

电影史研究：“深度”的路径与“本体”的位置

——对《左右还是雅俗：1932—1949 年中国电影改编研究》 一文的思考

李道新

摘 要：迄今为止，中国电影史研究已成为电影与人文社科研究领域的一个令人瞩目的亮点，也在“深度”的开掘与“本体”的观照等层面期待着创新与突破。《左右还是雅俗：1932—1949 年中国电影改编研究》一文虽然开始勇敢而又敏锐地重提“左右还是雅俗”的核心命题，却仍没有改变已有的问题格局。也就是说，在对这一命题的“深度”阐释和“本体”观照等方面，论文并没有走得太远。

关键词：电影史研究；“深度”；“本体”；“左右还是雅俗”

作者简介：李道新，男，教授，博士生导师。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

中图分类号：J909. 2 **文献标识码：**A **文章编号：**2096-8418 (2020) 02-0083-04

由于各种机缘，在《左右还是雅俗：1932—1949 年中国电影改编研究》（以下简称《左右还是雅俗》）这篇论文还没有公开发表之前，我就已经读到了原稿并关注到这一改定的版本。显然，我决定撰写这篇文章，不是为了“来事”，因为这并不符合学术刊物的惯例，更违背了我自己的为人准则和写作初衷。之所以会有“思考”，是因为在我看来，《左右还是雅俗》虽然主要针对 1932—1949 年中国电影改编研究，却涉及中国早期电影史的核心命题，并提出了当下中国电影史研究所面临的重要问题。

一、“深度”的路径

在某种程度上，电影研究已成当前人文社科领域的“显学”之一；电影史研究也在文学史、艺术史甚或传媒史研究中逐渐获得缺失的主体性和应有的存在感；而中国电影史研究，因已集聚众多的相关学者，取得大量的研究成果，并在“重写”过程中不断反思和推进，更是成为电影以及人文社科研究中的一个令人瞩目的亮点。

这也就意味着，在已有的中国电影史研究基础上，需要从理论和方向的层面拓展更新的研究路径，特别是在“深度”上予以开掘。《左右还是雅俗》一文，正是意识到这一问题，并试图在“深度”研究中寻找新的路径。从这一角度分析，这篇论文的价值是值得肯定的。

确实，论文一开始，即以“诘问”的方式提出了一个从程季华主编的《中国电影发展史》中提出但又没有被后来者予以深化的命题：“在某种意义上，1932—1949 年间的中国电影，到底是左右之争还是雅俗之争呢？”

在对“战前时期”（1932—1937）、“抗战时期”（1937—1945）与“战后时期”（1945—1949）的“中国电影改编”展开历时性的分析与探察之后，论文进入辨析总结，并将“左右还是雅俗”上升到“中国电影的一大问题”予以观照，得出全文的结论：“总而言之，上述种种表述，都似乎给人一种感觉，即 1932—1949 年间，中国电影是一种基于‘左右’之争而存在的创作。然而，当我们转换一个角度，我们却又发现，这种看似‘左右’的问题，其实更多可能是一种‘雅俗’的问题。”接下来，又结

合中国电影的历史演变，主要从三个方面论证了上述结论，并从“中国电影改编”的本土资源和外国作品两个方面，进一步讨论了“左右”与“雅俗”之间的关系，再次强化了论文的观点：“从上述两个极其鲜明的特征来看，1949年前的中国电影，在某种意义上，其实是靠两条腿走路的，一条是借助于通俗文学的商业性之路，一条是借助于外国文学的艺术性与世界性之路。在某种程度上，恰是这两条腿的基本平衡，才造就了1949年前中国电影的辉煌。”

至此，论文也就找到了一条“深度”的阐释路径，将1932—1949年间的中国电影，定位在“更多不是一种显在的‘左右之争’，而是一场深度的‘雅俗之争’”。

不得不说，仅从观点角度分析，这篇论文得出的结论具有重大意义。因为正如作者自己已经意识到的，所谓“左右还是雅俗”的问题，其实不仅仅是“中国电影改编”的问题，而且应该是中国早期电影在处理意识形态与美学立场、“现代性”与传统文化以及中国与西方等关系问题上的关键问题。这一问题尽管在《中国电影发展史》中早露端倪，但在此后的相关研究，特别是海外中国电影研究以及深受西方中心主义影响的中国本土电影研究中，并未得到专门的观照；有些相关的讨论，反而显得矫枉过正，甚至试图从根本上取消这一类问题的讨论方式。

然而，同样不无遗憾的是，这篇论文虽然开始勇敢而又敏锐地重提“左右还是雅俗”的核心命题，却仍没有改变已有的问题格局。也就是说，在对这一命题的“深度”阐释方面，论文没有走得太远。

可以看出，论文主要篇幅，针对“中国电影改编”的三个时期以及每一个时期的“鲜明特点”，虽然想在本土资源与外国作品之间寻找差别，更想在“现代性”与“传统性”以及“左翼传统”与“时代表述”、“家庭伦理”与“革命叙事”等话题之间找到三个时期的“共通性”和“异质性”，但由于时间跨度相对较大、需要处理的问题论域也太过复杂，论文预先设定的“左右还是雅俗”命题，却总是时隐时现，有时难以捉摸，经常令人迷惑。最后的专节讨论，也只能直接为预设的观点寻求一些相关性薄弱、说服力不足的“推断”，例如：重新引用《中国电影发展史》中已有的观点和材料，或对现存的影片文本如《春蚕》（1933）和《挣扎》（1933）等进行当下性阐释。这种努力，当然有其特定的价值，但在讨论“中国早期电影”或“中国电影改编”的“左右与雅俗”命题时，因缺乏相关的语境分析，仍然不免跳跃闪躲之嫌，失去了相对完整合理的推导，无法在逻辑上自洽，也难以在观点上“深化”。当然，作者也明确指出，对于这些“大问题”，将在以后的专文中阐述。

或许，为了解决此类重大的核心命题，论文首先需要面对的，不应该是分期问题，而是指引着如此分期和具体分析的理论与方法问题。亦即：根据“左右”和“雅俗”这两个问题在特定语境里的特殊表现方式，在作为研究主体的作者立场和学术观念之下，为本文之所以提出这样的命题给出充分的必要性，并为回答这样的问题提供合理的解释。

也正是在这方面，论文存在着缺失。“左右”之争如何发生？“雅俗”之争怎样表现？两者之间的内在关联性究竟在哪里？或者，在作者看来，“左右”和“雅俗”的内涵到底是什么？如果“左”的“雅化”及其“由俗向雅”的转变与结果是中国早期电影从“意识形态革命”向“美学革命”的进发，那么与之相争的“右”和“俗”去到了何处？“右”的“雅化”与“左”的“俗化”又如何得以持续性呈现？更重要的是，主要借助外国作品改编得以完成其“高雅性”与“世界性”需求的中国电影，真的在“雅俗”之争中获得其“辉煌”成就吗？而在1932—1949年间的中国电影改编史上，是否一定存在所谓的“左右”和“雅俗”之争？

更进一步，如果中国早期电影的辉煌（美学革命）主要不是来自外国作品改编及其引发的多种“高雅化”方向（作者列举了“主流叙事雅化”“现实主义雅化”“讽刺喜剧雅化”“个人社会史雅化”“散文化叙事雅化”与“小市民叙事雅化”等六种）；甚至，如果在中国早期电影的“中国电影改编”中，并不存在所谓“左右还是雅俗”的问题，就不仅需要重新反省论文已有的结论，而且需要对论文

本身的问题意识提出新的问题。在中国电影史研究中，这种试图开掘“深度”的努力，也极有可能再次落空。

二、“本体”的位置

一条值得反思的路径是：可以重新回到对象的特征与历史的现场，亦即在“电影改编”与“1932—1949年中国电影”的整体氛围和具体语境中，去寻找问题的根源，重构“深度”的意义。在我看来，这是为解决这篇论文留下的疑惑而采取的策略，也是为当下的电影史研究寻求“本体”位置的一种努力。

不得不说，电影改编史是比一般电影史更加复杂的研究对象；而特定时期的电影历史现场，也比后来者能够想象的状况更加丰富多元甚至充满矛盾冲突。其实，类似《左右还是雅俗》一文中，通过“左右与雅俗”这种二元对立方式提出的历史命题，以及“由俗至雅”和“由意识形态革命至美学革命”这种进化论方式解决问题的历史动力学，并没有从根本上突破近代以来主宰中国知识版图的一般历史观，也没有将电影史的“电影本体”真正纳入论题的范畴。这就在讨论问题的时候容易导致大而化之、泛而论之和无的放矢。

电影史跟一般史如文学史、美术史、音乐史等一样有其共同性，但基于独特的媒介特性，也存在着与众不同的异质性。因此，在电影史研究中，有必要重申电影自身的“本体”的位置。在我看来，“本体”的位置亦即回到对象的特征与历史的现场，意味着需要在文献、文本和纹理三个方面展开认真细致的收集整理和考察辨析。在这方面，《左右还是雅俗》一文是有所忽视，因而脱离“本体”的。

由于脱离“本体”，《左右还是雅俗》并没有真正回到1932—1949年的中国电影历史语境之中，并在由海量报刊、书籍与资料组成的第一手历史文献里，获取论文得以展开的概念、观点和脉络。其实，“左右”之争是一个离开历史语境的“后发”概念，自身便充满1950年代以来的意识形态痕迹，需要历史研究者予以特别甄别；尤其在中国早期电影史上，所谓的“左右”之争，往往集中在左翼影人进入电影界的“新兴电影运动”阶段（《左右还是雅俗》一文也有提及），特别是新兴电影与“软性电影”之间爆发的著名论战；而在论文涉及的“孤岛”“沦陷”和“40年代”，因为战争带来的巨大的时代变迁和思想文化转型，“左右”之分已经淡化，“左右”之争更不复存在。即便有相似的“争论”，大约也不是“左右”能够简单区分的了。《左右还是雅俗》仍将其作为一个贯穿1932—1949年间并不加考辨的概念展开论述，便给研究带来了更大的困惑：既然从“孤岛”阶段开始，“左右”的问题已经消失，那么“左右还是雅俗”的二元选择就是一个虚假的命题。

同样，“雅俗”之争也没有经过“本体”的考辨。跟“左右”之争一样，作为一个立足于当下语境而非历史现场的“后发”概念，论文对“雅俗”的理解和阐释还需要更多理论的支持和观点的铺垫。实际上，所谓“雅俗”之争，在中国早期电影史上也没有真正发生过，更不存在所谓的“雅化”方向。回到历史现场之中便会发现，相关的争论大约是以“大众化”（或“通俗化”）与“小众化”（艺术化）、“民族化”与“欧化”以及“中国化”与“美国化”等之间的争论方式呈现出来的。在1930年代初期中国新兴电影运动展开之后，“大众化”（或“通俗化”）和“民族化”反而逐渐成为比“小众化”和“欧美化”更具合法性的电影方向，因而也成为“左翼”电影人和批评者以及后来的进步影人坚守的立场，并深刻地影响了1945—1949年间出品的一大批优秀影片；值得一提的是，1942年毛泽东发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》，也是倡导文艺为工农兵服务的方针政策，并将大众化、民族化当作中国文艺发展的方向；如此看来，《左右还是雅俗》一文所谓的“雅化”方向，显然并不是在与所谓“俗”（“大众化”或“通俗化”）的“争论”中得以形成的。相反，正是因为坚持了一以贯之的观众导向与大众化、通俗化方向，中国电影才真正获得本土观众的喜爱，以《一江春水向东流》（1947）、

《万家灯火》(1948)与《乌鸦与麻雀》(1949)等大量出自中国历史文化体验,并散发着民族气质和中国气派的影片载入中国以至世界电影史册。这批影片,并非脱俗的高雅化作品,而是因为雅俗共赏,才得以脍炙人口的。即便费穆的《孔夫子》(1940)与《小城之春》(1948),其“雅化”倾向,也是跟费穆终身探索的电影“空气”等民族化努力分不开的,并非因为受到了外国文学艺术作品在“高雅”方面的深刻影响。

除此之外,也因为脱离了“本体”,《左右还是雅俗》一文并没有深入“中国电影改编”的具体纹理之中,并就此对中国文学和外国作品改编的中国影片文本展开应有的对比分析和互动阐发,更没有在此基础上呈现出一条相对清晰的“改编史”脉络。所谓外国文学的“艺术性”与“世界性”,经过中国电影的改编,是否一定继续保有其“高雅”的品质?论文并未找到具有说服力的案例;而对于另一条借助于中国本土通俗文学“商业性”之路的电影改编,是否仍然停留在“通俗”的层面,论文同样没有作出具体的分析阐释。而这些问题,应该是《左右还是雅俗》一文真正需要解决的。

三、余 论

诚然,《左右还是雅俗》一文在具体问题的分析方面,有不少值得赞扬的尝试;而经过认真思考得出的部分结论,也显得比较精彩。例如,在对夏衍改编茅盾小说的影片《春蚕》的分析中,便从改编观念、改编特点与影(影片)/文(小说)对比的角度,展开了详细深入的讨论;同样,对于稀见影片《挣扎》的文本分析,也将影片里的人物动机跟蒙太奇之间的内在关系联系在一起,并给予高度评价:“所以,当冯根发最终放弃‘复仇’而走向民族以及家国大义之道时,蒙太奇也就逃脱开了其固有的冲突限制,而走向一种‘人性’和‘思想’的深刻与可见。其意义非凡。”结合全文来看,大凡这样的努力,都是值得肯定的。

随着全球化与数字时代的到来,中国的电影史研究也面临新的任务和使命,不仅需要在“深度”上开掘,而且需要反思我们的理论基础和方法论,在主体间性及其交互生成中确立研究者的主体性。也正因为如此,《左右还是雅俗》不失为一种前沿的探索,虽然值得商榷,但意义正在其中。

[责任编辑:华晓红]