

半间 影斋话

陈墨 电影评论集

百花洲文艺出版社



目 录

百年思绪

——关于中国电影史的断想 (1)

电影商业化与国民文化心态 (35)

费穆电影论 (51)

陈凯歌：“边走边唱” (104)

张艺谋电影世界管窥 (126)

“第五代”神话的没落 (145)

中国早期武侠电影再认识 (168)

香港武侠电影的发展与衍变 (198)

武侠电影漫谈 (223)

90年代中国武侠电影新走向 (239)

村长走上被告席

——农村题材影片一面观 (244)

农村片漫评 (257)

新时期中国电影与文学 (266)

电影文学：ABC 与 XYZ (281)

电影中的人说话 (295)

重读《红侠》..... (299)

在历史文献与电影艺术之间

——评影片《周恩来》的得失..... (309)

难拍的《黑骏马》..... (320)

看《阳光灿烂的日子》..... (331)

战争历史与戏剧拼盘

——影片《红棉袄 红棉裤》评析..... (342)

“真实”的期待与困扰

——看《巫山云雨》..... (351)

生存的自由与困境

——看李欣《谈情说爱》..... (362)

后记..... (373)

百年思绪

——关于中国电影史的断想

1995 年是世界电影 100 周年诞辰,又是中国电影 90 周年纪念,中国及世界各地都以各种不同的方式庆祝电影的诞辰。法国的卢米埃尔兄弟,中国北京丰泰照相馆及其由京剧艺术大师谭鑫培主演的戏曲纪录片《定军山》(片断),成为人们耳熟能详的故事。

历史感喟由然而生。

中国电影史从 1905 年北京丰泰照相馆拍摄《定军山》一片而起步,这是确定无疑的。但中国电影的放映史却要早得多——1896 年 8 月 10 日及 14 日上海《申报》副张广告栏刊登的上海徐园放映“西洋影戏”的广告,证明西方电影刚刚诞生便已传入了中国,至今已整整 100 年了。另一方面,中国电影工业的真正起步和发展,其实要迟至 1920 年以后,至今不过 70 余年时间。古稀之年,在人类文明史上不过一瞬间。

古稀,或者百年,当然都值得纪念。电影是人类文明史的真正奇迹之一。百年的辉煌足以令人陶醉,其中有无数的话题,可以启发无数的思绪。

而我首先想到的,竟是电影史的“废墟”。当我们真的想走近历史的时候,就会万分遗憾地发现,电影史上,尤其是早期电影史上的许许多多的经典名片都已不复存在了。我们所能面对的,其实只有一片废墟。只能知道一些电影片名,然后望墟凭吊。1909

年的一场大火,不仅毁掉了丰泰照相馆的房舍,也毁掉了该馆拍摄的8部戏曲短片的胶片,还毁掉了丰泰照相馆拍摄电影的雄心与理想:中国早期电影史的一段短暂的历史结束了。而今天的“研究”,不过面对几张残余的照片、几行语焉不详的文字而已。

人类的文明常缠绕着水的记忆。而中国历史则时常要经受火的灼烤与焚烧。自秦始皇焚书坑儒,到项羽焚烧阿房宫,直至两千余年后的“文化大革命”的“破四旧”的熊熊烈火,一脉相承。电影史上有过《火烧红莲寺》引起的一个“火红的年代”,火烧这、火烧那,银幕上一片火光;“火烧片”成了武侠电影的一个特殊的亚类型。这也许是一种文化心理的象征,同时又是一种“宿命”的启示:“火烧片”不仅被水灭、土禁,而后连同它的胶片也被火烧了。

电影的废墟当然不独中国存在,而是世界范围内普遍存在着。电影屡遭火厄,是因为早期电影胶片即为易燃片,稍不注意,无论人为或是“自然”的物理、化学反应,都会引火焚身,造成无法挽回的悲壮。当然还有人类的自负、愚昧和近视短见。在很长的时间内,并无“保护电影文化遗产”的概念。进而,即使有了这种概念,也还有资金与技术、人力与物力的限制,心有余而力不足。

除了世界共有的问题,中国还有独特的国情,不必说经济、技术更加落后,而且电影观念常常比较狭隘而又偏执,因而存在较多的人为的损失。不少电影资料被认为是“反动”或“低级”的“电影垃圾”,不仅被拒绝收容,甚至还要人为地送进“历史的垃圾堆”,更激烈的,就是要进火葬场了。电影的短命(易燃)本性,加上天灾人祸,使早期中国电影的绝大多数都流失了。1100余部中国无声影片,而今被保存下来,由中国电影资料馆馆藏的不过50余部,不足二十分之一!而且其中半数左右尚有待修复。前述《火烧红莲寺》当年拍摄了18集之多,而今仅剩断简残篇了。

面对20世纪的这种新的文明的废墟,不禁感慨万千。短短的

历史回溯，竟也如此沧桑，百年岁月，乃至古稀之数，亦有隔世之悲哀。

1

人称电影为“短命的艺术”，这不仅是指它技艺上的兴衰更替超乎寻常的加速度，使之新潮迭起，吐故纳新之迅速，而有流星如雨的宿命；也不仅是指电影胶片的易燃、收藏与保护的不易，从而造成电影“命若蜉蝣”；而且是指，电影工业早在其百年诞辰之前就已露“衰老”之象，被一些敏感之人视为“夕阳工业”。

电影历史的废墟，固令人感慨和警醒；电影未来的命运，更令人疑虑和忧患。

难道电影真的会是人类历史中的“南柯一梦”吗？

难以回答。

我们不愿意悲观，却又怎能盲目地乐观？

或许，对于这一多少有些玄虚的疑问，我们不必过于拘泥刻板。它或许不是一个问答题（因为没有“标准答案”），而是一道思考题，可供电影从业者，尤其是电影研究者思考、论证；它甚至有可能是一道选择题：电影的未来命运如何，一半要由今天的选择而定。

可是不能没有忧患。其实，在电影的百年纪念之后谈此忧患，早已不是“先天下之忧而忧”了。发达国家的电影业，早在 50 年代电视业的蓬勃发展之时，就受到了严峻的挑战，并且有了生存的忧患。50 年代至今，电影业虽未像那些过于敏感，以至过于悲观的人所预测的那样早早地寿终正寝；而是几经起落、几经坎坷曲折，延续至光荣的百年诞辰。但电视业的发达，而今又添电脑的兴盛，无疑造成了人类的娱乐观念、娱乐方式，乃至生活观念及生活方式

的改变；电影的火爆年月，它的“青春期”显然已成了过去。电影业的萎缩及大量的削减，一些电影院被改装成停车场、保龄球馆或其它的娱乐场所，则是不争之事实。

电影的“不景气”是确定无疑的。世界各国，包括欧洲老牌发达国家如英、法、德等国，早在惊恐，并且抵制“好莱坞的入侵”；正是好莱坞电影的火势导致不少国家的电影业的衰落；而好莱坞影城中却又有不少大牌的“世纪公司”在开始“自卖自身”或待价而沽，这是一种不可忽视的征兆。日本、澳大利亚的买主，或许能以大笔的金钱挽救这些公司于一时，但他们无法挽救电影整体上的颓势。电影业确实需要大量的金钱投资，但金钱却未必能挽救、决定电影未来的命运。

具体到各个不同的国家，情况当然又有所不同。例如中国，情况就相对特别。

具体说，一是中国的整个工业的发展状态相对滞后，电视业的发展，尤其是大规模的发展，比发达国家相对落后几十年。当西方发达国家的电视业对电影业发起挑战之时，中国的绝大多数民众还不知电视为何物。电影的危机仅由于人为的“文化大革命”，即与整个民族的文化危机相一致，所以在“文革”以后，中国电影出现了异乎寻常的繁荣局面。80年代中期达到鼎盛之势，取得了前所未有的国际声誉和影响。这与发达国家电影业的衰落形成了鲜明的对照。如此繁荣，自然无忧无虑。

二是由于中国电影业的国有化。如同大多数社会主义国家一样，中国的电影在解放以后迅速完成了国有化过程。电影业以整个的民族工业为坚强后盾，得到国家的雄厚资金及其计划体制的资助，尽管对电影的发展有一定的限制与影响，但对保证电影业的正常发展却有不可忽视的作用。80年代初“第五代”及其艺术电

影探索的顺利形成及发展,若无国有化的资金保证,难以想象。

三是中国地大人多,地域差别,尤其是城乡差异十分突出,文化发展与经济发展的地区差很大;当大部分城市观众、尤其是时髦的年轻观众对电影熟视无睹甚至久而生厌,至少是挑挑拣拣之时,广大的农村观众却还对电影保持了浓厚的兴趣,不少观众还停留在“观西洋景”(即把电影当成现代奇观)阶段;当全球性电影衰落已成定势之际,仍然有不少见识浅的农村观众为电影的声、画奇观而百思不得其解,从而产生难以想象的兴奋和渴慕。这使得中国城市电影市场尚未大幅度萎缩之时,农村电影市场还有很大的余地、潜力尚待开发。这一点当然也会成为电影工业发展的一个重要的基础。

不过,中国电影业的繁荣发达,好景不长。80年代末,尤其是90年代以后,中国电影业就开始面临窘境。而且这种窘迫的局面,于今愈演愈烈,看来一时难以收拾。要想恢复繁荣的旧观,恐怕要经过一番艰难曲折的挣扎和奋斗。

窘境的形成,与改革开放有关。电视业的迅速发展,是一大冲击;录像业的畸型繁荣是又一大冲击;进口外国影片的限制放松形成了再一次冲击;而影片走私、尤其是影碟及录像带的走私,则是更为严重的冲击。中国电影业一向在国家的资助、控制、保护之下,而今资助减少,保护放松,形势突变,使国内电影厂家普遍缺乏精神、物质及人力、财力的准备。

更重要的原因,当然还是体制的转变所造成的。首先是国家发行网络与国产影片的生产机构的脱钩,由过去的包办,发展为现在的选择性资助,进而发展成经营性选择,统购统销的高枕无忧的局面不复存在,电影生产企业自然要忧上心头。其次是发行业、放映业更进一步改革开放,国家发行放映公司与各地方公司之间由一根绳、一片网变成各自为阵;省市发行机构与各放映单位亦逐渐

变统制关系为经营伙伴关系,加上正处于调整时期,发行业及放映市场呈现出无序的局面,让人更加难以明白究竟。再次,或许是要紧的一点,是国家对电影生产单位的资助大幅度削减,以至完全让其自己经营、自负盈亏,如同一般的工业企业。但管理并未放松,体制亦未有根本性的转变,现在的电影厂这种国营企业,实际上不伦不类。因而市场化、商业化改革越是深入,电影厂就越是举步维艰,形成了一种十分刺眼却又难以解决的矛盾死结。电影厂家筹资拍片的困难越来越大,风险更是有增无减,所以电影厂自主拍片的兴趣有减无增,比例越来越小。

总之,目前中国电影业的现状,是矛盾丛生,局面混乱,前景黯淡。虽不能就此说明中国电影已走入黄昏暮色,但问题确实不少,而且相当严重,实在未可乐观。

除了国际性的电影衰落的大趋势之外,中国电影的市场方面、体制方面、观念方面都存在严重的问题。而最大的问题则是:不知由谁来处理、解决这些问题,甚至不知道由谁来对此问题进行战略性的思考与策划。

中国电影研究界对此无能为力,是情有可原的,研究界的常规目标是“艺术”评论以及“技术”研究。至于更大的政策性问题及战略研究,则是“事不关己,高高挂起”。这是“文革”的后遗症之一,当然也是研究界自身的视野的局限,但更重要的则是体制及其惯性所决定的。一是职责所限,无话可说;二是人微言轻,说也无用;还要加一个其三,即问题成堆,不知从何说起。

发达国家的电影业有过几十年“挣扎”的经验,在实践中出现了不少自救、以及振兴电影的良方。诸如:1)大投资、大制作,以电影的恢弘气势及独特魅力,区别于电视,并与电视业“争夺”观众;2)高科技、高智能,以适应当代科技发展,并利用科技发展的最新

成果,以完善电影的形式,实现电影的本性。电影本来就是人类科技文明的现代化产物,借助高科技的发展而得以革故鼎新,实属必然、必由之路。3)新形态、新形式,普通电影已非奇观;大制作、高科技电影虽然出奇制胜,但毕竟只是暂时的救助,更新电影的技术/艺术形态(包括各式各样的技、艺实验,目前已有不少成功的实验形态产生,如环幕、立体、互动选择等),才有望获得更为广阔的前景。同时,更新电影的制作、放映形式(包括电影院及其设施的更新等),也就在所难免。如此种种,虽不能肯定为电影业开创光辉的未来,但至少是一条希望之路。

但大制作、高科技、新形态,却不是解决中国电影业目前困境的对症之药。这不仅是因为上述之大、高、新需要大量的资金及先进的科技基础,更主要的是因为中国电影所患还并非此症。近几年也有人学着搞大、高、新,尤其是与海外资金、技术结合的“合拍片”,《黄飞鸿》、《兰陵王》等等,也取得了一定的成绩,但却没有、而且也不可能从根本上解决问题。

而“合拍片”本身,就有许许多多的扯皮官司。它的“合法性”虽说不至于有太大的问题,但在实际操作中,却有种种难言之隐。

目前中国电影业的根本问题,在于局面的混乱。其原因,又在于体制的混乱、管理的混乱。说穿了,在于无法——没有电影法。

电影的市场化已成了现实。但市场经济即法制经济这一普遍的常识却居然没有得以实行。这是中国改革开放过程中难免的疏漏,但这种奇观式的疏漏却造成了电影业的严重的困难局面及其混乱状态。而这种奇妙的混乱状态的最大问题:是使许多人“在其位,而不谋其政”,使许多电影管理官员用其权而不负其责。

当然也有不在其位,而谋其政的。例如著名导演吴子牛,在回答采访者提出的“假如你是一个电影政策的制定者,你认为怎样才能保护大陆电影呢”之时,说:“第一,给一个明确的制作制度,比如

说商业电影中的暴力的、裸露的程度；对国家领导人、对政府、对少数民族不能怎样，实行电影的分级制。第二，设立电影的审查委员会，严格执行电影法规。第三，谁有钱谁就可以拍电影。当然要遵守法律程序。第四，允许电影厂在中国和世界范围内出售自己的产品，在国外设立代理，在国内建自己的院线，让电影厂的厂长真正地做老板。第五，国家除了养活一到两家，比如说八一厂是军队的，有特殊使命，国家再搞一个“中央电影制片厂”。其他的电影厂有充分的经营权、自主权。”^①——这是很有见地、很实际、很中肯的意见。只是，吴子牛只是一个电影导演，而不是电影的立法者、参政者，“不在其位”，想“谋其政”也不成。只是“假如”，有什么用？若非《电影艺术》杂志的有心读者，甚至连看也没人看。

这方面，笔者如许多电影从业人员一样，有很多话要说。只是，说了非但无用，反而会因为越界犯上而惹出事来，所以只好忍住，耍个滑头，转过头去，面对历史，也算是进入电影史研究及其本文的“正题”。

2

对中国电影未来的忧患不好多说，就来面对中国电影的历史。有此忧患，主要是对“电影业”的忧患，至少有一个好处，是可以扩大我们的研究视野，改变我们的研究观念与方法。例如对电影市场的重视，往外延伸，是对“电影工业”的整体观照；往内延伸，是对娱乐片及其类型电影的具体认识。

谈论电影艺术与技术，固然是电影研究工作者的“本分”；但电

^① 贾磊磊、杨远婴《艺境·世态·人魂——与吴子牛对话录》，载《电影艺术》1994年第6期。

影文化研究,电影工业及电影经济的探讨和认识,其实也该义不容辞。因为若无电影工业,或电影工业不景气,则电影技、艺不免“皮之不存、毛将焉附”。

如前所述,中国当代电影学者之所以不习惯将电影工业及电影经济纳入自己的研究视野,是因为新中国成立之后,电影业成了国营“事业”单位,一切由国家全包,根本不存在电影经济的问题,久而久之,便习惯成自然。一旦重新面对,难免瞠目结舌。不仅电影理论研究不将电影工业、电影经济当一回事;新中国的电影史著,也不将它列为单独的、重要的叙述对象。如此,后来的“学”者,自然也就沿习此例。说起来,其中只怕还有更深的“君子喻于义,小人喻于利”的传统思想在作怪,谈到电影的“义”与“艺”,可以眉飞色舞,而谈到“利”与“业”,却怕辱了面子、降了身份。这是中国农业文明的产物,亦是阻遏现代工业文明发展(包括电影工业)的一种强大的社会文化心理阻力。

这就意味着,90年代新形势下的中国电影学者不仅要重读电影史,而且要重写电影史。

其实,早期的电影史著,却又并非我们想象的那样狭隘和“单纯”。如郑君里先生的《现代中国电影史略》^①便将中国早期电影的经济、技术、文化与艺术融为一体,写出了早期中国电影工业发展的真实概况,并且建立了电影史著的可资借鉴的学术规范。这或许是因为当时电影学术界直接借鉴发达国家的研究规范及经验;同时,当时的电影发展确实时时存在经济困难以及“民族电影工业”及其发展的渴望与忧虑,所以写史之人,自然会将此列为要点。

① 原载《近代中国艺术发展史》,良友图书印刷公司1936年版。

换一副眼光来看中国电影史,会对中国电影的发展及其命运有新的认识。反过来,换一副眼光看中国电影及电影业,又会对于中国电影史及其民族电影工业的艰辛发展过程有别样的理解。

这就是说,对张石川、管海峰、邵醉翁、黎民伟、罗明佑……等一批早期中国电影的开拓者必须重新认识。即,1)不仅要 will 他们的电影创作写入中国电影史,更应该将他们的影业经营写入电影史;即不仅要 will 他们当成是电影导演、演员、编剧或出品人,更应注意他们作为电影业主的作为与贡献。2)这取决于一个观念的改变,即对电影商人及其牟利者的有意无意的轻视和反感态度必须改变,必须承认他们的牟利具有正当性,并且具有积极意义。纯粹的政治判断及阶级理论,在具体的经济活动及(电影)工业生产中亦应具体分析。3)在对电影工业进行重新认识之时,必须对电影商业化及其商业电影(娱乐片及其适应市场而产生的类型影片)有新的认识和评价。如果说电影工业及其商业化是电影存在及发展的自然、正常状况;那么,也应该认识到商业电影及其类型娱乐片是电影文化的自然、正常状况。4)重新认识电影史、重新研究和评价电影史人物,重点在汲取历史的经验和教训,认识电影发展的自然规律及其市场法则。

具体说,对早期中国电影史中的社会问题片、伦理片、爱情片及侦探片等固然应予重视,而对电影史中的商业化大潮及其影响之下的古装片运动、稗史片、武侠片、神怪片等,亦应进行认真深入的研究分析。

电影史家及一般的中国电影理论批评家对社会问题片、伦理片以及爱情片(其中可能包含社会问题或伦理冲突主题)很容易产生好感,而对稗史、武侠、神怪以及侦探片等娱乐性的类型电影却比较轻视,甚至持否定态度。这倒也不难理解。因为传统的文化观念是功利性质的,“文化”一词的原意是“文治”与“教化”,即以文

字、文艺作品为手段,达到文治、教化的目的。政治、道德的内容、主题、目标就全在其中了。

有意思的是,新文化运动虽然提倡内容、形式的革新,即内容、主题上提倡“人的文学”,而在形式、手段上提倡“白话的文学”,但其功能性质,却仍与传统有一脉相承之处。在某种意义上,新文化运动其实是“新”的“文治教化”运动。早在本世纪初、新文化运动之前,思想家梁启超先生就提出了“欲新一国之民,必新一国之小说”的“新民说”,这可以说是新文化运动的先声。而后来的左翼电影运动,则将新文化运动的这方面的功利观念与目标发展得更充分。以新思想、新观念为内容的“宣传电影”,与以旧思想、旧道德为内容的“教化电影”,虽似完全不同,其实本质相通。它们之间当然也有矛盾冲突,但在“不关风化体,纵好也枉然”,即提倡教化、宣传这一点上是一致的。对娱乐、消遣一类的文艺作品及其文化活动的轻蔑也是一致的。中国文化的历史进程中,当然也有其娱乐消遣的传统,但,1)这只能是非主流的性质,即民间文艺的性质与形式,很难进入“大雅之堂”。2)这只能是个人的“私下的”,以及被识为“不正经”的交流方式,个人的不发达,私人空间的狭小(包括社会空间与个体精神空间的狭小),以及对“正经”的渴望与自律(儒家祖师爷孔夫子的“吾日三省吾身”至“文革”中的“狠斗私字一闪念”可谓一脉相承),使这种交流始终在边缘化区域徘徊。3)官方与民间的文艺、文化形式及功能虽然都有差异,但民间的边缘世界常常不自觉地向“中心”靠拢,“交流”汇入“主流”,非正经臣服于“正统”,则是总体趋势。

但老百姓,尤其是城市市民,又尤其是新兴的工商业城市的居民,需要娱乐,需要适合自己欣赏口味及价值观念的、相对“纯粹”的娱乐、消遣方式。电影提供了这一方式,这不仅是电影这种“现代奇观”本身(在电影史的初期,任何内容的影片及任何形式的影

片都会吸引观众,引起轰动并产生经济效益),还包括电影类型片所进一步提供的“精神食粮”。

民族电影业的发展乃至繁荣,正是借助了这样一种独特的契机。1)电影受欢迎,因而可以牟利,即可以冒险投资。2)只有中国人拍出来的“民族化”的影片才能更加充分地满足中国观众的口味和要求。——电影作为一种牟利手段,无可厚非。而市场化及其竞争的结果,无疑要由消费者的消费要求来决定,并最终对消费者有利。

中国电影的早期历史还有一个值得一提的特殊背景,是南洋华人电影商及电影观众的订购拷贝,在一定的程度上决定了中国早期民族电影业的拍片路线,也助长了中国民族电影的繁荣局面。这说明:1)电影业有明确的企业目标,占领国内外市场,并且以“求”定其“供”。2)这种按市场规则办事的运营方式,不仅使电影业主赚了钱,使民族电影业繁荣发达,而且还使中华民族文化借电影而进一步普及。——早期电影的“古装片运动”其实是文化观念及心理上的“民族化”的要求所致,海外观众及片商的要求甚至远比国内观众强烈,因而起了更大的促进作用。进而,稗史片、武侠片、神怪片等等“长江后浪催前浪”式的电影类型的产生,都可以在经济/文化上找到它的必然性的民族心理渊源。这比我们就艺术、技术等狭隘的范畴来看,要更加清楚。

类型电影的发展及娱乐片的繁荣,不仅是电影业的发展、繁荣、“进步”的实际标志,而且——在一定的意义上——也是中国人的文化生活及其文化观念发展、繁荣、“进步”的标志。过去,我们对后一点毫无认识。因为我们的“进步”观念有特定的、相对狭隘的政治内涵,即批判传统、向往社会变革、乃至倾向革命,才算是“进步”,其实这只是一观念而已,并不标志实际文化生活本身的实际进步。甚至不标明文化观念本身的实际进步,至多不过是“政

治思想及观念”的进步。”

3

“中国电影史以1949年为界,分为前后两大部分,后一部分又分为大陆新中国电影、香港电影、台湾电影三大块。”

90年代之前,三地的电影学者多半各自为阵,局限于自己的那一隅。如新中国电影的研究者所说的“中国电影”多半只指大陆电影,而将香港、台湾两地的电影忽视了。台湾的学者亦然,香港的学者亦然。

90年代以后(或者从稍早一些的时候开始)则有了很大的变化,当我们提起“中国电影”的时候,有可能已包括了大陆、港、台三地的电影,不仅大陆学者这样做,港、台的一些学者也这样做。这是因为:1)90年代以后,三地交流的增多。2)三地的电影“合作”(合拍片)的增多。3)交流、合作的增多使我们认识到文化的同源及其发展的近似关系,以及取长补短的必要性、可能性。当然,还可能因为:4)香港回归的临近,使人们开始换了眼光。5)中华民族团圆、统一的共同愿望。总之,这是一种可喜的现象。大陆学者在这方面表现了更大的主动性、积极性,尤为可贵和可喜。

在纪念世界电影100周年、中国电影90周年之际,中国大陆出版的纪念图书及电视专题片,都将港、台部分包括在内,表现了一种明智和大度。其意义自不必说。

只不过,这种包容,仍只是停留在形式上,即仍然是三大块,而没有进一步的、深入的一体化的研究。这是因为:1)三地有很长一段时间(30年以上)的隔膜,各有各的发展道路。2)相互之间仍缺乏了解,更缺乏精深的研究,能够熟悉大陆、港、台三地电影并认真研究的人还不多。3)三地电影如何“一体化”?尚缺乏研究的

规范,需要研究者去寻找或建设这种规范。

笔者不是这方面研究的合适人选,但有一点,却不妨提出来,供大家共同思考和讨论。

这一点就是——说起来或许很有趣——大陆、港、台三地的电影,谁是早期(指1949年之前)中国电影的真正的继承者?谁是早期电影史的“长子”?谁是“正统”?

后两个问题只是前一个问题的重复。而不是要争继承权,更不是要争“正统”。

我们会看到,谁也不是唯一的继承者。也就是说,三地电影都只继承了早期中国电影的部分“家业”(传统),就如同胞三兄弟分家,各人只得到了父祖的部分遗产。

具体说,从大体格局上:

1)香港电影继承了早期中国电影的商业传统,包括南洋电影市场及类型电影的模式,更主要的当然是其娱乐片、商业电影的制作。

2)大陆电影继承了早期中国电影中的左翼电影传统,包括进步观念、政治价值、宣传功能,以及在此基础上的艺术/技术追求。

3)台湾电影则介乎二者之间,兼有二者的某些特点(包括长处和短处)。在政治宣传、道德教化的总体要求之下,兼容一些娱乐电影的存在和发展,包括同香港电影界的商业性制片合作。一般而言,台湾电影与香港电影的关系更近(包括电影市场、电影投资、电影从业人员的同一性及相互交流);但实质上,由于台湾的“戒严”,其电影的性质与大陆更相似——当然是异曲同工,即政治性更强。除了对左翼电影的严格禁绝,台湾电影的格局与旧中国的电影格局倒有更大的相似之处。台湾“本土电影”是后来的事。

以上的区分,只是一个简单的思路。依据是,三地的电影业的格局大不相同。即,香港电影业是由商业性的民营、私营公司组成