

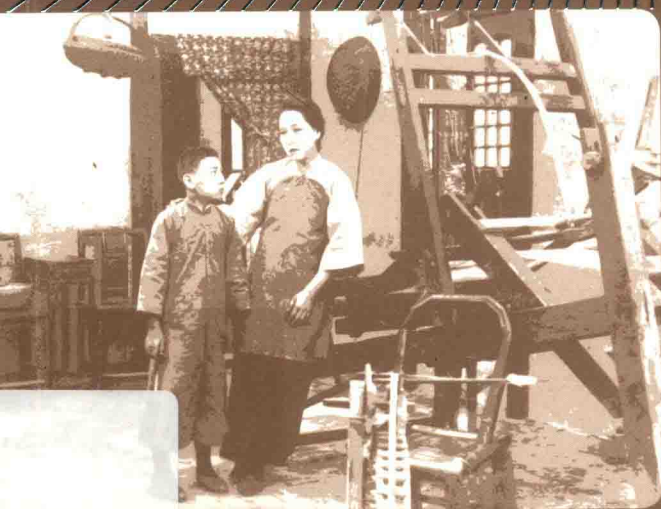
中国电影艺术史研究丛书

中国电影艺术史

1896—1923

李少白 邢祖文 主编

李少白 邢祖文 陆弘石 李晋生 著



中国 电 影 艺 术 史 研 究 丛 书

—— 丁亚平 主编 ——

中国电影艺术史

1896—1923

李少白 邢祖文 主编

李少白 邢祖文 陆弘石 李晋生 著

图书在版编目(CIP)数据

中国电影艺术史: 1896—1923/ 李少白等著; 李少白, 邢祖文主编. —北京: 文化艺术出版社, 2016.12

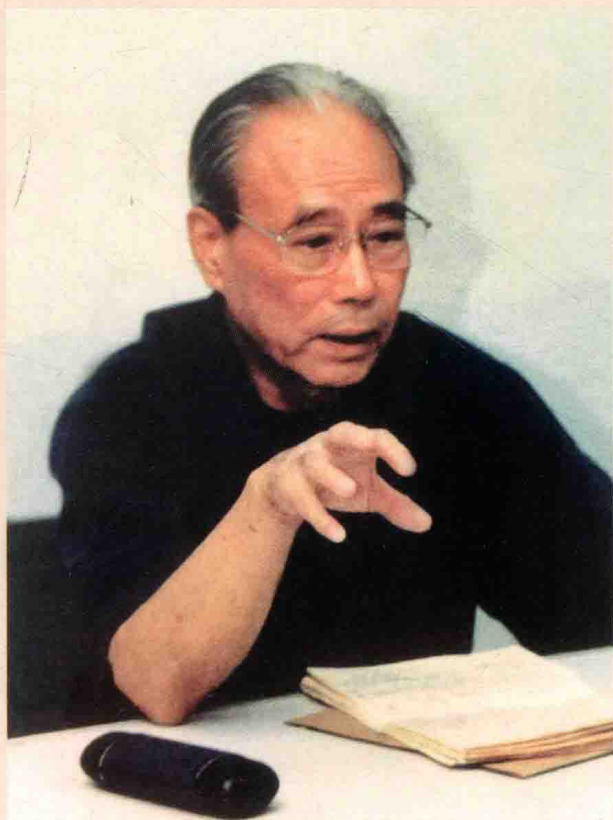
(中国电影艺术史研究丛书/ 丁亚平主编)
ISBN 978-7-5039-6150-2

I. ①中… II. ①李… ②邢… III. ①电影史—中国—1896—1923 IV. ①J909.2

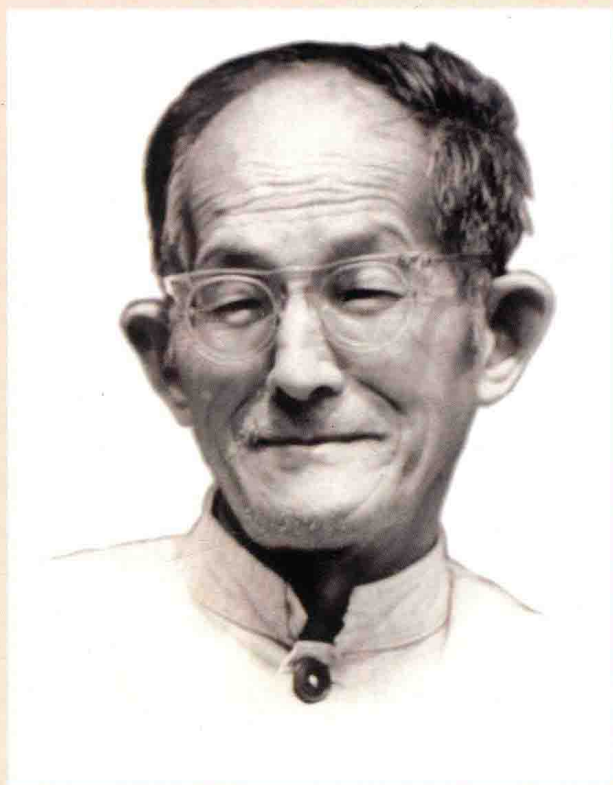
中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第045799号

中国电影艺术史1896—1923

丛书主编 丁亚平
主 编 李少白 邢祖文
著 者 李少白 邢祖文 陆弘石 李晋生
策划统筹 胡 晋
责任编辑 胡 晋
装帧设计 马夕雯 楚燕平
出版发行 **文化艺术出版社**
地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
(010) 84057691—84057699 (发行部)
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)
经 销 全国新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2017年10月第1版
印 次 2017年10月第1次印刷
印 张 15.25
字 数 200千字
开 本 787毫米×1092毫米 1/16
书 号 ISBN 978-7-5039-6150-2
定 价 42.00元



本书主编之一李少白(1931—2015)



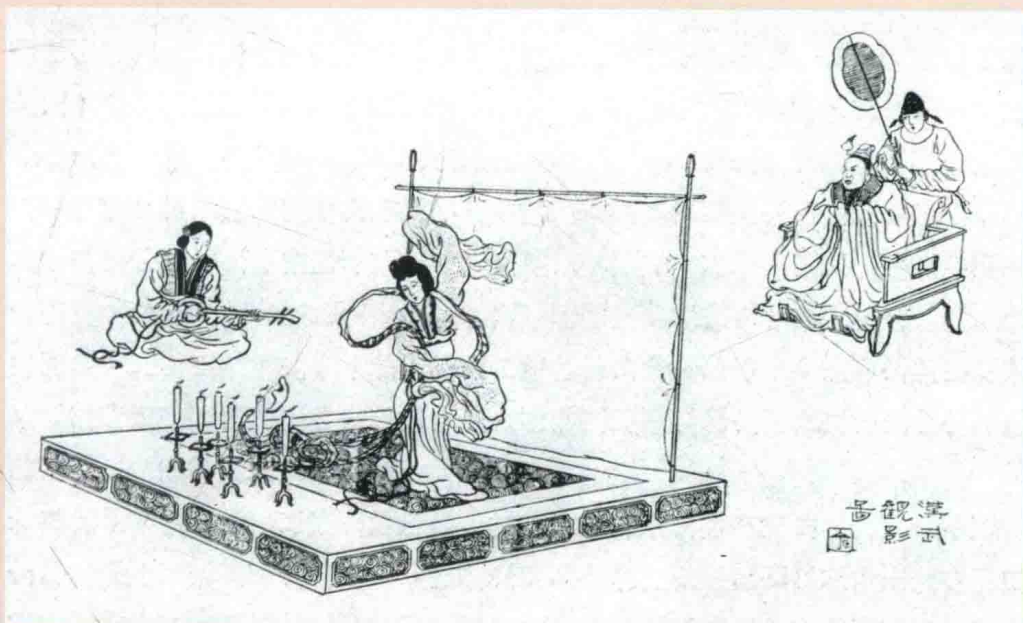
本书主编之一邢祖文(1922—2001)



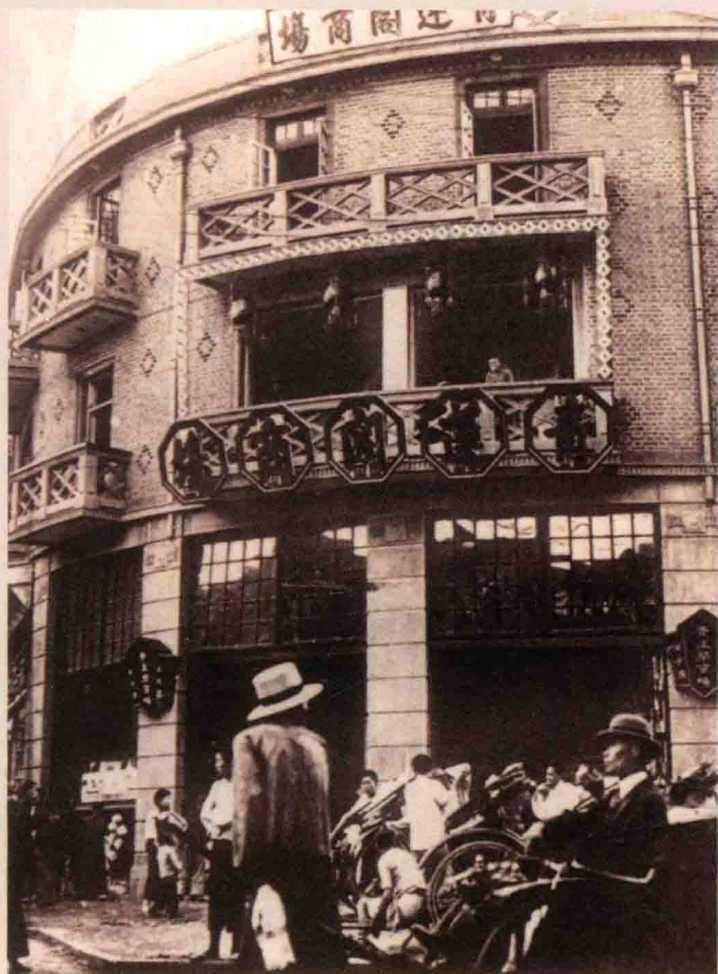
本书作者 李少白(前排左二)、邢祖文(前排右二)、陆弘石(后排右一)、李晋生(前排中)在中国艺术研究院第二届电影专业研究生毕业答辩后合影(1991)



中国传统的皮影戏，也体现了对光与影之关系的掌握



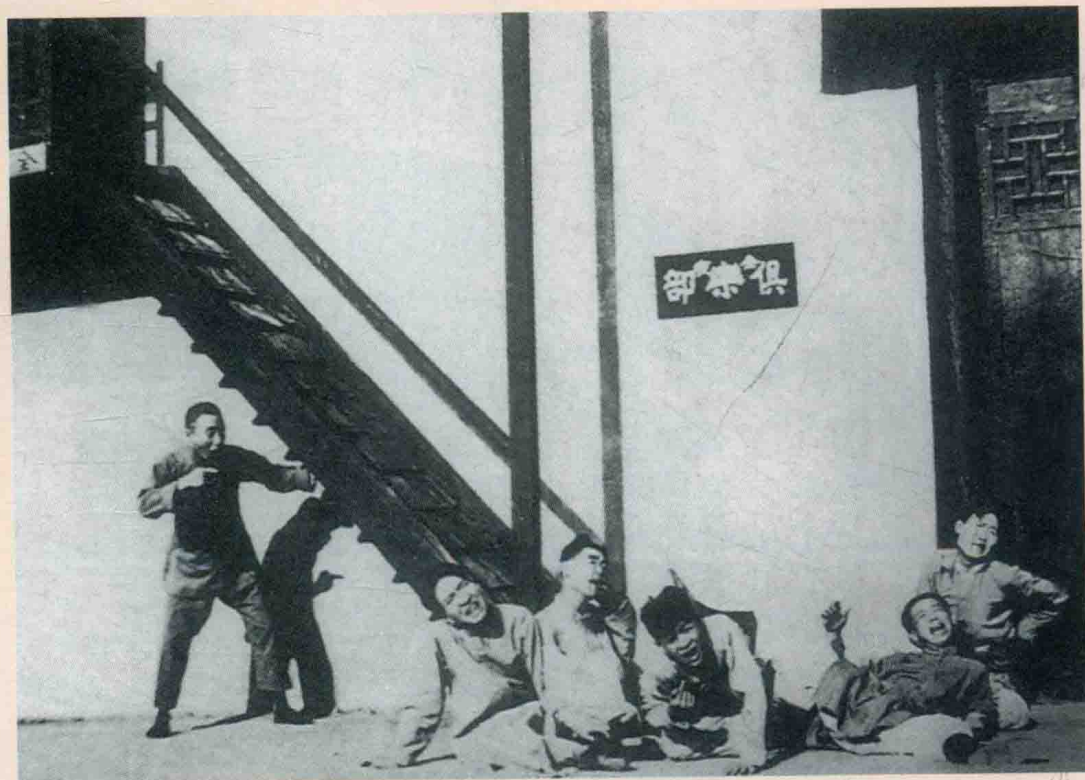
《汉武观影图》，张振宇绘。原载《同居之爱》特刊，后重刊于1927年出版的《中华电影年鉴》，意在说明“影戏之造意原始于中国”。



位于上海四马路的青莲阁一楼，是中国早期电影放映场所之一



亚细亚影戏公司初期工作人员合影(1912)



《劳工之爱情》(1922, 郑正秋编剧, 张石川导演)



《孤儿救祖记》(1923, 郑正秋编剧, 张石川导演)



中国最早的电影刊物《影戏杂志》
(创刊于1921年3月)

《中国电影艺术史》(1991)

李少白手稿

中国艺术研究院编

《中国艺术史》(1991)

李少白手稿

中国艺术研究院编

李少白手稿(1991)

李少白手稿(1991)

《中国艺术史》(1987)

那祖文手稿

中国艺术研究院编

《中国艺术史》(1987)

那祖文手稿

中国艺术研究院编

那祖文手稿(1987)

《中国电影艺术史》统改原稿之一页

中国电影历史研究的原则和方法

(代序)

李少白

电影历史学，是社会科学和文艺科学中一门新兴学科。电影的历史年代不长，从法国卢米埃尔在巴黎的电影放映算起，还不足100年，加上它的发明、试制阶段，也只将近100年。但对电影历史的记述和初始的研究，大约从20世纪的10年代就开始了。1909—1912年之间就有一些论述电影起源的小册子问世，而1935年由巴尔台西、布拉西拉合著的《电影史》，虽然被认为只是“影评的派生物”，但却是第一本以“电影史”命名的著作。迄今最有影响的电影史著作，当推法国萨杜尔的《电影通史》。据比较了解情况的人讲，现在在世界各国已出版的电影史至少已不下五六十种。关于我国电影史研究，出版的专门著作，新中国成立以前有谷剑尘的《中国电影发达史》（载1934年《中国电影年鉴》），郑君里的《现代中国电影史略》（收入1936年出版的《近代中国艺术发展史》）。其他像徐耻痕编纂的《中国影戏大观》（1927年出版）以及郑正秋、张石川写的《自我导演以来》等回忆文章，也属于电影史研究范围。新中国成立以后关于电影历史的回忆文字更多，有的还汇集成书出版。而作为专著的，除了我参加撰写的那本《中国电影发展史》外，台湾、香港地区的学者以及美、法、苏、英等国的学者也出版过几种。新时期以来，随着“中国电影回顾展”之类的活动在许多国家的举行，对中国电影历史的研究，更越来越引起国内外学者的重视与兴趣。然而，把对电影历史的研究作为一个专门学科加以探讨，就是说确立一种电影历史学，这方面的工作，过去做的还是不多的。这里，不可能对电影历史学作全面、系统的概括，只就当前研究中国电影历史应当尊重和注意的理论和方法问题，讲一点个人的心得看法。

电影历史学作为电影学和历史学的一个交叉学科，无疑具有它自身的特点。它是历史的，又是电影的，兼有电影和历史的的双重品格。作为历史学的电影方面，它是历史学的一个分支学科，是历史学中的专业史、专门史，研究构成整个历史现象中的电影现象的变化过程。而作为电影学的历史部分，它又是电影学的一个分支学科，是电影学中的历史学，同样是研究电影历史现象的更替、变迁。我们必须在这样的交叉点上来认识和把握电影历史学的特点。作为一种电影的专业、专门史，它与一般历史，如通史、断代史相比较，或与其他专门史，如经济史、哲学史、文化史，再小一点，如文学史、戏剧史、音乐史相比较，都既有把它们联结起来的共同点，又有把它们互相区别开来的不同点。这种既区别又联系、既相同又相异，即是电影历史研究的最基本的特点。

马克思主义历史学的一般原理同样适用于电影历史研究

电影历史研究和其他历史研究一样，它们都是描述现实的人及其社会的发展之全部（或一个阶段或一个方面）的实际进程，探寻其内部联系的规律性的科学。恩格斯说：“现代唯物主义把历史看作人类的发展过程，而它的任务就在于发现这个过程的运动规律。”^①马克思主义关于历史科学的一般原理，辩证唯物主义和历史唯物主义的一般原理，对于电影历史研究同样是适用的。我们研究中国电影历史也一定要坚持这个原则。我们现在看到的世界上各种学派的历史理论、科学理论和哲学理论的书籍不少，它们中间有些立论和论断，有合理的成分，我们可以而且应当加以吸收，这对我们的电影历史研究是有益的，对发展马克思主义的历史科学也是有益的。但是从整体上，从思想体系上，它们都不能代替辩证唯物主义和历史唯物主义。在西方现代历史学面前，应采取具体分析的态度。既不能一概排斥，也不能盲目膜拜；而应当用历史事实检验一翻，看它到底哪些是合理的，哪些是不合理的或不尽合理的，然后决定取舍。包括历史科学在

^① 《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第64页。

内的马克思主义理论也应当发展，凝固的观点，当作教条死抱着不放的观点，像对宗教主义那样对待马克思主义，就不是马克思主义者，而是对马克思主义的背叛。马克思有一句名言：“对这些马克思主义者的回答是，我不是马克思主义者！”马克思主义科学是发展的科学；离开发展，也就谈不上马克思主义。但是马克思主义的基本观点、基本原理，历史唯物主义的基本观点、基本原理，又是不能违反的。这不是因为别的，而是因为无数历史事实证明，它是科学真理，是符合社会历史客观过程的正确理论。违反了它，就要犯科学上的错误。在研究电影历史的时候，至少有这么几条原则，应当特别引起我们的注意：

一、马克思主义的历史真实原则

电影历史的研究和写作，必须如实地反映电影发展、变化的客观实际及其内在规律。这是马克思主义历史学的一项根本要求。列宁就曾这样讲过：“马克思认为理论符合于现实是理论的唯一标准”；“唯物主义者的任务是正确地 and 准确地描绘真实的历史过程”。^①搞电影历史研究，坚持这一原则非常重要，这是一个带有根本性质的问题。我们常常讲的实事求是，其精神、意义是一样的。在中国传统史学中，有“为尊者讳，为亲者讳，为贤者讳”的流弊，又有“秉笔直书”或“据实直书”的正气。这后一方面，与历史唯物主义的真实性原则是相通的。但是，它们之间又有根本性的不同。马克思主义历史观所讲的历史真实性，不仅包括：如实地记载和反映历史事件、历史人物、历史现象的个别的本来外貌，而且尤其需要在这些纷繁交错的历史现象后面，找出它们的内部联系和发展规律，它们产生、发展、变化、消失的必然原因。正是这后一点，把马克思主义历史观和它以前的其他历史观在实质上区别开来。恩格斯说：“根据唯物史观，历史过程中的决定因素归根到底是现实生活的生产和再生产”；“但是对历史斗争的进程发生影响并且在许多情况下主要是决定着这一斗争的形式的，还有上层建筑的各种因素：阶级斗争的各种政治形式和这个斗争的成果——由胜

^① 《什么是“人民之友”以及他们如何攻击社会民主主义者？》，《列宁选集》第1卷，第30页。

利了的阶级在获胜以后建立的宪法等等，各种法权形式以及所有这些实际斗争在参加者头脑中的反映，政治的、法律和哲学的理论，宗教的观点以及它们向教义体系的进一步发展。这里表现出这一切因素间的交互作用，而在这种交互作用中归根到底是经济运动作为必然的东西通过无穷无尽的偶然事件（即这样一些事物，它们的内部联系是如此疏远或者是如此难于确定，以致我们可以忘掉这种联系，认为这种联系并不存在）向前发展。否则把理论应用于任何历史时期，就会比一个最简单的一次方程式更容易了。”^①这是历史唯物主义的精髓和核心，也是我们在研究中国电影历史现象时，达到其描绘的真实性的根本途径和钥匙。电影作为一种以现代工业为物质基础的艺术产品的生产，它属于生产和再生产的经济领域，但是，作为电影艺术家的精神创造，又属于上层建筑的意识形态方面。要对中国电影历史做出准确的表达，首先就必须把这两方面结合起来，然后再考虑它与其他一切因素的相互关系。中国长故事片的拍摄，到1921年才开始，比世界电影大约晚了六七年；而且主要不是从艺术探索出发而是着眼于商业赚钱，这中间就包涵着它的必然因素。20年代中期，可以说是中国电影的自觉的艺术探索时期，是一个难能可贵的电影时代。这时公司林立，创作纷呈。“明星”的“伦理剧”，“长城”的“社会问题剧”，“神州”的“人情伦理剧”，“大中华百合”的“崇洋”，“天一”的“好古”，等等，各有各的艺术主张和表现在创作上的特点；而在同一公司中，如“明星”，郑正秋、张石川、洪深等导演的影片，又各自成一体。然而，这一切探索都是在商业片这个总渠道里进行的，都没有出现如法国先锋派或法国室内剧那样的实验电影式先锋作品；即使是像田汉那样的实验性电影，也不能不以失败告终。这一切，都不能不从中国的经济基础去寻找其根源。30年代出现的“左翼电影”和40年代出现的“进步电影”，在中国电影历史上，占有突出的位置，也是世界电影史上的罕见现象。它发生的原因，就不仅要从经济基础中寻找，而且还必须注意其深刻的上层建筑特别是政治、军事斗争以及国际关系的原因。在中国电影的艺术创作传统中，有

^① 《恩格斯致·布洛赫》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第477页。

一个一以贯之的创作思维现象，就是把社会政治内容的表达，放在一个伦理故事的框架内，人物的政治态度的进步与落后，同道德情操的高尚与卑劣，始终是同一的。从郑正秋作品到人们称谓的“谢晋模式”，中间是蔡楚生的作品，无不说明这一点。那么，这就不能不联系到中国的文化艺术传统。在中国传统文艺中，伦理思想的张扬往往是浓厚于作品要描写的客观社会生活的真实性（即科学的）认识的。正是在这个意义上，我讲过，在过去，中国没有真正意义上的历史片，而只有“古装片”。总之，电影作为一种兼有经济因素和意识形态两重性质的艺术现象，它的历史发展有着各种社会因素的作用和经济的根源。因此我们的电影历史研究和写作，只有把握这些关系、联系，才能对所研究的对象做出不光是表层意义的，也包括深层意义的整体性的真实描述。

任何历史研究，都是客观历史现象经过历史研究家头脑的反映并建构和给定一种表述框架而传达出来的，因此，任何历史著作，都不可能完全符合历史实在，更不能等同于历史实在。历史实在是包罗万象的。但是，科学的历史研究，可以不断地近似于或接近符合历史实在（或它的一方面、一部分）。而愈接近于历史实在的历史研究和著作，则愈具有历史价值和科学价值。这是我们研究中国电影历史所必须尊重的。

二、马克思主义的历史发展观点

任何历史现象都不是彼此孤立、隔绝和封闭的，而是充满了矛盾的对立和斗争，制约和转化，从而构成一个活的有机整体。而且，它们也不是静止不动和永恒不变的，而是始终处在发展变化之中，有它们自身发生、发展和消亡的过程。恩格斯说：“当我们深思熟虑地考察自然界或人类历史或我们的精神活动的时候，首先呈现在我们眼前的，是一幅由各种联系和相互作用无穷无尽地交织起来的画面，其中没有任何东西是不动的和不变的，而是一切都在运动、变化、产生和消失。”^①这是马克思主义的辩证的历史观的基本观点。用这样的观点研究中国电影历史，我们看到的，就

^① 《社会主义从空想到科学的发展》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第417页。

不仅是一桩桩历史事件，一家家电影公司，一个个历史人物，而且它们彼此相连，并不断变迁；当把任何一个历史阶段作为现实进行考虑时，也会发现，这现实不仅是它自身，而这自身之中还沉积了历史并包孕着未来。1923年，郑正秋、张石川拍摄的《孤儿救祖记》，在中国早期电影史上占有突出的位置。如果仅仅分析这部影片在思想、艺术上的特色和成就，对历史研究来说是远远不够的，还必须探讨其成就和特色的由来。这样，你就会发现，它不仅是当时社会义务教育思潮的产物，而且是从1921年开始的长故事片试验的经验和教训的必然结果。它的历史作用，又不仅是从经济上挽救了明星公司的生存，而且影响了一大批公司的纷纷成立；在电影艺术上，则确立了中国无声片的基本模式，影响了一个时代的创作。20年代后半期一直到30年代初，中国影坛相继出现了“古装片”和“武侠片”“神怪片”的热潮。这类片子几乎占了当时全部出品的十之八九。各自创作上的特色，乍看上去，都被湮没了；而仔细考察、分析起来，也还是各有不同。电影历史研究，还要从看来相同或相似的历史现象中找出它们的不同来，做多向度、多层次、多方面的具体分析。这样，我们才能真正清晰地、准确地把握这些历史现象。

三、马克思主义的历史评价标准

这是电影历史研究中又一个重要问题。如果说，对历史的表述主要体现于历史研究的客体方面；那么，对历史的评价，对历史事件、人物、思潮、风格、流派等等的评价，则主要体现于历史研究的主体方面。前者是对历史的认识，后者是对历史的判断。当然，在实际研究中，这两方面经常是联系在一起。历史评价，不应以个人的好恶为标准，而应以它们的历史上所起的作用为标准：是推动历史的前进呢，还是阻滞它的发展？是为人类社会提供了新鲜经验呢，抑或相反？所以，马克思主义的历史评价标准，也是历史的、客观的，而不是主观的、随意的。列宁讲过：“马克思的方法首先是考虑具体时间、具体环境里的历史过程的客观内容，以便首先了解，

在这个具体环境里，哪一个阶段的运动是可能推动社会进步的主要动力。”^①又说：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”^②用这样的标准来评判中国电影历史现象，就会看到在中国电影历史上发生的重大事件、重大转折、重要人物和重要作品，都有它特定的价值意义。许多历史现象的价值，又往往不是单值的，却是双值或多值的；而这些价值之间又往往相互抵触和冲突，很难做出好坏、优劣的单一评价。譬如，中国第一部长故事片《阎瑞生》，就其思想内容来看，无论是当时所起的作用或以历史发展角度考虑，都有害无益；它创作目的的唯利是图，也是偏斜的。但作为中国第一部长片，它所追求的“逼真”或“酷似”的纪录真实性，又带有一定的美学特征，不应一概否定。然而在纪录真实性方面，它实际所能达到的却又是那样遥远；这不仅因为创作者缺乏经验，尤其因为在文明戏哺育下的当时的中国无声电影，在本质上与电影纪录特性是背道而驰的。我们肯定左翼电影在中国电影历史上所起的重大历史作用，这不仅是指它的思想内涵，而且也指它的艺术创作成就。有人不赞同这一点；并提出各种意见，其中有些意见是不尽公平的，有些则是非历史主义的。只要我们比较一下左翼时期的无声电影与它以前的无声电影的情况，就不难发现，它们既有承继关系的联构，又有更迭关系的巨大差别。这不仅可以从现有电影史料中，如最早见之于文字的郑正秋编剧的《孤儿救祖记》的故事梗概（本事）和对话、插叙（说明字幕），最早出版的电影文学剧本——洪深的《申屠氏》和侯曜的《弃妇》，与左翼时期发表的电影文学剧本，如夏衍的《狂流》《春蚕》，蔡楚生的《渔光曲》，孙瑜的《大路》，阳翰笙的《逃亡》，孙师毅的《新女性》等的比较中看得出来。而且也可以从现有影片中，如20年代的《西厢记》《红侠》《儿女英雄》等，与30年代的《春蚕》《神女》《大路》等的比较中看得出来。譬如，剧本或影片中的文学意味和电影诗情，以及画面造型的语义能力，都是前者所缺乏和后者所具有的。但左翼电影同样也有它自身

① 《打着别人的意见》，《列宁全集》第21卷，第121页。

② 《评经济浪漫主义》，《列宁全集》第2卷，第150页。

的不足。譬如，不少影片的意大于象，理胜于情，甚至某种程度的概念化，套式化，就是它明显的弱点；而这些缺点，恰恰又联系着时代的特点。总之，对于任何一个历史现象的评价，都应当是历史的、客观的，而且要做具体情况多种价值多种取向的分析认定。

当然，唯物主义历史观的基本原则并不限于以上三个方面。然而我认为，这三点对于当前我们学习与研究中国电影历史至为重要；当前电影史研究实际上已经比较多地涉及到这些问题，从而也就具有现实意义。

照应电影历史研究的特殊性

马克思主义的理论原则必须和具体研究对象的实际相结合，这样，理论原则才有生命力。按照这样的观点，研究中国电影史，就不仅要照应到电影历史不同于其他史的特殊点，而且还要照应到中国的不同于其他国家的电影历史的特殊点。当然，作为历史研究，中国电影和其他国家电影同样又有共同点，我们应当在这种既相通又相异的联系中，来把握中国电影历史研究。

与和它同一大范畴的其他文学艺术的历史研究比较起来，电影史研究又有哪些特点呢？在我看来至少有这么几点区别是比较明显的：

一、电影，既是艺术创作，又是商品生产。

这在前面已经提到了一些。当然，戏剧、舞蹈、音乐、美术等等的演出和出售，也带有商品性质，但这与电影生产毕竟有根本性的不同。由于电影是以现代工业生产的形式出现的，不同于个体劳动或手工作坊。它的拍摄、制作，也就是工业生产；它的发行、放映，也相似于商品的批发零售，不过是其实现的具体形式不同而已。电影制片商和投资人生产电影的目的，首要的就是为了追求剩余价值，获取高额利润，但是，电影毕竟又是艺术的，它承载主体思维，反映生活，创造形象，具有文学艺术所共同具有的一般特征。由于这两方面的情况，所以，电影是商品又是艺术。具体地说，是以工业生产形式表现的观念形态的艺术商品，具有物质和精神、经济 and 意