

电影研究新思维书系

高小健 著

新兴电影： 一次划时代的运动

新
興
學
派

——
次
國
時
代
的
起
源



高小健 著

新兴电影： 一次划时代的运动

- 30年代中国电影开始负载了国家和民族命运的历史使命；反抗日本帝国主义侵略的爱国主义精神是此时期电影的基本主题
- 30年代中国电影的划时代意义，首先体现在国民党官方意识形态的权力意志和左翼电影在意识形态层面上努力实现的对电影的占领
- 30年代中国电影划时代变革的又一意义，有声电影替代无声电影，极大地改变了电影的观念和美学性质

图书在版编目(CIP)数据

新兴电影:一次划时代运动 / 高小健著. —北京:中国电影出版社, 2005. 10

ISBN 7-106-02384-1

I. 新… II. 高… III. 电影史—中国—现代
IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 108435 号

新兴电影:一次划时代运动

高小健 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路 22 号)邮编 100013
电话:64299917(总编室) 64216278(发行部)
E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2005 年 9 月第 1 版 2005 年 9 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/787×1000 毫米 1/16
印张/16 插页/2 字数/290 千字
印 数 1—3000 册

书 号 ISBN 7-106-02384-1/J·0917
定 价 38.00 元

目 录

新中国以来的中国电影历史研究(代序).....	1
-------------------------	---

第一章 20 世纪 30 年代的中国电影

第一节 概述.....	12
第二节 新兴电影运动的产生.....	19
第三节 新兴电影运动产生的历史条件.....	31

第二章 电影艺术创作的变迁

第一节 电影剧作形态和叙事的演变.....	43
第二节 各公司的电影创作.....	61
第三节 从无声到有声.....	76
第四节 30 年代电影的商业性特征	81

第三章 大师风采——电影剧作家

第一节 夏衍.....	92
第二节 田汉.....	110
第三节 阳翰笙.....	127
第四节 洪深.....	139

第四章 大师风采——编导及导演

第一节 郑正秋.....	154
第二节 蔡楚生.....	161
第三节 沈西苓.....	176

第四节	孙瑜·····	185
第五节	史东山·····	194
第六节	吴永刚·····	203
第七节	费穆·····	215
第八节	袁牧之·····	225
 第五章 30年代电影理论、批评和论争		
第一节	新兴电影的社会意识形态任务·····	239
第二节	电影与新文学的联姻·····	240
第三节	电影批评的展开与批评理论·····	242
第四节	电影理论与批评的窗口——舆论阵地的建立与掌握·····	248
第五节	官方电影理论和“软性电影”理论及其论战·····	249

新中国以来的中国电影历史研究

(代序)

高小健

中国电影迎来了自己的百年诞辰,在这个时候,对中国电影的发展历程进行历史回顾是自然的事。这种历史回顾在文化发展的各个时期都进行过,并由于各个时期的文化特点的不同而呈现出不同的学术姿态,说明这种历史回顾反映了不同历史时期的社会文化倾向。历史研究是一门科学,但是无法摆脱当时社会文化思潮的影响而带有一定的局限性。现在看来,这种局限性既在一定程度上反映了研究对象的部分历史真实,也反映了这些研究所处的社会文化倾向的某些真实。对这种历史回顾和历史研究的不同倾向进行一下回顾反思,会发现我们现在所需要进行的历史回顾是在一种什么样的起点上,与以往的历史回顾有哪些不同,这是一件有意义的事。在对中国电影历史的研究进行回顾时,会发现这种研究带有多么鲜明的时代印迹,而对电影艺术的本质来说,这些不同的时代倾向性是对电影艺术本性认识的不断补充,是很有启发性的历史现象。

对中国电影历史的记述和研究早在 20 世纪 20 年代就已经出现了,此后不断有人进行这方面的工作,1949 年以前,在综合史方面,有程树仁的《中华影业史》、徐耻痕的《中国影戏之溯原》、谷剑尘的《中国电影发达史》、郑君里的《现代中国电影史略》等,还有一些是属于断代史、公司史等等,这些研究为后来的研究提供了丰富的历史资料和参考视角,是十分宝贵的。其中郑君里的《现代中国电影史略》是这些研究中具有较高研究水平的著作。书中不仅叙述了历史,还把历史与当时的社会政治事件、文化思潮联系起来,从而使电影的历史叙述具有了厚重感和文化的深度。但总起来看,就多数研究而言,它们多以史实记叙为主,并都属于个体性研究,虽反映了一定的社会文化影响,但史料的挖掘运用受到了很大的局限,研究的深度和广度也受到了限制。1934 年中国教育电影协会编辑出版的《中国电影年鉴》虽是一本工具书,但意志体现上改变了上述情况,它体现了当时在电影历史研究方面的官方意识形态,这在宣示国家意识方面填补了个体研

究方面的空白,使今天对电影历史的认识具有了另一向度的坐标。同时也为后来的电影历史研究提供了丰富的历史资料,有着不可或缺的学术意义。

大规模的中国电影历史研究是在新中国成立以后。由于国家意识形态的统一性,电影历史研究开始统一在国家意识形态之下。直到改革开放和思想解放运动以后,研究者的个性特点和多方面的研究成果才逐渐显现,使电影历史研究的学科建立成为现实。由于新中国成立以来国家政治形势的多样性变化,中国电影历史研究的角度和方法因而呈现出不同的阶段性改变:

一、五六十年代对中国电影历史以社会政治话语为主题的历史阐释

解放以后,电影事业的生存状况与解放前相比有了根本的改变。电影事业国有化、意识形态化,电影创作纳入国家计划体制,在创作数量、题材分类、体裁比例等方面都由有关部门发放计划指标,同时,在影片生产出来以后也是按国家统购统销计划销售,实际上是取消了电影的商业特性,而完全把电影作为一种政治性的精神产品,是一种宣传教育、进行意识形态斗争的武器,艺术要为政治服务。在电影理论和历史研究方面也同样是在这种政治框架下进行的。就中国电影历史而言,新中国进行的电影历史研究很大程度上是为历史上的电影现象进行意识形态上的、政治上的正误区分和定性,在十七年的政治环境中,这种区分和定性工作的标准自然都是政治标准是第一位的,肯定与否定的分野是意识形态上进步与否,这里的进步与否有时是以历史客观条件为基础的,有时又不免带有超历史的因素;其出发点和核心是要肯定共产党领导的进步电影运动。这种态度是与新中国政治语境及相关电影政策相一致的。为进行电影历史的研究,当时的中国电影工作者协会和中国电影出版社组织了一批老的电影工作者、艺术家进行了电影工作的回忆并出版,有:王汉伦等《感慨话当年》、欧阳予倩《电影半路出家记》、梅兰芳《我的电影生活》、田汉《影事追怀录》、丁小逖《影事春秋》、鲁思《影评忆旧》、袁牧之等《解放区的电影》等,这些回忆及电影资料的收集整理为中国电影的历史研究提供了条件。1962年出版的《中国电影发展史》是这一次电影历史研究的集大成者,也仍是迄今为止中国电影史研究的一部权威性著作。以辩证唯物主义和历史唯物主义作为历史研究的基本指导原则,该书对电影发展历史的叙述与社会政治发展的关系得到了较充分的表述,电影历史的阶段性发展及其特点也得到了比较明确的划分^①和论述,史实叙述周到和资料的丰富成为后来电影历史研究的基本借鉴,为我们认识和了解中国电影的历史事实提供了权威的证据。这都说明了当时电影史研究者的严肃态度。就电影评价而言,泛政治化的时代特点也是明显的,就是出于那个时代的评价标准,在对中国电影文化属

性和电影创作的总体认知和理论概括上有失全面,充分肯定左翼进步电影的同时,对其他影片没有给予更有效的关注,其原因就是政治标准第一。艺术和市场评价也要以政治标准为出发点。对影片的这种评价态度也影响了对创作人员的评价与定性,即充分肯定了以左翼及有明显进步倾向的电影工作者,而对其他电影工作者(除那些政治态度明显反动的应予否定外),不论其艺术成就如何,就显得评价过低,没有充分肯定他们对中国电影艺术发展所做出的贡献。这又反映了在方法论把握上的时代局限性。30年代电影历来是中国电影历史研究的重点,因为这时是中国共产党进入电影领域并发挥重要作用的开始,具有鲜明意识形态倾向的“左翼电影”在此时问世,电影意识形态上的斗争也由此而尖锐起来。肯定30年代左翼电影就是肯定共产党领导的进步电影运动,《中国电影发展史》对这段历史从国、共两种政治势力斗争的角度进行了深入的阐述。“文革”时期,“四人帮”则因阴谋政治需要对其进行了全面否定和批判。那个时期的电影及围绕之进行的两种政治势力和思想领域的斗争影响至深,如50年代电影界的反右运动时,就有观点认为所谓“右派”分子肯定“艺术性”和强调电影的“娱乐性”、“票房价值”的提法与30年代“软性电影”论者是一脉相承的。②把他们划到了完全敌对的立场上去了。因此,在这次电影历史研究中,社会政治话语占据了电影历史研究的主导地位,在社会政治层面上对中国电影的历史进行了全面的梳理。这种梳理对电影这种社会意识很强的大众艺术形式来说是必要的,但由于时代的原因,泛政治化和“左”的倾向又使得这种梳理留下了缺憾。夏衍在后来回顾这时的电影工作时也曾作了两条“自我批评”：“一是教条主义,只谈政治不谈艺术,把两者分开,只强调了一面;二是有奴隶主义,上面的话我都听,……”③说明了此时电影历史研究的一种客观环境。

从文化层面上看,这次电影历史研究以及对电影历史现象的评价,对旧时代的中国电影是一次积极的姿态,因为尽管是用新的意识形态来对那些影片进行评价,但这些影片中的一些(政治的、艺术的)积极因素还是得到了一定程度的体现,让我们发现了它们的存在和价值。更为重要的是,为这些影片和历史上重要电影现象与新中国的主流社会意识形态话语建立了联系。旧时代电影产生的土壤与新的时代是完全不同的两种性质,要让这些旧时代的电影在新的时代获得承认,乃至对那些从业人员政治上的承认,势必需要这种联系的存在。而与新时代一脉相承的电影存在相对来说不足以建立一种被视为传统的东西,所以在对中国电影历史和文化传统的确认时,旧时代电影中的进步的积极的部分就必然在经过严格的筛选后被肯定下来,用来说明中国电影在较长的时间里存在着那样一条红线,这条红线与新的时代是有着直接的关联的。那么这条红线的起点和

高点就是30年代。“左翼电影”、“党的电影小组”等等都是说明这条红线的史实，也可以说是与新的时代相承接的另一脉。理论根据就是：“我国社会主义电影事业不是从天而降，凭空诞生的；正是由于左翼电影运动时期就逐步形成了一支战斗队伍，并团结了广大的进步电影工作者，成为新中国电影事业的催化剂。”^④这样一来，旧时代在白区建立这条红线的那支队伍与解放区的电影队伍在新时代会师以后，二者就站在了同一条起跑线上了。此外，也为新的时期的电影从正反两个方向找到了一种坐标，既避免了历史虚无主义，又确立了新的起点。这种历史叙述适应了新中国电影建立和发展的需要。也正是由于对这条红线的描述，在“文革”中，这次电影历史叙述被否定了。“红线”被定位为“黑线”，与之有关的影片和人都遭到了打击。这次历史研究的主要参与者同样受到了批判和斗争。其理由是：这次历史叙述“公然篡改毛泽东思想，伪造历史，为王明机会主义的政治路线和文化路线翻案；竭力宣扬所谓三十年代文艺运动，猖狂地反对毛泽东文艺路线，拼命为‘祖师爷’塑偶像，为反动派续家谱，网罗牛鬼蛇神，冒充革命队伍……完全是一本资产阶级反攻倒算的变天帐”^⑤。从针对这次历史叙述的两种对立的观点可以看出问题的焦点就在于：“从新中国的电影政策看，电影主要不是艺术，或者是商品，而是宣传教育、甚至是政治斗争的工具。”^⑥以上两种观点足以说明60年代对中国电影历史的阐释集中在社会政治话语上是时代的需要，也是新旧政权变更后的必然的历史话语方式，尽管后来的极左观点认为做得还远远不够。

这次中国电影历史的研究与叙述，不论它的政治出发点和话语方式如何，毕竟为新中国的电影历史学科的建立奠定了坚实的基础，同时也不能否认其中包含的学术意义和价值。

二、八九十年代对中国电影历史发展中文化和艺术传统的回归

这是新中国电影历史研究对中国电影历史的第一次复读，也是第一次对中国电影进行的艺术性复读。引起这次复读的主要原因，首先是80年代的思想解放运动开启了学术界对所有艺术形式的本体性思考，这次思考对以往二十多年来的思维定式具有颠覆性，这就是打破了政治标准惟一的话语模式，深入地进行对艺术本身规律性的探讨，重新确立艺术的审美地位。这种探讨的一个突出的特点是广泛借助了国外学术思想作为参照，试图弥合我国因封闭造成了停滞的学术理论与国外的差距。这种探讨也包括对历史上发生的文化艺术现象进行反思，并进行重新认识和评价，以消除这些认识和评价中的极左思潮影响，突出强调在审美领域以前被长期忽视的艺术形式的本体特性。对电影也是如此。这个时候在我国电影理论方面，出现了活跃的学术气氛，电影美学的初步建树、电影文学问

题、电影民族化问题等的研讨活跃一时。这种理论态势自然引起对本土文化投射下的民族电影传统的认知需求。电影历史研究本身也在这次浪潮中重新定位,开始了对民族电影艺术传统的发现性挖掘,形成了这次对中国电影历史的复读,这种复读是在一种崇尚艺术和文化的立场上进行的。在这个基础上,电影史的重新发现和写作成了研究者们一时的热点话题。

其次,在创作方面,由引进以巴赞、克拉考尔等为代表的西方电影纪实美学理论为先导,对电影语言现代化问题的讨论与实践为中国电影的艺术探索创造了很好的氛围。在这种氛围中,创作实践和理论研究为进行中国电影艺术发展的历史研究提出了课题性需要。当然,作为电影史学科建设和学术研究并不完全是为了现实需要,或实用主义地满足某种具体目标,但不能否认,这种现实需要常常为历史和理论研究带来启示,提供某种契机。一般来说,理论研究是在实践的基础上进行的,并常常滞后于创作实践。但理论具有先导性、或为某种理论的提出而进行实践的事例也并不鲜见,中国30年代左翼电影的出现是这样,80年代对电影语言现代化问题的讨论与实践也几乎是理论与实践同步进行的。而此时开始的中国电影历史研究,其对象虽然不是当下的创作实践,但在时代背景和探究指向上是有着紧密联系的,因此,这时电影的现实活动就成为电影艺术史研究与写作的某种动因。

第三,由于政策的开放,国际国内的电影交流与学术活动是开启中国电影艺术史学术研究的有利条件。对旧中国电影艺术价值的重新认识经历了从外到内的过程。1982年2月在意大利举行了中国电影回顾展,展出了1925年以来的135部各个时期的中国电影,在都灵、米兰、罗马等地放映了四十多天、四百多场,观众达六十多万人次,十多个国家一百五十多名电影家参加了这次活动。“这次中国电影回顾展活动规模之大,时间之长,影响之深,居历史上第一位。”^⑦这次影展的近三分之一的影片是解放以前出品的,这些影片同样受到了好评,甚至有评论说“新现实主义”电影产生在中国30年代。这种来自外国同行的赞扬也引起我们对那时候拍摄的优秀影片的美学特点和艺术成就进行重新分析和评价。第二年,国内举行了“20——40年代中国电影回顾”的活动,这次活动被称为“探讨中国电影的历史经验的一次盛会”。这是一次学术气氛浓厚的会议,许多电影界的老前辈、知名学者和专业理论工作者就中国电影的发展道路和艺术成就等问题展开了认真而热烈的讨论,并着重对三四十年代中国电影的创作特色和艺术成就进行了探讨,对三四十年代电影从美学和艺术视角的再认识,实际上成为这次活动探讨的中心。陈荒煤对这次研讨活动的总结中就体现了这个精神:应当重视本民族电影的优良传统,要尊重艺术规律,研究本民族的审美传统、审美趣

味和习惯,以便建设有中国特色社会主义电影事业。⑥这次活动对开始对早期中国电影进行重新审视和历史复读具有重要意义。夏衍的《懒寻旧梦录》和《前事不忘 后事之师》等、阳翰笙的《泥泞中的战斗——影事回忆录》、《左翼电影的若干历史经验》等回顾了作为当时上海地下党的文艺工作者领导和参加电影工作的工作、斗争经验;柯灵的《试为“五四”与电影划一轮廓——电影回顾录》和《中国电影的分水岭——郑正秋和蔡楚生的接力站》等回忆录和理论文章,则对早期中国电影的文化性质进行了论述;孙瑜的《银海泛舟》、吴永刚的《我的探索与追求》、王人美的《我的成名与不幸》在追述自己的从影经历和总结经验时披露了自己的创作心路;胡蝶的《胡蝶回忆录》、龚稼农的《龚稼农从影回忆录》等回忆录相继出版,也为这次复读提供了第一手材料。周晓明的《中国现代电影文学史》从电影文学的角度开始为其进行了美学描述和文化界定,对以往电影史研究对象的单一视野是一种突破。李少白先生的《电影历史及理论》更是突破了“左翼电影”等于30年代电影的传统观点,在肯定了“左翼电影”的先导作用的同时,提出了“新兴电影运动”的概念,把电影作为一种文化现象来进行开放性地把握,并把此时中国电影形成的现实主义的革命性和进步性传统延伸到了“左翼”以外,指出30年代电影对中国电影而言,不仅是一次电影文化运动,也是一次艺术创新运动,把电影在这个时期由于文化性质的改变而带来的艺术飞跃及其划时代性勾划出来,给30年代电影的重要历史意义提出了更为重要、全面和充足的理由。钟大丰的《“影戏”理论历史探源》、陈犀禾的《中国电影美学的再认识》把早期中国电影所遵循的美学原则归纳和概括为“影戏”原则,第一次作出了对中国电影的美学判断。弘石、舒晓鸣的《中国电影史》以精炼的语言对中国电影发展的历史进行了全面概括,并在早期中国电影的历史叙述中试图对中国电影美学传统作出独到的艺术和美学类型的阐述。邝苏元、胡菊彬的《中国无声电影史》着重讲述了无声时期的中国电影,从时代背景和创作过程进行了记叙,同时对影片的艺术特点及其与社会文化背景、电影自身内部机制的联系等进行了详致的叙述。李道新的《中国电影史1937——1945》、丁亚平的《影像中国——中国电影艺术1945——1949》分别对抗战时期和解放战争时期的中国电影进行了文化研究和艺术分析,体现出新一代电影史学者的学术特点。陈荒煤主编的《当代中国电影》(上、下)和舒晓鸣的《中国电影艺术史教程》对解放以来的中国社会主义时期电影进行了历史描述,前者以较强的历史客观性为特点,后者则更多地从艺术评价方面入手。

为了这次复读的需要,更为了一种直接的参与,诸多带有研究视点的史料性图书纷纷出版:《中国电影家列传》、《中国艺术影片编目》(上、下)、《中国左翼电

影运动》、《中国影片大典》、《中国电影大辞典》、《中国无声电影》、《中国无声电影剧本》(上、中、下)、《中国电影理论文选》、《百年中国电影理论文选》、《中国电影图志》等,为这次历史复读提供了有力的资料支持,这些图书的编辑出版也反映了编者的学术态度和立场。这些成果也更丰富了这次历史研究的盛会。

值得特别提出的是对费穆及其影片文化内涵和美学价值的重新发现。这是这次电影历史复读的一个非常有价值的亮点。80年代中期第九届香港国际电影节举办了“亚洲大师作品钩沉”的放映活动,其中包括了费穆的影片,引起了人们的极大震动。特别是他的《小城之春》,被认为是一部“光芒万丈的电影”,“中国电影杰作中的杰作”。而对这部影片的评论,更是“珠玉纷陈,一致推崇,可谓近十年来香港影评史上罕见的盛事”^⑨。这样的评价引起了国内电影理论界的极大共鸣,费穆研究成一时热点,费穆电影艺术和民族电影特点成为这次电影艺术化复读的一个重要内容。由此而扩展到对以费穆为标志的艺术电影和众多电影艺术家的广泛关注,为中国电影艺术传统的全面、深入的研究打开了局面。

这次电影历史的复读,充满了历史唯物主义的科学理性精神,充分注意了电影的文化内涵、民族传统、艺术属性和美学特性,是对电影本质在以往认识上的缺失的一次重要补充。在理论成果上,重新确立了现实主义在中国电影历史发展中的主流地位,确立了电影艺术发展在电影历史研究中的重要位置,就是说,电影历史研究以电影艺术本体和与电影自身有关的文化方面为中心对象。这次复读参与的人员之多、持续的时间之长是前所未有的。直至现在,这种对中国电影历史的艺术性研究仍在进行。随着时间的延续,西方美学方法和艺术理论的不断引进,这种研究呈多元方向发展,走向深入。电影语言学、电影符号学、电影叙事学、电影意识形态学、电影文化学、电影观众学、女性电影等的研究,为电影学科的研究打开了通向广阔界面的大门,开拓了电影研究的文化视野。这些电影理论学科的成果也为电影历史研究提供了新的方法,为电影历史电影评价提供了新的视角。李道新的《中国电影批评史》、《中国电影文化史》等就把视野转向了电影本身历史叙述以外的电影文化发展史的领域。郝建的《中国电影类型史》、贾磊磊的《中国武侠电影史》、高小健的《中国戏曲电影史》等的出版反映了中国电影历史的研究正在疏离通史、断代史的研究方式,向电影的种类史、专门史等方向的进展。中国电影史的研究呈现出更为深入和精微的趋向。

这次对中国电影历史的复读的文化意义不同寻常:首先,对中国电影史研究的学科建立起到了很大的推动作用。60年代为这个学科的建立打下了重要基础,而此时的历史研究状况则完成了这个过程。以前中国电影历史研究具有很强的意识形态的依附性,它的出现主要不是建立在学理性的基础上,而是以社会政

治需要为基本出发点，因此在史学意义上它自己的独立品格和应有的学术价值被湮没了。而 80 年代开始的这次研究，把立足点放到了艺术发展的历史进程和规律探寻上，既是对电影艺术本体的回归，也是有意识地对意识形态话语的远离，这就为自身的学术前景打通了道路。电影史学科的建立才成为必然。其次，显示了电影理论与历史研究的互动特点。在“新时期电影理论创新热潮的影响下，中国电影史研究不断加强自身的理论色彩”^⑩，既反映在理论为历史研究提供了不断丰富的方法，也反映在历史研究和理论研究中出现了一些“共同课题”^⑪。第三，确立了中国电影史研究中关注视野和理论方法的开放性格局，这对中国电影历史研究具有重要意义。没有这种开放性格局的形成，电影历史研究无法“改变电影史视野的狭窄和层次的低下”^⑫状态。

三、世纪之交对中国电影商业发展的历史的初步认知

上世纪 90 年代后期以来，中国电影史研究从对象来说进入了一个新的阶段，就是对历史上中国电影生存方式、中国商业电影传统等开始真正成为研究者们探究的目标。尽管对这个问题的认识来得迟了一些，却也是来之不易的。什么时候电影真正完成市场化生存，电影的本质才可以称得上全面实现。本质的实现并不是目的，生存才是目的。国家政策早已开始把电影推向市场，生存问题也越来越紧迫地摆在准备不足的电影人面前。再一次追溯历史，寻求本土电影的市场化发展的线索，使得当下对中国电影历史的第二次复读，成为时代的必然。其实，在 80 年代对娱乐电影的讨论，其背后就掩饰着对电影商业性的关注，只不过那时电影事业的体制尚不能或不愿意坦承这一点罢了。相对来说，二三十年代对中国电影事业建设和发展是一个较为稳定的时期，虽然 30 年代初的“九·一八”、“一·二八”日本帝国主义发动的侵略战争使民族矛盾上升为主要矛盾，但在中国的电影生产基地上海，和平生活的秩序尚未被打乱，就是在这样一段时期，中国电影事业达到了一个发展的高峰。其标志除了在文化内涵和艺术品质及形态方面获得了前所未有的质的飞跃以外，在企业经营方式上也成熟起来，不论是家族企业形态如“天一”公司，还是合伙经营形式如“明星”公司，此时都以企业化形式进行经营，“联华”公司更是从成立起就是一个股份制公司。“艺华”公司等一些规模小一些的公司尽管多是个人投资性质，但在经营上也和私营大公司一样，在市场化经营中获得了生存的空间。在这个时期，美国电影仍然是对中国电影事业具有最大竞争威胁的文化势力，但国产电影以其本土特色和时代特有的文化优势，从市场中抢得了自己的位置，同时不可否认的是，中国电影人也正是从美国电影中学到了不少迎合市场的策略，将之与民族叙事传统结合起来，创造了这个

时期民族电影的一段辉煌。新中国十七年时期也创造了不少符合民族审美心理的成熟的电影类型。只不过在那时电影厂是兼有企业与事业的双重性质,并且,电影厂全部为国营体制,国家对影片实行统购统销政策,电影经营的商业性效果没有能够正常地在市场条件下体现出来。

90年代末开始的对这段历史的重读,并不是以往意义上的重复,而是从影片的商业化对策、电影商业经营特点以及类型电影的创作规律和观众心理等的角度对电影历史进行一番新的审视,或是从公司经营方面探讨历史上电影企业的生存方式与发展的经验,还要寻找先进文化和艺术创新在那种私营体制和完全市场化经营方式下如何获得实现的理由,使二者能够在历史观照中恢复它们在历史的实际存在中曾实现的那种必然的联系。从已有的一些研究中已显示了这种态势:龙锦的对战前中国电影企业的经营模式的研究、贾磊磊对中国武侠电影的历史和文化的研究及胡克的《中国内地类型电影经验》、盘剑的《论中国电影的商业化历程》、孟方、陈墨的《观众爱看什么样的电影——重读中国电影史中的若干热门影片》、丁亚平的《论二十世纪中国电影与通俗文化传统》、李道新的《好莱坞电影在中国的独特处境及历史命运》及相关的类型电影研究、王瑞的《美国早期电影对中国早期电影的影响》、万传法的《20年代的中国电影类型是电影工业》和高小健的《换个角度看历史——对20世纪30年代电影商业性的思考》都从历史上电影的生存角度对中国电影历史生存环境与对策进行了史实考察和理论思考。可以说明,这次历史复读的目标指向是历史上中国电影的体制/企业/市场等物质生存和文化生存及其二者的互为依存的关系问题。如果说当下的电影生存环境与上个世纪二三十年代电影的生存环境有着本质的不同,因而指望从这种历史复读和探寻中得出某种答案是一种奢望的话,那么至少可以通过这次复读从经济规律和企业经营的角度解释那次辉煌所以出现的一些更为客观的因素,和当时的电影人如何把握某些符合我们民族审美、娱乐等不同层面下的一些深层的具有共同性的潜在意识,以及他们所采取的可贵的带有经验性的应对措施。其学术目的也至少不被功利目的所冲淡。

以上的论述旨在说明,社会文化因素是不可超越的,因此不同时期的社会文化特点影响了新中国的电影历史叙述的话语方式和态度,也影响了对电影历史观照的视角。尽管历次对中国电影的历史叙述从电影历史研究角度来说都是不全面的,而电影的特性决定了它的历史叙述也应该是对电影各方面特性的综合考察,但电影的历史研究毕竟在当时可能的范围内作出了自己的积极回应,也达到了可能的高度,其所留下的必然的缺憾成为下一个时期的起点和热点。第一次的历史回顾由于单纯的政治评价态度,使我们对早期电影历史发展外在的社会

政治原因有所了解，但这还不足以说明电影历史发展的全部，带有明显的片面性，对中国电影历史发展的内部原因，即电影作为艺术的本体规律性、其大众文化性质和产业性质在电影历史演进当中所起到的作用的阐释，则是一种明显的缺失。而在80年代开始的历史复读中，突出强调了电影的艺术和文化演进，特别是民族电影艺术特点和传统的探讨。总结出了中国电影基于传统美学而形成的艺术规律和特点，勾勒出了带有民族特点的叙事传统的发展与传承线索。这无疑树立起了中国电影在世界电影历史中值得自豪的形象，建立了自信。而同时，历史上民族电影企业在完全私营体制下，基础薄弱，又受到了帝国主义文化的挤压，如何实现了自身的生存与发展，并创作了自己的辉煌，则没有给予应有的关注。这就给以后的历史回顾提出了课题。任何一段历史的存在，按照马克思主义的历史唯物主义的态度，都不是孤立存在的，而是在各种历史物质、文化环境的综合条件下形成的，是在这些环境和条件的一种普遍的联系中存在的。以往的研究在不同的时代思潮和认识局限中将它们割裂开了，现在应该是将它们事实上已有的联系在我们的视野里重新建立起来，才能恢复历史的本来面目。同时，回顾是为了前瞻，现在新一次电影历史的复读刚刚开始，从广度和深度上看也只是初步的。随着对历史上中国电影的商业文化研究的深入，应该也将会把新中国以来对中国电影历史研究的不同阶段的成果统合起来，站在更高的层次上把中国电影历史研究推向新的阶段。而目前，在纪念中国电影百年诞辰的时候和入世后将面临的电影市场竞争，吸取历史经验，发展民族电影传统优势，历史回顾总是必要的，也希望今天的电影人不再重蹈以往对电影认识的偏废所带来的教训的覆辙，调整好电影的位置。

一个可喜的局面是，对中国电影历史的研究已经从专业研究单位的狭小空间走了出来，电影历史研究的队伍在高等院校中得到壮大，更多的电影理论工作者也在自己的研究视域里增加了历史观照的维度，这会给中国电影历史的研究带来更开放的态度和更大的理论空间。历史研究的发展成熟不是靠热点和高潮维系的，但它会激励历史研究者的热情。希望在中国电影百年诞辰的热点过后，人们对电影历史的热情继续保持下去，在态度上沉稳下来，这对中国电影历史研究才是幸事，对民族电影的生存与发展、对民族电影优秀传统文化的保持与发扬才是幸事。

注释：

① 这种划分是以现代中国历史发展的阶段性为依据的，用反映论的观点来看，这种划分是有一定

根据的,而今天从电影历史和电影本体发展规律来看,这种划分也存在一些问题,如在不同阶段的划分标准是不统一的,对一些电影现象的认识因而产生了片面等等。此后,各家基本延续了这种划分,但随着研究的深入,这种单一的划分方式在逐渐被打破。

② 参见夏衍:《中国电影的历史和党的领导》,《电影论文集》中国电影出版社 1963 年。

③ 夏衍:《历史的回顾》,《文艺研究》1979 第四期。

④ 陈荒煤:《中国电影发展史·重版序言》,中国电影出版社,1980 年。

⑤ 见陈荒煤:《中国电影发展史·重版序言》中引言。

⑥ 胡菊彬:《新中国电影意识形态史》,中国广播电视出版社 1995 年。

⑦ 棣珍:《1982 年我国对外电影交流概况》,《中国电影年鉴(1983)》。

⑧ 参见建勇、天竞:《探讨中国电影的历史经验的一次盛会》,《电影艺术》1983 年 11 期。

⑨ 刘成汉:《费穆电影作品论》,原载《南北极》[香港]1985 年 180 期,转引自书目文献出版社《戏剧与影视研究》1986 年合订本。

⑩ 郦苏元:《新的视点 新的阐释——新时期中国电影史研究回顾》,《当代电影》1998 年第六期。

⑪ 同上。

⑫ 同上。