



中国戏曲电影史

中国电影的开路先锋

在戏曲与电影之间架起桥梁

“百花齐放”方针推动戏曲电影繁荣

戏曲电影的美学内涵及文化成因

新时期戏曲电影对传统的突破与丢失

高小健 | 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

电影丛书·丁亚平主编

中国戏曲电影史

高小健 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishers House

图书在版编目 (CIP) 数据

中国戏曲电影史/高小健著. —北京:文化艺术出版社,
2005. 1

ISBN 7 - 5039 - 2633 - 3

I. 中… II. 高… III. 戏曲片 - 电影史 - 中国
IV. J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 123831 号

中国戏曲电影史

著 者 高小健

责任编辑 向 宏

责任校对 张 莉

封面设计 彩多设计

版式设计 刘宝华 廖安亚

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyschs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 九洲财鑫印刷有限公司

版 次 2005 年 3 月第 1 版

2005 年 3 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 20.75

字 数 300 千字

书 号 ISBN 7 - 5039 - 2633 - 3/G · 455

定 价 32.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

电影独有片种的专门研究（序）

李少白

对中国电影史作为一门学科进行研究，在经历了上个世纪下半叶的发展以后，到今天似乎已经从通史、断代史的范围，进一步地扩大到专门史的研究了。高小健撰著的这本《中国戏曲电影史》就是其中的一种。电影的专门史大体可以分为两大类：第一类是专业性质的，如电影编剧史、导演史、表演史等，这是属于艺术的。属于行业的电影工业史、技术史、经营史等，也可归在这里；第二类是类别性质的，包括片种的、样式的、类型的，如纪录片史、美术片史、科教片史以及喜剧片史、武侠片史种种。就我知道的，现在已有学者着手撰写或计划撰写电影表演史、电影产业史的著作了。中国电影的专业史研究，在可以预见的将来，一定会有丰硕的收获。

戏曲片是中国独有的一个片种，它源远流长。中国电影的历史从这里开始，更耐人寻味，这和我国自己民族的艺术、文化传统有着天然的联系。自1905年《定军山》片断的拍摄起到以后的一百年里，戏曲片在中国电影历史的长河里，虽然有起有伏，有兴有衰，但始终没

有中断过，而且一直绵延至今。这就为我们对这一领域的研究提供了时间化陈述及描绘的实在客体。

小健的这本史著，首先为中国戏曲电影的发展历程，提供了一条清晰的线索。作者把戏曲电影的整个历史划分为七个阶段：1905至1920年的“初始实验阶段”，1930至1949年的“初步探索阶段”，1949至1955年的“成长阶段”，1956至1963年的“繁荣阶段”，1964至1975年的“极端政治化阶段”，1976至1988年的“新戏曲繁荣阶段”，1989至1999年的“整体衰落阶段”。这个划分大体是符合戏曲电影历史发展的实际的。这里，作者既考虑到外部历史条件——社会环境的变迁——给予戏曲电影生长所带来的影响；又考虑到戏曲电影自身——内在性质的变化——对戏曲电影发展所起的决定作用。外部和内部两种历史力量相互制约、相互推进、相互影响，这才是戏曲电影发展的全部动因。在这个分期里，我们既看到了戏曲电影历史发展的每个阶段的时段性特征，又看到了由一个阶段到另一个阶段的历史过渡的必然性。戏曲电影历史长河的流程和轨迹，在这一分期里，被清晰地勾画出来了。

小健的书，还记述和论析了戏曲电影的艺术特征和美学观念。而这一切，在史学的表述里，都不是一成不变的，它有一个不断发展、变化的过程。但是在这一变化过程中，又有一个始终起作用的基本矛盾或称基本规律的东西，在支配着戏曲电影，主导着戏曲电影的创作理念和创作思维，从而决定着作品的面貌，这就是如何处理以虚拟性为重要特征的戏曲艺术与以逼真性为重要特征的电影艺术的关系。逼真性往往会破坏虚拟艺术的美感，而虚拟性又常常会限制逼真艺术的特长的发挥。该如何处理这个矛盾？对于戏曲电影来说是一个带有普遍性的问题，它贯穿于戏曲电影的整体历史，也渗透到每一部具体的作品里面。高小健的这本书始终抓住这个问题，予以理论的关注，并给以实证的尽可能清晰的阐释。

中国戏曲是中国戏曲电影——戏曲舞台纪录片、戏曲艺术片、戏曲故事片等等——创作的客体对象，它赋予戏曲艺术以各种不同的电影性的东西，而同时又从戏曲艺术传统中汲取艺术的、文化的乃至艺

术灵感的影响，以丰富电影故事片及其他类别的影片的创作。这是一个双向的结果和收获。在这后一点上，大多数故事片创作人员都会自觉不自觉地有所体现。而费穆和郑君里则是自觉地把戏曲艺术经验运用于故事片创作的两位顶级大师。他们分别标志了共和国建国前和建国后两个时段以戏曲艺术特性、审美特点以及其创作思维来处理故事片创作的最高成就，是两个代表性人物。小健这本史书，于此也有所涉及。当然要全面地叙述它，那是另一本史书——故事片史的内容了。

作为第一部中国戏曲电影史，这本书是有不少特点的，但也和任何一本史书一样，它也有缺点和局限。比如说，它的史料还不是十分丰富，有些陈述显得还不够充分和透彻。这就有待于作者以后继续努力，争取再上一层楼吧。

文如其人，小健做学问认真、扎实，从不哗众取宠，也不“作秀”和“炒作”。对于喜爱中国戏曲电影的读者和学人，这本书值得一读。

2004年12月8日于

京都二道沟河畔

目录

电影独有片种的专门研究（序） / 李少白 / 1

第一章 概述 / 1

- 一、戏曲与中国电影 / 4
- 二、戏曲电影发展的历史分期 / 15
- 三、戏曲电影的类型特征 / 22

第二章 纪录戏曲的初期电影 / 37

——20 世纪 20 年代以前的戏曲电影

- 一、任庆泰的电影实验 / 40
- 二、梅兰芳的早期电影实践 / 48
- 三、早期戏曲电影的特征 / 63

第三章 民族电影的副产品时代 / 69

——30—40 年代的戏曲电影

- 一、费穆的戏曲电影创作 / 73
- 二、其他戏曲电影的创作 / 88
- 三、戏曲电影的美学初现 / 105

第四章 百花怒放的新中国戏曲艺术片 / 113

——起步期和高潮期的新中国戏曲电影

- 一、新中国戏曲电影的兴起 / 116
- 二、“百花齐放”方针推动戏曲电影的繁荣 / 133
- 三、戏曲电影的美学讨论 / 174
- 四、流派纷呈的戏曲电影创作及其文化成因 / 190

第五章 极端政治的艺术宣示 / 199

——“样板戏”电影

- 一、“样板戏”前的现代戏预演 / 202
- 二、“样板戏”独领风骚 / 210
- 三、戏曲电影对“文化革命”的承载 / 227

第六章 戏曲电影的复兴 / 241

——戏曲电影的第二次高潮

- 一、传统戏曲重登银幕 / 246
- 二、新编、改编古装戏曲独具风采 / 254
- 三、现代戏曲余韵犹香 / 266
- 四、新时期戏曲电影对戏曲电影传统的突破与丢失 / 271

结语 / 276

附录一 序言/费穆 / 281

附录二 拍了《生死恨》以后的感想/梅兰芳 / 284

附录三 中国戏曲影片目录 / 287

主要参考书目及文献 / 322

第一章
概 述

戏曲电影是中国电影特有的类型之一，专以中国戏曲表演为拍摄对象，倾力于展示中国独特的戏曲艺术的魅力、纪录中国戏曲表演艺术大师的艺术成就和优秀的中国戏曲剧目、弘扬中国悠久的民族戏剧传统。在中国电影诞生后的 50 年间，戏曲电影的生存空间较小，基本处于自生状态，同时由于中国电影技术、艺术手段的限制，戏曲电影创作没有形成一整套对于戏曲电影创作规律的理论 and 美学研究的体系。但在众多艺术家的创作实践中，特别是在一些带有研究探索性质的创作实践过程中，长期以来，也积累了不少戏曲电影创作的经验，且其中一些经验带有相当的理论色彩。新中国成立以后，在党的文艺政策的支持下，戏曲电影成为中国电影大家族中的一个重要的组成，新中国戏曲艺术焕发出新的生命光彩，大批优秀剧目和艺术家的出色演出亦为戏曲电影提供了丰富的表现空间。在这样的情况下，戏曲电影得以大量出现在我国的银幕上，同时，大量的拍摄实践，也为戏曲电影的创作在理论上、在美学品格上的研究总结创造了可能性。由此可以认为，中国早期电影的民族特性被后来的理论工作者概括为“影戏”美学理论不是没有道理的。

应该看到，戏曲电影的创作对电影和戏曲来说是一个互相促进、共同提高的过程，中国电影由于戏曲而形成了独特的民族风格和叙事特色，由于戏曲而获得了更多的观众；而戏曲剧目借助电影得以广泛传播，并在拍摄电影的过程中实现了自身的艺术提升，从而促进了戏曲舞台演出的艺术升华。总之，一百年的历史证明，戏曲和戏曲电影对中国电影来说是不可缺少的。

一、戏曲与中国电影

戏曲是中国古老的大众娱乐形式。在长期的封建社会中，戏曲不论在宫廷还是在民间，都受到人们的极大欢迎，并成为人们娱乐生活不可缺少的东西。戏曲起源于秦汉，形成于隋唐，成熟于宋元，已有两千多年的历史。同时在梨园行有一种民间说法，认为唐明皇是吃戏曲饭的祖师爷。从清后期开始，经过近、现代直到当代社会，戏曲也经过自己的发展、提纯，而形成一种成熟的、有着相当固定表演形式和程式的舞台演出形式，并形成了以地域、方言为特色的戏曲种类和各种艺术流派，包括艺术大家。据解放后 1959 年统计，中国有各种地方和民族戏曲 360 余种。这么多的戏曲品种，可以说是中国文化艺术的一个丰富的资源，也是中国各地和各族人民文化娱乐生活的一种重要形式。中华民族在以文学和戏曲为代表的叙事艺术的长期熏陶和滋养下，形成了自己独特的叙事审美需求和习惯，并养成了以真善美为核心的艺术思维准则，形成了他们对人、对事、对社会等的独特看法和行为方式。可以说，中国传统艺术与中华民族的整体文化和生活习俗是息息相关的，没有这些文学艺术的传统和它们对文化的传承，就没有中华民族的独特文化。所以，包括戏曲在内的文学艺术的形成和发

展对中华文化和中国人民的民族特性的形成和继承发展是起到了积极的作用的。

电影是19世纪末出现的新的大众娱乐形式。在中国,它起源于20世纪初的北京,发展于10年代的上海。这种新的娱乐形式(后来发展为新的艺术形式)是在现代工业和科学技术的支持下才得以诞生的,并依靠这种科技优势和产业优势很快成为风靡全球一百年的占据统治地位的艺术和娱乐形式。而在中国,具有近两千年传统优势的戏曲在与电影这种新兴艺术兼产业的百年并行中,受到了极大的挑战,也对电影在中国的生存与传播产生了不可忽视的影响,对中国电影独特的民族风范的形成发挥着积极和重要的作用。同时,尽管在这百年中,中国戏曲和中国电影都在不同的时期,经历过自己的辉煌和低谷,但它们并没有因为对方的存在而导致自己的消亡,而是各自显示着自己的生命力。究其原因,不能不说是中国戏曲艺术在中国人民的文化生活中所享有的重要地位,在中华民族文化传统中所积淀的文化因子的不可动摇性,也不能不说戏曲对中国人民文化娱乐习惯的浸淫和培育。而电影在中国强大的传统美学面前,在经过自己的挣扎和拼杀后,既保持了自己的独立性,又在很大程度上向这种传统美学作出了妥协和投降,或者应该说是如果没有这种妥协和投降,电影自己的独立的艺术地位是很难形成和保持的。从中国电影的发展历史中就可以清晰地看到这种印迹。

从叙事思维上,戏曲为电影提供了符合民族和大众欣赏习惯的叙事思维方式。在中国电影的发展中,极少有外国人在中国拍片而取得成功的例子。在电影诞生后的很早时期,有外国人在华投资影院业并取得了成功,但几次投资制片业都没有成功,中国电影业就是利用他们的失败而获得的机器设备发展起自己的制片事业的。中国最早的制片企业亚细亚影片公司,是美国人布拉斯基投资的,但他在拍了几部中国内容的短片后就经营不下去了,转手给了依什尔和萨弗,并请中国人张石川等来拍片。这说明了一种文化上的隔膜。而中国电影也有自己的失败与成功的经验。早期的张石川短片,是模仿美国的滑稽短片的风格,一味滑稽取笑,而导致明星公司陷入困境。在孤注一掷的



这些早期的外国影片对中国人来讲相当陌生，且被认为有伤风化。

情况下，公司采用了郑正秋的长片正剧的路线，拍摄了《孤儿救祖记》，一炮而红，说明了观众的喜好和欣赏习惯对电影的选材和叙事方式的决定作用，这使得制片家和艺术创作人员不得不考虑自己影片要走的路线。电影是惟一对市场的取舍必须给予充分尊重的艺术形式。从《孤儿救祖记》的成功，我们一方面可以看到对现实题材的重视以及对那些胡编乱造的故事情节的排斥；一方面可以看到，中国观众对家族和家庭问题的重视，对人物悲欢离合命运的痴迷。还可以看到，人们对剧中人物善与恶的道德分野态度的关注和扬善斥恶，体现了中国民众在艺术欣赏和文娱娱乐时所持的基本道德立场。同时，在故事的叙事过程中，情节的曲折、结构的封闭、首尾的呼应、人物性格与立场的分明等因素是人们在进行观赏时的习惯，这种民族审美习惯是很难打破的。诸如此类，人们的这些审美需求和习惯都是从中国文学和戏曲、说唱艺术等的长期培养下形成的，《孤儿救祖记》成功的经验就是编剧郑正秋对这些东西的正确把握并成竹在胸。郑正秋是中国近现代的一个有见地的文艺家，首先他是以一个剧评家而闻名并由此进

入电影编导行列的。他懂得戏曲艺术的精髓，深深了解观众的要求和感受，在编导过程中形成了“明白晓畅”的叙事原则，这是他成功的要素。

新中国成立以来，广大电影工作者有意识地探索中国电影的民族化问题，在电影创作过程中追求民族化的叙事方式，取得了很好的成绩，一些影片从中国戏曲、诗歌中汲取营养，创造出了中国电影中独特的民族风格。首先，“中国的诗歌、小说、戏剧都有一个共同的特点，就是有头有尾，叙述清楚，层次分明。这是中国文学艺术的优良传统之一。京剧、昆曲、地方戏曲，都有这个特点。”^①其次，就是重视意境的创造，这种意境是具有中国文化传统的中国观众所熟悉的，因此完全能够领会，这就使得中国电影出现了一种与众不同的精神气质，一种可以意会的美感。

在视听语言上，戏曲艺术也为中国电影提供了艺术参照。早期中国电影正处在艺术地位的尴尬时期，这时候，中国电影人做过不同的努力。有崇尚西方艺术的，如但杜宇、史东山、侯曜等电影先驱者，在故事情节和画面的视觉造型等方面都走过向西方艺术靠拢的路子，但结果却是视觉上的不伦不类及与大众的脱离而导致影片经营的失败，也导致了文化思想传播的失败。而明星公司、天一公司、大中华百合公司等却别辟蹊径，确立了自己的地位。特别是天一公司在上个世纪20年代首倡了古装片，不仅在题材上直接取材民间传说和戏曲故事，在视觉造型上更是直接吸取了戏曲舞台表演的造型手段，在戏曲和电影之间架起了桥梁，获得了市场的极大成功，这应该说是戏曲为早期中国电影的事业发展和地位的确立提供了保证，以后的古装电影都是在此基础上发展起来的。在人物塑造上，视觉造型也从戏曲的造型手段中吸取了有益的经验。在突出人物的道德塑造和性格表现时，利用戏曲的脸谱化手段，为大众的欣赏和娱乐，带来了鲜明通俗的人物谱系。在画面和组接的语言结构上，既学习了西方的蒙太奇等手法，也充分学习了中国传统叙事艺术，特别是小说和戏曲艺术的手法，连贯

① 夏衍：《写电影剧本的几个问题》，人民文学出版社1979年版。



1930年，明星影片公司拍摄了中国第一部有声故事片《歌女红牡丹》，由胡蝶主演。她的“京片子”与戏曲倒也颇契合。



与戏曲有关的内容和演唱再一次把电影与戏曲连接在一起。

流畅的结构风格，通俗明确的画面交代，悲中有喜、喜中带忧的叙事情节等都是符合中国观众欣赏习惯的。这些经验都被以郑正秋、蔡楚生为代表的中国电影学派接受过来，成为中国电影叙事风格的主流。在中国电影发展的各个关键时刻，都是由戏曲为电影开路。除中国电影诞生外，中国电影在银幕上发出的第一个声音也是戏曲。1930年，明星影片公司拍摄了中国第一部有声故事片《歌女红牡丹》，影片讲述了一个当红女伶出于受旧的封建道德束缚，对无赖丈夫百依百顺而导致家破人亡的故事。片中穿插了女伶演出舞台京剧《穆柯寨》、《玉堂春》、《四郎探母》和《拿高登》四个节目片段，这四个京剧片段用原始的蜡盘录音方式录制，在影片放映时同步播放出来，使这部影片成为该公司的也是中国的第一部有声电影。这部影片第一次让观众从银幕上听到了戏曲的演唱，不仅在国内各大城市造成了轰动，也在南方的华侨中间引起了很大反响。戏曲艺术在中国电影发展的这个重要阶段又一次为电影提供了帮助。尽管《歌女红牡丹》不是一部戏曲电影，但银幕上第一声唱出的却是戏曲，为以后戏曲艺术在银幕上的全面展



时髦的电影皇后与剧中命运凄惨的戏曲名伶之间形成了一种艺术的交融。