

华语电影研究系列

华语电影工业：陈犀禾与跨地合作

主编

陈犀禾 聂伟



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

上海市重点学科建设项目资助, 项目编号: S30103
Supported by Shanghai Leading Academic
Discipline Project, Project Number: S30103

华语电影工业: 陈犀禾 聂伟 与跨地合作

主 编 陈犀禾 聂 伟

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

华语电影工业:历史流变与跨地合作/陈犀禾,聂伟 主编.
—桂林:广西师范大学出版社, 2012. 4
ISBN 978 - 7 - 5495 - 1284 - 3

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 281220 号

出品人:刘广汉
策划:魏东
责任编辑:刘冬雪
封面设计:罗清池 赵瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人:何林夏
全国新华书店经销

销售热线:021-31260822-126/127

山东临沂新华印刷物流集团印刷

(山东临沂高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码:276017)

开本:690mm×960mm 1/16

印张:18.5 字数:230 千字

2012 年 4 月第 1 版 2012 年 4 月第 1 次印刷

定价:38.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与承印单位联系调换。
(电话:0539-2925659)

目 录

第一部分 电影市场与审查机制

从现代主义到现实主义：1930 年代电影创作与市场互动的一个侧面	钟大丰 林 黎	3
老上海的私营影业与以“商”为主的制片传统	刘宇清	18
电影产业，戏剧以及作为社会事件的电影：抗战后（1945—1949）上海呈现的跨媒体性	马纶鹏	30
赎罪与新生：上海电影制片厂的创建	石 川	44
早期中国电影审查的基本观念	左 衡	65
权力与市场的博弈：1980 年代中后期中国大陆的电影审查	张硕果	72

第二部分 历史经验与华语叙述

喑哑之症：评“后无声时期”电影《一剪梅》	杜维佳	91
移植与重构：美国疯癫喜剧与战后中国浪漫喜剧片	秦喜清	98
市民阶层的兴起与 1930 年代电影的“现实主义”市场定位	王艳云	112
80 年代中国电影“文革”叙事	王海洲	121

第三部分 “唐山”记忆与香港主义

从新联两部作品看香港左派粤语电影对南洋侨胞之“文艺任务”(1950—1965)

..... 麦欣恩 137

论近年来中低成本港产片的本土风格体现 赵卫防 149

超密度拥挤文化的影像表达

——“香港主义”电影风格释义之一 蓝 凡 162

自我复制与多重变奏

——香港喜剧电影中母题重复现象阐释 康 宁 169

第四部分 在地文化与现代想象

台湾电影如何被“玩完”? 重绘 1970 年代台湾电影产业活动与社会环境

..... 林 昱 陈儒修 185

瞻前顾后: 闽南语电影与现代化想象 卢非易 209

文化经济论述下的台湾电影产业样态及其发展趋向辨析 吴珮慈 226

第五部分 华语电影合拍片研究

华语电影: 话语交换、变奏与挑战 丁亚平 245

“华语电影”语境里的合拍片政策刍议 胡谱忠 261

民族性/香港性的南下北上: (新)少林寺电影的启示 陈家乐 265

CEPA 到 ECFA

——合拍模式能否复制? 刘 辉 276

碰撞中的策略及症候

——谈香港与内地合拍片之现状 许 乐 280

第一部分

电影市场与审查机制

从现代主义到现实主义：1930 年代电影创作与市场互动的一个侧面

钟大丰 林 黎*

1930 年代的中国电影无疑是中国电影史上最活跃和辉煌的时代之一。然而以往对于这一时代的研究,由于过多地执著于从电影与社会变革的关系和影片创作在思想上的表达切入考察,往往难于对其在艺术上的面貌做出准确的描述和评价。本文尝试从艺术家的艺术观念的演变入手,重现并梳理一下那些人们耳熟能详的传世之作,探讨一下此时电影艺术发展的内在机制中常常被忽视的一个方面。

多年以前,我曾对 30 年代活跃的电影艺术家做过一个年龄统计,看到除了极个别人之外,绝大多数创作者都是二三十岁的青年。当我们今天再进一步分析这些年轻的创作者时,又能发现他们在其艺术生涯的早期大都对现代主义的先锋艺术表现出极大的兴趣。本文正想由此开始我们的探寻。

一 1920 年代现代主义艺术思想对中国青年艺术家的影响

20 世纪以来,现代主义以其前卫的特色,与传统艺术分道扬镳的姿态形成了不同的艺术流派和思潮。以马蒂斯为代表的野兽派色彩鲜艳、浓郁,是继后印象主义梵高、塞尚等大师的探索之后,追求更为主观和强烈的艺术表现;以毕加

* 钟大丰,北京电影学院教授;林黎,北京电影学院博士研究生。

索和布拉克为代表的立体主义标志着现代主义进入自我确立的阶段,碎片形态、打散空间的限制、模糊背景与画面主体的界限等成为立体主义反思 20 世纪初工业文明、机器时代社会现实的方式;带有浓厚北欧色彩和德意志民族传统特色的表现主义受到康德哲学、柏格森的直觉主义和弗洛伊德精神分析的影响,强调反传统,要求“革命”,着重表现内心情感,它对音乐、电影、建筑、诗歌、小说、戏剧等领域的影响非常深远;未来主义和构成主义对刚刚诞生的电影蒙太奇视觉语言的建构有着直接的催生作用……

此时的中国,在中华民国开国之后,西风东渐的步伐也在加快。尤其是上海,学术风气非常浓厚。各类外文书籍丰富,大量国外期刊在上海几乎同步发售,资讯也逐渐与世界接轨,形形色色的西方文化潮流一股脑地涌入了上海——这个渴望了解世界的新都市,呈现在从全国各地来这里寻求发展的年轻人面前。在西方主流经典文化传入中国的同时,在西方正蓬勃兴起的现代主义先锋艺术探索也被许多中国知识分子和艺术家所了解。五四前后激进的反传统思想的滥觞,使那些激进的中国年轻艺术家更容易被现代主义的先锋艺术激烈的反抗色彩和强烈的艺术冲击力所打动,并全力追随它。

学习西方还是守护传统文化成为一个争论不休的话题,在很大程度上是与革命和改良的政治争论分不开的。当时,大批青年艺术家留学日本、欧美,他们借鉴西方艺术,改革中国传统艺术的呼声与实践成为时代的潮流。他们力图融贯中西,对传统艺术表现出批判态度,也试图将西方先锋主义艺术观融入传统艺术中,从而建构出符合时代话语方式的艺术表达形式。

1915 年,陈独秀提出美术革命的口号,对传统艺术表示了激烈的否定态度和强烈的变革要求。相比之下,康有为对传统的态度更为谨慎,他提出了复兴中国艺术则必须引入西方的写实精神。写实的代表人物徐悲鸿和主张吸收西方早期现代主义观念与技巧的代表人物林风眠、刘海粟,他们都准确地看到了当时中国艺术脱离现实、脱离人性的缺陷。在当时以西学为优的社会思潮中,他们提出引入写实主义以改革中国国画的意见。陈独秀、康有为、蔡元培、鲁迅、徐悲鸿、林风眠、刘海粟等人的革命倡导成为时代主流,反映了当时西潮来袭中国艺术迫切要求变革的呼声和需求。这也是中国艺术家欲将古老的东方文明推向现代文明的一次努力。

然而,关注现实、关注人生的现实主义艺术精神虽然得到了大多数人的认同,但是从艺术语言和艺术风格的角度而言,写实主义艺术风格的探索在中国并

不一帆风顺。特别是对于许多激进的年轻艺术家来说,康有为式的相对比较平和的观点,就像其政治上的改良主张一样,多少有些“中体西用”之嫌。他们大多更加喜爱带有更强烈的表现性的现代主义艺术的风格探索。其中表现主义、超现实主义和构成主义的影响可能是诸多西方先锋主义艺术对中国艺术家影响较大的流派。

一些艺术家更关注个人情感的宣泄需求。这使他们更容易受到印象主义和超现实主义的影响。而另一些艺术家在更加关注社会性内容的表达时,那种对于黑暗社会控诉和呐喊的强烈欲望,把他们的喜好更多地推向了表现主义和构成主义等更具反抗和颠覆性的艺术风格探索。正是他们中的不少人后来成了中国革命艺术的中坚。

1927年,刘半农出版了中国摄影史上第一本摄影艺术理论专著——《半农谈影》,在当时的中国摄影界、学术界和艺术界影响极大。在中国传统绘画艺术中,人物作为描绘对象出现较少,即使出现也是作为景物的一部分出现,体现着中国人天人合一的世界观。在这种价值观的指导下,起初“光社”发表摄影作品中较少人像作品,作品中出现的人物多为剪影状或背影或很小,作为景物的一个组成部分而已。如胡伯翔的《石城晚归》、老焱若的《一肩风雪》、吴印咸的《晓市》等。在这些作品中,构图方面表现出对中国画的模仿,而画意风格的摄影作品则刻意效仿了西洋画。

鲁迅推崇表现主义风格鲜明的木刻,并得到许多青年艺术家作为其拥趸,这正是反映和迎合了青年艺术家期望用强烈的、风格化的艺术语言表达自己的诉求。这对于中国革命美术的深远影响早已有目共睹。然而,这种诉求不仅表现在美术领域,戏剧、摄影乃至音乐领域都有所表现,只是表现形式有所不同而已。

沙飞在鲁迅思想的影响下,俨然像一个充满激情的斗士,以照相机、摄影艺术作为揭露丑恶现实、改造旧社会的武器。他抓拍的《鲁迅》、《鲁迅与青年版画家交谈》有力地表现了鲁迅先生儒雅的外形背后蕴藏的坚毅、顽强的内心世界。而张印泉的《力挽狂澜》、吴印咸的《呐喊》,更是具有强烈的表现主义风格,以夸张的人物形象、戏剧性的光效,预示反抗压迫的革命即将爆发。

当然,中国的年轻艺术家们对于现代主义艺术探索的借鉴是带有明显的民族主体意识的。他们在借鉴这些富于表现力的艺术经验的同时,不是简单的模仿,而是努力地与自己的内容表达诉求结合,变为表现自己生活体验的艺术手段。

作为一个艺术特色鲜明的现代戏剧家,尤金·奥尼尔1929年访沪曾引起很

大轰动。洪深在1933年的《现代出版家》第十期发表文章《奥尼尔与洪深——一度想象的对话》，通过想象的两人对话的方式，介绍奥尼尔创作的同时，还对弗洛伊德学说进行了讨论。

洪深早年留学美国。他早期的《赵阎王》等戏剧作品明显受到奥尼尔的影响已是学术界的共识。洪深作品在艺术风格和心理描写上明显借鉴奥尼尔的同时，在作品内涵方面更强烈的社会性指向也同样显而易见。他改编自王尔德的《少奶奶的扇子》、创作的电影《爱情与黄金》、剧本《申屠氏》也都表现出类似的特征。

现代主义艺术的强烈影响及其在社会观念变革面前艺术家对其态度的变化在田汉身上有着非常典型的反映。

田汉早年留学日本，深受当时唯美派作家谷崎润一郎的影响，认为电影是机器创造的梦。回国后，田汉曾多次慷慨激昂地使用“梦”的观点来阐述他的电影观，比如他在南国社的发起宣言上曾说，相比于酒和音乐，电影造梦是最具魔力的^①。

洋洋洒洒数万言的《银色的梦》^②中开篇详细介绍了谷崎润一郎的电影观。尽管田汉深知谷崎氏编剧的影片在票房上并不理想，但这并不影响他对谷崎氏电影观点的赞赏。他希望自己拍摄的影片可以如谷崎氏对电影的期望那般：电影的观众会远多于话剧等舞台艺术；无声电影的视听表述方式可以让不同国家的观众接受；最重要的是电影的生命力在于它是“适合时事的艺术”。田汉对电影的热忱和乐观的态度一直贯穿着他所创作的《到民间去》的漫长的拍摄过程中。

田汉在20年代唯一一部得以完成并走向市场的影片是1927年拍摄的《湖边春梦》。虽然影片已不得见，但从所存的故事和剧照中，我们可以感受到明显的超现实主义文学和弗洛伊德思想的影响。这不仅表现在对性虐等的隐喻性描写，更在其富于想象力的结构和结尾设计。影片将西湖美景一一摄入，透出一股

① 田汉：《一个未完成的银色的梦——到〈民间去〉》，节选自《影事追怀录》，中国电影出版社，1981年。原文：“电影年最稚，魔力也最大，以其能在白昼造梦也。梦者心之自由活动，现实世界被压榨的苦闷，至梦境而宣泄无余，唯梦不可以作伪……吾国电影事业发达未久，以受种种限制，至相率不敢欲作之梦，梦犹如此，人何以堪！同人等有慨于此，乃有本社之组织，将合群策权力，以纯真之态度，借胶片以宣泄吾国之苦闷。努力不懈，期于大成，略述所怀，以召同志。”

② 《银色的梦》共有六篇，分别载于《银星》第5期、第6期、第7期、第8期、第11期、第13期（1927年）。

浓浓伤感之情。这是典型的用非写实的手法来表达心中的郁结。

可是不久之后,随着社会思想的变化,田汉的艺术观出现了明显的变化。

1930年,“日俄战争二十五年”的若干纪念活动,成为彻底警醒田汉的导火线。于是他撰写了充满了愤慨的战斗檄文《从银色的梦中醒转来》,发表在1930年5月的《电影月刊》上。这篇文章本来是受编辑卢梦殊(原《银星》杂志编辑)之邀,希望他续写曾在《银星》(1927年)连载六期的《银色的梦》。令人意外的是,他进行了反思:“可是这两年之间我对电影所抱的态度跟我对文学美术方面的态度一样变了。我拿起笔要续写‘银色的梦’的时候,我的脑子里立即起了一个疑问:‘电影是梦吗?’”^①所以,这篇文章迥异于之前行文中徜徉于艺术海洋中的宣泄感,而开始具有反思和批评意识,重新思考电影与社会之间的关系,否定曾经崇拜、信仰的某些电影观。

田汉曾推崇的谷崎润一郎所营造的“故事”与“梦”之间的神秘关系,成为他日后反思的主要电影观之一。谷崎氏对影片内容是没有要求的,任何粗俗、滑稽的故事都可以转化为一个美丽的电影梦幻^②。

面对当时的政治环境,田汉重新思考艺术与社会之间的关系。他基本上全面否定了《银色的梦》中对谷崎润一郎电影观念的推崇。田汉已经无法再接受谷崎氏那种甜美、迤逦的梦,而是需要一个更为现实的梦,“要影片的内容成为人民苦闷的象征,真实无伪地宣泄人民现实世界所受压榨的痛苦,突破种种限制、做我们想做的梦。应该说我们的银色的梦已经不是谷崎润一郎式的唯美的梦,而是中国人民的现实的梦了”。^③电影不再是梦。电影变成了资产阶级蒙蔽普通观众、消解革命情绪的宣传品了。“各种战争影片和其他反动影片底结合在遮蔽大众的眼睛使他们看不见那些矛盾,而竭力使利于资本家与地主,是天下周知的事实。”^④他号召全国的观众,通过结成同盟不去看这些所谓的“日俄战争”影片来对抗他们。另外,针对当时正热映的辱华影片《不怕死》,田汉同样号召应该组织“不看同盟”来对抗。而对于另外一类被田汉称为“暗箭难防”的影片同样需要加强防范。

^① 田汉:《从银色的梦中醒转来》,《电影月刊》1930年第1期,页72。

^② 原文为:“无论何种俗恶不堪,荒唐无稽的‘Story’一演成了电影。便使人感到一种奇妙的‘Fantasy’(幻想)。那戏的全体,你可以把他当做一个美丽的梦!在某种意义上讲,电影是比普通的梦稍许清楚一点的梦。”

^③ 田汉:《一个未完成的银色的梦——到民间去》。

^④ 田汉:《从银色的梦中醒转来》。

这时的田汉已经从一个单纯的热爱文学的青年,转而开始积极参与到各种政治活动之中。他前后关于“电影梦”的观念的转变,与其说是从“梦中醒转来”,不如说是开始感受到自己的电影应从以精英为对象变为走向大众;试图让观众从移情于电影转向受电影中启蒙思想的感召而正视现实危机。

但是,接受为人民、为大众的现实主义艺术观,并不等于抛弃艺术家自己的艺术个性。田汉尝试着以自己的艺术风格和形式为人民“鼓与呼”。左翼电影运动兴起之后,田汉创作了《母性之光》等影片。我们可以看到他的影片题材和其中表达的批判精神已经具有强烈的现实主义特征,但是叙事方式、人物塑造和语言运用等方面的艺术语言和风格却难说是写实主义的,反而保留着田汉极具个人色彩的诗意与激情。

先锋主义是有着自觉的意识与行动,并与社会文化观念相匹配的审美思潮和运动。其中包含如自觉性、群体性、艺术形式的激进和实验性等要素。不可否认,先锋主义与现代性的关系是暧昧的。按卡林奈斯库的看法,先锋主义是现代性不同却有密切关系的概念^①。先锋主义是现代性的一种审美表现形式,是现代性的一种激进的变异,或是一种夸张的自反的形式。然而在当时中国特殊的历史语境下,先锋主义并没有发展成引起社会激荡的群体性激进艺术表达行为。

当然,投身革命的只是先锋艺术家中的一部分,此外还有诸如超现实主义绘画和新感觉派文学等一些相对远离政治的实验艺术家。但是当时中国社会动荡,现代化发展不充分,并不具备这种比较单纯的先锋艺术实验生存的土壤,使他们要么很快销声匿迹,要么成为商业文艺的艺术营养而被吸收消化。

许多如田汉这样后来成为革命艺术家的年轻激进艺术家,他们吸收了现代主义的某些思想和艺术主张,受到先锋主义的影响,进行了具有先锋精神的艺术语言和表达方式的探索与实验。他们从表达自己的个体自觉和反抗意识开始,但很快就被革命浪潮所裹挟和消化,这种基于艺术形式的实验性和与之相匹配的美学与社会文化观念等特征的实践活动,迅速在革命热情的引领下,转化为革命宣传手段的创造性动力。最初,艺术家为了更有效地唤起民众,不得不寻找和尝试大众更能接受的艺术表现方式。然而艺术家自己的艺术观念在这样的艺术实践中也不可避免地逐渐得到修正和改造。

^① [美]卡林奈斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆,2002年,页105—106。

二 初期左翼电影的现代主义表征

九一八改变了国内的政治格局,也彻底粉碎了一些爱国人士的梦想。一大批来自不同艺术领域、有着卓越才华和丰富经验的艺术家被动员或吸引加入了电影这个充满生机的新媒介,其中不少有过留学的经历和受到现代主义艺术的熏陶。左翼电影运动兴起为中国电影带来了一些新的思想和艺术因素。

左翼艺术家首先是从编剧入手来影响电影创作面貌的。他们的介入,不仅给电影界带来了新的题材,也带来了新颖的叙述风格和艺术观。夏衍正是由此开始他的电影艺术生涯的。此前的夏衍,只有少量文学翻译和戏剧活动等艺术经历,但其艺术观念却与当时的大多数电影从业者有很大的不同。此前他在上海艺术剧社导演的《炭坑夫》似乎就不是一个常规叙事的话剧,而是带有某种实验色彩。有关此剧及其演出的零星遗迹不禁让我们联想到爱森斯坦早期的话剧实验。

左翼电影运动是一场在政治高压下,自由地表达艺术理想的爱国电影运动。在活跃的思想气氛下,电影的探索也表现出极为开阔的思路和灵活的创作手法。30年代活跃的电影人中,夏衍的尝试是很有代表性的。这一时期,夏衍创作了多部电影剧本,如《春蚕》、《狂流》、《上海24小时》等影片。

夏衍最初的电影剧作在成熟和完整性方面都存在不少缺陷,但我们从中仍能感受到其构思上的独特方式。《狂流》的核心故事在今天看来很是生硬粗糙的,但是影片是在利用1931年“明星”公司拍摄的长江大水灾纪录片素材基础上构思的。仅此就为我们了解他对电影故事和环境空间的视觉展现之间的关系的理解提供了巨大的想象空间。

1933年根据茅盾小说改编的《春蚕》在电影剧作方面做出了突破性的探索。这是中国的新文学作品第一次被改编成电影。夏衍忠于原文学文本的朴实风格和没有尖锐戏剧冲突的结构方式,从细腻的生活形态中反映时代冲突,从波澜不惊的人物内心世界中折射生活哲理。他并没有采取当时深受观众喜爱的方式进行改编,比如强化戏剧冲突、加强悲剧情绪等方式。夏衍努力按照原作的情节发展方向和人物内心的情感逻辑进行改编,使得改编的影片和原著成为一个统一体。早期的电影观众受到文明戏和鸳鸯蝴蝶派小说的影响,很少接触如此平实

的叙事手法。

虽然《春蚕》的背景音乐对剧情毫无推进作用,但影片的视觉表现仍然可圈可点。影片中有大量室外景,从不同视点和视野上勾勒出中国农民真实的生活景象,对蚕的刻画又是细致的。“蚕”在此有着重要的象征意义。蚕虫互相的缠绵蠕动、集体爬行,象征着中国人民当时水深火热的状态。影片的整体呈现出真实、细腻、质朴的写实风格,一如剧作本身朴实无华。

《春蚕》是我们今天可以看到的夏衍最早的作品。熟悉夏衍创作的人都能感受到《春蚕》的叙述风格与夏衍后期作品的巨大差异。《春蚕》是一部带有明显的生活流风格的影片。这不仅表现在广受称赞的导演程步高所运用的影像和镜语风格,更是由于影片结构和冲突的设计以及生活细节在叙事中起到的微妙作用等剧作因素与导演处理的和谐统一。影片拍摄时就有对于细节关注太多的议论。影片完成试映时,有朋友曾善意地向夏衍提出影片缺少强烈的戏剧性高潮,建议在老通宝的蚕茧卖不出去时,增加债主讨债的内容。从常规戏剧性的角度来看,这无疑是一个很好的建议。但夏衍以尊重原著为理由拒绝了。这件事表面上和我们讨论的现代主义问题无关,但如果我们把他与夏衍的一篇影评放在一起来看时,可能会得到某些新的结论。

夏衍在1934年1月21日《上海晨报》的《每日电影》专栏上以笔名发表了《〈权势与荣誉〉的叙事法及其他》一文,他从这部美国电影史上被称为《公民凯恩》的先声的多视点叙事影片的结构特征入手,说到由于电影在时空表现等方面的特点,真正适于它的可能不是常规线性的戏剧性叙事,而是詹姆斯·乔伊斯式的“‘非年代化的’,以‘理解之流’为函数,凭着故事本身而展开的一种更自由的叙述方法”。将其与夏衍大约同时的作品《春蚕》和《上海24小时》相比,两种风格截然不同,但都对常规叙事做出了某种超越的尝试,我们可能更能感受到夏衍初期创作中所包含的开放的叙事观念和探索精神。

紧接着《春蚕》之后,夏衍创作的《上海24小时》也是中国电影剧作发展中具有划时代意义的一部作品,这部影片是在叙事整体的层次上运用蒙太奇思维的一次尝试。《上海24小时》一改《春蚕》弱化冲突的方式,无论在内容上、人物形象上,还是在声画关系上,处处表现出强烈的矛盾冲突。夏衍独具巧思地用24个小时内发生的故事,描绘了活在社会两端的上海市民的生活场景。蒙太奇的表现手法建构出强烈的戏剧冲突,取得了发人深省的艺术效果。这也是学习苏联蒙太奇电影观念的一次有效的实践和有力的突破。

《上海24小时》的实验色彩就更加明显了。影片的导演沈西苓早年留学日本,他从影前的戏剧和美术创作都因不乏实验色彩而广受关注。《上海24小时》完成试映时,当时的影坛前辈泰斗郑正秋曾对其有力的艺术表现给予了高度评价。1930年代前期,构成主义通过打散和拼贴等创作方式呈现出的结构性隐喻已经传入中国,并有一些艺术家在装帧艺术等领域进行尝试。而爱森斯坦的蒙太奇探索的构成主义背景也已有所介绍。从现存的剧本和当时人们的讨论和评论来看,这部影片大概是中国电影史上最彻底地运用爱森斯坦式的理性蒙太奇结构进行影片的叙事、时空和影像呈现的影片。

30年代是中国电影界全面学习外国电影经验的时期。除了学习欧洲的现代主义思潮、好莱坞的电影产业经验外,也开始学习邻邦苏联的电影经验,尤其是蒙太奇的电影观念。夏衍、郑伯奇等人先后翻译了很多苏联电影人的著作和文章。“软性电影”的倡导者刘呐鸥,与左翼电影人论战的时候,也借鉴先锋派等西方电影理论。这都大大开阔了中国电影人的眼界,丰富了电影人的知识。

在无声电影和有声电影共存的几年时间里,有声电影的出现无疑刺激了无声电影人的神经,这要求他们营造出更有视觉表现力的画面以及使用更符合无声电影动作表现的叙事方法。当西方国家向中国倾销在当地已无商业价值的无声影片时,这也给了中国电影人最后集中学习无声电影的机会。如《卡里加利博士的小屋》在成片将近十年后的1928年被拿到中国来放映。另一部著名的表现主义室内剧电影《最后一笑》(即《最卑贱的人》)在中国放映时,田汉等人撰写文章推荐影片,高度评价影片风格化的艺术表现力。无声电影人努力在自己的创作中学习和实践着国外无声电影的经验:时空结构、气氛塑造、蒙太奇……这在一定程度上弥补了早期电影在视觉表现上的不足,渐渐摆脱了舞台化的痕迹,更多地尝试电影化表述的可能性、电影剧本的写作以及建立与观众之间良好的互动关系等实践。

在中国电影的第一个转型期,在现代主义的非写实主义风格追求影响下对于视觉表现力的探索,几乎成为不少影坛新人博人注目的重要手段。1926年孙瑜从美国留学回国后拍摄的《渔叉怪侠》等影片,虽然在内容上乏善可陈,但却由于表现主义色彩浓厚的视觉处理而得到了人们一定的关注。袁牧之也是以一个先锋戏剧艺术家的形象进入电影界,他早期的作品带有很强的实验色彩,注重艺术表现力、视觉语言上的探索。“千面人”的美誉很大程度上来自于他信奉和追求表现派表演理论的多样化风格。

三 个性表达与市场 and 传统的对话

年轻艺术家们富于个性和先锋主义色彩的艺术表达给 30 年代初期的中国电影创作带来了巨大的冲击和活力。除了题材和社会关注的新鲜视点之外,更多地表现在更加灵活多样的叙事方式、时空结构,更富表现力的视觉风格和镜语构成,以及视觉隐喻在影片意义表达中的应用等一些方面。这一切让以往不受知识分子看好的中国电影开始赢得他们的关注,这在媒体评价体系中间表现得尤为明显。1933 年被称为“中国电影年”多少可以看作以知识阶层为主体的媒体评价体系的积极反应。但是对于创作者最希望影响到的普通观众来说,效果似乎没有人们想象的那样乐观。虽然缺少直接的统计数字支撑,但我们仍可从一些讨论影片艺术得失的文字缝隙里,感觉到有人对于一些影片在观赏性方面对大众吸引力不足颇有微词。有些我们也可从后来创作的变化中间感觉到。

此时的中国电影已经经过了十多年市场发展的磨炼,积累了一些经验、教训。以张石川为首的“明星”电影公司在早期的本土电影产业格局中的位置举足轻重。张石川和郑正秋所建立的一套基于而又有别于“文明戏”的电影叙事模式,吸引了众多电影观众,也曾引领了几次电影风潮。“联华”电影公司的创立改变着上海电影产业的格局。“明星”公司不同于“联华”,缺少强有力的院线发行放映系统的支撑,更加依赖创作上的创新来防止观众的流失,争取其在行业竞争中的有利地位。此前“明星”在 20 年代类型更替的狂潮中不断推出新类型以引导潮流,保持了行业中的领先地位。但在艺术上基本保持着郑正秋为代表的经典叙事和影像风格。而“联华”出现之后,竞争使“明星”在题材和艺术上都需要有所创新。这也是九一八后“明星”率先考虑到引进左翼创作者拍摄能够吸引新的历史时期观众的影片的原因之一。左翼影人以编剧的身份进入“明星”公司,为“明星”公司注入了新的活力,重新挖掘和现实生活更贴近的题材来与观众共鸣。在夏衍早期的十多部电影剧作中,其所蕴涵的强烈的时代气息和批判意识受到评论界的广泛赞誉,但其艺术特色这方面的价值往往被忽视。

但是他们对于传统叙事经验的超越也同样引起张石川、郑正秋等人的担忧,试图以某种方式进行“纠偏”。

1933 年,由夏衍编剧、张石川导演的《脂粉市场》是一部呼唤妇女意识觉醒