



chinese early cinema

欧美电影与中国早期电影

1920—1930

秦喜清 著

俱樂部

CFP

中国电影出版社



影视大讲堂

chinese early cinema

欧美电影与中国早期电影

1920—1930

秦喜清 著



二〇〇八·北京
中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

欧美电影与中国早期电影：1920～1930/秦喜清著. —北京：中国电影出版社，2008. 4

(影视大讲学)

ISBN 978-7-106-02935-7

I. 欧… II. 秦… III. 电影—对比研究—中国、西方国家—1920～1930 IV. J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 069753 号

责任编辑：文 文

封面设计：张 爽

版式设计：张 爽

责任校对：潘传兵

责任印制：刘继海

欧美电影与中国早期电影 (1920—1930)

秦喜清 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话：64299917 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880×1230 毫米 1/32

印张/6 字数/165 千字

书 号 ISBN 978-7-106-02935-7/J · 1046

定 价 18.00 元

序

李少白

秦喜清同志撰写的《欧美电影与中国早期电影(1920—1930)》以史论结合的方法考察了中国早期电影的发生、发展过程,从新的角度出发,拓展了这一领域的研究,成果可喜。

喜清是我的学生,也是我的同事。记得上世纪80年代末,喜清从北大毕业分配来中国艺术研究院,被安排在研究生部工作。那时恰值我主持电影系;在招生考试,或论文答辩时,与她常有接触。她对工作的认真负责,对同事的谦虚友善,以及分析问题、处理事务的清晰明辨,都给我留下了很好的印象。在这期间,她曾不止一次地同我说,想跟我学电影。我以为那是礼貌言辞,没有当真,没想到若干年后这竟然成了现实。

喜清做学问特别认真,又懂得方法。所以她的学习成绩始终优异。读电影学博士,她也十分上心,用功。针对她的具体情况,我同她说:对于科研方法你已有规有矩,行文层次也不成问题,你要做的是补补电影专业知识,尤其是要会分析影片作品,它的构成部分,各部分的作用及其相互关系等等,都要能搞得很清楚。其次,也是最为重要的,是要熟悉材料,尤其是搞历史科研。如不熟悉史料就会像巧妇难为无米之炊,是做不下去的。可称道的,喜清在这两方面都下了很大的功夫,花费了很多的时间和精力。

喜清把自己论文的范围划定在20世纪20年代的中国早期电影,提出了“民族认同”这一概念,并把它作为贯穿1920年代中国电影的一个重要主题,认为它既是促动中国电影发生的重要动力,同时又与中国电影的发展生长相伴始终,左右着中国影人在中西碰撞中的文化选择。她从这个角度重新思考和评价了“商务”、“明星”、“上海影戏”、“神州”、“大中华百合”、“天一”等中国早期制片公司的制片方针和作品风格,提出了不少新的见解。比如,以郑正秋为代表的明星公司侧重伦理情感的表达,表现出更

为自觉的民族意识。大中华百合公司在影像风格上西化色彩浓厚,在中国电影史上经常作为“欧化”的标本遭到质疑,不过,它在欧化的风格中却表达了具有一定“现代”感的思想情感。史东山对传统孝慈观念的质疑、朱瘦菊对都市人情感的把握,都是这种现代感的体现。此外,喜清的书还论述了以洪深、侯曜、欧阳予倩、田汉等为代表的具有较多现代艺术知识的知识分子电影的得失,分析了他们思想上的严肃性和风格上的欧化,与大众观影旨趣之间的距离。对1920年代中后期古装、武侠、神怪片的兴起,她也从“民族认同”的角度予以阐述,试图挖掘隐藏在这一片种背后的民族心理。

在“民族认同”主题的统领之下,喜清的书突破了以往对中国早期电影的孤立考察,用比较研究的方法探索了欧美电影与中国早期电影的影响关系。在史料的挖掘与整理上做出了可贵的努力。她比较系统地梳理了欧美电影在这一时期在华的放映情况,从美国侦探长片到喜剧片、爱情片、童星片,阐述了这些片种与中国早期犯罪题材影片、喜剧片、新式爱情片和儿童题材影片的关系。同时,她还整理了格里菲斯、卓别林和刘别谦等美国导演对郑正秋、张石川、洪深、史东山、顾肯夫、朱瘦菊等电影人的影响,包括平行蒙太奇、特写镜头的使用,省略的表现手法和含蓄内敛的风格,字幕的简省以及都市情感题材的探索。

“民族认同”是一个比较复杂的论题,粗泛地讲,它意味着中国的自制影片是否能够得到中国观众的认可,从而流行起来,成为本民族审美趣味、思想价值的集合表现。近代以来的中国一直在探索着民族自立、昌盛的道路,每前进一步都会遇到与西方文明的关系问题,每一次也都会在审美趣味、思想观念和价值观方面发生变迁,中国电影自1920年代以来的数次转型无不与上述变迁息息相关。在这个层面上,1920年代中国电影人的经验应该为今天中国电影的发展提供借鉴。这也是喜清写作本书的当下意义所在。

2008-1-20 于
京都二道沟河畔

目 录

序	李少白
绪论 对象与方法	1
第一章 欧美电影的放映与中国观众的民族认同焦虑 ...	12
一、欧美电影的放映	12
二、认同焦虑：美国影片中的华人形象	22
三、国体观念与电影的中国身份	28
第二章 初始的模仿与选择	38
一、侦探—爱情—喜剧：三个片种的试制	38
1. 侦探片	38
2. 爱情片	43
3. 喜剧片	49
二、“商务”、“上海影戏”与“明星”：鼎足之势与中西选择 ...	56
1. “商务”早期影片的风格	57
2. “上海影戏”的“童星”影片	63
3. “明星”的“华式”风格	68
第三章 “明星”个案：民族意识与融冶中西文化	78
一、郑正秋——平民立场与民族意识的自觉	79
二、包天笑——通俗小说与外国文学的本土化	87
三、洪 深——隽永的风格与中西交融的审美趣味 ...	95
第四章 “欧化”：民族认同的缺失	107
一、“问题剧”与知识分子电影	108
二、“拿来主义”：备受诟病的“大中华百合”	121

第五章 古装—神怪—武侠片:传统叙事与民族认同 ...	139
一、古装—神怪片	143
二、武侠—神怪片	151
结语 全球化语境与中国电影的民族认同	166
参考文献	171
附录 在中西文化比较视野下——《一串珍珠》解读	175
后记	186

绪论 对象与方法

19 世纪中叶,随着《上海租地章程》的颁布与实施,西方列强先后进入上海,建立了英、法、美等外国租界,他们在攫取经济利益的过程中,把西方较为先进的器物引入上海,与此同时,西洋戏剧、电影、报刊等文化产品也出现在这个中西杂居的城市。上海以屈辱的被殖民方式步入了它的现代化进程。在此背景之下,中国早期电影顺理成章地在上海落地生根。本书即以 1920 年代中国电影在上海的发生、发展为研究对象,揭示它如何在欧风美雨的侵袭之下开辟出民族电影之路。

1905 年北京丰泰照相馆拍摄《定军山》,被视为中国电影的开端。^①1909 年,一场火灾中断了“丰泰”的戏剧短片拍摄,在北方古都的电影试验就此夭折。在此期间,偶有西方摄影师在华从事拍摄活动,如意大利人劳罗、法国百代公司和美国人宾杰门·布拉斯基拍摄纪录短片和故事短片,但它们像一丝清风掠过,没有引起国人参与电影的热情。直到 1913 年,中国人才再次侧身影戏业,是年,美人依什尔来中国拍摄影戏并在上海成立亚细亚影戏公司,张石川、郑正秋邀集新剧家十六人成立新民公司,承包亚细亚的编剧、导演等业务,拍摄了短剧情片《难夫难妻》。此后依什尔返国,新民公司也改组为新剧社,“未立中国影戏之基,乃肇新剧中兴之运,谈者惜之”;^②但它却开中国电影在上海落地生根之先声。同年,香港的黎民伟以“人我镜剧社”的演员力量和布景与归国途经香港的布拉斯基进行短暂合作,拍摄《庄子试妻》。1916 年,张石川与新剧家管海峰集资创办幻仙影片公司,再次尝试自办影戏事业,他们租用劳罗的摄影机及摄影场地,将当时流行的舞台剧《黑籍冤魂》拍成影片,但最终由于资金困难挂牌歇业。1918 年,资金实力相对雄厚的商务印书馆成立活动影戏部,摄制一些风景、教育和时事短片,并于 1919 年开始尝试滑稽短片及短故事片的摄制,自此,中国电影业才逐渐持续性地发展起来。

在 20 世纪的第二个 10 年里,中国电影业走过了从萌芽试验

到规模出品的历程。1920年,但杜宇主持的上海影戏公司现身海上,此后,中国影戏研究社(1921)、中国影戏制造公司(1921)、新亚影片公司(1921)、明星影片公司(1922)相继成立,电影愈来愈吸引国人的目光。1924年,尚处萌芽阶段的中国电影,呈现出快速发展的势头,仅在上海的中国制片公司就达到31家。^③根据《中华影业年鉴》(1927)的统计,1925年前后,在上海、北京、天津等十多个大中城市中,电影公司多达175家,其中上海一地就有141家。虽然大多数公司尚未出片便不知所终,但这种浮华的喧嚣从一个侧面反映出中国电影业的“风起云涌”之势。^④与此相对应的是,1923年中国电影出品总数只有区区6部,而1928—1929两年间,长故事片出品量已达到203部^⑤,在强大商业利益的驱使之下,中国电影步入规模出品的高潮时期,只是其中大部分作品是备受争议的古装片和武侠片。

在这段历史时期,中国电影完成了从短故事片到长故事片的转型,试验了多种题材影片的拍摄,从早期犯罪片、侦探片、爱情片,到社会伦理片、哀情艳情片等情感题材的细化发展,直至转向传统叙事的古装片与武侠片,留下一条清晰的发展轨迹,成为后人理解中国电影特质的一条重要路径。

历史研究意味着不断地重写,对中国早期电影的叙述也是这样。1927年,程树仁主编的《中华影业年鉴》(1月)和徐耻痕的《中国影戏大观》(4月)先后出版,比较全面地描述了早期电影业的兴办过程,谷剑尘的《中国电影发达史》(1934年)、郑君里的《现代中国电影史略》(1936)则代表着30年代的电影史观。在此之后,程季华、李少白、邢祖文编写的《中国电影发展史》(第一编第二章)、邰苏元、胡菊彬合著的《中国无声电影史》(第二、三、四章)、李少白的《影史榷略》(第二辑初期电影研究)、陆弘石主编的《中国电影:描述与阐释》(第二、三、四、五章),还有一些专门史研究如贾磊磊的《中国武侠电影史》、李道新的《中国电影文化史》及《中国电影批评史》等都对这一时期的电影予以描述与分析。

在整理与叙述史实基础上,这些著作勾勒了20年代电影创作

的基本发展脉络,从各电影公司草创始末到各公司的制片方针,从影片形态的发展到武侠片的成因分析,从放映市场到电影刊物的兴办,从艺术追求到早期电影业的商业竞争环境,虽然详略不同,深浅相异,但观察视野大致相近,即基本上囿于对中国电影的孤立考察。虽然研究者也注意到欧美电影的在华影响,比如《中国电影发展史》和《中国无声电影史》都指出了美国侦探长片对《阎瑞生》、《红粉骷髅》的直接影响,但杜宇影片及大中华百合的“欧化”表现、西方文学与戏剧对侯曜早期创作的直接影响,后者还特别引用郑君里在《现代中国电影史略》提供的叙述,即1924年春格里菲斯的《赖婚》(Way Down East)在中国上映时,引发格里菲斯一系列影片的重映,显示出对欧美影片在华影响的一定关注。而且也有学者特别指出外国电影对中国电影文化的影响主要表现在“分幕”概念上,并辟专门章节讨论外国电影对中国电影的影响。^⑥但考虑到中国电影初期所受欧美电影影响之深之广,上述叙述或议论显然有失系统与深入。

中国1920年代电影发展的一个重要事实是,它的试验与探索是比照、模仿欧美电影进行的,在欧风美雨的侵袭之下,中国电影的第一步便是将舶来品本土化,使之在中国文化中落地生根,从而确立中国电影的表达方式,在银幕上实现民族认同。在本土化过程中,中国早期电影如何在题材、电影语言上借鉴欧美影片,即中国电影对欧美电影的取舍,是一个最为核心的问题,也是这一段历史时期为我们后代研究者奉献出的一个最有意义的研究课题。由于幸存下来的影像资料为数很少,因此,这一时期的电影风貌,更多地是通过文字资料的挖掘与整理得以窥测。打开尘封已久的陈旧报刊,我们可以在变脆发黄的纸面上搜寻、追踪早期电影的脚步,通过对历史的想象、揣摸、复原创作者的心态与观客的期盼,努力回答中国早期电影如何在西方电影的强势影响下确立民族“自我”这个问题。

对这一课题的研究,最初受到了日本学者山本喜久男《日美欧比较电影史——外国电影对日本电影的影响》的直接启发。日本电影自1899年诞生之日直至1935年确立日本的电影艺术体

系,其间经历了三十多年的模仿与借鉴过程,法国喜剧片、西欧艺术电影、美国青鸟电影、德国的表现主义影片、法国印象主义影片以及早期苏联电影依次对萌芽时期的日本电影产生过影响;1920年代,随着好莱坞的建立,美国电影在全球的声誉日隆,自然也成为日本电影最主要的效仿对象;欧美电影对日本的影响一直持续到1930年代上半期。山本喜久男以大量的史实材料梳理了欧美电影对日本电影影响的方方面面。他的比较研究方法对我们研究中国早期电影的形成过程,具有十分重要的参考价值。山本喜久男指出:

所谓影响,是谈两个不同事物的关系,但它是由类似和差异两个方面构成的。类似代表着同化的积极倾向,它在这里持有“鉴”和“镜”的双重功能。差异代表着个体的积极倾向,它在这里持有文化、个性的独特性和作为表现物的电影作品的独特性的提示这样的双重功能。^⑦

他努力区分了“鉴”和“镜”两个概念,前者取学习、仿效之意,而后者则起到映照自己文化的作用,比如山本喜久男在论述美国1920年代电影对日本的影响时说到:“美国1920年代的新文化是今天美国工业化、信息化社会的文化源泉。日本电影就是这样把充满勃勃生机的美国电影作为‘鉴’,又把美国电影显示出的充满勃勃生机的文化形象复制在自己的‘镜’中”。^⑧山本喜久男所讲的差异,重在强调本族文化的独特性以及独特的影像表现。

无论从中国电影的出品数量,还是从接受欧美电影影响的规模与深度看,中国电影与日本电影有着很大的不同。但上述影响比较的视野却有助于我们从一个全新的角度重新认识中国早期电影的形成与流变,中国电影人在模仿欧美影片时的取舍构成了类似与差异两个方面,其中,恰好可以看出中国电影如何在外来电影文化的影响下构筑“自我”身份,同时,在差异当中保存自身文化的独特性,这两个层面共同构成了中国电影的特质。山本喜久男说,“思考‘比较’就是思考日本电影的本质”,同理,我们也

可以通过欧美电影的在华影响以及对中西两种文化的比较来把握中国电影的本质。

但与山本喜久男的研究有所不同的是,作者在影响研究中引入“民族认同”的视角,从而在挖掘、整理欧美电影与中国1920年代电影之间的影响关系时,特别强调民族意识和中国文化两个层面对中国电影确立自身过程中发挥的作用。简而言之,本书的整体思路是以“民族认同”为主纲,以历时发展为经线,以影响研究为纬线,夹叙夹议,在描述中国电影与欧美电影的影响关系中说明早期中国电影如何在复杂的历史格局之下确立起来。

Nation 一词在英文中兼有民族和国家两层含义。民族认同(national identity)是民族国家的重要标志之一。自1840年鸦片战争以降,中国经历了“数千年来未有之变局”(李鸿章语)。与西方列强的战争及其尾随其后的一系列不平等条约完全改变了中国与外部世界的关系,在欧美坚船利炮的进攻之下,中国主权受到极大损害,割地赔款、建立通商口岸,被迫从一个朝贡体系的核心帝国转变为新世界体系的一个弱势国家,并根据西方民族国家的模式确立起自己的民族国家概念。“华夷之辨”已成为逝去帝国的遗音,代之而起的是明显更为强大的异质的西方文明。完全异质的、作为“他者”而存在的西方文明使本来多元化的、充满差异的中华民族,获得同质的身份。或者说,中国的多元民族内部的矛盾让位给中西文化的差异,从而使多元民族统一于“中华民族”的旗帜之下。正如有学者指出民族国家的“自我界定总是建立在与‘外部’的关系之上,带有强烈的内部同质化和外部异质化倾向”。^⑩正是在异质的西方文明的刺激之下,中国开始在国家内部形成一个新的民族身份。

Identity 被西方学者认为是一个意义不明确但却不能不用的概念,中文翻译根据语境需要,把它译成“身份”、“特性”、“同一性”和“认同”等等。^⑪塞缪尔·亨廷顿指出,虽然学者们提供的界定不尽相同,但在一个中心主题上,它们却是彼此吻合的:“这中心主题是:identity 的意思是一个人或一个群体的自我认识,它是自我意识的产物:我或我们有什么特别的素质而使得我不同于

你,或我们不同于他们。”正像有学者所指出的那样,它是表达个性和特性的自我形象,是行为者特有的、与他人交往过程中形成的、并且有时会改变的形象。^⑩因此,认同/身份是一个关联性概念,它总是通过与他者的比较关系来界定自身。同时,这个概念既可运用于个体,也可用于群体。由此,民族认同/身份便成为与他国家的民族相区别的一个文化共同体的自我界定。

首倡“中华民族”概念的梁启超在定义民族概念时,也是从中/西、自我/他者这样的二元对立关系来思考的。1922年,梁启超在论述民族问题时指出:

血缘、语言、信仰,皆为民族成立之有力条件,然断不能以此三者之分野,径指为民族之分野。民族成立之唯一的要素,在“民族意识”之发现与确立。何谓民族意识,谓对他而自觉为我。“彼,日本人;我,中国人。”凡遇一他族而立记得有“我中国人”之一观念浮于脑际者,此人即中华民族之一员也。……民族意识……经无数年,无数人协同努力所积之共业,厘然成一特异之“文化枢系”。与异系相接触,即对他而自觉为我。此即民族意识之所由成立也。^⑪

梁启超从民族意识的确立来界定民族,而民族意识的核心是“与异系相接触,即对他而自觉为我”。这里的“我”实际上就是民族认同的一种形象化表述。在血缘、语言、信仰之外,借助于“他族”“异系”的对比,突出了“自我”在民族意识形成过程中的重要地位。这反映了在清朝灭亡、共和新兴之后,要求确立新的民族认同感,新的国家意识的迫切心情。

作为对民族自我的认知,民族认同体现在一个民族的所有文化形式当中。具体到电影艺术,它又有着非同寻常的价值,因为与其他艺术形式相比,认同在观影经验中起到极为重要的作用。雅克·拉康认为,婴儿是在18个月左右通过“镜”中的影像开始形成“自我”意识,他把这一时期称为“镜像阶段”。以影像呈现为形式的电影,在结构上与“镜像阶段”十分相似,因此,导致西方电影理

论家把认同概念引入电影领域。麦茨认为：“镜是原初认同的场所。就有关成人活动的一般理论而言，与自己的目光认同，虽然与镜像相比只是第二性的，但它构成了电影的基础，因此在讨论电影时它是原初性的：即原初的电影认同。”^⑨在这种原初的电影认同之下，才会出现与片中人物、形象等等的认同，这些共同构成电影中的次级认同。总之，认同机制是观赏、理解电影的心理基础，没有认同机制，电影将不被人所理解。

基于上述思考，本文选取“民族认同”作为考察 1920 年代中国电影发生、发展的切入点。在这里，民族认同既意味着民族自我形象的建立，它主要通过对银幕形象的认可与否得到表达，同时也意味着对电影的“中国”身份的追求，即电影民族性的追求，涉及到电影的内容与形式两方面的特征。出于行文需要，本书中出现的“身份”、“民族认同感”、“民族意识”、“民族自我”等术语，都是民族认同这一概念的替换表述。

1920 年代，中国早期电影从试验到走向兴盛，在此过程中，民族认同贯穿始终，起到重要的引导作用。首先，在 1920 年代初期，中国观众特别是知识阶层的观众，透过欧美（尤其是美国）电影的华人形象体验到空前的认同焦虑，这是因为，由于殖民主义意识形态的作祟，非西方、非白人的华人形象，大多被定型化（stereotyped）^⑩，只是作为某种异质的亚洲文化的符号而存在。华人形象大多非盗即匪，身份低下，面貌丑陋，他们要么胆小怯懦，弱不禁风，要么喜好暴力，嗜血成性。正如维格曼所指出的那样：定型化就是把复杂的文化编码简化为可消费的视觉和语言暗示，“以明显的视觉形式表现出来的种族逻辑确保了定型化形象的生产与传播”。^⑪正如美国学者所指出的那样，这些定型化人物形象都是静态的单面人，他们的表演都是说明性的，族群形象也简单地在善与恶、高贵与野蛮、忠诚与背叛等两极之间摇摆，“正是通过对族群固有‘本性’或明确或隐晦的道德评判使形象种族化”。^⑫

中国观众无法认同美国影片中的华人形象，并由于自己的民族形象遭到扭曲而痛感耻辱，因此，摆脱对华人的定型化表现，向世人展示真实的中国人形象，成为 1920 年初兴办中国电影公司

的一个重要动机。例如,在《改良中国影片事业之先声发起者为实业家与资本家》一文中作者指出:

……盖以现在上海各影戏园映演之影片,来自外国,且长剧中所演我国风俗民性,不能吻合,且难免有诬辱之处,如剧中有我国人服制者,皆在盗藪窃内贼之辈,加之扮演者虽似我国人民但泰半为他国人任之,故诬我尤深,即真有我国人任之,亦以久居异邦,对社会情形,不无隔膜,以之表演之事特,皆根据外人所作小说之理想,凡我国人士曾见此种影片,无不认为耻辱,于是欲驰函责问外国制造影片者有之,或欲联络同志,在本国创设影片公司,自行表演各种义侠尚武之故事,以扬国光,使外人见之,亦知我国之民性,与一切他国所不及之行为……^⑩

其次,1920年代的中国电影在整体上处于试验与探索阶段。由于电影是西方的舶来品,因此,探索的方式是借鉴欧美电影,探索的最终目的是找到中国观众所认可的电影样式,使观众通过电影的叙事、人物等影像表达完成民族认同感的建立,并在此过程当中确立中国电影的民族属性,找到电影的“中国”身份。这当中不断面临的就中西之间的选择,涉及到题材、形象、故事、主题、影像等各方面,因此,这一时期出现影像风格的“华式”和“欧化”之争,对“欧化”的微词与批评,都与民族认同的心理密切相关。^⑪也可以说,由于中国电影肩负着确立民族认同感的历史责任,因此,对“欧化”的贬抑是历史的必然。

最后,从1920年代中期开始,部分中国电影转向中国传统叙事寻找题材,由此逐步引发古装片、武侠片热潮。尽管在这一竞拍潮流中泥沙俱下,影片质量有所下降,舆论界颇多微词,但相当一部分古装片、武侠片通过它们与中国传统叙事的密切关系,触动了中国民族认同这一根十分敏感、脆弱的神经,传统叙事使中国观众通过历史获得民族认同感,而作为国技的武术,以其身体能量的发挥而迥异于西方的技术武力,极大地满足了中国人的民族

认同感。因此,1920年代古装片与武侠片的拍摄,从其成因上看,商业大潮的影响只是一个方面,从更深层的民族心理上说,它们满足了中国人对克敌制胜的想象,满足了对自我理想的追求,通过对身体局限的超越与潜能的想象,享受到自由的愉悦,同时也表达了中华民族的特性,因此,可以说它们是中国电影在寻找自身民族身份过程中的一个必由之路。

民族认同是促成兴办中国电影业的动机之一,它决定了在借鉴与学习过程中对中西两种样式的选择,并最终促成中国古装片、武侠片两大商业片类型的形成,这是本书理解与描述1920年代电影的一条基本线索。在此基本线索主导之下,本文将安排以下各部分内容:第一章描述欧美影片的传入与放映,并讨论美国影片中的华人形象给中国观众带来的民族认同焦虑。这种焦虑感导致中国电影从一开始就被置于极强烈的民族自我期待之中,直接影响到中国电影的发展方向;第二章将讨论1920年代初期如何从仿制起步,开始各片种的试验,探讨它们与西片的影响关系,同时讨论在“商务”、“上海影戏”与“明星”形成的竞拍态势中已初露端倪的“华式”与“欧化”两条发展路径;第三章将以“明星”为个案,探讨中国早期电影的民族意识;第四章将讨论“欧化”对中国电影的叙事与影像的深入影响,它既包含电影主题思想的“欧化”,如比较严肃的长城画片公司和神州影片公司的制作,同时,也表现为影像风格上对欧美影片的模仿,其中尤其受人诟病的大中华百合影片公司最为典型;第五章将分析民族认同与中国电影古装—神怪—武侠电影兴起的关系。

注释:

① 在2005年纪念中国电影百年之际,关于《定军山》的拍摄,出现一些质疑。

② 剑云:《影戏杂谈》,载《申报》,1922年3月17日。

③ 周伯长:《一年间上海电影界之回顾》(《申报》,1925年1月1日)称:公司包括商务印书馆活动影戏部、明星影片制造有限公司、大中华影片公司、上海影戏公司、百合影片公司、新中华电影公司、中华电影公司、中国画片公司、晨钟影片公司、昆仑影片公司(已闭)、长城画片公司、联合影片公司、大陆影片公司、

合群影片公司、明月影片公司、上海坤范电影公司、青青电影公司、宝塔影片公司、神州影片公司、远东电影公司、扬子影片公司、新大陆影片公司、新少年影片公司、华北影片公司、新新电影公司、明华影片公司、模范电影公司、月光电影公司、世界影片公司、爱美电影社和菩萨电影公司。另外还有西人设立的兼营发行、制片的电影公司，共六家：环球影片公司（Universal Pictures Corporation）、百代公司（Pathe Orient）、利联影片公司（Lyric Film Exchange）、林发影片公司（China Film Syndicate）、雷玛斯影片公司（Ramos Amusement Co.）和英美影戏公司（属英美烟草公司）；还有一家中外合办的专营推销美国影片的孔雀影片公司（Peacock Motion Picture Corporation）。

④ 1926年，上海一地拍摄过影片的公司约有四十家（参见《中国电影发展史》，第54页），对照周伯长有关1924年的统计数字，能够比较准确地看出1920年代中期上海制片公司的实际规模和发展速度。

⑤ 参见陈播主编：《中国电影编年纪事（总纲卷·上）》，第50页，中央文献出版社2005年版。

⑥ 马军骧：《倾斜的起跑线》，载陆弘石主编《中国电影：描述与阐释》，第40页，中国电影出版社2002年版。

⑦ （日）山本喜久男：《日美欧比较电影史——外国电影对日本电影的影响》，第5页，中国电影出版社1991年版。

⑧ 同上，第6页。

⑨ 汪辉：《现代中国思想的兴起》（上卷，第二部，帝国与国家），第686页，生活·读书·新知三联书店2004年版。

⑩ 参见（美）塞缪尔·亨廷顿：《我们是谁？美国国家特性面临的挑战》（中译本）的《译者说明》，程克雄译，第20页，新华出版社2005年版。

⑪ 同上，第20页。

⑫ 梁启超：《中国历史上的民族之研究》，1922年，见《梁启超论著选粹》，陈其泰、陆树庆、徐蜀编，第604—605页，广东人民出版社1996年版。

⑬ （法）克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指：精神分析与电影》（英译本），第56页，印第安那大学出版社1982版。

⑭ stereotyped 即是指用某种固定形象来刻画某一人群，比如在美国早期影片中的华人形象基本上都是佝肩偻背，不是厨子就是洗衣工。这种定型化表现是不真实的，受到意识形态的强烈影响。

⑮ Robyn Wiegman: “Race, ethnicity and film”, The Oxford Guide to Film Studies, Oxford University Press, 1998, 第161页。

⑯ 同上。

⑰ 《申报》，1922年8月22日。