

革命電影的修辭策略

● 馬軍驥

一 導語

1949年10月1日，當毛澤東站在天安門城樓上向全世界宣告一個新的共和國誕生的時候，他那激動的聲音不僅宣告了一個政權實體的誕生，同時，他也宣告了一種新的政治話語的誕生。這是一種全新的對革命、歷史的表述，它是中國共產黨全面領導的不可或缺的部分。它挾無產階級專政的威力，掃蕩或者說聲言要掃蕩一切文化、藝術表述中的封建階級、資產階級的成分。當然，這一新創過程也不全是一種粉碎，一種虛無主義的大面積割除。它的創建過程是一個揚棄過程，即以一種征服的方式，從舊話語的瓦礫之中拾取可用的磚石，將之砌入新話語的大廈。因此，革命的話語本身，即是一種發展的或稱揚棄中的過程。從1949年以來的革命電影中，我們即可以看到，這種發展是如何建立一種浸淫了意識形態宣傳的大眾媒介。這發展在電影來說，亦是與過去的一個斷裂，這個斷裂造就了「新中國電影」——一種意識形態的電影藝術系統與這一系統產生的特殊意識形態內容。換言之，電影在中國成為一種連續的，對政權合理性的說明和對痛苦的緩解劑。

電影在中國成為一種連續的，對政權合理性的說明和對痛苦的緩解劑。

二 文化大革命前的十七年

文化大革命前的十七年，成了本文的重點，這似乎是一個偏失。但實際上，從1949年到1966年，是中華人民共和國無論作為一個政權實體還是作為一種意識形態話語的最關鍵的時刻。因為，此時的新政權、新意識形態，都處在「破」與「立」的關頭。不進則退，退退進進，十七年中間的頻繁的政治與文化的

反覆，證明了「新」與「舊」的衝突的異常激烈與艱難。

在某種意義上來說，新中國電影事業的開端應以1948年10月26日這個日子為標誌。因為在這一天的，中共中央宣傳部向東北局宣傳部作了〈關於電影工作的指示〉。在這個指示中，最值得注意的是這樣一段：「……階級社會中的電影宣傳，是一種階級鬥爭的工具，而不是別的東西。」在這一段中，電影既作為傳媒，又作為一種文化製品，從其性質上發生了根本的變化。這就是說，它的傳統意義和價值——一種大眾文化消費品的工業製品已必須被拋掉或重新書寫。首先，它已成為整個社會主義革命之中的一部分；其次，它不再表現為一種「可購買」、「可消費」之物。

新政權下的電影基調

在新中國誕生的第一年，新政權領導下的電影業首先改變了電影的文化性質。這不僅表現在前述的文件中對電影的意識形態的重新界定，也表現在實際創作中，這就是東北電影製片廠生產的《橋》。《橋》寫的是一個現在所稱的「問題劇」，東北某鐵路工廠依靠工人技術攻關，完成了原來無法完成的在十五天內造出修橋需用的全部橋座、全部鉚釘的任務。革命的目的、歷史的動機→造鉚釘、橋座→支援解放戰爭——解放全中國在此取代了個人的慾望動機而成了一個主導的敘事動機。而這個動機，是對個人動機的統率、教育、引導。換言之，這個歷史目的、歷史動機，既為諸個人所共有，但同時又凌駕個人慾望之上。這樣，這部影片就使電影不復是一個簡單的文化製品，一個可以消費的「機械複製時代的藝術」品（瓦爾特·本亞明語）。因此，《橋》的第一個意義在於它的反消費性。這種反消費性是它區別於資本主義電影的第一個重要的標誌。

《橋》的第二個重要性產生於對它的觀看中。對於現代電影研究來說，任何電影研究應該止於對觀看的研究而不應止於它的製成狀態。《橋》在1949年5月1日首映，請注意5月1日這個日期。瀋陽市在5月7日由《東北日報》和東影駐瀋辦事處聯合召開座談會，會有發言稱《橋》是「站在無產階級立場上做的電影，是個很好的新社會的教育片」。在南京新都戲院隆重的首映禮前，有23個單位的職工代表兩千餘人舉行了盛大遊行。而在上海，它也得到了熱烈的稱讚。

這種觀看的性質顯示了新中國電影的特質。而新中國電影的性質也要求這樣一種觀看方式。這種觀看方式就是一種強烈的儀式化。與資本主義電影的儀式化不同，新中國電影觀看中的儀式將一種虛構、一個神話與一個社會學的實演混淆起來。在5月1日舉行的首映禮，因其日期與影片對一種革命的勞動熱情聯繫了在一起。這就是說，通過一種有選擇的首映方式，《橋》獲得了它本文中未被固定地表述的意義，或者說使某種意義變得明確、固定、突出起來。而遊行，這種群眾運動方式，又使影片放映成為一種在革命宣傳的語境關係中被高度儀式化的社會問題，成為系列化的儀式中的一部分。在這一儀式中，理想與意識形態目的通過確定的程序被具體化為一種淺顯的行為，從而變得容易為人接受。

與資本主義電影的儀式化不同，新中國電影觀看中的儀式將一種虛構、一個神話與一個社會學的實演混淆起來。

在這一儀式中，理想與意識形態目的通過確定的程序被具體化為一種淺顯的行為，從而變得容易為人接受。

私營電影的盛衰

在探討新中國前期的電影時，我們須注意的另一個問題是私營電影的短暫繁榮與迅速的終結。在共和國成立初，私營電影有一個繁榮期。這一時期出品的如《關連長》、《我們夫婦之間》已成為「現代經典」。私營電影的衰落，首先當然是與對電影《武訓傳》的批判有關。但我們現在看到的是，私營電影的衰落，即或沒有對《武訓傳》的批判，也是一種必然。而我們今天感到有些迷惑的是，在很多私營電影中，表現了很高的革命熱情和高度的寫實主義風格。而這種熱情與風格卻並未被主流電影所接納。《關連長》表現了革命軍隊的高度人道主義，《我們夫婦之間》則對小資產階級習性做了批判，而對根據地的優良傳統進行了歌頌。而《我這一輩子》，則以較長的歷史跨度，完成了對解放前的中國近代史的批判性表述。在這一表述中，對舊制度的批判最終成為了對新社會的呼喚。而在這些電影中，對寫實細節的追求則是空前絕後的。不提《武訓傳》，光就《我們夫婦之間》、《關連長》來說，影片中充滿了生活細節、風俗細節和濃烈的地域色彩，而地域色彩的把握則是寫實主義風格的重要前提之一。在這種影片中，更引起我們注意的是，兩片對寫實風格的追求到了對劇中人物所操的嚴格的方言一絲不苟的地步。從劇中蔣天流、石揮的表演中，我們看到了對表現工農兵生活的極大熱情和極認真的態度。上海《新民報》晚刊1951年4月14日「新劇評」上介紹：「這部影片的製作是嚴肅認真的：他們實地到部隊裏去，和戰士們生活在一起，才拍了這部影片。」也許正是這種過於細緻的細節的追求，使私營電影難於納入主流電影走向之中。地域色彩使影片現出一種偶然性。而方言的使用則使影片顯得有一種非主流的歷史感。最為關鍵的是，寫實主義的細節一方面會造成對革命目標的理解的歧異——如關連長的那種人道主義的抉擇以及他獨特的治軍方式，同時，也給對革命歷史的一種一統的寫作造成了混亂。因為一種也許是偶然性的細節，並不是都永遠與一種理想主義的基調與歷史目的論的闡述相一致的。影片中的「小資產階級傾向」就因此而產生。因為寫實主義的態度要求一種異在感，一種疏離的態度，一種盡量克制的感情評判和價值評判。《關連長》、《我們夫婦之間》表現那種情感焦灼與價值判斷上的困惑，阻礙了它像《橋》那樣的某種工具性、實際的社會功用的直接發揮。這也就是說，在這類影片中，歷史不被表述為一種向某種目的的一直前行的車輪，一種必然性，而表現為一種有比較的平衡，一種有條件的選擇。這樣，私營電影終於很迅速地終結，也就不難解釋了。

在革命歷史題材的影片中，歷史的偶然性是被排斥的和不受歡迎的。戰爭在此脫去了其血腥的外表而成為了一種超脫物質局限的戰鬥，它被闡釋為一種道德的較量。由此，歷史也成善與惡的鬥爭。

革命戰爭影片的冒起

經過了幾年的發展之後，從1953年之後，中國電影出現了一個革命戰爭題材的高潮。第一個五年計劃時期，故事片的總產量為140部，其中革命戰爭題材約為全部影片的十分之一。而且，這些影片一直是以一種對革命歷史的「經典書寫」來作為一種標準版本，承擔了教育人民、鼓舞人民的作用。革命戰爭題材，作為一種對「想像的歷史的書寫」，其作用與其說是對歷史的回顧，毋寧

說是對現實問題的態度。

在這些革命歷史題材的影片中，我們首先看到的是歷史被表述為一種意志的較量的過程。在這一過程中，歷史的偶然性是被排斥的和不受歡迎的。戰爭在此脫去了其血腥的外表而成為了一種超脫物質局限的戰鬥，在《智取華山》、《渡江偵察記》這些吸引人的戰爭經典中，戰爭被闡釋為一種道德的較量。由此，歷史也成善與惡的鬥爭。簡單的雙元對立使影片更加吸引人，同時，也是新的神話的誕生。一種熱情和理想化的對戲劇衝突的理解，彪炳了革命精神之巨大的威力。這種威力的超歷史性，成為一種最高理性的建立與弘揚，而這種理性的超越時代、歷史的具體局限的東西，便很容易地被用來鼓舞「現在」的人民和解決「現在」的思想問題。從這種意義上來說，對「想像的歷史」的書寫要求絕對不拘泥於歷史的具體過程，而是要在歷史與現在之間，建立起一座精神的橋樑。正是這一座精神的橋樑，使社會變遷具有一種黑格爾式的發展格式，而這一格式，使觀者更進一步地領會歷史的目的性與非偶然性。我們只有從這種意義來理解革命戰爭歷史題材，才能充分領會這一類題材的重要性。「讓歷史告訴未來」，恐怕再沒有一句話能概括這類影片創作的社會意義了。

革命戰爭題材影片之受歡迎的另外一個原因以及其得到大量製作的原因，還在於它把某種較強的觀賞性內容與革命的主題連結在一起。強烈的動作場面及一些暴力段落，因為被統一在一個善惡鬥爭的對立範疇來處理，於是完成了對觀眾舊的、習慣性的觀影慾望的既依從而又改造、既召喚又批判的雙重作用。正是這一種雙重作用，確立了新的大眾神話，大眾娛樂方式。

電影評論反映的兩個問題

1956年，也許是談論十七年電影時難以迴避的一年。11月14日，上海《文匯報》發表短評〈為甚麼好的國產片這樣少？〉。其主要內容是讀者來信提出的「國產片題材狹窄，故事雷同，內容公式化、概念化，看了開頭，就知道結尾。」在這次討論中，高潮是電影評論家鍾惦棐以評論員的名義在《文藝報》發表了〈電影的鑼鼓〉。其主要觀點，第一，就是重視電影的票房價值，不要把為工農兵服務與「工農兵電影」混淆起來。第二，就是放寬電影的審查與管理體制。這種體制很容易造成電影製作的蕭條。今天，我們重新看待這次討論，發現兩個問題仍有現實意義，這就是「為甚麼人寫和寫甚麼人的關係」問題；其二，便是「主流寫作選題與多樣化」問題。實際上，這兩個問題一直貫穿着新中國電影的發展，「為甚麼人寫」或者「為工農兵服務」，表現出的態度是對觀眾的一般性觀影慾望的某種順從或者說認可。在討論中，我們看到，列在票房價值表格上的，是一些多少遠離主流寫作的影片，包括鍾惦棐頗為推崇的《神秘的旅伴》這類傳奇、愛情均有較大成分的影片。這樣，「為甚麼人寫」的最終衡量標準是票房，而其內在的動機則是恢復電影的文化製品屬性。也就是說，使其成為一種可消費的慾望的載體，成為一種可購買之物。在「為甚麼人寫」這個主張下，題材限制、表現方法的限制一下子消失於無形。因為觀眾本身的快感要求，成了指示製作的一個自動調節、均衡器。而「寫甚麼人」，則顯示出一種也許不甚愉

「為甚麼人寫」的最終衡量標準是票房，而其內在的動機則是恢復電影的文化製品屬性。也就是說，使其成為一種可消費的慾望的載體，成為一種可購買之物。

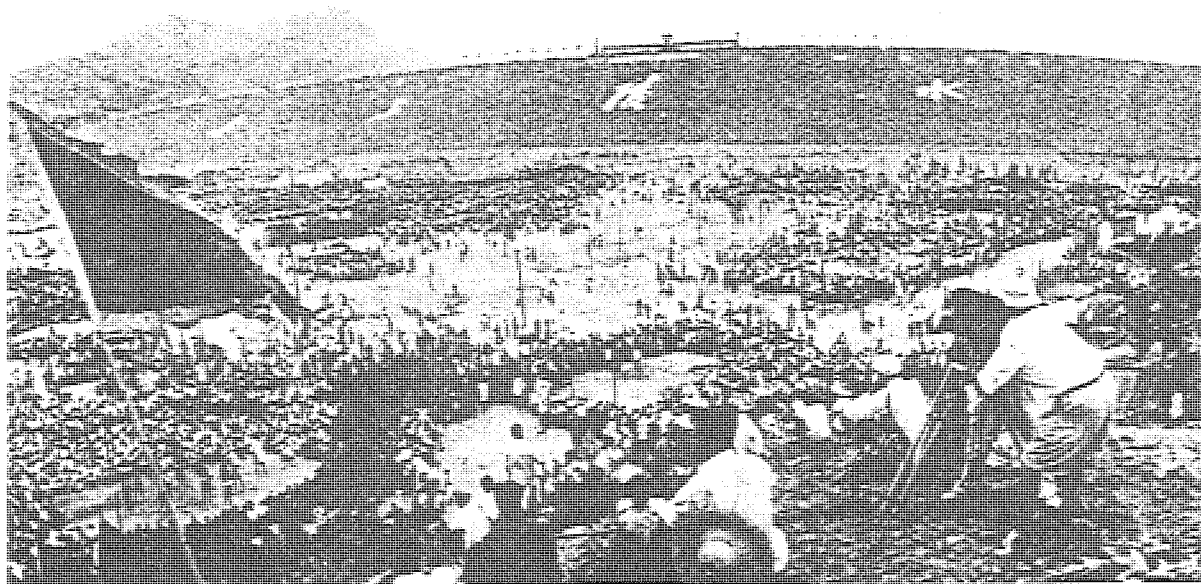
悅或缺乏快感，但卻與主流歷史寫作方式相吻合的過程。它也許與觀眾的快感是和諧的，但在抵牾時，它卻能堅持電影的強烈的工具性，教育人民、鼓舞人民。我們今天來看這個問題，切不可為這二者水火不相容的。相反，正是二者的融合，造就了新中國電影的一個重要特點，即在工具性與快感之間，不斷尋找合適的连接點，並最終使工具性目的，通過快感引導來實現。當然，在鍾惦棐的文章中，他的主要關注點是二者的結合不好所造成的失誤，這一失誤是新中國電影前十七年許多次低潮的原因。

另一個問題即是今天的「主旋律與多樣化」的另一種表述。實際上，這二者之間一直存在着一種互補關係。在這種互補中，主旋律提供的歷史主題與多樣化所提供的豐富的神話色彩互相為對方提供滋養。於是，我們看到的是，多樣化使主旋律不斷找到新的神話載體，而主旋律，則又始終令多樣化具有工具性，從而被統一在一個歷史命題之中。如《神秘的旅伴》，其中的異域色彩，奇異的愛情描寫以及其驚險樣式的魅力使觀眾心醉神迷。但是，不可忽視的是，在這部影片中，民族政策、政治鬥爭、革命責任與個人感情這些主流寫作所處理的問題，也在曲折、新鮮的情節中得到了充分的表述。也就是說，二者的某種矛盾狀態，恰好說明了二者之不可分的聯繫，正是這種聯繫，構成了新中國電影的主要運作方式。

紀錄性藝術片是在真實與想像中擬構的電影創作方式，其中以《十三陵水庫暢想曲》最具代表性。圖為該片拍攝情況。

紀錄性藝術片的雙重性

談論新中國電影前十七年，一個更有趣的話題是「紀錄性藝術片」，因為這個矛盾的命名開創了獨步古今的一種絕無僅有的電影的看法和製作、敘事方



式。在大躍進中，各製片廠也陷入了「躍進」的狂熱之中。這種狂熱不僅表現在產量與製作規模上。更為重要的是，這種躍進導致了這樣一種要求，即開創一種人類自有電影以來前所未有的敘事方式。在「紀錄性藝術片」這個名詞中，「紀錄」之含義當然是指對一個實地發生的事的紀錄，而「藝術」卻指的是加工、提煉、虛構與神話化。在「放衛星」的時代出現這樣一種樣式並不奇怪。我們如果查閱大躍進時期的民謠、宣傳畫、報捷消息，就不難理解它產生的歷史根源。藝術紀錄片中，以《十三陵水庫暢想曲》最為有趣。這部影片講述的是建造十三陵水庫的勞動人群。這部影片的空前博雜與不和諧，使其成為今後電影考古學中也許最為有趣的標本之一。影片中不乏一些真正的紀錄性場景，如領導人們視察工地，但也有大量的故事性成分。而且，除了故事性虛構之外，還有大量的政治幻想與科學幻想：有科學家飛上火星，有台灣解放。然而其中最為神奇的部分是一棵百果樹，大得難以置信的葡萄與蘋果、香蕉共生於這一棵樹上。幻想部分典型地體現了一種小農理想。因為從空間設置上，未來的天堂是一個封閉的庭院加園林的封閉空間。且不談其幻想的性質，有意思的地方是，這種幻想與紀錄的結合的意義與動機是甚麼。在紀錄與幻想的混合之中，神話與現實之間的界限被抹煞了，也就是說，虛構與非虛構之物在此成為同質的東西。這種生硬的混淆一方面通過紀錄部分，使虛構之物在敘事中得到一種實在的允諾，一種超邏輯的肯定。同時，虛構之物的「美妙」，又使現在時空的紀錄顯現出一種令人着迷的召喚，當然，這也是另一種形式的許諾。這一形式的許諾的重要性，在於它最終將現實的勞作與一個未來的烏托邦的建構直接地聯繫了在一起。這樣，勞作便具有了一種前所未有的意義，因為烏托邦式的允諾不是在遙遠的未來，而是即時兌現的。從這種意義上來說，紀錄性藝術片顯現出了極為複雜的雙重性，一方面它對觀眾的生硬態度是前所未有的，它極其粗暴地否定了觀眾的觀影習慣。另一方面，它又極其露骨地顯示了電影的真相——一個慾望過程。這種雙重性，顯示了第三世界文化的一些獨特之處。這樣一來，電影的烏托邦使電影成了一种對未來的興高采烈的視覺展示，而這種視覺展示，又依賴於一種敘事化的和紀錄性的段落來使其具有一種敘事上的可信性。這也是對電影性質的一次新的界定的努力。這努力的目標，便是使電影成為現實與烏托邦之間一座不需要邏輯的橋樑。當然，這種電影的結果是可想而知的。

大躍進後的電影發展

「難忘的1959年」，大躍進之後的頭一年，電影生產就掀起了一個高潮。這一年的繁榮，顯示出中國電影頑強的生命力。在談論1959年的影片時，革命歷史和歷史題材的影片達20部左右，引起了我們的注意。《風暴》、《永不消逝的電波》、《鐵窗烈火》、《黨的女兒》、《萬水千山》、《紅霞》、《狼牙山五壯士》，這些影片以其精心的製作，在製作水平上，達到了1949年以來的較高水平。但有趣的是，如果我們把前述的影片按一個反映的歷史時期順序排列的話，則我們得到的是對1949年以前的新民主主義革命的完整表述。而更為有趣的是，幾

《十三陵水庫暢想曲》最為有趣、空前博雜與不和諧。影片中不乏紀錄性場景，如領導人們視察工地，還有大量的政治幻想與科學幻想：有科學家飛上火星，有一棵百果樹，葡萄與蘋果、香蕉共生於這一棵樹上。幻想部分典型地體現了一種小農理想。

乎每部影片表現的，都是這一歷史時期的低潮狀態。大部分影片講的是犧牲、痛苦、折磨。就是說，革命在此被表述為一種代價巨大的犧牲。雖則這犧牲的結果是勝利，但很明確，勝利不是這些影片的主要敘事內容。影片講述的神話與講述神話的年代形成了一種奇異的對應關係。大躍進帶來的痛苦與犧牲，和影片中的痛苦與犧牲在此悄悄地被象徵式地捏合在一起。革命總是需要痛苦和犧牲，而大躍進也經歷了痛苦和犧牲。於是，二者之間的聯繫不僅僅是一種神話的聯繫和互補，而且，前者的結局給後者一個可預測的方向——即通過犧牲，奪取更大的勝利。於是，影片中的神話撫慰性地緩和了現實神話中難以癒合的巨大斷裂，使大躍進在所講述的神話中，不復是一次巨大的浪費，一次最昂貴的實驗，而成了《萬水千山》中的過草地，《黨的女兒》中的苦苦尋找正確領導——為光明的、巨大的勝利所償付的必要代價。這樣，人民的勞作的無價值的犧牲便因此成為一種對光明未來的許諾。無論如何，這類影片都是那個時代的巨大痛苦的一劑平緩藥。

從1964年9月15日，《人民日報》、《光明日報》同時發表文表批判《早春二月》時起，新時期電影創作的帷幕已開始降下。這次批判狂潮最終發展成了一次全面批判。僅1964年10月一個月內，全國各報刊登刊的批判文章就達二百多篇。電影又向《橋》的那種直接的工具性回歸。而同時，那種對敘事的不滿又出現了，並且更為強烈。擊碎的不僅僅是神話，也包括了講述神話，並為神話之一部分的語言。這一切，都為樣板戲的出台做了充分的準備。江青泡製的〈部隊文藝工作座談會紀要〉，終於給十七年劃上了句號。

大躍進所講述的神話不復是一次巨大的浪費，而成了《萬水千山》中的過草地，《黨的女兒》中的苦苦尋找正確領導——為光明的、巨大的勝利所償付的必要代價。這樣，人民的勞作的無價值的犧牲便因此成為一種對光明未來的許諾。

本文的開頭提過，十七年電影，是一個難以窮盡的大題目。因此，本文不是為新時期作傳，即或是簡單的白描也算不上。本文的重點，在於討論新中國電影前十七年發展起來的前所未有的策略、修辭。正是這些東西，使新中國電影十七年具有獨特的研究價值。因為只有這些特徵，才是真正不同於資本主義的電影體制的。而這些東西，恰好構成了新中國電影之「新」。也就是，這些東西恰好構成了西方電影理論對電影一般性界定的質疑。

三 文化大革命與樣板戲

文化大革命是以「文化」之名發動的，它自然就有其「文化」特色，在電影創作上亦有「破」有「立」。「破」是從1966年到1972年，全國的電影廠沒有拍出一部故事片；「立」，則是樣板戲的誕生。

樣板戲最讓我們感興趣的是「三突出」與「十六字訣」。「三突出」，即是「在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。」「十六字訣」則是「敵遠我近，敵暗我明，敵小我大，敵俯我仰。」在攝影上和場面調度上，敵人一方是一律的「遠、小、黑」，我方一律是「近、大、亮」。江青宣揚「文藝的新紀元已經到來」，這從某種意義上來說，倒也言之不虛。

高度的程式化，是樣板戲的一大特點，除了「三突出」與「十六字訣」之外，



文革期間，8億中國人只有8部樣板電影可看。

後來還有所謂「三陪襯」、「多側面」、「高起點」、「多層次」等。程式化，也就是一種模式的高強度控制的操作。如果說文革是一種思維退化，則樣板戲是其極端。人們在文革中的思維方式已回到部落時代的簡單雙元對立：善一惡，好一壞。樣板戲除了體現了這些以外，它更將其推向極端。在樣板戲的修辭策略之中，一種倫理判斷與一種生理反應聯繫了在一起。樣板戲將人們對「亮、大、近」的愉悅的生理反應與英雄人物聯繫在一起，將人們對「黑、小、遠」的厭倦反應與反面人物聯繫在一起。這讓我們聯想起樣板戲的觀眾與受燈光刺激的被飼禽類的類同。於是，在樣板戲中，十七年開創的革命話語、革命文藝走向了「頂峰」。電影已從一種理念宣傳，進而為一種簡單姿態語言，更進而為一種基本生理刺激。

「三突出」，建立了一個群眾在下的三層寶塔。值得注意的是，這一寶塔實際上是對「人民群眾是創造歷史的主體」這一判斷的背棄。在這一背棄之中，唯意志論變成了英雄意志決定一切。這不是一個簡單的變化。這一變化，顯示了革命話語曾被暫時掩蓋起另一半真面目，即它的個人崇拜或稱英雄創造歷史的特點。革命的話語於是一方面在理念上表現為一種無產階級專政，而在敘事上，卻使我們想到了從秦皇以來中國歷史在史書上被表述的狀態。換而言之，它又是繼承了一種王權傳統的。

如果說文革是一種思維退化，則樣板戲是其極端。人們在文革中的思維方式已回到部落時代的簡單雙元對立：善一惡，好一壞。在樣板戲的修辭策略之中，一種倫理判斷與一種生理反應聯繫在一起。

四 結語：「主旋律」

現在中國電影已日益「走向世界」了。各大電影節彷彿都在開辦「中國專場」，從張藝謀到陳凱歌，西方的電影節的獎項雨點似地落在中國人頭上。但是，這只是中國電影的一面，在另一面，宣揚過去現在的革命事蹟的「主旋律」電影仍在市場十分低迷的中國電影生產中佔一定分額。從反映三大戰役的「巨片」到寫個人的《周恩來》，這類電影的生產一直在進行。

值得注意的是，同為「主旋律」，但對中共領導的個人描寫的影片無疑是「重大題材」（這讓我們想起江青時代的「題材論」）。這類為個人歌功頌德的影片無疑獲得官方更多的支持和褒揚。《毛澤東的故事》、《周恩來》……幾乎所有重要的中共領導人都成為過影片主角。

於是，我們看到了1949年到現在的這樣一條很明晰的發展軌迹：人民群眾創造歷史——英雄創造歷史——領袖創造歷史。從這一發展之中，我們看到的是革命的大眾神話的隱退和一種英雄傳奇的不斷崛起。人民、大眾，又如同以往的中國二十四史一樣，成為一種沒有數量意義的存在，一種歷史舞台上的佈景。於是，我們感嘆於「彈指一揮間」這個時間表述。幾十年改變不了中國，幾十年也不可能消滅一個幾千年鑄就的傳統。「新中國電影」以一種割裂歷史、割裂傳統的面目出現，但卻終結在「英雄傳奇」上，它使對革命的表述變成了一種《三國演義》或《薛剛反唐》式的英雄神話。它從反對一種「帝王將相，才子佳人」的態度出發，但卻成為一種新的同類表述，坐到了過去的對手的位子上，成為一種新的「帝王將相」的書寫。從這種意義上來說，這是一種模式的終結，因為它已背棄了它的原初動機並成為自己的對手。

讓我們在結尾處回到唯物主義的立場來。革命電影的修辭策略，不成於某個個人。因此，沒有人能被歷史責備，沒有人能為一種公眾運動負責。歷史是一條並沒有太多選擇的道路，因此，當我們坐在時間之岸上評說的時候，我們也許太過於苛責，太過於進行價值判斷。

也許對中國電影的社會心理學分析將越來越難和越沒有說服力了，因為電影已是一種夕陽之中的「娛樂工業」了。但是，無論如何，對電影的分析，將永遠是對一個社會的文化狀況的分析的一部分。也許將來的話題也會像文學批評一樣，兩個矛鋒分別指向兩極：一極是重要作者的重要作品，另一極則是通俗電影所顯示出的社會心態和文化心態。從這種意義上來說，中國電影的研究若不想成為一種考古學，便須進行一種變革，這也許是痛苦的，但卻是必要的。

「新中國電影」以一種割裂歷史、割裂傳統的面目出現，但卻終結在「英雄傳奇」上；從反對一種「帝王將相，才子佳人」的態度出發，卻成為一種新的「帝王將相」的書寫。這是一種模式的終結，因為它已背棄了它的原初動機並成為自己的對手。

馬軍驥 1963年生於遼寧。1985年畢業於中國人民大學文學系後，獲北京電影學院碩士學位。現為北京電影學院講師。曾發表有〈結構與意義——謝晉電影分析〉、〈中國電影傾斜的起跑綫〉、〈《上海姑娘》：革命女性及「觀看」問題〉等三十多篇論文。