

● 电影学新论 ●

大潮初动——论中国电影与社会

王忠明 著
中国电影出版社

• 电影学新论 •

大潮初动 ——论中国电影与社会

王忠明 著

中国电影出版社

1990 北京

内 容 说 明

这是一部由青年业余影评人撰写的、内容侧重于尖锐批评的专著。它从社会学的角度，对新时期的中国电影作了通盘考察和细致研究，既直抒胸臆地论述了电影中存在的弊端、差距，同时也高屋建瓴地指明了出路，晓之以理，令人信服。

本书立意深邃，视角新颖，见解独到，显示了作者的才智、热情以及社会责任感。

责任编辑：王家龙

封面设计：张乃萱

大潮初动——论中国电影与社会

中国电影出版社出版发行

（北京北三环东路22号）

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：787×1092毫米 1/32 印张：6.75 插页：2

字数：140000 印数：1—1000册

1990年2月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00259-3/J·0200 定价：2.50元

每个人都各有其知识和假定、各有其概念、各有其语言。

如果我们认为专家只需要能够和同行的少数专家沟通就够了，那是野蛮的自大。

——录自〔美〕彼德·F·杜拉克
《有效的管理者》

目 录

前 言	(1)
第一章：低谷起步的蜿蜒之路	(6)
1.1 悲哀的“婢女电影”时代	(6)
1.2 浮美背后的进步	(11)
1.3 热点更迭：一个难以逾越的现实	(15)
第二章：出污泥而染	(20)
2.1 观念的制约	(20)
a 从不是电影的《新星》说起	(20)
b 《人生》的倾斜	(26)
2.2 疲软与无意志	(40)
a 记忆的刻痕	(40)
b 《爱与恨》的“爱”与“恨”	(47)
c 雅俗共赏：鸟笼子哲学	(50)
2.3 呼唤真诚的电影为何也假?	(55)
2.4 何需“道德许可证”	(71)
a 勇气的短缺	(71)
b 在制度面前	(78)
c 物欲，不是罪恶	(86)
d 太阳在落山前显得最大	(91)
第三章 美妙的潮音	(98)

3.1	关于时间的概念	(98)
a	我们现在还生活在过去中	(98)
b	同一个世界,不是同一个世纪	(105)
3.2	关于民主的概念	(110)
a	民主也是一种生活方式	(110)
b	镜头:平和的诉说	(122)
3.3	关于城市的概念	(128)
3.4	关于娱乐的概念	(142)
第四章 历史的恩赐		
	——苦涩中挺起的新一代	(161)
4.1	他们的诞生	(161)
4.2	他们的意义	(166)
4.3	他们的两难	(178)
第五章 跨世纪的出征		
5.1	执拗地反叛平庸	(184)
5.2	铺写“自己”	(193)
5.3	神圣之门	(201)

前 言

倘若一个事物尚处在急剧多变的演进过程中，而有人却试图作出某种阐释，这看来总不免有些唐突。黑格尔说过：密纳发的猫头鹰只有在黄昏才起飞。

然而，我还是想试一试。中国社会在改革、开放中，业已进入了一个激动人心的历史新时期。对此，中国电影不可能闭目不语，不可能没有自己的愿望表达、意志体现和理想咏叹。作为新时期中国电影的一名观众和评论爱好者，我因之而感触良多。中国电影在不堪回首的动乱年代曾积下了满身伤痕，其后呻吟过、徘徊过，还有种种迷惘和反复，但它的更新和变迁，同样令人瞩目。它在国际电影界开始受到的普遍注意，足以使我们对它赶超世界先进水平的前进步幅和势头充满自信。如同一切“爱之切、故言之也苛”的观众一样，我对新时期的中国电影也不免常有啧啧烦言，但平心想来，也正是它给了我许许多多说来话长的感受和体会，成了我近年来闲暇时间中主要的精神生活内容。受惠于银幕甚多，“报偿”的心愿也自然强烈。我总觉得，对于任何已经创造的东西是不能漫不经心的，尽管“任何已经创造的东西对

于我们都不是神圣得不可超越的，都不是不能让位给更先进、更自由和更具有人性的东西的。”^①“看”电影，是一种自由；“想”电影，我则自视为一种责任。因此，当我在银幕上下看到有那么多意气风发的电影工作者机智而又顽强地进行着创造性的劳动，表现出开拓、创新、独立、正直、不疲倦地追求真理、尊严感、荣誉感和事业心等等新的时代风貌，每每激动之余，总特别希望将自己的各种零星感受和想法（包括不满足）尽可能详尽系统地表达出来，反馈给他们，才不负他们现在和将来的一切辛劳。中国电影，就现实而言，恐怕一时还难以摆脱一波三折的现有格局。但是，演进过程中的迂回曲折，似乎又要求有更多的力量来关心过程，促成过程的健康完结。介入过程，无疑需要勇气，因为它在实质上也就是介入历史。我们不必把历史概念看得过于神秘和不可亲近。所谓历史无非是由人类的无数微末贡献构成的。对我来说，敢于介入的勇气当然还来自这样一个朴素的事实，即我不在电影界工作。这在一定程度上使我反倒赢得了较之电影圈内的不少专门家更多的无所顾忌的批评自由或放言评说的自由，并使善意的读者对我有可能存在的无知和莽撞表示谅解。

本书没有企图以任何称得上体系的理论来引人注目。那是本人的功力和精力所不济的。本书仅仅是想按照我所比较习惯的平实的思维方法，去客观地分析、褒扬和批评我所看到的中国电影。这种方法注定我将更多地注意电影的意识内容或社会内容，而不是电影的技术层面以及电影本体的各种要素，尽管前者不可能脱离后者而独立存在。1984年，

① 南斯拉夫政治家、理论家爱德华·卡德尔语。

正当电影界还在热热闹闹地谈论电影观念问题时，我在已故著名电影评论家钟惦裴等人的具体指点下，写了一篇题为《论电影创作者的现代意识》的论文（后刊于《当代电影》1985年第一期，并收入《电影美学：1984》），直率地提出：电影创作者思想观念的现代化，是个相当紧要的问题。其重要性以及解决的难度都远甚于电影观念的现代化。时隔几年，回顾蜿蜒伸展的电影之路，我似乎有更多的理由和实例来证明这一问题的现实性。而且，随着电影观念现代化问题的相对平稳的认可和逐步解决，思想观念的现代化问题将更为突出地显得它更带根本性，更具有长期性，因而也更需要深入探讨。思维规模的狭窄、认识观点的单一以及陈旧社会观念的严重制约，使得不少电影的生命力过于微弱。对于我们的人民、对于我们置身其间的社会缺少真切的关心，缺少深思熟虑，缺少在认识深度和广度上的恢宏眼光，都不可能不直接影响到电影创作的总体质量。随着创作的深入，即使是颇具锐气和才气的新一代（即“第五代”）导演也难免面临着这一问题的严峻考验和挑战。在这方面，应当说，朱大可关于谢晋电影的讨论是发人深省的。从1981年《天云山传奇》的激烈争辩，到1987年报刊舆论界对《芙蓉镇》莫名其妙的沉寂，都意味深长地表明谢晋电影是一个非常矛盾的文化现象。它一方面具有十分突出的反封建斗士的风范，因而不可避免地受到来自落后观念的多重责难；另一方面其自身又在潜层受到封建意识的支配，而这些封建意识是同样为现时的相当多数的人们所积淀、所习惯、所接受的，因此在相对稳固的高票房价值背后它反而容易心安理得。然而，变革中的社会和时代有理由要求我们的电影应当有助于培养和锻造出具有崭新审美观念和社会意识的新人或新的一代观众，这

也就首先要求电影本身必须毫不吝惜地彻底抛弃各种残存的陈腐思想和观念，从而真正跃迁到一个全新的气势磅礴的时代境界。毫无疑问，这当然不只是谢晋电影的问题，而是包括谢晋电影在内的整个中国电影必须高瞻远瞩地认真解决的问题。只有立志高远，才能放马驰骋。

近年来，在电影研究中，人们越来越注意与其他各种学科的联系。这是一个好兆头。恩格斯在谈到自然科学的内在关联时早就说过：不同学科之间存在着“接触点”，但往往被“双方都宣称与己无关”，然而，“恰恰就在这一点上可望取得最大的成果”。希尔伯特讲到爱因斯坦时也说过这样一段有趣的话：“你们是否知道，为什么会在我们这一代爱因斯坦能说出关于时间和空间最有卓识最深刻的东西？因为一切有关时间、空间的哲学和数学，他都没有学习过。”一些专门家每当遇到强调专业知识时，往往容易偏执，袭其固见和言过其实。因此，泰勒也说过：“具有丰富知识的人比只有一种知识和经验的人，更容易产生新的思想和独创的见解。”不重视电影与电影之外的各个领域、各门知识、各种学科的联系、接触和交叉，在研究活动中只把目光集中在自己领域的狭窄天地里，很少关心“左邻右舍”，其后果必然是眼界和思路受到很大的限制。我们不能指望这样的研究能给中国电影创作以真正强大的推动。日本有个名叫松下幸之助的大企业家，他“求名得名，求利得利，求寿得寿”（现年95岁高龄）。他小时候身体不好，只读到小学四年级，就到一家木屐店当学徒了。然而，就是他，后来竟成了蜚声世界的松下电器公司的创始人，满载着大和民族的骄傲和自信、精明强悍，将自己的产品遍布全球的四面八方，为全人类共享。他何以能如此？何以能得到人们这样的赞誉：“‘经营人生’的高手”？读一读他们

的经营管理全集，你就会惊叹地发现：他以优美文笔、率真感情传达出来的则是他日积月累中不断升华的对人类的深刻理解，他对社会、对人生乃至宇宙的丰富而又深邃的哲学家一般的隽永洞见。他给予我们的最具有思想魅力的启发也许是：任何真正的专门家，真正出众超群的专门家，都首先不是专门家，而是深刻的人道主义者，是眼光宏大、气度不凡、富有哲思的创造者。正在大步走向现代化未来的中国急切地需要大批这样的专门家脱颖而出。我们的电影研究也应当为中国电影界诞生出这样的专门家而大张旗鼓。也许这是可以乐观的！九十多年世界电影发展史的丰富启示以及苦难中华民族在历经难以尽数的屈辱之后从骨子里发出的要求新生的强烈呐喊，会最终唤起这样一批人：他们不仅熟谙电影，对电影也有独无他人的深刻理解，而且勤奋地从世界文化的宝库中汲取了足以够用的精华；他们当仁不让地拥有与众不同的异常宽广的思维空间，在各方面都具有作为人的豪迈激情；他们不乏国际眼光和宏伟的社会理想；他们必须高扬人道精神，对整个人类以及人类的进步事业怀有宗教般的虔诚……

一轮红日正从阴沉的山头背后爬上来。

大潮初动的中国：你能厚爱你的电影吗？

第一章 低谷起步的蜿蜒之路

1.1 悲哀的“婢女电影”时代

历史的必然将中华民族恶狠狠地摔进阴森可怖的低谷间备受折磨。

这是一段荒唐岁月。整个中华民族的生命力经受着决战性的严峻考验。人们从来没有看到过那么多的“史无前例”：

腰系宽皮带的“造反派”在驻外使馆，拦住蒙黑纱的伊斯兰妇女宣传“解放思想”；还钻到穆斯林信徒的帐篷里宣传无神论，直至被轰出帐门。

红卫兵面向全世界宣告：“‘牛仔裤’可以改为短裤，余下部分，可做补钉……。”有的服装店赶紧跟上，对联云：“革命服装大做、特做、快做，奇装异服大灭、特灭、快灭。”横额“兴无灭资”。

“红色恐怖”使整人的酷刑名目繁多：“叩响头”、“油漆涂脸”、“火烧头发”、“开水洗澡”、“突刺”、“红烧”、“坐飞机”、“跪煤碴”、“上吊试验”……

“长安街”改成“东方红大路”；“同仁医院”改成“工农兵

医院”；上海“大世界”游乐场数米高的招牌拉了下来；天津“劝业场”这三个嵌在墙上38年之久的大字，也毁于铁榔头之下……

宋庆龄也收到过书面警告，要她改变数十年的习惯发式，改剪短发。说这是“头发革命”。

.....
.....

这场被称为“文化大革命”的劫难，就是这样以各种极其反常的方式“突出政治”，而否定着人、亵渎着人，否定着人及其各种事物的独立性。依附变得神圣了。什么都不是什么。人被各种各样的符号（地富反坏右、红五类、黑帮分子、海外关系、封资修、走资派、革命家属、统战对象等等）捉弄着，互相构筑地一道道冰冷的壕沟，在盲目中竞相撕裂其自身的意义、完整和尊严。而独有政治，威严地高悬着，毫不犹豫地使其他的一切都变得无足轻重。中世纪的哲学，被人们称之为“神学的婢女”。而作为一种历史性的同质重复，人类却不由自主地在二十世纪六十年代的中国哺育了数亿之众的“政治婢女”。由于“突出政治”，政治统帅一切，电影不可避免地受到很大影响。

关于“文革”中电影状况的详尽描述，那是电影史学家的事情。而且，必须有一定的时间准备，需要占有大量的实际资料（甚至包括涉及某些个人好恶、恩怨关系在内的种种细节材料）。没有足够翔实的丰富史料，是不可能令人信服地描述出重大历史事件的原有面貌的。更何况，“文革”是一场与中国传统文化以及在“文革”前早已形成的经济政治体制

有着千丝万缕复杂联系的非常运动，对于它的历史反省，将是我们民族在现代化建设中不可逾越的一个长期重大任务。我们既然已经付出了巨大的代价，就应当尽可能地索回补偿。因此，当我们试图来考察发生在与之毗连的另一个新的历史时期的有关活动时，便难以自抑地要联系到这段“刚刚成为历史”的历史。历史的连续性天然地决定了新时期的中国电影，在物质基础、创作内容、生产方式以及社会接受方式等方面，无不带有在“低谷”间起步的种种特征。而要认识新时期的中国电影，我们的笔触也应当从“低谷”起步。

据有关记载，“文革”十年间，我国的电影生产基本是空白一片。仅有的几部电影也早已使今天的人们不再有什么兴趣去提它了。（既然象杨白劳“白劳一生”，就指着大春哥送点白面裹一顿饺子吃的辛酸日子已经过去，人们当然不愿意老去重温。）政治运动高于一切，大家都忙乎起“造反，造反，我们要造反”以及“葵花朵朵向太阳”之类的事情来，电影生产自然已算不了什么。但是电影业的停产远不是它的全部灾难。电影业所遭到的洗掠主要是通过对已有影片的全面批判以及对大批导演、演员及其他电影界人士的政治迫害而表现出来的。它们构成了后来人们称之为“文革重灾区”的基本内容。而蛮不讲理的批判斗争和迫害打击，无一不出自堂而皇之的政治需要。大批电影工作者流离失所，有的人被关进了监狱，有的人被赶回了老家，有的人被派往“五七”干校或别的地方从事体力劳动。也有人编印了《批判影片四百例》。据说解放后拍的影片找不到一部可放映的。各电影厂家纷纷偃旗息鼓，到处弥漫起令人窒息的政治空气。人们的是非观念、艺术观念受到了蛮横冲击。电影功能、电影创作原则都在唯一的准绳即政治标准（极左政治标准）下出现了影

响深远的种种混乱。艺术家的良知、真诚，电影创作的各种基本规律，统统都成了微不足道。传统的“文以载道”完全被强调到了舍“文”为“道”的极端地步，以致于任何一点微小的摆脱（比如“文革”后期制作的故事片《创业》、《海霞》）都难免遭到紧追不舍的发难，它们的努力往往不过是“三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急”。电影理论研究、外国电影译介，也基本停顿，或者都转向了大批判的轨道。政治上的倾轧使电影评论成了风云变换的寒暑表、气温计。独立的艺术见解，如同独立的创作风格一样，都失去了存在的可能。瞿白音在他的那篇《电影创新问题的独白》里仅仅强调了一点个性，就遭到了围剿性的声讨和打击。万马齐喑。独有轻轻的风儿在哀鸣。新中国的电影事业在此出现了严重的荒芜。美国电影史学家、亚洲电影研究者保罗·克拉克曾经对此作过一些深入的分析。他认为：中国大陆1966年后电影业所以出现荒芜。至少有两个相关因素：一是电影的“外来性”。“正如在五十年代批判《武训传》和反右斗争中所做的那样，在文化革命中，西方电影，更确切地说是美国电影对这些电影艺术家的影响受到了谴责。”二是电影生产的特殊性。“由于电影业涉及的范围很广，所以，在任何社会中，电影总是易于受到外界的干预。在电影艺术家成为严重的怀疑对象时，电影生产所需要的专业化程度使得电影更易受外来干涉的伤害。”他还分析了所谓的“三突出”理论，认为：“把为戏剧规定的准则强加于电影艺术，这种简单化做法和建国初期的社会主义电影的特点十分类似。……问题可能不仅仅是‘三突出’，而且还在于顽固地要求所有的影片，不论舞台戏剧片，还是故事片，都必须根据这样一个公式摄制。”

很显然，在题材范围内要求紧紧跟随党和领导部门的各

项方针政策，要求无一例外地表现两条对立政治路线的冲突，都必然导致“婢女电影”的出现以及按照“婢女电影”的面貌来改造或造就中国电影。“婢女电影”受强烈的政治功利观念驱使，根本不在乎人的本位和人性人情。这种电影如同张卫在一篇论文中指出的那样，是“渗透着明道意识”，“勃发着一种说教欲。”“编导总是通过银幕主人公对观众耳提面命，把中心思想说得再清楚不过。编导者唯恐观众看不明白，不仅把画面变成思想观点的图样，而且在画面已经把意图说清楚的情况下，还要通过人物之口再说一遍，对人物语言已经强调的观点还要用话外音加之以再，又用字幕续之以三。”这种电影早在“文革”前就有端倪，它们紧跟“领导意志”，甘做有关方针政策的直、白、露图解，比如“三反”、“五反”题材影片准确显现该运动的文件规定（如影片《三年》），合作化题材影片按文件安排叙述合作化方针的实施（如影片《春风吹到诺敏河》），大跃进题材影片及时宣传总路线（如《黄宝妹》）、四清题材影片反映四清工作方针的实施（如《山村会计》）和1965年拍摄的《青松岭》）。成了“婢女电影”时代。1970年京剧《智取威虎山》被率先搬上银幕。此后，“太阳出来了”（《白毛女》）、“泰山顶上一青松”（《沙家浜》）、“都有一顆明亮的心”（《红灯记》）等等相继在影院占据风流。一个又一个“胸有朝阳”的人物享受尽最优厚的各种服务：所有电影手段，从人物化装、音乐音响、灯光乃至空间调度等，全被极度荒唐地夸张了。他们以顶天立地的神态足以使银幕下的观众仰望到屏息敛气、脖子发酸的地步。电影的脆弱性一而再、再而三地表现出来。根据同名小说改编的《艳阳天》、描写工业生产中阶级斗争的影片《火红的年代》和叙述集体战胜自然灾害的《战洪图》等等，都恪守着同一模式而力求

获得再鲜明不过的政治功利。不仅如此，“婢女电影”的覆盖面在当时几乎达到了完全垄断的地步。《决裂》、《春苗》、《反击》这类露骨之作已不值一提，只消简单罗列一下《小号手》、《小八路》、《东海小哨兵》、《小将》等电影片名，我们便不难想见其中的严重和滑稽。毫无疑问，“婢女电影”的影响是深重的。而且，由于其影响往往是借助我们党至高无上的强大行政力量和行政手段造成的，因此，它很容易被许多忠诚的事业家们所接受，并久因成习，最后演变成一种心理习惯。“文革”结束后，一些电影艺术家在按照电影特性拍摄电影方面所出现的犹豫，他们对现实世界、现实的人与生活某种程度上的有意规避，以及在一些具体片目上发生的有关电影社会功能、电影家创作个性、创作自由等问题的种种争执，都这样那样地表明：要除去“婢女电影”的沉重阴影，尚需时日。然而，这毕竟是值得庆幸的：在新时期中国电影的研究中，“婢女电影”已仅仅是作为我们的一种警觉、一种联系和一种反省而被常常提起。这或许已经体现了这样一个意志：昏暗的“婢女电影”时代将不复再现。

1.2 浮美背后的进步

新生活的到来，使中国电影沉痾梦愈。结束干咳一样的难受，它期待着自己的复兴。

于是，美向它递交了“申请”。

不多久，我们便看到了银幕上开始有了美艳。美景、美容、美声、美的服饰、发型……，即使在哀婉凄楚的“伤痕片”里，电影家们也没有忘记摄影机对美的攫取。最极端的例子也许是1980年摄制的《庐山恋》。在美不胜收的庐山之巅，