

纠结：生成早期国产电影史前史回顾的文化视角与逻辑判断

——以1999年中美合拍片《西洋镜》^①为例

袁庆丰

摘要：大陆对早期电影历史的回顾，即使在国产电影诞生近百年后，其表达一直受到1949年后形成的历史史观与话语编码体系的内在制约。1990年代内地电影制作商业化比重增加后，一些影片对这一段的回顾和艺术表达，又强行加载了市场卖点主导下的民族主义立场和外在文化视角下的感情搜索引擎，进一步损害了影片原先就很薄弱的主题思想。通过偶然检索可以发现，1999年中美合拍影片《西洋镜》就是这样的一个例证。

关键词：中国早期电影；史前史；视角；文化逻辑；文化心态；过度开采

作者简介：袁庆丰，男，教授，博士生导师（中国传媒大学 媒体管理学院，北京，100024）。

中图分类号：J909

文献标识码：A

文章编码：1008-6552 (2010) 03-0060-06

2005年是所谓中国电影诞生100周年的日子，大陆两岸三地为此举办了许多纪念活动。我对那些表面文章和热闹场合始终不甚了然，倒是偶然注意到，1999年由北京电影制片厂和美国子安制片公司联合摄制的影片《西洋镜》DVD在市面上出现。由于这部影片所反映的历史背景和人物事件，涉及到所谓中国第一部国产影片《定军山》的出品方——北京丰泰照相馆和老板任庆泰（字景丰）及其他相关从业人员的事迹，因此，它既与早期中国电影的生成历史有关，也与后人尤其是研究者如何看待这段历史的文化心态相关联。那么，借助《西洋镜》体现出的主体思想、制片方针，以及它所蕴含的文化视角和逻辑判断，无疑对早期中国电影历史研究和当今众多内地影视专业的教学不无参考作用。实际上，从这部偶然进入研究者观照视野的电影中可以发现，其本身的艺术表达，不仅多有发掘批评的“理趣”，而且还可以看到文本所折射出的集体文化心态。这种心态，从1949年以后一直持续和强烈地反映在大陆电影的制作指导思想、艺术表现和理论研究模式等方面。

一、其心可嘉、其诚可见——《西洋镜》中的历史真实和艺术虚构

这部涉及中国电影诞生前3年（1902年）历史背景和人物事迹的影片，如果从一种非常高的层面，譬如从本土文化优先论的角度来看，可以用八个字可以概括，那就是其心可嘉、其诚可见。具体地说，《西洋镜》所要表现和讨论的内容、人物设计和主题，其艺术虚构皆有所本，都大致可以在史实上找到一定的依据或出处。

^① 《西洋镜》（Shadow Magic），编剧：黄丹、唐娄彝、Kate Raisz、Bob Mc Andrew、胡安；导演：胡安；摄影师：Nancy Schriber、温德光；作曲：张丽达；音乐顾问：Howard Shore；主演：夏雨、Jared harris、刘佩琦；北京电影制片厂、美国子安制片公司1999年联合摄制。

例如在1902年，与电影紧密相关的照相业，作为一个对普通中国民众不无高科技含义的朝阳产业，已经从上层阶级的特权使用开始逐步走向下层社会的普遍认知推广，就像现在电脑的普及一样，已经实现了大范围的经营国产化。影片一开始的几个桥段，实际上就是这样的形象说明，这一点编导拿捏得很准。再例如片中的一个主要人物、外国放映师雷门，其身份和相关戏份，事实上是从实有其人的西班牙人雷玛斯（A. Ramos）那里转化而来的。与影片不同的是，历史上的雷玛斯从1899年（清光绪二十五年）以来就在上海从事外国影片的营业性放映，是后来有名的上海虹口大戏院（建于1908年）和维多利亚影戏园的所有者^{[1](14)}。一些中国电影史都对这位西班牙人在中国早期电影市场开拓和发展中的引领作用多有提及，但我没有看到他曾经到北京经营电影放映的证据——这本是另外一位外国无名氏的举措^{[1](10)}；同时，英国驻北京公使1904年在紫禁城为中国历史上最昏庸同时也是最无耻的女性统治者慈禧放映电影过程中发生的故事^{[1](10)}，也并非像影片演绎的那样与雷玛斯有关。至于其他史实，譬如著名京剧演员谭鑫培，以及他与丰泰照相馆老板任庆泰之间的亲密关系，也是皆有所本的。因此，《西洋镜》这部电影虽说是一个故事新编，但一些史实运用基本得体，多少还是经得起考证的。

其次，我对《西洋镜》的正面评价，还包括影片对既成定论的高度认可，因为它基本符合现在学术界公认的一些结论。譬如说传统戏曲戏剧和中国电影之间的血缘关系，因为但凡讨论早期中国电影尤其是中国电影历史的生成与开端，其中一个角度一定要从传统的戏曲戏剧入手，而不能局限在电影本体的自身发展；与此相关联的，就是考查中国电影历史的生成，一定不能忽略它作为大众文化的社会底层属性，因为“中国早期电影，它纯粹是一种市民文艺，是一种都市娱乐。……还是一个文化产业”^[2]；最后，早期中国电影尤其是中国电影历史的生成和在随后的发展当中（譬如1910—1920年代），一直和以俗文学为代表的通俗文化有着密切的互动互渗关系，因为电影始终是一门大众化的综合艺术^[3]。

对于中国电影的诞生，研究者一般都认为1905年是中国电影的开端，因为那一年由北京丰泰照相馆拍摄了中国第一部电影《定军山》^{[1](14)}。虽然现有的材料一方面只证明这个所谓电影不过是三个动作场面的片段，即使在当时，观众也常常只看见刀光而不见人影，有时甚至连主演的上半身也看不到^[4]；另一方面，长期以来一直被一些电影史所被广泛引用的所谓影片剧照也靠不住——有研究者指出，所谓谭鑫培表演的戏曲电影《定军山》为中国第一部电影之说，当属误传^[5]。对此一问题的讨论，与本文主旨冲突，故而只留下一个话头，就此打住。

虽然《西洋镜》有一个阵容庞大的中外人员主创名单和所谓合拍片的名头，但影片的内涵决定了其道地的完全国货品质，即 Made in China。它试图以艺术的感性努力，对中国电影的史前阶段和中国电影的诞生做出文化层面的解释。我察觉到在文本的背后，存在着一些线索非常明晰的文化逻辑以及由此而得出的判断，但这些对我个人来说并不新鲜，因为它们受到以往大陆电影制作思想主题和传统文化心态的严重束缚和局限。换言之，如果从文化层面考虑《西洋镜》所反映的中国电影生成的史前史的话，那么在我看来，《西洋镜》的文化逻辑判断和文化性表述，其实都可以从1949年以后大陆特有的共和国文化体系和相应的生态背景中找到其生成根源和发展脉络。

二、主次之分、高下之别——《西洋镜》中蕴含的文化逻辑判断

首先，可以借助一个在中国近代史上频繁出现的概念来概括影片的主题思想，即“中学为体，西学为用”。在这里不考虑这八个字在具体历史语境中的解释，我主要是想借助它的字面意思说明，虽然《西洋镜》的人物与事件大致可以在史实当中找到依据，但是影片的表现和得出的结论，却值得怀疑。而这，恰恰就是影片的核心价值所在：强调中国文化和中国本土人士在电影进入中国市场和中国文化过程中的主体性、主动性、指导性和决定性。

这一主题思想或曰核心价值贯穿影片始终,尽管它承认并交代电影作为一种外来技术是由外国人主动带入中国的,但这一点与其说是影片对历史的尊重和对历史不无修饰的艺术性描述,不如说是为了将其作为一个铺垫,来凸显和衬托中国文化和本土人士对于中国电影诞生的决定性作用。譬如外国人雷门带着当时世界上最先进的高科技产品之一的电影放映设备和摄制器材来到中国,居然得不到国人的认可、打不开市场:他站在大街上使劲吆喝,却无人理会,西方文化进入中国居然是如此这般的困窘,如此的手足无措和无能为力。如此这般,无非是为了凸显夏雨所扮演的小伙计小刘的重要性,尤其是其对雷门和雷门电影在市场准入性和服务性上的不可或缺:无论是雷门最初的生意开张还是后来在中国摄制本土化的影片,都得益于小刘在最关键时候的指导,结果不仅帮助洋人打开了电影在北京(中国)的放映市场,而且还建设性地提出 Local people, local see 的制片理念:这句蹩脚的英语翻译过来,那简直就是(用西方技术更好地)为中国人民服务的意思。

换言之,这个外国人不远万里来到中国,其事业的成败尤其是中国电影历史的生成基础,竟是由一个照相馆小伙计主导和决定的。所以才有如下激动人心的场景,先是小刘以本地人特有的半无赖半狭义的方式闯进了雷门的放映厅并成为第一个观众(在线注册),随后协助洋人把生意做大,共创辉煌,不仅让成功地在民间推销电影,使之成为人们日常文化消费项目,而且还把电影带进紫禁城,为最高统治者放映。影片清楚告诉观众,以电影为代表的西洋文化进入中国是以中方人员作为主导的。

事实是这样的吗?没有这个照相馆的小伙计,雷门这个到北京放映影片的洋大人连谋生都成问题,是不是很有意思?当然有意思。我在这里并不必苛求艺术虚构,但问题是,历史的本来面目是这样的吗?不知道。因为真相已经沉沦于时间深处无从打捞。但有一点可以肯定,那就是《西洋镜》书写的历史就是这样的,它试图告诉你并且以感性的艺术形式证明,电影进入中国尤其是进入中国文化层面并且发生作用,中国本土人士是起决定性作用的。这样的结论对吗?不知道。因为每个人都有权面对同一事件发布不同的结论。

其次,随着从“外资独立经营”到“中外合资”、最后外资退出民族电影放映事业“做强做大”的一系列演进,影片完成的是“中学为体、西学为用”的历史演绎。从艺术虚构依据于史实的角度上看,小刘这个艺术形象,来源于北京丰泰照相馆的照相师傅刘仲伦,也就是所谓第一部国产影片《定军山》的摄影师。表面上看,小刘对电影这种新式玩意的热爱和积极尝试乃至后来成功的放映事业,代表着中国人面对西方先进文化的现代化理解接受。但实际上,影片中一大段他对电影成像原理的解读,来源于传统文化优越性的集体心理遗传:这不是咱们古已有之的“灯影戏”嘛^{[1](4)}。为了强化说明“中学为体、西学为用”当中“体”与“用”的主次之分、高下之别,影片为小刘和雷门安排一个初次交锋的桥段:雷门试图用高额报酬报答小刘却被拒绝,小刘只要放电影这个工作。换言之,小刘希望掌握技术、学习先进文化的心理动机,是“舍利取义”的文化逻辑运作的结果。

影片到了这个地方已经脱离了艺术叙事的旨趣,成为主题思想表达的拐点,电影自身的叙事逻辑也随之产生混乱:因为历史的真实恰恰与之相反。1895年,欧洲的电影放映“已经非常盛行”,法国的卢米埃尔不仅在巴黎大获成功,而且在一年后雇用了二十多名助手,在分派到世界各地去放映影片的同时,又随地取材,摄制新片^{[1](6)}。现有资料表明,外国影片最早进入中国的时间,也是在1896年,地点为上海,放映商是美国人^{[1](10)};在北京的电影放映时间是1902年,地点是前门打磨厂^{[1](10)},其盈利结果如何,是否有当地的小伙计“舍利取义”、热情协助,不得而知。能够知道的是,第二年(1903年),一名中国商人林祝三“从欧美携带影片、放映机等返国,也在打磨厂借天乐茶园放映”^{[1](10)}。因此,真相应该就此浮出水面,那就是无利不起早:中国商人不远万里回国投身放映事业,其动机就是经济利益。而当电影进入中国的时候,国人尤其是下层民众对此并不是决然排斥的,这从中外“企业”的放映地点先后都选择在繁华市井的前门大街就可以看出端倪。因此,电影进入中国,排斥或接受,

就市场而言，与文化无关，只与利益有关。

进一步说，当初包括电影在内的西方文化进入中国，是1840年以后西方列强武力催破下国门洞开、中西交流频繁丰富的必然产物。因此，中国电影市场从最初的经营放映（外国影片）到后来的国产化经营生产，其动机和目的都是商业化的而非艺术化的。理解了这一点，以后关于中国早期电影的艺术属性还是商业属性的争论就是一个伪问题。在此，《西洋镜》以一个反证说明，外国电影进入中国是经济利益作为主导和动力的，因为影片中明确交代：雷门虽然苦苦思念远在故国的妻子儿女，但他不远万里来到中国，为的就是要出人头地，衣锦还乡。因此，《西洋镜》对小刘那种“取义舍利”的艺术化设置处理是不真实的、在历史上是站不住脚的。

三、《西洋镜》中的文化视角和文化心态

但是，从紫禁城里的最高统治者，到电影园里的茶客闲汉，他们对待电影的态度倒是与文化有关，这种态度，可以借用影片中慈禧观看洋人放电影时的一句最高指示：“洋人在这方面就是有长进”。这显然不是当时的中国社会对一个外来技术或新的艺术表现形式的客观评价，而是立足于传统本土文化对外来文化的感性的、有相当代表性而又不无偏狭的历史性结论。这个结论的得来，同样一种文化逻辑判断的结果，那就是，西洋文化是低于中国文化的，他们发明电影不是文化的先进、智慧的结晶，而是他们在落后的基础上“有长进”；当然，他们的“长进”比起我大清国的文化，那是差得很远的。

这样的视角忽略了一个根本性的东西，那就是电影作为一种新的表达方式从此改变了人们看待世界的方式和表达自身的方式，并且成为人们生活当中不可或缺的文化的重要组成部分。这本是一个常识，但令人纠结的是，电影作为一个新的文化产物，其对旧有文化的冲击、互渗和融合等问题，在以往的研究中被或多或少地忽略掉了。譬如在早期中国电影的研究中，一些研究者大谈电影的本体性、商业性或市场性，这都没错，但是为什么不谈电影带来的中西文化与新旧文化之间的碰撞和启蒙？因为，在1840年以后，仅就文学艺术而言，凡是能称之为中国现代文化的东西几乎都来自西洋文明和西方文化的浸润与催生，譬如小说、话剧，当然还有电影。

从当时中国文化的视角来说，电影就是一种新式的洋玩意儿。但对小刘来说，电影除了是一种新兴的高回报谋生手段之外，还是促使国人睁开眼睛看世界的新手段，这是编导了不起的贡献。但《西洋镜》的缺陷在于，它试图把电影进入中国并在中国市场、文化等各方面的突破与成功都归结到中国人自身的主动引导上。譬如影片用大量的篇幅表现小刘对电影技术机制的探求。我的理解是，编导试图告诉观众，虽然电影是外国人发明的，但其原理在中国古已有之。这是有道理的，但我不认为这样的用意是好事。

就此而言，1999年出品的《西洋镜》，其看待历史的视角和主题思想所表达出的文化心态，实际上与1949年之后的大陆电影制作的指导思想同样存在着文化逻辑上的关联乃至等同关系；或者说，《西洋镜》实际上是1949年以后中国大陆电影制作传统的必然结果——在这一点上，无需考虑这部影片是否是中外合拍。

例如，首先，按影片的描述，主人公小刘出身草根基层，温饱尚可，但说到底是一介贫民，否则他老爹不会逼着他嫁给有钱的寡妇。穷不是问题，娶什么样的女人也不是问题，问题是，对电影这种新技术、新的朝阳产业和新的利润增长点的发现、重视、引进、运用和变他人为我有的企业战略，等等诸如此类的意识行为，为什么不是由身为业界资深前辈和照相馆CEO的任老板完成？小刘为了所谓偷师学艺，经常迟到早退、欺上瞒下。要知道，在那年月，从事这种技术含量很高的工种和只是小伙计身份的人，按说大都会谨小慎微、循规蹈矩，是无论如何也不会这么目无章法、随便乱来的，否则只能丢了饭碗卷铺盖走人。况且，无论是个人兴趣还是企业意识，一个小伙计就一定比专业领导敏感和

先进?按照影片的表述,它还是如此,但它还是错的,而且错得离谱。为什么?

答案的关键是观念和模式。使影片叙事逻辑混乱和人物性格乖张的根源,在于1949年以后形成的中国电影制作的模式及其相应观念。譬如主要人物或曰正面人物的出身背景一定要是穷人(工农阶级-无产阶级),这种对人物出身的阶级性限定,来自于1930年代的中国左翼电影时期,(在此之前的中国早期电影的主要人物/正面人物形象都是“帝王将相、才子佳人”,以及城市资产阶级和农村地主乡绅;其被取笑和被批判的人物则恰好相反,几乎都是社会地位低下的工农阶级和小市民阶层)。这种工农阶级-无产阶级意味着革命阶级和先进分子的阶级属性,因为,毛泽东的最高论断“人民,只有人民,才是创造历史的动力”,这是一切主题和人物设置的指导观念。问题是,这种观念下的人民指的仅仅是小刘这样靠出卖体力过活动劳工阶级、社会地位居于底层的草根阶层;这又是因为,“高贵者最愚蠢,卑贱者最聪明”(毛泽东语)。所以任老板不仅要“让贤”,还要被设置成改革开放的对立面。

所以,其次,在《西洋镜》中,荣辱与共、利益均沾的一家照相馆里的人物,其立场和性质就生出现了改革派和保守派的二元对立,两者间的冲突弄到了你走我不留的地步:对内是小刘和照相馆老板的冲突,进而引申出新、旧(观念)之争;对外则是祖宗规矩与鬼子文化之争,进而提升到国家立场、民族利益的层面。作为文艺作品,二元对立模式的使用有其正确和必要的理由,但不一定所有的文艺作品都得如此,因为世界上所有的事情和人间关系并非仅以这一种方式存亡。具体到《西洋镜》来说,则既无历史依据又无艺术必需。但这种既成局面的出现,当然有其必然,这就是1949年以后形成的大陆电影的制作传统:它的主题思想必须依附于二元对立模式背后的意识形态主张和宣传。而由于1999年的《西洋镜》已经失去这样的时代制作背景的直接制约,影片本身也无法寻找和确立这种阶级性的对立冲突,因此,它就不得不放弃模式的传统运行,而代之以爱情线索来支撑戏剧结构,进而向市场卖点和经济回报回归。

四、影子下的戏法——市场制约机制和时代情绪的过度开采

1990年代中后期的中国电影海内外市场已经形成强烈的时代特征,那就是市场性或曰民族主义立场指导下的商业性,悄然取代了中国电影以往几十年来官方单一意识形态在单一视角下的强力贯彻和艺术宣传,几乎所有的影片制作都必须考虑如何迎合市场或面对票房收益。就《西洋镜》而言,首先是中外合拍片的外在形式,其次是大量的中国元素构成,再次就是所谓爱情线索和相关资源的过度开采。

上述特征第一点的具体体现,就是人物关系中雷门这个角色的重磅配置,几乎贯穿全片;由于合拍片必然要考虑海外市场,因此,以往中国电影中的东西方民族对立和本民族内部阶级矛盾的线索被全然删除,代之以弘扬中国文化和对民族自尊心理的极力强调;涉及与西方文化关系的时候,则以中国文化为主导化解矛盾,提升境界。这是《西洋镜》巧妙的一点,极有机心,也是1990年代中国电影时代精神气质的必然结果之一。

第二,就所谓的中国元素而言,最明显的就是以京剧为代表的民俗文化:相声、打斗、针灸、茶园文化、市井百态、风土人情,以及皇宫内苑展示等等诸如此类的刻意杂糅。这个现象的原因之一,就是这些极具中国传统人文特色的本土文化和民风习俗在1949年后的中国电影中被有意识地逐步屏蔽乃至全然消失,伪文化、伪民俗所在多见,充斥银幕。然而,由于合拍片的资质和市场卖点的约束,《西洋镜》对此又不得不采取一种西方视角的观照态度,这就导致影片中这些中国元素不能不被涂抹上强烈的他者观看甚至猎奇色彩。比较突出的例子就是雷门在小刘率领下在街头拍摄婚丧嫁娶的场景,其次是有选择地表现小刘父亲的日常生活状态,譬如和票友唱戏这样的所谓民俗文化或曰原生态文化生活。

第三,《西洋镜》的主题是试图表现中西方文化的不对等观照和融合,但在市场卖点和西方视角的指导下,却造成影片对爱情戏的不真实设置和民族主义精神资源的过度开采。本来,把小刘处置成照相馆中心人物形象就有乖张失真之处,谁知道又加进一个谭小姐,而且这条线索实际上成为第二条主线索。影片最后对两人的终成眷属给予强烈暗示,结果是站在民族立场上的国产电影生成与一厢情愿的美好爱情交错扭结在一起,人为提升其情欲境界。这种不伦不类的现象当然还是出于对市场指数考量的结果,即所谓人性普世价值观念的宣扬:除了爱情,还有雷门怀念妻子的思念之情,当然还有他与小刘之间非功利的友情。

以上种种现象的根源,其实还可以追溯到中国电影在1949年以后有意识地淡化人物情感的观念和模式,《西洋镜》显然是要有意识地颠覆这种不道德的艺术传统,却又矫枉过正,进而以艺术的不真实毁坏了历史真实,或曰同样违反历史和生活真实,进而失去艺术真实:京剧名角儿虽说在当时社会地位低下^①,但名角儿的大小姐和照相馆的小伙计一见钟情并托付终身可能吗?面对衣食父母(私企老板)的责难,小刘一甩袖子走人可能吗?拍照(工作)时技师小刘和顾客谭小姐身体的亲昵接触可能吗?在皇宫为最高统治者放映影片时两人激情相吻——那就更不可能:真实的可能就是欺君之罪,要被杀头的。同理,影片放映时引发宫殿着火,身为“洋大人”的雷门下跪求情,考虑到1905年之前的中国历史背景,这就更不可能。

当然,作为一部影片,《西洋镜》于不无虚构和无法得到保证的历史真实之外,还是有一些可供玩味的艺术真实以及建立其上的小小趣味,譬如慈禧老太太观赏影片时发布的那句最高指示,极具穿透中国历史时空的神韵,难免观众会心大笑;而来自民间的声音则同样充满睿智和机趣,让人忍不住拍案叫绝:小刘放映影片时由于技术不过关,银幕上半天出不来影儿,观众中一个架着鸟笼的闲汉忍不住大声抱怨说:“别瞎耽误工夫嘿,谁也不是闲人”。如果说,前一个例证是《西洋镜》的点睛之处,这一例就是影片的神来之笔。只可惜纵观全片,这样的笔墨实在太少——除了顾及民族立场和民俗文化,几乎都给了爱情和友情。

参考文献:

- [1] 程季华. 中国电影发展史(第1卷)[M]. 北京: 中国电影出版社, 1963.
- [2] 范伯群. “电戏”的最初输入与中国早期影坛——为中国电影百年纪念而作[J]. 江苏大学学报: 社会科学版, 2005(5): 1~7.
- [3] 袁庆丰. 20世纪30年代中国电影文化生态的低俗性及其实证读解[J]. 杭州师范大学学报, 2009(4): 51~55.
- [4] 酆苏元, 胡菊彬. 中国无声电影史[M]. 北京: 中国电影出版社, 1996: 15.
- [5] 黄德泉. 戏曲电影《定军山》之由来与演变[J]. 当代电影, 2008(2): 104~111//人大复印资料: 影视艺术[J]. 2008(5): 1~9.
- [6] 王丽娜, 陈超. 程永源与父亲的人生交织[J]. 北京: 三联生活周刊, 2007(40): 67.

^① 20世纪初期的京剧演员,即使是“角儿”(著名演员),在中上层人士眼里也还是被视为“戏子”,社会地位不是很高。譬如一代京剧宗师和“四大名旦”之一的程砚秋,甚至“不像其他人(那样)把真传传给后代,并且严厉禁止后人学戏。因为当时唱戏是‘下九流’,是唱给有钱人享乐,‘比妓女还要低贱’”