


- 南京大学文学院新生研讨课系列教材 -

中国电影研究

胡星亮 洪 宏 等著



 南京大学出版社

- 南京大学文学院新生研讨课系列教材 -

中国电影研究

胡星亮 洪 宏 等著



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国电影研究 / 胡星亮等著. — 南京: 南京大学出版社, 2013. 8

南京大学文学院新生研讨课系列教材

ISBN 978-7-305-11403-8

I. ①中… II. ①胡… III. ①电影评论—中国—高等学校—教材 IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 087328 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出版人 左 健

丛 书 名 南京大学文学院新生研讨课系列教材
书 名 中国电影研究
著 者 胡星亮 洪 宏 等
责任编辑 郭艳娟 施 敏

照 排 江苏南大印刷厂
印 刷 南京大众新科技印刷有限公司
开 本 787×960 1/16 印张 13.5 字数 202 千
版 次 2013 年 8 月第 1 版 2013 年 8 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-11403-8
定 价 30.00 元

发行热线 025-83594756 83686452
电子邮件 Press@NjupCo.com
Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

总 序

南京大学文学院始终把培养具有独立批判精神和开拓创新能力的研究型中文人才作为我们本科生培养工作的根本目标。为此,南京大学文学院自始至终都坚持对本科生创新思维能力的培养。作为人文学科的本科毕业生,如果仅仅只是熟练掌握了一套书本上的知识点而没有根本培养起独立的批判眼光和深厚的人文精神,那将是我们大学教师的严重失职,是我们大学人文学科本科教育的根本失败。南京大学文学院作为具有深厚学术传统的院系,理应担当起培养具有独立品格和思想的中文人才之重任。欲至此目标,对学生思考力的培养则成为教学之关键。由此,南京大学文学院曾于2007年推出了一套“大学研究型课程专业系列教材·中国语言文学类”的8部“研究导引”,作为我们本科教学中重要的教材,旨在培养文学院本科生对学术研究的兴趣,培养其学术研究的眼光。与之相配套,文学院针对高年级本科生陆续开设了“高年级研讨课”,以提高学生的创造性思维能力。

然而,在教学实践中,我们发现,由于受到中学语文教育之弊端的影响,一年级新生往往对大学中文专业存在着严重的误解和偏见,无法很好地适应研究型大学中文专业的培养模式,对中文专业的学术研究活动相当的陌生。这就会影响到高年级研讨课的质量和效果,进而影响到学年论文和毕业论文的质量。因此,要真正在本科阶段培养起学生独立思考的能力,必须让一年级新生一入学就能够有机会领略学术研究的方法,感受到学术研究的乐趣,尽快地摆脱中学语文应试教育模式的束缚,培养起独立思考的能力。为此,文学院开设了一系列的“新生研讨课”,内容涵盖中国古代文学、中国现当代文学、外国文学、汉语言文字学、文艺学和戏剧影视等文学院主干专业方向,让一年级新生在踏入大学校门之际就能够有机会体验到大学阶段学术探讨的快乐和艰辛,近距离地感受知名学者的学术风范,彻底地摆脱中学语文应试教育重

知识点的传授和技能的训练而忽视思想的启发之弊端,为他们将来顺利地进入研究生阶段的学习做充分的准备。这一套“新生研讨课系列教材”即是我们近年来本科教学改革的一个成果。

文学院近年来开设的系列新生研讨课都是由文学院学养深厚的教授主讲,其中绝大多数都是博士生导师,是文学院各个专业的学术骨干。由这批学识精深的学术骨干来给一年级新生主讲研讨课,其实也是对他们的一个考验:考验他们能否在课堂上将自己学术研究的心得、见解深入浅出地讲解给一年级的同学;能否把自己学术研究的观点化为浅显易懂的语言;能否在讲授专业基础知识的过程中通俗明晰地把该学科最本质的内涵,把学术界最前沿的观点和争论化做一个个能为一年级同学所理解的具体的问题,供他们讨论。这实在不是一件轻松简单的事情。这项工作从某种意义上讲甚至比写专业学术文章更困难。然而可喜的是,文学院一批有着相当学术成就的学者献出了许多宝贵的时间和精力,把新生研讨课变成了他们展示自己学术观点、讨论学术前沿问题的特殊平台。这套“新生研讨课系列教材”便是他们这些努力的结晶。

教学相长,文学院始终把课堂教学视为推动教师学术研究不断深入的重要动力。我坚信,这套教材的出版,不仅将提升南京大学文学院本科教学,特别是本科低年级教学的水平,而且终将使文学院的学术研究从中受益。感谢南京大学出版社为文学院这套教材的顺利出版所做的一切。我相信,这套教材作为南京大学文学院本科教学改革的呈现,对中国研究型大学中文专业的本科生培养是有积极的借鉴意义的。



2013年3月

◎ 引 言

这本教材的基本思路,是力图从电影艺术的角度,对百年中国电影创作的主潮进行系统深入的研究。梳理中国电影的发展进程,阐释中国电影的艺术创造,并揭示出不同时期中国电影创作的风貌、特征与得失。

我们坚持“现代电影”、“民族电影”、“艺术电影”的价值立场,注重中国民族电影的现代性的、艺术的创造,或曰中国现代民族电影的艺术创造。从中国电影发展的现代性追求出发,坚持电影研究的人文立场,强调电影是反映社会人生,尤其是表现人的艺术,注重阐释人学内涵的现代电影;坚持电影研究的主体立场,强调中国电影在世界电影建构中的独创性和重要性,注重论述世界视野的民族电影;坚持电影研究的艺术立场,强调电影表现社会人生的审美独特性,注重分析影像本体的艺术电影。

所谓“人学内涵的现代电影”,具体地说就是,它是一种作为精神主体的人所创作的电影,是一种用来表现人、体现人文关怀的电影,也是一种与人进行情感交流、精神对话的电影。所以,它既要表现审美客体的“人”的真实——人的生存、人的命运、人的生命的意义、人的复杂性与丰富性等,又要表现审美主体的“人”的真实——电影家的人生体验、生命感悟和对现实的独特发现,对审美客体与审美主体所共有的生存境遇与困惑的思考等;同时,它还要能够拓宽创作主体与接受主体心灵对话和情感交流的精神空间。总之,现代电影强调电影与时代、现实和人的深刻联系,要表达对于时代、现实和人的深刻思考。

所谓“世界视野的民族电影”,就是世界电影格局中民族电影创造的主体性问题。具体地说,就是在世界电影大潮中,中国民族电影的发展、特色、价值和贡献的问题。当代世界全球化语境将各民族电影卷入现代化大潮,但世界电影的现代化应

该是多元的;各民族电影在交流中都会接受外来影响,但因为各民族文化都有强韧的生命力,也因为传统的创造性转化总是发生于传统的连续性之内,各民族电影在走向现代化的同时又必然更多地保持着自我。卷入现代化大潮的中国电影,必须走向世界才能与其他民族电影和谐共存,又必须保持自身的民族独创性、主体性,才能有助于各民族电影之间的对话和交流,有助于建构世界电影的丰富性和多样性。差别共存,相互尊重,和而不同,才能共同创造和发展世界电影。

所谓“影像本体的艺术电影”,就是说这种人学电影、民族电影又是“影像本体”的电影——电影艺术自觉的现代审美意识。一方面,强调在意识形态电影、艺术电影、娱乐电影等走向中,艺术电影对民族精神、民族文化艺术发展的重要性,强调电影在意识形态、艺术、娱乐诸因素中其艺术创造的首要地位和根本价值;另一方面,它又强调电影的艺术创造要通过镜头、影像、画面及其联结等结构、叙事的表达方式与文本形式,将电影家对于时代、现实和人的深刻思考,转化为电影的审美结构和艺术表现。

总之,这种现代电影是人的电影、民族的电影,又是审美的电影、艺术的电影。因为电影更多是导演的艺术,所以,本书着重在百年来中国电影导演艺术家个体和群体(“代”)的研究中,分析一代代导演——本书选取每一代电影导演中最具有代表性的艺术家——的创造对于中国电影艺术发展的贡献、价值与意义,以此呈现中国电影艺术的发展进程。

目 录

引言	1
第一讲 第一代导演与电影艺术	1
一、电影观念和审美追求	1
二、张石川的《孤儿救祖记》	13
三、郑正秋的《姊妹花》	17
四、第一代导演的艺术创造	22
第二讲 第二代导演与电影艺术	34
一、电影观念和审美追求	34
二、吴永刚及其《神女》	47
三、袁牧之及其《马路天使》	51
四、蔡楚生及其《渔光曲》、《一江春水向东流》	56
五、费穆及其《小城之春》	61
六、第二代导演的艺术创造	65
第三讲 第三代导演与电影艺术	78
一、电影观念和审美追求	78
二、水华及其《林家铺子》	89
三、谢铁骊及其《早春二月》	94
四、谢晋及其《红色娘子军》、《芙蓉镇》	99

五、第三代导演的艺术创造	104
第四讲 第四代导演与电影艺术	116
一、电影观念和审美追求	116
二、吴贻弓及其《城南旧事》	129
三、谢飞及其《香魂女》	133
四、第四代导演的艺术创造	138
第五讲 第五代导演与电影艺术	152
一、电影观念和审美追求	152
二、陈凯歌及其《黄土地》、《霸王别姬》	164
三、张艺谋及其《红高粱》、《秋菊打官司》	169
四、第五代导演的艺术创造	174
第六讲 新生代导演与电影艺术	187
一、电影观念和审美追求	187
二、姜文的《阳光灿烂的日子》	193
三、贾樟柯的《小武》	196
四、新生代导演的艺术创造	199
后 记	205

◎ 第一讲 第一代导演与电影艺术

一、电影观念和审美追求

中国电影人真正把电影当作一种艺术形式而阐述其理想与追求,中国电影真正开始有严格意义上的理论与批评,是在1921年前后上海影戏公司、明星影片公司等电影公司崛起,以及《影戏丛报》、《影戏杂志》、《电影周刊》等电影报刊创办之后的事。此前尽管自1896年以来,上海的《申报》、《游戏报》等报纸即有“影戏”类栏目出现,但那只是有关电影的放映广告和逸闻趣事,极少关于电影自身的研究与探讨。

所谓电影观念和审美追求,其核心内涵主要包括两个方面:一是从电影看外部世界,着重于电影与现实、电影与人的关系的认识;二是从电影审视自身,着重于“电影是什么”,以及电影与其他艺术形式的关系的认识。

早期电影从业者关于电影与现实、电影与人的关系的认识,有一个发展过程。最初大致有两种倾向:一种是把电影看作辅助教育、增进知识、状写人生、传播文明的重要工具,另一种是把电影视为游戏、消遣、娱乐的形式。这两种倾向对于电影的认识都还处于泛泛的层面,缺少较为深刻的阐释。前者,1921年《电影周刊》创刊号“发刊词”可为典型。“发刊词”认为:

二十世纪之电影事业,俨然成为一种势力,足以改良社会习惯,增进人民智识,堪与教育并行,其功效至为显著。

1922年,《申报》有感于张謇等实业家和资本家参与中国电影事业,更是指出电影对

于社会教育的巨大作用：“影片之影响于国人，若报纸然，势力既广，感人尤深。矧我国教育未盛，若以有益之影片，流演内地，则不但使未开茅塞之人，有所领悟，且可使之稔知现世社会生活趋势，以及国外之种种事物。”^①后者，“明星”老板张石川“处处唯兴趣是尚，以冀博人一粲，尚无主义之足云”^②的论调最具代表性。这后一种倾向，随着“五四”新文学展开对通俗文学的严厉批判，一批鸳鸯蝴蝶派小说家（如包天笑、朱瘦菊等）和文明戏艺人或“票友”（如徐卓呆、邵醉翁等）进入电影界而壮大声势。后来有人将此倾向概括为“做影戏的人是赚钱，看影戏的人是消遣”^③。

1921至1926年间，上述两种倾向和观念时时交锋，其主导性趋势，是前者逐渐占据主流并对电影实践产生明显的促进作用。最突出的，是“明星”电影公司出现的以郑正秋为代表的“教化社会”与以张石川为代表的“处处唯兴趣是尚”的观念冲突，前者很快成为压倒性倾向，并且其代表作《孤儿救祖记》获得巨大成功，还极大地影响了其他电影公司的制片计划。郑正秋常以戏剧论电影，指出：

论戏剧之最高者，必须含有创造人生之能力，其次亦须含有改正社会之意义，其最小限度，亦当含有批评社会之性质。……故戏剧必须有主义。无主义之戏剧，尚非目前艺术幼稚之中国所亟需也。^④

“明星”的“有主义”电影之观念，又因洪深的加盟而得到加强。洪深是第一个进入电影界的新文艺家。1922年他为中国影片制造公司拟文征求电影剧本，就强调“影戏为传播文明之利器”，它“能使教育普及，提高国民程度”，“能表示国风，媾通国际感情”，所以那些“海淫”、“海盗”、“演人类劣性”、“暴国风之短”、“表情迂腐”、“不近人情”、“专演神怪”等题材内容坚决“不录”^⑤。1925年洪深参与“明星”，更是把“为人生”的“五四”新文学观念带入电影创作中。“明星”作为影坛旗帜的先锋作用，再加上在欧美接受现代教育的两支留学生劲旅归国从事电影事业带回先进的电影观念，

① 记者：《改良中国影片事业之先声》，1922年8月22日《申报》。

② 张石川：《敬告读者》，《晨星》1922年创刊号。

③ 阮毅成：《影戏的哲学》，《银星》1927年第10期。

④ 郑正秋：《我所希望于观众者》，《明星特刊》第3期（《上海一妇人》号），1925年7月。

⑤ 洪深拟文《中国影片制造股份有限公司悬金征求影戏剧本》，1922年7月9日《申报》。

如“长城”认为“中国有无数大问题是待解决的，非采用问题剧制成影片，不足以移风易俗，针砭社会”，“神州”提倡“宣传文化之利器，阐启民智之良剂”的电影，要“能于陶情冶性之中，收潜移默化之效”^①，以及民新影片公司追求“宗旨务求其纯正，出品务求其优美”^②，等等，都为这一时期“有主义”之电影推波助澜，使其成为早期中国电影重要的审美追求。

上述“有主义”之电影追求，大都强调影片须有益于世道人心，更加注重影片的社会教育功能，足可见“五四”时代大潮的冲击和影响。而有些激进者的论述更明显地沐浴着新文学运动的风采。比如强调电影要真实地描写社会生活：“影剧是以时代、社会、人生为背景的，它不过要把现实社会的实际情形，人们的日常生活、生老病死、悲欢离合种种形形色色，以客观的眼光，赤裸裸的描写出来。”^③比如强调电影要反映社会底层的现实人生：电影“是表现人生的，是批评人生的，是时代的反映，是苦闷的象征”，故其取材要从“上层阶级”转向“下层阶级”，尤其要描写“现代民众的生活是非人生活”^④。有的论者甚至谈到电影与国民性改造问题：“中国的国民性是一种颓唐衰朽、冷酷无情的国民性。这种国民性在现代有根本改革的必要。银幕艺术是改革这种国民性的一种工具，而且是比任何一种艺术还要具体而且普遍的工具。”^⑤还有论者进一步分析电影包含社会教育但不要教训主义，应该“以艺术方法，使观众精神为之提高，人格为之潜化”^⑥，注重电影对人的精神、人格的提升作用。这里都激荡着“五四”思想启蒙、现实批判的潮流回响。

1928年前后中国影坛出现的古装片热和武侠神怪片热，导致电影观念和艺术审美的极度混乱。上述“有主义”之电影追求遭受严重挫折，而“做影戏的人是赚钱，看影戏的人是消遣”的倾向却大行其道，一时成为左右影坛的主潮。此时，严肃的电影工作者在痛苦挣扎和反思批判，在极其艰难的环境中努力为中国电影开辟新路。由

① 分别见梅雪俦、李泽源《导演的经过》（长城公司《春闺梦里人》特刊，1925年9月）、汪煦昌《论中国电影事业之危状》（《神州特刊》第2期《道义之交》号，1926年2月）。

② 予倩：《民新影片公司宣言》，民新公司特刊第1期（《玉洁冰清》号），1926年7月。

③ 何仲英：《文学与影戏》，民新公司特刊第2期（《和平之神》号），1926年。

④ 参见孙师毅《往下层的影剧》（《银星》1926年第1期）、陈趾青《中国影剧中几个重要的问题》（《银星》1926年第4期）。

⑤ 记者：《卷头语》，《银幕评论》1926年第1卷第1号。

⑥ 春愁：《中国电影事业之前途》，《银光》1926年第1期。

此出现两股“清流”：一是“联华”在拨乱反正中重申电影之“主义”。针对充斥影坛的“神怪迷信凶恶打杀之国片作风”，“联华”明确提出“复兴国片”的口号，积极张扬“提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业”的制片宗旨^①，并以《故都春梦》等创作给电影界带来新的生机活力。力挽狂澜之“联华”，试图在混乱中矫正中国电影的发展走向。二是在1930年前后左翼文艺思潮汹涌的推动下，有人呼吁“中国应该有中国的新兴电影”。强调描写“民众的困苦生活”，成为“大众精神上的享乐品”，是新兴电影“所负的唯一使命”^②。后者预示着1930年代左翼电影潮的即将崛起。何味辛（何公超）1925年1月13日在《民国日报》致信郑鹧鸪讨论电影，要求电影家勇于“揭发社会的黑暗，描写社会里穷人阶级的困顿、悲哀，揭示社会以应该走的由彼可得救的路子”。孙师毅1926年发表《往下层的影剧》，希望电影能“为中国的下层民众发出几声大声的呐喊，为艺术的路上辟出一条新鲜的途径”，等等，可以看作是这股电影思潮的萌芽。田汉1930年改变早先把电影看作是“人类用机械造出来的梦”的观念，呼唤电影工作者要“从银色之梦里醒转来”，转而描写“劳农大众与无产小市民”的现实人生^③，同样体现出这股电影思潮的发展走向。

相对来说，中国早期电影从业者关于电影与现实、电影与人的关系的认识比较简单，而关于电影是什么，以及电影与其他艺术形式的关系的认识则较为复杂。从最初认为“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”，到后来强调“电影剧是电影艺术与戏剧的结合”，强调“影剧是一种独立的艺术”，电影家的认识在逐渐深入。

“影戏的名称，各国不同；英美名叫‘Motion Picture’，法国名叫‘Cinema’，德国名叫‘Kinematograph’，日本名叫‘活动写真’。我们中国，江浙等省名叫‘影戏’，京津一带名叫‘电影’，广东又叫‘活动影画’。可是名称虽然不同，意义却大同小异。”^④其实在中国早期，电影还被译为“影剧”、“电影剧”、“电影戏”等名称，但以“影戏”、“电影”为常见。1930年代以后通用“电影”，“影戏”等名称开始较少使用。

① 联华来稿：《联华影片公司四年历史》（1934），《中国无声电影》，中国电影出版社1996年版，第73页。

② 唐崧高：《中国应该有中国的新兴电影》，《电影》杂志第4期，1930年10月。

③ 参见田汉《银色的梦》（《银星》1927年第5—13期）、《从银色之梦里醒转来》（《电影》杂志第1期，1930年5月）。

④ 周剑云、汪煦昌：《影戏概论》（1924），《中国电影理论文选》（上册），文化艺术出版社1992年版，第13页。文中“英美名叫‘Motion Picture’”稍有误。美国早期电影更多被称为Photoplay。

电影是1896年传到中国的,当年6月29日《申报》刊载中国最早的电影广告,就称之为“西洋影戏”——来自西洋的“影戏”。后来也被称为“电光影戏”而有别于中国传统的灯光影戏。此时之“影戏”概念,还少有后来争论的电影是重“影”还是重“戏”的内涵,因为当时整个世界电影还处在娱乐杂耍和生活场景简单纪录的阶段,与后来作为一种艺术样式的电影不可同日而语。当时人们把从西方传入的这种形式称为“影戏”,主要出于两点考虑:一是将它与中国传统形式“灯影戏”(或曰“皮影戏”)相联系,至少外在形式上比较相像,只不过它是从西洋传过来的^①;二是早期电影更多杂耍性质,与戏法、杂技、马戏等游艺节目相似,大都出现在底层社会的娱乐场所,或是作为戏院舞台演剧的穿插而上映的。称为“影戏”,就像把魔术叫作“戏法”、马术叫作“马戏”一样,也把它看作此类杂耍娱乐形式中的一种^②。

当然,后来流行的权威阐释“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”,或“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”^③,此“影戏”概念已经摆脱杂耍娱乐的性质,而力求成为类同戏剧、舞蹈、绘画、音乐、建筑、雕塑的艺术样式。

“影戏”概念由杂耍娱乐性质转向艺术样式性质,在中国,大致是从1905年开始的。是年任庆泰尝试拍摄中国自己的电影,他首先想到的,就是把谭鑫培等著名京剧艺术家表演的《定军山》等剧目搬上银幕。1913年,张石川、郑正秋等拍摄中国第一部故事片《难夫难妻》,当时对电影所知甚少的张石川说:“因为是拍影‘戏’,自然就很快地联想到中国固有的旧‘戏’上去”^④,所以影片拍摄大致采用文明新戏的演剧形态。在他们看来,“影戏”(或“电影戏”)、“影剧”(或“电影剧”)是与“舞台戏”(或“舞台剧”)相对应的。呈现形式虽然有别,而“戏”或“剧”的本质是相同的。由戏曲而新剧的戏剧式电影,也因此成为早期中国电影的主要样式。

^① “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。”(佚名:《观美国影戏记》,1897年9月5日《游戏报》)文中“影灯”即灯影戏。

^② 1897年8月16日上海《游戏报》发表文章《天华茶园观外洋戏法归述所见》,就把作者在天华茶园看的美国影片——“有美女跳舞形,小儿环走形,老翁眠起形,以及火车马车之驰骤,宫室树木之参差”——称为外洋“戏法”。1922年创办的《戏》杂志开设“游戏附录”栏,仍把影戏视为“游戏”包括在内。所以郑正秋说:“中国人一向把电影事业,当作游戏事业看的。”(郑正秋:《〈姊妹花〉自我批判》,《社会月报》创刊号,1934年6月)

^③ 分别见周剑云、汪煦昌《影戏概论》(1924)(《中国电影理论文选》(上册),文化艺术出版社1992年版,第13页)、周剑云《序言》(《影戏杂志》第2期,1921年11月)。

^④ 张石川:《自我导演以来》,《明星》半月刊1935年第1卷第3—6期。

所谓“影戏是由扮演的戏剧而摄成的影片”，或影戏“是用摄影术照下来的戏”，很明显，“戏”在这里成为影戏之根本，而“影”只是完成“戏”的表现手段。故影戏就是戏剧，或曰“影戏是戏剧之一种”。这就是侯曜所说并常被引用的一段话：

影戏是戏剧之一种，凡戏剧所有的价值他都具备。他不但具有表现、批评、调和、美化人生的四大功用，而且比其他各种戏剧之影响更来得大。

因为“影戏比较的逼真”，“影戏比较的经济”，“影戏比较的具有普遍性与永久性”，“影戏不但是一种极好的娱乐品，而且是教育上最好的工具”^①。这段话有两点是值得注意的：一是强调电影是戏剧，一是强调电影是现代最重要的戏剧。

强调电影是戏剧，在中国早期电影从业者当中是一种普遍的观念。最典型的，是早期电影导演的代表性人物郑正秋。如前所述，郑正秋常以戏剧论电影，强调电影如同戏剧一样应该包含以下要素：“（一）有统系的事节；（二）有组织的语言；（三）精美的声调；（四）相当的副景；（五）有艺术的动作；（六）极深刻的表情；（七）人生真理的发挥；（八）人类精神的表现”。此外，“还有优美的伶人，用热烈的情感，来忠实地描写，在舞台上——表演于观众的眼前，使得观众精神为之愉快，起极深刻的感想”^②。除了早期电影是默片而没有“精美的声调”，以及电影不是“舞台表演”而是银幕表演，郑正秋的电影如同戏剧的观点，十分注重上述文学的意味和艺术的价值，当然也包括剧情结构、表演艺术等戏剧性内涵。只是包括郑正秋在内的早期电影从业者力有未逮，于电影的文学意味和艺术价值方面还多有欠缺，然而把电影看作是戏剧，其影片的戏剧色彩从情节、结构到导演、表演都颇为明显。

至于强调电影是现代最重要的戏剧，则是基于两点：一是逼真性，二是平民化。电影的逼真性，是就当时整个世界戏剧发展趋势而言的。1921年顾肯夫撰写《影戏杂志》创刊号“发刊词”，就指出：“现在世界戏剧的趋势，写实派渐渐占了优胜的地位。他的可贵，全在能够‘逼真’。照这趋势看起来，将来的戏剧，一定要把‘逼真’来做范围。”由此而论，顾肯夫说：“戏剧中最能‘逼真’的，只有影戏”；“影戏最是逼真，

① 侯曜：《影戏与人生》，长城公司特刊《春闺梦里人》号，1925年。

② 郑正秋：《明星公司发行月刊的必要》，《影戏杂志》1922年第1卷第3号。

所以代表生活状态的能力,最是充足不过的”。在20世纪初,电影反映社会人生的逼真自然,是它给予中国电影人和观众的最强烈的印象,也是他们认为电影在戏剧以及其他文艺形式中最有价值的地方。电影的平民化,也是早期电影人将电影与戏剧,以及与其他文学艺术形式相比较而得出的重要特性。顾肯夫的《影戏杂志》“发刊词”认为,“凡是包含平民主义最丰富的作品,必以普遍为目的。舞台剧以演员声浪的关系,演一次戏,至多能供给观众数千人罢了。只有影戏,能同时在全世界的戏院里,同时供给全世界的观众。这种能力,又岂是舞台剧家所能梦想得到的?不能普遍及平民的舞台剧,又岂能算最现代进化的戏剧?”不仅如此,早期电影因为是默片,它主要以表情和动作去传情达意,能够突破语言的障碍而抵达普通民众,甚至突破民族国家的界限而成为世界性的艺术,所以它比其他任何文艺形式都要来得普遍和大众。

早期电影从业者自然也意识到电影与戏剧不是完全相同,而对电影有别于戏剧的特点有所分析。郑正秋在《明星公司发行月刊的必要》一文中,就说电影有几点“比舞台上的戏剧,还要繁难的很多很多”。例如,“造景”、“选地”、“配景”、“导演”、“择人”(选择演员)等要比戏剧困难复杂;而“摄剧(这是舞台上所没有的手续简直是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所独有的手续)”、“接片(长短前后多少都有关系也非是他剧所有的手续)”,更是电影所特有的。周剑云、程步高1925年给昌明电影函授学校讲授《编剧学》,也从编剧角度谈到“话剧之分幕以少为贵”,而“影戏之分幕实不厌详”,“(话剧)剧本以舞台为范围,只要把布景的配合,演员的表演写得详尽,已经尽了编剧者的责任;而影戏剧本,还要顾到导演的地位和摄影员工作”^①,等等。但显而易见,这些分析大都是外在的感性直观,简单地把电影有别于戏剧之处看作是电影的特点,而没有深入电影本体——如影像造型表现力和镜头叙事功能等——去论述电影艺术的独特性。

所以郑君里在梳理中国早期电影发展历程时,着重揭示了它与戏剧的深刻联系——“新剧家参加了土著电影的启蒙工作,他们的演技曾经成为初期电影表演的主要内容。”洪深、欧阳予倩、费穆等电影家也都撰文对此有过分析。然而到1924

^① 周剑云、程步高:《编剧学》,《中国电影理论文选》(上册),文化艺术出版社1992年版,第36—37页。

年前后,中国电影首先从表演上开始突破长期以来的戏剧传统,譬如王汉伦、王献斋等没有舞台经验而于银幕表演获得成功。“而且这种成功,”郑君里接着上述引文指出,“从电影的技术观点看来,是超过‘文明戏’演技之一种崭新的、接近写实的形式,为新剧家的修养所不能胜。”^①此事在中国早期电影发展史上是个重要转折。它不仅影响到部分电影公司与戏剧出身的从业者之间的合作,还引发了1925年关于“新剧家是否能演影戏”的讨论;进一步,又引发了电影从业者对电影与戏剧关系的思考。中国早期关于电影本体,以及电影与其他艺术形式的关系的认识,由此开始分化和深化,呈现出多种观念并存的格局。其重要者大致有以下三种。

第一种观念仍然坚持影戏以“戏”为主。顾肯夫1926年谈论电影,还是强调“既名影戏,自当以戏为主体。所谓影戏者,以影传戏也,戏为主而影为宾也”^②。坚持这种观念者,不仅有郑正秋、周剑云、包天笑等文明戏艺人和鸳鸯派小说家,还包括侯曜、陆洁等较多受到西方现代文艺影响的电影从业者。前者史称“旧派”,后者史称“新派”。“旧派”如包天笑,1926年12月他在《民新特刊》第4期发表文章《影戏者,戏也》,指出:“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。”侯曜是“新派”,但与“旧派”郑正秋相似,他也常以戏剧替代电影去发表评论。如同样认为“‘其直如矢,其平如砥’的剧情,是不能引起观众的兴趣和同情的。危机,冲突,障碍,就是使剧情曲折的地方,也就是决定剧中人命运的地方。……这种的剧情才曲折有趣,耐人寻味。”^③中国早期大多数电影从业者,无论是“旧派”还是“新派”,对于电影与戏剧关系认识的如此坚定和执着,是形成中国电影观念“影戏”说的基本事实。

第二种观念认为电影是由“电影术”与“戏剧”结合而成,强调不能忽视“电影术”在电影创作中的重要作用。孙师毅是持这种观念的重要电影家。作为中国早期一位善于思考的电影从业者,孙师毅在题材内容方面倡导“往下层的影剧”,希望电影“为中国的下层民众发出几声大声的呐喊”;在艺术形式上,他则把“电影”(“电影术”)本身看作是科学发明,强调只有“电影剧”——“电影术”与“戏剧”结合——才是

① 郑君里:《现代中国电影史略》(1936),《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第1401页。

② 顾肯夫:《描写论》,《银星》1926年第3期。

③ 侯曜:《影戏剧本作法》(1926),《中国电影理论文选》(上册),文化艺术出版社1992年版,第53页。