

【影视理论】

马克思主义视域下的中国电影理论演变

王一川

【摘要】百年间,马克思主义视域下的中国电影理论经历了复杂而曲折的演变,陆续出现了四个时段。中国化马克思主义给中国电影理论带来了基本的东西:输入一种深广而厚重的社会革命论范式,在面向外来理论开放时坚持将其中国化,且传承和光大本民族艺术传统,回答了电影艺术为谁服务和如何服务等基本问题,重视电影理论与批评建设。通向新百年的中国电影理论需要建设影像修辞美学、外国电影史论、中国影文学、电影艺术公赏力美学和电影哲学等。

【关键词】马克思主义视域;中国电影理论演变;现实主义论范式;影文学

【作者简介】王一川,北京师范大学文艺学研究中心教授,北京大学美学与美育研究中心兼职研究员。

【原文出处】《电影艺术》(京),2021.4.3~10

【基金项目】本文系2018年度国家社科基金艺术学重大项目“文艺发展史与文艺高峰研究”(项目批准号:18ZD02)阶段性研究成果。

马克思主义传入中国已有一百多年历史,它对中国电影理论的影响值得认真回顾和深入研究。站在1921年至今百年的时间节点回望,马克思主义视域下的中国电影理论经历了自身复杂而曲折的演变历程。

马克思主义传入与中国电影理论演变

简要地看,百年来马克思主义对中国电影理论的影响可以大致分为四个时段。第一时段为1921年至1942年。马克思主义的传入让中国电影理论出现了无产阶级的社会革命理论范式,简称社会革命论范式。这要回溯到1919年10月李大钊在《新青年》杂志发表的长文《我的马克思主义观》:“自俄国革命以来,‘马克思主义’凡有风靡世界的势子,德、奥、匈诸国的社会革命相继而起也都是奉‘马克思主义’为正宗。”他进而论证说:“这无产阶级本来是资本主义下的产物,到后来灭资本主义的也就是他。”^①以李大钊为代表的先进分子从马克思主义学说中看到了拯救中国社会危机的希望之道。1921年9月,鲁迅发表《译了〈工人绥惠略夫〉之后》并在其中首次将“典型”范畴、“文学典型”“写实主义”等相关理论引进汉语世界,^②同年12月起开始连载的小说《阿Q正传》创造出阿Q这个不朽的艺术“典型”,逐渐引发有关艺术“典型”问题的讨论。一批“创造社”“太阳社”成员自觉地运用从日本引进的马克思主义“意识形态”

“无产阶级”等概念来评论中国文艺现象。这些都可以视为马克思主义在中国文艺理论领域激发起来的最初微澜。成立于1930年的“左联”(即中国左翼作家联盟)代表了马克思主义在中国文艺理论界包括电影理论界发挥重大影响力的真正开端。据“左联”参加者之一的陈荒煤回忆:“以鲁迅领导的‘左联’为中心,随后相继成立了‘社联’、‘剧联’(包括电影小组、音乐小组)‘美联’等组织,实际上形成了一个强大的左翼文化运动。”^③鲁迅率先摘译出日本“无产阶级电影同盟”创立者之一的电影理论家岩崎昶著作的部分,题为《现代电影与无产阶级》:“当考察作为宣传,煽动手段的电影之际,比什么都重大的,是电影和在那影响之下的大众的关联。”他由此引导中国电影理论家们把关注的重点放到“大众”上,还引用1928年莫斯科中央委员会有关“将电影放在劳动者阶级的手中,关于苏维埃教化和文化的进步的任务,作为指导,教育,组织大众的手段”的决议。^④可见鲁迅自觉地借鉴受到马克思主义影响的日本左翼电影理论去揭露“欧美帝国主义者”以电影对中国公众实施的欺骗意图。

以鲁迅为代表的“左联”时期中国电影理论,体现出运用马克思主义观点揭露和批判资产阶级和帝国主义的统治阴谋、倡导无产阶级社会革命的鲜明

题旨。瞿秋白于1931年起,大力译介马克思主义文艺典型观,指出文艺典型的作用在于帮助读者“真正彻底的充分的‘揭穿一切种种假面具’”“最深刻的最切实的了解到社会发展的遥远的前途”“更加彻底的,更加深刻的了解社会发展的内部矛盾”^⑤。同时,他倡导掀起一场“无产阶级”领导的面对“资产阶级”的“文化革命”,果断破除资产阶级的艺术“迷魂阵”：“煽动着乌烟瘴气的武侯主义,岳飞主义……的反动的大众文艺,从说书小唱直到电影;……这是他们摆下的迷魂阵。”^⑥他还于1932年4月批评《火烧红莲寺》等影片“充满着乌烟瘴气的封建妖魔和‘小菜场上的道德’——资产阶级的‘有钱买货无钱挨饿’的意思”。^⑦1931年9月,中国左翼戏剧家联盟通过《最近行动纲领》,第一次提出开展中国左翼电影运动的口号。郑伯奇在这份纲领的通过中起到了重要作用。他在1933年运用马克思主义观点就当时中国电影面临的“主题的解决”问题做出分析,主张中国电影应当“赤裸裸地把现实的矛盾不合理,摆在观众的面前,使他们深刻地感觉社会变革的必要,使他们迫切地找寻自己的出路。这也是中国电影界的一条崭新的路”^⑧。1928年底,洪深译介了苏联爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫联合署名的《关于有声电影的宣言》及普多夫金的《有声电影之前途》两篇文章。他随后加入“左联”和“剧联”,与夏衍、阿英、郑伯奇等一道创办《晨报·每日电影》副刊,接连发表独著或合作的一批电影理论与批评文章,共同抵制帝国主义对中国民族电影事业的侵略,传达出社会革命的意图。夏衍不仅与郑伯奇合作译介普多夫金的《电影导论·电影脚本论》,于1932年7月起连载并于1933年由晨报社出版单行本,还写有一批电影理论与批评专文。

可以说,这个时段的中国电影理论,由于受到马克思主义原理的强烈感召和启发,着力揭露和批判资本主义和帝国主义倚靠电影发起的文化侵略阴谋,表达了社会批判和社会革命的意图。

从毛泽东于1942年5月发表《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》)时起直到1978年,马克思主义在中国电影理论界的影响大约可以归结为第二时段。这个时段借鉴来自苏联的“社会主义现实主义”理论指导电影理论研究,并以此为主要范

式,因而可以简称现实主义论范式。但同时,与上一时段的社会革命范式主要运用阶级分析观点而展开社会批判并倡导社会革命相比,这个时段明确了以《讲话》所系统论述的中国化马克思主义文艺理论为中国电影理论的总纲领,如确立文艺的“社会生活源泉”“工农兵方向”“典型性”等原则,要求以现实主义精神去阐释电影作品的思想主题和社会功能,帮助电影作品在社会公众中产生有力的政治整合作用,“使人民群众惊醒起来,感奋起来,推动人民群众走向团结和斗争,实行改造自己的环境”。^⑨中华人民共和国成立以来,“社会主义现实主义”“真实性”“典型化”等成为电影创作的指导思想。钟惦棐指出:“社会主义现实主义的基本精神,不外乎这样两个方面:一方面要求艺术家真实地、历史地、具体地去描写现实;一方面要求以社会主义的精神教育人民。这就是说,艺术家应该忠实地告诉人民:现实是怎么样和它应该是怎么样的。”^⑩随后成荫等三位电影工作者联名撰文指出:“社会主义现实主义要求我们创造典型人物,是要真实地、历史地、具体地去创造,而且在现实的发展中去创造。环境和人物是始终不可分离的。”这里当然也有“社会主义现实主义”特有的“美学观”:“就社会主义现实主义的美学观来说,只有真实才是美,只有严格地忠实于生活的真实,才能创造出以资教育人民的真正美的东西。”^⑪陈荒煤在1955年的文章中要求中国电影“通过正面人物形象的创造,表现新中国劳动人民优秀品质的典型的特征”^⑫。

从1979年至2012年,以邓小平的《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》为开端,马克思主义对中国电影理论的影响进入第三时段,出现了人道主义论与艺术生产论及其交融等主导性电影理论范式。马克思有关人类感性的解放等构想、有关“艺术生产”和商品经济的规律等论述,毛泽东有关“共同美”的谈话,美学和艺术理论等领域兴起的“人性”和“社会主义人道主义”等观念论争,给予改革开放时代中国电影理论复苏和拓展以深刻的和持久的影响。特别是“二为方向”(为人民服务、为社会主义服务)的确立,“双百方针”(百花齐放、百家争鸣)的强调,邓小平有关“在艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展,在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论”和“人民是文艺工作者的母亲”^⑬等系

列论述的指导,有力地促进了“弘扬主旋律,提倡多样化”等电影政策的形成和实施,同时,也为“电影的文学性”“电影语言现代化”“社会主义娱乐片”等相关电影理论探索的进行提供了空间。江泽民高度重视传统与开拓创新的辩证关系,要求“努力继承和发扬中华民族的优秀文化传统,继承和发扬五四运动以来形成的革命文化传统,积极学习和借鉴世界各国人民创造的一切先进文明成果”^⑩,胡锦涛指出“不仅要继承和发扬前人的文化创造,而且要勇于在新的时代条件下进行新的文化创造”^⑪,这些论述给予相关电影理论研究以有力的推动。

2013年至今,马克思主义在中国电影理论中的影响呈现出第四时段的特征。习近平总书记《在文艺工作座谈会上的讲话》《在哲学社会科学工作座谈会上的讲话》和《在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的讲话》等系列重要论述,从当代中国马克思主义、21世纪的马克思主义高度,对包括电影在内的一系列文艺问题做了新的历史性回答,体现了历史的、人民的、艺术的和美学的相统一的原则立场和理论范式。其中,有关“进行无愧于时代的文艺创造”“坚持以人民为中心的创作导向”“中国精神是社会主义文艺的灵魂”“加强和改进文艺理论和文艺评论工作”等论述,都体现了中国化马克思主义在包括中国电影理论在内的中国艺术理论上的新建树。有关“建设以马克思主义为指导的学科体系、学术体系、话语体系”,“着力构建中国特色哲学社会科学,在指导思想、学科体系、学术体系、话语体系等方面充分体现中国特色、中国风格、中国气派”^⑫等论述,指出了当前包括中国电影学在内的中国各个个人文社会科学面临的新任务:建设中国自己的学科“三体系”。对发展新时代中国特色、中国风格和中国气派的电影学(包括电影理论)及其基本的“三体系”,提出了新方向和新要求。

以上百年回顾难免过于匆忙、无法把握全貌,只能留下一个粗略的概貌。但由此可以了解,马克思主义进入中国后给新兴的中国电影理论提供了新的理论资源和指导思想,促进了中国电影理论的发展与演变。

中国化马克思主义给中国电影理论带来什么

那么马克思主义给百年中国电影理论带来了什

么?其实,这个问题更应该调整为如下表述:马克思主义的中国化或中国化马克思主义给中国电影理论带来了什么。因为,重要的与其说是真正的马克思主义怎样,不如说是马克思主义是如何在中国旅行以及如何与中国实际相结合而实现中国化的。

马克思主义以辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观和方法论为基础,形成了一套独特的文艺思想体系,对现代中国人认识和阐释电影等文艺现象提供了强大的思想武器。^⑬与文学、音乐、舞蹈、戏剧、美术等传统艺术门类相比,电影是一门后起的艺术,它依托艺术与科技和商业的结合,以声音和画面为媒介,运用镜头和蒙太奇等多种表现手段,致力于在运动性时空中创造出具有感性直观特征的艺术形象。列宁早就认识到电影在动员群众、维护苏维埃政权方面具有重要的作用:“你们必须牢记,在一切艺术中,对我们来说,最重要的就是电影。”^⑭他还进一步就电影事业发展作了一系列具体布置。^⑮面对这一新兴艺术门类,中国化马克思主义在予以阐释时总是着力呈现其如下意义维度:电影作为马克思所论述的“意识形态的形式”^⑯之一,必须置放到特定的社会存在的基本面上加以阐释;应当辩证地理解电影与经济基础和上层建筑之间的关系,在承认经济基础决定性作用的同时也看到上层建筑的反作用,正确认识电影在经济基础和上层建筑之间的“中介”作用;与人类掌握世界的其他方式如理论方式、宗教精神方式和实践一精神方式等不同,电影作为一种“艺术精神的”^⑰方式需要以富于想象力、理想主义和审美魅力的艺术形象去作用于观众;电影艺术关怀的中心是人,但不是抽象、孤立或片面的人,而是活生生的人类社会实践活动、是由社会关系的总和所形塑的自由自觉个性的人、是被世界所创造而又能改变世界的人民群众、是以“每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件”^⑱为远景的人类理想活动;电影应当“按照美的规律来构造”^⑲,将编剧、导演、表演、摄影、录音、美术、剪辑等综合艺术元素组合成为一个美的整体,在观众中唤起审美体验和共鸣,满足其审美需求、提升其审美情操。回顾既往百年理论旅行史,可以梳理出一些基本印象。

首先,中国化马克思主义给中国电影理论输入一种深广而厚重的社会革命论范式。回想整整百年

前的1921年,顾肯夫与人合办中国第一个专业电影刊物《影戏杂志》,并为其创刊号撰写发刊词,这堪称早期中国电影理论的一篇重要文献。该文把电影看做戏剧的一种形态并称为“影戏”,提出“影戏的原质是技术、文学、科学的三样”的明确理论主张。他还阐明创刊的“四个目的”:“发扬影戏在文学美术上的价值”“介绍有价值的影片给读者”“防止有害影片的流行”“在影剧界上替我们中国人争人格”。^②与这位早期中国电影理论家倾向于从传统戏剧视角去接纳新兴的电影艺术门类不同,鲁迅、瞿秋白、洪深、郑伯奇、夏衍等“左联”成员一旦运用马克思主义原理去看待电影,就看到了电影明确的大众传媒属性和强大的社会宣传功能,并且从中深入揭示出帝国主义电影对中国的文化侵略本性,从而将电影这一现代大众艺术所具有的社会革命功能阐发了出来。这表明,马克思主义从进入中国电影理论领域时起,就鲜明地展示出它的社会批判和社会革命论范式特征。

还应看到,中国化马克思主义在开放地引进和运用“社会主义现实主义”“真实性”“典型化”等外来理论时,强调必须寻求外来理论的中国化,同时注重本国“民族艺术传统”的传承和光大问题。周扬于1953年在全国第一届电影剧作会议上虽然赞同坚持苏联式社会主义现实主义道路,但又强调“三结合”:“我们应该有一个出发点。这个出发点是中国的现在的状况和我们这个国家的文学艺术的发展状况,以及我们国家民族艺术的传统,这三方面要结合起来。”他为此要求“采取理论和实际相结合的办法”,即把苏联电影和社会主义现实主义当作“理论”,而把中国电影作品“当作一种实际”,以此作为“我们学习社会主义现实主义的一个基本出发点,从中国的实际出发”。^③同时,他还就如何继承“我们国家的民族艺术传统”指出:“中国的文学也创造了很多典型,现在我们常讲外国文学中的典型,我想我们也可以把重心放在中国的典型分析上,我们封建时代的文学是很值得研究的……所以我想提出这样一个任务,就是要创造先进人物的典型。”^④这里对中国的实际和文艺传统的强调,表明了中国化马克思主义者在电影理论领域处理苏联式理论有着特殊的本土立场。周恩来在1959年强调,中国有着自身的与苏联式“社会主义现实主义”不同的新东西:“一种革命的

现实主义与革命的浪漫主义相结合的新风格,在我们的许多影片中反映出来了。”^⑤他还在1961年提出本国文化与外来文化之间实现“文化溶合”的主张:“先把本民族的东西搞通,吸收外国的东西要加以溶化,要使它们不知不觉地和我们民族的文化溶合在一起。这种溶合是化学的化合,不是物理的化合,不是把中国的东西和外国的东西‘焊接’在一起。”^⑥这些观点即便在当前也仍然有着现实指导意义:既要开放地借鉴外来优秀电影理论,并将其中国化,贴近中国电影艺术的实际,同时更要从发展中国电影艺术这个实际出发,创造中国电影艺术的新传统和中国电影理论的新传统。

同样重要的是,中国化马克思主义为中国电影理论一举确立起社会生活是文艺的唯一源泉、“为工农兵服务”“为人民服务”“以人为本”“以人民为中心的创作导向”“深入生活、扎根人民”等基本原则,成功地解决了电影为谁服务、如何服务等大问题,为中国电影创作、生产、理论、鉴赏和批评等指明了方向和道路。

还需要看到,中国化马克思主义重视电影理论本身的发展与研究工作。钟惦棐在改革开放之初的1979年“对社会主义电影事业如何适应四化的要求”提出了十项建议:发展电影文学事业、改革制片体制、办好电影学院、成立电影艺术研究所、充实电影资料馆、筹建古装片厂、设立电影奖、健全电影协会、重建影评组织、加强影片公司。^⑦这里的第三、四、五、九项建议,包括培养电影专门人才,重视电影表现手段、电影修辞学、世界电影史和电影理论研究,以及重建影评队伍等,都与发展中国电影理论密切相关,而且都逐一得到实质性推进,并发挥了重要的作用。特别需要指出的是,如前所述,近几年来,当代中国马克思主义或21世纪马克思主义已经着力揭示了中国哲学社会科学“三体系”建设在当前的迫切性和重要性,这就为新百年中国电影理论建设提出了新问题、新目标和新任务。当然,中国化马克思主义在过去百年中还在中国电影理论的其他方面也有建树,这里就不再一一列出。

通向新百年的中国电影理论

当前中国电影理论正面临“百年未有之大变局”这一时代新境遇,需要在回顾既往百年足迹的基础

上,着眼于谋划未来新百年征程的发展目标,实施扎实有效的建设行动。如果说,过去百年中国电影理论重在探索和积累,那么,新的百年中国电影理论则应当已经拥有了建构独立的学科体系、学术体系和话语体系的需要、能力和自信。这既出于过去百年中国电影理论发展的丰厚积累基础之上的必然要求,更是来自未来第二个百年中国电影理论发展前景的召唤。如此,不妨极简括地说,新百年中国化马克思主义指导下的中国电影理论的核心任务之一,就是在既往百年中国电影理论建设基础上着力建设全球性境遇下的中国电影理论体系——中国电影学的学科体系、学术体系和话语体系等“三体系”。

按我的有限理解,中国电影学的“三体系”应当有着自身的学理逻辑结构。中国电影学的学科体系应当是指中国电影学自身的学科构架状况,即由编剧学、导演学、表演学、摄影学、录音学、美术学、剪辑学、观众学、管理学、电影理论、电影史、电影批评等分支构成的相互配合交融的系统构架。中国电影学的学术体系,是指中国电影学所赖以支撑的基本的多学科间关联体状况,即它在其中生存的艺术学学科门类体系状况,与文学学科门类下中国语言文学学科和新闻传播学学科、哲学学科门类下美学学科、历史学学科门类下中国史学科等相关学科之间的关联状况,还应涉及与文化、大众文化、消费文化、传统文化等相关学科领域的关联状况。中国电影学的话语体系,主要是从中国电影学与外国电影学之间的关系状况来说的,是指中国电影学与当今世界上其他国家的电影学之间的相互关联状况,涉及谁具有话语权威或话语领导权的问题。中国电影学要想在当今世界格局中赢得自身的理论话语权或学术话语权,首先需要扎实地做好“内功”,即以全球性视角而发展自身的独立学科品格。不过,建设中国电影学的上述“三体系”,面临艰巨的任务,依赖于长时间持续耕耘。这里,单就其中中国电影学学科体系中的电影理论分支的建设,谈点初步考虑。

新百年中国电影理论的建设重心,固然是中国电影理论体系,但其前提和语境都归属于全球境遇下,即中国必然地置身于当今全球化进程的持续作用和挑战下,无法轻易摆脱或跨越。这虽然早已不同于“左联”文艺家们当年批判过的“帝国主义”对中

国的电影侵略行径,但依然需要予以认真应对,因为外国电影对中国观众的征服往往是在“娱乐”名义下并且以赏心悦目的方式进行的。这样,建设全球境遇下中国电影理论体系,需要持续不懈地应对诸多挑战、开发多种思想资源、实施多方面建构。简要说来,这可以大致分解为如下几项有待推进的课题:把握当代全球境遇下中国社会现实的影像传达需要的影像修辞美学、探讨异域电影理论借鉴的外国电影史论、寻求中国艺术美学传统的当代传承的中国影文学、通向影像艺术公共性的电影艺术公赏力美学,以及确立电影艺术的可与其他艺术门类和其他文化形态相比较的电影哲学。

按照马克思主义的社会存在决定社会意识的观点,当代全球境遇下的中国社会现实或社会存在状况,必然有着属于这个境遇的特定影像传达需要。也就是说,置身于全球化格局深重影响和剧烈挑战下的中国社会现实,已经和正在持续地向电影这门主导型大众艺术提出旺盛的影像传达需要,迫使中国电影艺术家和电影产业活动参与者奋起实施自己的影像修辞艺术创造。当前,分别侧重体现国家视角的主题电影创作范式,侧重体现普通公众娱乐愿望的动作片—喜剧片范式,以及侧重体现文化群体个人叙事的艺术电影范式等多种倾向,一方面依旧各自独立地存在和演变,另一方面也在谋求一股有力的合流态势,共同服从于全球化境遇下中国社会现实的影像传达需要。此时,对这种中国式影像修辞艺术创造予以理论概括和学术提炼的中国影像修辞美学及其体系化建设就成为—种必需。

既往百年中国电影理论历程,更多的是面向外国电影理论开放地借鉴的历程,无论其面向苏联借鉴还是面向西方借鉴,而新的百年中国电影理论建设同样需要继续面向外国电影理论开放。只不过,更应当强化中国自身的主体自主选择,在面向外来他者时处于主导地位。“在西方电影理论史上,只存在两种理论,即纯与非纯”,即注重电影本体的纯电理论理论和注重电影与外部联系的非纯电理论;而在当代,“电影理论朝非纯方向发展已属必然”^③。如果说,过去曾经有过如此机械地照搬外国电影理论的经历,那么,今天就不应该再继续东施效颦地跟着外国电影理论“朝非纯方向发展”,而应当更加气定

神闲地按照鲁迅所谓“拿来主义”方略去做,即富于主见地精心挑选适合于自身的东西,并且加以本土化改造,也就是该“纯”即“纯”,该“非纯”即“非纯”。只有始终保持对于外国电影理论的开放视界和批判态度,中国电影理论才会时刻清楚地了解当今全球电影理论前沿态势和基本格局,从而时刻冷静地明白自身应该怎样做。

比较而言,探索中国艺术美学传统在中国电影理论中的光大途径已成当务之急。特别是中国电影如何在传承民族艺术美学传统过程中创造出新的民族艺术审美境界,已经到了认真、扎实总结的时候了。对此,中国电影理论界曾经有过争论。罗艺军主张“电影民族化”：“中国文化是一种与西方文化异质的文化体系。电影这种诞生于现代西方文明的艺术形式的引进,经过中国文化的选择,民族审美理想的熏陶,民族思维方式的改造后,在艺术内容、艺术形态和理论走向上呈现出诸多民族特色。近百年的中国电影史,在文化层面上是东西方文化剧烈撞击和融合的历史。中国电影艺术和中国电影理论需要追随时代发展不断向现代化演进,但这种演进不是消融而是保持和发展其民族个性。”与此观点相对立,“邵牧君等对罗艺军的观点持否定态度,认为中国电影的走向应更多强调对外来电影文化的引进而不是中国传统文化的批判继承和发展”^⑧。对此,邵牧君自己是这样论述的：“我们听到过召唤具有中国特色的电影理论的热情呼声,但到底什么叫中国特色,看来似乎仅止于多引用本国的传统艺术论点、多引用本国影片的例证而已,至于要在理论观点上、方法论上有什么具有中国特色的突破,因未见具体论述或实例,尚难有明晰概念。我过去反对过这种提法,后来想想,如若果真能有这样的电影理论问世,岂不更好,何必就尚不存在的东西争得面红耳赤,结果还落得个‘全盘西化’的莫须有罪名呢?”^⑨现在看来,两位之间的分歧其实远不如想象的大,因为都没有明确反对“电影民族化”,只不过邵牧君要求见到“具体论述或实例”而已。在今天,真正富于中国民族艺术传统特色的影片实例已经变得越来越多了,重要的变成能否站出来加以总结或概括了。

至于如何概括中国电影美学传统特征,早已有

值得重视的理论探讨,例如“影戏”论、“写意”论、“气韵”论等。林年同则运用中国古典艺术美学中的“游”去把握中国电影的影像美学特征：“中国电影的美学就是‘游’的美。虚与实,离与合,形似与神似,气韵动韵,联珠缀段,造意造景都是游的美学的各种内容。‘游’的思想是体,‘虚实’、‘离合引生’、‘神似’这些诗境经营,剧作结构,形象塑造的美学思想都是‘游’的运用。如果说,三四十年代中国电影的美学传统是‘单镜头——蒙太奇美学’,那末五六十年代中国电影的美学传统就是‘游的美学’。”^⑩他进而在《镜游》(1985)一书中标举“镜游”概念以阐释中国式电影美学传统。

从“游”及“镜游”角度考察中国电影美学传统,固然有其合理性,但这里还是想返回到中国古代一个更原初的范畴上去,这就是“文”。按照中国文化与艺术传统,与“游”“镜游”“艺”或“美”等相比,“文”才更有理由成为中国艺术赖以概括的基本的总体范畴依据。“文”,在甲骨文字形中,按徐中舒主编的《字典释义》,“象正立之人形,胸部有刻画之纹饰”;而在金文中,则是从心、文声,位于其核心的心形图案,似有直指心灵的意思。^⑪这样,“文”也可理解为与心有关的东西,从而可以代表心之形象,进而由此确立起文为心之意象、心乃文之内核的基本义。在中国历代语言使用中,“文”的含义多种多样,其中主要的有:一是彩色交错的图形,二是纹理、花纹,三是文字,四是刺画文字或花纹,五是文章,六是文辞、词句,七是文才、才华,八是文彩、华丽等。^⑫在这里,“文”的含义大致可以梳理出如下四层面:第一层面是指人类观察到的外部客体自然之纹理特征和规律,即自然之文;第二层面是人类主体创造的所有符号表意系统的统称,即人文;第三层面专指人类创作的表达情感、思想和想象力的文章及其他作品即文艺作品,第四层面是指人类据以创造符号表意系统的主体之文才,即文人。

一些现代学者对这种“文”的传统深有领悟。钱穆认为,中国的“文”的丰富蕴藉的内涵和特点正与中国文字的特点有关。“中国文化传统,绵延四千年以上,而且能不断发扬光大,其中一原因,亦为其文字具有特殊之性格与功能,故使其文化传统,易保存、易传递。其一是中国文字能摆脱语言束缚,而获

得其独立自由之发展。其次是中国文字创造,有其精妙之意义,与其活泼之使用方法,故使中国人只凭少数单字,而对历史上不断后起之种种新事物新观念,都可运用自如,尽量表达,而使旧有文字,永不感有不敷应用之困难。”^⑧由于如此,“文”从一开始就有显著的人类主体精神性而非客观物质性。与西方的 civilization(文明或文化)“基本上偏重在社会的物质建设上”,中国“文化”始于先秦的“人文化成”,其“义旨广泛,断非可限于物质建设上”^⑨,具有突出的“人文”特点。他据此认为,“西方并无中国之所谓‘人文’,亦无中国之所谓‘人文化成观’。西方人既不知有所谓‘文’,亦不知有所谓‘化’,故可谓西方人乃无中国人之人文观”^⑩。正是依托“文”而生的“文化”最能体现中国人特有的“艺术精神”。钱穆断言:“中国文化精神,则最富于艺术精神,最富于人生艺术之修养。”^⑪这一观点也可从法国汉学家汪德迈的研究中见出回应:“在中国,‘文’的逻辑重要,比西方的‘逻各斯’的逻辑更重要。”而且“中国的‘文’还有一个特点表现在艺术方面。……山水画或者别的艺术流派的画作,都是从书法来的。”而中国的“文”的秘密就隐藏在汉字中:“中国‘文’的传统与汉字的传统密不可分”^⑫。汉字的起源不在于一般的表情达意:“中国文字本身就是语言,为占卜者所创造,有发音系统。……甲骨文的卜辞不是普通的语言,是一种准科学性的语言,它与卜辞有关,是古人的占卜记录。”^⑬汉字的发明是要承担破译宇宙人世及未来之密码的“占卜”重任,具有“准科学性”。这一观点也有助于从不同角度去理解“文”在中国文化传统及学术传统中的基础地位。

以这样理解的“文”来把握中国电影艺术作品的影像系统之美质,一个最为现实的考虑就是,以此为电影这个新兴的现代艺术门类确立可以不断地回头汲取的中国古典传统文化泉眼。由此,可以发展出一种中国影文学或影文论,让它致力于研究中国影像之文的文化传统内涵,也就是研究中国影像系统中可能包含的中国传统审美与文化蕴藉。从古到今,艺术之文的门类形态已有诗之文、书之文、画之文、声之文、舞之文、戏之文等多种,现代则兴起了影之文。影文学或影文论,正可以承担起研究中国电影作品的影像系统之文的审美特质的任务。简要地

看,根据中国艺术传统、当代文艺作品层次论和媒介理论等对艺术作品层面构造的综合理解,中国电影作品中的“文”大约可以分别理解为深嵌于影像系统中的五个层面^⑭:第一层面为影像媒介蕴藉,即影媒文彩;第二层面为影像形式蕴藉,即影形文辞;第三层面为影像生成的直觉形象蕴藉,即影像文意;第四层面为影像包含的人品风范蕴藉,即影品文风;第五层面为影像的余衍兴味蕴藉,即影余文味。不妨将影片《那山那人那狗》(1999)带入这五层面中。在影媒文彩层面,该片运用摄影、声音、构图、道具、场景等多种媒介元素组合成一个边远湘西山村特有的地缘影像媒介系统。在影形文辞层面,该片之文体现在,选择古朴的湘西民居、造型古雅的拱桥、弯弯山路、清澈溪水、朴实的山民、淡雅的音乐等形式因素,共同描绘出一幅具有素朴、淡泊和空灵等特点的水墨风俗画卷。在影像文意层面,该片透过新一代乡邮员对老一代乡邮员父亲的认同,塑造出两代乡邮员之间的代际传承形象,为化解社会中个人之间、代际之间、群体之间等多种疏离或隔阂难题,提供了富有魅力的示范型途径。在影品文风层面和影余文味层面,影片分别构造出一种清新而素朴的美学品质和令人回味无穷的余兴。

至于电影观众学,从百年前的“无产阶级”或“大众”视角到“工农兵群众”以及“人民”等视角,确有必要构建属于当代的通向影像艺术公共性的电影艺术公赏力美学^⑮,以便让不同观众个体之间、群体之间以及观众与艺术家之间,带着相互差异而从电影作品观赏中寻求共鸣、共情和共享,进而在“和而不同”的原则下实现相互沟通。当前同样需要考虑的是,从电影哲学高度去考察和衡量电影艺术在各艺术门类间和各文化形态间的地位和作用,把握其透过“不纯”与“纯”的影像系统而从社会生活情境中获取深沉洞见的独特价值。

总之,在通向新的百年中国电影理论的道路上,需要在时时回眸的同时更加自信地走在积极的建构和创造的道路上,以便为中国电影理论的学科体系、学术体系和话语体系建设尽绵薄之力。

注释:

①李大钊.我的马克思主义观.中国李大钊研究会编注.

李大钊全集(最新编注本卷3).北京:人民出版社,2006.15,50.

②鲁迅.译了《工人绥惠略夫》之后.鲁迅全集(卷10).北京:人民文学出版社,2005.183.

③荒煤.继承和发扬鲁迅的战斗精神.中国左翼作家联盟会址纪念馆、上海鲁迅博物馆编.“左联”纪念集——1930—1990.上海:上海百家出版社,1990.2.

④[日]岩崎·昶.现代电影与无产阶级.鲁迅译.鲁迅全集(卷四).北京:人民文学出版社,2005.399,402,403,404.

⑤瞿秋白.“现实”——马克思主义文艺论文集.瞿秋白文集(文学编,卷四).北京:人民文学出版社,1985.18—19.

⑥瞿秋白.“五四”和新的文化革命.瞿秋白文集(文学编,卷四).北京:人民文学出版社,1985.28.

⑦瞿秋白.普罗大众文艺的现实问题.瞿秋白文集(文学编,卷一).北京:人民文学出版社,1985.463.

⑧郑伯奇(席耐芳).电影罪言.丁亚平.百年中国电影理论文选(最新修订版).上册.北京:文化艺术出版社,2005.150.

⑨毛泽东.在延安文艺座谈会上的讲话.毛泽东选集(第2版第3卷).北京:人民出版社,1991.861.

⑩钟惦棐.电影《南征北战》所达到的和没有达到的方面.文艺报,1953,(3):20.

⑪成荫,洗群,伊琳.试谈电影导演处理人物和环境的问题.罗艺军主编.20世纪中国电影理论文选(上).北京:中国电影出版社,2003.335,336,337.

⑫陈荒煤.论正面人物形象的创造.罗艺军主编.20世纪中国电影理论文选(上).北京:中国电影出版社,2003.357.

⑬邓小平.在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞.邓小平论文艺.北京:人民文学出版社,1989.7,8.

⑭江泽民.文艺是民族精神的火炬.江泽民文选(卷3).北京:人民出版社,2006.404.

⑮胡锦涛.在中国文联第八次全国代表大会、中国作协第七次全国代表大会上的讲话.人民日报,2006—11—11.

⑯习近平.在哲学社会科学工作座谈会上的讲话.北京:人民出版社,2016.10,15.

⑰文学理论编写组编.文学理论(第二版).北京:高等教育出版社,人民出版社,2020.6—8.

⑱列宁.列宁全集(卷42).北京:人民出版社,1984.594.

⑲列宁.列宁全集(卷42).北京:人民出版社,1984.383.

⑳马克思.政治经济学批判序言.马克思恩格斯文集(卷2)北京:人民出版社,2009.592.

㉑马克思.1857—1858年经济学手稿摘选(导言).马克思恩格斯文集(卷8).北京:人民出版社,2009.25.

㉒马克思.恩格斯.共产党宣言.马克思恩格斯文集(卷2).北京:人民出版社,2009.53.

㉓马克思.1844年经济学哲学手稿.马克思恩格斯文集

(卷1).北京:人民出版社,2009.163.

㉔顾肯夫.影戏杂志发刊词.丁亚平.百年中国电影理论文选.最新修订版(上册).北京:文化艺术出版社,2005.6,11—12.

㉕周扬.在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告.周扬文集(卷2).北京:人民文学出版社,1990.193.

㉖周扬.在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告.周扬文集(卷2).北京:人民文学出版社,1990.199.

㉗周恩来.在庆祝新片展览月招待会上的讲话.文化部文学艺术研究院编.周恩来论文艺.北京:人民文学出版社,1979.74.

㉘周恩来.在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话.文化部文学艺术研究院编.周恩来论文艺.北京:人民文学出版社,1979.99.

㉙钟惦棐.对当前电影工作的十项建议.文艺研究,1979,(4):26—28.

㉚邵牧君.纯与非纯——当代电影理论走向辨析.电影艺术,1988,(3):9,16.

㉛罗艺军.中国电影理论研究——20世纪回眸.文艺研究,1999,(3):204—205.

㉜邵牧君.纯与非纯——当代电影理论走向辨析.电影艺术,1988,(3):15—16.

㉝林年同.中国电影理论中有关古典美学问题的探讨.当代电影,1984,(2):106.

㉞徐中舒主编.甲骨文字典.成都:四川辞书社,1989.996.

㉟汉语大词典编辑委员会,汉语大词典编纂处编纂.汉语大词典(中卷).上海:汉语大词典出版社,1997.4022.

㊱钱穆.无师自通中国文言自修读本之编辑计划书.北京:生活·读书·新知三联书店,2002.288.

㊲钱穆.素书楼余沈·晚学拾零.钱宾四先生全集(卷53).台北:联经出版事业公司,1998.645.

㊳钱穆.素书楼余沈·晚学拾零.钱宾四先生全集(卷53).台北:联经出版事业公司,1998.633.

㊴钱穆.中国文化与中国文学.中国文学论丛.北京:生活·读书·新知三联书店,2002.44.

㊵[法]汪德迈.跨文化中国学(上册).北京:中国大百科全书出版社,2020.72—75.

㊶[法]汪德迈.跨文化中国学(上册).北京:中国大百科全书出版社,2020.128—129.

㊷王一川.文学理论(修订版).北京:北京大学出版社,2011.172—230.

㊸王一川.艺术公赏力.北京:北京大学出版社,2016.