

国内图书分类号 J905

国际图书分类号:

密级: 公开

西南交通大学 研究生学位论文

中国歌舞片的阶段式发展分析

年 级 2010 级

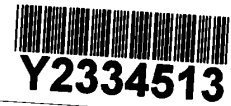
姓 名 任璇宇

申请学位级别 硕士

专 业 艺术学

指 导 老 师 李简瑗

二零一三年五月六日



Classified Index:

J905

U.D.C:

Southwest Jiaotong University

Master Degree Thesis

Analysis of Development of China's Musical
Film in Different Stage

Grade:2010

Candidate:Xuanyu Ren

Academic Degree Applied for :master of arts

Speciality:artistic

Supervisor:Associate Professor Janai Li

May,6,2013

西南交通大学

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权西南交通大学可以将本论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复印手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

1. 保密 ☐，在 年解密后适用本授权书；
2. 不保密 ☒，使用本授权书。

（请在以上方框内打“√”）

学位论文作者签名：任龍宇

指导老师签名：李简爱

日期：2013.6.20

日期：2013.6.20

西南交通大学硕士学位论文主要工作（贡献）声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立进行研究工作所得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明。本人完全了解违反上述声明所引起的一切法律责任将由本人承担。

学位论文作者签名： 任能

日期： 2013.6.20

摘 要

在好莱坞,歌舞片拥有悠久的历史,自1927年由华纳兄弟公司拍摄的《爵士歌王》诞生以来,歌舞片这一类型影片不断有佳作出现。“音乐歌舞片(Musical)使音乐歌舞成为观赏的主要兴趣中心、音乐舞蹈进入叙事模式并成为叙事模式中的重要因素的类型电影。”¹好莱坞歌舞片在长达86年的发展历程中,走过了产生、兴盛、低潮、复兴,产生了《红菱艳》、《雨中曲》、《音乐之声》等等电影作品。

从1931年中国第一部歌舞片《歌女红牡丹》产生至今,歌舞片已经在中国电影史中走过了82年的历史。

二十世纪三十年代是美国歌舞片的兴盛时期,也是中国歌舞片的启蒙与兴盛期。二十世纪的好莱坞歌舞片给予了在战火硝烟中的人们麻醉剂一般的心灵安慰。同样饱受战争摧残的中国,也在歌舞片中寻求着心灵的避难所,从1931年第一部有声片开始直至1949年新中国成立,歌舞片得到了全速发展,同时发展出了符合中国观众观看习惯的歌舞片类型——歌唱片。

新中国成立初期,真正意义上的歌舞片开始得到发展。1949至1966年期间,歌舞片开始以丰富的样式出现,歌剧片、舞剧片、歌舞片等等类型出现在了中国的大银幕上。新中国歌舞片带有这个时代所具有的强烈的政治色彩,这和解放前的歌舞片以及好莱坞歌舞片有了很大的区别。新中国歌舞片接纳了以苏联为代表的社会主义文艺观,歌舞片从原来以娱乐观众为主的目的转变为符合政治要求、强化人民意志具有现实意义和教化功能的影片类型。

1965年初,上海《文汇报》刊出姚文元执笔的文章《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,文化大革命的序幕已然拉开。经过“两个批示”,对《林家铺子》、《早春二月》、《舞台姐妹》等三部影片的批判,到1966年批《二月纲要》,批《三家村札记》与《燕山夜话》,至1966年4月10日,中共中央发表《林彪委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》,文化大革命在文艺界已正式开始。

文化大革命初期,各派忙于政治斗争,无暇顾及电影业发展。1966年至1970年,中国电影银幕上一片空白。1968年5月23日,上海音乐学院的于会泳在上海《文汇报》上发表《让文艺界永远成为宣传毛泽东思想的阵地》。1969年,由姚文元亲自改定的一

¹ 郝建,类型电影教程,复旦大学出版社,2011年8月第一版,第327页

篇《红旗》杂志 11 月号文章，正式规定了“三突出原则”。1968 年夏，军宣队、工宣队进入各个电影制片厂，各厂按照“三结合”的原则成立革命委员会，各个电影制片厂在“中央文革”的领导下恢复工作。1968 年秋，中共中央和“中央文革”做出决定，有计划的将 1964 年举行的全国京剧现代戏观摩演出中的“样板戏”拍摄成电影搬上大银幕。

文化大革命期间，中国电影的产量极低，歌舞片在这一时期完全淡出了中国观众的视野。

文化大革命结束，新中国开始进入到一个新的时期。同样，中国电影也迈入了新阶段。

改革开放后，歌舞片逐渐趋于衰退，尽管 1988 年田壮壮导演的《摇滚青年》在一段时间内引起了轰动，但并没有带领中国电影的歌舞片的复苏。总体而言，改革开放之后的中国歌舞片是处于一种停滞不前甚至是倒退的一个阶段。

新时期以来，中国歌舞片开始出现复苏迹象，《精舞门》（2008）、《斗爱》（2009）《高兴》（2009）《像鸡毛一样飞》（2002）等歌舞片开始在电影市场中出现。新世纪以来，中国电影业发展迅速，中国电影类型化趋势明显，但歌舞片的发展依旧相对缓慢。

歌舞片伴随着有声片的产生而兴起，在大时代中变化。歌舞片的变化一方面也折射出社会环境的改变。

本文将通过将中国歌舞片分段来展现自 1931 年以来中国歌舞片的变化，通过对于不同时期中国歌舞片特点的梳理，整理中国歌舞片的脉络，探讨中国歌舞片的发展，并对中国歌舞片未来的走向提出建议。

关键词：歌舞片 类型电影 阶段式发展

Abstract

In Hollywood, musical film enjoys a long history. Since Warner Bros. produced the film *The Jazz Singer* in 1927, excellent musical films keep coming. "Musical film accentuates music and dance which are main interest of audiences. Music and film become an important part of narrative mode in this type of film."² During 86 years of development of musical film in Hollywood, musical film has experienced production, bloom, low tide, and resurgence. Excellent films like *The Red Shoes*, *Singin' in the Rain* and *The Sound of Music* came into our eyes.

Since the first musical film *Sing-song Girl Red Peony* was made in China in 1931, musical film has developed for 82 years in the history of film in China.

1930s was the prime year for musical film in the U.S., and it was also a period of enlightenment and prosperity for musical film in China. During the 20th century, Hollywood musical films served as anesthetics to comfort people in the wartime. Likewise, for China which was afflicted by war then, people also sought for spiritual shelter in musical films. From 1931 when the first sound film was made to 1949 when New China was founded, musical film was developing rapidly into a type of musical film in line with the habit of appreciation of Chinese audience---singing film.

During early years after New China was founded, the musical film in its true sense was developing. From 1949 to 1966, it appeared in different genres like opera film and drama film on the screen in China. The musical film of New China was tinged with strong political sense and features of the times, which ran a far cry from musical films made in the Pre-liberation days and Hollywood musical films. The musical film of New China contained the socialist, artistic views represented by the Soviet Union and were made for political and practical reasons like strengthening people's willpower and educating them instead of entertaining people.

In the early 1965, Shanghai Wenhui Daily published *Comments on New Historical Play---Hai Rui Dismissed from the Office* by Yao Wen Yuan, kicking off the prelude to

² Film Typology by Hao Jian, first edition in July, 2002, Beijing University Press

Cultural Revolution. After “two instructions” and criticisms on *The Shop of the Lin Family*, *Early Spring* in February, *Stage Sisters* and other three films as well as criticisms on *Outline of February*, *Notes from Three-family Village*, *Yanshan Evening Talk* in 1966, the Central Committee of the Communist Party of China issued *Notes from Army Art Work Symposium* Chaired by Jiang Qing in the Name of Linbiao, heralding the start of Cultural Revolution.

In the early stage of Cultural Revolution, as all sects were busy combating each other, leaving the development of film industry neglected. From 1966 to 1970, no Chinese film was ever made. On May 23rd, 1968, Yu Yonghui from Shanghai Musical Academy published *Make the Circle of Literature and Art the Field of Maoism Forever* on Shanghai Wenhui Daily. In 1969, Yao Wenyan himself corrected an article published on the *Red Flag* magazine in November, stating the “three prominences” principle. During the summer of 1968, Mao Zedong Thought propaganda team of the People’s Liberation Army and Workers entered major film studios like “Beijing Film Studio”, and they founded committees in line with the principle of three links. In this way, all film studios were united under the leadership of “Central Cultural Revolution”. During the autumn of 1968, the Central Committee of the CPC and “Central Cultural Revolution” made the decision that “model operas” of national Beijing Opera modern performances held in 1964 would be made into the film and put onto the screen on schedule.

In the Cultural Revolution, the productivity of Chinese film was fairly low, and the musical film was completely out of sight in China.

After the Cultural Revolution ended, New China entered in a new period. Likewise, Chinese film welcomed another stage.

After reform and opening-up policy was implemented, musical film was on the wane. Though *The Rock Youth* directed by Tian Zhuangzhuang in 1988 caused a stir in that time, there was no sign of resurgence of musical film in China. Overall, Chinese musical film after reform and opening-up was at a stage of standstill or even regress.

After the new century, with less restricting policies for Hollywood films, musical film was again influenced by Hollywood, and there were signs of resurrection. *Kung Fu Pop* (2008), *Duel for Love* (2009), *Gao Xing* (2009), *Chicken Poets* (2002) and other musical films start to emerge in the film market. Since entering the new century, Chinese film

industry has been developing fast, and the trend of categorization of Chinese film becomes obvious, but the development of musical film is still slow.

Musical film prospered with the emergence of sound film and changed in the big times. Its change also reflects the change of social setting.

This thesis presents the change of Chinese musical film since 1931 in stages and finds the line of Chinese musical film by organizing its different features in different periods. It also discusses its development and offers proposals for its future development.

key words: Musical film; Genre film; Stage of development

目 录

第一章 绪论	1
1.1 选题背景	1
1.2 国内研究现状分析	2
1.3 研究目的与意义	3
1.4 研究创新点	4
第二章 歌舞片作为类型片	6
2.1 概念界定：歌舞片、歌唱片、歌剧片	6
2.2 好莱坞歌舞片的发展脉络及其特性	7
2.2.1 好莱坞歌舞片的发展脉络	7
2.2.2 好莱坞歌舞片的特性	11
2.3 好莱坞影响下的中国歌舞片的阶段式发展	12
第三章 中国歌舞片的叙事、人物、表演、审美风格分析	15
3.1 上世纪 30、40 年代的音乐歌唱片	15
3.2 “十七年时期”的歌舞片	20
3.3 文革时期的歌舞剧片	23
3.4 改革开放之后千禧年之前的歌舞片创作	26
3.5 新世纪以来中国歌舞片的转型与创新	27
第四章 当下中国歌舞片如何从沉寂走向复兴	31
4.1 当下中国歌舞片发展反思	31
4.2 中国歌舞片发展建议与展望	32
结 语	35
参考文献	36
致 谢	38
附录：中国部分歌舞片目录	39
攻读硕士学位期间发表的论文及科研成果	44

第一章 绪论

1.1 选题背景

歌舞片作为类型电影中的一个重要分支，诞生于上世纪 20 年代末的美国，成熟、发展于 30-50 年代。在世界电影的发展史中占据着举足轻重的地位。

在中国，歌舞片可以说是电影中发展时间较长的一种影片类型。在中国电影出现初期，就有大量的影片是以优美的动作、舞蹈来吸引观众。

中国歌舞片自上世纪三十年代有声片进入中国以来，也走过了八十多年的历史，成为了中国电影史中一个重要的组成部分。

在中国，歌舞片的发展经历了一个曲折的过程。1931 年，中国拍摄了第一部有声片《歌女红牡丹》，这部电影虽然并不是严格意义上的歌舞片，但同样是借助歌曲和舞蹈肢体动作表现剧情和情绪。上世纪三十年代，早期中国电影借鉴好莱坞歌舞片的成功经验，结合着中国传统文化，拍摄出《渔光曲》（1933）《马路天使》（1937）《夜半歌声》（1937）等优秀影片，在这段期间中国歌舞片出现了一个小高潮。五十至七十年代，中国歌舞片出现了《五朵金花》（1959）、《刘三姐》（1960）、《阿诗玛》（1964）等出色的电影作品。可惜，自此之后的中国歌舞片并未能维持这样的水准。虽然也有类似《摇滚青年》（1988）这样引人关注的作品，但从整体而言，中国歌舞片在八十至九十年代，开始进入了一个发展缓慢甚至停滞不前的时期。

新世纪以来，中国电影发展迅速。与此同时，中国电影的类型化趋势越发明显。与之形成对比的是，中国电影歌舞片的类型化却不显著。相较于其他国家以及中国电影类型化的发展速度而言，中国歌舞片的类型化发展较为缓慢，只有例如《如果爱》（2005）、《斗爱》（2009）《高兴》（2009）等。

与歌舞片不景气的现状对比，曾经歌舞片在中国在电影发展史中占据过极其重要的地位。一直以来，歌舞片作为重要的影片类型受到了关注，歌舞片对于中国电影的推动也是有目共睹的。可是，在中国电影的类型电影研究中，中国歌舞片却常常受到忽视。本文将对歌舞片的发展脉络做梳理，并通过对于中国歌舞片发展各阶段的研究对于歌舞片的长远发展提供新的启示。

1.2 国内研究现状分析

国内现阶段歌舞片产量属于较低的时期,处在一个低潮期。现阶段的歌舞片无论是在数量还是质量上都差强人意,鲜有佳作诞生。

以歌舞片为研究点的书籍也甚少,在国内大量的探讨类型影片的学者很少对于国产歌舞片进行分析。例如北京电影学院吴琼所著《中国电影的类型研究》一书中探讨了:革命历史片、工业片、农业片、反特片、通俗片、喜剧等类型,全篇都未曾提及歌舞片。

笔者在 CNKI (中国期刊全文数据库) 中以“题名”作为检索项,时间选择 1980—2012 (年),进行搜索,共搜索到文献 0 篇。对“中国歌舞片”进行搜索,共搜索到文献 4 篇。对“好莱坞歌舞片”进行搜索,共搜索到文献 5 篇。对“歌舞片”进行搜索,共搜索到 112 篇,主要分为以下几类:

(1) 对于音乐、舞蹈元素的语言分析

这类文章主要有:《浅析歌舞片的音乐运用》、《论电影〈如果·爱〉的歌舞语言》、《浅析音乐在歌舞片中的艺术功能》、《是否——台湾文艺歌舞片〈搭错车〉插曲》。

在这些文章中首先都对于歌舞片作为电影中的一个重要类型表示了肯定,而对于歌舞片这种类型电影的特征,音乐、舞蹈这些独特的表现形式和表现手段进行了分析阐述。在这四篇文章中,《浅析歌舞片的音乐运用》与《浅析音乐在歌舞片中的艺术功能》是从歌舞片中的音乐、舞蹈运用讲的,而《论电影〈如果·爱〉的歌舞语言》与《是否——台湾文艺歌舞片〈搭错车〉插曲》是从特定电影之中讲述歌舞片中的音乐、舞蹈元素的,虽然都是对歌舞片中的音乐、舞蹈元素的语言分析,但是由于所侧重的方面有所不同,所以这四篇文章在对于歌舞片的了解中具有很重要的作用。

(2) 分析歌舞片中的类型元素。

这类文章主要有:《失语:歌舞片在中国类型化影片中的走向》、《歌舞片模式:〈红菱艳〉分析》、《作为类型的中国早期歌唱片——以 30-40 年代周璇主演的影片为例兼与同期好莱坞歌舞片相比较》、《类型的再衍生——论美国歌舞片的当代形态》、《影片类型分析:歌舞片及其他》

(3) 歌舞片的创作

这类文章主要有:《论好莱坞歌舞片创作中的继承与创新》、《好莱坞歌舞片产生的背景分析与现实意义研究》、《巴斯比·伯克利与后台歌舞片:结构、话语与奇观》、《解

读歌舞片》、《冲突之美——〈黑暗中的舞者〉美学特征分析》。

虽然上面几篇论文多以外国歌舞片进行分析,但从其成熟的歌舞片和类型电影可以了解中国歌舞片的发展阶段和所处位置,更加有利于对整个中国歌舞片进行分析,特别在《论好莱坞歌舞片创作中的继承与创新》与《好莱坞歌舞片产生的背景分析与现实意义研究》两篇文章中,对好莱坞歌舞片的解析,也使得可以了解到在和相对完备的歌舞片发展机制相比较,在歌舞片的创作上,我国歌舞片的不足和可以进行改正之处,有利于对于两种不同的发展方式的歌舞类型片进行研究,而在对于歌舞片创作的特定对象分析,《巴斯比·伯克利与后台歌舞片:结构、话语与奇观》与《冲突之美——〈黑暗中的舞者〉美学特征分析》也是从两个不同的方面对歌舞片创作进行分析的,一个是作者,一个是具体呈现出来的影片,分析这两篇文章可以了解到从创作者到成品之间的具体区别和联系,可以更加立体地了解歌舞片创作结束后能给观众呈现出来的画面,这对于中国歌舞片的创作方式也具有很重要的借鉴意义。《解读歌舞片》是从一个更加全面地角度对歌舞片进行解读,虽然在其中,对于歌舞片特定作品的解读相对来说减少了,但是从一个宏观的角度,可以了解到更多关于歌舞片创作发展的内容。

1.3 研究目的与意义

中国歌舞片在最初是以学习和借鉴好莱坞的成功模式发展起来的。同时,中国的早期电影在特殊的社会环境和自身条件的限制下,并考虑到了本国观众的欣赏方式,逐渐发展出了具有时代和民族特色的中国式歌唱片,并由此形成了中国歌唱片的雏形。中国早期歌唱片借助商业运作和明星效应大获成功,并以其独特的魅力打开了中国歌舞片的大门。

新中国成立后,歌舞片面临着重新起步的艰难局面,电影体制上与民国时期有了很大的不同,在借鉴苏联经验的基础上,建立了高度集中的管理体系和严格的计划经济模式。尽管在这一时期,政府并没有立即禁止美国电影在中国的放映,但还是提出要求美国电影发行商自行审查,禁止放映宣传美国官方反华、反共立场,资产阶级意识形态和生活方式及黄色影片进入中国。

1950年,朝鲜战争爆发,中美关系急剧恶化,文化部先后发布《外国影片输入》、《电影新片领发上演执照》等五项有关外国电影的管理暂行办法。好莱坞退出中国市

场。

歌舞片在新中国成立初期褪去了成功的包装和明星效应,并逐渐意识到了自身先天不足的情况,逐渐摸索出了一些符合国情的歌舞片样式。新中国歌舞片呈现出强烈的政治宣传功能和鲜明的英雄主义色彩,虽然在叙事和歌舞的结合上并不出色,但是对于时代性的把握和民族性的认识却非常成功。

一直在好莱坞歌舞片的影响下逐渐发展的中国歌舞片,在这个大背景下也开始逐渐的转变,这一时期,中国歌舞片的发展并不明显,如同现在的中国歌舞片依旧处于一种低迷的状态。这一状态也正是中国歌舞片进行自身调整,并逐渐跟上世界歌舞片的发展,以及在世界歌舞片中占有一定地位的时机。

中国现阶段歌舞片过分模仿好莱坞歌舞片载歌载舞的形式以及故事结构,丧失了自身曾经拥有的吸引观众的特点。通过对于中国歌舞片各个阶段特点分析,不难看出中国歌舞片曾经吸引观众的特点。

中国歌舞片在中国电影史上曾占有者举足轻重的位置,甚至在二十世纪三十年代,歌舞片代表中国电影发展的最高水平。但是随着时间的推移,中国歌舞片开始逐渐受到忽视,无论是影片质量还是观众的期待程度都在逐渐降低。通过对于中国歌舞片发展脉络的分析,以及对于具有代表性的影片进行分析,可以明晰中国歌舞片的发展,更好的分析中国歌舞片发展的方向。

1.4 研究创新点

1、对于歌舞片的分析与研究型的论文,多数以一个时期的歌舞片做横向分析,本文将通过对于中国歌舞片分段以及对各时期的代表影片的叙事、人物、发展、审美等各个方面进行分析,对中国歌舞片发展脉络做纵向梳理。通过具体事件、影片对于歌舞片的发展做出总结。

通过对于中国歌舞片整体的分析、进行纵向对比在之前的中国歌舞片的研究论文中,是没有做过的。这样分阶段的进行分析同时也可以纵向的比较,社会环境的变化,电影制度的变化会对歌舞片这样影片类型产生的影响。

2、到目前为止,对于中国歌舞片分段式的研究,并且通过年代的划分分开比较的方式相对缺乏。

对于分时间段的比较例如《作为类型的中国早期歌唱片——以 30-40 年代周璇主

演的影片为例兼与同期好莱坞歌舞片相比较》等文章对此有一定涉及，但对于整个中国歌舞片的发展以及对于中国歌舞片发展前景的分析还是比较少有。

3、随着中国社会的逐渐变化，中国歌舞片也产生了巨大的变化，但是逐渐的和世界影片沟通交流，却使得歌舞片逐渐丧失了本土化也就是最吸引中国观众的因素。通过对于各个阶段歌舞片分析，可以提炼出各阶段歌舞片最为吸引中国观众的特点。

第二章 歌舞片作为类型片

2.1 概念界定：歌舞片、歌唱片、歌剧片

歌舞片(Musical film)是一种综合音乐、舞蹈、戏剧等多种艺术门类的电影类型。歌舞片起源于美国,并在世界影坛中经过了长达八十年代的岁月,歌舞片一次又一次的产生出优秀影片。默片时代,由于受到自身无法发声这一条件限制,所以直至1927年,影片《爵士歌手》的诞生,才宣告着有声电影的产生,同时也宣告着歌舞片这一影片类型进入了电影。两年之后,米高梅公司出品《百老汇歌舞》,号称全歌、全舞、全对话(all singing, all dancing, and all talking),并出人意料地获得第二届奥斯卡金像奖最佳影片奖。好莱坞歌舞片在长期的发展中逐渐形成了其独有的艺术形式和审美风格,并对世界歌舞片的发展产生了深远的影响。

在《电影艺术词典》中,是这样界定歌舞片的。

歌舞片是美国电影重要类型之一。音乐和舞蹈在片中占有重大比例。片中人物即可像现实生活中那样,又可用载歌载舞的方式表情达意,展开情节。歌舞场面或穿插在情节之中,推动剧情发展;或游离于情节之外,具有相对独立的观赏价值。通常认为标志着电影进入有声时代的影片《爵士歌王》(1927)是世界上第一部歌舞片。随着声音技术的完善以及电影有了色彩以后,歌舞片成为了极受欢迎的影片类型。20世纪三四十年代出现了由弗雷德·阿斯泰尔与琴迷·罗杰斯组成的一对搭档,代表作有《罗丝玛丽》(1936)等。二战期间有吉恩·凯利与丽达·海华丝主演的《封面女郎》(1944)以及平·克罗斯比主演的《与我同行》(1944)等。二战后凯利主演的《一个美国人在巴黎》(1951),特别是《雨中曲》(1952),被公认为歌舞片的经典之作。50年代以后,美国歌舞片多以改编拍摄已在舞台上获得成功的音乐剧为主,如《国王和我》(1956)、《西区故事》(1961)、《音乐之声》(1965)等。其他国家也时有以歌舞片形式拍摄的成功作品,如卡特琳娜·德诺芙的成名作《瑟堡的伞》(1964)。³

歌舞片是一种利用优美的舞姿和动听的歌声吸引观众的类型电影,在歌舞片中,剧情、人物、冲突等等因素都被一定程度上的削弱了。所以,在歌舞片这个大范围内,

³ 电影艺术词典,中国电影出版社2005年版,第70页

还有几种以歌舞形式吸引观众的影片类型，尤其是在中国为了适应中国观众的观影习惯，产生出了歌唱片、舞剧片等等类型。

而歌唱片则是特指1931年至1949年中国模仿好莱坞歌舞片所演变出的一种中国独有的影片类型。歌唱片的产生是由于好莱坞歌舞片以及有声片进入中国，严重的影响中国的电影产业，为了挽救观众产生出的影片类型。由于没有好莱坞的雄厚资金实力和豪华布景，原本能够吸引观众的舞蹈在简易的布景前显得毫无吸引力，1928年，明星影片公司的周剑云表示：“中国影片好像私生子一样，无论到什么地方都要受苛捐杂税的束缚，都要受中国人外国人两重压迫。中国影片这个孩子，虽然已经长到十岁，但是先天不足、后天失调，才会走路，便受摧残，自然不容易发育健全。”⁴于是，就产生出了歌唱片这种以歌唱为主，并增强影片故事性的电影类型。

歌唱片由于经济的原因没有走上单纯复刻、模仿好莱坞歌舞片的道路，将精力和创作重心投入到歌曲创作、故事结构等等方面上，创作出了大量的优秀作品。没有走大制作和豪华布景路线的歌唱片产生出了《渔家女》、《歌声泪痕》等等表现人民疾苦、国破家亡的电影精品，同时也形成了独有的影片风格。

在中国电影史上，还有一种歌舞片类型占有重要的地位，这就是歌舞剧片。歌舞剧片有可拆分为歌剧片和舞剧片两种影片类型。

歌剧片是纪录歌舞演出或根据歌剧改变拍摄的故事片。它可以是歌剧演出的忠实纪录；也可以打破舞台限制，大量采用外景和实景，改变原歌剧的结构而保留主要唱段，并保留以歌代话、表演程式等特征。如影片《洪湖赤卫队》、《卡门》。

2.2 好莱坞歌舞片的发展脉络及其特性

2.2.1 好莱坞歌舞片的发展脉络

随着声音进入电影，歌舞片的产生成为了必然的结果。尤其是在电影刚刚进入有声时代，全歌、全舞、全对话（all singing, all dancing, and all talking）的电影似乎更为盛行，一方面，对于电影创作者而言，更多的歌舞场面可以更大限度的表现出有声电影的表现力和可能性；另一方面，对于电影观众而言，在能够欣赏到对话的同时也通过歌舞场面来满足对于视觉、听觉等多重感官体验的需求。

歌舞片的灵感主要来自于轻歌剧、杂耍歌舞、音乐喜剧、音乐剧、歌舞剧以及轻

⁴ 周剑云，今后的努力，电影月报第七期，1928年10月，上海。

歌舞剧等多种舞台剧类型。歌舞片源自于音乐剧，因为音乐剧的舞台性，歌舞片也保留了大量的舞台因素，演员会直接对着镜头进行歌舞表演，就像舞台上直接对着观众进行歌舞表演一样。

第一部歌舞片是华纳兄弟公司于 1927 年拍摄的电影《爵士歌王》。这部影片的虽然只有少量的歌唱片段和一句台词，但是已经开始显露出歌舞片的雏形。在《爵士歌王》上映的两年之后，真正意义上的有声片《纽约之光》、《百老汇旋律》等影片开始出现在大屏幕上。《百老汇旋律》还获得了当年的奥斯卡最佳影片奖，影片讲述了两个在百老汇做杂耍演员的姐妹通过奋斗成为优秀的歌舞演员的故事。影片以两姐妹的选秀、排练为主线，主线中充斥着竞争、奋斗、嫉妒、纠纷等等矛盾冲突点，在此之外加上了爱情故事作为副线。《百老汇旋律》的故事性和戏剧冲突水平明显高于同时期歌舞片，这也是这部影片从众多同时期歌舞片脱颖而出的原因。同时，《百老汇旋律》一片的故事模式也开创了好莱坞 20 世纪 30 年代歌舞片里后台故事和歌舞表演并存的叙事格局。

“后台歌舞片”是指以一个在舞台上表演的歌舞节目加上舞台后台的爱情故事。以《百老汇旋律》为开端的“后台歌舞片”的现实和幻想、社会实际和理想追求之间的张力，都在以下两个层次上发挥作用：1、在整体结构上，所有的冲突障碍都随着最后的歌舞表演的圆满结束而被克服。2、在不同的小段歌舞中发挥叙事功能，演员彼此间的冲突关系通过歌舞表达。⁵

1934 年，《海斯法典》颁布后，性、暴力等内容不能够再出现于电影之中，这样就越发的刺激各大电影公司将注意力转移至轻歌曼舞的歌舞片上。

二十世纪三十年代可谓是歌舞片的黄金时代，导演文森特·明尼利，制片亚瑟·弗里德、阿瑟·福瑞，演员金·凯利、朱迪·加伦等等响当当的人物支撑起了这个属于歌舞片的时代。在这个时期，歌舞片的故事情节并不为人们所关心，而将重心转移至营造一种乌托邦式的幻想中。这时期的歌舞片已经开始走向“精神鸦片”，为处于经济危机、战争、饥饿、失业中的世界人民带来了精神上的逃避感。

这一时期的歌舞片并没有复杂的剧情结构和引人入胜的矛盾，多数是以简单的故事配以吸引眼球的歌舞场面。“这一时期的歌舞片情节相当幼稚，被认为主要用来展示歌唱和舞蹈但个中深意引人思考。叙事 (narrative) 倾向于朴素简单，整部影片取材于

⁵ 郝建，类型电影教程，复旦大学出版社 2011 年版，第 333 页

灰姑娘和白马王子的爱情神话 (myth)。剧情模式通常是‘男孩遇见女孩, 男孩反感女孩/女孩讨厌男孩’, 但正因为这种不容质疑的吸引力, 他们最终走到了一起。”⁶由于美国 30 年代爆发的经济危机, 歌舞片也经历了一段低谷期, 为了改变这种现状, 好莱坞决定从百老汇购买已经上演并获得成功的作品, 这一做法挽救了处于低谷期的好莱坞歌舞片。

这一时期, 好莱坞从百老汇引进了一大批著名的作曲家和作词家, 一批流行音乐界和音乐剧界有名的作曲、作词开始为好莱坞歌舞片编写歌曲。这一做法使得歌舞片的音乐质量得到了很大的提升, 同时却也使得歌舞片的剧情进一步的削弱, 大量的歌舞片中会出现毫无征兆的突然开始唱歌跳舞, 剧情开始成为了歌舞场面的陪衬。

彩色歌舞片在 1939 年《绿野仙踪》的问世时, 开始出现成熟的姿态。维克多·弗莱明执导《绿野仙踪》讲述了小姑娘多诺茜在梦境中被一场龙卷风刮到了一个完全陌生而神奇的奥兹国, 并迷失了回家的路。在那里, 多诺茜陆续结识了没脑子的稻草人, 没爱心的铁皮人和胆小的狮子, 他们为了克服自己的缺陷, 互帮互助, 通过毅力和聪明才智达成了各自的心愿。整部影片除开头和结尾为黑白的之外, 多诺茜进去梦境之后的场景均为彩色, 这样的手法丰富了歌舞的表现性, 也突出了整部影片的童话色彩。

整个三四十年代, 是歌舞片的兴盛时期, 这一时期的歌舞片叙事模式多采用“歌舞+戏剧”的模式。虽然银幕上的故事重复而单调, 但是“欢乐”、“炫目”和甜美的爱情故事仍旧可以吸引大量的观众走进影院, 掏腰包购票。这样一种盈利模式也就固定了歌舞片的发展方向。

对于好莱坞歌舞片, 不得不提到的一部影片, 那就是《雨中曲》。

《雨中曲》最具特色的, 是它戏中戏的套层结构。故事以无声片向有声片转换时期为大背景, 讲述了这一时期的演艺圈内的一个故事。《雨中曲》的这个时代背景给予了影片历史真实感, 当歌舞片发展至五十年代, 奢华场面已经发挥的淋漓尽致, 而《雨中曲》将时代还原到最初的歌舞片时期, 创造出了“艺术化的生活世界”。把叙事的重心从华丽的舞台搬到生活中, 将大量的歌舞用于抒发情感, 使得观众更容易感同身受的体会到影片所表达的情感。

二十世纪五十年代末期, 电视的出现以及普及对电影产业造成了巨大的威胁。电影不得已向着大明星、大制作、高投入的“大片”进发。

⁶ [英] 苏珊·海沃德, 电影研究关键词, 北京大学出版社 2013 年 4 月第一版第 324 页

大制作的风潮很快也吹向了歌舞片，在“大片”风潮的影响下，一批改编自成功百老汇音乐剧的歌舞片走上了大银幕，而曾经充斥大银幕的“后台歌舞片”正式的被替换。

相较于“后台歌舞片”，改编自百老汇音乐剧的歌舞片更具有故事性。受过市场检验的百老汇音乐剧拥有更完善的剧本，故事也不再是简单的爱情故事+奋斗史，而具有了更多的故事点和情感诉求。

拍摄于 1961 年的《西区故事》是改编音乐剧的歌舞片中一个代表之作。《西区故事》最早是由著名的百老汇编舞家杰罗姆·罗宾斯 (Jerome Robbins) 与著名音乐家莱昂纳多·伯恩斯坦 (Leonard Bernstein) 联手著名剧作家亚瑟·劳伦斯 (Arthur Laurents) 根据莎士比亚的名剧《罗密欧与朱丽叶》改编而成。故事的背景设置于波多黎各的移民社区，正好反应了当时拉丁美洲裔移民群之间的暴力冲突，也使得该剧由莎翁的故事中衍生出对于社会问题的反映与探讨，将种族歧视、民族隔阂、移民问题等等社会问题搬上了大荧幕。整个影片抛弃了以往歌舞片常有的明快、浪漫的基调，用一种严肃、阴郁的做了处理。

之后，一系列的改编自音乐剧的优秀歌舞片出现，1964 年，乔治·库克根据英国文豪萧伯纳的话剧《皮格马利翁》改变的《窈窕淑女》大获成功，1965 年，罗伯特·怀斯拍摄的根据百老汇音乐剧改变的《音乐之声》在票房和口碑获得双丰收。

进入二十世纪六十年代中期后，个人主义、嬉皮士的精神开始对社会产生影响，战后的社会趋于稳定，战争对人们精神的创伤开始体现，越南战争和反战运动激发了深层次的自我反省。披头士乐队的流行、嬉皮士运动的盛行使得年青一代开始唾弃中产阶级的政治、道德和经济价值观，追求更自由、更解放的生活方式。这个时期，社会开始直面残酷的现实，一直莺歌燕舞、歌舞升平的歌舞片不再适合社会的需要，这一时期的歌舞片开始了变革。

这一时期，《棉花俱乐部》以歌舞片的形式展现黑色强盗片。整个电影用歌舞的形式烘托谋杀、金钱纠纷和暴力的地下社会。

七十年代之后的歌舞片则关注镜头之间的链接和跳跃，碎片式的剪辑方式，配合快节奏的歌舞风格，长镜头被特意切换，镜头不再刻意追随表演者的动作，有时甚至会推移到表演者以外的空间。

2002 年，歌舞片《芝加哥》获得了第 75 届奥斯卡最佳影片奖。这是继 1968 年电

影《奥利弗》获得第41届奥斯卡最佳影片之后的第一部获得奥斯卡最佳影片的歌舞片。

电影《芝加哥》改编自同名百老汇经典舞台剧，影片并没有采取传统的歌舞片剧情，而是在歌舞片中加入了谋杀、阴谋、暴力等元素，使得这部影片在歌舞片的华丽外衣下，更显出一份现实色彩。影片在抛弃了歌舞片传统的爱情故事和美好的梦想之外，还是保留了华丽的歌舞场面。

电影《芝加哥》抛弃了歌舞片原有的叙事模式，歌舞场面也不再是华丽的梦幻，歌舞用于表现监狱、杀人等等场景。在这些场面中使用歌舞场景也表达出了影片中舆论粉饰太平的观点，同时也用一种戏谑的手法展示了原本血腥残暴的杀人场面。原本灰暗的现实和华丽、鲜艳的歌舞场面形成了对比，这对于黑白颠倒的社会现实进行了强有力的抨击。

2012年拍摄的歌舞片《悲惨世界》也摘得了三个奥斯卡奖项，并且电影在上映一周之内就获得了\$107,687,319的票房，这对于歌舞片来说，是个相当不错的成绩。《悲惨世界》改编自法国著名作家雨果的同名小说，虽然改编自小说，但是电影还是很大程度上依靠于《悲惨世界》音乐剧版。所以，这部影片应该说，也是属于成功音乐剧改编的范畴。

《悲惨世界》中，大量采用了观众熟悉的明星，改编自成功的音乐剧。可以说，这部影片虽然拍摄于2012年，但是影片的本质还是传统意义上的好莱坞歌舞片，是一部用大明星、大场面、著名戏剧吸引观众的影片。

2.2.2 好莱坞歌舞片的特性

歌舞片(the musical film)是以音乐舞蹈为主要观赏兴趣中心，令音乐舞蹈进入叙事并成为叙事模式中重要因素的类型影片。

歌舞片的美学特征主要有以下几点：

A 剧作构成

(1) 故事简单、清新自然，多以描写“二人世界”的爱情生活为主。

(2) 人物职业上男性多以作曲家或乐手的身份出现；女的则经常以舞蹈家或者流行歌手的身份出现。

(3) 结构上往往垂青于喜剧，着力于喜剧性格人物的描写。

歌舞片可以把人类的情感因素通过镜头语言和歌舞场面直接的物象化，这样就使得歌舞情绪直接在荧幕上显现出来，而喜剧的快乐原则更易于为歌舞片接纳。

B 形式表现

- (1) 必须有不少于三场的且有相当规模的歌舞场面作为支撑。
- (2) 要有观众喜爱, 且又不熟悉的新鲜歌曲和舞蹈。
- (3) 要有观众喜爱的歌舞明星。
- (4) 在镜头的运用上多以长镜头和全景镜头构成, 保持空间的完整性和情绪的连贯性。
- (5) 在色彩的运用上, 多讲求舞台效果, 基本不用还原色。
- (6) 注重舞台光效果。
- (7) 空间多为歌剧式的舞台空间构成。

2.3 好莱坞影响下的中国歌舞片的阶段式发展

1895 年 12 月 28 日, 在法国巴黎的一家咖啡馆的地下室中, 世界上第一部电影播放, 电影诞生。

在电影诞生不久之后, 电影就被西方商人带入了中国的土地上。据考证, “西洋影戏”在中国首次放映是在 1896 年 8 月, 地点是上海徐园里的“又一村”⁷。在此之后, 西洋电影的放映范围逐渐扩大, 沿海各个大中型城市都可以观看到电影。中国早期的电影业都掌握在外国人手中, 包括第一个电影院“虹口大戏院”也是由西班牙商人雷玛斯创建。

这一时期, 外国商人除了在中国建立影院、播放电影之外, 也在中国拍摄电影。在 20 世纪的最初十年, 法国的卢米埃尔、百代公司, 美国的汤默斯·爱迪生公司, 缪托斯柯甫-比沃尔拉夫等公司的摄影师都在中国留下了拍片的印记。他们主要拍摄的是北京、香港、上海、哈尔滨、广州的风景名俗短片, 其中也包括有关义和团、八国联军侵华等历史事件的新闻片; 而具有一定情节内容的则是布拉斯基创办的亚细亚影戏公司分别在内地和香港拍摄的《不幸儿》(1909)、《偷烧鸭》(1909) 等片。⁸

虽然早期进入中国的影片多为欧洲影片, 但是由于紧接着在欧洲全境范围内爆发的战争使得欧洲商人无暇顾及中国电影市场。这时, 本占弱势的美国好莱坞影片借机进入中国市场。好莱坞电影相较于欧洲电影, 更具有故事性, 这一点对于中国观众而言更具吸引力。很快, 好莱坞电影取代欧洲电影, 在中国盛行开来。当时的一位美国

⁷ 程季华、李少白、邢祖文: 中国电影发展史, (第一卷) 中国电影出版社 1981 年版, 第 8 页

⁸ 李少白主编, 中国电影史, 高等教育出版社 2006 年版, 第 9 页

外交官曾说过,“现在中国上演的电影已经几乎全是美国片了。”⁹好莱坞电影,开始对中国电影产生巨大影响。当时,威尔伯·波顿曾经说过:“好莱坞已经取代了传教士、教育家、炮舰、商人和英国文学,成为中国学习西方工业社会文化和生活方式的最为重要途径。”¹⁰可见,好莱坞对于中国的巨大影响力。

在好莱坞影片的影响下,中国电影业开始迎合市场的需要将制作重心从原有的单纯记录戏曲片段、日常生活转变为制作有故事、有剧情的影片。

好莱坞歌舞片在技术探索、视听感受、票房业绩等方面对于30年代以来的中国电影造成了严重的挤迫,同时,这也成为了中国歌舞片兴起的原因。在《音乐歌舞有积极提倡的必要》一文里,作者碧芬便急切地指出:“欧美各国摄制的有声电影,狂风暴雨般的扑打到中国来,被它们卷去的金钱,不知有若干千万;所以我国自制有声电影,万万不容再缓。可是自制有声电影,首先该养成音乐歌舞的人才。……我很希望联华公司把音乐歌舞班尽量地扩充,更希望其他的制片公司也仿照办理。等到自制的有声电影成绩美满了,不只是能堵塞漏壶,更能表现我国影界中人不肯甘居人下的精神。”

在这样的压力下,1931年4月,明星影片公司以民众影片公司名义摄制的“中国第一部全部对白歌唱有声影片”《歌女红牡丹》上映。这部影片的上映,表示着中国电影进入有声时代,也是中国歌唱片的首部作品。

上世纪三四十年代,歌唱片在中国电影的发展中占据了重要的地位。30年代至40年代,由于中国新音乐运动以及这一时期电影歌曲的发展推动了中国早期歌唱片不断的发展并取得了较高的成就。歌唱片作为中国早期电影的重要类型,上世纪三四十年代开始出现、发展并逐渐成为一种成熟的影片类型。从另一个角度来说,这一时期的中国歌唱片是一段从模仿开始起步并逐渐努力超越欧美歌舞片,尤其是好莱坞歌舞片的一段历程,这一时期也是歌舞片逐渐形成自身特征并具有鲜明您组风格的时期。

新中国成立之后,中国歌舞片开始了一个新的时代。新中国的电影在体制上就和民国时期有了很大的不同。新中国在借鉴苏联经验的基础上,逐步建立了高度集中的管理体系和严格的计划经济模式。由电影局对电影统一进行的题材规划,之后,由各个电影制片厂承接拍摄任务。影片拍摄完成后,由电影局统购统销,进行宣传并根据城市或乡村两个地区所具有的不同特点对电影上映进行安排。1953年2月,“上联”并入“上影”,这代表着私营电影公司全部改制完成。原有的私营电影公司并入国营电影制片厂,私营电影制片企业此时

⁹ 有关远东贸易与经济的几点感想,商务报告,1921年9月12日

¹⁰ 威尔伯·波顿(Wilbur Burton),Chinese Reactions to the Cinema,亚洲,1934年10月

退出了历史舞台。

这一时期，好莱坞歌舞片对于中国歌舞片的影响力逐渐减弱。中国歌舞片开始总结之前的发展经验，尝试更多元化的歌舞片类型。这一时期在银幕上可以看到歌剧片、舞剧片、歌舞片、舞台纪录片等等歌舞片的形式。

五十年代末至六十年代中期中国歌舞片得到了迅速的发展。这一时期的歌舞片不仅仅是纪录舞台演出，而是更多的融入了电影艺术的表现形式和手段，有了歌舞形式与电影技术相结合的作品。这一时期的影片运用了不同的拍摄手段，形式比较自由且面貌多样，还出现了以歌剧作品改变或歌舞叙事为主的歌舞故事片。在此期间摄制的《宝莲灯》（歌舞片 1959）、《小刀会》（舞剧片 1961）、《刘三姐》（歌剧片 1960）、《阿诗玛》（歌舞艺术片 1963）等都获得了巨大成功。

在新时期，中国的歌舞片产量较低。但是随着改革开放的推进，好莱坞影片又重新进入了观众的视野，其中也包括自 1949 年之后的好莱坞歌舞片。由于新时期之后，再次的接触到好莱坞歌舞片，《摇滚青年》《疯狂歌女》一类将歌舞融入叙事的歌舞片出现。

在这一时期的中国类型片的发展非常迅速，而在类型片中的歌舞片却并没有得到快速的发展。这一时期的中国歌舞片在形式上开始趋同于好莱坞歌舞片，例如《如果·爱》、《精武门》等。

第三章 中国歌舞片的叙事、人物、表演、审美风格分析

3.1 上世纪 30、40 年代的音乐歌唱片

歌舞片是好莱坞类型片中的一种影片类型。

好莱坞歌舞片是随着有声片的产生而产生的。1927 年,在美国诞生了第一部有声片即歌舞片《爵士歌王》,从此时候,世界电影进入了一个崭新的有声片时代。声音进入电影,“对影片有许多用途,首先,它调动了人的另一感官,使我们能在使用视觉的同时使用听觉。……有声电影的发明,除了无穷尽的视觉可能性之外,又有了无穷尽的听觉可能性。”¹¹

舞蹈和音乐的格调可以影响观众的内心情绪,悠扬的音乐缓慢的舞蹈可以让观众放下紧张的情绪,快节奏的鼓点可以让观众变得紧张,在普通的电影配乐中,这一情况已经显现出来,而在歌舞片中,这种表现方式被扩大化,音乐、舞蹈占到主要地位后,观众的情绪更加容易被调动,对于创作者来说,这更容易掌握观众的内心走向,使影片达到预期效果。歌舞片的基本形式元素:美妙动听的歌声、漂亮精湛的舞技、华丽动人的场景和曲折动人的故事,它们的构成规律才是更带有普遍性的意义。面对不同文化,不同种族,不同宗教的观众,歌舞片以其纯粹的形式,更易于被理解和接受。

歌舞片用以吸引观众的主要是其音乐以及舞蹈的形式美感,与其他类型影片相比,“纯粹趣味”在歌舞片中起到了更为重要的作用。李泽厚在《美的历程》中将原始歌舞归入了图腾文化,而这种图腾文化在现代社会已经不存在了,虽然这种图腾文化不存在了,但其影响力依然存在,歌舞的表现形式是一种符号性的,带一些程式化的内容的东西,而就存在一些约定俗成的内容,这使得观众在观看歌舞的时候,相应的可以联想到更多的内容,这也是其他类型电影所不能匹及的优势,镜头所表现的内容相对其他艺术形式是写实的,更多的记录现实所发生的内容,而歌舞就用这种程式化的表现手段打破了这种相对写实的艺术,使得表现空间扩大,可以表现创作者内心更加宽广的东西。在银幕上,最打动人的根本原因是美感,通常情况下,观众感到愉悦不是因为这部电影具有的思想,而是因为它具有的形式是有效的、动人的,而这一点对

¹¹ (美)戴·波代尔,电影中的声音,宫竺峰译,世界电影,1987 年第 1 期

于歌舞片而言尤为重要。

在世界第一部歌舞片产生的4年后,中国也出现了第一部歌舞片,可以说,中国歌舞片以及有声片的起步是紧紧跟着世界电影的发展。并且整个三四十年代的中国歌舞片,拥有鲜明的时代特点。

首先,这一时期的歌舞片,受到了大量好莱坞歌舞片的影响。由于好莱坞影片尤其是有声片在中国的大量上映,逼迫着中国电影学习好莱坞的电影模式,发展出歌舞片这一影片类型。

在好莱坞有声片产生初期,大量有声影片进入了中国观众的视野。早在1914年,上海维多利亚影戏院就曾放映过一次蜡盘发音的声片。

根据美国商务部1930年9月发表的关于美国影片在远东销路的报告,当时美国输入中国的有声片占总输入片的50.2%。

好莱坞歌舞片以其声画结合的方式吸引了大量的中国观众,《爵士歌王》、《绿野仙踪》、《百老汇之歌》等等歌舞片进入了中国市场。这时中国原有的无声片观众大量的流失。

中国各个电影公司开始陷入了是否要拍摄有声片的困惑中,各个电影公司对有声片持有不同的看法。这一时期,明星公司认为“有声电影虽然可以自领一军,另走一路,无声电影依然可以分道扬镳、独立存在。”“不要听见有声电影害怕,只要负起原有责任,把无声电影做好,光明就在眼前了。”¹²而这一时期,联华公司已经给一小部分首轮影院安装了有声设备,其他大部分影院仍为无声电影院。联华公司认为“美国的声片,在我国国内,因为两国语言悬殊和声片来价昂贵的关系,是只适合于港、沪、津等埠三数家大规模影院放映而已。而此后默片的来源即竭,一两年后,国内大部分的影院——没有装置有声放映机的影院——都要闹片慌了!我们只须乘着这个时机,摄制些精良的、饶有艺术化和民众化的国产影片,便可救济这个片慌。”¹³

当时好莱坞歌舞片严重的挤压了国产电影的票房,虽然电影人仍有许多顾忌,却也开始对于有声片的探索。郑伯奇认为,有声电影的出现,“听觉和视觉的统一……是不可避免的要求。”

1931年7月上海联华影业公司杂志部出版的碧芬著《音乐歌舞有积极提倡的必要》中指出“欧美各国摄制的有声电影,狂风暴雨般的扑打到中国来,被他们卷去的金钱,

¹² 周剑云,我对有声电影的意见,电影月报第八期,1928年12月5日上海出版

¹³ 黄漪磋,国产影片的复兴问题,影戏杂志,第一卷第7、8号合刊,1930年6月1日上海出版。

不知有若干千万，所以我国自制有声电影，万万不容再缓。可是自制有声电影，首先该养成音乐歌舞的人才。……我很希望联华公司把音乐歌舞班尽量地扩充，更希望其他的影片公司也照仿办理。等到自制的有声电影成绩美满了，不只是能堵塞漏壶，更能表现我国影业中人不肯甘居人下的精神。”¹⁴

1931年2月17日，中国影片公司在报上征求：“音乐歌舞专家，一俟就绪，即行开摄有声片”。1931年7月

29日，天一公司在报刊公开征求音乐家：“凡音乐家，谱曲家，歌舞家，美术家之确具绝艺者，均可应征，获最高可每月500元……”。



于是，在中国电影人的努力下，1931年《歌女红牡丹

》诞生。《歌女红牡丹》由百代唱片公司和明星影片公司联合拍摄，录音方式为蜡盘配音方法，这部影片被认为是我国最早的一批有声片。也是我国第一部与观众见面的有声片。

《歌女红牡丹》于1931年3月15日于上海新光大戏院公映后，这部影片影响力极大，不单单是上海以及全国各大城市，甚至南阳的侨胞都会观看这部影片。《歌女红牡丹》中国第一部有声电影，严格意义上说是一部歌唱片。歌唱片是三四十年代上海娱乐电影的主要形式，代表早期中国歌舞片的另一方向。

《歌女红牡丹》这部影片由洪深用庄正平的化名编剧，张石川导演，董克义摄影。女主角歌女红牡丹（胡蝶饰），嫁了一个无赖丈夫（王献斋饰），她名声极胜时，月入颇丰，仍不够丈夫的挥霍，为此屡受刺激，以致嗓音失润，但她对丈夫还是忍气吞声、委曲求全，以至于她沦为三四等配角，生活潦倒不堪，丈夫照旧虐待她、剥削她。后来，红牡丹的丈夫因卖掉女儿，心情懊悔，以致失手杀人，被捕入狱。红牡丹不咎既往，在临赴外地演戏前，还到狱中探望丈夫，托人营救。这时，有人问一个一直追求红牡丹、并在危难中多次帮助她的人：“我真不懂，这个女人是怎么回事呢？她男的这样的待她，她还是这个样子。”那人用这样一句话结束了整个影片：“真是拿她

¹⁴ 影戏杂志，第2卷，1931年7月，上海莲花影业公司杂志部出版社

没办法，——只怪她没有受过教育，老戏唱得太多了。”

影片利用有声的优越条件，让观众第一次在电影院中“听到”戏曲的唱白，影片中穿插了京剧《穆柯寨》、《玉堂春》、《四郎探母》、《拿高登》四个节目的片段。

《歌女红牡丹》拍摄时长为六个月，耗资十二万元。在拍摄的过程中，主要是收音过程中，遭遇了许多困难，接连失败四次，直到第五次才成功。

《歌女红牡丹》的上映，轰动了全国各大城市的观众，同时也吸引了南洋观众。当时，上海远东公司代表菲律宾片商，花一万八千元的代价竞买了这个地区《歌女红牡丹》的上映版权。青年公司以一万六千元承购了荷属（现印度尼西亚）放映版权。

其次，中国并没有单纯的复制好莱坞歌舞片的影片类型，而是结合着中国自身的国情和观众的欣赏需要，发展出了符合中国市场的影片类型。

三十年代所产生的歌唱片很大程度的反映出了当时民众生活的现状，由于受到了技术、社会等等因素的限制，直接导致了中国歌唱片的发展特点会与好莱坞歌舞片有很大的不同。无论是技术上还是思想内涵与审美上，中国歌唱片都明显区别于好莱坞歌舞片，中国歌唱片很多的反映出社会现实，反应了中国普通民众的生活实际。歌唱片所传达出的思想内涵和价值、审美取向直接的影响了在此之后的中国歌舞片发展。

歌唱片是一种借鉴了好莱坞歌舞片的音乐元素，并结合中国国情发展出来的中国所特有的影片类型。歌唱片吸收了好莱坞歌舞片中“歌”的表现形式，考虑到中国传统文化及这一特定时期的历史环境，一定程度上衰弱了“舞”的部分。

中国歌唱片出现于1931年，期间经历了长达二十年的发展，于1949年新中国成立后走向衰落。

早在1931年的中国电影界，在评价明星影片公司出品的“暴露歌舞场生活黑暗”的蜡盘配音影片《如此天堂》之时，风昔醉便明确表示：“影片而有声，无非使银幕上的描摹，更加像真。既有深刻的表演，又有合理的声音，使观众目视耳听，宛然如身历其境而忘其为放映机中映射在银幕上的电影。”

二十世纪三十年代到四十年代，中国国内正处于动荡不安的局势中。抗日救亡的格局和国共两党之间的冲突此消彼长。这一时期反而成为了中国歌唱片发展的黄金时期，迷人的歌声、简单的剧情成为了中国观众忘记苦难的一剂良药。

就在中国饱受战争侵袭的三四十年代，歌舞片开始有了明显的发展，无论是好莱坞歌舞片还是中国拍摄的歌舞片，都受到了观众的欢迎。据统计1940年上半年的票房前

十名中,《董小宛》上映46天、《三笑》上映28天和《梁山伯与祝英台》上映28天,分列第一名和并列第四名。

逐渐受到观众欢迎的歌唱片也大量的吸引了歌舞方面的人才进入到电影行业。《挣扎中的中国歌舞》上写道“在中国,截至今日为止,仅有寥寥几个小规模歌舞剧团出现在上海和北平。……偶有几个略可造的歌舞人才,都给求才若渴的电影界吸收了去。这才是中国歌舞界的不幸。”歌唱片吸引了原本与电影毫无关系的人才进入了电影界,加快了电影业的发展。30年代至40年代,中国新音乐运动的许多代表人物进入了电影界,聂耳、冼星海、贺绿汀等人为歌舞片编写插曲、片尾曲。

三十年代末至四十年代初,中国笼罩在战争的阴影下,歌舞片在“孤岛”和沦陷后的上海发展。这一时期的歌舞片开始结合更多的其他电影类型,开始摆脱早期的依赖戏曲的表现形式,开始更多元化的进程。

这一时期的歌唱片中,剧情简单、中间穿插着大量的歌唱场面用于表达情感,歌曲开始成为叙事的重要组成部分。这一时期的歌舞片开始受到了观众的认可与追捧。例如《凤凰于飞》一片得到过如此评价“剧本的故事进展和叙述很顺畅,没有勉强的感觉,而且是一个很适宜于歌舞片的剧本。在剧本中,找不出多余的对白,不象别的片子,多废话一大堆。”¹⁵

1937年,被誉为“中国影坛上开放的一朵奇葩”¹⁶袁牧之编导了一部在中国电影史上极其重要的影片《马路天使》。《马路天使》的出现,标志着中国早期歌唱片开始逐步走向成熟。《马路天使》于1938年葡萄牙第十二届菲格拉达福兹国际电影节评委会奖。法国电影史学家乔治·萨杜尔这样评价《马路天使》:“看过袁牧之的《马路天使》的人,如果不知道该片是在1937年出自一个对法国电影一无所知的年轻导演之手,他一定会以为这部影片直接接受了让·雷诺阿或是意大利新现实主义的影响。这部影片以充满愉快、激情和同情的笔调,通过几个小人物的悲喜遭遇,生动地再现了20世纪30年代中国都市下层人民的苦难生活,歌颂了他们的善良,严厉地抨击了那些为富不仁的富商和实业家。影片的风格极为独特,而且是典型的“中国式”的。”

最后,中国歌舞片的发展,很大程度上顺应了当时中国的国情。中国歌舞片并没有像好莱坞歌舞片一样,向着豪华的风格发展,而是开始大量拍摄反应当时社会现状、表现战争期间人民疾苦的影片。这一时期的中国歌舞片发展成为极具中国特色的类型

¹⁵ 新片漫评,上海影坛,第二卷第四期,1945年2月

¹⁶ 黎明,评《马路天使》,大公报,1937年7月25日

影片，也为中国电影起步奠定了坚实的基础。

3.2 “十七年时期”的歌舞片

新中国成立后，中国歌舞片的发展进入了一个全新的时期。社会主义文艺思潮的涌入和影响，是新中国电影界势不可挡的潮流。由于政治因素的变化，歌舞片所具有的西方化的表现手法和布景华丽的场面设置成为了不适宜在大荧幕上表现的元素，所以歌舞片这一影片类型被暂时搁置。与被认为是宣扬资本主义意识形态与美国生活方式的好莱坞影片被驱逐出中国市场的同时，大量的社会主义电影创作思潮成为了取代美帝国主义思想的接班人，其中前苏联电影的影响最为深远。

新中国成立初期，歌唱片退出了历史舞台，好莱坞对中国歌舞片的影响也消失了，新中国的歌舞片开始重新起步。新中国十七年电影的美学特点表现为：浓郁强烈的政治意识、昂扬乐观的精神气质倾向鲜明的视听语言和通俗平易的叙事风格；而其核心是政治与艺术的关系，从整体上讲，艺术是围绕着政治使命展开并服务于此的。¹⁷新时期的中国歌舞片也顺应社会发展的潮流，开始担负起了新时期文化发展的责任。

这一时期的歌舞片完全褪去了华丽的外衣，大量表现人民生活、符合国情的歌舞片开始出现。新中国的歌舞片彻底的区别于好莱坞歌舞片，开始呈现出政治宣传意义和鲜明的英雄主义色彩。早在1942年，毛泽东在发表《在延安文艺座谈会上的讲话》上就明确规定了“为无产阶级和人民大众服务”的文艺方针，提出了在“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”基础上，“以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位”的批评标准。¹⁸这一标准成为了建国后文艺工作的指导方针，所有的文艺作品，都是以此为准则创作。文艺开始为工农兵、为政治服务。例如，周扬在第一届全国电影创作会议上说：“文艺作品应该表现各个革命历史时期，各个领域无数革命者的英雄业绩作为社会主义建设主人翁的工农兵的英雄形象”，并强调把这一要求作为“电影创作以及一切文艺创作的最根本的任务。”¹⁹

随着1950年朝鲜战争爆发，中美关系急剧恶化。此时中国政府调整了对美政策，开始了对于好莱坞的强烈抵制。在政策上，为了管理国外影片在中国的上映，中国文化部发布了《国外影片输入》、《电影新片领发上演执照》等五项电影相关暂行办法。

¹⁷ 黄会林、王宜文，新中国“十七年”美学探论

¹⁸ 毛泽东，在延安文艺座谈会上的讲话，毛泽东选集（合订一卷本）人民出版社1964年版，第849-880页

¹⁹ 周扬，在第一届全国电影创作会上的报告，周扬文集，第2卷，人民文学出版社1985年版，第179页

在此之后,《大众电影》、《人民日报》等报纸、杂志、刊物上纷纷刊载抨击好莱坞电影对于中国观众思想的腐蚀与侵害的文章,同时刊登了大量好莱坞影迷的忏悔。就在这样全国范围性的声讨中,全国各影院停播好莱坞影片。“1950年11月,代表40多家电影院的上海电影院同业公会召开了一个紧急会议,讨论决定了他们属下所有的电影院停映美国电影。至此为止,好莱坞在中国电影史上的霸权地位终于告一段落。”

20

此时,虽然舆论大力批判好莱坞歌舞片,但是,还有一些探讨声。好莱坞影片在中国还有一批影迷,这些人对于这场政治运动波及电影业表示了不满。《文汇报》当时刊登了一封读者来信,表达了对于禁播美国电影的不满“首先,如果排斥美国电影是出于他们造成的经济剥削,那么之一理由已经不再成立,因为1949年以后美国电影在中国的发行已经控制在中国发行商或放映商的手里,并且生产的利润也留在国内。其次,并非所有的美国电影都像被指控的那样低劣。一些电影,比如《一曲难忘》(A Song to Remember)(1945)就具有较高的教育意义和艺术价值。因此,将所有美国电影全部取缔并不合理。第三,美国电影工业作为一个整体可能是被资本家操纵,为美帝国主义服务,但在好莱坞工作的大部分导演、编剧、演员和制片厂其他的工作人员都是正派的、爱好和平的,不分青红皂白的拒绝所有美国电影,对这些人是不公平的”²¹由此可见,如果没有足够优秀的影片及时取代好莱坞电影尤其是好莱坞歌舞片,部分中国观众还是会怀念好莱坞带给观众的视觉享受。

这一时期,对于中国电影影响最大的就是苏联电影。中国电影体制借鉴苏联电影体制,建立了高度集中的管理体系和严格的计划经济模式。电影从题材开始,都是由电影局进行统一规划,将拍摄任务分派给各个电影制片厂,影片拍摄完成之后由电影局按照城市和农村之间不同特点进行规划,安排影片上映。

苏联电影不仅在意识形态上影响着中国电影,同时也影响着中国电影的理论批评,库里肖夫、普多夫金、爱森斯坦、斯坦尼斯拉夫等苏联电影人的理论和作品被翻译介绍进入中国。这一时期,“以献身国家献身革命的一大批英雄形象代替了像武训这样旧的好莱坞式的人格样式,从根本上改变了中国电影人物塑造模式和价值评判尺度”²²。

²⁰ 钱斌,拒绝美片——五十年代上海发行放映业的一页光辉斗争史,上海电影史料第五集,1995年版,第77页

²¹ 何士上,关于好莱坞电影答读者问,文汇报,1950年11月28日

²² 倪震主编,张智华、史可扬著,中国电影辩论,百花洲文艺出版社,2007年版,第136页

新中国成立初期,战争结束,人民生活逐渐趋于稳定。这时,对于业余文艺生活的愿望也就越来越强烈。音乐、舞蹈开始迅速繁荣。国家文化部对全国明确规定“大力发展人民的新歌剧、新话剧、新音乐、新舞蹈,以革命精神和爱国主义精神教育广大人民。”²³

这一时期的中国歌舞片发展迅速,其发展又可分为以下三个阶段。

第一阶段,1949年至1957年,这一阶段,新中国刚刚成立,真正意义上的歌舞片并没有出现,歌舞片主要为舞台纪录片。比如:《民间歌舞》(1953)、《罗马尼亚部队歌舞团在中国》(1953)、《歌舞晚会》(1955)《民间舞蹈》(1957)等等。这些影片并不是严格意义上的电影,而是对于舞台上的歌舞演出进行单纯记录,这一类歌舞片多被当成为“舞台纪录片”或“歌舞纪录片”。

第二阶段,1958年至1960年,这一阶段开始出现了具有典型歌舞片特点的歌舞片,中国歌舞片开始摆脱解放初期的纯舞台纪录式的影片方式,开始出现歌剧片、舞剧片、歌舞纪录片这些歌舞片。相较于之前的舞台纪录片,这些影片具有更明显的电影特色。这一时期产生了《龙飞凤舞》(1958)、《宝莲灯》(1959)、《刘三姐》(1960)等等优秀的歌舞片。

第三阶段,1961年至1966年,这一阶段的中国歌舞片开始趋于成熟,产生了许多奠定新中国歌舞片地位与影响力的影片,如《小刀会》(1961)、《洪湖赤卫队》(1961)《阿诗玛》(1963)《东方红》(1965)都是在这一时期诞生。但是这一阶段的歌舞片产量不及之前一个阶段。

十七年的歌舞片一般分为两种题材,一类是表现民间传说、传奇故事。这一类影片多取材于少数民族传说,主要反映的是少数民族群众对于生活的热爱,对于封建统治以及外来侵略的反抗,讴歌了自由和爱情的美好,《刘三姐》、《阿诗玛》就是这一类型的影片。

1960年,新中国电影工作者创作了首部彩色音乐电影《刘三姐》,它介于音乐歌舞片和故事片之间,歌舞片以一种特殊的方式再次回归中国主流电影,在《刘三姐》之后,我国又陆续拍摄了《五朵金花》、《阿诗玛》等以少数民族风情为主题的音乐歌舞片。

²³ 李炜、任芳编著,《中国现代、当代舞蹈发展概论》,北京大学出版社,2005年2月第一版,第38页

1960年,第一部彩色音乐片《阿诗玛》上映,《阿诗玛》宣告着歌舞片又再一次的回到了大众的视野中。

《阿诗玛》采用老百姓熟悉的传说故事,符合当时政治需要删去了故事中原本的封建思想,将整个故事改为更能够被广大观众所接收的故事发展。

另一种类型的歌舞片则是表现革命斗争历史的。这一类题材的以塑造革命英雄形象为主,以描写革命战争时期革命先烈们为革命奋斗以及人民群众为革命作出贡献的故事,着力表现他们在战争中不屈不挠的斗争精神和献身精神。

在革命题材歌舞片中,《洪湖赤卫队》是其中的优秀代表。影片用歌舞片的形式表现了地下党员与敌人艰苦斗争并获得胜利的故事。这部影片当时获得了第一届《大众电影》百花奖最佳音乐奖。

十七年对于中国电影的发展至关重要,尤其对于刚刚摆脱好莱坞影响的中国歌舞片来说,更加的影响深远。这一时期中国电影开始逐渐发掘属于自己的发展方向,而中国歌舞片也开始逐渐的找到了符合自身特色的发展道路,并受到了观众的欣赏与喜爱。

3.3 文革时期的歌舞剧片

1962年9月,中共中央召开了八届十中全会,毛泽东在会议上号召全党“千万不要忘记阶级斗争”,以阶级斗争为纲又重新成为社会主流。在这样一个社会背景下,文化领域开始了“左”的偏差,这也成为了“文化大革命的直接导火索”。

“文革”期间,中国电影工业体系的发展在1967年到1969年经历了一个停顿期。从1966年到1967年,由于整个中国社会陷入“革命”的热潮中,导致中国电影产量除几部科教片外几乎为零。²⁴

样板戏是特定时代背景下产生的一种特殊电影类型,政治力量是推动这种类型电影向前发展的一个最大推动力。样板戏这一影片类型有别于其他的戏曲片,样板戏之所以成功,受益于它在音乐、舞蹈、表演等方面都进行过类似音乐剧化的改革,在有识之士眼中,这早已是一个不争的事实。²⁵样板戏在表演方式和叙事方法上大量的吸取了音乐剧以及歌舞片的元素,这也使得样板戏具有了贴近歌舞片的元素。

²⁴ 王士根,“无产阶级文化大革命”史/叙事/意识形态话语

²⁵ 王绍军,试论“样板戏”的音乐剧倾向,戏曲研究,2008年第一期

1968年5月23日,上海音乐学院的于会泳在上海《文汇报》上发表了题为《让文艺界永远成为宣传毛泽东思想的阵地》一文,文章对江青倡导京剧革命以来,在种种场合对八个“样板戏”以及稍后添加的《杜鹃山》和钢琴伴唱《红灯记》的零散琐碎意见进行了概括。文章中写道:“我们根据江青同志的指示精神,归纳为‘三突出’,作为塑造人物的重要原则。”1969年,在姚文元亲自改定的一篇《红旗》杂志11月号的文章中,正式规定了三突出原则:在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物。之后,“三突出”原则从“塑造人物的重要原则”升级为“无产阶级文艺必须遵循的一条原则”。作为“三突出”的补充后来又提出“三陪衬”,即在正面人物与反面人物之间,一般人物要陪衬正面人物;在所有正面人物中,一般人物要烘托、陪衬英雄人物;在所有英雄人物之中,非主要人物要烘

托、陪衬主要英雄人物。“三突出”原则的建立,为“样板戏”电影和其他“文革”电影的创作规定了检测和衡量的标准。之后的文革时期电影创作,都是在这一原则和思想的指导下进行创作。

1968年夏,军宣队、工宣队进入北京电影制片厂等电影制片厂,各厂按照“三结合”的原则成立了革委会,各厂恢复工作。江青提出了拍摄电影的构想,电影创作者们获得了拍摄“样板戏”的机会。1968年秋,《智取威虎山》和



《红灯记》成为了首批搬上大银幕的剧目。

《智取威虎山》是由江青亲自委派,北影厂成立以谢铁骊为导演,钱江、李文化为摄影的摄制组。与此同时,八一厂成立《红灯记摄制组》,由成荫担任导演,张冬凉为摄影。由于之前并没有样板戏的拍摄经验,所以,按照江青的意见,特命《智取威虎山》摄制组率先开机,探索“无产阶级新型电影”的道路。

《智取威虎山》的剧本改编自舞台演出本,江青对于电影提出了“还原舞台、高于舞台”的两条原则,剧组为此付出了大量的心血。1969年4月,摄制组完成了剧本改编,期间经历了长达半年多的观摩样板戏演出、传统戏曲片以及国外名片等等。

开始,为了使得影片更具有电影的真实性,主创人员提出了进行实景拍摄的计划,并将取景地点定在了东北。在电影拍摄的最开始阶段,剧组为追求电影效果,使用了倒叙、叠印等等电影技巧,打乱了舞台剧原有的戏剧结构,使用电影编剧的手法对于剧本进行创作,以达到江青提出的“高于舞台”的要求。但是,当影片送审时,江青提出:“拍这样的电影,要注意使样板戏不走样。”的要求。²⁶

为了达到江青提出的要求,摄制组用重新回到舞台上去,将摄像机固定在舞台前,完全不做任何移动,只是拍摄整个京剧的原样。而这次获得的评价是“机械照搬”。

在两次失败的经验下,1970年年初,《智取威虎山》剧组开始了第三次拍摄。通过前两次拍摄所总结出的教训,这一次的拍摄采用了将舞台的平面布景转变为立体布景的手法,大量的使用长镜头来保证“戏的整体效果”,这一创作方式终于获得了江青的认同。

1970年8月,《智取威虎山》终于拍摄完成,在中央送审时,周恩来带头起立鼓掌,影片宣告通过了上映前的最后一关。1970年的国庆节,第一部彩色样板戏影片《智取威虎山》全国公映。

1972年,各电影制片厂又分别完成了《海港》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》等京剧样板戏,此时“八大样板戏”形成。

在这一系列的样板戏中,大量的充斥了歌舞片的常用手法。例如样板戏在开场阶段就使用了舞蹈开场,这种手法和歌舞片以及音乐剧的开场更为类似。《奇袭白虎团》“序幕”中的舞蹈吸取了舞剧《黄继光》、《罗盛教》的舞蹈语汇和创作规律,结合传统戏曲程式中的一些枪花技巧,战士由原来单一的双手握枪发展、演化成一系列灵活多变、流畅优美的持枪动作舞蹈组合。²⁷在歌舞片中,大量的舞蹈场面用于烘托情感和表现基本生活场景,这种手法在戏曲片中并不常见,而对于样板戏而言,舞蹈场面却经常可以看到。于会泳认为,样板戏中的舞蹈动作需要突出京剧特点,强调现实动作的舞蹈化、美化,强调舞蹈动作的生活依据,这样使得样板戏中的舞蹈动作脱离了戏曲片原有的程式化的动作,开始具有生活性的动作。

整个文革时期,电影的产量极低,以京剧片为主要类型的样板戏是这一时期歌舞类影片的代表。样板戏虽然以教条式、机械式的创作方式死死的束缚了电影工作者的艺术创造性,但还是在很大程度上在这一电影极度匮乏的时期丰富了普通观众的文艺

²⁶ 戴嘉枋,走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录,光明日报出版社1994年版

²⁷ 王绍军,试论“样板戏”的音乐剧倾向,戏曲研究,2008年第一期

生活。尤其是将戏曲片与歌舞片相结合的方式，为中国戏曲片的丰富与发展也起到了一定的推动作用。

3.4 改革开放之后千禧年之前的歌舞片创作

1966年至1979年，中国电影产量极低。在这段时期中国歌舞片淡出了人民的视野。

1979年开始，中国进入了一个全新的时期。“文化大革命”结束，政治的改革给思想发展带来了一次解放。伴随着社会改革的进行，大量的外国影片重新回到了电影工作者的视野中。同时，二十世纪六十年代后的西方电影批评理论也被翻译进入到了国内，电影工作者可以更多地从世界电影中吸取营养。

七十年代末八十年代初，中国电影的影片样式和创作手法有了新的突破。此时，第四代、第五代导演开始出现并活跃于电影界。到1982年，故事片年生产能力就突破了百部大关，到1984年以后，年产量基本保持在140部左右。²⁸

这一时期的歌舞片开始进入停滞阶段。世界范围内的歌舞片也处于一段低潮期。二十世纪七十年代之后，好莱坞歌舞片开始进入了全面的萎缩时期，传统的歌舞片类型开始淡出人们的视野。观众开始把注意力从歌舞片转入音乐电视，音乐电视的新型的歌舞形式渐渐取代了好莱坞歌舞片原有的歌舞形式。70年代以后的歌舞片更关注镜头之间的连接和跳跃，碎片式的剪辑方式，配合快节奏的歌舞风格，长镜头被特意切断，镜头不再刻意追随表演者的动作，有时甚至被推移到表演者以外的空间。²⁹渐渐的，到二十世纪就是年代，歌舞片开始淡出人们的视野。

没有了政治和政策的鼓励，原有的歌舞片模式淡出了人们的视野，戏曲片的产量也开始大幅的下降。这时，外国歌舞片和流行音乐、舞蹈也开始进入了电影人的视野，中国歌舞片开始逐渐脱离原有的类型模式，又开始向着好莱坞歌舞片的模式靠拢。

二十世纪八十年代，由北京电影学院青年电影制片厂出品，田壮壮导演，青年舞蹈家陶金主演的电影《摇滚青年》进入了观众的视野。影片拍摄于1988年，主要反映的内容也是八十年代后期，中国的青年一代在改革开放后思想解放中散发出的活力和张扬的个性。影片采用了将歌舞场面和剧情叙述相结合的表现手法，这种方式在我国歌舞片的范畴中，还是比较少见的，但是在好莱坞歌舞片中，属于一种常用的方式。《摇滚青年》改变了之前多以纪录舞台表演为主的歌舞片类型，在歌舞中表达人物的精神

²⁸ 章柏青、贾磊磊，中国当代电影发展史，文化艺术出版社2006年版，第523页

²⁹ 郝建，类型电影教程，复旦大学出版社2011年版，第336页

世界和努力追求，并大量的使用现代舞的元素突出主人公的人物性格和理想，这也使得影片具有了更加强烈的现代特征。

《摇滚青年》的故事主线并不复杂，基本是在表达主人公龙翔的梦想以及与三个女性之间的情感关系，其中，合理的在情感推进时加入歌舞片段。在《摇滚青年》中，整部片长7590英尺，歌舞场面越长2000英尺，占到了全篇的26%。³⁰

同样是1988年，另一部歌舞片也进入了观众的视野，那就是由刘国权导演的《疯狂歌女》。与《摇滚青年》不同，《疯狂歌女》由著名的歌手毛阿敏主演，影片的歌舞部分以歌唱为主。

这一时期的歌舞片产量较低，但歌舞片的类型开始与文革前的类型有了很大的转变，既不是民族传说也不对革命历史进行歌颂，同时也脱离开了一直以来浓重的戏曲片模式。此时的中国歌舞片开始更加的贴近于日常生活，开始将重点回归到平时的生活中来，歌舞场面也成为了吸引观众的一个卖点。此时的歌舞片很大程度上开始模仿好莱坞式的歌舞片类型，在形式和题材上更加的靠近商业化影片。

3.5 新世纪以来中国歌舞片的转型与创新

2001年，二十世纪福克斯公司推出的澳大利亚知名导演巴兹·鲁赫曼执导的歌舞片《红磨坊》，影片获得了包括奥斯卡在内的多个重量级的奖项。这部影片改变了歌舞片长期的一种低迷的状态，使得传统意义上的歌舞片开始回归观众的视野。

新时期以来，中国歌舞片的影片的产量并不高。与此同时，世界上的歌舞片产量也并不算高，歌舞片开始进入了一个低谷时期。

这一时期的中国歌舞片依旧维持着中国歌舞片“原创”的传统，同时在叙事模式



和歌舞场面上开始接近于好莱坞歌舞片。歌舞场面不再是简单的感情抒发与表达开始更多的参与叙事。歌舞片也开始尽可能多的加入了其他类型片的元素，更大的丰富了歌舞片，使歌舞片逐渐开始摆

³⁰ 张子帆，影片类型分析：歌舞片及其他，艺术广角，1999年第一期

脱原本简单的故事结构。

2005 年的影片《如果·爱》是新世纪中国歌舞片中比较引人注目的。《如果·爱》获得了第 62 届威尼斯国际电影节闭幕影片资格，而且在 2006 年度的第 11 届金紫荆电影节上获得了最佳导演奖、最佳女主角奖、最佳电影歌曲、最佳音乐、最佳没梳和最佳摄影七项奖项，这对于一个歌舞电影来说，是非常难得的。

《如果·爱》由香港著名导演陈可辛执导，这也是陈可辛导演的第一部歌舞片。在《如果·爱》这部影片中，歌舞场面并没有起到叙事的作用，基本上还是集中于情感的渲染和内心情绪的抒发。整体的故事结构类似于“后台歌舞片”，但是有别于传统好莱坞歌舞片，《如果·爱》中的歌舞场面紧紧存在于主角的幻想中，这样的设置使得歌舞场面呈现出一种“间离”效果，更好的使用“戏中戏”的叙事方式。整个影片也脱离了歌舞片原有的简单的叙事模式，采用双线的戏中戏叙事。主线讲述了一段三角恋的故事，并用副线讲述了一个电影中同样是三角恋的故事。戏中戏的故事都是用歌舞表现，用以和现实场景进行了明确的区分。

中国新时期歌舞片与好莱坞不同，没有历史悠久并已经过市场检验的音乐剧作为创作倚靠，所以中国的歌舞片多为专门为电影撰写的剧本。这样就不免会导致许多歌舞片过度的追求歌舞场面，在故事叙事上存在薄弱之处。例如 2010 年上映的影片《精舞门》，这部影片的主角为受到观众欢迎的明星扮演，舞蹈和歌曲部分的制作也非常精良。

《精舞门》系列一共拍摄了两部影片，这在中国歌舞片中属于绝无仅有的。《精舞门》在剧情方面却延续了好莱坞青春歌舞片常用的爱情、励志的主题。虽然在故事情节上的比较薄弱，但是精舞门在上映初期还是获得了国产影片票房第一位的成绩，这说明中国观众对于传统歌舞片故事以及大量的明星出演的歌舞片还是有很高接受度的。

2008 年 6 月 23 日至 2008 年 6 月 29 日中国电影票房

名次	分类	片名	本周票房 (单位: 万元)	累计票房 (单位: 万元)	上映天数	发行公司
1	进口片	《功夫熊猫》	6, 500	10, 300	10	中影
2	进口片	《危情 24 小时》	830	830	4	上海华宇
3	进口片	《纳尼亚传奇 2》	800	8, 300	24	中影/华夏
4	国产片	《精舞门》	650	650	4	上海海螺

试图想延续《精舞门》票房的成果，在 2010 年电影《精舞门 2》上映。这个续集无论是故事还是演员、创作团队，都和第一部没有任何关系。《精舞门 2》中，故事依

旧延续青春爱情、励志的元素，整体的剧本结构较第一部更为单薄。吸取第一部成功的经验，《精舞门 2》中更多的加入了例如街舞、跑酷等等视觉效果比较强的因素。但是这一次的票房和《精舞门》就有了很大的差别，观众不再为重复的剧情和视觉效果买账。

2010 年 6 月 7 日至 2010 年 6 月 13 日中国电影票房

名次	分类	片名	本周票房 (单位: 万元)	累计票房 (单位: 万元)	上映天数	发行公司
1	进口片	《波斯王子: 时之刃》	2, 650	12, 910	17	中影/华夏
2	国产片	《人在囧途》	1, 270	1, 980	10	北京中映联合影视文化发展有限公司 /华旗影视/华夏
3	进口片	《罗宾汉》	1, 250	1, 250	3	中影/华夏
4	国产片	《异度公寓》	770	1, 490	10	上海祥盛影视/中影集团联合影视有限公司
5	进口片	《驯龙记》	430	800	31	中影数字
6	进口片	《特工的特别任务》	410	800	10	华夏
7	进口片	《高度怀疑》	187	457	11	中影
8	国产片	《精舞门 2》	81	81	4	中影数字

不难看出，就算是在国产电影中，《精舞门 2》的票房也不算理想。与《精舞门》相比，同样是上映 4 天，票房从 650 万元跌至 81 万元。除了《精舞门 2》中明星阵容不及《精舞门》强大之外，观众们不再为同样简单的故事、题材买账是最主要的原因。对于歌舞片质量要求的逐渐提高要求歌舞片无论是内容上还是画面上都要有足够的提升才能吸引观众。

2009 年上映的歌舞片《高兴》可以说是将歌舞片与其他类型影片相融合的产物。《高兴》改编自贾平凹的同名小说，却并没有完全按照原小说的基调进行拍摄，反而把一部原本悲剧色彩浓重的作品以喜剧的形式呈现了出来。《高兴》将关注点从歌舞片常表现的都市繁华中脱离出来，将视角指向了一群迫于生计而到城里打工的农民身上。

电影《高兴》本身讲述的是一个底层人生活、奋斗的故事，期间夹杂着爱情，这些元素本也是歌舞片最常见的构成元素。两位拾荒的兄弟一起进入大城市，住在最破烂的楼中，结识了同样生活在底层的按摩女。故事就在这些人中间展开，歌舞场面成为了这些最底层生活的点缀。

《高兴》在歌舞场面上的处理明显弱于其他歌舞影片，由于影片本身想表现的为社会底层的生活状态，这也就注定了影片无法具有华丽的歌舞场面。与华丽相反的，《高兴》将注意力转向了最普通的生活状态，将生活中最常见的场景转化为歌舞场面，用一种浪漫主义的手法表现了最常见却有也是最容易忽视的生活本身。

新世纪的中国歌舞片从低谷中起步，在不断的摸索着向前发展的方向。这一时期的中国歌舞片基本分为这几种类型：1、单纯的对于好莱坞青春歌舞片的模仿与复制。随着最近好莱坞青春歌舞片《舞出我人生》、《歌舞青春》等影片风靡全球，中国歌舞片也开始跟上了青春歌舞片的脚步。《精舞门》、《乐火男孩》等影片都是模仿好莱坞青春歌舞片，选择年轻的偶像、歌星拍摄以青春励志、爱情题材为主的歌舞片。这一类歌舞片虽然一定程度上受到了年轻观众的喜爱与欢迎，但是，由于受众群的限制、观众的审美疲劳，并没有得到广大观众的认可。

2、经典歌舞片模式的影片，例如，《如果·爱》《爱我就给我跳支舞》。这类影片虽然拍摄于新世纪，但是更像是后台歌舞片的一种延续，剧场或是片场的爱情故事，梦想与励志情节相结合。

3、歌舞片与其他类型片的结合。这类影片比较少，除《高兴》外，其他歌舞片都还属于单纯的歌舞片范畴。与其他类型片的结合，很大程度上丰富了原本剧情比较单薄的歌舞片，使得影片的可看性有了很大程度的提升。这类影片在当代歌舞片中出现比较频繁，例如《芝加哥》、《黑暗中的舞者》等等优秀的歌舞片都是与其他类型片相结合的产物。

第四章 当下中国歌舞片如何从沉寂走向复兴

4.1 当下中国歌舞片发展反思

中国电影自 21 世纪后,开始逐渐朝着多元化的方向发展,各种形式、各种类型的电影开始在大银幕上出现。但是,现在中国歌舞片一直没能成为一种对观众具有吸引力的电影类型,也没有震撼人心的佳作出现,中国歌舞片存在着许多的问题。

世界歌舞片发展经历了三十年代的辉煌以及之后的沉寂。在进入二十一世纪后,青春歌舞片以及混合了其他类型影片的歌舞片开始重新回到了观众的视野,虽然并没有达到之前的辉煌,但是歌舞片还是吸引了大量的观众。

回顾歌舞片的发展历史,尤其是与其他类型影片相比较,歌舞片更多的追求的是形式上的纯粹与突破。在歌舞片中,更多的是在营造一种其乐融融、完美无瑕的歌舞世界。无论是早期的大型百老汇式的歌舞片,还是拍摄于 2001 年的影片《红磨坊》,都是靠着优美的歌声和华丽的舞姿吸引观众。这种形式上的美更容易跨越文化、社会等等因素的差异,使美感更迅速的传递到观众中去,歌舞片这一类型,是观众最易接受的影片类型。所以,歌舞片更容易成为一种载体,承载许多复杂或简单的影片形式。

在新世纪歌舞片中,除了通过活力四射的歌舞吸引青少年观众之外,能够得到更多注意力的歌舞片主要还是非单一传统歌舞片。《芝加哥》中将歌舞场面与犯罪、悬疑、凶杀相结合,歌舞片节奏明快的特性与同样需要快节奏的悬疑情节结合起来,将舞台表演与故事时空复杂有机地穿插在一起,这样营造出的视觉快感和节奏感是其他影片类型所无法比拟的。

对于歌舞片而言,符合现阶段的发展的影片可以更大程度上的吸引观众,歌舞片中“歌舞”这一形式依旧受到观众的欢迎。对于歌舞片而言,试图重走 30、40 年代辉煌的模式是无法挽救歌舞片的,无论是中国歌舞片还是世界歌舞片都应该开启一种新的形式,更大的推动歌舞片的发展。

对于中国歌舞片而言,存在着许多阻碍歌舞片发展的因素。

一、中国现代歌舞片很大程度上是模仿和照搬好莱坞歌舞片的叙事风格和表演方式,随着歌舞片的逐渐发展,所谓“中国化元素”开始逐渐减少。

中国歌舞片发展初期是受到了好莱坞歌舞片对于中国电影市场票房的刺激,所以

才产生的电影类型。不可否认，好莱坞歌舞片对于中国歌舞片的产生与早期的发展是有相当大的推动作用的。但早期的中国歌舞片并没有完全的模仿好莱坞歌舞片，反而是产生出适合于中国市场的“歌唱片”，这种影片类型是符合中国观众审美需要的电影类型，也是中国观众所能够接受的类型。

可是，随着改革开放，对于外国歌舞片的进一步了解，中国观众开始逐渐接受外国歌舞片的类型，能够适应好莱坞歌舞片的叙事方式。中国歌舞片也开始逐渐丧失了原有的特色，开始模仿好莱坞式的华丽场面与故事结构，这反而使得中国歌舞片丧失了自身的特色。

二、说教性质过强，娱乐性不足。歌舞片在经过十七年以及文革影片洗礼之后，一些固有的思想模式束缚了中国歌舞片的发展，影片习惯性的在结尾处提升出一个较高的思想高度。影片过度的追求思想和政治高度，却忽视了歌舞片本身所应具有娱乐性，在歌舞场面上就会有所削弱。例如，《如果·爱》当中一直在试图向观众传达一个所谓正确的爱情观，而在传达这一观点的过程中，严重削弱了故事本身的发展，这也直接导致了影片的结局令人不知所谓。

三、故事性不够强。现代观众已不仅仅满足于歌舞片在以前所呈现的大团圆式的结局，更具有吸引力的故事情节才能够吸引观众走入影院观看歌舞片。在歌舞片中增加更多的故事内涵与承载是现阶段歌舞片的一个重点，无论是《黑暗中的舞者》对于残酷现实的剖析，还是《芝加哥》中惊悚悬疑的情节设置，这些电影的成功都代表着观众对于故事的要求逐渐提高。

4.2 中国歌舞片发展建议与展望

对于中国歌舞片现在所存在的问题，需要与之相对应的进行改变。

首先，中国歌舞片应该逐渐的与其他类型片相融合。现在，类型融合已经成为了类型电影的一个必然的发展方向。中国歌舞片现在题材单一，而中国观众对于歌舞的接受度并不高，更多的观众是希望走进电影院看到其他类型或者故事更精彩、更吸引人的电影类型。将歌舞片和其他影片相融合，无疑是中国歌舞片现阶段的一个好的发展方向。

2009年上映的歌舞片《高兴》就是一部将歌舞片与喜剧片相融合的影片。影片改编自贾平凹的同名小说，将歌舞场面融入到一个喜剧的大背景中去，更好的凸显出了

喜剧电影的夸张和讽刺。

好莱坞歌舞片现阶段与青春题材影片相结合的范例很多,例如《歌舞青春》《舞出我人生》等都是受到广大观众尤其是年轻观众欢迎的影片。中国也拍摄过青春题材的歌舞片《精武门》影片将视角对准年轻人的生活与梦想,更好的激发起年轻观众的共鸣。

其次,更多的增加歌舞片的娱乐性而非说教意义。克莱夫·贝尔曾经提出过,艺术品应该具有“有意味的形式”,从他的叙述来看,这一命题的要点是:1、它是美术作品形色之间的一种组合关系。2、这种关系与作品的再现对象无关。3、它引起的是审美情感而不是对现实世界的联想。艺术的形式“是唤起审美情感的手段”,而非承载社会历史知识的宣传品。

亚里士多德在《诗学》中说道‘由于模仿及音调感和节奏感的产生是出于我们的天性(格律文明显是节奏的部分),所以,在诗的草创时期,那些在上述方面生性特别敏锐的人,通过点滴的积累,在即兴口占的基础上促成了诗的诞生。’³¹虽然上文中是亚里士多德对诗的产生的评述,但从中可以看出,亚里士多德指出的人类对于模仿的天性的评价,而可以知道对音乐和舞蹈的模仿也是人本身天性中的一部分,歌舞片也可以将这一种天性进行掌握、控制,扩大歌舞片的影响力。而这种天性也使得观众更容易对于歌舞进行掌握和模拟,这必然会导致歌舞片在观众中的影响力扩大等情况。

电影作为一门艺术,更多的是传播“美”而非是说教意味的“知识”,尤其是歌舞片这一类带有音乐、舞蹈的影片类型。

歌舞同样在中国文化中占有了很重要的地位。“音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而懂,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及于戚羽旄谓之乐。”《乐记》中这一段可以看出,人有感而发,然后歌之、舞之、蹈之这种情况是有史以来的,人被外界事物所感动,然后发自内心进行表述的一个重要方法便是歌舞,而歌舞片所想表现出来的内容,也是同原始的歌舞相似,作为一种艺术的表现手段,电影是要表达人得思想感情,也就是表达人心,而正如《乐记》中所说的,这种用歌舞作为表现手段的表现方法,是一种展现人心的方法,是将人心外化的一种重要手段,而这种手段很自然的可以运用在电影之中,扩大电影对人心的展示。

³¹ 亚里士多德,陈中梅译,诗学,1996年7月第一版,商务印书馆出版,第47页

再次，中国歌舞片在剧本的故事性上应该有更大幅度的提高。在好莱坞影片已经开始追求故事本身而在百老汇歌舞片中寻求灵感时，中国当代歌舞片还在大量的使用“后台歌舞片”的叙事方式，这本身就降低了中国歌舞片的竞争力度。中国歌舞片可以从中国当代文学、优秀的电影剧本中寻找可借鉴、使用的优秀故事。

最后，更多的采用新兴的视觉手段也不失为改变歌舞片的一种手法。

3D 技术已经在众多电影中得到运用，《阿凡达》凭借其 3D 技术打造出的立体空间和视觉效果，带给观众不可思议的感官冲击。17 天内便取得 10 亿美元票房的好成绩。并且，3D 技术在演唱会中的运用也可以经常见到了，这样的一种技术可以让观众明显的感觉到舞蹈和音乐环绕在身边，可以全身心的投入到电影所塑造的氛围中去。

中国歌舞片拥有光辉的历史，虽然在现在处于一个低谷时期。但是只要歌舞片能够拥有符合时代发展的剧情、题材，摒弃浮华的表面，拍摄出在内容上贴合生活、贴合观众需求的影片，中国歌舞片将会拥有良好的发展前景。

结 语

自1931年《歌女红牡丹》上映至今，歌舞片已经在中国走过了82年的历史，而世界歌舞片的历史也自1927年的《爵士歌王》发展至今。歌舞片已经成为电影发展历程中不可或缺的一个重要部分。本文对中国歌舞片发展与好莱坞的比较与分析，探讨了好莱坞歌舞片对于中国歌舞片发展各个阶段的影响。好莱坞歌舞片在世界范围内的影响力极大，对于中国歌舞片有着不可忽视的影响力，中国歌舞片一方面从好莱坞歌舞片中汲取营养，一方面又寻求着自身的发展方向。

本文探讨了中国歌舞片自产生以来的发展轨迹，并通过对于代表性影片的分析，对于中国歌舞片每个阶段的特点进行梳理。30、40年代初期，中国歌舞片借着有声片的势头进入了中国电影视野。中国歌舞片在借鉴好莱坞歌舞片的基础上，发展出了具有中国特色的歌舞片类型——歌唱片。歌唱片的产生取决于中国电影业的经济基础和中国观众的观影习惯，这一类影片出现就大受欢迎，得到了市场的认可。

新中国成立初期的17年间，中国歌舞片的本土特色逐渐增强，开始逐渐脱离好莱坞歌舞片的影响，并开始走向自身的一个巅峰时期。与好莱坞商业化的歌舞片相比，十七年期间的中国歌舞片更加的贴近人民的生活，这一方面是为了迎合政治要求的产物，另一方面也代表了中国歌舞片自身的发展诉求。

在文革时期停滞了十三年之后，中国电影开始重新起步。中国歌舞片开始重新起步，这一时期的歌舞片开始摆脱原有的中国歌舞片模式，开始尝试将歌舞场面融入叙事而非只是用于抒情并努力摆脱文革时期影片对于其产生的影响。

新世纪以来，中国歌舞片模仿好莱坞歌舞片的程度越来越重。一方面，大明星、豪华场面、歌舞场面确实给中国歌舞片带来了许多观众，但另一方面也使得中国歌舞片丧失了多年以来所发展出的独具特色的中国式歌舞片模式。

本文对于中国歌舞片脉络进行梳理后，对于中国歌舞片未来的发展提出了几点建议。中国歌舞片拥有良好的基础，但是随着中国电影的起起落落，歌舞片在发展中丧失了原本所具备的特色，在歌舞场面和演员上花费大量的精力，却没有将注意力放在歌舞电影本该拥有的故事和娱乐性上。

参考文献

- [1]郝建：《影视类型学》，北京大学出版社 2002 年版
- [2]吴琼：《中国电影的类型研究》，中国电影出版社 2005 年版
- [3]郑树森：《电影类型与类型电影》。江苏教育出版社 2006 年版
- [4][美]托马斯·沙茨著，冯欣译：《好莱坞类型电影》，上海人民出版社 2009 年版
- [5]田卉群：《探询：中国电影的本土化与类型化之路》，中国电影出版社 2009 年版
- [6]陈林侠：《中国类型电影的知识结构及其跨文化比较》，暨南大学出版社 2010 年版
- [7]李少白主编：《中国电影史》，高等教育出版社 2006 年版
- [8]沈国芳：《观念与范式——类型电影研究》，中国电影出版社 2007 年版
- [9]陈播：《三十年代中国电影评论文选》，中国电影出版社 1994 年版
- [10]程季华编：《中国电影发展史》，中国电影出版社 1998 年版
- [12]胡克、张卫、胡智锋主编：《当代电影理论文选》，北京广播学院出版社 2000 年版
- [13]王迪、王志敏：《中国电影与意境》，中国电影出版社 2000 年版
- [14]戴锦华：《雾中风景：中国电影 1978-1998》，北京大学出版社 2000 年版
- [15]文硕：《中国音乐剧史（近代卷）》，香港东方之子出版社 2009 年版
- [16]朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 1981 年版
- [17]章柏青 贾磊磊：《中国当代电影发展史》，文化艺术出版社 2006 年版
- [18]陆弘石、舒晓鸣：《中国电影史》，文化艺术出版社 1998 年版
- [19]王晓玉主编：《中国电影史纲》，上海古籍出版社 2003 年版
- [20]丁亚平主编：《百年中国电影理论文选》，文艺理论出版社 2002 年版
- [21]克莉丝汀·汤普森、大卫·波德维尔：《世界电影史》，北京大学出版社 2004 年版
- [22]李少白：《影心探赜：电影历史及理论》，中国电影出版社 2000 年版
- [23]梅益主编：《中国大百科全书——电影》，中国大百科全书出版社 1991 年 6 月第一版
- [24]李道新：《中国电影的史学构建》，中国广播电视出版社 2004 年 8 月第一版
- [25]朱玛主编：《电影电视辞典》，四川科学技术出版社 1988 年 1 月第一版

-
- [26]胡星亮、张瑞麟主编：《中国电影史》，中央广播电视大学出版社 1995 年 9 月第一版
- [27]李道新：《中国电影史研究专题》，北京大学出版社 2006 年 3 月第一版
- [28]李道新：《中国电影文化史（1950-2004）》，北京大学出版社 2005 年 2 月第一版
- [29]杨远婴主编：《中国电影专业史研究·电影文化卷》，中国电影出版社 2006 年 1 月第一版
- [30][英]苏珊·海沃德：《电影研究关键词》，北京大学出版社 2013 年 4 月第一版
- [30]叶月瑜，唐宏峰《身体与声音：华语歌舞片中的四种表演女性》《艺术评论》 2010 年 03 期
- [31]吴桂华《〈红磨坊〉：引领歌舞片的风潮》《电影文学》2010 年第 15 期
- [32]陈春霞 《失语：歌舞片在中国类型化影片中的走向》《当代电影》2010 年 2 期
- [33]郝天石 《新中国成立后音乐歌舞片的艺术风格——以《刘三姐》《阿诗玛》为例》2010 年 11 期
- [34]王绍军《试论“样板戏”的音乐剧倾向》《戏曲研究》2008 年第一期
-

致 谢

三年的学习生活走向尾声，感谢这三年以来给予我帮助和鼓励的人们。

首先，感谢我的导师李简瑗老师在论文撰写过程中给予我的悉心指导；感谢所有老师多年来对我的培养，感谢各位老师在我硕士期间对于我的帮助与教导。

其次，我要感谢三年来与我同窗的廖浩霖、李诗卉等所有同学，感谢你们对我学习的关怀和帮助，以及生活中给我带来的欢乐与鼓励。

最后，我要感谢我的父母对我的养育之恩，也感谢他们多年来对我学业的支持和鼓励。

附录：中国部分歌舞片目录

舞剧片

摄制单位	片名	时间	导演	舞剧编导	作曲	主要演员	演出团体	摄影
上海天马电影 制片厂	宝莲灯	1959	叶明	吴立本、 李仲林、 黄伯寿	张肖 虎	赵青、 付兆先、 刘德康	中央实验 歌剧院舞 剧团	涨沼 滨、 石益 民
上海天马电影 制片厂	小刀会	1961	叶明	张拓、白水、 仲林、舒巧、 李群	商易	舒巧、仲 林、叶银章	上海实验 歌剧院	查祥 康

歌剧片

摄制单位	片名	时间	导演	编剧	作曲	主演	摄影
长春电影制片厂	五朵金花	1959	王家乙	赵季康、 王公浦	雷震邦	杨丽坤、莫 梓江	王春泉
八一电影制片厂	柯山红日	1960	董兆琪、 苏凡	陈其通	庄映、陆明	李冰、姜鸿 刚、董志远	韦林岳、杨 昭仁
长春电影制片厂	刘三姐	1960	苏里	乔羽	雷震邦	黄婉秋、刘 世龙	郭镇铤
北京电影制片厂、武 汉电影制片厂	洪湖赤卫队	1961	谢添、陈 方千、徐 枫	梅少山、 张敬安	张敬安、欧 阳谦叔	湖北省实 验歌剧院	钱江、陈国 梁
八一电影制片厂	红珊瑚	1961	王少岩	赵忠、单 文、林荫 梧、钟艺 兵	王锡仁、胡 士平	晓军、周祖 同、王云	张冬凉
长春电影制片厂	冰山上的来客	1964	赵心水	白辛	雷振邦	梁音、阿依 夏木	

歌舞艺术片

摄制单位	片名	时间	导演	编剧（文学创作）	舞蹈编导	音乐（作曲）	摄影
上海海燕 电影制片 厂	阿诗玛	1963	刘琼、江 雨声（副 导演）	李广田（文学顾问）、 葛炎、刘琼（改编）	葛炎、刘琼	罗宗贤、葛炎	许琦
八一电影 制片厂、 北京电影 制片厂、 中央新闻 纪录电影 制片厂	东方红 （音乐舞 蹈史诗 片）	1965	丁里（组 长、总导 演）	魏巍（组长）乔羽、 徐怀中、张士燮、章 明、贺敬之、郭小川、 陈光锐等	查列（组 长）、胡果 刚、金明、 李仲林、李 群、黄素嘉 等	时乐濛（组长）	薛伯 青、钱 江

歌唱片

摄制单位	片名	时间	导演	编剧	主演	摄影
明星公司、百代公司	歌女红牡丹	1931	张石川	洪深	胡蝶、王献斋、夏佩珍、 龚稼农	董克毅
友联公司	虞美人	1931	陈铿然	徐碧波		刘亮祯
华光影片公司	雨过天青	1931	夏赤凤	谢世煌	陈秋风、黄耐霜、林如心	
上海天一电影公司	歌场春色	1931	李萍倩	姚苏凤	宣景琳、陈一棠、吴素馨	
联华影业公司	渔光曲	1934	蔡楚生	蔡楚生	王人美、韩兰根、罗朋	周克
明星影片公司	再生花	1934	郑正秋	郑正秋	郑小秋、胡蝶	董克义
明星影片公司	纫珠	1934	高梨痕、 邵秋翁	于定勋	范雪朋、叶秋心	
明星影片公司	春宵曲	1934	文逸民	于定勋	叶秋心、马东武	
电通影片公司	都市风光	1935	袁牧之	袁牧之	张新珠、唐纳	吴印咸
明星影片公司	压岁钱	1937	张石川	夏衍	龚秋霞、胡蓉蓉	董克义
	艺海风光	1937	朱石麟	朱石麟	黎灼灼、尚冠武	
新华影业公司	夜半歌声	1937	马徐维邦	马徐维邦	金山、胡萍	
明星影片公司	马路天使	1937	袁牧之	袁牧之	赵丹、周璇	吴印咸
中华影片公司	新地狱	1939	吴村	吴村	周璇、白燕	董克义
国华影片公司	董小宛	1939	张石川、 郑小秋		周璇、舒适	董克义
中华电影联合股份有 限公司	渔家女	1943	卜万苍	卜万苍	周璇、顾也鲁	周达明

歌舞片

摄制单位	片名	时间	导演	编剧	主演
艺华影业公司	三星半月	1936	方沛霖	方沛霖	周璇、马陋芬
中华电影联合股份有限公司	凤凰于飞	1945	沈凤威	方沛霖	周璇、黄河
深圳电影制片厂	大明星	1985	滕文骥	滕文骥、阿城、肖矛	殷亭如、张天喜
	摇滚青年	1988	田壮壮	刘毅然	陶金、马羚
	疯狂歌女	1988	刘国权	林洪桐、肖矛	毛阿敏、史兰芽
天山电影制片厂	西部舞狂	1988	光春兰	买买提·塔提力克、冉红、 光春兰	吐尔逊·娜依、 木拉丁
上海电影制片厂	一夜歌星	1988	庄红胜	韩静霆	刘晓明、刘小春
珠江电影制片厂	天皇巨星	1990	李舒	廖致楷	史兰芽、孙浩
上海电影集团公司上海制片厂、星美传媒集团有限公司、传真制作有限公司、东方电影冲印(国际)有限公司、中国星制作服务有限公司	如果爱	2005	陈可辛、赵良骏	林爱华、杜国威	周迅、金城武、 张学友
	精舞门	2008	傅华阳	宁财神	陈小春、范冰冰
北京文硕音乐剧传播公司	爱我就给我跳支舞	2009	文硕、杜王平	木土、陈炜智、武亚军、 孔志琪、杨璐	艾于涵、李雄辉
北京综艺星皓文化传播有限公司、深圳市金海岸影业有限公司	高兴	2009	阿甘	阿甘	郭涛、黄渤
天娱传媒有限公司	乐火男孩	2009	林华全	李鹰	俞灏明、王栎鑫
上海星光国际传媒有限公司	斗爱	2009	张挺	张挺	钟汉良、爱戴
北京龙子鉴影视传媒	一夜成名	2012	石磊	石磊、郑长明	维塔斯、黄圣依、 刘桦

攻读硕士学位期间发表的论文及科研成果

《控制与挣脱——论〈黑天鹅〉中母女关系》发表于《剑南文学》2011年11期