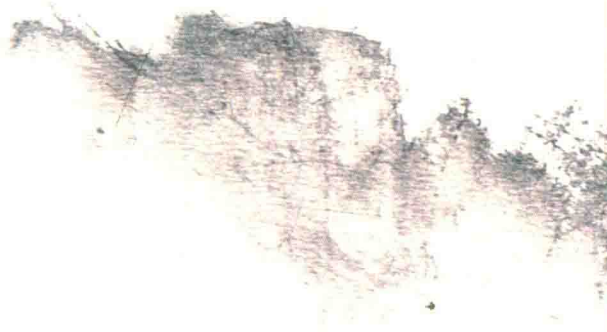




主 编 蒋 林 汤敬安 刘汝荣



西学东渐——
民国电影美学研究

李良嘉 著



南
大

西学东渐—— 民国电影美学研究

李良嘉 著

本书受吉首大学国家社科基金培育项目资助



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

西学东渐:民国电影美学研究 / 李良嘉著. —南京:南京大学出版社, 2018.4

(武陵译学丛书 / 蒋林, 汤敬安, 刘汝荣主编)

ISBN 978-7-305-19755-0

I. ①西… II. ①李… III. ①电影美学—研究—中国
IV. ①J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 317915 号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093

出 版 人 金鑫荣

丛 书 名 武陵译学丛书

书 名 西学东渐——民国电影美学研究

著 者 李良嘉

责任编辑 王 宁 张淑文 编辑热线 025-83592401

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 江苏凤凰数码印务有限公司

开 本 718×960 1/16 印张 17 字数 229 千

版 次 2018 年 4 月第 1 版 2018 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-19755-0

定 价 70.00 元

网 址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信: njupress

销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

“武陵译学丛书”专家委员会

主 编 蒋 林 汤敬安 刘汝荣

顾 问 (按姓氏音序排列)

范武邱 中南大学

郭国良 浙江大学

蒋坚松 湖南师范大学

李德凤 澳门大学

王克非 北京外国语大学

朱健平 湖南大学

“武陵译学丛书”总序

白晋湘

提起武陵，中国人大概都会想起陶渊明的《桃花源记》，因为那篇名文开篇便说是武陵的一位渔人发现了桃花源这个世间美好的所在。在这里，谈论武陵渔人和桃花源不是为了寻找本区域的光荣史，而是桃花源与翻译这门学科密切相关。

桃花源里面的人“与外人间隔”，“不知有汉”。造成桃花源人与外界存在隔膜的原因，是桃花源人拒绝与外界沟通。他们告诉那位渔人，“不足为外人道也”。而我们知道了桃花源的存在，要感激那位渔人，因为他走出桃花源后，对外面的人“说如此”。我想，“说如此”就是沟通的开始，而沟通也就是翻译的最高追求。武陵渔人最终没有完成沟通，他带人去寻找桃花源时，“不复得路”。武陵渔人没有找到去桃花源的道路上，而这也正是今天的我们应该继续的事业，以翻译沟通世界。没有沟通的世界，不会有人类的桃花源。

晚清的林纾先生翻译的《茶花女》，曾让当时国人震惊于“外国人也会有用情如此之专者”，同样告诉我们沟通的必要与紧迫。

20 世纪 60 年代，加拿大学者 M. 麦克卢汉创造了一个现在举世皆知的词——地球村，来说明科技对人类的影响。无论是从共时性，还是从历时性的角度来看，科技进步确实缩短了人与人之间的距离。但是，

缩短绝对不能等同于消除。只要距离还存在,《圣经》里所讲的“天下人都讲一样的语言”就只能是一个想象中的桃花源。

面对距离,人类需要沟通。人类需要沟通,就需要翻译这门学科。从这个角度而言,翻译是一件人类永恒需要的事业;每一个从事翻译的人,都是通向人类能够顺畅沟通的美好世界的奠基人。

“异域文术新宗,自此始入华土”。1909年,鲁迅为他和周作人翻译的《域外小说集》写的序言中的这句话发人深省。鲁迅等近现代中国第一代翻译人用这种大气魄为中国翻译事业树立了一个光辉的典范:翻译是一件需用大情怀从事的事业。

对于鲁迅这代翻译者来说,翻译事关民族的变革与发展,是一项让中国人了解世界,参与到整个世界“进化”道路上去的大事业。确实如此,翻译不仅是将一种语言转换为另一种语言,不仅是教育的一个专业和学术的一个领域,还拥有着更远大的承担与追求。也因为有这更大的承担和追求,翻译才成为一项伟大的事业。包括鲁迅在内的近现代中国最早的翻译者是中国的普罗米修斯,他们通过翻译将域外的火种带到中国,让我们这个古老的民族凤凰涅槃,实现浴火重生。

如今的21世纪,中国的翻译学者接过先贤手里的火种,推进中国翻译事业的发展。他们一方面将国外文明引入中国,另一方面更是将中国文明推介出去。作为武陵山区唯一的一所综合性大学,吉首大学有责任有义务发展该区域的翻译事业,将沈从文等文学大师的作品译介到更多的民族和国家,同时也把武陵山区神奇的自然风光、悠久的历史文化、浓郁的民族风情推向人类世界。

2017年11月21日

于吉首大学凤凰楼

主编絮语

吉首大学是湖南省省属综合性大学,是武陵山区规模最大、实力最强、层次最高、影响最广的综合性大学。2003 年获得硕士学位授予权,2012 年被确定为中西部高校基础能力建设单位,同年获得“服务国家特殊需求博士人才培养项目”,为实现转型发展战略,学校在“十三五”期间全面启动博士学位授权点的申报和建设。2016 年学校再次被确定为中西部高校基础能力建设单位。

吉首大学外语本科办学历史悠久,人才培养质量高。从 1979 年开始招收英语本科学生,现有英语、翻译、商务英语和日语四个本科专业。每个专业师资力量雄厚,专业改革得当,教学质量有保障,人才培养有特色。近年来,我校外语专业学生在各类各级专业技能竞赛中成绩优秀,名列前茅,在中国大学生莎士比亚戏剧大赛中摘过银奖,在湖南省大学英语演讲比赛中夺得冠军。本科办学 37 年来,为社会各界培养了“下得去、留得住、用得上、干得好”的各类人才 5000 余名,据不完全统计,其中 20 多位校友已经成为海内外具有影响力的行业引领人才。此外,吉首大学外语学科 2016 年申报的翻译硕士专业学位授权点成功获批,2017 年开始招收第一届翻译专业硕士生。这将为武陵山区的资源优势转化为经济优势储备人才,让武陵山区蕴含的特色旅游资源和民族文化资源等转化为国际竞争力,为武陵山区扶贫攻坚和湖南省旅游强省提供了原动

力。

吉首大学外语学科现有专任教师 114 人,其中高级职称教师 45 人,博士 18 人(含在读),外语学科积淀深厚,学术水平稳步提升。多年积淀为外语学科夯实了基础,充实了内涵,提升了实力。近年来,通过主办“民族地区外语学科发展学术研讨会”、“全国界面研究高层论坛”、“湖南省翻译协会年会”等各种专业学术会议以及邀请国内相关领域知名专家学者来校讲学等方式,进一步活跃了学术氛围,助推了学科建设,催生了高水平的学术成果。2011 年至 2016 年,我校外语学科获得包括“中华学术外译”在内的国家社科基金项目 6 项;在《外语教学与研究》《中国翻译》等权威期刊上发表论文 8 篇,出版学术专著、译著和教材 20 余部。

为了把外语学科建设成为武陵山片区一流的、有影响力的学科,进一步丰富学科内涵、凝练学科特色,依据学校“立足大湘西,服务大武陵”的办学定位,充分考虑武陵山区经济、社会、文化发展的实际需求,鼓励外语学科教师致力于学术研究和翻译实践,产出一批高水平的研究成果和彰显本土文化特色的优秀翻译作品,白晋湘校长不仅亲自拟定“武陵译学丛书”名称,每年从校长专项经费中拨出出版经费,而且还就著作出版质量等事宜提出了很多切实可行的建议。在他的关心与支持下,我们一方面整合外语学科现有研究力量,聚焦学术前沿话题,成立科研团队,合力攻关具有重要研究意义的课题,推出一批高层次、高水平的学术专著;另一方面,我们以武陵山区丰富的旅游资源和灿烂的民族文化为依托,响应党的十八届六中全会提出的“中国文化走出去”伟大战略,将本土优秀的文化产品译介到国外,用翻译的方式对大湘西地区乃至整个武陵山区的民族文化和旅游资源进行保护、传承和弘扬。

我们相信,通过五至八年的建设,“武陵译学丛书”一定会助力外语学科结出累累硕果!

2017 年 11 月 22 日

于吉首大学逸夫楼

目 录

“武陵译学丛书”总序	001
主编絮语	001
绪 论	001
第一章 民国电影的艺术起源(1905—1920)	001
一、假借其他艺术形式以自立的民国电影——影戏	003
二、电影西学东渐和接近民国现实:窥探与围观	007
三、开民国电影风气之先	010
四、好莱坞电影、西方文学对中国早期电影的影响	012
第二章 影戏美学的登场与机械记录性的消退	022
一、国民身份与民国电影的身份	023
二、民国电影美学的萌动——影戏观念	032
三、影戏观念——多重诠释与定义	035
第三章 电影化历程中的艺术跨界	049
一、文艺的跨界与戏剧革命影响下的影戏美学	051
二、鲁迅、电影译作与左翼电影运动的准备	062

第四章 古装、武侠神怪——影戏之外的意外(1921—1932)	071
一、武侠神怪电影风潮描述	073
二、武侠神怪电影与身体超能想象	080
三、武侠神怪电影的叙事模式和内核	083
第五章 民国电影的现代化进程(一):电影中女子形象的演化	089
一、被释放的女性“视觉奇观”	091
二、早期电影、问题剧、伦理剧中的传统女子	093
三、奇女子的武侠世界	100
四、女明星时代的女子形象的演化	103
第六章 民国电影的现代化进程(二):公司、明星、导演(以 1937 年 为界)	122
一、电影集锦片的联合	123
二、产业联合中的电影公司、技术的现代化进程	125
三、托拉斯电影公司与产业的现代化尝试——联华、明星、天一	132
四、电影从业人员的专业化:导演、编剧、明星	139
第七章 民国电影的现实主义美学	151
一、20 世纪 30 年代民国现实主义电影风潮描述	152
二、表征与实质——民国电影现实主义美学	154
三、写实的空间与城市文化	160
四、多样的现实与多元的主义	167
第八章 影戏美学的高峰:戏曲小说之“戏”、戏说之“戏”、逢场作“戏”	174
一、影戏美学之取材与改编路径	175

二、“孤岛”的逢场作戏：卜万苍之《木兰从军》《万世流芳》及其他	179
三、古装电影的高峰：费穆、卜万苍、朱石麟	185
第九章 影戏与现实主义——融合并跨越(一)	191
一、民国电影二次黄金高峰之成因	193
二、从文学电影到史诗电影(1945—1949)	197
三、现实主义之下的城市悲歌——《夜店》	202
第十章 影戏与现实主义——融合并跨越(二)	205
一、民国电影的缩影：诗人导演孙瑜、费穆	206
二、从草根美学到史诗气质——蔡楚生	210
三、新市民的海派都市喜剧——张爱玲、桑弧组合	217
结语 历史的背影与民国电影美学的黄昏	234
参考文献	236
索 引	240

绪 论

西学东渐不仅是器物和观念的向东方转移或是传播,也包括新兴艺术形式在新的土壤的落地生根;其落地生根的过程,正是一代或几代文艺青年与时代风气共舞的过程。电影对于中国是“舶来品”,但这不仅仅意味着一种现代机械记录工具或某种艺术形式全盘西化式的引入。对于意欲自立而成熟的民国电影来说,这无异于文化青春期的第一场证明自身血性的斗争。艺术和文化上的独立品格的获得,往往是既包括拿来主义,又包括躬身自省,瞄准国民、国族生活的写(现)实主义。相对于以美国好莱坞电影为代表的西方电影及其形成的主流电影文化来说,民国电影大多数时候居于追赶和模仿的位置,这可以从鲁迅的观影记录上明明白白看出来。民国电影正是在这样的文化困境中突出重围,谋求发展的。不仅仅是电影,也包括戏剧、表演、文学,等等,都在通过引进、吸收、独创,融合西学中的经典艺术成果。民国电影人借此努力探索自己的电影表达方式,以镜头为艺术语言记录民众的生活与日常,想象和表达民众的理想,从而形成有民族性格的民国电影美学表现程式。之后左翼电影工作者发起的对美国电影的批评,以及民族矛盾日渐激烈,抗战军兴导致的民族电影的自我觉醒意识不断增强,再辅之以苏联的现实主义电影美学的影响,一种真正称得上“主义”的民族电影风格在题材、主题、叙事上逐渐形成,因此逐渐显现了独立、不同于好莱坞和苏联电影的艺术

风格。

在民国电影商业化浪潮中,中国电影和西方电影以及电影文化、电影理论一样,如雨后春笋般蓬勃生长,甚至自成一派。这个东渐的过程,离不开翻译工作者对理论书籍的翻译、介绍,甚至是亲身参与电影表演、制作的实践过程。从1895年电影诞生到1905年国人第一次电影拍摄,十年间,在清朝年间进行的电影活动几乎全部由外国人全面掌控:戏园放映是其主要盈利方式,戏园则是活动主要发生场所;电影拍摄主要是猎奇式的风光、民俗记录,中国人最多能当助手,或者袖手旁观、艳羡,或者是成为镜中“风景”。这些“洋大人”大都怀着发财梦想,远渡重洋来到中国,并非背负着什么庄严神圣的艺术使命,更无从奢谈之前传教士“西学东渐”的宗教人文情怀和使命。就其个人经历而言,不过是一个从艺术商贩到艺术小老板的过程;但对于中国,至少在初期,他们无异于盗得了艺术天火的普罗米修斯。从没有一个中国的艺术形式是如此:它竟然完全没有中国古代渊源,中国的电影工作者可以毫不犹豫地模仿,偷偷地或者害羞地“拿来主义”或者干脆“抄袭”!和其他产业相似,民国电影也同样经历了由私人小作坊、小工场到小规模工厂的发展过程;也经历了从老板和有钱有闲阶级喜欢,到文艺人也热衷于参与评论、制作、创作和普通市民都乐于观影的不同发展阶段。民国电影也终于由一种发明、“奇技淫巧”变成了艺术表达工具、奇观与窥探的“装置”,并最终成为市民日常消费的大众艺术:记录一般人的日常生活点滴,也展现理想和梦幻。

本书中的“民国电影”概念,主要是指一个时间年代和相应的文化(美学)概念,而非政治概念(但确实无法与民国政治脱离干系)。主要是指1912年到1949年期间中国所生产的电影。但书中会追溯至1905—1911年期间,中国电影的诞生和试验阶段。因为在此阶段,清朝皇室衰微而民国之共和、民主、自由等势力勃兴,故而可以视其为民国电影及其美学传统之铺垫期。

中国人自己的电影生产场所诞生于1905年,基本上就是老板(任庆

泰)喜欢,演员(谭鑫培)有艺术号召力,但现场观影票房资源稀缺,观众乐得看影像记录翻拍本的模式。老板任庆泰背景并不简单,也可谓是“西学东渐”:任庆泰曾赴日本学习摄影技术,回国后通过日本商人的联系,开设了北京第一家照相馆即丰泰照相馆。任庆泰的影戏初体验,多少还是有些票友性质,只是有钱有闲老板的玩票之作,于戏于影,并无太多创新。但此种初体验,之后多少还是引发或者启发了梅兰芳博士对戏曲的改革以及对表演程式的创新,电影奇观的效应也是随着这些明星级的京剧大师一起,传播于各个阶层的民众之间。更纯粹的早期中国电影实验则是要算到1913年,黎民伟在香港组织成立了“华美影片公司”,利用美国人布拉斯基提供的资金和技术设备拍摄了《庄子试妻》;同在1913年,张石川、郑正秋等人也在上海成立了一个性质类似的影片摄制机构——“新民公司”,为美资的“亚细亚影片公司”摄制了故事短片《难夫难妻》。从黎家三兄弟开始,到邵氏六兄弟,再到罗明佑,各种有家庭、家族工场性质的电影老板制片人、民国电影人在进入一个全新艺术产业领域时,无异于华人在海外打拼:在家靠家人,出门靠朋友,依靠血缘地缘的关系树藤般地蔓延。因此难免会有因为各种朋友亲戚在现场,同在一个锅里吃饭,拍戏不得不顾全大局的局限性。影戏美学当然不会很快过渡到个人体验式、技术性电影美学,更不用说上升到各种蒙太奇、现实主义美学高度。这些电影人也会在时局、市场出现问题的时候,退回到戏剧表演甚至是街头文明戏表演,但是这种表演和艺术背后的人文精神,这种可以谓之“道”的精神一直存在于传统中国那些严肃地从事艺术的人们身上:文以载道,关怀民生。尽管电影毫无疑问应当是有商业性、消费性、营利性等各种特性,但至少场面上这些艺术人士都还秉持着这种“文以载道”的观点。

在鲁迅、田汉、孙瑜以及包天笑等一大批文化人跨界电影之后,在家庭工作坊、家族式企业固有格局被打破以后,民国电影的格局逐渐打开,呈现出企业化和产业化的特点。古装戏和武侠神怪电影从某种意义上来说,正是对这种家庭、家族工坊格局的突破,以及对企业化和产业化的

突破之尝试。之后的费穆、桑弧、张爱玲以及黄佐临,等等,早已不是早期海归电影人那般天真,比如张爱玲作为生于此长于此的“海上花”,其眼光远比闯荡上海滩的早期电影人更加市民化,她更加理解上海的市井小民的难处,更加会在艺术笔下关照此地的饮食男女。而早期电影人在上海也经历了一个大浪淘沙、沧桑巨变的史诗般的时代,无论是国民政府的“黄金十年”,还是中华民族的抗日战争,对于文艺人,尤其是电影人,都是一部永志不忘的活生生的现实主义电影教材。无人不是剧中人,无人不在身体力行地出演这部史诗大片,也无人不想将电影这一门综合艺术推向中西合璧的黄金高峰。大江大海汇流之时,人们几乎忘记了电影也是西学东渐的,而更多地关心电影里是否有自我的生活写照,能否在电影看到中国明天的模样,有没有自己叨念的未来?中国电影的黄金高峰正是于此屹立。

中国电影运动的发生始终受到世界电影思潮的深刻影响,但对这一现象的分析较之中国现代文学的发生学研究则显得相对薄弱,其中的原因自然是多方面的,但与中国电影艺术形式本身就是“舶来品”、没有传统根基等特性有关。和中国诗歌、小说、戏剧在西方文化思潮的强势夹击之下发生的深刻而全方位的变革和转型相比,民国电影本身就没有传统,或者说传统薄弱,它只能从国外引进电影观念、技术甚至研究的专业用语和概念,作为综合艺术的民国电影,其品性更加显得风格杂糅和多变。对电影片例进行描述和阐释,应该是研究民国电影的最基础和最直接的方法。而找出某种可以定义为电影美学、电影风格的线索,小心地用电影片例去求证,亦是本书希望达到的目的。毕竟,电影拍出来,就是要适合观众口味的,观众的口味、艺术家的品味以及电影的品质,正是电影的美学风格和特征。

回溯历史,传统中国的哲学传统、民族文化和美学观念同样自成体系,理论体系的本土化应是中国电影创作与电影研究自立的方向。在民国时期,中国电影深受美国电影影响,但影像风格上依旧保持了鲜明厚重的民族文化特征,尤其是中国第一个电影高峰(20世纪30年代左右),

其题材内容丰富,张弛间蕴含着深沉而细腻的民生关怀。当时先进的电影工作者们在艺术探索中,立足于民族自我,对现实与传统的关注皆充满温情,这正是早期电影的光华所在。民国那些传统的有着士大夫气质的知识分子,在“三千年未有之大变局”面前,对传统乡村中国,饱含敬意地以影像的方式,为失落转型的中华文明留下了最后的深深的回顾,重构了民族影剧美学理论和文化影像体系。本书在立足于本土电影文化和民族美学传统的立场上,研究 20 世纪 20 年代以来的民国电影美学传统,试图构建文化意义上的影像中国新传统。

文化既有“描绘现在的生活方式”的功能,又有“理想与想象”的功能。新兴艺术的源头往往来源于之前的主流艺术形式。电影在很长一段时间内,多被列入文学或者是戏剧的某种新媒体(电影胶片)形式。但电影因其对生活的真实且动态的记录,和对艺术想象空间(梦境)的真实表现或者复原,而成为一种更具想象力和奇观展示的艺术,民国电影亦不例外。民国电影作为一种工业,其发展与成熟,是极难以 20 万字薄书就可以清楚描述的。但对电影文本以贴身、直观的方式进行阅读,将某些具备标本意义的导演及其作品进行串联式的解读,努力地对其美学风格,以描述和阐释的方式进行某种理性的总结和梳理,对于研究一个尚未封闭的民国电影美学空间,想必是有意义的。

作为第七艺术的电影,借鉴、吸收其他艺术形式之养分颇多,并以此自立,因此有综合艺术之称。但独立艺术身份的确立,需要创新并形成一种不同于以往的艺术语言——镜头(或视听语言),和构建新的艺术空间和艺术世界。相比之下,西方电影理论与技术实践上,有更多的纯形式的实验和更多充满现代性的电影运动实践。而中国电影在理论和技术上的发展,更多依赖对旧有艺术形式的再创新,或者是对旧有艺术形式表达空间的填补或是拓展,因而与戏曲小说等文学形式有着紧密不可分的关系,也因而世俗、有人间烟火气味。对民国电影的研究,一方面离不开对旧有艺术形式与电影本体的研究,另一方面也需要对艺术本体之外的相关影响因素进行研究,如国民政府对电影的管制和倡导对电影时

尚风向的转变的影响。

本书所涉及的“影戏”与“现实主义美学”两个核心理论,都是被电影学界的先行学者诸如钟大丰、陈山等先生广泛研究过的,但研究边界始终没有被终结。“影戏”作为一种电影观念,或者一种美学程式,描述和阐释的难度在于新旧艺术形式的转换。到底是“戏”还是“影”,“戏”又如何定义,都是难点。本书根据新旧艺术之间艺术语言转换以及新艺术语言生成的模式,尝试着对“影戏”进行多种诠释。而多种诠释的努力,亦可以在侯曜、徐卓呆、钟大丰等先生著作里可以看到,我的工作主要是基于前辈的努力,结合现有片例,做出自己的总结和阐释,尤其是在艺术形式转换方面。而关于民国电影现实主义美学部分,更多是基于中国文学上的概念进行研究,而非20世纪40年代意大利电影之“新现实主义”概念。在柄谷行人之《日本现代文学起源》一书中提到,是一套新的“装置”重新认识和发现的日本。^① 电影作为一个“窥探”工具,一种“装置”,同样重新认识和发现了初具现代特征的民国。一种体现了都市文明和文化复杂性的艺术表达程式,在爱国主义和民族主义甚至是集体、社会主义的名号下,得到普罗大众以及亭子间文人化身的影评家的拥护和赞美。甚至连当时国民政府的电影审查机构也在帮忙,帮助清理、严禁武侠神怪、封建迷信、才子佳人的电影,以及“荒淫海盗”的侦探惊险电影。现实主义不仅是一种电影美学,更是一种时代需要和潮流。问题似乎已经变成了,如何实现“电影现实主义美学”。本书现实主义部分主要以数位著名的而且有特色风格的电影作者——蔡楚生、孙瑜、袁牧之、沈西苓等及其影片为考察对象,来展开研究,试图通过对相关文本的研究,以及对现实主义影评的研究,梳理传统中国现实主义电影美学特征,对民国时期电影形式与风格进行考察。

民国电影的“影戏”美学传统,因为继承于传统戏曲小说,多富有优伶之阴柔娇美传统;早期的在鸳鸯蝴蝶派文学熏陶下的社会问题剧、道

^① 柄谷行人:《日本现代文学起源》,赵京华译,生活·读书·新知三联书店出版,2006年。