

中国电影艺术史研究丛书

中国当代电影 艺术史

1949—2017

丁亚平 著



文化艺术出版社
China and Art Publishing House

中国 电 影 艺 术 史 研 究 丛 书

—— 丁亚平 主编 ——

中国当代电影 艺术史

1949—2017

丁亚平 著

图书在版编目(CIP)数据

中国当代电影艺术史 / 丁亚平著. —北京: 文化艺术出版社,
2016.12

(中国电影艺术史研究丛书 / 丁亚平主编)

ISBN 978-7-5039-5608-9

I. ①中… II. ①丁… III. ①电影史—研究—中国—现代
IV. ①J909.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第326349号

中国当代电影艺术史

丛书主编 丁亚平

著者 丁亚平

策划统筹 胡晋

责任编辑 胡晋 韩路民

装帧设计 马夕雯 楚燕平

出版发行 文化艺术出版社

地址 北京市东城区东四八条52号 (100700)

网址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经销 全国新华书店

印刷 国英印务有限公司

版次 2017年11月第1版

印次 2017年11月第1次印刷

印张 53.5

字数 820千字

开本 787毫米×1092毫米 1/16

书号 ISBN 978-7-5039-5608-9

定价 128.00元

目 录

绪 论 / 1

I 电影政治与选择的限度(1949—1976)

第一章 电影：火焰与政治(1949—1955) / 13

第一节 影像、声音和国家 / 13

一、砥砺前行与身份的分野 / 13

二、国家电影管理、“东影”的历史传承与《桥》 / 20

三、向人民学习与“人民的电影” / 25

四、虚实相生：美国和苏联电影 / 30

五、电影指导与电影审查 / 35

六、“停映”和修改：《内蒙春光》《荣誉属于谁》《胜利重逢》 / 37

第二节 新的现实：接受、理解与适应 / 40

一、不完整的完整 / 40

二、孙瑜的《武训传》及其批判 / 43

三、艺术家、历史与政治 / 48

四、从夏衍到沈浮 / 51

第三节 电影的想象与转折 / 55

一、成荫、汤晓丹执导影片《南征北战》：在战争的世界寻找意义 / 55

二、欲望与想象：史东山的自杀 / 58

三、电影创作和跃升 / 63

第二章 电影书写与介入(1956—1965) / 68

第一节 他者的镜语 / 68

一、“百花时代”：多题材、类型创作和电影的讨论 / 68

二、巴金小说改编的影片《家》 / 79

三、吕班的系列“讽刺喜剧片”“拔白旗”和“歌颂性喜剧” / 81

第二节 存在胜于电影 / 85

一、新的链条：从“反右”、石挥之死到“纪录性艺术片” / 85

二、影坛两次“井喷”：水华、崔嵬、凌子风、谢晋、谢铁骊等人的创作 / 93

三、反特片、儿童片与美术片 / 104

第三节 电影：在寻找和共名之间 / 109

一、广受国内观众瞩目的22大明星 / 109

二、叩问电影之路：理论的探索 / 110

三、电影史经典化：《中国电影发展史》的前因与后果 / 113

四、《红日》等片中的历史拟态 / 116

第三章 “文革”电影中的革命与影像(1966—1977) / 121

第一节 电影的历史“向量” / 121

一、革命的张力和“文革”的疯狂 / 121

二、电影的转折：“样板戏”的首亮相与“三突出”原则 / 127

三、《智取威虎山》的拍摄与谢铁骊 / 132

四、新闻纪录电影和洋为中用的《红色娘子军》 / 135

- 五、迷幻的激情 / 138
- 六、朱石麟与《清宫秘史》批判 / 141
- 第二节 重塑与激活 / 146
 - 一、大师视角下的中国 / 146
 - 二、第二批样板戏影片 / 150
 - 三、“重拍片”和“文革”时期第一批故事片 / 152
 - 四、故事电影《海霞》 / 158
 - 五、一部电影引起一场政治风波 / 160
- 第三节 红色的视域与密码 / 161
 - 一、《创业》事件：艺术与政治 / 161
 - 二、江青如日中天之时 / 164
 - 三、激发观众政治热情的电影《决裂》和《春苗》 / 168
 - 四、在历史的通道上：“内参片”的意义 / 171
 - 五、逝去的“英雄”：从《闪闪的红星》到《金光大道》 / 175

II

电影文化、国家话语与社会现实(1977—1999)

第四章 电影解放与观念解放(1977—1989) / 181

- 第一节 新时期电影的起源 / 181
 - 一、电影如何拉开新的大幕 / 181
 - 二、老一代电影人的选择 / 186
 - 三、从“中国电影回顾展”到电影周：发现性的时刻 / 197
 - 四、《大河奔流》·《庐山恋》·“伤痕电影” / 208
 - 五、从《小花》的讨论到《苦恋》的批判：创作与理论的探索及其阻断 / 218
 - 六、黄健中、吴贻弓、吴天明、张暖忻、谢飞等第四代的创作 / 230

第二节 基本主题与骚乱的心灵 / 246

- 一、电影变革之声：大众化与商业化 / 246
- 二、谢晋的《天云山传奇》《牧马人》 / 261
- 三、《芙蓉镇》的探索性表现与“谢晋模式”的讨论 / 272
- 四、《黄土地》《红高粱》：第五代的开拓性 / 281
- 五、文学改编、娱乐片和“主旋律”影片 / 301

第五章 找到出发点：不断开放的电影市场（1990—1999） / 316

第一节 价值选择与市场化 / 316

- 一、主旋律：电影政治与不确定的状态 / 316
- 二、时代运道、市场体制与电影话语的新书写 / 347
- 三、从心灵革命到《活着》：如何寻找电影对现实的有效表达 / 361
- 四、冯小刚的贺岁片 / 374
- 五、娱乐与艺术：张艺谋、陈凯歌与《霸王别姬》的选择 / 383

第二节 身份认同与开放的银幕 / 388

- 一、电影节电影、跨国文化政治与对话 / 388
- 二、两岸三地：走向开放与交流 / 403
- 三、大片的引进 / 416
- 四、好莱坞与中国电影新变化 / 423

第三节 嫁接、现代性与“第六代”的出现 / 432

- 一、电视对电影的影响 / 432
- 二、贾樟柯的电影启蒙和他的《小武》 / 436
- 三、张元与“独立电影”创作 / 443
- 四、“第六代”的文化语码：从王小帅、胡雪杨、娄烨到管虎 / 451
- 五、《铁西区》等非主流制作及其蜕变 / 456

III

电影空间：电影艺术、社会与市场（2000年以来）

第六章 重建与重振：国营转向市场导向（2000—2009） / 471

- 第一节 文化空间与商业性转向 / 471
- 一、电影和它的场域的对对应关系 / 471
 - 二、现实与创作空间的嬗变 / 489
 - 三、国营转向：如何活在当下 / 500
 - 四、《英雄》的拍摄及其意义 / 522
- 第二节 现实的表象与叙事维度 / 540
- 一、电影的延伸：港台电影与后第六代 / 540
 - 二、贺岁档、进口大片与动态关系之网 / 557
 - 三、主流电影的矛盾与转型 / 572
 - 四、媒介与环境：电影政策机制及象征形式 / 586
- 第三节 影之舞：主体性建构与现实 / 598
- 一、影像空间生产与文化现代性 / 598
 - 二、直面历史与伦理实证化 / 611
 - 三、从《卡拉是条狗》到《南京！南京！》：人文电影的光束 / 625
 - 四、成龙、陈凯歌、冯小刚、吴宇森等人的商业大片 / 638
 - 五、话语途径、电影审查及批评 / 654

第七章 消费时代电影的生产与全球趋向（2010—2013） / 670

- 第一节 疆界的拓展 / 670
- 一、创意与表达的选择：《山楂树之恋》 / 670
 - 二、主流类型大片《唐山大地震》和《孔子》 / 674

- 三、姜文的类型电影创作 / 678
- 四、建构市场叙事 / 682
- 第二节 多维的创作向度与青年话语 / 684
 - 一、《金陵十三钗》《龙门飞甲》与市场作用 / 684
 - 二、新人新作的涌现 / 688
 - 三、《一九四二》《桃姐》等片中的情感史 / 698
 - 四、《赛德克·巴莱》 / 701
- 第三节 大电影与业态的改变 / 704
 - 一、数字技术的理性与感性 / 704
 - 二、电影节与电影产业 / 707
 - 三、追问与反思：反身性战略 / 710
 - 四、从喜剧片、爱情片到青春片：中等成本制作 / 712

第八章 电影中的历史与再生（2014—2017） / 717

- 第一节 电影的互动、掘进和突围 / 717
 - 一、电影，人性与历史的形影 / 717
 - 二、合拍片中的现实与想象 / 722
 - 三、王家卫、章子怡与《一代宗师》 / 725
 - 四、微电影的发展与电影的维度 / 728
 - 五、中国电影中的“奥斯卡”情结 / 732
- 第二节 创作文本中的艺术、商业和文化 / 735
 - 一、电影社会与民族的触摸：张艺谋的《归来》 / 735
 - 二、许鞍华的《黄金时代》和陈可辛的《亲爱的》 / 738
 - 三、徐克与《智取威虎山》：将体验转化为解释世界的独特方式 / 743
 - 四、《狼图腾》：有关人类与动物感情的故事 / 745
 - 五、《我不是潘金莲》：从商业拳脚到现实主义 / 749
- 第三节 重新发现“风景” / 753
 - 一、侯孝贤与《刺客聂隐娘》：别具一格的电影诗学和镜头余韵 / 753

- 二、中国主体的找寻：影片《长城》之得失 / 755
- 三、电影的魅惑 / 761
- 四、《建军大业》与文化坐标：主旋律电影如何深入人心 / 766
- 五、特型演员的淡出，是中国电影艺术的进步 / 768
- 第四节 中国电影的展望和选择的责任 / 771
 - 一、《电影产业促进法》及其意义 / 771
 - 二、从过去到当下 / 774
 - 三、《战狼2》与“中间层电影” / 780
 - 四、从《空天猎》到《芳华》：重思式再出发 / 785
 - 五、“一带一路”与新型全球化下的电影选择 / 788

附录

- 中国当代电影艺术史年表(1949—2017) / 799
- 主要参考文献 / 840

绪 论

历史有其客观规定性，兴盛—衰亡包含着历史的机遇与偶然，历史理解、阐释、梳理会随着历史叙述、认识的改变而改变。电影史的认知、对话和触摸，是主观和客观的统一，电影的叙述与呈现，展示了多音齐鸣之中的历史选择。

1949年以来的中国电影艺术创作与批评发展演进，除了作为主要知识活动构成部分的主观性与历史共识外，电影创作、批评由以产生与构成的历史现实的客观性和具有意识形态的社会语境话语，也产生了重要的影响和作用。60余年来的当代电影艺术的历史语境，存在主流逻辑和史学话语两种评判指标及其融合、嬗递变化。主流逻辑是特定时代的意识形态，体现为个别不同文化土壤条件下的象征价值。电影创作生产的主流逻辑同时代政治、经济、社会情况紧紧联系在一起。电影被用作社会话语表达与控制的工具，电影创作被摆入主导文化关系与逻辑中才能认识其意义。电影史坚持将中国当代电影文化看成是多重矛盾成分的组合，涉指并陷入不同的相互关系之中，它在专业范围与领域的使用与传播，推动了电影艺术创作局部的传统与较大传统之间的不断沟通过程。这可以借助不同时代的特定电影理论、观念以至电影文化实践来加以说明。

中国的电影艺术和文化诞生于电影发展初期，报纸、电影刊物、电影公司的影片专刊，都饱含泛创作主义的商业与娱乐色彩。在此后的漫长岁月中，从电影到观看，从创作、媒介到传播，无数个电影的时代和时代的电影，成为一代又一代人耳熟能详的文化作用场。

由于滋生的文化土壤不同，60余年来的中国当代电影艺术发展中的各个阶段有着显著的差异。革命时代新的社会主义意识形态降临于新时代下的社会、百姓和万物，主流电影以“革命”行事，笼盖一切之上。改革时代的电影艺术显示出与不断迅速变化的环境和改革意识形态展演、拓开的世界具有着共同的属性。全球性时代电影不经意间成为商业主义实行对接与自我调节，对所处的世界虽只能拥有非常有限的想象，但电影创作仍然成为电影的历史世界与电影文化实践的一部分或一个侧面。应该将电影的世界和创作形式纳入到主流逻辑的谱系中来，同时，也需要将电影的主体化和对历史的各种意识与技术水平一

同纳入自己的考察之中。从史学意识或史学话语介入与演进中加以考察，不难发掘当代电影创作与电影批评文化实践的积极意义。

一、基于主流逻辑的核心范畴

中华人民共和国建立以来，电影意味着积极进取和不断地改变，更意味着比常规更严格地恪守政治、时代道德规范。电影人必须属于集体——或者加入，或者自己默默坚持、创立。他们必须在喧嚣或沉默中听着，看着，找到自己的组织与队伍，并从中发出自己的声音。就像桀骜不驯的孙悟空先是做了唐僧的门徒，然后被收入“西天取经”编制一样，革命时代的电影人无可奈何地受到意识形态的统一要求，受到通律性的限制。时代就像隐形的主宰者，正如《我们》一书所描写的那样：“他们会治愈你们，他们会用发酵的幸福喂饱你们。填饱肚皮之后，你们会心满意足地入睡，秩序井然、节奏统一，还甜蜜地打着呼呢。”^①这个时代，新的政治与意识形态一度使中国电影创作和批评充满锋芒，充满朝气，也一度使中国电影特别是其新生力量与创造精神受到“凶神恶煞”般的扼杀^②。就是坚持个性的或极具创新意识的电影家，也要跟打虎的武松、率性的李逵一样，先必须乖乖跟着宋江上梁山。“当时有些人，尤其是知识分子，思想还没改造过来的，或者历史有问题的，虽然对新的东西不能接受，他也不敢说，也不敢公开写。”我们的电影是工农兵电影，是给工农兵看的。你是知识分子，就不会为你拍电影，在当时那是天经地义、理直气壮的事。^③人民、民意和社会公义的伸张，与艺术和思想的迷失、缺席、噤声，是必须面对和处理的工作。

自20世纪50年代以降，电影创作、电影批评、电影历史研究，被视为一种革命工作岗位，“对在电影工作中贯彻毛主席文艺方向必须有正确理解”^④，“电影必须配合各方面的政治任务”^⑤等，成为一种主流共识与逻辑。电影杂志、电影批评与电影史学，概莫能外。比如《大众电影》的办刊宗旨，起初是“宣传人民电影、工农兵电影，就是光说优点不说

① [俄]尤金·扎米亚金：《我们》，殷杲译，江苏人民出版社2005年版，第211页。

② 章柏青：《电影批评：在反思中前行——中国电影批评30年的演进与嬗变》，《当代电影》2008年第12期。

③ 戴光晰、马德波语，引自《马德波访谈录》，《当代电影》2009年第1期。

④ 黄钢：《对在电影工作中贯彻毛主席文艺方向必须有正确理解》，《在电影工作岗位上》，新文艺出版社1952年版。

⑤ 《苏丽瑛访谈录》，《当代电影》2009年第1期。

缺点，坏片子也从来不批评”。^①可是，自从对《武训传》的批评开了政治批判的先河之后，“到了‘文化大革命’，则愈演愈烈，并且为当时的‘极左’政治所利用，演化成了电影的大批判。从《早春二月》《舞台姐妹》《兵临城下》《清宫秘史》到《创业》《海霞》，每一次电影大批判都与一场场轰轰烈烈的政治斗争紧密相连。影评有时成为政治的筹码，有时成了罪恶的渊藪”。^②

随着时间的流逝，时代与历史语境的更迭，人们对电影艺术的认识会发生变化，或者说，人们心目中艺术的评判标准会发生局部的修整、变化，甚至扭曲。从1949年到1976年，作为某种更深层的结构对应或反应，人们对电影的总体特征的体认则具有着相对的稳固性。

有学者曾提出过在“十七年”间，电影管理、电影创作和电影批评界存在着“政工派”和“专家派”的斗争。“政工派强调‘坚持方向’及阶级斗争，给电影创作划禁区，提倡什么‘大写十三年’‘片片工农兵、部部满堂红’之类的革命口号，搞运动，搞批判，使创作的路子越走越狭窄。‘专家派’则讲‘艺术规律’，讲团结，讲创作实践。‘专家派’经常说‘路子还是宽一些好，题材范围还是广一些好，风格样式还是多样化才好！’”^③尽管当时电影的各级领导层和电影创作与批评界，并不存在独立的学派，没有自己独立的理论，大家的立足点都只不过是将自己接受到的新意识形态理论、所学到的马克思主义著作知识以及其他知识用于自己的工作和创作中去，但是，具有专家派倾向的电影家，他们对于电影的服务对象、表现对象（题材范围）、表现形式、电影的样式和手法等问题，所提出的明确的见解和主张，背后大抵都极富历史感，是有历史事实历史意识作支撑，实现了向一种



《舞台姐妹》

① 《大众电影》1950年6月1日在上海创刊，1952年2月由上海迁北京，与中央电影局创办于1951年1月的《新电影》合并出版。后来《大众电影》一度印数达到960万册，影响广泛。引语见《马德波访谈录》，《当代电影》2009年第1期。

② 章柏青：《电影批评：在反思中前行》，《当代电影》2008年第12期。

③ 马德波：《史东山先生的先见之明——回顾建国以来第一次关于“中国电影向何处去”的论争》，《电影艺术》1996年第4期。又见于《中国电影研究资料（1949—1979）》（上卷），文化艺术出版社2006年版，第42页。



被列为“消极片”的《哀乐中年》

著工作，是在一种主流逻辑统领之下，贯穿了主流批评意识与思想开展的。有学者说《中国电影发展史》是一部官修的“正史”，李少白在谈到《中国电影发展史》时认为：“它所获得的编史条件绝不是现在的一个科研项目的立项资金可以比拟的。至于书中的思想、观点，大至对历史时期的看法，小至对一位人物、一部作品的评价，既不属于祖文和我这样微不足道的操笔者，也不属于主编程季华，乃至也不完全是夏衍个人的观点，它是当时文艺界领导层的共识；而其思想的根子在毛泽东的《新民主主义论》。没有他老人家这篇文章，我也不敢参加写电影发展史。书出来后，有不少人提意见，有人还把状告到夏衍那里，其人还同夏衍交情颇深；但，一无用处。时任影协主席的蔡楚生，也是电影发展史的审定者之一，书中关于他作品的一个地方也没有能按照他的意见改。其原因就在于书中体现的是当时的统治意志，而不是任何个人的意见。新时期以后，有人写回忆文章，说把《哀乐中年》也列为‘消极片’，实在不能理解。这是‘过来人’写的话，那么对后来人恐怕更难理解。但是人们只要稍加深入地考察一下时代背景，就有可能理解了。20世纪40年代末期，对于新中国掌权者来说，是一个黎明时代，他们要欢呼的是喷薄欲出的朝日，而不是无限好的夕阳。这是那时的主导舆论，决非执笔者的个人意见。”^② 据李少白在这同

新的与神灵模式日益脱离的想象形式的突破。代表着正在形成的历史阐述的若干核心前提与出发点的电影话语，也确实可以归为专家派之列。

1950年，时任文化部电影局艺术处处长陈波儿按照电影局长袁牧之对新中国电影业的规划，筹办北京电影学院的前身——表演艺术研究所，她决定亲自任教中国电影史课程。同时，又因撰写苏联《大百科全书》（第二版）的“中国电影”词条所需，她便让当时在艺术处当业务秘书的程季华为助手负责收集有关资料^①。在中国电影史研究成为当时一种历史高度上的选择。《中国电影发展史》编著者李少白、邢祖文这样的“专家派”，他们的电影史研究与编

① 参见陈山：《电影史学的建构——对〈中国电影发展史〉文本的史学研究》，《电影艺术》2008年第6期。

② 李少白：《关于〈中国电影发展史〉的一点辨正》，《电影艺术》2009年第2期。

一篇文章中介绍,《中国电影发展史》出书前的校样稿,不仅经过当年作为文化部副部长的夏衍及陈荒煤的审定,也送请了中宣部审定。虽然电影史的写作在当时受制于这样的主流意识形态要求和整套官僚组织的规范,但是电影批评中的史学话语意识、电影史写作中的个性化工作与表达形式,仍然是扩大了广义上的电影批评活动的时空广度,为缝合、跨越“政工派”与“专家派”巨大距离的批评关系,为那些将自己的主流批评工作同专业的电影批评、电影学科建构和电影研究活动结合起来,创造了前提。当年的周扬,就曾说:《中国电影发展史》千错万错,把那么多史料能整理到一起,就不容易嘛!电影历史书写在特定的历史与文化作用场之下,虽然可能陷入这样那样的政治风暴之中,但它的历史价值与意义,确实是很难否定的。

二、改革意识形态、创作欲望与历史意识

新时期的电影创作的条件发生了根本的变化。为时代激发和塑造的电影人众声喧哗,所言所思,向人们揭示电影创作、电影创新可能的活力与生气,提示被主流历史掩盖和篡改的电影历史。

中国电影作为一种文化形式和兼具历史动能的主体走过了不同的历史阶段。新时期以来,开始塑造文化英雄,像第五代的作品《黄土地》中的文化意蕴,文化英雄形象。《孩子王》《红高粱》中,表面上看似乎是特殊时代的英雄形象,但骨子里应该是文化的承载与叛逆者。从80年代末90年代初期第五代扬名欧洲国际电影节,通过文化接触和跨文化关系形成的国际化空间,开始在电影创作与批评中无处不在。电影新生代出现以后,中国电影重新开始塑造个人英雄,和冯小刚国内贺岁作品一道,开启了电影创作与产业结合的路径和可能。至此,中国电影中的主体文化形象似乎完成了一个轮回的转变,回到初始的地方,原点与起点。精英创作还原历史、直面现实,认为自己不受限制的创作的心态在加强,在借鉴、引进、批评与选择的能力开始舒张并广泛付诸实施的地方,创新的欲望也在发展。

给电影正确的历史定位,虽然简单,却很重要。这一时期电影史学建设,作为广义电影发展的组成部分,得到迅速发展。程季华主编的《中国电影发展史》首次出版于1963年2月,当时是以“初稿”的形式公开出版的,目的是“征求意见,以便作进一步修改”。^①1981年10月,这部历经大批判与劫难的电影史著作再版问世,在中国电影史研究领域产生重大影响,同时也带来新的反思、挑战和批判,“重写电影史”的呼吁与要求,

^① 陈荒煤:《〈中国电影发展史〉重版序言》,程季华主编:《中国电影发展史》,中国电影出版社1981年版。

由此产生。与此同时，国外引进及国内学者撰写的大量的电影史学研究文章在《当代电影》《电影艺术》《世界电影》等刊物上相继发表，国外的一些电影史研究著作被译成中文出版。法国的乔治·萨杜尔的《世界电影史》《电影通史》，美国的尼克·布朗《电影理论史评》等国外著名学者的电影史学著作，近40年来被陆续引进出版近百种，影响广泛。

历史意识给这一时期的电影认识和创造带来的启发与帮助，相当明显。一是认真严谨而又极富诚实度的自由探索精神。每个人都应该对自己的选择负责任，我们容易犯的错误恰恰是，要么讨厌跟一群人讲话，不承认别人的身份意识和主体存在，要么强求所有人统一思想。如果我们认识到每个人都有很多选择，都可以进行有根据而无顾忌的怀疑精神、探索精神，可以对信息与思想不断进行处理，让批评、思想、探索的客体化成为可能，那就能理解人们对同一问题的不同理解、把握与反应了。二是历史话语反对下定义，正如历史研究注重过程，下定义贴标签只是一种毫无意义的行为一样，在创作和理论批评中，借用德国哲学家渥夫刚·索夫斯基(Wolfgang Sofsky)的话，便是，“下定义的这个行为，其实只不过是掩盖它本身的无意义而已”^①。三是电影和任何艺术以至科学活动一样，首先是尊重历史事实，是以事实与理解、创造和个性为基础，是在大量、反复出现的比较中归纳、总结出来的。电影要重视事实、公认的知识和细节，任何思想观点的得出，都要讲求模式、方法与问题，都需要经过论证、证明、发现、分析和讨论才能得出。四是电影理解与理论批评及史学研究一样，需要诚实正直，有同情的理解、了解，“需要仔细体会作者的时代和环境”，一味偏激，以新的惊人的方式表现自己，当激进派，反对四平八稳，做“法庭审判”式的翻案或提出某某强有力的观点，也许是自有价值，但是要使人们获得许多新的潜力和认识，需要理性和分寸感，需要实事求是和扎扎实实的工作，需要建立时代的理性态度、叙述规范和文化品格。

三、越界：媒介时代电影艺术理解的局限与可能

世纪之交，特别是从21世纪开始，尤其是张艺谋导演的《英雄》在海内外的票房成功，开启了华语大片时代。在媒介时代，中国电影艺术中的主体形象出现更大裂变，创作话语与概念日益多元，在一种历史连续体中追求深度意义。“文革”期间，政治、个人集权凌驾于人民之上，具有历史意识与精神的电影一片空白，反思停顿，一瞬间失去了与世界的联系，陷入一种全无历史连续性和空间感的迷茫。重要的是开始消解艺术与创作，出现“反艺术”。这是非常可怕的。但是，新时期从深部召唤人性与良知，特别是进入21世纪

^① 转引自梁文道：《请不要打我，好不好》，《南方周末》2009年4月30日。

以来，回归理性的艺术进程开始了。“电影毕竟是艺术，是文化，是有别于、乃至抗衡于主流单一逻辑的媒介，是开启未来希望的空间的钥匙之一。”^①但这个历史嬗变还没有完成，联系当下创作的现实，只能算半个阶段。

我们看到，电影艺术创造是代表电影文化与实践的最重要的符号体系，而且在各种传播媒介（包括网络）当中会有多维取向，可能是艺术的、文化的，也可能是带有强烈的政治批判的意味，也就是在一定程度上是被物质化、政治化以至商业化了。

思想解放40年的进程，并没有改变电影创作、电影批评中一直存在的一种持久的、到一定时刻发生戏剧化的理念，甚至

是带着以前的视角和观点，不敢言说，不敢争论，甚至不敢记忆！关于影片意识形态方面的言说，关于电影的泛政治化的越界式的理解，时或出现。这种电影认识理解、这种电影观，你可以说它是在用无限的猜测、放大和推论，有时不惮以最坏的恶意来伤害电影本身，但其中露出的依背景而定的理性和由这样的理性形成的一种复杂的互动，仍然是值得我们观察与研究的。如《集结号》放映时，手机上出现过这样的短信评论：看了《集结号》，发现组织不可靠。这个短信是不是对《集结号》的误读或政治的误读？可以讨论，但植入式地断章取义，主观地抓住一点，对于这样的一部电影不去作完整理解，评论者选择的视角，其动机和反应的意义，显然是由其社会的符号结构所规定的。

在文艺批评的范畴内，百花齐放、百家争鸣。以不信任为前提，以表象代替本质、抓住一点不及其余，无限上纲上线、跨越艺术范畴的恫吓式批评当然是要不得的。当然，我们也不愿意看到失去判断的时代，也就是逃避责任的时代降临。

不管是主流电影，还是网络、手机等新媒体上的影评观点，都是浮于众生与舆论鼓惑之上的个体，是被凡人属性规定的，因而也是普通大众，和电影领导与管理者存有距离，无论是创作观、心理还是社会空间上，这种距离都存在着。百余年中国电影，主流逻辑在



《集结号》

^① 戴锦华：《改革开放30年的中国电影》，《21世纪经济报道》2008年12月29日。