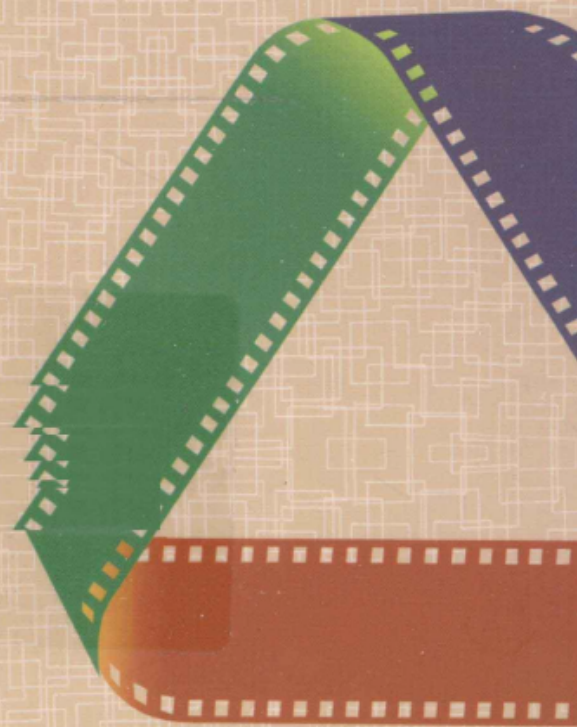


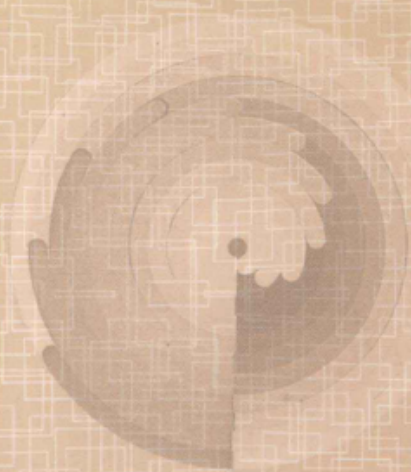
马德波电影评论选

影运环流



CIP 中国电影出版社

影运环流
马德波电影评论选



ISBN 978-7-106-03333-0



9 787106 033330 >

定价: 65.00元

影运环流

马德波电影评论选

中国电影出版社 二〇一·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

影运环流：马德波电影评论选/马德波著. —北京：中国电影出版社，2011.5
ISBN 978-7-106-03333-0

I. ①影… II. ①马… III. ①电影评论—中国—文集
IV. ①J909.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 077758 号

影运环流——马德波电影评论选
马德波 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: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2011 年 6 月第 1 版 2011 年 6 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16
印张/25 插页/2 字数/400 千字

书 号 ISBN 978-7-106-03333-0/J · 1258
定 价 65.00 元

序——其实是读后感

郑洞天

手机在闪，我看了一眼，一个陌生的号码。

因为在家养病，已经好久不接电话，跟熟人联系只用短信。我的手机从早到晚设在静音，过半天看一次，如果有记了人名的号码，再打过去。可是这会儿，好像冥冥之中有谁指使，我偏偏按了一下接听键。

电话那头是马德波老师，那音调很高的嗓门，一听就能辨认出来，但已经多日没听到了。他说他把前些年发表的影评文章编了一本集子，请我写篇序。

坏了，不该接着个电话，我心里说。

这些年我写过几篇序，多半是给我带过的学生，人家寒窗几年写的论文，印成书的时候，希望借重我加一点装帧，我亲眼目睹他们码字的不容易，也就不好推辞。其实我不大情愿做这类带身份的差事，就像好多年来参加各类电影活动，随席而坐，率性而言，从来没有什么负担；不知从什么时候起，走进会场，愕然看见“前辈”席上也赫然立着一个座签，马上有人前来引领，搞得浑身很不自在。于是我每写完一篇就对自己说，下不为例，然后又食言。

我把上面的意思跟马老师说了，希望他谅解，但是马老师说：“你有资格写。”口气里没有讨论的余地。

几天以后，我收到他寄来的一张光盘。打开一看，上面几乎全是从当年的报纸杂志上扫描下来的图片文件，也就是说，这些文稿在写作的当初还是没有电脑的。除了1994年那篇长文《影运环流》以外，里面收录的文章都是从20世纪70年代末到80年代发表在主要电影出版物上。然而，这些显得有些粗陋，远不如今天印刷品光鲜的老旧字迹，对于我却如见故人，因为其中的大部分文字，我几乎都在它们面世的第一时间读到过。有些标题，当初语惊四座，至今记忆犹新，如《电影喜剧的命运——悲剧》、《电影理论的

“合纵”、“连横”体系》；有些观点，在电影圈内的朋友中间曾争相传告，引起热议，如对于80年代之初年度国产电影创作得失一连几年的犀利评说、对于当时众说纷纭的“新浪潮”、“纪实风格”、“淡化论”等热点话题的独到分析。我知道，今天重读这些文字的激动，当然首先是因为自己亲身经历了它所评述的那些电影实践，感受过那时那么多的同人如此投入地关注和思考中国电影命运的气氛。但也正因为作为当事者，我可以说，这些文字最有价值的是，它的每个字都是真诚的，是从作者的心里自由地迸发出来的。

我又想起了马老师电话里说“你有资格写”的语气。这个“资格”，可以理解为义务或责任。或者说，如果有那么一个时代，让所有曾经经历过的人一回忆起来都热血沸腾，那就应该用某种方式让它留下来。在这个理解下，我希望有更多的人来读一读本书中这些“旧文章”，它们会在你面前展现一个真实而有趣的，在今天看来有点儿像童话一般的中国电影80年代。

马德波先生是那个年代一位重要的专业影评人。之所以这么界定，一、在当时电影界以写评论为主的著作者中，他既论得上资深，又算得上权重。他从50年代起就担任《电影艺术》杂志编辑；还主编着北京电影制片厂的电影文学刊物《电影创作》——顺便说说，当时年产量仅仅几十部故事片的中国电影生态，可以支撑长影《电影文学》、北影《电影创作》、上影《电影新作》、峨影《电影作品》等五六本刊物，再加上影协的《电影艺术》、《电影艺术参考资料》（“小白皮书”）和文研院电影所的《电影文化》，即《当代电影》前身，那么大一片理论评论的天地，虽然没听说哪家刊经费上有多富足，但都能各有特色地坚持办着，稍加想象，就知道新时期初期每年屈指可数的电影作品，就能够引出那么多的评头品足的文章，这可以看做那个电影时代的一个生动写照。

二、借以长期涉足圈内多个领域的思考和几十年电影文化修养的积淀，马老师那时在影坛上的活跃可谓厚积薄发。把收入本书的文章按发表时间归类，可以发现80年代初特别是1979年至1983年那几年他的笔耕的勤劳；更重要的还不在文字的数量，而是在他的观点和论析中所渗透的犀利和独到，以及笔锋中表露的跟他的年纪似乎不相称的血性。对于某些一时颇得追捧的电影的批评，对于自己独立思考所得而不人云亦云的观点的坚持，乃至在某些电影评论的场合，他可以为抒张自己的看法而脸红脖子粗地跟别人理论，哪怕对方是当天与会者中最大的“权威”……有趣的是，正是这些有感而发，文责自负的率真和执著，恰恰让他的思想获得了更多的光彩和尊重，而这就是那个年代，对于我们这一批年轻的电影人，刚刚走上台面就在这种

氛围里受到感染，自然也被吸引到最有魅力的言者的周围。

近30年后的今天，电影圈早已不见像当年马德波这种只说自己的话，并可以以此为生的专业影评人了。近读陈平原教授为刚刚过世的文学评论家樊骏先生而写的悼文《告别一个学术时代》，最后一段权抄如下：“……钱（理群）文称：‘公不在，正气不彰，一切苟且马虎，这正是当下学术危机的一个重要表征。在这个意义上，呼唤樊骏式样的学者，也同样具有迫切性。’我与老钱的忧虑相同，但很不乐观，不仅没有‘不信东风唤不回’的自信，而且认定樊骏的时代已经过去了。如今即便还有个别像樊骏那样律己极严、不苟言笑（更不要说吹牛）的纯正学者，是否能在中国学界生存、是否还能得到大家的敬仰，是个大问题。”文学界的事情虽然跟电影界不尽相同，但平原君的这股悲凉，相信很多电影同行是深有同感的。

于是，马老师当年留下的这些文章变成了一种记录，记录着已经结束的一个电影年代和一种已经消亡了的电影生活。

读者也许偶然翻开这本书，或者有意来读，又对上述氛围有些陌生，如果希望尽快领略本书的意趣，我有阅读建议如下——

不妨先读《电影秧歌舞——近四年来电影创作状况回顾》和《八二年电影面面观》两篇。这里提及的影片，相信大多数关心电影的人都不会感到陌生，比较容易接近作者的思路，并从点评作品时那种充满热情的直言不讳，感受到扑面而来的那个时代的气息，细心一点甚至还会发现，内容相似的两篇年终盘点，时隔两年说话的方式和口吻就要开放许多。而对于我们这些过来人，一年一度各种形式的年终盘点，包括创作会议：当年拍了片子的创作者们带着新作长达一周的观摩交流，领导除了第一天讲话外，其余每天都是台下的普通听众；笔会：来自各地的影评人连说带写，畅所欲言地评析当年的创作得失，都是关于那时最生动的记忆。

影事因人而生动。进入一个年代，就开始接近了当时的人，接下来，可以从有关人物的篇章，去领略那些驰骋当年影坛的故人的风采。其中有的人，像水华、汪洋、陈荒煤、史东山等，因为天长日久，今天的人们也许很陌生，但他们曾经是跺一跺脚就让中国电影界颤一颤的角色，这种权威感或许是从权位或资历开始的，而他们被所有从业者由衷地敬仰和亲近，则是由于他们身上跟他们的领导者和大师身份完全相称的人品、风范以及真正的专业水准——那时流行的说法叫“懂行”。本书收录的文章虽短，但记述的都是作者的亲身接触，不见首尾，却风采益彰，其中《陈荒煤在“十七年”——兼评“专家派”与“左”派的路线之争》和《史东山的先见之明——

回顾新中国成立以来第一次关于“中国电影向何处去”的论争》两篇，可以看做是对新中国第一代电影界领军人物的纪实。

作为电影评论，更多被描述的人当然是创作者。早在1994年，马德波、戴光晰贤伉俪就发表过专著《导演创作论——论北影五大导演》，他们写的是五位北京电影制片厂，也是全国导演界的泰斗级人物：水华、崔嵬、成荫、凌子风、谢铁骊，其实也是对中国电影导演人文精神和艺术传统的一次概括。在我的印象里，在当时的学术视野中，这还是第一部系统研究导演的“大部头”。本书收录的《创作与天性——王好为论》，是作者对“第四代”导演大量研究的一篇代表作，也可视为“论北影导演”系列的续篇；在特定的时空内，被历史推上创作主力军位置的“第四代”导演，一度成为业内的主要话语，他们的作品成就、探索课题、新鲜观点包括思想艺术局限，都给80年代和后来的中国电影留下深深的印迹；而当时与多位四代导演交往颇深的评论家马德波，自有研究这个群体的独特优势。这在前述年度影片综评和《在探索中演变的我国电影观》、《淡化论》等篇里都可以看到。在这篇个论中，他由王好为导演的人文背景和成长经历切入，匠心独运地评说了艺术作品与艺术家个性天然而微妙的关系，他从王好为的银幕世界中抽象出来的“君子道穷、淑女命薄、强者得势、弱者堪伤、难得糊涂”诸句，读来发人深省，浮想联翩。

在精选收录的不多几篇影评或综论中，同样可以看到作者这种思维独到的特点。我想特别提请读者关注一下《创新之作 补天之作》等篇中关于剧本《在社会的档案里》的争论，围绕这个剧本以及稍后不久关于影片《苦恋》的“被批判”，应该算作改革开放春风吹暖的新时期电影圈内最早的一次“乍暖还寒”。甚至，由于作者在争论中旗帜鲜明地亮出自己的看法，还几乎遭致一场挞伐（见《智者汪洋 勇者汪洋》一文）。当时那种情景，今天回想起来真是恍如隔世。

如果把以上阅读顺序比作一段旅程，那么压轴大戏当属最具理论性的长文《影运环流》。从写作时间上的最晚近，到思维规模上的最宏观，这篇写于15年前的大作，高屋建瓴地把90年中国电影的兴衰起落归纳为“载道与娱乐之争”的反复，有理有据地论证了这螺旋式历程怎样受着文化传统和时代风云的影响，为改革振兴提供了一条重要的思路。回忆一下本文写作时的背景——中国电影的景气指数由于改革的滞后落到最低谷，人民群众日益多元的需求和沉渣泛起的极左思潮尖锐对立，喊了多年“狼来了”的好莱坞入侵终于即将变成现实……而最要命的是，带来今天中国电影巨变的产业化政

策，还要等8年以后才君临电影。文中的许多论点和分析，如对一些耳熟能详的影史现象的重新解读，对电影本性和电影功能的再认知，15年后似乎已成学人和论者的共识，让人深感当初它未被充分重视的遗憾。马老师也许可以欣慰的是，这条曲折而充满教益的弯路总算没有白走，发展之途虽会起伏，但我相信，不大有人还能逆历史规律而动了。

拖了太久，就此结束这篇拉拉杂杂的读后感，谨向马德波老师为中国电影的艰辛思考致敬，并祝福他和光晰老师健康幸福！

目 录

影运环流

- 90年间“载道”与“娱乐”之争 1

电影理论的“合纵”、“连横”体系

- 评电影理论（1980—1982）的争鸣态势 29

中国电影新潮流

- 近10年（1976—1986）我国电影的演变 74

纪实风格的兴起

- “中国电影新潮流”的第二个浪潮 114

电影秧歌舞

- 近四年来电影创作状况回顾 134

八二年电影面面观 147

观成败 论得失

- 略论我国电影几次反复的教训 164

写真实 求真理 171

真实性——现实主义的本性

- 兼与郑雪来、周志诚、陈学迅同志讨论 181

革命现实主义是最好的，但不是唯一的

- 与于敏同志商榷 199

论电影艺术的人民性和时代精神 210

“深入生活”天天讲，已经讲了30年 220

在探索中演变的我国电影观

- 从关于“文学价值”的讨论说起 228

淡化论	236
创作与天性	
——王好为论	245
电影喜剧的命运——悲剧	280
观念重于现实	
——评“十七年”银幕上的知识分子形象	291
典型的魅力	
——影片《林家铺子》回顾	307
银幕上的徘徊者	
——重评影片《早春二月》	317
好一个王双立	
——观《背靠背 脸对脸》随笔	326
在沙漠中寻求浪漫	
——评影片《离婚》	330
正气与良知的胜利	
——评影片《天网》	336
创新之作 补天之作	
——在一次讨论会上的发言	342
真实·积极·新颖	
——在“剧本创作座谈会”上关于电影剧本《在社会的档案里》 的发言	348
矛头、焦点和倾向	
——关于《在社会的档案里》及其评论	356
透过三棱镜剖析人性	
——评电影文学剧本《一个死者对生者的访问》	363
陈荒煤在“十七年”	
——兼评“专家派”与“左”派的路线之争	369
史东山的先见之明	
——回顾新中国成立以来第一次关于“中国电影向何处去”的论争 ...	380
智者汪洋 勇者汪洋	385
水华“神游”去了	389

影运环流

——90 年间“载道”与“娱乐”之争

中国电影在 90 年的岁月中，随着时代发展而发展，随着社会时尚的变化而变化，大致经历了八个阶段，即：

- (一) 原始商业电影 (1905—1931)
- (二) 左翼电影 (1932—1937)
- (三) 写实电影 (1947—1949)
- (四) 宣教电影 (1949—1976)
- (五) 社会电影 (1980—1981)
- (六) 人生电影 (1982—1986)
- (七) 文化电影 (1984—1987)
- (八) 现代商业电影 (自电影“企业化”迄今)

把这八个阶段排列出来，会发现一种有趣的“环流”（或称“循环”）现象：从“商业片”开始，又回到“商业片”来。

这种“环流”现象并不是我的独特发现，事实上，中国古代论述文学发展规律时，曾经指出过文学艺术发展的环流现象，古代文学理论家刘勰认为中国文学在十代中“辞采九变”，它的规律是“质”（重内容，重真实，重思想性）和“文”，（重艺术性，追求形式美）两种风气随着时代和社会风气的变化而互相取代，根据“物极必反”的原理“环流无倦”。（刘勰：《文心雕龙·时序》）

我之所以标出“原始”商业片与“现代”商业片，意在指出这种环流不是机械式的简单循环。中国电影在 90 年间经历了时代大变动，它也经历了曲折与坎坷，但在这一个环流周期中，它在对于电影本体的认识与把握各方面都有很大的提高和飞跃。也可以说这种环流是螺旋式的上升。

在纪念中国电影 90 周年之际，我们来回顾一下这个环流的过程，从中找出一些促使电影发生这种或那种变化的基本因素，以期更自觉地发挥或改

善这些因素，也许有益于电影未来的发展。

一、原始商业电影（1905—1931）

这是中国电影的初创时期或称“拓荒”时期。拓荒期又大致可分为两个阶段，20世纪20年代之前，先是只拍舞台纪录短片，后来逐渐有了“创作”，即小品式的滑稽戏，如《二百五白相城隍庙》、《滑稽大王游沪记》之类。20年代至30年代是一个重要时期：电影由杂耍成为艺术。

最早到电影这片园地的拓荒者，是郑正秋、张石川两位老前辈。他们是我国电影两大流派——“载道派”和“娱乐派”的杰出代表。

他们的主张不同，很明显地取决于他们的出身、经历和文化素养。

郑正秋是“书香子弟”，跟中国戏曲渊源较深，可以看做是中国传统文化的继承者。

张石川是位洋行买办，跟洋人渊源较深，可以看做西方文化和电影观念在中国电影界的传播者。郑正秋主张，戏剧、电影应当是“社会教育之实验场”，演员应成为“社会教育之良导师”。^①

张石川的观念完全相反，他主张“处处惟兴趣是尚，以冀博人一粲”。^②

理论还原到原始形态，道理是十分简明的。

郑、张的关系清楚地说明两种现象：

（一）“载道”与“娱乐”之争是尖锐的。郑正秋因与张石川观念不同，因拒绝拍单纯的滑稽片，竟退出电影界10年之久。

（二）“娱乐”派归根到底是“商业”派，他们的原则是赚钱，他们并不一般地反对“载道”或艺术，一旦发现“载道”或艺术并不妨碍赚钱，有时可帮他们赚更多的钱，他们也乐于跟“载道”派联合。同时，“载道派”也不能无视电影的商业性质，有时也不得不退让，“从诸同志后，得趣剧作尝试之初步。”^③因此，郑、张开始了第二次合作，也是长期的合作。

以上现象说明：两派都有坚实的立足点，彼此又可以沟通、可以结合。以明星公司在20年代发展的实例来看，有时是“载道派”占上风（如《孤儿救祖记》的成功，带来一阵“伦理片”盛行的局面），有时是“娱乐派”占优势（如《火烧红莲寺》掀起一阵“武侠片”热潮）。

谁占上风，不以个人意志为转移，决定因素在于所处这个时期社会风

① 《三十年代中国电影评论文选》，中国电影出版社1993年版，第57—58页。

② 《中国电影发展史》，中国电影出版社1963年版，第58页。

③ 《中国电影发展史》，中国电影出版社1963年版，第58页。

气、观众心理和趣味的变化。可以说，这个时期的电影是受市场规律支配的。

在这两大派之间的人数很多，他们不特别强调“载道”，也不特别鼓吹“娱乐”。他们有时拍单纯的娱乐片，有时也拍“伦理片”或“社会片”，他们的选择取决于市场的需要。这种中间立场的人，可以称为“寓教于乐派”。这是多数人认可的可以认同的主张。

20年代是电影走向兴旺的时代，由《孤儿救祖记》可知，剧情片已经初具规模，能够叙述较为曲折的故事，也注意到对人物性格的粗线条的刻画，并能明确地表达主题。它由杂耍成长为艺术，观众数量日益增加。商人们看到有利可图，便纷纷投资办电影公司；一些知识分子看到可以在这里一试身手、展示才华，也纷纷加入电影的行列。随着成员的增加，又产生了一些电影流派。

最大的流派是“鸳鸯蝴蝶派”，也可以称为“言情派”。他们的作品很明确地以市民为对象。努力迎合市民的观赏趣味，所以这派发展较快，据《中国电影发展史》介绍：

从1921到1931年这一时期内，中国各影片公司拍摄了共约六百五十部影片，其中绝大多数都是由鸳鸯蝴蝶派文人参加制作的，影片的内容也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版。^①

此书对鸳鸯蝴蝶派作品极力贬斥，说是“散发着封建意识和买办意识的恶臭，给电影观众和电影事业带来了极大的毒害。”^②

我们的理论批评长时期遵循“为无产阶级政治服务”和“政治标准第一”的原则。简单化的批评不是《中国电影发展史》所独有，而是一个历史时期的基本和普遍的现象。

如今，我们在社会主义社会，尚有《戏说乾隆》之类的作品红极一时，那么回过头来说，处身于半封建、半殖民地社会环境中，面对广大市民观众，他们为适应环境、投合观众需要而拍摄的娱乐片，似也无需苛责。

鸳鸯蝴蝶派基本上是属于张石川“惟兴趣是尚”的娱乐派。

郑正秋的主张也有不少同道者，如：A. 以“宣传祖国文化和历史”为

① 《中国电影发展史》，中国电影出版社1963年版，第56页。

② 《中国电影发展史》，中国电影出版社1963年版，第56页。

宗旨的“国粹派”——由旅美华侨组织的“长城画片公司”，称“长城派”；B. 以“启迪民智”为宗旨的“神州派”；C. 以“为人生而艺术”为宗旨的“社会派”——侯曜。以上三派，都可归入“载道”传统。

此外，还有田汉的“梦幻派”。他认为“电影是‘白昼的梦’，‘人类用机械造出来的梦’”，认为电影有宣泄作用。可惜他的梦未做成，就被炮声惊醒。

自觉地倾向于某种美学流派者不多。值得一提的是孙瑜的浪漫主义，他在拍武侠片中也以诗人的姿态出现。赋予武侠片以“怀古的诗情”。评论家石凌鹤在《孙瑜论》中描写他“生活在现实之中，眼睛却望着远方，望着太空”。^①

另一位有鲜明创作个性的导演是史东山，他兼通绘画与音乐，认为“无论是天然的美，人造的美，都能在银幕上有调有序地表现出来”，由于他对画面的美的刻意追求，《中国电影发展史》批评他“离开剧情规定的情景，单纯地追求所谓形式的‘美’和感官的‘享受’，是唯美主义者的典型特征之一。”^②有人评论他的作品“无论内景外景，都当得上一个‘雅’字。”^③凌鹤在《史东山论》中说到他后来的作品“月下溪边，如诗如画，使人们赞叹不已。”^④

在20年代，像孙瑜这样对个人风格的执著，像史东山这样对形式美的刻意追求，实在是凤毛麟角，十分难能可贵的。《中国电影发展史》对史东山的批评，是独尊现实主义的表现，是不客观的。而且，该书对于30年代电影颇为宽容，对20年代的作品过于苛责，也是不够公允的。

与西方先进国家相比较，中国20年代不曾出现如法国先锋派那样对电影自身规律探索的热潮，没有像格里菲斯和爱森斯坦那样对蒙太奇规律的伟大发现。这一方面可能由于办电影公司的都是以薄弱财力办起来，急于翻本求利，没有探索电影自身规律的自觉性；另一方面可能受我国传统中“本末”观的影响。我国传统文论向来以表现什么，以表现的内容（质）为本；而如何表现，形式与技巧（文）则是“末”，不值得特别重视。他们以实用主义态度从欧美电影中学习具体的“技法”，对其原理则不深究。即便如此，电影艺术在20年代还是有长足的发展。张石川曾说过他开始拍电影的情形：

① 《三十年代中国电影评论文选》，中国电影出版社1993年版，第185—186页。

② 《中国电影发展史》，中国电影出版社1963年版，第82页。

③ 《中国电影发展史》，中国电影出版社1963年版，第82页。

④ 《三十年代中国电影评论文选》，中国电影出版社1993年版，第237页。

我们这样莫名其妙地，做着“无师自通”的导演工作……导演技巧是做梦也没有想到过，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，连续不断地演下去，直到二百尺一盒的胶卷拍完为止。镜头地位是永不变动的，永远是一个“远景”。^①

我们没有条件看到 20 年代末期的电影，只看到一部《红侠》（文逸民导演），这是一部并不出名的影片，可以看做是 20 年代末期一般水平的作品。拿这部一般的影片，与《劳工之爱情》相比，也可以看到一些显著的变化：

1. 剧情趋向复杂，故事性强，情节曲折；
2. 人物多，线索多；
3. 出现了如逃难的村民与军队遭遇等大场面和复杂的场面调度；
4. 镜头由长变短，蒙太奇构成的成分增多，节奏较快；
5. 镜头动起来了，一开始就是幅度很大的摇镜头；
6. 有“特写”。一个村民大声呼喊“乱兵来了！”为了强调这个消息的特别重要，出现了报警人的嘴的特写，整个银幕只有一张正在喊叫的嘴；
7. 高潮部分使用了格里菲斯“最后一分钟营救”式的平行蒙太奇。

从这个仅有的实例中我们可以看到，在 20 年代，电影的表现手法和技巧已经比较丰富和熟练了。

在整个 20 年代中，电影的发展基本上没有行政当局的干预，也没有受到强有力的意识形态的影响。拍什么，怎么拍完全是制片商和创作者自己决定。对他们的选择有决定性影响的是市场导向，是当时观众群欣赏趣味的变化。

“载道”与“娱乐”派的竞争，在 20 年代中“娱乐派”占优势。“载道派”的主帅郑正秋也不得不随大流，跟着张石川去拍《火烧红莲寺》之类的纯商业片。

古人说“物极必反”。当 20 年代末期“火烧”、“大闹”得最起劲的时候，时代发生了重大变化，改变了中国电影雏形状态中的多元化的格局。

二、左翼电影（1932—1937）

《文心雕龙》说：“文变染乎世情，兴废系乎时序。”国际政治环境的变化，必定影响到公众社会心理的变化，文学艺术（包括电影）的风气也必然随之发生剧烈的变化。

^① 《三十年代中国电影评论文选》，中国电影出版社 1993 年版，第 91 页。

著名的左翼电影评论家王尘无在《中国电影之路》里写道：

……中国电影过去是百分之百的“封建残余”的意识形态。这一点，在“火烧”、“大闹”等影片里是非常明显的证明。但是从“九一八”直到“一·二八”的炮声一响，中国电影就开始转变了。^①

一批左翼戏剧家和评论家进入电影界，推动这种转变。他们是受“五四”精神洗礼的新型知识分子，他们进入电影界，是时代的必然。他们本来可能是打着“德先生”和“赛先生”的旗帜进入电影界，继续贯彻“五四”的使命，但是“一·二八”的炮火打到了上海街头，亡国的阴影从可能变为现实。全国人民抗战救国的浪潮日益高涨，“时势”促使这批知识分子举起了“救亡”的旗帜。这批左翼知识分子不仅顺应民意，而且走在时代潮流的前列。

作为一种意识形态，左翼评论家向一切非左翼的意识形态展开了猛烈的抨击。尘无在《打倒一切迷药和毒药，电影应作大众的食粮》那篇文章中，尖锐地批评美国电影《璇宫艳史》是“迷药”，“利用着醇酒、妇人、唱歌、跳舞之类来麻醉大众的意识……使大众们忘了时代，忘了社会，忘了阶级……在麻醉中沦亡、‘驯良的匍伏在资本主义的组织之下罢！’”^②

《三剑客》一类武侠片是“毒药”，只能压迫大众的意识认识到万劫不复的深渊中去。^③

作家们也不落后。田汉从“银色的梦”中醒来，跟梦中截然相反，主张电影“是工农大众有力的教育者、鼓动着、组织者”。^④

1932年，评论界对“电影是什么？”展开过讨论，这次讨论是在“功能观”的层次上，即“电影是干什么的”？一种有代表性的意见认为“电影是寓（作用）于娱乐的，这作用是指导大众、教育大众、促进大众向生活的新路前进。”^⑤尘无更简明地说：“艺术是宣传，而电影更是‘宣传的艺术’啊！”^⑥

① 《王尘无电影评论集》，中国电影出版社1994年版，第154页。

② 《王尘无电影评论集》，中国电影出版社1994年版，第224页。

③ 《王尘无电影评论集》，中国电影出版社1994年版，第224页。

④ 《中国电影发展史》，中国电影出版社1963年版，第119页。

⑤ 《三十年代中国电影评论文选》，中国电影出版社1993年版，第582页。

⑥ 《王尘无电影评论集》，中国电影出版社1994年版，第595页。