

江苏省社会科学基金青年项目（批准号：12YSC016）

影像江苏

民国时期电影空间美学研究

宋 奕·著

 东南大学出版社
SOUTHEAST UNIVERSITY PRESS

非外借

江苏省社会科学基金项目(批准号:12YSC016)

影像江苏

民国时期电影空间美学研究

宋奕 著



图书在版编目(CIP)数据

影像江苏:民国时期电影空间美学研究/宋奕著.
南京:东南大学出版社,2018.10
ISBN 978-7-5641-7598-6

I. ①影… II. ①宋… III. ①电影美学—研究—
中国—民国 IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 323905 号

出版发行:东南大学出版社
社 址:南京市四牌楼2号 邮编:210096
出 版 人:江建中
网 址:<http://www.seupress.com>
电子邮箱:press@seupress.com
经 销:全国各地新华书店
印 刷:江苏凤凰数码印务有限公司
开 本:700mm×1000mm 1/16
印 张:15.5
字 数:282千字
版 次:2018年10月第1版
印 次:2018年10月第1次印刷
书 号:ISBN 978-7-5641-7598-6
定 价:58.00元

本社图书若有印装质量问题,请直接与营销部联系。电话(传真):025-83791830



影像江苏：绚丽在天际的云彩（代序）

中国电影自1905年滥觞以来已逾百年，作为西方“舶来品”的电影艺术却在中国这片神奇的土地上迅速生根、发芽，进而枝繁叶茂、繁花似锦，收获累累硕果。早期中国电影人以其非凡的艺术创造力谱写出“第七艺术”在中国的华彩乐章，他们既如饥似渴地吸收西方电影创作的养料，又难能可贵地根植于中国博大精深的传统文化，并成功地进行转化、融合、提升，创作出一大批电影精品，使得中国早期电影不仅跻身于世界电影之林而同步发展，更是在动荡的社会环境中展示出坚忍不拔的品质，逐步形成中国电影特有的气质和风格，令世人瞩目，为后人景仰。

笔者在研究中国电影的过程中，较早地将视角聚焦到空间美学领域，提出了“影像江南”的空间美学概念，并出版专著《影像江南：中国电影空间美学研究》，其间，笔者完整地梳理了自1922年至今的目前可见影片，把“影像江南”的“江南”定义为融合了物质、空间、文化、精神、想象的“江南意象”，虽然极力将“江南”从地域概念中剥离出来，但是，即便“江南”的文化符号已经融进中华民族的文化基因，也并未完全取代并进而成为中华民族文化的全部，所以，岭南、关外、陕北、湘西……仍旧各有各的呈现形态和独特魅力。由此，“江南”的地域所指也大致有个约定俗成的范围：“北起长江，南到武夷山，东临大海，西至皖南、赣东北的相对封闭和完整的地理区域，具体来说包括今天江苏长江以南地区，浙江省全境，与江苏、浙江接壤的安徽省南部地区，江西部分地区。”^①《影像江南：中国电影空间美学研究》成书后，笔者情不自禁地将目光投向了江苏，原因有三：一是因为“影像江南”构架恢宏，笔者的薄浅功底在某些方面难免有些力不从心，一个崭新的空间美学概念的提出、论证也绝非一本著作就能全部完成，在“影像江南”中浅尝辄止的部分需要更为深入的探讨和研究；二是因为民国时期，人才辈出的江苏大地上走出了一大批出色的电影人，他们的作品中所展现的特质和禀赋值得关注、梳理和挖掘；三是因为笔者工作、生活之地在江苏，耳濡目染、常年游历，难免会有情感上的倾斜。

^① 宋奕，影像江南：中国电影空间美学研究[M]，南京：江苏美术出版社，2013：14。



正如同“江苏文化作为中华文化的一个有机组成部分，两者的内在文化精神是一致的”^①一样，“影像江苏”与“影像江南”作为电影空间美学概念也同样具有审美意蕴的内在统一性，从某种意义上来说，“影像江南”不管是内涵还是外延都较“影像江苏”更为博大和丰富；一方面，“影像江苏”是“影像江南”的有机组成部分，“影像江苏”的审美范式和文化符号必然是“影像江南”中的浓墨重彩，成为后者强有力的佐证；另一方面，“影像江苏”除了融入“影像江南”成为中国影片空间美学重要组成内容的那部分外，也还有着与“影像江南”特征迥异的部分，而这一部分由于江苏在地域上、历史上、文化上长期形成的长江以南和长江以北、吴韵和汉风、婉约和豪放等鲜明对比的客观事实，即便比例很小，却也呈现出完全不同的精神风貌。

如上所述，将“影像江苏”从“影像江南”中单独抽离出来研究还有一个更为重要的因素：从事物发展的规律来看，“民国时期的影像江苏”几乎已然走完了孕育、生发、成长、绽放、式微、消逝的全过程。纵观中国电影百年发展历史，我们从电影作品中目之所及、思之所想的江苏画面、元素和审美意象，从20世纪二三十年代的的重要外景地、影人诞生地和文化滋养地已经逐渐“淡出”，成为学人们的精神栖息地和乡愁寄托地。伴随着现代化、城镇化的快速发展，对具有传统意义的江苏历史文化符号虽然有所保护，却无一例外地变成了人头攒动的旅游景区，周围密密麻麻的钢筋水泥丛林抑制了所有摄影镜头的视角与景深，很难想象，在现存的江苏古镇、古村落中还能拍出《大路》《天伦》《小玩意》这样的经典。因此，笔者以为民国时期的“影像江苏”确乎达到了这一美学概念的巅峰，如同唐诗、宋词在诗词领域的历史地位，后世虽然也会出现逸度高标的诗词奇才、佳作，然而电影的奇观性特征，决定了在社会经济现代化的进程中以往无法进入的“地球秘境”正逐渐被人类涉足，近在咫尺的江苏大地仍然具有对电影人、观众的吸引力，但是，整体的趋势下行已是不争的事实。

我们在向前辈影人致敬的同时并非是厚古薄今，一个时代有一个时代的风采与魅力，景仰的态度同样也是表达对未来的希冀。我们回望在天际依然绚丽的云彩，更祈望翌日更加光芒璀璨的朝阳……

是为序。

^① 沈义贞.漫说江苏文化[C]//2011开明·江海文化论坛论文汇编.南京:江苏凤凰出版社,2011:168.



目 录

▶ 绪 论	/ 001
▶ 第一章 “影像江苏”生成的序曲:殖民经济与精神之辱	/ 003
第一节 “影像江苏”生成的动机之一:财富诱惑	/ 004
第二节 “影像江苏”生成的动机之二:艺术吸引力	/ 007
第三节 “影像江苏”生成的动机之三:民族使命	/ 010
▶ 第二章 “影像江苏”生成的前奏:文化与美学背景	/ 014
第一节 乡愁情结的蔓延——中国观众的文化情怀	/ 014
一、自然经济体系的崩塌	/ 015
二、苦不堪言的债税租赋	/ 019
三、资本主义的兴起与吸引	/ 021
第二节 江苏文化的蕴养——电影人的文化背景	/ 030
一、以“儒家”为主流的汉文化	/ 035
二、以“玄学”为主的六朝文化	/ 036
三、“以柔至刚”的江南文化	/ 038
第三节 电影人的美学源泉——中国水墨画	/ 040
一、中国水墨画的笔墨技巧	/ 044
二、中国水墨山水画的气韵生动	/ 045
▶ 第三章 民族意识的破土而出:为美而美——江南之“美” (1923—1926)	/ 047
一、研究样本与内容简介	/ 047
二、以“美”化“苦”,以“美”和“美”的东方之美	/ 049
▶ 第四章 江南富古意:指向历史坐标的“道法自然” (1927—1931)	/ 066
一、研究样本与内容简介	/ 066
二、神、怪、侠的“道法”世界	/ 071



- 三、“自然”江苏与神怪、武侠的情结 / 084
- 四、“神怪”“武侠”与国片复兴运动 / 089

► 第五章 家国意识的激痛：儒家文化下的“仁”道空间
(1932—1937) / 092

- 一、研究样本与内容简介 / 092
- 二、风云变幻下的悸动 / 098
- 三、中学为体：儒家文化旗帜的高举与飘扬 / 107
- 四、西学为用：身心的解放与自由 / 124

► 第六章 归去来兮：生死命题下的个人关怀——归隐之境
(1941—1945) / 134

- 一、研究样本与内容简介 / 134
- 二、生死与共，听天由命 / 140
- 三、影像空间的生成：归隐情结与乡野空间 / 147
- 四、归隐空间创造：动静皆宜，微宏并叙 / 154
- 五、个案研究：爱恨交加的《春江遗恨》 / 171

► 第七章 社会与自我的价值体认：公开与隐秘的精神空间
(1946—1949) / 176

- 一、研究样本与内容简介 / 177
- 二、中国人精神与情感空间的重建 / 185
- 三、精神外化：公开镜头下的隐秘情感世界 / 193

► 第八章 电影空间语言的艺术表达技巧 / 212

- 一、停连 / 213
- 二、重音 / 221
- 三、语气 / 228
- 四、节奏 / 232



绪 论

作为年轻但富有生命力的新鲜艺术创作形式——电影艺术,在19世纪末绝非以其光鲜的艺术作品身份堂而皇之地通过交流和引进的方式进入中国,而是作为殖民经济的一种产品和商品价值的体现,在坚船利炮荡开的战火硝烟中搭载西人商船驶进中国的“通商口岸”的。中国早期电影人就是在接受并探索电影艺术在华不断发展进步的艺术体验快感中,又亲眼所见、亲身所感欧美各国输入中国的电影数量与日俱增,大量资金被吸纳和分账,意识到了电影这门新的艺术形式包含着巨大的商业价值和市场竞争力。与此同时,辱华影片不断产生,影像对中国及中国国民不断侮辱与轻视,使得备受战争与国土被践踏之辱的中国早期电影人将他们的民族自尊心、自豪感和责任感以电影艺术作为思想和情感的表达诉求,在影像创作上激发出强大动力与创造力。所以说,中国电影的发端,除了艺术自身发展的条件和规律外,中国电影人自始就是带着强烈情感和精神自觉的态度进入电影艺术殿堂的,具有民族电影精神探索与真实表达的独立创作态度。正是这种强烈的民族电影情怀,使得中国电影在诞生之初即确定了民族电影的发展路径。

在此时,除上海外,江苏、浙江作为两大主要和重要的拍摄地点,除了具有地理位置便捷、取材取景方便的外部明显特点外,这两大取景地也正是中国早期电影人的生活地、生长地,他们生于斯长于斯,对它们熟悉、了解并有着注入生命的深深情感,因此,当他们编写剧本、手握摄影机,以各种电影工作者的身份介入电影创作中时,他们的创作热情、理念、情感融合为艺术理想、技巧与表达。然而,这两大地域所呈现的影像空间在影像中又截然不同:一个是现代都市进程化的代表,充满着现代感的空间意味,这一空间的形成是伴随着人口的流动——确切说是人口的流入而富有空间活力的,农业人口从进入城市空间的一刻即成为工业人口,淹没到都市的摩天大楼和工厂的厂房中,他们的居住地则是与都市的繁华不相协调的阁楼、弄堂,垂直性空间成为都市空间的特征,拥挤与狭窄成为都市空间的又一个代名词;另一个是作为原始的中国乡土空间,农业社会的痕迹依然明显。这里是中国人的诞生地,是种族的繁衍和生活地,同时也是那时那刻人口的流出地。在殖民经济



的压迫下，人们被迫从这里源源流出，放弃世代视为生命的土地，背井离乡地去找寻繁华和现代化的生活。旷阔和包容的纵向性是这一空间的特征，恬静与不争是这一空间的性格，她像一位曾经丰腴而目前乳房干瘪满身疮痍的母亲，静静地看着孩子们的离去。

可以说乡土空间是中国五千年文化的载体、中国文明历史的缩影。而江南，作为中国历史上最富庶、最发达的地域，在这里有着任朝代更替仍延续不断的巨大农业财富，也有着从晚清开始滋生并得到良性发展的工业萌芽，保有着完美和古典的民族化理想特征，因此，“江南”进入“影像”，从效果上看实现了中国早期电影理想与艺术表现欲达到的目的，即在银幕上成功地以“江南”作为民族影像名片打造出民族电影的风韵与特色，而“影像江苏”以“影像江南”的美学身份在 1923—1926 年的中国电影中占据了重要的一席之地，并为随后到来的 20 世纪 30 年代民国电影的黄金时代起到了艺术实践的铺垫与启发作用。但从中国电影垂直发展所处的萌芽阶段所具有的必然性和世界电影快速变幻的纵度上看，这种美学追求在表达了中国电影人的自觉文化义务和责任意识的同时，在民族文化与电影艺术的融合与运用以及具体艺术技巧的体现上，其空间塑造目的和艺术创作手法则显得过于单纯、简单且缺乏丰富性，这反映出自觉的美学创作初衷尚未形成全局和统一意识的美学自觉态度与艺术探索精神乃至美学规律与范式，其艺术方法是以呈现空间景物之美，即形象之美作为追求“美”的视觉冲击目的并以此来达到影像空间的塑造，体现影像空间之“美”。这在空间美学形成之初又是正常和符合艺术规律的，反映出了作为一种影像美学艺术在其雏形期的混沌与艰苦的探寻。



第一章

“影像江苏”生成的序曲： 殖民经济与精神之辱

20 世纪后半叶,随着欧美帝国主义的长足发展与殖民扩张,1840 年 6 月 28 日,殖民炮火终于炸落在中国这个拥有着几千年历史的文明古国的沉寂大地上,伴随着中国人不屈但无助的呻吟声,帝国主义列强在一副丰腴的身躯上撕开了一道深红惨痛的伤口。它的疼痛不仅激发了列强侵略的快感也刺激了中国人周身敏感的神经,揪心的疼痛与耻辱感衍变为中国人大口大口的喘息,与道道开裂腐烂的伤口、嘴角喷吐的血沫、红肿流泪的双眸、因抽大烟而不停咳嗽的柔弱身躯以及男人一根翘起的长辫和女人走路忸怩的小脚拼合成一幅中国人的自画像,而这幅自画像下面的人物说明书则是 1842 年 8 月 29 日清朝政府同英国侵略者共同签署的丧权辱国的不平等条约——《南京条约》。此时距离在法国巴黎嘉布遣路“大咖啡馆”中忙碌着试图在银幕上放映成像的卢米埃尔兄弟用以标注电影诞生的时间还有五十三年零四个月。

帝国主义的坚船利炮轰开了大清帝国的国门,在殖民者疯狂掠夺奇珍异宝的同时,工业文明的副产品也随之涌入了这片封闭已久的国度,这种如泄洪般涌入的速度超乎人们的想象:在电影诞生仅仅七个半月后的 1896 年 8 月 11 日,被中国人称为“西洋影戏”的电影终于随着资本主义现代化舰船摇曳的身姿成功“登陆”通商口岸上海,徐园内“又一村”的处女秀[近年来,随着电影学者的不断研究和考古工作者对史料的挖掘与分析,多数人认为这一时间标识模糊,而 1897 年 7 月美国电影放映商雍松先后在上海天华茶园、奇园、同庆茶园等处的放映则得到认可。例如,巴黎第三大学电影系黄琳博士在《法国电影在中国的映像(印象)》中,对法国人莫里斯·萨尔维 1897 年 4—7 月间在香港、上海、天津的放映和《北华捷报》的文字进行考据分析。后认可了 1897 年 5 月 22 日为最保守的国人可视外片首映时间。即便如此,本书仍采用程季华先生在《中国电影发展史》中记载的时间作为重要的国外电影在中国的首映时刻,一方面是因为该事件在 1896 年 8 月 10 日及 14 日《申报》副张广告栏上有据可查,另一方面这一时间未被有力证据否定掉]不仅宣告着又一种现



代艺术的不请自到,更重要的是,这位不速之客的到来将在此后的中国引起轩然大波,它成为国人了解现代化和世界各国的钥匙,也为国人提供了又一种呈现思维、表达观念、创作艺术的可实践途径。它制作的快捷方便、新颖奇幻而具有创新化的艺术手段,对财富的聚敛、对明星的制造、对观众的吸引等等使它很快成为资本家、艺术家、知识分子、政治家、城市贫民各个阶层人群的关注对象,并在此后创造出巨大的物质和精神财富。它聚焦了一个时代的注意力,并因其真实的记录性特征成为一个时代精神气质与社会风貌的抄录员与代表者。

★第一节 “影像江苏”生成的动机之一:财富诱惑

电影艺术的产生与推广伴随着它与生俱来的资本属性,它的生成离不开资金的投入与产出,它的流行与商品化、市场化息息相关,它在殖民经济的推动下,在世界范围内被快速地传播和接受,并成为殖民经济的重要组成部分。它那银幕上闪耀的星光离不开黑暗环境的滋养与金钱叮当的声响。

1897年7月,美国电影放映商雍松来到上海,先后在天华茶园、奇园、同庆茶园等处放映电影。在天华茶园所设票价为“头等座位五角,二等座位四角,三等座位二角,四等座位一角”^①,而此次放映为连映十几天。看电影时的场面为“初五日……夜,诣味菴园,览电光影戏,观者蚁聚……”^②“礼拜六夜,本埠胡家宅天华茶园主人以新到美国影戏、法国戏法束请往观……至则,中国戏剧已演毕,正演法国戏法……法人既演毕,接演美国影戏……”^③“近有美国电光影戏,制同灯影而奇妙幻化皆出人意料之外者。昨夕雨后新凉,偕友人往奇园观焉。座客既集,停灯开演……观者至此几疑身入其中,无不眉为之飞,色为之舞……观毕,因叹曰:天地之间,千变万化,如蜃楼海市,与过影何以异?”^④等等。可见,电影初入中国之时即对中国观众有着极大的吸引力,国人视其为新鲜“戏法”,为影像在银幕上的变化莫测而万分惊奇,观影的热情和积极性高涨。在人们趋之若鹜纷纷在影院中享受“奇妙幻化”的同时,其背后是放映商获利不薄的收入。此后,外片源源不断地进入中国市场,

① 申报(本市副张),1897-07-27.

② 孙宝瑄. 望山庐日记[M]. 上海:上海古籍出版社,1997:102.

③ 天华茶园观外洋戏法归述所见[N]. 游戏报(第54号),1897-08-16.

④ 观美国影戏记[N]. 游戏报(第74号),1897-09-05.



1896—1915年共有90余家电影放映场所在《申报》上刊登影戏广告^①。“一战”前,法国百代公司等以电影放映设备到胶片提供的链条式垄断方式占据了中国市场,在中国攫取了大量资金,“首映电影,每500米胶片,法国人的平均要价为500元(民国旧币),相当于当时的211.5美元。第二轮片子租价则为400元,第三轮降将为300元。电影租金要预先支付”^②。资本主义国家以电影作为获利手段,以垄断中国电影市场为竞争目的,不满足于电影放映获得的收益,蕴藏着巨大资金潜力的电影市场使得西人还以建造电影院专门放映外片和与中国电影院分账等方式,占有着中国电影市场的绝对份额。

1900年,哈尔滨建立了中国最早的电影院——皆克坦斯(又名大陆)电影戏院^③，“1906年起,专营电影”^④；1906年12月8日,美国平安电影商人租用天津法租界内的权仙茶园专门放映电影,每三天更换一批新影片,不久茶园更名为“权仙电戏园”,成为天津第一家电影院^⑤；同年,济南市建立了放映无声电影的小广寒电影院^⑥；“1907年北京东长安街路北,由外商经营专为外商放电影的北京第一家电影院——平安电影公司开业。该影院为一处租赁来的旧洋房改造而成,尽管面积狭小,只有200个座位,但装修考究,设备十分完善和先进”^⑦；1908年,西班牙人雷玛斯在上海虹口大戏院修建了上海第一座可容纳250人的虹口大戏院……

西人最初对影院的建设与影片的垄断使得他们收益巨丰,这也使国人在影业发展中看到了无限商机。1907年9月4日,中国人卢根和犹太人李(Ray)在香港中环云咸街开设了香港第一家电影院——比照戏院,“每次换片放映时,买票入场者甚众”^⑧；“同年,华裔美国商人在广东建造了第一间放映电影的场所——通灵台”；“1915年……国人王佩萱尝试在哈尔滨经营电影院,名为王佩萱电影园”；“1918年2月,江苏人(有说浙江人)陶义文在宜春茶园开办重庆地区第一家电影院——涵虚电影场”^⑨等。截止到“1920年代中期,国内电影院总数已达140余座(不包括台湾、香港与澳门),其中上海、北

① 陈一愚. 中国早期电影观众史:1896—1949[D]. 北京:中国艺术研究院,2013.

② 领事与贸易日志(Daily Consular and Trade Reports),1913年2月.

③ 姜东豪. 哈尔滨电影志[M]. 哈尔滨:哈尔滨出版社,2003:32.

④ 滨江尘嚣录[M]. 哈尔滨:新华印书馆,1929(民国十八年).

⑤ 王大方. 天津通志·广播电视电影志:1924—2003[M]. 天津:天津社会科学院出版社,2004.

⑥ 刘小磊. 中国早期沪外地区电影业的形成:1896—1949[M]. 北京:中国电影出版社,2009:43.

⑦ 刘思羽. 百年中国影院史论[D]. 北京:中国艺术研究院,2012.

⑧ 周承人,李以庄. 早期香港电影史:1897—1945[M]. 上海:上海人民出版社,2009.

⑨ 陈一愚. 中国早期电影观众史:1896—1949[D]. 北京:中国艺术研究院,2013.



京、哈尔滨、汉口、天津等大城市都超过了10座^①”。在观众眼中观影渐已养成习惯，“近几年来，影戏的事业一天发达一天。欢迎影戏的人，比较从前至少要增加四五倍”^②。在票价售额上，属于国人集中观影“三轮影院”行列的上海东南大戏院“楼下座一律小洋二角，楼上座四角。该院就是开映名片，从不涨价。所以很受人称道，说是平民化的电影院。上座很盛，观客以男女学生、商人为多”^③。“一战”前的大部分时期，中国工人每日的工资一般为0.15~0.20元左右，上海工人的工资稍高于中国工人的平均水平，约0.19~0.28元^④。可见，即使是平民化的“三轮影院”的票价也等同于一个普通工人一天的全部工资收入，而从影院数量之多、观影人数热情之盛和影票定价之平稳等种种情况可以想见当时电影票房收入之高。

“一战”后，美国电影取代法国等欧洲电影在中国市场的地位成为外片的主要来源，其高超的电影手法、成熟的商业运作模式和产业化制作流程使得它成为在中国市场上的绝对赢家。它与早期欧洲电影放映商以直接投资方式控制电影院线不同，美国电影商在中国主要采用销售代理制获取市场收益，其主要的方法为票房分账。北京真光电影院“每日所演之影片多与美国各大影片公司取一种收入分账方法，双方有约，只限本院在京之股友得享有长期优待券之权利”^⑤。美国电影商在中国的种种政策很快得到了利益上的回馈，“1913年美国对中国输出的胶片总额为2100万美元，到了1926年则剧增为9400万美元”^⑥。

正是电影作为商品销售所产生的巨大财富，使得电影成为一门新兴型高利润回报性产业，它提供了众多新的工作职位和丰厚的利益报酬，激发了民族资本家的投资欲望。1921年7月1日，由洋行买办陈寿芝、施彬元、邵鹏等人组织的中国影戏研究社借助商务印书馆活动影片部技术设备摄制完成的电影《阎瑞生》，在西班牙人雷玛斯的夏令配克戏院首映，这也是国产片首次以独立制作的身份在当时外片电影院的公映。该片“每日租价200金，另需广告杂费200金，券价每客1到3元”^⑦，然而对高租金、高广告费用的回报则是

① 刘思羽. 百年中国影院史论[D]. 北京: 中国艺术研究院, 2012.

② 管际安. 影戏输入中国后的变迁[J]. 影戏杂志(尝试号), 1922.

③ 王定九. 上海门径[M]. 上海: 上海中央书店, 1935: 16.

④ 孙毓棠. 中国近代工业史资料: 第1辑: 上册[M]. 北京: 科学出版社, 1957: 62.

⑤ 1924年1月29日《晨报》上刊登的北京真光电影院广告。

⑥ [美]沃伦·科恩. 美国回应中国: 中美关系史[M]. 哥伦比亚: 哥伦比亚大学出版社, 2000: 68, 107.

⑦ 于丽. 中国电影专业史研究: 电影制片、发行、放映卷[M]. 北京: 中国电影出版社, 2006: 18.



更高利润的票房收入，“一日所售，竟达一千三百余元”，“连映一星期，共赢洋四千余元”^①。除了金钱的推动，电影的艺术感染力也逐渐吸引了国人的目光并凝聚形成了中国电影人群落。

第二节 “影像江苏”生成的动机之二：艺术吸引力

电影的吸引力首先作用于观众。“近有美国电光影戏，制同影灯而奇妙幻化皆出人意料之外者……又一为美国之马路，电灯高烛，马来往如游龙，道旁行人纷纷如织，观者至此几疑身入其中，无不眉为之飞，色为之舞。忽灯光一明，万象俱灭。其他尚多，不能悉记，洵奇观也！”^②“次一出，是英皇加冕。但见伦敦市上，马路两旁，人都站满，男男女女，大大小小都有……看得清清楚楚，真是如同亲身游伦敦一般。”^③从这两条具有代表性的观影记载可知，观影过程中，观众被异域风物和工业发达文化所吸引，对影像呈现内容具有奇观性审美。

同时，被吸引的还有真实空间的虚拟化呈现，这也被观众视为一种奇观。电影以光影变幻平面幕布呈现的二维空间展现三维立体真实空间景物，这与中国传统影戏（“影灯”）不同。中国传统影戏虽然也存在着空间的假定性，但呈现的物象或为制作的皮影人儿或为遮盖物体的阴影等，以投射物体本身的轮廓变形后出现在幕布上。在视觉上，人们承认了投射物体的存在并默认了这种物体对生活空间中真实万物的替代。但电影没有具体的投射实物道具，因此不是借助实物的光影来进行变换，而是借助光学知识利用光学材料将真实的事、物、人和空间等“记录”在胶片上，再将记录的内容以重现的方式投射到幕布上，因此，这些“虚拟影像”在视觉上又是真实的，被当成生活空间的万物的真实投射。

这种方式与中国传统的“影戏”相比反而省略了“默认”的投射物替代真实事物的思维认知环节，并打破了人们熟悉和既定的“影戏”艺术实体和内容，只是借助这一中国传统艺术的名称，将其概念的能指和所指进行剥离，利用中国观众对“影戏”概念能指的接受与习惯认知，成功地将新的影像艺术——电影介入中国观众的艺术体验系统，替换掉原概念中的所指意义。因

① 徐耻痕. 中国影戏之溯源[M]//徐耻痕. 中国影戏大观. 上海:上海合作出版社, 1927: 4.

② 观美国影戏记[N]. 游戏报(第74号), 1897-09-05.

③ 顺天时报(第1788号), 1907-01-07.



此,电影对于中国观众的吸引力除了其作为新兴艺术形式所带给观众在视觉上的奇观性外,还有传统概念对观众的“误导”所带来的意外性,这种颠覆审美意义式的体验能够给观众的心理上带来“意外”产生的惊喜和刺激。这种心理体验和视觉体验的双重快感使得观影过程尤为愉悦,正因为这种愉悦的感觉是直接性的,是感官和心理的直接体验,理性思维的间或性介入较少,因此才产生了观影人的观影奇观效应。也正是基于观众对这种观影奇观效应的追求,才出现了西方研究者对早期中国观众心理的不解:“啊!中国一班影戏观众,真奇怪,真神秘,心意不能一定,真苦坏制片家了。”^①而中国研究者却深谙其道,“今之大多数观众……于剧中雅有含蓄之深刻处,即不耐寻思,而欢迎一见即知,不厌求详之作。浅言之,即事事须交代明白,一切作为宁过而不可不及也”^②。

从艺术审美的角度看,外片也有从映象审美进入文化和精神深层次审美境界,从而获得人类共同情感感知、思想感悟的吸引力,被赋予了社会教化和学习认知的意义。“《赖婚》《二孤女》《三剑客》等,其内容之精彩,及寓意之深远,观之足以引起人类之情感。其有功于世道人心,至伟其大。昔仲尼谓学《诗》,可以多识鸟兽草木之名。开映于银幕上之各国风俗习惯,及社会制度、文化产物者,实系真迹,又非仅识其名可比。”^③还有外片善意地从道德和品格视角在银幕上塑造中国人形象,获得了中国人的审美认同。具有代表性的是美国著名导演大卫·格里菲斯的《被摧残的花朵》(《残花泪》, Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl, 1919),在这部由外国人饰演中国人的影片中,格里菲斯采用相对公正的立场,怀着对“中国人,性极仁慈”的创作态度,以“富有诗情画意”的创作风格塑造了正直善良的中国人形象。虽然“剧中饰中国少年者,为美国电影界名伶百矢尔蛮斯,伛腰耸背,袖手欲睡,其描绘我国不思振作之少年,惟妙惟肖,但少年虽形萎靡,而竟能杀横暴之彼伦”^④,在这段文字中可知,虽然国人对美国人所饰演的华人外形上并不满意,觉得并未真实反映出中国人的精神面貌,但正是因为对人物所具有的道德品质的审美认同使得这部电影仍为影评人所称赞。此外,还有对电影艺术元素

① 佛声. 卖钱的影片,原载于天一青年公司特刊 1927 年第 12、13 期《仕林祭塔女律师》专号,转引自中国电影资料馆. 中国无声电影[M]. 北京:中国电影出版社,1996:603.

② 郑正秋. 我所希望于观众者,原载于明星公司特刊 1925 年第 3 期《上海一妇人》号,转引自中国电影资料馆. 中国无声电影[M]. 北京:中国电影出版社,1996:599.

③ 尹民. 电影在娱乐上之价值[J]. 电影周刊,1924(8).

④ 观卡尔登之《残花泪》记[N]. 申报,1923-02-21(21).



本身运用的审美认知,“卓别林导演的《巴黎一妇人》,其情节是寻常的情节,其背景是寻常的背景,然而一经映演,剧中人物的喜怒哀乐便和看客的心情融合为一了,只觉得这是真实的人生,这种效能似乎是真的艺术所独有的”^①。此种对电影艺术自身价值的审美,关注到了影像的多元审美价值与意义,其审美的高度代表着中国电影人的艺术追求境界。

“环球影片公司,美国著名四大影片公司之一也。当民十一冬,曾派多人来华,摄《金莲花》外景……片成,环球行人归国时复将其所携之碳精灯及最新式机器倍尔好华等,贬价售予商务。商务派出参观各职员如任彭年等,积数月之学问,始知影戏中有所谓导演员、有所谓化妆术,更有所谓内心表演、摄影技巧等等,不禁如大梦初觉,顿悟影戏乃为一种有组织之艺术,绝非中国向来乱诌之文明剧可比。”^②虽然这一段文字中,以文明剧作比视其为“胡扯”,这一论断在本书中不做艺术论究,但从对电影艺术的高度评价中,可知国人在了解和初探电影制作流程时的惊讶程度和求知欲望的强烈。而郑君里则认为,初期中国文化事业的垄断者商务印书馆的这一做法“得到了独立的生产机件与技术人才(包括演员),便也具备了产生土著电影之必要的主观条件”^③。与此同时,中国早期电影人也跨出国门到国外去学习电影艺术和购买先进设备,彰显出制作本土电影的决心和勇气。1922年,《明星影片股份有限公司组织缘起》中记载:天下事易于坐而言,难于起而行。故一面托人往欧美实地调查,一面物色有戏剧经验之造诣人才,并物色有戏剧经验之导演人才。更向美国聘请近时著名摄片技师,并签订美国最新式摄影器具及一切制片机械,今已陆续布置完备,调查报告亦已得到。爰敢决然组织,招股创办。

外片艺术吸引力的生成与技术设备的引进,势必带来国人以外片的艺术与技术为制作、生产本土电影的准绳和效仿依据之势。在探索影像生成的初期,在对一种新兴艺术充满着强烈好奇并能获得自主制作能力的机会时,可想而知中国早期电影人如何迫不及待地将于观影中总结、学习、欣赏甚至尚不确定的艺术和技术操作技能在实践过程中复制和研究。在这种具有冲击性的摄制潮流中,泥沙俱下、良莠掺杂,既有影评人“我国人自摄之影片……遂以外国影片为影片之绳准也……凡其所作,类皆不健全之影戏,所谓有影

① 胡仲持,影戏与艺术[M]//中国电影资料馆,中国无声电影,北京:中国电影出版社,1996:422.

② 徐耻痕,中国影戏大观[M],上海:上海合作出版社,1927,转引自李亦中,细化电影史:中国早期电影外来影响刍记[J],当代电影,2012(11):57-58.

③ 中国电影资料馆,中国无声电影[M],北京:中国电影出版社,1996:1393.



而无戏者是也”^①认识的简单照搬式技能复制，也有试图从中探寻艺术规律并践以国产片为目的之艺术诉求。“我曾看见美国洛杉矶的风景影片，一段风景，从几方面表现出来，近看远看，地位途径，没有一点遗漏。”^②“取景不妨师法西方，以天然景物为最宜。”^③这些，都是以积极的艺术心态尝试探索和解读西片的艺术价值并挖掘、分析其可操作途径。与此振兴国产片的目的相同，也有从民族电影的个性与生命力角度对样板化抄袭和无创造精神的国产片提出担忧的，“我们所要求的是中国的电影，不是美国式的电影……我们要极力地摆脱模仿外国式的地方，才有真正的中国电影出现”^④。“一国的影片既然有一国的作风，那么，中国的影片也应该造成一个理想的作风——美好的作风。”^⑤

这并不是说外片的一切都是不可也不需借鉴的，事实上，作为“舶来品”的电影和业已养成观影习惯的观众、电影创作者，都形成并纳入互相承认和默认的统一性观演体系，其技能技巧和其所形成的很多电影语汇也成为创作时的工具与表达方法。这两段具有代表性的文字无非站在前瞻性和发展性的视角上对中国电影的艺术创作理念和审美价值做出了独立和富有民族性的建议，只有美学观和艺术观的自主、自由才能产生独立、独特的民族影像空间。

★ 第三节 “影像江苏”生成的动机之三：民族使命

“一战”后，随着美国好莱坞迅速进军世界电影市场，美国影片瞅准欧洲因战争影响而无暇兼顾电影侵略的契机取而代之地占据了中国市场的巨大份额，并在外片供应中形成垄断之势，其中，一部分以中国人为题材的影片则具有强烈的和卑劣的辱华色彩。

拥有悠久历史和灿烂文化的古老中国文明在世界文明史中占据着重要地位，“四大文明”古国的耀目名号和传播四方的文化典故，使得美国人眼中的中国充满着神秘色彩，并对东方文明怀揣敬畏之心。但当他们以殖民者和侵略者的身份踏入这方国土时，胜利者的优越感使他们将对古老中国的敬畏

① 肯夫. 观《孤儿救祖记》后之讨论[N]. 申报, 1923-12-19.

② 柏荫. 对于商务印书馆摄制影片的评论和意见[J]. 影戏杂志, 1922, 1(2).

③ 马二先生. 中国影戏剧本的必要特点[J]. 电影杂志, 1924(1).

④ 郁达夫. 如何的救度中国的电影[J]. 银星, 1927(13).

⑤ 陈醉云. 影戏演员的修养——在民新影戏专门学校演之辞[M]//中国电影资料馆. 中国无声电影. 北京: 中国电影出版社, 1996: 923.