

电影理论初步

李以庄

江西人民出版社

李 以 庄 著

电影 理论 初步

江西人民出版社

03-300

叶 菲

电影理论初步

李以庄 著

江西人民出版社出版

(南昌市第四交通路铁道东路)

江西省新华书店发行 江西印刷公司印刷

开本850×1168 1/32 印张10 字数 260千

1984年11月第1版 1984年11月第1次印刷

印数: 1—4,000

统一书号: 10110·317 定价: 1.08元

前 言

电影是最年轻的艺术之一，它的巨大潜力至今远远没有发掘完，但已经显示了它作为艺术中的重武器的威力了。这不但因为它得天独厚，溶合吸收了各姊妹艺术的表现手段，而且迅猛发展的科学技术，也给它带来日新月异的表现能力；也由于电影能够复制几十部乃至上百部拷贝，同时在国内外放映，使这一国际性视听觉综合艺术，具有远比其他艺术广泛得多的群众性。在我国，每天的电影观众达七、八千万人次，电影在建设社会主义精神文明中的作用尤其不容忽视。在党的十二届二中全会上，邓小平同志严肃地提出了思想文化战线要反对精神污染的问题，电影艺术工作者在这方面的责任，是十分重大的。

电影不但给予亿万人以文化生活，而且具有强大的社会力量，能影响千百万人的思想、信念乃至生活方式。我们知道，电影曾使鲁迅改变了他的生活道路，他后来曾真切地谈到一部影片怎样轰毁了他的美梦，使他直面严酷的现实：

我的梦很美满，预备卒業回来，救治象我父亲似的被误的病人的疾苦，战争时候便去当军医，一面又促进了国人对于维新的信仰。

可是，当他在日本的一所学校课堂上，在一部关于日俄战争的影片里，看见自己“久违的中国人”，一个绑在中间，许多站在

左右，“一样是强壮的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，而围着的便是来鉴赏这示众的盛举的人们”。映现在银幕上的这个逼真的场面，使鲁迅受到强烈的震动，他的思路被轰毁了：

觉得医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。（《呐喊》、《鲁迅全集》第一卷，第4至5页）

无产阶级革命导师列宁早就指出：“在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的。”在十月革命后，列宁在极端繁忙的革命工作中，对新生苏维埃国家的电影事业，给予极大的关注。根据有关同志回忆，列宁要求“不仅必须把科学和生产带到电影中来，而且必须把幽默、笑料、喜剧和悲剧底令人激动的场面也带到电影中来。所有这一切，应该针对着一个唯一的目标：争取新生活，争取新风俗，争取更好的未来，争取科学和艺术的发达。”斯大林同志也在联共（布）第十三次代表大会上指出：“电影在苏维埃政权手里，乃是巨大的、无法估价的力量。”“电影具有在精神上影响群众的非凡能力。”事实上，当时新生的苏维埃很注意运用电影向群众进行思想教育。比如：1934年，苏联的《真理报》就发表过题为《全国都要看影片〈夏伯阳〉》的专文。

同样，在资本主义国家里，资产阶级的当权人物，也很重视电影艺术的感染力量。例如：美国在五十年代曾拍了一部彩

色故事片《在海滩上》，表现世界遭受原子战争以后的情形：地球上的人都死光了，只有一艘正在深海执行任务的潜艇上的人员幸免。影片淋漓尽致地描绘原子战争造成的可怕后果，以及人们面临死亡时内心的绝望和痛苦。美国把这部影片向国外发行，但禁止美国军队的官兵观看。一位美国总统甚至说电影是“装在铁盒子的大使”。确实，美国大量输出好莱坞的影片，在欧洲、日本及大多数第三世界国家所放映的电影和播放的电视节目中，美制影片和电视节目要占百分之六十至百分之九十。法国文化部长雅克·兰在一九八二年秋天对欧洲共同体其他成员国的文化部长呼吁，希望通过欧洲国家在文化方面的合作来阻止美国这一垄断局面，主张共同体应该与美国在“文化艺术方面”，特别是在电影、电视节目方面“所搞的帝国主义”进行斗争。（见英国《经济学家》报1982年9月11日）一些第三世界国家更是从强调建立自己民族的电影事业出发而提出限制欧美影片的进口及建立影片进口的检查制度，如，斯里兰卡政府命令国家电影公司减少英语影片的进口，并采取行动保护当地电影业。（见路透社科伦坡1982年9月9日电讯）一九八二年夏由非洲二十个国家的电影工作者和政府代表参加的第一届全非电影讨论会，一致认为电影对非洲国家的文化发展有着重要作用，强调要“坚决抵制美国和西欧电影发行公司的新殖民主义的控制”（见苏联《在国外》周刊第21期转载的英国《非洲》杂志的报导）。泛非洲电影发行公司总经理乌赛尼甚至鲜明地指出，非洲电影艺术家应努力使自己的作品“切合”非洲观众的思想与感情，而不应首先去考虑自己在国外的名望，不应把眼光老是盯在“巴黎的评论”上，沽名钓誉搞创作。他强调非洲制片者应去掉对欧美巨片的某些自卑感，指出非洲电影的重大问题之一是“要树立自己的特性，征服自己的观众和自己的市场”。

（见法新社瓦加杜古1983年2月20日电讯）对于社会主义国

家来说，西方资本主义国家的影片在意识形态方面的影响，是特别值得我们注意和警惕的。一九八三年夏，苏联的《苏维埃文化报》就曾连续发表读者来信，认为西方影片是“资产阶级意识形态颠覆的一个组成部分”，呼吁应“从严掌握”这类影片的放映。这几年，我国打破了闭关自守、与世隔绝的状态，在积极发展对外经济关系的同时，也积极地开展了对外文化交流。正如邓小平同志指出的那样，在对外开放的条件下，“资产阶级思想影响的渗透是不可避免的”。（《邓小平文选》第266页）我觉得，在电影战线上要如胡耀邦同志要求的那样“坚决地抵制资产阶级的腐败东西”，除对公开放映的外国影片认真审查之外，还应加强影评工作，从积极引导方面做好工作；另一个重要方面，是要清醒地、批判地对待外国电影艺术技巧、创作经验和各种各样的电影理论。

日本著名电影理论家岩崎昶曾这样简括地谈到电影理论的重要性：

今天一个人只要有眼睛和耳朵就能够看懂电影，任何人都以为理论在这里面不起什么作用。其实，即使在电影刚刚出现的时候没有理论也是不行的，正是经过很长时间才逐渐形成的优秀电影理论，首先对电影摄制人员起了指导作用，同时也给电影观众扩大了眼界。（《电影的理论》第6页）

我国的电影理论非常薄弱，正因为这样，就更容易被西方五花八门的电影理论所迷惑，我们迫切地需要改变这种状况。电影艺术创作是需要理论指导的，对待西方各种电影美学思潮的侵袭，则尤其需要清醒的识别能力。而在加强电影艺术理论研究及电影教育、普及电影文化等方面，我们倒是很有必要向

苏联、美国、法国等电影艺术生产和电影教育事业发达的国家有分析的学习。近十多年来，电影作为一门艺术科学，在这些国家，已赶上了文学和戏剧的传统学术地位。而且，他们都很重视电影教育及电影普及、宣传工作。

在美国，电影教育事业近十多年来，呈现出一种蓬勃景象。据美国电影协会七十年代初的统计：一九六八年美国有二百零五所大学，开设了三千种不同的电影课程，选修的学生有八万五千名。而到了七十年代末，美国五千余所学院和大学开设的电影课程增加了约四倍。并有三万多名学生攻读电影和电视教育方面的学位。据悉，早在七十年代中期，美国有五十五所大学可授予毕业生电影文学硕士（43所）和博士（12所）学位。美国电影研究所所长乔治·史提文斯指出：“现在，研究电影已成为一般大学课程的一个基本和重要构成部分了。”因此，美国政府和一些私人机构对这些课程的支持也有所增加，他们每年花在电影教育上的费用达几百万美元。电影课程的内容是：电影史、电影欣赏、电影批评、电影制作、电影剧作等等。

美国的电影教育有几点值得注意：一是许多有经验的电影教师、制片人和导演为了追上这门日新月异的学问的发展，返回大学去攻读高级学位，以期保持自己的学术地位。二是据美国电影研究所一九七九年调查表明，研读电影、电视课程的大学生中，只有百分之四十是谋求将来在电影事业上发展的；百分之三十三的人选修这门课，是认为这些课程是大学文科教育的组成部分。这说明普及电影教育的必要性，已为大家所承认。正因为这样，尽管美国有四千多位电影和电视讲师在大学里教授电影课程，但仍有不少电影专家在大学任教，这表明社会和电影界对电影教育的重视。这一点，对我们是很有启发的，因为如今在我国正规的综合大学里，是把有关中国戏曲的课程当作重要的课程来开设的，甚至列为重点研究项目，但却

认为开设电影课程是艺术院校或电影学院的事情。其三，美国的高等院校讲授电影课非常注重实践和观摩，这更是我们目前最为欠缺的了。

苏联拥有一个库存四万二千部完整影片的大规模国家电影资料馆，而最值得注意的是：这个馆的负责人认为普及、宣传、介绍世界电影艺术是自己有重大意义的职责。因此，他们把电影资料馆保存的影片，拿去在专门的电影院放映。如莫斯科的“幻象”电影院，及其在莫斯科市内和郊区设立的二十多个分院，在梯比里斯和列宁格勒也设有这种专门电影院。这是一种“俱乐部式”的专门电影院，经常举行学术性活动。比如，由几位电影学家主持，专门放映苏联及各国电影资料馆影片的莫斯科“幻象”电影院，就经常组织和从事如下一些活动：按专题放映如“音乐片”、“电影艺术大师”、“世界电影明星”、“银幕喜剧”等专门片集；将资料馆收到的许多外国寄来的影片，拿来举办影片“回顾展”；举行观众与电影工作者会见的集会；举办专题电影讲座，并配合内容放映影片；出版介绍世界优秀电影大师的作品或某个国家电影事业的集子；等等。而最重大的措施，是举办三至四年制的“世界电影艺术大学专修班”。这样，国家资料馆通过这个专门的电影院，使青年人和有志者不仅满意地看到影片，而且获得当代人所必需具备的电影文化，这对于提高观众的艺术鉴赏力，促进电影艺术创作，乃至整个电影事业的发展，都有着极其深远的影响。

相比之下，我们不但在普及电影文化的工作方面做得很不够，而且电影理论研究工作也远远没有得到应有的重视。有人甚至认为，我国既没有电影理论，也没有电影理论家。这话未免过分偏激。我国的电影理论研究工作确是十分薄弱，但不等于就没有理论及其影响。比如，“左”的理论对我们的电影创作及评论的影响就很大。直到今天，尽管我们费了很大力气，还

是未能从这种理论的影响下完全解放出来。日本电影理论家岩崎昶说得好：“直接读过或学习过电影理论书籍的人为数并不多，但是，很多人却看到了根据这种电影理论拍出的影片，读到了根据这种理论写出的影评，而在这种影评已经广泛流传的情况下，人们不知不觉之间，而且很自然地接受了这种理论。……理论就是这样，先是产生，然后成为常识，而充溢于时代空气之中，最后便会对每一个人起推动作用。……一个人可以对理论表示轻视，但是，不可能摆脱理论对他的影响。当理论变为无数的粒子在空气中散发开来的时候，理论就成为巨大的力量。”（《电影的理论》）

尽管早在一九五〇年五月，上海群益出版社便出版了著名戏剧理论家顾仲彝所著《电影艺术概论》，但尔后三十余年，我国的电影理论著作却十分鲜见。而即使是一篇有份量的影评，也会对电影艺术创作产生影响。如张客同志一九六一年发表的《余音绕梁——试论影片〈青春之歌〉导演艺术创作上的特色》一文，就由于较系统、细致地分析了导演艺术创作上的特色而引起许多导演对于人物出场、细节运用及场面调度等方面艺术处理的重视。崔嵬同志在拍《青春之歌》时，是比较注意借鉴中国传统艺术的经验的，例如，对于卢嘉川的出场，崔嵬同志就曾着意经营。事后他说：“这正象我们的戏曲演出，在一个大将上场时，先用震天的锣鼓打一通‘急急风’，然后来一个‘击头’，英雄出场了，这就使观众不能不精神贯注地注意这个人物。”

（《百花》1959年21期）可见，崔嵬同志在艺术上的追求，并非盲目。但他读了张客同志的文章后，还是大吃一惊。他说，“我是有些想法的，但在实践做出来后，在思想上理论上却还是一种朦胧状态，看了这篇文章，才知道这里面还有这么大的学问。”由此可见电影理论研究对于创作的影响。不但如此，电影艺术要“更上一层楼”，不能不在广大观众中大力普及电影文

化。诚如鲁迅说的，天才也只有在适于生长的土壤里才能长出来。那种思想艺术水平较高的影片票房价值不高，庸俗粗劣的影片反倒大受欢迎的状况，恰恰是缺乏引导，缺乏电影文化素养造成的。这对于提高电影艺术创作质量是极为不利的。更不用去说，由于我国长期的锁国政策，使我国电影艺术工作者对世界电影创作与理论的发展，所知甚少；连专门研究外国电影的人，也极难看到外国影片的不正常状况了。这种闭塞状况导致电影文化素养上的严重“营养不良”，对于电影艺术创作和理论研究造成的损失，是难于以数字计算的。电影艺术要“更上一层楼”，不能不首先改变电影理论研究，尤其是对群众有广泛影响的电影评论的薄弱状况。

目前，电影评论的数量是不少的，但如果不能解决一些带根本性的问题，就不容易显著地提高影评的质量，这与我们长期以来未能把电影评论当作一门科学对待是有关系的。十年浩劫，使不少同志甚至某些领导文艺工作的同志，误以为文艺评论就是“大批判”。粉碎了“四人帮”，人们对“棍子”加“帽子”的大批判式的“文艺评论”十分反感。于是，有的人便又走向另一极端，把评论等同于“喷香水”。相当一部分影评仅仅重述影片内容，再加几句赞美的套话，只能算是“高级说明书”，甚至干脆象广告。夏衍同志在中国影评学会成立大会上就说过：“电影评论的水平似乎还落后于创作，这不在于数量，而在质量。……有些电影评论也许可以‘正名’为‘广告’。……有的就只介绍故事，有的是片子没有出来就先作广告式的宣扬，这种情况，我认为是对观众没有好处的。”（《电影艺术》1981年3期）其实何止呢？同样对电影创作也没有好处。无论是一味说坏，或一味说好，都不是一种科学态度。鲁迅曾指出：“批评的失了威力，由于‘乱’，甚而至于‘乱’到和事实相反。”（《鲁迅全集》第五卷第468页）必须坏处说坏，好处说好，这才有益于作者和观众。

保证文艺评论的科学性的一个重要条件，是对于研究对象尽可能全面的掌握；也就是要顾及全篇，顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，否则就会写出鲁迅所批评的“近乎说梦”的谬论来。其次，文艺是不断随着生活发展的，文艺理论也要不断研究新的现实、新的人物、新的精神面貌、新的审美倾向，仅仅靠重复已经习惯了的文艺术语，是不能对日新月异的文艺现象作出科学的解释的。比如，文革前我们提倡“四好电影”：“好故事、好演员、好镜头、好音乐”。到了一九七九年，中国电影艺术开始重新认识和发现自己，一些中青年电影艺术家拍出了一批使观众耳目一新的影片，如《小花》等，尽管难免有幼稚肤浅之处，却给影坛带来新鲜气息。以后，每年都有一些在美学上有新的追求与探索，提出值得思考的问题的影片，如《巴山夜雨》、《被爱情遗忘的角落》、《天云山传奇》、《沙鸥》、《邻居》、《城南旧事》等等。他们不满足于叙述一个故事，而是要通过银幕形象找到与观众的认同点，容纳更多的思考内容，进行历史的反思。电影艺术家深化了对人、对生活的认识，追求主题思想的深刻和独特。中国电影正在逐渐形成着自己反映生活的新特点与新观念。影片《沙鸥》将摄影机镜头伸入主人公内心，外部事件一笔带过，敢于用占全片八分之一、近千英尺胶片淋漓尽致地展示沙鸥听到爱人噩耗后的内心活动；影片《被爱情遗忘的角落》别具匠心地把富于戏剧性的存妮悲剧打碎，使之作为荒妹心灵上的巨大阴影出现；影片《城南旧事》则既无完整贯穿的故事，也没有明显的政治意念，连主题也无法用几句话概括，然而它在继承民族美学传统和探索新的叙事结构方面，却具有值得重视的美学价值。中国电影艺术开始找到自己的意识，不再仅仅忙于叙述故事了。理论批评的责任，就是要从美学的高度，对艺术上新的探索加以认真的分析研究，与艺术家一起探讨得失，而不是一旦发现某种艺术现象不能用老尺

去量,便视为异端,简单地予以否定。前几年艺术上颇有新意的影片《小街》,不公平地受到评论界冷遇,引起青年观众的不满,这教训是应当吸取的。当然,我们也不因此认为讲究故事的传奇性与完整性等传统的结构方式便是“过时的”。但科学的任务既是揭示事物发展的客观规律,探求客观真理,用以指导人们的实践,作为科学的电影理论批评,自然不可能是静止凝固的。

电影评论需要积极而正确地开展批评与自我批评,需要砥砺切磋的空气和扎实的理论研究。三十年代,聂耳曾以“黑天使”的笔名在《电影艺术》上发表文章,尖锐地批评蔡楚生一部缺点较多的影片《粉红色的梦》,说这部影片是“麻醉阶级意识的工具”,恳切地期望他“不要再做艺术家的迷梦”。文章的题目就叫做《下流》。尽管当时蔡楚生已经是一位颇有名气的青年导演,而且聂耳所用的题目,是出于对蔡楚生的误解:那是有一次联华影业公司一位半资方负责人“慨叹那种‘下流’电影(指描写下层人民生活的影片),不知怎么会大卖其钱”,蔡楚生便讥讽地回答说:“我也正在准备着写作一部‘下流’的电影。”当时在场的聂耳,不了解蔡的真意,便用了那样的题目。但蔡楚生不但没有暴跳如雷,而且认为聂文对自己有帮助,亲自登门向聂耳求教,并当面进行必要的解释,事后又著文公开表示感激。这次批评,对促进蔡楚生思想进步及其影片题材的转变,大有好处。二人也因此成为莫逆之交,在影坛上传为佳话,这是一个好的传统。

文艺创作是一种复杂的社会现象,往往仁者见仁,智者见智,甚至是非标准迥异,难免会有争论。有争论,是好事,是文坛有活气的表现。正如不能认为对一部影片进行批评就是反对“双百”方针一样,也不能认为发生了争论便是出乱子。鲁迅说得好:“文艺必须有批评;批评如果不对了,就得以批评来抗争,这才能够使文艺和批评一同前进,如果一律掩住嘴,算是

文坛已经干净,那所得的结果倒是相反的。”(《鲁迅全集》第五卷第443页)有人说,现在电影评论“鸣”者日众,而“争”者甚寡;盖因“争”要得罪人,不但作者顾虑,报刊编辑也害怕。但各唱各调,缺乏思想交锋与砥砺切磋,是谈不上发展理论批评的。

真理不怕争论,真理越辩越明。党提出“百家争鸣”的方针,正是希望大家本着探求真理的共同愿望,各抒己见,展开争论。但要贯彻这个方针,需要有一个良好的风气;争论双方要有社会主义精神文明的态度,意见不妨尖锐,态度却要诚恳,不意气用事,不扣帽子,不歪曲对方原意,不挖苦讽刺,更不进行人身攻击。而更为重要的是:要在争论中真正扎实地研究理论问题。

我们还习惯于接受现成的结论,极少对一些重大理论问题和学术上的具体问题提出不同看法。对理论问题的讨论,又往往流于泛泛而谈,缺乏扎实的研究探讨。几年前,报刊上曾讨论过电影的民族化问题,有的编辑部还召开了座谈会。有人认为,电影本身是外来的艺术,不存在民族化问题;有人认为电影既已在中国土壤上开花,就有民族化问题。讨论表面上很热烈,但却缺乏认真的学术准备,不免浮泛笼统。引人深思的是,与此同时,香港一位专门研究中国电影的学者林年同博士,却在认真研究之后指出:“中国电影,受传统诗歌、小说、戏曲、绘画、园林、音乐的创作理论影响很大,不少电影艺术家都是有意识地朝这个方向探索,有意识地继承这个古典美学的传统的。可以这么说,一个体现着中国古典美学特点的电影体系,基本上已建立起来了。”(《中国电影理论研究中有关古典美学问题的探讨》,《八方》1981年9月)当我们正在为电影是否存在民族化的问题而争论时,香港同行却已将对这个问题的探讨,推进到这样的深层了。要建立自己的电影理论体系,等待我们去做的工作实在是太多、太迫切。

十月革命以后，列宁在给高尔基的一封信中，曾明确地指出，要“把文学批评也同党的工作、同领导全党的工作更紧密地联系起来”。文艺理论批评之所以能够起领导作用，在于它的科学性，在于马克思主义的思想力量。这在左翼电影史上是有过实迹的。三十年代，我们党在电影战线主要抓了三件事：一是派人打入电影公司，抓编剧权；二是争取在公开合法的大报上发表影评，甚至派进步人士去编电影副刊；三是把进步话剧工作者介绍进电影厂去当导演、演员。这三件事中，第一、三两件属于组织手段，第二件是实行思想领导的主要手段。后来的事实证明，斗争最激烈、作用最显著的是电影评论。尽管当时所有的报刊领导权都不在我们党手里，但是，正如鲁迅早在“五四”以后不久就得出的结论那样：“只有以唯物史观论文艺，才极直捷爽快，能说明许多暧昧难解的问题。”马克思主义的思想力量，在当年的电影评论中显示了威力。中国左翼电影运动的组织者之一，共产党员王尘无，虽然只有二十多岁，却是一位在观众和读者中享有崇高声誉的权威性影评家。有些青年是要等读了王尘无的影评再决定是否看某部影片的。王尘无又能理解创作人员的苦衷，尊重他们的劳动，在影评中与创作人员一起探讨研究创作中的实际问题，既有尖锐的批评，又有热诚的鼓励，因而与许多创作人员结下深厚情谊。尘无正是在这种沟通思想的评论中，促进了左翼和进步的电影创作的。

也正是这样一位影评家，曾和夏衍、唐纳、鲁思等战友一起，同国民党的御用文人刘呐鸥、黄嘉谟之流展开了大论战，痛斥他们鼓吹的“电影是给眼睛吃的冰淇淋，是给心灵坐的沙发椅”的“软性电影论”；同时还就左翼电影的大众化路线、主题和题材、艺术与政治、形式与内容、真实性与倾向性等许多问题，宣传和阐述了马克思主义的文艺理论。这次电影理论战线上反“围剿”的胜利，是整个军事、政治、文化战线上反“围剿”

胜利的一个组成部分。而在这场战斗中，使左翼电影理论工作者所向披靡的，恰恰不是行政力量，而是思想理论的力量，真理的力量！

一九八一年八月十八日《人民日报》评论员在《掌握好文艺批评的武器》一文中说：“文艺批评是文艺界的主要斗争方法之一，也是党领导文艺事业的重要而有效的方式。”我想，这样明确地再次肯定我党历史上行之有效的方法与方式，是有现实意义的。早在一九五七年，茅盾同志就已经指出：

对于主要是个体活动的文艺家的创造性工作，即文艺家的思想和实践来说，共产党是通过文艺理论批评、政策方针来领导的；“五四”以来，我国的进步文艺家们都可以用自己的经验来证明这一点。（《必须加强文艺工作中的共产党的领导》）

彻底的唯物主义者是无所畏惧的，既然三十年代马克思主义的理论批评，在白色恐怖的上海滩头，能够显示威力，现在我们掌握着全部宣传工具，就更有条件把工作做好了。

近几年来，电影评论比较注意对影片进行艺术分析，使影评工作中一个长期显得薄弱的环节，开始有所加强。但对电影作品进行艺术分析，也是一项需要付出艰苦劳动的工作，并非转述作品的精采部分，然后加上诸如情节紧凑、迭宕多姿、结构严谨之类的套话，就可以完事大吉的。真正的艺术作品是一个完美有机的整体，无论从哪个侧面去研究，都并不意味着可以把它肢解为支离破碎的片断，以致阉割弥漫其间 的思想倾向。否则所谈意见难免会“隔靴搔痒”，甚至“断章取义”。

文艺评论除了遵循社会科学的一般规律外，主要是对文艺的特殊规律的认识与把握，因此，只有正确的政治思想而没有

深厚的艺术修养和敏锐准确的审美能力，是不能成为好的批评家的。鲁迅曾尖锐地指出过：“诗歌不能凭仗了哲学和智力来认识，所以感情已经冰结的思想家，即对于诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。”（《鲁迅全集》，第七卷，第342页）电影评论自然不能例外。

要解决电影评论中这样一些带根本性问题，归根结底，恐怕要从学好基础理论入手。恩格斯曾说：“一个民族想要站在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。”（《自然辩证法》）我们相当长时期，以一种浅薄的功利主义的态度对待理论，十年浩劫中，甚至否定基础理论的教育，这使得我们的理论研究工作缺乏扎实的基础，难以进行深入的理论研究。我们的确需要学习、学习、再学习，刻苦扎实地做一点研究工作，目前这种薄弱状况是再也不能继续下去了。据悉，外国汉学家中，专门研究中国电影和电影史的，已有三代人，还有人因写了一篇《五十年代的中国电影》的论文而获得博士学位。国内现在写电影剧本的人比解放初期增长十倍以上，但搞电影理论研究的人，仍是寥寥无几。这中间，恐怕也存在一个“非学者化”的问题。尽管不少同志都一再谈到：音乐、美术课程在中学里均为必修课，电影这门被列宁称为“最重要”的艺术，应该作为一项文化素养课程列入大中学校的课程表中，尽管近年国内已有一些大学文科开设了电影理论课程，个别大学甚至将此课程作为美育课，向全校文理工科学生开设。但是，这门课程的重要意义尚未为人们充分认识，因此工作中困难不少。

一九八一年，笔者斗胆在中山大学中文系为高年级学生开设选修课《电影理论研究》。一九八二年，在教学之余，写出这样一本小册子。新来乍到，仓促上阵，粗糙谬误，自不待言。笔者所以有勇气把这本急就的小书奉献给读者，是因为看到许多业余搞影评的年轻人，缺少入门的通俗理论读物，作为过来