

FILM'S trace 电影的踪迹

中国电影
文化史评

透视百年中国电影，
重建一个具有启示性的
电影史传统

丁亚平 ■ 著



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

丁亚平 ■ 著



电影的踪迹

中国电影
文化史评

FILM'S
trace



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目 (CIP) 数据

电影的踪迹:中国电影文化史评 / 丁亚平著.

——北京:中央编译出版社,2005.2

ISBN 7-80211-082-3

I. 电...

II. 丁...

III. 电影史—中国

IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 008700 号

电影的踪迹

中国电影文化史评

丁亚平 著

出版发行:中央编译出版社

地 址:北京市西城区西直门内冠英园西区 22 号楼 邮编:100035

电 话:66560272(编辑部) 66560273,66560299(发行部)

<http://www.cctpbook.com>

E-mail:edit@cctpbook.com

责任编辑:曲建文

经 销:全国新华书店

印 刷:北京瑞达方舟印务有限公司

开 本:640×960 毫米 1/16 开

字 数:250 千字

印 张:20

版 次:2005 年 3 月第 1 版 2005 年 3 月第 1 次印刷

书 号:ISBN 7-80211-082-3/G·286

定 价:30.00 元

绪 film's trace 论

断续做了一些年头的电影史研究工作,发现电影研究是一个需要恒久努力的老老实实的学问。当我们电影史学者在追寻电影史学自身的确定性时,不但为电影历史所限制,也被电影史所构造和模塑。

林语堂在《苏东坡传》中说苏东坡,并不存在任何圆满的意义整体,这给电影研究以启示:“苏东坡是一个无可救药的乐天派、一个伟大的人道主义者、一个百姓的朋友、一个大文学家、大书法家、创新的画家、造酒试验家、一个工程师、一个憎恨清教徒主义的人、一位瑜伽修行者、佛教徒、巨儒政治家、一个皇帝的秘书、酒仙、厚道的法官、一位在政治上专唱反调的人。一个月夜徘徊者、一个诗人、一个小丑。但是这还不足以道出苏东坡的全部,一提到苏东坡,中国人总是亲切而温暖地会心一笑,这个结论也许最能表现他的特质。苏东坡比中国其他的诗人更具有多面性天才的丰富感、变化感和幽默感,智能优异,心灵却像天真的小孩——这种混合等于耶稣所谓蛇的智能加上鸽子的温文。”研究的主体,从一个文学想象世界被植入能指的差异关系中,把历史或历史人物当作一种异化结构来思考,确实是非常有趣的。

有人指出,《后窗》这部电影,也可以从不同的角度来看:可以从作者论来看(有关希区柯克的全部作品),可以从发声源的标记来看(透过风格和客串演出,希区柯克之“直证的”自我铭刻),可以从音乐来看(法蓝兹·华斯曼作的曲子),可以从场面调度来看(《后窗》这部电影中,公寓环境的空间限制),可以从“反身性”来看(和电影观众之比喻的关系——指观众坐在电影院中,就像男主角一样地坐着不动,而且也在偷窥),可以从凝视观点来看(在电影角色里的几个人之间,观看



《后窗》：解读一个电影文本，可以有多种角度和想象空间

及视线交会)，可以从精神分析来看（对主角的窥淫癖做症候的解读），可以从性别角度出发（两性的观看策略），可以从阶级着手（辛勤工作的摄影记者和高级时装模特儿这两种阶级之间的紧绷关系），可以从呼应某个时代来看（暗指“麦卡锡主义”），可以从仅提到几个有关电影的基模（鲍德威尔）、符码（麦茨）及社会—意识形态的论述（巴赫金）进行诠释。^①对于把研究还原到历史中去的研究者说来，不同的视角与方法，是具有十分重要的意义的。

看一个人，解读一个电影文本，可以有多种角度、方法，研究电影史和电影历史人物，最佳的方法在我们寻找中往往会失之交臂。批评并不代表一种绝对的秩序，但是，我们还是要在仿佛命中注定的不圆满中寻找，并作探讨，以便将电影研究上的方法论问题，提到自觉意识的高度。

研究并评论中国电影文化历史及人物，重点并不在重现史实，因此需要将下述的一些理论方法，或批评路径与取向融会贯通，以使之具有更大的普遍性。

第一种研究是社会学的，就是从电影去看社会的发展，或者是从社会的发展去看电影史的建构与发展。这是我的老师李少白先生和程季华、邢祖文两位先生合作写的那本《中国电影发展史》的路子。（毛主席说，要在两条战线上作战，一条是军事战线，

①[法]罗伯特·斯泰姆(Robert Stam)《电影理论解读》第266页，台湾远流出版公司2002年版。



《小城之春》



《马路天使》

一条是文化战线。所以我们要写这样的电影史,就要总结文化战线。电影史,也要为政治服务。)我做关于战后电影发展的几个阶段的评述,也是这个路子。这个路子是由视觉政治的或者说是从社会的历史的视角,去看电影的历史。我还写过一本小书,叫《老电影时代》,这是另外一个路子,是一种人物志的电影研究方法,它通过电影话语类型和电影家的历史变化的梳理,从其背后看出现代中国几十年的历史,以期深入挖掘这些电影人物,或者说电影大师的历史与心理深度。

电影的整个工作,在费穆看来,存在于对人性的深刻分析,和对每个能转变为集体协商对话的寻找中



第二种方法,是从公司社团,从风格流派、创作类型和创作群体的角度,去研究电影史。这种方法,有点重艺术,重个性,重类型,重电影史,不那么太为政治服务,这会是又一种,或多种电影史的脉络。我自己在多个场合说起的社会派电影、人文派电影,说起蔡楚生、费穆,说起40年代战后电影界的昆仑公司、文华公司,研究、评说电影史,就是用这个方法。

在我看来,中国电影+百年的历史,可分社会派电影、人文派电影、商业电影和浪漫派电影四类。这是百年来中国电影发展史的基本结构和话语类型。社会派电影生活感强,在展现真实的时代生活面貌的同时,表现普通人的生活以及他们的痛苦与欢欣。“表现人生”、

“批评人生”的主张,加以注重雅俗共赏,使之成为中国电影文化主导叙述模式和主流话语。人文派电影讲求对人性的深刻分析,蕴含当代社会亟需的精神元素,他们以及他们的电影作品,重视人文话语的开拓,致力于建设一个健康的文化体系,努力实现知识分子的精神探索与启蒙价值。商业电影抢占市场的意识很强,将追求经济目的作为立身之本,包括较为狭义的商业电影(典型地以电影为手段而达到赚钱的目的)和广义的商业电影(以电影为手段而图实现其信念与目标并获得相当报酬者)。这在很多时候其实是无可厚非的,只是不能放弃对多重人生价值的参照和发现,不能没有精神建构和情感升华,不能没有道德理想指引与贯注。40年代战后时期出现的“一片公司”,热衷于感官化消费性展示,其生命力一般来说就很难长久。浪漫派电影不满足于平庸,时时显现出英雄文化的豪情和开拓精神的激扬,充满浪漫精神与明朗的崇高感,而努力摆脱价值迷茫的困扰。

这种电影研究的方法,我自己体会,其中主要包含的一些具体的方法也与此存在关联。如:(1)档案研究,也就是比较重视史料,侧重生平资料、回忆录、日记、电影公司影片资料、宣传资料、政府文件、电影杂志、报纸专刊、人物报道、影评,等等;(2)话语类型研究,也就是将电影人物在银幕上的出演,以及在生活工作上的表演与其话语选择,和电影史历时的,或者说电影变异历程中观念与创作的整体态势联系起来进行研究,有的时候,这种方法能够起到意想不到的,甚至是出奇制胜的效果;(3)美学—历史研究,将个案分析与历史解读、审美透视与历史逻辑结合起来。这些具体的研究方法,取向不尽一致,但其共同的支点,是沟通历史和文本、话语类型与个案选择之间的联系,促成历史和文本双向对话。

第三种,可以称之为电影史的文化视角,或文化研究方法。在这种研究方法中,文学、出版、报刊、时装、舞厅、电影院,等等,都看做一个文本,作为电影史的断代的证明,由电影影片看城市的生态,由电影文本讲到作家、导演的心态,评述观众、电影语言(政治、时代、思想统

不再看它)、文化生产、小说、出版、读者、市场消费、电影模式等等。因此,要重新回头来看商业电影,重新回头来看鸳鸯蝴蝶派和由它改编的电影,重新回头来看张恨水,重新回头来看俗,看通俗传统,看现在的海岩、冯小刚等人编导的包括《天下无贼》这样的影片,他们的很有票房或收视率的影视作品。这样去看电影史,看电影史的传统,就出现了几重多义性。也因此,一百年的中国电影线索就发生了变化。

最后,我还想说,上述这种叙述与探索电影文化与历史的方法,对研究与追寻电影史上的一些重要的电影现象与人物的踪迹,确乎不失为有价值的具体的批评路径。郑正秋、张石川、夏衍、田汉、朱石麟、史东山、蔡楚生、费穆、孙瑜、桑弧、沈浮、汤晓丹等重要电影家及其生活与创作努力,代表着一代中国人寻找电影现代性的历程。对此做深入研究与探索,需要一种综合性、超越性的批评方法。而关于城市文化机制、社会文化语境,关于流行报刊、通俗小说,关于艺术功能的变化和市场需要的起伏,关于社会、文化、历史和电影创作关系的考察,就展现了一种新的、文化史的新视角,让我们在比较宏观的历史意义上,更深刻地梳理、把握电影文化历史与视觉政治的种种主题和形式,理解电影人物的人格、精神和创作形态。

绪论	1
第一章 通俗的系谱	1
第二章 理论空间与历史	31
第三章 在历史的边际选择与建构	47
第四章 视觉政治的意义	69
第五章 电影的双面镜:正统电影和商业电影	89
第六章 转换与位移	121
第七章 当代电影的成长与话语空间的拓示	141
第八章 心中的“风景”:夏衍论	159

目录



第九章	在开启真实的尽处:中国电影与蔡楚生	173
第十章	参与和角色:汤晓丹曲折的电影生涯	193
第十一章	个人的展现与主流电影之外的讲述:桑弧	209
第十二章	历史的旧路:孙瑜和中国电影	229
第十三章	费穆:一个人的电影经纬	245
第十四章	电影文化史的两个母题	285
	附 摄影机作证:对电影的一种自觉(访谈)	295
第十五章	性格、命运与电影知识分子的自我书写	299



第一章 通俗的系谱

中国电影的出生证上印有“舶来品”的字样,近百年的电影认识理论上,中国电影如何学好莱坞、学欧陆影片一直是主流,以至近年走向世界与国际接轨,虽没有成为特别张扬的口号,却是以隐蔽的形态存在着的。人人都觉得张艺谋、李安是成功的范例,电影学院学生言必欧陆“后现代”,学术界关于中国电影影响源的研究,长期以来也大多是将眼光放在国外,尤其是好莱坞电影,用力甚勤地去叙述并探析如何受外国电影影响的种种表征与关系,而很少关注中国电影与中国现代通俗文化/文学的渊源。我们在面对这种事实并进行反省时,必须指出这种历史状况的形成虽然未必是有意的,但仍是电影是一种艺



术这一优越性为潜在的前提,而有关两者之间存在的异同的意识也是寓于这一认识中的。其实,从中国电影诞生之日起,中国电影的发展不仅与外国电影有明显的影响关系,而且与民族通俗文化传统也有非常密切的审美联系。中国电影经过一个世纪的发展,它对自身的娱乐性质素的认识一直在深化。不仅基于这种历史意识上的记忆仍以现在时态存在着,而且自上个世纪90年代以来由流动着的现在时态的电影历史之多重化断面,也不难看到中国电影语境中的“通俗”文化系谱。因此,透过此刻正在产生的历史记忆,过去的记忆便能成为历史。讨论中国电影与民族通俗文化/文学的“知识共同”,无疑会为我们提供一个追蹊省察中国电影文化历史、推动电影艺术建构发展的宽阔空间。

眩晕在“通俗”的魔力里

一百年前,电影传入我国,最初的中国电影创作者“完全处于赤贫状态”,差不多可以说是“既没有民族传统可以继承,又没有外来影响足资借鉴”(柯灵语)。当时那个首先“吃螃蟹”的丰泰照相馆,仅仅是为了给谭鑫培祝寿,才选取了戏曲这一最受百姓欢迎的题材与形式拍出《定军山》这部影片的。戏曲有着当时最大的观众群。有资料显示,任景丰正是受此激励,《定军山》之后,仍抓住京剧不放,又拍了谭鑫培主演的《长坂坡》,俞菊笙的《艳阳楼》、《青石山》,俞振庭的《金钱豹》、《白水滩》,许德义的《收关胜》,小麻姑的《纺棉花》等剧目片断。戏迷们看了颇为喜欢,津津乐道,大开眼界。要不是因为照相馆遭受火灾,烧掉了胶片,烧坏了机器设备,这种京剧电影是还会拍下去的。

2 将自己的文本嵌入外来的文本之中,其作用是使这种叙述与尝试得以在本土扎根。最初的中国电影尝试与实验者们用心去领

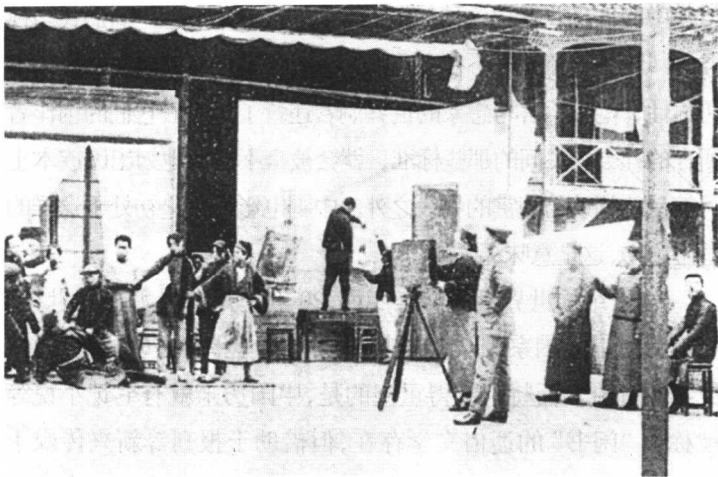
悟其中的信息并继续这种创作，他们知道使用陌生化的形式与视角的风险，甚至首先不在商业而在具有颠覆意义的电影指涉的不可靠性，电影语言与想象的世界倘若违背了主导着它们的创作者所在的社会 / 民间的那些标准，就会被毫不留情地划出民族本土可接受的阅读与观赏的界线之外。中国电影诞生之初处于这样的危险之中，这是意味深长的。

20 世纪的世界潮流汹涌澎湃，20 世纪是世界主义的世纪。和世界上很多国家相同，中国也是在这个世纪初兴起一股通俗文学的潮流。而特别值得重视的是，中国历来就有笔记小说等被称作“闲书”的通俗文学存在，但借助于报刊等新兴传媒手段大量涌现于文化市场的现代通俗文学，却是与中国电影的发生发展同步进行，而且作为现代通俗文学潮流的具体表现与代表的鸳鸯蝴蝶派作品在上个世纪第二个十年至 40 年代末的广泛流行，也是与中国电影发生着紧密的关联与作用的。

被称为“中国电影之父”的郑正秋，是电影史视野里的社会派代表。他的电影作品干预现实，反映时代，努力求真，以一种娱乐化的方式展现比较广泛的社会生活图景。郑正秋早年参加民鸣社，编排文明新戏，1913 年与张石川合编第一部无声片《难夫难妻》。一度息影，1922 年又与张共同创办了明星公司。他重视电影社会教化作用，但同时又注意考虑营业收入与观众口味，而且非常重视当时时兴并崛起的通俗文学潮流，视其为电影创作的重要资源。他请包天笑做明星公司的编剧，包为其编了《可怜的闺女》、《空谷兰》、《多情的女伶》、《富人之女》、《良心复活》、《梅花落》、《挂名的夫妻》等片^①；他和明星公司两个主事者（张石川和周剑云）共同决策投拍张恨水《啼笑因缘》（六集），并不惜为此费尽周折，排除困难，把这部影响很大的通俗言情小说搬上银幕。20 年代（至 30 年代初）的“明星”，除去洪深编过一些“叫好不叫座”的“心理影戏”外，依靠的大都为鸳鸯蝴蝶派文人（包、张之外，还有程小青、严独鹤、姚苏凤

①包天笑《钏影楼回忆录续篇》，《中国无声电影》第 1509—1516 页，中国电影出版社 1996 年版。





早期中国电影的后摄活动(1913, 亚细亚, 摄影机旁指挥者为张石川)

等)。而“明星”当时的三驾马车之一的张石川本人,也与这一重要的通俗文学流派结下不解之缘。熟悉他的何秀君这样讲他:“他这一生一共导演了一百五十部左右的影片,其中绝大部分的剧本是由这派文人所写,或由石川授意、由他们执笔,以及由他们的小说改编而来的。如果说电影导演也可以分什么派的话,石川无疑地也是个老牌的鸳鸯蝴蝶派。”^①

通俗文化/文学一无例外地成了早期中国电影创作中呈现出的那个经典叙述的“先本文”^②,其中明显包含着这样一些思想:电影是一种戏剧,而“戏就是一种娱乐品”^③,影片的卖点,“惟一只有这些生长在民间、流传在民间的通俗故事”^④,“一部好的影片的最主要的前提,是使观众发生兴趣”^⑤。电影要在商业渠道中进行,就必须放下孤傲和清高的架子,立足民间,亲和观众,注意作为影片受众主体的市民的口味与兴趣。这在一些缺少对电影与商业的感悟的新文学作家和批评家那里,自然难以认同。电影娱乐消遣的通俗本色,在他们眼中,也和通俗文学一样受到轻视和怠慢,标举游戏、消遣、兴趣与商业的电影与通

①张明明《有关〈啼笑因缘〉二三事》,《回忆我的父亲张恨水》,香港广角镜出版社1979年版。何秀君口述、肖凤记《张石川和明星影片公司》,《文史资料选辑》第67辑,中华书局1980年版。②约翰·纽鲍尔《历史和文化的文学“误读”》,《文化传递与文学形象》第125页,北京大学出版社1999年版。③郑正秋《明星公司发行月刊之必要》,《影戏杂志》1922年第1卷第3期。④《天一公司十年经历史》,《中国电影年鉴(1934)》1934年版。⑤蔡楚生:《八十四日之后》,《影迷周报》1934年第1卷第1期。

能写擅编的鸳鸯蝴蝶派文人包天笑参与过明星公司不少电影剧本的创作活动



俗文学，不仅是无法与其它的所谓“新文学”、“纯文学”作品一争短长，而且是非常有“毒害”的，虽然它们的观众、读者又是最多的。

视其为垃圾、批判格外激烈的茅盾，也是承认这种标示“通俗”的电影有较大的观众群与魔力的：“《火烧红莲寺》对于小市民层的魔力之大，只要你一到那开映这影片

的影戏院内就可以看到。叫好，拍掌，在那些影戏院里里是不禁的；从头到尾，你是在狂热的包围中，而每逢影片中剑侠放飞互相斗争的时候，看客们的狂呼就同作战一般。他们对红姑的飞降而喝彩，并不是因为那红姑是女明星胡蝶所扮演，而是因为那红姑是一个女剑侠，是《火烧红莲寺》的中心人物；他们对于影片的批评从来不会是某某明星扮演某某角色的表情那样好那样坏，他们是批评昆仑派如何，崆峒派如何的！在他们，影戏不复是‘戏’，而是真实！如果说国产影片而有对于广大的群众感情起作用的，那就得首推《火烧红莲寺》了。”^①通俗的东西一向被认为是“不登大雅之堂”的，加以它本身确也鱼龙混杂，因此虽大

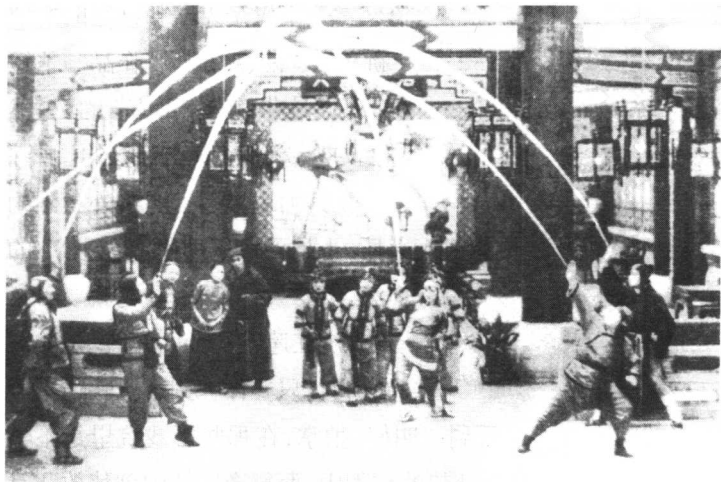
女明星胡蝶



受市民观众欢迎，却也难免会受到不屑一顾的“礼遇”，甚至大张挞伐的批判。茅盾是这样做批判的：“这些小说的读者大部分是小市民——即所谓小资产阶级；而这些影片的看客更无例外地是小市民，特别是小市民层的青年（小学生和店员），梦魂中也念念不忘于金罗汉和红姑（两个都是《火烧红

①茅盾《封建的小市民文艺》，《东方杂志》1933年第30卷第3号。





《火烧红莲寺》，
其实是按市场的
需求来思考的

莲寺》里的重要侠客)。”他称这是些封建的小市民文艺,因此要进行清理、抵制和批判。但他坚决反对电影以市民阶层作主要受众定位,却也就差不多等于关上了电影的主要服务对象的大门,电影和通俗文艺的生路,也就给堵死了。“五四”文学知识分子坚持“为人生”主张,认为“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候,现在已经过去了。我们相信文学是一种工作,而且又是于人生很切要的一种工作”^①,这是有积极意义的,但将这种文艺预设延展为“惟一的文艺观”,并且直接针对“通俗”文学和影剧而对其表示蔑视,就非常值得商榷了。其实正是从“五四”时起,文学的调整与重组,电影的出现,就都是紧紧跟着普通百姓/市民的接受喜好与习惯的变化,而这种习惯与喜好又往往是通过文化市场的需求表现出来的。在很大程度上就是因为从这一时期开始,中国电影和中国现代通俗文化/文学形成互动,并终于冲破某些正统的同时也是习俗的屏障,在观念方面与流行时尚方面成为独领风骚的交流的媒介。茅盾去世前在回忆录中谈到“五四”以后的通俗文艺时,还认为他们在“赶潮流”,“足以迷惑一般小市民,故而其毒害性更大”^②。通俗文化一直持续地发展和壮大,而且它与电影的关系已变

①《文学研究会宣言》,《小说月报》第12卷第1期。②茅盾《复杂而紧张的生活·学习与斗争》,《新文学史料》第4辑。

得越来越密切,越来越富于生命活力和创造性,这是经典的或主流的文化论者——当然远不止茅盾一人——根本看不见或不愿意看见当然更不愿意以严肃态度予以承认的。到上个世纪 80 年代后期开始,消费文化使得一向被认为是崇高和高雅的“美学”与“艺术”打上了当代商品经济的印记,电影作为“通俗”的魔力努力不竭地凸起,一个确实完全异样的但看起来似乎有可能逐渐上升为主导地位并持续存在下去的信心,正在得以重建。

解构、印刷文化与大众话语建构

作为整体历史文化的一个重要方面,电影创造不可能离开传统而去发展一种完全异质的东西,同时电影的存在形态和发展走向也不能不受到现实的文化发展态势的影响和制约,这是中国电影现代性本身的进程上必然迈出的历史的一步。上个世纪的中国,随着社会风气的迁延和时代心理的嬗递,文化观念也产生了相应的变化,在许多方面,不少变化是相当巨大的。新的观念、新的价值(新的思想观)往往是在大众出版业中迅速扩散的。同样是藉着出版和销售网络,通俗文学得以传播,变得流行而活跃。通俗文化/文学由是作用于市民观众的流行想象,进而影响电影发展,并为之提供丰厚的土壤。

印刷文化进入电影史的视野,给电影史家的思想带来了解放性的启发。传统的中国电影史往往是在集体意识下以“进步”、“落后”、“精华”、“糟粕”为框架进行写作,所以遇到竞摄古装片的热潮,就认定为“逆流”,叙述武侠电影的大量涌现,则说“这股邪风一直狂吹了四年之久”^①;对于明星公司与鸳鸯蝴蝶派等的合作,或略去不提^②,或以“在改编旧小说和文明戏中寻求出路,甚至深陷于剑侠弹词和鸳蝴派作品中难于自

①程季华主编《中国电影发展史》第1卷,第90、136页,中国电影出版社1981年版。②程季华主编《中国电影发展史》第1卷,第57—75页,中国电影出版社1981年版。

