

中国无声电影剧本

编辑 中国电影资料馆
出版 中国电影出版社

封面字

朽天题



《中国电影文献资料丛书》

中国无声电影剧本

郑培为 刘桂清 编选

中国电影出版社

中国无声电影剧本

上 卷

内 容 提 要

《中国无声电影剧本》是中国电影资料馆编辑的《中国电影文献资料丛书》的一种。本书收入中国各类无声电影剧本及本事(即说明书)485部(集),并附有有关影片剧照28幅。是一套三卷本的大型剧本集。

本书记录了作为电影创作的基础之一的电影文学,在中国电影的拓荒期,由稚拙而成熟的发展历程,文献珍贵、史料翔实、可读性强,其中绝大多数作品是发表后第一次结集出版。本书是研究、学习、了解中国无声电影必读的文献资料图书。

中国无声电影剧本

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

北京春华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米 大1/32 印张:110 插页:16

字数:230万 印数:1000册

1996年9月第1版北京第1次印刷

ISBN7-106-01187-8/I·0121 定价:268元

《中国电影文献资料丛书》编委会

主任：陈景亮

副主任：李一鸣 姜鸿涛 朱天纬

编委：（以姓氏笔画为序）

王天竞 王功璐 王珍珍 朱天纬

李一鸣 汪海明 陈景亮 姜鸿涛

《中国无声电影剧本》

编选：郑培为 刘桂清

策划：朱天纬 张建勇

责任编辑：刘桂清 秦赞

封面题字：柯灵

封面设计：周铮

版式设计：陈虹媛

图片编辑：姬朝耀

图片制作：刘振德

索引、英文目录：赵童生

编选说明

一、《中国无声电影剧本》是中国电影资料馆编辑的“中国电影文献资料丛书”的一种，是一部三卷本的剧本集。全书收入了1913—1936年间的中国无声电影剧本485部集，约230万字。并收入有关剧照28幅。

二、本书按照年代编排，在同一年代里按影片出品公司（公司则以成立之先后为序）排列。同一公司按片名音序排列。每部影片的内容包括常规项目、本事、剧本，个别影片由于资料所限可能缺少某一方面的内容。剧本包括字幕本、分镜头剧本、文学剧本三种。

三、由于出品当时的语言文字习惯，收入本书的剧本有相当一部分或没有标点，或一顿、一句、一逗到底，为了全书体例统一和便于读者阅读，我们在编选过程中进行了断句和重新标点，并在这一部分影片的片名右上角以*为标记。由于我们的能力有限，很可能有不尽准确之处，欢迎读者不吝赐教。

四、为保持本书的文献史料特色，此次收入的材料绝大多数为原著，鉴于现存的无声电影的史料较少，我们整理了我馆收藏有拷贝的部分无声电影的剧本收入本书，并在剧本后加以说明。

五、个别原稿有残缺或缺字、空白而无法查实者，均以[]号代替；有些剧本中用英文缩写注明的镜头语言符号，均照原样刊登，并在文后作了注释；对剧本中存在的不统一之处等问题，我们在不影响原剧本完整的情况下进行了必要的技术处理。

编者

1996年8月

中国无声电影剧作的发展演变

(代序)

钟大丰

无声电影是电影诞生后最初近40年里的基本存在形态。在中国，无声电影持续了更长的时间。进入30年代之后，世界大多数国家的电影生产已经转向有声电影，而中国由于经济技术条件的落后，无声电影又存在了好几年，直到1936年才基本完成了向有声电影的转变。但抗日战争爆发后，动荡的战争环境使电影的经济技术环境又趋向恶化，所以，在中国电影制片厂在武汉的时期，人们又不得不以无声电影的形式拍摄了《八百壮士》等战争宣传影片。这时已经是无声电影来到这个世界十几年之后了，所以，无声电影在中国持续了相当长的一段历史时期。

无声电影时期是电影的童年时代，它伴随着电影这一新媒介诞生、发展，直到成为一门成熟的艺术形式。今天我们回顾这一时期的创作，会明显地感到它们是那样的稚拙、粗糙。但是一代代电影艺术家们正是通过这一点一滴的艺术实践，积累了经验，才使电影发展成今天这样一门具有丰富表现力的艺术。

本文试图从电影剧作的发展的角度对中国无声电影的历史作一个简单的回顾。无声电影离开我们虽然只有不足一个世纪的时期，但由于种种历史原因，大部分影片资料未能保存到今天。中国电影历史上曾拍摄过的近千部无声电影，而今天我们能够看到的，即使算上那些断简残篇，也不足一百部。创作的原始文字资料也十分有限。我们所能做的只能是努力从零散的资料中复原出历史发

展的简单轮廓,希望能够对我们的前辈们作出的探索有一个简单的了解。

电影是诞生于西方的艺术媒介。但是它一旦来到中国这片土地上,就必然地要扎根于中国民族的文化土壤。正是在这块土地上生根发芽,才使中国电影具有了自己独特的民族电影的艺术风貌。中国无声电影剧作的发展,正是与将电影这一外来媒介民族化的过程同步的。老一辈电影艺术家们正是针对中国当时电影市场和观众的实际需要,探索和尝试中国民族电影的发展道路的。

中国的无声电影经历了中国电影历史上的两个重要时期,即中国电影的初创时期和30年代左翼电影运动的时期。1931年“九·一八”事变日本帝国主义的侵略带来了中国电影变革的重要历史契机。而几乎与此同时,中国的第一部有声电影也拍摄于这时。无声电影从电影的唯一形式变成了与有声电影并存。这也深刻地影响到了无声电影的艺术方法和艺术面貌。这两个阶段的无声电影剧作呈现出了不同的面貌。前者是对电影剧作规律探索和艺术手段和特色开始形成的阶段,而后期是逐渐走向成熟的时期。

这里需要澄清一个问题,虽然我们今天在谈论电影剧作时一般都是以电影剧本为依据的,但电影剧作和剧本是两个内涵不尽相同的概念。影片的具体创作过程可能非常不同,所用的剧本的具体形态可以有很大的差别。即使在今天,已广泛采用通用的专业电影剧本的形式和格式,但在具体的影片创作过程中,剧本的风格和样式仍会有很大的差别。但剧作是指为未来影片提供的基本叙事基础。一部影片可以没有成形的文字剧本,但只要是故事片,就不能没有剧作。电影剧作的发展历史不仅包括剧本形态的发展,更主要的是人们对电影叙事规律的认识和掌握的历史。

剧作在电影中占有着很重要的地位,这是人们所公认的。然

而，在不同的民族、不同的时代的电影中，剧作所占的具体地位及其具体存在形态又是很不相同的。它往往是与电影所处的特定环境分不开的。认识中国无声电影的剧作发展可以通过两个主要的视角进行：一是电影剧作所表现的内容及其与社会文化环境和需求之间的联系；二是人们对剧作在电影思维和创作中的地位的认识和剧作在电影中所取的具体存在方式。这两者是互相关联、紧密地纠缠在一起的问题。它们贯穿着中国无声电影的整个历史。

电影最初在中国的出现，是作为半殖民地半封建的旧中国社会中的一种商业性娱乐工具而出现的。大量的外国商业电影（特别是好莱坞电影）在中国的放映对中国最初的电影形态的形成具有很大的影响。这些“把这近代的色情文化和近代人的性的潜力兑换为经济价值而博得巨利的”^①影片很自然的引起了有识之士的不满。在商务印书馆的一份文件中就曾谈到，由于当时在中国放映的外国影片“轻薄险诈，甚为风俗人心之害，到处横行，毫无限制”，而在中国拍摄影片运往国外的“又往往刺取我国下等社会情况，以资嘲笑”。因此他们希望能拍摄影片，“分运各省省城商埠，择地开演，借以抵制外来有伤风化之品，冀为通俗教育之助，一面运售外国，表彰吾国文化，稍减外人轻视之心，兼动华侨内向之情”。^②长城画片公司的成立，也是一批留学生对美国辱华影片的激愤的产物，所以当时有人呼吁“影戏的编剧者，当你执笔编剧的时候，应当顾中国固有的民族精神。不要忘记这支笔是在中国人的手里，更不要忘记这支笔写的是中国的影剧”。^③然而无论人们的愿望如何，电影

① 钟敬之《电影》，上海新生命书局 1934 年，第 73 页。

② 见《商务印书馆为自制活动影片请准免税呈文》，原载 1919 年 5 月号《商务印书馆通讯录》，转引自程季华等《中国电影发展史》第一卷，第 39 页。

③ 陈趾青《中国影戏剧本中的几个重要问题》，载《银星》第 4 期，1926 年 12 月。

在半殖民地半封建社会的旧中国作为一种娱乐产业，就必须面对现实的电影市场和观众的需求。这就不可避免地把初期中国电影推上了与文明戏和鸳鸯蝴蝶派文学结合的道路上。

在当时中国的主要电影市场上海，电影观众包括两个部分：一些文化程度较高的知识分子和中上层市民是外国影片的主要观众。这时的外国影片基本没有翻译，文化程度较低的中下层市民观众看外国影片存在很大的语言和文化的障碍。而这些大多是文明戏和鸳鸯蝴蝶派小说的老观众和读者。中国电影和文明戏及鸳鸯蝴蝶派文学的结合拉近了它们与中下层市民观众的距离，这使中国电影在外国电影占主导地位的电影市场上找到了一块属于自己的地盘。这才使中国电影事业有了得以建立、生存和发展的基础。

这些中下层市民观众一般思想比较落后，视野比较狭窄，科学知识和文艺欣赏水平和趣味都比较低。当时一篇文章在谈到文明戏的观众心理时写道：“沪人观剧，雅爱热闹，第求叫器狂獠，不问剧情优否，各剧社遂利用之，口以热闹之剧求里社之悦，至若高尚之剧，则渺不可得。盖因高尚剧之多蕴藉，而不为沪人好也。”^①初期的电影观众也与此相似，他们对于社会的腐朽、混乱无能为力，只能从这些廉价的娱乐消遣中寻求解脱和藉慰。就是在一些知识分子电影观众中，电影也首先是一种娱乐品。据1930年有人对85名大学二年级学生所作的调查，其中70人回答是为了各种消遣的原因去电影院的，只有15人说为了学英语（当然是看外国电影）或“历史趣味”（也有娱乐因素）去电影院的。^②初期的中国无声电影

^① 《观剧心理》，载朱双云编《新剧史》，上海新剧小说社，1914年，杂俎第38页。（原无作者名）

^② 寄病《大学生与电影》，载《电影》杂志第5期，1930年12月。

既然以这些观众为其生存的基础，就不能无视大多数观众的这种要求。用当时人的话说，搞影戏“第一要明白我们的衣食父母是中下层社会的人，最要紧的是迎合他们的口味，情节一热闹，穿插要多，无理取闹、节外生枝都不妨。只要博得他们的欢心、使得他们高兴、笑、拍，你就丰衣足食了。你如果顾到自己的名誉，用高尚的思想向艺术上做出，欲博智识界的荣誉。除非你是个仙人，不吃烟火食。否则智识界给你的报酬，只能买些白水喝”。^①虽然公开这样宣传的人并不多，但初期中国电影的投资性现象，反映出这的确是当时的现实。就连一直强调“社会教育”的郑正秋这样的较严肃的艺术家，在实践中也只能“取材在营业主义上加一点良心的主张”。^②

中国早期的文明戏演出，大多没有完整的剧本，只是设计一个提纲式的幕表，规定基本的人物关系和剧情的大致发展方向，台词多靠演员临场即兴发挥。初期电影源自文明戏，也缺少成形的剧本。然而，事实上早在现代形式的电影剧本出现之前很长时间，剧作就已引起了人们的注意，经过了一段“也不问材料合不合，编法行不行，拉到篮里就是菜，只要有情节，不管什么样子都可以摄成影戏”的“混乱时代”。^③人们开始认识到“中国现实之影片事业最缺乏者为剧本”。^④有的人甚至提出了“电影的剧本是电影的灵魂”这种“剧本中心主义”^⑤的主张。

在继承文明戏和鸳鸯蝴蝶派文学的传统和模仿好莱坞电影的

① 小仲《悲观》，载《银星》第4期，1926年12月。

② 郑正秋《中国电影取材问题》，载《明星特刊》第2期“小朋友”号，1925年。

③ 徐卓呆《影戏剧本应当向哪一条路上走》，载《电影》杂志第1期，上海晨社，1924年7月。

④ 马二先生《中国影戏剧本的必要特点》，载《电影》杂志第1期，1924年5月。

⑤ 侯曜《影戏剧本作法》卷头语，上海泰东图书局1926年。

基础上发展起来的中国初期无声电影，主要是靠离奇曲折的情节招徕观众的。对这种影片的剧作来说，一个离奇动人的故事是首要的关键。因此，绝大部分早期的中国无声电影在剧作上都带有强烈的情节剧的色彩。在他们看来，电影剧作的成败，“先决问题还在有没有好情节，要是想得出好情节，不论什么顾虑都是杞人忧天；要是想不出好情节，那就什么好处都是镜花水月”。^① 这些影片的叙事大部分直叙人物的悲欢离合的遭遇和曲折坎坷的经历，情节通俗生动而富于迭宕起伏，并且叙事和人物都有一些相对固定的类型和模式，比较适合中国观众的欣赏习惯。

当年郑正秋在拉著名的鸳鸯蝴蝶派文人包天笑进明星公司参加编剧工作就是这样要求的：

正秋道：“这事简单得很的，只要想好一个故事，把故事中的情节写出来，当然这情节最好是要离奇曲折一点，但也不脱离合悲欢之旨罢了。”我（包天笑）笑道：“这只是写一段故事，怎么可以算做剧本呢？”正秋说：“我们就是这样办法，我们见你先生写的短篇小说，每篇大概不过四五千字，请你也把这个故事写成四五千字，或者再简短些也无妨。我们可以把这故事另行扩充，加以点缀，分幕分场成了一个剧本……。”^②

这段话基本反映了无声电影初期编剧创作的基本程序，即先设计一个基本的故事框架，然后再分幕分场和补充细节，最后形成供拍摄的剧本。这种创作方式是与中国初期的无声电影脱胎于文明戏这一历史现实分不开的。

在中国电影诞生的初期，电影剧作似乎并没有严格意义上的

① 郑正秋《“姊妹花”外“再生花”》，载《明星半月刊》第2卷第4期，1935年9月。

② 包天笑《钏影楼回忆录（续编）》，香港大华出版社1973年，第95页。

剧本。至多只有一个事先想好的故事或简单的幕表。但从20年代初期开始长故事片的时候，拍电影需要剧本似乎已为人们所认识到了。1920年7月商务印书馆活动影戏部的简章中，已谈到“征集脚本”和“脚本审核”等。大约同时，洪深也曾为中国影片制造公司代拟过“征求影戏剧本”的启事。由此可见，这时应已产生了对电影剧本的需要。目前所见的最早的电影“本事”（《荒山得金》）也是发表于这一年的晚些时候。而次年在拍摄的最早的长故事片之一《阎瑞生》时，影片是由几个洋行职员投资并出演的，但他们似乎已知道电影的编剧是需要专业知识的，故而专门聘请了商务印书馆活动影戏部的杨小仲来当编剧。这些电影剧本的具体形态我们今天已不得而知了。我们所能看到的早期影片故事的文字记述大多是发表于电影杂志或影片宣传材料中这种十分简单的“电影本事”。在20年代前半期的那些最初的电影刊物中，发表了数十篇这类的电影本事。它们短者仅数百字，长者也不过一两千字，多以半文言的语言极简单地叙述出影片的故事梗概。这是否就是中国最初的电影剧本形式呢？似乎并不尽然。

当时发表的电影本事可以分为两类：一种是在影片拍摄之前创作的故事梗概。另一类是影片完成后为发行宣传而撰写的剧情说明。除极个别的情况之外，绝大多数本事在发表时并未说明是属于哪一类，我们也很难做出确切的判断。然而就其发表的目的和作用而言，则几乎无例外地都是为发行宣传服务的。因此这些本事固然不是全无动作和场面性的描写，但是其所关注的重点是在叙事因果关系的铺陈。即使是那些拍摄前写就的故事梗概，也并不是完全意义上的供拍摄的剧本。它们至多只是前面引用的包天笑的回忆里郑正秋所要求的那种尚待“另行扩充，加以点缀，分幕分场”才能成为剧本的“故事”。

我们在不少早期影片的工作人员表里，常常可以发现编剧、字幕和说明分别由不同的人完成的现象。这使我们联想到在今天的好莱坞电影中还常常看到的“故事”、“编剧”和“对白”写作的分工。尽管我们可以断言当时的这种分工不可能规范，但由此可以看出编写故事并非人们在拍摄开始前在剧作方面所做的准备工作的全部。杨小仲在回忆影片《好兄弟》（拍摄于1922年）的剧本创作时曾谈到这个剧本是“以五十元购买了不满三千字故事梗概，写成对白、分幕本又得到百元酬谢”。^①从酬金的分配比例中，我们可以推测写本事只是编剧工作中的一小部分，而真正用于拍摄的似应是更为复杂得多的工作剧本。

张石川在回忆明星公司成立之初的创作时曾谈到了他们对电影剧本写作形式的最初尝试。他谈到1922年有一个“美国科伦比亚大学的电影教授格雷格雷先生”来华旅行，张石川曾与其会见。“当时，拍电影的剧本，我们苦干没有前例可寻，便自己杜撰了一种格式，趁机会也请教了格雷格雷先生，却出乎意外，他说好莱坞所用的剧本格式也和我们差不多。”^②由此可见，随着电影拍摄时间的需要，摄制工作台本的形式已开始为人们所采用。

1924年秋，洪深在《东方杂志》上发表了中国的第一部比较完整正规的无声电影剧本《申屠氏》。这是一部未拍成影片的剧本，据说本来是为“中国影片制造有限公司”编写的，实际写作时间应更早一些，从这个剧本可以看到中国人当时对于电影剧作规律的认识和对电影剧本写作方法的掌握所达到的水平。

《申屠氏》采用的是类似导演工作台本的写作形式。这是一部

^① 杨小仲《忆商务印书馆电影部》，载《中国电影》1957年第1期。

^② 张石川《自我导演以来》，载《明星半月刊》第1卷第4期，1935年6月。

在当时的条件下思想和艺术上都比较成功的作品。这个剧本情节严谨曲折，跌宕起伏有致。在剧本的写作形式上，作者努力地赋予剧本一种电影化的结构，基本打破了戏剧舞台式的场次结构，而是以“景”为单位来结构影片，时空结构比较灵活，较好地体现了电影的艺术表现特长。同时，剧本也比较注意文字描写的可视性。特别是注意到了无声电影的艺术特点，在动作中塑造人物和展开情节，而且还注意到了运用视觉形象进行心理和情绪的表现，造成了较强烈的节奏感、视觉冲击力和艺术感染力。这反映出作者在创作过程中，已能够有意识地遵循电影的艺术规律，运用电影化的形象思维，让剧本为未来电影片提供具体而细致的叙事基础。

《申屠氏》剧本的出现，是中国电影剧本写作形态发展的一个里程碑。它标志着较完整的电影剧本形态的形成，也标志着中国电影剧作从最初的孕育、萌芽和摸索的阶段进入了新的成长期。有人曾说：“那时的电影界也和文明戏一样，只用幕表而不用详细的脚本的。洪深是第一个主张并且写出剧本的人，后来人家觉得剧本的需要，好些人采用洪深所创的格式。”

《申屠氏》具有划时代的意义。但它的出现并不仅仅是出于洪深的天才，而是源于电影创作实践发展的现实需要。在1924年，随着电影生产的发展，对电影编剧在数量和质量上的要求也都较中国电影尝试阶段有了很大的提高。在几乎与《申屠氏》同时发表的《昌明电影学校讲义》中有周剑云和程步高撰写的“编剧学”部分里，也曾就电影剧本作为一种“新式的文字”做了不少有意义的探讨，其中的思路不乏与洪深相通之处。1926年出版的侯曜所著的《影戏剧本作法》一书的后面，收入了他编剧的《弃妇》一片的剧本。这个剧本在写作样式和某些艺术追求方面都与《申屠氏》相接近。他虽然发表时间较迟，但影片实际拍摄的时间还略早于《申屠氏》

的发表,所以我们似乎可以推测,当那些不同于文明戏人的新派知识分子进入电影界的同时,较完整的电影剧本形式也开始在电影编剧创作中得到了应用。

然而,20年代还是中国电影艺术上的探索阶段。电影剧本的写作样式还远未确定和统一。尤其是在那些来自文明戏的创作者和鸳鸯蝴蝶派文人中,更加原始的方式仍在相当长的时间里保留着,有的甚至一直延续到进入30年代以后。在1935年纪念郑正秋逝世的《明星月刊》上曾刊登了一张郑正秋晚年创作《姊妹花》时的剧本手稿照片。他采用的仍是简单的台词剧本的形式。

20年代后期是中国电影一段混乱和徘徊的时期,迭起的武侠、神怪片等投机热潮窒息着严肃的电影创作。我们可以想象,那些从确定选题到完成影片只用几个星期的粗制滥造的影片,是不可能认真严肃地创作的剧本的。但从孙瑜等老一辈艺术家的零星回忆里,我们可以看到,对于大多数较严肃的知识分子影人来说,导演的分镜头工作台本,仍是电影剧本的基本样式。可是,在20年代中后期的几年里,电影期刊杂志上,尝试探讨电影编剧的思想和艺术规律的文章随处可见。虽然这些探讨大多只停留在很浅的层次上,但他们已反映出电影剧本关系创作成败的重要性已越来越引起了人们的重视。这种认识的进步自然会反映到剧本创作之中。这我们从现在可以看到的《四月里底蔷薇处处开》、《野草闲花》等剧本里多少可以看出。

中国的电影剧作出现新的突破性发展是在进入30年代之后。

左翼电影运动的兴起为中国电影带来了一些全新的思想和艺术因素。“九·一八”事变改变了国内的政治形势,特别是改变了人们的心理状态。这是对创作者和观众的全面影响。它不仅限于思想内容,而且涉及整个电影思维方式。

随着左翼电影运动的兴起,一批新的艺术家加入到电影创作队伍中来。而左翼艺术家首先是从参加编剧入手来影响电影创作面貌的。左翼影人介入编剧创作,带来的不仅是新的题材和生活内容,也有新艺术观和叙事风格。

同时,30年代也是中国电影界对外国电影经验第一次大规模学习和借鉴的时期。夏衍、郑伯奇等人先后翻译了苏联电影大师普多夫金的《电影导演论》、《电影脚本论》等许多文章。他们不仅从苏联电影学习了表现革命思想的经验,而且学习了蒙太奇的电影思维方法和艺术表现技巧。与此同时,人们对其它外国电影理论(例如好莱坞的技巧理论等)也有所介绍。甚至象刘呐鸥那样的反动影人,在与左翼电影工作者宣传苏联电影经验的对抗中,也搬来了先锋派等西方电影理论主张。无论人们原来的动机如何,在客观上对外国理论的译介却大大开阔了中国电影工作者的眼界,这也有益于电影工作者的学习和提高。

另外,有声电影的出现对于仍然存在的无声电影形成了新的冲击。它要求无声电影更有力地发挥自己在视觉上的表现力。

30年代中国无声电影艺术的成熟,与新一代电影创作者的出现有很大关系。中国电影虽然经过了多年的摸索,但是由于舞台戏剧经验的深刻影响,在很大程度上抑制了对视觉表现力的发掘。进入30年代以后,随着西方国家电影从无声向有声转变的完成,他们将大批在当地已无商业价值的无声电影转销第三世界市场。这也给中国影人一个了解外国无声电影经验的新机会。例如《卡里加里博士的小屋》、《最卑贱的人》(当时译作《最后一笑》)等受到先锋电影运动影响的德国表现主义电影在中国放映时,田汉等人就曾撰写文章表示推崇。这时开始在电影创作领域中展露头角的一批年轻的左翼影人比较敏锐地感受到了国外晚期无声电影的新经