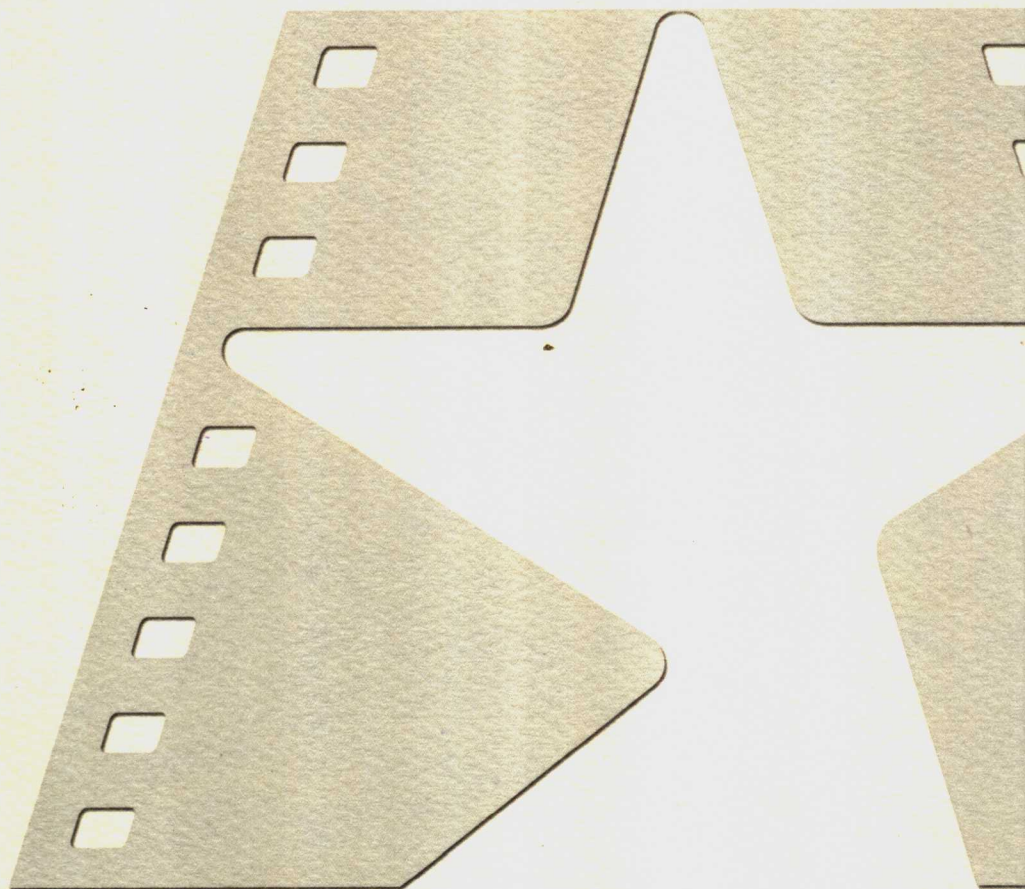


世纪回眸

中国电影专业史研究

电影编剧卷

张 巍/主编



图书在版编目(CIP)数据

中国电影专业史研究.电影编剧卷/张巍主编.一北京:中国电影出版社,2006.1

ISBN 7-106-02409-0

I.中… II.张… III.①电影史—研究—中国
②电影编剧—研究—中国 IV.J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 156353 号

责任编辑:吉晓倩

装帧设计:赵子航

责任校对:紫 薇

责任印制:刘继海

中国电影专业史研究·电影编剧卷

张 巍 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 1 月第 1 版 2006 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/24.25 插页/2 字数/422 千字

印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02409-0/J·0927

定 价 48.00 元

世纪回眸

《中国电影专业史研究》总序

迄今为止,北京电影学院已经走过了 55 年的风雨历程。

北京电影学院作为中国从事电影艺术创作、历史、理论和批评研究最权威的高等学府,在中国电影学科的理论研究领域一直处于国内外领先地位。学院积累了大量珍贵的电影历史及理论研究的文献资料,拥有一大批掌握国内外最新电影艺术和技术资讯的专家、学者和研究群体。利用现有的学术力量和学术资料,学院进行了各级各类电影学科科研课题的研究,国内外的学术交流机会又为学院的各类研究工作补充了第一手的学术文献资料。

近几年来,学院在继续巩固和发展电影艺术创作及制作领域学术力量的同时,还大大加强了电影学科的理论建设和学术研究工作。据不完全统计,学院在国家级出版社累计出版的电影学各个专业学科的学术专著及教材有近 200 部(本);教研人员在国家核心或重点学术刊物上累计发表的学术论文逾 800 篇,发表的专业译文有 200 余篇;不仅系统地策划和出版了《新世纪电影学论丛》2002 卷(12 部 430 万字)、2003 卷(9 部 320 万字),还出版了《当代中国电影艺术家创作研究》系列丛书(计划 15 部,已出版 5 部 150 万字)、《电影专业系列教材》(计划 50 部,已出版 10 部 235 万字)、《当代影视声音系列丛书》(计划 10 部,已出版 4 部 100 万字),并即将出版《电影创作及理论译丛》(9 部 320 万字)。同时,学院设立了得到学术资助的各级各类科研课题近 300 项,已完成了近 70 项;课题成果中获得国家级奖项的有 7 项,获得省部级奖项的有 45 项,获得厅局级奖项的有多项,得到了国内外学术界的高度评价和一致赞誉。这些教学、科研理论成果的取得,使得电影学院的学术地位和教育水平达到了一个新的高度,巩固和保持了北京电影学院在中国电影艺术创作及理论研究领域的学术领先地位。

事实上,在北京电影学院,特别是从“文革”后的 78 班开始,所有的在校

学生都有这样一种感觉,电影史以及电影史所介绍的影片对我们的专业学习是非常重要的。电影史所阐释的内容是历史积淀下来的宝贵财富,也是我们当前从事电影艺术创作的参照坐标。如果电影学院的学生对电影各专业的历史了解得十分清楚,他们就会以一种特别的艺术姿态和精神风貌出现在中国电影的艺术创作领域。

我们的电影教学经验证明,系统地学习电影理论,特别是学习有关的电影历史,是了解电影艺术、掌握电影技巧非常好的学习途径,这会对学生的电影专业学习有比较大的促进作用。回顾改革开放 20 多年来学院电影史课程的教学经历,在某种意义上电影史的学习程度决定着学生未来专业可持续发展的后劲。尽管电影思维在全球化的背景下还在不断地发展,我们很难从一个思潮、一个流派、一个运动或一个角度对电影的历史进行定位或概括。但是,从电影史课程中所获得的知识可能会让学生们在今后的艺术创作中终生受益。

我们在浩瀚的、延绵不断的历史长河中不难发现,某些细微的东西是远远大于历史事件本身的。电影历史上的运动、现象、人物和作品已经远远地大于了自身。这就引起了我们的反复思考:电影作为人类近代传播文明的重要媒介,对人类文明文化史以及社会发展史所起的作用和影响是举足轻重的,而在对电影历史的研究中,还有什么没能引起我们研究者的足够注意?还有多少问题被理论家疏忽了?

在我国电影理论学术研究中,关于电影历史的研究成果已经十分丰富,已有了《中国电影发展史》等学术专著。但是,以发展的眼光来看,仍缺乏从各个专业的角度对电影的历史、理论和批评进行横向与纵向的系统研究和学术梳理。因此,在我国电影学科的教学研究中,非常迫切、也非常需要对电影学科的各个专业学科史(编剧、导演、表演、摄影、声音、美术、理论、文化、教育、技术、制片发行放映、音乐、动画)的发展历程有一个比较清晰和系统的脉络整理。

我们清醒地知道,对某一历史、事件、人物的研究与反思,单项研究与系统的历史研究是殊途同归的关系。其实,历史中的素材是大量的,是取之不尽、用之不竭的。我们不可能把更多的精力放在搜集历史的素材上。一旦我们研究者的头脑中有了基本的“结构”框架,就可以展开学术想象的翅膀进行研究和写作了。

缘此,我们动员了全院的学术力量,经过多年的反复调研、反复论证、反复筛选和反复酝酿,决定在 2005 年中国电影百年华诞及北京电影学院建院

55周年之际,为全面加强中国电影学的学科建设,代表中国电影教育界向中国电影事业献上一份重大的、崭新的、丰厚的学术礼品——学院重点科研项目“中国电影专业史研究”课题组(项目编号2003ZD01~13)的最终研究成果:《中国电影专业史研究》之电影编剧卷、电影导演卷、电影表演卷、电影摄影卷、电影声音卷、电影美术卷、电影理论卷、电影文化卷、电影教育卷、电影技术卷、电影制片发行放映卷、电影音乐卷和电影动画卷等13部逾600万字的电影史卷。

作为全国艺术科学“十五”规划2005年度国家规划课题(国家级)——“中国电影学专业发展史研究”课题组(项目编号:05BC026),以及北京市哲学社会科学规划办公室和北京市教育委员会共同立项的人文社会科学研究计划重点项目(省部级)——“中国电影学史论研究”课题组(项目编号:SZ200510050014)下属的多项子课题组的最终成果(全部逾600万字,成果名称详见勒口),分别从理论的高度和专业的角度对各个电影专业的发展脉络、本质、特征、本体、文本、类型、风格、审美、规律、现象及研究方法,进行了系统的学术理论总结。同时,也对电影艺术的社会审美本质、艺术审美本质,从电影理论的层面进行了总结。通过对电影专业学科发展史中的现象研究、运动研究、流派研究、类型研究、大师研究、美学研究、问题研究及作品研究,建立和完善了科学的、系统的电影艺术研究理论体系框架。

本课题的研究涉及了中国电影的编剧、导演、表演、摄影、声音、美术、理论、文化、教育、技术、制片发行放映、音乐和动画等学科领域。课题的研究将主要集中在中国电影技术、艺术、创作、理论、教育的最新理论及美学发展趋势等方面,其中有些是我国电影学学科研究中的空白和相对比较薄弱的部分。这对于加强中国电影学的专业学科建设、充实中国电影学科发展历史的学术理论专著和专业教材具有极其重要的理论意义和学术价值。

这些研究成果,其学术研究的涵盖面为目前国内电影历史和理论研究之最。不仅是中国电影理论研究领域所获得的最新的、首创的、重要的和历史的学术性研究成果;同时,也是中国电影历史理论研究的一个精湛学术典范。因此,对我国的电影艺术高等教育具有非常重要的理论意义,对我国电影学的学科建设也具有非常重要的历史意义。可以说这项课题研究具有填补我国电影理论研究空白的学术意义。其研究成果使学院的电影学科学发展建设和建设都达到了一个标志性的高度。

我们认为,对于历史研究结果的不同,既在于研究者审视历史的立场与方法的不同,也在于采用的结构和体例的不同。每一项历史性学术研究,必

定要涉及主题、人员、历史和方法的局限性。有很多事情在发展的当时是难以被辨清清楚的,但现在我们有了重新认识历史事件的可能性,其研究的结果自然会与以前的结论有所不同,形成一种与众不同的新观点。

作为中国电影理论研究的一个重要学术研究方向,《中国电影专业史研究》实际上代表了一个国家的电影理论研究水平。因此,我们在《中国电影专业史研究》理论构架讨论中,不仅阐释了所关注问题的学术观点,梳理了其相应理论的研究方法,展示了在教学和研究中所形成的理论成果,还表达了我们对中国电影发展史的新看法,体现出我们对中国电影理论研究的使命性、电影专业的历史性、电影文化的批判性和电影道德的精神性。包含了今天的中国电影学者对中国电影历史研究的一种新期待。

不管是从宏观的历史视角还是从微观的学术观点出发,承担这样一个重点课题对学院的学术研究力量来讲,都是一个异常艰巨的任务,具有相当的难度和极大的挑战性。其难点在于就某一专业进行发展史的研究时,很难把握其界定的范围和研究的深度,关键点在于我们以怎样的视角对该专业领域的深度和广度进行全景扫描。

我们所从事的电影学科专业史的研究,除涉及各电影学专业领域外,还包括了与电影史相关的风格、事件、文字、作品、评论在内的史料学研究,电影艺术发展史的比较学研究以及人类学、社会学对电影发展史的影响研究。通过诠释新的观点和论据,我们将不同领域的人文科学历史研究成果与电影艺术历史研究成果在横向和纵向坐标上进行比较与研究,这对于我们今天的电影艺术创作,具有很强的指导意义和应用价值。可以预见,该课题最终成果的出版和发行必将在我国电影学科领域的教学、创作及理论研究上产生非常大的学术影响。

这些年来,关于电影历史研究的学术成果,基本上以三类文本的形式出现:一类是编年体的;一类是谈作品的;一类则是美学的。

那么,我们在《中国电影专业史研究》中将采用哪些方法?研究成果的文本将以什么样的形式出现?我们在课题研究中的学术学位又将是什么呢?最终,我们应该怎样通过自己的研究来确立《中国电影专业史研究》的解读方式?这对我们是学术上的又一个严峻挑战。

在我们策划、论证、讨论、酝酿和研究《中国电影专业史研究》的过程中,困扰我们的不是撰写本身的方方面面,而是如何整体把握所研究的专业学科史,通过对其在结构、风格、体例、范围方面的认识与把握,通过对整个发展过程中的人物、事件、作品、运动的心灵轨迹的体验和回顾,把握住中国某

一电影历史事件中所蕴含的内在意义及其给予我们的启迪。最终解决以怎样的形式来书写中国电影专业历史的问题。这个课题研究成果的未来品质在很大程度上取决于我们在研究和撰写过程中的真诚态度,或者说真实度,我们在课题成果的撰写中提出了以下的写作原则:

首先,我们不追求文体的凝重和拘泥,但是希望文章是有选择、跳跃和活泼的;

其次,我们不追求研究过程中论述的全面性,但是希望观点具有代表性;

再次,我们不追求最终成果中表述的尖锐性,但是希望问题具有针对性;

最终,形成一种中国电影历史学术研究的“历史语言”、“历史观点”和“历史总结”。

在上述原则中,我们将突破以往史学研究的限制,不搞成编年史的理论专著,将更侧重于理论、学术、观点、美学上的梳理。我们的研究将从系统论、方法论的高层次上,对电影艺术创作、电影技术技巧、电影理论、电影美学、电影批评等方面进行全方位、多角度、多元化、多层次、宏观和微观的理论研究。

说到底,中国电影历史及理论的教学研究就是要全面总结和梳理推动电影艺术发展的各种因素、环境条件和内外在的动因,以及研究电影发展过程各个时期的特点,阐释电影作为艺术的逐步确立、发展中的流派、运动、现象、问题,揭示电影艺术发展中各专业之间的相互关系,揭示电影艺术发展的规律,展望电影艺术发展的前景。

事实上,课题组的这些研究成果也是为中国的电影教学、以及打算学习、研究中国电影的学生们所撰写的专业教材。本课题的最终研究成果作为中国电影史研究的重要组成部分,可作为电影学、广播电视艺术学、艺术学史论专业的博士、硕士研究生的专业教材,亦可供全国各类高校相关的影视、传播、艺术等专业作为教学参考书使用。它们不仅可以弥补中国电影历史、理论、批评、美学研究的缺憾,更是北京电影学院为中国电影高等教育做出的贡献。

我们认为,《中国电影专业史研究》的学术特点主要有以下几点:

1. 特色鲜明:是对中国电影学科各个专业发展史研究的系统总结,对中国电影专业史的研究和教育有着极大的针对性。

2. 覆盖面广:全面涉及了电影学专业创作和史论研究的各个主要方

面,在普遍研究的基础上有所侧重,论述的方法各异,视点独特。

3. 专业性强:各子项目研究的作者都是从事电影学科专业创作、历史以及理论教学和研究的专家。

4. 系统性强:各个子项目的研究内容十分紧密,对各自的学术思路、编辑思想、内在逻辑有非常细致的分类,框架合理,逻辑严谨,条目分明和思路清晰。

现在,我们研究了电影历史的一些理论问题,出版了这些研究电影历史的学术成果,不仅完成了一件电影业界分内事情,也了却了一件电影前辈们嘱托的重任。我们认为,本课题最终研究成果的撰写及出版,是我们在对历史的研究和描述方面所做的一种新的尝试。我们在研究过程中一次又一次地将历史与现实的关系提出来,说明我们作为研究者和教育者对于历史本身和现实本身,以及两者之间的关系实际上是非常在意的。

最后,我要借此机会,衷心地感谢学院所有参与本课题研究的专家学者们。本课题各子课题的负责人不仅是学院各专业学科领域的学术带头人,同时,也是国内外非常有影响的电影学专家和学者。他们不仅担任着学院各部门的负责人,在电影史论和各相关研究领域中也已经进行了相当长时间的学术积累,大多具有20年以上的电影学术研究经验;另外,参加本课题研究工作的其他研究人员大多是学院资深的电影专家、研究人员和年富力强的青年学者,他们大都发表过相当数量的电影学术研究论著,对所研究的内容具有充足的资料积累和理论准备,对电影学各学科领域的各个研究方向也极为熟悉,对学科的发展和校内外的教学、研究等学术资源更是十分了解和熟悉,并且系统地掌握了电影学本学科领域的学术前沿知识和未来发展的方向,具有较强的教学和研究能力,具有较高的学术水平以及较强的学科研究组织领导能力。没有这些专家及学者们多年来的辛勤劳作,是无法完成这部浩繁的学术巨作的。

谨此,表示我诚挚的谢意!

全国政协教科文卫体委员会委员

北京电影学院重点项目“中国电影专业史研究”课题组总负责人

北京市教委人文社科重点项目“中国电影学史论研究”课题组组长

全国艺术科学规划项目“中国电影学专业发展史研究”课题组组长

北京电影学院院长、博士生导师、教授



2005年12月28日

目 录

总序	1
----	---

第一章 1913—1931: 中国电影的奠基时期

第一节 萌芽时期(1913—1921)	1
一、短故事片催生编剧和剧本	1
二、张石川的滑稽短片	4
三、从短故事片向长片过渡:《黑籍冤魂》	7
四、“商务”的“新剧(短)片”	8
五、三部长故事片出现	10
第二节 探索时期(1922—1926)	14
一、短故事片压卷之作:《劳工之爱情》	14
二、走向多元化的长故事片	16
三、鸳鸯蝴蝶派与市民电影	27
四、早期电影编剧理论	29
第三节 发展时期(1927—1931)	31
一、古装片	31
二、武侠神怪片	34
三、“联华”初期作品	37
四、田汉早期电影剧本创作	39
五、有声电影出现	41

第二章 1932—1937: 左翼电影创作观的确立

第一节 左翼电影创作观对电影剧作的影响	47
---------------------	----

一、时代背景	47
二、明星公司编剧委员会的设立	
与“明星”众编剧的代表作品	52
三、联华公司众编剧及其代表作品	63
四、“电通”、“艺华”等公司的成立	
与左翼电影剧作观的确立	77
五、左翼电影剧作观中的好莱坞模式倾向	83
第二节 “软性电影”及 20 世纪 30 年代的商业电影创作	84

第三章 1937—1945: 在泥泞中作战,在荆棘中潜行

第一节 国统区的电影剧本创作	93
一、国统区的抗战电影运动	93
二、国统区电影剧本创作的特点	99
三、代表性电影剧作家及其作品	100
第二节 “孤岛”的电影剧本创作	109
一、“孤岛”时期电影剧本创作概况	109
二、进步电影剧本的创作	111
三、商业电影剧本的创作风潮	117
第三节 香港的抗战电影剧本创作	125
一、粤语电影剧本的创作	125
二、国语电影剧本的创作	128
第四节 沦陷区的电影剧本创作	130
一、日寇利用电影为其侵略服务的历史	130
二、上海电影事业的状况及日寇的制片方针	131

第四章 1945—1949: 风云际会现峥嵘

第一节 进步电影的创作	135
一、进步电影剧作的创作观念	135
二、进步电影剧作的创作特色	138
第二节 官办正统电影的创作	143
一、层层把关,严格审查	144

二、配合时局,进行意识形态的正面宣传、直接导入	144
第三节 商业化电影的创作	145
一、固守旧有的类型模式,创作观众熟悉并喜闻乐见的类型片	146
二、改进固有类型,打破类型的单一化	147
三、粗制滥造,放任自流	148
第四节 代表人物及其代表作	150
一、史东山及其代表作	150
二、蔡楚生与《一江春水向东流》	152
三、阳翰笙与沈浮	153
四、张骏祥及其代表作	154
五、陈白尘等和《乌鸦与麻雀》	155
六、欧阳予倩及其代表作	156
七、田汉及其代表作	157
八、李天济与费穆的合作	158
九、张爱玲与桑弧的合作	159
十、佐临与柯灵的合作	160
十一、曹禺与《艳阳天》	161
十二、《清宫秘史》	161
十三、《忠义之家》与《圣城记》	162
十四、屠光启与《天字第一号》等	163

附录 1949 年之前电影歌曲的创作

第一节 早期的电影歌曲创作	
(萌芽时期—从《良心复活》到《野草闲花》)	167
第二节 有声电影初期的电影歌曲创作	
(发展时期—左翼电影及其他电影的电影歌曲创作)	169
一、“联华”	169
二、“电通”	171
第三节 战时与战后的电影歌曲创作	173
一、欧阳予倩的《木兰从军》	174
二、魏如晦的《红线盗盒》	175
三、《苏武牧羊》和《尽忠报国》	175

四、吴村的《孟姜女》、《苏三艳史》、《天涯歌女》	176
五、程小青的《董小宛》	177
六、范烟桥的《长相思》	177

第五章 1949—1965:

激情燃烧的岁月

第一节 气势恢弘的开场篇章(1949—1952)	182
一、宽松的电影创作指导政策	183
二、大力培养编剧队伍	184
三、电影编剧成绩斐然	185
四、发展之声中的不和谐音符: 政治批判运动初露端倪	188
五、具有代表性的编剧及作品	191
六、编剧理论的探讨	195
第二节 鼓舞人心的进行曲(1953—1956)	197
一、相对宽松的创作环境	197
二、推进电影编剧工作的具体措施	199
三、具有代表性的编剧及作品	201
四、电影编剧理论探讨	210
第三节 辉煌的华彩乐章(1957—1959)	213
一、频繁的政治运动	213
二、艰难中跋涉到顶峰	215
三、具有代表性的编剧及作品	216
四、关于电影编剧的理论探讨	219
第四节 回旋与无可奈何的低调(1960—1965)	222
一、艰难中的新成就	222
二、文艺界第二次整风	231

第六章 1966—1976:

风雨十年

第一节 文化专制主义者的“破旧”和“立新”	236
一、“破旧”	236
二、“立新”	238

第二节 样板戏电影的拍摄	239
一、样板戏电影的拍摄	239
二、“重要任务论”与“三突出”原则	244
第三节 故事片的创作(1972—1976)	246
一、艰难的恢复	246
二、阴谋电影	248

第七章 1976—2001:

自由意志与游戏规则的博弈

第一节 释放、吸纳(1976—1989)	254
一、奔放的序曲(1979—1980)	255
二、激越的主体乐章(1980—1987)	261
三、尾声的变奏(1987—1989)	278
第二节 分化、定位(1989—2001)	281
一、从被动到主动的市场选择	282
二、从筑墙到搭桥的策略变化	293
三、从陷落到突围的国际化	297

5

第八章 1913—2003:别样芬芳

(香港、台湾、海外华人电影编剧史)

第一节 1913—2003:	
独树一帜(香港电影编剧史)	306
一、萌芽(1946—1970)	309
二、过渡(1971—1978)	320
三、鼎盛(1979—1989)	322
四、多元(1990—)	329
第二节 1925—2003:	
坚守人文精神的家园(台湾电影编剧史)	345
一、日据时期电影业的时代背景(1895—1945)	345
二、“光复”后反共浪潮的兴起(1945—1960)	347
三、台湾电影进入黄金时代(1960—1980)	348
四、新电影运动带动了艺术电影创作的繁荣 (1981—)	354

五、商业题材依然占据主流市场	360
六、世纪末艺术和商业的自觉融合	361
第三节 漂泊的灵魂,诗意地栖居	
(海外华人电影编剧史)	366
一、知青情结与青春记忆	367
二、海外华人经历和东西文化碰撞	368
三、旧中国文化奇观的展示和对西方主流的进入	369
后记	373

第一章

1913—1931：中国电影的奠基时期

1895年12月28日，法国的卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号咖啡馆地下室里第一次公开售票放映了《火车进站》、《工厂大门》等一系列短片，这标志着电影的诞生。不到一年时间，这个被中国人称作“西洋影戏”的新鲜玩意儿就传入国内，于上海、香港等地率先亮相。经过了差不多十年的西片放映，中国才在1905年放映了第一部自己制作的电影。和几乎世界上所有的国家和地区一样，中国电影的起步也是从纪录片开始的。又经过了近十年，中国才算摄制出第一部完全意义上的故事片。于是从1913年起到1931年《歌女红牡丹》出现前，作为无声电影时期主干的这一阶段也恰好成为中国电影故事片创作的重要奠基期。

第一节 萌芽时期(1913—1921)

一、短故事片催生编剧和剧本

1905年丰泰照相馆把谭鑫培先生的《定军山》拍摄成京剧纪录片，宣告了中国电影的诞生。此后，在很长一段时间里，呈现在观众面前的中国电影大都是非剧情类影片。“从亚细亚影戏公司拍摄《西太后》算起，到1921年的十来年里，拍摄各种纪录片共计四十部左右，其中包括新闻片、纪录片、风景片以及教育片等。”^①直到1913年，《难夫难妻》（编剧：郑正秋；导演：张石川、郑正秋）和《庄子试妻》（编剧：黎民伟；导演：黎北海）两部影片出现，才标志着中国电影开始从简单纪录迈入以叙事的手法再现生活的新阶段，编剧和剧本由此诞生。这一事件，在中国电影史，尤其是中国电影编剧史上具有里程碑式的重大意义。

1. 《难夫难妻》

《难夫难妻》，又名《洞房花烛》，长四本，是中国早期电影史上最重要的两位人物——郑正秋和张石川的首次成功合作。影片讲述了郑正秋家乡潮州包办婚姻的故事，“从媒人撮合起，经过种种繁文缛节，到把面不相识的一对男女送入洞房为止”^②。“这部影片虽然也是一部短片，但它毕竟有了故事情节。可以说，这部影片是我国摄制故事片的开端。”^③而且它“已经有了专为拍摄而编写的电影剧本，尽管它还比较简略，是‘幕表’式的，但中国电影剧作正由此发轫。”^④

所谓“幕表”，是早期中国电影编导模仿戏剧创作中流行的“幕表法”，将电影故事梗概分为四项：一、幕数（即场数）；二、场景（内外景）；三、登场人物；四、主要情节。对这四项进行细化加工，形成电影剧本形式。程步高导演曾回忆说：“幕表写法不难，究属简单粗糙。不过这四项式的幕表，在早期中国电影界里，沿用颇久。十多年后，我进明星，还见郑先生、张先生拍无声片，所用台本，依旧是四项式的幕表，最多在第四项后，加些主要动作、表情及主要对白。”^⑤由此看来，虽然比起今天的“规范”剧本还显得粗糙幼稚，但《难夫难妻》毕竟催生了中国电影史上最早的剧本。郑正秋也因此成为中国电影编剧的第一人。

郑正秋（1889—1935），原名伯常，别号药风，原籍广东潮阳县，是上海潮州籍巨商郑恰记土行老板的儿子。“以不善经商，改入仕途”^⑥，后“又以清政腐败，且性之所近在艺术”^⑦，回到上海。1910年11月起，他开始用“正秋”的笔名在《民立》、《民呼》、《民吁》等报发表“丽丽所戏言”、“丽丽所伶评”等，主张改革旧剧（京剧等传统戏曲）、提倡新剧（文明戏等）。于右任曾惊为奇才，请他来主持《民言报》戏剧笔政。后来郑正秋又主办《民立画报》和《民权画报》，进一步宣传他的新思想。他提出：“戏剧者，社会教育之实验场也；优伶者，社会教育之良导师也；可以左右风俗，可以左右民情。”电影《难夫难妻》的剧作正好实践了这种批判现实主义的教化功能，以辛辣的笔触讽刺了抹杀人性的封建婚姻制度，具有当时相当“超前”的民主主义思想和现实主义倾向。这部电影剧本“比胡适1919年在《新青年》发表著名的独幕剧《终身大事》还早了六年，内容也比后者有深度”^⑧。洪深评价郑正秋在编剧方面“有三种特长是旁人所不容易及得到的。第一，他对于人生有丰富的知识……所谓人情世故，他能明了得很透彻的。第二，他对于观众有深切的同情，他能完全了解观众的心理……所以他编的戏，从来不会没有趣味的。第三，他对于演员有精确的鉴别……在他的戏里，决不至于有好的角儿投置闲散，无戏可做，或者是用非所长的”^⑨。

从剧作角度来看,《难夫难妻》塑造了人物形象,并以情节因果的顺序关系把这一由媒人撮合到洞房花烛的包办婚姻全过程,通过“讲故事”的方式展现出来。在这里,预先设计好的情节起承转合、全部角色都由文明戏演员扮演等特征无疑表现出这部影片与中国早期戏曲纪录片等非剧情类影片的本质区别,中国电影开始“不是单纯地纪录演出或复制生活,而是尝试着向人们讲述一个虚构的故事”^⑩。

当然,这部短片在剧情片的大框架之下,依然保留了不少纪录性影片的色彩。这是有具体原因的。其一,该片“不是通过直接展示人物的悲惨结局来表达主题,而是描写‘种种繁文缛节’对人的任意摆布和摧残,来暗示人物的悲剧命运……影片的这种结构特点,使其叙述重点不在故事的编造、性格的刻画,而在过程的记述、场面的铺排”^⑪。因此,该片可以看作是用纪实手法表现剧情内容的那一类影片。其二涉及到拍摄技术的历史局限性,影片“如同早期戏曲片、纪录片一样,也是使用照相式的纪录方法……张石川后来回忆当时的拍摄情况说:‘摄影机的地位摆好了,就吩咐演员在镜头前面做戏,各种的表情和动作,连续不断地表演下来,直到二百尺一盒的胶片拍完为止。’”^⑫。这种“纪录式”拍摄方法,必然影响到最后影片呈现在观众面前的风格。

从文化学的意义上来说,《难夫难妻》剧本的诞生具有另外的重大启示:只有充分利用本土文化与观众具有的深刻亲源关系,才能拍出受观众欢迎的影片。《难夫难妻》这部影片是张石川邀请郑正秋成立的新民电影公司以承制的方式,由外国人经营的亚细亚影戏公司出品的。作为中国最早的一家制片公司,亚细亚影戏公司曾在1909前后尝试拍摄过几部短故事片,如《不幸儿》、《偷烧鸭》、《瓦盆伸冤》等,这些故事虽然也多取材于中国,但由于导演(也即公司老板)美国人本杰明·布拉斯基对中国文化不可能有感同身受的深刻体会,所以影片并未在中国观众中引起普遍的欢迎与喜爱。也正因为这个原因,布拉斯基这次才决定请中国人独自创作一部讲述中国人故事的影片。“这就要求《难夫难妻》这部作品在它的内涵上,也应是中国化的;从形式到内容的所有优劣品格,都可为独特而完整的中国文化系统所接纳。从整体上说,这一点也是中国电影在以后的漫长历史道路中存在与发展的前提和基础。”^⑬

2. 《庄子试妻》

和《难夫难妻》差不多同时创作的《庄子试妻》也是一部短故事片,长两本。由黎民伟编剧反串庄周的妻子田氏,黎北海导演兼饰庄周,而黎民伟的妻子、扮演田氏的婢女的严珊珊则由此成为中国第一位电影女演员。与《难