

罗艺军 著

# 世纪影事

## 回眸

湖北人民出版社

# 世纪影事回眸

罗艺军 著

湖北人民出版社

鄂新登字 01 号  
图书在版编目(CIP)数据

世纪影事回眸/罗艺军著. —武汉:湖北人民出版社, 2005. 1

ISBN 7-316-04092-9

I. 世…  
L. 罗…  
U. 电影评论—世界—文集  
W. J905.1—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 095564 号

|                             |                       |
|-----------------------------|-----------------------|
| 世纪影事回眸                      | 罗艺军 著                 |
| 出版: 湖北人民出版社                 | 地址: 武汉市雄楚大街 268 号     |
| 发行:                         | 邮编: 430070            |
| 印刷: 湖北人民出版社                 | 经销: 湖北省新华书店           |
| 开本: 850 毫米×1230 毫米 1/32     | 印张: 13                |
| 字数: 230 千字                  | 插页: 5                 |
| 版次: 2005 年 1 月第 1 版         | 印次: 2005 年 1 月第 1 次印刷 |
| 定价: 28.00 元                 |                       |
| 书号: ISBN 7-316-04092-9/I·44 |                       |

本社网址: <http://www.hbpp.com.cn>

## 概述

《世纪影事回眸》汇集了我近十年来撰写的电影理论研究、电影史论及电影随笔方面的主要文字，个别文章涉及电视文化。这些篇什中的大多数，或应电影学术会议之邀请而提交之论文，或应书刊友人之索稿而偿还之文债，绝大多数曾公诸于世。按文章的性质略加分类，汇编成册。

有两篇文字属于我个人研究计划之列，即首篇《论审美的时代性与民族性》及次篇《第五代与电影意象造型》。1998年，应邀在一所大学里开设《中国电影文化》系列讲座，其后又曾对博士研究生讲授过同一主题。原拟在讲稿基础上充实发展，撰写一部《中国电影诗学》的专著。初稿基本写成，总觉得还有许多理论课题尚待进一步思考和深化，未敢草率问世。这两篇文字，系这本专著中的两个章节，自己觉得比较成熟一点，故作为单篇论文入选本书。

《论审美的时代性与民族性》曾公开发表，此次



入选，重新加以改写。改写的部分，有两点值得一提。一、在以往的文章里，我不止一次引用过“越是民族的，越是世界的”这一著名论点。却也读到过另一些文章，对这一论点持否定态度。进一步思考，也感到这个论点尚欠缜密。每个民族的文化中，都有其不可替代的有价值的文化特色、文化精华，但也都有一些背逆时代潮流的文化糟粕需要予以扬弃。这类的民族文化垃圾，就不可能“越是世界的”。这次修改中，对这个论点进行了规范：“凡民族文化中有利于人性自由发展者，至少是不阻碍、不戕害人性自由发展者，越是民族的，越是世界的。”加上这样的界定，我想就可以立于不败之地。二、《中国电影诗学》拟定的目录中，有一章是《中国武侠片与西方科学幻想片的文化比较研究》。武侠片与科幻片都是历史悠久长盛不衰的类型片。这两种类型片就其与现实关系这个美学的基本命题而言，均立足于想象和幻想，而疏离现实社会生活。那么，何以中国人的想象和幻想向武侠的方面发展，西方人则向科幻方向延伸？这其中蕴含着中华民族文化精神与西方文化精神深层次的差异，值得深入地开掘。由于各种主客观原因，我对自己提出的这个美学课题，迄今未能交出像样的研究成果。这实际上也是《中国电影诗学》怀胎多年未能出生的最大障碍。鉴于年事已高，今后也未必能攻克这个学术堡垒。将初步思考公诸于世，期待电影研究的后来人。记得新时期的黎明，徐迟先生的一篇《哥德巴赫猜想》，纸贵洛阳。由此联想科学发展史上能提出一个有价值的命题，也会有助于科学之发展。这当然不意味着将我提出的这个命题与哥德巴赫猜想去攀比。

《第五代与电影意象造型》在本书中第一次面世。第五代电影导演的横空出世，在电影造型上的独创性震惊了20世纪



80年代的国内、国际影坛。当年许多电影专家撰写过大量有学术价值的论文和专著。这篇论文旧话重提，主要从一个新的历史文化视角，追溯电影意象造型与中国传统的美学精神及中国传统造型艺术的血缘关系，并探讨第五代导演对文化传统既反叛又回归的复杂文化境遇。这个视角，属于过去电影理论所漠视，至少是未曾深入的。我以为这个视角乃深层次地把握第五代及电影意象造型的电影现象所不可或缺。

本书书名冠以“世纪”二字，指的是20世纪，也可以视为电影的第一个世纪，或中国电影的第一个世纪。因为这三者的时间跨度基本一致。不论就世界历史或就中国历史而言，20世纪都是一个非常重要的具有历史转折性的伟大世纪。从世界历史看，在进入20世纪时，世界人口不足20亿，到走出20世纪时，人口达到60亿。一个世纪中人类自身的繁衍增殖，超过以往几十万年人口增殖总和之两倍！急骤爆炸的人口，以过去无法比拟的力度对自然进行索取和掠夺，从而严重破坏大自然的生态平衡。人与大自然的关系，第一次面临全方位调整的历史性转折。20世纪人类生产力突飞猛进的发展，创造的财富远远超过过去的历史年代。另一方面，核武器、生化武器的发明，足以毁灭全人类。凡此等等，必然对人类社会产生剧烈的持续震荡。在国家与国家，民族与民族，个人与个人之间，都经历着史无前例的深刻调整和变革。

以中国历史而言，1900年踏进世纪门槛时，八国联军的铁蹄践踏着北京，中国面临被帝国主义列强瓜分的危机。到了2000年的世纪末，中国经济初步腾飞，举世瞩目；是一个正在和平崛起的大国。虽然，前方的道路仍是崎岖的、艰险而漫长的。20世纪，中国人民经受的严峻考验和深重的灾难，在



几千年的历史中无与伦比。我曾反复思考，多方搜求，用什么样的语言来概括我们刚刚告别的这个世界呢？查尔斯·狄更斯的《双城记》开场的一段，也许能表达这种心境。

“那是最好的年月，那是最坏的年月，那是智慧的时代，那是愚蠢的时代，那是信仰的新纪元，那是怀疑的新纪元，那是光明的季节，那是黑暗的季节，那是希望的春天，那是绝望的冬天，我们将拥有一切，我们将一无所有，我们直接上天堂，我们直接下地狱……”

《双城记》反映的是18世纪的法国大革命年代，一个历史上大动荡大变革的伟大时代。中国的20世纪，几乎从始至终都处在这样的大动荡大变革之中。

如果要为20世纪寻找最能显示时代特征的艺术形式、传媒形式，恐怕非电影莫属。电影对现代科技的依附，电影的国际文化色彩，都表现这种时代特征。尤其是电影开创的视听直观语言，及其后发明的电视、录像、影碟等，极大地改变了人类的娱乐方式和信息传播方式。

本书收录的20多篇文章，内容芜杂，体裁多样，却大体上环绕一个主题，即电影与时代。《知识分子银幕浮沉录》、《反法西斯电影反思录》等篇，以某种特定题材作为切入点，系统地回顾电影中的时代，并进行反思。《地下电影和地上电影》及以《中国电影理论研究》领衔的一组关于电影理论批评的文字，可概括为时代中的电影。重点考察时代风云变幻对电影创作和电影理论批评打上的深刻烙印。《费穆新论》、《谢晋，我的同路人》、《盘点第四代》等三篇对电影艺术家及电影艺术家群体的研究，都紧扣着大动荡时代对几代艺术家人生道路和艺术道路的影响作了分析，把他们归纳为时代中的电影



人物。另一组有关夏衍、陈荒煤、张弦的文章，回忆几位电影艺术家的片断，基本上亦属于这一范畴。之所以选择时代与电影这个主题作为全书的轴心，盖因为徜徉于中国电影的历史，深感中国电影的命运，中国电影人的命运，与时代波澜起伏息息相关。其紧密之程度，既大大超出西方电影，也超出中国的其他文艺领域。

中国电影到 2005 年就走过自己的第一个世纪。这个世纪里，中国电影取得过一些辉煌成就。一批中国电影艺术精品与世界电影史上的名著，并不逊色。但总有一种遗憾，与我们经历过的伟大时代相较，电影尚未能充分表现出那种波澜壮阔的时代画卷和惊心动魄、沁人肺腑的心路历程来。考其源，一则我们的文化体制、电影体制及其运作方式早就有待改革。再者对一个伟大时代提供的无比丰富的文化资源，尚有待深入的发现、体悟、酝酿、消化、吸收。伟大的时代只为艺术提供激情和丰厚的素材，却未必能保证出现伟大的作品。电影进入新世纪，我们满怀期望拭目以待！

早就有个愿望，在故乡出版一本自己的著作。但我写的这些文章，读者面很窄。出版这样的文集，经济上入不敷出。幸赖乐育文同志鼎力相助，实现了我多年的宿愿。在生养我的故土上留下一点人生的足迹，乐何如之。此外，也要感谢湖北人民出版社玉成其事。

2004 年元宵节

## 目 录

|                  |       |
|------------------|-------|
| 概述.....          | (1)   |
| 论审美的时代性与民族性..... | (1)   |
| 第五代与电影意象造型 ..... | (35)  |
| 知识分子银幕浮沉录 .....  | (65)  |
| 反法西斯电影反思录.....   | (100) |
| 地下电影和地上电影.....   | (120) |
| 《电视人感悟文化》序 ..... | (147) |
| 费穆新论.....        | (155) |
| 谢晋,我的同路人 .....   | (194) |
| 盘点“第四代” .....    | (240) |

|                                              |       |
|----------------------------------------------|-------|
| 中国电影理论研究.....                                | (264) |
| 中国电影理论面对新世纪.....                             | (279) |
| 中国电影理论与“洋务派”.....                            | (286) |
| 从世界电影十大名片谈起.....                             | (302) |
| 漫话电影评奖.....                                  | (309) |
| 影坛的早春时节.....                                 | (322) |
| 忆首届全国高等院校电影课教师讲习班并<br>追思沈嵩生.....             | (332) |
| 夏公的电影评论.....                                 | (337) |
| 初识荒煤的时候.....                                 | (345) |
| 陈荒煤与钟惦棐.....                                 | (356) |
| 附录:陈荒煤致罗艺军的一封信.....                          | (368) |
| 纪念张弦.....                                    | (371) |
| 在《张弦电影作品研讨会》上的发言.....                        | (374) |
| 《20世纪中国电影理论文选》补后记.....                       | (378) |
| 附录:20世纪中国电影理论暨《20世纪中国电影理<br>论文选》出版座谈会纪要..... | (388) |

## 论审美的时代性与民族性

20 世纪 80 年代,乃中国电影理论最活跃的年代。许多重大的与中国电影实践相联系的理论课题,如电影的文学性、电影语言的现代化、电影观念的更新、电影本体的复归等,均展开过热烈的争论。其中还有一个电影民族化的理论课题,两种不同意见的代表人物,是邵牧君先生和我。邵牧君的基本观点,集中体现在《电影美学随想纪要》<sup>①</sup>一文中,摘要如下:

依我看,在审美问题上还是不去讲究民族特点为好。所谓审美经验和审美趣味之类,并不是受文化传统制约,而是随物质生活的发展而变化的。不同民族在精神气质上的差异是一份历史的遗产,不宜抱残守缺。

我就不相信在封建社会里发生发展的审美经验和审美趣味有那么多值得继承和发扬的东西。在对待民族文化传

---

<sup>①</sup> 邵牧君:《银海游》,中国电影出版社。



统的问题上不能采取保护主义，一味敝帚自珍。一要朝外看，二要朝前看，这才是发展我国电影美学研究的正道。

我始终认为，电影是一种国际化的现代艺术，在探索其艺术规律与特性方面，并无本国特色可言。一般说来，我们在谈论“中国特色”的要求时，是作为一个实践性命题提出的。因此，我赞成“创造有中国特色的社会主义电影”的口号，而反对由此发展成“建成有中国特色的电影理论”。

对这些论点，我基本上持反对态度。当年我写了一篇《电影民族化论辩》<sup>①</sup>，发表了针锋相对的意见。其后邵牧君先生撰文对我的批评文章作了反批评。围绕这一主题，我后来又写过多篇文章继续阐述和发展我的观点，却已超越了与邵牧君争辩的范围。这篇《审美的时代性与民族性》，则可视为 20 世纪 80 年代那场争论的延续。

任何一种特定的文化，都受时代和民族的双重制约；或者说，任何一种特定的文化，既具时代性，也具民族性。文学艺术，包括电影作为一种文化形态，都会打上特定时代和特定民族的印记。人们的审美理想、审美观念、审美情趣，无论是否自觉，总要受时代性和民族性的制约，即便是一个自觉的叛逆者。因此叛逆，也是在传统基点上的反叛，对传统的某些方面的反叛。认为人们的审美意识只是“随物质生活的变化而变化”而不受“文化传统的制约”，认为审美只有时代特征，这特征又局限于物质生活的变化，而排除民族属性，恐怕有违人类审美经验的历史。

在 20 世纪后半叶，80 年代乃中国文化上最开放的年代。打

<sup>①</sup> 罗艺军：《中国电影与中国文化》，北京广播学院出版社。



开长期封闭的国门，文化界如饥似渴地引进和汲取西方的形形色色的文化精华。十年文革的政治文化灾难，导致对中国文化传统基本否定的过于极端的反应。认为在中国封建社会里发生发展的审美经验审美趣味没有多少值得继承和发扬的东西，进而否定审美领域的民族传统的继承性，在当年还是很有代表性的文化思潮。随着时间的推移，这种偏颇的文化思潮影响虽逐渐减弱，但从理论上进行深入探讨的文化批判工作仍属必要。因为这是一个关系到包括电影在内的文艺发展方向问题。

在进入纯理论思辩之前，拟先从艺术实践入手。归根结底，文艺理论的大厦总是建立在文艺实践的基础之上。我选择的切入点为中国电影中的性爱描写。男女之情，乃人性的基本内涵之一。子曰，食色性也。食，生存的首要；色，关系种群的延续。无论中国或西方，也无论古往今来，男女之情，总是艺术作品的基本题材内容之一。爱与死，艺术的永恒主题，因为艺术是人性的合乎美的规律的创造。

然而在 20 世纪 50 年代至 70 年代，中国大陆的艺术却经历了一个在性爱上的禁欲主义时代，电影中禁忌尤为森严。这是由于电影承载着特别沉重的政治任务，包括移风易俗的使命。当年电影的主旨集中于创造供人们效仿的高大的英雄人物形象。英雄人物一般都回避谈情说爱，接吻和床上镜头当然更在禁忌之列。然而英雄人物在工作上和生活上不可能不接触年纪相当的异性，异性之间的同志情谊又难免向更隐私的方向深入发展，这就不得不面对是否要突破性禁忌的戒律。每逢这种



矛盾，艺术家往往不得不违背个人意愿和人物性格发展的逻辑，扑灭英雄人物已燃烧起来的爱情火焰，陷入一种萎缩的尴尬情景。

《渡江侦察记》中率领侦察员偷渡长江天堑的侦察连长，得到南岸的女游击队长的帮助，历尽艰险获得了重要情报，为百万雄师过大江创造了条件。他们之间的战斗友谊自然地向着爱倾斜，却不敢越雷池一步。同样，《红色娘子军》中，女奴吴琼花和她的革命引路人指导员洪常青，有着更深厚的同志感情基础。发展为革命伴侣，顺理成章。可他们只能在爱神神殿的门槛前止步。影片《聂耳》的处境稍有差别，像聂耳这样的革命知识分子较之进入革命队伍序列之战士在银幕上享有更多的性爱自由，不过这种自由也很有限。有这样一场戏，聂耳与其女友郑雷电在上海龙华塔前离别，一对热恋的情人即将各奔东西。演员感觉到在这个特定情景中，如果不热烈地拥抱接吻，就不足以宣泄炽烈的恋情。导演也认同演员的感受，并拍下了这个镜头。可在审查时，还是将这个越轨的接吻镜头剪掉了。

在性爱禁区打擦边球而蒙混过关的一部影片是《柳堡的故事》。一个新四军的战士基于阶级感情力图救助被迫要嫁给一个恶霸的贫农姑娘二妹子，进而产生了爱情。这个爱情故事，纯洁、优美，并富有丰富的革命内涵，为人民群众热烈欢迎。影片的主题歌《九九艳阳天》，当年唱遍祖国大地，迄今仍有很强的生命力。可这样一部影片，后来多次遭到批判，最轻的罪名为充满小资产阶级情调，拔高一点，则是瓦解革命队伍的斗志……

电影中的性禁忌是与泛滥的极“左”思潮相联系的。如果说在民族斗争、阶级斗争白热化的战争年代的特殊艰苦环境下，革



命队伍中在恋爱婚姻上做出某些严格的限制是必要的；在文艺表现上给予相应的关注，未可厚非。问题在于，正常的和平时期还要将某些有违人性自由发展的戒律树立为人伦道德的准则和指导文艺创作的规范，那就十分荒谬了。文化大革命十年，极左路线臻至顶峰，中国大陆的艺术只剩下8部样板戏。样板戏在性爱描写上当然也要树立样板。通观8部样板戏中的主要英雄人物，几乎一律鳏寡独身，口吐革命的豪言壮语，从不涉及性爱和个人情感上的隐私。即便像《沙家浜》的阿庆嫂，丈夫有幸健在，她也从未流露过一点关切的私情。这就是样板戏教诲的人伦样板。摒弃七情六欲，严格遵循禁欲主义，乃英雄人物之所以为英雄人物之必要条件。似乎只有凡夫俗子才谈情说爱。热衷于性爱追求者，素来归属于反面人物。无怪于文艺革命列举的革命对象之一为“才子佳人”戏，虽然不少“才子佳人”戏具有不等程度的反封建意义。

新时期的思想解放运动也涵盖着文艺上性爱描写的解放。在起始阶段，步伐仍很迟疑。1979年，《生活的颤音》中的男女主角第一次在影片中接吻，战战兢兢地幸运闯关。1981年根据曹禺名著改编的同名影片《原野》，就没有那么幸运了。电影部门邀请工会、共青团和妇联代表参与审查，有人对仇虎与金子之间的性爱表现大张挞伐，认为这种性爱伤风败俗，是在教唆犯罪。最后决定，影片只能在海外发行，大陆则作为“内参片”内部放映。1986年解禁，1987年《原野》获百花奖最佳影片奖和最佳女主角奖。

长期的禁欲主义文艺政策，也必然影响电影观众。20世纪80年代初，发行达数百万份的《大众电影》杂志，在封底刊登了一部英国片《水晶鞋与玫瑰花》（即广泛流传的灰姑娘故事）的



接吻照片。编辑部很快收到了一些读者来信，疾言厉色地批评剧照是贩卖黄色文化。《大众电影》公开发表了读者来信，并在刊物上展开一场性爱描写的讨论，因势利导地清除一些禁欲主义思想的流毒。

20 世纪 70 年代末 80 年代前期中国电影突破性禁忌的实践，实质上也属当年新启蒙运动的组成部分。“男女之大防”，乃中国封建礼教的基本教义之一。“男女授受不亲”，两性之间筑起一堵不可逾越之高墙。“五四”新文化运动在人的觉醒上重要的一环，是争取恋爱与婚姻自由，尊重妇女的独立人格。其后中国的人权在这一领域毕竟获得了比较显著的进步。在文艺上，性爱自由也是最热门的一个主题。“五四”时代，引进的西方戏剧中，易卜生的《玩偶之家》乃影响最大、最频繁演出的剧目。1949 年之后，文艺彻底的政治化。政治就是阶级斗争，不断革命。谈情说爱，似乎无助于不断革命，还会稀释、冲淡乃至歪曲阶级斗争。似乎人的解放要排除性爱自由的重要内涵。根据这样的逻辑，形成了这样一种潜在的文艺规范，那就是资产阶级的文艺，才热衷于性爱表现；无产阶级文艺永恒的主题就是阶级斗争，不断革命。将这样的“革命性”推向极致，为文艺设下形形色色的性禁忌，实际上走向对立面，与封建礼教联姻了。

我无意夸张电影在突破性禁忌上的社会影响和历史意义。在新时期的思想解放运动中，这只是一个次要的环节，远不及“五四”启蒙运动有过的那样广泛的社会影响和深远的历史作用。新时期的思想解放运动主潮是对文革 10 年的政治反思进而对中国文化传统的反思。回顾电影的性爱描写，只不过从一个独特视觉，考察在那些最革命的口号掩饰下，封建专制主义文化的还魂。这个长达 10 年的文化革命，与马克思主义人的



彻底解放主旨完全背道而驰，给我们民族造成的精神上的创伤尤其深远。

我们再看看同一时期西方社会在这方面的变化。

从中国人视角，20 世纪前半叶西方社会在性爱生活上够开放的了，西方文艺作品中的性爱表现已经很自由了；好莱坞电影即是展现的橱窗。无论在现实生活或文艺表现上西方都远较中国同时期前卫很多。令人吃惊的是，当中国电影进入禁欲主义时代，西方社会和西方电影却悄悄地展开了一场性解放运动，或称性革命时代。

关于西方社会在 20 世纪 50 年代萌生的性解放运动，我知之不多，只能通过一本在性解放运动中起过先锋作用和发生过重大影响的杂志窥其一斑。1953 年，美国青年休·赫夫纳创办了《花花公子》(Play Boy)，其初衷在于要反叛他从小就受到的禁欲主义教育。“我的人生道路和《花花公子》其实都起源于对那种压抑的反抗。我看到这种压抑的虚伪和祸害”。《花花公子》宣扬一种享乐主义的生活方式，性解放乃这种生活方式的重要组成部分。杂志的创刊号就刊登了玛丽莲·梦露的裸体照。《花花公子》一问世，就以其对性的直率表现和精致的享乐生活方式摇撼了战后的美国，逐渐发展成全世界最畅销的男性杂志。在 70 年代的高峰，全球发行量达 700 万份。沙郎·斯通、辛地·克劳馥和金·贝辛格等超级明星竞相为之充当裸体模特。当然，也有不少舆论斥之为黄色刊物。

这种社会思潮必然会反应到电影中来。1956 年，《上帝创造女人》中性感明星碧姬·巴铎脱颖而出，大受观众欢迎。劳洛勃丽姬达、玛丽莲·梦露等“肉弹”明星联袂而至，红极一时。许多影片，衣着遮掩的部分愈来愈少，终至一丝不挂。对性爱行为的