



# 电影学笔记

杨远婴 著

# Notes

## 第一辑 绪论：历史与现实

电影作者与文化再现  
 中国电影中的乡土形象  
 现代性、文化批评和电影理论  
 女性主义与女性电影  
 华语电影的地域主题  
 苏联电影的三次革命  
 历史与记忆  
 九十年代的第五代  
 「入世」后的中国电影

## 第二辑 译介：理论和方法

电影理论的演进  
 爱森斯坦及其蒙太奇学说  
 电影剪辑问题  
 电影衰落了么？  
 不可企及的文本  
 电影语言与电影符号学

电影话语与叙事：两种考察陈述问题的方式  
 第三意义  
 左派激进主义电影理论的蜕变  
 视听宣传中的辩证唯物主义  
 《编豆》：跨文化的阐释学读解

## 第三辑 点评：现象与文本

初识王朔电影  
 成熟及其缺憾  
 娱乐与教化的双重变奏  
 《葛老子的》的意义  
 《海上旧梦》的回忆  
 民族寓言的音响幻化  
 影视互动  
 没有阴影的家园  
 波德诺尼：电影童年的梦幻  
 何处安插  
 一个族群的影像  
 家庭影像与历史记忆  
 活着的幸福  
 历史与隐喻

《刺客》的美国遭遇  
 Hollywood UK——好莱坞英国  
 建设大众文化场  
 2005年的电影处发件  
 河滩直落：我从来都不大众化  
 电影从业者的人文教育

编辑部的故事

电影学新论系列

凤凰出版传媒集团

江苏教育出版社

JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE



大教育书馆  
ESSENTIAL EDUCATION SERIES

电影学新论系列

# 电影学笔记

杨远婴 著

No. 5

凤凰出版传媒集团

江苏教育出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

电影学笔记/杨远婴著. —南京: 江苏教育出版社,  
2009. 11

(电影学新论系列)

ISBN 978-7-5343-9123-1

I. 电… II. 杨… III. 电影学—文集 IV. J90-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第103522号

- 书 名 电影学笔记  
作 者 杨远婴  
责任编辑 午新生  
出版发行 凤凰出版传媒集团  
江苏教育出版社(南京市湖南路1号A楼 邮编 210009)  
网 址 <http://www.1088.com.cn>  
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>  
经 销 江苏省新华发行集团有限公司  
照 排 南京前锦排版服务有限公司  
印 刷 南京通达彩印有限公司  
厂 址 南京市六合区冶山镇(邮编 211523)  
电 话 025-57572508  
开 本 787×1092 毫米 1/16  
印 张 27  
字 数 480 000  
版 次 2009年11月第1版  
2009年11月第1次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5343-9123-1  
定 价 46.00 元  
批发电话 025-83657708, 83658558, 83658511  
邮购电话 025-85400774, 8008289797  
短信咨询 02585420909  
E-mail [jsep@vip.163.com](mailto:jsep@vip.163.com)  
盗版举报 025-83658551

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换  
提供盗版线索者给予重奖

# 序

应该说这是一本自选集,收录了笔者电影研读的部分文稿。那些带有时间印迹的表述,见证了一个八零年代过来人认识影像的学习过程;透过字里行间映示“过去”的当时说法,读者可以感受光影言说和言说光影在中国的演变。依从文体形式结构,本书分为三个部分。

第一部分是对电影历史的梳理,主要偏重对中国电影创作文化价值的论述,作为参照,其中的一篇描述苏联电影的发展过程。

第二部分是对电影理论脉络的介绍及代表性文论的翻译,这些篇章所涉及的方法既有早期的本体探索也有后来的文化研究。

第三部分是对影视现象的评述,混杂地囊括作品文本和作者文本,中国现象与外国现象。

结集出版这些文稿,是以往的清理,也是阶段性的了断,笔者希望个人对影像意义的领悟进入新的境界。

新世纪伊始,宏大叙事似乎开始退潮,电影研究或许可以就此沉思,探寻能够重新激发灵感的学术问题。

感谢王志敏老师的催促,否则我总在拖延着编撰。

感谢霍彤彤、王志钦、孙建业同学的辛劳,为文稿截取了相关图片。

感谢金月皎女士的穿针引线,感谢午新生先生的编辑,在北京和江苏之间完成了书稿的出版。

杨远婴

2009年1月

**第一辑 述论:历史与现实/001**

电影作者与文化再现/003

中国电影中的乡土想象/042

现代性、文化批评和电影理论/089

女性主义与女性电影/102

华语电影的地域主脉/135

苏联电影的三次革命/161

历史与记忆/177

九十年代的第五代/182

北上的香港电影/193

“入世”后的中国电影/205

**第二辑 译介:理论和方法/221**

电影理论的演进/223

爱森斯坦及其蒙太奇学说/239

电影修辞问题/252

电影衰落了吗? /274

不可及的文本/282

电影语言与电影符号学/291

电影话语与叙事:两种考察陈述问题的方式/309

第三涵义/320

左派激进主义电影理论的蜕变 /332

视听宣传中的辩证唯物主义/350

《菊豆》:跨文化的阐释学读解/360

- 第三辑 点评：现象与文本/371
- 初识王朔电影/373
- 成熟及其缺憾/375
- 娱乐与教化的双重变奏/377
- 《葛老爷子》的意义/382
- 《海上旧梦》的记忆/384
- 民族寓言的音响幻化/387
- 影视互动/390
- 没有阴影的家园/393
- 波德诺尼：电影童年的梦幻/395
- 何处安居/398
- 一个族群的影像/400
- 家庭影像与历史记忆/402
- 活着的幸福/404
- 历史与隐喻/407
- 《刮痧》的美国遭遇/409
- Hollywood UK——好莱坞英国/412
- 建设大众文化场/416
- 2002年的电影处女作/419
- 河濑直美：我从来都不大众化/422
- 电影从业者的人文教育/426







## 电影作者与文化再现

20世纪中国特殊的社会运动史造成了电影创作和导演队伍非个人而群体的发展规则,其中制作体制的变化、语言方式的转换、表述主体的更迭都以文化格局的总体变动和创作人员的批量出现为首要前提。研究者循之评说,继而约定俗成了颇具本土色彩和行业特点的代际学说。中国电影的独特过程表明,20世纪中国导演的代际谱系既是按自然生理年龄所组合的文化群体,也是社会时空所建构的精神集团,每一代际的导演都遭遇了自己独特的历史困境,而一份共同的生命体验使他们拥有了相近的情感方式和表达方式。

中国电影导演的代际划分肇始于20世纪80年代对第五代电影的鉴定,到目前关于六代导演的提法在电影的研究语汇中已经固定。中国电影导演的代际划分大抵如此:建立了本土电影雏形的郑正秋、张石川等为第一代;创造了三四十年代社会写实风格的蔡楚生、孙瑜等为第二代;1949年后致力于社会主义话语表达的水华、谢晋等为第三代;1979年后追求影像语言电影化的谢飞、吴贻弓等为第四代;八五年后塑造了老中国寓言的陈凯歌、张艺谋等为第五代;90年代后开始刻画新城市青年的张元、路学长、王小帅等为第六代。在纷繁的世纪变化之中,他们将个人的历史抱负和文化想象投射在自己塑造的电影形象之上,而不同的成长背景和心理结构,使他们对电影创作又有着不同的态度和路径。可以说,在电影形象的建构中清晰地记录着几代人的思想印迹。

纵观20世纪中国六代导演的精神历程和生存环境,我们会发现不同话语背景中的他们面临不同的历史要求,追寻不同的艺术理想,塑造不同的电影形象:第一代导演初创电影形态,以言情与武打挣扎在早期资本上海的票房商海;第二代导演受命于国家危机,沉沉的影像深切地寄托着人民的苦难;第三代导演置身历史漩涡,其影片每每映照社会政治的起伏跌宕;第四代劫后重振,于现实与艺术间摸索电影的本体皈依之路;第五代寄

情启蒙大潮,双重地探索着电影主题的文化化和语言的现代化;第六代生逢商业时代,电影转型的印记在他们的创作中飘然浮现。在这个漫长而又短暂的时间脉络中,中国影像摇曳不定,时而晦暗,时而明朗,时而欢愉,时而阴郁。

对中国导演的研析无疑要置于中国电影的问题框架之中。纵观一百年的历史流程,电影的沿革始终不能脱离社会政治的窠臼。如果以类型来论,中国电影最富于历史价值、最具有代表性的就是社会情节剧。不同断代的杰出导演,不论是早期电影缔造者、左翼电影参与者、工农兵电影工作者抑或新电影运动追求者,都以对自己时代的社会政治命题的光影表达而昭彰于世。也许是中国近百年来政治一直动荡不安,也许是寻求科学与民主的抗争始终生生不息,所有真正造成轰动效应的电影都关乎问题,涉及民生。不管在当时遇到怎样的困难和压力,具有进步意识的导演们都关注社会风云,参与文化变革,对中国的过去与当下给出激情饱满的影像表达。在这些导演的作品中,有浅尝辄止的探索,有犹豫未决的难题,有热情的盲目,有怯懦的缄默,然而在业已形成的电影历史上,他们毕竟创造了宏大嘹亮的交响主部,我们不能、也不可能避而不述。在描述这些创造了物质产品(胶片)和精神享用(形象)的艺术家们时,我们将无可例外地涉及他们于特定时期的历史机缘和政治取向,以及作为个人所作出的文化抉择和电影贡献。

### (一) 生存与策略

中国的第一代导演是中国早期电影——无声电影的创作者。

作为民族本土电影的雏形,默片的生产持续了大约30个年头,历经奠基(1905—1924)、探索(1924—1927)、竞争(1927—1931)、转变(1931—1936)等四个阶段过程。中国的无声电影由丰泰照相馆肇始,经新剧浸淫,在《孤儿救祖记》结出硕果,于国难当头、有声片诞生、商业片粗制滥造的复杂背景下落幕,显示了一个完整的演变轮廓。在这不长不短的30年中,中国建立了自己的影片公司,自己的影院,开始有了专职的电影制作班底。无声电影的制作,大致可归纳为两类:一类是长期受旧文化熏陶但又倾心资产阶级民主革命的新剧艺人和小说家,譬如郑正秋、张石川、郑鹧鸪、徐卓呆、邵醉翁、高梨痕、陈铿然、包天笑、周剑云、杨小仲等;一类是受过西方教育或五四运动洗礼的电影爱好者,譬如李泽源、周克、洪深、欧阳予倩、田汉、侯曜、万籛天、史东山、陆洁、顾肯夫、单杜宇、任衿苹、李苹倩、王元龙、马徐维邦、程步高等。

在由“明星”、“长城”、“神州”、“上海”、“大中华百合”、“天一”等数个制片公司构成的中国早期电影格局中,明星影片公司是那—时期最引人注目的创作集体。他们不仅曾立下筚路蓝缕的拓荒之功,更拥有当时最大数量的观众群。《难夫难妻》(1913)、《孤儿救祖记》(1923)、《劳工之爱情》(1922)、《火烧红莲寺》(1928)、《歌女红牡丹》(1930)、《姊妹花》(1934)等影片对中国电影诸种制作方式的开山性,奠定了郑正秋和张石川的鼻祖地位。这对携手创办世纪初中国—线电影制作工厂——“明星影片公司”的仲伯兄弟,虽然有着一瘦一胖、一文一武、一雅—俗的内外不同,却生死相依地摸索出本土道路:郑正秋创造家庭言情剧模式,张石川踏出娱乐电影路径。在默片时代的影坛上,同时还活跃着从西方归来的电影爱好者,但以郑正秋、张石川为代表的、衍生于旧文化基础、首创民族电影产业、同时兼任管理和创作双重职责的电影人,对中国无声电影的发生发展似乎更有说明意义。

中国电影诞生地的上海,当时在外国人眼中是“东方巴黎”,在国人眼中是“十里洋场”。这两种意象的涵义指称都是城市的资本化特征,可以说,电影在这里的出现有根有据。无独有偶的是,郑正秋和张石川都在十五六岁的少年时分别跻身商海,郑帮养父料理生意,张与舅父经营演艺。郑正秋后来全身心系于戏剧活动,但艺术创作和经营管理同时并举,常常因经济困窘作艺术妥协。<sup>①</sup>张石川以商经艺,从来就是利润第一。<sup>②</sup>两人联手创办“明星公司”后,以原始积累的方式开拓电影运营,技术和艺术的处心积虑之外,时时烦扰心情的便是经济压力。在“明星”的历史上,有《空谷兰》的难忘,有《火烧红莲寺》的辉煌,有《啼笑姻缘》的峰回路转,有《姊妹花》的内外轰动,但最令大家唏嘘的是在山穷水尽、债台高筑的草创时刻“救了祖,也救了‘明星’”的《孤儿救祖记》。面对购置器材、养活演员、筹措新片等种种问题,身兼老板和主创的郑正秋、张石川窥探演艺市场,揣度观众心理,追求艺术和销售的双重收益。事实上,在创作和 market 合二为一的商业经营轨道中,市场的盈利



《啼笑姻缘》

① 谭春发:《开—代先河》,北京·国际文化出版社,1992年版。

② 同上。

就是艺术的成功,艺术的成就必须体现为观众的认可。翻阅郑、张二人的从影传记,常常掩卷感叹的是他们绝处逢生的智谋、背水一战的勇气。在和营销市场的共谋或拼杀中,郑正秋的“教化”主旨往往屈就于张石川的言情或武侠外衣。“明星”在早期中国电影竞争中的独占鳌头,既得益于郑、张灵活的艺术路线,也有赖于他们多变的市场方针。

投身电影之前,郑正秋痴迷戏剧,浸泡剧院,结交名角儿,撰写剧评,情至深处,竟建立剧团,编撰剧本,登台演出。曾几何时,郑正秋的新民社和家庭戏在上海滩脍炙人口。而在他 20 岁的时候,便得到于右任的赏识,与章士钊共事,一睹孙中山风采。<sup>①</sup>张石川则以敢想敢为人所共知。他在早年帮助舅母经营“新世界游艺场”与黄楚九(当时上海的大商人)的“大世界游艺场”打擂时,居然异想天开地在车水马龙的南京路和西藏路下破土开凿通道,以招揽大流量游客。虽然通道后因出水而弃之不用,但启用时刻确实出现壮观的景象——“人山人海,水泄不通”<sup>②</sup>。对此他坦言:“越是艰难的工程,越会引起人们的注意。越是新奇的花样,越会引起大众的兴趣。”<sup>③</sup>正是郑、张这种胆与识的结合,掀起了中国电影的初澜。



张石川



郑正秋

在研究者的笔下或口中,似乎一直扬郑贬张,这是因为郑正秋有着更多的著述,更强烈的使命感和道德感。屈指可数的几本史学书籍,都记载着他对电影方法和功能的认知。在确立拍摄作品原则时,郑正秋主张“以正剧为宜”,“不可无正当之主义揭示于世界”<sup>④</sup>,即强调电影应表现具有社

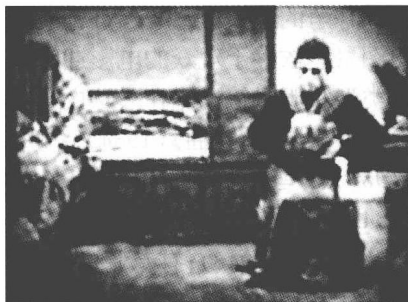
① 谭春发:《开一代先河》,北京·国际文化出版社,1992年版。

② 程步高:《影坛忆旧》,北京·中国电影出版社,1983年版。

③ 刘思平:《张石川从影史》,北京·中国电影出版社,2000年版,第28页。

④ 郑正秋:《明星未来之长片正剧》,载《晨星》1922年创刊号。

会意义的思想内容。与侯曜等同时代人一样,他也是通过戏剧理解电影。他首先把戏剧特质划分为八种:系统化的情节、组织过的语言、精美的声调、相当的副景、艺术化的动作、深刻的表情、人生真理的发挥、人类精神的表现。由于置身无声电影时代,所以他认为电影就是无声的戏剧。但他也能意识到电影的“造意”、“选地”、“配景”、“导演”、“择人”比戏剧更难,并指出了电影独有的“摄剧”、“洗片”、“接片”三项特征。以戏剧家和剧评家身份进入电影创作的郑正秋无法突破戏剧的藩篱,并认识摄影机的美学意味,却特别关注以“影戏”贯彻自己“创造人生”、“改良社会”、“教化民众”的艺术理想。<sup>①</sup> 长年身着棉袍、人称“好好先生”的郑正秋代表了当时娱乐行业中最高的艺术典范和道德形象。他的电影观如同他的人品和文品,清晰地打着传统的烙印:常常笼统地将技巧和功能溶于一体,从熟悉的事物作直观推理,避开具体的物质分析。而张石川的技术论则立足于使观众“哭得痛快,笑得开心”。他认为一个家庭妇女在影片放映后



《难夫难妻》

能向别人有头有尾地讲述故事,意味着影片可能受欢迎,否则就有失败的危险。精通生意经的张石川于此点出了最基本的观赏原理。<sup>②</sup>

30年代伊始,郑正秋、张石川已感到力所不逮。他们拱手请入洋溢着新鲜气息的左翼热血青年,一个电影时代随之落下帷幕。几十年后重评中国早期电影,一个同经过去的老人慨然写道:电影受“五四”洗礼最晚。“五四”运动发动以后,有10年以上的时间,电影领域基本上处于新文化运动的绝缘状态。但他接踵阐述到,电影在中国萌芽的时节,贫弱的中国还缺乏开创这种新型事业的物质条件和精神条件。1913年处女作《难夫难妻》用美国依什尔的资金和设备制作;20年代好莱坞称霸上海电影市场,使国片成为外片的囊中之物。中国电影在内外交困的道路上披荆斩棘、挣扎求存,回顾中国电影历程,不能忽视这一事实。<sup>③</sup> 他的话为我们理解郑正秋、

① 郦苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,北京·中国电影出版社,1996年版。

② 柯灵:《试为“五四”与电影画一轮廓》,载《中国电影研究》,香港中国电影学会,1983年版。

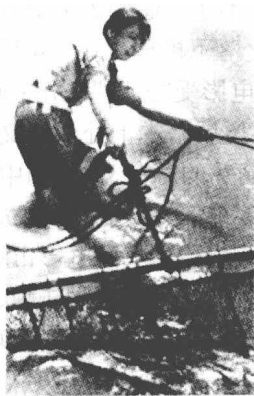
③ 同上。

张石川电影的价值做出了历史注脚。

## (二) 认同与抉择

“郑正秋的逝世表示结束了电影史的一章，而蔡楚生的崛起象征另一章的开头。”<sup>①</sup>柯灵先生的论断基于这样的事实：《渔光曲》第一次为中国电影赢得国际声誉（1935年在苏联莫斯科国际影展获荣誉奖）。如果把第二代导演的创作时段限定在1934至1949年间，那么我们会发现这是一个令人惊叹的时代，真正意义上的电影、导演、明星都诞生于此。

中国现代百年的内忧外患在这一阶段达到了顶点，八年抗战的壮烈、国共斗争的激愤、自由文人的奋争随同小市民的苟安，一起汇成斑驳的历史图景。依存于观众的电影迎合社会需求，创造出和民众心理相对应的影片类型和明星符码。在公认的经典电影中，有脍炙人口的社会写实片《神女》（1934）、《渔光曲》（1934）、《新女性》（1934）、《桃李劫》（1934）、《大路》（1935）、《马路天使》（1937）、《十字街头》（1937）、《一江春水向东流》（1947）、《万家灯火》（1948）、《乌鸦与麻雀》（1949）；有制作精美的艺术电影《小城之春》（1948）；有专业指数很高的市民喜剧电影《假凤虚凰》（1947）、《哀乐中年》（1949）、《太太万岁》（1947）。这批影片推出了优秀导演蔡楚生、吴永刚、孙瑜、费穆、沈西苓、沈浮、袁牧之、桑弧；催生了轰动一时的明星阮玲玉、黎莉莉、王人美、金焰、赵丹、周璇、白杨、石挥；树立了联华、文华两大电影公司的中枢地位。



《渔光曲》



《神女》

<sup>①</sup> 柯灵：《从郑正秋到蔡楚生》，见《柯灵散文精编》，杭州·浙江文艺出版社，1994年版，第590页。

比之草创时期的郑正秋、张石川,此时的导演已具备了较高的文化气质和电影素养。这不仅是因为有如孙瑜留学纽约电影摄影学校、沈西苓进入东京左翼戏剧研究所、摄影师周克巴黎归来等的“西天”取经经历,<sup>①</sup>而更在于他们与国际左翼思想的接轨,和本土新文化运动的结合。事实上,电影成就最高的蔡楚生、费穆、沈浮、吴永刚等在成名前都未曾出国留洋,他们赖以成功的是边学边干的实践精神和追求理想的抗争状态。在20世纪初叶,这些对电影充满激情和想象的青年影人观摩的是好莱坞影片,阅读的却是苏联普多夫金、爱森斯坦的电影理论。因此他们在制作上模仿格里菲斯、约翰·福特、金·维多、刘别谦、卓别林的叙事结构和语言方式,在思想上灌注左翼无产阶级文化概念。<sup>②</sup>面对灾难深重的祖国和颠沛流离的人民,他们以小布尔乔亚式的悲悯展现社会的黑暗、弱者的无助、上层的糜烂、底层的美好,并以好莱坞式的煽情故事和苏维埃式的蒙太奇效应使无数观众在泪水滂沱中升腾起救国救民的宏愿。如果说早期电影传承的是鸳鸯蝴蝶文明戏的衣钵,那么第二代导演的作品已经带有新文化的批判色彩。



孙瑜



沈西苓



被效仿的电影大师格里菲斯与刘别谦



这是一个电影评论异常活跃的时代,既有左翼革命者战斗式的宣教,又有自由知识分子对艺术的倡导。而在导演和评论家、评论家和评论家的论战之中,我们能够感到当时社会接受电影的角度和对电影功能的认识水平。著名左翼批评家王尘无曾这样点评当时重要导演的特征:“在中国电影界出品稍多,而且的确有他自己风格的,费穆、孙瑜、沈西苓和蔡楚生君几位而已。”

① 陈播主编:《三十年代中国电影评论文选》,北京·中国电影出版社,1993年版。

② 夏衍:《答香港中国电影学会问》,载《中国电影研究》,香港中国电影学会,1983年版。

费穆和沈西苓有一点相同的地方,就是知识分子的高度艺术的接近,假使我们说得更极端一点,那么,在他们两个人的作品中,我们可以看到一股纤细的哀怨的情调,虽则沈西苓君,往往以小的趣味来掩饰这悲愁。孙瑜君是以乐观向上著称的。但是我们看到的只是些海市蜃楼的幻觉,是梦里的微笑,即使觉得快乐而欢畅,也非常浮泛。而蔡楚生君除了罗曼的作品《南国之春》外,每部影片都表示出他的强劲和刚健。他和孙瑜君的不同,是孙瑜君飞在天空,而他是在人间。”<sup>①</sup>王尘无圈定了第二代导演最重要的代表者,也打下了以后评论这些人物的基调。虽然左翼批评在当时所向披靡,但右翼的论说也充满硝烟:“中国的导演先生抱着过分的‘虚怀若谷’的态度。上了庸医的大当,给他们注入了一种红色素,看看像是良血,其实是痨病患者的左肺陈血。所以看上去便有许多剧情都是不合现实社会的背景,故事总是在畸形的情节中发展着。其实都是受了什么主义什么派的宣传的结果。”<sup>②</sup>这位评论家的座右铭是:“电影是软片,所以应该是软性的!”“电影是给眼睛吃的冰淇淋,是给心灵坐的沙发椅。”<sup>③</sup>然而面对国破家亡、寒风扑面、满目凋零,冰淇淋和沙发椅毕竟是太遥远、太空泛的奢望。在哀鸿遍野、生灵涂炭的历史背景中,温婉含蓄的艺术片《小城之春》在票房上最终不敌撕心裂肺的苦情戏《一江春水向东流》,具体的社会情景规定了观众的观赏取向。作为同时代人的柯灵先生在数十年后再评这段历史时,依然振振有词地说:“左翼电影运动的影响,与其说在银幕上煽起了什么危险的革命风暴,毋宁说开辟了一个时代,拨正中国电影前期混乱的运行方向,使之与‘五四’新文化运动合流,走到严肃的艺术大道上来。……无可争辩的事实,是左翼运动唤醒了电影艺术家的社会责任感,自觉地把创作活动和时代精神、民族命运结合起来。”<sup>④</sup>虽然关于“前期混乱”的评价尚可商榷,但左翼电影与当时民众情绪的契合却毋庸置疑。

① 王尘无:《“迷途的羔羊”试评》,见《中国左翼电影运动》,北京·中国电影出版社,1993年版,第600页。

② 嘉谟:《电影之色素与毒素》,见《三十年代中国电影评论文选》,北京·中国电影出版社,1993年版,第841页。

③ 嘉谟:《硬性影片与软性影片》,见《三十年代中国电影评论文选》,北京·中国电影出版社,1993年版,第845、843页。

④ 柯灵:《从郑正秋到蔡楚生》,见《柯灵散文精编》,杭州·浙江文艺出版社,1994年版,第588页。





费穆



《小城之春》



《一江春水向东流》

对电影功能意义最清晰、最到位的认识莫过于沈浮的“开麦拉是一支笔”。他说：“我现在看‘开麦拉’已不把它看做单纯的‘开麦拉’，我是把它看做一支笔，用它作曲，用它画像，用它深掘人类的复杂矛盾的心理。”<sup>①</sup>这说法和以后国际流行的作者论如出一辙，只是时间早了20年。

1949年以前的电影并未得到上层民族资本家的强力经济支持，而中国的电影市场又大都好被好莱坞电影垄断。面对竞争对手的挤压，一线导演必须争夺观众，保证票房，维系市场。在民族意识和阶级意识的文化话语中，创作者们在宣传进步思想的同时始终把影片的可视性放在首位。为了最大范围地激发观众的共鸣，他们传承民族戏剧叙事结构，调用好莱坞煽情镜头法则，借鉴苏联蒙太奇剪辑的隐喻功能，使影片获得经济效益的同时广泛获取情感呼应。蔡楚生在一篇拟与评论家论战的文章中写道：“在新的见解之下和这非常时期中，我们都没有理由可以放弃一些落后的，也正是最主要的广大观众群。”<sup>②</sup>他在《渔光曲》的拍摄后记中又说：“一部好的影片的最主要的前提，是使观众发生兴趣。”<sup>③</sup>从开始就面临观众认同，继而老板认同的职业能力考验，随即又将感动社会作为自己艺术使命的蔡楚生们，确实十分注意上座率，可以说，他们的选题、选景、选演员都尽量投合一般观众的喜好。翻阅当时的导演阐述，最多看到的就是对主题社会性的阐发和调动观众喜怒哀乐的形式设想。那些实践意义上的观众学是他们的创作论，也是他们的技术谈。在时代现实和个人道德的双重责成下，他们把电影的感化功能放在了第一位。在《一江春水向东流》的广告宣传词中，

① 沈浮：《开麦拉是一支笔》，见《中国电影理论文选》上册，北京·文化艺术出版社，1992年版，第306页。

② 李亦中：《蔡楚生——电影导演翹楚》，上海教育出版社，1999年版，第141页。

③ 蔡楚生：《八十四日之后——给《渔光曲》的观众们》，见《中国左翼电影运动》，北京·中国电影出版社，1993年版，第364页。