

 闽派文论丛书

郑雪来
论电影

郑雪来 著

闽 派 文 论 丛 书



郑雪来论电影

郑雪来



海峡出版发行集团 | 海峡文艺出版社
THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP | HAIKOU LITERATURE & ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

郑雪来论电影/郑雪来著. —福州:海峡文艺出版社,2011.4

ISBN 978-7-80719-594-8

I. ①郑… II. ①郑… III. ①电影评论 IV. ①J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 011932 号

郑雪来论电影

作 者 郑雪来
责任编辑 林 滨
编辑助理 林丽娟
出版发行 海峡出版发行集团
海峡文艺出版社
经 销 福建新华发行(集团)有限责任公司
社 址 福州市东水路 76 号 14 层 邮编 350001
网 址 www.hx-read.com
发 行 部 0591-87536797
印 刷 福州凯达印务有限公司 邮编 350003
开 本 787×1092 毫米 1/16
字 数 370 千字
印 张 22 插页 4
版 次 2011 年 4 月第 1 版
印 次 2011 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-80719-594-8
定 价 48.00 元

如发现印装质量问题,请寄承印厂调换

前 言

1951年我进入电影界，开始从事电影理论翻译介绍工作的时候，世界电影正处于发生重大变化的转型期。世界人民反法西斯战争的胜利促成了许多过去深受殖民主义压迫的民族获得解放，建立起自己的国家，并开始形成本民族的电影。一些传统的电影大国，诸如前苏联、美国、法国、英国、德国和意大利，不论是战胜国还是战败国，都经历了各自的社会变革，出现了各自的社会思潮，这些又不能不在电影创作上有所反映。与此同时，电影经历了半个多世纪的发展，在表现手段方面已日趋成熟，精篇佳作迭有出现。各国为总结电影工作经验而推出的电影史论著作，众说纷纭，学派林立。所有这一切都需要我们加以了解和掌握。

新中国建立伊始，百废待兴。当时电影界的领导应该说颇具战略眼光，先是在中央电影局艺术委员会内成立一个编译组，随后又扩建为电影艺术编译社，全盛时期人员达30余人之多，被人们称为仅次于中央编译局、人民文学出版社编译室的“第三支编译队伍”。当时全国各条战线都要向“苏联老大哥”学习，电影界当然不能例外。编译组和编译社的主要任务是介绍前苏联电影史论和创作方面的材料，但也不忽视介绍西方主要国家的电影经验。这些西方作者虽多限于各国的共产党员，如法国的乔治·萨杜尔、美国的约翰·劳逊、意大利的卡洛·利萨尼等。但毕竟通过他们的著述了解了西方电影的许多重要情况。除了电影史论书籍的翻译出版外，《电影艺术译丛》（后改名《世界电影》）等期刊的兴办，使我国电影工作者能及时了解到世界各国电影艺术的进展，基本上做到与国际影坛同步。与此同时，我们由于工作需要，得天独厚，能在内部看到许多不公



开放映的各国影片。这就为我们后来从事外国电影及电影理论的研究打下了比较坚实的基础。

我有幸参加了从编译组到编译社工作的全过程。到1956年中国电影出版社正式成立，电影艺术编译社改为出版社的第三编辑室即外国电影编辑室。我先后担任编辑室的丛书组长、业务秘书及负责业务的副主任。1962年初，我提出了一个庞大的外国电影史论选题计划，总字数达2000万字之多。列入该选题计划的，不仅有马克思主义电影理论家的著作，还包括一些非马克思主义电影理论家甚至是典型的资产阶级电影学者的著作，以收“兼听则明”之效。这个选题计划在“文革”前实现了一大半，另有20余部书稿也已校订和编辑完毕，在“文革”后的80年代初由中国电影出版社集中出版。从20世纪50年代初至“文革”前后翻译出版的这三四千万字的各国电影史论著作和电影文学作品，连同从《电影艺术参考资料》《电影艺术丛刊》《电影艺术译丛》到《世界电影》发表的数千篇译文，被人们称为“电影艺术知识宝库”，它们对我国广大电影工作者开拓视野、参考借鉴各国电影经验是起到重要作用的。而对于从事编译工作的我们这些人，无疑也积累了比较丰富的知识，为正式迈向电影理论研究提供了有利条件。

“文革”后，我调入中国艺术研究院，除继续进行斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的介绍和研究外，主要精力用于电影研究。改革开放之初，国外各种新思潮、新理论纷纷涌入国门。电影作为最具国际性的艺术，更受到青年学子们的热烈关注。从20世纪70年代末到80年代中上期，我曾在全国各地许多综合性大学、艺术院校、影协分会、电影制片厂及其他单位做过近两百场的讲学活动。有些文章就是根据我讲课时的录音整理出来的。我当时关注的问题主要有两个方面：一是如何识别、评价纷至沓来的各种新思潮、新理论；二是如何使电影研究系统化，如何进行我国的电影理论建设。由于林彪、“四人帮”一伙在“文革”中推行文化禁锢主义，致使包括电影界在内的广大文化艺术界人士与外界隔绝，闭目塞听，面对外来的纷繁复杂的各种新思潮、新理论，如何辨别真伪，去伪存真，以达到为我所用的目的，是当时的一大课题。我认为，必须坚持马克思主义的文艺观、美学观，作为识别、评价各种电影美学理论实质的准则。这期间，“巴赞热”曾在我国电影界形成一股强大的潮流，“言必称巴赞”成为许多电影人的一种通病。围绕这个问题，我写了许多论文，与一些人进行激烈

的争论。到了20世纪80年代下半期，电影理论界有许多人终于认识到“中国的巴赞热在理论上的错位”“这种理论移植中的偏颇”“中国错误地再塑巴赞”“一次历史性的错误”等等，从而使“巴赞热”大大降温。与巴赞理论相联系的诸多哲学、美学问题在这些讨论和争论中也得到了一定程度的明确。

我国有悠久的历史艺术传统，在文学、音乐、美术、舞蹈尤其是戏曲方面都有精深的研究。电影对我国来说毕竟是舶来品，在新时期开始以前的漫长的数十年间，我国的电影理论研究处于零乱无序的状态，既没有真正意义上的专业理论研究队伍，更谈不上有什么自己的理论体系。如何进行我国的电影理论建设，是摆在中国电影人面前的一个迫切课题。从1980年开始，我就思考这个问题，在一些刊物上率先提出建立具有中国特色的电影学的设想。1983年，我在高校电影学会第一期会上做了关于“电影学及其方法论问题”的长篇报告，后来又在《电影艺术词典》即我主编的电影学分科内撰写了数十个词条，为《中国大百科全书》（电影卷）撰写“电影学”长条，并在《电影文学》发表有关电影学的系列论文，主张将电影学作为独立的学科来建立，以代替过去的电影理论和电影史学科。我的不断呼吁终于取得一些成果。20世纪90年代末，国务院学位委员会正式批准艺术学作为一级学科，电影学连同戏剧学、美术学、音乐学等等作为其属下的二级学科。不过，电影学作为独立的学科，在国际电影学术界尚有争议，只有中国、德国、前苏联认同，美国、英国并不如此认为，法国则有自己特殊的概念。

从20世纪80年代至90年代初，我曾出访欧美众多国家从事多种学术活动，或是参加国际电影会议，或是率领电影代表团去国外出席我国电影回顾展活动，或是担任国际电影节评委，或是为即将在我国举办的外国电影回顾展遴选影片。这就使我有机会比较系统地看到了一些电影大国尤其前苏联、美国、英国、法国、意大利、瑞典等国电影的发展历程，加上我所掌握的多种外文学术资料，就使我对这些国家的电影有自己的看法，而不是任何外国电影理论家的看法，我讲课所谈的内容和所写的文章都是我对这些国家电影看法的归纳。虽然并不完全记得细节，但我觉得那些看法还是能经得住时间考验的。

这本集子收录了我在电影研究上的两部分主要成果。有关电影理论部分是从30多年来发表的近百篇论文中选取了多个阶段较有代表性的文章

13篇，可能有“时过境迁”之感，但我觉得，一些重大的电影理论、电影美学问题具有一定的永恒意义，不仅不会过时，而且对当今的电影创作和电影理论工作仍有参考借鉴价值。有关外国电影部分，则是从2008~2009年7月在《电影评介》上先后发表的27篇文章中选取了16篇，基本上属于回忆录性质，当然也有一些联想，联想到当前我国的电影创作和电影理论工作现状。我希望，这本集子的出版能对当前相对沉寂的我国电影理论界起到一点“激起一片微澜”的作用。

2009年10月28日



闽派文论丛书

目 录

电影理论纵横谈

- 电影美学问题论辩/3
- 对现代电影美学思潮的几点看法/20
- 电影美学的研究对象、方法与范围问题/36
- 电影理论的若干迫切问题/50
- 电影文学与电影特性问题
——兼与张骏祥同志商榷/64
- 现代电影观念探讨/73
- 电影本性问题探讨/92
- 电影学及其方法论问题/109
- 当前电影美学研究的几个问题/138
- 当前电影理论断想/156
- 马克思主义与中国电影理论建设问题/166
- 关于电影理论问题的几点思考
——回顾与展望/179
- 外国电影理论研究与改革开放后的中国电影/201

银海遐思录

- 追忆莫斯科电影节 回顾前苏联电影/221
- 漫谈美国电影/231
- 回顾英国电影与访英往事/240
- 关于“戈达尔前”与“戈达尔后”/248
- 再谈法国电影中的新现代派/254
- 从意大利新现实主义到意大利政治电影/259
- 帕索里尼和他的影片《萨罗》/278
- 影片《阿隆桑方》：“新左派”运动的一面镜子/286
- 追思英格玛·伯格曼/294
- 早期瑞典学派与瑞典新电影/301
- 前苏联影片《悔悟》引起的思考/309
- 《海之歌》感言/314
- 从影片《埃莲狄拉》看拉美魔幻现实主义/320
- 从维也纳国际会议联想中国电影现状/327
- 也谈《色·戒》的小说原作与电影改编/333
- 一个亲历者的困惑
——评《我的团长我的团》/341



闽派文论丛书

闽派文论丛书

郑 雪 来 论 电 影



电影理论纵横谈

电影美学问题论辩

去年在《电影艺术》杂志上展开的关于“电影语言现代化”问题的讨论，引起了人们很大的兴趣和关注。这个讨论打破了我国电影界长期以来在电影美学问题探讨上存在的沉闷气氛，对今后开展这方面的研究工作有十分重要的意义。在讨论中提出的问题相当广泛：“电影语言”及其“现代化”的准确概念究竟是什么，电影艺术及其表现手段的发展有没有阶段性，它是经历着急速的新陈代谢的过程抑或处于不断的积累和丰富的状态，电影艺术的美学特性究竟是什么，戏剧化或戏剧性是否永远构成电影的根本特性，当代“电影语言”的发展趋势是什么，“意识流”“生活流”是否构成了20世纪六七十年代世界电影的主要倾向，对电影史上出现的各种思潮、流派应该采取什么样的评价标准，等等。

张暖忻、李陀两位同志的《谈谈电影语言的现代化》和邵牧君同志的《现代化和现代化派》，在上述问题上代表了两种基本对立的观点。本文就与此相关的若干问题谈谈个人的看法，跟同志们一起研究，并希望能在若干原则性问题上继续探讨和争鸣。

一

艺术与现实的关系问题是美学理论的基础。电影美学的主要研究对象当然也就是电影作为一种艺术与现实的关系问题。它除了这根本命题以外也要研究电影本身的形式特点以及与此相关的问题，如电影特性、表现手段、样式、风格等。至于各个电影艺术家的表现技巧和手法，乃是他们对电影特性及其表现手段的理解和具体运用，可以因人而异，与客观存在的电影本身特有的表现手段在概念上不是等同的。

“电影语言”这个名词的含义相当模糊。它究竟指什么？经常使用这个名词的某些外国电影理论家，多半用来指电影导演、摄影师的表现技巧和手法，他们的研究水平往往停留于“文法与技巧”的层面，而很少接触到电影美学的根本问题。

张暖忻、李陀两位同志的文章针对我国电影表现形式上存在的问题，提出应该重视电影美学的研究，是完全正确的。但是，电影美学所应研究的对象如不明确加以区分，而只是用“电影语言”这个词笼统地来概括，就可能会引起概念上的混乱。

与此相联系，“电影语言要现代化”这一提法是否恰当，也就值得商榷。因为从电影表现手段的意义上说，“电影语言”显然经历了并且经历着不断地积累和丰富的过程，并不一定处于“急速的新陈代谢”的状态。彩色在电影中的运用并没有使黑白片绝迹，近至20世纪六七十年代，国外某些知名的电影导演宁肯用黑白片来把古典小说或舞台剧搬上银幕，他们认为这更符合原作的调子。日本的“现代无声片”《裸岛》不仅没有遭人耻笑，还受到过各国许多影评家的赞扬。声音的出现并没有使“伟大的哑巴”黯然失色，这既可以从当代电影中的无词角色或“哑巴角色”身上觉察到其无穷的表现力，更不用说像《战舰波将金号》《母亲》《淘金记》《城市之光》等等这些连许多有声片也难望其项背的无声电影的瑰宝了。当然，总的来说，电影表现手段还是随着科学技术的进步而不断向前发展的。在声音和彩色已经牢牢地成为现代电影的重要表现手段的今天，如果不是出于影片内容的特殊需要或经济等其他原因，人们不会坚持去拍黑白片或默片的。这可以称之为电影表现手段发展的阶段性。

至于电影的表现技巧和手法，应该说，电影史上许多杰出的电影艺术家及其影片对此都做出了程度不等的贡献，经过长期的积累已构成了极其丰富多样的电影表现力的宝库。如何看待、借鉴这些表现技巧和手法，应该做具体分析。并不是所有的表现技巧和手法都能以年代来划分，从而得出以新代旧、新比旧好之类的结论来的。

例如“移动摄影”。张暖忻、李陀两位同志认为，移动摄影技术的发展出现于有声电影时期，并形成了“对于蒙太奇理论的冲击”。其实，移动摄影即各种摇镜头、推拉镜头、摇摆拍摄、移动适应等等，早在1915年意大利导演帕斯特隆尼的影片《卡比里亚》中就已广泛运用，帕斯特隆尼甚至还获得了他所设计的特制摄影车的专利权。翌年，格里菲斯在《党

同伐异》中更把摄影机搬到气球上进行移动摄影，从空中选取合适的拍摄角度，以表现对当时电影表现可能性来说是空前宏伟的战斗场面。又如当前在各国影片中广泛采用的“多银幕”或“分割银幕”，其实也不是什么新鲜玩意儿。法国“先锋派”电影导演阿倍尔·甘斯早在1927年拍摄的影片《拿破仑传》中就已有此手法，20世纪50年代（前）苏联电影导演杜甫仁科在影片《海之歌》中又做了进一步的发挥——采用了彩色和黑白并列的三面银幕。

另一方面，我们也必须看到，电影的许多表现技巧和手法还是有其时代标志的。电影在其襁褓时期的某些幼稚的表现技巧和手法，即使出现在当时起过一定社会作用的影片中，今天我们重看时不免哑然失笑——当然是善意的谅解的微笑。电影表现技巧和手法的时代标志跟时代本身的发展有紧密的联系。仅就节奏这一点来说，科学技术的进步和工业化程度的提高使生活的节奏大大加快，这也会影响人们对影片节奏的要求。早期电影中极为缓慢的节奏，是现代社会的观众特别是青年观众所难以忍受的。今天许多青少年都是在电视荧屏面前长大的，他们对视觉形象有特别敏锐的感觉，那些一看就懂的东西如果仍然用老一套的节奏、慢吞吞的手法加以表现，是不能引起他们的兴趣，从而接受影片中所要表达的思想内容的。

“电影语言”如果兼指电影表现手段及表现技巧与手法，那它既有继承性，又有阶段性。“现代化”的提法之所以不很妥当，就是因为只看到“电影语言”发展的阶段性，而忽视了继承性这一面。这样，就会使我们对电影在其发展过程中长期积累下来而在今天仍有借鉴价值的表现技巧和手法，一律视为“过时”的东西而弃之不用，或者一味去追求外国电影中“新”的而其实在他们那里早已不新的东西。

但是，从电影的整个发展趋势来看，不断地改进和革新毕竟是主流。这里指的不仅仅是诸如彩色与黑白间用、变速摄影、分割银幕、停格之类偏重技术性的表现技巧与手法，而且还包括电影结构原则的变化和发展，电影风格样式的多样化，造型表现手段在电影中更趋成熟的运用，心理刻画和纪实性因素的加强，等等。

有的同志把电影艺术中确实存在的变革过程，归结为一种“循环性”，认为“久违的东西有时会变得新鲜起来”。当然，我们并不否认电影创作实践中确曾出现过类似的现象，这也正是我们应该十分重视前人的经验、不能一笔抹杀电影艺术表现手段的继承性的原因之一。但是，如果这样来

概括现代电影的发展趋势，那就很可能使我们陷入故步自封、因循守旧的境地。

以新近摄制的《济南战役》为例。这部拍得还算不错、战斗场面也颇为宏伟的影片，为什么没有给观众留下诸如《南征北战》《渡江侦察记》等二三十年前拍摄的影片那样较深的印象，其感染力也不如出品日期相去不远的《吉鸿昌》和《从奴隶到将军》呢？我认为，这是不能如某些同志在概括我们电影创作中存在的问题时，用“对新人物不熟悉”或“缺乏电影创作经验”这样的原因来解释的。主要的弊病恐怕在于“话剧化”的导演方法——无尽无休的对话、开会、讨论、劝说、司空见惯的战斗场面，而在如何运用电影特有的造型表现手段来塑造性格或表现事件方面，并没有在过去许多战争题材影片所达到的成就的基础上做出任何新的突破。

艺术总得有点新意。如果永远是老调重弹，无论作品的内容何等“正确”，恐怕难以起到应有的教育作用。“新意”当然在很大程度上来自对生活的深刻理解以及艺术上的创新精神，但不可否认，表现形式或“电影语言”上新颖的处理也至关重要。否则就很难解释，为什么像《小花》这样一部题材并不算新鲜的影片，却能引起广大观众的浓厚兴趣。

“电影语言要现代化”这个提法本身虽然还值得商榷，但提出这个问题的同志们的态度显然是积极的，即希望我们的电影在表现形式上能不断地改进和革新，从而获得更大的艺术感染力。从这个意义上说，似乎不宜暗示“现代化”的必然趋势是走向“现代派”。

二

张暖忻、李陀两位同志的文章中提到的蒙太奇理论与纪录派理论的比较问题，是20世纪60年代以来国外电影理论界一直在讨论的一个重要的电影美学问题。文章认为，纪录派代表人物、法国电影理论家安德烈·巴赞提出的“长镜头理论”，是在镜头运用上的“新的突破”，是对蒙太奇理论的一个“挑战”。实际情况究竟如何呢？

关于蒙太奇在影片中的地位和作用问题，在国外一直存在激烈的争论。因为对这个问题的解释不仅反映了人们对电影特性的看法，而且实际上表明了他们的基本美学观点。迄至20世纪70年代，有关这个问题的谈论中，有两种情况仍然是值得注意的。其一，把蒙太奇仅仅归结为是顺畅平稳、干净利落，或者相反，是出其不意、耸人听闻地剪辑镜头的技术手

法，也就是归结为“运用镜头”或“剪辑镜头”的手法，因而很自然地把它跟所谓“长镜头”的手法进行类比（〔美〕布里安·汉德逊：《电影与方法》）。其二，笼统地提所谓的“蒙太奇派”或“造型派”，从创作方法上把格里菲斯与爱森斯坦、普多夫金混为一谈，从理论学派上把所谓的“蒙太奇理论家”雨果·蒙斯特贝格与爱森斯坦、巴拉兹等人等量齐观（〔美〕杜德莱·安德鲁：《主要电影理论》）。

蒙太奇究竟仅仅是一种技术手段呢，还是一种艺术方法，一种在电影各种组成元素中起着综合作用的表现手段？这就是争论的焦点所在。

在早期的电影中，蒙太奇也的确只是一种技术手段。人们发现，依靠蒙太奇或剪辑^①，可以不按照先后顺序去表现各个场面，而是像生活中常有的那样同时去表现这些场面；还可以通过各镜头的选择、穿插和对比，以加强它们对观众的感染力。但是蒙太奇的产生，毕竟是出于技术上而不是艺术上的需要。这跟当时洗印底片的技术条件有关：在洗片槽里，只能放下不超过40米长的胶片。然而人们后来也正是通过这种纯属技术性质的黏接，发现了它的艺术可能性。

尽管电影史上曾经有人出来争夺过蒙太奇的“发明权”，但是发现平行交替蒙太奇的巨大功绩，无疑应该属于格里菲斯。正是格里菲斯使蒙太奇成为电影的极其重要的表现手段，也使电影从一种“玩意儿”，从“摄在胶片上的舞台剧”转变为一门独立的艺术。

格里菲斯是一位实践家，他没能正确地解决蒙太奇的理论问题并将其推向前进。爱森斯坦当年就称赞格里菲斯是“平行蒙太奇的大师”，但又指出，“格里菲斯的蒙太奇典范的方法，好像是当时呈现在他眼前的那个社会结构的相似物”，格里菲斯的“不可避免的二元论（反映在他的意识中的那种社会结构的产物），也不可避免地出现在他的艺术方法中，因为艺术方法直接产生于他的思想体系”（《狄更斯、格里菲斯和我们》）。

完整的蒙太奇理论的创立人当然是爱森斯坦和普多夫金。他们的理论是否如某些人所说的，由于“片面”而显得有点“过时”，或者还受到了“当代电影实践”或别的什么理论的“冲击”呢？应该看到，提出这种种

^① “蒙太奇”是法文 montage 一词的音译，也可译作“剪辑”“组接”。电影蒙太奇理论的发展要求将这个词译作“蒙太奇”，以区别于纯技术意义上的“剪辑”。从20世纪30年代开始，我国电影界的老前辈就已经注意到这一点。新中国成立后，电影理论翻译工作者在介绍与此相关的问题时，更是严格地加以区别，这是十分必要和完全正确的。



论调的某些西方“理论家”往往把爱森斯坦、普多夫金等人在这方面的早期探索跟他们的后期成果有意无意地加以混淆，从而使人感到，仿佛他们始终是停留在“单纯玩弄镜头”的水平上，或者始终是“只注重镜头组接和对列，而忽视镜头本身的内容和结构”似的^①。

（前）苏联早期电影大师维尔托夫、库里肖夫、普多夫金以及爱森斯坦，在他们的创作活动和理论探索中，的确都曾过分热衷于形式方面的实验，把蒙太奇的作用绝对化。他们从一个正确的论题——两个分别拍摄的镜头的内容不等于两个镜头黏接在一起以后所表达的内容——出发，却得出了一些极端的结论，仿佛镜头内部的内容是中性的，一切都是用蒙太奇创造的。爱森斯坦更于1923年提出了“杂耍蒙太奇”的理论，主张采用一种“任意选择的、能起独立影响作用的无拘无束的蒙太奇”，以便对观众的心理产生强烈的冲击式的影响，把观众的情感引向艺术家所需要的方向，从而“完成宣传鼓动的任务”。后来他又提出了“理性蒙太奇”的理论，主张不通过形象而运用抽象逻辑来表达思想，即将镜头变成象形文字，通过象形文字的组合所形成的独特的“电影语言”表达各种概念，因此，他甚至曾经有过“把马克思的《资本论》搬上银幕”的想法。

但是，如果把上述种种实验和探索归结为“蒙太奇派”的最后理论成果，那就错了。20世纪30年代中期（前）苏联电影在各种题材和样式方面的杰出成就，促使理论界就电影艺术的各个基本问题得出了进一步的结论，其中也包括蒙太奇在电影作品中的地位和作用问题。20世纪三四十年代，爱森斯坦、普多夫金曾就这个问题写过包括《蒙太奇在1938》《论蒙太奇》在内的一系列重要论文，依据（前）苏联和世界各国电影艺术的经验，其中也包括格里菲斯的实践，将蒙太奇作为一种艺术方法（而不仅仅是技术手法）来进行研究，揭示了蒙太奇与影片内容、作者的世界观的联系。爱森斯坦在那些论文中所提出的一些理论原理，如蒙太奇结构对情节主题的依从性，镜头结构、镜头内部运动与蒙太奇的相互适应、相互影响的必要性，电影艺术的所有组成部分的和谐的有机的统一等等，都把蒙太奇理论提到了新的更高的水平。

此外，再没有比指责爱森斯坦“只注重镜头的组接和对列，而忽视镜

^① 白景晟同志的文章《谈谈电影蒙太奇的发展》（《电影艺术》杂志1979年第1期）中也包含有类似的观点。