

Y I N G X I A N G Z H O N G G U O

影
响

焦雄屏◎著

映像中国

复旦大学出版社

Y I N G X I A N G Z H O N G G U O

影·响

焦雄屏◎著

映像中国

图书在版编目(CIP)数据

映像中国/焦雄屏著. —上海:复旦大学出版社, 2005. 11

(影·响丛书)

ISBN 7-309-04764-8

I. 映… II. 焦… III. 电影评论-文集 IV. J905-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第111429号

映像中国

焦雄屏 著

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路579号 邮编 200433

86-21-65642857(门市零售)

86-21-65118853(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)

fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 黄文杰

总编辑 高若海

出品人 贺圣遂

印刷 上海第二教育学院印刷厂

开本 787×960 1/16

印张 21.25

字数 326千

版次 2005年11月第一版第一次印刷

印数 1—5 100

书号 ISBN 7-309-04764-8/J·80

定价 36.00元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

自序 发现中国电影

在决定写硕士论文选题材时,我的指导教授之一劝我去看陈立(Jay Leyda)写的《电影》(*Dianying*)一书。厚厚一巨册,我翻了图片及部分内容,一个头两个大,因为书中所提之影片及创作史,对我而言几乎是“天书”。我只认得阮玲玉,来自大陆的母亲告诉过我,她是很年轻便自杀的大明星。

我到底没有写过中国电影研究,原因是对我而言太困难了!没有素材,没有其他辅助材料,我几乎是无法找到任何角度及切入点。

更可怕的是,我毫无历史观。数十年的国民党教育,教的几乎是“莫论国是”;我的父母从大陆来,对过去及家乡有一定的伤痛,他们都选择了三缄其口,以免揭开丧失亲友及故乡的伤口。于是,我们这些1949年后出生的一代,基本上对近代史一无所知,课本不教,父母不谈,材料没有。

拿到学位归国后,我偶然在香港看到《我这一辈子》,惊诧于自己的缺陷及浅薄。不久日本现代美术馆由佐藤忠男策划举办了一个20世纪三四十年代中国电影回顾展,我一听说,毫不犹豫就提箱子去了东京,一住三个月,奋力补习欠缺的中国电影史。当时我省吃俭用,所有钱都拿去买资料,但是我过得异常充实。看到那么多好电影,我拥有一份作为中国人的骄傲,我们有那么悠久源长的电影史,在世界电影史上毫不逊色,还有我从那些旧的光影记录中,逐渐想了解父母从哪里来?他们经过了什么?我是谁?我的根是什么?

“发现中国电影”这么晚才来到我生命中,却成为我一生最大的使命。

从日本回来,我又去了加州大学攻读博士,也选修了程季华的中国电影史课。再度返回,我觉得我有必要把知道或整理过的历史鳞爪介绍给其他对中国电影有兴趣的人。本书收录的很多文字,就是那段时期,在迫切表达的时代里发表的。当时许多台湾年轻朋友也是经过我的介绍,方才知有早期中国电影史的存在。

发现了中国电影,两岸三地影坛不同的历史传承与文化特色便在我心中跃然而出。我做了许多比较研究,有些是为了整理童年接触的电影经验,有些则出

自推动台湾新电影的殷切心情。这些文字写作的时空及目的皆不同,在体例上也不一致,但总体来看,仍对华语片的变迁有些个人式的阅读和归纳整理。对我个人更有趣的是,这些文字竟然回头向我述说了我在这段日子以来的观念变革。这里面有我对改革环境的期许,也有我与创作者的接触或对其之批评。

没有想到发现中国电影竟成了我生命顶顶重要的一部分。它是我的理想,也是我的回忆,我的寻根。

有些文章年代已久远,观念改变或资讯错误在所难免,请各位读者多多指教。另外,我要谢谢复旦大学出版社的黄文杰君,他不懈地催促我整理过去发表的杂沓的文字,而且整理成一本书的规模,真是一个艰巨的工作!

焦雄屏

2005 年 9 月

目 录

自序 发现中国电影 /1

内地篇/ 1

中国电影的萌芽——上海都会滋生的黄金时代 /3

中国早期片厂兴革及其特色 /8

《春蚕》——中国第一部写实电影 /17

《桃李劫》——迫切的意图表达 /23

《马路天使》——另一种现实表达 /33

《夜半歌声》——心理分析原型 /44

孤岛以降的中产戏剧传统——张爱玲和《太太万岁》/50

追忆白光——是妖姬还是地母? /58

《霸王别姬》——踏入商业的通俗旧梦 /61

《十面埋伏》——谈文化保护政策之必要 /65

《茶马古道》——自然之美与人文之美的完美结合 /68

《孔雀》——青年成长的梦与中年无奈的摊牌 /71

《站台》——被现实碾碎的生活向往 /74

《紫蝴蝶》——繁复场面调度的执迷 /77

香港篇/ 81

延续中产戏剧传统——香港电懋公司的崛起及没落 /83

- 东方好莱坞的纵向承继——从上海到香港 / 91
- 洋人眼中的香港风情——舢板乐园和种族偏见 / 108
- 小飞侠和无厘头——香港电影“失乐园” / 116
- 从阳刚世界到假女性主义——香港电影的两性角色变化 / 122
- 李翰祥——中国电影史的奇人 / 130
- 李翰祥的电影风格 / 135
- 《倩女幽魂》系列——徐克和程小东的旧瓶新酒 / 149
- 《黄飞鸿》——新旧交替时刻的悲剧英雄 / 156
- 《阿飞正传》——不完整的故事却成立的电影经验 / 161
- 《花样年华》——张爱玲式的恋物癖和庸俗美学 / 164
- 《2046》——后现代回忆加未来想象 / 167
- 《胭脂扣》——颓废中的激情讴歌 / 170
- 《男生女相：中国电影之性别》——关锦鹏个人影史的投射 / 173
- 向萧芳芳致敬——一位与香港电影史同步的优秀演员 / 178

台湾篇 / 183

- 怀旧与逃避主义后的迷失——五六十年代台湾电影概况 / 185
- 台湾电影九〇——国际当红，岛内失利 / 190
- 台湾电影九〇新新浪潮 / 198
- 世纪末的台湾电影——当代、后现代和儒家 / 206
- 电影儒侠胡金铨——作者型的武侠大师 / 213
- 侯孝贤——开创新的电影经验 / 226

《童年往事》——台湾四十年政经文化的证言 / 232
《恋恋风尘》——有情天地 / 237
《悲情城市》——试赋台湾史诗 / 241
《戏梦人生》——纵浪大化中,不悲亦不喜 / 252
杨德昌——从电脑、电机到电影 / 263
《恐怖分子》——电影神话的割裂与重组 / 267
《牯岭街少年杀人事件》——一个刻意被忽略的时代 / 271
《推手》——哀乐老年 / 281
《卧虎藏龙》——人文传统和弗洛伊德 / 284

通论篇 / 293

文人电影与商业翻新——新旧《龙门客栈》之比较 / 295
《英雄》和《卧虎藏龙》之比较 / 299
中国电影中的女性意识 / 302
国际影展和市场——华语电影海外丕变情势 / 310
世纪末的华丽时代——华语电影四种传统和突破 / 319

内地篇



中国电影的萌芽

——上海都会滋生的黄金时代

20 世纪 30 年代是电影初由西方传入、在中国开始发展的时代。这个时代,中国自己的社会有相当多问题,外面是帝国主义的虎视眈眈,伺机分割中国的国土(尤其是日本对东北的觊觎及染指,以及许多港口的半殖民状况),内里是军阀政党长期的分裂与战争,此外,经济的破败与天灾不断,使生存几乎变成困难的问题。

这种社会现实对知识分子有相当大的影响。我们现在倒过去看,30 年代也是中国多种文学、艺术蓬勃发展的时代。知识分子及艺术家受到“五四”新文化及新思潮的启迪,又承继中国文人自李白、杜甫、白居易以降的悲天悯人胸怀,怀抱极大的热情和理想,参与文学、话剧及电影的创作行列。他们对当时的社会现实及思潮均有极强的感受,许多都背负着忧国忧民的思想,在作品中抒发阐述新旧思潮的冲击、反帝反封建反殖民的思想、妇女受压制的命运,以及家庭伦理在中国经济/社会面临剧烈转变时所担任的角色。

电影由西方而东方,由旧的戏曲及文明戏模式中,挣出新的表现模式,在经济凋敝及战争纷乱中成长,由具忧患意识的知识分子与重利润的商人共同寻求生产创作的可能性,由是,30 年代的电影,具有复杂体质,电影学术界喜欢称之为“探索的年代”。

上海和大都市为主的观众

20 年代,夹杂着新奇及商业利益,电影迅速在中国成长。有段时期,上海每两个月就成立两家新电影公司。然而,这种成长是相当不稳定的,一时的蓬勃和硬性竞争,往往导致下一阶段的危机,比如 1921 年上海有 140 家电影公司,1922 年便只剩下 12 家仍在运作。

20 世纪 30 年代,电影业继续蓬勃发展,然而影响实际上只及于城市。由于当时经济的落后状况,戏院建立相当缓慢。根据法国电影史学者乔治·萨杜尔(Georges Sadoul)指出,1936 年,全中国只有 300 家戏院,也就是平均每 100 万人拥有 0.66 家戏院,比之当时印度是 3.8 家,日本是 38 家,美国是 130 家差之甚多。

由此来看,电影是随着城市的发展及经济情况而来,其中,上海是一大据点。观众也必须有相当经济条件,最起码应是中产阶级以上。至于偏远的内地,既无力建戏院,也无力至大城市看电影消费,许多人对电影是听也未听说过哩。

创作者和观众都集中在都市中的中产阶级,由是,电影自取材至内容表达方式,自带有相当都市心态。

技巧上的外国影响

电影中心的上海是大港口,放映的外国影片特别多。尤其 30 年代的好莱坞产品相当泛滥。根据俄国史家托洛普采夫(S. A. Tozoptsev)的资料,1945 年 8 月到 1949 年 5 月,单上海进口的美国片便有 1 896 部之多,数字甚为骇人。

上海接触西方的电影和美学,但这西方不仅仅限于好莱坞。当时一些进步的影人也尝试了解叱咤风云的俄国蒙太奇运动。如洪深曾翻译蒙太奇理论大师爱森斯坦(Sergei M. Eisenstein)和普多夫金(Vsevolod Pudovkin)的论文,在思潮(尤其是意识形态)上自然颇受到点影响。

根据香港影评人刘成汉的研究,所谓的外国影响在“内容取向和气质方面却是大为不同。主要是因为中国社会的贫穷落后而又面对日本军国主义的直接侵略,使中国的电影工作者不得不面对现实,采取批判及积极的态度,更勇于为社会上受压迫的阶层呐喊”。这也是为什么比起西方电影,尤其是好莱坞,30 年代的中国电影更富奔放直接的勇气的原因。

文人电影:知识分子大量参与

30 年代的中国电影因为知识分子的大量参与而分外蓬勃。香港的黄继持教授曾将 20 年代受文明戏与戏曲影响的郑正秋、张石川划为“戏人”,而 30 年代文艺工作者与新文学结合,拍摄的电影与“戏人电影”不同,称之为“文人电影”。

古苍梧教授以为,文人最初虽不懂电影,但能钻研西方电影理论,所以除了“注意剧本的思想性外,还加强了对电影语言的探索”。

由于知识分子的参与,中国早期电影艺术成就异常辉煌,也培养了中国电影史上最优秀的电影人才。英国的影评人托尼·雷恩(Tony Rayns)就指出,知识分子的参与,不但提高了电影技巧,也引发出强烈的社会责任。

但是,知识分子的理想主义也常不脱文人气质。许多20世纪30年代作品,在描述老百姓及低下阶层时,往往投射过度的理想与热情,使人物角色变成“形而上”的典型。同时,在创作笔法上,也较诉诸于知识分子的美学与思考态度,比如吴永刚的《神女》,为了突出妓女的高贵灵魂与牺牲的精神,安排阮玲玉扮演的女主角完全神格化。女主角为生活及儿子教育所付出的代价,在导演的心目中已晋升为神圣。

这种知识分子的中产人道观,也带有相当的罪疚感。他们承继了19世纪以降的人道立场,又受到一鳞半爪的社会主义刺激,突然对低下阶层人民关怀起来,既歌颂身份低微的群众,又怀着阶级的身份自咎。《神女》如此,袁牧之的《马路天使》、应云卫的《桃李劫》亦然。

探索的精神:默片与视觉艺术的关联

中国电影直到《歌女红牡丹》才开始进入有声电影时代。然而,限于建立声音系统(包括制作的器材与放映的设备)的昂贵,默片并非立时就遭淘汰。1931年到1935年间,默片与有声片并行存在了数年。默片的生命延长,根据刘成汉的说明,“一方面保存了影像的丰富活力,另一方面也吸收了外国有声电影所犯错误的经验”,由是,影史家们将30年代电影的形式开发冠以“探索的精神”,以之具有“艺术的原创性”,所以虽有“忧国忧民的共同思想”及“朴素的阶级意识”,但在艺术上的创作意念却是多元化的。

这个阶段的电影美学,往往有令人惊骇的美学成绩,诸如大师费穆的强烈表现主义意味(台北上映过的《小城之春》及《联华交响曲》),吴永刚简约近乎抽象的描摹(如《神女》),袁牧之结合表现主义的《浪淘沙》及尚·雷诺式的镜头运动(如《马路天使》),在在都显示一个电影阶段的实验精神和美学成就。



◎ 20 世纪 30 年代的中国电影,由于有了知识分子的参与,不但提高了电影技巧,也引发出强烈的社会责任。(《神女》)

左右影人的壁垒分明

20 世纪 30 年代及 40 年代的影人许多具有强烈的忧患意识,又面临了日本的军事侵略,自然逐渐依循“现实意识形态”。

相对的,此时许多电影公司仍旧以利润及娱乐为题,拍摄神怪、武侠、爱情的电影,其意识形态自与所谓进步的电影创作者产生对立。

1930 年,中国左翼作家联盟成立,1933 年,与“左联”关系密切的中国电影联盟也成立,中国影坛的意识形态乃形成尖锐的分裂及对立。电影联盟的成员如夏衍、聂耳、沈西苓等人均一致号召进步的电影,也引起政府的严格检查制度。杜云之曾就此阶段撰文,认为左翼影人挑唆居民的抗日情绪,暴露社会黑暗,反对“旧社会”,支持“新社会”,并以“反封建、反资本及反土豪劣绅的幌子,挑唆阶级斗争,引起骚乱”。

1936 年,左右派影人之分裂发展成笔战。当时艺华公司推出喜剧《化身姑娘》,受到影评人的抨击。该片编剧黄嘉谟乃撰文反驳,因为观众是为娱乐而来,应该让他们“眼睛吃冰淇淋,心灵坐沙发椅”。至此,左右派影人被分称为“软性、硬性”电影走向。右派攻击左派电影是“内容偏重主义的畸形儿”,是“宣传”与“红色素”,又强调“为兴味而艺术”的拍片方针;左派则以“抗日影片”为号召,攻击软性电影为进步电影的毒药。

在早期中国电影里,左翼影人这种与政治运动紧密结合的特色,也在近十年来的大陆电影界延续下来。40 年代,“抗日电影”逐渐成为左翼宣传材料,对政局也有相当大影响,如《万家灯火》、《一江春水向东流》、《八千里路云和月》,都引起民心的震撼。

从电影传入中国百年来的历史来看,30 年代的电影称得上是百花齐放,大部分至今可见的经典作品,诸如《春蚕》、《大路》、《马路天使》、《神女》、《十字街头》、《浪淘沙》、《桃李劫》等,都秉承了热情艺术家关怀现实的诚挚,勇于发掘社会问题,追索时代精神。其迫切的表达意图,往往掩盖了形式及主义的自觉。总结而说,这个时代既开拓了中国电影史第一个“现实主义”的精神,在美学上也留下丰富的文化遗产。随着政治的开放,30 年代电影不但在内地大量重映,在世界各地影展成为回顾展宠儿,也逐渐能为台湾观众得见,对有兴趣了解这个电影史辉煌时期的人而言,不啻为一大福音。

中国早期片厂兴革及其特色

上海为电影之都

中国最早有电影的记录是 1896 年,地点即在上海。当时有人在徐园公园将“西洋影戏”穿插在杂耍节目中以广招徕(北京却一直等到 1902 年才有电影)。这些虽与日本影史家岩崎昶、法国的乔治·萨杜尔、俄国及东欧的影史家所考据的年月不一,却是杜云之、程季华以及美国学者陈立(Jay Leyda)一致肯定的最早记录。

1905 年,北京丰泰照相馆的照相师任景丰,将自《三国演义》改编的京剧《定军山》,用摄影机拍下由名伶谭鑫培演出的片段。这算是中国可考据的第一部自制电影。1909 年,任景丰迁往上海,影片输入南方各省,戏曲电影开始流行。打此时开始,上海正式奠下“中国电影之都”的基础。

1908 年,中国有了第一座戏院,也坐落在上海虹口。容纳观众 250 人,由西班牙人雷玛斯经营。

1913 年,上海拍了中国第一部剧情片《难夫难妻》,内容以反对旧式媒妁婚姻为主,揭示中国电影极早便存有的社会批判传统。这个传统延续了十多年,其间所制作的电影往往以社会中的苦难分子为重心,充满感伤气息,片名也常夹缠“苦”字。

1921 年,制片业达到高潮,据萨杜尔指出,当时上海平均每个月均成立两家电影公司。当时登记的新公司计有 140 家。可是 1922 年这种膨胀发展导致危机,仅余 12 家公司仍在生产影片。此时成立了中国早期规模最庞大的明星公司,连同其他上海的电影公司,中国影业开始蓬勃发展。

明星公司

1922 年,《难夫难妻》的导演张石川着手成立明星公司于上海,广揽人才,对

中国以后数十年的影史有重大影响。从1922年到1937年结束,明星公司15年间计拍3180多部电影。

明星公司早期以模仿卓别林的滑稽短剧为主。国民党当局禁演某片发生财政问题,在窘困的情形下四方借贷,拍就《孤儿救祖记》。由于服装布景均摆脱欧化影响,表演也无舞台化的夸张,在全国以及东南亚广受观众欢迎,总算稳定下财务。

1925年前的明星出品均由张石川导演,部分采用才气纵横的洪深为编剧。1929年有声电影问世,洪深马上构思剧本,敦促张石川与百代公司合作,1931年拍就蜡盘有声电影《歌女红牡丹》,这部电影的成功为明星的未来数年奠下雄厚基础。

1932年,日军大举轰炸上海,16家戏院遭毁,整个电影界人心惶惶,明星与其主要对手联华公司同时发起抵制日货行动,并且摄制爱国电影。此时夏衍等人受命于共产党渗透到上海电影界,带领一批“五四”左翼艺术家包括郑伯奇、阿英、郑正秋等人进入明星编剧组。他们的作品以描述城乡人民的日常生活为主,在意识形态上因强调阶级剥削,引起不少骚动,因此也受到官方检查制度的干涉。这在各版的电影史上都有明确记录。

事实上,明星受检查制度干涉不是首次。打从1928年起,明星以3年时间走流行路线,计拍了18集的神怪武侠片《火烧红莲寺》,终于为政府以安定民心为由下令禁映。当时的“电检法”除规定不得拍摄违反国民党政策的电影,也制定电影每3年得重新领取准演执照。1934年,夏衍终于在“电检法”的压力下离开明星公司,但是背地仍与同僚保持密切联系。同年,左右派电影人士展开激烈斗争。左派人士的作品因有相当票房,所以未被公司解雇。1937年,夏衍回到明星时,左派人士已有相当势力。

1936年,张石川引领明星公司度过另一项财政危机,并增设第二厂,大量吸收电影人才,如袁牧之、应云卫、陈波儿、沈西苓、赵丹、白杨及贺绿汀等人都被网罗。次年,明星出品了影史上的两部经典作:沈西苓执导的《十字街头》及袁牧之导演的《马路天使》。但1937年秋,上海沦入日军之手,明星乃中止业务,人才流至重庆、香港、延安三地。15年的辉煌时期,除了生产180部剧情片及为数不少的纪录片及新闻片外,最重要的贡献是“培育”了田汉、赵丹、白杨、沈西苓、袁牧之及谢添等人才。