

## “显性”与“隐性”的更替：八十年代 中国电影史著中的革命史观

黄 鹏 周子维

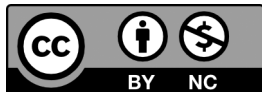
**摘 要** | 电影史研究重新出发的八十年代是中国电影史学史发展过程中尤为重要的环节。本文以八十年代重要的电影史著为研究对象，提炼出八十年代电影史著中革命史观思想在不同政治环境与学术思潮中的表现与变化。可以发现，该时期史著仍未脱离革命史观的叙述架构，且呈现出从早期的“显性”逐渐向中期“隐性”转变，并在八十年代后期对文革的省察中最终转化为反思性“显性”革命史观，使整个八十年代中国电影史研究在史学思想上呈现出螺旋式上升特征。

**关键词** | 革命史观；中国电影史学史；八十年代

Copyright © 2021 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1978 年的改革开放与思想解放运动使我国彻底走出了阴霾，文革时期沉寂的中国电影也在此时唤起新的生机，电影创作的全面复苏代之而来的是电影历史研究的百花齐放。1981 年，在文革时被打为“毒草”的《中国电影发展史》的重新出版标志着八十年代中国电影历史研究的重新出发。面对百废待兴的局面，电影历史学者们以极高的热情先后出版了十余部历史著作<sup>[1]</sup>，是新中国电影历史研究的新起点。而由于《中国电影发展史》自出版以来重要的历史地位与学术价值，八十年代的电影史著受到书中“革命史观”思想的影响较深。与此同时，八十年代亦是在摸索中前进的年代，在学术思潮的蓬勃喷涌下，学者们的革命史观思想也有所发展。但目前学术界在谈及八十年代的电影历史研究时，

却往往忽视其思想变化，甚至在部分学者的文章中，直接将八十年代末“重写电影史”<sup>[2]</sup>口号的提出作为新时期中国电影历史研究的开端，全然忽略了对八十年代中国电影历史研究规律的总结。除此而外，在论及革命史观的文献中亦主要呈现出两种截然不同的观点。其中一种观点认为八十年的中国电影历史研究仍未摆脱政治的桎梏与“革命史”书写范式的巨大影响，而呈现出与《中国电影发展史》一脉相承的革命史观。该种观点可见于《史学范式

[1] 具体著作请见文后附录。

[2] 1988 年，郦苏元在《从历史中汲取灵感——电影史研究随想》一文中提出“重写电影史”的概念。

的转换与中国电影史研究》《70年中国电影研究的演进、自体反思与走向——兼论〈中国当代电影艺术史（1949—2017）〉的写作》《走近电影 走近历史》等文章中。学者们的观点正如《史学范式的转换与中国电影史研究》中所言，认为“中国电影的历史叙述仍旧没有摆脱〈中国电影发展史〉预先设定的‘革命史’框架，也没有就已有的文献进行重新阐释，更没有在档案、报刊与方志等领域充分地发掘新的史料。总而言之，史学范式的转换基本上与中国电影史研究无关。”<sup>[1]</sup>另有一种观点认为改革开放后的中国电影历史研究已然弱化了革命史观的影响，而逐步走向电影历史研究的多元化。在《关于中国电影史写作走向的思考》《中国电影史学》《对中国电影史研究的思考》等文章与专著中就有学者认为“20世纪80年代，关于中国电影史的著作数量开始急速增长。许多电影研究者为了摆脱意识形态的桎梏，寻找一种不同于程季华的电影政治史的研究方法，电影研究开始从政治意识形态转向艺术领域的阶段，试图从电影叙事、电影表达美学和效果等方面重新撰写中国电影史。”<sup>[2]</sup>同时，在基于前述两种观点的文章中，作者们也多侧重于对革命史观价值的评判，并未对八十年代电影史著作全面的系统研究，仅在《重构中国电影——从学术史的角度观照改革开放以来的中国电影史研究》一文中，将八十年代出版的史著以附表的形式列在末尾，但正文仍旧缺少对文本的分析。这也使得目前学术界对八十年代中国电影史著中革命史观思想的认识存在一定的偏颇。

然而，八十年代作为改革开放后，中国确立“以经济建设为中心”“实现四个现代化”总体目标新征程的起点。在该时期研究中国电影历史的学者们常常面临着新旧思想的双重冲击，因此，通过对研究对象的探究可以发现，革命史观在这一时期的历史著作中并不是一成不变的存在。而是经历不同时期，呈现出不同的特征。

### 一、早期研究中所体现出的“显性”革命史观

八十年代初，学者们刚从文革的噩梦中醒来，面对来之不易的学术研究机会，其思想上的禁锢并未全然打破，因此这一时期所出版的电影史著受到《中国电影发展史》的影响较深，有着十分鲜明的

革命史观表达，呈现出“显性”的革命史观。

于1982年开始出版的《中国电影家列传》（共七集）系列书籍中，全书七集共包含400余位电影精英，涉及导演、表演、摄影、美工等各个领域，囊括了艺术精英、管理精英、技术精英及理论精英等各类人才，通过对人物生平经历及专业成就的书写，串联起了中国电影诞生之初至上世纪六十年代的历史流变。该书在介绍影片时，编者将电影看作为阶级斗争的工具。书中对左翼电影运动的历史评价较高，多从阶级斗争的立场撰写，论述左翼电影运动的积极作用。认为它“高举反帝反封建的战斗旗帜，有力地配合了中国共产党领导下的民主革命斗争，在中国电影史上写下了光辉的篇章。”<sup>[3]</sup>与此同时，对于三十年代与左翼电影形成鲜明对照的“软性电影”则呈现出了完全批判与否定的态度，并从阶级斗争的立场分析认为“其目的是反对左翼电影的大众化路线，反帝反封建的体裁和革命的思想 and 政治内容。”<sup>[4]</sup>始终不忘电影的政治立场与阶级斗争作用，全然忽略部分软性电影所具有的一定的艺术本性。此外，作为一本纪传体史书，该书尤为重视人物的政治立场，选择的人物多曾从事抗日战争或具有“左倾”思想，并在书中对人物的政治经历做专门的叙述。而对于阶级立场相异一方的电影历史，编者仅选取了极少数的管理精英如周剑云、罗明佑等人作传叙述，体现了编者的阶级立场。同时，这一特征还体现在该书第一集的前言中，编者直言，该书通过对历史人物生平的介绍“反映出中国共产党在各个历史时期领导电影事业的成就和中国电影事业蓬勃发展的新貌。”<sup>[5]</sup>可以窥见，该系列书籍完全将政治立场作为研究对象的选择依据，主要反映中国共产党领导下的电影事业，

[1] 李道新：《史学范式的转换与中国电影史研究》，载《当代电影》2009年第4期。

[2] 丁亚平：《中国电影史学》，中国广播影视出版社2018年版，第133页。

[3] 中国电影家协会电影史研究部编纂：《中国电影家列传》（一），中国电影出版社1982年版，第6页。

[4] 中国电影家协会电影史研究部编纂：《中国电影家列传》（一），中国电影出版社1982年版，第60页。

[5] 中国电影家协会电影史研究部编纂：《中国电影家列传·前言》（一），中国电影出版社1982年版，第3页。

呈现出鲜明的阶级立场与革命史观。与此同时,在1983年出版的《台湾电影简编》中,编者在电影历史编撰学的标目中便直截了当地呈现了“显性”的革命史观。通过“‘农教’拍摄的反共影片”这一标目,将政治立场与两党间的革命斗争直接的呈现在书中,以阶级立场划分影片类型,呈现出鲜明的革命史观。此外,《台湾电影简编》(1983年)也在叙述影片时指出了影片对阶级斗争的积极作用。如在提到《万家灯火》《一江春水向东流》等影片时,指出“这类影片真实地反映了抗日战争时期国民党统治区的社会现实,揭露了国民党反动派对人民的政治压迫和经济掠夺,描写广大人民在国民党反动派压迫和掠夺下失业、贫困、生活日益恶化,以及沦为亡国奴的灾难和悲惨命运,一定程度地表现了各阶层人民的觉醒、转变、团结和斗争。”<sup>[1]</sup>彰显了“显性”的革命史观。

革命史观作为一种史学思想,早在清末民初,国家危难之际便已初具雏形。当时的“革命派从事历史教育,是采用通俗读物或政治论文的形式,以大量中外历史知识作有力的根据,”<sup>[2]</sup>用历史知识宣传革命,以此提高人民的思想觉悟。其中的代表就有邹容的《革命军》、陈天华的《猛回头》与《警世钟》。而到了新民主主义时期,所谓革命史观就是从现实革命斗争出发,以革命者的立场与视野来研究和品评以往革命斗争中的人物和事件的一种历史观。于具有艺术属性的电影而言,毛泽东认为“艺术都具有阶级属性,并对应特定的政治路线,形成了艺术的‘围剿’与‘反围剿’并不断走向深化的文化战线。由此,以阶级斗争为基础的革命史学成为中国电影的史述范式。”<sup>[3]</sup>受到该观点深刻影响的程季华曾在《中国电影发展史》的引言中写道“电影的历史发展,虽然有它自己的特殊规律,但是归根结底,它也仍然是社会阶级斗争的一种特殊反映,所以它也不能脱离这个一般的历史发展的基本规律”<sup>[4]</sup>因此,在新民主主义革命时期发挥重要作用的革命史观,在建国后已然成为中国电影历史研究的基本方法与主流思想。到了八十年代初期,面对建国以来多变的政治环境,重获学术自由且在文革时被禁锢已久的学者们很难迅速摆脱旧思想的桎梏,受到中国电影历史写作固定范式的影响较深。此外,1976年“四人帮”粉碎后,国内政治的不稳定局势也为中国电影史的写作带来了影响,这使得

八十年代初期电影历史写作的任务成为了为文革中被打倒的电影艺术家及影片“平反”。而这样的“平反”就其本质而言仍旧是出于文革后“拨乱反正”时期的政治需要。因此,学者们仍旧在政治的框架中书写中国电影的历史。正如同时期具有相同性质的文学史一样,“基本格局未变,‘反帝反封建的新民主主义革命’仍然是文学史叙事的中轴,政治评价仍然是基本标准。”<sup>[5]</sup>电影历史的写作亦未能脱离政治的束缚。此外,八十年代早期出版的电影史著多带有官修性质,其内容受到官方约束。如《中国电影家列传》(共七集)系列书的编者基本为中国电影家协会的会员或受中国电影家协会的邀请而撰写各传。而中国电影家协会又是党和政府联系电影界的桥梁和纽带,在文革的阴霾尚未完全消散的八十年代初,编者们甚是重视电影史著的政治立场。与此同时,该时期编者如陈飞宝等人都成长于建国初期,受到“十七年”时期政治思想的广泛熏陶,因此在撰写史著时便自然而然地流露出了较为鲜明的革命史观。

## 二、中期研究中所体现出的“隐性”革命史观

到了八十年代中期,随着思想解放运动的进一步深入,学者们逐渐开始为电影历史写作寻找新的发展方向。该时期的革命史观不再成为叙述的主要对象,学者们将关注的焦点汇聚到对电影艺术本体的讨论当中。但受到旧思想深刻影响的学者们,仍未全然摆脱“革命史”书写范式的巨大影响力,而是将他们的革命史观隐藏在电影历史编撰与电影艺术观之中,使得这一时期的革命史观由早期的“显性”逐渐走向“隐性”。

[1] 陈飞宝:《台湾电影史简编》,厦门大学台湾研究所1983年版,第40页。

[2] 白寿彝:《中国史学史》,北京师范大学出版社2016年版,第382-383页。

[3] 丁亚平:《中国电影史学》,中国广播影视出版社2018年版,第266页。

[4] 程季华:《中国电影发展史》(第一、二卷),中国电影出版社1963年版,引言页。

[5] 温儒敏:《从学科史回顾八十年代的现代文学研究》,载《北京大学学报》(哲学社会科学版)2004年第5期。



八十年代中期主要出版了梳理中国电影文学历史的《中国现代电影文学史》（1985年）、《中国当代影视文学》（1986年）及反映长影厂历史的《新中国电影的摇篮》（1986年）三本电影史著。由于该时期的电影史著多将关注的重点集中在对电影艺术本性的表达之中，因此在电影历史编撰学的标目中，也多以电影的艺术特征作为标目的依据。但仍有部分标目，在反映电影艺术特征的同时还彰显了编者的革命史观。如在《中国当代影视文学史》一书中，编者以“人民革命斗争的历史画卷”“吴琼花等革命战士形象的成功塑造”为标目，将反映人民革命斗争的影片类型及其中塑造的革命战士形象放在重要的位置，在关注影片主题及人物塑造的过程中暗含编者对革命斗争的重视。类似的情况还存在于同时期出版的《新中国电影的摇篮》中，编者同样直接以《英雄儿女》《党的女儿》等影片片名作为该书的章节标目。同时，《新中国电影的摇篮》一书在编排图表体例时，将数量众多的领导人视察长影的照片放在该书前侧，反映了编者对党和国家领导长影重要作用的认识，也在一定程度上反映了编者对政治立场的重视，从而彰显编者的革命史观。

此外，在该时期的史著中，革命史观的思想还留存于叙述的字里行间。首先，编者将革命历史题材影片放在重要的位置，在《中国当代影视文学》一书中，编者开辟单独的小节——“人民革命斗争的历史画卷”，论述、分析革命历史题材影片，并作出高度评价。而在《中国现代电影文学史》一书中，编者在比较同一历史时期中国与意大利呈现出的两种不同的现实主义创作风格时，将中国战后现实主义电影的优势归因于影片创作的阶级立场与革命环境的优越性，认为“与此相比，中国战后现实主义新潮电影就显得健全、深刻得多。它产生于无产阶级领导的新民主主义革命的环境中，并且深受无产阶级文化思想的影响。因此，它不仅像意大利新现实主义电影一样，站在民主主义、人道主义立场，对战时、战后的社会现实问题予以深切的关注，对人民（包括市民、工人、农民）的个人生活同社会生活的关系做了严肃的探讨”<sup>[1]</sup>由此可见，尽管这些叙述多从电影艺术方面入手，关注影片的题材类型及创作风格，呈现编者的电影艺术观，但在对革命斗争类型与革命现实主义风格的偏爱及对创作风格的品评中仍然表现出了编者对电影中反应的革

命历史斗争及阶级立场的重视程度。与此同时，这一时期的编者在分析影片人物形象时，尤为看重人物的阶级立场。在《中国现代电影文学史》一书中，谈到史东山作品《还我故乡》时，书中不仅详细叙述了影片主人公王相庭的特殊形象，还进一步分析认为“史东山笔下的王相庭就是这样一个充满复杂因素的形象。首先，他的确一度归顺过日本侵略者。这一方面是由于日寇的欺骗和高压，一方面也是出自于他所隶属的阶级的动摇性和妥协性。”<sup>[2]</sup>同中有异，在《中国现代电影文学史》一书中，编者甚至在论述影片人物形象时，将人物的特征与作者的阶级立场结合在一起分析影片，认为影片《玉洁冰清》中，“作者小资产阶级的幻想、浪漫主义情性，使《玉洁冰清》中的主要人物，在不同程度上都带上理想化色彩”<sup>[3]</sup>。此外，该时期的电影史著在分析影片主题时，亦甚是重视阶级立场与革命斗争对影片创作的巨大影响力。如谈到战后进步电影运动时，《中国现代电影文学史》的编者写道“抗战结束，随着进步电影运动再度勃兴，出现了一个极有声势的战后现实主义新潮。它以革命的、史诗格调的现实主义为主导，不仅把描写的中心由民族抗争转向阶级斗争，转向重大的社会问题和政治问题；而且还于暴露之中显现光明，使作品中出现了越来越多的肯定的、光明的因素。尤其是对无产阶级和人民大众历史命运的展示，越来越多的成为革命电影作品新的主题。”<sup>[4]</sup>将影片的主题与阶级立场、阶级斗争联系起来，在呈现编者对电影艺术重视的同时，流露出编者强烈的革命史观。

十一届三中全会召开后，全民开始积极投身于国家的现代化建设中。到1984年，国民经济结构大体协调，工农业获得较快发展，人民生活明显改善。而随着思想解放运动的不断发展，八十年代中期更是逐渐呈现出文化激进的态势。这一时期，

[1] 周晓明：《中国现代电影文学史》，高等教育出版社1985年版，第157页。

[2] 周晓明：《中国现代电影文学史》，高等教育出版社1985年版，第77页。

[3] 周晓明：《中国现代电影文学史》，高等教育出版社1985年版，第137页。

[4] 周晓明：《中国现代电影文学史》，高等教育出版社1985年版，第15页。

政治的束缚逐渐松绑,电影人摒弃了文革时大力宣扬的“三突出”、样板戏,重新拾回“百花齐放,百家争鸣”的创作原则,高涨的创作热情也带来了电影学界的思想争锋。以1979年发表的《谈电影语言现代化》为起点,电影学界展开了一系列讨论。随后《电影、文学和电影文学》《电影文学断想》《对当前电影创作的一些看法》等一系列文章的发表,激发了全国一层层学术浪潮。与此同时,中国电影理论研究也在八十年代重新勃发,到八十年代中期,“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。”<sup>[1]</sup>此外,第四、第五代导演在电影美学上的新尝试,如《小花》《苦恼人的笑》《邻居》《黄土地》《一个和八个》等影片在电影语言、纪实美学、叙事形式上的突破都为八十年代的电影历史写作带来了启发。与此同时,八十年代初期传入中国的乔治·萨杜尔所著的《电影通史》也为中国电影史研究带来了新的思路。“由于在《世界电影史》中,乔治·萨杜尔明确地选择把电影当作一种‘受企业、经济、社会和技术严格制约着的艺术’,人们仿佛重新发现了乔治·萨杜尔的意义:挣脱了意识形态沉重桎梏的电影史,首先应该是电影艺术史。”<sup>[2]</sup>种种思潮撞击的结果开始呈现在八十年代中期的电影史写作中。这使得学者们主要从电影艺术的角度论述、分析不同历史时期的影片,并多从创作风格,主题思想及人物塑造等方面进入到电影的历史世界中,而表现出编者的电影艺术思想。尽管,在对电影的本体认识上,学者们逐渐摆脱了政治的束缚,但就历史撰写而言,八十年代中期的电影历史写作仍然未能摆脱旧的书写模式。1990年,李少白在《中国电影史研究方法》一文中指出“电影历史学作为电影学和历史学的一个交叉学科,无疑具有它自身的特点。它是历史的,又是电影的,兼有电影和历史的品格。”<sup>[3]</sup>将电影历史学与普通历史学建立联系。而在更早的八十年代,研究中国电影史的学者们并未从普通历史学中吸收养分,更未能与史学界形成勾连,电影史学范式的发展未能及时跟上普通历史学的脚步。直到1988年“学者郦苏元在《从历史中汲取灵感——电影史研究随想》一文中呼吁要对中

国电影史进行重写”<sup>[4]</sup>,电影史学界才逐步反思,尝试转换中国电影史长期以来所形成的史学范式。因此,回到八十年代中期,当时出版的电影史著在关注电影艺术本体的同时,依然沿用了“革命史观”的书写框架。但由于编者的重点不再局限于关注影片中表现的阶级斗争与革命斗争,从而使得这一时期的革命史观虽然仍旧存在,但却潜藏在电影编撰中的标目体例及该时期突出表现的艺术观中,形成了“隐性”的革命史观的特征。

### 三、后期研究中所体现出的反思性 “显性”革命史观

八十年代后期,开放、多元的时代环境极大地拓展了我国电影人的电影创作思路与电影理论观念。受此影响,这一时期的中国电影史学者们也以更加开放的姿态迎接吸纳电影学术界的新观点与新思路,不仅在编撰体裁上推陈出新,出现了建国以来首次出版的断代史与图志史《上海影坛话旧》(1987年)、《当代中国电影》(1989年)、《中国影星大观1905—1949》(1989年)。还首次以史述与史评的结合形式结构全书,出版了《中国电影文化透视——兼论“五代导演”的艺术观念和创作》(1989年)与《复兴之路——1977—1986年的电影创作与理论批评》(1989年),并同时涌现出了以史评为载体写就的专题史《中国电影艺术史略》(1989年)。使得中国电影历史研究真正意义上的进入到了多元史学建构的阶段,为整个八十年代的中国电影史研究画上了圆满的句号。与此同时,该时期的革命史观亦在史述与史评的结合中得到了进一步发展。在1989年出版的《当代中国电影》前言中,编者开门见山地指出:“我们深信,只要把三十多年建设的成功和挫折的经验,运用马克思列宁主义、毛泽东

[1] 李道新:《建构中国电影批评史》,载《电影艺术》1998年第4期。

[2] 李道新:《中国电影史研究的发展趋势及前景》,载《北京电影学院学报》2001年第4期。

[3] 李少白:《中国电影史研究方法》,载《文艺研究》1990年第4期。

[4] 檀秋文:《“复线的历史观”与重写中国电影史》,载《电影艺术》2020年第2期。

思想——加以科学的总结，那就会使之成为传诸后世的国宝。”<sup>[1]</sup>由此可见，该时期研究中国电影史的学者虽然仍未摒弃发展成熟的史学思想，但已经呈现出对电影历史的总结与反思，历史的镜鉴功能在这一时期开始发挥重要作用。革命史观被学者们重新放回了“显性”的位置，但又在“显性”中反思文革与极左给中国电影带来的创伤，更从理论角度深入阐释社会主义现实主义的由来，在反思革命史观的同时又重申了革命史观存在的合理性，与八十年代初期的电影史著形成鲜明差异。

自新中国成立后出版第一部电影史《中国电影发展史》以来，社会主义现实主义的创作方法便受到学者们的广泛推崇。而直到在1989年出版的《中国电影文化透视——兼论“五代导演”的艺术观念和创作》一书，编者才对社会主义现实主义作出了深入的阐释，他谈到“社会主义现实主义是30年代由高尔基等一批无产阶级作家根据社会主义文学艺术的发展需要提出来的，它要求‘在现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实，同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义思想改造和教育劳动人民的任务结合起来’。它是运用历史唯物主义和辩证唯物主义的观点来指导创作。”<sup>[2]</sup>不仅显示了编者对社会主义现实主义创作方法的推崇，彰显编者的革命史观，更通过深入的阐发点明社会主义现实主义的重要地位。此外，在八十年代后期出版的一系列史著中，还呈现出了学者们对文革和极左创作路线对中国电影造成伤害的反思。如在《中国电影文化透视——兼论“五代导演”的艺术观念和创作》一书中，编者指出“极左思潮的干扰，对喜剧片缺少认识。在相当长的一段时间里，喜剧片不能揭示社会尖锐复杂的矛盾，不能广泛反映各类生活题材，不能强烈地表现艺术家的主体意识，而只能拍歌颂性的喜剧，强调培养共产主义思想道德。”<sup>[3]</sup>认为极左思潮的干扰使得中国电影的银幕上呈现出千篇一律的喜剧电影，喜剧电影的创新性与多样性受到了严重的限制。而在《复兴之路——1977—1986年的电影创作与理论批评》一书中，编者在回顾文化大革命惨痛代价的同时，还对电影人的创作思想进行了深入思考。他谈到“新中国成立后，我们不是一直在赞扬、宣传革命传统与劳动人民的种种美德吗？但是，

这一切都没能阻止封建思想的复活，还奇特地在生活中出现了一万人顶礼膜拜的‘现代迷信’，出现了‘四人帮’这样的政治毒瘤。这个事实是发人深思的。”<sup>[4]</sup>此外，该时期对革命现实主义重要地位的肯定亦是通过对历史的叙述与总结后才得出的结论。如在《中国电影艺术史略》一书中，编者在总结新中国成立初期的电影创作经验时，指出“新中国电影的前九年里，由于基本上坚持了一条革命现实主义道路，拍出了一批好影片，积累了许多可贵的经验；但，有的错误，教训也是严重的，而且逐步有所发展，这使我国电影在思想上、艺术上都受到了挫折，这正是违背革命现实主义的结果。”<sup>[5]</sup>同中有异，在《中国电影文化透视——兼论“五代导演”的艺术观念和创作》一书中，编者从表现“阶级斗争”“好人好事”主题影片出发，分析两类影片的创作情况及极左思想对中国电影创作的禁锢，在反思中强调自然真实的宝贵特征，重塑革命史观的重要地位。编者谈到“写‘阶级斗争’和‘好人好事’是两个极端。不是说这类题材不好写（自然有个如何正确把握的问题），但把所有的创作或绝大部分的创作都纳入这两个轨道，不仅禁锢了创作的领域缩小了题材的范围，而且严重地违反了生活的规律。生活中大量存在，其价值无法估量的正是这两个极端之间的广泛的中间地带。大写特写‘阶级斗争’和‘好人好事’看起来是两个极端，实际上都是建立在唯心主义基础上的。全国解放以后两个阶级两条道路的斗争继续存在是客观事实，但全党全国人民的中心任务已经在向建设社会主义这一目标转移，这也是客观事实。随着社会的发展，后者越来越大于和压倒前者。谁否认这一

[1] 陈荒煤：《当代中国电影》（上），中国社会科学出版社1989年版，第3页。

[2] 张成珊：《中国电影文化透视：兼论“五代导演”的艺术观念和创作》，学林出版社1989年版，第92页。

[3] 张成珊：《中国电影文化透视：兼论“五代导演”的艺术观念和创作》，学林出版社1989年版，第189页。

[4] 李兴叶：《复兴之路：1977—1986年的电影创作与理论批评》，中国电影出版社1989年版，第166页。

[5] 王云缙：《中国电影艺术史略》，中国国际广播出版社1989年版，第89页。



点,谁就不是唯物主义”。<sup>[1]</sup>此外,在《中国影星大观(1905—1949)》一书中,尽管编者在前言中指出该书为“普及性读物”<sup>[2]</sup>,且书中呈现了大量的图片实为史料的陈列,但从编者对国民党时代下中国电影命运变迁的深入分析中亦可发觉出编者的反思性“显性”革命史观,在同时期出版的《上海影坛话旧》中亦有同样的思想表达。可以见得,在八十年代后期的极左反思与文革反思中学者们并未否认革命史观的重要地位,甚至显现出在历史环境中革命史观存在的必然性与合理性,从而使得这一时期的史著中呈现出反思中的“显性”革命史观。

八十年代后期,学界重新拾回了马克思主义历史观中“实事求是”的史学思想,与此同时,西方电影理论如巴赞的影像本体论、现实主义理论等的相继传入,使得这一时期的学者仍旧尤为重视现实主义的创作风格,此时,“反映‘文革’的影片不再在‘伤痕’上止步,而是伸向人的精神领域,这无疑是现实主义精神在创作上的深化。”<sup>[3]</sup>由此,八十年代后期对现实主义创作风格的推崇达到了顶峰。与此同时,对社会主义现实主义的认识也进入了新的阶段。此外,尽管八十年代后期国内的政治环境已然松绑,但由于中国电影自诞生起便在近代以来不断翻涌的政治局势及民主革命斗争中艰难前行,且八十年代“拨乱反正”的“政治”任务深入人心,因此政治在中国电影历史研究者内心的束缚仍然存在。这也使得,在中国电影史学界未能进行史学范式的转换,彻底走进“重写电影史”议题的情况下,学者们无法回避的仍旧将革命史观的思想贯穿于中国电影的历史之中,从而使得革命史观始终存在于整个八十年代后期的中国电影历史研究中。与此同时,“伤痕电影”“伤痕文学”的兴起与广泛讨论也深刻地影响了八十年代后期电影历史的写作,学者们亦开始反思文革、反思极左思潮。“其中,‘新时期’中国电影的文化反思尤其引人瞩目。”<sup>[4]</sup>如《芙蓉镇》《老井》《湘女萧萧》等影片,通过对文化大革命、中国农民文化及妇女文化的反思而促使了八十年代中后期银幕上刮起的“反思之风”。使得八十年代后期的文化学术思潮主要表现为思想的解放与人的觉醒。从而在八十年代后期中国电影历史的研究中呈现出对革命史观的反思。

然而,在八十年代后期出版的电影史著中,《当

代中国电影》却表现出了“显性”革命史观。由于该书隶属于《当代中国》丛书系列,是文化部电影局根据中宣部的要求组织编撰,是集体写作的成果。因此,《当代中国电影》具有一定的官修属性,编者通过对影片文本的分析集中反映了电影史编撰中国家主体意识形态的表达,并在很大程度上受到了同样具有官修性质的《中国电影发展史》的影响,甚至有部分学者将《当代中国电影》看作为《中国电影发展史》的承接与延续。因此在《当代中国电影》一书中,呈现出了编者鲜明而直接的革命史观,与早期研究中所体现的“显性”革命史观一脉相承。

经历十年的蛰伏,中国电影的历史研究在八十年代重新出发。面临百废待兴,新旧交替的复杂局面,学者们在前进中不断摸索。在八十年代的电影历史写作中,随着时代的发展与思想的转换,革命史观的表达亦在不断变化。从早期受到《中国电影发展史》深刻影响而呈现出“显性”革命史观,到中期在电影艺术本性的探讨下潜藏于电影编撰与艺术观中的“隐性”革命史观,再到后期转变为在内省的社会思潮下彰显出的反思性“显性”革命史观以及以《当代中国电影》为代表的与早期研究一脉相承的“显性”革命史观。尽管中国电影的历史研究在中国不断变动的政治环境及学术思潮中亦在不断变革,但八十年代的学者们却不约而同的保留着对革命史观的承续,而虽然革命史观作为新中国成立后中国电影历史研究的主流思想,对中国电影的发展起到了一定的推动作用,并早已在“在近百年来的反帝、反封建斗争中建立了它的合法性”<sup>[5]</sup>,但若只截取革命文化的历史作为研究对象,忽视多元化电影历史的存在,也难免会为中国电影的历史研究留下些许遗憾。

[1] 张成珊:《中国电影文化透视:兼论“五代导演”的艺术观念和创作》,学林出版社1989年版,第104页。

[2] 赵士芸、徐志浩:《中国影星大观(1905—1949)》,陕西人民出版社1989年版,第1页。

[3] 章柏青:《80年代:中国电影最辉煌的时光》,载《艺术评论》2005年第1期。

[4] 彭吉象:《百年中国电影期盼第四个辉煌时期》,载《电影艺术》2005年第5期。

[5] 黄望莉:《重写电影史:向前辈致敬——纪念《中国电影发展史》出版50周年学术研讨会综述》,载《当代电影》2012年第11期。

## 附录：八十年代出版的电影史著

中国电影家协会电影史研究部	中国电影家列传·第一集	北京：中国电影出版社，1982.04
中国电影家协会电影史研究部	中国电影家列传·第二集	北京：中国电影出版社，1982.04
陈飞宝	台湾电影史简编	厦门：厦门大学台湾研究所，1983.07
中国电影家协会电影史研究部	中国电影家列传·第三集	北京：中国电影出版社，1984.06
周晓明	中国现代电影文学史（上册）	北京：高等教育出版社，1985.03
中国电影家协会电影史研究部	中国电影家列传·第四集	北京：中国电影出版社，1985.09
中国电影家协会电影史研究部	中国电影家列传·第五集	北京：中国电影出版社，1985.06
中国电影家协会电影史研究部	中国电影家列传·第六集	北京：中国电影出版社，1986.09
中国电影家协会电影史研究部	中国电影家列传·第七集	北京：中国电影出版社，1986.09
胡昶	新中国电影的摇篮	长春：吉林文史出版社，1986.09
刘建勋、刘剑锋、鲁原	中国当代影视文学	南宁：广西人民出版社，1986.11
周晓明	中国现代电影文学史（下册）	北京：高等教育出版社，1987.03
曹懋唐、伍伦	上海影坛话旧	上海：上海文艺出版社，1987.03
陈飞宝	台湾电影史话	北京：中国电影出版社，1988.12
陈荒煤	当代中国电影	北京：中国社会科学出版社，1989.01
赵士芸、许志浩	中国影星大观 1905—1949	西安：陕西人民出版社，1989.03
张成珊	中国电影文化透视——兼论“五代导演”的艺术观念和创作	上海：学林出版社，1989.06
李兴叶	复兴之路——1977—1986年的电影创作与理论批评	北京：中国电影出版社，1989.10
王云漫	中国电影艺术史略	北京：中国国际广播出版社 1989.11

[ 黄鹏 重庆大学电影学院教授 ]

[ 周子维 重庆大学电影学院硕士研究生 ]