



新中国电影 美学史 (1949-2009)

A Film History of Chinese Film
Aesthetics since 1949

金丹元 等著

上海三联书店



新中国电影 美学史 (1949-2009)

A Film History of Chinese Film
Aesthetics since 1949

金丹元 等著



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

新中国电影美学史(1949—2009)/金丹元著. —影印本. —上海:上海三联书店, 2013. 7

ISBN 978-7-5426-4208-0

I. ①新… II. ①金… III. ①电影美学—美学史—中国
IV. ①J901-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 095899 号

新中国电影美学史(1949—2009)

著 者 / 金丹元等

责任编辑 / 姚望星

装帧设计 / 鲁继德

监 制 / 李 敏

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(201199)中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 021-24175971

印 刷 / 上海惠顿实业公司印刷部

版 次 / 2013 年 7 月第 1 版

印 次 / 2013 年 7 月第 1 次印刷

开 本 / 710×1000 1/16

字 数 / 650 千字

印 张 / 39.75

书 号 / ISBN 978-7-5426-4208-0/J·157

定 价 / 98.00 元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021-56475597

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目,旨在鼓励广大社科研究者潜心治学,支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审,从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响,更好地推动学术发展,促进成果转化,全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

序

倪 震

《新中国电影美学发展史》，是金丹元教授的电影理论新作。这部著作从电影美学的视角，回顾和梳理新中国电影创作和理论 60 年行进的历程。在诸多新中国电影历史的学术著作产生之后，金丹元教授这部著作，具有另辟蹊径的史论新意，也是一种面临挑战的艰难探索。

近 20 年来，国际电影理论的演进，呈现出学科分工越益细密化的倾向；各门文化学研究与电影理论的跨学科连接，尤其明显；从文化学、社会学、心理学等学科出发，进入电影研究的趋势蔚然成风。从国际潮流到国内学界，都有人认为从大一统传统美学的框架下进行电影研究，已很难应对细致、复杂的电影发展现状。自上而下综合一统化研究电影的方法，已经式微。但是，金丹元教授并不同此论。他坚持认为，从真正意义上的美学观点出发，来回顾和总结新中国电影特殊的文化经验和历史意义，具有独特的思想价值和民族文化内涵。金丹元教授认为，“电影美学是电影理论之一种，而且是其理论中较为高级的形态，它集中研究电影史、电影理论、电影具体文本中有关美和为何产生美的问题，它是研究电影艺术中关于美和审美的科学。但绝非一切电影理论都能称为电影美学。”^①这正是金丹元教授研究电影美学形态演变的出发点，也是构筑本书的理论核心。

金丹元教授指出：电影美学的研究范畴至少可归纳如下几个方面：

(1) 电影美学研究的对象首先是电影的审美特性、电影艺术的审美规律，尤其是电影语言、电影思维、电影艺术中超越时空的假定性和电影的审美形态。但它更应注重的是电影艺术所内含的思想，电影艺术与现实、与社会、与世界和人的关系，特别是审美意识形态中的各种复杂的相互纠缠的因素，电影中所显示出来的各种人文精神、人文关怀、人文思考及其思想挑战的美学意义。

① 见金丹元著《影像审美与文化阐释》，第 7—13 页；复旦大学出版社 2009 年版。

(2) 电影美学还应重点研究电影作品背后的文化哲学思想和文艺思潮,观众与电影艺术间的审美关系。

(3) 电影美学的研究还应同西方美学、中国古典美学相连,特别是研究中国电影完全脱离中国特定文化、中国古典美学的根基是不可想象的。

(4) 鉴于电影美学既要涉及电影作品和发展史,涉及与其有关的社会思潮、思想意义及哲学、文化的深层次,又与各种技术(如摄影、灯光、音箱、电子编辑、三维动画等)密切相关,所以它除了具有艺术属性、哲学属性外,又有一定的社会属性和实用(技术)属性。

(5) 电影美学理论理应包括电影诗学、电影哲学,就像美学的另一种说法是“艺术哲学”一样,亚里士多德的《诗学》恰恰是早期西方美学的经典论著。查利·德里凯里埃尔的《电影与思想》,则把电影艺术看作分析当代世界哲学思想的“艺术钥匙”。在前苏联学者魏茨曼的《电影哲学概说》中,许多所谓哲学问题都反映出其系统的美学理念。与此同时,20世纪20年代法国先锋派的代表爱浦斯坦、德吕克、杜拉克等,以及60年代多宾的《电影艺术诗学》,70年代阿杰尔的《电影诗学》,80年代前苏联电影理论家马契列特的《论电影艺术诗学》等,所讨论的内容也均属电影美学范畴。^①

以上论述,是金丹元教授所主张的电影美学研究范畴,是一种系统、全面的电影研究学术框架和研究方法。《新中国电影美学发展史》就是沿着这一美学研究思路展开的。而且,这部电影美学发展史十分关注美学演变跟意识形态、社会现实变迁的关系。

首先,新中国电影60年来的历程,既充满了权力控制和政治意识形态的风云变幻,也经历了西风渐入与中华传统美学的冲突与融合。尤其是新中国电影的前30年,通常称之为“十七年电影”和文化革命十年的电影历程,其中贯穿着中国电影美学在相当封闭的话语环境中的运营,对其进行回顾和审视,离不开传统美学和当时政治意识形态的分析和评估,也就必然跟那一时期的美学观念和知识系统紧密相关。传统美学的研究方法和概念范畴必然是题中固有之义。而对新中国电影的后30年,亦即改革开放以来的电影美学演变,金丹元教授着意投入了关注当代美学思潮的目光,突出论述了现代主义和后现代主义美学思潮与新一代中国电影的交流、互动,努力进行着宏观视点和门类美学相结合的尝试,并且在不少的例证分析中,呈现独到见解。所以,《新中国电影美学发展史》体现出美学研究上的宏观把握和门类研究相结合的理论实践和学术探求。

^① 见金丹元著《影像审美与文化阐释》,第7—13页;复旦大学出版社2009年版。

其次,《新中国电影美学发展史》运用详尽、充分的文献资料,来支持60年电影美学演进的学术观点。在这一基础之上,作者以每10年概括成一种美学流向的抽象方法,建立起60年美学演变的全书框架,并以“十年一变”的演进逻辑,来分析电影美学观念与社会政治现实变迁的关系。据此俯瞰60年以来电影变迁的形貌与风采,探寻形式背后的美学内涵与人文精神,可谓作者的一片理论真意。

比如,就新中国电影的第一个10年,即1949—1959年这段历史时期,是百年中国电影重要的历史转折期,是20世纪前半叶跟后半叶,电影的历史面貌发生巨变的根本革新期,也是新中国电影建立自身美学雏形——为工农兵服务、为广大人民群众喜闻乐见的社会主义电影的奠基时期。作者对这一时期的诸多分析、评价和阐述,表现出将社会主义政治意识形态和中国传统电影美学有机结合,为工农兵服务和百花齐放的方针合理交融、革命现实主义与革命浪漫主义理想化实践的美学定位。回顾和梳理了人民电影在当时环境下的题材开拓、形式探索、类型追求和意境营造等美学问题,展开了从美学角度为视点的史学探讨,这正是本书在诸多新中国史论著作之后,再一次展开史学讨论的价值所在和学术特点。

其三,金丹元教授在他漫长的学术生涯中,美学理论始终是他专注的、持续的研究方向,涉猎中外美学流派、关注古典和当代美学思潮,钻研有年,著作甚丰。例如:《禅意与化境》、《儒风化雨》、《比较文化与艺术哲学》、《中国艺术思维史》、《书艺符号的生命流》、《艺术感悟与审美反思》、《不该流失的碎片》等;近年来,尤其注重于影视美学的研究,著作有:《“后现代语境”与影视审美文化》、《电视与审美》、《影视美学导论》、《电影美学导论》;尤其是后两部著作,在美学与电影的专门研究上,作出了比较深入的探讨,也可以说是《新中国电影美学发展史》写作前的一种理论准备。因此,从金丹元教授的学术轨迹和理论积累来说,本书的写作,既是个人学术发展的合理延伸,也是客观学术潮流与个人心理空间历时悠久的交融产物。

纵观60年来新中国电影的发展历程,艺术突破和美学探讨的高潮有两个重点时期。

第一个重点时期,是1959—1963年。1959年为庆祝建国10周年的献礼片和1963年前后的短暂放松期所产生的佳作,凝聚出一批电影精品。前者如《林家铺子》、《青春之歌》、《林则徐》、《聂耳》、《红色娘子军》等;后者如《早春二月》、《舞台姐妹》、《小兵张嘎》等影片,都闪耀出民族形式和时代风貌的光彩,确实形成了新中国电影在创作上趋向成熟,在实践上形成一次高潮的特点。它一方面反映了工农兵美学和民族国家形象在银幕上较

完美的表述,区别于新中国成立之前近半个世纪的电影形态;另一方面,在美学层面上,也反映了中国传统美学与当代生活有机、生动的结合。尤其是中国传统诗论和画论中的精髓,在银幕上得到了生动、贴切又结合时代精神的体现。

同时,电影美学理论方面的探索,也相应蓬勃。1963—1964年前后,在郑君里、瞿白音、徐昌霖、韩尚义、水华、赵丹等人的创作总结和理论阐述中,电影民族形式和美学理论的探讨,得到了鲜明而具体、具有浓郁实践色彩的表述。这一时期的电影美学探讨,集中在艺术形象的典型性和电影形式民族化两个重点上。这既是政治意识形态指导的结果,也是冷战时代,国际上不同国家阵营对峙,战国文化交流封闭、短缺的时代环境使然。即使如此,1963—1964年前后的电影美学活跃、发展,仍然是取得突出成绩的阶段,形成了新中国电影美学民族化思维的重要特点,在实践理性和密切围绕创作展开理论研究方面,取得了明显的成绩。

第二个重点时期,是改革开放之初,新时期历史序幕拉开之际的1980—1984年期间,在电影创作和电影理论方面的一次美学探索高潮。

这次美学高潮的形成,一方面,由于“文化大革命”和“四人帮”文化专制导致的电影荒芜,使全民压抑和内心反感已达十年之久。渴望银幕上反映真实的人民心声和丰富的时代生活的呼声异常强烈。20世纪80年代初期的电影创作涌现出压抑既久、其发益烈的态势。不但在表达人民记忆和历史悲剧的深度上,冲决罗网,突破以往的文化禁区,而且在电影形式和电影语言的探索上,展示了重归正途、健康创新的局面。在电影创作上,出现了三代导演共同锐进、各展所长的形势:谢晋的《天云山传奇》、《牧马人》、《芙蓉镇》;吴贻弓的《城南旧事》、吴天明的《老井》、张暖忻的《沙鸥》、郑洞天的《邻居》、黄健中的《小花》、杨延晋的《苦恼人的笑》及随后接踵而至的《一个和八个》、《黄土地》,在继承民族电影传统和吸收世界电影新成果方面,跨出了很大的步伐,引发了亿万观众的情感共鸣和欣赏热潮,反映了电影美学创新和民族审美心理紧密呼应的社会发展规律。也符合电影美学随着社会体制、机制演变的历史事实。

在1980年代初期出现电影创作高潮的同时,电影界掀起了一场电影理论的大讨论。它既是思想解放运动在电影领域的强烈反映;反过来,这场电影理论讨论又推动了思想解放运动的深入。80年代初期的这场电影本体论与电影美学的大讨论,真正体现了电影思维的本质和学术民主气氛,是新中国成立以来前所未有的创举。之所以说它是创举,因为此前30年的电影理论研讨,必须首先冠以政治思想至上的前提,艺术探讨只是在

解释和伸展政治功能的前提下,才能成立。在意识形态统帅和宣传价值为尊的前提下,来确定和评断电影艺术形式的意义。在前30年,电影理论探讨难以获得本身独立的研讨空间和价值评断。而新时期之初的这场电影本性和电影美学大讨论,才真正展现了中国电影美学寻求理论创新的潜力,也展现了电影界积聚多年的学术沉思和智慧光芒。

中国新时期电影在创作上、理论上和产业化进程中不断创新的成果,都离不开1980年代初期的全社会思想解放运动为开端的改革开放,离不开社会主义市场经济体制的建立和逐步完善。但是,1980年代初期的这场电影创作和电影美学探索高潮,也源自中国电影机体本身的、系统内部的动力爆发。孤立地指出社会体制、机制变革的作用而忽视艺术门类本身的变革动力和创新冲动,也很难反映艺术发展和美学变迁的本质规律。这就是着重指出60年以来新中国电影艺术创作和美学探讨两次历史性高潮、尤其是第二次高潮的历史意义的理由。

当然,20世纪90年代以来,特别是新世纪之初的近10年间,中国电影又呈现出突破性发展,这是随着全社会政治、经济进一步深化转型的结果。中国电影产业化进程明显加快,电影市场规模和消费水平明显提高,中国电影产品和市场融入国际的速度也显著提升。这些因素都强烈地影响到中国电影生产力的建构,也直接影响到中国电影美学观念的变化。电影创作和电影美学自身,也发生着面对新语境、适应新观众的创新动势。这些综合因素,就成为本书作者立足于电影美学“十年一变”的学术依据和论述欲望。但是,新世纪以来的中国电影体制、生产、艺术形态的演变,还属于“现在进行时”,还处在实践的过程之中。因此,它的历史意义和文化价值的充分估计和历史评价,还要经历一些时日,对它保持一段距离,才能作出更加科学和系统化的总结。

“十年一变”固然是观察和归纳新中国电影美学演化的一个重要视点,一种学术分析方法,并且提供人们有益的思考。但是,60年来“变中有恒”、“变又不变”,同样也是新中国电影美学内在的文化精神和审美惯性之体现,同样也是新中国电影值得注意的一个美学现象,诸如道德伦理片的恒定延伸、武侠功夫片的再度繁荣、政治历史片的生产关系再生产,一直延伸到新世纪的今天。这既是中国电影深厚的民族文化魅力之所在,也是中国电影至今没有完全摆脱一种古典文化状态的缘由。金丹元教授的新著《新中国电影美学发展史》也已反复谈到传统的儒家思想、道家美学对中国电影一以贯之的深刻影响,这就使我们能更为全面地观照新中国电影美学演变的轨迹。当然,作为一个步入新世纪的现代民族,面向全球化的国际

环境，它的电影产业和民族美学形态，应有待于更加广阔、更加全面的现代意识的充实，还有待于更加深刻、更加丰富的全人类价值观的孕育，来提升和拓展我们电影美学的文化视野和人文关怀，扩大我们的电影在国内外的影响力。我想，这将是新世纪中国电影美学面临的、不断引起我们关注的课题。

是为序。

2010年9月2日

引言

从美学的角度来重新梳理和阐释新中国电影史,既是一个极有趣味又有价值的新课题,也是一个必然会引起争论,甚至产生各种歧义的难题。这是因为,随着数字化、高科技的不断渗入,对电影的本体的理解已经出现了多种颠覆性的全新诠释,工业化生产、商业化操作、跨国界认同和大众化消费,又使得电影究竟是艺术、是文化,抑或是游戏?还是什么都可能杂糅其中?即“电影是什么?”也变得越来越扑朔迷离,难以作出统一的界定。就世界范围内的各不同类型电影而言,似乎又完全可以作出见仁见智的不同理解。而更为重要的是,美学是什么?

如今似也成了—个长期来悬而未决的疑案,美学是一种学科、—门学问?还是可任人随意命名,不断置换的—个貌似带有学术意味的名相?或是信手拈来的时尚概念?当二者的本体论意义都已变得模糊不清、变幻不定时,再来将它们合为—体,冀望作—番相对合理的有自己见地的史的纵向勾勒和评判,的确困难重重,有时深感力不从心。但无论从哪一种角度讲,电影中有美,电影中有美学抑或有较多审美复合点是可加以深究的,这也许应是一个不争的事实。为此,我们认为对于新中国电影美学演变史的研究,不仅可以成立,而且颇具理论价值和现实意义,尤其是在当下,西方大片如《哈利·波特》、《2012》、《阿凡达》、《爱丽丝梦游仙境》等—而再,再而三地冲击中国电影市场,中国电影又不断以突围之势,试图冲进国际影坛之际,重新审视新中国电影美学形态的演变,似已成了一—个不可回避,且又亟待书写的时代命题。

其实,何为电影美学即使在电影业发达的西方,或专门研究好莱坞电影王国的学术圈内也没有—种较确切的说法。由于电影本就是技术和艺术结合的产物(最早是技术与游戏的结合,故有“影戏”、“影画”之说),因此,当以数字技术为代表的现代高科技源源不断地渗透至电影制作后,安德烈·巴赞、齐格弗里德·克拉考尔等早年所界定的“摄影影像具有独特的形似范畴”,“电影是现实的渐近线”等等,关于电影本性是复现物质现实

的论述,对电影美学原初的简单定义等,都随之而解体,这是不言而喻的情理中事。但美学却不同,无论是从美学原理出发,还是就艺术美学而言,美学的哲学属性、人文属性、社会属性始终是其得以存在的最具普遍认同性的根基。黑格尔所言之美学是“艺术哲学”或“美的艺术哲学”,也始终是作为一种经典的判断为世人所广为接受。但电影是一种叙事艺术,到了今天它的引领时尚和近似游戏的释放功能被大大突显出来,正因为它本身不是理论,也非高头讲章,它是感性的,以情动人的,甚至是可能催人泪下的,凭借光、影、声、色、电子、数字技术等合成的影像故事,因此,从某种角度讲它似乎更易接近当年鲍姆嘉通所言之美学研究的重点是研究“感性认识的完善”,而从电影自身的特征来看,雷内·克莱尔所讲的“如果有一种电影美学的话,它可以概括为两个字:运动”,似也有一定的合理性。至于它的深层次含义,它的美学意味,则既是编、导、演有意或无意地寄寓其中的,又是观众从形而下的故事演绎中读出或味出的,有可能超越了编导自身创作理念的某种形而上的精神获得。为此,一部电影可能是一只钉死的彩蝶,但电影美学究竟指的是什么?却从来就没有为电影界所确认,而是往往因电影的形式、流派、风格学之研究大流冲淡了对电影美学和美学形态自身的观照,可以说电影理论研究史上对电影美学的命名和研究始终都不严谨,随意性极大,且往往自己为自己设置了诸多陷阱。近三十年来,随着西方新一轮文化学理论、民族学理论、语言学理论、传播学理论的不间断介入,这种陷阱更多的是以文化学、民族学、社会学、人类学及至观众学、伦理学、性别学等来取代或掩盖了电影美学的独立生存,再加上后现代主义与比现代主义更为普及、更适宜众声喧哗的各种消费思潮的浸淫,电影美学的含义更是被肢解得支离破碎,面目全非,乃至谁都可冠以“美学”一词,并藉此对电影的任何一种层面加以所谓美学化的评头论足。其结果是混淆了美学与非美学,电影美学与一般电影理论、电影美学与引申出的文化学意义的界限。

笔者曾撰文指出过,“不少人从一开始就混淆了美、美的、美学这三个完全不同含义的概念,再加上电影自身的特点如运动性、剪辑、蒙太奇、技术手段(包括今天的高科技)等等,在其对作品阐述和表达时,使美、美的、审美与美学就更易混为一谈”^①而自从维特根斯坦、韦兹等西方美学家一

① 详见金丹元:《回归本体——对于当下电影美学研究的质疑》,载《电影艺术》2007年第1期。在此文中,笔者对“美”的三种不同理解,何为审美,什么是美学的支撑点都作出过分析,并认为:“审美则是主体(人)带有主观色彩的对对象是否美,如何美的一种认识判断,抑或可以说是一种情感态度。一旦失去了哲学的支撑,美学自身也将不复存在。”

再认定美的本质、艺术的本质,进而是一切关于本质的探讨都是伪命题被推出后,美学界也对“美学是什么”产生了质疑,艺术学界又对“艺术是什么”也难作出相对一致的界定。原本以为简单的、已有定论的最基本的概念,现在反而被搅混了,被悬置起来,被不可言说了。我始终认为,尽管维特根斯坦是世界著名的哲学家、美学家,其学说深深影响了西方包括文化主义理论、后现代理论的许多重要名家,但维特根斯坦的美哲学本身就带有一定的神秘主义色彩,他曾明确表示“伦理学与美学是同一性的”,两者都是不能表述的,它们属于“神秘的东西”的范畴。(见《逻辑哲学论》第6, 421、6, 440页)他关于“我的世界”的中的“自我”,即是一个带有神秘色彩的主体。诚如他在《1914—1916年笔记》中所言:“我知道有关这个世界的某些东西是捉摸不定的,而这种东西我们称之为它的意义。我们知道这个意义并不存在于它之中,而是存在于它之外”^①。后期维特根斯坦论美从日常语言哲学出发,认为“一个词的意义就在于它在该语言中的用法。”(维特根斯坦:《哲学研究》第43节),并由此而从根本上否定了美的本质的相对统一性。接着,韦兹也步其后尘,认为,“艺术”是不可定义的,艺术作品中的相似性构成了“相似性之网”。他们认为“游戏”、“艺术”、“美”都是开放性的,语言描述必然会对之出现多义性。这种观点的合理性当然在于它的开放性,不把某种名相、概念定义死。但问题也出在过于开放后,一切都变得无法界定,成了一种带有虚无主义式的回答。从表面看,这种所谓“分析美学”理论很像中国南禅宗的思维方式,所谓:“佛曰:不可说,不可说!”一切都须凭“心”去体验,“以心传心”,“无念为宗”,所谓“得意者越于浮言,悟理者超于文字”^②。但禅宗强调的是心的体悟,所谓“除此心王,更无别佛”,目的是要超越时空,直抵精神的永恒界。为此,“有”与“无”都是假名,要求“空一切相”,“永绝我人,毕竟空寂”。但今天对于美的本质、艺术的本质的讨论,实际上是希望对什么是“美”,什么是“艺术”,作出起码的规定,如果一切关于本质的命题都是假命题、一切关于美和艺术是什么的问题都无法回答的话,那么也就无所谓美和艺术,也无从对任何一种东西作相对确切的注释,那么还有什么学术规范可言?且依此推论可以将一切社会秩序,人类历史都给消解掉。当然,这种推理很符合后现代主义操作,事实上,维特根斯坦的“用法即意义”,既为艺术创作和理论创新拓宽了思路,也

① 详见金丹元:《“意”与“真”范畴中的中国古典美学与西方现代美学之比较》,载《外国文学》第16期,商务印书馆1988年版。

② 《大珠禅师语录》卷下。

为后现代式的拼贴、断裂、碎片化、无中心、去分化等等找到了理论依据。我们觉得,既然写的是“新中国电影美学史”,那就必须要有一种既定美学的一般理念为其研究之基础和支撑,否则,所论极可能既不是美学,也没有任何学理上的合法性,结果反而成了另一种所谓学术化的“鸡对鸭说”。

当然,如前所言,电影是一种借影像讲故事的艺术样式,它本身不出产理论,但它却寓藏有一定的美学形态,而且电影中的美学属性恰恰大多都关系到社会生活,意识形态变迁,人的生存,人的情感,人与社会、与自然的关系等各种各样的现实问题,而要论及新中国电影美学的演进轨迹,又必须将美学与新中国电影发展的历程紧密相连。实际上也是一种“重写电影史”。只不过立足点是,以美学的逻辑,审美的眼光去重新检视新中国成立以来电影史上的风风雨雨,起起伏伏。其中许多内容也必然会与别家有所重叠,更况且,近十多年来许多重写史的成果已令人耳目为之一新,如章柏青、贾磊磊主编的《中国当代电影发展史》,郦苏元著的《中国现代电影理论史》,周星的《中国电影艺术史》,胡克的《中国电影理论史评》,吴迪(启之)编的《中国电影研究资料》,李道新著的《中国电影文化史》,陆弘石、舒晓鸣的《中国电影史》,陆弘石主编的《中国电影:描述与阐释》,孟犁野著的《新中国电影艺术史稿(1949—1959)》等等,都给我们不少启迪,我们在书写这部《新中国电影美学发展史》时也多有借鉴。但我们更侧重的是有关美学形态的命题是如何在电影创作和传播中生成和演化的,如五十年代关于“典型”、“人民性”、“为工农兵服务”的讨论及其落实;“十七年”期间的“革命现实主义”、“社会主义现实主义”、“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的创作与政治干预,“以阶级斗争为纲”所带来的的是是非非,也包括“影戏”理论,“丢掉戏剧的拐杖”,民族化审美,中国美学与电影的诗意表达等等;文革期间“三突出”背后极其严酷的政治斗争,以及极端“浪漫主义”的排他性,它所造成的政治、艺术、社会生活等各个方面的多重灾难;20世纪80年代后的启蒙、拯救、开放,涉及到反思文革、反思传统文化、人性解放、重识“电影化”、“电影语言的现代化”和寓言式影像书写,特别是受现代主义美学思潮的影响等等,凡此一类,都与中国电影美学观念的急遽变化和转向,审美形式的拓展态势直接相关;90年代在迎来各种西方的新主义,引进分账式大片,尤其是受到商品经济大潮冲击,重视娱乐性的同时,所反映出来的前现代、现代主义与后现代主义的互渗,成为包括电影美学演化在内的中国艺术美学的一次脱胎换骨的蝶变,而就电影作品所折射出来的审美倾向而言,在这种互渗的大语境中,90年代的中国电影又有意无意地注入了更多存在主义式的现实关怀和对人的生存方式、生存状态的思考,

有着一种极具特色的东方化了的的存在主义美学色彩,但却始终未能受到艺术界的普遍重视,当然也就缺乏理论上的总结和进一步研探。新世纪以来,这种前现代、现代主义与后现代主义的互渗依然存在,但后现代因素和后现代式的体验愈益明显,电影中也大大加重了“后”色彩的砝码。于是,“泛美学”化成为新的发展趋势,不仅“互文性”变得“合法化”了,而且,视觉盛宴和明星化、偶像化消费成为中国电影走向工业化的重要审美热点。

诚然,推崇数字技术生成的视觉盛宴、奇观审美早在 90 年代的中国电影中已颇具亮点,但 2002 年由张艺谋《英雄》所揭开的中国式大片之序幕后,对奇观化意境和武侠动作片的新生带来了更具震撼力的影像神话和视觉冲击力,无论是徐克的《蜀山传》、陈凯歌的《无极》、冯小刚的《夜宴》,还是稍后问世的《墨攻》、《功夫》、《天地英雄》、《锦衣卫》、《大兵小将》等等,泛美学化导向自上世纪 90 年代在中国悄无声息地萌芽,到了新世纪则一变而为狂飙突进似地势如破竹,而从全球化策略的视角看,它已成了一种当然之则,一种普适性认知逻辑和出发点,为此,在主流意识电影,如《集结号》、《建国大业》、《风声》等影片中明星化、时尚化元素也日益凸显出来,而且这种重视影像修辞、要求故事新奇、并使后情感的演绎更迫近当下心态的泛美学化态势,在 2010 年最新的电影中都有所反映,如从《孔子》、《全城热恋》到《枪王之王》、《无人驾驶》、《爱情命运号》、《杜拉拉升职记》等影片中,彰显时尚符号,汇聚各路明星,添加戏仿和噱头,似已成为中国电影工业化起步时的必经之途,于是,从原初的借鉴好莱坞到如今自成一体的好莱坞主义的中国化,中国电影在视觉冲击、数字化运用和张扬日常生活与另类情感之间的影像诉说,推出中国式魔幻、玄幻电影等方面,似都已初具成色。随着《阿凡达》引领的 3D、4D 时代的到来,我们将会看到越来越多的有中国特色的好莱坞主义的东方建构,这或许是件好事,如同我们所一直信奉的有中国特色的马列主义,有中国特色的社会主义一样,电影工业化从编、导、制作到包装、炒作和美学形态流向的国际化转型,或许会带给我们更多新的惊奇和震撼。问题在于,如何才算有中国特色,怎样才能标举中华民族的美学意蕴?众所周知,中国电影自 20 世纪 20 年代拍摄的《孤儿救母记》、《最后之良心》、《二八佳人》、《故都春梦》、《野草闲花》起,就已经与中国文化,中国人的审美经验紧紧扭结在一起,长期来,中国电影对儒文化和儒家美学的自觉吸纳是有目共睹的,尤其是重视教化,强调伦理,在各个不同历史阶段的电影中都有所表现。无论是社会电影、家庭婚姻片、爱情伦理片,还是国防电影、抗战片、武侠功夫片、革命战争片,大凡有着中华情结的中国导演都会自觉或不自觉地或从人性的、人生的,或从社

会的、政治的，或从阶级分析的角度去作出严肃的道德批判，但即使是儒文化，也远不仅仅只是伦理，如比伦理道德归属更具美学意味的“天人合一”思想，中国文人历来看重的“中和”美等等，在电影上的展现和传播都尚不够充分，至少还大有潜力可挖，则更不用说道家、佛教美学中关于“返朴归真”、“游心太玄”，“唯道集虚”、“意象”、“意境”、“妙悟”、“空灵”、“象外之象”、“弦外之音”、“物我两忘”等极具哲理性和思辨色彩的美学范畴，都可供我们凭借数字化手段，让3D、4D电影去大展抱负，去演绎中国人的精神境界和超越时空的东方韵味。正因为如此，笔者才会认为：也许，我们可以容忍“泛美学”化存在，也不能忽视“泛美学”化所营造的视觉刺激对电影工业的开拓之功，但美学仍应有其存在的合法性，美学仍应维护其高贵的自在本性。尽管不必去自作多情地做那“麦田里的守望者”，但美学作为一种思想者的资源，将永远不会过时，这也是艺术之所以为艺术的一个重要维度。由是，从审美的视域书写新中国电影美学的演变史，或许会让我们获得更多的感悟，不是符号化了的玩弄元素，不是“后殖民”似地盲目崇拜西方，也不是自恋式地卖弄，或身份不明地跨越边界，而是在扎扎实实地创造体验中，在高技术和新潮流的合成中，重现中国电影美学的特殊魅力、价值取向和令人叹服的主体性光彩。

金丹元

2010年于昆明

目 录

序	1
引言	1
第一章 新中国成立之初的中国电影美学雏形——兼涉对新、旧中国 电影审美的比较分析(1949—1958)	1
一、新中国成立之初的电影美学雏形概观及新的历史文化 背景	3
二、营构“社会主义现实主义”电影美学的必然性与成因 (1949—1958)	9
(一) 建国之初的政策与新的一体化社会意识形态的 形成	9
(二) 知识分子对“改造”的自觉认同与文艺整风运动	11
(三) 现实主义传统与学习苏联及欧洲的现实主义创作—— 兼析新、旧中国电影家对现实主义美学的理解	16
(四) 从“双百”方针到“反右”斗争与“大跃进”——中国式 “社会主义现实主义”美学中的政治逻辑	20
三、新中国电影之“社会主义现实主义美学”的一般特点 (20 世纪 50 年代)	26
(一) 50 年代“社会主义现实主义”美学中的关键词	26
1. 从“人民电影”到“人民性”	26
2. “为工农兵服务”、“小资产阶级”与“教条主义”	31
3. “典型”、“蒙太奇”与“电影性”	35
(二) 新英雄主义色彩与崇高美的确立	40
(三) 唱响新时代、新生活的主旋律与阶级意识的普世化	44
(四) 强调社会主义的民族特色	48
四、各类不同的电影中所显现出的“社会主义现实主义”	