

# 中国电影美学的 探索与变革

刘 强  
· 著

新华出版社

# 中国电影美学的探索与变革

刘 强◎著

新华出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国电影美学的探索与变革 / 刘强著. -- 北京 :  
新华出版社, 2021.3  
ISBN 978-7-5166-5330-2

I. ①中… II. ①刘… III. ①电影美学—研究—中国  
IV. ①J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2020)第 169986 号

## 中国电影美学的探索与变革

作者: 刘强

责任编辑: 徐光

封面设计: 王斌

出版发行: 新华出版社

地址: 北京石景山区京原路 8 号

邮编: 100040

网址: <http://www.xinhupub.com>

经销: 新华书店

新华出版社天猫旗舰店、京东旗舰店及各大网店

购书热线: 010-63077122

中国新闻书店购书热线: 010-63072012

照排: 王斌

印刷: 三河市嵩川印刷有限公司

成品尺寸: 170mm×230mm

印张: 12.75

字数: 229 千字

版次: 2021 年 3 月第一版

印次: 2021 年 3 月第一次印刷

书号: ISBN 978-7-5166-5330-2

定价: 68.00 元

版权所有, 侵权必究。如有质量问题, 请与印刷厂联系调换: 0316-3650395

# 前 言

---

20世纪80、90年代，是中国电影美学产生巨大变革的时期，在新的历史时期下，电影学术界展开了关于“谢晋模式”“电影与戏剧离婚”等问题的大讨论，大量西方的电影理论开始被翻译、介绍到中国，许多人开始接触好莱坞大片和欧洲艺术电影，在这种背景下，中国电影开始了一系列的艺术探索。随着第四代、第五代和第六代导演相继在国际上斩获大奖，中国的电影艺术开始走上繁荣发展的道路，并日益受到国际电影界的关注。到了21世纪，国内电影产业迎来了繁荣发展的新时期，票房高速增长，大片层出不穷，中国电影向着产业化、娱乐化的道路大步迈进，而电影美学与电影观念也几经变迁。本书针对新时期以来中国电影美学和创作现象做系统和细致的理论整理，旨在对美学观念的革新、电影艺术的创新以及各种电影思潮进行系统的论述。

本书内容一共分为七章，第一章主要介绍20世纪80年代开始的电影学术界大讨论，这是中国电影艺术的一个转折点，伴随着人们对电影形式的讨论和大量西方电影理论著作的译介，国内涌现出了一大批电影学的著作，中国的电影学者在借鉴西方成果的基础上，开启了中国电影美学的探索和构建。与此同时，随着改革开放的推进，中国经济和文化的转型，大量欧美影片开始进入中国，对中国人的观影体验造成了强烈的冲击和震撼。在这样的背景下，中国的导演们开始了新的艺术探索，并取得了辉煌的成绩。本章的第二、三、四章分别介绍了新时期以来中国第四

代、第五代、第六代导演在电影艺术上的收获和他们所表现出的不同的美学倾向，对这些导演所表现出的人文精神、民族意识、影像风格、美学观念等问题进行考察。第五章介绍了新时期以来中国电影的娱乐化进程。中国电影的娱乐化，始于20世纪80年代中国电影理论界与学术界有关娱乐片的大讨论，本章将对这段历史进行回顾，并介绍中国娱乐片的发展概况。第六章主要围绕近年来中国电影界一个持久的话题——电影的民族化与全球化——展开讨论，并介绍了中国大片的兴起和发展。第七章内容主要探讨当下数字、3D电影和VR技术为人们带来的全新观影体验以及对电影语言带来的革新，同时，电影的技术变革和媒介更新也对电影美学带来了冲击，并引发了学术界新一轮的思考与讨论。

本书在梳理新时期以来中国电影的各种现象和思潮的同时，也对学术界有关电影美学与理论的讨论逐一进行了介绍，从中我们可以对新时期以来中国电影的观念史进行考察，了解中国电影所走过的路程以及中国电影界经历过的种种纷争与嬗变。

本书在写作过程中查阅了大量资料，综合了相关领域最新的研究成果，并得到许多专家与同行的指导和建议，他们为本书提供了很多有价值的建议，使本书得到不断地修改和完善。但因种种限制，书中所涉及的一些问题仍然不够全面，很多观点还不够成熟，欢迎广大读者和专家学者批评指正。

作者

2020年8月

# 目 录

---

第一章 电影美学与理论的探索 .....	1
第一节 “电影与戏剧离婚” .....	1
第二节 “谢晋模式” .....	13
第三节 外国电影理论的译介 .....	20
第二章 “第四代”——历史反思与诗化风格 .....	30
第一节 历史意识与乡土中国 .....	30
第二节 告别与反思 .....	38
第三节 现实主义与诗化美学 .....	44
第三章 “第五代”——民族神话与影像美学 .....	56
第一节 影像意识的觉醒 .....	56
第二节 自我东方化的表意策略 .....	69
第三节 启蒙意识与人文精神 .....	73
第四章 “第六代”——先锋、纪实与后现代主义 .....	82
第一节 底层、边缘与个人体验 .....	82
第二节 纪实美学的回归 .....	92
第三节 地下、独立、体制外的创作姿态 .....	98
第五章 中国电影的娱乐化进程 .....	104
第一节 关于电影娱乐性的讨论 .....	104
第二节 王朔电影、贺岁片的美学分析 .....	119

---

第三节	新世纪以来的娱乐片概况 .....	136
第六章	全球化趋势与国产大片的兴起 .....	143
第一节	全球大片热潮 .....	143
第二节	国产大片的美学分析 .....	149
第三节	电影的民族化与全球化 .....	159
第七章	数字、3D、VR 技术与电影美学 .....	169
第一节	技术革新影响下的视听体验与电影语言 .....	169
第二节	技术与艺术——对电影本体的重新思考 .....	185
参考文献	.....	193

# 第一章 电影美学与理论的探索

20世纪80年代，随着改革开放的建设，我国文艺界开始全面复苏，电影艺术创作者们也开始了新的探索。新时期，人们开始接触大量外国电影，并积极翻译和介绍西方电影理论，使得中国电影美学迎来了一场变革。在电影理论界，人们围绕着“电影语言现代化”、电影与文学的关系、电影与戏剧的关系等问题展开了空前的讨论。本章内容将围绕新时期中国电影美学与理论的诸多探索展开论述。

## 第一节 “电影与戏剧离婚”

第一个主要论题即探讨电影与戏剧之间的关系。1979年发表在《电影艺术》中的两篇理论文章《丢掉戏剧的拐杖》和《谈电影语言的现代化》可以看作新时期电影理论浪潮到来的标志。

对电影与戏剧之间关系的重新反思也毫无疑问地有助于电影语言的分析研究。从逻辑上看，对电影语言的深入学习导引学者们开始探究电影与戏剧间的关系，电影本身的“非戏剧化”曾经登上电影语言的舞台成为瞩目的焦点。而后，电影界的学者李陀和张暖忻透过所写文章《谈电影语言的现代化》特别强调：“本文在评述电影语言的发展的时候，在探讨现代电影语言发展的一些新趋势的时候，都有意无意地着重从戏剧对电影的影响以及电影怎样逐步摆脱戏剧的影响成为独立的艺术这个角度着眼。”电影学者陈玉通通过文章《论电影艺术的“非戏剧化”》着力分享说：“近年来，关于‘非戏剧化’问题的争论成为电影语言探讨中的焦点。”两者相辅相成、共同促进，从整体上推动了1976年至1985年中国电影观念批评的发展。

众所周知，戏剧电影在中国电影发展历程中既有绝对的统治地位，又有着自身的支配权。而这些毫无疑问都是受国内比较传统的美学观念的影

响。郑正秋在《明星公司发行月刊的必要》一文中就完全是按照戏剧的原则来认识和把握电影的——“大凡戏剧所应有的原质，影戏里一旦把音调除外后，就没有一项能免得了的”。这种把电影看成戏剧之一种的“影戏”美学观念，可以说是中国电影界的共识。事实上，“影戏”是20世纪前30年中国人对电影的通用名称，几乎贯穿了整个中国电影史。

电影与戏剧之间的关系问题是中国电影理论批评界始终关注的一个经典话题。总的来看，“文化大革命”及其以前的中国电影批评者大多是在认同电影“综合性”特征的基础上探讨电影与戏剧关系问题的，即一方面，承认戏剧在叙事结构和矛盾冲突等领域对电影的深刻影响；另一方面，又希望在这种辩证关系中把电影从戏剧等传统艺术部类中剥离出来，证实其作为艺术的独立性。颇为遗憾的是，中国电影诞生以来，中国电影界以戏统影几乎是电影创作的不二法门，而真正贴近电影本体的创作原则并未出现。

## 一、讨论的肇始

作为新时期的初步阶段，电影与戏剧之间关系的激烈争论最初是由对戏剧化电影无休止的批评所引发的。因此，伴随着“文化大革命”结束以后兴起的思想解放运动以及在此基础上对西方电影的重新认识，1979年，在《电影艺术参考资料》这本书的首期版面上，特别刊发了白景晟所写的文章——《丢掉戏剧的拐杖》。该文主要论述了电影和戏剧在“实践、空间形式”等方面的本质不同。同时他也呼吁广大电影制作人士学会用“声画结合的蒙太奇方式来构思电影”，扔掉常作为依赖的“戏剧的拐杖”，并在创作电影的道路上“大踏步前行”。《丢掉戏剧的拐杖》一文开宗明义地写道：

很长一段时间，人们始终习惯性地把戏剧作为一个切入点，借着戏剧本身的含义来探究电影，而且相当多的剧作家平时写电影剧本时常常会用戏剧的思维模式。毫无疑问，电影的初步发展正是依靠戏剧才得以实现，只是当曾经比较稚嫩的电影逐渐成熟为一门艺术后，“戏剧”拐杖是否还能继续带动电影前行呢？

当我们来到文末处，作者依然站出来大声疾呼，现在不丢“戏剧拐杖”，更待何时？应该说，从中国电影批评发展历史的宏观角度来看，白景晟的文章并没有就电影与戏剧的关系做出更为新颖的表述。但是，作为

“文化大革命”之后第一篇倡导电影艺术“非戏剧化”的文章，《丢掉戏剧的拐杖》直接引发了张暖忻和李陀《谈电影语言的现代化》一文的发表。在《谈电影语言的现代化》一文中，张暖忻、李陀不仅继续表示：“戏剧式电影”在表现手法上“陈旧过时”，已经远远偏离“世界电影艺术”越来越摆脱戏剧化的影响的发展“趋势”，而且把白景晟的“非戏剧化”观点上升到电影语言“现代化”的层面。

对于《谈电影语言的现代化》这篇文章，着眼于世界电影里程的至高点，切入到电影艺术表现形式的层面，深入分析了中国电影与世界电影尚有很大差距的缘由。而对于戏剧化电影所衍生出的模式和观念，作者则是以严厉的批评作为回应。由于戏剧对电影发展的深刻影响，电影的结构方式多年来主要是戏剧的，即依赖于戏剧冲突推动和发展故事。“几十年来，这种结构方式，从来没有受到过怀疑”，电影俨然已经成为“放在盒子中的舞台剧”。作者还特别强调，导致电影虚假化的一个重要原因是电影创作过程中创作者以戏剧化电影的思维贯穿始终。

时至今日，我们写出的大量电影剧本，拍出的大量影片，基本上还都遵循着所谓戏剧式电影这一种程式。对于那些电影行业从业人员来说，一说起电影，或是脑海里想起电影，自然而然就会想起“戏剧中的冲突”“戏剧特有的情节”等。似乎缺少了戏剧这根拐杖，电影立刻就会裹足不前。于是，编剧就会卖力地“寻找戏份”，导演呢，就竭尽全力去“拍戏”，至于演员嘛，那就卖力去“演戏”。结果呢，我们费尽全力拍出来的大多都是“戏”，而不是确实真实的、生动的来自现实生活的真正“电影”。作为电影的受众——观众，他们的批评意见经常只有“假”。其实，仔细想想，除了电影具体的内容不真实以外，其近乎戏剧化的表现形式，不也是给人以影片虚假印象的主要原因吗？

白景晟、张暖忻和李陀的文章在抛弃“戏剧的构思”和倡导“电影的构思”方面，对于推动电影本身的苏醒和成长，打破固有的戏剧式电影以及模式的垄断地位起到决定性的正面作用。随着1979年《生活的颤音》《苦恼人的笑》等电影横空出世，传统戏剧式电影模式受到强有力的冲击。全方位、多角度承托起理论上的发难，但是，主语理论叙述上仍存在一些不足，如文章将“表现形式”独立于思想内容来看待的错误及其对“戏剧化”概念的认识有误解。一些人的片面认识，导致在一段时间里形成了一种趋势：脱离了戏剧化成分的电影方为真电影。而对于一些持反对意见的人士来说，他们主要从“非戏剧化”入手展开激烈的辩论。邵牧君在《现代化与现代派》一文中觉得张和李所撰写的文章“比较笼统地把电影语言

的现代化与电影的戏剧化放在一起，只能给人留下这样的影响”，即“电影的非戏剧化是电影语言进入现代化的主要标准，也可以说，电影制作终于摆脱了束缚，以后不需要靠戏剧冲突来推动情节的发展”，而且他并不认为世界电影会摆脱戏剧化的束缚而成为一种发展趋势。邵牧君对白景晟、张暖忻和李陀的电影艺术“非戏剧化”观点表示担忧。在文章中，邵牧君指出，我们当中的有些人，内心之所以“害怕”电影戏剧化，在我看来主要有两个原因：一是他们把戏剧化之中要把生活中的各样冲突矛盾提炼的做法跟虚假的概念化、公式化画上了等号。二是他们把舞台化下的产物跟透过戏剧冲突推动故事情节紧密地联系在了一起，容易造成一种假象——误认为剧作的戏剧化必然会损耗到其本身电影化，而这些都是大家凭空的主观臆断。总体而言，双方分歧的焦点在于如何具体理解“非戏剧化”的含义。

## 二、赞成“非戏剧化”的观点

这一方的主要代表是郑雪来、郝大铮、张柔桑、马德波和戴光晰等人。主要观点可以撮要如下：

### （一）“非戏剧化”符合电影的本性

他们认为，虽说现代主义所倡导的“非戏剧化”等口号与“拒绝典型化的原则”相互关联，但“非戏剧化”还有另一层含义：在电影开始有声的初期，全球各地电影中的造型水平偏低，导致那时候的电影就像是索然无味的“摄在胶片上的舞台剧”。看到这种情况，许多的影视艺术家也为此感到担忧，纷纷主张电影摆脱戏剧化的影响，好充分发挥电影特有的表现力。因此，从这个层面和意义上来看，电影剧作的非戏剧化是在电影特性问题得到理解的基础上建立起来的，跟传统意义电影中“戏剧化结构”的重情节轻含义、重事件轻人物不同，现代电影重含义轻情节、重人物轻事件，采取的是“电影化结构”，纵然“电影化结构”有具体的内容和规则，也无法成为否定“戏剧化结构”的理论依据。

### （二）“非戏剧化”是电影成熟程度的标志

电影摆脱戏剧与否，并不是由审美趣味的差异性决定的，因为它是电

影艺术成熟程度的一种反映，更多体现的是电影艺术形式的完美与否。之所以电影努力要摆脱戏剧的重重束缚，关键在于电影美学和戏剧美学，其本身的特殊和复杂，这二者既相互关联又各有各的独特个性。对于我们来说，想要使电影的艺术水平有所提升，就需要先从电影艺术的美学特征入手，深入挖掘电影艺术的外在的表现方式，

创造出真正的电影艺术，利用电影艺术的最大优越性反映出生活的真实面貌。达到这一目的的重要步骤，就是电影必须要和戏剧“离婚”。从这个意义上说，电影和戏剧“离婚”是电影艺术走向成熟和真实的必由之路。

### （三）“非戏剧化”是电影意识的觉醒

马德波和戴光晰在《“非戏剧化”纵横谈》一文中把“非戏剧化”这一口号解析为“电影意识的觉醒”。在作者看来，纵观“最近的九十年”全球电影的发展历程，这样的口号真实表达出了电影对于探究自身本性或特质的期望，而这些有利于电影自身的发展和完善、更全面的彰显自己的特长、真正摆脱自身对临近艺术形式的依赖，从而使电影成长为真正的电影。

## 三、质疑“非戏剧化”的观点

### （一）“戏剧化”是不应该丢掉的电影本性

他们认为，电影应当丢掉的是“舞台化”的拐杖，而不应当彻底抛弃戏剧所带来的种种影响，只要电影本身依旧是“叙述艺术”，依然需要演员去表演，那么，戏剧本身的矛盾和情节非但没有违反它自身的本性，反而是它的内在本性的真实要求；只要人世间还需要电影通过叙述艺术去反映现实的生活，对创造出有高度、思想和艺术的电影有所期待，那么，戏剧内部的矛盾和情节就不会成为电影艺术语言的拦阻，反而是一种必要的促进；电影语言很多时候需要顺从电影本身的矛盾和情节，而正好是电影艺术语言使得电影的戏剧矛盾和情节变得更加丰满、深刻。如果电影缺少了戏剧的这两个要素，人物的性格就难以得到塑造、建立，艺术典型的创造就变得遥不可及，与此同时，整个社会的矛盾以及生命本身的本质和规律就难以表现出来。至此，电影艺术本身的特色可能会遗失，电影也就很

难作为一种意识形态对生活进行深入的刻画和认识。若按此形势发展的话，电影也就难以更形象、深入地映射出现实中的真实一面，来体现其内在的思想艺术价值。

## （二）现实主义美学原则与“非戏剧化”相悖

在他们看来，电影是否需要戏剧矛盾和戏剧情节，不仅仅跟“艺术特性”相关，而且还与“美学上的根本问题”有着紧密的关系，与此同时，“艺术家对待现实的态度”也将成为关键点所在。在生活中，一个把艺术看作是现实社会生活的反应，敢于直面现实，诚心忠于现实的艺术家的话，怎么可能对现实矛盾漠不关心，从而平和地看待艺术呢？诚然，《谈电影语言的现代化》一文的作者提出“非戏剧化”这一主张的出发点，是针对我们电影艺术由于多年极“左”思潮而形成的只讲政治不讲艺术，只讲内容不讲形式的倾向的，是值得称赞的，只是在立论中，把电影艺术的形式说得太片面化，欠缺辩证客观的观点，从而使之前强调的“非戏剧化”瞬间演变为“非情节化”“非性格化”“非戏剧冲突矛盾化”了。这样的话，就会使电影戏剧化和非戏剧化的争论超出本身反映现实生活的范畴，而必须用马克思列宁主义美学原则衡量其正确与否了。

这个时候，由电影学者余倩所撰写的文章——《电影应当反映社会矛盾——关于戏剧冲突与电影语言论争》正是支持上述观点。在这篇文章中，作者通过电影与生活的辩证关系作为切入点，特别批评了“非戏剧化”的口号。在他看来，电影无法完全摆脱戏剧的影响而单独存在。只要电影本身依旧是“叙述艺术”，依然需要演员去表演，那么，戏剧本身的矛盾和情节非但没有违反它自身的本性，反而成为它的内在本性的真实要求。他还特别强调，戏剧的矛盾和情节是否仍然是电影本身的需要，这些不仅跟艺术特性息息相关，还会涉及艺术与现实关系的美学根本问题，与此同时，与艺术家看待生活的态度有着密切的联系。在《现代化与现代派》一文中，为了反对“非戏剧化”，邵牧君提出，什么是“非戏剧化”呢？指的是那些不赞成通过戏剧冲突来带动整个剧情往前迈进，进而全面的展现人物的性格特征，然而这些与所学的马列主义的美学原则之间是没有任何契合点的。类似外表的“真实”并非是真的真实，因为这些不是列宁所期待的“反映”，而只是对现实漠不关心的“摹写”，借用高尔基老先生的话来说，这就是“带毛烤鸡”。邵牧君觉得，有的人，一方面标榜自己抵制弄虚作假，抵制公式化或概念化，却将所有的责任都推卸给戏剧化，好使自己有条不紊地朝着“现代派”的非戏剧化靠近，这是条十分危

险且错误的道路。

### (三) “非戏剧化” 不符合中国观众的审美习惯

著名学者谭霈生在自己所写文章《“舞台化”与“戏剧性”——探讨电影与戏剧的同异性》里指出：因着电影从属于戏剧，从而完全否定自身的独立价值的观点毫无疑问是错误的，不过，若是在克服电影“舞台化”倾向时，同时对“戏剧化”也排斥在外的话，对于中国电影的发展不见得是有利的。作为中国电影艺术，首先要面对的是国内的众多观众，然而国内观众的审美习惯里就蕴含着对戏剧的偏好。而这种习惯也不是一成不变的，会在历史前进车轮中不断变化着，比如个人对戏剧性的偏爱往往是从外在的偏爱转向内在的追求等。但若是完全排斥电影的戏剧性，就会失去大量的观众。应该说，我们大多数的故事片，在本身的“戏剧性”方面做得不是太好；同时，因着对“戏剧性”如何定义的误解，使得一部分影片沦为“戏剧性的赝品”，这都是值得注意的。

钟大丰的《现代电影中的戏剧性问题》也是从这一角度展开论述的。作者认为，直面“戏剧性”这个问题，在绘画、音乐、文学等艺术门类中鲜少提及，但在电影艺术中充分得到了重视，这些与电影本身的“欣赏方式”是密不可分的。拍电影终究是要给观众看的，正是因着这点，决定着电影和戏剧有许多共同的特征。之所以“从观众的审美感受入手研究戏剧性”，单单是为促进电影创作的进一步发展。其实很多时候，电影在观影者欣赏和感受方面与戏剧还是很接近的，这就使得电影必然会把戏剧的一些表现手段拿来作为借鉴，渐渐地，电影本身也就具有“戏剧性”的某些特征了。

可以看出，尽管分歧的焦点在于如何具体理解“非戏剧化”的含义，但是，在电影艺术“非戏剧化”之争中，争论双方在观点上并没有本质的不同。“非戏剧化”的提倡者或同情者理解的“非戏剧化”，否定的是“彻头彻尾，彻里彻外”的“戏剧式”，而不是“戏剧性”；同样，“非戏剧化”的反对者或质疑者理解的“非戏剧化”，也应该内含“戏剧性”，而不是“非情节化”“非性格化”或“非戏剧矛盾冲突化”。两者互相对话、取长补短，共同促进着电影观念的丰富和完善。

总的来说，以电影与戏剧之间关系为焦点而延伸出的问题，包括电影艺术中“戏剧性”所处的位置问题及所作的探究和讨论。虽然，大家没有就这些问题达成初步的统一意见，但由于争论各方所站的视角和切入点都

截然不同，这些各抒己见的差异性正好帮助我们深入地挖掘、完善问题背后的答案，大大拓宽了对于电影的艺术特征和艺术规律的思考深度和宽度。

#### 四、电影与文学关系的讨论

正当电影界为电影语言“现代化”是否必须摒弃“戏剧性”的争论持续深入的时候，电影与文学的关系也被提上议程。1980年年初，在一次导演总结会上，张骏祥透过个人的文章《用电影表现手段完成的文学》指出：应从电影的思想性和内容上提高电影的艺术质量。他认为，中国的电影艺术水平之所以不高，并不仅仅是因为表达方式的陈旧俗套，而是因为作品本身的文学价值就很一般。正是在这样的背景下，他特别指出，电影本身就是文学——通过电影的手段完成的文学。对于电影的“文学价值”，主要是指文学作品内在思想的内容、典型形象的塑造、文学的表现手段和节奏、气氛等。其实文学的思想性是基础，是电影表现出艺术性的关键所在。电影作为一种文学，就离不开文学的表现手法和技巧，为了尽可能地发挥出剧本的文学价值，就须要牢牢掌握文学所特有的技巧，使得电影文学可以充分发挥且吸收叙事文学、戏剧文学和抒情文学的长处。

电影文学性的讨论与电影的戏剧性讨论本质无二。张骏祥把电影本身的艺术质量问题作为一个切入点，大力倡导导演们“一方面要力求体现作品的文学价值，另一方面要创造性运用好电影手段”。对一个导演是否合格的评判标准便是能否“用自己掌握的电影艺术手段把作品的文学价值充分体现出来”。作为一个长期实践的电影作者，张骏祥的观点有一定的现实针对性，因为在20世纪50年代，正是他提出要把电影特有的表现手法作为一个重点重视起来，然而这次他却出人意料地支持“电影即文学”的观点，其中包含着他的创作实践经验以及对周遭创作环境的洞察。新中国成立初期，在“革故鼎新”的整体氛围下，有人矫枉过正，一概而论地“求新求变”。而当时创作界在“电影语言现代化”的引领下，也确实有一部分人用力过猛，容易走向两个不同的极端：要么是过分强调形式和技巧的重要性，就会导致闪回、虚焦、快摄、定格等技巧的泛滥使用，给人留下华而不实、缺乏真诚的错觉；从虚假的戏剧程式走向空洞的形式程式。很显然，他的“文学论”实际上针对的是当时电影界忽视和贬低文学，机

械地讲求技巧的外在堆砌和某些流派的照搬。

张骏祥强调的“文学性”又引发了继“戏剧性”之后的另一番争辩。当时电影界的主要刊物如《电影文学》《电影剧作》纷纷刊发文章，刊载出来的大部分文章都是在强调“文学性”和“文学价值”的真实含义；“文学性”在电影艺术行业的真实地位，以及深入讨论“文学价值”和“文学性”之间的关系。对于张骏祥所提的观点，电影理论家郑雪来在《电影文学与电影特性问题》一文中发出质疑，他首先肯定了电影与文学之间相辅相成的亲密关系，认为电影文学剧本是一部影片思想艺术得以不断涌流的基础所在，但同时强调，电影创作讲求文学价值并不能等同于“电影就是文学”或者“用电影表现手段完成的文学”，这是两个完全不同的概念，并不能笼统地概括为“电影即文学”。由此，他对于“文学价值”是否应该归属到文艺学的范畴内表示怀疑，在他看来，若确定用“价值”两字的话，那么各种艺术所表现出的只能是“美学价值”，而非“文学价值”，若刻意把文学价值的地位看得比其他一切的艺术都要高的话，就会违背艺术发展的客观规律，也会与艺术发展的历史不符。对此，他进一步指出，论述电影的本质并不能脱离电影的美学特性和特殊表现手段，任何艺术都有思想性、主题表达和塑造典型形象的任务，而不仅限于文学，由此看来，决定电影自身特性的关键点不是镜头的结构，而是完全取决于镜头的运动，即蒙太奇。

在文学性和电影性进行深入探讨的基础上，郑雪来进一步延伸，论述了“电影的文学性”与“电影剧本的文学性”这两个概念的区别。在郑雪来看来，电影本身就是一门别具一格的艺术门类，有着单属于自己的表现手段。但电影剧本与电影艺术之间还不能画等号，电影剧本的文学性不同于电影的文学性。如果过分地看重电影的文学价值，就会遗失电影本身的独立性，久而久之，将沦落为文学的附属品。与此同时，张卫在《电影的“文学价值”质疑》一文中也发表了自己的反对意见。他认为张骏祥“电影即文学”的论断把电影的造型表现单从客观的角度来看，把它看成文学形象外在的消极的外衣，而把导演所从事的工作看作是一种消极的翻译，之后把剧本经过编导后搬上银幕的流程看作是两种艺术形式之间的切换，而正是在这个转换的过程中，致使电影艺术创作的完整性将无法实现。资深电影理论家钟惦棐撰文《电影文学要改弦更张》，比较温和地指出张骏祥“电影即文学”论断中的偏颇之处。他认为，与文学的广阔视角和内涵深度相比，电影仍然与其保持着较大的差距。电影需要向文学学习，但不能因此就一味地强调电影的文学性。“诸种艺术均需发展其自身，不然就

不足以说明自己。它和其他艺术的联系是暂时的、有条件的；而发展自身是永远的，无条件的。”

若只是从电影本身的综合特性为起点，作为电影评论家，余倩以为文学与电影之间还是不能画等号的，同时它们之间也不是相互独立的关系。他发表文章并认为，在电影成为一种艺术的可能性中，文学在中间起着关键作用。电影和文学连接紧密：电影自身的根基中若没有文学加持，那么电影本身的艺术性就可能变得毫无意义，就很难发挥出它本身的价值和意义。所以说，这两者是相辅相成的关系，同时它们之间又有着本质区别。如果把电影当作是文学范畴中的一类，那么，文学本身特有的属性就可能替代电影本身的艺术性；导演的职责就在于通过电影来体现其背后所蕴藏的文学价值，而非盲目地去效法剧本，去创作所谓的“美学价值”。因此，若电影性被文学性完全取代的话，很快，文学价值将会把电影自身的美学价值取而代之。那么，电影就可以跟文学完全画等号了，若真是这样，两者都将失去个体存在的独特性。

导演郑洞天则是尝试从电影和文学的本体差异层面进行论证，认为电影之文学性与文学之文学性存在质的区别，是两种不同的表现媒介，电影的创作过程既依赖于文学性剧本，同时又存在许多非文学性的参考变量，如演员自身的形象气质对角色的“改写”，这些特征往往因为个体的差异而有所不同，带来的感受也是千差万别。像这种复杂的、鲜明的形象很难通过文学的表达来完成，所以有的电影导演会尝试通过非表演性质的电影手法来完成人物形象的补充，使得电影本身的范畴已赶超文学剧本。不难看出，电影自身所隐藏的“文学性”与文学本身自带的“文学性”有诸多相通之处，但这个“相通”只可意会，很难用语言表达。综合来看，提升电影质量的重要途径之一是增强电影本身的文学性，如此说法虽从愿景上看是好的，但中间会有各种不确定性，容易产生一些偏差。

无论是戏剧性的讨论，还是文学性的讨论，最终都没有也不可能取得一致意见。电影理论界发起的这几次争论实际上相互交叉，彼此联系，从不同的角度接触到了电影的综合本性。电影作为“第七艺术”，起步最晚，发展却最快，在形成自己独有的本体特征的过程中，一直以借鉴其他各类艺术形式为基础。这些争论实质上探讨的是电影作为一门综合艺术和它所借鉴的其他艺术之间究竟是什么关系。余倩就清醒地指出：“只要电影还是一种叙事艺术，而且还是一种需要演员表演的叙事艺术，那么，戏剧矛盾和戏剧情节，就不但不是违反它的戏剧本性，而恰恰相反，却正是它的本性所要求的……电影要不要戏剧矛盾和戏剧情节的问题，就不只是和一