

中国电影史

History
of Chinese
Film

主编 李少白

Chief Editor Li Shaobai



高等教育出版社
Higher Education Press

中国电影史

主编 李少白

编著 (以姓氏笔画为序)

李道新 宋维才

秦喜清 高小健



高等教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国电影史/李少白主编. —北京: 高等教育出版社,
2006.7

ISBN 7-04-018768-X

I. 中... II. 李... III. 电影史—中国—高等学校—教材
IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 060876 号

策划编辑 张江艺 责任编辑 张江艺 封面设计 于文燕 责任绘图 朱 静
版式设计 范晓红 责任校对 杨雪莲 责任印制 韩 刚

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-58581118
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-58581000		http://www.hep.com.cn
经 销	蓝色畅想图书发行有限公司	网上订购	http://www.landracom.com
印 刷	北京中科印刷有限公司		http://www.landracom.com.cn
		畅想教育	http://www.widedu.com
开 本	787×1092 1/16	版 次	2006 年 7 月第 1 版
印 张	20.75	印 次	2006 年 7 月第 1 次印刷
字 数	440 000	定 价	26.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 18768-00



李少白简介

李少白，1931年生，安徽省太和县人。曾先后任职于中国电影发行公司、中国电影家协会，现为中国艺术研究院研究员，博士生导师，北京电影学院客座教授。

1951年开始发表影评，1956年被《文艺报》聘为特约评论员，1957年成为专职电影研究人员。1963年与人合作编著出版《中国电影发展史》。1973年调入中国艺术研究院，先后主持创建电影研究所、影视研究室、研究生部电影系，以及《电影文化》杂志和《影视文化》丛刊。培养了我国第一批电影硕士研究生和博士研究生。其教材及著作于1991年结集为《电影历史及理论》一书出版，此后的著作还有《影心探赜》(2000年)、《影史权略》(2003年)等。另有旧体诗词选集《灵府轨迹》(1994年)问世。

郑 重 声 明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其行为人将承担相应的民事责任和行政责任，构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：(010) 58581897/58581896/58581879

传 真：(010) 82086060

E - mail: dd@hep.com.cn

通信地址：北京市西城区德外大街 4 号

高等教育出版社打击盗版办公室

邮 编：100011

购书请拨打电话：(010)58581118

内容简介

本书把中国电影史看作是一部由电影艺术、电影工业等多维体系组成的综合史,系统地介绍了中国电影的发展流变,分时期、分阶段地对中国电影史中的电影作品、电影现象进行细致入微的论述和阐释,勾勒出了一条清晰的中国电影史发展脉络。本书史论结合,尚变求新,在尊重历史的基础上把握评述的公正性,是目前对中国电影史研究最为完整和规范的一本教材。

本书内容充实,观点明确,适用于普通高校本专科影视专业学生使用,同时也可作为普通高等学校美育课的通用教材。

A Brief Introduction

Understanding history of film as a comprehensive one which concerns both art and industry, this textbook gives a systematic description of the changes and development of Chinese film by dividing it into different periods. With careful and deep description and interpretation of movies of the past, the book presents the history of Chinese film in a clear and logical way. Characterized by the combination of theory and history, respectful attitude towards history and impartial comments, this textbook will be the most complete and normative one at present.

Rich in content and clear-cut in ideas, this textbook will be useful to college students majoring in film and TV studies and students majoring in arts education.

目 录

绪论	1
第一章 尝试时期(1905—1923)	8
第一节 概述 / 8	
第二节 任庆泰戏曲短片与其他 / 11	
第三节 短故事片的实验与其他 / 13	
第四节 最初的长故事片 / 17	
第二章 探索时期(1923—1927)	23
第一节 概述 / 23	
第二节 “明星”公司的影片创作 / 25	
第三节 长城派、神州派、“民新”及田汉的试验 / 31	
第四节 欧化、尚古与唯美 / 37	
第三章 商业竞争时期(1928—1932)	42
第一节 概述 / 42	
第二节 古装片、武侠片——中国电影的两大型 / 45	
第三节 初步的整合——联华新派与国片复兴 / 48	
第四章 变革时期(1932—1937)	54
第一节 概述 / 54	
第二节 转变作风的“明星”公司与倾向鲜明的“电通”公司的创作 / 62	
第三节 进步与保守共存的“联华”公司 / 73	
第四节 “艺华”、“新华”、“天一”及其他公司的创作 / 83	
第五节 电影理论与批评的建立和发展 / 89	
第五章 非常时期(1937—1945)	98
第一节 概述 / 98	
第二节 国民党统治区的电影 / 104	
第三节 延安地区的电影 / 112	

第四节	租界区的电影 / 115	
第五节	沦陷区的电影 / 124	
第六章	丰收时期(1945—1949)	129
第一节	概述 / 129	
第二节	官方电影机构里的两种创作 / 134	
第三节	“昆仑”群体与社会批判影片 / 139	
第四节	“文华”群体与都市人情片 / 145	
第五节	商业电影的新发展 / 151	
第七章	新中国电影创建时期(1949—1966)	155
第一节	概述 / 155	
第二节	“长影”集体 / 163	
第三节	“北影”集体 / 170	
第四节	“上影”集体 / 180	
第五节	“八一”集体及其他电影厂的创作 / 189	
第八章	禁烟时期(1966—1976)	197
第一节	概述 / 197	
第二节	从样板戏到样板戏电影 / 202	
第三节	故事片生产的恢复与发展 / 208	
第九章	再探索时期(1977—1992)	216
第一节	概述 / 216	
第二节	第三代导演的人道主义追求 / 220	
第三节	第四代导演的诗化意识 / 225	
第四节	第五代导演的历史贡献 / 235	
第十章	市场化时期(1992 年至今)	245
第一节	概述 / 245	
第二节	市场化时期的主旋律电影 / 248	
第三节	张艺谋、陈凯歌等导演的市场化追求 / 254	
第四节	冯小刚及中国的贺岁电影创作 / 258	
第五节	新生代导演的个体写作与生存困境 / 264	
第十一章	香港电影	271
第一节	概述 / 271	
第二节	从粤语片到香港电影新浪潮 / 274	
第三节	李翰祥的古装历史片 / 277	

第四节	张彻、楚原和李小龙的武打片 / 281	
第五节	成龙的喜剧功夫片和警匪片 / 285	
第六节	吴宇森的英雄片与徐克的武侠片 / 288	
第十二章	台湾电影	294
第一节	概述 / 294	
第二节	从台语片到台湾新新电影 / 296	
第三节	李行、胡金铨的电影创作 / 301	
第四节	侯孝贤、杨德昌、王童的电影创作 / 304	
第五节	李安的电影创作 / 311	
主要参考文献		316
后记		321

绪 论

中国电影的历史,从拍摄《定军山》算起,迄今已经 100 多年。中国电影历史的写作,起自 20 世纪 30 年代,比较系统一点的,当是谷剑尘撰著的《中国电影发达史》和郑君里的《现代中国电影史略》。程季华主编的出版于 20 世纪 60 年代的《中国电影发展史》,是一部在国内外有较大影响的中国电影史著作。到 20 世纪 80 年代,随着国内综合性大学电影教育课程的不断增设和教材配套的需要,中国电影史的研究和编纂,得到了较快的发展。自那以后到现在 20 多年里,国内外出版了相当数量的中国电影史专著。

一、电影历史作为一个科目列入大学教育的意义

首先,电影(大概概念的电影,包括作为新闻传播载体的功能在内)已经渗透于人类生活,成为人类知识的一部分。人类发明了电影,电影又改变着人类。电影甚至可以影响人的素质和人的性格。正是在这个意义上,人们常常把电影看作文化,赋予电影以教育的、宣传的、政治的诸多内涵,认为它具有意识形态的性质。探讨电影的历史,也就是探讨人类社会历史的一部分。其次,电影历史同任何一种历史一样,对于它的研究,具有以史为鉴、从历史经验中汲取智慧的意义。历史是不会重复的,但在历史发展的长河中,常常会出现某种惊人的相似之处,甚至让人觉得那就是历史的重演。汲取历史经验,把握历史规律,可以增强决策和行为的自觉性,减少盲目性及其带来的失误。再次,治史可以培养史学精神,培养不屈不挠的探实求真的精神。电影历史学同任何一门史学一样,具有一种天然的科学性,它以追求最大可能的历史真实性作为自己学术的崇高目标。史学精神是人类宝贵的精神财富,应当得到继承和发扬。

已经渗透于人类生活,成为人类知识的一部分

具有以史为鉴、从历史经验中汲取智慧的意义

培养史学精神

二、中国电影史的学科地位

电影历史学是一门交叉学科。它既是历史学中的电影部分,也是电影学中的历史部分。这种交叉学科的特性,要求对中国电影历史的学习和研究,必须掌握相应的基础知识,既要懂电影,又要懂历史。比如对“电影是什么”的问题,自 20 世纪 20 年代提出以来,国内外学术界一直有争论;到现在,中国的电影学术界也还是有分歧,虽然主流舆论已经把电影定位为“产业”。如果我们把电影作为一个整体加以全面的考察,则会看到,电影作为一种以现代工业为物质基础的艺术产品的生产,它属于生产和再生产的经济领域;但是,作为艺术家的精神创造,它又属于上层建筑的意识形态。当然电影还有科学技术基础的一面。基于这样的认识,电影到底是工业还是艺术的问题,也就在整体和具体的把握中得

是一门交叉学科

以艺术为特质的
大众娱乐本性

历史写作不能没
有理论的引导

到统一;而综合各种因素和矛盾关系来看,电影的一个基本着落点就是它的以艺术为特质的
大众娱乐本性。

历史写作不能没有理论的引导。建构框架,设列章节,梳理关系,对于史实的判断、史事的评价和论说,都需要理论。历史理论常常与世界观有关。先进的世界观,可以引导历史理论去接近真理;反过来,以探实求真为核心内容的史学精神,又往往可以纠正世界观的局限和偏颇。

三、中国电影史的学习和研究需要有历史的方法

首先要充分地、
尽可能广泛详尽
地占有材料

历史理论和历史方法,总的来说是一致的。有什么样的理论就有什么样的方法,但方法一经形成,也就有了独立存在的价值。正确的历史方法,在一定程度上可以校订、反证历史理论。电影历史写作,首先要充分地、尽可能广泛详尽地占有材料。理论写作只要掌握理论所需要的足够论据就可以了,而历史写作则必须掌握对象的全部材料。所以,一定要有史科学、文献目录学知识。不仅要耐心地花时间和气力搜集到一切有关材料,而且需要对材料进行整理、摘要、归纳、鉴别、汇编等一系列工作,使之从点滴的、个别的原始材料转化为比较完整的史实史事的纪录。详细地占有材料,是历史研究和写作的前提条件。其次,要掌握逻辑方法,尤其是辩证逻辑方法。在详细地占有材料之后,就要对材料进行认真的思辨和推演,找出事与事、人与人之间的联系,然后上升为理论认识,做出接近历史本质的描述和评价,并进一步探讨其中的规律性。

其次,要掌握逻辑
方法,尤其是
辩证逻辑方法

包括中国电影史在内的历史写作,都是客观存在的历史现象经过史学家的头脑反映并建构和给定一种表述框架而传达出来的。因此,任何一种历史著作都不能完全符合历史存在,更不能等同于历史存在。历史存在是混沌模糊的、包罗万象的。但是,科学的历史研究可以不断地近似或接近符合历史存在,或者是历史存在的一方面、一部分。越是接近历史存在的写作越是好的历史写作。

越是接近历史存
在的写作越是好
的历史写作

历史写作有表述
的一方面,又有
评价的另一方
面,两者不可分割

历史写作有表述的一方面,又有评价的另一方面,两者不可分割。这中间都有一个作者主体和历史客体的关系问题,所不同的是矛盾的主导面不同:前者是客体支配主体,后者是主体掌握客体;前者看重再现历史真实性的程度,后者则是追求作者倾向性的正确。进步的历史倾向性,要求历史家对历史的评价,不能以个人的好恶为标准,也不能以任何体制、权势的立场、观念为标准,而主要是看它对人类历史的作用,是有益还是有害,是前进还是倒退。当然,在现实的历史写作中,高度概括的益害、进退的字眼往往是无用的,因为历史现象十分复杂,常常会益害同体,进退于一。也就是说,它具有两重性,充满了悖论,很难一语判定。所以对任何一个看似简单的历史现象,都应在多向度的历史联系中进行反复的、周密细致的考察,根据具体情况做出多种价值、多种取向的分析判断。

四、人物研究是中国电影历史研究的重要部分

历史在本质上是由人和人际关系构成的。要研究电影编、导、演、摄、美、音、录、特、剪等各方面的艺术家,又要研究电影企业家、制片家、批评家以及各种技术专家和经济专家。

对人物的研究,不应当是孤立的。首先,一定要联系人物所处的时代,也就是说,要把对人物的研究放在其所处的特定历史条件下进行;不能以当代人的条件要求前人。其次,对人物的研究一定要全面,也就是说,不能只看人物的一时一事,而要看其全部历史;即使研究一时一事,也不应和其全部历史割裂开来。既要考察历史人物活动的各个阶段、各个方面,又要考察其整个历史活动,并把对两者的考察联系起来。不能因为历史人物的某一过失而否定其整个历史,也不能因为其整个历史而讳言其某一过失。再次,人物研究必然要涉及人物的思想,涉及人物的作品及作品的倾向。对此,也必须做出相互联系的、认真细致的分析。既要探讨人物自身思想发展变化的过程,又要探讨历史文化传统和时代思潮等因素对其思想的影响,尤其要抓住社会经济、政治的作用这个主因。思想的原因不在思想本身,而要到社会存在方面去寻找。

● 对人物的研究,不应当是孤立的

电影的历史人物研究也还有其自身的特殊性。音乐、绘画、诗词、戏曲、小说等是传统的以个人创作为特点的文学艺术形式,而电影是一种集体创作的现代艺术,一部影片的成败得失是由多方面的因素决定的。仅就艺术创作来说,每个人在一部影片中所起的作用也不尽相同;即使是同处在导演的中心位置,每个人也不一样,可以说每部影片有每部影片的情况。因此,影片的创作者和自己参与创作的影片的联系,就不像传统文艺那样清楚、一眼可以认定,而必须作精细的分辨,才能比较确切地判定。

● 电影的历史人物研究也还有其自身的特殊性

五、中国电影历史分期及其特点

分期,是历史科学研究中最一般的方法,其目的是为了对历时态的电影发展作共时态的考察,以把握历史演进的阶段性,便于人们对历史的认识更加清晰。

● 对历时态的电影发展作共时态的考察,以把握历史演进的阶段性

把一百年的中国电影历史放在它赖以发展的社会背景中考察,可以看到,中国电影历史处于中国由近代晚期经现代到当代的历史发展阶段。首先,这一百年是中国历史上罕见的社会大变动的年代,充满了国内和国际的经济、政治、军事、文化的矛盾和冲突,处于巨大的社会转型时期。自1896年电影传入中国之后的第三年(1898),就发生了“戊戌变法”运动;中国人开始自己拍摄故事短片的20世纪初,又赶上开启民国纪元的辛亥革命(1911);以后则是接连不断的北伐战争、第一次国内革命战争、抗日战争、第二次国内革命战争;1949年中华人民共和国成立之后,又经历“十七年”、“文化大革命”、改革开放等阶段。国内的和国际的战争、政权的更替、制度的革命或变革等社会的激化状态,成为百年中国电影历史背景的主要特征。这一点,对于中国电影的发展起着重要的规定作用。其次,中国是一个经济相对落后和贫穷的国家,尽管在这一百年里中国经济有了惊人的发展,但仍属发展中国家;同时,中国又有着灿烂的古代文明,悠久的文化艺术传统,是中华民族所特有的。电影是经济和文化共同结果,现代经济薄弱和古遗文化深厚这一特点,同样也对中国电影起着规定性的作用。所以,我们不能用世界上以经济运行为中心的常态社会条件来看待中国电影以及它的历史发展,而必须把它和中国这一百年的特殊历史条件联系起

● 放在它赖以发展的社会背景中考察

● 规定作用

● 电影是经济和文化共同结果,现代经济薄弱和古遗文化深厚这一特点,同样也对中国电影起着规定性的作用

来,才有可能对它作出比较接近史实的描述。也正是这一点,构成了中国电影历史分期的时期特点。

如果按照世界电影发展轨迹来划分电影历史时期,大体可以分为发明时期(1895年之前)、无声时期(1930年之前)、有声时期(1945年之前)、转型时期(1970年之前)、当代时期(至今以前)。中国电影作为世界电影历史的一部分,当然也可以纳入这样一个分期。不过,作为一部中国电影史,还是应充分体现中国电影的历史背景和特点,以便准确把握和理解。为此,本书将中国电影史划分为十个时期。这样划分或许过于琐细,但能够比较接近实际地反映百年中国电影风云变幻的历史特点。

1. 尝试时期(1905—1923)

这一时期从1905年拍摄《定军山》起至1923年《孤儿救祖记》上映止,当然还应追溯1896年电影传入中国放映后的情况。这一时期的基本特点,是先驱者们对电影这个新鲜事物既喜爱又陌生,抱着试试看的态度着手电影拍摄活动,既没有明确的艺术目的,更说不上有清晰的经营方针。惟一的想法,就是筹集到一定的资金,在当时技术和场地可能的情况下把片子拍摄出来。所以,在当时不论是企业运作还是艺术创造,都带有摸索的、试探的蹉路性质。最后,《孤儿救祖记》的成功,结束了这种尝试。

摸索的、试探的
蹉路性质

2. 探索时期(1924—1927)

这一时期从《孤儿救祖记》上映后的1924年开始到1927年止,跨度不长,但对中国电影艺术的成长却十分可贵。这一时期总的特点就是增强了自觉性,既包括电影作为艺术的自觉,又包括电影作为企业的自觉。在当时,电影是一种可以由企业来经营的艺术、从而自觉地制定电影经营方针和艺术追求目标,成为电影人士的核心观念。一时间,影片公司纷纷成立。它们发表宣言,并认真地付诸实施,形成了经营上独辟蹊径、创作上百舸争流的局面。因此,这一时期被有的电影史学家看作是中国早期电影史上的黄金时代。这时,绝大多数的电影公司,拍电影不仅仅是为了赚钱,而且十分重视自己出品的影片的艺术追求和作品质量。当时电影公司的经营者同时也是电影艺术的创作者。这一切都为当时的影片创作提供了比较宽松的环境和条件。

增强了自觉性,
既包括电影作为
艺术的自觉,又
包括电影作为企
业的自觉

3. 商业竞争时期(1928—1931)

这一时期起自1928年,至1932年“一·二八”淞沪抗战止。1927年“四一二”反革命政变导致国共两党的分裂。1928年,北洋政府垮台,国民党建立了南京政府。政治上的大变动,更加剧了经济的动荡和社会的不安。电影赖以生存的大环境被破坏,这在电影公司十分集中的上海表现得尤为明显。首先,从电影自身来说,办电影公司数年的实践证明,赢利赚钱是电影公司得以生存发展的铁定法则;而恶化了的社会环境,增加了公司经营者的短效应观念。其次,在动荡社会下大众社会心理趋向的诱导下,电影的消遣、解闷、调侃、找乐的娱乐功能被强调出来。这两方面再加上南洋华侨电影市场的因素,使得这一时期电影的商业竞争走向白热化、恶性化,先后掀起了“古装片”和“武侠片”两个浪潮。这些影片的共同特点是类型性特别突出;多数情况,以泯灭艺术家的艺术个性和缺

以泯灭艺术家的
艺术个性和缺失
对观众的引导价
值为代价

失对观众的引导价值为代价。这样的局面当然不能持久,于是又出现危机后的转机现象,其最为突出的标志是联华公司的成立及其“新派”电影的摄制——史称“国片复兴运动”。但时间不长,随后即被纳入“新兴电影运动”中。

4. 变革时期(1932—1937)

这一时期起自1932年“一·二八”事变,止于1937年“七七”事变后的全面抗战爆发。这是一个划时代的变革时期。这里的划时代变革的含义有两点。第一,从无声到有声的变革。这一点,对世界各国的电影来说都是一样的,区别在具体进程,但都有划时代意义。第二,中国电影生存环境和作品的形式与内容发生了巨大变化。国共两党这两大政治、军事势力针锋相对的利益要求,成为这一时期影响电影意识形态的主要内容。而“九一八”事变、“一·二八”事变日本帝国主义对中国的军事侵略,又激起了全国人民的爱国热情,出现了持续高涨的抗日救亡运动。这一切反映到电影上,就出现了电影史学家所说的“新兴电影运动”(或“左翼电影运动”)以及国民党统治当局对它的限制和迫害。这一时期呈现出又一个电影创作的繁盛局面,涌现出一批优秀的、杰出的编、导、演等电影艺术家,产生了众多的无声电影和有声电影的经典作品。

这里的划时代变革的含义有两点

5. 非常时期(1937—1945)

这一时期对应于抗日战争时期,起自“七七”事变,止于1945年抗日战争胜利。这是一个全国范围的、规模空前的侵略和反侵略的武装斗争时期,在国际上与第二次世界大战同步。迅速变化的战争形势决定一切,也决定电影,形成了大后方、根据地、租界区、沦陷区四个地区的电影产生、拓展、衰落、消亡的过程。

迅速变化的战争形势决定一切,也决定电影

6. 丰收时期(1945—1949)

这一时期指1945年抗日战争胜利后至1949年中华人民共和国成立前一段时间,相对应于解放战争时期。这一时期虽然时间不长,但创作上取得的成就却很大,可以看作是继20世纪20年代中期和30年代后期中国电影发展的第三个黄金时代。这时国民党建立了对电影的政治统治和经济垄断,力图使电影符合自己的意志;共产党则领导开展了“进步电影运动”,把进步电影人争取到自己周围。两党的军事、政治、文化斗争和在电影上的直接较量,左右着包括创作在内的整个电影的走向。

中国电影发展的第三个黄金时代

7. 新中国电影创建时期(1949—1966)

这一时期从1949年10月1日中华人民共和国成立起至1966年“文化大革命”开始止,通常称为“十七年”电影。作为中国电影发展的一个历史时期,它的特点格外明显:电影的经济基础和上层建筑、意识形态的内容都发生了根本性改变。可以说,这是中国社会主义电影最初的探索时期,带有很大程度的实验性;它继承了“左翼电影”以来的传统,学习了苏联电影的经验,尤其贯彻了《在延安文艺座谈会上的讲话》的方针,可以说,是在摸索中大刀阔斧地走过来的。所以,每一项电影建设都伴随着被称为“革命”的批判运动。这一时期中,虽然也有过短暂的按艺术规律办事或实行“百花齐放”方针而出现的影片创作的一时繁荣,如20世纪50年代初的“新片展览月”,50年代末的“国庆十周年献礼片”,60年代初一段宽松环境拍出的一批影片等,但总体而言,电影创作是不太

电影的经济基础和上层建筑、意识形态的内容都发生了根本性改变

发达的;而树“样板”、立模式、搞文艺的标准化,最终导致“文化大革命”时电影创作的彻底僵化和生产的空白。

8. 禁锢时期(1966—1976)

这一时期从“文化大革命”开始到1976年10月粉碎“四人帮”为止,对应于史学界所说的“文化大革命”十年。这一时期又可以分为两个阶段。前一阶段从“大批判”开始到拍“样板戏电影”为止。后一阶段则以1973年“元旦会议”为界,开始有故事片的拍摄。

这一时期又可以
分为两个阶段

9. 再探索时期(1977—1992)

这一时期从1976年粉碎“四人帮”到1992年10月中国共产党召开第十四次全国人民代表大会决定建立“社会主义市场经济体制”止。这是改革开放的前期。这一时期的主要特点是,思想解放运动、电影创新运动蓬勃发展,出现了各种思潮对于电影的要求及其内在的矛盾冲突;电影指导思想及管理方案在改革开放的总形势下也在不断变化;在创作上出现了“第三代”、“第四代”、“第五代”导演群体各展其长、百花争艳的繁荣局面;由于经济体制的转变,电影的商业性特征——“娱乐性”被强调出来,尽管它受到诸多阻挠,但还是一步一步地扩大。在第二阶段,“主旋律”电影成为意识形态的主导,得到大力的提倡和支持;以“第六代”导演群体为主体的艺术探索与政府导向产生疏离,但其自身又不能适应市场,可谓艰难行进,当然也有成果;电影的市场化要求更为激烈,一场更大的电影变革被提上日程;在创作上更加清晰地形成了“主旋律”、探索及艺术片、商业片并不均衡的三足局面。

这一时期的主要
特点

10. 市场化时期(1992年至今)

这是指改革开放的后期,或称“后改革时期”,从1992年至今。这一时期,电影体制改革更加深化,电影作为产业的性质得到中央的确认;主流、商业、艺术三种性质影片的差别愈来愈小,界限更加模糊并逐渐趋向于融合;由于改革开放和时代发展而带来的电影市场的层次性更加清晰,拍片的市场目标性更加明确,由节日大片进一步扩展到国际大片,艺术探索片也逐渐移步于市场和主流意识领域。有序的中国电影市场态势正在形成。

有序的中国电影
市场态势正在形
成

上述分期和对各个时期基本特点的概括,有可能挂一漏万,但基本上勾画出一百年中国电影发展变化的轨迹。它是从市场开始的,这也符合世界各国电影发展的普遍规律。但由于现代中国的特殊国情,加上“礼乐”的、“文以载道”的传统,电影的政治、宣传和教育功能,时常被扩大和突出,而它首先应有的娱乐功能却时常被降低,甚至在特殊的历史条件下被全面否定。历史像是一条环形的路,直至如今,中国电影才又出现总体性的向常态社会的回归。

总体性的向常态
社会的回归

六、当代史条件下的香港电影和台湾电影

在体例上,我们把1949年中华人民共和国成立后的香港电影和台湾电影单独设章作独立的论述。这主要是考虑到它们是在各自特有的社会制度下发展的,从而具有各自的总体特征。当然,作为整体的中国电影的组成部分,它们与内地电影之间具有共性的一面。

具有各自的总体
特征

我们所说的香港电影,特指 1949 年中华人民共和国成立后的香港电影。中华人民共和国的成立,很大程度地影响了香港电影,但香港电影毕竟是在殖民当局统治下的资本主义制度中产生和发展的,它与内地电影和台湾电影有着本质上的差异。香港电影的最大特点是它的商业性特别突出,而其意识形态性则明显弱化于内地电影和台湾电影。20 世纪 50 年代,除粤语片、国语片外,香港还开始拍摄潮语片和厦语片。香港电影的产量之多,在多数时期,都超过了内地和台湾。到 70 年代,受电影市场的影响,香港电影发生了剧烈变化。粤语片锐减,国语片增多,而且两者之间的界限亦逐渐模糊。“功夫片”的出现,是 70 年代香港电影的最大亮点,甚至产生了世界性影响。此后,则是融合喜剧、文艺等因素的“新武侠片”续其景观。70 年末出现的“香港新浪潮”,与“台湾新电影”、内地“电影创新”运动也有历史和文化的关联,它们对于推动中国电影艺术的提高和发展,都有历史性贡献。1997 年,中国政府恢复对香港行使主权,实行“一国两制”,在此前后的十几年里,香港电影和内地电影的交流与融合日趋增强。

自 1894 年台湾沦为日本的殖民地、至 1949 年国民党政府迁徙台湾这半个世纪中,台湾电影始终没有太大的发展。台湾电影的兴起是从 20 世纪 50 年代开始的;除台语片外,还开始拍摄国语片。国民党对台湾电影的管制延续了它在 1949 年以前在内地的电影管制政策,当然也要适应台湾电影的实际情况。60 年代,台湾电影开始繁荣,并在创作上取得成就。这种繁荣局面,一直持续到 70 年代末。80 年代,出现“台湾新电影”,与内地的“电影创新”运动有某种同步。80 年代后期,台湾电影开始走向衰落。

百年中国电影,给史学留下了一个不大不小的空间。人们可以从那里开掘知识、触发灵感、增添智慧,以此丰富电影和电影之外的创造。

思考题:

1. 你认为学习和研究中国电影史有何意义?
2. 你怎样考虑中国电影历史分期?

第一章 尝试时期(1905—1923)

第一节 概述

19 世纪末 20 世纪初,半殖民地半封建的中国社会面临着西方文化的压力和民族文化转型的艰巨任务。

一、欧美电影的传入与影响

1895 年 12 月 28 日,电影诞生于法国巴黎一家咖啡馆的地下室里,旋即被西方商人带入中国。西方商人将触角分别伸向香港、上海、北京、天津等地,从事营利性的电影放映。据考证,“西洋影戏”在中国的首次放映是在 1896 年 8 月,地点是上海徐园里的“又一村”(图 1-1)。^①以后,放映活动陆续扩展到沿海各大、中城市,放映的节目多为法国片。自 1899 年以后,电影放映开始逐渐呈现一定规模。值得注意的是,中国早期的电影放映市场主要掌握在外国商人手中。西班牙商人加伦白和雷玛斯在上海经营放映,其中后者更为成功。到 1908 年,雷玛斯已具有足够资本,并搭建了上海第一个专门的电影院——虹口大戏院(图 1-2),此后他又修建维多利亚影戏园、夏令配克影戏院。葡萄牙人郝思培修建爱普庐影戏园;东京活动影戏园和东京活动影戏园则为日本人投资。北京的经营性电影放映出现于 1902 年,由一位外

中国早期的电影放映市场主要掌握在外国商人手中



图 1-1 徐家园



图 1-2 虹口大戏院

^① 参见程季华、李少白、邢祖文编著:《中国电影发展史》(第一卷),中国电影出版社 1981 年版,第 8 页。

国商人租借前门打磨厂福寿堂放映,紧接着便有中国商人林祝三在打磨厂的天乐茶园放映电影;随后,在北京的许多戏院茶楼都有电影放映,如庆乐戏园、三庆园、文明茶园及丹桂茶园。就这样,作为一种新的娱乐形式,电影以梦幻泡影般的百态纷呈与奇妙幻化走进中国百姓的生活。

法、美放映师在中国推广其影片的同时,也在中国拍片。在 20 世纪的最初十年,法国的卢米埃尔、百代公司,美国的汤默斯·爱迪生公司、缪托斯柯甫-比沃格拉夫等公司的摄影师都在中国留下了拍片的印迹。他们主要拍摄的是北京、香港、上海、哈尔滨、广州的风景民俗短片,其中也包括有关义和团、八国联军侵华等历史事件的新闻片;而具有一定情节内容的则是布拉斯基创办的亚细亚影戏公司分别在内地和香港拍摄的《不幸儿》(1909)、《偷烧鸭》(1909)等片。

二、先驱者们拍摄中国影片的尝试

1905 年,北京丰泰照相馆的老板任庆泰拍摄了《定军山》,由此揭开中国电影制片的第一幕。1913 年,上海亚细亚影戏公司和香港华美影片公司的拍摄活动以及 1916 年商务印书馆的兼营电影业务,既在时间上前后接续,又在拍摄尝试中显示出不同的旨趣,蕴涵了中国电影的形态萌芽。

由张石川、郑正秋等人于 1913 年在上海创办的新民公司和黎民伟等人 在香港创办的人我镜剧社,在资金和技术上都与外国电影商人有密切的联系。前者是为承包美国商人依什尔经营的亚细亚影戏公司的拍片业务而成立的;后者则协助美国商人布拉斯基的华美影片公司拍片。这两家机构拍摄了中国最早的两部短故事片《难夫难妻》(1913)和《庄子试妻》(1913)。中国电影制片业和放映业在起步阶段,总少不了外国资本、技术和人才的介入,反映了当时中国社会经济的落后。这一时期的张石川短片值得关注,他在新民公司导演了十几部短片。

1914 年亚细亚影戏公司歇业,中国故事短片的尝试暂告一个段落。1916 年美国胶片来华推销,中国电影在中断两年后又重张旗鼓。这一年,张石川、管海峰等人以幻仙影片公司的名义集资拍摄了长度为 4 本的故事片《黑籍冤魂》,在情节内容的把握上超越了以往的故事短片,进一步积累了故事片创作的经验,也为故事片由短到长的嬗变奠定了基础。

也是这一年,商务印书馆开始拍摄电影,并在 1918 年正式成立影戏部。这在中国电影史上具有重要的意义。首先,“商务”影戏部是真正意义上的民族资本开办的第一家电影机构。其次,它建造了中国第一个摄影棚,开创了规模性经营。再次,它有明确的制片方针,要求电影为教育服务,要具有文化品位和爱国内容。“商务”出品片种多样,题材广泛,包括“风景”、“时事”、“教育”、“古剧”(戏曲片)、“新剧”(故事片)几类,使中国电影的片种得到丰富和发展。

这在中国电影史上具有重要的意义

三、中国电影制片业的迅速发展

由于有利可图,投资经营电影的人越来越多。电影公司经营者中既有海外侨民,也有留学归国人士,而占据主体的是国内从事小说写作和戏剧业的人士。先后成立的电影公司有:张季直等人创建的中国影片制造股份有限公司

由于有利可图

各有不同的资金
背景和经营方式

(1919),陈寿芝等人为拍《阎瑞生》而设立的中国影戏研究社(1920),但杜宇的上海影戏公司(1920),殷宪辅、管海峰等人为拍《红粉骷髅》而设立的新亚影片公司(1921),旅美爱国华侨梅雪俦、刘兆明、李泽源等人创办于美国后迁国内上海的长城画片公司(1921),黎民伟兄弟等人创办于香港后迁上海的民新制造影画片公司(1923,后易名民新影片公司,1925年迁上海)。这些公司各有不同的资金背景和经营方式。其中,无资金、器材的中国影戏社采用集资投拍的方式,由商务“影戏部”代为摄制,交纳租金;上海影戏社以家庭式经营为主要特征;民新公司是家族加合伙形式;新亚公司借钱起家;长城公司由海外侨民兴办;而最值得关注的是明星影片公司。它成立于1922年2月,由张石川、郑正秋、周剑云、郑鹧鸪、任矜苹等人创办,具有同仁性质,又是股份制,所以更具有现代性。在这一时期和以后一个很长的时期,“明星”公司都扮演着重要角色。

四、长故事片的拍摄与中国民族电影地位的确立

“实事影片”

20世纪20年代初,“明星”公司和“商务”影戏部继续出品了一些短片,但很快各公司都转向长故事片的拍摄,尝试较为完整的电影叙事。1921—1923年间,先后出品了《阎瑞生》(1921)、《海誓》(1922)、《红粉骷髅》(1922)、《张欣生》(1923)、《孝妇羹》(1923)和《孤儿救祖记》(1923)等9部长故事片。这些长故事片大致可分为三类。一类是以《阎瑞生》、《张欣生》为代表的所谓“实事影片”,它们的拍摄意味着中国电影人对电影作为文化消费品的商业特征的敏锐认识,他们借助于具有轰动效应的社会新闻题材以保证影片的上座率。《红粉骷髅》则是对外国侦探片的挪用。必须强调的是,中国早期电影业的资本力量过于薄弱,电影人在创作过程中不得不首先考虑收益。在相当长的一段时期里,这种资本匮乏的环境都是规定中国早期电影发展的一项硬约束。商业利益、票房价值的考虑直接导致作品在思想意义和审美价值上的弱化和缺失,以致引发了社会舆论的不安。第二类是但杜宇的长故事片,它们以现代艺术人的气质体现出另一种文化取向和风格特征,以描写都市青年爱情为内容,审美表达上颇有唯美主义的趋向。第三类以“商务”影戏部的三部长故事片为代表,向中国传统文艺寻求创作资源,它们具有明显的中国文化取向,在叙事风格上体现出中国小说或戏曲的特征,但由于缺乏现代意识的滋养,而在思想观念上游离和落后于时代。中国长故事片探索表现出的商业与艺术、传统与现代、中国与西方之间不同的认同与选择,正反映了这一时期尝试的特点。直至“明星”公司《孤儿救祖记》的出现,中国长故事片才找到自己的定位。在这部家庭伦理正剧中,从内容到形式都为大多数观众所喜闻乐见,既叫好又叫座。这部影片的大获成功不仅确立了“明星”公司的中心地位,而且也标志着中国民族电影的确立,意味着中国电影尝试阶段的结束和自觉探索时期的开始。

但杜宇的长故事片

“商务”影戏部的三部长故事片

第二节 任庆泰戏曲短片与其他

一、中国电影以戏曲影片《定军山》作为开端

根据史料记载,1905年,位于北京琉璃厂的丰泰照相馆拍摄了由著名戏曲演员谭鑫培表演的《定军山》片段,迈出了中国电影制片业的第一步。^①

丰泰照相馆由清末民初在北京“锐意经营实业”的任庆泰创办。任庆泰(1850—1932,图1-3),辽宁人,青年时期曾赴日本做工,自学了照相技术(“写真术”)。回国后于1892年开办北京首家照相馆——丰泰照相馆(图1-4),兼营照相器材。除照相馆的业务外,他还经营西药房、中药铺、桌椅店和汽水厂,后又在前门大栅栏改建了北京第一家电影院——大观楼影戏院。从他的经营活动来看,任庆泰颇具敢为天下先的性格。也许是有感于“大观楼”放映外国影片的片源不足,任庆泰萌发了自己拍摄影片的想法。他从德国商人在东交民巷开办的祁罗孚洋行里购买了一架法国产的木壳手摇摄影机和十四卷胶片,开始了最初的尝试。

《定军山》是谭鑫培的常演剧目之一。影片拍摄的是剧中“请缨”、“舞刀”、“交锋”三个动作性较强的场面(图1-5),时间是1905年春夏之交,地点是丰泰照相馆的中院天庭。由于利用太阳光照明,耗时三天,成片三本。据说,拍得人影儿很清晰,但一舞大刀就不行了,只见大刀的光影而不见人。^②

1905年下半年,任庆泰及其助手又拍摄了谭

中国电影制片业
的第一步



图1-3 任庆泰



图1-5 《定军山》

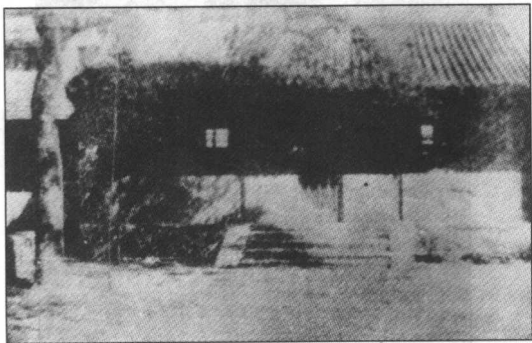


图1-4 丰泰照相馆

^{①②} 参见王越:《中国电影的摇篮——北京“丰泰”照相馆拍摄电影访问追记》,载《影视文化》第一辑,文化艺术出版社1988年版。

鑫培的另一出靠把老生戏《长坂坡》的片段,以后又拍摄了俞菊生主演的《艳阳楼》(1906)、《青石山》(1906)片段,俞振庭主演的《金钱豹》(1906)、《白水滩》(1907),许德义主演的《收关胜》(1907),小麻姑主演的《纺棉花》(1908)等戏的片段。这些戏曲片段在当年的吉祥戏院放映时,据说“有万人空巷来观之势”。^①1909年,一场意外火灾使丰泰照相馆元气大伤,中国最早的拍片尝试也由此停止。

二、《定军山》之后的戏曲片拍摄

任庆泰的早期拍摄实验结束了,但戏曲片的拍摄却得以延续。1920年“商务”影戏部拍摄了两部“古剧片”《春香闹学》和《天女散花》,由梅兰芳主演。梅兰芳(1894—1961),江苏泰州人,出身京剧世家,精于京剧和昆曲,擅长青衣、花旦和刀马旦。影片从5月中旬开始拍摄,当时没有导演,只是由摄影师规定演员在镜头前面的活动范围,表演完全由梅兰芳自己安排。《春香闹学》是昆曲传统剧目。《天女散花》是梅兰芳的常演京剧剧目。与任庆泰拍摄《定军山》有所不同,这两部影片已开始考虑到电影的表现方式。影片对舞台场景做了镜头分割和重新组接,同时也考虑到镜头的段落与戏曲段落的吻合。这两部影片有几个方面很值得注意。首先,在《春香闹学》(图1-6)中主人公出场时还使用了特写镜头:梅兰芳用一把扇子遮住脸,镜头慢慢拉开,扇子下撤,渐渐露出一个顽皮的笑脸。^②即使从现在的眼光看,这个特写镜头的运用也是具有表现力的。其次,为突出画面的表现力,影片使用了特技手法。在《天女散花》(图1-7)的“云路”一场,为增强仙界气氛,画面上叠印了一些移动的云彩,象征着天女御风腾云的意境。再次,影片在戏曲的舞台布景中,加入了实景、实物,从而增强了画面的现实感。此外,在拍摄过程中,梅兰芳已经意识到戏曲表演程式与电影表现形式之间的差



图 1-6 《春香闹学》



图 1-7 《天女散花》

① 《旧剧电影化并非始自梅兰芳》,《电影周刊》第14期,1933年12月。

② 参见李小白:《影史榷略·初期电影研究》,文化艺术出版社2003年版,第264页。

异,以及戏曲舞台是一个三维空间,必须将立体空间中的身段表演转化为二维的画面。围绕这两点,梅兰芳戏曲片都有所创造,成为戏曲电影化的开端。

作为中国电影的一个特有片种,戏曲片的拍摄从此一直延续下来。^①耐人寻味的是,在中国第一部有声片《歌女红牡丹》(费穆导演,1931)这部描写女戏人痛苦爱情生活的故事里,穿插了京剧《穆柯寨》、《玉堂春》、《四郎探母》、《拿高登》四个节目的片断。以后,费穆和梅兰芳合作,又拍摄了中国第一部彩色片《生死恨》(1949)。20世纪50年代,中国电影出现了两次戏曲片的创作高峰,前后共拍摄了几十部优秀的戏曲纪录片和戏曲故事片,其中越剧《梁山伯与祝英台》、黄梅戏《天仙配》、昆曲《十五贯》、评剧《刘巧儿》更成为戏曲片的经典之作,产生了广泛的影响。^②可以说,中国电影和中国戏曲有着不解之缘。

中国电影的一个
特有片种

第三节 短故事片的实验与其他

一、中国叙事电影的开始

可以说,短故事片《难夫难妻》和《庄子试妻》,揭开了中国叙事电影的序幕。

《难夫难妻》由郑正秋编剧,张石川和郑正秋于1913年共同导演。郑正秋(1889—1935,图1-8),广东潮州人,自幼随父母迁居上海,辛亥革命时期,受进步思想的影响,以剧评支持革命,且力主旧戏改良,提倡新剧并自办剧社。他编导的《难夫难妻》根据中国传统的婚姻仪式,描写各有一子女的乾、坤两家,如何在媒人撮合下,把不相识的一对男女送入洞房。拍摄工作在亚细亚影戏公司洋房院内用白布蓬幔遮盖的一块露天摄影棚内进行(图1-9)。当时还没有“导演”这一称谓,实



图1-8 郑正秋

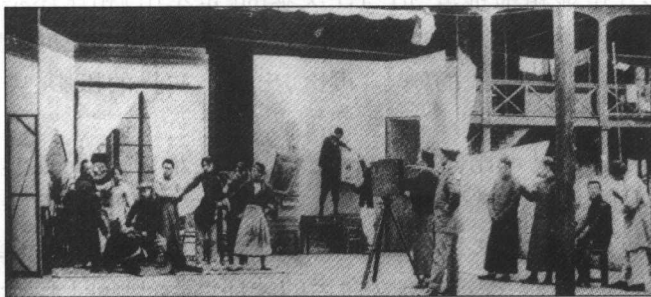


图1-9 亚细亚影戏公司的露天摄影棚

① 这一时期出现的戏曲片的尝试,还有中国影片制造公司出品的由卢寿联导演的《四杰村》(1921)、《铁公鸡》和《空城记》(出品时间待考)等。

② 关于戏曲片在新中国的发展状况,请参阅本书第七章和第八章。

实际上起导演作用的是郑正秋和张石川,前者负责指导演员的表情,后者负责指挥摄影机位置的变化。摄影机位置摆好后,就请演员在镜头前表演,各种表情和动作一路做下去,直到200尺一盒的胶片摇完为止。当时的镜头位置是固定不变的,永远是一个“远景”。如果胶片拍完了而戏没演完,就换上新胶片续拍,但没有专门的人负责场记、服装、道具。有时演员会随意换服装,这样续拍下来便常常闹出张冠李戴的笑话或者前后连接不上。当时的演员大多来自郑正秋的文明戏社团——民鸣社,他们沿袭文明戏的表演套路,所有角色都由男性演员扮演。1913年影片公映于上海新新舞台。

《庄子试妻》(图1-10)由黎民伟编剧,黎民海导演。黎民伟(1892—1953,图1-11),广东新会人,曾参加同盟会,追随孙中山的革命事业。《庄子试妻》取材于传统戏曲剧目《蝴蝶梦》中“扇坟”一折,描写庄子诈死,化作楚国王孙,试探妻子是否守节的故事。据说此片长为2本,可放映15分钟,影片全部实景拍摄,片中的人物穿清朝服饰。其中还用了特技摄影,让庄子的鬼魂在片中忽隐忽现。黎民伟的妻子严珊珊扮演田氏的婢女,成为中国第一位女演员。



图1-10 《庄子试妻》



图1-11 黎民伟

与任庆泰的《定军山》相比还是进步了许多

这两部影片虽显粗糙稚嫩,但与任庆泰的《定军山》相比还是进步了许多。首先,它包含了基本的电影导演活动,即指挥演员表演和调动摄影机;其次,已经有了比较简略的“幕表”式的剧本;再次,出现了初步的摄影、美工构思,还使用了特技。

这两部影片也很具可比性,从取材上看,《难夫难妻》面对现实,从生活中寻找素材,尝试从更贴近社会的文明戏切入电影;《庄子试妻》转向传统戏目,但也试图让它较接近生活。从文化和价值取向上看,前者表达了对封建包办婚姻的不满,体现出“西风东渐”之下对妇女命运的关怀;后者则囿于传统的观念,但故事的喜剧性及善意结局使影片具有较强的娱乐性。

二、张石川的滑稽短片创作

在早期的短故事片创作中,张石川为“亚细亚”公司导演的一批影片较为有

名。张石川(1889—1953,图 1-12),浙江宁波人,早年曾在洋行做事,经营过文明戏班和游艺场。与郑正秋不同,张石川主要从商业角度看待电影创作。1913—1914 年间,他共导演了《活无常》等十几部故事短片。它们基本取材于文明戏(《新茶花》、《打城隍》)、戏曲(《杀子报》、《风流和尚》、《庄子劈棺》、《长坂坡》、《祭长江》)和民间笑话、故事(《赌徒装死》、《老少易妻》、《活无常》、《二百五白相城隍庙》、《店伙失票》),还有一些是纯粹的滑稽表演(《横冲直撞》、《一夜不安》、《滑稽爱情》)。这些短片的长度大多是一两本。每部影片大约四五天即告拍成。尽管从内容上看,这些故事短片乏善可陈,多为惩恶扬善的传统主题,但通俗易懂,便于观众接受。在拍摄过程中,张石川已经开始关注镜头的变化。《横冲直撞》对一辆自行车在马路人群和市场中不断闯祸的大场景作了初步的分切,根据自行车的运动方向确定摄影机方位,具有不以场面为中心而以动作为中心的特点。《一夜不安》里集中运用了特写镜头;《活无常》、《五福临门》大量使用外景拍摄,这些都显示出张石川对于电影特性的注意。当然,当时限于技术条件,影片的光影质量较差,此外,演员尚未脱离文明戏表演的影响。但张石川的这批短片还是为中国的故事片导演创作积累了最初的经验。



图 1-12 张石川

开始关注镜头的变化

继“亚细亚”公司之后,张石川在 20 世纪 20 年代初为“明星”公司拍的故事短片《滑稽大王游沪记》(1922)、《劳工之爱情》(1922)和《大闹怪剧场》(1922)依然延续了喜剧打闹片的特点,有的是直接借用了美国启士东和卓别林短片的喜剧元素。在这些影片当中,讲故事的能力和导演艺术又有所提高。尤其是《劳工之爱情》(图 1-13)的成绩更为显著。该片是中国电影资料馆保留下来的年代最早的中国影片,由郑正秋编剧、张石川导演。在画面分切、景别变化、平行镜头和主观镜头的运用以及特技摄影等方面,这部影片都做了很好的尝试。在拍摄前,它还有了初具规模的工作台本,包括镜头、场景、情节、对话等内容。字幕则是在

《劳工之爱情》标志着中国故事片创作的趋于成熟



图 1-13 《劳工之爱情》

后期制作中根据影片镜头及编排需要撰写的。《劳工之爱情》标志着中国短故事片创作的趋于成熟。

三、“商务”影戏部的短故事片

与张石川短片形成对照的是,“商务”影戏部(图 1-14)拍摄的一批短故事片,它在“商务”的分类中被冠以“新剧片”称号。这些影片的主创人员有编剧陈



图 1-14 商务印书馆临街一角

春生、导演任彭年(1896—1969,图 1-15)、摄影廖恩寿。任彭年曾于 1919 年随美国《龙巢》剧组实习,获得一些拍片经验。与张石川及“明星”公司早期一样,“商务”故事短片也包括打闹滑稽剧,如《死好赌》(1919)、《得头彩》(1921)、《呆婿祝寿》(1921)、《憨大捉贼》(1921)、《柴房女》(1921),其风格与张石川短片较为相近,以滑稽的情节和身体动作获得喜剧效果。所不同的是,“商务”短片还包含一些具有教育意义的“警世趣片”,如《猛回头》和《李大少》。《猛回头》讲述一个木匠阿勤如何在孝子王二的劝说下悔过自新,不再虐待母亲。这部影片运用了闪回镜头,回忆王二当年如何用孝行感动富翁并得到资助的情形。《李大少》



图 1-15 任彭年

则通过娶妓为妻的李大少被瞒受骗的故事,以为娶妓者诫。由此可见,尽管“商务”影戏部倡导电影要有教育的内容,但在这里所传递的却不外乎传统社会的道德观念。

在“商务”的这批短片中还有描写神怪和武打内容的影片,如任彭年导演的《清虚梦》(1922)、《车中盗》(1922)。前者取材于《聊斋志异·崂山道士》,堪称开中国电影改编中国古典小说之先例;后者改编自美国侦探小说《焦头烂额·火车行动》。前者的神怪内容还促动了一些特技摄影的试验,如水缸破而复原、人入墙壁、东西自动等。后者受美国连集侦探片的影响,将镜头转向犯罪、侦破这类题材。此后,任彭年专拍

武侠打斗片,可以说这是他早年兴趣点的延续。

无论张石川短片还是“商务”短片,中国早期的拍片尝试都是在观摩、借鉴西方电影特别是美国打闹喜剧片的基础上,转向中国传统通俗文化,如民间故事、笑话和小说寻求素材。^①早期短片在这两种文化的取舍融合中进行着初期尝试,并在套用西方电影语法的过程中寻找着自己的电影语言,在电影形式与内容方面进行初始的磨合。从这一角度看,长故事片的拍摄尝试也面临着类似的选择并最终找到较为成熟的表达方式。

除短故事片外,还应提到“商务”以教育为宗旨拍摄的“风景”和“教育”片。它们首开风景片、科教片之先河。《南京名胜》、《西湖风景》、《北京风景》、《泰山风景》等风景片不仅展现了祖国风光,在一定程度上也激发了观众的爱国情感。《慈善教育》、《盲童教育》、《女子教育观》、《驱灭蚊蝇》等科教片不仅有助于普及自然科学和社会科学知识,对提倡新学服务社会具有积极作用,并且影片的制作认真、严谨。

“商务”影戏部出品的“时事片”,如《欧战祝胜游行》、《第五次远东运动会》、《国民大会》等,与这一时期其他公司拍摄的纪录片,如中国影片制造公司的《南京的警政》、《国民外交游行大会》,明星公司的《沪太长途汽车游行大会》,长城公司的《中国的国术》、《中国的服装》,朱连奎拍的《武汉战争》,亚细亚的《上海战争》等一样,都是中国人自己拍摄的最早一批新闻纪录片,尤其是“商务”的几部影片以及《武汉战争》、《上海战争》,从一个侧面反映了当时重大的历史事件。

在观摩、借鉴西方电影特别是美国打闹喜剧片的基础上

第四节 最初的长故事片

一、中国长故事片拍摄的经验积累

1921年,中国电影开始转向长故事片的拍摄。^②不过,早在1916年拍摄的短故事片《黑籍冤魂》(4本,图1-16),就已经具备了一般故事片的基本形态,为长故事片的拍摄提供了经验。

具备了一般故事片的基本形态

影片由张石川、管海峰导演,幻仙影片公司出品,依据文明戏演出本改编,而文明戏又源于小说,讲述的是吝啬愚昧的父亲曾和度为了让热心公益的儿子不再慷慨助人,劝逼他吸食鸦片,最终导致曾家家破人亡的故事。

与20世纪头十年的短片相比,这部影片故事情节较为完整。儿子曾伯稼从乐善好施到沉迷于鸦片而昏庸无能,终致曾家败落。人物性格发展曲线清



图1-16 《黑籍冤魂》

^① 中国影片制造公司也摄有喜剧短片《饭桶》(1921),由卢寿联导演。

^② 根据中国电影史专家的研究,中国早期无声影片,大约1000尺算作一本,以每秒16格的速度放映的话,一本的放映时间一般为12分钟。一般认为,6本以下为短片,7本以上约90分钟的影片为长片。

晰,并与情节变化相交织。影片的拍摄脱离了舞台框架的限制,移到露天,有了初步的美术造型设计,摄影手法也更为灵活,摄影机时常更换位置,已分远、中、近、特镜头。在镜头剪接上有了初步的省略和跳接,表现出一定的视觉联想力。如徐寒梅跳河自尽一场戏,就将演员向下跳的镜头与一个水花四溅的画面剪接在一起,手法简约。《黑籍冤魂》在艺术表现上的这些探索为长故事片的拍摄提供了借鉴的经验。

二、中国长故事片开山之作

《阎瑞生》(10本,图1-17)由中国影戏研究社出品,杨小仲(1899—1969,图1-18)编剧,任彭年导演。影片描述了在上海曾轰动一时的一桩大案。洋行职员阎瑞生由于欠下巨额赌债,铤而走险,设局杀害佩带贵重饰物的妓女王莲英,案发后阎瑞生外逃,但最终被擒获。当时的报刊、书籍对此都予以大量报道,相同题材的文明戏、时装京剧也连演不衰。正是看准此剧大有获利的可能,中国影戏



图1-17 《阎瑞生》广告

社才敢于筹资投拍。影片虽署名杨小仲编剧,但影戏社的顾肯夫、陆洁、陈寿芝、施彬元、邵鹏、徐欣夫等都参与讨论了剧本,他们力图使电影情节与事实酷似。



图1-18 杨小仲

这样,完成片的主要情节基本上再现了作案的全过程。摄影和表演也同样追求纪实性。所有的场景都尽可能地实地拍摄,连杀人过程中租用的白色跑车都被搬上银幕。为了追求与原型的形似,影片全部启用非职业演员,从而使表演较少文明戏的痕迹,比短片中的表演模式要自然一些。在镜头画面上,则基本上保持舞台式的风格。但影片也有个别镜头出现细节上的败笔。

《阎瑞生》的轰动与商业成功促使“明星”公司将1921年发生在上海的另一桩命案搬上银幕,这就是《张欣生》(1923,12本)。儿子张欣生因烟赌无度,欠下债务,遂与其友合谋将父

亲毒死,由于分赃不均,事情逐渐败露。影片由郑正秋编剧,张石川导演。影片同样采取实景拍摄,在镜头画面处理上注意远、近、大、小、收、放、长、短的变化,很适合中国人的眼光。影片中还运用大段的闪回镜头,说明张父年轻时曾侵吞姐夫店产的经过,体现了善恶相报的构思。

这两部影片都被称为“实事影片”。之所以选取犯罪题材,与当时中国电影放映市场大量映出的美国侦探连集片以及观众对这类影片的兴趣有直接关系。由于资本投入的局限性,中国初期电影更多地采纳了美国电影的模式,即电影的商业化定位以及由此产生的类型化倾向。

1922年由“新亚”公司出品的《红粉骷髅》(12本,图1-19)也是迎合当时观众最喜爱侦探片的曲折离奇情节,才决定从外国侦探小说中选取素材。影片由管海峰编导,改编自《保险党十姊妹》,讲述一伙黑手党如何以女色为诱惑骗取人寿保险的故事。在挂名编剧袁寒云的提议下,影片改名为《红粉骷髅》。在叙事上,影片按传统戏剧框架展开,包括楔子、铺叙、高潮和尾声四个部分。在布景上则效仿美国片,墙壁用硬纸板裁制,用粉画和贴花制造出石质感。环境的布置采

与当时中国电影放映市场大量映出的美国侦探连集片以及观众对这类影片的兴趣有直接关系



图1-19 《红粉骷髅》

取西式风格,黑布头套和制服上均以骷髅白骨为党记,这些都是从美国侦探片《秘密电光》中搬来的。

从当时的评论看,这几部长故事片还是受到了肯定,认为完全可以与舶来品媲美。但犯罪题材的影片在追求真实性的过程中,也会起到展示、宣扬罪恶的副作用,对中国这样一个非常重视人伦秩序、道德规范的文明古国来说,这是十分敏感的问题。1923年,《阎瑞生》、《张欣生》被江苏省当局以有害社会人心为由,明令禁映。

三、尝试时期故事影片的艺术化倾向

但杜宇拍摄的《海誓》(1922,6本)、《古井重波记》(1923,6本)代表着尝试时期故事影片中的艺术化倾向。但杜宇(1897—1972,图1-20),祖籍贵州,生于江西南昌,少年时到上



图1-20 但杜宇

海谋生,以绘画时尚女性而知名,后刻苦自学电影摄影技术。美术修养与造诣直接影响了但杜宇的电影观念,在他看来,电影就是动的美术,因此,他所编、导的影片十分重视画面造型,讲究构图和光线的视觉美感。但杜宇的第一部影片《海誓》(图1-21)从1921年春天筹备到1923年1月在夏令配克影戏院公映,历时



图1-21 《海誓》广告

约两年,他拍摄的素材长达21000余尺,最后成品片6000余尺,接近4比1的耗片比例,这在早期国产片中是少有的,由此可见但杜宇的艺术追求极其认真严肃。与其他早期故事片不同,《海誓》不依靠实事、文学故事或其他文明戏,而是专门为影片拍摄创作了剧作——“本事”。它讲述了富家女和穷画师之间的恋爱故事,情节比较简单,人物关系也不复杂,但在光线布置、镜头角度、画面构图、章法层次上都务求尽善尽美,尤其是女性主角的近景和特写镜头拍得非常美。扮演女主角的演员殷明珠(1904—1989,图1-22),江苏苏州人,从影前是上海中西女校的时尚女生,因演《海誓》而走红影坛。《古井重波记》由朱瘦菊编剧、但杜宇导演并与经广馥共同摄影。该剧讲述了女主人公陆娇娜历经感情生活之苦、面对新的诱惑仍能安贫守志的故事。从剧作上看,这部影片比《海誓》更注重挖掘人物心理,运用较长的闪回镜头表现女主人公的内心矛盾。在摄影上,影片仍然保持着但氏风格。但杜宇善于用自然景物的描写,暗示出人物的关系、心态及影片的情感基调,如《海誓》中反复出现的海浪镜头对内心情感的喻示、《古井重波记》中遭暴风雨摧残的腊梅对女主人公悲剧命运的暗示等。但杜宇还注意镜头角度与剧情之间的关系,如用仰拍镜头表现楼高情险,增加了搏斗场面的危机气氛。但杜宇的这些试验为中国电影的情感、心理活动的表达提供了一个基本模式。



图1-22 殷明珠

由于但杜宇对电影形式的过分追求,因此伤及影片内容的表现。尤其在布景、服饰上的过度欧化,以致脱离剧中人物身份,大大削弱了观众的认同感,因此在这方面颇为舆论所诟病。但在放映市场充斥美国侦探片的环境下,但氏的

影片以其清新的艺术表现力而别具一格,可以看作是故事片中的艺术片在中国的实验。

四、“商务”影片继续强调教育功能

“商务”拍摄的《孝妇羹》(1923,8本)、《荒山得金》(1923,7本)、《莲花落》(1923,10本)三部影片均由传统小说或戏曲改编而成,它们强调的仍然是电影的教育功能,其教育的核心思想是传统伦理。《孝妇羹》取材于《聊斋志异·珊瑚》,讲述了儿媳珊瑚在逆境中尊奉婆母的故事,突出了戒恶扬善的主题;《荒山得金》改编自《今古奇观·宋金郎团圆破毡笠》,以恶翁贤婿的对比,劝人向善;《莲花落》以地方戏为蓝本,讲述了义妓亚仙规劝书生郑元和洗心革面的故事。三部影片均由陈春生编剧、任彭年导演。任彭年在这些影片中,延续《阎瑞生》追求真实感的特点,使用了外景拍摄,特别是《荒山得金》突出了自然风光的特色,此外还把体弱多病的宋金郎改造成精于武术、体魄强健的青年形象,以方便拍摄任彭年最为拿手的打斗场面。这些都成为影片的观点。

它们强调的仍然是电影的教育功能

但由于上述影片在思想内容上过于认同传统的伦理规范,其教化的主题过于陈旧,因而与经过“五四”新文化运动洗礼的文化环境很不协调。虽然影片故事的文化取向显得保守,但在布景、服饰、道具上却又模仿外国片,过于欧化,导致了内容与形式的明显分离。

五、中国民族电影的基本确立

从《阎瑞生》到《莲花落》,这批影片或走商业路线,或追求艺术表达,或注重伦理教化,在叙事、镜头语言等方面进行了初步的探索,但在中西文化取向、传统与现代转型、商业定位与艺术追求等方面远未达到成熟的融合。但《孤儿救祖记》(1923,10本,图1-23)却很好地解决了上述矛盾,成为中国民族电影确立的标志。

《孤儿救祖记》由郑正秋编剧,郑正秋、周剑云撰写字幕说明,张石川导演,张伟涛摄影,董天涯布景,主要演员有王汉伦、郑鹧鸪、郑小秋等。影片的剧作形式还是故事梗概(“本事”)加分幕,但在《明星特刊》上,“本事”与说明字幕同时刊出,应当说这是可读的文学剧本的雏形。影片以一个家庭在10年中的变迁为线索,讲述了富翁杨寿昌受贪心侄子的欺瞒,将自己的儿媳及遗腹子逐出家门的故事。丧子逐媳后的杨翁老境凄惶,侄子又纸醉金迷,冒领杨翁巨款。与此同时,儿媳余蔚如含辛茹苦将儿子养大。儿孙两人在杨翁资助的学校里相识,孙子后来又智救受到威胁的杨翁。最终祖孙翁媳相认,一家团圆。

从主题上看,郑正秋将他的民主主义思想融入影片当中。取缔封建遗产制度和倡导平民义务教育,这在当时是颇为时尚的思想。另一方面,郑正秋抓住了



图1-23 《孤儿救祖记》

成为中国民族电影确立的标志

家庭伦理剧对中国观众的吸引力,在跌宕起伏的情节中塑造了善良的女性形象和年少有为的儿童形象。穿插其中的误会更使情节曲折,富于吸引力。余蔚如年轻丧夫,被诬陷而遭杨公驱逐,之后又丧父,层层的不幸与最后的沉冤昭雪形成戏剧性张力,充分展示出中国传统叙事模式的魅力。张石川在导演时多用全景、



图 1-24 王汉伦

中景和镜头段落,使画面充实,有效地体现出人物关系和表情动作;另外,他还运用交叉镜头,增强情节的紧迫气氛,影片的美工、布景、服装、道具、化妆都更为生活化,同时又符合民族特点。这部影片以其思想性、艺术性、民族特色、商业效益等方面获得的成功,使其成为中国电影从尝试时期走向自觉的艺术探索发展时期的标志性作品。饰演余蔚如的演员王汉伦(1903—1978,图 1-24),江苏苏州人,由此开始成为影坛著名的“悲旦明星”。

尝试时期的中国电影,就这样从无到有,从《定军山》到《孤儿救祖记》的摸索中不断前进,终于找到了一条发展自己民族电影的道路。

1905 年任庆泰拍摄《定军山》,掀开了中国电影发展的第一页。在此后十几年的发展中,叙事短片、喜剧短片等各种类的短片拍摄为长故事片的出现打下了基础。1913 年拍摄的《难夫难妻》和《庄子试妻》标志着中国叙事电影的开端,张石川的滑稽短片摹仿了美国启士东喜剧的风格,“商务印书馆”影戏部在故事短片之外,还尝试了“新闻”、“风景”等以教育为目的的短片。1916 年四本长的《黑籍冤魂》为长故事片拍摄积累了经验。1921 年开映的《阎瑞生》开启了中国长故事片的试制,随后出品的《红粉骷髅》、《海誓》、《莲花落》、《大义灭亲》、《孝妇羹》、《好兄弟》等长故事片,涉猎了侦探片、爱情片、伦理片等多个片种,上海影戏公司、“商务印务馆”影戏部和“明星”公司成为这一阶段最重要的制片机构。在数部长片中,1923 年出品的《孤儿救祖记》较好地满足了思想性、艺术性和商业性等方面的要求,且表现出比较明确的民族意识,因此被认为是这一时期的巅峰之作。

思考题:

1. 《海誓》的特点是什么?
2. 在这一时期中,最重要的制片机构有哪些?
3. “商务印书馆”影戏部的早期长故事片有哪些特征?

终于找到了一条
发展自己民族电
影的道路

第二章 探索时期(1923—1927)

第一节 概述

一、中国电影发展的第一个热潮

20 世纪 20 年代,受第一次世界大战的影响,中国的民族工业得到了一次难得的发展机遇,在整体上处于上升态势。

作为一种娱乐产业,电影也直接或间接地受到了这一态势的影响。因此,当《孤儿救祖记》一炮走红,在经济效益和社会收益都取得骄人成绩之时,商人的投资热情开始转向电影,从而掀起了中国电影发展的热潮。

据不完全统计,1923—1925 年间,全国各地共开设 175 家电影公司,其中上海有 141 家。当然,这其中有很多公司仅仅空挂一个招牌,实际上无所作为;有的缺乏办公司的实力,以借用或拼凑器材及人才的方式进行拍摄,如专事拍戏装片的大中国影片公司(1925)和专拍滑稽片的开心公司(1925)等。

这一时期比较著名的公司,除早先已经成立的明星影片公司、长城画片公司、神州影片公司、上海影戏公司外,还有大中华百合公司(1925)、天一公司(1925)以及迁至香港的民新影片公司等。从资本来源和经营方式来看,这些公司呈现出不同的面貌。与之前的尝试阶段相比较,这些电影公司的探索已经达到相当自觉的水平。

这些电影公司的探索已经达到相当自觉的水平

二、电影公司的不同面貌

1. “明星”公司

在体制运营、制片方针与出品风格上,“明星”公司都首屈一指。

《孤儿救祖记》大获成功后,“明星”公司进一步扩大招股,增加投资,并自建摄影棚,增添制片设备。

在制片方针上,“明星”公司也加以调整,原以张石川“处处唯兴趣是尚,以冀博人一粲”的“趣味”为主,改以郑正秋“营业主义加一点点良心”的“正剧”,并先后聘请包天笑和洪深加盟。

2. “长城”、“神州”与“民新”

三家影片公司在制片主张上虽稍有差异,但都显示出一定的社会关怀和艺术追求。

这三家公司的创办人都接受过西式教育,制片态度严肃,有明确的制片主张:“长城”公司主张摄制“问题剧”,声言“断不肯敷衍塞责,为名利而摄制诲淫诲盗的影片,贻害社会,玷辱国家”;“神州”公司认为,电影“为宣传文化之利器,阐启民智之良剂……能于陶情冶性之中,收潜移默化之效”;“民新”公司的宗旨是“务求其纯正,出品务求其优美”,并力图把中国“超迈之思想、纯洁之道德、敦厚之风俗”介绍给欧美。

“长城”公司的代表人物是侯曜,他创作有《弃妇》、《摘星之女》、《爱神的玩偶》、《一串珍珠》等。“神州”公司的主创者有李萍倩、裘芑香等,《不堪回首》和《难为了妹妹》是“神州”公司的代表作品。欧阳予倩和侯曜先后是“民新”公司的主创者,分别创作了《玉洁冰清》、《三年以后》、《天涯歌女》和《和平之神》、《海角诗人》、《西厢记》、《木兰从军》,两人代表着“民新”公司前后两期的不同风格。

3. “大中华百合”公司和“天一”公司

这两家公司分别代表着“欧化”和“尚古”的迥然不同的风格。

大中华百合影片公司(1925)是由冯镇欧投资创办,以陆洁、顾肯夫、卜万苍等为主创者的大中华影片公司(1924)和由吴性栽投资,以朱瘦菊、管海峰为主创者的百合影片公司(1924)合并而成的。前者在合并前拍摄了《人心》、《战功》;后者拍摄了“鸳鸯蝴蝶派”的影片《采茶女》、《前情》和《孝女复仇记》。两公司合并后,原属“大中华”的创作人员继续其“欧化”道路。极端“欧化”派人物王元龙说甚至想把自己的脸“变成高鼻黄眉凹脸绿睛的模样”,其代表作品有《小厂主》、《透明的上海》和《探亲家》等。原属“百合”的朱瘦菊则继续拍摄黑幕影片,如《风雨之夜》、《连环债》,还有迎合市民趣味的《马介甫》和《呆中福》等。

同“欧化”相反,“天一”公司主张“注重旧道德、旧伦理,发扬中华文明,力避欧化”。“天一”公司(1925)由邵醉翁兄弟创办,可以说是一个家族企业。其代表影片有《立地成佛》、《女侠李飞飞》和《忠孝节义》等。

4. 上海影戏公司

这一时期,但杜宇的带有家庭经营性质的上海影戏公司继续其艺术化的追求。在开始阶段,史东山也加入到这个行列。但杜宇的作品有《弟弟》、《重返故乡》、《小公子》等,史东山的作品有《杨花恨》、《同居之爱》等。

5. 南国电影剧社

由田汉创办的南国电影剧社(1926)是中国艺术知识分子单枪匹马创办影业的罕见一例。比起但杜宇的艺术追求来,南国电影剧社更具现代性,并且带有强烈的知识分子电影的特点,但不适合中国国情。因此,由田汉编剧并筹划拍摄的《到民间去》最终失败,是可想而知的。

三、长故事片的发展阶段

影片的长度要求编导者既要有电影的叙事能力,又要找到实现电影叙事的画面语言形态。因此,不管是哪种风格的艺术追求者,对作为投入市场的大众娱乐品的电影来说,都需要向通俗小说(当时所谓的“鸳鸯蝴蝶派”)和商业戏剧(当时的“文明戏”和“改良京剧”)寻求借鉴和支援。事实上,当时多数的电影剧

作者都有着通俗小说家的背景；而绝大多数的电影从业人则来自商业戏剧界，只有洪深、田汉、侯曜等少数人是现代话剧出身。不同程度地接近于“文明戏”的银幕形态和通俗小说式的讲故事方式，是探索时期长故事片的主要特点。

在探索时期，中国电影批评也开始逐渐发展起来，其标志之一是在上海等大城市出现了专门的电影刊物。1923年前后，在上海、北京、天津创刊的电影杂志有：《影戏丛报》（1921，上海）、《影戏杂志》（1921，上海）、《电影周刊》（1921，北京）、《电影杂志》（1922，北京）、《影戏半周刊》（1923，上海）、《电影周刊》（天津，1924）和《电影杂志》（1924，上海）。此外，为了电影宣传，一些较具规模的影片公司如“明星”、“长城”、“神州”、“天一”、“大中华百合”等纷纷出版“特刊”，以配合影片发行。

1925年发生在上海的日本资本家枪杀中国工人的“五卅”惨案，直接波及电影业，“沪汉港粤等埠收入骤形短少，而资本薄弱之制片公司，乃嗟叹懊丧，岌岌不可终日矣。”^①因此，一方面我们可以透过上述各电影公司的创作，看到中国早期电影的探索，另一方面我们也必须认识到，这种探索是在比较混乱的电影市场环境下的进行的。由于缺少大额本土资本的进入，20世纪20年代的中国电影市场主要被外国商人操控，比如英美烟草公司在上海、天津收买或自建影院，抵制中国影片的放映。这使得中国早期电影举步维艰。

在这种背景下，以“明星”公司为代表的中国制片公司也充分认识到拓展市场的重要性。1926年，“明星”公司与“上海影戏”公司、“大中华百合”公司、“神州”公司、“民新”公司一起组成六合影片营业公司（1926），联合发行这五家公司的影片。同时，“明星”公司还着手建立自己的放映场所，其中，中央大戏院有“国片之宫”之誉。与“六合”公司相抗衡的“天一”公司则及时捕捉到南洋华侨片商对中国制片的兴趣，在南洋开辟自己的电影院线，为中国20世纪20年代电影开辟了重要的海外市场。“六合”与“天一”在放映市场上的竞争从侧面反映出中国电影在经历了短暂的自由发展后，已开始进入比较激烈的商业竞争阶段。

不同程度地接近于“文明戏”的银幕形态和通俗小说式的讲故事方式，是探索时期长故事片的主要特点

中国电影批评

拓展市场的重要性

“六合”与“天一”在放映市场上的竞争

第二节 “明星”公司的影片创作

郑正秋、张石川、包天笑、洪深等人组成了这一时期“明星”公司（图2-1）的创作阵容。郑正秋编剧、张石川导演的影片，代表着“明星”公司出品的主色调，而包天笑编剧的影片和洪深编导的影片，则分别代表了“明星”公司主调两端的色彩。在当时的出品中，它们都有一定的人文内涵和较高的艺术水准。

一、郑正秋、张石川的影片

郑正秋、张石川继《孤儿救祖记》后合作的作品有《玉梨魂》（1924）、《苦儿弱女》（1924）、《好哥哥》



图2-1 明星影片股份有限公司大门

① 剑云：《五卅惨案后之中国影戏界》，载《明星特刊》（第三期），1925年7月。

郑正秋、张石川的这批影片大多以批判遗产制度和其他封建习俗为主题

(1924)、《最后之良心》(1925)、《上海一妇人》(1925)、《盲孤女》(1925)、《梅花落》(1927)等,此外,两人还分别编导了《小情人》(1926)、《一个小工人》(1926)、《二八佳人》(1927)、《血泪碑》(1927)、《她的痛苦》(1926)等。此外,周剑云编剧、张石川导演的《诱婚》(1924),顾肯夫编剧、任矜苹导演的《新人的家庭》(1925)等影片在风格上与郑正秋、张石川的这些影片也比较接近。^①

郑正秋、张石川的这批影片大多以批判遗产制度和其他封建习俗为主题。《苦儿弱女》、《好哥哥》与《孤儿救祖记》题材相近。前者描写一个顽童,由于受到良好的“母教”而改正了坏的品行,婢女也被解放出来,能够进入学校接受教育;后者描写军阀内战导致的社会疾患,儿童流浪街头,匪徒横行乡里,后由富绅出资兴办贫民工厂,大家才安居乐业。《玉梨魂》(图2-2)根据早期“鸳鸯蝴蝶派”文人徐枕亚的同名小说改编,通过丧夫的梨娘的爱情悲剧,批判了封建礼教对



图2-2 《玉梨魂》



图2-3 《最后之良心》



图2-4 《小朋友》

人性的束缚与扭曲。值得注意的是,徐枕亚的小说中用欣赏的笔调渲染了梨娘与何梦霞才子佳人式的爱情,同时又以封建礼教克制了他们的感情发展,重申了封建伦理“发乎情,止乎礼”的道德观。郑正秋改编则通过梨娘守节而死的悲剧,突出了旧礼教对人性渴求的压制,透过观众对梨娘的同情,达到了批判封建的寡妇守节观念的目的。同样,《最后之良心》(图2-3)也以一家庭为儿女娶媳招婿的故事,批判了婚姻中的封建习俗,如童养媳、招赘婿、抱牌位娶亲等。心术不正的暴发户秦仁伯用债户的女儿抵债,给自己的儿子作童养媳,儿子身亡后又逼童养媳抱牌位成亲;后又强迫招赘某债户的儿子。最后由于骄奢淫逸的女儿席卷家财而去,才令秦仁伯幡然悔悟。《小朋友》(图2-4)改编自包天笑的译本小说《苦儿流浪记》(原作者为法国小说家埃克多·马洛),延续《孤儿救祖记》的主题,批判遗产制度的弊端。唐沈氏在丈夫唐伯禹死后继承了大笔家财,令

^① 此后,任矜苹等从“明星”公司分出,另立新人影片公司。此一时期摄有《上海三女子》(顾肯夫编剧、任矜苹导演)、《空门贤媳》(程步高导演,1926)、《风流少奶奶》(包天笑编剧,任矜苹导演,1927)等。

叔父唐仲珊生觊觎之心,为获得继承权,他令唐沈氏的两岁幼儿失踪,后又想谋害她的遗腹子。影片透过两个唐姓小兄弟悲欢离合的遭遇,揭露了遗产制度的危害。

描写封建社会中妇女的悲惨命运,是郑正秋、张石川社会片的另一个主题。《上海一妇人》(图2-5)讲述一个被骗卖到上海的农村姑娘用自己的血汗钱帮助初恋情人成家立业,并拯救另一个命运相同的女子,帮助她赎身,送她进职业学校读书。影片在情节上受到卓别林《巴黎一妇人》的启发,但在主题上突出了对女性的同情。《盲孤女》(图2-6)则第一次将女工形象搬上银幕,贫苦孤女受后母虐待、工头欺负,后由于失业和目盲,投海自杀。《二八佳人》和《挂名的夫妻》(1927),前者的主旨是婢女解放,通过阔少爷发表“妇女解放”的演说,让亲友们烧掉全家婢女的卖身契;后者描写了一个由于“指腹为婚”而被迫嫁给傻丈夫的聪明女子,在丈夫患病身亡后如何守节的故事,意在暴露“指腹为婚”的罪恶。此外,还有1929年拍摄的《碎琴楼》、《镜花湖》和《红泪影》。以上这些影片以家庭生活为场景、以曲折的情节发展为线索、以坚忍的中国女性为主要艺术形象,赢得了多数观众的喜爱,奠定了20世纪20年代“明星”公司制片在国人心目中的首要位置。

描写封建社会中妇女的悲惨命运,是郑正秋、张石川社会片的另一个主题



图2-5 《上海一妇人》



图2-6 《盲孤女》

二、郑正秋的编剧

总的来看,郑正秋的剧作体现了他对中国社会生活的细致观察与体验,也说明他能够比较准确地把握观众的心理。

洪深曾总结郑正秋编剧的三大特点,一是人生阅历、经验丰富,对人情世故洞察透彻;二是尊重观众的心理,知道“什么话可以感动他们,什么材料可以刺激他们,什么是他们所喜欢的,什么是他们所厌恶的,什么是他们漠然不理的”;三是对于演员的精确的鉴别,能够量才使用,充分发挥演员的潜质,“决不至于有好角儿投置闲置,无戏可做,或者是用非所长”。^①而且,郑正秋谙熟中国传统小说及戏曲的叙事方式,在编织情节方面,注意戏剧性张力的铺陈。《小朋友》一

郑正秋的剧作体现了他对中国社会生活的细致观察与体验

洪深曾总结郑正秋编剧的三大特点

^① 洪深:《〈何必情死〉小序》,载《电影月报》第6期,1928年9月10日。

片中,影片以幼儿来发被强人掠走为始,以来发与生母、同胞弟弟团聚为终,用离聚构成的张力牵引观众的期待;来发落入乔福森手中后,再次被他出卖,被迫离开后母,跟一个演傀儡戏的伶工卖艺江湖。一层层的展开既突出了来发的不幸,博得观众的恻隐之心,同时又给来发巧遇唐沈氏提供了契机。最终母子兄弟团聚,观众悲伤的感情也得到温暖的抚慰。此外,郑正秋笔下的女性形象大都坚忍、善良,如梨娘的自我约束、妓女的奉献与善良、盲孤女的坚贞与忍耐,都是理想女性品格的形象化表现,能引起观众的认同感和共鸣。

三、张石川的导演

张石川的导演开创了
中国电影导演艺术的基本形态

张石川的导演开创了中国电影导演艺术的基本形态。这个形态的主要特征是以戏剧观念处理电影场面,以再现戏剧化场面为导演创作的中心。如果说,好莱坞电影常常以追逐动作作为镜头处理的重点,那么,以张石川为代表的镜头处理则始终将场面置于画面的中心位置,这样,常常采用平面构图,很少有侧、逆、反或对角线构图;摄影机位多是水平线视角,很少采用仰拍或俯拍,或低于视平线的机位;在景别上以中、近景为主,很少采用大远和大特的景别,一般采用相当于最佳观众席的视点。这种导演方式在20世纪40年代曾被人讥称是“连环图画”式的导演方式,但在当时却最易为大多数观众接受。正如时人所说,张石川“所导演之戏,以善善恶恶见长,如香山作诗,老妪都解,以是深得普通社会之欢迎”^①。

张石川还善于造就
明星演员

张石川还善于造就明星演员。他们开设“明星”电影学校,培养新人。童星郑小秋就是因其在《孤儿救祖记》中的表演而出名的。张石川还运用商业手段将王汉伦与杨耐梅、张织云和宣景琳一起捧为四大名旦,确保了“明星”公司影片的上座率。

四、包天笑的编剧

在“明星”公司出品的影片中,包天笑担任编剧的有《可怜的闺女》(1925)、《空谷兰》(1925)、《多情的女伶》(1926)、《好男儿》(1926)、《富人之女》(1926)、《良心的复活》(1926)等。除《良心的复活》由卜万苍导演外,其余均为张石川导演。

包天笑(1876—1973,图2-7),江苏苏州人,通俗小说家。他的加入丰富了“明星”公司的创作面貌。事实上,1924年郑正秋、张石川将徐枕亚的小说《玉梨魂》搬上银幕;次年,他们又将包天笑的《苦儿流浪记》改编成



图2-7 包天笑

丰富了“明星”
公司的创作面貌

^① 徐耻痕:《导演员之略历》,载《中国影戏大观》第1集,上海合作出版社1927年出版。

《小朋友》，已经开始把通俗文学引入“明星”公司。^①

《空谷兰》(图 2-8)根据日本黑岩泪香的翻译作品《野之花》改编,原作者是英国女作家亨利·吴特夫人(Mrs.Humphry Ward)。故事描写留学归国的富家青年兰荪与出身贫寒的同学之妹纫珠之间的曲折爱情。由于同样爱慕兰荪的表妹柔云从中作梗,纫珠离家出走,并由于种种巧合被误认为已死。后兰荪与柔云结合。为了看望儿子,纫珠乔装改扮返回故乡,并在柔云欲药死其子时及时赶到,使儿子幸免于难。最后,柔云翻车身亡,兰荪和纫珠重修旧好。这个故事是以中国观众所易于接受的戏剧冲突元素和情节展开方式进行的,贫富儿女的结合所构成的戏剧性基础、母子之间相见不能相认的情感张力、善良贫女与骄横富女之间的对比以及演员张织云一人饰演两个角色的新奇感,都是这部影片走红的重要原因,这也从侧面反映出中国电影观众的审美习惯。



图 2-8 《空谷兰》

《良心复活》由托尔斯泰的名著《复活》改编而成,为了适应中国观众的口味,在郑正秋的要求下,包天笑对故事情节做了较大改动:出身微寒的婢女与富家子弟相恋,怀孕后被主人家逐出,后沦落风尘,含辛茹苦抚养幼儿。始乱终弃的富家子弟最终良心发现,将母子接回家中。这个故事再次以弱女蒙难的形象打动观众,同时又以富家子弟的良心发现抹平了观众心中的伤痛,使他们获得了一种道德上的满足感。^②

① 据《中国电影发展史》说:从 20 世纪 20 年代初,鸳鸯蝴蝶派文人便开始进入电影界,在编剧、导演和演员等各方面发挥着影响,比较具有代表性的人物有包天笑、周瘦鹃、朱瘦菊、严独鹤、程小青、徐卓呆、王西神、王纯银等人,他们分别在明星、大中华百合、开心、天一、大中国等影片公司担任编剧。据统计,从 1921 年到 1931 年间,中国各影片公司拍摄了共约 650 部故事片,其中绝大多数都是由鸳鸯蝴蝶派文人参与制作的,影片的故事也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版。见程季华、李少白、邢祖文编著:《中国电影发展史》(第一卷),中国电影出版社 1981 年版,第 56 页。

② 这一时期,活跃在影坛的通俗小说家还有朱瘦菊,编剧有《采桑女》(1924)、《前情》(1925)、《风雨之夜》(1925)和《连环债》(1926),后两部被称为黑幕电影;还有周瘦鹃,编剧有《马介甫》(1926);徐卓呆,编剧有《隐身衣》(1925)、《雄媳妇》(1926);周鹃红,编剧有《奇峰突出》(1926)、《移花接木》(1926)、《四大金刚》(1927)等。

五、洪深的创作

在“明星”公司出品的影片中,洪深参与创作的有《冯大少爷》(编导,1925)、《早生贵子》(导演,郑正秋编剧,1925)、《四月里底蔷薇处处开》(导演,张石川编剧,1926)和《爱情与黄金》(编剧,并与张石川合作导演,1926)、《卫女士的职业》(编剧,与张石川合作导演,1927)以及下一时期创作的《少奶奶的扇子》(编剧,并与张石川合作导演,1928)、《同学之爱》(编剧,并与张石川合作导演,1928)、《爸爸爱妈妈》(编剧,程步高导演,1929)等。

洪深(1894—1955,图2-9),字浅哉,江苏常州人,清华大学毕业后,曾在哈佛大学攻读文学和戏剧,1920年回国,受聘于中国影片制造股份有限公司,并写有中国第一个比较完整的电影剧本《申屠氏》。^①

洪深是带着矛盾心情加入“明星”公司的。一方面,他认识到电影对民众有影响力;另一方面,他觉得电影公司“倒底是一种商业组织”,要想将自己教育民众的社会理想与这种商业性活动结合起来,“恐怕不是件可能的事”。^②洪深的友人也说,洪深之举无异于“拿他的艺术卖淫”。^③洪深的影片大多以爱情题材为主。《四月里底蔷薇处处开》(图2-10)讽刺了男人见异思迁的本性;《爱情与黄金》通过一个银行小职员为谋小利而抛弃旧爱但最终良心发现而自尽的爱情悲剧,提出了金钱与爱情孰轻孰重的问题;《卫女士的职业》(图2-11)描写的也是小职员情感变迁的故事;根据王尔德舞台剧译编的《少奶奶的扇子》(图2-12)则以曲折的情节描写了一对母女的感情生活;《同学之爱》讲述的是富家男女如何由恋爱生出误会,又解除误会而和好的爱情纠葛。它们均属于市民生活的内容,但又与郑正秋的剧作和包天笑的剧作有所不同,构成“明星”公司影片的又一个侧面。

洪深的影片大多以爱情题材为主



图2-9 洪深



图2-10 《四月里底蔷薇处处开》

① 该剧本发表在《东方杂志》第22卷第1—3号。

②③ 见洪深:《我的打鼓时期已经过了么?》,《洪深文集》第4卷,中国戏剧出版社1959年版,第514页。



图 2-11 《卫女士的职业》

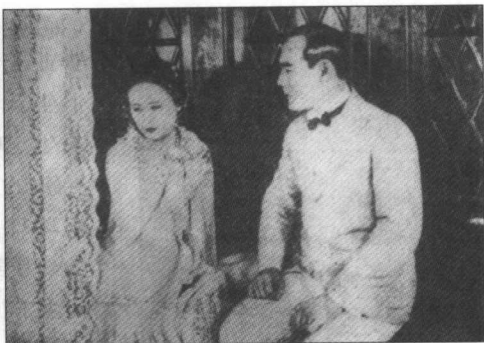


图 2-12 《少奶奶的扇子》

洪深的影片注重描写人物的内心活动,如《冯大少爷》中少爷摆脱酒色困扰时的矛盾心情;《爱情与黄金》中小职员受良心煎熬时的矛盾状态。因此,洪深在拍摄上喜欢使用镜头调度,以完整地刻画人物关系与心理变化,在《四月里底蔷薇处处开》一剧中,有的镜头长数百尺。如此,他的影片尽管有张石川的合作,但仍然有浓厚的知识分子气,不像“明星”公司其他影片那样通俗晓畅。由于知识阶层的兴趣与一般观众的欣赏趣味相去较远,因此像《冯大少爷》、《爱情与黄金》和《卫女士的职业》等这些“批评人生的戏剧”遭遇了生不逢时的命运,在商业上不是十分成功,正如洪深自己所说:“颇受当时的知识分子所称道,但小姐奶奶们不大欢迎。”^① 商业上的挫折使洪深痛感在作品“名誉好”和“赚钱多”之间不可能达到一致。

洪深对电影剧作的发展贡献很大。中国最初的电影拍摄只有一个提纲式的幕表,供导演使用。到 20 世纪 20 年代拍摄长故事片时,才出现梗概式的“本事”。目前所能见到的最早“本事”是 1921 年发表在《电影周刊》上的《荒山得金》和《阎瑞生》。“本事”包括基本情节、人物和动作说明以及“字幕说明”。洪深的《申屠氏》第一次以“景”为单位,剧本由镜头组成,将动作与字幕结合起来,更强调镜头的作用,导演可以根据这样的剧本直接拍摄影片。与《申屠氏》差不多同时出现的剧本还有侯曜的《弃妇》,它们共同标志着中国电影文学剧本的起点。

洪深的影片注重描写人物的内心活动

洪深对电影剧作的发展贡献很大

提纲式的幕表

梗概式的“本事”

第一次以“景”为单位

第三节 长城派、神州派、“民新”及田汉的试验

一、长城派

“长城”公司的创办人认为“中国有无数大问题是待解决的,非采用问题剧制成影片,不足以移民易俗,针砭社会”。^② 正是在这种立意下,他们聘请侯曜任“长城”公司的编剧。

① 见洪深:《我的打鼓时期已经过了么?》,《洪深文集》第4卷,中国戏剧出版社1959年版,第514页。

② 梅雪俦、李泽源:《导演的经过》,《春闺梦里人》特刊,长城画片公司1925年9月出版。

与郑正秋“社会片”的改良主题相比,侯曜“问题剧”的立意更带有现代气息



图 2-13 侯曜



图 2-14 《弃妇》

侯曜(1900—1942,图 2-13),广东番禺人,毕业于东南大学,曾参加过文学研究会,深受易卜生戏剧观的影响,主张以艺术表现人生、批评人生、美化人生和调和人生。由他编剧、李泽源导演的《弃妇》(1924)、《摘星之女》(1925)、《一串珍珠》(1925)、《春闺梦里人》(1925)和他编导的《伪君子》(1926),以及濮舜卿编写、他与梅雪俦共同执导的《爱神的玩偶》(1925),构成了长城派的主体作品,并以鲜明的风格给观众留下深刻印象。濮舜卿是侯曜的妻子,中国第一位女电影剧作者。

与郑正秋“社会片”的改良主题相比,侯曜“问题剧”的立意更带有现代气息。《弃妇》(图 2-14)讨论的是“妇女职业问题”。豪门媳妇遭丈夫遗弃后,带着丫环踏入社会独立谋生。在遭受谋职挫折后,参加女权运动,立志争取妇女的社会地位。要求重归于好的丈夫遭拒绝后,勾结劣绅破坏她的工作,被迫隐居的她又遭盗劫,惊吓成疾而死。《摘星之女》写的是“恋爱问题”,一对受到军阀迫害的青年男女,由于女主角的反抗而最终幸福结合。影片赞扬了坚贞的爱情,宣传了能牺牲者才能获得真爱的人生哲理。《爱神的玩偶》和《一串珍珠》分别是“婚姻问题”剧和“家庭问题”剧,前者讲述一位少女反抗包办婚姻并自由恋爱结婚的故事;后者取材自法国短篇小说家莫泊桑的《项链》,透过一串珍珠给一个家

庭带来的生活波折,批评了女子的虚荣,并提倡了道德忏悔的精神。《春闺梦里人》是一部“非战问题”剧,留美青年陈士英,有感于军阀的争权夺利,投身军国教育,他苦劝督军勿与邻省开战,未果;后在前线中弹身亡,慈母娇妻陷入痛苦之中。《伪君子》是“社会问题”剧,描写一个市政筹备会内两派人物进行权力角逐的故事,最后以留学生、新青年一方战胜地方顽固势力而结束。侯曜深受易卜生《社会栋梁》和莫里哀《伪君子》的影响,认为当下的中国社会就是一个伪君子的社会,需要易卜生、莫里哀这样的人物来痛下针砭。

“长城”公司的这些初期作品,得到了舆论界的一些肯定,认为它们陈义高尚而不失艺术旨趣,但从叙事特征来看,它们较多受到外国戏剧的影响,人物设计比较简单,更接近舞台剧风格,这样附着在人物身上的主题便显得比较抽象。同时,比较简单的人物关系往往需要借助内心情感变化来展示戏剧性冲突,这就要求观众具备较高的知识水平。在处理妇女解放、自由恋爱和反对军阀的主题时,侯曜在结局的安排上比郑正秋的改良方案较为激进,这些都影响到一般

观众的接受与认可。由于经营上的失利,“长城”公司“问题剧”的探索很快就结束了。此后侯曜转入“民新”公司,进入他创作的第二个阶段。

由于“问题剧”在商业上的失利,“长城”公司的李泽源、梅雪俦、刘兆明也转入更具商业性的电影创作,拍摄了《乡姑娘》(1926)、《情天终补》(1926)、《苦乐鸳鸯》(1926)等。在1927年拍摄了该公司第一部古装片《哪吒出世》后,“长城”公司也参与到武侠片、神怪片的拍摄浪潮当中。

二、神州派

“神州派”与“长城派”齐名,以追求“潜移默化”的艺术效果、强调含蓄的艺术表达方式形成了自己的影片风格。

神州影片公司的创办人汪煦昌,是专门学习摄影的留法学生,回国后曾一度担任“明星”公司的摄影主任,后创办神州影片公司,创作人员由裘芸香、陈醉云、李萍倩等组成。

与“长城”公司一样,“神州”公司也反对电影界的粗制滥造之风,认为电影乃一门综合艺术,是“宣传文化之利器,阐发民智之良剂”,对社会人心有着巨大的影响力。与“长城”公司一样,“神州”公司也主张“惟主义是崇”,但不同的是,“神州”公司的所谓“主义”,“不为格言式之提倡”,主张“于陶情冶性之中,收潜移默化之效”。^①

数量不多的“神州派”作品,以描写情感见长,多写男女之情,如《不堪回首》(1925)和《花好月圆》(1925);朋友之情,如《道义之交》(1926);兄妹之情,如《难为了妹妹》(1926)。

《不堪回首》(图2-15)由裘芸香和陈醉云编剧,裘芸香导演,汪煦昌摄影,描写卖菜翁之女与落魄少年的爱情故事,少年找到职业后别恋富女,贫女失恋而疾,后父女俩双双亡故。被逐出富家的少年故地重游,往事如烟,不堪回首。影片运用了象征和对比的镜头,

以刻画人物的内心情感。贫女放鸽表示初恋时的欢悦,倒茶溢出杯外表现她思念之迫切;少年给富女送糖,贫女为父亲煎药;少年追求富女,贫女因失恋而患病,这样的对比镜头将一乐一苦的心情表达得既充分又含蓄。同样,影片以银幕上映出无数个问号作结,暗示了少年不知所终的前景,也给观众留下回味的余地。

其他几部影片也都具有类似的特点。《花好月圆》从正面歌颂了忠诚的爱

追求“潜移默化”的艺术效果、
强调含蓄的艺术
表达方式



图2-15 《不堪回首》

以描写情感见长

^① 参见汪煦昌:《论中国电影事业之危状》,载《道义之交》特刊,神州影片公司1926年2月出版;陈醉云:《神州影片公司创办的旨趣》,载《花好月圆》特刊,神州影片公司1925年7月出版。

情;《道义之交》写一个富于“道义”之风的人,如何不顾误会,促使朋友的家人自食其力。《难为了妹妹》也是“神州”公司的一部重要作品,由万籟天编剧,李萍倩导演。

李萍倩(1902—1984,图2-16),安徽桐城人,曾在“明星”公司电影学校学习表演,《难为了妹妹》(图2-17)是他执导的第一部影片,讲述因环境所迫而沦为强盗的青年何大虎,如何努力悔过自新,却屡受挫败,最终不见容于社会的故事,哥哥的强盗身份最终也影响了妹妹的爱情与生活。影片结尾处,妹妹在漂泊途中偶遇被押赴刑场的哥哥,她披发狂喊,追之不及,枪声响了,妹妹晕倒在地。这个含蓄的结尾,很受当时电影评论的赞扬,但不为一般观众认可。《难为了妹妹》拿到南洋放映时,为适应当地观众口味,不得不将影片结局改成兄妹团圆,说明“神州”公司影片的风格与市民观众审美趣味之间存在距离。关于这一点,在中国电影史乃至世界电影史上都带有普遍性。在《不堪回首》和《难为了妹妹》中扮演女主角的丁子明(1907—?,图2-18),浙江吴兴人,擅演悲剧少女形象,最受学生观众的欢迎。



图2-16 李萍倩



图2-17 《难为了妹妹》



图2-18 丁子明

观众面较窄

由于“神州”公司影片的观众面较窄,只得到知识分子和学生观众的认可,所以其“潜移默化”的制片方针也未能走多远。到1926年下半年,“神州”公司便陷入商业片的混战当中,拍摄了“有爱情、有哀情、有滑稽、有尚武,可谓集中国影片之长”的《上海之夜》。在1927年拍摄了古装片《卖油郎独占花魁女》之后,“神州”公司便退出了影界。

“长城”派和“神州”派的创作人员,较多受到西方艺术思想的影响,审美趣

味上偏于高雅,远不如“明星”的“社会片”那样能够更贴切中国现实社会生活,因此在经营上不如后者成功。尽管这两家公司的存在时间不长,但给中国早期电影探索增添了重要一笔。

三、民新影片公司

同“长城”、“神州”影片相近而又不同的是上海民新影片股份有限公司的创作(图 2-19)。



图 2-19 民新影片股份有限公司(立于门前者为主要创作人员)

黎民伟在《庄子试妻》后,于 1923 年与其两兄长及关文清、梁少坡等人组建了香港民新影片公司并拍摄了香港第一部长故事片《胭脂》。1926 年,他又与李应生等在上海开设民新影片公司,先后聘请欧阳予倩和侯曜为其主创人员。

欧阳予倩(1889—1962,图 2-20),湖南浏阳人,曾留学日本,就读于明治大学和早稻田大学。1907 年在日本东京入春柳社,参与《黑奴吁天录》等剧的演出。回国后一直从事文明戏并积极倡导戏曲改革,编写了大量文明戏和京戏剧本。1926 年欧阳予倩进入民新影片公司,创作了《玉洁冰清》(编剧,卜万苍导演,1926),《三年以后》(编导,1926)和《天涯歌女》(编导,1927)。这三部影片主要以婚姻、爱情、家庭为题材。

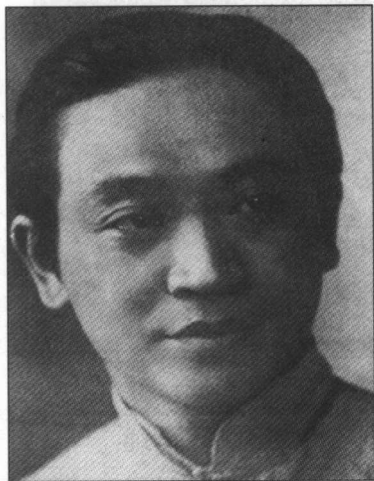


图 2-20 欧阳予倩

《玉洁冰清》(图 2-21)讲述的是受新思想影响的青年黄伯坚如何拒绝市侩钱维德安排的婚姻,并在援助渔翁孔逢春的过程中与其女素仙相爱的故事。市侩之女钱孟琪虽未获得伯坚的爱情,却对身陷困境的伯坚伸出援助之手。她一方面帮助伯坚提高社会地位,一方面劝父亲改业。当看到素仙因思念伯坚而精神失常时,孟琪牺牲了自己的感情,从中穿针引线,成人之美,使有情人终成眷属。担任该片导演的卜万苍(1903—1974,图 2-22),安徽天长



图 2-21 《玉洁冰清》

人,曾师从美国摄影师学习,《玉洁冰清》是他的电影导演处女作。

欧阳予倩自己编导了《三年以后》和《天涯歌女》。前者描写了一个浪子回头的故事,通过对封建大家庭生活的描述,流露出编者对封建家庭的不满。后者写女演员李凌霄不肯嫁给劣绅,而与青年高绍游相爱。劣绅则借军阀势力之手迫使两人分手。面临恶势力的欺凌,李凌霄不屈服,最后倒卧雪地奄奄一息。欧阳予倩希望通过这样一出爱情悲剧,替压迫者“说一句公平话”,借这个题目描写一下“平民的反抗”。^①在表现社会不公、鼓励抗争方面,欧阳予倩的影片比较突出。但在镜头表现上,欧阳予倩还是较多受到戏剧观念的影响,常以再现舞台中心场面来规范镜头,与张石川的电影导演艺术有相近性。在《玉洁冰清》中扮演女主角的林楚楚(1904—1979,图 2-23),广东新会人,1925 年因主演“民新”公司的《胭脂》而投身影坛,擅演善良贤惠的女性。

侯曜为“长城”公司完成《伪君子》后,1926 年又受聘加入“民新”公司,编导了《和平之神》(1926)、《海角诗人》(1927)、《复活的玫瑰》(1927),20 世纪 20 年

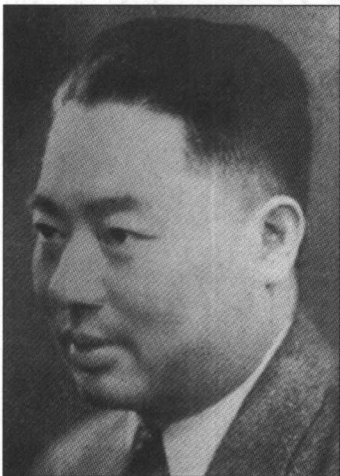


图 2-22 卜万苍



图 2-23 林楚楚

① 欧阳予倩:《我编〈天涯歌女〉的感想》,载《天涯歌女》特刊,民新影片公司 1927 年 4 月 10 日出版。

代后期又编导了《西厢记》(1927)、《木兰从军》(1928),并编写战争爱情片《战地情天》(黎民伟导演,1928)等。在这些影片中,有的依然保持了前期“问题剧”的思想追求,如《和平女神》的反对军阀内战,呼吁和平;有的则深入情感世界,如《海角诗人》描写“灵与肉的冲突”。《西厢记》和《木兰从军》则是拍得认真、艺术上乘的古装片。

黎民伟这一时期的纪录片,构成“民新”公司影片的一大特色,如《中国国民代表大会(第一次)》(1924)、《孙中山先生北上》(1924)、《孙中山先生出殡及追悼之典礼》(1925)、《国民革命军海陆空大战记》(1927)等,对辛亥革命和北伐战争的史实作了生动的纪录。

黎民伟这一时期的纪录片,构成“民新”公司影片的一大特色

四、田汉的试验

1926年,田汉创办了南国电影剧社,从此步入影坛。田汉(1898—1968,图2-24),湖南长沙人,曾留学日本,就读于东京高等师范。早年就开始了戏剧创作。1921年回国后曾出版《南国半月刊》,从事戏剧活动。后尝试写电影剧本《翠艳亲王》,但没能拍成电影。1926年田汉创办南国电影剧社,希望“群策群力,以纯真之态度,借胶片以宣泄吾民深切之苦闷”^①,随即自筹资金,着手拍摄田汉自编自导的《到民间去》。影片描写一群中国知识青年,在日本武者小路笃实“新村运动”的影响下,也发起一个到民间去的运动。田汉的创作直接受到日本明治时代诗人石川啄木的同名诗作的影响。在该诗中,诗人提到了“五十年前的俄国青年”,指的是19世纪六七十年代俄国历史上的“民粹派”。田汉将诗中的热情转化为电影表现,影片开始,一群热情的大学生聚集在一家咖啡店里,欢迎一个俄国的革命诗人,诗人叙述了他游历东方的感情,并激励学生们向理想迈进。由于为《到民间去》筹集到的摄制费仅二百数十元,拍摄工作十分艰难,断断续续进行了近一年时间,最终没能完成。1927年田汉又编导了一部写青年情死的影片《断笛余生》,也由于资金匮乏而夭折。直至1927年,他为“明星”公司编写的电影故事《湖边春梦》,才终于拍成影片,影片由卜万苍导演,由此开始实现田汉进入电影创作的心愿。



图2-24 田汉

南国电影剧社

第四节 欧化、尚古与唯美

一、欧化的“大中华百合影片公司”

中国近代所遭受的民族屈辱,使中国文化一直面临着何去何从的两难境

^① 田汉:《银色的梦》,载《银星》杂志,1927年第5期至第13期。

经济上的依附直接影响到他们在文化上的认同

地。是全盘学习西方,还是重张中国传统文化精神,成为知识界争论不止的问题。上海作为重要的通商口岸,吸引着西方冒险家与投资商的目光,也造就了一批洋买办和新式资本家。经济上的依附直接影响到他们在文化上的认同。欧风美雨打造出十里洋场的城市风貌,现实生活场景的欧化,也直接反映在电影的场景描写之中。因此,在 20 世纪 20 年代的中国电影创作中,出现了一批“欧化”倾向严重的影片,主要代表便是大中华百合影片公司(图 2-25)。

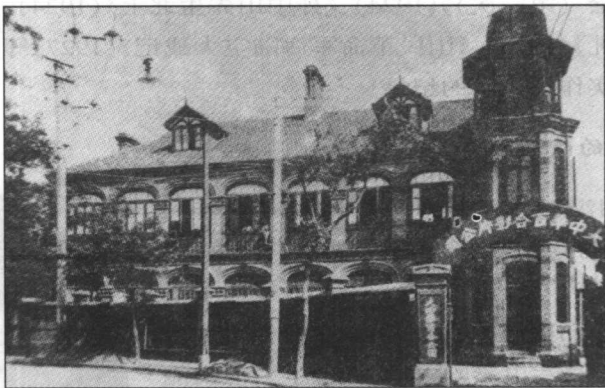


图 2-25 大中华百合影片公司

他们大都接受过西式教育,在制片上倾向“欧化”

“大中华百合”公司的主创人员有陆洁、顾肯夫、陈寿荫和王元龙等。他们大都接受过西式教育,在制片上倾向“欧化”。

《人心》(1924,图 2-26),由陆洁(1894—1967)编剧,顾肯夫、陈寿荫导演。影片描写某工厂主之子,在外娶妻生女,后被父亲拆散,历尽困苦。后在工人罢工的危难之际,媳妇请来驻军,驱散了工人,由此公媳相认,一家团圆。

《战功》(1925,图 2-27)由陆洁编剧并与徐欣夫(1897—1968)联合导演,描写两个洋场阔少打仗归来后,如何与情人、被遗弃的妻子重归于好的故事。影片虽流露出对军阀混战的不满,但表现方式非常欧化,阔少年骑马打猎,还在装潢极为欧化的画室里画裸体模特,在从军时,还要特定“奶油面包”,造成影片有渲染西方生活方式之感。



图 2-26 《人心》



图 2-27 《战功》

之后,陆洁以城市生活为题材,继续导演了《小厂主》(1925)和《透明的上海》(1925),均由王元龙编剧。后者描写一个军阀之子在上海滩诱骗穷人家寡妇和少女的故事。影片全部是西式布景,为了突出家居的富丽堂皇,布景用了大量绸布装饰四壁,影片还拍摄了包含色情内容的舞厅场面。针对观众对“大中华百合”公司欧化倾向的批评,陆洁辩解说,凡小康之家,即使所居者为中式屋宇,但陈设莫不参以西式,他认为这是事实上的欧化,而不是布景之欧化。

王元龙编导的《探亲家》(1926)描写父女二人进城探望有钱女婿的故事,讽刺了父女在西餐桌前、舞会场上的窘态。这样,欧化就不仅仅是布景风格问题,而涉及民族的自我认识问题。

直至20世纪20年代后期,“大中华百合”公司出品的爱情片仍极为欧化,《情天重吻》(1928)(谢云卿编导)中,汽车、房屋及屋内陈设,皆为欧式。^①而原百合影片公司的主创者周瘦鹃、朱瘦菊、管海峰等人的作品,如《采茶女》(1924)、《苦学生》(1924)、《马介甫》(1926)、《呆中福》(1926)等,已如前述,是从鸳鸯蝴蝶派小说、传统戏曲和小说中寻找素材。

二、尚古的“天一”公司

与“大中华百合”公司相反,“天一”公司(图2-28)以“力避欧化”为旗,在思想主题上尊奉传统道德,在表现上重视娱乐化。

“天一”公司的创办人邵醉翁(1896—1975,图2-29),浙江宁波人,大学毕业后从商,后改行文明戏,在办笑舞台期间曾与张石川、郑正秋合作,受《孤儿救祖记》商业成功的刺激,投入影业。

欧化就不仅仅是布景风格问题,而涉及民族的自我认识问题

以“力避欧化”为旗,在思想主题上尊奉传统道德,在表现上重视娱乐化



图2-28 天一影片公司大门



图2-29 邵醉翁

“天一”公司这时拍摄的《立地成佛》(1925)、《女侠李飞飞》(1925)和《忠孝节义》(1926)三部影片均由邵醉翁导演。《立地成佛》由邵醉翁与高梨痕

^① 陆弘石主编:《中国电影:描述与阐释》,中国电影出版社2002年版,第91页。

(1890—1982)合作编剧,讲述一个搜刮无厌的军阀在儿子被人打死后如何经和尚点化而放下屠刀,转而支持“废督裁兵”的故事。《女侠李飞飞》(图 2-30)和《忠孝节义》(图 2-31)由邵村人、高梨痕编剧,前者讲述女侠李飞飞营救一受诬女子,挽救了一桩“父母之命,媒妁之言”的旧式婚姻,维护了侠义与贞节的观念;后者讲述的是一个财产被侵吞的孤女,如何在忠仆、孝子和义士的帮助下,最后夺回家财,并与孝子结成美满婚姻的故事。在叙事上,忠孝节义相互勾连,孝子救节女,节女为孝子守节,忠仆忠于节女,义士救忠仆,共同编织了一张道德之网。



图 2-30 《女侠李飞飞》



图 2-31 《忠孝节义》

完全采取中式布景,“绝不染欧美色彩”;在主题上认同中国传统伦理价值观

“天一”公司在制作上完全采取中式布景,“绝不染欧美色彩”;在主题上认同中国传统伦理价值观。汪煦昌当时曾批评说,这些影片“视其名,固所谓忠孝节义,废督裁兵也;察其实,可笑可哂,不知所云也”,^①可见“天一”公司当时的作品在制作上比较粗糙,文化品位不高,尤其不合知识阶层的口味。

1926年以后,“天一”公司开始大量从中国民间故事和古典小说中寻找电影题材,从而引起一个“古装片”的拍摄浪潮。

“大中华百合”公司的“欧化”作风反映了创作人员比较崇洋的心态,而“天一”公司的“尚古”又在思想主题上囿于传统。在中国文化经过新文化运动洗礼之后,这两种态度及其在作品上的表现与“明星”、“长城”、“神州”、“民新”等公司相较,均有一定差距。不过,“天一”公司的商业嗅觉比较灵敏,既善于把握时机,又注重市场营销,在商业经营上确有特色。

三、“唯美”的上海影戏公司

在这一时期,但杜宇经营的上海影戏公司,继续其上一时期的艺术化追求,编导或导演了《弟弟》(1924)、《重返故乡》(1925)、《小公子》(1925)、《传家宝》(1926)等。故事情节简单,追求银幕造型,讲究构图与光线,并从中寻索美感,是这些影片的共同特点。

在“上海影戏”出品的影片中,还包括史东山处女作《杨花恨》(1925)。此后

^① 程季华主编:《中国电影发展史》,中国电影出版社 1981 年版,第 98 页。

他即转而加盟“大中华百合”公司。史东山(1902—1955, 图 2-32), 浙江海宁人, 早年学习绘画, 曾参加由但杜宇等人主办的晨光美术会, 因而受唯美主义影响。1921 年参加“上海影戏”公司。到“大中华百合”公司后, 史东山又编导了《同居之爱》(1926), 导演了《儿孙福》(1926), 以后又有《王氏四侠》(1927)。《杨花恨》写一个少妇因生活放荡, 爱慕虚荣, 受人引诱离开家庭, 最后又遭遗弃的故事。韩云珍(1908—?) 因在该片扮演风流少妇而出名, 博得“风骚派明星”的头衔。《同居之爱》表现两对男女恋爱的故事, 描绘了爱情中常出现的误会、猜忌与苦恼。《儿孙福》受到美国影片《慈母》(*Over the Hill*, 1920) 的直接影响, 描写一心照顾子女的慈母



图 2-32 史东山

的悲哀, 表现出对中国儒家文化的反思。从三部影片的题材看, 史东山的早期创作也以画面、布景、造型设计的“美”为旨趣, 无论是内景外景, 都追求一个“雅”字。他导演风格流畅, 注意细部表演, 对每一个动作都加以推敲, 镜头分切准确, 善于运用近、特景别, 并在《同居之爱》中运用了移动镜头。

中国电影在 1925 年前后达到第一个发展高潮, 各制片公司在制片风格上表现出自觉的选择意识, 在中西、精英和平民、传统与现代的文化取向方面各有侧重, 从而形成了不同的创作风貌。在电影语言方面, 由于欧美著名导演如格里菲斯、卓别林和刘别谦的广泛影响, 中国导演也开始认识到镜头剪接、近摄的重要作用, 做出许多探索, 使中国电影的舞台剧色彩有所减弱。这一时期的创作比较具有代表性地反映出 20 世纪 20 年代中国电影的成就。

思考题:

1. “明星”公司在这一时期的主要成就是什么?
2. “欧化”的形成原因是什么?
3. “天一”公司的经营策略有何特点?

第三章 商业竞争时期(1928—1932)

第一节 概述

一、时代对于电影经营的影响

20世纪20年代的中国社会充满着激烈的社会矛盾和政治斗争。一方面是军阀混战和割据,一方面是革命力量不断壮大、发展,中国共产党已作为一支不可忽视的政治力量活跃在历史舞台上。1925年“五卅惨案”激发了民众强烈的反帝情绪;国共合作与征讨军阀则给人带来一片希望的曙光。但国民党1927年在上海等地肃清共产党的“四一二”反革命大屠杀却给中国社会的进步发展蒙上阴影。中国从此陷入长时期国共两党的对立中。

政治的动荡、社会的不安,影响到人心,也影响到电影经营

政治的动荡、社会的不安,影响到人心,也影响到电影经营。经过前一时期的经营实践,各电影公司更加清晰体会到自身的生存必须以盈利为前提,因此更加注重公司经营的经济效益,把赚钱放到了首位。再加上当时的具体条件,只有加快出片速度,降低生产成本,才能保证获利。此外,当时国内市场有限,而南洋市场利润丰厚,争取到南洋市场,就等于扩大了获利空间。

上述种种因素,促使这一时期的电影业陷入剧烈的商业竞争。首先,各制片公司受利益驱使,不惜以牺牲质量为代价,降低成本,增加产量。其次,为了迎合观众口味,特别是南洋观众的爱好,争抢热门题材,导致雷同化。再次,为了抢占市场档期,加快出片速度,电影的艺术性被大大降低,甚至粗制滥造。

二、由古装片到武侠片、神怪片的竞争浪潮

在“小投入、快产出”的经营态势下,跟随市场的引导,这一时期的中国电影一步步陷入由古装片到武侠片、神怪片的竞争当中。

“小投入、快产出”的经营态势

“天一”公司开风气之先,最早投入古装片的拍摄

在这场不见硝烟的商战中,一向尚古、尊奉传统伦理的“天一”公司开风气之先,最早投入古装片的拍摄。据记载,“天一”公司拍摄的《梁祝痛史》(又名《梁山伯祝英台》)、《义妖白蛇传》(又名《白蛇传》)等片,在艺术创造上是比较粗糙的,在上海映出时,曾为“舆论界所不满”;但在经营上却十分成功,“底片尚未开摄,映演权已为南洋片商争先购去”。放映后,大受欢迎,“突破从来开映国片之新纪录,座价最高增至六元”,连映两周,超过以往票房最好的“明星”公司的《空谷兰》。时人分析,《白蛇传》等古装片受到海内外观众的欢迎,是因为“以前所出

之国片,类皆描写男女相悦式拆白盯梢之事,陈陈相因,未免多而生厌;骤睹此种稍带几分神怪色彩之故事片,自觉耳目一新,一若饱饫梁肉之人偶食藜藿,亦觉别有异味耳”。^①可见适应观众欣赏口味的重要性。

● 适应观众欣赏口味的重要性

由“天一”公司开始,在1926—1927两年里,上海各制片公司拍摄了众多的古装片。除《梁祝痛史》、《义妖白蛇传》外,“天一”公司还拍摄了《珍珠塔》、《孟姜女》、《孙行者大战金钱豹》、《刘关张大破黄巾》、《西游记女儿国》、《唐皇游地府》、《花木兰从军》、《铁扇公主》、《明太祖朱洪武》等。“明星”公司拍摄了《车迟国唐僧斗法》、《蔡状元建造洛阳桥》、《白云塔》等。“长城”公司拍摄了《一箭仇》、《石秀杀嫂》、《黄天霸》、《武松血溅鸳鸯楼》、《哪吒出世》、《火焰山》等。“民新”公司拍摄了《西厢记》、《观音得道》、《再世姻缘》、《木兰从军》等。“上海影戏”公司拍摄了《盘丝洞》、《杨贵妃》等。“大中华百合”公司拍摄了《可怜的秋香》、《乌盆记》、《美人计》、《大破高唐州》、《二度梅》、《清宫秘史》等。“大中国”公司拍摄了《牛郎织女鹊桥会》、《莲花公主》(1—3集)、《猪八戒招亲》、《韩湘子九度文公》、《薛仁贵征西》(前后部)、《三国志曹操逼宫》、《三国志凤仪亭》、《三国志七擒孟获》、《封神榜哪吒闹海》、《封神榜杨戬梅山收七怪》、《封神榜姜子牙火烧琵琶精》、《西游记孙悟空大闹天宫》、《西游记孙行者大闹黑风山》、《西游记无底洞》、《红孩儿出世》、《杨文光平南》等。“开心”公司拍摄了《凌波仙子》、《红玫瑰》、《济公活佛》(1—4集)等。还有其他公司也出品了许多古装片,如“华剧”公司的《乱世英雄》、《山东响马》、《白芙蓉》,“新人”公司的《方世玉打擂》、《金缕恨》,“复旦”公司的《华丽缘》、《红楼梦》、《豹子头林冲》等,“暨南”公司的《嘉兴八美图》(1—3集)、《狄青大闹万花楼》,“天生”公司的《狸猫换太子》(上下集)、《五鼠闹东京》,“元元”公司的《宏碧缘》、《西游记十殿阎王》,“大东”公司的《武松杀嫂》、《武松大闹狮子楼》,“慧冲”公司的《小霸王张冲》,以及其他小公司的《红楼梦》、《孔雀东南飞》、《猪八戒大闹流沙河》等等。总之,“古装片”拍摄一时成为潮流。

大众娱乐的口味是要求不断更新的。当观众看腻了古装片之后,影片公司便开始寻找新题材、新类型。这样,继古装片之后,又出现了竞拍武侠片和表现超自然力量的神怪武侠片(又称“火烧片”、“神怪片”、“武侠神怪片”)的潮流。

● 开始寻找新题材、新类型

如果说古装片始于“天一”公司,那么神怪武侠片则是由“明星”公司肇始的。1928年5月,“明星”公司取材自向恺然(笔名平江不肖生)的现代武侠小说《江湖奇侠传》的影片《火烧红莲寺》上映,轰动影坛。此后的三年里,“明星”公司竟把《火烧红莲寺》一集一集地续拍到18集。其他公司也起而效尤。“大中华百合”公司拍摄了《大侠甘凤池》、《妖光侠影》、《侠盗一枝梅》、《江南女侠》等。“上海影戏”公司拍摄了《小剑客》、《万丈魔》、《飞行大盗》、《媚眼侠》等。“天一”公司拍摄了《乾隆游江南》(1—9集)、《火烧百花台》(上下集)、《施公案》(1—3集)等。有一些影片公司这时专拍武侠片,如“友联”公司接连拍摄了《荒江女侠》(1—13集)、《儿女英雄》(1—5集)、《女侠红蝴蝶》(1—4集)、《红侠》等。“月明”

^① 参见《沪上各制公司之创立史及经过情形》,载《中国影戏大观》,上海合作出版社1927年版,引自《中国无声电影》,中国电影出版社1996年版,第88—89页。

公司拍摄了《关东大侠》(1—13集)、《女镖师》(1—6集)等。“华剧”公司拍摄了《迷魂阵》、《白玫瑰》、《白芙蓉》、《万侠之王》、《夜明珠》、《荒村怪侠》、《尘海奇侠》等。“暨南”公司拍摄了《江湖二十四侠》(1—7集)、《火烧青龙寺》、《情天奇侠》、《火烧白雀寺》等。“复旦”公司拍摄了《火烧七星楼》(1—6集)、《红衣女大破金山寺》、《大闹五台山》、《武当山大侠》等。“昌明”公司拍摄了《火烧平阳城》(1—6集)。“新人”公司拍摄了《飞剑女侠》、《甘氏两小侠》和《续甘氏两小侠》。“慧冲”公司拍摄了《小霸王张冲》。“锡藩”公司拍摄了《大破金蟒山》、《火烧刁家庄》、《火烧剑峰寨》。“沪江”公司拍摄了《昆仑大盗》、《四大女侠》。“天生”公司拍摄了《狸猫换太子》(上下集)、《五鼠闹东京》。“金龙”公司拍摄了《海上女侠》、《荒塔奇侠》、《山东镖客》。“大东金狮”公司拍摄了《大破青龙洞》(1—3集)、《风流女侠》。其他小公司还拍摄了《火烧灵隐寺》、《火烧韩家庄》、《火烧白莲庵》、《奇侠》等等。

古装片、武侠片的拍摄浪潮源自商业竞争并始终在商业竞争中发展。各影片公司都依靠自己的优势生产影片。“大中华百合”公司的《美人计》，据称投资15万元，费时一年，服装、道具十分考究，可谓是大制作。而“开心”公司的《凌波仙子》则利用当时上海新舞台的京剧演出，“穿插数幕电影外景”而成，时称“连环戏”，自然算小制作了。“天一”公司与“民新”公司竞拍花木兰，仅用几堂布景，十数演员，13天时间拍完《花木兰从军》，抢先上映。而“民新”公司的《木兰从军》，组成20多人摄制组长途跋涉到北方拍外景，并动用数百名士兵支援，上映时间却比“天一”公司的《花木兰从军》晚了4个月。这种缺乏市场规范的恶性竞争，助长了投机性，以致到竞拍武侠片时段，出现了那种“到旅馆里开一间面南的房间，把演员带了去化妆，对光开拍”，“再雇几个临时演员，多拍一点外景，十天半月，一部影片已经完成”；或者“雇用几个模特儿，表演一点曲线美。再加唱场卖小调，本滩杂耍，大登广告，拼命宣传”的景象。^②

这种缺乏市场规范的恶性竞争，助长了投机性

三、商业恶性竞争的结果

恶性竞争，导致一些不善经营的公司被淘汰出局。如商务印书馆影戏部于1926年改组成立的国电影片公司，还有声誉颇佳的长城画片公司及神州影片公司；另外一些本来就缺乏资本的如中国影片公司及开心影片公司及其他一些小公司，都在这一时期相继倒闭。另有一些影片公司则通过重组增强竞争实力，如上海影戏公司、民新影片公司、大中华百合影片公司，于1931年秋与罗明佑的以经营影院业为主的华北电影公司合并，组成联华影业制片印刷有限公司。由此形成这一时期后段很有特点的“明星”、“联华”、“天一”三足鼎立的新局面。

“联华”公司成立后，在制片方针上，提出“提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业”；并以“复兴国片，改造国片”为口号推动国片复兴运动。在经营策略上，“联华”公司采用了垄断独占的经营方式，从经营放映市场起家，逐步将经营扩大到影片拍摄、印制、演员培养及影片代理等方面。“联华”公司的成立标志着

“明星”、“联华”、“天一”三足鼎立

① 据统计，1928—1931年间，上海电影公司约有50家，拍摄影片约400部，其中武侠神怪片250部，占60%。

② 剑云：《操守与诱惑》，载《明星特刊·火烧红莲寺》，明星影片公司1929年8月编辑出版。

中国电影业在严重危机后出现了转机。“联华”公司在此期间拍摄了《故都春梦》等十余部影片,以电影界“新派”的姿态重振中国电影的风貌,令观众耳目一新。与此同时,“明星”公司和“天一”公司也试图摆脱武侠神怪的套路,将重点转到现代题材的拍摄上。

第二节 古装片、武侠片——中国电影的两大类型

一、古装片

古装片在早期是相对于表现现代生活的时装片的着装不同而言的,它们大多根据稗史弹词、传说故事以及古典小说改编而成。此类影片的拍摄最早可以追溯到1926年春“开心”公司与“新舞台”合作拍摄的《凌波仙子》和《红玫瑰》,有的史学家认为它们是最初拍摄的“古装片”。而一般来说,真正开“古装片”风气之先的当属1926年由“天一”公司出品的以《梁祝痛史》和《义妖白蛇传》为代表的一系列稗史影片。在《义妖白蛇传》(图3-1)中,“盗仙草”等三场戏由时装改用古装,这样就出现了“时装夹古装”的影片,到1927年才出现完全使用古装的古装片。

值得注意的是,所谓的古装,并非古代服饰的真实还原,而主要是搬用或仿照现成的戏曲行头。人物形象及服装设计,可以随意为之。“上海影戏”公司在《盘丝洞》、《杨贵妃》中,为了强调情色,服装为半裸式。“复旦”公司的《红楼梦》又一律时装,林黛玉身着舞裙式长衫,足登高跟鞋,头上是扎有白结的两条小辫子。

古装片的基本内容是爱情,题材多为才子佳人式的。即使是历史或神怪故事,也都突出男女之爱,甚至有一定程度的色情内容。^①在这些古装片中,也有少数上乘之作,如“大中华百合”公司出品的《美人计》(前后集,1927,朱瘦菊编剧,陆洁、朱瘦菊、王元龙、史东山联合导演,图3-2),不仅是一部高成本的大制作,而且

所谓的古装主要是搬用或仿照现成的戏曲行头

古装片的基本内容是爱情



图3-1 《义妖白蛇传》



图3-2 《美人计》

^① 郑君里在《现代中国电影史略》中说:“为猪八戒所象征的性欲,又可以随时带来色情的场面,《盘丝洞》如是,《金钱豹》、《女儿国》亦如是。特别是象征‘七情’之妖艳的七蜘蛛精为诱饵,《盘丝洞》营业的收获亦最大。”收于《近代中国艺术发展史》一书,良友图书印刷公司1936年出版。

力图拍成一部真正意义上的历史片。为此,创作人员曾邀请专家对相关历史及其细节进行考证和研究,在艺术上严肃认真,映出后也获得舆论的好评。“上海影戏”公司的《杨贵妃》(前后集,1927,姚苏凤编剧,但杜宇导演并摄影)取材自《天宝遗事》和《长恨歌》,大体遵循史实。影片拍摄考究,布景、服装、道具以及用光、构图等都力图华丽优美,保持了但杜宇拍摄艺术片的特色。

“明星”公司的《白云塔》(前后集,1928,陈冷血编剧,张石川、郑正秋导演)也拍得比较讲究。担任女主角的胡蝶(1908—1989,图3-3),广东鹤山人,1926年入中华电影学校,1926年因主演“友联”公司的《秋扇怨》而为观众所瞩目。后入“天一”公司,主演《梁祝痛史》、《白蛇传》、《孟姜女》等片。1928年又入“明星”公司。《白云塔》是胡蝶到“明星”公司后主演的第一部影片。“民新”公司出品的《木兰从军》(图3-4,1928,侯曜编剧)也是一部拍得认真的影片,希图再现历史上宏大的战争场面。



图3-3 胡蝶



图3-4 《木兰从军》

侯曜为“民新”公司编导的另一部古装片《西厢记》(1927,图3-5)则在导演的电影语言的把握上比较丰富和熟练。首先,导演侯曜用了平行蒙太奇的叙事



图3-5 《西厢记》

手法,表现了救援一场的紧张气氛;其次,他在表现一个场景时,注意到了视点的变化,画面比较丰富;再次,他在这部影片中还使用了电影特征比较突出的纵深镜头调度;最后,他注意用影像、画面转换原剧中的一些文学表达,其中最著名的便是对张生梦境的表现,梦中的张生看到孙飞虎掳走莺莺,情急之下,手中的毛笔越变越粗大,他骑上毛笔,飞临敌阵并以毛笔为武器打败了敌手。在此,侯曜将原剧中的一句戏文“笔尖横扫五千人”转化为生动的影像情节,以夸张、想像的手法表达了“以文克武”的思想。在《西厢记》和《木兰从军》中担任女主角的是演员林楚楚。

二、武侠片

继古装片之后而兴起的武侠片,是中国电影的又一大类型。这里的武侠片还包括神怪武侠片。至于可以单独称为神怪片的,史学家只点出《盘丝洞》一部,所谓“纯粹的神怪片”,至多再加上“开心”公司的短片《隐身衣》(1925)和长片《神仙棒》(1926)等。而多数的情况则是,其神怪元素要么融入古装片,如《白蛇传》等,要么融入武侠片,如《火烧红莲寺》(图3-6)等。作为史学概念,



图3-6 《火烧红莲寺》

“武侠片”特指1927—1931年间以武侠内容为主要剧情的影片,包括含有神怪内容的武侠,即神怪武侠片或武侠神怪片。《火烧红莲寺》(第1集)被史学界看作是神怪武侠片的起点。

《火烧红莲寺》(1—18集,1928—1931)除第一集由郑正秋编剧、张石川导演外,其余17集均由张石川编导。由于故事情节中设有知与未知、生死攸关的悬念,以及清官为民除害又得义士相助,大败恶僧等内容,颇合市民心意,所以很受欢迎。其中以电影特技表现的剑术打斗和巫术神秘更是看点。第一集中大火烧掉红莲寺的一堂布景,可以看作是中国式的景观镜头。

“天一”公司拍摄的《唐皇游地府》、《乾隆游江南》等片,以其擅长的不伦不类、随意处置的制作方法,创造新奇和官能刺激,拍摄出“十八层地狱”、“十殿阎王”等恐怖场面,还让本是留辫子的清朝皇帝乾隆改换为一个小分头。“大中华百合”公司拍摄的《骆驼王》、《荒唐剑客》、《女镖师》等片,依然留有其一贯的“欧化”倾向。故事主人公的装束,差不多是大呢帽、小管裤、宽腰带,酷似美国西部片里的“英雄”。据说在《金钱之王》影片中,“无论男女演员,皆半裸式”。^①而在《荒唐剑客》中,“墙壁上都雕有未来派的花纹”。^②

作为史学概念,“武侠片”特指1927—1931年间以武侠内容为主要剧情的影片,包括含有神怪内容的武侠

① 见大中华百合影片公司广告,载《电影月报》第3期,1928年6月1日。

② 绿竹:《谈〈荒唐剑客〉》,载《电影月报》第3期,1928年6月1日。



图 3-7 《王氏四侠》

在这当中,惟《王氏四侠》(图 3-7)是一部制作态度较为严肃的影片。由史东山编导的这部影片,讲述的是武艺高强的王大哥从欺压乡民的寨主手中救出被调戏妇女,后又联合其他三位王姓壮士剿灭群贼、惩办恶霸寨主的故事。在主题上,它基本没有脱离侠客行义、英雄救美的套路,但在艺术和技术方面获得了较高的评价,一是在画面构图、色调配置和场面用光上都很细致、讲究,

色调柔和得当;二是在布景和服饰上风格协调;三是在叙事上力求减少字幕,充分发挥画面的叙事潜力;四是摄影周诗穆较多地使用了移动摄影,加快了影片的节奏,使叙事更加流畅。

“上海影戏”公司的《万丈魔》、《媚眼侠》、《美人岛》等,除了具有神怪武侠片的共同特点之外,依然追求图案、造型和人体美。奇形怪状的布景和不时出现的裸女镜头,是这些影片的独有特点。

武侠片的竞拍,造就了一批武侠明星,如范雪朋、徐琴芳、吴素馨、王元龙、尚冠武、张慧冲、邬丽珠、夏佩玖等,也造就了擅拍武侠片的导演,如任彭年、陈铿然、文逸民、张惠民等。

连集拍摄和影像特技是神怪武侠片的两大形式特征。在武侠片浪潮中,连集片的普遍采用增强了电影讲故事的能力。这些连集片借鉴了中国传统小说的章回结构,以“欲知后事如何,且听下回分解”的方式牵引观众。它们追求情节的曲折、变化的突然,千方百计设置悬念,大大丰富了叙事技巧。摄影特技的运用带动了整个电影摄影艺术和技巧的提高。停机再拍、倒拍、逐格拍摄、多次曝光、模型接顶、真人与动画结合、叠印以及机关布景等,可以说,当时中国电影人能够掌握的摄影技术几乎都在影片中得到了展示。目前尚存的《荒江女侠》(第6集)和《红侠》(第1集)还能让我们看到当时在摄影技巧上的发展,比如在前一部影片中出现的推、摇镜头;后一部影片中镜头的运动和组接。可以说,神怪武侠片的竞拍在客观上丰富和发展了中国电影语言。

造就了一批武侠明星

连集拍摄和影像特技是神怪武侠片的两大形式特征

第三节 初步的整合——联华新派与国片复兴

一、联华新派对于中国电影的初步整合

1. 罗明佑的“创业”

古装片、武侠片虽能迎合一般观众的趣味,但从一开始就不断受到舆论的批评。由于各种原因,到1930年前后,它便开始走下坡路。而此时罗明佑的出现,则促成中国电影界一次新的整合。

罗明佑(1900—1967,图 3-8),广州番禺人,曾入北京大学学习法律,1918

年在北平城内创立真光电影院,1927年创立华北电影公司,其所经营的20多家电影院遍布华北五省,1929年末与黎民伟的“民新”公司合作拍片,打起了“复兴国片、改造国片”的旗帜。1930年8月,他又联合“大中华百合”公司、“上海影戏”公司和黎北海主持的香港民新影片公司,并邀请原在上海经营印刷业的黄漪磋加盟,成立了联华影业制片印刷有限公司(图3-9)。同年10月,“联华”公司在香港设立总管理处,在上海设立了分管理处。后又在北平设立了联华演员养成所,在上海成立了联华歌舞班。至此,一个具有垄断性特征的现代企业已初具规模。



图3-8 罗明佑

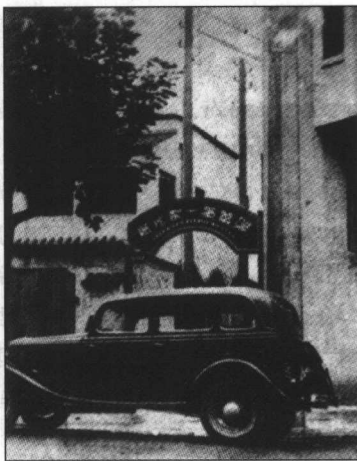


图3-9 联华第一制片厂

“联华”公司成立后,提出要提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业。“联华”公司及其初期拍摄的影片被时人称为“新派”;而“明星”、“天一”等则被称为“旧派”,可见它在当时的广泛影响。

2. 孙瑜影片构成“联华”特色

孙瑜(1900—1990,图3-10),四川自贡人。清华大学毕业,后赴美国攻读文学、戏剧和电影。1927年回国后,先后为“长城”公司和“民新”公司导演了《蜘蛛党》(1928)、《渔叉怪侠》(1928)和《风流剑客》(1929)。这些武侠片一定程度地显示了孙瑜艺术的特点,如《渔叉怪侠》中以人物肢体语言,再现古时英雄的遗风;《风流剑客》表现剑客间友情时流露出的浓郁的浪漫色彩,写侠客龙飞在侠友牛琦弹唱的歌声中含笑而逝,更使悲剧的情节蒙上一层温馨色彩等。只有在当时风气已悄然发生转变的时候,孙瑜富于清新浪漫气息的导演风格才得以充分发挥。但从根本上说,在那种侵蚀以至抹杀



图3-10 孙瑜

“新派”;“旧派”

孙瑜富于清新浪漫气息的导演风格

电影艺术个性的商业运作环境中,创作者的才华尚无法得到充分的展示。

孙瑜转入“联华”公司后拍摄的第一部影片是《故都春梦》(1930,图3-11),上映后引起轰动,并破票房纪录,从而成为中国电影开始摆脱武侠神怪之风的标志性作品。《故都春梦》描写潦倒塾师朱家杰在妓女燕燕帮助下官场得意后,一方面贪污腐化,一方面冷落妻女,后政潮突变,朱家杰被捕,燕燕与姘夫席卷私奔,大女儿失足被弃。朱家杰出狱后回首往事,痛悔不已,落魄归乡后,向妻长跪请罪。通过朱家杰宦海沉浮的经历,影片从一个侧面暴露了北洋军阀统治下官场的黑暗。值得称道的是,孙瑜善于用细节的描写刻画人物内心变化,从妻子为朱家杰点烟斗,到朱家杰做官后以雪茄替代烟斗,将妻子装的烟斗弃之一旁,再到被罢官归乡后重新叼起烟斗,含蓄地表现了朱家杰心态的变迁。同时孙瑜也十分喜爱和善于表现自然美,影片中故都北平的宫殿古刹以及北国的冰雪天地,都使看腻江南景色和稀奇古怪布景的古装片、武侠片的观众获得了清新感受。

《野草闲花》(1930,图3-12)是孙瑜这一时期另一代表作品,描写一个阔少爷与卖花女的爱情故事。其基本情节取自小仲马的《茶花女》和美国影片《七重天》,不同的是他最终让有情人打破门第束缚而团圆结合,从而给影片披上一层浪漫和理想化色彩。影片基调轻松活泼,略带诙谐穿插,镜头调度灵活,组接简洁、流畅,给人一种爽朗明快之感。《野草闲花》还是中国最早的一部歌曲配音片。片中蜡盘配唱的《寻兄词》,是中国第一首电影歌曲。“联华”公司的歌曲配音片还有《银汉双星》(1931),但是“联华”公司并没有就此将有声片的拍摄实验进行下去。



图3-11 《故都春梦》



图3-12 《野草闲花》

在《故都春梦》和《野草闲花》中担任女主角的阮玲玉(1920—1935,图3-13),广东中山人,1926年才入“明星”公司,主演《挂名的夫妻》,以后与胡蝶合演《白玉塔》,1929年转入“联华”公司,从此走红影坛。

3. 卜万苍的创作

与孙瑜一同组成“联华”公司影片特色的是卜万苍的创作。1931年他导演了《恋爱与义务》(朱石麟编剧)、《一剪梅》(黄漪磋编剧),编导了《桃花泣血记》。

影片《恋爱与义务》(图3-14)根据波兰女作家罗琛的同名小说改编,描写

被迫拆散的一对恋人重逢后旧情萌发,遂放弃家庭义务去追求恋爱的幸福,但最终由于生活拮据,男主人公劳瘁致死,女主人公将他们的女儿托付给前夫后投河自尽。卜万苍的导演风格自然细腻,受到舆论的称赞。

《桃花泣血记》(图 3-15)也是一部备受赞赏的影片,讲述了一个富家子与贫家女的爱情悲剧。在影片中,卜万苍用远景和运动构图充分展示了中国秀丽的乡村景色,扮演男女主角的分别为金焰和阮玲玉。阮玲玉的表演生动自然,她的村姑扮相可以乱真,与乡村的大自然环境交相辉映,很是悦人耳目。罗明佑对此片大加赞赏,认为它一改欧化积习,处处表现了我民族之色彩。主演之一的金焰(1910—1983),祖籍朝鲜汉城,1912 年随父移居吉林通化,入中国籍。1928 年入南国社,1929 年从影,主演《风流侠客》等武侠片,《桃花泣血记》是他继《野草闲花》、《恋爱与义务》之后与阮玲玉联合主演的第三部影片。



图 3-13 阮玲玉



图 3-14 《恋爱与义务》



图 3-15 《桃花泣血记》

二、“明星”公司和“天一”公司的变化

除“联华”公司外,“明星”公司和“天一”公司的影片也有明显的变化。

1929 年以后,“明星”公司重回人间俗世题材,拍了都市生活片《爸爸爱妈妈》(洪深编剧,程步高导演,1929),1930 年先后拍摄了《黄金之路》、《浪漫女子》、《一个红蛋》和《桃花湖》、《碎琴楼》等。1931 年拍摄了《红泪影》。

1931 年,《火烧红莲寺》拍到第 18 集之后,被统治当局明令禁映,“明星”公司影片更大多转回社会、言情题材;并把重点投到连集片《啼笑姻缘》(1—6 集,部分有声片)的拍摄上。影片根据张恨水的同名小说改编,由严独鹤编剧,张石川导演,大体依循原小说的叙事过程,突出男主人公樊家树与两位女主人公沈凤喜、何丽娜的爱情纠葛,以及关秀姑父母的行侠仗义,一定程度上揭露了军阀统治的罪恶。影片到北京拍摄外景,并在每集最后一本配音和染色,技术和工艺的质量堪称一流。片中沈凤喜、何丽娜两角由胡蝶一人兼饰,突出了胡蝶的明星效应。

“明星”公司重回人间俗世题材

第一批有声片的
拍摄

中国第一部完整
的歌唱配音片
《歌女红牡丹》

在这一时段,“天一”公司在拍摄《乾隆游江南》、《施公案》两部连集片的同时,拍摄了《大学皇后》、《最后之爱》、《夫妻之间》等表现俗世生活的影片。

1929年后,商业竞争进入后期,构成该时段电影创作特点的,还包括中国第一批有声片的拍摄。这主要是由“明星”公司和“天一”公司来进行的。

1931年,“明星”公司拍摄完成了中国第一部完整的歌唱配音片《歌女红牡丹》(图3-16),是用蜡盘配音的方法实现的。影片由洪深编剧,张石川导演,女主人公由胡蝶扮演。片中穿插了京剧《穆柯寨》、《玉堂香》、《四郎探母》、《拿高登》等四个节目的歌唱片断。



图3-16 《歌女红牡丹》

影片于1931年3月上映后,十分轰动,并以高价卖给南洋片商。“友联”公司以一鸣有声电影公司名义拍摄的《虞美人》也属蜡盘配音片,影片由徐碧波编剧,陈铿然导演,同年5月上映,也很受欢迎。

也是在1931年,“天一”公司等开始了片上发音有声片的试制。《雨过天青》是由“大中国”公司和“暨南”公司两家合股摄制的,以华光片上有声电影公司的名义发行,于1931年7月上映。同年10月,“天一”公司摄制的片上发音片《歌场春色》上映。影片由姚苏凤编剧,邵醉翁、李萍倩联合导演。片中穿插了大量舞蹈歌唱的场面和“闻人”的演讲,并约请不少著名女星参加,映出十分轰动,在南洋也卖了好价钱。

此后,“天一”公司和“明星”公司都全力投入有声电影的摄制。1931年底“明星”公司完成了片上发音有声片《旧时京华》的摄制,以后又拍摄了《银星幸运》、《自由之花》等有声片。“天一”公司拍摄了《最后之爱》、《芸兰姑娘》、《上海小姐韩秀雯》、《有夫之妇》、《一夜豪华》、《兰谷萍踪》等有声片,它们标志了一个全新的银幕形态的开始。

20世纪20年代末,中国电影在南洋放映市场需求的影响下,陷入激烈的商业竞争之中,先后出现古装片、武侠片的拍摄热潮,两种影片中有不少作品包含表现超自然力量的神怪元素。这股热潮明显受到欧美影片如《斩龙遇仙记》、《月宫宝盒》的影响。“天一”公司肇始对民间故事、古典小说的改编之风,《水浒传》、《红

《红楼梦》、《西游记》、《三国演义》、《封神演义》等古典小说及大量的民间传说、稗史故事纷纷成为各电影公司的取材对象。在古装片中,《梁祝痛史》、《义妖白蛇传》、《盘丝洞》获得较好的票房收益,而《美人计》、《杨贵妃》则在制作的规模和质量达到一定水平。“友联”公司的《荒江女侠》、《红侠》,“明星”公司的《火烧红莲寺》,“华剧”公司的时装武侠影片《海外奇缘》、《猛虎劫美记》和《航空大侠》则是这一时期重要的武侠影片。武侠片的拍摄推动了中国摄影技术和电影语言的发展。此外,童话剧和侦探片也是这一时期的热点,前者如潘垂统编导的《飞行鞋》,后者有《就是我》、《珍珠冠》、《谁是盗》、《55号侦探》、《女侦探》、《福尔摩斯侦探案》和《亚森罗宾》等,其中明显受到欧美福尔摩斯和亚森·罗宾探索故事的影响。

剧烈的商业竞争使得这一时期的中国电影创作面临深刻危机。由罗明佑主持、联合数家经营困难的电影公司而组成的“联华”公司,打出复兴国片的旗帜,为中国电影的发展注入了新的活力。

思考题:

1. 古装片是怎样兴起的?它有哪些特征?
2. 摄影技术的发展对武侠片的拍摄起到了哪些作用?
3. 如何理解古装片、武侠片的成因?

第四章 变革时期(1932—1937)

第一节 概述

“九一八”事变、“一·二八”事变前后日本帝国主义对中国的侵略,极大地阻碍了中国历史的进程,也影响了中国电影的发展。在民族危机面前,广大民众和社会舆论对20世纪二三十年代之交国产电影的混乱状态表现出了极大的不满。当时的《影戏生活》杂志收到了600多封群众来信,纷纷呼吁电影界“猛醒救国”,担负起抗日图存的社会责任。

影响20世纪30年代中国电影发展的另一个动因,是1927年国民党反动派发动“四一二”反革命政变以后国共两党的分裂。这一时期国内阶级斗争异常尖锐,两种政治势力都在争取电影阵地。

一、电影被纳入国民党中央管理体制

一改20世纪20年代电影管理(主要是电影放映)的部门性和地方性

使之成为国民党中央政府的管理职能

1928年国民党南京政府成立之后,一改20世纪20年代电影管理(主要是电影放映)的部门性和地方性特点,如北洋政府的教育部、江苏省教育会所设立的“电影审阅会”等,而使之成为国民党中央政府的管理职能。1928年南京政府内政部公布了《检查电影片规则》(十三条),继之又与教育部会订《检查电影片规则》(十六条);于1929年7月1日施行。1930年底,国民政府又颁布了《电影检查法》,由行政院训令内政、教育两部拟定《电影检查法施行规则》和《电影检查委员会组织章程》,并于1931年3月成立了“电影检查委员会”。1933年召开的国民党中央执行委员会第109次常会决定,设立“电影事业指导委员会”,下设“剧本审查委员会”和“电影检查委员会”。“电影检查委员会”受“中央宣传委员会”的指导,“电影检查委员会”的主任、副主任、委员由“电影事业指导委员会”推荐、行政院聘任。这些机构的设立和改组,说明国民党及其政府越来越严密地把电影纳入其意识形态范畴。电影检查始终是国民党政府统治电影的最主要手段,1933年3月起连续公布了电影法规十多种,如《剧本审查委员会组织法》、《电影检查委员会组织法》、《剧本审查登记法》、《电影检查法施行规则》、《电影片检查暂行标准》、《影片期满后复检规则》、《电影广告审查办法》、《电影文字审查办法》等,并于1934年和1935年两次对《电影检查法》的一些条目进行了修改。据“剧本审查委员会”统计,从1934年11月到1935年3月止的5个月时间里,他们就禁止了83个电影剧本的拍摄,检查之严可见一斑。

国民党政府统治电影的另一个重要措施是提倡“教育电影”。20世纪30年代初,“国际联合会”下属机构“国际文化合作委员会”在罗马设立了“国际教育电影协会”。当时,中国政府作为响应,由张道藩、罗家伦、段锡朋、徐悲鸿、王平陵、吴稚晖、朱家骅、陈布雷、陈立夫等五十余人发起组织“中国教育电影协会”,并于1932年7月8日成立。大会选出了褚民谊、陈立夫、段锡朋、钱昌照、彭百川、郭有守、罗家伦、张道藩、徐悲鸿、田汉、洪深、欧阳予倩等21人为执行委员,钟灵秀、宋白华、罗明佑、郑正秋、孙瑜等7人为候补执行委员,还设有监察委员和常务委员等。中国教育电影协会被教育部指定为中国之教育电影代表机构,与国际教育电影协会办理合作、交换、宣传、提倡等事宜,并经该会确认为国际委员。该会宣称:“本会以研究利用电影,辅助教育,宣扬文化,并协助教育电影事业之发展为宗旨。”又称:“电影虽为娱乐消遣之工具,但除娱乐消遣之外,尚含有教育之意义。因此,一切电影片,皆可视为教育电影。”实际上,该协会也是国民党政府推行其电影政策的一个机构。担任协会主任委员的陈立夫发表了《中国教育电影的新路线——中国教育电影协会应负的使命》的长文,对其电影主张做了全面的论述,提出了“教育电影取材之标准”:“发扬民族精神”、“鼓励生产建设”、“灌输科学知识”、“发扬革命精神”、“建立国民道德”五大方针,集中体现了统治阶级意志和利益。

此外,国民党政府还开始建立自己的电影机构,如国民党中央宣传委员会下属的电影股及中央电影摄影场、国民党军委南昌行营政训处下属的电影股以及设在南京的东方影片公司等。

建立自己的电影机构

国民党政府还大力推行符合其意识形态要求的电影创作。除了用野蛮手段对电影制片公司进行威胁、恫吓和迫害之外,国民党中央宣传委员会还于1934年3月和1935年4月在南京、上海先后召开了两次“谈话会”,对各电影公司老板、经理和主要创作人员进行拉拢、利诱,威胁不要拍摄鼓吹阶级斗争的影片。他们对“联华”公司特别进行了关照,安排罗明佑参加官方电影代表团出国考察,对“联华”公司的影片给予肯定。在电影制作方面,他们利用自己的官营电影制片机构摄制影片,如国民党中央宣传委员会电影股及所属的中央电影摄影场拍摄了故事片《战士》、《密码》和纪录片《农人之春》等,西北影业公司拍摄了《无限生涯》、《千秋万岁》等,南京东方影片公司拍摄了所谓“教育电影”《流浪的孩子们》等。当然,他们主要还是利用对私营电影企业的影响,拍摄了一些代表政府立场和正统意识的影片,指派“明星”公司组织摄影队随军拍摄国民党军队围剿中央苏区的“剿共”纪录片。同时以“供给优良剧本”为借口,向电影公司硬塞剧本,或派人进入电影公司充当编剧,迫使电影公司拍摄符合他们意志的电影。这样的影片有“明星”公司拍摄的以商业影片面貌出现的《妇道》(姚苏凤编剧)、《重婚》(王平陵编剧)、《永远的微笑》(刘呐鸥编剧)等,“联华”公司由于与国民党政府的更为紧密的关系,拍摄了政治倾向更为明显的影片,如宣扬封建宿命的《人道》(钟石根原著、金擎宇编剧)和封建道德传统的《天伦》(钟石根编剧)、宣传“航空救国”的《铁鸟》(袁丛美编导)、“教育电影”《小天使》(蒋星德原著)和宣传“新生活运动”的《国风》(罗明佑编剧)等。这些影片在政治倾向上趋于保

大力推行符合其意识形态要求的电影创作

守,艺术表现上缺乏新意和创造,因此并没有能够产生预期的效果,与新兴电影运动的成绩相比影响很小。因此,中国教育电影协会把很多经过检查上映的进步影片也纳入“教育电影”的范畴,以显示成绩,扩大影响。

二、中国电影文化运动

1931年1月,左翼戏剧家联盟成立时发表的《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》,表达了左翼文化人士对电影的关注。1932年7月,左翼电影人创办的电影理论刊物《电影艺术》在《代发刊词》中进一步明确提出共产党的电影意识形态要求:“现中国的电影必定是被压迫民众的呼喊。”

左翼人士参加电影工作,是以广大电影观众的爱国要求和电影公司老板改变经营观念为前提的。“一·二八”事变前后日本侵略者对上海的轰炸,使得设在上海地区的电影制片和放映场所遭到极大破坏。面对新的局势,电影公司把目光投向了左翼文艺界。首先是“明星”公司于“一·二八”事变以后不久,邀请左翼作家担任编剧顾问。1932年5月,夏衍、钱杏邨、郑伯奇三人加入了“明星”公司,同时成立了由夏衍为组长的党的电影小组。在这前后,田汉和阳翰笙也先后为“联华”公司和“艺华”公司提供电影剧本。

1933年2月,中国电影文化协会在上海成立。这是一个包括了电影界广大人士参加的,以爱国进步为共同目标、具有广泛代表性的进步文化组织。协会第一次大会上,选出了郑正秋、周剑云、姚苏凤、卜万苍、孙瑜、史东山、任光、周克、金焰、洪深、胡蝶、陈瑜(田汉)、陆洁、唐槐秋、程步高、张石川、董克毅、黎民伟、蔡楚生、应云卫、颜鹤鸣等21人为执行委员,沈西苓、李萍倩、吴永刚、孟君谋、查瑞龙、陈燕燕、黄子布(夏衍)、高梨痕、鲁史、聂耳、龚稼农等11人为候补执行委员。协会发表了成立《宣言》^①,呼吁电影界:“必须亲切地组织起来,集中我们的力量,来认清过去的错误,来探讨未来的光明,来扩大我们有力的电影文化的前卫运动,来建设我们的新的银色世界。”

中国电影文化协会的成立标志着中国电影文化运动^②正式开始。在这个爱国进步的电影文化运动中,左翼电影人起到了倡导和带头的作用。1932至1933年之间,各电影公司纷纷转变作风,积极拍摄具有社会现实内容和爱国进步意义的影片,并很快形成了一个创作的高潮,洪深称1933年是“中国电影年”。

新兴电影运动除创作之外的又一个功绩,是开展进步电影理论批评。王尘无、唐纳、凌鹤等影评人以报刊宣传进步电影,批判反动落后电影;宣传列宁的电影思想、积极推介苏联电影,如《生路》、《金山》等。夏衍和郑伯奇还分别翻译了苏联电影导演普多夫金的著作《电影脚本论》和《电影导演论》。

左翼电影人的再一项工作,是介绍一批进步文艺工作者进入电影界,从而

中国电影文化协会的成立标志着中国电影文化运动正式开始

^① 该宣言发表于上海《晨报·每日电影》,1933年3月26日。

^② 当时的正式叫法即“中国电影文化运动”,后又习称为“新兴电影运动”或“左翼电影运动”,本书统称为“新兴电影运动”。

进一步扩大了电影界的进步力量。

左翼电影人还利用舆论揭露了美国商人欲在中国建立“中国第一有声片股份有限公司”和“联合电影公司”的计划,解脱了中国民族制片业面临的威胁。

中国电影文化协会成立后,开展了中国电影的性质和任务的讨论。左翼电影家们运用马克思列宁主义理论分析了中国的社会性质和电影的文化属性,提出中国电影应确立“反帝反封建”的根本任务和大众化方针,讨论了反帝反封建影片题材的选择、电影的创作方法及内容与形式、电影批评和理论建设等问题,强调必须改善电影创作环境、争取创作自由。

新兴电影运动的发展并非一帆风顺,它遭到了国民党统治者的迫害。从1932年开始到1937年“七七”事变全面抗战的爆发,大体上经历了三个阶段。

● 中国电影的性质
和任务的讨论

● 三个阶段

1. 兴起和高涨阶段

从1932年“一·二八”事变起到1933年“艺华”公司被国民党特务组织捣毁止。在这个阶段中,“九一八”事变、“一·二八”事变的爆发使民族救亡意识得到了空前的激发,电影界人士也表现出极大的爱国热情,他们除自发地到前线拍摄一批战争纪录片外,在故事片创作上也把抗日作为主题,形成了这时电影创作的一个主调。同时,在中国电影文化协会的《宣言》影响下,很多电影公司如“明星”、“联华”、“艺华”乃至商业气息最浓的“天一”,也都积极出品进步影片。他们或暗示抗日救亡的主题,如《民族生存》、《中国海的怒潮》、《乡愁》、《大路》、《小玩意》等;或揭露黑暗社会中恶势力对平民百姓特别是妇女的欺压和凌辱,如《神女》、《船家女》、《脂粉市场》、《新女性》等;或展示阶级的对立和都市生活的罪恶,如《上海二十四小时》、《城市之夜》、《都会的早晨》、《香草美人》等。《渔光曲》、《春蚕》等表现了帝国主义的经济侵略和对华资源的霸占造成的农村经济的破产;《三个摩登女性》、《女性的呐喊》、《母性之光》、《时代的儿女》、《女儿经》等指示了女性和青年的出路;《迷途的羔羊》、《新旧上海》、《飞絮》、《飘零》等针对社会制度和现实的黑暗作出了不同侧面的批判,并呼唤对命运的抗争。这个时期也出现了以费穆影片为代表的探讨人生和传统文化道德的艺术性影片,如《人生》、《香雪海》、《天伦》等。当然也有《暴雨梨花》这样的商业片。

● 把抗日作为主题

新兴电影运动的高涨引起了国民党统治当局的注意。在加强电影检查、严格实行“剪刀”政策的同时,于1931年11月12日指使其特务组织蓝衣社以“上海电影界铲共同志会”名义捣毁了被他们认为是左翼进步电影“大本营”的艺华影业公司。同时还向各电影院散发“警告信”进行威吓。鲁迅在《准风月谈·后记》里引用了《大美晚报》对这一事件的报道,记载了这个暴行。除此以外,新兴电影运动还要受到帝国主义在上海的租界当局进一步强化的电影检查。租界工部局明令禁止“九一八”、“一·二八”一类的字眼在银幕上出现。以“艺华”事件为标志,新兴电影运动进入了第二个阶段——曲折发展的阶段。

2. 曲折发展阶段

在这一阶段,国民党统治集团一方面加紧对共产党开辟的红色根据地进行军事围剿;另一方面,对以上海为中心的革命文化运动进行文化围剿。在这样不利的环境下,左翼电影人继续为“明星”、“联华”、“艺华”等公司提供电影剧本,从而

两种意识形态的斗争,同时也表现了不同艺术观念的分歧

上海文化界救国会

20世纪30年代中国电影与以往电影的一个重大区别是开始负载了国家和民族命运的历史使命

社会政治属性和现实主义特质

使这时仍有不少具有进步思想内容的影片问世。特别值得提到的是,在共产党的电影小组支持下成立了电通影片公司。这家公司的影片不仅坚持进步的思想内容,而且为有声电影艺术作出了开拓性贡献。这一阶段发生的左翼电影人同“软性电影”人的论战,是两种意识形态的斗争,同时也表现了不同艺术观念的分歧。

3. 国防电影运动阶段

以1935年“一二·九”运动为标志,新兴电影运动进入第三个阶段——国防电影运动阶段。1935年国际法西斯国家结成战争轴心,揭开了第二次世界大战的序幕。日本帝国主义在中国策动了“华北事件”,而国民党政府的不抵抗政策激起了全国人民的愤怒,从而爆发了“一二·九”学生爱国运动。全国抗日救亡的呼声又一次高涨起来。上海文化界于1935年12月12日发表了《上海文化界救国运动宣言》,并于28日成立了上海文化界救国会。1936年1月,上海电影界救国会成立,呼吁国民党政府响应共产党提出的组成抗日民族统一战线的主张。1936年5月提出“国防电影”口号,接着进行了讨论,明确指出:在题材和内容上应强调反帝的任务;在创作方法和创作风格上,坚持现实主义与多种艺术方法并存,主张风格样式的多样化;要求深入现实生活,避免表面化和口号化。爱国进步电影人于这一阶段拍摄的进步影片和国防影片有:“明星”公司的《生死同心》、《新旧上海》、《压岁钱》、《十字街头》、《马路天使》、《夜奔》等,“联华”公司的《狼山喋血记》、《联华交响曲》、《迷途的羔羊》、《王老五》等,“艺华”公司的《生之哀歌》、《逃亡》、《人之初》、《凯歌》等,“新华”公司的《狂欢之夜》、《夜半歌声》、《壮志凌云》、《青年进行曲》等,它们用不同的题材和风格表达了新的时代主题。新兴电影运动又达到了一个新的高潮。

20世纪30年代中国电影与以往电影的一个重大区别是开始负载了国家和民族命运的历史使命。虽然国共两党提出的电影意识具有截然不同的性质,但就电影表现的实际内容而言,反抗日本帝国主义侵略、弘扬爱国主义精神,是这个时期电影的基本主题。

三、有声电影替代无声电影

20世纪30年代中国电影的划时代意义,首先是指在这时电影已成为国家管理体制下尽可能宣示意识形态的产品。尽管它还是在商业运行机制下生存,但是在官方主流意识形态的倡导和约束下,已经开始体现一定的权力意志。左翼电影也是在意识形态层面上针锋相对地展示自己的批判性理念,同样努力争取实现对电影的占领。从此,中国电影第一次真正体现了社会政治属性和现实主义特质。而从电影本体来看,声音的出现又给电影艺术的性质带来了根本性的变化;它不仅改变了电影的创作和生产,也改变了人们的整个电影观念,改变了电影的美学性质。

从画面形态上看,20世纪30年代中国无声电影进入了成熟时期。如果说在前一个时期,中国无声电影的创作对电影语言形态上有所创造,而在电影观念上表现为简单层面的社会启蒙或某些落后的社会意识,并且在题材和体裁选择局限在武侠神怪和爱情等范围的话,那么这时以进步思想为主要意识倾向

的无声电影在题材上转向了民族的、阶级的内容。以抗日救亡为中心,创造性地运用电影形式传达了进步电影人的批判性社会观念,这是电影文化观念的一个根本性变化。这种变化客观地反映了时代的潮流和广大人民的意志。它们的形象化的叙事结构和画面组接有力地塑造了鲜明生动的银幕视觉形象,创造出了具有批判性的时代特点和带有鲜明民族特点的独特电影语言。在这个过程中,左翼进步电影出现了一批无声电影经典,《狂流》、《三个摩登女性》、《城市之夜》、《神女》、《春蚕》、《渔光曲》、《大路》、《小玩意》、《新女性》、《香雪海》等是无声时期现实主义电影创作的优秀代表。

电影声音的出现是电影技术形态的一个飞跃。声音使电影具有了更最大限度地模仿自然的能力,同时对电影叙事形式来说,声音极大地扩展了它的叙事空间,声音与画面形成丰富的语言结构关系,电影的艺术创作形式也由此发生了根本性的变化并出现了全新的飞跃。

电影中的声音包含了音乐(包括配乐和插曲)、对白和音响(自然音响和人工效果音响)三个要素。这三个要素在中国是按照从音乐到音响再到对白这样一个顺序逐渐进入电影的。从部分有声到全部有声的过程是随着技术条件的改善和人们对有声电影认识的不断深化而逐步完成的。所以,中国电影在这个时期出现了“配音片”(部分有声)的称谓。试验阶段拍摄的有声片以及后来的《都会的早晨》、《渔光曲》、《大路》、《春蚕》、《乡愁》、《天伦》等影片都是这样的配音片。在《野草闲花》中出现的《寻兄词》是第一首电影插曲。1934年成立的电通影片公司为早期有声片的艺术探索作出了突出贡献。“电通”原本是一家电影器材公司,创办人司徒逸民、龚毓珂和马德建都曾留学美国学习无线电机和机械工程。他们自主研制出“三友式”电影录音机。共产党的电影小组通过司徒慧敏与他们取得了合作,于是改为制片公司。其出品的进步影片《桃李劫》、《风云儿女》、《自由神》和《都市风光》全部为有声片。他们在坚持创作进步电影的同时,对电影声音的艺术表现功能和技巧进行了实验性探索,特别是在前一阶段的有声片以电影歌曲为主要声音形式的实验基础上,对电影声音元素中的音响进行了卓有成效的创作探索。《桃李劫》成功地运用了歌曲、音乐和音响等多种声音元素,将声音有机地纳入了电影的叙事进程,拓展了影片的叙事空间,是中国第一部真正意义上的有声片。《都市风光》是中国第一部音乐喜剧片,也是一部完全意义上的有声片。在这部影片中,除了音响、歌曲和对白外,还出现了黄自、吕骥、贺绿汀为影片专门创作的配乐。

从音乐到音响再到对白

经过一段时期的实践,到1936、1937年,《生死同心》、《压岁钱》、《新旧上海》、《十字街头》、《马路天使》、《狼山喋血记》、《慈母曲》、《夜半歌声》、《将军之女》、《青年进行曲》等优秀影片对声音的运用更加熟练、更加自如。从此,中国有声电影开始走向成熟。

四、电影制片公司格局及其创作走向

1. 电影公司的变化

20世纪30年代的中国电影虽然在内容上有了根本的变化,但电影公司的

电影公司的存在方式仍然是以市场为导向的,电影作品也仍以商业电影为主

存在方式仍然是以市场为导向的,电影作品也仍以商业电影为主。中国电影制片企业在这个时期由于内、外环境的影响,发生了不少新的变化。竞争力不强的小公司纷纷倒闭,1933年小公司有34家,而到了1935年底只剩下两家。一些较大的电影公司一方面要在市场条件下生存,一方面还面临着国民党政府的政治压力和经济拉拢。它们有的以“革新”求发展,有的从进步走向反面,有的转向海外市场。

“明星”公司是最早接纳左翼作家进入电影界的公司,但在“艺华事件”后,公司在继续得到左翼电影人的支持的同时,也不得不接受国民党政府官方指定的和软性电影人提供的电影剧本,如《永远的微笑》。到1934年10月,左翼电影人夏衍、阿英等退出后,“明星”公司虽也有一些进步影片,但大部分是重新回到以前市民趣味的商业片。直到“国防电影”提出以后的阶段,“明星”公司发表了《革新宣言》,这种面貌才有改观。

“联华”公司在“九一八”事变后基本失掉了北方的放映市场,“一·二八”事变炮火中公司也受到了一些损失,这使公司发生了分化。“联华”公司在组织上本不统一,原来的公司在加入“联华”后基本上还保留了各自的相对独立性,所以公司上层的内部矛盾比较复杂。在政治上遵从正统的罗明佑于1933年3月提出了“挽救国片、宣扬国粹、提倡国业、服务国家”的所谓“四国主义”的制片口号,但受到了左翼进步舆论的批评,也遭到了“联华”公司广大进步员工的抵制。半个月后,罗明佑不得已撤销了这个口号,恢复了原来的口号。“联华”公司在“艺华事件”后出现了进一步的分化,以“二厂”为基地的吴性裁集团,以其实力逐步取代以“一厂”为基地的罗明佑集团的主导地位。进步电影人主要集中在“二厂”,离开“明星”公司后的左翼作家夏衍等这时也积极支持了“二厂”的创作。

“天一”公司基于时代潮流,在新兴电影运动初期拍摄了一些进步影片后,很快又回到迎合市场方面,持续其赢利第一的制片原则。1935年后,“天一”公司逐步把重点移到香港,建立了香港分厂,开始摄制粤语片,以后又发展到南洋地区。

“艺华”公司在被国民党特务捣毁后,公司老板严春堂迫于政治压力,把公司逐渐变为拍摄“软性电影”的基地,出品了《化身姑娘》等一批“软性”商业片。

由张善琨投资成立于1934年的新华影片公司到1936年已经具有较大规模,在进步电影人的支持下,创作出了具有相当影响的国防影片,如《青年进行曲》、《壮志凌云》等。此外公司还创作了一些商业片。

“电通”公司拍摄了四部进步有声片后,由于政治形势的严峻和经济上的困难,于1935年冬结束经营。主要创作人员大部分转入“明星”公司,一部分到了“联华”公司和“新华”公司。

2. 电影艺术显示出一种整体跨跃性的成就

(1) 表演艺术方面

这个时期的电影除了编、导艺术明显的艺术变革外,从电影艺术的整体上看,均显示出一种跨跃性的成就。这个时期的表演艺术已经十分成熟,并随着电

影商业化进程的推进,出现了一批堪称明星的较大演员群体,他们在广大观众中享有很大声誉,也带动了电影市场的活跃。如胡蝶、阮玲玉、王人美、黎莉莉、徐来、陈燕燕、袁美云、艾霞、谈瑛、胡萍、陈玉梅、周璇、白杨、陈波儿、舒绣文、宣景琳、英茵、吴茵等女明星和金焰、龚稼农、高占非、张翼、赵丹、章志直、萧英、王引、王献斋等男明星,还有喜剧明星韩兰根、殷秀岑、刘继群,童星黎铿、葛佐治、叶娟娟、胡蓉蓉等。在这些明星当中,胡蝶、王人美、白杨及金焰、龚稼农、赵丹等在表演上取得了很大成绩,他们能够较好地深入人物的内心,现实主义地刻画人物的形象,演绎出剧情规定的人物性格,并引入一些话剧表演的经验,开创了电影表演的现实主义风格,为后来的发展奠定了比较坚实的基础。阮玲玉是在电影表演上成就最突出的一位,她表演的可塑性很大,适合各种人物类型,能够深刻体会人物的内心世界,并在演出中最大限度地把这种体会表达出来。在《神女》中,她把角色(妓女和母亲)的双重性格和身份融为一体,真实动人地在银幕上塑造了受欺凌和捍卫自己母亲权利的旧时代经典妇女形象。在《新女性》中她又出色地刻画了女知识分子韦明的形象。在韦明不幸命运中,她融入了自己在生活当中的切身遭遇和不幸,因此对人物心理的把握十分准确,并表演得真挚入微,对人物感情中的不平和愤恨更是深入人心。不幸的是,韦明的悲剧也成了她的最终结局,在社会对她的恶俗的重重打击下,她在25岁芳龄、表演艺术处在巅峰的时候,同样以自杀的方式表达了自己的抗争。阮玲玉的表演达到了这个时期中国电影表演艺术的最高峰。

受到美国好莱坞商业电影的影响,中国电影中出现的类型化明星和类型化表演风格,也为中国商业电影的初步繁荣创造了较好的市场氛围。这些明星的出现,也是与电影公司有意识地进行市场宣传分不开的。值得一提的是,媒体和观众这时还进行了明星的评选活动,胡蝶、金焰分别被评为“电影皇后”和“电影皇帝”,显示了此时中国电影商业化进程的初步成熟化。在表演艺术理论方面,郑君里于1935年写了《再论演技》的文章,涉及了电影基础理论及其与表演的关系,具有相当的专业性和理论深度。因此,在表演的实践和理论方面,这个时期都取得了丰硕的成果。

(2) 电影摄影方面

电影技术的不断进步,使电影艺术表现的可能性拥有了更大的空间。特别是有声电影出现以后,对电影摄影和录音技术提出了新的挑战。中国摄影师和录音师队伍在迎接这种挑战的过程中得到了成长。反映在电影摄影方面,中国电影的摄影技术达到了一个新的高度。董克毅、王士珍、周诗穆、陈晨、吴蔚云、黄绍芬、周克、洪伟烈、周达明、余省三、薛伯青、吴印咸等都作出了很大贡献。这时的摄影已经不单单是记录下需要的场景,而是可以根据剧情的要求在摄影上造成叙事表现的效果,使之成为影片整体艺术创造的一个有机组成部分,并且形成一定的风格化特征。在一些类型片中,摄影技巧能够根据不同风格类型来创造不同的视觉气氛。在技巧上,360°旋转拍摄、一人饰演两个角色的特技摄影等,在当时都是十分新颖先进的技巧。在风格上,影调的风格化处理、包括表现主义风格在内的多种风格倾向的表现、大角度调度和大范围的移动摄影的运用

类型化明星和类型化表演风格

根据剧情的要求在摄影上造成叙事表现的效果

及整体摄影构思等对中国电影风格类型的形成都具有重要作用。在艺术实践中,不同的艺术家这时也显露出自己的个性特征。

(3) 录音和电影音乐方面

录音和电影音乐成为重要的创作部门和环节。中国的摄影师、录音师在没有技术借鉴和经验传承、外国技师实行技术保密的情况下,发挥聪明才智和坚韧的精神,通过学习和钻研、摸索,很快掌握了技术,并使中国有声电影在技术和艺术上达到了成熟,创作出像《马路天使》那样的经典有声片。时任录音师的司徒慧敏、何兆璋等在声音和画面的结合、对位及音画蒙太奇处理等方面都很有成就。在声音元素中,电影音乐特别是电影歌曲是这个时期电影的一大成就。词作家田汉、孙师毅、郭沫若、安娥、关露等,作曲家聂耳、冼星海、任光、吕骥、贺绿汀、黄自、赵元任等都创作了优秀的电影音乐和歌曲,如《毕业歌》、《大路歌》、《渔光曲》、《天涯歌女》、《四季歌》、《十字街头》插曲、《义勇军进行曲》、《铁蹄下的歌女》、《自由神之歌》、《夜半歌声》、《黄河之恋》、《青年进行曲》等成为当时的流行歌曲,其中反映抗日主题的歌曲更成为鼓舞人民斗志的号召,意义重大。“中国电影歌曲的开始就是中国新兴音乐的开始。”^① 这些电影歌曲将进步性、时代性、流行性很好地结合在一起,富有生命力并富于经典性。

此外,这时期中国电影的美工、剪辑、化妆等水平都有了提高,在真实性、整体性上有明显进步,有力地促进了影片总体构思的实现。

进步性、时代性、
流行性

第二节 转变作风的“明星”公司与倾向鲜明的 “电通”公司的创作

一、转变作风的“明星”公司

“明星”公司率先吸收左翼电影人士担任编剧顾问,可谓开拍摄反映现实题材影片的风气之先。

1. 夏衍

夏衍在“明星”等公司的作风转变中起到了重要作用。夏衍(1900—1995,图4-1),原名沈乃熙,字端先。浙江杭州人。曾就读于杭州甲种工业学校,1920年公费赴日本留学。1927年加入中国共产党。1929年受党的指派,参加左联的筹备工作,同时开始文艺创作。他翻译了高尔基的小说《母亲》,创作了报告文学作品《包身工》等。此外,写过大量的政论、散文、随笔等。在这个时期,夏衍创作了十余个电影文学剧本,还写作了大量



图4-1 夏衍

^① 赵讽语。转引自李少白《影史榷略》,文化艺术出版社2003年6月第一版,第99页。

电影理论、评论文章,翻译介绍了苏联电影艺术家普多夫金的理论著作《电影脚本论》、《时间的“特写”》和苏联影片《生路》的台本等。参与组建“艺华”、“电通”公司,为20世纪30年代进步电影事业作出了卓越贡献。

在夏衍这一时期创作的剧本中,有写农村阶级矛盾和经济破产的《狂流》(1933年,明星)、《春蚕》(1933年,明星);有写城市阶级压迫和社会不景气的《上海二十四小时》(1933年,明星)、《压岁钱》(1937年,明星);还有探讨妇女解放出路的《脂粉市场》(1933年,明星)、《前程》(1933年,明星)、《女儿经》(1934年,明星,多人提供故事,夏衍整理)、《自由神》(1935年,电通),也有知识青年从蒙昧到觉醒的《时代的儿女》(1933年,明星,与郑伯奇、阿英合作)、《风云儿女》(1935年,电通,田汉原作,夏衍分场剧本);又有宣传团结抗日的《同仇》(1934年,明星)等等。

这些题材广泛,面貌各异,有进步意识,坚持现实主义创作方法的电影剧本,给当时力求转变的电影界注入了巨大活力,产生了积极的影响。

《狂流》(图4-2)是最早问世的左翼影片之一,由程步高导演,胡蝶、龚稼农主演。影片以1932年我国百年未遇的波及十余省的大水灾为背景,讲述了一个汉口村庄在救灾中,农民群众积极抗灾而地主富绅却利用救灾暴敛钱财的故事,揭示出人祸大于天灾的社会事实。与剧作主题所体现的社会理性相一致,剧作者把人物都放在两个阶级的冲突中来表现,使其更具有新的意识形态意义。剧本还塑造了一个青年知识分子的先进形象。当时评论指出:“《狂流》是我们电影界有史以来第一张能抓取了现实的题材,以正确的描写和前进的意识来制作的影片。”^①

《春蚕》(图4-3)是根据茅盾同名小说改编的,描写了农民老通宝一家把生活的希望寄于养蚕卖茧上,结果,由于进口人造丝的冲击,蚕茧丰收却遭遇破产的悲剧,描绘出一幅中国20世纪30年代农村生活的贫困面貌。《春蚕》的改编是第一次把新文学作品搬到银幕上来,实现了电影与新文学的结合,“开辟了中国的新文艺电影之路”,^②对电影文化运动具有十分重大的意义,创造了电影散文化的纪实性风格。

题材广泛,面貌各异,有进步意识,坚持现实主义创作方法



图4-2 《狂流》



图4-3 《春蚕》

① 芜邨:《关于〈狂流〉》,《晨报·每日电影》1933年2月25、27日。

② 凤吾(钱杏村):《再论〈春蚕〉》,《晨报·每日电影》1933年10月10日。

夏衍的电影剧作艺术,以冷峻的目光和尖锐的笔触,再现了当时中国社会从农村到城市普遍的社会黑暗与动荡,表现出批判和暴露的理性态度。他的剧本在结构形式上具有鲜明的特点,形式变化较多,有时序性地发展,有对比性的平行叙述,有串珠式的分别展开,有首尾相接的环形照应;也有小说式的故事风格,有散文式的纪录风格,还有集锦式的组合风格等等,开创了电影文学创作的多种方式和风格样式。夏衍的电影剧本风格十分简洁,基本采用供导演写分镜头台本时“使用”的提纲和概略的方式,而并没有完全把它看作可供读者“阅读”的“文学剧本”,因而实用性和操作性很强。



图 4-4 程步高

2. 程步高

程步高是夏衍剧本的主要导演之一。程步高(1893—1966,图4-4),浙江平湖人。上海震旦大学肄业。曾为上海《时事新报》的《青光》副刊撰写影评。1924年始任导演。相继在“大陆”、“长城”、“新人”等影片公司拍摄影片《沙场泪》、《空门贤媳》等。1928年入“明星”公司,相继导演《离婚》、《富人的生活》、《黄金之路》等影片。《春蚕》是他这个时期导演的一部重要影片,他采用了严格的纪实方法,在公司摄影场搭建了真实的育蚕房和乡村实景。由于剧本本身就十分忠实于原著的精神和风格,所以他 also 要求“全体工作人员紧抓这个原则”。^①

在创作中,他表现出了非常认真和诚恳的创作态度,“我简直是使这一小说的字句形态化了了的,不使它走样和歪曲——它是一个Sketch,静静地,细细地,每一节、每一句都有着它的情味;而我在电影中也每一场、每一个镜头都尽力来传达出这些真实的情味的。对于原作,我自信可以说是很忠实的了。”^②这部影片开创了中国故事片的纪录风格。影片上映后获得了舆论和观众的认可和积极评价。这个时期,他导演的新兴电影除夏衍编剧的《狂流》、《春蚕》、《同仇》外,还有郑伯奇编剧的《到西北去》、洪深编剧的《梦里乾坤》和《新旧上海》、阳翰笙编剧的《夜奔》等。

程步高在这个时期也还拍过一些商业气息较浓的言情片。

3. 张石川

张石川是夏衍剧本的另一位主要导演。计有《脂粉市场》、《前程》(与程步高合导)和《压岁钱》。张石川导演的电影,一直比较重视电影的商业性、娱乐性,他导演的这几部进步电影,也融入了不少商业元素。《压岁钱》(图4-5)剧作结构十分巧妙,以一块银元在人们手中的流传为贯穿,表现了都市社会阶层的生活状态,反映了广泛的社会生活面。结构有“串珠”式的散文化特点。张石川导演这部影片时比较尊重剧本的精神,采取了写实性生活场景的展现,特别是对棚户

《春蚕》开创了
中国故事片的纪
录风格

张石川一直比较
重视电影的商业
性、娱乐性

① 程步高:《影坛忆旧》第3页,中国电影出版社1983年。

② 程步高在《《春蚕》座谈会》上的发言,载《晨报·每日电影》1933年10月8日。



图 4-5 《压岁钱》

区的景象作出了真实的刻画。在画面风格中,他加进了很多商业性元素,如模仿美国好莱坞童星秀兰·邓波儿,同时也较多地安排了中国童星胡蓉蓉出演的歌舞段落。夏衍在一些剧本创作中也适当地迎合一些商业片的要求。张石川这一时期导演的影片,还有洪深编剧的《劫后桃花》、《女权》、《社会之花》等,以及一些纯商业片。

4. 洪深

洪深在这一时期的电影创作更显活跃,他一共创作了 19 个电影剧本,有揭示帝国主义瓜分掠夺中国的《旧时京华》(1931,明星)、《劫后桃花》(1935,明星)、《时势英雄》(1935,艺华);表现民族资产阶级的挣扎和工人的失业痛苦及其斗争的《压迫》(1933,明星)、《香草美人》(1933,与马文源合作,明星);深入表现市民生活的艰难与痛苦的《新旧上海》(1936,明星)、《社会之花》(1937,明星);讽刺资产阶级声色犬马生活的《如此天堂》(1931,明星)、《梦里乾坤》(1937,明星)、《四千金》(1937,明星)以及关于反映妇女不同社会地位的《歌女红牡丹》(1931,明星)、《女儿经》(1934,与多人合作)、《女权》(1936,明星)等。

洪深这个时期的电影剧本创作出现了新的思想内容,更关注于都市生活的衰落和贫困,题材多样。尤其关注下层民众在困苦生活中的心理挣扎。人物性格具有典型性,每个人物之间的个性差别也很鲜明,具有生命的光彩。剧作形式上与他的话剧创作十分接近。生活细节生动真实,叙事情调深厚沉稳,在对历史和现实的观照方面显示出厚重的文化内涵。他的剧作结构十分严整连贯,环环相扣。洪深的现实主义更多地显示出一种进步的民主主义者的社会政治观和强烈的爱国主义和民族精神,在大多数进步爱国电影艺术家中具有广泛的代表性。

他在这个时期的代表作《劫后桃花》(图 4-6)中描写了一个逊清遗老的家庭在德、日帝国主义对青岛



图 4-6 《劫后桃花》

更关注于都市生活的衰落和贫困



图 4-7 《新旧上海》

的轮番霸占下没落的历史悲剧故事,揭示了时代的变迁。现实题材的电影剧本中,《新旧上海》(图 4-7)是非常出色的,它讲的是一个关于“不景气”的故事:同住在一个小阁楼中的小市民层的人物,“在生活的重压下的挣扎惨况,得失的喜怒哀乐;剧中的主人翁有工商界的小职员,有舞女,有汽车夫,有寄生虫……在现社会中择取这几种最典型的人物,

将他们罩在不景气的网下,痛快地反映现实生活的不安和不合理社会行将没落的前宵”^①。特别表现了他们的相濡以沫和与其自私“本性”相反的善良与豁达。程步高在这部影片的导演工作中坚持了他忠实原作的朴实风格,而细节的充实是这部影片的主要特色。

这个时期的优秀左翼电影剧作家阿英、郑伯奇、苏怡等,创作了《时代的儿女》(夏衍、郑伯奇、阿英)、《盐潮》(楼适夷原作,郑伯奇、阿英改编为拍摄台本)、《丰年》(阿英)等,从正面反映了阶级斗争和反抗的主题,成为左翼电影初期创作中的重要作品。

5. 郑正秋

在“明星”公司重要的编导中,郑正秋这时也显示出了积极的姿态。在表明自己此时的创作态度时,他明确地表达了自己顺应时代潮流的愿望:“横在我们面前的只有两条路,一条是越走越光明的生路,一条是越走越狭窄的死路。走生路是向时代前进的,走死路是背时代后退的,电影负着时代前驱的责任,当然不该再开倒车。”^②在这种思想认识的指导下,他编导了《自由之花》、《春水情波》、《姊妹花》、《女儿经》(“明星”公司众多编剧、导演、演员合作)、《再生花》、《热血忠魂》(创作方式同《女儿经》)等,这些影片的创作,为他生命的最后阶段书写了闪亮的结尾。^③其中最具有代表性的是《姊妹花》。

《姊妹花》(图 4-8)根据他的舞台剧《贵人与犯人》改编。故事讲述了一对出生于农村的孪生姐



图 4-8 《姊妹花》

① 洪深:《〈新旧上海〉编者言》,载《明星》半月刊 5 卷 2 期。

② 郑正秋:《如何走上前进之路》,载《明星月报》第 1 卷第 1 期,1933 年 5 月。

③ 郑正秋于 1935 年去世。

妹大宝和二宝的不同命运。由于父亲贩卖洋枪而出逃,姐妹两个从此分离,大宝与母亲在家艰苦度日,二宝随父亲离家,多年后成为军阀督办的姨太太。为生活所迫,大宝进了钱家做奶妈。因丈夫受伤无钱医治,大宝向二宝借钱不成反挨了一记耳光。无奈之下,大宝偷了钱家小少爷的金锁。但此举被钱家小姑发现,扭打之间,掉落的花瓶砸死了小姑,大宝获罪入狱。最后,母亲出面,姐妹二人相认,二宝决定解救姐姐。这部影片表达了郑正秋此时真实的思想状态。如果说他在早期创作中贯穿了教化社会的意图而表达了自己的旧式民主思想的话,那么在这部影片中,则较清晰地表现了一种初步的阶级意识。姐妹二人因成长于不同的社会环境,而带有了以贫富对立为标志的阶级性烙印。这部影片虽然没有脱离家庭伦理的叙事框架,并以家庭的团圆为结局,保留着他改良、调和人生的观念,但在影片的最后却留下了一个并不完整的结尾,就是大宝是否能够被解救成为电影留给观众的一个悬念,表明了他替穷人鸣不平的立场。这部影片的艺术表现极尽郑正秋式的煽情手法,以道德善恶为基本叙事依据,情节结构充满巧合,进一步确立了中国电影民族化叙事的基本策略。由于上述叙事策略的成功实施,加上影片其他的商业化举措,如用当红电影明星胡蝶一人饰大宝、二宝两个角色,因而影片获得了极为轰动的社会效果。影片于1934年2月13日公映后创造了在一家影院(上海新光大戏院)连映60天的纪录。从1923年的《孤儿救祖记》到此时《姊妹花》的巨大成功,可见郑正秋对中国电影作出的巨大贡献,同时,他所开创和坚持的国产电影民族化叙事方式为中国电影的发展开辟了一条重要途径。胡蝶(1908—1989)是“明星”公司培养并通过商业电影制作而成功开发出来的最具典型性的电影明星之一。她端庄的外形和沉稳大方的气质符合了大多数中国电影观众的审美要求,因而对角色具有较大的适应性。在《姊妹花》中她一人扮演两个角色,较好地演绎出了这两个人生经历不同、社会生活环境迥异的姐妹的性格和行为特征,可以说在表演艺术上有了很好的创造和突破。

● 这部影片表达了郑正秋此时真实的思想状态

● 以道德善恶为基本叙事依据,情节结构充满巧合,进一步确立了中国电影民族化叙事的基本策略

6. 李萍倩

20世纪20年代开始电影导演工作的李萍倩这时在意识和创作观念上又有了新的变化。他导演了《时代的儿女》(夏衍、郑伯奇、阿英编剧)、《丰年》(阿英编剧)、《女儿经》(夏衍等集体编剧)、《热血忠魂》(“明星”公司编剧科集体编剧)等十余部影片,编导了《旧恨新愁》、《琵琶春怨》、《三姊妹》(与阿英合作)等五部影片。在这些影片中,李萍倩表现出了他追随时代潮流的进步倾向。相对来说,他与左翼进步作家合作的影片在意识倾向上更鲜明地体现出了新兴电影运动的文化精神。同时,他较好地影像上表达出了剧本所提供的社会生活中蕴涵的时代气息和特有的视觉风尚。在他自己编导的一些商业娱乐片中,多以表现人性主题的作品为主,比较充分地展示了他善于创作文艺性影片的才能。细腻的人物心理表现和感情刻画,使他在市民观众中获得了一定的声誉。

● 追随时代潮流的进步倾向

7. 沈西苓

在“明星”公司新一代编导中,沈西苓是非常出色的一位。沈西苓(1904—1940,图4-9),原名沈学诚,笔名叶沉,浙江人。于杭州甲种工业学校毕业后到日本留

沈西苓创作的一贯特点，富于同情心和正义感，并显示出一种乐观向上的情绪基调

学，转学美术，就学于东京美术专门学校，并从事进步戏剧工作。1928年回国，与沈端先(夏衍)、郑伯奇、陶晶荪等组织上海艺术剧社，1930年加入左联，与人合办电影理论刊物《电影艺术》。1931年进“天一”公司任美工，1933年进“明星”公司任编导。这个时期的作品有《女性的呐喊》、《上海二十四小时》(夏衍编剧)、《乡愁》、《女儿经》(与夏衍、郑正秋、张石川、洪深等合作编剧，并任导演之一)、《船家女》、《十字街头》等。

沈西苓是一个具有进步思想、艺术才华十分突出的电影艺术家，他在作品里表达的主题非常突出，感情的宣泄也非常强烈，善恶的界限十分鲜明。《十字街头》(图4-10)是沈西苓这一时期创作的一部优秀的代表性作品。故事讲述了四个流亡大学生的不同生活道路，其中刘大哥参加了义勇军，小徐性格懦弱，最终自杀。老赵、阿唐乐观而又情感丰富，他们经历了失业的痛苦和爱情的甜蜜，最后他们与女友、同样失业的女工杨芝瑛和姚大姐决定向刘大哥学习，他们迈着一致的步伐，坚定地向前走去。影片以抗日战争为背景，着重对上海普遍的失业现象给予了揭露，暗示人们要振作起来，投向抗敌的前线。影片保留了沈西苓创作的一贯特点，富于同情心和正义感，并显示出一种乐观向上的情绪基调，使影片产生了一种喜剧的风格。影片叙事十分完整和完美，特别是在人物的刻画上最为成功。他对不同性格的人进行对比，批判了懦弱的性格，歌颂了积极的人生态度。影片上映后获得了很大的社会反响，得到了进步舆论的好评。“《十字街头》之所以成功，就因为沈西苓先生有一个时期的生活正像剧中的赵丹和吕班一样。他对于这种人物的生活及属于他们的环境，曾经有过深刻的认识和体验。……赵丹这人物是很像西苓先生本人的。西苓先生常是不知不觉地借着赵丹的口，发他自己的人生哲学。”^①可见，在人物塑造上他倾注了自己真挚的情感，此片是他的倾心之作。

从《女性的呐喊》到《十字街头》，沈西苓影片的影像创造有了很大的进步，“已打破了以前的一切千篇一律的形式，在银幕上已建立了一种特殊的风格。”^②如影



图4-9 沈西苓



图4-10 《十字街头》

① 韦戡：《〈十字街头〉座谈会上的发言》，载《大晚报·剪影》(南京)1936年4月16、18日。

② 夏征农：《〈十字街头〉座谈会上的发言》，载《大晚报·剪影》(南京)1936年4月16、18日。

片一开始的镜头是从高处向下摇,突显出十字路口的象征性隐喻。更多的是一些精微的细节刻画,比如在室内墙上,挂着四个大学生的毕业照片,但是他们每个人的照片上都被贴上了写有“NoX:失业”的字条,表明了他们的生活状态。

沈西苓在有声片的探索中发挥了积极的作用,他的影片多数都是有声片,对声音元素的运用,在《十字街头》里也显得十分成熟,尤其是对都市生活的环境和工厂特有的音响的表现方面,自然真实,烘托了影片气氛。为了形成喜剧效果,他还运用了一些有效的声音手段,如老赵去报馆上班的第一天,他一边把晾衣服的竹竿捅到后楼的邻居房间里去,一边把自己破旧的白皮鞋用鞋油刷成黑色,还一边心情舒畅地唱着“小嘛小二郎……”的小曲,这个段落画面形象生动,人物动作极富生活色彩和形象动感,成为影片的华彩乐章。赵丹、白杨、英茵、吕班用各有特点的表演,塑造了四个青年人不同的性格特征。他们略带夸张的表演丰富了影片的喜剧效果和节奏。沈西苓的影片一直具有较好的市场效果,《船家女》“卖座甚盛”,而《十字街头》更是如此,影片在南京连续放映了两个星期,“并且卖座又那么拥挤(据戏院方面人语,卖座成绩,超过《化身姑娘》),可见有意义的片子,也不一定是没有生意眼。”^①说明他的作品在主题的进步性、手法的艺术性和情节的喜剧性结合的客观效果方面的确有过人之处。

“明星”公司在左翼作家的支持下,成为这个时期进步影片创作的一个主要阵地。而与其影片风格和社会意义相类似的是“电通”公司。

主题的进步性、
手法的艺术性和
情节的喜剧性结
合

二、倾向鲜明的“电通”公司

“电通”公司只出品了四部影片:《桃李劫》(1934,袁牧之编剧,应云卫导演)、《风云儿女》(1935,田汉原作,夏衍分场剧本,许幸之导演)、《自由神》(1935,夏衍编剧,司徒慧敏导演)和《都市风光》(1935,袁牧之编导)。左翼电影人的社会观念和电影意识在这些影片中得以集中体现。而与“明星”公司不同的是,“电通”公司是专为拍摄有声片而成立的并将有声片的艺术提高到一个新的水平。其中发挥重要作用的是袁牧之和司徒慧敏。

1. 袁牧之

袁牧之(1909—1978,图4-11),浙江宁波人。在东吴大学读书期间,业余参加进步戏剧活动,1930年成为专业话剧演员,精通表演和化装,善于表演各种人物类型,曾被誉为“千面人”。1934年进入新成立的“电通”公司,从事电影表演和编导,主演了《桃李劫》、《风云儿女》、《生死同心》,编导了第一部音乐喜剧故事片《都市风光》。1936年“电通”公司停办后转入“明星”公司任演员和编导,编导了《马路天使》等。



图4-11 袁牧之

① 唐纳:《〈十字街头〉座谈会上的发言》,载《大晚报·剪影》(南京)1936年4月16、18日。

袁牧之在“电通”公司成立之初虽然还是个演员,但在声片创作上,他发挥出了特殊的艺术才能。他编剧、主演了第一部真正意义上的有声片《桃李劫》(图4-12)。故事中,陶建平和黎丽琳从建筑学校毕业后就结了婚。社会的残酷扼杀了他们的最初理想。陶建平最后只得在一家船厂里作苦工。为了给妻子治



图4-12 《桃李劫》

病,陶建平偷拿了会计室的钱。可是当他请得医生赶回家时,妻子已经死去。他万分悲痛地把孩子送到育婴堂。这时警察已经在家里等着他,最后法庭以窃盗拒捕、枪杀公务人员判处他死刑。死前他向曾对他充满希望的老校长讲述了自己的遭遇。影片用倒叙的手法讲述故事,结构严谨。而其深刻的社会意义在于揭露出罪恶的社会对青年人的戕害,人物的悲剧性被刻画得真实有力。袁牧之、陈波儿融入了内心体验的表演方法,将人物从充满理想和朝气到走向死亡的过程演绎得十分深入。影片的最大成功是充分利用声音元素,拓展画面的空间,参与影片故事的叙事。如黎丽琳拖着病体提水上楼时,画外响起了工厂放工的汽笛声,表现了画面外另一个空间的活动,这促使她急着回家做饭,结果失足摔下楼来,受了重伤。影片最后,老校长手里拿着陶建平毕业时风华正茂的照片,这时,远处响起了处决他的枪声,老校长心灵受到震动,手里的照片飘落地上。枪声起到了情节上触动老校长心理活动的作用。影片还利用音响烘托情绪,表达人物的心理活动,制造环境气氛。陶建平在工厂做苦工的时候,工厂里铁器发出的轰响,画面上他瘦弱的身影在巨大的机架下挣扎地推动堆满器件的车子,显示了人物的弱小与命运的悲哀。妻子死后,陶建平把孩子送到育婴堂,这时孩子的哭声和周围的风雨声交织在一起,渲染出极其浓烈的悲剧气氛。影片很好地运用声音突显了影片的叙事主题。片中两次唱起了聂耳作曲的《毕业歌》。一次是在学生们的毕业典礼上,歌声高亢,充满了青春的朝气。第二次是处决陶建平的枪声响过以后,歌声再一次响了起来。歌声所代表的青春形象与老校长内心的悲痛成了很好的映衬,深化了主题,显露出影片的批判意义。影片声音形象的充分塑造,标志着我国有声电影的观念和运用技巧达到了一个新的阶段。

这里顺便介绍袁牧之在“电通”公司停办后转入“明星”公司所编导的影片

影片的最大成功是充分利用声音元素,拓展画面的空间,参与影片故事的叙事

《马路天使》。《马路天使》(图4-13)是袁牧之这个时期创作的最重要的作品,也是中国电影史上有声片的经典作品之一。剧中,吹鼓手小陈与报贩老王、剃头匠及另外两个穷哥们儿结为兄弟,苦中作乐。他们的对门住着一对琴师夫妇。从东北流落到此的小云小红姐妹被这对夫妇所控制。他们逼迫小云做了暗娼,而小红则跟着琴师到酒馆等处卖唱。流氓头子看中了小红,想要霸占她,她来求小陈帮助。小陈和老王等人试图通过律师打官司,但他们根本付不起费用。小陈只好带着小红住到了一个隐蔽的地方,并与她结了婚。小云不堪琴师夫妇的凌辱,也跑来同住。不想琴师带着流氓还是找到了他们,小云为了掩护小红,自己被流氓扎伤,死在与她相爱的老王怀里。



图4-13 《马路天使》

影片圆熟地运用声画手段,展开了多层面的叙事。主题上,影片揭露并批判了社会制度的黑暗,展现了社会底层小人物的贫苦生活,富于人道情怀地展示了他们相濡以沫的情感和与恶势力的抗争。同时通过画面和对话进行政治讽刺,如让工人粉刷街巷“太平里”的字迹,隐喻为“粉饰太平”;通过在报纸上查找“难”字的写法,通过对话引出“半个天津、半个上海、半个汉口”的对中国殖民地社会性质的隐喻等。

影片的艺术表现十分精致,对声音技巧与镜头技巧的组合运用恰到好处。影片在一开始就运用灵活的多角度的镜头组合调度,从参加一个送葬队伍的吹鼓手小陈身上,逐个地介绍出他的几个结拜兄弟和女友小红。在这个段落中,影片只用街上的环境音响作为背景,几乎没有对话,但几个人物的身份和特点就大致向观众交代清楚了,具有真正电影构思的特点。同时,在影片音乐和歌曲的处理上也表现得十分到位。特别是歌曲成为影片用来表现人物的重要手段之一。小红在影片前后两次唱《天涯歌》时的不同情绪形成了对照,歌曲用不同的节奏和伴奏效果塑造了小红的不同感情表达。这部影片是中国有声电影以来艺术表现方面所能达到的顶峰。法国电影史学家乔治·萨杜尔称其是“风格极为独特,而且是典型的中国式的”^①影片。影片中赵丹的明朗、周璇的纯真、魏鹤龄的

对声音技巧与镜头技巧的组合运用恰到好处

① [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社1986年版,第547页。

朴实、赵慧琛的压抑使小陈、小红、老王、小云等人物成为这个时期电影银幕上令人难忘的形象,也表现出了他们不同的表演风格,代表了这个时期电影表演的水平。

上述两部影片的成功,也是进步电影艺术家集体创作的结晶。《桃李劫》在剧本创作阶段就得到左翼作家的帮助,袁牧之在声音创作方面发挥了关键作用。而《马路天使》则由沈西苓进行过重新剪辑,在影片声画艺术方面作出贡献。

2. 司徒慧敏



图 4-14 司徒慧敏

司徒慧敏(1910—1987,图 4-14),先在“明星”公司任录音师,参加过《姊妹花》、《脂粉市场》等片的录音,后在“电通”公司任导演,导演了夏衍编剧的《自由神》,公司停办后转到“联华”公司,导演了《联华交响曲》中的两个片段。他为国产有声电影机械的发明和有声电影的创作作出过很大贡献。

“明星”公司和“电通”公司出品的社会片成为这个时期中国电影创作的主要风格类型之一。它以清醒的社会理性精神弘扬了爱国主义和社

社会片成为这个时期中国电影创作的主要风格类型之一

会批判意识,把电影文化与社会时局的变化紧密地结合起来,现实主义创作风格在这些影片中得到了充分和深刻的体现。

3. 应云卫

应云卫(1904—1967,图 4-15),浙江慈溪人。20 世纪 20 年代初与他人一道参与、组织和领导上海戏剧协社。30 年代初参加中国左翼作家联盟,一直从事进步戏剧运动,1933 年导演了话剧《怒吼吧!中国》,轰动了剧坛。1934 年从事电影工作后,先后导演了《桃李劫》(袁牧之编剧)、《时势英雄》(洪深编剧)、《生死同心》(阳翰笙编剧)等影片。应云卫在戏剧电影界享有很高的声誉,他的影片朴实自然,对主题思想的表达十分准确,艺术表现上具有一定的戏剧意味,在光影的运用和声音的表现力方面也有独到之处。“电通”公司停办后他也转到了“明星”公司。



图 4-15 应云卫

第三节 进步与保守共存的“联华”公司

这个时期的“联华”公司在新兴电影运动的影响和左翼作家田汉等人的支持下,为新兴电影运动贡献了不少出色的影片。公司的主要创作人员追随时代潮流,在保持自己创作个性的同时,创作出一批优秀代表作品。

一、受新兴电影运动影响的创作者

1. 田汉

田汉最先为“联华”公司提供了具有左翼批判精神的电影剧本。他在这个时期共创作了大约 17 个电影剧本,其中除了他于 1931 年至 1933 年前后创作的《马占山》、《前夜》等 8 个剧本由于表现的斗争意识过于强烈和鲜明及国民党特务捣毁“艺华”公司等恶劣手段的迫害而未能拍成影片外,有 9 个剧本拍成影片,其中有女性和知识青年觉醒的《母性之光》(1931,联华)、《三个摩登女性》(1932,联华)、《黄金时代》(1934,艺华)、《凯歌》(1935,艺华);有表现民众奋起反抗日本帝国主义侵略的《民族生存》、《肉搏》、《烈焰》(均为 1933,艺华)及“国防电影”《风云儿女》(1935,电通)和《青年进行曲》(1937,新华)。这些作品体现了当时田汉的社会政治思想和艺术风格。

田汉的创作思想由 20 世纪 20 年代艺术的激进派到这时革命浪漫派的转变,确立了其电影创作的两个基本主题:反映阶级矛盾和表现民族抵抗。《三个摩登女性》(图 4-16)是这个时期最早被搬上银幕的田汉剧本,从上映的时间看,也是第一部与观众见面的左翼影片。剧本讲述了三个年轻女性与电影明星张榆的感情纠葛以及在民族危机的大动荡中各自选择了不同的生活道路。三个女性中,阔太太虞玉只顾眼前的富贵享乐,纯真少女陈若英陷入爱情之梦不能自拔,而从沦陷的故乡来到上海的电话接线员周淑贞则深明民族大义,自觉参与革命斗争,表现着积极的人生态度。剧本以她的生活道路为叙述主线,给出了什么是真正的“摩登女性”的回答。“这样,可知《三个摩登女性》不是平列的,而是有所突出的。我们批判了追求官能享受的资产阶级女性虞玉和伤感的殉情的小资产阶级女性陈若英,而肯定了、歌颂了热爱劳动,为大众利益英勇奋斗的

激进派到革命浪漫派的转变

反映阶级矛盾和表现民族抵抗



图 4-16 《三个摩登女性》

表现民族反抗的
主题

女接线生周淑贞。在阶级分析上,应该说比《母性之光》进了一步。”^①这个剧本表现了非常广阔的社会生活画面:有帝国主义的侵略战火和战地救护,有资产阶级的糜烂生活,有工人区和贫民窟,有电话局工人的反对减薪和开除工人的罢工斗争。因此,影片于1932年底上映,立即获得了极大的社会反响,得到了进步舆论的热烈支持。洪深曾指出,《三个摩登女性》等影片“已经不单将妇女当作作品的题材,而是严肃地接触到妇女解放问题与整个社会问题之解决的关系。”^②由此可见其很强的现实意义。



图4-17 《风云儿女》

表现民族反抗的主题是田汉这时期电影剧本创作的中心。《风云儿女》(图4-17)把这一主题提升到一个新的高度。影片讲述了青年知识分子通过同伴在抗敌前线的牺牲而觉醒,从艺术和享乐的小圈子里摆脱出来,走上抗战的前线的故事,具有鲜明的时代感。这个剧本的最重要之处,是由袁牧之扮演的剧中诗人辛白华所作的长诗《万里长城》,其中最后一节被选作电影主题歌,即《义勇军进行曲》,它甚至超出了剧本和电影本身,成为民族斗争的号角。

如果说夏衍、阳翰笙的剧本具有明显的社会理性,那么善于表达情绪和“战斗性”是田汉这个时期剧作最主要的风格特点。而在人物塑造上,理想多于情感、观念

多于写实,构成他革命浪漫主义风格的显著特征。

2. 卜万苍

卜万苍是田汉的主要合作者之一。这个时期他在“联华”公司拍摄了田汉创作的剧本《三个摩登女性》、《母性之光》,后在“艺华”公司又与田汉合作了《黄金时代》和《凯歌》等。

《三个摩登女性》摄制完成后被国民党政府电影检查机构删剪得体无完肤。由于《三个摩登女性》、《母性之光》这两部影片把镜头对准社会现实生活,在艺术表现上也很成功,因而取得了很好的市场效果,前者的观众人数达三万人以上,后者的观众人数更是成倍增长,进一步奠定了卜万苍在公司的创作地位。

在其他影片中,卜万苍同样表现出了自己的进步追求,艺术上也一贯保持了自己善于细腻、舒缓地表现人物和情感的特点。

3. 孙瑜

“联华”公司的主要编导中,多数都受到了新兴电影运动的激励,创作出具有现实意义的优秀作品。在进入新兴电影运动时期,孙瑜的思想意识有了进一

细腻、舒缓地表现
人物和情感

① 田汉:《影事追怀录》,中国电影出版社1981年版。

② 洪深:《1933年的中国电影》,原载《文学》1934年2卷1期。

步的发展,爱国情绪进一步高涨。这个时期他创作了反映新的社会意识和社会反抗意识的《野玫瑰》、《天明》、《火山情血》等;反映抗日题材的《共赴国难》、《小玩意》、《大路》等;反映健康社会道德观念的《体育皇后》、《到自然去》、《春到人间》等。这些影片题材不同,主题各异,但都充满了孙瑜式的爱国进步激情与浪漫化艺术处理,他也因此获得了“银幕诗人”的称号。

他这个时期的重要作品《小玩意》(图4-18)虽然依然保持了自己一贯的诗化风格,但在民族危亡之际,他用特有的浪漫化的银幕方式进行叙述的主题和精神具有很强的艺术感染力。但同时由于对社会生活的深入表现,使他的影片具有了现实的厚度,同时也富有社会现实表现的真实感。影片的主人公小手工业者叶大嫂等以生产小玩具为生。但帝国主义的经济侵略使他们无法生存,叶大嫂更在一年内经历了丧夫失子的痛苦。不得已,她带着女儿流落到了上海。“一·二八”事变中,女儿参加了战地救护,不幸牺牲,叶大嫂精神受到了刺激。又一年过去了,叶大嫂依然在街上叫卖自己的玩具并一手紧紧拿着自己为儿子做的玩具——一排冲锋的士兵。当新年的鞭炮声响起的时候,她冲着那些沉浸于快乐中的人们惊呼:“敌人杀来了,大家一齐去打呀!”“中国要亡了,快救救中国!”这是一部充满寓意的影片,叶大嫂生产的玩具象征着人们对军队抵抗的期望。她在意识混乱中高喊的“敌人打来了”则是孙瑜向沉醉于享乐和梦幻的都市人发出的警告。评论积极肯定了影片“表现了强烈的爱国主义情操”和现实意义,因为“他是理想主义者,而不是虚无缥缈的空想家”。^①

影片《大路》(图4-19)采取了更为直接的方式反映抗日的主题。以金哥为首的一群筑路工人参加了一条军用公路的修建。他们团结一致,共同奋斗,并与村口丁记饭铺一家人快乐相处。工期日益临近。敌人利用汉奸企图拖延进度。汉奸试图以请客吃饭和金钱利诱收买金哥等人,但遭到拒绝和嘲笑。于是汉奸把金哥等关进地牢,严刑威胁。投靠在丁家饭铺的女孩茉莉见金哥等久去不归,就借送饭名义潜入汉奸家中,设计救出了他们。不过章大在搏斗中牺牲了。汉奸终于被军队消灭。金哥等人继续奋力修路。敌机不断轰炸,金哥等人在一次轰炸中不幸牺牲,但人们并没有被吓倒。丁家女儿丁香看着军车不断开向前方,仿佛看

“银幕诗人”

用特有的浪漫化的银幕方式进行叙述的主题和精神具有很强的艺术感染力

更为直接的方式反映抗日的主题



图4-18 《小玩意》



图4-19 《大路》

^① 柯灵:《孙瑜和他的〈小玩意〉》,载《晨报·每日电影》1933年10月。

到了金哥等人爬起身来,高唱《大路歌》继续前进。影片最引人注目的是对筑路工人群像的塑造。他们各具性格,但相互之间生死与共,坦诚相待,影片既体现了工人群众的质朴和乐观的豪情以及坚定不屈的民族血性,又始终洋溢着集体的力量和战斗的情绪。这部影片虽然是一部配音片,但孙瑜用一种特殊音响和镜头语言,表现了工人们的不屈性格。如汉奸请客拉拢他们时,影片用一个360度的旋转镜头,表现了每一个工人对汉奸的轻蔑态度。最后,当金哥等人中弹倒下,影片用了一组叠化镜头,让他们从自己的尸体上重新站起来,拉起碾子,继续向前,表现了一种前仆后继的精神。从这里可以看出,孙瑜改变了过去田园化的诗情影像表现,他把这种诗情与现实斗争融合起来,使他的诗情具有了鲜明的革命情感和爱国情操。这是他的诗意风格在新的现实面前的发展。金焰在这部影片中与其他演员一起成功地表现了筑路工人的坚强性格,充满阳刚气息,观众和进步舆论对其给予很高评价。他所塑造的一系列人物形象是这个时期电影银幕形象中正直、健康类型的代表。

4. 孙师毅

孙师毅(1904—1966,图4-20),是左翼作家中很有特点的一位。他在20世纪20年代曾写过电影剧本《哪吒出世》,由“长城”公司拍摄。这个时期他只创作了一部电影剧本《新女性》(1934,蔡楚生导演,图4-21)。女性问题是这个时期电影所经常关注的社会问题。在这个剧本中,他的主要目的是“表现出转型期的几种女性”^①,并且成功地塑造了一位有独立个性的女作家韦明的形象。韦明是一位最终被罪恶社会吞噬的女性。她为了逃避没有爱的婚姻而来到上海,做过教师,当过作家,希望通过自己的奋斗过上独立的生活。然而,玩弄女性的校董、不怀好意的出版商和色情小报记者等等,在她周围形成社会的黑暗势力。虽然女工阿英给了她新的意识和勇气,但这股恶势力仍然要逼得她自杀。可贵的是,韦明在死前终于觉醒。在韦明身上发生的虽然是悲剧,但影片里仍然还有以女



图4-20 孙师毅

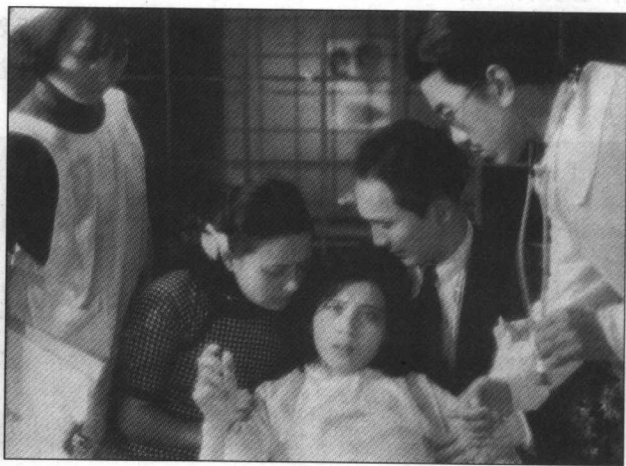


图4-21 《新女性》

^① 转引自尘无:《关于〈新女性〉的影片、批评及其他》,载《中华日报·戏周刊》1935年3月2日。

工阿英为代表的走在时代前列的进步女性,也还有对韦明这样不幸女性充满同情和鼓励的青年编辑余海涛等,这都是影片中着墨不多的亮点。影片也借此回答了什么是这个时代的“新女性”。剧本结构十分严谨,各种生活场景的描写生动而具有典型性,如在学校联欢会的热闹场面中校董与校长的密谋、小报记者对韦明的色厉内荏等细节,都充满了情节的张力。还有韦明不得已想通过卖身来救自己的孩子时与校董尴尬羞愤的碰面,对校董丑恶嘴脸的揭露十分有力。剧本中还特别插入了阿英带韦明到工人中去的画面,无疑是对进步社会力量的一种隐蔽象征。在一些细节上,剧本也十分恰当地运用了比喻等表现手法,形象地刻画了人物的心理活动,如韦明家那个编辑送她的不倒翁玩具,既可以在剧情层面看作是对她的鼓励,也可以在解读层面看成是作者对一种处世哲学的嘲弄。故事虽以人物的悲剧结局而告终,但整体上并没有给人以悲情无望的印象,而是不时地让人感到力量的存在,特别是结尾时韦明的觉醒,是影片号召人们去战斗,给观众留下了一个积极的信号。与同时代其他左翼进步剧作相比,该剧以一种充实严谨的作风而独树一帜。

以一种充实严谨
的作风而独树一帜

孙师毅还是电影歌曲的词作者,这个时期他创作了影片《新女性》的主题歌《新女性歌》(聂耳曲)、《大路》的主题歌《开路先锋歌》(聂耳曲)、《飞花村》的主题歌《牧羊歌》(聂耳曲)和《自由神》的主题歌《自由神之歌》(吕骥曲)等。这些电影主题歌或插曲进一步深化了电影的主题,更为鲜明地表达了进步的思想意识和昂扬的爱国情绪。《新女性歌》、《开路先锋歌》等与安娥作词的《渔光曲》(任光曲)、孙瑜作词的《大路歌》(聂耳曲)、田汉作词的《毕业歌》(聂耳曲)、《义勇军进行曲》(聂耳曲)等一样成为当时的流行歌曲,唱出了时代的强音。《牧羊歌》还是我国第一首电影儿童歌曲。

5. 蔡楚生

蔡楚生(1906—1968,图4-22),广东潮阳人,12岁时在杂货店当学徒并练习写作,19岁时与人合写电影短剧《呆运》。1927年到上海,在“华剧”、“民新”等公司开始电影工作。1929年进入“明星”公司任郑正秋助理。在此期间,受到郑正秋大众电影观念的深刻影响。1931年到“联华”公司任编导。



图4-22 蔡楚生

蔡楚生在“联华”公司先后编导了《南国之春》、《粉红色的梦》。这两部影片表现了他当时的小资产阶级的艺术情趣,同时显露出他善于刻画人物感情和细腻心理的创作特点。影片由于脱离现实而受到了进步电影批评的指责。进步舆论的批评和“一·二八”的炮声,震醒了他艺术至上主义的酣甜,振作了他正对现实的热情^①。

此后他将创作的目光转向社会生活现实,其作品充满了对现实黑暗的批判。他创作了反映抗日题材的影片《共赴国难》(与孙瑜、史东山等合作)、《联华

^① 凌鹤:《蔡楚生论》,载《中华图画杂志》第44期,1936年7月。

交响曲·小五义》和《王老五》等,批判现实的社会黑暗的电影《都会的早晨》、《渔光曲》、《新女性》、《迷途的羔羊》等。《都会的早晨》是他创作作风转变的第一部影片。而为他带来巨大声誉的则是《渔光曲》。



图 4-23 《渔光曲》

《渔光曲》(图 4-23) 这部影片在更大的叙事框架内展示了穷苦人的悲惨生活。渔夫的两个孩子小猫和小猴自幼生活在渔船上。父亲葬身大海,母亲在渔业公司老板家当奶妈。小猫和小猴靠出海打鱼维持生活。帝国主义对中国渔业市场的霸占,使他们无法以此维生,于是到城里投靠舅舅。他们找不到工作,只好在垃圾堆里捡破烂,或者跟舅舅一起在街上耍戏法糊口度日。和他们一

起长大的伙伴、渔业公司老板的儿子留学归来,怀着振兴渔业的抱负想大干一番,不想自己的公司也在帝国主义的挤压下破产,父亲因此自杀。老板的儿子把小猫小猴收留到船上。在一次大风浪中,小猴受伤。他躺在小猫怀里,在小猫吟唱《渔光曲》的歌声中死去。可以看出,这部影片既有社会的贫困和压迫,又有帝国主义对中国的经济掠夺,反映了更加广泛的中国社会生活现实,深刻揭露了中国社会的黑暗和混乱。影片于 1934 年 6 月 14 日在上海金城大戏院首映,正值上海 60 年未遇的酷暑高温天气,但依然获得了空前的社会反响,在影院连续上映 83 天,创造了电影放映的最高纪录。影片还参加了 1935 年莫斯科国际电影节,获得“荣誉奖”,这是中国电影第一次获得国际奖项。

蔡楚生的影片在艺术上有着自己的鲜明特点。首先,他学习和继承了郑正秋作品所主张的平民化方向,他的影片里充满了对下层人民的同情,“作者能始终抓住情感”,“胸中燃烧着为正义而斗争的热情。”^①其次,艺术手法精巧,特别是对生活细节的描写十分充分细腻,并善于运用电影手段通过人物的外部动作刻画其内心世界。如在《渔光曲》中他用了几个全景镜头,表现小猫小猴与一些小孩在垃圾堆中捡破烂和在垃圾箱中捡到东西后受到其他孩子的欺负,真实地再现了城市中贫苦孩子的生活景况。在表现街头杂耍中小猴因翻跟头被一块石头硌到后背的痛苦表情时,蔡楚生用了近景和特写镜头,以一种看似滑稽的表情烘托出小猴含泪的笑。这种含泪的笑和形象反喻式的滑稽造型成为蔡楚生影片的独特标志。

这部影片是配音片,整体上还是用无声电影手法来表现情节和人物,但是在影片的末尾,则配上了对主题具有深化作用的主题歌《渔光曲》。由安娥作词、任光作曲的这首歌,以凄婉的歌词和优美的曲调受到了广大观众的喜爱并很快

含泪的笑和形象反喻式的滑稽造型成为蔡楚生影片的独特标志

① 郑伯奇:《渔光曲》,载《晨报·每日电影》1934 年 6 月。

传遍全国,成为经久不衰的流行歌曲。这首歌的演唱者、也是片中小猫的饰演者王人美,也因这部影片和这首主题歌的流行而成为家喻户晓的明星。

以后的《新女性》、《联华交响曲·小五义》、《迷途的羔羊》和《王老五》等影片都表现了更强有力的抗争精神,主人公身在苦难中,却洋溢着乐观的情绪,敢于向恶势力斗争,同时又是充满同情心的百姓情怀。蔡楚生是这个时期电影中将平民意识和时代意识结合得最出色的代表。

6. 但杜宇

但杜宇仍旧延续了自己在20世纪20年代追求唯美的创作风格。这个时期他在“联华”公司编导了《失足恨》、《南海美人》(郑逸梅编剧)、《清白》,后被“艺华”公司请去拍摄了《人间仙子》(江红蕉编剧)和《新婚的前夜》(郑逸梅编剧),同时他在这个时候恢复了自己原来创办的“上海影戏”公司,拍摄了《健美运动》、《国色天香》(郑逸梅编剧)等十余部影片。这些影片注重艺术的形式美,为了取得好的市场效果,其中不免穿插了很多带有性感表演的内容,所以他的影片是有一定个性特点和观众市场的。在民族矛盾的大环境下,他的一些影片也在一定程度上响应了时代,如在《新婚的前夜》中喊出了“国事垂危,快救中华”、“齐上前线,报仇雪恨”、“马革裹尸”等口号,表现出他的一些进步姿态。从技巧表现上看,他发挥了自己的某些长处,如处理生活场景和爱情场景时,甚至借鉴美国影片的一些手法,还是比较新颖的。在表现战争的一些场面也处理得比较好。但他的作品总体上格调不高。

二、创作倾向比较保守的创作者

“联华”公司的创作人员中,以新编导身份出现的有吴永刚、费穆、朱石麟等,他们的作品属于“联华”创作倾向中比较保守的一派,但也应看到,在新兴电影运动中,他们共同的爱国情感十分鲜明,同时也不同程度地用自己的方式显示着自己的文化观念,有的作品甚至具有相当尖锐的批判性。

1. 吴永刚

吴永刚在这时表现出批判性与动摇性相交织的复杂面貌。吴永刚(1907—1982,图4-24),江苏吴县人,自幼喜爱文艺。自1925年进入“百合”公司当美工练习生起,他先后在商务印刷所绘画部、“大中华”、“百合”公司任美工。1930年吴永刚在“天一”公司从事布景工作,同时考入上海美术专科学校西洋画系学习美术。后又到“联华”公司任美术师,1934年改任编导。这个时期,他编导了影片《神女》、《小天使》、《浪淘沙》,1936年转到“新华”公司任编导,创作了《壮志凌云》等影片。

《神女》(图4-25)是吴永刚创作的第一部电影作品。有一天,他在街上看到卖笑的妓女,有感于女性命运的悲惨境况,遂创作了这部影片。影片以一

蔡楚生是这个时期电影中将平民意识和时代意识结合得最出色的代表

延续追求唯美的创作风格



图4-24 吴永刚



图 4-25 《神女》

把社会最低贱的妓女和人世上最伟大的母亲这两种截然不同地位的社会角色集合在同一个人物形象身上

新颖的、充满寓意又具有表现力的镜头语言

个暗娼的生活遭遇为主线,同时又赋予其母亲的身份。为了保护自己的儿子、争取他上学的权利,她与社会的恶势力和受到的普遍歧视进行了孤单的搏斗。这样,影片把社会最低贱的妓女和人世上最伟大的母亲这两种截然不同地位的社会角色集合在同一个人物形象身上,形成人物极大的命运悲剧和与命运抗争的极大感染力。

这是一部无声片,吴永刚创造性地运用了很多新颖的、充满寓意又具有表现力的镜头语言。在描写妓女上街卖淫时,吴永刚用了一组脚部的特写镜头,利用出画入画的不同男人的脚来说明人物的动向,又用大远景来拍摄女人第二天早晨从旅馆出来,形象而又巧妙地表现了女人这一夜的遭遇。在孩子的家长会上,影片采用前后景的方式表现家长们对她的议论和她的面部反应,具有较强的叙事表现力。当流氓对她施以淫威时,镜头从流氓的胯下拍摄了这对母子的柔弱无助。这种形成压迫性视觉效果的构图,呈现出了很大的隐喻性张力。

影片上映后,受到了进步影评的高度赞扬,认为影片“作者这种深度的描写,所谓灵魂的写实主义者,对于一般的浮面的叙述是不能相提并论的”^①,影片“还能够用着毅勇的正义感来揭开社会的黑暗面,它不企图掩饰社会的病态,却是理智地掘现实性的剧的题材,再用着完美的技巧来表现它,这不能不说是污秽的泥沼中一朵清葩”^②。影片的成功使其成为中国无声电影达到成熟和高峰的另一个标志。

此后,吴永刚导演了《小天使》和《浪淘沙》两部影片。前一部是受命创作,体现了儿童教育的主流意识;后一部在艺术上有一些独特之处,特别是对有声电影技巧进行了大胆的创新,但在思想意识上却堕入了消极的人生感叹。在国防电影时期,他重新振作起来,创作了“国防电影”的代表性作品《壮志凌云》。影片洋溢着爱国的战斗精神,人物形象生动,电影手法上也有相当成绩,特别是对战斗场面的表现,烘托出激烈和紧张的气氛。

① 尘无:《神女(评一)》,载《晨报·每日电影》1934年12月。

② 缪森:《神女(评二)》,载《晨报·每日电影》1934年12月。

2. 费穆

费穆也于20世纪30年代进入电影导演的行列。费穆(1906—1951,图4-26),江苏苏州人,生于上海。10岁时随家迁居北平,1918年入法文高等学堂。1924年任河北临城矿务局会计时,业余撰写影评,曾与朱石麟合办电影杂志《好莱坞》。1930年进入“华北”公司任编译主任。1932年到“联华”公司任导演,编导和导演了《城市之夜》、《人生》、《香雪海》、《天伦》、《狼山喋血记》、《联华交响曲·春闺梦断》、《镀金的城》及戏曲片《斩经堂》、《前台与后台》(编剧)等。



图4-26 费穆

他的导演处女作《城市之夜》是一部“强烈地暴露都市黑暗的影片”^①,洪深认为他是以“暴露”的“新锐的作品”与观众见面的导演^②。在后来的影片中,他转向对中国文化和人文精神方面的探讨,初步形成费穆文艺片的创作风格。《人生》、《香雪海》、《天伦》是这种倾向的代表。其中《人生》、《天伦》都由钟石根编剧。

《天伦》用一个家庭轮回的故事阐释了“老吾老以及人之老,幼吾幼以及人之幼”的中国传统伦理。离家多年的浪子在父亲病重时赶回家门,父亲临终嘱咐他,要好好抚养子女,并要把自己对家人的慈爱推及他人,这使他幡然悔悟。而当儿子忙于当官和社交而忽视了自己做父母的责任时,他决定为社会做一点事情。于是他举家迁到乡下,从事收容老人和孤儿的事业。而他的子女不理解这些,纷纷离家。若干年后,他的子孙们终于返回了他的身边,他已经垂垂老矣,临终时,他亦嘱咐子孙,要把个人的爱推及于人类。从影片表面的主题上看,费穆的创作脱离了对现实生活的直接观照,而采用这种比较抽象的方式来表现和传达中国文化中代代相传的伦理美德,与新兴电影文化的主流似乎有些遥远,是当时电影文化潮流中出现的一种另类文化选择。但在影片的深层寓意上又似乎可以感受到他在这种民族危机的时刻,用一种浓郁的民族情感对中国伦理传统的一种颂扬,对古老文化的一种膜拜,试图以此来描述一种和谐的博爱的没有冲突的理想社会。因此也未尝不可以认为是他个人民族文化立场的宣示。

影片在艺术上有很高的成就。费穆以一种近乎宗教式的情调和舒缓的情绪为基调,刻画出十分民族化的和谐的生活场景。高影调的对比方式充满着圣洁,又带有一点忧伤的情感。这部影片是一部配音片,很多镜头的运用对家庭伦理观念的表述充满了寓意,而在音乐设计中完全采用中国民族音乐形式为背景,使得故事的讲述更具有一种浓厚的文化韵味。因此这部影片可以说是“中国默片的最高峰的作品”。^③从这些影片里已经透露出他在电影创作上的特点,就是

转向对中国文化和人文精神方面的探讨,初步形成费穆文艺片的创作风格

一种另类文化选择

他个人民族文化立场的宣示

近乎宗教式的情调和舒缓的情绪

① 黄子布、席耐芳、柯灵、苏凤:《〈城市之夜〉评》,载《晨报·每日电影》1933年3月9日。

② 参见洪深《1933年的中国电影》,载《文学》第2卷第1期,1934年1月。

③ 片冈:《天伦(评一)》,载《晨报·每日电影》1935年12月。

通过对声音、构图和镜头画面的节奏处理,创造出一种“在默片中运用了声片的手法,尤其是细腻的中心描写”^①的独特的电影表现特点和知识分子电影的特殊文化蕴涵。



图 4-27 《狼山喋血记》

费穆的爱国情感在《狼山喋血记》(图 4-27, 与沈浮合作编剧)中得到充分展示。影片的最大特点是采用了全民打狼的寓言式叙事方式, 号召中国人民奋起反抗帝国主义侵略。影片最感人的是表现了全民抗争的力量。“这力量, 是在一个甚大的牺牲中诞生的。这是坚实的、确定的力量。这力量的发挥, 将摧毁一切困难和阻碍而达到预定的目的。”^② 影片还揭露了

社会上对于抗战问题的各种消极观点, 具有现实的针对性。影片受到进步舆论的高度赞扬, 32 位进步影评家联名推荐这部影片。“《狼山喋血记》是一个伟大的寓言, 它把最深刻的生存的真理包含在一个极简单的乡下人打狼的故事中, 它鼓舞着人们抗争, 更鼓舞着团结, 然后才能争得胜利。”“所以我们敢很诚意地把这张影片当作一张国防影片, 一张内容充实而技巧成熟的影片, 向我们的读者推荐!”^③

3. 朱石麟

朱石麟(1899—1967, 图 4-28)也是“联华”公司十分重要的编导之一。1923 年即加入罗明佑主持的“华北”公司, 编写了电影剧本《故都春梦》、《恋爱与义务》、《恒娘》等。1932 年进入“联华”公司, 1934 年任“联华”三厂厂长并开始任导演。这个时期他编导和导演了《归来》、《青春》(与贺孟斧合作编剧)、《征婚》、《联华交响曲·鬼》、《艺海风光·电影城》等。最有成绩的是他编导的《慈母曲》(与罗明佑合导)和《新旧时代》两部影片。

他的创作风格细腻流畅, 善于处理家庭伦理题材的故事, 情节起伏有致, 结构紧凑, 在叙事上具有清丽含蓄的特点。虽然在主题表现上倾向保守, 但在注重文化传统的同时, 也体现了一定的时代特征。



图 4-28 朱石麟

① 凌鹤:《费穆论》,载《中华图画杂志》第 47 期 1936 年 10 月。

② 尘无:《〈狼山喋血记〉观后感》,载《大晚报·火炬》1936 年 11 月 22 日。

③ 李一等 32 位影评家:《推荐〈狼山喋血记〉》,载《大晚报·剪影》1936 年 11 月 22 日。

4. 沈浮

沈浮(1905—1994,图4-29),1933年加入“联华”公司,先在《联华画报》做编辑,后任编导,导演了影片《无愁君子》、《天作之合》、《自由天地》等,与费穆合作编剧《狼山喋血记》。

沈浮这时导演的影片以喜剧为主,在探索以喜剧形式表现社会现实方面取得了一定成绩。《天作之合》(图4-30)运用了很多夸张性手法,如早晨工厂上工的汽笛响起,工人们用飞快的速度向工厂跑去。而当工人们进入工厂大门时,画面上叠印出一个张开的大嘴,使得这种夸张并不仅仅作为喜剧手段来使用,从中还产生出更深层的意义,颇有卓别林式的喜剧效果。作为喜剧电影,沈浮选用了当时有名的三位喜剧的特型演员韩兰根、刘继群和殷秀岑,他们夸张的表演与影片的风格十分协调,这些特点奠定了沈浮影片的基本风格。影片取得了较好的市场效益。



图4-29 沈浮



图4-30 《天作之合》

5. 钟石根、金擎宇

这个时期“联华”公司的电影编剧中还有钟石根、金擎宇等。他们都比较倾向于正统意识形态,但受到时代文化潮流的影响,也表现出了不同的创作面貌。特别是钟石根,既有反映正统意识的《人道》,也有具备一定批判意识的《城市之夜》,而较多的则是表现出一定的泛意识形态倾向的《人生》、《天伦》等。

与左翼作家的作品相比,他们在思想意识方面相对保守一些,与社会主流意识保持着比较协调的关系,其作品多以表达传统文化思想为主。他们都是“联华”公司的创作人员,与该公司领导层所主张的社会观念相一致,但在艺术创作上他们是比较讲究和追求精致的。

第四节 “艺华”、“新华”、“天一”及其他公司的创作

一、“艺华”公司

“艺华”公司的成立,得到了夏衍、田汉、阳翰笙等左翼力量的积极支持。他

们为公司提供了许多表现爱国抗日内容的电影剧本,使得公司初期的电影创作带有比较鲜明的左翼色彩,成为新兴电影运动的主要创作力量之一。

左翼电影剧作家与各电影公司的导演形成的比较融洽而相对稳定、默契的合作关系也体现在“艺华”公司的初期创作中。在这个时期,阳翰笙、田汉的作品主要出现在“艺华”公司,除田汉的作品经常由卜万苍等导演外,阳翰笙的作品经常由岳枫等导演。左翼作家的剧本所具有的时代精神和艺术成绩得到了这些电影导演的尊重,因此这种合作关系推动了“艺华”公司左翼进步影片的创作。



图 4-31 阳翰笙

1. 阳翰笙

阳翰笙正是从这时起开始创作电影剧本的。阳翰笙(1902—1993,图4-31),本名欧阳本义,字继修,笔名华汉,生于四川省高县罗场街。他在中学时受到“五四”新思潮的影响,1924年进入上海大学社会系读书并在这里加入了中国共产党。学习期间,他参加了“五卅运动”,1927年又参加了南昌起义。后经郭沫若邀请参加创造社。阳翰笙对戏剧和文学有着浓厚的兴趣,阅读过大量文艺作品。丰富的生活和革命斗争经历为他从事创作提供了生活原料。

20世纪30年代,阳翰笙创作了大量文艺作品,如小说《马林英》、《趸船上的一夜》、《马桶间》、《地泉》等。而他的创作中,电影剧本创作的数量最多,影响较大。如描写农民对封建地主阶级和日本帝国主义进行斗争和反抗的《铁板红泪录》(1933,明星,洪深导演)、《中国海的怒潮》(1933,艺华,岳枫导演)、《逃亡》(1935,艺华,岳枫导演);表现知识分子爱国气节和觉醒的《生之哀歌》(1935,艺华,胡锐导演)、《生死同心》(1936,明星);号召反汉奸、反走私斗争的“国防电影”剧作《夜奔》(1937,明星)等。

阳翰笙这时期的电影剧本中,《逃亡》是比较出色的一个。剧本真实地描写了关外人民在日本帝国主义侵占家乡后凄惨的逃亡之路和最后走上了抵抗的过程,强调了民族反抗意识的觉醒和决心。青年农民少英的家乡本是一个生活安乐的地方,青年人也对美好生活充满了憧憬。但是日寇把战火烧到了这里。人们不得不背井离乡、出外逃亡。逃亡途中,他们饱尝磨难和汉奸、投机商人的欺骗,少英的未婚妻也在离散后死去。最后,少英在他人的指点下,终于认识到逃亡不是正确的选择,他号召人们返回家乡,把侵略者赶出去。在这个剧本中,作者刻画青年农民形象少英从觉醒到成熟,有一个明显的发展过程,对比性的场面安排给少英思想感情的发展变化创造了条件,体现了阳翰笙创作的理性特点。剧本的场景刻画也为主题和人物塑造及电影表现提供了很好的形象化基础。和平生活中,农家院里充满温馨的爱情表达、逃亡路上孩子死去后母亲凄惨凌厉的哭号、城市难民所里的混乱嘈杂等都有目的地围绕着主题而展开。其中声画共同营造的场景气氛形象地展示出了一幕幕感人的情节。

阳翰笙此时的电影剧作在其总体精神上紧跟反帝反封建的时代精神,以现实主义的创作表现了时代主题,又由于他的革命的、爱国主义立场,他在作品中突出了武装反抗的内容,充满了战斗性。因此,他的作品体现了他革命理性和战斗理想的结合,在同时代的左翼、进步电影创作中非常独特。他这个时期的电影剧本基本属于戏剧式的剧作形态,注意剧情和人物描写,强调戏剧冲突和开始、进展、高潮、结尾的结构,采取比较单一的以场景、段落为单位推进剧情的描述性直线叙述方式。

● 革命理性和战斗理想的结合

阳翰笙的其他电影剧作中,岳枫导演的《中国海的怒潮》受到国民党电影检查机关的粗暴删剪达三分之一,并拖至第二年才予以公映。《逃亡》则取得了较好的成绩,导演善用对比手法,场面调度也有条不紊,进步“是可惊的”^①。

2. “软性电影”创作

“艺华”公司初期出品了《民族生存》(田汉编导)、《肉搏》(田汉编剧、胡涂导演)、《中国海的怒潮》(阳翰笙编剧、岳枫导演)、《烈焰》(根据田汉舞台剧《火之舞蹈》改编)等四部带有激烈斗争情节的左翼影片后,招致1933年底国民党特务的打砸和威胁,公司老板严春堂对拍摄进步电影的态度产生了动摇,聘请了但杜宇等擅长拍爱情“文艺片”的编导加入公司。左翼进步人士为了争取他的合作,纠正了初期斗争锋芒过于显露的做法,采取了较为缓和的方式,继续为公司提供剧本,创作了《女人》(史东山编导)、《黄金时代》(田汉编剧、卜万苍导演)、《飞花村》(蔡楚生编剧、郑应时导演)、《生之哀歌》(阳翰笙编剧、胡锐导演)、《逃亡》(阳翰笙编剧、岳枫导演)、《人之初》(史东山编导)、《时势英雄》(洪深编剧、应云卫导演)、《凯歌》(田汉编剧、卜万苍导演)等影片。1935年,随着田汉、阳翰笙被逮捕,“艺华”公司失去了左翼力量的中心,很快为“软性电影”人所控制,摄制了大量“软性电影”。

● 采取了较为缓和的方式

“软性电影”论者黄嘉谟、刘呐鸥、黄天始等人在大力宣传“软性电影”主张的同时,也创作了一些“软性电影”或其他纯商业娱乐性影片,如《花烛之夜》(1936,徐苏灵编剧、岳枫导演)、《化身姑娘》(1936,黄嘉谟编剧、方沛霖导演)、《新婚大血案》(1936,王次龙编导)、《喜临门》(1936,黄嘉谟编剧、岳枫导演)、《百宝图》(1936,黄嘉谟编剧、岳枫导演)、《广陵潮》(1936,陈铿然编导)、《满园春色》(1937,黄嘉谟编剧、岳枫导演)、《弹性女儿》(1937,潘子农编剧、陈铿然导演)、《女财神》(1937,吴村编导)、《三〇三大劫案》(1937,王次龙编导)、《三星伴月》(1937,方沛霖编导)、《海天情侣》(1937,黄嘉谟编剧、徐苏灵导演)等。这些影片多是一些喜剧片、凶杀片、音乐歌舞片和言情片等时尚商业片。

这些影片在政治上反对左翼电影理论和作品中提倡的电影的政治性,实践自己提出的抽象审美和娱乐的理论观点,在客观上起到了与国民党政府政治上扼杀左翼进步电影交相呼应的的作用,同时,在国家和民族危亡之际,公开标榜无法以电影为抗日服务。而实质上,这些抽象的娱乐性电影麻痹了人民的斗争意志,同样具有很强的政治性和特殊的意识形态意义。黄嘉谟编写的剧本《喜临

● 这些抽象的娱乐性电影麻痹了人民的斗争意志,同样具有很强的政治性和特殊的意识形态意义

^① 王俞:《〈逃亡〉观后感及其他》,载《中华日报》“戏”周刊,1935年3月25日。

门》讲了一个抢亲不遂的故事。影片充满了庸俗的低级趣味,影片里“是找不到一个主题的”,甚至是“一张有毒的电影,它是人民的鸦片烟、红丸!”^①

抛开“软性电影”反左翼、反“意识形态”性的政治因素,从单纯商业电影的角度来评价,应当说这类影片形式多样,在娱乐电影方面具有一些新的创作元素,迎合了多数市民观众的需要,也取得了较好的市场效果。其中《化身姑娘》是比较有代表性的。

《化身姑娘》是一部喜剧片,讲述了一个封建家长式的老太爷,重男轻女,一心希望在海外生活的儿子为他生一个孙子,可偏偏生了个女儿。儿子无法向父亲交待,于是谎称生了男孩。十几年后,要回国探亲了,父亲就把女儿打扮成一个英俊小伙。老人见到孙子高兴极了。可是在以后的生活中,女扮男装的女孩爱上了一个青年,逐渐暴露出自己的真实面目。老人气得晕了过去。在众人的劝慰下,加上孙女的美丽可爱,老人逐渐释然。后来,他的儿子终于又为他生了一个孙子,皆大欢喜。

影片故事结构十分完整紧凑,喜剧因素在剧情的发展中运用得自然流畅,有自在的合理性。影片角色利用性别混淆的方法,使喜剧效果蕴涵在情节本身,而不像以往的一些喜剧片单纯靠演员夸张的动作和表情来构成,所以是一种符合现代喜剧精神的创作手法,也是现代娱乐元素中的一个有效手段。

影片的电影表现比较讲究,采用线性叙述结构,通俗晓畅,电影语言运用得十分恰当,情节和细节表现结合得自然合理。虽然其纯娱乐性主题受到左翼进步影评的批判,认为其“和当前实在的生活全然无关”,甚至“还有意地叫观众忘记现实,忘记我们民族之英勇的浴血斗争,要他们来迷醉于男化女、女化男的各种胡调的顽意”,^②但在文化层面上,软性电影迎合了小市民的心理需求,特别是国难当头,它能使人苟且偷安。影片“一次又一次地重复着‘同性恋爱’、‘接吻’等无聊之极的故事,来迎合一批落后的色情的观众”,^③是一种城市小市民文化的产物。因此,在创作时注意创造一种城市的消费时尚,这也是其获得一定市场效益的一个原因。影片创作时有意识采用的一些市场策略也使影片具有一定的号召力。如《化身姑娘》中有当红女明星袁美云、周璇,男明星王引以及喜剧明星韩兰根等。他们是当时电影的票房保障。特别是袁美云女扮男装的俏丽形象十分吸引人。由于上述种种原因,这部影片上映后的头两天“营业相当满意”。^④软性电影的时尚性还表现在其所有影片都是有声片,而且在一些影片中运用手法多比较圆熟。

二、“新华”公司

新成立的“新华”公司也出品了一些具有进步意识的影片,特别是“国防电影”。老板张善琨这时的经营思想比较开明,因此也得到了左翼作家的支持,田

① 田汉:《喜临门》,载《民报·影谭》,1936年10月26日。

② 穆维芳:《化身姑娘》,载《民报·影谭》,1936年6月7日。

③④ 高风:《〈化身姑娘〉及其他》,载《大晚报》1936年6月20日。

汉为公司提供了电影剧本。公司还拥有史东山、吴永刚、马徐维邦等编导和金焰、金山、胡萍、王为一等出色的演员。在这个时期,史东山导演的《青年进行曲》(田汉编剧)和马徐维邦编导的《夜半歌声》产生了很大的社会影响力。

1. 史东山

史东山在这个时期编导了七部影片:《奋斗》(1932,联华)、《共赴国难》(1932,联华,与孙瑜、王次龙、蔡楚生联合创作)、《女人》(1934,艺华)、《人之初》(1935,艺华)、《长恨歌》(1936,新华)、《狂欢之夜》(1936,新华)、《青年进行曲》(1937,新华,田汉编剧)。如果说,在前一个时期,史东山的创作在追求电影创作的艺术美感并一定程度体现了人本主义倾向而具有一定的文化启蒙意义的话,那么这个阶段的作品比较深刻地触及了社会问题。

从对人物的表现和电影艺术手段的运用上看,这时期他比较成功的影片是《女人》、《人之初》和《青年进行曲》。在这些影片里,他融入了更多的现实主义因素,具有“把握主题的坚定”及“超越唯美主义的求‘真’的态度”。^①

在“国防电影”阶段,史东山转到了“新华”公司,拍摄了田汉编剧的《青年进行曲》(图4-32)。进步的爱国青年伯麟出身于一个封建厂主家庭,工人们在秘密地进行抗日斗争的地下活动。伯麟参加了一次活动后认识并爱上了一个进步女工金弟,但遭到家庭的反对,金弟也被父亲从工厂开除,贫病交加而死。伯麟看到了自己家庭的剥削本性,羡慕自己的同学打算从军的勇气,决心与家庭决裂。这时他发现自己的父亲和舅舅暗中与日本侵略者的军队从事走私粮食的勾当,毅然大义灭亲,击毙了舅舅,与同学们一起投奔了义勇军。影片把家庭、爱情放在大的时代氛围中来表现,把其中的人物及其关系与社会上的政治关系和民族对立进行一种对应联系,家庭就成了民族斗争的窗口,家庭与社会被一体化,最终导致了大义灭亲的既是国又是家的激烈冲突。而史东山擅长处理家庭人物关系的特点使影片在表现人物思想感情的发展时有了用武之地,影片把这个心理过程展示得真实可信。传统影片在表现爱情悲剧时使用的大喜大悲的结构手法被史东山运用到了影片中,与表现社会政治主题的情节线索穿插得自然

如果说,在前一个时期,史东山的创作在追求电影创作的艺术美感并一定程度体现了人本主义倾向而具有一定的文化启蒙意义的话,那么这个阶段的作品比较深刻地触及了社会问题



图4-32 《青年进行曲》

^① 方均:《〈女人〉(评一)》,载《晨报·每日电影》1934年8月。

融合,为情节高潮的到来构造了一股合力。在艺术手法上,他把情节叙述和人物性格的成长变化用流畅细腻镜头语言表达出来,在情节的紧张和人物命运的由渐变到突变的曲折过程中,节奏随之出现变化,影片的视觉形象也十分丰富。

史东山这一阶段的创作在题材的选择上虽仍没有脱离女性、家庭、伦理等题材,不过他也努力对这个有限的文化视野和规范作出突破,观照了更大范围的社会生活现象,对一些国家民族性主题有了明确的理解和阐释,说明这个时期史东山创作历程的一个转型。

2. 马徐维邦

马徐维邦(1905—1961),浙江杭州人。先学美术,1924年进入“明星”等公司任演员,1926年先后在“朗华”、“天一”等公司任编导和导演,作品有《情场怪人》、《混世魔王》、《空谷猿声》等。这时候编导或导演了《爱狱》、《暴雨梨花》、《寒江落雁》、《夜半歌声》等影片。《暴雨梨花》、《寒江落雁》等爱情片显示了他驾驭题材和表现人物感情的出色技能,影片均获得了很好的市场反映。

在这时期的代表作品《夜半歌声》(图4-33)中,他以军阀时期一个革命者的命运和爱情故事,揭露了军阀势力对革命者的迫害,描写了革命者的坚定意志和对青年一代的感染。一个进步剧团来到一个戏院巡回演出,剧目是十年前这个戏院曾经上演过的一个反抗封建势力、争取自由的剧本。青年主演小鸥在练习时得到隐身剧院阁楼的一个人的指点。当他终于与这个人见面,才得知这个人就是十年前消失的著名演员宋丹萍,而这时的宋丹萍已是面目狰狞。原来宋丹萍当年演出这个剧本时与地主的女儿恋爱,遭到地主的迫害并被毁容。十年间他就藏在这个剧院里。他嘱咐小鸥继承自己的事业,同封建恶势力进行斗争。在地主企图强暴一个女演员时,宋丹萍与其搏斗,报了十年深仇,自己也在众人的追赶中蹈海而死。

影片以旧民主主义革命时期为背景,有鲜明的反抗封建势力的主题,虽然落入个人复仇的局限中,但是也暴露了封建恶势力的罪恶和凶残。影片以恐怖类型片的面貌出现,在技巧上学习了好莱坞恐怖电影的很多手法,通过悬念的制造和光影的渲染,的确具有很强烈的视觉效果。影片音响音乐效果也十分切

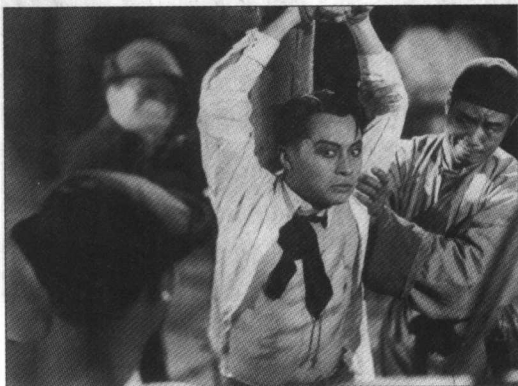


图4-33 《夜半歌声》

合故事情节的发展,总体情节和氛围十分完整。片中由田汉作词、冼星海作曲的主题歌和插曲《夜半歌声》、《热血》和《黄河之恋》得到了广泛传播。

这部影片还是“电影”公司进行商业化宣传十分成功的最有代表性的案例。在进行影片宣传时,公司策划出此片广告曾吓死一位妇女的宣传口号,从而吸引了大量观众踊跃观看,造成了市场轰动。这在当时中国影坛是十分罕见的电影商业宣传手段。编导马徐维邦也因此被誉为“恐怖大师”。在中国类型电影的发展中,这部影片具有重要的里程碑意义。

● 商业化宣传十分成功的最有代表性的案例

三、“天一”公司

“天一”公司仍继续以拍摄商业娱乐片为主,并且继有声片的初期实验之后,在很短的时间内基本停止了无声片的拍摄。其出品的影片均为有声商业片,反映了该公司商业经营方面一贯的积极态度和敏感。但是在时代进步文化潮流和民族爱国情绪的影响下,“天一”公司也出品了一些具有进步内容的影片为呼应。《生机》、《挣扎》、《飞絮》、《飘零》等新片一定程度地触及了社会问题。于定勋编剧、邵醉翁导演的《挣扎》是“天一”公司这时期较好的一部影片。而汤晓丹编剧或导演的《飞絮》、《飘零》也具有较为明显的现实意义。

汤晓丹,生于1910年,福建华安人,少年时期学习美术,后又学习表演。1931年,经沈西苓介绍,他进入“天一”公司任布景师。1932年,独立导演第一部电影、粤语戏曲片《白金龙》,影片公映后,受到观众欢迎,汤晓丹因此一举成名。《飞絮》和《飘零》是有着故事接续的姊妹篇,他在影片里展示了封建社会中婢女和童养媳制度下穷苦女子的不幸命运,批判了五行八字的封建迷信思想,有明显的反封建色彩。汤晓丹走的是一条情节剧的路子,节奏的起伏比较大,虽然在人物塑造方面还有不足,但在叙事手法方面已经形成一些基本规则,即重情节、重气氛、重节奏,这在当时的年轻导演中是不多见的。

● 走的是一条情节剧的路子

在新兴电影运动中,“艺华”、“新华”、“天一”等公司不同程度地表现出自己的进步倾向;这既是潮流所致,也是经营策略的必需。但政治形势的动荡特别是国民党统治集团的政治压力也使他们产生动摇,说明民营电影企业在政治夹缝中的不得已而取舍。爱国主义和商业利益甚至企业生存对企业而言是两难的选择,而企业的本能使它们更多地倾向于后者。但在力所能及的条件下,它们还是愿意不同程度地表达自己的爱国情感。其实包括“明星”、“联华”等公司也同样如此。这是这个时期中国电影企业所表现出来的共同的时代特征。

● 既是潮流所致,也是经营策略的必须

● 这个时期中国电影企业共同的时代特征

第五节 电影理论与批评的建立和发展

20世纪30年代是中国电影理论与批评最为活跃也最有成就的时期之一。这时期的电影理论涉及哲学、社会学、电影的功能及电影艺术本体理论等,范围十分广泛。在电影理论建设的过程中,既有比较纯粹的理论阐述,也有通过电影批评、电影译介和理论战线上的斗争等形式表达出来的理论观点,这些内容构成此时中国电影理论的基本框架。这时期的电影理论与20年代相比有了很大

既有继承、连续的一面，也有变革、突进的一面

在电影理论建设中具有突出贡献的是新兴电影理论与批评

电影“反帝反封”的任务

的发展,既有继承、连续的一面,也有变革、突进的一面,并且集中表现在对电影意识形态的表述上。20年代电影理论的意识形态性并不明显,而这个时期,意识形态倾向占据了显要位置。其中有国民党正统的意识形态电影理论,有共产党革命的意识形态的电影理论,还有软性电影理论在意识形态上的实际影响。

一、新兴电影理论与批评

在电影理论建设中具有突出贡献的是新兴电影理论与批评。新兴电影理论的哲学基础是马克思列宁主义,主要遵循马克思列宁主义的艺术观,带有一定的苏联学派的解释特点,同时结合了自己的理解和阐释。他们重视电影的意识形态性,强调电影的教育功能,注意电影内容与形式的一致性。

1. 对于中国电影的性质和任务的讨论

左翼理论家最早的理论观点集中出现于中国电影文化协会成立、新兴电影运动随之兴起的时候。他们在新创刊的《明星月报》杂志第1—2期上开展了对电影文化运动的方针、路线以及电影的题材、方法等问题的讨论。

在中国电影的性质和任务的讨论中,尘无(1911—1938,浙江宁波人,生于江苏海门)的《中国电影之路》、风吾(即阿英,1900—1977)的《论中国电影文化运动》和席耐芳(即郑伯奇,1895—1979)的《电影罪言》等文章论述了中国电影必须要关注的问题。

(1) 关于中国社会的性质和任务

他们指出:“帝国主义对于中国民众的侵害,……都是利用着中国的封建势力,他们是勾结中国封建势力,直接间接的向中国的民众进攻。”“中国的民众,如果不能从帝国主义的压迫下战斗出来,是只有死亡,完全没有生路的。因此,在目前作为我们主要任务的,应该是反对帝国主义,打倒帝国主义。”“要打倒帝国主义,也必然的要同时打倒封建势力,这是我们在现阶段应该担负起的主要任务之又一种。”^①“‘九·一八’直到‘一·二八’的炮声一响,中国的电影就开始转变了。这转变的倾向,就是反帝反封建,……帝国主义是中国封建残余的培养者;只有推翻帝国主义及其代治者,才能够肃清封建残余。……而目前的中国大众,却只有彻底的正确的反帝反封建才有出路。”^②他们提出了电影“反帝反封”的任务。

(2) 关于电影的领导

风吾认为:“要开展中国的电影文化运动,若果没有一个坚强的统一的领导机关,是绝对不可能的事。‘中国电影文化协会’既然因客观上的必要而产生,如能更进一步的在组织上、在教育上,以及在宣传,其他方面,充实起来,它的前途是非常乐观的。”^③尘无认为:“电影既然是文化层中‘教育及鼓动的强有力的工具’,那么他必然负起这一任务。要中国电影负起这一个任务,那就非加强中国

① 风吾:《论中国电影文化运动》,载《明星月报》1933年第1卷第1期。

② 尘无:《中国电影之路》,载《明星月报》第1卷第1—2期,1933年。

③ 尘无:《中国电影之路》,载《明星月报》第1卷第1期,1933年。

电影从业员前进的领导不可。”^①

(3) 关于电影的取材

根据中国电影的任务风吾列举出了与其相关的各个方面的题材,如:“帝国主义对于弱小民族的侵略事件,帝国主义相互的勾结阴谋,……以至于英勇的民族战争的开展,……封建势力方面。他们投降帝国主义成为帝国主义工具的事实,他们依仗着各种力量对于民众的剥削、欺骗与镇压,……他们在都会农村间所做的万恶的使民众家破人亡,转辗沟壑的事件的实际情形,以至于横征暴敛,杀人如草,阳善阴恶,种种的无耻勾当,哪一件不值得暴露、拆穿、反抗,……还有社会崩溃诸现象,城市小市民的悲哀和动摇、还有革命和战争,等等。”^②此外,还有反宗教、反地主高利贷者、反军阀战争苛捐杂税、反帝战争反帝运动的史实、反对帝国主义走狗的故事、灾荒的实际,等等。^③

(4) 关于电影的创作手法

左翼理论家提出要拍摄“没有结论(更明确点说,结论含蓄)的电影”和“暴露的作品”,“赤裸裸地把现实的矛盾不合理,摆在观众的面前,使他们深刻地感觉社会变革的必要,使他们迫切地找寻自己的出路。”^④还要尽量地使电影大众化,拍摄纪录片,等等。

(5) 关于今后要做的工作

他们指出,要加强电影文化运动的组织,争取思想言论上的一切自由,加紧电影批评工作,等等。随后左翼理论家和批评家利用掌握的报纸副刊《晨报·每日电影》、《时报·电影时报》、《申报·电影专刊》、《民报·影谭》以及《明星月报》、《联华画报》、《艺华画报》等,陆续发表了大量的电影理论和评论文章,宣传进步电影,并与各种落后、反动的电影意识进行斗争。新兴电影理论就是在大量的电影批评和与国民党官方电影理论及“软性电影”理论的论战中建立和开展起来的。

从上述讨论可以看出,左翼电影理论家和批评家们初步运用了马克思列宁主义的观点,分析了中国电影与中国社会的关系,指出了电影的意识形态作用。

2. 新兴电影理论建设的理论成就

在新兴电影理论建设方面,夏衍、尘无的成就最高,他们指出:“一切艺术”都不能“超脱社会而独立”;“一切电影”都“服务于它所从属的阶级”。^⑤“中国新兴电影理论”要从“科学的社会主义的艺术理论”出发,“揭示艺术的本质”,“艺术是客观现实的反映”,“而正确的方法,是‘把握着历史的客观和阶级的主观而透过现象认识现实’”,“世界上没有主观的作品。艺术价值是和政治价值辩证的统一的”^⑥。

① 尘无:《中国电影之路》,载《明星月报》第1卷第1期,1933年。

② 风吾:《论中国电影文化运动》,载《明星月报》第1卷第1期,1933年。

③ 尘无:《中国电影之路》,载《明星月报》第1卷第1—2期,1933年。

④ 席耐芳:《电影罪言》,载《明星月报》第1卷第1期,1933年。

⑤ 黄子布(夏衍):《〈乱世春秋〉我观》,载《晨报·每日电影》1933年9月22日。

⑥ 尘无:《清算刘呐鸥的理论》,载《晨报·每日电影》1934年8月21日。

夏衍十分注意对电影自身特性的研究

夏衍十分注意对电影自身特性的研究。关于电影的特性,他指出:“电影和小说有它本质的类似性”,“电影表现的特征,是在‘连续的空间’的使用”,“电影在本质上已经克服了空间的限制”。^①对电影改编,他认为:“将文学的作品,译成电影,当然不需要将原作作品所创造的一切加以机械的转化,电影艺术家所需要的,是要用电影所特有的手法,表现出文学作家用他文学上的手法所暴露出来的那种同样的‘具体的现实’。”^②他重视有声电影中声画的关系,“画面不一定和音响一致,可是在这种相互克制的中间,却能够对观察者给予一种融然的理解。”^③

尘无的电影理论更具有哲学色彩

尘无的电影理论更具有哲学色彩,他指出:“只要有一点社会科学常识的人,都会知道社会的生产方式是决定社会的上层建筑——意识形态的。因此,社会上一切时代产物,是必然地反映到文学和艺术上来。”对电影的本质,他认为“是各种艺术的综合”,“在这新时代的科学的滋养中所成长的新兴艺术,是必然地依着辩证的法则而集纳着艺术和科学的。”电影就是“文学·绘画·电气·机械——电影”,“是科学和艺术的交流”。因而新时代的特性,“怎样运用这新的形式,把握着新的意识,以趋向新的顶点,而完成它在这新的时代中的任务,还有什么疑问呢?”他预示电影的革命性的未来,“历史告诉我们,他是永远运用了斗争的辩证法则而揭示了旧的一切。那么,这电影制作权,终于要从这一阶级转移到那一阶级的。他们乐观,他们活跃,批判过去,凝视现在,瞻望未来。在这时候,电影将发挥它最大的力量。”他还呼吁发挥电影在社会斗争中的作用,“‘艺术是宣传’。而电影更是宣传的艺术啊!”^④

郑伯奇(1895—1979)、唐纳(1914—1988)、凌鹤(1906—1994)、沈西苓、郑君里、袁牧之等人对于新兴电影理论也颇有建树。在这样的理论认识和指导下,左翼进步电影作品在内容上更加走向现实化,更加倾向于生活的真实性。多样化的题材选择使这些作品具有丰富的讲述面貌。“在和反动统治的电影政策斗争中间,进步电影阵线显示了它英勇战斗和坚忍不拔的精神,也献出了优良的成果。因此,尽管在艰苦条件下,进步电影运动在思想上依旧起了主导作用。”^⑤

此外,新兴电影理论还对电影的艺术本体、电影艺术家、电影历史、电影技术、电影经营等方面作出了深入的阐述,形成了较完善的新兴电影理论体系。

3. 电影评论

电影评论是新兴电影理论的一个重要方面。

电影副刊和一些专业电影刊物

中国电影文化协会成立后,上海各大报的电影副刊和一些专业电影刊物都发表了许多新兴电影理论和评论文章,其中影响较大的有《晨报·每日电影》、《时报·电影时报》、《中华日报·电影新地》、《民报·电影与戏剧》、《申报·电影专刊》等电影副刊及《明星月报》、《联华画报》、《艺华画报》等专业刊物。

① 沈宁(夏衍):《〈权势与荣誉〉的叙述法及其他》,载《晨报·每日电影》1934年1月21日。

② 蔡叔声(夏衍):《〈铁骑红泪〉评》,载《晨报·每日电影》1933年6月15日。

③ 黄子布(夏衍):《〈生路〉评》,载《晨报·每日电影》1933年2月16日。

④ 尘无:《电影讲话》,载《时报·电影时报》1932年6月7、8、10、12、26日,7月4日。

⑤ 于伶:《新中国电影运动的前途与方针》,《于伶电影戏剧散论》,中国戏剧出版社1985年,第157页。

在异常活跃的电影评论界还涌现出于伶、唐纳、凌鹤、鲁思、毛羽、舒湮、李之华等一批专门的左翼影评家。他们有的还直接参加了报刊的编辑工作,如尘无担任《晨报·每日电影》的编辑,凌鹤担任《申报·电影专刊》的编辑等。1933年6月18日,洪深、沈西苓、柯灵、席耐芳(郑伯奇)、张常人、鲁思、尘无、孟令、黑星、蔡叔声(夏衍)、张凤吾(阿英)、朱公吕、舒湮、陈鲤庭、姚苏凤等人在《晨报·每日电影》上联合发表了《我们的陈诉:今后的批判是“建设的”》一文,提出了新兴电影批评的方针,“一、如其是有害的,揭发它;二、如其是良好的教育的,宣扬它;三、编辑,演出,技术上的优点,介绍它;四、社会的背景,摄制的目的……一切,剖解它。尤其是对于中国电影,我们更要加增我们的注意:一、指出它技术上的好处与坏处(不但说‘什么’,而且要说出‘为什么’;不但给它以说明,而且要尽可能地给它以指引);二、给它以分析的详密的研究。”“如其是更值得注意的影片,我们将采用‘集议’的方式让一切的意见尽量审慎地讨论之后再发表。”^①这个方针,影响了整个电影评论界,也推动了进步电影批评和理论建设的更加蓬勃的发展。

《我们的陈诉:今后的批判是“建设的”》

此后进步电影评论家对大部分上映的中外影片都从爱国进步立场进行了评论,它们也对观众的意识产生了积极的影响。

二、国民党官方电影理论

国民党官方电影理论也承认电影意识形态性和社会教育作用,但他们的出发点是为了维护自己的统治地位,所以强调用传统道德作为电影创作的题材和主题。

1. 民族电影理论

1930年中国左翼作家联盟成立后,国民党的文人王平陵、黄震遐、朱应鹏等就发表了《民族主义文艺运动宣言》,提出“文艺的中心意识”“就是民族主义”^②的论点。随后又提出“民族主义电影”的主张:“电影该是一个民族性的映演”,“民族性的映演是隐恶扬善”^③。这是一种看似超阶级的立场,实际上是与左翼文艺的阶级观点相颉颃。

这是一种看似超阶级的立场

卢梦殊在他编辑的《电影》杂志上发表了一系列有关“民族电影”的文章,他提出:“我们所运动的民族主义是求民族的自决,是求有真正民族的国家,是反抗一切的侵略与压迫,是求铲除一切的恶思想与腐习惯,是求有健全的男性美与女性美。”^④这种抽象的讨论民族主义的观点回避了国内政治矛盾和阶级对立的现实,彰显出了主流意识的空泛和虚伪的说教。

民族电影理论出现于新兴电影之前,但是也立即遭到了进步舆论的反对,并没有在电影界产生什么实际影响。但是可以看出其是国民党官方电影意识的表露和对电影进行思想管制的尝试。

① 洪深等:《我们的陈诉:今后的批判是“建设的”》,载《晨报·每日电影》1933年6月18日。

② 该《宣言》见《前锋周报》第2、3期,1930年6月出版。

③ 叶秋原:《电影上的民族主义》,载《电影》1930年第3期。

④ 卢梦殊:《民族主义与中国电影》,载《电影》1930年第4期。

●
强调电影在“教育
与文化上的意义”

2. 教育电影理论

陈立夫在《中国电影事业的新路线——中国教育电影协会应负的使命》一文中,集中阐释了代表国民党政府官方意志的电影路线。文中极力倡导电影对国民在道德、智慧、行为方面的劝善作用,达到“行为上的改善、智识上的增加”的目的,强调电影在“教育与文化上的意义”。文章重视电影路线的重要性,“我们要求成功”,“要先确定我们的路线”,“路线不确定,无从推进我们的车轮”。在阐释这个路线的具体内容上,要求发扬民族精神,即“重信义、尚和平、讲仁爱、反对暴力”的儒家文化思想;鼓励生产;灌输科学知识;发扬革命精神(这里的革命精神,是要人们“认清了人生的任务,把自己的聪明才力,拿给社会去牺牲去奋斗”,和“刻苦耐劳”、“服务创造”的反映统治阶层观念的意识);建立国民道德,认为“斗争是一切罪恶的源泉,其动机是极端个人主义的自私自利的,不公道的……”电影应教育“个人和社会都能循着正义的常轨,守着秩序的和谐”^①等五大方针。很明显地,这是出于统治集团利益和劝善守秩的目的,鼓吹儒家思想,提倡民族精神,维护道德秩序。

“教育电影”的路线是“民族主义电影运动”在新的历史条件下的继续,同后者一样,响应者很少,只有罗明佑在1933年时提出“四国主义”和极少量影片以为配合,没有收到较大的实际效果。

三、“软性电影”的主张

如果说,国民党官方电影意识明确要求电影为其统治利益服务,电影不仅是娱乐,而且要含有“教育上文化上的意义”的话,“软性电影”的主张则完全是“艺术至上”、“纯艺术”、“纯娱乐”的观点。他们以《现代电影》等杂志为基地,发表了自己的观点,其理论的核心是攻击新兴电影理论的电影意识形态性,提出了“形式美学论”和“娱乐”本位电影观。

●
“艺术至上”、
“纯艺术”、“纯
娱乐”

1. “形式美学论”

“形式美学论”的代表是刘呐鸥,他主张形式主义的电影观,认为“‘怎样地描写着的问题’常常是比它的‘描写着什么’更重要”,因此要求电影创作者采取“美的观照态度”。他还探讨了电影创作中的节奏、视点等理论问题。抛开与新兴电影理论相对抗的目的和对中国社会时代特征的背离,他借鉴了西方电影理论家的一些观点,因此他的理论在电影艺术特性和技巧等的阐释方面,确有一定的独到之处,但也没有脱出西方形式主义的框架。

2. “娱乐”本位电影观

“娱乐”本位电影观的代表是另一个重要的“软性”论者黄嘉谟,他提出:“电影是给眼睛吃的冰激凌,是给心灵坐的沙发椅”,“使我们的观众得以欣赏现实人生的丰美,而自动地发出对现实生活感到欣欣向荣的兴趣”。“我们的座右铭是:‘电影是软片,所以应该是软性的!’”^②其后期代表人物穆时英提出了“艺术

① 陈立夫口述、郭有守笔记:《中国电影事业的新路线——中国教育电影协会应负的使命》,中国教育电影协会编:《中国电影年鉴》,1934年。

② 黄嘉谟:《硬性影片与软性影片》,载《时代电影》第6期,1933年12月。

快感论”：“冰激凌论者和艺术至上主义者有时还能领导我们到电影场里去享受一些艺术的快感。”^①

四、新兴电影理论家与“软性电影”理论的论战

这场论战从1933年开始一直持续到1936年。针对“软性电影”理论的上述观点,新兴电影理论家进行了针锋相对的批判,唐纳、夏衍、尘无、鲁思等陆续写了《清算软性电影论》、《“告诉你吧”——所谓软性电影的正体》、《玻璃屋中的投石者——再答软性说教者》、《白障了的“生意眼”——谁戕害了中国的新生电影》、《清算刘呐鸥的理论》、《驳斥江兼霞的〈关于影评人〉》、《论电影批评的基准问题》等文章,揭露了“软性电影”理论的政治本质:“在这样一个国家危急存亡的时候,他们主张不准‘喊’,不准‘动’”,“这就是他们的真相”。^②“主张制作荒唐淫乐的软性影片,这才是真实的在企图杀害‘新生’的中国电影的生命。”^③指出其文化性质是“有时候以‘人道的战士’,有时候以‘艺术至上主义者’,乃至有时候以‘洋场恶少’的姿态而出没于影坛的终极目的,只是为着他们的主子而反对在电影中反映社会的真实,与防止观众感染进步的思想这么一点。”而进步的电影文化立场应该是“我们有充分的权利来强调和赞美普及健康的人类的美的观念的作品,更有充分的义务,来抨击和指斥传染病态的美的观念的影片”,“淫乱、猥亵、神秘、荒诞、浪费、败坏、幻梦、狂乱,这一切将道德的颓废种植和感染到人类精神生活的所谓‘软性影片’,决不能贴上一张‘娱乐’和‘慰安’的商标而掩饰它的毒害”。^④批驳了他们理论中脱离现实的纯艺术和娱乐的观点,“当软性论者发现了作为生活的享乐手段的电影,于是发了狂一般地主张电影应该是或必然是娱乐品。虽然他们没有知道往往作为生活的享乐手段的纯艺术是把现实歪曲粉饰起来而服务于资产阶级的,但是他们的要求少摄社会黑暗与失业贫乏的主张,恰恰是很好地证明了所谓娱乐品的艺术的真实面目。”^⑤论述了电影批评的标准是“电影艺术地表现社会的真实。”^⑥“影艺的价值,就在于这作品的反映客观现实正确到了怎样的程度——反映客观现实越是正确,这作品的评价也越高,反之,这作品的反映现实越歪曲,那它的评价也越低。”^⑦“正确的辩证唯物论的规定,是存在决定观念,观念只是在一定存在的决定条件下活动。”^⑧

经过论战,“软性电影”论者的目的和实质已经被揭露得非常清楚了。此后他们进入了创作领域,在“艺华”公司拍摄了《化身姑娘》、《喜临门》等软性影片,同样受到了新兴电影评论家的批判。

① 穆时英:《电影批评的基础问题》,载《晨报·每日电影》,1935年2月27日至3月3日。

② 罗浮(夏衍):《玻璃屋中的投石者——再答软性说教者》,载《晨报·每日电影》,1934年6月29日。

③ 罗浮(夏衍):《白障了的“生意眼”——谁戕害了中国的新生电影》,载《晨报·每日电影》,1934年7月3日。

④ 罗浮(夏衍):《“告诉你吧”——所谓软性电影的正体》,载《大晚报·火炬》1934年6月21日。

⑤⑥ 唐纳:《清算软性电影论》,载《晨报·每日电影》1934年6月15—27日。

⑦ 鲁思:《驳斥江兼霞的〈关于影评人〉》,载《现代演剧》第1期,1934年12月。

⑧ 尘无:《论穆时英的电影批评的基础》,载《中华日报·电影艺术》1935年3月16日至23日。

“新兴电影”理论很大程度上是在与“软性电影”理论的论战中发展的一个特殊现象

“新兴电影”理论很大程度上是在与“软性电影”理论的论战中发展的。同“软性电影”理论的论战,是新兴电影运动在曲折发展阶段继续和深入的重要标志,是中华民族在抗日救亡的时代背景下,不同阶级的利益要求在电影上的曲折反映。

“软性电影”理论和创作是新兴电影运动中的一个特殊现象。首先,其提倡者是以攻击左翼电影而出现,就给自己披上了政治的外衣,同时也就使自己处在左翼进步电影的政治敌人的位置,当然会受到左翼进步舆论的反击和批判。其次,软性电影理论特别是刘呐鸥对电影的艺术性和娱乐性的观点也包含了一定的理论价值。再次,如果从单纯的商业电影角度来看待他们的创作,其表现出来的一些商业片特点还是反映了一定的规律性,甚至其自我表现宣传的主体思想也成了一种商业元素。反映在创作上,这些软性影片都是按有声电影模式创作的,因此带有鲜明的时尚性。故事生动有趣,非常能够愉悦大众。电影表现手法的运用富有时代感,镜头灵活,视听感受新鲜。从现代城市生活角度看甚至比“明星”、“天一”、“联华”等老牌公司的影片都要时尚一些。“软性电影”在现代电影的类型创造上有其长处,如轻喜剧、恐怖片等类型特点十分清晰,具有现代感。

尽管如此,从大的时代文化潮流来看,“软性电影”理论及其创作与抗日救亡的关涉国家民族命运的时代命题不协调。在是顺从国家民族命运的大的时代选择还是沉浸个人享乐的小圈子的时代,这是对每个电影知识分子的重大考验。正确的立场当然应该选择前者,这是毋庸置疑的。

总之,“软性电影”是新兴电影运动潮流中一股响应国民党主流意识形态的、打着艺术至上和娱乐旗号的文化逆流。而其中由于创作人员的不同,也有着一些不同的情况。多数“软性电影”充斥着低级趣味的情节和噱头,也有个别影片在商业电影概念下作出了一些创作手法上的艺术创造,对我国商业电影形态的成熟产生了一定的推动作用。只不过,艺术形式与主题含义从来都是不能截然分开的,所以,这些影片尽管创作观念上有可借鉴之处,但越是这样,就越具有欺骗性和危害性。左翼进步影评对它们的批判是正确和必要的。

欺骗性和危害性

20世纪30年代是中国电影开始有意识地响应中国社会的时代潮流的时代,电影人以左翼进步文化思潮为先导,以新兴电影文化为主体,开创了中国电影现实主义创作的经典时期。爱国的、民族的优秀传统文化第一次成为中国电影文化的主流特征。随着时代进步、文化的开展和电影艺术与技术创新的时代要求,特别是有声电影的出现,为中国电影的进步发展提供了有利的时机,这个时期的电影从理论到实践都出现了划时代的变化。中国电影从内容表现、艺术创造、形态特征、商业化类型等方面实现了全方位的成熟。

作为中国电影历史中的一个阶段,这时的中国电影也为以后的电影实践提供了发展的新起点。

这一时期中国电影创造了大量经典作品。可以说,这个时期电影经历了无声电影的高峰期和有声电影的起始——成熟期。高峰期的无声电影以其出色的电影语言的创造,为电影的意识表达、艺术创新和现实隐喻提供了经典的话语方式和前

中国电影从内容表现、艺术创造、形态特征、商业化类型等实现了全方位的成熟

所未有的艺术风貌。有声电影从起始到成熟,证明了中国电影人在技术方面的创造精神和艺术智慧。出色的声画技巧既吸收了美国、苏联等电影大国的艺术经验,也根据中国传统叙事策略,形成了独特的中国电影叙事和隐喻等特别的声画艺术效果。无声、有声电影的经典作品为中国电影记录下了这个创造时代的轨迹,留下了具有历史意义的艺术楷模,这是一个出精品的时代。

这一时期还涌现了一批杰出的电影人才。从这时开始,形成这个时期新兴电影运动的创作主体的富有朝气的电影人的创作活动一直支撑了直至 20 世纪 50 年代的中国电影,他们接续了新旧两个时代的中国电影,同时积累了经验。这种经验既有国民党政权管理电影和共产党利用电影与国民党政权进行意识形态斗争的经验,也有丰富的电影艺术创作和利用电影进行大众教育和宣传的经验,这些都为后来的电影斗争和电影创作提供了宝贵的借鉴。

20 世纪 30 年代的电影处于多种势力交叉错落的态势中,在政治势力上,有国共不同的意识形态的要求,在商业势力上又有资本家和观众的既存在一致性又存在矛盾性的关系;而上述政治势力的交错对立中又与商业势力之间存在着复杂的关联,因此这个时期的电影现象错综复杂而又色彩斑斓,局面令人眼花缭乱。尽管如此,我们仍应看到左翼进步电影取得的成就,虽然这时左翼进步力量在社会中处于非主流地位,在规模上也相对处于劣势,但其成就还是很巨大的。

电影现象错综复杂而又色彩斑斓

思考题:

1. 这一时期中国电影的划时代变革都体现在哪些方面?
2. 新兴电影创作的基本主题是什么?

第五章 非常时期(1937—1945)

第一节 概 述

1937年的“七七”事变是中国历史发生重大转折的标志。同年的“八一三”事变后日本帝国主义对上海发动进攻,抗日战争全面爆发。至同年11月,上海失守,以上海为中心的中国电影业受到了严重破坏,并开始了新的分化和重新组合。在上海的进步电影工作者与戏剧工作者组成11个救亡演剧队分赴各地进行抗日宣传,一部分到了内地,一部分到了香港,一部分留在了上海租界区,形成了这个时期中国电影的新格局。

这个时期的电影分处于四个地区,呈现着不同的电影演变方向。这四个地区是:国民党统治区、抗日根据地、租界区、沦陷区。

一、国民党统治区的电影

抗日战争全面爆发后,国共之间建立了抗日民族统一战线。共产党取得了合法地位,因而得以公开参与国民党政权掌握的“中制”公司、“中电”公司、“西北”公司的电影制作。这个时期,还是国民党政权初步建立自己的电影制片机构和发行系统的时期,是战前所不能比的。这为其建立战后国营电影的垄断打下了基础。这个时期的电影制作可以分为两个阶段,即武汉阶段和重庆阶段。其中,重庆阶段分前后两期。

1. 武汉阶段(1937年7月—1938年10月)

1938年1月,中华全国电影界抗敌协会宣告成立,这是具有广泛统一战线性质的电影界全国性抗日组织。1938年2月,国民党军事委员会的政训处改组为政治部,周恩来代表中国共产党担任了军事委员会政治部的领导工作。政治部下辖四个厅,其中第三厅负责抗日宣传,由郭沫若任厅长,阳翰笙任主任秘书。“中制”公司由第三厅领导,阳翰笙还担任了“中制”公司编导委员会主任委员。

在这种领导系统之下,大批进步电影工作者都参加了“中制”公司的工作。这个阶段,“中制”公司摄制了《保卫我们的土地》、《热血忠魂》、《八百壮士》3部故事片和50多部纪录片。从这时开始,电影工作方针发生了重大变化,其对象以广大士兵和农民为主,放映方式以流动放映和影院放映并重。而电影的功能以宣传和鼓动民众的抗日热情为中心和根本要求。中国的抗日战争引起了国际爱好和平的人士的重视,在电影方面,荷兰电影家约里斯·伊文思到中国拍摄了

大批进步电影工作者都参加了“中制”公司的工作

长纪录片《四万万人民》。苏联电影家罗曼·卡尔曼除了在国统区拍摄一些素材外,还成功地到达延安革命根据地,拍摄了中国共产党和八路军的素材,这些成为他完成的中国抗战纪录片《中国在战斗中》和《在中国》的重要部分。

2. 重庆阶段前期(1938年10月—1941年1月)

1938年9月,“中制”公司迁移到重庆,同时加强了编导委员会和各创作部门的力量。为扩大电影基地,在香港设立了“大地”公司,拍摄抗战电影。同时,通过输出影片加强海外宣传,并加强对下属10个放映队的领导,使影片深入到大后方和中小城市及农村。在这个时候,国民党加强了对电影的控制和对共产党人的排挤压制,但由于上述措施,抗战电影创作仍呈现出兴盛的态势,取得了相对辉煌的成绩。在这个时期进行的关于“中国电影的路线问题”的讨论,显示了人们对抗战电影的关注,电影创作中对各种政治立场和倾向对电影的要求也有所反映。

关于“中国电影的路线问题”的讨论

但从主要方向来看,这时期的电影走向基本还是保持了正面宣传抗战的主流,坚持了电影大众化、通俗化的路线。“中制”公司创作出了《保家乡》、《好丈夫》、《东亚之光》、《胜利进行曲》、《火的洗礼》、《青年中国》、《塞上风云》和《日本间谍》八部故事片和《民族万岁》等多部新闻纪录片。这时,隶属国民党中宣部的“中电”公司和国民党地方军阀阎锡山出资开办的西北影业公司在进步电影工作者的参与帮助下也开始拍片。“中电”公司拍摄了《孤城喋血》、《中华儿女》、《长空万里》等影片和一些新闻片。1938年5月“西北”公司从太原迁到成都,拍摄了故事片《风雪太行山》、《老百姓万岁》(未完成)及纪录片《华北是我们的》,片中大部分镜头反映了共产党领导的晋冀鲁豫抗日根据地晋东南的政治军事经济文化等方面的情况,并得到了八路军的大力支持,是国民党统治区摄制的纪录片中惟一一部反映抗日根据地军民抗日生活和斗争的影片。影片在海外也受到了爱国同胞的热烈欢迎。

保持了正面宣传抗战的主流,坚持了电影大众化、通俗化的路线

3. 重庆阶段后期(1941年1月—1945年8月)

国民党反共姿态完全暴露,发动了震惊中外的“皖南事变”。第二次国共合作破裂。1940年国民党改组政治部,第三厅被撤销,成立文化工作委员会,安排原第三厅人员。同时,以电影器材缺乏为借口停止了“中制”公司的电影拍摄,“中电”公司中的进步力量也遭到迫害。阎锡山更是早在1940年就下令停办“西北”公司。直到1943年底,“中制”公司、“中电”公司才开始恢复拍片,“中制”公司拍摄了《气壮山河》、《血溅樱花》、《还我故乡》和《警魂歌》四部故事片。“中电”公司拍摄了《建国之路》(未完成)。

第三厅被撤销

国民党统治区的电影在反映中国人民抗日斗争方面取得了突出成绩,在宣传和鼓舞全国人民的抗日斗争决心和爱国热情方面发挥了积极作用。抗战电影运动是国共两党和其他爱国民主人士结成统一战线、一致抗敌的产物。还应看到,大后方的资金和物质条件极度匮乏,所以在艺术质量上难以与战前的电影相比。但是以重庆电影为中心的抗战电影在抗战意识形态表现上的凸显,在纪实性美学特征的创造等方面所取得的成绩,是十分可贵的。这时的电影实践也为战后电影积累了各方面的经验。

二、抗日根据地的电影

以中共中央所在地延安为中心的抗日根据地的革命文艺运动发展得轰轰烈烈,而人民电影事业也在这个革命文艺运动中建立和成长。最早建立的根据地电影事业机构是1938年4月成立的陕甘宁边区抗战电影社,电影社开始了延安地区的电影放映活动。同年秋,在八路军总政治部下又成立了“八路军总政治部电影团”(通称“延安电影团”),谭政任团长。

“延安电影团”的筹建是从武汉抗战时期开始的。在主演了《八百壮士》以后,袁牧之接受了汉口八路军办事处的指示,准备赴延安、陕甘宁边区和华北敌后根据地去拍摄纪录片,并在这个基础上开展抗日根据地的电影工作。他先到香港购买了摄影机、洗印机、放映机等全套16mm电影器材和数万里电影胶片,又接受了约里斯·伊文斯赠与的原本自己想到延安等抗日根据地拍摄影片所用的埃摩摄影机及胶片。他还动员了原在“电通”公司和“明星”公司与他合作过的摄影师吴印咸一起参加这项工作。1938年秋,袁牧之和吴印咸到达延安。

“延安电影团”成立时的条件非常艰苦,设备十分简陋(图5-1)。成员只有袁牧之、吴印咸、徐肖冰、李肃、魏起、叶仓林等六人,袁牧之负责艺术工作(1940年袁牧之被派往苏联,吴印咸接替他负责艺术工作),长征干部李肃担任政治和行政工作,从事过电影工作的只有袁牧之、吴印咸和曾在“明星”公司、“西北”公司做过摄影助手的徐肖冰。“延安电影团”成立后马上成立了摄影队,着手纪录片的拍摄。这个时期,他们拍摄了《延安与八路军》、《生产与战斗结合起来》、《白

求恩大夫》、《陕甘宁边区第二届参议会》、《十月革命节》、《边区生产展览会》、《中国共产党第七次全国代表大会》等大型纪录片和新闻片,反映了当时抗日革命根据地的社会面貌、重大政治活动和历史事件,并体现出了延安纪录片“形象化政论”的风格特点。根据战争任务的要求,同时受客观条件的限制,“延安电影团”没有创作故事片。

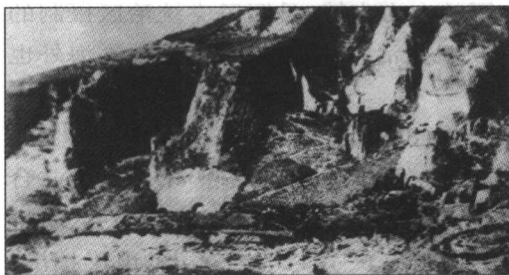


图5-1 “延安电影团”最早的驻地

延安纪录片“形象化政论”的风格特点

“延安电影团”在影片创作的同时,还开始了电影放映工作。1939年秋成立了放映队,设备有一台35mm的放映机、一台16mm放映机和三台不同型号的发电机。放映队除放映电影团自己拍摄的影片外,大部分是苏联故事片和纪录片,如《列宁在十月》、《海军暴动》(《我们来自喀琅施塔得》)、《夏伯阳》、《保卫斯大林格勒》、《列宁在1918》、《苏联新闻简报》等。

“延安电影团”是人民电影事业的真正意义上的起点。至1945年,“延安电影团”在各种洗印设备方面已经初具规模。抗战胜利后,“延安电影团”结束了它的光荣历史,其成员被分批派往东北解放区,参加了东北电影制片厂的筹建,为新中国电影事业的创建发挥了重要作用。

“延安电影团”是人民电影事业的真正意义上的起点

抗日战争后期的1945年,新四军也开始了电影摄制工作。从上海请来的电影摄影师薛伯青拍摄了新闻片《彭雪枫师长追悼会》和纪录短片《新四军骑兵团》。

三、租界区的电影

租界区是指1941年太平洋战争爆发前的上海“孤岛”地区和香港地区的电影活动。

1. “孤岛”地区的电影

“孤岛”时期是指1937年“八一三”事变后中国军队撤出上海、日本军队进入除西方列强在上海的租界以外的其他地区,到1941年太平洋战争爆发,日军占领整个上海为止。在这个时期,日本帝国主义与西方国家尚未正式交战,所以西方列强在上海的租界区得以继续存在,形成一个相对独立的区域,史称“孤岛”。

● 一个相对独立的区域

此时,“孤岛”的中国电影因战争爆发已基本停业,“明星”公司毁于战火而无力复业,“联华”公司的后身“华安”公司靠发行影片维持了一段时间后也于1938年结束,“艺华”公司也没有进行制片活动。只有“新华”公司一家还继续拍片,留在上海的一部分电影工作者加入了“新华”公司。在“孤岛”的初期,“新华”公司拍摄了根据舞台剧改编的《雷雨》、《日出》,古装片《貂蝉》及一些如《飞来福》、《古屋行尸记》、《地狱探艳记》、《冷月诗魂》那样的商业娱乐片,在冷寂的“孤岛”放映市场获得了较大利润。此举刺激了其他人的投机心理,严春堂、严幼祥父子恢复了“艺华”公司,拍摄了《凤求凰》等影片;张石川除了把停映十年的十八集《火烧红莲寺》拿出来放映外,还办起了大同摄影场,为一些小公司代拍了《恐怖之夜》、《桃色新闻》、《歌儿救母记》等影片;柳中浩、柳中亮兄弟投资、张石川为首成立了国华影片公司,拍摄了《风流冤魂》;吴性载掌握着原联华摄影场,这时办起了华联摄影场,专营摄影场出租业务。

为扩大电影生产,张善琨在“新华”公司外还挂出了“华成”、“华新”两个电影公司的牌子。在进步电影工作者的支持下,他以“华成”公司的名义,邀请欧阳予倩创作了古装电影《木兰从军》(卜万苍导演)。影片用隐晦的方式表达了中国人民的抗敌意志,创造了一种借古喻今的抗战电影模式。1939年2月该片上映后获得了进步电影界和广大爱国民众的热烈欢迎。影片的成功掀起了“孤岛”电影古装片的浪潮。比较著名的影片还有《武则天》(新华,柯灵编剧,方沛霖导演)、《葛嫩娘》(华成,周贻白、魏如晦编剧,张善琨导演)、《苏武牧羊》(华新,周贻白编剧,卜万苍导演)、《李香君》(金星,周贻白编剧,吴村导演)、《梁红玉》(艺华,周贻白编剧,岳枫导演)、《西施》(新华,陈大悲编剧,卜万苍导演)、《红线盗盒》(华成,魏如晦编剧,李萍倩导演)、《孔夫子》(民华,费穆编导)、《宁武关》(新华,卜万苍导演,京韵大鼓老艺人刘宝全演唱)等。此后,柳氏兄弟的“国华”、吴性载新开办的“合众”、“春明”等公司及其他公司也都加入了拍摄古装片的队伍。1940年“孤岛”上映的国产影片总计67部,古装片就占54部之多。有的公司是比较严肃的,如周剑云创办的“金星”公司,而其他公司的影片多数取材于

古装片的这种畸形繁荣，是有其现实原因的

稗官野史、民间传说、章回小说等，它们单纯从《木兰从军》的古装形式着眼，而较少顾及其爱国内容，只发挥了这些古代故事中的传奇性和娱乐性，其中原本包含的进步意义反而被忽视了，如《玉蜻蜓》、《碧玉簪》、《花魁女》、《杜十娘》、《孟丽君》等。古装片的这种畸形繁荣，是有其现实原因的。在特定的政治环境中，古装片隐晦地表现抗日的内容，但社会功能有限。同时，在商业电影条件下，公司的生存始终是第一位的，因此，抢题材、赶时间、粗制滥造就成了一种不可避免的现象。公司老板和电影工作者在不与敌人合作、不失民族气节的前提下，自身生存也是现实问题。他们的爱国情感也是应该肯定的。而“孤岛”的电影观众，很多是从江南沦陷区的中小城市逃难来的地主阶层，电影是他们消遣无聊生活的主要方式，他们低俗的爱好和趣味成了这种消极古装片的社会文化基础，也为这种电影提供了市场。此外，租界当局对进步电影的压制也为这种影片开了绿灯。日本帝国主义势力于1939年成立的“中华电影股份有限公司”控制了“孤岛”各影片公司在沦陷区和伪满的发行权，具有爱国意识的影片的制作更受到了影响。

在古装片热潮中，也有一些现实题材的影片，如“华新”公司的“王先生”系列片、“国华”公司的“李阿毛”系列片、“艺华”公司的“化身姑娘”系列片及《中国白雪公主》、《中国泰山历险记》、《中国三剑客》、《化身人猿》等美国影片的翻版。而到了1941年前后，古装片逐渐被时装片所取代。1941年的80多部电影中时装片有60多部，占75%。在这些影片中，既有《肉》、《复活》、《家》（上下集）、《乱世风光》、《世界儿女》、《花溅泪》等少量具有一定现实主义和爱国内容的作品，也有多数单纯娱乐性的作品，如鸳鸯蝴蝶派作品改编的《春风回梦记》、《啼笑姻缘》、《红杏出墙记》正续集、《解语花》、《夜深沉》等，美国侦探片及其他影片翻版的《陈查礼大破隐身术》、《中国罗宾汉》、《新隐身术》、《新茶花女》等，恐怖片《夜半歌声》（续集）、《僵尸复仇记》、《黑夜孤魂》、《艳尸》、《鬼恋》等，时装戏曲片《恨海难填》、《阎瑞生》等，社会片和爱情片《小妇人》、《薄命佳人》、《天长地久》、《荡妇》、《天涯歌女》、《乐园思梦》、《小房子》等。中国联合影业公司还出品了由万籁天、万古蟾用了一年多时间创作绘制的中国第一部长篇动画片《铁扇公主》。1941年12月8日，太平洋战争爆发，上海全部被日本帝国主义占领，“孤岛”影业随之被日寇所掌握。

2. 香港地区的电影

香港地区的电影情况与“孤岛”地区有许多相似之处。所不同的是，在这一时期，香港虽然同样在殖民当局的管辖之下，但日本帝国主义的势力还没有延伸到这里，人们尚可以比较自由地表达自己的爱国思想，电影也可以正面描写抗日的主题。

人们尚可以比较自由地表达自己的爱国思想，电影也可以正面描写抗日的主题

战前，香港地区电影是十分活跃的，有大小电影公司50多家，但是这里的电影主要以宣扬低级趣味的粤语商业电影为主。“七七”事变以后，香港进步爱国电影人成立了华南电影界赈灾会，开展抗日救亡活动，拍摄了《最后关头》、《民族之光》、《回祖国去》、《焦土抗战》等抗战故事片和《广州抗战记》、《西北线上》（又名《延安内貌》）等纪录片。但是占多数的还是注重消极娱乐，带有投机牟

利性质的粤语商业片。

真正推动香港电影走向进步的是“八一三”事变上海沦陷后从上海转移到香港的蔡楚生、司徒慧敏、谭友六等南下电影工作者,他们在香港与“新时代”公司合作创作了《血溅宝山城》、《游击进行曲》等抗战粤语片。1938年底,“中制”公司迁到重庆后,在党和进步电影工作者的努力下,争取“中制”公司在香港建立了“大地”公司,蔡楚生等和从重庆来港的吴蔚云、黎莉莉、凤子、江村等一起参加了“大地”公司的工作,拍摄了《孤岛天堂》、《白云故乡》等抗战国语片。1940年“大地”公司被国民党停办,进步电影工作者又成立了“新生”公司,拍摄了《前程万里》等影片,带动了香港地区的爱国进步电影创作。在这些进步电影工作者创作抗战电影的同时,香港粤语片的恶劣作风又有所抬头,引起了爱国人士的指责,并开展了“电影清洁运动”,希望能够改变这种文化落后状况,国民党政府电影官员和教育电影协会香港分会也进行了干预,在舆论的强烈谴责中这种消极的面貌得到一定的改观。据统计,1940年香港上映的83部粤语片中,抗日题材和其他较有意义的影片占40%左右。《大地晨钟》、《小广东》、《血海花》、《血洒桃花扇》、《人海泪珠》、《岳飞》、《斩龙遇仙记》以及1941年拍摄的《小老虎》、《民族的吼声》等影片显示了粤语电影的新的进步。

南下电影工作者

“电影清洁运动”

1941年第二次反共高潮到来,更多的进步文化工作者来到香港,推动了香港抗战文化运动和电影运动的进一步发展。太平洋战争爆发后香港沦陷,香港电影工作者及电影公司没有同日本侵略者合作拍摄电影。

四、沦陷区的电影

沦陷区指东北沦陷区、华北沦陷区和1941年太平洋战争爆发后被日军占领后的上海。

东北沦陷区的电影主要有“满映”,即“满洲映画协会”的电影活动。“满映”从1937年成立到抗日战争结束,持续了八年时间,是日本帝国主义为其侵略中国政策服务和汉奸投降主义的产物,是日本帝国主义对中国进行文化占领的“国策电影”的主要生产地。

华北沦陷区的电影制作主要以“华北电影股份有限公司”为主。“华北”公司是以“满映”在华北地区的分支机构“新民会映画协会”为基础,“满映”、伪华北临时政府与日本“兴亚院”、“松竹”、“东宝”等电影公司共同投资开办的,目的是垄断华北沦陷区的电影输出输入和发行放映。“华北”公司也进行了影片拍摄,主要拍摄了如《复旦光华》、《协力同心》等“治安强化电影”的纪录片。1941年还开办了“燕京影片公司”,名为中国人创办,实为日伪政权控制,专门拍摄戏曲电影。

上海沦陷区的电影创作以“中华电影联合股份有限公司”(简称“华影”公司)为主。早在上海全部沦陷之前的1939年6月,由日本东宝公司、“满映”和伪南京政府共同投资,成立了中华电影股份有限公司(简称“中华”公司),“中华”公司是日本帝国主义势力控制的在敌占区进行电影制片、发行、放映的机构。软性电影论者刘呐鸥、穆时英、黄天始等加入了这个公司。公司依靠日本人的势力垄断了广大沦陷区的电影市场。汪伪政权在南京成立后,“中华”公司成为其政

府宣传部门领导下的一个部门,驻日大使褚民谊任董事长,并获得伪政府授予的电影发行垄断权。“孤岛”消失后,长期依赖英美供给的电影生产资料断绝,“中华”公司借此机会以资金和原料供给的手段进一步收买了大部分上海影业,实行配给与发行的一元化。在此基础上,“中华”公司出资 300 万元,将上海的“新华”、“艺华”、“国华”、“金星”等 12 家公司合并,成立了中华联合制片股份有限公司(简称“中联”公司),董事长由伪国民政府宣传部长林柏生担任,组成人员还有日本华中派遣军制定的日方代表川喜多长政,中国电影企业家张善琨、周剑云、严春堂及一些创作人员,日本电影界人士浑大防五郎、笈见恒夫、小出孝、早川晓成、岛久迺男等。至此,上海电影界完全落入日伪掌握之中。为了使上海电影业进一步实行制片、发行、放映三位一体,汪伪政府于 1943 年 5 月颁布了《电影事业统筹办法》,决定将上海的电影发行机构“中华”公司、制作机构“中联”公司和放映机构“上海影院”公司合并为中华电影联合股份有限公司(简称“华影”公司),推举陈公博、周佛海、褚民谊为名誉董事长,林柏生为董事长,川喜多长政为副董事长,汉奸冯节为总经理,张善琨为副总经理兼制片部经理。从 1942 年 4 月成立到 1945 年 8 月抗战胜利的两年多时间里,“中联”公司、“华影”公司共拍摄了 130 多部故事片,其中大部分为三角恋爱、家庭纠葛等商业娱乐片,如《鸾凤和鸣》、《何日君再来》、《大饭店》等。“华影”公司还与日本合作拍摄了歌舞片《万紫千红》和故事片《春江遗恨》。《春江遗恨》露骨地把日本美化为中国人民的救世主,并且歪曲太平天国斗争的历史。同时,拍摄了宣传“大东亚共荣”侵略政策的新闻片《中华电影新闻》等。

第二节 国民党统治区的电影

抗战爆发后,私营电影公司大部分都停止了电影创作。而由于国共合作共同抗战,并建立了抗日民族统一战线,国民党政府拥有了对全国抗战的领导地位,文化工作也统一在国民党军委政治部第三厅的领导之下,这时候,国民党政权初步建立起自己的电影制片机构和发行系统。由于两党的合作,共产党取得了合法地位,得以公开参加国民党及其政权所掌握的文化部门和电影制片机构的工作,因此原来在上海的部分进步戏剧、电影工作者也集中到了这些机构中来,从而实现了抗战时期中国电影创作的局面。这个时期国统区电影的很大特点,是它是国共合作抗战的产物。

这个时期国统区电影的很大特点,是它是国共合作抗战的产物

一、故事片创作

1. “中制”公司的故事片创作

在这些电影机构中,中国电影制片厂具有比较强的创作实力。不论在武汉时期还是在 1941 年以前的重庆时期,“中制”公司的影片数量多,成绩突出。这些主要还是在共产党文化力量和爱国进步电影工作者的共同努力下取得的。

阳翰笙这个时期为“中制”公司创作了四个电影剧本:《八百壮士》、《青年中国》、《塞上风云》和《日本间谍》。抗战前,他在剧本创作上为环境所限制,在表现

爱国主题时只能采取比较隐晦的策略,但是在这个时期就可以十分鲜明地表达自己的抗战主题了。这就使他本来就充满了斗争意志和现实主义精神的创作风格得以进一步发挥。

在这些剧本中,除《塞上风云》创作于抗战爆发之前,有较多的虚构成分外,其他三部剧本都有着真实的生活蓝本。《八百壮士》(图 5-2)表现的是中国守军在“八一三”淞沪抗战中坚守上海四行仓库,并得到上海市民大力支持的英雄壮举。剧本基本以这次战斗的实际情况为线索,摒弃了故事情节,采用了纪实甚至是纪录的方式,表现了战斗的残酷、士兵的牺牲和他们及市民群众的爱国意志,塑造了八百壮士的英雄群像。《塞上风云》(图 5-3)创作于 1936 年,因抗战爆发没有来得及拍成影片。在武汉时期改成话剧上演,引起轰动。1939 年再次改成电影剧本。这是第一个反映民族团结抗日的剧本,表现蒙汉两族人民团结战斗、粉碎日寇企图制造民族分裂的阴谋,是当时中国电影中惟一表现少数民族地区抗日题材的作品。剧本以一个蒙族女孩与一个汉族爱国青年的爱情为线索之一,通过这个线索来表现蒙汉两族人民消除民族隔阂,共同献身于抗日斗争的主题,具有十分明显的现实意义。

充满了斗争意志
和现实主义精神
的创作风格

当时中国电影
中惟一表现少数
民族地区抗日
题材的作品



图 5-2 《八百壮士》



图 5-3 《塞上风云》

这两部影片的导演是应云卫,他在“国防电影”时期表现出来的风格在这两部影片中得到了延续,朴实而又富于变化。《八百壮士》用纪录的手法真实地记录了中国士兵的战斗情景,移动镜头和特写镜头的穿插组接,使士兵们坚定的战斗意志和惨烈的战斗场面有机地结合起来,富有实感地塑造出他们的形象。在《塞上风云》中,他一方面以富有感情的影像表现刻画了蒙族青年敢爱敢恨的性格特征,一方面清晰地组织了揭露敌人的阴谋和民族团结的两条并行的叙事线索,富有战斗性和节奏感。辽阔的大漠风光令这部影片具有一种粗犷的风格,使人产生视觉感动。影片既有较长的移动镜头追拍,又有景别跳动比较大的镜头组接,体现出一种中国式的人物塑造、镜头处理方面的特有方式。

史东山这个时期的创作十分活跃,他编导了《保卫我们的土地》、《好丈夫》、《胜利进行曲》和《还我故乡》等四部影片。在这些影片中,他坚持着爱国抗日的主题和大众化的叙述风格,在用电影宣传抗日上做出了积极的努力。他首先编导了在“中制”公司的第一部影片《保卫我们的土地》(图 5-4),表现了农民在敌



图 5-4 《保卫我们的土地》

人炮火下的觉醒和抵抗，反映了他们要求抗战的爱国意愿，得到《新华日报》的热情肯定：影片的“每一句话都深深地刺入我们的心坎，像这样一来奔放的感情、嘶叫，是中国影坛所初创的”。^①他与田汉合作了《胜利进行曲》。影片取材于 1939 年中国军队取得与日军进行的“长沙会战”胜利，即“湘北大捷”的事实。影片分为两个部分，上半部分反映了中国军队

的下层官兵抗敌的气概，下半部分由三个片段组成：一个寺庙里的和尚为了保护躲在寺庙里的妇女不被日军侮辱而开了杀戒，打死敌人，自己也壮烈牺牲。在一个学校里，日军抓住三个小学生，要他们承认汪精卫是“领袖”，他们不从，结果被害。一个农妇被一个日本兵抓住企图奸污，但她拼死抵抗，最后抱住敌人一起滚下山崖同归于尽。结尾是中国军队和湘北人民团结一致联合抗敌，取得了战斗的胜利。这个影片的故事重在表现士兵与百姓的爱国气节和不屈的精神，体现了全民抗战的信念。但在最后的完成片中，由于电影检查当局的要求，增加了国民党高级将领指挥作战的镜头，影片的这种情形反映了国共两党抗战思想的差异和交杂，显示了这部影片的独特性。田汉在影片里继续了自己在 20 世纪 30 年代电影创作中的爱国激情，并在新的形势下有所发展，提倡了在两党统一战线的形势下全民团结的思想。史东山在这部影片里，“用写实的手法”，“没有一点庸俗的低级趣味的噱头，有的是：真的‘人’和真的‘事’。在银幕上，我们不仅看到参加长沙会战的各位将领的英姿，并且看到军民合作的具体事实。”^②写实感、通俗化和宣传性是这时史东山影片的最大特点。

写实感、通俗化和宣传性是这时史东山影片的最大特点

在“中制”公司的编导中，还有袁丛美和何非光。

袁丛美曾就读于国民党中央军校和美国陆军战术学校，1926 年进入电影界，曾在“联华”、“艺华”公司任演员、编导，1938 年进入“中制”公司。这时期创作了两部影片，一部是武汉时期编导的《热血忠魂》，表现了政府抗战的题材，显示出他的国民党意识形态的主导性。另一部是阳翰笙编剧的《日本间谍》（图 5-5）。这部影片根据意大利人范斯伯的原著《神明的子孙在中国》一书改编，描写了一个西方间谍被日本特务机关强迫而为他们服务，但他目睹了日本帝国主义在中国东北所犯下的滔天罪行后，同情于中国人民的抗日斗争，充当了一个双重间谍，经常为义勇军送情报，打击日本帝国主义军队。影片揭露了日本帝国主义的特务机关所进行的贩毒、武装移民、开设赌场妓院和吸毒店，以及绑架勒索等各种罪恶行径。

① 《新华日报》1938 年 2 月 3 日，转引自《抗战电影回顾》，重庆市文化局等 1985 年版，第 256 页。

② 子都：《介绍〈胜利进行曲〉》，原载《国民公报》1941 年 4 月 13 日，转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社 1991 年版，第 396 页。

何非光祖籍台湾，是抗日民族统一战线中的自由派电影人士，战前在上海“联华”、“明星”等公司中当过演员，1937 年加入“中制”公司任编导。这时编导了四部影片：《保家乡》、《东亚之光》、《气壮山河》和《血溅樱花》。《东亚之光》(图 5-6)影响最大。影片是根据当时设在重庆的日军战俘收容所对被俘虏的日本士兵进行人道主义教育而使他们觉悟，参加了战时对日宣传工作的真人真事编写的。何非光曾在台湾受到过日本统治的殖民压迫，并在日本留学一年多，对日本人的性格特点有着较深刻的体会，所以影片对改造日本战俘的过程表现得比较真实可信。同时在影像表现上，他获得批准，由日本战俘充当影片中的主要演员，拍摄现场也在真实的战俘收容所里，因而使影片获得了真实的环境气氛和人物表现的真实感。画面虽然受到客观条件的限制，显得不是十分清晰，但这更增加了影片的纪实效果。影片的导演手法朴实无华，自然流畅，战俘的生活和情感的转化也显得真实可信。在镜头运用上，他尽量采用纪录的方法，力求传达一种真实的视觉感受。这是有着十分明确的宣传目的性的，因为当时国际上不相信中国有那么多的日本俘虏，他为了回答这个问题，就用这种自然真实的手法，达到进行国际宣传的目的。同时，由于导演把影片的素材“处理得非常恰当，而加重了它的人情味”。^①内容、目的与技巧在这部影片里达到了较好的统一。

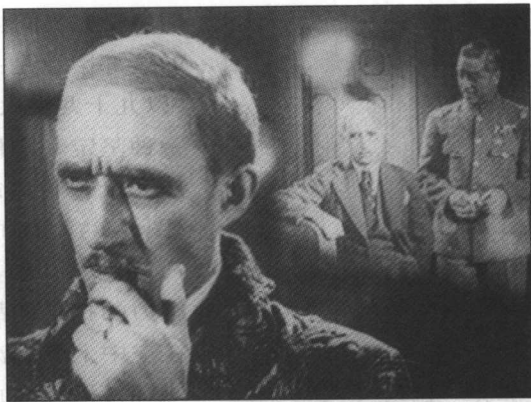


图 5-5 《日本间谍》



图 5-6 《东亚之光》

2. “中电”公司的故事片创作

“中电”公司的影片数量较少，但在孙瑜、沈西苓等进步电影人的努力下也取得了成绩。孙瑜创作了《火的洗礼》和《长空万里》两部影片。他继续发扬在 20 世纪 30 年代电影创作中的积极浪漫主义的创作手法，不计小节的真实，而着眼于故事主题的积极和对现实的艺术感召力。《火的洗礼》(图 5-7)以“表现我抗战力量的雄厚，精神的奋发，使汉奸觉悟反正”^②为主题，表现了一个为日本帝

着眼于故事主题的积极和对现实的艺术感召力

① 子都：《人类史上的奇迹——〈东亚之光〉观后》，原载《扫荡报》1941 年 1 月 11 日，转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社 1991 年版，第 375 页。

② 史东山：《抗战以来的中国电影》，原载《中苏文化》第 9 卷第 1 期 1941 年 7 月 25 日，转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社 1991 年版，第 424 页。



图 5-7 《火的洗礼》

国主义充当间谍的女青年醒悟而转变的故事。孙瑜的这部影片是一个虚构的故事，但是要表达的是“以九十九支火炬，不难点燃一支未燃的火”^①这样一种坚定和积极的信念。如果说《火的洗礼》是一部完全虚构的故事影片的话，那么，《长空万里》(图 5-8)就有了一些现实的依据。影片描写“九一八”事变后，航校的青年学员架机升空，给予敌人有力的打击的故事。孙瑜曾目睹空军战士与敌人在空中上下翻滚进行生死搏斗的激烈场面，他们“是值得我们的歌颂的”。^②面对这样一个题材和表现英雄的主题，孙瑜自然用了更为张扬的爱国热情来拍摄这部影片，他们曾冒着敌机进攻的危险，

“在天空摄取轰炸机群和驱逐机缠斗的场面”^③。孙瑜的浪漫主义激情在这时更增加了对敌人的“愤恨的烈火”，而与敌人进行直接的战斗释放了他的内心的爱国激情。

《中华儿女》(图 5-9)是沈西苓短暂一生的最后一部电影作品。影片由四个短片组成。《一个农民的觉醒》讲的是日寇即将打到南京近郊的时候，有的人听信汉奸的谎言，不肯离家躲避，被敌人侮辱杀害，归来的人燃起了仇恨的怒火，参加了抗日游击队。《老公务员之死》表现了一个老公务员拒绝参加“维持会”，并用毒酒与日军官同归于尽，临终嘱咐儿女参加抗战。《抗战中的恋爱》讲述了从上海撤退到内地的三个青年知识分子的不同生活道路。其中一个想在报国前先尝尝恋爱的滋味，但通过血的教训而觉醒，投入抗战工作。《游击女战士》写一支沦陷区的游击队在一次执行破坏敌人交通线的战斗中，一个入伍不久的女学生诱开敌人，完成任务的故事。“这四个故事都很平凡，并不离奇，但是用零碎



图 5-8 《长空万里》



图 5-9 《中华儿女》

① 参见凌鹤：《谈〈胜利进行曲〉和〈火的洗礼〉》，原载《新蜀报》1941年5月13日，转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社1991年版，第405页。

②③ 孙瑜：《〈长空万里〉的经过》，《中央日报》1940年12月7、21日，转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社1991年版，第534页。

片断的故事,串联在一起,在故事与故事之间用一个人的报告做连接,这种表现形式是比较新鲜的”^①。可以看出,在这部影片中,沈西苓的创作从主题上紧跟抗战时期的斗争需要,把自己20世纪30年代所熟悉的城市青年生活题材转向了鲜明的对敌战斗的题材,尽管影片中的主要人物仍然多是城市青年,但表现了他们在斗争中的转变和坚强,因此反映了他艺术观念的变化。在这部影片中,他照顾了抗战中的各个不同的阶层,希望通过他们反映全民族抗战的主题。影片体现出他充满才智的艺术构思,但由于他性格的原因,影片在主题的展示过程中,“表现力不够强大”^②。同时由于条件所限,一些艺术表现的想法很难实现,影片的声音效果也不够好。影片拍完以后,他因病于1940年12月间去世。

“中电”公司出品的影片还有徐苏灵编导的《孤城喋血》。影片取材于上海“八一三”抗战时中国军民守卫宝山城的真实故事,歌颂了中国军民高涨的爱国热情和不怕牺牲的战斗精神。

3. 西北影业公司的故事片创作

属于国民党官办的电影公司还有西北影业公司,但是这个公司是阎锡山投资开办的,国民党当局干预较少。在创作上,反而受共产党领导的人民战争影响较多,因此面貌不同于“中制”公司和“中电”公司,显现出新的意义。

这一时期,“西北”公司创作了两部影片《风雪太行山》和《老百姓万岁》(未完成)。《风雪太行山》(图5-10)由贺孟斧编导,影片取材于共产党领导的敌后抗日根据地生活,描写了太行山区被日寇侵占后人民的苦难生活和他们从屈辱到反抗的觉醒过程,展现了矿工和农民联合起来进行武装斗争的画面,充满了爱国激情。影片拍摄过程中,贺孟斧遇到了赴延安途中的冼星海,就请他为影片作曲,因此就有了后来流行全国的著名抗日歌曲《在太行山上》。以这支歌曲为主题,贺孟斧创作了音乐短片《在太行山上》,与《风雪太行山》同时放映。同样,沈浮也以根据地人民的斗争生活为题材,创作了影片《老百姓万岁》(图5-11)。故事根据《新华日报》上发表的一篇报道《井疙瘩村的血》改编而成。这篇报道是一个真实的故事,记录了山西井疙瘩村的村民反抗日本侵略者的悲壮动人的斗

城市青年生活题材转向了鲜明的对敌战斗的题材

阎锡山投资开办,国民党当局干预较少



图5-10 《风雪太行山》



图5-11 《老百姓万岁》

① 小林:《中华儿女》,原载《新蜀报》1939年9月21日,转引自《抗日战争时期的重庆电影》,重庆出版社1991年版,第314页。

② 施焰:《〈中华儿女〉观后》,原载《新华日报》1939年9月26日,转引自《抗日战争时期的重庆电影》,重庆出版社1991年版,第318页。

新闻纪录片创作
获得了极大发展

争。影片基本上按照事件的真实过程进行叙述,正面表现了中国共产党领导下的敌后根据地人民的抗日游击战争。可惜的是,影片没有最后完成。

二、抗战新闻纪录片创作

这时期大后方电影创作的一个最大特点是新闻纪录片创作获得了极大发展,新闻纪录片成为战时具有广泛影响的形象化的抗日宣传手段,并收到了很好的宣传效果。

从抗日战争全面爆发开始,“中制”公司、“中电”公司等国民党官方电影机构就开始了新闻纪录片的摄制。“中制”公司有期刊片《抗战特辑》、《电影新闻》、《抗战号外》等,专题片《“七七”抗战周年纪念》、《和平之应声》、《南京专号》等。“中电”公司有期刊片《中国新闻》,新闻片《卢沟桥事变》、《淞沪前线》、《空军战绩》、《东战场》、《克复台儿庄》、《敌机滥炸重庆》等。在新闻纪录片创作数量上,“中电”公司要多于“中制”公司。“西北”公司有《绥蒙前线》、《华北是我们的》等。罗静予、钱筱璋、吴蔚云、杨霁明、罗及之、王士珍、韩仲良、王瑞麟、郑用之、郑君里、陈嘉谟、周克、余仲英、徐苏灵、潘子农、汪洋、贺孟斧、瞿白音等参与了这些抗战新闻纪录片的摄制。这些影片及时报道抗战、宣传抗战,极大地鼓舞了大后方人民的斗志。

新闻纪录片及时、快捷、真实、朴素的优势

相对于抗战故事片而言,抗战新闻纪录片的拍摄是这个时期大后方电影摄制的重要部分,它们适应抗战时期文艺和宣传特点,发挥新闻纪录片及时、快捷、真实、朴素的优势,对于鼓舞全国人民的斗志和树立必胜的信心,起到了积极作用,也因此受到了当局和广大电影工作者的重视。新闻纪录片的创作在这种特殊的历史境遇下,在广大电影工作者的努力下得到了发展。“新闻纪录片它是应该有着强度的时间性与深度的政治性,这也就是新闻纪录片的本质的要求。”说明了抗战新闻纪录片的性质,而一些新闻纪录片“的确配合了当前的政治形势,我们的抗战需要而制作的”^①,发挥了新闻纪录片的政治性、实效性和战斗性。



图 5-12 《民族万岁》

在这些新闻纪录片中,“中制”公司出品、郑君里创作的《民族万岁》(韩仲良摄影,图 5-12)是一部独特的长纪录片,记录了西南、西北地区各少数民族人民支援抗战的内容,同时还记录了他们的民族风情。影片突破了单纯记录具体抗战工作的情况,而包容了更为广泛的社会生活和民族生活画面,影片“将数万里广大的后方跳动着的影

^① 葛一虹:《从〈华北是我们的〉与〈好丈夫〉说到我们抗战电影制作的路向》,原载重庆《新华日报》1940年2月22日。转引自《抗日战争时期的重庆电影》,重庆出版社1991年版,第334—335页。

像深深地印在每一个观众的脑海中”，“它已经摆脱了一般新闻电影式的死板的剪辑，已经扬弃了新闻电影一般陈旧的讲白。它经过了良好的‘蒙太奇’，已经整个的成为有血有肉的东西，把很多材料容纳在‘为民族解放而斗争’的伟大主题下了。”^①体现了他在创作纪录片时富有创造性的创作构思和观念，为战时纪录片创作增添了独特的人文色彩。

为战时纪录片创作增添了独特的人文色彩

“中电”公司出品的新闻纪录片中，潘子农编辑的《活跃在西线》（汪洋摄影）受到了好评。这部纪录片是系列纪录片《抗战实录》的第三卷，记录了西战场对日作战的情况。影片的可贵之处是摄影师汪洋深入战场一线，拍摄下了珍贵的战场镜头，包括日军的溃败镜头，体现了战场摄影师的勇敢精神。在编辑工作中，潘子农运用纯熟的技巧，在片中“自然露着一种情绪的真实，使得我们鼓舞。”^②沈西苓对这部影片给予了很高的赞扬，认为这是一部“优美的抗战新闻片”，在片中“我看到了潼关，我看到了风陵渡，我感到了活跃在西线上的士兵们的气焰，我听到了西北青年游击队的呼吸，我的心胸不由得兴奋……”^③可见影片极富感染力。影片还用了《义勇军进行曲》作为背景音乐。

“西北”公司出品、瞿白音编辑的《华北是我们的》（陈晨摄影，图5-13）也是一部优秀的长纪录片。影片分为五部分，主要记录了1938年冬到1939年春这段时间中晋东南敌后抗日根据地八路军的政治、军事和经济、文化等各方面的情况，记录了人民群众的抗日活动和生活。影片的最主要部分是拍摄了根据地军民和八路军一二九师抗击日军围攻的第一次反扫荡斗争及其取得的胜利。《华北是我们的》是国民党统治区唯一一部放映共产党领导的抗日根据地军民斗争生活的纪录片，对宣传共产党和八路军在抗日战争中发挥的重要作用具有积极的意义。影片受到了大后方进步舆论的积极评价，认为这部影片“将在抗战文化史的电影部门中写下最光荣的一页”。^④



图5-13 《华北是我们的》

国民党统治区唯一一部放映共产党领导的抗日根据地军民斗争生活的纪录片

三、抗战动画片和抗战音乐片

在大后方电影中，还出现了不少抗战动画片和抗战音乐片。万氏兄弟（万籁鸣、万古蟾、万超尘）在“中制”公司创作的以军民合作为主题的《抗战标语卡通》

① 徐昌霖：《〈民族万岁〉观后感》，原载重庆《新华日报》1943年3月1日。转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社1991年版，第461页。

② 宋之的：《〈活跃在西线〉我的观后感》，原载重庆《国民公报》1938年3月27日星期增刊。转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社1991年版，第249页。

③ 沈西苓：《一点感想》，原载重庆《国民公报》1938年3月27日星期增刊。转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社1991年版，第244页。

④ 葛一虹：《从〈华北是我们的〉与〈好丈夫〉说到我们抗战电影制作的路向》，原载重庆《新华日报》1940年2月22日。转引自《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社1991年版，第334页。

(共四集)和《抗战歌辑》(共七集)两个专辑,将抗战主题与卡通、歌曲结合,样式新颖独特,起到了较好的宣传鼓动作用。里边收入了很多抗战歌曲,如《马儿好》、《满江红》、《长城谣》、《打回东北去》、《保家乡》、《沈阳花鼓》等,这些歌曲后来都成为流行的抗战歌曲,广泛传播。“中电”公司拍摄了专门的抗战音乐片,如《前进》、《教我如何不想他》、《爱国歌曲》、《黄自教授遗作选集》等。“西北”公司拍摄了《在太行山上》音乐纪录短片等。

第三节 延安地区的电影

“延安电影团”的成立,标志着共产党领导下的、以延安为中心的抗日根据地的电影摄制活动的开始。由于生活的艰苦和物质条件的匮乏,“延安电影团”等的电影拍摄主要以纪录片为主。这些纪录片生动地记录了延安和其他抗日根据地革命军民的生产、生活和战斗,成为今天珍贵的革命历史资料,具有重大的历史和文献价值。

一、“延安电影团”的纪录片拍摄

袁牧之编导的大型纪录片《延安与八路军》(吴印咸、徐肖冰摄影,图5-14)是解放区电影史上很重要的一部影片。创作动因起于武汉时期,并得到了周恩来的支持。影片的主题是“天下人心归延安”,反映了延安抗日根据地对全国广大爱国人士,特别是青年学生和知识分子的巨大感召力,他们把中国的希望都寄托在共产党、八路军身上,纷纷奔赴延安,投身革命和抗日的洪流。影片拍摄之前,袁牧之写作了详细的拍摄提纲,一共包括四个部分:抗战爆发后,全国各地的爱国知识青年通过敌人的重重封锁奔赴延安;介绍延安的政治、经济、文化等方面的情况;八路军的战斗生活;在延安,各地青年经过学习后,分赴前方各地开展工作。“延安电影团”的摄影队根据这个提纲开始了艰苦的拍摄工作,后来还兵分两路,袁牧之和徐肖冰去晋东南,吴印咸去晋西北及平西一带。影片于1938年10月1日从黄帝陵开始拍摄,历时两年时间。影片主题鲜明、结构严谨,涉及了根据地和八路军生活、战斗的各个方面,显示了人民政权下延安和陕

甘宁边区政治、经济、文化建设生机勃勃的面貌,证明了这个革命政权的历史先进性。影片还记录了八路军在1939年至1940年间对日作战的多次重要战役和人民群众对八路军的支援,反映了人民战争的战略思想和人民军队的性质。创作人员深入到八路军的各个抗日战场,突破敌人的封锁,拍摄了大量的素材,内容十分丰富。素材拍摄完成后由袁牧之带到苏联去制作,但是由于苏德战争爆发,以至没能



图5-14 《延安与八路军》

“延安电影团”等的电影拍摄主要以纪录片为主

影片的主题是“天下人心归延安”

制成拷贝完成上映,但是中华人民共和国成立后中苏合拍的纪录片《中国人民的胜利》和《解放了的中国》使用了当时拍摄的许多素材,产生了广泛的影响。

摄影师吴印咸(1900—1994,图5-15),江苏沐阳人。1920年入上海美术专科学校学习绘画,开始喜爱摄影。20世纪30年代初进入“天一”公司任布景师,1934年进入“电通”公司任摄影师,在“电通”公司和“明星”公司先后拍摄了《风云儿女》、《都市风光》、《马路天使》等影片。1938年到延安。他在拍摄《延安与八路军》的过程中,还沿途拍摄了许多各个抗日根据地政治、经济生活的新闻素材,如《晋察冀三分区精神总动员大会》、《聂荣臻司令员检阅自卫队》、《敌后报纸〈新长城报〉》、《晋察冀军区欢送参军》、《敌后织布厂》、《唐县青年合作社》等,积累了珍贵的历史素材。尤其他拍摄了白求恩大夫在根据地各处为广大抗日军民忘我工作、救死扶伤的情景,记录了这位伟大的国际主义战士在前线和后方的工作,在野战医院为受伤战士动手术,在国际和平医院为战士与农民治疗以及深夜研究工作等情况。同时,还记录下他同伤愈归队的战士告别的情景,表现了他对士兵与人民的满腔热情和人民与战士对他的热爱,充分显示了他的高尚精神和动人风采,为他留下了令人难忘的历史画面,这些都成为中国纪录电影的经典段落。



图5-15 吴印咸

1943年2月“延安电影团”完成了另一部大型纪录片《生产与战斗结合起来》(图5-16)的摄制。影片由吴印咸、徐肖冰摄影,钱筱璋编辑。徐肖冰少年时期在“天一”公司洗印车间当学徒,20世纪30年代先后在“电通”公司、“明星”公司任摄影助理,1937年入“西北”公司任摄影助理。抗战爆发后加入了八路军,后调到“延安电影团”。钱筱璋从30年代起在“明星”公司学习剪辑,担任过多部左翼进步电影的剪辑工作,抗战爆发后在“中制”公司任剪辑师。曾在香港参加“大地”公司,担任剪辑师。1941年进入陕甘宁边区,后调到“延安电影团”。《生产与战斗结合起来》是以延安大生产运动中八路军一二〇师三五九旅在南泥湾开荒生产为题材。1941年到1942年间,由于日寇的猖狂进攻和国民党对陕甘宁边区的包围封锁,根据地的财政经济上遇到了极大的困难,为此,党中央提出了“精兵简政”的政策和“发展经济,保障供给”的方针,在延安开展了轰轰烈烈的大生产运动,并派八路军一二〇师三五九



图5-16 《生产与战斗结合起来》

旅到南泥湾,一面战斗一面生产,把生产和战斗结合起来,经过他们的努力,很快就把荒无人烟的南泥湾建设成了富庶的“陕北江南”,发展并巩固了解放区的经济。影片记录了三五九旅在南泥湾生产战斗的艰苦历程,表现了南泥湾被开垦前的荒芜景象和三五九旅官兵进军南泥湾,住草棚吃野菜开辟千亩荒地的过程以及他们大搞副业生产得到的丰硕成果、收获季节的南泥湾牛羊成群稻谷满仓、房屋成片良田万顷的崭新面貌。影片内容充实,影像生动,朴实而真挚地表现了延安军民艰苦奋斗丰衣足食的革命激情和根据地共产党领导下的红色政权欣欣向荣朝气蓬勃的景象。影片的成功也反映了“延安电影团”克服物质困难,努力为抗战服务、为革命政治服务、为广大工农兵群众服务的革命电影的宗旨,体现了革命文艺工作者与工农兵群众结合起来的工作作风,实践了文艺为工农兵服务的延安文艺精神。毛泽东同志还专门为这部影片题词:“自己动手,丰衣足食”。

二、延安电影团的新闻片拍摄

除了这些大型的纪录片之外,“延安电影团”还拍摄了大量反映陕甘宁根据地和其他抗日根据地各种政治活动的新闻片和素材,如《延安庆祝百团大战胜利大会和追悼会》、《国际青年节》、《延安各界庆祝辛亥革命三十周年大会》、《陕甘宁边区第二届参议会》、《毛泽东同志在延安文艺座谈会上》、《延安各界纪念抗战五周年》、《九一扩大运动会》、《十月革命节》和《边区生产展览会》等。

值得一提的是吴印咸等拍摄的新闻片《中国共产党第七次全国代表大会》(图5-17)。这次大会于1945年4月23日在延安召开。中国共产党这时已经空前的壮大,全党团结一致,人民革命事业得到了前所未有的发展。这次大会总结了中国革命的历史经验,进而向全党提出了“放手发动群众,壮大人民力量,团



图5-17 《中国共产党第七次全国代表大会》

结全国一切可能团结的力量,打击侵略者,建设新中国”的号召,对争取抗日战争的最后胜利起到了历史性的重要作用。影片记录了这次大会的实况,拍摄了会场全景,拍摄了毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等同志组成的主席团的画面,记录了毛泽东致开幕词和发表《论联合政府》政治报告、朱德发表《论解放区战场》的军事报告、刘少奇作《关于修改党章的报告》及周恩来等同志发言的情形。影片拍摄画面清晰,拍摄水平很高,说明“延安电影团”在困难的条件下技术技巧的不断提高。

三、“延安电影团”的放映队

1939年秋,“延安电影团”还成立了放映队,条件也十分简陋。他们的任务是为解放区广大工农兵群众服务,同时把电影放映与对党的政策方针及当前任务的宣传结合起来。他们的足迹走遍了陕甘宁边区和晋绥边区一带,受到了根据地军民的热烈欢迎。他们放映的影片除了电影团自己拍摄的新闻片纪录片外,大部分是苏联故事片和新闻片,如《列宁在十月》、《夏伯阳》、《保卫斯大林格勒》、《苏联新闻简报》等。

“延安电影团”的建立和制片、放映工作的开展,揭开了人民电影事业的开端,在共产党的直接领导下,它在最初建立和不断的发展过程中,奠定了电影事业在人民革命事业和革命文艺事业中的重要位置。1945年8月,随着中国人民抗日战争的胜利,“延安电影团”结束了自己的光荣使命,成员被派往东北解放区参加了东北电影制片厂的筹建。

第四节 租界区的电影

租界区的电影是在租界当局和日伪文化压迫、威胁的特殊社会环境中生存的,因此也呈现出自己特殊的存在方式。它一方面与大后方抗战电影有着内在的思想上的联系,一方面又有着地方文化积淀和电影文化传统,而同时又在本质上服从一种既有传统又有现实需要的商业电影文化的规范。

• 特殊的存在方式

在这种情况下生存的租界区电影在文化内涵上一定程度地体现了中国电影的爱国民族精神,尽管这种精神的表达没能达到战前电影思想表达的高度,并经常把这种精神以一种隐晦或标签式的方式镶嵌在商业娱乐电影的意识表现上,以获得电影的生存。同时,在另一方面,还有相当一部分电影主要用于满足租界观众逃避现实、逞一时快乐的娱乐心态。这种复杂的电影现象构成了租界区电影的独特景观。

一、上海租界区的电影

上海的租界区,俗称“孤岛”,在抗日战争爆发后的一个短暂时期经历了萧条的阶段,但很快就恢复了往日的繁荣。这种繁荣直接刺激了这个地区的电影生产。

1. 具有爱国意义的古装片的拍摄

“新华”公司系统(包括“华新”、“华成”两公司)自1938年和1939年拍摄了古装片《貂蝉》、《木兰从军》后,收到了极为轰动的市场效果,于是掀起了一股拍摄古装片的热潮。这两部古装片的成功和其他影片的拍摄,使得“新华”公司系统成为“孤岛”时期最大的电影制片企业。1938年到1941年间,“新华”公司系统共出品影片120部左右,而古装片有40部左右,占“孤岛”古装片产量的二分之一。“新华”公司系统出品的古装片多数都含有爱国的思想成分,而且在“孤岛”地区不论从数量上还是从艺术质量上都属上乘,在“孤岛”产生了很大影响。

注意观照现实含义的表达

用古装片形式表达现实情感

卜万苍是“新华”公司乃至“孤岛”电影界编导或导演影片数量最多的,他这时的影片以古装片居多。“新华”公司第一部古装片《貂蝉》就是由他编导的,影片仍是对三国故事的改编,创作态度比较严肃,观众反映很好。他自己还编导了《碧玉簪》、《潇湘夜雨》,并与周贻白合作了《苏武牧羊》、《秦良玉》等,与陈大悲合作了《西施》。而其中最有意义的是他与剧作家欧阳予倩合作创作的影片《木兰从军》(图 5-18),影片以“华成”公司名义出品。这部影片也是欧阳予倩这时期创作的惟一一部古装片剧本。影片根据古诗《木兰辞》及明清两代的一些同样题材的传说改编,讲述了女子替父从军、立功回家的故事。但在这部影片中,作者在原有故事的基础上突出了抗击外族侵略的主题,注意观照现实含义的表达,如对军队纪律要求的内容和对战前卖国分子和动摇人物的影射,等等,赋予了这个古代故事以新的时代含义。这在民族灾难时期对国民的民族情绪是一种极大的鼓舞和激励,产生了借古喻今的效果。影片创作态度认真,主题鲜明,肯定了人物于国家危难时挺身而出的爱国气概和智勇双全的性格。剧作结构严谨,叙事顺畅,人物形象刻画也十分生动。影片始终洋溢着一股民族正气和乐观主义精神。镜头处理也非常自然流畅,尽管场景多为搭景,但是也恰当地刻画出



图 5-18 《木兰从军》

真实的生活和战场气氛。影片上映后造成了轰动,连映了 85 天,甚至超过了战前《渔光曲》创下的国片上映最高纪录。影片在大后方和港澳、东南亚地区放映,也受到观众的热烈欢迎和较高评价,反映了影片在内在情绪和情感上与广大民众爱国情绪的极大契合,开辟了用古装片形式表达现实情感的一条有效之路。

影片受到爱国进步舆论的大力支持,他们认为,《木兰从军》“尽可能的透过历史,给现阶段的中国一种巨大的力量,它告诉我们怎样去奋斗,怎样去争取胜利”^①,这是在“孤岛”电影创作环境中的一条正确的道路。为了增加影片的市场号召力,张善琨特意从香港请来年轻貌美的新人陈云裳出演花木兰,她活泼美丽的外形和对人物刚柔相济的性格的较好把握,使得这个人物形象得到了观众的极大认可,也使她自己获得了大量观众的喜爱。此后“新华”公司为她打造了多部古装片和时装片,成为当时炙手可热的新一代明星之一。《西施》一片则在当时被誉为“超特巨片”,剧本经过多次修改,筹备两年,耗资 50 万元,成为“孤岛”成本最贵的影片。

李萍倩这时期导演了十几部影片,是拍片数量较多的电影导演。他也拍摄了一些古装片。其中有他自己编导的《费贞娥刺虎》、《杜十娘》等,还拍摄了阿英编剧的《红线盗盒》。《红线盗盒》体现了一定的保国为民思想。故事取自唐传奇《红线》,写的是唐朝一个爱国忠君的官吏身边的侍婢红线具有过人的神功,她

① 14 位影评人署名:《推荐〈木兰从军〉》,载上海《大公报》1939 年 2 月 17 日。

潜入凶残跋扈的叛贼府中盗走他枕边金盒,使“乱臣知惧”后,功成身退的故事,具有一定的平民意识和爱国思想。其现实意义在于,“编作者确是剪去神奇的色彩,而加浓了现实的成分,使她成为一个爱护邦家的奋斗女郎”。^①

剧作者阿英这时期还创作了《葛嫩娘》(图5-19)、《洪宣娇》等古装电影剧本和其他剧本,是他创作最为丰盛的时期。《葛嫩娘》原为话剧剧本,讲述明末秦淮名妓葛嫩娘在清兵大举南下之际,脱离青楼,从戎抗敌,被俘后宁死不屈的故事。影片明确的抗击侵略的主题在“孤岛”引起了热烈的反响,成为“1939年上海最轰动的戏”。^②这样一个主题成为当时电影创作的一个



图5-19 《葛嫩娘》

个好题材,于是他与周贻白合作,改编为电影剧本,并由张善琨导演。影片同《木兰从军》一样,表达了抗敌报国的思想,而比《木兰从军》更为明确的创作主旨则提出了对现实的镜鉴作用,希望“以历史的经验教训,为抗战现实提供鉴戒”。^③剧中设置的人物关系均以现实中不同阵营人物的政治观点为参照,因此“较为准确地反映了特定历史时代、社会和特定事件的实际情况与独特气氛”。^④剧本由于历史事件和人物设置的关系,情节也比较曲折复杂,既有爱国民众对清兵的顽强抵抗,又有葛嫩娘为代表的抵抗领袖们与投降派之间的不屈斗争,从而形成强烈的戏剧冲突和人物形象上的鲜明对比,展现了人物在历史事件的复杂变化中的性格特征,特别是葛嫩娘的忠贞品格和民族气节,树立了一个历史的同时又具有时代性的巾帼英雄形象。影片同样创造了“孤岛”票房的优异成绩,成为1940年上半年度十部最卖座影片之一。《洪宣娇》由费穆导演,着重于描写太平天国革命失败的历史经验,也具有历史反思的深刻意味。

对现实的镜鉴作用

在许多创作人员中,戏曲作家和理论家周贻白在此时古装片的创作中十分活跃,他创作的《雁门关》、《秦良玉》、《梁红玉》、《苏武牧羊》、《李香君》等塑造了一个个具有不屈性格和反抗精神的历史英雄人物,传达出中国优秀的民族气节和传统。“孤岛”时期的古装片在题材和人物形象方面大多取材于中国历史文学和戏剧故事。作为戏曲作家,周贻白发挥了自己的创作优势,将戏曲文学与电影联姻,并从中提炼出具有现实指向的主题,这些影片与其他古装片一起对“孤岛”观众产生了极大的警醒作用。艺术上,他这时的电影剧作,“在一定程度上提高了中国电影剧作的艺术水平,为中国电影剧作的发展做出了贡献”。^⑤

① 《新姿态的红线姑娘》,载《中国影讯》第1卷第34期,1940年11月8日。

② 魏如晦(阿英):《公演前记》,载《碧血花》,上海国民书店,1940年。

③ 李道新:《中国电影史1937—1945》,首都师范大学出版社2000年版,第200页。

④ 李道新:《中国电影史1937—1945》,首都师范大学出版社2000年版,第201页。

⑤ 李道新:《中国电影史1937—1945》,首都师范大学出版社2000年版,第218页。

“新华”公司系统的历史片创作中,诸多战前很有成绩的电影编导都参与其中,如岳枫拍了《儿女英雄传》、《王熙凤大闹宁国府》(陈大悲编剧)、《关云长忠义千秋》(陈大悲编剧)、《玉蜻蜓》;吴永刚编导了《潘金莲》、《林冲雪夜歼仇记》、《岳飞尽忠报国》、《花魁女》等;杨小仲编导或导演了《琵琶记》(陈大悲编剧)、《白蛇传》、《隋宫春色》、《双珠凤》(上、下)等;方沛霖导演或编导的《武则天》(柯灵编剧)、《珍珠塔》(上、下)、《雁门关》、《银枪盗》等。一些影片在内容上表现了爱国思想和歌颂民族英雄的主题,在“孤岛”影坛中独树一帜,获得舆论的较高评价;也有一些影片则出于纯粹的商业娱乐目的,但制作上比较讲究,质量较高。其中吴永刚的古装片比起他的时装片成绩更为突出,如《林冲雪夜歼仇记》、《红粉金戈》等,在借用古代故事的架构和基本情节的同时,大胆地将故事进行一些改头换面的加工,“时时抓住正义的”^①,以使得影片的创作意图建立在“求此时此地之观众有所警惕!有所借镜!”^②而影片则始终洋溢着高昂的爱国热忱和杀敌激情。他的一些作品成为“孤岛”古装片中“思想进步、技巧娴熟”的优秀之作。方沛霖导演的《武则天》,在创作上十分严肃讲究,华丽宏大的布景与影片宫廷故事的讲述十分协调,同时开创了国产片之最,标志着此时国产电影布景设计和制作技术的水平,这在这种动乱的年代是十分难得的。

“新华”公司以外,随之恢复的“艺华”公司和柳中浩、柳中亮兄弟以原“明星”公司工作人员为班底成立的“国华”公司也拍摄了近30部古装片。“联美”公司出品的四部影片都是古装片,吴性载投资的“合众”和“春明”公司拍摄的也基本是古装片,其中《文素臣》一片就拍了四集。其中除了极少数影片如“艺华”公司的《楚霸王》、《刺秦王》、《梁红玉》和“国华”公司的《乱世英雄》等带有一定的抗敌爱国的意味外,绝大多数古装片在内容上都没有脱离“私订终身”、“红颜薄命”、“孝子节妇”等老式题材,在银幕上或缠绵悱恻或打情骂俏,另一些“除恶安良”的武侠片格调也不高。由于这些影片的题材扎堆,甚至闹出了不少题材冲突的“双包案”。



图5-20 《孔夫子》

在比较严肃的电影公司中,周剑云与人合资创办的“金星”公司和金信民任经理的“民华”公司在影片创作中显示了新的姿态,“金星”公司拍摄了《李香君》和《红粉金戈》两部主题严肃、富有时代教育意义的影片。“民华”公司虽然规模很小,但其拍摄的由费穆编导的《孔夫子》(图5-20)则具有一种大题材大制作的气势。影片“以当时的时代背景为纬,错综表现了民族先师一生的主要事迹”,^③通过孔子的形象,表达了“勇者不惧”、“匹夫不可夺志”、“无求生以害仁,有杀身以成仁”的浩然正气。影片上映后得到了评论界的广泛赞誉,认为影片具有“纯粹而一丝不苟的水准”。^④随着这部影片的上映,基本结束了“孤岛”古装片泛滥的历史。

① 《忠孝节义——新年新片的四大姿态》,载《中国影讯》第1卷第43期,1941年。

② 吴永刚:《离鸾曲》前言,载《金星特刊·〈李香君〉》,1940年9月。

③④ 李道新:《中国电影史1937—1945》,首都师范大学出版社2000年版,第176页。

总体来说,“孤岛”时期的爱国古装片反映了“孤岛”电影工作者在困难的境地中“用古人的酒杯,浇自己的块垒”,曲折地表达了自己的爱国情绪。这些影片的“一个共同的特点,是都注入了创作者强烈的现实情感;或侧重表现人物在‘外患’逼近时的奋争精神和民族气节,或突出人物所处的时代背景中与现实相似的‘内忧’成分”。^①

2. 良莠不齐的时装片的拍摄

“孤岛”影评界在肯定和引导具有爱国意义的古装片的同时,也积极敦促电影界拍摄现实题材的影片。一些电影公司如“金星”、“国泰”等已经在1940年下半年预见到了古装片的势危,开始预备时装片的拍摄。于是,在古装片走向衰落后,于1941年出现了“时装片”创作的热潮,这一年“时装片”的出品数量占了“孤岛”电影摄制上映总量的四分之三左右,可见之盛。

“孤岛”的时装片基本上同样是以商业类型电影的面貌出现,并呈现出颇为活跃的创作态势,影片类型十分丰富,如言情片、喜剧片、歌舞片、侦探片、鬼怪片、恐怖片,此外还有戏曲片、动画片等。这些电影类型比20世纪20年代后期的商业类型电影更加丰富和完备,在类型风格的把握和细节刻画上有不少可圈点之处。但是同时还应看到,由于各种原因,在这时的这些类型片中也和古装片一样良莠不齐、泥沙俱下。从内容上看,既有描写都市社会市民生活众生相、揭露封建丑恶势力和改编中外文学作品的创作态度严肃、主题较为深刻,获得较高成就的影片,如“新华”公司系统的《雷雨》、《欲魔》、《金银世界》、《相思债》、《家》;“艺华”公司的《复活》;“国华”公司的《歌声泪痕》、《新地狱》、《黑天堂》、《天涯歌女》;“金星”公司的《秦淮世家》、《孤岛春秋》、《花溅泪》、《乱世风光》;“民华”公司的《世界儿女》;“大成”公司的《肉》、《新渔光曲》及“光华”公司的《同命鸳鸯》等。也有大量出于投机取巧的目的,格调低下、表现颓废没落情绪的世俗气息浓厚的影片。当然这种现象的出现与电影公司迎合市民低俗没落情绪有关,而其主要原因之一还是“孤岛”电影所处的政治环境,特别是租界当局严苛的电影检查使时装片根本无法真正触及社会现实和观众心灵。这种状况,“不仅摧残了许多有进步倾向的时装影片,而且给包括时装片导演在内的许多电影工作者带来沉重的打击和精神上的桎梏。”^②

20世纪30年代担任左翼戏剧电影领导工作并积极从事左翼戏剧创作和电影评论的于伶(1907—1997,图5-21)这时留在“孤岛”坚持进步戏剧电影工作。他的话剧《女子公寓》、《花溅泪》等分别被“艺华”公司和“金星”公司拍成电影。前者由陈铿然导演,后者由张石川、郑小秋导演。《夜上海》则在香港被改编成粤语片。《花溅泪》(图5-22)是“孤岛”时期他们最有代表性的



图5-21 于伶

“用古人的酒杯,
浇自己的块垒”

以商业类型电影
的面貌出现,并
呈现出颇为活跃
的创作态势

租界当局严苛的
电影检查使时装
片根本无法真正
触及社会现实和
观众心灵

① 陆弘石:《中国电影史1905—1949》,文化艺术出版社2005年版,第110页。

② 李道新:《中国电影史1937—1945》,首都师范大学出版社2000年版,第188页。



图 5-22 《花溅泪》

影片。影片讲述了在“八一三”事变前夜的上海,生活在灯红酒绿的舞厅中的一群舞女,或自甘堕落或忍受欺骗。最后,她们中的一些人终于觉悟奋起参与服务国家的事业中去。影片虽然在日寇或租界当局的重重压力下,抗日的线索十分模糊,但影片对社会现实黑暗的揭露还是非常有力的,特别是人物从爱情中或污浊的生活中的觉

醒传达出具有现实意义的声音,也隐约地让人联想起“商女不知亡国恨”所表达的感叹,进而影射出一些抗日救国的情怀。张石川、郑小秋导演的这部影片反映了他们爱国进步的意识,尽管张石川这时期导演的作品不论是古装片还是时装片多是娱乐性较强的商业片,但是他还保持着与爱国进步电影工作者的接触,导致了他也导演了像《花溅泪》这样的进步影片。影片的风格基本保持了他战前的一贯风格。



图 5-23 柯灵

20 世纪 30 年代进入电影界担任宣传工作并参加过左翼影评小组的柯灵(1909—2000,图 5-23),原名高季琳,绍兴人。曾在“天一”公司从事过编剧工作,这个时期在“孤岛”编辑《文汇报》等多种报纸的副刊,用散文与敌伪斗争。同时他还曾主持“金星”影片公司编剧部,并创作电影剧本《武则天》、《乱世风光》、《末路王孙》等。就时装片创作而言,《乱世风光》(导演吴仞之)是一部具有较高思想性的爱国故事片。剧本通过一个在战乱逃难中离散家庭的变迁,展示了“孤岛”生活的不同侧面,既有发国难财的奸商纸醉金迷的糜烂世界,也有大众在愁苦中煎熬的困境,同时也有有志青年冲破环境的束缚,走向通往光明之路。剧本生动而深刻地

刻画了在战争环境中的那些“随着乱世风涛打滚”的堕落人物的灵魂挣扎,突显出时代的悲剧性。剧本采用对比性的结构方法,具有情节的完整性和电影化叙事的特点。

除了古装片《孔夫子》以外,费穆还编剧了现实题材影片《世界儿女》,由德国犹太人 J·弗兰克导演。影片艺术上平平,但是故事描写了“孤岛”两对年轻人经过抉择而走向抗战前线,由于影片比较直接地表现抗战,因而具有很好的现实意义,拍摄也是十分严肃认真的。此外,卜万苍、吴村、马徐维邦等也都创作了一些具有积极意义的影片。

3. 喜剧影片的拍摄

在“孤岛”类型电影中,还出现了一些系列喜剧影片,如“华新”公司出品的“王先生”系列片、“国华”公司的“李阿毛”系列片、“艺华”公司的“化身姑娘”系列片等,这种现象在电影历史中并不少见,而这时的集中出现说明了“孤岛”商业

说明了“孤岛”商业类型电影竞争中的独特性,也折射出“孤岛”社会中人们浮躁不安的生活现状。

类型电影竞争中的独特性,也折射出“孤岛”社会中人们浮躁不安的生活现状。

在这些影片中,《王先生吃饭难》(汤杰编导)是一部比较好的影片。影片根据漫画家叶浅予的“王先生”漫画系列作品改编。故事主角王先生因生活所迫,不顾斯文,作出了许多可笑的行径,客观上反映了“孤岛”社会人鬼颠倒的现实情景。影片中王先生形象按照漫画中的形象设计,具有很强的夸张效果,使影片产生了一种漫画式的闹剧色彩。讽刺性的人物和情节安排既是对“孤岛”生活现象的写照,也是对这种社会现状的一种批判,具有一定的积极意义。而其他影片则陷入单纯闹剧的旋涡,胡编乱造和粗俗的作风甚至遭到了演员的抗议。而一些这样的影片居然取得了不错的市场效果,客观上形成了对“孤岛”社会混乱现象的一种很好的讽刺。

二、香港租界区的电影

“中制”公司一方面在大后方进行抗战电影的创作,另一方面在香港开办了大地影片公司,推动香港抗战国语电影创作。

“大地”公司于1938年底在香港成立,由罗静予主持,并派出黎莉莉、吴蔚云、钱筱璋、凤子等人,与先期到达香港的蔡楚生、司徒慧敏等人共同开展了抗战国语电影的制作。

在困难的条件和艰难的社会环境中,他们于1939年6月就拍摄完成了第一部国语故事片《孤岛天堂》(图5-24)。影片根据赵英才的原作故事改编,讲述在上海“孤岛”的一群爱国青年与汉奸特务进行斗争的故事。在一个“神秘青年”的领导下和舞女、小贩、卖报儿童等平民的帮助下,大家除掉汉奸特务参加了游击队。影片由蔡楚生编导,在影片中蔡楚生细致地描绘了“孤岛”时期各色贫苦小人物的生活景象,赞扬了他们共同的爱国心。舞女唱《流亡曲》时的悲痛、报童撕毁汉奸报纸后唱起《义勇军进行曲》的感人情景等都是影片中令人难忘的情节。影片接续了蔡楚生20世纪30年代拍摄的《渔光曲》、《迷途的羔羊》等影片里对人物刻画和细节表现之长,但并没有陷于对人物命运的表现,而是更赋予了人物以“孤岛”独特的时代气息,增加了爱国反抗的内容和斗争性,更具有时代的号召力。评论给予影片积极的评价,认为影片“在暴露敌寇汉奸暴行,在刻画剥削者的刁恶,流浪者的愁绪,洋场恶少的荒淫无耻以及激发观众爱国情绪这几点上,有了极大的成功”。^①此后,蔡楚生以“新生”公司名义拍摄了另



图5-24 《孤岛天堂》

① 毕克尚:《〈孤岛天堂〉观后》,载《新华日报》1939年10月18日。

一部以香港民众生活为背景的抗战情绪更为高昂的《前程万里》，描写了汽车司机、失业青年、妓女等下层人物摆脱香港社会的黑暗混乱的生活，赴内地参加抗战的故事。

司徒慧敏拍摄了夏衍编剧的《白云故乡》，影片后半部分是拿到内地完成的。影片表现了一个青年爱国知识分子因迷恋女色而被敌特分子利用后的觉醒和最后以身殉国的故事。影片细致地刻画了人物在各种矛盾的抉择中的觉醒，过程的表现比较客观写实，具有现实主义地反映现实和人物性格变化的特点。

粤语片生产是香港地区电影生产的一个重要部分

粤语片生产是香港地区电影生产的一个重要部分，并在南洋地区国家和其他国家的华人华侨中具有广泛的观众。在这时期的香港粤语片公司除“联华港厂”和上海迁来的“天一”公司外，还有“大观”、“全球”、“南粤”、“南洋”、“合众”、“启明”等大小公司 50 余家。在一些公司出品的粤语片中，大部分商业影片包含腐朽的封建、色情、恐怖的内容，如《女摄青鬼》、《狐狸精》、《鬼屋僵尸》、《红衣女侠》、《食人太太》、《一曲消魂》等，使得香港电影在一个时期中显得乌烟瘴气。如 1940 年香港一共公映了 83 部粤语片，其中言情、武侠、民间传说、稗史故事等占数量的百分之六十以上。这种现实引起了观众和进步舆论的极大愤怒和批判，从而掀起了“电影清洁运动”。但是在“八一三”事变之后，仍然有几家公司在比较恶劣的环境中拍摄了一些有抗战内容的粤语片，反映了香港电影界在全国高涨的爱国热情的鼓舞下创作态度的转变。如“大观”公司的《前进曲》、“南洋”公司的《回祖国去》和《女战士》、“新光”公司的《儿女英雄》、“艺华”公司的《火中的上海》、“山月”公司的《边防血泪》、“中山”公司的《中国青年》、“爱国”公司的《焦土抗战》、“文化”公司的《血肉长城》等。同时，香港电影界还拍摄了一些新闻纪录片。

蔡楚生、司徒慧敏等爱国电影工作者的南下，为混乱的香港影坛带来了新的面貌

蔡楚生、司徒慧敏等爱国电影工作者的南下，为混乱的香港影坛带来了新的面貌。“新时代”公司和“启明”公司分别拍摄了他们创作的两部粤语片《血溅宝山城》和《游击进行曲》，均由二人合作编剧，司徒慧敏导演。《血溅宝山城》以真实纪录的方式再现了“八一三”事变中，中国守军姚子青营在抗日民众的支援下坚守宝山城，终因寡不敌众，全体官兵为国捐躯的壮举。影片着重刻画了营长姚子青的英雄形象和守城将士英勇战斗誓死不屈的精神，也表现了上海民众积极支援军队抗战的民族热情。这部拍摄于香港的影片与大后方影片《八百壮士》一样，由于其直接表现抗战的战斗和中国军人的民族气节而受到了观众的极大赞扬。这两部影片不约而同地采用一种纪录风格体现了中国电影在战争时期表现出来的美学特点，这是爱国电影工作者的一种自觉追求，客观上产生了一种相互呼应的宣传效果。

《游击进行曲》则是一部情节曲折的抗战故事片，讲述的是农村青年王志强带领村民组成抗日突击队，配合游击队开展抗日斗争，经历了血与火的考验之后，他们最终消灭了日军，救出了亲人，并继续走向新的战场。影片正面的主线表现了抗日游击队的战斗，富有激情和高昂的战斗气息，广东抗日游击队的战斗生活材料也为影片增加了很强的真实感。影片情节中的一个亮点是在剧中设计了对反战日本士兵的争取工作，并在他们的接应下，取得胜利的情节，表现

出一种更加开阔的创作思维,使影片发挥出更好的宣传作用。就这一点而言,与大后方电影《东亚之光》有异曲同工的效果。蔡楚生发扬了自己善于结构故事、表现人物坎坷命运的特点,并以抗日民众取得胜利走向战场的光明结局表现了抗战时期的高昂的时代声音。影片于1938年完成后由于租界当局的禁映使之拖至1941年才得以与观众见面,并经过多处删改,更名为《正气歌》。这两部影片无疑是香港抗战粤语片中的优秀之作。

“大观声片”公司继续出品了几部抗战影片。李枫编剧、罗志雄导演的《小老虎》描写了一个农民在抗日战争中的遭遇和觉醒,表达了“中国人不打中国人”、“枪口一致对外”的主题;汤晓丹编导的《民族的吼声》揭露了卖国奸商勾结国内军队司令将物资卖给敌人的罪行,歌颂了抗日游击队和爱国群众的抗战激情;刘芳编导的《流亡之歌》反映了失去家园的难民的流亡生活和他们的生活痛苦及相互友爱;公司还约请夏衍编写了以鸦片战争到“七七”事变的中国历史为背景的电影剧本《中国五十年》,并约请蔡楚生编写了难民儿童生活题材的电影剧本《万世流芳》,但是这两个剧本由于太平洋战争爆发而没有投入拍摄。

汤晓丹于1933年在“天一”公司任编导,拍摄了粤剧时装片《白金龙》后,又在新兴电影运动时期拍摄了进步影片《飞絮》、《飘零》,1934年受聘至香港“大观”公司任编导,编导或导演了《翻天覆地》、《金屋十二钗》、《时势造英雄》、《花开富贵》等粤语片,市场轰动,获得了极大的声誉。抗战爆发后,他创作了《上海火线后》和《小广东》,表达了他的爱国热情,代表了进步粤语电影的努力和成绩。在《民族的吼声》中,他对卖国奸商和国内国民党军队的勾结揭露有力,对人民大众和抗日游击队的对敌斗争充满热情,表达了他“尊重人民,拥护抗战,反对抗战几年来贪赃枉法、发国难财、操强权于手里、置正义于死地的达官要人”^①的鲜明爱憎态度。影片上映后受到了观众和进步电影工作者的赞扬,蔡楚生指出:“在抗战四周年的今日,在争民主的浪潮正在继长增高的今日,我们能看到像《民族的吼声》这样能够适应‘时势’的需求的制作……真不知应表示如何兴奋!”^②

能够适应“时势”
的需求的制作

“长虹”、“励群”和“友谊”等公司分别拍摄了苏怡编导的三部影片《大义灭亲》(1938)、《傀儡美人》(1938)和《大地之花》(1939),影片从不同的角度,再现了抗战时期的社会生活。苏怡于20世纪30年代在上海从事进步电影创作,于抗战爆发前后来香港继续从事抗战粤语片创作。《大义灭亲》讲述了一个老人顾全民族大义,杀死了自己当汉奸的儿子,当自己在战斗中牺牲时,鼓励徒弟们继续抗敌的故事,成为香港“国防电影”的代表作之一。

“新中”公司1941年出品了卢敦根据陈白尘的舞台剧《魔窟》改编的《烽火故乡》。影片揭露和嘲笑了沦陷区汉奸分子的种种为虎作伥的丑态,并穿插了抗日游击队的银幕画面,战斗场面处理十分成功。卢敦曾是演员,参加了《上海火

① 汤晓丹:《〈民族的吼声〉是怎样摄制的?》,载香港《华商报》1941年7月5日。转引自程季华主编《中国电影发展史》(第二卷),中国电影出版社1981年版,第91页。

② 刘琅(蔡楚生):《〈民族的吼声〉——一部民主运动的好电影》,载香港《华商报》1941年7月5日。转引自程季华主编《中国电影发展史》(第二卷),中国电影出版社1981年版,第91页。

香港电影的主流保持着爱国抗战的情绪,浓厚的商业气氛构成了这时香港电影的真实面貌

线后》、《气壮山河》、《天作之合》、《白云故乡》等影片的演出。除编导了这部影片之外,卢敦还编导了《天上人间》、导演了《斩龙遇仙记》(李晨风编剧)等影片。

在战争环境中,香港电影呈现出比较复杂的面貌。但是在爱国进步电影工作者的努力奋斗之下,在这段时期中,香港电影的主流保持着爱国抗战的情绪,特别是内地进步电影工作者的参与,使得香港进步电影形成一股坚强的潮流,标志了此时香港电影文化的方向。同时,商业类型电影也在这段时间得到了比较充分深入的实践,形态更加成熟完整。而香港租界区的浓厚的商业气氛,也导致了香港电影中存在着过于关注市场、迎合低级趣味的消极倾向。它们共同构成了这时香港电影的真实面貌。

第五节 沦陷区的电影

抗战时期日伪势力控制的沦陷区主要有东北沦陷区、华北沦陷区和太平洋战争爆发后的上海沦陷区。这三个沦陷区的电影事业基本成为受到日本帝国主义势力扶持的电影企业独霸的天下,摄制了大量配合日本帝国主义的“大陆政策”、进行殖民宣传的“国策电影”、“启民文化电影”及对沦陷区人民进行思想麻醉的“娱民电影”。

一、东北沦陷区的电影

“满洲映画协会”成立于1937年8月,具有一部分伪满洲国行使电影管理的行政职能,同时从事发行放映,也进行故事片和新闻纪录片摄制,实质上这是由日本帝国主义势力控制的机构。

“满映”首先调整和建立了伪满洲国境内至县、旗一级的电影发行放映网络,占领这个地区的电影市场,同时还与德、意等国家建立影片交换关系。这样使伪满洲国地区的电影市场上,日本和“满映”的影片拥有绝对的市场占有率。“满映”第二任理事长甘粕正彦上任后,增加了经费,充实了创作队伍,起用中国人做导演、编剧和技术人员,并把势力向中国华北、华中扩张,与这两个地区的伪政府实行联合,建立卫星机构,为“满映”服务。

在制片工作上,“满映”从建立到1946年解体,出品了100多部故事影片和许多新闻纪录片。“满映”是“国策电影”生产的主要基地。所谓“国策电影”,是“根据日满一体的国策,介绍和输入日本的文化”,并且,“一旦有事的时候,藉着映画,用整个的力量,实行对内对外的思想战!宣传战!以协力于国策的贡献”。^①这种思想成为日本帝国主义“对中国进行电影侵略和文化殖民的根本指导思想”。而“满映”则成为日本侵略者的“国策电影”“向被其侵略的中国沦陷区迈进的桥梁”。^②“满映”的启民映画部是后来承担了“国策电影”的主要创作部门,仅1940—1942年间就出品了100多部影片。

① 《弘宣》半月刊第31号,1938年版。《满洲映画协会案内》,1938年12月15日发行。转引自胡昶、古泉:《满映国策电影面面观》,中华书局1990年版,第35页。

② 李道新:《中国电影史1937—1945》,首都师范大学出版社2000年版,第276页。

在这些故事片中,《壮志冲天》是第一部“国策电影”,影片由伪满国务院弘报处的仲贤礼编写初稿,坪井与修改定稿并导演,由伪满治安部委托摄制。影片宣扬了日伪相互勾结,美化伪满洲国军,带有鲜明的“国策”色彩。《黎明曙光》是另一部“国策影片”的代表作,是伪满国务总理大臣张景惠指定拍摄的。由荒牧芳郎编写。影片讲述日本参事官和伪满警察一起进山讨“匪”,最后都在战斗中死去的故事。其他“国策片”还有《国境之花》、《大陆长虹》、《黄河》、《大地逢春》、《碧血艳影》、《夜袭风》、《兰花特攻队》、《银翼恋歌》等。

这种直接美化侵略者和伪满卖国者并赤裸裸进行殖民主义宣传的影片在中国观众中是不得人心的,也得不到在这些电影机构中工作的中国雇员的真心合作,因此,日伪电影的决策者不得不改变策略,从拍摄这些“直接国策电影”转而拍摄“间接国策电影”和“娱民电影”,此后“直接国策电影”的数量逐渐下降。大量的影片如《明星的诞生》、《七巧图》、《慈母泪》、《蜜月快车》、《富贵春梦》、《如花美眷》、《情海航程》、《篱畔花香》、《谁知她的心》、《黄金梦》、《花瓶探案》、《求婚启事》、《劫后鸳鸯》、《富贵之家》等或以家庭恋爱为题材,或表现日常生活的悲喜剧,或干脆是一些荒唐喜剧等。此外,还有一些古装片和戏曲片。在这些影片中,也出现了一些表现下层人的生活艰难的影片如《风潮》、《艺苑情侣》、《流浪歌女》、《歌女恨》等。

新闻纪录片是日伪“国策电影”的一个重要领域,这些影片如《满映通讯》(日语)、《满映时报》(汉语)等进行了政治文化宣传,《新闻特报》、《击坠敌机》、《空中神兵》等更是直接配合了战争宣传。

二、华北沦陷区的电影

日军占领华北地区以后,“满映”就已经开始在华北地区进行了拍片活动。1939年11月华北电影股份有限公司由日本多家电影企业、“满映”在华北的分支机构“新民映画协会”、伪华北临时政府等共同投资成立,实际成了日伪政权统一管理华北地区电影事业的权力机构。伪华北临时政府还特为该公司颁布了临字第227号政府令,即《华北电影股份有限公司条例》,对公司设立的目的、公司所在地、资本总额、股金数额和职权范围等做了明确规定,同时委派了各级领导成员。其主要职能是垄断对华北地区的电影事业的管理和创作,特别是电影的发行与放映。公司接受日本方面和“满映”的指导,是日伪政权和“满映”在华北的代理。该公司在各地都设立了办事处或联络站,负责向国民党统治区、伪满洲国和日本发行影片,在自己掌握的影院网络放映日本影片和“满映”或“孤岛”出品的影片。1942年,日本侵华战争进入到更加严酷的阶段,“华北”公司的管理随之愈加严格,所有部门主管都换成了日本人,同时加强了与军事行动相配合的政治宣传。

“华北”公司的拍片活动主要以新闻专题片和纪录片为主,受日本派遣军和伪华北临时政府的委托,拍摄了《新生华北》、《我们的公路》、《日本纪行》、《复旦光华》、《治安强化运动》等,宣传日伪国策,美化侵略行径。此外还编辑新闻片,报道日本电影机构拍摄的世界要闻等。由于缺乏人才等原因,“华北”公司仅拍

从拍摄“直接国策电影”转而拍摄“间接国策电影”和“娱民电影”

以新闻专题片和纪录片为主

摄了几部故事片,其中《东亚和平之路》、《更生》带有较明显的“国策”意味,其他影片则是出于其欺骗策略而由公司从“满映”和上海邀请一些电影工作者拍摄的商业片,数量也很少,仅《梦难成》、《租界的夜景》、《混江龙李俊》、《杨柳风》等几部而已,艺术质量很低。其他创作多为戏曲片。

三、上海沦陷区的电影

上海沦陷后,日本帝国主义的电影侵略政策发生了很大的调整,他们改变了在东北和华北沦陷区那种赤裸裸的急功近利的办法,而采用培养电影汉奸、在中国电影中注入殖民主义思想的所谓“大中国题材的中国电影”政策,即“今后,日本如要以中国电影市场为目标而作活动的话”,“在日本电影上千万不能加上日本或是满洲的名义,最好用大题材的中国电影的姿态出现,表面上和日本、满洲毫无关系而应当使它成为完全中国人的事业”。^① 尽管进行了这种政策的调整,但是日本帝国主义和伪政权利用电影进行侵略、卖国的主旨是不会改变的。上海这个时期的电影主要是由“中联”公司和“华影”公司出品的。其中具有代表性的是《博爱》和《万世流芳》的拍摄。

“中联”公司出品的《博爱》(1942,张善琨、徐欣夫导演)由11个故事片段组成,分别表现“人类之爱”、“同情之爱”、“儿童之爱”、“父母之爱”、“兄弟之爱”、“乡里之爱”、“互助之爱”、“朋友之爱”、“夫妻之爱”、“团体之爱”和“天伦之爱”,被称为“超特”片。影片尽力使题材、内容与中国传统文化相衔接,假借中国的传统道德礼教,宣扬抽象的“博爱”精神,其实是变相宣传“中日亲善”的卖国思想和顺民哲学,反映的是“国策”内涵和为侵略者服务的真实用意,为日本帝国主义的侵略行径寻找依据。

《万世流芳》以鸦片战争为题材,由“满映”、“中华”、“中联”联合出品,周贻白编剧,朱石麟、卜万苍、马徐维邦联合导演。影片打着纪念鸦片战争100周年、清算英美侵略的旗号,其实是为了呼应太平洋战争开始后日本朝野反对英美的呼声,并借此转移中国人对日本侵略的愤怒情绪。但是由于影片内容的解释上具有一定的“模糊性”,所以创作人员在创作中是比较认真的,总体制作水平较高。加之观众或可从中获得“借古讽今”的意外效果,所以颇受上海观众的欢迎,打破了上海沦陷以来电影票房的纪录。这也许是日伪当局所没有预料到的。

“华影”公司这时与日本“大日本映画株式会社”合拍了《春江遗恨》。影片以太平天国农民革命为背景,表现一个日本青年武士只身来到中国,获得了太平军将领的信任,一起反抗英国军队的进攻。影片把这个日本武士美化成一个“热爱着东亚,热爱着中国”的“救世主”式的人物,露骨地宣传“中日提携”、“共存共荣”的侵略意图。该片与《万世流芳》一样,采取了借古喻今、转移目标的办法,实为日伪“国策”张目。

除了上述带有明显“国策”意图的电影创作之外,大部分影片都是以一般商

^① 引自宣良在1939年2月《新华画报》第4年第2期《每月情报》中转载的1938年由日本国际映画新闻社社长市川彩主持的在北平召开的“日本电影的大陆政策及其动向”座谈会上的发言。

业类型片的面貌出现的,即所谓“娱乐影片”,创作面貌是比较丰富的,如“中联”公司在1942年5月到1943年4月的一年中就出品了50多部“娱乐片”,其中包括根据巴金同名小说改编的《春》、《秋》,恐怖片《寒山夜雨》,侦探片《千里眼》,滑稽片《难兄难弟》,歌舞片《凌波仙子》等。其中大部分为恋爱家庭片,如《落花恨》、《恨不相逢未嫁时》、《牡丹花下》、《并蒂莲》、《芳华虚度》、《长恨天》、《千金怨》、《香闺风云》等。“华影”公司也出品了不少这种“娱乐片”,有《渔家女》、《秋海棠》、《第二代》、《快乐天使》、《生死劫》、《激流》、《燕迎春》、《鸾凤和鸣》、《乐府烟云》、《丹凤朝阳》、《结婚交响曲》、《凤还巢》、《教师万岁》、《天外笙歌》等。在表现形态上,由于“华影”公司的影片打着“教育电影”的招牌,所以比“中联”公司多了些说教而少了些娱乐。但是没有本质上的差别。可以说,这些商业娱乐片基本上延续了“孤岛”时期类型电影的基本模式。

总之,沦陷区的电影总体上既是为日本帝国主义侵略政策服务的,又是日本帝国主义进行文化侵略、奴化被侵略国人民的精神产物;同时也记录了在日本帝国主义势力扶持下的伪政府的卖国行径。在这种情况下拍摄的电影对中国人民造成了思想毒害,影响很坏。这是中国电影发展历史上的一个特殊时期。在沦陷区的特殊社会中,滞留在这里的电影人出于生活等原因,参与了这些电影公司的电影创作,但是他们大都以消极的方式表达了与日伪电影集团的不合作姿态,他们创作出的很多娱乐性影片,或在意识形态上具有模糊性,或一定程度上还能够表达出一些反封建的和表现下层人民疾苦的作品,对这些影片需要进行具体分析,对这些电影人的无奈也应该给予客观的认识。

由于抗日战争的全面爆发,形成了这时期以区域为标志的电影生产格局。不同区域的电影呈现出不同的文化特征。

上海的绝大部分私营电影企业都结束了经营活动,而代表国产电影文化主流的是国营电影企业的创作和生产。抗日民族统一战线形成后,以共产党为代表的爱国进步文化力量在文化战线上发挥了中坚的作用。在爱国进步电影人的积极参与下,以大后方重庆为中心的国营电影机构担负起抗战电影的主要责任。从电影的文化特征上看,宣传抗战、鼓舞全民族的战斗意志成为抗战电影创作的中心主题和动力,因而大众化的演映形式和高昂的战斗姿态赋予电影以一种明朗质朴的气质,在抗战期间起到了很大的抗日动员和宣传的作用,并在国际上产生了积极的影响。在故事片创作的同时,新闻纪录片、标语卡通片和动画片等的创作在这时期得到了极大的发展,这种简明即时的电影形式对电影抗战宣传具有更为直接的效果。

也是在这个时期,共产党领导的抗日根据地的电影以延安电影团的成立为标志,掀开了真正的人民电影事业的篇章。在简陋的物质条件下,延安电影工作者以艰苦奋斗的革命热情和创造精神完成了记录延安抗日军民的战斗生活的历史任务,进而形成了延安纪录电影学派,为以后人民电影事业的大发展奠定了厚重的文化基础。朝气蓬勃的根据地的战斗生活也逐步锻炼出日益壮大的坚强的人民电影队伍。

在租界区,爱国电影人利用电影创作曲折地表达了自己的爱国情感。他们或通

过古装片的方式,借古喻今,用古代民族英雄人物给普通民众以不屈的意志和最终胜利的信心;或现实主义地表现中国人民的种种可能的反抗。在电影风格类型上也不断丰富和有所创造、发展。这种积极的姿态与大后方的抗战电影共同构成了这时期国产电影的民族的爱国文化特征。

沦陷区日本帝国主义的“国策”电影和敌伪电影是这时期电影创作中的一股反动逆流,是对沦陷区人民的精神毒害,必然遭到中国广大电影从业人员的反感,他们拍摄的大量娱乐片都具有意识形态模糊性的特点,反映了他们的无奈和消极,同时在一些影片中也能够看到反封建和表现下层人民疾苦的内容。

严酷战争环境和艰苦的流离生活给爱国电影工作者以极大的思想磨炼和身心体验,电影创作的种种实践给他们增添了表现生活的丰富手段,这些都成为他们以后对社会进行深刻思考、对电影内容给予厚重表现、对电影现实主义风格进一步深化的有益积淀。

思考题:

1. 举例说明不同区域电影的文化特征。
2. “孤岛”古装片的意义和特点是什么?

第六章 丰收时期(1945—1949)

第一节 概述

抗日战争胜利后,中国电影从经营规模到艺术水准都获得了长足发展,从整体上进入一个成熟时期。

一、电影制片业的垄断格局

从制片业的情况看,国民党党营的官方电影机构借助接收敌伪财产的时机快速扩张,民营的大小公司则在官方电影企业的垄断格局之下寻求发展空间。

1. 官方电影机构快速扩张

抗战一结束,国民党便颁布了《管理收复区报纸通讯社杂志电影广播事业暂行办法》,规定这些领域的敌伪财产由国民党中央宣传部会同当地政府接收管理。据此,国民党以“中电”公司为核心,开始在上海、南京、北平和广州进行接收。隶属国民党“中宣部”的“中电”公司接收了上海的伪“华影”公司、北平的伪“华北电影公司”和长春的伪“满映”,接收资产约值时价不下 100 亿元。在此基础上,在上海和北平共设立三个制片厂,在伪“满映”的基础上设立长春电影制片厂。

隶属“国防部”的“中制”公司接收了南京的敌伪电影产业,并染指上海伪“华影”公司的小部分资产,还曾一度占用战前“联华”公司的徐家汇厂址。其他的党营电影机构“农教”公司和“中教”公司也在电影资产上获得很多补充。

与此同时,国民党的“中央电影服务处”在接收了敌伪的发行机构和一些影院后,推出“发行统一”的政策,试图控制全国的电影发行放映市场。

另一方面,国民党政府于 1946 年 11 月与美国签订的“中美友好通商航海条约”(简称“中美商约”),使本来一直控制着中国电影放映市场的美国片更加畅通无阻,从抗战胜利到 1949 年上海解放,从上海进口的美国影片就达 1896 部之多。

2. 民营公司寻求发展空间

在国民党党营的官方电影机构的垄断和境外影片的倾泄这双重压力之下,抗战后民营电影公司也在积极寻求发展空间,其中“昆仑”公司和“文华”公司是规模较大的两家民营公司。

1946 年 6 月,阳翰笙、蔡楚生、史东山等人会同郑君里、孟君谋等人以战前“联华”公司同人的名义,发起组织了联华影艺社。曾遭占用的徐家汇厂址于

在国民党党营的官方电影机构的垄断和境外影片的倾泄这双重压力之下,抗战后民营电影公司也在积极寻求发展空间

1946年5月归还原主,由吴性裁、陶伯逊、陆洁等人出面成立了徐家汇摄影场。联华影艺社取得该摄影场的部分租赁权,为创作提供了基本条件。1947年6月,联华影艺社与夏云湖、任宗德在战后合资经营的“昆仑”公司合并。

“文华”公司由吴性裁创办,他曾办过“大中华百合”公司并与罗明佑合作经营“联华”公司,“孤岛”时期办过“合众”公司和“春明”公司。在重建徐家汇摄影场的同时,吴性裁1946年8月独资经营“文华”公司,公司从1947年2月开始制片。吴性裁拒绝了“中电”三厂与拟议中的“文华”公司北平分厂合作的提议,1948年春又投资成立“清华”公司,同年,为支持梅兰芳出演的我国第一部彩色戏曲片《生死恨》,吴性裁又在上海投资成立“华艺”公司。

曾在“孤岛”时期经营影院并创办“国华”公司的柳中亮、柳中浩兄弟在战后先后成立的“国泰”公司(1946年7月)和“大同”公司(1948年1月)也是这一时期较具规模的民营公司。

除这些较大的民营公司之外,还有20多家小公司,其中一些是由从业多年的影人创办的带有独立制片人性质的公司,如吴永刚等人的“大业”公司,韩兰根等人的“华光”公司,张伐、石挥、徐苏灵等人的“黎明”公司,以及英蓉等的“华侨”公司。另外还有由国民党电影机构的人员或国民党文人创办的公司。

总体上看,民营公司在外汇兑换、原料采买、内容审查方面都受到国民党党营电影机构及当局行政部门垄断行为的影响。根据当局规定,民营影片公司的外汇收入都必须缴入中央银行,1948年实行的“币制改革”要求将所有准备购买胶片和摄影器材的外汇都存入中央银行,使外汇完全落入当局的掌控之下。此外,当局还禁止自运电影器材进口,这无疑增加了民营公司的经营困难。

针对当局的种种垄断和限制政策,民营公司的电影人做出了不同回应。具有进步思想的一批电影人从抗战结束后便开始积极争取工作。在1946年旧政协召开之际,电影戏剧界阳翰笙、洪深、曹禺、宋之的、马彦祥等50多人发表“致政治协商会议各委员意见书”,要求废除对话剧、电影、旧剧、新剧的一切审查制度,保障戏剧电影业的营业自由,豁免娱乐捐及一切苛杂,公布戏剧电影界汉奸名单,焚毁一切敌伪电影,将接收的财产分配给在抗战中受到损害的戏剧电影团体,彻查“中央电影服务处”并予以解散。该意见书还要求政府帮助电影戏剧工作者的“复员”。上海电影戏剧工作者也提出要审讯汉奸、减轻苛捐杂税、撤销“艺人登记”制度。1948年《大公报》主办的“国产电影出路问题”座谈会也针对电影的检查制度、外汇限制和美国电影的倾泄提出反对意见。而一些与国民党关系密切的民营公司则利用关系躲避这些限制,在影片内容上依附官方意识形态。

二、两种立场的电影创作

20世纪30年代“左翼”进入电影创作界以后,中国电影创作一直在国共两党不同思想格局之中发展。

抗战胜利之后,国共两党之间的斗争上升为主要矛盾。代表上层利益集团的国民党越来越失去民心,为巩固自己的统治地位变本加厉地走独裁专制的道路;而真正关注民生的共产党则不断壮大,得到越来越多的青年才俊和知识分

子的支持。两种政治立场的选择直接影响到当时的电影创作,成为20世纪40年代中后期电影创作分野的一个重要标志。

两种政治立场的选择直接影响到当时的电影创作

从创作思想取向看,官方意识形态电影和进步知识分子电影是两种重要的电影类别。与此同时,比较游离于意识形态表现之外的电影又呈现为追求艺术品位的艺术电影和以商业价值为重的商业电影两种形态。

当时尚掌握国家政权的国民党政府在这一时期充分利用接收的设备,大大提高了故事片、新闻片的出品数量,以宣扬官方的思想。在这一时期,官方电影机构拍摄了《忠义之家》(1946,“中电”二厂)、《圣城记》(1946,“中电”三厂)、《黑夜到天明》(1947)、《天字第一号》(1946)和《寻梦记》(1949)等故事片,以及《中国新闻》(“中电”一厂)、《中国新闻华北版》(“中电”三厂)、《军友乐》、《领袖万岁》、《国民大会》等新闻片。

与此同时,进步的电影人一方面利用官方电影机构,一方面建立自己的创作基地,拍摄了大量真实反映中国现实的影片,推动中国现实主义电影创作走向成熟。利用国民党电影机构,进步的电影人创作了《遥远的爱》(1947,“中电”二厂)、《天堂春梦》(1947,“中电”二厂)、《还乡日记》(1947,“中电”一厂)、《乘龙快婿》(1948,“中电”二厂)、《松花江上》(1947,“长制”公司)等影片。“昆仑”公司聚集了一批社会批判意识更加强烈的电影人,他们在地下党的影响下,出品了大量艺术成熟、思想深刻的影片,其中,《八千里路云和月》(1947)、《一江春水向东流》(1947)、《万家灯火》(1948)、《关不住的春光》(1948)、《丽人行》(1949)、《希望在人间》(1949)、《三毛流浪记》(1949,解放后完成)和《乌鸦与麻雀》(1949,解放后完成)是他们的代表作品。与此同时,同样关注社会但又倾向于游离政治立场格局之外的“文华”公司,出品了像《夜店》(1947)、《艳阳天》(1948)、《表》(1949,解放后完成)等具有进步倾向的影片,并同时出品了《假凤虚凰》(1947)、《不了情》(1947)、《太太万岁》(1947)、《哀乐中年》(1949)等为代表的表现爱情、人情的影片。“文华”公司注重影片的艺术性,其中《小城之春》(1948)是其艺术影片的代表作。其他更以商业效益为重的民营公司如“国泰”公司和“大同”公司也在进步电影人的影响下出品了一定数量的具有进步思想意识的影片,如《无名氏》(1947)、《忆江南》(1947)、《梨园英烈》(1949,解放后完成)、《弱者,你的名字是女人》(1948)。成立于1947年的“启明”公司创作了《鸡鸣早看天》(1948)和《祥林嫂》(1948)两部比较优秀的作品。这些具有进步思想的电影代表着该时代电影的最高成就。

推动中国现实主义电影创作走向成熟

另一方面,这一时期的商业电影也有较大发展。电影集思想性、艺术性、商业营利于一身,因此任何种类的影片都离不开营利问题,狭义的商业电影是指迎合观众趣味、主要以营利为目的的电影创作,思想意识与艺术表现都被置于后景,置于前景的突出问题是如何把握观众趣味达到满足欲望和娱乐视听的目的。

这一时期商业电影的发展表现在影片类型化明显,类型种类齐全,爱情片、间谍片、武侠片、喜剧片、恐怖片、强盗片、家庭片、伦理片、社会片、历史片都有展现;同时在创作技巧上有所提高,对叙事、人物、场面等方面的处理都更加熟练。而且,随着第二次世界大战的结束,进口摄影器材及胶片保证了电影技术手

这一时期商业电影的发展表现在影片类型化明显

段的提高。这一时期的商业片导演既有从事电影多年的老导演,如李萍倩、陈铿然、岳枫、何兆璋、马徐维邦、杨小仲和徐欣夫等,也涌现出一些新导演,如屠光启、裴冲、刘国权、朱文顺、张天赐、舒适、何通、李英、周彦和韩兰根等。

正如前述,当时美国影片在中国大行其道,这使得中国电影人有机会观摩借鉴,从而在整体的电影表现水平上更加成熟。当然,由于商业电影着眼于营利,因此在电影制作的技术和艺术水平方面也是良莠不齐,品位不一,粗制滥造仍然是当时商业影片的一大弊端。但总体上看,“战后时期的电影,不仅是进步电影的兴盛时期,也是中国商业电影产量最多、质量最高的时期”。^①

三、香港电影业的情况

第二次世界大战结束后,曾一度陷入停顿的香港电影业也开始恢复,赴港的进步电影人积极发挥作用,推动香港电影业的发展。在国语片电影公司方面,规模较大的有“大中华”公司(1946—1948)和“永华”公司。另外还有约10家左右的小公司,粤语片的出品也较多。

由于依然受到殖民地文化的影响,香港电影在思想意识表现上比较混杂

由于依然受到殖民地文化的影响,香港电影在思想意识表现上比较混杂,在意识形态的取向上没有一定之规,有的影片认同官方意识形态,有的影片则固守中国传统的伦理价值观。影片多采用间谍、凶杀、神怪、色情、男女之情、家庭矛盾等比较具有商业卖点的题材,在制片上则沿袭着短周期制片的特点,往往在台本尚不完善的情况下就用三、五、七天的时间完成拍摄。这样的制片方式虽然影响了影片的质量,但另一方面也使香港电影人得以积累经验,锻炼出拍摄商业电影的能力,在日后香港电影发展中可以明显看出这一点。“永华”公司从1948年下半年开始大规模出品,主要作品有《国魂》(1948)、《清宫秘史》(1948)、《春雷》(1949)和《大凉山恩仇记》(1949),这些影片在思想立场上都有这样那样的问题,受到了正直舆论的批评。

到1948年下半年,随着国内战争双方力量对比发生根本变化,一部分进步文化工作者为转道前往解放区,南下来到香港,他们虽然在港时间只有约一年时间,但却为香港电影注入了进步思想。

为香港电影注入了进步思想

在共产党地下工作者的安排下,电影界的阳翰生、蔡楚生、欧阳予倩、于伶、史东山、张骏祥、白杨、柯灵、舒秀文、张瑞芳、王为一等前后到达香港,他们与当地的具有进步倾向的电影人一起,促动了香港国语片和粤语片的发展。一些进步影人参与了“永华”公司的制片工作,拍摄了像《火葬》(1948)、《春城花落》(1948)、《海誓》(1949)、《山河泪》(1948)和《春风秋雨》(1949)这些有一定意义的作品。在进步电影人支持下成立的“大光明”公司、“南群”公司、“南国”公司,分别完成了《野火春风》(1948)和《水上人家》(1949)、《恋爱之道》(1949)和《结亲》(1949)、《珠江泪》、《羊城恨史》和《冬去春来》(1949)。《野火春风》由欧阳予倩导演,通过几个人物的刻画,展现了战争期间不同人生道路的选择。《水上人家》则以沿海渔村为背景,描写渔民反抗剥削与压迫的斗争。《恋爱之道》由夏衍

^① 李小白:《电影历史及理论》,文化艺术出版社1991年版,第99页。

编剧,欧阳予倩导演,影片透过一个正直的小知识分子在长时段的历史过程中的艰难历程,试图写出自北伐以来中国历史的一个方面,在当时受到了舆论的称赞。《珠江泪》和《羊城恨史》是两部粤语片,前者描写了不同阶级之间的矛盾斗争,后者刻画了旧官僚的丑恶和爱国青年的成长。《冬去春来》是一部国语片,也尖锐地反映了农村的剥削与压迫。进步电影人蔡楚生曾帮助《珠江泪》的拍摄。此一时期值得关注的香港粤语影片还有《此恨绵绵无绝期》(1948)、《满江红》(1949,“启联”公司)。

在港期间,进步电影人还开辟影评阵地,在《华商报》的“舞台与银幕”双周刊、《文汇报》的“影剧周刊”、《大公报》的“影剧”周刊以及《星期报》的“影剧阵地”周刊上开展电影戏剧批评。他们还召集座谈会并以集体影评的方式,如夏衍等人组成的“七人影评”和陈残云等人的“粤片集评”,宣传共产党在解放区的文艺政策,推荐进步影片,抨击反动影片,并在1949年初国民党解禁伪“华影”公司汉奸电影的事实被披露后,发动反对伪片倾销的运动。

四、人民电影

随着解放战争的脚步声,人民电影也逐渐从草创进入到初期发展。1938年创立的“延安电影团”在简陋设备条件下完成的大型纪录片《延安与八路军》揭开了人民电影的序幕,接下来拍摄的纪录片有《白求恩大夫》和反映三五九旅在南泥湾开荒生产的《生产与战斗结合起来》等其他纪录片和新闻片。

人民电影也逐渐从草创进入到初期发展

在第三次国内革命战争时期,人民电影进入到初期的发展阶段。1946年先后在延安和保山成立了延安电影制片厂和东北电影制片厂。1946年9月,由陈波儿和伊明编剧的故事片《边区劳动英雄》开拍,后由于战事发展,影片中止了拍摄,最终没能完成,但该影片的组织工作为以后电影的发展打下了基础。

鉴于培养电影干部的需要,1947年延安电影制片厂取消,在原有干部基础上组织了西北电影工学队,并前往东北电影制片厂学习和实习。东北电影制片厂建于1946年10月1日。长春解放后,田方、钱筱璋等奉命接管了伪“满映”,袁牧之也从苏联回国到长春参加接管工作。后由于战争局势的变化,电影厂分批撤退到兴山(鹤岗),并在兴山进行建厂和生产的准备。后陈波儿和吴印咸率“延安电影团”40多人来到兴山,增强了“东影”的创作力量。“东影”拍摄了大量的纪录片,如《民主东北》十七辑,另外尝试拍摄了美术片《皇帝梦》和《瓮中捉鳖》、科教片《预防鼠疫》和短故事片《留下他打老蒋》。

1946年10月在河北涞源成立的晋察冀军区政治部电影队(简称华北电影队),其器材由东北支援,在极其困难的战争情况下,拍摄了新闻片《华北新闻》(1—3号)以及新闻素材《晋中战役》、《济南战役》和《淮海战役》。

1947年11月华北电影队改建为石家庄电影制片厂,北平和平解放后,“石影”会同“东影”一道接收了国民党在北平的“中电”三厂。1949年4月成立北平电影制片厂,“石影”也完成其历史使命。

1949年4—5月,随着南京和上海的解放,“东影”派出的钟敬之在南京军管会的领导下接收了南京的电影机构,后赴上海与于伶、徐韬一起接管上海的

国民党电影机构。1949年11月,上海电影制片厂成立。此前在北平召开的全国文艺工作者代表大会,确立了新中国文艺工作的方针方向。1949年7月成立了中华全国电影艺术工作者协会。自此,新中国的电影格局已初步确立,为日后中国电影的新发展提供了前提保证。

第二节 官方电影机构里的两种创作

国民党官方电影机构虽然竭力垄断电影资产,依靠行政手段控制电影发行市场,但却无力将人们的创作思想统一于官方立场之上。战后的“劫收”不得人心,充分暴露出国民党上层阶级的阶级属性。国民党内部分崩离析,无力整合社会,官方电影机构也无法保证其在意识形态上上下下统一,加之战争刚刚结束,国民党电影机构虽然建制齐全、设备充裕,但却缺乏创作人才,因此,不少具有进步思想意识的电影人能够进入官方电影机构里从事创作。在当时,官方电影机构中存在着两种创作:一种是维护和宣传官方思想立场,另一种则立意于暴露时弊、主张民族自强、宣传和追求社会公正。

一、官方思想立场的创作

当时表达官方思想立场的代表影片有《忠义之家》(1946)、《圣城记》(1946)、《天字第一号》(1946)、《黑夜到天明》(1947)和《寻梦记》(1949)。

《忠义之家》由吴永刚编导。他在思想立场上经常表现出某种游移,战后拍摄的《忠义之家》曾受到进步电影人的批评。影片描写一个家庭在八年抗战中的经历,儿子在抗战中加入空军并在空战中殉职,老人与儿媳含辛茹苦,一如既往地支持抗战,老人让出自己的房间给国民党“特工人员”安置电台,并协助他获得情报,炸毁敌军机场。抗战胜利后,儿子被“政府”追赠空军中校,并褒奖他一家为“忠义之家”,曾诬告老人的汉奸也被“政府”法办。影片对国民党特务抗战,政府在战后惩处汉奸的描写都与现实生活相左,而用“忠义”这样的传统伦理价值掩饰当时复杂的现实利益格局,更凸显作品的意识形态宣传性质。

1946年,沈浮拍摄的《圣城记》也受到了舆论的尖锐批评。该影片描写抗战期间中国北方一个小城里,一位在中国传教近40年的美国传教士金神父,如何利用教堂保护附近村子里的妇幼,帮助隐藏中国军队的军官,并最后被日寇暗杀的故事。金神父形象的塑造从一个侧面反映出当时一部分知识分子将中国问题的解决寄希望于美国的干预和援助,缺乏民族自信心,另一方面,它也缺乏对人民历史作用的基本认识,从而反映一种上层阶级集团的思想意识。

后来在进步电影人的帮助下,吴永刚和沈浮都认识到自己思想的偏差。沈浮在1947年创作了以知识分子抗日为题材的剧本《希望在人间》,又在1947年编导了以战后民族工业为题材的影片《追》,后又拒绝“中制”公司拍摄反共影片《铁》的邀请,并离开“中电”公司,加入了“昆仑”公司。

在稍后“中电”公司出品的电影中,屠光启编导的《黑夜到天明》和《天字第

一号》完全站在官方思想立场之上,粉饰国民党的政策、国策与统治的合法性,并且具有一定的影响力。《黑夜到天明》完成于1947年4月,影片描写的是一个认识到“强国必须从乡村做起”的工程系大学毕业生,在抗战胜利后因家乡从事公路建设的故事。在故事当中,青年在国民党特务的帮助下战胜了暗中破坏的富绅,最终使筑路顺利进行。影片以倒叙的方式回忆了当年在抗战时期国民党特务如何被富绅出卖,被日寇逮捕,后又设法越狱,与富绅的女儿谈情说爱并一同外逃。影片所编织的两条线索都是赋予国民党以统治的合法性,战时是抗日的先行者,战后是建设的管理者,不符合全民抗日、国民党“惨胜”和战后的“劫收”等现实。

粉饰国民党的政策、国策与统治的合法性

屠光启随后启用原班人马拍摄的《天字第一号》也属于同类影片。影片的情节借用的是抗日战争时期宣传“战国策派”思想的话剧剧本《野玫瑰》,电影只就结尾和人物姓名加以改动,其他部分与原剧无异。影片讲述的是敌伪时期的北平国民党特务如何潜伏在一个大汉奸身边,截取情报。大汉奸的内侄、仆人和太太都是特务,而太太与内侄、内侄与汉奸女儿之间又构成一个三角恋爱关系。危急时刻,太太成全了内侄与汉奸女儿的爱情,送他们出城,然后她枪杀了汉奸,自己也被人杀死。勇于牺牲的太太正是特务之首“天字第一号”。

“战国策派”也称“战国派”,是抗日战争时期出现的一个文化思想派别,因其刊物《战国策》和《战国副刊》得名。其代表人物林同济和雷海宗从文化形态学的研究出发,认为中国进入了“战国时代”,因此强调“战”对整合社会、重振中华文化的重要意义。“战”必须以“国”为单位,“战国式”国家必须以高度效率将国家的力量组织起来。因此,“战国策派”的主张具有鲜明的国家主义和权威主义的色彩,它在国统区的知识分子中间产生了一定影响。《野玫瑰》的编剧陈铨是“战国策派”的代表人物之一,因此,该剧表达的正是对国家集权力量的肯定。屠光启据此剧本编导的《天字第一号》在思想倾向上完全照搬《野玫瑰》,因此,影片的问题不仅表现在对国民党特务的虚假描写,而且表现在它所蕴涵的“战国策派”思想实际上被用来粉饰和维护已经腐败溃烂的国民党政权。1949年3月,“中电”一厂拍摄了《寻梦记》,影片突出描写了战争的残酷,极力宣传反战思想,在国民党实施以李(宗仁)代蒋(介石)的假和平手腕之时推出这部影片,完全是配合政府的政治目的,因此,许多进步电影人都抵制了这部影片的拍摄。

“战国策派”

二、进步的影片创作

在官方电影机构当中,不少进步的电影人也创作了反映现实、追求社会公正的进步影片,如陈鲤庭的《遥远的爱》、汤晓丹的《天堂春梦》、赵丹的《衣锦荣归》、沈浮的《追》、张骏祥的《还乡日记》和《乘龙快婿》、陈鲤庭和陈白尘合作的《幸福狂想曲》以及金山的《松花江上》。这些影片主要表现了两个内容:一是国统区和敌占区的人民抗战生活,二是战后生活艰难的方方面面,民族工业者的失败、知识分子的苦闷、普通百姓生活的困苦,其根源都在于官僚压迫与国民党的腐败。

反映现实、追求社会公正

《遥远的爱》和《松花江上》表现的是人民的抗战生活。《遥远的爱》(图 6-1)由陈鲤庭编导,是战后官方电影机构中的第一部进步影片。陈鲤庭(图 6-2),生于 1910 年,上海人,1932 年参加“左翼剧联”,从事电影、戏剧的理论批评工作,抗战期间曾参加救亡演剧队。曾出版电影艺术理论著作《电影轨范》,并先后导演过《结婚进行曲》等多部舞台剧。战后他受邀参加“中电”公司,《遥远的爱》是他编导的第一部影片。影片通过女佣余珍在进步同学的影响下,不顾丈夫反对积极参加抗日的故事,表达了作者追求进步、号召人们投入现实生活的思想。影片人物刻画鲜明,对余珍抗战意识觉醒的过程的描写富于层次感。她先是在他人影响之下参加救亡工作,“一·二八”事变爆发后,参加护士班,救护受伤战士。



图 6-1 《遥远的爱》



图 6-2 陈鲤庭

“七七”事变、“八一三”事变全面抗战爆发,余珍出外参加抗日工作。上海沦陷后,余珍携幼子赴汉口时,儿子被敌机炸死,更坚定了余珍的抗战决心,并最终与丈夫分裂,参加战地服务团,奔赴前线。同时,影片准确刻画出丈夫肖元熙的自私虚伪,他一方面高唱“男女平等”,一方面限制妻子的自由;一方面力主“自卫”战争,一方面在民族危难关头苟且生活。整部影片叙事比较清晰,结构比较完整,剪接也很流畅,是陈鲤庭一部具有较高艺术水平的作品。

金山编导的《松花江上》是在“长制”公司完成的。金山(1910—1982,图 6-3),湖南沅陵人,1932 年参与左翼戏剧活动,转年加入“左翼剧联”,曾从事蓝衣剧社,组织 40 年代剧社,演出轰动一时的话剧《赛金花》。抗战时期参加救亡演剧队。1935 年金山进入电影界,出演《夜半歌声》等多部电影。《松花江上》(图 6-4)是金山编导的第一部电影,影片描写了东北人民的抗日斗争。经营“车店”的一家四口在日寇侵占东北后父母双亡,爷爷愁病,而孙女又险遭日军伍长欺辱,幸



图 6-3 金山



图 6-4 《松花江上》

获爱恋她的青年相救。爷爷去世后,青年与孙女结为夫妇,为了谋生,在日寇煤矿里做工,后为矿陷事故而反抗日军又遭镇压,危难之际,义勇军赶到击毙追兵,青年和姑娘双双加入义勇军。《松花江上》刻画一个抗日青年的思想觉悟过程,最终将个人命运与民族前途联系在一起。影片中不少场面处理得真实感人,气势磅礴。同时东北自然风光的描写朴素清新,“所有的画面都是坚实、朴素而伟大的构图”,“始终让人嗅到一种清新的北国乡村的冰雪和泥土的气息”,^①评论家们的高度评价显示出影片的艺术成就。

经过八年艰苦抗战的中国人民对战后生活抱有厚望,但国民党的“劫收”造成混乱局面,是非不明、人妖颠倒,昔日的汉奸摇身一变又成为积极抗日的地下工作者,很多积极抗日的知识分子在经历了千辛万苦之后,却面临着新的生活困难,由此引发知识分子对国民党统治的强烈不满与质疑,战后的许多进步影片表现的都是这一主题。

汤晓丹导演的《天堂春梦》(图6-5)描写工程师丁建华和妻子漱兰抗战后返回上海,憧憬着美好生活。但等待他们的却是失业、居无定所、弃子、流落街头并遭驱逐的厄运,而旧友龚某在沦陷时充当汉奸,战后又靠金条买得“地下工作者”的身份,照常发财。丁建华夫妇流落到自己设计的大厦外面,妻子遭门警驱逐,登至楼顶的丁建华目睹这一切后,气愤不已,失足坠楼身亡。

赵丹的《衣锦荣归》描写中学教员林道君如何弃学从商,投机拍马,巴结显要而当上接收大员,相当尖锐地揭露了腐败官吏如何大发抗战财、胜利财。张骏祥先后为“中电”一厂、二厂编导的讽刺喜剧《还乡日记》和《乘龙快婿》,也揭露了“劫收”丑剧。

张骏祥(1911—1996,图6-6),江苏镇江人,曾就学于北平清华大学西洋文学系,1936—1939在美国耶鲁大学戏剧研究院学习导演和舞台艺术。1940年回国后从事戏剧工作,编写和导演了许多舞台剧。战后他受邀参与“中电”公司。



图6-5 《天堂春梦》

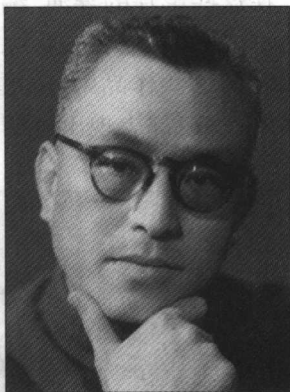


图6-6 张骏祥

① 参见季华、李少白、邢祖文编著:《中国电影发展史》,中国电影出版社1981年版,第203页。

《还乡日记》和《乘龙快婿》是张骏祥的第一批电影作品。《还乡日记》(图 6-7)是依据他战后回到上海找房子的痛苦经验写成的。一对在后方从事话剧工作的青年夫妇老赵和小于终于回到上海,但屡屡受挫,找不到住所,只好借住朋友家的楼顶。影片中描写的汉奸老婆如何被接收大员连同房子一起接收,而汉奸又以“地下工作者”身份复现,双方展开恶斗。《乘龙快婿》(图 6-8)里陆家小姐文兰的未婚夫司徒炎即将从重庆返沪,一家人都想象他是接收大员,准备享受荣华富贵,而司徒炎不过是个新闻记者,文兰转投他人怀抱。司徒炎因揭发接收大员贪污而受到暴徒威胁,群众纷纷来信表示慰问,文兰的妹妹文惠正直可爱,最终与司徒炎结成美满姻缘。



图 6-7 《还乡日记》



图 6-8 《乘龙快婿》

由陈白尘编剧、“中电”二厂出品的《幸福狂想曲》(图 6-9)以饱满的笔触描绘了战后国统区普通百姓生活的艰难和世道的黑暗。破产农民王金富来到上海,与表弟吴志海一道摆香烟摊糊口,由于没有营业执照,香烟摊被封,后摆地摊谋生。他们帮助了被流氓胁迫贩毒的少妇张月华,后迫于生计也加入了贩毒行列,经事实教育,他们认清了方向,重新返回乡下。

在这些影片的导演、编剧中,陈鲤庭、金山、张骏祥、陈白尘都曾多年从事话剧艺术。他们在战后转入电影界,无疑促进了电影艺术品味的提升。在他们执导和编剧的这些作品中,陈鲤庭清晰流畅,金山朴素自然,张骏祥尖刻辛辣、陈白尘入木三分,都表现出鲜明的艺术风格。从《遥远的爱》到《幸福狂想曲》,陈鲤庭

在镜头分切和场面调度方面也有很大提高。



图 6-9 《幸福狂想曲》

沈浮在编导《圣城记》之后得到进步电影工作者的真诚帮助,随后编导影片《追》,讲述了战后民族企业家方子久受到官僚排挤与欺压而最终破产的故事。同时影片也描写了方克家如何追求光明与进步。整部影片结构紧凑,充分利用电影技巧来表现人物的内心世界和烘托场面气氛。从《圣城记》到《追》,沈浮的转变与进步受到了评论家们的肯定。

1948年下半年到1949年上半年,进步电影工作者大部分撤离官方电影机构。但仍有一部“中电”公司创作人员在共产党和进步电影工作者的支持鼓励下创作了一些比较严肃的影片,如《街头巷尾》(1948,“中电”一厂)、《郎才女貌》(1948,“中电”三厂)、《三人行》(1948,“中电”二厂)、《哈尔滨之夜》(1949,“长制”公司)、《碧血千秋》(1948,“中电”三厂)、《喜迎春》(1949,“中电”二厂)、《青山翠谷》(1949,“中电”二厂)。

第三节 “昆仑”群体与社会批判影片

“昆仑”公司受到共产党地下组织的领导,将一大批进步优秀的电影人聚集在公司旗下,与倾向进步的资方一道,推出了一批思想立场鲜明、艺术表现出色的优秀影片。史东山编导的《八千里路云和月》、《新闺怨》;蔡楚生、郑君里联合编导的《一江春水向东流》;阳翰笙、沈浮编导的《万家灯火》;欧阳予倩的战后开篇《关不住的春光》;田汉改编、陈鲤庭导演的《丽人行》;沈浮编导的《希望在人间》;阳翰笙根据张乐平的漫画《三毛》改编的《三毛流浪记》;陈白尘执笔,由郑君里、沈浮、赵丹、徐韬、王林谷等人集体创作的《乌鸦与麻雀》,为20世纪40年代后半叶的中国电影写下了辉煌一页。

一、“昆仑”公司取得重要成就的原因

进步和优秀电影人的加盟是“昆仑”公司取得成就的一个重要前提。阳翰笙、蔡楚生、史东山、郑君里、孟君谋等人在戏剧电影艺术领域都极有造诣,联华影艺社成立后,他们又吸收了摄影师如韩仲良、朱今明,美工师韩尚义、李恩杰以及从事戏剧艺术的徐韬、王为一,另外有白杨、舒秀文、陶金等优秀演员的加盟,还招收一些新的演员。“昆仑”公司改组成立后,一批创作人才从官方电影机构转移到“昆仑”公司,如沈浮、陈鲤庭、孙瑜、赵丹、黄宗英等,从戏剧界转移到电影界的也不少,如陈白尘、蓝马、赵明、严恭、张客和沈扬等,人才济济使“昆仑”获得创作上的丰硕成果。

进步和优秀电影人的加盟

另一方面,合理的工作方法为“昆仑”公司的出片质量提供了制度上的保障。改组后的“昆仑”公司继承了左翼电影运动和抗战电影的传统,建立了民主集中制的工作模式,成立了由阳翰笙、蔡楚生、史东山、陈白尘、沈浮、陈鲤庭、郑君里等担任委员的编导委员会。每个剧本都要经过编导人员无数次的集体研究、讨论和修正,导演计划也经过全体工作者的讨论,还要召开技术、演员等讨论会,多层面的集体商议,从而保证了影片的技术和艺术质量。“昆仑”公司还建立了导演“实习制”、配置副导演,新老导演“合作”等制度,青年剧作家、摄影师和技术人员也都采用“实习制”,以利于创作人才力量的积蓄。制度上的保证和创作上的一丝不苟,使得“昆仑”公司的影片在思想和艺术上都达到了高水准。

合理的工作方法

从整体上看,“昆仑”群体的创作具有强烈的社会批判意识。“昆仑”公司的影片融入了电影知识分子对当时中国社会状况和阶级状况的深入理解,他们当中有很多亲自参加过抗战运动,复员后又目睹国民党的腐败,亲历了生活的艰

强烈的社会批判意识

辛,也由此体察到不同阶层的生存环境与状态,从而赋予他们较全面观察社会、理解社会的能力。

二、“昆仑”公司的社会批判影片

1.《八千里路云和月》和《一江春水向东流》

《八千里路云和月》和《一江春水向东流》以史诗的风格讲述了一个时代、两个阶级的两种生活。

以史诗的风格讲述了一个时代、两个阶级的两种生活

《八千里路云和月》(图6-10)是联华影艺社成立后开拍的第一部影片,1947年2月完成上映后即受到高度赞誉。影片以抗战初始到战后初期为历史背景,以写实的风格讲述了两位于救亡演剧队员江玲玉和高礼彬的经历。江玲玉冲破家庭阻力参加救亡演剧队,并在辗转各地演出的过程中与队友高礼彬相爱。抗战胜利后,江玲玉回江西老家探亲,却目睹一片荒夷景象。回到上海后,他们找不到住处,勉强谋得职业又受物价飞涨之苦,长期的劳累和营养不良致使高礼彬身染肺病。与此相交织的线索则是江玲玉的表兄周某在重庆期间假借“公务”之名,大做投机生意,战后又成为接收大员回到上海“劫收”,罗织罪名,霸占他人房屋。在报馆工作的江玲玉欲揭发其“劫收”罪名,不幸昏倒街头。

接下来,联华影艺社和“昆仑”公司拍摄的《一江春水向东流》(图6-11)也描绘了从“九一八”事变到抗战胜利前后这一历史时期中国社会生活的真实面貌。影片围绕着一个家庭的悲欢离合构筑了两条主线、一条辅线的叙事结构。上海某纱厂女工素芬与老师张忠良相爱、结婚并育有一子。抗战爆发后,忠良参加救护队,奉命离沪。从此夫妻天各一方。素芬与婆婆、儿子先逃回乡下,由于日寇骚扰又被迫返沪,生活更加艰难。而参加救护队的忠良也备受磨难,险遭杀害,后辗转抵达重庆,流落街头。后在故交王丽珍的帮助下谋得职业,从此,他在王丽珍的拉拢下日益堕落,周旋于商场,成了投机老手。他完全忘了自己的妻小,回沪后与王丽珍一起住在王的表姐何文艳家中。为生计所迫来到何文艳家中做女佣的素芬巧遇忠良,沉迷于纸醉金迷生活的张忠良不敢违抗王丽珍。在痛苦与屈辱之下,素芬投江自尽。构成辅线的是在乡下教书的忠良之弟忠民与同事婉华一起抗日,抗战胜利后,致书素芬,结为幸福伴侣并在根据地教书。



图6-10 《八千里路云和月》



图6-11 《一江春水向东流》

这两部影片在艺术处理上各有特色,《八千里路云和月》具有很强的纪实风格,“是抗战期间成为时尚的纪实性美学观念的承续和发展”。^①影片中还穿插了战后上海街景的纪录镜头,眼花缭乱的橱窗广告,急驰的美国吉普,加强了影片的纪实风格。《一江春水向东流》则将时代、社会的变迁融入到一个以家庭为核心的伦理故事当中,塑造了素芬这样忍辱负重、通达贤惠的女性形象,因此影片在叙事上具有强烈的中国民族特色。在艺术处理上,影片大量使用对比手法,将贫富、强弱、善恶表现得淋漓尽致,从而清晰地展现出两种生活现实,蕴涵了强烈的批判意识。

《八千里路云和月》具有很强的纪实风格

《一江春水向东流》在叙事上具有强烈的中国民族特色

2. 《万家灯火》和《乌鸦与麻雀》

《万家灯火》和《乌鸦与麻雀》将镜头对准城市平民的生活,以现实主义的手法描绘了战后国统区百姓的生活。

以现实主义的手法描绘了战后国统区百姓的生活

《万家灯火》(图 6-12)描写了小市民的生活,职员胡智清勉强维持着一家人的生计,老母与弟弟一家因农村经济破产来沪投靠智清,加之物价飞涨,生活愈加困难,引起婆媳不合。公司经理钱剑如秘密转营黄金美钞生意,智清苦劝不成,反而失了工作。一家人因贫困而矛盾不断,无以为计的智清因拾到一个钱包却反遭失主诬告,逃走时又被汽车撞伤,被送入医院。婆婆和媳妇又兰负气出走,但都因放心不下而返家,彼此都谅解了对方,全家人在朋友的帮助下四处寻找智清,而焦急时刻,智清从医院返回,一家人得以团聚。影片以白描的手法描绘了市民生活的琐事、人伦关系中的纠葛,以市民生活的破产暗示出整个社会体制的不合理。

拍摄于解放前夕的《乌鸦与麻雀》(图 6-13)以寓言式的标题概括了统治的黑暗与社会底层百姓的生活困境。影片的执笔人陈白尘(1908—1994),原名陈征鸿,江苏淮阴人,1928 年入田汉创办的南国艺术学院,后从事小说和戏剧写作,创作了大量抗日的剧目。1945 年他创作的讽刺喜剧《升官图》轰动一时。后创作电影剧本《天官赐福》,讽刺国民党接收大员的丑恶面目,但剧本被当局禁拍。《乌鸦与麻雀》描写了一组群像:他们居住在上海的弄堂房子里,有仗势霸占他人房屋、投机倒把的小官僚侯义伯及妍妇余小英,有懦弱却被冠以“鼓动学



图 6-12 《万家灯火》



图 6-13 《乌鸦与麻雀》

① 李少白:《影史榷略》,文化艺术出版社 2002 年版,第 173 页。

潮”罪名而遭逮捕的中学教员华洁之及其家人,有梦想着倒卖官价黄金而发财的“小广播”肖老板夫妇,还有不敢反抗的房子的原主人孔有文,以及正直善良的使女小阿妹——她冒险从余小英处偷来肖太太抵押的盘尼西林,挽救了病危的华太太之女薇薇的性命。影片生动地塑造了不同的人物性格,其中,肖老板的形象最为成功,他一方面本性善良,有扶危济困的热肠,另一方面,他又有自己的生意经,侯义伯离沪前想把房子卖掉,原主人孔有文不敢挺身要回自己的财产,华老师既懦弱又清高,肖老板稍做反抗无效后便盘算着倒卖黄金,“轧金子、顶房子”,“顶回房子、又轧金子”,将小市民的两面性表现得淋漓尽致,人物性格塑造得非常饱满。整体影片剧本的构思反映出陈白尘讽刺喜剧的风格。导演郑君里在场面调度和镜头处理以及细节的运用等方面,都非常灵活,具有很强的表现力。

3. 《关不住的春光》、《丽人行》和《希望在人间》

另一方面,从《关不住的春光》、《丽人行》和《希望在人间》这三部影片中我们可以看到“昆仑”公司影片的另一面,即富于积极昂扬的浪漫气息,蕴涵着对正义、理想的追求。

《关不住的春光》(图 6-14)是欧阳予倩战后创作的第一个电影剧作,影片描写了青年知识女性梅春丽如何为抗战服务,参加战地歌咏队,在湘桂撤退途中与吴警之相爱。结婚后春丽才发现吴警之是个惟利是图的流氓买办,他限制春丽的自由,又利用其美色做投机买卖。后在朋友的帮助下,春丽最终逃离禁锢她的别墅,来到姐姐、姐夫的农场。最后农场的人们把前来索人的吴警之等流氓赶走,春丽重获新生。

田汉创作的《丽人行》(图 6-15)描写了新群、金妹和若英三个女性在抗日时期的不同经历和命运。纱厂女工金妹遭日军污辱,并被厂方解雇,丈夫被流氓殴打双目失明,金妹被迫卖身养家,又被丈夫误解最后竟致投江自杀;若英为了贪图上海的生活,离开参加抗日的丈夫,改嫁给一个亲日派王仲原,最终当发现王仲原破坏抗日并另有外遇时,若英才恍然大悟,她留书新群,也打算投江,在江边目睹被人救起金妹,才放弃自杀的念头;新群的原型是上海“孤岛”时期从事地下斗争的共产党员茅丽英,她积极营救被捕的抗日人士,举办夜校,帮助女工,在其帮助与鼓励之下,金妹和若英成为坚强的女性。



图 6-14 《关不住的春光》



图 6-15 《丽人行》

沈浮编导的《希望在人间》(图 6-16)几经周折终于在 1949 年 3 月摄制完成。影片描写了邓庚白教授参与抗战活动,被叛徒李吕出卖后被日本特务拘押,生死不明,其妻陶静寰苦苦打听其下落。后日本特务利用落入手中的信件,佯装释放邓庚白,以便一网打尽抗日志士。邓之子雨生及女友明华在演出爱国话剧时砸死一敌,叛徒李吕寻到线索,跟踪而来,邓庚白请抗日地下组织的人士送雨生、明华转赴内地,自己则留下来与特务周旋。最后,坚强起来的陶静寰杀死李吕,邓庚白在听到暗示着儿子脱险的汽笛声后,从容地再赴监狱。



图 6-16 《希望在人间》

无论是追求自由的春丽,还是富于社会理想、勇于与敌人展开斗争的新群和邓庚白,这些正面形象都寄托了创作者的社会理想,借助于抗日题材表达了中国人自立自强的勇气和信心,同时用敌伪形象暗示国民党统治的反动。

4. 《三毛流浪记》和《新闺怨》

《三毛流浪记》和《新闺怨》也是“昆仑”公司出品的两部有特色的影片。

阳翰笙在完成《万家灯火》之后,根据张乐平的漫画创作了《三毛流浪记》(图 6-17)电影剧本,描写苦儿三毛的流浪生涯。影片采用对比讽刺的手法。儿童节的时候,富家孩子在享福,三毛和穷孩子们被拒门外,而收音机里广播的是“儿童是国家未来的主人翁”之类的高调,将社会的不公展现在观众面前。

史东山在拍摄完《八千里路云和月》后拍摄了一部以个人思考为特色的影片《新闺怨》。影片描写音乐学校的一对恋人何绿珠和廖韵之,婚后的生活不尽如意,孩子和家务成为女性何绿珠事业的羁绊,当她设法谋得职业重返社会,孩子却因照料不周,感染肺病而亡。何绿珠又发现丈夫与他人有染,双重打击下走上自杀道路。显然,编导者对走向社会是解决妇女的社会地位问题的看法持怀疑态度,但婚后何绿珠无法取得事业的发展,其内心的痛苦也展现得自然真实,



图 6-17 《三毛流浪记》

以关注社会,批判现实为主要特征,具有深刻的思想内涵。代表着中国现实主义电影风格的成熟,也包含一股浪漫气息,开新中国革命浪漫主义电影艺术风格之先声

因此,影片表现的是一個引人思考的話題,它雖然不像“崑崙”公司的其他影片那樣貼近時代和社會,將個人命運與整個社會狀況聯繫在一起,但的確以其個人的細膩觀察展示出婦女問題的複雜性。以今日眼光看來,廖韻之對何綠珠自我意識覺醒的麻木與冷漠,是造成家庭悲劇的重要原因之一,這也說明婦女問題的解決不僅意味著婦女自身思想意識的改變,還取決於男性及全社會對婦女自我要求的體認。影片在當時受到進步輿論的微詞,但今天看來,仍不失為一部制作精良的優秀影片。

“崑崙”公司的影片以關注社會,批判現實為主要特征,具有深刻的思想內涵。從藝術風格上看,“崑崙”公司的影片代表着中國現實主義電影風格的成熟:《八千里路雲和月》以紀錄片風格,再現生活原貌,以質樸的影像傳達着生活的質感,從而使抗戰的艱辛與戰後社會的混亂無序形成自然的對比,無形當中產生巨大的衝擊力;而《萬家燈火》和《烏鴉與麻雀》則沿着戰前《馬路天使》為代表的現實主義風格之路,將市民生活百態描寫得自然飽滿,鏡頭語言貼近自然,不事張揚,現實主義風格在“崑崙”公司的影片中得到極致發揮。另一方面,“崑崙”公司的影片也包含一股浪漫氣息,開新中國革命浪漫主義電影藝術風格之先聲。

三、其他公司的社會批判影片

在進步電影工作者的支持下,主要以拍商業片為主的“國泰”、“大同”及其他小公司也出品了一些具有批判性的進步影片,代表作品有“國泰”公司的《無名氏》、《憶江南》,“大同”公司的《梨園英烈》和《弱者,你的名字是女人》。

《無名氏》(圖6-18)由於伶編劇,應雲衛導演。應雲衛抗戰時期任上海救亡演劇三隊、四隊隊長。戰後在地下黨組織安排下,受聘於“國泰”公司,先後為“國泰”公司、“啟明”公司和“中電”二廠導演了數部進步影片,除《無名氏》外,其作品還有《憶江南》、《雞鳴早看天》和《喜迎春》。《無名氏》描寫了江南一家如何積極抗日和戰後遭遇不幸的故事。父親趙老常常捐款支援抗戰,並在捐款簿上留下“無名氏樂捐”字樣。兒子國權犧牲在抗戰前線,女兒的戀人錢自成則從軍醫墮落成投機商人,並與兒子的戀人孫華珠姘居。國英帶父親前往重慶尋兄,歷盡艱辛,並遭錢自成污辱,最後不得已賣笑養活父親和孩子。但戰後錢自成、孫華珠竟能復員榮歸,成為抗戰的功臣。由於影片的暴露性過強,遭致審查機關的刪



圖6-18 《無名氏》

改,但影片上映后,仍受到舆论的支持。

田汉先后为“国泰”公司和“大同”公司编写了《忆江南》和《梨园英烈》两个剧本。前者描写了青年诗人黎稚云从一个爱国青年在抗战过程中变节的过程,后者则描写一位梨园艺人袁少楼积极参加抗战,并最终死在日寇枪口之下的故事。

欧阳予倩为“大同”公司编写了《弱者,你的名字是女人》,后由洪深、郑小秋导演。影片讲述了高礼芳和妹妹高丽芳如何由于软弱而受到投机商人俞子昂的欺骗,在校长的帮助下,姐妹二人先后觉悟,从而走上独立生活的道路。

第四节 “文华”群体与都市人情片

文华影业公司是和昆仑影业公司齐名的另一家规模较大的民营电影公司。创办人吴性栽是长期投资电影业的买办商人。20世纪20年代他曾投资创办“百合”公司,后收购“大中华”公司,成立“大中华百合”公司。30年代他与罗明佑合作经营“联华”公司,主要控制“联华”二厂。抗战期间他退出电影业。战后电影业复苏时,他拒绝了罗明佑共同恢复“联华”公司的建议,独资创办了文华影业公司。

一、“文华”公司的大致情况

“文华”公司的编、导、演人员主要来自曾在抗战时期坚持在上海从事话剧艺术的“苦干”剧团。从事多年电影事业的陆洁任摄影场厂长,处理制片管理方面的事务;桑弧和佐临负责创作;吴性栽负责整个公司的决策与管理。这样,各部门具有相对的独立性,同时统一的协调管理又保证了“文华”公司影片的一致风格。

“文华”公司后来曾拒绝过与国民党电影机构的合作,1946年拒绝过“昆仑”公司合作的建议,对一些个人或入股或合作的建议都敬而远之。“文华”公司主管人事的陆洁所遵循的重要原则之一就是“要独立自主,毋被一系一派所把持”,^①这透露出“文华”公司不愿卷入个人权势与社会权力之网,受其他力量的牵制,努力保持“清高与独立”的经营之道。同时,“文华”公司也不一味以赚钱为目的,在选择创作人员和选题拍片上都非常注重艺术质量,从而使“文华”公司影片虽然也有一些关注社会的进步影片,但更多带有浓厚的艺术知识分子气息,即更关注普遍化的人性问题,迥然有别于“昆仑”公司立场鲜明的社会批判风格。

“清高与独立”
的经营之道

非常注重艺术质量

“文华”公司的创作群体主要有佐临、曹禺、费穆、桑弧、张爱玲等,他们在共同创造“文华”公司风格的同时,又形成各自不同的艺术特色。与“昆仑”公司的创作群体不同,“文华”公司群体在抗战期间生活在上海,因此缺乏对时代生活的切身体验,以及把握整体社会和时代发展方向的冲动。如果说“昆仑”公司创

^① 见《陆洁日记摘存》,1946年8月10日,转引自陆弘石主编:《中国电影:描述与阐释》,中国电影出版社2002年版,第237页。

作群体有意识地将知识分子的身份与阶级利益相结合的话,那么,“文华”公司群体则尽可能地躲避这样的结合,而是力图保持艺术家的独立性,他们将自己的艺术创作才华用于描写世间冷暖、人情百态,成就了“文华”公司温情的人性关怀风格。如果说“昆仑”公司群体以自身生活体验滋养着影片创作的话,那么,“文华”公司群体则以旁观者清的姿态透析人性的美丑善恶,轻喜剧的幽默风格恰好体现了创作者对生活的疏离态度。

在这一时期,“文华”公司共出品 11 部影片,在思想与艺术风格上表现出三种类型:一是受佐临主导的影片,如《夜店》、《表》、《艳阳天》和《母亲》;二是桑弧—张爱玲式影片,如《假凤虚凰》、《不了情》、《太太万岁》、《哀乐中年》、《母与子》、《好夫妻》;三是在当时比较冷僻的费穆影片《小城之春》。当然,这些作品之间互有交叉,比如说《假凤虚凰》的导演是佐临,因此影片也体现出佐临创作的特征。

二、“文华”公司都市人情片的三种类型

1. 以佐临《夜店》为代表的表现知识分子社会责任感的影片

以佐临《夜店》为代表的几部影片关注社会,表现出知识分子的社会责任感。



图 6-19 佐临

佐临(1906—1994,图 6-19),原名黄作霖,祖籍广东,生于天津。1935—1937 年间曾在英国学习戏剧,获剑桥大学文学硕士学位。1940 年起从事专业话剧活动,先后参与组织上海职业剧团和苦干剧团,在抗日时期的上海舞台上,导演过《阿 Q 正传》等多部舞台剧,战后还曾导演著名讽刺喜剧《升官图》。佐临出身买办家庭,早年习过商科,并有经商经验。但他弃商从艺,并在自己的生活中坚守着艺术家这一角色。同时,佐临具有强烈的社会责任感,1948 年,他在为“文华”公司起草制片方针时,明确指出文艺工作者必须具有高度的社会责任感,用敏锐的感觉来反映大众生活的要求。正是出于

这样的认识,佐临曾一度以“鸳蝴太轻”为由拒绝执导《假凤虚凰》。比较接近他艺术趣味及思想的,则是表现下层大众生活的影片《夜店》和《表》。

《夜店》(图 6-20)是“文华”公司拍摄的第二部影片。影片由柯灵根据高尔基的舞台剧《在底层》改编。抗战时期,佐临曾执导过舞台剧《夜店》,为电影的拍



图 6-20 《夜店》

摄积累了创作经验。影片描写了在上海租界内一家名为“闻家店”的客栈里居住的下层社会人物：有落魄的富家弟子、妓女、寡妇、忠厚的巡捕、过气儿的戏子、贫困至极的赖皮匠和病人膏肓的赖嫂子，还有坐过大牢的清道夫、报贩、走方卖药的金老头，主要角色有心高气傲的小偷杨七郎、店主夫妇闻太师和赛观音以及赛观音天真单纯的石小妹。影片刻画了这些“人渣”的悲惨生活：赖皮匠付不起房租被赶出客店，赖嫂重病在身却无钱医治，杨七郎想改邪归正却无以为生，石小妹受到闻太师夫妇的虐待。但穷人之间相互友爱、扶持，“胖嫂”拿用来卖钱的馒头接济病危的赖嫂，杨七郎对石小妹因怜生爱，店客们倾其所有为死去的赖嫂善后。而富人之间则相互倾轧，闻太师折磨赛观音，赛观音与相好设计毒害闻太师。在刻画这一组群像的同时，影片又用一个三角恋爱情节推动情节的发展。杨七郎曾一度与赛观音相好，因此招惹闻太师不断的猜忌，为此，闻太师告发杨七郎，巡捕赶到时，碰上意欲私奔的杨七郎、石小妹与闻太师发生冲突，杨七郎将闻太师打倒在地，闻太师毒性发作而亡。杨七郎以杀人罪被判刑入狱，而石小妹被卖娼门，受尽折磨后自杀身亡。影片末尾，“金老头”高喊着：“这个世界好冷啊，天理，天理在哪儿？”《夜店》还用了一些笔墨描写杨七郎之流赌博喝酒、与警察周旋的快乐。因此，《夜店》在悲剧中糅进了诙谐、幽默的喜剧元素，让观众在悲哀者身上看到了坚韧的生命力，使这些底层人物形象饱满自然。

《夜店》之后，佐临又根据鲁迅翻译的苏联作家班台莱耶夫的小说《表》改编、导演了《表》。影片围绕一只失而复得的金表描写了流浪儿童的生活以及他们受教育、被改造的过程。为了增加影片的真实感，编导者到贫儿教养所考察孤儿们的生活，并从难童教养院中选取一些演员，扮演流浪儿童。在表现儿童流浪生活的前半部分影片中，很多场景都是上海街头实地拍摄，有些场景则采取偷拍和抓拍方法，增强了影片的真实感。

除去这两部自己编导的影片之外，佐临还协助曹禺和石挥拍摄了他们的电影处女作《艳阳天》和《母亲》。抗战胜利后，曹禺应佐临之邀加盟“文华”公司，开始电影创作，编导《艳阳天》。影片描写主持正义的律师阴兆时如何与奸商金焕吾斗争，保护一个孤儿院不受霸占的故事。通过阴律师的努力，金焕吾的汉奸行为被证实，得到应有惩罚，被抢走的孤儿院旧址被发还，而遭受流氓威胁的阴兆时不为所馁，在四五月的艳阳天里，继续着自己秉持正义的生涯。石挥编导的《母亲》描写丧夫的陈素珍如何靠自己的努力把女子培养成才的故事，颂扬了“母亲”的独立人格。

2. 桑弧—张爱玲式的影片

桑弧—张爱玲式的影片《假凤虚凰》、《不了情》、《太太万岁》和《哀乐中年》等非常典型地体现出“文华”公司关注都市人情的风格特征。

战后“文华”公司开拍的第一部影片就是《假凤虚凰》(图6-21)，影片由桑弧编剧、佐临导演。桑弧(1916—2004，图6-22)，原名李培林，浙江宁波人。从小喜爱文学、戏剧。1941年开始钻研电影艺术，写过《肉》、《洞房花烛夜》、《人约黄昏后》等电影剧本。战后创作的第一个电影剧本就是《假凤虚凰》。影片讽刺了都市男女的虚伪爱情和生活。某公司总经理张一卿因投机失败债台高筑，情急之

● 桑弧—张爱玲式的影片



图 6-21 《假凤虚凰》



图 6-22 桑弧

下找来一表人才的理发师杨小毛，让他顶替自己向征婚的富家小姐范如华求婚，想借机获得巨款，以免公司破产。没成想范如华不过是一个贪图寄生生活的孀妇，生活无依无靠，也打算通过征婚物色“财”貌双全的如意郎君。结果双方都心怀鬼胎、相互欺瞒，弄出不少笑话，直到结婚那天，双方才看清对方的真实身份，结果互相指责，不欢而散。经此打击之后的范如华虽物色到一个有钱的周老头子，但对方只不过是想用五根金条买她做第五房姨太太。痛苦之余，杨小毛和范如华都觉悟到自己的过失，杨小毛拒绝再听张一卿摆布，而范如华也放弃寄生思想，拒绝周老头子的求婚，来到理发店工作。影片以善意讽刺揭穿了人性中的弱点，在喜剧手法上，取得很高的成就，在当时受到评论家的高度赞扬，同时也取得了很好的票房成绩。善于导演喜剧的佐临在整部影片节奏的处理上干净、利落、生动，他通过情节和人物身份特征挖掘喜剧表现效果，使得喜剧风格具有生活的真实感。

《假凤虚凰》之后，桑弧开始了与张爱玲的合作，执导了由张爱玲编剧的《不了情》和《太太万岁》。《不了情》描写一个家庭女教师和一位有妇之夫的爱情，为了不破坏男方的幸福家庭，女教师怅然离去。故事表达了一种感伤惆怅的情绪。《太太万岁》(图 6-23)则描写一个工于心计的女性陈思珍成天周旋于婆婆与娘



图 6-23 《太太万岁》

家人之间,为没有出息的丈夫吹嘘,又替娘家人撑面子。为了让自己的父亲资助丈夫的生意,陈思珍不惜撒谎。丈夫发财后娶姨太太,她又顾全大局,忍气吞声。刻意经营着自己幸福的陈思珍,最终却两手空空,表达了张爱玲于繁华市井生活中感受到的虚无感。

桑弧随后又编导影片《哀乐中年》(图 6-24),讲的是早年丧偶的小学校长陈绍常抚养子女成人后,进入中年。长子供职银行,与银行经理女儿结婚后,觉得父亲做小学校长有损体面,便以不忍父亲辛劳为名,强留绍常在家。退休后的绍常似乎在安度晚年,实则忍耐着寂寞和无所适从的“休闲生活”。后来他不顾家人反对,在自己 50 岁生日那天,逃出家门,回到小学校。最后,他冲破社会偏见的阻力,不顾父子关系的破裂,与一位年轻女教师结合,并重新创办一所小学。桑弧的电影语言通俗晓畅,对白式的叙事使故事一目了然,摄影机也很少移动,摄影角度比较平稳,体现了“文华”公司影片在技巧上“三顺”(即眼顺、耳顺和意顺)的风格。



图 6-24 《哀乐中年》

桑弧一张爱玲式的影片都属于都市轻喜剧,都意在关注凡人生活中的喜怒哀乐,“从平凡中捕捉隽永,猥琐中摄取深长”(柯灵语)。但对比之下,桑弧在讽刺中总还包含着对温情的渴望,对善和美的肯定与追求,而张爱玲则表现出一种洞析世态炎凉的冷幽默,因此,共同的喜剧风格包裹着的,其实是两种不同的人生观。

此外,出自李萍倩之手的《母与子》和洪漠的《好夫妻》也基本上属于桑弧—张爱玲式的作品。老导演李萍倩受“文华”公司之邀,将奥斯特洛夫斯基的《无罪的罪人》改编成影片《母与子》,影片讲述了少女黄素和恋人韩立人育有一子后,韩立人另娶别人,并夺走孩子。黄素远走他乡,数年后成为红极一时的演员。受聘来沪演出时,在舞台上与青年演员韩晨合作,并最终发现韩晨正是她多年前被骗走的儿子。母子一起拒绝了韩立人合好的请求。影片的重点渲染了母子的感情,更多地表现为一个家庭伦理片。洪漠的《好夫妻》讲述的是一对青年如何在亲人的撮合下从朋友成为恋人,婚后又如何发生矛盾但最终合好如初的故事。影片情节平淡,也带有一定的喜剧色彩。

3. 以费穆《小城之春》为代表的艺术片

当时颇受冷落的《小城之春》,则代表着“文华”公司艺术片的成就,其中包含着费穆追求中国电影风格的努力。费穆 20 世纪 30 年代便开始从事电影创作,编导过《城市之夜》、《香雪海》、《天伦》、《狼山喋血记》。战后他曾试图拍摄《锦绣河山》,但终因客观与主观方面的原因没有成片。其中,费穆对艺术的精益求精和他在精神上的特立独行,使他无法顺应时局的变化,这是影响他完成影片《小城之春》的重要原因之一。

桑弧—张爱玲式的影片都属于都市轻喜剧,意在关注凡人生活中的喜怒哀乐,共同的喜剧风格包裹着的,其实是两种不同的人生观

包含着费穆追求中国电影风格的努力。费穆对艺术的精益求精和他在精神上的特立独行

费穆与吴性裁相识多年,吴性裁非常欣赏费穆的才华,加之“文华”公司的前5部影片有较高的票房收入,因此,费穆得以在这个重商业回报的电影公司里获得拍摄《小城之春》的机会。《小城之春》(图6-25)讲述了一个发生在战后江南小镇的感情故事。周玉纹、戴礼言结婚八年,戴礼言体弱多病,妻子周玉纹每天买菜、煎药、绣花,两人在平静之中打发着时光。一天,戴礼言昔日同窗青年医生章志忱来访,而章恰好是周玉纹的初恋情人,两人由于家长的反对而被迫分手。章的到来使周玉纹的内心燃烧起对爱情的渴望,而章志忱面对昔日好友和恋人,最终控制了自己的感情。发现他们感情秘密的戴礼言意欲服药自杀,这令周玉纹悔恨不已。最后,章志忱离开小镇,一切都平静如初。影片节奏舒缓,情感内敛,没有剧烈的戏剧冲突,对一般观众而言,影片过于沉闷,因此上座率极低,票房收入惨淡,打破“文华”公司成立以来所有影片票房的最低纪录。但影片受到了知识分子的喜爱,有的评论指出导演将一个只有五个人的故事“在小小的天地里,寂寞的情调中,处理得如散文一样的美丽”。^①

《小城之春》贯彻了费穆的电影主张,因不受其他因素掣肘,带有浓郁的费穆特色。对费穆来说,探索电影的民族化是多年以来一直萦绕在他心中的问题。早在拍摄《天伦》时,他就率先使用民乐配乐,以取得与影片内容一致的风格。《小城之春》则是他这条探索道路上的顶点之作。影片有意大量使用“长镜头”传达古老中国的“灰色情绪”,意在从影调上创造出中国文化的传统韵味。同时影片在叙事上独具匠心,运用了女主人公独白的第一人称叙事,但画面所呈现的内容远远超出第一人称所可察知的范围,从而在音画之间营造出一个对比、对话的空间,从而达到言有尽而意无穷的意境。透过《小城之春》,费穆力图用影像捕捉和传达中国传统艺术所表现出来的意境和神韵,正是这样的追求使得该部影片能够跨越时间的长河,成为中国电影史的经典之作。

1948年,热爱戏曲艺术的吴性裁为支持费穆拍摄由梅兰芳主演的彩色戏



图6-25 《小城之春》

^① 靖华:《偏安在花厅中的人们——〈小城之春〉观后感》,载《新民晚报》1948年9月30日。

曲片《生死恨》(图 6-26),在上海投资设立“华艺”公司。费穆在导演《小城之春》的同时,就开始了这部影片的筹备工作。《生死恨》的剧本是梅兰芳根据齐如山据明代传奇《易鞋记》改编的京剧剧本整理而成,描写北宋末年一对被金兵俘获并发配为奴的青年男女程鹏举和韩玉娘,如何结为夫妇,并设法返回故土的故事。对费穆而言,拍摄《生死恨》不是要拍成京剧纪录片,而是既尊重京剧规律,同时利用戏剧的技巧“织”成一部电影,对于钟爱中国传统艺术的费穆来说,将京剧剧目搬上银幕正是为他提供了一个融会中西艺术的机会。由于技术原因,影片的彩色处理不很理想,作为中国第一部彩色电影,影片做出了有益的尝试。



图 6-26 《生死恨》

中国第一部彩色电影

第五节 商业电影的新发展

20 世纪 40 年代后半期,中国电影虽然处于两种政治势力、两种意识形态的格局之下,但从电影的生产和营销方式看,基本上仍然是市场化运作。

一、商业电影的总体情况

国民党在接收敌伪财产的基础上,使党营电影产业具备了初步的规模。1947 年迫于社会舆论的压力,国民党宣布把“中电”公司改组为“民营”的中央电影企业股份有限公司,并成立理事会,选举董事并登报招股。以尽量削弱党营色彩,掩盖其独揽电影产业的企图。这从一个侧面也反映出当时电影产业主要还是以市场为导向的。

因此,不管是宣传统治意识形态的电影还是进步电影,都面临着营利和生存问题。当然,实际上作为国民党党营电影事业的“中电”公司在影片审查、上映和资金方面都有着雄厚的实力,民营电影公司要艰难得多,正是由于资金和人才短缺,才促成原“昆仑”公司与联华影艺社的合并。因此,影片营利是各民营电影公司生存的必要前提。

前述提到的“中电”、“昆仑”和“文华”等公司都出品过商业上较为成功的影片,其中,《一江春水向东流》和《假凤虚凰》成为战后中国最卖座的两部影片。《一江春水向东流》情节曲折,忍辱负重的素芬继承了中国审美中的“苦戏”传统,而《假凤虚凰》则以轻喜剧风格捕捉都市生活的苦乐。“中电”公司出品的《忠义之家》、《圣城记》、《天下第一号》也赚取了不少票房收入。《忠义之家》、《圣城记》都是战后初期的作品,迎合了观众对中国电影的热心期待,加之吴永刚和沈

从电影的生产和营销方式看,基本上仍然是市场化运作

浮的艺术功底深厚,尽管在思想上有失偏差,但影片质量得到了保证。《天下第一号》则以富于悬念感的情节发展吸引观众的兴趣,该片也开启了战后敌特片拍摄之风。“文华”公司的《太太万岁》也风光一时,上海各报竞相报道,深受观众追捧。但上海电影评论界纷纷发表不同意见,对影片表示了否定之意,张爱玲也由此退出影坛。此例表明一般观众与评论家和理论家在观影趣味上的差异,也表明商业效果与意识形态之间时常处于矛盾状态之中。

狭义的商业电影指的是以迎合一般观众欣赏趣味来赚取经济利益的影片,它们在意识形态上也会表现出一定的立场但不具备思想的严肃性,在表现形式上也会注重艺术手法的运用但不会让艺术性追求影响到视听的愉悦,也就是说,思想与艺术处于次要位置,其功能只是服务于影片的观赏性。为了迎合观众的趣味,商业电影常常出现跟风现象,即围绕着一个卖点拍摄类似的影片,由此造成商业电影的类型化。

狭义的商业电影在20世纪40年代后半期有很大发展,制片公司以“中电”一、二、三厂、“国泰”、“大同”和众多小公司为主,导演既有从影多年的宿将,也有初出茅庐的新秀,影片类型化特征明显,作品水平虽良莠不齐,但总体看来还是较前一时期有新的提高。

二、商业电影的主要创作群体

李萍倩、陈铿然、岳枫、何兆璋、马徐维邦、杨小仲、徐欣夫等老导演是这一时期商业电影创作的主要力量之一。李萍倩除为“文华”公司导演了《母与子》外,还为其他影片公司编导了《湖上春痕》,导演了《裙带风》(洪漠编剧)、《凶手》(刘沧浪编剧)、《春归何处》(吴天编剧)以及在香港导演的《春雷》。《凶手》系“情爱+凶杀”模式,描写城市谋生的农村青年误入一犯罪团伙,后恋上同一团伙中一位善良女子,受其启发,终于悔悟,杀死犯罪团伙头目后自己也锒铛入狱。除此之外,李萍倩所导演的大都是家庭情感、伦理影片,其中喜剧片《裙带风》嘲笑了社会上任人惟亲的陋习。

陈铿然先后与徐昌霖、包蕾合作,导演了《郎才女貌》、《三人行》、《乱点鸳鸯》和《平步青云》。其中《三人行》写三个性格不同的大学生走上社会后的不同遭遇:一个依靠权势损公肥私,一个趋炎附势、青云直上,另外一个生性耿直是非分明的大学生则落得个穷困潦倒。影片从一个侧面也表现了社会的不公。

岳枫导演的影片主要是两类:一类是爱情片,如《青山翠谷》(包蕾编剧)、《玫瑰多刺》、《鸾凤怨》(刘沧浪编剧)、《肠断天涯》(尤纪编剧);另一类是凶杀片,如《杀人夜》(杨苏编剧)、《森林大血案》(汪露编剧)。战后初期,岳枫在香港导演了曹雪松编剧的《三女性》,描写坚强、懦弱和堕落的三种女性的生活经历,受到评论界的肯定。

马徐维邦—孙敬组合编导、导演的影片有《天罗地网》、《春残断梦》、《寒山寺钟声》和《美艳亲王》。其中《天罗地网》在一个谋财害命的故事中加入了一些疑神疑鬼的段落,延续了马徐维邦恐怖片的风格。

何非光在内地和香港两地拍片,其中战后初期他在香港编导了《芦花翻白

燕子飞》，导演了《某夫人》（韩北屏编剧）。前者描写一对青年男女在战时和战后的经历，他们没有经受住时代的考验，女方嫁给汉奸，男方则成了贪污的接收大员，影片当时颇受观众认可。何非光后在上海导演了吴铁翼编剧的《出卖影子的人》和《同是天涯沦落人》，以及描写台湾高山族少女与汉族青年恋爱故事的《花莲港》（唐绍华编剧）。

方沛霖在上海和香港拍片，最擅长导演音乐片，如《莺飞人间》（秦复基编剧）、《歌女之歌》（吴铁翼编剧）、《花外流莺》（洪漠编剧）。此外，他还导演了伦理片、言情片如《青青河边草》（尤纪编剧）、《假面女郎》（张彻编剧）、《风月恩仇》（杨彦岐编剧）、《同心结》（陶秦编剧）和《再相逢》（张道藩编剧）。

老导演杨小仲则编导或导演了间谍片如《民族的火花》、《六二六间谍网》（叶逸芳编剧）、《欲海潮》，言情、家庭片如《卿何命薄》、《钗头凤》、《十步芳草》、《残冬》（包蕾编剧）、《荒园艳迹》（张彻编剧）和《悬崖勒马》，喜剧片如《痴男怨女》、《异想天开》。杨小仲的产量较高，但影片的格调不高，比较粗糙。

徐欣夫导演了打斗片《吕四娘》（朱瘦菊编剧）、《美人血》（朱瘦菊编剧），恐怖片《古屋魔影》（杨小仲编剧），间谍片《粉红色的炸弹》（孙敬编剧）、《谍海雄风》（顾孟鹤编剧），并监制了《黑河魂》（邹霆编剧，陈翼青导演）。

在商业电影创作中，涌现出一些新人。其中在新导演中出片最多的就是屠光启，继《天字第一号》、《黑夜到天明》之后，他编导或导演的影片有十三四部。他的影片类型较多，除间谍片外，有凶杀—恐怖片如《月黑风高》、《天魔劫》、《血溅姊妹花》，情爱—凶杀片如《玩火的女人》、《处处闻啼鸟》、《芳魂归来》，大都描写男女之间因情导致的自杀、他杀故事，还有家庭片如《龙凤花烛》和强盗片《女贼》、《十三号女贼》。裴冲出片也较多，有《铁骨冰心》（裴冲编剧）、《夜来风雨声》（叶逸芳编剧）以及云荒编剧的《子夜歌》、《情天劫》和《浮生六记》等。毛羽编导了《大地回春》和《马路英雄》，唐绍华导演了《珠光宝气》（包蕾编剧）和《再生年华》（陶熊编剧）。

“长制”公司的刘国权、朱文顺、张天赐、梅阡等导演了数部以东北生活为背景的影片，如《哈尔滨之夜》（张天赐编导）。《小白龙》（朱文顺导演，高粱编剧）、《白山黑水血溅红》（刘国权编导）。刘国权还导演了两部由梅阡编剧的影片《花落流水红》和《粉墨筝琶》，梅阡自己编导了《满庭芳》（与钱渝合导）和《碧血千秋》。其中不少影片借用了抗日的背景，如《白山黑水血溅红》以日本占领时期的哈尔滨为背景，描写一个爱国人士暗杀日本人时脱逃、艳遇、被捕和越狱的过程。梅阡编导的《碧血千秋》是讲述秋瑾的传记片。

此外还有舒适导演的《蝴蝶梦》（姚克编剧）、何通导演的《吉人天相》（朱曼华编剧）、李英编导的《何处不相逢》、周彦编导的《桥》等影片，这些都属于商业片范畴。另外，演员韩兰根自导自演了《从军梦》（张君勉编剧）和叶逸芳编剧的《海上英雄》、《年年如意》。但影片过于强调其喜剧看点，而脱离了基本的社会现实，因此效果并不理想。

三、对商业电影的基本评价

好莱坞影片的影响

战时和战后这一时期,大量进口的美国片为中国商业电影的创作提供了观摩、借鉴的机会。20世纪40年代美国的“黑色电影”大多充满了悬疑、凶杀的内容,这一样式也难免影响到中国商业电影的选材。从屠光启的影片可以看出当时好莱坞影片的影响。因此,好莱坞影片的泛滥为中国商业电影水平的提升提供了一个客观的条件。无论是从编剧技巧还是从镜头语言来看,这一时期的商业电影都较前一时期更为成熟。

在利息和观众之间寻求生路

但从另一方面看,当时法币不断贬值、社会动荡不安,使得商业电影仍然处于困难的运行环境当中。很多电影公司是靠借高利贷筹资,在利息和观众之间寻求生路,这势必严重影响到影片的质量。因此当时的商业片仍然受粗制滥造之苦。有的编导为迎合片商的需要严重违背艺术规律,也使影片质量大打折扣。比如吴村应南洋片商的要求拍一部歌唱片,竟安排了十几首歌曲。这不能不说是弄巧成拙之举。

无论如何,如果撇开思想立场和格调情怀问题来看20世纪40年代的商业电影,可以说它们在量上有突破,在质上有提高,对研究中国电影的类型演变、中国观众的观影心理以及当时大众文化的特征等问题,都提供了不可或缺的参考依据。

在战后短短几年时间里,中国电影达到了创作的高峰。许多电影人都投身到抗日战争的洪流当中,艰苦的生活和磨难,成为他们战后创作的重要资源,使这一时期的优秀作品在思想性上达到空前的水平。同时,这一时期的电影在艺术上也日趋成熟,现实主义的风格与娴熟的镜头语言相结合,创作出了中国电影史上的许多经典作品。同时,受到同时期美国好莱坞影片的影响,这一时期的商业片也比较繁荣,间谍片、凶杀片、侦探片、言情片都各有发展。

思考题:

1. “昆仑”公司的主要风格是什么?
2. 费穆的《小城之春》的艺术成就是什么?
3. “文华”公司的主要作品具有什么样的特征?

第七章 新中国电影创建时期(1949—1966)

第一节 概述

1949年10月1日,中华人民共和国成立,中国电影也进入划时代的社会主义时期,在生产规模、管理体制、意识形态、题材内容与电影语言形态等诸方面,探索新的道路,呈现新的风貌。

新的风貌

1949年4月成立的“中央电影局”(1949年10月1日后归属文化部领导)成为领导、管理、组织新中国电影生产的重要机构。1950年7月成立的中央人民政府文化部电影指导委员会也曾对建国初期的电影创作进行指导和管理。新人民政府以率先成立的“东影”为核心力量,逐步接收国民党“中电”公司在北平、南京和上海的遗留财产,在此基础上先后成立北平电影制片厂和上海电影制片厂,形成了三大国营制片厂和十几家私营厂共存的格局。^①来自解放区和国统区的新老电影工作者,共同组成了新中国电影的创作力量,给新中国电影带来繁荣与发展。

一、新中国电影体制的建立

新中国电影首先在体制上迥异于民国时期电影,在借鉴苏联经验基础上,新中国建立了高度集中的管理体系和严格的计划经济模式。电影局统一进行题材规划,各电影厂承接具体拍摄任务,电影发行由电影局统购统销,配合宣传需要和城市乡村的不同特点安排影片上映。总之,生产与营销管理高度集中。

生产与营销管理
高度集中

1954—1957年,虽然一度试图把电影厂发展成独立、完整的制片基地,但集中管理的模式从未得到根本性的触动。1958年各电影厂划归地方行政领导,但出现很多弊端,被迫在20世纪60年代初由电影局收回。

与此相对应,电影生产遵守严格的计划经济模式,即有计划地规划题材、严格掌握拍摄进度和统购统销的产品营销。电影局每年进行一次题材规划,照顾到工业、农业、革命历史、儿童、少数民族等多方面选题,拓展了新中国电影的题

^① 私营厂中影响较大的有文华影业公司、昆仑影业公司、国泰影业公司、大同影业公司、大光明影业公司(1948—)、华光影业公司(1948—)、大中华影业公司(1946,香港)、长江影业公司(公私合营,1950—),另根据孟犁野研究,小公司有“惠昌”、“东华”、“嘉年公司”、“嘉华公司”等,因此,1949—1952年私营公司的影片产量不止《中国艺术影片编目》所列的二十二部;参见孟犁野《新中国电影艺术史稿 1949—1959》,中国电影出版社2002年版,第69页。另外,顾仲彝《加强国产电影的生产,提高影片的质和量!》(见《大众电影》1950年第7期)一文中提到的小私营公司还有兰心、新中华、中国五彩电影工厂。

材范围,而且保证了制作经费,但这种指令性生产又时常违背电影艺术生产的规律,给创作带来许多问题。

私营电影厂的国有化为电影的计划经济模式提供了基础保证。随着社会经济秩序的恢复,政府对私营电影厂进行了调整重组。1951年9月,“昆仑”公司与“长江”公司合并,组建长江昆仑联合电影厂,1952年2月又联合“文华”、“国泰”、“大同”、“大光明”、“大中华”、“华光”等公司,共同组建上海联合电影制片厂,1953年2月,“上联”并入“上影”,私营电影企业的全民所有制改制基本完成。此后,这一些私营电影企业退出历史舞台。

二、电影观念的转变

新中国成立之前,电影虽然受政治理念、党派纷争的影响,也表现出左中右的思想倾向,但总体上说,基本上仍是以赢利为主要目的特殊商品,运行于商业环境之中。电影的接受群体以城市市民为主,集中分布在上海、北京、天津等大中城市。新中国成立后,电影不再被视为特殊的文化商品,而是党的事业的重要组成部分,是政治宣传的工具。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》提出了文艺为工农兵服务的方针,成为指导电影创作的纲领性文件。

《在延安文艺座谈会上的讲话》提出了文艺为工农兵服务的方针

建国初期,拍摄工农兵电影、清除美国好莱坞电影的在华影响是电影界的首要任务。在发行放映方面,中央政府曾采取行政措施,减少美国电影的放映日数。为了更好的普及电影,新中国陆续成立了2000多支流动放映队,弥补电影院数量小、分布城市集中的缺憾,让电影走入广大的农村地区,从而使新中国电影的接受群体较前发生根本改变,电影日益成为工农兵大众文化生活的重要组成部分。

正是在这种新电影观念的影响之下,电影发生了从叙事到影像风格的全方位改变。新中国电影的最重要特征是新的风格样式的出现,形成了与民国电影不同的总体风貌。

新中国电影的最重要特征是新的风格样式的出现

第一,塑造作为历史主体的“工农兵”形象是电影的首要任务。产业工人、乡村农民和革命战争岁月中的战士形象,都在银幕上得到生动、真实的体现。因此,工业、农业、战争三大题材影片及惊险片(包括军事惊险片和反特惊险片)占据主流位置。

第二,新中国团结少数民族的政策,使少数民族影片得到前所未有的发展,^①在这十七年时间里,少数民族电影涉及18个民族,出品达47部之多,^②它们或与战争、反特题材相结合,或歌颂爱情与生活,在电影语言和情感表现等方面进行了有益的探索。

第三,伴随中国传统戏曲的大规模继承与革新,电影戏曲片成为标志时代特征的片种。从1953年第一部戏曲片《小姑贤》到1966年《游乡》等4部戏曲

① 民国时期拍摄少数民族影片数量极小,主要有《瑶山艳史》(艺联影片公司,1933)、《塞上风云》(中国电影制片厂,1940)和《花莲港》(西北电影公司,1948)。其中,《瑶山艳史》对少数民族作了歪曲的描写,受到当时左翼电影人的批评。

② 参见陆弘石主编:《中国电影:描述与阐释》,中国电影出版社2002年版,第306页。

片,共计出品约 121 部,覆盖大小剧种 50 余个。

第四,儿童片及动画、木偶片受到重视。1949 年以前,儿童片的数量很少,1936 年蔡楚生的《迷途的羔羊》是中国第一部儿童片,后有“昆仑”公司和“文华”公司分别出品的《三毛流浪记》和《表》(参见第六章)。新中国成立后,由于政府文化部门的提倡与重视,儿童片得到一定发展,数量有所增加,也出现了像《祖国的花朵》、《鸡毛信》等较优秀的作品。与此同时,动画片和木偶片也在表现手法的民族化上有所突破。

第五,喜剧片样式完成了从讽刺喜剧向歌颂喜剧和轻喜剧的转型。在《新局长到来之前》为代表的讽刺喜剧之后,以《五朵金花》为代表的歌颂喜剧和以《李双双》等为代表的轻喜剧,以积极、乐观的态度表达了对社会发展的肯定与认同。

第六,名著改编片获得较高艺术成就。这些影片在原著基础上精雕细刻,留下了《我这一辈子》、《祝福》、《家》和《林家铺子》等传世之作。

此外,纪录片在这一时期得到极大发展,不仅有《中国人民的胜利》、《解放了的中国》、《烟花女儿翻身记》、《六亿人民的意志》等记载历史进程的大型纪录片,而且也有短小精悍的《新闻简报》,在宣传国家建设、普及科学知识等方面发挥了重要作用。

三、新中国成立初期的电影创作

计划经济体制与艺术家的创作自由、政治观念的主导及不断的政治运动与艺术创作自身的规律之间,一直存在矛盾,这是这一时期核心的难题。一方面,计划经济体制使新中国电影工业在短时期内迅速恢复和发展,通过统一的题材规划,扩大了电影的表现范围,电影生产作为一种国家行为,在资金和生产方面得到优先保证。但另一方面,这种计划体制,使艺术家的创作不是“有感而发”,而是类似于“命题作文”,对创作才干的发挥产生了不利的影响。同时,接连不断的政治运动和严格的政治意识形态批评也影响了艺术家的创作。比如,1951 年对《武训传》的批判;1957 年“反右”和稍后的反右倾及电影界的“拔白旗”运动,都使一些电影人受到冲击,有些影片受到批判,创作情绪也受到影响。因此,这一时期的电影工作者常常有无所适从之感,比如成功执导《南征北战》的成荫,在他留苏归来后拍摄的《上海姑娘》受到了不少批评。“不求艺术上有功,但求政治上无过”所反映的,正是艺术家的困惑感。

计划经济体制与艺术家的创作自由、政治观念的主导及不断的政治运动与艺术创作自身的规律之间,一直存在矛盾

但同时也应该看到,摆脱半封建半殖民地地位的新中国,的确给电影艺术家的创作注入了新的时代精神;尽管受到政治运动的影响,但艺术家的社会理想和信念没有动摇。在时代精神的强大感召下,他们创作出一批经典作品,代表了一个时代的电影艺术成就。

1. 初创时期的电影创作(从新中国成立起到 1952 年)

新中国成立三年当中,经济开始全面恢复,电影也进入初创时期。

(1) 国营电影制片厂的创作

国营电影制片厂开始起步,1949 年 4 月“东影”率先拍摄了铁路工人克服困难修桥的故事片《桥》,产业工人形象首次亮相银幕。翌年出品的还有描写新

初创时期

产业工人生活变迁的《红旗歌》和《高歌猛进》，以及反映车站调度生产的影片《荣誉属于谁》（后更名为《在前进的道路上》）。“东影”初期创作的另一个热点选题是革命英烈、革命斗争题材的影片，代表作品有《中华女儿》、《白衣战士》、《刘胡兰》、《赵一曼》、《光荣人家》、《卫国保家》等，其中《中华女儿》于1950年获捷克斯洛伐克第五届卡罗维·发利国际电影节“自由斗争奖”。1949年“东影”摄制《无形的战线》，开反特影片的先河。1950年拍摄的《辽远的乡村》和《内蒙春光》（后更名为《内蒙人民的胜利》）反映了地方政权更迭过程中与敌特力量的较量，后者也是我国第一部少数民族题材的作品。

《荣誉属于谁》和《内蒙春光》是较早受到批评的作品。前者被认为把荣誉归于学习苏联先进“调车法”的副局长，“对于中国革命的力量与中国人民的传统，作了错误的描写”。后者因为描写了一位死心塌地追随国民党的内蒙古王爷，“在描写对待上层人物的策略上犯了错误”^①。现实的政策与政治直接与艺术挂钩，这样的读解与评价方式从一开始就左右着电影创作，它一方面凸显出国家意识形态在建国初期的整合作用，另一方面，它时常令创作人员无所适从，在以后十几年的发展过程中，这一趋势有增无减，对电影发展造成负面影响。

1950年北影厂开始出品新片，数量不多，但历史与现实题材兼顾，既有《吕梁英雄》、《和平保卫者》、《新儿女英雄传》、《陕北牧歌》这样的革命历史及战争影片，也有反映现实生活的《鬼神不灵》和《儿女亲事》，还有表现知识分子思想转变的《民主青年进行曲》和《走向新中国》。

上影厂于1950年首拍反映当代农村生活的《农家乐》。1951年，上影厂拍摄革命历史及战争题材影片《胜利重逢》、《上饶集中营》、《海上风暴》、《翠岗红旗》，以及反映工厂对敌斗争的《团结起来到明天》和新社会第一批女火车司机成长经历的《女司机》。

1951年3月，全国26个城市开展“国营电影厂出品展览月”活动，第一次展示新中国电影的崭新风貌。参加展映的有《新儿女英雄传》、《白毛女》、《翠岗红旗》、《上饶集中营》、《民主青年进行曲》、《团结起来到明天》、《陕北牧歌》、《红旗歌》等20部故事片及6部新闻纪录片。

在这一时期，中国电影界在批判欧美电影的同时，积极介绍苏联及其国际社会主义阵营中其他国家的电影创作，在冷战格局影响下，确立了主要以苏联等社会主义国家及受压迫的第三世界国家为主的国际交流框架。

（2）私营电影厂的创作

另一方面，私营电影厂在建国初期的创作热情也十分高涨，除政府的支持之外，放映市场的变化也对私营厂有很大鼓舞。民国时期，欧美影片曾独霸中国市场，新中国成立后，政府以行政干预等办法竭力扭转这一局面。仅以美国影片为例，解放前其放映数占全部影片（包括国产影片和苏联影片）80%以上，每月观众平均140万人，占全部观众75%左右。1950年，上海政府对每月放映西片的数量做出规定，从而为国产影片争取到市场空间。由于当时的国营厂出品量

民国时期，欧美影片曾独霸中国市场，新中国成立后，政府以行政干预等办法竭力扭转这一局面

^① 参见孟犁野：《新中国电影艺术史稿 1949—1959》，中国电影出版社2002年版，第18页。

尚小,因此私营厂影片占有较大份额。

私营厂在这一时期主要出品有《人民的巨掌》(1950)、《两家春》(1950)、《太平春》(1950)、《思想问题》(1950)、《武训传》(1950)、《我这一辈子》(1950)、《腐蚀》(1950)、《关连长》(1951)、《姐妹姐妹站起来》(1951)、《我们夫妇之间》(1951)等,其中“文华”公司出品数量较多,质量较高,《腐蚀》、《我这一辈子》、《思想问题》、《我们夫妇之间》虽取材不同,但透过描写不同阶层及知识分子的思想变迁,折射出对适应社会制度变迁的渴望。

不过,由于意识形态、审美心理等方面的差异,私营厂的这些作品,尽管在当时受到观众的欢迎,但却没有赢得评论的认可,它们大多受到批评,如《关连长》和《我们夫妇之间》被认为歪曲了革命军人和工农干部的形象,对《武训传》的批评则发展为一场轰轰烈烈的文化批判运动。只有1950年公私合营的“长江厂”出品的《两家春》得到肯定,该片以轻松的喜剧风格描写了农村与旧风俗的决裂。

1951年对《武训传》公开点明批判后,电影产量也大幅滑坡,1952年国营和私营厂出品的影片只有《南征北战》、《龙须沟》、《六号门》、《劳动花开》等9部影片,电影创作进入低潮阶段。

2. 第一个五年计划时期的电影创作(1953—1957年)

1953—1957年,新中国经济建设进入第一个五年计划时期。1953提出“过渡时期的总路线”和“社会主义工业化”,国家建设蓬勃发展,在此总体背景之下,电影创作亦受到鼓舞,进入相对繁荣的阶段。

相对繁荣的阶段

1953年2—3月召开了第一次电影剧本创作会议和电影艺术工作会议,旨在解决剧本创作、克服电影事业管理中的官僚主义作风等问题。根据会议精神,建立了由中央负责审查和批准电影剧本的主题、题材计划,电影局和文化部全权负责剧本审查的统一的审查制度。同年9月,“第二次全国文学艺术工作者代表大会”倡导社会主义现实主义的创作方法,反对“公式化”和“概念化”的创作倾向。会议期间,大家观摩、讨论苏联优秀影片,请夏衍等著名电影艺术家作专题讲座,探讨电影艺术特征。1953年12月,中央人民政府政务院通过了《关于加强电影制片工作的决定》,对电影制片的方针、电影剧本创作的组织与审查等五个方面做出明确规定,要求影片的题材内容和表现形式多样化。从1954年下半年开始,中国电影界通过引入国外电影、外国专家讲学、电影创作人员出国考察等方式开展中国电影与世界各国同行的交流。

由于以上努力,从1953年开始,电影创作在修复过程中稳步发展。1953年出品故事片8部,其中《草原上的人们》和《金银滩》是少数民族影片。《智取华山》是第一部军事惊险片,险峻的华山成为影片重要的景观,与紧张的战斗情节相得益彰。《小姑贤》是第一部戏曲片,拉开了新中国戏曲电影的序幕。

1954年和1955年,故事片产量稳定在20部左右,风格样式更加丰富。在“社会主义工业化”的影响下,1954年先后出品了《英雄司机》、《无穷的潜力》、《伟大的起点》、《三年》四部工业题材影片,但公式化弊病较为突出,受到肯定的只有《伟大的起点》。农业题材影片有《人往高处走》、《土地》、《一件提案》、《一场

风格样式更加丰富

风波》、《不能走那条路》、《妇女代表》、《春风吹到诺敏河》、《闽江桔子红》、《丰收》、《淮上人家》、《水乡的春天》等,表现农村的社会矛盾、路线斗争、时代新风和妇女解放等主题,但由于乡村题材与城市生活存有距离,再加之现实题材涉及政策性问题较多,影响到创作人员艺术创作才干的发挥,因此影片缺乏艺术感染力,较少获得城市观众的认可,在上海,《一件提案》的上座率只有9%,《土地》也只有20%。相比之下,惊险片的成绩较为突出,军事惊险片《渡江侦察记》和《平原游击队》在紧张的情节发展中,注重刻画人物性格和细节描写,艺术表现丰富饱满,成为当时的佳作。《神秘的伴侣》、《山间铃响马帮来》、《猛河的黎明》等反特惊险片情节曲折,悬念诱人,具有较强的观赏性。《董存瑞》、《南岛风云》等革命历史和革命战争题材影片也有所发展,特别是前者清晰地勾画出英雄人物的生长过程,生动自然地刻画出性格的发展。

1955年老导演吴永刚拍摄的少数民族影片《哈森与加米拉》,描写了哈萨克青年男女坚贞的爱情。戏曲片《梁山伯与祝英台》和《天仙配》是这一时期的戏曲片精品,它们不仅在增进中国与世界的交流中发挥作用,而且对香港电影产生了直接影响。《鸡毛信》和《祖国的花朵》是影响较大的两部儿童片,前者由著名演员石挥导演。

“百花齐放、百家争鸣”的方针
“三自一中心”的主张

1956年毛泽东《论十大关系》的报告中提出“百花齐放、百家争鸣”的方针,极大地鼓舞了电影创作人员的热情,也解放了他们的思想。1956年10月,电影局在北京召开制片厂厂长会议,提出了“三自一中心”的主张,即自由选材、自由组合、自负盈亏和以导演为中心,这一制片管理体制的改革,对电影创作产生了积极影响。与此同时,一些曾被忽视的20世纪三四十年代进步影片,如《桃李劫》、《马路天使》、《十字街头》和《一江春水向东流》重新公映,回顾了中国电影的现实主义创作传统,这些都为电影的繁荣与发展创造了有利的环境条件。

题材更加多姿多彩

1956和1957年,故事片产量稳定上升,每年达到40余部。在此期间,整体创作气氛活跃,已有片种进一步发展,题材更加多姿多彩。革命历史影片《扑不灭的火焰》、《五更寒》、《冲破黎明前的黑暗》大胆描写了革命的曲折和困难。《母亲》描写一位母亲的觉醒过程,从个体角度阐发革命的影响,角度新颖。战争片《上甘岭》、《战斗里成长》和《柳堡的故事》将亲情、友情、爱情与革命叙事完美结合,突破了原有战争片较少人物内心刻画的局限。惊险片硕果累累,形成了该片种创作的小高潮,《铁道游击队》、《边寨烽火》、《芦笙恋歌》、《国庆十点钟》、《虎穴追踪》、《地下尖兵》、《寂静的山林》、《羊城暗哨》等,受到观众欢迎,其中《边寨烽火》和《芦笙恋歌》也是比较成功的少数民族影片。此外,还出现了一批描写当时城市生活的影片,如《护士日记》、《情深谊长》、《乘风破浪》、《女篮5号》。戏曲片异彩纷呈,较具代表性的有《十五贯》、《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》、《罗汉钱》等。改编自文学名著的《祝福》和《家》在艺术表现上更加成熟。另外,出现了一批讽刺喜剧的作品,如《新局长到来之前》、《不拘小节的人》、《如此多情》、《球场风波》、《寻爱记》等。还有一些影片选材独特,《海魂》描写国民党败退台湾后某军舰官兵起义的故事,《不夜城》讲述解放初期改造资本家的过程,《雾海夜航》描写某轮船遇到海难时如何化险为夷,包含某些“灾难片”元素,《李时珍》是以戏

剧性见长的传记片,改编自明代小说《灌园叟晚逢仙女》的《秋翁遇仙记》,寓意丰富,写实与浪漫结合,具有浓厚的神话色彩。这些都丰富了电影的题材种类。遗憾的是,农村题材影片(8部)和儿童片(6部)仍然低水平徘徊,前者只有《凤凰之歌》和《洞箫横吹》较好,后者主要问题是缺乏童趣和想像力。

在此期间,政治运动也不断产生消极影响,特别是在1957年反右派斗争中,钟惦棐关于如何理解工农兵文艺、电影的行政领导和中国电影传统等方面的言论被认为是“右派”向党攻击的“先声”,一批艺术家被打成右派,《未完成的喜剧》、《秋翁遇仙记》、《洞箫横吹》和《夜航》等影片受到重点批判。1957年12月,《人民日报》发表《坚持拔掉银幕上的白旗》一文,把《上海姑娘》、《寻爱记》等影片当作白旗,点名批判了24部影片,由此造成1958年“拔白旗”运动,《青春的脚步》、《球场风波》、《花好月圆》、《牧人之子》、《寻爱记》、《地下尖兵》等20多部影片遭到否定。

政治运动也不断产生消极影响

3. 1958—1959年的电影创作

1958年“大跃进”导致电影厂迅速膨胀,形成了“省有电影厂,县有电影院”的新格局。浮夸风使电影创作出现量多质次的弊端,虽然影片总量有103部之多,但大多数为“跃进片”,戏曲片和艺术性纪录片比例较大,特别是艺术性纪录片,它们虽然具有较强的现实感,但艺术提炼不够。较好的故事片仅10部左右,如农村题材片《花好月圆》、革命历史片《党的女儿》和《永不消逝的电波》、儿童片《风筝》(中法合拍)、神话故事片《画中人》,以及惊险片《英雄虎胆》和《古刹钟声》等。

“跃进片”

1959年,为庆祝新中国成立十周年举办的新片展览月活动,将新中国电影发展推向顶峰。1959年共出品电影80部,其中三分之一以上的影片受到肯定。展映新片中故事片18部,代表着当时创作的艺术水平。早在1958年,文化部就召开各制片厂厂长会议,贯彻中央拍摄献礼片的指示精神,夏衍也在相关会议上指示大家解放思想,增加品种。

与前一时期相比较,1959年出品的电影有四大特征:

四大特征

第一,为庆祝建国10周年,展现红色记忆的革命历史和革命战争题材占据主流,影片多,质量好,代表作品有《青春之歌》、《聂耳》、《万水千山》、《回民支队》、《战火中的青春》、《风暴》、《海鹰》、《战上海》。

第二,现实生活题材影片,在艺术水平上有较大提高,如《老兵新传》、《我们村里的年轻人》、《绿洲凯歌》、《冰上姐妹》、《钢铁世家》和《春满人间》等。

第三,歌颂喜剧《五朵金花》、《今天我休息》的艺术性与思想性水乳交融,风格样式趋于成熟。

第四,名著改编影片《林家铺子》和历史传记片《林则徐》以丰满的人物形象和成熟的镜头语言,标志着新中国电影艺术的最高水平。

4. 1960—1966年的电影创作

进入20世纪60年代后,电影在持续发展的同时面临更严峻的意识形态斗争。1961年6月召开的全国文艺工作座谈会和全国故事片创作会议,全面总结了以往工作的经验与教训,讨论进一步贯彻“双百”方针,繁荣创作。1962年在

电影在持续发展的同时面临更严峻的意识形态斗争

广州召开话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会,周恩来、陈毅分别在会议上发表讲话,澄清了对中国文艺队伍的认识,强调艺术民主和尊重艺术规律,此后中宣部颁发《文艺八条》和《电影三十二条》,为电影工作提供了纲领性文件。此外,1962年,在周恩来总理的积极倡议下,经过评选,来自上影厂的赵丹、白杨、张瑞芳、上官云珠、孙道临、秦怡、王丹凤,北影厂的谢添、崔嵬、陈强、张平、于蓝、于洋、谢芳,长影厂的李亚林、张圆、庞学勤、金迪和八一厂的田华、王心刚、王晓棠以及上海戏剧学院实验话剧团的祝希娟被授予“新中国人民演员”的称号。

在这样的氛围下,20世纪60年代上半期,又有一批优秀电影问世。它们饱含时代精神,并且在艺术表现上更加成熟。其艺术成就主要体现在:

第一,革命历史与革命战争影片续写辉煌,镜头语言更加丰富成熟,如《红旗谱》、《革命家庭》、《暴风骤雨》、《冬梅》、《洪湖赤卫队》、《51号兵站》、《红色娘子军》、《停战以后》、《小兵张嘎》、《农奴》、《红日》、《冰山上的来客》、《野火春风斗古城》、《怒潮》、《独立大队》、《兵临城下》、《英雄儿女》、《烈火中永生》、《逆风千里》、《燎原》、《白求恩大夫》。

第二,现实生活题材的影片各有特色,人物情感刻画更加细腻深刻,如《枯木逢春》、《北大荒人》、《达吉和她的父亲》、《天山的红花》、《霓虹灯下的哨兵》、《小铃铛》、《舞台姐妹》、《浪涛滚滚》(1979年公映)、《北国江南》。

第三,喜剧片转向轻喜剧类型,成就斐然,《李双双》、《大李、小李和老李》、《魔术师的奇遇》、《锦上添花》、《哥俩好》、《满意不满意》、《今天我休息》等受到观众好评。

第四,少数民族题材影片延续以往特点,获得观众认可的作品有《刘三姐》、《阿诗玛》、《摩雅傣》、《勐垓沙》。

从整体上看,电影语言的探索与突破是这一时段最突出的特征,比如谢铁骊在《早春二月》中摆脱戏剧式结构的尝试,崔嵬的《小兵张嘎》对长镜头的大量运用,李俊的《农奴》成功的视觉化表现,以及郑君里在影像民族化方面的推进,都是新中国电影在电影语言方面取得的成果。

但“大跃进”的失误、国际环境的变化和自然灾害的影响,使中国经济在20世纪60年代初经历困难时期,并直接波及电影业发展,进口胶片数量减少,故事片出品数量降低,基本维持在每年20部左右,只有1963年略高,达到30部。另一方面,意识形态方面的斗争愈加激烈,1959年10月文化部展开“反右倾”运动,夏衍、陈荒煤、袁文殊等电影工作者受到批判;到1963和1964年,毛泽东就文艺工作先后做出两个批示,指责当时各种文艺形式不热心倡导社会主义的艺术,引发文艺界全面的批判运动,《早春二月》、《舞台姐妹》、《北国江南》、《林家铺子》、《不夜城》等影片受到批判。在意识形态领域,阶级斗争一再被强调,使这一时期反映现实生活的影片如《千万不要忘记》、《箭杆河边》、《霓虹灯下的哨兵》等都充满浓烈的火药味。1964年,文艺整风愈演愈烈,电影创作随之跌入低谷。1966年“文化大革命”开始后,在席卷全国的政治风暴面前,电影终止了它前进的脚步。

在十七年电影发展历程中,来自解放区和国统区的新老电影人,以长春、北

京、上海为基地,形成了风格不同的创作集体。长春集体中的沙蒙、郭维、苏里、武兆堤、王家乙、王炎、林农、吕班,总体风格粗朴自然;北京集体中,成荫、崔嵬、水华、凌子风组成“四大帅”以及谢添、谢铁骊等,艺术风格多样,既朴实厚重又细腻简洁,艺术成就较为突出;上影集体新老汇萃,老导演沈浮、吴永刚、孙瑜、佐临、张骏祥、汤晓丹、桑弧、郑君里等融入全新的创作环境之中,同时新锐导演谢晋、鲁韧、白沉等也展示出才华和朝气。

四、这一时期的电影批评和电影理论

新中国十七年电影批评和理论有着鲜明的特色,在群众性影评发展的同时,对电影本体特征及规律的探索也有一定发展。

1950年,创办《大众电影》半月刊。随后两年里,《新电影》、《电影艺术译丛》相继问世,《人民日报》、《光明日报》等全国性及地方报刊也开辟影评专栏,从而为电影批评和电影理论的发展提供了有利的条件。群众性影评成为这一时期电影批评的一大特色,各行各业撰写影评、召开研讨会,积极参与电影发展事业,形成了电影行业内外互动局面。尽管群众影评尚停留在朴素的经验主义读解层次,但这种方式表达了大众的主体参与意识,它所包含的丰富信息值得深入研究。

群众性影评成为这一时期电影批评的一大特色

在这一时期,关于电影本体特性的理论研究也有一定发展。新中国成立初期,史东山、冼群等就关于电影艺术表现什么人的问题大胆地发表了意见。随着电影创作的进一步展开,到20世纪50年代中期,电影工作者展开了对电影特性、人物形象塑造、蒙太奇的讨论,开展了向苏联电影理论的学习,并指出了电影创作中的概念化和公式化弊端。国庆十周年献礼片创作之后,电影基础理论方面又获得一系列成果,论题涉及剧作、导演、表演、摄影、电影音乐、电影美术等诸多艺术技术问题,其中,柯灵的《电影剧本的特点》、《视觉形象的表现》、夏衍的《写电影剧本的几个问题》阐述了电影表现的规律性问题,强调了电影本体的特征。

关于电影本体特性的理论研究也有一定发展

20世纪60年代初,电影批评家和理论家在探索艺术本体问题的同时,提出了中国电影的民族特色问题,如袁文殊、罗艺军的《主题·真实性·传统——谈影片〈枯木逢春〉创作中的几个问题》、徐昌霖的《向传统艺术探胜求宝——电影民族形式问题学习笔记》。

中国电影的民族特色问题

由于新中国社会制度与思想观念的全新变化,新中国十七年电影带有强烈的实验与探索性质。一方面,在政治意识形态的指导下,它创造了许多富于生活、时代气息的人物形象,特别是历史上一直处于低层的工农大众在银幕上表现得富于质感,提供了不同于民国电影的新人形象;另一方面,比较直接的政治批评方式也的确不利于艺术家发挥自己的创造力,给电影批评与理论留下狭小的探索空间,这不能不说是十七年电影留给后人的经验教训。

实验与探索性质

第二节 “长影”集体

新中国最早成立的东北电影制片厂以解放区的文艺工作者为骨干力量,他

们以极大的革命热情,向广大的观众展现新人物,新世界。1949年该厂更名为长春电影制片厂,成为新中国最重要的创作集体之一。

从1949年拍摄第一部影片《桥》(图7-1)到1966年拍摄故事片《雁鸿岭下》,“十七年”期间,“长影”共创作影片约176部,其中故事片131部,^①其余为戏曲片、艺术性纪录片等其他片种。1950年,建厂不久的“东影”便达到较高出品水平,共推出13部故事片,在当时起到了领头羊作用。《桥》被誉为“第一部描写作为新社会的主人翁的中国工人阶级的影片”。^②该片在艺术表现上力图探索“工农兵电影新手法”,虽然在对待以往中国电影成就的问题上缺乏辩证观点,新手法探索没有获得成功,但却表现出对新电影风格的渴望与追求。当时出品的属于革命历史题材的《白毛女》、《钢铁战士》、《赵一曼》、《中华女儿》等影片,获得了观众的认可和好评。1955年,“长影”进入迅速发展时期,1959年出品故事片21部,达到新中国成立以来的顶峰,特别是革命历史—战争题材、农村题材和少数民族题材的影片创作成就最为突出。从1960年开始,出品数量开始减少,1963—1965年维持在6部左右,最终在1966年基本陷入停顿状态。



图7-1 《桥》

一、《白毛女》

王滨(1912—1960,图7-2),山东昌邑人。曾参加左翼文化运动,1938年到延安,翌年进入“鲁艺”,任实验剧团副团长和戏剧系教员,导演过《日出》、《带枪的人》、《前线》等话剧,并参与了新歌剧《白毛女》的创作。1948年导演故事片《桥》,导演的作品还有《怒海轻骑》(1955,与汤晓丹合作)、《画中人》(1958)。



图7-2 王滨

《白毛女》(1950,图7-3)根据同名歌剧改编,讲述年轻北方姑娘喜儿为躲避恶霸地主的欺凌,逃遁山林过着野人般的生活,头发变白,后在八路军的救助下才重返人间,与亲人团聚,表达了“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”的主题。影片叙事结构完整,情节发展脉络清晰,富于节奏感。影片的镜头语言洗练、含蓄,比如用平行蒙太奇进行悲喜、贫富的对比,影片开头在“东家在高楼,佃户们来收秋”的悲苦歌声中,分别展示地主婆纳凉和老人割谷的画面;喜儿年三十晚上试妆与杨白劳在黄家还债、被逼的情节平行展开,突出了悲

① 参见中国电影资料馆、中国艺术研究院电影研究所编:《中国艺术影片编目》,文化艺术出版社1981年版。

② 参见孟犁野:《新中国电影艺术史稿1949—1959》,中国电影出版社2002年版,第12页。

喜的对比。另一方面,喜儿被污与山洞分娩的场面处理得简洁、含蓄,当喜儿被黄推倒后,镜头跟下,然后上摇,推至佛堂上“大慈大悲”的特写,后接“积善堂”横匾的特写,将恶霸的伪善表现得淋漓尽致。影片对杨白劳的心理刻画准确细腻,从黄家返回的杨白劳一直心神不宁,在进屋吃饭前,还把自己按过手印的手指在破衣服上反复擦拭,点出了他无奈、愧疚的心理状态。



图 7-3 《白毛女》

扮演喜儿的田华,生于1928年,河北唐县人。1940年入八路军晋察冀军区抗敌剧社,曾出演《花好月圆》、《党的女儿》、《江山多娇》、《夺印》、《白求恩大夫》等多部影片。《白毛女》中她首次亮相银幕,以质朴的形象和真实自然的表演,成功塑造了苦大仇深的贫苦女子形象。影片虽然在处理歌唱段落时尚有不当之处,但整部作品具有很强的感染力,赢得了数亿观众的认可,到1956年,国内观众达到五亿人次。

二、《神秘的旅伴》、《平原游击队》、《董存瑞》和《上甘岭》

《神秘的旅伴》(1955,图7-4)根据白桦的短篇小说《一个无铃的马帮》改编而成,由林农和朱文顺(1920—1995)联合导演。林农(1919—2002,图7-5),原名粟多泽,四川南充人。1938年赴延安,入抗日军政大学,后考入延安“鲁艺”学习戏剧,1954年开始独立执导电影,“十七年”期间还拍摄了《边寨风火》、《党的女儿》、《甲午风云》、《兵临城下》等著名作品。《神秘的旅伴》讲述的是我边防巡逻队某排长冯廷贵和彝族民兵朱林生如何化装侦察,最后破获美蒋特务偷运武器入境的阴谋的故事。影片是继《内蒙春光》和《无形的战线》之后拍摄的一部反特影片,它以潜入敌人内部的侦察为主线,情节比较紧张,反特惊险影片的特征明显。此后,“长影”又出品了《寂静的山林》(1957,朱文顺导演)、《徐秋影案件》



图 7-4 《神秘的旅伴》

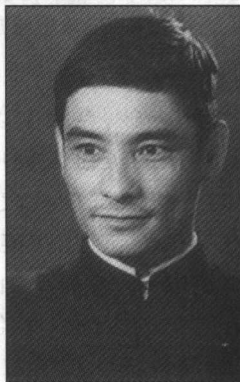


图 7-5 林农

(1958,于彦夫导演)和《古刹钟声》(1958,朱文顺导演)等反特惊险影片,形成“长影”创作的一大特色。林农拍摄的其他影片也各有特色,特别值得一提的是《甲午风云》(1962),影片描写北洋水师“致远”号管带邓世昌率领部下抗击日本军舰但最终被鱼雷击中而英勇牺牲的故事。影片具有鲜明的民族特色,既再现了宏大的历史场面,又准确细腻地描绘不同人物性格,叙事完整,情绪饱满,影片音乐具有鲜明民族特色,同时也恰当地烘托出人物的心理活动。

《平原游击队》(1955,图7-6)是“长影”继《智取华山》后拍摄的又一部军事惊险片。导演苏里(1917—2005,图7-7),原名夏传尧,安徽当涂人。1938年赴延安,在抗大文工团工作。曾在《回到自己的队伍里来》饰演匪连长。后曾担任《保卫胜利果实》、《六号门》、《祖国的花朵》的副导演,1955年与武兆堤(1920—1992)合作执导《平原游击队》,获得很大成功。后来“长影”最受观众欢迎的作品如《我们村里的年轻人》、《刘三姐》、《英雄儿女》、《地下尖兵》,都分别出自他们之手。《平原游击队》描写游击队长李向阳深入敌后平原地区的县城,完成牵制日寇松井,使他不能增援去“扫荡”华北抗日根据地。影片集中描写了李向阳的机智勇敢,他大胆与松井周旋,烧毁敌人炮楼,炸毁敌人弹药列车,组织部队攻打县城,从而确保藏在李庄的公粮。最后,他们化装进城,烧掉敌人的粮库,处死老汉奸,并在李庄布下天罗地网,最后消灭了松井的部队,并打死了松井本人。李向阳扮演者郭振清(1937—2005)是新中国的优秀演员,他的演技朴实自然,出演的影片还有《六号门》等。



图7-6 《平原游击队》



图7-7 苏里

《董存瑞》(1955,图7-8)延续了“长影”选材的传统,再次把镜头对准革命历史人物,并大胆突破,克服了以往同类题材概念化和公式化的倾向,塑造了一个真实、生动、可信的英雄人物形象。导演郭维(图7-9),出生于1922年,天津河东人,少年时代投入抗日救亡运动,曾入陕北公学流动剧团,一直从事革命戏剧活动。1950年拍摄《新儿女英雄传》时给史东山做副导演,进入影界。1953年独立导演军事惊险片《智取华山》,获得成功。1958年拍摄《花好月圆》,开创农村题材影片喜剧化的方向。董存瑞是一个真实的历史人物,在解放承德隆化的战役中,为了给冲锋部队扫清道路而“舍身炸碉堡”。影片用三分之二的篇幅着力写董存瑞的成长过程:一方面展示董存瑞思想稚嫩的一面,比如抱着“枪炮子弹、

克服了以往同类题材概念化和公式化的倾向



图 7-8 《董存瑞》



图 7-9 郭维

大打大干、走南闯北、东游西转，又光荣又体面”的错误动机要求加入部队；入伍后为仅得十发子弹与班长争执，第一次参加战斗不计后果地盲目放枪，没有认识到革命战争条件的艰苦；没有提出入党申请就迫切要求上缴党费……另一方面，也描写了董存瑞倔强、不服输的性格，比如他与膀大腰圆的牛玉和摔跤，几次失利都不罢手，非得把对方摔倒不可，这样的描写为他日后的英雄行为提供了性格保证。影片以运动画面为主，“蘑菇”参军一场戏中，使用了平行蒙太奇手法，在行进中表现董存瑞对赵连长、好友郅振标对王平的请求、说服。摔跤、带领群众转移以及后面的战斗场面，都是在运动画面中完成，富于节奏感。

《上甘岭》(1956, 图 7-10) 是第一部最成功的抗美援朝战争题材影片，编剧林杉、曹欣、沙蒙、肖矛，导演沙蒙。沙蒙(1907—1964, 图 7-11)，原名刘尚文，河北玉田人。自 20 世纪 30 年代在上海参加左翼文化团体，一直致力于我党领导下的进步戏剧电影活动。曾任鲁迅艺术学校实验剧团团长、东北文艺工作一团团长、东北电影制片厂编导主任、导演、中国电影工作联谊会副主席等职。曾导演《赵一曼》、《丰收》。影片描写志愿军某师八连在上甘岭战役中为配合大部队反攻，退守坑道，克服了缺水少药等困难，牵制住敌人，迎来最后胜利的故事。影片以一本战斗日记为叙事线索，跌宕有序地描写了惨烈的主峰阻击、退居坑道、主动伺机扰敌，为大部队准备反攻争取宝贵时间，最后在受敌方封锁、严重缺水的情况下坚持到反攻时刻，最终夺回主峰阵地，为部队前进铺平道路。影片真实



图 7-10 《上甘岭》



图 7-11 沙蒙

再现了战斗的惨烈场面:猛烈的炮轰、密密麻麻的敌人、阵地上不断牺牲及负伤的战士、我军炮火的失利乃至敌我肉搏的场面,都凸显出战争的严酷,同时也塑造了敢打敢拼、粗中有细、亲切自然的八连连长形象。影片表现了战友情、同志爱,卫生员王兰一曲深情的《我的祖国》,与祖国山河画面的结合,充分表达了战士们心中最崇高的感情。场景的美工设计非常具有现场感,当通讯员爬向敌人碉堡的时候,在他身边不时出现有 USA 字样的板条箱等其他物品,极大地增强了环境气氛的真实感。稍后拍摄的《英雄儿女》(1964,武兆堤导演)也是同类题材的经典作品,影片以巴金的短篇小说《团圆》为蓝本改编,讲述朝鲜战场上哥哥王成英勇牺牲,妹妹王芳踏着哥哥的脚步继续战斗,并在硝烟弥漫的战场上与生身父亲相认的故事。影片描写了战争的残酷,也描写了父女情、手足爱,其中王成在最后一刻手持爆破筒冲向敌人的场面,成为最为经典的场面描写。影片在开始 17 分钟便达到情绪高潮,此后王芳一曲《英雄赞歌》不断推动这一情绪的发展。上述两部影片的主题音乐都由刘炽作曲,旋律优美、深情,是影片成功的重要因素之一。

三、《新局长到来之前》、《不拘小节的人》和《未完成的喜剧》



图 7-12 吕班

吕班(1913—1976,图 7-12),山西榆次人。青年时期曾学习电影表演,参加过左翼戏剧运动,1938 年赴延安从事文艺工作。进入“东影”后,曾在《无形的战线》和《吕梁英雄》中任副导演。1952 年独立执导《六号门》和《英雄司机》。1954 年成立“春天喜剧社”,探索喜剧片创作,1957 年被错划右派。

《新局长到来之前》(图 7-13)讽刺媚上欺下的总务科牛科长,他给即将上任的新局长粉刷房屋、购置家具,而对修缮漏雨的职工宿舍却推诿搪塞。影片使用了推拉镜头表现雨布上的破洞,透过钥匙孔拍摄牛科长啃猪蹄的窘态,将讽刺寓于幽默的镜头语言之中,显示了导演的匠心。

《不拘小节的人》(图 7-14)讽刺某作家日常生活细节的不检点,《未完成的喜剧》(未发行)用荒诞的情节设置讽刺挥霍公家钱财的小官僚。吕班的讽刺喜

吕班的讽刺喜剧在今天看来,也很有警世意义



图 7-13 《新局长到来之前》



图 7-14 《不拘小节的人》

剧捕捉到了建设时期的某些重要问题,在今天看来,也很有警世意义。下面要介绍的王炎也在这一时段尝试拍摄生活喜剧片《寻爱记》和《三年早知道》,分别讽刺爱慕虚荣的城市青年和自私自利的农民。

四、《战火中的青春》和《独立大队》

王炎(图7-15),出生于1923年,山东烟台人。早年曾参加革命戏剧活动,1947年进入西北电影工学队,后入“东影”,曾在《胜利重逢》、《南征北战》、《丰收》、《土地》和《怒海轻骑》中任副导演,积累了经验。开始独立执导后曾尝试喜剧片创作。《战火中的青春》(1959)和《独立大队》(1964)是他最为成熟和成功的作品。

《战火中的青春》(图7-16)对战争与爱情的描写,具有突破和创新的意义。影片讲述了一个“现代花木兰”的故事,女扮男装的副排长高山与马大哈排长雷振林共同战斗,并在战斗历程中赢得战士和排长的尊重,最终迸发爱情的火花。影片以描写人物性格特点为主,排长雷振林勇敢但有时冒失,女扮男装的高山外表柔弱,内心刚毅,思虑周全,两种性格的对比是影片的重要特点。王炎在影片中还加入了他所喜爱和擅长的喜剧元素。排长雷振林由于冒失,被敌人困在碾盘底下,幸得高山组织营救方才脱险,王炎将这一场戏处理得轻松自然,战争起到的是背景作用,在前景突出刻画的是两种不同的性格及他们情感的发展变化。影片非常含蓄地表现男女主人公的爱情,只是用一些暗示性的镜头加以表示,具有意味深长的效果。扮演雷振林的庞学勤是新中国成立后成长起来的优秀演员,他出演的主要作品还有《边寨风火》、《甲午风云》、《独立大队》、《兵临城下》等,表演朴实自然。



图7-15 王炎



图7-16 《战火中的青春》

五、《五朵金花》

王家乙(1919—1988,图7-17),江苏南京人。抗战期间曾参加救亡戏剧演出。1940年到达延安,成为“鲁艺”实验剧团的演员,曾参加新歌剧《白毛女》和电影《桥》的演出。1950—1952年执导了《高歌猛进》、《鬼话》和《葡萄熟了的时候》三部影片。1957—1958年导演了儿童片《风筝》和《金玉姬》。20世纪60年代上半叶导演《达吉和她的父亲》和《景颇姑娘》。

王家乙执导的影片题材广泛,风格多样,最擅长的是少数民族影片和喜剧

少数民族题材是
“长影”集体
的一大特色

片,影片风格清新明快,流畅自然,很富于抒情色彩。其中《五朵金花》(1959,图7-18)最具有代表性,影片描写白族青年阿鹏在蝴蝶泉边寻找爱人金花的故事,阿鹏一次次地误认使观众结识了积肥模范金花、畜牧场金花、拖拉机手金花、炼铁厂金花,最终他找到了真正的爱人副社长金花,几个金花个性鲜明,开朗美丽,苍山、洱海和蝴蝶泉的秀美风光与男女青年的对唱有机融合在一起,获得了愉悦的视听效果。影片镜头组接非常流畅,构图细致,色彩丰富。

《达吉和她的父亲》描写了汉族姑娘达吉与他的生父任秉清和她的彝族养父马赫之间的感情纠葛,《景颇姑娘》以逃出山寨的黛诺重返家乡积极参加民主改革为主线,描写解放军来到之后,景颇族人民生活的变迁。

少数民族题材是“长影”集体的一大特色,其他比较成功的作品还有《芦笙恋歌》(1957)、《边寨风火》(1957)、《冰山上的来客》(1963)和《冰雪金达莱》(1963)。



图 7-17 王家乙



图 7-18 《五朵金花》

第三节 “北影”集体

“北影”从1950年开始故事片生产,到1966年共拍摄电影约88部,其中故事片60部,其他为戏曲片、歌舞片和艺术性纪录片。

在拍摄选材上,“北影”侧重名著和优秀话剧的改编,具有代表性的有《祝福》、《林家铺子》、《青春之歌》、《红旗谱》、《暴风骤雨》、《早春二月》、《烈火中永生》等。由于共同的艺术追求和较高的艺术成就,导演水华、成荫、崔嵬、凌子风获得“北影四大帅”称号,成为“北影”集体的核心力量。谢铁骊、谢添的“二谢”组合和金山导演的影片使“北影”的创作面貌更加丰富多彩。在多年的拍摄过程中,“北影”集体形成了叙事严整、节奏平稳、表现细腻、人物刻画准确的整体艺术风格,显示出创作者们深厚的艺术功底和才华。同时,“北影”拍摄了重要的戏曲纪录片,如《梅兰芳的舞台艺术》、《洛神》、《荒山泪》、《群英会》,使梅兰芳、程砚秋、叶盛兰、马连良、谭富英、裘盛荣等京剧大师的表演得到了生动的纪录,形成了以舞台表演为主、尊重演员艺术表现的“北派”特征。

一、“北影四大帅”的创作

1. 水华

《林家铺子》(1959)是水华最具代表性的影片,充分展示出他“严谨细腻,淡

“严谨细腻,淡雅
深邃”

雅深邃”的艺术风格。

水华(1916—1995,图7-19),江苏南京人。早年投身左翼戏剧运动,抗战时期参加过救亡演剧工作。1940年赴延安,任鲁艺实验剧团导演,导演过《带枪的人》、《粮食》等话剧作品。1950年与王滨一起导演《白毛女》。后独立执导的影片还有《土地》(1954)、《革命家庭》(1960)和《烈火中永生》(1965),都是精湛的电影佳作。



图7-19 水华

《林家铺子》(图7-20)根据茅盾的同名小说改编而成。小说着重描写20世纪30年代初民族工商业在帝国主义和官僚资本主义双重压迫下面临的“大鱼吃小鱼”的窘境和遭受的厄运。夏衍在改编时又增加了“小鱼吃虾米”的一层,使林老板这个形象更加饱满。“他对豺狼是绵羊,但是他对绵羊则是野狗”(夏衍语),由此生动地刻画出处于中间阶层的林老板惧上欺下的怯懦和无奈。谢添成功地塑造了性格复杂的林老板形象,他在余会长、卜局长、上海供货商面前谦恭、低微,面对王老板、张寡妇、朱三太、老通宝父子却精明圆滑;在自己破产倒闭时,他将更大的痛苦转嫁给这些无助的底层民众。



图7-20 《林家铺子》

影片以平铺直叙的手法,描绘林家铺子在春节前后十几天的变迁。从抵制日货到与同行恶性竞争,从上海供货商的逼债到抢购“一元货”,最后林老板被抓,卜局长要强聘女儿,对门同行强行挖货,钱獭孙要钱,在几种势力的逼迫之下,林老板唯有带女儿出逃。一个家庭的变故与1931年日本入侵的大时代背景紧密联系起来,从而提供了一幅完整的历史画卷。

导演以客观描绘的手法,展现了江南小镇上一家人的命运。“全片403个镜头,全景占113个,中景204个,近景66个,特写只用了20个……几乎没有一个人脸的特写,偶尔一用,不是从中景变成特写,就是从特写变成中景,总之,不

露出导演过分强调的痕迹”。^①影片没有刻意设计戏剧化的矛盾冲突,而是随着时间的缓缓流动展示林家铺子的惨淡经营。但导演对镜头的处理独具匠心,一方面他利用跟拍镜头、全景镜头充分展示了江南水乡的整体环境。另一方面,他也使用特殊的镜头处理刻画主人公的心理状态。比如说影片中三处重要的俯拍镜头:一个是林老板在恒园借钱被拒,后接一个狭长里弄的俯拍全景,林老板从中走出,镜头向下后拉,愁绪满容的林老板从右侧出画;第二处是东拼西凑把上海供货人打发走后,林老板和寿生返回店铺,寿生发现他们要上的货单落在铺内,意欲追赶,林老板制止了他,两人站在柜台外面,背对街面,这时镜头缓缓拉起,成一俯镜头;第三个俯拍镜头是在影片最后,寿生凑钱交给党部,夜深了,他提着灯笼站在党部门口外候,俯视之下,人影绰绰,昏黄的灯笼和门口内泻出的光亮,俯拍镜头与狭窄里弄一起,造成巨大的压迫感,让人一下子体味到主人公沉重的心情。

水华将林老板雪夜借钱未果那场戏处理得很有节奏感。当他失神落魄地走向望仙桥时,画面上不断叠印出上海客人和钱庄老板的特写,步步紧逼,最后令他颓丧地坐在望仙桥的栏杆上,这时插入他在水中的倒影,颇有几分顾影自怜的凄凉。而后小店王老板恰好路过,林老板急急地向他要账,在片刻之间转变了角色,把“小鱼吃虾米”演绎得淋漓尽致,林老板复杂的性格也显得自然可信。

影片整体节奏平淡舒缓,但随着情节的发展和情绪的累积,在影片结尾处以急促的节奏处理林老板逃跑带来的混乱局面,在张寡妇“阿毛,我的孩子”的哭喊声中,画面融接到林老板的特写——一脸的无奈与凄惶,影片节奏复归于一种惆怅的灰色情调之中。

2. 成荫

《钢铁战士》和《南征北战》显示出成荫驾驭革命战争题材影片的突出能力,他的作品朴实自然,具有较强的纪实风格。他熟悉部队生活,能够准确地刻画不同的军人形象。

成荫(1917—1984,图7-21),原名成蕴保,山东曹县人。1938年赴延安,就读于陕北公学。后人“鲁艺”戏剧系学习,毕业后入120师“战斗剧社”,编导了《晋察冀的乡村》等数部戏剧作品。曾先后在吕梁军区政治部和西北野战军二纵队政治部任宣传科长。1948年自编自导纪录片《东影保育院》,翌年自编自导短故事片《回到自己队伍里来》并导演了《钢铁战士》。此后导演的影片还有《在前进的道路上》(1954)、《上海姑娘》(1958)、《万水千山》(1959)、《停战以后》(1962)、《浪涛滚滚》(1965)以及《女飞行员》(1966)。



图7-21 成荫

《南征北战》(1952,图7-22)是我国第一部富于史诗特点战争影片。它以恢宏的气势和壮阔的场面,表现我华东部队在七战七捷之后,大踏步后退山东,以灵活机动

作品朴实自然,
具有较强的纪实
风格

^① 舒晓鸣:《中国电影艺术史教程 1949—1999》,中国电影出版社 2000 年版,第 86 页。

的战略战术,彻底打破了国民党军队南北夹击的妄想,赢得了重大的胜利,歌颂了毛泽东的战略思想。为了真实再现当年的战争场面,影片动用了大量部队和群众,编导人员也大多具有长期的部队生活经验,演员则深入部队体验生活,扮演反派人物的演员走访被俘国民党军官,翻阅历史档案,从而更好地把握反派人物的精神状态。正是由于编、导、演等各方的共同努力,才打造出一部革命战争的鸿篇巨制。



图 7-22 《南征北战》

影片以我军某营为重点,塑造了战士、连长到营长系列军人形象。叙事以点带面、虚实结合,实写的是一营为了配合大部队所执行的三次特殊任务:大沙河摆出决战架势阻击南部敌军,为大部队在北部凤凰山包围敌人争取时间;在凤凰山总攻前在摩天岭打增援;最后追上逃跑的敌军后,孤军深入,占领将军庙车站,关上敌人逃跑的大门,协助完成整个大部队的反攻。在这个过程中,影片既描写了战士后撤时的不满情绪,也描写了投入战斗后的高昂斗志,塑造了高营长、连长、战士刘永贵等一组形象。虚写的则是凤凰岭总攻以及最后纵队消灭南部敌人的过程,影片仅用数个全景镜头及几个镜头的组接便简洁明了地交代剧情。这样的虚实结合,既清晰地描写了整个战局,同时又突出了一组人物形象。

影片非常重视场面的构图和全景描写。一开始是解放军北撤山东的场面,蜿蜒的队伍自画面右上到左下,背景是两队随军转移的老百姓队伍,还有一支骑兵从远处奔驰而来,画面构图既有层次感,又充溢着宏大的气势。影片对战场的描写多采用全景或横移镜头,造成了高视点、全景式的描写效果。

影片用平行镜头的手法,表现解放军与敌军争夺摩天岭的紧张激烈。为了阻挡南部的敌人增援凤凰山的被围之敌,一营奉命抢占摩天岭,平行镜头一面展示我军官兵奋力攀登,一面表现密密麻麻的敌人登坡,使争夺的气氛异常紧张,这也成为该部影片的一个高潮之一。同样,在影片结尾处,一面是一营深入敌方,中心开花,一面是游击队员保护水坝,一面是大部队接到信号后跑步前进,进入战场,三个方面的平行发展,将影片推向最后的高潮。

影片以比较现实的手法刻画国民党军官,特别是张军长的形象。他孤高自傲、颐指气使。由于低估对手的力量,使其受阻于大沙河、摩天岭,虽锐气大减,依然气焰嚣张,妄图凭借大沙河天然屏障与解放军决一死战,被俘后自杀未遂,躺在担架上,神气全无。应该说,张军长的性格刻画比较成功,演员对角色的把握极为准确,表演更为精彩。

在肯定和好评之外,电影评论家钟惦棐也提出了不同意见。他认为这部作品侧重从军事方面说明战略思想,没有艺术地表现出实现该战略思想的人,因而没有包含故事片所应具备的“戏”。关于如何理解“戏”及如何评价这部影片,电影界的讨论仍在继续。不过,这部影片以敌我双方军事较量之大“戏”取胜,正是它的特征所在。

关于如何理解“戏”及如何评价这部影片,电影界的讨论仍在继续



图 7-23 《上海姑娘》

成荫拍摄的《上海姑娘》(图 7-23)也是一部比较有特色的影片,它是继《在前进的道路上》之后拍摄的又一部工业题材影片。成荫试图拍摄一部比较生活化的散文风格电影,追求清新、淡雅的风格。影片描写青年技术员陆野盲目采用一种新施工法,暗恋他的上海姑娘白玫由于担心工程质量给陆野的领导林经理写信汇报了此事,但官僚主义的林经理将信转给白玫的领导,

致使白玫受到批评,被调往西北工作,工程完工后发现质量不合格,给国家造成损失,陆野愧疚万分。与《在前进的道路上》相似,这部影片也受到了批判,一方面影片的散文化风格没有得到认可,另一方面被认为美化和夸大了资产阶级知识分子的作用,公映广告上甚至注明“该片有严重缺点错误,希广大观众批判”,由此可见,在现实题材影片的创作中,意识形态的影响尤为直接、明显。

3. 崔嵬

崔嵬以导演《青春之歌》和《小兵张嘎》而闻名。他的艺术风格是“粗犷奔放、浓郁炽烈”。

崔嵬(1912—1979,图 7-24),原名崔景文,山东诸城人。曾入山东省立实验剧院编剧班学习,并从事左翼戏剧运动,改编街头剧《放下你的鞭子》,产生广泛影响。他积极参加上海救亡演剧运动,参与筹建“鲁艺”,曾任华北联合大学文艺学院戏剧系主任、冀中军区火线剧社社长等职。他曾在《宋景诗》、《海魂》、《老兵新传》和《红旗谱》中扮演重要角色,塑造了一个个鲜明的人物形象。他导演的故事片还有《北大荒人》(1962)和《天山的红花》(1964)。

《青春之歌》(1952年,图 7-25)根据杨沫同名小说改编,崔嵬和陈怀皑联合执导,影片描写 1930 年年初年轻的女学生林道静如何摆脱封建家庭、不自由婚姻的束缚,在追求自由生活的过程中,受到共产党员卢嘉川、江华的影响,将个

“粗犷奔放、浓郁
炽烈”



图 7-24 崔嵬



图 7-25 《青春之歌》

人命运与大众、民族的命运结合在一起,投身到革命斗争洪流中。她在狱中经受了考验,最后加入中国共产党,成为学生运动的领袖。影片气势磅礴,在开场戏林道静跳海自杀中,使用了海浪击石的空镜头,反映了主人公激荡不平的内心世界。同时,影片用大量篇幅表现学生为南下示威与国民党警察斗争、北京大学学生纪念“三一八”惨案并与军警发生冲突的场面。影片还运用《流亡三部曲》、《五月的鲜花》和《国际歌》旋律,充分渲染了画面所要表现的情绪。

影片以林道静的主观镜头为主,导演的原则是“一切让林道静听见,一切让林道静看见”。^①为此,影片反复插入林道静的特写镜头,透过她目光观察、判断并最终认同革命党人的道路,将她的成长历程、思想变化一步步呈现出来。影片在镜头的分切、衔接和场面调度上,都围绕着林道静这个主题人物展开,画面的剪接既严谨又生动。比如,卢嘉川就义时高呼“中国共产党万岁”的口号,在他的呼喊声中,画面转至林道静深夜在街头张贴标语,衔接得自然流畅。扮演林道静的演员谢芳(生于1935年)首次亮相银幕,她端庄秀美,出色演绎了一个知识青年的心路历程。此后,她又出演《早春二月》和《舞台姐妹》等影片,表演大方细致。

崔嵬与欧阳红樱合作执导的《小兵张嘎》(1963,图7-26)是他的又一部优秀作品。影片中,崔嵬塑造了一位性格鲜明、稚气十足的“嘎子”形象,他坚强执拗,任性顽皮,这股“嘎”劲成为该形象最突出的特征:首先通过他对枪的爱好典型刻画出儿童心理,他为保住老钟

叔给他做的小木枪,去跟小胖墩儿摔跤打赌,并犯规咬了对方一口;受到批评后,他情绪低落,又恶作剧般地堵了小胖墩儿家的烟囱,发泄心中的不快;为了保住自己缴来的第二只手枪,他又将手枪藏在高高的老鸹窝里,这些情节设计都十分符合他的年龄。影片通过对老钟叔、奶奶、罗金保、区队长等成年人的英勇行为的描写,自然而然使张嘎受到革命教育,进而成长为一名



图7-26 《小兵张嘎》

小战士。值得注意的是,这些成年人形象都是通过张嘎的眼睛得到表现的,嘎子听了罗金保用一个苕帚疙瘩缴了鬼子的三八盖子的故事,也模仿着用木制手枪去缴“汉奸”的真枪,这既符合儿童的心理和行为特征,同时也展示出他的成长过程,非常贴切自然。

导演曾长期生活在冀中地区,对那里的风土人情非常熟悉。在影片中,他充分利用环境描写,加强影片的真实感。比如与胖墩儿摔跤那场戏,原剧本只有他们两个,最后被胖墩儿父亲撞见,但在影片中,导演把戏搬到长堤上,在一棵大树底下,还有一帮小朋友围观,外加一群嘎嘎叫的鸭子,场面真实自然,充满生

^① 谢芳:《崔嵬——中国民族电影之魂》,“崔嵬艺术创作研究会(论文)之十一”,1989年编印。

活气息。嘎子养伤那一段戏也展示了白洋淀的秀美风光。

最为重要的是,崔嵬根据题材需要,决定影片在明快中带有刚健之气,“给人一种鲜明、坚实、浑厚、纯朴的感觉,是明暗对比比较强,层次丰富,清新、锐利、朝气蓬勃的影调”,^①处理人物光时利用明暗衬托方法,在外景地时,也用明暗对比增强影像的层次,这种严肃、厚重的光影处理与张嘎自然的儿童心理有机融合,塑造出一个真实的顽皮小战士形象。

最为评论界和电影史学界称道的是这部影片对长镜头的运用。如老钟叔试图翻墙逃走那场戏,他跑进一条胡同,不料有伪军押解群众走来,他转到另一条胡同,再遇伪军,想折回原路,这时一把刺刀挡住去路……这个镜头以移、推、拉、摇等方法跟拍,景别随之发生变化,从全景到中景再到全景,长达 107 英尺,将紧张的气氛与环境的描写有机结合。嘎子在祠堂前寻找奶奶一场戏也是一个长 89 英尺的长镜头,它从奶奶的特写镜头开始,用摇、升、降、摇等拍摄方法,将不同景别结合起来,既强调了悲愤的氛围,又突出了个人的情绪反应。嘎子咬了胖墩儿之后,爬上屋顶,后堵烟囱那段戏,也是用三个较长的镜头来完成的,户户相联的屋顶与摇、拉跟、拉推的镜头共同营造出一种低婉的情绪节奏,恰好映衬出此时嘎子沉重的心情。《小兵张嘎》成为中国电影在 20 世纪 60 年代初期艺术水平成熟的标志。

崔嵬在戏曲艺术片的拍摄方面也获得很多成就。他领导的创作集体拍摄了《杨门女将》(1960)、《野猪林》(1962)、《穆桂英大战洪洲》(1963)等优秀戏曲片。他注意镜头表现力与戏曲节奏的结合,戏曲假定性与电影纪实性的结合,注意虚实结合,情景交融,追求诗的意境。夏衍认为,后来的戏曲片没有一部能够超过《杨门女将》,可见崔嵬对两种艺术的精湛把握。

4. 凌子风

凌子风以拍摄革命历史题材影片见长。1960 年导演的《红旗谱》是他最为成熟、成就最高的作品,是他“明快奔放”风格的最佳诠释。

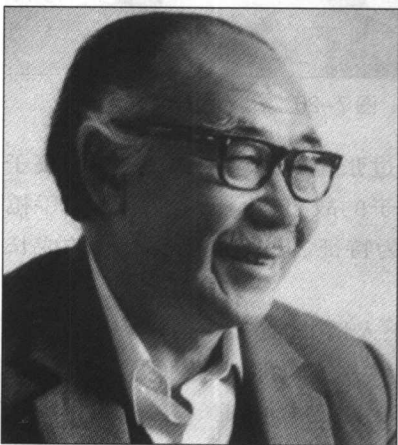


图 7-27 凌子风

凌子风(1917—1999,图 7-27),原名凌颂强,北京人。青年时期曾学习绘画和雕塑,曾就读于南京国立戏剧专科学校舞台美术系。1937 年毕业后曾在中国电影制片厂任美工师,参与《保卫我们的土地》、《热血忠魂》等多部电影的拍摄工作。1938 年赴延安,倡导过利用实景的“田庄剧”。1943 年任延安“鲁艺”戏剧系教员,后参加延安电影制片厂,1948 年任东北电影制片厂导演。1949 年他与翟强合作导演《中华女儿》,获得成功,随后创作了一系列革命历史题材的影片如《光荣人家》(1950)、《陕北牧歌》

① 聂晶:《〈小兵张嘎〉的摄影构思及其它》,载《电影艺术》1964 年第 1 期。

(1951)、《金银滩》(1953)和《春风吹到诺敏河》(1954)。20世纪50年代后半期导演了《母亲》(1956)和《深山里的菊花》(1958),60年代上半叶导演了著名电影《红旗谱》(1960)、《春雷》(1961)和《草原雄鹰》(1964,董克娜联合执导)。凌子风的影片注重人物性格的造型感和环境氛围的现实感,具有浓厚的风土人情特色,形成了奔放明快的艺术风格。崔嵬在影片中扮演朱老巩父子,著名摄影家吴印咸担任摄影,几位艺术家珠联璧合,共同打造出这部时代的精品。

《红旗谱》(图7-28)由梁斌同名小说改编而成,故事以20世纪20年代的大革命为背景,描写冀中平原滹沱河岸以朱老巩父子为代表的农民与地主恶霸冯兰池斗争的故事。清朝末年,地主冯兰池唆使手下砸钟以霸占四十亩公产,朱老巩奋力保护,却中了对方的调虎离山之计,朱老巩被气死后,冯兰池又企图斩草除根,朱老巩之子虎子避难关外,姐姐受辱后跳河自尽。25年之后,成人之后的朱老忠带领全家人返回故乡,与冯兰池展开斗争,在共产党员贾湘农的影响下,朱老忠等农民走上革命道路,他们经受了北伐失败的考验,在共产党领导下抗租抗税,展开不懈斗争。



图7-28 《红旗谱》

影片以朱老巩堤上护钟开篇,一开始便把观众带入到激烈的矛盾冲突当中。25年后,成年的朱老忠带领全家返乡报仇,在地主冯兰池家门前,破了下车步行的老规矩,他横眉怒视冯府门口的冯兰池及管家,挥舞马鞭赶走前来挡驾的刘二卯,然后扬鞭策马而去。这两段高潮戏在影片开始后的25分钟时间里完成,简练、有力,把朱氏父子与冯兰池的两代冤仇描写得惊心动魄,富于张力感。影片结尾处,朱老忠带领大家一起抗税,完成从个人恩怨向整个被压迫阶级反抗的转变,他也成长为革命斗士。影片通过开头、结尾三场高潮戏的照应,展示出朱老忠革命意识的觉醒。

影片的总体影像浓墨重彩,画面构图和色彩十分饱满,很适合表现大革命年代的历史气氛和时代特点。在景别上,多以特写、近景塑造朱老忠的英雄形象,他手提铡刀的姿态很具有造型特点,其他的特写、双人景和多人景也大多将镜头推到最近距离,使人物的发梢、脸廓或肩际留在画面之外,画面饱满有力。同时,影片数次以滹沱河、堤坝为外景地表现平缓抒情的场面,如春兰夜送运涛投奔革命、朱老忠跟村民谈论河南岸的贾湘农、朱老忠和贾湘农的谈心,静静流淌的河水,很好地表现了人物思绪万千的状态。

影片的画面构图丰富生动。如严志和和儿子江涛躺在炕上,议论对造反、革命的看法,后景左上方的墙上投射一个正在摇动的纺车剪影;又如朱老忠向坐在炕上的一群乡亲讲反霸斗争道理的画面,又在侧面墙上设计一盏小油灯,都为画面增加动感和生气。

与强调人物造型的画面相配合的是,表现群众性场面的全景镜头拍得具有气势。比如朱老巩手拎铡刀领着一伙人冲河堤奔来,全景俯拍,表现群情激奋的乡民;朱老忠返乡,俯拍车站全景,后向后下方拉成平摄机位,从远处火车进站到广场上唱京韵大鼓的场面,表现出熙熙攘攘的环境;运涛参加北伐后骑兵奔驰冲杀的画面,画面尘烟表现轰轰烈烈的战斗场面;大贵离开国民党军队返乡,恰逢母亲等妇女围攻奉命前来叫骂的刘二卯,在一个俯拍镜头下,大贵迅速从人群后走上前,镜头快速向后下拉成平摄机位,表现了大贵的勇猛、急切;最后在朱老忠的带领下,大家手持长矛、棍棒涌向县衙,全景画面表现出群情激愤的场面。影片以具有鲜明北方特色的唢呐、高胡等乐器,以悲凉、激奋的旋律表现主人公的激奋心情,具有浓郁的民族风格。此外,影片很好地利用环境音响,如京韵大鼓声、演戏的梆子声来接戏,自然地将情节发展、人物心理状态与环境描写结合起来,取得很好的效果。

二、“二谢”及金山的创作

除“四大帅”之外,谢铁骊、谢添及金山的创作也十分重要。

1. 谢铁骊

谢铁骊(图7-29),生于1925年,江苏淮阴人。1938年参加家乡的救亡剧社和抗敌宣传工作,后一直在新四军从事部队文艺工作,既做演员又搞创作。1950年进入电影界,曾任电影局团总支部书记、“电影演员剧团”副团长等职,曾在《林家铺子》、《红旗谱》中任副导演。1959年独立执导《无名岛》,后导演的影片有《暴风骤雨》、《早春二月》和《千万不要忘记》。其中《早春二月》以细腻的人物心理刻画和优美的江南水乡风光,赢得了广泛的赞誉。

《早春二月》(图7-30)根据柔石的小说《二月》改编而成,描写厌倦都市生活、思想苦闷的肖涧秋应聘来到江南小镇芙蓉镇教书。他为人矜持,为了帮助孤儿寡母的文嫂,却陷入流言飞语的旋涡之中,最终,文嫂在儿子病死后自杀、王福生因贫困辍学,促使肖涧秋终止徘徊,投身到时代的洪流中。影片比较真实地

细腻的人物心理
刻画和优美的江
南水乡风光



图7-29 谢铁骊



图7-30 《早春二月》

刻画了肖涧秋复杂的人物性格,他虽走南闯北,却书生气十足,好像对中国社会的基本状况浑然不知,比如王福生的贫困,帮助寡妇文嫂会招致的非议,都令他感到格外诧异。他虽有社会关怀,但却无“主义”可循;既爱陶岚,但又对文嫂怀有恻隐之心,并打算以婚姻方式根本解决她的窘境;他的思想和感情都在游移不定。影片成功地塑造了一个中性的知识分子形象,既展示了他富于同情心的善良一面,同时也揭示出小知识分子自身的弱点。

在这部电影中,谢铁骊努力打破自己在《无名岛》和《暴风骤雨》中的用“渐隐”、“渐显”把影片分成若干段落,每一段落中的戏相对集中的戏剧化表现方式,而是利用人物的心理活动、听觉感受把各段落连接起来。比如说,陶岚冒雪到肖涧秋处,肖不在家,摄影机跟随陶岚的视线将屋内打量一番,最后,陶岚来到窗前,若有所思地向窗外望去,这时,镜头移向窗户,后接肖涧秋来到文嫂家门口,通过陶岚的心理活动,前后两段自然过渡,联系在一起。再如,当采莲告诉肖涧秋小朋友们骂她有个“野爸爸”后,肖涧秋心情沉重,后陶岚奉兄长之命邀肖前往陶府小酌,路上听说钱正兴辞职,原因之一是肖涧秋与陶岚之间的关系,他更加苦闷,但却下决定振奋一些,在此,导演通过肖涧秋所弹奏的激昂乐曲声,连续组接了他接采莲上学、与陶岚和同学们一起打篮球的镜头,虽然在时间和空间上有一些跨度,但却在音乐所渲染的情绪之下,镜头组接自然流畅,其中镜头快速从钢琴琴键向上摇到窗户,跳接快速向后移动的树枝,准确刻画出肖涧秋努力振奋的心理状态。

影片将江南水乡的景色与情节发展和情感变化结合起来。前往西村文嫂家经过的一座小石桥在影片中反复出现,肖涧秋七过石桥:从给文嫂送钱,到接采莲上学,再到听说“野爸爸”的传言,到阿宝的死讯,文嫂的悲哀及自杀,一座石桥默默地见证肖涧秋心理和情绪的变化。影片结尾的时候,陶岚读完肖涧秋的留言后,追赶肖涧秋,她奔上石桥,镜头上摇,全片结束。一样的石桥,不一样的景色和心情,由此产生的感染力非常强烈。

2. 谢添

演员出身的谢添在转向导演后,形成了自己的艺术创作风格。

谢添(1914—2003,图7-31),祖籍广东番禺,原名谢洪坤,又名谢俊。早年曾从事戏剧活动,1936年入“明星”公司,参与《夜会》、《清明时节》和《生死同心》等影片的拍摄。1939年入“西北”公司,曾出演《风雪太行山》。抗战胜利后,曾主演“中电”三厂影片《追》。新中国成立后,参加了多部影片的演出,在《林家铺子》一片中成功刻画了小老板的心理状态。他导演的影片有《探亲记》、《水上春秋》、《为了六十一个阶级兄弟》、《洪湖赤卫队》、《花儿朵朵》、《锦上添花》。其中《洪湖赤卫队》根据同名歌剧改编,片中《洪湖水浪打浪》由于其优美抒情的旋律成为久唱不衰的歌剧选段。

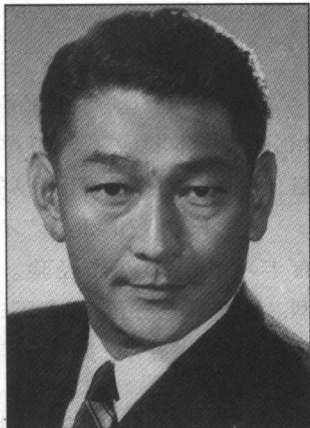


图7-31 谢添

利用人物的心理活动、听觉感受把各段落连接起来

朴实自然当中透
露情趣、乐趣

《锦上添花》(1962)是他执导的一部成功的喜剧片,人物性格特点鲜明,幽默自然,展示了浓厚的乡土气息、淳朴的民风 and 人们对美好生活的向往、追求。影片不利用低级粗俗的噱头追求喜剧效果,而是不文不火,利用一些巧合、误会将喜剧融入自然的生活当中,朴实自然当中透露情趣、乐趣。

3. 金山

金山创作的《十三陵水库畅想曲》(1958)和《风暴》(1959)是两部各有特色的影片。

《十三陵水库畅想曲》(图 7-32)根据田汉同名话剧改编,它用浪漫的手法表现对未来大同社会的想象。一个文化代表团曾参观访问过十三陵水库工地,



图 7-32 《十三陵水库畅想曲》

10年后,他们再在那里相聚时,三大差别被消灭了,登月旅行也成为家常便饭。虽然从艺术上存在诸多缺憾,它却是那个时代精神的写照。

《风暴》根据话剧《红色风暴》改编,描写 1923 年京汉铁路工人林祥谦和律师施洋领导工作成立总工会和京汉铁路大罢工的故事。影片中金山出演施洋,其中他为林祥谦辩护的一场戏成为电影表演教育中的一个精彩片断。

第四节 “上影”集体

1950 年“上影”出品《农家乐》,由此拉开了“上影”集体新中国之路的序幕。“北影”集体形成了叙事严整、节奏平稳、表现细腻、人物刻画准确的整体艺术风格,显示出创作者们深厚的艺术功底和才华。^①

与“长影”和“北影”不同,“上影”集体的大多数创作人员来自国统区,他们有丰富的电影创作经验。但在新中国成立后,面临着创作思想和方法的全面转型。大部分老导演完成了这一过程,继续从事故事片的拍摄,并推出许多优秀作品。但有些导演,如应云卫、徐苏灵、桑弧、吴永刚等主要以拍摄戏曲片为主。

^① 1957 年以后上海电影制片厂分为海燕电影制片厂、天马电影制片厂和江南电影制片厂三家,另外,上海美术电影制片厂从 1951 年开始出品,我们在此将他们统称为“上影”集体。

叙事严整、节奏平
稳、表现细腻、人
物刻画准确的整体
艺术风格

与此同时,新一代导演的成长为“上影”集体注入新的活力,如谢晋、鲁轲等。“上影”创作题材丰富多样,既有革命历史—战争题材,也有惊险片,同时在城市生活影片和喜剧创作中也形成了独特的风格。

到1966年,“上影”共出品影片339部,其中故事片137部,动画、木偶、剪纸片120部,其余主要为戏曲片和艺术性纪录片。根据南方剧种的特点,“上影”集体的戏曲片创作形成了注重戏曲电影化改造、更生活化的“南派”特征。

注重戏曲电影化改造、更生活化的“南派”特征

一、老一代导演的创作

老一代导演在新的历史环境下,创作出许多优秀作品,其中成就最为突出的是汤晓丹和郑君里。其他老导演如史东山、沈浮、张骏祥、桑弧、刘琼、佐临、吴永刚等人也都有佳作问世。

1. 汤晓丹

汤晓丹(图7-33)在革命战争题材的拍摄方面成绩卓著,他善于场面描绘,也精于人物刻画。汤晓丹在“十七年”时期,共拍摄10部电影,其中战争题材居多,最具代表性的是《南征北战》(与成荫合作)、《渡江侦察记》(1954)和《红日》(1963)三部影片,它们分别以史诗性的场面、惊险刺激的情节和生动饱满的人物形象赢得广泛赞誉。

《渡江侦察记》(图7-34),沈默君编剧,是优秀的早期军事惊险片,描述解放军南下长江前夕,某侦察连渡江侦察敌情的故事,通过侦察员与敌人的巧妙周旋,他们机智勇敢地获取了最新情报。影片不仅塑造了我侦



图7-33 汤晓丹

善于场面描绘,也精于人物刻画

分别以史诗性的场面、惊险刺激的情节和生动饱满的人物形象赢得广泛赞誉



图7-34 《渡江侦察记》

察员的英勇形象,而且也成功地塑造了老谋深算的敌情报处长形象,使双方的对手戏更加精彩。影片后半部,在崎岖的山路上,我侦察员与敌人摩托车的追逐场面,紧张激烈。影片还通过细节描写,比如李连长对刘四姐撑杆跳船动作的辨认、吴老贵牺牲时他身边的水壶向外流淌着酒等,使人物刻画、情节发展更加生动、丰富和饱满。扮演连长的是已在《乌鸦与麻雀》中有出色表现的演员孙道临。这是孙道临在新中国电影中塑造的第一个银幕形象,他后来又在《永不消逝的电波》、《早春二月》等影片中塑造重要角色,为新中国电影事业做出了重要贡献。

《红日》(图7-35)是汤晓丹继《南征北战》后拍摄的又一部大型革命战争影片。该片由瞿白音编剧,描写国民党“王牌”74师在山东沂蒙山区被全歼的故



图 7-35 《红日》

事。影片描写了我军自沈振新军长、刘团长及政委到连长石连根等一系列指挥官形象,同时也刻画了有点结巴的战士张德来、“估计参谋”、神枪手王茂生等有鲜明特征的人物。在叙事上,注意铺垫与发展,如在涟水战役中石连根的马蹄表、俘虏的张小甫、部队北撤前杨军留给父亲的钱和白毛巾、神枪手

王茂生申请参加主力、杨军妻子阿菊想参军等细节都在后面得到发展,前后呼应,使影片具有整体感。与史诗般的《南征北战》形成对照的是,这部影片所塑造的人物更加具体、饱满,给人印象深刻。此外,影片在暴露我方问题时也更为大胆,比如涟水的失利、南方战士对山东的偏见、石连根对部队调配上的意见以及上敌人假投降的当。刘团长与“知识分子”政委的心理隔阂,特别是石连根醉酒后纵马狂奔的场面,在《红日》遭到批判的时候被认为歪曲了人民解放军的形象。

除战争题材影片外,汤晓丹还导演了《不夜城》(1957,图 7-36)这部选材独特的影片。《不夜城》讲述解放初期资本家被改造的故事,在当时以工农兵为主要表现对象的年代,这是一个十分具有突破意义的题材,柯灵是按照文化部下达的创作反映工商业改造的电影剧本的任务开始创作的。影片塑造了一位在帝国主义欺压的夹缝中生存的民族资本家张伯韩形象。在抗战期间,日本纱厂疯狂排挤中国民族工业,企图收买“大光明染织厂”的招牌,遭到具有一定爱国心的张伯韩的拒绝。1948 年之后,美货代替日货占据中国市场,民族工业依然面临着步履维艰的局面,既缺乏原料,又没有销路,电力供应还不足,再加之苛捐杂税,劳资双方关系异常紧张,逼迫张伯韩大做投机生意,并开除闹事的工人。解放后,张伯韩本性难移,继续搞投机,偷工减料,最终在三反五反运动中,受到教育,坦白自己的问题,参加公私合营。影片力在表现解放初期对资本家“利用、限制、改造”的政策,但由于



图 7-36 《不夜城》

于正值“反右”开始,没有马上公映,直到 1965 年才作为供批判的影片映出,与《林家铺子》一起被认为是美化资本家的修正主义影片。由于影片完成后只进行了初步剪辑便被打入冷宫,因此节奏比较拖沓,远没有《林家铺子》完整、深刻。

2. 郑君里

郑君里(图 7-37)在电影民族化方面做出了积极和富于成果的努力。新中

郑君里在电影民族化方面做出了积极和富于成果的努力

国成立后,郑君里继续从事导演工作,他为私营厂执导了《我们夫妇之间》(1951)和《宋景诗》(1954)。20世纪50年代末至60年代初是他创作的高峰时期,先后导演了《林则徐》(1959)、《聂耳》(1959)、《枯木逢春》(1961)和《李善子》(1964),在电影民族化方面取得很大成就。郑君里具有驾驭史诗性宏大题材的能力,40年代与蔡楚生合作的《一江春水向东流》便是反映八年抗战生活的史诗性力作。解放以后,他导演的《宋景诗》是新中国第一部以农民革命为题材的史诗性影片。

《宋景诗》(图7-38)的拍摄完成是出于当时意识形态斗争的需要,因为率领黑旗军与封建统治斗争



图7-37 郑君里

的农民领袖宋景诗与行乞兴学的武训有着天壤之别。影片比较成功地塑造了这个复杂的农民领袖形象,既写出了他的坚定、英勇,也写出了他在挫折面前的情感起伏。影片还表现了宏大的近代战争场面,宋景诗的部下杨殿乙三闯敌阵以及宋景诗亲率人马破敌的场面描写得惊心动魄,显示出导演驾驭宏大历史场面的能力。但由于必须回避宋景诗投降清军并



图7-38 《宋景诗》

残杀其他起义军等事实,影片在叙事上显得有些力不从心,另外在历史巨片的表演风格上还没有找到一种更为成熟的风格。但《宋景诗》的拍摄无疑使郑君里积累了宝贵的经验,数年后他执导的《林则徐》成为历史题材的佳作。

《林则徐》(图7-39)描写了1840年前后林则徐虎门销烟的故事,由郑君里和岑范联合执导。该影片得到评论界和电影史学界的高度赞扬,被公认是1959年献礼片中的佳作。影片叙事简洁明快,比如一开始以海上帆船、鸦片木箱近景以及两个搬运鸦片的镜头概括性地交待鸦片贸易的大背景,此后,又以数个镜头交待皇上派林则徐前往广州禁烟,而“反对派”穆彰阿、琦善一派则速将此任命通报广州海关监督豫坤,后者又马上通知英国外交官义律和商人颠地,敦促他们做好防备,这几段镜头都很简短,组接在一起便将林则徐将要面临的处境介绍得十分清楚。影片虽不足两个小时,但却概括地表现整个历史的全貌,上至皇廷,下至黎民百姓,从主禁



图7-39 《林则徐》

派到主和派的较量,到英国对华政策的出笼,以及清廷在禁烟政策上虎头蛇尾的变化,都在影片中得到准确表现。为了更多地表现历史环境,影片使用较多的是远景或全景,很少使用特写镜头,无论是皇上召见大臣,还是林则徐赴任及虎门视察,大量的全景镜头有利于表现环境气氛,加强了历史感。

赵丹扮演的林则徐刚柔并济,他威严、干练,比如在处理外放洋颠地一事上。他对亲手操办的官员毫不手软,但对后台老板豫坤则敲山震虎,借机为海防建设筹集资金,既显示他禁烟的决心,同时也看出封疆大吏的行政手段。同时,他也很富于人情味,他在小船上的“微服”私访,对卖唱女的同情,两次吃橘子的场面以及清晨起来站在家门口打太极拳等,都很生活化,突出他作为普通人的情趣。

遵照周总理的指示,影片特地描写了三元里人民抗击英国侵略者的情节,而且影片通过带有传奇色彩的老英雄邝东山以及麦宽夫妇的描写将人民抗英的主题表达得非常充分。在影片当中,他们参与封锁洋商、抓颠地、诱引英敌,这些情节的铺垫为最后的三元里抗英打下了基础。这条线索写得也很丰满充实,使影片主题得到进一步升华,表现了人民才是推动历史前进的真正动力的思想。

《林则徐》在电影民族化的尝试上取得重要成就。导演从唐诗人王之涣的《登鹳雀楼》和李白的《黄鹤楼——送孟浩然之广陵》所描写的情绪及意境找到创作灵感,构思了林则徐与邓廷桢分手的一场戏,从登高望远到孤帆远影,烘托了离别的感伤情怀。另一方面,赵丹带有中国戏曲化的表演风格,也增强了影片的民族色彩。

尝试将中国诗歌
或绘画的意境搬
到银幕

郑君里稍后拍摄的《枯木逢春》继续尝试将中国诗歌或绘画的意境搬到银幕,影片一开始以大量的横移镜头描写枯树、昏鸦、断壁、蛛网与死水潭,再配以哀怨的苏州评弹风格的歌唱,随着悠扬笛声的响起,画面切换到新的横移镜头,杨柳、桃花、牧童和一片片金黄色稻田,这样的蒙太奇组接突出表现了新旧社会的对比,也点出“枯木逢春”的主题。对诗意追求是这部影片最突出的特色,同时也是郑君里探索电影民族化的又一尝试。

3. 史东山



图 7-40 《新儿女英雄传》

《新儿女英雄传》(1951,与吕班合作,图 7-40)是史东山在新中国成立后的一部重要作品。由于过去在国统区的生活与工农大众之间“有着极大的距离”,因此在接手此片后,史东山与助手郭维一起骑着自行车在白洋淀一带了解当地农民生活,为创作积累素材。影片描写了冀中敌后抗日的故事,它以牛大水、杨小梅、张金龙的婚恋纠葛为主线,展示他们抗日环境下所选择的不同人生道路,牛大水在斗争中成长为英勇的抗日战士,张金龙堕落为汉奸,杨小梅最终觉悟起来,选择与牛大水共同抗敌,“表现我国农民群众怎样在抗日战争

中由于共产党的正确领导,成长为英勇坚强的革命战士”^①。影片基调清新、明丽,导演用叠印表现人物的心理活动,用连续的融接镜头展现过程,用摇、跟镜头拓展电影空间,用速摇镜头表现紧张的气氛。他在导演此片时所使用的景深设计曾给郭维很大启发,运用到郭维执导的《董存瑞》一片中。《新儿女英雄传》为史东山赢得国际声誉,也是他导演的最后一部故事片。

4. 沈浮

在“十七年”期间,沈浮也颇有建树。在他执导的作品中,《李时珍》(1956)和《老兵新传》(1959)是两部优秀的影片。

《李时珍》(图7-41)是一部传记片,影片以李时珍修订“本草”的过程为叙事主线,突出了他生活中的几件大事,其中不乏戏剧性的段落,如李时珍为楚王世子治病;他千心万苦写成的“札记”竟被道士投入火炉;为救残存的“札记”,李时珍在道士追赶下跳崖逃生,这些戏剧性场面增强了影片的观赏性。影片出现三次“逆水行舟”的比喻镜头,它们前后呼应,不断深化李时珍奋发励志的主题。影片还有大量的实景拍摄,江面上的行船与采药的武当山,都被富有诗意地表现出来。



图7-41 《李时珍》

《老兵新传》(图7-42)刻画了一个有英雄气概、敢想敢干的“老兵”战长河的形象,他主动请战,到北大荒开办农场,以极高的革命热情投入到社会主义建设当中。影片不以戏剧情节、矛盾的发展与解决为重,而是着力描写环境与生活的自然流程,如15个镜头表现老战等人乘坐的爬犁在冬日雪地上奔驰,展示出北大荒的广袤与荒凉。^②影片还通过表和烟斗等道具,增加细节描写,表现老战的纯



图7-42 《老兵新传》

真、与小冬子的情谊以及父子感情,使人物在豪放、粗犷的性格之上又增添了温和、细腻的一面,性格刻画饱满丰富。这部影片还是我国第一部宽银幕立体声故事片,新技术对镜头视角、构图及录音质量都提出了更高要求,影片使用了四条声带,完满地达到了宽银幕的要求,并为此获莫斯科国际电影节高度技术成就奖。

① 史东山:《关于〈新儿女英雄传〉》,见《史东山影存》(上),中国电影出版社2003年版,第644页。

② 舒晓鸣:《中国电影艺术史教程1949—1999》,中国电影出版社2000年版,第82页。

5. 张骏祥

张骏祥的《翠岗红旗》(1951)和《白求恩大夫》(1964)是他这一时期最优秀的两部作品。

《翠岗红旗》(图 7-43)描写红军从江西苏区撤离后,国民党军队反扑回来,红军江猛子的妻子向五儿在严酷的环境下,一面设法生存下去,抚育刚刚出世的孩子,一面坚持斗争的故事,塑造了一个平凡但意志坚强的女性形象。影片在摄影方面成绩突出,首次获卡罗维·发利电影节摄影奖。



图 7-43 《翠岗红旗》

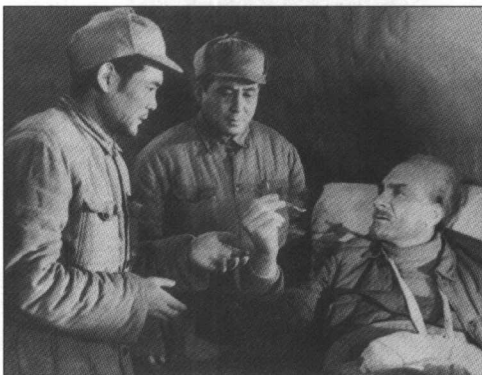


图 7-44 《白求恩大夫》



图 7-45 《祝福》

《白求恩大夫》(图 7-44)讲述白求恩在晋察冀建立野战医院,转赴各地进行战地救治直至最后牺牲的故事。影片从几个侧面反映了白求恩认真的工作态度和革命献身精神,叙事严整稳重,画面质实、清新。白求恩看到耕牛晚归的情景,联想到自己家乡的那组镜头,以浓厚的生活气息丰富了白求恩的英雄形象。影片结束时展现白求恩去世的那个长镜头,由全景画面缓缓拉开,机位升高,现出房门景、房屋景、庭院景,镜头继续后拉,机位随之上升,越过院墙和门楼,停下,静止,给人以时间凝固的沉思感,庄重而沉静。

6. 桑弧

在“十七年”期间,桑弧参与编导的影片共有 7 部,其中包括导演第一部彩色戏曲片《梁山伯与祝英台》(1954),改编黄梅戏《天仙配》(1955)和京剧《宋士杰》(1956),都是很受观众欢迎的作品。在他导演的故事片中,成就最高的是根据鲁迅小说改编的《祝福》(夏衍编剧,图 7-45)。影片采用戏剧式的结构,用“渐隐”、“渐显”分隔若干段落,卫老二提亲、祥林嫂出逃、被抓、抢婚、婚后生活、丧夫失子、重回鲁镇、捐门槛赎罪、最终被逐倒毙街头,这些段落的发展跌宕有致。祥林嫂初逃后的愉悦与卫老二的探寻、与贺老六成亲时的悲痛欲绝与稍后的和解和宽慰、不幸与暂时的逃

脱,它们循环往复,最终使祥林嫂陷入绝望的境地。影片充分运用了电影的表现力展现祥林嫂的悲哀与不幸,比如祥林嫂晚上出逃那场戏,她先是坐在床上愁绪万千,后转过头来看看窗外,随着一阵紧似一阵的琵琶声,祥林嫂开始收拾衣服,一转身,激昂的音乐又转回哀怨的主题,她看到祥林的祭位,来到祭桌前,转过身来环顾四周,表现出对家的眷恋之心,然后她看看窗外的天色,音乐骤变,她最终逃离婆家……整段戏没有独白、旁白或其他语言表达,完全靠演员的表情和音乐的诠释。综观全片,祥林嫂的台词一直很少,鲁四老爷的太太对她的评价是不爱讲话,她和贺老六成亲时,从抗议到最后和解,台词都很少,完全靠演员的表情变化和眼神之间的交流,因此影片很有韵味。影片的摄影和美工非常出色,从全片看,色调基本保持在比较灰暗的风格上,环境布置则非常具有江南水乡的特色,石桥、木屋、乌篷船,从大的环境到小的生活道具,都真实自然,为影片增色不少。美工师池宁在前述的《林家铺子》中也有不俗的表现。

7. 刘琼

老演员兼导演刘琼(1913—2002,图7-46)在这一阶段也导演了一系列影片。他早在1948年就在香港尝试导演工作,参与拍摄《国魂》、《大凉山恩仇记》。1952年从香港返回上海,曾出演《海魂》和《女篮5号》。1956年开始兼任导演,执导了《女附马》、《乔老爷上轿》、《宋士杰》、《51号兵站》、《阿诗玛》,其中《阿诗玛》(图7-47)以优美的音乐和动人的爱情故事成为“十七年”最受欢迎的少数民族题材电影之一。

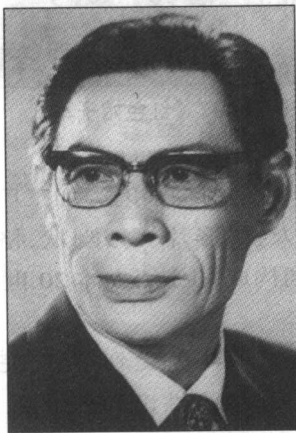


图7-46 刘琼



图7-47 《阿诗玛》

此外,佐临拍摄了《为了和平》、《布谷鸟又叫了》、《三毛学生意》和《黄浦江的故事》。吴永刚执导了《辽远的乡村》、《哈森与加米拉》、《秋翁遇仙记》以及两部戏曲片《碧玉簪》和《尤三姐》。

二、新生代导演的创作

除老一代导演外,“上影”集体还有以谢晋、鲁韧为代表的优秀的新生代导演,他们主要在新中国成立后投入电影导演工作,成就显著。

自幼受中国传统
戏曲和进步电影
的熏陶



图 7-48 谢晋

1. 谢晋

谢晋(图 7-48),生于 1923 年,浙江上虞县人。自幼受中国传统戏曲和进步电影的熏陶,后从事进步戏剧工作。1948 年在“大同”公司任《哑妻》助理导演,之后在《欢天喜地》、《几番风雨》、《梨园英烈》等片任助理导演和副导演。解放后曾导演《控诉》,并在《鸡毛信》、《妇女代表》中任副导演。1954 年谢晋导演了《蓝桥会》,并与林农合作执导《一场风波》。《女篮 5 号》是他 20 世纪 50 年代的代表作品。60 年代初进入创作高峰,拍摄了《红色娘子军》(1961)、《大李、小李和老李》(1962)和《舞台姐妹》(1965)。

《红色娘子军》(图 7-49)讲述第二次国内革命战争时期,活跃在海南岛的一支娘子军“琼崖独立师”打倒地主恶霸的故事。影片叙事精练,一开始便是琼花逃跑和洪常青假扮南洋华侨潜入椰林寨的交叉,情节展开迅速,同时鲜明地表现了洪常青的睿智和琼花的倔强。琼花参加娘子军后,一心找南霸天报仇,在一次侦察任务中,开枪打伤南霸天,犯了纪律,后在洪常青的教育帮助下日趋成熟。洪常青牺牲后,她代理党代表,理智地率领大家进行斗争。影片的人物形象塑造非常成功,扮演吴琼花的是当时的青年演员祝希娟,她形象质朴,表演准确。



图 7-49 《红色娘子军》

《大李、小李和老李》(图 7-50)是一部轻喜剧片,它围绕某肉类加工厂展开体育锻炼的故事,塑造了一系列富于喜剧色彩的人物,影片轻松幽默,格调清新,与《女理发师》、《魔术师的奇遇》、《李双双》共同构成“上影”集体 20 世纪 60 年代喜剧创作的一个小高潮。

《舞台姐妹》(图 7-51)于 1964 年开拍,但刚完成一半就受到指责,完成后即被列为“内部批判放映”影片,原因是宣扬了资产阶级人性论和艺术至上论,



图 7-50 《大李、小李和老李》



图 7-51 《舞台姐妹》

直到1979年才正式与观众见面。影片通过一对舞台姐妹在解放前后的悲欢离合,描写了姐妹、师徒、朋友和同志之间的感情,它们紧紧地交织在一起,突出了一个“情”字,使影片具有感人的魅力。影片流畅洗炼,镜头运用灵活,富于变化,人物心理刻画细腻,比较典型地体现出谢晋的执导风格。

2. 鲁轲

鲁轲的代表作品有《猛河的黎明》(1955)、《洞箫横吹》(1957)、《今天我休息》(1959)、《李双双》(1962),其中后两部喜剧片颇受观众欢迎,成为新中国电影的经典作品。

鲁轲(1912—2002,图7-52),原名吴博,天津人。早年曾参加左翼戏剧运动,1946年加入苦干剧团,曾任演员、舞台监督和副导演。1948年先后入“昆仑”、“中电”、“文华”公司,参与拍摄《夜店》、《万家灯火》和《希望在人间》。1949年以后先后入“文华”、“上联”和“上影”,任导演和创作室主任。



图7-52 鲁轲

《李双双》(李准编剧,图7-53)是鲁轲最为成功的作品,影片塑造了性格直爽、热情泼辣的女性形象李双双,为了维护集体财产,公平记工分,认真生产,反对领导不参加生产以及包办婚姻,她与别人吵架,贴小字报,跑到公社告状,跑去拦住前来认亲的城里人……她总是不顾情面,多管“闲”事,弄得胆小怕事、眷念旧情的丈夫孙喜旺与她不和,但双双真心实意关心生产、热爱集体、帮助他人,最终还是赢得大家和喜旺的信任和支持。影片乡土气息浓厚,电影音乐借用河南地方戏二夹弦音乐,生动活泼,富于鲜明的地方色彩。李双双成为新时代妇女投入社会生活的一个典型形象。



图7-53 《李双双》

扮演李双双的张瑞芳,生于1918年,北京人。早年曾长期从事进步话剧演出。新中国成立后先后在“北影”、北京青年艺术剧院、“上影”等单位担任演员。1940年首次在《火的洗礼》中亮相银幕,新中国成立以后参加了《南征北战》、《三年》、《家》、《母亲》、《聂耳》、《万紫千红总是春》等影片的拍摄。其中,她扮演的李双双成为新中国电影史上一个个性非常鲜明的形象。

第五节 “八一”集体及其他电影厂的创作

一、“八一”集体的创作

1951年中国人民解放军总政治部开始筹建军事教育制片厂,并于1952年

多数是反映革命历史、革命战争的故事片

王苹善于把握革命题材，又能够生动刻画人物，电影语言自然清新，刚柔相济，细腻优美

8月1日成立解放军电影制片厂，1956年更名为八一电影制片厂。1952年完成第一部军事教育影片《河川进攻》，1955年拍摄第一部短故事片《脚印》，1956年出品第一部长故事片《冲破黎明前的黑暗》，到1966年出品两部话剧片《一百个放心》和《青春红似火》为止，共拍摄影片约73部，其中多数是反映革命历史、革命战争的故事片，计有61部之多。1958年和1959年出品的影片较多，分别有13部和9部，1960年和1962年出品数量达到7部，其后至1965年每年创作都在5部以下。其中，《柳堡的故事》、《五更寒》、《英雄虎胆》、《永不消逝的电波》、《回民支队》、《战上海》、《勐垵沙》、《野火春风斗古城》、《农奴》等影片成为经典作品；同时军事教育片《地道战》、《地雷战》也赢得广大观众的欢迎。

在众多创作人员中，王苹、李俊和严寄洲成就最为突出，他们的导演艺术成熟，形成了不同的艺术风格。

1. 王苹

王苹善于把握革命题材，又能够生动刻画人物，电影语言自然清新，刚柔相济，细腻优美。

王苹(1916—1990,图7-54)，江苏江宁县人。1931年曾入南京中学高中师范，后加入进步的“磨风艺社”，曾出演在南京颇为轰动的《娜拉》；后北上山西参加左翼戏剧运动，曾参与成立西北剧社和西北影业公司，并参加多出剧目的演出。1945年到上海，在《一江春水向东流》等多部影片中担任角色。1948年转到延安。1949年在“东影”演剧团工作。从1952年导演军事教育片《河川进攻》起，王苹开始了她的导演生涯。她参加了《冲破黎明前的黑暗》的拍摄，后导演了《柳堡的故事》(1957)、《永不消逝的电波》(1958)、《勐垵沙》(1960)、《槐树庄》(1963)、《霓虹灯下的哨兵》(1964)、大型音乐舞蹈史诗《东方红》(1965)等影片。



图7-54 王苹

其中，最富于代表性的作品便是《柳堡的故事》(图7-55)。从题材上看，影片描写了新四军的一个副班长李进与驻地房东的女儿之间的爱情，在当时很少



图7-55 《柳堡的故事》

以爱情为主题的电影创作环境下，这一选题本身便带有突破意义。影片围绕着部队纪律与李进的个人感情这一对矛盾展开，他与房东女儿二妹子一见倾心，但通过二妹子一家的不幸遭遇，李进认识到个人情感的渺小和解放事业的重要。从刘胡子手下搭救出被抢走的二妹子后，两人的情感进一步加深，李进在部队离开柳堡之前再次陷入情感的旋涡当中。通过李进情感的

前后变化,影片描写了一对青年男女纯洁、真挚、动人的感情。从叙事上看,二妹子一家的不幸直到影片过半后才真相大白,在此之前,房东老大爷的戒备、二妹子在副班长面前的欲言又止以及指导员的疑惑都增强了影片的悬念感,直到二妹子半夜见副班长后,影片才通过李进倒叙了在新四军到柳堡之前二妹子一家的遭遇,在此之前的一切疑问也有了答案,这种先抑后扬的叙事手法提高了影片的观赏性。影片注重环境描写,小河木桥和稻田中的风车,完美地再现了江南秀美的景色。导演很好地利用了环境因素,比如指导员找班长了解副班长与房东女儿之间的事情时,两人的谈话背景就是一架不停转动的风车,画面充满活泼的动感;同样,当小牛通知副班长说姐姐要他在桥东头碰面,李进明确拒绝后,跳上单杠做连续翻滚,后融接到一个转动的风车画面,表达了李进复杂的心理活动。最后,影片《九九艳阳天》的插曲起到了表现人物心理、连续情节发展的作用。第一次是李进在为房东修房时领唱,表达了青年对爱情的渴望;两人感情有所发展后,二妹子在河边再次唱起这首歌,“风向不定车难转呀,决心没有下呀我怎么开言”,它与画面上羞涩的二妹子特写相得益彰,写出了少女爱恋副班长的心理;马小宝在猜测部队即将南下后,在船上唱起“这一去翻山又过海呀,这一去三年两载呀不回还”,随着歌声,镜头摇至沉默不语的李进,他对二妹子难以割舍的感情溢于言表;当二妹子与李进五年后重逢,歌中唱道“哪怕你一去千万里,哪怕你十年八载不回还,只要你不把英莲忘呀,只要你胸佩红花呀回家转”,明确表明了他们的爱情。同样旋律的反复咏唱,和一再出现的木桥、风车、稻田景象与青年男女间内心情感的跌宕起伏,相互映衬,渲染了影片的主题和情感表现,感人至深,同时含蓄地表现了爱情,形成韵味绵长的民族艺术风格。

王莘的其他作品也很出色。《永不消逝的电波》(图 7-56)描写我党地下工作者李侠深入国统区,加强地下电台的工作,他深入虎穴获得重要情报,当被日军逮捕后坚贞不屈。影片同时描写了他与假扮自己妻子的纺织女工何兰芬的真挚爱情,他们在白色恐怖之下结成夫妻,共同战斗。影片所塑造的这位英雄人物既意志刚强又柔情似水,在生死关头,他为了党的事业勇于牺牲,同时又用自己的生命保护着妻



图 7-56 《永不消逝的电波》

儿的安全。能够在革命题材中很好地处理感情戏,显示出了王莘执导的独特风格。《霓虹灯下的哨兵》的特点是人物性格鲜明,生动地反映了南京路上值勤的“好八连”的部队生活。《槐树庄》描写某北方农村共产党员郭大娘从 1947 年开始参与土改到解放后农业合作化、反右斗争和成立人民公社的斗争历程,该片获 1963 年《大众电影》百花奖最佳导演奖,肯定了王莘的导演艺术。

2. 李俊

在“八一”集体中,李俊富于探索精神,他执导的影片具有凝重、深沉、简练、

李俊富于探索精神,他执导的影片具有凝重、深沉、简练、含蓄的特点



图 7-57 李俊

含蓄的特点。

李俊(图 7-57),生于 1922 年,山东夏县人。1938 年赴延安抗大学习,后长期从事部队文艺宣传工作。1952 年进“八一”开始从事电影创作,早年拍摄了一些纪录片,1959 年他与冯一夫等合作,共同执导了《回民支队》,并独立执导《友谊》,前者更为成功,展示了他导演的才华。1963 年他执导了由黄宗江编剧的《农奴》,在电影语言方面进行多方面探索,取得较高成就。后来他又导演《分水岭》(1964)。

《农奴》(图 7-58)讲述藏族青年强巴自幼失去双

亲,他性格倔强,为了避免屈辱,从小拒绝说话,被人

当作哑巴。他受奴隶主奴役。解放军入藏后,帮助他疗伤,最终让他站了出来,揭露了反动喇嘛叛乱的阴谋。编剧黄宗江原打算将作品写成纪录性艺术片,遵循着“纪录性多于故事性”、“情绪多于动作”、“诗多于剧”的总原则;纪录性的特点主要表现在,影片台词较少,特别是男主人公为了反抗农奴主的凌辱,拒绝说话,被人当成“哑巴”,这就更要求影片主要用镜头和画面客观展示他受尽



图 7-58 《农奴》

屈辱和欺凌的生活。同时,影片淡化戏剧性的冲突,比如说没有把反动活佛与人民解放军的较量作为影片的重心,而是集中描写在这一过程中强巴的思想变化。对“情绪”和“诗”的强调,主要表现在音乐与画面及人物表情变化的有机结合上,比如小强巴因为不愿意为少爷学马叫、称他们“老爷、少爷”而拒绝说话,他咬着嘴唇低下头,这时,女声“啊啊”无字歌声响起,其哀伤的曲调表达了强巴和兰朵深渊似的痛苦。

在影片风格上,导演试图将它处理成用斧子砍出来的大型雕塑式风格,也就是体积大,分量重,线条粗,轮廓分明,给观众苍劲有力的感觉。具体说来,导演在风格上追求凝重、深沉,在表现方法上力求含蓄、简练。正如导演自己总结的,他们采用大反差、大跳跃的处理方法,企图利用强烈的对比来造成一种力量感。比如“母亲送鞭子”一场戏,就是从小强巴又矮又黑又脏的家,跳入一个宽阔、高大、明亮的领主高墙之下,从纵深、光线和角度处理上都形成一个大的跳跃,既符合剧情发展,同时两种影调的对比烘托了剧情的气氛。在光线的使用上也追求黑白明暗的强烈对比效果。比如说在处理肖像造型时,通过强烈的亮光、粗犷的线条和黝黑发亮的色彩,表现人物的坚实感和力量,从而使影片中的人物造型具有雕塑般的体积感和立体感。同时,影片较多使用俯拍镜头,如背米的强巴母亲从石梯上滚落、强巴母亲送鞭到领主家、小强巴与奶奶在庙中拜佛等

场面都用俯拍,使画面构图具有沉重、压抑之感。

影片强调电影化的叙事手法,通过蒙太奇组接,达到含蓄、简练的效果。比如说,强巴父亲被领主打死,陈尸门外,旺杰老爷吩咐说:“叫他的女人把他们三代欠下的债,连同收尸税一起送来,要不,就叫她把鞭子送回来。”他将皮鞭狠狠地摔在地上,接着是一片黑影掠过,下接鞭子的特写镜头,镜头拉开后,皮鞭已经在强巴的家中。强巴从婴儿到少年、再从少年到青年的过渡也都十分洗练,手持转经轮的奶奶怀抱强巴、背着强巴到拉着强巴的手前行,前后仅三个镜头就完成了第一次过渡;少年强巴的特写叠印在流淌的江水中,渐隐,在女声独唱的歌声中,青年强巴喝水的特写叠印在江水中,渐显,叙述强巴的长大成人,手法非常简明自然。此外,影片还在画面呈现与语言表达之间寻找对比空间,体现出电影化表现的特点。比如兰朵让小强巴在寺庙里拜拜白渡母,说她样子好看,有那么多的眼睛,什么都能看得见,小强巴在祭拜白渡母时拿了供果,被恶僧拖出门外,这时镜头接白渡母近景,无言的佛像似乎既见证穷苦藏民的苦难,同时又无能为力,她不可能搭救蒙难的小强巴,这样的蒙太奇组接让观众产生丰富的联想。

同时,影片还使用了特技摄影,表现强巴在一只巨大的佛手心中为佛像塑金身,喻意穷苦藏民无法脱离的苦海,其画面构图富于震撼力。在新中国电影史中,像《农奴》这样在影像风格、镜头语言以及人物造型等方面大胆探索的影片并不多见,它标志着新中国电影已经到达一个相当成熟的阶段。

3. 严寄洲

严寄洲是“八一”集体中的一位多产导演,他的影片流畅自然,对人物性格把握比较具有深度感。

严寄洲(图7-59),生于1917年,江苏常熟人。1938年从上海赴延安抗大学习,后转入“战斗剧社”,任创作室主任,长期从事部队文艺工作。1953年调入八一电影制片厂,任导演。1955年他执导了“八一”第一部短故事片《脚印》,开始其导演生涯。他虚心好学,很快拍出一系列广受喜爱的影片,如《五更寒》(1957)、《英雄虎胆》(1958)、《海鹰》、《赤峰号》(1959)、《哥俩好》(1962)、《野火春风斗古城》(1963)。



图7-59 严寄洲

严寄洲的影片流畅自然,对人物性格把握比较具有深度感

《五更寒》(图7-60)大胆描写革命斗争的逆境与革命队伍在险恶环境下的分化,在题材上具有突破意义。在影片中扮演向五儿的著名演员于蓝生于1920年,北京人,1949年主演《白衣战士》,从此进入影坛,后在《龙须沟》、《革命家庭》、《林家铺子》和《烈火中永生》中扮演了不同角色,表演朴实细腻,1961年因在《革命家庭》中的出色表演获得莫斯科国际电影节最佳女演员称号。影片描写1947年前后大别山地区的解放军主力撤出后,县委刘书记领导游击队继续斗争,但在白色恐怖之下,县委组织部长莫文阶叛变,游击队员莫大新、南果祥也发生动摇。影片同时描写了复杂的人情关系,坚定的女共产党员穆英与南果祥是夫妻,革命战士罗文川爱恋地主儿子的寡妇巧凤,



图 7-60 《五更寒》

而巧凤既苦恋罗文川，同时又与国民党民团的莫团长交往，敌我双方在人情关系网中的交织反映出革命者复杂焦灼的心态以及革命逆境时的真实社会面貌。影片上映后，评论围绕着巧凤这个人物的设置展开激烈讨论，批评者认为她像无根的浮萍一样，没有思想成长的根基，而肯定者则认为在现实生活中的确存在那些同情并支持革命的人并没有阶级觉悟的情况，认为这个人物写得真实生动，合情合理。虽然影片的节奏稍嫌迟缓，情节上有不连贯之处，但在当时仍然是颇受关注的影片。

《英雄虎胆》由严寄洲和郝光联合执导，是一部优秀的剿匪影片，刻画了英勇机智的我侦察科长曾泰形象，他假扮越境的国民党副司令，深入广西大山地区的匪巢，经受住了敌人四次考验，最终赢得敌人信任，最后设法让老猎人将情报送出，将匪徒一网打尽。影片中曾泰的扮演者于洋和阿兰的扮演者王晓棠都有出色发挥。于洋生于 1930 年，1947 年在《留下他打老蒋》一片中初登银幕，后在《桥》、《英雄虎胆》、《暴风骤雨》、《大浪淘沙》等影片扮演了不同的人物形象，表演风格雄浑大气。

《野火春风斗古城》(图 7-61)是严寄洲在 20 世纪 60 年代初拍摄的最为成功的革命题材影片。它描写的是游击队政委杨晓冬在交通员金环、银环的帮助下，克服特务的阻挠，说服关敬陶带领部队起义，在共同的战斗过程中，杨晓冬与银环之间也萌发爱情。影片出色地塑造了金环和银环的形象，前者直爽泼辣，影片中她两次使用簪子的细节，典型地表现出她的这一性格；金环牺牲后，一向温柔但做事有些毛糙的妹妹银环，在犯下错误令杨晓冬被捕后，逐渐成长为像姐姐那样机智勇敢的斗士。影片通过一枚小小的戒指，含蓄地表达了杨晓冬与银环的爱情，将革命感情与儿女私情很好地糅合在一起。出色扮演金环、银环的



图 7-61 《野火春风斗古城》

演员王晓棠，生于 1934 年，祖籍江苏南京。1952 年曾考入总政京剧团，后转入总政话剧团，1955 年初登银幕，在《神秘的旅伴》中成功扮演小黎英。1958 年正式调入八一电影制片厂，在《海鹰》、《英雄虎胆》、《边寨风火》扮演不同的角色。1964 年因《野火春风斗古城》中成功扮演金环、银环而获得第三届百花奖最佳女演员称号。同时，在这部影片中成功扮演杨晓冬的王心刚，生于 1932 年，辽宁大连人，是新中国

最受欢迎的男演员之一,他1956年在《寂静的山林》中登上银幕,后在《海鹰》、《红色娘子军》、《南海长城》等影片中都有出色表现。

此外,王冰执导的《战上海》(1959)、唐英奇和徐达导演的《地雷战》(1962)、史文帜导演的《怒潮》(1963)、任旭东导演的《地道战》(1965)等,都是“八一”集体的优秀作品,深受观众喜爱。

二、其他电影厂的创作

在其他省市电影厂中,珠江电影制片厂和西安电影制片厂拍片较多。由于各省市的电影厂创作人才有限,它们常常与大厂合作出片,如《红旗谱》是“北影”与天津电影制片厂合作,《达吉和他的父亲》是峨眉电影制片厂与“长影”合作,上海的海燕电影制片厂先后与新疆电影制片厂和湖南电影制片厂合作,出品了《绿洲凯歌》和戏曲片(湘剧)《生死牌》。独立出品较多的只有“珠影”和“西影”,但数量也很有限。同时,各省市厂发挥地方文化优势,拍摄了一些地方戏曲影片。

在这些省市厂中,成就最高的当属“珠影”的王为一导演。

王为一(图7-62),生于1912年,祖籍江苏吴县,20世纪30年代曾入上海美术专科学校,后参加左翼戏剧联盟,曾在百代唱片公司任演奏员,在“艺华”公司任场记。1936年入“新华”公司,参加《狂欢之夜》和《夜半歌声》的演出。1938年在重庆任中国电影制片厂编导,抗战胜利后入“昆仑”公司。1948年与徐韬合作执导《关不住的春光》,开始其导演生涯。他还曾参与在香港创立的南国影业公司和20世纪50年代影业公司(该公司即是香港凤凰影业公司的前身)。早期执导的作品还有《珠江泪》(1949)和《火凤凰》(1950)。重返大陆后曾先后

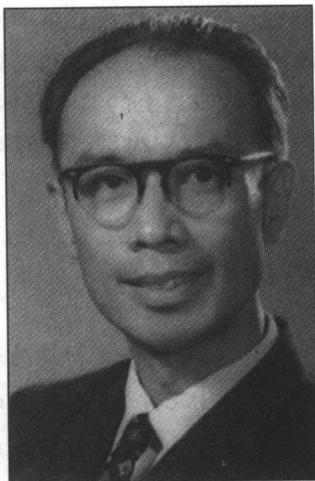


图7-62 王为一



图7-63 《珠江泪》

王为一导演的总体风格是自然、朴素、流畅

在“北影”、“上影”和“珠影”任导演,导演了《山间铃响马帮来》(1954)、《椰林曲》(1957)、《铁窗烈火》(1958)、《南海潮》(1962,与蔡楚生合作)和《七十二家房客》(1963),其创作曾影响了香港粤语片的发展。《珠江泪》(图 7-63)曾被评论为粤语片里一个革命性的代表作,是现实主义粤语片的一个正确的、坚实的、全新的起点。王为一导演的总体风格是自然、朴素、流畅。他主张导演不矜才,要导演看不见导演,演员看不见演员,摄影看不见摄影……总之,要平实自然。他的影片风格体现了他的这一美学追求,具有浓郁的生活气息。

从 1949 年开始,中国电影步入一个崭新的发展阶段。随着社会主义国有经济的发展,电影生产、发行和放映全面走上国营体制,按照计划经济的模式统一规划、集中管理。在当时国家经济基础尚嫌薄弱的条件下,这种模式有效地保证了电影的发展。与此同时,这一时期的电影观念也发生了根本性变革,在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》指导下,发展工农兵电影成为当时电影界的重要任务。电影形态由此发生很大改变,军事惊险片、反特惊险片、少数民族题材片、戏曲电影片和喜剧影片等多种样式都获得发展。另一方面,严格的计划经济方式同艺术创作规律、政治意识形态的要求和电影的娱乐性之间的矛盾与冲突,也是这一时期无法回避的难题。政治上的波动起伏直接或间接地对电影发展起到负面作用,对这两者之间关系的深入探讨是这一时期的中国电影留给后人的重要研究课题。

思考题:

1. 新中国成立初期的私营电影公司出品了哪些作品,其风格特点如何?
2. “十七年”电影体制的特点是什么?
3. “十七年”电影在民族化上有哪些发展?

第八章 禁锢时期(1966—1976)

第一节 概述

1966—1976年这十年,是中国文化史上最具颠覆性和破坏性的时期之一。这段以“文化大革命”命名的历史,不仅给中国文艺界带来一场浩劫,也给整个中国社会带来深重灾难。

一、“文化大革命”前夕

“文化大革命”的爆发并非突然,根本原因是这场“革命”的发动者和领导者毛泽东于1956年“八大”以后逐渐形成的“无产阶级专政下继续革命的理论”。而1964年到1966年上半年,在全国范围内掀起的以文艺界和学术界为主要目标,波及教育、科学等其他文化领域的极左批判浪潮,则是它的前奏。

“无产阶级专政下继续革命的理论”

这一股极左批判浪潮酝酿已久。从它的思想渊源看,不仅与20世纪60年代初的“反右倾”运动和反对现代修正主义斗争有着密切联系,而且可以追溯到1957年的反右派斗争扩大化,甚至可追溯到50年代初期对《武训传》(图8-1)的批判。不过,它的直接诱因,却是1962年9月召开的中共八届十中全会。在这次会议上,康生把李建彤的长篇小说《刘志丹》打成“为高岗翻案的反党大毒草”,使之在会议上受到严厉批判,毛泽东据此做出“利用小说进行反党活动,是一大发明”的论断,进一步推动了极左思潮的发展。



图8-1 《武训传》

1963年1月,柯庆施在上海部分文艺工作者座谈会上提出“大写十三年”的口号,该口号在经过张春桥、姚文元的发挥并得到毛泽东的支持后,迅速风行全国,不仅左右了这一时期的文艺创作,而且成为极左批判运动的有力“武器”。

1963年5月,江青一手策划了对昆曲《李慧娘》等所谓“鬼戏”和廖沫沙的文章《有鬼无害论》的批判。

1963年12月12日,毛泽东在柯庆施主持整理的一个关于上海故事会和评弹改革材料上做出关于文艺工作的第一个批示。批示认为:“各种文艺形

式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等,问题不少,人数很多,社会主义改造在许多部门中,至今收效甚微。”^①批示下达后,文艺界立即开始整风。

1964年6月27日,毛泽东在《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况的报告》的草稿上做出关于文艺工作的第二个批示。这个批示进一步对整个文艺界提出了全面否定性的批评:“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数(据说有少数几个好的),十五年来,基本上(不是一切人)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟然跌到了修正主义的边缘。”^②第二个批示下达后,文艺界被迫再次整风。

1964年7月,康生在全国京剧现代戏观摩演出大会总结会上,把《早春二月》、《北国江南》、《舞台姐妹》、《逆风千里》等影片和《李慧娘》、《谢瑶环》等戏曲统统打成“大毒草”。

1964年8月18日,毛泽东在《中共中央宣传部关于公开放映和批判影片〈北国江南〉、〈早春二月〉的请示报告》上批示:“不但在几个大城市放映,而且应在几十个到一百多个中等城市放映,使这些修正主义材料公之于众。可能不只这两部影片,还有别的,都需要批判。”^③

1964年12月,江青又把《林家铺子》、《不夜城》、《红日》、《革命家庭》、《兵临城下》、《聂耳》、《舞台姐妹》、《阿诗玛》、《烈火中永生》等一大批影片定为“毒草”,责令批判。

1964年年底到1965年年初,文化部在整风中对所谓的“夏(衍)陈(荒煤)路线”进行批判。夏衍多次被报刊公开点名批判,陈荒煤也被迫多次检查自己的“路线错误”。在这个“夏陈路线”的罪名下,电影局及各制片厂的许多负责人和一大批艺术创作骨干都受到批判。1965年4月,文化部整风结束,几个主管副部长齐燕铭、夏衍、陈荒煤等均被调离。

二、“文化大革命”期间

1965年11月10日,姚文元在《文汇报》发表《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,“文化大革命”的序幕就此拉开。

1966年2月,在林彪的支持下,江青在上海主持召开部队文艺工作座谈会,会后制定的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》,抛出“文艺黑线专政论”,号召“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命,彻底搞掉这条黑线”。1964年4月10日,中共中央批发经毛泽东三次修改的《纪要》,“文化大革命”的纲领性文件,正式出笼。

1966年5月16日,中共中央政治局扩大会议通过了全面发动“文化大革命”

① 毛泽东:《关于文艺工作的批语》,见《建国以来毛泽东文稿》,中央文献出版社1996年版,第436页。

② 毛泽东:《对中宣部关于中国文联和各协会整风情况的报告的批语》,见《建国以来毛泽东文稿》(第11卷),中央文献出版社1996年版,第91页。

③ 毛泽东:《对公开放映并组织批判影片〈北国江南〉、〈早春二月〉的报告的批语》,见《建国以来毛泽东文稿》(第11卷),中央文献出版社1996年版,第135页。

命”纲领性文件《中国共产党中央委员会通知》,“文化大革命”正式开始。

“文化大革命”,革文艺之命也。在新中国文艺中,电影因革命导师列宁的论断“当它(电影)掌握在真正的社会主义文化工作者手中时,它就是教育群众最有力的工具之一”^①而备受关注。电影承担了太多政治使命,也承受了太多来自政治高层的关心,因此,“文化大革命”一开始,电影界就首当其冲。

1. 全面否定“十七年”电影作品

江青认为:“十七年的电影尽是毒草,一无可取,很糟!”被《纪要》点名的影片《抓壮丁》、《兵临城下》以及江青指名批判的《舞台姐妹》、《红日》等10部影片最先受到反复批判。《红日》的罪名是“反无产阶级军事思想”、“挖解放军墙脚”。《舞台姐妹》的罪名则是“歌颂资产阶级个人奋斗”,“取消阶级斗争”,是“三十年代电影的借尸还魂”。1966年5月,江青又将《农奴》、《五朵金花》、《柳堡的故事》等60多部影片全部定为“毒草”,并逐一定罪。在江青看来,“十七年”的影片不外乎四类:一是“反党反社会主义的毒草”;二是“宣传错误路线,为反革命分子翻案”;三是“丑化军队老干部,写男女关系”;四是“写中间人物”。欲加之罪,何患无辞,在“文艺黑线专政论”的棍棒下,极少有影片能够幸免。在“文化大革命”开始后的很长时间内,全国观众能看到的只有《地道战》、《地雷战》、《南征北战》这“三战”。

2. 全面否定“十七年”电影队伍

《纪要》认为,中国电影队伍一团漆黑,中国电影工作者“是受资产阶级的教育培养起来的”,不是“经不起敌人的迫害叛变了”,就是“经不起资产阶级思想的腐蚀烂掉了”,或者“在前进中掉队了”,因此,要“重新组织文艺队伍,重新教育文艺队伍”。于是,一大批电影人被诬为“黑线人物”、“黑尖子”、“黑苗子”,遭到长期关押,残酷折磨,不少人竟被迫害致死,如著名电影导演蔡楚生、应云卫、郑君里,著名电影剧作家海默,著名电影技术专家罗静予,著名电影演员王莹、上官云珠、舒绣文等。各制片厂被迫关闭,“清理阶级队伍”。“上影”共1000余人,艺术、技术人员受迫害的就有309人,由于迫害非正常死亡的有16人。“北影”共800多人,被揪斗审查和被打成反革命的就有300余人,迫害致死的有7人。其他电影制片厂也都无一幸免,中国电影队伍毁于一旦。

3. 全面否定“十七年”电影教育、电影科研以及电影文化建设

1956年成立的北京电影学院是全国惟一的一所电影高等教育机构,10多年的时间里,为电影界输送了近2000名各类创作、技术人才。但江青认为,电影学院是“修正主义的大染缸”,必须彻底砸烂。于是电影学院被撤销,大批教师长期下放农村劳动,有的被迫改行。1958年成立的中国电影资料馆,搜集收藏了大量中外影片资料。“文化大革命”开始后,所有资料被当作“封资修”黑货封存起来,资料馆建制被撤销,资料建设工作被迫中断,大量资料散失。1970年后,中国电影科研所、中国电影家协会和中国电影出版社被撤销,所有人员被赶离北京,办公地点也改作他用。这些单位辛辛苦苦积累起来的宝贵文字资料、设

“文化大革命”
一开始,电影界
就首当其冲

^① H.列别杰夫编:《党论电影》,北京时代出版社1951年版,第24页。

计图纸以及大量仪器设备被破坏殆尽。

4. 全面否定“十七年”电影理论及观念

“离经叛道”论是被《纪要》点名批判的“黑八论”之一,这一论点引申自夏衍的一次讲话。在1959年7月召开的全国故事片厂长会议上,夏衍针对当年各厂上报的10余部影片摄制计划中有8部是战争题材影片的情况,说:“我们现在的影片是老一套的‘革命经’,‘战争道’,离开了这一‘经’—‘道’,就没有东西,这样是搞不出新品种来的,我今天的发言,就是离‘经’叛‘道’之言。”夏衍的发言,不过是一种幽默和比喻,旨在鼓励电影创作应追求题材和形式的多样化,却被穿凿附会,大加挞伐。《纪要》还把瞿白音的《关于电影创新问题的独白》诬为“反动的”、“资产阶级”的,把程季华主编的《中国电影发展史》说成是“伪造历史”、“有代表性错路论点”。1966年4月19日,《人民日报》发表题为《破除对30年代电影的迷信》的文章,称“《中国电影发展史》是一部最系统、最集中地鼓吹、复活30年代电影和文艺的代表作,是一株反党反社会主义的大毒草”。同年6月,《解放日报》发表《瞿白音的〈创新独白〉是电影界黑帮的反革命纲领》,称“瞿白音所攻击的‘陈言’,就是马克思列宁主义、毛泽东思想”。

1966年之前,我国已经建立起一套比较完备的电影制片体系,创作、生产、科研、教育都具有相当规模,但这一切在“文化大革命”开始的几年中遭到全面、彻底的破坏,电影生产几乎陷于瘫痪,从1966年到1972年整整7年,竟没有生产出一部故事片,这在中外电影史上都是罕见的。

三、“文化大革命”的特产——样板戏电影

在“文化大革命”开始的前几年,虽然故事片生产完全停顿,但其他片种还有零星生产,特别是这场“革命”的特产——样板戏电影,更是这一时期绝对的主角。样板戏电影来源于样板戏,而样板戏的源头则可以追溯到京剧现代戏。

1951年5月5日,周恩来签发了政务院《关于戏曲改革工作的指示》,指示要求:“戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神,鼓舞人民在斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。”按照这一要求,许多剧种都进行了现代戏改造。1964年6月5日到7月31日,全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行,演出期间,出现了《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》等一批现代剧目,这些剧目后来经过多次加工修改,加上芭蕾舞《红色娘子军》、《白毛女》和交响乐《沙家浜》,成为8个保留节目。这些戏的改编与创作本来与江青并无关系,但由于江青参加了1964年的京剧现代戏观摩,并发表了《谈京剧革命》的长篇讲话,之前又对一些剧目的修改提出过一些意见,“文化大革命”中,江青便将这8个戏据为己有,树为“样板”,于是也就有了“文化大革命”开始后很长一段时间内,8亿中国人只能看8个样板戏的文化景观。

“样板戏”红遍文艺舞台,江青也因之成为“无产阶级文艺革命的旗手”。1968年9月,急风暴雨式的“革命”告一段落,动荡的社会局势渐趋稳定,中共中央也开始筹备召开“九大”。为了进一步巩固京剧革命的成果,也为了捞取更多的政治资本,江青计划将“样板戏”搬上银幕。她首先选中的是《智取威虎山》,

这场“革命”的特
产——样板戏电
影

1968年夏秋之交,“北影”成立京剧《智取威虎山》摄制组,由谢铁骊、钱江、李文化负责,这是全国第一家“样板戏”筹拍组。不久,江青又将芭蕾舞剧《红色娘子军》和京剧《红灯记》分别交由“北影”和“八一”拍摄。

拍摄舞台艺术片,从1905年的《定军山》算起,中国电影已经积累了半个多世纪的经验,按说已不是什么难题,但样板戏电影非同一般。第一,它要严格遵循“三突出”的创作原则,第二,它要达到江青所要求的“既要还原舞台,还要高于舞台”的美学效果。此外,电影制片厂派系林立,斗争不断,生产环境、条件的恶化也对样板戏电影的拍摄构成障碍。以上种种,使得样板戏电影的拍摄一波三折,直到1970年夏,第一部影片《智取威虎山》才告拍竣。1970年10月1日,《智取威虎山》在全国上映,盛极一时。之后,《红灯记》、《沙家浜》、《红色娘子军》等陆续拍竣上映,到1972年10月中旬国务院文化组在京召开“拍摄革命样板戏影片座谈会”时,已有10余部样板戏电影拍摄完成,首批八个样板戏全部搬上银幕。1973年恢复故事片拍摄以后,样板戏电影仍然是重头戏,到“文化大革命”结束,先后又有《杜鹃山》、《平原作战》、《沂蒙颂》、《磐石湾》等10余部各剧种样板戏电影问世,不过除少数几部外,大部分反响平平,样板戏电影就这样伴随政治的风云一步步从辉煌的顶峰走向自身的终结。

“三突出”的创作原则,“既要还原舞台,还要高于舞台”的美学效果

四、“文化大革命”后期

“文化大革命”开始后样板戏一统天下的局面使文艺生活异常单调,不仅群众怨声载道,支持江青搞样板戏的毛泽东态度也发生了变化。1972年7月中旬,毛泽东在宴请影片《龙江颂》女主角江水英的扮演者李炳淑时,流露出对文艺现状的不满情绪:“现在戏剧、文艺作品少了”,“百花齐放没有了”。毛泽东的这番讲话为故事片的开禁提供了契机。1973年元旦,自周恩来以下的中央政治局委员接见“拍摄革命样板戏影片座谈会”代表,针对“文化大革命”以来七年之久没有生产故事片的状况,周恩来号召大家:“群众提意见说电影太少了,电影的教育作用很大,你们大有作为,经过三年努力,把这个空白填上。”自此,故事片创作开始恢复。

在故事片的拍摄中“长影”占得先机。早在1971年9月,“长影”就组织了《艳阳天》创作组,决定把有“文化大革命”第一小说之称的《艳阳天》搬上银幕。1972年,《艳阳天》获准拍摄,但由于当时复杂的创作环境,第一次拍摄宣告失败。1973年夏,《艳阳天》摄制组再度上马,终于在年底完成拍摄并得到江青的肯定。1974年春节,《艳阳天》和《青松岭》、《战洪图》、《火红的年代》一起上映,尽管这些影片带有鲜明的样板戏电影印记,内容不外乎“阶级斗争”,拍摄手法严格贯彻“三突出”原则,但由于8亿人民看8个样板戏和“老三战”年头太久,这一批故事片的问世,还是令大家兴奋不已。

从1973年故事片创作恢复到1976年“文化大革命”结束,除去舞台艺术片,故事片的产量在60部左右。这一时期的影片,根据创作环境和影片风貌的变化,大致可分为四个阶段,四种类型。

大致可分为四个阶段,四种类型

最初是重拍片,如《青松岭》、《战洪图》、《南征北战》、《渡江侦察记》、《平原

游击队》等。重拍片是故事片创作恢复之初电影剧本匮乏情况下江青的选择：在没有好的剧本提供拍摄的情况下，可以把“文化大革命”前比较好的影片修改重拍，且要先前的原班人马摄制，全部用彩色胶卷。尽管在世界电影史上，重拍片不乏成功之作，但“文化大革命”中的这些重拍片，受“三突出”原则的限制，脱离生活真实，缺乏时代气息，除了技术方面有明显提高外，总体质量远不如以前的黑白片。

与重拍片同时或稍后一些的是一批表现阶级斗争、路线斗争的影片，如《艳阳天》、《火红的年代》、《红雨》等。这些影片遵循“三突出”原则，主题先行，情节雷同，人物苍白，其生命力仅局限于那个特殊年代，今天看来，更多地具有文化标本的价值。

1974年以后，出现了《创业》、《海霞》、《闪闪的红星》、《难忘的战斗》等艺术水准较高的影片。这些影片有的是电影创作者勇敢抗争，坚持艺术追求的结果，像《创业》、《海霞》就引发了十分尖锐的政治斗争；有的是题材本身符合各种政治力量的要求，从而得到较为宽松的创作氛围，像《闪闪的红星》，今天看来，仍熠熠生辉。

最后一个类型是反“走资派”电影，如《决裂》、《反击》、《春苗》、《欢腾的小凉河》等。这些影片以批判“走资派”，攻击老干部为目的，是电影沦为政治斗争工具的极端形态，其中部分影片在“文化大革命”后被定性为“阴谋电影”。反“走资派”电影投拍的数量不少，但只有少数几部赶在“文化大革命”结束前公映，大部分未能面世，便被扫进了历史的垃圾堆。

第二节 从样板戏到样板戏电影

“样板戏”一词是康生的发明。他在1964年与时任八一电影制片厂厂长陈播的一次谈话中，第一次用“样板戏”指称京剧现代戏。1966年11月，江青在首都文艺界的一次大会上搬用这一名词指称《红灯记》、《沙家浜》等剧目。1967年5月1日至6月17日，借纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年的名义，江青在北京举办“八大革命样板戏”汇演，京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《海港》和芭蕾舞《红色娘子军》、《白毛女》以及交响乐《沙家浜》汇聚一堂，充分展现了“文艺革命”的成果。在此期间，《人民日报》、《解放日报》、《红旗》杂志等发表大量文章，称这八个剧目为“无产阶级文艺的样板戏”。自此，“样板戏”一词风行全国。

一、样板戏的受众基础

样板戏首先是戏曲改革的成果，是广大文艺工作者心血的结晶，虽然历经多次“文艺革命”的改造，仍有许多值得肯定之处。在那个特殊年代，特别是被拍成电影以后，样板戏更是家喻户晓，耳熟能详。可以说，样板戏有着很好的受众基础，主要体现在以下几个方面：

第一，样板戏大都来自小说、话剧、电影的改编或地方剧种的移植，而被改

样板戏有着很好的受众基础

编和移植的作品已经有了一定程度的普及。例如,《沙家浜》、《红灯记》分别从沪剧《芦荡火种》、《红灯记》移植而来;《海港》改编自淮剧《海港的早晨》;《奇袭白虎团》根据影片《奇袭》创作;《智取威虎山》根据小说《林海雪原》并参考同名话剧改编;《红色娘子军》、《白毛女》源自同名电影、歌剧。

第二,样板戏绝大多数是京剧现代戏,京剧本来就有广泛的受众基础,京剧现代戏去掉了传统京剧情式化的因素,改革了唱腔,更适合现代普通观众的欣赏口味。另外,许多样板戏是从地方剧种移植过来,地方剧种浓郁的生活气息对它也有所影响。

第三,样板戏多是革命历史题材,在以阶级斗争为纲的时代,样板戏对革命历史的再现,不仅为现实生活提供佐证,也有力地呼应了那个时代人们巨大的革命热情。样板戏自身易于接受的特点,再加上“文化大革命”中那种前所未有的传播强度,使得样板戏对那个时代民众的影响,达到无以复加的地步,几乎没有什么人,可以免除这种文化记忆。

二、指导样板戏创作的原则

京剧现代戏在创作之初,虽然也受到“十七年”文艺盛行的二元对立叙事模式、政治化修辞体系以及公式化、概念化倾向的影响,但基本上还是遵循艺术规律,讲求艺术真实。但自从被树为“样板”之后,它们不断被修改,也就不断被扭曲。指导样板戏创作的原则主要有两条:一是“根本任务论”,二是“三突出”原则。

“根本任务论”的正式提法见于《纪要》:“要努力塑造工农兵的英雄人物,这是社会主义文艺的根本任务。”按照这一理论的要求,每一部样板戏都必须以阶级斗争为情节核心,以无产阶级英雄人物为角色中心,以体现“无产阶级专政”。

塑造工农兵英雄形象是“根本任务”,而实现这一任务的手段则是“三突出”原则。1968年5月23日于会泳在《文汇报》发表《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》一文,首次提出“三突出”理论,作为塑造人物的重要原则:在所有人物中突出正面人物来;在正面人物中突出主要英雄人物来;在主要人物中突出最主要的中心人物来。后来,在1969年第11期《红旗》杂志上,刊载了经姚文元亲自改定的《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》一文,对“三突出”理论作了进一步界定,并将其升格为无产阶级文艺必须遵循的一条原则:在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出主要英雄人物。“三突出”原则所规定的人物等级关系,明显不符合现实逻辑和人物性格逻辑,其结果只能是公式化、概念化倾向更为严重,人物形象更加虚假。

样板戏在“根本任务论”和“三突出”原则指导下创作、修改、定型,和原作或作品原貌相比,已有显著差别。《白毛女》(图8-2)从歌剧到舞剧的改编,中心主



图8-2 《白毛女》(舞剧)

指导样板戏创作的原则主要有两条:一是“根本任务论”,二是“三突出”原则

“三突出”原则所规定的人物等级关系,明显不符合现实逻辑和人物性格逻辑,其结果只能是公式化、概念化倾向更为严重,人物形象更加虚假

题和人物身份、命运都发生了改变,目的是突出阶级斗争。歌剧表现的是“旧社会将人变成鬼,新社会将鬼变成人”,而舞剧则是阶级斗争的激烈残酷。歌剧中杨白劳忍辱自尽,舞剧中杨白劳抗争而死,喜儿的反抗精神更为突出,大春则成了武装革命的象征。淮剧《海港的早晨》主要围绕“落后青年”余宝昌要求调动工作展开戏剧冲突,改编成京剧《海港》(图8-3)后,余宝昌改名为韩小强,由主要人物变成次要人物;装卸队党支部书记方海珍成为一号英雄人物;调度员钱守维由思想落后的“中间人物”变成暗藏的阶级敌人。这样一来,原剧所隐含的强大的国家控制体制与个人自由发展之间的矛盾的主题就完全被阶级斗争所淹没了。京剧《红灯记》(图8-4)根据沪剧《红灯记》并参考电影《自有后来人》、歌剧《铁骨红梅》以及话剧《红灯志》改编,讲述了一个“祖孙三代本不是一家人”的奇特家庭与日寇顽强斗争的故事。在沪剧和电影中,革命后来人李铁梅是一号主人公,而京剧剧中,李铁梅的父亲、成熟的革命者李玉和取而代之,作品的重心也由讲述一个无产阶级革命英雄成长的故事,转变为塑造一个高大完美的无产阶级革命英雄形象。以上几种情况在样板戏的创作中是比较普遍的,样板戏公式化、概念化的倾向由此可见一斑,这也是样板戏最大的局限所在。



图8-3 《海港》



图8-4 《红灯记》

样板戏反复演出,不断修改,成为“革命文艺”名副其实的“样板”。样板戏电影的任务就是将这些“样板”搬上银幕,并做到场景、唱词、唱腔、情节都不能改,绝对不能走样。拍摄样板戏电影,依靠的仍然是谢铁骊、钱江、成荫、崔嵬等“十七年”电影的中坚力量,这些尚可使用的“黑线权威”刚从受批判的处境中脱身,除了接受政治教育外,最重要的任务就是深入领会“三突出”原则,这是样板戏的创作原则,自然也是样板戏电影的创作原则。而“三突出”原则与这些电影人在“文化大革命”前所形成的艺术观念背道而驰。另外,“三突出”原则源于对样板戏创作实践的理论总结,戏剧突出假定,电影强调真实,用戏剧理论指导电影创作,冲突在所难免。这两个深层次的矛盾,再加上审查者的无理要求,使得样板戏电影的拍摄充满曲折。像《智取威虎山》就拍了两年之久,《海港》则两度重拍,对人力物力都是一种极大的浪费。

由于导演中心制在“文化大革命”中受到严厉批判,样板戏电影的拍摄走的是群众路线。摄制组负责制定拍摄计划、分镜头、样片拍摄、正式拍摄,但每一步必须征求剧组、工宣队、军宣队的意见,鉴于政治地位的悬殊,后者具有否定权,拍摄完成首先要送江青等人审查,有问题必须重拍、补拍或者完全推倒重来,因此可以说,样板戏是一种“合力”作用的结果,这也使得样板戏电影的艺术个性几乎丧失殆尽。

导演中心制在“文化大革命”中受到严厉批判,样板戏电影的拍摄走的是群众路线

在政治的高压下,样板戏电影的拍摄者经过不断的妥协、艰苦的适应,终于摸索出一套符合“三突出”原则的电影语言:敌远我近,敌暗我明,敌小我大,敌俯我仰。即在景别运用上敌人用远景,英雄人物用近景;在用光上敌人用暗光,英雄人物用亮光;在造型比例上敌人要渺小,英雄人物要高大;在镜头角度上敌人用俯拍,英雄人物用仰拍。此外,在色彩冷暖对比上要“敌寒我暖”,敌人打蓝光,英雄人物则打红光。总之,就是要在镜头数量、景别、角度、构图、色彩、光线等各个方面,造成英雄人物压倒一切的气势。

除了“三突出”原则,江青还根据她个人的喜好,苛求样板戏电影要出绿、低密度曝光、实景拍摄、用长镜头、有眼神光等,并不惜因这些细节因素将一部分或整部电影推倒重拍。这些教条化的手法完全违背电影艺术规律,违背现实主义美学原则,给中国电影创作造成了极为恶劣的影响。

三、样板戏拍摄情况

《智取威虎山》(1970,“北影”,谢铁骊导演,钱江摄影)、《红灯记》(1970,“八一”,成荫导演,张冬凉摄影)、《红色娘子军》(1971,“北影”,谢铁骊、潘文展导演,钱江、李文化摄影)是首批问世的样板戏电影,这三部电影为其他样板戏电影的拍摄奠定了基础。

在开拍之初,样板戏电影到底什么样,大家并不清楚,只能按照“三突出”原则边拍边摸索。在此期间,针对摄制组成员“不求艺术有功,但求政治无过”的心态,江青提出了“拍样板戏,既要还原舞台,又要高于舞台”的原则。应当承认,这一原则是有其合理性的,它毕竟给予了样板戏电影创作人员一定的再创作空间,使电影化手法的运用名正言顺,从而保证了样板戏电影在贯彻“三突出”原则的同时,还能有一些创新、突破。比如,拍摄时以正面为主,侧面为辅,同时注意镜头的运动和角度的变化,既保持舞台演出感,又做到主次分明、重点突出;大量运用立体布景,并根据每场戏的特定环境,在布景的两侧进行加工和延伸,使前景和后景、演区和背景成为一体,一方面便于摄影机运动,另一方面也增强了真实感;突破唱段不能后期配音的禁锢,优先考虑画面质量,以保证电影的可视性。尽管这些突破、创新很大程度上是为了更好地贯彻“三突出”原则,但在那个特殊背景下,这些突破、创新还是值得肯定的,这也是样板戏电影称之为电影的基础。

有了第一批样板戏电影的拍摄经验,其他样板戏拍起来就容易得多。到1974年,又有10余部样板戏被搬上银幕,主要有:《沙家浜》(1971,“长影”,武兆堤导演,舒笑言摄影,图8-5);《奇袭白虎团》(1972,“长影”,苏里、王炎联合导演,李光惠、王雷摄影,图8-6);《龙江颂》(1972,“北影”,谢铁骊导演,钱江摄影);《海港》(1973,“北影”、“上影”,谢铁骊、谢晋导演,钱江摄影);《杜鹃山》(1974,“北影”,谢铁骊导演,钱江摄影);《平原作战》(1974,“八一”,崔嵬、陈怀皑导演,张冬凉摄影)等。

1974年以后,样板戏电影的拍摄进入第三个阶段。这一时期的样板戏电影无论从质量还是影响方面,都和前面有较大差距,只有《沂蒙颂》(1975,“八一”,李文虎导演,张冬凉摄影)观众反应良好,其余皆平平,样板戏电影的辉煌岁月就此结束。



图 8-5 《沙家浜》



图 8-6 《奇袭白虎团》

四、样板戏电影的特点

作为样板戏的银幕形态,样板戏电影的任务就是将样板戏原封不动地搬上银幕,但电影和戏剧毕竟是两种不同的艺术形式,所以样板戏电影在尽量保持样板戏原貌的同时,也形成了自己的一些特色,而且,由于电影语言自身的特性,样板戏电影在贯彻“三突出”原则方面,比样板戏走得更为极端,因此可以说,样板戏电影是解读“文革文艺”的最典型的作品。

总体而言,样板戏电影具有如下鲜明特点:

第一,题材、主题方面,绝大部分是革命历史题材,现实生活题材数量很少。革命历史题材必须阐释毛泽东以武装斗争为主的军事路线,现实生活题材则必须围绕阶级斗争组织戏剧冲突。例如,在《红灯记》中,阿庆嫂戏份最多却不是第一主角,因为有歌颂刘少奇白区工作路线之嫌;一号英雄人物郭庆光最后率领康复的新四军伤病员长途奔袭沙家浜,目的是强调武装斗争的决定作用。《龙江颂》的戏核本是让水,却生硬地将龙江大队社员黄国忠设定为潜伏的蓄谋破坏的阶级敌人,从而使整个剧情围绕着革命群众与阶级敌人的斗争展开。

第二,形象塑造方面,英雄人物必定高大完美,反面人物必定丑陋渺小,完全不顾现实主义创作原则。例如《智取威虎山》(图 8-7)中,杨子荣的形象英俊、健壮、高大,栾平、座山雕、八大金刚则猥琐、丑陋、渺小,在打进匪窟一场中,杨子荣始终处在舞台中央,红光满面,气宇轩昂,而本应坐在舞台中央的座山雕被挪到了一个不起眼的阴暗角落,八大金刚更像八个小丑,惊恐万状,似乎杨子荣是神兵天降,众匪徒只能束手就擒,一点也看不出孤胆英雄独闯匪窟的惊险。《红色娘子军》(图 8-8)中,党代表洪常青依然是高、大、全,在就义一场中,洪常青站在高台上,脸上打红光,南霸天和众匪徒匍匐台阶下,脸上涂黑粉,泾渭分

电影和戏剧毕竟是两种不同的艺术形式

样板戏电影是解读“文革文艺”的最典型的作品

题材、主题方面

形象塑造方面



图 8-7 《智取威虎山》

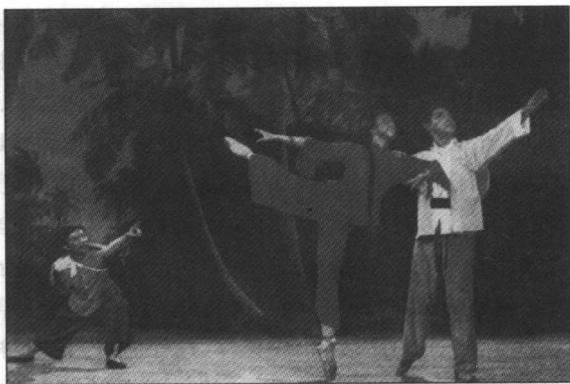


图 8-8 《红色娘子军》(舞剧)

明,妇孺可解。

第三,电影语言方面,长镜头、全景镜头、特写镜头居多,语言的意识形态内涵明显。长镜头是为了保持戏剧舞台的连贯性,像《红灯记》只有 300 个镜头,《红色娘子军》则不到 300 个。全景镜头有助于保持剧场感,特写镜头主要是为了突出英雄人物。

第四,电影美术方面,与舞台演出的假定性和电影的真实性相一致,讲究虚实结合,并直接为主题服务。例如《智取威虎山》原始森林一场的搭景,就非常接近原始森林的景色,树干是摄制组加工的,树枝却是从十三陵砍来的,吊起来和树干很相称。《龙江颂》大坝合拢一场,用了真水,再用叠印的技术处理,使之虚一些,烟也同样处理,再用鼓风机吹风,以加强风大浪急、洪水汹涌、社员人人争先上堤抢险的紧张气氛,有真实感,又不损害演员的舞蹈。

五、辩证看待样板戏电影

作为“文化大革命”这一特殊历史时期的特殊产物,样板戏电影深受政治强力的束缚,造成了种种弊端和局限,但在某些方面,它也得益于政治强力,尤其是在资金、材料、设备、设施等物质层面。因此,对样板戏电影和政治强力的关系,应该辩证地看待。在当时,一部普通电影的投资不过三四十万元,而样板戏电影的投资都在百万元以上。样板戏电影的投资很大一部分是花在胶片上。由于国产胶片色彩还原不准确,只好从美国大量进口伊斯曼胶片,而在当时大量进口伊斯曼胶片,不仅要突破意识形态的束缚,还要花费巨额外汇,因为伊斯曼胶片的价格高达一美元一米。除了对单部影片的投资外,为保证样板戏电影的拍摄,各厂还投入大量资金更新设施、设备,像“北影”现在的摄影棚就是那个时候新建的。

艺术方面,为了保证样板戏电影的拍摄质量,江青不仅陆续“解放”了谢铁骊、钱江、成荫、崔嵬等一批电影艺术家,还亲自带领他们观摩《杨门女将》、《水中刀》、《冷酷的心》、《红菱艳》、《简爱》等中外电影名作,要求他们在构图、色彩、用光方面学习、借鉴这些影片先进的经验、技术,这对样板戏电影的拍摄,起到了非常关键的作用。另外,江青对长镜头使用的苛求,除了有利于保持舞台演出的连贯

性外,也与当时国外电影界对长镜头理论的推崇有关,有它一定的合理性。

样板戏电影的影响是巨大的。在1970年样板戏问世后的六年里,它的传播速度之快、受众范围之广、受众接受程度之深,相信世界上没有任何一种电影类型可与之相比。直至今日,它的许多唱段、场景仍被传唱、演绎,许多人物形象仍然被频频提及。事实上,经过30多年的岁月漂洗,样板戏电影的政治色彩已然隐去,留下的只是时代背景和流行元素。它在当下文化中的角色,一方面是一种娱乐手段,另一方面也是一种情感介质。正是在这些层面上,它成为当下文化的“红色经典”。作为一种大众文化产品,电影是需要传播的,一部电影的生命力就在于它传播的广度和深度。从这个意义上说,样板戏电影是群众创造的,或者说是样板戏电影决策者、生产者和群众共同创造的。

第三节 故事片生产的恢复与发展

一、故事片生产的恢复与重拍片的生产

1971年8月,“文化大革命”前的“长影”代理厂长苏云重新被任命为厂一级领导干部,主抓创作生产,在苏云的提议下,“长影”成立艺术领导小组,开始筹划故事片生产。同年9月,当各兄弟厂还在热火朝天大拍样板戏电影之时,“长影”就在厂内组织了《艳阳天》创作组,这一举动,在那个创作题材极度匮乏的恶劣环境里,显示了“长影”决策者良好的前瞻力和敏锐的判断力。“长影”之所以看上《艳阳天》,主要是为了政治上保险,因为《艳阳天》有“文化大革命”第一小说之称,江青公开肯定过,拿来改编成电影,政治上不会有什么问题。

●
主要是为了政治上保险

小说《艳阳天》共三卷,120余万字,描写1957年“大鸣大放”、“反右派”政治背景下,东山坞高级社麦收前后发生的一场激烈的阶级斗争,斗争的焦点是高级社土地应否分红;斗争的形势是富裕中农出面,背后地富反坏,还连着右派鸣放、国际阶级斗争;斗争的性质是社会主义和资本主义两条道路你死我活的斗争,经过斗争,乌云被驱散,高级社里一片艳阳天。

《艳阳天》的拍摄并不顺利,1972年5月开机,直到1973年年底才算结束,中间经过一次重拍。和小说一样,电影《艳阳天》(林农导演,王启民摄影)不过是对极左路线全面彻底的图解,片中多次让人物担任政治的传声筒,主人公肖长春身体力行的铮铮誓言“要永远当阶级斗争的硬骨头”,就是对主题言简意赅的说明。

●
“要永远当阶级斗争的硬骨头”

《艳阳天》的拍摄是一个特例。故事片生产的正式恢复是在1973年,最初的成果是一批重拍片,包括“长影”的《青松岭》、《战洪图》、《平原游击队》,“北影”的《南征北战》,“上影”的《渡江侦察记》、《年轻的一代》,“八一”的《万水千山》共8部。重拍片受“三突出”原则束缚,一味突出阶级斗争,过分讲求色彩,脱离时代生活,艺术上反倒不及原来的黑白片。惟一的例外,就是《青松岭》。

《青松岭》原是“长影”1965年拍摄的影片,讲述了一个发生在北方偏远山区的阶级斗争的故事:老贫农饲养员张万山,在生产队支书方纪云的支持下,带领一批年轻人和隐藏的阶级敌人车把式钱广展开针锋相对的斗争,终于使青松

岭的鞭杆子重新回到自己人手中。重拍基本上还是原班人马,但境遇今非昔比,胶片用的是伊斯曼胶片,摄影机用的是拍样板戏用的最好的摄影机,其他方面“长影”更是不计代价,全力保证这部重点影片的拍摄。重拍片《青松岭》(图 8-9)虽然也深受“三突出”原则的困扰,但在主创人员的努力下,还是取得了很大成绩,影片结构严谨,节奏快捷,表演精湛,语言精彩,均给观众留下了深刻印象,特别是李仁堂塑造的张万山,活灵活现,实乃中国电影史上不可多得的艺术形象。

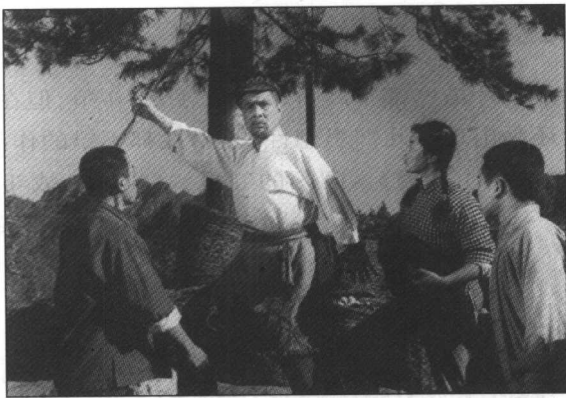


图 8-9 《青松岭》

江青本想把重拍片作为故事片的“样板”,但弄巧成拙,只好作罢。在重拍片稍后出现的是一些反映现实斗争生活的作品,主要有《火红的年代》(1974,“上影”)、《红雨》(1975,“北影”)、《战船台》(1975,“上影”)等。其中,《火红的年代》反响最为强烈。

《火红的年代》(图 8-10)根据话剧《钢铁洪流》改编,讲述 20 世纪 60 年代初苏联撤走援华专家后,炼钢工人赵四海在厂党委书记王坚的支持下,率领工人群众同保守的白厂长进行激烈的路线斗争,他们自力更生,艰苦奋斗,终于炼成了可以造军舰的特种钢——“争气钢”。《火红的年代》由于洋担纲主演,激情洋溢,振奋人心,成一时之盛。《火红的年代》为故事片创作树立了榜样,后来者便多有模仿,久而久之成为套路,时人将其概括为:厂长犯错误,书记来帮助,揪出狗特务,打倒帝修反。



图 8-10 《火红的年代》

要敢于“在尖锐、复杂的阶级矛盾冲突中塑造高大、完美的无产阶级英雄形象”

这几部作品的出现,表明中国电影深厚的现实主义传统是不可能被长期扼杀的

《创业》的成功是坚持现实主义创作道路的结果

1974年7月,国务院文化组在北京召开全国故事片创作、生产座谈会,会议要求要敢于“在尖锐、复杂的阶级矛盾冲突中塑造高大、完美的无产阶级英雄形象”,这使得之后生产的故事片公式化、概念化倾向更为严重,甚至将阶级斗争直接呈现为肉搏战。例如《红雨》中,少年赤脚医生红雨同旧社会过来的药铺掌柜孙天福在窄桥上展开殊死搏斗,瘦弱的红雨竟将膀大腰圆、手持凶器的孙天福掀入水中并生擒之,实在有违情理逻辑。

二、几部优秀的故事片创作

这一时期的故事片虽然都不离阶级斗争、路线斗争,但在电影工作者的不懈努力、抗争下,还是出现了几部思想性、艺术性都不错的作品,像《创业》、《海霞》、《闪闪的红星》、《难忘的战斗》等,这几部作品的出现,表明中国电影深厚的现实主义传统是不可能被长期扼杀的。



图8-11 《创业》

1. 《创业》

《创业》(1974,“长影”,图8-11)的剧本系集体创作,由张天民执笔,于彦夫导演,王雷摄影,张连文、李仁堂主演。影片以磅礴的气势,奔放的激情,雄浑的力度,浓重的色彩,反映了北方大草原上进行的一场石油大会战,高唱了一曲中国工人阶级创社会主义大业的志气歌。影片在人物塑造上虽然也带有那个时代的局限性,但在人物关系的设置上,大胆突破“三突出”原则的束缚,石油工人周廷彬和党的工作者华程之间,既是领导者与被领导者的关系,又是同志和战友的关系,周廷彬是英雄,华程是引路人,华程对周廷彬的成长起了决定性的作用,而周廷彬的英雄行为和性格光辉又反衬了华程,二者相互陪衬,相互辉映。

《创业》的成功是坚持现实主义创作道路的结果。创作伊始,主创人员就长期深入生活,从生活中选取素材,这与“三突出”原则的主题先行、从路线出发正好相反,也正是由于这个原因,引起了江青的不满。1975年2月11日,《创业》在全国各大城市公映,受到观众的热烈欢迎,但江青调看后却大发雷霆,认为影片“政治上、艺术上都有严重错误”,并质问:“你们给什么人树碑立传?”声言要“查一查背景”。《创业》公映的第二天,江青就下达了三条禁令:一、不许继续印制拷贝;二、不许发表评介文章,停止电台、电视播放;三、不许向国外发行。接着,江青又指示文化部部长于会泳、副部长浩亮整理材料,经过她和姚文元修改,列举出《创业》的十条罪状,要求“长影”党委和摄制组公开检讨,还公开提出要揪出《创业》的“黑手”和“黑后台”。江青等人对《创业》的围剿引起了群众的强烈不满,摄制组也对十条罪状发表了不同意见。时值第四次全国人民代表大会召开后党的文艺政策调整之际,受形势的鼓舞,张天民冒险上书毛泽东,申述《创业》的创作经过及其遭遇。7月25日,毛泽东对张天民的信做出批示:“此片

无大错,建议通过发行。不要求全责备。而且罪名有十条之多,太过分了。不利于调整党内的文艺政策。”自此,《创业》得以重见天日。

2. 《海霞》

和《创业》一样成为政治斗争焦点的还有《海霞》。

《海霞》(1975,“北影”,图8-12)由谢铁骊根据黎汝清的小说《海岛女民兵》改编而成,导演钱江、陈怀皑、王好为,摄影钱江、王兆麟、李晨生。《海霞》表现的是海岛上一群普通的渔家姑娘劳武结合,保家卫国的事迹。在艺术表现形式上,以海霞的自述贯穿首尾,以她的生活经历作为叙事主线,同时写出了几个女民兵的不同性格和成长道路。由于扮演女主角李海霞的演员吴海燕是京剧演员出身,长期的梨园生活,使她的举手投足,皆有一股舞台味,拍摄时只能多拍她的背面、侧面,和其他演员配戏时,镜头则更多落在配角演员身上,这种散点叙述的方法恰好有助于塑造女民兵群像,应该是值得肯定的艺术追求,但是按照“三突出”原则衡量,这却是公然的背叛,于是,各种罪名接踵而来,其中最主要的罪名就是“突破了样板戏的框框”,“违反了三突出原则”。



图8-12 《海霞》

《海霞》审查未获通过,周总理调看后却给予肯定,接着中央领导纷纷调看《海霞》,形成一股小小的热潮。一部未能通过审查的影片却受到中央领导的好评,这让江青等人极为恼火。1975年6月,于会泳派人查封了《海霞》的全部底片和样片。面对扼杀,“北影”广大电影工作者和《海霞》摄制组成员没有屈服,他们和文化部据理力争,编剧谢铁骊和导演钱江更是4次上书毛泽东、周恩来等中央领导,状告文化部。7月30日,邓小平等八位政治局委员及于会泳、张维民、谢铁骊、钱江在人民大会堂一起观看了《海霞》的第一稿和第三稿。次日,政治局会议做出决定:《海霞》“按作者修改过的影片上映”。但《海霞》的上映并不是斗争的结束,江青等人仍然公开表示反对,对摄制组成员的迫害也变本加厉,这场斗争一直持续到“文化大革命”结束。

3. 《闪闪的红星》

《创业》、《海霞》相继引发了尖锐的政治斗争,另一部优秀影片《闪闪的红星》则风平浪静,得到了各方的一致好评。

一部未能通过审查的影片却受到中央领导的好评

《闪闪的红星》则风平浪静,得到了各方的一致好评



图 8-13 《闪闪的红星》

《闪闪的红星》(1974,“八一”,图 8-13)由陆柱国、王愿坚等人根据李心田的同名小说集体改编,陆柱国执笔,李俊、李昂导演,张冬凉、蔡继渭摄影。影片表现第二次国内革命战争时期中央根据地人民如火如荼的革命斗争,塑造了小英雄潘冬子的形象,是一部难得的既有教育意义又有审美价值的优秀影片。《闪闪的红星》的创作从 1973 年下半年持续到 1974 年年底,期间正是样板戏电影、“三突出”原则风行之时,影片的创作不可能不受到影响,但摄制组成员能够心无旁骛,在大自然的青山绿水间孕育灵感,捕捉诗情与浪漫,终于修成正果。《闪闪的红星》画面优美,旋律悠扬,情感浓烈,浪漫气息浓郁,小演员祝新运的表演又异常出彩。1974 年 10 月 1 日甫一问世,便立刻走红,仅北京一地,就售出拷贝八九个,全国票房更是创下历史之最,虽然当时的票价仅 5 分钱,但这部影片带来的利润,远远超过投入的 70 万元成本,受欢迎程度,可见一斑。

三、反“走资派”电影的拍摄

1974 年年初“批林批孔”运动开始以后,陆续出现了一批所谓的反“走资派”电影,这些电影公开宣扬“老干部是民主派,民主派就是走资派”的谬论,直接为现实的政治斗争服务。

第一部反“走资派”电影是《春苗》(1975,“上影”,图 8-14),由谢晋、颜碧丽、梁廷铎导演。《春苗》改编自赵志强、杨时文、曹雷三个年轻人创作的话剧《赤脚医生》,原作表现的是赤脚医生李红华的成长过程,歌颂了赤脚医生全心全意为人民服务的精神,虽然也有阶级斗争,但并非结构的中心,且进行了淡化处理。改编成电影后,李红华改名为春苗,人民公社卫生院院长杜文杰从有思想错

宣扬“老干部是民主派,民主派就是走资派”的谬论



图 8-14 《春苗》

误的干部变成了死不改悔的走资派,这样,春苗同他的斗争便一下子尖锐起来。1975年国庆节,《春苗》上映,两个月后,“反击右倾翻案风”运动开始,《春苗》成为江青等人攻击以邓小平为代表的老干部的一个重要武器。

《决裂》(1975,“北影”,图8-15),由李文化导演。这是反“走资派”电影中观众反响最大的一部,特别是片中“马尾巴的功能”一段,葛存壮的表演一直为人们津津乐道。《决裂》表现的是1958年教育界的反“走资派”斗争,共产主义劳动大学党委书记兼校长龙国正和副校长曹仲和、教务主任孙子清在办学方针上产生了路线之争,前者要进行教育革命,招收没有多少文化却有实际工作经验的工农子弟,并主张把课堂搬到农田里去,后者则坚持传统的招生、授课模式,一系列矛盾冲突就此展开。结尾龙国正号召大家:“为了巩固无产阶级专政,我们要和传统的所有制关系和传统观念实行最彻底的决裂!”实际上,《决裂》在创作之初并非要反“走资派”,主要是表现两种教学方法的矛盾,但在政治的压力下,只好强贴上反“走资派”的标签,一部普通的影片就这样走上了政治斗争的前台。



图8-15 《决裂》

在政治的压力下,只好强贴上反“走资派”的标签,一部普通的影片就这样走上了政治斗争的前台

“北影”的另一部反“走资派”电影是《反击》,摄制组仍是《决裂》的原班人马。《反击》的内容和《决裂》相似,也是以教育革命为背景,恢复工作后力主进行整顿的省委书记韩凌被当成了“走资派”的典型,黄河大学校长兼工宣队队长江涛则是造反英雄,影片还通过省委赵主任的形象对江青进行了美化。《反击》拍摄完成后,因河南省委的反对暂时搁置,未能在“文化大革命”结束前公映。

《欢腾的小凉河》(1976,“上影”,图8-16)改编自同名小说,原小说的背景是1972年的农业学大寨,主要表现生产队长周昌林同代表小生产者自发势力的县革委会夏副主任之间的矛盾斗争。改编为电影后,背景从1972年的农业学

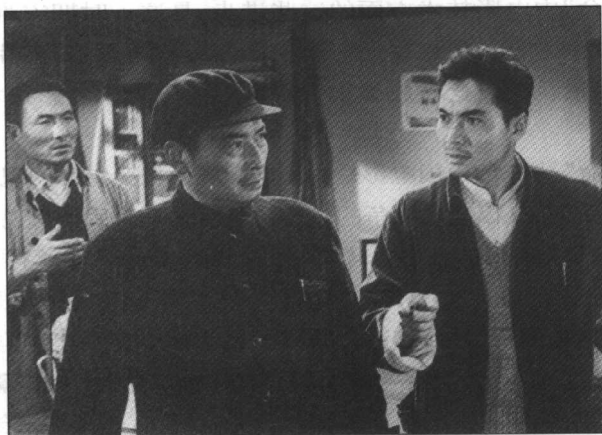


图8-16 《欢腾的小凉河》

大寨改为 1975 年的“反击右倾翻案风”,周昌林和夏副主任之间的矛盾变成了反潮流英雄同党内走资派之间的路线斗争。《欢腾的小凉河》不仅对邓小平等中央领导进行影射,还公开点名批判邓小平,这在电影中还是第一次。

《盛大的节日》和《千秋业》是另外两部重要的反“走资派”电影,这两部影片均由“上影”负责拍摄,但都未能在“文化大革命”结束前完成。前者表现上海铁路局造反派的夺权斗争,为王洪文、张春桥树碑立传;后者属部队题材,意在批判“戴着红五星、红领章的走资派”。此外,“文化大革命”结束前完成拍摄的此类影片还有《芒果之歌》、《莺歌燕舞》、《金钟常鸣》、《一月的汽笛》、《井冈山》、《风庆轮》等近 10 部,另有 10 多部未能完成。

反“走资派”电影的政治意图最为露骨

在“文化大革命”期间所有的影片中,反“走资派”电影的政治意图最为露骨,这些影片与现实生活、艺术创作基本无关,有的只是政治图解、歌功颂德、影射。“文化大革命”结束以后,《春苗》、《欢腾的小凉河》、《反击》、《千秋业》、《盛大的节日》被定性为阴谋电影,成为阴谋文艺的历史罪证。

四、此时的电影技术情况

相对于电影艺术所受到的致命打击,电影技术在“文化大革命”中虽也受到相当大的冲击,却并未停滞不前,相反,由于电影界在政治斗争中的特殊位置,其技术部门反倒获得了一种非同寻常的优先发展地位。

技术部门反倒获得了一种非同寻常的优先发展地位

这一时期,由于国产水溶性彩色电影胶片性能指标落后,为保证样板戏电影的拍摄,只好打破意识形态的限制,大量进口伊斯曼胶片,由于伊斯曼胶片价格昂贵,这客观上又促进了国产彩色电影胶片技术水平的提高。20 世纪 60 年代末,以伊斯曼胶片的性能指标为标准,国家组织了大规模的油溶性彩色胶片攻关会战。70 年代,油溶性彩色电影正片、负片、中间片和反转片先后研制成功,中国的彩色电影胶片工艺迈上了一个新的台阶。

彩色电影胶片工艺

在电影胶片工艺提高的同时,电影照明技术也有了新的发展。20 世纪 70 年代中期,小型化、新型化光源被研制出来,解决了中国电影长期不能实景拍摄的难题。

电影照明技术

“文化大革命”中电影技术方面的这些进步,是这一时期灾难深重的中国电影界惟一值得欣慰之处。如果说这一时期的样板戏电影、故事片在艺术上还取得了一些成绩的话,那么,这些成绩很大程度上应归功于电影技术进步的基础。

“文化大革命”十年的中国电影是中外电影史上极为特殊的现象,它因卷入政治斗争的漩涡而沉浮,又因政治斗争的痕迹过重而难于为后世言说。自“文化大革命”结束以来,除了《闪闪的红星》、《难忘的战斗》等少数影片得以继续传播外,绝大多数影片被历史尘封。20 世纪 90 年代以来,缘于市场经济建立过程中人们对于革命激情的留恋与向往,被冷落许久的样板戏电影又以“红色经典”的身份进入人们的消费视野,这也引起学术界重新审视“文化大革命”时期电影的兴趣。综合近几年的研究成果,除了史实的梳理外,最重要的收获就是从艺术创新和技术发展角度给予“文化大革命”时期电影一定程度的肯定,并力图在中国电影发展乃至中

重新审视“文化大革命”时期电影

国文艺发展的完整序列中,探究“文化大革命”时期电影的前因后果,而不是像以前那样,更多地着眼于它政治上的是非功过。

当然,低估或者忽视政治因素对“文化大革命”时期电影的决定作用也是不可取的,毕竟,那是政治斗争风暴席卷一切的年代,而电影又处在风暴的中心。其实在世界电影发展史上,电影与政治的联姻或者某种程度的融合十分正常,但除了一些极端个案外,没有哪一个国家的电影像中国“文化大革命”时期的电影这样毫不掩饰地图解政治,直至充当政治斗争的工具,其中的惨痛教训,不应该随着时间的流逝而被看淡。

思考题:

1. 样板电影的广泛传播与民族审美心理有什么关系?
2. 分析“文化大革命”时期电影艺术创新的外因与内因。
3. 如何看待样板戏电影成为“红色经典”这一文化现象?
4. 应该从“文化大革命”时期电影中吸取哪些经验教训?

第九章 再探索时期(1977—1992)

第一节 概述

从1977年到1992年10月中国共产党第十四次全国代表大会决定“建立社会主义市场经济体制”为止的这段时间,是中国电影的再探索时期。这一时期中国电影的主要特点,是思想解放运动和电影创新运动的蓬勃发展,出现了各种思潮对于电影的要求及其内在的矛盾冲突;电影指导思想及管理方案在改革开放的总形势下也在不断变化;在创作上出现了“第三代”、“第四代”、“第五代”导演群体各展其长、百花争艳的繁荣局面;由于经济体制的转变,电影的商业性特征——“娱乐性”被强调出来,尽管它受到诸多的阻挠,但还是一步一步地扩大。与此同时,“主旋律”电影被作为主导意识形态的要求而肯定下来,得到大力的提倡和支持;以“第六代”导演群体为主体的艺术探索同政府导向发生疏离,而又不能适应于市场,行进艰难,但也有成果;电影的市场化要求更为激烈,一场更加巨大的电影变革被提上日程;在创作上更加清晰地显现了“主旋律”、探索及艺术片、商业片三方并不匀力的鼎足局面。

一、从观念更新热潮到电影文化重构

从1979年开始,中国电影进入一个观念更新与电影探索的新时期。“文化大革命”结束以后,政治清明带来了思想解放。随着中国社会改革开放政策的实施,世界电影尤其欧美电影大规模地进入内地电影工作者的视野,一批能够代表各种创作思潮或艺术流派的欧美电影编导及其作品,通过各种途径为内地电影工作者所知晓。同时,一些能够代表20世纪60年代以来西方电影理论批评最新成果的著述也被译介引进。电影工作者再一次把中国电影纳入世界电影的坐标系里来看待,也第一次有意识地渴望从世界电影话语中汲取更多的滋养,来推动或丰富自身的电影理论与创作实践。

把中国电影纳入
世界电影的坐标
系

在这样的背景下,夏衍、钟惦棐、张骏祥、罗艺军、李少白、郑雪来、邵牧君、谭霈生、罗慧生、白景晟、李陀、谢飞、黄健中、张暖忻等电影理论家与电影导演,就电影语言的“现代化”、电影与戏剧“离婚”、电影就是“用电影手段完成的文学”以及电影美学、电影民族化与现代电影观念等问题,展开了热烈探讨与积极争鸣。

而在电影创作领域,丁荫楠、胡炳榴导演的《春雨潇潇》(1979),李俊导演的

《归心似箭》(1979),杨延晋、邓一民导演的《苦恼人的笑》(1979),滕文骥、吴天明导演的《生活的颤音》(1979),张铮导演的《小花》(1979),詹相持、韩小磊导演的《樱》(1979),吴永刚、吴贻弓导演的《巴山夜雨》(1980),谢晋导演的《天云山传奇》(1980),郑洞天、徐谷明导演的《邻居》(1981),张暖忻导演的《沙鸥》(1981),水华导演的《伤逝》(1981),杨延晋导演的《小街》(1981),吴贻弓导演的《城南旧事》(1982),滕文骥导演的《都市里的村庄》(1982),韩小磊导演的《见习律师》(1982),丁荫楠导演的《逆光》(1982),黄健中导演的《如意》(1982),谢飞导演的《我们的田野》(1983),王好为导演的《夕照街》(1983),胡炳榴导演的《乡音》(1983)等影片,都在以升格、降格、停拍、闪回、闪前、多画面镜头、逐格拍摄、时空交织、声画对位、内心独白以及变焦、长镜头等手法,探索新的电影语言风格与新的电影表达方式,力图改变中国电影百废待兴的落后局面,寻求思想的突破、艺术的嬗变与观念的更新。

也正是在对电影观念进行深刻反省的过程中,大陆电影彰显出一段文化重构的艰难而又辉煌的历史。中国电影开放进程与面向市场的电影选择,将大陆电影完全纳入一种前所未有的全球化语境;以谢晋为代表的第三代中国电影人,因其电影观念、道德观念和历史观念的正统性,历经电影票房的高峰与电影批评的诘难之后,正在逐渐淡出电影观众的视野;以吴贻弓、谢飞、吴天明、黄健中、张暖忻、黄蜀芹等为代表的第四代中国电影人,却在主体的苏醒、感性的张扬与历史的诗化中,第一次把中国电影的道德处境、民族形象和家国梦想整合在文化阐发的历史维度;以张军钊、陈凯歌、张艺谋、田壮壮、吴子牛等为代表的第五代中国电影人,不仅以其杰出的影像造型集中体现出中国电影观念更新的成果,而且以其对民族、历史、文化等宏大命题的批判性审思与悲剧性展呈,很大程度上解构了中国电影里的中国文化;作为正在兴起的一代,以张元、管虎、娄烨、王小帅、王全安、贾樟柯等为代表的中国新生代电影人,则在意识形态、艺术追索和电影票房的缝隙中挣扎求生,以其对存在、个体与尘世的执著体认,重建他们心中的世界映像、历史图景与文化模式。^①

一种前所未有的
全球化语境

总之,从观念更新热潮到电影文化重构,1979年以来的中国内地电影,正在一步一步地汇入世界电影尤其是两岸三地中国电影探索发展的洪流之中,也必将以其历史的丰富性和文化的独特性,成就世界电影史上一段光辉灿烂的传奇。

二、中国电影再探索的三个阶段

1. 第一阶段:电影体制改革的初步酝酿

中国电影再探索的初步酝酿阶段,始于1979年8月,止于1984年年底。这一阶段里,尽管拍摄出《春雨潇潇》、《苦恼人的笑》、《泪痕》、《生活的颤音》、《巴山夜雨》、《天云山传奇》、《邻居》、《沙鸥》、《伤逝》、《小街》、《城南旧事》、《都市里的村庄》、《见习律师》、《牧马人》、《逆光》、《十六号病房》、《我们的田野》、《海

^① 参见李道新:《中国电影文化史(1905—2004)》,北京大学出版社2005年版,第388页。

滩》、《黄土地》等一批堪称经典的艺术电影作品,并涌现了战争片(《小花》、《今夜星光灿烂》、《高山下的花环》)、惊险片(《保密局的枪声》、《蓝盾保险箱》、《喋血黑谷》)、伦理片(《人到中年》、《乡音》、《残月》)、喜剧片(《他俩和她俩》、《喜盈门》、《快乐的单身汉》)、古装/历史片(《风流千古》、《李清照》、《谭嗣同》)、爱情片(《庐山恋》、《被爱情遗忘的角落》、《潜网》)、武打片(《神秘的大佛》、《武当》、《武林志》)等大受观众欢迎的类型片种,但在电视、录像与更加多样化的娱乐形式、外国电影和港台电影的票房冲击以及“重艺轻商”的电影观念等各种主客观原因的制约下,电影观众的数量开始衰减,国产电影的市场占有率也明显下降。

据统计,在1984年北京召开的全国电影业务工作会议之前,我国城市电影发行放映业务情况已连续4年滑坡,观众平均每年减少5亿多人次,发行收入平均每年下降2600多万元。1980年7月,北京电影制片厂厂长汪洋直接上书中共中央书记处,反映电影体制的问题以及对之进行改革的意见,正式拉开了20世纪80年代中国电影体制改革的序幕。在汪洋等人的促动下,1980年8月至11月,中共中央宣传部在北京召开了电影体制改革座谈会。根据各方面的意见和当时的可行条件,会议讨论通过了两个改革方案:一是按照国务院扩大企业自主权的精神,对北影、上影、长影、西影、峨影等6家故事片厂实行“在国家计划指导下,独立核算,向国家征税,自负盈亏”的改革,企业有生产自主权和资金支配权,并对影片拥有版权和销售自主权。二是改革发行办法,按照优质优价的原则,对影片分别实行包销、分成、按发行拷贝数收取发行费等多种方式。

除此之外,1983年4月,根据中宣部关于文化事业建设规划与体制改革工作的统一部署,由陈荒煤负责的电影、电视建设与体制改革小组,对整个电影与电视事业的体制及现状,进行了全面调查。电影方面的调查研究工作前后持续了一年多时间。在这一调查工作的推动下,电影界从上到下展开了一场体制改革的大讨论。

与此同时,电影创作界与电影批评界也开始逐渐重视观众欣赏心理与电影类型问题。张华勋、宋崇、赵焕章、孙沙、沈耀庭等电影导演,均在吸引观众与类型建构领域取得了不俗的成绩;罗慧生、罗艺军等电影批评家,也在极力呼吁“树立样式观念”和“系统研究电影样式”。^①可以看出,截止1984年年底,中国电影的改革开放与类型探求,已经跨越了初步酝酿阶段,将要向积极实践阶段迈进。

2. 第二阶段:拯救市场危机的类型片创作以及有关“娱乐片”的争论

1984年年底到1988年6月,是中国电影改革开放与类型探求的第二个重要阶段。针对中国电影市场日渐萎缩的危机态势,1984年年底,《经济日报》组织了一场题为“改革电影体制、提高影片质量、讲求经济效益”的大讨论。1985年1月,电影局在广州召开体制改革座谈会,提出按照简政放权、政企分开和扩大制片企业与发行企业的经营自主权的精神改革发行体制的意见。为了加强影

^① 参见罗慧生:《树立电影样式观念》,载《电影新作》1985年第5期;罗艺军:《中国电影评论处在一个大发展的起点》,载《当代电影》1985年第2期。

视合流,1986年1月,电影局从文化部划归广播电影电视部领导,由于种种原因,电影局合并广播电影电视部后,各地电影单位仍由地方文化部门领导和管理,以致形成“上合下不合”的现象,对电影全行业的领导管理造成了很大的困难。

同时,由于各种原因,20世纪80年代下半期以来,电影经济滑坡现象更加严重,几家大制片厂相继背上举债度日的包袱,生产难以为继。全国发行企业近1/3亏损,不少放映单位停业。经济困窘同时又导致了电影创作质量的滑坡,电影事业陷入严重的困境。在此情况下,1987年11月,几家大制片厂厂长在《文汇报》发表文章,反映制片厂生产难以维持的情况,要求加快和深化改革。1988年年初,广播电影电视部批准成立电影体制改革领导小组,加强对电影体制改革的宏观规划和领导;同年6月,电影局在北京召开电影发展战略研讨会。会议提出要从整个事业发展的宏观角度,全面认识和规划电影体制改革的系统工程,贯彻改革与建设相结合的方针和统一规划、分别决策的方针,既坚决又稳妥地实施改革。^①

伴随着电影经济的持续滑坡与电影改革宏观战略的提出,电影类型的探求步伐及其市场化进程明显加快。从1984年年底到1988年6月,尽管在中国电影界出现了以张艺谋、陈凯歌、田壮壮和吴子牛等第五代导演为代表的电影“探索”热潮,《猎场扎撒》(1985)、《盗马贼》(1986)、《最后一个冬日》(1986)、《鼓书艺人》(1987)、《孩子王》(1987)、《红高粱》(1987)、《晚钟》(1988)等影片也充分地体现出中国电影的思想深度和艺术成就,但毋庸讳言,大多数“探索电影”在作者个性上的成功与影片票房上的失败,已经形成触目惊心的对比。

在国产电影票房持续低迷的状况下,类型片创作以及有关“娱乐片”的争论此起彼伏,蔚为大观。张华勋、宋崇、赵焕章、孙沙、沈耀庭等已经涉足娱乐片的电影导演,更加无法从娱乐片中抽身出来;李文化、李启民、赵为恒、李歇浦、张子恩、周康渝、王学新、高天红、谢洪、张刚、王秉林、王凤奎、吴荫循、李新、刘国权、陈国星、李云东、薛彦东、郭宝昌、张建亚、张西河、庄红胜、周晓文等电影导演,也纷纷投身类型片和娱乐片的拍摄之中;即便是以探索片知名的第四代、第五代电影导演,如吴贻弓、黄蜀芹、滕文骥、张军钊、何平、李少红、张艺谋、田壮壮、胡玫等,同样无法抵御娱乐片的诱惑。连一些电影生产厂家,也开始有意识地重点投产某一特定类型的影片。

把“娱乐片”或类型片当作拯救中国电影票房的灵丹妙药,使1985年至1989年间的中国电影创作在对待“娱乐片”或类型片的态度上明显地急功近利。由三四流导演来拍摄一些“要钱不要脸”的影片,成为这一时期许多电影人的共识;为了将已经流失的电影观众重新拉回电影院,娱乐电影创作者们大多心照不宣地向“杀得一个不剩,脱得一丝不挂”的“疯狂”目标挺进。^②当然,在这一股“娱乐片”创作热潮中,也出现了一批品位较为脱俗、制作较为精致的类型片。但这一股泥沙俱下、令人喜忧参半的“娱乐片”创作热潮,使电影批评界也开

*
泥沙俱下、令人
喜忧参半的“娱
乐片”创作热潮

① 参见包同之、张建勇:《电影体制改革:回顾、思考和展望》,载《当代电影》1990年第4期。

② 参见邵牧君:《中国当代娱乐片问题驳议》,载《当代电影》1989年第2期。

始严肃地正视中国电影的现实困境,并以前所未有的热情,掀起了一场轰轰烈烈的有关“娱乐片”和类型电影的大讨论。

3. 第三阶段:中国电影体制的根本症结和出路探寻

1988年6月以后至1993年年初,电影界的改革开放和类型片创作进入第三个阶段,即战略过渡阶段。这一阶段里,在中央治理整顿、深化改革的部署下,全国经济形势发生了深刻的变化。大的经济环境已在很大程度上扩大了电影企业经济上的自主权,促进了企业经营机制的改革。但由于总的体制改革没有跟进,无法适应大环境和基层企业改革的变化,以致旧有体制与现实发展之间的矛盾越来越多、越来越严重。中国电影要走出经济滑坡的困境,必须彻底打破电影制片、发行和放映“一条龙”垄断型固有机制,向真正意义上的市场经济转轨。

尽管电影改革在继续,但在进入20世纪90年代之后的前两年里,中国电影的经济危机仍然有增无减。1991年,电影票房总收入23.6亿元,观众人次144亿,但与1990年相比,放映场次下降了4.8%,减少138万场;观众人次下降11.1%,减少18亿人次。而到了1992年,中国电影终于陷入前所未有的经济低谷,票房收入又比上年下降15%,大约减少2.3亿元;城镇观众人次更是骤降34%,大约减少30多亿人次。^①

为了增加收入、遏止亏损,多数制片厂家对大量影片的出品采取了降低投入成本和缩短制作周期的应对策略,给“娱乐片”和类型片的创作带来了新的课题。同时,合拍片事业开始兴旺发达,1992年中国大陆与香港、台湾等地合拍故事片64部,这意味着国内一年上映的200个左右电影节目中,将近1/3是合拍片。其中,《新龙门客栈》、《画皮之阴阳法王》等高质量的类型片,把大批观众重新拉回电影院,保护并开拓了不太景气的电影市场。毫无疑问,合拍片的方式对促进中国大陆电影的市场化进程以及“娱乐片”和类型片的健康发展,有着非常积极的现实意义。

第二节 第三代导演的人道主义追求

改革开放以来,在观念更新与电影探索热潮中,以谢晋、谢铁骊、李俊等为代表的第三代导演的电影创作也进入一个以人道主义追求为旨归的新的历史时期。

以人道主义追求
为旨归

一、谢晋电影的巨大影响力

1979年以后至20世纪90年代中后期,谢晋电影逐渐成熟并声誉日隆,由其导演的《啊!摇篮》(1979)、《天云山传奇》(1980)、《牧马人》(1981)、《秋瑾》(1983)、《高山下的花环》(1984)、《芙蓉镇》(1986)、《最后的贵族》(1988)、《清凉寺钟声》(1991)、《启明星》(1991)、《老人与狗》(1993)、《女儿谷》(1995)、《鸦片战争》(1997)、《女足9号》(2000)等13部影片,共获得文化部优秀影片奖2次,

^① 参见赵梅:《1991—1992年世界电影概况·中国电影(大陆部分)》,载《当代电影》1993年增刊。

中国电影华表奖优秀故事片奖 1 次,中国电影金鸡奖最佳故事片奖 3 次、最佳导演奖 1 次,《大众电影》百花奖最佳故事片奖 4 次;此外,还获得香港电影金像奖最佳影片奖,捷克卡罗维发利国际电影节大奖,加拿大蒙特利尔国际电影节美洲特别大奖等海外电影节奖项,并在意大利、法国、美国举办过“谢晋电影回顾展”。可以说,在中国电影史上,谢晋是最为主流意识形态认同、广大观众喜爱、电影批评重视以及世界影响最为卓著的电影导演之一。谢晋电影的存在,也在很大程度上折射出中国电影与当代中国文化半个多世纪以来的坎坷历程与生动图景。在现实主义电影观的指导下,谢晋电影呈现出 50 多年来中国独特的政治、历史和人文景观。

在影片《啊!摇篮》(图 9-1)里,炊事员罗桂田牺牲的一段,谢晋不仅通过主观镜头的使用和童声合唱的加入,将充满悲剧性的崇高的人性美展现在银幕上,而且成功地调动观众的感情,使之在激动的心情中感受到一次难得的真情的荡涤。正是由于将饱满的激情融贯在对人情美、人性美的颂赞之中,《啊!摇篮》不仅突破了导演自己在《红色娘子军》等影片里不敢言情的所谓“人性论”禁区,而且使中国战争片向人情、人性和人道主义的发展方向迈进了重要的一步。

而在导演阐述里,谢晋谈到了自己导演《天云山传奇》(图 9-2)的动机:“我们的未来的影片要告诉人们什么是真、善、美。文艺作品要发挥其艺术的力量,使它能起到提高整个国家的思想、文化、道德水平的作用;起到提高每个人思想境界的作用。如‘患难之交’,这在几千年来一直是被人歌颂着的。它有夫妻情,姐妹情,同志情,朋友情。罗与冯的结合我们准备大书特书,把被颠倒了了的道德标准颠倒过来。这是剧本的火花,正是它引起我们的创作冲动,使我们愿意接受这个本子。”^①可以看出,在对反右斗争扩大化的历史失误进行反思的过程中,影片主创者确实如其所愿,做到了把“政治概念”推到后景、把“美好的情操”推到前景的办法,突出了道德批判的重要性,进而以反思性的伦理情感弥合悲剧性的历史话语。

在现实主义电影观的指导下,谢晋电影呈现出 50 多年来中国独特的政治、历史和人文景观

突破“人性论”禁区

以反思性的伦理情感弥合悲剧性的历史话语



图 9-1 《啊!摇篮》



图 9-2 《天云山传奇》

^① 谢晋、黄蜀芹、廖瑞群:《歌颂真、善、美——〈天云山传奇〉导演阐述》,载谢晋:《我对导演艺术的追求》,中国电影出版社 1998 年版,第 80 页。

政治与道德及其置换的秘密,是《天云山传奇》、《牧马人》等谢晋电影能够获得政府、学术界与普通观众三方共鸣的关键原因。^①《天云山传奇》(1980,“上影”),编剧鲁彦周,摄影许琦,主演施建岚、王馥荔、石维坚、洪学敏、黄雪娇、仲星火。在影片里,冯晴岚以仅有的5块钱,把被打入社会底层并正处于贫病之中的罗群接到了自己的住所。最为动人的“板车之歌”一段,谢晋用17个镜头,将近200英尺胶片的长度,尽情渲染冯晴岚风雪中拉着罗群前行的艰难处境与执著精神。在深情的《板车之歌》歌声中,不断叠印的画面直接把观众放置到情绪震撼的中心。这样,影片的政治批判锋芒确实被感人至深的爱情故事道德化、伦理化了。作为一部政治片,《天云山传奇》无疑缺乏直面历史创痛、审视体制弊端的勇气。但作为一部伦理片,《天云山传奇》却颇为成功地把悲剧性的历史话语编织进惩恶扬善的伦理叙事之中,并有效地拓展了中国伦理影片的梦想空间。

同样,在《芙蓉镇》、《最后的贵族》、《清凉寺钟声》、《启明星》、《老人与狗》、《女儿谷》、《鸦片战争》与《女足9号》等影片里,谢晋也力图通过宏大的历史叙事观照人性与人情,从对历史的人的描写转向对人的历史的探询。



图9-3 《芙蓉镇》

《芙蓉镇》(1986,“上影”,图9-3),阿城、谢晋根据古华同名小说改编,摄影卢俊福,主演刘晓庆、姜文、郑在石、祝士彬、徐松子、张光北、徐宁、刘利年。在导演阐述里,谢晋指出:“影片是一部歌颂人性,歌颂人道主义,歌颂美好心灵,歌颂生命搏斗的抒情悲剧。”^②为此,影片倾向于将人物的深度与影片的深度联系在一起,细致地展现出主人公胡玉音、秦书田从人性的压抑到生命的搏斗的浮沉起落、大喜大悲的人生历程。通过导演的指示与演员的努力,《芙蓉镇》成功地通过

影像,书写了一部特定年代中国民众的心灵史和性格史。

在《芙蓉镇》中分别饰演李国香和秦书田的刘晓庆和姜文,是新时期以来中国银幕上风格独具、引人注目的电影演员。

刘晓庆,生于1951年,四川涪陵人,1970年毕业于四川音乐学院附属中学,1974年任成都军区话剧团演员。从1975年开始,相继在《南海长城》(1976)、《小花》(1979)、《瞧这一家子》(1979)、《神秘的大佛》(1980)、《潜网》

① 参见汪晖:《政治与道德及其置换的秘密》,载《电影艺术》1990年第2期。

② 谢晋:《深沉的历史反思——〈芙蓉镇〉导演阐述》,载谢晋:《我对导演艺术的追求》,中国电影出版社1998年版,第201页。

(1981)、《心灵深处》(1982)、《火烧圆明园》(1983)、《垂帘听政》(1983)、《北国红豆》(1984)、《芙蓉镇》(1986)、《原野》(1987)、《春桃》(1988)、《红楼梦》(1989)、《李莲英》(1990)等影片中饰演角色,并多次获得中国电影金鸡奖、百花奖。总的来看,刘晓庆的电影表演戏路宽广,并善于捕捉人物形象的内在精神,运用丰富的生活细节刻画不同人物的性格特征,深受电影观众的喜爱。

姜文,生于1963年,河北唐山人,1984年毕业于中央戏剧学院表演系,同年任中国青年艺术剧院演员,1996年后任中央戏剧学院戏剧研究所演员。从1985年开始,相继在《末代皇后》(1985)、《芙蓉镇》(1986)、《春桃》(1988)、《本命年》(1989)、《李莲英》(1990)、《宋氏三姐妹》(1995)、《秦颂》(1996)、《有话好好说》(1996)、《寻枪》(2001)、《绿茶》(2002)、《茉莉花开》(2003)、《天地英雄》(2003)、《一个陌生女人的来信》(2004)等影片中饰演角色。在这些影片里,姜文显示出不可多得的艺术才华。他善于分析人物,处理性格,表演硬朗大气、充满激情,张弛有度,颇富潜质。

二、李俊的《归心似箭》

1979年以后,李俊在电影创作领域继续探索,先后导演故事片《归心似箭》(1979)、《许茂和他的女儿们》(1981)、《朱德与史沫特莱》(1985)、《女教官的报告》(1988,与李晓军合作)、《大决战》(1991,总导演)、《秃探与俏妞》(1994)等。

《归心似箭》(1979,“八一”,图9-4)编剧李克异,导演李俊,摄影杨光远、陈振中,美术寇洪烈,作曲李伟才,主演赵尔康、斯琴高娃、马志刚、芦永、徐垚、韩再省、赵宝骏、刘钊、李凤秋、赵守凯、郑春培、翟春华、陈佩斯。影片公映后,因描写“战士的爱情”和人物“心灵的美”以及鲜明的“民族风格”,得到电影评论界的好评,并获得1979年文化部优秀影片奖和青年优秀创作奖(赵尔康),1982年还被第一届香港电影金像奖评为十大华语片之一。



图9-4 《归心似箭》

作为一部战争片,《归心似箭》在题材选择、人物形象和叙事结构等方面都体现出深度探索的努力。影片导演李俊1951年进入“八一”,1959年起担任故事片导演。在导演《归心似箭》之前,已经导演过《回民支队》(1959,与冯毅夫合作)、《农奴》(1963)、《闪闪的红星》(1974,与李昂合作)和《南海长城》(1976,与

在题材选择、人物形象和叙事结构等方面都体现出深度探索的努力

开创了战争电影
中以爱情为主要
内容的新颖格局

对“战争”与“爱
情”的关系进行
了崭新的表述

郝光合作)等战争题材的故事影片,均取得较为重要的艺术成就,产生过较为重大的社会影响。改革开放以后,受到思想解放运动的启发,李俊不再满足于新中国战争片的固有模式,力图在深度上进行认真的尝试和探索,开创了战争电影中以爱情为主要内容的新颖格局。

跟新中国建立以后拍摄的战争片不同,在《归心似箭》里,主人公与其说是战争背景里成长起来的英雄人物,不如说是传承着中华美德与善良人性的普通儿女。在幽深的溪流月色、醉人的山峦秋意以及横空的大雁阵形等颇具中国传统美学特征的影像营构中,编导者对“战争”与“爱情”的关系进行了崭新的表述,并由此丰富了中国战争片的内在蕴涵。在这里,战争的自然进程及其最终结果,不再是编导者关注的主要内容;相反的,只有主人公的性格与情感,才是结构影片叙事的关键动力。为此,影片以抗联老战士魏得胜在战斗中受伤被俘,历经千辛万苦和严峻考验,一心一意寻找队伍的故事为线索展开叙事,将魏得胜身上所具备的“宁死不当亡国奴”的民族气节及其以国为家、坚忍不拔的性格特点,淋漓尽致地展示在观众面前。同时,将年轻寡妇玉贞挽救生命垂危的魏得胜并为其精心疗伤,进而萌发爱情的故事当作叙事的重点,塑造了一个贤淑、温存、端庄却又多情的中国妇女形象。从外形上看,扮演魏得胜的演员赵尔康,面老而瘦削,眉梢留有一道疤痕,饱经风霜的脸上显露出北方农民粗犷敦厚的性情;扮演玉贞的演员斯琴高娃,美丽动人,朴实大方,同样具有北方女子扎实能干、爱憎分明的美德;而在表演艺术上,两人都较为成功地塑造了自己的角色,尤其是在泉边挑水互诉衷肠一段,结合场景选择与镜头调度,更是把纯真美好、令人神往的爱情恰当地呈现在银幕上。这种充满诗情画意和人情魅力的电影段落,在1979年以前的中国战争影片里,几乎是不可能出现的。

三、谢铁骊的《今夜星光灿烂》

跟谢晋、李俊一样,改革开放以后,谢铁骊的电影创作也进入一个新的历史时期。从1978年导演影片《大河奔流》开始,谢铁骊导演的影片主要有《今夜星光灿烂》(1980)、《知音》(1981)、《包氏父子》(1983)、《清水湾,淡水湾》(1984)、《红楼梦》(第1—6部,1989)、《古墓荒斋》(1991)、《月落玉长河》(1993)、《天网》(1994)等。

《今夜星光灿烂》(1980,“八一”,图9-5),编剧白桦,导演谢铁骊,摄影蔡继



图9-5 《今夜星光灿烂》

渭、许连庆,作曲金湘,主演李秀明、唐国强、赵福余、黄小雷、刘继忠、戴兆安、宝洵、郭刚、魏崇育、王振江、周国宾、徐殿基、宁化鲁、彭奇愚、徐光明、赵守凯、朱子峥、张雪村。

与《啊!摇篮》一样,《今夜星光灿烂》公映以后,也因刻画“战争中的人”以及对“战争与爱”的细腻描绘和抒情性表现,获得评论界的广泛赞誉。而在自己的文章里,谢铁骊也明确表示要把这部战争片拍成一部“抒情风格的散文诗电影”的构想。^①确实,通过壮美的诗情画意与动人的情感体验,谢铁骊为中国影坛贡献了一部新颖别致、诗意浓郁的战争电影作品。

抒情风格的散文诗电影

影片将战争本身从前景推到后景,主要以苦难深重的农家女杨玉香在战争中的所见、所闻、所感为中心,抒发战争背景里动人心弦、发人深省的人情和人性;尤其是在处理杨玉香与电话员小于和其他战士之间的独特关系方面,足见编导者渲染人情、彰显人性的力度与深度。杨玉香与电话员小于和其他战士之间的独特关系,是影片精心构思、重点呈现的部分。而作为一部具有“抒情风格的散文诗电影”特征的战争片,《今夜星光灿烂》最为引人注目的地方,还在于影片结尾。编导者没有简单地以战争的胜利和杨玉香的成长作为影片的归宿,而是采取杨玉香在夜晚灿烂的星光下,凝神回想小郭、小于、小孙和连长四个人的音容笑貌,他们已经陆续牺牲在这一片土地上。空灵的画外音与牺牲者们的翩然而至,把现实与幻想以及过去、现在和将来联结在一起,感情充沛、诗意盎然。最后,在幻想的部队急速行军脚步声里,杨玉香举起右手告别曾经的“同志”们,毅然转身,跑向星光闪耀的地平线,将战争与人的关系升华到一个新的高度。

战争与人的关系

除了谢晋、谢铁骊和李俊等导演的电影创作之外,改革开放以来,第三代导演中还有谢添、严寄州、鲁韧、郭维、王家乙、李文化、武兆堤、林农、岑范、桑弧、水华、陈怀皑、成荫、王炎、凌子风等,他们导演的《甜蜜的事业》(1979)、《二泉映月》(1979)、《于无声处》(1979)、《柳暗花明》(1979)、《泪痕》(1979)、《小字辈》(1979)、《大渡河》(1980)、《山重水复》(1980)、《子夜》(1981)、《阿Q正传》(1981)、《伤逝》(1981)、《知音》(1981)、《西安事变》(1981)、《许茂和他的女儿们》(1981)、《边城》(1984)等影片,都为新时期中国电影的思想艺术发展作出了应有的贡献。

第三节 第四代导演的诗化意识

从1979年开始,在改革开放和思想解放运动的背景下,第四代电影工作者走上影坛,创作了一批具有探索精神和创新意识电影作品,这些作品以其独特的历史诗化策略,改变了中国电影的精神追求和文化品质。为了更好地说明这一点,本节所提及的影片并不止于1992年。

^① 谢铁骊:《〈今夜星光灿烂〉导演构思》,载《电影文化》丛刊1980年第2期。

一、吴贻弓的《城南旧事》

吴贻弓(图9-6),生于1938年,浙江杭州人,1960年毕业于北京电影学院导演系。从1979年开始,相继导演《我们的小花猫》(1979)、《巴山夜雨》(吴永刚任总导演,1980)、《城南旧事》(1982)、《姐姐》(1983)、《流亡大学》(1985)、《少爷的磨难》(1987)、《月随人归》(1990)、《阙里人家》(1992)、《海之魂》(1998)等影片。

《城南旧事》(1982,“上影”,图9-7),伊明根据林海音原著改编,摄影曹威业,主演沈洁、郑振瑶、张闽、张丰毅。影片不仅在所谓的内容和形式上达到了“和谐一致”,而且以其“精巧的艺术构思”,获得了第三届中国电影金鸡奖最佳导演、最佳女配角、最佳音乐奖和第二届马尼拉国际电影节最佳故事片奖金鹰奖。实际上,影片的成功,正在于将“淡淡的哀愁,沉沉的相思”这种情绪基调与时空复现的叙事策略相对完美地结合在一起。在“导演总结”中,吴贻弓就已经非常明确地认识到了“艺术的重复”对于《城南旧事》这部影片的决定性意义。在《城南旧事》里,通过小英子的视角和“艺术的重复”,20世纪20年代的北京城南,成为一片温暖而又忧伤的故土;20年代的中国历史,则在不断复现的“骊歌”声中,获得深情而又哀婉的表达。这是一段有意“留白”的历史,在秀贞的悲惨身世、“出红差”的肃杀队伍以及宋妈的无声哽咽之中,历史本来拥有其自然而又严酷的细节和深度;但影片并不需要再现历史,相反,在小英子的有限视域和城南风物的不断叠化里,历史第一次失去其明晰的方向,凌乱地散播在故土的街巷院落和童年的不变心绪中。正如秀贞在小英子面前回忆自己与丈夫曾经度过的美好时光,影片没有利用“闪回”段落重现“历史”,而是随着秀贞的画外音,让镜头在四合院圆洞门、小屋外墙和小屋窗户之间来回摇移;也如小英子每一次听到大人们议论时事,都要采取小英子与大人们隔着一道门帘或窗帘的构图方式。政治和社会的宏观历史,终于为主体和个人的情绪史或心灵史所取代。在中国电影史上,历史第一次显露出前所未有的诗意特征。

“艺术的重复”
对于《城南旧事》
的决定性意义

政治和社会的宏观历史,终于为主体和个人的情绪史或心灵史所取代



图9-6 吴贻弓



图9-7 《城南旧事》

二、谢飞的《黑骏马》

谢飞(图9-8),原籍湖南宁乡,1942年生于陕西西安,1965年毕业于北京电影学院导演系,后留校任教至今。从1978年开始,先后导演《火娃》(1978,与郑洞天合作)、《向导》(1979,与王心语、郑洞天合作)、《我们的田野》(1983)、《湘女萧萧》(1986,与乌兰合作)、《本命年》(1989)、《世界屋脊的太阳》(1991)、《香魂女》(1992)、《黑骏马》(1995)、《益西卓玛》(2000)等影片。



图9-8 谢飞

《黑骏马》(1995,北京电影学院青年电影制片厂),编剧张承志,摄影傅靖生,主演腾格尔、

娜仁花、道格尔苏荣。跟吴贻弓一样,谢飞也能从自己这一代导演的精神追求和电影观念出发,表达自己对“美好”、“感人”的“意境”的体验和对“诗意”的表现方式的推崇。难能可贵的是,谢飞还能主动地将自己这一代导演诗化历史的主体意识跟第五代导演的另类追求联系起来,进行更加深入的比较和生发。

在《黑骏马》里,通过城市形象的缺席化处理以及草原形象的放大,20世纪中国历史的编年显得隐约不辨。然而,正是在远离草原的“城里”,承载着20世纪五六十年代中国历史过于真实的表象和过于残酷的记忆,但谢飞及其《黑骏马》特别不情愿提起这个主人公曾经走出来并终将回去的地方。

影片结尾,主人公无可挽回地离开了自己的所爱,但他不是驱车和奔跑,而是打马行走在金黄的草原上,深情地回望连绵起伏的大地,在嘹亮激越而又不乏沉痛感伤的无字高歌(内蒙古长调)里,走向阔原高天并定格在“太阳”与“人”的诗情画意和崇高意境之中。实际上,促进影片叙事的动因以及影片叙事的最终目的,就在“回归”二字。谢飞正是以主人公从城里到草原的三次“回归”来结



图9-9 吴天明

构全片,达成了时空复现的叙事策略。这是一种诗意盎然并且匠心独具的叙事策略。彻底省略“城里”时空的结果,使主人公的每一次“离别”和“回归”都发生在内蒙古草原上,“去”与“回”仿佛凝定在同一个时空。寻找精神家园和灵魂之根 of 影片意旨得到了阐释。

三、吴天明的《人生》

根据路遥同名小说改编的影片《人生》是一部“众说纷纭”的作品。影片导演吴天明(图9-9),原籍山东莱芜,1939年生于陕西三原,1962年于西安电影制片厂演员训练班结业,1974年进入中央五七艺术大学电影导演专业

将自己这一代导演诗化历史的主体意识跟第五代导演的另类追求联系起来,进行更加深入的比较和生发

以主人公从城里到草原的三次“回归”来结构全片,达成了时空复现的叙事策略

班学习,1976年后任西安电影制片厂场记、副导演、导演、厂长。导演的作品有《生活的颤音》(与滕文骥合作,1979)、《亲缘》(与滕文骥合作,1981)、《没有航标的河流》(1983)、《人生》(1984)、《老井》(1987)、《变脸》(1994)、《非常爱情》(1999)、《首席执行官》(2002)等。

《人生》(1984,西安电影制片厂,图9-10),编剧路遥,摄影陈万才、杨宝石,主演周里京、吴玉芳、高保成、乔建华、李小力。影片问世后,对主人公高加林的不同看法和争论,俨然构成1985年前后中国社会生活的一道独特风景。^①但无论如何,通过温柔敦厚的影像表达,《人生》缓解了现代文明施加于传统道德的猛烈撞击和强烈吸引,展示出编导者心目中试图在两者之间谋求和解甚至以传统道德包容现代文明的诗意历史。“送加林进城”一段便是这种温柔敦厚影像表达的绝好例证。



图9-10 《人生》

“送加林进城”一段,前后铺排超过7分钟,以德顺爷、加林和巧珍以及山路的中近景跟摄为主导,中间穿插两次仰摄树梢和月空的横移特写镜头,再加两次蜿蜒山路的静止远景。在“跟”的过程中,镜头两“动”两“静”;在“中近景”中,画面两“特写”两“远景”;另外,在人、马与山路组成的画面内容中,嵌入四次无人的风景;在德顺爷的信天游歌声中,接入乐器伴奏的女声《走西口》。这

一切努力,显然都是为了寻求一种镜头和画面的韵律感。不仅如此,在德顺爷娓娓动听的叙述和信天游幽怨婉转的旋律中,黄土高原上代代男女渴望自由恋爱并最终酿成悲剧的历史,也获得了一种前所未有的诗意。



图9-11 丁荫楠

四、丁荫楠的《孙中山》

丁荫楠(图9-11),生于1938年,天津

^① 参见牟钟秀、雪鸥:《众说纷纭的〈人生〉》,《中国电影年鉴·1985》,中国电影出版社1987年版,第260—264页。

人,1966年毕业于北京电影学院导演系。从1979年开始,导演《春雨潇潇》(1979)、《逆光》(1982)、《他在特区》(1983)、《孙中山》(1986)、《电影人》(1988)、《周恩来》(1991)、《黄连·厚朴》(1998)、《相伴永远》(2000)、《邓小平》(2002)等影片。

《孙中山》(1986,珠江电影制片公司,图9-12),贺梦凡、张磊(特邀)编剧,王亨里、侯咏摄影,刘文治、刘斯民、张燕、王咏歌、王延松、沈卫国、阮志强等主演。影片一开头,便将第四代代际影像风格推向极致,并颇意味地通过“旁白”,将影片诗化历史的举动合法化。12个镜头中,特写、中景(包括近景)和远景(包括大全景)各占三分之一,并以“特—中—远”的次序展开,类似一个从高到低的“造型音阶”。另外,12个镜头中,还有超过一半(7个)采取了“横移”和“移摇”的摄法,其中,6号镜是一个近景横移,一群清末农民在风中呆呆地站着、木然地望着,背景衬以一片黑暗和虚空,宛如一幅不断展开的灾民长卷。



将影片诗化历史的举动合法化

图9-12 《孙中山》

同样,在孙中山注目回望和清末农民茫然兀立的“虚”化造型之后,影片进入相对的“实”景:满清王朝的龙旗、清朝刽子手、牺牲烈士的尸体、城墙脚下执法行刑的队伍,并接“旁白”:“历史本身是真实而具体的。可在我的眼睛里,她只是一个朦胧的幻觉,是人们凭借着想象、感觉所引发出来的激情。读了中国的近代史,我只想哭。”“旁白”声中,接全景横移镜头:紫禁城里,一队太后的銮驾在太监和宫女的簇拥下行进。沉痛低回的男声哼唱,加上深沉厚重的画外音,再一次把实景虚化,使整个片头笼罩在一种压抑并近乎无望的悲剧性的诗化意境之中。



图9-13 滕文骥

五、滕文骥的《黄河谣》

滕文骥(图9-13),1944年生于北京。1964年进入北京电影学院导演系学习,1969年进入解放军第65军锻炼。1973年至1993年,就职于西安电影制片厂,任导演。1993年至今在北京电影制片厂任导演。

通过《生活的颤音》(1979)、《都市里的村庄》(1982)、《海滩》(1984)和《棋王》(1988)等影片的不断探索,滕文骥才在《黄河谣》里较为彻底地服膺于第四代导演温柔敦厚的影像表达和诗化历史的主体意识,并在此后的一系列影片如《在那遥远的地方》(1993)、《香香

与其说在讲述黄河脚夫的故事，不如说在体验黄河故道平静中饱含苍凉的诗意历史

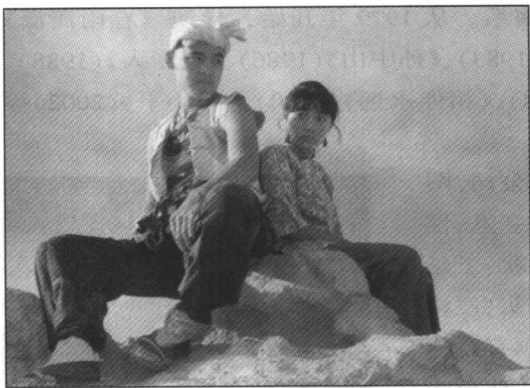


图 9-14 《黄河谣》

《闹油坊》(1994)和《春天的狂想》(1998)等作品中贯穿这一意识，使自己成为第四代的重要代表。

《黄河谣》(1989, 西安电影制片厂, 图 9-14), 芦苇、朱晓平编剧, 智磊摄影, 煜林、段岫、迟蓬、葛优、曹景阳等主演。通观全片, 《黄河谣》与其说在讲述黄河脚夫的故事, 不如说在体验黄河故道平静中饱含苍凉的诗意历史。影片里, 所谓的“时代背景”被有意

模糊, 只有在影片结尾, 当年老的土匪头子黑骨头被人民政府执行枪决的时候, “历史”才以令人心悸的方式突兀地闪现在观众面前, 然而, 导演义无反顾地阻断了这种实在的“历史”, 而是将镜头拉开, 俯瞰壁立的黄土和远方的黄河, 响起黑骨头曾经唱过的信天游: “谁晓得, 天下黄河几十几道弯哎? 几十几道弯上, 几十几只船哎……”接上老年当归的引吭高歌: “我晓得, 天下黄河九十九道弯哎, 九十九道弯上, 九十九条船哎……”土匪黑骨头与脚夫当归之间几十年的情仇(历史的阶级冲突形式), 竟消泯在苍茫黄土、九曲黄河与一首悠长、深远的黄河谣曲之中。

六、黄蜀芹的《人·鬼·情》

黄蜀芹(图 9-15), 祖籍广东, 1940 年出生于上海。1964 年毕业于北京电影学院导演系, 同年分配到上海电影制片厂工作。从 1981 年开始, 相继导演《当代人》(1981)、《青春万岁》(1983)、《童年的朋友》(1984)、《超国界行动》(1986)、《人·鬼·情》(1988)、《画魂》(1993)、《我也有爸爸》(1996)、《嗨, 弗兰克》(2001)等影片。

《人·鬼·情》(1987, “上影”, 图 9-16), 黄蜀芹、李子羽、宋国勋编剧, 夏力



图 9-15 黄蜀芹



图 9-16 《人·鬼·情》

行、计鸿生摄影,裴艳玲、徐守莉、李保田、王长君、王飞飞、贡琳等主演。作为一个女性导演,黄蜀芹力图在《人·鬼·情》中选择女性视角、引入女性意识。这样,影片与其说是在展现主人公秋芸作为一个戏曲武生的生活和事业,不如说是在体验一个女性丰富而又坎坷的心路历程;就是说,在对女性意识进行深入发掘的过程中,历史内化为一种细腻的情感、一种温婉的情绪和一种女性的体悟。为了诗化历史,导演以身心投入的情感结构介入其中。这种一种难得的女性感触,在执著的跟进中另有一重跟进,在深情的凝视中另有一重凝视。双重凝视与双重跟进,使《人·鬼·情》成为一部女性意识十分浓郁的作品,在中国当代电影的历史叙述中,别有一番诗化意境。

双重凝视与双重跟进

影片结尾,回到家乡,与村人饮酒聚会之后,秋芸跟老父亲一起,在满室烛光中聊起自己有生以来饰演钟馗的真实感受:“别瞧钟爷那副鬼样,心里最看中的是女人的命,非得给妹找个好男人不可!”不动的全景镜头里,秋芸与父亲之间既亲密,又保持着一种距离。导演/秋芸以自己独特的女性意识,不仅把钟馗人性化,而且直抵秋芸内心深处的恋父隐秘。最后几个镜头,秋芸凝视着曾经迎她出生的老奶奶感慨万千。婴儿的啼哭声中,镜头横移:烛影摇红、月光里的草垛、若有所思步入剧场的秋芸、蜿蜒烛光铺成的小路、钟馗打鬼。镜头转换,秋芸与钟馗置身于同一画面,两者互相凝视、互吐衷肠。然而,钟馗还是飘然而去,在占据整个银幕的钟馗脸谱注视下,身穿白衣的秋芸显得渺小而又无助。这是《人·鬼·情》最超体验也最诗化的段落,秋芸/钟馗的互相凝视以及镜头对秋芸/钟馗的深情凝视,将秋芸成长的历史性场景浓缩在一片烛光、一堆草垛和一个剧场。通过诗化历史的独特姿态,第四代女性导演终于找到了自己作为女性导演的主体意识;反之亦然。

诗化历史的独特姿态

七、黄健中的《良家妇女》

黄健中(图9-17),原籍福建晋江,1941年出生于印度尼西亚,1948年回国。1960年进入北京电影制片厂附属电影学校学习,后任北京电影制片厂场记、副导演、导演。先后执导故事片《如意》(1982)、《一叶小舟》(1983)、《二十六个姑娘》(1984)、《良家妇女》(1985)、《一个死者对生者的访问》(1986)、《贞女》(1987)、《龙年警官》(与李子羽合作,1990)、《过年》(1991)、《米》(1996)、《红娘》(1998)、《我的1919》(1999)等。



图9-17 黄健中

《良家妇女》(1985,“北影”),编剧李宽定,摄影云文跃,主演丛珊、张伟欣、王佳艺、章健、马琳、梁彦、姬培杰。影片开始,就是一尊跪女图案浮雕的特写,叠印着甲骨文“女”字;画面一角有字标:“公元前16世纪—公元前11世纪。”并出字幕:“在我们中国,最可敬的是女子,最可悲的呢,也是女子。”接下来,连续10

通过时空复现的叙事策略和温柔敦厚的影像表达,影片也建立了一个复杂的象征系统

次出现妇女图案浮雕的特写:妇女执帚、裸女育婴、妇女裹足、妇女踩碓、妇女推磨、妇女出嫁和妇女沉塘等;影片结尾,又是连续8个特写镜头,再现妇女育婴、裹足、踩碓、出嫁、沉塘、哭丧的浮雕。这都显示出导演把妇女命运的问题置放在民族文化的大背景里加以讨论的企图。^①

通过时空复现的叙事策略和温柔敦厚的影像表达,影片也建立了一个复杂的象征系统。正如评论者的分析,无论是画外音中的猫叫和狼嚎,还是五娘房中那张古老的永不歇息的织布机,或者包围着杏仙等几个女人的阴冷的石头房子,以及雾中时隐时现的疯女人,都是人性压抑和文化束缚的象征。^②正是在对杏仙、五娘和疯女子等女性群像悲剧命运的刻画中,影片既体现出导演反对旧道德的立场及深沉的道德关怀,又呼应了20世纪80年代中期中国社会思想启蒙、人性诉求和文化反思的命题。

八、郑洞天的《刘天华》

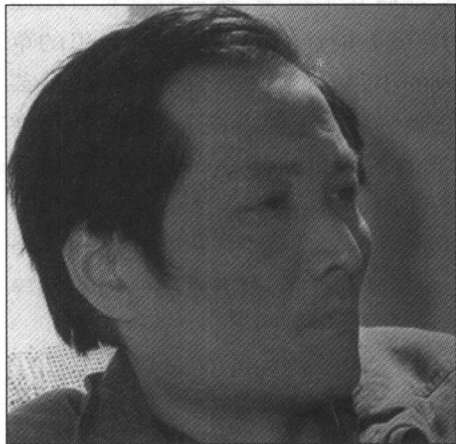


图9-18 郑洞天

郑洞天(图9-18),原籍河南罗山,1944年出生于重庆,1966年毕业于北京电影学院导演系。从1980年开始,导演《向导》(1980,与谢飞、王心语合作)、《邻居》(1981,与徐谷明合作)、《鸳鸯楼》(1987)、《秘闯金三角》(1988)、《人之初》(1994)、《故园秋色》(1998)、《刘天华》(2000)、《台湾往事》(2003)、《郑培民》(2004)等影片。

其中,《邻居》以其对生活的真实呈现和对现实的深刻反省赢得电影批评界和电影观众的广泛好评;而其导演的影片《刘天华》,同样拥有第四代

导演诗化历史的主体意识。《刘天华》由南京电影制片厂、江苏省委宣传部、江苏电视台2000年摄制,编剧姚远,摄影张扬贵,主演陈军。通观整部影片,郑洞天的情感诉求几乎采取了与刘天华的二胡音乐完全同构的形式。影片五个段落“序幕”、“《病中吟》”、“《独弦操》”、“《光明行》”和“尾声”,如同一部完整的交响乐乐章;而在叙事进程中,导演又插入了刘天华10首二胡独奏曲中的8首作品:《病中吟》、《月夜》、《空山鸟语》、《苦闷之讴》、《烛影摇红》、《悲歌》、《良宵》、

① 在《良家妇女》“导演完成台本”(上海文艺出版社编:《探索电影集》,上海文艺出版社1987年版,第392—393页)里,黄健中的“导演注”表示:“实际上,李宽定的这部小说已经把妇女命运的问题置在民族文化的大背景里加以讨论。”在《〈良家妇女〉:性的魅力与浪漫气息》(黄健中:《风急天高——我的二十年电影导演生涯》,作家出版社2001年版,第53—54页)一文中,黄健中解释了对小说进行历史的“纵向延伸”和文化的“横向延伸”的含义和理由。

② 李陀:《电影中的意象——〈良家妇女〉小探》,上海文艺出版社编:《探索电影集》,上海文艺出版社1987年版,第465页。

《光明行》。在默默凝听刘天华的悠悠琴曲之时,导演或以缓缓的手卷式横移,展现秀丽的江南水乡和古雅的京华风韵;或以不忍离去的静止式长镜头,体验刘天华作为一个现代国乐大师沉湎于历史、文化、自然与现实的丰富的内心世界。在郑洞天看来,这是一个音乐家的内心世界,其历史、文化、自然与现实的呈现通过音乐的旋律就能达到,根本不需要过于具体、写实的画面。因此,在执著的跟进与深情的凝视中,影片简化了刘天华作为一个国乐大师艰苦的成长历程,也净化了刘天华作为一个儿子、丈夫、父亲以及老师的日常生活,略化了大多数本应交代的事件的前因后果,进而纯化了现实、诗化了历史。

纯化了现实、诗化了历史

九、胡炳榴的《乡音》

胡炳榴(图9-19),生于1940年,湖北黄陂人,1964年毕业于北京电影学院表演系。从1979年起,导演《春雨潇潇》(1979)、《乡情》(1981)、《东方剑》(1982)、《乡音》(1983)、《乡民》(1986)、《商界》(1989)、《安居》(1997)等影片。

《乡音》(1983,珠江电影制片厂,图9-20),编剧王一民,摄影梁雄伟,主演张伟欣、刘延、赵越、陈锐。在《〈乡音〉构想》一文里,胡炳榴表示:“《乡音》表现一个极普通的农村家庭,没有安排复杂独特的人物关系,也没有巧妙的纠葛,通过那些习以为常的最一般的现象,去认识、发现千百年所遗留下来的封建主义意识,仍然根深蒂固于人们的日常生活和思想意识里。”^①显然,胡炳榴并不打算承继郑正秋、蔡楚生和谢晋等导演的家庭伦理电影传统,而是要深入人物的潜意识和中国文化的内里,并在新旧文明的日常冲突中展现自己的道德关怀。实际上,面对并不关爱自己的丈夫,陶春几次“我随你”的表白,便足以将女主人公束缚于封建道德观念、缺乏独立自主意识的形象刻画得淋漓尽致。通过各种象征和暗喻手段,女主人公陶春依附性的人格特征及其悲剧命运,也不可避免地与中国传统女性的人格特征和悲剧命运联系起来,使影片拥有了一种向历史和文化深度掘进的可贵动机。

深入人物的潜意识和中国文化的内里,并在新旧文明的日常冲突中展现自己的道德关怀

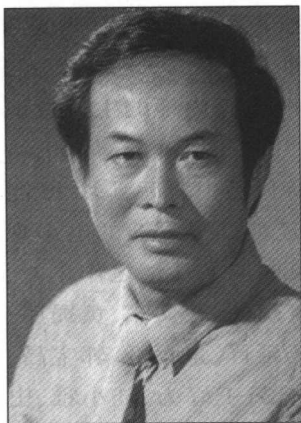


图9-19 胡炳榴



图9-20 《乡音》

① 《〈乡音〉——从剧本到影片》,中国电影出版社1988年版,第184页。

十、杨光远和翟俊杰的《血战台儿庄》

在第四代导演的创作实践中,杨光远和翟俊杰导演的《血战台儿庄》也是一部较有代表性的作品。

《血战台儿庄》(1986,广西电影制片厂、中国电影发行放映公司,图9-21),编剧田军利、费林军,摄影鞠峰、雷甲铭,主演邵宏来、初国良、江化霖、赵恒多、张铭煜、翟俊杰、齐春祥。



图9-21 《血战台儿庄》

诚然,《血战台儿庄》采取了许多战争文献片的处理方式。片头持续2分20秒的战况描绘,便是这种处理方式的具体体现。同样,在细节的考证、演员的选择和色调的把握等方面,影片都尽量达到了所谓“历史的真实”。然而,为了符合“艺术规律”并追求“史诗风格”,影片没有、不可能也不必要“无限逼近历史的真实”;相反,影片最为动人、也最为成功之处,正在于导演以身心投入的情感结构,淋漓尽致地展现了第四代诗化历史的主体意识。

对于20世纪80年代中期的中国内地而言,国民党为抵抗日寇浴血奋战的历史是一段在一定程度上不便于张扬的记忆;但两岸之间关系的发展,又在一定程度上呼唤着打开尘封。《血战台儿庄》便承担着这种半掩半露、欲推还就的使命:对于国民党血战台儿庄的历史,影片需要表现得既符合内地的主流意识形态,又满足另类观众的心理需求。这样,将所谓“真实”的“历史”内心化、情绪化和诗化,无疑是导演所能接受也能达到的最佳境界。诗化历史之后,影片既能避免主流意识形态的指控,又能迎合另类观众的期待,还能凸显导演的电影观和历史观,在这样的情况下,自然可以拍成一部叫好而又叫座的性情之作。

在第四代导演群体中,除了吴贻弓、谢飞、吴天明、丁荫楠、滕文骥、黄蜀芹、黄健中、郑洞天、胡炳榴、杨光远和翟俊杰等之外,还有杨延晋、张暖忻、郭宝昌、韩小磊、张华勋、赵焕章、吴荫循、颜学恕、孙羽、孙沙、宋崇、王好为、陆小雅、史蜀君、王君正、王进、韦廉、李前宽、董克娜、塞夫和麦丽丝等电影导演,他们创作的《苦恼人的笑》(1979)、《沙鸥》(1981)、《喜盈门》(1981)、《潜影》(1981)、《见习律师》(1982)、《春晖》(1982)、《人到中年》(1982)、《武当》(1983)、《武林志》

将所谓“真实”的“历史”内心化、情绪化和诗化

(1983)、《滴水观音》(1984)、《红衣少女》(1984)、《野山》(1985)、《失踪的女中学生》(1986)、《山林中头一个女人》(1986)、《雷场相思树》(1986)、《谁是第三者》(1987)、《寡妇村》(1988)、《开国大典》(1989)、《东归英雄传》(1993)等影片,虽然题材丰富、类型多样、风格各异,但大多具有第四代导演共同的诗化意识,并在社会上产生了较大的影响力。

第四节 第五代导演的历史贡献

第五代导演的出现,为新时期以来中国的电影探索作出了重大的历史贡献。如果说,在诗化历史的主体意识引导下,在叙事的回环往复中,第四代导演还对历史保有如此之多的温情和念想,那么,以张军钊、陈凯歌、张艺谋、田壮壮、吴子牛、张泽鸣、黄建新、胡玫、周晓文、何群、李少红、何平、张建亚、孙周、彭小莲、王冀邢、江海洋等为代表的中国第五代电影人,则在革新的影像造型、突变的时空对比与冷峻的文化反思、深刻的人性剖析中将历史解构。从这一角度来分析,第五代导演是中国电影史上真正叛逆的一代。在第五代导演的电影探索热潮中,陈凯歌与张艺谋更是以其杰出的艺术成就和独特的文化蕴涵别开生面、享誉中外。

第五代导演是中国电影史上真正叛逆的一代

一、陈凯歌的杰出成就

陈凯歌(图9-22),原名陈皑鸽,原籍福建长乐,1952年出生于北京。父亲为著名导演陈怀皑,母亲是电影文学编辑。家庭背景及其文化教育,为陈凯歌立足影坛奠定了必要的基础。1969年,陈凯歌被下放到云南西双版纳农场接受再教育;1971年中,因为会打篮球,被意外招入中国人民解放军;1976年前后,从部队退役,到北京电影洗印厂当工人。1978年,陈凯歌考入北京电影学院导演系,1982年毕业,分配到北京电影制片厂担任助理导演;1984年,远赴广西电影制片厂,得到一个该厂“外借导演”的机会,执导处女作《黄土地》(1984)。该片不仅在中国影坛引发强烈争议,而且获得多个国际电

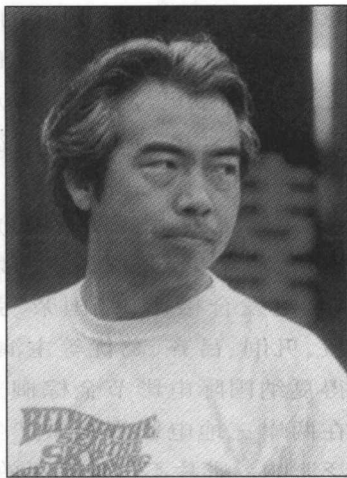


图9-22 陈凯歌

影节奖励,成为第五代中国电影人崛起的里程碑式作品。此后,陈凯歌相继执导了《大阅兵》(1986)、《孩子王》(1987)、《边走边唱》(1991)、《霸王别姬》(1992)、《风月》(1994)、《荆轲刺秦王》(1998)、《温柔地杀我》(2001)、《和你在一起》(2003)、《无极》(2004)等影片以及《吕布与貂蝉》(2002)等电视剧。其中,《霸王别姬》、《风月》为汤臣(香港)电影公司与北京电影制片厂联合出品,《荆轲刺秦王》为北京电影制片厂与日本新浪潮有限公司联合出品,《温柔地杀我》则为美国米高梅电影公司出品。

一种解构历史的
内在冲动

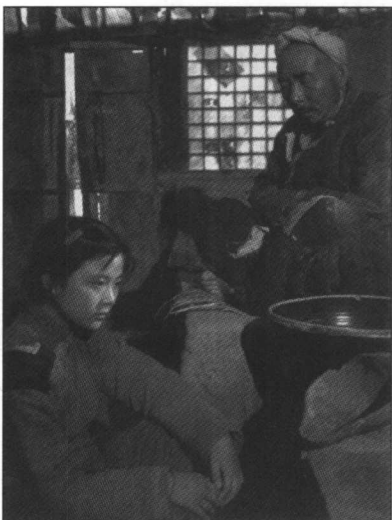


图 9-23 《黄土地》

《黄土地》(1984, 广西电影制片厂, 图 9-23), 编剧张子良, 摄影张艺谋, 主演薛白、王学圻、谭托、刘强。《黄土地》是陈凯歌作为电影导演的成名作, 也是第五代崛起于中国影坛的重要标志。在《黄土地》里, 第四代导演时空复现的叙事策略和蕴涵丰富的静止长镜头, 都获得了创新性的运用; 而第四代诗化历史的主体意识, 则演变为一种解构历史的内在冲动: 尽管片头黑色衬底中缓缓升起的字幕, 仿佛历史教科书一样交代了故事发生的“时代背景”, 但在影片结尾, 高速拍摄的画面中, 憨憨逆着庞大的求雨的人群跑向镜头, 镜头一转, 却是一个大全景, 由高高的天空摇到厚厚的黄土地。作为一个必然的

“拯救者”, 八路军身份的顾青并没有适时地出现在向往新生活的翠巧和憨憨面前。^① 1949 年以来中国电影里的“英雄”/“救星”, 在这里被处理成一个只留下允诺而无力实践的“延宕者”或“缺席者”形象。对照谢晋《红色娘子军》中洪常清之于吴琼花、胡炳榴《乡音》中余木生之于陶春, 陈凯歌《黄土地》中顾青之于翠巧和憨憨, 无疑是对英雄和男权话语的一次颠覆。在这里, 英雄和男权话语的颠覆意味着对共产党“救万民”的历史进行冷静的审视和重构。^②

受电影市场的冲击, 在创作影片《霸王别姬》的时候, 在港台制片人的运作之下, 陈凯歌已经认识到观众之于电影的重要性, 并力图将冷峻的民族文化反思与海内外市场的经营状况结合在一起。

将冷峻的民族文
化反思与海内外
市场的经营状况
结合在一起

《霸王别姬》(图 9-24), 李碧华、芦苇编剧, 顾长卫摄影指导, 赵发合摄影, 张国荣、张丰毅、巩俐、吕齐、葛优等主演, 获得戛纳国际电影节金棕榈奖并在两岸三地电影观众中产生广泛影响。影片不仅集明星效应、特异情节和商业包装于一体, 而且通过京剧这一最具中国民族文化特征的艺术形式在 20 世纪中国的盛衰沉浮, 将陈凯歌重构



图 9-24 《霸王别姬》

① 在《黄土地》“电影完成台本”(上海文艺出版社编:《探索电影集》, 上海文艺出版社 1987 年版, 第 193—194 页)里, 对憨憨跑向镜头和最后一个大全景之间的设计, 陈凯歌写了一个“导演注”:“原设计憨憨与顾青碰头的方案取消。碰头后顾青去黄河边远望流水的方案也取消。”

② 参见李道新:《中国电影文化史(1905—2004)》, 北京大学出版社 2005 年版, 第 434 页。

历史与反思文化的创作动机具体而又深入地展现出来。与此同时,通过主人公程蝶衣、段小楼和菊仙的悲剧命运,对 20 世纪以来的中国历史及民族文化进行了冷峻的反思与深刻的批判。

在《霸王别姬》里,陈凯歌“借戏梦人生的角度,演绎百年京华的风尘;借京剧文化的兴衰,写民族性格的病诟”,^①达到同类题材中国电影所能抵达的高度境界。尽管按陈凯歌自己所言,《霸王别姬》基本说的的是一个“悲欢离合的人生故事”,^②但通过主要人物在京剧舞台和历史舞台上的悲剧命运,揭露出“暴力”原则在性别、欲望、身份、地位、战争甚至“革命”中的运作,完成了一个重构中国历史与反思民族文化的宏大命题。影片里文化大革命时期的一个批斗会场景,前景是熊熊燃烧的火苗,中景是一批身着戏服的“牛鬼蛇神”,背景是一批狂热的红卫兵,“打倒程蝶衣”、“打倒段小楼”的口号声此起彼伏,在暴力面前,段小楼终于违背良心地“揭发”了程蝶衣与菊仙。“革命”不仅使施暴者的行为合法化,而且使暴力的对象成为新的暴力之源。人性、历史与民族文化的异化处境,在《霸王别姬》里得到空前冷峻的表达。

人性、历史与民族文化的异化处境

二、张艺谋的创新业绩

张艺谋(图 9-25),1950 年出生于古都西安一个“军人世家”。1962 年,张艺谋进入西安市第三十中学读书;1968 年初中毕业后,到陕西乾县农村插队劳动;1971 年,进入咸阳国棉八厂当工人。1978 年,28 岁的张艺谋艰难地考入北京电影学院摄影系。1982 年毕业后分配到广西电影制片厂。正是从这里开始,张艺谋迈开了电影创新的步伐,并陆续创造中国民族电影的传奇。

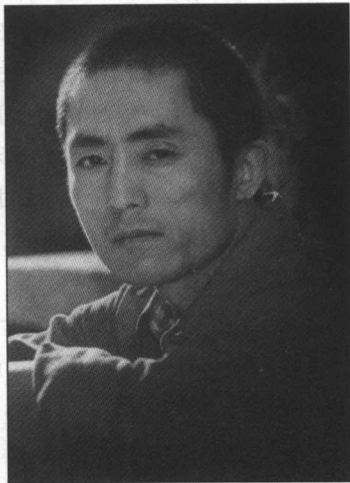


图 9-25 张艺谋

总的来看,张艺谋的主要成就体现在摄影、表演和导演三个领域。其中,担任摄影的电影作品有《一个和八个》(与肖风合作)、《黄土地》和《大阅兵》;担任主演和演员的电影作品有《老井》、《古今大战秦俑情》(1989)和《有话好好说》(1996);担任导演的电影作品有《红高粱》(1987)、《代号“美洲豹”》(1988)、《菊豆》(1990)、《大红灯笼高高挂》(1991)、《秋菊打官司》(1992)、《活着》(1993)、《摇啊摇,摇到外婆桥》(1994)、《有话好好说》(1996)、《一个都不能少》(1998)、《我的父亲母亲》(1999)、《幸福时光》(2000)、《英雄》(2002)、《十面埋伏》(2004)、《千里走单骑》(2005)。通过这些影片,张艺谋获得过 100 多项国内、国际大奖。不仅如此,张艺谋电影还不断

① 参见倪震:《陈凯歌:中国历史文化的阐释者》,载杨远婴主编:《华语电影十导演》,浙江摄影出版社 2000 年版,第 195 页。

② 李尔葳:《直面陈凯歌》,经济日报出版社 2002 年版,第 4 页。



图 9-26 《红高粱》

创造国产电影在中国和海外的票房奇迹，并以其独特的文化蕴涵和巨大的影响力，成为国内、国际文化界、电影学术界的研究对象。

《红高粱》(1987, 西安电影制片厂, 图 9-26), 陈剑雨、朱伟、莫言根据莫言小说改编, 摄影顾长卫, 主演巩俐、姜文、滕汝骏、刘继。跟第四代导演拍摄的大多数影片不同,《红高粱》并不留恋复

现的时空与诗意的历史,相反,影片在“人活一口气”这个“拙直浅显”的主题下,^①将始终不变的老中国形象与宛如骤然降临的抗日史实并置在一起,构建了两个相对完整并彼此独立的时空。在影片前半部分和后半部分,时空不再以复现的方式呈现,“我爷爷”和“我奶奶”也分别走上了精神和肉体的不归路。在疯狂舞动的红高粱、遮天蔽日的阴霾和苍茫悲凉的童谣声里,生命意识得到张扬,历史也被改写。然而,在《红高粱》里,张艺谋仍然通过强烈的影音造型、仪式化的民俗处理与传奇性的故事情节,对民族文化进行冷峻的批判和反思,并通过生命意识的有力张扬和中国历史的有意重构,展现出一种久违了的民族特质,为电影观众构建出一幅狂放中国的银幕形象。为了“表达热烈的情感”、“舒展生命的活力”,影片让红色成为色彩主调,造成强烈的视觉印象和情绪冲击力。尤其是在拍摄高粱的每一个画面时,都力图把阳光带进去,将原是墨绿色的高粱染成一片金黄;影片结尾的画面,更是将血红的太阳、血红的天空与漫天飞舞的血红的高粱并置在一起。

跟《红高粱》营建的一个狂放中国截然不同,《菊豆》、《大红灯笼高高挂》以至《活着》等影片里的“中国”形象,是一个沉闷压抑、人性萎缩的封建壁垒。《大红灯笼高高挂》(图 9-27) 由中国电影合作制片公司、香港年代国际有限公司联合出品,倪震根据苏童小说《妻妾成群》改编,摄影赵非,主演巩俐、何赛飞、马精武、曹翠芬、孔琳、金淑媛。在这部影片里,张艺谋不仅设计了“大红灯笼”这一原作中没有出现却又具备中国传统文化特质的关键道具,而且将“大红灯笼”与故事情节的发展和各个人物的命运紧密地联系在一起,通过虚构的“挂



图 9-27 《大红灯笼高高挂》

一种久违了的民族特质,一幅狂放中国的银幕形象

“大红灯笼”这一原作中没有出现却又具备中国传统文化特质的关键道具

^① 在《我拍〈红高粱〉》(载《电影艺术》1988年第4期)一文中,张艺谋表示:“我把《红高粱》搞成今天这副浓烈烈、张张扬扬的样子,充其量也就是说了‘人活一口气’这么一个拙直浅显的意思。”

灯”、“点灯”、“吹灯”、“封灯”等民俗仪式,将封建中国的寓言式形象展现在银幕上,并对残酷的民族文化及人的劣根性展开了尖锐的批判。颇有趣味的是,《大红灯笼高高挂》里极具中国民间建筑特色的高墙大院,跟《菊豆》里同样极具中国民间建筑特色的杨家染房一样,都是一个相当幽闭的空间,跟《红高粱》里由天空、大地、原野和风构成的开阔空间大异其趣。在《大红灯笼高高挂》里,高墙大院自始至终都是一个按“祖宗传下来的规矩”来操作的压抑性灵的场所;在全封闭的建筑空间、严整几何形的建筑线条里,人成为被宅院及其文化框定的生灵。^①实际上,在这部影片里,无论是大红灯笼的道具,还是高墙大院的场景,甚或捶脚、点菜、打牌、唱京剧等“仪式”,都深藏着民族文化的密码,却又以如此直接而强烈的方式作用着观众的情感和思想。

在张艺谋和陈凯歌导演的许多影片里担任主要角色的巩俐,生于1965年,籍贯山东济南,1989年毕业于中央戏剧学院表演系。从1987年开始,相继主演《红高粱》、《一代妖后》、《代号“美洲豹”》、《古今大战秦俑情》、《菊豆》、《秋菊打官司》、《霸王别姬》、《唐伯虎点秋香》、《画魂》、《摇啊摇,摇到外婆桥》、《活着》、《荆轲刺秦王》、《漂亮妈妈》、《周渔的火车》等影片,是一位具有不俗的表演才华和巨大的国际影响力的电影演员。总的来看,巩俐善于处理各种不同的角色,表演生动自然、路数宽广,富有感染力。

三、张军钊

在张军钊导演,张艺谋、肖风摄影的影片《一个和八个》里,版画般的黑、白对比,大量的静止长镜头与大胆运用局部画面的不完整构图,一改中国内地战争片雄壮、高昂的乐观主义基调,将中国人民的抗日战争呈现为一段呼唤人性的深沉而又悲壮的历史。

张军钊(图9-28),原籍河南安洛,1952年生于北京。1982年毕业于北京电影学院导演系。从1984年开始,导演《一个和八个》(1984)、《加油,中国队》(1985)、《孤独的谋杀者》(1986)、《弧光》(1988)、《台北女人》(1992)、《死拼》(1990)、《花姊妹风流债》(1993)、《男人寄生虫》(2003)等。

《一个和八个》(1984,广西电影制片厂,图9-29),编剧张子良、王吉成根据郭小川同名长诗改编,主演陶泽如、陈道明、赵小锐、卢小燕、赵健文、翟春华、魏宗万、辛明、刘宏刚、谢园、韩飞。影片公映前后,受电影检查的强令修改以及文化界、影评界和电影观众的猛烈毁誉,在电影界以至中

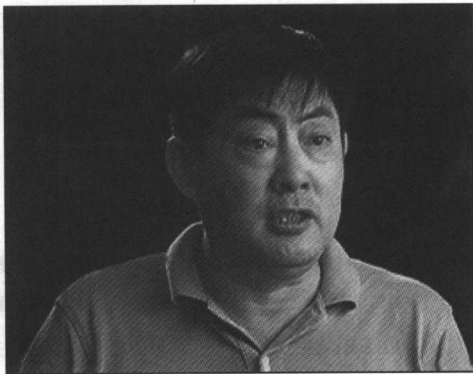


图9-28 张军钊

^① 参见应雄:《别了,80年代——张艺谋电影论纲》,载中国电影出版社电影艺术编辑室编:《论张艺谋》,中国电影出版社1994年版,第11页。

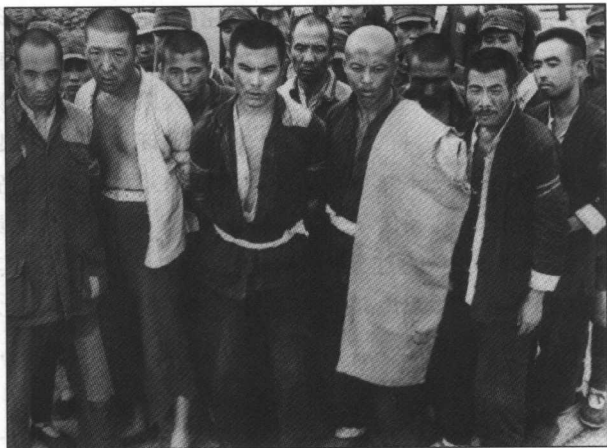


图 9-29 《一个和八个》

外舆论引发一股争辩不下的议论热潮,体现出中国电影在其自身观念嬗变的过程中所面临的复杂局面和艰难处境。其实,无论如何增删毁誉,作为第五代导演的创业作,《一个和八个》都在观念探索上迈开了重要的一步。

忽视人物性格的
清晰脉络和故事
情节的因果链
条,讲究造型思
维和观念更新

可以看出,《一个和八个》是一部忽视人物性格的清晰脉络和故事情节的因果链条,讲究造型思维和观念更新的战争片。在《一个和八个》里,无论是农家烤烟房里的横条,还是铁桶一样的破砖窑,无论是结实的碾盘,还是牲口槽和菜窖,无论是村边草垛,还是路外斜坡,无论是荒瘠的旷野,还是无垠的天空,都不仅仅是“人物”活动的场景,而且作为影片表情达意的元素,直接参与到剧作之中。在这里,“环境”跟演员一样,以其特定的造型扮演着自己独特的角色。影片摄影张艺谋、肖风在“摄影注”里写道:“在压抑了许久之后,要强调豁然开朗的视觉感受。从故事发展的脉络来看,这场戏也表达了人物内心精神的升华,预示着走向光明,走向新生。大量运用两极镜头,在强调人物内心情绪发展的同时,用辽阔的大全景,衬托此时难言的心境。大片的天空,恰似国画中的‘空白’,看似无物,却是‘不着一字,尽得风流’,表达了‘言有尽而意无穷’的意境。这不是那种儿女情长的凄凄惨惨的告别,因此,巨大的石块给这场戏增加了力度感。”^①——无论导演还是摄影,都特别强调影片的造型思维和观念更新,这对改革开放以后的中国电影造型意识的发展及其观念嬗变,都起到了十分重要的推动作用。

四、田壮壮

在田壮壮导演,吕乐、侯咏摄影的影片《猎场扎撒》(1985)和田壮壮导演,侯咏、赵非摄影的影片《盗马贼》(1986)里,非职业演员、现场实景和运动摄影,将蒙古、西藏民族的精神气质及其日常生活的节奏、情绪、气氛和韵律的变化纳入中国电影的历史记忆。

^① 张军钊:《一个和八个》(电影完成台本),载上海文艺出版社编:《探索电影集》,上海文艺出版社1987年版,第81页。

田壮壮(图 9-30),生于 1952 年,北京人,1982 年毕业于北京电影学院导演系,后任北京电影制片厂导演。从 1981 年开始,导演《红象》(与张建亚、谢小晶合作,1981)、《九月》(1984)、《猎场扎撒》(1985)、《盗马贼》(1986)、《鼓书艺人》(1987)、《摇滚青年》(1988)、《特别手术室》(1988)、《李莲英》(1990)、《蓝风筝》(1991)、《小城之春》(2001)等影片,在中外影坛产生了广泛的影响力。与此同时,《猎场扎撒》的摄影师吕乐和侯咏也以其独特的风格享誉世界影坛。

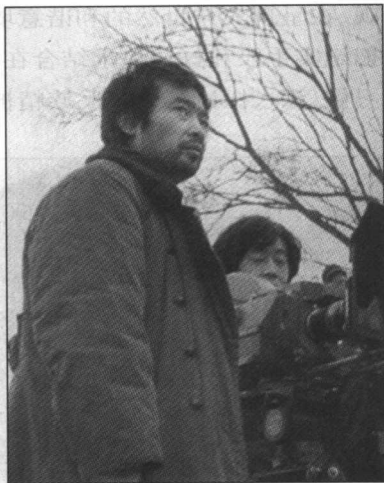


图 9-30 田壮壮

吕乐,生于 1957 年,天津人。小学时随家迁至北京,中学毕业后在京郊农场当农业工人。1978 年考入北京电影学院摄影系,参与拍摄了《猎场扎撒》、《净土》、《画魂》、《活着》、《摇啊摇,摇到外婆桥》、《有话好好说》、《美丽新世界》等影片;此后,导演纪录片《怒江,一条丢失的峡谷》(1990),故事片《赵先生》(1998)、《美人草》(2003)。

侯咏,1960 生于陕西西安,原籍河北邢台,幼酷爱绘画,1980 年毕业于北京电影学院摄影系,分配到峨眉电影制片厂工作。先后担任影片《九月》、《猎场扎撒》、《盗马贼》、《孙中山》、《他选择了谋杀》、《晚钟》、《鸦片战争》、《一个都不能少》、《我的父亲母亲》的摄影。此外,侯咏还独立导演了影片《天出血》(1991)、《茉莉花开》(2006)。

在《猎场扎撒》(图 9-31)电影完成台本里,导演田壮壮解释了“扎撒”在蒙族人民生活中的重要性,在对蒙族“优秀的民族精神”表示赞叹的过程中阐发了拍摄这部影片的动机:“那真挚深沉的情感、善良温柔的心灵、粗犷剽悍的气质和风格,这恐怕就是我为什么选择拍这部影片的初衷。”“就《猎场扎撒》的内涵



图 9-31 《猎场扎撒》

来说,核心是应该整体表现蒙族人民在历史的长河中,自身锻铸凝聚成的气质性格,那种真诚坦荡的情感方式,那种与大自然融为一体的、毫无矫揉造作的民族特征。”^①确实,影片通过表现蒙族人民在围猎中的生活场景以及他们围绕遵守猎场准则所产生的矛盾,展示了草原民族朴素平凡的风情习俗和辽阔壮美的自然景

那真挚深沉的情感、善良温柔的心灵、粗犷剽悍的气质和风格

① 田壮壮:《猎场扎撒》(电影完成台本),载上海文艺出版社编:《探索电影集》,上海文艺出版社 1987 年版,第 209、212 页。

在呈现人与自然的和谐意境之时,强调了人际关系的动荡与平衡

探求了人与宗教、人与自然之间的关系

观。在呈现人与自然的和谐意境之时,强调了人际关系的动荡与平衡。作为一部把纪实手段和抒情追求结合在一起的影片,《猎场扎撒》歌颂了朴素淳厚的蒙古族习俗,深入探讨了中华民族精神中的善恶、美丑观念。



图 9-32 《盗马贼》

同样,在影片《盗马贼》(图 9-32)里,导演田壮壮仍将摄影机对准边远的少数民族,以悲悯的情怀表现了以盗马为生的藏族牧民罗尔布的悲剧命运。影片以主人公的剽悍强壮起始,软弱无力告终,昭示出命运的不可抗拒。颇为独特的是,影片以前所未有的勇气,在中国电影里展示了不可多得的宗教文化,探求了人与宗教、人与自然之间的关系,折射出现代人类对宗教的矛盾心态。

五、黄建新

黄建新导演的《黑炮事件》,也是第五代导演创作中较有深度的探索作品之一。

黄建新(图 9-33),1954 年生于西安,1975 年进入西北大学学习,毕业后分配到西安电影制片厂,1983 年进入北京电影学院进修,一年后回厂任导演。从 1985 年开始,相继导演《黑炮事件》(1985)、《错位》(1986)、《轮回》(1988)、《站直啰!别趴下》(1992)、《五魁》(1993)、

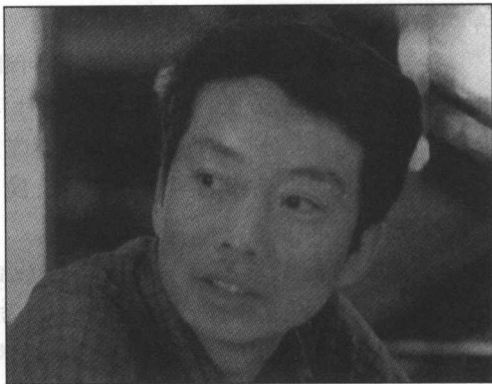


图 9-33 黄建新

《背靠背脸对脸》(1994)、《红灯停绿灯行》(1995)、《埋伏》(1996)、《打左灯,向右转》(1996)、《睡不着》(1997)、《说出你的秘密》(1999)、《谁说我不在乎》(2001)、《求求你表扬我》(2005)等影片。



图 9-34 《黑炮事件》

《黑炮事件》(图 9-34)由李唯根据张贤亮原作改编,摄影王新生、冯伟,主演刘子枫、盖尔哈德·奥尔谢夫斯基、汪漪。在《谈〈黑炮事件〉的创作体会》一文里,黄建新表示:“揭示我们民族落后的文化心理积淀与现代化物质进程之间的矛盾,唤起人们对传统文化心理进行反省与更新的自觉意识,是我们拍摄这部影

片的基本立意。”^①在这部具有黑色幽默特点影片里,大色块构图、非现实的变形手法与游离于情节之外的隐喻段落,跟导演“反省”与“更新”传统文化心理的创作动机联系在一起。除此之外,影片还成功地塑造了赵书信这个银幕典型,通过“赵书信性格”,民族文化心理中的积极因素和消极因素都较好地表现出来。

“反省”与“更新”传统文化心理的创作动机

六、吴子牛

吴子牛导演的《晚钟》是一部特点鲜明、个性突出的战争片。通过浓重、沉着的摄影基调与冷峻、压抑的造型手段,加上镜头的两极性扩展和视点的缓慢位移,对战争进行了凝重的思考,对人性进行了抽象的阐释。

吴子牛(图9-35),生于1952年,四川乐山人,1982年毕业于北京电影学院导演系。从1983年开始,导演《候补队员》(1983)、《喋血黑谷》(1984)、《最后一个冬日》(1986)、《欢乐英雄》(1988)、《阴阳界》(1988)、《晚钟》(1988)、《大磨坊》(1990)、《太阳山》(1991)、《火狐》(1993)、《南京大屠杀》(1995)、《国歌》(1999)、《英雄郑成功》(2001)、《热血忠魂之独行侍卫》(2003)、《汗血宝马》(2005)等影片。

《晚钟》(1988,“八一”,图9-36),编剧吴子牛、王一飞,摄影侯咏,主演陶泽如、刘若镭、葛亚明、叶楠秋、周琦、孙敏、丛培倍、胡宗琪。在《晚钟》导演阐述里,吴子牛将“反战”当作这部影片的“灵魂”,并充满激情地表示:“日本法西斯侵华战争,不仅给中国人民带来了巨大的灾难,也给日本人民造成惨痛的伤害。我们以一种本能、一种直觉、一种人类所共具的纯朴善良的道德和情感,诅咒这丑恶的战争!”^②自始至终,影片都在摧毁着中国战争片的叙事惯例与影像常识。

自始至终,影片都在摧毁着中国战争片的叙事惯例与影像常识

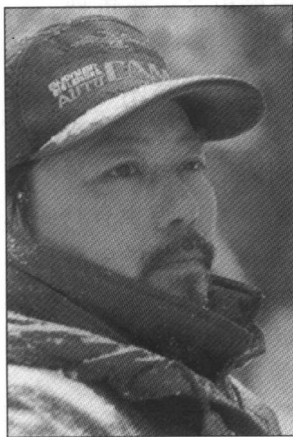


图9-35 吴子牛



图9-36 《晚钟》

① 参见仲呈祥:《民族文化反思的先声与中国电影形式的超越——〈黑炮事件〉论纲》,载上海文艺出版社编:《探索电影集》,上海文艺出版社1987年版,第637页。

② 吴子牛:《〈晚钟〉导演阐述》,载《影视文化》第3期,1990年3月。

●
一部颇具个性的
“探索”影片，一
部面向观众的战
争影片

全片第一个镜头，枯黄的大地，离离的衰草与呼呼的风鸣，凄凉的晚钟敲响，密集的坟头上猎猎飘扬的白幡。镜头拉开，黑坟白幡上叠印出《晚钟》的片名。转接一管直对观众的黑黝黝的枪口，战败的日军士兵跪在地上接受长官们的训话。随着一只洁白的鸽子飞向蔚蓝的天空，枪口里吐出火舌，烈焰升腾，吞没了这一大群杀身成仁的日本士兵。将凝重的黑色与轻盈的白色对置在一起，把中国军民与日本将士的两种死亡并列呈现，有关战争和人性的悲剧意象直入观众耳目。这种场面调度和画面组接，无疑具有较深的思想蕴涵和较强的情绪张力，有助于克服中国战争片视角单一、结构单调、深度消失、个性消泯的历史性缺憾。但《晚钟》在导演个性的张扬和作品深度的探索方面走得实在太远。影片结束之前，在强大的心理压力下，日军中尉剖腹结束了自己的生命，作恶多端的日军军曹也精神崩溃成为疯人，躲藏在崖壁山洞里的日本军队终于向五名八路军战士缴械投降。然而，他们却把曾经协助过八路军的日本士兵留在了洞内。可在隆隆的爆炸声中，出现了八路军排长扛着日本士兵走向镜头的画面。将要走到镜头跟前时，八路军排长停下来，满是烟尘的脸上露出舒心的笑容。镜头一转，再一次出现片头曾经出现的画面：夕阳西下，映照着一个裸露着肩膀的男人的剪影，他挥舞着斧头，一刀一刀用力地砍伐着岗楼。在夕阳的余晖里，岗楼逐渐歪斜，最终倒塌在地平线上。显然，如果没有经受过西方的人道主义思想的洗礼，如果不以专业的眼光来读解岗楼倒塌的象征性蕴涵，是很难真正理解影片传达给观众的“反战”主旨的。作为一部颇具个性的“探索”影片，《晚钟》自有其独特的审美意趣；但作为一部面向观众的战争影片，《晚钟》失去了大众接受的可能性。

除此之外，张泽鸣导演、郑康振、赵晓时摄影的影片《绝响》（1985），李少红导演、曾念平摄影的影片《血色清晨》（1990），何平导演、马德林摄影的影片《双旗镇刀客》（1990），孙周导演、姚力摄影的影片《心香》（1992）等，都以其独特的叙事方式与影像造型，为中国电影的历史重构与文化反思做出了重要贡献。

从改革开放以来到 20 世纪 90 年代初期，是中国电影在艺术、技术、思想、文化、类型和商业等领域进行再探索的时期。这一时期里，不仅涌现出一批深受观众喜爱、并在国际影坛上产生重大影响的中国电影工作者和电影作品，而且在电影生产和电影市场上进行了多方面的探索和创新。尽管不无失败的教训，但也有颇多成功的经验。正是在不断改革开放的政治大背景之下，在不断探索创新的电影语境之中，中国电影一步一步地回归其艺术与市场相互结合的本性，也一步一步地走出国门，为世界范围内更多的电影观众所熟知。这样的贡献，无疑是可以载入中国电影史册的。

思考题：

1. 简述谢晋在新时期的电影探索。
2. 如何看待第五代导演的历史功绩？

第十章 市场化时期(1992年至今)

第一节 概 述

从1992年至2005年,相对应于改革开放时期的后期,或称为后改革时期,是中国电影发展的市场化时期。在这一时期里,电影体制改革更加深化,电影作为产业的性质得到中央的确认;主流、商业、艺术三种性质影片的差别愈来愈小,界限更加模糊并逐渐趋向于融合;由于改革开放和时代发展而带来的电影市场的层次性更加清晰,拍片的市场目标性更加明确,由节日大片进一步扩展到国际大片,艺术探索片也逐渐移步于市场和主流意识领域。有序的中国电影市场态势正在形成。

一、1992—1999年的电影改革

1993年初,广播电影电视部颁发了《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》,明确提出:电影制片、发行、放映等企业必须适应中国共产党第十四次代表大会确立的社会主义市场经济体制;国产故事片由中影公司统一发行改由各制片单位直接与地方发行单位见面,电影票价原则上要放开,具体由各地政府掌握;要进一步培育电影市场,加强电影行业管理,加速法规制定和市场建设;电影局和各级政府主管部门要转变职能,加强对改革开放的调查研究,并科学行使政府管理职能;各企业要加强内部的经营管理。

1994年初,广播电影电视部召开了全国电影发行放映工作会议,提出在电影发行、放映领域要大力解决发行不畅的问题,各电影企业要适应社会主义市场经济的法则,接受政府的宏观调控,根据制片、发行、放映一条龙,影、视、录、视盘一体化原则,进行优化联合和组合,并在会上指示,要引进10部“基本反映世界优秀文明成果和基本表现当代电影艺术、技术成就的影片”。这样,从1994年开始,一批好莱坞、香港“大片”陆续以分账方式进入大陆影院,在刺激中国观众的观影热情的同时,也对国产电影形成不可低估的巨大压力。

1996年3月,在党中央的直接领导下,由中共中央宣传部、文化部和广播电影电视部联合,在湖南省长沙市召开全国电影工作会议。这次会议规格高、规模大,是广播电影电视部作为电影主管部门以来第一次召开的全国性电影工作会议。中共中央政治局委员、中央宣传部部长丁关根在开幕大会上作了《多出优秀作品,繁荣电影事业》的重要讲话,对电影工作的重要性、电影工作取得的成绩和面临的问题、对“九五”期间的电影工作、对跨世纪的电影发展大计、对电影

体制的改革等方面的问题进行了全面、充分的论述,提出了电影工作的目标要求和具体操作措施,具有很强的指导性和现实针对性。^①在讲话中,还提出了实施“九五五〇工程”,就是在“九五”计划期间,拍出50部精品,每年10部;为了深化改革、完善管理、多出精品、多出人才,讲话还提出了一系列适应市场经济体制要求的改革重点。亦即:第一,在影视合流、优势互补和统一管理的前提下推进影视一体化,为此,国家确定将分属宣传、文化、广电等部门的地方电影制片厂成建制地划归当地广电部门统一领导,以便优化资源配置,统筹生产规划,统一审查标准,协调利益分配,促进影视发展。第二,在北京、长春、上海建设规模化的制片基地,国家给予必要扶持,更新设备,保证声、光、电、景和洗印诸方面达到较高水平。第三,采取五项具体政策拓宽电影资金渠道,一是增加电影专项资金,将现在每张票收五分钱改为提取票价收入的5%;二是从进口影片收入中划出一定比例;三是以电视补电影,从电视收入中提取部分资金;四是对有特别重大意义的影片给予国家专款补助,并鼓励部门和企业投资拍片;五是继续免征电影制片厂销售拷贝的增值税。第四,进一步深化发行、放映机制改革,逐步形成统一开放、竞争有序的电影市场;有条件的地方可以进行产、供、销一条龙试点,探索符合国情的分账制、院线制等利益分配和竞争机制。第五,积极开展电影的国际交流与合作。

在全国电影工作会议的指导下,电影界迅速启动了“九五五〇工程”,电影管理在加强,法规制度在健全,对外交流与合作在扩大,改革在进一步深化。另外,国家扶持电影事业的各项经济政策逐步落实,电影投入明显增加,电影活力正在复苏,有的电影制片厂开始扭亏为盈,有些影片也取得了较好的市场回报。1997年4月,在北京市宣传部的有力协调下,北京广电局所属北京电视台、北京电视艺术中心与北京文化局所属北京市电影公司、北京市文化艺术音像出版社按广电占51%、文化占49%的股份比例,成立了影视合流并集制片发行放映于一体的紫禁城影业公司。该公司摄制并发行的影片《离开雷锋的日子》仅在北京地区就有观众180余万人次,获得了590万元的票房收入。全国发行放映后,减去450多万元的摄制宣传发行费用,还盈利近400万元。除此之外,《甲方乙方》在北京市场获得票房1100万元,《背起爸爸上学》也获得不俗的票房业绩。

针对制片数量偏少、融资和发行较为困难的现实,为了扩大融资渠道,充分调动与发挥具有一定创作实力的影视部门拍摄电影的积极性,1997年12月,广播电影电视部电影事业管理局发布关于试行《故事电影单片摄制许可证》的通知。在《故事电影单片摄制许可证》试行办法里指出,凡我国境内(不含香港特别行政区、台湾省、澳门地区)国有省级以上和具备相应条件的地市级电影单位、电视台、电视剧制作单位,均可以国家倡导的、思想艺术性较佳的电影文学剧本向广播电影电视部电影事业管理局申请《故事电影单片摄制许可证》。

^① 丁关根:《多出优秀作品,繁荣电影事业》,载《电影通讯》1996年第3期。

二、进入 2000 年以来的电影改革

进入 2000 年以来,尤其是在中国加入 WTO 以后,电影界再次提出一系列深化电影业改革的主要措施。亦即:规范组建企业集团;试行股份制,调整产权结构;积极推进院线制,促进跨地区经营;促进经营方式多样化,努力提高经济效益与社会效益;深化电影企业内部管理机制改革,建立健全竞争机制、激励机制、约束机制;调整供片政策,鼓励发行国产影片;依靠科技进步,加快技术改造步伐;进一步放开农村电影市场,推进实施“2131”目标(即 21 世纪初基本实现农民群众一村一月看一场电影的放映目标);扩大对外开放与合作,积极合理有效地利用外资,允许引进外资改造电影基础设施和技术设备,允许以中外合资、合作方式改建电影院,等等。在这种情况下,“九五”期间,故事片总量达到 473 部,平均每年 95 部;影片总体质量也不断提高,《生死抉择》、《横空出世》、《离开雷锋的日子》、《红河谷》、《宇宙与人》等一大批既有鲜明社会效益又有票房高纪录的优秀国产电影走近了观众,赢得了市场;高科技在《紧急迫降》、《冲天飞豹》等影片中的成功运用,也使人们对国产大片能够进入国际市场充满信心和希望。随后,以三大电影基地为龙头,组建了中国电影(集团)公司、上海电影(集团)公司、长春电影(集团)公司。其中,中影集团公司为了进一步搞好机构重组工作,成立了 5 个影视制片分公司,共投产 35 部影片;将进口影片工作与发行放映工作剥离,组建了电影进出口分公司和电影发行分公司;全面整合集团内的音像出版机构,形成统一高效的电影开发和生产基地;开发多种产业,寻求新的经济增长点;还与中信集团共同组建世纪英雄电影投资有限公司,组建影院改造投资公司,积极推动院线的形成。到 2001 年为止,中影集团公司投资改造的影院已有 22 家。

为了充分调动社会力量,加快发展电影产业,培育市场主体,规范市场准入,增强电影业的整体实力和竞争力,2003 年 9 月,国家广播电影电视总局通过《电影制片、发行、放映经营资格准入暂行规定》,鼓励境内国有、非国有单位(不含外资)与现有国有电影制片单位合资、合作成立电影制片公司或单独成立制片公司;允许外资参股与境内现有国有电影制片单位合资、合作成立电影制片公司;鼓励国有、非国有单位(不含外资)控股或单独成立电影技术公司,改造电影制片、放映基础设施和技术设备;允许外资公司参股经营此项业务,外资公司在经批准的省市可以控股经营此项业务;鼓励国有、非国有影视文化单位成立专营国产影片发行公司;允许电影院线公司以紧密型或松散型进行整合,鼓励以跨省院线为基础,按条条管理的原则重新整合,不允许按行政区域整体兼并院线。

民营影业公司的准入、院线制的形成和发展以及逐渐成熟的电影市场环境,使部分创作者的创作心态摆脱了焦虑浮躁之气,并对类型片本身拥有了比较明确的自觉意识;而从电影观众的观赏心态分析,大多数观众已经能够根据自己的喜好选择特定的影片类型,并在特定影片类型的观赏中积累了相当丰富的经验和教训。冯小宁的战争片、张建亚的灾难片、冯小刚的“贺岁片”、阿甘的

恐怖片以及张艺谋、陈凯歌的类型片创作实践及其创造的票房胜绩,都在相当程度上表明了大陆电影面向国内、国际市场主动选择类型运作的发展态势。在《电影艺术》编辑部统计的国产影片票房排行榜里,冯小宁导演的《红河谷》(1997)、《紫日》(2001)、《嘎达梅林》(2002),张艺谋导演的《有话好好说》(1997)、《幸福时光》(2001)、《英雄》(2002)、《十面埋伏》(2004),冯小刚导演的《甲方乙方》(1998)、《没完没了》(2000)、《一声叹息》(2000)、《大腕》(2001)、《手机》(2004),张建亚导演的《紧急迫降》(2000),阿甘导演的《闪灵凶猛》(2001)、《凶宅幽灵》(2002),陈凯歌导演的《和你在一起》(2002)、《无极》(2004)等影片均名列当年前10名;尤其是冯小刚的喜剧片和张艺谋的武侠片,已经成为中国电影市场中的类型品牌和票房重镇,不仅在中国电影的商业发展和类型运作过程中起到了示范性的作用,而且为新世纪的中国电影带来了不可多得的、广泛的国内、国际声誉。

第二节 市场化时期的主旋律电影

一、主旋律电影的拍摄背景

市场化时期的主旋律电影,是在党中央的电影指导思想体系下展开的,并与中国电影走向市场竞争的宏观形势联系在一起。

从1978年中国共产党十一届三中全会“解放思想,实事求是”思想路线的确定,到邓小平第四次全国文代会的祝词,有中国特色的社会主义电影创作的“指导思想体系”便正在逐步形成。1989年9月29日,江泽民在庆祝中华人民共和国建立40周年大会的讲话中,再一次把“二为”方向进一步明确为“为人民服务,为社会主义服务”的方向;1994年,在全国宣传思想工作会议上,江泽民又将电影界1987年提出的“突出主旋律,坚持多样化”的口号规范为“弘扬主旋律,提倡多样化”,同时又提出了“以科学的理论武装人,以正确的舆论引导人,以高尚的精神塑造人,以优秀的作品鼓舞人”的要求;1995年,党中央提出了抓好电影、长篇小说、少儿文艺“三大件”的要求;同年8月,江泽民致信上海美术电影制片厂,要求电影工作者不断推出思想性、艺术性、观赏性高度统一的艺术精品,为少年儿童提供更多更好的精神食粮;1995年12月,在电影诞生100周年、中国电影诞生90周年纪念大会上,江泽民再次勉励电影工作者“多出精品,促进繁荣,再上新台阶,迎接新世纪”;1996年6月,江泽民亲临八一电影制片厂视察,要求电影工作者“创作出更多思想精深、艺术精湛、制作精致,具有强烈的吸引力、感染力的优秀作品”,明确了“精品”的评价标准;同年12月,在中国文联第六次代表大会、中国作家协会第五次代表大会上,江泽民又作了重要讲话,这是继毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》和邓小平的第四次全国文代会祝词之后,指导中国文艺工作的又一具有重大历史意义的纲领性文献;1996年,中共中央还及时召开长沙电影工作会议,提出了实施“九五五〇工程”的精品战略,明确了新时期电影创作的9条指导方针原则,出台了扶持电影工

作的5项经济政策,部署了改革的5项任务;紧接着,又召开了1997年的顺义电影工作座谈会和1998年的南昌电影工作会议。可以说,到此为止,一套改革开放时期有中国特色的社会主义电影创作“指导思想体系”已经完整地建立起来。^①

一套改革开放时期有中国特色的社会主义电影创作“指导思想体系”

1987年7月4日,为了弘扬“主旋律”,纪念即将到来的建军60周年以及辽沈、淮海、平津三大战役胜利40周年,还有1989年的中华人民共和国成立40周年大庆,经中央批准,成立了革命历史题材影视创作领导小组,此后,该小组正式更名为“重大革命历史题材影视创作领导小组”;并从1988年1月1日起,由广播电影电视部、财政部提供摄制重大题材故事片的资助基金。在这种明确的政策导向和资金支持下,到1991年7月1日中国共产党建党70周年前后,各制片厂已经拍摄完成了《巍巍昆仑》(1988)、《彭大将军》(1988)、《开国大典》(1989)、《百色起义》(1989)、《焦裕禄》(1990)、《大决战》(1991)、《周恩来》(1991)、《毛泽东和他的儿子》(1991)、《开天辟地》(1991)等数部革命历史题材影片,并产生了广泛深远的社会影响。此后,一批主旋律电影陆续出现,其中,最具代表性的影片有:《大决战》(1991—1992)、《蒋筑英》(1992)、《炮兵少校》(1993)、《重庆谈判》(1994)、《凤凰琴》(1994)、《七七事变》(1995)、《大转折》(1996)、《离开雷锋的日子》(1996)、《大进军——解放大西北》(1996)、《孔繁森》(1996)、《长征》(1997)、《席卷大西南》(1997)、《鸦片战争》(1997)、《大战宁沪杭》(1999)、《横空出世》(1999)、《生死抉择》(2000)、《相伴永远》(2000)、《毛泽东与斯诺》(2000)、《冲出亚马逊》(2001)、《惊涛骇浪》(2002)、《惊心动魄》(2004)、《太行山上》(2005)等。

二、对主旋律电影的认识

在提倡和拍摄主旋律电影的过程中,政府主管部门、电影业界和电影批评领域对主旋律电影的认识也在不断加深。正如滕进贤的一篇文章所言:“那种认为只有正面描写改革生活,为改革家立传的电影作品才是主旋律,无异于画地为牢,禁锢了主旋律创作的思维天地,不利于主旋律创作的发展。事实上,我们时代日益丰富的社会生活,已经拓宽了人们对主旋律作品的艺术视野。今天,观众们不仅欢迎《开国大典》那样的激发人们斗志的革命史诗式巨制,也喜爱《共和国不会忘记》那样的为改革家立传的大气磅礴之作,同样也喜欢《龙年警官》、《斗鸡》那样的一些散发着亲情、温馨的幽默感的使灵魂得以净化的创作。实践已经证明并将继续证明,社会主义电影的主旋律正在日趋深化,题材正在日趋丰富,风格正在日趋多样,路子越走越宽,其生命力是强大而旺盛的。”^②确实,对主旋律电影进行相对宽泛的理解和阐释,不仅有助于主旋律电影的可持续发展,而且能对中国电影创作的多样化起到较为重要的促进作用。

除此之外,主旋律电影与电影市场之间的关系问题,也成为电影界迫切关

对主旋律电影进行相对宽泛的理解和阐释

^① 参考赵实:《创造辉煌 攀登高峰——改革开放二十年的中国电影回顾》,载《电影艺术》1999年第1期。

^② 滕进贤:《关于中国电影的主旋律》,载《人民日报》1991年2月7日。

注的话题。尽管在具体的运作实践中,包括《周恩来》、《大决战》、《毛泽东和他的儿子》、《离开雷锋的日子》等都在观众中产生了较大反响,但确实有些主旋律影片很难吸引观众的注意力。主旋律影片在形象塑造、演员表演、故事情节、结构方式等方面的程式化倾向,已经在很大程度上影响了观众接受的主动性。如何让主旋律电影进入市场并创造不俗的票房业绩,已成主旋律电影需要解决的当务之急。

三、主旋律电影的代表性作品

1. 《大决战》

《大决战》(图 10-1)是一部由八一电影制片厂出品的规模宏大的革命战争历史巨片,共分三部。第一部《辽沈战役》(1991),王军、史超、李平分编剧,李俊(总)、杨光远(首席)、韦廉、景慕逵、翟俊杰、蔡继渭、赵继烈导演,曲培民、桑华、朱鹿童、殷乔芳摄影,古月、苏林、路希、赵恒多、吴志远、秦昭、谢刚等主演;第二部《淮海战役》(1991),史超、李平分、王军编剧,李俊(总)、蔡继渭(首席)、韦廉、杨光远、景慕逵、翟俊杰导演,丁善发、王建国、杨克、朱鹿童、殷乔芳摄影,古月、苏林、路希、赵恒多、吴志远、陈学刚、傅学诚、卢奇等主演;第三部《平津战役》(上下集,1992),李平分、王军、史超编剧,李俊(总)、韦廉(首席)、杨光远、景慕逵、翟俊杰、蔡继渭导演,许连庆、张驰、朱鹿童、殷乔芳、姜敬德、叶乃君摄影,古月、苏林、吉叶墨、达尼诺、李定保、赵恒多等主演。



图 10-1 《大决战》

《大决战》不光是军事力量的大决战,而且是政治、经济、人心的大决战

影片结构不是线性的,而是宏大的、全景式的

按《大决战》总导演李俊的阐释:“《大决战》不光是军事力量的大决战,而且是政治、经济、人心的大决战。通过真实的历史,揭示出国民党失败、共产党胜利是历史发展的必然结果。”第一部首席导演杨光远也表示,影片《大决战》必须置于当时国际、国内的大背景中去反映,其结构应该是“宏观的”、“全景式”的:“因为三大战役虽集中地表现为军事上的斗争,其结果则是政治、经济、社会、人心等各方面较量的必然。所以我们将这场战役置于当时国际、国内大的背景中去反映。还因为《辽沈战役》是《大决战》的第一部,担负着为全片作铺垫的任务,这就决定了影片结构不是线性的,而是宏大的、全景式的,使观众能多角度、全方位地透过大的历史环境去观照这场战役;又由于我们影片的叙述角度,选

择的是国共双方的最高统帅部,这又使影片具备了视点高、视野广的特点。”^①

应该说,在社会各界及摄制组成员的共同努力下,《大决战》基本达到了预期的效果。1991年6月8日,江泽民、李鹏、宋平、李瑞环、李铁映和丁关根等中央领导,观看了《大决战》第一部《辽沈战役》的试映,对影片给予了热情赞扬和高度评价。江泽民指出,摄制这样一部电影很有意义,这部电影较之过去的一些大型战争题材影片拍得更好,规模宏伟,场面壮观,人物众多,很有气魄。影片既有深刻的思想内容,又有较强的艺术感染力,在处理特定的历史人物时分寸也把握得比较适当。^②8月8日,江泽民、李鹏、乔石等观看了《大决战》第二部《淮海战役》,同样给予高度评价;在此之前,杨尚昆、李瑞环、薄一波等中央领导也观看了这部影片,杨尚昆表示,淮海战役场面很大,情况复杂,要拍好有一定的难度。现在看来拍得很成功,特别是影片很好地表现了以毛泽东和蒋介石为代表的两个统帅部针锋相对的斗争,场面很壮观,对战役发展的每个阶段纷繁复杂的情况反映得很好。^③影片公映后,也在广大观众中产生了轰动效应。

2. 《孔繁森》

在主旋律电影创作中,《孔繁森》是一部深入开掘人物内心世界并以情动人的优秀影片。《孔繁森》(图10-2)由北京电影制片厂、山东电影制片厂、杭州华港实业发展有限公司于1995年联合摄制,编剧胡建东、王兴东、王浙滨,导演陈国星、王坪,摄影强军,主要演员高明。在艺术总结里,影片导演明确表示:“西藏壮丽的自然启发了我们,一个较为成熟的、庄重的、朴素的剧作渐渐形成,即不再去架戏剧化的桥,不人为地制造冲突,不依赖于以往自己惯用的虚构手法,而紧紧扣住人物的情感和内心世界来展现。如果说有冲突的话,那就是‘自己跟自己冲突’,即这一人物复杂而崇高的内心思想的斗争和不断升华。作为普通人,他为人子,为人夫,为人父;但作为献身事业、理想的共产党人,他又是天下老百姓的父母官。他内心深处在这两者之间不断地做出选择。通过平凡小事,写孔繁森与人民群众的关系,通过一种道德人格的力量,使观众产生共鸣,以达到催人

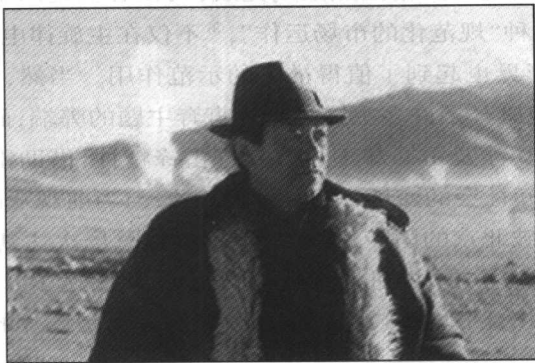


图10-2 《孔繁森》

① 杨光远:《回顾与思考——〈大决战·辽沈战役〉导演札记》,载《电影通讯》1991年第11期。

② 《中央领导同志高度评价〈大决战〉、〈开天辟地〉、〈毛泽东和他的儿子〉》,载《电影通讯》1991年第8期。

③ 《中央领导同志盛赞〈淮海战役〉》,载《电影通讯》1991年第10期。

通过煽情化的叙事策略,深入开掘人物的内心世界

泪下的艺术魅力。”^①事实上,影片《孔繁森》正是借鉴了《焦裕禄》、《凤凰琴》、《蒋筑英》、《炮兵少校》以至《周恩来》等主旋律电影的创作经验,通过煽情化的叙事策略,深入开掘人物的内心世界,使观众与主人公之间产生强烈的心理认同和情感共鸣。不仅如此,影片还以丰富的、生活化的细节塑造人物,伴以主演高明准确细腻的理解和自然生动的表演,使孔繁森的形象显得异常亲切、平易而又崇高。另外,影片充分利用西藏高原美丽的自然景观和具有宗教意味的人文景观,既为影片带来一种画面奇观,也营造了一种诗情画意,还能作为一种造型因素来表现人物、渲染情绪,并展示西藏地区特殊的地域风情和文化意蕴。这就在很大程度上表明,通过一系列实践,主旋律电影已经开始具有了一种自觉的“精品意识”。^②正因为如此,《孔繁森》在1996年的国产影片票房收入中名列首位。以拷贝计算,全国各地订购的35毫米拷贝达483个,16毫米拷贝400余个,全国票房收入在3000万元以上,北京电影制片厂发行收入840万元。

3. 《离开雷锋的日子》

如果说,《大决战》和《孔繁森》等主旋律电影的票房成功,主要还是来自创

作者自身的努力以及影片的内在质量,

那么,《离开雷锋的日子》则是一部将创

作者自身的努力、影片的内在质量以及

影业公司的商业运作较好地结合在一

起的主旋律电影实践。《离开雷锋的日子》(图10-3)由青年电影制片厂、紫禁

城影业公司于1997年摄制,编剧王兴

东,导演雷献禾、康宁,摄影张黎,主演

刘佩琦、宋春丽。影片由紫禁城影业公



图10-3 《离开雷锋的日子》

司采用“倒计时”方式运作,亦即根据对影片上映后最大观众效益的预测,以投

入市场的最佳排片档期向前推算,确定策划、拍摄、后期、宣传、发行等每一道工艺的时段期限,然后逐一严格按照限期完成,其核心就是以服务观众为电影生产的最高宗旨。这种“规范化的市场运作”,^③不仅在主旋律电影中独树一帜,而且在整个国产电影界也起到了值得推广的示范作用。当然,影片本身也有“机巧”之处,它成功地避开了许多主旋律影片直奔主题的弊端,而以一个“情”字贯穿影片的四大板块,涉及雷锋却不过多直抒雷锋精神,借助雷锋战友乔安山的眼睛,纵观几十年间社会的变迁,^④也找到了雷锋与当前观众的心灵契合点。影片公映后,连续突破北京的国产片放映纪录:放映总场次达到3394场,票房收入高达580万元,超过70%的进口大片,观众总人次高达180万,超过任何一部进口大片的观众人次,平均每5个北京人中就有一个是该片的观众。与此同时,

将创作者自身的努力、影片的内在质量以及影业公司的商业运作较好地结合在一起

“倒计时”方式

① 陈国星、王坪:《观赏性来自对人物内心深层的开掘——塑造〈孔繁森〉电影人物的尝试》。

② 参见尹鸿:《政治伦理化的公仆形象——电影〈孔繁森〉及其“主旋律”策略》,载《中国电影周报》1996年7月25日。

③ 郑洞天:《五十八岁的雷锋——简评〈离开雷锋的日子〉》,载《戏剧电影报》1997年2月27日。

④ 参见高军:《北京市场“九七国产片年”述评》,载《当代电影》1998年第1期。

全国各地放映《离开雷锋的日子》，都获得不错的票房业绩，新疆维吾尔自治区更是第一次突破了 100 万元的票房纪录，一举击败所有进口大片的票房收入。影片造成的轰动效应，使北京紫禁城影业公司名声大振。

4. 《生死抉择》

在主旋律电影创作中，《生死抉择》是一部直面现实冲突、揭露党内腐败的优秀作品。影片从拍摄、审查到公映，都是一个历史性的突破。《生死抉择》(图 10-4)由上海电影制片厂于 2000 年摄制，贺子壮、宋继高根据张平小说《抉择》改编，导演于本正，摄影沈妙荣，主要演员王庆祥、左翔、廖京生。将小说原著改

影片从拍摄、审查到公映，都是一个历史性的突破



图 10-4 《生死抉择》

编成电影是上海市委副书记龚学平的建议；而在动手改编之时，上海市委宣传部和上海市广电局始终关心进程，不断解除创作者的思想顾虑；上海电影制片厂的领导更是把这次创作当作各项工作的“重中之重”，总经理亲自担任摄制组的支部书记，精心组织和指挥创作，剧本每写出一稿，集团领导都要反复审阅，认真把关，并邀请有关领导和专家认真探讨，广泛征求意见，集思广益，精益求精。在摄制组的艰苦努力下，影片拍摄顺利。进入后期制作阶段后，摄制组还多次请来有关方面的领导看样片，反复进行修改。上海市高等法院、上海市高等检察院的领导和专家也参与了样片的审查，对一些容易被忽略的细节把关定度，仅影片最后关于腐败分子量刑的字幕就前后修改 5 次。影片送到北京审查时，广电总局的领导十分重视，请来中纪委副书记刘丽英、傅杰等 20 多位领导一起审看，并专门组织了座谈会；中共中央政治局常委、中纪委书记尉健行也看了此片，给予高度评价。影片审查通过后，上海市纪委、市委组织部、宣传部等部门即联合发出通知，要求全市各部门、单位认真组织党员尤其是党员领导干部观看影片《生死抉择》。为了赶在“七一”投放市场，东方影视发行公司打破常规，制定了以点带面、周密详尽的发行计划。在上海发行时，东方公司打破过去院线、轮次分割的排映模式，超常规操作，加大拷贝投量，做到市区郊区同步，大小影院共映；同时，在市委宣传部统一部署下，各重要新闻媒体做到“天天有报导，日日有新闻”，各种形式的宣传活动和座谈会、研讨会，更增强了宣传声势。影片公映

后,观众踊跃,票房不断攀升。这种放映盛况不仅影响了上海周边地区,带动了华北,而且辐射到全国。2000年8月8日,江泽民总书记关于电影《生死抉择》的重要讲话发表后,中纪委、中组部、中宣部又联合发文,要求各省、市都要重视做好《生死抉择》的宣传发行放映工作,认真组织广大党员干部观看影片。因此,全国各地掀起了观摩影片的热潮,拷贝供不应求,洗印厂日夜加班,拷贝总量达到470个,创造了新纪录;各地票房直线上升,不断刷新当地国产片的票房纪录。全国观众人次超过1500万,票房收入达到12000万元,创下了近年来国产影片票房之最,并出现了观众在观看过程中多次自发鼓掌的动人景象。^①总之,《生死抉择》不仅获得了良好的社会效益,而且创造了巨大的经济效益。这在主旋律电影实践中是比较难得的。

5. 《惊心动魄》

进入21世纪以后,为了与电影市场接轨,主旋律电影也在不断地寻求突破之路。类型选择便是这一时期主旋律电影创作应该正视的命题。影片《惊心动魄》在这方面进行了尝试。

《惊心动魄》由八一电影制片厂、电影频道节目中心、中华人民共和国铁道部于2003年摄制,编剧王戈洪、李平分,导演王珈、沈东,摄影蔡抒南、汪洋、崔新平,主演刘之冰、李幼斌、廖京生。《惊心动魄》是在非典型肺炎病毒猖獗全国的非常时期拍摄的一部弘扬当代英雄及其民族精神的影片。按导演自述:“对这样一部显然属于‘主旋律’思想范畴的影片,摆在创作者面前的首要任务就是找到比较准确的表现形式。……基于对国产电影现状的了解,对电影市场的清醒认识和把握,厂领导把影片定位为惊险救援样式的灾难类型片,并提出‘主旋律类型化’的口号,要求把宣扬‘三个代表’的主旋律思想隐藏在类型片的‘好看’中体现出来。”^②为此,影片不仅根据厂领导的要求加强了节奏感,使用了直升机追火车、汽车火车并行与直升飞机航拍等手段,而且努力追求在影像体系、情节系统中那种因节奏的紧张、色调的优美给观众视听和心理上带来的愉悦快感,力图运用精心营造的惊险氛围和流畅鲜明的叙事节奏,最大限度地给观众造成紧张的心理体验,制作一部充满惊险、温情的好看的电影。“主旋律类型化”的口号,确实为市场化时期的主旋律电影找到了另外一条出路;而“惊险救援样式的灾难类型片”,是《惊心动魄》这种题材的主旋律电影能够获得观众青睐的首要条件。

第三节 张艺谋、陈凯歌等导演的市场化追求

20世纪90年代以来中国电影的经济改革,意味着彻底打破新中国建立以来就已存在的电影制片、发行、放映“一条龙”的垄断型固有机制,向市场经济转轨。为了达到这一目标,1993年初,广播电影电视部颁发了348号文件(自1995

① 参见朱永德:《〈生死抉择〉——上影人的倾情之作》,载中国电影年鉴社编辑出版《中国电影年鉴·2001》,中国电影出版社。

② 王珈、沈东:《主旋律和类型化——〈惊心动魄〉创作回顾》,载《电影艺术》2003年第5期。

年1月1日起实施),打破了中国电影公司一统天下的陈旧格局,赋予各制片厂家即电影版权拥有者以直接面对市场的发行权,电影界期盼多年的电影体制改革,终于跨出了历史性的、艰难而充满希望的最初的步伐。但是,经济转型期的中国电影,也在90年代忍受着最大的阵痛:直接面向市场的各个厂家,大多无力招揽观众,因而陷入不能自拔的财政困境和信誉危机。尤其在1995年开始的“十部大片”引进热潮中,中国民族电影几乎只能在好莱坞电影票房的微小缝隙中寻找出路。^①经济改革和商业化程度的提高,把90年代以来的中国电影推向了一个既要与国际电影抗衡,又要与国内市场竞争的严酷境地。

在这一过程中,经过痛苦的反省与不断的尝试,以张艺谋、陈凯歌、冯小刚、冯小宁、何平等为代表的中国电影导演,开始拍摄一系列完全面向市场并按市场规律运作的国产影片,不仅获得高额的票房收入,而且在广大观众中引起了强烈反响。

一、张艺谋的《英雄》与《十面埋伏》

张艺谋导演的《英雄》是中国电影市场化进程中的里程碑。《英雄》(图10-5)由银都机构有限公司、香港精英娱乐有限公司、北京新画面影业有限公司于2002年联合出品,编剧李冯、张艺谋、王斌,摄影杜可风,主演李连杰、陈道明、张曼玉、梁朝伟、章子怡、甄子丹。影片从前期的策划筹备,到拍摄制作,再到后期的宣传发行,都采取了一套不同于国产电影以往操作路数,却又完全符合商业规律的市场化运作方式。



图10-5 《英雄》

2001年8月11日,投资3000万美元、集中了最多声誉卓著的电影明星与电影导演、摄影、录音、美术、化妆、服装、道具、作曲的影片《英雄》宣布开机;

^① 沉寂多年的中国电影市场被1995年的10部引进大片激活之后,国产片市场更如雪上加霜。据李明霞《国产片:忧患与出路》(《法制日报》1997年7月21日)一文,北京市电影市场研究小组的一项调查表明,有78%的观众对国产片的总的看法是“耐人寻味的不多,平庸之作不少”;有关部门对1996年上海、广州、沈阳、成都等地城市影院经营状况的一份报告反映,“国产片不看”已成为部分观众的思维定势;北京市电影公司一项市场调查表明,1996年观众对国产片的信任度已从1995年的41%骤减至20%。

既要与国际电影抗衡,又要与国内市场竞争的严酷境地

《英雄》是中国电影市场化进程中的里程碑

一套不同于国产电影以往操作路数,却又完全符合商业规律的市场化运作方式

2002年1月,剧组在浙江横店外景地接受美国《时代》周刊采访,影片中的四位主角成为1月14日出版的《时代》周刊亚洲版封面人物;2002年4月4日,有消息称美国米拉麦克斯公司以不低于1500万美元买断《英雄》在北美及其他英语国家的发行权;8月2日,《英雄》剧组在香港举行正式新闻发布会,同时宣布香港动漫大师马荣成执笔《英雄》漫画版;从10月24日起,为赢得角逐奥斯卡最佳外语片的资格,《英雄》在深圳超前试映7天,票价50元,每人限购2张,入场凭身份证,这些为防止盗版而采取的行动,引起媒体强烈反应;11月19日,《英雄》小说版权发售;11月29日,《英雄》VCD、DVD国内音像版权以80万元起价,最终以1780万元拍出,创下国产故事片拍卖音像版权的最高纪录;12月10日,介绍《英雄》拍摄情况的纪录片《缘起》发行;接着,由影片编剧之一李冯撰写的小说版《英雄》上市;12月14日,影片《英雄》在北京的人民大会堂举行首映式,国内外700余名记者参加了新闻发布会,到会人员一律经过严格安检;12月中旬,《英雄》在中央电视台大播宣传广告,同时,以张艺谋和其他主要演员构成的一联精装《英雄》版邮票以及一系列豪华海报印刷完成;包括张艺谋、李连杰、张曼玉、梁朝伟、章子怡、甄子丹等在内的近30位《英雄》剧组成员,包租两驾顶级商用小型客机先后飞赴上海、广州进行影片宣传;12月20日零点,全国14条院线共42家影院首场公映《英雄》,票价20元到70元不等,票房成绩总计75.6万元;全国上映一周之后,《英雄》票房已达1亿零70万元;截止到2003年2月26日,全国票房高达2亿4千多万元。不仅如此,《英雄》还获得第75届奥斯卡最佳外语片提名以及第22届香港电影金像奖14项提名,并在第53届柏林国际电影节上,获得阿尔弗雷德·鲍尔特别创新作品奖。2003年2月20日,《英雄》首批正版光盘公开面世,售出108万套,出版方称此后还将陆续出版不同档次的收藏版光盘。除此之外,《英雄》自2003年8月27日在美国首轮上映,占有2175家主流影院,连续两周夺得北美票房冠军;在香港、台湾以及韩国、马来西亚、泰国、新加坡等亚洲部分地区和国家,均获得不错的市场回报;^①包括北美在内,《英雄》在国际市场上最终赢得11亿元人民币的票房佳绩。

通过成功的市场化运作,《英雄》创造了中国电影的票房传奇。尽管影片公映后,舆论褒贬不一,但在这部影片里,“书”与“剑”这两种文化符号以不可思议的方式联系在一起,却又真切地体现出导演内心深处不可多得的人文关怀和文化理想。其实,从20世纪20年代的无声片《西厢记》开始,书生张生已经架着巨笔横扫千军;而在20世纪70年代前后出现的胡金铨武侠电影里,真正的高手也是一派儒雅沉静的书生意气。一种独标韵致的人格魅力,既是中国武侠电影灵感诞生的源泉,也是张艺谋的《英雄》想象中国文化的方式。更为重要的是,《英雄》以其完全符合商业规律的市场化运作手段,真正地拉开了中国电影“大片”的序幕,并成为中国大陆电影类型化与产业化发展道路上的里程碑。文化与资本的成功结合,在张艺谋电影里成为现实。而从文化的层面上运作资本,或者从资本的层面上运作文化,正是加入WTO以后,面临好莱坞甚至日、韩电影市

“书”与“剑”这两种文化符号以不可思议的方式联系在一起

文化与资本的成功结合

^① 相关数据主要来源于《当代电影》2003年第2期。

场压力的中国电影需要解决的关键问题。在这一点上,张艺谋的类型选择、文化立场及其创新业绩,不仅令人感奋,而且意蕴深广。

《十面埋伏》(图 10-6) 是张艺谋继《英雄》之后导演的又一部国产“大片”。影片由新画面影业有限公司、精英(2003)集团有限公司于 2004 年出品,编剧张艺谋、王斌、李冯,摄影赵小丁,主演金城武、刘德华、章子怡。这部制作投资达到 2.9 亿元,创造国产电影最高投资纪录的影片,推广营销费用竟也高达 3 000 万元人民币,超过制作投资的 10%。2004 年 7 月 10 日,为了替影片公映造势,《十面埋伏》剧组在北京工人体育馆举行了盛况空前的首映庆典。16 日,《十面埋伏》全球同步公映,以 1.5 亿元人民币创造了 2004 年国内电影的最高票房纪录;其海外票房(包含日本、韩国以及港、台地区)也达 4.3 亿元人民币。然而,在成功开拓国内外电影市场的过程中,跟《英雄》一样,《十面埋伏》也引发舆论的广泛争议。大多数批评者认为,《英雄》和《十面埋伏》虽然有云集的明星、惟美的场景和奇幻的动作所创造的影像奇观,但其讲述的故事及讲述故事的手段却存在着不能为大多数观众所接受的缺陷。看来,在中国电影市场化进程中,国产电影要达到既叫好又叫座的双赢局面,并非一日之功。



图 10-6 《十面埋伏》

二、陈凯歌的《无极》

在拍摄影片《霸王别姬》、《荆轲刺秦王》与《和你在一起》之时,陈凯歌就已经开始以特定方式面向市场。而在导演影片《无极》时,市场几乎已成惟一目标。《无极》(图 10-7)由中国电影集团公司北京电影制片厂、北京二十一世纪盛凯影视文化交流有限公司、上海融建投资发展有限公司、Moonstone

国产电影要达到
既叫好又叫座的
双赢局面,并非
一日之功



图 10-7 《无极》

在成功地占领海内外市场份额的过程中,经受着国内大多数舆论的指责和非议

重新建立中国电影的评价机制,构筑中国电影发展的良性生态环境

Entertainment Inc.于2005年出品,摄影鲍德熹,主演真田广之、张东健、张柏芝、谢霆锋、刘烨、陈红。针对影片的市场运作,制片人表示,《无极》从剧本、融资、制作到营销,是中国电影真正意义上国际操作的一个范例。确实,在这部仅从主演阵容来看便集中日本、韩国与中国香港和内地明星的影片里,不仅最大限度地融合了商业电影的娱乐元素,而且在震撼人心的视听效果中呈现出导演陈凯歌一以贯之的人文关怀。也正因为如此,《无极》上映第一周,国内票房即达7400万元人民币,第二周便突破1.4亿。

令人疑惑的是,跟张艺谋的《英雄》和《十面埋伏》一样,《无极》也在成功地占领海内外市场份额的过程中,经受着国内大多数舆论的指责和非议。

显然,摆在中国电影面前的当务之急,应是重新建立中国电影的评价机制,构筑中国电影发展的良性生态环境。

第四节 冯小刚及中国的贺岁电影创作

贺岁喜剧的出现,是21世纪前后中国电影面临票房困境和市场压力的无奈选择,也是中国喜剧电影寻求观念突破和整体超越的重要环节。可以看出,贺



图 10-8 冯小刚

岁喜剧已经在一定程度上摆脱了传统的电影运作机制,以制、发、放一体化的运作策略探求新的生存和发展空间。同时,贺岁喜剧还倾向于发挥喜剧演员的特点和特长,力图培养喜剧明星的票房号召力,其中,葛优、英达、冯巩、赵本山、傅彪、刘金山、李琦、宋丹丹等内地演员的喜剧才华,均在贺岁喜剧中得到进一步的彰显。令人欣慰的是,通过一系列贺岁电影运作,冯小刚(图10-8)已树立起自己的导演品牌,并引发了中国观众对贺岁电影的观看热情,不仅屡屡创造国产影片的票房纪录,而且成为电影界、文化界以至全社会共同关注的文化现象之一,为国产喜剧以至整个中国电影的发展做出了重要贡献。

然而,亟待探讨和需要解决的问题已经存在并愈显尖锐。迄今为止,除了冯小刚导演的贺岁片之外,其他贺岁喜剧鱼龙混杂、瑕瑜互现,在运作实践、票房收入和观众口碑等方面均无法与冯小刚贺岁片相抗衡,而且在一定程度上损害了中国观众之于国产电影的信心。实际上,即便是冯小刚贺岁片,也存在着电影体制的规约、喜剧类型的游移和价值观念的失衡等诸多困窘,这将在很大程度上阻碍贺岁电影的发展,不利于正在形成的中国电影产业生态。而在这些较难克服却又必须面对的困窘之中,“深度”的执迷与“作者”的误区是问题的主要症结。^①

“深度”的执迷与“作者”的误区是问题的主要症结

^① 参见李道新:《消费逻辑的建立与贺岁电影的进路》,载《文艺研究》2005年第5期。

一、“深度”的执迷

无论如何,贺岁电影都可以被当作一个消费文化的命题而被提出。事实情况也是如此。遗憾的是,中国内地的贺岁电影并未遵循消费文化的消费逻辑;或者说,以冯小刚导演的《甲方乙方》、《不见不散》、《没完没了》、《大腕》、《手机》、《天下无贼》以及杨亚洲、张惠中、张艺谋、阿甘、俞钟、徐静蕾导演的《没事偷着乐》、《男妇女主任》、《幸福时光》、《考试一家亲》、《我的美丽乡愁》、《我的爸爸》等为代表的贺岁片,仍然建立在前消费时代或前流行艺术的“深刻”的世界观基础之上。亦即:受制于电影体制的规约和时代的精神状况,中国内地的贺岁电影不仅需要“深度”,而且不能在“符号”与“意义”之间寻求开放性的提议和阐释。

这样,主要承担着“救市”重任的贺岁电影,被多方合谋地置放在一个远非市场化或消费性的社会语境之中。现在看来,问题的症结不仅不在贺岁片的“深度”的虚妄,反而因其对“深度”的执迷而陷入不能自拔的尴尬境地。

诚然,电影的发展进程是与对“深度”的追寻联系在一起。欧美电影的“精神”品质、中国电影的“载道”传统及其在当下境遇的延伸,是使中国内地贺岁电影在运作和批评过程中始终以“深度”为标准的主要原因。然而,对“深度”的执迷,不仅使贺岁电影在经受市场压力之外还要饱尝多方权力的牵制,而且无法在“符号”与“意义”之间寻求开放性的提议和阐释,最终无法在中国内地形成贺岁电影作为消费文化的经典形象和产业生态。这是贺岁电影的实践者和批评者均未预料却又难以扭转的结局。

在一篇关于影片《天下无贼》的访谈文章里,冯小刚谈到了自己在导演《天下无贼》以及此前一些贺岁片时面临的审查过程及其对影片本身的影响:“一开始我是陶醉在《甲方乙方》里面了,因为这可以随意颠覆被大家认为是神圣的东西,严肃的东西都可以被解构,那种颠覆的快感特别大。当然所处的环境不可能让你撒开了。如果真的把颠覆做到极致的话也是有意思的,但在审查的时候就得妥协,老让往正了归,弄来弄去就变成一个怪物了,说它是好人好事也不是,说是黑色幽默也不对,就出了一种不疼不痒的白开水。”^①这在一定程度上可以解释冯小刚以及其他贺岁电影所遭遇的政策瓶颈和创作困境。显然,在现有的电影体制下,贺岁喜剧要想充分张扬“话语的狂欢”和“颠覆的快感”,其时机并不成熟;也就是说,在贺岁喜剧运作之前,电影体制已为其制定了“符号”与“意义”之间的规约,任何开放性的提议和阐释都会被禁止。事实确实如此。在《天下无贼》(图 10-9)里,“贼”是否适合做主角、偷盗的细节是否可以

主要承担着“救市”重任的贺岁电影,被多方合谋地置放在一个远非市场化或消费性的社会语境之中

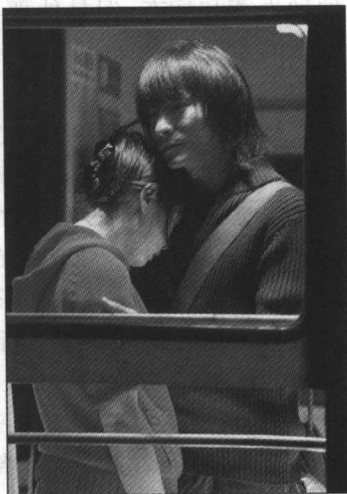


图 10-9 《天下无贼》

在现有的电影体制下,贺岁喜剧要想充分张扬“话语的狂欢”和“颠覆的快感”,其时机并不成熟

^① 冯小刚/谭政:《〈天下无贼〉:用梦慰藉心灵》,载《电影艺术》2005年第1期。

电影批评和创作
主体对所谓艺术
水准和精神深度
的执迷

展现以及警察的功能是否需要强化等问题,都不再是电影叙事本身的议程,而是电影审查向创作者提出的具体要求。解决的方案毋庸置疑。正是在这样的背景下,贺岁电影表面上可以热热闹闹甚至疯疯癫癫地“贺岁”,实际上仍须在政治与道德的间隙处左顾右盼、如履薄冰。

同样,电影批评和创作主体对所谓艺术水准和精神深度的执迷,也是贺岁喜剧不时向贺岁正剧以至贺岁悲剧游移的重要原因。同样是在关于《天下无贼》



图 10-10 《大腕》

的访谈文章里,冯小刚颇为无奈地谈到了电影评论把电影创作从所处的“社会语境”中剥离开来,要求导演“要深刻”、“要入木三分”的话语现实;而在关于冯小刚贺岁片《大腕》(图 10-10)的“影片个案分析”中,针对影片的反讽策略,“编剧分析”表示:“作者的反讽具有一些后现代特征,首先是零散化、破碎化、少深度。其次,并没有一定的目标,也没有什么策略,像是一个到处放枪的西部牛仔,打到谁是谁。观众从中看到了智慧、敏锐和幽默,但是把握不住作者的立场和原则。”同样,针对葛优的表演和冯小刚的导演,“文化分析”指出:“葛优的确有些像当年卓别林在电影中所扮演的那些小人物,但葛优没有能够成为卓别林所塑造的流浪汉,因为冯小刚的喜剧没有卓

别林的那种深刻、诚实和热情。冯小刚虽然也通过一个个小人物来暴露社会的种种失衡和病态,但是他那种玩世不恭的态度、那种自作聪明的造作消解了他电影的意义。”^①姑且不论当下中国的意识形态跟卓别林时代的美国社会存在着多大的差距,单就作为文化消费产品的一部贺岁片而言,以卓别林式的“深刻”、“诚实”和“热情”来苛责《大腕》,以电影作者式的“立场”和“原则”来评判导演,无疑会使贺岁电影失去原本的“救市”使命,担当难以承受的“深度”之重。

正是在“深度”的重压之下,贺岁电影的意义诉求无意间取代了它的消费逻辑。就连大多数贺岁电影的创作者,也在无意间沿袭传统电影的旧例,为“深刻”而处心积虑。在《没事偷着乐》里,张大民以其贫嘴和智慧制造的一些喜剧效果,总是为生存的艰难和严酷所淹没。同样,在《幸福时光》中,为了替一个盲女营造所谓的幸福时光,下岗工人为代表的社会弱势群体绞尽脑汁;一种不合情理的人文关怀,支撑着一个近乎荒诞的故事,而结尾的一封长信,不啻是一种社会批判与人性拯救的混合策略,将已经颠覆的文化预设重新颠覆过来,幸福的时光终于为沉重的现实所取代。从创作观念和观影效果上看,尽管这是一批被标

意义诉求无意间
取代了消费逻辑

① 参见《当代电影》2002年第2期。

榜为“贺岁电影”的国产影片,但其实质与贺岁电影的消费逻辑相去甚远。正是对“深度”的执迷,贺岁片无法以消费文化的“同质性”征服最大多数的观众,使其成为“流行”。

二、“作者”的误区

与对“深度”的执迷联系在一起,“作者”的误区也是贺岁电影面临窘境的症结之一。诚然,“作者论”不仅有助于促使电影观众逐渐把现代电影看成一种艺术形式,而且能够鼓励电影创作者重新关注电影的艺术目标,进而为电影接受者的深度阐释奠定基础。但毋庸讳言,在一个需要把消费意识让渡给观众,把市场拓展当作头等大事的贺岁电影项目里,“作者”的出现及其影响无疑于南辕北辙、无的放矢,甚至拔苗助长、饮鸩止渴。不是说“个性”或“某种真正个人的东西”在贺岁电影里无足轻重,而是说作为消费文化产品的贺岁电影,其内在的价值诉求基本不在导演风格的“个性”和“一致性”,而在创作主体与操作层面、接受主体与营销模式之间的“同质性”。为此,贺岁电影中的“作者”,必须最大限度地消泯自身的“个性”和“一致性”。贺岁电影中的贺岁片,亦应最大限度地开放“符号”与“意义”之间的联系,使其从艺术的“意义”转向意义的“艺术”。

遗憾的是,在中国内地的贺岁电影实践中,不少的贺岁片导演都在向某种“深度”迈进并以“作者”的身份发言。谈到贺岁片《美丽的家》,导演安战军将影片的“核心思想”归纳为:“改革开放以来社会生活已经前进一大步了,老百姓的日子有了明显改善。……影片通过大家都熟悉的小事情,传达出老百姓希望生活更美好的愿望和心气儿,只要努力了,我们的家就会越来越美丽!”^①谈到贺岁片《我和爸爸》,导演徐静蕾更是流露出一股执拗的“个性”:“我没想拍一个大家高高兴兴、皆大欢喜的故事,我的想法就是:悲也好,喜也好,生活一直都在继续,或许还会发生很多事。我不去强调它的波折,而是强调人要面对的很多无奈,和人生不能避免的东西。”^②贺岁片创作中的“作者”预期,是作者论在消费文化时代的躁动,体现出观念的错位与个性的误区。

三、对于误区的摆脱

与此不同,冯小刚、俞钟等贺岁片导演却在不同程度上敏感地察觉到:对于贺岁电影而言,“个性”不仅需要检讨,甚至必须“拒绝”。不止在一个场合里,冯小刚都谈到了“个性”的话题。拍摄完成第一部贺岁片《甲方乙方》(图 10-11)以后,冯小刚即表示:“我不是说创作不要个性,关键是你的个性要能适应大众的欣赏趣味,始终能够抓住观众。崔健

需要把消费意识让渡给观众,把市场拓展当作头等大事

“作者”预期



图 10-11 《甲方乙方》

① 《贫嘴张大民的〈美丽的家〉》,载《电影艺术》2001年第2期。

② 徐静蕾/谭政:《〈我和爸爸〉:直面人生的无奈》,载《电影艺术》2003年第5期。

“个性”之于中国电影的不可思议之处



图 10-12 《没完没了》

的演唱很有个性,其作品也很有市场,他本人也相当有个性,王朔也是这样。他们的个性是观众愿意接受的,但有些人的所谓个性却远离观众。还有一些人是做出来的个性,这很要命。”^①而在拍摄完成《没完没了》(图 10-12)之后,冯小刚更是敏锐地发现“个性”之于中国电影的不可思议之处:“我发现特别奇怪的现象,在欧美这些国家,拍商业片的导演分不出个儿来,分不出子丑寅卯来。但是艺术片你一眼就看出来了。在中国这儿正好反过来了。我们做商业片,大家一眼就看出来了,这是陈佩斯拍的,这是冯小刚拍的;尤其是我的带有明显的个人风格的痕迹。而艺术片比如说第六代、第五代一些人,如果你不说的话,不看片头,光把这电影看了你是分不出个儿来的。大家不重视商业片,我重视了,反而成为一个有个性的。他们是在合唱。而且非常幸运的是,我明显开始收获的时候,有很多人还顽固地保持原来的看法,心里不肯往我这边偏,这就造成了我的风格越来越鲜明。”^②结合当下中国电影的特定状况,冯小刚对“个性”偏执和“作者”误区的判断,应该是切中肯綮的。

“拒绝个性”

同样,在拍摄伦理影片《我的兄弟姐妹》(图 10-13)时,导演俞钟便开始“拒绝个性”:“在这里我不想妄谈这部电影会多么有思想内涵,多么有深度,多么有艺术含量,这些都是虚的,都不是我们现在应该想的。我们现在应该想的是用什么样的手段达到我们的目的——感动观众,如何把故事讲好。因此我要说:拒绝个性!拒绝手法!”^③而在拍摄贺岁影片《我的美丽乡愁》时,俞钟也明确表示:



图 10-13 《我的兄弟姐妹》

“我希望做这件事的时候,大家不要太过凝重,不要赋予电影太多的东西。电影只是一个载体,我把大家想的还有自己想的东西,用一种很简单的方式讲出来,看完高兴、轻松,就很好。”^④可以看出,在中国内地的贺岁电影实践中,无论是冯小刚,还是俞钟,都已经认识到“深度”与“个性”之于贺岁电影的不适,力图以迎合观众的消费逻辑,创造出一批自我陶醉或享乐主义的消费群体。

正是由于在一定程度上摆脱了“深度”的执迷与“作者”的误区,作为贺岁片的冯小刚喜剧片和俞钟伦理片,才有可能在贺岁电影市场上屡获佳绩。现在的

① 冯小刚/马智:《要特别注意观众喜欢什么》,载《电影艺术》1998年第3期。

② 冯小刚/谭政:《我是一个市民导演》,载《电影艺术》2000年第2期。

③ 俞钟:《〈我的兄弟姐妹〉导演手记》,载《电影艺术》2001年第5期。

④ 《〈我的美丽乡愁〉:打工者的故事》,载《电影艺术》2003年第2期。

问题是,如果需要扪心自问,那么,在消费文化时代从事贺岁电影的中国电影业者,有多少善于经营流行符号及甘愿服从商业伦理的“文化企业家”?又有多少真心放弃“作者”预期及坦然提供梦想快感的“文化媒介人”?

为了促动中国内地电影的产业化进程,尤其是在贺岁电影的具体运作实践中,彻底摆脱“深度”的执迷与“作者”的误区,建立一套与消费文化和贺岁电影相匹配的消费逻辑,应该是中国电影克服窘境和寻求突破的当务之急。

在欧美学术界,消费社会及消费文化理论跟丹尼尔·贝尔、让·波德里亚、弗雷德里克·詹姆逊、齐格蒙·鲍曼、弗兰克·默特和迈克·费瑟斯通等人的努力联系在一起,并与后现代主义文化理论相生相依。也就是说,消费文化或贺岁电影的消费逻辑,远非感性层面上的经验总结和策略谋划,而是对当下社会及特定时代的精神状况和价值体系进行严肃认真的检讨与反思。这样,在中国内地建立贺岁电影的消费逻辑,便意味着一种别开生面的符号运作机制、日常生活体验与社会文化践履。既然贺岁电影的消费不仅仅是为其使用价值亦即满足观众的精神需要而展开的文化消费,那么,贺岁片及其符号体系作为商品的交换价值势必在消费过程中占据越来越中心的位置。也就是说,贺岁电影的符号生产只有在受众培育的深度和广度上才能显示出其不可低估的社会和文化意义。

总之,贺岁电影需要通过广泛的广告宣传和大众传媒进入受众的期待视野,并将新的影音符号贯彻在具体的贺岁影片之中,全面激发受众的感觉、联想和欲望。这是一种别开生面的符号运作,为了遵循消费文化时代的消费逻辑,更加注重瞬间快感、自恋人格和享乐主义。实际上,如此影音符号已内蕴“游戏”色彩和“狂欢”精神,这种“游戏”色彩和“狂欢”精神,在此前中国内地的各类电影实践中难觅踪迹,因此可以被称为当下中国日常生活体验和社会文化实践的新姿态、新维度。但遗憾的是,在迄今为止中国内地的贺岁电影实践中,只有冯小刚贺岁电影认识到“游戏”之于观众的重要性,并在一定程度上刷新了中国电影的符码体系,为贺岁片带来不可多得的票房和声誉。当影片《甲方乙方》公映不到一个月就名列北京电影市场第一名,创造1 050万票房佳绩并超过所有进口大片票房收入的时候,冯小刚总结出来的“经验”是,“要拍一些观众看后觉得很新鲜、很有意思,简单说是出其不意、有创造性的东西”,“影片的内容一定要能吸引观众,在看这个情节时不会知道下一个情节是什么。你的片子的推进思路是在拢着观众的神,牵着观众的热情走”,“影片能抓住观众的兴趣点,多一些这方面的心智和心巧,才可能好看,才能被观众所接受”。^①确实,在《甲方乙方》中,冯小刚紧紧抓住观众的“兴趣点”,将一个一个个颇具荒诞感和游戏性的故事呈现给观众,忍俊不禁的同时体验超越的奖惩快感,令观众会心会意、兴味盎然。尤其是在“大款山区受苦”和“明星复出无门”的段落里,中国贺岁电影的“游戏”色彩和“狂欢”精神已初露端倪。

此后,在关于贺岁片《没完没了》的访谈录里,冯小刚正式提出了“游戏化”的命题。从反对“从形而上出发”拍电影的立场出发,冯小刚考虑的是影片是否

● 建立一套与消费文化和贺岁电影相匹配的消费逻辑

● 这种“游戏”色彩和“狂欢”精神,在此前中国内地的各类电影实践中难觅踪迹,因此可以被称为当下中国日常生活体验和社会文化实践的新姿态、新维度

^① 冯小刚/马智:《要特别注意观众喜欢什么》,载《电影艺术》1998年第3期。

“有意思”而不是是否“有意义”;这样,便倾向于以一种“反向的思维”把一个事情“游戏化”。同样,在一个有关商业片问题的讨论中,冯小刚也力图张扬“感性”贬抑“反思”。^① 尽管由于意识形态的规约,“解构”的动机和“颠覆”的快感很难被彻底满足,但直到《天下无贼》,冯小刚仍然执著地保留着一些“游戏”的因子。

相较而言,其他一些贺岁电影的主创者明显缺乏“游戏”姿态和消费意识。颇意味的是,无论是赵本山,还是黄宏,当他们在荧屏上创造“小品”的时候,可以本着“为晚会”的目的,将小品归类为一种“快餐文化”,但当他们在银幕上创造“贺岁片”的时候,却不由自主、心甘情愿地摒弃有意“虚构”带来的“有意思”,刻意寻求所谓“真实”带来的“有意义”。^② 这样,当“东北本土文化”尤其“收养孤儿的社会问题”成为贺岁片的主导诉求之时,也就是受众的快感体验和享乐期待落空的瞬间,更是贺岁电影的消费逻辑被贺岁电影的操作者自我轰毁的时刻。

第五节 新生代导演的个体写作与生存困境

从20世纪90年代开始,大陆影坛陆续涌现出一批出生于60年代至70年代,并于80年代中后期在北京电影学院、中央戏剧学院等院校接受电影、戏剧教育的新生代电影导演。他们或以愤世嫉俗的边缘话语和“独立制片”的特异方式游离于国营电影体制之外,或在国营电影制片机构内进行不无自恋色彩的个体写作,或为改变自己的生存状况和创作环境而表现出某种回归主流话语和寻求观众认同的姿态。这些创作者主要包括姜文、胡雪杨、张扬、施润玖、霍建起、张元、路学长、章明、管虎、姜武、王小帅、何建军、李欣、李虹、金琛、王全安、王光利、贾樟柯、王超、崔子恩、陆川、滕华弢、孟奇、李鸿禾、马晓颖、楼健、齐星、俞钟、张一白、李继贤、徐静蕾等。

一、张元、王小帅、贾樟柯

张元,1963年出生于江苏。自幼学习绘画,1989年毕业于北京电影学院摄影系,毕业后个人集资担任独立制片,导演第一部故事影片《妈妈》(1990)。而后导演了《北京杂种》(1992)、《飞了》(1994)、《儿子》(1996)、《东宫西宫》(1997)、《过年回家》(1998)、《金星小姐》(1998)、《疯狂英语》(1999)、《收养》(2001)、《绿茶》(2002)、《江姐》(2002)、《看上去很美》(2005)。作为新生代导演中起步最早、拍片较多、影响最大的体制外制片人,张元的电影实践最能体现出新生代导演的个体写作与生存困境。正是建立在对“比较极端”的人感兴趣的基础上,张元影片里的主人公,大多都是与社会格格不入的边缘人或为意识形态所排拒的异类。《妈妈》里的儿子大脑残疾,《儿子》里的父亲长年酗酒;而在《过年回家》

张元影片里的主人公,大多都是与社会格格不入的边缘人或为意识形态所排拒的异类

① 冯小刚:《商业片的灿烂还需要一二十年的实践》,载《电影艺术》2000年第4期。

② 参见:(1)《赵本山:为喜剧寻“魂”》,载《电影艺术》1999年第3期;(2)《二十五个孩子一个爹:营造雅俗共赏的笑》,载《电影艺术》2002年第5期。

里,母亲的女儿陶兰杀死了父亲的女儿于小琴,在《绿茶》中,女研究生吴芳和她的朋友朗朗令人疑惑地交换着身份。尤其在《北京杂种》和《东宫西宫》两部影片里,主人公沉湎于愤怒的街头摇滚和“非法”的同性恋情,以明显的反叛精神突破现有的体制禁忌。《北京杂种》的出现和遭遇,使包括张元在内的新生代导演倾向于放弃强烈的政治关怀和愤怒的对立情绪,在对边缘生存和个人境遇进行个体写作的过程中,传达出一种更能为境外舆论会心会意的社会批判、政治隐喻和创新业绩。在这方面,王小帅和贾樟柯均获得了高度的评价和大力的支持。

王小帅,1966年出生于上海,后随父母迁往贵州,在武汉读过两年中学,15岁进中央美术学院附中。1985年考入北京电影学院导演系,在校期间的作业曾参加大陆、台湾和香港两岸三地的学生电影节。1990年分配至福建电影制片厂,同年执笔编剧黑白片《妈妈》。1993年,自筹资金拍摄处女作《冬春的日子》,1997年,完成影片《极度寒冷》。接着,拍摄由北京电影制片厂出品、经过三年审查才得以开禁的影片《扁担·姑娘》(1998)。1999年,再一次导演中国电影公司、电影频道节目中心和北京电影制片厂联合摄制的影片《梦幻田园》。此后,接受台湾影评人焦雄屏资助,导演影片《十七岁的单车》(2000);后导演影片《二弟》(2003)。除了《扁担·姑娘》和《梦幻田园》之外,王小帅导演的影片都是未经电影主管部门审查批准的体制外出品,大多展现社会边缘人漂泊的生存状态与无助的精神迷惘。跟大多数体制外制片一样,王小帅坚持用个体写作的方式体验个体的存在,表达自己深蕴于心的尘世关切。在拍摄影片《冬春的日子》时,王小帅指出:“要尽量摆脱技法本身的束缚,把人的本体,人最深处的东西拍出来,这才是电影的真谛。”^①同样,在一篇访谈录里,针对自己的影片《极度寒冷》,王小帅也曾明确表示:“这么多年来,中国电影终于出现了体现个体精神的东西,我知道这东西出去后人们会用比较新奇的目光去看它。它讲的是一个个体很平常的生活和关系,这又变成了我有信心的一点。”^②这样,在《十七岁的单车》里,王小帅便通过一辆自行车的得而复失与失而复得,以朴实无华的叙事方式与影像风格,讲述了两个少年的成长。可以说,《十七岁的单车》不同于新生代导演之前的影片,也有异于同代导演创作的动人之处和独特之处正在这里。

● 大多展现社会边缘人漂泊的生存状态与无助的精神迷惘

贾樟柯,1970年出生于山西汾阳,自幼喜爱文学,一度学习绘画。1993年至1997年间就读于北京电影学院文学系,从1994年起开始使用Betacam与VHS进行故事片和纪录片创作。尽管身处体制之外,但在新生代导演群体中,贾樟柯是一位明确地坚守民间立场、标榜以独立影像书写个人记忆的电影导演。主要作品有:《小山回家》(1995)、《小武》(1997)、《站台》(2000)、《任逍遥》(2002)、《世界》(2004)。在访谈录里,贾樟柯不止一次地表示:“我想用电影去关心普通人,首先要尊重世俗生活。在缓慢的时光流程中,感觉每个平淡的生命的喜悦或沉重。”“在中国,官方制作了大量的历史片,而在这些官方的制作中,历史作为

① 参见韩小磊:《对第五代的文化突围——后五代的个人电影现象》,《电影艺术》1995年第2期。

② 王小帅、李迅:《我喜欢那种由衷的感觉》,载王朔主编《电影厨房:电影在中国》第59页,上海文艺出版社2001年版。

在作品中寻求一种不同于官方历史的民间记忆

官方的记忆被书写。我想从《站台》开始将个人的记忆书写于银幕,而记忆历史不再是官方的特权,作为一个普通的知识分子,我坚信我们的文化中应该充满着民间的记忆。”^①正是为了在作品中寻求一种不同于官方历史的民间记忆,贾樟柯编导的《小武》、《站台》和《任逍遥》等作品,均以20世纪70年代末期以来山西汾阳县城的历史变迁为素材,倾心观照各类小人物的日常生活及其生存境遇,在最具写实特征的叙事和影像中展现出世纪转折时期的中国一方及其历史一隅。通过对大陆民间、香港、日本资金的非正规途径吸纳所造成的体制外运作,通过对影视片集和流行歌曲等大众传媒的密集使用所形成的“文化”与“反文化”特质,贾樟柯电影成功地书写着个体存在与尘世关切,以超乎寻常的成熟体验和内敛气质,为中国电影的个人化写作奠定了相当重要的根基。

二、管虎、娄烨、路学长、姜文

从20世纪90年代初期开始,跟张元、王小帅、贾樟柯等一批主要选择体制外制片的新生代导演大致同步,胡雪杨、娄烨、管虎、阿年、姜文、章明、路学长、王全安等新生代导演,先后在上海、福建、内蒙古、北京、浙江、珠江、西安等国内各制片厂或以这些制片厂的名义拍摄了一批呈现个体成长、独具艺术个性的电影作品,都以其不同于第五代导演及其以前中国电影的精神走向与文化含义,在海内外电影界引起较为强烈的反响与较为持久的关注。

管虎,1967年出生于北京,1987年考入北京电影学院导演系,1991年毕业后进入北京电影制片厂艺术创作中心导演室,1994年编导故事片《头发乱了》;此后,编导故事片《浪漫街头》(1996)与《超级城市》系列之《夜行人》(1998);2000年导演的故事片《再见,我们的1948!》;同年编导的电视电影《上车,走吧!》;2002年导演故事影片《西施眼》;在此期间,执导过电视连续剧《黑洞》与《七日》等。应该说,在管虎导演的所有影片中,影响最大的仍是其处女作《头发乱了》。这部从拍摄完成到影院公映经过反复修改的体制内出品,同样凝聚着新生代导演的独特情怀。针对这部影片,管虎曾表示:“我们没有一丝虚伪和做作,因为我们想说的,就是尽力真诚。”为此,他需要“回过头去”,“直面血淋淋的人生”,“冷静地去审视那为生存在冰冷都市里的年轻群体”。^②影片里,主要由黑白影像所呈现的童年北京和北京童年,与现实时空中冷漠的北京街景和残酷的青春故事形成巨大的反差。当女主人公叶彤从广州回到北京,儿时的同伴已经长大成人。她的感情徘徊在片警郑卫东和摇滚乐手彭威之间;但在20世纪80年代的北京,“警察”与“摇滚乐手”毋宁是“维权者”与“反叛者”的代名词,叶彤也强烈地感受到了这种生存对抗、感情撕裂的痛苦。影片最后,叶彤在纪念母校成立50周年的晚会上演唱了彭威的歌,并在返回广州的路途中面对负伤后坐在轮椅上的郑卫东,流下了痛苦的泪水。独自承受一去不返的时光流逝与物是

冷静地去审视那为生存在冰冷都市里的年轻群体

① 程青松、黄鸥:《我的摄影机不撒谎——先锋电影人档案:生于1961—1970》第368、370页,中国友谊出版公司2002年版。

② 参见韩小磊:《对第五代的文化突围——后五代的个人电影现象》,《电影艺术》1995年第2期。

人非的伤心之痛,便是这一代人无奈的选择和成长的代价。

娄烨,1965年出生于上海,1983年毕业于上海美术学院动画制作专业,同年考入上海美术电影制片厂从事动画片制作,参与制作动画片《天书奇谭》(1983)和《金猴降妖》(1984),1985年考入北京电影学院导演系,开始制作实验性短片,作品有《无照行驶》(1987)和《耳机》(1989)。1989年毕业后,作为独立电影导演在北京、上海和广州等地担任制片、编剧、导演、剪接,从事广告片和纪录短片制作。1993年在王小帅导演的《冬春的日子》里扮演角色,并导演故事片《周末情人》;1995年导演故事片《危情少女》;1997年,作为独立制片人,策划制作由中国青年电影导演加盟的中国第一个数字电影计划《超级城市》(未完成);1999年导演的故事影片《苏州河》;2002年完成故事片《紫蝴蝶》。作为一部体制外出品,《苏州河》没有获准在中国大陆公映,但其在电影叙事和影像技巧方面的实验,使影片显露出一种别具一格、令人沉迷的独特魅力;而编导者自身在处理讲述与呈现、虚构与真实、失落与寻找、爱情与背叛、生与死等关系问题时的不断游移和偏转,更使影片笼罩着一层迷离恍惚的颓废气息。事实上,影片围绕苏州河而形成的“河流”主题,便始终带给观众一种垃圾漂浮、流动不居的观影体验。正如《周末情人》里展现的一群年轻人焦躁的生活与撕裂的精神,也如《危情少女》里女主角岚岚身边发生的似真如梦的所有事件,在《苏州河》里,娄烨力图通过脏乱混浊而又日夜流淌的苏州河,展现男女主人公漂泊的灵魂,聆听创作者有关精神成长的独语。

路学长,1964年出生于北京,1981年开始就读于中央美术学院附中,1985年考入北京电影学院导演系,在校期间拍摄《代价》、《孙子和苹果》、《荒草日记》、《玩具人》等短片;1989年毕业后分配至北京电影制片厂。1995年自编自导处女作《长大成人》。1999年,编导故事片《非常夏日》;2002年编导故事片《卡拉是条狗》;2006年导演故事片《租期》。在新生代群体里,路学长是一位比较注重体制反应和观众接受的导演,他的影片也在个体的表达和成长的独语中,体现出沉稳简捷的叙事能力和颇具前景的商业潜质。在一篇访谈录里,路学长不仅认为,在体制以外,独立制片人是没有办法自己“杀出来一条路”的,而且表示,自己在体制内创作的影片“起码能够面对观众”;^①而在总结自己的影片《卡拉是条狗》时,也明确指出:“《卡拉是条狗》在创作之初,依然没有改变要进入市场,要与尽可能多的中国观众形成交流的想法。”^②事实上,《长大成人》公映后,北京的票房达到100多万,成为年度北京卖座最好的国产影片之一;《卡拉是条狗》则跻身2003年国产电影票房最高的十部影片之列。当然,从题材的个性化、情绪的独创性和影像的冲击力来看,《长大成人》更能代表路学长和新生代导演的出众才华。在这部同样以成长为主题的影片里,少年周青遭遇过荒郊野外的大地震动、北京街头的流行音乐与锅炉房里的强化劳动,但当他认识了火车司

有关精神成长的
独语

在个体的表达和
成长的独语中,
体现出沉稳简捷
的叙事能力和颇
具前景的商业潜
质

① 路学长、李迅:《做体制内的大师》,载王朔主编:《电影厨房:电影在中国》,上海文艺出版社2001年版,第29页。

② 路学长:《写在〈卡拉是条狗〉后面的话》,《电影艺术》2003年第5期。

机朱赫来并从他那里读到全本的《钢铁是怎样炼成的》之后,获得了一种高昂的激情;经过几年,在目睹了一拨人的行为艺术、吸毒贩毒与颓废空虚之后,拒绝沉沦的周青苦苦地寻找着朱赫来,并跟自己欣赏的兰州女孩约定在有朱赫来的地方汇合。影片里的朱赫来,与其说是一个活得尊严的完美男人,不如说是一个不可或缺的精神之父。对于周青而言,成长的日子充满着惶惑与无奈,未来更是不知所终的迷惘和荒凉,需要一个精神之父的指引,才能真正的长大成人,结束这青春旷野上的流浪。路学长以前所未有的勇气和令人叹服的功底,为一代人的精神定位。

姜文,1963年出生于河北唐山,1980年考入中央戏剧学院表演系,从1984年开始,先后在《末代皇后》(1984)、《芙蓉镇》(1985)、《红高粱》(1987)、《春桃》(1988)、《本命年》(1989)、《大太监李莲英》(1990)、《狭路英豪》(1992)、《北京人在纽约》(1992)等影片和电视剧中担任主演。1994年自编、自导、自演的影片《阳光灿烂的日子》。此后,陆续主演《秦颂》(1996)、《有话好好说》(1996)、《寻枪》(2001)、《天地英雄》(2001)、《茉莉花开》(2003)等影片,并在2000年自导、自演影片《鬼子来了》。在姜文以至新生代导演的电影生涯中,《阳光灿烂的日子》都是一部举足轻重、不可忽视的影片。影片公映后,不仅在国内外影评界获得高度评价,而且在香港和大陆获得令人瞩目的票房收入,这在新生代导演的影片里是极为难得的。按姜文的解释,《阳光灿烂的日子》是为了完成一个“青春的梦”:^①“我们的梦是青春的梦。那是一个正处于青春期的国家中的一群处于青春期的人的故事,他们的激情火一般四处燃烧着,火焰中有强烈的爱和恨。”^②确实,影片里的“文化大革命”不再是一个值得反思的浩劫年代,而是一段出自编导者个人内心的、极为独特并且阳光灿烂、令人神往的历史记忆。这是一个少年眼中的世界,是影片主人公马小军以及影片编导姜文和王朔等军队大院子女长大成人的诗意纪录。正如研究者所言:“从某种意义上说,《阳光灿烂的日子》并非一部试图取悦于公众的影片——尽管取得辉煌的票房纪录是每一个电影人的希望,但《阳光灿烂的日子》仍充满了对主流叙事、公众‘常识’及其‘共同梦’的冒犯。事实上,无保留地认同这部影片的多为马小军或曰王朔的同代人,他们在其中找到了自己始终被权威叙事所淹没的岁月与记忆之痕;影片为他们的无处放置与附着的‘想象的怀旧’之感找到了发露与表达。”^③诚然,“姜文们”的青春梦幻,不能被简单地理解为对历史真实的“歪曲”与“误读”,^④否则,“历史”中便不再有“个体”体验的元素,《阳光灿烂的日子》也不会因其对青春和成长的独特感悟,而获得大量影评人的赞誉和电影观众的喜爱。

三、张杨、施润玖、陆川

尽管没有必要将“新主流电影”限定为少数新生代导演在20世纪90年代

① 参见姜文等著:《一部电影的诞生》,华艺出版社1997年版,第2页。

② 戴锦华:《个人写作与青春故事》,载《电影艺术》1996年第3期。

③ 参见王东成:《对历史真实的歪曲与误读——与“姜文们”商榷》,载《中国电影周报》1996年1月4日。

末期的电影转向,但“新主流电影”仍应包括张元、王小帅、管虎、路学长等新生代导演进入体制内之后的主要创作;同时,更应被当作李虹、金琛、施润玖、张杨、王瑞、王全安、吴天戈、毛小睿、胡安、俞钟、陆川、滕华弢、孟奇、李鸿禾、马晓颖、楼健、齐星、俞钟、张一白、李继贤、徐静蕾等更年轻一批导演的创作实践。在这方面,张杨、施润玖和陆川具有一定的代表性。可以说,正是由于主动地以认同主流文化的电影策略皈依于现有的电影体制,这一批更年轻的新生代导演才为自己争取到了更多的创作机会,并以相当的市场回报最大限度地维持了新生代电影的扩大再生产,而这对于新世纪以来的中国电影来说,无疑是极为重要的发展方向。

张杨,1967年出生于北京,1986年考入广州中山大学中文系,在学校里进行过一系列话剧实践活动;1988年转学到中央戏剧学院导演系,1992年毕业之后,先是活跃在话剧界,而后从事MTV的拍摄。从1997年开始,与美国电影制片人 Peter Loehr(罗异)合作,以西安艺玛电影技术有限公司与西安电影制片厂名义联合摄制故事影片。1997年导演的处女作《爱情麻辣烫》;1999年导演影片《洗澡》;2001年导演的影片《昨天》;2004年导演影片《向日葵》。总的来看,张杨善于以朴实的电影语言、戏剧化的场面调度和细腻的导演控制,展现年轻人的情感世界及其与父辈之间的文化冲突和伦理亲情。相较于张元、王小帅、管虎、娄烨等新生代导演,张杨的电影创作远离了愤怒、伤感和迷惘,更多一种宽容理解的姿态和渴望对话的温情。尽管偶发个人独语,但其整体的文化立场已经从边缘走向了中心。尤其得益于 Peter Loehr(罗异)及其西安艺玛电影技术有限公司采取一整套从策划投资到宣传发行的规范化市场运作机制,张杨不仅能够做到“拍自己想拍的电影”,^①而且已经成为新生代群体中最具票房号召力的电影导演之一。

整体的文化立场
已经从边缘走向了中心

施润玖,1969年出生于上海,在北京接受小学、中学、大学教育。1992年大学毕业后拍摄过张楚的《姐姐》、何勇的《垃圾场》以及黑豹乐队、眼镜蛇乐队、鲍家街43号乐队等的MTV,并先后导演过《陕北》(1992)、《东北》(1993)、《上海》(1994)、《家》(1996)、《中国火演唱会》(1997)等纪录片。跟张杨一样,从1997年开始,施润玖与美国电影制片人 Peter Loehr(罗异)合作,以西安艺玛电影技术有限公司与西安电影制片厂名义联合摄制故事影片。1998年导演的处女作《美丽新世界》,以极为独特的方式传达出新生代导演的都市体验,并以一个不无喜剧色彩的经典故事获得了1700万的可喜票房。2001年导演的影片《走到底》,不仅作为中国大陆第一部公路片引人注目,而且标志着新生代导演已经走出个体困境、步入类型运作的新阶段。实际上,在拍摄《走到底》的时候,制片人与导演施润玖都在想着“一定要拍一个非常好看的电影”,“让观众坐得下来”。^②在《美丽新世界》与《走到底》这两部影片里,“好看”已成最重要的创作动机。

“好看”已成最重要的创作动机

① 张昱:《拍我喜欢的电影——张杨访谈》,载《当代电影》2000年第1期。

② 施润玖、李迅:《坚持自己的信念走到底》,载王朔主编:《电影厨房:电影在中国》,上海文艺出版社2001年版,第3页。

《寻枪》以整体隐喻的方式讲述人性异化的物恋悲剧，并以感性跳切的方式展现不无荒诞的生存幻象

陆川,1969年出生于北京,1998年北京电影学院导演系硕士研究生毕业,2001年执导处女作影片《寻枪》,2004年导演影片《可可西里》。其中,《寻枪》不仅获得影评界高度关注,而且位居年度国产影片票房前列,还被美国哥伦比亚公司150万美元购买了海外发行权。跟张杨、施润玖等新生代导演的“新主流电影”不同,《寻枪》以整体隐喻的方式讲述人性异化的物恋悲剧,并以感性跳切的方式展现不无荒诞的生存幻象。也就是说,导演通过大量动感强烈的镜头处理和感性跳切的剪辑方式,将“寻找”呈现为一个无法真正实现的过程。尽管“枪”在影片最后出现,但已经是一把耗尽了三颗子弹因而失去杀人功能的“枪”。“寻找”的不及物性使寻枪的过程镀上了浓重的悲剧感和荒诞色彩。在这一点上,或许可以体现出陆川的欧洲电影或作者电影情结。影片开始,警察马山就在边陲小镇上疯狂而又漫无目的地寻枪,摄影机跟随马山狂奔,充满焦虑和无奈。这些动感强烈的镜头几乎贯穿了整部影片,一种不安定感和不安全感支配着主人公的心理,也恰到好处地传达到观众经验之中。

20世纪90年代初期以来迄今的中国电影,逐渐形成了主旋律电影、商业电影和艺术电影三足鼎立的局面。第四代、第五代和第六代电影导演各自为战,在电影市场化的大趋势下为中国电影的发展作出了各自的努力。诚然,无论是主旋律电影,还是艺术电影,都不可避免地需要面向观众、面向市场;而商业电影,也同样会受到意识形态的制约和电影观众的考评。如何在主旋律电影、商业电影和艺术电影之间寻求一条沟通的路径,如何理顺中国电影在生产和消费领域的关系,以及如何培养中国电影的良性生态环境,应是当下中国电影面临的关键问题,也是摆在每一个电影工作者面前的当务之急。

思考题:

1. 主旋律电影如何面向市场?
2. 如何评价张艺谋、陈凯歌的“大片”策略?

第十一章 香港电影

第一节 概述

一、1949年以前的香港电影

如果将观影经验纳入电影史的范畴,那么,香港电影几乎与大陆电影的历史同步。从1896年法国卢米埃尔兄弟派技师前来香港放映电影并拍摄一些风光素材,到1913年黎民伟自编自导香港第一部影片《庄子试妻》;从1923年5月黎海山、黎北海、黎民伟三兄弟正式创办民新影片公司,到1930年10月联华影业制片印刷公司在香港成立;从1937年7月抗战爆发后华南电影界赈灾会组织的抗战影片拍摄,到1941年12月日军侵占香港后香港影业的停顿;从1945年8月日本投降后香港电影的复苏,到大中华、永华、大光明、南群、南国等影业公司的成立以及《各有千秋》(1946)、《某夫人》(1946)、《风雪夜归人》(1947)、《大侠复仇记》(1948)、《国魂》(1948)、《清宫秘史》(1948)、《火葬》(1948)、《恋爱之道》(1949)、《结亲》(1949)、《野火春风》(1949)、《珠江泪》(1949)等一系列影片的拍摄,1949年以前的香港电影已经拥有了一定的发展规模,并积累了相当丰富的经验和教训。

如果将观影经验纳入电影史的范畴,那么,香港电影几乎与大陆电影的历史同步

二、1949年底到1979年间的香港电影

从1949年底到1979年间,随着两岸三地的政治分立,香港电影进入一个百家蜂起、类型初兴的历史时期。在这一时期里,香港出现了龙马、艺文、爱乐、岭光、中联、长城、凤凰、新联、邵氏兄弟(香港)、宝宝、华明、南侨、东方、龙凤、国风、新华、立达、好景、迪华、玉联、嘉华、海洋、国艺、皇宫、文艺、金铨、恒生、凯旋、兴艺、天华、艺影、第一、海外、宝华、缤缤、台联、荣华、胜利、金龙、金宝、国华、凤鸣、电懋、长江、宝树、今日、长弓、嘉禾、许氏兄弟、大荣等三四百家民间投资、私人经营的国语、粤语电影机构。其中,资金雄厚、出品精良的主要有长城、凤凰、新联、邵氏兄弟(香港)、电懋、嘉禾等电影公司。与此同时,涌现出卜万苍、朱石麟、李萍倩、关文清、李铁、吴回、秦剑、吴楚帆、陈静波、李晨风、胡小峰、陶秦、袁仰安、唐书璇、鲍方、楚原、李翰祥、张鑫炎、张彻、胡金铨、黄枫、罗维、刘家良、吴思远、张瑛、卢敦、萧芳芳、李清、白燕、黄曼梨、白光、夏梦、石慧、傅奇、林黛、李丽华、陈思思、卢燕、白茵、乐蒂、白云、龚秋霞、关山、邓碧云、王羽、李菁、凌波、郑佩佩、许冠文、许冠杰、许冠英、石天、姜大卫、李小龙、陈观泰、狄龙、成

龙等各类电影人才。20世纪50年代即生产影片2100多部,其中,粤语片1519部,潮语片和厦语片150部,国语片450部;60年代的影片总产量也在2100部左右,其中,粤语片1547部,潮语片和厦语片约100部,国语片497部,纪录片30部;到20世纪70年代,共生产影片800多部,其中,粤语片171部,国语片700多部。^① 这些影片大多可以归结为家庭伦理片、喜剧片、爱情片、歌舞片、戏曲片、古装片、民间故事片、武侠片、功夫片、色情片、鬼怪片、恐怖片、侦探片、青春片等多种类型。

按资金、人才和文化内涵的差异,除了大量的本土粤语电影之外,20世纪50年代以来的香港电影可以大致划分为左派的中原电影与右翼的新马电影两种势力。中原电影势力自40年代中后期从大陆转移香港,具有较强的民族意识和历史使命感,以长城、凤凰影业公司为代表;新马电影势力则立足于商业利益,自50年代初期从新加坡、马来西亚转移香港,以邵氏兄弟、电影懋业为主体。

从上海辗转香港的邵氏兄弟,在抗日战争爆发后将天一影片公司香港分厂改名南洋影片公司并扩建制片厂,拍摄《回祖国去》(1937)、《女战士》(1938)、《国难财主》(1941)等抗战影片以及相当数量的粤语故事片,成为香港沦陷前生产影片最多的电影公司之一。抗战胜利后,南洋影片公司复业,主要经营片场出租和向南洋发行粤语影片业务,后来又收购4家电影院。1950年,邵邨人在收回大中华影业公司租用的南洋片场后,以原南洋影片公司为基础,在香港成立邵氏父子影业有限公司,南洋片场改名为邵氏制片厂。邵氏父子影业有限公司仍保持家族运营的基本特征,邵邨人任董事长,邵醉翁任监事长,邵维琰(邵邨人之子)任总经理,王新甫任制片,聘请屠光启、陶秦、王引等人为导演,至1957年,共摄制故事片70部,多为爱情、喜剧片。1957年,原在新加坡、马来西亚主持邵氏兄弟有限公司(经营发行放映)的邵逸夫、邵仁枚在香港创办邵氏兄弟(香港)有限公司,邵逸夫出任总裁,副总经理邹文怀负责制片。此后,邵氏父子影业有限公司不再制片,专营戏院及影片发行业务。成立之初的邵氏兄弟(香港)有限公司聘请李翰祥拍摄了《貂蝉》(1958)、《江山美人》(1959)、《倩女幽魂》(1960)等古装巨片,在香港影坛引起重大反响;并下设粤语片组,负责人周诗禄兼任导演,先后拍摄粤语故事片20多部。20世纪60年代初,邵氏兄弟(香港)有限公司已在九龙郊区清水湾建成邵氏电影城,拥有10多座摄影棚,并建有皇宫、庭院、高塔、长桥、寺观、街道等内外场景,以及彩色洗印车间、录音车间等,具备每年摄制故事片50部的能力。与此同时,大力提拔新导演张彻、胡金铨、桂治洪、鲍学礼、程刚、午马、丁善玺,并从粤语片界吸收秦剑、楚原、徐增宏、刘家良、唐佳、韩英杰,另从台湾、日本以至韩国邀请各类人才,1960年至1969年间,一共摄制影片341部。可以说,从发展初期开始,邵氏兄弟(香港)有限公司就在建立大厂形象之时积极尝试不同类型的大小制作,如李翰祥的古装巨片、陶秦的大型歌舞片、岳枫的伦理片、何梦华的越剧戏曲片以及各种鬼怪片、僵尸

^① 参见余慕云:《香港电影》,载《中国大百科全书·电影》,中国大百科全书出版社1991年版,第422—424页。

片、侦探奇情片、艳情片、武侠片、琼瑶文艺片、青春片以至詹姆士·邦德式动作片等,成为香港影坛首屈一指、最具实力的电影机构。邵氏兄弟(香港)有限公司的成功,是与其“统一集权的家族式管理”、“长远的投资策略”和“多元灵活的制作路线”联系在一起的。^①

“统一集权的家族式管理”、“长远的投资策略”和“多元灵活的制作路线”

电影懋业公司(简称“电懋”)于1956年由新加坡、马来西亚的国泰机构负责人陆运涛在原国际影片发行公司的基础上改组成立于香港。国际影片发行公司于1954年由陆运涛的国泰机构创办于香港,主事人陆运涛,总经理欧德尔,主要业务是选购香港出品的国语、粤语片及日本影片在新加坡、马来西亚国泰机构所属的电影院放映;曾成立由林永泰负责的粤语片组。1955年,国际影片发行公司取得永华片厂管理权,在建立新厂的同时,成立由姚克、张爱玲、孙晋三、宋淇组成的剧本编审委员会,负责审阅和提供剧本,聘请岳枫、陶秦和易文任导演,摄制故事片。同时,创办国际影片发行公司演员训练班。1955年至1959年间,国际影片发行公司还从经济和发行方面支持严俊主持的国泰影业公司、朱旭华主持的国风影业公司、白光主持的国光影业公司和秦剑主持的国艺影业公司。1956年正式成立“电懋”之后,国际影片发行公司不再摄制影片。“电懋”成立后,在1957年增设粤语片制作组,聘请左几、李晨风、莫康时、黄岱、王天林等为导演,丁樱、白露明、林苍、方华等为演员,摄制粤语故事片70多部。1962年9月,钟启文辞职,由董事长陆运涛兼任“电懋”总经理,聘用岳枫、陶秦、易文、王天林、王引、王豪、严俊、袁秋枫、罗维等导演,乔宏、张扬、赵雷、陈厚、严俊、王引、林黛、尤敏、葛兰、莫愁、乐蒂等男女演员,采用题材、类型多样化的制片方针。从1957年开始,“电懋”先后摄制110多部故事片。1965年,陆运涛飞机失事遇难,“电懋”改组成立国泰机构(香港)有限公司。

除了长城、凤凰、邵氏兄弟和电懋等影业公司之外,20世纪50年代至70年代末期的香港,还出现过中联电影企业有限公司(简称“中联”)与嘉禾电影有限公司(简称“嘉禾”)等举足轻重的影业机构,对香港电影工业与香港电影文化产生极为深远的影响。其中,嘉禾电影有限公司(又名“嘉禾机构”)于1970年5月由邹文怀、何冠昌、梁风等创办于香港。创立时无摄影场,创业之作《鬼怒川》(黄枫导演)在台湾拍摄。1971年,国泰机构(香港)有限公司结束制片业务,将永华制片厂移交嘉禾电影有限公司。同年10月,李小龙自美国返回香港,相继为嘉禾主演由罗维执导的功夫片《唐山大兄》(1971)、《精武门》(1972),上映后大受欢迎,并在香港掀起功夫片摄制浪潮。1971年至1975年间,嘉禾摄制40部故事片,功夫片即占3/4强,尤以《猛龙过江》(1972)、《马路小英雄》(1973)、《直捣黄龙》(1975)影响较大。从20世纪70年代中期起,嘉禾与知名导演、演员如许冠文、成龙、洪金宝合作制片,采用分享成果的兄弟班制度。这种制片制度独具香港文化特色,具有极其强烈的生命力。

^① 参见罗卡:《五六十年代看香港电影的过渡》,载焦雄屏编著:《香港电影传奇:萧芳芳和四十年电影风云》,台湾万象图书股份有限公司1995年版,第179页。

三、20 世纪 70 年代末期以来的香港电影

从类型的创制与转换,到意涵的改进与提高,从票房的突破与繁荣,到交流的广阔与深邃,都达到此前香港电影无法抵达的相对成熟的境界

20 世纪 70 年代末期以来,香港电影新浪潮崛起。正是由于电影新浪潮给香港电影文化和电影工业注入了强大的活性与生命力,20 世纪 70 年代末期以来的香港电影,从类型的创制与转换,到意涵的改进与提高,从票房的突破与繁荣,到交流的广阔与深邃,都达到此前香港电影无法抵达的相对成熟的境界。成龙的喜剧功夫片、吴宇森的枪战片、徐克的武侠片、王晶和周星驰的喜剧片等,都在观众中产生了巨大的影响力。

可以说,从 20 世纪 70 年代末期开始,香港问题在香港社会及其民众心理和电影运作中产生了决定性的影响;尤其是在 1984 年年底《中英联合声明》签署以后,香港民众生活在一种“回归”的焦虑或恐惧之中,移民风潮与日俱增。同时,“九七”症候唤醒了港人的本土意识,有关香港文化身份的论述蔚为大观。无论是“远离香港”的故事,还是写在“家国之外”,1997 年都成为港人心中“前途未卜的大限”与“患难意识的地平线”。1997 年前后的香港电影,正是在体验香港社会最后数年殖民经验的过程中,尝试着重新界定香港与中国内地的关系,并由此产生一种或多愁善感、或愤世嫉俗的“身份危机”。^①这种复杂、矛盾以至分裂的意识形态局面,还在很大程度上改变了香港电影的工业状况。秉持末世感受或极端心态的香港影业,大量推出饱含感官刺激和高度娱乐化的电影商品,造成类型电影亦即商业电影的再一次繁盛。^②另外,影业公司和从业人员尽量把业务伸向香港以外,在与大陆和海外的合作中增强自身的国际性,以期确保“九七”不会成为香港影业及其从业者持续发展的不可跨越的障碍和深渊。

第二节 从粤语片到香港电影新浪潮

一、粤语片的黄金时代

从 20 世纪 50 年代初到 60 年代末期,是香港粤语电影的黄金时代。其中,吴回导演的《败家仔》(1952),李铁导演的《危楼春晓》(1953)、《火窟幽兰》(1960)、《沧海遗珠》(1965),秦剑导演的《慈母泪》(1953)、《父母心》(1955)、《难兄难弟》(1960)、《追妻记》(1961),珠玑导演的《孤星血泪》(1955),陈文导演的《手足情深》(1956),楚原导演的《湖畔草》(1959)、《疯妇》(1964)、《黑玫瑰》(1965)、《问君能有几多愁》(1965),李晨风导演的《人海孤鸿》(1960),左几导演的《慈母心》(1960)、《落霞孤鹜》(1961)、《满江红》(1962),莫康时导演的《大富之家》(1963),龙刚的《播音王子》(1966)、《英雄本色》(1967)、《窗》(1968)等粤语片,堪称这一时期香港粤语片的代表作品。

^① 参见丘静美:《跨越边界——香港电影中的大陆显影》,唐维敏译,载郑树森编:《文化批评与华语电影》,广西师范大学出版社 2003 年版,第 124—127、144 页。

^② 参见陈儒修:《符号“中国”在电影中的意义》,载《电影帝国——另一种注视:电影文化研究》,台北万象图书股份有限公司 1994 年版,第 117 页。

按研究者表述,粤语片最大的优点是“深深根植于民间中下阶层,随着他们的喜好、哀乐,现实、欲望与梦想而适应变化。它甚少超前但也永不脱离这个社会观众层的现实。它是以一种可能艺术上粗糙但感情上贴近的方式反映这个现实。对升斗市民作出同声同气的慰解,令小市民有所娱乐、宣泄。”^①然而,正是在这些“根植于民间中下阶层”的粤语影片里,大陆与香港都被展呈为一个又一个熟悉的陌生化场景,而在家庭伦理片、古装歌唱片以至恐怖片、动作片的框架内,编导者们自始至终都在讲述着一个又一个浪子回头、爱心救赎、夫妻复合、父子团圆、兄弟情深的故事,在宣扬忍辱负重、父慈子孝、温良恭谦的中国传统伦理文化的过程中,以充满不安、惶惑甚至惊恐的心态,想象着漂泊一代香港人与大陆文化的独特关系。同时,在斑驳陆离、迷离恍惚的香港现实境遇里,体验着生存的艰困与远景的迷失,克服着精神的分裂,寻求着身份的定位。

根植于民间中下
阶层

二、伦理片的创作高潮

除了粤语片,20世纪50年代初期至70年代末期,包括朱石麟、李晨风、关文清、卢敦、罗志雄、李萍倩、岳枫、陶秦、屠光启、王引、卜万苍、文逸民、任意之、陈静波、李翰祥、左几、秦剑、吴回、刘琼、李铁、王天林、楚原、易文、胡小峰、陈文、罗臻、唐煌等在内的电影导演,在香港拍摄了大量以家庭、爱情、婚姻与社会为题材的伦理影片,继20世纪20年代初中期上海兴起的社会/伦理片高潮以后,在中国电影史上再一次掀起了伦理片创作高潮。

然而,跟《孤儿救祖记》、《儿孙福》、《重返故乡》等20世纪20年代初中期伦理片的道德关怀不同,以《中秋月》(1953)、《寸草心》(1953)、《新寡》(1956)、《四千金》(1957)、《曼波女郎》(1957)、《玉女私情》(《驿动的心》,1959)、《星星·月亮·太阳》(1961)、《南北和》(1961)、《蓝与黑》(1965)等为代表的香港伦理电影,总是浮现出一种挥之不去的漂泊意象和无家可归的“孤儿”情绪。无论是朱石麟、李萍倩的亲情渴求,还是陶秦、易文的国族认同,甚或王天林、唐煌的香港意识,均能折射出电影创作者一以贯之的自怜心理与流亡情结。这是香港伦理电影不同于大陆、香港以至其他各国同类影片的基本特征,并在中国伦理电影发展史上占据着极其重要的地位。

一种挥之不去的
漂泊意象和无家
可归的“孤儿”
情绪

三、从香港电影新浪潮到电影类型的成熟

1984年12月,中英政府签署关于香港问题的联合声明。根据联合声明,1997年7月1日,中国收回包括香港本岛、九龙与新界在内的香港主权。至此,香港结束其1842年《南京条约》签署以来的大英帝国殖民地身份,重返中国版图。

从香港电影新浪潮到电影类型的成熟,是20世纪70年代末期以来迄今香港电影发展的总体脉络。作为一个影响深远的电影革新运动,香港电影新浪潮为香港电影工业带来了前所未有的新鲜血液,也为香港电影文化带来了不可多

从香港电影新浪
潮到电影类型的
成熟,是20世纪
70年代末期以来
迄今香港电影发
展的总体脉络

^① 罗卡:《五六十年代看香港电影的过渡》,载焦雄屏编著:《香港电影传奇:萧芳芳和四十年电影风云》,台湾万象图书股份有限公司1995年版,第191页。

得的拓展机遇。也正是由于这一时期的香港电影在社会、经济、文化发展过程中担当着极为重要的角色,迄今为止,香港电影已经成为中国电影史上不可或缺的一部分。

按香港新浪潮电影的当事人兼研究者卓伯棠所述:从20世纪70年代末开始至80年代中期,香港影坛涌现出一批年龄在30岁左右的30多位年轻导演。他们以严浩、许鞍华、徐克、方育平、谭家明、章国明、蔡继光、余允抗等为代表。回到香港之前,他们大多数在美、英等国研修电影课程,并不约而同地相继投身香港电视界,在香港电视、丽的电视、佳艺电视和香港电台电视部磨炼两三年后纷纷离开,进入电影工业。他们抱着对电影艺术的高度热诚,开始把握当时社会发展的脉搏和电影观众的喜好,拍摄出一部部意念独特、内容扎实、题材缤纷、影像凌厉、风格突出而又趣味盎然的影片,不仅为广大观众欢迎,而且受到舆论的肯定。总之,这批年轻导演以锐不可挡的姿态和气势,为正处低迷的香港电影界掀起一股巨浪,开拓一个新局面,也因此被称为香港电影的“新浪潮”。^①

据不完全统计,从1978年开始在香港电影业中脱颖而出,到1984年之后消隐在电影工业的主流脉络之中,香港电影新浪潮的年轻导演共拍摄了50部左右的影片。总的来看,香港新浪潮电影立足香港本土,具有强烈的社会责任感、深厚的时代关切与鲜明的艺术个性,这也是香港电影新浪潮能够在20世纪70年代末期的香港影坛迅速崛起的关键原因。无论是许鞍华的《胡越的故事》、《投奔怒海》,还是徐克的《地狱无门》、《第一类型危险》;无论是蔡继光的《柠檬可乐》,还是严浩的《似水流年》,甚或方育平的《父子情》和《半边人》,都以令人感动的人世心态和忧患意识,将摄影机直接对准转型期香港社会的纷繁陆离与香港民众的喜怒哀乐,一扫此前弥漫香港电影界的轻松逃避之风与浅薄庸俗之气。其中,《投奔怒海》展现越南战争结束之后越南人民和华侨所经受的苦难遭遇,令身处特殊环境的香港观众感同身受,不仅创造1500多万港币的票房纪录,而且获得香港电影金像奖最佳影片、最佳导演、最佳新人、最佳美术奖;《似水流年》则体现出编导者内心深处的游子情愫和寻根梦幻,以丰富的内涵和淡雅的格调赢得香港电影金像奖最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳女主角、最佳新人与最佳美术指导等6个奖项;《父子情》和《半边人》更以编导者的个人经验为题材,集中描绘香港平民的家庭伦理与日常生活,平实简朴,感染力强,不仅分获第一届和第三届香港电影金像奖最佳影片和最佳导演奖,而且承前启后,在香港电影文化史上具有特别重要的价值和意义。^②与此同时,许鞍华的《疯劫》、徐克的《蝶变》与章国明的《点指兵兵》,分别在很大程度上刷新了香港惊悚片、武侠片和警匪片的类型程式,并以熟练的导演手法、精致的电影技巧和独特的文化蕴涵令人耳目一新。

另外,香港电影新浪潮借助香港已有的电影工业和类型电影进行类型的创制与转换,不仅没有在其创新实践中削弱相应的观众期待和票房号召力,而且

香港新浪潮电影立足香港本土,具有强烈的社会责任感、深厚的时代关切与鲜明的艺术个性

将摄影机直接对准转型期香港社会的纷繁陆离与香港民众的喜怒哀乐,一扫此前弥漫香港电影界的轻松逃避之风与浅薄庸俗之气

① 卓伯棠:《香港新浪潮电影》,香港天地图书有限公司2003年版,第4页。

② 参见列孚:《1981年香港电影回顾》,载《文汇报》1982年1月30日,香港。

能够在激烈的商业竞争环境中左右逢源、应付裕如。这是继香港电影新浪潮之后兴起的台湾新电影和大陆探索电影所不具备的优秀品质。事实上,从一开始,香港电影新浪潮中的大多数导演,就倾向于拍摄一些既能体现个性气质、又为观众喜闻乐见的商业电影。在一次访谈中,徐克表示:“新浪潮的开始,虽然会有导演选择一些比较冷门的题材去拍,但我一直都希望做个商业导演。”^①严浩也在一些场合强调过,电影具有艺术与商业的两面性。^②而在上述50部左右的新浪潮影片中,便包含武侠片、警匪片、惊悚片、喜剧片、青春片、犯罪片和动作片等多种类型。正如研究者所言,新浪潮导演并没有使制片商失望,他们制作的商业类型片大多都有较好的卖座成绩。他们在电视台的工作经验,使他们对电影的商业元素有相当的认识。他们都大致懂得怎样把握观众,尤其是青年观众的口味。在短短的几年时间里,他们创造了几个在票房上颇有前景的电影类型。例如,使成龙一举成名的功夫喜剧的主要桥段,就来自蔡继光编剧的《蛇形刁手》;章国明、于仁泰创造出来的警匪片模式,也使制片商刮目相看。^③可以说,香港电影新浪潮的成功,是艺术电影商业化和商业电影艺术化的成功,对两岸三地中国电影的发展极具启发性。尽管随着《疯狂大老千》(1980)、《追女仔》(1981)、《最佳拍档》(1982)、《女皇密令》(1984)等一系列“新艺城喜剧”的出现,新浪潮电影的市场前景受到一定程度的遏制,但在此后的电影创作中,徐克、吴宇森、张坚庭、黄志强等电影导演已然进入高度专业化的类型电影制作体系,在屡屡创造香港电影票房纪录的同时,也为香港电影开辟了一个复杂多元的文化空间。

在激烈的商业竞争环境中左右逢源、应付裕如

台湾新电影和大陆探索电影所不具备的优秀品质

作为一个电影运动,香港电影新浪潮并未延续很长的时间,但它对香港电影和中国电影文化的影响尤为深刻。从20世纪80年代中期开始,香港电影新浪潮期间涌现出来的一批年轻导演,很快成长为香港影坛的中坚力量。在促进香港电影工业、繁荣香港电影文化的过程中,香港电影新浪潮功不可没。

第三节 李翰祥的古装历史片

在1949年至1979年的香港、台湾电影史上,李翰祥以其独特的文化想象、深刻的历史感悟、丰富的电影实践以及巨大的影响力,成就为一个不可多得的杰出的电影作者。

李翰祥(1926—1996,图11-1),辽宁锦州人,曾就读于北平国立艺术专科学校绘画系和上海市立实验戏剧学校。1948年赴香港,先后在大中华、长城、大观等影片公司担任广告绘制员和布景师;次年入永华影业公司演员训练班,后任演员。1954年起任导演,1955年开始独立编导影片,同年加入邵氏兄弟(香

① 黄浩然:《徐克——平凡的工作狂》,载《电影双周刊》第400期,1994年8月,香港。

② 参见舒琪:《〈夜车〉的最后宣言》,载《电影双周刊》第32期,1980年,香港;刘方、陈子良:《访问严浩》,《中外影画》1986年3月,香港。

③ 顾耳:《香港电影的一个侧面——“新电影”概貌》,载中国电影家协会编纂《中国电影年鉴·1981》,中国电影出版社1982年版,第416页。

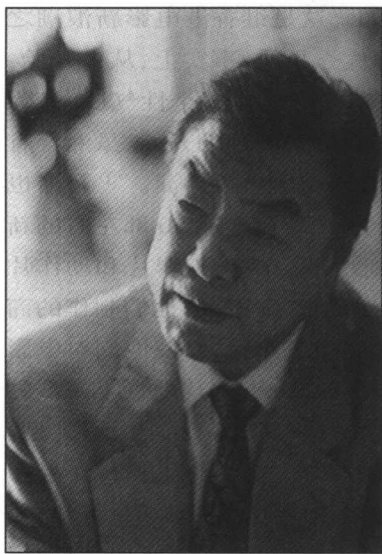


图 11-1 李翰祥

港)有限公司,先后编导影片 20 余部,多为民间故事片和古装片。1963 年赴台湾创办国联影业公司,相继编导、监制、策划、导演影片 20 多部,对台湾国语片的发展产生了一定影响。1968 年国联影业公司停业后,为台湾中央电影事业股份有限公司编导影片。1971 年回香港,创办新国联影业公司。1972 年重入邵氏兄弟(香港)有限公司,先后编导各类古装、历史片 30 余部。1983 年创办新昆仑影业公司,与大陆的中国电影合作制片公司合作拍摄影片。

总的来看,从 1954 年开始至 1989 年间,李翰祥先后编导的故事片近 100 部。其中,《貂蝉》、《江山美人》、《后门》、《梁山伯与祝英台》、《西施》、《冬暖》、《缇紫》、《大军阀》、《倾国倾城》、《瀛台泣血》、《乾隆下江南》、《乾隆下扬州》、《火烧圆明园》、《垂帘听政》等影片,均为香港、台湾电影史上艺术精湛、影响深远的经典之作。

一、独特的文化想象

作为一个出生在中国内地,并在北平和上海接受绘画和戏剧教育的电影编导,李翰祥对古装/历史片的选择和垂青,既出自影业公司应对港台电影的生存竞争和票房压力,又源于编导自身面向古老中国的文化想象和历史体验。李翰祥编导的古装片,无论是《貂蝉》、《江山美人》、《梁山伯与祝英台》等黄梅调民间故事片,还是《风月奇谈》、《金瓶双艳》、《风流韵事》等风月艳情片,甚或《乾隆下江南》、《乾隆下扬州》、《乾隆皇君臣斗智》等宫廷轶事片,都凝聚着李翰祥的民族意识和文化观念。这是一些耳熟能详的中国故事,也是一段会心会意的民族记忆。

也正因为如此,李翰祥编导的古装片,既能展现中华民族的悠久历史和灿烂文化,又能表达中国人特有的精神气质和内在风神;即便是在人物造型、布景设置和光影调配等方面,也浸润着一种令人沉醉的类似中国画的气韵。有关古装片布景设置的问题,李翰祥曾明确表示:“古装片最好少取实景,多利用内景,主观地去用灯光和建筑构成一个最近于理想的环境。比方说国画里那种柳暗花明山涧松泉的情调,在实际外景里就不容易找到,因为国画在创作时已渗进中国文人自己的看法和哲学,你只有利用再创造的布景,投入以设计过的光线和隐约的烟霭,才能传出那么些味道来。”^①对“味道”的理解和追求,不仅使李翰祥的古装片氤氲着一派浓浓的中国气息,而且成功地征服了香港、台湾以至东南亚的广大电影观众。

民族意识和文化
观念

对“味道”的理
解和追求

① 转引自但汉章:《作家电影面面观》,台湾幼狮文化事业公司 1981 年版,第 39 页。

在黄梅调古装爱情悲剧《江山美人》(图 11-2)里,片头字幕衬底,即为一幅横移着不断展开的山水画卷;第一个宫廷镜头,前景是一丛银杏树枝,金黄的杏叶中漏出金碧辉煌的宫室,背景为风声鹤唳、乌云翻滚的天空,可谓层次清晰、构图精美、情境深厚、意味隽永。同样,在另一部黄梅调古装爱情悲剧《梁山伯与祝英台》里,这种来自中国古典文化、浸透编导个人气质的情境和意味更是得到了淋漓尽致的发挥和展现。



图 11-2 《江山美人》

《梁山伯与祝英台》(图 11-3)由邵氏兄弟(香港)有限公司于 1963 年摄制,李隼青撰词,周蓝萍音乐作曲,贺兰山、戴嘉泰摄影,乐蒂、凌波、莫愁、关山、乔庄、陈燕燕、井森、李昆主演。作为香港黄梅调民间故事片的代表作品,《梁山伯与祝英台》在港、台两地获得空前的成功。仅在台湾公映时,便风靡无数观众;在台北创下了连映 62 天,卖座 840 万新台币的空前纪录。同时,影片还在第二届台湾电影金马奖评选中,囊括最佳剧情片、最佳导演、最佳女主角、最佳音乐、最佳剪辑、最佳演员特别奖等多个奖项。跟《江山美人》一样,《梁山伯与祝英台》也采用了中国人物画作为片头字幕衬底;第一个江南小镇外景,前景是一丛丛艳丽的桃花,粉红的花枝间漏出古意沛然的小桥、流水、学子,背景里的古塔占据画面正中,蓝天白云的衬景将明丽的江南秀色展呈在观众面前,令人禁不住心醉神迷。



图 11-3 《梁山伯与祝英台》

然而,李翰祥古装片尤其《梁山伯与祝英台》的真正魅力,并不仅仅表现在古色古香、气韵生动的人物造型、布景设置与曲风选择,而在编导李翰祥出古人今、出神入化的感知能力及其庄谐并重、悲喜交集的艺术处理。面对“梁山伯与祝英台”这一妇孺皆知、流传千古的民间故事,李翰祥的过人之处在于,他不仅毫不回避祝英台女扮男装带来的性别困窘,而且通过女演员凌波反串梁山伯一角,充分彰显了性别/身份焦虑之于本片的重要性,在很大程度上弥合了港、台电影观众及海外华人由于身份易位而引发的去势恐惧,以一种独特的文化想象解决了当下境遇中颇难应对的归属问题。可以说,影片叙事的主体部分,都是围绕着祝英台性别/身份的真伪而展开,但在观众阅读的心理轨迹中,凌波女扮男装反串梁山伯的行为,无疑是一次毫不逊色于故事本文的性别/身份历险。性别/身份的双重易位,带给观众的观赏快感也是双重的。这一点,集中体现在梁祝十八相送、沿途吟诗、互诉衷肠的经典段落及影片最后男女主人公双双化蝶的悲剧结局里。

二、深刻的历史感悟

如果把李翰祥编导的《貂蝉》、《江山美人》、《梁山伯与祝英台》等黄梅调民间故事片,《风月奇谈》、《金瓶双艳》、《风流韵事》等风月艳情片以及《乾隆下江南》、《乾隆下扬州》、《乾隆皇君臣斗智》等宫廷轶事片当作古装片,而把《西施》、《缙紫》、《倾国倾城》、《瀛台泣血》、《火烧圆明园》和《垂帘听政》等改编自正史或以晚清宫廷斗争为主要题材的影片当作历史片的话,那么,李翰祥电影在独特的文化想象之外,还有一种深刻的历史感悟。

《倾国倾城》和《瀛台泣血》分别由邵氏兄弟(香港)有限公司于1973年和1976年摄制,林超摄影,狄龙、姜大卫、萧瑶、凌波、卢燕、恬妮、陈萍、谷峰、岳华、凌云、苗天主演。这两部情节上前后相继的影片最引人注目的地方在于,李翰祥通过以假乱真的清朝宫廷和颐和园布景,描摹出内外交困的晚清风云及新旧交锋的宫廷斗争,在家与国、情与理、生与死的挣扎中反思人性的善恶和文化的积习,以素朴苍凉的心境与纵横捭阖的气势展现出历史的悲情。如此宏大的历史观照与文化视野,在香港电影史上还是比较少见的。《倾国倾城》里,跟大太监李莲英相对照,李翰祥颇具匠心地加重了小太监寇连材的戏份,不仅为西太后与光绪帝之间的矛盾冲突穿针引线,而且为编导者表达自己内心的文化苦闷和历史悲情提供了重要的切入口。姜大卫扮演的小太监寇连材,本是李莲英安插在光绪帝身边的监视者,但目睹西太后的偏听偏信与李莲英的阴险贪婪,感受到清廷倾国倾城的悲剧命运之后,完全站在了光绪帝的一边。然而,光绪帝不是西太后的对手,寇连材也只有以身殉主。影片最后,被押着走向死亡的18岁的寇连材,义无反顾地昂着头,一步一步地走下宫廷的台阶。伴随着苍凉的男声无字哼唱,画面上叠印出字幕:“大清光绪廿一年(乙未闰五月),公元一八九五年(马关条约签订前)”,最终定格在空无一人的台阶上。

作为《倾国倾城》的延续篇,《瀛台泣血》采用第三人称画外音起头,将复杂的晚清风云和残酷的宫廷斗争直接交代给观众,同时,把表现的重点放在了康

有为、谭嗣同等维新派对光绪帝的影响以及被西太后幽禁在瀛台的光绪帝和珍妃之间令人歔歔的感情生活方面,并在影片结尾,通过一段泣血瀛台的夜景画面和戊戌六君子绑赴刑场的跟摄镜头,伴以哀怨、低回的歌唱,将瀛台泣血的历史悲剧与戊戌变法的失败联系在一起,如泣如诉,鞭辟入里。

正是通过独特的文化想象与深刻的历史感悟,李翰祥电影在 20 世纪 50—80 年代的香港和台湾重建了一个气韵生动、意趣盎然、魅力独具却又不乏悲情的古老中国的银幕形象,为缺乏家国归属与身份认同的港台电影观众,提供了难以取代的情感宣泄与精神抚慰。

除了赋予古装片独特的文化想象与历史片深刻的历史感悟之外,李翰祥还以丰富的电影实践对香港、台湾两地的电影格局及其类型形态产生了较为深远的影响。

总之,独特的文化想象、深刻的历史感悟以及丰富的电影实践,奠定了李翰祥在香港、台湾以至整个中国电影史上的重要地位。针对李翰祥一生的电影追求,香港影评人曾明确地指出:“我们说李翰祥是香港影坛的大行家,是因为他是典型的香港影人,他的技巧造诣、个人性、商业性和艺术性,在很大程度上可以作为香港影坛的代表,代表了这个影坛的优缺。”^①结合具体的分析可以看出,此言不虚。

独特的文化想象、深刻的历史感悟以及丰富的电影实践,奠定了李翰祥在香港、台湾以至整个中国电影史上的重要地位

第四节 张彻、楚原和李小龙的武打片

作为香港商业电影的主流产品,武侠片和功夫片(合称“武打片”)是 1949 年至 1979 年间香港电影中出品数量最大、参与人数最多、国内国际影响最广的类型片种。据不完全统计,从 1949 年年底开始至 1979 年间,仅香港一地,各家电影公司便拍摄过各种国、粤语武侠、功夫片近 1 000 部;包括关文清、李铁、王天林、胡鹏、吴文超、任彭年、黄卓汉、赵树泰、屠光启、王豪、左几、王引、胡金铨、罗维、李翰祥、吴回、楚原、岳枫、姜南、陶秦、吴家骧、胡小峰、龙刚、程刚、汪榴照、张鑫炎、傅奇、张彻、鲍学礼、金沙、王羽、潘磊、徐增宏、鲍方、何梦华、孙仲、冯志刚、黄枫、易文、梁锐、陈静波、许先、午马、桂治洪、谢贤、吴思远、蔡扬名、罗臻、吴宇森、华山、刘家良、江汉、朱枫、洪金宝、袁和平等在内的几十位电影导演,均拍摄过不只一部武侠、功夫影片;其中,胡鹏、王天林、楚原、张彻、罗维、吴思远、桂治洪等更是单独拍摄十多部甚至几十部;楚原、张彻、胡金铨等因此成为中国电影史上杰出的电影作者。与此同时,涌现出唐佳、刘家良、韩英杰、袁和平等一批各具特点的武术指导以及狄龙、姜大卫、陈观泰、岳华、李小龙、井莉、苗可秀等一批卖座鼎盛的电影明星。香港电影进入一个武侠、功夫片的鼎盛时期。

总之,从 20 世纪 50 年代大量出品的“黄飞鸿”片集,到 60 年代中期新派武侠片的出现;再从 60 年代中期以后武侠片潮流的鼎盛,到 70 年代初期李小龙

^① 《石琪对李翰祥作品的评述》,转引自蔡洪声:《香港影坛的“典型”导演——李翰祥》,载蔡洪声、宋家玲、刘桂清主编:《香港电影 80 年》,北京广播学院出版社 2000 年版,第 127—135 页。

香港武打片在很大程度上支撑着香港电影工业的发展

在影像和动作的层面上建构了一个时期的香港文化

“阳刚电影”美学

功夫片的崛起,香港武打片拥有最广泛的观众基础和最成功的票房纪录,在很大程度上支撑着香港电影工业的发展。另外,香港武打片还以其独特的精神气质和文化蕴涵,基本展现了20世纪50年代初至70年代末期香港社会的“去势”焦虑及其惶惑心态,在一种国破家亡的乱世背景里,在一种刀光拳影的激烈动作中,更在一种无路的悲怆感和嗜血的复仇意识主导下,香港武打片见证了香港社会的精神图景,并在影像和动作的层面上建构了一个时期的香港文化。

一、张彻的武打片



图 11-4 张彻

张彻(1923—2002,图11-4),原名张易扬,笔名何观、沈思,浙江青田人。从1964年开始到20世纪90年代后期,张彻一共导演或与人合作导演了80多部电影作品,其中大多数为武侠片。通过大量武侠电影的创作实践,张彻不仅较为成功地弘扬了自己提出的“阳刚电影”美学,而且以其对男性之间忠肝义胆、深情厚谊的描绘,在传承儒家文化的过程中,将港台武侠、功夫电影推向一个更具个性化魅力的叙事层面和更具个体写作特征的精神领域,并在很大程度上影响着80年代以来的香港电影面貌。尽管

由于各种原因,张彻导演的武侠功夫片良莠不齐、瑕瑜互现,但其不断开创的古装刀剑片、拳脚功夫片、“上海滩”影片和“小子片”等潮流,使其在60年代至80年代的香港武侠电影史上独树一帜、独领风骚。

为了借刀剑与拳脚表达阳刚之气和男性情结,张彻选取了一些最能体现男性英雄之间惺惺相惜、最终以身殉义的电影题材,在惨烈的赤膊上阵、盘肠大战或疯狂的血腥杀戮、以暴制暴中,上演一出出慷慨激昂、义薄云天的悲剧。《断肠剑》里,浙江总兵李天宠之子李岳为报杀父之仇刺死佞臣,被朝廷通缉后隐姓埋名,并在一家客栈以当马夫为生。武当派侠士方君兆遇上李岳,感觉他气宇轩昂、绝非等闲,遂一见投缘、成为至交。后来,李岳得知自己的未婚妻贞儿也是方君兆爱慕的对象,为了报答方君兆的知遇之恩,也为了方君兆与贞儿的幸福,李岳孤身一人杀上飞鱼岛,被致命的断肠剑所伤,手捂创口与飞鱼岛主同归于尽。《独臂刀》(图11-5)里,主人公方刚的父亲方诚是大侠齐如风的忠仆,因挺身护



图 11-5 《独臂刀》

主,刀断身亡。为报杀父之仇,也为报师傅之恩,方刚苦练独臂刀法。最后一场血战,长臂神魔用长鞭抽伤方刚并用暗器刺住了方刚的半截衣袖,正在危急时刻,方刚飞身跃起,用父亲遗留的断刀刺死长臂神魔,为师傅齐如风及其家族化解了生死大患。《保镖》里,“无敌庄”庄主殷可风的保镖向定,与奇侠骆逸之间不打不相识,为了侠女云飘飘的感情,也为了替民除害,两人一同帮助殷可风对付飞虎寨寨主焦雄。影片中,通过接近30分钟的一场血战,为救自己的情敌向定,也为了成全向定与云飘飘的感情,奇侠骆逸被铜棍刺穿腹部、倒毙荒野。颇有意味的是,在《方世玉与洪熙官》里,方世玉和洪熙官之间也产生了一段不打不相识的武林情义,为了惩处火烧少林寺的清廷鹰犬、重振中原,方世玉与洪熙官赤膊上阵,以虎、鹤双形拳杀开一条血路。而在影片《报仇》与《刺马》中,张彻电影的“阳刚”之气更是表现得淋漓尽致。

二、楚原的武打片

楚原(图11-6),原名张实坚,笔名秦雨,原籍广东梅县,1934年出生于广州,父亲是香港著名的粤语片演员张活游。从1959年开始至1969年,为光艺、山联、新联、玫瑰、金兰、好好、文艺等多家影片公司导演粤语片60多部。1969年入国泰(香港)机构有限公司转拍国语片,1972年入邵氏兄弟(香港)有限公司任导演。从1969年开始至1988年,一共导演近百部影片,题材丰富、类型多样,但影响较大、票房较高者为倪匡根据古龙小说改编的一系列新派古装奇诡武侠片。



图11-6 楚原

楚原导演的古装武侠影片,大多具有诡秘的线索、复杂的故事与悬疑的情节,并以惟美的场景和诗意的动作呈现出奇诡中的哲理。同时,通过主人公特有的身世背景与各异的精神气质,流露出一种无家可归的“孤儿”情结与漂泊意识,并在对自我身份的追寻中传达出一种内在的悲情体验。在《小杂种》里,主人公小杂种是一个由隐士抚育成人的弃儿,亦即“无父无母、无名无姓、无师无派”的“小杂种”。当他奉师傅之命为寻找父母下山之后,先与女乞丐小乙结为好友,再与邑绅之子顾英雄结怨,最后,还从妓院老鸨口中得到了自己身世的秘密。跟龌龊的世界和丑恶的人性相比,小杂种仿佛一个来自世外桃源的处子,他记在小本上的每一句话,既是生活的常识,又是通常为人忽略的哲理:“有人为钱卖命”、“读书人也有坏蛋”、“爹不一定要儿子”、“漂亮不一定好”。《天涯·明月·刀》(图11-7)第一个“凤凰废墟”的组合段,镜头横移,夜深人静、重九三更的凤凰集,凄厉的风声卷起地上的沙尘,丛生的野草在画面前景瑟瑟发抖,便营造出一幅凄清、诡异的江湖图景。在这里,天下“第一快刀”傅红雪再一次击败燕南飞,成为武林第一高手。但两人很快就遭到各路怪客追杀。为了进入孔雀山庄,得到兵器谱上排名第一的孔雀翎,同时杀掉黑道之首公子羽,他们先后化解霹雳神

大多具有诡秘的线索、复杂的故事与悬疑的情节,并以惟美的场景和诗意的动作呈现出奇诡中的哲理



图 11-7 《天涯·明月·刀》

弹“鬼外婆”、下毒世家唐翔以及公子羽手下诗、画、琴、棋、剑的多重变局。然而,影片最后,傅红雪发现,始终没有露面的公子羽,既不是蒙着面具的燕南飞,也不是镜子中的自己;只有拒绝成为公子羽的傅红雪才知道,权力和金钱是离死亡最近的东西。在《三少爷的剑》里,“剑神”三少爷厌倦江湖,为摆脱“剑圣”燕十三

和慕名者的挑战,假传死讯,化名“阿吉”流落妓院当杂役。但为救爱人小丽并替她报仇,不得不恢复自己三少爷的名份,重新拿起剑、披上战衣,在一片红花满天、绿草遍地的场景里,三少爷与燕十三为“天下第一剑”之名展开了最后的决斗,正应燕十三的一句话:“人在江湖,身不由主,连杀人与被杀都是这样。”确实,这种奇诡的哲理和特异的精神气质,在《流星·蝴蝶·剑》与《楚留香》中都有明晰的体现。

三、李小龙的武打片

李小龙(1940—1973,图 11-8),原籍广东海南,出生于美国旧金山,原名李振藩,英文名 Bruce Lee。由于父亲李海泉为香港知名的粤剧和粤语片演员,李小龙不足 1 岁时就在港片《金门女》(1941)中上镜。6 岁担纲演出影片《细佬祥》(1946),至 17 岁止已在 10 多部影片中参加演出。这一时期,李小龙还拜师学武,练就了一身咏春拳功底。香港喇沙书院肄业之后,李小龙被家人送往美国西雅图华盛顿州立大学攻读哲学及心理学。在此期间,李小龙又吸收空手道、西洋拳、跆拳道等中外拳术精华,自创“截拳道”。1964 年,在美国加州长堤举行的万国空手道比赛中获得冠军。1966 年至 1967 年间,进入美国 20 世纪福克斯公司,在其拍摄的电视连续剧《青蜂侠》(30 集)

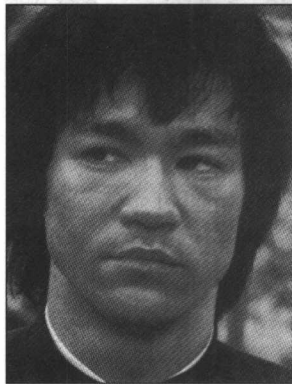


图 11-8 李小龙

中担任重要角色,此后,又在好莱坞参拍《丑闻喋血》等影片。

1971 年,李小龙回香港,应嘉禾影片公司编导罗维之邀主演功夫影片《唐山大兄》。影片公映后,在香港及东南亚等地连创票房新高。第二年,再与嘉禾公司及罗维合作,主演影片《精武门》(图 11-9),更在各地掀起一股功夫片狂潮。这一年,因与罗维发生分歧,自组协和影片公司,自编自导自演功夫片《猛龙过江》。此时,李小龙功夫片的影响已经波及美国、日本和欧洲。1973 年,李小龙再一次去好莱坞,主演影片《龙争虎斗》,首开中国电影进入世界电影市场之先河。接着,李小龙参加功夫片《死亡游戏》的拍摄,却在未竟之时暴毙,为后人留下一



图 11-9 《精武门》

段众说纷纭、难以索解的谜团。

在李小龙主演的几部功夫片里,主人公活动的主要场所,基本不在内地、台湾或香港三地,而在远离主人公“家乡”、“母亲”甚或“姐姐”的另外一个相对独立却又绝对险恶的异域。这是一个失去人性、没有规则的世界,代表法律的警察或者从不露面,或者只在影片结尾收拾残局的时候才草草出场,并且很难获得一个特写甚至近景;也就是说,搏斗双方的仲裁者要么缺席,要么不参与真正的叙事,只有听任暴力疯狂地孳生和死亡无情地逼近。与此相应,李小龙电影里的主人公,也大多拥有一种出门在外的心态与失父失家的漂泊意识,并在忍无可忍、无路可走的绝境中奋起抗争,最终以暴力制服暴力。在置对手于死地之时,伴随一声长啸的是一种混杂着兴奋、痛苦以至迷狂的表情。这种建立在疯狂的复仇意识基础上的复杂表情,显示出李小龙电影独有的一种掩饰不住的悲剧感。同样,李小龙电影里的中国功夫,是一种蕴涵着丰富的文化信息的暴力美学形式,《精武门》之所以能够满足观众的观影期待并在港台、东南亚以至美国掀起一股功夫片狂潮,还因为编导者较好地将功夫片的动作和表情与其内蕴的精神气质和文化体验联系在一起。影片中,李小龙的自虐与虐人,及其打斗时发出的犀利啸叫和怒目特写,作为 20 世纪 70 年代前后香港社会及其民众精神的载体,浓缩着一个时代的文化症候与电影记忆。而在影片结尾,李小龙面对租界巡捕的枪口,长啸一声之后腾空飞跃的定格镜头,更将一种精神、文化与历史的悲情永久地定格在香港银幕上。

主人公活动的主要场所

一个相对独立却又绝对险恶的异域

李小龙电影独有的一种掩饰不住的悲剧感

一种蕴涵着丰富的文化信息的暴力美学形式

第五节 成龙的喜剧功夫片和警匪片

成龙(图 11-10),1954 年出生于香港,原名陈港生,曾用名陈元楼、陈元龙。7 岁时进入于占元的中国戏剧学院学习京剧净行,并练北派武术。10 岁左右作为童星参加拍摄《大小黄天霸》、《秦香莲》等影片;15 岁时任龙虎武师和特约演员。1973 年在《女警察》中扮演重要角色,并兼任武术指导。1976 年后相继加入罗维、思远、嘉禾等影片公司。1978 年因主演影片《蛇形刁手》而知名,同年主演的谐趣功夫片《醉拳》颇有影响。1979 年任导演。从 1979 年开始,主演或导演兼主演《师弟出马》(1980)、《杀手壕》(1980)、《龙少爷》(1982)、《迷你特攻队》

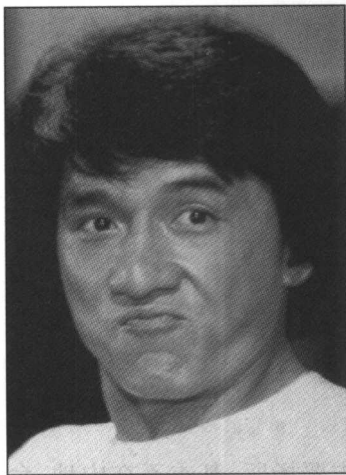


图 11-10 成龙

(1983)、《龙腾虎跃》(1983)、《五福星》(1983)、《快餐车》(1984)、《A 计划》(1984)、《福星高照》(1985)、《夏日福星》(1985)、《龙的心》(1985)、《警察故事》(1985)、《龙兄虎弟》(1986)、《A 计划续集》(1987)、《飞龙猛将》(1988)、《警察故事续集》(1988)、《奇迹》(1989)、《龙兄虎弟 II 飞鹰计划》(1990)、《火烧岛》(1991)、《双龙会》(1991)、《警察故事 3 超级警察》(1992)、《城市猎人》(1993)、《超级计划》(1993)、《重案组》(1993)、《醉拳 II》(1994)、《红番区》(1995)、《警察故事 4 简单任务》(1996)、《一个好人》(1997)、《尖峰时刻》(1998)、《我是谁》(1998)、《玻璃樽》(1999)、《特务迷城》(2001)、《新警察故事》(2004)等多部影片。成龙以其丰富的电影实践、广泛的观众基础、独特的文化蕴涵和巨大的影响力,创造了香港动作电影以至中国电影史上的又一个“神话”和“奇迹”。^①

一、20 世纪 80 年代中期以前:喜剧功夫片

20 世纪 80 年代中期以前,成龙主演或主演兼导演的影片大多为喜剧功夫片或称谐趣功夫片。这些影片主要包括:《蛇形刁手》、《醉拳》、《笑拳怪招》、《师弟出马》、《杀手壕》、《龙少爷》、《迷你特攻队》、《龙腾虎跃》、《五福星》、《快餐车》、《A 计划》、《福星高照》、《夏日福星》、《龙的心》等。80 年代中期以后,成龙仍主演或主演兼导演了《龙兄虎弟》、《A 计划续集》、《奇迹》、《双龙会》、《醉拳 II》、《红番区》、《一个好人》、《我是谁》等一系列具有喜剧特征的功夫片。

其实,早在《新精武门》(1976)里,成龙扮演的角色,已露顽皮小子雏形;在《少林木人巷》(1976)里,成龙的“受气包”形象,同样具有喜剧色彩;而在《蛇形刁手》中,成龙扮演的武馆杂役简福,从受气受欺到自创“蛇形刁手”得以扬眉吐气,应了自己姓名“头脑简单,福气很大”的妙解;《师弟出马》中,成龙从民间“奇门”武功里挖掘出板凳功、扇子功、裙底脚功等 36 种功法,一招一式充满着舞蹈美和喜剧性。不仅如此,在《警察故事》(图 11-11)里,主人公陈家驹与其女朋友之间的关系也产生了良好的喜剧效果;《奇迹》则讲述了一个传奇性的故事:从乡下来城里找工作的“乡巴佬”,阴错阳差当上了黑社会老大,却用高超武艺和人格魅力镇住众多匪徒,把他们引入正途,并帮助贫困卖花女假扮高夫人,促成了其女与广东十大富豪之一顾新全之子的婚事。

^① 在《解构英雄的神话——论“成龙电影”》(载刘现成编:《拾掇散落的光影——华语电影的历史、作者与文化再现》,台北亚太图书出版社 2001 年版,第 153 页)一文里,洛枫指出:“成龙是继李小龙之后,在香港动作电影历史上的另一个‘神话’,他的‘神话色彩’,建基于谐趣功夫电影的创新潮流、电影公司庞大资金的投资、成龙不顾性命的危险动作,以及东南亚市场、甚至西方国家对‘成龙电影’的关注。‘成龙电影’,不但标志成龙个人成功的故事,同时也象征香港电影的活力、冲劲、无限的想象力与可能性。”



图 11-11 《警察故事》

可以说,成龙的功夫表演和喜剧感,及其体现出来的轻快诙谐气氛和乐观昂扬的生命力,是使这些影片获得观众喜爱的关键原因。成龙喜剧功夫片里的打斗机趣,既在很大程度上拓展了香港电影的类型发展空间,又为香港电影打了面向本土以外以至日本、好莱坞的国际性视野。

功夫表演和喜剧感,及其体现出来的轻快诙谐气氛和乐观昂扬的生命力

二、20 世纪 80 年代中期以后:动作警匪片

20 世纪 80 年代中期以后,成龙电影已从过去的乡野小镇转向现实的香港都会甚至世界各地。成龙所扮演的角色,也从一个天真单纯的“龙少爷”,转换成一个责任在肩的“陈帮办”。

在《警察故事》、《龙兄虎弟》、《A 计划续集》、《飞龙猛将》、《警察故事续集》、《龙兄虎弟 2 飞鹰计划》、《火烧岛》、《双龙会》、《警察故事 3 超级警察》、《城市猎人》、《超级计划》、《重案组》、《醉拳 2》、《红番区》(图 11-12)、《警察故事 4 简单任务》、《一个好人》、《尖峰时刻》、《我是谁》、《玻璃樽》以及《特务迷城》等影片里,成龙赋予警匪片一种幽默爽朗的格调;而其扮演的警察,更是坚韧阳刚,一身正气。跟麦当雄监制、潘文杰导演的“枭雄片”,吴宇森导演的“英雄片”以及杜琪峰监制和导演的“黑色片”不同,成龙电影里的警察与匪徒之间的关系泾渭分明、势不两立。



图 11-12 《红番区》

在成龙电影里,警察作为港英政府和权力机关的工具,总是处在叙事发展的主导性位置;相反,匪徒大多是不仁不义、作恶多端的坏蛋,在影片中往往一闪而过。颇有趣味的是,无论在何时何地,成龙这个超级警察形象,都是为民除害、表达大众自制和民主意识的代表。他对百姓从未恶语相向,倒是时刻充当着

成龙电影正是根植于香港民众渴望出现一个精神上的保护神的心理,来实现广大观众的观影梦幻

“有动作而不残暴,有喜剧而不下流”

富有感情色彩的保护神亦即“社会保姆”的角色。成龙电影正是根植于香港民众渴望出现一个精神上的保护神的心理,来实现广大观众的观影梦幻。

成龙警匪片里的浩然正气,主要体现在成龙作为警察英雄,拥有一种不计个人得失、不顾个人安危,以超常的智慧和超人的身手与匪徒周旋到底并最终制服匪徒的精神境界。这种精神境界,是与成龙始终秉持的社会责任感和教育电影观联系在一起的。“有动作而不残暴,有喜剧而不下流”,不仅是成龙喜剧功夫片和动作警匪片区别于其他影片的主要特征,而且是成龙电影获得舆论好评和观众激赏的重要原因。在影片《警察故事》和《重案组》里,可以强烈地感受到成龙电影的浩然正气。

第六节 吴宇森的英雄片与徐克的武侠片

吴宇森的英雄片与徐克的武侠片是20世纪70年代末期以来至今香港电影的重要成就。

一、吴宇森的英雄片



图 11-13 吴宇森

吴宇森(图 11-13),原籍广西平南,1946 年出生于广州,4 岁时随家人迁居香港。19 岁时与石琪合拍的实验作品《偶然》和《死结》曾在香港第一届实验电影展中获奖。利玛窦书院毕业后,吴宇森先后进入香港国泰、邵氏兄弟(香港)有限公司,其工作态度和艺术才华得到著名导演张彻、制片邹文怀与何冠昌等人的赏识,并成为张彻的固定副导演,在短短的两年时间里,协助张彻拍摄了《水浒传》、《群英会》、《四骑士》等 11 部充满着阳刚精神与男性情谊的武侠功夫片。1973 年以后,吴宇森转入嘉禾电影有限公司并升任导演;1983 年正式离开嘉禾进入新艺城影业有限公司,并出任该公司驻台湾的制作总监。1990 年自组影片公司,公司次年加入两位新股东更名为新里程电影有限公司。1993 年,在多家好莱坞影片机构的邀约之下,吴宇森进入美国环球影片公司,成为国际影坛上拍片最多、影响最大的中国导演之一。

从 1973 年开始,吴宇森相继编导、导演了《过客》(1973)、《女子跆拳群英会》(1975)、《帝女花》(1976)、《少林门》(1976)、《发钱寒》(《鬼马闯江湖》,1977)、《大煞星与小妹头》(1978)、《哈啰夜归人》(1978)、《豪侠》(1979)、《钱作怪》(1980)、《滑稽世界》(1981)、《摩登天师》(1982)、《八彩林亚珍》(1982)、《笑匠》(1986)、《英雄本色》(1986)、《龙蛇争霸》(1986,与午马合导)、《英雄无泪》(1986)、《英雄本色续集》(1987)、《喋血双雄》(1989)、《喋血街头》(1990)、《纵横四海》(1991)、《辣手神探》(1992)、《终极标靶》(1993)、《断箭》(1996)、《变脸》

(《夺面双雄》,1997)、《碟中谍Ⅱ》(2000)、《风语者》(2002)等影片,以及《新纵横四海》(1997)、《至尊黑杰克》(1998)等电视电影作品。

总体上看,吴宇森的英雄片是香港武侠片、警匪片、黑帮片和枭雄片等类型片种的特殊变体,因其立足情谊的心理根基和针对暴力的诗意呈现,成为20世纪80年代以来至90年代初期香港电影中票房鼎盛、口碑甚佳的一种电影类型。吴宇森影片里的主人公,除了行使职权的警察一方之外,另一方大多是伪钞集团首脑、职业杀手或国际大盗,他们往往还要共同面对更加凶恶残暴、无情无义的匪徒或黑道势力。英雄与英雄的惺惺相惜和内在情谊,能够跨越身份之间的反差和正邪之间的鸿沟,在两方主人公之间形成互助抗恶、身殉道义的特殊场景与动人瞬间。

立足情谊的心理
根基和针对暴力
的诗意呈现

《英雄本色》(图11-14)由香港新艺城影业有限公司、电影工作室于1986年联合摄制,吴宇森编导,黄永恒摄影指导,狄龙、周润发、张国荣、朱宝意、李子雄、曾江、石燕子、田丰、金兴贤、王侠、吴宇森、成奎安、良鸣主演。影片以1967年龙刚导演的粤语片《英雄本色》为蓝本进行重新编写,特别强调了伪钞集团首脑宋子豪与其手下小马哥之间情同手足的关系,以及宋子豪为自己的黑道行为力图向其当警察的弟弟阿杰赎罪的经过。对暴力和英雄的诗意呈现,对亲情和友情的着力渲染,是影片获得舆论赞扬和观众支持的重要原因。《英雄本色》公映后,在20世纪80年代后期的香港影坛掀起一股“英雄片”拍摄热潮;吴宇森也集合《英雄本色》主要班底,自编自导了故事情节和人物设置都与《英雄本色》略有衔接的《英雄本色续集》。

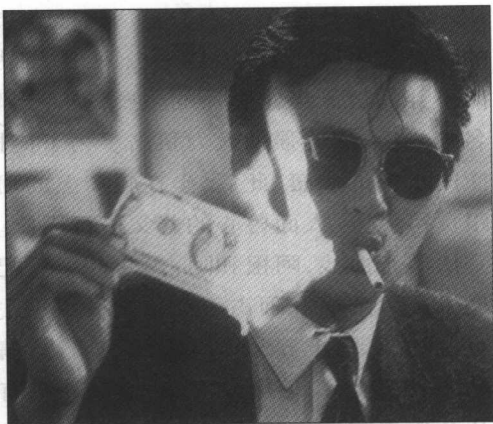


图11-14 《英雄本色》

在火爆的枪战场面与英雄的悲怆命运之外,《英雄本色》触及父子情、兄弟情、友情、男女情以及冤屈受害之情和报仇雪恨之情。而在这部“多情而善感”的影片里,^①吴宇森表达了自己内蕴于心的英雄观与情义观。颇有意味的是,影片中的英雄,无论是宋子豪、小马哥,还是阿杰,都被困于各种内外处境,挫折感使他们更加成熟而又世故,并拥有一种前所未有的自信、尊严和阳刚之气。因为自己的黑社会身份,宋子豪的父亲被杀手刺死,弟弟也在警局抬不起头来,但他始终在寻找机会痛改前非,并向已死的父亲和不能原谅自己的弟弟证明真心。同样,为了替被捕的宋子豪报仇,小马哥独闯匪窟,伤重痊愈后穷困潦倒,并遭到阿成手下的绑架和毒打。影片结尾前发生在海边的一场激烈枪战,更将这种

英雄观与情义观

^① 参见石琪:《电影茶座》,转引自罗卡:《风云出英雄——吴宇森“英雄系列”与林岭东“风云系列”之比较》,载中国台港电影研究会编:《香港电影回顾》,中国电影出版社2000年版,第198页。



图 11-15 《纵横四海》

英雄末路的困境与义薄云天的真情展现在观众面前,并成功地打动了观众的内心。

跟《英雄本色》的悲剧风格不同,《纵横四海》(图 11-15)里的英雄性格和情义表现活泼风趣,充满笑料百出的喜剧效果。《纵横四海》由香港金公主电影制作有限公司出品,新里程电影有限公司于 1991 年制作,吴宇森、高志森、秦小珍根据吴宇森原著剧本编剧,吴宇森导演,潘恒生摄影指

导,严伟伦摄影,郭振锋动作指导,周润发、张国荣、钟楚红、朱江、曾江、胡枫主演。尽管影片是吴宇森借鉴法国导演弗朗索瓦·特吕弗的《朱尔与吉姆》而拍摄的一部贺岁片,但仍将主人公阿祖、阿占和红豆三人之间青梅竹马的关系和不离不弃的情义当作影片的主要诉求。当阿祖与阿占在养父指使下潜入古堡盗得名画之后,遭遇强劲火力狙击。为了掩护阿占脱逃,阿祖驾驶汽车,奋不顾身地撞向水中的快艇。此后,坐在轮椅上的阿祖,利用自己的聪明才智,与阿占一起,跟贪得无厌、人面兽心的养父进行周旋。尤其是在影片结尾,阿祖、阿占与养父一伙展开血战,阿祖和阿占心有灵犀、配合默契,将对手打得晕头转向。当养父掏枪欲置阿祖和阿占于死地之际,阿祖突然从轮椅上跃起,模仿北派武功和李小龙的招数,把养父一脚踢到了墙边。精彩的打斗技巧、火爆的枪战场面加上幽默的表演设计,使影片有惊无险、诙谐有趣;尤其是影片最后阿祖、阿占、红豆和几个孩子在一起的家庭生活场景,营造出一种温馨浪漫、情义绵绵的美好氛围。在吴宇森编导的英雄片里,无论江湖和人性如何险恶,“情义”和“明天”总是值得期待的东西。

二、徐克的武侠片

徐克(图 11-16),原名徐文光,原籍广东海丰,1951 年出生于越南。中学时期常常发表漫画、插图和武侠连环画,并与友人合拍 8 毫米的以魔术表演为题材的短片。1966 年移居香港,1969 年高中毕业后,赴美国德克萨斯大学(奥斯汀)攻读广播电影电视课程。1975 年毕业,在纽约编辑一份唐人街报纸,并组织一个社区剧社,参与当地华埠的有线电视制作。1977 年回到香港,先后在无线电视台、佳艺电视台担任编辑和编导,导演根据古龙小说改编的电视剧《金刀情侠》(上、下集,1978),不仅开始显露独特的艺术个性,而且在播出后大获好评。1978 年进入思远影业公司,次年执导的武侠片《蝶变》,以科幻特技开创武侠电影的新局面,被认为是香港电影新浪潮的代表作品之一。1981 年,徐克加



图 11-16 徐克

入新艺城影片公司,导演了《鬼马智多星》、《最佳拍档之女皇密令》、《打工皇帝》等动作感强、笑料迭出的卖座喜剧片。1984年创办电影工作室,成为香港影坛集编剧、导演、策划、监制于一身的电影从业者。从1979年起,相继导演、编导《蝶变》(1979)、《地狱无门》(1979)、《第一类型危险》(1980)、《鬼马智多星》(《夜来香》,1981)、《蜀山——新蜀山剑侠》(1983)、《最佳拍档之女皇密令》(1984)、《上海之夜》(1984)、《打工皇帝》(1985)、《刀马旦》(1986)、《英雄本色之夕阳之歌》(1989)、《笑傲江湖》(1990,与程小东、胡金铨、李惠民合作)、《黄飞鸿》(1991)、《棋王》(1991,与严浩合作)、《双龙会》(1991,与林岭东合作)、《豪门夜宴》(1991,与高志森、张同祖、张坚庭合作)、《黄飞鸿之男儿当自强》(1992)、《黄飞鸿之狮王争霸》(1993)、《青蛇》(1993)、《梁祝》(1994)、《黄飞鸿之龙城歼霸》(1994)、《满汉全席》(《金玉满堂》,1995)、《刀》(1995)、《花月佳期》(1995)、《大三元》(1996)、《反击王》(1997)、《K.O. 雷霆一击》(1998)、《顺流逆流》(2000)、《蜀山传》(2001)、《黑侠2》(2005)、《七剑》(2005)等近30部影片,除了动作喜剧之外,多为独具特色的武侠片。

《蝶变》(图11-17)由香港思远影业公司于1979年出品,林凡编剧,范金玉摄影,黄树棠武术指导,刘绍铭、黄树棠、米雪、陈琪琪、张国柱、高雄、王将、乔峰主演。在这部以科幻特技代替传统刀剑的武侠影片里,徐克一开始就以书生方红叶的第一人称口吻,讲述着“武林新纪”之前三十六年间发生的两次“鬼泣神号”的武林大战,在这两次“横尸三万”和“死伤近十万”、致使“高手丧尽”的武林大战之后,又一个权力纷争、“干戈如林”的年代接踵而至。冷静的画外音,配以画面中孤悬天空的太阳,先是浮云的掩映,转为血红的覆盖,再接暗黑的空镜,当方红叶从地平线上出现,行走在沙砾遍地的荒原之时,远处的小屋里突然发生爆炸,镜头从一只手掌的特写上摇,黑色的蝴蝶挣脱缓缓张开的大手飞向高空,叠印片名“蝶变”。通过片头的渲染,一个充满着血腥暴力和神秘氛围的乱世情境油然而生。就是在这个蝴蝶杀人、气氛诡异的故事里,徐克电影里的科幻特技与神怪影像初露端倪。影片中,阴森恐怖、死人无数的古堡,机关凶险、被人窥视的暗道,与群起出动、嗜血如命的蝴蝶一起,构成一个异乎寻常、令人恐惧的特别场景,再伴以亡命的嗥叫、凄惨的鸦鸣,与凌厉的剪接、短促的配音,将怪力乱神的电影叙事推展到极致。事实上,影片本身庞杂的内容、混乱的结构以及借

以科幻特技代替
传统刀剑的武侠
影片



图 11-17 《蝶变》

科学之名而设计出来的电光炮火、空中飞行,还有身份特殊的哑婢掌握的所谓“御蝶术”,以及影片前后自行结构与自我解构的双重动机,更将这种几乎不可理喻的江湖纷争发挥到一个惊险莫名、神秘怪异的境地。



图 11-18 《黄飞鸿之狮王争霸》

徐克监制、导演的《黄飞鸿》系列包括《黄飞鸿》、《黄飞鸿之男儿当自强》、《黄飞鸿之狮王争霸》(图 11-18)、《黄飞鸿之龙城歼霸》等影片。其中,《黄飞鸿》由香港电影工作室摄制,嘉禾影片公司于 1991 年出品,徐克、阮继志、梁耀明、邓碧燕编剧,钟志文、黄仲标、黄岳泰、林国华、陈东村、陈沛佳摄影,袁祥仁、袁信义、刘家荣武术指导,李连杰、元彪、张学友、关之琳、郑则仕主演。影片以香港电影史上最著名的武侠人物黄飞鸿为主要角色,并将其置于列强入侵、民族存亡的危急关头,展现这位民族英雄身处新旧变革与东西文化夹缝中内心深处的矛盾、困惑与挣扎。^①影片里的黄飞鸿,不再像此前大量黄飞鸿电影里的主人公一样,习武练功为着明确的爱恨情仇;相反,面对着复杂的国际

国内局势和许多无法抗拒的潮流袭击,武功盖世、无人可敌的黄飞鸿,时常会遭遇尴尬,甚至到处碰壁。影片片头,黄飞鸿在战船上通过精彩舞狮显露不凡身手,跟黑旗军头领刘永富一起展开两条“壮志凌云,侠气冲天”的红幅,但随之,黄飞鸿的视线投向海面,接望远镜中西洋帝国坚船利炮驶向中国港口的画面。黄飞鸿与刘永富的对话,又对朝令夕改、是非太多的满清朝廷表现出深沉的忧虑。当刘永富向黄飞鸿出示一把写着“不平等条约”的折扇之时,接改编自琵琶曲《将军令》的管乐新曲《男儿当自强》,在阳刚雄浑、令人荡气回肠的乐音中,转“黄飞鸿”片名及黄飞鸿率领民团操练武功的系列广角、仰摄镜头。可以看出,尽管形势远非想象的那么简单,但徐克还是希望把黄飞鸿一如既往地塑造成一个一呼百应、威震南国、魅力超凡的爱国英雄化身。

然而,跟自己塑造的主人公黄飞鸿一样,徐克的爱恨情仇不经意间也打上了迷惘惶惑的深重痕迹。影片开始的第一个组合段,华洋杂处、人流不息的佛山城,茶楼中传出的中国土风弹拨乐曲,便与街道上传教士吟诵的“哈利路亚”生硬地交织在一起;黄飞鸿跟从英国回来的十三姨初次见面,也在英语问候和照相姿态上闹出“丢人”的举止。正像黄飞鸿面对十三姨的眼光总显迷乱不适一样,徐克电影里的黄飞鸿,无法正确或正常地面对英语、照相机、西餐等西洋物事,以及自己内心深处的爱情和欲望。不仅如此,他还很难一心一意、卓有成效

徐克的爱恨情仇
不经意间打上了
迷惘惶惑的深重
痕迹

^① 参见列孚:《徐克“黄飞鸿”系列研究》,载蔡洪声、宋家玲、刘桂清主编:《香港电影 80 年》,北京广播学院出版社 2000 年版,第 165 页。

地利用自己的绝世武功收附人心、对抗奸人。

从 20 世纪初期到 21 世纪初期, 香港电影也走过了将近 100 年的发展历程。但从 20 世纪 50 年代开始, 香港电影才在制度、人才、类型和市场等领域形成鲜明的特色, 并以大量的商业电影获得港台和东南亚观众的喜爱。尽管在商业电影的批量化生产过程中, 也出现过不少粗制滥造的跟风之作, 但以邵氏、电懋、嘉禾、新艺城、思远、金公主、永盛等影业公司出品的影片为代表的香港电影, 创造了中国电影乃至世界电影史上的奇迹。这种奇迹的产生, 不仅在于影片数量的众多, 而且在于众多影片都能将电影的商业性和艺术性较好地结合在一起, 并能为艺术电影的生产创造一个较为优越的环境。香港电影的经验教训, 是值得中国内地电影工作者认真揣摩、虚心学习的。同时, 两岸三地在政治、经济、文化和电影领域的不断交流融合, 也为香港电影的新生和内地电影的发展带来了难得的机会和机遇。可以预断, 如果得到适当的政策保证, 香港电影极有可能突破目前的瓶颈, 走向一个更加辉煌灿烂的明天。

思考题:

1. 简述香港电影新浪潮的历史经验。
2. 徐克武打电影的独特性体现在哪里?

第十二章 台湾电影

第一节 概述

电影传入台湾是在 1901 年,但因曾作为日本殖民地,直到 1925 年以前还是主要放映日本影片。

一、“台制”影片

1945 年 11 月 1 日,光复后的台湾省行政长官公署根据 1945 年 9 月发布的《管理收复区报纸通讯社杂志电影广播事业暂行办法》,接收了日本在台的制片机构“台湾映画协会”、“台湾报道写真协会”,并合并改组,成立“台湾省电影摄影场”,这是台湾第一家官办电影机构。1957 年 7 月,台湾省电影摄影场正式定名为“台湾省电影制片厂”(简称“台制”)。从 1957 年开始到 1979 年间,除了继续出品新闻纪录片以外,“台制”又陆续邀集吴文超、卜万苍、李翰祥、李嘉、杨文淦、吴桓、雷起鸣等电影编导,拍摄了 9 部故事片,为台湾电影发展作出了重要的贡献。^①其中,由卜万苍导演、王引主演的历史片《吴凤》和李翰祥导演、江青主演的古装片《西施》,在 20 世纪 60 年代的台湾影坛产生了极为强烈的反响。

台湾省电影制片厂

二、“中制”影片

1948 年 8 月由南京迁往台湾的中国电影制片厂(“中制”),是继“台制”之后台湾的第二家官办电影机构。1950 年 4 月,“中制”划归国民党政府国防部总政治部作战部领导,以拍摄军事教育片为主。1951 年,“中制”在台北北投的复兴岗建厂,1954 年拍摄台湾第一部戏曲艺术片《洛神》,并摄制故事片《奔》、《养女湖》。20 世纪 50 年代,“中制”还拍摄了不少新闻纪录片并在世界 20 多个国家放映。1962 年,“中制”改组,由梅长龄担任厂长,增添厂棚设备、扩大制片规模,继续摄制新闻纪录片及军事教育片,除了每周发行《中制新闻》之外,还起用本厂编导张曾泽、贡敏、赵辟等摄制故事片《故乡劫》(1966)、《台北·上海·重庆》、《杯酒高歌》;外聘李翰祥导演故事片《扬子江风云》(1969)和《缇紫》(1970)。20 世纪 70 年代,“中制”摄制了《大摩天岭》、《女兵日记》、《成功岭上》等故事影片。1979 年以前,台湾“中制”影响最大的出品是李翰祥编导,甄珍、王

中国电影制片厂

^① 参见梁良:《“台影”的剧情片》,载国家电影资料馆、本国电影史研究小组编:《历史的脚踪:“台影”五十年》,台湾电影资料馆 1996 年版,第 109 页。

引主演的古装历史片《缙紫》。

三、“中影”影片

除了“台制”和“中制”之外,台湾电影史上规模最大、出品最多、成就最显著的官办电影机构是中央电影事业股份有限公司(简称“中影”)。

中央电影事业股份有限公司

“中影”于1954年9月1日由台湾农业教育电影公司和台湾电影事业股份有限公司合并成立,主要从事制片、发行并经营电影院。1954年,“中影”摄制故事片《梅岗春回》;至1958年,一共摄制故事片《歧路》、《碧海同舟》、《关山行》、《锦绣前程》、《苦女寻亲记》、《荡妇与圣女》等11部。从1959年开始到1961年5月,由于遭受两次火灾,“中影”进入整顿时期。1961年至1963年间,除与日本合作拍摄故事片《秦始皇》和《海湾风云》外,还摄制《宜室宜家》、《谁能代表我》、《台风》、《黑夜到黎明》、《薇薇的周记》、《黑森林》(与香港合作)等故事片。1963年3月,台湾行政院新闻局局长沈剑虹兼任“中影”董事长,副局长龚弘出任总经理,开创“健康写实”与“健康综艺”制片路线,起用李行、白景瑞、丁善玺任导演,先后培养王莫愁、唐宝云、柯俊雄、江明等演员,成立蓝海小组,采用集体编剧制度;同时扩建制片厂,摄制《蚵女》(1964)、《养鸭人家》(1964)、《我女若兰》(1966)、《还我河山》(1966)、《路》(1967)、《寂寞的十七岁》(1967)、《新娘与我》(1968)、《落鹰峡》(1971)等多部故事片。1974年,辜振甫接任“中影”董事长,梅长龄接任总经理,除摄制故事片《长情万缕》(1975)、《狼牙口》(1976)、《汪洋中的一条船》(1978)等片,每年还要摄制一两部高成本的“爱国影片”,如《八百壮士》(1976)、《梅花》(1976)、《笕桥英烈传》(1977)等。到1979年止,“中影”拍摄的故事片接近100部,在1949年至1979年间的台湾电影史上占据“龙头”地位。^①

“健康写实主义”的提出,源自台湾自立电影公司1963年荣誉出品、李行导演的影片《街头巷尾》。由于该片借“中影”片场拍摄,龚弘欣赏后盛赞其写实风格,遂聘请李行为“中影”拍摄了《蚵女》、《养鸭人家》,从而开启“中影”的健康写实主义新时代。可以看出,“健康写实主义”明显受到美国《读者文摘》编辑风格的启发,既与意大利新现实主义电影保持着一定的关联性,又符合台湾“立法院”院长张道藩在文艺政策中推行的“六不”准则(“不专写社会的黑暗”、“不挑拨阶级的仇恨”、“不带悲观的色彩”、“不表现浪漫的情调”、“不写无意义的作品”、“不表现不正确的意识”),还以其对社会面貌、现实生活与普通劳动者的带有写实风格的描写,一改台湾电影服务政宣、远离现实的弊端。尽管有论者指出:“健康写实主义缺乏面对社会问题的勇气,也缺少批判现实的精神,在城乡差距、社会变迁与省籍差异上严重缺乏批判性。它将社会困境的解决,寄托在一个不牢靠的人性情操。它相信旧的道德与伦理能维持住新的秩序。但在社会急速变迁,家庭与就业,物质与道德处处对立的现实中,这样的信心不免显得有些

“健康写实主义”的提出

^① 参见卢非易:《台湾电影:政治、经济、美学(1949—1994)》,台湾远流出版事业股份有限公司1998年版,第246、247页。

童叟,缺乏说服力。”但同时也表明:“这些影片以传统伦理与人性光辉为共同母题,渐渐发展出一种和过去上海左翼或香港逃避主义电影相当不同的风格,为而台湾电影那种近似儒家主义的乐观温厚性格建立基础。……此外,健康写实电影突破过去僵化的政令宣导方式,提升了台湾影片在海内外映演市场上的竞争力。”^①确实,自从《蚵女》和《养鸭人家》出现之后,台湾电影在港台和海外的影响力日增。《蚵女》在1964年2月打破台湾票房卖座纪录,并名列该年十大卖座国片第九名;同时获得第11届亚洲影展最佳影片奖,这是台湾自制影片第一次获得这一奖项。《养鸭人家》也在一年间重映两次,并获得第3届金马奖最佳剧情片奖,这也是台湾自制影片第一次获得这一奖项。两部影片由邵氏父公司的邵维瑛在香港发行,同样卖座良好,评价甚高。

“中影”通过健康写实主义电影对政娱合一电影观的探索,为台湾电影开辟了一条相对独特的发展路径。在政治与娱乐之间,以中国传统文化为中介,在李行、胡金铨、李翰祥、张曾泽、宋存寿、白景瑞、丁善玺、刘家昌等电影工作者的共同努力下,不仅成功地树立了台湾电影的文化形象,而且使伦理片、武侠片和爱情片成为这一时期台港两地观众喜闻乐见的类型片种,创造了台湾电影史上少有的票房业绩。

在台湾,与“台制”、“中制”和“中影”三家官办电影机构并存的,还有大华、中国文化、高和、兴汉、联合、台联、福华、大来、华兴、万国、安益、联邦、国联、第一影业、大鹏、永新、永裕、新高、联兴、国禾、永升、大众、巨星等数十家私营电影企业。这些电影企业对台湾电影的发展也产生了相当重要的影响。

然而,从20世纪70年代末期以来,伴随着台湾新电影的出现,台湾电影产业日趋式微。尽管涌现出侯孝贤、杨德昌、王童、李安、蔡明亮等一批在世界影坛上声誉卓著的电影编导,但作为产业的台湾电影正在期待着振兴。

第二节 从台语片到台湾新新电影

一、台语片的创作

台语片被台湾政府登记为闽南语片,其实是闽南语影片、客家话影片和台湾原住民语言影片的总称

台语片被台湾当局登记为闽南语片,其实是闽南语影片、客家话影片和台湾原住民语言影片的总称。台语片风潮促进了台湾社会族群的融合,锻炼了一代优秀的台湾影人,并以其独特的方言体系显影着一个时代不可或缺的台湾记忆,在中国电影史上占据着极其重要的地位。

20世纪50年代中期以前,受到电影政策的遏制,除了“台制”、“中制”和“中影”三家官办电影机构之外,台湾还未出现民间创办的电影企业;而台湾当局强迫推行的国语政策,也使得台湾方言在银幕上无从表达。从1955年开始,台湾当局本着争取海外影人来台拍片及鼓励台湾本土民营制片的原则,对电影

^① 卢非易:《台湾电影:政治、经济、美学(1949—1994)》,台湾远流出版事业股份有限公司1998年版,第246、247页。

制片采取了“押税进口,出口退税”的办法,为台湾的民营制片企业解决了最为重要的胶片来源和外汇问题,直接促成了台语片的兴起。^①而在台湾的1 000万人口中,操持台语的人口比例占到70%以上,这也为台语片的发展及繁盛奠定了强大的观众基础。^②从1955年6月22日台北大观戏院上映台湾第一部台语片《六才子西厢记》(歌仔戏“都马剧团”制作、演出,邵罗辉导演)开始,中经1956年的《薛平贵与王宝钏》(麦寮歌仔戏团制作、演出,何基明导演)、1957年的《疯女十八年》(联合影业出品、白克导演)、1959年的《王哥柳哥游台湾》(台联影业出品、李行导演)、1964年的《天字第一号》(万寿公司出品、张英导演)与《台北发的早班车》(梁哲夫导演)等台语片的兴盛,到1981年台语片《陈三五娘》(余汉祥导演)的最后一次亮相,台语片总产量超过1 000部,不俗的规模与蓬勃的气象均不让同时期的国语片,甚至有过而无不及。

跟同时期的国语片相比,台语片的创作背景也显得尤为错综复杂。其中,林博秋、辛奇、吕诉上、何基明、李泉溪等台语片编导主要来自地方戏曲和新剧界;宗由、田琛、张英、申江、唐绍华、白克等电影编导则主要来自国语片界;梁哲夫原为香港粤语片导演,1951年移居台湾后从事台语片创作。

创作背景错综复杂

总地来看,前期台语片的题材资源主要来自歌仔戏、民间故事、台湾歌谣及各种历史事件,主要包括家庭伦理、古装历史、悲剧言情等影片类型;后期台语片的题材资源则主要出自日本、美国电影及歌曲,主要包括武侠打斗、匪盗谍报、滑稽喜剧等影片类型。在流浪的悲情与狂欢的气息中,台语片体现出独特的台湾文化特征及其以家为国的时代隐衷,并对台湾国语片的创作形成一定的影响。

随着台语片的衰落,台湾国语电影呈现出繁荣的局面。以李行、胡金铨、白景瑞、刘家昌等为代表的台湾国语电影,以其深厚的文化底蕴和成功的票房业绩,将20世纪60—70年代的台湾电影推向一个令人怀想的黄金时代。

二、台湾新电影

从20世纪80年代初期开始,随着侯孝贤、杨德昌、陈坤厚、张毅、曾壮祥、柯一正、王童、万仁等新一代导演的出现及其创作的一系列题材多样、主题严肃、个性斐然并且充满社会关注和人文关怀的影片的登场,台湾电影在一定程度上摆脱了此前政治意识形态和商业票房压力对创作者的束缚,走向一个艺术电影、文化电影或曰作者电影的新时代。

事实上,台湾意识的加强与艺术电影的探索,不仅是台湾新电影的群体风格,而且是新电影之后李安、蔡明亮、陈国富、林正盛、张作骥、张志勇等台湾新电影的显著特征。尽管在全球化的电影格局中,在好莱坞与香港电影的侵袭下,20世纪80年代以来的台湾电影工业正在步入消退以至崩溃的危难之境,但从新电影的崛起到新新电影的接力,台湾电影以其不倦的精神探求提升了中国电影的文化品质,并以其参展国际电影节的辉煌成就为中国电影赢得了令人

台湾意识的加强与艺术电影的探索

^① 参见黄仁:《张英对台湾电影的贡献》,载黄中宇编《打锣三响包得行——〈张英剧作集〉·张英对台湾影剧的贡献》,台北九宝建设股份有限公司出版部1999年版,第219、220页。

^② 参见钟雷:《五十年来中国电影》,台北商务印书馆1968年版,第1—5页。

瞩目的世界声誉。

1. 台湾新电影的出现及发展

台湾新电影的出现及发展,有其特定的政治、经济、社会 and 电影背景,并深刻地影响着 20 世纪 80 年代以后的台湾电影工业及台湾电影的文化、艺术状况。

从 1979 年开始,中国政府便发布《告台湾同胞书》,进而提出以“一国两制”方式解决台湾问题的建议,力图达成“台湾回归祖国,实现和平统一”的宏愿。在这种新的政治形势下,以蒋经国为首的台湾当局推行了较为宽松的意识形态政策,对电影的管制也逐渐放开。1978 年,宋楚瑜担任“新闻局长”,准许电影里出现五星红旗和毛泽东像。1982 年 8 月,“新闻局”又宣布取消剧本先审制度,改以影片完成后邀社会人士共审;同时,重新规范电影尺度,制定电影分级制。1983 年 11 月,“立法院”通过《电影法》,将电影纳入文化事业范畴。总之,在宋楚瑜担任“新闻局长”期间,台湾电影业的经营环境得到了较大改善。^① 这为台湾新电影的出现克服了一些政策上的障碍。不仅如此,思想界和文学界的本土文化反思热潮,也为新的电影创作者带来了突破桎梏的勇气和灵感。正如研究者所言:“在社会松动的氛围里,艺术创作开始敢于面对过去,述说过去,电影也在同样的情绪下,渐渐走出逃避主义的庇荫,成为记忆历史、抒发真实情感的工具。这样的松动,或许就是 1983 年台湾新电影出现的背景条件。”^② 另外,1980 年下半年,香港电影新浪潮新锐导演与台湾电影界的接触,也为台湾影坛昭示出一条启用新生力量的道路。而在经济繁荣和教育发展中诞生的一批中产阶层,更为新电影的崛起准备了不可或缺的观众基础。

这样,当 20 世纪 80 年代初期类型不振、制作粗糙、格调低下的严重危机呈现在台湾影坛的时候,就连“中影”这样的“官办”电影机构也在努力地寻求再生之路。1980 年,“中影”总经理明骥力排众议、启用新人,分别任命小野和吴念真为“中影”制片部企划组组长和编审,负责提报题材并审核或参与创作;还重用陶德辰为导演。1982 年夏,又任用三个新导演杨德昌、柯一正和张毅,共同拍摄四段式故事片《光阴的故事》。影片大胆的运作实践及清新自然、不同凡响的艺术风格,得到舆论界的高度评价。接着,“中影”与陈坤厚、侯孝贤创办的万年青影业公司合作,拍摄了由侯孝贤、朱天文、丁亚民、许淑贞编剧,陈坤厚导演的影片《小毕的故事》。影片不仅获得台湾电影金马奖最佳剧情片、最佳导演、最佳改编剧本等奖项,而且卖座颇佳,证明新导演的影片具有不俗的市场潜力。随后,“中影”再与香港新艺城影业公司台湾分公司合作,拍摄吴念真、杨德昌编剧,杨德昌导演的影片《海滩的一天》。影片令人惊叹的导演功力和创新空间,在很大程度上激发了新导演的创作热情和超越雄心。仅仅在 1983 年至 1984 年间,侯孝贤、曾壮祥、万仁、陈坤厚、张毅、杨德昌、陶德辰等新导演,便拍摄了《儿子的大玩偶》、《看海的日子》、《风柜来的人》、《油麻菜籽》、《小爸爸的天空》、《冬冬的

① 参见沙荣峰:《缤纷电影四十春》,台湾电影资料馆 1994 年版,第 141 页。

② 卢非易:《台湾电影:政治、经济、美学(1949—1994)》,台湾远流出版事业股份有限公司 1998 年版,第 259 页。

假期》、《青梅竹马》、《最想念的季节》、《雾里的笛声》、《杀夫》、《玉卿嫂》、《单车与我》等十多部题材各异、风格多样、新意迭出的故事影片,不仅轰动台湾影坛,而且促发了小野、焦雄屏、詹宏志、黄建业、陈国富、李幼新、陈儒修等“作者电影”系谱影评人热切建构“台湾新电影”的美好愿望。

台湾新电影出现以后,为了在全球范围内加强台湾电影的影响力,扩展“中华民国”在国际事务中的能见度,台湾当局及一批拥护新电影的“作者电影”系谱影评人,不断将新电影主要作者的重要作品送往德、美、意、法、日、荷等西方国家举办的各类电影节,取得了一定的实绩。尤其侯孝贤的《悲情城市》在1989年获得意大利威尼斯国际电影节金狮奖之后,侯孝贤的作者地位得到确认,台湾新电影也真正地从世界艺术电影的“边缘”位置进入“中心”地带,并在一定程度上开启了20世纪90年代之后台湾电影的“国际影展”路线,创造了台湾电影频繁参加国际电影节并不断夺得重要奖项的辉煌历史。

2. “台湾电影”现象

正是通过参加各种国际电影节,配合国外影评人对台湾新电影的介绍,并赶上西方社会从20世纪80年代逐渐兴起的“中国热”,一个颇有影响的“台湾电影现象”出现在世界影坛。1989年,台湾继续选送《小毕的故事》、《策马入林》、《晚春情事》、《怨女》、《童年往事》、《恐怖分子》、《稻草人》、《尼罗河女儿》、《冬冬的假期》、《悲情城市》、《风柜来的人》、《海水正蓝》、《香蕉天堂》等影片参加各类国际影展。其中,侯孝贤执导的影片《悲情城市》获得威尼斯国际电影节最高奖——金狮奖,同时获得联合国教科文组织的“人道精神奖”和意大利电影杂志《拍板》的最佳影片奖。这是台湾影片继胡金铨的《侠女》赢得戛纳国际电影节最高综合技术奖之后,又一次在重要的国际电影节上获得大奖。借重大奖项的知名度以及成功的宣传策略,《悲情城市》在台湾也取得了令人瞩目的票房业绩,不仅在台北市创下6000多万台币的票房纪录,并跻身1989年台湾十大卖座国语影片第二名,成为台湾影院全年度映期最长的台湾影片。

《悲情城市》在一定程度上开启了20世纪90年代之后台湾电影的“国际影展”路线,创造了台湾电影频繁参加国际电影节并不断夺得重要奖项的辉煌历史。实际上,为了改变台湾电影从20世纪70年代即已呈现出来的积弱不振的局面,台湾电影事业发展基金会就于1988年设立了3000万新台币的“国片制作辅导基金”,经审核,1989年共有《再见,广州车站》、《灵欲之旅》、《牡丹鸟》、《时代之风》、《游戏规则》、《鲁冰花》、《香蕉天堂》、《感恩岁月》、《没卵头家》和《两个油漆匠》等10部影片获得该项基金。基金颁发后,台湾“行政院新闻局”本着“为鼓励电影制片业多摄制兼具文化性与观赏性之国产影片”的目的,专门制订1990年度“国片制作辅导金申请办法”,设立“国片制作辅导金运用委员会”,资助了万仁编导的《胭脂》、麦大杰导演的《情定威尼斯》、张佩成导演的《烧郎红》、叶鸿伟导演的《五个女子和一根绳子》、朱延平导演的《异域》、邱铭诚导演的《黄袍加身》、于记伟导演的《强盗生涯》、张达隆的《惊蛰》等8部影片。^①此

从世界艺术电影的“边缘”位置进入“中心”地带,并在一定程度上开启了20世纪90年代之后台湾电影的“国际影展”路线

“国片制作辅导基金”

^① 后来,《五个女子和一根绳子》与《烧郎红》被取消资格,《强盗生涯》与《惊蛰》逾期未拍。

后,“国片制作辅导金”的年度预算增加到5000万新台币,1996年开始更增加到1亿新台币,并从1997年度改为分类评审。其重要性日益显著,甚至几乎成为台湾国片的生存命脉;在很大程度上,没有获得“辅导金”的电影,根本没有希望开拍。在“国片制作辅导金”的资助下,杨德昌导演了《牯岭街少年杀人事件》(1991),李安导演了《推手》(1991)、《喜宴》(1992)、《饮食男女》(1993),侯孝贤导演了《戏梦人生》(1992)、《好男好女》(1995)、《再见南国,再见》(1996)、《海上花》(1998),王童导演了《无言的山丘》(1992)、《红柿子》(1995),陈国富导演了《只要你活一天》(1992)、《我的美丽与哀愁》(1994)、《征婚启事》(1998),蔡明亮导演了《青少年哪吒》(1992)、《爱情万岁》(1993)、《麻将》(1996)、《河流》(1997)、《洞》(1998),何平导演了《十八》(1992)、《国道封闭》(1997),吴念真导演了《多桑》(1994)、《太平·天国》(1996),林正盛导演了《春花梦露》(1995)、《美丽在唱歌》(1996),张作骥导演了《忠仔》(1995)、《黑暗之光》(1998),王小棣导演了《我的神经病》(1997)、《魔法阿妈》(1998),陈玉勋导演了《爱情来了》(1997),张志勇导演了《一只小鸟啾啾啾》(1997)、《沙河悲歌》(1999),陈以文导演了《果酱》(1998)、《运转手之恋》(1999)等影片。尽管从一开始,“国片制作辅导金”制度就受到各方面的不解、不满和质疑,并有“辅导金电影越辅越倒”的譬喻与“辅导金电影该如何定位”的讨论,但这一制度不仅使台湾电影在恶劣的市场运作环境下,仍能维持新电影的艺术理想,发现并推举更新一代的电影导演,创作一批“具有国际传播价值、并有文化艺术内涵的非商业影片”^①,而且使台湾新电影与台湾新新电影陆续参加国际影展并频频获奖,树立起台湾电影在世界影坛前所未有的地位和荣誉。当然,这种地位和荣誉,是在台湾国片市场渐趋萎缩与台湾电影工业几近崩溃的严重状况下获得的。“辅导金”政策与国际影展合力打造的台湾“艺术电影”,失去了曾经拥有的本土观众和岛内市场,无论如何也值得深思和担忧。

失去了曾经拥有的本土观众和岛内市场

台湾电影参加国际影展的辉煌,在李安执导的武侠影片《卧虎藏龙》获得美国电影奥斯卡金像奖最佳外语片、最佳美术指导、最佳摄影和最佳配乐4项大奖,并以1亿2千多万美元打破外语电影在美国的最高卖座纪录之时达到高潮。《卧虎藏龙》由美商哥伦比亚公司投资,从这一层面分析已不属于台湾电影。但李安作为一个台湾导演在国际影坛上取得的成就及造成的影响力,无疑是空前的,并已成为传播台湾电影文化形象、提高台湾电影国际地位的重要标志。实际上,20世纪90年代中期以后,侯孝贤、杨德昌、陈国富等电影导演也都不约而同地走上了这样一条吸纳国际资本、参与影展竞争、拓展全球市场的道路。尽管从台湾本土来看,与辉煌的影展奖励相伴而生的是惨淡的票房收入,但在中国电影史上,得到国际影展赞誉的台湾新电影与台湾新新电影,其历史地位也是不可低估的。

与辉煌的影展奖励相伴而生的是惨淡的票房收入

① 参见陈儒修:《九〇年代台湾电影文化生态调查报告》,载《电影帝国——另一种注视:电影文化研究》,台北万象图书股份有限公司1994年版,第15页。

第三节 李行、胡金铨的电影创作

一、李行的电影创作

在1949年至1979年间的中国电影上,李行是一位风格明晰、成就卓著、影响重大的电影导演。

李行(图12-1),原名李子达,江苏武进人,1930年出生于上海。1952年毕业于台湾省立师范学院,曾在该校校园话剧社担任编剧、导演和演员,后在职业剧团工作三年;1952年从影,在一些影片中担任演员;1958年升任副导演,参加了一些影片的摄制。从1958年开始,为台联影业公司导演台语片;随后,为福华/永新、台联、新和兴等影业公司导演另外几部台语片;同时,为自立影业公司导演国、台语发音片《两相好》(1961),为台制/福华影业公司导演歌仔戏片《金凤银鹅》(1962)。1963年,李行导演了国语片《街头巷尾》,因成绩出色,被“中影”任命为基本导演。此后,相继导演了《蚵女》(1964,与李嘉合作)、《养鸭人家》(1964)、《婉君表妹》(1964)、《哑女情深》(1965)、《贞节牌坊》(1965)、《还我河山》(1966,与李嘉、白景瑞合作)、《秋决》(1971)、《心有千千结》(1973)、《海韵》(1974)、《吾土吾民》(1975)、《浪花》(1976)、《汪洋中的一条船》(1978)、《小城故事》(1979)、《早安台北》(1979)、《原乡人》(1980)等36部(段)国语影片。其间,先后创办过自立、大众、天下等影业公司,拍摄过不少优秀作品。20世纪80年代以后,主要



图12-1 李行

致力于台湾电影金马奖评选、台湾电影文化公司运作以及两岸三地电影交流事宜。



图12-2 《街头巷尾》

《街头巷尾》(图12-2)由台湾自立电影公司荣誉出品,编剧姚凤磐,摄影赖成英、林文锦、林鸿钟,主演李冠章、罗宛琳、何玉华、游娟、雷鸣、崔小萍、曹健。家,是李行在自己的第一部国语影片中精心营构的一个灵魂居所。这一个灵魂居所,位于高楼大厦的都市的边缘,外表虽然残破,内里却无比坚定。一批来台的大陆人即身处台湾的外省人,职业虽然低贱,精神却高昂如歌。他们或如石三泰捡垃圾,或如陈阿发蹬三轮车,或如林阿嫂零担买菜,或如朱丽丽人前卖笑,尽管如此,他们仍然安安分分地生活和做事。《街头巷尾》

寻根的梦幻在台湾电影中第一次以如此写实的方式展示在观众面前

“家”的重要性和完整性

“人道主义襟怀”

里的“家”，不是一个由单纯的血缘之亲构成的生存实体，而是一个由温馨的老幼之情编织的理想所在，它既指涉台湾之外的“大陆”，又导向现实之外的“文化”。这样，归家的念想便被涂上一层强烈的文化追寻意味，寻根的梦想在台湾电影中第一次以如此写实的方式展示在观众面前。

《秋决》由台湾大众电影事业股份有限公司于1971年出品，编剧张永祥，摄影赖成英，主演欧威、唐宝云、葛香亭、傅碧辉、武家麒、崔福生、周少卿。为了在银幕上呈现出“家”的重要性和完整性，《秋决》跟《街头巷尾》和《养鸭人家》一样，以老幼之情替代血缘之亲，并虚构出一个狱中成婚、接续香火的令人匪夷所思的故事。更意味的是，随着情节的展开，奶奶和牢头对杀人犯裴刚的慈爱之情逐渐加强，而裴刚对奶奶和牢头的孝敬之心也从无到有，直到影片结尾时升至高潮。通过祖、父、女(子)三代人物关系的处理，李行电影终于描绘出一幅长幼有序、父慈子孝的家庭生活甚或社会生活图景。这是一种平民色彩浓郁的温情，又被包裹在写实主义的影像策略之中，因此显得非常动人。正是在《街头巷尾》、《养鸭人家》和《秋决》等影片里，不仅可以感受到台湾电影中的中国传统伦理道德“遗绪”，而且可以感受到一个出生于大陆的台湾导演，在20世纪60—70年代之间，通过电影展示给观众的一种超越了血缘甚或家族的“人道主义襟怀”。^①沉浸在这种人道主义襟怀之下，希望寻找温情理想以及永久灵魂居所的电影观众，将会与李行产生共鸣，并始终在丰盈的“爱心”中沐浴中国传统人伦之光。

二、胡金铨的电影创作

胡金铨(1931—1997，图12-3)，出生于北平，祖父胡景桂曾任清朝御史，父亲胡源深留学日本京都大学，回国后在河北井陉煤矿当技师，后经营面粉厂；母亲擅长工笔国画。在这样的家庭背景下，童年的胡金铨习古文，爱绘画，迷国剧中之武戏。初中、高中时期，胡金铨就读于北平汇文中学，对文史书籍、古典文学和当代文学均有浓厚的兴趣，尤其喜欢老舍的小说；还经常出入戏院，品摩京戏以及河南戏、陕西梆子、昆曲等各类地方剧种。



图12-3 胡金铨

从1964年在邵氏影业公司独立编导影片《大地儿女》开始，胡金铨逐渐确定自己的创作风格，并最终获得电影作者与武侠电影大师的地位。总计起来，到1992年在新达宝影业公司编导影片《画皮之阴阳法王》为止，胡金铨先后在香港和台湾两地编导或导演了《大醉侠》(1966，香港邵氏)、《龙门客栈》(1967，台湾联邦)、《侠女》(1970，台湾国际)、《迎春阁之风波》(1973，香港嘉禾/金铨)、《忠烈图》(1975，香港金铨)、《空山灵雨》(1979，香港罗胡联制)、《山中传奇》(1979，香港第一/金铨)、《天下第一》(1983，台湾中影)、《笑傲江湖》(1990，香港电影工作室/龙祥)、《画皮之阴阳法

^① 参见刘现成：《中国遗绪：李行电影探源》，载《北京电影学院学报》1998年第4期。

王》(1992,香港新达宝)等14部影片。在这些影片序列中,除了《大地儿女》、《终身大事》两部之外,其他均属武侠片。正如法国影人奥利佛·阿萨亚斯(Olivier Assayas)所言:“胡金铨的职业生涯是一部一个作者遇到一种类型的历史。”^①也如台湾影评家黄建业所言,正是通过胡金铨的努力独创,“原本粗糙”的中国武侠电影顿然从《大醉侠》和《龙门客栈》中,让人目睹“热血刚强的侠客鹰扬飞舞的身影后有着血汗熔铸的真情烈性”,从此,武侠电影有了它在“文化艺术视野中的深度和广度”。^②

● 武侠电影有了它在“文化艺术视野中的深度和广度”

《龙门客栈》由台湾联邦影业公司于1967年出品,华慧英摄影,韩英杰武术指导,上官灵凤、石隽、白鹰、曹健、李杰、高明、苗天主演。影片以明朝中叶“夺门之变”为背景,叙述兵部尚书于谦被奸臣诬害致死,儿女判往龙门充军,东厂太监曹少钦欲斩草除根,便派鹰犬中途截杀,幸得于谦旧部迎救,最后决斗于龙门客栈内外,逆阉终被铲除的故事。通过这一忠奸分明、惩恶扬善的故事,《龙门客栈》表达了编导者内心深处对“根”的迷恋,营构着一个灵动而又典雅的文化理想和家国寓言。影片主人公萧少滋就是这一文化理想和家国寓言的最佳载体。萧少滋的第一次亮相,是在龙门客栈已被东厂鹰犬控制、于谦旧部凶多吉少的危机时刻。摄影机从客栈门内缓缓推出,渐成荒原阔天的大远景,萧少滋一身素袍,头戴斗笠、肩背褡裢、手握长伞,镇定自若地向镜头走近,辽远悠扬的箫声伴随着萧少滋儒雅沉静的气质,不禁令人心旷神怡。而萧少滋的独特魅力,主要表现在客栈内外与鹰犬斗功一场。显然,外表一派书生意气、内在武功深不可测的萧少滋,正是胡金铨想象儒教中国及其人格魅力的完美标志。在萧少滋路见不平、拔刀相助的义举,智勇双全、文武兼备的天赋以及以静制动、以柔克刚的身手上,凝聚着胡金铨的大陆记忆,散发着一种挥之不去的理想的光辉。

《侠女》(图12-4)由台湾国际影片有限公司于1970年出品,胡金铨根据蒲松龄小说《聊斋志异》中相关内容改编,华慧英摄影,韩英杰、潘耀坤武术指导,徐枫、石隽、乔宏、张冰玉、白鹰、田鹏、曹健、苗天主演。从一开始,胡金铨就不满足于单纯地以武打的方式讲述一个复仇除奸的故事,而是从大处着眼,将善恶的报应与人生的禅机融贯其中。^③影片片头,字幕转换之际,伴随高亢而又苍凉的无字哼唱;随后,



图12-4 《侠女》

① 奥利维耶·阿萨亚斯(Olivier Assayas):《King Hu——被放逐的巨人》,高布塔译,载《书剑天涯 浮生显影——大师胡金铨行者的轨迹》,台湾电影资料馆1999年编印,第27页。

② 黄建业:《书剑飘然,银河卷上遗恨影 江湖啸傲,春秋册内铸金铨》,载《书剑天涯 浮生显影——大师胡金铨行者的轨迹》,台湾电影资料馆1999年编印,第5页。

③ 在《胡金铨的世界》(台湾中国电影史料研究会1999年版,第120页)一书中,针对《侠女》一片,编著者黄仁指出:“一个简单的复仇故事,胡金铨能引申出中国文化最高的人生禅机与哲理,这一点是西方研究中国文化的影评人最佩服的地方。”

画面上出现缀网劳蛛,转接一只被蛛网粘住的飞蛾特写。急骤的乐音响起,蜘蛛扑向飞蛾。画面渐隐,叠印出汹涌奔腾的潮水,转接蓝天白云下的层峦叠嶂、万千气象;镜头横移,青翠的山峰、舞动的白苇,既而切换至一片荒凉的古堡废墟,镜头逐渐推移至每一处残垣断壁,幽婉苍茫的古琴声响起,镜头继续在人迹罕至的残枝败叶间俯仰腾挪,最终停留在一间小屋前,书生顾省斋从小屋出来,背着褡裢关门离去。通过音乐的渲染、空镜的累积以及蜘蛛结网捕捉昆虫的象征性画面,编导者赋予影片一种不同凡俗的宗教气息。

这种不同凡俗的宗教气息,随着情节的发展以及杀戮的加剧、恩怨的加重而渐趋深浓。影片下半部,编导者减弱了侠女复仇的动机,增强了慧圆大师暗助侠女、以己之身护良除恶的故事情节。经过一番较量,东厂特务头子许政抚司要致侠女和石将军于死地,正在这千钧一发的关头,许政抚司抬头一望,慧圆大师率众伫立山巅,雾霭缓缓地升腾,几缕日光从他们的头顶照射下来。政抚司正要靠近,只见风生水起、草木摇曳,慧圆大师及其弟子已经轻跃下山,凛然地站在他的面前。不听规劝的许政抚司与慧圆大师交手,几个回合便败下阵来;却趁慧圆大师转头离开时发射暗器,终被大师的弟子们团团捆住。自知不敌的许政抚司假装悔改,跪地请求大师收留。慧圆大师本着“苦海无边,回头是岸”的佛门意旨,上前搀扶时被许政抚司刺中胸膛。慧圆大师拼着最后的气力一掌击打在许政抚司的前额,颤颤巍巍、头昏眼花的许政抚司眼中,顿时出现白色的山峦、血色的天空和聒噪的乌鸦,并随佛光的幻影跳崖摔死。影片最后,慧圆大师头顶佛光安详地坐在山巅,顾省斋抱着婴儿对着山巅跪拜,这时,已成剪影的慧圆大师抬起右手指向远方,伤重的侠女和石将军也情不自禁地跪了下来。佛光中,慧圆大师起身俯瞰苍穹,宛如一座屹立不倒的山峰。可以说,在慧圆大师身上,一方面体现出编导者对慈悲为怀、普度众生的佛家理念的悲悯感悟;另一方面又寄托着胡金铨从中国文化中寻求精神慰藉的内在渴望。

第四节 侯孝贤、杨德昌、王童的电影创作

一、侯孝贤的电影创作

在台湾新电影导演群体中,侯孝贤是获得国际影展奖励最多、在世界影坛影响最大并最具中国文化特质的电影导演之一。在其编剧、编导和导演的影片里,显现出一种独立自觉的台湾意识,凝聚着一种深厚沉潜的文化积淀,并形成了一种静远淡隔的电影风格。可以说,在中国电影史上,侯孝贤是一位个性突出、成就卓著的电影作者。

侯孝贤(图 12-5),1946 年出生于广东梅县,幼时随父迁居台湾花莲,6 岁时全家搬至凤山,看了许多地方戏曲并喜欢上了小说。高中毕业后服兵役,闲暇时常看电影,并深受一部英国影片《十字路口》的感动,决计退伍后进入电影里闯荡。1969 年,退伍后的侯孝贤考入台湾国立艺专影剧科。1972 年毕业,做了八九个月的电子计算机推销员,此后,在学校老师的推荐下跟随导演李行做场记。

从1979年开始,与陈坤厚合作,采用一编剧一摄影并轮流分任导演和制片的方式,为陈坤厚导演的影片《天凉好个秋》(1979)、《蹦蹦一串心》(1980)、《小毕的故事》(与朱天文合作,1982)、《小爸爸的天空》(与朱天文合作,1984)、《最想念的季节》(1984)编写剧本;同时编导和导演影片《就是溜溜的她》(1979)、《风儿踢踏踩》(1980)、《在那河畔青草青》(1982)、《儿子的大玩偶》(1983,与万仁、曾壮祥合作)、《风柜来的人》(1983)、《冬冬的假期》(1984)、《童年往事》(与朱天文合作编剧,1985)、《尼罗河女儿》(1987)、《恋恋风尘》(1987)等故事片,以其独特的影像风格成就为台湾最重要的



图 12-5 侯孝贤

电影作者之一。除此之外,还为影片《油麻菜籽》(与廖辉英合作,1983)、《青梅竹马》(与杨德昌、朱天文合作,1984)提供剧作,在影片《青梅竹马》(1984)、《老娘够骚》(1986)中参与演出。1989年后,导演影片《悲情城市》(1989)、《戏梦人生》(1993)、《好男好女》(1995)、《再见南国,再见》(1996)、《海上花》(1998)、《千禧曼波》(2001)、《咖啡时光》(2004),奠定了台湾电影在世界影坛的重要地位。

《童年往事》(图12-6)由台湾中央电影事业股份有限公司于1985年出品,朱天文、侯孝贤编剧,李屏宾摄影指导,游安顺、唐如韞、梅芳、田丰、辛树芬主演。在这部自传性的影片里,侯孝贤既展现了主人公阿孝不无伤感的成长经历,也折射出台湾光复以来40年风云变幻的历史轨迹。按台湾电影史研究者的表述,影片在散文般娓娓道来的“舒缓节奏”中,在“成长和凋零交错”的氛围里,让台湾观众凝视着他们“共同的过去”;^①同时,也从中寓意“国族的过往命运”,在“影像”与“私人回忆”之间,唤醒了台湾观众的“历史情绪”,重温了1949年之后迁台家庭的“共同记忆”。^②确实,《童年往事》以舒徐的运镜风格、超越的叙事角度与深情的音乐动机,描摹了父性式微图景下无根一代的欢愉与哀伤。这是一

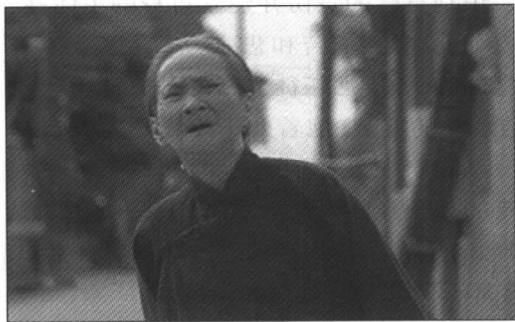


图 12-6 《童年往事》

一种断乳的欢愉和逝去的哀伤,在童年的游戏和青春的躁动中,送别书桌旁的父亲、厨房里的母亲和凉席上的祖母,送别一段不可割裂却又无法再现的往事。在这段往事里,分明镌刻着父亲母亲的大陆记忆;而祖母生前,也总是行走在一条返回大陆的小路上。这是一种矛盾的情感体现,在无根一代认同乡土的

《童年往事》以舒徐的运镜风格、超越的叙事角度与深情的音乐动机,描摹了父性式微图景下无根一代的欢愉与哀伤

① 李泳泉:《台湾电影阅览》,台湾玉山社出版事业股份有限公司1998年版,第79页。

② 卢非易:《台湾电影:政治、经济、美学(1949—1994)》,台湾远流出版事业股份有限公司1998年版,第303页。

对大陆纽带的艰苦追寻与对台湾历史的悲情陈述

台湾意识中,充满着面对过去的留恋与朝向将来的惶恐。正如影片结尾时的画外音:“一直到今天,我还会常常想起祖母那条回大陆的路,也许只有我陪祖母走过那条路;还有那天下午,我们采了很多芭乐回来。”在编导者心目中,无论如何,都有一条道路通向大陆,即便在这条回家的道路上,常常会充满艰辛,甚至迷失了方向。

侯孝贤电影独立自觉的台湾意识,正是在对大陆纽带的艰苦追寻与对台湾历史的悲情陈述中次第展开,至《悲情城市》达到震撼人心的深度和广度。《悲情城市》(图 12-7)由台湾年代影视事业股份有限公司、侯孝贤电影社于 1989 年出品,吴念真、朱天文编剧,陈怀恩摄影,梁朝伟、辛树芬、陈松勇、高捷、李天禄、太保主演。在这部影片里,跟台湾历史及其家族变迁同样令人伤怀的,是台湾社会杂语丛生、交流困难的语言现实。片头一段,台湾基隆林阿禄一家,接生婆为女人接生时嘟噜的台语及老大林文雄之子林光明诞生时的啼哭声,便伴随着日本裕仁天皇宣布无条件投降的单调的日语广播;而在许多重要的场景里,往往充斥着台语、粤语、国语、沪语等多种方言。其中,老大林文雄找到上海帮谈判,



图 12-7 《悲情城市》

希望他们帮老三林文良早点出狱一场,四五个人围着桌子交谈,但每一句对话都必须通过三种方言亦即台语、广东话、上海话和两个翻译的转译,才能彼此明白和理解。至于老四林文清,幼时便跌伤致聋,在金瓜石小镇上经营一家照相馆。实际上,主人公文清“失语”的处境和命运,正可看作日本殖民背景及国民党高压政策下台语被抑制以至无声无息的最好隐喻。^①台语的丧失,不仅使文清及其家人无法通过母语寻找自己的位置、识别自己的身份并建立自身的主体性,而且将台湾回归祖国的曲折历程展现得如此尴尬、痛苦和悲凉。

这样,在影片最后,卷入“二二八”事件旋涡、遭遇叛徒告密的林文清不仅没有选择逃离家乡,反而回到家里穿上结婚时的盛装,抱着儿子跟妻子宽美自拍了一张“全家福”。三天之后,文清被捕。基隆家中,只剩下一个垂暮的老人林阿禄、一个白痴的儿子林文良、一个未成年的孙子和几个忙着家务的女人。客厅里彩色的屏风、不断明灭的灯光、轻灵幽远的乐音,叠印字幕:“一九四九年十二月,大陆易守。国民政府迁台,定临时首都于台北。”一个家庭的衰亡征象,与一段历史的惨痛记忆交织在一起。在强烈的政治批判中,寄寓着真切的人性关注与深刻的历史反思。也正是在这一层面上,《悲情城市》呈现出一种立足台湾乡

一种立足台湾乡土、面向中国文化的史诗气质

^① 相关论述,可参见陈儒修《历史镜像的回归与幻灭——心理分析与〈悲情城市〉》,载《电影帝国——另一种注视:电影文化研究》,台北万象图书股份有限公司 1994 年版,第 165—167 页。

土、面向中国文化的史诗气质。

二、杨德昌的电影创作

跟侯孝贤、陈坤厚、张毅、王童等台湾新电影导演相比,杨德昌是一个几乎不受传统文化和台湾电影约束的特立独行者。在他导演的一系列都市题材影片中,细腻的心理剖析与现代人的悲剧命运联系在一起,并一以贯之地呈现出一种冷静疏离的现代性影像,为中国电影史增添了新的内涵。

杨德昌(图 12-8),祖籍广东梅县,1947 出生于上海。父母均系职员,较少受到中国传统习俗的影响。1949 年 2 月随家迁往台北,小学时代常随父亲看电影。1965 年考上台湾新竹交通大学控制工程学系,后赴美国留学,获佛罗里达州立大学电脑系硕士学位。毕业后即到南加州大学修读电影课程,从德国新电影尤其著名导演维尔纳·赫尔措格处得到巨大启发,终于在建筑与电影之间选择电影作为自己的职业。1981 年春,在日本参与影片《一九〇五年的冬天》的拍摄,任编剧及演员;同年秋天回到台湾,拍摄电视剧系列片《十一个女人》中的单元剧《浮萍》。1982 年编导台湾新电影开山之作《光阴的故事》中的第二段《指望》。接着,相继导演了《海滩的一天》(与吴念真合作编剧,1983)、《青梅竹马》(与侯孝贤、朱天文合作编剧,1985)、《恐怖分子》(与小野合作编剧,1986)、《牯岭街少年杀人事件》(1991)、《独立时代》(1994)、《麻将》(1996)、《一一》(2001)等影片,在台湾和国际影坛产生重大影响,成为台湾新电影最为知名的领军人物之一。

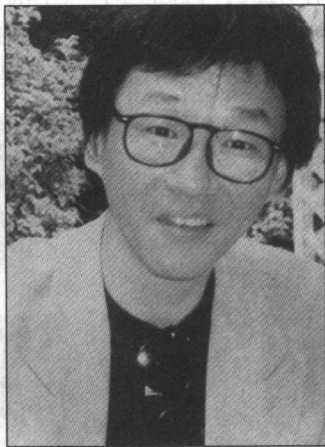


图 12-8 杨德昌

《恐怖分子》(图 12-9)由台湾中央电影事业股份有限公司于 1986 年摄制,嘉禾影业机构、三一股份有限公司联合出品,小野、杨德昌编剧,张展摄影,李立群、缪骞人、王安、顾宝明、金士杰、刘明、游安顺、马邵君主演。在这部明确地以

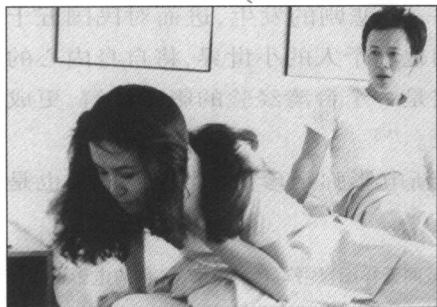


图 12-9 《恐怖分子》

都市为主题,以“精密利落的剪辑次序”、“凌乱唐突的跳接手法”、“盘根错节的多元角色”、“体系庞杂的剧情脉络”、“鲜血淋漓、冲击力雷霆万钧、具高度毁灭倾向的开放性结局”挑战观众智力,并且运用“娴熟的叙事技巧,冶炼繁复的电影语言”,轻而易举地达成“激越的寻衅企图”的电影作品里,^①杨德昌对都市文化进行了深刻的揭露和批判。在台北这个表面上看来波澜不惊的城市,充斥着无所不

细腻的心理剖析
与现代人的悲剧
命运联系在一起,
并一以贯之地呈
现出一种冷静疏
离的现代性影像

对都市文化进行
了深刻的揭露和
批判

^① 参见李祖杰:《〈恐怖分子〉的多重面貌》,《电影欣赏》第 25 期,1987 年 1 月,台北。

以影像写史的抱负，将寂寞空虚的成长论述与压抑闭锁的都市空间和不断挫败的台湾经验联系在一起

在的暴力：既有为了往上爬而出卖朋友的小职员，也有饱含自毁与复仇愿望的情感失败者，每个人都在自欺欺人、害人害己。就像影片中不时出现的巨大瓦斯球，随时引爆便会毁灭一切。诚如研究者所言：“杨德昌巧妙支离地将这些都市人物与环境交叠，让观众接受台北现实全景，及其潜伏的危机和恐怖。”同时，影片“不但对都市现代人的孤寂、无力、背叛、欺瞒、暴力及潜在的恐怖有详细的揣摩，而且对物质呈现的荒谬规律大做讽刺”。^①

《牯岭街少年杀人事件》(图 12-10)更以影像写史的抱负，将寂寞空虚的成长论述与压抑闭锁的都市空间和不断挫败的台湾经验联系在一起。《牯岭街少年杀人事件》由台湾中央电影事业股份有限公司、中国台湾杨德昌电影有限公司联合制作，杨德昌、阎鸿亚、杨顺清、赖铭棠编剧，张惠恭、李龙禹摄影，张静怡、张震、张国柱、金燕玲主演。影片片头的一段字幕，即传达出编导者明晰的创作动机：“民国三十八年前后，数百万的中国人随着国民政府避居台湾。绝大多数的这些人，只是为了一份安定的工作，为了下一代的一个安定成长环境。然而，在这下一代成长的历程里，却发现父母正生活在对前途的未知与惶恐之中。



图 12-10 《牯岭街少年杀人事件》

这些少年，在这种不安的气氛里，往往以组织帮派，来壮大自己幼小薄弱的生存意志。”在谈到这部影片时，杨德昌也非常明确地表达了一个少年杀人事件来观照台湾这个“非常特殊的环境”、思考发生在“我们这个民族身上的教训”的创作意图，并直接指出：“我觉得这个杀人事件不是一个单纯的谋杀事件，促成杀人事件的是整个环境，凶手是整个环境，甚至小明自己都是凶手。”^②

同样，有评论从个人成长、台湾经验及历史阐发的角度，给予影片较高评价：“就《牯》片而论，杀人事件的陈述并非影片之主要关切。在作者的眼中，该事件并非一个特例，而是那个苦闷年代的一个象征。其切入点希望能藉由原因的呈现，以理解那个时空为何会造成如此一个悲剧的发生，进而对民国五十年代做一个总体检。……杨德昌使《牯》片超越出个人的小世界，将自身内心的感怀外化为族群的共同情感。于是该片不仅是一个台湾经验的影像注解，更成为生活在这块土地上的人们一个历史见证。”^③

可以说，《牯岭街少年杀人事件》是台湾新电影弥足珍贵的鸿篇巨制，也是

① 焦雄屏：《〈恐怖分子〉：电影神话的割裂与重组》，载闻天祥编：《书写台湾电影》，台湾电影资料馆1999年版，第44页。

② 参见黄建业：《杨德昌电影研究——台湾新电影的知性思辨家》，台湾远流出版事业股份有限公司1995年版，第231、234、235页。

③ 王玮：《电影能诉说历史吗？——以〈牯岭街少年杀人事件〉为台湾经验作注》，载《寻求假想线的银幕——当代台湾电影观察》，台湾万象图书股份有限公司1995年版，第11页。

杨德昌筹划经年的发愤之作。在这部长达4个小时、人物关系错综复杂的影片里,杨德昌发展了自《青梅竹马》、《海滩的一天》以来形成的叙事特点和影像风格,并通过少年小四的杀人事件,将个人与社会之间不可调和的激烈冲突令人错愕地展现在银幕上。世界不会因一个少年的理想而改变,少年却以自己的生命来祭奠这个世界。在父性衰微、失去庇护的青春岁月里,在或明或灭的时代之影与轰隆作响的历史之声中,寂寞空虚的成长经验既黯然伤神,又动人心魄。

三、王童的电影创作

王童(图12-11),原名王中和,祖籍江苏萧县,1942出生于安徽太和书香世家。自幼深受中国传统文化熏陶,并对20世纪30—40年代中国电影留有深刻印象。8岁随家人赴台湾定居。1962年入台湾国立艺术专科学校美术科,毕业后服兵役两年。1966年进入台湾中央电影事业股份有限公司,在李嘉、李行、胡金铨、宋存寿、白景瑞、陈耀圻等导演的30多部影片中担任服装、美术设计。1971年赴美国夏威夷大学东西方文化中心研习舞台设计。回到台湾后,先后在白景瑞、丁善玺、陈耀圻导演的影片中担任美术设计。1980年转任导演,导演根据大陆作家沙叶新小说改编的影片《假如我是真的》,已能以“十分高妙”的编导技法,在“曲折”而“谐趣”的剧情中,让观众领略到控诉社会的力量。^①接着,先后



图12-11 王童

导演了《窗口的月亮不准看》(1981)、《百分满点》(1982)、《苦恋》(1982)等影片。从《看海的日子》(1983)开始,王童导演的影片便流露出鲜明的本土观念和浓郁的乡土气息,这在《策马入林》(1985)、《阳春老爸》(1985)等影片中都有所显现。而在其导演的以台湾近代历史为题材的乡土系列电影三部曲《稻草人》(1987)、《香蕉天堂》(1989)、《无言的山丘》(1991)里,更能凸显台湾新电影的大家气象与史诗格局。遗憾的是,由于各种原因,20世纪90年代以后,王童的创作数量减少,仅有《红柿子》(1995)、《自由门神》(2002)与动画片《火焰山》(2003)问世。

《稻草人》(图12-12)由台湾中央电影事业股份有限公司于1987年摄制,王小棣、宋紘编剧,李屏宾摄影指导,林振声、丁复义摄影,张柏舟、卓胜利、文英、杨贵媚主演。影片以田野中孤独站立的一个稻草人突兀的口吻,讲述一个令人匪夷所思、啼笑皆非的故事,重新诠释日据时期台湾庶民与统治者之间的独特关系,在游移的身份定位与尴尬的民族认同中书写台湾的影像历史。影片一开始,日本人运送阵亡遗骨吹奏的乐曲声,便混杂着喇叭、唢呐和鼓点;黑色衬

大家气象与史诗格局

重新诠释日据时期台湾庶民与统治者之间的独特关系,在游移的身份定位与尴尬的民族认同中书写台湾的影像历史

^① 参见蔡国荣:《1981年台湾影坛回顾》,载中国电影家协会编纂:《中国电影年鉴1982》,中国电影出版社1983年版,第645页。



图 12-12 《稻草人》

底中出现“稻草人”片名,伴以“天皇陛下万岁,万万岁”的画外音。黑色幽默中透出滑稽、反讽的基调。主人公阿发、阔嘴两兄弟在母亲的“偏方”帮助下变成了“沙眼、散光还带色盲”,想当兵都没有人要,便每天都在田地里辛勤劳作。但一家人仍然生活拮据、食不果腹,虽然知天认命,却也不断地在私下里骂“干他娘”,借此发泄对日本人的不满。有趣的是,当儿子

牛粪告诉阿发“老师问要不要改日本名字”时,阿发不假思索地破口大骂:“改你的头!等你阿爸死了,进棺材以后,要改你再改!”可当儿子说改名以后配给的黑糖就可以变白糖时,态度有所转化,并要儿子去问老师:“看阿爸能不能改一改?”这种机智而又无奈的生存策略,处处体现殖民统治下台湾民众艰难而又坚挺的求生意志。这样,当美国飞机扔下的炸弹落进两兄弟的田里,为了领得日本人的赏金,两兄弟情愿冒着生命危险,将未爆的炸弹抬到了镇上的军部;虽然赏金落空,炸弹扔到海里,却为他们炸了一堆全家可以大吃一顿的鱼。影片最后,牛粪告诉阿妈,如果美国飞机再丢几个炸弹下来,我们就有吃不完的鱼了;祖母接话:“傻团,不要一次丢那么多,如果两三天丢一次就好了,这样我们全年才有鱼吃……”一出战争时代和殖民背景下的存在悲剧,竟以皆大欢喜的喜剧方式来表现,不仅令观众耳目一新,而且成为中国电影史上极为罕见的经典。

一出战争时代和殖民背景下的存在悲剧,竟以皆大欢喜的喜剧方式来表现

将台湾历史的伤痕与台湾庶民的无奈推展到悲情史诗的境地

《无言的山丘》(图 12-13)将台湾历史的伤痕与台湾庶民的无奈推展到悲情史诗的境地。影片由中央电影公司于 1991 年出品,吴念真编剧,杨渭汉摄影,澎恰恰、黄品源、杨贵媚、陈仙梅、任长彬、文英主演。在这部充满着怀旧的感伤情调与动人的人文关怀、片长接近 3 个小时的影片里,导演王童倾注了自己面向台湾历史、同情台湾庶民的所有心力。影片中,主人公阿助与阿彪兄弟梦想到九份的金矿掘金,还掉父亲病故欠下的债,卖地过上自耕农的自由日子。然而,日本人控制的金矿宛如一座人间地狱,矿工的生命无异于牛马。就是在这种非人的环境里,兄弟俩、矿工以及妓院女人们,都在生命的悲喜中苟活并且宿命一般地挣扎求生。影片首尾采用当事人物叙述传奇故事的方式,不仅将主人公的命运上升到一种相对泛化的象征境界,而且极



图 12-13 《无言的山丘》

大地增强了影片的史诗效果。当兄弟俩为着梦想,漫无方向地攀上山峰的时候,片名“无言的山丘”以血红的字体叠印在灰蒙蒙的天空之上,令人震撼之余还引人深思。同样,当影片即将结束的时候,阿旺与富美子分坐在金黄色的油菜花海,富美子用身体和生命偿还对阿旺的感激和缘分,长达6分钟左右的画面,从人与人的相亲,摇向蔓延到远方的花海,再从遥远的地平线,仰摄至无垠的灰色天空。悲悯的音乐响起,仿佛发自肺腑的、泪影婆娑的沉吟。在这里,感动观众的不再是具体人物的宿命,而是台湾历史和台湾庶民的内在悲情。正如研究者所言:“这是一部文质相符的史诗电影,借着生命交迭的悲喜,王童试图用电影为台湾的先民留史。……吴念真掏箱似的剧本已经草筑了一座完满的舞台,众生相有面面俱到的精练。而王童对于戏剧性处理的娴熟功力,贯以他长久以来的人道精神,使得夹杂荒谬与人性的时代悲哀,也显露宽宏的气度。”^①宏大的历史命题与真诚的人道关切,成就了《无言的山丘》在中国电影史上的重要性,也奠定了王童在台湾新电影导演群体里的杰出地位。

宏大的历史命题
与真诚的人道关切

第五节 李安的电影创作

以侯孝贤、杨德昌为代表的台湾新电影,到20世纪80年代中后期已逐渐失去锐猛探索的生气与本土工业的支持,只能在国际影展上继续维系着作者电影的个性与声誉。但从20世纪90年代开始,李安的出现,为台湾电影带来了令人激动的新鲜血液,也为中国电影史拓展了不可多得的文化视野。尤其是在中西电影文化的交流与沟通领域,李安的贡献更是功不可没。

李安(图12-14),1954出生于台湾屏东。父亲是江西德安人,20世纪40年代末期由大陆到台湾,一生从事教育工作,并做过中学校长。在父亲的引导下,李安深受中国传统文化的熏陶,这对他以后的电影创作产生了深刻影响。1974年,李安考入台湾国立艺专影剧科,主修话剧表演专业,并初露表演才华;同时,拍摄了几部8毫米电影短片。1978年,艺专毕业的李安前往美国伊利诺斯大学戏剧系,学习戏剧导演,两年后获得艺术学士学位。1980年,进入纽约大学电影制作系研究所学习电影制作,不仅打下了扎实的电影专业知识基础,而且领会到美国式的现代电影观念,掌握了娴熟的电影叙事技巧。这一时期,李安的电影才华也得到显露。1990年,李安以自己与冯光远合写的电影剧本《喜宴》以及自己赶写的电影剧本《推手》参加台湾“新闻局”举办的优良剧本征选并双双获奖,终于为自己的电影生



图12-14 李安

^① 闻天祥:《谷底跫音——1992台湾电影笔记》,载《电影欣赏》第61期,见闻天祥编:《书写台湾电影》,台湾电影资料馆1999年版,第12页。

涯打开了新的局面。从1991年起,李安在台湾和美国先后导演《推手》(1991)、《喜宴》(1993)、《饮食男女》(1994)、《理智与情感》(1995)、《冰风暴》(1997)、《与魔鬼共骑》(1999)、《卧虎藏龙》(2000)、《绿巨人浩克》(2003)、《断臂山》(2005)等多部影片,获得过台湾电影金马奖、柏林国际电影节金熊奖、奥斯卡金像奖等多个奖项,成为世界影坛最有影响的台湾导演之一。与此同时,李安导演的影片大都获得观众认可,在台湾和海外均创造了不同凡响的票房业绩。

一、理智与情感的冲突

理智与情感的冲突是李安电影的叙事动力与精神内核。这是李安电影与侯孝贤、杨德昌电影的根本区别之一。总地来看,侯孝贤、杨德昌电影并不以如此强烈的内在冲突构成经典意义上的故事情节;而创伤的成长论述与悲情的台湾经验的互动,也不再是李安电影的倾心关注。站在东西方文化沟通的桥梁上,李安以一种好莱坞式的通俗电影技艺,将台湾电影的家庭伦理和道德观念置换为更普泛化的对立模式,在理智与情感的冲突中体察现实世界的隐衷,感悟中国文化的魅力。

这一点,在李安编导的第一部引起台湾影坛高度重视的影片《推手》中就得得到成功体现。《推手》(图12-15)由中央电影事业股份有限公司出品,李安电影公司、优异制作公司于1991年联合制作,林良忠、C.S.C.摄影指导,郎雄、王莱、王野同、黛博·史奈德、李涵主演。影片开始一段,便通过灵活巧妙的镜头运动与颇有意味的场面调度,将中国公公与美国儿媳在家里的日常生活展现在观众面前,并在二者之间构成一系列颇难化解的对立情境。这种因内在情感、生活方式、语言表达以至文化观念的差异而产生的冲突,在傍晚一家四口人团聚的饭桌上逐渐激化,并终因无法调和的矛盾而爆发。公公离家出走,选择独自居住并到唐人街的中餐馆打工;儿媳也因此感受到良心的不安。其实,在理智与情感的天平上,公公和儿媳都在力求平衡。当然,作为儿子和丈夫的朱晓生,始终处在这场理智与情感冲突的中心。一方面,他要努力发展自己的事业、维持自己的家庭;另一方面,还要细心照顾父亲的情绪、抹平公媳之间的裂隙。但任何意外事件的发生都可能让他左右为难、焦头烂额。当妻子玛莎感到胃痛、父亲把脉不成突变胃出血时,朱晓生对父亲的态度明显生硬;而当父亲遛弯不慎走失、遍寻不着的时候,朱晓生气愤地把厨房砸得乱七八糟,并喝醉了酒往墙上撞。



图12-15 《推手》

难能可贵的是,在这部充满戏剧性却又令人动情的影片里,李安没有简单地以虚幻的大团圆结局化解家庭矛盾,而是让各人经过内心的激烈斗争,选择了一条既能为对方理解又能为自己接受的解决方式。影片最后,朱晓生按照妻子的要求,把家搬到了大一点的房子;也为父亲租了一套公寓,继续教授他的

理智与情感的冲突是李安电影的叙事动力与精神内核。这是李安电影与侯孝贤、杨德昌电影的根本区别之一

太极拳,并跟陈太太发展旧情。然而,在理智与情感的冲突之间,在中国式的传统孝道与美国式的个人价值观之间,编导李安还是以基本认同后者的方式做出了自己的选择。

在《饮食男女》里,虽然故事发生的背景从纽约转移到台北,但理智与情感的冲突仍然是影片的叙事动力与精神内核。

二、站在中西文化的边缘

从根本上看,李安是一个站在中西文化的边缘,对中国文化的内里进行深入探索并重新审视的电影导演。针对自己的文化立场和电影理想,李安曾经表示:“我自己身为一名在台湾受教育、成长的中国人,中国文化在心中已根深蒂固,即使导演好莱坞影片,都摆脱不了中国特性。只不过我的做法与目标,是融合中西之长,创造出完美的电影。”^①确实,融合中西之长,使李安电影获得了一种不同一般的文化蕴涵与发展前景。在东方/西方并置的电影空间里,在传统/现代二元对立的戏剧冲突中,李安电影呈现出一种悲喜交集的审美趣味,为中国电影文化带来了新鲜活泼的气息。这在《喜宴》中得到了集中体现。

《喜宴》(图 12-16) 由台湾三一股份有限公司、嘉禾电影有限公司于 1993 年出品,李安电影公司、好机器制作公司联合摄制,李安、冯光远、詹姆斯·夏慕斯(James Schamus)编剧,林良钟、C.S.C 摄影,赵文瑄、金素梅、郎雄、归亚蕾、米契尔·莱顿斯坦主演。影片中,持有绿卡的台湾人高伟同在纽约从事房地产生意,跟美国青年赛门是一对同性恋人,并且同居于曼哈顿高级住宅区。高伟同远在台湾的父母一直关心久未成婚的儿子,屡屡来信催促。为了应付父母的压力,在赛门的策划下,高伟同准备与大陆来美学画、缺乏合法身份的女子威威办理假结婚。没有想到,高伟同父母得知儿子要结婚的消息,便双双飞到纽约为他操办婚事。喜宴热闹气派,一切都按传统的礼仪进行,高伟同父母非常满意。洞房花烛之夜,喝得烂醉的高伟同竟与威威假戏真做,威威也对高伟同产生了感情。不久,威威怀孕的事实惊呆了高伟同和赛门,赛门跟高伟同大吵了一架。无奈之下,高伟同不得不向父母袒露了自己与赛门的关系,两个老人异常震惊。最后一个组合段,送别父母返回台湾之前,高伟同、赛门、威威与父母双亲一起观看婚礼影集,镜头有意让五个人同处一个画面,构图本身显露出一种渴望两代人亦即两种文化努力和解的意图。然而,当三人把父母送到机场入口,看着他们愈来愈远也愈来愈孤独的身影的时候,威威忍不住哭了起来。

站在中西文化的边缘,对中国文化的内里进行深入探索并重新审视

一种悲喜交集的审美趣味



图 12-16 《喜宴》

① 力子整理:《融合中西之长,创造完美电影——李安访谈录》,载《当代电影》2001年第6期。

这时,父亲搀扶着百感交集、泪水婆娑的老伴走到安检口,在美国安检人员的示意下举起了自己的双手。最后一个镜头极具象征性:在美国、在违背中国传统婚姻伦理的儿子面前,作为父亲的中国老人不得不选择了退让和妥协。这种无可奈何的团圆结局,确实饱含着一种苍凉幽婉的浪漫情怀。

当然,父亲的退让和妥协,并不意味着完全放弃。相反,通过威威这个人物的设置,编导者不仅替高伟同挽回了父母的颜面、满足了他们内心深处香火传承的大愿,而且成功地化解了两代人之间不可避免的观念冲突,为东西方文化的和解奠定了最为坚实的基础。尽管从威威身上,可以看到创作主体的男子中心主义或反女性主义色彩,但从整部影片来看,这种解决问题的方式,倒与中庸包容的中国儒家文化观念并行不悖。

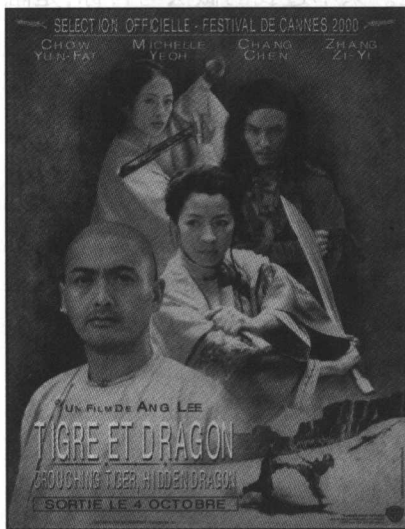


图 12-17 《卧虎藏龙》

《卧虎藏龙》(图 12-17)由哥伦比亚亚电影制作(亚洲),好机器国际公司出品,安乐影片有限公司、纵横国际影视股份有限公司、中国电影合作制片公司、北京华亿寰亚影视文化有限责任公司于 2000 年联合摄制,王蕙玲、詹姆斯·夏慕斯、蔡国荣根据王度庐武侠小说改编,袁和平动作导演,鲍德熹摄影指导,叶锦添美术/服装指导,谭盾作曲,马友友大提琴独奏, Tim Squyres 剪辑,周润发、杨紫琼、章子怡、张震、郎雄、郑佩佩主演。影片公映后,以其全新的视觉风格征服了东西方观众,不仅创造惊人的票房业绩,而且获得影评界的高度赞誉。在台湾,《卧虎藏龙》赢得台湾电影金马奖最佳剧情片、最佳音效、最佳原创音乐、最佳视觉特

效、最佳动作指导与最佳剪辑 6 个奖项;在美国,更得到奥斯卡金像奖 10 项提名及最佳外语片、最佳摄影、最佳美工、最佳原创音乐等 4 项大奖,成为有史以来在奥斯卡金像奖评选中获奖最多的中国影片。可以看出,《卧虎藏龙》是一部吸纳两岸三地以及欧美电影界大量资金与优秀人才的电影制作,因其在全球范围内造成的巨大影响而成为中国电影进行本土与世界对话的典范文本。

事实上,通过影片《卧虎藏龙》,李安将武侠电影的侠义之风与西方文化的个性气质相对完美地嫁接在一起,成功地融合了中西方电影的审美标准和娱乐趣味。在主人公李慕白身上,寄托着编导者有关传统文化和中国儒侠的美好想象。周润发扮演的李慕白,不仅名出唐代诗仙李白,而且拥有满腹经纶和一手绝功,还掌握一把削铁如泥的清冥剑。内敛的举止与隐忍的性情构成李慕白的性格基调,这使他看来更像一个悲天悯人、洞悉世事的文人骚客。然而,浪迹江湖、饱经沧桑之后,李慕白仍然不能选择退隐。“人在江湖,身不由主”的宿命,让他中剑之后长眠在旧日情人的怀抱里。临死之前,他对俞秀莲幽幽地表示:“我已经浪费了这一生……我要用这口气对你说,我一直深爱着你!我宁愿游荡在你

将武侠电影的侠义之风与西方文化的个性气质相对完美地嫁接在一起,成功地融合了中西方电影的审美标准和娱乐趣味

身边,做七天的野鬼,跟随着你,就算落进最黑暗的地方。我的爱,不会让我成为永远的孤魂……”对内心感情而不是对江湖恩怨的执守,几乎使李慕白变成武侠世界里的罗密欧。

与此同时,章子怡扮演的玉娇龙,对清冥剑的向往接近疯狂迷恋的地步。在中国武侠电影史上,玉娇龙我行我素、天马行空的个性气质无人比肩。有意味的是,从一开始,清冥剑就被当作李慕白的化身出现在故事情节的编织之中。“剑”“人”合一的最终结果,是使玉娇龙纵身云海的关键原因。按研究者的阐释,玉娇龙未能得到李慕白的清冥剑,也就等于没有得到李慕白的一切,她对李慕白的性的占有和情的欲望,便成了无所皈依的空想,只有在另一个世界里去寻找她与李慕白的归宿。^①显然,玉娇龙跟李慕白并不属于同一个“世界”,但当她挺身一跃、绝然殉情的时候,又使她几乎变成情感世界里的朱丽叶。正是通过最具本土意义的武侠类型,李安讲述了一个人类历史的爱情悲剧,在本土与世界的对话过程中,李安游刃有余、表达自如。

● 本土与世界的对话

台湾是中国领土不可分割的一部分。从精神和文化角度来看,台湾电影也与内地电影大同小异。经过半个多世纪的实践,台湾电影创造了令人欣慰的巨大成就,并在岛内外产生了重要的影响。随着两岸三地文化交流的日益频繁,台湾电影势必更多地传播到中国内地和世界观众之中,这不仅对于台湾电影,而且对于整个中国电影而言,都是值得期待的。

思考题:

1. 台湾新电影的主要特征是什么?
2. 李安电影为什么能够获得巨大的国际声誉?

^① 参见贾磊磊:《剑与心——〈卧虎藏龙〉的双重本文》,载《当代电影》2001年第6期。

主要参考文献

1. [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,北京:中国电影出版社,1982。
2. [美]刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》,刘宗锐等译,北京:中国电影出版社,1991。
3. [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,北京:中国电影出版社,1994。
4. [美]罗伯特·C.艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,北京:中国电影出版社,1997。
5. [美]大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编:《后理论:重建电影研究》,麦永雄、柏敬泽等译,北京:中国社会科学出版社,2000。
6. 中国电影工作者联谊会艺术研究部编辑:《五四以来电影剧本选集》(上、下),北京:中国电影出版社,1959、1961。
7. 袁牧之等:《解放区的电影》,北京:中国电影出版社,1962。
8. 程季华主编:《中国电影发展史》(1、2),北京:中国电影出版社,1963。
9. 夏衍:《电影论文集》,北京:中国电影出版社,1963。
10. 夏衍:《劫后影谈》,北京:中国电影出版社,1980。
11. 陈荒煤:《解放集》,上海:上海文艺出版社,1980。
12. 程季华、李少白、邢祖文:《中国电影发展史》(1、2),北京:中国电影出版社,1981。
13. 《电影通讯》编辑室、中国电影出版社中国电影艺术编辑室编:《电影导演的探索》(1—6),北京:中国电影出版社,1981—1990。
14. 田汉:《影事追怀录》,北京:中国电影出版社,1981。
15. 中国电影家协会编纂:《中国电影年鉴》(1981—1987),北京:中国电影出版社,1982—1988。
16. 中国电影家协会电影史研究部编:《中国电影家列传》(1—7),北京:中国电影出版社,1982—1986。
17. 中国电影资料馆、中国艺术研究院电影研究所合编:《中国艺术影片编目》,北京:文化艺术出版社,1982。
18. 北京图书馆社会科学参考组、中国电影家协会电影史研究部合编:《全国报刊电影文章目录索引(1949—1979)》,北京:中国电影出版社,1983。
19. 程步高:《影坛忆旧》,北京:中国电影出版社,1983。
20. 钟惦棐:《陆沉集》,北京:中国电影出版社,1983。

21. 夏衍序:《中国新文学大系(1927—1937)·电影卷》,上海:上海文艺出版社,1984。
22. 鲁思:《影评忆旧》,北京:中国电影出版社,1984。
23. 袁文殊:《影坛风云录》,北京:中国电影出版社,1984。
24. 中国电影家协会电影史研究部编:《中华人民共和国电影事业三十五年》,北京:中国电影出版社,1985。
25. 夏衍:《懒寻旧梦录》,北京:生活·读书·新知三联书店,1985。
26. 吴永刚:《我的探索 and 追求》,北京:中国电影出版社,1986。
27. 陈荒煤:《攀登集》,北京:中国电影出版社,1986。
28. 钟惦棐:《起搏书》,北京:中国电影出版社,1986。
29. 孙瑜:《银海泛舟——回忆我的一生》,上海:上海文艺出版社,1987。
30. 上海文艺出版社编:《探索电影集》,上海:上海文艺出版社,1987。
31. 陈飞宝编著:《台湾电影史话》,北京:中国电影出版社,1988。
32. 陈荒煤主编:《当代中国电影》(上、下),北京:中国社会科学出版社,1989。
33. 陈荒煤:《探索与创新》,北京:作家出版社,1989。
34. 邵牧君:《银海游》,北京:中国电影出版社,1989。
35. 中国电影艺术研究中心电影史研究室、中国电影出版社中国电影艺术编辑室合编:《论夏衍》,北京:中国电影出版社,1989。
36. 北京电影学院成荫作品研究小组、中国电影出版社中国电影艺术编辑室合编:《论成荫》,北京:中国电影出版社,1989。
37. 张骏祥作序:《中国新文学大系(1937—1949)·电影卷》,上海:上海文艺出版社,1990。
38. 胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,北京:中华书局,1990。
39. 谢晋:《我对导演艺术的追求》,北京:中国电影出版社,1990。
40. 《中国大百科全书·电影卷》,北京:中国大百科全书出版社,1991。
41. 季洪:《十年探索(1981—1990)——电影企业经营管理与改革》,北京:中国电影出版社,1991。
42. 重庆市文化局电影处编:《抗日战争时期的重庆电影(1937—1945)》,重庆:重庆出版社,1991。
43. 中国电影家协会编纂、广播电影电视部电影事业管理局编纂:《中国电影年鉴》(1988—1990),北京:中国电影出版社,1991—1992。
44. 朱剑、汪朝光编:《民国影坛纪实》,南京:江苏古籍出版社,1991。
45. 李少白:《电影历史及理论》,北京:文化艺术出版社,1991。
46. 林年同:《中国电影美学》,台北:允晨文化实业股份有限公司,1991。
47. 北京电影制片厂艺术研究室、中国电影出版社中国电影艺术编辑室合编:《论水华》,北京:中国电影出版社,1992。
48. 罗艺军主编:《(1920—1989)中国电影论文选》,北京:文化艺术出版社,1992。
49. 中国电影艺术研究中心、广电部电影局党史资料征集工作领导小组编:《中

- 国左翼电影运动》，北京：中国电影出版社，1993。
50. 陈播主编、伊明编选：《三十年代中国电影评论文选》，北京：中国电影出版社，1993。
 51. 《中国电影年鉴》编辑委员会编纂：《中国电影年鉴》（1991—1995），北京：中国电影出版社，1993—1996。
 52. 广播电影电视部电影局党史资料征集工作领导小组、中国电影艺术研究中心编选：《王尘无电影评论选集》，北京：中国电影出版社，1994。
 53. 中国电影出版社中国电影艺术编辑室编：《论张艺谋》，北京：中国电影出版社，1994。
 54. 马德波、戴光晰：《导演创作论——论北影五大导演》，北京：中国电影出版社，1994。
 55. 倪震主编：《改革与中国电影》，北京：中国电影出版社，1994。
 56. 倪震著：《探索的银幕》，北京：中国电影出版社，1994。
 57. 余慕云：《香港电影八十年》，香港：三栋屋博物馆，1994。
 58. 章柏青：《电影与观众论稿》，北京：华夏出版社，1995。
 59. 张骏祥、程季华主编：《中国电影大辞典》，上海：上海辞书出版社，1995。
 60. 胡菊彬：《新中国电影意识形态史 1949—1976》，北京：中国广播电视出版社，2005。
 61. 叶龙彦：《光复初期台湾电影史》，台北：国家电影资料馆，1995。
 62. 焦雄屏：《香港电影传奇：萧芳芳和四十年电影风云》，台北：万象图书股份有限公司，1995。
 63. 黄建业：《杨德昌电影研究——台湾新电影的知性思辨家》，台北：远流出版事业股份有限公司，1995。
 64. 王玮：《寻求假想线的银幕——当代台湾电影观察》，台北：万象图书股份有限公司，1995。
 65. 王玮：《意义与空白：当代香港电影观察》，台北：万象图书股份有限公司，1995。
 66. 市政局主办：《早期香港中国影像》，香港：第十九届香港国际电影节，1995。
 67. 中国电影资料馆编：《中国无声电影》，北京：中国电影出版社，1996。
 68. 酆苏元、胡菊彬：《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社，1996。
 69. 电影资料馆本国电影史研究小组编：《历史的脚踪：“台影”五十年》，台北：国家电影资料馆，1996。
 70. 中国电影年鉴社编纂：《中国电影年鉴》（1996—2003），北京：中国电影出版社，1997—2004。
 71. 市政局主办：《光影缤纷五十年》，香港：第廿一届香港国际电影节特刊，1997。
 72. 罗卡、吴昊、卓伯棠：《香港电影类型论》，香港：牛津大学出版社，1997。
 73. 中国电影家协会编：《论谢晋电影》，北京：中国电影出版社，1998。
 74. 陆弘石、舒晓鸣：《中国电影史》，北京：文化艺术出版社，1998。

75. 丁亚平:《影像中国:中国电影艺术(1945—1949)》,北京:文化艺术出版社,1998。
76. 尹鸿:《世纪转折时期的中国影视文化》,北京:北京出版社,1998。
77. 李永泉:《台湾电影阅览》,台北:玉山社出版事业股份有限公司,1998。
78. 焦雄屏:《时代显影——中西电影论述》,台北:远流出版事业股份有限公司,1998。
79. 卢非易:《台湾电影:政治、经济、美学(1949—1994)》,台北:远流出版事业股份有限公司,1998。
80. 《上海电影志》编纂委员会编:《上海电影志》,上海:上海社会科学院出版社,1999。
81. 李亦中:《蔡楚生——电影导演翹楚》,上海:上海教育出版社,1999。
82. 黄仁:《胡金铨的世界》,台北:台湾中国电影史料研究会,1999。
83. 叶月瑜、卓伯棠、吴昊编:《三地传奇:华语电影二十年》,台北:国家电影资料馆,1999。
84. 中国台港电影研究会编:《香港电影回顾》,北京:中国电影出版社,2000。
85. 舒晓鸣:《中国电影艺术史教程(1949—1999)》,北京:中国电影出版社,2000。
86. 戴锦华:《雾中风景:中国电影文化(1978—1998)》,北京:北京大学出版社,2000。
87. 蔡洪声、宋家玲、刘桂清主编:《香港电影 80 年》,北京:北京广播学院出版社,2000。
88. 李道新:《中国电影史(1937—1945)》,北京:首都师范大学出版社,2000。
89. 杨远婴主编:《华语电影十导演》,杭州:浙江摄影出版社,2000。
90. 陈飞宝:《台湾电影导演艺术》,台北:台湾电影导演协会、亚太图书出版社,2000。
91. 余慕云:《香港电影史话——五十年代 1950—1954 年》,香港:次文化堂,2000。
92. 钟大丰、舒晓鸣:《中国电影史》,北京:中国广播电视出版社,2001。
93. 翟建农:《红色往事:1966—1976 年的中国电影》,北京:台海出版社,2001。
94. 王朔主编:《电影厨房:电影在中国》,上海:上海文艺出版社,2001。
95. 刘现成编:《拾掇散落的光影:华语电影的历史、作者与文化再现》,台北:亚太图书出版社,2001。
96. 陆弘石主编:《中国电影:描述与阐释》,北京:中国电影出版社,2002。
97. 王海洲主编:《镜像与文化:港台电影研究》,北京:中国电影出版社,2002。
98. 李道新:《中国电影批评史(1897—2000)》,北京:中国电影出版社,2002。
99. 孟犁野:《新中国电影艺术史稿(1949—1959)》,北京:中国电影出版社,2002。
100. 程青松、黄鸥:《我的摄影机不撒谎:先锋电影人档案——生于 1961—1970》,北京:中国友谊出版公司,2002。

101. 石川主编:《电影史学新视野》,上海:学林出版社,2002。
102. 尹鸿、凌燕:《新中国电影史》,长沙:湖南美术出版社,2002。
103. 王玮:《香港电影壹观点》,台北:扬智文化事业股份有限公司,2002。
104. 李少白:《影史权略——电影历史及理论续集》,北京:文化艺术出版社,2003。
105. 丁亚平主编:《百年中国电影理论文选》(上、下),北京:文化艺术出版社,2003。
106. 王人殷主编:《与共和国一起成长》,北京:中国电影出版社,2003。
107. 陈犀禾、石川主编:《多元语境中的新生代电影》,上海:学林出版社,2003。
108. 卓伯棠:《香港新浪潮电影》,香港:天地图书有限公司,2003。
109. 李道新:《中国电影的史学建构》,北京:中国广播电视出版社,2004。
110. 李道新:《中国电影文化史(1905—2004)》,北京:北京大学出版社,2005。
111. 高小健:《中国戏曲电影史》,北京:文化艺术出版社,2005。

后 记

编一本大学本科用的《中国电影史》教材,是我多年的心愿。

20世纪的80年代,曾先后有高等教育出版社和湖北教育出版社的编辑同志找我商谈过此事,可总是由于这样或那样的主客观原因而未能办成,常使我引以为憾。

可巧,2003年初秋的一天,高等教育出版社的青年编辑张江艺学友,叩开了我家的门。他对电影的极度喜爱,待人的诚恳,办事的执著、认真,以及那种初生牛犊不怕虎的敢想敢拼的精神,深深地感染了我。我们谈得很投机。加上我承担的国家社科项目《中国电影艺术史》那时也已半途而废,而又很不甘心,这样就答应了他编这本《中国电影史》教材的要求。不久,我们一起拟出了一个编写计划及拟请参加编写的学者名单和写作分工。由江艺具体落实。高等教育出版社的两级领导也十分重视,并由他们出面于2003年11月1日召开了第一次编写工作会议,可谓出师顺利。但没想到以后却困难重重。被邀请参加编写的学者都是忙人,计划一拖再拖。由赶2004年秋季教材,到赶2005年纪念中国电影诞生100周年,直到今日才终于脱稿。到这时,实际参加编写的人已由原计划的九人减少到只剩下我名下的两位在读博士生高小健研究员、秦喜清副研究员,以及也曾是我名下的电影学博士,现任职于北京大学的李道新副教授;还有北京师范大学的宋维才老师,只有他准时完成了分工由他编写的初稿。

现把这本书的执笔情况分述于后:

绪论:李少白;

第一、二、三、六、七章:秦喜清;

第四、五章:高小健;

第八章:宋维才;

第九、十、十一、十二章:李道新。

对于这个教材的编写,在第一次编写工作会议上,我曾提出过两点要求。第一点,“顾及全面,突出重点,讲清史实,指明规律”。意思是它既应有足够的信息量,而又要强调出历史的核心部分,做到点和面的结合;既要有史实的准确、翔实,又要讲明历史发展的规律性内容,使之不流于史料的堆砌或史学教条的玄谈。第二点,“准确、明了、扼要”。这是讲文风的。我总以为,历史著作的文字,以简明扼要为好。这本教材,容纳了中国百年的电影历史,而且包括了台湾、香港的部分。这也是我们的一个努力和尝试。比较费心思的是台、港部分的章节安排,最后决定还是把它们单独提出来,各成为独立的一章。这主要是因为它们处

于各不相同的政体环境的缘故。这样安排体例也还是说得通的。

这本教材能够编成出版,首先要归功于策划人及责编张江艺的锲而不舍的努力,还有高等教育出版社领导的理解和宽容,虽然一再推迟交稿时间,给出版社的工作计划造成不小困难,他们还是提供一切可能的变通条件,促使完成。

其次,还要归功于参加编著的我的这几位学生。喜清、小健都是在攻读学位期间,边搞学业边写教材的;道新最忙,而承担的写作量也最大,同时还担任副主编的工作。维才十分认真,对他分担的部分改了两稿。

这里还要提到我的妻子孙承谨女士,这两年多以来,关于教材编写的联系工作都是她负责做的。她为人宽厚和蔼,待人诚恳友善,学生们有什么心里话都乐于同她讲,这样,大家就委托她为沟通各方的联络人,做了大量的工作。

对于上述人士,我都由衷地感谢。

作为初版,本书肯定有不少不足之处,有史实的,也有观点的,也有体例和文字上的,恳请使用这本教材的老师和学生以及专家和读者一一指正,以便帮助我们在再版时修改得好一点。

李少白

2006年5月11日

History of Chinese Film

主编 李少白

Chief Editor Li Shaobai

ISBN 7-04-018768-X



9 787040 187687 >

定价 26.00 元