

1897—2001

百年中国电影理论文选

(上册)

丁亚平 主编



文化艺术出版社

百年中国电影理论文选

(上册)

丁亚平
主编

文化艺术出版社

序 言

丁亚平

百年中国电影艺术理论，最重要、最活跃的当推影戏论与社会派，其次是影像论与人文派，再次就是梦幻论与浪漫派。其创作批评及言论风采或思想启蒙者式的痕迹，在早期中国电影理论中均有重要显现，在其后不断演示的 20 世纪中国电影的三个重要时期——三四十年代、50 年代、由 80 年代开始的新时期电影——也各自发挥了直接或间接的作用。娱乐论、商业派电影话语，虽与这些电影艺术观念与话语并不相同，但也反映出了很大的相关性，并直接关联于中国电影理论话语的总体历史演变与传统。要了解中国电影，了解百年来中国电影理论发展，我们很显然需要回头仔细研磨中国电影理论话语，梳理中国电影理论话语类型的关系，需要回头重读电影理论，扫描、把握一些重要的电影理论家、批评家和重要的电影作者在中国电影理论发展的重要时期的风声力量和意义。

电影的观念与选择

在中国电影发展的最初时期，人们表现出的是一种多元的、相对的电影观。中国人如何建立电影观赏与判别标准，进而开启

自己的电影理论之路？收入本书篇首的《观美国影戏记》一文，作为中国第一篇电影评论，文题即标示“影戏”的称法，文中由纷呈影像述起，至“梦幻”之感慨结束，更形错综交织，意味悠长。而且从比较研究的角度，也可见文化认读的重大问题演示，是虽浅显而又有价值，或者说是混乱而丰富的。

后来以“影戏”名之，视电影为戏剧之一种，或坚持戏剧与电影直接关联的“影戏”的观念，刊物有《影戏杂志》，论著有《影戏概论》、《影戏剧本作法》等，形成独具中国特色的“影戏观”，对中国电影，尤其社会派电影产生了巨大影响。

中国电影先驱者们，大多戏剧出身，既无意建立起概念严整层次丰富的理论体系，更不肯采取出世态度，高自位置，他们不论是从社会中还是艺术经历中，都相信真实，而且感到需要一以贯之地贯彻戏剧中的那些为他们所谙熟的原则，着眼于戏剧的功能观，坚持直面现实，做一个戏剧/社会中心主义者。作为一个不愿放弃自己文艺观和洞察力的觉悟者，在现代都会文艺诸方式中，他们开始接触为人所称道的使真实传播出去的新手段——电影。采用能够引起公众注意和热情的方式，投身作为流行的媒介的电影和戏剧，展现出他们对未来的颖悟，对新的文化与艺术形态之创造力的肯定与珍重。在上个世纪20年代，电影被称作“影戏”，也被人叫作“电影”。郁达夫在《电影与文艺》一文中，说：“她的将来，正是不可限量，我敢断言，20世纪，将要成为电影的世纪。”相信电影势必会开时代新风气，甚至需要担当天下大事：电影引起越来越多的新的关注。

早期电影人大多为社会派电影人物，他们对混乱世界不满，梦想一个具有良好秩序的社会，是自然而然的。自从柏拉图的“理想国”为其后的人们提供了一个乌托邦的范型，我们便不难看到，任何一个依据一种理想来思考这个世界的人，无论他寻求

的是理智，是和谐或自我完善，是艺术是爱或朴素的幸福，或者是所有这些东西，都会对“乱世”或“衰世”的危机有感觉，对现实的罪恶继续存在感到深深失望。一个有血性、相当敏感、不断接受新知、参与感强而又有力量的人，面对现实，就会有一种迫切的愿望，去引导人们实现他所梦想的美好生活。正是这种愿望成了推动他们选择社会电影话语的主要力量。

中国电影话语发展演进，包孕甚多，是一个多元的概念，是一种使电影艺术既得到一定的大众化实现又保持丰富多层竞争存在与开放的选择。中国电影自诞生以来，逐渐发展出社会派电影、人文派电影、浪漫派电影、商业派电影等四种电影话语类型。郑正秋、蔡楚生、夏衍等的社会派话语选择不仅不难理解为中国电影话语的一个必要组成部分，而且，他们的选择及其话语活动与其他话语类型的关系是很重要的关系。

社会派电影从20年代郑正秋、侯曜开始，最引人注意的莫过于他们把广泛的电影运动和改良社会的理想结合了起来。从《孤儿救祖记》（1923年）、《弃妇》（1924年）、《最后之良心》（1925年）、《伪君子》（1925年）等揭露社会种种弊端希图社会改良的社会片，到30年代蔡楚生、沈西苓、袁牧之、应云卫、阳翰笙等人的《都会的早晨》（1933年）、《姊妹花》（1933年）、《渔光曲》（1934年）、《桃李劫》（1934年）、《十字街头》（1937年）、《马路天使》（1937年）等展示社会风貌刻画人物的社会风情画的影片，都表现着对普通人价值观念和质朴本质的坚守。现实的环境与时代的需要和电影戏剧化的“影戏”论结缘，在历史发展的特定阶段，往往成为其占据主流位置或重新获得控制的努力的一个必要的部分。这些努力表现社会人事，“影响于社会人心”（汪煦昌）的电影家及其作品，当然有不同品样分别，但大体是“影戏观”的倡导者。郑正秋在《明星公司发行月刊的必

要》中就坚信电影就是戏剧的一个新品种，他认为：“大凡戏剧所应有的原质，影戏里但把音调除外后，就没有一项能免得了的。”周剑云说：“影戏是不开口的戏，是有色无声的戏，是用摄影术照下来的戏。”（《影戏杂志》1921年第2期）侯曜在《影戏剧本作法》中则更明确地指出：“影戏是戏剧之一种，凡戏剧所有的价值它都具备。”

郑正秋以来的“影戏”论者，当然也不是对影戏与电影优劣与异同没有认识。在郑正秋的眼中，电影和舞台剧是并不相同的，“影戏”有其“独有的手续”；周剑云等的《影戏概论》也认为“影”和“戏”为两种原质。“概论”这样说到“影戏之名称”的命名：“简洁了当，自以‘影戏’或‘电影’为是。但我们觉得扮演影戏之动作与表情，较舞台剧更为细腻而自然，则戏Drama之重要使命，岂可弃置不顾？为统一名称，顾名思义起见，不如径名‘影戏’。”由此不难看出，影戏论者与社会派有一共同的性质存寓，理解和把握过程中的重合是很自然的。随着理解与认识的深化，尤其进入30年代以后，一些社会派（如夏衍等）对电影与戏剧的关系有了更切当与精确的认识，但其力图重新理解和构建艺术与社会关系的努力，使其从简单愉悦观众的感性迷官中整理出一些东西，加以理性以至理论的把握，由相关于某种人生情景的冲动，渗入进理性分析的线索，与影戏论的社会本质仍是暗合的，甚至可以说，因为受制于诸多条件和因素，影戏的观念长期一再地被强化，与他们不断以“进步的思想”，“在电影中反映社会的真实”，用文艺手段达致现实主义的真实与“教育”的效果，也是不无关联的。

当然，出于异常的敏感和某种独特的体验与追求，影戏论者并未将自己范围于较小的圈子，或一成不变地固守自己的艺术观念与理解；同样，作为社会派，虽有主体的选择和经营，但作为

整体电影发展进程的积极参与者，也自有其个性之音。他们的作品将现实社会中的人们的当前的痛苦和自己的理想紧紧地结合起来，政治批判倾向明显，表现出了一种颠覆的力量，却又对人文派、浪漫派和商业派不做简单拒绝，并能正确地把它们联结起来，成为自己作品的滋养。我们阅读社会派，常能感到它并不局限于一种意愿或政治，而包含着开放自我的思考和体验，可惜反观其在特定的左翼思潮或政治意识形态占主流的年代中的理论文字，这种丰富的选择的可能性并不完整，而往往被过分的自信与明确所替代，被政治信条或需要所消解。

社会、艺术与价值

社会派在电影理论与批评上一定程度潜隐着一种分裂与矛盾的现象。这可以从现实的环境与政治的需要中找到答案。郑正秋在1933年曾著文呼吁一种“新的前进的倾向”，希望“同时改正观众的心理，使它成为一种强有力的舆论，彼此互相推动，从社会的心理建设达到社会的环境改造”^①。这是意味深长的。连郑正秋这样老牌的电影家都竭诚使自身淡出集体感性之轮廓，扮演或努力扮演时代要求于他们的社会性角色，其他影戏论者或社会派影人，尤其倾向（或本就属于）社会派的左翼电影批评家的前进的意识就更加凸突明显了。

由夏衍（署名蔡叔声）与郑伯奇（署名席耐芳）、钱杏邨（署名张凤吾）、洪深、沈西苓、尘无、柯灵、陈鲤庭、鲁思等十五位左翼影评工作者于1933年联名发表的《我们的陈诉：今后的批判是“建设”的》一文，曾明确要求电影批评必须指出影片

^① 郑正秋：《如何走上前进之路》，《明星月报》第1卷第1期，1933年5月。

的好处与坏处，不但说“什么”，而且要说出“为什么”；不但给它以说明，而且要尽可能地给它以指引，给它以分析的详密的研究。他们认为电影批评的重点，是在于“如其是有毒害的，揭发它”，“如其是有良好的教育的，宣扬它”，诸如社会的背景、摄制的目的等，都要予以关注、剖解。尘无在其著名论文《中国电影之路》中，则更说：“中国电影当前的任务”，是“反封建和反帝国主义”。凤吾（钱杏邨）在评论夏衍担任编剧的《春蚕》的文章中，认为：“从中国电影文化运动的发展上看，到《春蚕》的映出，可以说又发展到一个新的阶段。这一部电影的摄制，不仅把作为‘消遣品’的电影更正确的转向到‘教育上’去应用，也是更有力的把一向作为‘罗曼司的纪录’的电影转向到‘社会生活史’的方面去叙述。”^①《春蚕》在左翼影评家的眼中，是走的一条新的教育电影之路，是他们心目中伟大而正确的亮色、光圈，一切扯变化的后腿的做法，都既与其所持政治意识形态立场及对电影的看法未见其合，也与他们所关切与触动的东西不相一致，因而受到他们的批评，其实很自然。

30年代电影理论界发生的关于“软性电影”的论争，缘起于黄嘉谟及刘呐鸥、穆时英的一些文字。一般地看，这是一场电影社会性/时代性与电影艺术性/娱乐性之争，而在笔者看来，实质上，这差不多亦即是一场影戏论与影像论、娱乐论的另类式美学交锋。

1933年12月黄嘉谟发表《硬性影片与软性影片》。该文称“电影是给眼睛吃的冰淇淋，是给心灵坐的沙发椅”，“电影是软片，所以应该是软性的”。这篇文章的目的是批评“目前中国影

^① 尘无：《中国电影之路》，《明星月报》第1卷第1期、第2期，1933年5月、6月；凤吾：《再论〈春蚕〉》，《晨报·每日电影》，1933年10月10日、11日。

片变成硬化”，“有很浓厚的左倾色彩”，反对“在银幕上闹意识”的意识论者。黄嘉谟此前发表的《电影之色素》，也极端不满地对左翼影人做了发难：“我们考察中国电影新近之被利用，而至走入一条新的歧途。”“放着纯正的艺术不理，而去采用什么主义，什么化，什么派。”“好好的银幕，无端给这么多主义盘据着，大家互相占取宣传的地方，把那些单纯的为求肉体娱乐精神慰安的无辜观众，像填鸭一般地，当他们张开口望着银幕时，便出人不意的把‘主义’灌输下去。”还说当时的电影导演们“上了庸医的大当”，都被注入了一种红色素（“看看像是良血，其实是痨病患者的左肺陈血”）还不自知。刘呐鸥和穆时英是两个当时在城市小说写作上显示一定天赋而后来生命均终止于暗杀（1939年和1940年）的作家。参与论争时，刘呐鸥33岁，与夏衍同龄，穆时英则很年轻，才21岁。刘呐鸥说：“统观现今的国产片，在许多症状中，最大的毛病我看就是内容偏重主义。记得在不很远的过去，国产片曾经因为它的无内容或内容的浅薄挨过人家一顿的大骂，然而现在却是一走便走上这可喜(?)的有内容的正路了。”穆时英也讽刺左翼电影评论家虽像是很刻苦、很用功的学生，可惜的是他只是把一大套公式，一长串术语当作人参果，囫圇一口吞了下去，而没有细细咀嚼，把那些东西放在胃里消化了来营养自己。江兼霞署名发表文章，也这样批评：“中国电影，每一张新片开映，总有‘意识正确’的影评人在检查它的成绩；内容是否空虚，意识是否模糊，用着庸造的从西伯利亚贩来的标准尺，来努力提高中国电影的水准，使其不致成为资产

阶级，甚而至于小市民的享乐品，要使它负起教育大众的使命。”^①以超主义，超党派的形式出现，似乎是强调的纯艺术纯电影的要求与立场，但在这样的论者背后，也是有别样意识形态和审美趣味的影子的。较之有时代内容与新风尚的左翼影片，黄嘉谟本人的影片，一味迎合所谓“单纯的为求肉体娱乐精神慰安的”观众，追求“会使大众快乐欢迎”的娱乐性，而刘呐鸥、穆时英等人的观点看起来颇有些先锋或艺术/形式为先，充满电影感和形式主义特点，但其观众却到底有限。这就如当年夏衍在论争文章中，很直捷地这样问对方的：你代表了多少观众？^②刘呐鸥们所提出的问题，相对于社会派，也是一种质疑与刺激，是提供了另一种历史观照的方式。刘呐鸥、穆时英、江兼霞等人爱贴标签（这是论争双方都采用的法子），对“带有一点马化风味”^③的影片不满，但对他们的一些观点，尤其是指涉电影美学与电影形式的一些内容，需要作辩证解析，不宜像我们的一些电影史著那样，采取太过简单化的做法。

客观地说，所谓“软性电影”论者，大抵属于深迷于电影院

① 嘉谟：《硬性影片与软性影片》，《现代电影》，第1卷第6期，1933年12月；嘉谟：《电影之色素与毒素》，《现代电影》，第1卷第5期，1933年10月；呐鸥：《中国电影描写的深度问题》，《现代电影》第1卷第3期，1933年4月；穆时英：《电影批评底基础问题》，《晨报·每日电影》，1935年2月7日至3月3日；江兼霞：《关于影评人》，《现代影剧》第1期，1934年12月。参见李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》第180页，牛津大学出版社2000年版。

② 夏衍：《玻璃屋中投石者——再答“软性说教者”》，《晨报·每日电影》，1934年6月29日。除此篇外，夏衍先后还曾发表过《软性的硬论》（《晨报·每日电影》，1934年6月13日）、《“告诉你吧”——所谓软性电影的正体》（《大晚报》，1934年6月21日）、《白障了的“生意眼”——谁戕害了中国的新生电影》（《晨报·每日电影》，1934年7月3日）等文。

③ 刘呐鸥：《中国电影描写的深度问题》，《现代电影》，第1卷第3期，1933年4月6日出版。

的城市作家，对城市生活更投入也更敏感，是一个个贪婪沉迷于影像世界里的影迷。刘呐鸥认为“影艺是沿着由兴味而艺术，由艺术而技巧的途径而走的”，同时坚持“视觉的要素的具象化者就是一部影片形式上的最后的决定者”（《中国电影描写的深度问题》）。他写过不少关于电影影像美学方面的文章。话题包括电影创作、电影形式、电影节奏及从电影造型角度谈葛泰丽·嘉宝、琼·克劳馥表演等。他的电影谈，显示了独特的现代电影感，这种电影感，是由大量的电影欣赏中咀嚼出来的。他把电影定义为一种“运动的艺术”，说电影融合了“艺术的感觉和科学的理智”，“就像建筑最纯粹地体现着机械文明底合理主义一般地，最能够性格的地描写着机械文明底社会的环境的，就是电影。”^①重视影像与形式，和他对外国电影的迷恋是分不开的，而关于形式，他的理解就是现在看也是相当辩证的：“艺术作品之所以成为艺术作品是形式的关系；内容是形式之一个出现，艺术的内容只存在艺术形式里。”^②由这样的观点，不能简单地就贴上“崇尚形式而蔑视内容的形式论者”，强调形式，重视“怎样地描写着”的问题，立足点仍为形式与内容统一观，这和夏衍等人在当时强调的“作品的形式与内容，始终是内容占着优位性的”观点^③相比，自然是一种特别典型的异议的主张。

文本、独创性与时代观念史

回过头来看，就像影戏论过度地强调电影戏剧化一样，社会

① 刘呐鸥：《Ecranque》，《现代电影》，第1卷第2期，1933年2月1日出版。

② 刘呐鸥：《电影的形式美的探求》，《万象》，1934年第1期。

③ 参见夏衍：《“告诉你吧”——所谓软性电影的正体》，《大晚报》，1934年6月21日；尘无：《清算刘呐鸥的理论》，《晨报·每日电影》，1934年8月21日。

派过度地把电影史化约为简单的社会政治与时代的反映，从而忽略了在电影艺术与文化的创造和生产里所包含的复杂的影像形式和个人选择的因素。从这样的意义上，我们说，影戏论和社会派的成就颇为不凡，为中国电影理论与创作的发展打下了较为扎实的基础与方向，但影像论、人文派和梦幻论、浪漫派以及娱乐论、商业电影话语则为中国电影及其观众打开了一个个新的世界，昭示各别理论与创作文本独创性，开放了自我理解的可能，同样做出重大贡献。

人文派虽不像社会派占据中国电影主流位置，但从默片期到30年代有声电影发展，就非常明显占据一定的地位。洪深（《冯大少爷》、《早生贵子》、《爱情与黄金》、《少奶奶的扇子》）、史东山（《杨花恨》、《儿孙福》、《同居之爱》）、但杜宇（《弃儿》、《重返故乡》、《还金记》）、朱石麟（《慈母曲》）、费穆（《天伦》、《人生》、《香雪海》、《孔夫子》）、吴永刚（《神女》、《浪淘沙》），都是这方面的开路者。到40年代，人文派也都一直存在着。《不了情》、《太太万岁》、《假凤虚凰》、《小城之春》、《哀乐中年》、《艳阳天》、《夜店》等战后时期的“文华”影片，最为典型和深刻地构成人文电影创作主体与景观。“昆仑”的部分影人（如史东山、沈浮）的作品，也在内在层面上不断释放着作为人文精神意蕴的整合性。费穆、史东山、桑弧、佐临、曹禺、张爱玲、柯灵等为代表的人文电影作者，没有离开战后的特定时空与土壤，但又有其赖以立命的价值探索。他们的作品，虽然其中很难发现对自我异化的痛苦凝视，但我们还是能感到对人道思想的亲和，对灵魂的询问，对历史与传统的深读、对话。人文派注意诗情诗性，融画入影，影片有的还相当直率地流露了对骇世惊俗的执著，在写人性与叩询灵魂之外非常注意象征地融入对生活的潜流的表现中，这成为其影像活动与叙述主体的关系基础。

人文派大胆突破影戏论的拘限，在理论上较多致力于界定电影和戏剧的区别，进而关注与研究电影文本之摄影、影像与风格等元素，强调电影的现代性与民族性。20年代，徐葆炎在《活动影片之戏剧的研究》中分析无声片与戏剧的不同时，写道：“一、戏剧所有的动作术中的发音没有了。二、戏剧所没有的摄影术增加起来。虽然一增一减，数目相等，而且所加的比所减的要多一项，但是这里的出入却很大。我们决不能因此就说电影就是戏剧，因为戏剧是注定了有发音艺术的一项的，所以其他不论任何类似的东西，即是将来有比电影更加复杂的艺术发明出来也没有用，我们最多只能称它为远房的弟妹。”陈鲤庭（思白）于1938年8月在《创造中的声片表现样式》一文中，提出影像、声音与艺术自由问题。他说：“声片的自由性，影像与音的自由组合，是一定要开始发挥它那强大的魅力的吧。现在的声片，非从音乐与演剧的统制下解放出来，向着声片的自由天地迈进不可。”费穆、沈浮等也对电影和戏剧的区分有清晰的认识。费穆的导演方式中追求气氛的营造，尤其重视摄影机本身的性能，讲究电影影像与表现形式的潜力的把握。他认为，摄影机的眼睛，往往比人的眼睛更技巧的，运用摄影机可以获得不同的效果；把摄影的技巧与被摄物结合起来，效果更好。沈浮则认为摄影机不是单纯的摄影机，他把它看作一支笔，“用它作曲，用它画像，用它深掘人类的复杂矛盾的心理”。这些观点，可见影像论的人文派电影家把握电影的美学深度和认识特点。

田汉与孙瑜等浪漫派是中国电影理论与创作中可以参与历史对话的不同声音。浪漫派电影更多地注重主观表现，洋溢着一种浪漫主义精神与明朗的情调，注意体验、感受，表现情趣和兴味，积极反映时代前进的方向。如田汉的电影作品，其热情、浪漫的艺术气质的充弥，比较他的革命现实主义精神的呈现，更能

体现他的独语的方式。孙瑜作为浪漫派的代表，就像一位强有力的色彩家，总在寻找一种适合主题的色彩，努力去塑造一个个有血有肉的理想人物，表达他的感情与梦想，将蓬勃向上的青春朝气传达给观众，去激励观众。此外许幸之的创作也有明显表现。田汉在南国电影剧社的发起启事中写道：“酒、音乐与电影为人类三大杰作，电影年最稚，魅力也最大，以能白昼造梦也。”在《银色的梦》中，更明确认同并予积极申述有关电影是白昼的梦，人类用机械造出来的梦的观点。孙瑜也有自己的梦和“骄狂”，认为“惟梦者狂者不自知为梦为狂”。他顶戴的“诗人”的桂冠，也可视为典型理想的电影知识分子的意识形态。他的编导创作，显示了他人格和电影上的追求，具有现实关怀和电影关怀的两重性，既对社会对个人怀抱知识分子的价值理想，又努力冲击着现实的困囿，传达出浪漫主义的心灵之声。

30年代孙瑜拍了《野玫瑰》、《火山情血》、《小玩意》、《大路》、《天明》、《体育皇后》等影响较大的影片，主观与浪漫色彩颇浓，有电影诗人之誉，在创作方法上始终处于“竭诚的探索努力”^①中。“诗人孙瑜”的由来，起于1933年10月沈西苓的《评〈小玩意〉》一文。在该文的第一节“诗人孙瑜”中，沈西苓说他在孙瑜的影片中看到了“一个沉默深思的诗人”。随后柯灵在他发表的评论孙瑜的文章中表示：“我是孙瑜作品的爱好者，我同意沈西苓先生在《申报》‘电影专刊’送给他的桂冠：‘诗人孙瑜’。”而其实，当时的另外一位非常活跃的影评家尘无在该年3月2日发表的关于孙瑜影片《天明》的评论中，也曾指出孙瑜“一贯”“诗人气息”“浓厚”。

田汉、孙瑜等电影观念与电影创作，大多强烈地反映了他们

^① 孙瑜：《银海泛舟》第75页，上海文艺出版社1987年5月版。

的政治和社会激情，但是他们似乎并不总是愿意把影片创作与社会现实接近的方式搞得十分直接，这与他们身上的那点浪漫气，与他们的“梦幻”论的电影观，是一致的。在独属于自己的艺术与精神历程中，当然是可以成为把握自己的一种方式，然而在政治与电影之间，在不断置换释放出有效的能量的现实面前，浪漫派和人文派的寂寞寻路、孤身坚守，还是太难的。而在丧失了实践自身的现实与时代观念基础之后，他们的理论与创作，更无可挽回地陷入了悲剧性的命运。

假如说，夏衍等社会性派现实主义电影家们是电影的干路的话，那费穆孙瑜们就算作支路也未始不可以。而且，在1949年以后，就更是如此了。干路、支路共同支撑起的中国电影景观是无疑的。但是在50年代新政治风潮的裹挟之下，这种一体化，也会被扭曲，一种可想象而难以经验的话语实践，终至遭拘限、范围。《武训传》事件，说明这种思维与政治话语发展出来的后果是如何危险、可怕。

1949年以后的电影操作很显然发生了体制上的根本变化。孙瑜在《电影导演论》（1934年）里阐述并在实践中得以贯穿的导演作为“统治者”的角色理念，已经为深入生活取代。而且，革命的电影工作者，需要一无例外地“政治挂帅”，“政治标准第一，艺术标准第二”，也就是艺术服从政治。适应这样一种范式转换，人文派浪漫派们出现分化，有的能有的不能进入主流叙述模式。

商业电影将追求经济目的作为立身之本，包括较为狭义的商业电影——典型地以电影为手段而达到赚钱的目的——和广义的商业电影——以电影为手段而图实现其信念与目标而获得相当报酬者二类，在当时的环境中，作为电影的边缘话语，更越来越少地被人提及。当然，无论社会派、人文派、浪漫派、抑或商业

派，是影戏论、影像论、梦幻论，还是娱乐论，作为电影的话语资源，作为一种文化，一种传统，比政治比时代观念更永久，是可以长久为人们领略到的。

电影知识话语的意义

历史地看，电影文化努力确实不是时代政治意识形态或功利主义潮流所能完全掩盖遮蔽的。哲学家周国平在对现代中国精神层面变化进行回顾时曾敏锐地指出：“20世纪70年代末以来，中国社会发生着深刻的变化。从精神的层面看，这一变化可以概括为两个相关的方面，一方面是意识形态的弱化，正在失去对人的精神的操纵之功能；另一方面是本来意义上的精神生活的觉醒，正在成为更多人的内心渴求。”（《意识形态与精神生活》，《东方文化》2001年第6期）这一变化当然也反映在电影理论的发展与转型之中。

从80年代开始，中国电影确实发生了许多重大的变化。电影艺术以及其他文学艺术工作已经不再像50年代要求“学习苏联”，“学习社会主义现实主义的创作方法”，社会电影话语又由“无产阶级的电影”、“革命现实主义的艺术方法”回复其历史本位，甚至也越来越不可能成为惟我独尊的“主流”的电影话语。夏衍在50年代曾指出“非常缺乏”的“严格的、谨严的现实主义的创作态度和方法”^①，在新的时期具体的电影创作中得到了一定程度的体现。人文电影、艺术电影、商业电影成为电影整体性倾向。中国电影在20年代起点低，基础很薄弱，社会派、人

^① 夏衍：《写电影剧本的几个问题》，引自其《电影论文集》第179页，中国电影出版社1985年版。

文派、浪漫派等一代人从影之始，认识到电影的精神是更重要的基础性的东西，电影知识分子应该对别人、对人民、对民族、对人类有更深广的关怀，选择或认同某一电影话语类型，同时从其他电影话语类型获得更深刻、更复杂的理解，努力把影片的社会价值和人文价值、艺术价值以至票房价值对立起来，曾取得了很大的成绩，也获得了得与失两方面的经验。当代电影理论与创作，作为中国电影话语运动的一个组成部分，势必担负着继承发展以至于改造中国电影艺术文化的使命，而且无疑也已在客观上加入了这场对话。影戏论、影像论、形式论、娱乐论与主流电影、艺术电影和商业电影之间的关系是螺旋上升的曲线，每种理论文本创作类型每个时段发展都会出现新的问题，在追求自身价值实现的话语活动中，经常取得成功，成为主导与焦点话题，或某一方面的观众与读者的喝采的对象，有时则也会在一定意义上成为处理三者关系的失败者。如果我们做一点历史恢复工作，换一种角度，反观电影史上影戏论、影像论、梦幻论、娱乐论等理论文本价值趋向，社会派、人文派、浪漫派和商业派等电影话语径向，认识到它们对中国电影发展的重要性，发现差异与共性，对立与转化，都有代表性和独特性以及值得比较的价值，就能在更深刻的层面建立起开放的联系，使电影话语有一条新路可走。虽然个别电影话语类型都尽可继续商榷，但需要对不同的话语谨慎而严格地一视同仁，而且一定要让电影创作与理论工作者生活在独创精神不会招致灭顶之灾的环境中，不应该去压制新理论的萌发、理论创作另类或异端，尤其是不应对电影话语知识设置人为的禁忌。

《百年中国电影理论文选》充分依赖理性主义，坚持谨严、全面、独立的原则，不因倾心于一个理论现象，便抹杀另一个存