

# 格里菲斯与中国早期电影观念

胡文谦

**内容提要** 格里菲斯是上世纪20年代在中国影响最大的西方电影艺术家,中国早期电影在“观念”层面受到其深刻影响。格里菲斯“电影摄影机是研究人类的器具”的电影现实观念,让中国电影家、影评人和观众理解了电影与社会人生之关系;格里菲斯“期以极深刻之印象,镌入人心”的叙事观念,“表演动作及化妆等,均与人类的真实无异”的表导演观念,“以美为根据,而制成动的图画”的摄影观念,又让中国电影家、影评人和观众理解了电影的审美本性以及电影与其他艺术形式之关系。这些认识,对于促进中国早期电影“从‘余兴’转变为‘艺术’”,对于建构“中国现代民族电影”观念都有重要的作用。

**关键词** 中国早期电影 格里菲斯 《赖婚》 《乱世孤雏》

胡文谦,南京师范大学文学院副教授 210097

格里菲斯是上世纪20年代在中国影响最大的西方电影艺术家,曾在中国影坛掀起“《赖婚》热”和“格里菲斯热”。据《申报》电影广告统计,1922至1924年间,《赖婚》在上海各影院先后共上映五轮,每轮都引起观众极大的观赏热情。其轰动效应,使各大影院都趁“《赖婚》热”增加盈利,而将之前放映过的格里菲斯影片如《乱世孤雏》《一个国家的诞生》《残花泪》《不幸之婚姻》《党同伐异》《孝女沉舟》等都翻捡出来先后重映,又掀起“格里菲斯热”,受到中国观众的热捧。尽管格里菲斯晚年在西方影响不再,但是,1920年代的中国电影家、影评人和观众却给予他极高的评价,认为“葛雷菲士是电影界的老前辈,他在电影艺术上,着实有不少贡献,是开辟和建设电影艺术基础的一个大大的功臣”<sup>[1]</sup>。中国电影导演认识到,正是在他的影响下,世界电影“渐由幼稚时代而入于成人时代”,故“自《赖婚》一片到上海后,葛氏之名遂大噪于沪滨,而其导演的手腕,遂为大多数所崇拜”<sup>[2]</sup>。同样地,中国观众在看了《赖婚》等格里菲斯电影之后,热切期望“吾国各影片公司,亦当有此类佳片出现”<sup>[3]</sup>。所以学习和借鉴格里

本文为教育部人文社会科学青年基金项目“中国早期电影与外来影响”(16YJC760017)阶段性成果。

[1]柏晋:《电影界中的一个伤心人》,《申报》1927年1月23日。

[2]程步高:《葛雷斐斯成功史》(一),《电影杂志》1924年第1期。

[3]立三:《〈赖婚〉影片新评价》,《申报》1923年11月28日。

菲斯电影形成当时中国影坛的热潮。

对于中国早期电影受到格里菲斯的影响,学术界大都是从电影创作实践方面去关注的,从电影观念方面少有研究。而实际上,格里菲斯在“使电影从‘余兴’转变为‘艺术’这一点上,众口一词。其实电影观念在中国也有这一‘转变’过程,格里菲斯也扮演了关键的角色”<sup>[1]</sup>。陈建华先生在其阐释格里菲斯与中国早期电影创作的文章里,触及到这一重要问题然而没有展开分析,本文就是接着陈建华先生的话题往下说,着重从“电影观念”层面论述格里菲斯对于中国早期电影的深刻影响。即如中国早期电影家着重是通过观摩外国影片去琢磨电影艺术和技术,中国早期电影在“观念”层面受到格里菲斯的影响也主要不是从观念到观念,电影家、影评人和观众是透过格里菲斯的影片,去认识电影与社会人生的关系,去认识“电影是什么”以及电影与其他艺术形式的关系,而形成关于电影的观念的。

### 一、“电影摄影机是研究人类的器具”

格里菲斯认为“人类最有趣味的研究是人”,影片摄制亦是如此:“电影摄影机是研究人类的器具”<sup>[2]</sup>。因此,他强调电影创作视野和电影题材主题的人类性,认为:“时至今日,观众之目光,亦与电影俱进,陈旧之影片已无讨论之价值……故今日而称为一世之佳片者,非有全世界之观念不可。”接着他又说:“全世界之观念云者,要以合人情为主。”<sup>[3]</sup>格里菲斯这些关于电影“写什么”,也即电影与社会人生之关系的观念,在其影片中有充分的体现,给中国早期电影家、影评人和观众留下了深刻印象。

然而并非所有译介到中国的格里菲斯影片都是这样。尤其是他在世界电影史上的两部杰作《党同伐异》和《一个国家的诞生》,它们更多是关于西方民族、国家或者西方文明的“宏大叙事”,当时的中国电影家、影评人和观众与之比较隔膜而少有共鸣,甚至有“目眩神晕,毫无兴味,虽其中互相印证,然过于烦杂,难于推测”之感<sup>[4]</sup>。在中国获得强烈反响的,是格里菲斯的《赖婚》《乱世孤雏》《残花泪》《孝女沉舟》《欧战风流史》等家庭伦理片和爱情片。其中最突出的是《赖婚》。这部在美国反响平常的影片,却因为符合当时中国的时代思潮,被誉为“内容异常丰富,处处含有深意,历写世情,切中时弊”<sup>[5]</sup>,数年间在中国先后五轮上映都火爆异常。中国电影家、影评人和观众是透过1920年代中国的“期待视野”去接受和借鉴格里菲斯电影的。

首先,恋爱婚姻是更具人类性的电影题材。中国早期爱情片“已接触到‘自由恋爱’这新的关系,因此我们说它胚胎于‘五四’的解放思想”,而“《赖婚》和《乱世孤雏》等反映出半封建的女子争求恋爱底自由的苦难,这与当时中国‘爱情片’所自产生的社会背景颇相同”<sup>[6]</sup>,它们启发国人去审视和批判中国社会类似的现实人生。例如《乱世孤雏》,人们认为这部影片“对于我目前苦难频连、醉生梦死之中国人民,尤有重大之教训”,可“借影片之力,使社会一般人民,引起平等之观念、建设之精神”<sup>[7]</sup>。再如影响更大之《赖婚》,“所描写者具有普遍性,且适合我国现社会情形……年来我国人高唱‘社交公开’‘恋爱自由’等名辞,我不知有多少无知女子,因误解‘公开’‘自由’之真义而沦为爱娜第二者矣”,故需要“数十百种与《赖婚》同一主义之影片,来导我国无量数之无知女子至光明之途也”<sup>[8]</sup>。格里菲斯借恋

[1]陈建华:《格里菲斯与中国早期电影》,[北京]《当代电影》2006年第5期。

[2][美]B.B.Hampton:《美国电影发达外史》(五),张韦涛译,《电影月报》1928年第6期。

[3]伯长:《葛雷菲斯对于电影之论调》,《申报》1923年9月10日。

[4]记者:《〈专制毒〉影片述评》,《申报》1923年10月20日。

[5]晨:《〈赖婚〉影片开映之盛状》,《晨报》1924年1月21日。

[6]郑君里:《现代中国电影史略》(1936),《中国无声电影》,[北京]中国电影出版社1996年版,第1398页。

[7]参见怡:《〈乱世孤雏〉述评》,《申报》1922年4月1日;于士康:《重观〈乱世孤雏〉记》,《申报》1925年2月22日。

[8]三三:《与乃神谈葛雷菲士之七片》,《电影杂志》第2号,1924年6月。

爱题材表现“自由”“平等”的思想,深刻地影响了中国电影的观念。

其次,格里菲斯认为具有“全世界之观念”的影片“要以合人情为主”,所以导演“需先审察真实之焦点”,细致观察并揭示出人们在家庭、社会中其生存状态的真实情形<sup>[1]</sup>。例如《乱世孤雏》,人们看到此片“描写专制时代之淫威,阶级制度之流害”非常真实,“故在贵族方面,极言其荒淫侈逸,反衬平民之受苦无穷”,能唤起观众之同情。它还使国人明白,电影表现普通人艰难惨淡的人生,只要与时代潮流无冲突,则“情节越普通的影片,越足以感动观众”<sup>[2]</sup>。最重要的,是这些现实描写中要渗透“人道”“同情”和“爱”,“极力铺张社会不平之罪恶,作相对之陪衬,用以阐发爱字之真义,无一处不是提倡博爱人道主义,又无一处不洒满同情之血泪。”<sup>[3]</sup>是格里菲斯让中国电影家、影评人和观众懂得,电影要真实地、充满人道同情地描写普通人的现实人生。

再次,是人们看到格里菲斯电影反映社会人生,着重是透过人物性格、命运和情感的真实刻画,亦即人物描写的“至性至情”。《乱世孤雏》《赖婚》《残花泪》等片,皆被认为是“其哀感悲惨处,纯由至性至情中发出”,是“生离死别伤心惨目之作”<sup>[4]</sup>。这样的影片“无丝毫假借,令人油然动怜悯之心,为之泣数行下”,过后也会不时回味、令人感慨,认为这是格里菲斯影片“风行全球,其声誉之隆,回视全美,无有出其右者”的重要原因<sup>[5]</sup>。透过格里菲斯的影片,人们认识到影片摄制“要以合人情为主”,着重是人物性格命运要真实,情感描写要真切。即便是拍摄战争片,也着重是写人的命运和情感。如格里菲斯的《欧战风流史》,其战争场面残酷之极,但拍摄“伤兵临死”场景,银幕上伤兵从怀中拿出慈母照片亲吻不释,又恳请战友持其遗物归遗其母,声泪俱下,宛转而死,其情其景令人潸然泪下。格里菲斯影片描写人物性格、命运和情感“纯由至性至情中发出”,让中国电影家、影评人和观众明白,电影艺术必须要写人,必须要以情动人。

1923年6月2日,上海《申报》首次在中国刊登格里菲斯照片并介绍其事迹,谓美国电影在格里菲斯之前,于所有娱乐形式中,“公众以影戏为一种殿末之际余兴,以是屡排在杂玩歌剧之后”<sup>[6]</sup>。确实如此。中国电影家也看到,正是在格里菲斯手上,“电影渐由幼稚时代而入于成人时代,竞进而为美国的第五种大实业,又进而为世人的普遍嗜好,更进而为高深的艺术。”<sup>[7]</sup>同样地,电影在中国早期也被视为“不健全之影戏”,颇类杂耍,所以“中国人一向把电影事业,当作游戏事业”<sup>[8]</sup>。是格里菲斯的“研究人类”“有全世界之观念”的电影,让中国电影家、影评人和观众理解了电影与社会人生之关系,而使之有益于世道人心。

## 二、“期以极深刻之印象,镌入人心”

中国早期电影家、影评人和观众不大欣赏和接受《党同伐异》《一个国家的诞生》,不仅因为它们更多是关于西方民族、国家或者西方文明的“宏大叙事”而与之比较隔膜,还因为这两部体现格里菲斯早先艺术探索的影片其情节叙事的艰涩。认为前者“编制之次序甚紊乱”,后者“处处露生涩之状”。而对于格里菲斯后期回到好莱坞叙事模式的《赖婚》《乱世孤雏》等戏剧式电影,“莫不异口同赞美之曰

[1]伯长:《葛雷菲斯对于电影之论调》,《申报》1923年9月10日。

[2]心冷:《影戏情节不怕平常》,《大公报》1926年12月11日。

[3]庐寿水:《评〈二孤女〉》,《电影周报》1925年第6期。

[4]宗贤:《〈乱世孤雏〉影片述评》(二),《申报》1923年10月10日。

[5]怀麟:《评〈乱世孤雏〉影片》,《申报》1922年4月2日。

[6][7]程步高:《葛雷斐斯成功史》(一),《电影杂志》1924年第1期。

[8]郑正秋:《〈姊妹花〉自我批判》,《社会月报》1934年创刊号。

‘好’”<sup>[1]</sup>。

其实格里菲斯绝大多数影片都是“戏剧式”叙事。在世界早期电影史上,格里菲斯电影叙事以“蕴蓄着充分的结构、丰富的情势和惊人的意外事”<sup>[2]</sup>著称,中国电影家、影评人和观众也充分感受到其影片“曲折的故事和热闹的情节”,或曰“紧张、惊奇和热情”的艺术魅力<sup>[3]</sup>。进一步,中国早期电影家在刻意借鉴格里菲斯的戏剧式叙事观念。郑正秋指出:张石川竭力模仿格里菲斯之“著重刺激性”,所以其影片“大概都有些葛雷菲斯的色彩”,有“极大的刺激性”,使人看得“惊心动魄”“精神百倍”<sup>[4]</sup>。其实郑正秋自己也特别喜爱格里菲斯——“用电影讲故事这一点,郑正秋相似于美国的格里菲斯”<sup>[5]</sup>。可以说,中国早期电影其叙事观念大都受到格里菲斯的影响。

由此,中国电影家、影评人和观众不仅看到格里菲斯影片的“研究人类”和“有全世界之观念”,同时也看到他的宗旨,是通过“著重刺激性”的“曲折的故事和热闹的情节”表现出来的。此即周瘦鹃所说:格里菲斯“其所制片,妙在有一宗旨,期以极深刻之印象,镌入人心”<sup>[6]</sup>。这使人们想到郑正秋所谓“把每一本戏的主义,插在大部分情节里面”,情节发展需“常有风波、反反复复、高低起伏要来得多”,情节铺排“宜显不宜暗,隐幕不能比明幕多,刺激性愈多,愈受欢迎”,“使人于忧、急、惊、奇中再得快感”<sup>[7]</sup>。张石川赞同电影要有“主义”,但他同样看到,想要“吸引观众以动情感者,惟在剧情见胜”,情节发展需要“柳暗花明,皆大欢喜”,才能使观众“哭嘛哭得畅快,笑嘛笑得开心”<sup>[8]</sup>。这也是包天笑编写电影剧本首重“情节曲折,悲欢离合”的主要原因<sup>[9]</sup>。

如何能使悲欢离合的曲折情节“以极深刻之印象,镌入人心”呢?格里菲斯有两点给予中国早期电影家、影评人和观众以深刻的印象:一是要写透“重场戏”,一是情节铺排的对比映照。以《乱世孤雏》为例。关于“重场戏”,片中有恩丽德与罗艳施姐妹三次离散复合而皆不得之情节:“第一次由旅舍出访,遇披揆于途中,此间接可见其妹;第二次楼居间歌声,临窗忽见其妹,此直接可以把握;第三次法庭审问,见其妹于旁听座,此又直接可以把握,而皆不得,或则事变仓猝,为势所格,故不获如愿。”<sup>[10]</sup>如此描写“极人世之间不幸之事”,其“情节之惨,莫过于此”,即使“铁石人见之,也欲心伤”。它使人们认识到,为使影片有戏可看,导演需要运用灵敏的脑筋和艺术的手腕,“该省略的地方不妨省略,在全剧的极峰点,却不能不用全力来描写”<sup>[11]</sup>。关于情节对比映照,影片精心描绘了四桩不平之事:“亨兰之父,以平民偶贵女,而见杀。亨兰且以贱种见弃,一不平也。贵族议会,有酒如池,有肉如林,而街头食肆窗外,贫民苦视面包,作楚楚可怜之色,二不平也。……溺爱长子而凌幼儿,三不平也。高车骏马,煊赫过市,马鞭铁轮之下,毙民女如街狗,掷一金元为生命之代价,四不平也。”如此“以对象映照法,烘云托月,寓意于微,两两比,令观者瞩目而奋激于中”<sup>[12]</sup>,也让人们懂得电影如此叙事会更加具有刺激性。

故事情节的“重场戏”、对比映照主要是就影片整体结构而言。格里菲斯还有两个渲染情节、“著

[1]三三:《与乃神谈葛雷菲斯之七片》,《电影杂志》1924年第1、2期。

[2][美]B.B.Hampton:《美国电影发达外史》(五),张韦涛译,《电影月报》1928年第6期。

[3]年:《葛雷菲士与〈血溅鸳鸯〉》,《大公报》1929年3月29日。

[4]郑正秋:《〈盲孤女〉之广告》,《明星公司特刊》1925年10月《盲孤女》号。

[5]李小白:《主持人导言》,〔北京〕《当代电影》2004年第2期。

[6]瘦鹃:《影戏话》,《申报》1920年2月12日。

[7]郑正秋:《中国影戏的取材问题》,《明星公司特刊》1925年第2期。

[8]何秀君:《张石川和明星影片公司》,《文史资料选辑》第67辑,〔北京〕中华书局1980年版。

[9]包天笑:《钗影楼回忆录续篇》,〔香港〕大华出版社1973年版,第95页。

[10][11]心冷:《影戏情节不怕平常》,《大公报》1926年12月11日。

[12]南摩老人:《对于〈二孤女〉影片的我见》,《电影周刊》1925年第5期。

重刺激”的具体手法,作为叙事观念也为中国早期电影家、影评人及观众所欣赏和接受。一是“穿插”,一是“最后一分钟营救”。格里菲斯的“穿插”,如《赖婚》中猫的午睡,马的上坡和大胖子的打哈欠、吃面包等等,因为“其时剧本的编法,多讲直叙,毫无穿插可言,故觉方式呆板而一律,剧情则干燥而无味”,人们遂强烈地感受到这种“于极悲痛处穿插入二极自然之滑稽,以博观众破涕一笑”的手法运用,“不特可以调节观众的心理,而且剧情富有反弹性”<sup>[1]</sup>,加强了叙事的表现力。中国电影拓荒者郑正秋在谈电影编剧经验时强调:“戏剧情节不宜率直,求其曲折,必须多所映衬、旁敲侧击,尤当注重烘云托月,分外动人。悲痛之至,定当有笑料以调和观众之情感,苦乐对照,愈见精采,此穿插之所以重也。”<sup>[2]</sup>可见格里菲斯的深刻影响。同时,人们还从格里菲斯影片认识到“穿插”的另一功能:回忆。格里菲斯从狄更斯小说中借鉴“切回”手法,以“平行动作”或“戏中戏”来处理人物的回忆。这种“于剧情中插入回忆,就把以往的事实,置于现述的描写内,则剧情次序因以倒置,即成倒叙的方法,剧情即见弹动,而可引人入胜”<sup>[3]</sup>,极大地丰富了电影的叙事能力。格里菲斯的“最后一分钟营救”,最著名者如《赖婚》结尾的雪地追逐一段,“台维在冰块上追赶爱娜,危险之状,间不容发,观者至此,均为之咋舌”,被誉为全片“最有精彩之一段”<sup>[4]</sup>。这种叙事艺术,因“《赖婚》片抵沪,极受国人欢迎,众口称善”,电影家“以博观众之彩声”而竞相模仿,所以“‘台维追爱娜’之情节,现于银幕者,历见之矣。若《孤儿救祖记》中之杨翁追寡媳,《弃儿》中之幼童追慧珠,《玉梨魂》中之鹏郎追梨影,及《好兄弟》中之康道追康成,比比皆是”<sup>[5]</sup>。“穿插”和“最后一分钟营救”,也就成为中国早期电影的基本叙事观念和手法。

格里菲斯影片在中国引起争议的,主要是大团圆结局——如《乱世孤雏》中姐妹俩失散多年后团聚并且都嫁于如意郎君,《赖婚》中台维与爱娜最终化险为夷并喜结良缘等——是否真实的问题。有人喜欢大团圆叙事,认为“每剧若不团圆,则寂寞寡欢,自将亦觉无味”,而若主人公有情人终成眷属,则觉得“此后岁月,尽是甜蜜光阴,苦尽甘来,万众旖旎之风光,实令人神往矣”<sup>[6]</sup>。但也有“识者讥之,谓无回味”,认为大团圆叙事存在诸多弊端,批评《赖婚》《乱世孤雏》等大团圆结局“常落套矣”,“为编戏者迎合观众之意而设,不足论也”<sup>[7]</sup>。不过总的来说,中国电影家、影评人和观众不反感格里菲斯的大团圆叙事,并且认为它与中国人源于“我们民族从历史上遗留下来的嗜好”不谋而合,故“国产影片以大团圆作结尾的,怕要有百分之一百”<sup>[8]</sup>。事实也确是如此。1927年美国一份针对中国电影市场的官方调查报告指出:“好莱坞影片的大团圆结局很符合中国人的欣赏趣味,因此比别的国家的电影更受中国人青睐。”<sup>[9]</sup>

### 三、“表演动作及化装等,均与人类的真实无异”

格里菲斯影片的导演和表演艺术,同样给予中国早期电影家、影评人和观众深刻的印象。观赏《赖婚》《乱世孤雏》等影片,不仅格里菲斯“导演的手腕,遂为大多数所崇拜”;而且透过他的影片如《赖

[1][3]程步高:《葛雷菲斯成功史》(三),《电影杂志》1924年第3期。

[2]郑正秋:《我之编剧经验谈》,《电影杂志》1925年第13期。

[4]立三:《〈赖婚〉影片新评》,《申报》1923年11月28日。

[5]中义:《中国自制影片谈》,《申报》1924年7月25日。

[6]于士康:《重观〈乱世孤雏〉记》,《申报》1925年2月22日。

[7]南摩老人:《对于〈二孤女〉影片的我见(续)》,《电影周报》1925年第6期。

[8]韵:《快乐结局与自然结局》,《大公报》1929年4月29日。

[9]转引自萧志伟、尹鸿:《美国第一份中国电影市场的官方调查报告与好莱坞的全球化策略》,〔北京〕《电影艺术》2002年第1期。

婚》中丽琳的杰出表演等,知道电影表演的深刻艺术感染力:“电影感人之深有如是哉!”<sup>[1]</sup>。所以中国电影家在导演、表演上也在努力学习、借鉴格里菲斯的电影观念和手法。

格里菲斯不仅是一位“著重刺激性”的具有独特个性和风格的导演,还是一位拍片极其认真严谨的导演。进一步,人们由此认识到导演在影片摄制中的重要性,即“一剧之造意、结构、表情,每与导演家有密切之关系,观其剧而知其人,必无丝毫之差。此所以剧情之动人与否,尽恃乎导演家之趋向”<sup>[2]</sup>。并且通过观赏影片,中国电影家、影评人和观众也在琢磨格里菲斯的“导演手腕”,认为有几点值得借鉴:(一)导演要有丰富的人生经验,因为“电影的导演,要指导许多人去做各种的表演,胸中当然非有相当的积蓄不可”,所以格里菲斯等知名导演“在青年时期所受失恋、牺牲、苦痛、放浪的生涯,在银幕上时时流露,可见大凡一个艺术家的成就殊非偶然,非有盘根错节的锻炼不可”<sup>[3]</sup>。(二)导演要会选择演员。格里菲斯“对选择演员一层,素称审慎”,因为他知道“苟无体贴剧情之表演,则无论何种悲剧,即不能引感一般人之心头”<sup>[4]</sup>。(三)导演要能与演员沟通,引导演员进入情节和情境使其表演“体贴入微”。应该像格里菲斯那样,“摄影之前,先聚演员于一堂,将剧中情形先行详为解释,以灌入演员之脑海”,如果“导演者不能将此事始末,一一详为述出,为演员者未明此中真相,焉能体贴入微哉”<sup>[5]</sup>!人们懂得,只有这样才能使“脚本家、导演家与演员的思想感情得了甚高的融合,然后他们的思想感情才能藉他们的材料得圆满的表现”<sup>[6]</sup>。

当然,格里菲斯的导演手腕最让中国早期电影家、影评人和观众崇拜的,还是他指导演员表演的观念和手法。

尽管格里菲斯的电影叙事大都是戏剧式的,但是,他强调电影表演决不能戏剧式,所以“伟大的银幕演员,决不能在舞台著名男伶女伶中探求”,而应该寻找“不为舞台的表演技能所束缚的青年”<sup>[7]</sup>。这是由于格里菲斯的电影摄制观念,是“总以自然及写实二事为大前提,丝毫不肯苟合”,他的影片也正是以“描写的自然、表演的逼真、背景的真实”等特点,而“多为公众所欢迎”<sup>[8]</sup>。所以,格里菲斯要求演员走上银幕必须是自然的表演和逼真的描写,包括喜爱、憎恨、幸福、悲哀、惊奇、懊恼、狂喜等感情流露场面,都要仿佛是生活中实际而真确的经历一般。而银幕表演要达到“自然”“写实”“逼真”,格里菲斯主张“务使演员的表演动作及化装等,均与人类的真实无异”,电影即“自然人生片段的复写”<sup>[9]</sup>。

也正是从电影表演的“自然”“写实”“逼真”出发,格里菲斯强调,电影表演不仅要求演员具有“上镜头的面孔”,更要求演员具有“灵魂”——“是具有崇高的个性、真实的情感和在摄影机面前把它们表现出来的人”<sup>[10]</sup>。中国电影家、影评人和观众,也正是透过格里菲斯的影片,体味到他关于电影表演的观念和方法。主要有三点:第一,是演员要学会研究生活。格里菲斯影片给予人们的第一感受就是:“影片之优美,在于表演无处不隐露一‘真’字,使观者触目而有所感于心,恍若身在其中,与幕上人为伍。”<sup>[11]</sup>格

[1]菊:《〈赖婚〉影片之评论》,《申报》1923年11月16日。

[2]次咸:《观葛氏所导演影剧之讨论》,《申报》1923年8月19日。

[3]欧阳予倩:《导演法》,《电影月报》1928年第1—6期。

[4]盈英:《观申江大戏院之新影片述评》,《申报》1923年8月18日。

[5]伯长:《葛雷菲斯对于电影之讨论》(二),《申报》1923年9月12日。

[6]田汉:《银色的梦》(1928),《田汉全集》第十八卷,[石家庄]花山文艺出版社2000年版,第17页。

[7][美]B.B.Hampton:《美国电影发达外史》(五),张韦涛译,《电影月报》1928年第6期。

[8]程步高:《葛雷菲斯成功史》(三),《电影杂志》1924年第3期。

[9]程步高:《葛雷菲斯成功史》(二),《电影杂志》1924年第2期。

[10][美]亨利·戈登:《〈党同伐异〉的内幕》,《影剧杂志》1916年第10期。

[11]南摩老人:《对于〈二孤女〉影片的我见》,《电影周刊》1925年第5期。

里菲斯影片其演员表演具有分寸感,角色的性格发展和情绪转变真实、自然。人们认识到,那是因为他要求演员平时就必须“用些心思在社会中下深刻的观察,等扮演时演员将自己融化在戏剧里,完全被感情所驱使,一点儿不做作”<sup>[1]</sup>。第二,是演员必须做到“体贴剧情之表演”。中国电影家、影评人和观众对格里菲斯影片表演艺术感受最深的,是“各演员之表情,都能感动观众之故。如丽琳之饰爱娜悲遇,则演来处处有悲境”<sup>[2]</sup>。他们赞赏格里菲斯影片减少字幕“为影戏之进步”,更佩服其影片减少字幕却无损观众的欣赏,因为“演员之动作已多,能尽情发挥使观众明了”<sup>[3]</sup>。格里菲斯不依赖字幕,而以演员“体贴剧情之表演”呈现影片的思想情感,让人们印象深刻。第三,是扮演角色既要性格“恰合身份”,又要内心情感能“刻画入微”;并且性格和情感表演不仅要注重“手势姿态”,更应注重“面部表情”<sup>[4]</sup>。例如史蒂拉(《孝女沉舟》)是个天真烂漫的少女,所以“园中嬉戏,活泼如小鸟,其父外出,暗随而行”等行为姿态均显得恰合身份;其后“初见巴乐思时,又惊又喜,羞惭无地,形容逼真”,用面部表情将少女初见爱人时的内心情感刻画入微,感人至深<sup>[5]</sup>。中国电影家、影评人和观众,同样从中感受到格里菲斯影片性格描写和情感刻画之精彩。

中国早期电影被诟病为“无学问”,舆论界批评银幕表演“似尚未知有面部之表情”,所谓“剧情之表演,只求人影往来便得。拼命即是打,男女并坐即是情话……剧本之派别,主义之何在,描写之手段,表演之方法,更茫然无知”<sup>[6]</sup>。中国电影家、影评人和观众正是通过格里菲斯影片接受了电影导演、表演观念,并在实践中努力提高电影的导演和表演艺术。首先,他们认识到导演的重要性,强调影片摄制必须“同化”为导演。即:“导演不但与演员发生关系,就是副导演呀、摄影人呀、制景人呀、速记员呀,人人都有关系。要使得渠们同化在我一个空气里”,充分理解和贯彻导演的构想、设计与意图。如此影片拍摄,就“场场充满我导演者个人一系的意义,事事物物都合乎我导演者个人的意义,连得天然外景,也带着我导演者所抱意义的色彩”<sup>[7]</sup>。其次,认为演员表演在电影艺术创造中占有重要地位,强调“银幕演员在表演之际,下列三个条件是不可不知道的:(一)身份,(二)个性,(三)事故”<sup>[8]</sup>。再次,强调电影表演“以真为最最重要”:<sup>[9]</sup>“在银幕上因为又大又近,就此不宜做作,无论眉目之间一颦一笑,哪怕极细微的动作,都会有过火和不自然的危险。”<sup>[10]</sup>因而第四,他们强调导演要学会“化人”,就是“导演者应当把各个演员的性情、动作、神气、姿态认得真,认得切,认得仔仔细细的”,使演员能准确把握人物的“身份”“个性”以及“事故”而化作剧中人<sup>[11]</sup>,如此表演方能真实、自然。

#### 四、“以美为根据,而制成动的图画”

“葛氏深知摄影术,在电影上占有重要的地位”<sup>[12]</sup>。中国早期电影家、影评人和观众,也从格里菲斯影片中看到他在这方面的杰出创造“不仅较以前所有者为佳,且昔者认为摄影术之基础者,皆完全

[1]心冷:《影戏情节不怕平常》,《大公报》1926年12月11日。

[2]盈英:《观申江大戏院之新影片述评》,《申报》1923年8月18日。

[3]管际安:《影戏杂谈》,《游戏世界》1922年第14期。

[4]立三:《〈赖婚〉影片新评》,《申报》1923年11月28日;伯长:《葛雷菲斯对于电影之讨论》(二),《申报》1923年9月12日。

[5]周:《观〈孝女沉舟〉述评》,《申报》1923年12月28日。

[6]顾肯夫:《影戏艺术之向上问题》,《申报》1926年1月1日。

[7][10]郑正秋:《导演〈小情人〉之小经验》,《明星公司特刊》1926年第12、13期。

[8]郑鹞:《我的影戏经验谈》,《影戏春秋》1925年第4期。文中“事故”即情节,作者按。

[9]郑正秋:《新剧家不能演影戏吗?》,《明星公司特刊》1925年第4期。

[11]程步高:《葛雷菲斯成功史》(三),《电影杂志》1924年第3期。

革除,是以由此美国之电影界在美术上之改进,即开一新纪元”<sup>[1]</sup>。

对于摄影机,格里菲斯有深刻的认识:“摄影机已成为严酷的现实者,把镜头前真实的对象,丝毫不错的实现了”;与“静的照相机能够隐藏人的个性”相比较,“活电影摄影机则是诚实的机具,把人的假面具揭去,而将内部所蕴蓄的个性,完全显露了。”<sup>[2]</sup>在这里,格里菲斯所阐释的是电影的纪录和揭示功能,1960年代克拉考尔的电影纪实理论与其有异曲同工之妙。他们都认为电影“纪录”的价值在于它有难以想象的精确性,是对外部现实的真实可靠的纪录;“揭示”则是它能抓住瞬息即逝的自然形态或人的面部表情,使人们在看影像时总能发现某些意外的,但因囿于习以为常的概念而在生活中未能看见的新的东西。所以“纪录”的对象主要是“现实景象的表层”,而“揭示”的对象则主要是“那些需要在照相技术帮助下才能注意或发觉到的东西”。电影摄制只有“纪录和揭示物质现实时,它才成为名副其实的影片。”<sup>[3]</sup>

格里菲斯电影在影像画面上给予中国早期电影家、影评人和观众的深刻印象,着重是两点:一是电影之要素为“美”;二是电影是“动的图画”——“葛氏心中,多要把影片变成图画,而最要紧的,就是图画上加一‘动’字”。综而论之,就是看到了格里菲斯“对于影片的背景、道具、色彩、服装,及影片中人物的地位,多以美为根据,而制成动的图画”,并且认识到这“已为电影界公认为影片的本性了”<sup>[4]</sup>。中国早期电影家、影评人和观众也主要是透过格里菲斯的影片去理解电影这门新兴艺术的审美本性的。

将电影摄制成“动的图画”去表现社会人生,这是格里菲斯在世界电影史上的巨大贡献。并且进一步,在将电影摄制成“动的图画”的基础上,他又有“近摄法”“淡出”“淡入”“朦胧景”等镜头画面的独特创造。中国电影家、影评人和观众也是通过观赏格里菲斯影片,知晓了这些艺术创造的观念和手法。比如,懂得“淡出”是影像渐渐现出而能“使剧情更耐人寻味”,“淡入”则“为换幕之关键,使二幕景物连续,全剧精神贯注,无枯燥之患”<sup>[5]</sup>。它给中国电影家极大启发,促使他们学习、借鉴格里菲斯如何用“动的图画”的观念和手法去表现社会人生。

尤其是“近摄法”即特写镜头,极大地丰富和深化了电影的艺术表现。它将演员表演从一幕戏为中心之故事顺序的叙述,改变为以一个镜头为中心之片段的叙述,这是电影表演离开戏剧舞台传统的第一步。中国早期电影家、影评人和观众也主要是从格里菲斯影片中感受到“近摄法”观念和手法的。其一,“近摄法”可“专镜头、胸部,而置下半身于摄影范围外”,“惟其如此,因而演员面部的表情,始得清楚而显出于银幕上,故演员的情绪,遂为观众看得领会,非常满意而易起同情,愈觉影戏的有味可寻。”<sup>[6]</sup>其二,“近摄法”具有强烈的画面冲击力,可“使影剧感人的力量更加一层。剧中人的悲欢忧乐的表情,可以很近地现在观众的眼前,深深地击动观众的心弦”<sup>[7]</sup>。其三,“近摄法”可使电影表现由原先重外在形体动作而趋向内心情感。从前的银幕表演大都是通过手势姿态竭力描摹,演员的个性不能与剧中人同化,有过火、生硬的弊病。“近摄法”把演员表情集中于面部,片中人的情绪如抽丝剥茧般在银幕上表现出来,它促使银幕表演趋向人物情感世界,“内心表演即因之而贵,而精神式的影片,遂在电影史上进一步的产生。”<sup>[8]</sup>时人评价国产影片曾言:中国电影大量借鉴“近摄法”,“内心表演,于是

[1]记者:《美国电影导演葛雷菲斯》,《申报》1923年6月2日。

[2][美]B.B.Hampton:《美国电影发达外史》(五),张韦涛译,《电影月报》1928年第6期。

[3][德]克拉考尔:《电影的本性》,邵牧君译,〔北京〕中国电影出版社1993年版,第3页。

[4]程步高:《葛雷菲斯成功史》(四),《电影杂志》1924年第4期。

[5]记者:《葛兰菲士》,《中国电影杂志》1927年第1卷第3期。

[6]程步高:《葛雷菲斯成功史》(二),《电影杂志》1924年第2期。

[7]陈趾青:《编剧摭言》,《银星》1927年第12期。

[8]程步高:《葛雷菲斯成功史》(二),《电影杂志》1924年第2期。

见重一时,喜怒哀乐,均能深入观众之心。”<sup>[1]</sup>

格里菲斯不仅强调电影的“图画”要“动”,而且强调电影的“图画”要“美”。所谓电影之要素为“美”也。对于“动的图画”要富有美感,中国电影家、影评人和观众着重是从以下两点去领会的:一是画面构图融情于景,富有意境;二是画面取景要佳、奇、美,蔚为奇观。以《赖婚》评论为例。前者,如片中“爱娜与台维同坐湖滨之一节,爱娜散发而坐,帽堕身后,光线之适宜,采景之佳胜,饶有画意”<sup>[2]</sup>;后者,如片中“山岭积雪,冰块溶解,一泻千里,允称巨观也”,令观者咋舌<sup>[3]</sup>。更重要的是,如此动人的景致,不但“可以引起观众高尚的美感,而且对于剧情也很有帮助……环境的优美,足以衬托他们爱情的高洁”,而令观者“不禁神往,甚愿化作剧中人,去尝那优美而圣洁的乐趣”<sup>[4]</sup>。所以人们呼吁:“我国之欲摄电影者,及已有摄片出世者,皆宜前往参观,细心研究,则必能获益不浅。”<sup>[5]</sup>

## 结 语

1926年,田汉在一次演讲中高度评价格里菲斯,认为“近来影戏的大进步,就是葛雷菲斯的发明,用文学的方法或手腕,来制电影”<sup>[6]</sup>。所谓“用文学的方法或手腕,来制电影”,是指其影像艺术创造能够如文学一般地表现内涵、意蕴和境界,从而极大地拓展电影与时代、现实和人的联系,丰富电影反映社会人生的艺术表现力。

中国早期电影还处于艺术幼稚时代,大都被当作“杂耍”或“游戏”。郑正秋曾回忆说,他们最初拍摄电影时,不知道应该如何工作,“既没有什么师傅传授,又没有什么书本子作参考,好比从暗弄堂里暗中摸索。”<sup>[7]</sup>中国早期电影家大都不知道如何编剧、导演、表演和摄影,摄制的影片既少有社会人生之“戏”,也少有审美创造之“影”。中国早期电影家正是在这种“从暗弄堂里暗中摸索”的情形下,首先遇见格里菲斯影片的。可以说,作为上世纪20年代在中国影响最大的西方电影艺术家,格里菲斯影片就是中国电影创作的“师傅”和“参考书”。中国早期电影家、影评人和观众,主要是透过格里菲斯的影片而逐渐加深了对于电影的认识。格里菲斯“电影摄影机是研究人类的器具”的电影现实观念,让中国电影家、影评人和观众理解了电影与社会人生之关系;格里菲斯“期以极深刻之印象,镌入人心”的叙事观念,“表演动作及化装等,均与人类的真实无异”的表导演观念,“以美为根据,而制成动的图画”的摄影观念,又让中国电影家、影评人和观众理解了电影的审美本性以及电影与其他艺术形式之关系。这些认识,对于促进中国早期电影“从‘余兴’转变为‘艺术’”,对于建构“中国现代民族电影”观念都有重要的作用。

[责任编辑:平 啸]

[1]廷浩:《评新片〈好兄弟〉》,《申报》1924年7月22日。

[2]管际安:《影戏杂谈》,《游戏世界》1922年第14期。

[3]记者:《恩派亚开映〈赖婚〉影片》,《申报》1925年3月14日。

[4]A:《葛来菲斯的导演本领》,《影戏生活》1931年第1卷第13期。

[5]周:《〈孝女沉舟〉述评》(二),《申报》1923年12月29日。

[6]李涛:《听田汉君演讲后》,《申报》1926年8月8日。

[7]郑正秋:《自我导演以来》,《明星半月刊》1935年第1卷第1期。