怕、既向往又茫然的言行和心态,都非常吻合农民工的切身体验。除此之外,陈大成与王秀清的恋爱进展,不是在演员进进出出的后台,就是在人群熙熙攘攘的菜场;不是在服务匆匆忙忙的饭馆,就是在因为暂住证问题而被关押的收容所天井。特别是在建筑工地脚手架间随上随下的升降机里,两人的爱情得到了前所未有的升华。这些爱情故事的场景,都是只有农民工才能真正心领神会的特定空间,拥挤、逼仄,流动性强且缺乏安全感。即便陈大成和兄弟们已在都市扎稳脚跟,承包了较大项目并开上了自己的小车,影片也没有展现他们所在的更加安稳、奢华或现代的工作生活环境,而是让那种独特的、真正属于农民工的写实空间继续延展。影片临近结束时,陈大成与邱茂盛因为工程质量问题产生严重分歧,两人的争吵便发生在大雨淋漓的建筑工地。总之,在全部影片中,农民工的身份与其栖息的空间,始终保持着惊人的一致性。

问题也正是出现在这里。因为过于专注地打造农民工的写实空间,影片有意忽略或者无暇顾及这一空间之外的两个端点:农村空间和城市空间。这种独特空间的选择,在很大程度上隔断了农民工跟农村和城市的血肉关联,使其栖息的场景缺乏本来的生气与应有的质感。当然,在农民工的自我陈述和相互关系中,还是能够体会到一些农村和城市的相关

---

<sup>①</sup> 《电影〈农民工〉导演阐述:用温暖表现力量》,北京:人民网文化频道,2008年12月24日。



信息。但遗憾的是,在影片里,尽管“阜阳”是一个清晰可见并有意张扬的地域,但其作为农村的风物和特点却没有更多的影像呈现,问候和表彰农民工的家乡领导也只是一个惯常的符号,以此强化政府的存在和“国家”的功能;而“宁波”几乎只是一个或隐或显、欲言又止的所在,其“繁华都市”的面貌和个性也没有得到积极的表述,除了老板娘跟王秀清的关系还算“温暖”之外,在由钱老板、大秃、包工头等各色人等所代表的都市人群里,都市人与农民工之间似乎只有雇佣与被雇佣、欺骗与被欺骗的关系,缺乏真正的心灵上的撞击和情感上的交流。这样,维系着农民工的现实与梦想,以及连接着农民工的喜怒与哀乐的农村和城市,仅仅作两个隐在的空间漂浮在农民工周围。农民工栖息的场景,只是一个不与外界发生更多情节冲突和情感交流的“孤岛”。

农民工生存奋斗的“孤岛”空间的形成,以及主人公陈大成最终回到“阜阳”投资建设家乡并获得了一个由完整家庭所标示的幸福生活的情节安排,似乎是为了表明:改革开放30年来,一个介乎农村与城市之间的新地,正在生成一种介乎农民与工人之间的社会新阶层。

影片中,农民工在城市与乡村之间的往返及其为了个人梦想与国家意愿挣扎奋斗的心路历程,同样被设计成一个相对单一而又颇为自足的时间链条,从一个充满目的的起点到一个大功告成的终点。

影片开始之际,列车上的农民工们刚要走出家乡,他们的言谈举止也标志着一个全新的时间量度的开始;而在影片结束之前,镜头再一次剪接影片开始之际的段落,并以黑白两色的胶片效果表达创作者的感慨与怀旧之情。作为一个独特的社会新阶层,农民工外出谋生、挑战命运、获取尊严的故事,也因此被展现为一代人可歌可泣的已经完成的宏大历史。通过这种方式,农民工的个人梦想与改革开放以来的国家意愿整合在一起,阶层的寓言与社会的变迁合而为一。

作为一个独特的社会新阶层,农民工既需要在严酷的生存环境里经受历练,又需要在危难的家国情势中寻求尊严,更需要在汹涌的时代大潮中实现自我,最终编织成一个不同于农民和工人的阶层寓言。<sup>①</sup> 编者

---

① “农民工阶层”已是一个确定的社会学概念。据统计,到2007年,中国农民工总数超过2亿,其中,进城务工人员超过1.2亿。相关分析,详见以下文献:李强:《农民工与中国社会分层》,北京:社会科学文献出版社,2004年版;陆学艺:《“三农”新论》,北京:社会科学文献出版社,2005年版;严行方:《农民工阶层》,北京:中华工商联合出版社,2008年版。

明白这一点,并结合改革开放以来社会发展的各个阶段,在具体的影像叙事中予以相应的呈现。尽管这种呈现方式并不一定会在更多观众中产生共鸣,也不一定具有某种“震撼人心”的史诗效果,但其社会学内涵还是相对明晰的。

为了表现农民工在 20 世纪 80—90 年代初入工地和工棚的生存之艰,编者“用诚实讲述真实”,在大秃克扣工资并打伤陈大成,王秀清未办暂住证被关进收容所以及包工头逼死二牛等情节段落中,都闪现出大胆的“批判现实主义”的光芒。大秃克扣工资并打伤陈大成一段,竟将雇佣农民工的大秃一伙描绘成恶毒凶狠、无法无天的残暴之徒;包工头逼死二牛一段,也将包工头塑造造成毫无人性、不可理喻的冷血动物。这在此前以农民工为题材、以写实为手段的影视剧中不太常见。主要的原因在于:农民工面对的这种严酷的生存环境,往往只在反映尖锐的民族矛盾和阶级斗争的叙事作品中出现;但影片所直陈的丑恶现象,恰恰发生在社会主义市场经济体制之下。恶人当道、没有安全、缺乏保障的农民工叙事,有可能动摇观众的体制信念。

因此,影片没有更多地停留在写实性地展现农民工艰难生存的层面(这也确实不是“重点献礼影片”可以重点观照的“合法化”领域),而是花费了较大的篇幅,讲述了以陈大成为代表的、成长中的农民工在危难的家国情势中放弃小我、寻求尊严的故事。这种将个人励志与国家发展结合在一起的积极叙事,恰切地设定在农民工进城数年之后以及 90 年代甚至新世纪以来的时间框架里,并随着时间逐渐接近当下而显得愈加鲜明。其中,陈大成带领农民工兄弟勇敢地抗击台风、保卫城市的情节,便较为有效地勾画出农民工从只知挣钱到诉求尊严的行为轨迹与心路历程;而在陈大成为了保持“诚信”而就工程质量问题与邱茂盛针锋相对的時刻,以及商海成功后返回家乡投资建设的举动中,都能看到编导者的良苦用心:改革开放 30 年来,经过艰苦的打拼,农民工已经从基本的生存需求,发展到更高一层的安全需求与权利需求,最后终于上升到一种家国一体、胸怀社稷的自我实现的需求。这种银幕上的积极叙事,作为一种耳熟能详的神话叙事,也成功地承担了政治意识形态的职责和使命,履行了制片方、出品方以及部分观众对影片题材的规约。

事实上,早在影片拍摄的准备阶段,在人物原型的事迹与银幕人物形象的行为之间,编者就进行了重大的改编。主人公陈大成的原型徐义

胜,因在烈火中奋不顾身、舍己救人而被评为全国十大感动人物之一,但在编导者看来,除了“感动”之外,这种特定状态下的农民工的英雄事迹,主要只能作为道德楷模而被称颂,还不足以表现主人公作为农民工的整体的社会形象和时代特征。为此,影片的重点不再是主人公陈大成在道德上“感动中国”的言行,而是聚焦于陈大成作为农民工阶层的一员所具备的拼搏、诚信与奉献的精神品质。

正是通过上文所述的独特的空间设置和叙事策略,影片《农民工》在现实与历史、个人与国家、艺术与政治相互博弈的权力关系中,构建了一个有关农民工阶层的影像寓言。

这个有关农民工阶层的影像寓言,采用了一种顺应国家意愿或曰政治意识形态的“孤岛”空间和“神话”叙事。这种电影的社会学,试图在国家历史的宏大话语中面对个人成长的丰富细节,并将动人的个人梦想逐渐汇入伟大的国家意愿。这样的努力,从新中国建立伊始便成为中国电影的主导方向;而在当前的电影环境里,也有其独特的回报方式与较大的生长空间。

公映之前,《农民工》已被认定(表彰)为“纪念改革开放30周年重点献礼影片”;公映之后,为了让更多的农民工看到这部电影,国家广播电视总局启动了“为广大农民送电影10万场活动”,决定从2008年12月9日开始至2009年5月,重点在安徽、四川、河南、重庆4个“农民工主要输出地”,以及北京、长三角、珠三角等“农民工主要工作地”,以胶片或数字放映的形式,向农民工“免费放映”10万场《农民工》。根据预计,观众总人次将达5,000万。<sup>①</sup>当然,《农民工》的预计观众也只有目前中国农民工总数的四分之一,但影片将在农民工阶层中产生的影响是不可低估的。

农民工是一个人数众多的新的社会阶层。通过影片《农民工》的生产与传播,国家意愿在这个阶层将会较为顺利地得到凸显。在此过程中,现实的状况、个人的命运与艺术的情感等等,都会在社会肌体而不是电影的虚构中正常表现。

(原载《当代电影》2009年第2期)

<sup>①</sup> 李春利:《电影〈农民工〉在京首映》,北京:《光明日报》2008年12月10日。

### 第三节 “个性”的突围

#### 一 《两个人的房间》:两代人的怀旧

《两个人的房间》影片的最后一个组合段,由朱时茂和丛珊饰演的男女主人公,为了离婚需要补办结婚证,驱车找到当年结婚登记处附近的照相室。真的是岁月流转、物非人非。面对拆迁后的残垣断壁,两个曾经相爱的人不由自主地再次倚靠在一起;两颗曾经相爱的心,迷失在高楼大厦的边缘,穿行于疯长的荒草中彼此寻觅,热切而又茫然。再配上齐秦演唱的主题歌《像疯了一样》,怀旧的基调中浸透着一种彻骨的无奈和感伤。正是通过如此流畅而又贯通的诗化策略,《两个人的房间》超出了故事本身想要传达给观众的信息,将情感危机的心理体验扩散到包括中年人在内的所有人群,最终弥漫于当代都市的每一个晦暗的时空。

原本不太期待这部影片拥有超出一般商业片的精神品质。实际上,只是到了电影院,才知道这部影片是“第六代”导演路学长的“倾情力作”。在此之前,只知道《两个人的房间》是朱时茂和丛珊两个人的电影,跟二十多年前两个人主演的经典影片《牧马人》有关。何况,《两个人的房间》还选择了2008年的“情人节”档期上映。可以预断,去到电影院看电影的“情人”们,肯定有很多是在《牧马人》之后才来到这个世界上,其中的大多数应该体会不到朱时茂和丛珊两个人在当年银幕上呈现出来的生存况味,那种交织着个人遭际与国家命运的酸甜苦辣,只有从那一个年代走过来的电影观众,才会拥有那种发自内心的感同身受。碰巧的是,某院线公司发行的宣传月刊,竟将《两个人的房间》定义为“冒险/动画”类型;而某电台邀请朱时茂和丛珊做了一期关于《两个人的房间》的节目,“80后”的节目主持人竟毫无愧疚地宣称自己并没有看过《牧马人》。

话说回来,没有看过《牧马人》不是电影观众的错。除了男女主演和从旧片中剪下的几个镜头,《两个人的房间》确实跟《牧马人》没有太过明显的关联。时间过去了二十多年,空间也从草原转到了都市,一切都在发生着意想不到的变迁。观众们还有更多的话题需要关注,可总有人把朱时茂和丛珊捏合在一起,固执地想要做一部电影。

几乎命中注定,作为《两个人的房间》的前文本(或“潜文本”),《牧

马人》对于观众而言还是显得很重要。尽管没有看过《牧马人》并不妨碍看懂《两个人的房间》的人物关系和故事情节,但看过《牧马人》肯定能够更好地理解《两个人的房间》的情感脉络和精神旨归。甚至可以这样表述:只有跟《牧马人》联系在一起,《两个人的房间》才会更加好看,也更加具备某种深长的意味。

这样,看过《牧马人》的观众,便会比那些没有看过《牧马人》的观众更加着意于《两个人的房间》在时空选择、人物设计和情节冲突方面的巨大反差,并被其中的某些场景、某些细节深深地打动,进而生发数不清的感慨与喟叹。可以说,大多数观众对《两个人的房间》的认同感和美誉度,仍然主要建立在《牧马人》的基础上。

于是,以当代都市中年人的情感危机为题材的影片《两个人的房间》,营造出了一种类似怀旧电影的心理机制。这是以朱时茂、丛珊为代表的中年人与以路学长为代表的“第六代”导演的怀旧,两代人的怀旧杂糅在一起,共同指向一个结局:物质充盈的当代都市却承载着情感危机、人性异化与方向迷失的恐惧。

但对于那些“情人节”档期的主要消费者亦即“80后”或“后《牧马人》时代”的电影观众而言,当代都市并非陌生的“他者”,也并不明显地异己。相反,二十多年前内蒙古草原上发生的那段经典爱情,即便可以被理解,也不必如此过度地张扬。

影片中出现的一幕很有意味:在离婚办理与结婚登记仅有一道之隔的大厅,准备离婚的中年夫妻们,冷眼旁观着准备结婚的一对对热恋男女,内心深处一定是翻江倒海;而那些即将走向婚姻殿堂的年轻人,或者逗逗打打,或者耳鬓厮磨,旁若无人般地沉浸在两个人的世界里。在两代怀旧者的视野中,没有过去,也不需要怀旧,成就了更新一代的无知和无畏、潇洒和轻松。

(原载《中国电影报》2008年3月20日)

## 二 《左右》:空间与方向

只有立足于“中”的时候,“左右”才有可能被理解。

在影片《左右》中,王小帅选择了一种不偏不倚、无过不及的中庸姿态,将内蕴于心的人文关怀上升到不动声色的哲理层面,力图以其温柔敦

厚、择善而从的影音质感面向更大多数的电影观众。

这样,王小帅就为自己的电影找到了一个独特的空间与一种可能的方向。这是王小帅及其一代电影人经过十多年的左冲右突之后,由远而近、从外到内寻求定位的结果。

《左右》的空间是独特的。作为一个当代都市,北京跟中国的历史、文化尤其是政治紧密地联系在一起,从来都是一个内涵复杂的所在;电影中的北京,从新中国成立至今,也很少被呈现为日常生活的居住空间与普通民众的栖息之地。特别是在20世纪80年代以来的后殖民语境下,中国电影面向全球展示自我特性的有效方式之一,便是通过某种有意无意的意识形态策略,在将民族形象寓言化的同时将中国空间政治化;而在这一过程中,北京自然是首当其冲。

王小帅应该能够充分感受到这种全球文化的权力运作及其带来的可怕后果。《左右》选择了北京作为电影人物活动及其故事情节展开的空间,却没有从惯常的意识形态视野去打量或塑造这座最具特性,也最有理由被政治化的中国都市。相反,通过有意识的“去特征化”的电影手段,影片里的北京显得跟其他当代都市别无二致。除了科技大厦和城市轻轨等现代物象之外,代表北京历史、文化和政治形象的各种符号都被屏蔽得相当彻底。在王小帅看来,《左右》的故事尽管十分特别,但仍然是随处都有可能发生。只有在尽量去除北京的历史、文化和政治特性之后,选择北京作为电影空间的理由才是恰当的。因为在《左右》中或者从《左右》开始,王小帅需要讲述的不是政治,也不是中国,而是人性的限度及其选择。

显然,通过对电影空间有意识的“去特征化”,《左右》反而营造了一个独特的电影空间。在这个完全由北京的普通人等及其日常生活所构成的电影空间里,人物也是“去特征化”的。他们的身份、职业、年龄及其理想、追求等都显得无关紧要,重要的是不断陷入困境中的各人的应对策略。颇有趣味的是,王小帅没有从历史、文化、政治以及社会学、伦理学的层面简单地否定或肯定各人的意志,而是力图站在中间的立场上,以一种人性向善的主导动机,左右(支配)着居于左右为难之中的各人的选择,从而确定自己的旨意,引导观众的认同。

正是在这里,可以感受到王小帅作为一个人文导演,在理智与情感之间体现出来的一种超乎寻常的控制能力。可以看出,在影片进行的许多环节,王小帅都在极力抑制情感的猛烈爆发及其可能带给观众的煽动效

果,他不想让这部题材已很特殊,甚至不无奇观色彩的影片,轻而易举地演变成满足大众需要的调味品和宣泄大众情感的催泪弹。相反,他更愿意冷静下来,把这个本来应该在情节上跌宕起伏的百姓故事,独具个性地展现为另外一种更显平常的开端和结局。因为,在王小帅及其一代电影人的心目中,未经反省的“煽情”即便并不可耻,也是难以接受的。从他们踏上影坛的那一天开始,注定要告别一切宏大叙事和诗情画意,还要放弃普通观众特别想要了解甚至窥探的各种隐秘。他们真正愿意面对或者乐意呈现的,总是他们自己,也只能是他们自己。

为此,通过“去特征化”的屏蔽策略,《左右》不仅营造了一个独特的电影空间,而且坚守了一种可能的电影方向。影片中,当各人的前史和具体的细节都被有意剔除的时候,创作主体的中间立场便从左右为难的含混与暧昧中得到凸显,有关性、爱以及人性的命题,也在更加普泛化、向善的追索中获得个性的解决。这是导演王小帅坚执的个性,也是这一代电影人正在努力探求的目标。

问题也得到凸显:在当今的后殖民语境下,当王小帅及其一代电影人正在以《左右》式的“去特征化”的屏蔽策略,直接依凭性、爱以及人性的命题,抵抗民族形象的寓言化与中国空间的政治化之时,是否有足够的本土观众愿意伸出手来,跟他们的导演结成精神上的同盟,共同创造一种更具个性气质与普世情怀的中国新电影?

### 三 《樱桃》:母爱原生态

任何人都知道母爱是伟大的,但只有看过影片《樱桃》,才知道电影的“原生态拍摄手法”是怎么一回事。

在此之前,诸如现实主义、新现实主义和纪实主义等电影潮流,都在努力“复原”物质现实,企图“真实地”把握世界;其主要目的之一,便是拆解以好莱坞为代表的主流电影的虚拟性和梦幻性,秉持反思和批判的立场对抗银幕上的弱智和滥情,藉以恢复磨钝的感知,获得思想的能力。可以看出,电影的“原生态拍摄手法”需要继承现实主义、新现实主义和纪实主义等电影潮流的精神传统,并在生态学的意义上从事具体的电影拍摄实践。

应该是因为票房的缘故,影片发行方在宣传《樱桃》的时候,总会提到一部曾经在内地引起轰动的台湾影片《妈妈,再爱我一次》。事实上,

如果把《妈妈,再爱我一次》、《九香》、《漂亮妈妈》等一类影片当做中国母爱电影的经典形态,那么,《樱桃》显然可以被当做另外一种母爱电影。由于采取了“原生态拍摄手法”,导演张加贝特别强调了影像的纪录风格以及叙事的生活流特征,并明确摒弃主流电影的正反打,倾向于发挥长镜头长于内省的优势。不仅如此,影片中,除了苗圃饰演的母亲樱桃之外,其他所有角色都由非职业演员担任;而演员的所有台词,都是听起来未经特别打磨的、口语化的云南方言。

更为重要的是:通过有意识的设置与合目的的选择,影片构筑了一种让母爱得以自然呈现的真正的“原生态”。它一反经典母爱电影中不断认同的母亲形象的“完人”模式,赋予母亲樱桃最大限度的本真面目。在这里,母亲的形象不仅没有所谓的拔高之嫌,反而因其过于逼近生活的原始状态而显得令人心悸。那呆滞的眼神、永远合不拢的嘴巴以及天生低下的智力,确实是不足以让樱桃成为一个传统意义上的母亲。反之,在经典母爱电影里,这种生理和心理的残缺,大多出自需要母亲庇护并为之牺牲一切的子女一方。但影片里的樱桃,就是这样一个先天智障者,因其强烈的母爱本能而使自己拥有了母亲的身份。在那个贫陋得几乎只有两张床的家里,樱桃赶着猪、爬着树、睡着猪圈;为了捡来的女儿红红,樱桃追着车、翻着墙、挨着打,甚至失去了生命。没有一句连贯的话语,更没有任何光辉的业绩,但樱桃对女儿的爱,朴实真切得令人心痛。就像影片里女儿红红的画外音所表达的一样,这种天然的“原生态”的母爱,也会让每一个观众都因不曾珍惜而深感忏悔。

其实,一部呈现伟大母爱的电影,又是选择在2008年的母亲节上映,原本是没有特殊的必要性去尝试“原生态拍摄手法”的。但《樱桃》的立意不仅仅限于母爱和档期。影片导演真正想要表达的,是子女一代对母爱的承担。这样,采取“原生态拍摄手法”呈现的母爱原生态,恰恰不是为了让观众沉湎于伟大的母爱之中泪流满面,而是力图让观众回到母爱的原初和本质,冷静地思考爱与人性的真谛。

正因为如此,影片《樱桃》超越了经典的母爱电影的藩篱,走向了个人化的艺术电影之路。或许,在影片编导者心目中,经典的母爱电影是一种过于滥情的主流电影,在强力操控观众情感的过程中创造了梦境,也完成了母爱的消费;这是一种需要警惕的价值取向,只有利用一种不同于主流电影的新的拍摄手法,才可能抵制消费主义的母爱叙事,重新培养我们对于母爱的感知,抵达一种新的思想的境地。



影片中,女儿红红的画外音就这样自始至终地跟所谓“原生态拍摄手法”交织在一起。如果说,“原生态拍摄手法”让观众回到了母爱的原生态,那么,女儿红红的画外音则不断地把观众导向子女们的现实,这也使影片浸润着一种回忆、怀旧和忏悔的影调,比经典的母爱电影多出了主体的介入,因而也就多出了批判的触角与反省的空间。

正是在对母爱的原初与本质进行批判与反省的过程中,《樱桃》改变了经典母爱电影的价值取向,也获得了艺术电影的独特性与丰富性。

#### 四 《我叫刘跃进》：“作家”在“电影”

“作家”在“电影”,这不是一个面向一般观众的话题。一般观众走进电影院,最直接的理由是:《我叫刘跃进》一定值得看。

但《我叫刘跃进》确实被业界定义为第一部“作家电影”,于是所有的期待都放在了作家刘震云的身上。几乎所有的观众都知道这部电影是根据刘震云的同名小说改编的,并在海报上看到了“刘震云式幽默”的字样;甚至有人在电影里看到一个哈欠打得有点不太对劲的群众演员,知道他就是刘震云扮演的。可实际情况是:尽管在电影《我叫刘跃进》里,刘震云不仅充当了编剧兼群众演员,而且担任了执行制片人,但这部电影不是刘震云导演的。

不是刘震云导演的电影当然可以拥有“刘震云式幽默”,但还不能叫“作家电影”。就像那个哈欠打得有点不太对劲的群众演员,不能对着观众说:“我叫刘震云”。

抛开权钱的因素,电影仍然是导演的。就像小说《我叫刘跃进》一定是作家刘震云创作的一样,电影《我叫刘跃进》一定是导演马俪文导演的。只有这样,情况才不会那么“拧巴”。事实上,这部90分钟的影片已经沾上了马俪文的“急脾气”:1360个镜头,速度快得很是惊人;“直来直去”地讲故事,早就弄顺了绕来绕去的小说文本。

于是作家是作家,导演是导演;小说是小说,电影是电影。好在刘震云和马俪文都了解这一点:“作家电影”不是拿来争论的,而是需要作家和导演兢兢业业地去实践。只有具备这样的观念,导演才敢肢解小说,“作家”才可以好好地“电影”。

在导演《我叫刘跃进》之前,马俪文的导演成绩也是非常优秀的,仅有的两部长片,已尽显成熟的控制能力和艺术才华;当然,刘震云更是一

位非常优秀的作家,“一地鸡毛”之外有对现实和人生的深入体验。两人之间的对话,本可在十分精妙的层面上展开。但正如马俪文所言,作为两种截然不同的载体,电影和小说实在相差得太远。要在 90 分钟的时间里把故事讲清楚已属不易,更别说还要把主人公塑造成“特阿 Q 的一只羊”了。如此丰富而又多义的小说命题,加上如此鲜明而又独特的作家风格,即便导演大师也会颇费心机,弄不好便要马失前蹄。

别无选择的马俪文只好抛开了个性独具的刘震云,以贺岁的名义拍出了《我叫刘跃进》。既然是贺岁,便可以适当地消隐小说里的复杂意旨和批判动机,放大一些单纯而又好玩的事情。确实,著名电影策划人高军,著名编导尹力、高群书、陈大明、王斌以及刘震云亲自上镜带来的喜剧效果,便仰赖于电影自身特有的功能。另外,当下北京的工地、天台、豪宅和鸭棚等特异性空间,也能给予城乡观众某种视觉上的震惊。还有一些追逐、砍杀和密谋等情节,可以看成导演为贺岁片作为商业电影而设下的卖点了。

如此运作下来,《我叫刘跃进》便不再属于刘震云。影片里的刘跃进,可以被当做一个偶然遭遇离奇事件的普通打工者,落得个陷在莫名其妙的境遇中不能自拔的命运。观众不一定会联想到“羊”与“狼”的特殊关系,更不会把刘跃进跟阿 Q 的“精神胜利法”联系在一起。毕竟,在一部涉及社会底层艰难生存的电影里,观众不太愿意也没有理由责备主人公的“不幸”和“不争”;相反,他们需要在影片中,感受到导演对弱势群体发自内心的理解和同情。但遗憾的是,为了“刘震云式幽默”,导演并不打算这么做。

回到问题的出发点。《我叫刘跃进》除了是一部贺岁片,还是一部“作家电影”;换个说法,《我叫刘跃进》在观众心目中是一部贺岁片,在业界心目中是一部“作家电影”。总之,作为贺岁片或“作家电影”,《我叫刘跃进》拥有两套不同的话语体系和运作规则,如何处理好两者之间的关系,才是问题的关键。真心希望读者在书店为作家的小说买单之后,还有观众在影院为导演的电影买单,如此美好的结局真的是皆大欢喜。

(原载《中国电影报》2008 年 1 月 31 日)

## 第四节 好莱坞的中国功夫

### 一 《功夫之王》

不太愿意指认《功夫之王》的好莱坞身份。但好莱坞的中国功夫非常了得,7000 万美元便搞定了成龙、李连杰以及袁和平、鲍德熹。在中国,这四个人几乎可以说是无价的。

面对《功夫之王》,中国观众最愿意在银幕上看到的,当然是“功夫之王”成龙和李连杰的出场,何况又有武术、摄影方面的“顶尖高手”袁和平和鲍德熹助阵,精妙绝伦的打斗必然会超过预期。正如音效总监陶经所言,李连杰和成龙的对打将成经典。寺庙打斗一场,两大高手对接不同武术,目不暇接地亮出醉拳、虎拳、螳螂拳与鹤拳招式,确实令人心醉神迷、叹为观止。

然而,除了寺庙打斗之外,双 J 搭档无法更加有所作为。这是一部好莱坞电影,包括 7000 万美金在内,编剧、导演和第一号男主角都是美国人。正视了这一现实,就会更加容忍片中出现的许多问题。例如:对于中国观众来说,尽管不太容易理解编导为什么要将孙悟空、金燕子、白发魔女跟当代的美国大男孩摆放在一起,但还是早有心理准备,并在观影过程中逐渐接受并认同了美国编导的功夫情结与魔幻气质。

毕竟,这是一部好莱坞电影。虽有华谊兄弟、双 J 公司和不少中国演职人员的参与,所有内外景也都在中国拍摄,但改变不了《功夫之王》的好莱坞标识。也就是说,这部名为 *Forbidden Kingdom* 的美国影片,其实是用英语来讲述故事的,它的精神传统主要来自《绿野仙踪》和《指环王》一类的魔幻电影,而与中国电影史上的功夫片貌合神离。

当然,为了满足编导者内心深处的功夫情结,也为了拓展好莱坞电影的中国市场,《功夫之王》不仅需要在中国拍摄,而且需要更多的“中国功夫”。但遗憾的是,好莱坞的中国功夫尽管了得,却也只是停留在资金运作的一般层面。这样,除了双 J 的精彩打斗之外,中国功夫内蕴的宇宙观、人生观及其散发出来的历史文化含义,均被稀释殆尽。就像影片中的主人公杰森(麦克·安格拉诺饰),打死了也不会弄明白号称八仙之一及醉拳大师的吟游诗人鲁彦(成龙饰),他的醉拳、吟游、诗兴以及相伴而生的出世和入世情怀。还像影片中的寺庙打斗,武功高超的默僧(李连杰

饰)不仅能以动作彰显力量,而且还想通过寡言神秘的形象传达佛性。可影片同样没有耐心揭示这样的道德伦理和人生大义,在急于展现打斗的主要任务驱使下,镜头剪辑的结果是:主人公杰森没有看到默僧打坐的情景,观众也体会不到打坐默僧的精神世界。可以看出,影片编导者确实无力参透默僧、寺庙及其蕴涵的文化意义,最好的办法就是选择了放弃。

放弃的结果,让中国功夫彻底沦落为一个吸引票房的幌子。本来,从编剧、导演开始,尽管两人都很迷恋中国功夫,却没有打算用 *kongfu* 或“功夫”来为影片命名。如果没有摄影指导鲍德熹的提议,《功夫之王》这种过于香港化的片名是不会被采纳的。其实,无论片名叫 *Forbidden Kingdom*(《禁止的王国》)还是《双J计划》(*J & J Project*),都比《功夫之王》更加接近影片本身的意旨。

这就回到了影片的英文片名。中国武夷山和横店影视城所构筑的魔幻空间,是中国人认同的“天庭”,也是美国人想象的“禁止的王国”。在这个“天庭”里,只有孙悟空和当代美国大男孩可以相遇。但在这个“禁止的王国”里,孙悟空、金燕子、白发魔女与当代的美国大男孩混杂在一起。这便是美国人对神秘的中国或中国的神秘的想象,组接美国人所能接触到的有关中国的神话传奇、小说电影,将广博的时空压缩成一瞬,让一个美国大男孩引领全球观众,在中国这个“禁止的王国”里肆意冒险,并从功夫电影和功夫之王中得到一些心理和动作的历练,最后回到当代美国的波士顿,顺利解脱身边正在发生的困境。如此简单、直接而又功利的动机,确实只能像本片编剧约翰·福斯科所说的一样,被当做一个讲给他的儿子听的故事。有趣的是,看过《绿野仙踪》和《指环王》的中国观众,面对这部“武侠版的《绿野仙踪》”,除了感受到一种不可思议的时空错位,怕也弄不明白,美国人为什么会如此热衷于这种魔幻式的大杂烩。

但在本片导演罗伯·明可夫那里,把熟悉的人物用奇怪的方式勾连在一起的想法竟被称为“正确的头脑逻辑”,并且还被他解释为“这恰恰是中国的传统”。看来,还是不得不佩服好莱坞的中国功夫,除了拥有7000万美元的投资以外,还拥有中国人匪夷所思的想象力。

(原载《中国电影报》2008年5月8日)

## 二 《功夫熊猫》

10年前,当迪斯尼的中国题材动画片《花木兰》来到中国的时候,我们一度感觉到难以言明的不适与不安,并怀抱着某种根深蒂固的民族自尊心和自豪感,或不屑、或调侃、或讥刺好莱坞那种不知天高地厚的胡作非为;但现在,梦工厂的中国题材动画片《功夫熊猫》也来到了中国。几周之内,我们便在为《功夫熊猫》奉献上亿票房的同时,也对我们自己的动画电影失去了最低限度的自信。

毫无疑问,迪斯尼和梦工厂的动画片代表着当今世界的最高水准,但只有当它们的动画电影以中国市场为主导,并选择中国题材、诉诸中国文化的时候,才真正令我们或若有所思,或辗转反侧,或醍醐灌顶。事实上,好莱坞永远是我们的对手,我们总在这个巨无霸的压迫和激励下经营着我们奋发图强的民族影业,可结果往往是:在我们还没有来得及好好地向好莱坞学习之前,好莱坞便已经好好地学习了我们。

无论以何种借口或理由指责或抵制《功夫熊猫》,都是无聊、无益而又徒劳的。相反,面对《功夫熊猫》,我们不仅不能视而不见、无动于衷,而且不能慷慨陈词、有效抗拒。这就是《功夫熊猫》的魅力。在每一个中国观众脑海里,都留存着不少好看的好莱坞动画电影的痕迹,但只有这一部,不仅好看,而且在中国元素的使用与中国精神的呈现方面,如此令人拍案叫绝、匪夷所思。确实,几乎每一个观众都在联想:为什么《功夫熊猫》不是中国人拍摄的?

不是中国人拍摄的《功夫熊猫》,不仅具备中国电影界所无的高额投资和创意能力,而且拥有中国动画电影所缺的文化价值和道德情感。而通过功夫情节所体现的中国文化内蕴以及通过熊猫阿宝所张扬的师、父与徒、子之情,恰恰应该是中国动画电影必须坚守的精神内核。但在具体运作过程中,我们往往轻易放弃了这一点,而把目光主要定位在金钱的支持与技术的跨越上。这样,当我们还在为投资环境和技术装备怨天尤人的时候,好莱坞已经做好了充分的准备。

如果说,10年前的《花木兰》,还只是经济全球化时代以来好莱坞生产中国题材电影,并力图以此传播美国文化价值的一个前奏,那么,10年后的《功夫之王》和《功夫熊猫》,便已鲜明地昭示出:好莱坞正在以中国市场为主要目标,以中国文化为主要符号,紧锣密鼓地贯彻并完善其经济

文化全球化(亦即美国化)策略。这是一股几乎不可阻挡的强大潮流,不仅来自好莱坞超越一切的学习能力,而且得益于中国动画电影多年来的无所作为。

这一次,好莱坞才是真正的功夫熊猫。好莱坞的中国功夫,只要自我确证便能认定。就像导演约翰·史蒂芬森所说,“成为你自己的英雄”。在没有英雄的中国电影市场,一个功夫之王就已足够,再加上一只功夫熊猫,便显得太过热闹。

(原载《中国艺术报》2008年7月15日)

## 第十六章 史学范式的转换与中国电影史研究

中国电影史研究还没有跟当前的史学研究建立起应有的关联性,也正因为如此,迄今为止的中国电影研究者大多无视,也无力观照历史研究的状况及史学范式的转换。必须认真反思这种缺陷带来的后果,并努力倡导在史学视野里进行中国电影史研究。只有这样,才有可能在中国电影史研究中,洞察愈益丰富的历史可能性,获取一种整体综合的立场,寻求更加开放的历史意义;并在此基础上,彻底改变中国电影史研究的思维定势和传统视域,进而重构中国电影。

### 第一节 中国电影史研究的经典范式

如果说,改革开放以前,以程季华主编的《中国电影发展史》为标志的中国电影史研究,基本顺应了特定时期里的中国革命史的编撰思路,那么,20世纪80年代以来,中国电影研究者本来应该结合历史学界的整体跃动,在与中国近现代史特别是中华民国史、中国现当代文学史等进行有效的沟通、对话与交流的过程中,重建中国电影史的理论视野与学术范型,以全面超越《中国电影发展史》。但遗憾的是,由于各种原因,迄今为止,中国电影史研究还没有跟当前的史学研究建立起应有的关联性;中国电影研究者大多无视,也无力观照历史研究的状况及史学范式的转换。其中,最为明显的缺陷是:转型后并已成史界共识的中国近现代史研究中的现代化范式及其民族主义和民族国家视野,以及受语言学转向和后现代主义浸染的多样化史学范式,基本没有对中国电影史的研究格局产生任何影响;尤其是在大量的电影史研究论文、日常的电影史表述、一般的电影史教科书甚至专门的电影史学术著作里<sup>①</sup>,中国电影的历史叙述仍

---

<sup>①</sup> 在这里,“日常的电影史表述”主要指博物馆的电影史展览、官方和业界的电影发展报告与各类媒体的电影史宣传和广告口径。

旧没有摆脱《中国电影发展史》预先设定的“革命史”框架,没有对已有的文献进行重新阐释,更没有在档案、报刊与方志等领域充分有效地发掘新的史料。总而言之,史学范式的转换基本上与中国电影史研究无关。中国电影史研究以及中国电影的历史撰述,已经远远落后于历史学术的语境和中国电影的现状,失去了电影史研究本应具备的基本的导向性与最低限度的解释能力。

必须认真反思这种缺陷带来的后果,并努力倡导在史学视野里进行中国电影史研究。只有这样,才有可能在中国电影史研究中,洞察愈益丰富的历史可能性,获取一种整体综合的立场,寻求更加开放的历史意义;并在此基础上,凸显中国电影史研究的时空特质,彻底改变中国电影史研究的思维定势和传统视域,从根本上实现中国电影史研究的知识增长与范式转换,进而重构中国电影。

## 第二节 史学范式的转换与中国电影史研究

实际上,早在20世纪80年代初期,中国电影史学界便就电影史学中“电影学”和“历史学”之间的关系问题进行过颇有价值的思考和阐发。在《中国电影历史研究的原则和方法》一文中,电影学家李少白指出:“电影历史学作为电影学和历史学的一个交叉学科,无疑具有它自身的特点。它是历史的,又是电影的,兼有电影和历史的双重品格。作为历史学的电影方面,它是历史学的一个分支学科,是历史学中的专业史、专门史,研究构成整个历史现象中的电影现象的变化过程。而作为电影学的历史部分,它又是电影学的一个分支学科,是电影学中的历史学,同样是研究电影历史现象的更替、变迁。我们必须在这样的交叉点上来认识和把握电影历史学的特点。”<sup>①</sup>20多年后,在《光影中的沉思——关于民国时期电影史研究的回顾与前瞻》一文里,历史学家汪朝光也表示:“研究民国时期的电影发展史,不仅为电影史和民国史研究所应为,而且对当今电影产业的发展与技术艺术的进步亦不无借鉴与启示。未来研究中应将电影史视为一般历史学研究之一部分,进一步拓宽研究视野,扩大研究选题,实事求是地确立对民国时期电影的评价标准,客观评估其发展历程,以推动

<sup>①</sup> 李少白:《中国电影历史研究的原则和方法》,北京:《文艺研究》1990年第4期。



电影史研究融入历史研究之主流,使其得以更为全面的发展。”<sup>①</sup>可以看出,在如何理解“电影学”和“历史学”的关系问题上,中国的电影学家和历史学家稍有分歧,总体目标却殊途同归。

值得注意的是,作为一位主要研究中国电影史的电影学家,李少白不仅在“电影学”与“历史学”的交叉地带定位“电影历史学”,而且始终以“电影学”为出发点,追求电影史研究的“史料的丰富和翔实”、“对文献所下的考订工夫”以及“历史评价的客观性和科学性”与“多向度的历史价值取向”<sup>②</sup>,并在1896—1923年间的“初期电影”研究以及针对费穆、夏衍等人的研究中有尝试。在此之后,作为一位主要研究中华民国史的历史学家,汪朝光不仅力图推动“电影史”研究融入“历史研究的主流”,而且明确地将“民国时期的电影发展史”纳入到“电影史”和“民国史”的视域;在具体的学术实践中,则主要聚焦于民国时期国民政府的电影检查、电影产业等政策性和制度性层面,在中国电影史研究中发掘了相关的档案,开辟了新的领域;还通过艰苦的实证研究,在一定程度上顺应了“现代化”的史学研究范式。<sup>③</sup>

但尽管如此,具有“电影学”和“历史学”双重品格、“历史学”视野里的中国电影史研究,仍然没有获得历史学界尤其是中国电影学术界应有的、普遍的关注和重视;一种单调扁平、内向自足而又缺乏兼容气质的中国电影史,仍然制约着中国史学的总体面向与电影学术的推进之路。在实证研究的基础上转向“现代化”以至多样化的史学范式,仍然是中国电影史研究的迫切期待与内在呼唤。

### 第三节 中国电影史研究:新的历史可能性

按历史学者的表述,在史学研究中,“以一元多线论为基础”的“现代

① 汪朝光:《光影中的沉思——关于民国时期电影史研究的回顾与前瞻》,北京:《历史研究》2003年第1期。

② 李少白:《〈影史榷略:电影历史及理论续集〉》,北京:文化艺术出版社,2003年版,“自序”,第4页。

③ 汪朝光的民国时期电影史研究,主要成果有:《30年代初的国民党电影检查制度》,北京:《电影艺术》1997年第3期;《民国年间美国电影在华市场研究》,北京:《电影艺术》1998年第1期;《早期上海电影业与上海的现代化进程》,北京:《档案与史学》2003年第3期;《检查、控制与导向——上海市电影检查委员会研究》,北京:《近代史研究》2004年第6期;《影艺的政治:一九三〇年代中期中央电影检查委员会研究》,北京:《历史研究》2006年第2期。

化范式”,把“现代化”主要看做一个具有特定内涵的全球历史大变革进程,以及一个并不具备终极目标价值、路径选择模式多样化的历史范畴,从而使之成为史学研究的对象;它跟20世纪50—60年代的美国现代化论有原则上的差异,也不同于建立在“五种生产方式序列”基础上的“革命范式”。东、西方两种对立的单线演进历史模式在史学方法论上都有绝对主义和排他性色彩,而一元多线历史发展观则是开放的、包容的、多面向的。“现代化”范式的出现,打破了长期以来由单一的“革命史”范式支配的史学研究局面;而史学范式的多样化,正是中国史学的繁荣之道。<sup>①</sup>

具体而言,以上述“现代化”以至多样化的史学范式观照中国电影史研究,可以从三个递进的层面展开探讨:

第一,尽管在当前语境中,“革命史”范式并未彻底失去其曾经拥有的合法性,甚至有可能成功地包容在所谓的“现代化”范式之中,但受到“革命史”范式的深重影响,迄今为止的中国电影史研究大多仍然依循20世纪中国政治史的发展脉络,以政党的立场左右历史的阐释。一部中国电影史,总是被有意无意地表述成一部中国共产党争取电影阵地、主导电影事业、推动电影发展的历史。这样,20世纪30年代的左翼电影运动、抗战时期大后方的抗战电影与根据地的人民电影,以及40年代后半期的进步电影等等在“泥泞”中“战斗”、在“荆棘”中“潜行”的可歌可泣的各种“影事”,便成为中国早期电影历史叙述的基本线索<sup>②</sup>;1949年以来的中国电影史述,更是建基于中国共产党领导的电影事业,在1979年前的政治斗争与1979年后的改革开放的历史境遇中饱经坎坷、探索奋进,并伴随着党的事业的发展愈益成熟。

“革命史”范式的中国电影史研究,在特定的历史阶段以至当下的时代氛围里,都曾经发挥过并正在发挥着重要的政党宣传效用与意识形态询唤功能,但在1979年以来的改革开放后的历史语境中,“革命史”范式的独断性、遮蔽性与偏颇性也已经并正在显露无遗。它是以高度简化中国电影在时间和空间方面的丰富性、复杂性、多样性以及强硬阻

---

① 董正华:《从历史发展多线性到史学范式多样化——围绕“以一元多线论为基础的现代化范式”的讨论》,郑州:《史学月刊》2004年第5期。

② 除了程季华主编的《中国电影发展史》之外,夏衍、阳翰笙、田汉、司徒慧敏、于伶、柯灵等人的“权威”论述,都有助于强化这种“革命史”范式。

断中国电影在阐释和表述方面的开放性和多种可能性为代价所换取的一种一体化的历史叙述策略。在此过程中,1896—1921年间民族电影的发生学、20世纪20年代中国电影的商业浪潮、抗战时期“孤岛”电影的迷离景观以及沦陷地区东北、华北、上海电影的特殊状貌,还有晚清政权、北洋军阀与国民政府的电影政策、电影生产及其在全国各地的电影传播,等等,都被有意无意地忽略或被划定为研究的禁区;1949年以来的中国电影史版图,更被局限在中国内地电影的发展脉络之中,无法有效地涵纳或延展至同样具有丰富内涵与重大成就的香港电影和台湾电影。<sup>①</sup> 在中国电影史研究的主流话语中,“革命史”范式的弊端亟待突破和超越。

毋庸置疑,当前的史学研究,已经从传统的政治史转向政治史、经济史、社会史和文化史并重的多样化格局;而从20世纪80年代开始,中华民国史研究也在逐渐拆除“革命史”及“阶级斗争”和“政党立场”的藩篱,走向更加深广的“现代化”范式及其民族主义和民族国家论述;与此同时,语言学转向和后现代理论下的解构思潮也在对史学范式产生一定的影响。其中,“现代化”范式及其民族主义和民族国家论述,启发人们重新认识国家、民族、阶级、政党的功能以及它们之间的相互关系,已经并正在各个学科领域建构起一套新的话语体系和阐释框架。当然,以“现代化”范式及其民族主义和民族国家论述取代中国电影史研究中的“革命史”范式,不仅是在史学研究与中国电影史研究之间建立关联性的重要途径,而且是在整体综合的立场上重构中国电影的必由之路。

第二,以“现代化”范式及其民族主义和民族国家论述取代中国电影史研究中的“革命史”范式,需要整合欧美与中国学术界有关现代性、现代化与民族主义、民族国家想象的思想资源,结合史学、社会学、民族学、国际关系学、文化批评以及文学、音乐、美术研究等各个学科的广阔视野,洞察中国电影愈益丰富的历史可能性,为民族电影寻求更加开放的历史意义。

从20世纪90年代中后期开始,海外学者的相关著作如安东尼·吉登斯的《民族-国家与暴力》和《现代性的后果》、埃里克·霍布斯鲍姆的

---

<sup>①</sup> 近年来,已有部分电影史学者在这些方面进行了一些较有意义的研究。限于篇幅,不一一列举。

《民族与民族主义》、列文森的《儒教中国及其现代命运》、埃里·凯杜里的《民族主义》、杜赞奇的《从民族国家拯救历史——民族主义话语与中国现代史研究》、哈贝马斯的《公民身份和民族认同》等,相继被翻译成中文在中国内地出版<sup>①</sup>;国内各个学科领域的相关著作及学术论文也大量面世和广泛发表。据不完全统计,仅仅在国内的文学研究界,便有王一川的《中国人想象之中国——20世纪文学中的中国形象》、刘禾的《文本、批评与民族国家文学》、倪伟的《“民族”想象与国家统制——1929—1949年南京政府的文艺政策及文学运动》与杨厚均的《革命历史图景与民族国家想象》等相关著作,较为深入地分析和论述了20世纪中国文学与“民族国家”的关系<sup>②</sup>;而在旷新年的《民族国家想象与中国现代文学》和《个人、家族、民族国家关系的重建与现代文学的发生》、杨春时的《现代民族国家与中国新古典主义》和《现代性视野中的中国文学思潮》、邓伟的《地域文化建构与民族国家认同——中国现代文学地域文化研究的另一思路》与张志忠的《现代民族共同体的想象与认同》等较有影响的学术论文中<sup>③</sup>,中国现代文学均被当做现代民族国家建制的一部分,是现代民族国家的文学。其中,旷新年认为,现代民族国家是一个“想象的共同体”,而建立一个现代的民族国家以抵抗西方帝国主义的殖民侵略,是现代中国最根本的问题,有关现代民族国家的叙事于是居于中国现代文学的中心地位。中国现代文学所隐含的一个最基本的想象,就是对于民族国家的想象,以及对于中华民族未来历史——建立一个富强的、现代化的“新中国”的梦想。另外,也正是因为中国现代的民族主义是由于西方列强的侵略而发生的,也因此中国现代的民族主义是针对西方殖民主义而建构“中华民族”。

循此思路,在中国电影史研究中,如果强调中国近现代民族国家的建立和发展及其融入世界的现代化进程,便可以较为成功地弥合晚清政权、

---

① 出版机构与出版时间分别如下:生活·读书·新知三联书店,1998年版;译林出版社,2000年版;上海人民出版社,2000年版;中国社会科学出版社,2000年版;社科文献出版社,2003年版;上海人民出版社,2005年版。

② 出版机构与出版时间分别如下:广西师范大学出版社,1997年版;东方出版社,1998年版;上海教育出版社,2003年版;湖北教育出版社,2005年版。

③ 发表刊物与发表时间分别如下:《文学评论》2003年第1期;《中国现代文学研究丛刊》2006年第1期;《文艺理论研究》2004年第3期;《天津社会科学》2006年第2期;《文艺理论研究》2006年第4期;《文学评论》2007年第5期。

北洋军阀、国民政府之间及其与中国共产党和社会主义中国之间复杂的对抗性和传承性关系,并在文化认同的意义上将中国内地、香港与台湾电影编织成一个互动互补的整体。

如此看来,“革命史”范式的中国电影史研究所面临的困难和问题,在“现代化”范式及其民族主义和民族国家论述里将会获得较好的克服和有效的解决。这样,1896—1921年间民族电影的发生学,便可以从民国建立前后民族国家建制的角度来考察;20世纪20年代中国电影的商业浪潮,则可以理解为民族企业与海外资本的激烈遭遇以及传统伦理道德与西方生活方式的彼此对话;“左翼电影”批评与“软性电影”论者的针锋相对,亦可理解为30年代的中国知识分子在电影的属性和功能问题上通过电影理论和批评对民族国家的不同侧面的想象;晚清政权、北洋军阀与国民政府的电影政策、电影生产及其在全国范围内的电影传播,同样可以理解为代表着国家担当了以民族电影的方式建设和想象民族国家的重任;而在1949年以后,中国内地、香港与台湾电影,则以相互分享的语言现实、家国观念、民间宗教以及历史资源和文化传统,在银幕上建构了一个相互补足的民族国家的想象的共同体。甚至可以说,由两岸三地电影构建的这一个民族国家的想象的共同体,是除了电影之外所有其他文化艺术形式都无法抵达的、值得深入分析与不断阐发的对象。

第三,“现代化”范式及其民族主义和民族国家论述里的中国电影史研究,因此具有了愈益丰富的历史可能性与更加开放的历史意义。但遗憾的是,迄今为止,仅有极少数的电影研究者体会到了这种史学范式的转换及其学术价值,并在相应的研究实践中予以初步的尝试。其中,张蜀津的博士学位论文《历史想像与文化记忆——1949年以来中国大陆电影中的民国叙述》(2008)与孙绍谊为“第六届亚洲传媒论坛”提交的学术论文《空间的审判:影像城市与国族建构》(2008)较有代表性。前者试图将民国叙事电影中呈现的民国形象作为一个整体进行研究,从“十七年电影”的民国叙述中探寻“究竟是什么在主宰我们记忆过去、想象中国的形式与内容”,并从民国影像的生成过程中“揭示历史话语背后的权力和文化机制”。<sup>①</sup>由于各种原因,论文倾向于文本分析和以论带史的研究思路,

---

<sup>①</sup> 张蜀津:《“国家史”的编纂与民族国家集体记忆的建构——论“十七年电影”中的民国叙述》,北京:《北京电影学院学报》2008年第5期。

缺乏相应的实证研究作为总体的支撑,无法以一种更为精细的观察视角,通过对历史事实的细致重建,再现中国电影的复杂性和多面相。这在很大程度上消解了范式转换的重要性,无法从整体上推动史学范式转换后的中国电影史研究。<sup>①</sup>诚然,对于刚刚起步的中国电影史研究的范式转换,上述批评未免显得有点苛责。

但无论如何,在史学范式的转换与中国电影史研究之间,仍有许多需要克服的困难和亟待解决的问题。一蹴而就是不可能的,急功近利更不是达到目的的捷径。只有秉持着论从史出的实证性的史学作风与整体综合的内部取向的学术立场,注重丰富的历史史实,复原生动的历史细节,从中国自身历史进程的视野去观照中国电影史的深层次结构,中国电影史研究才会真正感受到史学范式的转换带来的历史叙述的革命,并在此基础上重构中国电影。

(原载《当代电影》2009年第4期)

---

<sup>①</sup> 在《21世纪中国近现代史研究的若干趋势》(《史学月刊》2004年第6期)一文中,马敏阐发了新世纪以来中国近现代史研究中的“三种日趋明显的历史观”,对笔者检讨中国电影史研究中的范式转换问题颇有启发。

## 第十七章 重构中国电影

改革开放以来,中国电影史研究也伴随着电影理论与批评的转型,进入一个观念变革、视野洞开的历史时期;经过 30 年来几代电影史学者的努力和探索,在各种人文社科的外在影响及电影学术界“重写电影史”的内力驱动下,中国电影史研究在电影史观念、功能、主体、模式与写作等方面,均获得了长足的进展,并取得了相应的成就;与此同时,跟当前中国史学的创新路径联系在一起,特别是跟文学、戏剧、美术、音乐等领域的史学探求相呼应,中国电影史学也在期待着一种全面的反思和整体的跃动。为此,基于电影作为学术的层面考察中国电影学术界“重写电影史”的经验和教训,并从学术史的角度观照改革开放以来的中国电影史研究,无疑是一种较为有效并亟待展开的应对策略。

这种策略的提出,有望改变此前中国电影史研究忽略自身的学术传统及缺乏理论性和系统性的弊端,最大限度地克服“重写电影史”的艰难,走向一种更具建设性与开放性、新鲜生动的中国电影史,亦即:通过电影史的不断重写及其学术史的反复观照,努力回到问题的核心,进而重构中国电影。

### 第一节 作为学术的电影史研究与电影史研究的学术史

在中国文化语境中,“学术”始指学问和道术,后来指称有系统而较专门的学问,并在 20 世纪开始以来的中西文化交汇中获得新的内涵<sup>①</sup>;而在西方文化视野里,“学术”是指以学科分类为标志,以学科制度为基

---

<sup>①</sup> 《辞源》(合订本),北京:商务印书馆,1999 年版,第 432 页。另参见陈平原:《中国现代学术之建立》,北京:北京大学出版社,1998 年版;徐复观著、陈克艰编:《中国学术精神》,上海:华东师范大学出版社,2004 年版。

础,拥有完整而融贯的理论传统与认真而严格的方法论的知识范式。<sup>①</sup>任何一种学术都在一定的历史条件与地理环境下兴起,并随着时间的推移与空间的转换而嬗变。“学术史”即为一种研究学术变易的学问或知识范式,它以特定的学术领域、学术人和学术话语及其在特定的时空背景下的历时性推演为主要研究对象,力图从更高的层面上观照并审视特定的学术传统及其现实状况和发展前景。

从20世纪初期开始迄今,以美、英、法、苏(俄)、意、日等国为代表的世界范围内的电影史研究,不仅以其接近一个世纪的写作实践,成就为电影学知识体系中引人注目的一部分,而且以其日益全面而又深入的理论性和系统性,构建出一种特性鲜明、专门性强的电影史学术传统。作为学术的电影史研究与电影史研究的学术史,正是改革开放以来中国电影史研究可资依凭的重要的理论资源,也是中国电影史学必须借镜的不可多得的参照系。

20世纪70年代以来,英语世界的学者在推动电影史的学科建设方面,作出了前所未有的重大贡献,并在很大程度上逐步影响着中国的电影史研究。1978年,爱德华·巴斯科姆便针对电影研究领域虽然出现了许多“电影史学者”,却没有产生真正意义上的“电影史”的特殊状况,呼吁创造一种“电影史的科学”。<sup>②</sup>此后,迈克尔·伊桑伯格、万斯·凯普利、杰拉尔德·迈斯特、查尔斯·F.阿尔特曼、G.布雷克与菲利浦·贝克、达德利·安德鲁、杰拉·玛斯特、约翰·贝尔滕等电影学者,分别对“元电影史”、“电影史特性”、“电影史与电影资料”、“电影史与电影史著作”、“电影史写作中的历史主义与历史性”、“作为电影学术的电影史方法论”以及“美国电影的编史学”、“电影与历史”、“电影史与电影的历史”、“美国电影与电影史”等各个方面的问题,进行了细致深入而颇有价值的分析和阐述;与此同时,罗杰·阿姆斯主编的《电影史问题》(1981)、罗伯特·斯克拉与查理·穆瑟合编的《抵制影像:电影与历史论文集》

---

① 主要参见[德]韦伯:《学术与政治:韦伯的两篇演说》,冯克利译,北京:生活·读书·新知三联书店,2005年版;[美]爱德华·希尔斯:《学术的秩序——当代大学论文集》,李家永译,北京:商务印书馆,2007年版;[法]P.波丢:《人:学术者》,王作虹译,贵阳:贵州人民出版社,2006年版。

② 主要参见[美]罗伯特·C.艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,北京:中国电影出版社,1997年版;张英进:《审视中国——从学科史的角度观察中国电影与文学研究》,南京:南京大学出版社,2006年版。



(1990)、托马斯·艾尔萨埃瑟主编的《早期电影:空间、框架、叙事》(1990)、安妮·弗利伯格的《橱窗观看:电影与后现代状况》(1993)、利奥·查尼与瓦尼萨·斯瓦兹合编的《电影与现代生活的发明》(1995)等相关著作,更是对电影史的理论与方法以及电影史的学科问题进行了集中而又广泛的交流与对话。

1985年,罗伯特·C.艾伦与道格拉斯·戈梅里的《电影史:理论与实践》一书问世。该书对电影史研究的一般原则和方法,以及“作为历史的电影史”和电影史研究的学术传统等,进行了相对全面而又不乏精深的探讨和生发;特别是在该书序言里,作者不仅断言“电影作为学术研究的一个领域已臻成熟”,而且明确指出:“任何一个新学科成熟的标志之一就是对本学科研究的方式方法、成就和缺点的清醒认识。我们相信,电影史研究已经到了应该审视过去提出的电影史问题以及审视过去赖以回答这些问题的方法的时候了。”<sup>①</sup>同样,在克莉丝汀·汤普森与大卫·波德维尔的《世界电影史》(1994)一书里,作者也对电影史构架与电影史写作的“原则性问题”,以及“历史书写”与“电影史”的关系问题和电影史“怎么样”与“为什么”的问题,给予了切中肯綮的解释和回答。尽管在他们看来,作为一个最多不超过30年、相对而言仍然非常年轻的“学术研究领域”,电影史的学术规范和话语秩序“亟待建设”,但这种建设是充满“挑战性”和“刺激性”的,并确信电影史研究是人文学科“最具有活力和生气”的研究领域之一。<sup>②</sup>为此,克莉丝汀·汤普森与大卫·波德维尔不仅出版了一部在美国各大学广泛使用的电影教材《电影史入门》,大卫·波德维尔还提倡“为学术目的的电影研究的学院化”,并将“历史观点的电影诗学”提升到电影学术的“基本模型”的高度:“有史以来第一次,我们可以按照严格的学术要求来研究电影。我们有时间就不同的观点展开争论,并且热衷于探索难题的答案。我认为,通过超越在海曼·韦勒克和沃伦的时代所创始的墨守方法的分工,我们一定能做得更好。在这个意义上来说,历史诗学不想成为一种方法,而想成为一种研究电影的基本模

① [美]罗伯特·C.艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,北京:中国电影出版社,1997年版,“作者序”,第1页。

② [美]克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔:《世界电影史》,陈旭光、何一薇译,北京:北京大学出版社,2004年版,“导论”,第2页。

型。它目前有希望为电影研究制定更高的智识标准。”<sup>①</sup>

20世纪90年代以来,英语世界的电影史学术史继续得到拓展;即便是在中国电影史研究领域,也出现了一批较为专门的电影(史)学者,如裴开瑞、尼克·布朗、保罗·克拉克、周蕾、张英进、张真、鲁晓鹏等,并都展开过一些较有影响的研究。其中,裴开瑞编著的《中国电影面面观》(1991)、尼克·布朗等合编的《中国新电影:形式,身份,政治》(1994)、周蕾的《原初的激情——视觉、性欲、民族志与中国当代电影》(1995)、鲁晓鹏主编的《跨国华语电影:身份认同,国家,性别》(1997)、张英进主编的《民国时期的上海电影与城市文化》(1999)与张真的《银幕艳史:上海电影与白话现代主义,1896—1937》(2005)等,都在中国内地的电影史研究中产生了相应的反响。张英进还力图从“学科史”的角度观察中国电影与文学研究,不仅追溯了电影理论的“学术机制”与“跨学科研究方法”,而且考察了20世纪美国人文学科变迁过程中“文学史”和“电影史”所走过的“截然相反”的道路,试图用“跨学科的文化史”重新将二者在新的视野中整合起来。<sup>②</sup>总之,英语世界学者就电影史研究所进行的一系列丰富的理论与实践,及其在《电影与历史》、《电影研究季刊》、《画面与音响》、《银幕》、《电影手册》等学术刊物上所发表的相关研究成果,确实引领着电影作为学术的风气,并极大地充实了电影史的学术史。

1986年第4期的《画面与音响》杂志,登载了英国学者托马斯·艾尔萨埃瑟的《新电影史》一文。<sup>③</sup>文章对1985年前后美、英两国出版的《电影史:理论与实践》(罗伯特·C.艾伦、道格拉斯·戈梅里,1985)、《电影的风格和工艺:历史和分析》(巴里·萨尔特,1983)、《电影艺术与工艺:影像、声音、色彩》(斯蒂夫·尼勒,1985)和《电影声音的理论和实践》(伊丽莎白·威斯、约翰·贝尔顿,1985)等4部以“新的历史理论”和“新的电影理论”对抗“旧电影史”的“新电影史”著作,进行了具体的分析和讨论;特别对“学识高超”、“具有开创精神和独到见解的历史家”罗伯特·C.艾伦与道格拉斯·戈梅里及其“雄心勃勃”的“元电影史”研究

① [美]大卫·波德威尔:《历史观点的电影诗学》,木凡、李小刚译,北京:《世界电影》1998年第1期。

② 张英进:《电影理论,学术机制与跨学科研究方法:兼论视觉文化》、《文学史、电影史、文化史:20世纪美国人文学科变迁的概述和思考》,载张英进:《审视中国——从学科史的角度观察中国电影与文学研究》,南京:南京大学出版社,2006年版,第145—160、161—172页。

③ [英]托·艾尔萨埃瑟:《新电影史》,陈梅译,北京:《世界电影》1988年第2期。

《电影史:理论与实践》给予了高度评价,认为他们的著作“使电影史学科有了它自己的军事测绘图”。实际上,在托·艾尔萨埃瑟眼中,“一种学术性学科的生命往往是伴随着离经叛道的精神诞生的。电影史学科是从电影理论学科中硬挖出来的,而电影理论自身又是对英语文学学科、大众传播学科、美国研究学科和现代语言研究学科进行‘独立战争’的结果”。可以看出,托马斯·艾尔萨埃瑟也是从电影史学科作为一种“学术性学科”的角度,以积极建构的姿态,相当敏锐而又非常及时地回顾并阐发了电影史研究的学术史。

除了英语世界的电影史研究之外,法、苏(俄)、意、日等国电影史学界也在极力撰述各种世界电影与国别电影史著的同时,深入探讨作为学术的电影史研究中已经出现或可能出现的各种问题。从20世纪40年代开始,法国电影史学家乔治·萨杜尔就倾心于电影史的研究,不仅完成了规模宏大、卷帙浩繁的《世界电影史》,而且对电影史的“资料”、“方法”与“问题”提出了较为全面而又极其深刻的见解。在评价乔治·萨杜尔的贡献时,亨利·朗格卢瓦指出,由于对电影的“一无所知”,乔治·萨杜尔迫使自己把电影史当作“中古史”那样来写作,多年来孜孜不倦地从事研究,使用了一种“卓有成效”的资料考证方法,总是以“历史家”的眼光看重影片、追本溯源。<sup>①</sup>在亨利·朗格卢瓦看来,“萨杜尔之后的电影史”,显然应该是由专门的“历史家”或“电影史学家”而非“电影见证人”或“电影评论家”从学术角度进行认真考证和深入研究的电影史。颇有意思的是,正是在电影的诞生地法国,作为学术的电影史研究不仅有一些电影学者和电影史学家在不断尝试,而且得到了许多社会学家、文化学者和历史学家的广泛关注。在法国社会学家皮埃尔·索兰、年鉴学派史学家马克·费罗与历史学家克里斯蒂昂·德拉热、樊尚·吉格诺的著述中,有关“历史中的电影”、“电影与历史”、“历史学家与电影”等各种命题,也都得到了具体的辨析和深入的探讨<sup>②</sup>;电影学与历史学之间的关系变

① [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,北京:中国电影出版社,1982年版,“序”,第3—4页。

② 主要参见[法]皮埃尔·索兰:《民族电影史的文化研究》,王昶译,北京:《世界电影》1999年第4期;[法]皮埃尔·索兰:《历史学家用作研究工具的历史影片》,单万里译,北京:《当代电影》1996年第2期;[法]马克·费罗:《电影和历史》,彭姝祎译,北京:北京大学出版社,2008年版;[法]克里斯蒂昂·德拉热、樊尚·吉格诺:《历史学家与电影》,杨旭辉、王芳译,北京:北京大学出版社,2008年版。

得更加直接和多元,电影史的学术史也增添了更加深广的内涵。

跟美、英、法等国不同,在某种程度上,特别是在20世纪90年代前后,苏(俄)的电影史研究是在不断反省甚至强烈批判苏联解体前后的电影史的基础上得以重新起步的。正是在这样的前提下,与改革开放后的中国电影史研究一样,几乎面临着架空传统、重新建构的历史命运。然而,这种“一致否定了作为整体的苏联电影史过去”,把电影学想象成一种“法庭审判”,把电影史学者当作“宣布判决的人”的“反历史主义”倾向,受到俄罗斯电影史学者Н. И. 克列依曼的尖锐批评;为了逃避“用年代顺序至上论偷换历史主义概念”的可怕陷阱,Н. И. 克列依曼提出了一种“作为文化史和人史的电影史”的构想。<sup>①</sup>但与此同时,通过检讨苏联电影史研究中主要针对瓦西里耶夫兄弟的《夏伯阳》的各种表述,В. 特罗扬诺夫斯基得出了1990年的俄罗斯有的只是“电影学神话”,而不是“电影史”的观点,进而对俄罗斯的电影史研究表达了深深的疑惑:“向电影史冲击的新尝试将在怎样的程度上取得成功?还是电影学家们将永永远命中注定要在自己的理论中再现应时的意识形态公式?”<sup>②</sup>应该说,上述批判、疑惑和不满,正体现出俄罗斯学者的一种学术信念。从根本上来看,也是在呼应美、英、法等国的电影学术与电影史学术史,并为中国电影史研究提供了另外一个思考的空间和反省的坐标。

## 第二节 中国电影史研究:改革开放背景下的理论与实践

一般而言,新中国建立以后的中国电影史研究,可以划分为改革开放前的“撰述”与改革开放后的“重写”两大历史时期。改革开放前的“撰述”,主要是指程季华主编的《中国电影发展史》;而作为学术的中国电影史研究,也正是在改革开放以后,主要通过对《中国电影发展史》的反思和批判以及在美、法、英、苏(俄)、意、日等国电影史学术史的启示下,不断地以“重写”的方式得以陆续展开的。

改革开放以来,随着各种西方思潮的涌入,美、法、英、苏(俄)、意、日等国电影史研究状况及其电影史学术史,也通过各种报刊和书籍的翻译

---

① [俄]Н. И. 克列依曼:《作为文化史和人史的电影史——在“斯摩棱斯克”的会见》,王燎译,北京:《世界电影》1995年第3期。

② [俄]В. 特罗扬诺夫斯基:《历史的替换》,王燎译,北京:《世界电影》1997年第3期。

介绍,逐渐进入中国电影研究者的视野。除了《世界电影》、《电影艺术》和《当代电影》等学术刊物上发表的相关译文之外,还有一些国外的电影史学著作也被翻译成中文出版(或再版)发行。据不完全统计,1978—2008年间,在中国内地出版(或再版)发行的主要国外电影史学著述有50种左右,参见表1:

表1 1978—2008年间中国内地出版(或再版)的主要国外电影史学著述

序号	国别	著作名称	作者编者	译者	出版机构	出版时间
1	法国	世界电影史	乔治·萨杜尔	徐昭、胡承伟	中国电影出版社	1982
2		电影通史(第二卷)	乔治·萨杜尔	唐祖培等	中国电影出版社	1982
3		电影通史(第三卷)	乔治·萨杜尔	徐昭、吴玉麟	中国电影出版社	1982
4		电影通史(第一卷)	乔治·萨杜尔	忠培	中国电影出版社	1983
5		法国电影(1890—1962)	乔治·萨杜尔	徐昭	中国电影出版社	1987
6		法国当代电影史(1945—1977)	夏尔·福特	朱延生	中国电影出版社	1991
7		好莱坞	鲁瓦约	冯韵文	商务印书馆	1996
8		电光幻影100年	茹斯·罗莱	蔡秀女、王玲琇	广西师范大学出版社	2003
9		美国电影的形式与观念	樊尚·阿米埃尔、帕斯卡尔·库泰	徐晓媛	文化艺术出版社	2005
10		1945年以来的意大利电影	洛朗斯·斯基法诺	王竹雅	江苏教育出版社	2006

续 表

序号	国别	著作名称	作者编者	译者	出版机构	出版时间
11	法国	日本电影导论	泰西埃	谢阶明	江苏教育出版社	2007
12		好莱坞电影经典	雅克琳娜·纳卡奇	巫明明	中国电影出版社	2008
13		历史学家与电影	克里斯蒂昂·德拉热、樊尚·吉格诺	杨旭辉、王芳	北京大学出版社	2008
14		电影和历史	马克·费罗	彭妹祯	北京大学出版社	2008
15		好莱坞与情路难	朱利耶	朱晓洁	北京大学出版社	2008
16	苏联	苏联电影史纲（第二卷）	苏联科学院艺术史研究所	龚云霄	中国电影出版社	1983
17		苏联电影史纲（第三卷）	苏联科学院艺术史研究所	张开、张正芸、李溪桥等	中国电影出版社	1992
18	印度	印度电影史	菲罗兹·伦贡瓦拉	孙琬	中国电影出版社	1985
19	（联邦）德国	世界电影史（1960年以来）第三卷（上、下）	乌利希·格雷戈尔	郑再新等	中国电影出版社	1987
20		世界电影全纪录	贝塔斯曼出版公司	邵牧君等	南方出版社	2001
21		从卡里加利到希特勒：德国电影心理史	克拉考尔	黎静	上海人民出版社	2008

续 表

序号	国别	著作名称	作者编者	译者	出版机构	出版时间
22	美国	美国电影的兴起	刘易斯·雅各布斯	刘宗锟、邢祖文等	中国电影出版社	1991
23		美国电影史话	唐纳德·伊·斯特普尔斯	张兴援、郭忠	中国人民大学出版社	1991
24		世界纪录电影史	埃里克·巴尔诺	张德魁、冷铁铮	中国电影出版社	1992
25		旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业	托马斯·沙兹	周传基、周欢	中国广播电视出版社	1992
26		电影理论史评	尼克·布朗	徐建生等	中国电影出版社	1994
27		电影史:理论与实践	罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里	李迅	中国电影出版社	1997
28		香港电影的秘密	大卫·波德威尔	何慧玲	海南出版社	2003
29		世界电影史	克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔	陈旭光、何一薇	北京大学出版社	2004
30		魔鬼秀:恐怖电影的文化史	戴维·斯卡尔	吴杰	上海人民出版社	2005
31		浮华的盛宴——好莱坞电影产业揭秘	珍妮特·瓦斯科	毕香玲	中信出版社	2006
32		低俗电影:米拉麦克斯、圣丹斯和独立电影的兴起	彼得·毕斯肯德	杨向荣	广西师范大学出版社	2006

续 表

序号	国别	著作名称	作者编者	译者	出版机构	出版时间
33	美国	审视中国——从学科史的角度观察中国电影与文学研究	张英进		南京大学出版社	2006
34		逍遥骑士,愤怒公牛——新好莱坞的内幕	彼得·比斯金	严敏、钱晓玲等	文汇出版社	2008
35		奥斯卡大观——奥斯卡奖的历史和政治	利维	丁骏	商务印书馆	2008
36		双城故事:中国早期电影的文化政治	傅葆石	刘辉	北京大学出版社	2008
37		影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象	张英进	胡静	上海三联书店	2008
38	意大利	电影理论史	基多·阿里斯泰戈	李正伦	中国电影出版社	1992
39	日本	日本电影史	岩崎昶	钟理	中国电影出版社	1981
40		日美欧比较电影史	山本喜久男	郭二民等	中国电影出版社	1991
41		日本战后电影史	小笠原隆夫	苗棣等	北京广播学院出版社	2001
42		中国电影百年	佐藤忠男	钱杭	上海书店出版社	2005
43		日本电影 100 年	四方田犬彦	王众一	生活·读书·新知三联书店	2006



续 表

序号	国别	著作名称	作者编者	译者	出版机构	出版时间
44	英国	不宣而战:好莱坞 VS. 全世界	大卫·普特南	李欣、盛希、 李漫江、 周南	中国电影 出版社	2001
45		电影的故事	马克·卡曾斯	杨松锋	新星出版社	2006
46		革命! 1960 年代 世界电影大爆炸	彼得·考伊	赵祥龄、 金振达	广西师范 大学 出版社	2006
47	葡萄 牙	葡萄牙电影史	若昂·贝纳 尔、达·科 斯塔	陈用仪	中国文联 出版公司	1998
48	澳大 利亚	好 莱 坞 电 影—— 1891 年以来的美 国电影工业发展史	理查德·麦 特白	吴菁、 何建平、 刘辉	华夏出版社	2005

可以看出,改革开放 30 年来,中国电影界不仅努力译介和引进了一批国外电影史学名著,而且正在有意识地追索欧美电影史研究的学术前沿。尽管由于各种原因,在译介引进的数量和质量上并非尽如人意:迄今为止,还有一批非常重要的电影史著作并未引进(或正在引进之中);已经引进的电影史著还有一部分停留在“故事”的层面,缺乏应有的学术性;译介出版的时间主要集中在 20 世纪 90 年代特别是 2000 年之后;在引进过程中,缺乏整体性的策划和相应的系统性。这都在一定程度上制约着国外电影史学在中国内地的传播。但毋庸置疑,国外的电影史研究所秉持的学术立场及其逐渐形成的学术史,已经部分内化为中国电影史研究者的创新冲动,并力图在“重写电影史”的呼声中寻求全面的反思和整体的超越。

众所周知,由于特殊的历史原因,新中国第一代电影史学家程季华、李少白和邢祖文编著,1963 年 2 月首次出版的《中国电影发展史》,虽然在“文化大革命”中遭遇劫难,却在 1981 年 10 月再版,并成为改革开放以来中国电影史研究领域最具权威性也最有影响力的一部电影史著。当然,随着中国电影史研究格局的改变,以及新一代中国电影史研究者的出

现,《中国电影发展史》也在不断地面临着来自各个方面的反思、批判和挑战。正是在这种或隐或显地聚焦于《中国电影发展史》的反思、批判和挑战中,改革开放以来的中国电影史研究获得了一定的进展,并取得了相应的成就。

首先,中国电影史研究者开始从电影史学或“元电影史”的层面上考察电影史与中国电影史研究,这是改革开放之前从未出现,也不可能出现的状况,标志着电影学术在中国的逐渐兴起以及电影史学术史的初步形成。从20世纪80年代初期开始,除了在《文艺报》、《中华读书报》、《中国文化报》、《中国电影周报》、《中国电影报》与《人民日报》、《光明日报》等报纸,以及《中国电影年鉴》(1981—2007)上发表了一些相应的报道、评论和综述之外,中国的电影学者们还在《电影艺术》、《当代电影》、《北京电影学院学报》以及《文艺研究》、《历史研究》等学术刊物上,陆续发表了数十篇有关国内外电影史研究的书评、对话和论文,并出版了几部相应的电影史学选本,以及以电影史研究的观念与方法为主要研究对象的著作。择其要者,参见表2<sup>①</sup>:

**表2 1978—2008年间国内学术刊物上发表的主要的  
中国电影史学研究论文及出版的相关著作**

序号	文章名称	文章作者	发表刊物	发表期数
1	萨杜尔和他的电影史	徐昭	电影艺术	1982/12
2	评《英国电影史》	杨文	世界电影	1985/03
3	怀念乔治·萨杜尔——《法国电影》新译本序	程季华	当代电影	1986/06
4	历史折射出现实的光辉——谈新时期的电影历史研究	钟大丰	电影艺术	1988/02
5	从历史中汲取灵感——电影史研究随想	酆苏元	当代电影	1988/05
6	中国电影史研究方法	李少白	文艺研究	1990/05

<sup>①</sup> 不包括主要在海外求学或从事相关研究的华裔学者,如王昶、张英进、鲁晓鹏、萧知纬等人的访谈和论文。同样,由于观念所致或者能力所限,有些学术成果并未列入此表和下表之中,敬请方家谅解。

续 表

序号	文章名称	文章作者	发表刊物	发表期数
7	建立电影史学的第二范畴:形态史	贾磊磊	当代电影	1991/03
8	什么是“新电影史学”?	姚晓囡	当代电影	1992/04
9	论电影艺术史	苏汶	世界电影	1995/03
10	重读历史:中国40年代“抗战电影”与“进步电影”研讨会综述	赵小青	当代电影	1996/02
11	电影史与电影资料	徐建生	世界电影	1996/03
12	从多角度理解中国无声电影——读《中国无声电影史》	胡克	当代电影	1996/05
13	关于世界电影史分期问题的思考	勇赴	牡丹江师范学院学报(哲学社会科学版)	1997/03
14	建构中国电影批评史	李道新	电影艺术	1998/04
15	新的视点新的阐释——新时期中国电影史研究回顾	郦苏元	当代电影	1998/06
16	不断叙述的历史——“重庆与中国抗战电影”研讨会综述	陈红梅	当代电影	1999/02
17	探渊求源——评《中国无声电影史》	陈景亮	中国图书评论	1999/02
18	今天怎样写电影史	王燎	世界电影	1999/04
19	中国电影史研究的发展趋势及前景	李道新	北京电影学院学报	2001/04
20	“十七年”中国电影史的研究与写作	石川	电影艺术	2001/05

续 表

序号	文章名称	文章作者	发表刊物	发表期数
21	百年六代影像中国——关于中国电影导演的代际谱系研寻	杨远婴	当代电影	2001/06
22	光影中的沉思——关于民国时期电影史研究的回顾与前瞻	汪朝光	历史研究	2003/01
23	中国早期电影史:类型研究的引入与垦拓	李道新	北京电影学院学报	2003/02
24	整体电影史观的兴起与评价	崔斌箴	浙江艺术职业学院学报	2003/05
25	30年代中国电影运动名称刍议	酆苏元	当代电影	2004/01
26	新中国以来对中国电影历史的复读	高小健	当代电影	2004/01
27	第十一届北京大学生电影节“中国百年电影史重构研讨会”综述	许航	当代电影	2004/04
28	需要一部感性的电影史——纪念中国电影一百年感言	郑洞天	电影艺术	2005/01
29	电影史研究的价值判断	贾磊磊	电影艺术	2005/01
30	新电影史的理论与实践	酆苏元	当代电影	2005/01
31	建构中国电影文化史	李道新	当代电影	2005/01
32	大后方电影研究:思路与方法	虞吉	西南师范大学学报(人文社会科学版)	2005/01
33	沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述	李道新	北京电影学院学报	2005/02
34	中国电影史研究的策略和思路	虞吉	艺术广角	2005/03

续 表

序号	文章名称	文章作者	发表刊物	发表期数
35	20 世纪 30 年代中国电影历史叙述的再认识	叶宇、袁莉	湛江师范学院学报	2005/04
36	香港电影研究的现状分析	刘辉	当代电影	2005/04
37	关于中国电影史写作走向的思考	郦苏元	当代电影	2005/05
38	反思与重构:跨文化视域中的中国电影与亚洲电影——“全球化语境中的中国电影与亚洲电影”国际学术研讨会述评	石川	当代电影	2005/05
39	百年中国电影研究的现状与难题分析	周星	上海大学学报 (社会科学版)	2005/05
40	全球化语境下的中国电影研究——中国电影研究趋势的几点思考	陈犀禾、刘宇清	上海大学学报 (社会科学版)	2005/05
41	十七年电影再反思——兼评《毛时代中国电影的历史、神话与记忆 1949—1966》	戚吟	文艺理论与批评	2005/05
42	民国报纸与中国早期电影的历史叙述	李道新	当代电影	2005/06
43	一座城市电影放映的历史记忆书写——关于宁波 1910—1930 年代电影放映及影院经营状况的研究	徐文明	当代电影	2005/06
44	世纪风云中的历史记忆与民族影像——《中国当代电影发展史》序	贾磊磊	当代电影	2005/06

续 表

序号	文章名称	文章作者	发表刊物	发表期数
45	在影像的跨国流动与消费中理解中国电影与亚洲电影——关于“全球化语境中的中国电影与亚洲电影”国际学术会议的理论笔记	孙绍谊	世界电影	2005/06
46	回顾与展望——纪念中国电影100周年国际论坛综述	饶曙光	当代电影	2006/01
47	作为世界影坛一支流脉的中国电影史	王宜文	电影艺术	2006/03
48	从艺术转向传播	颜纯钧	现代传播	2006/04
49	邵氏电影研究的现状、方法和意义	刘辉	当代电影	2006/04
50	问题史与中国电影史的写作	段运东	文艺研究	2006/05
51	中国电影史研究中的“感官文化学派”——以美国学者为主的上海早期电影研究	曲春景	文艺研究	2006/05
52	学术规范与职业道德——电影研究中的抄袭与剽窃(一)	吴迪 (启之)	当代电影	2006/06
53	中国电影方志研究——探寻中国电影史研究的新视点	刘小磊	当代电影	2006/06
54	关于电影史研究的一点想法——从《中国电影发展史》说起	许乐	当代电影	2006/06
55	中国电影史研究中导演代际划分法的质疑	郭越	当代电影	2006/06
56	近十年国内外“上海电影”研究综述	曲春景	社会科学评论	2006/06

续 表

序号	文章名称	文章作者	发表刊物	发表期数
57	建构中国电影传播史	李道新	人文杂志	2007/01
58	聚焦当代中国电影发展史	章柏青	文艺理论与批评	2007/01
59	跨区(国)语境中的华语电影现象及其研究	陈犀禾、刘宇清	文艺研究	2007/01
60	更新著史观念 贴近电影本体——《中国当代电影发展史》首发式概述	唐建军	当代电影	2007/02
61	一个电影史研究者的心灵絮语	李道新	电影文学	2007/02
62	另个视角考察的“十七年”中国电影	罗艺军	电影艺术	2007/03
63	将被改写的电影艺术史——数字技术引发的几点思考	韩婷婷	新疆艺术学院学报	2007/05
64	关于中国电影史学研究的谈话	陈山、钟大丰、吴迪、李道新、吴冠平	电影艺术	2007/05
65	中国电影:历史撰述的开端	李道新	当代电影	2008/01
66	评《中国当代电影发展史》	颜纯钧	电影艺术	2008/01
67	《包氏父子》与电影史建构中的缺失	沈义贞	南京艺术学院学报(音乐与表演版)	2008/01
68	独具特色的中国电影美术史	赵泉	美术之友	2008/01
69	从空间生产与地方性实践中看中国影院史	张一玮	电影艺术	2008/03
70	重写中国电影史与“华语电影”的视角	陈犀禾、刘宇清	学术月刊	2008/04

续 表

序号	文章名称	文章作者	发表刊物	发表期数
71	华语电影:一个历史性的理论范畴	刘宇清	电影艺术	2008/05
72	华语电影文化、美学与工业的跨地域理论思考——“华语电影的文化、美学与工业”国际学术研讨会述评	陈犀禾、 聂伟	电影艺术	2008/05
73	开创香港电影史研究的新格局——评《香港电影史(1897—2006)》	李道新	电影艺术	2008/05
74	电影历史及理论	李少白	文化艺术出版社	1991
75	电影史学新视野	石川	学林出版社	2002
76	影史榷略——电影历史及理论续集	李少白	文化艺术出版社	2003
77	中国电影的史学建构	李道新	中国广播电视出版社	2004
78	影像思考:电影与电影史	《艺术学》 编委会	学林出版社	2006
79	中国电影史研究专题	李道新	北京大学出版社	2006

对电影史观念、方法、模式及写作实践的思考、分析和评价,意味着电影史主体意识的觉醒与电影史学术史的形成,这也在表2中得到了初步的体现。改革开放30年来,包括程季华、李少白、郦苏元等新中国第一代电影(史)学者在内,以及陈山、钟大丰、陈犀禾、贾磊磊与虞吉、李道新、石川,还有刘辉、刘宇清等各代电影(史)学者,都在电影史研究尤其是中国电影史研究的问题上,给予了有意识的关注和有个性的探讨,不仅梳理、分析和反思了中国电影研究的历史和现状、难点和趋势,而且对中国电影史研究中的一些具体问题,进行了观念上的辨析与学理上的阐释。这些问题主要包括:第一,关于中国早期电影研究、沦陷时期上海电影研



究、大后方电影研究、“十七年”电影研究与香港电影研究、华语电影研究等电影史分时期、分地域方面的问题；第二，关于电影形态史研究、电影批评史研究、电影文化史研究、电影传播史研究与电影的问题史研究、电影的整体史研究等电影史研究模式方面的问题；第三，关于中国电影史研究中的具体思路和方法如报纸研究、方志研究等方面的问题。在《关于中国电影史学研究的谈话》一文中，电影史学者更是针对“中国电影史观”、“中国电影史料学”与“中国电影史写作”等三个方面的话题，进行了较为集中而又相对深入的交流和对话，并急切地呼唤着中国电影史研究的史学特性及其学术规范和学术品格的建立。

跟电影史学研究相应，以程季华主编的《中国电影发展史》的重版为契机，从20世纪80年代初期到2008年，中国内地不仅发表了大量的电影史研究论文，而且出版了数十部中国电影史著作。1978—2008年间，中国内地出版的主要的中国电影史著，参见表3：

表3 1978—2008年间中国内地出版的主要的中国电影史著

序号	史著名称	史著作者 (编者)	出版机构	出版时间
1	中国电影发展史(1、2)	程季华	中国电影出版社	1981
2	中国现代电影文学史(上、下)	周晓明	高等教育出版社	1985、1987
3	新中国电影的摇篮	胡昶	吉林文史出版社	1986
4	中国当代影视文学	刘建勋等	广西人民出版社	1986
5	台湾电影史话	陈飞宝	中国电影出版社	1988
6	当代中国电影(上、下)	陈荒煤	中国社会科学出版社	1989
7	中国电影艺术史略	王云缦	中国国际广播出版社	1989
8	复兴之路——1977年至1986年电影创作与理论批评	李兴叶	中国电影出版社	1989
9	中国电影文化透视——兼论“五代导演”的艺术观念和创作	张成珊	学林出版社	1989

续 表

序号	史著名称	史著作者 (编者)	出版机构	出版时间
10	北京电影业史迹(上、下)	田静清	北京出版社	1990
11	满映——国策电影面面观	胡昶、古泉	中华书局	1990
12	中国电影简史	许道明、 沙似鹏	中国青年出版社	1990
13	上海电影四十年	上海电影 家协会	学林出版社	1991
14	中国电影艺术史纲 (1886—1986)	封敏	南开大学出版社	1992
15	中国电影图志	中国电影 艺术研究 中心、中 国电影资 料馆	珠海出版社	1995
16	新中国电影意识形态史 (1949—1976)	胡菊彬	中国广播电视 出版社	1995
17	中国无声电影史	郇苏元、 胡菊彬	中国电影出版社	1996
18	北影四十年(1949—1989)	周啸邦	文化艺术出版社	1997
19	影像中国:中国电影艺术 (1945—1949)	丁亚平	文化艺术出版社	1998
20	中国电影史	陆弘石、 舒晓鸣	文化艺术出版社	1998
21	银幕战争风云:当代中国军事 电影概述	张东	海潮出版社	1998
22	香港电影图志(1913—1997)	中国电影 资料馆	浙江摄影出版社	1998

续 表

序号	史著名称	史著作者 (编者)	出版机构	出版时间
23	二十世纪中国电影艺术流变	刘新生	新华出版社	1999
24	珠影人与珠影的路	于得水	广东旅游出版社	1999
25	中国岭南影视艺术史	柯可	中国电影出版社	1999
26	中国电影艺术史教程 (1949—1999)	舒晓鸣	中国电影出版社	2000
27	雾中风景:中国电影文化 1978—1998	戴锦华	北京大学出版社	2000
28	中国戏曲电影史话	梅莉	湖北人民出版社	2000
29	中国电影史(1937—1945)	李道新	首都师范大学出版社	2000
30	看与被看之间——对中国无声 电影的文化研究	董新宇	北京师范大学出版社	2000
31	中国电影史	钟大丰、 舒晓鸣	中国广播电视出版社	2001
32	战争与和平:中国军事电影回眸	边国立	解放军文艺出版社	2001
33	红色往事:1966—1976 年的 中国电影	翟建农	台海出版社	2001
34	新中国电影艺术史稿 (1949—1959)	孟犁野	中国电影出版社	2002
35	新中国电影史(1949—2000)	尹鸿、凌燕	湖南美术出版社	2002
36	中国电影批评史(1897—2000)	李道新	中国电影出版社	2002
37	昨夜星光:20 世纪中国电影史	黄献文	湖南人民出版社	2002

续 表

序号	史著名称	史著作者 (编者)	出版机构	出版时间
38	中国伦理情节剧电影传统: 从郑正秋、蔡楚生到谢晋	何春耕	湖南大学出版社	2002
39	中国电影史纲	王晓玉	上海古籍出版社	2003
40	新中国电影史	韩 炜、陈 晓云	浙江大学出版社	2003
41	西影 44 年( 1958—2002 )	何志铭	陕西人民美术 出版社	2003
42	同一条路,我们曾一起走过: 中国电影史	何群	陕西人民教育 出版社	2003
43	中国新闻纪录电影史	高维进	中央文献出版社	2003
44	中国当代电影	陈晓云	浙江大学出版社	2004
45	中国当代电影史:1977 年以来	陆绍阳	北京大学出版社	2004
46	中国电影史	倪骏	中国电影出版社	2004
47	中国电影史( 1905—1949 ): 早期中国电影的叙述与记忆	陆弘石	文化艺术出版社	2005
48	中国现代电影理论史	酆苏元	文化艺术出版社	2005
49	中国武侠电影史	贾磊磊	文化艺术出版社	2005
50	中国戏曲电影史	高小健	文化艺术出版社	2005
51	新兴电影:一次划时代的运动	高小健	中国电影出版社	2005
52	第五代电影:现代性的追求与 反思	陈捷	中国电影出版社	2005
53	中国电影的类型研究	吴琼	中国电影出版社	2005
54	中国电影文化史( 1905—2004 )	李道新	北京大学出版社	2005
55	中国电影艺术史	周星	北京大学出版社	2005

续 表

序号	史著名称	史著作者 (编者)	出版机构	出版时间
56	中国电影产业史	沈芸	中国电影出版社	2005
57	中国电影技术发展简史	许浅林	中国电影出版社	2005
58	中国少年儿童电影史论	张之路	中国电影出版社	2005
59	中国武侠电影史	陈墨	中国电影出版社	2005
60	中国喜剧电影史	饶曙光	中国电影出版社	2005
61	中国战争电影史	皇甫宜川	中国电影出版社	2005
62	中国动画电影史	颜慧、 索亚斌	中国电影出版社	2005
63	中国纪录电影史	单万里	中国电影出版社	2005
64	中国科教电影史	赵惠康、 贾磊磊	中国电影出版社	2005
65	中国电影表演百年史话	刘诗兵	中国电影出版社	2005
66	电影作者与文化再现——中国 电影导演谱系寻研	杨远婴	中国电影出版社	2005
67	中国电影理论史评	胡克	中国电影出版社	2005
68	中国电影史	李少白	高等教育出版社	2006
69	中国当代电影发展史(上、下)	章柏青、 贾磊磊	文化艺术出版社	2006
70	中国电影专业史研究(电影 文化卷)	杨远婴	中国电影出版社	2006
71	中国电影专业史研究(电影 制片、发行、放映卷)	于丽	中国电影出版社	2006
72	中国电影专业史研究(电影 编剧卷)	张巍	中国电影出版社	2006
73	1977年以来中国喜剧电影 研究	张冲	中国电影出版社	2006

续 表

序号	史著名称	史著作者 (编者)	出版机构	出版时间
74	流年光影——香港电影： “七九新浪潮”之后	石竹青	中国传媒大学出版社	2006
75	上海电影百年图史(1905— 2005)	杨金福	文汇出版社	2006
76	中国电影图史(1905—2005)	中国电影图史 编委会	中国传媒大学出版社	2007
77	香港电影史(1897—2006)	赵卫防	中国广播电视出版社	2007
78	厦门电影百年	洪卜仁	厦门大学出版社	2007
79	粤剧电影史	罗丽	中国戏剧出版社	2007
80	上海电影100年	陈文平、 蔡继福	上海文化出版社	2007
81	影像时代——中国电影简史	丁亚平	中国广播电视出版社	2008
82	欧美电影与中国早期电影 (1920—1930)	秦喜清	中国电影出版社	2008
83	1905—1949 中国电影空间呈现	李超	中国电影出版社	2008
84	电影城市：中国电影与城市 文化(1990—2007)	陈晓云	中国电影出版社	2008
85	中国电影史纲要	虞吉等	西南师范大学出版社	2008
86	香港电影产业流变	赵卫防	中国电影出版社	2008
87	中国电影的丰碑——延安 电影团故事	吴筑清、 张岱	中国人民大学出版社	2008

在这些电影史著作中,同样可见新中国建立以后几代电影(史)学者的相互传承与各自努力。作者的职业特性、学术身份和年龄层次均呈现出较为突出的丰富性和多样性,并明确显示出高校电影史教育及电影(史)学者的重要地位。这在一定程度上改变了此前中国电影史的研究格局,也在更加广泛地拓展和传播中国电影史研究成果的同时,遭遇着一些冷静的批评和深层的质疑。总的来看,这些“重写”中国电影史的写作实践,既有主要为普及中国电影史知识或在高校中当作教材的通史类中国电影史,又有聚焦于各个特定年代和特定地域的中国电影断代史和中国区域电影史;既有以电影文学、电影艺术、电影产业、电影批评、电影文化、电影理论、电影表演、电影编剧、电影导演、电影制片发行和放映等专题为中心的中国电影专题史,又有以武侠电影、喜剧电影、战争电影、儿童电影和新闻纪录电影、动画电影、戏曲电影、科教电影等为对象的中国电影类型史和中国电影片种史。就其中的一些较为认真严谨的学术著作而言,大多填补了中国电影史研究的空白,并在电影史观、电影史料和电影史写作等领域积累了值得总结的经验和教训。对这些著作进行全面的检讨和深入的批评,是提高中国电影史研究的学术品位、走向中国电影史学术史进而重构中国电影的重要途径。

### 第三节 问题的核心:走向中国电影史学术史

如上文所述,改革开放30年来,中国电影史研究取得了不可多得的进展和令人瞩目的成绩,但遗憾的是,由于各种原因,特别是与国内的文学史、音乐史和美术史研究以及英语世界的电影史研究相比,中国电影史研究从根本上还未建立必备的学术品格,也未达到相应的学术水准。问题的核心在于,只有走向中国电影史学术史,才有希望改变此前中国电影史研究忽略自身的学术传统及缺乏理论性和系统性的弊端,最大限度地克服“重写电影史”的艰难,走向一种更具建设性与开放性、新鲜生动的中国电影史,进而重构中国电影。

事实上,从20世纪20年代开始,在开放的心态与比较的视野中,通过影戏溯源考、影业发展论与电影进化史等撰述形式,在把电影当作一种集社会改良、民众娱乐、艺术追求与商业竞争于一体的新兴实业的前提下,秉持着一种民族主义立场与历史进化观念,中国电影的历史撰述拥有

了一个不同凡响的起点与较高水平的开端。<sup>①</sup>此后,在谷剑尘的《中国电影发达史》(1934)与郑君里的《现代中国电影史略》(1936)中,中国电影史研究伴随着中国早期电影的辉煌呈现出日益成熟的局面。郑君里的《现代中国电影史略》不仅具有“贯穿始终的电影观念”和“进步的史学观”,而且辑收了不少由作者亲自调查、收集和整理的“第一手材料”,“第一次”从中国社会和中国电影错综复杂的矛盾中,找到了中国电影发展的“基本脉络和规律”,迄今为止仍是中国电影史研究“最有价值的历史成果”。<sup>②</sup>

新中国建立以后,程季华主编的《中国电影发展史》尽管在电影观和历史观上都刻下了特定时代的偏颇印记,但在政治电影史的写作模式与中国电影的史料运用以及早期电影的通史撰述上功不可没。改革开放以来的中国电影史研究,没有理由忽略这样的学术传统。但在持续不断的西方思潮的涌入与“重写电影史”的呼声中,大多数中国电影史研究者并没有继承或者无力反省这样的学术传统。直到1995年,由于研究体制的局限和研究人才的青黄不接,中国电影史研究仍是一个相对沉寂、缺乏活力的领域。这一时期,电影史学研究论文的发表与中国电影史著作的出版,在数量上最多只能达到平均两年一篇和一年一部。尽管程季华、李少白、邴苏元、钟大丰和贾磊磊等就电影史研究的问题进行了较早的个人化的思考,陈荒煤主编的《当代中国电影》(上、下)也在研究对象的历史时间段上延展了程季华主编的《中国电影发展史》,其他学者如周晓明、陈飞宝、胡昶和古泉等则以《中国现代电影文学史》、《台湾电影史话》、《满映——国策电影面面观》等著述进入到了一些断代史和专题史的层面,另外,钟大丰、陈犀禾在中国早期电影“影戏”美学,李少白、陆弘石在首批国产片、中国第一批长故事片等方面的研究领域,已经取得了颇具史学价值的学术成果,但就其主流而言,在这一时期发表和出版的中国电影史研究论著中,有关中国早期电影的部分,不仅是历史陈述最为薄弱的环节,而且在研究的视角、材料和观点上大多缺乏令人期待的原创性。与其说这一时期的“重写”,是对《中国电影发展史》的挑战和超越,不如说是

① 李道新:《中国电影:历史撰述的开端》,北京:《当代电影》2008年第1期。

② 参见李少白:《封面人物郑君里·主持人导语》,北京:《当代电影》2005年第2期;邴苏元:《另一个郑君里》,北京:《当代电影》2005年第2期;李道新:《中国电影史研究的发展趋势及前景》,北京:《北京电影学院学报》2001年第4期。



对中国电影史学术史的漠视和回避。其直接后果,是延宕和滞缓了中国电影史研究的正常步调。值得注意的是,20世纪80年代以来,中国史学以及中国文学史、音乐史和美术史研究正在进行令人兴奋的突破和跨越;以英语世界为主的海外电影史研究,也正在学术的层面上构筑一种堪与经典学术史抗衡的电影史学术史。

1995年至2005年间,亦即中国电影诞辰90周年至100周年间,改革开放后的中国电影史研究终于迎来了第一个充满机遇的转折期。随着研究体制的改进、电影史料的陆续出版,以及高等院校电影专业、电影院系的兴起和电影学硕士、博士学位的设立,新一代中国电影史研究者进入学术平台,中国电影史研究也在通往“学术”的道路上开始显现出逐渐兴盛的征兆。以努力倡导“重读”和积极尝试“不断叙述”为特点的中国电影史学研究,也在认真借鉴和深入反思自郑君里《现代中国电影史略》到程季华《中国电影发展史》的治史路数及其已有的学术传统,并努力以“新的视点”和“新的阐释”,提出一些具有建设性的框架和方案。此外,继李少白明确表达电影史研究兼具“电影和历史的三重品格”的个人立场之后,历史学家汪朝光进一步提出了“将电影史视为一般历史学研究之一部分”,“以推动电影史融入历史研究之主流”的学术观点。<sup>①</sup>这为中国本土的中国电影史研究带来了中国历史学界难得的精神支持和学术资源。而在中国电影史的写作实践中,断代史和专题史也取得了较大的进展。以酆苏元和胡菊彬的《中国无声电影史》为代表,丁亚平的《影像中国:中国电影艺术(1945—1949)》、李道新的《中国电影史(1937—1945)》、翟建农的《红色往事:1966—1976年的中国电影》、孟犁野的《新中国电影艺术

---

① 在《中国电影历史研究的原则和方法》(载李少白《电影历史及理论》,北京:文化艺术出版社,1991年版,第22—42页)一文中,李少白指出:“电影历史学作为电影学和历史学的一个交叉学科,无疑具有它自身的特点。它是历史的,又是电影的,兼有电影和历史的三重品格。作为历史学的电影方面,它是历史学的一个分支学科,是历史学中的专业史、专门史,研究构成整个历史现象中的电影现象的变化过程。而作为电影学的历史部分,它又是电影学的一个分支学科,是电影学中的历史学,同样是研究电影历史现象的更替、变迁。我们必须在这样的交叉点上来认识和把握电影历史学的特点。”在《光影中的沉思——关于民国时期电影史研究的回顾与前瞻》(北京:《历史研究》2003年第1期)一文中,汪朝光指出:“研究民国时期的电影发展史,不仅为电影史和民国史研究所应为,而且对当今电影产业的发展与技术艺术的进步亦不无借鉴与启示。未来研究中应将电影史视为一般历史学研究之一部分,进一步拓宽研究视野,扩大研究选题,实事求是地确立对民国时期电影的评价标准,客观评估其发展历程,以推动电影史研究融入历史研究之主流,使其得以更为全面地发展。”

史稿(1949—1959)》等著述,分别以其较为清晰的史学意识和相对严谨的史料发掘,填补了中国电影史研究的空白,迄今为止仍是中国电影断代史研究的重要成果。戴锦华的《雾中风景:中国电影文化1978—1998》、尹鸿和凌燕的《新中国电影史(1949—2000)》、李道新的《中国电影批评史(1897—2000)》、陈晓云的《中国当代电影》、陆绍阳的《中国当代电影史:1977年以来》等著述,则以各具特色的研究手段和个性鲜明的行文风格,从视野上拓宽了中国电影史的专题研究,在电影学界或一般读者中产生了较大的影响力。但同样遗憾的是,这一时期的中国电影史研究,并未在电影史观、电影史料和电影史方法论等方面,表现出整体意义上的探索和革新;尤其是随着高校电影教育的兴盛,作为教材的中国电影通史的写作和出版,也出现了令人担忧的局面。也正因为如此,一些批评者以“学术规范”和“职业道德”为准则,对这一时期电影研究(主要指中国电影史研究)中的“抄袭与剽窃”问题,进行了尖锐的指责和抨击。<sup>①</sup>这一行为表明,电影学者已经开始有意识地基于电影作为学术的层面考察电影研究,并从电影史学术史的角度观照当下的中国电影史写作。

2005年以来,借助中国电影诞辰100周年的特殊契机,中国电影史研究呈现出短暂的、井喷式的繁盛景观。仅仅在2005—2006年两年间,发表在《电影艺术》、《当代电影》、《文艺研究》、《上海大学学报》等重要刊物上的中国电影史学研究文章,在数量上已经超过此前26年的总和;在内地出版的主要的中国电影史著,也已接近1995—2004年10年间的数量,并超过改革开放以来至1995年16年间的一倍左右。在这股席卷学界的“百年影史”研究热潮中,有关中国电影史研究的观念、方法和手段等各个方面的问题,亦即中国电影的史学研究问题,成为更多,也更年轻的电影(史)研究者关注的对象,并在一些对于中国电影史研究而言仍显空疏、不无敏感或者具有根本意义的问题上,向前推进了一大步。与此同时,在中国电影史的写作实践方面,陆弘石的《中国电影史(1905—1949)》、高小健的《新兴电影:一次划时代的运动》、秦喜清的《欧美电影与中国早期电影(1920—1930)》等各种断代史,继续推动并细化着中国电影的断代史研究,使其走上更加专业化和学术化的道路;郗苏元的《中国现代电影理论史》、胡克的《中国电影理论史评》、李道新的《中国电影

---

<sup>①</sup> 吴迪/启之:《学术规范与职业道德——电影研究中的抄袭与剽窃(一)》,北京:《当代电影》2006年第6期。

文化史(1905—2004)》、沈芸的《中国电影产业史》等各种专题史,也都融汇着治史者经年的学术思路和研究成果;章柏青、贾磊磊主编的《中国当代电影发展史》(上、下),则在中国当代电影通史的写作实践中,有意继承并扬弃程季华《中国电影发展史》与陈荒煤《当代中国电影》的学术传统;贾磊磊、饶曙光、陈墨、高小健等学者的中国电影类型史与中国电影片种史写作,以及赵卫防的《香港电影史(1897—2006)》等等,同样为“百年影史”增添了丰富的内容。

从某种程度上看,当前的中国电影史研究仍然没有走出“百年影史”的激情和限度。尽管在电影史观念领域,中国的电影(史)研究者已经彻底摆脱了《中国电影发展史》的藩篱,并能在学术的层面上跟海外的电影史研究者进行颇有成效的交流与对话,但在电影史料方面,“百年影史”并未如其所愿地突破此前中国电影史研究的局限性,甚至没有达到相应的最低水准;特别是在电影史写作实践上,还没有形成一种刻苦勤勉的姿态、严谨求实的学风与普遍遵循的规范。而电影史观念、电影史料与电影史写作实践三者之间的分裂状态,也将导致中国电影史研究的话语失调,使重构中国电影的预想落空。

总结“百年影史”的经验和教训,并从学术史的角度继续观照改革开放以来的中国电影史研究,仍是中国的电影(史)学者们不能松懈的历史使命。在此过程中,既不要妄自菲薄,也不能自得其乐,同时,还有必要保持相当的忧患意识。

(原载《当代电影》2008年第11期)

## 附录 “《申报》与中国电影”研究： 中国电影 1928

《“〈申报〉与中国电影”研究：中国电影 1928》以 1928 年的中国电影及影片《火烧红莲寺》为中心，主要结合《申报》里的相关信息，从各个方面考察 1928 年的中国电影以及《火烧红莲寺》的生态、生产与传播状况。跟此前不同，本次研究的参与者不仅包括北京大学艺术学院电影学专业的硕士研究生，而且包括北京大学艺术学院美术学与文化艺术管理专业、哲学系美学专业的硕士研究生，更有来自陕西师范大学、重庆大学等全国高校的硕士班学员以及来自全国各地的 FMA。

迄今为止，“《申报》与中国电影研究”已经进行了四次。根据研究过程中积累的经验教训，每次均会设定不同的主题、范围或侧重点。本次力图以 1928 年的中国电影以及影片《火烧红莲寺》为中心，展开跨学科、跨媒介、跨时空、跨文化的研究。所谓跨学科，是指在传播学、文学、戏剧、戏曲与电影、电视、美术等学科背景中对 1928 年的中国电影以及作为小说、新剧、京剧、电影、电视剧、漫画的《火烧红莲寺》进行较为专深的分析和甄别；所谓跨媒介，是指对不同的报刊书籍、舞台表演、影像资料以及其他视听载体中包含的 1928 年的中国电影以及《火烧红莲寺》的各种信息进行较为全面的整理和归纳；所谓跨时空，是指以 20 世纪 20—30 年代上海明星影片公司出品的影片《火烧红莲寺》为中心，向前追溯并向后延伸至不同年代（20 世纪 20 年代至今）、不同地域（上海、香港、台湾以至海外）的《火烧红莲寺》文本，对《火烧红莲寺》的生态、生产与传播状况进行较为广泛的探索和考量；建立在这样的基础上，使本次研究成为一种跨文化的学术实践。

由于各种原因，本次研究在广度和深度上均无法达到上述目的。但每一位参与者付出的努力，却是有目共睹的。

1928 年《申报》封面电影广告研究<sup>①</sup>

马骏

(北京大学艺术学院 2006 级硕士研究生)

按照《申报》广告分类,封面广告属于头等,仅次于刊登在新闻栏之内的特等广告,然而头等广告“每日每行一元四角”却是《申报》各类广告中收费最高的。笔者选择《申报》1928 年 1 月 1 日到 1928 年 12 月 31 日整整一年的封面广告,想详细了解此间封面电影广告的投放情况。基础工作是对这一年的封面电影广告做一个比较详细的索引,索引项目包括发布时间、发布单位、发布内容(片名、类型、导演或主演)、广告面积(由于索引篇幅较大,故附在本文之后,以便查阅)。

### 一 上海各大影戏院和影片公司在《申报》封面的 电影广告投放量分析

首先,笔者对 1928 年《申报》封面电影广告的总数量以及各大影院的发布数量做了一个精确的统计,见下表(单位:次;横向为月份,纵向为各大影戏院名称。每个单元格中的数字为该影院当月发布总数,括号中的数字表示广告篇幅占 1/4 及以上版面的次数。每日每院算作一次,不论一篇广告包含几部影片介绍)。

	1 月	2 月	3 月	4 月	5 月	6 月	7 月	8 月	9 月	10 月	11 月	12 月	总计
中央	5(1)	13(2)	10(2)	4	5(3)	5(4)	2(1)	6(1)	4(1)	3(1)	4(1)	3(2)	64(19)
新中央	3	7	5	2			1		1				19
恩派亚	2	1	2	1				1					7
卡德	2	1	3	1						1			8
万国	1	1	1	1					1				5
中华	1							1					2
世界	1												1

<sup>①</sup> 文中所述封面广告指的是《申报》头版广告,因《申报》在其头版信息栏中的广告分类中使用的是“封面广告”的名称,故在此文中沿用。

续表

	1月	2月	3月	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	总计
百星	1		1	1	1(1)		1			1(1)	1		7(2)
新爱伦	1	4					1		1				7
奥迪安				1									1
卡尔登			1										1
夏令 配克			1										1
共和						1				1(1)			2(1)
月宫						1	1						2
上海					1	1							2
中山			1			1							2
民兴	1												1
大光明												2(2)	2(2)
孔雀 东华									1				1
城南 通俗						1							1
总计 (次)	18	27	25	11	7	10	6	8	8	6	5	5	136(24)

从表中可见:第一,1928年上半年《申报》封面电影广告投放量远远高出下半年投放量,这与当时国内形势密切相关。1928年6月南京政府宣布“统一告成”,随后宣布“训政时期”开始。随着“训政”决议的出台和《训政纲领》的施行,《申报》封面广告经常大篇幅被“训政”时期的新教材、新读物所占领。另外,下半年商业公司销售广告、戏曲广告也经常大篇幅地出现在《申报》封面广告版面上。第二,中央影戏公司各大戏院(中央、新中央、恩派亚、卡德、万国、中华、世界)<sup>①</sup>的封面广告投放总量为106次,占1928年总投放量的77.94%,其中仅中央大戏院一家就占全年投放量的47%。当制片业在上海兴起时,中国电影人深感“虽有国人自

<sup>①</sup> 见《申报》1928年1月18日封面广告《中央影戏公司各大戏院戊辰新正戏目一览》。

制的影片,尚无自营之大影院”。1926年,百代公司经理张长福、明星公司经理张石川商定把亦舞台改建为电影院,取名中央,从此明星公司有了自己的影院,其他国片公司的出品也多首映于中央大戏院。中央遂有了“国片之宫”的称誉。1926年3月,雷玛斯挟其二十余年在上海经营电影业的盈余,行将回国养老。消息传出,张石川、张长福等集股,承租了雷氏的夏令配克(后租给郝思倍)、维多利亚、恩派亚、卡德、万国等五家影院,组织成立中央影戏公司,于1926年4月2日开业,并设“中央”为公司的领衔影院。同时,又吸收了中华、平安两家影院。《申报》广告一向以宣传国货为己任,经常会在广告中标明“国货”字样,封面广告也基本上是与国家政策相关或者符合“支持国货”的原则,国产片和国人营业影院的电影广告在《申报》也是备受青睐。综上所述,以中央大戏院为首的中央影戏公司各大戏院在封面广告中占据重要位置,一方面说明中央影戏公司在上海电影业占据重要位置,另一方面也说明《申报》广告的定位和价值取向是宣传国货、支持国民企业的。

接下来,笔者对1928年国内各大影片公司投放《申报》封面电影广告的数量做了统计(单位:次,每日每片记一次,含影片公司的新片预告,新片预告整篇记一次,括号中是广告篇幅占1/4及以上版面的次数):

影片公司	所产影片 广告年投 放量	影片公司	所产影片 广告年投 放量	影片公司	所产影片 广告年投 放量	影片公司	所产影片 广告年投 放量
明星	32(7)	友联	5	上海	2	大亨	1
大中华 百合	28(7)	新人	4(2)	火星	2(1)	海峰	1
民新	8(3)	三民	4(1)	长城	1	朗华	1(1)
大中国	7(1)	慧冲	3	强生	1	月明	1(1)
华剧	6	天一	2	快活林	1	复旦	1
国营公司出品影片广告年投 放量总计			111(24)				
国外公司出品影片广告年投 放量总计			43(1)				

从上表可见,国营公司投放刊登的《申报》封面广告占总量的72%,国外公司占28%。所有外语片的广告篇幅基本占整版面积的1/48—1/12左右,最大的篇幅是唯一的一次1/2版,是1928年10月9日百星大戏院登出的法国歌舞片《巴黎艳舞记》的广告(1928年12月23、24日连续刊登的大光明戏院开映《笑声怨影》的广告也占1/2版面,但大光明戏院这则广告包含部分开业信息,并非完全是影片广告,故不计入)。而国产片的广告篇幅则根据宣传力度的不同有大有小,平均篇幅要比外语片大得多,最大的达到整版,如大中华百合公司的新片预告(1928年3月2日)和明星公司《火烧红莲寺》(1928年5月13日)、民新公司《木兰从军》(1928年6月13日)等的预告。也就是说,较之于外语片,国产片的广告篇幅大,出现频率高。这一方面与《申报》的受众定位有关,另一方面与国产片和外语片的宣传策略有关。因为《申报》面向的是上海以及上海以外其他各城市的广大民众,封面广告版面上刊登国产片广告自然更符合读者心理。《申报》特设本埠增刊针对本市市民发布广告信息,而在本埠增刊中,国产片与外语片的广告数量是旗鼓相当的,这也说明国产片并非在广告数量上占据优势,而是两者的宣传策略有所不同。外语片习惯在本埠增刊中发布大篇幅的广告,而国产片则更倾向于在封面广告版面发布大篇幅广告。这与外语片只针对本埠观众宣传,而国产片则有意向全国推广有关。

在国内各影片公司出品的广告投放量中,明星和大中华百合无疑占据着绝对优势,民新、大中国、华剧、友联、新人、三民等公司基本属于第二梯队,其余则是第三梯队。这种梯度一方面体现了明星和大中华百合出品影片的总量较大,另一方面也显示出明星与大中华百合的竞争关系。由于大中华百合仍然稍逊明星一筹,于是1930年戏院老板罗明佑将大中华百合、民新、华北三个公司合并,成立联华公司,与明星公司抗衡。

## 二 《申报》封面电影广告的宣传要素分析

《申报》封面电影广告最突出的宣传点有两个:明星和类型,这也是电影产业化高度发展的标志。封面电影广告中出现的明星(包括导演、编剧、主演等)如下:

(1) 导演/编剧:明星影片公司的张石川、郑正秋、洪深、卜万苍、程步

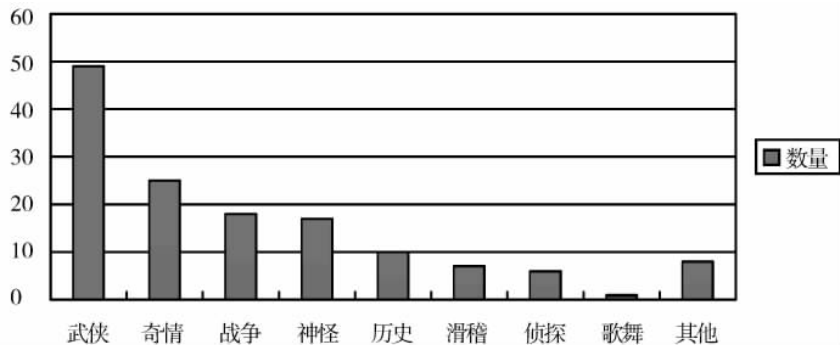


高;大中华百合影片公司的朱瘦菊、王元龙、王次龙、史东山、万籛天、姜起凤;华剧影片公司的陈天;民新影片公司的黎民伟、侯曜、高西屏;慧冲影片公司的张慧冲;新人影片公司的任矜苹;上海影戏公司的但杜宇。

(2) 演员:明星影片公司的胡蝶、阮玲玉、朱飞、郑小秋、杨耐梅、谭志远、王吉亭、郑超凡;大中华百合影片公司的周文珠、王元龙、王次龙、万籛天、黎明晖、王英之、王乃东、王微信、谢云卿、郑基铎;华剧影片公司的张惠民、吴素馨;民新影片公司的林楚楚、李旦旦;友联影片公司的范雪鹏;新人影片公司的毛剑佩。

(3) 国外的明星:卓别麟(林)、范朋克、范伦铁诺、西席地米尔、梅茂兰。

《申报》封面电影广告基本上会给每部影片贴上类型标签,并以此作为卖点。1928年出现的类型标签大体包括武侠、神怪、古装、奇情、香艳、浪漫、历史、侦探、歌舞、战事、滑稽等。有的广告为了增强吸引力而将类型叠加,比如武侠、神怪、战事等类型片一般都会冠以香艳奇情之名目。为了更好地研究当时观众的类型偏好,下面笔者将分武侠、神怪、奇情(伦理)、历史、侦探、歌舞、战争、滑稽八大类型(如有类型叠加,则按其主要类型统计),对1928年全年封面电影广告进行统计:



从图表中可见,武侠影片在1928年的《申报》封面电影广告中出现频率最高,尚且不论这些影片是否都是严格意义上的武侠电影,但至少说明1928年武侠风的盛行以及观众对武侠类型的认同。而且在这49则武侠片广告中,有46则是国产片,大部分都占较大篇幅的封面广告版面,可以看出国产影片已经将武侠类型作为重要卖点,几乎所有国内制片公司都把武侠定为主要生产类型。奇情类和滑稽类影片中有一半是外语片,其中卓别林的滑稽片在当时封面电影广告中出现频率较高。战争类影片


的生产与当时国内正在进行的“国民革命”有关,一些宣传北伐、抵抗北洋政府的影片应运而生。神怪类和历史类影片在当时也占据不小的份额,并经常与武侠类型叠加。总之,1928 年《申报》封面电影广告体现出分类较细的类型意识,尤其以武侠片为代表的类型影片已经在大规模生产和放映中日趋成熟,但这种类型标签的大量使用也不免有商业炒作之嫌。

三 《申报》封面电影广告的类型与性质分析

1928 年的《申报》封面电影广告按其类型和性质大体可以分为三种:标准型、简要型和特殊型,如下表所示:

类型( 百分比 )	图 例	特 点
标准型 ( 约占 50% ) 详细介绍影片信息,一般在影片首映或开映之前和 开 映 当 天刊登。		标准型封面电影广告信息全面,内容翔实,一般包括片名、插图、出品公司、类型、演职人员、故事梗概、广告词、特色介绍、放映时间地点、票价等等,有时还会附带专家影评和影片放映后的其他节目介绍,面积较大,一般在 1/8 版至整版之间。
简要型 ( 约占 37% ) 简单介绍影片,一般是重映影片或者以前有过新片介绍的影片,在 开 映 当 天刊登。		简要型封面电影广告内容简单,一般包括大字号片名、演出明星、影片类型、放映时间地点,面积较小,一般在 1/48 版至 1/8 版之间。

续 表

类型( 百分比 )	图 例	特 点
特殊型 ( 约占 13% ) 包括四种: 影片公司发布的新片预告类广告; 续映类广告; 末映类广告; 启事类广告。		( 1 )新片预告类广告一般介绍近期出品的新片基本信息, 包括片名、演职人员、类型和简要剧情, 篇幅较大, 一般在 1/4 版至整版之间。 ( 2 )续映类广告一般在刊登影院名和大字号片名之外会出现“应各界要求, 续映 × 天”的字样, 篇幅较小, 一般在 1/24 至 1/8 版之间。 ( 3 )末映类广告一般在刊登影院名和大字号片名之外会出现“最后一天”的字样, 篇幅较小, 一般在 1/24 至 1/8 版之间。 ( 4 )启事类广告一般是发布某些特定信息, 如改映、停映、调价等, 篇幅较小, 一般在 1/16 版左右。

1928 年《申报》本埠增刊电影放映广告抽样分析

李伟

( 北京大学艺术学院 2005 级硕士研究生,  
历史系 2008 级博士研究生 )

《申报》的本埠增刊是面向上海本地发行的增刊。1928 年的《申报》本埠增刊的大部分内容是分类广告, 商业广告占到了 1 张半到 3 张, 即 6

到 12 版。在这众多的商业广告中,有关电影的广告有电影放映广告、电影租放代理广告、电影相关培训广告甚至外国电影公司的招股广告等等,其中的电影放映广告每日有比较固定的版面,是分类广告中的主要类别之一。笔者的研究主要是以 1928 年每个月 15 日的广告为采样点,对《申报》本埠增刊中的电影放映广告进行统计分析。

### 一 中外影片放映广告数量的分类抽样统计

首先,笔者对《申报》本埠增刊中的中外影片放映广告数量进行了统计(统计结果见表 1),希望能够间接对 1928 年上海本地影戏院上映的国产影片和外国影片的数量差异有一个粗略的认识。

表 1 中外影片放映广告数量的分类抽样统计

日 期 统 计	1. 15	2. 15	3. 15	4. 15	5. 15	6. 15	7. 15	8. 15	9. 15	10. 15	11. 15	12. 15	合计
国片广告 数量	8	14	11	11	9	9	12	11	14	14	11	11	135
外片广告 数量	16	13	19	17	20	19	17	15	14	14	16	14	194
总数	24	27	30	28	29	28	29	26	28	28	27	25	329
国片广告 所占比例 (%)	33.3	51.9	36.7	39.3	31.0	32.1	41.4	42.3	50.0	50.0	40.7	44.0	41.0

由以上统计数据可以发现,1928 年《申报》本埠增刊中的国产影片放映广告数量总体上是少于外国影片放映广告数量的。从全年统计来看,国产影片的放映广告数量占到了总数量的 41.0%。看来,在 1928 年的上海,国产影片放映数量在总体上还是逊于外国影片的。此外,与上半年相比,下半年的国产影片放映广告比例总体上有一定的提升。这表明,下半年国产影片所占的市场份额可能有所增加。

从单独月份统计来看,2 月 15 日的国产影片广告所占比例明显较高,是在全年统计中,国产影片数量超过外国影片广告数量的唯一一次。

笔者认为这种现象同放映时节有很大的关系。1月23日是农历戊辰年春节,2月15日正是农历新年过去不久,国产影片广告数目和比例的增加表明在春节过后的影戏院中,国产影片可能比往常更受观众欢迎。但是,即便如此,国产影片仍然没有体现出明显的优势,不过是和外国影片持平罢了。

二 国产影片公司出品影片的上映数量抽样统计分析

其次,笔者对表1所统计的135则国产影片放映广告中的国片出品公司进行了统计(统计结果见表2)。除《犬成良缘》一片无法查明出品公司之外,共统计出品公司24家,影片134部次。

表2 国产影片公司出品影片上映数量抽样统计

国片公司	影片部次	国片公司	影片部次
大中华百合	28	暨南	2
明星	27	大千	1
天一(含青年)	14	海峰	1
民新	10	华商	1
友联	10	开心新记	1
新人	8	雷玛斯	1
华剧	7	民生	1
慧冲	5	耐梅	1
大中国	4	三民	1
月明	3	商务印书馆	1
长城	2	上海	1
金龙	2	总计:24家公司,134部次。	
神州	2		

注释:同一部影片出现多次的情况按累计数量统计。

据1928年4月出版的《电影月报》第1期中的《六合影片营业公司经理影片一览表》广告,此时“六合”主要经营上海影戏公司、明星影片公司、大中华百合影片公司、民新影片公司、华剧影片公司、友联影片公司和

神州影片公司出品的影片。对照表 2 的统计数据,可以发现“六合”经营的影片达到了 85 部次,占总量的 63.4%。其中,大中华百合影片公司和明星影片公司出品影片的上映次数达到了 55 部次,占总数的 41.0%。可见,“六合”基本上垄断了 1928 年上海的国产电影市场,而处于“六合围剿”之中的天一影片公司此时已经很难同大中华百合与明星公司在上海的国产电影市场上相抗衡。

### 三 中外影片放映广告中的类型描述词汇抽样统计分析

翻阅 1928 年的《申报》电影放映广告,可以发现大部分广告都含有对影片的类型描述,例如“最新爱情浪漫佳片”、“香艳格斗武术巨片”、“滑稽冒险惊人香艳爱情巨片”等等。尽管这样的广告语不免有夸大其词甚至是“误导”观众的嫌疑,但在我们已经无缘目睹绝大部分影片文本的今天,仍不失为我们认识其时电影的类型意识(至少是电影宣传中的类型意识)的珍贵素材。为此,笔者对表 1 所统计的 329 则影片放映广告中的类型描绘词汇进行了统计,共采集到国产影片类型描绘词汇 195 个,外国影片类型描绘词汇 234 个,共计 429 个,统计结果见表 3。

表 3 中外影片放映广告中的类型描述词汇抽样统计

国产影片类型描绘词汇	数量	外国影片类型描绘词汇	数量
武术/武侠/侠义	43	香艳/艳情/艳史/奇情/风流/哀情/哀艳	42
爱情	26	爱情	40
香艳/艳情/奇情/浪漫/哀情/哀艳	25	滑稽/诙谐	39
机关/冒险	20	尚武/武术/武侠/侠情/侠义	20
古装	19	机关/冒险/侦探	18
其他	62	其他	75
总计	195	总计	234

注释:统计中,复合型类型描述以词汇为单位分别进行统计,例如“香艳爱情”按照“香艳”和“爱情”各统计一次。

由表 3,我们基本上可以对 1928 年上海本埠放映电影的类型状况有

一个大致的了解。不论国产影片还是外国影片,在1928年的影片放映广告宣传中,“爱情”与“香艳”类描绘词汇的出现频率都是非常高的,二者合计占到了所有统计词汇的31%。此外,在“机关/冒险”项上,国产影片和外国影片也很接近。

应该指出的是,尽管外国影片类型描绘中的“尚武/武术/武侠/侠情/侠义”同样占有较高的比率,但这样的描述多数应属于影戏院受国产片武侠热影响而作的“宣传处理”,同国产影片中的“武侠”应区别看待。而中国影片中的“古装”与外国影片中的“滑稽/诙谐”则彰显了中外影片在类型上的显著差异。

#### 四 影戏院投放电影放映广告数量抽样统计分析

笔者对表1所统计的1928年《申报》本埠增刊的329则影片放映广告的投放者——影戏院进行了统计,统计结果见表4。

表4 影戏院投放电影放映广告数量抽样统计

影戏院名称	广告次数	影戏院名称	广告次数
爱普庐影戏院	12	共和影戏院	11
奥迪安大戏院	12	小世界影戏场	10
百星大戏院	12	天韵楼影戏	10
北京大戏院	12	光陆大戏院	10
城南通俗影戏院	12	奥飞姆大戏院	9
东华戏院	12	虹口大戏院	9
恩派亚戏院	12	大世界电影场	8
卡德影戏院	12	明星大戏院	7
卡尔登影戏院	12	闸北大戏院	7
上海大戏院	12	月宫影戏院	5
世界大戏院	12	新闸北大戏院	4
万国大戏院	12	大华露天影戏	4
武昌大戏院	12	先施影戏	3
夏令配克影戏院	12	上海舞台	2

续 表

影戏院名称	广告次数	影戏院名称	广告次数
新爱伦大戏院	12	共舞台影戏院	1
新中央大戏院	12	翔舞大戏院	1
中华大戏院	12	总计:35 家影戏院,329 则广告。	
中山大戏院	12		
中央大戏院	12		

注释:奥飞姆大戏院 5 月 15 日因内部刷新暂行停映,有启事,未统计;共和影戏院 8 月 15 日因内部刷新暂停营业,有启事,未统计。

由以上统计可以看出,35 家影戏院中,23 家在投放广告数量上达到了 10 次或 10 次以上。可见,1928 年的《申报》本埠增刊已经有了相当稳定的影戏院广告客户。在《申报》上刊登电影放映广告已经成为了各大影戏院必不可少的宣传手段。

以中央影戏公司为例,据 1928 年 4 月出版的《电影月报》第 1 期中的中央影戏有限公司广告,此时的中央影戏公司经营影戏院五处,即中央大戏院、新中央大戏院、卡德影戏院、万国大戏院和恩派亚戏院。对照表 4,以上五家影戏院在 12 个抽样点中都有广告投放,这也验证了中央影戏公司在广告中做出的“片名内容均刊当日申新二报之戏栏目”的承诺。

值得注意的是,在《申报》本埠增刊的分类广告中,小世界影戏场、天韵楼影戏、大世界电影场和先施影戏的电影放映广告都是同曲艺、游艺类广告“分类”在一起的。这主要是因为对这些综合性娱乐场所而言,曲艺才是“主业”,电影只是众多游乐项目中的一种。例如,10 月 15 日的小世界影戏场的电影广告中除电影片名外,还有“大京班”和“新剧场”的演出时间,并在广告中说明“门票每位大洋一角各场不另取资”(参见图 1)。



图 1 10 月 15 日小世界影戏场广告



此外,虽然这些场所的电影放映广告往往极为简单,但是并不能由此得出这些场所不重视宣传的结论,因为这些综合性娱乐场所往往有自己独立的宣传阵地。例如天韵楼影戏广告虽然只有片名,但会注明“欲知详情请阅天韵日报”(《天韵日报》为天韵楼创办的游戏场小报,于1922年4月15日创刊)。

## 五 从电影广告看影戏院经营的商业意识:多元促销手段 与季节性露天电影放映

翻阅1928年《申报》中的电影放映广告,可以感受到当时的影戏院已经具有了相当强烈的商业意识。不少影戏院为了吸引观众、增加卖点,往往会使用一些促销手段。就笔者所统计的329则电影放映广告而言,含有促销的广告就有53则(较为常见的“幼童减半”和“优待券”等优惠促销都没有统计在内)。而且不少影戏院还是同时使用多种促销手段。概括起来,这些促销手段可分为四大类:

(1) 加映:主要是加映一本或两本的滑稽和新闻时事片,其中加映滑稽“笑片”的数量最多。

(2) 加演:包括歌舞剧表演、影剧明星登台表演、魔术杂技滑稽表演等等。其中,加演的跳舞节目很多是“艳舞”甚至是“裸体跳舞”。

(3) 赠送:包括赠送奖券、香烟、扇子等等。

(4) 游艺:观众只要花一次钱就可以在看电影之外免费参加场内游艺。

除使用以上促销手段之外,影戏院还会力图在放映环境上做文章,以吸引观众。例如,2月14日和15日的《申报》本埠增刊就登有光陆大戏院专门宣传其影院环境特色的广告(见图2)。

每当炎炎盛夏之时,是否具有清爽的观影环境就成为了影响观众选择的一个重要因素。但是,在1928年像光陆大戏院这样有“冷气暖气”的影戏院毕竟是极少数。因此,晚间的露天电影放映就显得必不可少。从笔者对12个月的电影放映广告抽样统计来看,明确注明露天电影放映的广告共有17则,其中5月15日有1则,6月15日有3则,7月15日有5则,8月15日有5则,9月15日有3则。可见,1928年上海本埠的露天电影放映基本上集中在夏秋季节的5月到9月。投放这17则广告的露天电影放映场所有大华露天影戏园、天韵楼影戏场、大世界影戏场、小世

THE CAPITOL

院戲影模現大之式新最

院戲大陸光

號一廿路院物博

**特色一**

光陸為上海最新之電影院。今已告成。  
經營兩載有餘。卒收圓滿之效果。  
遍埠得此。足以自豪。名為光陸。誠無愧色。  
炎夏有傳冷器。不啻一劑清涼散。  
隆冬有傳熱器。合座若登春臺。  
（本院所映影片均有華文說明與英文互  
相對照極為詳細與眾不同）

THE CAPITOL

院戲大之東遠震名

院戲大陸光

號一廿路院物博

**特色二**

空氣清潔。光陸第一。  
冷氣暖氣。悉經運機。故廳座不染。  
不良之氣。吸收而排洩之。觀衆常在新鮮空氣  
中。  
電燈深藏。隱而不現。光線反映。周而含幽。  
座客目力。妥受保障。  
（本院所映影片均有華文說明與英文互  
相對照極為詳細與眾不同）

图2 2月14日和15日宣传光陆大戏院特色的广告

界影戏场、东华戏院和百星屋顶花园等六家。其中的大华影戏园是夏令配克影戏院专门设立的露天电影放映场。夏令配克影戏院在白天正常放映，“夜戏在大华露天影戏园开映”，而大华露天影戏园则在广告中注明“如遇天雨当在夏令配克影戏院演映”（见图3）。此外，大华露天影戏园的票价高达一元、一元五角，是《申报》电影放映广告中最高的票价。而大华也极力在广告中塑造自己高档露天电影放映场的形象：“夏季之夜，偕一二知心之友电影在明星灿烂之下，绿草馨芳之中，清风徐来，坐以观影，游目骋怀，此为上海独一无二之场所。且戏后得凭戏票加入大华饭店意大利暑天跳舞场跳舞，不另取资，敬请特别注意。”

通过以上对《申报》本埠增刊中电影放映广告的抽样统计分析，我们可以对1928年的上海电影放映状况有一个更为清晰的认识。实证的量化考察使“原生态”素材背后的电影史料得以显现，同时也修正了我们的一些传统电影观念。可以说，沉寂在老报刊中的纸质文献为我们的早期

电影研究提供了一条接近“历史真相”的大路。



图3 7月15日大华露天电影园和夏令配克影戏院的联合广告

### 《申报》中有关影片《火烧红莲寺》的广告分析

段晓昀

(北京大学艺术学院2007级高师班硕士研究生,重庆大学电影学院教师)

笔者查阅了1928年1月至1931年12月整整4年的《申报》资料,特别留意其间《火烧红莲寺》1—18集的广告版面的内容。

《火烧红莲寺》1928年5月13日在上海最好的剧院——中央大戏院开映。而早在3月17日的《申报》头版,《火烧红莲寺》就做了新片预告。有趣的是,3月17日的《申报》头版,几乎全是电影广告。明星公司的影片广告占据版面的1/2,内容包括《少奶奶的扇子》、《白云塔》的上映消息,以及新片《火烧红莲寺》、侦探片《黑衣女侠》的上映预告。除此之外,还有大中华百合影片公司的武侠片《王氏四侠》的上演广告以及外国片的开映广告。

1928年5月13日(星期日),《火烧红莲寺》在《申报》头版刊登了整版广告,可见明星公司对其票房的期待很高。然而,这一次,张石川吸取上两部古装片的教训,不敢毕其功于一役,决定上演时把电影《火烧红莲寺》跟话剧《马振华女士投江记》(由郑正秋和胡蝶主演)捆绑在一起。明星公司对《火烧红莲寺》的首演,应该是抱着试探的心理。第一集的成功,使明星公司坚定了信念。227天后的年末,《火烧红莲寺》

推出了后集,随后连续推出了第3、4集,都分别在《申报》头版登载了半版广告。3集以后,《火烧红莲寺》已广为人知,在全国形成了一股武侠热;不过,竞争者纷至沓来,《火烧红莲寺》的盈利下滑,明星公司的宣传策略有所调整,主要用增刊预告代替了头版广告。

《申报》的头版广告以香烟居多,其次是食品和药品,再者就是电影和戏曲,从中可以看出,电影在当时也是赢利较大的行业。《火烧红莲寺》的首映平均票价是正厅小洋5角,楼厅小洋7角,包厢大洋1元,跟戏曲相当。而一份《申报》的零售价格是大洋4分,也就是说,用买12.5份《申报》的价钱可以在影院正厅看一场《火烧红莲寺》的首映。

《火烧红莲寺》每集首映时间、两集之间开映时间间隔以及每集盈利状况,参见下表:

表1 每集的首映时间和两集之间的时间间隔统计表

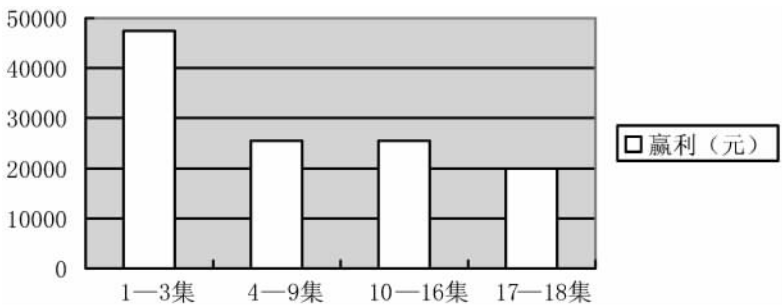
集数	1	后集	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
首映时间	1928.5.13	1928.12.30	1929.2.?	1929.5.22	1929.6.28	1929.8.29	1929.11.9	1929.12.6	1930.1.30	1930.2.20	1930.5.16	1930.7.11	1930.8.19	1930.9.24	1930.12.5	1931.2.7	1931.4.21	1931.6.2
票价	6角	5角	6角	6角	4角	4角	4角	4角	5角	5角	6角	4角	5角	5角	5角	5角		5角
时间间隔		227天	73天	99天	36天	59天	70天	27天	54天	20天	86天	55天	38天	35天	70天	62天	74天	41天

注:此表中统计的票价为中央大戏院或新中央大戏院首映正厅夜戏的价格。

表2 两集之间的时间间隔图示



表3 《火烧红莲寺》1—18集盈利统计表



注:参考李道新的《中国电影文化史》第95页。

从以上三表可以看出:《火烧红莲寺》第1、2、3集间隔时间较长,这三集的盈利几乎等于此后接下来十三集(4—16集)盈利的总和,约为48000元。说明《火烧红莲寺》上映之初,一枝独秀,几乎没有竞争者,因而盈利颇丰。而从第4集开始,明星公司加快了影片制作速度,主要是由于在1929年2月17日,友联影片公司推出了《火烧九曲楼》,也在《火烧红莲寺》上映的中央大剧院上演,成为《火烧红莲寺》的有力竞争者。随后,许多影片公司纷纷效仿明星和友联,拍摄了各种神怪武侠片。一时间,取名《火烧X X X》的影片就有20多部。这样,明星公司只好明显加快《火烧红莲寺》的制作步伐,并下调了影片票价。具体而言,拍摄《火烧红莲寺》第8集只用了27天,第10集甚至只用了20天。

根据《申报》广告,1931年6月2日,明星公司推出的第18集《火烧红莲寺》在7家影院同时上映,并将此前各集(第4、5、6、7、8、9、10、11、12、14、17集)分别搭配映出。这应该是《火烧红莲寺》最红火、最风光的时刻。此后不久,国民政府所属电影检查委员会下令,查禁包括《火烧红莲寺》在内的所有宣扬怪力乱神的电影,才使这一波武侠神怪影片热潮戛然而止。

不少报刊书籍都报道胡蝶是在《火烧红莲寺》第2集加入影片的拍摄的,这是以讹传讹。根据1929年2月13日的《申报》记载,第3集时胡蝶才加入,主演“红姑”,并在此后的第4、5、8、11、12、13、14、15、18集中担任主角,愈来愈红,名声传遍了大江南北。

从18集所有的广告看,明星公司非常懂得利用明星来做宣传,把参演的最重要的三位明星胡蝶、郑小秋、夏佩珍放到了版面的突出位置。在演

员的排列顺序上,胡蝶的位置最重要。随着胡蝶名气的攀升,在第18集,胡蝶的名字被处理成特别突出的效果。相对于演员来说,影片的其他幕后人员很少被宣传。只在第2、3、4、5、6、10集里,才在广告比较显眼的位置注明了幕后人员的姓名:说明——郑正秋、摄影——董克毅、美术——张聿光、置景——董天涯。第10集之后,就去掉了幕后制作人员的姓名。

值得一说的是:1929年6月28日,正值《火烧红莲寺》第5集首映之日,上海的世界书局借助《火烧红莲寺》的势头,推出了武侠小说《江湖奇侠传》的出版广告。

## 20世纪20—30年代上海的戏曲演出和电影放映情况初探

刘胜眉

(北京大学艺术学院2006级硕士研究生)

阅读了前两期的“《申报》与中国电影”研究成果,笔者决定将自己的选题集中在一个曾经被多次提及但断断续续、亟待阐发的方向:以《申报》广告为出发点,对上海20世纪20—30年代的电影放映和戏曲演出进行研究。

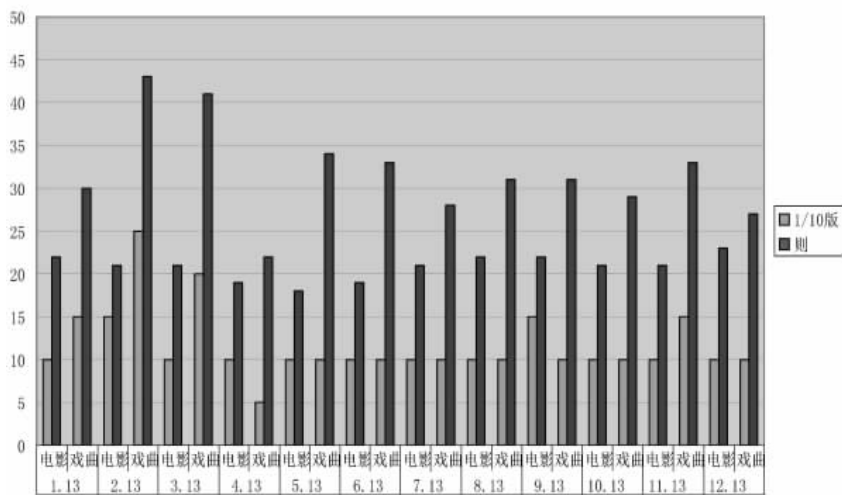
根据以前的研究成果,以及笔者最新的统计数据,上海20世纪20—30年代的电影放映和戏曲演出,可以划分为三个阶段。

第一阶段:戏曲演出主导下逐渐增加的电影放映(1927年以前)。

1927年以前的戏曲演出,在上海娱乐领域占据绝对的优势。翻阅20年代初期的《申报》可以发现,电影广告的数量确有增加,但娱乐类广告版面的主体仍旧是戏曲演出。1925年5月13日《申报》,戏曲广告占1.5版,共20则;电影广告却只有戏曲广告的一半篇幅,广告数目也只有11则。除此之外,《上海游艺联欢会游艺一览表》也占有半个版面,这种游艺中的戏曲演出,是不在上文提到的戏曲广告范围内的。1925年12月13日的情况,跟5月13日差别不大,电影广告仍旧是半版,只是广告数目增加到18则。比起当天戏曲演出的27则广告,还是相差一段距离。1926年5月13日,戏曲广告占到2版,共30则;电影广告则为1版,25则。电影广告份额有所上升,但仍不能跟戏曲演出相抗衡。

戏曲演出压倒电影放映的情况,到1927年有所改观。笔者统计了《申报》1927年每月13日的电影广告和戏曲广告数量,如表1所示。电影广告最多时达到1.5个版面,数量最多时达到23则;而戏曲广告在2月13日占到了2.5个版面,数量也达43则之多。尽管电影广告版面一

表1 1927年每月13日《申报》电影和戏曲广告数量

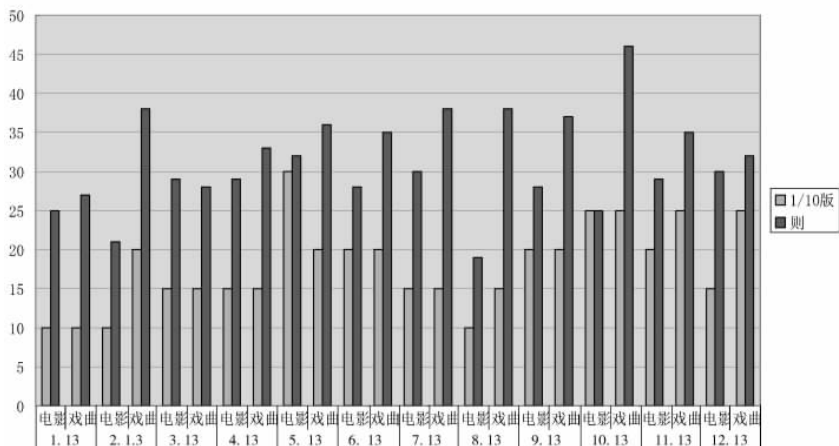


度与戏曲广告版面持平,但1927年每月的戏曲广告,在数量上都高于电影广告。电影仍旧无法战胜戏曲,成为人们娱乐生活的主体。当然,表1也显示出电影开始与戏曲分庭抗礼的势头。

第二阶段:电影和戏曲的拉锯战(1928—1930)。

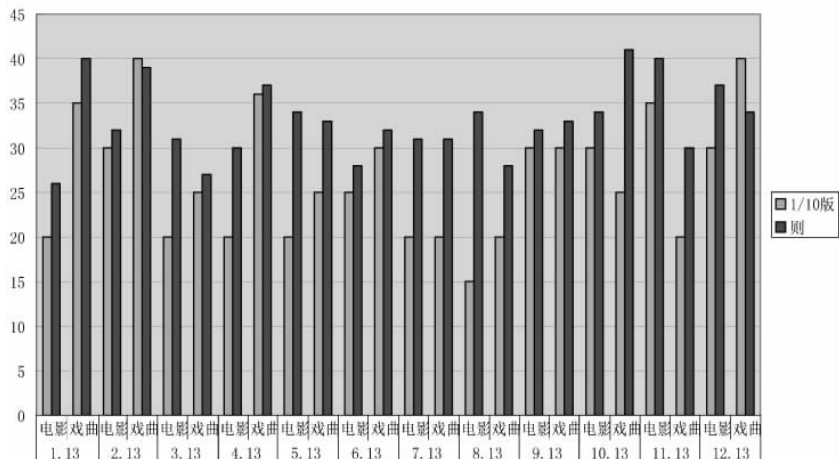
从1928年开始,电影展开了与戏曲抢夺娱乐阵地的拉锯战。数据同样来自《申报》1928年每月13日的电影与戏曲广告(明显地,这样选择日期是要照顾到5月13日首次刊登广告的电影《火烧红莲寺》)。如表2所示,与前一年相比,1928年的电影广告份额明显增加。电影广告和戏曲广告在版面占有上可以说平分秋色。一年12个选样中,有8个在版面上都是相同的,其余的则各有进退。但戏曲广告在数量上仍旧占据多数。1928年10月13日的戏曲广告,达到了46则,而同一天的电影广告只有25则;1928年的12个取样中,电影广告最多也只在5月13日达到32则。这无疑和当天《火烧红莲寺》的广告有着密切的关系。首先,《申报》头版整版刊登了《火烧红莲寺》的大幅广告,另外,在本埠增刊中,“中央大戏院《火烧红莲寺》”的字样也再次出现。这实际上是电影实力增强的表现之一。1928年期间,戏曲广告并没有在头版出现,而整版的戏曲广告也只在增刊出现过,剧目是丹桂第一台的《开天辟地》。

表2 1928年每月13日《申报》电影和戏曲广告数量



1929年是电影广告和戏曲广告之间的竞争开始白热化的一年,也是《申报》的娱乐版面越发膨胀的一年。不同于长期在2—4个版面徘徊的情况,1929年的娱乐消息,稳稳占据6个版面左右,在12月份接近年底的时候,甚至达到了8个版面之多。在庞大而复杂的娱乐世界中,电影和戏曲仍旧是最主要的组成部分,也是针锋相对的敌手。参见表3:

表3 1929年每月13日《申报》电影和戏曲广告数量



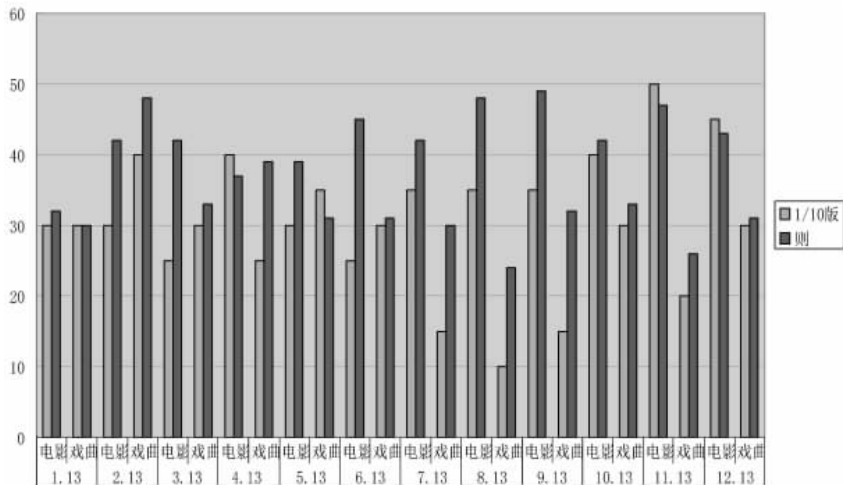
12个月的取样中,有6个月的电影广告在数量上输给了戏曲,其他6个月则有5个月超过戏曲,1个月与戏曲持平。而在版面占有上,电影广



告与戏曲广告的版面占有量都大大增加,戏曲一度达到4个版面,电影也达到过3.5个。这一年,《火烧红莲寺》从年初第2集的上映开始,一口气续到了年底的第8集;前面提到过的京剧《开天辟地》,好像决定要跟红莲寺一争高下,居然也续到了第10本。但电影与戏曲二者的拼杀,此时似乎还不能看出明确的结果。

到了1930年,娱乐广告的版面没有太多消减。戏曲演出和电影放映对观众的争夺还在继续。《火烧红莲寺》在1930年拍摄了第9—14集;跟《开天辟地》差不多同时出现、也曾在本埠增刊做过整版广告的大戏《封神榜》也续到了第9本。梅兰芳频频来沪,年底又决定在上海定居一段时间,这给方兴未艾的上海戏曲界带来了更足的底气。但电影以更强劲的势头、更进取的姿态创造着历史的奇迹。1930年12月的取样中,《火烧红莲寺》不仅实现了第14集的放映,而且其中9个月的样本显示,每天有2到3家戏院在各自放映着《火烧红莲寺》,形成了一种不同集别、不同场次交错的循环。以1930年9月13日为例,《申报》本埠增刊就登出了《奥飞姆大戏院,第十三集火烧红莲寺》、《梵王宫露天影戏院,第十一集火烧红莲寺》以及《新艾伦大戏院,第四集火烧红莲寺》3则广告。这种盛况或许不能“绝后”,但的确是空前的。参见表4:

表4 1930年每月13日《申报》电影和戏曲广告数量



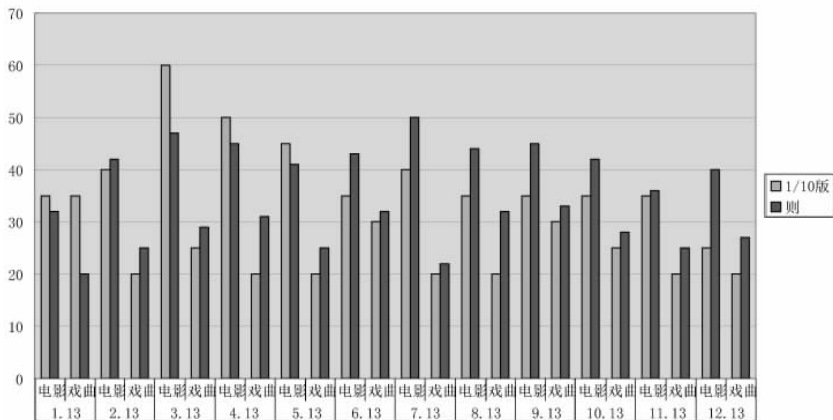
这一年的数据显示,戏曲在和电影的对阵中,情况并不乐观。12个取样中只有4个月的戏曲广告在版面上胜过电影,2个月在数量上胜出;

而自从6月份以后,戏曲的劣势已日趋明显。这样连续6个月的败阵,使我们能够作出判断:持续3年的拉锯战在1930年的激烈争夺后,已经快要结束了。

第三阶段:电影的压倒性“胜利”(1931—1936)。

如果将20世纪20—30年代的电影和戏曲之争比作一场战役,那么,电影最终的胜局就是从1931年开始的。参见表5:

表5 1931年每月13日《申报》电影和戏曲广告数量



1931年的《申报》电影广告,无论在版面上还是在数量上都比戏曲广告占优势。按照拉锯战阶段电影发展的势头来看,这种现象不足为奇,但如果联系到1931年《火烧红莲寺》以及很多其他武侠神怪片的被禁,这种现象又让人觉得蹊跷。按照汪朝光的说法,“1931年2月25日电影检查委员会正式成立”,“电检会初期工作的重心,一为检查国产片,一为检查进口片,而检查国产片的第一刀,就砍在了曾经盛极一时的武侠神怪片头上”,“6月27日,为《火烧红莲寺》发放了执照。然而不及一月,7月21日,决定撤销《火烧红莲寺》准演执照,从此,该片被禁映。”<sup>①</sup>带着好奇,笔者翻阅了1931年6月和7月的《申报》,对于汪朝光提出的《火烧红莲寺》被禁的时间,确实存有些疑问。

首先,《火烧红莲寺》第18集第一次在《申报》上刊登广告是1931年6月18日。在1931年4月、5月以及6月上旬,《火烧红莲寺》很少放映,比起1930年的盛况,这段时间的《火烧红莲寺》确实稍显沉寂。但是从6

<sup>①</sup> 汪朝光:《三十年代初期的国民党电影检查制度》,北京:《电影艺术》1997年第3期。

月13日开始到6月17日,《火烧红莲寺》连续5天在4家影院同时放映,并且这4家影院的广告连在一起,在版面中很显眼。这似乎是在为即将上映的第18集造势。但在6月18号当天,《火烧红莲寺》第18集的广告面积之小(可以算是《申报》电影广告中最小的一种)、位置之不引人注目,确实出乎笔者的意料。联系到汪朝光所说6月27日发放执照的情况,我们能感受到这种不得已的低调和它正在经历的电影审查似乎有某种关联。而所谓“7月21日撤销执照”的说法,以及网络上“九一八前后”被禁映的说法,在《申报》上的反映似乎有所不同。1931年6月18日到7月底,第18集《火烧红莲寺》几乎每天在不同的影院放映,1931年8月3日还出现了《长江大戏院,三四集火烧红莲寺》的广告。但确定的是,在1931年8月3日之后,《火烧红莲寺》的放映广告在很长一段时间都没有在《申报》上出现。由于这不是笔者主要的研究目的,所以没有对确切时间进行更多考证,但是对于《火烧红莲寺》被禁映的时间应该存疑。

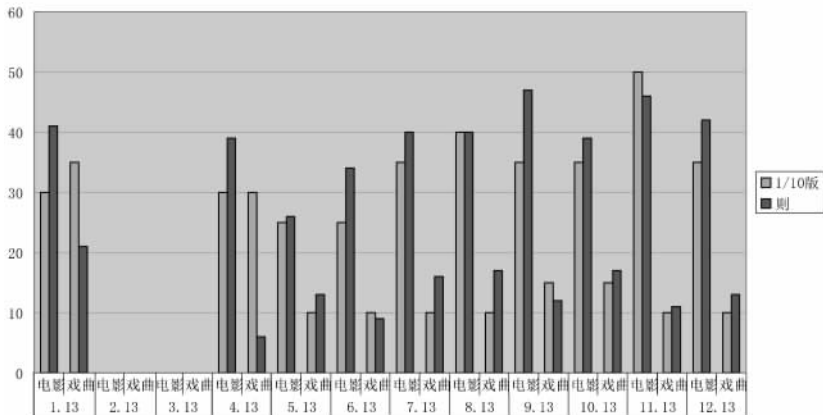
按汪朝光的观点,“当年所拍摄影片中,武侠神怪类影片仍占一半左右”,但政府对武侠神怪片的禁映,居然没有影响电影在与戏曲对阵中的优势,其中的原因又是什么呢?首先,不是戏曲本身的问题,对比1930年和1931年的戏曲广告,无论在数量上还是在版面上,戏曲并未消减,再加上梅兰芳来上海定居,戏曲常常占据一整版来发布他的演出消息。可能的原因之一在3月13日的《申报》上表现得很明显:《歌女红牡丹》这部公认的中国第一部有声片的广告,占据了整个版面,这对于中国的电影界来说绝对是一次新生。之后,明星公司还不断有《如此天堂》等有声歌舞片问世,为电影带来了更加持久和旺盛的生命力。

表6是1932年的情况,有两个明显的现象:其一,电影广告大大超出戏曲广告成为《申报》娱乐广告的绝对主体。其二,2月和3月的广告数据是零。这里“零”的数据不是因为数据缺失,而是因为1932年的2月和3月没有电影和戏曲的广告。不仅如此,这两个月的《申报》一般只到第二张就没有了,本埠增刊更是没有出现过。此时正是上海“一·二八”事件和淞沪抗战时期。

战争过后,戏曲演出受到了严重的打击。从表6中我们可以看到,1932年4月13日的戏曲广告仅有6则,而同一天的电影广告则有39则之多。5月份的情况也没有太大差别。直到年底,戏曲广告最多才达到17则,而电影广告保持在40则左右。究其原因,我们能够想到的是戏曲

的演出形式。作为一种现场演出,戏曲在很大程度上依赖演员的状态。战争爆发,一些演员迁离上海或闭门不出,致使戏曲演出大受影响。而电影放映依赖的是拷贝,一旦停战就可以拿出放映,为饱受创伤的战后人们提供些许乐趣。因此,在1932年,电影在战争的影响下很快恢复,而戏曲则元气大伤。

表6 1932年每月13日《申报》电影和戏曲广告数量



1932年之后,戏曲的确再也没有在和电影的对阵中取得优势。1933年12月13日,《申报》上的戏曲广告恢复到1.5版、12则,而电影广告则激增到5版、39则。1934年的同一天,戏曲广告是1.5版、15则,而电影达到了5.5版、45则,并且,《神女》、《桃李劫》这些有分量的影片的广告随处可见。1935年5月13日,戏曲广告的版面曾经上升到2版,但是在数量上戏曲广告9则和电影广告31则的对比仍旧非常鲜明。1935年12月,荣记共舞台这个曾经辉煌一时的戏曲演出场所,刊登出了要排演《火烧红莲寺》的消息。由于在舞台布置、机关设计上大做文章,荣记共舞台的《火烧红莲寺》至少持续到1936年底还生机勃勃,不断排出新的续集。

在已经发布的“《申报》与中国电影研究”中,有两篇研究报告反映了1936年以后的情况。北大艺术学系2003级硕士生金晓聚在《1936年2月电影文化与戏曲文化的角力》中指出:“1936年2月,电影广告的版面和戏曲广告的版面之比大约为2:1”;北大艺术学系2003级硕士生邱恒昌在《“孤岛”电影的繁华景象、女性主角以及戏曲和电影的互动》中宣

称:“到了‘孤岛’时期,报纸上的电影广告已占 2/3 的空间,戏曲仅占 1/3,颓势已成;但从票价上看,戏曲演出却比电影票价高很多”。那么,经历了这样三个阶段的斗争,电影真的就在当时上海的娱乐界取得了胜利吗?

在统计数据的过程中,笔者发现 1932 年以后戏曲广告虽然不多,但是有向《申报》第三张转移的趋势,相应地,电影广告则多数停留在《申报》的本埠增刊中,成为本埠增刊自 1932 年开始出现的“电影专刊”的组成部分。电影广告似乎更多地把目光瞄准上海本地观众,而戏曲演出在《申报》第三张的刊登多少有一点“召集本地以外戏迷朋友前来共赏”的意味。另外,在京剧研究的有关著作中,我们能够看到 20 世纪 30 年代京剧“雅化”的词汇,并且这种“雅化”在当时还遭到了新文化运动的反对。这也反映了这样一种现象,即京剧不再放下姿态和电影抢夺大众娱乐市场,而是改走高端路线,决心要“阳春白雪”一把。

这种“阳春白雪”也是走了弯路之后的选择。在 1928 年 12 月 1 日的本埠增刊中,一个叫“伯温”的人发表了一篇《由封神榜说到时下舞台的趋势》,宣称:“有些古×式的戏曲家他不明白这是时代潮流的趋势,硬要皱着板板六十四的面孔,不说这是魔术文明戏变相,便说这是破毁京剧成规的东西。这种论调我认为没有研究的价值。因为一成不变的旧式京剧已经算是时代的落伍者了。试看一般的舞台,花了很多的包银请上几位京角来,不见得就能卖多少钱。而那些不添京角的舞台只要费点脑筋排出一部新戏来,再花点本钱置办些机关布景,就能轰动一时。像天蟾舞台的《封神榜》,戏情既好,又更有许多精巧玲珑的机关彩景,簇崭新全的精致行头,特别改良的异样歌舞,处处都能够引人入胜。再加一番文字的鼓吹,那就不单是轰动一时简直风靡全国了。你想一成不变的旧式京剧如何敌得它过,又怎怪一般舞台都排演新戏一途呢……”这样,我们便不会奇怪荣记共舞台排演《火烧红莲寺》时所使用的诸如“喷泉上天”、“真船上台”、“机关层层”等广告语了。

无论如何,戏曲和电影在 20 世纪 30 年代的上海,最终还是走向了不同的发展道路。电影日益增多而受到大众欢迎,戏曲数量上精简而倾向于精英化,它们一起成为上海这个大都市娱乐生活中不可或缺的两个部分。对于这种“大众化”和“精英化”的具体事实,笔者还没有搜集到足够的资料。但笔者相信这个问题既有阐发的必要,也有寻得结果的可能。

## 主要参考文献

### (一) 文学、历史、哲学、文化与其他

- 1.〔美〕詹姆斯·哈威·鲁宾孙:《新史学》,齐思和等译,北京:商务印书馆,1964。
- 2.〔英〕R. G. 柯林武德:《历史的观念》,何兆武、张文杰译,北京:中国社会科学出版社,1986。
- 3.〔英〕卡尔·波普:《历史决定论的贫困》,杜汝楫、邱仁宗译,北京:华夏出版社,1987。
- 4.〔荷〕佛克马、易布思:《二十世纪文学理论》,林书武等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1988。
- 5.〔美〕丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1989。
- 6.〔美〕赫伯特·马尔库塞:《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》,刘继译,上海:上海译文出版社,1989。
- 7.〔美〕费正清主编:《剑桥中华民国史》,上海:上海人民出版社,1991。
- 8.〔英〕汤林森:《文化帝国主义》,冯建三译,上海:上海人民出版社,1999。
- 9.〔德〕哈贝马斯:《公共领域的结构转型》,曹卫东、王晓珏、刘北成、宋伟杰译,上海:学林出版社,1999。
- 10.〔法〕让-弗朗索瓦·利奥塔:《非人——时间漫谈》,罗国祥译,北京:商务印书馆,2000。
- 11.〔加〕文森特·莫斯科:《传播政治经济学》,胡正荣等译,北京:华夏出版社,2000。
- 12.〔美〕利贝卡·鲁宾、艾伦·鲁宾、琳达·皮尔:《传播研究方法:策略与资料来源》(第四版),黄晓兰、肖明、丁迈译,北京:华夏出版社,2000。
- 13.〔美〕沃纳·赛佛林、小詹姆斯·坦卡德:《传播理论:起源、方法与应用》(第四版),郭镇之等译,北京:华夏出版社,2000。
- 14.〔英〕迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,刘精明译,南京:译林出版社,2000。
- 15.〔加〕埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙编:《麦克卢汉精粹》,何道宽译,南京:南京大学出版社,2000。

- 16.〔美〕李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930—1945》,毛尖译,北京:北京大学出版社,2001。
- 17.〔英〕阿兰·鲁格曼:《全球化的终结》,常志霄、沈群红、熊义志译,北京:生活·读书·新知三联书店,2001。
- 18.〔英〕安德鲁·古德温、加里·惠内尔:《电视的真相》,魏礼庆、王丽丽译,北京:中央编译出版社,2001。
- 19.〔法〕让·波德里亚:《消费社会》,刘成富、全志钢译,南京:南京大学出版社,2001。
- 20.〔英〕埃里克·霍布斯鲍姆:《史学家:历史神话的终结者》,马俊亚、郭英剑译,上海:上海人民出版社,2002。
- 21.〔英〕特瑞·伊格尔顿:《文化的观念》,方杰译,南京:南京大学出版社,2003。
- 22.〔美〕格奥尔格·伊格尔斯:《二十世纪的历史学——从科学的客观性到后现代的挑战》,沈阳:辽宁教育出版社,2003。
- 23.〔英〕阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特、斯科特·麦克拉肯、迈尔斯·奥格伯恩、格瑞葛·史密斯:《文化研究导论》,陶东风等译,北京:高等教育出版社,2004。
- 24.〔日〕佐藤卓己:《现代传媒史》,诸葛蔚东译,北京:北京大学出版社,2004。
- 25.〔美〕迈克·迪尔:《后现代都市状况》,李小科等译,上海:上海教育出版社,2004。
- 26.〔法〕吉尔·德勒兹:《电影2:时间—影像》,谢强、蔡若明、马月译,长沙:湖南美术出版社,2004。
- 27.〔德〕约恩·吕森:《历史思考的新途径》,綦甲福、来炯译,上海:上海人民出版社,2005。
- 28.〔英〕利萨·泰勒、安德鲁·威利斯:《媒介研究:文本、机构与受众》,吴靖、黄佩译,北京:北京大学出版社,2005。
- 29.〔英〕迈克·克朗:《文化地理学》(修订版),杨淑华、宋慧敏译,南京:南京大学出版社,2005。
- 30.〔法〕让-诺埃尔·让纳内:《西方媒介史》,段慧敏译,桂林:广西师范大学出版社,2005。
- 31.〔英〕斯科特·拉什、约翰·厄里:《符号经济与空间经济》,王之光、商正译,北京:商务印书馆,2006。
- 32.〔加〕马修·弗雷泽:《软实力:美国电影、流行乐、电视和快餐的全球统治》,刘满贵等译,北京:新华出版社,2006。
- 33.〔美〕Sharon Zukin(朱克英):《城市文化》,张廷佺、杨东霞、谈瀛洲译,上海:上海教育出版社,2006。

34. [澳]约翰·哈特利编:《创意产业读本》,曹书乐等译,北京:清华大学出版社,2007。
35. [法]弗朗西斯·巴勒:《传媒》,张迎旋译,北京:中国传媒大学出版社,2007。
36. [美]泰勒·考恩:《创造性破坏:全球化与文化多样性》,王志毅译,上海:上海人民出版社,2007。
37. 李泽厚:《中国近代思想史论》,北京:人民出版社,1979。
38. 李泽厚:《中国现代思想史论》,北京:人民出版社,1987。
39. 朱寨主编:《中国当代文学思潮史》,北京:人民文学出版社,1987。
40. 周谷城:《中国社会史话》,济南:齐鲁书社,1988。
41. 徐鼎新、钱小明:《上海总商会史(1902—1929)》,上海:上海人民出版社,1991。
42. 忻平:《从上海发现历史——现代化进程中的上海人及其社会生活(1927—1937)》,上海:上海人民出版社,1996。
43. 王章、惠中主编:《中国近现代社会思潮辞典》,南京:南京大学出版社,1996。
44. 张鸣:《乡土心路八十年——中国近代化过程中农民意识的变迁》,上海:三联书店,1997。
45. 郭庆光:《传播学教程》,北京:中国人民大学出版社,1999。
46. 邵汉明主编:《中国文化精神》,北京:商务印书馆,2000。
47. 罗钢、刘象愚主编:《文化研究读本》,北京:中国社会科学出版社,2000。
48. 范伯群主编:《中国近现代通俗文学史》,南京:江苏教育出版社,2000。
49. 杨念群:《中层理论——东西方思想会通下的中国史研究》,南昌:江西教育出版社,2001。
50. 南京大学中国现代文学研究中心编:《中国现代文学传统》,北京:人民文学出版社,2002。
51. 周积明、郭莹等著:《震荡与冲突——中国早期现代化进程中的思潮和社会》,北京:商务印书馆,2003。
52. 高福进:《“洋娱乐”的流入——近代上海的文化娱乐业》,上海:上海人民出版社,2003。
53. 陈国球:《文学史书写形态与文化政治》,北京:北京大学出版社,2004。
54. 张静如、刘志强、卞杏英主编:《中国现代社会史》(上、下),长沙:湖南人民出版社,2004。
55. 黄晓钟、杨效宏、冯钢主编:《传播学关键术语释读》,成都:四川大学出版社,2005。
56. [英]丹尼·卡瓦拉罗:《文化理论关键词》,张卫东、张生、赵顺宏译,南京:江苏人民出版社,2006。



## (二) 电影理论、电影史及电影史学

- 1.〔日〕岩崎昶:《日本电影史》,钟理译,北京:中国电影出版社,1981。
- 2.〔法〕乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,北京:中国电影出版社,1982。
- 3.〔法〕乔治·萨杜尔:《电影通史》(第二卷),唐祖培等译,北京:中国电影出版社,1982。
- 4.〔法〕乔治·萨杜尔:《电影通史》(第三卷),徐昭、吴玉麟译,北京:中国电影出版社,1982。
- 5.〔法〕乔治·萨杜尔:《电影通史》(第一卷),忠培译,北京:中国电影出版社,1983。
- 6.〔苏〕苏联科学院艺术史研究所编:《苏联电影史纲》(第二卷),龚逸霄译,北京:中国电影出版社,1983。
7. Gerald Mast & Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1985.
- 8.〔印〕菲罗兹·伦贡瓦拉:《印度电影史》,孙琬译,北京:中国电影出版社,1985。
- 9.〔法〕乔治·萨杜尔:《法国电影(1890—1962)》,徐昭译,北京:中国电影出版社,1987。
- 10.〔法〕安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987。
11. William Luhr, *World Cinema Since 1945*, The Ungar Publishing Company, New York, 1987.
12. 李幼蒸选编:《结构主义和符号学——电影理论论文集》,北京:生活·读书·新知三联书店,1987。
- 13.〔德〕乌利希·格雷戈尔:《世界电影史(1960年以来)》第三卷(上、下),郑再新等译,北京:中国电影出版社,1987。
14. David A. Cook, *A History of Narrative Film*, 2nd Edition, W. W. Norton & Company, New York. London, 1990.
- 15.〔美〕斯坦利·卡维尔:《看见的世界——关于电影本体论的思考》,北京:中国电影出版社,1990。
- 16.〔法〕夏尔·福特:《法国当代电影史(1945—1977)》,朱延生译,北京:中国电影出版社,1991。
- 17.〔美〕刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,刘宗锟、邢祖文等译,北京:中国电影出版社,1991。
- 18.〔美〕唐纳德·伊·斯特普尔斯:《美国电影史话》,张兴援、郭忠译,北京:中国人民大学出版社,1991。
- 19.〔日〕山本喜久男:《日美欧比较电影史》,郭二民等译,北京:中国电影出版

- 社,1991。
- 20.〔美〕埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,张德魁、冷铁铮译,北京:中国电影出版社,1992。
  - 21.〔意〕基多·阿里斯泰戈:《电影理论史》,李正伦译,北京:中国电影出版社,1992。
  - 22.〔美〕托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,周传基、周欢译,北京:中国广播电视出版社,1992。
  - 23.〔苏〕苏联科学院艺术史研究所编:《苏联电影史纲》(第三卷),张开、张正芸、李溪桥等译,北京:中国电影出版社,1992。
  - 24.〔美〕尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生等译,北京:中国电影出版社,1994。
  25. Nick Browne, ed., *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge University Press, 1994.
  - 26.〔法〕鲁瓦约:《好莱坞》,冯韵文译,北京:商务印书馆,1996。
  - 27.〔美〕罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,北京:中国电影出版社,1997。
  - 28.〔葡〕若昂·贝纳尔·达·科斯塔:《葡萄牙电影史》,陈用仪译,北京:中国文联出版公司,1998。
  29. Yingjin Zhang, ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922 - 1943*, Stanford University Press, 1999.
  - 30.〔匈〕巴拉兹·贝拉:《可见的人 电影精神》,安利译,北京:中国电影出版社,2000。
  - 31.〔美〕大卫·鲍德威尔、诺埃尔·卡罗尔主编:《后理论:重建电影研究》,麦永雄、柏敬泽等译,北京:中国社会科学出版社,2000。
  - 32.〔日〕小笠原隆夫:《日本战后电影史》,苗棣等译,北京:北京广播学院出版社,2001。
  - 33.〔英〕大卫·普特南:《不宣而战:好莱坞 VS. 全世界》,李欣、盛希、李漫江、周南译,北京:中国电影出版社,2001。
  - 34.〔德〕贝塔斯曼出版公司编:《世界电影全纪录》,邵牧君等译,广州:南方出版社,2001。
  - 35.〔法〕茹斯·罗莱编:《电光幻影 100 年》,蔡秀女、王玲琇译,桂林:广西师范大学出版社,2003。
  - 36.〔美〕大卫·波德威尔:《香港电影的秘密》,何慧玲译,海口:海南出版社,2003。
  - 37.〔美〕克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔:《世界电影史》,陈旭光、何一薇译,

- 北京:北京大学出版社,2004。
38. [英]帕特里克·富尔赖:《电影理论新发展》,李二仕译,北京:中国电影出版社,2004。
  39. [法]樊尚·阿米埃尔、帕斯卡尔·库泰:《美国电影的形式与观念》,徐晓媛译,北京:文化艺术出版社,2005。
  40. [澳]理查德·麦特白:《好莱坞电影——1891年以来的美国电影工业发展史》,吴菁、何建平、刘辉译,北京:华夏出版社,2005。
  41. [美]戴维·斯卡尔:《魔鬼秀:恐怖电影的文化史》,吴杰译,上海:上海人民出版社,2005。
  42. [日]佐藤忠男:《中国电影百年》,钱杭译,上海:上海书店出版社,2005。
  43. [日]四方田犬彦:《日本电影100年》,王众一译,北京:生活·读书·新知三联书店,2006。
  44. [美]珍妮特·瓦斯科:《浮华的盛宴——好莱坞电影产业揭秘》,毕香玲译,北京:中信出版社,2006。
  45. [英]马克·卡曾斯:《电影的故事》,杨松锋译,北京:新星出版社,2006。
  46. 张英进:《审视中国——从学科史的角度观察中国电影与文学研究》,南京:南京大学出版社,2006。
  47. [法]洛朗斯·斯基法诺:《1945年以来的意大利电影》,王竹雅译,南京:江苏教育出版社,2006。
  48. [英]彼得·考伊:《革命!1960年代世界电影大爆炸》,赵祥龄、金振达译,桂林:广西师范大学出版社,2006。
  49. [美]彼得·毕斯肯德:《低俗电影:米拉麦克斯、圣丹斯和独立电影的兴起》,杨向荣译,桂林:广西师范大学出版社,2006。
  50. [法]泰西埃:《日本电影导论》,谢阶明译,南京:江苏教育出版社,2007。
  51. [法]雅克琳娜·纳卡奇:《好莱坞电影经典》,巫明明译,北京:中国电影出版社,2008。
  52. [法]克里斯蒂昂·德拉热、樊尚·吉格诺:《历史学家与电影》,杨旭辉、王芳译,北京:北京大学出版社,2008。
  53. [法]马克·费罗:《电影和历史》,彭姝玮译,北京:北京大学出版社,2008。
  54. [法]朱利耶:《好莱坞与情路难》,朱晓洁译,北京:北京大学出版社,2008。
  55. [美]利维:《奥斯卡大观——奥斯卡奖的历史和政治》,丁骏译,北京:商务印书馆,2008。
  56. 傅葆石:《双城故事:中国早期电影的文化政治》,刘辉译,北京:北京大学出版社,2008。
  57. 张英进:《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》,上海:上海三

联书店,2008。

- 58.〔德〕克拉考尔:《从卡里加利到希特勒:德国电影心理史》,黎静译,上海:上海人民出版社,2008。
- 59.〔美〕彼得·比斯金:《逍遥骑士,愤怒公牛——新好莱坞的内幕》,严敏、钱晓玲等译,上海:文汇出版社,2008。

### (三) 中国电影史学:理论与实践

1. 程季华主编:《中国电影发展史》(1、2),北京:中国电影出版社,1981。
2. 中国电影家协会/中国电影年鉴社编纂:《中国电影年鉴》(1981—2007),北京:中国电影出版社/中国电影年鉴社,1982—2008。
3. 北京图书馆社会科学参考组、中国电影家协会电影史研究部合编:《全国报刊电影文章目录索引(1949—1979)》,北京:中国电影出版社,1983。
4. 中国电影家协会电影史研究部编:《中华人民共和国电影事业三十五年(1949—1984)》,北京:中国电影出版社,1985。
5. 周晓明:《中国现代电影文学史》(上、下),北京:高等教育出版社,1985、1987。
6. 胡昶:《新中国电影的摇篮》,长春:吉林文史出版社,1986。
7. 刘建勋等著:《中国当代影视文学》,南宁:广西人民出版社,1986。
8. 上海文艺出版社编:《探索电影集》,上海:上海文艺出版社,1987。
9. 陈飞宝编著:《台湾电影史话》,北京:中国电影出版社,1988。
10. 中国电影艺术研究中心编:《新时期电影10年》,重庆:重庆出版社,1988。
11. 陈荒煤主编:《当代中国电影》(上、下),北京:中国社会科学出版社,1989。
12. 王云缦:《中国电影艺术史略》,北京:中国国际广播出版社,1989。
13. 李兴叶:《复兴之路——1977年至1986年电影创作与理论批评》,北京:中国电影出版社,1989。
14. 张成珊:《中国电影文化透视——兼论“五代导演”的艺术观念和创作》,上海:学林出版社,1989。
15. 田静清编著:《北京电影业史迹》(上、下),北京:北京出版社,1990。
16. 胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,北京:中华书局,1990。
17. 许道明、沙似鹏:《中国电影简史》,北京:中国青年出版社,1990。
18. 李少白:《电影历史及理论》,北京:文化艺术出版社,1991。
19. 季洪:《十年探索(1981—1990)——电影企业经营管理与改革》,北京:中国电影出版社,1991。
20. 上海电影家协会编:《上海电影四十年》,上海:学林出版社,1991。
21. 林年同:《中国电影美学》,台北:台湾允晨文化实业股份有限公司,1991。
22. 封敏:《中国电影艺术史纲(1886—1986)》,天津:南开大学出版社,1992。

23. 任仲伦编著:《新时期电影论》,上海:上海文艺出版社,1992。
24. 刘成汉:《电影赋比兴集》(上、下),台北:台湾远流出版事业股份有限公司,1992。
25. 广电部电影局党史资料征集工作领导小组、中国电影艺术研究中心编:《中国左翼电影运动》,北京:中国电影出版社,1993。
26. 中国电影艺术研究中心、中国电影资料馆编:《中国影片大典(故事片·戏曲片)》(1977—1994),北京:中国电影出版社,1995。
27. 中国电影艺术研究中心、中国电影资料馆编:《中国电影图志》,珠海:珠海出版社,1995。
28. 胡菊彬:《新中国电影意识形态史(1949—1976)》,北京:中国广播电视出版社,1995。
29. 张骏祥、程季华主编:《中国电影大辞典》,上海:上海辞书出版社,1995。
30. 中国电影资料馆编:《中国无声电影》,北京:中国电影出版社,1996。
31. 郑培为、刘桂清编选:《中国无声电影剧本》(上、中、下),北京:中国电影出版社,1996。
32. 陈墨:《刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论》,北京:中国电影出版社,1996。
33. 酆苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,北京:中国电影出版社,1996。
34. 周啸邦主编:《北影四十年(1949—1989)》,北京:文化艺术出版社,1997。
35. 饶朔光、裴亚莉:《新时期电影文化思潮》,北京:中国广播电视出版社,1997。
36. 《香港电影面面观 96—97》,第21届香港国际电影节专题特刊,香港,1997。
37. 丁亚平:《影像中国:中国电影艺术(1945—1949)》,北京:文化艺术出版社,1998。
38. 陆弘石、舒晓鸣:《中国电影史》,北京:文化艺术出版社,1998。
39. 张东:《银幕战争风云:当代中国军事电影概述》,北京:海潮出版社,1998。
40. 中国电影资料馆编:《香港电影图志(1913—1997)》,杭州:浙江摄影出版社,1998。
41. 尹鸿:《世纪转折时期的中国影视文化》,北京:北京出版社,1998。
42. 中国电影家协会编:《改革开放二十年的中国电影——第七届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》,北京:中国电影出版社,1999。
43. 刘新生:《二十世纪中国电影艺术流变》,北京:新华出版社,1999。
44. 于得水编著:《珠影人与珠影的路》,广州:广东旅游出版社,1999。
45. 柯可:《中国岭南影视艺术史》,北京:中国电影出版社,1999。
46. 黄中宇编著:《打锣三响包得行——〈张英剧作集〉:张英对台湾影视剧的贡献》,台北:九宝建设股份有限公司出版部,1999。
47. 舒晓鸣:《中国电影艺术史教程(1949—1999)》,北京:中国电影出版社,2000。

48. 中国台港电影研究会编:《香港电影回顾》,北京:中国电影出版社,2000。
49. 中国台港电影研究会编:《成龙的电影世界》,北京:中国电影出版社,2000。
50. 蔡洪声、宋家玲、刘桂清主编:《香港电影 80 年》,北京:北京广播学院出版社,2000。
51. 戴锦华:《雾中风景:中国电影文化1978—1998》,北京:北京大学出版社,2000。
52. 梅莉:《中国戏曲电影史话》,武汉:湖北人民出版社,2000。
53. 李道新:《中国电影史(1937—1945)》,北京:首都师范大学出版社,2000。
54. 董新宇:《看与被看之间——对中国无声电影文化的研究》,北京:北京师范大学出版社,2000。
55. 何文龙主编:《一九九九香港电影回顾》,香港:香港电影评论学会,2000。
56. 钟大丰、舒晓鸣:《中国电影史》,北京:中国广播电视出版社,2001。
57. 边国立:《战争与和平:中国军事电影回眸》,北京:解放军文艺出版社,2001。
58. 翟建农:《红色往事:1966—1976 年的中国电影》,北京:台海出版社,2001。
59. 中国电影家协会编:《迈向 21 世纪的中国电影——第九届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》,北京:中国电影出版社,2001。
60. 中国电影家协会编:《中国电影:传统文化与全球化趋势——第十届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》,北京:中国电影出版社,2001。
61. 孟犁野:《新中国电影艺术史稿(1949—1959)》,北京:中国电影出版社,2002。
62. 尹鸿、凌燕:《新中国电影史(1949—2000)》,长沙:湖南美术出版社,2002。
63. 李道新:《中国电影批评史(1897—2000)》,北京:中国电影出版社,2002。
64. 黄献文:《昨夜星光:20 世纪中国电影史》,长沙:湖南人民出版社,2002。
65. 何春耕:《中国伦理情节剧电影传统:从郑正秋、蔡楚生到谢晋》,长沙:湖南大学出版社,2002。
66. 洛枫:《盛世边缘:香港电影的性别、特技与九七政治》,香港:牛津大学出版社,2002。
67. 王玮:《香港电影壹观点》,台北:扬智文化事业股份有限公司,2002。
68. 李少白:《影史榷略:电影历史及理论续集》,北京:文化艺术出版社,2003。
69. 王晓玉:《中国电影史纲》,上海:上海古籍出版社,2003。
70. 韩炜、陈晓云:《新中国电影史》,杭州:浙江大学出版社,2003。
71. 何志铭主编:《西影 44 年(1958—2002)》,西安:陕西人民美术出版社,2003。
72. 何群:《同一条路,我们曾一起走过:中国电影史》,西安:陕西人民教育出版社,2003。
73. 高维进:《中国新闻纪录电影史》,北京:中央文献出版社,2003。
74. 郑树森编:《文化批评与华语电影》,桂林:广西师范大学出版社,2003。

75. 陈晓云:《中国当代电影》,杭州:浙江大学出版社,2004。
76. 陆绍阳:《中国当代电影史:1977年以来》,北京:北京大学出版社,2004。
77. 倪骏:《中国电影史》,北京:中国电影出版社,2004。
78. 陆弘石:《中国电影史(1905—1949):早期中国电影的叙述与记忆》,北京:文化艺术出版社,2005。
79. 郦苏元:《中国现代电影理论史》,北京:文化艺术出版社,2005。
80. 贾磊磊:《中国武侠电影史》,北京:文化艺术出版社,2005。
81. 高小健:《中国戏曲电影史》,北京:文化艺术出版社,2005。
82. 高小健:《新兴电影:一次划时代的运动》,北京:中国电影出版社,2005。
83. 陈捷:《第五代电影:现代性的追求与反思》,北京:中国电影出版社,2005。
84. 吴琼:《中国电影的类型研究》,北京:中国电影出版社,2005。
85. 李道新:《中国电影文化史(1905—2004)》,北京:北京大学出版社,2005。
86. 周星:《中国电影艺术史》,北京:北京大学出版社,2005。
87. 沈芸:《中国电影产业史》,北京:中国电影出版社,2005。
88. 许浅林:《中国电影技术发展简史》,北京:中国电影出版社,2005。
89. 张之路:《中国少年儿童电影史论》,北京:中国电影出版社,2005。
90. 陈墨:《中国武侠电影史》,北京:中国电影出版社,2005。
91. 饶曙光:《中国喜剧电影史》,北京:中国电影出版社,2005。
92. 皇甫宜川:《中国战争电影史》,北京:中国电影出版社,2005。
93. 颜慧、索亚斌:《中国动画电影史》,北京:中国电影出版社,2005。
94. 单万里:《中国纪录电影史》,北京:中国电影出版社,2005。
95. 赵惠康、贾磊磊:《中国科教电影史》,北京:中国电影出版社,2005。
96. 刘诗兵:《中国电影表演百年史话》,北京:中国电影出版社,2005。
97. 杨远婴:《电影作者与文化再现——中国电影导演谱系研寻》,北京:中国电影出版社,2005。
98. 胡克:《中国电影理论史评》,北京:中国电影出版社,2005。
99. 钟大丰主编:《文化亚洲:亚洲电影与文化合作》,北京:人民日报出版社,2005。
100. 李少白主编:《中国电影史》,北京:高等教育出版社,2006。
101. 章柏青、贾磊磊主编:《中国当代电影发展史》(上、下),北京:文化艺术出版社,2006。
102. 中国电影家协会编:《中国电影新百年:合作与发展——第十四届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》,北京:中国电影出版社,2006。
103. 杨远婴主编:《中国电影专业史研究(电影文化卷)》,北京:中国电影出版社,2006。
104. 于丽:《中国电影专业史研究(电影制片、发行、放映卷)》,北京:中国电影出

- 版社,2006。
105. 张巍:《中国电影专业史研究(电影编剧卷)》,北京:中国电影出版社,2006。
106. 张冲:《1977年以来中国喜剧电影研究》,北京:中国电影出版社,2006。
107. 张会军、俞剑红编著:《中国电影产业年报2005—2006》,北京:中国电影出版社,2006。
108. 石竹青:《流年光影——香港电影:“七九新浪潮”之后》,北京:中国传媒大学出版社,2006。
109. 张燕编著:《映画:香港制造——与香港著名导演对话》,北京:北京大学出版社,2006。
110. 杨金福编著:《上海电影百年图史(1905—2005)》,上海:文汇出版社,2006。
111. 中国电影艺术研究中心、中国电影资料馆编:《香港电影10年》,北京:中国电影出版社,2007。
112. 中国电影家协会产业研究中心编:《2007中国电影产业研究报告》,北京:中国电影出版社,2007。
113. 中国电影图史编委会主编:《中国电影图史(1905—2005)》,北京:中国传媒大学出版社,2007。
114. 赵卫防:《香港电影史(1897—2006)》,北京:中国广播电视出版社,2007。
115. 高红岩:《中国电影企业发展战略研究》,北京:北京大学出版社,2007。
116. 洪卜仁主编:《厦门电影百年》,厦门:厦门大学出版社,2007。
117. 罗丽:《粤剧电影史》,北京:中国戏剧出版社,2007。
118. 陈文平、蔡继福:《上海电影100年》,上海:上海文化出版社,2007。
119. 丁亚平:《影像时代——中国电影简史》,北京:中国广播电视出版社,2008。
120. 秦喜清:《欧美电影与中国早期电影(1920—1930)》,北京:中国电影出版社,2008。
121. 李超:《1905—1949中国电影空间呈现》,北京:中国电影出版社,2008。
122. 陈晓云:《电影城市:中国电影与城市文化(1990—2007)》,北京:中国电影出版社,2008。
123. 虞吉等:《中国电影史纲要》,重庆:西南师范大学出版社,2008。
124. 赵卫防:《香港电影产业流变》,北京:中国电影出版社,2008。
125. 吴筑清、张岱:《中国电影的丰碑——延安电影团故事》,北京:中国人民大学出版社,2008。

#### (四) 相关报纸、刊物:

- 1.《申报》,1872年4月30日—1949年,上海。
- 2.《大公报》,1902年6月17日—1925年11月27日,天津;1926年9月1日—



- 1949年10月1日,天津、上海、汉口、重庆、香港、桂林。
- 3.《民国日报》,1916年1月22日—1947年1月,上海。
  - 4.《中央日报》,1927年3月—1949年1月,汉口、上海、南京、长沙、重庆。
  - 5.《人民日报》,1949年10月—2008年12月,北京。
  - 6.《光明日报》,1949—2008年,北京。
  - 7.《文艺报》,1949—2008年,北京。
  - 8.《中国电影报》,1989—2008年,北京。
  - 9.《影戏杂志》,1921年秋—1922年5月,共三期,上海。
  - 10.《电影周刊》,1924年3月—1924年9月,共二十七期,天津。
  - 11.《电影月报》,1928年4月—1929年12月,共十二期,上海。
  - 12.《影戏生活》,1930年12月—1932年1月,共五十二期,上海。
  - 13.《金星特刊》,1940年9月—1941年6月,共四期,上海。
  - 14.《大众电影》,1950—2008年,上海、北京。
  - 15.《世界电影》,1952—2008年,北京。
  - 16.《中国电影》/《电影艺术》,1956—2008年,北京。
  - 17.《当代电影》,1984—2008年,北京。
  - 18.《北京电影学院学报》,1984—2008年,北京。

## 后 记

不只在一篇文章、一本书和一次课上对程季华主编,程季华、李少白、邢祖文编著的《中国电影发展史》说三道四。只有程季华先生明白,胆敢如此唧唧歪歪的年轻人是那位当年论文答辩时险些被自己否掉的“白眼狼”;只有李少白先生明白,专拿老板四十多年前的一桩买卖说事的那位弟子,目前干的还是那个勾当;只有邢祖文先生明白,这位学生既要养家糊口,又要出人头地,活得实在不容易。可邢祖文先生已经过世,中国电影再也找不到如此殉道一般的目光。

当我怀揣《中国电影发展史》和一大堆银色的梦幻投奔李少白先生门下的时候,已是1994年秋天。凄凄惶惶、穷愁潦倒的年轻人被告知需要翻阅大量的电影文献。那是一批20世纪20—40年代的中国电影刊物,躺在恭王府某个神秘的房间里发出幽幽的暗香。十年后我才明白,见证着上一代电影学者心血与梦想的东西,正是那些迷蒙的光影和发黄的纸张;而在中国,《中国电影发展史》迄今还是电影史写作的一个高度,并且一如既往地展现着电影作为学术的重量。

作为一个中国电影史的研究者,现在的我已经很难想象,可以用上下两卷、近100万字的篇幅和数百张图片来述说1949年之前的中国电影史。曾经有一批珍贵的文字和更加珍贵的影片摆在上述三位史学家的面前,他们懂得珍惜并完成了功德无量的写作;可当我来到这个世界上的时候,这些珍贵的文字和更加珍贵的影片已经永远消失。这样,他们的写作变成同样珍贵的文献,成为后来者如我辈朝圣的经典。现在的我做梦都在想着《孤儿救祖记》和《火烧红莲寺》在银幕上放映的样子,一定很特别,很酷。

在这个人人都可以导演一回的时代,劣质的影像已经泛滥到淹没了我们原本细腻的生活;同样,有关电影的文字垃圾窒息着我们并不丰富的想象力。电影还是勉强被当作时尚的,但电影学术令人退避三舍。电影史写作这种既不轻松又不风光、既不允诺权力也不带来利润的劳动,从一

开始就在考验它的从业者。好在现在的我已经明白,《中国电影发展史》及其编著者不仅在中国开创了电影作为学术的传统,而且用冷静的姿态打量着那些想要“重写”中国电影史的后来者:要么就是“重构”,要么就是“重复”。

记得在1968年10月号的《解放军文艺》上,发表了一组“批臭大毒草《中国电影发展史》”的文章,登峰造极的表述方式是:《中国电影发展史》是一部“地地道道为文艺界牛鬼蛇神翻案的反革命变天账”,是“彻头彻尾地为中国赫鲁晓夫复辟资本主义制造舆论的反革命宣言书”;而在2001年第4期的《北京电影学院学报》上,不知天高地厚的鄙人仍针对《中国电影发展史》大放厥词:“在新的历史时期,尽管《中国电影发展史》仍是一般读者了解1949年以前中国电影发展历史的一条重要途径,但是,由于历史观及相应的电影史观的巨大嬗变,《中国电影发展史》已经失去了继续发挥其电影史学价值的基本依据。”跟“文化大革命”时期的无知和轻狂如出一辙。此后,我再也找不到双方都能接受的方式面对程季华先生了,但我的导师李少白先生既往不咎,竟然微笑着鼓励我继续发烧。就是因为李少白先生的放纵,让我在中国电影史研究领域兢兢业业、乐此不疲地制造了200多万字的“学术成果”。

上述文字,是在2005年中国电影诞辰100周年之际应某报编辑之约而草就,但发表的时候竟然只用了其中的几句话。从此以后,发誓不再为报纸写作。然而,好了伤疤忘了痛,近年来仍然被各种报纸、电视和会议所诱惑,做了一些不利于“学术”的分外之事。因此,时时刻刻都在担心“重复”:重复前辈的劳动,重复自己的工作。

辗转反侧的结果,是争取回到“学术”的状态,从学术史的层面观照中国电影史研究,并努力以严谨求实的学风“重构”中国电影。正是在这样的前提下,才有了本书的构想;或者说,本书才会以这样的面貌出现在读者面前。

2006年以来,本书中的一些章节,已经相继发表在《文艺研究》、《艺术评论》、《人文杂志》与《电影艺术》、《当代电影》等学术刊物以及《人民日报》、《光明日报》、《中国电影报》上。与此同时,还以相关章节参加过第九届上海国际电影节和上海大学影视学院主办的“历史与前瞻——连接中国与好莱坞的影像之路”国际学术研讨会(2006)、中国电影艺术研究中心和中国电影资料馆主办的“融合与发展——香港回顾十周年电影研讨会”(2007)、第十六届中国金鸡百花电影节的“中国电影论坛”

(2007)、中国艺术研究院和韩国韩中文化艺术 Forum 主办的“中韩暨观察员国家文化艺术界高层学术论坛”(2008)、北京论坛组委会主办的“北京论坛”(2008)与国家广播电影电视总局主办的“纪念改革开放三十周年中国电影论坛”(2008)。

在我看来,与其说“重构中国电影”是一种即将实现的学术目标,不如说是在昭示一种新的中国电影史范式的迫切性和可能性。

李道新

于北京富海中心

2009年7月10日