



早期电影轨迹 (1905-1932) / 民族、革命与民间性 (1932-1937) / 艺术态度与民族主义: 从“孤岛”到大后方 (1937-1945) / 电影的政治学与美学 (1945-1949) / 新的出发: 曲折发展 (1949-1976) / 位移·叙事 (1976-1989) / 镜头与市场共舞 (1990-1999) / 归根想象: 银幕、政治与个体性 (2000-2007)

丁亚平 / 著

影像时代 中国电影简史

A BRIEF HISTORY OF CHINA CINEMA

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

丁亚平 / 著

影像时代 中国电影简史

A BRIEF HISTORY OF CHINA CINEMA

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PRESS (CCTV PRESS)

图书在版编目(CIP)数据

影像时代：中国电影简史 / 丁亚平著. —北京：中国广播电视出版社，2008.1
ISBN 978-7-5043-5507-2

I. 影… II. 丁… III. 电影史—中国 IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 187525 号

影像时代——中国电影简史

作 者	丁亚平
责任编辑	余潜飞
封面设计	嘉海文化
监 印	陈晓华
出版发行	中国广播电视出版社
电 话	86093580 86093583
社 址	北京市西城区真武庙二条9号(邮政编码 100045)
经 销	全国各地新华书店
印 刷	涿州市京南印刷厂
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/16
字 数	392(千)字
印 张	21.75
版 次	2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷
印 数	5000 册
书 号	ISBN 978-7-5043-5507-2
定 价	40.00 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

目 录

绪 论 / 1

第一章 早期电影轨迹(1905—1932) / 9

第一节 大众电影梦寻 / 9

第二节 叙述的起步：触摸胶片影像 / 17

第三节 电影之像与意识纷呈 / 25

第四节 娱乐论与声画叙事 / 33

第二章 民族、革命与民间性(1932—1937) / 49

第一节 有所为有所不为的坚持 / 49

第二节 电影作为一种艺术责任体 / 60

第三节 重叠的印记 / 70

第四节 想象性介入 / 77

第三章 艺术态度与民族主义：

从“孤岛”到大后方(1937—1945) / 91

第一节 直接时代感 / 91

第二节 抒发个人胸臆与亚洲主义的偏执 / 100

第三节 戏外戏中 / 110

第四章 电影的政治学与美学（1945—1949） / 123

- 第一节 电影与良知的辩证法 / 123
- 第二节 追求电影的精神共享性 / 131
- 第三节 品质的深化与提升 / 138
- 第四节 主体与世界之间的对位和变奏 / 146

第五章 新的出发：曲折发展（1949—1976） / 159

- 第一节 电影，作为一个新世界的完整话语 / 159
- 第二节 主客体互渗的存在 / 168
- 第三节 清晰而明确的主题 / 176
- 第四节 电影：活着还是死去 / 181

第六章 位移·叙事（1976—1989） / 197

- 第一节 强有力的时代转折 / 197
- 第二节 以影载道 / 209
- 第三节 创新激情 / 222
- 第四节 第五代，电影的异数 / 234

第七章 镜头与市场共舞（1990—1999） / 255

- 第一节 分裂而又交织的电影意识的转换点 / 255
- 第二节 寻找市场对话的可能 / 267
- 第三节 相互交换位置的运动 / 272
- 第四节 追寻电影之美、智慧与自由的发展 / 281

第八章 归根想象：银幕、政治与个体性（2000—2007） / 293

第一节 根之守望与想象 / 293

第二节 现实，或形式及其历史意识 / 300

第三节 电影造就的对话 / 311

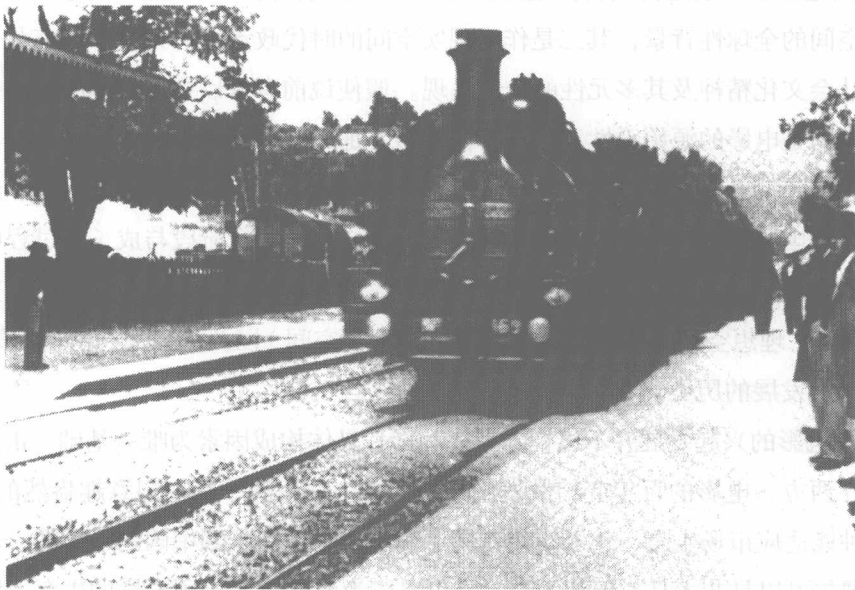
第四节 大片及其他：电影多维主义与产业化 / 321

征引文献 / 337

结 语 / 341

绪 论

电影的意义来自多向度的文化及公众领域的历史想象和由以表达、探索及反映的社会空间。在此基础上,建立一种将电影作为被历史决定的社会行为来进行研究的方法,显示出电影研究对电影发展的大格局思维与概括。这样一个把电影放到历史的背景和各種语境之中的研究或观察方法,就是一种视角,一种分析特定现象的视点。不断变化发展的全球性语境及其公共空间,在相当程度上改变了电影的意义模式构成。广义的电影运动及其史学凝视与特定观察,因此也就被整合进构成电影主体与象征身份的网络之中。作为社会建构机制的一种呈现,历史视野中的电影运动的发展,具有比表面看来更为富有建设性与革命性的意义和价值。



卢米埃尔兄弟第一次公映的短片之一《火车进站》

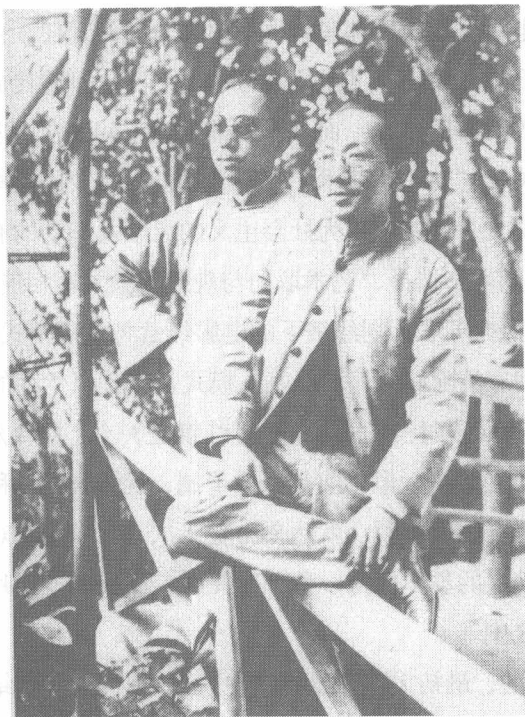


电影是近代科学技术发展的产物,电影观念的变化与时代社会和经济的条件及其嬗变转换存在比较紧密的联系。电影的本体性认知,是与跨学科和多纬度历史语境发展的过程中,不断获得审美能动的变化,并构成自己的特殊的历史内涵。历史中的电影的具体存在,作为历史文本的原貌,借用黑格尔的话说来,就犹如从树上结出的果实,是和结出这些果实的果树、构成它们的实体的土壤和要素、决定它们的特性的气候、支配它们成长过程的一年四季的变换联系在一起的。因此,中国电影发展与其赖以存在的周围世界和时代、社会空间,构成一种互有紧密关联的历史感和整体感。特定的社会空间,反映着中国时代和历史的变迁,因应电影实践在当下社会文化总体巨变中的复杂处境,呈现、表达特定的社会意识、文化策略以至集体潜意识的价值趋赴,是与现代社会具体语境变化与人的视域结构和认知模式的巨变同步的一种必然结果。

电影作为一门群体性要求较强的艺术,受经济和物质条件制约。相比较其他艺术门类,它的发展需要有一整套工业和经济体系作基础,投入资金较多,回收压力常常较之绘画、音乐、小说、诗歌、舞蹈等其他艺术样式要大许多。作为一种观众面较广的传播媒介,电影直接或间接地反映时代、社会或广大受众的愿望与要求。在受众与环境的接纳、认可的演进中,中国电影所选择的路径显出多重面向与可能性,在时代社会和文化语境中呈现自我指涉机制的丰富形式。

中国电影从诞生之初到新世纪的发展历史,始终伴随一些最基本的东西。其一是作为理想空间的全球性背景,其二是作为现实空间的时代政治经济力量,其三是作为真实空间的社会文化精神及其多元性的个性呈现。假使说前者可以视作电影的全球化语境与视野,指的是电影的源始天性和基本特征的话,那么,后二者则涉指电影运动与社会空间的内涵,包括电影在现实的运动发展过程中的所有潜力与趋向,随着时间和经验而逐渐形成。中国电影走过独特的、引人入胜的道路,在每一个阶段与成长的过程中,都出现这三重意义上的多维空间的循环作用与影响。中国电影视觉再现与存在的历史,也是全球性背景(理想空间)、时代政治经济力量(现实空间)以及社会文化精神(真实空间)消长变化及发展的历史。

中国电影的兴起发展并不以视觉形式和影片具体构成因素为唯一基础。正如钟宝贤所说,在西方,电影的百年变幻散发出慑人的魅力——除了是一门意趣盎然的艺术外,也是一种能适应市场生态、不断重组基因的商品。但电影来到中国的百年间,却另有际遇,它偶尔可以是艺术品,但却不是时常可以成为商品^[1]。中国电影的生存土壤与特殊历史环境,重申并突显了电影的社会性和功能性价值。20世纪20年代初,黎民伟、黎北



黎民伟（左）与黎北海合影

海、黎海山合作发起成立民新制造影片公司，三人中的兄长黎海山，身份是日本三井洋行的买办，而技术主管与顾问则是由好莱坞请回来的关文清。电影在这时的经验性背景空间，带有比较明显的域外的技术与经济注入的情形。后来民新公司拍摄梅兰芳《木兰从军》、《霸王别姬》、《黛玉葬花》等传统京剧的部分段落，拍摄取材于《聊斋》的影片《胭脂》，特别是出于同情中国革命运动，免费为国民党人拍摄的《孙大元帅检阅全省警卫军武装警察及商团》、《孙大元帅誓师北伐》等纪录片，与政治联系，呼吁“电影救国”，却又对电影艺术专心致志，充满一种献身的热情与精神。30年代上海作为中国电影业的中心，

联华、明星和天一是三足鼎立的大公司，他们经营策略虽然各异，领军人物个个秉持自由的电影精神，走向个性化与成熟，但其向好莱坞片厂借鉴，创作人员向好莱坞影片学习模仿，同时切近现实的社会空间，成为人世的观察者，是非常明显的。它们的合力使中国电影达到一个新高峰。联华公司的主脑与核心领导罗明佑，有着显赫的政治及经济背景：他的父亲罗雪甫是德商鲁麟洋行的买办，二叔罗文庄是国民政府高等法院院长，三叔罗文干是国民政府外交部部长。罗明佑创办华北电影公司，拥有影院20余家，接着创办联华公司，公司董事除他父亲和两个叔叔外，还包括香港首富何东、内阁总理熊希龄、张学良之妻于凤至、中国银行总经理冯耿光、虎标万金油公司胡文虎、南洋烟草公司简玉阶以及梅兰芳、马师曾等。这种南北合流、政经杂糅的微妙背景，与其宣示的“提倡艺术，宣传文化，启发民智，挽救影业”的题旨和主题一样繁复。

电影在当代中国的发展使人们进一步认识到：民族电影的思想内容和艺术形式上的变革直接与其所处的时代生活和社会空间发生着极为密切的联系，同时又与体现着特定空间范围内的社会心理的一种时间性的历史传统存在关联。早在1921年顾肯夫就在《影戏杂志》发刊词上呼吁电影要“在影剧界上替我们中国人争人格”^[2]，主张一种

整合民族电影的深度自我发展方式，强调电影民族气质和民族电影自强自立的责任。而1932年6月尘无在上海《时报》的电影副刊上，发表了《电影在苏联》一文，则将民族电影诉求及其启蒙使命转换为意识形态的政治力量介入，而其预设的理想空间则在向前苏联电影移动。这篇文章首次译述了列宁关于“在一切艺术中，对于我们最重要的是电影”的著名论断，同时提出：“电影必须经党之手，使之成为社会主义的启蒙及煽动的有力的武器。”这种工具性的思想，对建国初期电影选择、艺术取向与观影经验紧密相连，影响深远。1949年以后的国产电影体制基本照搬苏联计划经济下的电影经营与管理模式，强调指令性、计划性，在思想上体制上则彻底清除好莱坞商业娱乐模式及其赖以生存的思想艺术土壤，国产电影创作主体，很自然地点染上了一片红色，《红旗谱》、《上甘岭》、《南征北战》、《烈火中永生》等成为新中国红色经典。电影实行低票价制，观影成为一种普及面相当之宽的大众化活动。仅1954年，全国电影观众就达8.22亿人次，其中工农观众又占70%以上。新中国电影与时代政治踏出的舞步保持一种平行关系，其代表性影片创作，融入了特定社会历史的感官和记忆之中。

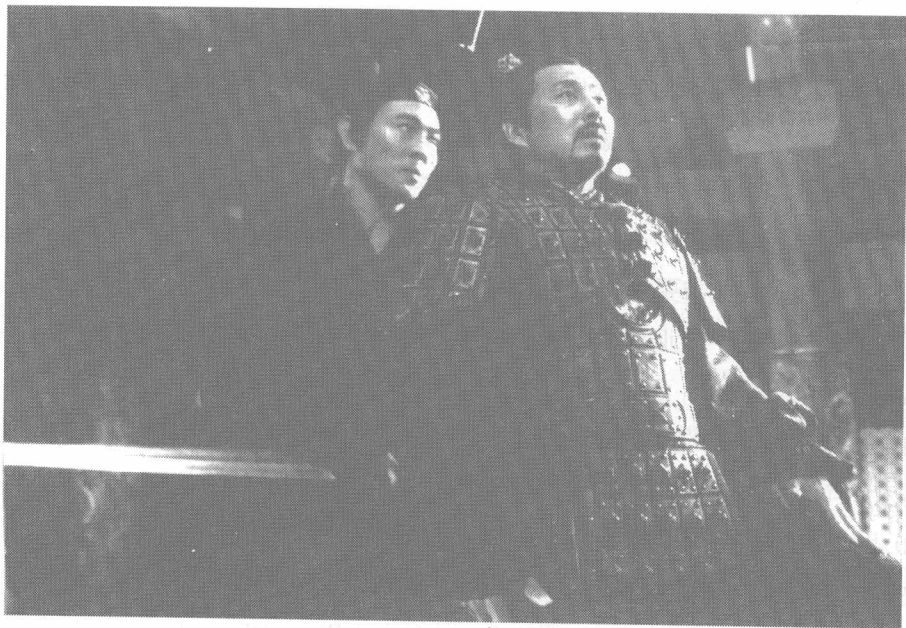
洛克有一句名言，“凡是在理性中所有的，最初无不在感觉之中”^[3]，理性与感觉结合，潜在地具有一种主动性。显然，电影的历史与运动发展，也不只是体现为一种电影本体性的策略与诉求，而是具备无限潜力的、有理想认知、感觉经验的社会空间内涵映寓其中的一种特定的社会行为。

工业化、现代化、城市化与后现代化、全球化并置，在不断拓展的全球化视野下的近30年，中国当代电影与社会经济的融合愈来愈加强，审美日常经验影响与视觉文化作用下的电影与生活的界限渐趋模糊，时代全面变革与反映影像真实感的特定历史的现实空间快速变化，赋予当代电影运动以新的形式、面貌与精神基调。1979年张暖忻、李陀发表论文《谈电影语言的现代化》，其中许多思考还仅限于内参片的观摩体会之上，甚至巴赞纪实电影美学之类的电影理论论著还没有得以翻译引进，因此尚未得到阅读的机会。尽管如此，突破一直被遵为圭臬的苏联蒙太奇理论的意识、思维与方法，西方电影理论与思想成为一条线索得以展开，是具有方向标性的意义的。陈凯歌、张艺谋等融文化因素和视觉风格因素于一体的新一代电影的革命性、颠覆性，引起巨大的社会反响，仍然是以时代发展与成长攀升为依据的。1987年全国故事片创作会议首次提出突出主旋律、坚持多样化的政策性导向，配合了中国电影创作与市场转型和特定的艺术追求。长期以来生长于计划经济体制之中的电影创作被推向市场，影片生产出现新的趋向，电影产销秩序酝酿变革。尽管真正产生良好票房的影片不多，观众人数逐年下滑趋势难以停止，

但体制革新意义丰富悠长。娱乐片、商业片要走的道路漫长而充满阻力,以致当时的广播电视影视部要出来郑重地表态:不要反对生产娱乐片,相反要提倡拍一些高水平的娱乐片。^[4]1988年娱乐片达到整个影片产量的60%,而1989年则为创纪录的75%!其中平淡无奇甚至失败之作不少,娱乐片表面繁荣背后存在危机是显而易见的。在电影受众以至电影管理者们的心目中,达到完美、较高的审美层次,并具有一定的文化价值,被视为娱乐片伴生性的特征与要求。然而需要看到,涌入电影市场的,确实存在着若干不同的层面。传统与创新、产业发展与电影命运,缘于多方向的根源与契机的出现。20世纪80年代后期、90年代初,台港资金、国内取景的三方或两方合作的合拍片加入影市,成为国内电影向市场转型的重要驱动因素。但是,适应改革开放与市场竞争,重新将自己逐步纳入到全球化的视野之下,中国电影才会开始真正的成长,这是最重要的。

20世纪90年代中国电影活力的恢复,是从电影发行体制逐步瓦解、打开新的发行与放映窗口开始的。为适应改革要求,政府主管部门颁发文件^[5],要求理顺制片、发行、放映之间的经济关系,将几十年沿袭的大一统的由中影公司发行国产影片的专有权下放到省级发行公司。文件规定进口影片仍由中影公司独家经营。然而,由于连环债务等原因,仅1993年,中影公司就负债达4683万元,而其作为唯一合法经营进口影片的机构,1993年进口影片发行收入仅为3500万元,平均每个拷贝不足8000元(1992年进口影片发行收入为9000万元,平均每个拷贝11000元)。在这种背景下,电影局授权中影公司以分账方式每年引进10部“基本反映世界优秀文化成果和当代电影艺术、技术成就的影片”在国内发行。此后不久,电影制片厂生产及中影公司进口的影片(包括“进口分账发行影片”),获批在审查通过并得到准映证之后即有权向北京等21个省市各级电影发行、放映单位发行^[6]。由此中国电影史上新的“大片”时代在传统发行体制解体与影市的角逐中正式来临。1994年底被称为进口“大片”的首部进口分账发行影片《亡命天涯》取得了2500万元的票房,翌年四五月间好莱坞动作片《真实的谎言》以1.2亿元位居年度票房之冠。1996年放映的《龙卷风》累计放映场次高达47000场,观众500余万人次,总票房达7000万元。1998年4月《泰坦尼克号》以爱情主题与独特的视觉语言征服了观众,创下全国3.2亿的票房纪录。进口分账影片让国内电影工作者看到了蕴藏于影市之中的大制作的商业影片的巨大商机。于是渐次整合,吸纳好莱坞电影而形成一种中国式的商业大片成为必然的趋势。

从《兰陵王》到张艺谋、陈凯歌的《英雄》、《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》、《无极》再到冯小刚的《夜宴》、《集结号》等,从题材选择、类型样式追求到高科技技术的



张艺谋拍摄的影片《英雄》在“贺岁档”创下票房纪录

广泛运用，成为学习他人的必经之途。这些国产大片带着一种中国电影人与世界交流的特有的目光。说它们这样那样的不足、缺失也许是非常容易的事情，但是，了解、承认、接受、行动、融合，“无论如何总比关着大门自我陶醉发其大一统的美梦要得”^[7]。民族社会、全球性核心价值的关键资源、社会信仰与政策制定的有效载体，包括国际引进与传播增强影市活力与竞争力的路径，都会成为民族电影赢得成功的内涵与基础。

改革开放以来，电影创作发展与观念碰撞围绕着现代与传统、中国与好莱坞、电影固有属性与电影产业、社会文化、形式意义功能等进行，观众与电影、生活与电影、政治与电影感觉、人性经验以及想象力的领域无比辽阔，历史、社会与电影互为支持。不断拓展的全球化视野和社会空间的时代的精神气质的开启，成为电影形式与意义的重要与基本来源。而社会空间的内涵发展与现代社会政治的性质、要求与能量内在相连，成为电影主流化的意义呈现的一个复杂背景与有机部分。以中国电影和文化、社会、政治互动发展的角度为切入点，成为中国电影运动动态构成和历史发展的重要走向。

电影发展与影市运动变化，对电影民族身份的想象及与观众的互动、同世界的联系，都日益与影像时代和社会空间的广义内涵映寓，发生直接间接的联系，为其所制约、引导。电影负载的意义与思想使其与电影的框外事物、社会空间相互交织。换言之，电影本身越来越成为一种框内与框外之间的微妙的牵涉与依存关系上的创作^[8]。视觉文化的



《卧虎藏龙》海报

兴起,使当代的电影发展经历着一场革命。视觉相通与关联的纬度,对生活、艺术与电影产生重要影响,成为社会、文化、电影生活的强势甚至主导力量。艺术形式爆炸性创新的状况,普通公民日常生活中的大量艺术性实践活动,已对人们思想与艺术观念构成众多的挑战;视觉媒体化、网络化,全球视觉媒体占主导地位的历史境遇,使人们的选择变得更有现实的依据。

正如报纸、书籍拓展了人们的视野一样,电视、电影、广告、互联网等极大地提高了人类中枢神经系统对信息的接收量。通过视觉形式提供巨大的信息,电视、电影对我们的生活产生了不可估量的影响。视觉形式与电影的广泛普及性,重塑了当今世界社会运行的方式。信息传递方式与电影想象的表达载体,具有了

新的控制力和影响力。跨文化的身份认同与电影作为塑造中介,经济全球化的强势力量,电影人文愿望的诉求与表达,等等,驱使电影成为更具丰富信息量的新的社会的经典范本。

美国学者安东尼·冯·阿格塔米尔在其新书《世界是新的》中,称世界不再是平的,已经发生了倾斜,向以中国为中心的新兴市场倾斜。他认为在未来10年间,新兴市场国家会出现庞大的消费群体,未来25年间,亚洲、中东、拉美等新兴市场国家经济的规模会超过现在发达国家。相信随着这种新兴市场的时代的到来,中国电影一定会进一步拥抱全球市场,决定自己以至世界电影的命运。

我们回应日新月异的时代新命题,描述电影运动的历史发展,尝试建立以至强化这样一种新的广义化的历史意识与观念,我以为,正好可以为思考全球化视野下的民族电影的文化认同及其发展,开辟更为广阔的道路。以开放与联系的历史观点,变革电影研究的基本概念和核心范畴,有助于我们在观察、研究社会空间的交互主体性的确证的过程中,描述、讨论并进而探索中国电影运动的时代话语,拓展中国电影未来发展的新篇章。

注释：

- [1] 钟宝贤《香港百年光影》，北京大学出版社2007年版，第446页。
- [2] 顾肯夫《〈影戏杂志〉发刊词》，《影戏杂志》创刊号，1921年。
- [3] 参见邓晓芒《古希腊罗马哲学讲演录》，世界图书出版公司2007年版，第148页。
- [4] 陈昊苏《创造中国电影更加光辉的未来》，《电影通讯》1988年第3期。
- [5] 1993年1月，国家广电部颁布《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》，又称“3号文件”。
- [6] 1994年8月，广电部发布第348号文件，即《关于进一步深化电影行业机制改革的通知》。通知执行时间为1995年1月1日起。
- [7] 罗卡语，引自《香港影人口述历史丛书·楚原》，香港电影资料馆2006年版，第71页。
- [8] 谢鹏雄《电影思考》，台北光复书局股份有限公司1998年版，第93页。巴赞曾指出：“说伏尔泰的剧作之所以不成功是由于他缺乏悲剧头脑，这种解释未免过于肤浅。伏尔泰的时代已经不是悲剧的时代，这才是真正的原因。企图在这个时代继续搞拉辛的悲剧是不合时宜的做法，它违背事物的本性。”（〔法〕巴赞《电影是什么？》，中国电影出版社1987年版，第105页）

第一章 早期电影轨迹（1905—1932）

第一节 大众电影梦寻

一、电影放映活动之滥觞

电影被普遍视为20世纪最重要的艺术形式。在电影诞生日^[1]——1895年^[2]12月28日之后一年半左右的时间里，中国开始了自己的银色旅途。

1896年^[3]6月，上海徐园开始的所谓电影放映活动，一直被认为富有最为重要的历史意义。过去，人们沿用旧说一般是认为在这一年的夏天的一个早晨，一艘从法国来的邮轮停靠在上海黄浦江码头，一个名叫加仑白的西班牙人，扛着一套电影放映机，踏上了中国的土地。而在徐园的第一次电影放映，系中国人自己所为。徐园在上海苏州河北的西唐家弄（今闸北区天潼路814弄35支弄），是浙江富商徐棣山宅院之后花园。徐氏父子徐棣山、徐贯云、徐凌云都是昆曲爱好者，“又一村”是其唱昆曲的地方。1896年6月29日、30日上海《申报》以及6月30日的上海《新闻报》刊登一则“徐园告白”的广告文字，说明“又一村”自即日起，“内设文虎清曲、童串戏法、西洋影戏，以供游人随意赏玩”。8月10日至14日，他们在《申报》副刊的广告栏中再次刊登广告，说“初三夜”（即阳历8月11日）起，放映“西洋影戏”。广告称：“西洋影戏客串戏法”，“定造新样奇巧电光焰火”。由此，徐园内的“又一村”开始放映起了“西洋影戏”。票价大洋二角。有学者认为这时候徐园放映的或许仍是连动的幻灯，而中国电影放映的第一次，则可初步推断为1897年5月间，首映地点在上海礼查饭店，继而又在张氏味莼园的安垞地大洋房放映过。

礼查饭店（ASTOR HOUSE HOTEL）始建于1846年，由英商礼查出资兴建，即今浦江饭店的前身。它是当时上海的第一流饭店，据说日本人矢谷彦七因为憧憬礼查饭店，



上海礼查饭店（左上），
曾经进行最早的电影放映
活动

1926年借其名字在东京银座开了一家ASTOR中餐馆，很受欢迎，现在在东京各地开了近四十家分号。在当年的礼查饭店放映来自“西洋”的影戏，很自然地会被注入一种时尚的力量，这应该可以视作最初电影放映活动的一个证明。

张园原为英商和记洋行经理格龙于1872年至1878年所辟的花园住宅，1882年8月由上海富商张叔和购得，并将其命名为“张氏味莼园”，简称“张园”。安垵地大洋房则系1893年10月在园内建成的一座上下二层、可容纳千人的大型建筑。据说这是当时上

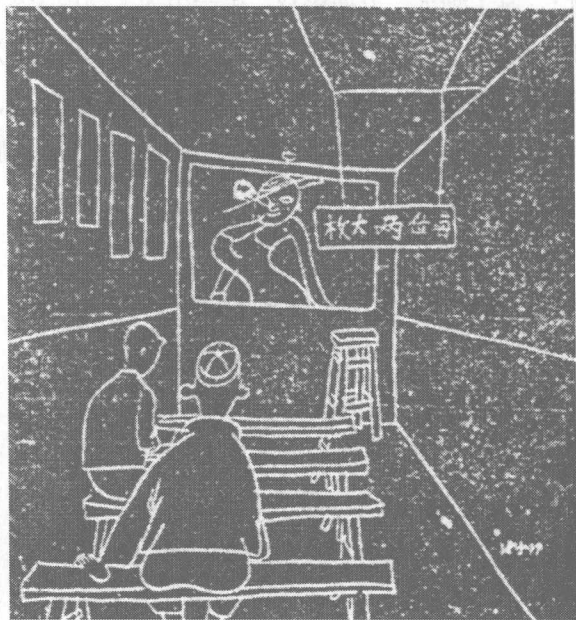


早期的外国影片，大都为滑稽风格的短片

海的最高建筑物。1897年6月11日和13日分两期连载于《新闻报》上的《味莼园观影戏记》，记录了当时的观影情况。至少在迄今为止查证发现的史料中，这是最早的经多方印证的记载。此后，上海的天华茶园^[4]、奇园^[5]、同庆茶园（1897年）、福州路升平茶楼、虹口乍浦路的跑冰场、湖北路的金谷香菜馆客堂（1899年），北京前门打磨厂福寿堂（1902年）、打磨厂天乐茶园（1903年），前门外的庆乐戏园、三庆园、西单市场内的文明茶园、东安市场内的丹桂茶园（1903年及以后）等处^[6]，都为迎合口味纷繁的观众，进行过“影戏”的放映活动。

随着放映机的转动，最初投射在银幕上的影像，五花八门。在这方面，《味莼园观影戏记》中这样记述：“但见第一为闹市行者、骑者，提筐而负物者，交错于道，有眉摩毂击气象；第二为陆操，西兵一队，擎枪鹄立，忽鱼贯成排，屈单膝装药，作举放状；第三为铁路，下铺轨道上护铁栏，站夫执旗伺道，左火车衙行而至，男女童稚纷纷下车，有相逢脱帽者，随手掩门者；第四为大餐，宾客团坐既定，一妇出行酒，几下有犬俯首帖耳立焉；第五为马路，丛树夹道，

车马驰骤其间，有一马二马三马并架之车，车顶并载行李箱笼重物；第六为雨景，诸童嬉戏水边，风生浪激，以手向空承接舞蹈不可言状；第七为海岸，惊涛骇浪，波沫溅天，如置身重洋中，令人目悸心骇；第八为内室，壁安德律风，一西妇侧坐，闻铃声起而持筒与人问答；第九为酒店，一人过门买醉当庐，黄发陪座侑觞，一妇掩入以伞击饮者，饮者抱头窜，以意测之，殆即所谓河东狮子也；第十为脚踏车，旋折如意，追逐如风。观至此，灯火复明，西乐停奏，座中男女无不伸颈侧目，微笑默叹而以为妙觉也。”电影描绘人们的日常生活，并不使观者感到生疏。这大概也是最早的影片征服观众，让人产生亲和之感并开怀大笑一



早期电影放映情形，成为后来画家笔下绝妙想象的素材与图景。此图原载《明星半月刊》1935年第1卷第6期，叶浅予作