



海上影视文丛

华语电影： 跨地交往与身份认同

金冠军 主编



上海三联书店



海上影视文丛

华语电影：

跨地交往与身份认同

金冠军 主编

 上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

华语电影:跨地交往与身份认同/金冠军主编. —上海:上海三联书店, 2010. 7

ISBN 978-7-5426-3255-5

I. ①华… II. ①金… III. ①电影评论—中国
IV. ①J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 085609 号

华语电影:跨地交往与身份认同

主 编 / 金冠军

责任编辑 / 姚望星

装帧设计 / 范峤青

监 制 / 任中伟

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200031)中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

<http://www.sanlianc.com>

E-mail: shsanlian@yahoo.com.cn

印 刷 / 上海市印刷二厂有限公司

版 次 / 2010 年 7 月第 1 版

印 次 / 2010 年 7 月第 1 次印刷

开 本 / 710×1000 1/16

字 数 / 352 千字

印 张 / 20

书 号 / ISBN 978-7-5426-3255-5/J·110

定 价 / 52.00 元

前言

进入新世纪以来,中国电影产业文化出现了长足发展,不仅引起国际电影业界的瞩目,也因此形成了以华语电影为理论关键词的研究热潮。海内外一大批学术成果相继面世,围绕中国电影的文化境遇、美学挑战、批评路向与市场拓展等问题展开了卓有成效的探索,显示出海内外学者面对全球化语境下中国电影文化生态与产业发展的敏锐洞察。这也是我们编选《海上影视学术论丛》的初衷所在,希望籍此辑录当代华语电影研究的最新成果,以更加开放、立体与自信的视野来理解、研究中国电影乃至我们自身所处的时代社会文化。

《海上影视学术论丛》第一辑共分三个部分,分别是《华语电影:跨地交往与身份认同》、《电影美学:史学重述与文化建构》和《电影批评:影像符码与中国阐释》。其中《华语电影:跨地交往与身份认同》将华语电影纳入全球文化互动的格局中,考量华语电影参与国际交往的历史渊源,分析两岸三地华语电影的现代性症候以及海外产业拓展等问题。《电影美学:史学建构与文化政治》立足于中国电影美学的当代建构,梳理早期电影美学理论中的基本概念与关键词,在比较研究的视野中探讨“十七年”中国电影美学表述的本土化特征,以及进入新时期以来中国电影创作研究对于国际电影美学思潮的理解与接受。《电影批评:影像符码与中国阐释》在当代电影批评观念分流的多元背景之下,围绕大师研究、类型电影和代群创作等现象展开文本解读与意识形态分析。由此,三部曲的关键词分别为“在地性”、“中国性”与“当代性”,它们互为补充,共同构成中国电影研究的几个重要侧面,也代表了编撰者对于华语电影未来研究路向的理解。

限于时间,辑选理路方面存有不当之处,恳请学界同仁不吝斧正。

目 录

文化互动与影响研究

20 世纪三四十年代中美电影引发的思考	谢 晋	1
站在好莱坞与中国电影之间	李 安	4
20 世纪前期好莱坞影片的汉译传播	张 伟	10
上海“手势”:好莱坞全球市场输出与“扭曲”的中国形象	里克·屈尔	20
中国的好莱坞梦想		
——中国早期电影接受史里的好莱坞	李道新	28
20 世纪 30 年代中国电影对美国电影的态度	高小健	38
作为镜鉴:从 20 世纪 40 年代《申报》广告看好莱坞与 中国电影的关系	叶 宇	46
英语电影片名汉译中的“叛逆”性	周素文 毛忠明	53
“影响的焦虑”:接受、变异与融合		
——中国电影外来影响源流踪迹的初步考察	陈旭光	60
华语电影:世纪性文化整合及其当下的现代性抉择		
——兼论 21 世纪初全球化与本土化之抗衡及其必然的 历史趋势	黄式宪	77

全球化与本土现代性

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	90
21 世纪汉语电影中的方言和现代性	鲁晓鹏	98

上海 20 世纪三四十年代电影的现代性	钱乃荣	107
邵氏黄梅调电影艺术论	蓝 凡	123
重写上海：大陆、香港和台湾电影中的沪语	都文伟	133
现代化与本土化：好莱坞与香港电影的双向互动		
——兼论香港电影复兴之路	赵卫防 类成云	141
永恒的缠连：翻拍片与香港、好莱坞电影之间的双向指涉	乐秀雅	149
怀旧电影与上海文化身份的重构	陈犀禾 王艳云	158
转变中的中国“都市一代”电影：全球时代中国		
“电影节电影”的文化面向	马 然	167
“中国梦”：想像和建构新的认同		
——再思六十年中国电影	张颐武	193

产业镜鉴与海外拓展

电影工业的文化多样性：一项跨国研究	弗朗西斯·莫利等	207
全球化视野：西方电影审查与分级制度研究	郑 涵 金冠军	219
配额制对近期本国电影市场自给率的影响	布杨卡瓦·李 裴炫锡	238
日本电影产业的经济学分析	李相宇	248
论香港电影产业中的产业项目流变	赵卫防	258
试谈邵氏电影对中国古装片及市场经营的影响与启示	金丹元	272
海派影业重铸辉煌	汪天云	280
开拓海外市场 扩展生存空间		
——入世后中国电影开拓海外市场问题研究	徐文明	291
华语大片与中国电影工业	饶曙光	299
后记		315

20 世纪三四十年代中美 电影引发的思考

谢 晋 著名导演

说起好莱坞电影与中国电影的关系,我想好莱坞距离我们很近但又很遥远。我现在已经 80 多岁了,还在拍戏,最近在四川拍电影,下半年又要到浙江拍电影。第三代导演里面恐怕就剩我一个人还在拍电影了。现在,80 多岁还在拍电影的导演在日本还有,瑞典和美国也有,但都不多了。

中国最优秀的电影就产生在“九·一八”、“一·二八”、“八·一三”日本侵华战争时期。这是去年中国电影一百周年时统计出来的,那时候的确出现了一批最好的电影。我认为中国电影最好的时候是在 20 世纪 30 年代,这是中国电影的第一个高潮。到现在我还非常怀念《渔光曲》、《十字街头》、《马路天使》等影片,到现在为止快 70 年了,我仍有一个很深刻的印象,这是一种什么样的电影力量?意大利新现实主义看了中国 20 世纪 30 年代的电影后说“这不就是我们的新现实主义吗?我们的新现实主义竟然比你们还晚了”。我觉得这对中国电影是非常大的鼓励。我自己受到意大利、苏联电影的影响也很大。意大利的新现实主义电影,像《偷自行车的人》、《罗马十一点》等,我都做过很多笔记。20 世纪 30 年代,我上小学的时候,中国就出现新现实主义这样的电影了,出现了像《偷自行车的人》、《罗马十一点》这样的电影。

同时,我童年时代又看过很多美国电影。我们的前辈——文化部副部长夏衍先生在 20 世纪 50 年代就说过:“中国电影的第一任老师就是美国电影。”我的老师辈们也都曾经这样讲过,像他们这一辈,我的老师洪深先生、张骏祥先生,都是在美国留学回来的,他们看了很多当时的美国电影,深受美国电影影响。不仅他们当时看过,我自己从小学一直到中学、大学也都看过。但是,新中国成立以后,(中国)跟美

国电影之间就有一段很遥远的距离了，再没有看到美国电影。后来文革结束以后，才又渐渐看到了。

我认为美国最好的电影也出现在 20 世纪三四十年代，像《卡萨布兰卡》、《魂断蓝桥》、《居里夫人》等都是非常优秀、经久不衰的影片。我们那个年代的人，现在都已经 80 多岁了，但是在十几、二十几岁时所受到的美国电影的影响却一直延续到现在。当年我走进奥斯卡大厅的时候，看到的第一张海报就是《卡萨布兰卡》的海报，并且去年在讨论编剧的时候，评选出的世界上最优秀的电影编剧就是《卡萨布兰卡》的编剧。而今天很多的编剧，即使跟美国有关系的，也很少有人会提到这部电影。但是我进奥斯卡大厅的时候，看到的第一张海报却是《卡萨布兰卡》的。这样一部电影，经过了六十多年以后，现在讨论编剧的时候居然又把它排在第一位。在那个年代的美国电影里，为什么这样一部爱情片在奥斯卡排在第一位？我思考了很久。很多人以为《卡萨布兰卡》里的演员都是大明星，其实不是；很多人以为它仅仅就是一部爱情片，其实不然。它的背后有非常值得我们注意的历史背景，是值得我们研究的。如果我们将美国 20 世纪 30 年代电影和中国 20 世纪 30 年代电影进行对比研究的话，可以发现很多值得我们学习和借鉴的地方。我当年看到的最好的导演、最好的编剧、最好的演员，都是在美国诞生的。包括卓别林和他的电影，现在全世界根本看不到了。但是，我们这辈人，包括比我们再小一点的人，到现在为止，都还能记得卓别林的电影。我们的前辈，像夏衍这些人都知道他，对他评价都非常好。这样一个天才，可以说，我们国家电影界没有诞生过。为什么美国会出现这样一个天才？我们中国最好的演员，像赵丹先生、石挥先生，他们一提起卓别林，都是没话说。什么原因呢？这样的一个人为什么出现在美国？为什么这么好的电影出现在美国？

在第九届上海国际电影节开幕礼上，我给李安导演颁奖。李安导演从台湾来，在美国待了二十几年，上电影大学 5 年。虽然说他现在已经是奥斯卡的最佳导演了，但是在会上他自己讲他在没有做导演的时候，在我导演的片子里跑过龙套，演过小角色。十几年前，我在美国拍一部由著名作家白先勇的小说改编的电影时，他去演一个群众演员。其实在美国这种情况是一点也不奇怪的。第一届上海国际电影节评委主席、最好的战争电影《野战排》的导演奥立佛·斯通在越战结束以后回到美国，政府优待他，让他免费去大学学习电影。但是毕业后找不到工作，于是开出租车，一步一步走下去，直到现在成为一个很了不起的导演。这些例子在美国是很普遍的。开始找不到导演的工作，但可以从做剪接、录音入手，最后都成为非常有名的导演，甚至开出租车也可以，在中国就看不到这样的例子。另外，我去过很多美国的电影大学参观。我的很多学生，包括陈冲都是美国加州大学毕业的，我的儿子是纽

约大学毕业的。昨天我给他颁奖的李安先生也是纽约大学毕业的，曾经和奥立佛·斯通一起读过纽约大学。这个学校很小，房子也很旧，但是却出现了很多优秀的导演。

最近几年，美国电影开始进来了。但是对于现在的美国电影，我的兴趣反而没有那个时候大了。我认为现在的美国电影很少像《卡萨布兰卡》这样的电影一样注重历史背景，没有将历史责任感与一个好的电影故事结合起来。但是也有例外，美国导演史蒂文·斯皮尔伯格拍摄了《慕尼黑》，这是根据1972年8月26日，在原联邦德国的慕尼黑召开的第20届奥运会上，8名全副武装的“黑九月”巴勒斯坦恐怖分子残忍杀害11名以色列运动员和教练的“慕尼黑惨案”改编的电影。该导演刚开始不敢拍这部电影。但是“9·11事件”出来以后，他开始想拍了。并且，在我看来，这部电影还是很客观的，看完以后很激动。像这样的重大事件，与文学、艺术、文化、电影都有密切的关系。从这点来讲，我们需要拍什么样的电影给全世界的人看？不是说武打片不要拍，而是应该要有一种表现最好的、最美的人性的电影在全世界上映。尤其是在美国这样的电影强国，每年拍那么多电影，应该多拍点类似我们小时候看到的那些最好的电影。

此外，我认为除了看最新的好莱坞电影以外，有机会也应该将一些当年最优秀的美国电影和当年最好的中国电影放在一起再欣赏一下，包括卓别林的电影。另外，全世界比如法国、瑞典、日本都有很多很好的电影。通过这一次，我们可以一并很好地回顾一下。

站在好莱坞与中国电影之间

李 安 著名导演

一、导演、电影与父亲形象：导体、心灵沟通与“父亲”

导演就和导体一样，感应一个东西之后，再通过导演传递给观众，刺激他们的情感、想象力和思考。导演首先要对某件事或者某个故事产生感应，并且这种感应/感觉可能是挥之不去的，需要利用拍电影去寻找答案，然后就有了电影。第一次看《色·戒》这个感觉就和当年看《断臂山》的感觉一样。过了一段时间，它总萦绕在我的脑海当中。我觉得其中肯定有一个什么问题，我需要拍摄一个电影才能找到这个答案。我觉得寻找答案的过程很有意思。它就是有这样的一种魅力。但导演并不是万能的，碰到各种障碍的时候，基本上是应付，至少在我的经验上来讲，没有什么主导性。我其实觉得蛮无辜的，基本上是“兵来将挡，水来土掩”。

虽然目前我们面临的电影市场不大令人乐观，电视、电玩等新的娱乐媒介都在共同瓜分这块娱乐市场，但是人们为什么还要看电影？我觉得，作为一个电影导演，到哪里都会受到尊重，总有一种贵族的感觉，这很奇怪。这时候我好像也当仁不让，尽管自己很不好意思。在娱乐界，电影好像是龙头老大。我觉得它（电影）在人心里面占有很重要的地位。不知道为什么一群人关在黑屋子里面看着影像的东西，它会有那么珍贵的、沟通共鸣的东西出现。这个不是在家里面看电视，也不是在大庭广众讲话，而是在一个公开的秘密场合，在一个黑箱子里面自己跟自己沟通。电影景气也好，不景气也好；好莱坞也好，独立制片也好；艺术片也好，商业片也好；上海拍的，北京拍的，不管它怎么拍，在哪里拍。最基本的是我们进到一个黑屋子里面跟一

群观众去共享一种心灵上的沟通。

郎雄那样的父亲形象是我的父亲。我倒像那个无助的儿子。后来我一直拍到像《绿巨人》这样的电影以后,有时候我觉得自己是处在父亲和儿子的中间,因为我的儿子渐渐也大了。我觉得有一些疯狂,像那些疯狂的科学家一样。通常我在拍中国片的时候,像一个儿子,描写儿子需要克服的一个心理障碍。我在做美国片的时候,里面的父亲角色往往就是我自己。因为我在美国是比较看不到我父亲的,面对的是我的儿子。渐渐地我做了八部片子之后,“父亲”主题已经从我心里面出去了,我想拍摄一些其他的東西。

二、地域性与共通性:左右手

大家有时候把我归作中国片导演,台湾片导演,好莱坞我也沾过,我在很多地方拍过影片,有的时候可以说我是左右逢源,各种资源、各种能力都能用上,把自己发挥得很好,也得到很多的回应。但也会有左右无助的状况。比如说我头三部影片虽然没有在国内正式上映,但人缘口碑都很不错,于是我想拍了《卧虎藏龙》以后,那还得了。结果反应就不像我想像的那样子,我心里也有很多的疑问。不过我觉得这没有关系,做片子就一定要做自己感受最强的,然后要不停地反问自己我现在做这个片子是为什么。为什么有人要进这个黑盒子里来看我的片子,我觉得这个是我们看到观众有反应以后才会有答案的一件事情。可是在拍电影的时候,在制作电影的时候,有一个梦想要把这个影片做出来的时候,这个原初的动力我们有时要回头看一下,也就是说动机是什么,是不是真诚,是不是有一个特殊性。

我有在很多地方拍摄的经验,也处理过不同的文化,有时候电影告诉我一些很奇怪的事情。每一个地方的人都在告诉我两件事情。他会告诉你:我们是特殊的,我们上海人是怎么样的,北京人是怎么样的,犹太人是怎么样的;拍的时候又要告诉你另外一件事情:你这样拍还不对,我们跟其他人都是一样的,你不要伤害我们。爱尔兰的父亲就非得喝酒,喝得醉醺醺的,澳洲人就应该怎样;他也会告诉你一些二者之间同样的事情。所以我觉得,对我来讲,地域性跟共通性有的时候并不犯冲突,他们是你的左右两手。你要走出去或者把人吸引进来,共通性是很重要的。需要你思索的问题是,你想要做的东西跟人是怎样沟通的。我一个台湾出来的导演拍摄一个美国西部同性恋的牛仔(故事),却在瑞士卖座,为什么?我想一定会有一个共通的东西存在。然后,你要注意你的特色,你不能把自己的本色去掉。因为你不可能比好莱坞拍摄的美国片更像他们。他今天要看就一定是要看你的特色,你不一定要

玩弄异国情调,可是你本质上的特色是什么,你一定要很自豪地拿出来。我在美国拍的片子获得一些成功,不是因为我的英文有多好,对那个地方有多了解,而是我一直用中华文化的视角去看他们,有一个很特殊的观察方法,也让他们看到一面特殊的镜子。这个才是我能够立足的最大关键。

三、讲好故事与好莱坞游戏规则:走向世界

好莱坞对我们来讲不是必要的,却是有一个情结的。因为全世界没有人拍片像好莱坞的。就好像姚明去 NBA 打篮球。你到所谓的大联盟,你才觉得真正的和你是同一级的,被全世界关注的,有一种大联盟的味道。我觉得文化就是要互动的。我们担心美国片会占领中国市场,其实我们也在打回去,我们也在影响它。我觉得这是互为的,不必非要你死我活的。我觉得好莱坞情结其实是大众电影最大的一个贻害。我想在艺术上,他们可能还瞧不起好莱坞。只是可能对于场面上来讲,人人都会被征服的。作为一个被大众认同的标志来说,好莱坞完整的机制、工作方式和平台,确实很有吸引力。我自己也做好莱坞的片子,但也不完全,只有一部分是在好莱坞做的。我也在履行他们艺术上的手法,在按照他们的游戏规则去做,那是因为他给你的资源很大,我觉得是大展拳脚。在全世界最大的舞台上,我想这就是魅力吧。

其实不管是好莱坞电影、欧洲电影还是中国电影并不重要,重要的是我有一个好的故事要讲给大家听。

对他人的特色我们应该要很虚心地学习。电影跟人生不一样,它是在一个封闭的空间里面,两个小时完成的,它是有限的。说白了电影就是和观众的一种合约。每个类型片都有各自的游戏规则,这一点是美国人最早去弄清楚的,我们跟观众的基本合约是在好莱坞电影里建立的。为什么各种类型片的基本规则都是由好莱坞制定的?这是值得我们思索的问题。虽然都是一百年,但好莱坞电影的一百年和中国电影的一百年是很不一样的。我们真的应当学习,弄清楚这些规则,而不要让民族自尊心挡在前面。我觉得今天就有一个很好的气象,我们要抓住这个市场。要走向全世界,就必须认清好莱坞电影是怎么样奠定的。另外我们也要有突破,因为这个游戏规则也有变化。我们要弄清这一点,我们要研究透彻,然后在我们民族的特色上求超越,求变化。

中国电影导演讲不好故事,我觉得台湾也有这样的现象。就像我刚才讲的电影尤其是商业电影都有自己的规则,它的游戏规则,以及观众看一个类型片时,他的心

路是怎么走的,这个规则是好莱坞规定的。我觉得他们学院派的(其实我不能这么讲,因为我自己也是学院派的),总想跳出这个框架,寻找一种新的方式,包括我自己也常常有抗拒的想法。但就是这个套路,它是从希腊甚至是更早,西方人定律的三段式(三幕式)从戏剧一直演化到现在的电影的一个非常有定律的套路。其实我以前在外面做访问时,有人问我说,在大陆拍片自由受不受限制?其实拍片最不自由的是在美国,因为它有一种固定的,约定俗成的格式。一般学电影的不按照这种三段式的方法,西方式的起承转合。它就是起身,进去把问题提出来了,这是它的一个思辨方式,从柏拉图一直到现在,是一种蛮制式、蛮霸气的一种方式。你就非得这样子,然后到了第25分钟的时候,它就开始转,真正的问题出现了。然后,你就往下面看,过了15页的时候它又怎么样怎么样(有所发展),到了中段的时候,它又转。到了3/4的时候,它(已经变得)不可开交,(让人)不知道怎么办。最后25分钟,它就帮你解决了。就是这种起承转合,这种结构,你不得不服气,又不服这口气。所以我觉得电影学院出来的,包括我自己常常要和它抗衡。我在做西片的时候,这种心理比较少一点。在做国片的时候,因为我的文化素质不是这个样子,中国不是这个方式。我在西方建立的电影制式与中国方式的较量里面就有很多挣扎。当然我的工作班底中有很多西方人、美国人。他们能够帮我解决一些问题,但是也能够给我制造很多问题。当然他们制造的问题大都是一般观众终究要面临的问题。这就是我们做电影的要面临的一个很现实的问题,你要讲故事就必定要起承转合,你不能讲故事把人家兴致提起来以后,然后就不了了之,这个是很难突破的。

对于我来讲,是好莱坞影片还是中国片不是很重要,我有我自己的故事要讲,我只是想找到我自己的观众,这是了解世界的方法,这是我生活的方法,我觉得这是人生的乐趣,虽然吃了很多的苦头,但是我觉得值得。每次我们都会挑战一个新的题材。我们要破旧的东西才能立新的东西,我们一直在寻找突破,寻找一个新鲜感,寻找一个人生中没有答案的东西。我们不能一直来假装,有时候用恐惧的方式让自己害怕,我们甘愿也好,不甘愿也好,这是我们愿意做的事情。

四、导演与制片人的合作:李安 电影只是李安的电影现象

我这个人比较老式,什么东西流行,什么东西能卖不能卖,我都不太清楚。他

(詹姆斯·沙莫斯)本身其实是在电影系教电影理论的,又是一个很好的片商。^①我们从第二部片子开始合作,一直到现在,他会给我选一些题材,提一些意见。比如这些东西像不像一个电影,能不能卖到西方。很有意思的是,有些事情想着可以,但是一旦变成电影以后就不一定能够吸引观众。或者在卖片的时候,能不能把观众吸引到戏院来,这都是很现实的问题,他会给我提一些建议。然后他会在外面给我制造风声什么的。从组织班底到改写剧本,从取材到研究,到卖片,现在他做老板,他出钱。我们两个搭配得很好。很奇怪,在一个片子研究初期的时候,我是比较本能的反映,他是很学术的反映。他会把哲理的问题提到电影里面,然后我们就互相探讨。到了要拍片的时候,他就是很商人的,我会坚持一些艺术的东西,他会提醒我一些将来面对观众的问题。当然不只他,我的工作班底里面有很多的人都会给我提出一些将来面对西方观众时的问题。

我觉得一个导演的个人风格即使特别强烈,像王家卫,他都有自己的工作班底。说是军师也好,说是伙伴也好,甚至说是“管他的人”也好。我们导演好像在马上,门一开,我们就往前跑,那要有骑马的人。其实你看到的王家卫电影只是王家卫的电影现象,那还包括张叔平,包括他的摄影师,还有他的制作班底的影响。冯小刚导演他有他自己的班底,张艺谋也有自己的班底。当然在卖相上可能就只是导演。我也有我自己的制作班底,不同的是他们是美国人,他们有自己的思维方式,其中既有美国人的思维方式也有一般电影通行的思维方式,这些对我都有很好的启发。

五、《色·戒》与《红楼梦》:文学改编

我不觉得《色·戒》是一个很冷酷的题材。我觉得张爱玲写到晚期,文字就不那么花俏了。她花了十年的时间去写这部小说,我觉得几乎是一部完美的作品。任何一个好的作品、艺术品,它都不是冷酷的。它可能有冷酷的外表,可是它看到人性幽微世界里我们没有看到的问题。这个东西直觉上面非常吸引我。对我来说,张爱玲的小说当中,这个作品是我最喜欢的。我觉得它是一个很完美的作品。

我不是上海人,就我看,上海这个“十里洋场”,高楼大厦,很开放。这种风华是没有变的。《色·戒》的故事是发生在抗战时期,描写被日本占领的那段历史,当然

^① 詹姆斯·沙莫斯在纽约哥伦比亚大学教授非主流电影和美学理论。从《喜宴》开始,詹姆斯·沙莫斯就参与剧本改编(参见:张克荣,《李安》[M]。北京:现代出版社,2005年第152页),作为作家和制片人已经和李安合作了多部电影。

它的风情(和现在相比)我觉得是差不多的,风貌可能有些变化,只是用不同的形式呈现。

是否有计划拍摄中国的文学名著——《红楼梦》?循序渐进吧。我现在就在拍比《红楼梦》“低一级”的“张爱玲”。

好东西,就会有市场。不过我担心的是,我们拍文学名著要注意一点,因为中国有一些东西好,只是它的词曲好,未必它的戏剧性就好。根据现在人们的习惯,《红楼梦》是很难处理的,它的词好,它的描写到位,但不是一个电影的结构,人物又众多。所以我现在反而选择一些短篇小说,从气质上讲和中国古典小说《红楼梦》是一脉相承的,又适宜改编成电影。张爱玲是以它为榜样的作家,我们从这里着手,拍电影比较有一个过渡的可能。不要说《红楼梦》了,就说张爱玲,不知道有多少研究张爱玲的专家可能已经在磨刀霍霍了,心理压力很大。

六、上海国际电影节

我是第一次来上海国际电影节。其实在我看来这些电影节里,比较接近奥斯卡的反而是国内的金鸡、百花奖。它是以颁奖为最高潮,我觉得最像香港金像奖。它有一个委员会,然后大家投票,委员代表再投票,最后宣布结果。它代表工业界最普遍的肯定,是一个主流的口味。而上海电影节上的所有影片,我看好像基本上都是艺术片。虽然比不上一级的威尼斯、柏林、戛纳,而是第二层的。不去参加威尼斯、戛纳的影片,然后又来这里参加了艺术片或者是大众电影里面有一些艺术性质的影片的参赛,是第二层的艺术电影节。我个人比较喜欢参加第二层的。你到戛纳会负担很大,争奇斗艳很烦,然后你又要装出为艺术献身的清高样子,那你说你在乎吧,又不好去清高;你不在乎吧,你又要卖片,要宣传,怎么都有一点怪怪的。上海呢,算是第二层次。虽然也有评选,但是电影的爱好者能去看一些不是商业院线发行的一些好片子。(上海国际电影节)组织上面也比较随意一点,有时候会有一点混乱……其实也蛮可爱的,压力不会很大。目前是这样的,至少在创建之初。

我们讲到好莱坞,其实(对于)中国、对于东方来讲,第一个中国的好莱坞是上海。目前的条件来讲,上海是最有条件发展电影业的地方。所以我希望上海能够把吴越文化把握住。我对中国电影的市场是很乐观的,全世界走着瞧好了。我很希望在我退休之前,上海电影节会有奥斯卡这样的分量!

20 世纪前期好莱坞影片的汉译传播

张 伟 上海图书馆研究馆员

一、简单的回顾

在 20 世纪前期的中国电影市场中,好莱坞影片毫无疑问占有最大的份额,若以平均每年三百部计算,其输华影片总数很可能达到惊人的万部左右。这么庞大的一个电影数量,是通过怎样的手段让中国人乐于接受的?汉译传播在其中究竟起到了什么作用?又走过了一段怎样的路程?在我们尝试对其作初步探索之前,似乎先有必要对好莱坞影片在华放映的历史略作一番回顾。

19 世纪末到 20 世纪 20 年代初的这大约三十年间,是外国影片绝对占有中国电影市场的时期。当时中国电影市场上主要以欧洲影片为主,放映最多的是法国百代公司和高蒙公司所拍摄的电影,美国片只占很少一部分。一次大战期间,欧洲电影在中国市场上开始走下坡路,取而代之的是美国电影的崛起。最初是大批如《黑衣盗》、《蒙面人》等侦探凶杀类影片的涌入,这些多集连续影片情节曲折,故事性强,销路颇好。随后,以卓别林、格里菲斯、刘别谦、范朋克和丽莲·甘许等人的影片为代表的美国好莱坞电影全面进军中国市场,不但大受欢迎,而且对中国第一代电影人和广大观众产生了深刻影响。从这时起,虽然中国国产电影也有过自己的辉煌时期,但就电影放映市场而言,主力阵营始终是以好莱坞影片为代表的外国电影。有资料显示,美国出口到中国的电影胶片在 1913 年时是 189740 英尺,而到一次大战结束时的 1918 年已增加到 323454 英尺。一次大战以后,好莱坞加大对中国的出口,到 1925 年达到了 5912656 英尺。也就是说,在这段时期,美国对中国的输出总

额从1913年的2100万美元剧增到1926年的9400万美元,而从比例上来看,1913年美国对中国的电影出口额仅为美国出口总额的0.04%,而1925年就增加到了0.16%。^{[1](p.512)}

由于市场广大,利润丰厚,自20世纪20年代中期起,好莱坞的各大电影公司纷至沓来,在上海和华北地区分别设立办事机构,处理影片输出业务。上海是美国影片在华发行的重镇,米高梅、派拉蒙等八大公司均在沪设有办事机构,如环球公司驻沪办事处,1926年8月设立;派拉蒙,1929年12月设立;米高梅,1930年7月设立;福克斯,1931年4月设立;华纳兄弟,1932年设立;哥伦比亚,1934年5月设立;雷电华,1935年设立;联美,1937年8月设立。这些办事机构均设在外滩附近的市中心区域,其中环球、米高梅、哥伦比亚、雷电华和联美等五家办事处设在苏州路400号或404号,派拉蒙、福克斯、华纳兄弟等三家的办事处则设在博物院路。^[2]进入30年代以后,美国影片对中国的影响从一些数据上就可以一目了然:1933年,全年摄制国产片89部,而输入的外国长故事片多达421部,其中美国片就有309部,占全部输入量的73.4%。1934年,全年摄制国产片84部,输入的外国长故事片407部,其中美国片为345部,占84.8%。美国片的输入量为这两年国产故事片产量的4倍左右。^{[1](p.515)}另据1936—1937年出版的《电声》载,1935年,全年开映影片412部,其中美国片为364部,占87%;1936年,全年开映影片389部,其中美国片为339部,占87%。在1937年到1945年的这八年间,由于战争原因(爆发了抗日战争和太平洋战争),美国出口到中国的具体电影数量目前尚难找到可靠而完整的数据,但急剧下降则是可以肯定的,从1942年下半年起,美国片在上海更遭到了禁映。二战结束后,美国电影卷土重来,迅速恢复进入中国市场,1946年在中国上映的美国影片达到创纪录的881部,1947年为393部,1948年为272部,1949年为142部。^{[1](p.516)}这些数据中,1946年的超量上映是由于前几年积压拷贝的井喷释放所致;1949年则情况比较特殊,那年电影发行数量的下跌是因为政局动荡的关系。

综合以上数据,可以大致估算出,20世纪上半期美国在中国平均每年发行电影超出了300部,这个数字占到中国电影放映市场每年总量的80%左右。因此,在进入20世纪以后的几十年间,中国的外片经理商和美国的电影制片商先后尝试过多种华语译配方法,想让好莱坞影片更好地融入中国社会。本文将尝试对20世纪前期好莱坞影片汉译传播的历程略作探索。

二、早期默片时代“活的说明书”

早期上映的外国影片都是默片,虽然没有声音,但在情节曲折、内容复杂这一点