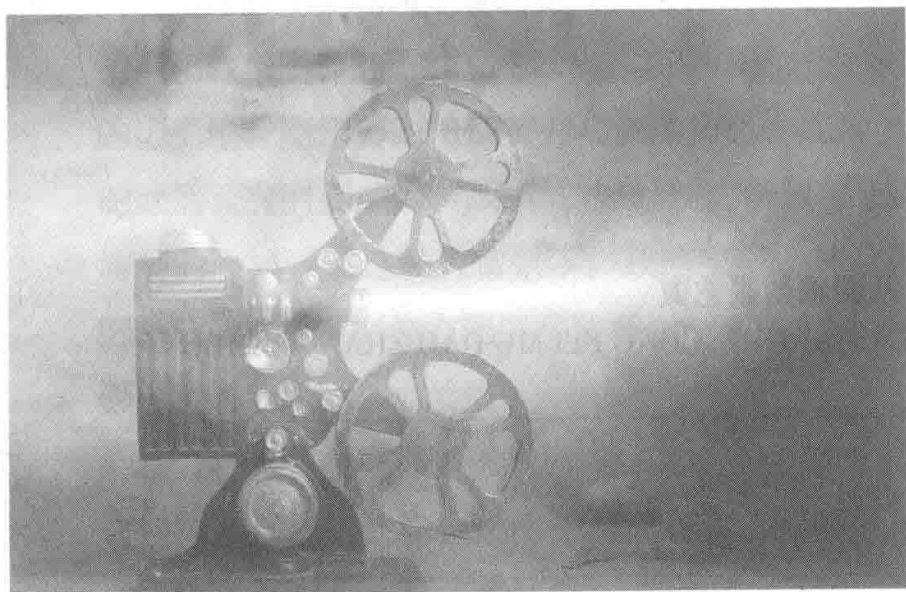


孟宪励
——
著



中国文人电影 1905-2000

从费穆到张艺谋
影像长河

人民日报出版社
北京

探究文人电影的美学传统

尹 鸿

作为依托于现代工业的现代文化的一部分，中国电影与中国的现代化转型和救亡图存的历程几乎同步。在中国这一百多年血雨腥风、沧海桑田的历史中，电影有时扮演着刀与剑的角色，成为“教育人民，打击敌人”的武器；有时则成为“眼睛的冰激凌”，抚慰都市人在急速变化的时代中游荡的心灵。在这种大背景下，政治电影、社会问题电影、伦理情节电影、商业娱乐电影你方唱罢我登场，一直是中国电影的主流，也是中国电影史上的主体。

但恰恰是在这样逼仄的历史空间中，中国电影偏偏存活着一股清流，它们似乎是在时代洪流边缘的潺潺小溪，喃喃自语，甚至有时候还显得有些落落寡欢，在那里抒发着大时代的小哀伤，关怀着大舞台上的小人物，洞察着大事件中的小情怀。这些电影，视角更加个人化，风格更具抒情性，审美更有古典风，境界更有形而上的超脱感——这就是本书所谓的“文人电影”。

正如作者所说，近百年中国电影史上，与郑正秋、蔡楚生、郑君里、谢晋等为代表的戏人电影潮流并肩而行的，就是这“文人电影”的细脉。尽管这个细脉，气势、规模、数量不能与前者相提并论，但它时隐时现，时断时连，影响甚远。吴永刚、孙瑜、费穆、谢铁骊、水华、吴贻弓、张暖忻、谢飞，以及早期的张艺谋、陈凯歌等构成这个系列走向上的“重镇”。他们充满个性魅力的文化主题、审美样式、艺术形态、镜头语言，已成为电影王国中不可或缺的一类。

而这些所谓的文人电影，在过去政治化的史学语境中，自然而然地容

易受到忽略，甚至有的作品还曾经因为其“小资情调”受到各种以“革命”为名义的批判和否定。但时过境迁，这些电影所包含的那些独特的情感经验，那种跨越时空的人文情怀，那种有着浓浓文人的敏感和超脱的审美味道，却像陈年老酿一样，反而散发出回味无穷的醇香，既具有独特的历史价值，也具有鲜明的美学品格。

孟宪励先生的这本书，就是替我们钩沉了百年中国文人电影那若隐若现的脉络，从与时代社会的关系，从与传统文化和美学的关系，从与主流文化和电影思潮的关系等不同方面，论述了文人电影的意义、价值和流变，让过去我们的电影史相对忽略的一个角落，得到了聚光灯的照亮。其电影史意义和中国电影美学探讨的意义都是不言而喻的。

本书是作者在北师大博士学习阶段就开始写作的。那时，我是作者的指导老师。当时作者就下了很多功夫，写得也很艰难。随着时间的推移，这本书的内容依然在许多方面还不可替代。眼下的中国电影风生水起，多了些金灿灿的光环，但是文人那一脉把酒临风的浪漫、对影成双的孤独、相看不厌的清高，在电影中却逐渐稀疏了。作者提到了从费穆到张艺谋的传承，其实最近侯向贤先生的《刺客聂隐娘》，以及年轻导演们的《山河故人》《长江图》等等，似乎更像是文人电影在当下市场化大背景下的回光返照。不管这文人血脉是否还能在电影中流淌多久，回头去看看文人电影曾经走过的道路，曾经带来的那些隐隐的心灵悸动，还是一件有意义而且有趣的事情。

孟宪励先生的这本著作，无论是概念使用的准确性还是文本分析的透彻性，自然还有许多可以商议甚至商榷的地方。只是希望这本篇幅不大的学术著作，能够助推中国文人电影、中国电影中的文人传统的研究，能够启发更多的人关注电影影像中的文人味道、文人审美、文人风骨。

电影，终究是种文化，文化终究不能没有一点文人味的。

一次有意义的电影学术之旅

陆弘石

我与宪励相识，是在1991年。其时，他考入中国艺术研究院研究生部电影系，师从李少白先生，攻读“中国电影史研究”方向的硕士学位；而我，则是作为少白先生的助手，负责电影系的专业教学安排。我比宪励只痴长两岁，他为人敦厚，治学勤奋，我俩很快就成了很好的朋友。现在想来，在恭王府的那段共同成长的时光，真是非常值得怀念。

宪励从艺研院毕业后供职于报社，而且卓有成就。但他并未舍断自己的那份电影学术情怀，工作之余继续攻读了电影专业的博士学位。此间，他也经常和我交流他对电影的学术思考。而本书所论的“文人电影”，正是他的学术思考中的一个较为体系化的成果。

关注华语电影历史和美学的人，对诞生于20世纪80年代的“文人电影”这个命名应该并不陌生。但是，从一个只是体现模糊把握的“命名”，到有着清晰学理指向的学术“命题”，其实是有相当距离的。就学术研究来说，从“命名”到“命题”，是一个渐进的过程。在宪励之前，国内学界已经做了不少这方面的工作，但总体来说，囿于探究的深度、宽度以及篇幅，尚未建立起应有的学理共识。而宪励则在前人研究的基础上，通过细致的梳理和辨析，对“文人电影”的逻辑内涵给予了较为清晰的提炼和界定。不唯如此，宪励还以比前人更宏富的篇幅，下大功夫对“文人电影”的历史实践和美学特征做了较为系统的阐述。在我看来，他之所论或许还有值得探榷之处，但在对“文人电影”从“命名”到“命题”的推动上，无疑是极大的一步。

本书的学术价值当然不止于此。令我同样感兴趣的是，宪励在治学理

念上似乎有一种企图——中国的电影学术话语，应该具有怎样的一种中国特质？这个方面，郑君里、徐昌霖、罗艺军、林年同、王迪等前辈，早先都在他们那个时代做出过卓越的努力；但在晚近的中国的电影学界，此种自觉意识应该说是有所淡化的。这或许是“全球化”大势中的某种历史误会。

我始终认为，未来的世界应该是一个“文明趋同，文化求异”的样貌。所谓“文化求异”，当然也理应包括电影的学术话语的多样性。对于中国这样一个有着几千年生命的文化体来说，即便是电影这门现代艺术，也仍然是富含中国特质的。而富含中国特质的中国电影，也需要有具有中国特质的电影学术话语相匹配。

当然，这是一桩做起来不太容易的事情，但路径恐怕也是明确的，这就是我们可以继续依循前辈们所探索的方向，依托中国历代积淀的传统学术资源，建设性地去寻找和建构一套具有本土特质的关于电影的学术概念和阐释方法。如果说，建立“电影理论批评的中国学派”是一个不错的愿景的话，那么，没有传统的学术资源的滋养和支持，这一宏愿也不啻无稽之谈。通过“现代转换”，接通历史与未来，这应该是中国电影学术的一种当代使命。

从这个意义上说，宪励在本书中从中国传统诗学出发来总结中国电影创作流脉的尝试，我以为亦是颇可嘉许的。

总之，本书是一次非常有意义的电影学术之旅，沿途有值得欣赏的风光。拉杂写几句，权作推介。

文人电影是什么？

丁亚平

从郑正秋、蔡楚生、郑君里到谢晋，他们的创作，形成了中国电影中的戏人电影，这种戏人电影，在我看来，也可以说是社会派电影的传统。戏人电影——社会派从20世纪20年代追求影戏与社会运动以及社会改良理想结合的明显功利性，到30年代中国电影文化运动兴起，电影创作及理性思辨和理论思索走向活跃，成为左翼电影运动的中坚力量。从电影史发展看，30年代和“十七年电影”、改革开放初期，出现了戏人电影——社会派发展的三个黄金时期，这与时代变革息息相关。30年代著名的“软硬之争”透出政治规训的强大力量，在全民族救亡图存的时代话语中，在底层苦难的挣扎中，左翼电影理论应时而动，在论争中胜出是时代使然，社会派一直占据中国电影理论话语的中心，时时砥砺并启发电影编导演创作的灵感。社会派之外，文人电影为中国电影及观众打开了一个新的世界，昭示个别理论与创作文本的独创性。

文人电影，也可以称之为人文派，在早期电影史上，“文人电影”集中出现在30年代，与左翼电影运动相伴相随，此后，它以战后“文华”“昆仑”这两家电影公司的创作为代表，其重要影人包括费穆、史东山、桑弧、黄佐临、曹禺、张爱玲、柯灵等，他们重视电影的文学性，既发独语的“声音”，又与彼时历史的脉搏互动互应。同时，在影像风格等方面，这类电影创作，追求纯熟流畅的镜头运动，在形形色色的人物原型表现与剧情展演中努力体会人情世态，“注意诗情诗性、融画入影”，积极探索符合本民族审美观的艺术表现形式，费穆提出的“空气说”以及沈浮提出的“开麦拉是一支笔”电影理论，是此时期文人电影在西方现代性与

传统文化之间寻找平衡支点的典型代表。从费穆、孙瑜、吴永刚、水华到吴贻弓、张艺谋、陈凯歌，在后来政治抹杀个性与个性挣扎求存的博弈与交融的过程中，以其激情的创作实践进一步丰富了中国电影多姿多彩的历史画卷，表达了他们积极进步的人文关怀的思想。

从费穆到张艺谋、陈凯歌，这些文人导演，曾经站在国产电影的巅峰之上，为中国电影贡献过从《城市之夜》《人生》《天伦》《狼山喋血记》《神女》《浪淘沙》《大路》《孔夫子》《世界儿女》《小城之春》，到《早春二月》《林家铺子》《城南旧事》《青春祭》《巴山夜雨》，再到《红高粱》《黄土地》《霸王别姬》《活着》《菊豆》《大红灯笼高高挂》《秋菊打官司》《我的父亲母亲》《幸福时光》《千里走单骑》《山楂树之恋》等片，影响深远。他们的许多作品一经推出，往往引起业内人士对他们电影创作采取的延伸与扩展有不少期待。从个人化的视觉表达、电影文学性的融入到观众意识的把握，证明他们确实是公认的有开拓精神的导演。他们的多样性的不同的影片创作，其实都包含了他们的认真思索，确认了他们作为一个电影导演自体的存在属性。他们用个人化的表达、细腻的手法、精湛的摄影聚焦大时代小人物的影片探索，和电影中的政治表达与狭义的商业化诉求形成强烈对比。

说到底，文人电影即人文电影。人文电影是什么？

导演桑弧完成影片《人海双珠》创作后，他说拍此片自己受到美学家朱光潜的影响。桑弧道：“朱光潜先生曾经提出一个剧作者对于人生世相应持的态度的问题。他说，写戏有两种态度，一个剧作家究竟应该很冷静、很残酷地把人生世相本来面目揭开给人看呢，还是送一点‘打鼓骂曹’式的义气，在人生世相中显出一点报应昭彰的道理来，自己心里痛快一场，叫观众也痛快一场呢？朱先生自己喜欢第一种，他厌恶所谓打鼓骂曹式的义气，我百分之百同意他的见解。几年前看了爱得门、戈亭导演的《人海冤魂》和山伍德导演的《花好月圆》，我深深地爱上了他们那种抒情的、清丽的笔触。他们所传写的全是一些日常的琐事，故事里绝对没有传奇式的英雄或美人，但通过他们的精湛的手腕，观众却尝到了一种人生的隽永的情趣，我希望自己能做一个拙劣的学徒。”（桑弧《〈人海双珠〉题

记》，《光化日报》1945年4月18-19日）朱光潜和桑弧于此其实是做了类似戏人电影和文人电影的一种比较和选择，体现了一种“欣赏的趣味”。如果导演作风与观赏的趣味确有戏人、文人之分的话，那么，在我心中，这种被称为人文电影的东西的存在，正是为了唤回人们对生活的感受：把偌大一个世界的生僻角落，变成人人心中的故乡；将相互疏离的人、社会、自然，将现实世界的种种景观变成真正富有文化意味的精神家园。这样，就使我们有可能既深切而丰富地感受到事物，同时又径直闯入人类心灵，获致一种普泛意义上的真实。

人文电影，通过审美为我们提供的无疑是一种独特的认知与存在方式。从本质上说，它是以电影接受自由讯息，表达比较普遍化的情感思想内涵，让创作者和观众自由思想，成为真正的人。还有什么比这更激动人心，更具吸引人魅力的呢！

宪励兄的大著，以此为聚焦对象，贯通历史，分析中国文人电影导演各自鲜明而千姿百态的艺术创造，着力揭示文人电影的精神旋律，凸显个性和风格意识，视野开阔，思路清晰，颇值得研读。

本书以香港学者黄继持、古苍梧、林年同教授所指称的“文人电影”概念为基础，进行了开创性的研究，它是完成于往昔的一项电影史研究成果，对于当下亦极有启示与对照意义。

宪励一直在新闻媒体工作，能写出此种扎实而又新见迭出的电影史著作，大为不易。阅读此书，能看出作者对研究与写作态度的诚实、真挚。时下电影，视创作为“赚钱”，为“应景”，为游戏，功利成为最简单易行的方法。如此这般，蔚成风气，文人电影于是消弭殆尽。本书不是人云亦云、人写亦写之作，不以雷同、无味的写作公式来搪塞读者，是学术之幸。

影 像 长 河 目 录



第一章	无形的手与中国电影两大分野	_001
一、	对传统文化的梳理	_004
二、	戏人电影传统	_010
三、	文人电影传统	_020

第二章	学者眼中的文人电影	_029
一、	文学的电影	_033
二、	文化的电影	_045

第三章	文人文化与文人电影	_051
一、	文人，文人文化	_054
二、	文人文化的基本特征	_060
三、	文人电影的基本特征	_063

第四章 生命的感伤体验 _069

一、弱者悲歌 _073

二、生命情怀 _090

三、山水精神 _109

第五章 阴柔的审美形态 _115

一、阴柔主调 _119

二、平淡风格：自然朴实，简洁淡雅 _129

三、意境魅力：含蓄蕴藉，意蕴醇厚 _135

第六章 诗情叙事 _151

一、情节中心模式的突破 _156

二、心理情绪化的诗情 _169

三、“我”说 _184

四、过去时态 _196

第七章 画意镜语 _199

一、重在视觉表意的视听形态 _204

二、静态机位 _213

三、单镜头段落 _218

四、空间表意的开掘 _228

第八章 文人电影的未来 _245

一、中国电影的“这张脸” _248

二、文人电影一出生就“命苦” _249

三、电影的市场本性 _251

四、现实语境 _253

五、张艺谋的意义 _256

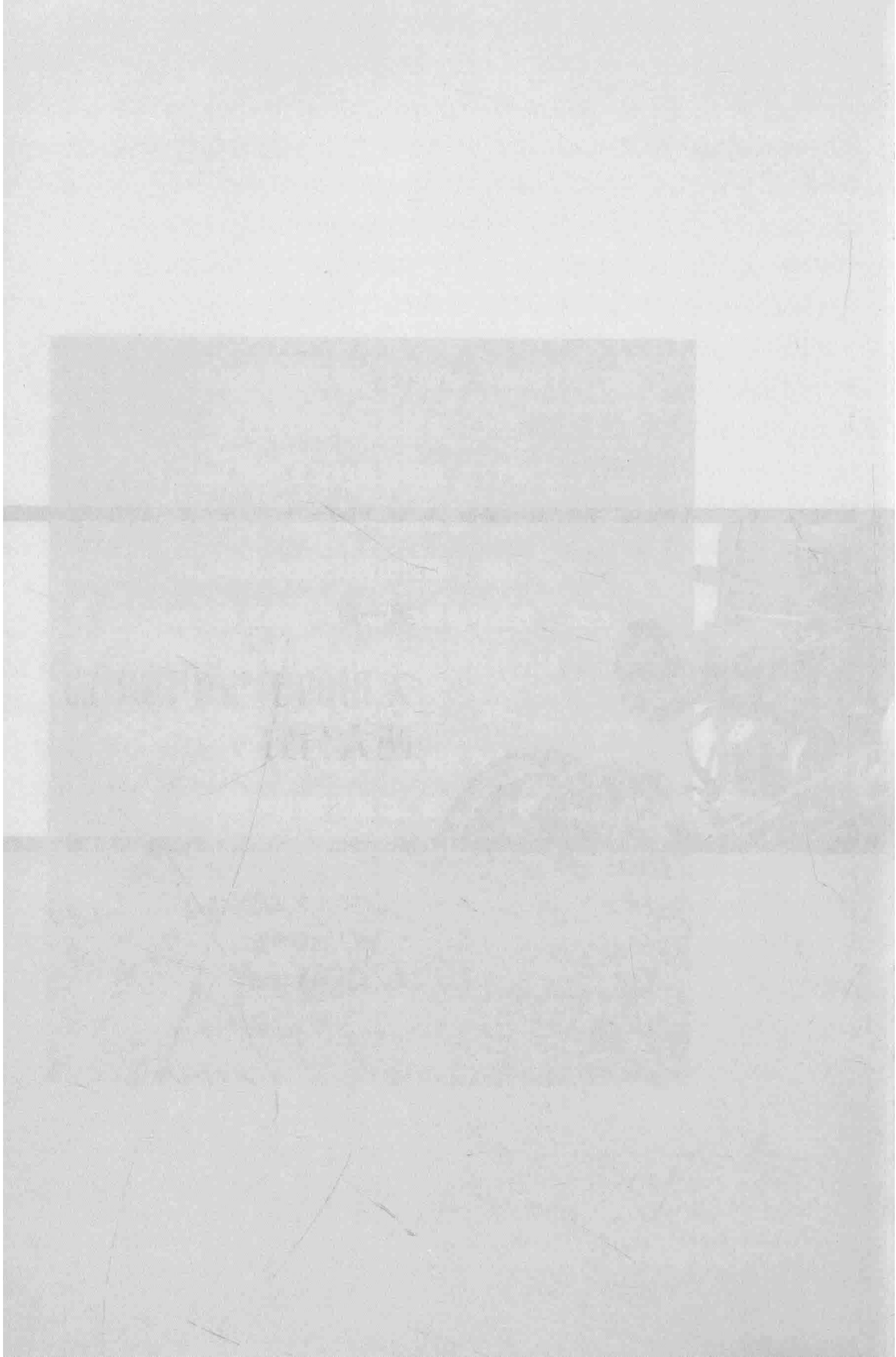
附录一	后现代电影研究笔记（1960s—1980s）	_265
	一、渐趋渐近的后现代潮头	_265
	二、后现代主义的表述困境	_278
	三、后现代电影批评不是臆想	_293
	四、现代主义电影历史回眸	_301
	五、重度能指：后现代电影制作路线	_323
	六、本能震惊：后现代电影反文化内涵	_345
	七、第五代导演与现代主义	_364
	八、电影市场化之旅：后现代观察之一	_386
	九、中心权威话语际遇：后现代观察之二	_395
附录二	本书概要	_411
附录三	文人电影、戏人电影对照表	_414
附录四	本书所涉文人导演及主要作品	_416
附录五	主要参考文献	_418
后 记		_422



第一章

无形的手与中国电影 两大分野

- 一、对传统文化的梳理
- 二、戏人电影传统
- 三、文人电影传统



□ 中国传统文化之河流淌到 20 世纪初后，当电影这位纯正舶来品，这位现代技术的产儿在中国土地上落地生根时，我们有必要探询：中国传统文化与电影之间是如何结缘的？

□ 电影一旦在中国土地上落地生根，它再也无法摆开中国传统文化这只巨大的“无形的手”。中国电影不论长到多大，它都无法消抹掉中国传统文化的“胎记”。两大文化传统在中国电影百年历史中荡起的回响，是清晰而洪亮的，这就是流淌百年、不绝如缕的两大电影传统——“戏人电影”与“文人电影”。

□ 从郑正秋、蔡楚生、郑君里到谢晋，从吴永刚、费穆到张艺谋，基于各自深厚的文化传统与艺术趣味的偏爱，各自创作的连贯与创作追求的稳定，在百年中国电影史的浩荡潮流中，划出两条飘逸而优美的弧线。

□ 史传/诗骚两大传统与戏人电影/文人电影不是各顾各、一对一的直系单传。事实上传统文化对中国电影的影响是整体的而非局部的，交互的而非独立的，融合的而不是分解的，相互渗透的而不是相互排斥的。我们应当以融合的眼光看待中国电影与传统文化的渊源关系。

□ 在中国电影百年生生不息的长河中，文人电影泛起两次巨大的影像潮头：30 年代与 80 年代，文人电影的重要导演及其作品基本都出现在这个时期。80 年代电影与 30 年代的电影史有非常相似的地方。

□ 与“蛮横”的戏人电影相比，“娇小”的诗骚传统也总会从侧面不断地撞击着电影史的发展，修正并调整着电影发展的路向，二者的“合力”共同形成了电影史的独特面貌。

□ 设定戏人电影/文人电影这样一个框架来讨论中国电影，当然也就有了一个框架的明晰、概括和高度，也同样有了一个粗线条应有的不细致和可能出现的误用，应该警惕非此即彼的武断。

一、对传统文化的梳理

中国电影作为一种舶来品，发生、发展必然受制于传统文化这只“无形的手”的制约。本土文化立场是分析中国文人文化对中国电影影响的一个重要角度。

1905年春夏之交的一天^①，当北京丰泰照相馆的老板任庆泰，第一次压抑不住内心的狂喜，激动地站在那个当时还称作“活动箱子”的摄影机旁，技师刘仲伦用他不知按动过多少次照相机快门的手，第一次也是第一位中国人摇动起这个神奇的机器时，中国电影史上的“第一次”开始在胶片上慢慢地感光了。

不过，耐人寻味的是，这个“第一次”拍摄的电影却是国人耳熟能详的京剧《定军山》。

这个很容易被后人看作一次偶然的不经意，今天我们似乎应该看到这种“偶然”“不经意”后面的必然。当外国的风景、时事、滑稽短片在中国影院里大行其道已10年，并越来越遭到观众的厌弃时，中国电影开始与深厚的传统文化结缘，拍摄的居然是最具民族特色的京剧。电影史学家弘石提醒我们此举的象征意义：

“中国人自己一开始拍摄电影就与本民族的文化艺术联姻，无论如何是一种积极的历史现象。新兴的外来艺术形式，在民族传统艺术中汲取生长的营养和依傍的力量，不仅是必要的，而且是必需的。”^②

这一事实可能会成为一个永远的提醒：中国电影的生成与发展，与中国传统文化有着不可分割的血脉联系。

事实上，近百年中国电影史形态的延进与更替，传统文化这只“无形的手”一直在暗中潜在而顽强地支配着中国电影的面貌和特质，决定着中

^① 《中国电影史》认为《定军山》在秋天拍摄，依弘石考为春夏之交的一天，见《任庆泰与首批国产片考评》，《电影艺术》1992年第2期。

^② 弘石：《任庆泰与首批国产片考评》，《电影艺术》1992年第2期。

国电影的走向与变异。

我们已非常熟悉这样的一种观念，即，电影作为一种纯正的舶来品，一种现代媒介，其生成、发展与域外异质文化的输入、刺激是紧密相连的。

当刘仲伦开始摇起他的老板从外国人手里购买的那只“活动箱子”（摄影机）拍摄《定军山》时，中国观众已看了10年杂乱而隔膜、光怪而陆离的外国电影短片。

1896年到1937年在中国发行的外国影片共有5058部，而到1937年国产影片数量不过1144部，仅占上映影片总量的约18%。^①

20世纪前半叶的中国电影市场上，特别是好莱坞电影占着绝对的地位。“中国解放前的电影市场，五光十色的好莱坞作品遮天蔽日，拥有绝对的优势……”^②不妨这样说，早期拍摄电影的中国影人，都是看着外国电影长大，他们对于电影的认知、关于电影的经验，无不与银幕上那些闪烁不定的外国光影丝丝相连。

当他们耐不住手痒，也操起“活动箱子”来实现中国人自己的电影之梦时，他们唯一能借用的也只有外国电影的表达、技法及一切可以借用的东西。因此，中国电影的生长、发展与域外电影文化有着相当明晰而紧密的关联。

我们不妨这样表述：中国20世纪上半叶的文化语境中，任何一种艺术种类、媒介的基本面貌都由外来文化/传统文化/现实语境这样一个立体的三维文化的交互作用、共同影响决定的。尽管那个时期，作为一个与外来文化广泛交流的时代，人们对这时期文艺的关注，似乎更强调外来文化这一维的强劲撞击。

我们不妨先把目光游离一下，看一下与中国电影同时发轫的中国现代

^① 《在华发行的外国影片目录》，转引自刘成汉《电影赋比兴集》，台湾远流出版事业股份有限公司1992年出版，第66页。

^② 柯灵：《从郑正秋到蔡楚生》，《蔡楚生选集》，中国电影出版社1988年6月出版。