



导演的谱系


杨远婴 著

CFP 中国电影出版社

本书第一版（《电影作者与文化再现——中国电影导演谱系研寻》）
获 2006 年北京市第九届哲学社会科学优秀成果二等奖

导演的谱系

杨远婴 著

 中国电影出版社
2011·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

导演的谱系/杨远婴著. —北京: 中国电影出版社,
2010.12

ISBN 978-7-106-03288-3

I. ①导… II. ①杨… III. ①电影导演—人物评论—中国—现代 ②电影导演—导演艺术—艺术评论—中国—现代 IV. ①K825.78 ②J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 246745 号

导演的谱系

杨远婴 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2011 年 1 月第 1 版 2011 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16
印张/26 插页/10 字数/450 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 978-7-106-03288-3/J · 1240
定 价 76.00 元

本专著系北京市市属市管高等学校“学术创新团队计划”电影学创新研究团队资助项目最终成果之一；

本专著系北京市重点学科“电影学”建设项目最终成果之一；

本专著系北京市重点学科“艺术学”建设项目最终成果之一；

本专著系北京市政府和北京市教委的重点课题“文化艺术学科群建设项目”最终成果之一。

前言

导演在电影工业里的中介作用使研究者能够由他们而联想特定文本，由文本而联系它所指涉的创作模态和文化意义。固然导演工作不可避免地受到资本经济、政治语境以及类型范式的制约，但这些制约都将在电影作品中转换为有意味的形式，通过隐喻象征的途径塑造出具体的视觉符码。事实上，导演的首席执行官位置决定了他（她）在创作过程中必然竭力体现自己所能认知的美学意识和文化征候。

20世纪中国社会政治的动荡不安造成了电影创作和导演队伍非个人而群体的特殊形态，其中制作体制的变化、语言方式的转换、表述主体的更迭都以文化格局的总体变动和创作人员的批量出现为首要前提。研究者循之评说，继而约定俗成了颇具本土色彩的代际学说。中国电影的独特过程表明，20世纪中国导演的代际谱系既是自然生理年龄所组合的文化群体，也是历史政治所建构的精神集团，每个代际的导演都共同遭遇了“那时”的困境，而这份共同的生命体验使他们拥有了相近的情感方式和表达方式。但随着21世纪市场经济的发展和生产方式的变更，中国导演队伍的代群结构开始分离碎化。灵活多样的投资和拍摄打破了单一的电影制作途径，导演们的创作不再仅仅依赖于计划经济和分配制度，而当一点点地获得了选择的可能时，个体便从群体分裂脱离，转而进入了独立时代。

因此，探析中国导演的精神历程，必然要涉及他们所置身的不同社会环境：第一代导演诞生于民国初期，第二代导演创作在国难关头，第三代导演受命于社会主义政体，第四代导演亮相在文化浩劫之后，第五代导演弄潮于启蒙大潮，第六代导演生逢商业时代莅临，而民营资本催生了无门无派的新人。在斗换星移沧海桑田的变化里，每个阶段的导演都经受了剧烈的身心冲击和思想转换，他们将个人的艺术抱负和职业追求投放于电影，

建构出一个个鲜活的银幕形象。从《姊妹花》到《一江春水向东流》，从《白毛女》到《本命年》，从《黄土地》到《长大成人》，从《甲方乙方》到《三峡好人》，中国电影的发展和中國社会的律动始终休戚相关，并一直负载娱乐教化功能。比之同时代的文字表达，电影形象似乎来得更加生动：游弋于大历史的缝隙，化约情感羁绊，映现世俗神话。

也许是因为中国近百年来寻求解放与幸福的抗争生生不息，几乎所有造成轰动效应的电影都关乎贫富，涉及民生。不管在当时遇到怎样的困难和压力，那些敏感且执着的导演——无论是早期电影缔造者、左翼电影参与者抑或新电影制作者，都关注国族变化，反映心理转向，对庶民百姓的过去与当下给出情感饱满的影像陈述。当然，这些导演的作品中有热情的盲目，亦有浅尝辄止的探索。而且，随着政治变动的波涛起伏，电影中的中国形象摇曳不定，时而晦暗，时而明朗，时而欢愉，时而阴郁，在此我们所了悟的依然是历史之于人、之于艺术的强大威力。

本书以历史嬗变为脉络，试图透过不同文化背景中不同导演的精神气质和求索路径，展示不同条件下电影观念形态和社会象征符码的不断重塑。

笔者沿袭电影学的传统方法，借用作者导演所具有的分类功能，梳理其影片所标示的阶段性特征，勾勒电影人的当时追寻。在处理相关历史资料时，笔者特别关注的是导演的创作选择与他所处话语环境间的内在关联。

目 录

前 言	1
第一章 生存与策略	1
郑正秋	7
张石川	17
第二章 浪漫与世俗	37
蔡楚生	43
孙瑜	61
费穆	79
桑弧	96
第三章 历史与叙事	111
水华	118
郑君里	136
王莘	155
谢晋	172
第四章 现实与感伤	193
吴贻弓	199
吴天明	211
黄蜀芹	225
谢飞	240
第五章 拆构与建构	253
陈凯歌	260
张艺谋	281
李少红	306

2	田壮壮	322
	第六章 边缘与主流	339
	张元	346
	路学长	354
	王小帅	358
	娄烨	364
	第七章 本土化与全球化	369
	冯小刚	379
	贾樟柯	386
	结 语	396
	附 录	
	影片目录	397
	后 记	409

第一章

生存与策略



郑正秋 张石川 郑鹧鸪 黎民伟 徐卓呆
 邵醉翁 高梨痕 陈铿然 周剑云 杨小仲
 周克 侯曜 王元龙 程步高 任泰
 但杜宇 欧阳予倩 徐欣夫 李萍倩 任彭年

中国的第一代导演是中国早期电影——无声电影的创作者。

作为民族本土电影的雏形，默片的生产持续了大约 30 个年头，历经奠基（1905—1924）、探索（1924—1927）、竞争（1927—1931）、转变（1931—1936）等四个阶段过程。中国的无声电影由丰泰照相馆肇始，经新剧浸淫，在《孤儿救祖记》结出硕果，于国难当头、有声片诞生、商业片粗制滥造的复杂背景下落幕，呈现了一个完整的演变轮廓。在这不长不短的 30 年中，中国建立了自己的影片公司，自己的影院，开始有了专职的电影制作班底。

无声电影的制作者，大致可归纳为两类：

一类是长期受旧文化熏陶但又倾心资产阶级民主革命的新剧艺人和小说家，譬如郑正秋、张石川、郑鹧鸪、徐卓呆、邵醉翁、高梨痕、陈铿然、包天笑、周剑云、杨小仲等。

另一类是受过西方教育或五四运动洗礼的电影爱好者，譬如李泽源、周克、洪深、欧阳予倩、田汉、侯曜、万籟天、史东山、陆洁、顾肯夫、但杜宇、任矜苹、李萍倩、王元龙、马徐维邦、程步高等。

当时形成品牌效应的制作公司已有数家：

明星影片公司以家庭伦理片著称。

长城画片公司以社会问题片见长。

神州影片公司注重人情世态。

上海影戏公司崇尚形式唯美。

大中华百合影片公司认同西方价值观念。

天一影业公司宣扬东方传统理想。

是多种文化背景的创作人员和初具规模的生产机构的合力催生了中国本土电影。

而在早期电影的格局中，明星影片公司是最引人注目的创作集体。他们不仅立下筚路蓝缕的拓荒之功，而且拥有当时最大数量观众群。《难夫难妻》（1913）、《孤儿救祖记》（1923）、《劳工之爱情》（1922）、《火烧红莲寺》（1928）、《歌女红牡丹》（1930）、《姊妹花》（1934）等影片对中国电影诸种制作方式的开山性，奠定了郑正秋和张石川的鼻祖地位。

这对携手创办世纪初中国一线电影制作工厂——“明星影片公司”的仲伯兄弟，虽然有着一瘦一胖、一文一武、一雅一俗的内外不同，却生死

相依地摸索出本土道路：郑正秋创造家庭言情剧模式，张石川踏出娱乐电影路径。在默片时代的影坛上，同时还活跃着从西方归来的电影爱好者，但以郑正秋张石川为代表的、衍生于旧文化基础、首创民族电影产业同时兼任管理和创作两重职责的电影人，对于中国无声电影的发生发展似乎更有说明意义。

作为中国电影发祥地的上海，当时在外国人眼中是“东方巴黎”，在国人眼中是“十里洋场”。这两种意象的涵义指称都是城市的资本化特征，可以说，电影在这里的出现有根有据。无独有偶的是，郑正秋和张石川都在十五六岁的少年时分跻身商海，郑帮养父料理生意，张与舅父经营演艺。郑正秋后来全身心于戏剧活动，但艺术创作和经营管理同时并举，常常因经济困窘作艺术妥协。^①张石川以商经艺，从来就是利润第一。^②两人联手创办“明星公司”后，以原始积累的方式开拓电影运营，在技术和艺术的处心积虑外，时时烦恼心情的便是经济压力。在“明星”的历史上，有《空谷兰》的难忘，有《火烧红莲寺》的辉煌，有《啼笑因缘》的峰回路转，有《姊妹花》的内外轰动，但最令大家唏嘘的是在山穷水尽、债台高筑的草创时刻“救了祖，也救了‘明星’”的《孤儿救祖记》。面对购置器材、养活演员、筹措新片等种种问题，身兼老板和主创的郑正秋张石川窥探演艺市场，揣度观众心理，追求艺术和销售的双收益。事实上，在创作和市场合二为一的商业经营轨道中，市场的盈利就是艺术的成功，艺术的成就必须体现为观众的认可。翻阅郑张二人的从影传记，常常掩卷感叹的是他们绝处逢生的智谋，背水一战的勇气。在和营销市场的共谋或拼杀中，郑正秋的“教化”主旨往往屈就于张石川的言情或武侠外衣。“明星”在早期中国电影竞争中的独占鳌头，既得益于郑张灵活的艺术路线，也有赖于他们多变的市场方针。

投身电影之前，郑正秋痴迷戏剧，浸泡剧院，结交名角儿，撰写剧评。情至深处，竟建立剧团，编撰剧本，登台演出。曾几何时，郑正秋的新民社和家庭戏在上海滩脍炙人口。而在他20岁的时候，便得到于右任的赏识、与章士钊共事、一睹孙中山风采。^③张石川则以敢想敢为为人所共知。他在早年帮助舅母经营“新世界游艺场”与黄楚九（当时上海的大商人）的“大世界游艺场”打擂时，居然异想天开地在车水马龙的南京路和西藏路下破土开凿通道，以招徕大流量游客。虽然通道后因出水而弃之不用，但启

①②③ 谭春发：《开一代先河》，国际文化出版社，1992年版。

用时刻确实出现壮观景象——“人山人海，水泄不通”^①。对此他坦言：“越是艰难的工程，越会促起人们的注意。越是新奇的花样，越会引起大众的兴趣。”^②正是郑、张这种识与胆的结合，掀起了中国电影的初澜。

在研究者的笔下或口中，似乎一直扬郑贬张，这是因为郑正秋有着更多的著述、更强烈的使命感和道德感。屈指可数的几本史学书籍，都记载着他对电影方法和功能的认知。在确立拍摄作品原则时，郑正秋主张“以正剧为宜”，“不可无正当之主义揭示于世界”，^③即强调电影应表现具有社会意义的思想内容。与侯曜等同时代人一样，他也是通过戏剧理解电影。他首先把戏剧特质划分为八种：1. 系统化的情节，2. 组织过的语言，3. 精美的声调，4. 相当的副景，5. 艺术化的动作，6. 深刻的表情，7. 人生真理的发挥，8. 人类精神的表现。由于置身无声电影时代，所以他认为电影就是无声的戏剧。但他也能意识到电影的“造意”、“选地”、“配景”、“导演”、“择人”比戏剧更难。并且，他指出了电影独有的“摄剧”、“洗片”、“接片”三项特征。以戏剧家和剧评家身份进入电影创作的郑正秋无法突破戏剧的藩篱，认识摄影机的美学意味，而特别关注以“影戏”贯彻自己“创造人生”、“改良社会”、“教化民众”艺术理想。^④长年身着棉袍、人称“好好先生”的郑正秋代表了当时娱乐行业中最高的艺术典范和道德形象。他的电影观如同他的人品和文品，清晰地打着传统的烙印：笼统地将技巧和功能融于一体，从熟悉的事物作直观推理，避开具体的物质分析。而张石川的技术论则立足于使观众“哭得痛快，笑得开心”。他认为一个家庭妇女在影片放映后能向别人有头有尾地讲述故事，意味着影片可能受欢迎，否则就有失败的危险。精通生意经的张石川点出了最基本的观众效应原理。^⑤

20世纪30年代伊始，郑正秋、张石川已感到力所不殆。他们拱手请人洋溢着新鲜气息的左翼热血青年，一个电影时代随之落下帷幕。

几十年后重评中国早期电影，一个同经过去的老人慨然写到：电影受五四洗礼最晚。五四运动发轫以后，有十年以上的时间，电影领域基本上处于新文化运动的绝缘状态。但他接踵阐述到，电影在中国萌芽的时节，

① 程步高：《影坛忆旧》，中国电影出版社，1983年版。

② 刘思平：《张石川从影史》，中国电影出版社，2000年版，第28页。

③ 郑正秋：《明星未来之长片正剧》，《晨星》杂志创刊号，1922年。

④ 鄯苏元、胡菊彬：《中国无声电影史》，中国电影出版社，1996年版。

⑤ 柯灵：《试为“五四”与电影画一轮廓》，见《中国电影研究》，香港中国电影学会，1983年版。

贫弱的中国还缺乏开创这种新型事业的物质条件和精神条件。1913年做《难夫难妻》用美国依什尔的资金和设备制作；20年代好莱坞称霸上海电影市场，使国片成为外片的囊中之物。中国电影在内外交困的道路上，披荆斩棘，挣扎求存，回顾中国电影历程，不能忽视这一事实。^①他的话为我们理解早期电影的价值作出了历史注脚。

^① 柯灵：《试为“五四”与电影画一轮廓》，见《中国电影研究》，香港中国电影学会，1983年版。

郑正秋



作为中国第一代导演的象征，郑正秋的地位始终无人非议，不论学界抑或政界，都对他给予了正面肯定。国内首屈一指的官修版《中国电影发展史》为郑正秋高调作注，认为他的“社会片”开启了民族电影风格的先河。^① 同时代人对郑正秋极度推崇，说他“既勤且忠，服人以德”，“早岁代民鸣”“胸中常有兴亡感”。^② 甚至张石川的遗孀何秀君，也在回忆中屡屡称赞郑正秋崇尚改良，相信劝善教化，喜欢长篇正剧，靠拢进步力量，并对照式地谴责张石川创作杂乱，唯利是图。^③ 之所以成为领军人物的郑正秋呈现出职业和人生的双重风范：他以电影创作倡

导伦理正剧范式，于社会行为标榜道德价值取向，他的谆谆诱导和言传身教，昭示了积极的精神引导作用。

郑正秋的导演代表作是《姊妹花》（1934年），而《姊妹花》是20世纪30年代上座率最高的国片。在这部影片中，有他最得心应手的言情故事，有他最擅长的家庭伦理说教，有他最喜爱的演员胡蝶，有当时最令人惊异的一人饰两角的技巧，但至为关键的，是影片描写了最有社会煽动力的等级差异和世道不公。深谙戏剧张力的郑正秋铺陈了一个比较式的情节线索：一母同胞的大宝和二宝由于父母的分离落入不同的人生轨迹，大宝随母亲留在乡下，遭受着农村的贫困败落；二宝被父亲逼嫁入督办之家，享受着

① 程季华主编：《中国电影发展史》，中国电影出版社，1981年版，第64页。

② 田汉等人语，见谭春发：《开一代先河》，国际文化出版社，1992年版，第464页。

③ 何秀君口述：《张石川和明星影片公司》，《中国无声电影》，中国电影出版社，1996年版，第1517—1548页。

阔人的奢侈荒淫。时逢灾年，大宝一家和母亲逃荒进城，流落到形同陌路的二宝家做奶娘。美丽的胡蝶时而是辛劳的大宝，时而是刁蛮的二宝，生活的落差间充满了命运的荒谬感。大宝为给丈夫治病向二宝借钱，二宝不但不借反而出手伤人。大宝万般无奈欲偷拿少爷的金锁换钱，不料被督办的妹妹发现，扭打中无意碰掉的瓷缸砸死了小姐，大宝锒铛入狱沦为罪犯。在启承转合的情节处理上，郑正秋以调和的方式沿用了传统的团圆式结尾：二宝带着母亲，乘小车去找督办法营救大宝。他对观众情绪的宣泄是通过大宝的愤怒之口，谴责上流阶层的为富不仁，以“同是亲姐妹，主仆两处分”的情景批判官逼民反，民不得不反的社会境遇。“为弱者鸣不平，这是我从事戏剧以来的一贯主张。什么‘为艺术而艺术’的艺术至上主义，什么‘为恋爱而恋爱’的恋爱至上主义，我觉得在中国电影里尚属第二乘说法，所以我的觅取题材，往往打从替穷人叫屈的各方面着想。这部《姊妹花》的题材，也是根据我的一贯主张想象出来的。”^① 郑正秋的创作自白可以说是主题点睛了。



《姊妹花》剧照

这是郑正秋从影 20 年来的巅峰之作。从编剧角度看，他将戏剧巧合和

^① 郑正秋：《〈姊妹花〉自我批判》，陈播主编：《三十年代电影评论文选》，中国电影出版社，1993 年版，第 37 页。

生活现实相拼贴，悲欢离合，起伏迭宕；从导演角度看，他灵活使用平行蒙太奇和闪回镜头，对照人物，展示潜意识活动；从观赏效果看，他让人物的命运感紧紧地扣动了观众的喜怒哀乐，时而快慰，时而洒泪；从主题价值看，他赞美穷人的劳作，批判富人的骄奢，表现出一个艺术家对社会现实的热切关注与积极介入。《姊妹花》所创造的电影特质影响了以后许多社会情节剧类型的优秀影片，譬如《都会的早晨》等片中上流与下层的比较对照、主观想象镜头的运用，都可说是《姊妹花》手法的传承。

《姊妹花》于1934年新春之地上映，首轮连映60余天，二轮连映40余天，三轮连映10余天，票房收入高达20余万元。郑正秋自己说：“《姊妹花》卖座之盛，打破了远东中外一切影片的纪录。……这真是我做梦也想不到的一个收获。”^①《姊妹花》同时被改为两种版本的电影小说，在当年的国产片竞赛中荣登榜首，以后又代表国片在苏联和其他欧洲国家放映，所到之处都广受好评，女主角胡蝶回忆道：苏联电影事业总管理处处长苏密斯基看了影片后说，中国自己摄制的影片，不仅技术和表演的成绩使人满意，也使西方国家的人民第一次从银幕上看到了健康的中国人民的形象。^②从中国社会伦理电影的发生和发展角度看，《姊妹花》的创作无疑是开启性的。虽然郑正秋的社会批判依然未能超脱空泛的教化和道德的衣钵，但影片所表达的阶级概念和底层同情，已显示出当时纯商业电影根本不具备的政治意识。

二

从严格意义讲，郑正秋更是一个名符其实且成果累累的剧作家，这不仅因为他痴迷戏剧，改良戏剧，而在于他介入了明星公司大部分电影脚本的创作，他的编剧作品远远多于导演作品：《难夫难妻》、《滑稽大王游沪记》、《劳工之爱情》、《顽童》、《大闹怪剧场》、《张欣生》、《孤儿救祖记》、《玉梨魂》、《苦儿弱女》、《好哥哥》、《最后之良心》、《小朋友》、《上海一妇人》、《盲孤女》、《一个小工人》、《小情人》、《挂名夫妻》、《二八佳人》、《火烧红莲寺》（第一集）、《大侠复仇记》、《黑衣女侠》、《女侦探》、《侠女救夫人》、《车迟国唐僧斗法》、《侠风奇缘》、《杨小贞》、《美人关》、《刀下美人》、《梅花落》、《血泪碑》、《白云塔》、《黄陆之爱》、《山东马永贞》、

① 转引自谭春发：《开一代先河》，第438页。

② 转引自谭春发：《开一代先河》，第440页。