

论钟惦棐电影美学的实践性和原创性

祝晓风

内容提要 钟惦棐电影美学的根本特性是实践性，即从实践中来，自觉地接受实践检验，积极地指导电影创作实践并取得重要的创作实绩；以及原创性，即融通性（打通了电影的“内部研究”与“外部研究”）、高度理论性和反对洋教条。钟惦棐电影美学由此二者而产生的思想原创力，和他作为一名马克思主义理论家所具有的坚持真理、独立思考的精神，启发和鼓舞了一代又一代后辈学者。

关键词 钟惦棐；电影美学；根本特性；实践性；原创性

《文学评论》1979年第4期是8月出版，同一期上发表了钟惦棐的两篇文章，其中《电影文学断想》发表在头条。此文保持了作者一贯的鲜明的“钟式文风”，生动犀利而又深沉老辣，同时兼具理论色彩，篇幅也较长，约24000字。此文发表，“使很多人省悟到他还活着”^[1]。此文以理论高度和现实批判力，还有饱含历史感的思想笼罩力，引起学界高度重视。这当然不仅仅是因为钟惦棐本人在新中国电影界的“头号”身份，这篇文章本身的分量就足以让人震动。张光年曾说：“当我读到 he 蒙难二十二年后重返文坛时的第一篇力作《电影文学断想》，为之惊叹不已！这是一篇总结过去、面对当前、展望未来的呕心沥血之作，时时迸发出智慧火花。”^[2]以这篇文章为标志，钟惦棐开始为新时期电影美学思想的重构奠定坚实的基石，也正是借由此文，钟惦棐全面发力，慧力广布影坛，洪钟锣鼓，响彻学林，于今40年矣。

从1979年开始，到1987年3月20日逝世，钟惦棐在电影界、文学界发挥了巨大而独特的影响，加上他在20世纪50年代在电影评论方面的工作和影响，及其所受“殊荣”，其实际影响力和历史影响力其实早已经超出电影界和文学界。“钟惦棐”其实已经成为一个标志，一杆旗子。可以说，钟惦棐在50年代和新时期两个时段的工作，对于近70年来中国电影研究和电影事业的贡献，是整体性的，是开创性的，也是历史性的。他被称为“中国电影美学大厦的奠基者”^[3]，陈荒煤还曾建

议撰写“专著”研究“钟惦棐美学思想”^[4]。近年来，陆续发表的一些研究文章，对钟惦棐及钟惦棐电影美学，做了多层面、多角度的探讨。关于“钟惦棐及其电影美学”的材料时有发现。也不断有学者在新中国70年电影史等综合研究中论及钟惦棐——这很自然，因为钟惦棐是研究新中国电影完全无法回避的一个巨大存在。有的学者在史论中，把钟惦棐电影美学思想放在当时的学术论争和电影学的发展中论述，给予其历史的考察，如饶曙光、李国聪《中国电影思潮流变（1978—2017）》^[5]。也有的学者，把“钟惦棐及其电影美学”放在80年代电影观念辩论的时代语境中，尝试做相对整体性的研究^[6]。至于以“钟惦棐及其电影美学”为研究对象的论文，近十余年来，则有上百篇——可见，“钟惦棐及其电影美学”是一个非常有学术价值的课题，有深厚的学术思想内容和历史文化意蕴，而且还有很强的现实意义和对未来的价值，仍有值得探讨和可以探讨的空间。

的确，为什么钟惦棐连一本所谓的学术“专著”也没有，仅靠着许多报刊单篇文章和工作报告，而且多数是即时的评论文章行世，却在中国电影界、理论界产生了如此巨大的、深远的影响？钟惦棐让人惊叹的，是他老延安出身，在晋察冀抗日根据地经过革命战争考验，以根红苗正的党的宣传干部身份示人，却在几乎没有得到任何外国电影理论的滋养下，凭自己超凡的艺术感悟力和理论思考，锤炼出许多关乎电影创作、电影本性的观点，

而且,这些观点经过几十年正反两方面历史和几代电影人的实践检验,又被证明是正确的,富有远见的。那么,“钟惦棐电影美学”到底完成了没有?透过钟惦棐鲜明的个人表达风格的外观,“钟惦棐电影美学”的内在特质和根本价值究竟是什么?其力量来自何处?他的思想,为什么几十年来仍然不断地被人们提起、回溯和探究?我们今天讨论“钟惦棐及其电影美学”,在什么层面讨论,仍然是有意义的?对这些问题,似乎仍缺乏一个比较综合的回答。今年是中华人民共和国建国70周年,又恰逢钟惦棐百年诞辰和《电影文学断想》发表40周年。在这个历史节点,重新审视钟惦棐电影美学思想,很有必要。

尽管钟惦棐以“著名电影批评家”“电影理论权威”名世,80年代又担任中国电影家协会书记处书记,中国电影评论学会第一任会长,但他本人真正的社会职业角色,却是中共文艺宣传干部。1951年钟惦棐随周扬由文化部调中宣部,开始是分配在文艺处。当时中宣部准备成立电影处,由江青任处长,指定电影处成员是袁水拍、黄钢和钟惦棐,但袁、黄均未到职,电影处的日常工作便由钟惦棐“张罗”^[7]。可以说,从1951年调中共中央宣传部,直到1957年这几年的经历,为钟惦棐一生的社会职业角色定了位。“陆沉”20余年后复出,钟惦棐已经60岁了。这时他虽然工作单位到了文学所,但宣传干部的职业本色并未改变^[8]。到了80年代,他仍然说:“‘策’前‘策’后,甚至‘策’里‘策’外,我都是作为一名信奉共产主义的宣传干部,从不以为自己是什么电影行家。”^[9]

当时钟惦棐30出头儿,年龄不算大,在中宣部电影处,他也不是处长、副处长,但毕竟居于统管全国电影的要害核心部门。这样的中央文艺宣传干部的身份,而且本职工作就是管电影,导致了钟惦棐对电影的观察和研究巨细不捐;同时,工作本身要求他既能统揽全局,又要熟悉相关具体部门和工作,唯有如此,才能有的放矢。所以,他的许多文章,如《共同努力,提高电影文化水平》《论如何实际对待现实主义的偏颇与不足》《必须加意小心地保护创作》等等,多带有一种指导的口气。宣传干部的社会身份和定位,对钟惦棐的电影思想至

少产生了两个方面的深刻影响。一是对“电影事业”的目的,认识得很明确,认为是“党的事业的一部分”:“现在我们要讨论的是作为电影本身,它应该怎样更好地成为党的事业的一部分,更好地为伟大的共产主义政治服务,推动社会主义革命和建设事业不断前进,为四个现代化作出贡献。照我的理解,就是电影必须和社会主义革命、建设组成一个和弦。”^[10]“我们加深对电影自身认识,调动电影各个门类的积极性,并且要求精通,并对电影性能作出各种尝试性的研究,其目的正是为了更好地为人民服务,为我们的社会理想——共产主义服务。”^[11]正如有的学者所指出的,“钟先生在新时期虽然是以真正电影行家的面目出现,但他仍然为自己定位为党的文艺方针政策的宣传干部。他所思考和表述的所有问题,无不是自觉地从文艺为政治服务、为社会主义服务、为人民服务这一宣传总目标出发,无不是为党的实际宣传效益着想”^[12]。

这个工作身份和职业定位,还对钟惦棐的思想产生了第二个影响,使他的文章和评论具有另一个特点,那就是:工具性的眼光,和功能性的角度。他说:“怎样运用电影这个武器,怎样让电影对群众发挥作用?让我们的观众通过电影去认识生活,认识世界,在电影中学会分辨真善美与假丑恶,这将是影响一代人的大问题。”^[13]以英国电影《阿拉伯的劳伦斯》为例,钟惦棐一语道破“其实这是一部非常典型的殖民主义的影片”,“它把一个英国军官,写得比阿拉伯人还阿拉伯人!表面看来他为了阿拉伯的利益,彻底改变自己的生活方向,并不怕任何艰辛,甚至不惜牺牲自己”。“但实际上,他对大英帝国的贡献决不是几门大炮所能换得的。象这样的影片在英国本土之外放映所取得的效果,也远不止几门大炮的价值。对英国人来说,这的确是大手笔!”^[14]把电影直接看做大炮,这是经过革命战争的宣传干部的思维,是钟惦棐思考电影的功用时,直接的反应。

在主题和内容层面,目的明确地为社会主义服务,为人民服务,以及以功能性、工具性的眼光来看电影,可以说是钟惦棐电影美学的两大特点。但是,这两个明显特征,并非钟惦棐电影美学最根本的内在特质,其价值也就并不附丽于此。更深入

一层探究，会发现正是这样一种工作身份和职业定位，这样一种目的明确、工具性凸显的“革命的功利主义”取向，在钟惦棐自身独有的诸种条件的“化合”下，最终成就了钟惦棐电影美学别具特色的实践性品格。而这样的实践性品格，才是钟惦棐电影美学最根本的内在特质之一。有学者注意到了钟惦棐电影美学的“鲜明的实践美学特色”^[15]。但是，尚嫌不够，应该说，“实践性”不仅仅是一种“特色”，它在钟惦棐电影美学思想体系中，居于枢纽性位置，是钟惦棐电影美学的一个本质特性。

钟惦棐电影美学的实践性特质，可从以下三个层面略作阐释。首先，强调以电影为代表的艺术，其来源为生活实践、社会实践以至艺术实践，这是钟惦棐电影美学的一个中心观点；而钟惦棐电影美学本身，也来自于丰富的电影创作实践。社会生活是艺术的源泉，钟惦棐无疑是信从此经典理论的，他一再强调“艺术内容就是作家的生活经验”^[16]，“电影的内容和影评的内容是一个东西，不是两个东西，都是社会实践包括艺术实践的结果”^[17]。钟惦棐的可贵处在于，他不是教条地、狭隘地理解生活实践和社会实践，而是特别看重艺术创造主体充满个性的感觉、感受以至感性，在他看来，“实践性”，即是“感受的直接性”^[18]，感性活动贯穿艺术创造之始终，艺术的活动方式，始终是以感性的形式出现，而且必须归结为感性形式，故而，感性这个环节，对于艺术创作，是最生动、最清新、最活泼、最不一般、最绚丽多彩、也是最有生命和魅力的重要一环，是万万不能忽视的。而作为一个影评家，钟惦棐总是密切注视影坛动向，捕捉大量鲜活的第一手感性材料。钟惦棐观影之多，撰写影评数量之大，质量之高，在电影圈是有名的。他为数巨大的影评，论述了几乎所有电影美学的基本的问题。仅以新时期为例，从1976年底到1987年去世，钟惦棐就写下290多篇评论文章，计90余万字，发表在全国各大报刊。每写一篇影评，他大多要把所评电影看上两三遍甚至四五遍，细加研究。大量的观影实践，无疑有助于钟惦棐练就敏锐的观察力和与众不同的眼光。所以说，钟惦棐的电影美学是以大量的电影创作实践和他本人的影评实践为

坚实基础，这一实践基础之深厚，在当代中国，恐无人与之比肩。

其次，主张用实践来检验电影创作，也检验钟惦棐电影美学自身。这一思想，钟惦棐在1956年就明确提出了，他说：“的的确确，此后也没有谁反对‘工农兵电影’，风平浪静地过了好几年。但实践反对了它，工农兵大众反对了它。”^[19]《电影的锣鼓》更明确地把实践作为“检验问题”的标准，“这就找到了检验问题的标准”，那就是“实践效果”，是观众多还是观众少，“电影是一百个愿意为工农兵服务，而观众却很少，这被服务的‘工农兵’对象，岂不成了抽象？”^[20]对照这一观点，想想22年之后，1978年5月11日《光明日报》发表《实践是检验真理的唯一标准》一文在中国掀起的思想解放大讨论，我们自然应该对钟惦棐有新的评价。由于电影本身高度的实践性，所以，“用实践来检验”，和这个理论“指导于实践”，有的时候，就是一回事，是在指导中，检验指导者。钟惦棐认为：“实践在前，理论在后，而理论一旦符合现实的需要，符合实践中人的志趣，也就在更大的程度上推动了实践。”^[21]从政策层面或者说可操作层面来说，早在50年代，钟惦棐就写过《论电影指导思想中的几个问题》^[22]。1979年，钟惦棐发表《对当前电影工作的十项建议》。“十项建议”不到4000字，开门见山，没有一句套话，第一句话就是：“对社会主义电影事业如何适应四化的要求作如下建议”。提了十条：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^[23]。非常全面、具体，总揽全局，面向未来，关涉电影创作、制作、发行，以及电影研究、电影教育等各个方面。这些，是对电影实践最直接的介入，而这些建议，都饱含他对电影发展多年的理论思考，而他的理论思考也在“指导于实践”中不断接受实践的检验。

至于受教于钟惦棐的指点帮助，受益于他的影评文章或电影思想的导演和演员，从成荫、于蓝一辈，直到新时期崭露头角的黄健中、张瑜、李连杰，可列出一长串名单。1953年，钟惦棐针对成

荫导演的《南征北战》，既肯定了影片“所达到的方面”，同时也直言不讳地点明它“没有达到的方面”^[24]；80年代，他又热情称许成荫导演的《西安事变》，大赞其“历史主义觉醒”的成就^[25]。可以想见，如果没有钟惦棐前一篇文章，成荫导演未必能有后一部电影划时代的改进。黄健中是第四代导演的代表人物之一，也是中共十六大电影界唯一的大会代表。忆起钟惦棐，黄健中感慨道：“就全国范围说，我们这一代中、青年导演多数人都同样受过他的关心和帮助。”1981年，黄健中第一次独立导演电影《如意》（根据刘心武同名小说改编），钟惦棐看完影片后，当面批评黄健中：“黄健中啊，你屁股上有一条很长很长的唯美主义的尾巴呀！”而被批评者则心悦诚服：“他批评的根本不局限在影片本身，而是指出我的创作思想、理念上的错误。”^[26]

如果说，对黄健中、张瑜、斯琴高娃、李连杰等人的指导，还是相对个体的，那么，钟惦棐提出的“电影与戏剧离婚”和中国“西部片”理论，则完全具有全局性的意义。“西部片”对新时期中国电影、甚至对70年来的中国电影，不仅意味着首次明确地提出“类型片”概念，也意味着中国电影在80年代的整体突围，还意味着有中国气派、中国风格的电影以类型片的形式整体出品，走向世界。1984年3月6日，钟惦棐在西安电影制片厂发表《面向大西北，开拓新型的“西部片”》的演讲，随后两三年之内，“西影吃了钟老的‘仙丹’，像长了雄健的翅膀一样开始腾飞”，相继拍出《人生》（吴天明导演）、《默默的小理河》（张子恩导演）、《大刀王五》（于连起导演）、《黑炮事件》（黄建新导演）、《盗马贼》（田壮壮导演）、《神鞭》（张子恩导演）。1987年“更上一层楼”，拍出了《老井》（吴天明导演）、《红高粱》（张艺谋导演）、《孩子王》（陈凯歌导演），还有《最后的疯狂》（周晓文导演），在1988年金鸡、百花双奖会上赢得25个奖项中的15项，而且相继获得东京、西柏林等国际电影节的十余项大奖。从1984年开始，西影在“‘西部片’大旗”下拍摄的数十部影片在国内外获奖140余项。因此吴天明说：西影作品代表了当时中国电影的水平，“西影被国内外舆论称作

‘中国新电影的摇篮’”。而这一切成就的第一推动力，就来自钟惦棐，“钟老是中国‘西部片’的旗手”^[27]。

最后，钟惦棐电影美学的实践性，还表现在钟惦棐电影美学本身直接地以一种实践形态呈现出来并发挥影响。除了他本人大量的影评文章，钟惦棐和电影创作者面对面的交流，以他为核心和旗帜的电影美学小组的活动，是一种完全不同于纯书斋研究的学术活动，也是钟惦棐电影美学不同于中国当代任何一位美学家的美学之所在。“电影美学项目虽然没有完成，但是开会讨论的这些思想，通过那些导演都传播出去了。”^[28]当时经常参加电影美学小组讨论，围绕在钟惦棐身边的有一批导演、作家和理论家，导演有谢飞、黄健中、张暖忻、郑洞天等，陈凯歌在美学小组后期也来过，作家和理论家则有倪震、李陀、阿城等，电影研究者则有罗艺军、周传基，更年轻一辈有陈犀禾、张卫、仲呈祥，等等，前前后后，“单是在他的老住处振兴巷6号座谈就不下百次”^[29]。西单新文化街振兴巷6号，成为80年代电影界和思想界的一个象征。

大量的艺术实践和批评实践，加之以深厚的生活阅历和学养累积，则直接催生出钟惦棐电影美学的原创性。钟惦棐关于电影的论述，丰富且自成体系，对此，已多有学者予以归纳、提炼。钟惦棐在许多方面的论述，都在电影界产生很大影响，有的还超出电影界。他的一些具体论断，直到今天，还在电影史乃至当代思想史上熠熠生辉，如“电影与戏剧离婚”，“电影必须是电影的”，“电影必须是人民大众的”，“时代有谢晋，而谢晋无时代”，等等。在这些或宏观或具体的阐发和论断中，我们都可以清楚地看到钟惦棐电影美学的原创性。

钟惦棐电影美学的原创性，首先就表现在融通性。一方面，它融汇了东西方美学思想和多学科的综合成果，还有多门类艺术的艺术实践，另一方面，他“深刻而生动地论述了几乎所有电影美学的基本的问题”^[30]，深入研究了电影内部各方面、各门类、各层次的问题，可以说慧光遍照——包括指导思想、民族形式、宏观决策和政策、电影构思、导演思想，乃至灯光、后景、音乐、镜头、台词对话、表演等。他还以“电影观众学”理论，把

电影创作、电影作品“内部”的艺术分析，与观众的观影感受和艺术欣赏结合起来，与电影的社会教育功能，乃至电影政策、电影产业发展结合起来，打通了电影的“内部研究”与“外部研究”，打通了实践与理论，也贯穿了历史、现实与未来。他的电影美学具有“开放性”和“针对性”，“既不割裂传统，又把重点放在当前与未来”^[31]，完成了电影美学整体的一个有相当深度的综合与融通。

其二，钟惦棐电影美学的原创性，更体现于这些论述所具有的高度理论性。钟惦棐有很强的理论自觉意识，他说：“实践固然是第一性的，但是忽视理论，就容易陷入盲目性。”^[32]一方面，他写评论、分析问题，都是站在一个理论高度，用理论思维来分析问题；另一方面，他在快意生动的文章中，于关键处，总是用有高度概括力的理论化的语言来表述他每篇文章的核心观点。比如，他说，“美是发现”，“美是性格，同一般是对立的”，美“仍然——必然要求变化，即一般中的不一般，统一中的多样”^[33]——这已经是完全哲学化的语言了。他又说：“我常常把美学视为美的力学，并且认为美不表现为力，而流于琐屑，流于茶余饭后，流于遁世，虽名曰美，实际恰恰是丑的。”^[34]“作为观众审美能力的提高，从最初到最后，都在于把握主体的能力。能否把握主体始终是审美能力的标志。”“这不是说不要注意细部，但细部和总体在创作中具有从属关系。总体不真实，细部真实是没有意义的。”^[35]这样具有思辨性的话语，不知给多少电影人带来了“头脑风暴”。

钟惦棐的理论追求，使他不满足于印象式的点评，而是要更进一步，发现艺术规律。1938年到1939年，延安演出话剧《大丹河》《打虎沟》，大为成功；而在晋察冀边区演出的《陈庄战斗》则不成功。他对比、研究，发现“这里好象没有规律。其实是有的。这就是时代激情的规律”。他指出：“作品的个性、闪光和全部可称为艺术内容的东西，不是来自抽象的、先行的理性，而是来自具体的、主动的感性；不是感性赋予某种理性认识以内容，而是理性赋予某种感性认识以思想。”^[36]在谈到“电影和戏剧离婚”时，他也把这一问题上升到艺术规律的高度：“任何艺术形式，只有当它足

以和邻近的形式相区别的时候，它的造型运动才算告一段落。”^[37]——正如历史的使命和现实的重任在钟惦棐身上得到了统一，生动的议论与雅正的理论品质，也奇妙地结合在他“论语”式的评论中。

那篇在1979年《文学评论》上“横空出世”的《电影文学断想》，可视作钟惦棐“发现艺术规律”的集大成之作。名为“断想”，形式上也是“断想”，却都是人和电影经历一段“苦熬”之后，“熬出”的艺术规律的结晶和理论的升华。“断想”凡八节，几乎节节都在着意提炼电影的艺术规律，而且多是重大的艺术规律。比如，文艺与政治的关系问题，题材和风格的多样化问题，即是电影艺术“生死攸关”的重大问题，“断想”在多个小节里对此进行集中探讨。过去相当长一段时期，在极“左”思想指挥下，电影艺术的失误和挫折，在“文艺与政治关系”问题上，其主要表现，钟惦棐认定就是“狭义地理解政治”，“狭义地理解文艺特别是电影”，同时电影艺术对政治又跟得过急过紧，过于机械。那么，解决之道在于，“对电影文学必须持之以宽与广，远与深；不近功，不急利”，“这个宽，主要是政治尺度，政治气氛，使之有利于创作”；或者换成“和弦论”就是：“电影必须和社会主义革命、建设组成一个和弦。既不能全是‘最强音’，也不能全是最弱音，既不能全是长音，也不能全是短音。强弱长短是有机的配合，而不是机械的一致，是在基本目的上的同步，而作为手段，既可以同步，也可以不同步。”——这就是“艺术规律”。

至于“题材和风格的多样化”问题，原本不该是个“问题”，却弄成“嚷嚷了许多年，始终不得要领，也始终解决不了”的“老大难”问题，根子就在政治的过度干预之下，“电影题材热衷于图解政策，配合中心”，并以此作为电影的“指导思想”。解决这个不是问题的“问题”，关键在于给艺术“松绑”，让艺术回归艺术，因为按照艺术规律，文学艺术的现实主义“原本来自生活，来自作家对生活的真切感受，来自他坚定不移的推动社会前进的激情和决心”。所以，如果作家、艺术家忠实于艺术，真正从生活中吸取题材，“它本身就是不同质的，还有什么多样化、少样化的问题呢？”

也就是说,“真正的现实主义创作方法,题材必然多样。不仅题材如此,风格也如此”^[38]。如果说,50年代钟惦棐写影评“基本上是单打一,一片一议”^[39],那么从《电影文学断想》开始,钟惦棐开始有意识地经营长篇的理论性的文章,通过这些文章,充分展开他的思想,如《中国电影必须解决的一个新课题:电影美学》^[40]《电影形式和电影民族形式》^[41]《电影评论有愧于电影创作》^[42],等等,还有他在全中国电影宣传工作座谈会上的发言^[43],在中国电影学会召开20至30年代中国电影研讨会的发言^[44],在中国电影评论学会首届年会上的引言^[45]。这些,都说明钟惦棐电影美学已经初步形成体系。

其三,钟惦棐电影美学原创性还有一大表现,就是一贯旗帜鲜明地反对盲目崇洋,反对洋教条。这一方面是他的思想具有原创性的一种体现,同时,又与他的美学思想的实践性,恰成为互补的两面。他曾明确表示:“为了了解西方电影发展的历史和某些趋势,借鉴不是可有可无的,而是必需的,搞‘罐头电影’是绝对愚蠢的。但是一个国家的电影如果不是根植在自己的土壤上,而是削足适履地使自己就范于他人,这肯定是不足取的。”^[46]他不仅反对盲目崇拜欧美为代表的西方电影理论,而且,早在20世纪50年代,就明确地提出,不要盲目崇拜苏联教条。他说:“简单说来,目前流行的‘科学’观就是如此。怀疑了外国的某些东西,就是怀疑科学!怀疑了斯坦尼斯拉夫斯基体系中的某些说法,就是违反了社会主义现实主义的演剧方法!”“天晓得这是在提倡科学,还是提倡迷信!”^[47]1956年8月,钟惦棐陈言“‘传统’问题”时,提出了一些批评意见,“不重视自己影片的民族风格,盲目地学习苏联。”“关于中国电影历史的研究整理工作,几年来无人过问。对中国电影艺术家们在创作实践中的经验,未予认真的总结。”“几年来除了翻译苏联的文章,在我国电影理论建设上,可以说还是一张白纸。”^[48]在当年的时代氛围下,能提出这样的见解,不仅需要见识,更需要胆识。1986年,他谈到电影“第五代”时,结合当时的电影创作实践,指出:“不及十年而有‘第三代’、‘第四代’、‘第五代’的出现,就说明中国电

影不但要求改变以往的好莱坞模式,也要求改变以往的苏联模式,形成中国电影最活跃的发展时期。”^[49]也可以从另一个角度说,正是因为他不盲目崇洋,所以,他才能从现实出发,从中国实际出发,从艺术实践出发。

曾在钟惦棐指导下工作过的俞虹,1983年代表钟惦棐参加国家“六五计划”的“电影美学”课题评审会之际,高度评价了钟惦棐的电影美学,俞虹认为,“钟式美学不是中国的中,是钟老的钟”^[50]。钟惦棐电影美学之独特性与原创性,由此可见一斑。正如有的学者所指出的,钟惦棐研究电影美学的年代,是美学、电影学、心理学等一切与电影美学相关的学科几乎停滞的时代,没有什么西方美学和电影学成果的系统引进,更无这方面学术成果在学界的广泛传播,所以,钟惦棐的“电影美学论述几乎是原发性的,更为可贵,更具有史学研究价值”^[51]。

来源于丰富的革命实践和艺术实践,有着高度原创性的钟惦棐电影美学,必然产生旺盛的原创力。这种原创力,体现在他的思想、论述,启发了一代又一代后辈学者,他的许多思想观点,成为他们研究的对象。这就是钟惦棐电影美学由原创性而生的原创力。引起广泛讨论的“电影与戏剧离婚”,最初提出时,只是钟惦棐因病未能参加一个导演会议而写的“一张病假条儿”^[52],而且只是同一张病假条儿上的两个问题之一。《探索电影集〈序〉》两千多字,“便成为了我们研究钟惦棐先生在中国电影‘现代化’转型过程中的电影观念和电影思考的重要文献”^[53]。“和弦论”是《电影文学断想》八个小节中的一节而已,却引得学者写出一篇“钟惦棐美学思想疏证”的论文^[54]。甚至《电影的锣鼓》里的一句话——“电影是一百个愿意为工农兵服务,而观众却很少,这被服务的‘工农兵’对象,岂不成了抽象?”——理论家就由此而发掘出“抽象观众与具体观众”的命题,并引申出对中国现代性矛盾的思考^[55]。可以说,“正是在钟惦棐的大力推动下,中国电影美学在20世纪80年代得到了极大的发展,并出现了难得一见的繁荣景观。也正是通过接近30年的不懈追求,钟惦棐电影美学终于全面超越此前的中国电影美学,显露出宽容通

博、自成一体的大家气象”^[56]。仅仅这些思想本身，就已经足够有力量了。更可贵的是，钟惦棐本人并不就此满足，而是在新时期，不断地向新的艺术实践学习，向年轻一辈电影家们学习，不断超越自我。钟惦棐对自己的局限有深刻体认，他说：“并不能说明传统对我没有约束性。一个从政治、政策、典型、宣传……中走过来的人，不能不具有先验性的审美观。尽管我的一些审美积习在我和新一代人的交往中有所变化，也往往发现自己的尾巴并不比别人短。因此在一场电影观念的变革中，我也有沉默的时候。沉默就表明我还拿不定是我对还是别人对。”^[57]——这种时刻进行的、清醒深刻的自我反思，使得钟惦棐的思想，更具有原创力、开放性和生命力。

钟惦棐电影美学原创性和他的睿见，实来自于他的独立思考。原创性的本质，创新的本质，其实就是独立思考并有所得。在那样一个时代，一个人敢于独立思考，并且有能力独立思考，就已经超出大多数人了。“除自觉充当党的宣传干部和人民的代言人之外，钟惦棐还是钟惦棐，并没有完全丧失自我。有自我就会有感受，也就会有思想。正是这一点，使得钟惦棐与众不同。”^[58]敢想，就已经不容易了，敢说出来，把自己独立思考所得，勇敢地说出来，就可说是了不起了；而说出来的观点，又是经过理论思考，用清晰、准确、生动的语言有力地表达出来，文思兼美，与众不同，具有了思想学术价值，这样的人就更是凤毛麟角，屈指可数，将被历史公正地筛选出来，必将记入史册。最后，自己的观点被从上到下所有人批判，能坚持30年不改，并能与时俱进，勇于在自我否定中超越自我，不断发展升华，进一步理论化，而且对中国电影的整体发展产生了巨大影响——那么这个人，他就叫钟惦棐了。钟惦棐是以自身的人的本质感受力和思想活力，体现了并实现了他作为一个人的价值，而不仅仅是一个宣传干部的价值。钟惦棐关于电影的评论和各种理论，具体观点，随着时间的推移，肯定会有一些不再适用于未来的具体的电影现象，也不可能永远指导中国电影创作。但是这不要紧。因为，钟惦棐电影美学最根本的特性，和最根本的价值，不是他的具体观点，而是深深植根于为中国人

民大众服务的电影创作实践和批评实践的实践性，源于独立思考和包含丰富原创思想光芒的原创性。这些，才是永远不会过时的。这就是钟惦棐电影美学的根本特性和价值。

[1] 阿城：《父亲》，章柏青、陆弘石主编：《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》，第424页，中国电影出版社2007年版。

[2] 张光年：《〈钟惦棐文集〉（上）序》，钟惦棐著，第1页，华夏出版社1994年版。

[3] 彭吉象：《中国电影美学大厦的奠基者》，《电影艺术》2007年第3期。

[4] 陈荒煤：《陈荒煤致罗艺军的一封信》，见罗艺军著：《世纪影事回眸》，第368页，湖北人民出版社2005年版。

[5] 饶曙光、李国聪：《中国电影思潮流变（1978—2017）》，中国文联出版社2017年版。

[6] 如齐伟《八十年代电影观念辩论研究》第4章《在中国发现电影理论》，专列一节讨论“钟惦棐及其电影美学”，“尝试辨析、归纳和概括钟惦棐的中国电影美学观念，将其散落各处的关于中国电影美学的思想碎片拼接成一幅完整的观念图谱”。见该书第141页，中国电影出版社2015年版。近年还有一些著作论及钟惦棐电影美学，如金丹元《新中国电影美学史（1949—2009）》、周斌《中国电影的传统与创新》等。

[7][9] 钟惦棐：《〈电影策〉序》，第3页，第3页，上海文艺出版社1987年版。

[8] 参见张骏祥、程季华主编：《中国电影大辞典》，第1372页，上海辞书出版社1995年版。仲呈祥：《千古文章一生磊落——恩师钟惦棐先生逝世20周年祭》，章柏青、陆弘石主编：《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》，第14页。

[10][38] 钟惦棐：《电影文学断想》，《文学评论》1979年第4期。

[11] 钟惦棐：《〈电影美学问题〉序》，郑雪来：《电影美学问题》，第2—3页，文化艺术出版社1983年版。

[12][58] 陈墨：《钟惦棐素描：宣传干部、文人和思想者》，《当代电影》2007年第3期。

[13][17] 钟惦棐：《在把握自身中把握群众——在全国电影宣传工作座谈会上的发言》，《电影策》，第188页，第

187页,上海文艺出版社1987年版。

- [14] 钟惦棐:《论社会观念与电影观念的更新——在中国电影评论学会首届年会上的引言》,《电影策》,第272页。
- [15] 李显杰:《试论钟惦棐的电影美学思想》,章柏青、陆弘石主编:《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》,第43—45页。
- [16] 彭克柔编著:《钟惦棐谈话录》,第36页,广宇出版公司(香港)2010年版。
- [18][36][39][43] 钟惦棐:《论感性》,《电影策》,第224页,第195—197页,第192页,第192—225页。
- [19][48] 钟惦棐:《论电影指导思想中的几个问题》,《陆沉集》,第440页,第442页,中国电影出版社1983年版。
- [20] 钟惦棐:《电影的锣鼓》,《文艺报》1956年第23期。
- [21] 钟惦棐:《鸟有喙》,《电影策》,第310页。
- [22] 钟惦棐:《陆沉集》,第434—447页。
- [23] 钟惦棐:《对当前电影工作的十项建议》,《文艺研究》1979年第4期。
- [24] 钟惦棐:《电影〈南征北战〉所达到和没有达到的方面》,《文艺报》1953年第3期。
- [25][32][42] 钟惦棐:《电影评论有愧于电影创作》,《电影艺术》1982年第9期。
- [26] 黄健中:《一个沉甸甸的他——钟老逝世20周年祭》,章柏青、陆弘石主编:《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》,第327页。
- [27] 吴天明:《中国“西部片”旗手——钟惦棐》,章柏青、陆弘石主编:《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》,第324—325页。
- [28][50] 陈墨:《俞虹访谈录》,李镇主编:《银海浮槎:学人卷》,第386页,第386页,民族出版社2011版。
- [29][31] 俞虹:《四十年的探求》,《当代电影》1993年第3期;及2019年2月27日、3月8日,笔者采访张卫、罗艺军笔记。
- [30] 张卫:《钟老电影美学思想初探》,章柏青、陆弘石主编:《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》,第125页。
- [33] 钟惦棐:《为中国“西部片”答〈大众电影〉记者问》,《大众电影》1984年第9期。
- [34] 钟惦棐:《电影美学的追求》,《电影策》,第177页。
- [35] 钟惦棐:《吹鼓手言》,《文艺报》1984年第9期。
- [37][52] 钟惦棐:《一张病假条儿》,《电影策》,第109页。
- [40][46] 钟惦棐:《中国电影必须解决的一个新课题:电影美学》,《文艺研究》1981年第4期。
- [41] 钟惦棐:《电影形式和电影民族形式》,《电影文化》1981年第2期。
- [44] 钟惦棐:《力争电影为人民和社会进步贡献才智》,《电影策》,第226—243页。
- [45] 钟惦棐:《论社会观念与电影观念的更新》,《电影策》,第250—286页。
- [47] 钟惦棐:《如此“科学”观》,《人民日报》1956年8月24日。
- [49][57] 钟惦棐:《〈探索电影集〉序》,《探索电影集》,第10页,第11页,上海文艺出版社1987年版。
- [51] 张卫:《钟老电影美学思想初探》,章柏青、陆弘石主编:《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》,第125页。
- [53] 尹鸿:《满足观众与超越观众——重读钟惦棐先生〈探索电影集〉·序》,章柏青、陆弘石主编:《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》,第81页。
- [54] 黄式宪:《“和弦论”:回归电影本体 重构电影美学——钟惦棐美学思想疏证》,《文艺理论与批评》2007年第3期。
- [55] 张颐武:《抽象观众与具体观众》,《电影艺术》2007年第3期。
- [56] 李道新:《中国电影美学史里的钟惦棐电影美学》,章柏青、陆弘石主编:《电影锣鼓之世纪回声——钟惦棐逝世20周年学术研讨会论文集》,第112页。

[作者单位:中国社会科学院文学研究所]

责任编辑:费冬梅