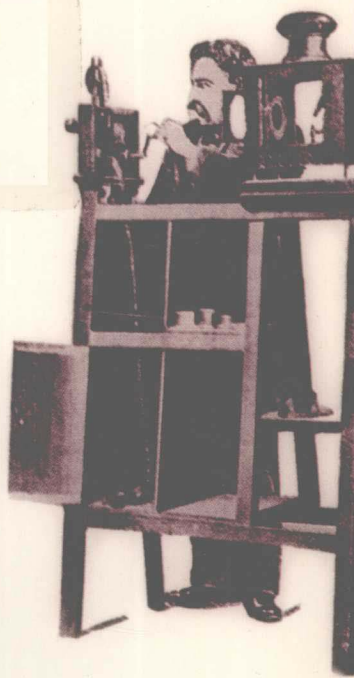


中国电影史 研究专题Ⅱ

MONOGRAPHIC STUDY OF THE HISTORY OF CHINESE FILM II

李道新 著

本书是《中国电影史研究专题》的续篇，从电影的发端开始，选取一些重要的电影现象、电影人、电影作品，从电影史学史和史学范式的角度，进行了较为专门的观照和阐发，力图在此基础上重构中国电影史。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中国电影史 研究专题Ⅱ

MONOGRAPHIC STUDY OF THE HISTORY OF CHINESE FILM II



李道新
著



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
电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962
编辑部 62752025
印 刷 者: 北京山润国际印务有限公司
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“荷莱坞”、“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,他们用的是什么样子的摄影机和胶片?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诉诸电影作品与它的创作者,而且通

过其他方式,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”^①。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”^②,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]约翰·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。