

中国
类型电影
历史 © [redacted] 未来

饶曙光 等著



中国
类型电影
历史◎现状与未来

饶曙光 等著

CIP 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国类型电影：历史、现状与未来 / 饶曙光等著.

--北京：中国电影出版社，2013.7

ISBN 978-7-106-03685-0

I. ①中… II. ①饶… III. ①电影—类型—研究—中国 IV.

①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第153923号

责任编辑：类成云

装帧设计：燧天下

责任校对：黄建芸

责任印制：张玉民

中国类型电影：历史、现状与未来

饶曙光 等著

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 中国电影出版社印刷厂

版 次 2013年8月第1版 2013年8月北京第1次印刷

规 格 开本 / 787 × 1092毫米 1/16

印张 / 27 字数 / 567千字

书 号 ISBN 978-7-106-03685-0/J.1430

定 价 70.00 元

历史篇

- 01 第一章 中国早期类型电影研究 / 虞吉
- 10 第二章 “孤岛”、“战后”时期商业类型电影研究 / 虞吉
- 21 第三章 新中国初期的清除好莱坞电影运动 / 饶曙光
- 36 第四章 “十七年”电影创作模式与类型元素 / 檀秋文
- 52 第五章 20世纪80年代类型电影演变 / 李莉
- 60 第六章 20世纪90年代类型电影演变 / 李莉
- 66 第七章 新世纪类型电影演变 / 李莉
- 76 第八章 当下中国类型电影语境及其结构性特征 / 饶曙光、鲜佳

1

理论与实践篇

- 93 第一章 观众·类型与电影叙事 / 饶曙光
- 100 第二章 中国类型电影：理论与实践 / 饶曙光
- 113 第三章 观众本体与中国商业电影发展流变 / 饶曙光
- 129 第四章 改革开放30年与主流电影建构 / 饶曙光
- 147 第五章 类型经验（策略）与中国电影发展战略 / 饶曙光

- 160 第六章 类型叙事与作者叙事 / 饶曙光
177 第七章 市场建设与类型电影创作发展 / 饶曙光
187 第八章 主流电影体系建设与中国电影可持续发展 / 饶曙光
198 第九章 故事·价值·现实——
观众需求与类型化叙事策略 / 饶曙光
214 第十章 从戏剧电影到“景观电影” / 饶曙光、陈清洋

分类篇

- 229 第一章 少数民族题材电影：概念·策略·战略 / 饶曙光
245 第二章 西部电影的提出、演变及其发展流变 / 饶曙光
262 第三章 农村题材电影流变及其发展策略 / 饶曙光
276 第四章 军事题材电影发展流变 / 饶曙光
288 第五章 喜剧片发展演变 / 饶曙光
304 第六章 武侠片发展演变 / 李莉
317 第七章 谍战片发展流变 / 檀秋文
336 第八章 爱情片发展流变 / 李莉
347 第九章 体育电影发展流变 / 饶曙光
357 第十章 人物传记片发展流变 / 饶曙光

个案分类篇

- 373 第一章 卜万苍（联华时期）的类型化电影创作 / 彭静宜
386 第二章 方沛霖类型电影创作分析 / 周艺、饶曙光
402 第三章 吴村歌唱片电影创作分析 / 陈清洋
408 第四章 孙瑜：主流中的另类类型中的作者 / 饶曙光
423 后记

第一章 中国早期类型电影研究

类型电影在民族电影发轫之初有着长达六年的创作经营实践，是中国商业电影真正的源头。对类型电影发生、发展脉络的清理，内在纹理的详尽透视对于确认民族类型电影自主发展的历史事实，揭示复杂联动的经济文化机制，进而梳理中国商业电影传统的真实内涵不仅有着正本清源的史学意义，而且对20世纪90年代以来中国类型电影的创作和研究也有着检视、考量与参照的现实作用。

一、早期类型电影的发生

早期中国类型电影发生、兴盛和演变的历史图景是中国电影史上一个显性的电影现象。1926年，成立刚一年的“天一”影片公司一口气推出《梁祝痛史》、《义妖白蛇传》（上、下）、《珍珠塔》（上、下）、《孟姜女》、《孙行者大战金钱豹》和《唐伯虎点秋香》六部古装片，引发了古装片的摄制热潮。古装片成为中国电影史上第一个成熟的类型样式。之所以将古装片指认为中国电影第一个成熟类型是基于中国电影产业基础状况，人才结构和市场效应以及古装片内含的类型电影程式等指标的考量所得出的结果。^①早期中国电影在企业属性上皆为私营性质，“市场赢利”是最大的原则，所拍影片均是广义的商业电影。然而正如陆弘石先生所言：“影片的商业性与商业性影片是两回事情。”^②古装片出现之前的“国产电影运动”产生的一大批长片正剧、问题剧、社会悲剧：《孤儿救祖记》、《玉梨魂》、《最后之良心》、《盲孤女》、《空谷兰》、《冯大少爷》、《爱情与黄金》、《弃妇》、《摘星之女》、《一串珍珠》、《春闺梦里人》、《伪君子》、《不堪回首》、《道义之交》、《难为了妹妹》等都制作严肃、存趣高雅，抱负鲜明，首开中国电影“文艺片”^③的先河。至于对这些影片按“社会片”、“爱情片”、“家庭伦理片”来分类^④。其实质只是题材意义上的划分，而非真正类型意义上检视的结果。虽然长期以来还“没有一种简单而确切的方式可以用来定义类型片。”但着眼于类型电影的内在“程式”“依然是我

① 虞吉：《早期中国类型电影与商业电影传统》，载于《现代传播》2007年第1期。

② 陆弘石：《商业电影，第一次浪潮》，载于《中国电影：描述与阐释》，中国电影出版社2002版，第101页。

③ 虞吉：《国产电影运动与文艺片传统》，载于《电影艺术》2003年第5期。

④ 万传法：《初始的类型：划分标准及互动机制》，载陆弘石主编：《中国电影：描述与阐释》，中国电影出版社2002版，第43页。

们最好的出发点。”^①

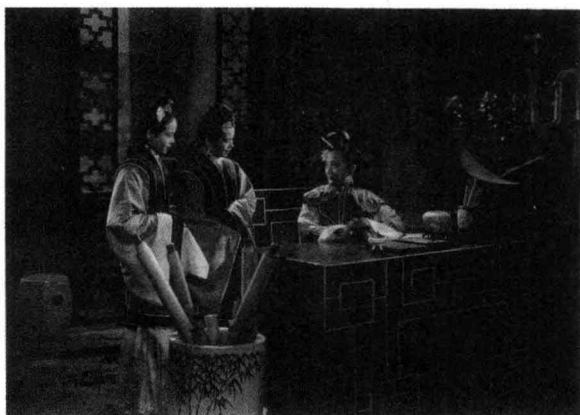
所谓类型电影的类型程式是一类影片因其票房效益的验证所形成的相对稳定的叙事表现规范（定势）。类型程式所覆盖的层次不仅涉及“复现的人物、主题、布景、情节和图象”^②这些直观外在的叙事表现因素，而且有机内嵌了一种“先在含义的美学框架”。类型程式在电影的完型环节上直接与观众的观看期待相联系，观众的观影识别因类型程式的熟识而产生“相信是其所是”^③的观看效果。而对创作而言，类型程式又充当（作为类型的）参照。人物塑造、场景铺排、戏剧冲突、叙事进程都会在参照中被规范为类型化向度的浇铸。

二、初始类型及其演变——从古装片到武侠片

古装片之所以被我们指认为中国电影历史上出现的第一个商业电影类型片主要是依据对其类型程式的考查。古装片是以“电影表现手段重新编撰古代通俗小说、戏曲故事与民间传说的影片类型”。^④（当然也可以说古装片是以流传了千百年的中国传统文学经典、话本小说、戏文故事、说唱传奇为题材的商业电影类聚。）早在短片阶段《庄子试妻》（1913，华美）、《荒山得金》、《莲花落》、《孝妇羹》、《清虚梦》（1920-1923，商务影戏部出品）就是改编自戏曲《蝴蝶梦》、文言小说《聊斋志异》以及《三言二拍》等文学戏曲作品的电影创作，虽然这些短片还不是类型片意义上的古装片，但却是古装片的先声。中国是一个有着五千年文明史的古老国度、叙事性文化遗产存留丰富，并且在不同时期的承传过程中，不断地民俗化为样态丰富的戏文、评书、评弹、话本小说等大



《孤儿救祖记》剧照



《孟姜女》剧照

① [美] 大卫·波德维尔、克莉丝汀·汤普森：《电影艺术——形式与风格》第5版，彭吉象等译，北京大学出版社2004版，第45页。

②③ [美] 罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，中国电影出版社1997版，第115页。

④ 汪流主编：《中外影视大辞典》，“古装片”辞条，中国广播电视出版社1998年版。

众文艺样式。长期以来，中国观（听）众也养就了具有共同接受倾向的叙事阅读（视、听）定势。还是张爱玲看得准确：“中国观众是难应付的，一点也不低级趣味或是理解力差，而是他们太习惯于传奇。”^①所谓传奇原为“征异话奇”，“录而传之”的唐代小说的称谓。后“由小说而成为话本小说，诸宫调中的一个门类，又演变为杂剧、南戏的别名，更引申为富有传奇性的小说、戏剧的通称”^②。这些品量丰富的传奇产生的具体朝代各不相同，但都历经承传更替的打磨，沉淀了极其稳定的固化程式。具体而言，情节层面就有“公子蒙难小姐赠金”、“上京求名，锄奸诛恶”、“两情相悦（或神、人相悦），强权拆散”、“金榜题名，洗雪前冤”、“痴心女子，负心汉”等。人物关系层面又有“才子配佳人”、“英雄配美女”、“一个好汉三个帮”、“忠、奸势不两立”等。人物形象往往不离“忠、孝、节、义、奸、恶”的道德谱系。叙事则讲究单线单层，环环相扣，先抑后扬，首尾完整，大团圆结局等。可以说正是由于中华民族长期积累的传奇资源的丰厚、广播和普泛的易接受性使其成为了谋求观众接受争取票房收益最大化的中国商业类型电影创作（生产）的首选。

分析古装片的类型化策略能够清楚地看到，古装片类型程式的获取采用的是直接过继的方式。在（故事）原型和（具体的）古装片之间，程式要件的主要部分（情节构成、人物关系、人物形象和叙事结构）被完整地搬移挪用。无论“天一”的《梁祝痛史》、《珍珠塔》、《义妖白蛇传》、《孟姜女》、《孙行者大战金钱豹》、《唐伯虎点秋香》、《木兰从军》或是“大中国”的《牛郎织女》、“大中华百合”的《美人计》、“民新”的《西厢记》、“神洲”的《卖油郎独占花魁女》、“长城”的《石秀杀嫂》以及“明星”的《车迟国唐僧斗法》等古装片都遵循着这一“改摄策略”。直接过继原型程式为类型程式的创作选择显然有着取材便利和熟识保障的双重效益。在市场相对狭小，竞争日趋激烈的行业生存环境中，把握和利用这一效益无疑十分重要。而就其机制来说，古装片类型创作策略的趋同与扩展是（文化产业经济）类型化生产特有的“仿效机制”的使然。“仿效机制”最核心的关键便是票房业绩的显现。从史实来看，虽然“大中华百合”1926年取材自《聊斋志异》拍摄的《马介甫》先于“天一”的《梁祝痛史》、《义妖白蛇传》等六部影片，但争摄浪潮的启动却缘于后者在国内（特别是）南洋市场高额票房回报的刺激。

古装片在直接过继传奇原型程式的同时，也不同程度地实施了电影化的改造。其基本的做法是利用电影特技手段和镜头表现的直观性与灵活性（可特写、可全景、近、远自如）突兀传奇之“奇”，由此形成电影而非小说、戏曲、评书、评弹的特有看点。从目前仍可观摩的中国电影早期时段商业电影的首发类型——“古装片”的代表作《西厢记》（1927，民新影片公司出品，侯曜编导）就

① 张爱玲：《〈太太万岁〉题记》载《大众报》，1947年12月3日。

② 程毅中：《唐代小说史话》，文化艺术出版社1990年版，第338页。

大量借鉴和运用“好莱坞”的镜头叙事法,《西厢记》中表现张生与崔莺莺后花园相见一场戏,采用的就是好莱坞常规叙事蒙太奇的“三镜式法”。侯曜首先以一个全景镜头介绍人物关系,然后镜头在张生与崔莺莺之间对切,从中景到近景反复推进(中间还间插了一个表现红娘的镜头)。这种“梯级式”推进的用镜方式,将这则中国人人皆熟识的桥段——“私定终身后花园”以现代电影化的形式重新演绎,并由此形成古装类型电影“令人熟识而又陌生”的商业性看点。而《西厢记》中十分为人称道的“张生笔战孙飞虎”的梦境段落,则是在原型基础上充分利用电影特效手段和噱头效应,实施古装片电影化的可看性看点全新打造的实例。

总的来看,在当时摄制的古装片中,《美人计》(“大中华百合”)和《西厢记》(“民新”)是以制作态度严肃,耗资甚巨、场面恢宏、特技精细著称的代表作品,而《盘丝洞》(“上海影戏”)则以神怪加女色艳情赢得了古装片的票房第一。^①

古装片的摄制热潮主要集中在“1927至1928两年之间”。“数量多达75部”。^②在古装片兴盛的同时,另一类型武侠片以更盛的气势在1927年下半年出现。从古装片到武侠片的演变实质性地显示了商业类型电影流行更迭,取而代之的过程。其实与古装片一样,武侠片同样也是传统叙事文化(民俗化)资源面上的取材。武侠从其字面来看是武术技击与行侠仗义(精神)的合成,其传统渊源可上溯至《史记》。由于以高超武艺行侠义之事在一般历史社会层面均属“奇异”,故武侠故事亦是传奇范畴中的大类。由于“武”的显示的直接动作性(或直观的暴力性)使其成为电影展示的优选。中国首部影片《定军山》(系京剧舞台艺术片)选择的便是“请缨”、“舞刀”、“交锋”等“做”、“打”片段。而1920年商务印书馆影戏部拍摄的《车中盗》以及此后联合影片公司拍摄的《水落石出》、《五分钟》(1924)、《劫后缘》(1925)《夺国宝》(1926),华剧影片公司拍摄的《奇峰突出》(1926)《乱世英雄》、《山东响马》(1927),“天一”公司拍摄的《女侠李飞飞》(1925),“大中华百合”公司拍摄的《王氏四侠》,“开心”公司拍摄的《剑侠奇中奇》则是以武打技击为直接看点和“专崇侠义”^③标榜侠风义胆的故事片。到1927年岁末,“友联”公司推出《儿女英雄》把侠义英雄与武术技击融铸一体,完成了武侠片类型的塑形。而1928年,“明星”公司根据市面流行的(新)武侠小说《江湖奇侠传》改编而成的《火烧红莲寺》(第一集)^④又一举将武侠片推向鼎盛,形成蔚为大观的争摄浪潮。

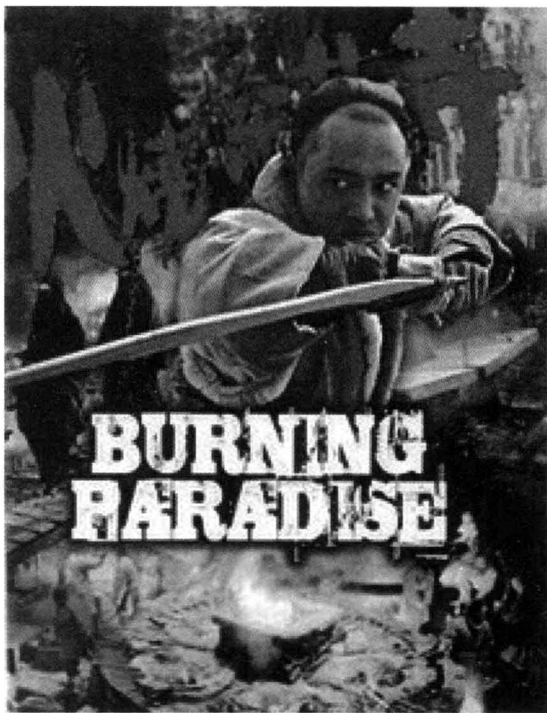
① 据徐耻痕:《中国影戏大观》(上海合作出版社,1927)《盘丝洞》“系采取《西游记》之一节,加以穿插而成,因其平日宣传之盛,且有殷明珠裸体表演之传言,故当阴历元旦在中央大戏院开映时,卖座之盛,为从来所未有,一日收入,达二千余金。”“实创中国影片在上海开映之新纪录。”

② 鄯苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,中国电影出版社1996年版,第210页。

③ 汪流主编:《中外影视大辞典》“武侠片”辞条,中国广播电视出版社1998年版。

④ 《火烧红莲寺》(第一集)系改编向恺然《江湖奇侠传》第八十一回“红莲寺和尚述情由”一节。

武侠片取代古装片成为主打类型的类型演变过程是民族商业类型电影自主发展的使然性结果。在其由于“自身矛盾性所导致的商业竞争”实质之外，类型演变本身暗含着走向扩张丰富的必然性内因。武侠片类型从其类型程式看虽然也多傍依于传统侠义小说和当时报刊连载的（新）武侠小说，但与古装片寄居于单个传奇已高度固化了的程式大有不同。对古装片而言，无论《梁山伯与祝英台》或《义妖白蛇传》人物形象，情节发展过程，故事结局都不可（不容）更改。而武侠片的类型程式则有着普泛适应的可更改性。武侠（小说）所发展出的“武一舞”（武术套路化、表演化、循门派变化等）展示系统和一整套隐喻性的“对映/隔离”标志



《火烧红莲寺》海报

系统使武侠片表现的武林、门派、功夫、奇情……既完整地对着社会、党派集团、行业营生、人世恋情……同时又可自主游离，甚至可以向志怪、志异（奇观化、神话化）的向度拓展。早期中国类型电影整体由武侠类型向神怪武侠类型的转型便是这一向度（拓展）最好的说明。

武侠片类型程式普泛适应的可更改性使其类型（内部）衍变发展具有了充分的活力，仅仅着眼于主体（侠客）与客体的关系就可衍生出“除霸型、比武型、夺宝型、复仇型”^①等亚类型。而对于同一走红题材又可轻易地连集滋生，实现同一题材资源的持续开发。在当时《儿女英雄》拍了5集，《荒江女侠》拍了13集，（友联公司）《关东大侠》13集（月明公司），《江湖二十四侠》7集（暨南公司），《火烧平阳城》6集（昌明公司）。明星公司的《火烧红莲寺》创连集之最，在1928年到1931年4年间拍了18集。相反古装片却几乎没有类型内部的衍变发展，拍摄的延续更多是内容不同的单个传奇的集合（外在的类聚）。古装片也少有连集出现，即使有（如《珍珠塔》2集、《义妖白蛇传》2集，天一公司，1926）也是由于原型故事长度所造成的。两相比较可以清楚地看到，武侠片比古装片有着更高的类型化程度和更强的类型运转机制与功能。表现于电影手段层面一个十分显著的现象是武侠片对电影特技的运用程度远远高于古装片。在武侠片

^① 陆弘石、舒晓鸣：《中国电影史》，文化艺术出版社1998年版，第27页。

(以及神怪片)中许多前所未用的特技用于表现“剑光斗法”、“空中飞人”、“隐遁无迹”、“勾魂摄魄”的奇观场面。类如《火烧红莲寺》所使用的“接顶法”，“卡通技巧”等就将特技的使用扩展至机械化、工程化(程度)和跨类型领域，成功地创造出“中下流社会和一般妇人孺子”为之“眉飞色舞地惊叹”^①的电影奇迹。

三、早期商业类型电影的产业经济属性

早期中国类型电影从古装片到武侠片、神怪片的类型变迁，相对完整地显现了中国商业类型电影产生发展的最初样态。对这一样态的分析与把握仅仅从其类型程式、机制、功能的角度加以认识显然仅是微观的一隅。因为商业类型电影从其概念上就包含了企业建制、生产与市场的前提性环节。脱离这些因素，对类型电影的透视只能照见类型本身，而产生这些类型(而不是那些类型)的真正缘由却会隐而不见。

要了解一个历史阶段某一产业状况，产业中各企业的资本金存量是一个基本的指标。20世纪20年代中期，中国电影企业的资本金状况比之于20年代初长片试制阶段有了一定量的增长，但总体水平仍属低下。高线未超出20万元。电影业中的三强“明星”、“天一”和“大中华百合”都是以五万元起家的企业。经过数年的利润积累和面向社会招股，“明星”资本增至十五万元左右，“天一”、“大中华百合”逾十万元。1927年产影片能力为“明星”16部，“天一”4部，“大中华百合”6部。虽然三公司在组织性质上都采用已具有现代色彩的股份制，但实质上仍延续着“小而全”的运作模式。以三者中最具实力的“明星公司”为例，董事会下分设制片、总务、营业三部，董事会及三部的主管及主干分工却基本是股份制之前“自己动手干”模式的翻板(计有总理：张石川，协理：郑正秋，经理周剑云，制片部长张石川(兼)，总务部长、编剧科长郑正秋(兼)，营业部长周剑云(兼))。^②从资本金，企业内部组织结构及制片能力衡量，所谓“三强”，最多仅能算中型企业，对电影业界“三强”中的任何一强都缺乏足够的统慑力量。(至于像“开心公司”、“爱美电影社”等为数众多的小公司，开办资本金仅数千元。)这就决定了早期中国电影所处的只能是“竞争大行其道”^③的(生存)经营环境。以“可替代的产品；买方和卖方相对于整个市场来说是弱小的；没有人为的约束；资金流动性”，“这个被普遍接受的定义”^④加以衡量，早期中国(类型)电影的(电影工业)企业经营的总体态势是：散在多元状态下的相对性强势。工业经营行为是自由(趋于恶性的)竞争。市场的自发调节(机制)，始终在制片业与发行放映业的卖方、买方之间偏移，无法实现两

①② 蕙陶：《火烧红莲寺受欢迎的几种原因》载《新银星》11期，1929年6月。

③④ [美] 罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里：《电影史，理论与实践》，李迅译，中国电影出版社1997年版，第189页。

端有效地平衡。早期中国电影在1924年前后，由于长片刚脱离试制阶段，影院长片片源需量较大，出现争购局面。《孤儿救祖记》（1923，明星公司）因制作严肃、水准上乘成为争购与热映的焦点。据载：“1923年底《孤儿救祖记》片成，试映于爱普庐戏院。第二天即有片商登门以8000元巨资购买南洋地区放映权，各地片商也纷至沓来。”^①《孤儿救祖记》的热销状况真实地反映了制片业处于卖方市场的行情。当时一部影片的“平均成本为6000元，而国内及南洋市场的收入每片可达2万元。”^②利润率高达200%多。制片业的有利可图迅速催生出一大批制片公司，到1925年，上海就已有制片公司140余家，影片产量也从1923年5部，1924年16部上升至1925年51部，1926年101部，^③3年翻了30倍。制片业砝码加重，市场的称尾便高翘起来，发行放映业由买方转为卖方，大幅压低收购价。“从前每部影片总买卖三四千元，现在不过一千元光景；其余各地的片商，亦相率效尤，纷纷跌价”。^④价格的随行情波动，反过来加剧了制片业内部的竞争，压低制片成本，粗制滥造便是自然的结果。

应该说正是早期中国电影业这一深藏于内在的结构性矛盾催生出了古装片、武侠片与神怪武侠片一轮接一轮的摄制风潮。当然在制片行业逐渐陷入恶性竞争的环境中，业内人士并非只是被动地逐浪翻滚。当时针对甚嚣尘上的混乱局面，“明星”三巨头之一的周剑云就曾撰文痛斥电影界的“八大弊端”^⑤，也有有识之士明确指出“设立电影公会之必要”^⑥。至于声势浩大的“‘六合’、‘天一’之争”，虽然性质上仍属于电影业界内部的竞争围剿，但这一举措力图以垄断为手段，整合制片业界力量，争取定价权，防止盲目倾销的明确意图，仍然显示了整肃与规范，当然也是推进电影产业发展的积极一面。然而客观地说，就早期中国电影产业的整体发展状况而言，稳定的产业格局、市场结构和行业保障体系（也包括国家的电影政策、电检制度等）均未成形。因此，早期中国类型电影的出现和发展就如在风向难定的河道上行驶的帆船，难有明确一致的方向和充分的保障。如果进一步将其与世界电影历史范围内商业类型电影（公认）的参照——“好莱坞”的发展相对比，便能够更加清晰地看到早期中国类型电影产业语境上的初级状态。概而言之，早期中国类型电影还远未形成类如“好莱坞”的强势垄断整合——稳定的产业格局、大制片厂制度、专属院线以及映轮—映区—映空体制^⑦保障之下的，走向持续、有序、充分的（类型）发展态势。当然也就没有“好莱坞”电影由八大公司分享市场份额，各自圈占和垄断某几个类型的创作生产，

① 朱剑、汪潮光：《民国影坛纪实》，江苏古籍出版社1991年版，第23页。

②③ 陆弘石：《无声的存在》，载中国电影资料馆编：《中国无声电影》中国电影出版社1996年版。陆弘石：《无声的存在》，载中国电影资料馆编：《中国无声电影》，中国电影出版社1996年版。

④⑥ 卢稚云：《设立电影公会之必要》、《银星》4期，1926年。

⑤ 见《明星特刊》1925年5月。

⑦ 参见〔美〕罗伯特·C·艾伦，道格拉斯·戈梅里：《电影史：理论与实践》，李迅译，中国电影出版社1997年版。

从而避免业界硬性竞争的商业类型电影的发展局面。这正是早期中国电影各制片公司均阶段性地着眼于某一主打类型，展开异常热闹的（恶性）商业竞争的产业动力学实质。

早期中国类型电影（外在）兴盛，但产业内里虚弱的奇特构成是电影这一新生的现代文化产业在中国的历史际遇。在某种程度上，它既体现了民族商业电影特有的内涵和生机，同时又紧密关联和呈现着中国特定社会历史阶段工业—商业经济的共同处境。如果将此联系于中国商业电影传统的清理，能够轻易地发现，商业电影传统难以连贯的断续更多是以不多几个类型的重复更生来形成传统绵延间相对粗黑的主线，而许多在不同阶段伴生的其他（新生）类型往往仓促一现，难有完整的面相和生命力。在不多的几个类型中，古装片、武侠片以及神怪武侠片往往位列前位。这应该被看做是历史生成的实证性结果。这一结果一方面揭示了早期中国商业类型电影虽然整体上还存在产业和产业链上的脆弱，但类型电影长达6年（1926年—1931年）连续坚韧的发展具有无法诋毁的实效意义。即使到今天也还是本土商业类型电影自主发展的最长时段。另一方面，这一结果也说明古装片、武侠片、神怪武侠片虽然并未着床于稳定的产业格局、大制片厂制度的“垄断体系”，仍然经历了单一类型本身的充分发育，有着不同一般的坚韧禀性和面对本土观众与市场极强的适应性。

实际上，早期中国电影以竞争面目出现的类型和类型更迭的商业电影潮流，即使在（电影）工业分析的层面上呈现为“初级状态”，仍然在某些侧面快速催化着许多商业电影因素走向成熟。比如（中国的）明星制度就已开始形成。在当时不仅各制片公司大力罗织和培养明星，使其成为本公司区别于其他公司的招牌和影响观众的偶像。而且在社会层面也出现了对明星的有组织追捧，古装片风潮渐起的1926年（8月14日—9月14日），由沪上35家影片公司参加的“新世界游乐场电影博览会”就特设了“电影女明星选举”一项，选出张织云、徐素贞、殷明珠、徐素娥、丁子明、黎明晖、王汉伦、宣景琳、毛剑佩、林楚楚、韩云珍等十二位（得票居前的）明星，张织云以最高票荣获“电影皇后”称号，此为中国电影历史上的首度女明星评选^①。在1926年之后，又有范雪朋、胡蝶、徐琴芳、夏佩珍、吴素馨、邬丽珠、钱似莺、阮玲玉等女明星的涌现。而在武侠片、神怪武侠片的浪潮中，男影星张慧冲、高萍倩、张振铎、张惠民、查瑞龙、尚冠武、王元龙、贺志刚、文逸民、任潮军、孙敏、郑小秋等亦具号召力。虽然整体上看，早期中国电影的明星制度还不是类如“好莱坞”大制片厂制度体系中的高效装配，却对中国电影的发展发挥着不容小视的助推力。正如当时报刊文章的评述：“中国电影的前途虽不能由一、二明星创造，但却能因一、二明星的成功，而更现出生机。”^②此外电影摄制技术，特别是被称为“幻异摄影”的电

^①上海电影志》转引自“上海地方志办公室”。

<http://www.shtong.gov.cn/nodez/node2245/node45og/node15168/index.htm/>

^②《中国电影前途展望》，载《影戏生活》，1931年第1卷48期。

影特技方法，诸如“重摄法、停止摄法、重印法、玻璃片摄法、模型摄法、减慢摄法”^①等也有系统深入的创新实践。概而言之，早期中国商业类型电影作为非平衡状态下多种必然与偶然性因素促成的电影历史存在，在长达6年的延续发展中，以300余部影片（古装片87部，武侠神怪片227部左右）的庞大数量和古装、武侠、神怪类型的强力打造，生成了中国商业类型电影的历史源流，刻画了民族类型电影坚实的面相。其历史作用更多是积极的效应。“明星公司”在1926年-1931年6年中5年盈利的事实有力地证明了这一点。^②因此，有关商业类型电影（竞争）“使电影文化水平大为下降，使民族电影业走向了危途”^③的史论判断，显然是有待进一步商榷。

① 沈小瑟：《再论电影幻摄法》，载《电影月报》，1928年第5期。

② 详见1934《中国电影年鉴》：明星影片公司十二年历史统计表。

③ 陆弘石、舒晓鸣：《中国电影史》，文化艺术出版社1997版，第31页。

第二章 “孤岛”、“战后”时期商业类型电影研究

1937年7月7日“卢沟桥事变”，抗日战争全面爆发，中国电影也随之进入了完全不同于战前的“战时形态”。战时中国电影总的格局是由“同步错位并存”的五个区域电影现象共构的电影版图。“大后方电影”、“孤岛电影”、“根据地电影”、“香港抗战电影”和“沦陷区电影”先后出现，“孤岛电影”是1937年11月上海沦陷后，在美、英、法上海租界区形成的，长达4年（至1941年12月8日）的电影现象。上海沦陷导致原有的电影企业纷纷停业、倒闭。明星影片公司和联华影业公司宣告解体，市面影院关门，报刊停业，电影业呈现出一派萧条景象。1938年初，在张善琨主持下，新华影业公司在租界内恢复拍片。由于此时租界内人口暴增，商业贸易兴旺，影业也重整旗鼓，以商业类型电影主打市场竞臻繁荣。在中国电影历史上留下了一段带有传奇色彩的奇观。

一、“孤岛”商业电影奇观

“孤岛电影”的产业构成以新华影业公司为龙头。新华公司老板张善琨精于经营，在“孤岛”影业萧条之际坚持拍片，吸引留沪影人加入新华，使“新华”成为“孤岛”最具实力的影业公司。仅1938年一年之内，“新华”就拍摄了18部影片，并以《貂蝉》（卜万苍编导）一片的票房成功，激活了“孤岛”影业。而1939年2月，以华成影片公司名义推出的《木兰从军》（欧阳予倩编剧，卜万苍导演）的再度轰动，又促成了古装片的流行热潮。“孤岛”4年，新华影业公司一共出品影片一百一十多部，编导、摄影师和演员多达五十余人。“孤岛”初期留在上海的11位较有影响的导演，新华就拥有卜万苍、吴永刚、李萍倩、马徐维邦等8位，男演员有刘琼、梅嘉、顾也鲁等，女演员有号称“四大明星”的袁美云、陈燕燕、顾兰君、陈云裳，可谓人才济济。

仅次于“新华”的影业公司是严春堂父子的“艺华影业公司”，“艺华”在1938年5月开始恢复制片，4年之中共出品五十余部影片，编导阵容完备，有陈铿然、吴村、文逸民、岳枫等人，演员有王元龙、王引、严化、李丽华等人。

与“艺华”实力接近的另一家影业公司是金城大戏院的老板柳氏兄弟（柳中浩，柳中亮）开办的国华影片公司。“国华”成立于1938年8月，创作团队主要由明星影片公司解散后的留沪人员组成，张石川、郑小秋、龚稼农、周璇、董克毅等人是其主创支柱。“国华”共出品影片四十余部。

此外，由原联华影业公司老板吴性栽1939年投资开办的合众影片公司、春明

影片公司、大成影片公司实为三块牌子一家机构，人事由陆洁打理，艺术由朱石麟担纲。由原“明星三剑客”之一的周剑云出面组织的金星影片公司（1940），以著名编导费穆为主创核心的民华影业公司以及华成影业公司、中国联美影片公司、中国联合影业公司、“国泰”影片公司、光华影片公司、天声影片公司等一共二十余家电影制片公司，先后现身于“孤岛”。4年之间，从古装片到时装片的拍摄浪潮和总共二百四十余部影片的出品量，让人叹为观止。

二、从“古装”到“时装”的演变

“孤岛电影”的出品基本以商业类型电影为主，分为古装片和时装片两大类。

古装片在中国电影的早期时段曾有过盛大的流行。“孤岛”古装片基本重演了早期古装片高票房启动，快速增量（1938年6部，1939年20部，1940达54部），激烈竞争的演变轨迹和态势。^①从《貂蝉》、《儿女英雄传》、《冷月诗魂》、《武松与潘金莲》、《潘金莲》到《木兰从军》，古装片类型主打流行趋势的形成，再度证明了古装片类型作为具有广泛普适性和经历传承打磨的固化程式的民族商业电影样式生命力。与早期古装片一样，“孤岛”古装片最大的取材面仍然是话本小说、民间传说和戏文故事。无论是“新华”的《武则天》、



《貂蝉》剧照

《琵琶记》、《王熙凤大闹宁国府》、《白蛇传》、《潘巧云》、《碧玉簪》、《玉蜻蜓》、《杜十娘》、《红线盗盒》、《银枪盗》，还是“艺华”的《楚霸王》、《燕子盗》、《王宝钏》、《碧云宫》、《阎惜姣》、《新盘丝洞》、《三笑》、《观世音》、《秦香莲》，

“国华”的《孟姜女》、《李三娘》、《杨乃武》、《西厢记》，“中国联美”的《梁山伯与祝英台》、《目莲救母》、《文素臣》（系列），合众、春明的《香妃》、《赛金花》、《孟丽君》（上、下），华美的《济公活佛》，“天声”的《红花瓶》，

^①“孤岛”古装片竞拍的激烈程度比之早期更盛，“艺华”、“国华”争摄《三笑》，“国华”、“新华”、“合众”争摄《碧玉簪》和《孟丽君》的三起“双胞胎”就是明证。参见李道新：《中国电影史1937-1945》，首都师范大学出版社2000年版。

“光华”的《红拂传》都是这一题材范畴中的摄取，其看点的形成主要也是依靠电影手段直观突兀地表现效应放大的“传奇之奇”。

整体来看，“孤岛”古装片与早期古装片的最大不同，是其中出现了一批制作态度较为严肃，选材谨慎，放大了气节主题、抗争主题和忠义主题的古装片，像《木兰从军》、《葛嫩娘》、《岳飞》、《忠义千秋》、《秦良玉》、《太平天国》、《洪宣娇》、《费贞娥刺虎》、《关云长忠义千秋》、《孔夫子》等都采用以古示今的策略，呼应抗战救国的时代主题。其中欧阳予倩编剧、卜万苍导演的《木兰从军》最为轰动。其实“木兰从军”的故事在早期古装片潮流之中，就被李萍倩、侯曜先后搬上过银幕（1927，天一影片公司、1928，民新影片公司）。华成影片公司新拍的《木兰从军》在总体上仍然延续了类型样式的过继策略，但在电影化程度上却大有提升。影片在情节铺展、特效运用、剪辑技巧以及欧阳予倩和卜万苍所追求的平实推进、突出战争表现与银幕造型等方面较之于早期古装片在水平上大为改观，而影片启用张善琨花重金从香港引进，全力打造的“孤岛”头号女星陈云裳担纲扮演花木兰，也平添了市场的号召力。除《木兰从军》之外，李萍倩与阿英合作的《红线盗盒》，陈大悲编剧、岳枫导演的《关云长忠义千秋》，费穆编导的《孔夫子》、《古中国之歌》，柯灵编剧、方沛霖导演的《武则天》，周贻白编剧、吴村导演的《李香君》，朱石麟编导的《文素臣》（一至四集）、《孟丽君》（上、下，与屠光启合作）、《香妃》、《赛金花》、《葛嫩娘》，吴永刚编导的《林冲雪夜歼仇记》、《岳飞精忠报国》，范烟桥编剧、张石川导演的《西厢记》，陈大悲编剧，杨小仲导演的《琵琶记》，徐欣夫编导的《黄天霸》、文逸民编导的《千里送京娘》，王次龙编导的《楚霸王》等也是各具特色的代表性作品。

时装片是取材于现代的一个影片类聚，本身并不是一个具体类型。“孤岛”时装片的类聚中包含有喜剧片、恐怖片、侦探片、艳情片、爱情片多个类型，还有一些带有战前文艺片色彩的影片。

喜剧片是“孤岛”时装片中的大类。新华最早推出的两部影片《飞来福》和《乞丐千金》均系喜剧片。当然“孤岛”喜剧片最突出的范例莫过于汤杰的“王

先生”系列和徐卓呆的“李阿毛”系列。以《王先生》为名的喜剧片最早由天一影片公司所开发，系改编自漫画家叶浅予的同名连载漫画《王先生》（系列）而来。后经《王先生》的两位主演汤杰和曹雪松（合办新时代制片公司）的倾力打造，先后拍成《王先生的秘密》



《王先生吃饭难》剧照