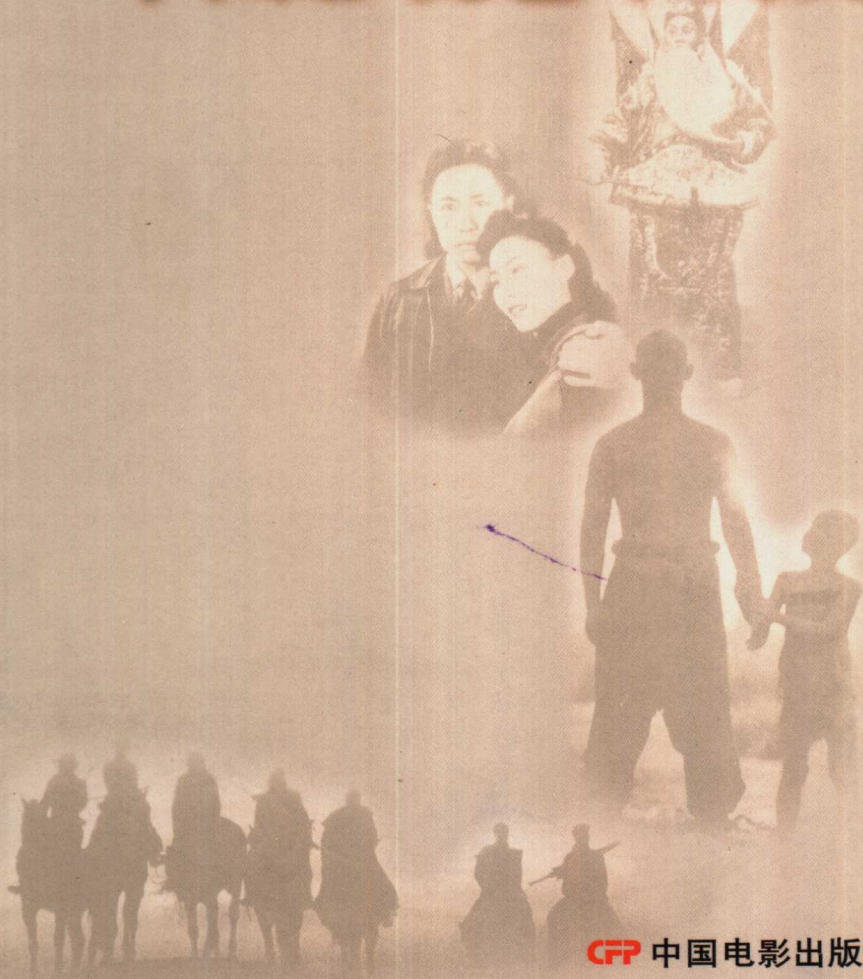




随园影视论丛

谢柏梁 袁玉琴 主编

中国影视艺术简史



CIP 中国电影出版社

中国影视艺术史

中国影视艺术史

中国影视艺术简史



中国影视艺术史

图书在版编目(CIP)数据

中国影视艺术简史/谢柏梁,袁玉琴主编. - 北京:
中国电影出版社,2005.12

(随园影视论丛)

ISBN 7-106-02394-9

I. 中… II. ①谢…②袁… III. ①电影史-中国
②电视史-中国 IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 133319 号

责任编辑:杨郁暄

装帧设计:赵子航

责任印制:刘继海

中国影视艺术简史

谢柏梁 袁玉琴 主编

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:64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2006 年 2 月第 1 版 2006 年 2 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880×1230 毫米 1/32

印张/10 插页/2 字数/264 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02394-9/J·0923

定 价 30.00 元

随园影视论丛

顾 问:仲呈祥 廖 奔
 何永康 袁玉琴

主 编:谢柏梁 沈国芳

本书主编:谢柏梁 袁玉琴

编 委:(以姓氏笔划为序)
 白小易 孙慰川
 朱 洁 洪 宏
 贾冀川 管红星

主编简介

谢柏梁,文学博士。南京师范大学特聘教授(2000~2005)。上海交通大学中文系主任,博士生导师。享受国务院政府特殊津贴。

袁玉琴,南京师范大学资深教授,影视学科开拓人。指导过多届影视学硕士生与博士生。

《随园影视论丛》总序

仲呈祥 廖 奔

随园,是百年老校南京师范大学的主校区之一,也是著述和教育的一方净土。

作为著名的风景名胜和私家花园,曹雪芹曾在此优游自得地玩耍,随园的山水风物,给过他多少山水的灵性和文情的启发。大诗人袁枚曾在此无忧无虑地写作诗话,接待文友,招收男女弟子。一时间,四方之士至江南,必造随园投诗文、听词曲,朝朝如此,几无虚日。随园,几乎成为清代中国讲习诗文艺术的南方圣地。

承接起18世纪以来先贤的园林景观和诗文灵脉,从1912年的三江师范学堂到南京高等师范学校,从金陵女子大学、南京师范大学师范学院到今天的南京师范大学,随园校区一直享有“东方最美丽的校园”的声誉,也一直具备文化艺术教育与研究的悠久传统。

即便在影视戏剧的教育与研究方面,南京师范大学也在全国起步较早。1998年,经国务院学位委员会批准,南京师范大学成为非艺术类院校第二家拥有电影学(含电视)学士与硕士学位授予点的单位。2003年以来,南京师范大学在中国古代文学戏曲史博士点的基础上,经国务院学位办批准,又增设了影视文学博士点和戏剧文学博士点。

《随园影视论丛》,便是南师大影视戏剧教学与研究的阶段性成果之一。整套丛书一共包括六本,大致分为一史一论和四个专题研究。作为系列学术成果,构架宏大,文风朴实,深入浅出,既适合专业读者学习,作为研究生、本科生的课程教材,也能供一般电

影爱好者阅读,供影视研究者参考。

《中国影视艺术简史》和《影视艺术概论》是特聘教授谢柏梁和袁玉琴教授共同主编的史论课配套教材。前者是对中国影视发展总体脉络的勾勒,后者是关于影视艺术及其审美特点要言不烦的阐述。这两本教材已经经过南师大和相关兄弟院校的多次使用,属于较为简明扼要、清晰生动的综述类教材。作为高校,这类教材今后还应该蔚为系列,为教学工作提供较为规范、适用的基本文献。袁玉琴教授是南师大影视学科的创始人,也在全国影视界的学术层面上开拓较早,成就颇丰。谢柏梁教授是南师大影视戏剧方面的学科带头人,在文学史研究、比较文学、戏剧史论和影视研究方面开拓甚勤,多有建树。

《观念与范式——类型电影研究》是沈国芳教授继《电影审美学》、《中国传媒大趋势》之后的新著。类型电影是伴随着电影诞生的一种独特而复杂的电影现象。上世纪80年代末和90年代初,中国电影理论界曾经对类型电影有过研究,对中国电影的发展产生过重要的影响。近几年,理论界对类型电影的研究日益重视起来,但这方面的系统专著并不多。本书着重从观念与范式两个层面较为系统地对类型电影进行全方位的观照,提出了一些独特的理论观点。尤其是对八类电影类型的研究,涉及到大量的类型影片,史和论结合,理论概括与分析解读结合,历史梳理清晰,影片解读细致,体现出女性作者的特点。

沈义贞教授的《影视批评学导论》,从历史、哲学、社会学、心理学、传播学等不同领域讨论影视批评的问题,视野较为宽广。作者从人类在漫长的历史行程中所不得不置身其中的“挑战/应战”模式来看待影视创作与批评实践,这就在高度强调影视的艺术价值的同时,极大地肯定了影视在人类社会生活甚至推动历史前进方面所起的巨大作用;其中所讨论的一些话题,和当前影视创作实践密切相关。尽管书中某些命题还没有充分展开,但作为一家之言,为影视创作与批评提供了有益的启示,具备了进一步进行学术探索的可能性。

《当代港台电影研究》是江苏省教育厅2004年度高校哲学社会科学基金项目之一,作者孙慰川副教授近年来先后在核心杂志上发表过多篇专题论文。该书对港台电影作了较为系统、全面而深入的研究,尤其对香港电影的开掘较多。既可以作为电影专业学生的教材或教辅书,更能够对港台电影的研究有所裨益,使得我们对港台电影的研究,朝着系统建设方面迈开了新的步伐。

《转型期的欧美电影》系由贾冀川副教授所撰写。该书在第八章二十四节的篇幅中,将八、九十年代欧美主要国家、有影响的导演和他们的电影几乎全部纳入分析透视的视野,既坚持把当代欧美电影放在一个高科技所装备的产业体系中考察,又坚持电影的艺术和审美批评的立场,努力挖掘影像的特质,深入探求其文化意蕴、叙事路径和视觉美感。借他山之石,可以对形成我国电影的发展战略有所帮助。

《随园影视论丛》是南京师范大学“211工程”建设项目之一,也是文学院诸多学术项目当中的亮点之一。校方和文学院院长何永康教授、朱晓进教授都对该项目予以了扶植。该书主编谢柏梁和沈国芳二位教授,以及上述的其他老师也都程度不等地投入了一定的资金。作为本书的顾问,我们对南师大上上下下为繁荣影视学术文化所做出的努力,对中国电影出版社相关编辑所付出的劳作,表示由衷的钦佩和崇高的敬意。

影视文化在当今人类先进文化建设中理应担负的历史使命自不待言。中国的影视文化,不仅需要大量的实践和优秀的作品,也同时急切地呼唤着理论建树和人才培养。南京师大和国内众多高校的相关系科,是我们从事影视理论研究和人才培养的重要基地,也是影视文化的明天之所在和希望之所系。但我们同时也要看到,同传统的文学史论学科相比,同其他艺术学科相比,影视学科的历史还太短,家底还太薄,还需要几辈学者的持续努力,才能发展得比较健全和完善。

正是出于上述考虑,我们才接受南京师范大学的聘请,作为兼职博士生导师,与谢柏梁教授共同主持该校影视剧学科的博士生

培养工作,并与何永康院长和袁玉琴教授一道,欣然担任《随园影视论丛》的学术顾问。据我们所知,目前所出的六部著作,只是系列丛书的第一列方阵,接下来还有第二批、第三批丛书会鱼贯推出。那么,随园的悠久文脉,南师大的百年风采,影视剧学的美妙呈现,中国文化艺术学科的理论拓展,还将会具备更加美好的未来。

2004年12月22日

前言

屏幕文艺：中国文艺史的新纪元

谢柏梁

近百年来，中国的电影、电视、录像和 VCD、DVD，还有欣欣向荣的计算机网络世界，先后成为举国上下喜闻乐见、形象可感的大众传媒方式。与此同时，关于屏幕文艺中电影文艺、电视文艺、录像和 VCD 类文艺，以及方兴未艾的网上文艺的关注和研究，也越来越受到有识之士们的认同和支持。

曾几何时，在我国高等学校门类众多的学科当中，电影电视学还只是一个叨陪末座的小弟弟。20 世纪末叶以来，一方面是社会热点对影视的持续关注 and 大学生们的普遍喜尚，另一方面是古典文学等传统学科对新生的影视学高高在上的总体凌驾，这就使得一些有责任的屏幕文艺研究与教学的先驱者，不得不冒着“不务正业”或者“不学无术”的某些嘲讽，硬着头皮创出了一番学术新天地，从而极大地延伸了中国文学教学与研究的新天地。

无论是从中国文艺发展在影视和网络方面所体现出来的变体和成绩来看，还是从观众的兴趣所在、艺术的趣味和品位所系、以及从影视、网络教学与研究的丰厚实绩来看，中国文艺实际上已经进入了屏幕文艺的新阶段。

这种新鲜活泼、有声有色的屏幕文艺，在 20 世纪与 21 世纪之交，已经开始成为中国文艺的主流形式之一，从而当之无愧地开拓着中国文艺史上的新纪元。

源远流长的中国文艺史,在 20 世纪以前大致经历了口头文艺、书面文艺和舞台文艺这三重变异和交叉发展的三大阶段。

口头文艺是以口语作为媒介、以群体性的集体创作和个体性的独立创作相结合作为产生机制,以表现人物遭遇的故事传说作为叙事内容、以反映人生情感片断作为抒情内容的一门“人学”。这一门类在中国文学中的具体表现大致有神话传说、民歌民谣(甚至包括《诗经》当中的某些民谣原型)、话本小说和曲艺艺术中一些以说话为主的评话类样式。

书面文艺又称为案头文艺,这是中国文艺最为重要的一大部类。它的特点首先在于以文字作为载体,其次在于包罗万象:一部中国文学史不仅一直具备文史哲不分的特点,它还同时具备将口头文学、舞台文学乃至屏幕文学的诸多文字信息和整体人文精神囊括、容纳进来的可能。但是严格来看,中国文学真正的本体形式和主流题材还是散文。先秦时期主要包括诸子散文和历史散文在内,汉魏晋南北朝时期主要包括辞赋在内,唐宋以来包括诸多抒情写景的散文在内。宋元人关于“诗为文余、词为诗余、曲为词余”的“三余”说,就表明了正统文学界对诗词曲乃至之后的小说戏曲的“小道”蔑视感。直到近代以来,中国人受到西方诗歌、小说、散文、戏剧四大文学分类法的影响,这才从根本上改变了传统意义上狭窄的文学观念。由此出发,中国书面文艺才不可逆转地将脱胎于话本等口头文学的小说戏曲收归文学主体,从而完成了中国文艺从散文本位到小说戏曲本位的顺向延伸。

舞台文艺又称之为可表演性文艺。中国文艺中的诗词、戏剧和曲艺,都可以归类到舞台文艺之中。舞台文艺的根本特点,就在于可以便于演员表演、观众欣赏或者读者阅读。倘若与表演分离开来,舞台文艺可以具备一般文学的可阅读性;倘若能够与表演结合起来,舞台文艺又具备鲜活的现场表演综合效果。与此相关,舞

台文艺通常讲究音调格律、歌声舞容，由于能够与演员的美妙声容结合起来，这就使得舞台文艺在审美意蕴上更接近人类的生活实际，尽管这种生活其实是高度凝练、十分典型，哪怕在文词方面也是经过千锤百炼的诗化语言。

中国诗词一开始就是用来表演的舞台本，属于歌舞乐综合表演的歌词方面。就拿第一部诗歌总集《诗经》来说，305篇原本都是可以弦歌舞蹈的乐章。早在公元前544年，吴公子季札来到鲁国参观访问时，就曾现场观看评论过鲁国乐工为他表演的《周南》、《召南》等诸国风，还有《小雅》、《大雅》中的诸多乐章（《左传·襄公二十九年》）^①。屈原等楚国诗人共同创造的楚辞，率多发端于《九歌》，而《九歌》本身就是楚国系列祭祀歌舞中所演唱的歌词。绝大部分乐府诗歌和唐诗宋词，当然都是可以乐歌唱、因声起舞的。

发端于宋元南戏的戏曲，不仅是舞台文艺中的一大重镇，同时还是舞台文艺发展到较高程度和较完满形态的艺术结晶。戏曲文学从思想渊源上融会了儒、释、道三大思想体系和相应的伦理道德规范，从故事题材上采撷了历代史书、野史、方志和小说中一些富于戏剧性的情节与人物，从文学体式上集合了口语、韵语、诗、文、词、曲等众多文体的精华，从审美格局上集文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、服装、化妆和灯光等多重艺术元素在一起，形成一种无美不备、有容乃大的艺术规范。以活生生的人作为集成艺术的载体，以当场表演、时空同享的现在进行时作为引起观众惊奇和反馈的氛围，这使得戏曲中的演员和观众共同占有着三维空间和一维时间，同时又一起分享着创造的愉悦和审美的美感。

口头文艺、案头文艺和舞台文艺，虽然可以按照中国文艺发展总的秩序，大致依托在上古文艺、中古文艺和近古文艺这三大历史阶段中，但更为常见的情况却是彼此亲和、相生相依、你中有我、我中有你的共存同荣生态。

尽管这三类文艺在很长的历史时期内生动地记述了中华民族的存在状态、心路历程和情感意志，在很大程度上满足了中国人的

文化审美需求,但是显而易见又各自存在着其深刻的片面性。

口头文艺倘若没有书面文学的后援和记载,很快就会随着口耳相传的瞬间性和个别性渐次丢失。

书面文艺在摆脱了兵荒、查禁、虫蛀和天灾等重重阴影之后,依靠文字符号这种唯一的、静态的信息代码而传情达意。文字代码有其特定的时代性、民族性和国别性,它不仅使得“非我族类”的其他人类种群很难理解,就是同一种群内的非知识分子群列的人民大众也很难尽解其义。即便是有着深厚文化造诣的文化人,面对平面静态的文字符号,也必须经过形象、思维、想象和推理等多重转换,才能得出似是而非、各取所需的印象或结论,所谓“诗无达诂、文无尽解”的说法就是如此。因此,文字代码从绝对意义上来看,肯定不是一种优越的、全息의、兼容的、通用的文化信息体。

舞台文艺当然是一种无美不备的优越文化信息体,但是却与生俱来地具备奢侈华贵的品位、群体汇聚的空间和稍纵即逝的时间这三重限制。任何表演艺术都是在充分财力的支撑下才有可能得以运作,不奢侈者不成戏;与“食色,性也”方面比较讲究私密性不同,如果没有一伙看客或者众多观众的捧场,没有一种“与民同乐”的群体审美心态,主办者、艺术家和观看个体都会感到索然无味。但是这种群体的大汇聚,也就注定了其非经常性、非常规式的相对偶发状态。夜夜笙歌、时时群聚毕竟不是最为常见的普遍人类生态;此外,舞台文艺传播必须有其时间的限制。“十里搭长棚,没有不散的宴席”,这就使得每一次演出都是一场精神的盛宴,但是盛宴却绝不是可以长期吃喝消费下去的流水宴席。

当然也可以把舞台文艺的纯文本部分抽出来品鉴,但是这种脱离了舞台实际和演出载体的文本,本身就显得比较苍白无力,因此又回到了一般案头戏剧或者书面文学的路数上,其缺憾之处也是显而易见的。

当着三大文艺样式越来越暴露出其各自的局限和不便时,随着新的世纪的到来,随着科学技术的日新月异,与人类审美的强烈需求相应,一种崭新的、充满革命性和全息性的新的文艺样式开始

酝酿成形、呼之欲出。

二

这种新型文艺样式，就是如日中天、方兴未艾、前程未可限量的屏幕文艺。我们也将其称为中国文艺发展的第四大类型阶段。之所以不采用一般意义上袭用的舞台艺术或者屏幕艺术的说法，这是因为这两种艺术都有着极大的以明星效应、导演核心或技术手段掩盖着作为一剧之本的文学本的倾向，都必须强调其人文意义的本性——这是自古以来文学艺术所表达的最为清晰、呼唤得最为真切的部分。从此意义上言，对文学性的重视，就是对人文精神与文化内蕴的殷切期望。

如何从历史和逻辑相统一的范畴上，从继承、集成和更新的层面上，来看待屏幕文艺这一新兴的“文化巨无霸”样式呢？

无论从哪一个方面言，20世纪都是一个天翻地覆、辞旧迎新的革命性时代。屏幕文化的勃兴和屏幕文学的兴起，就是本世纪最值得一提的大事件之一。当中国历史的车轮隆隆运转到20世纪时，随着世纪初叶北京丰泰照相馆将谭鑫培的京剧舞台剧代表作《定军山》的部分片断(1905)拍摄成电影^②，世纪中叶的北京电视台(中央电视台前身)将《一口菜饼子》等一批素材(1958)拍摄成直播电视剧^③，随着世纪末叶互连网上成批涌现的各种网络文学的问世，中国文艺从此又进入了第四重变异的过程。这一过程的开始，标志着中国文艺的发展进入了全息化的屏幕文艺阶段。

人类对世界的感知，原本是形象可感、活泼生动的全息体。然而，人们一旦要将此时此地、此情此景传达给彼时彼地的同类时，信息全息体马上被单向化、片面化地予以耗散，绘画、雕塑、音乐、文学等传达媒介，从实质上看都是建立在声、光和静态文字等基础之上的十分片面单项的艺术，都只能在极端片面性的大前提上去尽量发挥其深刻性。

综合来看，屏幕文艺可能是中国文艺各种样式当中纪录人文

信息最为丰富、完整和真切的一种,她集合了口头文艺、案头文艺和舞台文艺的全部优点,又避免了前面三种文艺的种种片面不便之处,成为表达人情冷暖与世态炎凉、传达喜怒哀乐和悲欢离合、表现人文精神和生存境遇最为优越的一种文艺类型。

从审美特性上看,好的屏幕文艺不仅是生动可感等戏剧文学特性的延伸,而且在精致化、多集化,在拍摄过程中场面的选取、蒙太奇的组接等诸多方面,都极大程度地超越并发展了戏剧文学的外延。技术上的可复制性、观看上的可重复性、审美时的个体性和家庭性,都使得屏幕文艺已经成为全世界范围内最受关注和青睐的一种流行艺术门类。举例而言,目前中国电视剧的年生产能力已经达到了以万为计量单位的天文数目。当然这其中真正具备文学性特别是深邃人文内涵的佳作和大作,其实并不很多。

在屏幕文艺中,目前十分流行但在审美手段上却远远落后于影视艺术的,还是网络文艺。尽管网络文艺通常是在屏幕上以快餐文化短小精悍的面貌呈现出来,但却还是继续沿用着传统书面文艺的屏幕铺盖。这种铺盖还是文字的、平面的和单维的。正因为如此,这些目前的所谓网络文学可以出版成为一般书籍。但是随着电脑技术的日益进步和逐步普及,一些将文字、音像和画面整合在一起的中高级阶段的网络文艺将会应运而生,彻底改变网络文艺初级化阶段的可出版特性,朝着影视文艺的声光电色等全息体艺术层面方面靠拢。但是更为重要的网络文学本体,还是建筑在创作者与欣赏者及时反馈、共同创造、一种原型、多种版本的无限延伸方面。目前在中国和世界开始出现的电脑戏剧样式,就是网络文艺中的重要形式之一。它的可反馈性、可参与性、可延伸性、及时参与性和事后参与性,以及在故事发展、人物塑造、风格熔铸和结局导向等方面的多元指向,都从根本意义上表达着网络文艺的真正本性。而且从长远看来,伴随着网络文艺的国际化渗透,网络文艺的文字特性将会逐步减弱,形象画面和音乐造型等方面的特性将会更加突出,突出到地球村民们所大致都能够接受、理解和参与的形象可感程度。

从接受层面上看，屏幕文艺最大的特点在于其雅俗共赏、老少咸宜的通俗性。只要在对白方面做出相应的翻译，全世界观众都可以无障碍地分享屏幕文艺的总体风神。中国大戏剧家李渔，曾经说过戏剧的好处，是可以使得读书人与不读书人同看；而屏幕文艺则可以调动所有声光电色的手段，极大地延伸并扩张一般文学呈现和舞台演出的受众范围和理解程度。现在的问题并不在于技术手段方面的障碍，而在于相当一部分屏幕文艺参与者对经典文学的知之甚少、知之甚浅或者予以了某些似是而非的好心的误读，这就导致了屏幕文艺原创者在目前阶段的水平不高、层次太低。

从总体情况来看，屏幕文艺中风光最盛的还是电视文艺。这是因为电影文艺自有其沉稳凝重的风度，除了故事片一枝独秀之外，很难得红杏出墙、左顾右盼；网络文艺目前正处于毛味草创、诸侯纷争的战国时代，要形成较大的气候，还需积之以文化、待之以时日。而电视文艺不仅有着占主体地位的各类电视剧，还包括电视诗歌、电视散文、电视专题片、电视大特写等诸多成绩不俗的部类。这些令人耳目一新的电视文艺种类，使得屏幕文艺的魅力具体化，画面的美感诗意化，朗诵的艺术抒情化，鸟瞰的幅度广角化，从而得以成为中国文艺中潜力无穷、后劲极强的新的品种，为传统文艺的拓展、更新和变化，开拓了更为广阔的天地。

电视文艺的崛起，并不意味着对传统文艺的取代和覆盖。最令人欣慰的事，莫过于电视文艺对传统文艺的大举引进和形象诠释。从理论和技术的角度讲，几乎全部诗歌、散文、戏剧和小说都可以用电视文艺的方式，加以美轮美奂的镜头体现。这就破天荒地将文人之于文学的历史专利权，绘声绘色地下放到无比广阔的电视观众市场之中。只要到了电视文艺的层面，传统意义上的知识群体小圈子内的文学，才真正有可能成为大众的文学、生动的文学和活跃的文学。钱钟书的《围城》小说，即使在知识分子当中，向来也是一部阅读范围并不广泛的一般作品。等到黄蜀芹将其拍摄成电视剧之后，《围城》在一段时间内几乎成为许多市民街谈巷议

的内容。与此相应的是,电视剧的播放带动了同名小说的热销。不管看得懂多少,就连中学生们都常备着这本过于艰涩、偏于文雅的讽喻小说,否则就有游离于时代、不能追时髦之嫌。其实何止于此,几乎所有根据小说改编的电视剧,在播放时都引起了原小说的热销大潮。这就是传统文学与电视文艺的相互策应、同行并进效应。

世纪之交饶有兴味的文化新闻,还体现在一些作家彻底改变了电视文艺作为一味的继承、改编者所处的“小妾地位”或者“后生感觉”。以池莉的《口红》为例,有些作家开始先写作电视剧,再在电视剧播出的前后同步推出根据电视剧改编的小说。这种做法绝不只是文人牟利的文字游戏而已,其实质意义更在于体现出了电视文学之于传统文学的原创性意义,体现出电视文艺对于传统文学的有效反馈、及时反哺和互补同荣作用。

因此,作为第四种文学样式,屏幕文艺已经具备后来居上、覆盖广远的特性。这在很大程度上支持了日益寥落的传统文学市场,延伸了中国文学的发展脉络,充实并扩充了传统文艺的内涵与外延。据中央电视台刘建鸣等人的《1997年全国电视观众抽样调查分析报告》^④,当年我国的电视观众总数将近11亿人,是世界范围内数量最大的收视群体。而当年的影视类节目的收视频度,仍然占据其他各种电视节目的首位。这就说明了屏幕文艺后来居上、生机勃勃、蒸蒸日上的大好势头和美好前景。

三

十年树木,百年修史。在对中国文艺的第四大变体和最新发展阶段,屏幕文艺予以基础认识和总体归纳之后,现在应该到了可以编写早期的中国影视发展史的时候了。

要为中国屏幕文艺写史,首先必须对其基本范畴和审美蕴涵予以最为大略的界定。

依托着无所不在、无时不在、无所不包的影视和网络媒体,基