

當代中國電影創作述評

• 吳冠平

一 政黨邏輯與文藝創作

對「時代感」的強調可以算是中國電影的一個傳統，特別是1949年之後，最好的電影是「善於從全國性的政治形勢的角度，去觀察和理解我們的生活」^①的電影。當然，在「與時俱進」的今天你再也看不到「文藝是從屬於政治的……革命文藝是整個革命事業的一部分，是齒輪和螺絲釘」這樣直白的表述，但如何理解「時代感」的內在邏輯，依然是認識二十一世紀中國主流價值電影創作的關鍵。

中國電影中的「時代感」大致有三層意思：一、真實地、歷史地和具體地反映時代的社會生活和人的思想；二、在時代的政治語境中理解和再現國家歷史；三、電影作為大眾傳播媒介在具體時代所承載的社會功能。

判斷「時代感」的理論基礎可以追溯到毛澤東1937年寫的一本討論「認識和實踐關係」的哲學著作——《實踐論》。這部充滿思辨意味的著作給出了認識事物的三個基本原則：一、認

識問題不能離開社會實踐，認識依賴於生產和階級鬥爭；二、表面真實不能反映事物的本質，必須經過思考作用，才能更深刻、更正確、更完全地認識客觀事物；三、正確地認識世界和改造世界的責任，歷史地落在無產階級及其政黨的肩上。站在無產階級的立場上，用馬克思列寧主義的思想方法，以階級鬥爭的觀點去理解中國的歷史和現實，是《實踐論》確立的革命政黨認識世界的方式。它為理解近現代中國的社會形態提供了主導的哲學思考方法。

1942年5月，毛澤東帶着這樣的思想參加了在延安召開的文藝界整風會議，並在會上發表了重要講話。這個後來被稱為《在延安文藝座談會上的講話》（以下簡稱《講話》）的重要文獻，系統地闡述了一個革命政黨的領袖對於文藝功能的認識，對文藝提出了基於政黨立場的要求，並對站在其他立場的藝術工作者提出了嚴厲的批評：「你們那一套是不行的，無產階級是不能遷就你們的，依了你們，實

對「時代感」的強調可算是中國電影的一個傳統。「時代感」大致有三層意思：一、真實地、歷史地和具體地反映時代的社會生活和人的思想；二、在時代的政治語境中理解和再現國家歷史；三、電影作為大眾傳播媒介在具體時代所承載的社會功能。判斷「時代感」的理論基礎可以追溯到毛澤東1937年寫的著作——《實踐論》。

實際上就是依了大地主大資產階級，就有亡黨亡國的危險。」

《講話》是對《實踐論》的具體闡釋，是為認識問題給出的具體方法。它在對中國社會形態做出明確判斷的同時，也為中國的文藝工作者提供了藝術思考的方式，並且預言了違反這一邏輯的嚴重後果。

1949年10月，中國共產黨成為執政黨。毛澤東對於中國社會各階級的分析，成為新政府工作最重要的依據。建國伊始的1951年5月20日，《人民日報》就以社論的形式發表了毛澤東的文章〈應當重視電影《武訓傳》的討論〉。文章批評《武訓傳》是「狂熱地宣傳封建文化」，美化地主階級的走狗。隨後《關連長》、《我們夫婦之間》也因為醜化工農幹部遭到批判。這場疾風暴雨式的批判，特別是來自領袖的批判，讓中國的電影工作者感到了事態的嚴重性和生存的危機感。他們開始意識到，社會形勢的變化給他們創作帶來的急轉彎。在經過了1952年的「思想改造運動」^②之後，中國文藝工作者的思想完全被統一到《實踐論》和《講話》所形成的毛澤東文藝路線上。「思想改造運動」產生了一種強大的約束力，它使行為越界者必將招致報復，而對這種利害後果的共識，強化了執政者和創作者彼此行為的穩定性，減少了雙方的衝突^③。執政者和創作者開始在一種潛在的生存遊戲中尋找新的規則。

1953年1月11日，《人民日報》轉載了周揚1952年12月為蘇聯文學雜誌《旗幟》所寫的文章〈社會主義現實主義——中國文學前進的道路〉。周揚在文中熱情地向蘇聯兄弟發出了這樣的資訊：「社會主義現實主義，現在已成為全世界一切進步作家的旗幟，

中國人民的文學正在這個旗幟之下前進。」^④1953年9月，在中國文學藝術工作者第二次代表大會上，「社會主義現實主義」被確立為「我們文藝界創作和批評的最高準則」。

「社會主義現實主義」的提法最初來自於蘇聯，它「作為蘇聯文學與蘇聯文學批評的基本方法，要求藝術家從現實的革命發展中真實地、歷史地和具體地去描寫現實。同時，藝術描寫的真實性和歷史具體性必須與社會主義精神從思想上改造和教育勞動人民的任務結合起來」^⑤。「社會主義現實主義」作為一種文藝創作方法，它非常技術化地把政黨邏輯置換為文藝創作的的方法。對此，中國學者吳迪有過精闢的分析^⑥：

社會主義現實主義不僅是一種創作方法，而且是一套由政黨掌控的完整的思想體系。這一思想體系以其特有的立場、觀點、方法對作家進行全方位的改造，並且成為高懸於作家頭頂上的道德律令……這一創作方法對生活的取捨和定性是根據政黨的意志來決定的……具有強烈的政治功利主義特徵。

「社會主義現實主義」為中國的文藝工作者確立了生存規則的核心價值。它所體現的原則成為此後五十多年中國文藝創作包括電影創作最重要的思想方法。它的重要性並不在於「社會主義現實主義」這個名詞的字面含義，而在於它把政黨抽象的思想邏輯置換為藝術家專業具體的思維方式，它規定了藝術思考的方法。這種方法的核心原則便是：一、甚麼是真實的社會矛盾？二、如何表現真實的社會矛盾？三、如何塑造理想化的人物？從某種意義上說，1949年之後的

1953年，「社會主義現實主義」被確立為「文藝界創作和批評的最高準則」，它規定了藝術思考的方法。這種方法的核心原則便是：一、甚麼是真實的社會矛盾？二、如何表現真實的社會矛盾？三、如何塑造理想化的人物？從某種意義上說，1949年之後的中國主流價值電影其實都是在回答這幾個問題。

中國主流價值電影其實都是在回答這幾個問題。電影創作者通過對不同社會語境中的政治邏輯的判斷來確定自己思考的答案和表達的方式。

典型環境中的典型人物，通過性格衝突反映社會矛盾，或者寫有缺點／沒缺點的英雄人物，都是圍繞核心原則形成的具體方法。何謂典型？性格怎樣衝突？英雄缺點的分寸如何拿捏？對於這些問題的解決除了要求藝術家有相當好的藝術—政治平衡感，更重要的是取決於政黨在當時社會政治環境中的容忍程度。文藝的繁榮似乎更應該感謝那些開明的政治人物和他們難得的好心情。「唯美主義和激進主義又必然引導我們放棄理想，而代之以對政治奇迹的孤注一擲的希望。」^⑦前文所述的關於「時代感」的三個判斷，正是在這樣的政黨邏輯中，被電影創作者當成了對不同尺度的政策的理解和演繹。這或許可以部分地解釋在中國電影史上，特別是十七年電影史上（1949-1966）為甚麼

有些電影今天是「鮮花」，明天就變成了「毒草」；為甚麼在文革時期——中國政治鬥爭最翻雲覆雨的十年，而中國電影卻缺席的原因^⑧。頻繁的政治運動，以及政治人物地位的變化無常讓電影創作者失卻了藝術判斷的標準。

很多人對中國「十七年電影」充滿了複雜的感情。一方面認為它是政治權力與文化藝術共謀，為了某種烏托邦而壓抑個性，喪失人道主義關懷，如波普爾 (Karl Popper) 所言是「集體主義的自私」；而另一方面，「十七年電影」又留下許多膾炙人口的作品。應該說，中國的「十七年電影」確實開創並形成了一股新的藝術風氣。新題材、新思想、新人物，充滿了強烈無比的生命力。以政黨邏輯為主導的藝術樣式和思維方法也逐漸成熟和完善起來。然而也恰恰正是這些「十七年電影」的經典，以精緻的藝術面貌，受觀眾歡迎的社會效應，把政黨邏輯加諸於藝術創作上的思維方法合法化

很多人對中國「十七年電影」充滿了複雜的感情。一方面認為它是政治權力與文化藝術共謀，另一方面，「十七年電影」又留下許多膾炙人口的作品。「十七年電影」的經典，以精緻的藝術面貌，受觀眾歡迎的社會效應，表現出以政黨邏輯為主導的藝術樣式和思維方法逐漸成熟和完善，並形成一股新的藝術風氣。圖為《青春之歌》（1959）劇照。



了，從而更深刻地壟斷了電影創作者的思想，成為更加自由的創作思想的禁錮。那些過去的經典內化為一種傳統的頑固的創作法，被尊為藝術創作的規律。

二 八十年代三種新的電影創作模式

70、80年代，「社會主義現實主義」的提法漸漸淡出中國的歷史舞台。新的政治格局產生了新的社會形態和社會關係。中國思想界開始反思1949年之後的信仰和價值，並開始討論中國社會現代性的問題。有學者就認為，西方文化由於從希臘開始便具有追求純理論的人格，因此其思維方式與政治權力的關係是鬆弛的，甚至是對立的，政教分離就意味着信仰與權力的對立。中世紀雖然是基督教文化的專斷，但是宗教信仰與世俗權力之間一直是對立的。馬丁·路德 (Martin Luther) 的宗教改革就是反對信仰的權力化。信仰一旦權力化，就不再是信

謝晉電影模式最重要的特徵，就是把「社會主義現實主義」中社會矛盾衝突的邏輯轉換為家庭倫理道德的關係，試圖用柔軟的人性替換堅硬的政治教條。但謝晉電影從不侵犯當下主流意識形態所維護的利益，影片的「人情、人性、人道主義」故事大多是過去時態的。圖為謝晉在1965年導演的《舞台姐妹》海報。



仰了，而淪為政治工具。而權力崇拜是中國文化最突出的特徵。中國人的真理也是權力化的，每提出一種真理的後面都有政治權力的支撐。

置身於這樣的文化反思中，面對新的社會形態和社會思潮，中國電影也出現了一些新的、有悖於「政黨邏輯」的創作方法。這些新方法試圖尋找擺脫政黨邏輯的表達方式。這些新方法大致有三種模式：

1、謝晉電影模式。這個模式最重要的特徵，就是把「社會主義現實主義」中社會矛盾衝突的邏輯轉換為家庭倫理道德的關係。在這一關係中，矛盾的解決依靠中國傳統的家庭倫理和道德律令。「人情、人性、人道主義，『文學是人學』……恰恰是文藝最重要的東西，是文藝規律中很重要的部分，違背了這個規律，是不可能創作出感人的作品來的。」^⑨謝晉電影模式試圖用柔軟的人性替換堅硬的政治教條，在「左」的思潮尚未肅清的70年代末80年代初，它對「政黨電影」所宣導的藝術創作方法產生了強大的衝擊力。但謝晉電影的「人情、人性、人道主義」故事大多是過去時態的。從1978年的《啊！搖籃》到1990年的《清涼寺的鐘聲》，謝晉一直在政治權力給定的真理性上做文章，而從不對當下現實的真理性發表他的看法。因此，有學者就認為，謝晉的電影是在尋找和創造一種信仰體系，一種對現實統治合法性和合理性的信仰，一種用以支配人們在中國社會特定的「命令—服從」關係中的行動原則^⑩。謝晉電影找到了生存遊戲的另一種規則，它從不侵犯當下主流意識形態所維護的利益，而以隱蔽的方式與執政者建立起聯盟。這種方式是安全、感人的。

正因為如此，謝晉電影模式為90年代後的「政黨電影」改造提供了最佳方案。從1990年的《焦裕祿》開始，出現了一系列的「好人好事」電影，「這些電影並不直接宣傳政府的政策、方針，也盡量避免政治傾向直接『出場』，而是通過對克己、奉獻、集體本位和鞠躬盡瘁的倫理精神的強調來為觀眾進行愛國主義和集體主義的『社會化』詢喚，從而強化國家意識形態的凝聚力和合法性」^①。

2、文化電影模式。這裏的「文化」是個不準確的限定詞。我只是要用它來歸納那些政治權力思維之外的，強調創作者個性的電影價值。實際上，文化電影模式包含了兩種不同風格的創作。一種是部分第四代導演80年代的創作。這些作品的情感表達直接來源於第四代導演對於文革的內心體驗。他們用新的電影風格努力建造一個與現實社會不同的理想國。在那裏有傷心的往事，而更多的則是相互舔舐傷口的關懷與溫暖。充溢在這些作品中的愛意與人性是世俗化的。但第四代導演紅旗下成長的經歷，又決定了這種情感的世俗化和電影手段的創新，不可能走向徹底的個人化。並且，絕大多數第四代導演的創作是在國營製片廠體制下完成的。他們實踐中的老師都是「十七年」的老導演，耳濡目染的「十七年電影」的創作方法是第四代導演群體最主要的創作方法。80年代的國營電影廠還是個事業性機構，它的生產和創作都有嚴格的計劃安排和審查控制。電影不被當作是具有市場潛力的創意產品，而是配合政策的宣傳品。因此，第四代電影僅是「開了扇窗戶」的文化電影，不可能從根本上揚棄政黨邏輯加在創作思維上的影響。第四代電影的文化突破

更像是一股政治異己力量的爆發，它不見容於舊的政黨思維，但卻無法擺脫與當權思想的絲絲縷縷的聯繫。從第四代導演90年代至今的創作中，我們能夠愈來愈清晰地看出其保守性。這種保守性的根源就在於，第四代是舊製片廠體制造就的一代，他們的世界觀與政黨邏輯有着相當的異質同構性。

第二種是部分第五代導演80年代的創作。已經有無數文章討論過第五代電影的歷史和現實意義，這裏不再費筆墨複述。我想說的是，第五代的成就除了在銀幕造型和文化意義上的貢獻之外，更重要的是，第五代電影用影像空間的邏輯替代了現實社會的邏輯。他們千方百計用各種奇技淫巧塑造着另一種現實和歷史。在銀幕的二維世界中，那是一個真實存在的時空，但你卻無法找到一個準確的現實對應物。在他們看來，這才是藝術創造的獨特性所在，是政治權力話語不能左右的創作。用這樣的策略，他們的電影有效地規避了政黨邏輯的控制，成為國際性的電影作品。對於習慣了在現實社會層面上尋找對應物的中國觀眾來說，這也不啻是一種挑釁。不只是張藝謀和陳凱歌的電影，張建亞的幾部喜劇作品，李少紅的社會問題電影，何平的西部電影，以及田壯壯早期的少數民族電影，你都可以從中找到發明創造歷史和現實的痕跡。第五代第一次在真正意義上為中國電影創造了一個藝術家的世界，在這個世界中，歷史成為一種現實的寓言，而現實僅僅是歷史的一個註腳。90年代中後期以來，第五代導演發明創造能力逐漸減弱。一方面，國營製片廠的計劃性和審查制慢慢消解了大多數第五代導演追求藝術獨特性的力

第五代導演的成就除了在銀幕造型和文化意義上的貢獻之外，更重要的是，第五代電影用影像空間的邏輯替代了現實社會的邏輯。在他們看來，這才是藝術創造的獨特性所在，是政治權力話語不能左右的創作。他們的電影有效地規避了政黨邏輯的控制，成為國際性的電影作品。

80年代之前的中國電影多是在革命的歷史話語中展開敘事，到了80年代中期後，城市空間賦予了電影新的思考角度，人的生存狀態開始有了一種空間意義上的解讀。這種解讀既有精英式的反省，也對有普通百姓生活的當下體驗。這種市民電影的敘事是建立在個體欲望與城市空間的關係之上，追求世俗的普通民眾的趣味和情感。

量；而另一方面，市場經濟規律讓上了歲數的第五代導演開始意識到生存與妥協的重要性，他們用聲譽和政府交換工作的機會，用藝術性和商業性隱蔽地維護了主流意識形態的利益。因此，他們也就無法徹底割斷與政黨電影的血脈關係。

3、市民電影模式。市民電影大致開始於80年代中期，中國以城市為開端的經濟改革也在這個時候悄然興起。沿海經濟發達地區的農民甚至放下鋤頭，走進鄉鎮企業當了工人。「城市」作為現代、效率和財富的象徵性空間出現在中國的銀幕上。80年代之前，特別是「十七年」的中國電影多是在革命的歷史話語（時間維度）中展開敘事，到了80年代中期後，城市空間賦予了電影新的思考角度，人的生存狀態開始有了一種空間意義上的解讀。這種解讀既有精英式的反省，比如《給咖啡加點糖》（1987）；也對有普通百姓生活的當下體驗。在我看來，後者更能體現市民電影的氣質。市民電影模式最具代表性的當屬陳佩斯主演的「二子系列」影片和根據王朔小說改編的幾部電影（《大喘氣》[1988]、《輪迴》[1988]、《一半是火焰，一半是海水》[1989]）。這兩類電影雖然旨趣不同，但它們的敘事同樣都是建立在個體欲望與城市空間的關係之上，追求世俗的普通民眾的趣味和情感，迴避崇高，迎合大眾，有時甚至顯得有些趣味低下。這一模式逐漸發展為一種以喜劇為主要類型的電影，當然其中也包括諸如警匪片、動作片等其他類型。到了90年代中後期，馮小剛導演接續了這一模式的香火。從1997年的《甲方乙方》到2003年的《手機》，馮氏電影中的城市空間景觀日新月異，與之相對應的普通人的

當下追求也在不斷改變。從意識層面上來看，馮小剛的電影愈來愈走向中產階級的價值觀。從另一個角度來說，這種階層意識的分化不正是中國城市化發展所帶來的必然結果嗎？把陳佩斯的「二子系列」和馮小剛的「賀歲電影」放在一起，他們本身就構成了一部生動的中國城市化發展史。

但在80年代中後期，市民電影由於其本身質素和意識趨向的問題遭到了中國電影理論界的猛烈批判。在這些批判中，既有對藝術創作的批評，也夾雜着來自政府的主張清除精神污染的聲音。這些從專業到道德上的批判，阻礙了本應蓬勃發展的市民電影的成熟，抑制了民間活力所能帶給電影的娛樂性和時代感。

應該說，上述三種模式在一定程度上為中國電影創造了不同於「政黨電影」的思維方式。特別是在第五代電影和市民電影中所體現出的空間化的敘事邏輯，改變了政黨電影概念化的時間性敘事。但在經過了80年代末的政治風波之後，所有這些模式可能完善的努力都停止了，毛澤東「亡黨亡國」的訓誡猶在耳邊上，電影文化回到了非常保守的年代，犬儒主義盛行。「政黨電影」重新成為中國的主流電影。

三 九十年代的「主旋律」

90年代中國出現了被稱為「地下電影」的獨立製片電影，或者可以叫做新的現實主義電影。這類電影以近似敵對的情緒排斥政黨邏輯對電影創作的影響。他們的電影不受國營製片廠體制的束縛，新題材、新思想、新人物與中國主流電影中的截然相

反，寫實風格更加主觀化。他們以自己的方式呈現現實生活的矛盾，塑造自己心目中的「英雄」。這些「英雄」多是些平凡甚至邊緣的人物。但就藝術思維來說，我認為沒有第五代早期作品來得更有創意，更有破壞力。或者說，新的現實主義作品的破壞力更多的來自於「砸爛舊世界」的姿態，而不在于顛覆舊世界的邏輯。因此，這類電影大多被政府當局所禁止，沒有對公眾和中國電影的整體格局產生影響力。

1996年「長沙會議」之後，政府開始實施以「9550工程」為重點的中國電影救市工程。「主旋律」這個詞成為中國電影界的新寵。在我看來，「主旋律」這個富有時代感的語詞不過是新時代政黨邏輯為電影創作穿上的一件新衣服。它迴避了政治詞彙直接出現在藝術表述中，比如，「不少人認為『主旋律』就是重大革命歷史或重大現實題材。其實『主旋律』的概念應該很寬泛，凡是表現人世間的真善美，不管是反映甚麼年代的事情，只要是灌注了現代人的意識、現代人的真實情感，弘揚人間的真善美和中華民族的傳統美德，都是『主旋律』」^②，並且在其中還加入了更加專業的內容：「在創作觀念上，樹立了類型片意識、市場意識，甚至包括對好萊塢模式的認可。」^③但在這些看似包容豁達的闡釋中，卻隱藏着一個重要的事實：在「社會主義現實主義」的小胡同中愈走愈窄的創作者，需要政黨給予一種新規定，才能開始他們新的藝術思考。因此才有了「真善美」、「現代人的意識」、「現代人的真實情感」、「傳統美德」、「類型片意識」等等。我並不質疑「真善美」、「現代意識」、「真實情感」這些語詞本身所具備的動人力量。我

所遺憾的是，為甚麼這些電影創作元素只有成為政黨邏輯的要素之後才能成為藝術家創作的思想？從前文所述的歷史經驗看，一旦藝術思維被納入到政黨邏輯之後，它必然首先是屬於政黨的，然後才是屬於藝術的。「災難片」作為類型片在中國的尷尬處境，非常明白地說明了這一點^④。

中國電影界有很多人願意拿中國的「主旋律」來比附好萊塢電影的「美國精神」。拋開編導演等技術層面的差距不談，我以為，這些熱情善良的人又下意識地滑進了「政黨電影」的邏輯，忽略了今天中國主流價值電影的本質是「政黨電影」，它代表的只是一部分人的思想和追求，它的任務「是從思想上改造和教育勞動人民」，是「以高尚的精神塑造人，以優秀的作品鼓舞人，培育有理想、有道德、有文化、有紀律的社會主義公民」。它不是大眾的電影，更不是廣大人民的消費品。一位教育家的觀點很有意思。他說，甚麼是國家？當老師的，往講台上一站，下邊的學生就是你的國家。他的話裏有一份責任感。借用他的邏輯，對於電影創作者來說，國家是甚麼？國家就是掏錢買票走進電影院的每一位觀眾，電影應該體現出他們的意識和追求。我想，「國家精神」只有在這樣的條件下才是成立的。普通人的價值才是好萊塢電影的「美國精神」的基礎。

「國家理論」和「政黨統治術」是複雜的理論問題，不在本文論述的範圍內。我想要指出的是，今天中國許多電影管理者和電影創作者頭腦中的「政黨電影」邏輯，導致了中國主流電影落後於時代，脫離普通民眾情感的不堪後果。在這裏，我並不是要否定政黨的意識形態的主導權，我要否定

1996年「長沙會議」之後，政府開始實施以「9550工程」為重點的中國電影救市工程，「主旋律」一詞成為中國電影界的新寵。在「社會主義現實主義」的小胡同中愈走愈窄的創作者，需要政黨給予一種新規定，才能開始他們新的藝術思考。我並不質疑「真善美」、「現代人的真實情感」、「傳統美德」等語詞本身所具備的動人力量，我所遺憾的是，為甚麼這些電影創作元素只有成為政黨邏輯的要素之後才能成為藝術家創作的思想？

的是那些被政黨邏輯異化了的觀察生活的態度和藝術思考的方法。中國電影界至今還沒有拿出勇氣來，真正反思和檢討從《實踐論》到《講話》，再到「社會主義現實主義」和「主旋律」所形成的「政黨電影」的創作思維和管理方法。更令人遺憾的是，許多當年文化電影的主將，許多更年輕的電影創作者又心安理得地走上了前輩們的老路。

四 結 語

蘇聯作家索爾仁尼琴 (Aleksandr I. Solzhenitsyn) 說過一句話：「藝術家的內心有另一個政府」(大意)。我想，他的「另一個政府」應該是藝術家的觀察與思考，這個世界有自己的規則和方法。

對於電影來說，「時代感」來自於電影創作者的「另一個政府」，來自於對今天普通民眾生活感受的細微體察，來自於自由的民間活力，因為「真正的思想，也許要說是真正在生活和社會中支配人們對世界進行解釋和理解的那些常識，它並不全在精英和經典中」^⑤。

2003年，中國大陸一共生產了140部電影，大約有二十多部進入了影院(院線)。就是說，一個極其熱愛中國電影的觀眾，一年也只能看到大約七分之一的國產電影。實際上，一個普通觀眾一年能看兩三部國產電影就不錯了。由於工作單位的緣故，我大概能看到六十多部。其他電影研究者看的估計不到我的一半，電影從業人員看的還少些，不超過十部。這樣的情況已經持續了好幾年。2004年中國電影的產量是212部。我能看到

的估計也就六七十部了，其他人能看到的也不會比去年多多少，而電影產量卻增長了將近五成。中國真正靠放映電影維持生存的影院現有九百多家，而這些影院能夠保證不虧損的(年票房收入在二百萬人民幣以上)大約只有三百多家。

今天，很多人熱衷於討論電影產業問題，特別是政府部門的電影官員和他們的智囊。他們認為中國電影的主要問題出在經濟體制上，只有進行市場化的產業制度改革，才能改變中國國產影片市場的低迷狀態。我對這個熱門話題的研究一直抱着審慎的態度。且不說中國是否具備良性清潔的文化市場環境和相對完善的政策法規，是否形成合乎規範的會計制度和保險制度，單就電影這個以內容和創意為核心的產業來說，假如不把電影看成是真正意義上的產品，變成大眾需要的消費品，那麼這種僅限於經濟層面上的改革將無法真正達到釋放創意活力的產業目的，也就無法構成作為產業來討論的必要條件，最終的結果只能是再一次地讓善良的願望化為泡影。

我們今天真正需要反省的是，中國電影的創意邏輯到底是甚麼？

誠如先哲維特根斯坦 (Ludwig Wittgenstein) 所言：

洞見或透識隱藏於深處的棘手問題是艱難的，因為如果只是把握這一棘手問題的表層，它就會維持原狀，仍然得不到解決。因此，必須把它「連根拔起」，使它徹底地暴露出來。這就要求我們開始以一種新的方式來思考。……難以確立的正是這種新的思維方式。一旦新的思維方式得以確立，舊的問題就會消失。

很多人認為中國電影的主要問題出在經濟體制上，只有進行市場化的產業制度改革，才能改變中國國產影片市場的低迷狀態。但假如不把電影看成是真正意義上的產品，變成大眾需要的消費品，那麼這種經濟層面上的改革將無法達到釋放創意活力的產業目的，最終的結果只能是再一次地讓善良的願望化為泡影。

註釋

① 參閱黃鋼：〈論目前電影劇本創作中的主要問題〉，載羅藝軍主編：《二十世紀中國電影理論文選》，上冊（北京：中國電影出版社，2003），頁320。

② 思想改造是改造舊中國建設新中國的根本問題之一。1951年10月，毛澤東在人民政協一屆全委會三次會議中，把這種思想改造首先是各種知識份子的思想改造列為全國人民當前的三大中心任務之一，可見這種思想改造運動的重要性。這一思想改造的學習運動，起先是從北京、天津的高等學校教師在中央人民政府教育部的領導下，開展了以批評和自我批評方法進行有系統的思想為開端的。接着，北京的中小學教師也在文教局領導下進行了思想改造的學習，北京的文藝界與科學工作者也都在有關部門的領導下開始了文藝整風和思想改造的學習運動。華東文化教育界為着響應毛澤東這一號召，於12月間成立了華東毛澤東思想學習委員會，以統一領導全區的思想改造學習運動。該學委會成立後，立刻進行了各項準備工作，1952年春就開始了高等學校的思想改造運動，接着又開始了文藝界整風和新聞界整風的學習，中小學教職員也逐步開始了思想改造的學習運動。除華北、華東地區外，其他各校的思想改造運動也先後開展了（《新名詞詞典》[上海：春明出版社，1953]，頁3070）。一定的階級產生一定反映本階級利益的思想。例如：資產階級思想、小資產階級思想、工人階級思想等。只有工人階級的思想體系——馬克思列寧主義的哲學和社會科學最能反映客觀真理。凡是其他階級出身，願意追求真理的人，都應當放棄自己階級的立場、偏見，站在工人階級的立場，改造自己的思想。凡是站在工人階級立場排除非工人階級思想，使思想轉變的方法過程，叫做思想改造（陳北鷗編著：《人民學習辭典》[上海：廣益書局，1953]，頁224）。

③ 見吳思：《血酬定律——中國歷史中的生存遊戲》（北京：中國工人出版社，2003），頁239-40。

④ 周揚：〈社會主義現實主義——中國文學前進的道路〉，載謝冕、洪子誠主編：《中國當代文學史料選》（北京：北京大學出版社，1995），頁67。

⑤ 引自《蘇聯文學藝術問題》（北京：人民文學出版社，1959），頁25。

⑥ 吳迪：〈腳手架後面的真實：社會主義現實主義〉，《電影藝術》，2005年第1期。

⑦ 波普爾(Karl Popper)著，陸衡等譯：《開放社會及其敵人》，第一卷（北京：中國社會科學出版社，1999），頁314-15。

⑧ 以政黨邏輯為創作思想，往往會因為錯綜複雜的派系鬥爭，朝令夕改的政治教條而失去創作的方向與標準。

⑨ 謝晉：〈找尋失去的藝術規律——拍攝《啊！搖籃》的一些體會〉，載謝晉：《我對導演藝術的追求》（北京：中國電影出版社，1998），頁62。

⑩ 汪暉：〈政治與道德及其置換的秘密——謝晉電影分析〉，載丁亞平主編：《百年中國電影理論文選》，下冊（北京：文化藝術出版社，2003），頁354。

⑪ 尹鴻：〈世紀之交：九十年代中國電影備忘〉，轉引自《百年中國電影理論文選》，下冊，頁663。

⑫ 王庚年：〈把握時機 振奮精神 再創佳績 迎接新世紀〉，《當代電影》，1999年第1期，頁7。

⑬ 王庚年：〈雨頻發春色，風暖樹自蔭〉，《當代電影》，2001年第1期，頁5。

⑭ 關於這一點，請參閱郝建等：〈類型電影四人談〉，《電影藝術》，2003年第5期，頁8。

⑮ 葛兆光：《思想史的寫法——中國思想史導論》（上海：復旦大學出版社，2001），頁13。

吳冠平 1994年畢業於北京電影學院文學系電影史與電影理論專業；現為北京電影學院文學系博士研究生、《電影藝術》雜誌副主編。編有《二十世紀的電影》、《藝術電影速查手冊》等，並著有論文多篇。