

丁亚平 陆弘石 高小健 主编

电影史学的维度

李少白学识与人格研究

下

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



电影史学的维度

李少白学识与人格研究

● — ●
下

丁亚平 陆弘石 高小健 主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

目 录

丁亚平 | 代序

创一个时代 | 1

口述历史

陆弘石 丁亚平 高小健 | 3

孟犁野 | 37

酆苏元 | 56

王人殷 | 66

沈及明 | 79

张震钦 | 90

吴瑞庭 | 105

章柏青 | 113

评论与缅怀

戴光晰 | 有胆识 重情义 懂情趣 | 129

吕启祥 | 穿越光影写春秋
——记中国电影史大家李少白之点滴 | 132

黄式宪 | 于无声处：重新点燃了心中学术耕耘的火种
——怀念艺研院“电影组”时期的点点滴滴 | 135

酆苏元 | 忆往事 悼少白 | 143

酆苏元 | 我的电影往事
——忆在电影所工作的那些日子 | 146

王人殷 | 曾经的日子
——我与电影所 | 155

刘桂清 | 领导·老师·朋友
——怀念少白先生 | 159

沈及明 | 忆少白 | 163

陈犀禾 | 李少白和中国电影教育 | 166

陈犀禾 | 在文研院读研
——三十年前的印象点滴 | 168

钟大丰 | 怀念恩师 | 174

钟大丰		严谨与开放 ——李少白老师带我走进电影研究大门	176
[美]		为我圆梦的人 ——深切缅怀恩师李少白先生	183
王汉川		严师与诗人之心 ——少白老师教我做研究	192
鲍玉珩		石榴花开说少白 ——几十年亦师亦友交往点滴	197
刘树生		幽幽米兰香	210
吴小丽		电影学科体系建构的历史奠基者	212
贾磊磊		居高声自远	214
高小健		告别	216
戴锦华		北方有贵人 ——怀念少白先生	218
赵小青		空味楼的味道	221
陈 墨		一棵大树	223
陆弘石		人生旅途中的一点光明	226
李 清		既是学术导师，也是人生导师 ——怀念恩师李少白先生	231
卫小林		人师大德 开枝散叶 ——我与李少白先生的二三事	234
虞 吉		印象李先生少白	237
孙绍谊		空味楼里话影史：追忆恩师李少白先生	239
秦喜清		最高的敬意：追思李少白先生	241
李道新		编史载千秋 传道育繁花	243
赵卫防		“学术道统”的力量 ——在李少白老师身边的日子	251
石 川		严师与慈父：记李少白老师的一个侧影	264
张江艺		大师风范 后辈楷模 ——追忆少白先生	267

陆弘石		一部未能完成的电影史巨著 ——关于《中国电影艺术史》课题工作的一些回望	279
影视艺术 研究室		编写《中国电影艺术史》的构想及其有关说明	296
陆弘石		《中国电影艺术史》（上卷）课题立项论证会发言摘录	302
陆弘石		《中国电影艺术史》课题工作大事记	311

李少白学术与
思想研究

高小健		中国电影学术：开拓与建构 ——李少白先生电影理论再学习	323
林吉安		话语转换与现代化追求 ——李少白与中国电影史学研究	349
阎明		拓荒者的历史遗产 ——李少白先生的电影史观	359
解楠		塔梯的构建 ——李少白电影史研究方法	367
郭双丽		高山仰止 ——李少白电影史学理论研究	378
丁亚平		历史之门 ——李少白先生电影史学教育思想与实践	390
陈晓萌		李道新	
李道新		教书不意居清苦 编史何期享誉名 ——李少白的中国电影史教学与研究	409
史力竹		仰之弥高 钻之弥坚 ——李少白电影教育思想研究	427
孟纓		诗人之心 ——浅论李少白诗词艺术之意象	439

李少白访谈

陈墨		中国电影人口述历史系列 李少白访谈录 ——关于《中国电影发展史》	457
刘福泉		《定军山》·市场化 ——李少白中国电影百年答问	473

许 航		影心探蹟 史海索引	
		——访电影史家、理论家李少白	481
丁亚平		电影史何为	486
陈一愚			
陈 墨		李少白访谈录	500
李 镇			
李 镇		采访、编辑手记	515
李 镇		灵府探迹	
		——李少白先生口述访谈摘录与品读	517

李少白集外文选

洋溢着革命乐观主义的诗篇	
——评影片《英雄岛》	533
关于电视艺术的驰想	536
说说硕士论文的写作	543
做点电影思维学的研究	554
技娴艺湛 相得为文	
——论吴印咸的艺术道路及其电影摄影	560
主持人导语	573
中国电影拓荒者黎民伟	583
给李以庄女士的信	585
给黄爱玲女士的信	589
关于香港电影纪元的一点考辨	591
走向革命·难忘西交民巷	
——我的片段回忆	598
关于《中国电影发展史》的一件事	
实	605
《大型电影学文库》总序	612
《新中国电影艺术史（1949—1965）》	
序	614

《中国武侠电影史》序	618
《中国戏曲电影史》序	621
《中国电影文学改编史》序	624
百年悲笑一时览	
——《映画年华》《映画神州》序	626
中国电影历史写作的意义与方法	
——《中国电影史》绪论	628
治史有凭学可考	
——记电影史学家邢祖文先生	638
我所认识的丁峴和魏峨同志	647
他是个好人	
——怀念沈嵩生同志	652
怪人乎？常人乎？	
——说说我所知道的贾霁同志	656
忆蔡楚生并说其创作	666

夜程	681
感遇	681
韶山览兴	682
楼群穿行寄意	683
五载回顾	683
读《钱神论》并序	684
泰霍之战咏叹调	684
新春杂句	685
再访灵隐寺于雨中	686
西湖放想	686
登青城山	687
离堆抒怀	687
都江堰杂感	688
宝顶山杂咏	688

观大足宝顶山石刻 | 689

又到北碚 | 689

秋别 | 690

冬趣 | 690

春讯 | 690

夏怀 | 691

三亚行追印 | 691

赠祖文一联 | 692

悼祖文 | 693

题承谨摄“东方明珠夕眺”照 | 693

同亚平赴港讲座抒怀 | 694

陆弘石

石 川

高小健

李少白生平大事年表 | 695

编 者 | 后 记 | 707

林吉安

话语转换与现代化追求

李少白与中国电影史学研究

作为中国电影学界的一代“宗师”^①，李少白先生在中国电影史学方面作出的巨大贡献，学界有目共睹。从上世纪50年代参与编写《中国电影发展史》（下文简称《发展史》）以来，他“影心探赜，史海索隐”^②，数十年如一日，终身奉献于中国电影学术的建设与发展。而奠定其学术地位的无疑是他早期参与编撰的《发展史》这部鸿篇巨制。该书不仅是后辈学子们进入中国电影历史之门的必读书目，也是海内外研究中国电影的专家学者们手头的重要参考资料。它对后世的中国电影史研究有着重要的范式意义，其所确立的基本原则和方法也依然影响至今，其无法逾越的权威地位更被学界所公认。李少白先生的这句“自勉”诗“空味楼中味未空，执着卷帙慰平生。”^③或许可以成为其一生的注脚。在沉痛悼念李少白先生仙逝之际，重新回顾和寻绎这位史学“宗师”所走过的坎坷而艰辛的学术之路，总结其宝贵的学术经验和史学传统，对我们晚辈后生开展电影史研究无疑具有重要的启发意义。

① 刘树生：《石榴花开说少白——几十年亦师亦友交往点滴》，丁亚平主编：《电影史学的建构与现代化——李少白与影视所的中国电影史研究》，中国电影出版社2012年版，第30页。

② 许航：《影心探赜 史海索隐——访电影史家、理论家李少白》，《中国社会科学报》2012年3月12日。

③ 李少白：《影史榷略——电影历史及理论续集》，文化艺术出版社2003年版，第475页。

一、政治力量与学术生产的博弈

作为中国电影史研究领域的大家，李少白先生最初是从“业余”写影评进入电影学术的。^①这种影评写作，一方面使他的电影分析能力和写作思维能力得到了锤炼，另一方面也是他得以参与《发展史》写作的重要原因。^②然而，这种个人化的影评写作与官方主导的历史撰述毕竟还是有很大区别。如果说影评写作更多体现的是个人的主观感受与审美趣味的話，那么官方的历史撰述则不仅要求客观的史实依据和理性的逻辑分析，更需要吻合官方意识形态的基本诉求。因此，参加这种由国家主导的电影史写作，则必然意味着个人话语要融入甚至消泯于国家主义的宏大叙事之中。尤其是在新中国初期时紧时松而又日益激进的政治气候下，个人话语与官方史述之间往往存在着捉摸不定而又难以弥合的裂隙，这也注定了《发展史》的命运不可能一帆风顺。

回首历史，我们会发现在当时泛政治化的年代里，政治力量的介入，时而会对某些事件的促成起到立竿见影的效果，但也往往会招致某种意想不到的灾难，尤其是在政治大棒的肆意挥舞下，个体便显得渺小而不堪一击。对于《发展史》及其三位编撰者（程季华、李少白和邢祖文）来说，这种政治风云的变幻给他们带来的命运遭际，至今仍令人唏嘘感慨。据程季华先生介绍，为了准备《发展史》的写作，当时中央电

① 李少白：《走向革命·难忘西交民巷——我的片段回忆》，丁亚平主编：《电影史学的建构与现代化——李少白与影视所的中国电影史研究》，中国电影出版社2012年版，第20页。另据李道新统计：“从1950年在重庆《大公报》发表第一篇关于苏联影片《起死回生》的评论开始，李少白在《光明日报》、《人民日报》、《工人日报》、《北京日报》与《文艺学习》、《北京文艺》、《大众电影》、《电影艺术》、《电影通讯》、《艺术世界》等报刊发表过数十篇电影批评文章，主要涉及《玛莉娜的命运》、《罗马，11点钟》、《没有留下地址》、《没有说完的故事》、《他的真实姓名》、《米》、《四海之内皆兄弟》、《渔郎川》、《科伦上尉》等这一时期引进中国的苏联、意大利、法国、西德、东德、日本、朝鲜等国影片以及包括《马路天使》、《如此多情》、《暴风中的雄鹰》、《英雄岛》等在内的一部分国产影片。这些影评得益于李少白在中国影片经理公司西南区公司和中国电影发行公司总公司宣传处‘优先看片’的工作经历，其中的大多数写于1950年至1960年间，亦即参加《中国电影发展史》的写作工作之前。”参见李道新：《教书不意居清苦，编史何期享誉名——李少白的中国电影史教学与研究》，丁亚平主编：《电影史学的建构与现代化——李少白与影视所的中国电影史研究》，中国电影出版社2012年版，第65页。

② 丁亚平、陈一愚：《电影史何为》，《当代电影》2012年第10期。

影局局长袁牧之以电影局的名义发文通告各地方文化机构，要求他们协助把老电影资料统一打包寄到电影局。^①这种以行政命令的方式在全国范围内广泛搜罗电影资料的行为，为《发展史》的写作提供了极大的帮助，奠定了丰富的史料基础^②。李少白先生后来在采访中也曾提到《发展史》项目上马时“既有条件又没有条件”，其中所谓的“有条件”便指的是资料方面做好了充分准备。^③另外，《发展史》的写作还得到了夏衍、陈荒煤、陈波儿、蔡楚生等当时电影界领导人的亲临指导和热切关注，他们不仅派专家负责研究和撰写研究规划，而且在史著撰述上也给予了细致入微的指导，甚至包括对具体内容的修改和审定。可以说，《发展史》的写作并非仅仅是三位编撰者个人化的学术行为，而是官方主导下的集体撰述，故而有学者将该书称为“官修正史”^④。

可以想见，假若没有上述政治力量的推动，《发展史》是不可能在当时缺乏必要学术研究前期成果的基础上完成任务并达到如此高水准的。它就仿如“倚重国家力量组织的一副现代化药方”，以国家主义意识形态和激进的革命史观为中国电影史学的现代化奠定了基础和方向。^⑤然而，尽管在这种强大的政治力量和无孔不入的意识形态影响下，《发展史》已被灌入了浓厚的政治话语，甚至为迎合官方意识形态的诉求而刻意划出了一条沿着左翼电影、延安电影和人民电影发展的“红线”，并把它定义为中国电影的“进步传统”，但日益激进的阶级斗争和“无产阶级专政下继续革命”的荒谬理论，使得《发展史》的命运在出版后不久就开始急转直下，终至被打倒批判。

1963年初，柯庆施在上海文艺界元旦联欢会上提出了“大写十三年”的口号，要求突出新中国成立后社会主义的文艺创作。而对于只写1949年以前的《发展史》而

① 程季华、刘小磊：《病中答客问——有关〈中国电影发展史〉及其他》，《电影艺术》2009年第5期。

② 程季华、朱天纬：《病中再答客问——关于〈中国电影发展史〉》，《当代电影》2012年第10期。

③ 许航：《影心探赜 史海索隐——访电影史家、理论家李少白》，载《中国社会科学报》2012年3月12日。

④ 陈山：《电影史学的建构——对〈中国电影发展史〉文本的史学研究》，《电影艺术》2008年第6期。这种“官修正史”的说法，也得到了李少白先生的认可。李少白：《关于〈中国电影发展史〉的一件事实》，《电影艺术》2009年第2期。

⑤ 丁亚平：《历史撰述与现代化——论〈中国电影发展史〉的电影史学主体意识及其演进》，《当代电影》2012年第10期。

言,显然与此有所抵触,这也预示着按照《新民主主义论》和革命史观来构建早期中国电影历史图景的《发展史》已跟不上当时阶级斗争的“革命步伐”。“文革”开始后,《发展史》更是遭到全面大批判,被打成“反党反社会主义的大毒草”和“资产阶级反攻倒算的变天账”。^①受此影响,作为编写者之一的李少白先生也自然被作为革命对象“揪”了出来,被扣上了“反革命修正主义分子”的帽子,与之伴随而来的则是批斗、抄家,被下放到“五七干校”,遭受不公的待遇。^②“文革”结束后,在拨乱反正的政策推动下,《发展史》才得以平反。虽然其后也面临着来自各方面的批评和挑战,但经历半个世纪的淘漉后,“这部电影史著作依然以其凸显的史学主体、过硬的实力和重要的史学意义,超越时间的维度,成为中国电影史学寻求现代化路途中的里程碑”^③。即便在重写电影史呼声高涨的当下,它仍然是中国电影史研究的重要起点与基石。可见,学术的力量是可以超越政治、超越时间的。

二、话语转换：重绘中国电影历史图景

改革开放后,随着思想解放运动的深入开展,学术界开始反思以往僵化的思想观念和革命激进的学术作风。在电影学界,电影史学观念也日益更新,开始由国家主义的革命史学向多元化的方向发展,呈现出日益开放的史学新视野。

在此背景下,新时期以来的电影史学界对《发展史》进行了重新检视、批评与反思。李少白先生自己也曾反思到,认为《发展史》“有重‘左翼’创作轻一般电影,

① 据统计,相关的批判文章有:《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》、《破除对三十年代电影的迷信——评〈中国电影发展史〉》(田星)、《一本资产阶级反攻倒算的变天账——评〈中国电影发展史〉》(丁学雷)、《粉碎资产阶级在三十年代左翼电影旗号下的进攻——批判〈中国电影发展史〉》(吴荫循)、《“三十年代”文艺鼓吹者提倡一条资产阶级的文艺路线——评〈中国电影发展史〉》(杨楠)、《连队革命大批判专栏——批臭大毒草〈中国电影发展史〉》、《让社会主义电影沿着毛主席的革命文艺路线前进:彻底批判大毒草〈中国电影发展史〉》(郭圣清、吴铁壁、梁治贵)、《剥掉大毒草〈中国电影发展史〉》(石永刚、王保银)等。参见陈犀禾、齐伟:《革命电影史观的历史命运——从〈中国电影发展史〉出版后的命运说起》,《当代电影》2012年第10期,第20页。

② 参见李少白:《治史有凭学可考——记电影史学家邢祖文先生》,《传记文学》2005年第1期。

③ 丁亚平:《历史撰述与现代化——论〈中国电影发展史〉的电影史学主体意识及其演进》,《当代电影》2012年第10期。

重思想意义轻艺术分析的偏颇”^①，而且在“字里行间，似乎处处渗透着一种‘成者王侯败者寇’的历史潜意识”。^②为此，李少白先生一直苦苦思索重写一本电影史，以纠正《发展史》中以政治意识形态为标准的评价体系和革命化的叙述方式，从而更为全面、客观、公正地勾勒中国电影的历史图景。

事实上，早在新时期之初，在电影理论界广泛开展电影本体、电影美学大讨论的影响下，李少白先生就开始酝酿《中国电影艺术史》（下面简称《艺术史》）的项目，并与邢祖文先生一起牵头申报了八五国家重点研究课题。据回忆，当时立意编纂《艺术史》主要是出于三个方面的考虑：一是补充和修正《发展史》；二是进一步丰富史料；三是想从艺术的角度梳理中国电影的历程。^③在《〈中国电影艺术史〉提纲补叙》一文中，李少白先生对《艺术史》的宏伟蓝图作了如下勾勒：“我们设想这本书的面貌是：着重从电影自身发展、变化的角度——由电影的发明到初步成为一门艺术，由无声到有声，由黑白到彩色，由普通银幕到宽银幕，这一系列的进步，来记述和论证电影创作实践的变化，并在以电影与社会生活关系为基本线索的前提下，侧重论述各个历史时期我国电影对本国传统文化艺术的吸收、对外国电影艺术和文艺经验的借鉴，以及电影艺术现象与当时的哲学观念、伦理道德观念、艺术观念和整个文化背景的联系，从而找出我国电影的历史特点，不同的电影艺术流派、个人创作风格，以及它们的发展规律。总之，《中国电影艺术史》是一部着重从艺术角度阐明中国电影发展过程，并将对以往电影历史著作有所突破的电影史专著”。^④这里所谓的“突破”主要指的是纠正《发展史》中以政治意识形态来定性电影的历史描述及其激进的革命电影史观，改从艺术和文化角度重新审视中国电影的历史传统及其艺术成就。另外，在体例上，不同于“《发展史》以电影公司和影片为大小单元，《艺术史》则是

① 李少白：《影心探骊——电影历史及理论》（增订本），中国电影出版社2000年版，第37页。

② 参见石川：《“学术道统”的力量——在李少白老师身边的日子》，丁亚平主编：《电影史学的建构与现代化——李少白与影视所的中国电影史研究》，中国电影出版社2012年版，第88页。

③ 参见秦喜清：《一部书和一个传统——〈中国电影发展史〉与影视所的中国电影史研究》，《影视文化》第3辑，中国电影出版社2010年版，第188页。

④ 李少白：《影史榷略——电影历史及理论续集》，文化艺术出版社2003年版，第3页。

想以电影公司、创作群体和人为单元，基本上以人为主”^①。这种从艺术/文化角度重建中国电影史研究体系的尝试，体现了李少白先生在新的历史语境下试图突破意识形态束缚，回归电影艺术本体的努力。然而，由于“头绪太多、太庞杂”，加上科研条件的限制，导致《艺术史》的项目最终“流产”。^②

21世纪之初，李少白先生又主编了一本通史性教材《中国电影史》。尽管该书并非由其本人执笔，但却体现了他对电影史写作的新观念和新思考。在编写工作会议上，他曾提出该书的写作要“顾及全面，突出重点，讲清史实，指明规律”，同时在文风上要求“准确、明了、扼要”。^③相对于《发展史》而言，该书的意识形态属性大大减弱了，它把电影放到艺术、工业、市场等多维体系中去把握，同时还把香港电影和台湾电影也纳入了进来，辟出专章加以论述，体现出了一种开放的史学观念和开阔的文化视野。

从20世纪50年代革命激进的《发展史》，到80年代试图回归电影艺术本身的《艺术史》，再到新世纪呈现出开放新视野的《中国电影史》，李少白先生这三次不同的编史经历，既体现了其与时俱进、开拓创新的学术作风，也在一定程度上折射出半个世纪以来中国电影史学观念的更新与现代化历程。

三、李少白的跋涉与中国电影史学的现代化追求

从1914年第一次以电影史命名、并初步具有史学意识的《中国最新活动影戏段落史》开始，中国电影的历史撰述已走过了百年历程。根据撰述中所体现出的史学意识与史学观念，有学者将百年中国电影史学史划分为五个阶段：第一阶段为萌芽时期（1930年以前），主要是对早期电影的一种经验主义式的简单描述、记录和初步整理，“反映了个人写史兴趣的舒张和电影史学的初步兴起”；第二阶段为开创和拓展

① 许航、陈一愚：《历史编撰的方法、价值及其他——李少白访谈录》，丁亚平主编：《电影史学的建构与现代化——李少白与影视所的中国电影史研究》，中国电影出版社2012年版，第134页。

② 许航、陈一愚：《历史编撰的方法、价值及其他——李少白访谈录》，丁亚平主编：《电影史学的建构与现代化——李少白与影视所的中国电影史研究》，中国电影出版社2012年版，第134页。

③ 李少白主编：《中国电影史》后记，高等教育出版社2006年版，第321页。

时期（1930至1949年），开始在电影史撰述中注入马克思主义的唯物史观，彰显了渐趋成熟的史学思维，显示出“多元的开放性和发散的特点”；第三阶段以《发展史》为标志，“传统性的史学思维范型在回归中趋向一种普遍主义的学术理性”，显示了“早期电影史学向现代电影史学的转换与发展的重要趋向”；第四阶段是20世纪80年代以来继承与发展的转型时期，“比较倚赖史料求证、发掘与整理，格外注重事实还原和思想性介入”；第五阶段为21世纪以来的重新探索和整体跃升时期，注重“以现代手段整合史料，以开放原则推进治史范式创新，寻求中国电影史学现代化的全面发展与超越”。^①

在李少白先生长达半个世纪的学术生涯中，他主要经历了后面的三个阶段。正如前文所述，在这三个阶段中他分别参与了三次不同的编史经历，由此也反映出他在各个时期不同的史学观念，以及对中国电影史学研究的不懈努力和现代化追求。

要考察李少白先生的学术思想历程，自然要从《发展史》说起。虽然该书由集体编著，“书中的思想、观点，大至对历史时期的看法，小至对一位人物、一部作品的评价，既不属于祖文和我（指李少白先生——引者注）这样微不足道的操笔者，也不属于主编程季华，乃至也不完全是夏衍个人的观点，它是当时文艺界领导层的共识，而其思想的根子在毛泽东的《新民主主义论》。”^②然而，若仔细考察，我们仍可发现各位编著者之间细微不同的个人话语和史学观念，尤其是作为主笔者的李少白与邢祖文两位先生。这种差别可以从二者的具体写作中看出一些端倪。据介绍，李少白先生在这部著作中除了写作第七章外，还承担了明确理论框架、增加史论和小结性话语等工作，而“材料丰富的史实部分，都是邢祖文写的”，是他“从原始材料（一份份报纸、一本本杂志、一张张说明书、一篇篇影评及其他文字）中一点一滴地摘录下来又经梳理而后成文的”。^③由此可见，邢祖文先生更多的注重资料整理和史料考据等

① 丁亚平：《历史撰述与现代化——论〈中国电影发展史〉的电影史学主体意识及其演进》，《当代电影》2012年第10期。

② 李少白：《关于〈中国电影发展史〉的一件事实》，《电影艺术》2009年第2期。另外，在口述历史中，李少白也曾强调：“对这些事物进行评价的主要根据并不是个人的，而是根据材料和当时的主流舆论。”李镇主编：《中国电影人口述历史丛书之银海浮槎：学人卷》，民族出版社2011年版，第141页。

③ 李少白：《治史有凭学可考——记电影史学家邢祖文先生》，《传记文学》2005年第1期。

实证主义研究，而李少白先生则更多地注重理论的融入和历史阐释框架的设定，即在历史叙述与阐释当中融入一种以《新民主主义论》为基础的革命史观^①，“建立一种以写作时的社会主流意识为出发点的意识形态倾向和以政治性评价为主的电影历史学术体系”^②。也就是说，在《发展史》的写作过程中，如果说邢祖文先生更侧重史料整理和考证的话，那么李少白先生则更侧重史观和体系的建构（尽管这种革命史观和学术体系并非完全出自李少白先生个人），它们共同构成了《发展史》的研究体系和学术传统，同时也是我们当下重写电影史可资借鉴的重要资源。

进入新时期之后，李少白先生一方面以开放的心态广泛吸收新的思想观念和研究方法，不断更新对历史的认知^③，全心致力于中国电影史学的重建工作；但另一方面，他又不为这些纷乱的思想观念所惑，而是坚定于自己内心的信仰，以马克思主义的辩证唯物史观来指导自己的学术研究，潜心深入思考中国电影史学科体系的建设。在其一篇题为《中国电影历史研究的原则与方法》的长文中，他清晰、系统地阐述了他的马克思主义的电影史观，明确指出：“马克思主义关于历史科学的一般原理、辩证唯物主义和历史唯物主义的一般原理，对于电影历史研究同样是适用的。我们研究中国电影历史也一定要坚持这个原则。”^④同时他又提出这种马克思主义唯物史观的理论原则必须与电影历史研究的特殊性结合起来，认为“研究中国电影史，不仅要照应到电影历史不同于其他史的特殊点，而且还要照应到中国的不同于其他国家的电影历史的特殊点。”^⑤这一论述已成为李少白先生关于中国电影史学观念的经典表述，也是曾长期主导中国电影史学研究的重要原则和方法。

① 参见秦喜清：《一部书和一个传统——〈中国电影发展史〉与影视所的中国电影史研究》，《影视文化》第3辑，中国电影出版社2010年版。

② 高小健：《中国电影学术：开拓与建构——李少白先生电影理论再学习》，丁亚平主编：《电影史学的建构与现代化——李少白与影视所的中国电影史研究》，中国电影出版社2012年版，第43页。

③ 据学者钟大丰回忆称，“李少白老师既注重学风的严谨，又注重学术思想上的开放”，同时还“不断更新着自己对历史的认识和归纳”，“对许多影人、作品和历史现象都做出了新的评价”。参见钟大丰：《严谨与开放——李少白老师带我走进电影研究的大门》，丁亚平主编：《电影史学的建构与现代化——李少白与影视所的中国电影史研究》，中国电影出版社2012年版，第36页。

④ 李少白：《影心探赜——电影历史及理论》（增订本），中国电影出版社2000年版，第19页。

⑤ 李少白：《影心探赜——电影历史及理论》（增订本），中国电影出版社2000年版，第26页。

四、史学道统与学术精神的传承

李少白先生对中国电影史学发展的贡献不仅仅体现在其历史撰述和史学写作实践方面，更体现在对电影史学理论的探讨，电影史料的收集与整理，以及对电影史学科建设与史学人才的培养等各个方面。其中，李少白先生在电影史学理论方面的思考集中体现在《中国电影历史研究的原则与方法》这篇长文中。该文是阐述其电影史学观念的代表性文章。

在文中，李少白先生把电影史学定位为“电影学和历史学的一个交叉学科”，认为“它是历史的，又是电影的，兼有电影和历史的双重品格。作为历史学的电影方面，它是历史学的一个分支学科，是历史学中的专业史、专门史，研究构成整个历史现象中的电影现象的变化过程。而作为电影学的历史部分，它又是电影学的一个分支学科，是电影学中的历史学，同样是研究电影历史现象的更替、变迁。”^①李少白先生的这一经典论断已成为中国电影史学的基本学科定位。同时，在文中他还提出了以马克思主义的辩证唯物史观作为指导电影史研究的基本原则，在具体的研究方法上，则“主张逻辑的研究方式和历史的研究方式的一致”，从而使“史”与“论”“在历史研究的具体实践中得到统一”。^②这种史论结合的研究方法对我们今天的电影史研究仍具有重要的启发和指导意义。

其次，对史料的高度重视也是李少白先生电影史学思想的重要方面。他曾在多种场合和著述中反复强调占有史料对于电影史研究的重要性，提出“史言当有言凭据，论判须正判目光”，要求做到“言必有据，论必有理”。^③为此，电影研究者“不仅要耐心地花时间和气力搜集到一切有关材料，而且需要对材料进行整理、摘要、归纳、鉴别、汇编等一系列工作，使之从点滴的、个别的原始材料转化为比较完整的史

① 李少白：《影心探赜——电影历史及理论》（增订本），中国电影出版社2000年版，第18页。

② 李少白：《影心探赜——电影历史及理论》（增订本），中国电影出版社2000年版，第34页。

③ 李镇主编：《中国电影人口述历史丛书之银海浮槎：学人卷》，民族出版社2011年版，第146页。