

王云缙 著

中国电影艺术史略

中国国际广播出版社



中国电影

艺术史略

王 云 绶 著

中国国际广播出版社

1989年 北京

责任编辑：沈炽锐

封面设计：李士英

中国电影艺术史略

王云缙 著

•

中国国际广播出版社出版

（北京复兴门外广播电影电视部内）

新华书店总店北京发行所发行

通县长城印刷厂印刷

开本850×1068 1/32 109千字 4.75印张

1989年11月第1版 1989年11月北京第1次印刷

印数：1—2000册

•

ISBN 7-80035-233-1/J·37

定价：2.80元

前 言

电影史，顾名思义，是关于电影的历史。

电影史，又有世界史和国别史的区别。电影是从国外传入的，近百年来世界电影有了很大的变化和发展，为了借鉴及洋为中用，我们应该多了解一点世界电影史，包括美、苏、日、意、法、英、联邦德国、瑞典、波兰、印度等国的电影史；而作为中华民族的一员，我们更应该了解、熟悉、研究中国电影史，其中包括大陆、台湾、香港三个组成部分。

了解历史，是为了回顾它的历程，明白它的经验教训，更是为了着眼于它的今天，瞻望于它的发展和趋势。

电影是综合性的、艺术门类众多的集体性艺术。它包涵了编剧、导演、演员、摄影、音乐、美工等等的门类。由此，它和文学、戏剧、绘画、摄影等姐妹艺术都有极密切的关系。我们理应重视和研究电影文学史、表演史，研究各个门类的演变和发展史。

电影在不到一百年的历史中，已形成了故事片、纪录片、科教片、美术片等多种片种。它们各具特征和功能。它们各有独特的经验。

电影的演变和发展，还包容了科技、工业、放映等各方面的条件和因素。因此，电影史的概述和分析，应该注意到科技的影响、工业的推动、放映的情况等等。电影经历了从无声至有声，从黑白至彩色，从幼稚至成熟、多样、高级的阶段，中国电影的历史

史也是如此。所以，完全应该讲述和写出中国电影的科技史，中国电影的放映史等等。

本书概述的只是中国电影艺术（即故事片）的一个发展轮廓。既不是电影的各艺术门类的专题史，也不是兼容各个电影片种的综合史，同样不是诸如电影科技史、放映史之类的专门项目。

在各种文学艺术中，文学、戏剧、音乐、美术等发展的历史比电影长得得多。电影的历史短得多，年轻得多。电影可以说是一门二十世纪的近代的艺术。它的历史近在眼前，触手可及，似乎比之其它古老姐妹艺术的历史要便于了解得多。

但是，电影的诞生是和科技、工业水平相联系的。电影胶片的保存本来就比图书等困难，再加初、早期的电影用的是易燃胶片，更增添了保存的难度。

电影一出世就是和营利、商品紧紧相连的，拍出影片能赚钱就算完事，在相当时期，影片拷贝资料的保存并未受到重视。一、二次世界大战的战火，更使世界各国的影片拷贝经受了严重的灾难。据大致计算，从一九〇五年中国摄制第一部戏曲艺术影片《定军山》起，至一九四九年全国解放，摄制的故事片约为三千部左右，而经历了抗日战争烽火洗礼等等之后，现今收集、保存下来的影片仅为百部左右，只占几十分之一。影片资料的匮乏，大大增加了我们了解和研究中国电影艺术史的困难。比如，对二十年代的中国初期电影，至今能看到的只有《劳工之爱情》（即《掷果缘》）、《西厢记》、《红侠》等极少数几部。没有影片作对象，光根据文字材料、口头回忆等去判断电影的优劣，尤其是要对它的电影史作出综合性、概括性、全面性的考察，难度是很大的，往往是不易准确的。

迄今尚未有一部完整的中国电影艺术史。此书定名为《中国电影艺术史略》，只是关于中国电影历史（一九〇五至一九八八

年)的一个极粗略简扼的概述，意在使读者对之有一个大略的了解。为了对史实，对历史评价负责，均以自己能看到的影片为准，不求其全，也力戒以讹传讹，主观武断。自然，对于任何史家来说，都会受到自身思想方法和审美情趣的支配，不可能是超然的、纯客观的。无论在史实和评价方面，都期望得到批评、指正。

《一江春水向东流》

一九四七年

导演：郑君里

蔡楚生



《人到中年》

一九八三年

导演：孙羽



《黑炮事件》

一九八五年

导演：黄建新



《马路天使》

一九三七年

导演：袁牧之



《神女》

一九三四年

导演：吴永刚



《大路》

一九三五年

导演：孙瑜

目 录

前 言.....	1
中国初期电影的艺术特征.....	1
中国早期电影在艺术上的探索和发展.....	10
“战后年代”电影的艺术特色和风格.....	29
新中国电影艺术迈出了可贵的第一步.....	55
不断发展和道路曲折的时期.....	70
新中国电影史上闪闪发光的年代.....	90
新中国电影艺术在曲折的历程中进展.....	110
生机勃勃的新时期电影.....	124
台湾和香港电影应在我们的视野之内.....	138

中国初期电影的艺术特征

中国的艺术性电影是从一九〇五年摄制戏曲片《定军山》开始的。摄制这部影片的是北平丰泰照相馆，由著名京剧演员谭鑫培主演。

这部摄于清末光绪三十四年的珍贵影片，已无电影拷贝。当时京剧盛行于北平，深受人们欢迎。这是一出武打动作剧，便于摄为默片。无论从电影史的角度，或是从保存京剧艺术精华的角度，这是极有价值的资料。

《定军山》只是部无声影片，纯纪录式的，片长才两本，放映约二十分钟，它的问世开创了中国人自己拍艺术性影片的先声，成为中国电影艺术的发端之作。和世界一些电影大国的情况相比，从电影艺术史的角度看，《定军山》至少有如下几个特点：

一、世界电影都是以摄制纪录片，以直接拍摄实际生活的片段为起始的，如早已载入世界电影史册的法国无声短片《火车到站》、《水浇园丁》等等。从它们的内容和材料，人们就能断定：这些影片纯粹是实际生活片断的忠实纪录。而《定军山》则不同，它本是一出京剧舞台名剧，拍摄这类名剧，就能以杰出的京剧艺术家的表演形式吸引观众，能使观众从

电影的技术得到欣赏中国名剧的大好机会。这是一条将中国传统戏曲艺术和电影现代科技手段结合起来的道路。这为后来的中国电影艺术，以至近些年兴起的电视艺术所继承和发扬。

二、《定军山》一剧是京剧名伶谭鑫培的优秀剧目，早已绝响京华，为人瞩目，如今古老的京剧与电影的技术一拍即合，相得益彰。既吸引了更多的观众，又无意间使中国电影一问世便具有鲜明的民族特色，而有别于其它国家的电影发端状况。中国电影当然是在世界电影潮流推动下问世的，只是自诞生之日起，便显然有它自身的特点，独异的色彩。技术是可以引进的，而一国、一民族的艺术爱好、欣赏习惯、思想心理，往往是难以替代的。

三、当时世界和中国电影都处于默片时代。电影摄制需要适应默片艺术形式，选择一些动作感强的片目。世界各国的初期默片往往选择一些追逐、劫案之类动作性题材，原因即在于此。京剧《定军山》是表现三国名将老黄忠的武功戏，这样一种以动作、造型见长的剧目，自然很适合以默片来表现。

仅此三点，便显示了中国电影艺术发端时的特点。如果说，世界影坛的萌芽初期作品，如前面提到的纪录短片《火车到站》《水浇园丁》等，还很难划入电影艺术范畴的话，那么，八十年前由中国人拍摄的第一部无声短戏曲武打片《定军山》，就已经称得上是一部艺术性影片了。这是中国电影艺术史上还很简单、很粗糙的幼芽，但又是一株具有吸引力量的艺术幼芽。这一艺术现象，是值得我们重视和思考的。

初期的中国电影，技术上借用于外国，表现方法上也受到世界上一些电影先驱国家的影响。而其内容乃至形式，却深受清末民初的文明戏的影响。文明戏又称新剧，在当时的一些大城市比较流行，产生过一定的作用，无论从内容至形式，都具有革新、开拓的意义。只是，民国之后，由于它没能和新文艺运动进一步结合

起来,再加上在上海等大城市受到半封建、半殖民地文化的侵袭、影响,渐渐趋于消极没落。电影这种艺术形式,虽然采用的是现代科学技术,但由于当时只是中国资产阶级和商人手中的营利工具,它们的内容大都比较陈旧,艺术趣味也不高。偶有一些学习西方电影艺术的有志之士,想摸索一点新路,也往往由于与时代的脉搏不能合拍,艺术情趣与大众喜好相距甚远,成效不大。综观从《定军山》之后,至一九二九年的二十五年间,中国电影大致是以家庭伦理片、言情片、武侠片、社会暴露片等为主要节目,数量虽多,但质量大都低劣。有的影片题材虽是改编自中国古典文学名著,但可以说是“盗名窃誉”,不堪入目。显然,当时的中国电影在总体上,和“五四”以后以鲁迅为代表的新文艺运动相距甚远。不过,从现今已经看到的这一时期的个别影片来说,并不是一无可取,毫无长处的,需要认真对待,细加鉴别,作出比较科学准确的评价。

从《定军山》之后时隔八载,中国才拍摄了第一部有情节的短故事片《难夫难妻》;又隔了七八年后,才摄制了第一部长故事片《阎瑞生》。遗憾的是,它们的拷贝资料都没有保存下来。

至今完整地保存于中国电影资料馆的最早的一部故事片,是《劳工之爱情》(又名《掷果缘》)。从中国电影艺术历史发展的角度来看,这部影片是应该引起注意和重视的。原因至少有四个方面:

一、它是迄今海内外能看到、保存较完好、中国最早的一部短故事片。片长三本,放映约半小时。

二、它由上海明星影片公司摄制。明星影片公司是中国一家创立早、影响大、时间久的电影制片公司。从它于一九二二年创立起,至三十年代抗日战争爆发(一九三七年)止,创办时间前后长达十五年之久,出品数量为国内各电影公司之冠。

三、影片《劳工之爱情》由明星影片公司创始人郑正秋编剧，张石川导演。郑正秋、张石川是中国电影的先驱者，两人在中国电影事业、艺术的开创和发展上，都产生过较大影响。《难夫难妻》即为他们合作摄制的。尤其是郑正秋，他是清末民初的一位进步的文明戏剧作家和爱国剧评家，终生为文明戏和电影艺术沥心沥血，不辞辛劳，留下了大量作品，作出了突出贡献。他于一九三五年逝世。

四、更主要的是《劳工之爱情》在思想上、艺术上都有一些可取之处。

首先，它较为注意从生活出发，能留给观众一点现实感受和体验。这在初期的中国电影中是难能可贵的。它表现的是一名木匠和医生的女儿之间的恋爱故事。在这个恋爱故事中，木匠为了接近这个姑娘，便改行在她家隔壁卖西瓜，以机智、勇敢的行为，改变了老中医对他的看法。像这样一种故事的内容，较之老套的，陈旧的才子佳人式的影片，就多少有了一点生活的、真实的内容。

此外，它采取了一种诙谐夸张的喜闹剧形式。喜闹剧为中外观众所喜闻乐见，在中国传统文艺里也有突出的地位。世界和中国的初期电影，都热衷于以这类形式来吸引观众，是很自然的。可取的是，从《劳工之爱情》来看，它的一些喜剧效果大都风趣而不庸俗，夸张而不失真。如影片一开始木匠改行卖西瓜，一时改不掉老习惯，竟自然而然、下意识地用墨线去量西瓜，还用钢锯去锯西瓜，这样的细节逗人发笑，手法夸张，却具有特定人物的真实的心理依据。又如木匠和姑娘虽是邻居，却因女方父亲、老中医的反对而不便来往，他俩便以木匠用的墨线盒来传递信息。一次，姑娘误将父亲的眼镜盒放入墨线盒之中，传至木匠手里，使老父亲找不到眼镜，闹出了笑话。这一笑料的运用，比较新鲜有趣，也有一定的生活依据。更为夸张的是，老中医生意不佳，木匠便故意在邻居的楼梯上巧设机关，使那些上楼去赌钱喝酒的人

们，一个个下楼时摔得腰伤腿疼，纷纷前来求医，使老中医生意兴隆，大赚其钱。这种艺术处理，显然是一种闹剧式的夸张。可取的是，它又和木匠的职业特点、赌徒们的酒醉迷糊联系在一起，显得可信而不造作。《劳工之爱情》在中国喜剧电影艺术的发展上，也是个较好的发展，有值得肯定之处。

其次，影片《劳工之爱情》具有一定的反对封建婚姻，争取自由恋爱的新思想，这在二十年代，是比较新鲜的，有社会意义的。男主人公的职业是木匠，这在旧社会是受人歧视的一种行业，而老中医的女儿爱上了他。木匠勤劳聪慧，以他的行为举止改变了老中医的旧观念。从思想观点上来衡量，它也超出了当时一般的鸳鸯蝴蝶式的言情片。

自然，《劳工之爱情》出现于六十多年前，喜剧手法难免比较简单幼稚，思想观念也比较肤浅，这是不必苛求的，作为一部喜、闹剧短片，它的艺术特色是应受到肯定，不可忽视的。

另一部值得重视的、三十年代中期摄制的影片是《西厢记》。

《西厢记》是一九二七年上海民新电影公司的出品，侯曜编导。侯曜在美术上、文学上都较有造诣。一九二五年他编著有《影戏剧本作法》，称得上是中国最早的电影文学剧作理论著作之一。他在这一著作的“卷头言”中说：“我是一个主张剧本中心主义的人，我相信有好的剧本，才有好的戏剧。影戏是戏剧之一种。电影剧本是电影的灵魂。中国的电影事业，正在萌芽时候，凡是艺术之园的园丁，都应该负一部分责任，保护它，培植它，使它发荣滋长。‘当仁不让’，我愿做一个诚实的园丁，尽我能力所及，编成这本书，聊尽一点责任。”可见，侯曜在中国电影初期即已看到电影剧本的重要作用。这是颇有远见卓识的。而他那种电影即“影戏”的艺术观念，也有很大的代表性，实际上成为中国电影数十年间最显著的一种艺术形态。但，同样应该看到，

侯曜虽然重视戏剧观念，强调两者的继承关系，在他编导的影片《西厢记》中又比较注重造型和画面，显示了对电影造型手段的重视。

《西厢记》不是戏曲艺术片，而是一部对这一中国古典文学名著的改编作品，片长虽仅四本，放映约四十分钟，又是默片，却显示了一定的电影艺术特色。

首先，它较好地体现了原著的反封建婚姻、争取自主爱情的思想，这和当时任意篡改古典文学原著精神的影片，是鲜明的、创作态度各不相同的对照。影片《西厢记》的编导者在改编时采取比较严肃认真的态度。

此外，影片《西厢记》中的人物各有特点。如张生的痴情，主持僧的庄重，莺莺的深情，和尚的豪放，都各具其貌，并不雷同。应该说，在二十年代时，由于中国电影初期受到文明戏的影响深重，出现在片中的人物大都是类型化、脸谱化、模式化的，而《西厢记》在短短几十分钟之间，不用言语，却以动作、造型、画面、表情来展示几个不同人物形象的风采、心情，是较为成功的，相当不易的。电影基本上是一种叙事文艺形式，人物形象的塑造是创作上、艺术上成败的关键。半个世纪以前，影片《西厢记》改编能够重视这一点，能在这方面花气力，下功夫，可以说改编者有眼光，有见地。从《劳工之爱情》至《西厢记》，我们可以看到中国电影艺术初期的成果。

作为电影导演的侯曜，也比较重视电影技巧的实验和运用。如片中莺莺在刺绣时，叠印出张生的幻像，以显示她思念张生的心情。又如张生在梦境中，幻觉莺莺来寻访他，这又衬托出他思念莺莺的心绪。尤其是，影片编导者让张生幻想他书写用的那杆笔放大了无数倍，他竟骑上这神奇庞大的毛笔前去追杀贼寇，这一艺术想像的确奇特而又富有浪漫色彩，更是充分发挥了电影特技的作用。这样的艺术处理，在二十年代的中国电影艺术史上

不仅属于独创，在当时的世界电影史上也极罕见，足以反映出编导者的想像力是多么丰富，不拘一格。此外，编导还采一组闪回镜头，以表现张生被逼离寺，对莺莺的回忆等。这可说是中国电影在闪回手法上的最初运用之一。

无论是郑正秋、张石川，还是侯曜，他们在接触电影艺术之际，便很重视电影表现方法的实验和运用，而且，这些电影艺术技巧的运用大都能结合人物形象的刻画，力求贴切自然，清晰易懂，这也是十分可取的。

如今，有的理论研究者认为：中国二十年代的电影极为幼稚粗糙，毫无艺术性和电影技巧可言。这是不符合实际的。中国电影艺术的发展，正如世界电影艺术发展一样，有一个从简单到丰富，从幼稚到成熟，从粗糙到精美的历史过程，这是明显的，可是，中国电影的最初年代的作品，也决不是一无是处，毫无可取的，相反，一些影片，一些影片的某些方面，还多多少少有它的可取之处。

《西厢记》这一戏曲艺术默片的不足，是红娘的形象太差，太一般，影响了它的艺术质量和思想内容。

比《劳工之爱情》稍晚出现的影片《西厢记》，使人感受到：中国电影艺术正在努力和渐渐摆脱文明戏的严重束缚，并向电影艺术的广阔天地迈出了可喜的第一步。这一步虽然还远没有根本改变中国电影艺术的面貌，而它的趋势是有意义的。以往人们在回顾、总结、探讨中国电影的历史时，往往重视它在思想上的发展、变化，注目于它在社会影响方面的功能，这当然是必要的。但一门艺术的发展，一门艺术史的研究，不应该也不可能脱离它在艺术特性方面的探求。电影既是一种社会现象，又是一种艺术的现象。像郑正秋、张石川、侯曜等电影艺术家，他们在电影艺术上的每一点探索，是应该得到客观、公正的评价的。

由于中国电影诞生于半封建、半殖民地的时代，而且主要是

在上海这样一个“十里洋场”的环境中成长的，它们一开始自然便具有纯商业化的特点，一切以营利为目的，这也是不容忽视的。

二十年代中、后期流行起来的武侠连续片《火烧红莲寺》，便是典型的代表作品。有些不明情况的青年人，也许会奇怪：如今我们不也在摄制武术故事片吗？为什么要对当年的《火烧红莲寺》多加责怪呢？

《火烧红莲寺》的拷贝现今已残缺不全，难窥全貌。幸好在四十年代时，我在上海影院看过其中的部分影片，可以作一点初步的判断。

一是影片摄制、放映的时代背景。影片摄制于二十年代末，当时内忧外患日趋严重，而这部一连烧了十八集之多的《火烧红莲寺》，却引导青少年沉醉于剑客刀光之中，脱离时代，脱离现实，气氛是很不协调的。

更主要的是影片的内容。它以抽象、空洞的善恶观，恩仇观作为指导思想，胡编乱造，内容荒诞，艺术平庸，而专以机关布景、神怪手法引诱观众，不能不说是思想、艺术上的倒退。参加编导的主要创作人员有郑正秋、张石川等，反映出他们在国内外电影的竞争中迷失了方向。

至今保存完好的、二十年代末生产的一部武侠故事片是《红侠》。从这部武侠片，大致可以了解当时一般武侠片的特征。它除了内容的空泛浅薄外，艺术上也很少可取之处。其中的人物造型、环境摆设，都是不中不西、不伦不类，毫无时代和社会特色的，并有一些半裸女郎穿插在片中出现，反映了初期中国电影里一种陈腐低下的审美情趣。自然，由于它以红侠腾云驾雾、飘飘若仙的特技镜头来吸引观众，是有一定票房价值的。

由于现存的二十年代的中国故事片实在太少，观见全貌。我们期望有略多一些的初期中国电影拷贝的发现，也有待对其它文