

引 言

走向中国电影批评史

一、走向批评史

一般来说,迄今为止,国内外文艺理论界,就研究范围、对象、任务和功能等的不同,都把文艺学划分为三个分支,即文艺理论、文艺批评和文艺史。美国学者韦勒克和沃伦在《文学理论》中称:“在文学‘本体’的研究范围内,对文学理论、文学批评和文学史三者加以区别显然是最重要的。”^①我国最新的高等学校中文系文学概论课教材《文学理论要略》并不简单地反对这一“广为人知”的观点,而是从构成“完整的知识体系”出发,提出文艺学应该划分为五个分支,即文学理论、文学批评、文学史、文学理论史和文学批评史。^②显然,此种划分强调了文艺学的“历时性”,从大致思路上看,应该是不错的。

但此种划分的结果,容易混淆分类的逻辑层次。实际上,文学理论史和文学批评史不能与前三种分支并列,构成文艺学的“知识体系”。当然,这并不意味着它们不是文艺学“知识体系”的一个重要组

①[美]韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第31页。

②童庆炳主编:《文学理论要略》,人民文学出版社1995年版,第4—7页。

成部分。笔者以为,将它们划归‘文艺史’,既可以保证文艺学的共时性与历时性相交融的经典品格,又可以大大丰富文艺史的内涵。在某种程度上,将改变传统的文艺史观念。

这样,我们可以提出一个概念:作为文学史的文学理论史和文学批评史。

同样是雷内·韦勒克,在其巨著《现代文学批评史:1750~1950》中,对“批评史的写作”也进行过认真的探讨。^①他一方面宣称:“简而言之,批评史所提出的问题与各种思想史是相同的:哲学史,美学史,政治、宗教和经济的思想史,语言学和其他许多门学问的历史。”一方面又以为:“按照我的想法,批评史不能仅仅讨论永恒的本文,而且不应被贬低为通史或文化史的一个分支。我们必须找到一种批评史所固有的思路。”就笔者的理解,韦勒克尽力维护的,乃是批评史对文艺学以至人类精神建构的重要意义;他表面上拒绝将批评史作为通史或文化史的“一个分支”,实际上是为了捍卫批评史的史学品格和‘批评特性’^②。也就是说,本身作为陈述的历史的批评史也可以是自足自为的,是独立的。

尽管如此,在历史观和批评观之间,还需要建造一座桥梁,才能真正走向批评史。这座桥梁便是批评史观。

在哲学史的写作中,对所谓哲学史观的自觉意识较早就有体现。黑格尔在《哲学史讲演录》“导言”里所倾心论证的,就是一种需要重新叙述的哲学史观。^③因为他清楚,哲学史之有意义,乃建立在对哲学史

① [美]雷内·韦勒克:《现代文学批评史:1750~1950·第五卷》,章安祺、杨恒达译,中国人民大学出版社1991年版,第Ⅷ—XX页。

② “批评特性”是笔者提出的一个概念。它有两层含义:批评话语应与理论话语和历史话语明确区分开来;对批评话语的观照比对理论话语和历史话语的观照更具“生成性”。批评史的‘批评特性’是下文将要探讨的问题。

③ [德]黑格尔:《哲学史讲演录》第一卷,贺麟、王太庆译,商务印书馆1959年新1版,第7页。

观的澄明基础上。所以在‘导言’第一段,他便指出:“关于哲学史的意义,可以有多方面的看法。如果我们要想把握哲学史的中心意义,我们必须在似乎是过去的哲学与哲学所达到的现阶段之间的本质上的联系里去寻求。这种联系并不是哲学史里面需要加以考虑的一种外在的观点,而真正表示了它的内在本性。哲学史里面的事实,和一切别的事实一样,仍继续保持在它们的结果里,但却各在一种特定的方式下产生它们的结果。——这些就是我们在这里需要加以详细讨论的。”显然,在黑格尔那里,只有找到哲学在其‘历史’与‘现实’之间的‘本质上的联系’,才能发现哲学史的‘内在本性’。有意味的是,通过哲学史的写作,黑格尔坚定地相信自己找到了这种“‘本质上的联系’和‘内在本性’”。也就是说,黑格尔找到并成功地表述了自己的哲学史观,从而成功地建构了自己的哲学史。时至今日,黑格尔的策略仍具有一定的启发性。对于批评史,‘本质上的联系’和‘内在本性’的信念必须是继续有效的,同时,也只有找到批评在其‘历史’与‘现实’之间的‘本质上的联系’,才能发现批评史的‘内在本性’。故而,批评史的写作应被定义为:从当下批评的现实出发,以批评在某一时段的演变历程为观照对象,试图揭示出批评的本质特征和发展规律。

二、走向电影批评史

毫无疑问,电影批评史不仅是电影史的组成部分,而且是批评史的具体实践。

作为电影史的电影批评史,是电影学及其‘知识体系’;亦即电影理论、电影批评和电影史的内在呼唤。电影理论史家尼克·布朗曾断言:“理解电影理论就意味着把它放回到历史和文化中去。”^①理

① [美]尼克·布朗:《电影理论史评》,徐建生译,中国电影出版社 1994年版,第 177 页。

解电影批评应该也是同样的道理。把电影批评“放回到”历史中去，即‘建构’或‘发现’电影批评史，是读解电影批评文本的关键语境，否则将陷入尴尬。因为，任何失去语境的读解和对话，随着意义的大量散失，都不可能会有真正的成效。把电影批评嵌入历史的坐标，还要求抽象出电影批评的思维特征、功能观和方法论，以及与此相应的电影史观和电影批评史观，这同样意味着对电影理论和电影史的贡献。反之，电影学及其“知识体系”渴望电影批评史的这种馈赠。

作为批评史的电影批评史，是一种强调批评特性和电影批评特性的有力姿态。尽管批评话语与理论话语和历史话语有着不可分割的关联性，但批评既不依附于理论，也不依附于史著。批评的自足自为使批评从来都是次生性话语中最鲜活、最生动的部分。这种鲜活和生动并不意味着话语的原始和幼稚，相反，它可能蕴涵着最丰富的社会景观、时代风貌、意识形态症候和文化遗存。当然，批评话语的细微处细腻处，通过历史地展示，更能凸显出主体精神的发展轨迹。对这种批评话语的再一次观照，例如对批评文本进行阐释性的读解，无疑可以是一种精神向另一种精神的垂询。“垂询”是主体之间的交流，它有助于意义的生成。

强调电影批评特性，则使作为批评史的电影批评史面临许多新的课题。按当代文艺学家 M.H. 艾布拉姆斯提出的文学艺术四要素的著名观点，^① 电影四要素不仅应特别标志为由影片创作者、影片、宇宙和影片观众所构成的框架，而且就电影批评本身来说，电影四要素中的每一要素，由于不完全与艺术和审美有关，^② 批评甚至

①艾布拉姆斯提出了一个文学艺术“由艺术家、作品、宇宙和观众所构成的框架”并用相应的坐标表示。参见 [美] M.H. 艾布拉姆斯：《镜与灯——浪漫主义理论批评传统》，袁洪军、操鸣译，中国社会科学出版社 1991 年版，第 9—10 页。

②例如对影片创作者的批评，就不仅仅意味着对导演、编剧等主要以艺术创作为目的的创作者的批评，而且意味着对制片人、影片策划人等的批评。这些人不以艺术和审美为自己的主要创作目的。

可以成为一种经济分析和泛文化研究。这将导致电影批评文本的多样性和复杂性。诚然,正如文学批评的主要对象是文学作品而非文学,电影批评的主要对象也是‘影片’而非‘电影’。但‘影片’与文学作品相比,更加依赖于诸如影像和声音等科技载体,载体的任何一次革新,都将改变‘影片’的审美感受、制作方式和娱乐手段等,故而电影批评必须深切关注载体的演进及其现状。这种批评内容,在其他批评中并不多见,它又导致电影批评文本的独特性。强调电影批评特性,还需要在汗牛充栋的电影批评话语中,特别寻找那些最能体现或烛照电影本性的批评话语,从而,尽量使一切游离于电影特性的话语成为背景式的声音。总之,强调电影批评特性的电影批评史,就其功能来说,将从电影特性出发,对电影批评文本进行历史的甄别。就其目的来说,电影批评史将既是一部批评史,更是一部‘电影的’批评史。

不仅如此,走向电影批评史,还是电影批评实践和电影观念甚至历史观念更新的结果。毫不夸张地说,电影批评实践的历史几乎与电影自身发展的历史同步。从某种程度上看,一部电影史,也是一部电影批评的历史。而不断更新的电影观念和歷史观念,也是促成电影批评被纳入历史的深层动因。20世纪80年代以来,欧美‘新电影史’的提倡者和阐释者们,并不隐讳他们对以法国‘编年史学派’为代表的‘新史学’的心仪。托·艾尔萨埃瑟在1986年第4期《画面与音响》上的文章便直接提到:“旧电影史的构想是一部又一部影片依次连接而成的历史,或者是一位又一位导演传送创新火炬的历史,而现在的旧电影史发现自己所面临的不仅是一种新的历史理论的对抗,而且是一种新的电影理论的对抗。这二者的战术联合产生了新电影史,其实,应把它称之为电影的新历史。”并指出:“电影学者现在开始把法国‘编年史学派’为研究中世纪通俗文化而发展的那种微观历史方法,应用到本世纪的这一视听文化研究中去。”^①实际上,在此之

① [英] 托·艾尔萨埃瑟:《新电影史》,陈梅译,《世界电影》1988年第2期。

前,克·汤姆逊就在 1983 年第 1 期《光圈》杂志上发表文章,总结了 20 世纪 80 年代以来电影界‘重新强调历史’的趋向,并得出一个‘研究电影的纲领’。目前,我们需要的一方面是把电影和它的背景联系起来的电影理论,以便为电影提供历史的泛本文。另一方面,我们还需要做两件事:一是在有更多的理论指导的基础上对历史事实进行重新阐释,二是以系统化的调查研究来确立进行重新阐释必须依赖的那些事实。’^①显然,呼唤新的电影史,让电影理论和电影批评走进历史叙述,以至赋予电影理论和电影批评历史品格,已经是世界电影研究中一个不可阻挡的潮流。

三、走向中国电影批评史

建构中国电影批评史,已经成为摆在中国电影研究者面前的重要课题。

从 1963 年《中国电影发展史》(程季华、李少白、邢祖文编著)出版以来,中国电影史的写作进入一个停滞期;只是到了 20 世纪 80 年代,各种形态的中国电影史著才开始取得一定成绩。^②其中,《中国现代电影文学史》(周晓明著,1985、1987)、《当代中国电影》(陈荒煤主编,1989)、《复兴之路——1977—1986 年电影创作与理论批评》(李兴叶著,1989)、《中国电影文化透视》(张成珊著,1989)、《满映——国策电影面面观》(胡昶、古泉著,1990)、《新时期电影论》(任仲伦编著,1992)、《中国电影史》(钟大丰、舒晓鸣,1995)、《新中国电影意识形态史(1949—1976)》(胡菊彬著,1995)、《中国无声电影史》

^① 「美」克·汤姆逊:《电影批评和电影史中的电影特性》,彬华译,《世界电影》1988 年第 2 期。

^② 仅指我国内地出版的中国电影史著作;并且不包括对电影史料的收集、整理和编纂。

(酆苏元、胡菊彬著,1996)等,均是有一定史学个性和学术水准的中国电影专论及史著。然而无庸讳言,由于各种主观和客观的原因,迄今为止,全面叙述中国电影 90 年来发展历程、历史跨度尽量宏阔、囊括内容力求丰富的中国电影‘通史’仍然没有出现。即便断代史和专题史的写作,也远未达到应有的活跃和应具的深度。相形之下,中国电影史的写作不仅落后于中国文学史、中国美术史、中国戏曲史等文艺门类,而且落后于中国电影发展的实际需要。在这样的背景下,中国电影批评史研究工程的实施,绝非无足轻重之举。相反,一部以中国电影批评的发展全貌为观照对象,力图在历史观和电影观、电影批评观等方面有所思考的中国电影批评专题史,庶能填补中国电影史研究的某种缺憾。

中国最早记述电影观感的文字甚至可以追溯到 19 世纪的最末几年。但在 20 世纪 20 年代初,中国最早的几本电影刊物如《影戏丛报》(1921 年 2 月出版)、《影戏杂志》(1921 年秋创刊)里,我们至少可以看到中国电影批评已经开始起步。时至今日,中国的电影批评话语不仅覆盖了大量的电影、电视、文化以至新闻媒体,而且确凿无疑地进入了普通人的生活。当然,电影批评更是进入了电影研究者的视野。面对浩繁而又不无散漫的中国电影批评文本,相应的整合成为必须。它要求电影学术界认真梳理中国电影批评发展的一般规律及其经验教训,并从更高的层次上回答有关电影及其批评的重大理论问题。这不仅有助于中国电影学‘知识体系’的完善,促进中国电影学与世界电影学在更深入的领域内进行对话,而且还是精神追寻、思想探索和文化建设的重要环节。

建构中国电影批评史,首先需要解决的关键问题,仍然是理论基础(或曰指导思想)的问题。马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义,仍然是我们应该坚持的世界观和方法论。诞生于 19 世纪末的电影,作为 20 世纪新兴的文化媒介,拥有许多独立的个性特征。马克思主义作为一种认识世界的观念和方法,在电影批评史的建构中,能

够起到一种指导作用,并且还需要通过电影批评史观这个中介环节。

电影批评史观是贯穿于电影批评史始终、体现于电影批评史具体著述的总体观念。我们以为 中国电影批评是一个发展的、联系的整体,并在其共时性和历时性的层面上体现出可以把握的规律性。

由于电影本身所固有的审美属性、娱乐属性和文化传播属性,我们还应该充分观照中国电影批评的艺术批评、观众批评和意识形态批评等批评范式,尤其应该找到并鼓励这些批评范式在同一语境中的共生。只有这样,我们才会在我们已经选定的历史观和电影观中,通过写作,抵达我们预设的电影批评史观。

确立了电影批评史观,下一步便面临着对电影批评史研究方法的选择。应该说,与批评史观相比,批评史研究方法更具个性色彩。当然,任何一种批评史研究方法,都必须建立在尊重史料、深入对象、便于表述等基础上。也正因为如此,我们选择的模式化方法才有存在的依据。模式化的电影批评史研究方法,不仅需要充分占有批评材料,而且需要从中分类归纳出中国电影批评发展历程的各种模式,并通过对各种批评模式内涵的分析,将其分别纳入历史的坐标。

这样,一部中国电影批评史,可以被表述为一部中国电影批评模式不断演变的历史。它通过对具体批评事件的消解,超越了传统的编年史和事件史 它在主要关注模式嬗变的姿态中,也取消了对批评家个人及其个性的陈述。总之,这种电影史研究方法,感应了 20 世纪 80 年代以来中外电影思潮中‘重写电影史’和‘新电影史’的强烈呼声,力图建构一种新视角新方法的中国电影专题史。

由于批评观主要由批评目的、批评标准和批评方式等组成,每一种电影批评模式实际上内含批评目的模式、批评标准模式和批评方式模式。所以,电影批评史还是电影批评目的模式、电影批评标准模式和电影批评方式模式不断演变的历史。将电影批评模式具体化,为电影批评史的写作带来了可操作性。

中国电影批评从 20 世纪 20 年代迄今,走过了七十多年的坎坷

历程。为了论述方便,并根据中国电影批评发展的实际状况,我们将其划分为九个时期。即:电影的伦理批评时期(1921—1932)、电影的新文化批评时期(1932—1937)、电影的救亡批评时期(1937—1945)、电影的社会批判时期(1945—1949)、电影的政治批评时期(1949—1966)、电影大批判时期(1966—1976)、电影的社会功利批评时期(1976—1985)、电影的本体批评时期(1985—1989)和电影批评的多元化时代(1989—)。

在中国电影的史前和萌芽时期,①中国还没有严格意义上的电影批评;但在中国无声片的探索和发展时期,即1921—1932年间,中国不仅产生了电影批评,而且形成了中国电影批评的第一个传统——伦理批评模式。伦理批评以评判影片的伦理道德内容为主要目的,并主要以儒家传统文化的伦理道德观为批评标准,主题印象和技巧点评是其主要批评方式。这一时期处在中国电影理论和电影文化的初建时期,批评的保守和幼稚在所难免,但其开创的电影批评注重意识形态的传统,对后来的电影批评影响深远。

随着时代的发展,中国无声电影进入成熟期。共产党的电影小组开始在电影批评领域发挥重大作用,他们带来的新观念、新思想,不仅对伦理批评模式形成瓦解之势,而且以一种新文化批评模式的崭新姿态革新了中国电影批评。尽管这种批评模式仍以强调“意识”为特征,但它的目的已经是为了宣传反帝反封建的时代精神,批评标准也转变为看影片是否拥有“进步”的世界观和创作方法,而“成为一个电影作家的有益的诤友和向导”“对影片进行‘注释’‘解剖’和‘警告’;在观众中树立‘启蒙人’的姿态”,②是新文化电影批评的主要方

① 即1896—1904年、1905—1921年两个时期,程季华等的《中国电影发展史》与邵苏元等的《中国无声电影史》都基本运用此说。

② 韦或(即夏衍):《电影批评的机能——电影批评夜谈之一》,《大晚报·火炬》,1934年11月18日,上海。

式。虽然,新文化电影批评有过于沉湎于意识形态宣传的趋向,并在处理电影的意识宣传功能与审美功能和娱乐功能方面不无偏颇,但是,它所表现出的对电影批评本体的关注,对内容与形式相结合、现实主义和电影特质等领域的探索,无疑极大地促进了中国电影批评的发展。

1937年至1945年间是中华民族全面抗战时期,也是中国电影批评主流^①迎合战时需要,以宣传抗战、鼓动民众为目的,以影片是否具有爱国主义和民族主义内涵为标准,以精神鼓动和电影普及为批评方式的时期。电影的救亡批评产生于国家生死存亡的关头,是一种别无选择的选择。它在崇高目的的指引下,向尽可能多的民众传播了抗战精神和电影文化,但也不可避免地失落了中国电影批评已经具有的许多优秀成果。历史的遗憾毋庸避讳。

抗战结束后,国共两党的政治军事斗争愈演愈烈,进步思想界民主自由的声浪波及每个角落。中国进入社会转型的过渡期。电影批评领域在以反正统、反市侩习气、批判现实、提倡民主自由为批评目的,以影片是否具有现实主义品格为批评标准,以比较逻辑的、历史的表述为批评方式的实践中,完成了一种电影的社会批判模式。它承继了以往电影批评的内在精神,并在批评标准和批评方式上有新的开拓。

新中国的建立,为中国电影批评走向明晰化、理论化和系统化提供了契机。但由于政治气候的影响甚至干预,由于所谓的电影评论家无法‘真正’对电影发言,^②中国电影批评力图阐释主流意识形态,

^①运用“电影批评主流”这一说法,是指抗战时期中国大后方、根据地和上海“孤岛”的电影批评。而由于战争所造成的中国电影独特格局,这一时期的中国电影批评还有其他模式,如“沦陷区”的电影批评,但它不属这一时期电影批评的“主流”之列,而是更复杂一些。

^②钟惦棐曾在《论社会观念与电影观念的更新》(《电影艺术》1985年第2期)一文中说:“在中国,能够真正对电影发表评论的不是电影评论家,而是政治家和行政长官。”

又往往举步维艰,以致正常的发展受阻。1949年至1966年的政治批评模式,以评判影片的政治功过是非为主要目的,以政治标准为主要或惟一的影片批评标准,以政治索隐、主题和典型形象分析等为批评方式。政治批评赋予中国电影批评的意识形态批评传统新的内涵,却面临着批评特性和电影特性的双重失落。

到了文化大革命,电影的政治批评演变为电影大批判。在以所谓的阶级斗争和路线斗争为纲的时代,电影批评便直接服务于这种阶级斗争和路线斗争,并采取简单、粗暴的对照、比附和主观化推理等批评方式。电影大批判是特定政治斗争的产物,它标志着电影批评在各个层面上的彻底沦丧。

恢复正常的社会秩序和电影秩序,恢复现实主义的艺术精神,恢复批评特性和电影特性,成为“文革”后中国电影批评的迫切期待。1976年至1985年间,电影批评的社会功利批评模式形成。它企图恢复现实主义批评传统,又迎合时代潮流,引进了人文主义的新内容。这种电影批评,仍然以社会功利为目的,以影片是否符合真、善、美为批评标准,以感性和理性相交融的写作为批评方式。尽管这种批评模式未能尽如人意,但其拨乱反正的历史功绩是不可低估的。

20世纪80年代中后期,改革开放的时代潮流,使中国电影批评获得了长足进展。这一时期,国外文学、历史和哲学理论及电影理论的大量引进,国内“第五代”电影在思想层面和影像层面上的突破,都为电影批评家带来了新鲜的感受。中国电影批评进入本体批评时期。电影的本体批评模式以关注电影的特性为主要目的,以影片的人文深度和创新意识为主要批评标准,采用了比较理论化、系统化的批评方式。本体批评是对以往中国电影批评过于关注狭隘的意识形态层面而致使电影本性和批评本性失落现象的矫正,它在电影美学批评、电影元素批评和类型片批评等领域都取得了实绩。

1989年以后,伴随着商品经济大潮而来的是又一次思想文化转型。中国社会及其批评进入一个以主流意识形态为中心话语,以各

种‘新潮’理论为边缘话语的‘众声喧哗’的‘杂语’时代。^① 中国电影批评也进入以经典批评范式为主,以神话原型批评、观众反应批评、电影叙事学批评、电影意识形态批评和电影女性批评以及后殖民主义电影批评等批评范式为辅的多元化时代。正因为如此,电影批评在批评目的、批评标准和批评方式等方面,开始变得异常复杂。中国电影批评在深度和广度上都达到了前所未有的状态。电影批评的多元化,是电影批评的良性生态环境,也是中国电影批评发展历程中的长久期待。但如何克服亦步亦趋追踪西方当代最新批评理论的倾向,如何融合中西批评话语、建构中国电影批评的特色话语体系,仍是摆在中国电影批评工作者面前的重大课题。

拥有 80 多年历史、饱经沧桑的中国电影批评,在其共时性和历时性层面上,也体现出明显的个性色彩。

20 世纪的中国社会,发生了许多翻天覆地的变化。但电影批评在其共时性层面上,仍有以下几个主要特征:

1. 电影批评受社会和政治的影响深刻,意识形态色彩浓厚。这是中国传统的“文以载道”观念在电影批评领域里的体现。它有积极和消极两方面的效应,不必一则以喜,一则以惧。但‘十七年’后期和‘文革’时期的电影批评,将社会和政治的影响及意识形态发展到极至,结果是窒息了电影批评。
2. 由于批评学(包括电影批评学)和批评史(包括电影批评史)的缺失,中国的电影批评意识薄弱。这表现在,电影批评的批评意识和电影意识长期处于比较盲目的状态。这样,电影批评往往或成为电影创作的附庸,或因运用泛化的文艺批评手段而显得如隔靴搔痒。

^① “杂语”等说见当代学者王一川等人的论述。张颐武在《战略与管理》1994 年第 1 期中,归纳所谓‘后新时期文化’时指出这是‘一个以消费为主导的,以大众传媒支配的、多元化的话语构成的、富于实用精神的新的文化时代’。

3. 在批评理论和方法上，中国电影批评在处理继承与借鉴的关系问题时时常显得过于机械或过于游移。它将不利于电影批评的正常发展。
4. 电影批评家的素质，总的来看显得不高；缺少职业性和权威性的电影批评家。

当然从历时性层面看，中国电影批评仍有令人鼓舞的演进轨迹和发展前景。其主要表现如下：

1. 从总的发展规律来看，中国电影批评发展的九个时期，实际上可以归纳为三大阶段，即从电影的社会学批评走向电影的本体批评，最后走向电影的文化批评。应该说，这显示了中国电影批评不断走向深刻、走向博大、走向进步的历史命运。
2. 电影批评也是对电影四要素，即对由影片创作者、影片、宇宙和影片观众所构成的框架的批评。中国电影批评基本上走过了一条由影片“宇宙”批评（即影片之外的伦理观念、社会思想等的批评）向“影片”批评，最后走向对四要素的全面批评和关系互动批评的道路。至此，电影批评不再太有批评家没有涉足或不敢涉足的暗角。
3. 电影批评与电影理论和电影史的关系越来越紧密，这使得电影批评不断走向逻辑批评与历史批评，以及将两者融合在一起的批评范式。如此，电影批评必然变得越来越厚重，越来越服人。
4. 电影批评与电影创作实践，表面上看，显得越来越疏远；实际上，它们之间的关系越来越深刻。时至今日，电影创作应该已经跨过了需要技术指导、思想指导和艺术指导的阶段，而向电影批评要求观念和方法；电影批评正好适应了创作界的这一要求，逐渐走向理论化和系统化。

半个世纪前，电影大师爱森斯坦曾面对电影的无限潜力，充满激

情地感慨道：“人类在以这些威力空前巨大的新工具征服大自然当中所创造的这种艺术，难道不正是作为新思想意识的前奏而闪现在天边？”并倡议：“为了领会这些新任务，必须把思想的领域扩大。”^①确实，在扩大“思想的领域”的过程中，电影批评应该比电影创作更自由、更充实。至少，电影批评应该追随着电影创作的足迹，在“思想的领域”驰骋。

也许就因为这样，中国电影批评显得尤其任重道远。

^① [苏]尤列涅夫编注：《爱森斯坦论文选集》，魏边实、伍茵卿、黄定语译，中国电影出版社1962年版，第578—579页。

第一部分

中国电影的社会学批评时期

毫无疑问,包括文学艺术在内的任何精神活动,与社会历史之间总会有一种广泛而又深刻的联系。尽管作为一种批评范式,文艺社会学批评很难归纳出统一的目的、标准和方式,但一般来说,这是一种力图从社会结构、社会关系、社会生活和历史背景出发来探讨文艺现象,并力图对之作出科学解释的批评。^①马克思主义“美学和历史的观点”的文艺批评,也把文艺放在社会存在与社会意识、生产力与生产关系、经济基础和上层建筑的社会总体结构中加以考察,并把文艺批评的美学观点建立在唯物主义反映论的思想基础上。^②在某种程度上,马克思主义文艺批评是文艺社会学批评的杰出体现。^③

电影批评作为一种文艺批评,照样脱离不了对社会历史的感悟

① 参见王春元著:《文学原理·作品论》,社会科学文献出版社 1989 年版,第 26—50 页。

② 参见吕德申主编:《马克思主义文艺理论发展史》,高等教育出版社 1990 年版,第 115—119 页。

③ 一个多世纪以来,马克思主义文艺社会学批评经过梅林、普列汉诺夫和卢卡奇等人的阐释、丰富和完善,在典型问题、辩证思想、悲剧观念和异化理论等领域取得了重要成就。

和审视。而当电影批评作为一种经济分析和泛文化研究的载体时,①具体的社会结构、社会关系、社会生活和历史背景,更是其不可逾越的语境。最意味的是,从时间上看,20世纪20年代初期开始起步的中国电影批评,几乎与马克思主义及其文艺批评在中国的传播同步。但同时,由于各种复杂的原因,电影的社会学批评以及“美学和历史的观点”的批评,又表现出特异的风貌。而中国电影批评的超稳定的社会学批评模式,可以被看作中国电影批评在其特定时段(即1921年至1985年)的基本特征。

“五四”新文化运动前后,随着马克思主义进入中国,马克思主义文艺思想也开始在中国传播。孕育阶段的中国马克思主义文艺理论,在肯定文艺是社会生活的反映、阐明阶级社会中文学的阶级性、提出文艺为民主革命服务、倡导新文艺应表现新内容和转变革命作家思想感情等方面,做出了难免粗疏与片面但却具有开创性的贡献。然而,刚刚起步的中国电影及其批评,还没有强健的肌体和相应的姿态来过多地感受新文化的洗礼。②尽管新旧文化之争并没有过多地反映在电影创作和电影批评中,尽管这一时期的电影批评大多只是“宣传和广告的延长”以及“私人感情的酬赠”,③但它仍然与社会学批评保持着天然的亲和性。这便是受以伦理为本位的中国传统文化深刻影响、受中国传统的“文以载道”批评观的无形制约而诞生的一种伦理批评模式。早期中国电影理论批评正是在对影片“文本”以外的社会

①电影批评作为经济分析和泛文化研究,是电影批评的重要内容,也是电影批评区别于其他文艺批评的重要表征。笔者始终坚持电影批评中的“电影特性”及其“批评特性”。

②柯灵在《试为“五四”与电影画一轮廓——电影回顾录》(《中国电影研究》1983年第1辑,香港)中指出:“在所有的姐妹艺术中,电影受‘五四’洗礼最晚。‘五四’运动发轫以后,有十年以上的时间,电影领域基本上处于新文化运动的绝缘状态。”

③韦戡(即夏衍):《影评人、剧作者和观众——电影批评夜谈之二》,《大晚报》1934年11月25日,上海。

和世界的关注中,与同时期的欧美电影理论批评产生了巨大的反差。^①这种以评判影片的伦理道德内容为主要目的、以儒家传统文化的伦理道德观为主要标准的电影批评,其出发点仍然是 20 世纪 20 年代纷繁复杂的社会生活和斑驳陆离的社会思潮。从本质上说,电影的伦理批评仍是一种社会学的批评。所以,任何一部电影作品,在这一时期的电影批评者眼中,只要有“挽救劣风败俗”“警惕人群”和“改造社会”的动机,便是一部“陈义高尚”值得赞赏的作品。反之,“世风浇薄”“道德日非”就是因为受了“不良影片”的影响。这种电影批评思维模式,无疑是比较的狭隘和机械。当然,一部分电影理论批评者如周剑云、洪深、孙师毅等,也有力图突破这种伦理批评模式的成功尝试。

1932 年后,具有马克思主义文艺批评特征的电影社会学批评,才在中国电影批评领域展开。这是随着党的电影小组进入电影阵地、新文化电影运动开始后出现的新气象。一批拥有新观念和新方法的电影批评家,如尘无、鲁思、舒湮、夏衍等,不仅从社会和时代的需要出发,对电影现象和电影作品进行了意识形态批评,而且能够初步运用社会分析以至阶级分析的手段,并结合历史批评和美学批评的基本概念,把中国电影批评上升到一个新的阶段。更为可贵的是,电影批评还能不断地反省自身,就“自己批判方面的观念的批评的问题,步调统一的问题,批评基准的问题”和“趣味主义电影新闻的影片批评的问题,攻击个人的问题”等进行认真的探讨。^②这种新文化电

① 一般来说,早期欧美电影理论和批评,更关注的是电影作为一种新兴艺术的可能性和独特性。法国电影理论家亨利·阿杰尔曾指出:“从历史上看,首先引起理论家们注意并且使大家几乎一致同意的(至少在法国如此),正是电影这个新表现方法的诗意特征。这里所谓的诗意就是一种幻想世界的表现,一种比日常现实更真实的超现实世界的表现,同时也是按照交响乐的某些展现方式去安排它所处理的题材。”(《电影美学概述》,徐崇业译,中国电影出版社 1994 年第 2 版,第 1 页。)

② 凤吾(即钱杏邨):《论中国电影文化运动》,《明星月报》第 1 卷第 1 期,1933 年 5 月 1 日,上海。