

“恒转”与“业力”：梁启超的电影观念考古

作者：郝嘉兴（北京电影学院电影学系2023级硕士研究生）

内容提要 梁启超在其著作中多次谈及电影，将电影的技术原理、电影与观众之间的关系等知识，引入到著作当中，采用电影作为喻体进行阐述。他不仅重视电影，而且对于电影的媒介原理本身也有着非常清晰明确的认识。熟知了电影的技术原理之后，梁启超进行了一些哲学化的思考，通过世界/恒转-逝者/瀑流-电影的多层次比喻清晰地表达了一种将电影与世界联系的认识：世界就像电影放映中胶片的转动一样在不断变化，人身处其中只能感知和顺应世界的运动。基于电影与世界的相似性，这一新生媒介所能产生的效果恰与梁启超本人的美学观念相契合。另一方面，尽管梁启超以电影强调史料的重要性，但与克拉考尔一样，梁启超反对单纯的线性进步史观，以佛教中“业”的概念来解释历史规律，可以说梁启超的历史哲学和电影观念同样基于一种“非线性”的思维认知。

关键词 梁启超 中国早期电影观念 中国电影学派

电视剧《走向共和》展示了这样一个桥段：梁启超和袁世凯共同观看一部国民党的宣传电影，就民主政治展开讨论——不禁让人联想起黎民伟为孙中山摄制的一系列镜头（尽管按照历史事实，死于1916年的袁世凯不可能看到这些镜头）。面对袁世凯的大放厥词，在绵延嘈杂的放映机响声中，梁启超沉默不语，陷入了沉思。

显然这段情节是虚构的，但是就在梁启超跟随其师康有为集结逾千举人，在北京发动公车上书的半年之后，地球另一端的卢米埃尔兄弟在巴黎放映了世界上第一场公开售票的电影。而当梁启超结束了长达十四年的流亡生活，从日本回国的次年，张石川找到了郑正秋，中国第一部短故事片《难夫难妻》诞生了。和他同时代的人一样，梁启超看过电影，在其著作中，也不止一次谈及电影。

在当下，中国电影迎来了新的发展，建设中国电影学派的口号也变得越来越响亮，回到晚清民国知识分子的电影话语，进行中国电影观念的知识考古，或许是行之有效的，梁启超正是一个绝佳的切入点。

一、作为喻体的电影：梁启超著作中的电影

当前对中国早期电影观念认识的主要来源之一，是上世纪80年代钟大丰等人提出的“影戏观”，这些学者将“影戏”看作是左翼电影运动兴起之前“一代电影工作者的电影美学观念”¹。毫无疑问，“影戏观”是对于中国早期电影观念的真知灼见，极大影响了此后的中国电影史研究，被不断援用和检阅。但无论是“影戏观”本身，还是在其影响下产生的电影史研究，大都集中于对早期电影创作和批评的研究上，对于社会层面的电影观念审视不足，不能完全概括复杂的社会历史条件下多层次的电影观念。而电影在风云际会的中国近代史中也绝非仅仅是一门艺术或一种娱乐方式，电影的发展在中国迈向现代化的过程中如影随形，成为了“现代化”“救亡图存”等社会议程下的重要面向。因此，从晚清民国的知识分子的话语资源当中探求中国早期电影观念是必要的。

在《论“影戏”》一文中，钟大丰洞察到了左翼电影运动前后电影美学的断裂；郦苏元也在《中国现代电影理论史》中强调“新兴电影运动不仅是一次电影创作的创新运动，更是一次电影观念的变革运动……带来了电影观念的进步”²。不少学者聚焦于这一电影美学的断裂，以西方电影理论的译介解释20世纪30年代的电影观念变革³，但这样的解释在一定程度上是费正清式“冲突—反应论”的延续，将中国现代化的内容和根本动力描述为西方对中国的冲击和中国对冲击的反应。⁴尽管20世纪30年代的电影观念变革确实存在，也确实受到了西方电影理论的影响，但它其实也是对20世纪20年代电影话语的延续与补足——左翼电影运动时期对于电影本体和媒介原理的关注在梁启超的论述中已经初见端倪。

1921年的《中国历史研究法》是梁启超在其“新史学”观念下，对于治史方法论的探讨。在谈及历史的本体论时，梁启超多次运用电影这一喻体进行解释：“真史当如电影片，其本质为无数单片，人物逼真，配景完整；而复前张后张紧密衔接，成为一轴；然后射以电光，显其活态。夫舍单张外固无轴也；然轴之为物，却自成一有组织的个体，而单张不过为其成分。若任意抽取数片，全没却其相互之动相，木然只影，黏著布端，观者将却走矣。”在谈及史实史迹的散佚残损的时候，他将其比喻为“电影破片，若干段已完全失却，前后不相衔接；其存者亦罅漏模糊，不甚可辨。”⁵

这样的比喻在梁启超的著作当中并不罕见，在儒学、佛学、文学、美学等学科的著作当中，他经常使用电影作为喻体来解释他的学术观念。尽管梁启超并未直接谈论过电影，但从他广博繁复的知识体系当中抽取出涉及电影的讨论是必要的。作为晚清民国最重要的知识分子之一，梁启超在各个领域都做出了相当的贡献，他的电影观念在一定程度上代表了20世纪20年代知识分子对电影的认识和了解。梳理他的电影观念也有助于早期电影史研究以梁启超为窗口与其他学科产生对话和协作。

另一方面，从明斯特伯格到爱因汉姆，从本雅明到克拉考尔，从德勒兹到朗西埃，借以其他学科完成电影理论重要突破的例子数不胜数，正是在与其他学科的互证当中，电影理论的深度和广度才得以发展至今天。因此，本文将梳理梁启超通过电影阐发的学术思想，并从中总结和推断梁启超所持有的电影观念。

二、影文会融：电影喻体下的梁启超学术思想

使用媒介原理解政治观念、哲学思想的方法，早在 20 世纪 20 年代之前的梁启超作品中就已经显影出来：1902 年，在梁启超著名的“科幻”小说《新中国未来记》当中，他就借书中人之口称外国“自治团体是国家的缩本，国家便是自治团体的放大影相”，运用摄影技术的放大工艺比喻自治团体与国家的关系，讨论了民主自治制度。

1918 年 12 月底到 1920 年 3 月，梁启超赴欧洲进行了为期一年多的考察，在其所撰的《欧游心影录》中也提及了电影：当他无意中来到一个炮楼，梁启超发现“里头有个很大的音乐场，兵士打仗回来，就在那里奏乐唱歌跳舞看影戏……‘歌舞从戎’‘投戈谈艺’。在我们历史上是一种文饰的美谈，在他们却是日常茶饭哩。”⁶在此，梁启超以传统中国的歌舞礼乐来理解电影，甚至在某种意义上认为在打仗之余看电影是一件风雅之事。

与钱钟书、吴晗、夏鼐并称为清华“文学院四才子”的张荫麟曾将梁启超的学术生涯分为四个时期，在这四个时期中，梁启超先是“通经致用”，戊戌政变后开始引西批中，辛亥革命成功后转为了一个纯粹的政论家，而在其欧游归来后专门治史，有“为学问而学问之倾向，然仍不忘国艰民瘼”。⁷若以此分期考察梁启超提及电影的论著，可以发现这些著作主要集中在 1920-1929 之间。

（一）史学方法

在历史学方面，梁启超认为历史“譬如电影，由许多呆板的影片凑合成一个活动的电影，一定有他的意义及价值，合拢看，是活的，分开看，是死的，吾人将许多死的影片组织好，通上电流，使之活动，活动的结果，就是使人感动。研究历史也同做电影一样：吾人将许多死的事实组织好，予以意义及价值，使之活动，活动的结果，就是供给现代人应用。”⁸要探讨梁启超的电影观念，就不得不厘清其推崇的“新史学”之基本样貌。

在《中国史叙论》当中，梁启超明确区分了前者史家和近世史家。“前者史家不过记载事实，近世史家，必说明其事实之关系，与其原因结果……探索人间全体之运动进步，即国民全部之经历，及其相互之关系”，因此说“中国前者未尝有史”也不为过。⁹梁启超所谓的新史学相比于旧史学的优胜之处在于，新史学不仅阐明了事实，并且说明了事实之间的关系。在《新史学》当中，梁启超为历史下了一个明确的定义：“叙述人群进化之现象，而求得其公理公例也”。¹⁰

在这种史学的进步当中，最重要的便是史家应当如何根据历史材料说明事实之间的关系，梁启超对于胡适《中国哲学史大纲》的批评可以体现这一问题：他指出胡书的几个缺点：“以古人来就我”、把思想的来源抹杀得太过了、写时代的背景太不对了等等，认为研究东周哲学的突飞猛进，必须关注夏商周三代的文化，至少包括“诗书易礼四部经……乃至各书所引夏志商志周志以及周任史佚……等先民之言论”。他也批评胡适在解释哲学发生的时代的时候采信的材料太少，并且时代不吻合，提出应当注意的十条社会环境原因和两条心理原因。¹¹可见，梁启超心中理想的哲学史研究应当从具体的可信的历史材料出发，结合思想生发的社会环境以及此前的思想发展，围绕一个时代的思想状况进行描绘和阐释。

■ 创作研究

他试图用电影说明的也正是这一点，在使用电影作为历史写作的比喻之前，梁启超提出的问题是：既然历史已经过去了，怎么才能让它再现？那就需要“善为史者”在横向阐明事实与事实之间的关系，在纵向说明前事实和后事实之间的因果关系。¹²梁启超认为，历史写作的形态和电影的技术原理是类似的，只有围绕着一个轴心，将事实（单张胶片）依照关系（顺序）加以说明（射以电光），才能做到“尽史之神理”（“显其活态”）。如果不能做到把握好事件之间的联系，则就会“全没却其相互之动相，木然只影，粘着布端，观者将却走矣”。¹³

确立好了这一研究历史的方法之后，该如何写史呢？梁启超明确提出了历史的目的在于“将过去的真事予以新意义或新价值，以供现代人活动之资鉴”¹⁴，而“史家所以尽此义务之道，即求得前此进化之公理公例，而使后人循其理率其例以增幸福于无疆也”。¹⁵就像电影的放映是为了使人感动，像制作和放映电影一样地进行历史研究，是为了让人们能“增长智识、锻炼精神”。

就像电影的受众是最广泛的民众一样，梁启超推崇的新史学所面向的对象也并非旧史的“少数特别阶级”，而应该是“一般民众”。为了让一般民众都能在读史的过程中获得殷鉴，写史就需要讲求组织和文采，只有以适当的方式剪裁和构成文章，才能使读者一目了然，只有好的文采才能把历史写得栩栩如生。这就要求写史不仅要严谨，也要使人感动。他提出了“飞动”的概念，此处的“飞动”是以“呆板”为反义词的，“作文章，一面要谨严，一面要加电力。好像电影一样活动自然，如果电力不足，那就死在布上了。”¹⁶不仅历史研究在形式上要如电影一般，在具体的写作层面，历史也应当做到如电影一般生动。

（二）文学效果

在文史合一的传统下，“飞动”同样也是梁启超对于文学写作的要求。在谈及文学的时候，梁启超同样借用了电影作为喻体来阐明他的观点。

在《论中学以上作文教学法》中，梁启超将文章依照思想路径分为“以客观的吸进来之事物为思想内容”的记述之文和“以主观的发出来之自己意见为思想内容”的论辩之文。尽管两种文体各有其特征，但梁启超认为“就是主观的论辩，也离不掉客观的事实做材料”，他在此以电影做反例：“倘使我们一切事物，见见闻闻，都像影戏一样闪过去就算；不能做客观的叙述功夫，那就要做主观的论证也没有把鼻”。¹⁷尽管这里的比喻非但不是以文学与电影的相似性为基础，甚至反对“像影戏一样”，但梁启超也在文中认为客观的叙述正是要像电影一样：（记动态的记述文）“专记事物活动的过程，其性质……如活动电影。……活动电影是由许多片子凑成，拆开来是死板板的，合拢来便可将人的活动过程惟妙惟肖地反应到人眼中。”¹⁸这里的两个比喻看似是相悖的，但实际上二者的内涵是一致的，只是在使用“电影”这一喻体时采取了不同角度：前一例子中的“电影”指的是观众的主体感受，强调不能像消遣性地看电影一样走马观花，忽视所见所闻；而后者指的则是在组织叙述的时候要像电影一样惟妙惟肖。这种对记述事实的要求，一方面如前文历史写作一般，希望文章“好像电影一样活动自然”，另一方面强调写作记述之文的时间空间关系，尤其是动态之物的时间性。¹⁹

这种对于文学写作技巧的要求是与梁启超的文学理念密切相关的，出于救亡图存的紧迫压力和“新民”救国的理想，梁启超提出了“小说界革命”“诗界革命”和“文界革命”，三者所强调的文体与问题都各不相同，但精神气脉相通，都统摄在梁的文学理念之下。梁启超的文学理念当中核心的三个观念：写实、动人和趣味，都与电影有着密切联系。

在著名的《论小说与群治之关系》中，梁启超区分了两种小说：“理想”和“写实”两派，而更看重“写实派”。²⁰1922年5月21日，梁启超应诗学研究会邀请，以《情圣杜甫》为题讲演，他认为杜甫不仅是诗圣，也是“情圣”，因为“他的情感的内容，是极丰富的，极真实的，极深刻的。他表情的方法又极熟练，能鞭辟到最深处，能将他全部完全反映不走样子，能象电气一般，一振一荡的打到别人的心弦上。”²¹梁启超在强调文学的写实意义之外，同样认为文学作品应当传达情感、打动读者，而非只是客观现实的机械描写。在具体探讨杜甫著名的“三吏”“三别”时，梁启超承认了电影表现社会现实的作用，并且将杜甫的诗比喻为了电影：将其描述为是“那时代社会状况最真实的影戏片”，强调杜甫发现了被排除在盛唐主流叙事之外的社会最下层，并且能把作者的精神和那所写之人的精神合并为一。梁启超在这里通过电影来强调的不仅是杜甫通过他的诗文记录了社会生活的真实景象，还有杜甫在诗中所体现出来的情感及其这种情感感染和“移人”的效果。

“移人”是梁启超文学观念里另一核心范畴，在《论小说与群治之关系》当中，梁启超认为小说可以通过“熏”“浸”“刺”“提”以“导人游于他境界，而变换其常触常受之空气者也”，也可以令人深有戚戚，感人至深，此二者是文学的真谛，如果能实现对这两种功能的把握，“无论为何等之文，皆足以移人”。而他也认为在阅读小说的过程中，读者“夫既化其身以入书中矣，则当其读此书时，此身已非我有，截然去此界以入于彼界”，达到“文字移人，至此而极”的效果。²²可以看到，“移人”一方面意味着在情感上打动读者；另一方面，也强调要使读者能让自身进入到作品当中达到“移人”的效果。而这一点也正与梁启超所期待的启蒙式“新民”是一致的。

而对于趣味，他认为：“问人类生活于什么，我一点不迟疑答道，‘生活于趣味’。……人若生活得无趣，恐怕不活着还好些，而且勉强活也活不下去。”²³梁启超曾在多篇文章中或讲演中谈及趣味，不仅涉及美学，同样也与其人生观、生命观联系在一起。总的来说，趣味可以理解是一种由情感、生命、创造的融和所呈现的生命意趣及其具体实现状态。趣味是梁启超美学思想的哲学根基，趣味主义构成了梁启超哲学观与美学观的互释，也成为梁启超美学思想的核心范畴。²⁴而在解释趣味从何而来的时候，梁启超引入了影像来进行解释，认为趣味源泉之一即“对境之赏会与复现”，此处的境指的是美好的自然景观，如果能“把这些影像印在脑里头令他不时复现，每复现一回，亦可以发生与初次领略时同等或仅较差的效用。”²⁵这种观念与中国传统文化当中的天人合一思想有着相似之处，但梁启超在此基础上强调了“复现”的价值，认为记住自然界的美好景象并且时时回顾也能获得趣味，并且把这种复现比喻为将其印在脑里头。这种比喻不仅在梁启超的著述中出现，小说家张资平也在其短篇小说《性的等分线》当中使用过这一比喻：“你近这几晚上说的话像活动影戏，现在又在我脑膜上重演出来了”。²⁶这种强调

将回忆投 / 印到脑膜上的比喻是与电影的媒介性质联系的，电影投影的原理使得晚清民国的知识分子有了更好的途径描述人脑的回忆机制。

（三）儒家哲学

作为一名接受过完整传统儒学教育的知识分子，儒学在梁启超的思想体系当中占有重要的地位。从戊戌变法时期的托古改制，到变法失败后引西学来改造儒学，梁启超在 20 世纪 20 年代后，由于对于西方文明弊端的体察，开始主张“西洋的文明来扩充我的文明，又拿我的文明去补助西洋的文明，叫他化合起来成一种新文明”。²⁷而他引入电影来解释孔子的理论正是在这一时期。

《儒学六讲》是基于梁启超 1927 年在清华国学学院进行的一系列讲座整理而成，在谈及孔子“逝者如斯夫”的著名论断的时候，梁启超对其进行了全新的解释。梁启超认为《易》是孔子本人所著之书，并且是孔子哲学理论的总汇，他认为，“易”是孔子对宇宙本体的认识，即“易无体”——宇宙万物是没有固定不动的本体的，那么宇宙是如何存在的呢？孔子给出的答案是“生生以为易”。在对这一复杂问题的解释上，梁启超认为宇宙万物的存在方式和电影技术原理是一致的。

借助《论语》中的“逝者如斯夫”，梁启超试图通过对黄河本体的思辨，说明“易”是一种变，是一种动。从空间上和时间上定义黄河都是不可行的，那么“水之连续不断的动相就是黄河”²⁸。黄河的存在正像电影的放映一样，只有当电影连续不断地进行放映的时候，它才是有意义的，如果将运动的胶片停住，那么就毫无意义了。在“阴阳”这两种相对立的力的相互作用下所形成的“易”的世界，正是一部正在放映的电影。梁启超认为这正是孔子所建设的流动哲学。

正是基于这样的流动哲学，梁启超实际上认为孔子的其他理论也是具有这样的性质——强调事物的时间性。“孔子许多话，都像演电影似的，截头截尾，就教你在白布上颤动的那一段落来注意”，只有与孔子变易的时间观念结合起来才能完全理解。尽管梁启超在这一时期已不再主张托古改制，但是这种以不断变革、不断运动的方式理解孔子的思路依旧保持着。因此他说：“这‘时’的观念，却是好极了。我们能受他‘与时偕行’的教训，总不要落在时代的后头，那么，非唯能顺应，而且能向上。”²⁹

值得一提的是，与德勒兹在《电影 I：运动 - 影像》中所做的一样，梁启超不仅采用了电影阐述自己的观点，也在这里提及了柏格森的绵延哲学：“现代大哲柏格森，常拿这种譬喻来说明他的宇宙观、人生观，自命为‘流动哲学’。他的立脚点，和孔子很相类。”³⁰

（四）佛学义理

梁启超对佛学有着极大的兴趣，在《佛家经录在中国目录学之位置》当中，他自述道：“愿夙好治佛学史”³¹。他对于佛学的兴趣或许也是来自于其师康有为，在《南海康先生传》当中，梁启超称“先生于佛教尤为受用者。先生由阳明学以入佛学，顾最得力于禅宗，而以华严宗为归宿焉。”在《三十自述》中，梁启超也谈及过与谭嗣同探讨佛学的经历：“复生著《仁学》，

每成一篇，辄相商榷，相与治佛学，复生所以砥砺之良后。”³²

1925年，梁启超以《印度之佛教》为题在清华讲演，演讲稿最终刊载在《清华周刊》上，讲座的第一部分“佛陀时代及原始佛教教理纲要”当中就多次采用了电影的比喻。在谈及佛学“诸行无常”的世界观时，他采取了和探讨孔子的世界观一致的方法。正如孔子所言的“逝者如斯夫”，梁启超也从唯识论的《唯识三十颂》当中找到了“恒转如瀑流”这句话以提纲挈领。他认为这句谶语指出的是世间一切现象与人生活动的不断变迁流转，人生“只是活动和活动的关系衔接而成。”这里的关系指的正是“业”和“因缘”，在这样的关系下，“活动是没有前后绝对同样的，也没有一刻休息，也没有一件停留……白布上活动一旦停息，这一幕电影便算完。”在梁启超的阐释下，佛家“无常”的观念在此处通过电影这一喻体，与儒家“易”的观念结合起来。³³

在此，梁启超又进一步解释了，在这样“无常”的世界下，主体的存在状况其实是“无我”，即主动的人格是不存在的。在解释这一复杂问题的时候，他认为“想明白佛教无我论的真谛，最好还是拿电影作譬。”既然世界的存在就像电影一样不断运动，那么我们所处的位置正像电影的观众一样：“因为电力转得快，前片后片衔接不停地动，那动相映到看客的眼帘，便俨然成了整个人整个马的动作。”³⁴梁启超在此处不再只是运用电影的媒介技术原理，而是进一步引入了银幕与观众之间的关系，借观众观影时的无动于衷，说明主体在世界上只是观看和体验，并不能参与和改变世界。人生活活动是为过去的业力所支配的，并且现在的活动又将决定将来，因此无法找到一个真正的“我”。

而在解释这种“因缘”和“业力”的运行方式的时候，梁启超也特别以电影为例强调了因果轮回不能互相抵消：“如电影片，照过一个丑女，到映演时丑女定要出来，并不因为后来再照一个美人，便能把丑形盖过。”³⁵

三、梁启超的电影观念

梁启超对于电影媒介的认识和关注有其特定的时代背景。首先，在梁启超进行大批量的知识生产的20世纪20年代，在国产电影业兴起后，电影知识也在报刊、辞典、百科全书等媒体上得到了传播。³⁶其次，梁启超因政治或学术原因旅日、访美、游欧，在电影发展较早的国家旅居的经历也使他对于电影留下了深刻印象，在《欧游心影录》当中对士兵看电影的描述就能看到他在对于外国电影发展的直接经验。另外，在中西碰撞的时代背景下，作为一种来自西方的全新媒介，电影在晚清民国的知识话语下与西方、现代紧密联系起来。胡适在五四时期坚决捍卫西方文化的时候就声称“梁漱溟既不曾到过西洋，又连电影戏都不屑看，实不曾窥见西洋人的生活的真相”³⁷，对电影的认识在此时一定程度上代表了对于西方文化的了解。尽管梁启超对于西方文明的态度经历了多次转变，但他始终关注着西方，晚年对于中国传统文化的复归也正是基于对于西方现代社会的反思之下的。因此，梁启超对于电影的了解也不足为奇。

（一）摄影影像本体与运动媒介：电影的技术本体认识

■ 创作研究

从其著作中不时谈及的电影看来，梁启超不仅看过电影、重视电影，而且对于电影的媒介原理本身也有着非常明确的认识。大英百科全书将电影描述为：“胶片上的一系列静态照片被光连续快速地投射在平面上，由于视觉暂留的光学现象给人一种真实、平稳、连续运动的错觉。”³⁸这与梁启超在将历史比喻为电影时所称的“真史当如电影片，其本质为无数单片，人物逼真，配景完整；而复前张后张紧密衔接，成为一轴；然后射以电光，显其活态”³⁹几乎是完全一致的。毫无疑问，梁启超在1920年代已经对电影的技术本体有了完全清晰的认识。

在具体的使用中，梁启超最为关注的是电影媒介的摄影影像本体和电影的运动性。在对于“趣味”的探讨中，梁启超将对自然景观的记忆描述为“把这些影像印在脑里头令他不时复现”，这体现了他对于电影摄影影像本体的认识，电影摄影机将客观世界摄录在胶片上的媒介原理使他得以成功描述将客观世界记忆在脑海中的过程。而基于这种摄影影像本体所带来的真实性也是梁启超所关注的，这体现在他谈及杜甫诗歌时所做出的“那时代社会状况最真实的影戏片”的判断。而另一方面，正是胶片的运动使得电影成为可能，通过这一点，梁启超成功地阐述了“新史学”的基本面貌，以及儒家与佛教的世界观。以他对于孔子的阐述为例，通过电影的运动性，梁启超重新阐释了“逝者如斯夫”，强调了孔子对于时间的关注，进而认为孔子是支持变易的。这是他年轻时支持托古改制的余响，是他推崇柏格森绵延哲学的体现，也是他顺时而动、变动不居的学术追求之反映。

胡菊彬通过中国人在刚接触电影时对其的翻译和介绍，认为中国观众在接受电影时将其与传统戏曲联想，倾向于认为电影是一种艺术或消遣，而不强调电影的技术原理和它所代表的西方现代科技。⁴⁰但梁启超对于电影技术的深入了解说明了这种观点是不全面的，梁启超不仅对于电影的技术原理有着明确的认识，并且善于将之纳入到自己的论证方法中，阐发自己的观念。这说明在梁启超眼中，电影并非仅仅是闲暇消遣的娱乐产品，而是有着更加重要的意义，并且有了比较深入的思考。

（二）“移人”以“新民”：电影的效果

在20世纪20年代，中国电影探索者对于电影理论的思考主要集中于作用或效果，例如以郑正秋为代表的电影“教化”观强调电影的教化作用，认为电影可以“补家庭教育暨学校教育之不及”⁴¹；深受易卜生影响的侯曜提倡电影“为人生”，希望通过电影启迪人生、启蒙社会；而以但杜宇为代表，强调的电影艺术“美”也影响了史东山、马瘦红等一系列电影家，提倡“美是电影的生命”……⁴²而从一系列著述中可以看出，梁启超对于电影的效果同样有着独到的见解，统摄于他的美学观念“移人”之下。

梁启超的“移人说”所基于的“四力”实际上就是艺术作品感染力的具体表现，也是沟通创作与鉴赏的功能机制。⁴³其中“熏”“浸”“刺”三种力指的就是由艺术作品向接收者进行的“自外而灌之使入”的过程，即通过对于艺术品的审美接受而被或快或慢、或深或浅的影响。而使这三种力得以发生作用的前提是艺术作品的感人。相比于文字，电影作品可以给予更加强烈和直接的多感官综合刺激，这也正是在历史写作和文学写作中，梁启超都要求要“好像电影一样

活动自然”的原因——电影“活动的结果，就是使人感动”。⁴⁴

而“四力”当中的“提”指的则是一种更加高级的审美境界，即强调审美主体的积极接受，希望打破与艺术品之间的界限，达到“自内而脱之使出”。它的表现即是鉴赏者“常若自化其身焉，入其书中，而为书中之主人翁”，要达到这样的境界，电影同样比之小说具有更强的力量，正如前文所述，世界在梁启超眼中具有电影的意味，那么通过电影所呈现的世界更能通过“提”的力量来打动观众，以此“四力”，电影也可以达到一种“移人”的效果，这种效果将使得人可以获得更新和改造，以达到一种个体的完善。这种个体完善与梁启超所倡导的“新民”紧密相关，作为结合了中国传统道德和西方资本主义道德的准现代国民要求，或许正是基于电影通过“移人”所能达到的“新民”可能性，梁启超才会在《欧游心影录》当中借用传统话语中的“歌舞从戎”来称赞欧洲士兵看影戏的现象。

通过对于梁启超理论的勾勒，电影这一新生媒介所能产生的效果恰与他本人的美学观念相契合。一定程度上正是基于这种契合，他在讨论美学的时候才会反复使用电影进行论述。

（三）关于电影的哲学认知之一：作为世界的电影

在不同学科利用电影对其学术思想进行阐述时，梁启超实际上经常表现出同一种观念——人所生活的世界是与电影相仿的。在阐述儒学和佛教的世界观时，他通过世界 / 恒转 - 逝者 / 瀑流 - 电影的多层次比喻清晰地表达了这一点：世界就像电影放映中胶片的转动一样在不断变化，人身处其中只能感知和顺应世界的运动。这不是两种学说不约而同的认识，而是梁启超本人的观念。

梁启超将历史与电影极为紧密地联系起来，认为对于历史事实的描绘应当像摄影影像记录的胶片一样真实完整，通过将历史事实像电影胶片一样有序地组织，才能真正生动地认识历史。同时，他也自觉地发现，在面对历史时人的旁观地位——就像电影观众对于银幕的观看一样，历史学家通过对于历史事实的组织最终达到的目的“供给现代人应用”。本质上，这透露出梁启超眼中世界曾经的样子：像电影一样。

在谈论文学写作时，这一点体现得更加明确——梁启超在讲授叙述之文的写作方法时用电影提出过的反例：不能“一切事物，见见闻闻，都像影戏一样闪过去就算”，体现出梁启超在感知世界时所体察到的“电影感”，时间不断前进，世界就像电影一样不断运动。而他所谈到的记述事物时应当“如活动电影”，传达出的也是相同的观点：只有如电影一般进行叙述，才能达到对（如电影一般的）世界的真实记述。承认电影与世界的紧密相似，梁启超才将杜甫对于当时社会状况的真实摹写称为“那时代社会状况最真实的影戏片”。

总的来看，尽管梁启超并未直接整理过其对于电影的思考，但通过他对于电影喻体的积极使用不难发现，在熟知了电影的技术原理之后，梁启超开始进一步进行哲学化的思考，在一定程度上将世界本质理解为电影的运行，将处于世界中的人理解为电影观众。这不仅将电影拖出了杂耍或“新戏”的浑水，甚至将电影拔高到了哲学的地位。

这也正与德勒兹在《电影 I：运动 - 影像》当中所采取的方法以及阐释的内容不谋而合。和

梁启超引述柏格森来分析孔子“电影般”的世界观一样，德勒兹也正是通过对于柏格森运动命题的创造性解读来讨论电影：强调电影的运动性质，认为“展现在我们面前的是影像 = 运动的世界”，而作为“运动 - 影像”的电影与物质世界也就具有同一性——以至于电影把世界本身变成某种非现实物或某种叙事，这个世界变成了自己的影像。⁴⁵应雄对《电影 I：运动 - 影像》恰如其分的精彩论述，恰能体现德勒兹与梁启超的相似之处：“当我们面对眼前展陈开来的电影的影像时，我们遭际的是什么呢？……这是电影，也是宇宙和世界本身。”⁴⁶

（四）关于电影的哲学认知之二：“非线性”的电影

在梁启超写作《中国历史研究法》的四十年后，齐格弗里德·克拉考尔在《历史：终结之前的最终事》当中同样使用了电影的媒介喻体作为阐发其历史观念的途径。和梁启超一样，克拉考尔所提出的类比同样是在历史编纂学和电影媒介之间的：“像摄影师那样，历史学家不愿忽视克服其先入之见进行记录的责任，同时也不愿完全消耗他试图加以铸造的原始素材”，克拉考尔也更加清晰地阐释了电影媒介与历史现实的相似之处，他将摄影师所对准的现实称之为“镜头 - 现实（camera-reality）”，并且认为这种镜头 - 现实与历史现实一样是兼具结构严谨和变化多端两种属性的，而造成这一点的正是我们日常生活世界未定形混杂状态。⁴⁷这与梁启超所持的电影与历史紧密联系的观点也是有着一定相似性的。

瓦尔特·本雅明也在其《历史哲学论纲》中利用电影媒介阐述过历史：“伟大的革命引进了一个新的年历。这个年历的头一天像一部历史的特技摄影机，把时间慢慢拍下来再快速放映”。⁴⁸这样的表述是对同质、空洞的历史主义线性时间观的反拨，本雅明反对将过去与现实理解为匀质时空中两个任意的端点，而是希望将生命经验纳入对历史的理解当中——事件经一个“危险时刻”爆炸或沉积在主体的面前。

和梁启超一样，克拉考尔和本雅明的学术兴趣和思想体系都极为庞大，对于电影的关注和历史哲学都是他们广袤的知识体系中的一部分，有着不可忽视的共通之处。从宏观上看，克拉考尔、本雅明与梁启超在利用电影媒介阐释历史学的方法，以及对于电影的基本认识上的确存在着相似性。尽管逝于 1929 年的梁启超未能目睹 20 世纪 30 年代中国电影的第一次高潮，也并未有机会写出如《电影的本性》或《机械复制时代的艺术作品》这样专门探讨电影的理论著作，但通过其历史著作中对电影媒介频繁的使用不难看出，梁启超的电影观念也与他的历史哲学紧密相连。

作为中国近代史学的引领者之一，梁启超主张以科学、实证的方法进行历史研究，但他对于进步主义的历史观同样持有反对立场，“因为人类自由意志的活动，可以发生非常现象”，所以一味迷信呆板的因果律是无法解释所有的历史现象的。正是基于个体的自由意志，人类的“文化系”与“自然系”不同，并非总是反复的，而是“没有重复的时代，没有绝对相同的事实”。在这样的基础上，梁启超引入佛教的观念来建构他的历史哲学，他将历史的动力归结为一种“业”：“我们所有一切身心活动，都是一刹那一刹那的飞奔过去，随起随灭，毫不停留。但是

每活动他的魂影便永远留在宇宙间，不能磨灭。”⁴⁹而基于这种由个人活动所产生的“业”，群体所产生的“共业”就将产生宏观层面、具有一定必然性的历史，而个人的自由意志在微观层面起着作用。这样的观念与本雅明在《柏林童年》中所显示出的对“特有的历史发展必然性”与个体生命经验的关注也不谋而合。⁵⁰

梁启超对于“业”的解释也强调了一种运动性，“一刹那一刹那”“随起随灭”“魂影”等描述是他对于电影的基本认识，可以说梁启超的历史哲学和电影观念基于同样的思维认知：电影所实现的非线性运动，正与历史的运行规律具有相似性。

结语

正如《中国历史研究法》当中强调的为“一般民众”写史，梁启超的政治与学术理想始终立足于国民大众，电影这一新兴的大众媒介正与这一立足点珠联璧合。我们不妨以梁启超式的电影比喻做出总结：对于电影喻体的使用，正使得梁公高屋建瓴的深邃思想，如流转于市井的电影一样，得以被大多数人理解。

本文是对梁启超电影观念的初步整理和总结，这一问题关涉和糅合了中国传统思想、西方近代哲学与电影媒介等诸多话题，一定程度上代表了晚清民初知识分子对电影的认识和看法，与中国电影发展有着千丝万缕的联系，与西方电影理论也有众多可对读之处，值得进一步发掘和剖析。

注释

1. 钟大丰：《论“影戏”》，《北京电影学院学报》1985年第2期。
2. 酆苏元：《中国现代电影理论史》，北京：文化艺术出版社2005版，第172页。
3. 贾斌武：《现代电影观念的启蒙——论20世纪30年代中国影坛对蒙太奇理论的译介与探索》，《文艺研究》2018年第3期。
4. 王俊义：《从“冲击—反应论”到“中国中心观”的历史转变——〈剑桥中国清代前中期史〉述评》，《社会科学战线》2010年第12期。
5. 梁启超：《中国历史研究法》，成都：四川人民出版社2018年版，第45页。
6. 梁启超：《欧游心影录（六十八）》，《时事新报》1920年5月27日。
7. 素痴：《近代中国学术史上之梁任公先生》，《大公报（天津）》1929年2月11日。
8. 梁启超：《中国历史研究法》，成都：四川人民出版社2018年版，第163页。
9. 梁启超：《新史学》，北京：商务印书馆2014年版，第63页。
10. 梁启超：《新史学》，北京：商务印书馆2014年版，第95页。
11. 梁启超：《评胡适之中国哲学史大纲》，《时事新报》1922年3月13日。
12. 梁启超：《中国历史研究法》，成都：四川人民出版社2018年版，第45页。
13. 梁启超：《中国历史研究法》，成都：四川人民出版社2018年版，第45页。
14. 梁启超：《中国历史研究法》，成都：四川人民出版社2018年版，第163页。
15. 梁启超：《新史学》，北京：商务印书馆2014年版，第96页。
16. 梁启超：《中国历史研究法》，成都：四川人民出版社2018年版，第187-189页。

■ 创作研究

17. 梁启超著, 顾之川编:《文心经典·中学以上作文教学法》, 郑州: 文心出版社2017年版, 第4页。
18. 梁启超著, 顾之川编:《文心经典·中学以上作文教学法》, 郑州: 文心出版社2017年版, 第6页。
19. 梁启超著, 顾之川译:《文心经典·中学以上作文教学法》, 郑州: 文心出版社2017年版, 第8-9页。
20. 梁启超著, 杜新燕编:《生活于趣味》, 北京: 北京大学出版社2013年版, 第115-119页。
21. 梁启超著, 杜新燕编:《生活于趣味》, 北京: 北京大学出版社2013年版, 第3-15页。
22. 梁启超著, 杜新燕编:《生活于趣味》, 北京: 北京大学出版社2013年版, 第115-119页。
23. 梁启超著, 杜新燕编:《生活于趣味》, 北京: 北京大学出版社2013年版, 第110页。
24. 金雅:《梁启超“趣味”美学思想的理论特质及其价值》,《文学评论》2005年第2期。
25. 梁启超著, 杜新燕编:《生活于趣味》, 北京: 北京大学出版社2013年版, 第110-111页。
26. 张资平著; 王平编:《不平衡的偶力》, 北京: 中国文联出版公司1998年版, 第10页。
27. 梁启超:《欧游心影录》(节录), 陈崧主编:《五四前后东西文化问题论战文选》, 中国社会科学出版社1985年版, 第371页。
28. 梁启超:《儒学六讲》, 天津: 天津人民出版社2018年版, 第157-158页。
29. 梁启超:《儒学六讲》, 天津: 天津人民出版社2018年版, 第193页。
30. 梁启超:《儒学六讲》, 天津: 天津人民出版社2018年版, 第158页。
31. 梁启超:《佛学研究十八篇》, 上海: 上海古籍出版社2019年版, 第361页。
32. 吴其昌著:《少年中国之少年·梁启超传》, 北京: 新星出版社2018年版, 第118页。
33. 梁启超:《佛学研究十八篇》, 上海: 上海古籍出版社2019年版, 第88页。
34. 梁启超:《佛学研究十八篇》, 上海: 上海古籍出版社2019年版, 第89页。
35. 梁启超:《佛学研究十八篇》, 上海: 上海古籍出版社2019年版, 第87页。
36. 吴迎君:《“晚清民初的电影知识: 从开通智识到作为常识”》,《电影艺术》2023年第3期。
37. 郑师渠:《欧战前后: 国人的现代性反省》, 北京: 北京师范大学出版社2013年11月版。
38. Andrew, Dudley, Manvell, Roger, Stephenson, Ralph, Sklar, Robert and Murphy, Arthur D.. “film”. *Encyclopedia Britannica*, 25 May. 2024-5-25, <https://www.britannica.com/art/motion-picture>.
39. 梁启超:《中国历史研究法》, 成都: 四川人民出版社2018年版, 第45页。
40. Jubin Hu: *Projecting A Nation: Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003, p. 30.
41. 记者:《明星影片股份有限公司组织缘起》,《影戏杂志》1922年第3期。
42. 马瘦红:《电影和美术》,《大中华百合特刊》1926年(《同居之爱》号)。
43. 金雅:《梁启超美学思想研究》, 南京: 南京大学出版社2022年版, 第112页。
44. 梁启超:《中国历史研究法》, 成都: 四川人民出版社2018年版, 第38、187-189页。
45. [法] 吉尔·德勒兹:《电影 I : 运动 - 影像》, 谢强、马月译, 长沙: 湖南美术出版社2016年版, 第92-95页。
46. 应雄:《德勒兹〈电影 I〉中的“运动影像”》,《电影艺术》2009年第4期。
47. [德] 齐格弗里德·克拉考尔:《历史: 终结之前的最终事》, 杜玉生、卢华国译, 上海: 上海人民出版社2022年版, 第93页。
48. [美] 汉娜·阿伦特编:《启迪: 本雅明文选》, 张旭东、王斑译, 北京: 生活·读书·新知三联书店2014年版, 第247页。
49. 梁启超著, 王德峰编:《梁启超文选》, 上海: 上海远东出版社2011年版, 第252页。
50. 王涌:《本雅明〈柏林童年〉的批判性题旨》,《复旦外国语言文学论丛》2011年第1期。