

影响的焦虑与超越的诉求 ——学术批评语境中的《中国电影发展史》

齐伟

摘要：新时期以来，随着中国电影研究学术队伍的不断壮大、成熟和研究方向的日益细密，电影学者站在学术的立场和使用严谨的学科话语，质疑《发展史》中所确立的中国电影史研究模式，并就其中存在的不足和缺陷提出各自的观点。从整体上来看，学者们大致从电影史观、史料以及撰写者和亲历者的回忆性文章对《发展史》进行更为细致深入的讨论。此时，学术批评的目的并不仅限于《发展史》，而是着眼于推动中国电影史研究的深化。

关键词：学术批评；中国电影发展史；学术史

作者简介：齐伟，男，讲师，电影学博士。（上海大学 影视艺术技术学院，上海，200072）

中图分类号：J909.2 **文献标志码：**A **文章编号：**1008-6552（2014）02-0067-06

1963年出版的《中国电影发展史》（程季华主编）^①，是中国电影史研究领域的扛鼎之作。自该书出版以来，在不同的历史文化语境中，人们围绕《发展史》展开的讨论各不相同。新时期以来，随着政治气候回暖，围绕《发展史》展开的讨论逐渐从政治批判回归到学术批评与讨论。

新时期以来，中国电影学界重新肯定了《发展史》在中国电影史研究中的学术地位。伴随着电影学作为一门独立学科的建立和电影研究队伍的建立和发展^②，《发展史》在很长一个时期是中外研究学者了解中国电影历史发展脉络的必读书。不过，随着中国电影研究学术队伍的不断壮大、成熟和研究方向的日益细密，后辈学人开始不再满足于《发展史》对于中国电影发展历程的梳理和概括，质疑《发展史》中所确立的中国电影史研究模式，并就《发展史》中存在的不足和缺陷提出各自的观点。这一阶段，电影学者站在学术的立场和使用严谨的学科话语，就《发展史》中存在的问题与不足展开研究。学术批评是这一阶段《发展史》讨论的主要特征。

学术辩论并不是一般的争吵或“文革”时期的政治批判，而是提供对于中国电影史更为多元的阐释空间，从中帮助人们更准确、更全面、更细致地进入和把握中国电影史。从整体上来看，学者们大致从以下三个方面展开对《发展史》的讨论：第一，20世纪80年代以来，各种西方理论思潮被轮番翻译和介绍到中国，电影学者们的研究视野得到了极大的拓展。一些学者从质疑《发展史》的革命史观入手，重新评价《发展史》中的某些电影事件和某些影片，进而提出各自对于构建和重写中国电影史的设想。第二，另外一些学者从电影史料的挖掘和辨析入手，对《发展史》中的一些电影史实进行历史考证，试图在史料考辨的基础上修正《发展史》中的某些存在争议的历史判断和电影史实。第三，2005年前后出现了一批《发展史》的撰写者和亲历者的回忆性文章，这些具有“口述历史”性质的回忆性文章对后人了解《发展史》的成书及历史具有很高的学术价值。

基金项目：上海市高等教育内涵建设“085”工程子项目的研究成果。

① 为行文方便，以下简称《发展史》。

② 1982年，中国艺术研究院招收了中国大陆第一批电影学硕士研究生。

一、《发展史》的电影史观及其相关问题

（一）亟待被超越——《发展史》的革命史观

2005年,适逢中国电影百年之际,电影学术界提出了“重写电影史”的主张,一批中国电影史的研究论著相继出版,一时间,中国电影史成为电影学研究中的“显学”。作为中国电影史研究“经典范式”的《发展史》自然得到了各方的重视。这其中,《发展史》中所呈现出的电影史观是学者们在研究《发展史》和继续深入研究中国电影史过程中无法回避的核心话题之一。陈山的《电影史学的建构:对〈中国电影发展史〉文本的史学研究》^①、郦苏元的《关于中国电影史写作走向的思考》^②、李道新的《中国电影史研究的发展趋势及前景》^③和《史学范式的转换与中国电影史研究》^④等都是这方面具有代表性的研究成果。

《发展史》是一部特殊历史时期产生的、带有极强意识形态属性的官方电影史著。《电影史学的建构:对〈中国电影发展史〉文本的史学研究》一文既充分肯定《发展史》在规范中国电影史研究以及对电影学学科建立等方面所作出的学术价值,同时也认为对于《发展史》的评价和研究必须建立在对于“当时具体的政治生态所提供的可能性”和“学者们在学术上所力图做出的突破和努力”^[1]上面,在这个层面上,该文认为“这是一部带有官方色彩的电影史,它所体现的是‘十七年’电影界核心领导层的电影史观。”^{[1](102)}《关于中国电影史写作走向的思考》一文也认为“《中国电影发展史》,也基本是一部电影艺术史,而且力求将其置于一定社会历史背景之中,只是它的解释和判断过于政治化和意识形态化。”^[2]与相对温和地批评不同,《中国电影史研究的发展趋势及前景》对《发展史》中革命史观的批评十分严厉。不论是文中的“由于历史观及相应的电影史观的巨大嬗变,《中国电影发展史》已经失去了继续发挥其电影史学价值的基本依据”,还是“《中国电影发展史》在电影观上的偏颇,亟待被超越”^[3],都彰显了作者对于《发展史》的态度。当然,这种态度并非试图全盘否定,而是试图以一种彻底否定的学术姿态,为更为多元的中国电影史研究赢得话语可能和写作空间。在这个批评和否定的过程中,该文作者认为对《发展史》的革命史观的批评是其中最核心的问题。在其随后的《史学范式的转换与中国电影史研究》一文中,他再次强调“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有效地发掘新的史料。”^[4]在作者眼中,“革命史”框架依然是《发展史》之所以没有被超越的主要原因之一。

不难看出,新时期以来大多学者是站在更为宏阔的历史维度,认为《发展史》中的革命史观是一种特定历史阶段的意识形态高度强化后的学术产物,是中国电影历史书写的历史必然。今天,《发展史》所树立的“革命史”观依然影响并制约着当前的中国电影史研究。尽管电影史观念的陈旧是导致电影史研究滞后的原因,但是我们应该以一种历史的眼观去剖析它,而非彻底否定它。因此,众多电影史家在质疑《发展史》史观的过程中,不断尝试用全新的电影史观念介入中国电影史写作。

（二）史观变迁与电影事件再评价

新时期以来,随着改革开放后的思想解放大潮和西方各种理论思潮被陆续介绍到国内,全新的西方电影史学理论进入学者的视线,学者们尝试着用不同的历史观念观照中国电影史,反思《发展史》对于中国电影史中的“鸳鸯蝴蝶派”电影的评价、左翼电影的认识、“软性电影”论争等诸多电影事件的定性和评判的合理性。限于篇幅,本文仅就对“鸳鸯蝴蝶派”电影的评价为例。

① 发表于《电影艺术》,2008年第6期。

② 发表于《当代电影》2005年第5期。

③ 发表于《北京电影学院学报》2001年第4期。

④ 发表于《当代电影》2009年第4期。

《发展史》对鸳鸯蝴蝶派采取“全盘否定”的态度。成型于清末民初、盛行于20世纪20年代左右的鸳鸯蝴蝶派是中国现代文学史上的一股重要的文学流派。《发展史》在对作为当时重要的一股文学流派的鸳鸯蝴蝶派的发展历程、重要人物和作品进行了梳理之后，指出这些影片“绝大多数是宣扬封建道德、饮食男女合怪力乱神之类的东西，散发着封建意识和买办意识的恶臭，给电影观众和电影事业带来了极大的毒害。这些影片的表现形式也大都是搬用了恶俗不堪的文明戏的那一套。……激扬了我国电影萌芽时期帝国主义奴化思想和封建思想的逆流，成为更加腐烂不堪的半殖民半封建社会文化的反动表现。”^[5]

这种彻底否定鸳鸯蝴蝶派的观念在20世纪80年代之后逐渐发生转变。80年代以来，中国现代文学研究领域对鸳鸯蝴蝶派进行了重新评价，^①带动了电影学界对于“鸳鸯蝴蝶派”电影的重估，电影学者们从各个层面对鸳鸯蝴蝶派的电影史价值予以研究。代表性文章有钟大丰的《浅谈郑正秋的电影创作与鸳鸯蝴蝶派文学的关系》^②、田义贵的《重评鸳鸯蝴蝶派电影的历史地位》^③、颜纯钧的《论文学对电影的影响》^④、盘剑著的《选择、互动与整合：海派文化语境中的电影及其与文学的关系》^⑤和《论鸳鸯蝴蝶派文人的电影创作》^⑥、张巍的《历史夹缝中的“鸳鸯蝴蝶派”电影》^⑦和《“鸳鸯蝴蝶派”文学与早期中国电影情节剧观念的确立》^⑧等。

以田义贵的《重评鸳鸯蝴蝶派电影的历史地位》为例，作者首先从《发展史》对其评价与历史事实本身不相符合出发，认为应该重新为“鸳鸯蝴蝶派”电影进行评判和定位。在该文中，作者提出“随着新时期现代文学史研究全面深入的开展，人们已逐渐纠正了对鸳鸯蝴蝶派文学的认识偏见。怎样正确地认识电影中的鸳鸯蝴蝶派呢？”^[6]的问题，在文章中分别就“鸳鸯蝴蝶派”电影的取材、情节设置、盛行的历史文化渊源和背景等层面重新审视“鸳鸯蝴蝶派”电影，并肯定其历史价值。文章的最后，作者认为不能一味以意识形态考量鸳蝴派的历史地位，而是应该“在分析了鸳蝴影片在20世纪初的社会环境、市场及其发展之后，我们更可比当下国产电影的类似困境，得到‘复兴国产片’的某些启示。”^{[6](107)}

以上关于《发展史》的研究，主要是围绕着《发展史》的史观及其相关电影事件的再评价的讨论，这些讨论在一定程度上纠正了《发展史》中“左”的电影史观。当然，从《发展史》中的批判和否定到今天的“再评价”，学者们的目的并不是做什么“翻案文章”，而是力图在更为客观的历史层面上还原中国电影史中的真实和多元图景。

二、史料的考辨与电影史实的再判断

随着80年代以后中国电影研究作为独立学科的发展和壮大，中国电影史研究也更为深入和细密。电影学者们将更多地目光转向作为历史研究基石的史料挖掘和考辨上。在对《发展史》的学术批评阶段，针对《发展史》中电影史的具体史实进行的考证和辨析是该阶段的重要内容，同时它也是在重写电影史语境下中国电影史研究中的一个重要组成部分。例如对中国电影史具有历史意义的若干史实的考证：电影最初放映的时间、地点问题、第一家电影院和中国电影的诞生等。

① 例如：芮和师，范伯群的《鸳鸯蝴蝶派文学资料》福建人民出版社1984年版、范伯群著《鸳鸯蝴蝶派——礼拜六作品选》人民文学出版社1991版。

② 发表于《当代电影》1985年第5期。

③ 发表于《电影艺术》2000年第5期。

④ 发表于《福建论坛》（文史哲版）2000年第5期。

⑤ 浙江大学出版社2006年版。

⑥ 发表于文学评论2004年第6期。

⑦ 发表于《戏剧》2005年第4期。

⑧ 发表于《当代电影》2006年第2期。

（一）电影最初放映的时间、地点问题

电影最早是以“舶来品”的身份呈现在中国人面前的。因此，中国电影史的书写并不是以摄影机的发明或电影的摄制，而是以电影放映作为书写的起点。那么，电影最初放映的时间和地点问题自然便成为《发展史》最初写作时的重要课题之一。《发展史》的作者通过考证《申报》1896年8月10日至8月14日刊登的徐园放映“西洋影戏”的广告^①后，认为“1896年（清光绪二十二年）8月11日，上海徐园内的‘又一村’放映了‘西洋影戏’，这是中国第一次电影放映。”^②这一观点长期以来被国内外电影学者沿袭。

当然，在更为开放、自由的学术环境下，这一观点遭到了诸多学者的质疑。学者陆弘石就认为：“就目前所知，中国人第一次看到真正的电影，可能是在1896年8月2日夜晚上海徐园‘又一村’的一次游戏活动上。”^③在该文的注释中，作者写道“关于徐园最早放映电影的时间，以往均沿袭《中国电影发展》的说法。但据笔者查证，这次放映活动至少不应晚于1896年8月2日。不过，也有学者认为这天放映的仍是连动的幻灯。”^④这之后，学者黄德泉在《电影初到上海考》一文中也提出了同样的疑问。在该文中，作者在详细地考证了《申报》中相关的广告之后认为“徐园又一村所演‘西洋影戏’不是电影，而是幻灯。”^⑤之后，作者又根据1897年上海的《申报》和《新闻报》，详细地考证了电影初到上海的时间和首演的地点。最后，作者谨慎地得出“电影初到中国的时间为1897年5月间，首演地点为礼查饭店。至于首演的具体日期以及电影初到上海是否就是电影初到中国，由于目前资料所限，在此不敢妄加推断，有待日后进一步考证。”^⑥^{〔8〕}^{〔109〕}

（二）第一部中国电影及第一家影院

任何一本涉及中国电影历史的著作，任何一个试图了解中国电影史的人，都无法绕开中国电影史的开端或中国第一部电影等问题。这些问题自然也是《发展史》的编著者特别关注的。即使是在极端的政治条件下，《发展史》的编写者也以严谨的学术态度对其进行考证，并得出“中国人尝试拍摄影片，是在1905年（清光绪三十一年）的秋天，由开设在北京琉璃厂土地祠（即今南新华街小学原址）的丰泰照相馆摄制的。……丰泰照相馆摄制的第一部影片，是由我国著名的京剧演员谭鑫培（1846—1917）主演的。……谭鑫培拍摄的第一部影片，是《定军山》中‘请缨’、‘舞刀’、‘交锋’等场面”^⑦^{〔6〕}^{〔13-14〕}可以说，在《发展史》出版之后的很长一段时间，电影《定军山》是中国电影的开端的观点一直被沿用。尽管《发展史》的权威地位是显而易见的，但是膜拜经典、迷信权威从来都不是历史研究的品质，历史研究者总是从质疑经典表述出发，寻找更有说服力的证据。某种程度上，具有说服力的史料更可靠。

因此，很多电影学者围绕《发展史》中对于中国的第一部电影是《定军山》的判断展开讨论，在仔细挖掘和辨析史料的基础上提出各自的观点。比较有代表性的文章有：王越的《中国电影的摇篮——北京“丰泰”照相馆拍摄电影访问追记》^⑧、弘石的《任庆泰与首批国产片考评》^⑨、余纪的《有关萌芽期中国电影的几个问题》^⑩、袁蕾等的《寻找中国电影的生日》^⑪、王大正的《关于中国电影诞生三处质疑问题的订正解析》^⑫、《中国电影创始人——任庆泰》^⑬、《〈中国电影的摇篮〉四十言辨析》（上、

① 23《申报》1896年8月10日至14日副刊中《徐园》广告。

② 发表于《影视文化》第1辑，1988年9月。

③ 发表于《电影艺术》1992年第2期。

④ 发表于《电影艺术》1998年第4期。

⑤ 发表于《南方周末》2005年5月5日，记者袁蕾、实习生范艳春，钱芙蓉。

⑥ 发表于《当代电影》2005年第6期。

下)①、黄德泉的《清末民初北京大观楼考辨》②、《戏曲电影〈定军山〉之由来与演变》③、江帆的《关于中国电影诞生问题的补正》④、陈山的《电影史学的建构——对〈中国电影发展史〉文本的史学研究》⑤等。

纵观这些文章，大致可以分为两类，一类是肯定《定军山》作为“中国电影源头”并不断地搜集新的证据巩固《发展史》中的观点。例如，在王大正的《关于中国电影诞生三处质疑问题的订正解析》一文从名伶谭鑫培、丰泰照相馆和电影大观楼三个争论的焦点入手，通过对已有的一些回忆文章进行详细而深入的考证和辨析。他的另外两篇文章《中国电影的摇篮四十言辨析》(上、下)也通过考证辨析巩固《发展史》的观点。另一类则持怀疑的态度。这一类观点也能够在充分占有史料的基础上进行细致的考证，以黄德泉的《戏曲电影〈定军山〉之由来与演变》为代表。该文指出《发展史》关于戏剧电影《定军山》论述本身和支撑证据存在的问题，并对其中关键性的史料提出质疑和追索。作者通过“源头：据某剧家言”、“演变：牵强的理由”和“史实：照相话匣子”三部分展开论证，得出“谭鑫培及其戏剧之保存与传播至今者，仅有照相、话匣子这两种，独无电影，所谓‘谭鑫培’之戏曲电影《定军山》当属误传”^[9]这一令人信服的结论。

今天，学者们对于“究竟《定军山》是不是中国摄制的第一部电影”仍然各执己见。不过，不论是赞成还是否定，《发展史》都是试图进入探究这个问题路径中的重要标记。因为《发展史》的编撰者以严谨治史的姿态面对史料，在面对中国第一部电影这个问题时，研究者们做到了严谨地考证电影历史史料和其中留下的蛛丝马迹，并做出能力范围内相对客观的回答，单就《发展史》的治史态度这一点，就是值得后人学习的。

另外，还有关于中国第一家电影院的考证。《发展史》中认为“1908年，西班牙商人雷玛斯在上海虹口海宁路与乍浦路口，用铅铁皮搭建了一座可容二百五十人的虹口大戏院，这是在上海正式修建的第一座电影院。”^{[6](10)}而学者刘小磊则依靠电影方志研究的方法，通过对《天津通志》、《哈尔滨电影志》等地方方志文献的考辨，认为“哈尔滨专营电影的电影放映院，也比虹口大戏院至少早了两年，应该算做现在发现最早的中国第一家电影院。”^[10]

三、《发展史》撰写者和亲历者的回忆

在学术批评阶段，除了上述两个方面的研究以外，还有一批《发展史》的撰写者和亲历者对于《发展史》撰写及相关事件的回忆性文章。这些回忆录性质的文章虽未直接指向《发展史》，但却构成了新世纪以来对《发展史》进行学术补遗的重要组成部分。

2005年前后，在中国电影迎来百年华诞之际，电影史研究逐渐成为中国电影研究的“显学”，学术界除了推出了一系列的中国电影史研究论著以外，还以《电影艺术》和《当代电影》等电影学术期刊为阵地，开辟了中国电影史研究专栏，这些以“口述历史”的形式发表的回忆性文章便是这个背景下出现的，而且这些具有“口述历史”性质的回忆性的文章对后人了解《发展史》的成书及历史具有很高的学术价值。其中代表性的文章有程季华的《长相思》、^⑥刊登在《新京报》上的《程季华：为〈中国电影发展史〉披挂“罪名”》和《李少白：〈中国电影发展史〉在发展中看历史》^⑦、李少白的

① 发表于《当代电影》2010年第1,2期。

② 发表于《当代电影》2007年第5期。

③ 发表于《当代电影》2008年第2期。

④ 发表于《北京电影学院学报》2008年第5期。

⑤ 发表于《电影艺术》2008年第6期。

⑥ 发表于《电影艺术》1996年第1期。

⑦ 发表于《新京报》2004年11月12日“中国电影百年”第118期。

《关于〈中国电影发展史〉的一件事实》^①、郑雪来的《丽尼，不应被遗忘》^②和《再谈丽尼修改〈中国电影发展史〉问题》^③、程季华、刘小磊的《病中答客问：有关〈中国电影发展史〉及其他》^④、罗艺军的《一部书的是非和两个人的遭遇》^⑤、王家祥的《李少白访谈录》^⑥等。

这些文章大致可以分为两类：一类是亲历者根据各自的经历，回忆《发展史》从撰写、成书以及之后各个时期的遭遇。程季华、刘小磊的《病中答客问：有关〈中国电影发展史〉及其他》、罗艺军的《一部书的是非和两个人的遭遇》和王家祥的《李少白访谈录》属于这一类。例如在程季华、刘小磊的《病中答客问：有关〈中国电影发展史〉及其他》一文中的采访对象程季华就是《发展史》的主编。在该文的“《中国电影发展史》诞生始末”中，程季华分别从“资料收集”、“写作过程”、“定稿出版与资产阶级反革命变天账”、“《中国电影发展史》再版与译版”这几个层面展开对《发展史》相关的论述。还有一类属于亲历者围绕《发展史》成书过程中的一些细节进行讨论的文章。这批文章中争论的一个焦点是《发展史》撰写和成书过程中的一位编辑丽尼的历史功绩问题，代表性的论文有郑雪来的《丽尼，不应被遗忘》和《再谈丽尼修改〈中国电影发展史〉问题》、罗艺军的《一部书的是非和两个人的遭遇》、李少白的《关于〈中国电影发展史〉的一件事实》。也许历史的真相谁也无法完全把握，但是“此事已成为当前电影理论界关注的热点之一。”^[11]这场争论的全部意义便是提醒人们知道《发展史》撰写背后还有一群默默无闻的贡献者，他们也应该被铭记。

四、结 语

历史研究的意义或价值并不全部在于寻求了关于某一历史事实的真相。这并不是说历史事实本身不重要，而是对于历史研究本身来说，通过质疑已有历史论述或史料运用上的某些不足，能够在历史残留给我们的若干迹象中发现什么，这也应该是历史研究的重要组成部分。具体到中国电影史研究，《发展史》所树立的“经典”范式，一方面让后世学人心怀崇敬，另一方面也让他们倍感焦虑。超越与重写便成为一种历史必然。可以说，这种复杂甚至矛盾的心态正是推动中国电影史研究深入的全部动力。

参考文献：

- [1] 陈山. 电影史学的建构：对《中国电影发展史》文本的史学研究[J]. 电影艺术, 2008(6): 101.
- [2] 郦苏元. 关于中国电影史写作走向的思考[J]. 当代电影, 2005(5): 22.
- [3] 李道新. 中国电影史研究的发展趋势及前景[J]. 北京电影学院学报, 2001(4): 43.
- [4] 李道新. 史学范式的转换与中国电影史研究[J]. 当代电影, 2009(4): 75.
- [5] 程季华. 中国电影发展史[M]. 北京：中国电影出版社, 1980: 55-57.
- [6] 田义贵. 重评鸳鸯蝴蝶派电影的历史地位[J]. 电影艺术, 2000(5): 105.
- [7] 程季华. 中国电影发展史（第一卷）[M]. 北京：中国电影出版社, 1997: 8.
- [8] 陆弘石. 中国电影史 1905—1949[M]. 北京：文化艺术出版社, 2005: 5.
- [9] 黄德泉. 电影初到上海考[J]. 电影艺术, 2007(3): 102.
- [10] 黄德泉. 戏曲电影《定军山》之由来与演变[J]. 当代电影, 2008(2): 111.
- [11] 刘小磊. 从传入途径与方式看中国电影早期发展格局[J]. 电影艺术, 2007(2): 75.
- [12] 郑雪来. 再谈丽尼修改《中国电影发展史》问题[J]. 电影评介, 2009: 12.

① 发表于《电影艺术》2009年第1期。

② 发表于《电影艺术》2005年第3期。

③ 发表于《电影评介》2009年第12期。

④ 发表于《电影艺术》，2009年第5期。

⑤ 发表于《电影艺术》，2009年第5期。

⑥ 发表于《当代电影》，2009年第10期。