

周星 / 著

跨世纪中国

电影艺术

传统史评

国家艺术科学规划项目



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

周星/著

跨世纪中国
电影艺术
传统史评

KUASHIJI ZHONGGUO DIANYING YISHU CHUAN

G SHIPING



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

. 跨世纪中国电影艺术传统史评/周星著. —北京: 北京师范大学出版社, 2005. 3

ISBN 7-303-06839-2

I. 跨... II. 周... III. 电影史-研究-中国
IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 014561 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码: 100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人: 赖德胜

北京新丰印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本: 787mm×980mm 1/16 印张 28.25 字数 450 千字

2005 年 3 月第 1 版 2005 年 3 月第 1 次印刷

印数: 1~2 000 册 定价: 45.00 元

作者简况

周星，男，北京师范大学艺术与传媒学院教授，博士生导师，副院长，艺术教育研究所所长。国务院艺术学科评议组成员，国家艺术学科教学指导委员会副主任，中国高校影视学会副会长，中国电视艺术家协会高校电视艺术委员会常务副会长，中国高教影视教育研究会常务理事、中国高教美育研究会常务理事、中国港台电影研究会理事、中国电影基金会理事，全国大学语文研究会理事等。

还担任国家电影审查委员，多项国家艺术学科、基地、教材评审委员，团中央“五个一工程”评委，受聘北京电影学院、首都师范大学客座研究员。华东师范大学、山东艺术学院特聘教授。

主要研究领域为影视史论，影视文化传播与艺术批评，艺术教育理论等。主持国家艺术科学“九五”规划项目、国家教育部“九五”项目各一项，作为第一参与者参与另3项国家、教育部和北京市科研项目。主持教育部重大攻关项目子课题。还主持横向项目4项。

近年在《中国社会科学》等刊物发表学术论文300余篇，30余次被《新华文摘》《高等学校文科学术文摘》、中国人民大学复印资料等权威学术刊物全文转载。近年出版著作主要有：《从文学之隅到影视文化之路》（北京出版社）、《中国影视艺术理论研究》（中国电影出版社）、《美育基础》（中国农业出版社）、《艺术概论》（中国邮电出版



社)、《电影概论》(高等教育出版社)、《影视欣赏》(高等教育出版社)、《影视文学》(高等教育出版社)等。主要论文有:《21世纪传媒的责任与品格》《中国电视文艺的现状和思考》《关于当代电视现象和问题的思考》《论新中国喜剧电影的艺术变迁》《论90年代中国电影艺术》《探索中国的影视美学》《中国话剧20年变化价值分析》《论中国电影现代性进程》《中国电影生存策略的思考》系列文章、《大众文化时代的电视征候》《建立中国民族化影视教育体系》《建设有中国特色的电影理论与批评》《全球化空间中的中国电影生存发展问题思考》等等。

曾获得北京市优秀教师奖、北京市教学优秀成果奖、北京电视春燕奖、金鹰电视论文奖,入选北京社科理论百人工程培养计划。



前 言

本书是著者近年围绕中国电影史论展开的科研成果。承蒙国家艺术学科规划课题支持，得以完成并择取主要部分形成现在的模样。

不能不感谢北京师范大学出版社对于一位青年教师的提携与帮助，作为百年校庆首批“教授文库”的受益者，我能有的一点点收获都来自于培养我的亲爱母校，来自于哺育我道德素养和学术基础的北京师范大学。

本人自 1992 年开始进入影视艺术教学研究，怀着好奇和仰慕试探开始，从门外汉逐渐了解了电影与电视艺术的基本发展规律与历史渊源，影视艺术史是我学习的基础起步阶段，最初的教学课程也主要在艺术历史方面。随着研究的逐步深入，影视艺术作品的分析成为我掌握影视艺术本体的对象，而对作品的文化内涵、艺术表现技巧、影像风格研究，以及艺术家创作原由的理解，就是我研究的第二个阶段。其时在教学上也开设了作品分析、导演研究等课程，有了一点较为扎实的积累。随着国家影视改革的深入，市场经济和大众文化背景日益突显其对艺术的影响支配力，我也开始关注艺术在现实背景下的文化走向和盛衰得失，研究更多依存于史论支撑下的现状批评分析，其时在教学上开设了影视史论研究、现状批评等课程，招收博士生和博士后也更多偏向现状批评研究。几年来，我从学步开始，陆续出版了《影视趣话》《从文学之隅到影视文化之路》《中国影视艺术理论研究》《美育基础》《艺术概论》《影视文学》《电影概论》





等书作，不用说，作为教师，学校的教学科研氛围和教学相长的优势给了我学习研究的机遇，我为此感谢学校、感谢老师们。

我近年的影视科研的电视艺术与传媒部分，将在同样由北京师范大学出版社惠顾我的另一本专著中呈现。本书集中于中国电影的研究。

近百年中国电影艺术旅程，经历了风风雨雨和不少坎坷，无论是历史发展的曲折还是史论评价的分寸，都是艺术史家需要不断探究的课题。我在本书中基本把持的是这样的观点：中国电影艺术的现实主义传统是主要支撑，其社会背景、文化传统、艺术变迁、创作者身心积累、观众情感准备、不同阶段得失原由都离不开此。随着世纪交接的社会转型不可逆转，电影艺术也进入了新的阶段，我们必须接纳更富有开放性的影视艺术创造机制，迎接伴随新世纪的中国电影艺术新景象。具体的论述在正文中将陆续展开，希望得到专家的批评指正。

作为教授，我的求学之路和成长经历是伴随着许多师长们的教诲、鼓励和批评的。我尤其要感谢张美妮教授、郭志刚教授、黄会林教授、张之强教授、朱家珏教授等在我不同阶段给予我的支持帮助。特别是对我的研究生导师郭志刚教授给予我的人品感染和学术熏染表达难以言表的感激，我们师生之间从来没有发生特别的师威与生媚现象，但我内心深处永远对导师充满着敬佩与尊崇。还要感谢北京师范大学出版社给予的鼓励支持。母校的气息渗透在文稿的字里行间。

周 星

2003年3月20日

目 录

前 言

- 1/ 中国电影理论的基本框架
- 13/ 中国电影艺术的世纪回顾
- 32/ 中国电影美学形态流变
- 45/ 简论中国电影传统特征
- 60/ 略论中国电影的现实主义流变
- 96/ 中国电影现实主义典范
- 110/ 社会现实与艺术理想角逐中的 20 年代中国电影
- 122/ 时代矛盾与艺术理想推动中的 30 年代中国电影
- 141/ 直接折射现实的抗战时期电影
- 156/ 情感厚重艺术成熟的战后电影
- 170/ 80 年代生命美学时期的中国电影
- 174/ 90 年代中国电影多元化状况
- 190/ 90 年代新生代创作多元状况
- 209/ 世纪之交中国电影的艺术文化现状分析
- 218/ 生存困境与希望探求并存
- 231/ 青春文化视野中的新世纪中国电影
- 240/ 2000 年度中国电影艺术走向与问题透视





- 258/ 跨世纪中国电影的解读分析
- 271/ 2001 年度中国电影艺术走向与问题透视
- 278/ 2002 年度中国电影艺术总体景观描述
- 285/ 世纪交接时期的电影人性情感表现分析
- 294/ 中国电影市场经济之路的现状与发展
- 298/ 中国电影世纪之交策略的批评
- 336/ 论中国电影生存状况和现实误区
- 341/ 中国电影新世纪纵论
- 360/ WTO 与中国电影关系分析
- 366/ 新世纪中国艺术导演影片分析举隅
- 380/ 论走向新世纪的中国电影艺术创新
- 391/ 当前中国影视与文化现状概要分析
- 401/ 全球化空间中的中国电影生存发展和独立品格
- 416/ 跨世纪中国电影艺术与商业观念辨析
- 428/ 21 世纪影视艺术与教育的时代特点及发展趋势
- 440/ 关于儿童影视现状与儿童影视教育问题的思考

中国电影理论的基本框架

中国电影近百年历史，基本是在西方理论与民族文化理论的交叉中展开，从模仿到适应文化土壤，从遵循共通艺术手法到逐渐找到民族特有表现规律，从外在技法理论借鉴到内在语言精神创造，从本体艺术要求把握到市场商业规律重视，中国电影也走过了多样化变迁的理论路途。

应当承认，在时间纬度上已经迈入 21 世纪的中国电影，在理论的准备和实际的对策上都还没有完善方略。毋庸回避，一般认为的电影理论的根基在西方，正如电影来自于西方一样，举凡理论界津津乐道的电影基本理论都发源于西方的文化理论、文艺理论和电影理论，这已经是事实。西方电影的优势始终压制着中国电影理论的研究，而实际上中国电影历史上也有过相当成熟的作品，理论总结也有不少有益的成分。中国电影理论的建立不是没有基础，创作的独特性是客观存在的事实，世界电影节的认可也是价值的呈现，更主要的是对中国传统电影理论的研究已经有相当的成绩。

综合而论，以有几十年历史的“影戏说”为基础，以现实主义创作理论为主导，以民族化讨论为核心，以意识形态内涵为指向，以艺术与工业对峙探究为深入的中国电影理论研究，构成了中国电影理论的主要框架。

(一) “影戏说”

迄今为止，对中国电影理论论述较广为接受的是 20 年代开始呈现雏形的“影戏说”论述，尽管这一理论形态确认是在 20 世纪 80 年代，但早期的中国电影人在实践中遵循的还是这一方向。对“影戏”观的理论较为一致的认识包含了以下几方面内容：注重教化性，讲求戏剧性，强调情节性，突出场面性等。“影戏观”中包含的中国传统电影的理论内涵和艺术逻辑阐释还相当薄弱，从而不仅缺乏理论含量也缺少实践指





导性。20 年代中国电影的重要意义之一，就是对“影戏”电影观的确认。西方的建立在技术基础上的电影来到已有深厚文化传统的中国，是假道茶楼、戏场而确立自己的文化地位的。在中国老百姓的眼里，电影的稀罕就在于是影像的戏，不在戏场却能看到活生生的“戏”。于是，有意无意的，西方的电影就成了东方的“影戏”，中国人很容易地接受了外来物，电影也就堂而皇之的变成了戏剧的变种。依循这种认识的百姓自然要求按照习惯的观戏传统看电影，电影创作者也确实把电影当成戏来再现。早期电影人张石川自述成为电影导演的经历时，谈到应约拍电影就是“为了一点兴趣，一点好奇的心理，差不多连电影都没有看过几场的我，却居然不假思索地答应下来了。因为是拍影‘戏’，自然很快地联想到中国固有的旧‘戏’上去。”这是电影创作初期最为典型的观念表现。

但对“影戏”真正从感性直觉到理性认同，还只是到 20 年代以后才基本实现。随着中国电影一定规模的实践积累和人们对电影的理性思考，“影戏”观成为较为普遍的认识。这不仅是指“影戏”名称的通用，而且是指对中国“影戏”基本内容的共有认识。大致而言，“影戏”观主要包含了下面内容：

1. 讲求戏剧性。中国电影注重戏剧性是明显的事实，所谓戏剧性即指在各种形态矛盾冲突中倚重悬念、误会、巧合等因素，产生矛盾冲突或推动矛盾变化发展，“戏”的吸引人也就在出乎意料和偶然天成的魅力之中，所谓“无巧不成书”。以著名的《孤儿救祖记》为例，片中杨寿昌误信坏人挑唆，赶走了儿媳余蔚如；后来他偶遇未曾见过面的孙子余璞，深感喜欢却不知是孙子；而坏人暗害于他时，又是余璞加以阻止；及至见到久别的余蔚如方知与余璞的血缘关系——在影片中，误会、巧合对情节起了重要的作用，它使得观众饶有兴趣品尝巧合的效果，关注误会如何消解，达到最终的疏散效果。

任彭年导演的《爱国伞》（1923 年）讲述了爱国背景下的“有情人终成眷属”的故事，而几对青年的情爱误会是重要细节，因而阴错阳差几成乱套，期间围绕用伞无意间写下的名字成了巧合的因缘，弄得感情颇为复杂。《一串珍珠》中丢失珍珠而致使家庭几遭破败的玉生，若干年后偶然拾到一张字条，寻踪而去，竟然救了当年偷盗珍珠的如龙，并使他羞愧难当幡然醒悟，说出了真相。

罗艺军先生曾提到的“传奇性”作为中国传统美学在叙事艺术中的突出表现，其实就是创作者择取富于戏剧性的生活内容加以表现，特别突出无奇不有的巧合、偶然造就的机趣。中国电影明显继承了这一传统，暗合了中国百姓的欣赏习惯，以至绵延了几十年而不见衰颓。

2. 强调情节性。电影的戏剧性和戏剧传统直接相关，戏剧在封闭的时空中演绎人生故事，必须高度集中浓缩剧情，在人物关系发展中就难免产生巧合与偶然。由此，电影的有意无意继承也是在情理之中的。但进一步论，中国电影更为突出的是注重情节性，胡仲特在《影戏与艺术》（1926年）中认为影戏有自己的特点，“所以一般的影戏业者都利用这特点，摄起这影戏来，不是着眼于布景之壮丽，便是着眼于情节之奇突”。无论从中国叙事文学的传统还是戏剧传统都影响了电影对情节性的倚重。观众也喜欢情节曲折完整的故事。洪深在1926年的《〈四月里底蔷薇处处开〉之广告》中也引用西人的话，认为“戏院中的观众可分四等，（一）大多数观众喜观曲折之故事、热闹的情节”。1925年郑正秋在《中国影戏的取材问题》中提到“最好取材要取得戏里面常常有风波、反反复复、高低起伏要来得多”的东西。他的影片就是例证。具体而言，中国电影对戏剧化的遵从是明显的，所谓戏剧化指以顺序方式展开矛盾冲突行动，讲究序幕、开端、发展、高潮、结局和尾声的统一。从最早的短故事片《难夫难妻》来看，“一对互不相识的男女由媒人撮合，经过婚礼上的种种繁文缛节，最后被送入洞房成为夫妻。”这就是完整的一段顺序故事。现存最早的故事片《掷果缘》，把相隔一条街互做生意而萌生爱意的一对青年男女如何从相恋、相帮、求婚不得、苦恼、到实现条件终成眷属的全过程表现得完整而富有情趣。

《西厢记》故事更为曲折，张珙本为入京赴考书生，在普济寺偶遇莺莺而撂下应举之事；几经试探彼此心心相牵时，又忽遇贼人孙飞虎重兵围困普济寺欲掠莺莺为压寨夫人；老夫人张皇中许下谁能退下贼兵即以莺莺相许的诺言，张生修书请来白马将军杀尽贼寇；不料老夫人又以莺莺早已许人不兑现承诺，张生愤激成病；老夫人察知张生和莺莺的私下恋情，要求张生入京得取功名方可迎娶莺莺，张生赴京赶考……在这个起伏变幻莫测的故事中，事件的来龙去脉清晰可见。当然，其时的一些电影人认为光有新奇剧情、曲折故事不足以使电影成为艺术，还要有思想，但在创作中都首先服膺于情节的完整却是事实，这对中国电影



的影响是深远的。

3. 注重教化性。中国文艺传统的“文以载道”观念渊源流长，与戏剧有不解之缘的电影深受影响也是合乎自然的。事实上，注重电影教化的社会功能，成为20年代电影的基本观念。创作很有成绩的侯曜对电影的见解是：“总而言之，影戏是表现人生，批评人生，调和人生，美化人生的艺术品。”“影戏是教育的工具”。较早介绍影戏知识的周剑云、汪熙昌在1924年的《影戏概论》中强调影戏的使命，号召人们：“请莫忘影戏宣传之能力！请认清影戏所负之使命！”中国电影的开拓者郑正秋在发表于1925年的《我所希望于观众者》的文章中正经宣布：“我之作剧，十九为社会教育耳。”不难发现，视电影为特殊的教化工具，注重电影的社会宣传功能，是中国电影早期创作者比较明确的认识。

在创作上，郑正秋编剧、张石川导演的《孤儿救祖记》（1923年），是显而易见的表现劝善惩恶，倡导教育救人等明显的思想，电影的社会意义和文化功能不难感悟。在侯曜编剧、李泽源导演的《一串珍珠》中，善恶有报、善良教育丧失德行幡然醒悟的意识如此明显，使之教诲意义一目了然。而洪深编导的《冯大少爷》（1925年）让富商之子冯家耀挥霍无度声色犬马之后，尽尝自己酿成的恶果，终于懊悔不已，痛改前非，以此让世人警觉鉴戒。惩恶扬善是为了教育世人，教化人生是要改良社会，在简单化的因果关系的认识中，中国电影的影戏传统的核心就自觉确立下来。

4. 突出场面性。中国电影经历了初期的萌芽阶段，进而拍出故事短片、长故事片，标志着它进入初步发展的时期。就艺术发展而言，20年代以前，中国电影只是一个起步阶段，电影人只是从观看戏曲的角度去拍摄电影，用固定机位拍下故事即可，还谈不上对电影艺术的自觉研究探索，商业利益的驱动还没有转化为对艺术的渴望需求。虽然长短故事片已经诞生，但艺术发展的真正起步还有待随后的时光——20年代。

（二）以现实主义创作理论为主导

中国影视理论中的艺术和现实的关系问题具有举足轻重的地位。由于近代社会战乱频仍，政权更迭无常，外忧内患会聚，百姓生活难以正



常,所以,电影反映现实成为无法回避的内容。而这一问题也构成中国电影美学理论的重要依据。一般而论,现实主义传统的电影体现有特别意义的,我们可以从中寻找中国电影美学观念发展的主线。在30年代形成的现实主义电影传统,不仅仅是表现方法,而首先是看待生活对待艺术的观念,它反映出中国电影的基本形态,也标识着中国电影理论的历史沉浮。大体来说,梳理中国电影的现实主义可以表述为以下几个发展变迁阶段:30年代的苦难现实主义电影,描述人生疾苦,中国电影的悲剧美学色彩形成。40年代战后的批判现实主义电影,揭示造就苦难现实的缘由,对统治势力给予毫不容情的讽刺批判。较之战前的现实主义电影,这一阶段的同类影片有了明确的揭示现实本质,鞭挞统治政权,反对现实黑暗的意味,深究造就灾难根源的目的性日渐明确。在《一江春水向东流》等片中,现实主义的深度和悲剧美的深刻性都达到前所未有的高峰。50~60年代的浪漫现实主义,歌咏现实的欢跃气象,表现人民的安居乐业,颂扬现实英雄的伟大,造就了崭新而奇异的电影表现规范。70年代现实主义断流,中国电影隔绝于历史传统与世界潮流。80年代现实主义回归,是冷峻现实主义的时期。混杂着前述的现实主义多种形态的新现实主义蔚为大观。而第四代电影人历史地承担了恢复传统、发展深化的重担。他们以坚实的创作为现实主义电影观念打开通路,为现实主义电影创作铺垫厚实的基础,为建立在现实主义基础上的多种形式的电影探索作出了贡献!80年代中期,伴随第五代电影人的出现,现实主义有了一种转化,即不仅仅追求画面的如实和事件的真实,而是企求富有升华性的生活写照,表现文化味的现实生活韵味。不妨用写意现实主义来概括第五代电影人的一般创作。90年代的现实主义潮流呈现为滚涌起伏的时断时续的状态,纷乱嘈杂、幽默调侃、原生态展示和冷酷揭示是电影人看待现实的基本态度,展现了当代现实主义的最为芜杂状态。称之为现实表现主义可能更为合适。中国电影理论在艺术和现实的关系问题上自然形成现实主义重要的艺术审美根基。



(三) 民族化艺术理论倡导

中国电影的民族化特色是显然的事实。从创作开始,民族化传统就制约着创作内容。比如郑正秋编剧、张石川导演的《孤儿救祖记》



(1923年),侯曜编剧、李泽源导演的《一串珍珠》,洪深编导的《冯大少爷》(1925年)等。惩恶扬善,教化人生,中国电影的东方人伦传统自觉确立下来。在40年代的《一江春水向东流》中也相当明显融入道德善恶判断的现实意义。50~60年代新中国电影不仅在《林则徐》《枯木逢春》为代表的影片中实践民族化影像艺术,更在理论梳理上突出了民族电影理论的一些规则。80年代中期以“民族化”讨论为高潮的理论碰撞是具有相当规模的,对民族化、民族特色、民族风格关系的探讨,对民族化是形式还是内容,对中西文化差异和中外电影差异等重要问题的探讨,以及对中国电影民族形式的内涵表现等的研究都在相当规模上影响了人们对中国电影理论的认识。相关之是否需要建立中国特色的电影理论的认识也成为争议的焦点。而90年代关于张艺谋为代表的所谓“民族寓言”理论争议,也从另一个侧面强化了对民族性电影的理论认识。

在世纪交接的学术环境不免浮躁的背景下,和经济全球化、中国加入世贸组织的新形势下,进行冷静的中国民族化电影理论与美学的研究,确实具有积极意义。相对于创作,中国电影电视艺术理论的研究还相当欠缺,实践先行、理论滞后的现象成为不容忽视的问题,理论始终未能成为实践的良好先导;特别就现有理论来看,绝大多数是西方影视理论的翻译和介绍,本土化的影视理论研究比较缺乏,尽管影视艺术是属于国际的,影视理论中的本体论部分也有着通行的认知意义,但影视理论中的功能论部分却有着鲜明的民族色彩,因为影视艺术每一种功能的发生都离不开民族文化的土壤。一般而论,影视的语言是国际的,影视的语法却是民族的。中华民族在几千年的文明历史中,不断融汇、改造外来的宗教和艺术形式,逐渐确立了自己独有的审美方式,这一美学传统已经深刻地体现在影视创作和观众评价中,亟待梳理成型,并进行专门学科建设。从中国文化的基本精神出发,对传统美学进行深入的分析考察,从中国美学的特殊角度观照中国影视乃至世界影视,总结建立中国本土的影视美学理论意义重大。中国影视美学的提出,有助于在实践上引导中国影视创作的方向,纠正目前普遍存在的浮躁与媚俗,提高影视创作队伍的理论素质和自觉意识,并以良好的创作面貌为世界影视发展提供新的参照系。

研究中国影视创作的自在艺术形式规律,也是中国电影理论的必要

内容。影视美学的研究中心之一是影视艺术的形式规律,从电影看,不同审美阶段的艺术呈现出格外突出的一些特点,比如第五代造型—影像时期的艺术形式注重的色块造型,人与自然关系的镜像处理等,第四代纪实美学追求带来的长镜头生活实录等。

还需要特别注意 90 年代关于传统文化理论和“天人和一”、意境说等研究的价值,世纪之交关于全球化与本土化对中国电影民族理论的深入研究等问题。探讨中国电影美学与传统文化的关系是 90 年代研究民族理论的一个切入角度。民族生命哲学与中国电影母题选择具有某种内在关联。天地自然与人类精神的共融共通是中国生命哲学的特征,因此,天地自然之于人永远是一个宽敞的胸怀和托身之地,影响到作为审美主体的中国人在电影母题选择方面的主观色彩。而重视生生不息的往复循环,一切如新也是传统所注意的问题。在文学和电影母题中鲜见悲怆淋漓的惨烈终结,反而总是以睿智化解了冲突,使结局呈现为段落式的消歇和新一轮再生的起点。以至影响到形式层面的表现,如《城南旧事》等的散文式电影结构,过程和细节得到充分的玩味与展示。这与关注道德色彩和伦理评价一样,也是民族电影传统特征之一。而 20 世纪中国美学的价值体系由内圣外王、天人合一转向参与社会改造自然的人生态度、社会态度,最高审美理想也由和谐转向崇高,矛盾成为现代美学的核心法则;思维体系由形象思维转向逻辑思维等,都显示中国古典美学在沉重挤压与围困中以融入的方式改造西方美学,形成一种奇特的含混组合。中国电影的发展历程也渗透这一影响。

(四) 电影艺术美学理论创新

电影理论研究难以离开电影美学理论探讨。实践证明,需要把建立民族特色的电影美学体系作为目标。中华民族在几千年的文明历史发展中,不断锤炼自己的审美认识,并融汇、改造外来的宗教和艺术形式,逐渐确立了现今已成型的自己独特的审美方式、美感构成和审美价值取向,具有了约定俗成的美学传统,无疑,这也深刻地体现在电影创作和观众审美评价中,形成中国民族化的电影美学传统。中国电影美学的研究重点之一是观照中国传统文化的影响,民族文化心理的构成,与电影艺术形式的对接。因为从中国电影产生之始,民族文化的背景就渗透在银幕上,无论是《定军山》的戏剧内容还是观众的接受习惯,以及茶楼





戏场的观赏方式，都是这块土地上黄皮肤子民特定的，从中探讨一以贯之的民族审美心态是自然的。我们在比较展开的电影创作期如 20 年代、30 年代的银幕上，更为鲜明地看到民族电影的表述方式，但电影的现代审美方式更需要认真研究。电影从某种角度看是相当“现代”的，和此前早已产生的其它艺术相比，是完全建立在现代生活和技术手段的基础上的，因此现代和外来的美学传统绝对影响甚至改变着一般传统的价值构成，辨别传统文化在现代条件下的创造性转化及美学传承，结合近百年以来的中国电影创作和几十年的电视创作，梳理传统审美心态在电影叙事特点、叙事母题、大众传媒时代的电影流向和现代传播方式对观赏艺术的改变等方面都有深入研究的必要。中国电影美学是现实化的，而非保守、排外的。我们当然要本着拓展电影表现形式的眼光，进一步开掘传统美学厚积深藏的巨大潜能，但决不是画地为牢只重传统，这样建立的理论才有价值。中国电影理论遇到的主要问题是如何处理与政策理论关系问题，依傍显然不是出路，本体创作的基本问题的理论研究概括是核心所在。美学趣味和美感表现是民族在长期生存境地中形成和承传的，由于近代社会的剧烈变动，也由于电影是特别接近现实社会思潮的艺术，比起过去的古老艺术来，电影审美的重要转化是相当明显的。比如：在 30 年代以前的电影模仿摸索时期，是处在政治局势动荡、军事纷争，新旧文化相持不下的社会背景中，渴求生活和睦，躲避现实纷争，期求惩恶扬善就是明显的创作原由，我们从滑稽片、古装片、武侠片的潮起潮落中不难看到和谐美的古典化追求巧合。而 30 ~ 40 年代的中国电影更为激烈地卷入阶级抗争和民族抗战的硝烟烽火之中，国共的意识形态对峙使电影明确进入悲剧美学的表现范畴，百姓灾难的再现，生离死别的凄惨，战争风云的血腥，阶级压迫的残酷，构成社会悲剧美的艺术画面，这是电影理论最为丰富的研究对象。到了 50 ~ 60 年代，新中国勃勃朝气和隐含着巩固政权，强化一统天下的社会政治背景，对电影无形规定了“忆苦思甜”的套路，“弃旧迎新”的主体思想和歌咏英雄新人的趋向，中国电影的整体模样大大改变，浪漫化的英雄美学时期确立无疑。80 年代的社会思想改革，把中国电影推向还原人真实本身的现实主义之路，纪实美学（80 年代前期）—生命美学（80 年代中后期）的电影形态，为中国电影的巨大飞跃提供了可堪叹赏的许多出色作品，这里的理论概括也有相当丰富的资源可以采