

Chinese Film Theory:
An Anthology

罗艺军 主编

1920—1989

中国电影理论文选

上册

文化艺术出版社

中国电影理论文选

(20—80年代)

上

编选人：李晋生 徐 虹 罗艺军

文化艺术出版社

(京)新登字140号

责任编辑 侯作卿

封面设计 滕大千

中国电影理论文选

(上、下册)

罗艺军 主编

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

顺义兴华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张41 字数1,013,000 插页4

1992年7月北京第1版 1992年7月北京第1次印刷

印数0,001—2,000册

ISBN7-5039-1035-6/J·164

定价: 21.60元

Chinese Film Theory: An Anthology

(From the 20's to the 80's)

Chief Editor: Luo yijun

Editors: Li jinshen Xu Hong

1675/07

编 选 凡 例

一、本书是中国第一部系统性的电影理论文选，始于中国电影理论发轫的二十年代初，止于八十年代末。本书以历史唯物主义和马克思主义美学为指导，力求包括中国电影理论史上有学术价值之各种观点的著述，并能显示各个不同历史时期电影思潮嬗变之轨迹。

二、本书入选之论著，主要着眼于其学术价值，作为特定电影思潮之代表性和社会影响，并适当参考作者在中国电影历史发展中的影响。鉴于中国电影理论之实际，入选的部分作品（主要是前期），在理论形态上不完备，可作为理论资料参阅。

三、中国电影理论文选，理应包括台湾、香港及海外华人学者之论著。鉴于编者对这方面的资料掌握不多，亦乏研究，暂付阙如。

四、本书基本上按历史顺序分成三部分。第一部分：1921—1949，编选人：李晋生。第二部分：1950—1976，编选人：徐虹。第三部分：1977—1989，编选人：罗艺军、徐虹。每篇选文之前，冠以简短编者前言，包括作者简介，文章产生的背景、影响及内容提要，由编选人撰写。

五、凡入选之作，除错别字加以改正外，均存原貌。有删节者，均在编者前言中注明。

六、限于篇幅，凡探讨外国电影、外国电影理论及外国电影史的论著，与中国电影实际无直接联系者，一般均不入选。

序 言

罗艺军

中国究竟有没有自己的电影理论体系？中国电影理论是否已具有完备的理论形态？中国电影理论有没有自己的民族特色？中国电影理论是否要超越艺术实践经验总结，向纯思辨、纯理论的方向发展？八十年代中期在席卷中国大陆的文化反思热潮中，中国电影理论对自身进行了一次深刻的反思，涉及了上述有关中国电影理论总体评价和发展方向的一系列根本性问题。环绕着这些理论课题，发表过若干篇颇有学术价值的文章展开讨论。这是一场意义深远却并不轰动的学术争辩。意义深远表现在这是中国电影史上第一次对电影理论自身的宏观的、全局性的思考，反映了八十年代中国电影理论思维的自觉、理论兴趣的增长和对电影作为艺术的认识进入一个新阶段。八十年代大量引进的西方电影理论包括各种新的理论思潮、流派和新方法论，既是促使中国电影理论反思自身的一个动因，又是自我评估的一个参照系。但是这场意义深远的讨论不久归于沉寂，未能延续下来。其中的一个重要原因，在于争论的双方对中国电影理论的沿革及其概貌缺少比较全面的了解，首先我们并不掌握各个不同历史时期中国电影理论的基本资料。一个处于急骤变革时代崇尚实践理性的民族，在文化心态上容易带有浮躁的急功近利的趋向，忽视长远的文化积累和理论建设。对于电影这种或作为大众娱乐形式或作为宣传群众的有力武器，更容易忽视其久远的文化价值。1949年之前的中国电影理论著

述，无论专著或零散篇什，历尽战乱，散失殆尽，极难搜寻。我们只能从某些电影史论的转述中，略见梗概或窥其一鳞半爪。几乎要像考古学家发掘历史文物那样从残缺不全的泛黄的书刊报纸中去淘金。即使五十年代以后的论著，也分散在浩瀚的图书刊物中，难以齐备掌握这样一批基本理论资料，对中国电影理论作整体把握和宏观探究是不可或缺的。基于这种考虑，萌发了编选《中国电影理论文选（20—80年代）》的意向。1988年底，在美国留学的夏虹先生邀我为他和山姆塞尔博士（Dr. Semsel）及侯建平女士编选的《新时期中国电影理论文选》^①撰写序言。这是国外翻译出版的第一部比较系统的中国电影理论专著。这个信息意味着海外对中国电影理论也开始关注。一部概括中国电影理论全貌的文选，不仅是中国电影理论的全景式的自我审视，也可能有助于增进国际电影文化的交流。就电影理论而言，国际文化交流过去从来就是有来无往的单行道。

《中国电影理论文选（20—80年代）》，试图从中国电影理论发轫时期的二十年代始迄至八十年代止的七十年间有代表性的电影论著编纂一集；以期对中国电影理论的全貌勾画一基本轮廓，对中国电影思潮演变的轨迹理出一条线索。本书并不企图正面解答中国电影理论的体系、形态、特色、走向等理论课题，主要是为这些理论课题的深入研究创造条件。

在中国，至少截至七十年代末，电影理论从来没有过令人瞩目的繁荣时期。在中国电影创作蓬勃发展的三十年代和四十年代后期，电影批评甚为活跃，而电影理论的建树并不丰硕。五十年代初始，中国电影艺术在题材、主题和风格上出现了重大转折；这种变化基本上源于社会现实的政治变革和党的文艺方针、政策借助于行政方式的贯彻，主要不是电影理论导向的结果。进入八

① 《Chinese Film Theory: A Guide to The New Era》 Praeger Publishers, New York, 1990.

十年代，电影理论经历了一段比较持续的繁荣时期，在研究领域的开拓、观念的变化、方法的多样上，呈现空前的活跃，在理论形态上也较完备。中国电影理论发展阶段的极度不平衡，反映在这部理论文选中，新时期短短的十一、二年所占的篇幅，与前半个世纪的总和几乎相等。



如贝拉·巴拉兹所说，所有古老艺术诞生的历史，多湮没在人类黎明时期的混沌之中；即使出现较晚的戏剧，其诞生年代和初始的确切形态，也难准确地稽考。唯有电影，甚至史前史大体上都可准确无误地把握。人类创造的第一批影片仍保留下来，最早的电影评论和电影理论，也基本上完整无缺地传诸后世。电影以胶片和文字的形式记载了人类从初始至当今对它认识的近乎完整的历程。从艺术发生学的角度考察，古老的姊妹艺术出生在人类文明发生的世界各个不同角落，作为审美的精神现象，伴随着各民族心灵发展的轨迹，凝聚着不同的审美精神历程，带着深刻的民族印记走向世界。古老的艺术是多源头的，形态纷呈，因民族而异。反之，全世界的电影则只有一个源头，它是西方文化的产儿。它一出世，就是一个世界公民，马上从西方旅行世界各地，并在异国他乡安营扎寨。一旦电影在不同民族土壤中扎根之后，由于不同的土质和气候，呈现为风貌迥异的形态，带上后天的民族标志。电影的发生和发展与其他艺术正好是双轨逆向。这样电影就提供了一种独特的可能性，即在人类没有电影审美经验的条件下，通过各民族第一次接触这一陌生事物时的反应，比较考察不同民族的文化精神、文化心理和思维方式之异同。正如有些科学实验要在给定的真空、恒温条件下进行，电影提供了一次从零开始的文化实验。

世界上的第一篇影评出自法国人安德烈·盖伊之手，它记叙1895年7月11日电影放映会的情景。

“如果有些读者以为我们所说的技术完善显得夸张的话，那么就请他们回忆一下7月11日那次人数众多的、对一位发明家（指卢米埃尔——引注）表示热烈的赞扬的集会。这位发明家向我们表现了他的器械和他研究所得到的成果。”

“‘活动电影机’用电光照明，它用一盏摩尔登尼放映灯将形象映射在一幅布幕上，布幕距观众六米，张挂在两个客厅的门口。一间客厅里的观众在布幕前面观看，另一个客厅里的观众则在布幕后面观看。两间客厅灯光熄灭以后，电影场面就在观众的眼下展开了，下面就是其中几幕的情景。……

“在《铁匠》一片中有一些看去和真的一样的铁匠在打铁。我们看到铁块在火里变红，在铁匠的锤击下逐渐伸长，当他们把它投入水中时，就冒出一团蒸汽。蒸汽慢慢上升，一阵风忽然又把它吹散。这种景象，用封登纳尔的话来说，就是‘实地捕获的自然景象’。……

“但是上面这些描写有什么用处呢？那些不曾有幸看到这次表演的人们，也很难想象出它们已经达到多么完善的程度，竟能给人多么深刻的真实感和生命感。”^①

现在我们能找到的第一篇中国的电影评论，出现于1897年9月5日，即距离安德烈·盖伊文章的两年之后，题名为《观美国影戏记》。

“……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。昨夕雨后新凉，偕友人往奇园观焉。座客既集，停灯开演：旋见一影，两西女作跳舞状，黄发蓬蓬，憨态可掬。又一影，……观者至此几疑身入其中，无不眉为之飞，

① 转引自乔治·萨杜尔，《电影通史》第一卷，314—315页。

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！观毕，因叹曰：天地之间，千变万化，如蜃楼海市，与过影何以异？自电法既创，开古今未有之奇，泄造物无穹之秘。如影戏者，数万里在咫尺，不必求缩地之方，千百状而纷呈，何殊乎铸鼎之象，乍隐乍现，人生真梦幻泡影耳，皆可作如是观。”^①

这两篇分别纪录了西方人和中国人最初电影体验的文字，显示人类对艺术语言接受和文化心理上有很多类似共同之处。首先，各个不同民族在接受电影语言上，尤其是初期原始的朴素电影语言上，都不存在什么障碍。电影活动影象与现实生活实体形象的逼似性，是各个民族都能感知认同的。此乃电影获得有生俱来世界公民资格的基本条件。电影不像长期受到民族文化熏陶的古老艺术那样具有独特的审美意向和艺术语言，往往需要对特定民族文化的素养才能充分感受和理解。电影它不像文学语言符号，能指与所指之间的意指性联系，是任意性和约定性的，对其他民族成为不易逾越的障碍。此外，无论西方人或中国人在首次接触活动照相直观人类自身活动，都惊喜莫名，赞叹不已。两篇影评均以大量篇幅描绘他们看到的纪录短片的内容（摘引时作了删节）：力图将自己初次进入活动影象世界的奇观仔细传达给读者。巴赞在《摄影影象本体论》中，将电影诞生的心理学过程一直追溯到原始人的岩洞壁画和金字塔中的陶制塑像，复制外形“用形式的永恒克服岁月流逝的原始需要”。木乃伊则是为了保持人体外形以期获得生命的永生。他从心理学角度，把造型艺术史归结为“基本上就是追求形似的历史”。以巴赞的观点概括截至十九世纪的西方造型艺术史，庶几近之；这样概括中国的造型艺术史，未必确切。但在保存肉体、复制外形以求永生的心理欲求上，我们

① 转引自程季华、李少白、邢祖文：《中国电影发展史》上卷，8—9页。

祖先心理冲动之强烈决不下于埃及人。因而在中国也就有能与金字塔并列为世界奇迹的秦始皇陵阵式宏伟的兵马俑。但中国的造型艺术包括戏剧艺术,并不以追求形似为贵,而以神情逼肖为高。中国至迟从宋代已发明了灯影戏,我们祖先在一千年前就运用光影的原理讲述故事。许多电影史学家视灯影戏为电影发明之先导。在电影艺术中整体地直观人类自身,是各民族所共有的心理上的欲愿。由于中国艺术从来不以逼真摹仿自然为美学理想,电影正好弥补了这方面的空缺。这大概是中国电影观众在近数十年里领先世界的美学因素。

西方和中国的第一篇影评以现有的形态呈现,当然是偶然的,但这种偶然性中,却寓有西方文化和中国文化在把握一种陌生艺术形式上选择不同视角和价值取向的必然性。

西方影评首先把电影作为一种科学技术上的发明加以赞扬。文章的开头和结尾,都反复颂扬电影机械创造的奇迹,并详细记载放映机的照明及放映厅的种种设施。十九世纪西方的科学技术获得长足的发展,电影就是科学技术的产儿。电影诞生后在艺术语言上的不断完善往往和电影技术的不断完善相联系,尤其是早期电影。西方文化中的这种科学精神,在第一篇西方影评中也充分反映出来。其次,安德烈·盖伊在他表述自己的电影体验时,虽然对电影影象的本质不可能有更深的理解,却是与活动影象本体直接关联的审美感受:“实地捕获的自然景象”,“竟能给人多么深刻的真实感和生命感”!在一定程度上显示了西方文化对事物本体关注的特色。

中国人评价“电光影戏”,“开古今未有之奇,泄造物无穹之秘”!但中国人并未从科学技术的角度去探究,无意追寻电影机械的性能和电影放映设施。十九世纪末的电影都是纪录生活动作的短片,既不叙述完整的故事,也不由演员扮演。但中国人一开始就将电影规范为戏剧,冠以“电光”的形容词,以光源之不同,

区别于中国传统的“灯光影戏”。值得注意的是，第一篇影评使用的“影戏”概念，在中国一直普遍沿用到二十世纪的二三十年代。按照中国文化观念，凡通过人物造型以延续动作叙事的技术，均属戏剧范畴。而对于人物形象是实体还是影象，影象是物质现实的逼真再现或者是假定性的模拟等涉及各种艺术本质差别的方面，则并不特别关注。中国传统美学与西方古典美学突出的差别之一，在于中国艺术不像西方艺术那样重视对自然的客观认识，而更重视主观情愫的抒发及其社会功能。在艺术接受上亦复如此。这种历史积淀的审美意识在中国第一篇影评中非常典型地体现出来。作者观毕影戏之余，虽然提及“几疑身入其中”与电影整体再现的本性相联系的感受，但关注的重点则是从电影影象之奇诡幻变，触发宇宙人生之感喟，浩叹天地之无常，人世之沧桑。“天地之间，千变万化，如蜃楼海市，与过影何以异？”“人生真梦幻泡影耳，皆可作如是观。”这是很有代表性的中国思维方式和艺术观照的方式。

第一篇西方影评和中国影评，只是首次接触电影的观后感，都说不上是什么电影理论。不过西方人和中国人把握电影的视角和价值观念的歧异，已见端倪。中国电影理论在形态上往往与影评合流，论评合一，以评带论；真知灼见的美学观点，旁征博引的理论阐发与直观的随感、抒怀并行不悖。因此，中国的第一篇影评中的许多特色，包孕着其后中国电影理论发展趋向的萌芽。

二

考察和比较西方和中国早期电影大师的电影观念，也会有助于对中国电影理论尤其是早期的电影理论的认识。

为电影诞生作出贡献的先驱可列举一大批名单，世界公认的电影之父则是法国的路易·卢米埃尔。卢米埃尔以一句话概括自

己的电影观点：“我所选择的影片题材，可以证明我想做的只是再现生活。”^① 他的摄影师对此作了补充：“卢米埃尔兄弟已很恰当地规定了电影的真正领域。小说、戏剧已足以表达人类心灵。至于电影，它所表现的乃是生活的动态，自然界和它的现象，人群和人们的变动。凡是运动的东西，都在电影的拍摄范围之内。电影的镜头是向世界开启的。”^② 揆诸卢米埃尔的《火车到站》《水浇园丁》等短片，他的“活动电影机”就是起纪录动态的生活、拍摄现场景象的功能。人类心灵的领域，已经有古老的姊妹艺术观照，电影的发明是为了补充古老艺术未开拓的领域，无须去侵扰它们的世袭领地。在西方电影理论中，克拉考尔认为电影的本性是照相的延伸，看电影的意义在于使现代人有可能经验物质现实而将关注的重点从内心世界转移到生活的外部现象上来；可以说是对卢米埃尔电影观念一种理论的阐释。

另一位西方早期的电影大师乔治·梅里爱在《自传手稿》^③ 作了一个自我艺术鉴定。他“将电影引向戏剧的道路，开始拍摄有华丽服装和大场面的著名戏剧，重现历史的场景，以及悲剧、喜剧、歌剧等等”；“陆续发明通称为‘特技’的大部分技术方法，为电影的表现开辟了无限可能性。”“专门摄制取材于魔术、神话故事、奇妙的幻想游记的影片”，“在拍摄的所有的戏剧里，同时是编剧、布景师、导演和主要演员；拍摄只根据电影剧本，这些剧本几乎全部都是幻想性作品。”梅里爱开戏剧电影之先河，对早期的世界电影，尤其是长期称霸世界影坛的好莱坞电影影响至巨。格里菲斯不无夸张地把他自己的一切成就归功于梅里爱。早期的电影理论，大量有关戏剧电影的结构和技巧论，在西方电影理论史上评价不高，对中国的电影创作和电影理论影响深远。

① 转引自乔治·萨杜尔：《电影通史》第一卷，319页。

② 同上，395页。

③ 同上，430—431页。

卢米埃尔是纪录片的开山鼻祖，以摄影机攫取动态的现实生活。梅里爱却带着他的摄影机在想象和幻想的领域驰骋。他们分别代表电影创作和电影理论上的两种对立的美学倾向和电影流派，这种最初的观念分野可以说一直贯穿着整个电影历史。然而，这两个泾渭分明、截然对立的电影创始人，在深层的文化精神上，在对电影观照的视角取向上，却有着惊人的一致性。涉足电影这块新开拓的处女地，西方文化崇新求异的创造精神找到了用武之地。“电影史的第一个十年是机械师对摄影机和放映机进行试验的历史”（斯坦利·梭罗门：《电影的观念》）。卢米埃尔和梅里爱都是在电影技术发展上作出过卓越贡献的机械师和发明家，对电影的物理学性能表现了极大兴趣。他们在美学倾向上虽各趋一端，但他们的探索方向都环绕着电影本性这个核心，无论趋再现或表现，无论强调纪录或强调幻想；是在相背走向上寻求电影艺术的潜在可能性，拓展电影的疆域，完善电影的语言。他们在文化精神上的一致和表现形态上的分歧，仿佛是一块钱币的两面，图案相异，而均属同一钱币的标帜。

中国电影萌芽时期，最重要的电影艺术家当首推郑正秋。中国大陆的第一部故事片《难夫难妻》（1913），由他编剧并兼导演之一。他也是现存的中国最早的故事片《掷果缘》（一名《劳工之爱情》1922）的编剧。他编导的作品，在中国早期电影史上举足轻重。郑正秋撰写的《明星公司发行月刊的必要》^①一文，也是中国最早的电影理论文章之一，比较充分地表述了他的电影观。郑正秋立论的基点，正如中国的第一篇影评那样，电影即“影戏”，乃戏剧之一新品种。他完全按戏剧的原则来把握电影，首先列举戏剧的八项“原质”。“一、有系统的情节，二、有组织的语言，三、精美的音调，四、相当的副景，五、有艺术的动作，

① 《影戏杂志》第一卷三期，1922年5月。

六、极深刻的表情，七、人生真理的发挥，八、人类精神的表现。”“大凡戏剧所应有的原质，影戏里但把音调除外后，就没有一项能免得了的。”（若干年之后，电影获得了声音，戏剧的“原质”就全部齐备了。）“影戏”既然具有戏剧的基本“原质”，无疑也就是戏剧之一种。郑正秋的“影戏”观，实际上是当时中国电影界之共识。“影戏是不开口的戏，是有色无声的戏，是用摄影术照下来的戏。”^①“影戏虽是一种独立的兴行物，然而从表现的艺术看来，无论如何总是戏剧。戏之形式虽有种种不同，而戏剧之艺术则一。”^②侯曜的《影戏剧本作法》（1926）也说“影戏是戏剧之一种，凡戏剧所有的价值它都具备。”

郑正秋并未全部抹煞电影与舞台剧的区别。他指出电影的“造意”、“选地”、“配景”、“导演”、“择人”比舞台剧更繁难外，还新增加“几种手续”，即“摄影（这是舞台上所没有的手续，简直执影戏命脉的一个重要职务）；洗片（浓、淡、深、浅大有分别，也是影戏独有的手续）；接片（长短、前后、多少都有关系，也是非他剧所有的手续）”。

郑正秋与卢米埃尔把握电影的方式显然南辕北辙。这种分野源于西方文化精神和中国文化精神的差异。西方哲学重视认识论、本体论，缕析事物构成的元素、材料和实体。西方美学侧重于对自然的再现和艺术的认识价值。卢米埃尔的电影观念，可说是这种文化精神的电影显现。作为一个电影发明家和机械师，他从活动照相的电影技术性能派生的纪录本性，使电影从题材领域上与包括戏剧在内的其他艺术区别开来。郑正秋虽然将摄影提升到“执影戏命脉”之高度，但仅作为影片制作过程的性命悠关的“手续”，而无意探究拍摄在胶片上的影象与现实关系等美学问题，也

① 周剑云：《影戏杂志》第二期（1921年11月）序言。

② 徐卓呆：《影戏者戏也》，民新特刊《三年以后》号，1926年12月。

未触及电影与戏剧的实体性区别。

郑正秋的影戏观与梅里爱显然更接近。梅里爱系统地将戏剧方法引进电影，实际上也将电影作为一种拍摄在胶片上的视觉戏剧。不过他在引进戏剧方法时，着意于在技术、技巧层面上对电影特性的开拓。他以特技摄影、停机重拍、合成照相、多次曝光产生的艺术效果，代替舞台上的机关布景。在布景和表演上，也都根据电影的要求对戏剧手段予以不同程度的改造。正是梅里爱这个最初将戏剧导入电影的人，在艺术实践上最早开发了有别于戏剧的电影的多种表现手段。虽然梅里爱终其生恪守其戏剧纪录片美学。

不同于早期西方电影史上的代表人物，郑正秋和其他多数有影响的中国电影艺术家是从文学和戏剧转入电影的。直到五十年代，中国电影编、导、演人才的主要来源还是戏剧。郑正秋本人就是以戏剧家和戏剧评论家的身份进入影坛的。他们多数对电影技术并不通晓，也少有在这方面探索的兴趣。承担中国早期电影摄影师等技术性较强工作的，多属西方人或中国留学生及其弟子。郑正秋等中国电影艺术家的影戏观，是将戏剧的一整套结构、叙事方式，诸如冲突律、情节结构、人物塑造等剧作经验和戏剧场面调度、造型、表演经验搬用到电影中来。中国早期电影实践和电影理论缺少镜头观念，而以类似舞台剧分场分幕的戏剧性场面和段落，作为基本叙事单元。梅里爱的戏剧电影实践发掘电影与戏剧表现手段之差异，郑正秋的影戏观则强调两者在艺术形式和社会功能上的相似性。

中国传统文化重形而上之“道”，而对形而下之“器”及与“器”相联系的“技艺”，则相对地轻视。视人格情操之完善和人际关系之和谐有序为文化之根本，而将致力于事物物理性能探究之科学技术置于文化系列之“末”，所谓“奇技淫巧”而已。郑正秋关注的是以电影为手段贯彻其“创造人生”、“改良社会”、“教化民

众”之宗旨，以及充分实现这种宗旨之叙事技巧。类似摄影、剪辑等与构成电影本质之物质材料相关联的电影元素，只作为电影工艺特有的一种“手续”，不值得特别强调。“中国哲学和文化一般缺乏严格的推理形式和抽象的理论探索，毋宁更欣赏和满足于模糊笼统的全局性的整体思维和直观把握中，去追求和获得某种非逻辑非纯思辨非形式分析所能获得到的真理和领悟。”^①郑正秋的思维方式的正具有这种整体、笼统、直观的特色。他列举的戏剧八种“原质”中，既有剧作、表演、造型，又有与戏剧元素、戏剧结构、戏剧技巧完全属于不同范畴的“人生真理的发挥”和“人类精神的表现”；将艺术本体、艺术技巧和艺术的社会功能平列而熔于一炉，正显示这种总体思维方式缺乏科学范畴和严密的推理形式。

从宏观上郑正秋强调电影与戏剧之“同”，在微观上，从具体艺术实践中，他却相当准确地领悟到电影与戏剧的某些本质差别。例如他对电影表演和舞台表演之不同就有相当深切的认识。“舞台上戏剧，缩在布景的中心或一旁，离开观众较远，所以要加倍描写，才能得法，不像影戏，镜头可以移动，可以特别放大，可以特别摆近，虽然也有远景等摄法，但是比较舞台上一成不变的大小远近，相差真有好几倍呢，等到映在银幕上，尤其是放大了许多倍。……假使把新剧家（指文明戏演员——引注）加倍用力的表演法，原封不动，整个的移过去，用在镜头上，等到银幕上映出来，那一定有太过火、太不自然的弊病。”^②他从摄影机视点解放和银幕获得的空间自由，论证电影表演较舞台表演更接近生活形态、更自然，在二十年代从电影艺术语言之特点引申到电影表演之特色，应该说是很有见地的。中国电影表演到七十年代还在

① 李泽厚：《中国古代思想史论》第305页。

② 郑正秋：《新剧家不能演电影剧吗？》，载《明星特刊》第二期，1925年。