

西北大学

七七级学生毕业论文选集

(社会科学部分)

0 6682

西北大学教务处编

一九八二年六月

C53

XB4

前 言

毕业论文和毕业设计，是本科学生加强基本知识、基本技能训练，提高分析问题、解决问题能力的一项学习实践活动，是我校组织教学的一个重要环节。在这方面，七七级同学创造了优异的成绩，取得了良好的经验。

提起七七级同学，我们是可以引为自豪的。他们是粉碎“四人帮”实行招生制度改革后的第一届大学生，是从十年积压的人材中选拔出来的。动荡的年代，曲折的经历，加速了他们思想的成熟。他们关心党和国家的前途，有为建设四化学习的强烈的责任感，富于理想，善于思考，学习自觉性高。加之他们刻苦的学习精神、灵活的学习方法以及由于在社会工作中自学所形成的特殊的知识结构，使他们在大学期间打下了比较扎实的理论基础，培养了一定的研究能力。据全面考察，这届学生已经接近了“文革”前本科生的实际水平。他们中一些人在高年级已经开始参加一些科研活动或撰写专题论文，表现出独创的苗头。仅一九八一年，我校七七级学生就在全中国公开刊物和全国性学术会议上发表论文十七篇。682名毕业生，每人都写了毕业论文或做了毕业设计。这些论文和设计，大部分有一定的学术深度。其中有的已被生产单位使用，有的被有关部门评上了科研奖，有的已由国家出版单位发表，初步显示了这支四化后备军的虎虎生气。现在七七级同学已经走上社会，走上全国各条战线的工作岗位了，我们祝愿他们奋发有为，也祝愿后来各届赶上七七级、超过七七级。

搞科学研究，一要有远大的志向，要有为四化攻关的理想，要敢想敢干。人若不想上天，飞机是永远造不出来的。理想，往往是科学的先导。只有让思想插上翅膀，冲出现实的帷幕，才能不断向无知的领域进发。二要有良好的学风。我校提倡的“实事求是，刻苦严谨”的校风就可以作为学风的准绳。学问是实实在在的东西，来不得半点虚伪和侥幸。下苦功夫学好基础知识，练好基本功，才是攀登科学高峰的起点。希望之树，要用诚实的土壤，智慧的阳光，勤劳的汗水，积极而又稳步地培育、才能结出果来。

千里之行，始于足下。同学们努力啊！

目 录

电影发展的轨迹.....	汉语言文学专业 指导教师	柴效锋 薛迪之 (1)
马致远的思想倾向及其创作特点.....	汉语言文学专业 指导教师	徐大平 张东良 (8)
说神策军.....	历史学专业 指导教师	齐勇锋 徐清廉 (26)
张謇的“通海垦牧公司” ——向近代资本主义农场演变的赏试.....	历史学专业 指导教师	岳 琬 梁继宗 (40)
试评吴佩孚在民族问题上的立场.....	历史学专业 指导教师	项东方 李云锋 (60)
湖南长沙铜官窑瓷器的烧制年代及其外销.....	考古学专业 指导教师	张小舟 段浩然 (76)
中国青铜器纹饰的渊源及其在殷商时期的发展演变.....	考古学专业 指导教师	周苏平 刘士莪 (92)
秦安大地湾一期遗址与新石器时代早期文化的几个问题	考古学专业 指导教师	殷 稼 王世和 (112)
最初的工具和人类历史的第一章.....	考古学专业 指导教师	周 星 王世和 (124)
伯恩施坦与康德哲学.....	历史学专业 指导教师	高小贤 彭树智 (138)
美国两党制初探.....	历史学专业 指导教师	苏瑞林 文胶根 (154)
解放战争时期中美关系方面的有关问题.....	历史学专业 指导教师	姜晓阳 文胶根 (171)
试论意大利反法西斯抵抗运动.....	历史学专业 指导教师	延艺云 彭树智 (183)
试论中国西周至西汉中期重农思想产生、形成的历史渊源及历史地位	政治经济学专业 指导教师	韦 苇 王一成 何炼成 (199)
论城市的发展与控制.....	政治经济学专业 指导教师	王连翔 朱月煌 (213)

积累率最佳决策.....	政治经济学专业 指导教师	曹探校 杨荣卿	(223)
关于社会主义国家所有制的几个理论问题.....	政治经济学专业 指导教师	杨明丽 刘承思	(234)
市场供求平衡与经济调整和经济改革.....	政治经济学专业 指导教师	刘宗昌 何炼成	(245)
应当建立《城市系统经济学》.....	政治经济学专业 指导教师	刘东辉 朱月煌	(256)
论小说是描写的艺术.....	汉语言文学专业 指导教师	沈宁 郑宝宇	(266)

电影发展的轨迹

汉语言文学专业

柴效锋

指导教师

薛迪之

电影是最年轻的艺术，又是成长最迅猛的艺术。自电影问世至今天，短短八十几年里，各种各样的创新运动此伏彼起，大大小小的艺术流派层出不穷，呈现出一派繁荣而又复杂的景象。本文试图通过一番鸟瞰式的巡礼，来探索电影发展的轨迹。

一、非艺术的客观形态电影

众所周知，艺术是主客观的统一体。但是，有一类艺术趋向于表现主体，即着重抒发艺术家的情感，表达他的思想；另一类艺术却偏重于再现客体，即按照客观现实的本来面目进行逼肖的模拟，而将创作者自己掩盖起来。前一类是表现艺术，后一类则是再现艺术。电影，作为艺术，同样地也具有两种倾向。有些影片竭力向表现艺术靠近，吸收抒情诗歌、音乐，甚至非艺术的科学论文因素于其内；有些影片却与再现艺术结合，同戏剧、小说，甚至非艺术的新闻报道融为一体。对于前者，本文姑且称之为主观形态的电影，对于后者，相对叫做客观形态的电影。我以为这是电影的两种基本形态。

电影诞生初期，其影片虽然还算不上艺术作品，然而可说是客观形态电影的雏形；属于非艺术的客观形态电影。非艺术的客观形态电影，即卢米埃尔所摄制的影片，实际上只是现实生活的活动照相。活动照相再现了人们熟悉的日常生活小景，能够给观众以亲切感，因而风靡一时。但是，卢米埃尔的影片注定是短命的。

“社会实践在客观方面产生了客观世界的美，在主观方面产生了人对客观世界的审美意识，艺术则是审美意识的物质形态化了的集中表现。”①真正的艺术作品能给人以艺术享受，就在于其中渗透了艺术家的审美意识，它是审美意识和物质材料有机结合的完美统一体。而在卢米埃尔等人的影片里，只具备了使电影有可能成为艺术的物质存在，却没有电影审美意识寓于其中。他们的影片只是再现生活的一种工具，仅仅凭人们一时的好奇，暂获成功；等到人们好奇心满足之后，他们的影片也就到了末日。

二、主观形态的电影

活动照相的问世，为电影艺术的诞生奠定了必不可少的技术基础，随着人们的不断实践与探索，电影的各种表现手段逐渐丰富，到了格里菲斯，电影终于成为艺术，但在格里菲斯的头脑里，电影审美意识还是模糊不清的，处于自在状态。格里菲斯“似乎主要凭直觉和一种不能言传的对电影手段的热爱来从事创造。”②真正具备了自觉的电影美学观，并付诸实践进行探索的主要是本世纪一、二十年代的欧洲先锋派电影和苏联诗派

电影，他们代表了当时人们对电影艺术本质的认识。其影片属于主观形态的电影。

这个时期的主观形态电影可分为两种类型，一种是节奏型电影，主要为先锋派的影片。在节奏型电影里，电影的特性之一——运动性——所造成的节奏成为一种独立的艺术。节奏是影片的生命，正如杰尔曼·杜拉克所言：“电影和音乐有一个共同点，即运动只凭它的节奏和发展就能创造情绪。”节奏型电影纯粹脱离社会内容，而使影片成为表达创作者主观感觉的形式。他们所欣赏的是什么呢？雷内·克莱尔作了回答：“当我们根本不去注意那些可笑的情节，心醉神迷于一系列不知因何而来的形象的魅力之中时，我们就能得到某种前所未有过的享受。一片活动的风景。一只手。一个船头。妇女的微笑。三棵树耸立在天边……不必根据你们语言的武断的规则来给我解释这些形象，我只要看见这一切，欣赏它们之间的协和的或对比的关系就足够了。”④

另一种电影是概念型电影，其根本特征是：艺术家直接表达思想。即影片中所摄取的现实的片断只是表现艺术家思想的某种符号，他或者通过改变客观现实的表象，或者把片断的“现实”加以巧妙的组接——总之可说是运用象征来体现某种抽象概念。苏联诗派电影便是概念型电影。

爱森斯坦说过：“就我在风格上的发展倾向和个人气质而言，我非常喜欢一般的东西，非常喜欢概括。”⑤概括和一般在科学中是通过逻辑思维、抽象推理进行的，而艺术只能用形象，这里就得借助于象征了。普多夫金明确指出：电影应该是“象征的再现艺术”⑥，因而他们的影片中充满了表达各种抽象概念的象征形象，如我们熟知的《罢工》中枪杀工人的镜头后接上屠夫宰牛的镜头。《战舰波将金号》中的三个石狮子雕像的组接也是如此。《兵工厂》的结尾，敌人向罢工队伍的领队开了枪，但他岿然屹立，一直没有倒下去⑦，这显然不符合生活逻辑，但却形象地阐述了工人阶级是杀不绝的、并将最终取得胜利这样一种思想。

欣赏概念型电影，群众需要从象征形象中直接认识到艺术创作的思想感情和他对事物的审美评价，认识到他所要表达的抽象意义，而不必从整部影片所展现的人物动作的连续中分析、总结，也正是在进行这种直接认识的过程中，观众得到了美感享受。

节奏型电影和概念型电影的兴起，当然有各种各样的社会原因，但从电影艺术的发展本身来看，我以为是电影艺术史上必不可少的一个阶段，表明了当时人们要求确立电影艺术之独立地位的强烈愿望。在此之前，电影只是再现生活场景或复制舞台戏剧的工具，这与需要主观创造的艺术是格格不入的。要使电影成为一种艺术，就必须摆脱这种限制，于是，他们在表现艺术中找到了电影的本质，提出要做“银幕上的诗人”，创作“视觉交响乐”。他们的探索与实践为电影艺术的发展做出了卓越的贡献。

然而，概念型电影及节奏型电影毕竟是人们电影审美意识处于幼稚时期的产物。节奏型电影企图否定电影的再现特性，无疑是过于激进和简单了，概念型电影对象征的迷信偏爱也终于使自己走向衰落。黑格尔指出：“从一方面看，内容意义和表示它的形象在某一个特点上固然彼此协调，而从另一方面看，象征的形象却还有完全与所象征的普遍意义毫不相干的一些其它性质，至于内容也可以不只是象刚强狡猾之类抽象的性质，而是一种具体的东西，包含用象征所表现的那个性质以外的其它性质，与象征的意义毫不相干。”⑧这里说的是象征的暧昧性。“在视觉艺术中，隐喻将获得物质的形式，

因而在人们的感受中便不再是一个比喻，而具有了如实的意义，这便破坏了与真实事物的诗的联系。”⑨因而概念型电影中的许多象征显得极不自然，牵强可笑。另外，艺术要求具体形象，象征必须新颖，不能变成确定的抽象符号，否则就会“失去它们的隐喻性质，……意义与意象在娴熟运用之中就不再划分开来，意象就不再使人想起一个具体的感性观照对象，而直接想到它的抽象意义。”⑩这样的话，象征实际上变成了一种象形文字而将失去它的存在意义。因此，认为电影是从视觉上叙述抽象概念的艺术、企图把马克思的《资本论》搬上银幕的爱森斯坦，已经使电影过分接近了科学，超过了艺术可以容许的限度。这样，作为对主观形态电影的否定，客观形态的电影理所当然地在三十年代开始占据了统治地位。

三、客观形态的电影

这个时期的客观形态电影是在扬弃了前一个阶段主观形态电影的基础之上形成的，它的第一种类型可以叫做情节型电影。

情节型电影着力塑造具有独特性格、复杂命运的人物形象，并按照人物性格的成长过程展开一个具有发生、发展、高潮、结局的完整情节。这恰恰是概念型电影和节奏型电影所缺乏的。在概念型电影与节奏型电影中，主人公是人民群众，人物是漫画式的象征性人物，或者干脆没有人物，只有赋予了“灵魂”的物质和线条；故事情节也受到排斥而被其简单，或者根本没有情节，只有一个个物件的组接、线条的运动。概念型电影与情节型电影适宜于直接表现艺术创作者的主观思想和情绪，而在情节型电影中，这些主观性的东西只能客居于虽然经过创作者精心安排、但必须符合生活真实的情节发展和矛盾冲突之中。观众观看情节型电影时，注意力沉浸在对通过情节所揭示的人物独特命运的关切上，即使不去理会影片所要说明的主题思想也照样可以欣赏，所以情节型电影具有广泛的群众性。

苏联三十年代的散文派电影就是情节型电影。它取代了二十年代的诗派电影在苏联影坛的统治地位这一事实，典型地反映了这个时期主观形态电影向客观形态电影的转变。尤特凯维奇说过：“我们曾反对运用被人理解错误的‘诗意’因素，反对象征式的表现和虚伪的‘雄伟气魄’，而为创造完整的人的形象和性格而斗争，为电影中现实主义的散文的形象的主导地位而斗争。”⑪因此，瓦西里耶夫坚决否定了要求用大风大浪烘托夏伯阳之牺牲的建议⑫。

当然，情节型电影并非绝对不使用象征手法，只是使用的极其有限，而且其作用也与概念型不同。在情节型电影中，象征所表示的意义仅局限于影片情节本身，是为了塑造人物、说明情节而使用的，并且象征所借助的材料必须是情节本身自然具备的。

三、四十年代好莱坞的大部分影片也是情节型的（如《魂断兰桥》之类），然而由于其多数庸俗不堪，是按照传统情节剧的公式套制出来的，远离现实生活，把电影变成了商品，渐渐不能令人满意，于是意大利新现实主义电影应运而生。

意大利新现实主义电影属于报道型电影。报道型电影是这个时期客观形态电影的第二种类型，它的根本特征是纪实。报道型电影反对虚构公式化的故事情节，要求按照现

实生活的本来面目真实自然地加以再现，因而是一种非情节化的电影。罗西里尼曾经说：“我需要——这种需要也是每个现代人所固有的——按照事物本来的面目加以叙述。需要意识到现实的状况，所以，我用无情的具体手法来描述现实，这种做法完全和我的兴趣一致。我的手法是典型的当代人的手法，与统计学或科学上的成果完全吻合。这样，我又真诚希望，能怀有谦逊的心情来看清人们的本来面目，绝非去求助什么策略来创造不同凡响的影片。”^⑬

报道型电影要求选取现实中发生的真实事件进行拍摄，影片《罗马十一时》就是如此。为了使影片更象生活，他们提出了“把摄影机扛到街上去”的口号，并且在拍摄时力求朴素，决不运用拍摄角度与距离等进行人为的渲染和修饰。怪不得看了影片《游击队》的结尾，让人以为是新闻摄影师偶然路过，拿起手提摄影机把发生的事件拍了下来^⑭。报道型电影大量使用非职业演员，自然也是为了同一目的。柴伐梯尼甚至过激地提出：“对新现实主义来说，演员，作为扮演另外一个人的人，跟‘故事’一样，是没有存在理由的；我的意思是说，在新现实主义中，每个人必须演他自己。”^⑮

意大利新现实主义电影是电影史上一次著名的创新运动，其影响极大，罗伊·阿米斯认为它“已经改变了我们的电影意识”^⑯。但这种报道型电影是对客观形态电影的极端发展，已经把电影推到了艺术的最边缘。前面说过，艺术是审美意识的物化形态，是主客观的统一体。报道型电影却要把艺术家的主观创造排挤出电影领域，仅仅满足于对现实生活表面的记录。他们反对胡编滥造影片当然不错，然而却把艺术必要的典型化原则也不要了。幸亏他们的实践并没有象他们的理论主张那样走得那么远，否则他们的影片也将成为活动照相。让·米特里在其著作《电影美学和心理学》中正确地指出：“我们首先要反对一种倾向，这种倾向为了捕捉住‘真正’的现实，想把电影变成一种纯粹纪实的手段，一种记录行为的机器。在一定程度上，电影是纪实的，但，幸而它不完全如此，因为它存在的条件绝对不让它这样，当电影纯粹纪实时，它必然损害艺术。”^⑰因此，曾经处在意大利新现实主义阵营中的费里尼、安东尼奥尼等人也感到极不满意了，费里尼说：“如果影片仅是通过冷漠客观的眼光看待现实，人们干吗要去看电影？还不如上街逛逛呢？”^⑱这说明，客观形态的电影大势已去。

四、新型的主观形态电影

客观形态电影的衰落，带来了主观形态电影的复兴。五十年代后期，费里尼和安东尼奥尼的所谓“内心现实主义”影片，苏联诗电影的回潮，特别是法国新浪潮电影的兴起，都是电影形态发生转变的突出标志，还有伯格曼的“新理智主义”影片及布努艾尔的超现实主义影片等，也说明了这一点。在这些电影里，艺术家强烈要求把主观思想从幕后置于前景，安德烈·米哈科夫康查洛夫斯基说：“阻碍我们电影前进的就是逼真的要求”，“今天，电影的发现应该在另一个领域去寻找，那就是情感的强烈性，艺术家观点的新颖。影片越独特，个人的、与众不同的东西越多，影片就越会使观众感到兴趣。尽管影片的情节也许是最平庸的。”^⑲安东尼奥尼也表达了他对电影这样的理想认识：“也许那么一天，电影也会达到抽象的高度，甚至电影也能成为一首诗，一首有韵

律的诗。”^{②0}他们的影片显然属于主观形态的电影。

在这个阶段的主观形态电影中，适宜于直抒创作者胸臆的象征手法得到广泛运用，而且加入了色采这种新的材料。例如安东尼奥尼曾经谈到：“一九六四年我拍摄影片《红色沙漠》的时候，我曾经运用色采来表达我自己的感受，也就是一个作者的感受。同样地，我还想运用色采来表现周围事物的颜色，要表现成主人公所看到的那样的颜色。”^{②1}由于此，这部影片成为“电影史上第一部采色电影”^{②2}

对于情节型电影的否定是这个阶段电影的又一个显著特点。虽然报道型电影也要求非情节化，但二者具有完全不同的美学意义。报道型电影否定情节是为了更象现实；主观形态电影则主要是为了表达主观思想的需要。在情节型电影中，故事情节本身的发展过程构成一个自成首尾的封闭“现实”，创作者的主观思想只能附丽于其内，无法直接喷发出来；而在主观形态电影中，一个个镜头是按照创作者的主观思想随意连接起来的，因而这种影片是开放性的，从似乎违犯生活逻辑的镜头队列中，放射出创作者主观思想的火花。

显然，这个阶段的主观形态的电影与二十年代的主观形态电影在本质上是相同的，但又不是电影发展的倒退，而是经过了客观形态电影之后而产生的新型主观形态电影；是电影艺术的进步。在具体类型上，也与二十年代的电影有极大的不同，这里分为两类：一类是自述型电影，另一类是音乐型电影。

先谈自述型电影。新浪潮电影运动所提倡的“作家电影”要求一部电影只能是一个人的作品，把影片看作是创作者的自我表现，在题材上一般是自传性质的。对于此类自我表现的影片，本文称作自述型电影。

费里尼的《8 $\frac{1}{2}$ 》就是一部典型的自述型影片，影片中主人公一个接一个的幻想，实际上就是费里尼审美理想的具体显现，此类影片可以叫做内心自述型电影。表现内心意识，这是现阶段电影的一个重要特征。它是时代的产物，因为随着生产力的发展，特别是本世纪自然科学研究的突破，“人的感官不能直接经验的那些事物，如微观世界的分子、原子、基本离子以及宏伟世界的空间——时间、宇宙的性质等等，成了研究的对象。”^{②3}在认识外部世界的同时，人的自我认识也在深入，看不见、摸不着的人的意识活动成为人们最感兴趣的东西，现阶段电影的内心化正是体现了这一趋向。

与内心自述型电影相比，戈达尔等人的影片可称为论文自述型电影，在这种影片中，创作者使用语言直接讲述自己的观点。据邵牧君等同志介绍分析：“戈达尔称自己的影片是‘电影化的论文’，是不同于‘三种传统电影（故事电影、纪录电影和实验电影）的第四种电影’，他说，‘我把自己看作一个论文家，我用小说的形式写论文，用论文的形式写小说’”^{②4}“戈达尔的《第二号》、杜拉的《卡车》，作者在影片中以第一人称不断发表政治议论，画面杂乱地出现，作为这些议论的图解。”^{②5}如此看来，论文自述型电影是对电影艺术的一种破坏。艺术的基本特征是必须有一个完整的艺术形象，尤其电影是视觉的艺术，议论这种理性的、抽象的东西在影片中恰到好处地点入几句尚可，而把议论放在首位，却将画面作为议论的图解，就使电影变成了配画论文，这比爱森斯坦把镜头作为象形文字拍摄抽象论文的理性电影违犯艺术特性更甚，已经使电

影走向非艺术。

再看音乐型电影。《去年在马里昂巴》这部影片被有人认为是“迄今以来最难以理解的一部影片”，为什么呢？我以为这部影片具有一种抽象的非确定性，与音乐艺术在美学特征上有某些相同之处。此类影片还有很多，可以归为音乐型电影。“音乐仅摄取诸个别情感的共相，它所表现的只是情感的原型，好比名理范围里的由普遍化及抽象化得来的概念。概念隐括诸个别事物的意义，却不带诸个别事物的殊相。”^{②6}因此欣赏同一首乐曲时，不同听众的感受和想象迥异。音乐型电影正是在制造这种音乐般的效果。我们可以引用创作者的话来作证明：罗勃—格里叶说，在《去年在马里昂巴》中，“风格、节奏、画面构图……要比实际的情节重要得多”，“我们允许观众从头至尾完全以自己纯主观的设想为依据”^{②7}，雷乃也说：“有多少观众，就有多少个马里昂巴。”^{②8}音乐型电影是创作者主观思想的直接表现，而不象情节型电影那样附着于情节发展之中内在地流露出来。如果说在情节型电影中通常意义上的“内容”与“形式”是清楚可辨的话，那么从某种意义上讲，两者的界限在音乐型电影中已不存在，按照德国音乐美学家汉斯立克的说法：“音乐的内容就是乐音的运动形式”^{②9}，音乐型电影与此有异曲同工之妙。

由于音乐型电影不合乎传统的欣赏习惯，许多人对其持否定态度，这我不能赞同。李泽厚同志认为，“有些复杂的思想感情，用具象表现不出来，通过一些比较抽象的形象反而可以把它表现出来。……这种艺术是时代的产物，不能简单地说它是形式主义。”^{③0}这种分析很有道理，我们对于音乐型电影也应当作如是观。音乐型电影不象论文自述型电影那样已经向非艺术的论文靠拢，而是借用表现艺术之顶峰——音乐的艺术手法，并未越出艺术的界限。如果说某些创作者利用这种电影类型宣扬不可知论，当然是可能的，但是假如因此而否定这种电影类型就值得商榷了，正如我们不能否定音乐艺术一样。

结 语

到此，在这篇篇幅有限的文章里，我们已经匆匆走完了电影七十多年的发展历程。我们看到，电影是沿着一条从客观形态到主观形态，又从主观形态到客观形态的轨迹运动、变化、发展的。从某种意义上来说，电影的历史就是两种形态电影相互交替的历史，这是电影发展的一条艺术规律。当然，这决非两种形态电影的原地循环，而是一种螺旋式的前进。随着人们电影审美意识的不断丰富，前一种形态的电影不能适应人们的审美需要，于是转化为另一种形态的电影，这种转化既是对前一种电影形态的否定，同时又包含着继承和发展，这样便带来了电影艺术的不断革新与进步。这种现象是辩证唯物主义否定之否定规律在电影艺术领域里的具体体现。

目前，电影已经转向客观形态的电影，我们相信，新型的客观形态电影一定会在电影发展的历史上树立起无愧于我们这个时代的新的里程碑。

注:

- ①、王朝闻主编《美学概论》6页
- ②、林格伦《论电影艺术》67页
- ③、转引自亨利·阿杰尔《电影美学概述》8页
- ④、雷内·克莱尔《电影随想录》7页
- ⑤、《爱森斯坦选集》531页
- ⑥、普多夫金《论电影的编剧、导演和演员》78页
- ⑦、《杜甫仁科选集》58页
- ⑧、⑩、黑格尔《美学》(二)11页,128页
- ⑨、弗雷里赫《银幕的剧作》72页
- ⑪、尤特凯维奇《银幕上的人》49页
- ⑫、参阅多宾《电影艺术诗学》137页
- ⑬、《电影艺术译丛》79年1期297页
- ⑭、参阅岩崎昶《电影的理论》118——119页
- ⑮、《电影艺术译丛》57年2期61页
- ⑯、⑰、《电影艺术译丛》81年2期208页,196页
- ⑱、《电影艺术译丛》80年3期17—18页
- ⑲、电影学院编《苏联影片〈恋人曲〉》8页,1页
- ⑳、《电影艺术译丛》80年4期108页
- ㉑、《电影创作》81年2期94页
- ㉒、《世界电影》81年4期224页
- ㉓、《国外社会科学》81年10期29页
- ㉔、㉕、《电影艺术》80年12期58页,56页
- ㉖、《文艺研究》81年4期57页
- ㉗、参阅朱光潜《文艺心理学》附录《声音美》
- ㉘、转引自《电影文化》81年1期79页
- ㉙、汉斯立克《论音乐的美》50页
- ㉚、《文艺研究》80年6期17页

马致远的思想倾向及其创作特色

汉语言文学专业 徐大平

指导教师 张东良

马致远是著名的“元曲四大家”之一，他的散曲与杂剧创作在当时及后世产生了广泛深远的影响。虽留传下来的作品数量不算很多，但其中反映出来的思想内容与艺术表现却相当复杂，历来众说纷纭，褒贬不一，一个重要原因在于人们往往把注意力集中在马致远部分作品上，而忽视了他所有作品看成有机整体的全面综合研究。本文即试图在这方面对马致远作品所反映的思想倾向与创作特点作些粗浅的探索，希望能对马致远研究的深入起一点推动作用。

考察马致远的思想倾向，应首先对其思想发展有个比较清楚准确的认识。解放以来，在马致远研究中形成了一种趋向一致的意见，即按照他作品所反映出的思想与生活态度来观察，他的一生大致可划分为前后两个时期，一时期较为积极进步，另一时期较为消极落后。吴国钦是前期进步，后期落后论的代表^①，赵景深、殷海国等则恰相反^②。综观诸说，共同点都是：把《汉宫秋》、《青衫泪》等杂剧创作与参加下层文人、艺人的书会归入进步时期，把神仙道化等杂剧创作与作元朝官吏归于落后时期，以参加元贞书会为两时期的分界线。这些说法虽各有一定根据和道理，但更大程度上却是先做一个主观的推测，然后各取所需地以事先定好的框框对马致远生平、作品分类排队，从而认定存在或进步、或落后的两个不同时期，不免于简单化。

从马致远的作品及现今已发现的关于他的资料出发，我以为，较为恰当的结论应是：马致远一生都处在痛苦的复杂思想矛盾中，进步面与落后面、积极面与消极面同时并存、相生相长，贯穿了他的整个生活、创作道路，无论在青年、中年或老年都是如此。

青少年时代，马致远曾追求功名，但未得到统治者的赏识。套曲《女冠子》中他写道：“且念皁生自年幼，写诗曾献上龙楼，都不迭半纸来大功名一旦休。”同时期，他也开始了杂剧创作。元初诗人元淮写于至元年间的三首诗咏及《汉宫秋》、《岳阳楼》杂剧，并在小注中提到马致远的名子^③。这两剧中，一部是借历史题材批判民族压迫与统治者腐败；一部是所谓“神仙道化”性质的戏。由此可见，在马致远向蒙元统治者求取功名的时候，他的进步民族主义的积极思想以及悲观厌世的消极思想也在发展。初看起来，这些极为矛盾，甚至尖锐对立的思想同时产生和存在是不可思议的，但是，从马致

远所处的特定时代及他个人的特殊经历来观察便毫不奇怪。封建时代，读书做官是文人的唯一出路，受阶级与历史条件的局限，压根不愿做官者恐如凤毛麟角。一个生长于蒙古统治地区的青年，一个熟通儒典④，才华横溢的知识分子，怀有从当朝统治者那里求取功名的强烈要求是十分自然的，虽不免包含有荣华富贵、耀祖光宗之类的庸俗想法，但具体到马致远来说，他企图博得统治者重视不纯粹为满足自己的私欲，还有些相对来说较为积极和进步的因素在内。《陈搏高卧》一剧里，陈搏有段唱从侧面曲折反映了马致远的思想动机：

“我往常读书求进身，学剑随时混，文能匡社稷，武可定乾坤，豪气凌云。似莘野商伊尹，佐成汤救万民，扫荡了海内烽尘，早扶策沟中愁困。”⑤

这种思想，固然不能同屈原希望得到楚怀王重用而实现“美政”相比，不能同杜甫的“致君尧舜上，再使风俗淳”相比，甚至也比不上陶渊明少壮时“大济苍生”的理想，但是，在方向上，马致远与他们是相同的。它说明，马致远是反对暴政，要求社会安定的，是关注现实、同情下层人民的。尽管这思想显得很微弱，我们还是应该给予充分的肯定。

这种思想的产生并非偶然。马致远青少年时代正是中国历史上又一次改朝换代的大动乱时期。继灭亡西夏、金朝之后，蒙古军队开始了历时长达四十年的灭宋战争。战争中，蒙古统治集团奉行残酷的阶级压迫与民族压迫政策，战火所到之处，人民涂炭、财物遭劫，房屋被毁。对已占领地区的人民，则实行野蛮的高压统治和严厉的民族歧视，汉人被压在社会最底层。从元人灭金起，八十余年不开科举，除极少数人得到统治者重用外，广大下层儒生仕进无门，地位低到几与娼丐等列，只能“或习刀笔以为史胥，或执仆役以事官僚，或作技巧贩鬻以为工匠贾卖”⑥。在这血淋淋的阶级、民族压迫面前，身为汉人儒生的马致远，思想深处不能不受到强烈的震撼，由此激发出来的对统治者暴政的愤恨与对包括自己在内的汉族下层群众不幸命运的哀痛使他不能不在自己的作品中反映出来。《汉宫秋》的创作就是马致远进步思想的集中外现。通过这部杂剧，他作为一个下层汉族文人的民族良心得到了最明确、最充分的揭示。

中国封建社会历史上，一切对现实黑暗进行了抨击的正直文人，结局大抵有这样两种：有的忠实于自己的信念，以致被统治阶级冷落、排斥、罪贬甚至杀头；更多的则在强大的恶势力淫威之下为免遭迫害而激流勇退，避世隐居。无疑，这种归隐是消极的行为，在某种意义上说，它是对统治者屈服、妥协的表现。但是，归隐又反映了对社会黑暗的不满，是不与统治者合作的宣布。在元代，进步思想家邓牧、爱国诗人林景熙等国亡不仕，坚决不与元统治者言欢，堪称当时盛行的隐逸之风中的杰出之士。比之他们，马致远在《岳阳楼》剧中已开始流露的消极避世思想带有很大的不得已成份，要逊色和落后得多，但同时也反映了他对统治者幻想的逐渐破灭及对社会不平的愤慨。因此，在看透社会现实之丑恶，不向当权者摇尾乞怜这点上他们又有共同之处，与魏晋六朝时许多人的“假隐”和唐代风靡一时的“终南捷径”式的隐居都大相径庭。在一定程度上，马致远的隐逸思想可以说是他痛恨社会黑暗的进步思想的异化，他思想中进步因素与消极因素的同时存在，彼此消长是当时特定时代的历史必然。这样，我们就容易理解马致远的思想为什么呈现出错综复杂的状况，为什么会在揭露批判现实时常流露出消极

避世的感慨、在宣扬神仙道化的剧里又不时泄出愤世嫉俗的激愤之词。诚如清末文学思想家王钟麒所说：“有趑趄不羁之士，其思想或稍出社会水平线以外者，方且为天下所非笑，而不得一伸其志以死，既无可自白，不得不假俳谐之文以寄其情：或设为佛导引诸仙术，以鸿冥蝉蜕于尘垢之外，见浊世之不可一日居，而马致远之《岳阳楼》……出焉。”⑦

马致远的中年时代是他生活道路上的重要时期，有两件大事必须提起：一是参加下层文人艺人的民间创作组织——书会；一是任江浙省务提举（或行省务官）。前者是他思想中进步面在行动上的具体化，表明了同普通人民群众的接近；后者又是马致远青少年时“求进身”思想进一步发展的实际结果，表明他在献诗受挫后并未断绝功名之念。

值得注意的是马致远在元贞书会中的创作生活。元贞、大德年间，元蒙统治处于相对稳固的中期，社会较安定，生产力有了—定恢复甚至发展，杂剧创作也出现了繁荣局面。据贾仲明为元杂剧家所作的挽词说：“一时人物出元贞，击壤讴歌贺太平；”“元贞年里升平乐章歌汝曹，喜丰登雨顺风调”；“元贞大德乾元象”⑧可见歌咏升平在当时已成风气。然而，今可确知的马致远与书会才人的共同创作《黄粱梦》，却一点不见粉饰现实的影子，相反，剧在采择唐传奇《枕中记》情节时，改卢生梦中做贵人婿、位至极品、儿孙绕膝、老病而死而为吕岩受贿遭流放、妻另嫁儿女亡自己被杀，强烈突现了统治者腐败和现实污浊的一面，其借古讽今的寓意是十分鲜明的。同时，这部明显有着揭露现实色彩的杂剧又蒙上了神仙道化的外衣，结论是人世险恶，不如离世远遁、寄身道门。它深深反映出马致远内心潜藏着的思想矛盾：功名富贵须步入仕途才能获取，但政治如此黑暗，即或显赫一时，终不免身遭厄运。因而，他求官的愿望虽未泯灭，但对统治者腐败的认识已更清楚，乱世中求保身的消极隐逸思想也更加浓厚了。

经历了“半世蹉跎”，二十年“区区苦张罗，人间宠辱都参破”⑨之后，马致远终于彻底抛弃了功名利禄之想，走向了田园。至此，他从青年时就开始孕育、发展的隐退思想也变成了实际行动，消极出世压倒了积极入世成为他晚年思想的主导方面。应当看到，马致远的隐居并不是在一直捞不到官做之后，而是在亲身感受到宦海沉浮的危险，认清了官场的虚伪丑恶之后，所以，在某种意义上，他的出世只是一种外在现象，其实质正如鲁迅先生所说：“那诗文完全超于政治的所谓‘田园诗人’、‘山村诗人’是没有的。既然是超出于世，则当然连诗文也没有。诗文也是人事，既有诗，就可以知道于世事未能忘情”⑩。马致远隐居后就在一首散曲中感慨地说：“便做钓鱼人，也在风波里”，深知乱世之中想彻底逃避现实只能是梦想。在这一时期，他思想中的进步面被强大的落后面削弱了，但并未消亡，而是变形、浓缩了。在数十年风雨坎坷之后，在同下层人民的交往与官场混迹中，他对社会现实的黑暗、不平认识得更尖锐，批判锋芒也更犀利。可断定为退隐后写的套曲（夜行船）《秋思》里，作者愤世嫉俗、鄙弃封建王朝的决绝态度如激流般喷泻而出。同时，找不到出路，不敢、也无力以行动对抗现实的发泄后的空虚、惆怅又使他更加颓唐，只好寄情山水，用对田园的美化来安慰和解脱自己。他就是在这种复杂痛苦的思想矛盾之中走完了自己悲剧性的一生。

二

上面，我们对马致远的思想发展作了很粗略的描述，在此基础上，有必要进一步对

他的主要思想倾向做较为深入的探讨。

对待人民群众，特别是社会下层群众的态度如何，是衡量古代作家思想进步与否及程度高低的最重要标志之一。今可见到的马致远七部杂剧中，《汉宫秋》、《青衫泪》两部分别塑造了被征入宫的农家女子王昭君、教坊妓女裴兴奴两个下层群众形象。在这两个人物身上，作者都倾注了自己的深切同情。王昭君是《汉宫秋》中的一个配角，但却是剧中最为光彩夺目的形象。史书记载里昭君是个“良家子”，马致远明确改为“阊闾百姓”、家境“贫寒”的“庄农人家”之女，并写出了昭君身上劳动人民美好品质的某些方面。例如，初选入宫时，昭君全然不肯向毛延寿那样的显臣行贿以获得元帝宠爱的机会，这表现出她的正直；“十年未得见君王”，在冷宫中苦度春秋，她也没有深积悲怨，这表现出她的纯朴；在匈奴以刻日南侵为威胁逼要昭君时，昭君挺身而出，为“国家大计”情愿自请入塞，以使人民免遭战乱。最后，她脱下汉家衣服，从容投水自尽，更集中体现出她不屈的性格、崇高的献身精神和爱国民族气节。与剧中其他人物相比较，毛延寿投降叛国，成为民族罪人；汉元帝、五鹿充宗等面对入侵威胁软弱无能、屈膝妥协，而昭君一个弱女子却深明大义、正气凛然。这里，一边是统治者的腐败怯懦，一边是下层人民的为国捐躯，昭君的爱国精神和优秀品质就在这种强烈的对照中得到充分的突现，使昭君的艺术形象成为无数反抗民族压迫、争取自由幸福的劳动人民、特别是妇女的一个缩影。《青衫泪》中的裴兴奴从思想境界上说远不如昭君，但在反抗恶势力摧残，努力摆脱受欺辱命运方面则似有过之。她是一个世袭的“教坊司乐籍”，早早便沦落风尘，但她不甘于强颜卖笑的悲惨生活，向往着有一天能跳出牢笼，“将缠头红锦，换一对插鬓荆钗”。但是，这么一点正常的要求也无法实现，刚燃起的希望之火又被鸨母设计胁迫裴兴奴卖嫁于茶商而破灭。兴奴对这种认钱不认人的卑劣行径愤恨以极，终于发出了强烈的抗议：“少年的苦痛也天！狠毒呵娘好使的钱。你好随的方就的园，可又分的愚别的贤，女爱的亲娘不顾恋，娘爱的钞女不乐愿，今日我前程事已然，有一日你无常到九泉，只愿火炼了你教馒头汤滚滚煎，碓捣罢教牛头磨磨研，直把你作念到关津渡口前，活咒到天涯海角边。都道这风尘是夙缘，明理会得穷神解不得冤。”言词之激放，批判之尖锐，在马致远作品中可谓空谷足音。

这种文字出自马致远笔下并不是不可理解的。他虽想走历代文人共同的仕途进身之路，但现实给他的只是冷冷的一击，他不得不混迹于社会下层，这使他的思想不能不发生动摇和变化。严酷的社会现实使他不能不看到，往往是下层人民，往往是被别人看不起的农女、娼妓，却有着高尚的情操、纯洁善良的灵魂，比起那些高官厚禄的显贵来，她们才是值得颂扬和崇敬的。同时，她们的悲苦命运也不能不在马致远心中引起“同是天下沦落人”的感慨，从而寄予深深的同情。从《寿阳曲》几支写渔民生活的小令和套曲《耍孩儿》《借马》等来看，马致远对人民群众生活是较为接近和熟悉的，在同花李郎、红字李二一类倡优才人共同合作、相处的过程中，倡优身上对压迫者的强烈反抗精神及其他优秀品质也必然对他产生积极影响。惟其如此，马致远笔下才能出现王昭君、裴兴奴这样农家、娼门女子的正面形象。不满现实黑暗和同情人民不幸这两者之间，本来就是密切连系着的，这两个形象的塑造，表明他的脚步已稍稍向着人民方面靠拢。

但是很可惜，马致远并未沿着这条正确的路一直走下去。与关汉卿等作家不同，他

虽也身处下层，心却总是与下层人民有隔膜。他既不能象关汉卿等那样不屑仕进，对功名利禄一无反顾，也不能象他们那样与倡优艺人混为一体，因而，他始终未能挣脱封建文人轻视人民这一传统偏见的束缚，未能和下层群众达到思想感情上的亲密交融，而只是予以有限的同情与怜悯。由于这些，当我们看到关汉卿笔下一大批被压迫、被污辱的下层人民，特别是下层妇女形象，并为这些形象身上所显示出的对封建势力直至统治者机智顽强的斗争精神所感动时；当我们看到高文秀笔下梁山农民英雄质朴、豪爽的勃勃英姿，并为他们嫉恶如仇、为民除害的正义行为而赞叹时，便不能不感到马致远剧作中劳动人民正面形象的数量之少，思想性之单薄了。

的确，再看马致远今不存的另七部杂剧剧名，以下层群众为主角的戏几乎没有一个。他的散曲中，也仅出现了一个身份模糊的马主人形象。倒是几部神仙道化剧，那里还出现了一些下层人，但情况并不相同。有的，如《岳阳楼》中卖酒的郭马儿夫妇、《任风子》中杀猪的任屠，他们或因是树精所化，或因颇有仙气而为被度脱的对象；有的，如《黄粱梦》中的院公、樵夫、壮士等，他们都是道教仙人的化身，充当了驱人悟道的工具，为作者否定尘世、赞美隐逸的主旨服务。在他们身上，虽不乏某些赞许性的描写，如《黄粱梦》中院公指斥公人殴打吕岩父子的恶行、樵夫解救风雪中迷路的吕岩及儿女；如《任风子》中任风子自告奋勇去杀马丹阳，这些地方，作者显然融注了自己同情的感情。但从总的倾向来看，马致远对下层群众的基本认识则是相当错误的。《陈搏高卧》里就写道：“想他那乱扰扰红尘内争利的愚人，更和那闹攘攘黄阁上为官的贵人，争如这闲摇摇华山中得道的仙人”。显然，马致远在看透了统治阶级黑暗的同时，思想又走向了错误的极端，把为名利而竞争的富豪显贵与为生活而奔波的普通百姓混为一谈，一齐否定了。在他看来，世人无论是官是民，都是争名逐利的庸人，早在《岳阳楼》中，他便鄙夷地说：“想那等尘俗辈，恰便似粪土墙。”这种思想贯穿了他整个创作，即使《汉宫秋》的昭君也不能例外。在剧中，昭君的单纯甚至到了明知毛延寿将她的画图“点成破绽因此发入冷宫”，她却无论对毛延寿还是汉元帝都全然没有怨愤之词，可当她一旦见到元帝，竟立即摆出一副知书懂礼的大家闺秀般的媚态：“迎头儿称妾身，满口儿呼陛下”，以博取元帝欢心。紧接着，尚未被册封得宠，又赶忙乞求汉元帝给她父母“恩典宽免，量与些恩荣咱。”这种对昭君贬低性的描写，从作品提供的昭君出身、思想与性格中找不到充分的根据，只能认为马致远轻视人民的封建文人意识的流露。再如《海神庙》小令，马致远对王魁负桂英的传说不以为然，根本不相信妓女会有真挚的爱情，说“桂英你怨王魁甚，但见一个傅粉郎，早收了买笑金”，全然一付蔑视的口吻，联系到《青衫泪》中裴兴奴一听说白居易已死马上表示愿嫁茶商的描写，可以说，马致远对人民群众的偏见是根深蒂固的，时时表现出精神上的强烈优越感。为什么他终不能走入人民营垒？为什么他总耽于消沉而不得自拔？答案之一就在这里。

与他对下层人民认识态度上的矛盾复杂状况有所不同，对待社会现实，他的倾向是颇为明确的。早年，马致远功名意、进取心虽相当重，但在当时条件下，他的愿望又倍受压抑，“于是以其有用之才，而一寓乎声歌之末，以抒其拂郁感慨之怀，所谓‘不得其平而鸣’者也。”^⑪正因“不得其平而鸣”，所以，在马致远作品中，我们常可见他对现实的不满甚至否定，而除了大致写于早年的两首（中吕粉蝶儿）套曲外，几乎再找