

绪论

马克思说过：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造。一切已死的先辈们的传统，像梦魇一样纠缠着活人的头脑。”这段话不仅适用于整个人类历史，也同样适用于中国电影艺术发展的历史和现实。

《中国电影史》这门课程的目的是向学习电影创作的学生们介绍各个时期主要的艺术运动和艺术思潮、重要的电影艺术家和代表性作品等，以求有助于了解中国电影的历史发展线索和优秀传统。为适应教学的需要，我们以教学中现有的影片资料为基础，着重从艺术发展的角度介绍中国电影的历史。我们希望这些知识能帮助同学们在将来的创作中更好地继承和发扬中国的民族电影传统中有益的经验，推动中国电影不断发展。

一、电影史是学习电影的基本功

电影艺术发展的历史，实际上就是一代一代电影艺术家们不断探索电影艺术规律，挖掘电影的艺术表现能力的过程。中国有自己悠久的民族传统文化，有自己特殊的审美心理和思维方式。中国电影也有着自己特有的电影观众群。当我们在中国这块土地上进行电影创作时，无论是否愿意，都必须面对中国电影发展的历史传统。对于这一传统，无论是要继承，还是要突破，我们都必须了解它。不充分认识这些像梦魇一样纠缠着我们头脑的传统，我们的一切探索都难免带有某种盲目性。

学习电影史，首先需要了解电影历史发展的一些基本特点。它们制约着电影的发展方向和发展道路。

首先，电影是一种物质生产和精神生产的结合物。它是近代

科学技术发展的产物，拍电影需要比较大量的技术、设备和资金等方面的条件，需要一整套工业和经济体系。这是与其它物质生产部门比较接近的。因此，电影不像绘画、音乐、舞蹈等其它艺术门类那样可以较少受到经济和物质条件的制约，创作者有更大的主动性。同时，由于影片的摄制需投入较大的资本，就需要尽快收回。这样也使电影的商业性比其它艺术门类表现得更加明显。艺术本来是离社会经济基础比较远的意识形态方式，但由于这些因素的影响，使电影的发展与社会和经济的条件及这些条件的变化有了比较紧密的联系。电影在艺术上的发展也常常直接或间接地反映出当时的社会政治经济状况或群众的要求。如大危机后好莱坞影片的泛滥和战后新现实主义的兴起等都是如此。在中国电影中就表现得更加明显了。所以，电影是艺术创作又是商品生产，是以物质形态体现的精神产品。它有双重特性，不仅受艺术规律的支配，又受商品生产和价值规律的支配。这种双重作用和双重价值经常发生矛盾。这种矛盾在电影发展的历史中常常通过艺术家与制片人的矛盾表现出来。

其次，电影的另一个重要特点，它是一门综合艺术。这不仅意味着电影中包含了文学、戏剧、音乐、美术、舞蹈等各个艺术门类的艺术因素和艺术经验，而且还在于有声电影是视觉和听觉两种传播媒介的综合。从这个意义上，电影是一门非常复杂的艺术。电影发展的历史在很大程度上是不断探索运用构成电影的各种艺术因素的规律的历史。这些因素常常是互相影响、互相制约的。不同的电影风格或流派的形成，也在很大程度上是由于对这些因素的不同认识 and 不同态度所决定的。经常注意到这一点，对于我们理解和认识不同的创作者或电影流派的主张以及它们在电影史中的地位是有意义的。

与此相联系的是，由于电影中包含了各种不同的艺术因素。所以，电影不可能像文学绘画等艺术门类那样，可以或者必须是个体劳动。而电影必须是一种集体的创作活动。这样，影片也只能

是集体劳动的结果。编剧、导演、摄影、录音、美术、表演等各个部门的创作劳动是互相制约的，最后完成的作品只能是各方面合力的结果。所以在电影创作中“文如其人”又不尽如其人。影片尽管基本上能反映出主要创作人员的创作个性，但是又不一定能完全正确的反映，还要受到其他方面的影响。而且对于具体影片来说，有的主要反映编剧的创作个性，有的则主要反映导演的创作个性。在对于电影创作者与作品之间的关系的把握方面，往往呈现出比其他个体劳动创作的艺术更加复杂的现象。

最后，电影史的另一个特点就是电影的发展是受到技术条件发展的限制和制约的。电影是艺术产品，同时又是科学技术的结晶。从电影产生以来，电影技术发生了非常巨大的进步。每一个时期的电影创作都受到技术条件很大的影响和限制。许多艺术技巧的发展也都是随着技术的进步而实现的，许多艺术主张和理论的产生也是与技术的发展有很大关系的。所以我们在了解一个时期的创作的时候，也应对这个时期电影技术所达到的水平有所了解。这对了解电影艺术的发展规律是会有所帮助的。

二、中国电影发展的历史特点

中国电影基于其特殊的历史环境，在其历史发展中不仅表现出与世界电影发展有共同点，同时也表现出一些独特的特点。因此，在开始叙述中国电影的历史发展之前，我们有必要先对中国电影历史发展的基本特点作几点说明。

首先，中国电影与其所处的时代生活和社会历史条件有着特别直接和紧密的联系。这一点与许多外国电影相比表现得尤为突出。社会历史的变革直接影响着中国电影在思想内容和艺术形式上的变革。这是我们认识和把握中国电影历史的一个基本出发点。

其次，中国电影的创作在很大程度上受到中华民族的历史文化传统和民族的审美心理传统的深刻影响。这有的是创作者有意追求的结果，但更多的是文化心理积淀的无意流露。它们影响着

中国电影民族风貌的形成。

第三，中国电影由于其产生过程中特殊的历史环境，使其与中国的戏剧和文学保持了一种特殊紧密的联系。尤其是戏剧的影响，在中国电影的发展中表现得更加明显。这种现象对中国电影艺术特点的形成和发展道路都有很大影响。这种影响在不同的历史时期既有积极作用也有消极作用，其中的经验和教训都是应当记取的。

第四，与世界电影艺术和技术发展水平相比，中国电影的技术水平相对来说一直比较落后。这与中国整个社会政治、经济、科学和文化水平有关。这决定了中国的创作者们一方面是在一边学习、一边摸索，另一方面又是在比别人更艰苦的条件下进行艺术创作的。

最后，在中国电影中，各个艺术创作部门之间的发展是不平衡的。有的部门受到较多的重视，而另一些本应同样受到重视的方面却显得相对不足。这固然与整体技术水平相对落后的状况有关，但与创作者们的电影观念也分不开。总的来说，在中国电影中与叙事直接联系的方面普遍发展较快，而对其它艺术技巧方面（特别是造型方面）的关注则显得不够。

电影是一门最年轻的艺术。19世纪末，当世界文艺从古典时期迈向现代的时候，电影刚刚诞生。在中国，当“五四”之后中国现代文学开始兴起的时候，中国电影才开始故事片创作，无论从内容上和形式上都还没有摆脱原始状态。在短短的几十年中，正努力追赶着现代文艺的步伐，并正在逐步走向成熟。这使我们无法直接套用传统的历史或文学史的分期方法来叙述电影的历史，而只能尝试寻找更能反映中国电影发展道路的方法进行叙述。

第一章 “影戏” —— 中国电影的奠基

（1896 年 ~ 1932 年）

从电影诞生、传入中国到 1932 年左翼电影运动兴起之前是中国电影发展的初期阶段。这一时期，中国电影从无到有，奠定了初步的事业和艺术经验的基础。中国电影的拓荒者们为使电影这一外来的新生艺术在中国扎下根来，付出了艰苦的劳动。

第一节 最初的尝试

一、电影传入中国

1. 最初的电影放映

电影的发明，经过了 19 世纪许多科学家无数的探索 and 实验。但它真正诞生的日子，通常是从 1895 年 12 月 28 日法国人卢米埃尔兄弟在巴黎第一次公开放映他们摄制的《工厂大门》、《火车进站》等最初的电影片段时开始算起的。电影形成的时候，正是资本主义迅速向全世界扩张的时期。电影这个帝国主义时代的新奇发明，也随着殖民者的足迹迅速地蔓延到世界的各个角落，也很快传到了中国。

卢米埃尔兄弟第一次放映活动取得成功之后，便迅速扩大他们的影片生产和放映范围。他很快派出了几十个人到世界各地放映影片和拍摄素材，其中有的人也来到了中国。在现存的卢米埃尔的影片资料中还可看到当时他的摄影师拍摄的中国集市上卖煎

饼、理发的人们等镜头。

中国人最早看到的电影也是由外国人带来放映的。1896年8月11日(光绪22年中秋节)上海徐园的杂耍游乐场中推出了一种新鲜玩意儿,人们管它叫做“西洋影戏”。这是关于电影在中国放映的第一次纪录,它仅发生在电影发明的半年之后。这次放映据说主要是法国影片。第二年的夏天,1897年7月又有美国人到上海放映电影。这时放映的地点、场次和片目内容都比一年前要多了。这些美国片商的影片,大多是原来爱迪生为其“电影视镜”所拍摄的影片。1899年,西班牙人雷玛斯首先将一些有简单情节的故事短片拿到中国来放映。后来他成了在中国第一个经营电影院的商人,于1909年在上海建起了中国第一座专业影院——虹口大戏院。

1902年,北京打磨厂的福寿堂茶馆也开始放起了电影,并很快传入了清宫。在1904年慈禧太后70大寿时,英国公使送去了放映机和影片助兴。可是中途发生事故,胶片起火爆炸,从此西太后下令禁止在宫中放映电影。但这并不能阻止电影放映在民间的发展,茶楼戏园中放“影戏”的越来越多起来,而且在天津、汉口、广州等口岸城市也都相继出现了电影,放映活动越来越普遍起来。

电影刚刚在中国放映时,人们把这种新鲜玩意儿称为“西洋影戏”、“电光影戏”、“美国影戏”等,后来逐渐简化为“影戏”,成了中国人早年对电影的通用名称。

在中国最早放映的这些影片大都是些很短的片断,主要有三种内容:

纪录片:《俄皇游巴黎》、《马德里街景》、《火车进站》等。

特技片:用毯子变女人等。

滑稽片:如两自行车相撞,致使无数自行车撞作一团,一人睡觉被虫咬所扰之窘状等。

电影最早使中国观众震惊并为之吸引之处,正在于它那梦幻

般记录和再现活生生的生活图景的本领。当时的观众在其所写的文章中称这些影片中“人物活动，惟妙惟肖，属目者皆以为此中有人，呼之欲出也”。他们对这种：“数万里在咫尺，不必求缩地之方，千百状而纷呈”的奇景惊叹不已，认为电影是“开古今未有之奇，泄造物无穷之秘”。这可以说是中国人对电影的最初认识。

2. 独特的放映方式

辛亥革命前后，才逐渐开始放映一些有简单故事情节的短片。在第一次世界大战之前，专门放映电影的正式影院在中国还很少。绝大多数影片是在茶楼戏园中作为演出间歇时的余兴节目放映的。这些影片的放映方式与西方初期集市影院的放映方式有很大不同。一个本世纪初在天津开过影院的英国人回国后在当地报纸上撰文介绍了在中国经营影院的这种独特的形式。他像中国跑码头的艺人一样，站在放映场外叫喊着招徕观众入内观看。放到精彩之处，再停下来收钱，收完钱后再关上灯继续放映。观众也是坐在桌前边喝茶、吃瓜果边看。每到换本开灯时，卖东西的小贩、扔毛巾把的跑堂川流不息。影片放映常常与戏曲、说唱以及文明戏演出穿插在一起。这种茶楼戏园式的放映方式延续了相当长的时间。直到第一次世界大战后美国的多集长片越来越多地输入中国，专业影院才逐步取代了这种茶楼戏园式的放映方式。这种独特的放映方式，影响着人们的欣赏心理和欣赏习惯。它对于中国初期电影创作者和观众群的形成，对于影片内容和形式上许多艺术特点的形成，都产生着相当大的影响。

3. 作为帝国主义经济文化侵略的外国影片输入

早期外国影片的输入中国，是帝国主义对中国进行经济和文化侵略的一个组成部分，许多外国人在中国开设影戏院、建立放映网、输入影片都是以赚钱为直接目的的。正像人们早就指出的那样，这些影片除极少数之外，绝大多数“都是把这近代的色情文化和近代人的性的潜力，兑换为经济价值而博得巨利的”。特别是辛亥之后开始大量输入，风行一时的美国多集侦探片《红圈》、

《黑衣盗》等，可说是集诲淫诲盗之大成。这些影片把许多腐朽的生活方式和文化思想形象地展示给中国观众，带来了相当恶劣的后果。当时不少犯罪活动都是直接从这些影片中学来的。而且这些影片中的许多情节内容和表现方法，也成了早期中国电影模仿对象。这不仅毒化了观众，也毒化了电影工作者，曾给中国电影带来了十分广泛的影响。

然而，外国影片尽管带来了种种恶劣的影响，可它毕竟把一种新的娱乐形式和传播手段介绍给了中国人。电影一旦在中国扎下根来，就成了中国人类文化的一个组成部分。面对电影市场在中国发展的现实，也刺激了中国人自己摄制影片的愿望。

二、中国初期的电影生产和电影企业

1. 最初的拍片尝试

最早几年中，在中国领土上拍摄影片的都是些外国人。卢米埃尔和爱迪生的摄影师都曾到过中国。但他们拍摄的大都是些猎奇性的素材，如集市上的乞丐、大辫子、小脚女人以及帝国主义侵略军等等。中国人当然不满足于只在银幕上看到这样的中国景象，他们也期望能在银幕上看到中国人自己拍摄的电影。

中国人最早的拍片尝试是从 1905 年秋开始的。1892 年，从日本学过照相的任景丰在北京前门外开了中国第一家照相馆。到 1905 年，这家“丰泰照相馆”已办得相当红火了。老板又想出了新花样。任景丰和他的照相技师刘仲伦弄了一台摄影机和一些胶片，请来当时正红遍京城的著名京剧老生谭鑫培，就在照相馆的院子里拍摄了谭鑫培的拿手戏《定军山》中的几个表演片段。在此后的几年里，他们又为其它一些名演员拍了一些戏曲片段，并且拿到戏园子里去放映过。这些影片基本上都是选择的做功、武打或舞蹈一类以动作性为主的场面。由于这只是最初的尝试，技术质量还不很高。1909 年，丰泰照相馆失火，这最初的拍片尝试也暂告一段落。这最初的尝试虽是短暂的，但它毕竟预示着一个

新事物在中国的诞生。中国最初的拍片尝试始于戏曲片，这本身也是一个极富象征意义的历史现象。它反映了中国电影一诞生就迅速地与民族文艺传统结下了不解之缘。

2. 商业投机风潮与中国电影事业基础的初步开创

辛亥革命前后，中国的电影摄制停顿了几十年。这期间虽有外国人试着拍了些影片，但没什么可观的成果。1913年郑正秋、张石川等人拍了一部稍有简单情节的短片《难夫难妻》。这可以说是中国故事片摄制的开端。影片以嘲讽的方式表现了包办婚姻的结婚过程。这部影片的制作者们都是一些文明戏（与传统戏曲有很深联系的一种中国初期的话剧形式）演员，影片的编导者对电影也还知之甚少。影片的拍摄也是像在文明戏舞台上排戏演戏一样地表演，用固定的机位一个镜头完整地纪录下来。《难夫难妻》的拍摄尽管还十分原始，但它毕竟开辟了中国电影的一个新的历史阶段。同年，另一个搞文明戏的人黎明伟在香港也拍了一部根据庄子故事改编的影片《庄子试妻》，并第一次被带到国外去放映了。这时中国电影的生产虽已开始起步，但影片生产还时断时续、很不正规。几年中只出了描写鸦片毒害的《黑籍冤魂》等很少几部影片。只有进入20年代拍了《阎瑞生》、《海誓》和《红粉骷髅》等三部最早的长故事片之后，影片的摄制在中国才开始出现了较大的发展。

在开始摄制长故事片前后的几年间，中国也逐渐形成了一套电影企业和发行放映系统。中国初期的电影制片基地和发行放映的市场主要集中在上海。上海当时是中国最大的半殖民地半封建都市，是所谓“冒险家的乐园”。中国电影一出现就被打上了半殖民地半封建社会的深刻烙印。其最明显标志就是其商业投机性。中国最早的一些电影企业大部分都是为了商业投机的目的而兴办的。许多电影公司只是几个人凑些钱拍一两部影片，赔了本或捞一把就不干了。这种情况决定了中国的电影工业从一开始就缺乏坚实的经济技术基础。另一方面由于这种商业投机性，也造成在

创作上一味迎合市民观众的低级趣味，粗制滥造地盲目模仿外国的商业影片。这一切使得最初的中国电影成了一股脱离时代、脱离人民生活的浊流。

但是，尽管在这种混乱的局面下仍然有一批有志之士对中国电影事业和艺术基础的奠定付出了艰苦的劳动。如旧中国最有影响的出版机构之一商务印书馆从 1917 年开始经营电影，次年便成立了“活动影片部”。它不仅拍一些故事片，还拍了不少纪录片、教育影片，在一段时间中坚持了严肃的制片方针。尤其值得一提的是它在 1920 年为梅兰芳拍摄的《春香闹学》和《天女散花》两部戏曲片。这两部影片制作态度认真，在技巧上也达到了当时的较高水准，比之《定军山》时期已有了巨大的进步。影片把京剧表演按照无声电影拍摄的需要进行了一系列的改造，在保持戏曲表演特点的前提下，比较注重运用电影的艺术手段进行表现，在当时取得了较好的效果，无论是从戏曲片这一片种的创作还是在为民族传统艺术与电影表现手段的结合等方面都做出了有意义的探索和尝试。“商务印书馆”活动影片部可以说是中国民族资产阶级认真真地把电影作为一种事业来办的开端。

此外，还有一些人虽然开始也是以投机为目的涉足电影，但最终致力于电影事业并取得了相当的成果。如张石川、郑正秋等人创办的旧中国出片最多、历史最长的“明星”影片公司，今天香港“邵氏”公司的前身“天一”影片公司，大中华百合公司，及其它民族资产阶级兴办的“长城”、“神州”影片公司等，形成了一批比较稳定的电影生产队伍。在 20 年代末期又由其中一些公司联合成立了“联华”影业公司。与大量存在的“皮包公司”式的投机性小公司不同。这些较大的电影公司逐步建立起来一些各具特色的电影生产和经营体制。“明星”公司是一个规模较大、较集中的电影制作机构。它陆续投资在上海建起摄影场，不仅自己拍摄影片，有时还承揽为小公司制作影片或把摄影场租给小公司拍摄。“明星”自己并不经营影院系统，而是采取出售拷贝和出租分

成的方式发行影片。“天一”则在上海、香港等地分别设立了几个分厂，生产和管理都相对独立。而且它对东南亚的华人社会很重视，在影片生产和发行方面都有针对性地对待。而后来建立的“联华”公司是由几家制片厂和某些发行院线联合组成的。其负责人罗明佑原来就是一个经营电影院的资本家。他建立起一个从生产到发行的带垄断性质的综合企业，不仅在上海、北京等地分别设厂，还在华北等地区拥有自己的影院系统，使其具有较强的经济力量和竞争能力。进入 30 年代后，这三家大公司都有所发展，形成了“三足鼎立”的局面，成为左右中国电影市场的主要力量。这些电影公司对中国电影发展的历史功罪各有不同，但它们的出现为电影艺术的发展提供了一定的物质基础。有了这种事业的基础，中国电影才有可能在艺术上逐渐进步。

第二节 “影戏”——中国主流电影传统的形成

一、郑正秋与“影戏”传统的建立

1. 郑正秋与张石川

从 20 年代初期开始，中国的电影生产开始逐渐走上轨道。与此同时，中国电影也开始在艺术上逐步形成了一套创作方法和创作风格，它渐渐形成了一种传统，它对这以后中国电影的发展产生着十分深远的影响。我们可以把这种传统称为“影戏”。“影戏”是 30 年代中期以前中国人对电影的通用名称，直到 30 年代左翼电影运动兴起之后才逐渐被“电影”一词所取代。实际上，“影戏”这一名称很形象地反映了当时电影创作的特点，也反映出当时的电影工作者的电影观念。一位当年曾从事过电影编剧的老文人回忆初期中国电影时讲道：“电影初到中国，也称为影戏。大家只说去看影戏，可知其出发点是从戏剧来的”。中国电影传统的形成正是与当时的戏剧有着直接的关系的。这一点在当时郑正秋、张石川等人为代表的电影创作主潮中很明显地表现出来。

1922年，张石川、郑正秋等人组成了明星影片公司，很快便领导了当时中国电影创作的潮流。这主要是由于郑正秋所起的作用。

郑正秋(1888年~1935年)是中国电影事业的开拓者，也是早期最主要的电影艺术家。他早年以“药风”为笔名从事戏剧评论，主张戏剧应是改良社会、教化民众的工具，对提倡新剧、改良旧剧做了不少工作。辛亥革命之后，他参加了中国第一部短故事片《难夫难妻》的创作，担任编剧并与张石川联合导演。在这部影片中他以嘲讽的笔触抨击了封建婚姻制度对人的摧残。这之后郑正秋曾一度离开电影创作，进行了不少文明戏的创作和演出。

“明星”公司成立之初，其主要负责人张石川所实行的创作方针与当时大多数投机性电影公司相去无几，主要作品是些滑稽短片等商业性影片。虽然其中的《劳工之爱情》等影片在制作上较别人精致一些，但总的来说成果甚差。后来改按郑正秋的创作主张实行，才使经营和创作有所起色。郑正秋坚持主张以艺术形式进行社会教化的方针，把他丰富的戏剧经验运用到电影创作中来，形成了自己独特的创作风格。

1923年由他编剧、张石川导演拍摄了长故事片《孤儿救祖记》〔剧本梗概见《中国新文学大系(1927~1937)》第13集〕并取得了巨大的成功。影片讲述了一个曲折动人的故事，描写女主人公余慰如在丈夫死后受到诬陷，被赶出家门。她含辛茹苦地养大了遗腹子。后来孩子进了祖父办的义学，并在一次意外的机会从坏人手中救了祖父，使祖孙、翁媳得以重聚。这部影片的内容是“善有善报、恶有恶报”的封建因果报应思想和主张平民教育的资产阶级改良思想的混合体。这在中国电影创作中是很有代表性的。在艺术形式上，《孤儿救祖记》没有像当时大多数中国电影那样盲目模仿西方电影，而是从中国传统的叙事艺术和舞台戏剧学习了许多表现方法运用到影片拍摄之中。《孤儿救祖记》是中国电影成为一种有民族特色的、独立的艺术形式的一个开端。它的

成功不仅在经济上拯救了“明星”公司和初兴的中国电影事业、促进了对电影的投资，而且在艺术上奠定了郑正秋在当时电影创作界的领导地位，推动了他的艺术主张的传播。这部影片的成功在使“影戏”风格在中国电影发展中占据主流地位方面起到了重要的作用。

此后，郑正秋又根据著名的鸳鸯蝴蝶派小说《玉梨魂》改编拍摄了同名影片，并相继拍了一系列以妇女生活为主要题材的影片，表现了他对封建伦理和婚姻制度压迫下的妇女所寄予的深厚同情。这是郑正秋创作的主导方面。

作为电影编导，郑正秋在艺术创作上也取得了相当的成就。然而就像当时有人曾指出的那样：“他不懂电影技术，有的是人生的阅历、舞台的经验”。郑正秋作为中国电影的拓荒者，其主要的功绩并不是把某种电影语言的具体表现手段介绍到中国来了，除了在电影事业的开拓方面的功绩之外，最主要在于他开创了中国电影从现实社会生活和从戏剧舞台艺术方面吸取丰富的创作养料的优良传统，为中国电影艺术道路的开辟奠定了基础。郑正秋有丰富的生活和舞台创作经历，他比较熟悉当时的生活，了解观众的喜好，善于虚构故事、烘托情节。因此他的作品比较能够抓住观众，特别是受到市民观众的欢迎，成为当时不少创作人员学习和模仿的对象。

张石川(1889年~1953年)是“明星”公司的另一个主要创作人员，同时又是公司老板。他主要从事导演创作。“明星”前期的大部分重要作品都有他的参加。与郑正秋相比，张石川更注重在创作上适应商业性的需要，但是在对电影的艺术追求方面他们之间有着很多一致的地方。尤其是张石川特别善于利用情节的起伏控制观众的情绪，造成较强烈的剧场效果。

郑正秋和张石川的影片创作，许多取材于以往成功的文明戏。他们的合作者也多是来自文明戏。这种情况在当时其它电影公司也相当普遍。因此，文明戏作为初期中国电影的主要艺术来源，在

很大程度上影响着中国电影的创作面貌。由于郑正秋、张石川等人的影片在商业上所获得的成功，使不少创作人员都模仿和学习他们，在艺术风格上受到他们的很大影响。使这类我们可以称之为“影戏”的创作风格成了初期中国电影创作的主流。

2. “影戏”主流电影的一些特点

这些主流电影主要表现出以下一些特点：

(1) 这些影片大多披着一层社会教化功能的外衣，鼓吹所谓“含有褒善贬恶之意义”的主旨。以此为依据来编演故事。

(2) 影片的创作原则是以戏剧化冲突原则为基础的。它们把“讲故事”——即情节的曲折生动作为衡量影片叙事成功的基本标准，注重影片叙事中的传奇、巧合等因素的应用，注意结构的跌宕起伏和严密有致。同时使人物形象的塑造服务于情节叙事的需要，常常把人物明显地分为善恶两方，在双方的冲突和撞击中展开情节，其结果则大多数都是以善良战胜邪恶而告终。

(3) 在影片的时空表现上以较大的叙事段落的戏剧性场面中展开的故事来完成影片主要的表意任务，并把影片镜头语言的时空构成主要用于展现这种戏剧性的段落场面。

(4) 在环境造型中重指示性轻再现性。摄影造型上重展现性轻表现性。表演与场面调度上注重单向、平面和大景别等等。

中国初期电影所积累的这些经验和形成的这些特点，为后来电影创作的发展奠定了基础。中国电影艺术正是在这一基础上开始起步的。初期中国电影的这一套创作经验，在郑正秋等艺术家的影片中可以结合成感人的艺术形象。但是在其他大多数创作者手中却很难达到那样的成就。这在很大程度上是由于初期中国的这些源于文明戏的主流电影与商业投机有着深刻的联系。它们严重脱离社会现实，忽视艺术规律，只是为了迎合市民观众的欣赏趣味而进行编造。这最集中地表现于一些末流的小市民电影之中

二、市民电影的末流

在旧中国，电影的观众主要是上海等大都市中的中下层市民。他们一般文化素质和艺术旨趣都比较低。电影对他们来讲就是一种廉价的娱乐和消遣工具。他们面对生活的艰苦、社会的混乱等种种现象虽有所不满，但又无能为力，只好藉电影作为一种逃避和解脱的途径。电影观众的这种状况在很大程度上决定了商业电影的发展方向。许多出于商业投机心理而从事电影的人为了赚钱，便大拍迎合这类观众趣味的影片。在这种前题下影片生产中的模仿和粗制滥造的现象便十分明显地呈现出来。1924年郑正秋改编拍摄《玉梨魂》取得商业的成功之后，人们群起仿效。很短的时间内就有大量的鸳鸯蝴蝶派文人涌入电影界。特别是1927年大革命失败之后，整个社会形势的恶化，更促进了中国电影界的浊流翻滚。电影园地里一时间竟出现了杂草恶株丛生而良苗受抑的不正常局面。

在上海这块半殖民地半封建的土地上，由于封建文化和帝国主义文化的不同影响，市民电影也产生了不同的创作分野。其中最有代表性的是以邵醉翁的“天一”公司为代表的维护封建传统的倾向，和王元龙等人的反映帝国主义奴化文化的所谓“欧化”风格的影片。邵醉翁1925年创办“天一”公司时就以“弘扬中华民族文化”相标榜，但实质上他宣传的是忠教节义那一套封建文化的糟粕。他的《忠孝节义》、《立地成佛》等一系列影片都是如此。而王元龙极力模仿和崇拜西方文化中腐朽没落的东西。这在《透明的上海》、《探亲家》中表现得淋漓尽致。

从1927年前后，随着中国电影事业的发展，市场竞争加剧。绝大部分创作者们更不得不放弃自己的思想和艺术追求而卷入日益混乱的商业角逐。为了吸引观众，在电影中先后掀起了古装、武侠、神怪等一系列热潮，使这种末流的商业性市民电影彻底统治了中国影坛。在这些影片中，赚钱是唯一的，艺术上便自然

而然地放弃了严肃的追求。因此大部分影片不仅在思想上毫无可取，而且在艺术上也粗制滥造。比起郑正秋等人的较严肃的影戏创作来，这些影片毫不顾及社会效果，而在艺术上它们则是向郑正秋等人模仿，在许多艺术的基本构成原则方面都表现出共同的特性。所不同的是，它们把文明戏舞台上的消极因素更多地带到了影片之中来。正是这些末流的市民电影与郑正秋等较严肃的创作一起，为中国电影中“影戏”传统的形成奠定了最初的基础。

第三节 新文人的旧电影

在初期中国电影圈中，占主导地位的是那些与文明戏有较深关系的人们，他们从思想方法上基本属于五四之前的旧知识分子。中国的资产阶级和小资产阶级知识分子加入电影行列要晚得多，在当时的影响也要小得多。但是他们在艺术思想和艺术方法方面则与后来电影的发展有着更直接的关系。

一、新知识分子进入电影界

1. 最早参加到电影中的新知识分子

最早参加到电影中的新知识分子是洪深。洪深是中国现代话剧的开拓者之一。他早年曾留学美国，1920年刚回国后就开始涉足电影。1925年他不顾许多亲朋的反对，参加了当时备受鄙视的电影业。他于1924年就写作了中国第一个电影剧本《申屠氏》〔《中国新文学大系（1927~1937）》第18集〕。进入“明星”影片公司后，他从1925年起先后创作了《爱情与黄金》、《少奶奶的扇子》等一系列影片。从整体上看，洪深这时的电影创作虽然在思想深度和社会意义上比他同期的戏剧创作略有不及，但仍不失严肃。在艺术上，他吸收了国外电影戏剧的经验，表现了独到的艺术特色。特别是在人物的心理刻画上取得了一定的成就。

2. “长城”“神州”

大约于此同时，另一些知识分子也在进行着探索。由这些知识分子组成的“长城”、“神州”两家影片公司的创作较明显地反映了这种追求。“长城”公司提出“问题剧”的口号，主张用电影反映社会问题。“神州”公司则主张“潜移默化”地用电影影响人们的世界观和生活观。他们大都受到新文化运动之后的“为人生而艺术”的主张的影响。

“长城”公司的主要创作人员侯曜便主张以电影艺术“表现人生”、“批评人生”、“调和人生”、“美化人生”。他 1924 年编导了影片《弃妇》，描写一个要争取独立的妇女被社会恶势力迫害致死的悲剧故事。他根据莫泊桑的小说《项链》改编影片《一串珍珠》时，添加了丈夫为赔项链而挪用公款被捕的情节，这也反映了其表现社会问题的愿望。

3. 田汉早期的电影主张

在这些知识分子之中，田汉早期的电影主张提得最明确，也最有代表性。田汉 1926 年组织了“南国电影社”，筹拍了《到民间去》和《断笛余音》两部带有明显民粹派色彩的影片。田汉把电影看作是“人类用机械造出来的梦”，强调电影是借胶片“宣泄现实世界被压榨之苦闷”。这种宣泄的主张强调的是作者的主观因素，这在当时是很有意义的。

这一时期的知识分子电影在许多基本方面与“影戏”主流电影是相当接近的。他们都重视电影创作的社会功能，也很注重向戏剧经验的学习和借鉴。但是由于出发点的不同，他们与“影戏”之间又有着很多不同。“影戏”是要“惩恶扬善”，在很大程度上是“代圣人立言”。而知识分子电影则从主题、题材、立意的个人色彩都要浓一些。这不仅仅是艺术风格上的主观色彩更浓了一些，同时也表现出其社会批判的意识与“影戏”电影之间的差别。