



中国电影批评的思路与方法

Chinese Film Criticism:
Thoughts and Methods

薛 峰 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



中国电影批评的思路与方法

Chinese Film Criticism:
Thoughts and Methods

薛峰 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国电影批评的思路与方法/薛峰著.—北京:北京大学出版社,2019.5
(国家社科基金后期资助项目)

ISBN 978-7-301-30159-3

I. ①中… II. ①薛… III. ①电影评论—中国—文集 IV. ①J905.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第291445号

- 书 名** 中国电影批评的思路与方法
ZHONGGUO DIANYING PIPING DE SILU YU FANGFA
- 著作责任者** 薛 峰 著
- 责任编辑** 胡利国
- 标准书号** ISBN 978-7-301-30159-3
- 出版发行** 北京大学出版社
- 地 址** 北京市海淀区成府路205号 100871
- 网 址** <http://www.pup.cn>
- 新浪微博** @北京大学出版社 @未名社科-北大图书
- 微信公众号** ss_book
- 电子信箱** ss@pup.pku.edu.cn
- 电 话** 邮购部 010-62752015 发行部 010-62750672 编辑部 010-62753121
- 印 刷 者** 北京虎彩文化传播有限公司
- 经 销 者** 新华书店
- 650毫米×980毫米 16开本 17.5印张 294千字
2019年5月第1版 2019年5月第1次印刷
- 定 价** 53.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题,请与出版部联系,电话:010-62756370

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目,旨在鼓励广大社科研究者潜心治学,支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审,从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响,更好地推动学术发展,促进成果转化,全国哲学社会科学工作办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学工作办公室

目 录

绪 论 中国电影批评的历史维度与开放视角	1
第一章 思想批评：中国电影批评公共空间的开创	18
第一节 《影戏话》的市民文化思想史意义	19
第二节 从《新青年》的视野看《影戏杂志》	26
第三节 西潮的反诂平台：《真光电影剧场评论特刊》	34
第二章 历史批评：中国电影批评传统的复线格局	43
第一节 创造“过去”，疗救“现在”：《说伦理影片》	45
第二节 传统文明的现代药方：历史影片之讨论	51
第三节 开启“地域批评”的史述传统：《电影月报》	58
第三章 文化批评：现代中国电影批评的日常生活想象	67
第一节 《银幕上的真眼泪》与银幕外的日常观念	69
第二节 岂止“开心”：传统文化精神与现代生活指南	74
第三节 《银灯琐志》：现代日常文化生活的传统想象	80
第四章 审美批评：现代中国电影艺术批评之建立	86
第一节 审美观念的转向：从思想批评到视觉诗学	88
第二节 批评实践的转变：《晨报·每日电影》的风向标	96
第三节 从反思批评秩序到中国电影艺术批评之建立	104

第五章 心态批评：中国电影批评的抒情传统与启蒙心态	115
第一节 苍生情怀、自省意识与“市井启蒙”	116
第二节 文化胸怀、探索精神与“审美启蒙”	121
第三节 知性品格、诗意理趣与“印象散文”	127
第六章 风格批评：中国电影导演的人间情怀与性情美学	136
第一节 浩气长流：跨地流转的动荡人生	137
第二节 好玩与彷徨的性情魅力与艺术风格	141
第三节 影剧圈里的文人骨格与诗人气息	145
第七章 表演批评：中国电影明星的文艺道德与文化传统	150
第一节 “左翼”与“软性”托举出的黄金时代	151
第二节 银幕之外：道德与自由、规训与惩罚	155
第三节 本色表演、性别反串与文化传统的复杂性	159
第八章 产业批评：中国电影创立初期的影院建设与类型提升	167
第一节 从茶楼戏园、影戏院到雷玛斯游艺公司	168
第二节 国片影院托拉斯与夏令配克的黄金时代	171
第三节 雷玛斯游艺公司的制片绝响与类型提升	174
第九章 离散批评：中国电影严酷时代的跨地流转与多元视角	179
第一节 内迁：民族史、政治史的批评视域	180
第二节 留守：个体人生、文艺心态的批评视角	183
第三节 新生：双城交汇、影剧互动的批评视野	187
第十章 代际批评：中国电影创作传统的接力与转型	194
第一节 调和、变奏与转折：陈凯歌、张艺谋、黄建新	195
第二节 流浪、坚守与转向：张元、王小帅、贾樟柯	197
第三节 雅俗共赏：在历史与传统的往复与回环中拓新	200

第十一章 现代批评：西方理论与中国电影批评的三维视野	203
第一节 隐匿叙述：技术现代性的工具理性与间离效果	205
第二节 诗意镜头：审美现代性的可变永恒与瞬间意象	214
第三节 反思批判：文化现代性的多元立场和价值深浅	217
第十二章 概念批评：西方电影批评的思想资源与理论创造	221
第一节 从“意识形态机器”到“白话现代主义”	222
第二节 观众的位置与想象：“感官反应场”与“再现体系”	225
第三节 文本细读的理论通道：“视觉世界”与“结构过程”	228
第十三章 批评传统：中国电影批评的历史视线与启蒙视角	234
第一节 传统艺术与中国电影批评的本土眼光	235
第二节 历史视线与“通俗文化演义”的独特传统	238
第三节 从“改良现实主义”到“公民启蒙”	241
结 语 中国电影批评的方法探索与理论方向	246
参考文献	263
后 记	272

绪论 中国电影批评的历史维度与 开放视角

20世纪20年代以来,陈钟凡、郭绍虞、罗根泽、朱东润等先生已着手研究中国文学批评史。相比之下,中国电影批评史研究是一个年轻的学术领域。李道新教授的《中国电影批评史(1897—2000)》(中国电影出版社2002年初版,北京大学出版社2007年再版)是一部系统完整的奠基性著作。在中国电影理论史研究方面,则有酆苏元教授的《中国现代电影理论史》(文化艺术出版社2005年版)、胡克教授的《中国电影理论史评》(中国电影出版社2005年版),丁亚平教授主编的《百年中国电影理论文选》(文化艺术出版社2002年版,2005年版)更奠定了中国电影理论史研究的史料基础。^①几位教授的筚路蓝缕,开创了中国电影批评史、理论史的学术方向。此外,自20世纪80年代中期以来,钟大丰教授和陈犀禾教授关于中国“影戏”美学和“影戏”理论的思考,也在学界引起很大反响。2008年,钟大丰教授再次回应学界关于这一问题的辩证,对贯穿中国电影史的“影戏观念”做了更深入的阐释。^②尤需指出的是,近几十年来,国内学界诸多专家学者热心关注电影批评的美学阐释和文化研究,所撰论著难以枚举,诸多成果都为中国电影批评史研究提供了理论指导和方法借鉴。

海外学者对中国电影批评史,鲜有专门研究。李欧梵、张英进、大卫·波德

① 参见李道新:《中国电影批评史(1897—2000)(第二版)》,北京:北京大学出版社2007年版;胡克:《中国电影理论史评》,北京:中国电影出版社2005年版;酆苏元:《中国现代电影理论史》,北京:文化艺术出版社2005年版;丁亚平主编:《百年中国电影理论文选》,北京:文化艺术出版社2005年版。

② 参见陈犀禾:《中国电影美学的再认识——评〈影戏剧本作法〉》,《当代电影》1986年第1期;钟大丰:《“影戏”理论历史溯源》,《当代电影》1986年第3期;胡克:《现代电影理论在中国》,胡克、张卫、胡智锋编:《当代电影理论文选》,北京:北京广播学院出版社2000年版;颜纯钧:《影戏美学的“吃语”》,颜纯钧:《与电影共舞》,上海:上海远东出版社、上海三联书店2003年版;吴迎君:《中国“影戏”理论的语境及源流》,《电影艺术》2008年第4期;钟大丰:《是否有重谈“影戏”的必要性》,《电影艺术》2008年第4期。

威尔(David Bordwell)、米莲姆·布拉图·汉森(Miriam Bratu Hansen)等教授的中国电影研究,皆以“文化研究”为主流。李欧梵教授的《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930—1945》、张英进教授编纂的论文集《上海电影与城市文化,1922—1943》、米莲姆·布拉图·汉森教授的“白话现代主义”(Vernacular Modernism)理论,已为学界熟知。^① 海外学者并不专门探讨中国电影批评史。实际上,据朱自清说,中国学术之有“中国文学批评史”,是从西方舶来的。^② 而现在,对文学批评史、电影批评史的专门研究,海外学者鲜有集中关注。因而,王德威才将“有关现代文学批评的批评”作为值得海内外学者倾注心力的第一方向。^③ 汉森教授的弟子包卫红女士亦曾关注“战时中国电影批评”。^④ 在我看来,作为电影学科分支的“中国电影批评”研究,同样需要海内外学者共同贯注心力。

前贤时俊的追寻探索和丰硕成果为我提供了史料基础、理论指导和方法借鉴。如何在前人研究成果的基础之上,展开自己的研究?我感到“中国电影批评”作为一门学科分支的发展,需要形成历史的思考维度,形成开放的研究视角。一方面,在研究中国电影批评时,需要紧密联系中国电影理论史与中国电影史,亦需着重观照中国古典文艺批评史乃至西方文艺理论史;另一方面,需要将电影批评的史学研究 with 电影批评的方法探索贯穿起来,合纵连横,让史学梳理、实践操作与理论研究交融碰撞,使中国电影批评研究从平面走向立体。为此,我从三方面加以努力:第一,耙梳原始史料,进行细致的文献考索,从文献清理中发现新材料、新问题,解析现代中国电影批评的演进生态和历史路径、思想深度和文艺价值。第二,择取电影人物、事件与现象,进行专题化的批评实践与方法探索,尝试从不同侧面创建、阐明中国电影批评方法论的基本概念、主要观念和理论内

① 参见李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930—1945》,毛尖译,北京:北京大学出版社 2001 年版;张英进编:《上海电影与城市文化,1922—1943》(*Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922—1943*),加州:斯坦福大学出版社 1999 年版。[美]米莲姆·布拉图·汉森:《堕落女性,再升明星,新的视野:试论作为白话现代主义的上海无声电影》,包卫红译,《当代电影》2004 年第 1 期,该文于 2002 年获得美国电影与媒介研究协会的论文大奖。

② 朱自清先生在评介郭绍虞先生《中国文学批评史》上卷时说:“‘文学批评’一语不用说是舶来的。现在学术界的趋势,往往以西方观念(如‘文学批评’)为范围去选择中国的问题;无论将来是好是坏,这已经是不可避免的事实。”参见罗根泽:《中国文学批评史》,上海:上海书店出版社 2003 年版,“序”。

③ 参见王德威:《如何现代,怎样文学? 十九、二十世纪中文小说新论》,台北:城邦麦田文化出版 2007 年版,西方理论视野下的现代中文小说研究(新版代序)。

④ 包卫红:《寻找电影的世界语:战时中国电影批评和关于表现现实主义的理论》,《“反思电影批评与理论:纪念安德烈·巴赞诞辰 90 周年国际学术研讨会”纪念文集》(2008 年 6 月 13 日至 14 日,讨论会由上海大学影视艺术技术学院、法国《电影手册》编辑部、中国电影评论学会联合主办,上海电影家协会、上海大学学报协办)。

涵。第三,着手清理中国电影批评中的古典文艺资源,同时放开视野,尝试探索西方电影理论与中国电影批评交流、对话的可能性,尤其注意其有效性,揭示其危险性。从研究方法和写作策略来说,无论是清理现代中国电影批评的发展线索与内在逻辑,还是思考探索中国电影批评方法论的理论图景,我一方面将中国电影批评的历史维度作为考察问题的底盘,锐意穷搜原始史料,坚持“论从史出,史论结合”的研究方法;另一方面,把握中国电影多元并存、分化互渗的格局,打破电影批评的单一标准,采取多元分工的研究视角,坚持“各有侧重、主次分明”的写作策略。因而,本书前五章侧重勾勒中国电影批评的历史路径、思想深度,主要探讨现代中国电影批评的演进思路、文艺格调、文化累积、文本形态、精神品格与正负效应,从“思想、历史、文化、审美、心态”的多元视角揭示现代中国电影批评的复杂面貌。本书后五章,即第六章至第十章,注重探索批评中国电影的实际方法、本土经验与理论价值,考察对象既针对具体的电影导演、电影明星与电影商人,又涵盖影人群体的跨地迁徙、跨界流转、世代更迭,从“风格、表演、产业、离散、代际”的不同侧面探讨批评中国电影的实践技巧、具体方法与理论内涵。结尾三章,以历史脉络与实践经验为根基,过渡到揭示阐明中国电影批评方法论的理论图景,这既需要将研究视野扩展到西方电影批评理论史,也应探讨西方电影批评与中国电影批评交流对话的可能性,甚至危险性,从而更清晰地揭示中国电影批评方法论的基本观念和理论内涵。

19世纪末,中国人关于“西洋影戏”的观感就不时见诸报端。面对形形色色的电影文字,一个必须解决的问题油然而生:中国电影批评从什么时候开始,在哪里诞生?历史研究的一个使命,就是从残存的文明遗产中打捞出青砖白玉。李欧梵先生20世纪90年代的一篇旧作《“批评空间”的开创——从〈申报·自由谈〉谈起》,给了我一些启发。李先生曾故意“误读”哈贝马斯(Jürgen Habermas)关于“公共领域”(public sphere)的论述,目的在于“探讨中国近代史上的一个重要文化问题:自晚清(也可能更早)以降,知识分子如何开创各种新的文化和政治批评的‘公共空间’(public space)?”他从《申报·自由谈》的“游戏文章”谈到报纸副刊登载的社会时政批评对于“公共空间”的开创意义,以及鲁迅的《伪自由书》是否为“公共空间”争得自由。实际上,李欧梵先生为我们开出了一条值得扩散深入挖掘的路径。

将李欧梵先生的思路加以延伸,便引出我关心的第一个问题:清末以降,能够识字作文的人们,是否开创、如何开创中国电影批评的“公共空间”?电影在

19世纪末从国外传入,有关这一文化产品的“公共”声音,是如何形成的?表现的“空间”有哪些?如何评估不同类型的中国电影批评“公共空间”的质量?另一方面,与知识分子热心探讨的社会时政问题不同,电影与城市平民的亲合性,使得只要能够识字作文的人都可以对它说三道四并尝试公之于众,而他们的各色文章则无疑构成了现代中国通俗文化的重要部分。那么,中国电影批评“公共空间”在社会文化功用价值上与“五四”精英知识分子形成的新文化“公共空间”(《新青年》)有何异同?它们对于中国文化建构的现代性意义何在?这些问题比较复杂,但我也尝试做些分析和回答。具体来说,我并不对清末民初的电影杂感、电影批评和新文化批评作全面系统的阐述,而是在此背景之中,择取有代表性的批评文本作一个支架式的论述。我将从追溯清末以来的电影杂感开始,择取中国最早的三种电影印刷文本,即1919年至1920年《申报·自由谈》刊载的周瘦鹃之“影戏话”、1921年至1922年顾肯夫等人创办的《影戏杂志》和1923年真光电影剧场出版的《赖婚》评论特刊,来考察探讨中国电影批评“公共空间”的开创问题及其不同于“五四”精英文化(《新青年》)的思想和社会文化价值。

随着对原始史料的不断发掘,我越来越发现:“鸳鸯蝴蝶派”文人群体不仅做编剧、当导演,而且自1919年周瘦鹃在《申报·自由谈》连续刊载“影戏话”以来,这派文人撰写的电影批评、电影小说和以电影为噱头的小品文就随着各种电影杂志和其他各色报刊游走于现代中国城市的大街小巷了。从《申报》到《明星特刊》《友联特刊》,从《游戏世界》到《电影杂志》《电影月报》,从《礼拜六》到《紫罗兰》《红玫瑰》,到处都印刻着“鸳鸯蝴蝶派”文人的电影字迹。不仅如此,他们还编电影杂志、开电影专栏,周瘦鹃就在自己主编的《紫罗兰》上专门推出一期“电影号”(1926年5月26日出版的第一卷第十二号)。范伯群教授甚至认为通俗作家“几乎包揽了20世纪20年代各电影杂志的评论文章”^①。在我看来,“鸳鸯蝴蝶派”文人在现代中国城市的印刷媒体上形成了一个相当重要的电影书写网络,而且,在他们的感召和扶持下,更多趣味相投的通俗文人都参与到电影写作中来,支撑起以印刷媒介为载体的电影世界的一片天空。但是,目前的相关研究成果仅仅集中于探讨“鸳鸯蝴蝶派”文人参与电影编导这一范畴。

由此,在第一章的视野和成果之基础上,在第二章和第三章,我开始将研究对象收束集中到1919—1937年“鸳鸯蝴蝶派”通俗文人的电影批评,这一时段,

^① 范伯群:《中国现代通俗文学史(插图本)》,北京:北京大学出版社2007年版,第401页。

也是“鸳鸯蝴蝶派”在现代中国最辉煌的时期。第二章,我想要回答的问题是:“鸳鸯蝴蝶派”文人如何将中国传统负载于电影批评之中来回应现代社会?传统文化营养在现代中国电影批评里的回响对于中国电影创作、电影文化事业和城市平民大众的影响与意义何在?具体来说,我从三个层面来展开论述:电影批评对后五四时期中国城市平民的思想启蒙、电影批评对历史片创作的深远意义、电影批评对早期中国电影史述的多元开拓。第三章,我则集中讨论:“鸳鸯蝴蝶派”文人如何通过影评书写来深入现代中国市民的日常生活,进行观念批评、知识转介或信息传播,甚至文化创造与想象?我希望能通过“鸳鸯蝴蝶派”文人的影评书写来揭示通俗文人与民国时期的电影文化及都市现代性的一种关系,能够为当下大众传媒和都市文化空间的议题提供新的历史维度。具体来说,我将从三个层面来展开论述:一是探讨“鸳鸯蝴蝶派”文人的电影批评是怎样在对传统的追忆、抵抗和批评中进行市民日常观念的矫正和启发的,也就是分析其在城市平民文化启蒙、反启蒙中所扮演的角色;二是考察“鸳鸯蝴蝶派”文人的影评书写在秩序混乱的现代中国是否起到一种引导市民日常文化生活的取向和精神的历史作用;三是探究“鸳鸯蝴蝶派”文人的影评书写是否通过对传统的消费而创造出现代电影文化,从而在现代中国城市中呈现出日常生活的传统、民间和乡野的文化想象。

虽然“鸳鸯蝴蝶派”文人群体几乎包揽了20世纪20年代中国的影评书写,但在我看来,这一格局在1928年被一位从东京来上海的台湾人打破。他就是中国“新感觉派”的开拓者刘呐鸥,之后,更有了“中国新感觉派圣手”穆时英。众所周知,从1933年到1935年,刘呐鸥和穆时英先后卷入那场充满火药味的“软性电影”与“硬性电影”之争。不可讳言,“软”“硬”双方在论战过程中,都有人身攻击式的粗鲁谩骂和尖酸辛辣的刻薄讽刺。如今,几十年过去了,“硬性电影”的理论都得到了不同程度的不断追述和反复阐释。虽然近年来有几篇文章弥补了前人研究所携带的意识形态缺憾,站在客观立场来梳理和澄清那场论战的前前后后和是是非非,然而,在民族危亡这个抹不去的历史语境中,“软性电影”论却很难具有当时所处的中华民族救亡意义上的历史合理性。

梳理和澄清论争的史实固然重要,但是,今天我们再来叩审和研究那段历史,倘若换一种眼光和胸怀,打开历史的“长镜头”和文化的“宽银幕”,对中国电影史上的人与事温润地采取“了解之同情”的态度,从整个中国电影文化乃至人类文化发展的意义上来说,挖掘和阐释那已被压抑多年的所谓“软性电影”背后

所可能蕴藏的电影文化遗产,则是当代中国人对于文化历史的一种责任。从某种意义上说,亦是当代中国人直面和正视那段历史,从而坦坦荡荡向前迈进的一种文化心理阶梯。出于这样的思路,一方面,我将尝试避开“软硬论战”中充满硝烟的语句,我更关注的是:在激烈的措词背后,“新感觉派”文人是否有过为“中国电影之前途”而进行的诚恳努力,他们是否留下了一些至今还可能有益的文化营养?另一方面,我力图将眼光从“软硬论战”中移开,扩大延伸到他们在论战之前的20世纪20年代和论战之后的30年代后期所撰写的其他电影文字。换句话说,当他们不必戴上“软性电影”论者的沉重帽子去撰写电影文字时,在硝烟之外,他们的各色电影书写又是否给我们留下了更多的电影文化遗产?带着这些问题,我发现近年来,李少白、胡克、郦苏元教授对“软性电影”论的评价已渐趋正面,李道新、盘剑教授对刘呐鸥和黄嘉谟的电影理论也有精彩论述。但经过对原始文献的进一步追踪,得益于海峡两岸学者勤力裒辑而新近出版的史料汇编,我也发现:刘呐鸥和穆时英的生平和道德身份在近年来国内出版的电影学术文选和发表的学术论文中都存在错误,更重要的是:刘呐鸥和穆时英在电影批评实践和批评理论上的一些贡献和开创意义都被湮没了,更遑论顾及“影戏漫想”和“电影的散步”这样散文般秀丽优美的一系列诗性的电影文字了。

第四章,我尝试在已有研究成果的基础上,力图观照较长时段的中国电影批评史和理论史,着重考察“新感觉派”文人在现代中国电影批评实践和批评理论上的创建与贡献。我将比较刘呐鸥、穆时英的电影审美观念与20世纪20年代中国主流电影批评观念的不同,讨论他们的电影批评实践在30年代“软硬论战”风暴中的实际境遇,更要探究他们是否对当时的中国电影批评秩序有所反思,在电影批评方法论上是否有所创建,从而尝试对“新感觉派”文人在现代中国电影批评与理论史上的地位重新提出一些评价。

从第一章到第四章的研究成果来看,谈论现代中国电影批评,尤其是1919年至30年代的中国电影批评,“鸳鸯蝴蝶派”和“新感觉派”是绕不开的两个文人群体/流派。当然,“左翼”和偏“左”的电影批评是现代中国电影批评史的另一条重要脉络,这方面的研究成果已相当丰富。现代中国电影批评史是几千年中国思想史、文化史与艺术史的新的发展部分,它怎样继承中国传统思想与文艺,是否有所革新?另一方面,在西潮激荡的现代中国,对于外国电影和西方电影理论,中国的批评者和理论家采取了怎样的态度,是否有新的探索?这些都值得追问。这不仅是以开放的史学视野重新还原和建构完整的现代中国电影史图景的

需要,而且还可以作为思考近百年来中国思想、文化与艺术“怎样传统,如何现代”的一块敲门砖。在第五章,我将在观照“左翼”和偏“左”的电影批评的视野中,以“鸳鸯蝴蝶派”与“新感觉派”这两条前赴后继又相互交织的现代中国电影批评史脉络为中心,分别考察“鸳鸯蝴蝶派”和“新感觉派”影评书写背后潜藏的“文人情怀”和“士人心态”,然后探讨他们的影评书写是否在“文本形态”和“文章风格”上形成了一种相通的中国电影批评的现代性书写传统。

如果说从思想批评、历史批评、文化批评、审美批评、心态批评这五大方面能够揭示出现代中国电影批评史的一些演进思路,那么,这些中国电影批评的传统营养,能否在电影批评实践中得以传承,获得转化,能否开启新的中国电影批评方法论的理论图景,则需要通过对电影人物、事件与现象的批评专题来加以探索。在很大程度上,电影导演无疑应该是电影研究的重心之一。从20世纪20年代起,陈醉云、欧阳予倩、孙瑜就已分别撰写《导演学》《导演法》《电影导演论》来对导演知识与技法加以介绍,然而,其阐释理路多遵循西方规则,而较少牵涉中国传统文艺批评崇尚的人物品评。事实上,从西晋陆机的《文赋》中所谓“夸目者尚奢,惬心者贵当。言穷者无隘,论达者唯旷”,我们已可发现中国文艺批评自古即有品评人物性情与作品风格之关系的传统。在陆机看来,不同性情的人对文章的要求有很大差异,所撰文章的品质与风格自然千差万别。然而电影导演不能像文章作者一样,对作品有全部控制权,但是对绝大多数电影作品而言,电影导演仍掌控着作品的核心品质与风格。遗憾的是,无论是从现代电影批评史来看,还是翻阅当代中国电影批评研究,“风格批评”都未形成一种集中的研究风气,这与中国现代文学界所谓“鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、老舍、曹禺”的研究格局拉开了一定距离。并不是说,以“风格批评”为中心的集中探讨,就一定是正确的批评方法,关键在于,从这种批评路径中,能否得到新颖的探索中国电影批评的视角。

在第六章,通过对沈西苓这样一位似乎在中国电影史上已有定论的导演进行重新批评,我发现:第一,跨地流转、跨界演艺,对电影导演的整体创作风格的转变有时起着决定性作用。因而,对电影导演的批评不能局限于介绍阐释电影作品本身,亦不应囿于一时一地的创作加以放大,而忽略其他。第二,现代中国电影批评时常陷入“左”冲“右”突之中,然而,通过对具体导演访谈及电影作品的联合解析,某些被贴有固定标签的电影人物,其某些作品却有可能超越“左”与“右”,而仅仅只与电影导演的人间情怀与艺术性情相关,我姑且称之为“性情美

学”。第三,对电影导演的戏剧活动,研究者往往还能给予一定的关注,但电影导演的文字生涯,则鲜有研究者注意。在我看来,沈西苓的文人骨格与诗人气息就是这位电影导演不可忽视的文艺精魂。因而,“跨界视角”“人间情怀”与“性情美学”或许可以为中国电影导演的“风格批评”提供某些方法论参照。

近年来,中国影视娱乐圈中的明星负面事件时常发生,一波接一波,好不热闹。这些事件皆牵涉文艺道德与文化传统两方面,决非明星道歉那么简单。从现代中国电影明星来看,在银幕内外,同样存在着繁复的道德规训和文化纠葛。因而,我将文艺道德与文化传统的视角纳入传统表演研究,希望探讨中国大众文化和传统文艺语境中的表演批评方法。在中国早期电影明星中,袁美云的银幕生涯极为特殊,同时又颇具代表性。她在将近 20 年的银幕生涯中,塑造出诸多或新奇,或古朴,或传统,或现代的人物形象,她跌宕起伏的从影过程、宽广繁复的表演文化,实可作为深入中国电影明星研究和表演批评的一个良好入口。我将首先从明星生产的角度来着重考察促成袁美云银幕人生之“黄金时代”的诸种缘由,然后将眼光聚焦于银幕之外,通过择取袁美云人生中的三个事件来探讨明星个体自由与社会意识结构之间的接受与互动关系,最后就本色表演和性别反串来论述文化传统的复杂性之于袁美云银幕表演的多重影响。

在“表演批评”的探讨中,我尤其需要提出“性别反串”的问题。这在中国戏曲研究中不乏追问,但在电影表演领域探讨得不多。袁美云从时装片《化身姑娘》开启的“女扮男装”,竟能在“孤岛”时期的上海影坛演化为一种“服装操演”与文化传统(民间故事、英雄传奇、古典小说)紧密结合的表演文化,这相当具有中国电影表演的文化特色。因而,我发现无论是理查德·戴尔(Richard Dyer)的名著《明星》中的探讨,还是罗伯特·斯塔姆(Robert Stam)对 20 世纪 70 年代以来西方明星研究多种方法的归纳,抑或巴特勒(Judith Butler)的“酷儿论述”(queer narrative),都很难恰切阐释这种中国表演文化的复杂性。从《化身姑娘》到《女少爷》,再经《双珠凤》和《红楼梦》的连续性“女扮男装”,袁美云的“性别反串”并非自觉抗拒、颠覆既有的主流性别论述。在我看来,袁美云的“性别反串”很大程度上是一种“服装操演”,是由“男装女装”“时装古装”“袍笏登场”“粉墨现身”变幻交织起来的“服装操演”。这种“服装操演”式的“性别反串”一度引领“孤岛”时期上海影坛的表演潮流,它激荡起文化民族(Kulturnation)的想象性波纹,这既与文化传统的包容性和可塑性紧密相联,又与袁美云等女影星自身的角色性别认同以及观众的明星形象期待视域密切相关。在我看来,关注中国电影

明星银幕内外的文艺道德与文化传统,作为一种表演批评的研究视角与方法,在探讨中国当代电影明星诸如林青霞、张国荣时,同样有效。

最近十几年,中国电影院的增长幅度快速稳步上升。从某种程度上说,影院银幕块数的增长,是中国电影票房增长、产业发达的决定性终端原因。换言之,中国电影的品质并未随着电影产业的发展而提升,这其中的繁复因素,值得探讨。近几年,当代中国电影产业研究随着文化产业研究的兴盛而勃兴,然而,回溯中国电影产业发展的源头,却鲜有集中关注。而在中国电影早期研究中,明星公司、联华公司、天一公司等制片产业的研究往往是热点,影院探讨相对薄弱。我择取中国早期影院产业建立中的一块重要基石——雷玛斯游艺公司(Rames Amusement Co.),希望通过新史料,梳理出早期影院建立的一条线索,更希望能在产业批评研究方法上获得一些启示。我以雷玛斯的电影生涯履历为序,从三个层面来展开论述:一是考察雷玛斯如何在“青莲阁”掘取他电影放映生涯的“第一桶金”,分析他创建的数家影院得以在上海立足的原因;二是探讨雷玛斯游艺公司旗下的影院“托拉斯”何以逐步成为中国民族电影放映产业的母体,并追述夏令配克影戏院的“黄金时代”;三是揭示雷玛斯游艺公司在制片领域取得的成绩,解析其在20世纪20年代初中国电影制片业兴起过程中所扮演的角色。最后对雷玛斯游艺公司离开上海的原因提出一些新的解释。

经过对原始史料的辨析、整理与考证,我发现在进行有关中国早期电影的产业批评时,有两点尤需注意:第一,中国早期电影市场并不像当代中国电影市场,对于外国影片的进口放映有配额限制。换言之,20世纪二三十年代,中国电影制作者和中国影院面临的竞争状况是,每年有数百部欧美影片在中国上海、天津、北平、广州等各大城市轮番上映,中国制片公司和中国影院就是在这样的夹缝中生存、发展。因而,当我们谈论中央影戏公司的崛起及其对于中国民族电影产业的贡献时,不应该遗忘其母体雷玛斯游艺公司旗下的影院产业链。第二,从百年中国电影史来看,除了武侠片、喜剧片之外,其他电影类型在中国一直处于不大成熟的状态,这其中的原因是多方面的,但武侠片、喜剧片能发展得相对成熟,则与其早期连绵不断的历史必有关连。因而,当我们津津乐道于《孤儿救祖记》和《劳工之爱情》时,也不该忘记雷玛斯游艺公司出品的《孽海潮》及滑稽片,因为它们确曾有效地参与了20世纪20年代初兴起的中国电影制片热潮,而且无论从制片、宣发和放映之产业贡献的角度,还是在文化热点的震荡及类型片之提升方面,都占据着一定的分量。可见,从方法论的角度来看,产业批评不应仅仅聚

焦于制片集团或票房数据,不能忽视而亟待加强探讨的两大环节在于“影院模式”与“类型提升”。

“离散”问题在海外华文文学研究中,是核心议题之一。近些年,在华语电影研究中也有探讨。我认为在 20 世纪的中国电影史、中国电影批评理论史中,在谈论某些关键的动荡时期、变革时期、严酷时期时,极有必要引入“离散”视角,比如抗战时期的上海影人南下香港,内迁重庆、延安,80 年代及当代香港影人的两次北上等。泛而言之,上海影人南下香港、沪港电影纽带,乃至中美电影交流的历史,从 20 世纪初就开始了。1913 年,本杰明·布拉斯基(Benjamin Brodsky)结束了在上海的电影公司后返回美国,南下途经香港时,与黎民伟、黎北海兄弟合作拍摄了《庄子试妻》。这部影片被布拉斯基携回美国,可算中国电影运往海外的开端。^①此后,从“民新”到“联华”,从“长城”到“大观”,从“天一”到“南洋”,黎民伟、罗明佑、梅雪倩、关文清、赵树燊、邵氏兄弟等华语电影先驱的足迹,遍布上海、香港、北京、纽约、旧金山、新加坡、马来亚等地。20 世纪二三十年代,华语电影的跨地纽带、多地枢纽已渐趋形成,随后一系列的时代动荡又催生了影人离散,尤其加紧了上海影人南下香港及往返沪港的密集步伐,三四十年代遂成为华语电影史上最高频的跨地时段。我将集中考察 1937—1949 年间上海影人南下香港的几次潮流,追溯影人行踪,探讨影人批量流徙及个体迁移的深层原因,更力图从几个侧面追问影人离沪、到港前后对于沪港电影的繁复影响,希望引起研究者对那段严酷时代中“影人南下”“影人离散”议题的关注。

在斯图亚特·霍尔看来,文化身份一方面反映了共同的历史经验和文化符码,这种经验和符码给作为一个民族的我们,提供了在实际历史变幻莫测的分化和沉浮之下的一个稳定、不变和连续的指涉和意义框架;另一方面则反映了历史的、特殊的发展和实践,因此文化身份除了许多共同点之外,还有一些深刻和重要的差异点,它们构成了真正的现在的我们。^②抗战爆发后,上海影人南下香港、迁往汉口、转战重庆、奔赴延安,或担负文化人救亡的使命,或奔赴伸展人生理想的神圣方向,而实际情况则更复杂得多,他们离散前后的分化和沉浮及其历史的、特殊的文化境遇确实需要被重新认定和揭示。八一三抗战爆发后,上海影业受到很大震荡。影业公司和电影院,毁的毁,败的败;上海影人,离散的离散,转

^① 程季华主编:《中国电影发展史》第 1 卷,北京:中国电影出版社 1980 年版,第 28—29 页。

^② 斯图亚特·霍尔:《文化身份与族裔散居》,罗钢、刘象愚编:《文化研究读本》,北京:中国社会科学出版社 2000 年版,第 209—211 页。