

# 担当时代责任的早期中国电影

丁亚平

从新文化运动的发生与影响看中国电影的发展,早期中国电影于激进反传统文化方面在一定程度上是落在时代的后面,但是,从提倡新文化、反封建、追求民主和科学的时代变革要求与倾向而言,早期中国电影未必落后。无论在新剧界还是在电影界,郑正秋这样的人都是接受了新文化运动的影响、冲击与涤荡的。如郑正秋关注妇女命运,是“最早通过艺术方式提出妇女问题的”。柯灵对郑正秋、张石川编导创作的《难夫难妻》充分肯定,认为这部短片在时间上比后来影响极大的胡适的著名独幕剧《终身大事》还早6年,也比后者更有深度。

## 一

刚刚起步的中国电影,虽然并没有改造社会的宏大叙事与理想,但把这样的激进理念和思想推向大众,使电影成为广义的教育,这种先锋性在短片期即已萌芽和不断成长。在早期电影发展中,追求感官刺激的娱乐性、追求大众性,被贴上代表都市大众和民间性的标签。

茅盾等人对此曾有尖锐的批评。早期古装片、神怪武侠电影围绕“忠孝节义”来组织情节“宣扬封建迷信、毒害儿童”,电影题材选择和叙事被斥为“乱七八糟”,沦为一种文化混杂的消费方式。但是,五四新文化运动包含走向大众化的内在驱动基因,它在事实上也成为人们关注与思考的一个焦点。新文化运动之前即已启动对风靡全球的“西洋影戏”的引进,这是和输入外来文化一样的为时人称道的受欢迎和激励的新生事物。电影与外来文化输入,既展现为一种文化断裂,又与传统之间存在一种自觉而复杂的关系。

## 二

在这个意义上,中国电影和新文化运动不仅完全未曾绝缘,甚至是同步发展的。封建统治和外来侵略,作为一种感知反应场,反向性地驱使饱经忧患的早期电影人积极投入到历史潮流和时代的叙事中。爱国题材大批量生产,成为无声电影创作的重要组成部分。从后来的电影创作演进看,以人为本,思想开放,通过电影这一公共媒介敏感传递现代感,使早期中国电影有了更多观众,更大影响。

一批经典题材纷纷涌现,丰富和充实了早期中国电影的大银幕。家庭、女性、社会、旧中国黑暗腐败的机体……成为人们关注与批判

的焦点,相关主题开始变得日趋响亮:一是反封建,二是人生意义的问题探索,三是伦理的觉悟。旧制度下的被侮辱者与被害者的形象和悲剧、底层社会和弱势群体,“五四”时期,中国电影也聚集了一批不世出的天才人物。正如戴锦华所说,“作为大众文化工业的雏形,中国电影必然在自觉不自觉地、间或力不任任地承担起日常生活的内容、方式、价值转换的表述”。20世纪30年代,民族主义和人道主义融合,形成电影题材及表现上的突破。电影现代性在中国城市民族国家的想象空间和公共领域的空间作用明显。

早期“影戏”不少由鸳鸯蝴蝶派小说改编而来,这样的作为新奇媒介的电影恰巧为引车卖浆者看得津津有味,占据从底层观众到知识界关注的首位,成为新潮的象征。当时的一些影片,如但杜宇的《海誓》,字幕全是文言文写成,但影片内容以及场景设计等方面,都带有浓浓的西方色彩,如人物的服饰、生活方式、布景道具均为西式,影片在呈现出中西杂糅混合特点的背后,还是透露出当时的影人骨子里是要“老嫗能解”,主张弃文言要白话,后来有声片兴起,“言文一致”成为电影发展重要的内驱力。白话、电影和它背后的观众获得的感官与情感认同,展现了无限魅力。

## 三

早期中国电影创作受到人道主义思潮影响,清晰地体现出《新青年》先驱重估传统价值的思想逻辑。如前面所述的《难夫难妻》,影片以封建买卖婚姻习俗为题材,作为“第一部反封建影片”,使用喜剧手法关注妇女问题,抨击了旧的婚姻习俗。它以社会讽刺剧的形式与当时的时代潮流一致,反映了社会现实生活的内容,抨击了封建婚姻制度。此片于1913年9月29日首映。一班文明戏的男演员参与了演出(女角色也由男演员扮演)。《难夫难妻》是中国摄制故事片的开端,拍摄时不仅有事先写好的剧本,也有专职导演。从内容到组织形式,都得时代风气之先。

电影作为新生事物,既具展示功能,又不断开拓自己的叙事功能,除了引起普通观众的兴趣外,更得到青年知识分子的热情推动。取法国外、喜欢西洋的科学和美学的但杜宇,创作上带有探索的特点。他的影片《海誓》讲述“秀外慧中”的农村姑娘路遇盗贼而得到贫苦画家相救,二人由此相识并坠入爱河,最后终成佳偶。《海誓》可说是中国电影史上第一部爱情片,歌颂自由恋爱。1922年1月23日,影片

在上海夏令配克影院首映,盛况空前,舆论评“卖座之盛,超过舶来片”。

“五四”时期,破除迷信要科学、反对旧礼教而要男女自由恋爱、批判旧道德和倡扬新道德之萌芽疯狂生长,成为电影创作最强音。第一代和第二代电影人,聚焦底层生活,着意表现电影和人生的普遍联系。上世纪30年代的影坛开辟了一个时代,“使之与五四新文化运动合流”(柯灵语),左翼电影关注现实,拍了《女人》(史东山编导)、《姊妹花》(郑正秋编导)、《神女》(吴永刚编导)、《桃花劫》(袁牧之编导,应云卫导演)等影片,骨子里其实很现代,因此呈现出耀人的光彩。

1934年吴永刚编导处女作《神女》成为代表性作品。吴永刚曾说他的这部影片,是把女作为一个整体性的社会问题和“社会、经济系统的疾病”来展现的。这和鲁迅笔下的狂人诘问“从来如此,便对么”有着相似的批判意义。影片关注现实,通过“妓女叙事”传达的,正是底层女性无声的呐喊与抗议。“五四”之后,现代小说家郁达夫(《茫茫夜》《秋柳》)、老舍(《微神》《骆驼祥子》《月牙儿》)、王统照(《湖畔儿语》)、丁玲(《庆云里中的一间小房里》)、沈从文(《丈夫》《水手》)等人的作品,对在旧社会生活困境压迫下的妓女生活都有所表现。电影和文学互动,反映了新文化和新文学创作上文化叙事的共通趋向。这和当年出现的把电影指认为赚钱工具和消费品的批评并不一致。

从蔡楚生的《新女性》、沈西苓的《女性的呐喊》、卜万苍的《三个摩登女性》,到费穆1948年完成的影片《小城之春》,严肃地接触到女性问题“与整个社会问题解决的关系”,贯穿着“进步的女性主义”,可说是特点鲜明。2002年,田壮壮和阿城、李少红、李屏宾、叶锦添联手重拍了《小城之春》,在一定意义上接续并回归了电影本质的创作尊严。

## 四

当代中国电影展现出勇敢奔跑的姿势,反映了接续奋斗,以创新创造贡献我们时代的主题。五四新文化运动,对百余年来中国电影创作的发展,产生了比较重要的影响和意义。它担当时代责任,以丰富的故事素材、人物、思想主题及其反帝、反封建、救亡与启蒙等具有共识的话题,积聚中国电影创作者很多能量,和当下中国电影创作和文化进程构成了重要的联系。中国电影,如何继续发扬五四精神,不辜负我们这个时代,是一个值得认真对待的重要命题。

(作者为中国艺术研究院影视所所长)

脱口秀,源自英语“talk show”,由主持人、嘉宾和观众在谈话现场一起谈论各种社会、政治、情感、人生等话题,一般不事先备稿,脱口而出,因而被港台台的翻译家们形象地翻译成“脱口秀”。这种主持人与观众交流式的电视节目,主持人面临的职业素养大大提高,而非专业性的主持人占据脱口秀主持人较大比例。对此,我从以下四方面谈谈脱口秀主持人的主持特点。

第一,关于规范性和相对性。中国广播电视各类节目的最大特点就是具有极强的规范性,新晋的脱口秀节目也不例外,这也恰好体现了中国脱口秀节目鲜明的民族性,不同于欧美等西方国家的某些脱口秀节目,点到为止、恰到好处的节目风格更能表现中国电视节目的特色;但是另一方面来看,传统型固然是好,可是时过境迁,没有改革创新和与时俱进,难免就会陷入固守常态的局面,而推陈出新,守正创新,才能带来蓬勃的朝气和生机。

第二,关于庄重性和保守性。中国脱口秀节目不仅具有规范性,而且具有庄重性,很多国内脱口秀节目主持人在谈论社会上一些重大舆论事件或者较为严肃的社会民生事件的时候,所表现出来的语言特征多为庄重严肃的,这与西方脱口秀节目主持人在谈论新闻时事的时候语言不致幽默诙谐的语言风格极为不同。不过,庄重性不是保守性,脱口秀主持人的发展空间和节目风格,还可以在接地气、达民情、动人心方面进行一些新鲜的探索。目前,国内某些脱口秀节目还停留在相互之间的“仿制”模式之内,彼此存在着巨大的类同性,这对于脱口秀的发展并不是好现象。

第三,关于友好性和针对性。从某种意义上来说,友好性在中国脱口秀节目中体现得非常充分。比如《鲁豫有约》等节目就可作为这方面的例证:每逢面对一个比较尖锐的社会问题时,主持人通常都会采用娓娓道来的口气,以委婉的主持方式贯穿整个节目始终,而此时主持人的身份

则是一个讲述者和倾听者,并不是辩论的对手。但是另一方面来看,脱口秀节目不同于其他语言类节目,还是应该具有明显的一些个人评价因素,倘若主持人过于温婉体贴,则针对性方面当然就体现得没有那么突出了。而如果脱口秀节目缺少了现场感与针对性,也就很容易削弱观众观看的热情,从而减少了感染力和吸引力。

第四,关于交流性和表演性。中国脱口秀之所以可以在当前中国广播电视节目领域发展得如此迅速,重要的原因之一就是同其他电视节目相比,大大缩短了节目主持人与现场观众交流的距离。节目主持人不再是高高在上的难以触碰到的“明星”,而是活动在观众身边,与观众进行平易交流。脱口秀主持人运用轻松愉快的“聊天”式语言,引导观众们体会事件本身,并且提升自身精神素养和思想境界。不过,从另一方面来看,中国脱口秀主持人注重了评论语言的表达特点,强调了肢体动作与自身表述的和谐,却有时候忽略了自身与观众的进一步互动。这种主持风格虽然有亲和力,但是似乎还欠缺一定的表演性和冲击力。相比之下,国外某些脱口秀主持人,则特别注重节目中的表演形式,而不是播讲形式。倘若主持人将脱口秀舞台当作表演舞台,台下受众的信息接受状态会更加轻松容易。

一位脱口秀节目主持人说:“现在可能更多的节目将成本放在艺人身上,这个倾向越来越重,但我们从最开始就将重心放在编剧团队,这是脱口秀节目的核心所在。”中国脱口秀的发展道路还需要很长的一段路要走,不论从传播环境的需要,还是从受众对于新生节目形式的追求与渴望,中国脱口秀主持人都要从自身出发,找到属于自己的节目特点和表现方式,而不是满足于成为某些网络投子的“搬运工”,要切实将民之所想、民之所望落实到脱口秀节目之中,从而唤起观众中更多的、更大范围的真挚共鸣。

潮音阁

无形资产是文化企业的核心资产、重要资源和价值所在。无形资产价值评估是文化产业和金融业相结合的关键问题,也是制约文化产业发展的瓶颈。由于文化产业无形资产具有数量大、形式繁、变化多、确定难和价值波动大等特性,并且文化产业无形资产评估领域缺乏专业的监管人才和完善的监管措施,常常出现监管盲区,使得文化产业无形资产评估工作面临诸多问题,主要有:

第一,文化产业无形资产界定范围不够准确,识别困难。当前,针对文化产业无形资产主要包括专利权、商标权、著作权等内容。虽然比较明确,但是存在着外延过小的问题。无形资产观念落后。资产评估行业有形而轻无形的现象较为普遍,极大影响了企业竞争力的提升,导致资产使用效率低下,同时也影响了对无形资产评估的效率和准确性。

第二,运用大数据技术和评估方法,建设文化产业无形资产评估的数据库、案例库、无形资产抵(质)押一融数据库和交易市场数据库,确保评估业务的准确和高效。

第三,建立有原则的多元化评估体系。根据不同的评估目的,开发并应用不同的价值评估框架,同时注重准确的货币数值估测,划分价值等级和商业价值易评价的多元评估体系的构建。

第四,提升市场信息透明度,推动文化产业无形资产评估信息披露制度建设与实践。当前应当着力解决所披露的无形资产范围狭窄、披露形式不完善、披露缺乏主动性、披露的具体类别名称不规范、历史信息居多等重要问题。

第五,加强学术界对文化产业无形资产评估问题的研究和探讨。当前我国对文化产业无形资产评估的理论和现实问题的相关学术研究较少。已有的研究停留在学理层面一般性的讨论,未来的方向要更多鼓励面对评估实践的业务策划与指导,通盘性的制度安排和价值评估关键问题的突破等。

第六,构建重大知识产权追踪体系。建议积极开展构建重大文化企业知识产权跟踪备案制度及追踪体系,制定知识产权跟踪的战略、规划和具体的规章制度,并督查制度的执行情况。

第七,扶持并认定一批有资质的文化产业无形资产评估机构。

第八,支持知识产权法院判例数据库的汇总和公开机制。推动知识产权法院汇编、整理已有知识产权经典案例,将相关的判决、案例收集起来,建构大型案例数据库和信息检索系统,供法官、律师、代理人以及专家学者查询、征引和使用。

第九,注重文化产业无形资产评估专业人才的培养和培训。

(作者为北京大学艺术学院助理研究员)

# 推动梅兰芳及其表演体系的立体化研究

## ——梅兰芳研究青年论坛综述

本报记者 刘茜

“立体化研究”“纵深性研究”成为了近日在京举行的第二届“梅兰芳研究青年论坛”的热词。学术研讨会由梅兰芳纪念馆主办,邀请青年论坛十佳论文获奖作者及部分优秀论文作者,与本届论坛的评审专家王安奎、郑传寅、马也等进行学术交流。

与会的数位戏曲专家一致认为,青年论坛上的学者超出了传统戏剧领域,史学、文献学、艺术学、影视学等跨学科人才涌入梅兰芳研究队伍中,充分彰显着梅兰芳大师的影响力、号召力。这支年轻队伍若能在日后不断扩充,必将持续补益相关的研究成果。

### 立体化研究

“面广”“视野新”“质量高”是本届青年论坛留给人的突出印象,这些学术成果,推动着梅兰芳研究走向立体化。

青年学者关注了梅兰芳捐赠的文献对于戏曲研究的价值,以国家图书馆王岩的《梅氏级玉轩藏书聚考》为例,文中称上世纪30年代梅兰芳、齐如山发起创立国剧学会,不惜将家藏戏曲文献捐出以资助戏剧事业发展。梅兰芳在新中国成立后又至少两次捐出所藏文献。1986年成立梅兰芳纪念馆时,部分文献由中国艺术研究院移交该馆。现经目录学整理,梅氏级玉轩藏书接近2000种,是一座戏曲文献宝库,值得研究者进一步确定其存藏状况。

在梅兰芳早年的民间外交上,梅兰芳纪念馆邢春蕾认为,梅兰芳游历欧洲并做访问演出,是他带领京剧走向世界全盘计划中的一个部分,同访美一样一直在他的夙愿清单上。她对梅兰芳英国行进行了考述,以前学界对此关注较少,填补了空白。

南京艺术学院艺术学研究所赵哲群则从梅兰芳与电影的关系入手,探究戏曲电影所承载的“技术”与“意境”的关系,也对戏曲电影中“戏曲性”与“电影性”的博弈有所思考。

中国艺术研究院博士韩郁涛认为,梅兰芳



梅兰芳纪念馆展览现场

青年时期学习昆曲的经历,对其之后精深的舞台造诣有着重要影响。

中国人民大学国学院研究生李娇俨探究了梅兰芳的古装歌舞剧受追捧的社会原因,不局限于其装扮、曲词的分析,而是着重从民国时期戏曲表演的商业运作、社会风尚、大众心理等更宏观的角度分析古装歌舞剧的流行原因。

### 向着戏曲研究纵深处开拓

论坛的研究成果不仅局限在梅兰芳及其表演艺术本身,还以梅兰芳为切入点,向着戏曲研究的纵深处开拓,以点带面,以梅兰芳研究助力、带动戏曲研究的效果。

中国艺术研究院博士朱方遒从三次有关梅兰芳的论争入手,管窥梅兰芳研究学术史。朱方遒认为,与梅兰芳艺术相关的论争中,“移步不换形”的论争、鲁迅与梅兰芳关系的论争以及邹元江对梅兰芳表演理念质疑的论争,较为典型地反映出梅兰芳研究过程中一些贯穿始终的矛盾,即改革与守成、先进与落后之间

的矛盾。同时,这些矛盾也体现着梅兰芳在现代戏曲史里中西交汇、古今合流、新旧并行的独特艺术地位。

中国艺术研究院博士张国强提出,“梅党”在梅兰芳艺术事业中也扮演了举足轻重的角色,其中吴震修便是“梅党”的核心成员之一,从经济、剧目编排等方面对于梅兰芳艺术发展产生了积极的重要影响。

中国艺术研究院博士后柯琦从1917年谭鑫培逝世及《顺天时报》“剧界大王”选举事件切入,分析了批评者审美范式以雅正为纲的内在要求来构建民初梨园道统,并对后来的戏曲批评产生了深远影响。

中山大学中文系古文献研究所李健通过文本分析,考证京剧《贵妃醉酒》的传承源流。

中国传媒大学戏剧影视学院于芝瑶认为,《舞台生活四十年》是戏曲研究的重要资料与著述,具有探寻口述史著述方法的研究价值。今后戏曲口述史的著述要注意研究者的专业化要求、多样化的访谈对象等问题,以便构建更全面的戏曲口述历史,推动戏曲的传承与发展。

### 研究“品牌”的树立

梅兰芳纪念馆馆长刘祎介绍,梅兰芳研究青年论坛作为长期的论坛,固定在每年的四五月份举办,目的就是激励青年学者去研究梅兰芳。

武汉大学人文社会科学研究院驻院研究员邢传寅评价,梅兰芳青年论坛在创新性、学理性上皆有建树,开创的局面既“可喜”又“可期”,他期待梅兰芳纪念馆发挥引领作用,将梅兰芳表演艺术的本体研究推向深远。

河北农业大学熊振文认为,梅兰芳纪念馆密集而多元地向公众推出该馆策划或主办的各种关于梅兰芳的纪念、展览或学术研讨活动,为我们立体性地研究梅兰芳及其京剧表演艺术提供了极为有价值的启发与借鉴。

此次活动还包括梅兰芳手舞艺术摄影展、兰芳讲坛等内容,得到了良好的社会反响。

# 如何做好文化企业无形资产评估

杨玉娟

足。由于评估机构的规模、资质和背景构成较为复杂,又缺乏统一的标准和规范的评估指标体系的指导。同时,一些大型文化企业和单位与评估机构有着密切联系,因此使得评估结果的公信力不足,存在权力寻租的危险。

缺乏充足的专门的从业人员。无形资产的动态性和价值虚拟性决定了评估过程中一定程度上依赖于个人经验判断,因此,专业化评估人员缺乏和评估人员职业操守不足,都会对文化产业无形资产评估行业的发展带来不利影响。

评估方法单一,缺乏综合运用。当前,文化产业无形资产一般是采用收益法、成本法和市场法进行评估。但是,这三种方法在进行文化产业无形资产评估中都存在一些困难。

评估数据不足。文化产业无形资产市场数据透明度低,收集工作缓慢,又缺乏现成可用的统一的数据库,给文化产业无形资产评估带来了较大困难。

综上所述,应当以建立健全文化产业无形资产评估体系为核心,积极推动政府部门、交易平台、评估机构、银行等和文化企业的对接与互动,积极构建无形资产评估生态系统。笔者建议从如下几方面改进:

第一,对于著作权、商标权等核心无形资产,要加强保护和管理。对企业著作权等