

中国艺术简史丛书

中国电影史



陆弘石 舒晓鸣 著



文化艺术出版社

99
J909.2
22

陆弘石 舒晓鸣 著

中国艺术简史丛书

中国电影史



文化艺术出版社



3 0033 1014 5

BD100/05

本书使用个别图片因故未及知悉有关作者，
见书后谨请与本社取得联系。

中国艺术简史丛书·

中国电影史

陆弘石 舒晓鸣 著

*

文化艺术出版社出版

(北京市丰台区万泉寺甲1号)

新华书店经销

文化艺术印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 6.375 字数 131,000

1998年1月北京第1版 1998年1月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1620-6/J·495

定 价:11.80 元

目 录

第一章	渐显	(1905—1931)	
一	前史		(1)
二	草创		(4)
三	初盛景观		(11)
四	走向商业竞争		(23)
第二章	调焦	(1931—1937)	
一	求变之初		(33)
二	新兴电影运动		(39)
三	默片与声片的艺术攀援		(50)
第三章	平行蒙太奇	(1937—1945)	
一	区域格局		(62)
二	“电影抗战”		(67)
三	“孤岛”奇观		(75)
第四章	实景加工	(1945—1949)	
一	艰难中的辉煌		(84)
二	忧患史诗		(87)

三	心灵世象	(98)
第五章	时空转换 (1949—1966)	
一	“光焰夺目的片头”	(111)
二	政治与电影	(114)
三	在传统的链条上	(117)
第六章	空镜头 (1966—1976)	
一	样板戏电影	(133)
二	故事片中的政治较量	(136)
第七章	未完的长镜头 (1976—1996)	
一	徘徊与喷发	(143)
二	超越传统	(151)
三	90年代以来	(180)
后 记		(198)

第一章

渐 显

(1905—1931)

一 前 史

一位诗人说：如果没有光，世界就无所依恋。

光，是人类的文明之母。只是因为有了光，人类才从远古走到了今天。

有光，也就有影。各种光与影的奇妙关系，为人类带来了生活的诸多乐趣——由来已久的“手影”游戏，即是一例。与此同时，光影还成为人类的一种特殊的表达方式。早在2100多年前，汉武帝曾召请方术之士为亡故的李夫人“招魂”。而那位方士所用的办法，显然得之于对光、影关系的领悟：灯光从背面将一位身材颇似李夫人的宫女的影子照射在帷幕上，伴随着乐师的演奏，坐在帷幕另一面的汉武帝似乎真的看见李夫人死而复生，他的思念之情借此得到了寄托。

皮影戏可以看作古人用光影进行表达的最高形式。在光与影的跃动中，演出着一幕幕悲欢离合的故事，它引发了观众的喜怒哀乐，也为观众带来了超脱于现实之外的兴奋和愉悦。

而电影，则是在近代照相术发明之后诞生的又一门新的光影艺术。1895年12月28日，卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆里的营业性放映，宣告电影有了第一个生日。一门可以连续拍摄和连续放映的新的光影艺术，就这样走入了现代人类的日常生活。

但是，当西方国家推出一项项电影发明成果的时候，中国朝廷还在为是否增设天文算学馆而争吵不休。封建和迷信的幽灵，在这个东方大国趾高气扬地游荡着，它使中华民族在走向现代文明的路途中步履艰难。清王朝的没落与腐败，终于导致了自1840年开始的帝国主义列强的野蛮侵略。封闭的国门被迫打开了，伴随着列强国家的军事和经济扩张，西方的生活方式和文化产品也开始输入中国。

既然中国与电影的发明无缘，那么中国电影历史的序幕，也只能从外国影片的传入开始。

就像把火柴、煤油称作“洋火”、“洋油”一样，中国人起初也把电影这种舶来品称为“西洋影戏”。1885年（光绪十一年）11月15日晚，为集资赈灾，一位叫颜永京的留学生在上海六马路格致书院用“西法轻养气隐戏灯”放映了一组域外风光“影戏”。不过，从当时的记载判断，这些“影戏”还不是真正意义上的电影，它们至多是带有连动特点的幻灯。就目前所知，中国人第一次看到真正的电影，可能是在1896年8月2日夜晚上海徐园“又一村”的一次游艺活动上。从这次游艺活动开始，游客经常只需花上二角小洋，便可观赏到焰火、戏法和“西洋影戏”。

此后，电影的放映活动逐渐在上海、北京、广州、天津

等大、中型城市多了起来。除了一部分守旧者将之目为“西人搜集人眼精华之法”外，大多数中国观众对于观看电影均怀有莫大的兴趣。通常，这种营业性的放映活动是在一些茶楼和旧式戏院里进行的，映出的节目大多是风光和喜剧短片(图1)。主持其事的主要是一些外国文化商人，其中最为著名

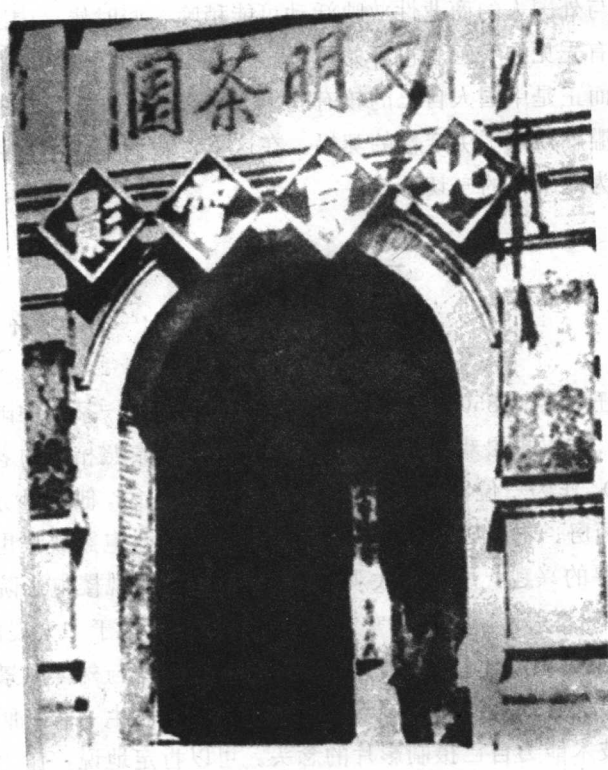


图1 西单商场内的“文明茶园”，是北京早期放映电影的场所之一。

的放映商当推西班牙人雷玛斯 (A. Ramos)。他于 1903 年接收了一位同籍朋友转让的全部放映设备和影片，由于经营有方，电影生意越做越红火。在以后的 10 多年时间里，雷玛斯还逐渐建立起一个以连环影院为主体的托拉斯组织——雷玛斯游艺公司，其电影放映范围甚至扩展到武汉等内地城市。

与外国人的商业性放映活动可能稍晚一些时候，中国的某些有先见的经营者也开始租赁影片从事较有规模的电影放映。而正是中国人自己的较有规模的电影放映，为民族制片业的滥觞带来了决定性的契机。在这里，我们不能不提到任庆泰为此所作的一切。

二 草 创

任庆泰 (1850—1932)，字景丰，是北京第一家由中国人开设、并以拍摄戏装照闻名的照相馆——丰泰照相馆的老板 (图 2)。作为一位在清末民初颇有影响的实业家，他还投资创办过药房、木器店、汽水厂；与此同时，他对电影放映也怀有浓厚的兴趣，所建“大观楼电影园” (今大观楼电影院前身)，是北京第一家带有专业性质的电影院。由于“大观楼”“所映影片，尺寸甚短，除滑稽片外，仅有戏法与外洋风景”，因此，为补充片源、扩展营业起见，任庆泰萌生了利用照相馆的技术能力自己摄制影片的念头。可以肯定地说，作为初次实验，任庆泰在拍什么和怎样拍上是费过一番心思的。至少，他要考虑怎样才能使影片卖座。由于有多年拍摄戏曲照

片的经验，又目睹戏曲在当时的演出盛况，使得本来就与戏曲界交游颇广的任庆泰顺理成章地想到了把京剧名伶的表演拍成“活动照片”。于是，1905年的春夏之交，正值京剧谭派艺术创始人谭鑫培筹庆生日之际，第一部国产片《定军山》问世了。

《定军山》是谭鑫培最为叫座的保留剧目之一。它取材于古典小说《三国演义》的第70回和第71回，剧情叙述智勇双全的蜀将黄忠老当益壮、屡建战功的动人故事。作为默片的《定军山》，只选择了整出戏中的“请缨”、“舞刀”、“交锋”等几个以动作见胜的“做”、“打”片段，据说共

3本，可以放映半个多小时。在以后数年中，任庆泰又与其他名伶合作摄制了《艳阳楼》、《青石山》（以上俞菊笙主演）、《金钱豹》、《白水滩》（以上俞振庭主演）、《收关胜》（许德义主演）等七八部戏曲纪录片。这些戏曲短片，都是在简陋的条件下，以较原始的方式拍摄的：在照相馆天庭廊柱的两端挂一块布幔，演员在布幔前，随着戏曲音乐的伴奏进行表演；摄影机固定在一个相当于舞台下观众观看的最佳位置，利用日光进行拍摄。担任影片摄影的是“丰泰”最好的照相技师刘仲伦，而任庆泰则在现场负责整个指挥工作。据说，由于手摇摄影机的摇速不匀以及天气等原因，这批短片的视觉效



图2 国产电影的开创者任庆泰。因常入宫拍照，他曾被慈禧赏赐四品顶戴。

果并不十分理想。尽管如此，由于它们是本土传统艺术与外来新奇娱乐形式的初次结合，因而对观众来说依然颇富新鲜感。据后人不无夸张的记述：这些戏曲纪录片，“五花八门，备极可观，曾映于吉祥戏院等处，有万人空巷来观之势”。但好景不长，1909年的一场起因不明的大火，使得丰泰照相馆一蹶不振，而任庆泰的拍片活动也便就此宣告终止。

从某种意义上说，首批国产片诞生于古老的帝王之都这一既定事实，多少带有历史的偶然性。而4年后民族制片业重新在上海获得起步，无疑体现出一种历史的必然。因为，新兴的民族电影不仅需要本土文化的支持，而且更需要经济和“精神气候”的保障。这样，作为中国近代经济中心和文化中心的上海，自然就有理由成为中国早期电影发展的重要基地。

1913年，年轻的洋行职员张石川，与当时以戏剧评论闻名的郑正秋等人组织了一个新民公司，专门承办亚细亚影戏公司在上海的拍片业务。亚细亚影戏公司原由美籍俄国人本杰明·布拉斯基（Benjamain Brasky）创办，曾在上海和香港拍摄过若干短片。后因不谙国情而难以继续经营，便将公司名义和部分资材转让给了上海南洋人寿保险公司经理依什尔（A. Yiesel）和另一个美国人萨弗（T. H. Suffert）。为了避免重蹈布拉斯基的覆辙，他们便谋求与中国人合作。正是在这种情形之下，新民公司以“借鸡下蛋”的方式创作了中国第一部故事片《难夫难妻》。这部长度为4本的短片，由郑正秋编剧并与张石川联合导演。它以喜剧的笔触叙述了一对互不相识的青年在父母和媒人包办下结合的经过，并通过种种繁文缛节的夸张性描写，体现出创作者一定的现实批判意

识。影片的拍摄工作是在上海香港路二号亚细亚影戏公司院内的一块空地上进行的，所有角色均由男性的新剧（俗称“文明戏”）演员担任（图3）。由于张石川和郑正秋都是第一

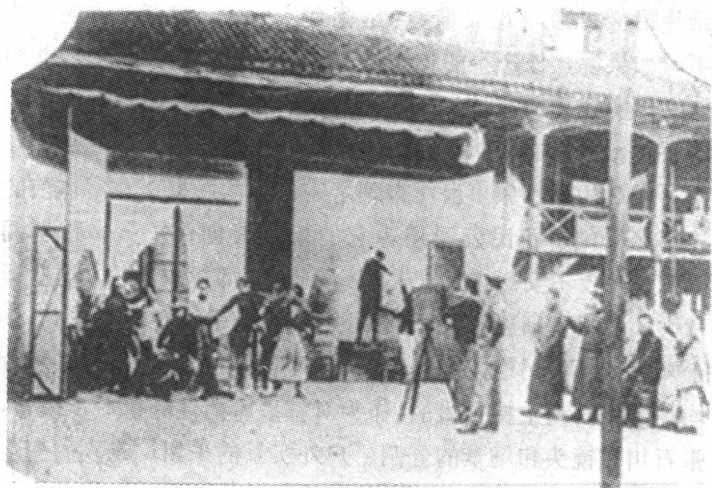


图3 亚细亚影片公司工作照。画面中间站立者为导演张石川和摄影师依什尔。

次从事电影创作，因此他们的导演工作也还是初步的。张石川在《自我导演以来》一文中曾有如下回忆：“我和正秋所担任的工作，商量下来，是由他指挥演员的表情动作，由我指挥摄影机地位的变动——这工作现在没有常识的人也知道叫作导演，但当时却无所谓‘导演’的名目……我们这样莫名其妙地做着‘无师自通’的导演工作，真不知闹了多少笑话。导

演技巧是做梦也没有想到过，摄影机的地位摆好了，就吩咐演员在镜头前做戏，各种的表情和动作连续不断地演下去，直到二百尺一盒的胶片拍完为止（当时还没有发明四百尺和一千尺的胶片暗盒）。”尽管如此，与任庆泰的片断性的戏曲纪录片拍摄相比，《难夫难妻》毕竟有了一个在银幕上讲述的故事。如果说，任庆泰的拍片试验是对电影的胶片纪录功能的认知性实践的话，那么，《难夫难妻》则已经开始体现出电影的某种叙事潜能。而在新民公司此后拍摄的另一一些短故事片中，电影的这种叙事潜能得到了进一步的发掘。在解体前的一年光景中，新民公司还为它的投资者创作了《脚踏车闯祸》、《一夜不安》、《店伙失票》等近 20 部短故事片。这些影片大多取材于新剧和民间笑话故事，长度平均在 2 本左右。由于郑正秋一度另组人马去专门从事新剧演出，因此这些影片均是由张石川主持拍摄的。作为对叙事可能性的进一步摸索，张石川在镜头和场景的分割、户外实景的采用、景别的变化等方面均有了部分的构思，从而使影片的银幕时空显现出了一定的灵活性和想象力。

第一次世界大战爆发后，原先依靠从德国进口的胶片断绝了来源，中国人自己的拍片活动再度中断。两年后，美国胶片推销来华，摄制电影又有了可能。这样，就有了张石川、管海峰等人以幻仙影片公司名义集资拍摄的《黑籍冤魂》（郑正秋编剧，张石川导演）。这是一部根据轰动一时的同名新剧改编的影片，叙述一位封建大家庭的少爷因嗜吸鸦片而终至家破人亡的故事。影片利用电影创造时空的优势（如跳接、场景转换等），将数小时的舞台演出内容压缩在 4 本长的放映时

间之内，并且大致保持了原有故事的完整性和较复杂的人物关系。它的问世，无疑为中国故事片创作由短到长的过渡提供了经验。

但是，尚显薄弱的民族资本，并没有立即促成中国电影转向长故事片（即常规长度故事片）的生产和创作。因此，不仅幻仙影片公司在拍摄《黑籍冤魂》之后即因资金周转不灵而告歇业，而且此后新成立的几家制片公司，也大多仍以短故事片作为初期出品。从1919年到1922年的数年间，商务印书馆影戏部、中国影片制造公司、明星影片公司这3家，在当时具有规模经营特点的制片机构，共生产了15部左右的短故事片。而其中由明星公司出品的《劳工之爱情》（3本，1922年），堪称本阶段中国短故事片创作经验的集大成者。这部由郑正秋编剧、张石川导演的喜剧片，所叙述的是一个不失实感的生活故事：改行卖水果的郑木匠，与邻居祝医生的女儿产生了爱情。而正为交不出房租犯愁的祝医生，自然要对未来的女婿考验一番，他向小伙子提出了苛刻的条件——若能使诊所的医业发达，便将女儿嫁给他。最后，郑木匠果真以一个一举两得的妙计，赢得了美满的婚姻。影片用妙趣横生的细节安排，肯定和赞美了主人公纯朴、美好的恋情和为之付出的智慧；与此同时，它也在视觉创造上有着值得重视的艺术特点。本片共分6个场景，由188个画面镜头和49段说明字幕组成。尽管在场面调度和演员表演方面，仍然保留着初期电影中常见的舞台化痕迹（如人物横向入画和出画，布景对称，光线缺少层次），但在镜头调度方面，影片又力图突破舞台思维的羁绊。创作者通过从全景到特写的不同景别的

变换和交叉蒙太奇、叠印、降格摄影、主观镜头等银幕技巧的运用，较为出色地营造出了引人入胜、完整有序的喜剧情景。还值得一提的是，本片在拍摄之前已经有了一种较为完整的工作台本（而以往则是沿用新剧的“幕表”方式）。这种工作台本包括情节、场景、镜头景别、对白等内容，与后来的分镜头剧本已相当接近。上述这些电影化的努力，表明中国早期影人对电影艺术形式的掌握已经在摸索中渐趋熟练了。

但短故事片毕竟不能作为独立的节目在影院中放映，《劳工之爱情》也便成了中国短故事片创作基本终结的标志。在此后的电影艺术探索中，由于市场的需要和经济、技术的可能，更由于创作者的进一步拓展电影叙事能力的内在要求，短故事片的主体地位开始被长故事片所取代。而事实上，这种由短到长的阶段性嬗变，在20年代伊始就已初露端倪。1921年，一群业余爱好者租用商务印书馆影戏部的设备和摄影棚，以中国影戏研究社的名义摄制了一部长达10本的《阎瑞生》（杨小仲编剧，任彭年导演）。这部根据当时上海滩发生的一桩某洋行职员谋杀妓女的真实案件拍摄的“实事影片”，对场景、道具和演员的选择，尽可能地接近生活原型；与此同时，它又以展览的方式渲染了犯罪过程。这种剧作素材的新闻性和视觉处理方式的纪实性，为影片带来了颇为轰动的营业效果。该片于1921年7月1日晚首映于雷玛斯所辖的夏令配克影戏院。这是国产片作为独立节目在当时豪华型影院的第一次公开放映。尽管《阎瑞生》不久便遭到了官方的禁止，但它在营业上的成功，显然为早期从影者增添了拍摄长故事片

的信心。这样，在此后的两年间，又有了《海誓》(6本，1922年，上海影戏公司)、《红粉骷髅》(12本，1922年，新亚影戏公司)、《孝妇羹》(8本，1923年，商务印书馆影戏部)、《张欣生》(12本，1923年，明星影片公司)等8部长故事片的陆续问世。这些在文化品位和艺术格调上各不相同的影片，一方面体现了早期从影者越来越自如的用电影的方式讲述故事的能力，另一方面也为民族电影在市场中的立足起到了试探性的先行作用。而1923年年底由明星影片公司推出的《孤儿救祖记》(10本)，则更是从舆论评价和营业效益两个方面，为国产片预示出一种迷人的前景。

三 初盛景观

《孤儿救祖记》是明星公司在开办一年间连连失利的情况下，以几乎“背水一战”的方式拍摄的一部家庭伦理片，由公司主要决策人张石川和郑正秋分别担任导演和编剧。在明星公司创办之初，张石川与郑正秋在制片方针上有着较大的分歧，前者将电影更多地视为一种商品，而后者则希望电影能够有功于世道人心。但张石川的制作路子在当时并没有获得预期的收效，因此，改按郑正秋的主张拍摄的《孤儿救祖记》就成了挽救明星公司于危难的一线希望。

郑正秋是一位富于社会责任感而又深谙创作规律和观众心理的艺术家，在他早年从事剧评和新剧编演活动时，就以正直和艺术才华赢得了时人的尊重，而当他把后半生的精力全部奉献给中国的民族电影业时，更是受到了同时代人和后

世的高度景仰。郑正秋的电影思想，用他自己的一句话来表述，便是“电影不单是娱乐，电影应当有教育的意义”；而他的另一句话则说得更为朴素：“在营业主义上加一点良心的主张。”这就使得他编剧和导演的影片，往往能在“叫座”与“叫好”之间找到一个较为理想的“结合部”。《孤儿救祖记》便是第一部完整地实现他的创作思想的电影作品。这是一部通过一个家庭在10年间的人物关系的变化来承载社会改良意图的影片。郑正秋以在舞台上多年编演家庭伦理戏的经验，把故事组织得颇为曲折动人：守寡的儿媳受到诬陷，被身为富翁的公公赶出了家门。10年后，儿媳含辛茹苦养大了孩子，并送他到义务学校念书。而此时的富翁晚景凄凉，觊觎遗产的侄子又对他起了谋财害命之心。危急之中，善良机智的孙子救了他。最后，沉冤大白，祖孙三代终于相认团圆；而为了报答义校的教育之功，儿媳又将所继承的一半财产捐给了学校。

这部前后花了将近8个月时间用心摄制的影片，是于1923年12月28日在上海爱普庐影戏院开始公映的。据载，“未二日，声誉便传遍海上，莫不以一睹为快”。在此后的几个月中，它给各地观众带来的兴奋超过了任何一部外国影片，“营业之盛，首屈一指；舆论之佳，亦一时无两”。可以说，《孤儿救祖记》是中国第一部在商业上和艺术上获得巨大的双重成功的国产片（图4）。它的成功，主要归之于以下几点：首先是剧作内涵与社会思潮有所应合。“五四”以后，各种社会改良思潮和启蒙思想盛行，而其中取缔封建遗产制度和提倡平民义务教育，是20年代初的一个颇为热门的社会性话题。