

中国早期电影中的“影戏”传统

骆欣

(西安翻译学院 陕西 西安 710105)

[摘要] 中国电影已经走过了一百余年的历程, 电影的制作和营销都有了很大进步。但让人忧虑的现象是, 当下的国产电影往往“叫座不叫好”。口碑和市场之间的极大不平衡暴露出了国产电影深层次的问题, 即使到现在我们仍然没有找到良性的电影发展路径。我们认为当下中国电影的出路首先在于如何讲好我们自己的故事, 就这一点而言, 中国早期电影对影戏传统的成功借用值得我们深思。

[关键词] 京剧 《孤儿救祖记》 国产电影

[中图分类号] J992.9 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1009-5349 (2016) 18-0063-02

比利时的约瑟夫·普拉托教授发现, 人感官里的印象, 并不因为外界停止刺激就立即从眼膜上消逝, 相反它可以在感官内维持短暂的一段时间, 一般情况下可持续三分之一秒(34%秒)。^①这一原理的发现, 不但成为现代电影放映技术所依据的根本, 而且给电影拍摄中“蒙太奇”手法的运用提供了技术上的可能。可以这么说, 电影作为一门艺术, 与音乐、绘画、文学等相比较, 是完全在现代影像技术的基础上发展起来的, 而“蒙太奇”作为艺术手段在本质上是一种技术上的创新。电影艺术逐步走向独立, 区别于连环画、卡通, 甚至舞台艺术, 也就是因为有了基于现代影像技术的“蒙太奇”手法的运用。这并不是贬低电影作为一种艺术类型的地位, 而只是说先有现代影像技术上的突破, 后有“蒙太奇”的出现, 电影从产生之日起就与现代科技结下了不解之缘。从某种程度上说, 电影是一门技术艺术。所以电影在近代如何与古老的中国社会产生关联, 甚至发展出中国电影自身的传统, 就是一个很有意思的话题。

一、京剧名段与中国早期电影的艺术选择

电影对于近代中国人来说是一个全新的事物, 所以电影在中国能否被接受、如何被接受首先就是一个问题。很有意思的是, 电影一传入中国, 人们便把它当作“戏”来看, 这里的“戏”当然是指中国传统的戏曲。虽然在接受者的最初印象里, 电影与皮影戏最接近, 而不是戏曲或文明戏, 但作为一种舞台艺术, 皮影戏也不过是一种影子戏罢了, 说到底还是戏。中西文化在交流过程中在接受上的误差或误读, 不是个别的, 而是经常的。这样一种接受上的误读既是共时性的也是历时性的, 也就是说误读可能随处随时都在, 但也即刻消解, 在接受的过程中产生积极的作用。有时候正是异质文化间的误读引来艺术上的重大革新, 收到意想不到的效果。对晚清的中国人而言, 要理解以现代光电技术为基础的影像世界实在有些困难, 他们所能感觉到的首先是新鲜和刺激。因此中国电影史如果要追溯溯源的话, 最早在这一块古老的土地上进行电影活动的人, 大都是西方的商人和传教士, 而中国人则往往只是看与被拍的对象。等到中国人自己也跃跃欲试, 准备拿起摄影机的时候, 他们首先想到的不是别的, 正是传统的戏曲, 特别是被称为国粹的“京剧”。1905年位于北京前门的“丰泰照相馆”, 请来了当时红极一

时的京剧老生谭鑫培, 拍摄了他最拿手的《定军山》中的几个片段。这一事件, 往往被电影史学者看做是中国电影历史开端的标志。^②但值得注意的是, “丰泰照相馆”之所以请谭鑫培是因为他的老生戏当行, 堪称一绝, 用摄影机拍摄下来, 一可以流传得更广, 二可以流传得更久。换句话说, “丰泰”的目的不在于电影本身, 反倒是为了发扬国粹。通过摄影术使得京剧走出戏院茶楼, 老百姓喜闻乐见, 商家获利不菲, 何乐而不为? 电影一经传入中国, 就不可逆转地发生着某些微妙的变化, 这是谁也阻挡不了也无须唉声叹气的事。

1917年, 当时中国最具实力最有影响的出版机构商务印书馆成立了影戏部, 这也是中国人自己出资经营的第一个真正意义上具有电影制片公司性质的机构。^③而在经营期间, 最有影响的作品, 仍然是与京剧的联袂演出。1920年商务印书馆影像部邀请京剧名角梅兰芳拍摄《春香闹学》和《天女散花》。和早期“丰泰”的《定军山》一样, 《春香闹学》《天女散花》仍然着意选取京剧表演中最具动作性的片段, 靠演员的表情、舞蹈等来吸引观众。这一方面是默片的特点所决定了的, 另一方面也与中国绝大多数观众的接受习惯密切相关。但最值得注意的是, 与《定军山》相比较, 《春香闹学》与《天女散花》正在逐渐脱去“活动照相”的痕迹, 而注意故事的呈现, 即开始重视故事的讲述, 这是中国电影艺术初步的自觉。如果说观众在《定军山》里看到的只是谭鑫培大刀玩得精彩, 在《天女散花》里便可以领略到一个较为完整的故事。《天女散花》按照戏曲舞台的表演, 分为七场, 梅兰芳选取其中的“众香国”“云路”“散花”三场也基本上自成体系。《天女散花》在当时最吸引观众的可能是“云路”一场, “天女”凌空飘逸、御风而行的画面, 这是电影艺术高出舞台艺术的地方。但从中国电影发展的角度看, 特技只是表现手段, 重要的是表现方式乃至艺术思维方式的变化。因此, 《天女散花》的故事性值得再三玩味, 而同样值得思索的是, 中国电影故事性的出现一开始就与戏曲, 即舞台艺术有着千丝万缕的联系。

二、《孤儿救祖记》与中国早期电影故事性的形成

张石川、郑正秋通常被视为中国电影之父, 这不单是因为他们最早以中国电影导演的身份出现, 拍摄了《孤儿救

基金项目: 本文系陕西省社会科学基金艺术规划项目“陕派影视作品中陕西元素的传播路径及策略研究”(项目编号: 2015SY055)阶段性研究成果。

骆欣, 西安翻译学院文学院传媒教研室讲师, 研究方向: 新闻传播史、传播媒介与地域文化。

祖记》这样早期中国电影的经典,更为重要的是他们开创了极富中国电影艺术的基本形态。《孤儿救祖记》的上映,开创了中国电影史上第一次辉煌,即中国自有电影以来最高的卖座记录,并且公映第二天,就有南洋商人以8000元巨资购买南洋地区的放映权。《孤儿救祖记》可以说是中国电影史上第一部在商业和艺术上均获得巨大成功的国产片。^④由于这部片子的问世,引发了国产电影的大发展,在短短一年时间内,先后有140家电影公司成立。《孤儿救祖记》获得如此巨大的成功,原因是多方面的。郑正秋改良社会的思想所实现的平民色彩,新演员的启用都是它卖座的因素,但从接受者,即中国中等以上民众的接受习惯考虑,影片的表现方式则是关键中的关键。郑正秋与张石川在电影创作中,特别在创作观念上的差别毋庸置疑。很自然的,郑正秋本来就是著名的剧评人,与张石川出身买办不同,所以一个讲载道,一个谈获利,立场不同判若云泥。但恰恰是两个立场差别如此之大的人,合作拍摄了轰动一时的《孤儿救祖记》,原因何在?那就是他们对电影的认识,或者毋宁说他们对中国电影发展的取向有着惊人的一致。在亚西亚影戏公司发现张石川,聘请他为公司顾问的时候,张石川首先想到的就是中国的旧戏:“为了一点兴趣,一点好奇的心理,差不多连电影都没有看过几场的我,却居然不假思索地答允下来了。因为是拍摄‘戏’,自然很快就联想到中国固有的旧‘戏’去。”^⑤几乎同时,张石川想起了自己的好朋友郑正秋,因为郑正秋将自己全部的兴趣集中在戏剧上面了,既是专业的剧评人,又和戏剧圈子里的人混得很熟。张石川、郑正秋之所以顺利进入电影创作,一个很重要的原因,就是两人特别是郑正秋的传统戏剧背景。旧戏作为桥梁,自然而然引导他们消除电影作为一种外来艺术的接受障碍,完成自身身份的转换;反过来,传统戏剧作为媒介,也必然要在张石川、郑正秋两人的电影创作中产生影响。同时,又因为张、郑两人在中国电影史上的特殊地位,又必然会对整个中国电影风格的形成产生至关重要的影响。

《孤儿救祖记》讲述的是一个和睦的家庭在儿子死后,父亲轻信别人谗言,将即将分娩的儿媳逐出门外,寡妇一个人在外面含辛茹苦将儿子带大的故事。然而料想不到的是,后来孤儿就读的学校竟然是他的亲祖父创办的,又因为偶然的机会,祖父终于明白了事情的真相,一家人得以团圆。这样的故事在中国传统文化、特别是民间文化里是很常见的。无非是将“劝善惩恶”的精神形象化了,按照鲁迅的说法,颇有些“大团圆结局”的老套子。但是值得我们思索的是故事讲述的方式,有着它特别的地方。《孤儿救祖记》一方面超越了早期电影简单突出影像的活动性这一较低水平的诉求层次,另一方面也没有像西方电影那样逐渐走向以镜头语

言为核心来组织故事的电影叙述方式。在我看来《孤儿救祖记》很成功地继承或者说是嫁接过来了中国传统戏曲的故事叙述模式,即线索的明晰性、完整性,情节的曲折性、巧合性,以及人物的定型化、脸谱化。这些特点放在小说、散文等文学形式上可能有许多不足,但以舞台和影像为表现手段的电影艺术,以上的特点则有它独到的优势。阅读图像或影像,我们更多的先是力图获取一个整体印象,也就是说不会在每一个镜头上过多停留,事实上也不可能,而文字的东西则可以从字里行间细细品味。因此故事性的完整性和传奇性对于电影而言是非常重要的。从接受习惯上来说,电影中某个人物的故事委屈婉转,也远比某个镜头的刺激更能引起最初接触电影的中国人在感情上的共鸣。所以《孤儿救祖记》的成功不单是在故事叙述的策略上,迎合中国人的审美趣味;更重要的是它将西方的影像技术为我所用,成功开辟了一种完全不同于西方的电影风格类型,即地道的中国电影。

中国电影的未来在于寻找一条适合我们自己的电影发展之路,不论是电影的生产、营销还是接受,前提是讲好属于自己的故事,这远比在别人的故事里寻求认同重要。只有在尊重中国本土的电影观众、挖掘中国传统的艺术资源、讲述中国自身的故事的基础上,才能发展出既属于我们自己,也属于世界的中国电影之路。中国早期电影人对影戏传统的重视和借用,已经为我们提供了极为有益的启示。

注释:

①郑亚玲.外国电影史[M].北京:中国广播电视出版社,1995:2.

②钟大丰,舒晓鸣.中国电影史[M].北京:中国广播电视大学出版社,1995:8.

③杜云之.中国电影史(第一册)[M].台北:台湾商务印书馆发行,1972:18.

④陆弘石.中国电影史1905—1949[M].北京:文化艺术出版社,2005:17.

⑤张石川.自我导演以来[J].明星半月刊,1935,1(03).

【参考文献】

[1]郑亚玲.外国电影史[M].北京:中国广播电视出版社,1995.

[2]钟大丰,舒晓鸣.中国电影史[M].北京:中国广播电视大学出版社,1995.

[3]陆弘石.中国电影史1905—1949[M].北京:文化艺术出版社,2005.

责任编辑:张丽