

中国电影史纲要

Zhongguo **Dianyingshi** Gangyao/The Compendium For History Of Chinese Film
XIANDAI CHUANMEI SHUXI · YINGSHI LILUN

虞吉等著

现代传媒书系·影视理论

董小玉 虞吉 总主编

media
theory

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

中国电影史纲要

Zhongguo Dianyingshi Gangyao/The Compendium For History Of Chinese Film

XIANDAI CHUANMEI SHUXI · YINGSHI LILUN

虞吉 等著

现代传媒书系·影视理论

董小玉 虞吉 总主编

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

中国电影史纲要/虞吉等著. —重庆:西南师范大学出版社, 2008. 1

(现代传媒书系·影视理论/董小玉, 虞吉总主编)

ISBN 978-7-5621-4021-4

I. 中… II. 虞… III. 电影史—中国—高等学校—教材
IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 002059 号

中国电影史纲要/现代传媒书系·影视理论

虞吉等 著

策划编辑:周安平 杨景罡

责任编辑:李 玲

书籍设计:周娟 钟琛

出版发行:西南师范大学出版社

地址:重庆市北碚区天生路 1 号 400715

市场营销部电话:023—68868624, 68254350(传真)

<http://www.xscbs.com>

经销:全国新华书店

印刷:重庆豪康彩印有限公司

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:13.5

字数:265 千字

版次:2008 年 2 月 第 1 版

印次:2008 年 2 月 第 1 次印刷

书号:ISBN 978-7-5621-4021-4

定价:21.00 元

※本丛书的文字及图片部分均经过权利人的合法授权,但不排除个别作品因客观原因无法联系到权利人的情况,我社将把这部分作品的稿酬支付给重庆市版权保护中心,由其代为支付,请相关权利人知悉后与重庆市版权保护中心联系。
电话:023—67708231

编委会·影视理论

总 主 编:董小玉 虞 吉

编委会成员:(按姓氏笔画排列)

石 屹	李 益	李明海	李建秋
刘 迅	刘广宇	刘宇清	张 莹
张越舟	段运东	高 力	骆 鹏
郝朴宁	袁智忠	彭 力	虞 吉
黎 风			

前言

当人类还处于茹毛饮血,刀耕火种的蛮荒时期,就开始了原始涂鸦和图腾摹画的媒介传播的信息释放。在科学和技术日趋进步和完善的今天,这种天性正被无限的放大,人类交流和传播的渴求也随着影视技术的日新月异被大大延展。著名传播学理论家麦克卢汉曾经有个经典论断:“媒介是人的延伸”。而今,影视技术则延伸了媒介。从摄影术的发明昭示着人类进入了“机器复制时代”(瓦尔特·本雅明)起,经过技术的加速发展,使得当初简单的摄影而今已成为以电影、电视、广告、动画等多媒体为主导的、庞大而又综合的传媒系统,以此应运而生的影像文化正全面渗透和改变着我们的生活,让我们不得不冷静思考和应对这种潜在的力量。

传媒技术的更新使得影视传播理论不断被刷新,定位各异的影视专业也相继建立,现代影视传媒专业已经发展成为一个融汇理论与技术、多媒体与多学科并存的综合学科,并呈现出蓬勃发展的态势。随着国家在建设和谐社会的目标下对文化建设和传播的日益重视,更多懂理论和实务的影视专门人才正大量的为社会所需,这也为高校影视方面人才的培养创造了巨大的发展机遇和发展动力。

本套书系正是在这样的情势下,为了打造影视专门人才,集合了众多的专家学者的智慧和经验编写而成的。本套书的编写针对多数同类教材在系统性和连贯性存在的不足,打破常规,注重双基,关注新媒体中影像技术的发展,吸收最新的影视理论和技术成果,以注重基础、促进教学、关注前沿、强化实践、精益求精为宗旨,特别强调了学术性与实用性、理论性和实践性、经典性和当代性、严谨性和规范性、综合性和创新性的结合的提高。

本套系列丛书主要由两大部分构成,一是基本理论序列,主要包括《影视批评纲要》、《中外电视史纲要》、《中国电影史纲要》、《外国电影史纲要》、《纪录片创作论》、《影视传媒文案》、《影视理论纲要》、《影视传播概论》、《经典影像解读》、《视听语言》、《影视导演艺术》、《动画艺术概论》等;二是基本技能序列,主要包括《影视技术概论》、《影视图像处理》、《影视照明技术》、《影视录音艺术》、《影视编辑技艺》、《影视后期合成技术》、《电视摄像技术》、《平面动画技术》、《三维动画技术》、《影视多媒体技术》、《摄影技艺》等。如此编排的目的是希望通过理论与技能的结合,通过深入浅出的论述,将复杂的影视理论与技能,以一书一重点的形式,介绍给有志于从事影视工作和研究的学生,以冀能全面提高影视专业学生的综合水平和专业素质,培养适合影视事业和文化事业发展需要的复合型人才。

本套丛书的作者既有业界的专家学者,也有来自一线的专业教师。他们在注重教学实际的同时又构建出独特的结构体系,他们力求用简明扼要的语言,使表述有理有据、层次分明。他们严谨的编写态度更是渗透在每本书的字里行间。我们可敬的编者更是在心中树立着精品意识,着力构建教材特色,本着“注重教学实践,建构独特结构;渗透前沿理念,吸纳最新成果;理论阐述精要,举例鲜活典型;案例分析具体,设计练习丰富;呈现方式亮丽,共性个性突出;文字表述规范,引文出处准确”的编纂要求,力求为广大读者打造出精品教材。

为使广大师生更加直观地领略现代传媒影像的独特魅力,我们在本书系的创作过程中,借用了部分形象生动的影像资料并加以说明。它们象征着传媒科学发展过程的一个个里程碑。我们衷心地感谢这些宝贵资料的提供者。

感谢那些为此书系出版而辛苦忙碌的人们,正是有了他们的辛勤劳动,才让我们有机会在阅读的时候,领略到现代传媒所带来的独特影像魅力。

编者

2007年8月

目录

CONTENTS

上 编

引：前史影踪	003
--------------	-----

第一章 初创期中国电影	005
第一节 丰泰现象	005
第二节 民族影业的生成	006

第二章 早期中国电影	009
第一节 早期影业格局	009
第二节 国产电影运动	011
第三节 商业类型电影潮流	013

第三章 发展期中国电影	020
第一节 联华崛起与“三足两翼”格局	020
第二节 声片默片的共存互鉴	025
第三节 新兴电影运动	030
第四节 教育电影运动	050

第四章 战时中国电影	058
第一节 战时电影格局	058
第二节 “大后方”电影	060
第三节 孤岛电影	068
第四节 香港抗战电影	071
第五节 根据地电影与沦陷区电影	073

第五章 高峰期中国电影	078
第一节 战后电影格局	078
第二节 正统电影与商业电影	084
第三节 战后新电影	095

下 编

第六章 “十七年”电影	115
第一节 公、私营并存格局	115
第二节 国营体制的健全与发展	121
第三节 英雄电影谱系	126

第七章 “文革”电影	145
第一节 否定“十七年”	146
第二节 “三突出”与“样板戏”	149
第三节 “文革”故事片	152

第八章 “新时期”电影	155
第一节 复踏的过渡期	155
第二节 开启复兴之门	157
第三节 “谢晋电影”与大型历史片	161
第四节 “第四代”：迟到的感叹	165
第五节 “第五代”：反叛与呼唤	169
第六节 票房危机与娱乐片潮流	172

第九章 跨世纪中国电影	175
第一节 危机中的变革	175
第二节 “主旋律”与多元化格局	182
第三节 徘徊的“第六代”	190
第四节 “贺岁片”与商业大片	200

后记	207
-----------	-----

Shang Bian

上 编

在1905年至1949年40余年的时间里，中国电影从无到有，从小到大，历经初创期、早期、发展期、战时期和高峰期的流变跌宕，最终建立起民族电影体系。簇生出民族电影传统的历史事实是本编力求编织呈现的概观。在逐一展开的历史阶段，不同的社会历史驱动力和不同电影现象间的复杂关联是史述着力的节点；而覆盖完整与脉流清晰则是史述最基本的诉求。

theory,
formation
theory

edia

引：前史影踪

1895年12月28日，法国人卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆的“印度沙龙”内，首次公开放映他们摄制的影片，宣告了电影时代的到来。而此时，中华大地正被晚清丧权辱国、势衰民弱的沉沉暮霭所笼罩。伴随着西方资本主义世界的经济文化扩张，电影发明后不久，便“由香港至上海，由上海以至内地”。^①

据新近相关研究考证，国内最早的电影放映应为1897年5月间，在上海的礼查饭店进行了首映。此后这类放映逐渐增多，从1897年6月11日和13日载于上海《新闻报》的杂记《味莼园观美国影戏记》（上、下），1897年8月16日载于上海《游戏报》（54号）上的《天华茶园观外洋戏法归述所见》以及同年9月5日《游戏报》（74号）刊登的《观美国影戏记》等文章的记述可见，当时所放映的短片内容新奇、丰富、观者兴趣甚浓。这些影片均出自爱迪生公司。《味莼园观美国影戏记》一文，就将当晚所放映的影片归为“两节二十回”，计有（一节）：《闹市》、《陆操》、《铁路》、《大餐》、《马路》、《雨景》、《海岸》、《内室》、《酒店》、《脚踏车》。（二节）：《小轮》、《街衢》、《走阵》、《手法》、《骏马》、《野渡》、（亦为）《手法》、《跑马》、《兵轮》、《戏法》。基本为纪录短片和剧情片段，长约90分钟。^② 放映场地多在茶园、游乐场等公共休闲场所，具有助兴、揽奇的性质。至于商业经营性的专门放映活动，则基本由外国人把持。其中以西班牙人雷玛斯经营最为成功，他从“同安茶居”、“青莲阁”的租赁屋起步，经过20余年发展，到19世纪20年代初期，最终建立起主控半个中国放映网的大型企业——雷玛斯游艺公司。

伴随着电影放映在各大都市的普及，中国大地上也出现了一些影片摄制活动，但摄制者也全是外国人。这些外国人有的来自法国，有的来自日本和美国的制片机构，所拍影片除集中反映当时震惊中外的大事件——“义和团事件”外，多是以猎奇的眼光拍摄中国的都市风光。如1898年，美国爱迪

① 程树仁：《中华影业史》，载《中华影业年鉴》，上海出版社，1927年

② 黄德泉：《电影初到上海考》，载《电影艺术》，2007年3期

生公司派遣的摄影师就摄有《香港商团》、《香港总督府》、《香港码头》、《香港街景》、《上海巡捕》、《上海街景》六部短片。1900年,英国摄影师和日本摄影师分别拍摄了《袭击教会》和《义和团事件》。1902年,美国缪托斯柯甫一比沃格拉夫公司的摄影师拍摄了《北京前门》和《天津街景》两部纪录短片。而中国人在影片摄制和放映经营方面,几乎一片空白,这种状况一直延续到1905年。



第一章

初创期中国电影(1905~1922 年)

1905 年,中国电影在北京诞生,而真正的发展却是在殖民化和现代化程度最高的大都市上海。伴随着各类影院(院线)的建立,放映业的繁荣拉动制片业缓慢跟进。从 1913 年至 1922 年,用十年的时间,中国电影完成了产业属性的蜕变,民族制片业初成。

第一节 丰泰现象

1905 年,在放映活动已较普遍的古都北京,丰泰照相馆的老板任庆泰主持拍摄了由京剧谭派创始人谭鑫培表演的保留剧目《定军山》的几个片断,拍成的影片仍定名《定军山》。这是中国人首次拍摄电影,也是中国电影认定的起始原点。

任庆泰,字景丰,辽阳人,生于 1850 年。早年随兄到日本谋生,在一家照相馆做杂役,偷学了照相技术。回国后于 1892 年在北京厂甸土地祠开设了丰泰照相馆。任庆泰善经营,广交往,生意红火。除丰泰照相馆外,他还经营中西药房、木器店、汽水厂,后又在大栅栏开设了大观楼影戏园。1905 年,适逢名角谭鑫培 60 大寿,任庆泰与他素有交往,遂邀拍摄电影作为贺礼。当年春夏之交,在丰泰院内空地拍摄数日。拍摄活动由任庆泰主持,手摇式摄影机和胶片均购自东交民巷的德国洋行,摄影师由丰泰最好的技师刘仲伦担任,先后拍下“请缨”、“舞刀”、“交锋”三段,洗印好后在大观楼影戏园放映。

此后,丰泰照相馆又将谭鑫培的《长坂坡》拍成电影,还另邀名角俞菊生、朱文英、俞振庭、许德义、小麻姑等拍摄《青石山》、《艳阳楼》、《白水滩》、《金钱豹》、《收关胜》和《纺棉花》等代表性剧目的片断。1909 年,突发的一场大火将丰泰照相馆化为灰烬,延续了四年之久的拍片活动也告终止,但中

国电影历史进程中的第一个电影现象——“丰泰现象”，却永留影史。这一出自偶然的初创，拉开了中国民族电影发展的帷幕，而在其看似自发的电影行为的背后，也深掩着中国人对电影这一新生的外来之物朴素而执著的认识。

这一认识显现的是中国电影原初电影观念的雏形，丰泰将镜头对准京剧（名角、名戏）片断的叙事选择，在“偶尔为之”之间潜抑着必然性的传奇叙事（选择）的传统基因。试想在丰泰拍片之际，中国大地已历经近十年的城市电影放映，所映影片大多是法、美所摄短片，这应该是丰泰拍片最直接的参照，而且要拍摄这类影片，丰泰也有便捷的条件，只要扛上摄影机去天桥，各种杂耍、巧技便可尽收片底，制成类如“西洋影戏”的影片。然而中国人“做戏为文”历来有自己的前提和章法，所谓“征异话奇，录而传之”^①，电影虽然是舶自西洋的新玩样儿，到了中国人手中，仍然要遵从这些原则。这正是丰泰选择拍摄名角名段最为根本的原因，也是中国电影在“早期”阶段最终生成“影像传奇叙事”电影观念最早的前奏。^②

第二节 民族影业的生成

一场意外的大火，中止了电影在古都北京的脚步，使“丰泰现象”成为一个孤悬于历史开端的电影现象，而在中国殖民化程度和现代化程度最高的大都市上海，电影市场和电影行业却正在形成之中。

继雷玛斯在四马路青莲阁下“摆摊设点”的放映活动之后，专门放映电影的影院开始出现。幻仙戏院（1906年）、虹口活动影戏园（1907年）、爱普庐活动影戏园（1910年）、爱伦活动影戏院（1913年）、夏令配克影戏院（1914年）、东和活动影戏园（1914年）、共和活动影戏园（1915年）、福建大戏院（1917年）、万国大戏院（1917年）、卡德影戏院（1917年）纷纷于20世纪初涌现于上海，影院业初步形成。影院业的形成构成了电影市场的一极，也拉动另一极制片业缓慢跟进。由于制片业是电影行业的重心，资金、技术、人

① 程毅中：《唐代小说史话》，文化艺术出版社，1990年，第15页

② 虞吉：《早期中国电影：主体性与好莱坞的影响》，载《文艺研究》，2006年10期

才的要求远胜于放映业,因此,中国电影的制片步伐,从一开始就凝重而滞缓,经历了“贴附”到“附设”两个阶段。

贴附性机构

1912年,成立于1909年的中国(上海)最早的外资制片公司——亚细亚公司,从经营不善的美国人本杰明·布拉斯基手中转让到另一位美国人依什尔名下。亚细亚公司在成立之初曾拍摄过《不幸儿》、《偷烧鹅》等短片,但制片业务始终无大的拓展。依什尔接手后,和他的朋友萨弗商议,为充分利用上海本地资源,遂聘请在美华洋行广告部做买办的宁波人张石川负责拍摄影片。张石川邀请当时著名的剧评家郑正秋合作,又联络亲戚、友人杜俊初,经营三等人,筹组了新民公司。新民公司承包亚细亚公司的拍片业务,但在资金、设备和发行方面均无实力和实权。1913年,新民公司借助当时在上海已成气候的文明戏的演出力量,摄制完成了首部短故事片,也是中国电影史上的第一部故事片《难夫难妻》。



中国电影史上第一部故事片
《难夫难妻》剧照,影片现已遗失

《难夫难妻》片长四本,由郑正秋编剧,张石川、郑正秋导演,依什尔摄影。拍摄方法基本是对文明戏舞台化表演进行固定机位的实录。此后,新民公司依照此法,接连拍成《活无常》、《五福临门》、《二百五白相城隍庙》、《一夜不安》、《杀子报》、《店伙失票》、《脚踏车闯祸》、《打城隍》、《老少易妻》、《赌徒装死》、《新茶花》、《庄子劈棺》、《长坂坡》、《祭长江》、《贪官荣归》、《滑稽爱情》、《滑稽新剧》等十几部短故事片。和《难夫难妻》一样,这些短故事片基本属于模仿西洋影片的滑稽打闹型喜剧片。

与上海新民公司的状况相似,远在香港的黎北海、黎民伟兄弟与美国商人本杰明·布拉斯基合作,组建了华美公司,摄制完成了古装短故事片《庄子试妻》。新民公司和华美公司是中国制片业迈出的第一步,其性质均系贴附于外资运作的企业。

1914年,由于第一次世界大战爆发,胶片来源中断,亚细亚公司停办,刚刚起步的中国制片业被迫停止前进的步伐。直到1916年美国胶片大批输入中国,才重新燃起制片之梦。这一年,张石川与管海峰等集资创办了幻

仙影片公司,租借意大利人劳罗的摄影场地和器材,由劳罗担任摄影师,将已在文明戏演出市场走红的文明戏《黑籍冤魂》改编成长度为四本的电影。这部揭露鸦片害人的影片,已开始运用部分实景,镜头也有了远、中、近、特景别的区分,在后期制作中也有了一定的剪辑意识,体现了中国电影电影化程度和总体叙事水平的提升。但由于资金短缺,难以为继,仅拍摄了《黑籍冤魂》一部影片,幻仙影片公司就关门停业了。其实幻仙影片公司在性质上,与几年前的新民公司、华美公司一样,都是贴附性企业,在资金、技术和创作上,都还缺乏真正自主自立的支点。

附设性机构

在企业性质方面真正迈上另一个台阶的制片机构,是1920年由中国的(上海)出版印刷业的龙头老大——商务印书馆设立的活动影片部。商务活动影片部的企业性质是附设性机构,与新民公司、华美公司、幻仙影片公司最大的不同之处在于,它已是民族真正的、有一定规模的自资企业。在资金、设施设备、人才、管理、经营各个方面,商务活动影片部都有了基本的保障和基本的章法。因而在初创期,无论从设施设备建设、经营活动规模和出品数量看,商务活动影片部都是最为先进、出品最多的制片机构。商务活动影片部在风景、时事、教育、新剧、古剧多个题材领域有过系统规划和大量的拍片实践。它不仅拍摄了《死好赌》、《两难》、《李大少》、《车中盗》、《猛回头》、《得头彩》、《呆婿祝寿》、《柴房女》、《憨大捉贼》九部短故事片,而且还拍摄了梅兰芳的《春香闹学》、《天女散花》两部京剧艺术片。1921年,又为中国影戏研究社和新亚影片公司代摄了中国最早的三部长故事片中的两部:《阎瑞生》与《红粉骷髅》。1923年,独立拍成长故事片《荒山得金》(7本)和《莲花落》(10本)。在频密的制片实践活动中,商务活动影片部逐渐形成了以任彭年、陈春生、廖思寿、杨小仲为代表的商务制片团队,显示出独有的制片实力。就初创时期的中国电影业而言,商务活动影片部显然是中国电影制片业发展过程中重要的过渡性环节。1926年,商务活动影片部脱离附设性质,改组为“国光影片公司”。

第二章

早期中国电影(1922~1930 年)

到 1922 年,中国电影在制片业领域终于摆脱贴附与附设状态。独立自资的民族制片业簇生于上海,并形成了相对稳定的产业格局。“国产电影运动”繁荣勃兴,商业电影浪潮席卷而来,使早期时段成为民族影业最具活力的自主发展阶段。

第一节 早期影业格局

经过 20 世纪前十年艰难与坚忍的发展,中国电影制片业终于在 20 世纪 20 年代前半期迎来了整体的兴盛。上海影戏公司(1921 年)、明星影片公司(1922 年)、大中华影片公司(1923 年)、百合影片公司(1924 年)、长城画片公司(1924 年)、神州影片公司(1924 年)、天一影片公司(1925 年)、民新影片公司(1923 成立于香港,1926 年迁上海)纷纷现身亮相。除此以外,还有大中国影片公司、友联影片公司、沪江影片公司、华剧影片公司、爱美电影社、联合影片公司、开心影片公司、新人影片公司等众多制片企业先后成立。基本形成了以明星、(1925 年合并的)大中华百合和天一为首,长城、神州、上海影戏、民新为辅的“三大四小”的主干企业格局。

与制片业的兴盛同步,中国电影全面完成了由短故事片向长故事片的转化。到 1923 年,《阎瑞生》(1921 年)、《红粉骷髅》(1922 年)、《海誓》(1922 年)、《孝妇羹》(1923 年)、《张欣生》(1923 年)等八部长故事片先后出现。同年年底,明星影片公司倾其全力,耗时八个月拍摄的长故事片《孤儿救祖记》完成。12 月 28 日,“试映于爱普庐戏院,第二天即有片商登门以 8 000 元巨资购买南洋地区的放映权,各地片商也纷至沓来。”^①《孤儿救祖记》上线发

① 朱剑、汪朝光:《民国影坛纪实》,江苏古籍出版社,1991 年,第 23 页