



海上影视文丛

电影美学： 史学重述与文化建构

尤红斌 王玉明 主编



上海三联书店



海上影视文丛

电影美学： 史学重述与文化建构

尤红斌 王玉明 主编



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

电影美学:史学重述与文化建构/尤红斌,王玉明主编. —上海:上海三联书店,2010. 5
ISBN 978-7-5426-3246-3

I. ①电… II. ①尤… ②王… III. ①电影美学—研究—中国 IV. ①J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 074749 号

电影美学:史学重述与文化建构

主 编 / 尤红斌 王玉明

责任编辑 / 姚望星

装帧设计 / 范娇青

监 制 / 任中伟

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200031)中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

<http://www.sanlian.com>

E-mail: shsanlian@yahoo.com.cn

印 刷 / 上海市印刷二厂有限公司

版 次 / 2010 年 5 月第 1 版

印 次 / 2010 年 5 月第 1 次印刷

开 本 / 710×1000 1/16

字 数 / 270 千字

印 张 / 16

书 号 / ISBN 978-7-5426-3246-3/J·108

定 价 / 47.00 元

前言

进入新世纪以来,中国电影产业文化出现了长足发展,不仅引起国际电影业界的瞩目,也因此形成了以华语电影为理论关键词的研究热潮。海内外一大批学术成果相继面世,围绕中国电影的文化境遇、美学挑战、批评路向与市场拓展等问题展开了卓有成效的探索,显示出海内外学者面对全球化语境下中国电影文化生态与产业发展的敏锐洞察。这也是我们编选《海上影视学术论丛》的初衷所在,希望藉此辑录当代华语电影研究的最新成果,以更加开放、立体与自信的视野来理解、研究中国电影乃至我们自身所处的时代社会文化。

《海上影视学术论丛》共分三个部分,分别是《电影美学:史学重述与文化建构》、《电影批评:影像符码与中国实践》和《华语电影:跨地交往与身份认同》。其中《电影美学:史学重述与文化建构》立足于中国电影美学的当代建构,梳理早期电影美学理论中的基本概念与关键词,在比较研究的视野中探讨“十七年”中国电影美学表述的本土化特征,以及进入新时期以来中国电影创作研究对于国际电影美学思潮的理解与接受。《电影批评:影像符码与中国实践》在当代电影批评观念分流的多元背景之下,围绕大师研究、类型电影和代群创作等现象展开文本解读与意识形态分析。《华语电影:跨地交往与身份认同》则将华语电影纳入全球文化互动的格局中,考量华语电影参与国际交往的历史渊源,分析两岸三地华语电影的现代性症候以及海外产业拓展等问题。由此,三部书的关键词分别为“当代性”、“中国性”与“在地性”,它们互为补充,共同构成中国电影研究的几个重要侧面,也代表了编撰者对于华语电影未来研究路向的理解。

限于时间,辑选理路方面存有不当之处,恳请学界同仁不吝斧正。

目 录

前言	1
----------	---

历史重读与美学建构

1. 中国早期电影理论中的真实观念	胡 克 1
2. 写意、传奇和中景 ——论中国早期电影的美学特征和文化背景	张成珊 14
3. “和弦论”:回归电影本体,重构电影美学 ——钟惦棐美学思想疏证	黄式宪 22
4. 直面现实的艺术审美深度 ——20世纪80年代中国电影审美表现探究	周 星 30
5. 我国当代现实主义电影思潮变化与发展	张智华 38
6. 多元嬗变 理性重建 ——20世纪90年代的中国电影美学	张振华 46
7. 百年中国电影研究的现状与难题分析	周 星 55
8. “意象”美学:中国影视美学体系再认识	潘秀通 潘 源 65
9. 论中国电影美学的特点与建构	周 斌 77

文化比较与意识形态分析

10. 社会与主体性:中国情节剧的政治经济学	尼克·布朗 92
11. “十七年”中国电影中的基本美学形态与国家意志	金丹元 徐文明 106
12. 作为类型的政治运动:“十七年”电影中的象征与	

意识形态关联	柏佑铭	117
13. 电影理论是什么？		
——纪念安德烈·巴赞诞辰 90 周年和逝世 50 周年	厉震林	127
14. 理解巴赞：摄影影像本体论与纪实美学		
——是数字技术的挑战还是摄影技术的挑战？	王志敏 赵楠	138
15. 论本雅明对现代电影理论的贡献及其局限性		
——兼涉对超越本雅明的思考	金丹元 张书端	145

叙事媒介与技术伦理

16. 论冲突在影视剧中的叙事特质	赵孝思	158
17. 论电影叙事中的“空间畸变”与“间离效果”	李显杰	167
18. 观众的伦理诉求与故事的人文价值	曲春景	173
19. “跨媒介”视野下的电影叙事二题	李显杰	183
20. 电影演员影像表演的美学价值	张仲年	201
21. 电影制作和发行过程中的安全漏洞分析	西蒙·拜耳斯等	215
22. 从市场进路化解 P2P 文件共享网络(软件)的侵权纷争		
——基于数字音乐和美国版权法	金冠军 尤杰	224

附录

1. 向中国电影致敬	陈犀禾	234
2. 电影写实美学的当代反思与“在地”诉求		
——“纪念安德烈·巴赞诞辰 90 周年国际学术研讨会”		
理论笔记	聂伟 郭丽莉	239
后记		251

中国早期电影理论中的真实观念

胡 克 中国电影艺术研究中心研究员
中国传媒大学博士生导师

电影与现实的关系是最基本最重要的电影理论观念,任何国家的电影理论对它都是不能回避的,但是如何触及与认识这个问题,却可能有所不同。由于西方电影及电影理论阐述的强势地位,人们习惯上把西方关于现实的理论当作主流,这无可争辩,但是这未必就是理论发展的唯一可能或唯一正确的途径。如果认真清理就会发现,中国电影关于这方面的论述也有不少,其中与西方论述有相同或相通之处,也有不少不同之处,形成了自己的发展途径。

理 论 前 提

一般认为,对于中国的美学观念来说,真实不是一种毋庸置疑的、绝对的崇高目的,也不是一种本源,一种出发点。

西方电影理论讨论电影的真实性时,基本从电影的本体论角度论证,关注影像与现实的关系;而中国电影理论则注重真实性的社会功能,关注电影与观众感受的关系。中国与西方从不同角度探讨,西方重表象真实,中国重感觉真实。中国早期电影理论家显然不准备把真实性上升到形而上的哲学层次讨论,而是偏重实际,强调观众的感觉。

其实没有迹象表明在 20 世纪 20 年代西方电影理论认真讨论过电影真实问题,并取得了基本一致的意见,这并不意味着他们已经不需要讨论这个问题,而仅仅表

明他们没有意识到这是一个理论问题,因为强大的关于写实的传统艺术观念和实际存在的电影创作实践都在使他们对这个问题丧失理论警觉性。

人的观赏观念受社会文化传统的影响和制约。西方的画面与影像观念又由焦点透视法决定,这种观念建立在文艺复兴时期,后来从美术转移到图片摄影,又自动延伸到电影,人们已经忘记这只是一设计好的规则,而认为天然如此。这种透视法强调从一个观赏者的视角出发组织画面,画面似乎是为观赏者一个人存在,从他一个人的视点出发而展开,显然这有利于树立观赏者的主体性。这本来是一种特殊的人为规定,但是由于西方文化是强势文化,就把它自然化,看作是放之四海而皆准的真理。但是这种基于西方文化传统的观念并不能天然决定中国人的真实观。中国的艺术创作与欣赏遵循的原则是散点透视,由国画和中国戏曲舞台建立起来的观赏方式和欣赏习惯所决定。它不是预先设定特定一个人为欣赏的出发点,而是把对图像或戏曲表演的观赏作为一种集体性的社会活动,虽然是以个人为出发点在看,但是画面并不是或不一定完全是从一个人的视点展开,这无形中在提示观赏者,似乎还有其他观赏者同时存在,每个人都是作为社会中的一员在观看,这使得观看带着比较强的社会因素,无形中有一种社会责任感在发挥作用,首先想到观赏对象对社会的影响,就是不仅对观赏者自己,也对可能存在的其他观赏者发生影响,是对群体发生影响。因此,为一个观赏者观看制造出的图像或影像很难说服中国人,让他们只相信自己的眼睛,把眼前看到的图像看作是真实事物的再现。

对于中国来说电影是一种外来事物,当它进入到中国社会并且发挥着作用的时候,中国人不可避免地要赋予它一些功能和作用,这是一种外来文化融入本土文化的必然过程,可以发现,一些在西方社会被认为是理所当然的概念或观念,在中国会被关注,真实就是一种被中国电影理论注意和讨论的概念,只是它没有完全按照西方的逻辑而是沿着中国的逻辑被提出来讨论。按照西方的逻辑,电影的真实涉及人的感知和电影技术的再现功能,但是中国人对此没有过多关注,他们并不去比较银幕上的影像是否再现了摄影镜头前的参照物,也不去讨论造成它们相像的技术层面的科学原理。这首先是由中国的电影实践决定的。西方关于电影真实的理论是受摄影原理启发引申出来的。倡导“影像真实”,需要高水平的电影技术和工艺条件,中国电影工业落后,自然不利于发展基于技术原理的真实美学观念。

中国最早的电影摄制实践是从照相开始的,1905年任景丰在北京丰泰照相馆从图片拍摄转为影片拍摄,把固定影像变成活动影像,摄制了《定军山》。但是,电影理

论并没有相应建立,更不可能从图片摄影中受到启发,激发理论灵感。因为中国的图片摄影理论比起电影摄影理论学术水平更低,直到20世纪20年代中期仍未能触及一些理论问题,对于“摄影图像与其参照物的关系”这样比较抽象的理论没有人去探讨。这种理论对中国人来说似乎无关紧要,可见在西方认为至关重要的理论问题未必在中国被看作同样重要。

在20世纪20年代,中国社会的科学知识普及程度极低,即使是从事电影创作和制作的人也很少懂得电影摄影原理,由于摄影技术普遍比较低,影像质量不高,也很少实景拍摄,摄影师地位不高,拍摄电影时没有什么发言权,制片人、导演和编剧基本不懂摄影,对摄影质量要求不高,这些都导致很少有人想到把影像与拍摄的参照物进行对照,推导出纪实是电影的本性之类的电影哲学原理。

在认识事物时从物理因素转到社会因素是西方的一种认识方式,而中国往往超越物理因素,直接加入社会因素,具体到电影的真实观,中国人直接从社会角度去认识电影的真实性,而忽视它的机械或化学原理。

西方人可能对于人是否参与改变影像的因素比较敏感,认为只有尽量减少外在因素参与,才可能保证影像真实,而中国人则认为人参与影像的生成是不可避免的,不必要求影像与参照物绝对相同,是否真实,重要的是看观赏者的感受。

这些观点并不是中国电影诞生初期提出来的,列在前面只是作为探讨早期电影真实观念的理论前提。

逼真与写意

让我们考察一下20世纪20年代中国电影理论中的真实观念。

顾肯夫是中国早期电影理论的开拓者。他奠定了中国真实观念的基础。他敏锐地发现,“现在世界戏剧的趋势,写实派渐渐占了优势的地位。他的可贵全在能够逼真”。^{[1](p.4)}中国人对于逼真的理解有一种说法是逼近真实,是一种动态过程的描述,逼真具有相对性,并不绝对化地界定什么是真实。他把写实与逼真的概念首先引入电影理论,是非常敏锐地抓住了电影的根本,但是,论述的角度可能有所不同,他更强调逼真的主观因素。

谈到真实,顾肯夫是从观众的感受入手展开论述。他认为,写实的可贵在于“逼真”,逼真的作用是使观众入戏,与剧中人认同,“像亲身经历戏剧中的一番情形一

样,那感动力就增加了千百倍”。看戏人对角色的认同,把自己想象为剧中形象,更能提高欣赏兴趣。只要观众被形象打动,信以为真,就会不由自主地把戏剧情境看作是自己在亲历现实。^{[1](p.9)}判断戏剧(包括电影)是否真实,以什么为参照物呢?不是现实世界本身,而是人(观众)对于现实世界的感受。

顾肯夫也许没有清醒地意识到,他实际上已经把判断真实性看作一种社会建构过程,这个过程是人的主观意识与客观社会共同作用的动态产物。他强调在观赏过程中剧中人形象(代表编剧、导演和演员)、观众(代表社会)之间的心理交流,强调观众的感动程度是判断真实与否的重要标准。这也就是说,观众对于社会的感受与认识已经存在,并以此出发对电影有所期待,电影符合这种期待,就被看作是逼真的,即是真实可信的,因此这是对于观众期待出现的一种影像的命名。是观众同时把自己对于自然与社会的一种感受具象化,赋予意义,纳入文化体系之中,赞扬影像真实可以看作是它满足了自己的期待,也表明自己融入了一定的文化体系中。顾肯夫在论述中并没有规定统一的、要求社会或电影界都认可的电影的真实标准,他主张把认可真实的权力交给每位观众,让他自己去判断,判断真实也是一种使观众自己融入社会的方式,观看电影时想象自己进入了一个类似现实社会的真实世界,有助于社会的凝聚。这使观赏电影成为社会化形成的一种途径。

当时一些中国电影理论家认为,写实不应该是对于现实的纯粹客观的表现。

侯曜也提出电影的特点是逼真,但是论述的角度有所不同,他是早期极少能够从摄影技术角度考虑真实性的论述者,他说电影“能把真的火灾如实地摄影出来”,电影中的“表演的动作,一毫不能苟且。凡喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲等表情”,观众可以从特写或近景镜头看得清清楚楚。但是,中国的关于写实的论述涉及技术层面到这种程度就不再深入,此后相当长一段时间内摄影技术退出相关话题,社会因素和创作者的主观因素开始主导相关理论。

侯曜认为,“其他的戏剧是以舞台为舞台,影戏则以宇宙为舞台。它表现自然界的真美,非其他戏剧所能望其项背”。^{[2](p.533)}他实际上提出了一种相对写实的观念,判断电影是否真实,很少与其反映的社会现实相比,而是与类似的艺术形式相比,当时话剧还不发达,但是戏曲比较普及,戏曲经常被选作比较的对象。因为中国戏曲的特点是写意的,所以与戏曲比较,电影必然会突出写实的特点。中国是以观众的感觉为主判断是否真实,电影对于观众来说已经是远比戏曲显得真实的一种艺术形式了。因此在中国当时的论述者看来,写实是相对的,不是绝对的。

劲曹反对电影单纯注重写实，他在评论一些“重写实”的影片时说：“（他们）总告诉我们以某种事实，并没有传给我们以深刻的情绪。他们只给我们以‘知’，没有给我们以‘感’，这种影片只可作‘《申报》的本埠新闻’读，只可作一部‘历史教科书’读，怎样配称作‘艺术’呢？”“他们只把某件社会的现象，像在新闻纸‘各属新闻’或‘本埠新闻’一样，告诉我们，他们没有能力能够惹起我们对此事的同情，换言之，即是他们没有情绪传给我们，也不能撩起我们的情绪”。^{[1]（pp. 93-94）}从这种观念推导，中国电影理论家认为单纯写实未必就是艺术，而是把能够传达情绪看作是艺术的标准。

不求写实，却要让人感到逼真，就是要求表现情绪。把情绪与写实对立，这种看似矛盾的观念，与中国“重写意轻写实、重神似轻形似”的文化传统和艺术观念一脉相承。欧阳予倩认为，电影“以情绪为中心。一切工具，只要能够表现情绪就是了。不必应有尽有的苦心于写实”。“因为我们求其像生活，不是绝对的真实生活”。^{[1]（p. 109）}写实不是作为关于电影本性的理论提出来，而是被看作是电影创作的多种描写方法之一，忠实是第一要求。只是要合乎人情。没有提出其他方面的界定。衡量标准是人情，不是参照物，把社会的因素作为根本。

韦耀卿提出电影是“社会之写真”，仍不是将影像与参照物进行对比，由此引出电影的社会作用，写实不是重点，社会作用是重点。^{[2]（p. 686）}

西方现代派艺术观点传入中国，它的反写实的观念被中国一些理论家注意到，并将其尽量与中国当时电影理论中拒绝或抗拒写实倾向的观念合流。

李涛的文章《听田汉君演讲后》是对田汉讲演的回忆和理解，实际代表田汉的观点。这篇文章认为模仿自然与创造，是两种不同的电影观念，“有一部分作者，却主张艺术不应当模仿自然，是应该创造，作者应用自己的心理去观察自然，把个人所感觉到的描写出来，这是所谓表现派”。尽管他在论述中并没有明确界定和详细解释什么是“模仿自然”，但是实际上已经把写实的模仿自然与非写实的表现派当作对立的两种观念来把握。他对于非写实的特征表述得更准确。可能是受到欧洲现代派美术和先锋派电影影响，他提出美术和电影中的“构成派”概念，其特点是，“无物象可寻，不过是些构成的光暗及线条而已”。当时中国人如何看到先锋派电影，没有谈到，不得而知，但接受了它的影响却是不争的事实。田汉没有谈什么是真实，但是却能够把握什么不是真实的。而对于这种不真实却给予更高评价，认为是创造。^{[2]（p. 499）}

泽雷从美开始论述，把“逼真”与“超现实”作为美的两个条件。他主张，先要逼真，但要比逼真更进一步，经过创作者加入主观情感，进行艺术加工才有美。“逼真

是要那美成其为美的一种手段,超现实是美的目的。……自然是无从创造的,艺术家所创造者只是创造自然的幻觉而已。……第一,所创作的东西应与综合的自然相仿佛。……第二,在技巧的表现里应该映出创作者的艺术的心境来,……没有把创作者的感情表现出来,那作品便成为科学的写实,而堕入于形骸的装饰的技巧”。“艺术电影在逼真之里也得映出创作者的艺术的心境”,“电影的创作者,就是普通称为导演。导演者能够使演员逼真地表现剧情,同时在这部电影里也能映出他的艺术的心境”。^[2](pp. 451-452)]他在论述真实与艺术的关系时,并不从影像与参照物的关系说起,而是从艺术创作的角度切入,强调艺术家的主观能动性。导演与演员要理解人物性格,才能创造出真实感。这种观点实际上相当于西方在 20 世纪 50 年代推出的作者论的观点。只是作者论与真实论界限分明,而中国的逼真观念与写意倾向却是经常被理论家进行论述时联系在一起。

阮毅成的观点是:“影戏的发明之所以在人类进化史上占一个很重要的位置……实在是因为影戏是人类再现事物的能力大进步和大成功。人类本就有一种愿望,能把他喜欢的东西‘永存’,不能‘永存’便须能‘再现’。……要能有充分的活动性而又可以永存的再现事物能力的那便是近代科学的成功之一的影戏。”他从人类的一种根本的愿望说起,认定再现满足了人类要把自己最喜爱的东西保留下来的愿望。电影只是再现的工具。这个论述最接近巴赞的观点,但是却要早得多。这比巴赞的“木乃伊情结”的观点通俗易懂,少一些宗教意味。他并没有把观点局限在电影的再现观念上,而是进一步发挥它的道德功能,“影戏的功能近来已多加上了一种意味,便是从前只能再现人们所欲再现的事物,使之能够永存,而现在却要更进一步选择人们所欲再现的事物,并提高人们再现事物的标准。便是从前只是迎合一般人的好尚,而现在却要提高一般人的好尚”。^[2](pp. 542-544)]也就是要引入向善。

郁达夫对于现实性与超现实性的关系的观点值得注意,他认为,电影的现实性和超现实性都可以有一种逼真的效果,“电影的现实性,就是写实的便利,这一层在取材背景上面,很容易办到,是谁也晓得的。殊不知她的超现实性,也是很强,也同样的很逼真,不至于使观众的自幻观念打消。……使不可能的动作化为可能的机能,是在旁的艺术里找不出的”。^[2](p. 488)]

由此可见,现实性不能等同于逼真,逼真比现实性与超现实性更高一级的观念。中国关于电影表现真实与否,强调逼真这个概念,也就是使观众感觉像真的,信以为真,就认为是艺术水平高。中国人只要求感觉真实,如果他们要考察影像是否

真实,是看影像是否把握了一种生活状态,而不是看影像与参照物表面的相像程度。看到画面能够让人联想到对应的生活状态就满足了,就认为是真实了。

如果用西方电影理论体系衡量,这些论述是模糊不清的,多元化的,又多属于断简残篇,不能构成完整体系,因而难以准确断定实际的理论成绩,但是可以从中了解到当时中国电影理论界对于电影真实性的大致理解。

真、善、美统一的理论体系

中国电影理论家并不单纯把真实作为艺术的根本标准或唯一标准。郑正秋提出,对于戏剧来说,真、善、美是普遍原则,这自然是涵盖电影的,尽管当时的电影没有声音,但是有字幕,因此,电影是属于戏剧的一种。他把真与其他两个条件放在一起,实际上提出了艺术理论的真、善、美统一的原则。^{[2](p. 221)}

周剑云、汪煦昌和侯曜都把“真、善、美”的统一作为电影艺术的最高标准,而周剑云、汪煦昌更进一步把“美”作为电影的灵魂。^{[1](p. 19)} 他们的基本思路是,要用“善”和“美”平衡“真”,限制“真”。

早期电影理论强调真是有条件的,往往不单独强调真,总是把善和美也同时提出来,并列在一起,说明这三个元素是不能互相取代的,是要互相配合的,这样就不会把真放到过分突出的地位。况且这里的真从本质上说没有基于照相本性,因而不是基于物理特性的真实观,而是一种偏重于社会性的真实观,如前所述,这种思维方式的产生可能是由于中国的科学技术不发达而社会因素又是必须考虑的因素所致。纯粹写实不能满足社会要求,不能满足各种社会心理,需要一种能平衡各种要求的电影观念,既然认识到写实是电影的无可取代的特点,又不可能把它作为电影的本体概念,其结果是把真实纳入一定的体系之中。

谷剑尘把电影分为三类:教育的、营业的、艺术的,但三种电影“虽宗旨之不同,目的之不同,发挥之不同,而所结晶,终以不脱真善美为最低限度”。他为“真”下定义为“人生之表面可取而模仿之者”。“善”为“令观众得觉感官能之冲动、判别喜笑恼怒之是非、兴起好恶之鉴别力、间接收感化之效”。“美”为各种电影艺术表现方式如摄影、表演等“是否合于美之范围,而起人之美感”。概括为:“善为择义,真为选材,美为结构。”^{[2](pp. 838-839)} 谷剑尘的论述显然已经超越了电影剧本选材的范围,实际上用真善美来构筑电影的体系,他采取了一种平衡的方式论述真善美各自的作用,

对于真(即真实性)来说,既不突出,也未忽略或贬低。从总体上看,这完善了由郑正秋奠定的真、善、美统一的电影观念。

“真、善、美”作为一种审美理想,寻求一种和谐完美的境界,依据当时的国情,根本无法实现,而且也很少有电影制作者遵照这个原则拍摄影片。它只是作为一种社会话语,表面上满足并且折衷了对创作各方面的要求,显得中庸平和,温柔敦厚,实际上是为放弃把电影作为反映现实、批判现实的重要方式寻找理由。

中国电影理论家近似顽固地漠视电影基本的写实特性,并非正常现象,必然有深层的社会历史原因。中国人对“真实影像”的恐惧,可能与早期西方电影输入时的观影经验有关。顾肯夫说,电影诞生初期,外国人到中国拍电影,喜欢拍摄中国的不良风俗,如裹足,吸鸦片烟等,使中国人看了感到受到莫大侮辱,以“人格破产”来概括。^{[1](p.9)}或许是民族自尊心使然,不愿意本民族的消极事物在银幕上被强调而受西方人嘲笑,从而导致对电影中的“真实影像”产生潜在的恐惧感。20世纪之初的中国社会现实只能让中国人产生屈辱感和挫折感,既然无法改变现实,只好回避现实。排斥电影写实,正是一种自欺欺人的回避现实的方式。只有对现实持强烈批判态度的人才会坚持电影如实反映真实状况,早期电影理论家大部分是社会改良主义者,大都坚持电影要发挥教化作用,自然会提出真善美合一的理论,用美和善来纠正真的所谓偏颇。阮毅成提出:“单单善于刻画现实社会的,不算是最好的影片;一定要能于刻画现实社会种种劣点之后,更继以改良的描写,方算是好影片。因为前者本是言语文字力量之所及,而后者要使得感人更深激人更切,才是非影戏不可。”^{[2](p.444)}

当时的电影是半封建半殖民地社会的审美话语,其内容和形式只能表达社会条件容许的、可以被人理解并接受的概念,这种文化形态是排斥模仿论的,它不需要人们看到事物的真相,宁可重新制造一些虚假但是却能够掩盖社会矛盾的影像来迷惑观众。缺乏面对现实社会的自信,对现实影像抱有恐惧感,寄希望于按照理想改造影像,当然是一种消极观念,但是,由此也可以引出对于电影特点的一些新的认识。他们实际上已经模糊地意识到,电影可以不是完全写实的,影像是真实的,但是表达的内容却具有可操纵性。

表面看中国的电影理论在这个时期没有去过问电影与客观世界的关系,没有在总体上建立电影反映现实的概念,是一大不足,但是中国电影的有关真实的理论却有助于个体理解自身与社会的关系,并且把真实的理论放在了电影与社会关系中去考虑,把真实性看作美学的一种主要因素,这是有理论价值的。

批判现实主义与本质真实

20 世纪 30 年代电影理论对于电影与现实的关系的论述比较丰富,使之成为重要的理论话题。左翼电影理论受马克思主义文艺理论影响,承担了两方面的任务:其一,呼吁和督促电影创作制作努力反映社会现实;其二,评论电影作品时,以社会现实为参照,进行比较,评定优劣,并进而探讨社会真实和本质。20 世纪 20 年代提出的真、善、美统一的真实论被摒弃,真实的重要性被突出,善和美不能与之相提并论。这并不意味着不讲道德和美学,而是由于真实论发生变化,带动道德与美学随之发生变化,以适应真实观念的变化。

左翼电影批评家积极倡导把真实性作为一种创作原则,要求电影反映社会现实,发挥电影的特殊作用,为当时的电影创作指出了一条正确的发展道路。夏衍说,“能否把握‘真实’,这是艺术家能否成功的分歧”。“作品对于现实的歪曲与粉饰是有害的,我们便该反对”。^{[3](p.150)}他在电影批评实践中阐述这个观点,他认为,《城市之夜》“犯了极大的改良主义的、空想社会主义的错误”,“作者有意或无意地歪曲现实”,“稍稍注视一下现实社会,就可以知道在现在这种社会,被都市驱逐出来的穷人决没有到乡村去‘建设乐园’的可能”。“作者暴露了‘万恶的都市’的黑暗,而不曾指示出这种黑暗的根源,展开了贫富两种生活上的不合理,可是他不将这种不合理的原因归结到现社会机构的矛盾,而笼统模糊地将这一切病状推诿到一个空洞的名词‘万恶的都市’身上”。^{[3](p.62)}《小玩意》“将破落的村庄写成世外的桃源,将严肃的战争写成了轻松的漫画,我以为是足以损害全剧的完整性而反可以分散对群众之印象的”。^{[3](p.69)}

左翼批评家主张只要艺术家面对现实,按照现实的本来面目去表现,就会产生强烈的艺术感染力,即使他个人的世界观并不一定是先进的。夏衍以《斗牛艳事》为例指出:“一部作品在客观上含着丰富的真实性,这生动的真实的描写,是违反着作者的主观的世界观而达到了艺术上的正确的有教益的结论。”^{[3](p.151)}左翼电影理论主张,暴露社会黑暗,揭露现实,是电影义不容辞的职责。在评论《亡命者》时,夏衍认为:“从各种视角来解剖和暴露这种腐朽而酷毒的体制,在现在是相当必要的事情,尤其,当这种暴露的对象和全社会机构有密切的联系的时候。即使这种暴露只限于对于过去和现存的讽骂,而没有对于未来的启示。”^{[3](p.143)}显然,他主张只要坚

持揭露现实黑暗,即使存在种种不足,也应该鼓励,不必苛求。这种观点表明批判现实主义的产生。

观众不仅希望看到真实反映现实的影片,而且希望看到内容与形式统一的现实主义影片。凌鹤在评论影片《铁板红泪录》时指出:“前进的电影作家,他们不会忘怀现实,他们努力地将现实的题材加以明确地说明,使观众体验中国农村的真实,……然而我们的作家在技巧上,在描写上,的确还没有得着优良的运用。”“有了新的内容,而没有新的形式”。^[4]

新的理论观点把 20 世纪 20 年代的真实论中掩盖的意识形态突显出来。表象的真实并不被特别强调,本质真实更受重视。是否真实被放在反帝反封建的前提下判断。要求电影不仅要描绘人生,而且要批评人生,指导人生。电影创作要反映现实,并反作用于现实,这种辩证关系被提出来,重在强调人的主观能动性。

唐纳的论述比较完整,他认为:“彻底的写实主义,唯一的原则是‘描写真实,更写实主义地’,而所以达到这原则的是严肃的去把握现实。”“这现实是流变着的客观存在,但不是一切世上所有的事象便名为现实,那是一种危险的误解。现实是这些事象的本质,法则。要透过事象达到这个现实世界,分别出主导的与从属的,必然的与偶然的,本质的与非本质的,必须站在历史的进步的负担者的立场上来观察与思维”。他在此基础上提出了进步的浪漫主义,“艺术是客观存在的反映,客观存在是流变着的,因而在艺术里不仅要表现出现实是怎样,而且要表现出应当怎样。英雄主义(当然非个人主义的),大事业,革命的无限卓越性,一定会实现的‘真实的梦’,只要根据着一个必然会实现的条件而歌颂,预言,暗示,是我们所容许与必需的”。^{[2](p. 1055)} 他主张从革命事业需要出发,可以对真实进行改造,其结果有可能在本质上更真实。

这些观点显然比强调表象真实更有说服力,更有利于深入事物本质,但是也更具有鲜明的意识形态性质,标志着形成了意识形态观照下的真实理论,对于后来的现实主义理论影响明显。

中国的电影理论何以长期注重社会本质真实超过现象真实? 可能有多种理由,主要由社会条件决定。

在 20 世纪 30 年代,一个重要的原因是,电影理论在社会生活中的影响力提高,其思想深度和激进程度远远超过电影所能直接表现的,满足了社会对于鲜明而又浅近的社会观念的急切需求,因而取得相当大的独立性和发言权,特别是,由此启发了

急于影响乃至控制民众观念的政治力量，重要的阶级力量争相借助电影理论与批评阐述自己的各种观点以影响社会观念，于是电影理论批评不仅仅是单纯阐释电影本文，而且本身就成为一种重要的话语形式，与电影本文、创作者、读者（观众）、权力结构等展开不同方式的对话。他们不仅仅局限于电影艺术问题，而是把注意力集中在社会各个方面，在分析和阐发问题时，将意识形态、阶级斗争势态和社会语境等联系起来，由此，电影本文已经不可能是产生意义的中心，而更多的是被作为批评的对象，电影本文的意义要根据社会语境和论证需要确定。

在复杂纷乱的社会中，不可能找到被各阶级都认可的纯粹的社会真实，“真实”在多数情况下被各种政治力量作为话语使用，其意义要视具体条件由多种情况决定。对于左翼电影理论而言，从阶级论出发，对于不掌握在自己手中的电影机构能否完全反映现实理所当然地持怀疑态度，根本不可能相信电影描绘的现象完全符合自己理解的真实，因此从自身坚持的世界观和文艺理论原则出发，要求电影反映现实的时候，强调的是反映本质真实而不是现象真实，其实就是要求按照自己所在的阶级的世界观反映现实，把电影作为阶级斗争的工具，而不是反映现实的工具，这样“真实”这个概念不可避免地具有意识形态特征，与一般人理解的真实概念有本质区别。当不同的阶级阶层都试图按照自己的需要界定诠释真实时，必然会产生理论分歧，引发争论。左翼电影理论家与软性电影倡导者的争论是一个适当的例证。

战争环境中的现实主义

1937年以后，抗日战争爆发必然促使人们面对现实。在对现实的态度方面，中国的电影理论家始终与西方存在着差异。中国不把“反映现实”作为终极目的，而是作为一种说服人感动人的手段，重在“反映现实”的社会作用。作者根据需要，在反映现实时可以加工修改。

20世纪40年代初期的战争环境，促使电影理论家的“现实主义观念”发生微妙变化，只强调表现与抗战有关的现实，缺乏对社会全面的介入和反映，实际上产生了要求电影单纯为中心任务服务的倾向，这显然是偏颇的。他们主张用理想主义改造现实，重教育作用，重精神激励作用。有人概括电影的创作原则时说：“（抗战影片）不以曲折而动人的故事为中心了，更被注意的乃是思想。它们都有着一个现实的主题，通过一个不可缺少的故事，表达一种思想，以宣传教育他们的观众。”^{[5]（p.104）}暴露