

饶曙光
著




中国电影市场发展史



CIP 中国电影出版社

 中国电影艺术研究中心
CHINA FILM ART RESEARCH CENTER

 中国电影资料馆
CHINA FILM ARCHIVE



中国电影市场发展史

ISBN 978-7-106-03158-9



9 787106 031589 >

定价：88.00元

中国电影市场发展史

！
！



中国电影市场发展史

本专著承国家广电总局部级社科项目资助（课题编号GD07212）

饶曙光 著

中国电影市场发展史

CIP 中国电影出版社 二〇〇九·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电影市场发展史 / 饶曙光著. —北京: 中国电影出版社, 2009. 12
ISBN 978 - 7 - 106 - 03158 - 9

I. 中… II. 饶… III. 电影市场学—发展史—研究—中国 IV. J943

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 225100 号

中国电影市场发展史

饶曙光 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)

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/787 × 1092 毫米 1/16
印张/38.5 插页/2 字数/818 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03158 - 9/J · 1164
定 价 88.00 元

序

众所周知,中国是一个有良好修史传统的国度,史学独秀于众学科之上。不仅有专门的史官,历史典籍的完整与连续性在世界上也是无与伦比的。1963年2月,程季华、李少白、邢祖文先生编著的《中国电影发展史》的出版,是中国电影史研究的里程碑。自那以后,大致出版了上百部中国电影史著作,其中相当一部分是在2005年中国电影百年诞辰的背景下出版的。比较有影响的是中国电影出版社出版的《百年中国电影研究书系》,包括刘诗兵的《中国电影百年表演史话》,杨远婴的《电影作者与文化再现——中国电影导演谱系研寻》,胡克的《中国电影理论史评》,沈芸的《中国电影产业史》,许浅林的《中国电影技术发展简史》,张之璐的《中国少年儿童电影史论》,陈墨的《中国武侠电影史》,饶曙光的《中国喜剧电影史》,皇甫宜川的《中国战争电影史》,颜慧、索亚斌的《中国动画电影史》,单万里的《中国纪录电影史》,赵惠康、贾磊磊的《中国科教电影史》共12本。这套丛书没有采用综合性编年体的体例,而是采用了专题史的结合,却又具备了全史的特点。作为电影史中的专门史研究,丛书填补了某些空白,被学术界公认为众多向百年中国电影献礼的丛书中最厚重、最具有学术含量的一套丛书。然而,作为电影史中的专门史研究,丛书虽然填补了某些空白,但仍然有不少重要的遗漏,如缺少《中国电影市场发展史》、《中国少数民族电影史》、《中国电影文学史》等。

需要特别指出的是,尽管中国是一个有良好修史传统的国度,但就中国电影史而言,却一度割裂自己电影发展的“历史”。早在20世纪50年代,钟惦棐先生就在各种场合不断强调中国电影历史的研究整理工作的极端重要性。钟惦棐先生指出,“不重视自己影片的民族风格,盲目地学习苏联”,“关于中国电影历史的研究整理工作,几年来无人过问。对中国电影艺术家们在创作实践中的经验,未予认真的总结。几年来除了翻译苏联的文章,在我国电影理论建设上,可以说还是一张白纸。”^①他反复强调:“我们要求知道各国电影的历史,更要求知道中国电影的历史;我们要求关于美学的基本知识,也要求在这方面就某些问题作深入研究的著作;我们要求学习苏联电影的经验,也要求学习各国电影的先进经验。中国电影历史的资料汇编和经过研究的著

^① 钟惦棐:《钟惦棐文集》上卷,华夏出版社1994年版,第372页。



作以及电影前辈们的回忆录等等,应该组织编写和出版。我们一些有名的电影导演、演员和摄影师们的工作经验,以及电影技术和制片管理的经验总结,也都应该有计划地整理出1版。”^①可以说,钟惦棐先生关于中国电影历史的研究整理工作的意见,对我们今天仍然有启示意义和指导意义。

2005年,在中国电影百年诞辰的背景下,在“重写电影史”的口号下,中国电影史研究一度成为了电影研究的学术热点,史无前例地成为了一种“显学”。各种重修或新编的中国电影史不断推出,令人目不暇接。在新观念、新方法、新理论的多重检视下,一些新的电影史学著作针对已有电影史学著作中的诸多缺陷、电影史研究方法单一等现象,对电影史观的正确性、对电影史料的准确性和电影史述的合理性提出了各种质疑,探讨写作新的电影史的可能性。但是,在重写电影史的过程中出现了一些不良的学术倾向,如重历史内涵的阐释,轻历史材料的发掘与编纂;重“历史定见”的解构,轻历史整体的构建等等。更重要的是,许多“重写电影史”虽不乏有让人兴奋的洞见以及填补空白的研究成果,但无论是史料收集(历史编纂学),还是电影史述方法,都没有取得令人满意的突破。换句话说,部分“新”电影史仅仅只是对“旧”电影史的注疏,“新”电影史学家只是对老电影史学家的研究成果进行阐释和发挥,从总体上看学术增量不大。在笔者看来,要深化和推进中国电影史的研究,必须在以下几个方面下大力气。

一

就中国电影史的学科性质来说,正如李少白老师早在20世纪80年代就已明确指出的那样,电影史既是电影研究,又是历史研究,是一门交叉学科,同时兼具电影学和历史学的双重特性。也就是说,中国电影史的史学特性应该说是第一位的。电影史首先是一门史学,因此电影史料的挖掘永远是无止境的,永远是第一位的。傅斯年先生曾经提出过一个观点:“史学即史料学。”电影史学更是如此。电影史不仅需要第一手的文字资料,而且高度依赖第一手的影像文献。据程季华先生的估计,1905年至1949年间,国内大小制片公司摄制的影片在3000部左右。^②而我们现在能够看到的1949年以前的中国电影就只有200多部。换句话说,已经出版的上百部中国电影史著作所论述的也就是200多部电影。因此有电影史学家无奈地认为,这好像是一个无解的难题,注定要在200多部电影里面呈现1949年以前的中国电影史。其实,这并不完全准确。据笔者了解,中国电影资料馆现存的1949年以前的中国电影应该在380—390部。也就是说,加上残缺不全和不能放映的,至少也还有100部以上的电影可以挖掘。在电影史上,因为一部影片的发现而在一定程度上改变了电影史的“版图”,并非只是

^① 原载《中国电影》1956年第1期,收录于《钟惦棐文集》上卷,华夏出版社1994年版,第313、314页。

^② 程季华先生主编的《中国电影发展史》统计了近2600部影片。笔者曾就这个问题专门请教过程季华学生。在他看来,加上可能遗漏的,总量在3000部左右。

纯粹的个案。比如说费穆的《小城之春》在很长一段时间里都不被重视,得不到公正的评价。而现在,《小城之春》则被公认为中国电影史上最杰出的电影之一。1987年香港影评人集体推选世界十大名片时,《小城之春》名列第三(第一《东京物语》,第二《公民凯恩》);推选十大中国片,《小城之春》名列首位;在中国五大电影导演名单上,费穆又名列首位;是世界一百年电影史上的十部经典名作之一;中国电影九十年的十部经典作品之一。《小城之春》被誉为“中国电影界一致公认的经典性作品”。香港电影评论界将其推选为“有史以来中国最佳电影”,著名导演张艺谋称自己最喜欢的中国电影就是《小城之春》。2007年,中国电影资料馆举办了“周璇经典影片展映”,放映了方佩霖导演、周璇主演的《花外流莺》,引起了观众的极大兴趣,其剧场效果不亚于任何一部国外的经典喜剧片。《花外流莺》是一部中国电影史上非常出色的喜剧影片,可惜由于各种原因完全被遗忘了。影片巧妙的喜剧情境设计,严谨的逻辑安排,人物的出彩表演和歌曲的适当穿插都体现出其作为一部杰出喜剧的特质。笔者大胆的估计,像《花外流莺》这样的影片也许还有不少。随着一些优秀的影片不断被挖掘出来,完全有可能改变我们现在所公认的电影史的“版图”。

尽管多年的电影教育已经培养出了一批经过系统史学专业训练,并且有志于潜心从事电影史料整理工作的新一代电影史学者队伍,但电影史料学取得的成果依然不能令人满意。因此,众多电影史学家呼吁优先发展电影史料学,优先推进电影史料的系统化建设和资源共享。中国电影资料馆、中国艺术研究院、中国电影家协会、中国电影博物馆、国家图书馆和各地各高校图书馆、档案馆都存有不少的电影史资料,相关机构和学者也在电影史料整理方面做了大量的卓有成效的工作。但迄今为止,上述机构的书籍和报刊,包括说明书、海报、手稿等等,都还没有能够建立起统一的电子网络检索系统,也就没有能够实现资源共享。在笔者看来,现在也依然看不出有一个机构或者一种机制能够把上述分散的资源整合起来。因此,电影史料学的工作依然是任重而道远。

在广电总局领导和电影局领导的支持下,中国电影资料馆启动了“中国电影口述历史”的工程,实际上是中国电影的抢救工程。我们首先建构的是“中国电影工业”的概念:我们采访电影人,不仅仅是编导演摄录美,也不仅仅是制片发行放映,还包括电影技术、电影科研、电影管理、电影研究等方方面面。参与这项工作的都是中国电影资料馆一流的电影专家,并且带出了一大批年轻的中国电影史学专家。我们做这项工作的目的,最重要的是为了抢救中国电影的史料。中国电影“口述历史”项目的缘起是基于我们这样一个认识,即中国电影的文化遗产,不仅包括那些老电影、老电影设备、老电影设施,以及老电影文献和出版物,还应该包括那些老电影人对电影历史的记忆。作为亲历者,他们这种“记忆”,不仅因为能从不同角度填补、丰富和验证中国电影历史而具有重大的不可替代的文化和史学价值,更因为这种“记忆”随时可能因为这些亲历者生命的逝去而永远不复存在,亟待我们马上着手进行抢救!

中国电影口述历史的收集和整理,不仅从不同角度填补、丰富和验证了中国电影的历史,而且在这一过程中,也在影响和改变着访谈的参与者。对于“中国电影口述



历史”项目的参与者来说,他们既是历史的记录者,同时也在这一过程中,成为了历史的一部分。借此机会,笔者呼吁电影界的老前辈,电影界的同仁,支持中国电影口述历史的工作,共同为中国电影史科学作出自己的贡献。

二

众所周知,所有的历史研究都是一个系统的工程,任何形式、任何层面、任何方面的割裂都会导致致命的错误。恩格斯曾经指出:“必须重新研究全部历史,必须详细研究各种社会形态存在的条件,然后设法从这些条件中找出相应的政治、司法、美学、哲学、宗教等等的观点。”^①同样,对一部电影完整的评价和阐释,应该包括多个层面和维度:政治的、经济的、文化的、审美的。罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里在《电影史:理论与实践》中这样说过:“我们承认,电影是一种过去和现在都是多面性的现象,它同时是艺术形式、经济结构、文化产品和技术系统。从传统观点看,这些方面的每一个一直都是电影史研究中互不相干的次学科。基于这一事实,我们把对电影史研究的讨论分成四章:美学的、技术的、经济的和社会的。”^②也就是说,电影史研究也应该有多个层面和维度。过去由于各种原因,大多数电影史多从政治的和意识形态的维度进行研究和分析,较少从市场和观众角度进行梳理。在改变、更新电影史学观念的前提下,对过去电影史学著作所忽视、乃至轻视的问题进行认真的重新审视、挖掘和评价,是摆在电影史研究者面前一项长期而艰巨的任务。

过去由于各种原因,我们现在的早期电影史主要还是“左翼电影”、“进步影片”占绝大多数,而且也多是从政治的和审美的维度来对它们进行研究和分析,这势必会对我们的电影史研究造成欠缺和遗憾。因此,要在改变、更新电影史学观念的前提下,对过去电影史学著作所忽视、乃至轻视的问题进行认真的重新审视、挖掘和评价。这其中,大量的盲区乃至误区依然存在。如对鸳鸯蝴蝶派文人大量参与早期电影生产制作的史述及其评价。据不完全统计,1921年至1931年,中国各电影公司拍摄了约650部故事,其中绝大多数是鸳鸯蝴蝶派文人参与制作的,影片内容在很大程度上也是鸳鸯蝴蝶派文学的翻版。但在我们过去电影史的著作中,对鸳鸯蝴蝶派及其文人大量参与早期电影生产制作都是持否定负面的评价。但如果从电影市场、电影工业的角度看,鸳鸯蝴蝶派为中国电影建构了传奇化的叙事结构和模式,鸳鸯蝴蝶派为中国电影赢得了最大群体的电影观众,从而使中国电影的工业得以发展。熟悉中国电影史的人都知道,一方面美国好莱坞电影通过外资控制的放映和发行网络占据了大部分市场份额;另一方面中国民族电影由于缺乏大资金的支持而只能单单依靠市场回报维持“再生产”。可以这样说,鸳鸯蝴蝶派在促使电影商业化、市场化运作,帮助电影迎合大众

^① 转引自《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论历史科学》,人民出版社1975年版,第43页。

^② [美]罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里著,李迅译:《电影史:理论与实践》,中国电影出版社2004年版,第3页。

趣味,建构传奇化的叙事模式从而为电影找到了众多的观众,实现了市场化生存等诸方面做出了独特的贡献。换句话说,鸳鸯蝴蝶派的传奇化叙事结构和模式为中国电影吸引了足够多的观众,从而支持了早期中国电影工业的发展。

众所周知,电影从1896年传入中国,到1949年的50多年中,中国电影市场主要由美国好莱坞电影所主宰,好莱坞电影占据了中国电影发行和放映市场的大部分市场份额。但有些现象值得我们认真思考:1946年后,战争时期积压的好莱坞影片都输入到上海,数量上超过了30年代。电影业在上海的重新兴旺又为中国电影带来了大量的观众。“以电影观众计,1946年上海电影观众总人数为1954万人,日均5.35万人,1948年3897万人,日均10.68万人;以电影院上座率计,1946年约为31%,1948年约为61%;上述指标均增长了一倍左右。”^①而且,“战后时期美国片充斥中国市场,上海每天看电影的观众的总数中,大半是看美国片,放映国产片的影院,约占1/3都不到,几乎完全是美国片的天下。到1947年及以后,则有很大改观。《一江春水向东流》放映仅在沪光、丽都、美琪三家影院,就有46万人观影,张爱玲与桑弧合作的《太太万岁》,在“皇后”和金城大戏院放映,观众人数也达15万人。而《假凤虚凰》在著名的大光明大戏院放映,观众人数便达17万人。另外有一个统计,在战后同期上海进口的卖座美国影片《乱世佳人》、《一千零一夜》、《蛇蝎美人》等在沪放映,据两家影院统计,也仅为17万人、22万人、21万人!上海的银幕没有被美国电影独占。”^②

也就是说,1946—1949年的中国电影市场上,国产电影的市场份额却有所上升。那么,是哪些电影占据了主流电影市场呢?过去,在我们的电影史叙述中,基本上只有“昆仑”和“文华”的电影。诚如李欧梵先生谈到现代中国电影传统时曾经指出的那样:1945年至1949年这个时期,据我认为是现代中国电影的黄金时期,它在艺术上的成就,一直到今天都仍然是无可比拟的。尤其是“昆仑”的9部电影和“文华”的12部,在很大程度上代表了1945年至1949中国电影所能达到的艺术水准。但“昆仑”的9部电影和“文华”的12部毕竟难以支撑一个可持续的电影市场,两大公司在总量上远远落后于走商业类型路线的“国泰”和“大中华”。在整个40年代(1945—1949),“国泰”电影生产数量是30部,“大中华”34部。“国泰”和“大同”这两家规模相对比较大的影片公司在这段时期出品的41部影片中约有三分之二是明显的商业片。而作为当时国民党官办的最大电影机构“中电”来说,虽然这期间推出了一些影响比较大的带有国民党官办正统色彩的影片,但在总共出品的38部影片中,在数量上占有较大比例的实际上还是商业化类型片。电影市场统计数据 displays, 国泰电影企业公司、大同电影企业公司、大中华电影公司的影片在数量上占据优势并显示出了相当的票房号召力,作品包括《忠义之家》、《裙带风》、《花外流莺》等等。可见,是商业类型电影,而不是“昆仑”的进步电影、“文华”的人文电影占据了电影市场的优势地位、主流地位。其实,在中国早期电影市场中,商业电影才是真正占主流地位的电影形态,至少在数量上

① ② 汪朝光:《战后上海国产电影业的启示》,载《电影艺术》2000年第5期。



如此。在以往的中国电影史的研究中,对于商业电影的关注和研究并不多,特别是中国早期的商业电影更成为了被忽视、被过低评价的对象,所以更多地关注中国早期商业电影,更深入地对其进行考察和研究是我们电影理论工作者义不容辞的责任。包括卜万苍、朱石麟、方沛霖、岳枫、吴村、岳村、李萍倩、马徐维邦、杨小仲、屠光启、徐欣夫在内的商业电影导演都值得重新认真和深入研究。其实,在中国电影产业化不断发展的今天,无论是现实主义电影、进步电影还是商业电影;也无论是像蔡楚生、史东山这样具有很高艺术成就的导演,还是像方沛霖、岳枫、吴村、李萍倩这样具有敏锐商业洞察力的商业片导演,都应该进入我们的研究视野和范围。我们应该在此基础上来审视和描述中国电影发展的历史,建构中国电影新的发展坐标和新的发展战略。

三

要深化和推进中国电影史的研究,需要不断地推出与电影相关的专门史、专题史、断代史,不断地推出以地域为研究对象的电影史方志研究。陈山、李道新、虞吉、赵卫防、孙慰川等学者正在进行或者已经完成的上海电影史、大后方电影史、香港电影史、台湾电影史、北京电影史、长影史等,显示了电影史研究的新的实绩。另外,各个地方的电影方志研究作为一种电影的区域性的研究,也取得了新的进展。据不完全统计,现在已经有不少省、市、自治区、直辖市有自己的电影志,如《长春电影志》、《哈尔滨电影志》、《青海电影志》、《陕西电影志》、《宁夏电影史话》、《四川电影志》、《浙江电影志》、《杭州市电影志》、《北京文化艺术卷戏剧志曲艺志电影志》、《天津通志(1924—2003)广播电视电影志》等等。这些电影志对电影近百年来在本地的传入、制作、发行和放映进行了梳理和介绍,对于开拓电影史研究的“空间”和“区域”也是必不可少的。当然“区域转向”的中国电影史研究,必须跟特定地域的特定人群、特定氛围、特定心理及特定的精神症候和文化状况联系在一起,如恩格斯指出的那样:“必须重新研究全部历史,必须详细研究各种社会形态存在的条件,然后设法从这些条件中找出相应的观点。”只有这样,新型的中国电影史研究才能建构起有效的框架,走向新的电影史学。

说到或撰写中国电影一百年的历史进程,绝不可以忽视电影杂志的存在与影响。电影杂志的出现,是电影史上的大事,也是电影传播史上的大事。1905年,中国人拍出了自己的第一部影片,整整16年以后,中国的电影杂志才宣告诞生。此后,伴随着电影事业的发展,电影杂志如雨后春笋般涌现,截至1949年,仅仅20余年间,相继问世 的电影杂志就有近300种之多,平均每年约有10种影刊诞生。这些刊物见证了中国电影的发展历程,记录了电影人的喜怒哀乐,是电影史不可或缺的组成部分。自“五四”以来,中国传播事业的不断发展为文化精英们创造了一个新的媒介话语空间,报章杂志与中国的知识阶层有着十分紧密的联系。同时,电影杂志的繁荣也促进了市民观众的电影消费。中国电影资料馆现在仍然保存着上千册电影期刊。作为一种专题史研究,亟待有年轻的电影史学者对这些电影期刊进行更深入、更细致的整理和梳理。

四

在电影史研究中,存在着一种厚此薄彼的倾向,即认为1949年以前的电影史研究才是真正意义上的电影史研究,而1949年以后的电影研究不算是真正的电影史研究。其实,1949年以前的电影史料需要整理和抢救,1949年以后的电影史料同样需要抢救。^①事实上,1949年以后的电影史实也被人有意无意的遗忘,并且随着老电影人的不断离去而永远消失。如新中国成立之后,电影界在新中国既定方针的指导下,有意识和有步骤地开展了一场声势浩大的清除好莱坞电影的运动。从1949年开始,在全国各大报刊上连篇累牍的发表了一系列批判好莱坞电影的文章,尤其是1950年朝鲜战争爆发后,更是在全国范围内开展了消除“亲美、崇美、恐美”运动。于是,宣扬资本主义意识形态和美国生活方式的好莱坞电影,很快被彻底清除出中国电影市场。令人吃惊的是,这场对其后中国电影发展产生了决定性的影响的运动竟然被包括电影史学家在内的人有意无意的遗忘了。^②又如人们都津津乐道的1979年所创造的293亿人次的观众纪录,就有一种流传很广的观点,那就是想当然的认为1979年的观众人次和票房收入主要是由新生产的影片创造的。其实,这是由于对当时的电影历史不太了解所造成的一种误解。1977—1978年一共两年生产了56部影片,但优秀影片较少,在很大程度上没有完全摆脱“文革”电影模式的影响。事实上,1977年、1978年,大量被“四人帮”打成“毒草”的“文革”前十七年摄制的影片恢复发行以及七八十年代的香港影片和译制片,构成了当时发行放映的主体部分。如1978年全年发行的长片节目就达433个,显然不可能是1978年新生产的影片。^③这些误区和盲区如果现在不予以澄清,那就很有可能以误传误,贻害后人。更重要的是,这个在特殊的历史条件下创造的中国电影观众人次,成了某些理论家厚古薄今的重要论据,应该引起我们的警惕。

郑洞天先生在谈到改革开放30年中国电影历史进步的时候特别指出了两点:认识到了电影是产业,认识到了电影与观众的关系。其实这个问题在钟老的电影美学体系当中已经讲得非常清楚,他所写的电影美学,第一章和最后一章,都是谈电影与观众的关系。笔者把它概括成为“观众本体论”。尽管钟惦棐先生的电影美学最终没有完成,但“观众本体论”的思想是其电影美学的一条红线,在今天推进和发展中国电影产业的背景下具有特别的意义和价值。

但在我们的一些当代电影史著作的叙述中,存在着强烈的精英化意识和倾向,忽视从观众和市场角度来梳理和评价电影。新时期之初众多卖座影片如《保密局的枪声》、《庐山恋》、《405谋杀案》、《神秘的大佛》等在精英电影史学叙述中成为了“不可

^① 吴迪生生编辑的《中国电影研究资料1949—1979》上、中、下卷(文化艺术出版社2006年版)对整理和抢救1949年以后的电影史料贡献巨大。

^② 参见饶曙光:《新中国电影的第一个运动:清除好莱坞》,载《当代电影》2006年第5期。

^③ 季洪:《季洪电影经济文选》,中国文联出版社1999年2月版,第11、23页。



见的电影”。^①

中国电影已进入发展变革的关键时期,面临的机遇前所未有,面临的挑战也前所未有。2008年,中国电影故事片产量超过400部,国内电影市场票房总收入(不含农村市场)达到42.15亿元,比2007年增长8.88亿元,增幅为26.69%。其中,国产影片票房收入25.63亿元,比2007年增长7.62亿元,增幅达42.31%,占票房总收入61%,在国内市场所占份额连续6年超过进口影片。以单纯的经济指标而言,这组数据相对于我国的GDP,甚至相对于我国文化产业增加值并不值得称道。但是,就我国文化市场而言,唯有电影市场是开放的,能够取得这样的成绩实属不易。有人乐观地预测,未来10年,是中国电影的黄金10年,更是中国电影市场发展的黄金10年。要把这种预测真正变为现实,需要借鉴历史的经验。可以毫不夸张地说,深入研究中国电影市场的演变和发展,对于中国电影产业化改革和推进,沿着有中国特色的社会主义电影道路不断开拓和创新,具有独特的意义和价值!

五

中国电影已经走过了百年历程。然而到目前为止,仍然没有一套包含中国大陆、台湾、香港和澳门电影发展百年历程的电影通史。众所周知,《中国文学史》已经有上百套,《中国电影史》著作虽然也有上百种,但严格意义上的只有程季华先生主编的《中国电影发展史》和荒煤先生主编的《当代中国电影》。程季华先生主编的《中国电影发展史》出版于1963年,到现在已经40多年;荒煤先生主编的《当代中国电影》(该书主要由中国电影艺术研究中心的专家学者撰写)出版于1989年,到现在也已经有20年之久。由于历史的局限,尤其是多年来没有补充新的资料也就是创新,不能系统、完整、客观、公正地反映中国电影一百年的发展历史,也远远不能满足当代电影文化教育的需要。其结果是,现在的年轻学子不相信我们中国学者自己的研究而非常迷信西方学者或海外华人学者的“理论”。这种情况很不正常,更不应当继续下去。

2006年,热热闹闹的中国电影100周年诞辰过去以后,鉴于多年来中国电影史研究处于各自为阵、缺乏有效整合的状况,笔者和陈墨先生曾经图谋要整合中国电影资料馆的学术力量编撰一套包括香港和台湾在内的完整意义上的《中国电影通史》。其基本设想是,要在新发现的史料及近几十年中国电影史研究的成果的基础上,调整电影史观念,扩大电影史视野,修订电影史学规范,将中国电影史资料的抢救、收集、保存与学术研究融为一体,使其学术成果能够体现中国电影史研究的最新成果,为电影文化教育提供最权威的《中国电影通史》。在具体做法上,准备采取先易后难的办法,率

^① 影片《405谋杀案》(上海电影制片厂1980年,导演:沈耀庭,主演:仲星火、徐敏、严翔等。)讲述了20世纪70年代,我公安人员根据一桩杀人命案的蛛丝马迹揪出心怀鬼胎的反动分子这一具有时代特色的惊险故事。影片上映后在全国造成了万人空巷的巨大轰动,创下了观影人次过亿、票房收入过亿的影坛奇迹。影片当时的投入仅有60万元,而当时的电影票价最多也只有3角5分,由此推断,《405谋杀案》当年的观影人次达到了3亿以上。

先完成一系列相关的子项目如《中国电影工业研究》、《中国电影文化研究》、《中国电影市场研究》、《中国电影类型研究》、《中国电影艺术家研究》、《中国电影企业家、事业家研究》、《中国儿童电影研究》、《新中国电影的理论和实践》、《新时期电影研究》、《“他者”与“我者”——中美学者中国电影研究比较》、《中国电影、电视剧比较研究》、《电影政策研究》、《香港电影研究》、《台湾电影研究》等等。笔者和陈墨先生认为,随着中国经济改革的深入和发展,文化建设必将成为 21 世纪的重要战略目标。《中国电影通史》的编撰和出版,乃是这一战略目标的重要组成部分。中国是一个文明古国,也是一个举世闻名的史学大国,《中国电影通史》的研究、编撰和出版,必将在国内外学术研究和文化交流方面产生巨大而深远的影响。就经济效益而言,从长远来看,也会因为本书可以不断地再版和被翻译成外国文字而不断获益。后来,由于种种原因,《中国电影通史》并没有得以实施。现在看来,包括发展到今天为止,都还不具备编撰《中国电影通史》的充分条件。正如陈墨先生所指出的那样,如果把《中国电影通史》比喻成“长城”的话,没有上千篇真正意义上的电影史论文,是无论如何修建不起这个“长城”的。

想起钟惦棐先生 1956 年说的话,不禁有些汗颜。

愿年轻的电影史学者不断为中国电影“添砖加瓦”,最终修建起中国电影的“长城”。

对于中国电影史研究而言,建设性态度比批判性态度更重要。因为批判、破坏一个旧世界很容易,而要建设一个新世界则困难得多,需要几代人不懈的努力,一点一点的添砖加瓦!

《中国电影市场发展史》只是“砖”和“瓦”。但愿它的出版,能够抛砖引玉,最终为完成一套包含中国大陆、台湾、香港、澳门电影发展百年历程的电影通史作出一点个人的贡献。

目 录

CONTENTS

序

第一章 电影的发明及中国早期电影发行放映活动

- 第一节 电影的发明及其本性 1
- 第二节 电影传入中国及中国早期电影发行放映活动 6
- 第三节 外国人垄断下的影院业及外国影片的输入 11

第二章 早期中国电影制片业与电影市场

- 第一节 早期中国电影制片公司概况 13
- 第二节 张石川、郑正秋与“民鸣社”及其《难夫难妻》 19
- 第三节 《阎瑞生》、《海誓》、《红粉骷髅》等长故事片的创作及放映 22

第三章 中国电影创作及市场的发展

- 第一节 明星公司与《孤儿救祖记》 29
- 第二节 大量电影公司成立及“国产电影运动” 33
- 第三节 “古装片”、“武侠片”和“神怪武侠片”三次商业电影浪潮 40
- 第四节 商业竞争与“六合围剿” 50
- 第五节 《电影检查法》及商业电影的退潮 55
- 第六节 文明戏、鸳鸯蝴蝶派及其它 59

第四章 “复兴国片”、新兴电影运动及其电影市场

- 第一节 联华公司与“复兴国片” 65



第二节	有声电影的出现及其对电影市场的冲击	74
第三节	电影文化运动的兴起	81
第四节	商业电影的变化及发展	91
第五节	公司商业运作与电影明星制	104
第六节	电影杂志与电影消费	114
第七节	电影院的发展与外国电影的输入	123
 第五章 抗战的爆发与“孤岛”电影商业景观		
第一节	“孤岛”的形成及其商业电影奇观	137
第二节	新华影业公司及其商业电影经验	149
 第六章 大后方电影创作及放映		
第一节	大后方的电影创作	157
第二节	大后方的电影放映及其好莱坞景观	162
 第七章 沦陷区电影(“伪满洲国”电影、“汪伪”电影)扫描		
第一节	“伪满洲国”电影	167
第二节	“汪伪”电影及其娱乐性	170
 第八章 1945—1949:战后中国电影市场		
第一节	“国营化”与“主流电影”	181
第二节	战后商业电影创作及其市场	187
第三节	“文华”电影创作及其市场	194
第四节	“昆仑”电影创作及其市场	203
第五节	好莱坞电影的输入及其对中国电影的意义	210
 第九章 新中国电影的布局与体制的形成		
第一节	新中国电影前史:从延安电影团到“东影”	221
第二节	清除好莱坞电影运动及其影响	230
第三节	苏联电影的翻译及其它	239
第四节	新中国成立初期电影政策导向	245

第五节	袁牧之的企业化思想与“电影村”构想	255
第六节	第一个五年计划与新中国电影体制	259
第七节	电影批判及电影市场格局	268
第十章 曲折发展的中国电影创作及其市场		
第一节	“双百方针”与电影创作的变化	277
第二节	《电影的锣鼓》及其它	281
第三节	“拔白旗”与电影“大跃进”	290
第四节	献礼片与新中国电影“第一个高潮”	297
第五节	中国电影“半个高潮”及其它	305
第六节	“十七年”中国电影总结	317
第十一章 “文革”时期的电影及放映		
第一节	对“十七年”电影的否定及其批判	333
第二节	“样板戏”及“样板戏”电影的拍摄	339
第三节	“重拍片”的政治经济学	350
第四节	“文革”时期的故事片创作	357
第五节	“文革”时期独特的放映景观	369
第十二章 新时期电影创作及其市场		
第一节	过渡时期的电影创作及放映	384
第二节	新时期电影与第四代导演	388
第三节	第五代的崛起与“曲线票房”路线	398
第四节	电影理论批评与主流话语	407
第五节	娱乐片的“失落”及其兴起	417
第六节	80年代的电影体制探讨及其改革	428
第十三章 后新时期电影创作及其市场(1987—1996)		
第一节	后新时期状态与众声喧哗	438
第二节	“主旋律电影”的提出及其意义	448
第三节	机制改革、社会集资与电影市场	455
第四节	“大片”引进与电影市场的演变	462