

新中国艺术史

新中国电影史

A HISTORY
OF
CHINESE
CINEMA:1949-2000

尹鸿 凌燕 著 湖南美术出版社

汉语言文学专业《1949—2000年新中国电影史》大半个世纪以来的风雨历程。作者以翔实材料揭示了新中国电影所肩负的历史使命，多角度地分析了文革时期对新中国电影历史的深刻影响，并对各个历史时期电影经典作品作出了准确的评判，从而使读者对新中国电影发展的艰难与曲折历程有一个清晰的认识，具有非常实用的文献参考价值。

(1949—2000)



新中国艺术史

新中国电影史

(1949-2000)

尹鸿 凌燕 著 湖南美术出版社

A HISTORY
OF
CHINESE
CINEMA: 1949-2000

图书在版编目 (CIP) 数据

新中国电影史：1949～2000/尹鸿 凌燕著. --长沙：湖南美术出版社，2002
(新中国艺术史)

I. 新... II. 尹... III. 电影史—中国—1949～2000 IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 104017 号

新中国艺术史编辑委员会

总策划：萧沛苍 李路明 李小山

总监制：汪 华

编辑委员会委员：居其宏 傅 谨 尹 鸿 冯双白 邹跃进 汪 华
李路明 萧沛苍 郭天民 王 度 左汉中 李小山

《新中国电影史：1949—2000》 尹鸿 凌燕著

总体设计：戈 巴

责任编辑：左汉中

责任校对：李奇志

责任印制：任 志

英文翻译：冯 燕 张少雄

出版发行：湖南美术出版社

长沙市雨花区火焰开发区4片(410016)

网 址：www.arts-press.com

邮购联系：0731-4787037

经 销：湖南省新华书店

制 版：深圳华新彩印制版有限公司

印 刷：深圳市彩帝印刷实业有限公司

出版日期：2002年11月第一版

2002年11月第一次印刷

开 本：889 × 1194 1/16

印 张：15.5

印 数：1—3000册

书 号：ISBN 7-5356-1809-X/J · 1689

定 价：148元

[版权所有，请勿翻印、转载]

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请寄回本社发行科调换。

导言

尹 鸿
凌 燕

1895年12月28日，法国人卢米埃尔兄弟在巴黎公开放映他们用胶片摄制的《工厂大门》、《火车进站》等活动影片，作为一个事件，它标志了电影这一属于新世纪的艺术和娱乐形式正式登上人类文化舞台。据记载，7个月零13天以后，1896年8月11日在上海徐园内的“又一村”放映电影，被确定为第一次在中国放映电影，当时被称为“西洋影戏”。10年以后，北京丰泰照相馆拍摄了戏曲片《定军山》（任景丰导演，1905），则标志了中国国产电影的开始。1913年，亚细亚影戏公司拍摄的《难夫难妻》（郑正秋、张石川编导）则成为了中国第一部原创故事片。

从那以后，中国尽管战乱频频、烽火连绵，社

中国第一部国产电影《定军山》1905年 任景丰导演



“影片并不能解答那些近乎玄妙的人生问题，只是拾起一些人生的碎片，素描地为人生的画一个影”
——费穆



新中国第一部电影故事片《桥》1949年 导演：王滨



会的政治经济局面混乱无序，好莱坞电影的冲击肆无忌惮，但中国民族电影工业仍然艰难地生存和发展着，并且出现了郑正秋、郑君里、蔡楚生、费穆、吴永刚、孙瑜、袁牧之等一批杰出的电影人，创作了《孤儿救祖记》（张石川、郑正秋编导，1923）、《火烧红莲寺》（张石川编导，1928）、《春蚕》（程步高、夏衍编导，1933）、《渔光曲》（蔡楚生编导，1934）、《姊妹花》（郑正秋编导，1934）、《神女》（吴永刚编导，1934）、《桃李劫》（应云卫、袁牧之编导，1934）、《马路天使》（袁牧之编导，1937）、《十字街头》（沈西苓编导，1937）、《一江春水向东流》（蔡楚生、郑君里编导，1947）、《小城之春》（费穆编导，1948）、《万家灯火》（沈浮、阳翰笙等编导，1948）等一批经典影片，形成了受到中国观众广泛认同的社会、家庭、政治伦理情节剧的传统和具有鲜明东方美学风格的文人电影传统，以及以夏衍、田汉、阳翰笙等人为代表的与中国政治具有密切联系的左翼电影传统。这三大传统成为中国电影前半个世纪的标志。

经过漫长的战争，1949年，中国共产党统一了中国大陆，建立了中华人民共和国，人们用告别战乱与争斗，渴望和平与发展的喜悦心情，将以后

《白毛女》1950年 导演：王滨、水华





作了《桥》(王滨、于敏编导,1949)、《白毛女》(王滨、水华导演,1950)、《南征北战》(成荫、汤晓丹、萧朗导演,1952)、《董存瑞》(郭维导演,1955)、《祝福》(桑弧导演,1956)、《林则徐》(郑君里、岑范导演,1959)、《林家铺子》(水华导演,1959)、《青春之歌》(崔嵬、陈怀皑导演,1959)、《红旗谱》(凌子风导演,1960)、《红色娘子军》(谢晋导演,1961)、《甲午风云》(林农导演,1962)、《李双双》(鲁韧导演,1962)、《小兵张嘎》(崔嵬、欧阳红樱导演,1963)、《早春二月》(谢铁骊导演,1963)、《英雄儿女》(武兆堤导演,1964)、《舞台姐妹》(谢晋导演,1965)、《沙家浜》(莫宣、王岚导演,1970)、《红灯记》(成荫导演,1970)、《智取威虎山》(谢铁骊导演,1970)、《杜鹃山》(谢铁骊导演,1974)、《创业》(子彦夫导演,1974)、《春苗》(谢晋、颜碧丽、梁廷铎导演,1975)等一批红色经典。

毛泽东主席和出席全国电影发行放映先进集体工作者代表会会的代表握手 (1967年4月,北京)。

的中国称为“新中国”。这种新,不仅意味着新的执政党、新的国家政体,对于民众来说也意味着新的生活、新的世界、新的理想。新中国,作为一个形容性词语,固化为一种历史阶段的概念,表达了历经磨难以后,一个民族渴望新生的信念和期盼。

新中国电影,与过去几十年不同,在体制上,从私营为主体转化成为完全的国营;在性质上,从娱乐、教化、启蒙等多种功能的混合转向了以政治功能为主体;在传播上,从以城市市民为主要对象的流行文化转变为面向以“无产阶级”和“劳动人民”为主体的政治文化。所以,从一开始,新中国电影就是在中国共产党领导下的社会主义电影,它是中国社会主义革命和建设的重要组成部分。

新中国电影承担着代表中国共产党的政治立场重新书写中国历史乃至人类历史,阐释中国社会走向,完成中国大众对自己的身份认同,建构主流意识形态权威性的使命,用当时人们常常使用的语言来说,电影是“教育人民、打击敌人的有力武器”。在这样的背景下,新中国社会主义电影创



《巴山夜雨》1980年 编剧：叶楠 导演：吴贻弓



正因为新中国电影具备鲜明的政治品质，所以，中国共产党的最高领导人毛泽东，以及党和政府的各级官员，都高度重视和关注电影，电影不仅成为中国社会主义政治的组成部分，有时甚至成为政治的风雨表、前哨阵地。这就不难理解，为什么新中国政治在电影领域、或者借助电影领域上演了许多风云际会的历史悲喜剧。当中国电影进入20世纪末期时，即便其社会影响力大幅度下降，却仍然得到政治家超乎寻常的关心，实际上这正是重视电影经世致用的政治传统的延续。

在新中国成立以后的前17年，中国沿着社会主义的道路，在“革命”与“建设”的对立冲突中，曲折地行进着。由于国际环境的压迫和国内政治斗争的影响，中国在许多方面仍然沿袭着战争时期的“阶级斗争”惯性，这种惯性使新中国电影在完成塑造社会主义意识形态的过程中，不断陷入政治矛盾的旋涡之中，这种旋涡在1966年的文化大革命时期，几乎使新中国的社会主义电影陷入了灭顶之灾，而文革后期的样板戏电影模式则将阶级斗争的教条转化为以“三突出”等概念为代表的美学原则，新中国政治电影模式走到了形而上学的尽头。

以1978年为标志，中国进入了“新时期”。借助政治上的拨乱反正，经济上的改革开放，理论上的思想解放，文化上的启蒙主义，艺术上的现代主

《城南旧事》1982年 编剧：伊明 导演：吴贻弓



义氛围，中国电影也进入了一个变革、发展的新时期。经过中国电影导演第四代的冲击和第五代的创造，新时期电影改变了中国电影单一的政治意识形态模式和传统的影戏模式，形成了喧哗与骚动的多元化的艺术电影格局，开始融入世界电影潮流。《从奴隶到将军》（王炎导演，1979）、《苦恼人的笑》（杨延晋、邓一民导演，1979）、《小花》（张峥、黄健中导演，1979）、《天云山传奇》（谢晋导演，1980）、《巴山夜雨》（吴贻弓导演，1980）、《邻居》（郑洞天导演，1981）、《小街》（杨延晋导演，1981）、《南昌起义》（汤晓丹导演，1981）、《城南旧事》（吴贻弓导演，1982）、《人到中年》（王启民、孙羽导演，1982）、《一个和八个》（张军钊导演，1984）、《黄土地》（陈凯歌导演，1984）、《人生》（吴天明导演，1984）、《黑炮事件》（黄建新导演，1985）、《野山》（颜学恕导演，1985）、《芙蓉镇》（谢晋导演，1986）、《孙中山》（丁荫楠导演，1986）、《老井》（吴天明导演，1987）、《人·鬼·情》（黄蜀芹导演，1987）、《红高粱》（张艺谋导演，1987）、《开国大典》（李前宽、肖桂云导演，1989）、《本命年》（谢飞导演，1989）等一批影片成为这一时期中国多元化艺术电影格局的标志。

80年代后期，随着中国经济体制市场化改革的发展，中国电影也开始具备文化产业属性，从政治宣传向大众文化艰难转型，娱乐性在新中国电

影中第一次获得了合法性位置。

90年代开始，中国电影逐渐脱离中国主流文化市场，形成以主旋律电影为主体的趋势。新时期的中国电影出现了对1949年以后的新中国电影模式的反思和记忆。《大决战》(李俊、杨光远、韦廉、翟俊杰等导演，1991~1992)、《周恩来》(丁荫楠导演，1991)、《凤凰琴》(何群导演，1993)、《孔繁森》(陈国星导演，1995)、《大转折》(韦廉等导演，1996)、《鸦片战争》(谢晋导演，1997)、《横空出世》(陈国星导演，1999)等主旋律电影与《我的七月》(尹力导演，1990)、《心香》(孙周导演，1991)、《霸王别姬》(陈凯歌导演，1992)、《秋菊打官司》(张艺谋导演，1992)、《四十不惑》(李少红导演，1992)、《蓝风筝》(田壮壮导演，1992)、

《三毛从军记》(张建亚，1993)、《活着》(张艺谋导演，1994)、《背靠背，脸对脸》(黄建新导演，1994)、《红樱桃》(叶大鹰导演，1995)、《民警故事》(宁瀛导演，1995)、《甲方乙方》(冯小刚导演，1997)等影片一起，构成了一种多元的紧张格局。

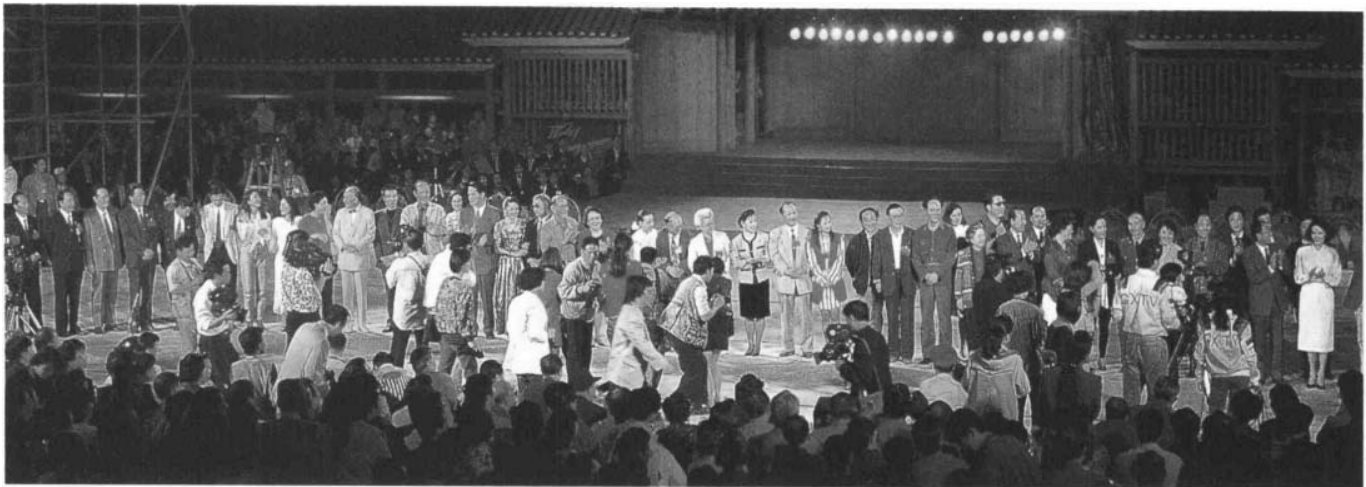
进入21世纪以后，中国加入WTO(世界贸易组织)。这种全球化的背景，使产业化重新成为中国电影的关键词。中国新电影将以一种产业的形态进入全球的政治、经济、文化的循环交流之中，重新建构自己的品格和品质。

这个简单的描述，所构成的就是我们对新中国电影轨迹的一种认识和理解。

为了表达这种理解，本书共分为五章，第一章创建新中国红色电影(1949~1956)：描述新中国

大型彩色宽银幕历史故事片《周恩来》





电影体制形成期间的电影状态和政治文化环境；第二章新中国社会主义经典电影时期（1956～1966）：新中国电影在1959年和1962年前后创造了两个高潮，诞生了一批经典社会主义电影；第三章“文革”时代的斗争电影模式（1966～1976）：新中国社会主义政治电影模式在这一阶段被破坏性地放大，颠覆了经典模式的合理性；第四章变革与多元的新时期电影（1977～1989）：新中国电影经过几代电影人的共同改造，成为了具有多元趋向的中国新时期艺术电影格局；第五章中国电影的世纪末转型（1990～2000）：在这10年中，中国电影在政治意识形态化和产业化的双重驱动中经历计划管理和市场运作的冲突，在全球化背景下走向新世纪的产业化转型。在结语中，提出政治

化的新中国社会主义电影形态在全球化背景下，正在转型为产业化的中国新电影的大众文化形态。

在中国共产党提出全面建设小康社会的政治目标的时候，中国电影将成为这一目标的组成部分，不仅为这一目标提供文化想像，而且也提供新的经济增长点。从这个意义上讲，也许中国电影或迟或早地将进入一个新时代。

本书提供的也许只是对新中国电影的记忆和阐释。对这段历史的更加细致的考证、还原、分析和甄别，在本书中还没有完成。我们期待着还有机会，在更加完整地研究了各种历史遗产和征候之后，重写一部当代中国电影史。

《秋菊打官司》1992年 编剧：刘恒 导演：张艺谋



Foreword

Yin Hong

Lon Yan

On Dec. 28, 1895, the Lumiere Brothers held their first public screening of *The Arrival of a Train at the Station* and *Workers Leaving the Lumiere Factory* at the Grand Café in Paris, and this marked the emergence of the cinema as a form of art and entertainment of the twentieth century on the cultural stage of mankind. It is documented that, 7 months and 13 days later, on Aug. 11, 1896, the first show, called "western shadowplay" at that time, was given in a teahouse in Xuyuan Garden in Shanghai. Ten years later, *Dingjun Mountain* (dir: Ren Jingfeng), a series of Peking Opera extracts cinematographed by Fengtai Photographic Studio of Beijing, marked the beginning of native filmmaking in China. *Suffering Husband and Wife* (dir: Zheng Zhengqiu, Zhang Shichuan, 1913), was the first China-made feature film.

Thereafter, though China was frequented by political chaos and economic disorders, and the impacts of Hollywood films were sharp, the Chinese cinema struggled to survive and develop. There emerged outstanding filmmakers, including Zheng Zhengqiu, Zheng Junli, Cai Chusheng, Fei Mu, Wu Yonggang, Sun Yu and Yuan Muzhi. And they made such film classics as *An Orphan Rescues His Grandpa* (dir: Zhang Shichuan, Zheng Zhengqiu, 1923), *Burning of the Red Lotus Temple* (dir: Zhang Shichuan, 1928), *Spring Silkworms* (dir: Cheng Bugao, Xia Yan, 1933), *Song of the Fisherman* (dir: Cai Chusheng, 1934), *Twin Sisters* (dir: Zheng Zhengqiu, 1934), *The Goddess* (dir: Wu Yonggang, 1934), *The Plundered of Peach and Plum* (dir: Ying Yunwei, Yuan Muzhi, 1934), *Street Angel* (dir: Yuan Muzhi, 1937), *Crossroads* (dir: Shen Xiling, 1937), *A Spring River Flows East* (dir: Cai Chusheng, Zheng Junli, 1947), *Spring in a Small Town* (dir: Fei Mu, 1948) and *Myriad of Lights* (dir: Shen Fu, Yang Hansheng, 1948). These films created

the tradition of the moral melodrama of social, political and familial matters, commonly accepted by Chinese audiences, the tradition of the humanist film, characterizing distinct oriental aesthetics, and the tradition of the left-wing film represented by Xian Yan, Tian Han and Yang Hansheng, etc., and closely connected with politics in China. These three traditions formed the marks of the first half century of Chinese cinema.

After wars of long years, the Chinese Communist Party (CCP) made mainland China an integrity and founded the People's Republic of China. With the great joy of a farewell to wars and fights and a desire for peace and development, people called post-1949 China "new" China. The newness meant not only a new ruling party, a new polity, but also a new life, a new world and a new ideal for the populace. New China, being a modifying phrase, referring to a certain historical period, expressed the belief and expectation of a resurrection of a nation, having gone through hardships.

The cinema of new China was quite different from what it was in the past few decades. There were certain transferences: at the institutional stratum, from that as the private enterprise to that as the state-run one; at the functional stratum, from that of such diverse uses as entertainment, education and enlightenment to that primarily of political service; at the disseminative stratum, from that as a popular culture for the urban masses to that as a political culture for primarily the "proletariat" and the "labouring people". So, from the very beginning, the cinema of new China was the socialist cinema under the leadership of the CCP, as a major part of the socialist revolution and construction of China.

The cinema of new China took the political stand of the CCP. It undertook the task of rewriting the

Chinese history or even the history of the human race, the task of interpreting the orientations of the Chinese society, the task of completing the identification of the Chinese populace, and the task of constructing the authority in the field of ideology. In the frequent words of statesmen at that time, the cinema was "a powerful weapon of educating the masses and attacking the enemies". Against such a background, the cinema of new China stimulated the production of such red classics as *Bridge* (dir: Wang Bin, Yu Min, 1949), *The White-Haired Girl* (dir: Wang Bin, Shui Hua, 1950), *Fighting North and South* (dir: Cheng Yin, Tang Xiaodan, Xiao Lang, 1952), *Dong Cunrui* (dir: Guo Wei, 1955), *New Year's Sacrifice* (dir: Sang Hu, 1956), *Lin Zexu* (dir: Zheng Junli, Cen Fan, 1959), *The Lin Family Shop* (dir: Shui Hua, 1959), *Song of Youth* (dir: Cui Wei, Chen Huaiai), *The Legend of the Banner* (dir: Ling Zifeng, 1960), *Red Detachment of Women* (dir: Xie Jin, 1961), *Naval Battle of 1894* (dir: Lin Nong, 1962), *Li Shuangshuang* (dir: Lu Ren, 1962), *Zhang Ga the Soldier Boy* (dir: Cui Wei, Ouyang Hongying, 1963), *Early Spring in February* (dir: Xie Tieli, 1963), *Heroic Sons and Daughters* (dir: Wu Zhaodi, 1964), *Two Stage Sisters* (dir: Xie Jin, 1965), *Shajiabang* (dir: Mo Xuan, Wang Lan, 1970), *The Legend of Red Lantern* (dir: Cheng Yin, 1970), *Taking of Tiger Mountain by Strategy* (dir: Xie Tieli, 1970), *Azalea Mountain* (dir: Xie Tieli, 1974), *Starting An Enterprise* (dir: Yu Yanfu, 1974), and *Chun Miao* (dir: Xie Jin, Yan Bili, Liang Tingduo, 1975).

It is due to the distinct political quality of the cinema of new China, that Mao Zedong, the top leader of the CCP, and officials at all levels of the CCP and the government attached great importance and concern to it. The cinema became not only a part of the socialist politics in China, but also the barometer and outpost

position of politics. Thus, it is not difficult to understand why the politics of new China performed so many historical tragi-comedies of emergences, in the field of or with the help of the cinema. By the end of the twentieth century, the social impact of Chinese cinema greatly decreased, but the cinema was still winning unusual concern from statesmen, which indicated the continuation of the political tradition to treasure the instructive and constructive functions of the cinema.

During the first 17 years of the PRC, China zigzagged its way along the socialist road, through the conflicts and confrontations of "revolution" and "construction". Under the pressure from international surroundings and the impact of domestic political struggles, China was subjected to the political inertia of class struggles in many aspects. And this inertia drew the Chinese cinema deep into the vortexes of politics in succession when it was striding in its course to complete the construction of socialist ideology. The vortexes led the cinema of new China to a near destruction in 1966 during the Cultural Revolution. In the late years of the Cultural Revolution, the cinematic mode of the Model Drama turned the doctrine of class struggles to such aesthetic principle as represented by "Three Foregroundings". The political cinematic mode of new China went to the extreme of metaphysics.

With the year 1978 as a milestone, China plunged into a "new era". The Chinese cinema entered the period of revolution and development, with the restoration of order in politics, the formation of reform and open-door policy in economy, the liberation of thinking in ideology, the installation of enlightenment in culture, and the introduction of modernistic climate in art. After the impactful creations of the Fourth Generation of directors, and the innovations of the Fifth Generation of directors, the Chinese cinema

altered its course of development, from the singularistic political mode of ideology and the traditional mode of screen drama, to the pluralistic mode of sound and fury, mingling with the tides of the world cinema. Representatives of such pluralistic orientations of this period include *From A Slave to A General* (dir: Wang Yan, 1979), *Bitter Laughter* (dir: Yang Yanjin, Deng Yimin, 1979), *Xiao Hua* (dir: Zhang Zheng, Huang Jianzhong, 1979), *The Legend of Tianyun Mountain* (dir: Xie Jin, 1980), *Night Rain to Bashan* (dir: Wu Yigong, 1980), *Neighbour* (dir: Zheng Dongtian, 1981), *The Alley* (dir: Yang Yanjin, 1981), *Nanchang Uprising* (dir: Tang Xiaodan, 1981), *My Memories of Old Beijing* (dir: Wu Yigong, 1982), *Middle-Aged People* (dir: Wang Qimin, Sun Yu, 1982), *One and Eight* (dir: Zhang Junzhao, 1984), *Yellow Earth* (dir: Chen Kaige, 1984), *Life* (dir: Wu Tianming, 1984), *Black Cannon Incident* (dir: Huang Jianxin, 1985), *In the Wild Mountain* (dir: Yan Xueshu, 1985), *Hibiscus Town* (dir: Xie Jin, 1986), *Sun Yat-sen* (dir: Ding Yinnan, 1986), *Old Well* (dir: Wu Tianming, 1987), *Woman, Human, Demon* (dir: Huang Shuqin, 1987), *Red Sorghum* (dir: Zhang Yimou, 1987), *Great Ceremony of the Nation's Founding* (dir: Li Qiankuan, Xiao Guiyun, 1989), and *Black Snow* (dir: Xie Fei, 1989).

In the late 80s, with the speeding of market mechanism, the Chinese cinema began to acquire the property of the cultural industry, transferring with great difficulties from the platform of political propaganda to that of autonomous popular culture. Entertainment, for the first time in the film production of new China, obtained a legal position.

From 1990 on, due to the changes of the political situation, the Chinese cinema was again subjected to the ideological sphere, and diverted from the mainstream cultural market, forming a tendency of nonpopu-

larization with the main theme films as its mainstay. There were, in the Chinese cinema remolded in the new era, reversions to and collections of the cinematic mode of the early post-1949 years. The 1990s saw the production of such films as *The Decisive Battle* (dir: Li Jun, Yang Guangyuan, Wei Lian, Zhai Junjie, 1991 – 1992), *Zhou Enlai* (dir: Ding Yinnan, 1991), *Country Teachers* (dir: He Qun, 1993), *Kong Fansen* (dir: Chen Guoxing, 1995), *The Turning Point* (dir: Wei Lian, et al, 1996), *The Opium War* (dir: Xie Jin, 1997), *The Magnificent Birth* (dir: Chen Guoxing, 1999), *My July* (dir: Yin Li, 1990), *The True Hearted* (dir: Sun Zhou, 1991), *Farewell My Concubine* (dir: Chen Kaige, 1992), *The Story of Qiu Ju* (dir: Zhang Yimou, 1992), *No Perplexities at Forty* (dir: Li Shaohong, 1992), *The Blue Kite* (dir: Tian Zhuangzhuang, 1992), *The Three-Haired Boy Joins the Army* (dir: Zhang Jianya, 1993), *To Live* (dir: Zhang Yimou, 1994), *Back to Back, Face to Face* (dir: Huang Jianxin, 1994), *Red Cherry* (dir: Ye Daying, 1995), *On the Beat* (dir: Ning Ying, 1995), and *Part A, Part B* (dir: Feng Xiaogang, 1997). The films form the pluralistic context of tenseness.

China had the accession to WTO upon the entrance of the twenty-first century. Globalization made industrialization once more the keyword to the Chinese cinema. That “market is politics”, or that “market share is politics” gradually became part of common knowledge. The political cinematic mode of new China will turn to be the industrial cinematic mode based on market. The new cinema of China, will come into the global circulation of politics, economy and culture, and reconstruct the character and the quality of its own.

This brief account hereabove presents our cognizance and understanding of the developmental track of the cinema of new China.

The book, aimed at an expression of such an

understanding, falls into five chapters, presenting: an account of the cinematic advancement and its political and cultural surroundings during the period of formation of the cinematic system of new China, in Chapter One, *The Embryo of the Red Cinema of New China (1949 – 1956)*; a treatment of the two climaxes of the cinema of new China around 1959 and 1962 and the production of a group of socialist classics, in Chapter Two, *The Period of the Classic Socialist Cinema of China (1956 – 1966)*; a description of the destructive expansion of the cinematic mode of socialist politics of new China and the overthrow of reasonability of classic mode, in Chapter Three, *The Red Cinematic Mode of "Cultural Revolution" Times (1966 – 1976)*; a narration of the formation of the artistic mode of the new era, with pluralistic orientations by contribution from generations of filmmakers, in Chapter Four, *The Cinema of the New Era of Revolution and Plurality (1977 – 1989)*; an inquisition into the transformation of the Chinese cinema, in the ten years, to industrialization of the new century under the twofold drive of the industrialization and the political ideologization, through the conflicts between planned management and marketing operation, against the background of globalization, in Chapter Five, *The Turn of the Chinese Cinema at the End of the Twentieth Century (1990 – 2000)*. The book, in the part of Conclusion, points out that, the cinema of new China, is in the process of transformation from the political mode of socialism, to the industrial mode of the new cinema of the popular culture.

China has recently set the political objectives for building a well-off society in an all-round way. The Chinese cinema will, necessarily become one of the components of the objectives, and provide the objectives with cultural imaginations, and with new starting points of economic growth as well. In this sense, the Chinese

cinema will sooner or later be in a new era of development.

This book, however, provides only a recollection and an interpretation of the cinema of new China. More detailed investigation, restoration, analysis, and determination, are expected from future writings of history. We expect, after having a through examination of the historical heritage of various kinds, a chance to write a history of the contemporary Chinese cinema.

目录

导言

第一章 创建新中国红色电影(1949~1956)

- 第一节 社会主义电影的创建 (1)
 - 一、中国社会主义电影业的起步 (1)
 - 二、改造私营电影业 (2)
 - 三、国营电影厂新片展览月 (4)
 - 四、电第指导委员会 (4)
- 第二节 红色电影的金色建年 (6)
 - 一、第一部新中国电影 (6)
 - 二、“工农兵电第”与“写建大第材” (7)
 - 三、红色电影的雏形 (8)
 - 四、国际社会主义电影的组成部分 ... (9)
- 第三节 新中国电影的成长创伤 (10)

第二章 新中国社会主义经典电影时期(1956~1966)

- 第一节 政治运动中动电第品格 (13)
 - 一、“运动”式发展曲线 (14)
 - 二、高度自觉的政治书写 (18)
 - 三、封闭自足的电影文化体系 (20)
 - 四、电第批评的政治化 (22)
- 第二节 社会主义电影的修辞系维 (25)
 - 一、影像与主流意识形态的建构 ... (25)
 - 二、缝合的镜语系统 (27)
 - 三、革命抒情正剧 (28)
 - 四、符号化的个体 (30)
 - 五、革命对爱情的放建 (35)
- 第三节 新中建的电影类型 (38)
 - 一、历史铭文 (38)
 - 二、乡土创放史 (46)
 - 三、经典的革命化重写 (49)
 - 四、笑的意识形态生产 (53)
 - 五、强冲突化的反特类型片 (58)
 - 六、民族团结政治寓言 (63)
 - 七、“红孩子”的故事 (69)
 - 八、重构民间传统 (75)

第三章 “文革”时代的斗争电影模式(1966~1976)

- 第一节 历史悲喜剧 (81)
 - 一、“革命”与“动乱” (81)
 - 二、“文革”文艺 (83)
 - 三、电影的灾难 (83)
 - 四、颠覆新中国电影 (84)
- 第二节 “样板戏”板事颠倒 (85)
 - 一、京剧改革与样板戏 (85)
 - 二、“三突出”原则 (86)
 - 三、阶级修群 (87)
 - 四、颠码样横 (88)
 - 五、人物元素 (88)
 - 六、性别修辞 (89)
- 第三节 “文革”模式的政治电影 (90)
 - 一、样板戏电影 (90)
 - 二、“三突出”原则的电影化 (90)
 - 三、英雄神话 (92)
 - 四、流行革命文化 (92)
- 第四节 电影的恢复与横政 (93)
 - 一、阶级斗争电影 (93)
 - 二、市建社会主义现实主义 (97)
 - 三、电影技术和工艺的进步 (100)

第四章 变革与多元的新时期电影(1977~1989)

- 第一节 改革开放社会语境 (101)
 - 一、思想解放与文化启戏 (102)
 - 二、电影的“春天” (102)
- 第二节 政治电影模式的演变 (103)
 - 一、反“四人帮”的政治电影 (103)
 - 二、新中国影片的解禁和复映 (104)
 - 三、新电影创作 (104)
 - 四、伤痕与反思电影 (105)
 - 五、个案：谢晋与伦理情节剧传统 (107)
 - 六、历史与战争的人性化政述 (113)
 - 七、电影的多样化 (115)
- 第三节 电影美学境念的革新 (117)

- 一、电影本体的探索 (118)
- 二、中国电影第四代 (118)
- 三、第四代经典文本 (121)
- 第四节 第五代与多元化的电影时代 ... (126)
 - 一、《一个和八个》与第五代的横空出世 (126)
 - 二、《黄土地》与第五代经典 (127)
 - 三、第五代的三个标志性人物 (129)
 - 四、第五代导演群体 (136)
 - 五、第五代电影的意义 (139)
- 第五节 电影体制的解体与戏革 (142)
 - 一、新时期电影中的娱乐片潮流 ... (142)
 - 二、中国式娱乐电影：武打片 (144)
 - 三、喜剧片 (145)
 - 四、1988年的娱乐片高峰 (147)

第五章 中国电影的世纪末转型(1990~2000)

- 第一节 素识影态化与市雄化的双政背景 (151)
 - 一、后新时期状态 (151)
 - 二、例外的1995 (152)
 - 三、后“主旋律化”时期 (153)
- 第二节 “主体”电影板颠 (154)
 - 一、历史片与历史文献片 (154)
 - 二、“好人好事”电影 (157)
 - 三、社会、家庭伦理电影 (158)
 - 四、伦理“泛情化” (160)
 - 五、国家和民族主义素略 (160)
 - 六、东方主义与西方主义 (161)
 - 七、个案：《我的1919》中的历史虚构与国家民族想像 (162)
 - 八、个案：陈国星电影的“主旋律”难略 (164)
- 第三节 政治娱乐化与娱乐雄治化 (167)
 - 一、市场化的不归之途 (167)
 - 二、准娱乐化的动作 / 悬念片 ... (168)
 - 三、国际化的“新民俗”片 (169)
 - 四、主旋律的娱乐化与横乐化的主体

.....	(170)
五、个案：《紧急迫降》与中国式“灾难片” (172)
六、个案：冯小刚的贺岁片及其市场品牌效果 (174)
第四节 本土体验与现实关怀 (178)
一、关怀当下人生 (178)
二、城市与乡村镜像 (180)
三、个案：黄建新的“都市电影” (182)
四、个案：宁瀛与记录写实主义 (183)
五、难三种体验 (185)
第五节 新生代的叛逆与皈依 (185)
一、夹建中的一代 (186)
二、还原冲动与青春自恋 (186)
三、流浪后的回家 (187)
第六节 全球化青景下的国际化皈依 (188)
一、国际化背景 (188)
二、国际化电影模式 (189)
三、国际化的意识形态策略 (190)
四、国际化的文化策略 (191)
五、国际化的艺术策略 (192)
六、国际化的经济皈依 (193)
七、国际电影节：国际化通道 (193)
八、个案：《洗澡》的文化意义 (195)
第七节 中国电第业的意机 (198)
一、双轨体制下的电影产业 (198)
二、曲折变难中的电影体制 (200)
三、电影的规划生产瀛式 (200)
四、无序的电影市场 (202)
五、制片、发行、放映业的产业矛盾 (205)
结语 走向中国新电影 (207)

略录

- 一、新中国电影大事记 (1949~2000)
- 二、参考文献

音记

经过了漫长的动荡和战乱，中国共产党借助历史性的“天时、地利、人和”，在中国即将跨入20世纪50年代前夕，基本控制了中国的政治局面，解放了全中国，成为中国历史上第一个信仰共产主义的执政党。这样一个历史性的时刻，被中国的史学者们称为“新中国”的开始。新中国的新，充满想像、期待、信心和理想，为了这个新，

在夺取政权的战争时期，中国共产党就没有将电影仅仅看作是一种简单的文化娱乐方式，而是一种政治斗争的重要武器，娱乐工业的资本主义电影观被社会主义的电影观所代替，在中国共产党领导的电影历史上，电影是政治的一部分，甚至是重要的一部分。这种观念，从领导左翼电影到发展解放区电影，到1949年以后建设新中国

1949年10月1日，毛泽东在天安门城楼向全世界宣告：中华人民共和国成立了



第一章 创建新中国红色电影 (1949 ~ 1956)

中国历史急迫地清除着所有被认为“旧”的东西、试图开创出一个全新的社会。中国电影也在这种创造新中国的伟大冲动中，成为新文化的重要组成部分，从而也可以被称为新中国电影。新中国电影，从一开始就是新中国政治的组成部分，它在为中国百姓提供意识形态想像的同时，也为中国主流政治塑造审美形象。

第一节 社会主义电影的创建

中国共产党对电影重要性的认识，可以说从一开始就是超乎寻常的。早

电影事业，再到文化大革命，甚至到经历了世纪转折的21世纪，都是一脉相承的。所以，应该说，从新中国一开始，新中国电影就伴随着中国政治的命运拉开了帷幕。

一、中国社会主义电影业的起步

40年代末期，当时的中国电影业基本上都是由国民党控制的官僚资本和其他私人资本建构的。因此，在中国共产党即将获得政权之前，就开始迈出了党建电影事业的步伐。

1946年10月1日，中共在接收日伪电影企业“满映”的基础上，在东北解放区建立了第一个电影制片厂——

《桥》(1949) 编剧：于敏 导演：王滨



东北电影制片厂(简称“东影”)1955年3月改名为长春电影制片厂(简称“长影”),这也是中国共产党第一个电影生产基地。处在战争年代,东北电影制片厂除少量纪录片创作以外,还难以承担故事片的创作。

1949年,中国共产党即将获得全国政权,新中国电影的建设才真正具备了历史条件。1949年1月,北平和平解放,汪洋会同“东影”派出的田方等人,在北平军管会的领导下,对中央电影企业公司第三制片厂、长春电影制片厂北平办事处、中央电影服务处华北分处等官僚资本电影企业进行接管,并于1949年4月20日正式成立了北平电影制片厂(后改为北京电影制片厂,以下简称“北影”)。在解放战争即将结束之际,1949年4月,由中央宣传部直接领导的中央电影局在北平成立,袁牧之任局长。

1949年4月,东影完成了新中国第一部故事片《桥》(于敏编剧,王滨导演)。《桥》作为一个标志性事件,代表了新中国电影的诞生。

同年6月,于伶、钟敬之等代表上

海军管会正式接管国民党的中央电影企业公司总管理处及一厂、二厂、中国电影制片厂、上海实验电影工厂、农业

《大进长》1951年 编剧：杨柳青 导演：石挥



教育电影制片厂办事处等电影机构。11月16日,上海电影制片厂正式成立,由于伶任厂长,钟敬之任副厂长。

三个国营电影制片厂的建立,以及新政权在财力物力上对电影事业的支持,为新中国电影发展提供了组织上、财力上和物力上的保证。

以1949年7月在北平召开的中华全国文学艺术工作者第一次代表大会为标志,延安解放区来的电影工作者和国统区(包括香港)来的左翼电影工作者两支队伍会师,形成了后来在政治运动中一直有着一种微妙的张力关系的新中国电影队伍的核心力量。

二、改造私营电影业

在中国共产党领导的国有电影机构成为电影业主体的同时,政府也采取各种措施加强了对私营电影业的“社会主义改造”,以最终确定电影的“国营”性质。

到1951年5月止,除3家国营电影

《夫妇进行曲》1951年 编剧：田鲁 导演：洪深



厂外，中国大陆还有7家民办的私营电影厂，集中于上海，它们是：文华、昆仑、国泰、大同、大光明、华光、大中华。此外还有设立于1950年3月的公私合营的长江电影制片厂（“长江”）。1951年9月，“昆仑”与“长江”合并，

组成长江昆仑联合电影制片厂（“长昆”）。1952年，又以长昆为基础，联合文华、国泰、大同、大光明、华光、大中华等，成立国营的上海联合电影制片厂，由于伶担任厂长。1953年2月，上海联合电影制片厂与上海电影制片

《我这一辈子》1950年 编剧 杨柳青 导演：石挥



厂合并，称为上海电影制片厂。从此，电影业的社会主义改造基本完成，电影成为了完全的国有事业。直到20世纪末，随着中国的改革开放，民营企业、外资企业才能够重新艰难地进入电影业。

从人民解放军占领上海到1953年这三年间，私营电影公司共生产电影61部。这一期间的私营电影生产可分为两个阶段。前一阶段，许多影片明显是按照娱乐工业的市场导向生产的影片。后一阶段则有意识地与新中国的文化氛围接近，自觉地以“工农兵”作为电影主人公，如《关连长》；或者反映“新”与“旧”两种社会的对比从而认同新中国，如《我们夫妇之间》、《思想问题》等；还有的则是对现代左翼作家文学作品的改编，如根据老舍小说改编的《我这一辈子》、根据茅盾小说改编的《腐蚀》等。

尽管私营电影业已经自觉地跟随中国社会的演变，改变着自己的电影生产路线，但是随着中国经济的全面社会主义改造，电影的国有化已经成为不可避免的趋势。诞生于1905年的私营民族电影业，在1953年初中断了其47年的历史。中国电影业完全成为



《桥》1949年 改编：阿夫 导演：黄佐临



《太平春》1950年 编剧：桑弧 导演：桑弧



社会主义公有事业。

三、国营电影厂新片展览月

共产党领导的电影机构在1949年以后的一二年中，相继拍摄完成了一系列影片。继《桥》之后，东北电影制片厂拍摄了《中华女儿》、《白衣战士》等5部电影。到1950年底，在一年多时间里，国营厂共完成了35部故事片、280本新闻纪录片和6本美术片，以及43部译制片。

《内蒙人民的胜利》1950年 编剧：于震之 导演：丁学伟



1951年3月8日开始，文化部在全国20多个城市同时举行“国营电影厂出品新片展览月”，同时放映出26部新电影（包括故事片20部、纪录片6部）。这批影片成为了新中国电影的第一批收获。中共中央和当时的政务院对这次展览给予了高度评价，总理周恩来为新片展览月题词：“新中国人民艺术的光荣。”^②新中国电影的雏形开始形成。

在这场活动中，陆续展映了《新儿女英雄传》、《白毛女》、《翠岗红旗》、《上饶集中营》、《民主青年进行曲》、《团结

起来到明天》、《陕北牧歌》、《红旗歌》、《辽远的乡村》、《女司机》、《胜利重逢》、《人民战士》、《高歌猛进》、《儿女亲事》、《大地重光》、《刘胡兰》、《内蒙人民的胜利》、《海上风暴》、《走向新中国》、《保卫胜利果实》等影片，党领导的电影机构已经成为中国电影事业的主体，尽管这一时期，一些民营电影机构也相继拍摄了《我这一辈子》、《关连长》（石挥编导并主演）、《腐蚀》（柯灵编剧、黄佐临导演）、《我们夫妇之间》（郑君里编导）、《姐妹花站起来》（陈西禾编导）等影片，但是新中国电影的社会主义电影体系的主体已经基本形成。

四、电影指导委员会

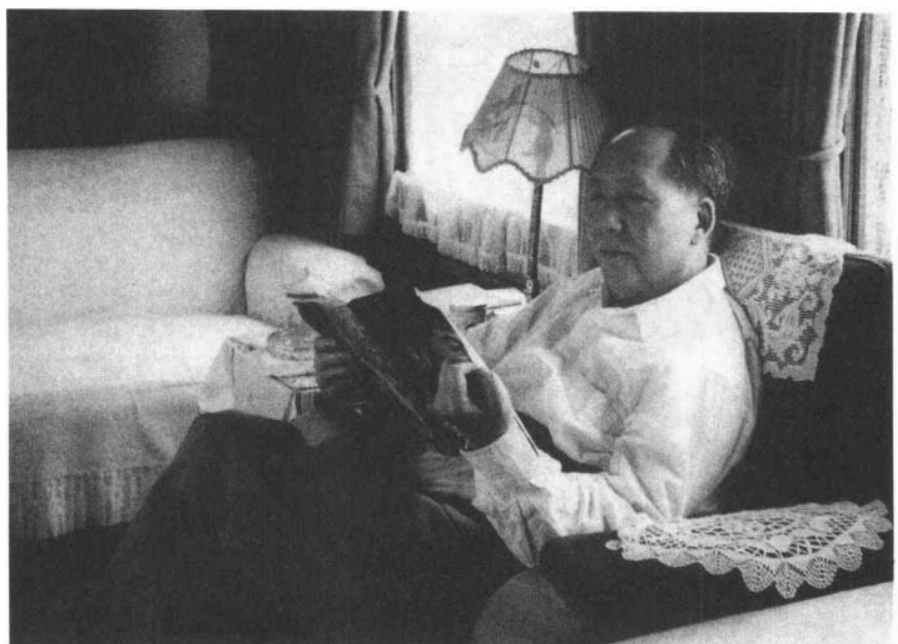
在中国大地战火硝烟还没有完全熄灭之际，面对百废待兴的局面，中共中央就已经开始高度关注电影的走向。

1949年8月14日，中共中央宣传部向各中央局、各野战军政治部发布了《关于加强电影事业的决定》，指出：“电影艺术具有最广大的群众性与最普遍的宣传效果，必须加强这一事业，以利于在全国范围内、及在国际上更有力地进行我党及新民主主义革命和建设事业的宣传工作。”^③中国电影的“宣传”性质从此基本确立。

中华人民共和国建国初期，中共中

央对电影事业在高度重视的同时,也表现了一个新政权的自信和随之而来的相对宽怀。1948年11月,中共中央指示:“现在我们的电影事业还在初创时期,如果严格的程度超过我们事业所允许的水平,是有害的。其结果将是窒息新的电影事业的生长,因而反倒帮助了旧的有害的影片得到市场。”所以,“电影剧本的标准,在政治上只要是反帝、反封建、反官僚资本的,而不是反苏、反共、反人民民主的就可以。还有一些对政治无大关系的影片,只要在宣传上无害处,有艺术上的价值就可以。至于艺术标准,亦应从大处着眼,不应流于细节的苛求。”“电影剧本故事的范围,主要的应是解放区的、现代的、中国的,但同时亦可采取国民党统治区的、外国的、古代的。外国的进步名著,需加以适当的改造,古代的历史故事亦可以选择。”^①在这些与时务相关的宽松中,当然我们也可以读解到当时的电影管理者对新中国电影未来的严格期待,正是这种期待后来将中国电影引向了越来越鲜

1962年,中共中央最高领导人毛泽东在4月1日翻回电影圈,关注电影事业的发展



明的政治事业的道路,新中国电影离娱乐性的文化工业越来越远。

1950年5月7日,在文化部组织的关于电影《内蒙春光》(修改后改名《内

蒙人民的胜利》正式发行上映)的座谈会上,鉴于这部影片在描写少数民族上层矛盾时违反了《共同纲领》中的有关政策等情况,周恩来提议由政府有关部门和各方面人士共同组织成立电影指导委员会,以加强对电影的政策性监督和领导。同年7月11日,在中央人民政府政务院公开发布《关于电影发行放映事业的五项暂行办法》的同时,“中央人民政府文化部电影指导委员会”宣告成立,由文化部部长沈雁冰任该委员会主任委员,委员有沈雁冰、周扬、丁燮林、沙可夫、袁牧之、蔡楚生、史东山、陈波儿、李立三、陆定一、钱俊瑞、廖承志、萧华、蒋南翔、徐冰、邓拓、刘格平、张致祥、沈兹九、丁玲、艾青、老舍、赵树理、阳翰笙、田汉、洪深、欧阳予倩、曹禺、李伯钊、江青、周巍峙、王滨等32人。这个名单包括了有关宣传、文化、统战、工会、教育、新闻等中央各部门和解放军总政治部的负责人,以及文艺界和电影界的著名人士。应该说,这是新中国第一个由相关人士组成的电影审查、指导、监督机构。这种机制在后来的电影管理体制中,起到了重要的政治监管作用。直到进入21世纪,中国电影

50年代中期文化部电影局领导人(左起)陈荒煤、蔡楚生、王闾西、史东山



常恩来接见获百花奖最佳女演员奖“下双凤”的扮演者张瑞芬



的审查、评奖等机构的设置还仍然参照了当时的组成方式。

以后，由于该委员会的成员众多，无法召开经常性会议，因此，1951年4月，在中央布置对电影《武训传》和《荣誉属于谁》（该片经电影界内部批评后，重新修改并改名《在前进的道路上》正式发行上映）的讨论和批判时，再次强调加强对电影工作的思想领导，电影指导委员会又决定由周扬、丁燮林、沈雁冰、江青、萧华、袁牧之、陈波儿、蔡楚生、史东山、阳翰笙组成常委会，同时决定成立电影指导委员会上海分会，由夏衍负责。电影指导委员会开始发挥经常性作用。

电影指导委员会的任务是“对有关推进电影事业，及国营厂的电影剧本、故事梗概、制片和发行计划及私营电影企业的影片提出意见，并会同文化部共同审查和评议”^①。它的目的是通过各有关方面的协调合作，使全国电影事业和创作得到统一的思想指导，以避免出现政治失误。但在实际工作中，该委员会常常违背艺术创作和生产的规律，对电

影提出过多过严的政治宣传要求，使创作人员陷入无所适从和无法摆脱的茧缚之中，结果严重干扰了电影创作和生产。电影指导委员会前后共召开过十几次会议，大至全国电影剧本的题材规划和电影生产计划的审定，小至每一个剧本的修改方案，都由它作出具体规定和执行细则，甚至具体到了亲自规定一个剧本中的对话或字幕表的顺序，直接确定一个摄制组的创作计划等的程度。在一年多时间内，被电影指导委员会否定的剧本达40多个，还有一些剧本因无法满足各方面的要求，几经修改而最终流产，致使这两年的电影生产陷入了无剧本可拍的窘境。

由于各种复杂原因，新中国的第一个电影指导委员会于1952年结束了工作。但是，这并没有成为历史，在后来中国电影的发展历史上，类似的管理方式仍然在不同时期继续存在。

注释：

^① 见《新中国》月刊1951年第1卷3期。

^② 引自陈瓦煤主编《当代中国电影》（上），第3页，中国社会科学出版社1989年出版。

^③ 引文见1948年10月26日《中共中央宣传部关于电影工作给东北局宣传部的指示》，转引自程季华、少舟主编《中国电影发展史》第2卷，第393—394页，中国电影出版社1980年出版。

^④ 《提高国产影片的思想艺术水平，文化部成立电影指导委员会》，《人民日报》，1950年7月12日。

第二节 红色电影的金色童年

当全中国人喜气洋洋地唱着“解放区的天是明朗的天”，迎来一个期盼已久的新中国的时候，那种当家做主、开天辟地的喜悦就自然成为新中国初期电影共同的基调。

一、第一部新中国电影

1949年4月，东北电影制片厂摄制完成了故事片《桥》，这是新中国第一部故事片。

在没有经验和物质条件困难的情况下，《桥》只用了半年时间就全部摄制完成。影片于1949年5月1日国际劳动节公映，引起了各界观众强烈反响，被称为“中国电影史上的一个奇迹”、“一部有划时代意义的作品”^①。

《桥》的故事发生在1947年中国人民解放军刚刚转入战略反攻阶段的东北战场。故事叙述了铁路工人支前运动中一个修桥的小插曲。它的首创意义在于第一次正面描写了被看作劳动人民中的革命中坚的工人形象，第一次在银幕上塑造了新中国无产阶级的“主人公”。影片中的梁日升和老侯头都是新中国工人的符号代表。梁日升是个老党员，担负着引导、帮助者的叙事功能，他具有高度的革命责任感和坚韧不拔的顽强精神，在缺料断电的困境中，发挥主动创造精神，终于炼出了工程所需的桥梁钢材。铆工组长老侯头是故事中的成长者、转变者，他是饱受旧社会苦难的老工人，对新社会工人当家做主有着深切的感受和

《七一》1951年 编剧 于敏 导演 沙梅 1950年获第五届卡罗维·发利国际电影节音乐奖



《人民的战士》1950年 编剧 加白冰 导演 崔嵬 1952年获第七届卡罗维·发利国际电影节最佳男主角奖



质朴的感情。他性格明快开朗，敢说敢当，用自己的模范行动进行创造性的劳动，发明了压风钻杠杆，使任务奇迹般地提前完成。江桥胜利通车时，这个老工人在改造“客观世界”的同时，“主观世界”也进一步得到升华，要求加入工人阶级的最高组织中国共产党。梁日升和老侯头，一个先觉、一个后觉，共同构成了对中国工人的意识形态塑造。这部影片的出现，表明在社会主义意识形态中，工人阶级作为主人公，成为推动

性力量登上了银幕。与此同时，影片中另一个被改造的总工程师形象，作为接受工人阶级教育的知识分子角色，也奠定了知识分子与工农兵之间30年的特定符号关系。应该说，红色电影的所有重要元素几乎都在这部影片中萌生了。

二、“工农兵电影”与“写重大题材”

在这时期，“工农兵电影”和“写重

大题材”是新中国电影的旗帜。

“工农兵电影”的口号与毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》相呼应，将为工农兵服务理解为电影表现工农兵，排斥反映工农兵以外的题材，甚至对工农兵生活的范围加以限定，仅止于生产劳动和战斗过程，并且用它来限制包括私营电影业在内的电影创作题材和范围。于是，中国革命所依赖的主要阶级力量工农兵，成为了新中国电影毋庸置疑的“主人翁”，他们不仅是推动社会历史前

《钢铁战士》1950年 改编·成荫 导演·成荫 1951年获第六届卡罗维·发利国际电影节和V奖



《上饶集中营》1950年 编剧·冯雪峰 导演·沙梅 张客



进的动力，而且成为银幕的主角。

在新中国的银幕上，工农兵的觉醒、反抗、斗争直至胜利，几乎是惟一的世界图景。1949年8月至10月，上海《文汇报》展开了一场能不能写小资产阶级的讨论。许多人以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中文艺要为工人、农民、士兵和城市小资产阶级这四种人服务的论点为依据，提出可以写城市小资产阶级在新社会中的转化和新生的题材，以扩大文艺的表现领域。在周恩来等有关领导人支持下，私营电影业的创作者拍摄了一批反映这类题材的影片，但不久却被当作“工农兵电影”的对立面和小资产阶级的立场与思想感情的反映，受到批判。“工农兵电影”尽管将一大批新的政治形象推上了银幕，却在当时助长了电影创作上公式化、概念化的现象，致使电影的艺术空间越走越窄。

“写重大题材”的口号是在电影指导委员会的会议上提出的。当时，受到苏联战争电影的影响，电影管理者要求电影追求“史诗性”，甚至采用行政命令手段，强制创作者去写“重大题材”。在“重大题材”和“史诗性”的标准下，许

多剧本被否定；即使一些“重大题材”的剧本，也因求大求全，最终流产或者难产。如反映抗美援朝的题材，要求必须具有史诗规模，规定影片中要出现中朝两国最高领导人和最高将领，并且要表现中朝人民的友谊，中朝军队的团结，以及战争的战略思想等等。反映土改的电影，也要求全面反映土改中各阶层人物的态度和土改政策的各个方面，成为指导土改工作的教科书。类似剧本完成后，经反复修改，仍因为违背电影规律，难以投入拍摄。“题材决定论”在后来新中国电影的发展过程中，一直是一条重要的政治标准，这条标准不仅使许多非“重大题材”电影受到排斥，甚至成为批判的理由，同时也是许多影片包括后来所谓的“主旋律”电影获得政治合法性的重要原因。

实际上，新中国初期所奠定的电影雏形，已经为后来中国电影确立了走向。

三、红色电影的雏形

新中国电影初期故事片生产的数量不多，内容主要集中在两方面：一是叙

述以中国共产党领导的新民主主义革命为背景的“过去”故事，如《南征北战》(1952)、《智取华山》(1953)、《鸡毛信》(1954，该片是新中国第一部产生广泛影响的儿童片)、《渡江侦察记》(1954)等；二是表现中华人民共和国成立以后的“新人”、“新生活”的故事。中国第一部彩色舞台艺术片《梁山伯与祝英台》的出现则表明中国新文化与古代民间文化的继承关系。人民性成为一种共享的标志。

《中华女儿》(1949年，导演凌子风、翟强)是新中国最早表现革命战争的影片。影片通过东北抗日联军“八女投江”的故事，以纪实手法和散文风格，塑造了女英雄群像。其中胡秀芝的塑造比较突出。胡秀芝的丈夫被日本军人烧死，她自愿参加抗日联军，从一个封建的小媳妇变成一位抗联女战士。在最后的战斗中，她和其他的女战士一起，牵制住上千的敌人，保卫了大部队。当敌人逼近时，她们簇拥着指导员的尸体，向着滚滚的大江奔去，直至被江水吞没。这一从苦难的劳动妇女成长为人民英雄的叙事模式，也是后来新中国电影共同的

《董存瑞》1955年 编剧 丁洪 赵子毅 导演：郭维



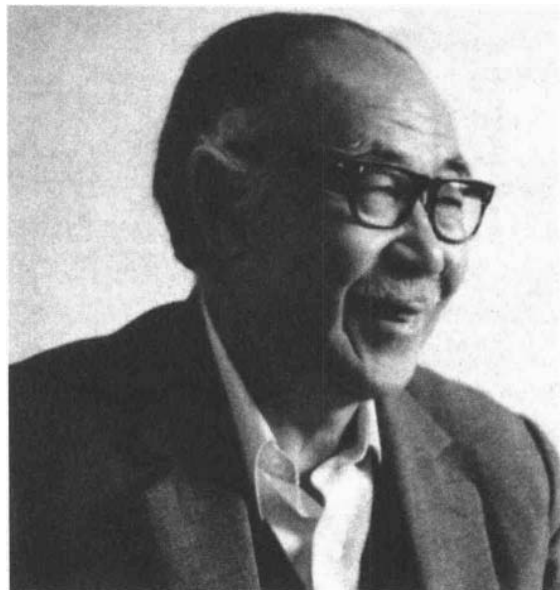
郭维(1922~)，导演有《智取华山》、《董存瑞》、《花好月圆》、《新美舍》、《柳暗花明》、《琴人王老大》等影片。



《中华女儿》1949年 编剧 颜 旭 导演 凌子风 主演



凌子风(1917~1998), 擅长改编文学名著, 导演有《中华女儿》、《红旗谱》、《骆驼祥子》、《边城》、《春桃》、《狂》等影片。



叙事方法。

应该说,这一时期的电影创作初步形成了自己新的风格:简单、朴素、热情、充满时代气息。当时,解放战争尚未完全结束,在长期的战争中涌现出许多具有原型的人物与事迹,艺术家们以一种真诚饱满的热情,发现和表现工农兵的精神生活,表达自己对于理想的信任。所以,这时期的电影,编、导、演及全体创作人员,都充满了一种来自时代的“真情实感”。这种朴实的对待新生

活的感情是以后任何时期的影片都无法比拟的。所以,当后来人们借助更加成熟的电影技术和电影艺术来重拍《南征北战》、《渡江侦察记》以及后来的《铁道游击队》、《平原枪声》的时候,都远远不能达到当时那些黑白影片的魅力。这种魅力是属于那个特定时代的。

四、国际社会主义电影的组成部分

当时,国际上形成了资本主义与

社会主义两大对立的阵营,这种对立既是政治的、军事的,同时也是文化的、电影的。

从1950年起,新中国电影参加了在捷克斯洛伐克举办的主要由社会主义国家参加的卡罗维·发利国际电影节。先后有8部初期的故事片及其创作者获奖。其中,《中华女儿》获争取自由斗争奖,《赵一曼》主演石联星获演员奖(1950年第五届);《钢铁战士》获和平奖,《白毛女》获特别荣誉奖,《新儿女

《南征北战》1952年 编剧 沈西蒙 沈默君等 导演 成荫 汤晓丹



《六号门》1952年 改编 陈明 导演 吕纯



英雄传》导演史东山获导演奖(1951年第六届);《内蒙人民的胜利》编剧王震之获编剧奖,《翠岗红旗》的摄影师冯四知获摄影奖(1952年第七届)。

这些影片还多次被送往一些社会主义国家和亲华的国家放映。苏联于1951年在全国30个大城市举办中国影片展览,《白毛女》、《钢铁战士》等片的观众都达到1200万以上。《中华女儿》、《吕梁英雄》、《白衣战士》等影片,半年之内在印度尼西亚放映了2000多场,观众超过100万。甚至在一些西方资本主义国家,新中国电影也受到具有左翼倾向的民众的喜爱。在一次英国全国青年联欢节上放映中国影片时,虽然没有翻译,千百名青年仍然冒雨在帐篷里站着观看《白毛女》等影片。^①这些影片证明,新中国电影已经成为国际社会主义电影的重要组成部分。正如电影评论家钟惦棐所说,这一时期是新中国电影“光彩夺目的片头”。

注释:

^① 《苏联人民电影的光辉前途》,《东北日报》1949年5月9日。

《白毛女》1950年 改编:水华等 导演:王滨 水华



二社论。

^② 黎白著《回忆沈雁冰——中国内影台英译》,《大众电影》,1952年第14期。

第三节 新中国电影的成长创伤

新中国电影一开始,由于电影的高度政治化,就导致了政治与艺术、革命与反革命、社会主义与资本主义、唯物主义与唯心主义之间的所谓冲突,构成了电影的核心问题。所以,电影被作为一种政治宣传手段,其艺术规律、生产规律必然会受到忽视甚至破坏。政治挂帅带来电影的过分政治化,其结果就可能使艺术领域中的电影问题常常演化为政治斗争、路线斗争的“大是大非”问题。

新中国初期,电影队伍和整个文艺队伍一样,主要是由两支力量组成:一支是延安解放区的电影和文艺工作者,另一支是在国民党统治区(包括香港)的左翼电影工作者。1949年7月在

北平召开的第一次文代会,标志着这两支队伍的会合。但是在后来的发展中,解放区渊源的电影人似乎更重视政治,电影管理者多数出自他们,而来自国统区的电影人则更重视艺术,电影创作者更多,这批人后来受到的政治冲击也比较明显。

按照当时的社会主义立场,左翼电影的传统受到了怀疑和否定,而且一切没有直接与党的路线、方针、政策相关的电影都会受到排斥和批评。所以,当国营电影厂拍摄工农兵和重大题材的同时,私营电影公司的许多影片则受到了冷遇甚至不同程度的批评。如“文华影业公司”拍摄的《我这一辈子》、“昆仑影业公司”摄制的《乌鸦与麻雀》、《三毛流浪记》,还有当时影响较大的《腐蚀》、《姐妹妹妹站起来》等影片,都受到了政治上的质疑。影片《我们夫妇之间》、《关连长》等,刚一拍摄完成,就直接受到了批判。

当然,这一时期,对电影界最大的震动就是由中共最高领导人发起的对影片《武训传》(“昆仑”摄制,孙瑜编导)的批判。电影批评被直接发展为一场声

《武训传》1950年 编剧:孙瑜 导演:孙瑜



《武训传》剧照(一)



《武训传》剧照(二)



势浩大的政治运动。这种借电影进行政治斗争的策略，在中国后来的政治运动中，被沿用甚至光大，其对中国电影发展的影响相当深远。

电影《武训传》剧本开始创作于1944年秋。1948年7月在南京中国电影制片厂投入拍摄，完成全片的1/3，同年11月因经济原因停拍，由昆仑影业公司买下了拍摄权和拍成的胶片。上海解放后，编导曾感觉到“武训行乞兴学，那种个人的悲剧性的反抗、斗争方式在刚刚解放的中国火热革命胜利情绪中显得不够积极”，“曾一度考虑停摄”。1949年7月，第一次文代会召开时，孙瑜征询了周恩来等人的意见，继续拍摄《武训

传》，1950年底完成。《武训传》上映之后，先是受到广泛关注和好评，《大众电影》还出版了特辑，并将该片列为1950年评选的十部影片之一。

影片公映后，引起了争论。正在这个时候，中共最高领导人毛泽东在《人民日报》发表了亲自撰写的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，对这部影片提出了严厉的批判：“《武训传》所提出的问题带有根本的性质。像武训那样的人，处在清朝末年中国人民反对外国侵略者和反对国内反动封建统治者的伟大斗争的时代，根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化，并为了取得自己所

没有的宣传封建文化的地位，就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事，这种丑恶的行为，难道是我们所应当歌颂的吗？……承认或者容忍这种歌颂，就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史，污蔑中华民族的反动宣传为正当宣传。”并且认为，对于武训和电影《武训传》的歌颂如此之多，不但“说明了我国文化界的思想混乱达到了何等程度”，而且表明了“资产阶级的反动思想侵入了战斗的共产党”。^⑥同一天的《人民日报》“党的生活”栏发表评论说：“歌颂过武训和电影《武训传》的，一律要作严肃的公开自我批评……”

《人民日报》的社论和短评发表后，

《土地》1954年 编剧：梅白等 导演：水华



《南岛风云》1955年 编剧：李英敏 导演：白沉



《山间铃响马帮来》1954年 编剧：白桦 导演：土方



第二天全国各大报刊即全文转载，并同时发表了响应批判的社论。5月23日，中央电影局也向全国电影工作者发出“通知”，“均须在各该单位负责同志有计划领导下，进行并展开对《武训传》的讨论，藉以提高思想认识；同时并须负

责向观众进行教育以肃清不良影响，并须将讨论结果及经过情况随时汇报来局。”至此，以批判电影《武训传》开始的一场空前的政治运动在全国普遍展开了。接着就开始了文艺界的整风运动。1951年6月，在中宣部工作的江青

化名李进，率领工作组进行调查，影片的编导者孙瑜、负责上海文艺界领导工作的夏衍以及其他一些与《武训传》有关的人员，相继在报刊上作出了公开的检讨。

尽管对《武训传》的批评，也许是醉翁之意不在酒，但是电影具有如此巨大的政治风险还是让许多电影人诚惶诚恐，担心自己缺乏政治觉悟，电影的审查和管理在政治上也更加严格。这种状况，使建国初期那种繁荣的电影局面很快结束，当年没有任何电影投拍，电影产量严重下跌，直到1956年毛泽东提出“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针以后，新中国电影产量才恢复到1950年的水平。

从这个时候起，成长的创伤其实就一直伴随着新中国电影风雨兼程的发展历史。

注释：

① 毛泽东：《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，《毛泽东选集》第5卷，第46—47页，人民出版社1977年版。

《渡江侦察记》1954年 编剧：沈默君 导演：汤晓丹



第二章 新中国社会主义 经典电影时期 (1956~1966)

1955年,中国共产党召开第八届全国代表大会,毛泽东提出要在几十年内赶上或超过世界上最发达的资本主义国家;1956年,毛泽东提出“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针。这些都意味着中国终于从战争、战争恢复的特殊状态转入了“和平建设”时期。所以,从1956至1966年,中国从战乱中摆脱出来以后,一方面新的执政党努力为自己创造社会主义的新政治、新经济和新文化,完成新中国社会主义的经济基础和上层建筑的统一;但另一方面,由于国际国内政治形势的复杂变化,也由于长期政治斗争的惯性,中国社会常常还处在“革命”压倒“建设”的时期,“革命”的形式从“战争”转化为了“运动”。所以,“建设”与“革命”的双重背景锻造了这时期新中国的社会、文化乃至电影品格,同时也在1959年、1962年前后形成了电影创作的两座巅峰。这一时期创造了新中国社会主义政治电影的经典。

毛泽东题词:百花齐放



第一节 政治运动中的电影品格

1956年~1966年的中国政治,具有一定的矛盾性。一方面,国家提出一系列的开放性的口号,显示出新生政权对于战争逻辑与社会稳定的不相适应性已有充分认识;另一方面,在现实中,身带硝烟的人们从事和平建设以后,文化心理上仍保留着战争时代的痕迹,实用理性和狂热的政治激情相结合,阶级斗争的二元对立思维模式的普泛化,以及民族主义、爱国主义热情的极度膨胀,对西方文化及西方思想观念的全面排斥,都显示了战争逻辑的延续。所以,一方面是推进经济建设、繁荣文化艺术、发展科学教育,一方面则是政治上的“反右”运动、“拔白旗”运动直至“文化大革命”,经济上的“合作化”运动、“大跃进”运动等等。这些“运动”为这一时期的电影锻造了时代品格。

周恩来题词:闻鸡起舞



一、“运动”式发展曲线

“运动”呈现了两种意义：其一是变动不居、某次讲话、某个批示都可能引起全社会性的政治、经济、文艺格局的波动与调整，而电影作为主要的舆论控制手段在此期受到领导超乎寻常的关注与重视；其二是阶段性，阶段与阶段之间不是同一路向的直线前进，相反，每一阶段都可能是前一阶段的悖反；其三是辐射面广，形成运动哲学、运动思维。运动虽然是自上而下发起的，采取的却是群众运动的形式，人民群众在一定程度上被赋予了运动的至高权利，他们可以以非专业的指责干涉任何专业领域的生产与创作，由于许多运动的主要对象都是知识分子，使得具有知识分子身份的电影艺术家们在电影创作上异常谨慎。艺术创作者们有时甚至仍然被当作

威胁现有秩序的对立阵营加以改造。所以，为了成为无产阶级阵营的组成部分，此期的中国电影和电影艺术家，非但直接参与了这些“运动”，甚至直接充当了政治风云的风向标。

一般认为，新中国电影界始终存在两条路线的斗争，即一方强调电影艺术自身的规律，另一方强调电影艺术为政治服务。但有论者认为，在整个50年代，这两方的努力实际做的是同一件事，即不断强化电影作为国家意识形态的过程。

伴随着政治运动的波浪式进行，电影的发展也呈曲线发展，在1956至1966年的10年间，有两次公认的电影生产与创作“高潮”，显然，“高潮”的含义是相对此前此后在数量、质量上的较大差异，而在短短10年间定义两次“高潮”，显然同时遮蔽了两次高潮外长达七八年

的低谷。

1956年，生产资料所有制的社会主义改造基本完成，在一定程度上标志了社会主义对资本主义的胜利，社会主义建设高潮掀起，肃反、镇反等一系列社会改造工程基本完成，使国家对社会形势的重新估价也因此显得乐观了许多。新的形势要求党把工作重点转移到经济建设上来，也因此将调动一切积极因素视作基本方针，知识分子对现代化建设的作用重新得到重视，主流意识形态开始变得宽容。1月，周恩来代表中国共产党宣布，绝大部分知识分子已经是工人阶级的一部分，这种前所未有的信任，显然使知识分子受到了极大的鼓舞。

在此背景下，1956年5月2日，毛泽东提出著名的“双百”方针，这一方针在精神和气度上显示了社会主义文艺意识形态和权威话语的充分的自信。“双百”方针被艺术家们视为艺术空间的让度和创作自由的施与，因此创作激情再次被调动。

电影界也感受到这样一个发展的机遇。1956年底，《文汇报》发起了《为什么好的国产片这样少》的讨论，老舍发表了《救救电影》这样措辞多少有些激烈的文章。特别是当年12月，钟惦棐以《文艺报》评论员的名义发表了电影史上著名的理论文章《电影的锣鼓》，文章针对当时掌控电影生产的各级领导的教条主义、宗派主义做法，提出了强烈的质疑。他还发出了尊重艺术、尊重艺术家的自由创作、尊重观众的呼声。其时，钟惦棐的身份是电影和戏剧评论家、《文艺报》编委、中宣部文艺小组成员，钟惦棐的文章曾在电影界多次讨论，并经周扬亲自审阅后发表，代表了当时中宣部、文化部、电影局的国家文艺政策。钟惦棐的文章探讨的是电影与观众的问题，实际这场讨论的主题仍然是“如何将电影的国家意识形态性与电影的群众性结合起来，强调通过电影的艺术性来强化电影作为国家机器的功能，把全体公民纳入到一种国家规范的

毛泽东接见《红孩子》小演员(1954)



《李时珍》1956年 编剧 袁牧之 导演 沈西苓 主演 赵丹



道德意识和政治意识中去”¹。

正是在这种大背景下，当年的中国电影业出现转机，一方面是整个政治、经济形势的变化所致，另一方面也是新的形势下电影生产规则逐步明确，电影导演们逐渐适应新的需要和新的规则并跟上时代的结果。这一年电影产量达42

万部(1905—1991) 导演代表作有《万家灯火》、《李时珍》、《农民新军》、《北国江南》、《曙光》等影片。



部。出现了《上甘岭》、《祝福》、《李时珍》、《铁道游击队》、《家》、《新局长到来之前》等一批在新中国电影史上具有重要价值的作品。

然而，1957年2月，政治风向再次变化。对于权威话语来说，以文艺工作者为主体的知识分子们显然过度过量地使用了“双百”方针赋予的权利，对社会现实如此集中如此尖锐的大鸣大放不可能不对主流意识形态的权威产生冲击，尤其当“双百”方针在1957年的整风过程中，从一种鼓励学术争论的方式变成一种“整党”的方式，鼓励知识分子对那些管理和控制他们的党政官员进行批评，显然加剧了两者之间原本就紧张的关系。于是，社会主义改造过程中出现的问题使中央政权进行了制度上的调整和政策方面的修正。

1957年7月1日在毛泽东亲自撰写的《人民日报》社论《文汇报的资产阶级方向应当批判》这篇著名“反右”纲领性文献中，用“呼风唤雨、推涛作浪”，“黑云乱翻”等等人们通常用来形容魔鬼的语汇，指斥“资产阶级反动右派”之恶毒。接着，他又直接用最严厉的口吻

把他们宣判为十恶不赦的恶鬼，并号召民众“歼灭这些丑类”：

……牛鬼蛇神只有让它出笼，才好歼灭它们，毒草只有让它们出土，才便于锄掉。

双百方针从效果上似乎成了为锄掉毒草而“引蛇出洞”的策略。

与此同时，周恩来在中宣部、中国文联共同召开的在京文艺界人士座谈会上作了关于知识分子改造问题的讲话。1957年10月八届三中全会上，毛泽东突出强调了阶级斗争，认为“无产阶级与资产阶级、社会主义道路与资本主义道路的矛盾是主要矛盾”。使国内政治形势再度紧张，反右运动扩大为大规模的、急风暴雨式的群众性政治运动。

正是在这种形势下，钟惦棐的《电影的锣鼓》被定论为“右倾机会主义的表现”。在短短一个半月时间内，中国电影工作者联谊会先后召开了15次批判“反党分子”钟惦棐的座谈会。大部分批判者恰恰是曾与钟惦棐意见相同的人，周扬、陈荒煤、张骏祥、夏衍都写了严厉的批判文章或作了明确表态。

钟惦棐的主张是要强化电影作为国家意识形态，更加深入到广大群众的灵魂中去，对钟惦棐的批判也同样是要强化电影的国家意识形态，显然批判仅仅是由于运动造成的而不是观念造成的。换言之，钟惦棐被批判，是因为这场运动中必须要有人被打成右派，批判行动本身就富有强烈的政治思想意涵，人物或其观点是左或是右并非至关重要，“重要的是批判本身可以证明批判者的立场和观点”²。

其后，电影界的领导人之一夏衍也因为发表了著名的“离经叛道”论受到批判。在一次会议上，他提出：“我们现在的影片是老一套的‘革命经’、‘战争道’，离开了这一‘经’一‘道’就没有东西。这样是搞不出新品种来的，我今天的发言就是离‘经’叛‘道’之言。”他的主张实际是提倡电影题材应当更加广泛，样式应当多样化。这本质上与“百花齐放”的方针是完全一致的，和钟惦

《洞箫横吹》1957年 编剧：海默 导演：鲁阮



棐一样，他并非反对电影为政治服务，而是要对这种服务作更进一步的阐述，提供另一种途径和规则。但在国家意识形态和电影艺术的意识形态都还没有获得足够稳定的合法性时，这种主张必然被视为危险和会引起混乱的，尤其是这种主张采取了一种对于原本就极为敏感的政治神经富有刺激性的语词。

无论是钟惦棐，还是夏衍，作为有官方权威支持的影像话语的生产、控制与监督者，却最终未能组织电影按照艺术的规律进行生产，反而成了自己所奉行的电影政策的批判和改造对象，这不能不使其他试图使艺术与政治共享电影的人变得更谨慎。

配合反右运动的一项措施是一批可靠的党的干部被派到教育和文化部门的领导岗位，这直接造成政治可靠成为文化生产和文化管理的首要标准，学术的实用性被突出强调。

1958年的“拔白旗”使电影艺术跌入低谷。钟惦棐、沙蒙、吕班、吴永刚、石挥、白沉等影视文化界精英被打成“右派分子”，他们的影片也受到批判或禁映。《花好月圆》、《青春的脚步》、《球场风波》、《地下尖兵》等被作为银幕上

的“白旗”受到批判。

在旨在以民间艺术取代精英艺术的大跃进运动中，数量取代质量成为考评

《林则徐》1959年 编剧：叶元 导演：郑君里 岑范



艺术家对社会主义建设热情的标准，艺术家的艺术创造能力在电影生产中的作用降至最低。基于对故事片生产的不满，周恩来提倡多拍纪录片或经过艺术加工的纪录片，其意义在于使电影在两个层面成为革命斗争的工具，一方面使电影创作人员深入生活、改造思想，另一方面，使影片成为反映大跃进中新人新事的主旋律影片。于是，出现了一种后来称为“艺术性纪录片”的影片。然而，大量粗制滥造的应时之作终于使周恩来后来承认，“提倡太过也不行”。

以国庆10周年为契机，电影界开始复苏反弹，1959年出品80部影片，其中不乏既完满地实现意识形态要求，又以富于民族风格的艺术语言实现审美价值的作品，如《林则徐》、《青春之歌》、《永不消逝的电波》、《林家铺子》、《战火中的青春》、《老兵新传》、《五朵金花》、《我们村里的年轻人》等。这一批优秀影片的产生主要是因为“延安派”导演经过近10年的艺术实践，专业知识与技能

都达到了一定程度,另一方面来自上海的导演们,经过多年的“思想改造”和历次运动的“经验”,也比较能适应“革命文艺”的需要了。

1959年,出现了新中国电影的第一次高峰。

但三年自然灾害及与苏联决裂后兴起的反对修正主义的斗争使1961年电影再一次失去繁荣的动力。党的八届十中全会提出“千万不要忘记阶级斗争”以后,文艺界、电影界的风向发生了逆转,着重表现“阶级斗争”的《年青的一代》、《千万不要忘记》、《夺印》等影片出现,在电影中去寻找阶级斗争新动向的“文艺批评”占据主流,中国电影的发展又经历了一场严峻的考验。

60年代初,国内文艺界开始与所谓“现代修正主义”文艺思潮及形形色色的资产阶级思想进行斗争,对所谓资产阶级人性论、人情论和人道主义等进行批判,《洞箫横吹》、《无情的情人》等影片成为靶子。

面对政治、经济困境,意识形态领导者制定了“调整、巩固、充实、提高”的八字方针,力图减少“大跃进”以来的“左”倾错误带来的损失。1961年6月在北京新侨饭店召开了全国文艺工作座谈会和全国故事片创作会议,史称“新侨会议”。这次会议是一次级别甚高的“宣战”,周恩来严厉批评了文艺工作中流行的“套框子、抓辫子、挖根子、戴帽子、打棍子”的不良风气,明确指出“文艺的教育作用和娱乐作用……是辩证的统一”。1962年3月,陈毅在全国话剧、歌剧、儿童剧座谈会上为即将到来的又一次电影高潮解决了另外一个问题:重新阐述知识分子政策,知识分子被摘掉了“资产阶级”的帽子。来自高层的这两次讲话打破了“左”的思潮对电影生产的禁锢和束缚,电影生产者们的创作欲望再次喷发,而“文艺八条”和“电影三十二条”这两个纲领性文件的发布,也促使了电影艺术开始复兴。

1963~1964年间,又一批经典之作

《老兵新传》1959年 编剧:李准 导演:沈浮



《舞台姐妹》1964年 编剧:林谷 徐进寿 导演:谢晋



《护士日记》1957年 编剧 吴石之 导演 陈西



谢晋(1924—)导演的主要作品有《女篮五号》、《红色娘子军》、《舞台姐妹》、《啊！摇篮》、《大闹天竺》、《牧马人》、《高山下的花环》、《芙蓉镇》、《最后的贵族》、《鸦片战争》等。



问世，形成新中国电影的第二次高潮。《甲午风云》、《李双双》、《革命家庭》、《舞台姐妹》、《小兵张嘎》、《英雄儿女》、《早春二月》、《农奴》、《阿诗玛》、《达吉和她的父亲》、《冰山上的来客》、《野火

春风斗古城》、《独立大队》、《杨门女将》、《红楼梦》等成为新中国电影的典范之作，这时电影观众也达到历史最高纪录，从1949年的4700多万，发展到1965年的46.3亿人次。电影成为最具大众化因而也是最具意识形态号召力的娱乐与宣传工具。

1964年，毛泽东“对文艺问题的两个批示”再次对文艺领域表示了不信任，而其后对于《中央宣传部关于公开放映和批判影片〈北国江南〉、〈早春二月〉的请示报告》的批示则对批判电影界“修正主义”的力度和方式作了指示。^⑨于是，康生、江青先后将《早春二月》、《北国江南》、《舞台姐妹》、《逆风千里》、《林家铺子》、《不夜城》、《红日》、《革命家庭》、《球迷》、《两家人》、《兵临城下》、《聂耳》、《大李、小李和老李》、《阿诗玛》、《烈火中永生》等一大批影片定位为“毒草”，批判所谓“反动的资产阶级夏（衍）陈（荒煤）路线”和“电影创作中的修正主义”。“左”倾思潮泛滥，甚至在题材上作出比例上的“6（新中国现实题材）：3（革命历史题材）：1（其他

题材）”的机械规定。随着政治在歧路上渐行渐远，1963年以后一直紧紧跟随政治、经济形势的电影终于停住了脚步，走向衰微。到1966年，“文革”爆发，电影终于被完全收至政治的麾下。

二、高度自觉的政治书写

新中国导演队伍主要包括两部分：一部分是来自解放区的延安派，他们因革命而生，为革命而存，沿着延安——东北——北京的路线，先是拍摄新闻纪录影片，后转向故事片拍摄。这些人思想进步，熟悉党的政策，也具有较强的政治敏感性，但相对缺乏电影知识、电影经验和艺术素养，他们的创作紧密围绕政治形势和政治需要。另一部分是国统区尤其是来自上海的电影艺术家，他们具备一定的电影知识和丰富的电影创作经验，也亲身体验过新旧社会的变迁，但相对来说，他们的创作动机受观众和市场的决定和影响较深，对政治与电影的结合缺乏经验。相较而言，可能前者更接近政治第一、艺术第二，而后者更倾向于艺术第一、政治第二。所以，前者往往更多地成为新中国电影的管理者，而后者则是新中国电影的主要创作者。所谓“上海派”的艺术经验和艺术追求，在一定程度上成了他们被新社会接纳的障碍，因为随着社会主义革命的需要，新中国电影在美学精神上割断了与解放前传统的联系，甚至许多方面是在与旧传统的对立上确立新的美学原则并存在的。显然，在以出身和环境决定论评判人的时代，后者受到了抑制，而前者得到了绝对信任。

事实上，“上海派”的导演们即使在1949年以前的上海时期也并非不问政治，恰恰相反，他们在三四十年代的上海就接受了左翼电影影响，只是他们所熟悉的“左翼”电影以批判既有制度为主要创作方式和美学原则，因此他们没有意识到新生政权首先需要的是对新社会毫无保留的歌颂和赞扬，同样的社会责任感由于没有找到符合新的政治需要

的表达方式,使他们自己的立场受到质疑,这些习惯以“暴露黑暗”来表达自己的政治参与热情的艺术家,自然使上至电影意识形态的主导者下至对新社会抱有朴素的(同时也是绝对的、容不下异议的)情感的电影观众对他们的动机产生怀疑。而新中国的以血统论为基础的阶级斗争思维使人们习惯性地认为,如果某部影片有一个可疑情节,那么不但整部影片、甚至影片的创作者的思想立场都是需要批判的。

所以,一方面沈浮、郑君里、汤晓丹等努力向工农兵方向靠拢,塑造革命历史传奇,而桑弧、水华、谢铁骊、谢晋、凌子风等则延续30年代电影传统,精心打造具有中国民族风格特色的电影。正是在政治与艺术、时代要求与传统继承的夹缝中,诞生了新中国电影生产的一批代表性人物。

郑君里,在新中国成立后,创作了《我们夫妇之间》、《宋景诗》、《林则徐》、《聂耳》、《枯木逢春》;成荫,作为一位从战争年代成长起来的电影导演,以擅长革命战争题材和革命历史题材闻名,拍摄了代表作《钢铁战士》、《南征北战》、《万水千山》、《停战以后》;水华,30年代就投身左翼戏剧运动,解放后转入电影,只拍过7部故事片,但内涵丰富、手法细腻、意境隽永,比如《白毛女》、《林家铺子》;崔嵬,早年从事左翼戏剧运动,1949年以后转入电影界,导演了《青春之歌》、《北大荒人》、《小兵张嘎》、《天山上的红花》,其影片气势磅礴、浓郁粗犷,并出演了电影《宋景诗》、《海魂》、《老兵新传》、《红旗谱》;谢铁骊,导演了《暴风骤雨》、《早春二月》;凌子风,抗战时期就进入电影界,处女作是《中华儿女》,此后导演了《红旗谱》;谢晋,导演了《女篮五号》、《舞台姐妹》;王苹,执导了《冲破黎明前的黑暗》、《柳堡的故事》、《永不消逝的电波》、《勐垵沙》、《槐树庄》。

编剧方面,夏衍、张骏祥不仅亲自创作剧本,还在一定程度上确立了当代中国电影的剧本创作规范。《洞箫横

《秋翁遇仙记》1956年 编剧:吴永刚 导演:吴永刚



吹》、《母亲》的编剧海默,《上甘岭》、《党的女儿》的编剧林杉,《桥》、《赵一曼》的编剧于敏,《李双双》、《老兵新传》的编剧李准,《红色娘子军》的编剧梁信都在这一阶段成熟起来。

表演方面,也成就了一批著名演员,女演员如于蓝(《白衣战士》、《翠岗红旗》、《龙须沟》、《革命家庭》、《烈火中永生》)、谢芳(《青春之歌》、《早春二月》、《舞台姐妹》)、田华(《白毛女》、《党的女儿》、《白求恩大夫》)、张瑞芳(《南征北战》、《三年》、《母亲》、《家》、《李双双》),男演员如赵丹(《林则徐》、《聂耳》)、孙道临(《渡江侦察记》、《家》、《早春二月》)、于洋(《英雄虎胆》、《暴风骤雨》、《大浪淘沙》)、谢添(《新儿女英雄传》、《六号门》、《林家铺子》)、陈强(《白毛女》、《红色娘子军》),此外,祝希娟、黄宗英、秦怡、王心刚、李亚林、赵子岳、李仁堂等也都在这一时期塑造了一些令人难忘的形象。

由于不同的艺术家所处的社会地位和政治文化观点的不同,他们的影片所表现出来的内容和所起的效应之间存在着很大的差距。但是,在有意识地追求

某种社会功效这一点上却往往表现出惊人的相似之处,“电影在中国,从来就不是某个艺术家个性宣泄的工具。它如果不是某个特定时代或群体的意志的有目的的表达的话,至少也是他们的集体潜意识的流露”。^⑨

在“文艺为工农兵服务、为无产阶级政治服务”的文艺方针下,艺术运动与政治运动密不可分,每一个电影艺术家,都难以逃避其与时代的政治要求的对话。而电影艺术家和影片的命运,也往往取决于其所处的时代对他们的政治读解方式。电影的发展在相当程度上就是电影艺术家的艺术探索与社会政治对电影的需要之间的矛盾和冲突的不断调整,这种矛盾不是艺术空间的占有或让度,而是艺术家对时代政治的跟进是否及时和适当。

在这一时期成长的电影艺术家都具有高度的社会责任感,这种高度的社会责任感体现在影片中就是影片中强烈的现实性与时代感。夏衍在《写电影剧本的几个问题》里,开篇就提到“要表现出这个故事的 political 气氛和时代脉搏”。这一点几乎是中国电影区别其他国家电

《英雄》1959年 编剧 于伶等 导演 郑君里



影的一个重要特征。此期的电影家们都力求用自己的电影作品反映现实生活，反映斗争现实，而他们的影片都十分注重表现政治气氛和时代脉搏，积极地为电影观众重述历史。不过，尽管这种鲜明强烈的国家意志成了这一时期几乎所有电影的共同特征，但这并不意味着新中国电影完全是行政命令和长官意志的产物，而是在很大程度上契合了

当时普遍的社会心理和电影家内在的创作激情。

新中国的诞生经过了以弱胜强的艰苦奋斗，因此新社会沉浸在十足的自信与豪迈之中，从来没有什么时候，艺术家与时代，与人民的理想、意志、审美倾向如此自觉自愿、天衣无缝地融为一体。这一时期电影艺术家们对社会主义现实主义创作指导思想的自觉实践，对

国家意识形态的自觉追随和在“文艺为政治服务，为社会主义服务”方向上的自觉努力，使电影对中国大众民族自信心、自豪感的激发，对人民建设社会主义国家热情的鼓舞，对中国共产党政治领导地位的坚定和巩固等方面都产生了无可替代的功用。这种强大的社会整合力也确立了电影在初期社会主义中国文艺舞台上的核心地位。

当然，政治运动也给电影带来了负面压力。著名导演成荫对自己当时创作心态所作的“不求艺术有功，但求政治无过”的总结，颇能代表电影艺术家们在政治的挤压中，不得不放弃艺术追求的无奈。虽然不少电影艺术家努力在政治与艺术之间寻找平衡点，努力在保证政治方向正确的前提下，尽可能发挥自己的才能，但在频繁的政治运动作用下，许多艺术家的才华只能用于使电影为政治的服务更“艺术”，很多影片的创作基本上是革命主题先行，艺术感觉候补，用技巧维持电影艺术与政治之间的张力，一面自觉表现革命理念，一面精雕艺术格局。

因此，尽管政治形势多变，且创造空间越来越小，但这时期的电影艺术家凭借新生活所赋予的激情，积极投入，为新中国电影奉献了一批经典作品。

三、封闭自足的电影文化体系

20世纪50年代至60年代中期，世界各国对电影艺术的探索取得了巨大飞跃，各种现代电影思潮兴起，并运用于创作实践。在前苏联，《雁南飞》于1957年间鼎戛纳电影节，获得金棕榈大奖，使前苏联电影走向世界；在法国，掀起了影响世界的“新浪潮”运动；许多国家旋即在其影响下，使本国电影进入新的时期。如在德国诞生了新德国电影；而在日本，以《罗生门》为代表的创作思潮，也使日本电影走向世界。

新中国电影的发展，在时间上与世界电影史最重要的一些电影思潮与运动基本同步，却在艺术上与世界电影没有

《东方红》(大型歌舞) 集体创作



完全同步,无论现代主义电影思潮产生的政治经济背景还是其哲学基础,在当时中国都不具备本土化的条件,甚至处于被排斥状态,而现代主义的表现手法,同样也被视作资本主义的产物而被拒绝。尽管如此,意大利新现实主义、好莱坞情节剧、苏联社会主义现实主义等国际电影思潮仍然对新中国电影的发展产生了有限的同时又是重要的影响,甚至可以说,在这一时期新中国的经典电影作品中充分地反映了这种影响。

新中国电影开始时,正值意大利新现实主义电影在世界范围内产生巨大影响,我国也公映过其中的许多影片,这股电影美学思潮并没有在中国引起广泛的反应,主要原因在于新现实主义以打破银幕梦幻为美学起点,要求使观众与影片保持一定距离,以便独立思考,而新中国需要运用电影来服务于政治意识形态,努力使观众无条件地认同影片,与影片最大限度地融合,尽可能地接受电影所传达的意识形态,这自然不能够接受新现实主义,因此新现实主义电影在当时的中国更多的是对电影的现实主义手法、技巧产生了影响。

好莱坞与中国电影的关系也颇为微妙。抗美援朝引起的反美浪潮使好莱坞电影彻底被驱逐出境,翻开记录和反映新中国电影美学思想的电影杂志,好莱坞是与“虚伪性”、“欺骗性”等评价联系在一起的,甚至许多评论认定好莱坞就是麻醉人的毒药,在很长时期内,好莱坞电影只能作为供批判用在内部观摩。然而,从美学上看,中国电影与好莱坞电影有一个最大的共同点,即都通过制造银幕梦幻来达到各自的创作目的,只不过前者侧重意识形态目的,后者侧重娱乐效果,而将意识形态包裹于娱乐之中。中国电影深受好莱坞情节剧影响,都有鲜明的道德对比,担负社会教化任务,即表达惩恶扬善的主题;其次,情节往往模式化,在叙事推进上,偶然事件和误会起极大作用,使情境有戏剧性,常用大团圆结局;此外,叙事上注重通俗性,并且常常采取煽情策略。

所以,好莱坞情节剧借助旧上海的电影传统为中国主流电影提供了叙事经验。

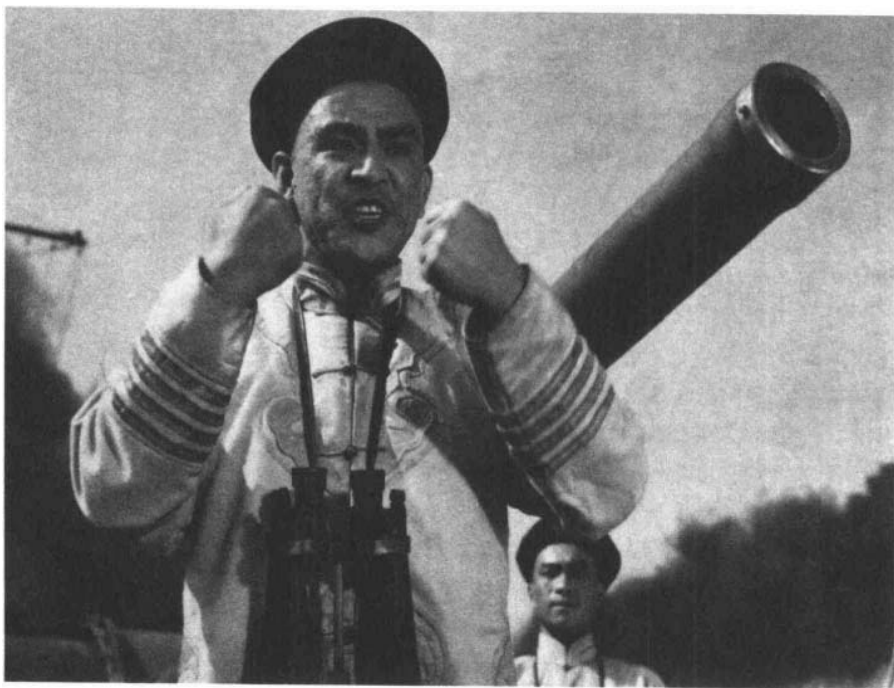
与其他所有领域一样,新中国成立初期的电影受苏联电影影响最大。苏联电影对中国电影的影响,从意识形态上说,主要是马列主义、社会主义思想与集体主义、革命英雄主义精神;从创作方法上看,主要是社会主义现实主义;从电影美学思想上看,主要是蒙太奇理论与实践。苏联蒙太奇学派是一个政治倾向性很强的电影学派,新中国电影对苏联电影的学习,主要在于苏联蒙太奇学派对立冲突观念和日丹诺夫的“党性”原则及政治功利主义理论。由于抵制好莱坞,抵制电影商业性,苏联电影对人物精神的开掘、马克思文艺美学强调的典型理论成了效仿对象。在英雄电影中,对英雄形象的刻画取代了情节设计,性格冲突取代了事件冲突,对形象塑造的过度关注,后来使部分中国电影忽视故事情节,致使情节拖沓,人物塑造渐渐僵化。40年代后期,苏联的文艺进入严重教条主义,无冲突论和所谓典型论使苏联电影变得苍白、虚假,艺术形象完全被社会学公式所代替,新中国

电影也受其影响。而苏联在50年代中期即开始纠正这个错误,中国电影却在“反修”口号下继续坚持原来的创作观念。

当时,在中国译制公映的影片除了大量的苏联影片之外,尚有来自捷克斯洛伐克、匈牙利、波兰、德意志、保加利亚、朝鲜、日本、印度、法国、美国、英国、墨西哥等国的影片,而日、法、美等资本主义国家的影片主要限于一些工人斗争题材和劳动人民生活题材的影片,并且多半是能够进行意识形态解读的。如法国影片《人间悲喜剧》表现一位纯洁年轻姑娘受骗失身,绝境中得到一位素不相识的司机的帮助,这样的影片被视为表现劳动人民之间的互助友爱精神,值得发扬的道德意识文本。虽然外国影片的译制和上映都根据表现主题和政治倾向作了筛选甚至删节,但许多影片还是给国内的观众带来了不同的艺术享受和文化信息,而影片中所展现的资本主义国家的生活水平与生活方式也对主流意识形态造成了一定的另类感受。

从总体上看,新中国初期,曾经独

《甲午风云》1962年 编导:希依 叫梅琴 导演:林农



尊苏联电影,西方电影被视为资本主义的产物,除了为从事电影工作的艺术家、学生和党的高级干部作内部放映之外,全面退出中国文化,政府只对与新中国的意识形态有相通之处的少量美国左翼电影网开一面。60年代国际形势发生变化后,苏联电影也被视为修正主义,因此中国电影基本割裂了与国外电影发展潮流交往借鉴的过程。

为了强调政治的优越性而强调新生文化的优越性,而为了强调新生文化的优越性,就要排斥其他文化,把所有官方艺术以外的其他所有艺术视为敌对和反动的。这样新中国电影在世界电影从传统时期向现代电影转变过程中未能同步,与世界电影在技术和艺术观念上越来越疏远,中国电影逐渐走向了封闭自足。

四、电影批评的政治化

这时期,中国电影批评不仅是文化批评的组成部分,其实也是政治斗争的组成部分。当时的电影批评一般可以分为所谓“专业批评”与“群众评论”两部分。由电影局主办的全国唯一的电影半月期刊《大众电影》,发挥着群众性与专业性相结合的办刊宗旨与综合功能,它几乎对每一部国产新片和从苏联进口的影片都进行评介,并向广大读者介绍电影基础知识及电影艺术工作者的创作经验,是当时重要的电影评论阵地。《人民日报》、《文艺报》及其他报刊的电影评论栏目,则有选择地对那些有较大影响的中外电影作重点评介。

专业影评人的书面评论以马列主义文艺观与毛泽东文艺思想为指针,对影片主要作意识形态性兼及某些艺术性的分析,很少触及电影本体层面上的问题。有时,他们也向工农兵观众们介绍一些电影知识和认识电影的角度,为电影创作者们在影片中的艺术创新努力求得一些谅解。当时,影评人大多为搞文学与戏剧评论的,有一定影响的影评人有钟惦棐、梅朵等。许多电影评论基本

上是政治批评模式,以评判影片的政治功过是非为主要任务,以政治标准为主要或惟一的批评标准,只有思想内容、社会内容的评价,缺少美学上的分析,更缺少电影美学角度的评价。政治批评,是电影批评中最基本的批评形态之一。此期电影批评的问题不在于采取了政治批评的方式,而是以政治批评为惟一标准。

当时,用政治斗争取代学术批评的方法,成为“推进”文艺运动的主要手段,由文艺界打开缺口成为当时政治斗争成功的运作方式。在评价艺术作品时把政治标准绝对化,不仅决定着创作态度,而且在很大程度上表述创作本身的性质。文本对艺术性的追求似乎成了艺术范畴里反主流意识形态立场的标志。^⑤与这种绝对化紧密相连的是对待艺术的狭隘的功利主义态度,把艺术的职责仅仅看作是教导和指示,而观众的职责只有接受和遵循这些教导。

由于政治运动不断,政治形势多变,多数人不发表新观点,而谨慎地采取跟风的作法。1959年,一些敢于直

言的影评人如钟惦棐、梅朵等,都在“反右”运动中受到批判。特别是在“大跃进”的“新形势”下,作为宣传工具的电影评论,很难摆脱充当“棍子”与“鼓手”的命运。报刊上充斥着大量批判所谓“毒草”影片的文章,《花好月圆》、《球场风波》、《不夜城》、《生活的浪花》、《青春的脚步》、《上海姑娘》等作品,成为众矢之的。惟一的电影理论刊物《中国电影》(从1959年7月起改名为《电影艺术》)先后开辟了“电影战线上的反右派斗争”、“坚决反对修正主义文艺思想”、“××影片批判”等火药味很浓烈的专栏,以配合政治形势。同时,还出现了大量歌颂“大跃进”形势下电影界“新气象”的文章。

群众性影评在此期也是电影文化的重要组成部分。“人民是电影的主要接受对象,同时也是这门艺术的主要评判者和电影文化的所有者”。^⑥新中国建立后十分重视群众的批评意见,1962年由全国观众评选最喜爱影片的“百花奖”设立,周恩来等国家领导人出席了首次评选后的授奖大会,在此

《不夜城》1957年 编剧:柯灵 导演:汤晓丹



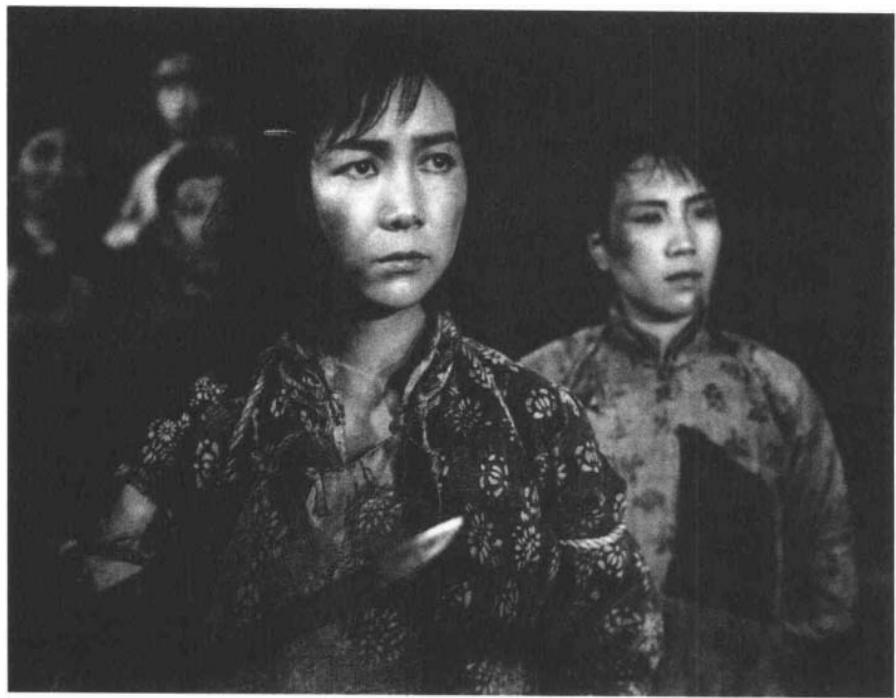
后的几十年中，这项评选活动有广泛的社会影响，一方面成为观众表达自己对影片好恶的重要渠道，另一方面也成了普通观众与专家之间相互沟通、协调审美趣味的途径，同时，更成为电影工作者了解“工农兵”需要，调整自我创作的一种机制。

每当新影片上映，一些电影报刊尤其是《大众电影》，便举行座谈会，邀请以工农兵为主的或与影片内容涉及的相关业务部门的人士进行“观后感”式的口头评论。这些座谈会上的发言，以及报刊上发表的有关电影的“读者来信”，多数内容是讲述自己如何从影片中受到思想教育的，但也有不少尖锐的批评性意见。影片是否能使人们受到教育，其中的人物与情节是否符合实际生活或历史生活，是群众影评的主要评价标准。此类文章典型的标题样式是“××电影教育了我”，对于许多观众来说，电影具有现实指导意义，可以用电影中的革命指导现实生活中的革命。影片《丰收之后》表现的是丰收之后如何正确处理国家、集体、个人三者关系，放映后，社员们说，放得太不及时了，要是夏收季节或秋收季节放映这部影片，对社员们的教育可起立竿见影的作用。^⑨影评也因此充满政治功利性。对于被肯定的影片，“群众影评”往往先介绍评论人的职业或身份，继而尽可能挖掘自己在观看影片之前，在工作和生活中的“小”来，然后是对影片中最激动人心部分的回顾，接着以具体事例表明影片立竿见影的效果，结尾往往会表达进步决心。

这些被组织起来的影评十分注重其“战斗性”，并且与正在进行的政治斗争和政治运动紧密结合。实际上，翻开当年的报刊杂志，各种影评中不时针锋相对地针对某一影片的某一细节进行争论，同样的政治立场对同样的情节可能出现截然相反的阅读解，电影文本原本歧义丛生，因此成为不同政治运动派别加以利用的最好工具。

此外，影片主人公的原型、主要事

《党的女儿》1958年 编剧 林杉 导演 林农



件的当事人也往往会被邀请撰文，而他们的文章主要是通过回忆真实历史来证实影片的真实性和可信度，以及影片应达到的社会效果。不能否认这些影评及其中情感的真实性和可信度，但这种非艺术的批评往往导致简单化，也使观众在电影欣赏时，往往纠缠于与真实人物、真实事件的重合程度，而将艺术规律抛之脑后。

由于电影的目的地不是娱乐观众而是教育观众，此期影片往往为人们提供一个学习和效仿榜样，为人们规限了行动的具体方向和目标。如《雷锋》放映后，《大众电影》编辑部邀请上海各条战线先进青年座谈，汽运公司驾驶员表示要“做雷锋式的运输兵”，纺织工人表示“党叫干什么就干什么”，某街道团委少年委员表示“争取做雷锋式的共产主义战士”，师范学校学生表示“立志做无产阶级革命接班人”，理发员表示“为人民服务是最大的幸福”，清粪工人也更坚定了“清粪也是干革命”的信念，战士们“像雷锋那样带着阶级仇恨苦练杀敌本领”。

在“走群众路线”、“文艺为工农兵

服务”的方针口号下，群众影评对电影创作、电影市场以至电影政策的影响是十分明显的。群众影评有着绝对的话语权威，例如“××大学中文系电影评论组”这样的组织是比任何批评家和学术权威更有力量的群体。因此虽然每一次讨论都有创作者出面就观众的误读进行辩解，但与工人阶级或学生团体的质疑相比，却显得十分无力。

此外，还有一种不为一般评论所关注，但却在相当程度上影响观众对影片读解的力量，即电影放映员。在当时一个好的放映队的标准是：放映前有预告，放映时有内容介绍，放映中间有插话，放映后有小结，有重点地召开观众座谈会，总结和收集观众反映。如据记载，有地方放映《槐树庄》，开始是时事消息的幻灯片：华东农业先进集体代表会议开幕，接着是“谈天说地”，放映员用发生在那里的夫妻俩商量卖余粮的事迹编成故事，中间又联系了新旧社会农民生活的巨大变化，激发大家忆苦思甜，树立先公后私的共产主义思想；接着说唱开场，一面放映影片人物介绍幻灯片，一面用杨柳青调唱出郭大娘这个

人物，“农村妇女郭大娘，由党教育和培养，样样事体，站稳立场”，这样的好处在于使观众分清影片中谁是好人谁是坏人，而无需在看电影时向旁人打听谁好谁坏；影片开始放映后，做映间插话，如郭大娘喝罢社里青年的喜酒回家，欣喜地看着李老康的孩子唱歌，属于表意镜头，放映员解释说：这是合作化的优越性啊。

当影片《洪湖赤卫队》放映到主人公韩英被关押的镜头时，银幕上是在一间阴暗的牢房里，牢内只有一副石磨。放映员解释说，韩英同志不幸被捕了，

但她的革命意志像这磐石一般坚贞不屈。接着银幕上出现熊熊烈火和韩英在烈火中歌唱的画面。有农民观众以为韩英被火烧死了，放映员说：真金不怕火炼，韩英同志在烈火般的斗争中，锻炼得更勇敢更坚强。这种非关艺术的阐释对于限定影片的意识形态意义有直接的效果，也使得对影片进行何种阐释成为影响影片乃至电影艺术家们艺术生命的重要因素。

工农兵的主人翁地位，使得许多基本处于文盲或半文盲状态的观众认定他们所看不懂的影片就是坏影片，他们所

不理解的情节或镜头语言就是需要质疑的或是资产阶级的那一套，他们在报章上发表甚至是口述他们的好恶，于是那些从上海滩十里洋场里走出来的电影工作者们便有意地将工农兵观众是否能看懂作为了对影片自审的标准之一，这最终“断绝”了对电影语言进行探索的合法性。

在批评文章中不断出现的“应该”怎样写的“训导”，为此后的创作提供了明确的“准则”。正是在这些电影批评的参与下，建构了此期电影的意义秩序和创作规范。从一定意义上说，既不是文本，也不是批评，而是被批评构造了的文本对今后同类题材的创作产生影响，这是此期电影“意义”产生的途径。

《洪湖赤卫队》1961年 改编：梅少卿 导演：谢添等



注释：

① 胡菊彬、姚晓澧：《新中国电影政策及其叙述》，《影视文化》第3辑，第235页。

② 胡菊彬、姚晓澧：《新中国电影政策及其叙述》，《影视文化》第3辑，第235页。

③ 前一批示认为“各种文艺形式……问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门，至今收效甚微……许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提供社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”“全国文联所属各协会和他们所掌握的刊物大多数（据说有少数几个好的）15年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。”后一批示要求：“不但在几个大城市放映，而且向在几十个到一百多个中等城市放映，使这些修正主义材料公之于众，可能不只这两部影片，还有些别的，都需要批判。”

④ 钟大丰：《中国电影的历史及其根源》，引自www.film.sca.com。

⑤ 托名曾深大：《中国电影史概论》，中国电影家协会内部资料，第46页。

⑥ 陈荒煤：《当代中国电影》（上），第51页，中国社会科学出版社1989年出版。

⑦ 参见《大众电影》1965年第10期，第24页。

《革命家庭》：1960年 改编：夏衍 水华 导演：水华

第二节 社会主义电影的修辞系统

新中国的成立，使得历史发生了一次整体性的巨变，也赋予人们认识现实、构想未来的新的视角，时代要求有一种新的电影。新的国家制度奠定并规范着电影的社会主义方向和框架，50~60年代文艺创作和批评的基本原则，是强调写与社会政治运动密切相关的题材，必须保证“政治正确”的优先性；强调表现工农兵伟大的革命实践活动，任何个人的行动和命运必须放在革命的大潮之中；强调文艺直接对光明面的歌颂；强调文艺反映的生活要比现实生活更高、更美、更典型、更理想，而英雄主义、崇高化是这一时期典范性的美学风格。这些文艺规范也完全适用于同期的电影。在一个处处充满了意识形态概念的创作和批评环境里，电影创作并没有像现实主义所强调的，艺术地再现客观世界，而是以所谓群众“喜闻乐见”的艺术形式(主要是结构、语言上的要求)对社会生活进行重新编码，给予升华式的描绘。在历史领域，描写新民主主义革命史成为创作的主导性题材和主题，集体阐释“没有共产党就没有新中国”的“历史法则”：在现实领域，具体到每一个时期，从建国初的抗美援朝、土地改革，到随后的大炼钢铁、人民公社运动，都有相应而及时的影片出现，共同叙述“只有社会主义能够救中国”的宏大主题。

一、影像与主流意识形态的建构

此期电影，实质上是国家主体意识的史学记载，^①它是主流意识形态的一种形象化解说，可以说体现了国家政权的一种理想，用电影来阐释历史或者在银幕上再造历史，而接受者也在想像中不知不觉地认同了影片设计



好的一部虚构的历史。电影成为一种政治文本，为接受者替代性地虚构出一个主体生存的社会环境，而这又是为执政党和国家在某一特定时期的方针、政策所决定的，它的叙事策略和语言结构都是一种意识形态，电影接受者往往主体性地把银幕情境误认为现实世界，从而进行了国家权力理想的意识形态调整，以及对历史的重新编码。如果文本写作与权力要求产生距离，无法成为国家统治意识形态的理想抒情，例如《北国江南》、《早春二月》，这些影片就会遭到严厉的排斥。

顾仲彝发表在《大众电影》上的文章对社会主义国家电影进行过总结：(1)有明确的主题思想；(2)有鲜明的英雄或先进人物的形象，以正面人物为主的鲜明性格和模范事迹来教育我们；(3)反映历史的真实和生活的真实；(4)不卖弄技巧，不要噱头，不以庸俗的低级的趣味性或小资产阶级无原则性的同情即所谓人情味；不用色情的镜头来吸引观众，导演手法主张

朴素简洁。^②的确，总的来说，此期电影具有“浓郁强烈的政治意识、昂扬乐观的精神气质、倾向鲜明的视听语言和通俗平易的叙事风格”。

在美学方面，新中国电影坚持一种意识形态化的现实主义，即社会主义现实主义，既歌颂现实的光明社会，也为大众勾画出一个即将出现的完美未来世界，唤起大众对新生活的渴望和向往。同时，迎合没有受过教育的大众的欣赏口味，以普通群众通俗易懂、喜闻乐见的形式描绘充满乐观主义的故事和美好的生活，使工农兵得到了精神上的愉悦和满足，一方面满足了他们的自我投射欲望——一种从作品中能看到自我形象的光荣感，另一方面，使他们忘掉现实的忧虑和艰难，从而勇敢而坚定地走向未来。

在题材方面，新中国电影生产十分注重题材的广泛性，一方面，新生政权需要从各个不同领域确证意识形态合法性，另一方面，社会主义建设对于各个领域来说都是全新而陌生的，个

《兵临城下》1964年 编剧：白刃 林衣 导演：林衣



林衣 (1910—)导演的代表作有《神秘的旅伴》(与朱今明联合导演)、《边寨烽火》、《党的女儿》、《甲午风云》、《兵临城下》、《金光大道》等。



人对于自我的位置、价值和任务都需要重新认识，需要规约，因此电影为各行业、各领域观众树立起行动的规范和榜样。同时，题材的多样化直接对应着“百花齐放”的政治指示。“题材不是决定电影作品思想价值和艺术价值的惟一条件，但是题材的广阔与否，却

决定了电影的风格、样式能否多样。”^④为了团结大多数观众、人民，为了体现社会主义文化的优越性和民主性，电影生产几乎照顾到社会的方方面面，不同行业、不同领域、不同民族的题材都有涉及，除了表现当代生活中工厂、农村、部队、体育、文化等领域的现实题材影片和大量的革命历史题材影片之外，儿童片、少数民族影片都有了很大成绩。所以，题材规划是新中国电影生产的一大特色，“新中国的电影在很大程度上不是由电影制作者而是由负责题材规划的各个权力领导部门创作出来的”，“领导部门按照全面反映政策、配合当时形势的原则制定题材规划，创作人员则按照规定好的题材和主题去寻找人物和事件。在当时特定的情况下，文化现象已被简化为经济、社会或阶级的等同物。这种题材规划和好莱坞式的‘样式电影’有着根本的区别，题材规划直接反映的是政府的意识形态，而样式电影是为观众的口味拍摄的”。^⑤

50~60年代的电影观众是以5亿农民为主的巨大的观众群。农村观众

喜欢看的影片以情节曲折、结构完整、叙事简洁、节奏明快为主要特征。当时提出的故事片“四好”的标准是：好故事、好演员、好镜头（虽然也提到镜头的组合，但关注的实际是单幅的、静止的）、好音乐。

所以，此期电影在叙事结构上，注重情节发展循序渐进，讲究完整表现矛盾冲突的起因、发展、高潮、结局，因而节奏舒缓，同时具有常规商业电影的基本叙事模式和叙事的功能性元素。大多数影片都采用缝合体系，有着传统的起承转合的叙事模式、传奇式的人物和曲折的情节，并按照因果叙事链达成善恶有报的结局，从而实现教诲与劝谕功能。

在人物设置方面，都有主体、反主体、帮助者、授命者，在主体对客体的追求过程中表现主体的意志，而主体追寻的成功也意味着主体所代表的信仰、价值观的必胜，主体的追寻过程也是主体的成长过程，在他人的帮助下，主体不断战胜阻碍者，包括思想中的个人主义、欲望等，主体追寻成功往往也会有一个加冕仪式或者说成人仪式。授命者往往是某一级组织的领导或负责人，拉近授命者与成长主人公距离的往往是共同的受压迫经历，而帮助者可能职务较低，甚至仅仅是比待改造的主人公更早加入革命组织的人，他们常常用自己成长过程中的切身经历来鼓舞主人公。

与西方电影突出的人本情怀相比，新中国初期电影更注重叙事的故事性，即使是表现人也是在故事的叙述中表现人，而表现人也主要局限于表现人的曲折多变的命运，叙事仍旧重视传奇性，注重表现离奇曲折的情节，而忽视表现人的内心世界。

许多影片擅长表现新旧社会两重天的对比，意识形态的倾向性很鲜明。人物被分成好与坏、革命与反革命、忠与奸等二元模式，通过情节的引导，使一方获胜，一方失败或受到教育，从而使人物所代表的思想或价值观等灌输

《九更天》1957年 编导：史超 导演：严寄洲



礼赞性的叙述语言，构成独具魅力的崇高美”。^⑧这种美学风格，在更深的层次上体现了民众为打破旧世界、建设新社会而迸发出的激情，许多影片振奋人心，发聋振聩。美学风格粗犷雄浑，是时代精神的反映，但不利于表现多侧面的生活。新中国建立后的很长时期内，崇高风格逐渐成为一种固定的、甚至惟一的美学规范，限制了几代人的艺术创造。

二、缝合的镜语系统

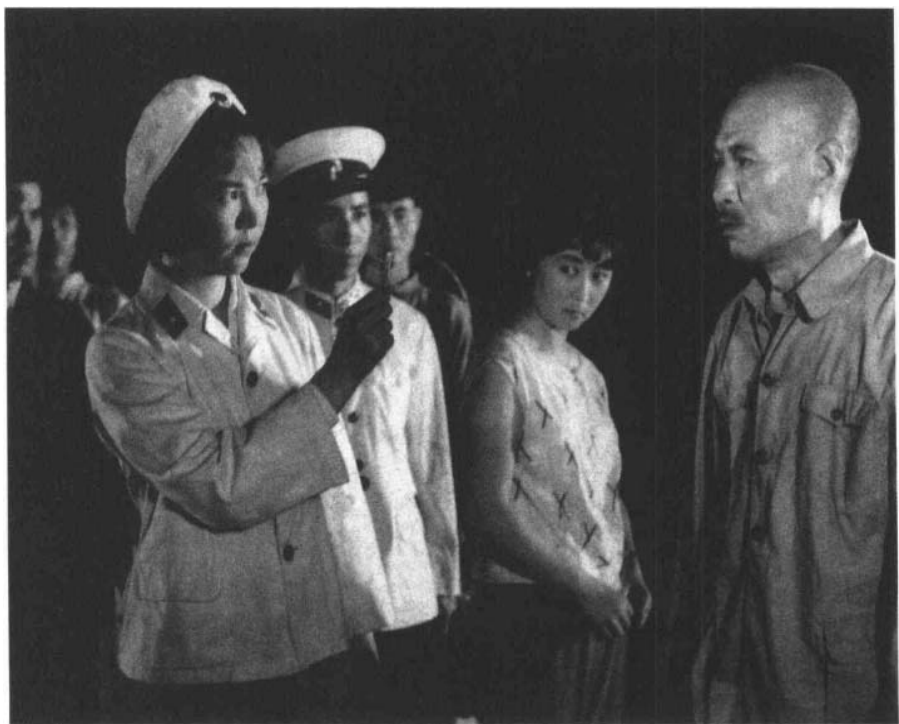
特殊的意识形态背景，使新中国电影发展了一种有强烈伦理目的色彩的功能美学。同时，由于中国传统的思维方式侧重于直观整体地把握事物，使得中国人对电影的认识也更注重对影片的整体把握，把更多的注意力放在剧作和情节方面，而不是在镜头和影像的水平上。而在新时期之前，由于对电影语言的探索往往被视为“为艺术而艺术”或被扣上“形式主义”的帽子，使这一时期电影创作者们对电影语言的探索极为有限。

《秘密图纸》1963年 编剧 史超等 导演 郭光

到观众思想之中，凡是表现人物复杂性格的都被冠以“中间人物论”的帽子。这种美学发展到极致，就是使复杂丰富的生活简单化，使人物脸谱化，情节公式化。

出于主导意识形态的宣传需要，这些影片有意识地在机位角度、灯光运用、化妆造型等多方面突出、美化影片所要着力塑造的一方、贬抑所要否定的一方。表现角色往往要借助一定的环境和空间，充分利用环境和道具来表意。如《白毛女》喜儿被污辱一场，影片将场景安排在挂有大慈大悲横额的积善堂，鲜明的喻意使普通观众也可以一目了然，从而充分调动仇恨情感。

从美学上看，崇高美学形态首先与重大的社会题材、雄伟壮烈的斗争生活相联系，“庆典式的叙事风格、仪式化的戏剧场景、英雄化的人物性格，



《独立大队》1964年 编剧：阮芸国 导演：王炎



由于受到特定的社会文化环境的制约，不断进行反对单纯技术与形式主义的斗争，电影语言越发保守，教化功能成了电影的第一任务，影片在镜语表现上只能尽可能适应观众尤其是农村观众的审美水平。换言之，以最低欣赏水平为目标，不敢使用技巧，时空不能大幅跨越，影片节奏普遍比较平缓。

同时，在电影文学上则大量使用直白的对话，受影戏的电影结构方式和观众审美习惯影响，此期的电影语言普遍使用戏剧的分幕分场的做法，淡出淡入，划出划入，回忆也使用很多。总的来说，所作的尝试都没有突破画面为情节服务的原则，影像基本缺乏独立意义，对影片的优劣评价也较少考虑影像构成因素。

在这些影片中，爱恨情仇的传达都靠演员的表演，因此多中近景和特写，许多镜头尤其是群像都像是某种舞台造型的定格。中景的作用在于将人物置身于特定的环境中，既能使观众看清人物的表情或动作，又能表现造成人物表情与动作的人物或环境。一方面用传神的表演使人物的爱憎尽可能感染观众，另一方面通过代表着不同阶级身份的人物之间的关系来界定社会主义社会的人际关系。

此期的电影环境更多的起叙事作用，而非表意，其中对空镜头的运用较为广泛，尤其是在影片开头用于环境交待，如《祝福》对江南水乡环境的介绍。夏衍在《写电影剧本的几个问题》中提出：“电影的开头一定要交代得清清楚楚，交代些什么呢？时间、地点、社会背景、人物和他们之间的关系。”此期许多影片开头都采用空镜头加画外音的形式，使每一个观众都能够对影片的叙事空间了解得清清楚楚，之后再叠印出生活在其中的电影主人公的近景，这样的镜语模式主要用以贯彻“典型环境中的典型性格”这条被政治化了的文艺原则。空镜头在此期影片中还是用来表示时空过渡的主要方式，例如在《老兵新传》中用大雁北飞、小河化冻、花朵绽

放三个空镜头表明季节的变换；《野火春风斗古城》中也采用了类似的手法表明春天的来临。此外，空镜头还用于表现人物心理及情绪。被多次提到的是《早春二月》中，当文嫂的女儿告诉肖润秋周围的孩子骂她有野爸爸时，影片用乌云遮月、风卷竹林、骤雨突降三个空镜头暗喻肖润秋的心理感受。这些空镜头的运用就世界电影语言的发展而言，并无太大新意，但与整部影片舒缓的叙事节奏相结合，则往往能生成特有的意境来。

为了充分表明影片的政治倾向性，许多影片在叙事之外的片头、插曲等本文的其他构成部分也突出影片的寓意。《风暴》片头衬底运用一系列军阀混战的镜头，勾画出1923年革命高潮即将到来的山雨欲来风满楼的形式；《青春之歌》片头衬底是出污泥而不染的荷花，喻示林道静的命运和成长道路；《聂耳》用象征我国人民的智慧、勤劳和反抗侵略的万里长城作衬；《红色娘子军》以木刻勾勒出一个女红军的形象；《鸿雁》片头用一只大雁，表现人民邮递员的故事。

早在解放前拍摄《乌鸦与麻雀》时，

郑君里就找到了一种处理敌我矛盾的含蓄有效的方法，利用楼上楼下的俯仰关系完成暗喻。此期电影渐渐完整与强化这套隐喻蒙太奇镜语系统，比如乌云滚滚暗示斗争形势严峻，春暖花开表现形势好转，对英雄的仰拍与对反面人物的俯拍构成基本的镜头法则。光影、角度等的配合也有各自系统。这套意识形态话语不断重复，形成电影叙事的一种风格，并在文革中被样板戏更为夸大而苍白地运用。^④

此期大部分影片的结尾处，摄影机并不遵从电影叙事惯例升拉开去，而是定格在主人公、胜利红旗或庆典的某一细部的近景或特写镜头之上，因为它希望观众接受的并非好莱坞式的故事，它自觉要求影片构成一种现实，至少是现实的一部分。它要求最大限度的认同，以实现最有效的询唤。^⑤

三、革命抒情正剧

此期电影中形成了惊险样式、喜剧样式等影片类型，但最为典型的是革命抒情正剧。代表作有《青春之歌》、《红色娘子军》、《风暴》等，其基本特征是

《风暴》1959年 改编：金山 导演：立一



影片的题材内容直接表现人民革命斗争生活，通过影片的情节、人物和电影语言，直接抒发创作者的革命情怀，潜移默化地以情动人，对观众产生认识、教

育作用。这类影片要求正面塑造英雄形象，如聂耳、吴琼花、洪常青、林道静等，通过人物命运和情节发展，自然地揭示主题思想，达到教育广大群众的目的。

《守财奴》1963年 编剧：马德英 导演：李彤



的。革命抒情正剧多吸取和借鉴中国民间叙事传统，是以戏剧冲突为基础，叙事性、戏剧性和抒情性融为一体的戏剧式电影。

革命主题的意义首先在于通过回顾历史，确认意识形态——政权的惟一合法性；其次是为当代的社会个体确立社会规范，这种规范是通过革命者——榜样的形象来体现的。革命主题又通常以成长主题来表现，成长的复杂历程体现了革命的复杂性和艰巨性，同时，只有成长中的革命者才具有可效仿性，成长的某个阶段可能是观众在现实中所处的思想状态，成长的终点则是观众努力的目标。

《青春之歌》就是一部借助英雄诞生的叙事原型而完成的政治寓言。影片完整地表现了林道静从一个小资产阶级知识分子成长为集体主义者、共产主义者的过程。这一叙事原型使林道静的道路“具有一种别无选择的必然性，同时为观影者提供了一种意识形态的认同机制，并且具有一种演示性的现实感，从而使影片的意识形态以真理的方式占有观影者，并对他们进行潜移默化的教育”。^②

而对于叙事来说，革命必然是艰辛的，其中的艰难险阻往往就成为叙事的障碍，导致成长——叙事过程一波三折，而革命已然胜利的现实性又使得影片的结尾必然是胜利（虽然叙事主人公可能牺牲），因此这种革命的叙事与中国的传统美学在大的框架上具有同构性。

革命正剧还体现出意识形态伦理化的特征。中国电影从早期的家庭伦理到三四十年代发展成为社会伦理，都有着善恶对立的常见的叙事逻辑，在其中寓以明确的道德理想和强烈的批判精神，随着新中国建立，革命战争结束，阶级分析被引入伦理道德批判，个体的阶级身份往往决定了其道德品质。

新中国电影中对家的寓言是许多评论中都阐述过的：“十七年电影一直试图在意识形态领域内将党的路线、方

针、政策融入感性的、个人化的历史无意识之中。个人政治群体化与政治群体家庭化构成了基本的叙事策略,并由此确定了革命家庭的历史表象:一系列影片确立了革命队伍在表意涵义上首先是一个温暖的“家”。^⑥如《青春之歌》林道静的家庭在影片中仅仅是束缚和封建意义的符号,当她逃离这个家庭之后,丝毫没有孤独感(除了与余永泽生活的一段),因为进入了革命家庭,这个大家庭中随时会有人向她伸出援助之手,帮助她克服面临的困难,并且给了她最重要的东西:革命信念和革命理想。而在《小兵张嘎》和后来的《闪闪的红星》中,我们似乎从来没有意识到他们是孤儿,他们似乎也从来没有像一个孤儿那样产生过孤苦无依的心理,相反父母、家庭的丧失只能令他们更坚强。同样《母亲》、《苦菜花》中,失去了儿子的老大娘不会有太多的切肤之痛,因为在集体的大家庭中,过多地关注个人之痛,不免意味着对身边众多如亲儿女般的革命战士的漠视和不信任,于是在其他家庭成员的帮助下,这种痛很快转化成对敌人的恨,并进而转化为斗争的力量。

同时,革命家庭的意义对于劳苦大众、无产阶级来说还有另一层意义:每一个无产阶级、劳苦大众的儿女,他们的家庭或者说他们所受的压迫是他们革命的动力,他们对敌人的恨是他们进入革命队伍的前提,但仅有这种自发的、朴素的无产阶级觉悟是不够的,只有在革命大家庭中、在党的教育下,才能成为一个英雄主体,比如董存瑞等。这种叙事的基础在于此期电影关注的重点是群体和社会,着力表现革命对个人命运的拯救,但其必然结果是个体的消融。

四、符号化的个体

在影片中塑造一个或多个具有意识形态感召力的人物形象是“十七年”电影的重要任务,因为“意识形态的合理

性和有效性只有表现在个体的选择和体验中才具有现实性和感召力……无产阶级从自觉地登上人类政治历史舞台时起,也一直在通过文学艺术塑造自己的英雄和典型,以阐发自己的意识形态的权威性。”^⑦而这时期,最富有时代特色的几种人物形象是革命者形象、知识分子形象和女性形象。

1. 革命者形象

新中国电影塑造了众多英雄形象,甚至可以说,塑造符合各个阶段政治要求的、以服从和献身为主要特征的革命者形象是此期电影的主要任务。这些英雄人物包括:《林海雪原》里的杨子荣,《红岩》里的江姐和许云峰,《青春之歌》里的卢嘉川,《平原游击队》里的李向阳,以及《红日》、《野火春风斗古城》、《战斗的青春》等影片中的众多革命者英雄形象。

革命者英雄形象的塑造主要通过他们的成长过程来表现。其中有两种人的成长,一种是农民的成长,这些农民革命者的成长过程,都被纳入到一个更为标准的“三部曲”的固定情节模式——

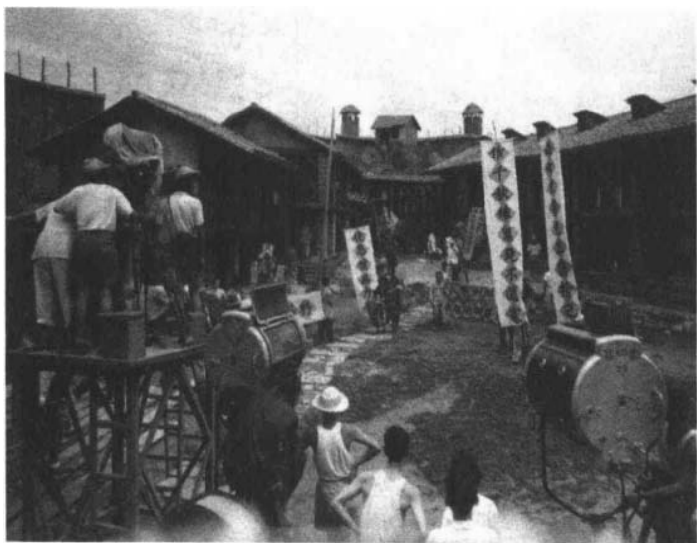
他们出身贫寒、苦大仇深,虽然主观上具有强烈的革命要求,却因为找不到正确的出路而只能空有一腔反抗的怒火;自从来了共产党,贫苦农民得解放,他们参加了革命队伍,但由于小农经济的落后思想时时作祟,他们还难以一下子适应无产阶级集体主义精神的纪律约束;在真正的无产阶级革命者的帮助教育下,他们不断地改造狭隘自私的农民习性,逐渐明确了奋斗的政治目标,最终成为愿为无产阶级的解放事业而奉献自己所有一切的无产阶级战士。

由于受剥削受压迫的地位和经历原本就不是这些英雄所独有,当他们为个人报仇雪恨的同时,也就带上了为民除害的集体的意义,因此他们的目标与利益先天地和革命的目标与利益有相通之处,换句话说有可造就为英雄的基础,也符合传统价值观中英雄应具有的“侠”的一面。这一类的代表是董存瑞、赵一曼、吴琼花、朱老忠等,他们的革命目的是摆脱贫困或报仇雪恨,但缺乏革命思想支持,在他们的成长道路上,他们所受的压迫往往使他们家破人亡,

《地道战》1965年 编剧:任旭东等 导演:任旭东



《烈火中永生》拍摄现场



《烈火中永生》工作照



因此他们在革命的道路上义无反顾，他们所遇到的波折往往是由于他们缺乏革命经验或全局性思考，或是在特定时间内缺乏或失去党的直接领导而导致小范围斗争的短暂失利，这时只要“毛主席”或“组织上”派人来，或是通过学习毛泽东思想或相关著作得到启发或帮助，叙事就可能进行下去，他们在成长中所缺乏的似乎更多的是一些可操作性的或是可视的战略或经验。《红旗谱》就是使用这一模式而大获好评的成功范例。

新中国建国初期农民是观众的主体，即使是“工”和“兵”也多数具有农民身份，此类影片一方面通过表现与多数观众同样政治身份、同样生活历程的形象紧紧地抓住了观众，另一方面，又通过塑造最终成为革命战士的形象为那些仅仅有翻身经历而无革命贡献的农民树立榜样。从某种意义上说，由农民成为革命英雄，先天资本不是身体的力量，也不是劳动人民的智慧，而是其因为受压迫而产生的仇恨，这种阶级仇恨需要克服其中的个人功利性，简单和盲目的复仇情绪，才能化为有助于革命的力量。

另一类成长型主人公是原本出身封建和资产阶级家庭、在转变中成长的人物，如林道静等，相对来说，这样的成

长叙事具有更强的可看性，不是因为他们革命的意志可能有反复（在这种叙事中，可以允许主人公从毫无革命思想的人成长为一个革命者，对革命由不相信到相信，但不允许一个已经接受了革命思想的人对革命有所怀疑，一旦成为革命者是不可能反复或丝毫动摇的，出现反复必然是革命的背叛者或敌人），而是因为他所处的环境之中可能危机四伏，阻碍者和破坏者众多、他所需要的帮助也更多，而那个代表党的某个个体又可能因为更重要的任务或是敌人的破坏只能短暂地在他身旁，这样便有了更多体现革命事迹或革命思想关键性作用的场面。

这种关于生命成长的隐喻之原型，始于英雄神话：

一、英雄的出生都带有神圣性和神秘性，都非常注重对主人公的身份、血统的确认，他们出生之时就因为其父母辈的或他们自己的劳动者、被压迫者身份而具有了神圣性。二、英雄降生后，在其成长的过程中必得经历种种奇异的、非常人所能承受的劫难和考验，通过这种成熟，生命获得了一种新的置换，从自然的个体的生命存在转换为属人的社会化的生命存在。转换之成功和彻底与否，与考验和磨练的深度与难度成正

比。考验往往分两次进行，第一次受难时，冲突存在于英雄所代表的家族和敌对家族之间，而第二次受难，冲突则主要存在于英雄与他即将要归附的信仰之间。^⑥

实际上，革命历史传奇并不仅仅只有这两种英雄形象，还有一种智慧型的英雄，即那些在影片中，承担着引导、帮助主要英雄成长、担任英雄精神之父角色的党、军干部，他们往往有足够的智慧对付各种敌人，对局势了如指掌，他们掌握着历史和未来，任何时候他们也不会慌乱，更不会被敌人的狡猾所蒙骗，而他们为了让主要英雄形象能够成长，最终往往是以叛徒告密或为救其他人物而牺牲，这是一种可以而且必须是先于和超越故事才能产生的人物，而不是只有伴随着故事才产生意义的人物。也因为如此，这类人物大多性格单一，形象扁平。

此期电影的一个基本主题就是放弃个人，回归集体。尽可能抑制英雄身上鲜明个性、个人欲望、私人生活，而突出其作为阶级、政党工具和代表的一面。电影《李双双》里的喜旺是回到集体之中、向人民公社献上爱心之后，才得到了妻子李双双的爱情；电影《雷锋》中的雷锋，也是因其心甘情愿地当一颗

革命机器上的螺丝钉，才成了全国人民学习的榜样；电影《红色娘子军》中，琼花与洪长青只有放弃爱情，才能确保影片的思想主题。由于时代政治的要求，英雄的塑造基本停留在社会个体层面，而个人个体层面常常作为社会个体的对立面来表现，这种只强调共性的形象塑造模式在塑造了一批典范的“革命者”、“进步者”、“新人”形象的同时，也导致一批在政治、道德方面一致，却缺乏个性和艺术审美价值的英雄形象的出现，就其爱国主义和牺牲精神而言，与中国传统小说和戏曲中旧式民族英雄的定义有很大重合之处。

总之，在这些影片中，英雄人物是“革命、党性和胜利的一个能指，他典型而又集中地反映了社会主义社会的本质和主流，他的品质与思想是大大超出一般观众的思想水平，从而具有榜样的力量”，“他是观影者所需要学习、崇敬的对象，而不是认同的对象”。^⑨当然，对英雄形象塑造意义的过分关注造成电影对普通人、世俗生活、娱乐功能的坚决排斥，也最终导致文革期间不食人间烟火的被神化的英雄形象的泛滥。

2. 知识分子

《青春之歌》1959年 编剧：杨沫 导演：崔嵬 陈怀皑



新中国成立后的前17年的故事片总产量为769部，知识分子题材的只有13部，不到总量的2%，但知识分子作为被改造的重点对象，在许多影片中都出现过。“反右”和“文革”之间，有三部以知识分子为主人公的革命历史题材作品产生过广泛的社会影响。它们是《青春之歌》、《聂耳》和《大浪淘沙》。这些作品用选择了不同道路的知识分子的不同结局证明：知识分子必须与人民群众相结合，跟着共产党走，才是中国知识分子的光明大道。

自从《桥》开始，知识分子就已作为保守势力的形象，成为前进事业上的阻力形象。小资产阶级革命性的不坚定、不彻底、软弱性、动摇性成了知识分子的象征，脱离实际、脱离群众、迷信书本等简单化、极端化的处理开始出现在此期的电影文本里，并且许多知识分子还有鲜明的符号化特征，即戴副眼镜，畏畏缩缩，表面上做出向工农学习、接受改造的卑微的姿态，但又对革命或建设的前途或具体方式有怀疑。

《生活的浪花》叙述青年大夫金章由于骄傲自满以致主观判断失误，为病人作了剖腹手术，幸好一教授及时赶到

挽救了病人的生命，金章为此受到严厉批评，但他并没被大家抛弃，而是在大家的关怀下磨练自己，终于成为受人爱戴的大夫。《长空比翼》的主人公是航校毕业的飞行员张雷。他到抗美援朝前线指挥所后，被分配当僚机驾驶员，思想上想不通，犯了个人主义的错误，在第一次战斗中擅自丢掉长机，自己单独杀敌，使长机负伤，经过教育，他逐渐认识错误，终于成长为优秀飞行员。这些知识分子影片都体现知识分子只有在“党”和“人民”的帮助和改造下，才能融入集体。知识在他们身上不是可以发挥比普通群众更大力量的因素，而是他们融入工农群众之中的障碍。出于团结改造知识分子的现实政策，这些影片的结局，往往是主人公经过教育逐渐成长。

1956年，中共八届会议指出：“国内主要矛盾已经不再是工人阶级和资产阶级的矛盾，而是人民对于经济文化迅速发展的需要同当时经济文化不能满足人民需要的状况之间的矛盾”，号召“发展社会生产力，实现全国工业化”。这期间，社会上“尊重知识，尊重知识分子”的呼声很高。一些电影创作者受到鼓

谢芳(1935—) 新中国著名演员。主要作品有《青春之歌》、《早春二月》、《舞台姐妹》、《泪痕》、《第二次握手》、《李双双》等。



舞,《上海姑娘》就是这时的产物。这部电影挣脱了以往公式化、概念化的束缚,颇为清新活泼地表现了一对青年技术人员的理想、精神风貌,以及他们的工作热忱和责任感,也细致地描写了他们性格上的弱点,如男主角的虚荣心曾导致一项工程的失败,女主角在遭到挫折后的感情脆弱等,整部影片使人感到真实、亲切,并且充满了青春朝气。但这部影片很快就受到了严厉的批评。影片被批评的“问题”在于:第一,知识分子在没有一个党委书记或支部书记给以批评教育的情况下,居然坚持原则,在建设中发挥自己的才干,这是取消党的领导,反对党的领导;第二,没有写知识分子的“软弱性、动摇性、脱离实际、脱离群众”等缺点,把他们写得活泼可爱、很有朝气,这是美化资产阶级知识分子;第三,没有把工人写成先进的英雄人物,反而写了他们只重视奖金的落后自私心理,为奖金而闹情绪,说怪话,甚至表现主人公是受到工人中一些落后思想的影响才导致急功近利,犯了忽视质量的错误,这是“往工人阶级脸上抹黑”。这些批评从另一途径界定了知识分子在银幕上的标准像。

1957年5月,整风运动掀起,描写知识分子的影片首当其冲成为攻击对象。在主流批评看来,电影中此类题材增多这一事实本身就是与修正主义倾向联系在一起的,所谓“沉渣泛起”,“在这些影片里,夸大了资产阶级知识分子在社会主义建设中的作用,在美化他们的生活方式、观点和情感,赞赏他们的‘精神力量’,实际上是通过艺术形象告诉观众,完全不是工农群众在改造知识分子,相反,知识分子以自己高尚的自我牺牲精神而成为工农群众的‘救世主’”。《情深谊长》是其中之一。这是一部描写微生物学家生活的影片,研究所洪所长和他的老朋友共同研究病毒杆菌,严峻的考验加深了两位科学家之间的友谊。1957年9月,有关评论还是有分寸、审慎的,到10月,开始用几十页篇幅进行讨论。评论家们一致认为“影

片表现的那种友谊是小资产阶级的空想”,并谴责片中人物及影片作者的资产阶级肮脏思想。受到同样批评的还有《复试》(1958年)。一个天才青年歌唱家因为救人使嗓音损坏,周围的人都赞叹她自我牺牲的精神,并为她丧失天赋的嗓子而惋惜。评论指责影片缺少为集体利益而牺牲个人时应有的那种乐观态度,并认为影片似乎想说明天才就有权不为群众服务,这种读解显然直接受当时对知识分子的改造不仅要看其行动,还要看到其灵魂深处的政治批评的影响。

1959年生产的《老兵新传》因为主要人物老战士战长河的形象塑造而得到了普遍的赞誉。影片中带有对立色彩的人物是农学家赵松筠,从政治立场上看,他应当算是正面人物,但他崇尚科学,是农民的对立面。他和老战都想把农场办好,但出发点和目的却不相同。当上万亩麦子遭到霜灾,颗粒无收时,影片表现出老战的心“像铅块一样往下沉”,他想到的是革命事业和国家、集体利益的损失,赵松筠这位知识分子想到的却是“朋友们知道我在这儿,会把鼻

子笑歪的!”显然按照当时流行的对知识分子的认识,知识分子即使能够忍受艰苦条件,也是为了个人名利这些资产阶级的东西。

从这一时期的影片看起来,知识分子们为知识所累,知识使他们站到了新生事物或先进人物的对立面。每一部影片似乎都在证明:对于知识分子来说,只有经过思想改造,才能使他们所掌握的知识“变害为宝”。

3. 女性形象

中国电影从早期开始便形成了通过性别话语建造历史与国家的策略。中国电影中的“现代女性”主题一直与现代性、国民的精神健康、反帝国主义等许多重要问题联系在一起。

1949年以后,为了促进社会主义的国家建构,性别政治仍是常见的方式,只是性别话语时常大多被简化并纳入阶级斗争和民族解放的宏大话语之中。女性代表被压迫的受害者,男性则扮演着革命力量。

《白毛女》中的喜儿、《红色娘子军》中的吴琼花承担的就是这样的功能。因为女性对于痛苦和幸福都有着更加细致

《大浪淘沙》1966年 编剧:朱道南等 导演:伊琳



《红色娘子军》, 1961年 编剧: 梁宾 导演: 谢晋



的体验,她们在中国几千年的封建社会中处于最底层,对于她们的幸福和解放的礼赞无疑证明了社会主义的优越性。新中国对妇女的解放和妇女地位的提高本身就是意识形态优越性的一大证明。正是通过这种“入一鬼”转换的叙事,控诉了旧社会对女性生命的践踏,歌颂了新社会使女性生命的再生。从“翻身”主题看,就受压迫者而言,妇女解放和阶级解放在目标指向上具有趋同性。由于女性受压迫最深吃苦最多,所以要突出阶级解放的政治主题和对比新、旧社会两重天,最有代表意义和典型价值的莫过于妇女的翻身经历。

在谢晋导演的《舞台姐妹》中,女主人公春花是一个在旧社会地位低下的越剧演员,通过演出《祝福》这样的具有进步意义的节目,自身也逐渐得到改造,逐渐觉醒。在电影快结束时,她扮演了喜儿,赢得了观众的认可。最后,她让自己的舞台姐妹月红和自己“一辈子唱革命戏”。

无论是从意识形态效果考虑还是从影片的可视性来考虑,成长中的主人公起点愈是低,愈是能体现革命的感召力

和包容性,妇女、儿童、农奴、长工成为最佳人选,妇女之中那些原本在家中地位很低的家庭妇女,尤其是我们称之为“大娘”的那一类母亲(如《苦菜花》中的母亲)的成长,更使观众自觉地将自己视为待改造者和可改造者。

在当代题材影片中,女性常常扮演与男性比肩生产的劳动能手,《马兰花开》就是一个女性也要撑起半边天的早期代表。马兰离开母亲和孩子,到爱人工作的地方学开推土机,克服了种种困难,包括来自丈夫和其他男性的不支持,终于锻炼成一名熟练的推土机手。同样的还有《乘风破浪》中的女引水员,《李双双》中的李双双等。这些女性不但劳动热情高涨,劳动能力极强,而且有的还帮助男性转变观念,打消他们对个人利益的追求和对社会主义建设的观望态度。

此外,以地主、富农老婆、落后分子、敌特分子等为代表的坏女人形象也形成了一定的模式,她们不但政治和思想上反动或落后,而且往往道德败坏、相互勾结,从事一些破坏社会主义事业的活动。这些女性“集万恶于一

身”,有时表现出与传统的“最毒妇人心”的性别偏见相同的行为,而其中那些剥削阶级打扮的女性和妖冶的女特务形象则代替正面女主人公满足观众的欲望投射。

社会主义现实主义创作方法强调以无产阶级世界观观察世界,按照“千百万群众”的视点去观察事物,并反映现实生活的所谓本质,这就在很大程度上排除了艺术家以其独特的视角观察、思考并反映生活的可能性。

“典型性是阶级性的集中体现”是这一阶段艺术创作的理论信条。人物形象只要按照各自阶级属性强化突出了“类”的基本特点,也就具备了所谓“典型意义”。因此人物往往作为某一类人物的代表,只有共性,缺乏个性,体现人物个性或某些特定环境的情节当然也就被置而不论甚至干脆不被允许,在政治强光的笼罩之下,人物形象的塑造被纳入到一个共同的主导意识状态之中:好人与坏人的区分成为人物塑造时首先要面对的选择,在这种截然对立的选择之中,人的许许多多的自然性征大多被过滤掉了。革命新人共同特征是纯正的阶级血统、鲜明的阶级意识、坚定的革命信念、冷静的工作态度、身先士卒的革命干劲和深刻的政治洞察力,但缺乏与自我性格的多个侧面搏斗而带来的复合多重的情感景观。无论男人女人,共同的本质压倒了个性的挖掘与表现。所以,《红色娘子军》里的吴琼花成为一个血肉不足的钢铁般的“无产阶级革命战士”,白毛女因为对孩子流露出“母性”而遭到“抹杀阶级性”的批判。

由于政治意识形态的强力渗透,在一些影片中,艺术创作几近图解政治,作为主要艺术人物的英雄形象,很难摆脱图解概念、图解理想的命运,从而丧失艺术生命力。反映在艺术层面,则表现为手法单一,叙述者的叙述话语固然充斥着政治话语,而且为了规约人物,避免人物形象逸出国家意志所规限的空间,政治化的叙述甚至下潜至人物的话语层面,叙述者的声音和主人公英雄人

《上海姑娘》1958年 编剧：张弦 导演：成荫



成荫(1917-1984),原名成荫保,导演的作品有《钢铁战士》、《南征北战》(与西联村联合导演)、《上海姑娘》、《水手》、《停战以后》、《西安事变》等。



物的声音重合。在人物的语言和内心活动这种最具个人性的领域也充满了政治口号式的话语。由于缺少对革命者内心生活的起码尊重和必要的描写,革命者形象的性格逻辑和人生选择反而受到了莫大的损害,难以获得使人深信不疑的艺术魅力。

一方面,英雄人物往往有高大全之嫌,是一种近乎完美的高度理想化的人物,缺乏普通人的情感欲望和对战争生活的复杂感受;另一方面,更多的、成千上万平凡的普通人在战时、日常生活中的默默奉献,却逸出了我们的艺术视野,辉煌的业绩与日常生活、英雄主义与平凡的贡献被截然对立起来,后者完全淹没在前者的光辉之中。

在意识形态的领导者看来,大多数观众都是不成熟的,因此展现从不成熟到成熟的发展过程无疑更具示范性。乐观、积极、向上始终是主导情绪,任何怀疑、犹豫、感伤、悲观和消极都是敌对情绪,都值得克服而且必须要克服。因此人物似乎总是充满对光明未来的期待,而鲜有个人的惆怅迷惘情绪,事实

上,即使是革命者也会经历信念受阻的体验,主人公过早表现出超出时代的信心。正如有的论者所分析,

“初期社会主义坚信,虽然资本主义时代的物质积累是社会主义不能比拟的,但人的意志是可以重塑的。长征的胜利使人们更加坚信人的意志的作用,延安以来的艰苦环境和战争中的献身精神也培育了那代人的崇高感和英雄主义,这种神圣想像在反复强调中演变为道德价值,于是抑制个人的物质欲望,抑制个人对日常生活多样性的要求,就成为政治浪漫主义想像的必要手段。于是匮乏的物质生活条件与电影中渲染的乐观主义情绪在意识形态的统摄下,融为一体。”^②

这一阶段影片普遍缺乏从生活中获取对人生的认知,缺乏那种带有超越性的终极关怀,这固然与民族文化有关,但也与这一阶段电影明确的政治目的性有关。如本时期战争片往往主题局限于侵略与反侵略、正义与非正义的对立,而同期国外一些优秀战争片已经超越单纯的阶级、社会、政治局限,超越非此

即彼、二元对立的判断,站在人类角度,以战争为背景,探讨战争所隐含和带来的深层原因及问题。

五、革命对爱情的放逐

爱情是艺术作品的永恒主题,爱欲表现在电影艺术中更是别具号召力的内容。在新时期之前的影片中,欲望是被绝对排除的,爱情的表现也很复杂,叙述爱情是为颂扬革命理念服务,因此不会触及超越阶级的爱情。在革命叙事中的信条就是鲁迅那句被引为经典的判断:焦大不会爱上林妹妹。

由于隐喻了党与民众的关系,因此,党的代表、化身与民众的代表、化身之间是不允许有爱情存在的,党和党的代表、化身为人民所作的一切都是绝对无私的,如果双方之间有爱情产生,无疑会掺杂进个人私心,同时党及其化身所拯救的是一个群体,爱情也可能使党的同一个化身再去拯救他人。《青春之歌》中卢嘉川与林道静的关系,从小说里的互相爱慕,到电影中这种感情完

全脱离。《红色娘子军》与原剧本相比也有重要变化，在椰林庆丰收时，原本有一场吴琼花向洪常青表白爱情的戏，拍摄后又被剪掉了；洪常青牺牲后，吴琼花在遗物中原本看到的是洪常青表露爱情的日记，影片改成是吴琼花入党的申请书。剧本创作从1958年到1960年初，历时两年多，这之中又有新的政治运动。影片的这种改动或许就是文艺界彼时正在进行的批判资产阶级人情人性论的结果。不过，虽然《红色娘子军》和《青春之歌》中的男性都担任着女性的精神之父的角色，虽然影片中将感情纠葛淡化几乎为零，由于有小说中的暗示和观众的期待，吴琼花与洪常青、林道静与卢嘉川的关系充满暧昧，还是引起观众联想。

王苹执导的《柳堡的故事》则正面而大胆地抒写了新四军战士李进与农村姑娘二妹子的爱情故事。而其对爱情的处理方式也成了当时文艺作品的典范——在严酷战争中展现纯洁真挚的爱情故事，没有仅仅局限在个人天地，而是通过他们正确处理爱情与战争矛盾的过

程，表现了革命战士以个人利益服从革命利益的崇高胸怀。发生在柳堡的这个爱情故事，令人信服地阐明了革命战争的人民性，反映了人民军队与人民的血肉关系，表现了只有人民解放才有个人真正幸福的深刻思想。无论是影片本身还是各类评论都强调二妹子对副班长李进的爱情一开始就结合着对革命部队和革命事业的爱。战士李进是革命队伍的代表和化身，如果说最初二妹子与李进初识时爱情还带有个人主义色彩因而也就是不合法的，那么当二妹子说出自己被伪军逼亲的痛苦后，爱情得到了净化和升华，由此百姓个体的幸福生活与革命战争建立了密不可分的联系，甚至个体的幸福与否就取决于战争胜利与否，而影响爱情的其他因素诸如双方性格、兴趣等等都是可以省略的，政治因素成了爱情生活中的惟一要素。李进对二妹子的爱情是和二妹子的命运也就是人民的命运结合在一起的，越是爱二妹子，对人民的感情越深，对敌人的恨就越深，甚至化为直接的动力（在当时的影片中，动力与战斗力成正比是一个被认

可的逻辑），鼓舞他革命到底，去解救千千万万个二妹子，由此这种添加了保护色的爱情成了健康的爱情，爱情不但没有妨碍他革命，反而促进了他革命。

王炎执导的创造了“现代花木兰”形象的《战火中的青春》，以女扮男装的19岁姑娘高山参加野战部队的特殊故事，含蓄地涉及了她与战友高振林之间由友谊而发展为爱情的可能性。王苹的另外一部影片《永不消逝的电波》以地下工作者李侠与何兰芬之间由假扮夫妻到产生爱情并结为真正妻子的过程，更直接地涉及了革命与爱情的主题。严寄洲执导的《野火春风斗古城》在抗日时期地下工作者进行内线策反斗争的故事主线之外，抒写了杨晓冬与银环之间在出生入死中产生的爱情，杨母生前留下的红心戒指成为爱情的信物。

许多影片没有爱情的发生描写，只有夫妻或准夫妻关系，当然，也并非绝然排斥爱情，而是爱情的标准和爱情得以滋生的条件严格限制。如爱情需在有着共同革命追求的人之间产生；爱情需在共同的战斗或革命或生产劳动中产生；爱情需在出身、立场相当的人中间形成；爱情必须直接促进了双方的革命工作或思想境界或生产劳动；那些坏人、落后分子是不配有爱情的，最多只是相互的勾结。爱情在某种程度上成为奖赏与惩罚。

爱情还用来进行新公民的道德品质教育。《护士日记》中刚从护上学校毕业的简素华与实习医生沈浩如相爱，沈由于资产阶级个人主义，不但自己有先专后红的自私自利的思想，还扯简素华的后腿不让她到边疆去，简素华为了崇高的目的，只有与他决裂。面对自己的恋人在危险的道路上越走越远，简素华似乎只顾洁身自好一心向前，而没有做任何努力将沈浩如拉回来。爱情本应成为影片的一个冲突点，加强简的心理矛盾，从而将简素华的形象塑造得更丰满更可信，但爱情实际处于缺席位置，反而让人怀疑他们之间是否有爱情，简素华似乎也成了无情无义的政治动物，爱情成

《柳堡的故事》1957年 改编 剧本 黄宗江 导演：王苹





了坚强意志、远大理想的反证工具。

电影中的爱情也常常带上意识形态色彩。姚晓濛曾提到电影《妈妈我要出嫁》，影片中北村的姑娘李玉春爱上南村的小伙刘明华，母亲却认为刘明华加入了合作社太穷，暗地将她许给富农的儿子——单干户九喜，九喜能写会算样子长得也不坏，但玉春对他就是缺乏劳动人民之间的阶级感情，相反刘明华给人的印象却很模糊，使人觉得玉春舍九喜而选择明华似乎仅仅是因为前者的富农出身，而后者是合作社里的模范团员。而玉春娘对明华的反反对就更是缺乏根据了，因为影片中，他们从未接触过，她从反对到后来态度的转变似乎惟一的动力就是看到了合作社的好处，在影片中爱与不爱全赖对合作社的态度。

有些影片中，爱情是一种考验，考验一个人的道德或是政治立场，有时爱情与事业对立，选择爱情就是选择自私自利的生活道路，有时爱情需要在两个人之间作一个选择，每人分别代表不同的政治立场，《我们村里的年轻人》中高占武爱上中学毕业生孔淑贞，淑贞也爱他，但他的战友曹茂林也爱上淑贞并且托他向她表达自己的爱意，如果高占武大胆追求无疑就表明他是一个自私自利

的人，考验他的道德情操是高尚还是卑下的问题，他只有一种选择：即克制自己、成全他人。而如果他想得到爱情，只有靠爱情的另一方的执著或第三方的退让。曹茂林的性格温柔、敦厚、稳重，虽然不是缺点，但在火红的、激进的年代，注定他只能当配角，当淑贞选择了占武，如果让同样立场、同样富于革命工作热情和劳动能力的茂林成为爱情的被遗忘者，显然有损占武和淑贞的形象，也影响观众的认同，因此影片的结尾安排了茂林与另一人物小翠的爱情。

新中国电影中，爱与欲很多情况不是通过视觉表现，而是靠观众的想像，观众根据影片中的暗示来理解其中的性别关系和意义。许多评论谈到新中国电影常以意味深长的告别仪式作结尾，如《南征北战》中的高营长和女游击队长赵玉敏，《渡江侦察记》中的侦察连长与刘四姐，《战火中的青春》中的雷振林与高山，《野火春风斗古城》中的杨晓东与银环等，都以男女主人公的告别结尾，他们火热的眼神、激动的神情，以及“等我回来”的含糊的类似话语，都在用一种暧昧的方式满足当时观众对爱情表达的需要。

注释：

① 冯霞林《论中国电影的“新史学”体系》，引自 www.himss.com/。

② 顾仲彝《怎样欣赏电影》《大众电影》1958年第11期第15页。

③ 陈西武《当代中国电影》（上），第47页，中国文联出版社1989年出版。

④ 姚晓濛《新中国电影意识形态史》第39页，中国广播电视出版社1995年出版。

⑤ 顾卫元《当代中国美术创作与理论》转引自李军、杨广慧主编《百年中国美术理论文选》，第542页，中国电影出版社2001年出版。

⑥ 陈弘石《中国电影 描述与阐释》，第302页，中国电影出版社2002年出版。

⑦ 戴锦华《历史叙事与话语》，《北京电影学院学报》2001年第2期，第56页。

⑧ 尹鸿《世纪转折时期的中国影视文化》，北京出版社1998年，第278页。

⑨ 潘青简《十七年新中国电影的辉煌与抉择》，转引自《转换中的影像空间》，北京广播学院出版社2000年，第35页。

⑩ 尹鸿《世纪转折时期的中国影视文化》，第274页，北京出版社1998年出版。

⑪ 方维祥《成长：从家族英雄到环境战士》，《文学前沿》第四辑，第87页，首都师范大学出版社2004年出版。

⑫ 姚晓濛《电影美学》，第281页，东方出版社1995年出版。

⑬ 孟繁华《中国电影文化的民族性与政治想像》，《电影艺术》2001年第2期，第71页。

第三节 新中国的电影类型

在1956~1966年之间,新中国电影经过一段时间的探索,在形成社会主义的电影体系的同时,也逐渐形成了具有广泛覆盖面,用不同方式承担着意识形态功能的多种电影类型,这些类型也形成比较成熟的叙事方式,针对少年儿童、少数民族等边缘和弱小群体的电影形态也得到了发展,这一方面利于主流意识形态对边缘族群的团结与掌控,使新生政权进一步巩固;另一方面,更能显示意识形态的优越性,用形态的完善来显示新生文化的优越性,以及团结所有人民的国家意志。虽然此期影片还谈不上是真正意义上的类型片,如果按照类型电影来定义,有的或许类型特征不够突出,然而,对于同一题材来说,无论讲述的是怎样的故事,无论由谁来讲述,都有大体相同的模式或规律。从影片表现的时代来看,可以分为历史题材和现实题材。前者主要是讲述“革命历史”,它提供的是新的现实秩序赖以成立的合法性资源,解决“我们从哪里来”的问题。后者则大略分为“工业题材”和

“农村题材”(“农业题材”),要解决的问题是“我们是谁”和“我们向哪里去”,即通过主体本质的建构来确立现实意义秩序。具体来说,革命战争题材、当代农村题材、名著改编影片、反特片是这一时期最具时代特色的主流叙事,而少数民族题材电影、儿童电影、戏曲电影则因其边缘性而受到了格外的关注和发展。当然,无论是哪一种题材的电影,都是要在意义秩序的建构中重述社会主义的历史必然性。

一、历史铭文

电影作为无产阶级革命宣传机器上的“齿轮”与“螺丝钉”,政治意志为它硬性规定了中心任务,一个重要的社会职能是运用艺术的审美方式,全面去梳理和营造中国无产阶级革命的光荣传统,并以史诗般的庞大气魄感染和凝聚新一代中国人对于现代政治革命理念的价值认同。中国现代革命所走过的道路是“农村包围城市,武装夺取政权”,农民阶级的武装斗争自然也就成为了新中国电影的鲜明主题。

新中国电影的经典作品大多是革命历史题材影片。新生政权要求艺术家们

用共产党的历史观念反映中国现代革命战争史,并通过艺术形象向大众普及新政权从形成到建立的必然性。如《董存瑞》(丁洪等编剧,郭维导演),《渡江侦察记》(沈默君编剧,汤晓丹导演),《平原游击队》(邢野、羽山编剧,苏里、武兆堤导演),《上甘岭》(林杉等编剧,沙蒙导演),《铁道游击队》(刘知侠改编,赵明导演),《鸡毛信》(张骏祥改编,石挥导演)等影片备受推崇,这些影片虽然是为配合当时的革命历史传统教育而创作,但由于创作主体调动自己的审美经验,使影片在完成政治任务的同时,有了一定审美价值。

由于新中国成立后革命战争并没有立即结束,解放战争的战火未熄,抗美援朝又起,战争现实的延续,使关于革命战争的银幕表象获得了新的内容、新的合法性和新的意识形态意义。而建国初的电影艺术家,大都经历过战争年代,对那个时代十分熟悉并且记忆深刻,相比流变不居的现实生活,对革命战争题材的把握更加得心应手、尖锐、复杂的民族解放和阶级斗争生活原本就易于用电影的形式表现,因此,革命战争题材影片作为此期的主打形态可以说是一种历史的必然。

《上甘岭》1956年 编剧:林杉等 导演:沙蒙 林杉



沙蒙(1907-1964),原名刘尚文。导演的主要作品有《赵一曼》、《火烧集中营》、《上甘岭》等。



基于主客观因素的制约,新时期以前的战争题材影片致力于塑造各式各样的英雄,从而表现英雄主义与爱国主义。人物塑造一般都采用取材历史、虚构人物,或以某一历史人物为依据,综合同类人物性格特征的写法,除了少数已牺牲的基层指战员和个别普通战士成长起来的英雄,基本不表现著名历史人物,尤其是不表现党内领袖人物。

新中国成立后的前17年,拍摄革命历史题材影片超过100部,居各类题材之首,从风格样式上看,大致可分为三类:英雄成长片、革命战争/斗争片、史诗传奇片。

1. 英雄成长片

大体可以作为具有一定历史文献价值的人物传记片看待,表现人物在中国共产党的引导下,从自为的、不觉悟的个体成长为一个自觉的、觉悟的党的事业的英雄一员。

成长中的战斗英雄是这类影片的重要主题。如《董存瑞》在当时就产生过广泛影响。影片叙述革命战士成长的历程,从空有热情到有勇有谋,从一个身上有明显缺点的普通人到一个克服了缺点有坚强意志的革命战士,从带有孩子气的傻气到成熟的男人,从带有一定个人英雄主义色彩的战士到一个具有集体主义精神的无产阶级战士,在这些成长过程中,对人物的种种行为作了意义的界定,也为无产阶级战士的内涵作了阐释,使人物的意识形态成长史获得了叙事上的可信度。同一类型的影片有《赵一曼》、《刘胡兰》、《聂耳》、《回民支队》、《白求恩大夫》等。

真正具有较高社会学历史价值和艺术价值的英雄成长片则是表现青年人如何在党的领导下成长为无产阶级革命英雄影片。其中,最经典的作品就是谢晋导演的《红色娘子军》和崔嵬、陈怀皑导演的《青春之歌》。

《红色娘子军》以第二次国内革命时期海南岛红军娘子军连生活为题材,通过一名女奴成长为革命战士的过程,表现这支妇女武装的英雄事迹。椰林寨

地主南霸天的女奴吴琼花不堪忍受压迫,多次反抗逃跑,总逃不出虎口,装扮成华侨富商的红色娘子军党代表洪常青把她救出来,在他的指引下,吴琼花与不甘做封建礼教牺牲品的寡妇红莲一起参加了红色娘子军。在第一次执行侦察任务时,吴琼花路遇仇敌南霸天,按捺不住仇恨,开枪打伤他,违反了纪律受到处分。在洪常青的启发教导下,她逐渐提高了觉悟,克服了狭隘的个人复仇思想,成长为真正的革命战士。洪常青牺牲后,琼花继任娘子军连党代表,领导娘子军连继续战斗。

《青春之歌》在这类影片中也颇具表征性。杨沫的同名小说是建国后第一部描写青年知识分子在旧中国的选择和成长的作品,1958年出版后引起轰动,它的故事在几十年中几乎尽人皆知,尤其是在青年人中反响很大。这中间当然有时代要求的对革命主题的政治热情,但文本中表现出的对世俗社会的蔑视、对个性自由的追求、献身进步风潮的激情以及浪漫的爱情等等,在今天看来仍然具有生命力。杨沫在将自己的小说改

编成电影时,作了电影化的处理。原著中余永泽的信中讲到北京学生南下请愿的卧轨行动,在电影中改为正面表现这一场面,影片还增加了林道静在定县教书,江华到定县领导农民麦收斗争的场面,以加深革命斗争对林道静的影响。这种电影化处理具有强烈的意识形态效果,使革命视觉化。革命是需要仪式的,仪式往往富有激情,而许多人参加革命就是受这种激情鼓动并且维系。现实中的人如此,观众也是如此,虚拟影像所唤起的真实的激情使他们更坚定了社会主义革命和建设的信心。

《南岛风云》表现海南岛的抗日故事,也是一个女战士的成长故事。海南岛游击队要转移了,政委把18名伤员交给看护长符若华,他们隐蔽在山林中,日本鬼子切断了他们与群众的联系,粮药将绝,在此过程中富有经验的指导员和老事务长先后牺牲,符若华逐渐成长,果断地打死了叛徒,并不断鼓舞伤员,终于坚持到游击队回来接他们。由于要体现英雄是在群众的土壤中成长起来的,群众成了缺乏主体性格的符号,

《红上海》1959年 编剧 群立 导演 王冰



他们总在英雄人物需要帮助时出现,并且仅仅为了帮助英雄而出现。

这种在群众的土壤中锻炼成长的叙事模式具有很强的现实示范性,如《大众电影》1956年第11期刊登了武汉市第二医院一观众的文章《〈南岛风云〉带来的力量》,文中提到,当年3月23日,该院护士轮流看了该片,当夜妇产科来了十多名产妇,而病床已满,要是在平日,大家顾虑一定不少:产妇多了出差错怎么办,收下来照顾不了谁负责?可是今天,大家想起影片中的女战士符若华,就产生了一种强烈的责任感,于是在妇产科其他同志的帮助下,困难解决了。这个个例说明,电影被视作了社会教育的影像化教科书,而渲染其立竿见影的效果则成了赞誉一部影片的一种方式。

2. 革命战争 / 斗争片

战争 / 斗争片的故事核心不是人物的成长而是战争 / 斗争的过程,在传记中,战争 / 斗争可能是人物成长的舞台,而在战争 / 斗争片中,人物则是战争 / 斗争的表现。这样的作品包括《万水千山》、《战上海》、《黑山阻击战》、《红旗谱》、《兵临城下》、《红日》、《燎原》以

及《烈火中永生》、《野火春风斗古城》等表现中共地下斗争的影片。

这些影片将人和事置于一个历史变迁的大背景下,常以重大历史事件为背景。这些影片虽然表现人物的命运和悲欢离合,但并不以此为叙事的主要任务,人物命运较少个人因素,更多的是历史的必然性。这些影片虽然气势宏大、表现人物众多,但从时间跨度上看,大多以共产党的诞生为上限,以新中国的诞生为下限。

从叙述基调来看,这些文本大都采用了“风烟滚滚唱英雄”的高昂格调,是一种比较浪漫和充满乐观的英雄赞歌。其功能在于在历史中寻找胜利记忆,藉以超脱任何可能的现实困境。

《战上海》(1960年,上海电影制片厂摄制)再现了1949年春解放上海的历史大场面来征服观众的影片。影片开头时,一组解放军军勇猛挺进的镜头十分壮观,既形成了一定的视觉冲击力,又通过锐不可当的气势使新政权的必胜视觉化地呈现出来,充分调动观众的爱国主义热情。此外,相对同期战争片那

种史大于人、见史不见人的做法,本片在剧情的进展中以浓墨重彩或数笔勾勒着力塑造出了各种不同的人物形象,使意识形态任务与艺术创造相互结合。

这一影片形态的主要创造与实践者是著名导演汤晓丹,汤晓丹先后导演了被奉为战争片经典的《南征北战》(与成荫合拍)、《渡江侦察记》、《红日》、《水手长的故事》、《祖国啊母亲》等影片,这些影片在有限的艺术空间内也作了一定的探索和突围。其中《红日》表现国共正规军之间的大规模战役,从高级将领到普通战士,从军队到地方,从前方战争到后方医院,视野开阔,场面宏大,具有史诗风格。而影片更大的成就在于对人的刻画避免了当时符号化的做法,对解放军官兵敢于大胆表现作为农民出身的英雄的性格弱点,对敌方官兵也对他们的作战才能、责任感等作了客观呈现。

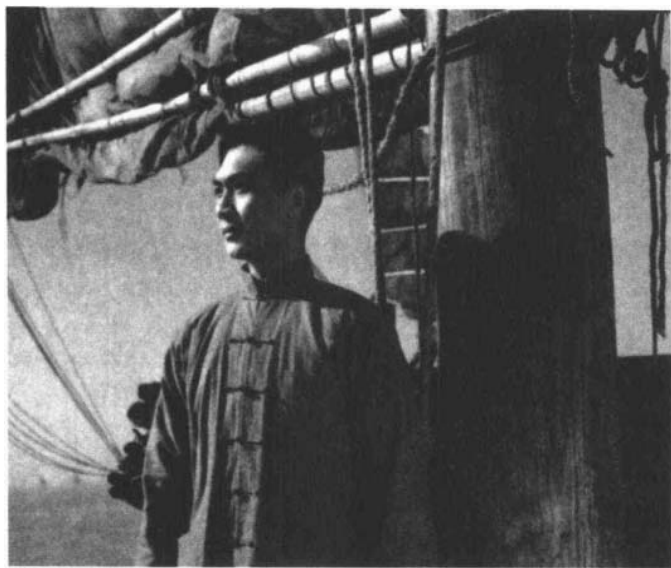
一般来说,拍革命历史题材的影片具有的政治风险相对较小,只要选材符合意识形态需要,采用纪实性手法,就基本能够保证影片的合法性。而汤晓丹的影片往往以全景式的再现和典型细节

汤晓丹(1914—) 导演的主要作品有《飞翼》、《小二黑》、《天字第一号》、《南征北战》、《渡江侦察记》、《大渡城》、《红日》、《南昌起义》、《董仲舒》等。

《红日》1963年 改编: 董白音 导演: 汤晓丹



《红旗歌》1961年 编剧：张翼清 导演：刘琼



《永不消逝的电波》1958年 编剧：林金 导演：于彦夫



的描绘相结合,大致说来,全景式的再现除了能够用大场面视觉冲击吸引观众之外,也有直接满足意识形态需求的功用,而典型细节则往往是最终打动观众最为有效的艺术方式。

汤晓丹的影片常常在硝烟弥漫的战场外,插入抒情性的或是富有戏剧性的细节。细节是为塑造人服务的,汤晓丹的影片坚持以人带史也是其保证艺术性的一个策略,其影片中的人物,即使是反面人物,如《渡江侦察记》中陈述所扮演的敌侦察处长,《红日》中的张灵甫都给当年的电影观众留下深刻的印象。在其影片中的人物身上,总是带有明显的民族文化和历史的印记,体现着特定历史时代的文化特征、风俗世态,从而给人深切的历史真实感。

不过由于影片的意识形态功能对主题作了严格规限,即使是《红日》这样群像塑造非常成功的影片,也带有难以超越的脸谱化倾向。虽然表现人物众多,但这些人的性格,往往还是具有标签式的性格。

此类影片不足在于缺乏影响历史进程与国家民族命运的伟人形象与巨大事件,意蕴也不够深刻,缺乏对历史的哲学层次的思考,这与当时不能塑造活着的领袖人物的规定以及当时的艺术和技

术水平都有关系。

抗美援朝影片是此类影片在新中国成立后的延续。抗美援朝作为意识形态表述上的胜利,也使以此为题材的影片获得足够的激情,抗美援朝题材电影的拍摄大多取材于真实生活原型进行创作,讴歌革命英雄主义和无所畏惧的牺牲精神,以革命的现实主义风格塑造志愿军英雄的银幕形象,代表作《上甘岭》、《奇袭》、《打击侵略者》、《英雄儿女》等,以史诗般的气势充分激发爱国主义和对敌斗争的豪情。

在抗美援朝刚刚结束时,新中国的电影工作者便开始拍摄故事片,长影厂编导林杉和沙蒙等人三次赴朝慰问,于1956年拍摄完成电影《上甘岭》,通过一个连队在主峰23天的战斗表现了惊心动魄的上甘岭之役,用带有纪实性的影像与故事对无私无畏的革命献身精神作了阐释。《上甘岭》反映了新中国建国初期人们对自由、和平、幸福的憧憬和自信。

影片与一般战争片不同,基本未表现战争冲突的另一方,但不乏精彩的场面:严重缺水的坑道里,一只苹果,在伤员们手中传来传去,谁也舍不得吃;一排长讲起“望梅止渴”的故事;卫生员王兰为伤员们唱起《我的祖国》,在

“一条大河波浪宽,风吹稻花香两岸”的歌声中,战士们在憧憬着祖国美好的未来;张忠发用军帽扑住一只松鼠,身处绝境的战士们把松鼠一直喂养到大反攻胜利,又把松鼠放回大自然,初步探讨了战争与和平的主题。

长影1964年拍摄的《英雄儿女》在当时是一部震撼人心的英雄主义影片。影片是毛烽、武兆堤根据巴金小说《团圆》改编的。影片有两条线索——一是志愿军战士王成重伤、重返前线、要求参战直至壮烈牺牲;另一条是王文清、王芳、王富标从失散到团聚,着重表现父女、兄弟之间的感情。英雄王成在二号阵地上英勇杀敌的场面,王成“为了胜利,向我开炮”的呼喊,配以独特的跃出战壕、拉燃爆破筒的造型,也为爱国主义作了形象化阐释。影片中的主题歌《英雄赞歌》也成了传唱至今的主旋律。

当时产生了重大影响的革命战争/斗争影片还有《智取华山》、《扑不灭的火焰》、《永不消逝的电波》、《狼牙山五壮士》、《战火中的青春》、《烈火中永生》、《平原游击队》、《柳堡的故事》、《青春之歌》、《暴风骤雨》、《林海雪原》等。

表现游击战的影片则运用传统文艺中的游侠传奇的形式,打破战争文

《林海雪原》, 1960年 编剧 刘洪涛等 导演 刘尚然



化规范下较刻板艺术表现形式,使情节传奇化,使人物草莽化,使战争场面灵活化,大大加强了影片的趣味性与娱乐性,具备相当鲜明的大众通俗文化特点。如《铁道游击队》主要形象就是一群具有草莽英雄特点的游侠式人物,他们喝酒赌钱、莽撞好斗。这些都是其他英雄形象所不能具有的习气,而主要英雄人物刘洪还与芳林嫂之间发生了爱情,更满足了观众内心的一些隐秘需求。

地下斗争影片也是这类影片的重要组成部分,如《永不消逝的电波》(1958)、《51号兵站》(1961)、《地下尖兵》(1957)等。正面人物完全处于反面环境之中,他们单枪匹马作战,随时可能暴露,是真正的孤胆英雄叙事模型。

《永不消逝的电波》是一部具有代表性的惊险样式的革命斗争题材故事片,它在思想性和艺术性方面所作的探索,为中国此类题材电影的创作提供了丰富的经验。影片脱出了同类题材影片的通病,没有过于渲染地下工作者的神

勇,而是用十分冷静的风格,着刀塑造了一个意志坚定、临危不惧的共产党员形象。如《烈火中永生》表现监狱斗争,小环境是敌强我弱的,英雄们处于完全的劣势,英雄主义只有更多地体现在意志上。意识形态的武装无疑起决定性的作用。文本中时常让英雄们作生与死的选择,让感情与信仰正面冲突。这种极其痛苦的选择往往以信仰的维护而告终,极具悲剧震撼力。

《野火春风斗古城》(1963年,八一电影制片厂摄制,导演严寄洲)也是表现地下斗争的代表性影片。影片根据李英儒的著名同名小说改编,从原著的复杂情节中,凝练出一条以人物的动作为依据,并贯穿全剧的主线——为配合根据地作战,杨晓冬和银环等地下党员在虎穴中,展开一场争取和瓦解敌人、特别是争取伪军团长关敬陶率部起义的斗争。银环既有热情、善良、忠贞的一面,又有莽撞、幼稚、脆弱的一面。尤其在细致描绘她冒着危险进行地下活动的同时,又生动地揭示出这个少女纯洁的心

灵。这些,淋漓酣畅地表现在她和杨晓冬的爱情纠葛中。而对杨晓冬,影片在努力刻画他坚强、沉稳、机智的性格的同时,对他与银环的情感爱意则又表现得含蓄而有分寸,这和他的党的地下工作者的身份是相宜的。在银环和杨晓冬之间,影片又着力塑造了杨母这样一位深明大义、坚强不屈的母亲形象。这仅仅从两场戏里就得到充分的表现:敌人逮捕了杨晓冬之后,为软化他,便残忍地将杨母也抓了起来。在牢房里,杨母对银环诉说自己什么也不怕,就是挂记着儿子的婚事。于是,老人将一枚戒指给银环戴在手上。接下来,敌人将杨母带来和儿子见面,杨母以崇高的情操鼓励儿子,为了不使儿子由于母亲被捕而受痛苦、折磨、毅然坠楼身亡,以鲜血和生命激励儿子坚持革命气节。影片的编导者在表现严酷的革命斗争的同时,以“情”字贯穿始终,这对于缺乏人情、人性表现的电影来说也是一种突围。

这些影片“在既定意识形态的规限内讲述既定历史题材,以达成既定的意识形态目的。他们承担了将刚刚过去的‘革命历史’经典化的功能,讲述革命的起源神话、英雄传奇和终极承诺,以此证明当代现实的合理性,通过全国范围内的讲述与读解实践,建构国人在这革命所建立的新秩序中的主体意识”。^②这些影片承续了浪漫激越的激情通俗剧的写作传统,充满了正义与邪恶的价值对抗,善良人物的苦难遭遇,血泪淋漓的感人场景。

由于战争以胜利告终,战争使人们建立社会新秩序的理想得以实现,使所有以战争为表现对象的文艺形式都以乐观主义为创作基调和审美风格,即使是战争所引起的死亡,也不是为了引起悲剧情感,而往往具有明确的意识形态效果。西方战争影片所具有的暴力、血腥、残酷的表象往往被此期影片所有意回避,战争中个体的命运也不在艺术表现视野之内,而重在展现战争的整体风貌和敌败我胜的战争结局,用以回顾新政

权的合法性。

影片既使观众感受到这些人物身上的侠气,也清晰表现他们身上残留的农民英雄必须克服的一些弱点,这些弱点如果不加修饰地表现出来,显然不符合当时的国家意识形态。为了平衡整部作品,这类影片中往往采用政委+草莽英雄的形式,政委形象虽然平面化,但在主要英雄的成长和转变过程中往往起直接作用。这类影片还包括《林海雪原》、《独立大队》等。《林海雪原》充满了浪漫主义想像力和传奇性,有分析认为影片与同期同类题材相比,塑造了英雄群像,并且采用了古典武侠小说“五虎将”的模式,使这组形象不仅各具特色,而且每员虎将都引出独立的传奇故事。

50~60年代革命战争题材影片强调对英雄人物正面形象的塑造,常常以革命浪漫主义回避对战争苦难的描写,以英雄主义、大无畏的气概来淡化作为个体的人在战争中所受的创伤。许多革命战争影片中运用和添加喜剧色彩,从严峻而残酷的战斗生活中表现出人民的智慧,对愚蠢残暴的敌人进行揭露,愉快爽朗的笑声几乎成特色,因此既得到党和政府的支持,也受到了老百姓的由衷热爱。

在战争场面中,尽管有大全景镜头表现我军将士在敌人密集的炮火中纷纷倒下的场景,但影片中的主要人物或对故事真正具有意义的形象的死亡,总是呈现为被视听语言所延宕的过程,它必须是有意义的、悲壮的,同时是饱含深情的,牺牲因之成为生命之火迸发的奇观。英雄的牺牲也在叙境中呈现为以一己之死换取众人之生的直接意义。于是,吴琼花、韩英等可以亲眼目睹亲人之死而不屈服,因为党和人民的利益高于一切。

许多影片最后也有一场类似好莱坞警匪片中的最后的对决,恶霸、敌人总是要由苦难最深、冤仇最重者来结果,但用意并不像好莱坞影片那样在搏斗与厮杀中呈现暴力,而是实践革命的承诺,以个人利益与革命利益的高度同一

性来召唤未来的革命队伍成员。对于敌人的消灭,也超出了战场厮杀的意义,而成为一场正义的宣判。

所以,这些影片的高潮往往“终结于一个盛大的群众场面中,它是胜利的庆典,也是革命大家庭的团聚,是理想主义、乐观主义与集体主义的交响,也是对共产党人从胜利走向胜利的历史规律的重述”。尽管历史题材影片大都表现革命战争,“但战斗场面并非影片的主要场景,影片通常以更大篇幅表现战争年代的和平生活,即解放区节日般的欢乐、军民鱼水般的深情等,但要加入这个革命大家庭,共享解放区的蓝天,

往往需经历一段成长之途,而这种成长之路才是这类影片真正的被叙对象”。

这类影片思想比较单一,几乎都是人民战争思想,表现革命战争中冲锋陷阵的英雄,较少表现战争中普通人的命运,几乎都是歌颂革命战争的意义和威力,却回避了战争的残酷无情。

就内容而言,这些影片往往写局部战争,写某次战斗的居多,而缺少写战争的全局,写大的战役。中国革命战争影片,往往把宏大的历史背景和战争环境概括为一支小规模的战斗部队,通过表现一次或几次局部战斗来反映全局形势。艺术形式也较单一,往往是传统的

《前进序曲》:1962年 改编 钟宝璋 孙云平 导演 华纯



戏剧式结构,结构完整、线性发展的故事情节。没有将重点放在“人”上,人物内心世界没有充分揭示,所以,常常反面人物脸谱化,英雄人物神圣化。

这类影片往往表现对人生况味的直接体验,缺乏从生活中获取的对人生的认知,缺乏那种带有超越性的终极关怀,很少触及人物内心复杂的世界及情感,很少表现革命战士人性的立体性和表现反面人物精神世界的多重性,很少表现战争所带来的创伤,往往主题局限于侵略与反侵略、正义与非正义的对立,而国外许多战争片已经超越单纯的阶级、社会、政治局限,超越非此即彼二元对立价值判断,站在人类角度,以战争为背景,探讨战争所隐含和带来的人性分裂和历史困境。

此期电影将严肃的政治内容赋予了轻松诙谐的风格,体现毛泽东“与天斗其乐无穷,与地斗其乐无穷,与人斗其乐无穷”的现实政治豪情,许多影片以明显的夸张滑稽方式调侃对手,敌人被表现得愚蠢且虚弱可笑。苏联电影评论家热洛霍夫采夫很早就注意到这一现象,并且以《地道战》为例作过这样的描述:影片中描写的战争有如儿戏,像一群欢乐的、好惹事的小孩子在玩打仗。敌人就像儿童玩具中的锡小兵那样纷纷倒下,兵器应有尽有,不管是标枪、木棍、石块、长矛,都用来打击敌人。日本兵踩上地雷,被拖进交通壕,诱入陷阱,人们刺透他们的身体,身穿日本军装的人在东晃西摇,绝望地尖叫,四散奔命。游击战在影片里被描绘得神出鬼没,英雄们从黄土坑道钻出来,身上一尘不沾,在地下坑道里的人民战争变成了欢乐的、凯旋式的把戏。那些本该表现出人性和人道主义的地方,却代之以流血、垂死挣扎的描绘。一个日本兵被长矛刺穿,他在痛苦中受折磨,双眼直往上翻,在慢慢地咽气,这一切用的都是特写。孩子们碰上了受伤的敌人,就奔到他的身前,叭地一声,向他头上刺去。^⑨百年民族耻辱,在中国人哄笑中洗雪,而政治的宣传教育目的也在轻松的

氛围中得以实现。《白毛女》中的黄世仁、《红色娘子军》中的南霸天、《平原游击队》中的松井小队长、《英雄儿女》中可笑的美兵、《刘三姐》中蠢笨的秀才们,都是类似的调笑对象。这种叙述策略创造出—代天真、乐观的观众群,也使他们在同样乐观的现实情绪中积极

《英雄儿女》1964年 改编 毛烽 武兆堤 导演 武兆堤



武兆堤(1926-1992),主要导演作品有《平原游击队》与《苏联联合导演》、《地下尖兵》、《冰山姐妹》、《七天七夜》、《英雄儿女》等。



自觉地贯彻国家意志。

这一阶段的革命历史题材电影从战争观念、英雄形象塑造、人物格局到战争场面展现都受到苏联电影影响,中国电影承继了其中的革命英雄主义和革命浪漫主义,但苏联影片中对列宁、夏伯阳等人物充分个性化的描写,甚至不怕触及缺点都被当时的中国电影所屏蔽,像《静静的顿河》那样对爱情的描写,也不符合中国革命英雄形象,而那些战争一再失利的表现也不可能出现。

许多战争电影不追求战争场面的奇观化效果,相反,利用平凡的视觉效果引起无限的豪情。视觉奇观固然能使观众停留于影像世界,但一旦影像世界消失,这种震撼人心的效果就会消失,而“小米加步枪”、土枪土炮的视觉呈现因为更符合人民战争的历史真实往往更能激起敌人是“纸老虎”的必胜信心。

此期革命战争片大多只有模糊的故事背景和时间叙述,其人物也是以虚构为主。这些电影里主要人物的塑造主要是为了体现某种“革命精神”,且往往通过小人物如普通战士和基层的“广大指战员”的形象来体现。《南征北战》中有名姓的人物最大不过团长,《林海雪原》的203首长不过团参谋长,《平原游击队》、《铁道游击队》、《奇袭》和著名的三“战”的主人公,莫不如此。许多部队首长,即使露面也只有军职,没有名姓,作为“上级”的一个象征性符号而已。

领袖人物在此类影片中作为缺席的在场,部分由于对个人崇拜的敏感,不过,领袖人物并非真的不存在,实际上无处不在,如在局部战事受挫或叙事遭遇其他困境时,往往要依靠“毛委员”、“党中央”的某项指示来解决。这种不出场的领袖带来的神秘感往往使观众更加折服于他们的权威。

政治与道德的转换也成为一种重要的意识形态策略。我方的革命战士被赋予全部的“好人”的美德,偶有瑕疵,也是在成长过程中出现,必将被克服的,而敌方则从将领到普通战士都愚蠢而残

《战火中的青春》：1959年 编剧：陆柱国 王炎 导演：王炎



暴，不仅如此，一些与交战无关的道德品质也会加以表现，比如敌人的贪婪、奢侈等，这样做的结果是使敌人在方方面面都呈现出必败的规律性。

这些虚构的人物，尤其是普通革命战士的形象由于给受众的诠释预留了极大的空间，更具有认同和榜样效果，观众可以根据人物身上的某一特点或某一行为而将身边人或自我指认为影片中人物的现实原型，从而体会到明确的自豪感，对于没有直接体验的观众来说，这些战士的成长过程也显然比革命领袖的形象具有更直接的模仿和学习可能。

3. 史诗片

在历史的跨度中，通过个人命运反映时代变迁，通过时代变迁展示个体命运，揭示只有共产党才能救中国，只有走社会主义道路才能救自我，只有放弃小我才能获得新生。这是这一时期“史诗”性电影的基本功能。

这类影片最有成就的代表之一就是《红旗谱》（1960年，导演凌子风），影片表现20年代后期北方农民如火如荼的革命斗争，是一部最具历史规模和浑厚气质的史诗性革命历史题材影片。

影片根据同名小说改编，表层是一个子报父仇的故事，以锁井镇四十八村农民同恶霸冯兰池之间的阶级矛盾为主线，着力塑造朱老忠这个富于叛逆精神的农民从自发反抗到自觉革命的成长历程。影片中添加了朱老忠25年后带着全家从关东回到锁井镇，扬鞭闯过冯家大门的情节。按规矩，车过冯家门前都得下车，朱老忠偏要挥鞭飞马闯过冯家门前，同时伴以一曲高昂的唢呐音乐。这一情节与《祝福》中增加祥林嫂砍门槛的情节，以及后来《闪闪的红星》中将潘冬子与胡汉三由不直接冲突改为当面遭遇一样，都如同一个挑战——宣战仪式，表达不向旧社会、反动分子妥协的立场与决心。这种使革命视觉化的策略在当时颇为奏效，具有传递和激发观众革命激情的效果。

《南海潮》1961年摄制，表现南海渔民解放前后共三十年来生活和斗争。上集《渔乡儿女斗争史》着力描写的是1927年广州起义失败到1937年日军侵略华南这十年间渔民的不幸遭遇和斗争生活。故事主题围绕农家女阿彩和渔民之子金喜的爱情追求与波折而展

开，通过他们的人生坎坷，去表现那个动乱时代的激烈的阶级矛盾和民族矛盾，歌颂了人民群众不甘受辱、不甘屈服、奋起抗争的坚韧顽强精神。作为一部旧时代渔民悲惨的血泪生活史，影片充分调动观众的同情与悲愤，而作为渔民觉醒的斗争奋进史，它又激起观众的斗志与豪情。

在编导《渔乡儿女斗争史》时，蔡楚生没有选取当时电影常用的轰轰烈烈、波澜壮阔的斗争场面，他擅长于通过描写一家几个人物的悲欢离合的曲折经历，来反映时代特征和社会风貌，并由此设置错综复杂的情节线索。

蔡楚生导演的片子不仅注重作品的社会价值，而且注意尊重中国老百姓的欣赏习惯，追求电影的民族化、大众化特色。在《南海潮》中，他除了设置曲折的情节，使人物悲欢离合的命运扣人心弦，还很重视艺术细节的处理，把主要镜头对准日常生活场景，在表达宏大主题的同时，对华南渔乡民俗文化作了充分展现。

《南海潮》以其深刻的社会内容和民族化、大众化风格特色，得到广大观众的喜爱。1963年公演，成为当时最卖座的影片之一。

革命战争及历史影片直接呈现中国革命的历史，这种革命历史的表述是关于社会主义革命、社会主义建设现实的另一种现实表述方式，目的在于让历史告诉现在。影片宣扬革命英雄主义、爱国主义、乐观主义、集体主义与革命的人道主义为核心的价值观及以“崇高”为基本形态的美学风格，适应了人民翻身得解放的自豪感，表现了革命战争中人的悲欢离合，抒发了献身革命之情。革命历史题材影片在此期电影中所占份额虽然可观，并没有形成理论总结，但其事实上成为当时电影中的“重大主题”。而国家的文艺路线、电影规范的确立，对电影的调控和领导，常常通过“重大主题”电影的提倡和推展来实现，而电影的“代言性”价值，也以此来达成。

《南海潮》1962年 编剧：蔡楚生等 导演：蔡楚生 王为



《花好月圆》1958年 改编：郭维 导演：郭维



二、乡土创业史

农村在中国社会的巨大比重，以及农村意识形态相较城市意识形态的“先进性”，使农村题材在50~60年代表现现实生活的影片中成为主体。

1956年是新中国的一个富有转折意义的纪年，这一年，合作化运动达到高潮，而作为新生的社会主义国家最为重视的意识形态工具之一——电影也必然要为合作化服务。这些影片通过塑造中国现代农民的全新形象，从正面去表现他们渴望走农业合作化道路的现实主题，并以极大的政治热情和主观意志使中国农村社会主义运动的正确性与必然性得到影像呈现。

批量的合作化电影的生产仅仅是为了证明合作化道路的别无选择。电影是否直接促进了合作化运动或许需要进一步论证，但至少是按照此目标而进行的。从电影生产和放映的时间上看，大量的合作化影片与其说是促进合作化的发展，不如说是将合作化作为一个胜利成果来表现的，其功能与其说是直接的社会改造工具，不如说是像革命战争题材影片一样，通过对胜利成果、胜利来之不易的表现来使政权再次合法化。按照当时的文艺政策，不仅将“合作化”看

成是农村的一项具体工作，更重要的是将它看成建构现实意义秩序的一个过程。以改造农民为主要叙述环节的合作化、集体化题材影片，以集体创业的形式来显示社会主义的优越性，吸引徘徊观望的农民们加入这项新的革命之中。

这些影片用审美的方式告诉观众，私有观念已经成为革命最可怕的敌人，而影片中着力塑造的一个个革命新人的形象则裹挟着强大的政治示范功能。

由孙谦编剧、于彦夫导演、长春电影制片厂出产的《夏天的故事》在1956年初公映。麦收以后，初中毕业生田金生和米玉兰回到村里过暑假，此时，农业合作社的麦子因为工账算不清而无法分配，引起社员们的议论纷纷，原来是会计米三多和富农分子相勾结，把社里的现款拿去做了投机生意，故意把工账弄乱。田金生见此，积极帮助社里展开向富农分子的斗争，米玉兰却只想着自己，对此不闻不问。合作社准备试办拖拉机站，但没有会计，学校来了通知：田金生考上了高中，米玉兰没有考上。田金生劝米玉兰留在村里作会计，但米玉兰认为这工作没出息不肯干，金生为了合作社的利益，决定不上高中参加合作社工作，得到了全体社员的欢迎和尊敬，米玉兰在富农王大成的诱惑下，决定嫁给城里的商人。合作社的账算清

了，社员们都分到了麦子，富农分子的阴谋失败了，农业合作社朝着胜利的方向大步前进。

显然，从本片中我们可以很清楚地读出当时的善恶价值观：升学读书与为集体工作相比起来，后者要崇高得多，而前者则有个人主义之嫌。这种对集体主义的高度弘扬无疑是新中国的历次政治斗争和运动中调动群众取得胜利的重要法宝之一。米玉兰嫁给商人后的生活会如何，片中虽然没有提及，但结合当时的价值观来看，商人自私自利的本性决定米玉兰必定是跳入了火坑，而这是她贪图个人享受，不追求进步，不与群众在一起的必然结果。

合作化运动涉及了每个农民家庭及个人命运的变化，尤其是要求农民从几千年的小生产者的生产方式和传统私有观念中解放出来，转变为中国社会主义革命的动力，对于从土改中获得土地、劳动发家的梦想刚刚开始广大农民来说，这无疑是一场痛苦的考验。然而，时代并不允许作这样的呈现，而是将合作化的障碍归结为反动分子的破坏。是否参加合作化，在多大程度上支持合作化成了判断一个人政治立场的标准之一。

在表现当代斗争生活的影片中，往往有几类形象：一类是根正苗红、思想从未动摇的先进分子；一类是搞鬼作

怪、甚至损人不利己最终必定受到惩罚的人，其阶级成分大多为富农分子；一类是受富农诱惑拉拢、走过弯路、可以被教育好的农民中的落后分子。这种人物设置基本对应了合作化运动分三步走的需要。

而人物的职业也决定了他的道德和政治立场，如本片中的会计米三多，会计职业的人多由小知识分子担任，因此，往往不被信任，而其在经济上的特殊权力更使其在许多影片中被安置在对立阵营，在这些影片中人物往往是政治符号，甚至从人物的名字就可以看出他们的人生轨迹、阶级属性甚至性格。米玉兰这样的名字似乎天然地带上腐朽落后的成分，而与积极向上的社会主义风气缺乏联系。

在一定程度上说，这些影片重要的不在于“形象”，而在于对形象的意义（定性）的分析，只有通过“定性”，观众才能因此理解并适应现实。

在影片中，阻碍合作化的“形象”的思想根源，往往是封建思想、个体农民落后自私思想等等。落后者常常与反动敌人纠葛在一起、或是被后者利用，他们给革命或生产建设所带来的障碍或直接破坏，甚至比阶级敌人所造成的还大，藉此有力地表现新与旧、集体主义和私有制度的深刻、尖锐、但不流血的

矛盾。

按照当时的标准，“好”的合作化题材影片应当表现出农民在接受了社会主义思想以后所显示出来的惊人的力量。当然，不能过于容易地解决问题，叙事虽以斗争的胜利为终结，但叙事的重点是“斗争”的过程，斗争必须充分地展开。与好莱坞影片相比，影片中也有鲜明的善恶对立，也有不可解决的矛盾冲突，但阶级成分、立场、态度决定了一个人的人生历程，不会有坏分子得胜的意外结局出现。即使有意外因素出现，也只是为了证明斗争的艰巨和复杂，不会对结果有任何改变，由于许多影片从开头就可以预见结果，缺少悬念，使影片除了教育群众，所能带来的娱乐要么是来自观影行为本身带来的放松意义，要么是影片中如同小品一样，由丑角——坏分子的丑行表演和其最终受到惩罚的结局所带来的笑料。因此当时有群众将此类影片的模式总结为“队长犯错误，英雄来帮助，坏人揪出来，电影就结束”。

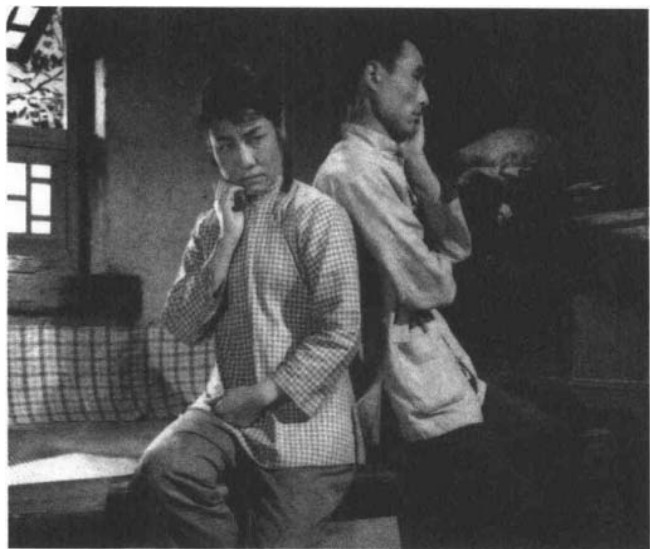
事业胜利者往往爱情也能够得到胜利，因为个人事业的成功往往是国家事业甚或是国家某项具体政策胜利的象征，影片中米玉兰与田金生原本是有爱情基础的，但米玉兰受资产阶级腐蚀的迹象逐渐显露出后，影片为米玉兰设置

了一个情感上的对手高二妞，二妞是个朴实的农村姑娘，生产积极，一心为公，不怕困难，她爱上了田金生，但发现金生与米玉兰有感情，便压抑了自己的感情，而米玉兰与她相比，在爱情上就显得心胸狭窄。自然，在后来的叙事中，二妞显示了自己的道德品质和价值，最终赢得了爱情。

同期上映的同类题材影片还有谢晋导演、上海电影制片厂出品的《水乡的春天》。故事发生在淮河下游的一个村庄，一号正面人物是青年党员、村长吉春林，他想在水荡里筑堤把水荡改成稻田，提高村里的生产，富农孔炳源暗中破坏，让农民把荡田改成藕田，为的是自己做贩卖藕秧的投机生意。春林的岳父邵有才是个新中农，受了富农引诱，也反对春林的主张。最终，春林在党的领导下，组织群众、依靠群众，取得胜利。显然，由于题材、主题、叙事结构、矛盾冲突、人物关系均已由主流意识形态所规限，导演们所能作的只有更换故事叙述空间和人物所从事的社会主义建设事业了。

合作化题材虽为电影市场的主流，但真正具有艺术性的却是跳脱了这一模式的影片。《李双双》就是这样一部影片。由李准编剧的这部影片虽以合作化为背景，却不以合作化模式取胜。李准

《李双双》1962年 编剧：李准 导演：鲁韧



《我们村里的年轻人》1959年 编剧：马烽 导演：苏里



是新中国培养出来的电影剧作家。1953年发表短篇小说《不能走那条路》受到文艺界重视，1954年参加了文化部举办的“电影剧本讲习班”，相继发表《李双双小传》、《两代人》、《老兵新传》、《小康人家》等小说和剧本，对于新中国文艺规范稔熟在心，这对于《李双双》的创作起到了重要作用。影片中的妇女队长李双双爽直、泼辣，敢与自私现象作斗争。丈夫喜旺胆小怕事，不支持妻子工作，先后两次离家。后来看到双双领导生产队获得丰收，主动回家团聚，夫妻言归于好。影片歌颂以李双双为代表的大公无私、勇于向落后思想斗争的新农民形象，批判以金樵、孙有为代表的个人主义思想和以喜旺为代表的老好人（实际是立场不明），通过一个家庭内部的冲突来表现农村两种思想、两种道路的斗争。影片采用了轻喜剧的艺术样式和浓郁的生活气息及生动的性格化语言，在清新、愉快的艺术氛围中表达了意识形态主题。

影片的成功与两位演员的出色表演分不开，李双双的扮演者张瑞芳表演非常成功。她准确地把握住了角色的核心基调，在表演爽朗、火辣性格的同时，更着力体现女性的温存、忍让，对丈夫孩子的疼爱，对朋友的关心，使人物形象仍旧符合传统的性别观念。仲星火以特有的诙谐表演，塑造了一个淳朴而有些幽默感，但思想上还有自私狭隘的大男子主义意识的生动形象，给观众留下深刻印象，也因此获电影“百花奖”最佳男配角。

《李双双》不仅生活化地反映了农村存在的所谓“人民内部矛盾”，而且创造了一种农村片的新风格，因而受到广大观众和评论界的高度赞扬，获得当年电影“百花奖”最佳影片。也有评论将该片视为“改革片”的滥觞，并且确定了改革片的表述策略：即承认社会在前进或改革过程中会遇到一些问题，而解决这些具体问题需要一个得力的基层干部。

《我们村里的年轻人》是长春电影制片厂苏里1959年执导的一部当时家

《枯木逢春》1961年 编剧：王炼 郑君里 导演：郑君里



喻户晓的农村题材影片。影片将社会主义农村描绘成一种沸腾的生活，表现青年人朝气蓬勃的精神面貌、乐观向上的生活情趣，充分地展示农村欣欣向荣的时代风貌。尽管高占武等3位男性代表着不同层面的感情取向，他们感情的成败多少承载着意识形成的价值标准，但观众还是在这些不同性格人物的情感碰撞中得到了满足。

此外，导演较好地体现了山西作家马烽作品特有的朴素、幽默、热情的风格，使这部影片饶有情趣，别开生面，具有轻喜剧格调。而且影片采用民间乐曲和地方风味的旋律来烘托情绪、气氛，语言、风俗也都充满山西独特的地方色彩。而郭兰英为影片配唱的插曲《人说山西好风光》，更是在群众中广为流行。

1960年出品的《换了人间》是一部从片名到内容都表现新旧社会两重天对比的影片。主人公魏秀兰在解放前的两次婚姻都是嫁给矿工，两个丈夫都因瓦斯爆炸丧生，以致当她和矿工鲁万春相爱后却不敢结婚，而在新社会，党和政府领导工人阶级治服了瓦斯，使她幸福地与爱人结合了。在这部影片中，爱情作为包装，裹挟着意识形态。

拍摄于1961年《枯木逢春》根据同

名话剧改编，导演郑君里。影片叙述血吸虫病人苦妹子在新旧社会的不同命运，再现新中国在江南农村彻底消灭血吸虫病这一“震惊世界的奇迹”。不过使其名留中国电影史的原因还不在于此，而在于这部影片是中国电影民族化的经典作品之一。影片借鉴传统戏曲和古典绘画的经验，对剧作结构、镜头调度、景物设置、音乐都作了有意义的尝试。例如苦妹子与方冬哥十年后重逢一场戏，借用了越剧《梁山伯与祝英台》中“十八相送”的手法，赋予这组镜头浓浓的中国古典诗意。

《槐树庄》1962年摄制完成，导演是著名的女导演王苹。影片通过一个村庄从土地改革到人民公社成立所经历的一系列重大事件，反映了尖锐复杂的阶级斗争过程。王苹在这部影片中发挥了自己善于刻画人物的特长，以其流畅、简练的镜头语言表现这个跨越几十年、人物众多的题材，塑造了一个农村女共产党员和社会主义带头人的形象——郭大娘。不过，由于影片的首要任务是表现一系列的历史事件及其历史意义，导致众多的事件湮没了人物，人物显得政治意念化，缺乏个性和感人的力量。当然，这样的创作状态是历史造成的，不

《红旗》1962年 编剧：刘可 导演：王军



是导演和演员所能解决的。

《北国江南》由阳翰笙编剧，沈浮导演。影片表现塞北草原牧羊人解放后告别艰难岁月，在党的领导下，展开改造自然和粉碎阶级敌人破坏的斗争，变北

国为江南的社会主义建设题材。影片一方面以写实手法，塑造了朴实稳重的农业社主任吴大成和善良、富于同情心的女共产党员银花等形象；另一方面，也按照当时流行的用阶级斗争来推动情节

《北国江南》，1961年 编剧：阳翰笙 导演：沈浮



发展的模式，加入了阶级敌人破坏、富裕中农动摇和争夺下一代的斗争等情节。其在艺术与政治的夹缝之间的徘徊颇具有时代征候特征。

1964年7月《北国江南》上映，不久《人民日报》发表了汪岁寒、黄式宪的《应当严肃认真地来评论影片〈北国江南〉》的文章，随后掀起对影片的批判，认为宣扬了阶级调和思想和资产阶级人性论，以不好不坏、亦好亦坏的中间人物代替无产阶级英雄形象。在表现敌我斗争时，并非把坏人写得越坏越好，稍不小心，就成了夸大敌人力量，无视群众力量的存在，就是长敌人志气，灭自己威风。在一部影片中高级或最高领导必须是正面且毫无动摇的，此外，有什么样的出身就有什么样的行为，如果试图对这种标签作修改，把一个苦大仇深、根正苗红的贫农表现成阶级意识不鲜明，如果一个共产党员对待人民态度粗暴，如果一个人从行为上看应当属于富农，而编剧却给他戴上下中农的帽子，就是丑化下中农，美化敌人。对影片的批判主要针对的是时任全国文联副主席、党组书记的编剧阳翰笙。阳翰笙三十多年的创作，在一定程度上代表了自“五四”新文化运动和左翼文化运动以来的传统，批判他是为所谓“30年代黑线”制造口实，为当时政治斗争大背景提供契机。

综观这一时期的农村题材影片，凡是在艺术上有所成就的影片，虽然在创作背景上仍旧保持着强烈的时代特征，内容构思和人物塑造都具有明确的政治宣传意图，但艺术家们凭借自己的艺术才能，在创作的各个层面上尽可能体现民间生活和民间文化本身的魅力，从而使影片表现出清新、活泼的生活气息。

三、经典的革命化重写

改编文学名著一直是电影生产的一种重要方式。经典文本往往已经达到相当的价值高度，对其进行载体转换，最易于获得价值上的成功。就当代中国的

文学价值而言,一部文学作品被命名为名著除了在形象塑造、叙事及表现技巧上的成功之外,更需要文本中提供与时代的革命性对接的可能。

这时期文学名著改编影片大致分两类,一类是现代文学名著改编,一类是当代文学名著改编。后者更具有可操作性和较小的政治风险,因为许多当代文学名著大多在创作过程中已经过修改更正,而作品问世后又经过广泛讨论,讨论的结论都是改编时可借鉴的革命化改造的理论依据。

1. 现代文学名著改编

新中国“确定”的文学名著名单相当一部分为左翼文学,大部分左翼文学名著由于揭示了一个特定历史阶段的社会现实,具有一种史诗性的宏观展示,在新中国成立不久仍然具有批旧颂新、加强意识形态合法性的功用。有了这层意义,文学名著的改编也成了超乎普通电影创作的重要事件,作为现代左翼电影的一种自然延伸,同时更作为主流意识形态话语的重要载体之一,电影创作高度自觉地以自身的意识形态实践,完成了对于中国电影影戏传统的空前发展。

《早春二月》根据柔石小说《二月》改编,谢铁骕编导,以1926年前后第一次国内革命战争时期浙江水乡市镇的社会生活为背景,反映20年代知识青年的

苦闷彷徨。影片创作时正值后来成为“四人帮”核心成员之一的张春桥鼓吹要“大写十三年”,甚至宣称“不写十三年就是路线错误”之际,《早春二月》写的非但不是新中国建立以后的十三年,而且表现的是一个处于徘徊状态的小资产阶级知识分子,这不能不视为一种挑战。

应该说,影片较准确地传达了原著的人物形象和整体风格,同时,也根据时代的需要对人物性格作了一些调整,弱化人物性格中的一些消极因素,增加一些积极的亮色。导演谢铁骕不仅在把外部冲突内心化上做了有益的探索,在突破传统戏剧式结构上也做了大胆的尝试。他在该片中“摆脱戏剧式结构影响,探求电影的‘多场景组合’,尽可能不用技巧,使蒙太奇段落与段落之间产生撞击的效果”。^⑥但影片在当时仍然受到了批评:没有表现大革命时代的主要脉搏,将阶级矛盾偷换成爱情的纷扰,劳动人民的困苦生活被归结为偶然事件造成的不幸,资产阶级恋爱的微澜代替了无产阶级革命的波涛。

夏衍在左翼文艺运动时就已经是领导人,新中国建立后,在1955年到1965年长达十年间任国家文化部副部长,但其对中国电影最直接的作用在于以自己的创作实践对电影剧作理论的发

展和完善。除了改编鲁迅的《祝福》、茅盾的《林家铺子》之外,他还改编了巴金的《憩园》即香港影片《故园春梦》、陶承的《我的一家》即影片《革命家庭》、罗广斌、杨益言的《红岩》即《烈火中永生》,从中积累总结了一套完整、系统的电影剧作和改编理论,以《写电影剧本的几个问题》为名出版。

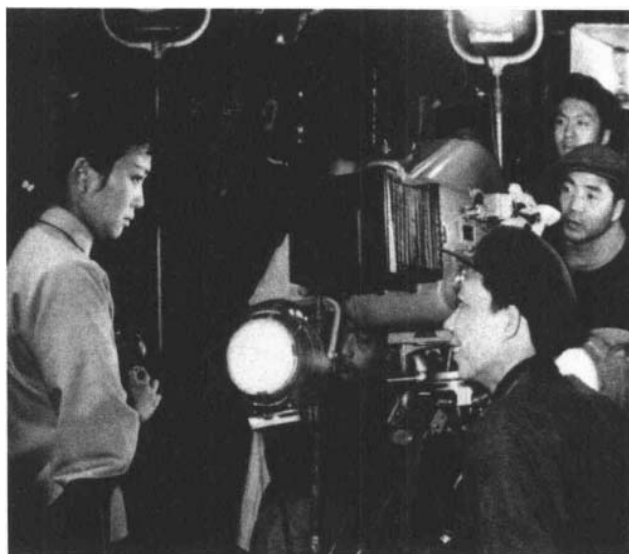
夏衍对文学改编所持的基本原则是:应当按照原作的性质而有所不同,即改编经典要力求忠实于原著,即使是细节的增删、改作,也不该越出以致损伤原作的主题思想和他们的独特风格,如改编的是神话、民间传说和所谓稗官野史,改编者就可以有更大的增删和改动的自由。他对经典著作的改编手法和原则在很长时间内几乎成为电影改编的典范和唯一正确的方法。

《祝福》是鲁迅小说中相对接近电影思维的作品之一。夏衍的改编没有因袭原作的结构形式,而是以祥林嫂的出走、被抢、再嫁、婚后生活、再次回到鲁镇直至死去的时空流程展开叙事。剧作改变了原作所采用的倒叙手法,也取消了“我”的叙述立场,而代之以常规的叙事形式,体现出戏剧电影重故事、轻情境,以及从银幕上所呈现出来的剧作的完成时态中所体现出来的重故事、轻影像的特点。作为封建势力的表意符

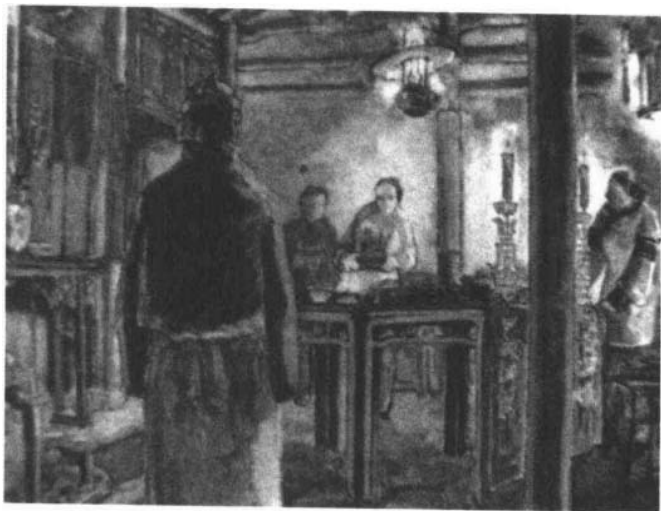
《早春二月》1963年 编导,谢铁骕



《早春二月》拍摄现场



《祝福》场景设计图



《祝福》1956年 改编：夏衍 导演：桑弧



号之一，卫老二一出场便被赋予了“机伶、世故”的品行特征，正是这一人物直接导致了祥林嫂的出逃以及此后一系列悲剧事件的发生。这一人物的增设不仅强化了戏剧冲突，而且一改小说中肃杀、清冷的风格，开篇就形象化地展示了观众看起来已经显得有些熟悉的阶级对立：卫老二作为封建势力表征的奸诈、狠毒和祥林嫂作为普通百姓的无辜、凄惨。在祥林嫂与贺老六婚后生活的表现上，剧作一改原作的简单叙述，不时提醒观众，是黑暗势力吞噬了他们本应该享有的平静生活。剧作以平行的手法表现了贺老六与阿毛“共时”的惨死，天灾与人祸同时并置于已经遭受生活重创的祥林嫂身上，而且特别强调了人祸——社会元凶的巨大破坏力。原作所特别侧重的一个人物命运悲剧在夏衍的剧作中更多被表达为一个社会悲剧。

夏衍对《祝福》的改编一直是毋庸置疑的成功之举，如增加祥林嫂拿菜刀砍土地庙门槛的情节，向来是被认为有力地表现了祥林嫂对恶势力的控诉，而随着这种声音的逐渐加大、定型，最初有人对此是否具有性格上的合理性的质疑则被湮没了。影片在具有了强烈的意识形态功利性的同时，人物性格也较小说单薄了许多，如鲁四老爷在小说中是一个讲理学的老监生，而影片中仅仅表现出其伪善、残暴、自私的一面，换言

之，鲁四老爷具有其他地主的共性而无自己的个性，鲁四老爷这个形象也就仅成了地主的代表和象征。

在《写电影剧本的几个问题》一书中，夏衍指出“电影的特点一是群众性，一是综合性”，“电影是最富于群众性的、最有力的宣传武器。”事实上，“主题艺术”的目的性和功能性要求一直横亘在包括夏衍在内的电影创作者面前。

《林家铺子》是夏衍根据茅盾的同名小说改编的，描写的是浙江杭嘉湖地区一个小镇上一家商店倒闭、老板破产逃走的故事。影片将主人公的个人命运同特定时代的重大历史事件结合，突出林家铺子的兴衰与整个社会动乱的内在联系，从而强调了影片的社会意义。

在谈及《林家铺子》的改编时，夏衍说：

在当时，为了要组织起“抗日救国”的全民统一战线，对民族资产阶级——特别是受到压迫较重的中小工商业者，主要的还是要引导他们走上反帝反封建的斗争，而不能把锋芒集中到民族内部的阶级矛盾。……当这个作品改编成电影而在今天放映的时候，观众就完全有理由要求我们对《林家铺子》里的人物作出应有的阶级分析了。对此，我在征得了茅盾同志的同意之后，对林老板这个人物性格作了一些必要的补充。我把林老板这一类人物处理为：一方面是

被压迫者、被剥削者，另一方面又是一个还可以压迫人的剥削者。压迫他的是帝国主义、官僚买办资本家、大商人、大小军阀、国民党官僚、土豪劣绅，但是他还有可以压迫和剥削的更弱小的对象，这就是农民、小商小贩，以及孤寡无依的朱三太、张寡妇等等。他对豺狼是绵羊，但是他对绵羊则是野狗。“大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米”，是当时的社会现实。我想，不把林老板写成一个十足的烂好人，不让今天的观众对林老板有太多的同情，应该说是完全有必要的。^⑤

在当时，《林家铺子》呈现出相对严谨而流畅的写实主义风格，具有一定的认识价值和审美价值，显示出了新中国电影艺术达到的高度和水平。

夏衍的改编之作更多的是一些“历史故事”的重新叙述，其间注入了显而易见的时代因素，浓郁的意识形态话语表露在“历史故事”的叙事肌理中，清晰明确的现实需求注入到对经典的阐释之中。

2. 当代文学名著改编

新中国的文学史上，有所谓“三红一创，山青保林”的简称，指的是产生过重大影响的8部中国当代长篇小说：《红岩》、《红日》、《红旗谱》、《创业史》、《山乡巨变》、《青春之歌》、《保卫延安》、《林海雪原》。这些“红色文学经典”绝大多数经过电影改编，成为了电影经

典。从1960年到文革爆发前,几乎每年都有一二部经典的反映革命战争和农村生活的长篇小说被改编成电影,除以上提及的长篇小说之外,还有比如冯德英的《苦菜花》、李英儒的《野火春风斗古城》、周立波的《暴风骤雨》、陆柱国的《上甘岭》等。

从题材上看,这一时期的名著改编影片主要分为表现革命历史内容和表现社会主义革命与建设两类。《青春之歌》表现女主人公林道静从一个小资产阶级知识分子成长为革命战士的经历;《红旗谱》描绘朱老忠等农民走上自觉革命道路的轨迹;《林海雪原》描绘东北剿匪的艰苦斗争;《暴风骤雨》表现解放区如暴风骤雨般猛烈的土地改革运动;《野火春风斗古城》描述抗战时期华北某古城地下党组织对敌进行策反斗争的故事;《苦菜花》反映胶东半岛抗日军民斗争生活;《烈火中永生》再现严酷的地下革命斗争和狱中斗争;《李双双》通过农村妇女李双双与丈夫孙喜旺之间的纠葛表现农村生产队中新旧两种思想的冲突;《小二黑结婚》以喜剧风格表现解放

区农村新旧两种思想的斗争。

在政治运动频繁、经济基础薄弱的社会文化语境中,改编文学名著成了完成电影生产的重要捷径。它的改编、导演、演员都往往是那些不仅在银幕上并且在政治上合法可靠的知名电影艺术家,如《青春之歌》导演崔嵬、陈怀皑,林道静的扮演者谢芳;《红旗谱》的导演凌子风,朱老巩与朱老忠的扮演者崔嵬,将朱老巩的侠肝义胆和朱老忠的耿耿正气表现得恰到好处,而摄影则由经验丰富的摄影师吴印咸完成;《暴风骤雨》的导演是谢铁骊;《李双双》的导演是鲁韧,李双双由张瑞芳扮演。此外,还有《红日》的导演汤晓丹,《野火春风斗古城》的导演严寄洲,《烈火中永生》的导演水华、主演赵丹和于蓝等,主创人员的优秀在很大程度上保证了影片的艺术质量,而影片的社会成功也给这些参与者带来了很高的荣誉。

相对来说,对当代文学名著的电影改编有着更为广泛的接受群体,一方面是因为这些作品的创作者与观众处于同一时代,有着共同的高亢、积极的时代

情感,而不像《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》那样由于革命形势的影响,影片中呈现出悲观的情绪。另一方面许多当代文学名著在进行电影改编时,加入了民间文化的形态,满足了以农民为主的电影观众的欣赏习惯。

以《李双双》为例,评论认为,对照电影《李双双》与小说《李双双小传》,虽然是同一个作家所作,虽然同样带有歌颂农村大跃进中新人新事的意图,但后者只是一部没有生命力的应时的宣传读物,前者却超越了时代局限,成为艺术生命长远的优秀喜剧片。关键原因正如学者所分析,是注入了民间艺术精神。《李双双》的隐形结构,是民间表演艺术中的二人模式,二人模式通常是一旦一丑,旦主丑从,丑角围着旦角转,《李双双》的性格冲突正是如此。喜旺虽然每场冲突都输给双双,但仍然不断地夸奖双双,直到最后亮出“先婚后恋爱”的包袱底,暗示剧情所推动的二人冲突,实际是男女恋爱过程,剧情以“夫妻打架——双双荐夫——约法三章——喜旺出走——双双迎夫——再次出走——二人和好”为线索展开冲突。同时,《李双双》人物性格的喜剧冲突也来自民间,她的性格有着中国传统民间文艺

《林家铺子》1959年 编剧:夏衍 导演:水华



水华 (1916-1995),原名张水华,导演的代表作有《白毛女》(与士侯联合导演)、《林家铺子》、《革命家庭》、《烈火中永生》、《佐渡》等。



《林家铺子》1959年 改编 夏衍 导演 李华



中快嘴李翠娥的性格，大胆泼辣，无所顾忌，敢哭敢笑，她的几次大笑都带有农村妇女的粗野泼辣和天真烂漫，她的几次大哭都表现农村妇女对丈夫的依赖、爱抚和失望，这是中国民间能够接受的女性性格。

同期许多作品的显形结构，都体现了国家意志，但作为艺术作品，毕竟不是一般的宣传品，由于艺术家们沟通了民间文化形态，在表达上自觉或不自觉地运用民间形式，使之成为老百姓能够接受的大众文本。

从小说到电影，《李双双》的故事情节与思想内涵有了很大改变。原小说只是一部应时的歌颂大跃进中妇女办公共食堂的故事，改编时，李准从原小说中的人物性格冲突发现了新的主题，改写成农村如何发挥妇女劳动力，正确开展评工记分工作，《李双双》在回避现实生活中的矛盾冲突的同时，并没有像原小

说那样渲染“大跃进”精神，也没有为当时的路线大唱赞歌，而是表现普通老百姓中的美好人性，提倡敢于与社会上的自私行为特别是干部的自私自利作斗争，虽然李双双的性格也迎合了大跃进的乌托邦政治的需要，但人物性格及其冲突，体现了民间对美好理想的追求。

一般说来，小说名著总是很难实现向其他艺术形式(如戏剧、影视)的转化，即使有所转化，也总是难于达到后者对前者的超越。从小说创作无所不在的文学语言思维向着具有有限定性(如小说叙事主体的缺席、一次性“阅读”等)的视听语言思维的转化，本身就存在着一定难度，而小说名著又往往有极丰富复杂的内涵，因而改编名著而又使原著精神得到精确、完满的传达就更非易事。

与西方的文学改编影片相比，中国的改编影片观念相对单一，长时间内都以“忠实原著”为基本准则，影片就是

文学作品的影像版，能够作较大改动的往往是一些当代作品。而事实上，即使是当代题材的作品，电影改编留给导演再创造的空间也是极为有限的，因为在政治意念束缚下，改什么、如何改几乎都预先地有了固定轨道。

由于鲜明的主题要求，文艺创作更多地不被理解为现实主义所强调的客观生活的真实再现，而是依据特定的主题对生活进行重构，在许多被视为现实主义的作品中，恰恰都放弃批判性这一现实主义的重要品格。这样的主题要求同样体现在电影改编之中，“对接”更多被理解为重新安置原作的题材内容，使其与主流意识形态达成吻合。改编过程不仅仅是改编者对原作精神的领会，更包含着对“当下”社会时代政治环境的洞悉和明了。作为特定的时代精神的载体，影片始终在向观众传达一种事实上经过了意识形态重构的“历史真实”，而它实际上更是一次新的意识形态的确立过程。

四、笑的意识形态生产

喜剧片，往往是以种种手法揭示人性、人生和社会存在的荒谬性而引人发笑并借此表达人类的自信心和超越精神的影片。^④如果我们以这样的定义来考察此期电影，我们就必须承认，由于政治斗争的尖锐和严峻，这个时代对于喜剧的容纳能力远远不够，也导致了本来为数就少的喜剧片由道德讽刺到歌颂，最终丧失了生存的语境。

新中国建立初至1955年，没有一部喜剧影片，一方面此时硝烟未尽，电影需要集中表现战争中的英雄人物，观众更需要的是加强对新政权信心，从而集中力量建设新家园；另一方面受1951年对电影《武训传》批判的余波的影响，电影工作者面临许多条条框框的限制，缺乏创作方向。

到1956年，国家整体形势趋于稳定，工商业社会主义改造完成，社会大众充满翻身后的幸福感与自豪感，也为

讽刺喜剧制造了良好的氛围。同时，官僚主义思想和作风逐渐滋长，产生了讽刺喜剧兴起的社会基础。同期，苏联文艺界提出反“无冲突论”和“粉饰现实”，并且拍摄一批喜剧片，对国内电影界产生了直接影响。而国内强调文艺“干预生活”的主张也为喜剧片的产生创造了舆论条件。

1956年在“双百”方针提出后不久，吕班导演的影片《新局长到来之前》，作为新中国第一部讽刺喜剧片问世。影片漫画式地塑造了一个自私自利的马屁精牛科长形象，突出了官僚主义者对上奉承献媚对下骄横糊弄的嘴脸，而牛科长对待局长和一般同志截然不同的态度也被上升为对待个人利益和国家人民事业的立场问题。

这部影片原是一部独幕讽刺喜剧，剧本发表后受到好评，各地艺术剧院争相演出，中国青年艺术剧院到中南海为毛泽东、周恩来等做过专场演出，也得到赞扬。不过，这种好评显然不是针对影片的艺术质量的肯定，而是影片所取得的社会效果。官僚主义是1956年整党的一项主要内容，改编时也只是丰富了喜剧细节，使人物形象更加鲜明，应当说在政治上具有了相当的保险系数，但影片后来还是为导演吕班带来了厄运。

同年还生产了《不拘小节的人》、《如此多情》、《寻爱记》、《球场风波》等一批喜剧片。

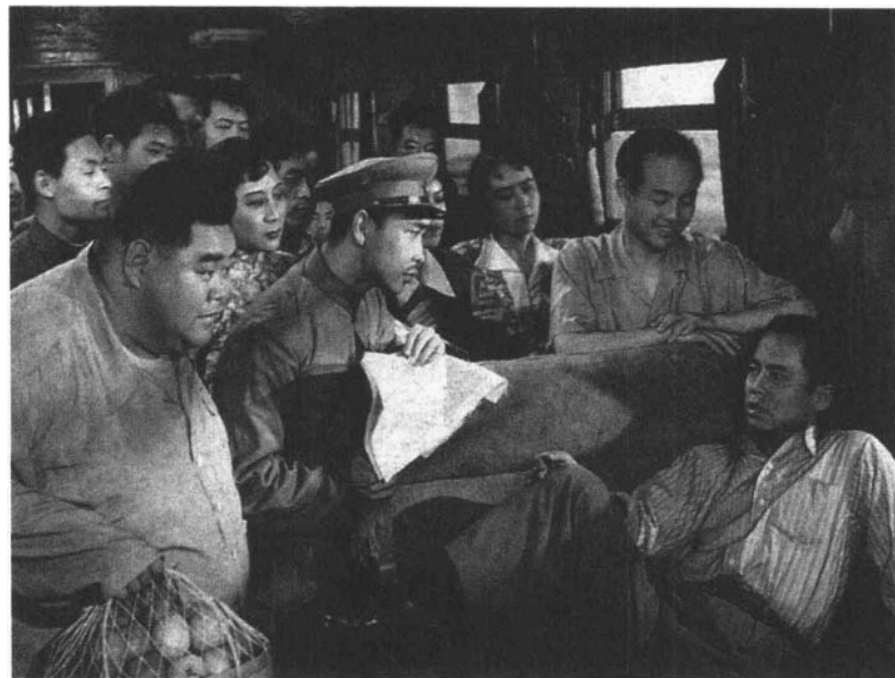
《不拘小节的人》(吕班导演)刻画了一个自称文人雅士不拘小节的讽刺作家去某市作报告，顺便去见一位没见过面的意中人。在路上，他随手丢果皮、摘花、在旅游景点刻字留念，在图书馆大声喧哗，而这一切统统被他的意中人看在眼里，当两人相见时，作家没精打采地说了句“完啦”。影片中的喜剧冲突并没有层层深入和激化，而是同类性质行为的简单冲突的重复，总的来看只是倡议遵守社会公德的反面教材。

《寻爱记》(王炎导演)以讽刺见异思迁，不重感情实质，只看重权势的恋爱婚姻观念。与《寻爱记》近似的还有

《新局长到来之前》1956年 编剧：于彦夫 导演：吕班



《不拘小节的人》1956年 编剧：何迟 导演：吕班



《如此多情》，主人公护士傅萍贫慕虚荣，一心想嫁一位处长，以此批判资产阶级的恋爱观。

和《乌鸦与麻雀》这样的讽刺喜剧不同，上述影片的讽刺限于道德化的范畴，而不是社会性的批判。这类讽刺喜

吕班(1913~1976),原名郑鼎星。导演的作品有:《新儿女英雄传》、《六号门》、《新局长到来之前》、《不拘小节的人》、《未完成的喜剧》等



剧是“讽劝型”的,导向教化目的。牛科长的伎俩是捞点小转椅的便宜、借机换大办公室以提高身份、顺嘴编造与新局长同生死的经历以满足虚荣心,这些大多与人物的日常品行相关联,不涉及政治阴谋,这是一种“理性化的讽刺”,被讽刺的对象代表的是一类人,这里的类不是按职务等级划分,而是按其所代表的某种品行或行为,在讽刺语言和手法上,多采用生活化的合理误会、巧合、偶然等喜剧因素制造笑料、辅以夸张和重复手法。甚至人物的姓名也具有隐喻性,如《如此多情》中见异思迁的女主人公傅萍(浮萍),《未完成的喜剧》中的易浜紫(一棒子)。

50年代中期的喜剧影片以讽刺的面孔出现,是因为此时的喜剧片带有很强的现实性、工具性和目的性。影片讽刺的对象或者是自私自利的,或者是工作方法不符合社会主义规范的。《新局长到来之前》中所讽刺的对象只是一个总务科长,他的张狂表演是由于新任局长的缺席——隐身,当丑角充分表演之后,代表正面形象的新局长出现,纠正制止了他的行为。在一部影片——一个封闭语境中,职位最高者往往是正面形象,其意义在于表明制度的合理性和可靠性,那些违法乱纪、为非作歹、谋取

私利者往往只是一些基层领导或低级干部,这种人物设置策略由于用于意识形态宣传十分有效,所以能够一直沿用到今天,作乱者可能人数众多,在短期内或某个范围内沆瀣一气,越是如此,越能体现阶级斗争、反腐斗争的艰巨性,但这些都是基于影片中所涉及到的最高级领导必然是正面的,他因为种种原因而缺席,当他出现的时候,必然可以拨乱反正。有的导演没有充分意识到这种策略的必要性,试图有所突破,如在《未完成的喜剧》中,讽刺的对象成了一个叫易浜紫的教条理论家,冠冕堂皇地观剧点评,掌握着作品的生杀大权,却满口大道理,言不及义。结果,这部影片和导演都因其讽刺的锋芒的尖锐度而遭到了封杀。

按照当时习惯的读解模式,一个文本被等同于一个社会。文本全部被认为是社会的全部,文本以暴露黑暗为主就被认为文本是在说整个社会以黑暗为主。对于新生政权来说,虽然只是道德化的讽刺,但也有丧失民众信任之虞,即使是影片的观众也惧怕这种信心受到冲击,事实上,许多观众也自觉参与了对此类影片的质疑。

在这样的环境中,喜剧片的生产已经完全超出了艺术创作的范畴。导演吕班曾谈到自己拍讽刺喜剧片的顾虑:“怕弄不好,怕弄巧成拙,怕弄得低级了,趣味庸俗了,怕讽刺得不准确,尺寸掌握不对,轻重配置不当,怕歪曲了现实,怕把讽刺变为诬蔑,怕……”“开始我倒不怕,可是我周围的气氛弄得我从不怕到渐怕,以至于在‘前怕狼后怕虎’的心情中,束手束脚地拍完了这部影片”,“我没敢故弄噱头,没有敢过分夸张,也没敢让大家多笑……”^①

尽管如此,影片放映后还是遭到质疑,如认为牛科长胸前挂了一排纪念章,那么很容易让观众觉得他是从部队转业,既然是部队转业的干部,那么他阿谀逢迎的行为就可能是在人民解放军这个队伍里学到的,如此显然是歪曲军人形象。由于出身和政治立场决定一

切,人物性格发展的其他可能性都被排除了,在读解一部影片时,采取单因单果的逻辑判断,某种立场必然导致某种行为,而该行为又必然导致失败或灭亡;反之,某种行为必然是由某种立场或出身决定,而当行为立场与出身不符时,便被视作拔高或抹黑行为。

新中国喜剧电影生产最不能被遗忘,同时也是悲剧性的人物就是吕班。吕班解放前从事表演,1950年起任导演,与伊琳合导了北影厂第一部故事片《吕梁英雄》,接着与史东山合作导演了《新儿女英雄传》,独立执导了《六号门》、《英雄司机》等片。50年代中期,由于政治气氛较为宽松,他转向对讽刺喜剧的探索,由此也给自己带来了厄运。在1957年的反右运动中,成了“利用讽刺喜剧宣传反党反社会主义的、凶狠的党内右派分子”,从此停止了艺术创作,直到1976年病逝后,才得到平反。他成了为新中国喜剧电影付出最大代价的导演。

吕班导演的最后一部喜剧影片《未完成的喜剧》(1957年)通过三个故事“朱经理之死”、“大杂烩”、“古瓶记”讽刺官僚主义者、吹牛皮者、不赡养老人者。三个故事有一个教条主义批评家——易浜紫(谐音“一棒子”)贯穿始终,其中“朱经理之死”设置了一个较为成功的喜剧情境:朱经理疗养回来发现大厅里给他设了灵堂,秘书正在给他写悼词,朱经理对着悼词、花圈大加挑剔,最后大叫“我没有死,我还活着”。但此片尚未出世,就被打成毒草,果然成为了一部“未完成的喜剧”。

与《未完成的喜剧》同时遭到相同命运的是上海电影制片厂同年生产的《球场风波》(毛羽导演),影片虽然被定性为“野草”而非毒草,但此后影片的编导均没有再从事电影创作。

1958年,郭维根据赵树理小说《三里湾》改编、导演了影片《花好月圆》,影片较为成功地保持了原作中的幽默感,既讽刺了时代的不和谐音,又显得诙谐风趣,但影片受到了“用三角恋爱

代替政治斗争和阶级斗争”的批判，遭到禁映。

同年还有一部喜剧片《布谷鸟又叫了》由杨履方根据同名话剧改编，黄佐临导演。女青年团员童亚男有新思想，而未婚夫王必好为了把她束缚在自己的手中，竟然要求她不能同男人讲话，不能去学开拖拉机。影片讽刺了一个只关心生产不关心人的农村基层干部，上映后立即受到激烈批判，被认为“歪曲现实”、“丑化党的领导”。

至此，讽刺性的喜剧片生不逢时的命运已经注定，于是歌颂型喜剧应运而生。

1959年，在规划“国庆10周年献礼片”时，电影界领导发现没有一部喜剧片，于是决定由夏衍负责“抓”出一部喜剧片，《五朵金花》成了重点，夏衍下达了“要喜剧，要有大理山水、载歌载舞、轻松愉快，不要政治口号”的指示，于是歌颂型喜剧影片的样本出现了。

沿着这个样本，在歌颂型喜剧路线上走得更远的是《今天我休息》(李天济编剧，鲁韧导演)，“今天”是户籍警马天民的休息日，所长爱人要为他介绍邮递员刘萍作对象，但这一天里，马天民为了帮助他人而几次失约，以致刘萍产生了误会对他态度冷淡，正在这时刘萍的父亲回家发现正是他帮助了自己，于是刘萍深深地爱上了这个人民警察。影片在一个完全没有矛盾冲突的正面环境中，靠极度的夸张、巧合、误会来达到喜剧效果。

这两部影片得到了与讽刺喜剧截然相反的待遇，并得到了广大观众的认可，这种少有的“成功”引起了电影界的关注，评论界据此开始讨论“社会主义新喜剧”，最后总结出这种新喜剧的特征是：其性质是歌颂光明，不写否定的消极的事物，态度上应当是歌颂而非暴露，通过影片证明生活是美好的；在人物形象方面，要塑造正面形象，从而达到歌颂新时代的目的；在喜剧技巧方面，诙谐、幽默、风趣、误会、巧合是基本手法。

《今天我休息》1959年 编剧：李天济 导演：鲁韧



在影片是否反映社会矛盾和有无戏剧冲突方面，评论界产生了分歧：有的认为歌颂型喜剧突破了喜剧传统的讽刺框框，可以不反映敌我矛盾或人民内部矛盾，因为社会主义现实生活充满了欢乐；另一种观点认为上述两部影片是有矛盾和戏剧冲突的，两种观点都有难以

自圆其说之处。因此，这场严肃的讨论最终没有带来“社会主义新喜剧”创作的繁荣。

于是，一部分人干脆另辟蹊径，使带有中庸色彩的生活轻喜剧成为此后很长时间内喜剧片的主要模式。包括鲁韧导演的《李双双》，谢晋导演的《大李、

《魔术师的奇遇》1962年 编剧：于彦舒 导演：桑弧



《大李、小李和老李》(1962年 编剧:干伶、谢晋 导演:谢晋)



《大李和小李》，谢添、陈方千导演的《锦上添花》，桑弧导演的《魔术师的奇遇》，严寄洲导演的《哥俩好》等。这些生活化喜剧，以现实生活为题材，表现人与人之间的予盾，生活态度、工作态度、夫妻关系、同志关系中的差异性，对待公私事务上正误与否的人情事。结局无

一例外是家庭团结、夫妻和好、破私立公、改邪归正等避重就轻的策略。此类喜剧用一种“生动化”的手段，完成着温情歌颂的功能。

《大李、小李和老李》(1962年，谢晋导演，干伶、谢晋等编剧)通过三位主人公一系列生活琐事，强调了加强体

育锻炼的重要性。老李是肉类加工厂的车间主任，怕开展体育活动妨碍生产，自己不参加也反对别人参加，最后自己却爱上了太极拳；大李是厂车间统计员，先进工作者，绰号“气象台”，参加体育锻炼后，天阴腰不酸、下雨背不痛，声明“气象台”辞职；小李是体育活动积极分子，因开展体育活动常与父亲老李闹矛盾。表面上看，影片似乎也有矛盾冲突，矛盾冲突的对象是对于体育锻炼的态度，这样的喜剧片远没有实现对现实矛盾的超越，而更应当说是对现实矛盾的回避。

生活轻喜剧承认生活中存在矛盾和斗争，承认“没有冲突便没有戏剧”，但也接受了讽刺喜剧的教训，避开诸如讽刺官僚主义等有政治风险的区域，这些作品一般都有光明的正面环境，但也存在阴影；有正面人物，但也有形形色色有错误思想的落后人物，它们反映的矛盾严格限制在“人民内部矛盾”范围内，多表现为先进与落后的矛盾，冲突多在父子、母子、夫妻或恋人之间展开，斗争方式多为规劝或说服，结局都是皆大欢喜。概括起来就是：有矛盾而不必尖锐；有冲突而不必激烈；有讽刺而不必辛辣；有歌颂而不必高调。

《锦上添花》(1962年，谢添导演)，表现了一个边远小站的生活，塑造了一群性格鲜明的人物形象，其中有替大伙想得多、为自个儿想得少的勤勤恳恳的站长“老解决”，来小站锻炼、热情有余经验不足闹了不少笑话的青年段志高，天真活泼、敢想敢干的姑娘铁英雄，公社里生产劳动样样行的胖队长，办事讲究准确、一步一个脚印的“老怀表”，热心肠爱管闲事的“秦广播”和爱动脑筋的“小发明”等。影片格调轻松，虽然人物塑造偏于符号化，但却给当时的观众带来了不小的欢乐。

影片《女理发师》(1962年，丁然导演)与《满意不满意》(1963年，严恭导演)都以服务行业为表现对象，前者对社会上轻视普通劳动者的现象提出善意的批评，后者反映服务行业里两种

《锦上添花》1962年 编剧:谢添等 导演:陈方千



《女理发师》1962年 编剧：钱鼎德 丁然 导演：丁然



思想斗争。

60年代的中国电影整体上已经适应了时代要求，前有建国10周年献礼片的经典样式的范本，加之电影人经过10年的摸索，基本找到艺术个性和时代内在要求的结合点。因此，这一时期中国电影创作比较圆熟，喜剧片的数量和模样也相应可观。

然而，在喜剧电影中，需要一种对人生世事的洞达心境，它不应仅仅是博人一笑，而是应让观众笑过之后体察到人的真谛。喜剧影片如果要具有自己的文化品格，要真正上升为现代人的生存智慧，就必须直面现代生存状态，努力消除人们的心灵困惑，使观众笑过之后有所收获。

从喜剧片的形态上看，这一时期既没有形体表演类的喜剧，也缺少滑稽喜剧，只有通过剧情结构来完成的结构性喜剧，这种影片的喜剧性不通过演员的表演而是通过故事来完成，演员的表演基本接近日常生活状态。

从艺术史上来说，笑就它的本性而言往往具有深刻的非官方性质；笑与任何的现实的官方严肃性相对立，从而造成亲昵的节庆人群。但就当代中国的社

会文化基础而言，即使在狂欢节上，人们也不能完全抛弃说教和禁忌，把日常的典章制度和清规戒律完全抛开。批判性的喜剧情景，在新时期前的中国喜剧电影中是不可能出现的。

五、强冲突化的反特类型片

新中国建立之初，社会结构简单，社会风气良好，党风廉政，大多数社会成员具有共同的人生观、价值观，人民内部矛盾不太突出，社会凝聚力较强。而国内外敌对势力的破坏与颠覆活动，却对新生的政权构成一定威胁。内有残余敌人，外有美蒋势力，政治上遵从以阶级斗争为纲的路线，人们似乎相信，在自力更生、自给自足的封闭的社会里，只要排除了外来威胁，清除异己，就可以获得和平与美好生活。

反特片的诞生不但是这种思维的产物，而且还强化了这种思维。当时的社会政治背景，折射到银幕上，便形成了当时此类题材电影创作的明显特征：在思想内容上，以揭露敌对势力的破坏颠覆活动，教育人民提高警惕为主，政治斗争简化为找特务、抓特务；在风格样

式上，则以前苏联惊险片作为重要参照系。

反特片多由反特小说改编而成。在50~60年代，苏联的侦探反特小说也有相当的影响，使中国与东欧文坛出现了创作“反特小说热”，中国反特小说尤以《国庆十点钟》、《徐秋影案件》、《第四者》等反特小说影响最大，由于具有较强的娱乐性，多被改编成电影。

反特片以惊险情节贯串全片。一般较多利用悬念、夸张和渲染手法，故事情节紧张多变，节奏快速，突出显示人物临危不惧、机智勇敢的性格，但不易表现人物复杂细腻的思想感情。

1949年新中国电影起步之初，为适应上述意识形态斗争之需要，各电影生产机构就把摄制反映隐蔽战线上对敌斗争事迹的影片列入生产计划。首开此类影片创作先河的是《无形的战线》、《人民的巨掌》，继之而来的则有《斩断魔爪》、《神秘的旅伴》、《天罗地网》、《虎穴追踪》、《国庆十点钟》、《寂静的山林》、《羊城暗哨》、《徐秋影案件》。《羊城暗哨》是其中的艺术精品。

反特片是和平时期的战争片，它线索单一，人物关系敌我分明；虽然性质隐秘，但线索较单纯；矛盾冲突尖锐，往往是你死我活的较量；故事都有一场生死对决，所反映的斗争生活既是前哨战，也具有决定胜负的性质。因此，影片必胜的结局往往喻示整个对敌斗争的必胜和新生政权的必胜。

反特片大致可分几种类型：

一、正面环境中正面人物与反面人物的斗争，即我公安人员在人民政权下，与潜伏的特务进行斗争。特务往往有合法身份或混迹于普通群众之中。大部分这类反特片，以城市和交通要道作为展开斗争的背景，因为敌特窃取情报的地点——国防工厂、保密单位设在这里。我侦察人员发现、识别和追捕潜伏特务是影片的主要线索。这类影片情节往往扑朔迷离，由于特务狡猾，得到一点线索又很快中断，常常使侦察工作走了弯路，而将注意力转移到他人身上，

只有经过冷静分析，才能辨清真伪。

影片《国庆十点钟》是根据小说《双铃马蹄表》改编的，而小说也是根据当时一个真实的案件所创作。解放初期，敌特将一颗威力可以炸毁一座三层楼的特制定时微型炸弹放置在一只双铃马蹄表内，阴谋在10月1日国庆大典开始时，制造一起重大政治事件；敌特同时又制造假象，迷惑与转移公安人员的视线。这个故事情节复杂，头绪繁多，改编电影难度较大。编导在解决这些难题方面，不能说很理想，但有些地方如高潮场面的处理则较为精彩：特务何占彪自以为爆炸计划万无一失，当捕获他进行审讯时，有恃无恐，拒不承认。公安人员顾群只好把马蹄表放在他面前，此时已临近爆炸时刻，墙上的挂钟随即敲了十下，他惊恐万分，冲出门外，惊呼：“炸弹！炸弹！”眼睛里充满了死亡的恐惧。这时，真的传来一声巨响——“轰”，何应声倒下。然而，这只是国庆礼炮的响声……几个简短的镜头，组接得十分巧妙，激起了观众异常紧张的情绪。总之，这段高潮戏处理得紧张而又真实，表明导演对惊险样式有一种自觉的艺术追求。但是，《国庆十点钟》还不能说是一部艺术上成熟的反特惊险片，作品的节奏拖沓，敌特形象脸谱化，有些斗争

方式也处理得很笨拙。

《斩断魔爪》受到现实生活中某些案例的启示与《冒名顶替》之类的苏联反特小说的影响，以敌特冒充他人，从海外归来进行敌对活动而终于被捕作为故事的基本框架。由于影片题材本身所具有的斗争的尖锐性与情节的神秘性，具有一定的观赏性与吸引力，某些局部也有一定的新意。扮演敌特白秉忠的著名演员韩非，一反当时对反派角色大都采取脸谱化的通病，反戏正演，颇富新意。但其中暗藏的外籍特务头目何主教，其化装造型却过于直露——正如片名“魔爪”一样，这种在人物造型上被“魔鬼化”了的敌特形象，是当时人们对西方某些敌视新中国的势力的一种政治心理的银幕反馈，具有很强的主观色彩，同时也说明这类影片具有强烈的政治指向性。

二、边防线斗争。潜伏特务和武装匪徒配合行动，往往会有直接军事冲突。由于边疆地形复杂，而敌人往往比我方战士更熟悉，使斗争更复杂，边防战士面临的困难和危险要更大，自然环境带来的困难有时要比特务带来的更艰巨。

《冰山上的来客》(1962) 故事发生在帕米尔高原。冰山雪海之间，远远行

进着一群骑马迎亲的塔吉克人，盛装的新娘子叫古兰丹姆，然而镜头移到一座礼拜寺，一个愁容满面的少女也叫古兰丹姆，谁是真正的古兰丹姆？边防战士展开调查，在当地群众协助下，捕获了阴险狡猾的敌人，消灭了流窜在边陲的匪帮。这类影片具有较多的影像奇观，包括自然景观和民族风情，因此娱乐性较强。

《英雄虎胆》(1958年，导演严寄洲) 描绘的是建国初解放军在广西十万大山剿匪的故事。其中由王晓棠扮演的女匪特的形象在当时引起很大争议，认为影片未能表现出女匪的阴险、毒辣，相反，在匪徒们设宴欢迎副司令时，她表现冷淡甚至厌烦，土匪调戏她时，她表现出极大的憎恶，被匪首李月桂打后，她又伤心地哭泣。如果用现在的艺术眼光衡量，王晓棠扮演女匪特的形象显然更符合人性的特点，更接近于生活的原形本质。但就当时政治化的艺术批评标准而言，显然有立场错误之嫌。

三、潜伏片。即我侦察人员打入敌特内部，冒名顶替，利用合法身份和敌人斗争。正面人物处于反面环境之中，但又与反映地下斗争的不同，反面环境处于大的正面环境之中。正面人物首先要取得信任，然后要经受反复考察，还

《冰山上的来客》1962年 编剧：乌 口辛 导演：赵心水



《英雄虎胆》1958年 编剧：丁一三 导演：严寄洲 郝光



往往要利用特务内部的矛盾和弱点反客为主。影片多半有一个关键的情境：敌特为考察，往往要设置一个陷阱，是否能越过这个陷阱不仅决定着侦察员的任务是否能胜利完成，还往往决定他的生死，而侦察员自己并不知道，还一步步接近这个陷阱。当然，最终侦察员会凭借自己的沉着机智跳出这个陷阱，并且同时赢得对方的绝对信任，化被动为主动。

《虎穴追踪》在塑造主要人物李永和时，突出了他善于利用敌人内部矛盾的斗争策略。他大胆地冒充敌特头目崔希正掌握名单之外的敌特大队长，通过落网特务黄云梦的引荐，打入了敌人心脏，终于拿到潜伏特务名单。但崔希正老奸巨猾，当他发现有人动过他的东西（那幅曾藏过特务名单的画轴）时，立即怀疑到李永和身上，于是出现了一场动人心魄的斗智场面。李永和主动承认动过画轴，既出于观众意料之外，又在情理之中。以攻为守的策略使自己由被动变为主动，显示了他的胆识。仅此一场，一个英雄形象便树立起来了。此片在叙事方面也比较流畅，人物关系交代清

楚，非常适合中国城乡广大观众的欣赏习惯，同时又具有电影所特有的融叙事于造型的特点。《虎穴追踪》具有较强的观赏性、娱乐性，这是它在众多反特影片中能够受到广泛认可的重要原因之一。

《羊城暗哨》是50年代公安题材电影创作的一个里程碑式的作品。它在创作上的突破，主要表现为它在人物塑造、文化内涵的拓展、悬念的强化、时代环境氛围的营造等方面。

着眼于并追求塑造英雄人物形象，是中国惊险片创作的一大特色。《羊城暗哨》的主要人物侦察员王练为了搞清敌特的阴谋（企图组织一个所谓“人民代表团”到联合国大会上进行“控诉”，以败坏共产党的声誉），冒充入境敌特，打入敌圈。敌人对他进行了多次严酷的生死考验：第一次怀疑他是“红社会”（公安局）的；第二次因敌特八姑到香港的消息走漏后，又怀疑他的身份……王练在生与死的较量中，凭借他的智慧和胆识多次化险为夷。尤其是敌特头子让他与女敌特八姑结为夫妻（以便于“工作”）的决定，则把这个人物置于一个更

加难堪的境地：如果接受，为革命纪律与个人道德操守所不允许；拒绝呢？则定会引起敌人的怀疑——若暴露身份，个人丧命且不说，完不成任务则事关重大……一个共产党员被迫要同一个国民党的女特工建立夫妻关系，在50年代海峡两岸全面对峙的政局，以及“性”作为电影禁区的社会氛围下，这种极其微妙的人物关系，不能不在观众的潜意识中产生作用，这是此片引起观赏兴趣的因素之一。

此外，影片还成功刻画了女特工八姑。这个人物不只是一个我们在某些文艺作品中常见的那种卖弄风骚、企图以自己的色相猎取情报的政治或经济斗争的工具与符号，而同时也在相当程度上揭示了她作为一个失败、没落阶级的女人的苦恼、绝望与挣扎的心情，触及了此类人物的生存状态，同样具有一定的思想深度。其他一些人物如陈医生、伪警察出身的海员江广德等，都给观众留下了印象。

《羊城暗哨》悬念层出不穷，它自始至终都能保持观众的兴趣与满足他们的好奇心理。其中最吸引人关注的悬念是“到底谁是梅姨”。影片编导让我们跟随侦察员王练探险般地越过了五道神秘的门直到影片临近结束才看到她的真面目。实际上，她早就在影片中出现了，这极有助于表达当时流行的“敌人潜藏很深，不易发现，要百倍提高警惕”的对敌斗争意念。揭露梅姨的过程，大体上也就是影片情节展开的过程。梅姨这个人物，在原初的电影文学剧本中本来就是马老板，到影片中才改成“女佣”。此举颇具画龙点睛之妙，使这部很可能流于平庸境地的影片，一跃而跻身于当时中国惊险片杰作的榜首，表明反特惊险片创作者在植根于中国生活土壤的同时，已突破了前苏联同类作品的模式。

惊险故事片面临的两难在于如何既有效地利用惊险因素的观众号召力，又不至于被主流政治化批评视为“为惊险而惊险”的西方资本主义做法。对此，影片《永不消逝的电波》在分寸把握中颇

《羊城暗哨》1957年 编剧：陈残云 导演：卢珏



具匠心。首先，将李侠置于沦陷区的上海——这个主人公时刻有生死之虞的“绝境”之中，其本身就是一个大的悬念。在这样的环境里，李侠不断变换着身份，时而老板，时而小店主，时而工人，然而始终处于与敌人的搜捕和反搜捕的尖锐矛盾中。其间，又两次被捕。一次遭酷刑后脱险，并导致一段时间处在敌人的严密监视之下，且险些再次落入魔爪；第二次被捕，最终献出了生命。如此结构严密，加之情节跌宕起伏，达到了扣人心弦的效果，符合惊险样式影片的元素，同时，每一悬念的设置都有十足的现实可能性。另外，影片也展现了部分地下工作的方式方法，如在蛋糕里夹电报底稿，在《红楼梦》里夹新华社消息，在火柴盒里藏电报密码等等，这些既是人物在特殊环境里的真实行动，但又具有神秘性。

这部影片是黑白片，但影片的光调和影调非常细腻且富有层次，还有一点特别之处在于，影片的片名出现在片尾：在李侠从容而坚毅的脸部近景画面上，随着滴滴答答的发报声，出现一圈圈无线电波，同时出现“永不消逝的电波”7个大字。这一写意性的镜头构思既独到新颖，又和影片的内容十分贴切。

反特片首先在内容和表现形式上要符合国情，不可能像好莱坞那样天上、地下、海底随意进出，枪手、美女的故事任意编造。其次是情节安排上的难度，既要体现敌我双方的特殊较量，又要制造强烈的悬念，这就需要巧妙而又准确的设置。中国的反特片导演在设置悬念时由于受当时政治氛围的影响，往往具有简单化的倾向。

反特片的意识形态性首先表现为通过敌我二元对立、我正敌邪来揭露、批判美、蒋对新政权的破坏颠覆，同时高扬革命英雄主义精神；其次表现在结局上，我胜敌败。于是，反特片永远是一出喜剧，似乎没有发现不了的特务，一旦发现没有抓不到打不倒的特务。

在影像人物塑造上，性格通常比较

单一，创作者除了表现正面人物坚定的政治信念与高尚的人格外，还着重刻画了他们的机智与勇敢，有一种理想化的倾向；对敌人则进行妖魔化的处理，面目狰狞，眼神阴险毒辣，说话咬牙切齿，在紧要关头，往往内部分裂、背信弃义，敌特分子在银幕上的位置大都被安排于阴暗的角落中，我方侦察员即使换上敌特的长衫礼帽也还是能够被一眼指认出来。只有少数影片敌我双方都得到较充分的塑造，人物较为丰满。

《无形的战线》于1949年底拍成，是新中国电影史上公安题材作品的开山之作。在当时的历史条件下，这是一部在电影编导业务上颇有特色的影片，当时却受到中宣部电影局艺术委员会分管艺术创作的陈波儿的严厉批评。她在《评〈无形的战线〉》一文中，指责这部影片“在内容方面，编导思想表现着非阶级观点的偏爱，这种失去阶级观点偏爱就是造成此片原则性的缺点的最基本的因素”。

所谓“非阶级观点”就是“放弃了对敌人应有之暴露”。“处理敌人方面，条条有序，没有表现他们在我强大力量

包围之下惊惶失措，内部不巩固和不一致，相反的我们的侦察未曾逐一获得结果，连他们搬家，咱们都不知道，这也是不应当这样写的。”

陈波儿的文章还批评了编导“以为依靠技术可以取悦于观众”的思想。这篇影评文章的美学观念在当时很有代表性，它反映了那种认为作品的内容与形式可以割裂，且过分强调内容而严重忽视形式与技巧作用的主流批评观。由于影评作者当时在电影界具有很高的威望，因此它对此后反特片的拍摄具有相当的影响力。

根据1955年人民日报《她为什么被杀》的报导改编而成的《徐秋影案件》曾经引起过较大反响。徐秋影解放前曾受特务欺骗加入过特务组织，解放后虽然有所悔改，但始终没有勇气向组织上坦白，当特务要她继续为他们工作时，她拒绝了，导致杀身之祸。影片试图说明，在敌我斗争面前非此即彼，走第三条道路是行不通的。从影片来看，似乎是按侦破片而非政治片来拍摄的，也因此引起了许多观众的质询，认为过多着眼于

《徐秋影案件》1958年 编剧：马深 李亦 导演：丁彦夫



破案，没有写出复杂的尖锐的阶级斗争，似乎有同情徐秋影之意，而忽视了思想性。

反特片往往形成了一种固定的程式。一般是以倒述、悬念的手法来一步步展开剧情的，有的悬念运用不好，往往是让观众看了前面，就知道后面的结果；平庸的反特片开头往往是领导交待任务，情节设置上，神化我方人员，一切都在掌握之中，或者身入虎穴的侦察人员料事如神，万无一失，以致失去了惊险性；故事情节的主要模式是双向的“冒名顶替”，中心事件往往是窃取与保卫秘密文件或图纸之类的激烈争斗；在破案过程中，普遍贯彻了政府的“专业与群众相结合”的路线与政策，特别重视与强调人民群众在破案过程中的作用；由于对敌斗争的严肃性与内容的沉重感，在艺术风格上大多呈现为清一色的正剧类型。

身份在反特片中至关重要，身份决定了人物形象的思想行为，也决定了他们的成败和命运，成功隐藏身份就可能成为英雄而暴露身份将导致生命的丧失，无论是我方侦察员还是敌特都面对为了掩盖自己的身份非生即死、非胜即败的两极境地。但我方英雄宁可舍身不愿牺牲一位自己的同志或群众，敌特头子却往往在关键时刻毫不迟疑地抛弃自己的同伙；我方英雄无论面对何种情境，都镇定异常，敌特分子则常常惊慌失措汗流浹背。

我方侦察员和敌特都可能训练有素，勇敢、机智、富于经验、忠诚是他们共同的特征，有时我胜敌败的结局未必是我方侦察员能力胜过对方，而可能是我方侦察员有当地群众的配合和帮助，而敌特不但得不到这种支持，还往往要面对己方人员的叛逃和招供，由此，虽然没有树立起个人英雄，却体现了我方革命事业的正义性、群众性和必胜性。

身份的模糊性比确定的身份更能带来娱乐性。身份的模糊实际是兼有双重身份，这种双重身份与现实生活中人的双重人格模糊对应，可以使人物面临从

未遭遇的境地，合法地从事一些“不合法”的活动与行为，如穿西装、吃喝玩乐等。合法破禁，比起侦察员在我方阵地上不吃不喝对于观众来说更能带来快感体验。如英雄人物可以面对严刑拷打，但如何对付女特务的诱惑这类人们颇感兴趣的问题，在当时只能“策略性”地回避，因为英雄人物既不可能严词拒绝，又不可能顺势推舟，前者不真实，后者则有辱英雄的形象。

反特片中的女性有好有坏，但好人往往形象单薄，给人留下印象的往往是年轻女特务。她们喜好吃喝玩乐，穿着打扮举止行为都突出女性特征，一方面成为我方侦察员的一道障碍，另一方面她们必须是堕落的、淫荡的，同时也在诱惑着电影观众。在影片《英雄虎胆》中，女匪阿兰不甘被其他土匪恣意凌辱，对侦察员曾泰动了真情，但曾泰显然不可能与女贼有任何牵连，最终利用阿兰的感情，他掩护了自己，而阿兰的结局可想而知。从观众的角度看，这样的情节可以作各种解读，但影片放映后，阿兰的形象却成了争议的焦点。

50~60年代共拍摄反特片28部，其他影响比较大的影片还有《霓虹灯下的哨兵》、《神秘的旅伴》、《铁道卫士》、《沙漠追匪记》、《云雾山中》、《昆仑铁骑》、《跟踪追击》等。

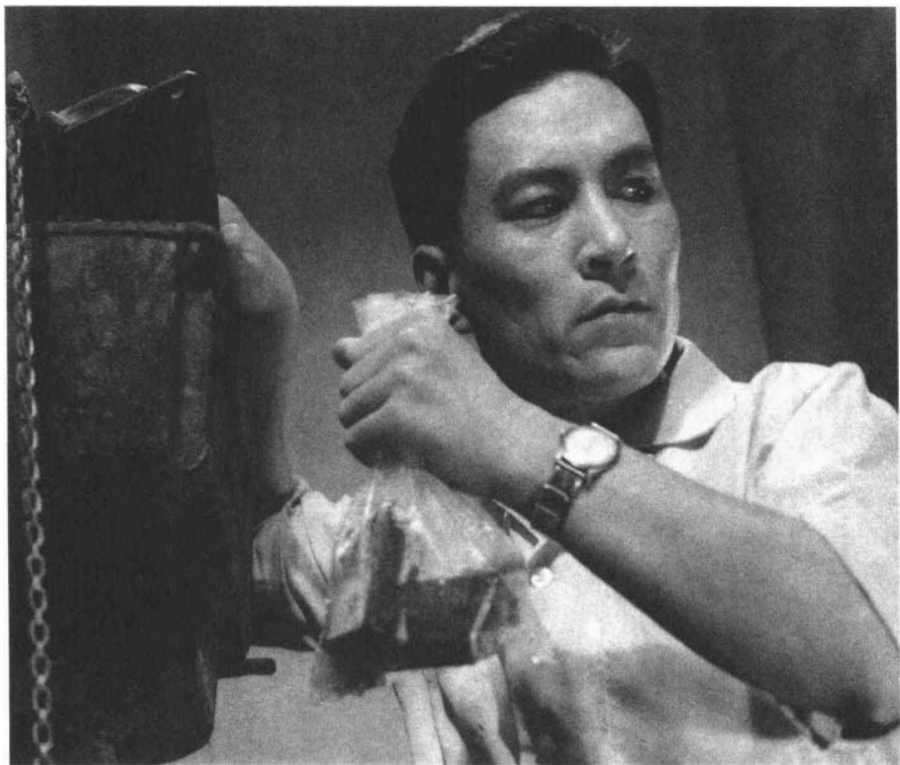
综观此期以“反特”为主要内容、以“惊险”为样式的公安题材电影，尽管对人物丰富的内心世界拓展不够，文化底蕴显得不足，色彩还不够多样，但它们在当时色彩比较单调的电影园地里，为之增添了几分生气，在那文化生活贫乏的岁月里，一定程度上满足了人们有限的娱乐与审美需求。

反特片理所当然地向广大群众进行“提高警惕”教育，强化了观众日常的阶级斗争意识。因为“特务可能就在你我身边”，而凡是具有与影片表现的特务同样行为的人也必定是特务，一时间人们忙于指认特务，指认他人为特务即是自我保护，也是爱国行为，一旦抓住特务，反特片中常见的镜头是“说，谁指派你来的”，在银幕下，也一样，一旦某人被指认为特务必须再指认他人，尤其是那些具有一定领导职位的人为自己的

《霓虹灯下的哨兵》1964年 改编：沈西苓 导演：王苹 摄影



《跟踪追击》(1963年 编剧 朱向群 安世民 导演 卢钊)



如《内蒙人民的胜利》、《阿娜尔罕》；也有人物传记片，如《回民支队》、《远方星火》；惊险片，如《冰山上的来客》、《神秘的旅伴》；音乐风光片，如《刘三姐》；抒情喜剧片，如《五朵金花》；神话悲剧片，如《阿诗玛》；歌剧片，如《柯山红日》；舞剧片，如《蔓萝花》；戏曲片，如《秦娘美》等。

许多少数民族题材影片为中国电影甚至中国文化赢得了国际声誉，如《内蒙人民的胜利》、《边寨烽火》、《五朵金花》、《蔓萝花》、《农奴》、《阿诗玛》等分别在蒙古、埃及、瑞士、菲律宾、西班牙等国的电影节上获奖，在以少数民族奇观吸引国外观众的同时，也将其中的意识形态传递出去。

这一时期少数民族题材片有关于少数民族地区解放的主题，有表现少数民族参与抗日战争的、关于汉族与少数民族人民相互哺育、融合的阶级亲情主题，以及主要产生于50年代中后期的农业合作化建设的主题。

许多影片与非少数民族影片一样，采用新旧两重天的叙述，反映各少数民族在中国共产党的领导下，推翻旧社会的深重压迫，获得自身解放，获得社会主义大家庭火样的温暖。在这类题材的影片中，不仅具有与同类汉族影片一样的正义与邪恶、压迫与反压迫的对立，生与死的对抗，还有少数民族人民特殊的辛酸经历与血泪体验。

如《农奴》(1963年，黄宗江编剧，李俊导演)主要反映了西藏农奴的解放斗争，采用呈现苦难、揭露罪恶的形式，充分调动有过苦难体验的观众的仇恨，而使未经历过苦难历史的青年观众充满恐惧，从而有效地表达只有共产党才能解救人民于苦难之中的主题。由于导演选用大多是农奴出身的藏族演员，因此演员充满激情的表演使影片极具说服力，人物形象塑造也十分鲜明。

少数民族影片另一个重要的表现内容是在社会主义新生活中，少数民族人民美好、坚贞的爱情，在幸福生活的呈现过程中，隐含的是对社会主义道路的

“上司”，才可能减轻对自己的打击，人人都有权怀疑他人，人人也都有可能被他人怀疑为特务。无疑，这类影片也无意之中对此后阶级斗争扩大化，起了一定的推波助澜的作用。

六、民族团结政治寓言

对于新生政权来说，少数民族问题是一个事关全局的因素。新中国建立初，少数民族人口只占中国总人口6%，少数民族地区却占据全国面积的60%，其中包括具有重要战略意义的边境，还拥有丰富的自然资源。其实，历代政权都将少数民族问题作为国家政策的重要部分，但基本只能保持在使少数民族不侵犯汉族疆土的程度，新中国采取的政策则力求使少数民族逐渐步入中国社会主流，在政治宣传中，强调少数民族是中国大家庭的一部分，在大多数少数民族地区采用汉族地区的社会改革模式，但视各地条件适当放慢实施的速度。

尽管如此，由于不同民族之间文

化、经济等各方面的巨大差异及少数民族政策在实施过程中出现的具体问题，建国初期，少数民族问题仍然不时地呈现出来，造成民族间的紧张情绪和社会的不稳定。

为了实现最大范围的团结，打击共同敌人，电影成为宣传民族政策、团结少数民族的重要途径之一。在新中国后的十七年期间，拍摄了45部少数民族题材影片，反映了蒙古、藏、回、苗、瑶、壮等18个民族的历史和现实的生活图景。这些影片除了具有爱国主义情感、英雄主义气质等时代特征之外，还精心构建了民族团结的多民族国家图景。少数民族地区富有异域色彩的自然景观和生活方式，富于个性化的人物性格，以及对理想、爱情的追求，既为电影艺术家们提供了充足的想像空间，也在一定程度上对缺乏娱乐性的新中国电影作了弥补与平衡。

少数民族电影所取得的成就，不仅表现在数量多、题材内容丰富，而且艺术形式多样。既有常规样式的正剧片，

《天歌》, 1963年 编剧: 黄宗江 导演: 李俊



《曼曼花》1961年 编剧: 吴帆女等 导演: 范爱 赵焕单



无比信任。如《天山之歌》(维吾尔族)、《绿洲凯歌》(维吾尔族)、《芦笙恋歌》(拉祜族)、《五朵金花》(白族)、《洞箫横吹》(苗族)、《苗族儿女》(苗族)等。浪漫的想像和劳动人民美好的爱情,弥漫在莺歌燕舞的银幕上。

这类影片中往往也以阶级斗争为线索。1964年摄制的《天山的红花》(崔嵬、陈怀皑、刘保德导演)通过哈萨克族女共产党员阿依古丽当选为生产队长,带领群众搞好生产,并与暗藏的阶级敌人、反动牧主的儿子兽医哈思木的破坏作斗争,与丈夫的“发家致富”和大男子主义思想作斗争,终于夺取牧业大丰收的故事,把种族或阶级、政治或性别、进步或落后等多种主题完整地糅合在一起,突出了少数民族地区社会主义建设的基本题旨。这部影片值得注意的是对阿依古丽这个人物形象的塑造。这个女性形象在影片中具有了党员、领导和妻子的双重身份,似乎可以看作是少数民族题材影片中关于女性形象叙事策略的一个成功改变:她的党员和干部身份标志着新政权已在少数民族地区建立了稳固完备的基层组织和政府机构,而无需再由以汉族为主体的党和国家政权形象以外来者的身份来填充影片叙事中的权威位置。

此外,表现少数民族英雄的具有传奇色彩的影片也颇有成果。如《金玉姬》(朝鲜族)、《回民支队》(回族)、《草原英雄小姐妹》(蒙古族)等。这些影片注重典型事件的刻画,注重典型环境的营造,往往在一个结构完整的故事中,塑造出像金玉姬、马本斋等一系列英雄人物,同时又注重叙事的传奇性、娱乐性。

从总体上看,少数民族影片的主题往往是歌颂新生中国,抒发翻身做主的自豪感以及大干社会主义的豪情壮志,控诉封建社会、农奴社会的罪恶。这些礼赞影片,在摄取自然景物时,往往以蓝天、白云、雪山和雄鹰等少数民族自然景观为标志,以明快流畅的意象蕴含着乐观的心境和饱满的情绪。这些影片在当时对宣传主流意识形态的民族攻

策,增进各民族间的相互了解,消除民族隔阂,克服大汉族主义和地方民族主义,促进民族团结方面发挥了一定的作用。

《内蒙人民的胜利》(于学伟导演)是新中国第一部反映少数民族题材的影片。这部影片的生产过程清晰地表明了少数民族题材影片所具有的意识形态意义。影片原名《内蒙春光》,影片中的蒙古王爷是一个对内压迫奴役本民族百姓,对外投靠国民党参与反共的反动形象。此片由于违背了当时的少数民族政策,公映一月,就被停映,不过有关部门对这部影片着意扶持。由文化部长沈雁冰组织一百多位有关部门领导与文艺界知名人士参与修改讨论,周恩来发表讲话指出“我们对少数民族的王公和上层分子主要是争取,就因为他们虽然是残酷的统治者,但他们不是主要的敌人……《内蒙春光》没有从全国阶级斗争的全局来看问题,而是孤立地写少数民族中一个民族的阶级斗争,这就把少数的王公作为主要敌人,得出一旦推翻了王公的统治,民族问题就会完全解决了的错误结论,而且必然不能真实地反映我国少数民族的斗争实际……”^①

修改后的影片更名为《内蒙人民的胜利》公映,道尔基王爷的形象在影片情节中发生了重要改变,变成了一个起初受蒙蔽和欺骗,经过共产党员苏合的启发和争取,最终觉醒,识破了国民党特务的阴谋,接受了共产党的民族政策的人物形象。

《内蒙人民的胜利》为新中国的少数民族题材影片奠定了基本叙事策略与类型。其叙事结构的基本特征是,用阶级分析的二分法形成叙事类型上的最基本的二元对立结构,来阐释产生于国家意识形态体系中的基本主题,并在不同题材的不同主题中,形成各种万变不离其宗的叙事变形。

少数民族影片一般采用这样几种典型的叙事策略:^②

(1) 用阶级认同的策略替代民族认同和文化认同,从而教育和启迪各少数

民族人民认识到在民族差异和文化差异的更深层次上,是阶级的差异。汉族和少数民族的剥削阶级与汉族和少数民族的被剥削阶级之间是阶级斗争的关系,同时兼顾民族统一战线策略,争取可以争取的少数民族上层分子。

(2) 在有限的几部表现少数民族抗日题材的影片中,则用国家意识和民族大家庭的观念替代少数民族意识,强调执政党所领导的各民族共同的抗日民族统一战线。

(3) 在反映农业合作化到人民公社的社会主义建设的题材中,用进步与落后的分界线来消解许多植根于少数民族历史中的宗教、宗法和文化矛盾,从而使这一题材与整个国家、社会进步的主题相联系。

(4) 在尊重少数民族信仰自由的前提下,以阶级分析的方法取代少数民族的神话传说、巫术民俗的统治地位,用

以汉文化特色为主体的社会主义无神论思想教育少数民族人民,反对封建宗教迷信。

由于少数民族题材所特有的复杂性及政策性要求,《白毛女》式的单纯阶级分析结构尚不能够准确有效地表述党的少数民族方针政策,因此一个处于转变过程中的人物对于影片故事来说是必不可少的剧作元素,这种转变并不是人物性格的转变,而是思想观念及政治抉择的改变。加之阶级矛盾和阶级斗争所带来的叙事驱动力,一个由政治表述转换而成的完整的影片叙事体便完形了。

《勐垵沙》堪称这一类型影片的代表性作品。首先,影片运用阶级分析的方法,消解汉族与少数民族的民族界限,代之以阶级归类的方法,确立影片剧作的基本结构:即勐垵沙的傣族头人布亢和美蒋女特务刀爱玲同属反面人物,解放军工作组的江洪与傣族同胞梅

《回民支队》1959年 编剧:李俊等 导演:冯一夫 李俊



《边寨烽火》，1957年 编剧：林子青 导演：林衣



恩、帕曼则是正面形象。而开始受坏人挑拨与解放军作对，后来被解放军的行为所感动而醒悟过来的猎人勒亨则是处于转变中的形象。头人布亢在影片剧作的前半部分中阻止傣族群众接近工作组，关押帅恩，抬高粮价，成为叙事中的反面形象，到他被刀爱玲所劫持又被解放军所解救时，剧作中的这个人物便也具有了某些可以“醒悟”的契机，影片的情节便成为统一战线政策的一次成功表述。影片的政治含义是不言而喻的：在民族的异同之上，还有更高的阶级异同，民族的不同是不重要的，重要的是阶级身份的不同。

此期中较为出色地表现这一主题影片还有《回民支队》(1959年，冯一夫、李俊导演)。这部影片主题表述的策略在于，在抗日战争的表层题旨之下，其核心主题实际上是在于党运用统一战线政策对一支自发性的少数民族武装的教育和改造过程。教育和改造的策略仍是统一战线政策下的阶级分析和阶级斗争方法。剧作冲突在马本斋与地主阶级

出身的白守仁、哈少福之间展开。共产党和八路军起初是作为义勇军的解救者，继而以回民支队的教育者和指引者的身份出现的，是影片叙事中的权威。最后，马本斋终于清除了自己同族的阶级异己分子，共产党和八路军的形象代表郭政委在牺牲前，批准了马本斋的人党要求。一个少数民族的自发反抗者成长为一个成熟的革命战士，回民支队终于变成了一支革命军队。

1959年的《草原晨曲》(朱文顺导演)在阶级界限的叙事规范下涉及了汉蒙两族人民共同抗日、建设并抚育后代的主题，并为这一类型的影片奠定了主题方式及情节规范。到60年代的《两代人》(陈岗、欧凡导演)，这一主题更为完善、定型，政治含义更为显著与饱满。一对汉族夫妇——孟英和赵彬有了确定的政治身份：共产党员，并被军阀盛世才逮捕。他们的儿子被一位维族老人救走。18年后，孟英又作为党的领导者回到新疆领导建设，她的儿子已成为年轻的维族拖拉机手，他们共同与暗藏的反

革命分子王冬和右倾人物买买提作斗争，最后铁路工程胜利，拖拉机手艾里也激动地认了自己的汉族母亲。

1961年的《达吉和她的父亲》(王家乙导演)使这一主题类型达到高峰。这部影片的故事结构与《两代人》的故事结构极为相似。汉族姑娘达吉，自幼被奴隶主掠去为奴，由彝族奴隶马赫抚养成人。解放后汉族工人任秉清支援彝族建设时，发现达吉是自己的亲生女儿。三人各为父女之情所苦恼，最终两个民族的父亲与达吉共同组成了一个奇特的新家庭。更重要的是孩子们在被抚养的过程中都被赋予了少数民族的身份和名字——艾里或达吉。在叙事的展开中，孩子们已不再像他们的父辈(孟英和任秉清)那样两次以异族外来者的身份进入少数民族地域，而是成为少数民族的一部分。在重新确认了自己的父母和汉族身份之后，孩子们亦不愿再离开养育自己的少数民族，从而获得了双重的民族身份，并通过亲情的力量使自己的汉族父母也留在了少数民族地区。

这类影片都采用家、国双线叙事。家庭团圆需要国家意志的实现作为前提。同时，它努力通过一个家庭的特殊结构来阐明国家的民族统一政策，这些特殊的家庭必须超越民族情感，才能获得真正的圆满，而狭隘的血缘关系在解决这些叙事困境中不仅是微不足道的，甚至是叙事的障碍。最终这个由不同民族组成的特殊的家庭喻示了多民族的社会主义国家大家庭完美融合的景象。

《无情的情人》1959年剧本发表之初得到热烈的好评，认为作者大胆地以浪漫而现实、复杂而明朗的艺术手法，刻画和处理了剧中主要人物的性格，但很快剧本遭到一场大批判，被认为“以资产阶级的人性论，代替无产阶级的阶级论”，从而模糊了阶级界限，调和了阶级矛盾，客观上起到了反对阶级斗争的效果。

这一时期少数民族题材片对欲望的呈现是要让观众认同于现实政治的要求，它对现实的真实表现也必须是建立

《两代人》(1961年) 编剧: 洪荫等 导演: 陈戈 摄片



在阶级论的基础上,它要把观众带入到积极的社会主义建设当中,而不是相反,让观众沉迷于想像的梦幻,失掉对意义的追求。⁹⁹

少数民族影片在人物塑造和刻画上相对没有那么多的禁区。如《边寨烽火》男主人公多隆除了表现出景颇族特有的勇敢和粗犷外,也表现了他鲁莽、听信敌人挑拨等缺点,并且因此而作出了投敌的举动,这些在其他影片中都是不可能存在的。

《芦笙恋歌》大胆正面表现男女恋爱,虽然是以反抗压迫为主题,但还是使当时的观众得到少有的情感体验。影片的音乐主旋律《阿哥阿妹情意长》以拉祜族民族乐器伴奏,成为流传至今的新民歌。

《冰山上的来客》则是一部悬念重重,情节跌宕多姿、引人入胜的惊险样式影片。特别是这部影片是八位来自不同民族人员合作完成的,体现了民族间的友谊和团结。该片编剧白辛是赫哲族,影片风俗顾问古里米尔是塔吉克族,演员马陋夫是回族,恩和森是蒙古族,白德彰是满族,扮演真古兰丹姆的克里木是维吾尔族,还有哈萨克演员。这样的合作在少数民族电影史上具有独特社会学意义。

少数民族女性是少数民族影片中的重要元素。女性在其中或者是在旧社会饱受压迫和欺凌,在新社会中走向新生,她的命运是民族命运的象征,当少数民族女性在影片中承担这样的功能时,与非少数民族影片基本相同;另一种情况是女性在影片中担当社会主义建设的积极参与者甚至领导者,如《五朵金花》中的五位金花,《天山的红花》中的阿依古丽。这些女性与同类题材中的女性的最大不同在于,在服装、服饰、言行举止方面她们仍旧保持着女性气质与特征,如《五朵金花》中表现出女性的羞涩和温柔,与同类题材影片中女性努力将自己装扮成男性的做法相比,既增强了观赏性,也符合观众的社会心理。

《五朵金花》表层叙述云南大理一

《芦笙恋歌》(1957年) 改编: 彭荆风 陈希平 导演: 于彦夫



《五朵金花》1959年 编剧：赵季康等 导演：王家乙



《刘三姐》1960年 编剧：乔石 导演：苏里



位白族小伙子寻找自己的情人的过程，在此过程中展现人们高涨的社会主义热情、忘我的劳动精神才是真正要义。《景颇姑娘》是一部反映边疆民族地区互助合作运动的影片。塑造了黛诺、董木娜等景颇姑娘的形象。黛诺是新中国成立后景颇族涌现出来的第一批社会主义新

人的代表。导演倾注了全部的热情，将她安排在一个尖锐、激烈而又复杂的环境中，讲述了黛诺由一个无依无靠的孤儿成长为景颇山走社会主义道路的带头人的过程。

少数民族题材中的女性还有另一类角色，即民间传说中的女性。这类女性

往往聪明、勇敢，富于反抗精神，不向统治阶级低头，如《阿诗玛》中的阿诗玛、《刘三姐》中的刘三姐。

《阿诗玛》在改编成电影之前，就已经对原传说进行了整理，长诗中民间暧昧复杂的因素被剔除，改造成阶级斗争故事，使阿诗玛的悲剧成为阶级社会被压迫者的悲剧。抢婚原本是该民族缔结婚姻的一种有效方式，但经过改编，抢婚成了阶级压迫行为。

阿诗玛长得美丽迷人，是撒尼姑娘中最美丽的花朵。她热爱劳动、朴实善良、聪明能干，是撒尼姑娘的典型代表。她对待爱情，不慕虚名，敢于反抗财主热布巴拉家的掠夺婚姻，在阿黑哥的帮助下，取得了抗婚斗争的胜利。尽管她最终未能逃脱热布巴拉的毒手，被洪水吞没了青春的生命，但是，她的反抗意志和追求自由的愿望却如山谷回声，永远留在人间。在传说中，阿诗玛成为撒尼人民无穷智慧、无穷能力和不可屈服的精神象征。通过电影的传播，阿诗玛的形象则成了控诉封建社会的有力代表。

刘三姐是唐宋以来在广西壮族地区广泛流传的富有民间性和民族色彩的民间传说人物，在壮族传说中是能歌善舞、勤劳智慧的歌仙。影片《刘三姐》是当时国产音乐片创作的鼎力之作，是我国第一部风光音乐故事片。后来在港、澳及东南亚放映时，该片甚至被誉为“山歌片王”。

影片着重表现刘三姐以歌唱的方式同地主作斗争。莫海仁要霸占茶山，刘三姐唱山歌骂老谷，带头抗争；莫海仁妄图把她变成“笼中鸟”，刘三姐以对歌的方式揭穿了他的险恶用心；莫海仁勾结官府实行禁歌，刘三姐则针锋相对地摆下“歌阵”，予以回击。影片正是把刘三姐安置在这一系列情节矛盾结构中，通过她和众壮族乡亲们的团结斗争以及所表现出来的反抗、勇敢和智慧，使其在满足国家意志的同时，也赢得了观众。不过影片在当时无法超越具体时代的思想要求，因此作品的浪漫主义与现实主义结合不够协调，刘三姐的一些斗

《阿诗玛》1964年 编剧 葛炎 刘琼 导演: 刘琼



争行为明显超越了其生活时代,带有拔高色彩,影响了人物的丰满。

无论是哪一类影片,影片中所表现的少数民族女性都有一个共同特征:美丽。她们不必剪去乌黑的长发,也不必脱去绚丽多彩的服装,穿上宽大的工作服或束身的戎装,她们那些优雅的女性特质在少数民族的环境中似乎也不会影响她们成为革命者或优秀的社会主义建设者。这使在“十七年”电影中观众压抑的视觉欲望得以稍稍缓解。

展示或隐喻少数民族历史、神话传说的影片如《阿诗玛》、《刘三姐》等往往在改编过程中就进行了较大的意识形态加工,使影片中的倾向性进一步明确化。由于与当时社会主义的政治——意识形态文化观念相抵牾,或与当时全国一体化的轰轰烈烈的社会主义建设运动背道而驰,因此在少数民族题材的影片中,此类素材不是被处理成反动上层用来麻痹和毒害人民的精神鸦片,就是被作为封建落后的糟粕而摒弃于电影的叙

事主题之外。

少数民族影片的繁荣在一定程度上归功于一批热心少数民族电影创作的艺术家的努力,如导演《巨民支队》、《农奴》的李俊,导演《达吉和她的父亲》、《五朵金花》、《景颇姑娘》、《金玉姬》的王家乙,导演《阿诗玛》的刘琼,导演《神秘的旅伴》与《边寨烽火》的林农,导演《冰山上的来客》的赵心水,导演《刘三姐》的苏里,导演《草原雄鹰》、《金银滩》的凌子风,剧作家王公浦、季康等。演员杨丽坤是《五朵金花》与《阿诗玛》的主角,她为观众创造了极美好的银幕形象。少数民族电影突出特点之一是大都配有富于民族韵味的主题歌曲,蒙歌的粗犷,藏歌的苍凉,维歌的轻快,彝歌的委婉,壮歌的明朗,苗歌的缠绵等,为影片增色添彩起了很大作用。雷振邦就是《达吉和她的父亲》、《五朵金花》、《刘三姐》、《冰山上的来客》等诸多优秀影片的作曲者。

少数民族电影文本由于文艺为政治

服务的时代环境所决定,创作往往从阐释政治和政策的角度出发,去编织故事情节,致使一些民族题材的作品,特别是反映民族矛盾和阶级斗争的影片,故事情节、人物设置雷同化,似乎同一故事,将人物的名字、服饰换成另一民族也无不可。

少数民族影片的叙述者并不是少数民族的自我表达,而是汉族对少数民族的再构建。换言之,少数民族成为汉族民族的想像物,因此在很多影片中,少数民族都是等待被救助的一方,汉族往往承担着解放者的角色。此期少数民族影片由于大多是汉族人导、汉族人演,所以当时少数民族文化并没有很广泛地被外界所了解,汉族所了解和想像的少数民族的全部特征就是美丽多情、载歌载舞,这种交流上的阻断为那些在主流影片中创造性饱受抑制的导演和创作人员们留下了发挥想像的空间。自然,想像难免有过度之处乃至与少数民族生活和风俗明显不符的情节,有时民族性仅仅成为影片的装饰。

少数民族电影通过“将少数民族浪漫化和他者化,巩固了汉族的中心地位,不论是反映‘民族的和谐与团结’,还是表达汉族把少数民族从奴隶制、封建主义与愚昧无知中解放出来,它对于中华民族国家的形成和合法性都是至关重要的。消除种族、民族、性别与地区之间的真实差异和紧张状态,目的是为了建构一个想像的、同质的国家认同”。^⑥这也决定这一时期的少数民族电影作为主流汉族文化的补充,不可能具有更多的人类学意义,不可能太多地触及少数民族的民族思想、民族命运。

七、“红孩子”的故事

大致说来,儿童影片在各国生产不外乎两种情况:或者是以商业利益为诉求,或者是将儿童视为教育对象,将儿童电影作为教化工具。中国此期的儿童电影显然属于后者。新时期之前共拍

摄儿童故事片38部,其中以《鸡毛信》为肇始的建构革命历史神话的儿童故事片颇具时代代表性。

中国革命历程使儿童电影充满历史意识、历史话语,儿童角色成为阐述理念的模式,而这种模式又基本上呈二元对立状态,比如分为先进或落后,热情或冷漠,聪明或愚钝,勤俭或娇贵……影片多半反映小主人公从一个(群)普通群众成长为无产阶级革命战士的过程,这种带有非儿童化的文本作品很受当时少儿的喜爱,甚至达到了家喻户晓的程度。

成长作为任何人都无法回避的人生经历,成为叙事性文本中最常见的叙事原型之一,对儿童影视创作来说,尤其如此。儿童故事片基本上遵循了这一创作思路,并使之更加典型化,将成长的环境放置在革命战争中,从而使孩子们的成长有了双重的意义。《红孩子》、《小兵张嘎》等影片具有相当的普遍意义。

《红孩子》讲述的是第二次国内革命战争时期一群孩子在与白匪的斗争中逐渐成长的故事。影片塑造了一群个性鲜明的儿童形象,他们在和白匪的斗争中一会儿显得机智勇敢,一会儿又显得天真幼稚,行动、语言极富情趣,在50年代极为轰动,扮演片中细妹子的小姑娘宁和甚至还受到毛泽东的接见。

《小兵张嘎》也是这一时期儿童影片的经典之作。抗战最艰苦时期,白洋淀边,年仅十二岁的张嘎是一个爱干“大事”,模仿英雄行为的孩子。影片用一枝木头手枪和两枝真枪作为贯穿道具,通过富有情趣的曲折情节,表现了他从一个农村孩子到八路军小战士的成长过程。

影片由著名的摄影师聂晶拍摄,影片的影调是在明快之中带有刚健之气,给人一种鲜明、坚实、浑厚、纯朴的感觉。它对光的处理总是根据人物的思想感情,做到情景交融,环境与人物相呼应。影片的构图精致、简练,力求人物和主要线条的突出,画面里的基本线条是雄伟有力的斜线,人物近景尽可能拍

《红孩子》1958年 编剧:黄舜 导演:苏甲



《小兵张嘎》1963年 编剧:徐光耀 导演:崔嵬 欧阳红樱



摄侧面或半侧面的角度,增加了嘎子敢于斗争的动势构图;支点也是偏向一方的动势支点,给人感到前进的动态,唤

起奋勇前进的力量。

《小兵张嘎》的摄影中,最具特色的还应数著名的运动长镜头的运用了,将

人物的动作与环境做了完整的展示：鬼子进村、区小队队部、嘎子上房堵烟囱……每一次长镜头运用都颇具匠心，无怪乎有学者认为此片是新中国电影里唯一一部既在主题意义上，又在表现形式上呈现出现实主义风格的影片。运动长镜头在60年代初期的中国影坛上还很少见，在中国电影镜语语系的演变中留下了极为重要的一页。

影片中重要的道具，即枪，具有推动情节的作用。枪既是英雄的象征，又是一个男性成熟的标志，影片通过张嘎对枪的渴望、追求与满足，使这一形象丰满而生动。老钟叔给他做的木枪使他的愿望得到虚拟的满足；为了得到真枪，他贸然突袭罗金保遭到失败；缴获了胖翻译的枪后却被迫割爱还挨了批评；为缴枪追逃敌而受伤，害怕枪再被没收而藏了起来；战斗结束后又自觉交公，区队长把真枪正式授予他，他把木枪送给胖墩儿。

嘎子这一形象真实、自然、可信，这原本是一个艺术形象的基本要求，但对于当时来说，已经是具有突围意义的举动。在“政治标准第一、艺术标准第二”的口号下，创造正面的尤其是理想的英雄形象成了一部影片压倒一切的任务，并且逐渐极端化为英雄人物必须是没有缺点的。而这一部影片中，不但没有把小英雄神化，而且用了不少细节来表现他的缺点，包括他调皮捣蛋、爱咬人，输了比赛就要赖，隐瞒战利品等。

在剧本中嘎子作形势报告的情节，导演改为：“同志们，目前形势很好，希拉拉……不，希特勒，就是德国法西斯头子快完蛋了！小日本也成了秋后的蚂蚱，没几天蹦跶了，经验告诉我们，有三点：第一点是帝国主义软的欺硬的怕，只要你坚决跟他干，就能把他打得稀里哗啦，第二点，这个第二点……”到这里，嘎子卡壳，也显得十分真实。

崔嵬选中土家族男孩安吉斯扮演嘎子，神貌俱佳的表演赢得了小观众们的喝彩和厚爱。如同当时所有的“英雄”塑

造一样，影片夸大了张嘎的力量，过分贬低了敌人的力量，这与其说是一种创作惯性，不如说是一种政治惯性。

嘎子形象因为突破了当时的电影形象的概念化、公式化而得到了普遍认可。那么，是不是其他导演和影片创作人员就不愿或不懂得突破这种限制？应当说这部影片英雄的儿童身份是其违反意识形态规约而又未受惩罚的重要原因。

从某个角度说，《红孩子》和《小兵张嘎》的主题在时代背景要求下，已将“战争残酷论”转化为“战争欢乐论”。

模仿成年人而不得法是中国儿童影片喜欢表现的，它可以通过儿童行为或思想与年龄的不相符造成喜剧性。在这类影片中，孩童阶段仅仅是个过渡，甚至是为了验证一个成年人或者说一个成熟的共产主义战士所需要的素质或条件，而没有把孩子当成一个重要的生活状态来关怀。这不仅仅是“十七年”电影的做法，也是我们的文化习惯，人们喜欢将儿童视作玩具，没有想到关注孩童的内心世界，没有去尊重儿童，也没有发现儿童自身存在的意义和它相对成年人世界的意义，我们只能看到这些孩

子与斗争或革命有关的一面性格，而没有斗争或革命之外的性格表现，只能看到一个时代孩子的共性的某一面，却缺乏个性的具体述说。

将儿童看成一个处于成人中心话语边缘的特殊群体，将影片中的儿童主人公塑造成某个群像的代表，突出儿童的群体性、社会性，突出成人的主体地位，以成人的价值尺度对儿童进行规范划一的集体教育，从而实现儿童之于民族于社会的价值与意义，这已经成为“十七年”以来儿童影视作品的“传统”。

正因为如此，许多儿童影片有着与成人影片同构的叙事模型。

《青春的园地》表现两个优秀少先队员提出把荒芜的土堆开垦成新校园的故事。他们的好朋友，一心想做米丘林的小植物学家李小蕙却不以为然，觉得这会影响自己的研究工作，在老师和同学们的帮助下，她认识了集体的意义和力量。而她的转变是在一次大风雨来临时，她冒着雨跑回家，却看到同学们把她心爱的秧苗从阳台上搬回屋子里，影片着重强调青少年应当具备集体主义的思想。李小蕙是儿童版的知识分子，影

新中国第一部人与木偶合演的故事片《小铃铛》1964年 编导：谢添 陈方千 摄影：张庆华



片似乎更注重表现其作为小知识分子身份所具有的自私、个人主义的一面，而未能表现出其身为儿童所具有的个性特征。

与青年人选择何种人生价值观的成长不同，儿童的成长更多地体现在高尚道德品质的培养，自我行为从他律到自律的规范，勇敢面对困难并能克服的意志锤炼等个性品格方面。

《罗小林的决心》中的主人公小学生罗小林聪明可爱，但是却不能集中精力做应该做的事，他的兴趣广泛，对一件事发生兴趣后，就把别的事都忘记了，他想了很多办法要克服自己的缺点，就是改不掉，为什么呢？因为他缺乏坚强的意志。影片教育孩子们应该把自己锻炼成一个意志坚强、生活有规律的人，一个意志薄弱、不能约束自己的人是不能担当大事业的。

《宝葫芦的秘密》(1963年，张天翼童话改编)在当时深受小观众的青睐。小学生王葆最喜欢听奶奶讲宝葫芦的故事，幻想自己也能得到它。一天，他的愿望在梦里实现了，有了宝葫芦，要什么有什么，完全不用努力，宝葫芦还缠着他做了许多偷、抢、骗之类的坏事，后来在老师同学帮助下，他认识到不劳而获是可耻的，勇敢地扔掉了宝葫芦。影片显然对应着自力更生的时代话语。

儿童影片中另一个值得关注的现象是部分成人故事片也受到了少儿观众的青睐，尤其是《平原游击队》、《渡江侦察记》等战争片。

在这些影片中，儿童想像中的自我形象明显地投射到成年人身上，这种成人的形象成了儿童未来的角色。而这种角色又常常融化在儿童的许多行为中。可以说，无形中，儿童都在努力扮演他所向往着的各种各样的角色。所以，非儿童本位的影视作品往往带给儿童观众特殊的感受，因其具有的远离生活实景的陌生化的体验，因而更能吸引儿童观众参与，更有利于他们全身心地投入幻化想像的世界中从而寻求与儿童本位艺术迥异的观赏快感。

儿童片应当有思想内容，但必须浅显、简单而明确，因为儿童理解能力有限，残酷复杂的现实会对儿童的世界观造成混乱。建国以来，国家意识形态的单一和集中，使电影的表现主题思想也相对简单，而二元对立的大是大非更使得银幕形象出现脸谱化趋势。英雄人物的传奇色彩，被丑化夸大的反面角色在银幕上呈现得一目了然，再加上激烈的战斗场面，正是成人影片的某种缺陷无意识地迎合了少儿理解力不高的需求，受到他们的青睐也就不足为奇了。

在创作观念上，这一时期的儿童影视的观众意识是较为清楚的，因此，儿童爱看小英雄片，简单、是非分明、充满游戏精神。就美学特征来说，富有诗意和浪漫色彩是其审美倾向，轻松愉快的轻喜剧是其美学风格，讲求故事的生动性和情节的完整性是其结构体现。

总的来说，这一阶段儿童故事片大体有两种：一种是小英雄式的，一种是好孩子式的，无论哪一种类型都是形象化的榜样教育，前者属于理想教育，后者是日常生活中的榜样。前者侧重英雄

主义、爱国主义，后者侧重集体主义和传统美德。

与同期儿童故事片相比，儿童动画电影在内容、题材、样式、表现手法和制作水平方面都达到了前所未有的新高度，其艺术成就、社会影响甚至超过同期儿童故事片。

动画电影作为电影的一种类型，本质上既是艺术的、商业的，也是意识形态的。在不同的政治、经济、文化语境中，因对其属性不同方面的强调，而呈现出不同的动画电影形态。世界两大动画电影王国——美国和日本，一直在市场经济体制中运作，形成了成熟的商业动画电影文化。欧洲与加拿大强调动画电影的艺术探索，形成了艺术动画电影中极具自由精神的一支，而中国与前苏联在计划经济体制中发展了非商业化的、具有浓郁民族风格的社会主义动画电影风格。

中国早期的动画片创作发轫于20世纪20年代。1919年，万氏兄弟万籁天、万古蟾、万超尘、万涤寰以超人的毅力，开始了长达6年的艰苦卓绝的努

《人参娃娃》(剪纸)1961年 改编：包蕾 导演：万古蟾



力，制作成功中国第一部动画短片《大闹画室》。新中国成立之时，东北电影制片厂正式建立了美术片组。1950年2月，美术片组南迁上海，成为上海电影制片厂的组成部分。中国动画创始人万氏兄弟以及钱家骏、虞哲光、马国亮、包蕾等一大批艺术家先后加入了美术片组，又从美术院校——中央美术学院、苏州美术专科学校、北京电影学校等吸收了大批青年美术工作者。1956年，上海的美术片组已经发展到二百余人，为日后的美术片创作高潮的到来储备了一大批高质量的人才。

这一时期生产了20余部动画片，其中包括《骄傲的将军》这样已经具有鲜明的民族风格的动画片和《神笔》、《谢谢小花猫》等童话题材的动画片和木偶片。1957年上海美术电影制片厂成立之后，创作了一大批优秀短片，如动画片《一幅僮锦》、《小鲤鱼跳龙门》、《萝卜回来了》、《乌鸦为什么是黑的》、《黄金梦》、《没头脑和不高兴》、《草原英雄小姊妹》、《济公斗蟋蟀》，剪纸片《渔童》、《人参娃娃》、《红军桥》，木偶片《半夜鸡叫》、《掌中戏》等。

本期动画片早期完全受苏联影响，中苏关系破裂后，转向东欧动画，尤其是波兰的实验动画和风格简洁的捷克动画。除了上海美术电影制片厂外，上海科教电影厂、北京科教电影厂、长春电影制片厂、西安电影制片厂、珠江电影厂都有动画组，电视发展起来后，一些大城市的电视台也都有动画制作部门。

这一时期的一大批美术动画作品如《大闹天宫》，动画长片《小蝌蚪找妈妈》，水墨动画片《牧笛》、《孔雀公主》，木偶长片《金色的海螺》，剪纸片《猪八戒吃西瓜》等在艺术和技术质量上都达到了中国动画片的高峰，形成了具有独特中国风格的美术片流派。因此，此期动画电影亦被称作美术片，意在不用真人实景，用美术手段塑造形象，表现情节和主题。

动画电影因超越民族语言界限具有

广泛的国际性，而中国动画片特有的民族风格更为其带来了众多国际声誉。作为这一时期的代表作，《神笔》获得意大利

第八届国际儿童电影节文娱片一等奖，此外还获得叙利亚、南斯拉夫、波兰和加拿大等国的电影奖项。60年代水

《金色的海螺》(剪纸) 1963年 改编：包蕾 导演：万古蟾



《半夜鸡叫》(木偶) 1964年 改编：张松林 虞静和 导演：尤磊



《小蝌蚪找妈妈》(水墨动画)1960年 编导 集体 艺术指导·特伟 技术指导·钱家骏



《大闹天宫》1964年 编剧·李克弱 万籁天 导演·万籁天 唐澄



墨动画横空出世,《小蝌蚪找妈妈》一举赢得瑞士第十四届洛伽诺国际电影节短片银帆奖、法国第十七届戛纳国际电影节荣誉奖、法国蓬皮杜文化中心第四届国际儿童和青年节二等奖、英国伦敦国际电影节本年度杰出电影等十多个奖项。水墨动画《牧笛》也摘回丹麦第三届欧登塞童话电影节金质奖。

而上海美术电影制片厂1961年开始耗时3年拍摄的我国最长的动画片《大闹天宫》,不但标志中国动画片在创造民族风格方面达到成熟阶段,更成为国际动画片银幕上的经典之作。

动画片之所以在很短的时间就能取得令人瞩目的艺术成就的原因在于:

一、以儿童为本的观众意识。按照现代儿童观念的理解,儿童影视与其他儿童文艺形式一样,都是为特定的接受者专门创作的,其接受主体是未成年人,其根本性质是向儿童表现和传达他们自己的经验世界。一切与之有关的活动都有明确的针对性,即便涉及成人的世界,也应以儿童接受者的立场来确立创作视点。

中国动画片题材多取材于中国各民族传统的和现代的民间故事、小说、神话、传说、传奇、谚语、童话、戏剧……他们以各民族特有的民族传统和风俗习惯、审美趣味以及传情达意的特殊的方式为蓝本,并且通过动画片的夸张、强化被凸现出来。《大闹天宫》是万籁天根据著名神话小说《西游记》中的精彩章节改编。影片分上下两集,总长11万英尺,放映两个小时。全片共绘制了十余万张画面,数十名动画创作人员前后用了将近四年时间才完成影片。由著名工艺美术家张光宇、张正宇兄弟所设计的人物形象和背景,渗透着中国民族特点,浪漫、夸张而优美。大气的整体构思、精致的绘制、绚丽奇幻的环境、不羁的想像,以及一系列个性鲜明造型独特的人物形象,使小观众们如痴如醉。主人公孙悟空大无畏的反叛精神,上天入地、驱魔降妖的神奇本领,充分满足了儿童们的幻想。

《神笔》(木偶) 1955年 编剧:洪汛涛 导演:靳夕



显而易见,关注儿童的生活,拥有丰富的儿童精神经验,以生动的艺术形象,准确把握儿童生活的本质特征,开拓他们的心灵空间成为此期动画片创作成功的关键。动画片在艺术上突出而有代表性的审美特征,就是富有诗意和浪漫色彩。尽管现实题材也占一定比例,但毫无疑问,童话、神话、寓言故事、科幻故事等是最富儿童性,也最受儿童欢迎的题材,因为这类题材的创作最能符合儿童泛灵论的心理特征和拟人化的认知方式,并以特有的幻想功能唤醒并投合了儿童潜意识中不自觉抑制着的欲望,并使之在对影片的审美观照中得到释放,从而补偿了儿童在现实生活中不能满足的欲望,再现了那些非现实的体验。

二、计划经济背景下的人力和物力的保障,是动画电影艺术性的先决因素。首先,政府以及电影的职能部门始终从精神和物质上给予动画片以热情的支持。其次,创作人员本身具有相当高的素养和艺术专业水平。在计划经济条件下,人力与物质资源的调动可以不受经济能力的制约,而且创作队伍十分稳定,专业人员长年累月,严谨认真、一丝不苟的创作态度和工作作风相当程度上保证了艺术的高质量。《牧笛》中的水牛根据李可染画的水牛绘制,而李可染为了此画,专门画了14幅水牛和牧童的水墨画给摄制组作参考。影片的背景由山水画家方济众担任设计。

超常的关注使动画电影在取得巨大成就的同时,也背上了沉重的负累。

由于意识形态教育是动画电影在此阶段的根本任务,中国动画片一直被定位于“为儿童服务”,强调动画片是儿童的专利,是对儿童教育的工具,儿童基本被视作动画电影的惟一目标观众。这种教育主义、工具论的观念也限制了中国动画片的发展,并且造成动画理论一直未被纳入主流电影理论领域进行研究,而成为儿童文艺研究的一部分。

1958年万籁天导演了动画短片《歌唱总路线》,同年徐景达等人集体创作

了动画短片《赶英国》。1960年拍摄的动画片《原形毕露》将美国总统艾森豪威尔表现为被全世界劳动人民唾弃的过街老鼠。1965年,万古蟾导演了以捉拿美蒋特务为题材的剪纸片《红领巾》。文革期间还拍摄了几部直接为当时政治服务的动画影片。

在这一特殊历史时期电影与政治的复杂联系体现在所有的领域,所以,动画电影可能具有的颠覆功能也引起了主流意识形态的高度警惕。钱家骏1957年导演的《拔萝卜》造型可爱有趣,小白兔、小猴、小猪、小熊都拔不出大萝卜,小蜗牛加入后,大家齐心协力才把萝卜拔出来,影片被禁的原因是这些小动物似乎都影射了某种阶级力量。

显然,这一时期受政治大气候的影响,对电影作为艺术的一般规律和“美术电影”的特殊规律的认识还不是很充分。另外,对观众在不同场所观看美术片的心理规律,不同年龄层次观众心理特点的研究都尚需深化。

八、重构民间传统

戏曲是中国传统的第一大娱乐形式,在电影艺术诞生前,戏曲在中国有着其他任何艺术形式都无法相比的庞大观众群体。从历史上看,尽管“五四”时期陈独秀、胡适等新文化运动的代表人物猛烈批判旧的戏曲,但正是他们肯定了戏曲的社会意义。同时戏曲仍然以强大的生命力在各地(尤其是农村)生存并且仍然是主要的娱乐方式。新中国成立后戏曲依然受到了人们最为普遍的欢迎。从理论上讲,中国共产党的阶级基础是工人和农民,他们的兴趣和爱好也就引导党的文艺方针政策,这是戏曲受到重视的根本原因。

戏曲作为一种特殊的精神产品和一定意义上的商品,其生产、传播和消费受很多条件制约:它必须要有一个舞台(空间),它的创作和欣赏是共时的。换言之,必须有演员和观众同时参与才有

戏剧。它是演员和观众面对面的交流，因此它也不能复制以后广为传播，它必须一场一场地演。戏曲电影的出现有效地克服了上述缺陷，为戏曲的广泛传播奠定了坚实的基础。

戏曲在中国庞大的接受群体使其不可避免地要被电影所改造利用，也注定要被主流意识形态所收编。

戏曲是一种叙事性艺术，反映社会生活，反映尖锐复杂的矛盾冲突，是它情节表现的生命线。中国戏曲善于演绎金戈铁马，使其与中国历史政治有紧密联系，而中国戏曲观众对曲折、激烈情节的喜爱也使舞台成为折射政治的重要空间。

与西方戏曲不同，中国传统戏曲虽然也有帝王将相、才子佳人、神魔鬼怪，但更多的是大千世界里的芸芸众生，中国戏曲与中国社会的关系契合之紧密，是他国无法比拟的。中国戏曲根深蒂固的教化传统为其与电影的结合提供了根本保证。而中国戏曲表现社会生活之广阔，更使其得到电影生产者的青睐。

建国后，为了构建社会主义新文化，文艺界开展了全面深入的“澄清舞台形象”的活动，其后又进行了大规模的戏曲剧目整理、挖掘工作，到1957年，全国发掘出51867个剧目，这也带动了戏曲电影的发展。中国五六十年代的戏曲改革运动的目标主要是用新的意识形态来整理和改造旧戏，引导矫正大众的审美趣味，规范人们对历史、现实的想像方式，再造民众的社会生活秩序和伦理道德观念，从而塑造出新时代所需要的“人民”主体。这些都直接被戏曲电影加以利用。

解放后我国试验拍摄的新中国第一部彩色片就是戏曲片《梁山伯与祝英台》。

1956~1963年，每年生产戏曲电影9~13部。大致可分为：传统戏、新编历史戏、现代戏三类。1960~1963年共摄制50多部，占这4年故事片总产量的1/3，《杨门女将》、《野猪林》、《孙悟空三打白骨精》、《尤三姐》、《花为媒》、《铡

《宝莲灯》(舞剧), 1956年 导演 卜淦



《追鱼》(越剧) 1959年 改编、集体 导演：应云卫



美案》、《杨乃武与小白菜》等都是在这期间问世的。

除京剧电影外，其他许多地方戏曲中的著名篇目也都进行过电影加工。

越剧：1954年拍摄了《梁山伯与祝

英台》，由桑弧导演，1959年由徐玉兰与王文娟主演《追鱼》，1962年两人再度合作主演了海燕电影制片厂与香港金声公司合拍的《红楼梦》，由岑范导演，这几部越剧片不仅在国内引起强烈的反

响，在港澳也轰动一时。

评剧：评剧特有的悲切凄凉音调，最适于表现带有悲剧色彩的旧社会妇女的命运和不幸遭遇。1955年长春电影制片厂拍摄了《秦香莲》(徐苏灵导演)，是继《梁山伯与祝英台》后又一部轰动影坛的戏曲片。秦香莲的扮演者是著名的小白玉霜，50年代，评剧发生重大变化，由低沉的悲调转向欢快的喜调，新风霞就是实践这个转变的杰出变革家。1956年长影厂又拍摄了《刘巧儿》(伊琳导演)、1963年拍摄《花为媒》，由吴祖光改编，方荧导演，这两部影片都由新风霞主演。在现代题材的《刘巧儿》中，表现了新社会妇女翻身后的爱情生活和斗争生活，使这个新剧目成为流传至今的经典剧目。

黄梅戏也是戏曲片中的主角之一，这之中严凤英做了很大贡献，她先后主演了《天仙配》、《女驸马》、《牛郎织女》、《江姐》、《白毛女》、《党的女儿》等。在《天仙配》中著名导演石挥充分发挥了电影的特长，用电影的分场，表现天上与人间，用电影特技处理神仙变化的情节。

由陶金导演的昆曲片《十五贯》1956年摄制完成后也引起电影界和戏曲界的关注。片中塑造的况钟、过于执、娄阿鼠都给观众留下了深刻印象。此外昆曲表演艺术家俞振飞先后主演了昆曲片《断桥》、《游园惊梦》、《墙头马上》、《太白醉写》，使这些剧目在电影观众口中也广为流传。

川剧是我国西南地区的古老剧种。1957年，川剧表演艺术家廖静秋参加了北京电影制片厂摄制的川剧片《杜十娘》的演出，受到了较高评价。

粤剧片在此期的主要成就是1956年上海电影制片厂摄制的《搜书院》和1960年海燕厂与珠江电影制片厂联合摄制的《关汉卿》，两部影片都由徐韬导演，著名粤剧表演艺术家马师曾和红线女主演，两部影片在国内外都获得较高声誉，编导对原舞台剧所作的创造性处理也产生了广泛影响。

《红楼梦》(越剧)1962年 编剧：徐志 导演：岑可



《刘巧儿》(评剧)1956年 改编：李孝充 导演：伊琳



在影片《关汉卿》中，删除了原著中酒家刘娘的女儿二妞被阿合马的第二十五公子抢走，又被关汉卿仗义救了出来这条贯穿全剧的情节线索，仅留下抢

民女的一个俯瞰镜头，作为激发关汉卿创作《窦娥冤》的情感思想，从而使全剧集中于写《窦娥冤》、演《窦娥冤》、禁《窦娥冤》这条纵深发展的情节线，从而

使关汉卿和朱帘秀两人的性格形象更加鲜明,而舞台剧中作暗场处理的演《窦娥冤》一场戏,在影片中作了正面表现,增加了关汉卿观剧时的反应。此外还增加了表现人民群众声援关汉卿的活动和关、朱二人内心世界的表现,使人物形象更加丰满,而影片在思想性上也更加符合当时的意识形态需要。

50年代后期到60年代初期是中国戏曲电影的黄金时代,除了上述影片之外,还有许多产生过重要影响的影片,如上海电影制片厂摄制的绍剧片《孙悟空三打白骨精》,毛泽东观看后,为此还联系国际形势作了一首著名的诗《七律·和郭沫若同志》。

60年代中期至文革,戏曲电影的发展受到了挫折,康生、江青以极左面目独尊现代戏,全面否定了传统剧和新编历史剧,将后者一概定义为封建的、反动的“帝王将相”戏和“才子佳人”戏。1964年除京剧片《铡美案》之外,没有再生产一部传统或历史题材的戏曲片。这一阶段,也有一些小型的现代题材的地方戏曲片受到观众喜爱,如由李谷一主演的湖南花鼓戏片《打铜锣·补锅》,彩调戏《三朵小红花》等。

在戏曲电影方面有较大贡献的导演有崔嵬、桑弧、岑范。崔嵬与陈怀恺合作先后于1960年导演了《杨门女将》,1962年导演了《野猪林》,1963年导演了《穆桂英大战洪洲》,他的戏曲电影观颇能代表当时的主流观念。

崔嵬认为,京剧电影应服从京剧,京剧电影必须建立在京剧程式之上,保持并发扬京剧艺术特征。京剧做不到的,电影应利用、发挥自己的特殊表现手段,帮助京剧发挥自己的优势。如有些情境、人物表情就可运用特写来表现。他特别强调,拍摄京剧电影时,决不能让演员在真实的环境中表现趟马、走边、圆场、方步。戏曲电影可以跳出舞台三面墙的局限,但镜头角度应受到舞台的限制,不能运用反打镜头,不能拍得故事片化。显然电影为再现戏曲服务仍旧是当时戏曲电影的基本原则。

此外,桑弧导演的《梁山伯与祝英台》、《天仙配》,岑范导演的《红楼梦》、《牛郎织女》也都是经典之作。

梁山伯与祝英台的故事之所以流传至今,其魅力来自民间叙事要素之一的“传奇性”和作为人性基本体验的“悲情性”。这两种特质的交错与牵连,构成了《梁祝》的生命内核。祝英台的乔装游学,便是催生和推进这一脉传奇之流的原动力,由此引发一系列非常情境与意外情节,处处激荡着爱欲联想;可当英台频频暗示而山伯懵懂不觉,自然给人以联想不得落实、愿望层层推延的遗憾,令人不安的悲剧性便已隐含其间;祝父许婚马家,姻缘错失,爱的传奇骤然变成生离死别的悲剧;英台蹈墓殉情,化蝶双飞,则又使得悲剧转为动人心魄的爱情神话,遂将传奇性与悲情性推升到披肝沥胆的情感高度。

搬上银幕后对戏剧作了明显的改编:一方面将传奇性淡化,彻底清除“迷信”、“色情”、“荒诞不经”的成分,尤其删节了对三载同窗的“非常情境”中细枝末节的想像,并随时注意修正和打磨梁、祝的美好形象;另一方面则着力

渲染这段姻缘被阻挠、被扼杀的悲剧性,目的就是要把悲剧根源由本来充满各种偶然性的机缘错失,归结为“封建社会”中具有“必然性”的宗法制度和等级压迫,逼得有情人不能成眷属。“反封建”主题的确立决定了改编时要把“旧社会”遗留在老戏中的所有“毒素”(或曰“封建糟粕”)都消灭干净。

以仙凡之恋为原型的“白蛇”故事在民间流传了八百多年,百姓对白娘子赋予越来越强烈的同情,随之更厌恶法海的“多管闲事”,两者之间的冲突也就愈益激化。落实到戏剧《白蛇传》过程中,故事主题从“色诱”寓言转变为“爱情”悲剧。原本的恐怖色彩被冲淡,特别是白蛇的“妖性”逐渐收敛,变得和蔼、善良与人格化,还有一个文静端庄的名字叫“白素贞”。法海却日益强硬、蛮横与妖魔化,甚至反被骂作“妖僧”,只落得躲进蟹壳里避祸的下场。而对许仙这样的男人,人们的态度则始终比较暧昧:虽说看在白娘子份上,多少有了点爱屋及乌似的好感,但还会时时暴露他的自私、胆小,尤其是他逼饮雄黄,私上金山,亲罩金钵,即便事出无奈,仍

《搜书院》(粤剧),1956年 编剧:杨子静等 导演:徐纳



《十五贯》(昆曲1956年 改编:陶金 导演:陶金)



不免有法海“帮凶”之嫌。《白蛇传》戏曲的改编就在顺应民间原有的好恶倾向的同时,更强调剧中人物都是作为“反抗封建压迫”这一矛盾冲突的对立面出现,由此便取消了人物本身所包含的复杂性。终于,白娘子由原本充满魅惑的“蛇妖”彻底改造成了一个“好女人”,不仅有着祝英台那样的理想女性的美貌和温柔、聪明和贤慧、痴情和坚贞,而且在斗争中表现得更勇敢、更无畏。

《天仙配》(黄梅戏)是中国流传很久的神话故事,也以仙凡恋为原型。表现的是七仙女与董永的坚贞爱情。玉皇大帝是封建社会至高无上的主宰,神权及人权统治者的化身。七仙女追求人间爱情,在百日期满时却被玉帝召回天庭,影片因此被阐释为对封建帝王制度的控诉。

影片的故事常常被观众自觉加以意识形态解读。比如,观众常常脱离了影片的艺术情境对影片的局部细节进行评判,认为七仙女回天庭就是向统治阶级投降;董永与七仙女泪别而不反抗是把劳动人民表现得太软弱了;地主叫董永推磨他就推磨,叫七仙女织锦她就织

锦,他们都没有斗争性,有的认为应当让董永和七仙女一齐死掉,表现他们宁死不屈才有思想性,而影片的结尾似乎在说明封建统治的不可抗拒性,体现出一种原则性的错误。这种非错即对,非敌即友的意识形态的解读方式在客观上促使当时的电影内涵的简单化,并且削

《梁山伯与祝英台》(越剧):1953年 编剧:徐进 桑弧 导演:桑弧 黄沙



弱了影片的艺术表现力。

五六十年代在爱情题材的戏曲改编中存在一个共同趋势,即把人类生活中原本生动、微妙、虚实相应、百感交融而又无可规范的爱情体验,粗率地抽空、挤压、整饬,收归于狭隘的现世层面,仅仅当作某种“社会问题”来看待和处理。

戏曲影片无论对原剧目加以多大更动,都还保留着基本的情节架构,地方戏中日久形成的“民间性”特质,虽经国家意识形态的强力整合而擢升为“人民性”之后,有所简化、扭曲或遮蔽,但仍然在不同程度上得以传达。与此同时,即便是被归结为“人民性”主题的题目,仍会采用地方戏所擅长的表演情趣和生活气息,更有效地作用于观众接受。

戏曲电影在强调所谓的“现实主义”精神的同时,对其他文艺思潮都是排斥的,惟对浪漫主义情有独钟。这大体分两种情况:一是在儿童剧等个别戏剧样式中,出现了少数浪漫主义剧目,如童话剧《马兰花》、《大灰狼》;另一种是有些剧目基调是现实主义的,但具有某些浪漫主义因素,主要表现为理想色彩浓,抒情性强,富于想像力和夸张性。譬如话剧《关汉卿》、《蔡文姬》、《王昭

桑弧(1916~)，原名李培林，编导的主要作品有《假凤虚凰》、《太太万岁》、《哀乐中年》、《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《祝福》、《魔术师的奇遇》、《她俩和他俩》、《子夜》等。其中新中国第一部彩色戏曲片《梁山伯与祝英台》、第一部彩色故事片《祝福》在国际上赢得很高声誉。



君》、《枯木逢春》，京剧《白蛇传》，越剧《梁山伯与祝英台》，黄梅戏《天仙配》就是此类戏剧的代表。这些剧目不仅凭借现实的力量、典型形象的力量，而且凭借理想的力量、抒情力量的力量、想像的力量，去吸引观众，感染观众，从而增加其艺术魅力和美学价值。

纵观中国戏曲电影发展史，三四十年代可以说是诞生并趋于成熟期，五六十年代则是繁荣发展期，有三个主要标志：其一是涌现出以《梁山伯与祝英台》为代表的戏曲艺术片杰作；其二是梅兰芳、周信芳、盖叫天等人的舞台艺术生活片纷纷问世，京剧四大名旦、四大须生及其传人或其他流派的代表作品不断被搬上银幕；其三是随着戏曲艺术片大量出现，形成了以崔嵬、陈怀皑为代表的京剧艺术片，和以陶金、徐苏灵为代表的戏曲艺术片两大风格流派的争荣竞秀，促进了戏曲电影的繁荣。

戏曲影片的爱好者，往往是戏曲爱好者，而他们看戏曲影片，与其说是为满足观影需要，不如说是为了过戏瘾。每一部著名曲目被改编成电影，都被视

作戏曲界的一件大事。戏曲电影在相当长时期内始终被视作戏曲的一部分。

在经历了文革，经历了样板戏对传统戏曲的彻底否定之后，新的观众已经无法与之建立认同感，戏曲最终丧失了对于年轻一代的吸引力。后来，它始终没有能够回到文化中心的地位，影视建立起它们在文化方面的霸权地位，戏曲连同话剧一起走向文化和社会边缘。

1956~1966年，新中国社会主义电影是“国家建构过程的一个关键手段，是现代中国民族国家中不可缺少的文化纽带，是中国民族主义的一个基本政治因素。”这一过程，“既包含一套特殊意义的生产与分配，也试图抑制或阻止其他意义的潜在扩展。它总是被利用来作为文化——经济抵抗的策略，以及在面对国际控制时主张民族自治的手段”。“中国竭力利用电影来建立一幅民族认同的单一化图画”。^①正是在这样一种政治与艺术的双重努力下，新中国社会主义电影贡献了一批经典之作，《红旗谱》、《青春之歌》、《林家铺子》、《红色娘子军》、《早春二月》、《李双双》、《野火春风斗古城》、《红日》、《英雄儿女》、《小兵张嘎》、《梁山伯与祝英台》、《大闹天宫》等影片，在中国电影史乃至世界电影史上都留下了一笔财富。无论是这些影片讲述的故事或是对这些故事的讲述，都是讲述这些故事的那个时代的最形象的铭记，当我们试图重新怀念、接近、反省、告别、祭奠或者继续这些年代的精神的时候，我们都将从这些新中国电影经典中获得丰厚的营养。

注释：

① 黄子平：《灰阑中的叙述》，第2页，上海文艺出版社2001年出版。

② 戴锦华：《电影理论与批评手册》，第177页，科学技术文献出版社1993年出版。

③ 托洛普采夫：《中国电影史概论》，中国电影家协会资料室内部资料1982年。

④ 黄雯：《怎一个冲突了得》，引自 www.filmsea.com。

⑤ 夏衍：《夏衍谈〈林家铺子〉的改编》，中国当代文学研

究资料夏衍专集(上册)。

⑥ 郝建：《影视类型学》，第370页，北京大学出版社2002年出版。

⑦ 吕班：《谈谈我心里的话》，《大众电影》1956年第17期，第7页。

⑧ 齐耀堂：《晶莹的记忆，深切的思念》，《电影艺术》1980年第4期。

⑨ 参见李奕明《十七年少数民族电影的文化视点与主题》，《电影创作》1997年第1期。

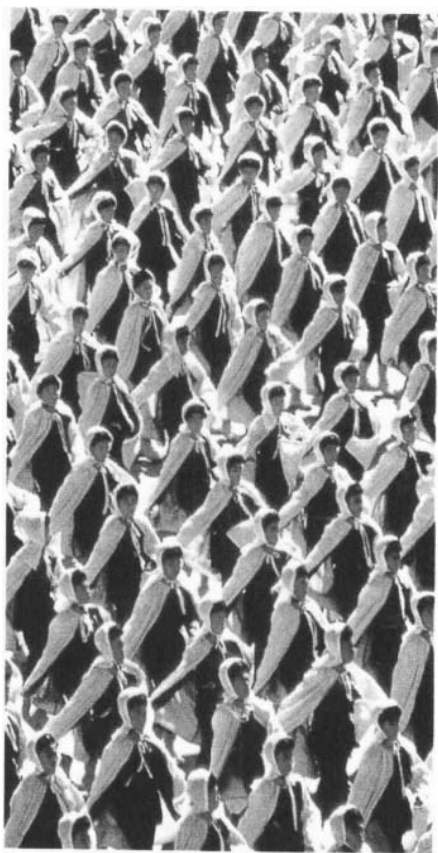
⑩ 陆弘石：《中国电影：描述与阐释》，第320页，中国电影出版社2002年出版。

⑪ 鲁晓鹏：《文化·镜像·诗学》，第69页，天津人民出版社2002年出版。

⑫ 鲁晓鹏：《文化·镜像·诗学》，第67页，天津人民出版社2002年出版。

作为一段年代并不久远的过去，冠有“无产阶级”称号的“文化大革命”，使中国文化史的书写变得十分复杂。在这段历史中，新中国所拍摄的几乎所有的社会主义电影都在一种“再革命”的狂热中被否定，阶级斗争被放大到古往今来的人类生活中的每一个领域或者角落，“斗争哲学”酝酿了一种“强冲突”的叙事模式，由文革后期的“革命现代京剧样板戏”加以定型和推广，新中国电影中本来就已经被强化的冲突模式被定义为“三突出”等范式理论，成为文革末期中国电影的共同特征。以“样板戏”为代表的文革电影为一段“革命”历史留下了一个被极端化的文化标本。

样板戏方队：文革中的国庆游行场面之



第三章 “文革”时代的 斗争电影模式 (1966~1976)

第一节 历史悲喜剧

“无产阶级文化大革命就是好”、“革命大字报，遍地烈火烧”，这是20世纪60年代后期以后的将近10年中，全中国人耳熟能详的豪情澎湃的文革歌曲。如今，经过那段历史的成年人不愿回忆这段历史，因为多数人既参与制造了这段历史，又最终成了这段历史的牺牲品；在那段历史中还是孩童的人，作为旁观者，留恋于那段具有破坏性的、无政府主义的因而也是游戏式的“阳光灿烂的日子”；没有经过那段历史的年轻人，则将文革话语、文革行为当成特立独行的时尚或一种滑稽的另类来品尝。在短短20年的历史中，人们先是用同样的语言和思维机制痛批这场“由领导者错误发动，被反革命集团利用，给党、国家和人民带来严重灾难的内乱”，接着因惧怕历史的卷土重来而尘封它。当理想主义被市场之手推至视线之外后，文革带给人的伤痛渐渐被淡忘，文革物品和文革文艺反成了审美对象，人们重新带着怀旧意味想像甚至美化这段历史。

一、“革命”与“动乱”

文革之所以难以言说，在很大程度

上与其自身呈现的矛盾与分裂有关。文化大革命的背景除了诸如“反右”、“大跃进”、“庐山会议”以及“中苏关系破裂”这些直接因素，还在于百余年中国的历史命运和当时的“现代”观念，加上20世纪60年代所兴起的世界性全面反传统浪潮，文化大革命的发生和激化就变得不难理解了。当然，在所有的背景中，不能不考虑到作为文化大革命发动者的毛泽东的个性特征、当时的政治运作方式等等。

也许，文革是一场以理性发动，却以非理性形式进行，由政权发动的反对自身的革命。然而，当历史结束以后，无论在各个层面，文革的发生都被归因于“坏人祸国”，这与此前十七年文艺“英雄创造历史——好人救国”的逻辑似乎具有一致性。“坏人”的偶然性似乎改变了历史的必然性。正统的历史从来就这样书写历史的逻辑。

文革中无论是官方还是群众意识

1975年，姜文导演的《阳光灿烂的日子》用儿童视点再现了“文革”生活



文革期间，群众游行场面



形态，其实都是混杂矛盾的，在“表层以激进的面貌出现，在深层则大多包含陈旧内容”^①。人们一方面表现出惊人的盲从，一方面在破坏旧世界上体现出异常独立的主体性；一方面推翻一切既定秩序和权威，一方面又表现

出对最高领袖的绝对崇拜。所以，文革以“红色”命名自我，文革后人们以“黑暗”命名文革。处于文革外部世界的人因为免受那样的考验而有了种天赋的道德优越感，处于文革内部世界的人，却大多宁可放弃言说的权利。

文革的另一称谓是“十年动乱”，这一语词着眼于对社会秩序的破坏，然而“十年”的长度因其在新中国历史所占的比例，由时间的标示而变为程度的标志，喻示被破坏的决不仅仅是社会秩序。

文革不仅使社会动荡、经济倒退、文化被破坏，也使理想毁灭、信仰颠覆。由于在一种“霸权化”的背景中，只要不认同便有同谋之嫌，于是人人都成了助纣为虐的同谋，为了自我保护，人们像当年指认特务那样指认“牛鬼蛇神”，人格的不健全似乎成了全民性的特征，导致对他人、对自我、对国民性的再次不信任。

文革造成的灾难是如此深重，以致人人都急于将自己打扮成受害者。在诸多文艺作品里，文革被表述为“伤痕”，既是经历过文革的个体的伤痕，也是国家和民族的伤痕。伤痕者，其发生往往是某种突然而至的外部强力所致，它基本否定了如疾病般的内在原因和历史联系，而其消亡取决于遗忘，伤痕只有被遗忘方能获得疗救，而为了美好明天，伤痕必须被遗忘，如同文革中为了美好明天而“誓死捍卫无产阶级文化大革命的伟大成果”。

文革还是一个充满话语崇拜的时代。口号是文革话语的主要表达形态。口号是一种语言暴力，体现出专制的风格，只允许呼应，不允许异议。口号呼唤行动，通过一呼百应的形式宣泄口号欢呼者的不满与压抑，从而整合所有参加者。

文革以悲剧定论是因为它将众多文化遗产，将一切有价值的东西予以毁灭，然而，与此同时，它也以无价值的东西的自我毁灭完成了一部喜剧，其意义在于文革的荒谬与极端中蕴含了深刻的历史必然性，它使人类将永远对这些无价值的东西保持清醒与警觉。

文革是以喜剧狂欢的形式演绎的一出悲剧。

二、“文革”文艺

文化大革命，以文艺作为革命的前沿、革命争夺的制高点。文艺，包括电影是文化革命最先突击的领域。

一般认为文革始于1966年5月16日，但实际上早在1963年至1965年间，就开始对一系列文艺作品和观点进行批判，到1965年，姚文元《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》拉开文化大革命的序幕。

大凡要使颠覆合法，必然是对被颠覆物的全面反动。1966年4月，林彪委托江青制订《部队文艺工作座谈会纪要》并以中央文件形式下达，从整体上否定1949年以来的文艺实践，并且将各个时期文艺领域反对公式化、概念化，为使文艺恢复主体性的种种努力如“写真实论”、“反题材决定论”、“中间人物论”、“反火药味论”、“现实主义的深化论”等并称为“黑八论”，加以彻底批判。

颠覆之后，必然要为新的话语建立合法性。这时期，主流文艺思想最为重要的文献是《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》（简称《纪要》）。《纪要》在极左意识形态的视野中重新解释了中外文学史，并提出了对文学基本问题的一系列看法，是左右“文革文学”的纲领。

以《纪要》的论点为主体，以“样板戏”的创作为实践依据，主流文艺思想的构成主要是四个方面：“无产阶级文学的党性原则”、“社会主义文艺的根本任务”、“无产阶级的创作原则”和“无产阶级的艺术方法”。关于“无产阶级文学的党性原则”在“文革”中被解释为“必须自觉地为无产阶级革命路线服务”。

“根本任务”的提法正式见于《纪要》：“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务。”后来通称为“根本任务”论。至于怎样塑造英雄人物，主流文艺思想着重阐述了“样板戏”的“经验”，这就是被称为“无产阶级创作原则”的“三突出”。是否能

够运用“样板戏”的创作经验，不仅反映了作家的艺术水平，而且反映了作家的思想觉悟的高低。

在对“十七年文艺”思潮的全面破除中，只有“两结合”创作方法被再次重申是“无产阶级的艺术方法”。《纪要》的第九条就是讲创作方法问题的：“在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。”

由于有了“电影小说可以反党”这样的论断，文革给包括电影在内的文学艺术所带来的难言之痛恰恰在于这一切都早已在一七年新中国电影发展中埋下了伏笔。

由于种种原因，文革前相当长的时间里，我国文艺界片面强调文艺的阶级性和政治性，片面强调其认识功能和教化功能，与各种政治运动相呼应，并且以此为标准，对许多作品、文艺思想进行了种种政治性的批判，使文艺的繁荣发展受到了严重的影响。

1949年之后，在文艺的功能观上，进一步强化了新中国成立前就已形成的文艺服务于政治的观念，而且对这一命题的理解与阐释越来越狭隘、教条与绝对。

1949年文艺界就有过关于小资产阶级可不可以当主角的讨论，到50年代提倡写新的英雄人物，再到根本任务论的确定，是在“写什么人”问题上的极端发展，将“写什么人”与“为什么人”等同起来。

在“怎样写”问题上，50年代就开始讨论能不能写英雄人物的缺点，到60年代对“中间人物”的彻底否定，到文革完美无缺的英雄形象，同样是一种极端的、形而上学思维方法的发展。

“文艺是阶级斗争的武器”、“文艺为无产阶级政治服务”在文革时期被强调到无以复加的地步，这个理论命题实际在文革之前就已得到肯定和运用。

所谓“根本任务”、“三突出”之论，实际上也还是从政治观念出发而制定

文革期间发行量最大的油画《毛主席在安源》（作者：刘春华）



的，是一种政治原则的艺术化。是否实行这些“原则”，已经“不是艺术处理问题，而是站在什么立场上，为谁服务的问题，是拥护、执行，还是反对、抗拒无产阶级革命路线的问题，也是区别无产阶级文艺家和资产阶级文艺家的分水岭。这是一场两个阶级、两条路线的激烈的斗争”。

三、电影的灾难

文革所革乃文化之命，而电影因其具有最广泛的群众参与性及其形象性，在此前十七年就被赋予了太多来自政治家和高级领导的关心，此时更成为文革最有效的工具，也成为损失最惨重的领域之一。

电影作为60年代传播范围最广的文化形式，首当其冲成为第一个“革命”对象。原因在于电影本身所具有的“现场感”、“逼真性”，往往能够产生一种特殊有效的意识形态效果。“电影使观者主体把银幕情境误认为现实世界，从而进行一种精神疗救或说意识形态调整。当整个社会的政治倾向发生变化时，电影对社会的精神疗救必须首先发生变化。”^②

就电影来说，“十七年”电影是没有

江青参与的“十七年”，因此它们诞生的年代就决定了他们的罪责。其实，电影作为文革的重灾区，早在1964年前后就受到极左思潮的强烈冲击，新中国建立后的前十七年摄制的一大批影片，就遭到粗暴批判。1964年7月30日，《人民日报》发表文章批判影片《北国江南》，《电影艺术》第4期开辟专栏批判《早春二月》和《北国江南》。

由于毛泽东指示“可能不只这两部影片，还有些别的，都需要批判”，于是，江青于1964年冬观看了一批影片，并且从中揪出《林家铺子》、《不夜城》、《兵临城下》、《逆风千里》、《红日》、《聂耳》、《革命家庭》、《大李、小李和老李》、《阿诗玛》、《舞台姐妹》等一大批“毒草”。

1966年2月，江青与林彪推出《部队文艺工作座谈会纪要》，提出，新中国成立以来，包括电影在内的文艺界“被一条与毛泽东思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政”，这时期的文艺是“资产阶级文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓30年代的文艺的结合”。于是，新中国建立后的前十七年摄制的650多部故事片被定义为“毒草丛生”，30年代以来的左翼电影和进步电影纷纷被打入冷宫。

批判在一定程度上是权力的象征和表现，批判的目的是要过去掌握话语权的人不能发声或至少是经过改造之后按照需要发声。因此，在打倒之后，往往针对某一影片在不提出任何具体的修改办法的前提下而肆意挞伐。可以说，从一开始，对影片的批判就不是在艺术范畴内进行，而是一种政治斗争。

四、颠覆新中国电影

电影是“十七年”中影响力最大的媒介之一，因此，否定“旧”历史，创造“新”历史，就必然要否定新中国十七年电影。所以，文革几乎是必然地宣判了新中国“十七年”所建构的社会主

文革期间受政治迫害致死的国家主席刘少奇



义电影历史的死刑：

1. 全面否定“十七年”的电影作品

1966年4月~6月，上海、北京的报刊相继发表文章，对《兵临城下》、《抓壮丁》、《不夜城》、《舞台姐妹》、《燎原》、《怒潮》等大批电影，进行公开批判。

江青认为“十七年的电影尽是毒草，一无可取”，“电影界问题很复杂”，把“十七年”电影分为四类：一是反党反社会主义的毒草；二是宣传错误路线，为反革命分子翻案；三是丑化军队老干部，写男女关系、爱情；四是写中间人物。

许多影片被戴上政治帽子。如《暴风骤雨》被阐释为“丑化工农兵”；《怒潮》被认为是“为彭德怀等人翻案”；《大浪淘沙》的罪名是“资产阶级情调”。有的影片的罪名则相当滑稽可笑，如《雷锋》是影片中毛泽东像没有画好，犯了政治错误；《阿诗玛》“黄色、低级”、“宣扬爱情至上”；《今天我休息》的罪名是“好事不能一天做完”；《甲午风云》“突出夸大和美化清王朝海军军官”；《林则徐》“歌颂封建统治阶级的钦差大臣”；《杨门女将》“攻击三面红旗，攻击毛泽东的人民战争思想，反对一切战争”；《兵临城下》“为蒋匪官兵歌功颂德，宣扬投降主义哲学”；《虎穴追踪》“宣扬

个人英雄主义和神秘主义”；《永不消逝的电波》、《烈火中永生》“大肆宣扬各种错误的斗争方法，歪曲革命道路，为那些不愿去进行武装斗争，不愿做农村包围城市艰苦奋斗的人制造借口”；《青岛水族馆》、《热带经济作物》“追求奇趣，专供资产阶级欣赏”；《不平静的夜》“为猫头鹰翻案，配合翻案妖风”……凡此种种。

这些批判，充分体现了“欲加之罪，何患无辞”的现实意义，这种所谓“项庄舞剑、意在沛公”的举动说明，批评的目的与其说是电影不如说是借批判电影而直指异己的政治力量。足以显示这种批评的荒谬性。

2. 全面否定“十七年”的电影理论及观念

自古以来，“造反”者对“被造反”者的书籍就有着深刻的惧恨，颠覆一个时代就要颠覆这个时代的书籍也是传统社会所传下来的政治策略，传袭了封建时代诸多痼疾的“文革”旗手们自然也承袭了这一招。

1966年4月19日，《人民日报》发表题为《破除对30年代电影的迷信》的文章，称“《中国电影发展史》是一部最系统、最集中地鼓吹、复活30年代电影和文艺的代表作，是一株反党反社会主义的大毒草”，就连该书作者程季华经过十多年搜集起来的、有关中国电影的历史资料也被全部搜走。

同年6月，上海《解放日报》发表文章《瞿白音的〈创新独白〉是电影界黑帮的反革命纲领》，大肆批判瞿白音1962年发表的《关于电影创新问题的独白》，称“瞿白音所攻击的‘陈言’，就是马克思列宁主义、毛泽东思想”。

3. 全面否定“十七年”的电影人

对于政治斗争而言，作品、书籍只不过是某种工具和象征，即所谓“毒草”，而生产这些作品和书籍的人才是“毒草”得以繁衍的土壤。于是，一大批电影人在编造的种种罪名下，遭受了残酷迫害和打击。长春电影制片厂半数

干部遭到批判,关进牛棚或赶出长影。八一电影制片厂负责人被定位为“走资派”、“叛徒”,大批干部被划为“文艺黑线的工具”、“反革命修正主义分子”、“五一六分子”。《怒潮》的编剧郑洪、《战上海》的导演王冰等被迫害致死。上海电影制片厂几乎所有高级知识分子特别是一些著名的电影艺术家一夜之间都变成“牛鬼蛇神”,被关入牛棚,尤其是三、四十年代在上海就已经有影响的电影界人士,著名导演应云卫、徐韬、郑君里,演员上官云珠等都被迫害致死,上影厂因受迫害而非正常死亡人数多达16人。

4. 全面否定电影生产及教育机构

长期的革命斗争思维使抢占“阵地”被视为至关重要。“无产阶级文化大革命”要抢占的电影阵地包括电影厂、影协、电影学校、出版社等。北影厂300多人遭迫害,著名剧作家海默和30年代影星王莹等7人被迫害致死,耗资2000万的小关新厂被弃。

中国电影工作者协会被江青指认为“裴多菲俱乐部”,北京电影学院被说成是“修正主义的大染缸”,“十多年来没有培养出一个人”,于是电影学院被解散,校址被占,人员下放,中国电影出版社和电影资料馆都被撤消,大量电影资料被破坏损毁。

可以说,文化革命使电影界遭到了毁灭性的打击。在这种全面否定的潮流中,文革开始后的很长时间内,全国数以亿计的电影观众长年只能看到《地道战》、《地雷战》、《南征北战》三部故事片。如果能够做一个统计的话,这三部电影中的每一部,观众人次都肯定超过10亿。这个数字可以被看作世界电影史上的奇迹。

注释:

① 徐兆冲《自由的言说》,第223页,长春出版社,1999年出版。

② 姚晓康《无产阶级文化大革命史/叙事/意识形态》,转引自罗艺军、杨远婴主编《百年中国电影理论文选》,第246页,中国电影出版社,2002年出版。

第二节 “样板戏”叙事规则

在文革期间,如果说“毛主席语录”是政治的“圣经”的话,那么所谓的“革命现代京剧样板戏”则是文艺的“圣经”。而京剧样板戏则是文革电影的一种最重要的甚至在相当一段时期内是惟一的形式。

一、京剧改革与样板戏

京剧以其角色和情节的一成不变来讲述善与恶的冲突,正因为如此,无论是对于没有文化的普通大众还是文化精英,无论是官方还是民间,京剧都是道德和观念传播的有力媒介。

应该说,样板戏并不是江青的发明,而是在京剧改革中出现的以工农兵为表现对象的现代京剧。1951年5月5日,周恩来签发了政务院《关于戏曲改革工作的指示》,规定:“戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神,鼓舞人民在斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。”为了贯彻这一要求,许多戏曲和戏

剧品种都进行了现代戏改造。

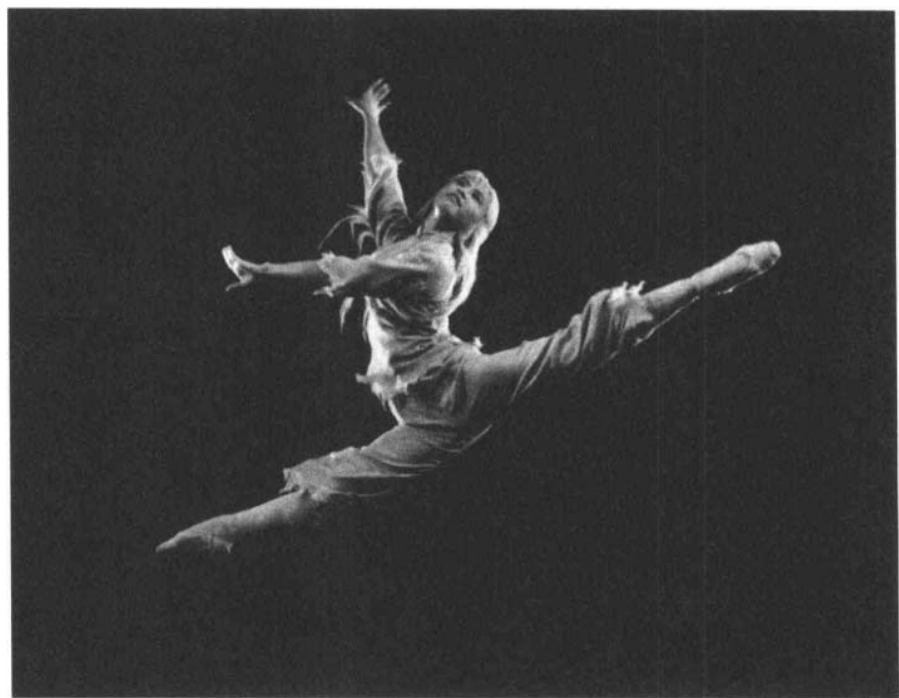
对于当时的人们来说,认为只有给人民一次证明,才能让饱受苦难、目不识丁的人们相信,文化正是由他们亲手创造的,也最终可以重新回到他们手中,由他们来掌握、运用和繁荣。因而,在当时,对京剧这种在民间最具号召力的艺术形式进行一次革命,具有历史的必然性。

京剧革命的目的,其意并不在改良剧种,而是为了实践一个抱负,一个摆脱了封建主义、殖民主义和帝国主义的压迫,站立起来的民族以自身的能力和活力去建设新文化的宏伟抱负。

从某种程度上来说,沙家浜芦苇荡中的十八勇士在电闪雷鸣中学习“泰山顶上那青松”的造型,柯湘乘着夜色,带领农民自卫军如天兵神将一般潜入三关镇的故事,都是带有史诗性质的民族神话。而这类民族神话,是一个深受压迫的民族在不断地觉醒、不断前进过程中的特有产物。

早在1964年7月,在北京就举行过京剧现代戏的观摩演出。在此期间,毛泽东观看了《芦荡火种》,指出要突出武

《白毛女(舞剧)》1972年 改编 集体 导演:桑弧



《奇袭白虎团(京剧)》1972年 改编 集体 导演: 苏里 王炎



《海港(京剧)》1972年 改编: 集体 导演: 谢铁骊 谢晋



装斗争,江青趁机“改造”其他几部京剧现代戏,并将其树为所谓样板。

“样板”一词最早出现在1965年3月6日的《解放日报》上时,仅指《红灯记》而言。1966年11月,江青在一次首都文艺界大会上的长篇讲话中,搬用这一名词指称《红灯记》、《沙家浜》等剧目。1967年利用媒体造势,先后发表了《江青谈京剧革命》、《欢呼京剧革命

的伟大胜利》、《革命文艺的优秀样板戏》等文章,称八个样板戏“宣告了反革命修正主义文艺路线的破产”。1967年5月,为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年,《人民日报》、《解放日报》、《红旗》杂志发表大量文章,称现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、《龙江颂》,芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》等8个剧目为无产阶级文艺的样板戏。至此,样板戏的说法便成为通行全国的概念。

几乎所有“样板戏”都来自小说、话剧、电影的改编或地方剧种的移植,在这里,生活并没以它原初的面貌而是以间接的方式影响和作用于编创者。比如《红灯记》,在它之前,就已经有了故事影片《自有后来人》、昆剧《红灯传》以及由凌大可、夏剑青执笔的沪剧《红灯记》,同名京剧样板戏正是从后者移植而来。再如《沙家浜》,先是由上海人民沪剧团依照崔左夫的一篇革命回忆录改编成《芦荡火种》,尔后才被移植为现代京剧。至于《智取威虎山》,最初的演出本特地标明“根据小说《林海雪原》并参考同名话剧改编”。改编并不为奇,但所有样板戏都不谋而合地采用改编的形式,则不能简单地以巧合论了。

首先,改编便于造就一个良好的接受前提。因为剧目由改编、移植而来,本身就表明它已经历了某种程度的普及。其次,就改编与移植偏于地方剧种而言,根底仍可追寻到观众,按样板戏编创者的理解,同属虚拟、写意表演体系的地方剧种一般程式限制较少,离群众生活较近,用它们来直接表现现实常会为观众接纳,在此基础上,京剧进行“改编”与“移植”相对来说就容易获得成效。第三,从革命历史题材入手编演现代戏,反映的革命斗争画卷能够有力地回应那个年代观众的巨大热情,还与当代拉开了一段距离,创造出这时期生活的新程式,不太会受到观众的挑剔和心理抗拒。因此,要说在样板戏的孕育当中,什么在背后对创作主体构成的影响

最深,很大程度上恐怕当推观众了。

样板戏的意识形态目的首先在于它要在历史和现实之间找到一个连接点——武装斗争是阶级斗争的特殊形式,阶级斗争是武装斗争的继续和发展。武装夺取政权为“继续革命”打下了基础,“阶级斗争为纲”是巩固武装斗争的胜利成果的必要手段,是实现共产主义的必由之路。其次,它要向人们证明这样两个“真理”:一方面,新中国是无数革命先烈用生命和鲜血换来的,新中国的国民有责任用鲜血和生命来保卫这一胜利果实;另一方面,过去中国人民跟着毛主席和共产党,推翻了三座大山,翻身做了主人,现在也只有跟着毛主席和共产党才能防止国家变修,红旗变色,才不至于因为资本主义复辟而吃二遍苦,受二茬罪。^②

八个样板戏的内容包括抗日战争、抗美援朝以及文革时期的工业建设、农业建设等新旧民主革命时期限定的主旋律,其指向无非是论证这一段历史具有合法性与合理性。

二、“三突出”原则

样板戏是政治对艺术强行干预和扭曲的一个典型,样板戏公式化之处不在于写阶级斗争,而在于每一部样板戏都无条件地设定了以无产阶级英雄人物为中心的角色等级制度,当时的文化权威之一于会泳总结出的“三突出”原则就是这个角色等级制度的依据。

根本任务论是文革中文艺创作的出发点和文艺批评的重要标准。这种“理论”认为,既然在现实生活中是无产阶级专政,所以在文艺舞台上也应该“无产阶级专政”,也就是把“帝王将相、牛鬼蛇神”统统赶走,让无产阶级英雄人物占据舞台。也正是在这种观念的指导下,出现了所谓“三突出”的“创作原则”。

1968年5月23日,于会泳在上海《文汇报》发表《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》,第一次公开提出

所谓“三突出”原则。次年，姚文元将“三突出”原则进一步概括为：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。这个“发明”随后被“四人帮”鼓吹为“创作社会主义文艺的极其重要的经验”，而且规定为“无产阶级文艺创作的重要原则”。当时无论艺术创作还是理论批评，都必须按照“三突出”的框框进行。

其实，决定文艺作品是否具有社会主义性质，不在于什么样的人占据舞台的中心或作品的主要篇幅，根本任务论、“三突出”论显然是将政治原则套用到艺术创作和批评中来了。所以，由于带有强制性色彩的由高级到低级的划分，窒息了样板戏的表演，使得样板戏中关于阶级斗争的叙事被高度简化，阶级斗争过程中有可能涉及到的、复杂多样、微妙的人性因素，由于先验的等级划分必然会被粗暴地省略了。^②

按照《纪要》的规定，在描写任何具体的革命战争或战争阶段时，矛盾的主要方面都只能是“革命的英雄主义和革命的乐观主义”，只要作品对战争的残酷性和艰苦性稍有描写，就被扣上“和平主义”的帽子。在作品涉及武装斗争和地下斗争的关系，正规军、游击队和民兵的关系时，也都要体现普遍的整体性的路线认识。《沙家浜》的主要英雄人物只能是新四军指导员郭建光，而不能是党的地下联络员阿庆嫂，根据就在于中国革命胜利主要是靠武装斗争而不是秘密斗争来取得的这一普遍的真理。

“三突出”原则违背艺术规律，违背现实逻辑，不按照人物自身的性格发展，而是为了政治斗争的需要，为创作划定严格的限制，甚至镜头、景别、角度、色彩、光线、场面调度都有明确的操作规定。它所体现的是与文革性质、与目的相一致的权力话语。样板戏在艺术创作手法上要求采用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法。

“三突出”处理的是文本内部人物

关系，“四人帮”将它提升为“文艺创作的重要原则”，仅就人物关系处理而言，“三突出”原则也是荒谬的。在现实生活中，人与人之间的关系是错综复杂的，“三突出”原则却要求所有文艺作品中所有人物之间的关系都是突出与陪衬的关系，一部文本里，主要英雄人物只能有一个，其他所有人物都必须始终处于陪衬地位，而主要英雄人物为了始终处于核心地位，必须十全十美，不能够有

《红灯记》(京剧) 1970年 改编：集体 导演：成荫



《智取威虎山》(京剧) 1970年 改编：集体 导演：谢铁骊



性格发展过程，而必须如神化人物般一出场就高大完美，而且人物的思想性格不允许有变化波动，使文艺作品变得虚假和公式化。

三、阶级修辞

样板戏为我们展示了两个壁垒森严、界限分明的阶级阵营：一方是工农兵组成的革命阵线；另一方是帝(帝国主义)修(修正主义)反(反革命分子)、国民党、地(地主)富(富农)反(反革命)坏(坏分子)右(右派)建立的反革命同盟。

例如，《白毛女》从歌剧到舞剧的改编就是这种阶级修辞的过程。它的中心主题从人——鬼——人变成阶级斗争的激烈残酷，由人物命运的表现变为政治概念的演绎，人物成了主观意念的载体。杨白劳由忍辱自尽改为抗争而死，强化了阶级斗争的不可调和性，人物原本生动真实的形象也成了一个意念符号。黄世仁在原歌剧中是一个普通的恶霸地主，舞剧中又为其添加了汉奸身份，使之成为集万恶于一身的剥削阶级的代表。喜儿也表现得富于反抗精神，从一个纯朴活泼的农村少女形象变成一个复仇女神。大春则由喜儿的恋人变成帮喜儿脱离苦海的救命恩人，即党和八路军的象征。总之，对人物关系的处理把人性、人情降到最低，强化人物之间的阶级和政治关系，使人物形象的复杂性被减到最低，人物呈现越来越多的概念化、政治化。

《海港》的主要叙事空间是工业时代的大码头。改编之前，这出戏叫《海港的早晨》，主要内容是围绕着“落后青年”余宝昌要求调动工作展开戏剧冲突。改编后，改名为韩小强的余宝昌成了一个次要人物，他想改换工作的愿望被设置为受暗藏的阶级敌人钱守维(原戏中是个思想落后的“中间人物”，为突出敌我矛盾，将其改为暗藏的阶级敌人)的撺掇。于是，《海港的早晨》中所隐蔽着的、关于强大的国家控制体制

与个人自由发展之间的矛盾，被强行扭曲为两个对立阶级间的矛盾，韩小强想调换工作被解释为阶级意识的淡漠。

在几部样板戏中，演员之精、艺术成就之高和影响之大，都当以《红灯记》为最。该剧根据倍受江青赞赏的爱华沪剧团的《红灯记》，并参考故事片《革命自有后来人》、歌剧《铁骨红梅》及话剧《红灯志》改编而成。1964年参加全国京剧现代戏观摩会演，大获好评，并率先于1965年在《红旗》杂志第二期发表了剧本。《红灯记》讲述的是一个“祖孙三代本不是一家人”的奇特家庭与日寇顽强斗争，最终完成任务的故事。在京剧中，革命的后来人李铁梅由沪剧、电影中的头号主人公降而成为第二号人物，取而代之的是她的父亲、成熟的革命者的象征——李玉和。显然，样板戏的目的不是讲述一个无产阶级革命英雄的成长故事，而是塑造一个无产阶级革命英雄的高大形象。

在铁梅终于完成任务时，演出结束在万丈红光之中——革命取得了胜利。这条光明的尾巴对于任何一部样板戏意义都非同小可，它向人们昭示了革命的艰难，并对最终的胜利作出了总体上象征性的承诺。

四、编码样板

样板戏在创作上高扬“革命文艺路线”的旗帜，对其内容的编码处理形成了一套较为固定的创作主题：

一、反映民主革命时期斗争生活的样板戏，必须以阐释毛泽东以武装斗争为主的军事路线为主题原则。《沙家浜》是根据沪剧《芦荡火种》改编的。原沪剧旨在歌颂中共地下工作者，阿庆嫂是第一主角，结尾采用“戏中戏”手法，阿庆嫂利用胡司令娶亲之际，引导着郭建光率领的战士们化装成的戏班子，进入沙家浜，将敌人一举全歼。但因这有歌颂刘少奇白区工作路线之嫌，京剧便将郭建光上升为第一号人物，加大其戏份，并将结尾改为“飞兵奇袭沙家浜”，

恢复健康的新四军伤病员们长途跋涉后从正面打进去，以强调武装斗争的决定作用。这不但减弱了戏剧性，而且影响了真实性。《红灯记》在李玉和牺牲之后，也安排了一场柏山游击队痛歼顽敌、乘胜前进的光明的尾巴，体现了地下斗争仅仅是对武装斗争的配合的理念。

二、反映社会主义时期的斗争生活的样板戏，必须以阶级斗争为核心来组织戏剧冲突。根据同名话剧改编的京剧《龙江颂》和根据淮剧《海港的早晨》改编的京剧《海港》，为了体现“千万不要忘记阶级斗争”的思想，把原剧中属“人民内部矛盾”的烧窑师傅和调度员，改为隐藏多年的阶级敌人。由于他们梦想变天，伺机破坏，为这两个剧目增加了浓烈的火药味。《海港》中的装卸队党支部书记方海珍心里时刻想的是毛主席的教导“阶级斗争要天天讲，月月讲，年年讲”，她批评赵霞山“你近来阶级斗争的观念淡薄了”。同样，《龙江颂》中的党支部书记江水英，遇到问题也是要大家“学习党的八届十中全会公报，统一思想”。

《智取威虎山》(京剧)电影剧照



五、人物元素

样板戏中人物主要有四种：英雄、敌手、群众、叛徒。主要英雄人物是样板戏的中心，他必须“出身本质好，对党感情深，路线觉悟高，斗争策略强，群众基础厚”，智勇兼备、品质全优，连相貌也得英俊魁梧好看，光彩夺目……从成为“无产阶级战士”之日起，无私心、无畏惧、无困惑、无迷惘，性格内部完全没有矛盾冲突，起点多高，终点也多高，性格的完美，无需发展变化。

在文革的文艺舞台上到处都是工农兵，但都是被“偶像化”、“乌托邦化”的工农兵。工农兵英雄人物站在舞台的最中心位置表演，只有工农兵中的英雄人物才是有灵魂的，才有着洞察秋毫的智慧，而他（她）身边的其他工农兵人物除了服从于主要英雄人物的召唤外，几乎没有独立思考的能力，更遑论与英雄人物平等地对话。在样板戏中，如果说英雄人物尚有一定的个性特征，那其他所有工农兵配角都形同道具。由于“性格矛盾”、“复杂的内心”、“五分钟动摇”



被当做资产阶级文艺观念，所以，主要的正面英雄人物在样板戏中始终高大挺拔，而反面人物不管如何嚣张，在英雄人物的面前总是处于被动地位。

样板戏设置了一个由低级到高级的人物谱系，在这个谱系里反面人物只有陪衬的价值。同样是正面人物，配角也只能为主角服务。主角只能是像杨子荣、郭建光、洪常青、柯湘、方海珍那样的革命军人、党代表或党支部书记，基层党员或基层党组织的领导成为战无不胜、正义力量中的代表人物，意味着样板戏中人物的社会属性要高于具体人物的性格特征。

出身也是判断好人坏人的有力指标，样板戏不仅仅划分阶级阵营，还严格地贯彻执行着阶级路线，革命者都是贫下中农或穷苦工人出身——杨子荣出身雇农，赵勇刚是贫农子弟，李玉和是铁路工人，方海珍是码头工人，柯湘“三代挖煤做马牛”，吴琼花、白毛女更是受苦人。他们都有着苦大仇深的受迫害经历，杨子荣“从小在生死线上受煎熬”，柯湘“汗水流尽难糊口”，方海珍过去是码头上的苦力，雷刚为“毒蛇胆”干过十几年长工。这些出身和苦难经验不仅决定他们具备革命的资格，而且决定了他们革命斗争的能力。

样板戏中的英雄人物，都被放在一定历史时期革命的阶级斗争的典型环境中，“完整、深刻”地揭示世界观、思想、作风、性格气质等方面的阶级素质，表现他高度的政治觉悟，展现他内心世界的共产主义光辉。《智取威虎山》为了塑造杨子荣这个用毛泽东思想武装起来的高大完美的英雄形象，删除了原演出本中“茫茫林海形影单”、“白骨累累、血迹斑斑绝人烟”等所谓思想境界不高的段落，特意增加了“共产党员”、“胸有朝阳”两个核心唱段，表现主人公对党、对毛主席的赤胆忠心，“越是艰险越向前”的斗争意志和“愿红旗五洲四海齐招展”的博大胸襟，点出毛泽东思想是他胆识和智慧的源泉。同样，李玉和在刑场上唱的也是“飞舞到关山，要使那

几万万同胞脱苦难”的解放全中国的伟大理想。

样板戏剧情除了革命便是阶级斗争，没有日常生活的表现，并且斗争也只有革命者与反革命者的斗争，没有人与人之间的其他斗争，也没有人物自身的性格斗争。人物的思想感情随着革命潮起潮落，基本没有属于人物个体的特性。

样板戏所表现的正面人物的感情有三种：对毛主席和革命事业的无比热爱和忠诚；对劳苦大众深厚的阶级感情；对敌人、对各种反动派的无比痛恨。仇恨作为主导情感，主宰了每一部样板戏作品，样板戏作为工具性文艺的特征一再得到强化。为了保证样板戏中阶级仇恨情感的超级地位，任何其他情感如爱情、亲情的表述都被彻底放逐。以阶级仇恨为核心的“宏大情感”，导致了样板戏人物的平面化和意念化。

六、性别修辞

样板戏的主人公常常为女性，男主角或参军（大春）或养伤（郭建元）或牺牲（洪常青、李玉和），但她们大多已经失去了女性的特征，沦为政治符号。

许多评论都注意到在样板戏中，不仅英雄人物，就连反面角色，也是男无妻，女无夫。男女之间或是同志关系，或是敌对关系。在样板戏中，两性关系不是处于被正面批判的地位，就是被放逐、隐匿和漠视。有论者批评样板戏中的角色都是孤男寡女，是主张禁欲主义。其实，禁欲是为“忠孝”而存在的。既然毛主席和党成了子民的“父母”，那么“儿女”只有放弃性才能真正尽“孝”。^⑥

样板戏中英雄之所以能成为英雄，关键在于他的阶级身份和他的阶级觉悟。淡化人物的性别身份，是基于人的阶级身份是人的最主要特征的判断，而性别身份与阶级身份比较，性别身份居于十分次要的地位，甚至可以忽略。

另外，样板戏对性的回避可能还带

有强化革命者道德品格的意图，因为在中国的传统观念中，性的严格自律常常是英雄人物的一个重要的道德指标，样板戏十分倚重英雄人物的道德感召力，禁欲是中国人容易接受的一种锐利的道德武器。

“文革”中整个社会都大反“人性论”和人道主义。因此，文艺创作的至上也是惟一使命就是“从阶级关系的诸方面表现英雄人物的无产阶级感情”，比如“共同的阶级仇、民族恨”。由于对情感世界的描写被局限在“阶级”的共性域界之内，人物属于个体自身的家庭生活以及相关的情感生活就被搁置到了创作视野之外，因为后者显然属于不宜搬上舞台的“人之常情”。^⑦小说《林海雪原》里的参谋长和小白鸽这对恋人，到了《智取威虎山》中成为“同志关系”，为的就是避免触及“人情”、“人性”话题，防止“资产阶级腐朽思想”或者“小资产阶级情调”冲淡“无产阶级革命感情”。

《龙江颂》和《海港》中的两位女支

书更是不食人间烟火，她们没有爱人，没有亲人，胸中涌动的是阶级情、战友情，唱的是时代最强音。如方海珍的“胸怀马列主义、毛泽东思想走向那共产主义，要把世界彻底变个样”，江水英的“莫教‘巴掌’把眼挡，四海风云胸中装”、“埋葬帝修反，人类得解放”等唱段，完全没有任何性别意义，而是一种共产主义者共性的代表。按照“两革”创作方法的要求，每一人物在困难时想的都是中国乃至世界革命，这是教条也是公式。

七、艺术手段

色彩，在样板戏中是一种区分忠奸敌我的重要指标。革命的一方总与红色、白色等明亮的色彩连在一起，黑色、灰色、深青色等暗色调是反革命一方的专属。从《红灯记》中的红灯、杜鹃山上的红花，到李铁梅身上的红花袄，江水英、红嫂、吴琼花的红上衣，拥戴柯湘的自卫军扎的红腰带；而座山雕、毒蛇胆、鸠山、南霸天和白虎团的官兵们，则一律穿黑色服装。色彩甚至超越了人物语言、行为，成为阶级身份的第一标志。

诉说家史，也是样板戏的主要表现手法。其核心在于忆苦思甜^①。传统京剧中对孤儿诉说家史的情节也较为常见，一般在这些剧目中，孤儿的父亲、养父或知情者总是先讲故事，后吐孤儿身世，逐步形成戏剧高潮。然而《红灯记》的做法正好相反，李奶奶开门见山告诉李铁梅：“爹不是你的亲爹！奶奶也不是你的亲奶奶！咱们祖孙三代本不是一家人哪！”颇有逆势而动的惊人效果。

当京剧样板戏在舞台上成为主角的时候，被放逐的电影开始受到文化政治家们的重新重视。中国电影从此有了一个新的舞台剧电影的“黄金时代”。

注释：

① 吴迪 《样板戏中的危机感》，引自 www.0.0.org.cn。

② 余岱宗 《样板戏系列话题》，引自 www.0.0.org.cn。

③ 陈晓云 《革命记忆与爱情记忆》，《桂林师范学院学报》2000年第5期。

④ 李桂林 《政治观念和女性意识的改革变奏——对“样板戏”义海翠莲的检讨与反思》，引自 www.0.0.org.cn。

⑤ 参见曹瑞智《样板戏关键词》，引自 www.sina.com.cn。

第三节 “文革”模式的政治电影

1970年开始，江青开始组织样板戏电影的拍摄。文革中的前六年，1967到1972年，共拍摄17部影片，除一部动画、一部剪纸《万吨水压机战歌》、木偶《木偶小歌舞》、一部钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》、革命交响乐《沙家浜》的纪录片以外，其他都是样板戏。样板戏为文革后期的电影提供了样本或者说典范。

一、样板戏电影

在样板戏电影中，《智取威虎山》，历时两年拍摄完成。智取威虎山是《林海雪原》中的一个片断：杨子荣改扮土匪打入威虎山，得到信任后，借座山雕寿宴之机，将所有匪徒在威虎厅灌醉，追剿队随即赶到，歼灭所有匪徒。

《红灯记》(1970年，成荫导演)。叙述了一个非血缘家庭三代人前仆后继的革命故事。抗战时期共产党员、铁路工人李玉和奉命向游击队传递密码，因叛徒出卖而被捕，李玉和坚贞不屈，日寇杀害了他和李奶奶，李铁梅继承遗志，最终完成了任务。

《沙家浜》(1971年，导演武兆堤)讲述的是一个地下工作者阿庆嫂以开茶馆为名同敌人斗争的故事。利用反动武装忠义救国军司令胡传魁和参谋长刁德一之间的矛盾，与他们智斗，使伤员安全转移，最后再度解放沙家浜。

《奇袭白虎团》(1972年，苏里、王炎导演)。叙述抗美援朝期间，志愿军侦察排长严伟才率领尖刀班，化装成美、

李伪军，插入敌人心脏，捣毁白虎团团部。

《海港》(1972、1973年两次拍摄，谢铁骊、谢晋导演)的主要情节是某装卸队党支书方海珍和码头工人，将一批出国稻种装上驳船转运外轮，暗藏的阶级敌人搞破坏，方海珍及时发现后揪出敌人，完成了任务。

《龙江颂》(1972年，谢铁骊、谢晋导演)叙述龙江大队支书江水英，帮助大队长转变思想，粉碎阶级敌人的破坏阴谋，牺牲本队利益，把水送到旱区，解救了9万亩旱地，使之获得丰收。

由于样板戏已经成为当时政治斗争的筹码，因此，样板戏电影绝不仅仅是样板戏舞台表演的实录那么简单。比如关于人物造型，演出本就规定：

杨子荣，形象要求：年青、机智、挺拔、庄重、高大、整洁。

参谋长，形象要求：年青、英俊、挺拔；军装色彩要鲜明，质料要挺；领章要鲜红，帽徽要净亮，军帽要有方型的轮廓。

追剿队，形象要求：整齐、年青、英俊。

群众，形象要求：要反映当时的历史条件，但也要好看。翻身前后要有明显的对照。群众服装色彩要用中间色阶，以衬托主要人物。

样板戏都是根据舞台剧改编的，虽然在摄影机机位和视点上比一般的舞台纪录片有更多变化，但在相当程度上还是舞台效果，观众观看时也像是在台下看台上表演，位置、视角都固定，采用零度剪接风格，维持影片封闭语境，便于甚至强迫观众认同，在当时也是一种避免政治风险的最为现实的策略。

二、“三突出”原则的电影化

“三突出”原则应用于样板戏电影的拍摄，又总结出了一套电影语言经验：敌远我近、敌暗我明、敌小我大、敌

俯我仰。即在景别表现上对敌人用远景,对英雄人物用近景;在光的运用上,对敌人用暗光,对英雄用亮光;在人物造型比例上,敌人要渺小,英雄要高大;在镜头角度上,对敌人要俯拍,对英雄人物要仰拍。在色彩冷暖对比上要“敌寒我暖”,在彩色片中,对敌人一般打蓝光,对英雄人物打红光。摄影构图,要反对“正不压邪”、“平分秋色”等错误倾向,无论在画面的安排、角度的仰俯、位置的高低、形象的大小等方面,都要造成英雄人物压倒一切的气势。分镜头上也有数量上的比例和强制规则,要求在镜头数量、景别上,所有人物要为重要英雄人物让路。

伴随“三突出”,从样板戏影片到文革后期故事片创作,江青有一系列对电影技术、语言的指示,其中主要指令是提倡运动长镜头。她曾强令导演崔嵬在拍摄影片《山花》时将镜头数限定在260个(或230个)之内,要侧逆光,不要大平光、暗部曝光、出绿,视觉语言至上。并曾要求一部影片将其对白限制在10句以内,全片以视觉语言叙述故事,同期录音(对舞蹈艺术片《白毛女》的要求)。尽管这些指令比较专断,但在具体艺术手法上却与电影工作者的某些创新要求不无重合之处。

这些指示在后来被认为是“形式主义”或“唯美主义”的,意在揭示江青的种种要求是一种对“三突出”体系的文过饰非。其后,一些电影批评人以“矫饰美学”一词取代了上述二词,意在区分文革电影主题先行、技术服务的创作原则与形式主义、唯美主义的差别。

而江青指令的参照系,来自两个不同的渊源。一方面是中国传统戏剧,一方面六七十年代的世界电影。例如,以长镜头要求为例,一方面,它是在样板戏电影拍摄中,为了“源于舞台、高于舞台”,较好地保持戏剧表演的连贯与完整的要求。导演谢铁骊在拍摄《智取威虎山》时,常被骂镜头“太碎”,于是其大量的工作,就集中在推拉摇移、深入舞台的长镜头调度上。另一方

面,其参照系来源于西方六七十年代电影。新浪潮之后,西方优秀影片中的场面调度几乎达到炉火纯青的地步,不仅保持了动作、时空的真实与完整,并使影片的叙事线索与人物关系、情绪与意义更为复杂丰富。

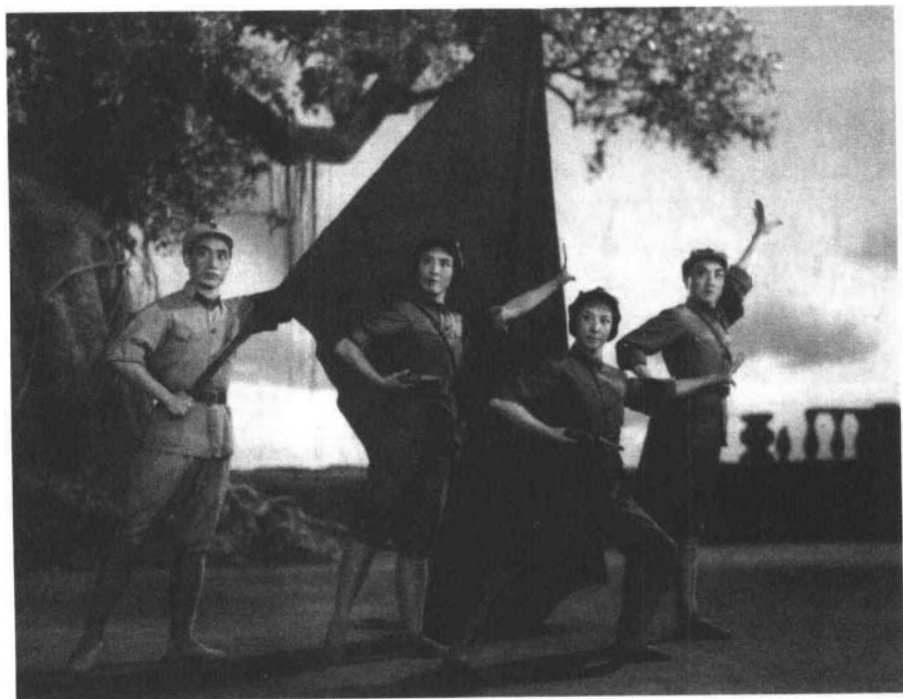
样板戏电影具有鲜明的影戏特征,即以营造戏剧冲突为主要叙事手段,叙事始终由矛盾冲突推进,但这种矛盾冲突不是任何个人之间或是家庭内部或个体个性、性格的矛盾冲突,而是阶级之间的生死搏斗。代表特定路线、观念和阶级的英雄人物时刻处在冲突的中心位置,处在阶级斗争的风口浪尖上,最终必然是阶级敌人原形毕露,英雄形象大放光芒。所有情节、语言围绕此“斗争”需要,反过来又促进这个“斗争”。不仅《白毛女》、《海港》、《沙家浜》的改编如此,就是文革后期的故事片《青松岭》、《火红的年代》、《决裂》、《艳阳天》、《闪闪的红星》、《春苗》无不是采用这种阶级斗争冲突的叙事,就连对“三突出”作了突破的《创业》、《海霞》也同样没有摆脱这种叙事模式。无疑,由矛盾冲突构成戏剧冲突,原本是一种基本的叙事

策略,但并不是惟一策略,更不能将人类生活和历史简化为纯粹的你死我活的阶级斗争。

样板戏电影还体现出政治伦理化的倾向。阶级斗争观念始终与善恶、美丑的道德判断联系在一起。正面或英雄人物除了具有无产阶级的政治身份之外,还具有诸多道德的正面评价,如正义、无私,反面人物则卑鄙、丑陋。从而使阶级斗争冲突外化成道德冲突,从而使阶级斗争故事带上善恶有报的传奇性。英雄人物的阶级斗争同时还具有除暴安良、扶贫济弱的道德意味,使人物即使脱离阶级斗争环境,仍具有一种侠义精神,也使观众通过英雄人物得到一种超出现实的满足。

样板戏电影按照特定的理想设置人物、设计情绪、安排构图,让所有人物都成为一号英雄人物的陪衬,让一号英雄人物占据舞台的中心位置,台词、唱腔、灯光、布景、音响等都是为突出英雄形象服务,英雄即使死,也须视死如归,死而不悲,绝不能用悲剧感将中国革命史经历的牺牲所包含的崇高辉煌轻而易举地化解了。

《红色娘子军》(芭蕾舞剧) 1971年 编剧 集体 导演:潘梓年 傅杰



最典型的就《智取威虎山》中杨子荣进入威虎山的一段：座山雕一声厉喝，八大金刚蜂拥而上，杨子荣居中，光彩照人，俯视群敌，众匪徒虽然刀枪在握，却渺小暗淡、面目狰狞。这一舞台造型，对于许多观看过“样板戏”的人来说，可能都还历历在目。应该说，这套创作模式，也并不是江青的发明，其实在几乎所有的主流艺术中，特别是在几乎所有的英雄主义、理想主义的艺术中，都体现了大同小异的创作规律。许多好莱坞电影，甚至过去十七年间的主旋律戏剧、电影其实也都体现了共同的创作方式，而江青所做的只是将这些创作规律变成了一种专制化的模式，一套惟一的标准，一个不能逾越的禁区。

有论者指出，“三突出”体系并非凭空而来，它沿袭了二元对立的戏剧式电影叙事、镜语体系的基本结构，激化、僵化发展了“十七年”革命历史题材影片的政治修辞法，因此，“三突出”体系无论在创作者还是接受者那里，都经历了长期的合法化、自然化过程。^⑤

“三突出”体系是一种裸露话语，一切意识形态的话语和角色派定均要以一种最为直接而固定化的视听形式暴露出来。在这种情况下，其一，大量观众本不敏感自觉的电影语言意识变得十分敏锐，因为每一道光影、每一块色彩都有其确定的意识形态语义；其二，随之而来的是观众对电影语言变化的敏感性的渴求；其三，这也必然引起观众对真实性的敏感，因为它是如此固化，而与生活情境毫不相干；最后是“三突出”体系对于欲望和快感的禁忌与激化。在把所有好的镜头、好的光线、好的色彩赋与英雄人物的情况下，样板戏电影主人公的银幕表象并不缺乏视觉快感，但同时却因其是神圣的英雄人物，使其不能真正成为欲望表象，于是，样板戏影片的观众就处于一个禁止又激化欲望的中间点上，其结果大大强化了观众对欲望与快感的敏感性。^⑥

三、英雄神话

整个文革时期的电影，无论是样板戏电影，还是重拍片，还是后期新创作的故事片，都是标准的英雄电影。“十七年”电影被否定得更多的是那些小人物电影、知识分子电影、日常生活喜剧和爱情故事等。没有塑造英雄的影片往往最终获罪。“文革”的时代是一个呼唤英雄的时代，随着对早期英雄电影的批判，英雄电影一步步地朝着“造神”的方向发展。

这些英雄不是来自实际生活，而是主观理念的产物；不是有血有肉的生命，而是按照政治需要生产的政治概念的符号。他们顶天立地，就像当时一部流行小说中的主人公名字一样，“高大全”。影片也不再塑造英雄的成长故事和成长历程，而是表现已然成熟的英雄。英雄们仿佛从天而降，无父无母，生来便如神话传说般智勇双全，不但推动历史，甚至直接创造历史，如救世主般拯救所有人，即使手持武器的反动敌人与他相遇，也会畏畏缩缩。故事中所有的矛盾都并非其力所不能造成的，而是由于他的缺席，大敌当前，困难当前，但英雄出场，必所向披靡；而英雄的牺牲，也不是由于其个人能力，而往往如同耶稣遭遇犹太大敌，是因为叛徒的背叛；英雄人物五花大绑，依然昂首挺胸，威风凛凛，而那些手拿刺刀和长短枪的敌人却围在英雄人物的四周，卑躬屈膝，畏手畏脚，英雄人物前进一步，他们就哆哆嗦嗦地退后两三步，此即为正面人物对反面人物实行的舞台专政。

“文革”电影中所塑造的那些“高、大、全”的英雄，其实正是在这样的审美倾向下面，为政权机构和平民百姓的共同需求制造着关于英雄的白日梦。

“三突出”在创作观念上对整个新中国的英雄电影进行了夸张的总结，是整个英雄电影畸形发展的产物。这一原则排斥凡人百姓，排斥世俗氛围，排斥娱乐功能，更排斥对现实生活的真实反

映。整个文革电影，从“样板戏”电影到重拍片，它们所共同具有的理想主义和浪漫色彩，英雄的被完美化，个人欲望的被抑制，情节的渐趋模式化，人物关系格局的日益僵化，直至化妆和服装的舞台化，用光和用色的唯美美化等都可以从这里得到解释。^⑦

四、流行革命文化

样板戏电影作为文革的重要部分，在电视远未普及，报刊读者有限的情况下，在相当程度上建构着普通民众对于文革的认识。人们正是通过《海港》等影片，界定了文革的定义，文革的必要性，以及文化大革命为什么“就是好”……

第一轮八部样板戏，一经选定就在全国大力推行。广播教唱、拍电影，改编为各地方戏剧。样板戏戏谱和制作规范分发各地，以保证演出划一，其规划之细，连舞台农民逃荒时背的补丁口袋的大小颜色都有定规。

样板戏就是许多人整个青春时代的伴奏。样板戏的强制流行，使几乎所有的40岁以上的中国人都会唱每个样板戏中的名段，一些人甚至能只字不漏地背诵念白全文，唱所有的唱段，模仿每一身段动作。对于样板戏时期成长的一代，喜欢看看样板戏并不稀奇。

《沙家浜》中的“智斗”，由于有了阿庆嫂、胡传魁、刁德一从各自的性格、各自的利益、各自的处境出发的“勾心斗角”，才使正面角色与反面角色在一个暂时排除了简单的政治价值判断的语境中展开生动的智力对垒，角色之间才有了比较平等的“斗争”。尽管阿庆嫂这个角色被硬性规定要比郭建光“低”一等级，但这位“垒起七星灶，铜壶煮三江”的阿庆嫂，却是《沙家浜》中，也是样板戏戏剧中难得的一个不是依靠政治身份，是用心计和胆识于不动声色中战胜敌手的样板戏英雄人物。阿庆嫂的这一特性使她在众多金刚怒目式的样板戏英雄中间格外醒目。观众往往会按捺

不住为阿庆嫂捏一把汗。“参谋长休要谬夸奖，舍己救人不敢当，司令常来又常往，我有心背靠大树好乘凉，也是司令的洪福广，方能遇难又呈祥”……不仅场面对白设计颇具悬念效果，而且唱段也因复杂的含义深受时下卡拉OK厅中年男女青睐，甚至成为许多晚会的保留节目。除了唱词的精练、唱腔的优美之外，又有新锐的批评家将其读解为“调情”。姚晓濛、胡克在其对话《电影：潜藏着意识形态的神话》中指出：

即使是“四人帮”统治时期拍的电影，也包含了视觉快感的因素，包含了满足观众观赏欲望的因素。假如不能满足观众的观赏欲望，这样的电影就没有人看。在样板戏中，人们就不爱看《平原作战》，人们最爱看的是《沙家浜》、《红灯记》和《智取威虎山》。《沙家浜》中的“智斗”说穿了，实际上是女人与男人调情，只不过是伪装得很巧妙的一种调情。比如阿庆嫂利用胡传魁做掩护与刁德一周旋，与好莱坞影片中的荡妇有相似之处。阿庆嫂是一个处在两个男人之间的女人，一边是胡司令，一边是郭指导员。阿庆嫂以前曾救过胡传魁，当地转向郭指导员的时候，观众也就不自觉中接受了创作者要灌输给我们的“十八棵青松”的思想，阿庆嫂对郭指导员的选择是以政治选择的伪装呈现出来的，观众认同了阿庆嫂的选择，也就认同了政治的选择。

这种说法是否成立，站在不同的立场会产生不同的视角和观点。但有一点是肯定的，在一个没有爱情的年代，在一个没有宣泄渠道的年代，观众还是在那种政治的伪装中找到了爱情的替代品。

而《红色娘子军》中洪常青手搭在吴琼花肩上，左手指着放射道道光芒的东方，吴左脚尖着地，右腿高高翘起，目光深情地朝着洪指引的方向，更令观众浮想联翩。

《智取威虎山》、《沙家浜》、《红灯记》采用的是类似惊险片中的“卧底”模式，都是侦察兵、地下工作者深入敌人

内部，由于环境的特殊，不能时刻直接接受党的领导，尤其当面对突发危险时，需要他们急中生智，发挥自己的聪明才智。因此，较其他战争片，这些影片中的人物具有相对鲜明的英雄特征，这种在一定程度上突出个人能力的英雄，无疑比那些缺乏个性的英雄更能使观众认同，也更能给观众带来乐趣。

对于儿童观众来说，样板戏电影中的反面人物，是一个重要的娱乐性因素。座山雕、栾平、鸠山、刁德一、胡司令作为反面人物唱段大多较短，而英雄人物总要大段大段地唱，而样板戏中，《海港》和《红灯记》相对不受喜爱，因为缺少打斗武戏，也缺少暧昧情感。

观众对样板戏的热烈回应，透出一个重要信息，即经过一个较长时期的特定文化熏陶和教育，作为样板戏的接受者，已与主流意识形态以及受主流意识形态支配的编创者达成一致，他们实际上共同在创造样板戏的历史。正因为如此，倘若一部样板戏稍有和既定文化意识结构不符之处，不仅主流意识形态要出面干涉，就连观众也会对其加以指责。代表官方意志的主流意识形态虽然凌空蹈虚，对社会施以道德清洗，但在当时的中国，却正好填充了人们精神世界的价值饥渴。^⑤

就那个时代而言，与其说样板戏是艺术，不如说它是艺术化的“革命圣经”，他们用那些敌我分明、敌败我胜的故事为人们带来的不仅是“革命”、“战无不胜”的历史幻想，而且也是将“小我”融会进“革命大我”的精神通道。

注释：

① 陆弘石：《中国电影：描述与阐释》，第365页，中国电影出版社2002年出版。

② 陆弘石：《中国电影：描述与阐释》，第378页，中国电影出版社2002年出版。

③ 颜纯钧：《中国英雄电影的文化意味》，《民族艺术》1999年第2期。

④ 刘艳：《“样板戏”观众与乌托邦文化》，《艺术百家》1996年第3期。

第四节 电影的恢复与重建

任何革命在破坏旧经典以后都必须建构新的经典。从文革开始到1969年，除了新闻纪录片，各电影生产机构几乎没有生产一部故事片。1970~1972年，样板戏在“不走样”的严格要求下被搬上银幕。于是，1972年，毛泽东、周恩来先后对电影尤其是故事片生产的状况表示不满。不久，各电影厂从农村、工厂调回原有人员，恢复电影故事片生产，电影艺术家们重新获得了进入电影的机会，虽然知识分子话语、艺术话语并没有获得合法性，但是电影的合法性具备了，于是文革推出了属于自己特定时代的电影。

一、阶级斗争电影

1973年到1976年9月，共摄制76部故事片。影片故事几乎都大写阶级斗争、路线斗争。恢复之初，首先是重新拍摄的故事片，它们是《南征北战》、《渡江侦察记》、《平原游击队》、《万水千山》、《年轻的一代》、《青松岭》。其中《年轻的一代》、《青松岭》这两部影片为当代现实题材，被政治气候所利用，强行与政治统帅挂上钩，而其余四部均远离时代，分别为不同战争时期题材的再次拍摄，人力、财力、物力大量浪费，编导、演、主创人员和摄制组被迫重复劳动，耗费心血，在广大观众中的反响却远远不及原版影片。

重拍之路效果不佳，转而进行新拍片。《艳阳天》（1973年），根据浩然同名小说改编，林农导演。《艳阳天》成书在文革前，但经过江青公开肯定，号称“文革第一小说”。它的主旨如书名所示是描写农业高级社里的一片艳阳天。这部120多万字的小说，描写1957年五六月间在全国从“大鸣大放”到“反右派”的政治背景下，东山坞高级社麦收前后的一场激烈的阶级斗争，高级社在斗争中进一步巩固，而斗争焦点则是高级社

《青松岭》(重拍)1973年 改编:集体 导演:刘国权 姜树森



《火红的年代》1974年 改编:集体 导演:付超武 冯水平 俞仲英 杨雅琴 曹博



土地应否分红。

片中多次让人物直接担任政治的发声筒。乡支书王国忠在讲话中表示:斗

争形势和特点是富裕中农出面,背后地富反坏,又连着右派鸣放,还连着国际阶级斗争;斗争性质是“社会主义和资

本主义两条道路你死我活的斗争”;斗争任重道远,即使这一场斗争已经获胜也不能停步;“什么是革命呢?革命就是搞阶级斗争”。小说主人公、支书兼社主任肖长春身体力行的铮铮誓言:“要永远当阶级斗争的硬骨头!”这是对主题言简意赅的说明。小说卷首用以为全书明志的是一句民谣和一句格言:“乌云遮不住太阳”和“真金不怕火炼”。对这一主题为什么如此反复强调?副主任韩伯仲的话提供了一个回答:眼下比之民主革命时期,“阶段斗争越交越深入,越来越复杂了”。

《艳阳天》以其对“左”倾路线的全面彻底的图解,甚至在狠抓阶级斗争上如何内挖外连、分类排队、访问谈心、发动群众、形成优势、孤立“敌人”等方面,都颇具一种“工作指南”的作用,成为文革小说的“压卷”之作。

《火红的年代》1974年拍摄,傅超武等导演,根据话剧《钢铁洪流》改编。主要情节仍然围绕着“抓坏人”的逻辑进行。

北影1975年拍摄了《红雨》,导演崔嵬。影片描述了山区大队少年红雨,看到旧社会的药铺掌柜孙天福卖假药,刁难贫下中农,便立志做个赤脚医生。在党支部书记和群众支持下,他进了赤脚医生训练班,并经过与孙天福的斗争,在阶级斗争的大风大浪里成长起来。在影片中,当精疲力竭的红雨昏倒在泥泞的路上时,天空亮起一道闪电,“为人民服务”这五个大字在夜色中闪闪发光,于是红雨得到了勇气和力量,坚强地站了起来。这样的处理如今看来不免虚假,但却是沿用“十七年”电影中的类似作法,如《红色娘子军》中,洪常青就义时看到墙壁上“共产党万岁”的标语,想到了在风中飘扬的党旗,笑赴刑场。只不过《红雨》的处理更为主观、更为意念化,更为不在乎情理逻辑。

由于主题先行,且必须按照“三突出”的原则和样板戏电影的所谓“经验”去拍摄,此类阶级斗争题材的电影都形成固定模式。表现某大队、公社或工厂

《战洪图(重庆)》1973年 编剧 集体 导演 苏里 袁乃晨



《金光大道》1975年 改编 集体 导演 林农 孙羽



两个阶级或两条路线的斗争，主要人物多半是英雄与阶级敌人，加上觉悟不高的领导干部以及革命人民群众。核心人物出身贫下中农，高大完美，对党忠诚，

对人民怀着深厚的阶级感情，这种感情往往使他们在阶级斗争中，无往而不胜，他们往往能在很短的时间内，完成各种任务，包括掌握科学知识和技术。

在影片结尾，他们往往能达到一举三得的效果：既揪出了阶级敌人，又帮助、拯救了人民群众，还教育了那些阶级觉悟不高的领导干部。

1974年7月，国务院文化组在北京召开“全国故事片创作、生产座谈会”。会议要求敢于“在尖锐、复杂的矛盾冲突中塑造高大、完美的无产阶级英雄形象”，各电影厂都对即将开拍的剧本作了加强阶级斗争和路线斗争的处理。于是《红雨》中出现了少年赤脚医生红雨同原药铺掌柜孙天福在窄桥上作性命之搏，甚至将膀大腰圆、手持凶器的敌人揪入水中而擒之的场面。这种将阶级斗争直接呈现为肉搏战的作法似乎成为一种风气。

文革后期，出现了一批所谓与走资派作斗争的影片，也就是后来定性为阴谋电影的影片。阴谋电影，专指文革后期“四人帮”利用手中的文艺工具，以批判走资派、攻击老干部为目的所拍摄的影片。这些影片大多拍摄于1976年3月以后，即“反击右倾翻案风”运动进入到批判邓小平阶段。《反击》、《春苗》、《欢腾的小凉河》、《盛大的节日》、《千秋业》通常都被看作这类电影。它们都是写与走资派斗争的题材，都是由“四人帮”及其亲信亲自参与创作，或对影片重大情节的创作直接产生了影响。

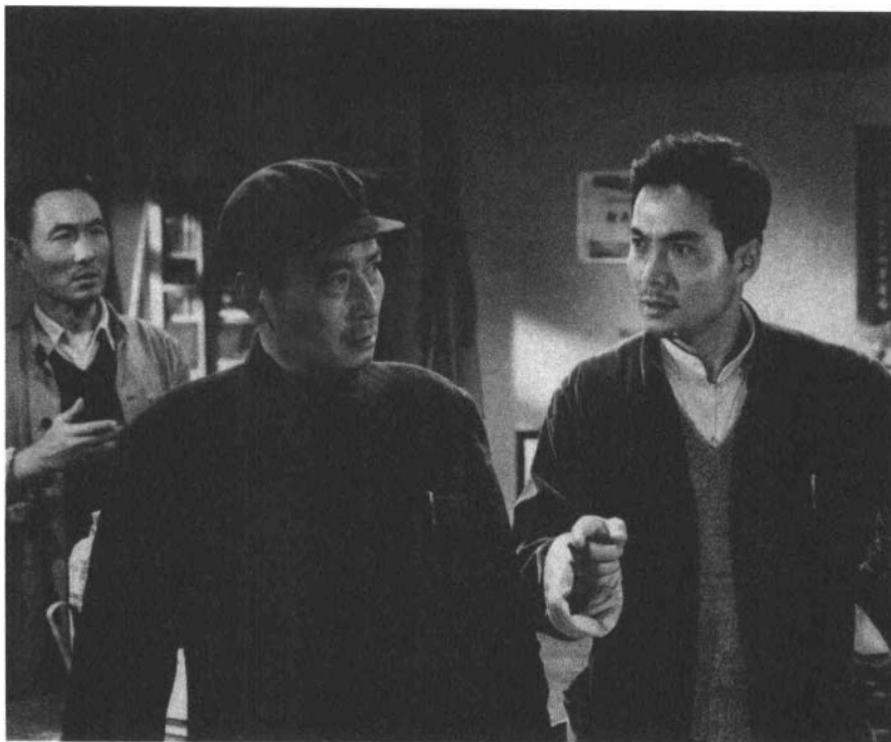
《春苗》由谢晋、颜碧丽、梁廷铎联合导演。原名《赤脚医生》，主题是表现赤脚医生攀登医学高峰，为人民服务的精神。江青提出要写“与走资派作斗争的电影”后，被改编成表现以田春苗为代表的贫下中农与修正主义路线的斗争，用以表明文化大革命是必要、及时的。

北影摄制、李文化导演的《决裂》曾轰动一时。1958年，在大跃进的热潮中，江西某地党委决定办一所“抗大”式的农业学校——共产主义劳动大学。影片表现共产主义劳动大学里以党委书记兼校长的龙国正为代表的一方，和以副校长曹仲和、教务主任孙子清为代表的另一方两条路线的斗争。党委书记兼校长

《春苗》1975年 编剧:集体 执笔:赵志强 杨时文 曹蕾 导演:谢晋 顾彦丽 梁廷铨



《欢腾的小凉河》1976年 编剧:王尧信 高型 导演:刘琼 沈耀庭



龙国正要进行教育革命,让没有多少文化的工农子弟入学,并由贫下中农来决定谁有“资格”上大学而不是由考试来

决定,号召师生同传统观念实行最彻底的决裂。

这部影片原本是自发创作,但在创

作过程中和创作完成后被“四人帮”利用,成为政治阴谋的一部分。

影片中最著名的段落应该数马尾巴的功能一段。由葛存壮扮演的孙子清是一个大学教授,他对剧中的一号人物龙国正凭手上老茧录取学生、下田上课的做法看不惯,是剧中被讽刺的对象。“共大”地处江西,有牛无马,但孙子清却执意按照教学计划给大家上马的解剖课。他拿着一本厚厚的讲义,摇头晃脑,拖着腔调:“马的呼吸——系统,马的消化——系统”,却被门外的牛叫打断,他抬头看看,又重复了一遍,又被打断,他不高兴地训斥赶来找他为生产队的牛治病的农民,学生徐牛崽很不满,打断了他的开场白,请他多讲点猪和牛,少讲点马。孙子清恼羞成怒说:“你不想听就出去。”徐牛崽毫不示弱,“出去就出去”,学生们乱成一团,孙子清满脸怒气喊:“大家坐好,下面继续讲马尾巴的——功能。”

这是文革电影中鲜有的富于喜剧色彩的镜头,影片公映后,每放到这一场景,观众就哄堂大笑。凡是从那个时代中走过来的观众,直到现在对此还记忆犹新。二十多年后葛存壮在拍电视广告时,还仍然借用人们对“马尾巴的功能”的记忆。

《欢腾的小凉河》原是中篇小说,表现1972年在“农业学大寨”中贫下中农与小生产者自发势力坚决斗争的主题,类似于浩然的《金光大道》。小说发表后,正好应了当时“学习无产阶级专政理论”运动的需要,原剧的时代背景从1972年改到1975年,将剧情融入“反击右倾翻案风”运动的大环境中。一号反面人物、县革委会夏副主任同一号英雄人物、生产队长周昌林的矛盾,成了你死我活的路线斗争。而他所说的许多台词,改编自邓小平及其他一些中央级领导的讲话,演员的造型和台词处理,也都取自邓小平的原型。特别是第五稿中,正值“四五运动”爆发,“批邓”彻底公开化,剧本及时跟上形势,公开点名批判邓小平。这种直接用电影参与政

《决裂》1975年 编剧：春潮 周杰 导演：李文化



治运动的行为在电影中还是第一次。由此，剧本的主题完全转向，成了“四人帮”政治行为的武器。

被列为阴谋影片的还有《千秋业》和《盛大的节日》。前者主题定在批判“戴着红五星、红领章的走资派”上，并塑造了一个不听指挥、反潮流的青年军人杨玉清的形象；他的对立面是“军内资产阶级”的代表、老态龙钟的副师长肖克敏。后者以文革初期震惊全国的上海“安亭事件”（即王洪文组织的违反上海市委不准进京闹事的命令，在上海安亭车站集体卧轨抗议、阻断南北铁路交通的事件）为背景，塑造了铁路局造反派负责人铁根（王洪文的化身）和铁路局党委副书记井峰（张春桥的化身）两个形象。这两部影片在“四人帮”政治集团被颠覆之前均未最后完成。

1976年2月，“四人帮”策划拍一部表现反击右倾翻案风的影片，任务下达到北影，北影决定由《决裂》摄制组负责拍摄，这就是《反击》。影片尚在拍摄，便大造声势，新华社及各报社组成一个

记者团，随摄制组赴外景地采访。北京电视台（即后来的中央电视台）也拍摄了“《反击》摄制组在战斗”为题的专题节目，长达50分钟。影片9月中旬拍摄完后，由于河南省委认为影片影射了河南政治状况，造成河南部分地区局势紧张，影片暂时搁置。10月6日，“四人帮”被抓捕，《反击》的公映，成了“四人帮”利用文艺阴谋反党的例证。

阴谋电影中，好几部未及放映，没有对观众产生实质影响，因此更多的作为当时政治运动一种历史罪证。

二、重建社会主义现实主义

这一阶段，一些导演试图延续新中国十七年电影的社会主义现实主义传统，产生了一些试图将现实感、艺术感与政治性相结合 的影片。

长影厂1974年摄制的《创业》（导演干彦夫），表现了北方草原上进行的一场石油大会战。剧本由大庆油田和《创业》剧组集体创作，张天民执笔，塑

造了周挺杉、华程等石油工人形象。前者从一个拉骆驼的孩子成长为无产阶级先进战士，后者是在解放后从解放军转到石油战线的党的领导干部。周挺杉在党的干部华程教育下，决心为甩掉中国石油落后的帽子而斗争。他们艰苦创业，为国家拿下了大油田，实现了原油自给。这部影片是新中国成立以来工业题材中少有的具有人性力量、艺术风格完整的影片。

影片在表现阶级斗争和知识分子等方面带有明显的文革时代特征，但在人物关系上，大胆突破了“三突出”的原则，华程与周挺杉，既是领导与被领导的关系，又是同志和战友，周挺杉是英雄，华程是他的引路人。影片概括了中华人民共和国成立到文化大革命后期，中国工人阶级在那个特殊的历史年代的精神境界和奋斗历程，带有那个时代的鲜明烙印。

《创业》的生产与传播本身就是一场“斗争”。影片完成后由当时的国务院文化组审查通过，确定作为重点影片宣传，向国内外发行。影片公映后，被认

《创业》1974年 编剧：集体 执笔：张天民 导演：干彦夫



《红旗》1975年 改编 谢冰珊 导演 钱二 冯怀德 李舒力



子被红军从胡汉三的皮鞭下救出，他用泪眼望着吴修竹军帽上的红星，镜头推成红星的特写之后，接柳溪村民土政府彩匾上的红星；母亲就义的烈火化为游击队的红旗等。

1974年该片作为国庆25周年的献礼片公映，产生的轰动效应堪称罕见，仅北京一地，就售出八九个拷贝。与其他影片不同，这部影片虽然也是表现阶级斗争，但主体内容是以舒缓轻快的调子展现的，大量的风景镜头、潘冬子的可爱形象、优美而明快的插曲都给观众留下深刻印象。

影片被树为“学习革命样板戏的成功典范”，各电影厂纷纷开展学习《闪闪的红星》成功经验的活动。文革结束后，《闪闪的红星》由于江青曾经过问一度受到批判。直到今天，不仅当时代的观众对影片记忆犹新，而且今天的青年和儿童观众也对该片抱有热情。

《闪闪的红星》毕竟是文革时代的产物，其中有诸多样板戏的“经验”：首先是所谓叙根子，为英雄人物的思想性格找到阶级的和依据。最初设计潘冬子的出场是：他砍柴回家，走过胡

汉三家门口，碰上胡的儿子，后者拿米糠侮辱冬子，冬子上前打了他，接着胡汉三吊打他。借鉴样板戏经验后，创作人员发现这样出场有一个明显不足，即潘冬子斗争、冲突的对象不是反动阶级的代表人物胡汉三，这样矛盾既不尖锐，冬子的起点也低了，于是改成担柴后，直接与胡汉三碰面。其次，安排好阶梯。即人物性格按照其政治思想成熟的程度，一个高度一个高度地提升，如冬子一开始就敢于与胡斗争，但有较多的自发和朴素的东西，当母亲就义，他拦住要去援救母亲的群众，这是他思想飞跃的一个标志；当他成长到筹盐过卡子，以实际行动为革命做贡献，熬盐的火光映红他的面孔，显示他的思想达到一个新的高度；最后，米店斗争和刀劈胡汉三，冬子终于把闪闪的红星缀在军帽上，完成了从苦孩子到革命战士的成长历程。第三，抓主要矛盾。在革命样板戏中，塑造主要英雄人物，都有一个非常激昂的核心唱段，把人物形象推向新的高度。第四，主要英雄人物与其他人物的关系是样板戏中重要和敏感的部分。冬子是个孩子，是个被教育者，却

是主要英雄人物，父亲、母亲、吴修竹、宋大爹是次要人物，但他们却教育了冬子，虽然次要人物始终在教育冬子、帮助冬子，但冬子的形象却越来越高大。第五，塑造英雄形象中突出革命激情。在原著中，冬子母亲的牺牲是由游击队员讲述给冬子的，在影片中，把冬子直接拉到母亲葬身火海之处。第六，高调。写艰苦奋斗时，要着力表现革命精神的崇高壮美、英雄人物品质的崇高，以及革命乐观主义情怀，如表现阶级敌人复辟，白色恐怖来临时，却高唱“寒冬腊月盼春风”，表现对岭上开遍映山红的向往。表现牺牲的同时，要表现革命事业的发展，母亲牺牲了，在腾空的烈焰下，冬子的思想提高了，形象高大起来了。这些“加工”显然继承了文革电影的修辞传统。

李心田的原中篇小说《闪闪的红星》写作于1961~1966年，1971年修改后出版。小说的原主题是“闪闪的红星”如何照耀潘冬子在群众斗争中成长。而由文学剧本到电影则进行了所谓的“再创作”，突出了“路线斗争”，影片的主题成为“一曲毛主席革命路线的赞歌，一曲在阶级斗争、路线斗争中茁壮成长的‘儿童团’的赞歌”。

《闪闪的红星》1974年 改编 集体 钱二、王慧坚 赵世国
导演 李俊 李昂



三、电影技术和工艺的进步

相对于文革对电影艺术的致命挫伤,电影技术部门虽也受到了相当大的冲击,却并未停滞不前;相反,作为意识形态控制焦点的电影业,其技术部门以一种畸形的优越地位得到了相当可观的发展。这种发展固然在一种专制的意识形态体系中承担主题先行、技术保障的功能,但同时它又为电影艺术的发展,乃至电影语言的变革带来了潜在的工艺上的可能性。^①

这段时期,为了拍摄样板片,引进了柯达胶片。此前,中国电影界主要采用保定胶片厂的胶片及东德爱克发胶片,色彩还原不准确,调子过硬且偏红。到60年代末组织了大规模的油性彩色胶片攻关会战,到70年代末,研制成功,使中国的彩色胶片工艺达到一个新水平。同时,文革时期电影照明技术也有了较大发展,70年代中期,小光源和新光源技术的解决使电影实景拍摄中的主要难题得到解决。

“文革”前十七年,“斗争哲学”和阶级斗争情结已经十分流行,文革时期被发展到极致,成为包括文革电影在内的所有文革艺术的惟一合法的“主旋律”。人们以“无产阶级文化大革命”为

图腾,整个社会生活包括人们的思维和语言习惯都是政治化的,人们把革命的价值看得高于一切,高于物质,高于精神文化,甚至高于肉体生命的革命价值。这种革命崇拜延续杀身成仁、舍生取义的道德观,颂扬暴力,相信“造反有理”,相信“天下大乱达到天下大治”的斗争哲学,并且能够体会到“其乐无穷”的快感。“红色”的动因和历程导致“黑色”的结果,这似乎仍是历史的责任。

文革美学鼓吹一种哲学上的自信,认为人可以掌握一经发现就“放之四海而皆准”的绝对真理。文革电影的叙述者自认为是社会历史的代言人,是民族共同心声的表达者。在价值观上,它鼓吹极端的集体主义,这是一种对社会主导意识形态的绝对臣服和归顺,绝对不容任何人性和个性价值,导致人物形象的无个性。

“文革意识形态”承继了“均贫富”、“替天行道”等一系列暴力夺权的思想,与民间传统思维有很多相通之处,因此文革文艺迎合了民间意识形态的需要。在伦理观层面遵循“血统论”,也与民间欣赏趣味相通。

任何一种创作或多或少都是结合了艺术家体验的创造性劳动,因此,任何一部作品,即使是艺术家主动性备受限制的授命之作,也仍然包含了艺术家的

主体性的艺术追求。文革时期也不例外,样板戏和按照样板戏模式生产的所有作品,虽然是在江青等人的严格操控下完成,但其中仍旧不可避免地存在与民间美学和民间思想相融合的因素,而这正是文革电影创作不能够完全被否定的原因所在。同时,文革电影本身就是文革历史的活化石,它是我们认识那个特殊时代的一条通道。更何况,文革的遗产其实也并没有完全被送进历史博物馆,它依然可能会在不经意间回到现实中来,甚至回到电影中来。所以,文革是一种记忆,也是一个幽灵。

注释:

① 徐峰:《语言、意识形态与观影机制——文革后期电影语言初探》,《戏剧》2000年第2期。

《沸腾的群山》1976年 编剧:陶重华 刘钟威 导演:于雪任 李伟 陈方平



《难忘的战斗》1976年 编剧:集体 执笔:孙景瑞 严晓 导演:汤晓升 天然 于素正



中国第二代的巨人倒下



第四章 变革与多元的 新时期电影 (1977~1989)

文化大革命对新中国建设产生的破坏性影响,已经为一个新时期的来临准备了历史性条件。1976年,毛泽东逝世、江青政治集团解体这两件大事,标志着以文化大革命为最终代表的一个历史阶段的结束。于是,在中国的历史中,出现了又一个以“新”作为前缀的历史阶段:新时期。新中国电影从而也有了新的历史阶段的指称:中国新时期电影。1978年,中共十一届三中全会作为一个标志性事件,用“以经济建设为中心”替代了“以阶级斗争为纲”,用经济建设的主题替代了无产阶级革命的关键词,为新时期奠定了以“现代化”为目标的“改革开放”的时代特征。于是,新时期成为中国历史上又一个转折点。而对于中国文化来说,“文艺服从政治、文艺从属政治”的禁锢被解开,“百花齐放、百家争鸣”的方针重新被作为政策获得了一定的现实性,“为社会主义服务、为人民服务”扩展了文化和艺术的功能和意义,思想解放运动为以人文主义为核心的启蒙主义思潮提供了舞台,西方从古希腊到现代主义、后现代主义各个时期的文化的涌入为新时期文化更新提供了丰富的资源——这一切,都构成了新时期中国电影的发展背景。中国曾经经历过的那些灾难性的历史成为电影取之不尽的素材,经历着悲哀和激情的人们可以真实或者准真实地表达自己

的希望和梦想,人们可以通过电影表达各自不同的对于历史和现实、艺术与人生的个性化、差异化的理解。所以,形成了变革与多元的新时期中国电影格局,同时也迎来了中国电影文化的一个真正的高潮。正是在这一高潮中,中国电影再次融入了世界电影的潮流之中,从第三代直到第五代电影人共同建构了现代中国电影的大厦,出现了一批可以载入中国电影发展史册的标志性作品。从1978~1990年这十余年,特别是1979年前后和1985年前后,是中国电影难得的黄金时代。

第一节 改革开放的社会语境

70年代末,中国从政治上的拨乱反正进入到社会的改革开放,这样的背景,使现代化建设、思想解放的时代主题,政治、经济体制的变革趋势,文化艺术的启蒙倾向及社会心理的个性化发展,逐渐成为这一时期的主导性社会特征。因而,这一时期的中国文化与整个社会变革的进程相联系,思想上的启蒙主义、美学上的多元主义,成为70年代末到80年代中期的两面文化旗帜。对现实和历史的批判,对人文理想的追求,一直是这一时期最基本的艺术主题。中国新时期电影就在这样的背景中,铸造了时代品格。

一、思想解放与文化启蒙

1978年思想领域发起“实践是检验真理的唯一标准”的讨论,其后不久,十一届三中全会作出“全党工作重点转移到社会主义现代化建设”的决定,整个中国社会真正进入了经济建设时期。

1979年,全国第四次文代会上,邓小平代表中共中央作了讲话,表示党“不是要求文艺从属于临时的、具体的、直接的政治任务,而是根据文艺的特征和发展规律,帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文艺事业”。

1980年,中共中央提出了“文艺为人民服务、文艺为社会主义服务”的方针。显然,相对“文艺为工农兵服务、文艺为政治服务”的要求,文艺的自由空间已经宽泛了许多。当然,阶级斗争时代的革命思维不可能立即完全松弛,80年代文艺界的每一次突围与探索都在社会上引起超出文艺范围的影响,在过度的关注和阐释中以争鸣的形式进行。

如果说,新中国使农民“翻身得解放”,那么新时期则使知识分子“翻身得解放”,政治、经济地位的重新获得使知识分子重拾启蒙话语。这使得批判性成为新时期文化的一个重要表征。

新时期以文化大革命为首要参照,因此,知识精英们首先在政治层面对文化大革命进行批判,其后将政治批判的视野延伸至文革产生的历史文化背景,到80年代中期,批判与反思开始涉及到整个中国历史与传统文化。

新时期相对“灾难性”的岁月而言,被表述为一次新生。新时期也的确确实给中国人提供了许多全新的体验。从物质到思想,从社会到文化,仅仅是多元的状态就足以让人们陶醉和满足。

文学、戏剧、美术、音乐、哲学等等都出现了划时代的变化,它们的共同之处在于对传统的悖离和形式美学的赫然登场,其资源或者来自于传统的回归(基于文革对文化经验的阻隔,使这些

传统的东西以“新”的面貌出现),或者来自于西方文化经验与成果,使许多人的艺术理想得以实现。

文学界自“伤痕”文学始,经“反思”文学、“寻根”文学,到“意识流”小说、“朦胧诗”,将西方现代派文学引入中国视野,使更多理性的、抽象的因素影响到中国艺术家的思维。

戏剧方面在80年代中期传统现实主义戏剧遭遇空前危机,随着西方现代派戏剧的翻译、介绍,戏剧家们不再满足于以“写实”戏剧反映现实,开始以探索戏剧寻求戏剧与人生的另一种关系。

美术界则遭遇了更为剧烈的西方现代派理论的冲击,后者中的几乎所有流派都同时涌入中国,显示了对传统最为彻底的反叛。

西方音乐的长驱直入更是直接影响了国人的审美心理与习惯。

在思想解放运动的宏大背景中,中国文化继“五四”新文化运动之后,再一次举起启蒙主义旗帜,用人文主义来反省政治的专制主义,用思想的多元化来替代观念的一元化。中国文化在与世界文化的广泛交融中努力完成自己的现代化塑造。

《寒夜》1982年 改编:闻天 林洪桐 导演:闻天



二、电影的“春天”

在这样一种政治经济改革开放、思想文化多元解放的背景下,中国进入了一个朝气蓬勃的新时期。所以这时期,人们喜欢用“春天”来形容新的周期的开始,“科学的春天”、“文艺的春天”、“人民的春天”等等,频繁地出现在各种媒体上,正是在这样的春天背景中,电影也迎来了“春天”。

先是一批叙述“正确”力量与“四人帮”政治势力斗争的政治电影,接着是一大批在文化革命期间被政治批判和“封杀”的新中国“十七年”电影的陆续解禁复映。随后,新时期电影进入了一个以现代化为目标的观念、技巧、风格的革新时期。

1980年,《大众电影》、《电影艺术》复刊,后改刊名为《当代电影》的《电影文化》则于次年的5月创刊,对新时期电影发展与电影思想观念变革产生了直接作用。此后,电影界的许多评介和理论研讨活动都是由这些刊物组织进行的。

这一时期,营造电影发展多元格局的,有被称为“祖父一代”的中国第二代导演(于40年代开始电影创作,如吴

《小城》(1943年) 编剧: 姚云 人物序 导演: 茂子风



《渔光曲》(1943年) 改编: 子道行 导演: 孙瑜



《渔光曲》(1943年) 编剧: 洪白介 导演: 孙瑜



《渔光曲》(1943年) 编剧: 老舍 导演: 谢冰



永刚)、第三代导演(于50年代开始电影创作,如谢晋、谢铁骊、谢添等)、“父一代”的第四代导演(70年代以后开始电影创作,如吴贻弓、谢飞、郑洞天、滕文骥等),也有被称为“子一代”的第五代导演(80年代开始电影创作,如张军钊、陈凯歌、张艺谋、黄建新等)。前几代人经过多次政治运动,仍旧满怀理想地通过自己的创作表达对现实的干预,对人性的赞美;第五代则在政治乌托邦中成长,又在上山下乡运动中汲取了民间文化的养分,以充满激情的反思使中国电影呈现全新的局面。

新时期对电影的贡献并不仅仅在于催生了以第五代发端的中国新电影,

而且在于它为中国电影史几代电影艺术家共舞提供了足够的空间。而新时期电影成就的主要表现并非在于其所达到的高度,而是其所实现的跨越程度,是其对电影艺术种种可能性的拓展,是其对个性的充分宽容与尊重,并进而刷新了电影格局和规范。

第二节 政治电影模式的演变

1976年,“四人帮”政治集团解体以后,中国电影界与这一政治斗争形势相联系,陆续开始将文化大革命的“三突出”等所谓样板戏原则作为“四人帮”的罪名和文艺黑线专政论进行批判,重

新评价了“十七年”新中国电影,使大批被禁映的影片重上银幕,大批电影艺术家得到平反。当时,由于政治经济文化条件的不成熟,除了“拨乱反正”,中国电影界还没有找到建构“新时期电影”的途径,电影家们甚至还不清楚自己获得了怎样的艺术空间,更不懂得如何利用这些空间。文化革命的惯性,不仅制约着人们的行为,甚至还禁锢着人们的思想。此时的中国电影颇有“万牛未死”、“乍暖还寒”之意。

一、反“四人帮”的政治电影

1976年以后的两年,中国电影界充

分显示了文革对中国文艺的戕害,这种戕害不仅仅表现在数量上——当年国产新故事片仅24部,更表现在电影界对极左话语的复制。以《人民电影》为核心的电影批评,对江青曾下达的所有关于电影的指令进行了全面系统的批判,这些批判造成的一个客观效果是:凡是江青主张或赞同的,都成了极左的、甚至反动的,就连江青所主张的“长镜头”等也成了必须坚决反对的。电影艺术仍旧是雷区遍布。

1977年和1978年,共出品了五十多部故事片,大部分是反映革命力量与“四人帮”反革命力量斗争的题材,最初观众对此类影片还很有热情,但很快由于这些影片仍旧沿用文革时期影片中制造和解决矛盾冲突的方式,受到了冷遇,甚至有观众说:这些影片与文革时期的故事片相比,仅仅是坏人好人置换了位置。最富于症候性的文本是由上海电影制片厂1976年生产、1977年出品的影片《连心坝》(徐伟杰、黄蜀芹导演)。这部影片拍摄时是响应“四人帮”“反走资派”^②口号的产品,后期制作时,政治形势陡变,于是通过配音与剪辑,对影片的角色分派进行了彻底的反转,“走资派”成了正面人物。

二、新中国影片的解禁和复映

从1977~1978年,新中国建立后的前十七年拍摄的许多在文化大革命期间被定为“毒草”的影片,经过中央审查,开始陆续解禁复映。

这两年中,国产复映片从数量上构成了影院放映影片的主体。从1977年1月《东方红》恢复放映,到1980年共恢复放映了二百多部“十七年”影片(也包括少量1949年前影片)。直到1979年,新出品的国产片才在数量上与复映片持平。直至1980年新出品国产片(其中相当一部分是在1979年投拍的)在电影发行总量上足以满足观众的需求,电影的生产与发行才达到平衡。

许多复映片都受到了观众的热烈

“欢迎”。“十七年”复映片不仅仅具有艺术上的意义,复映行为本身就是拨乱反正的一个组成内容和表现形式。在文化形势趋向解冻的1978年,“民族传统文化”、“爱情”、“美”都开始成为合法化的话语。而这些都通过《五朵金花》、《阿娜尔罕》、《红楼梦》等影片的恢复上映而迅速地得以传播。在这种恢复上映传播的信息中,观众对《早春二月》、《中国江南》等“两个批示”曾批判过的影片是否能恢复上映的讨论,则成为其期待更大的政治文化变革的社会性心理动向的表征。^③

这些复映片的意义不仅在于使大量艺术作品重见天日,也不仅在于填补银幕和观众需要的空白,甚至也不仅在于其传达出的思想解放的信息,它们还成了所有经历过那个时代的人永远难忘的记忆。对于当时的中老年观众而言,这些复映片使他们感慨良多,有对当年感触的回味,也有对影片及其创作者遭遇的回忆与思考,更有对人生命运的反思;对于当时的青少年观众而言,这些复映片和对这些影片的观看本身成了他们成长过程中的重要内容,不仅为他们提供了娱乐,也提供了成长所需的一些经验。二十年后的今天,这些已经在转型后的社会成为中坚分子的一代人(确切地说,他们是60年代出生的人),回忆起这些影片仍旧充满眷恋,这些影片成了他们生活经验、社会经验的重要来源,几乎可以发挥百科全书似的功用。这种种批判与平反为清除矫饰美学、恢复现实主义打开了道路。

除了复映片,经过十多年的与世隔绝之后,中国观众开始接触到一些外国译制片与香港片。前者如南斯拉夫电影《瓦尔特保卫萨拉热窝》、《桥》,意大利影片《一个警察局长的自白》等;后者如《屈原》、《三笑》、《群芳谱》等。观众对日、美、西欧影片的喜悦,集中于19世纪名著改编片、古装或现代的家庭/爱情情节剧以至各类惊险片。启蒙主义与大众文化的双重动力驱动着人们的电影观看行为。1978年北京市观众人

次最高的影片为日本影片《追捕》,放映了2800余场还有人看,观众高达2700多万人次;其次是香港影片《屈原》,观众也在2400万人次以上。^④

三、新电影创作

经过“反‘四人帮’”电影、复映电影两个阶段以后,中国电影开始了对中国历史的反思和对中国改革现状的揭示的时期,新时期中国电影开始奠定自己的品格。

1978年由北京电影制片厂推出重点影片——《大河奔流》,影片导演谢铁骊、陈怀皑,摄影由著名摄影师钱江领衔,主演包括张瑞芳、陈强、张金玲、李秀明。当时的北京电影制片厂试图以最强大的创作队伍完成一部具有里程碑意义的史诗性作品。但这部影片仍旧采用“新旧社会两重天”的叙述,概念化和“三突出”的影响依然明显。影片1979年春节期间开始放映,却门庭冷落。显然在前述影片的参照下,观众的观影期待已经迅速改变,而电影界则需要一次大变革。

这一时期值得一提的国产新片,是北京电影制片厂1977年拍摄、1978年出品的影片《黑三角》。影片围绕110号重要的人防工程机密文件,反映公安人员与外国特务的斗争。影片在当时获得了巨大的成功,除了其中的惊险成分,影片中漂亮的女主人公作为观众视觉欲望投射的对象,也是吸引亿万观众的重要因素之一。中国电影的娱乐化已经成

《大河奔流》1978年 编剧:李准 导演:谢铁骊 陈怀皑



为一种市场要求。

经过1977年、1978年的调整,1979年中国影坛掀起了一次创作高潮。这一年,在拨乱反正、思想解放的推动下,以向建国30周年献礼为契机,出现了《从奴隶到将军》、《苦恼人的笑》、《曙光》、《呵,摇篮》等一批影片,这标志着新时期电影终于结束徘徊,进入快速发展的历史新时期。1979年也因而成为与1959年遥相呼应的中国电影“复兴年”。

《从奴隶到将军》由老导演王炎执导,影片采用纵贯人物一生的描写方法,通过主人公从彝族奴隶到将军的传奇性经历,表现出了罗霄这个具有反抗性的奴隶走上革命道路的“必然性”,同时也在个人的命运中展示了中国动人心魄的历史变化。该片把战争作为手段,来反映主宰战争命运的人,将个人情感、个性元素注入正面主人公形象之中,表明中国电影对人物塑造的理解已经走出了对所谓“典型环境中的典型人物”的机械化理解。

新时期中国电影创作进入了高潮。

四、伤痕与反思电影

新时期初期,电影大多集中在对文化大革命带给人们的政治“伤痕”的揭示上,形成了所谓的“伤痕电影”。伤痕思潮肇始于文学,但在电影界持续的时间较长,影响力和感染力也更大。文化大革命和极“左”路线给民众造成的伤害不仅仅是肉体上的,而更是精神上的和情感上的。人们压抑了多年的情感和痛苦需要宣泄,电影无疑是最有效的表现手段和宣泄渠道。其代表作品有《泪痕》、《苦难的心》、《神圣的使命》、《枫》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》、《小街》、《天云山传奇》、《牧马人》、《被爱情遗忘的角落》、《小巷名流》、《巴山夜雨》及《芙蓉镇》等。

《苦恼人的笑》从一个普通记者的新闻生涯入手,表现普通人在文革中的苦恼和良知。在新时期电影中较早地受到西方现代主义艺术影响,运用梦幻镜

《从奴隶到将军》1979年 编剧 梁信 导演 王炎



《泪痕》,1979年 编剧 孙谦 马烽 导演 李文化



头来表现主人公内在的思想感情活动。影片还运用升格、降格、停拍、多画面镜头、声画分离等手法,冲击着传统的电影形态。这些形式上的探索使这部影片成为新时期中国电影视听语言和叙事方式变革的一个标志性个案。

《生活的颤音》以1976年天安门广场的“四五”事件为背景,表现以青年小提琴家郑长河为代表的“人民”的政治呼声和内心压抑,提出了真理与人的尊严不容污辱的人文主义主题。该片没有繁复的戏剧结构,矛盾冲突集

《生活的颤音》1979年 编剧：滕文骥 导演：吴天明



中在几大段戏里，使主人公的行动和感情交流与音乐作品的呈现、变奏、发展密切相连，显示了音乐片中音乐的相对独立性。

如果说伤痕小说比较重视痛定思痛及拨乱反正的思考的话，那么伤痕电影则偏重情感的抒发和宣泄。伤痕电影在那个时期受到观众的热烈欢迎，其根本原因在于这种社会心理基础和情感基础。反思依然是伤痕电影最重要的叙事基础，经历了一个从政治性反思到人性反思（尤其是青春的逝去与追回及其无奈、伤感）的过程，从而也构成了伤痕电影的两大主题，而控诉和批判是其主调。^⑤

70年代末、80年代初的伤痕、反思文艺是对“揭批文革”和“拨乱反正”的国家话语的回应。在当时，个人讲述的文革故事同时又是“人民记忆”、“历史叙事”。对“伤痕”的回忆与言说同样也

是抚平创伤，消除在个体和集体的意识、无意识中留下的灾难和恐怖记忆。就是说，记忆是为了遗忘，反思历史是为了确证现在。通过意识形态化的批判意识、使命感的确立来摆脱“文革梦魇”。

《巴山夜雨》对“四人帮”的控诉没有将重点放在表现“四人帮”的直接受害者身上，而是另辟蹊径，表现一个深受“四人帮”影响的“革命小将”刘文英的人性复归之路。它选取了一个独特的构思：在一个特定的时间（一天一夜），把一群普通人独具匠心地汇集在一个特定的空间（十几平方米的普通客舱）中，以他们平平凡凡的行为浓缩了一个巨大的社会横断面。影片采用象征的写法，把人物和事件安排在航行于长江中的一艘客轮中，以此比喻十年动乱只是历史长河中的一段航程。影片编导力图从那段风雨如晦的历史中寻找蕴藏

于人们心底的信念和力量，以避免就虚的手法，追求诗情与哲理相交融的美学风格，使该片具有了清新的诗意，避免了同类伤痕影片的滥情弊端。

《小街》则从一个新颖的角度，即从人性的毁灭去表现文化大革命，它通过两个青年的一段经历，表现普通人对善良和真挚的渴望，表现对人的尊严和美好人性的歌颂。该片把电影从依赖舞台剧冲突的束缚中解放出来，它没有从头到尾连贯不断的故事情节，也没有运动始终、前后统一的舞台剧冲突（包括内心冲突），而是根据创作者对生活的整体感觉，根据情绪的积累，提炼出内容。影片在“结局”摆出了三个结尾的设想，这种开放式的结构发挥了电影的假定性和间离效果，激发了观众的联想，调动了观众参与。

虽然这一时期，在伤痕和反思电影中，已经出现了革新中国电影传统的努力，但是真正取得了社会广泛认同的影片还是采用正统的写实手法、情节剧方式解读伤痕与反思电影，其最突出的代表就是谢晋导演的影片。他这时期的影片不仅代表了伤痕、反思电影的一个高峰，同时也代表了中国伦理情节剧传统的一个高峰。

《苦恋人的笑》1979年 编剧：杨廷晋 薛靖 导演：杨廷晋 刁一民



90年代，谢晋在北京大学生电影节上

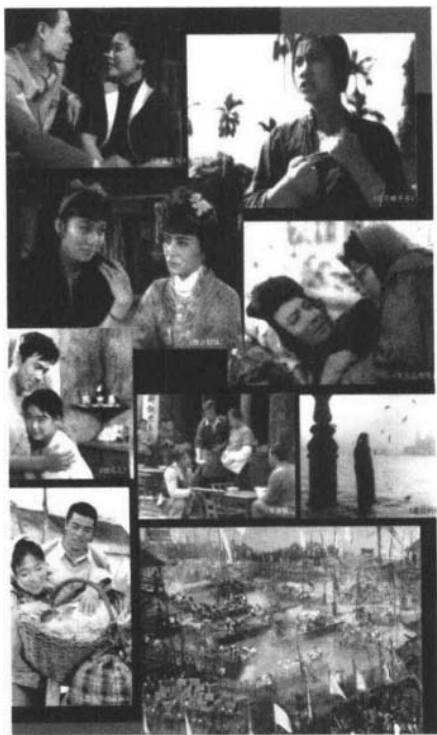


五、个案：谢晋与伦理情节剧传统

谢晋，既是中国所谓“第三代”导演的代表，也是1949年以后红色中国的第一代导演的代表，他所拍摄的二十来部电影所产生的巨大影响使他在中国电影史上占有重要地位不仅被那些将他称为中国50年代以来最杰出的电影艺术家的人们所肯定，甚至也被那些嘲笑他为传统电影最后一位传人的人们所承认。从50年代的《女篮五号》(1957)到60年代的《红色娘子军》(1961)，从80年代的《芙蓉镇》(1986)到90年代的《鸦片战争》(1997)，甚至是70年代那个特殊时期拍摄的《春苗》(1975)，谢晋电影都曾经成为那个时期的标志性作品和经典性文本而引起人们的广泛关注，其电影创造的观众人次记录在中国电影史上可能不仅空前也可能绝后。

出生于世纪之初的谢晋，受教育于世代书香家庭，后来在上海受到当时左翼文化和好莱坞文化的复杂浸染，并与

谢晋导演的代表作



洪深、曹禺、黄佐临等接受过欧美文化深刻影响的著名戏剧家交往密切。50年代，他在红色革命风暴的燃情岁月中投身电影——这一切都成为了谢晋电影后来常常浮现出来的精神谱系：儒家伦理文化与社会主义革命文化、传统知识分子的浩然正气与应对现实苦难的浪漫情怀、中国传统的通俗传奇经验与好莱坞电影的叙事技巧都在他的电影中得到了重新组合，形成了一种他表述自我、表述中国、表述人和人生的基本立场，视角、结构和审美形态，也就是所谓的“谢晋模式”。

谢晋电影从一开始就具有与主流政治意识形态机制同构的主流性、伦理价值取向上的正统性和审美趣味上的大众性，他在新中国建立后的十七年创作的影片不仅在当时多次获得国际国内的各种电影奖项，而且谢晋善于讲述戏剧化的线型故事，善于将政治典范塑造为道德楷模，善于将“革命”与“善”相互指代，善于用道德情感的宣泄来制造煽情高潮的特点在这一时期都已经基本形成，谢晋模式初见端倪。

伴随政治意识形态权威体系的被质疑，从1979年到1989年，是谢晋电影和电影模式的“成熟”时期。在“拨乱反正”、“改革开放”的社会背景下，以

“思想解放”运动为文化动力，以中国文化大革命的“灾难”性历史为资源，谢晋电影开始从“乐而不淫”的“颂诗”蜕变为一种“哀而不伤”的“悲歌”，虽然影片仍然和前一阶段一样时空单纯、叙事紧凑、人物形象道德类型化，但是其对“国”与“家”关系疏离化状态的描述，对政治专制、恶与小人物、善的冲突关系的设计，对社会男性阉割与家庭女性抚慰的意识形态表述，对历史和现实境遇的精巧的蒙太奇缝合，应该说都强化了谢晋电影的历史意识和人道意识，也强化了谢晋电影与中国传统知识分子文化的内在联系，同时也强化了谢晋电影的艺术虚构能力，标志着谢晋电影的高峰。这一时期，他的主要作品《天云山传奇》(1980)、《牧马人》(1982)、《高山下的花环》(1984)、《芙蓉镇》等，都再次获得了各种电影奖项的慷慨加冕，其创作模式达到了炉火纯青的程度。于是，这些影片在国内被认为是“传统主流电影的当代代表”，而在国际上则被看作是中国“政治情节剧”的经典文本。

显然，谢晋电影与主流政治意识形态一直保持着高度的同步性。他的影片几乎都与当时的“时代性”中心话题，甚至中心题材息息相关。他的电影不仅“喜欢通过大的历史或政治背景来表现人物”^⑥，而且更喜欢用戏剧化的方式来解决个体与历史整体之间的悲剧性疏离，完成对生活图景的意识形态塑造。无论是十七年时期关于在社会主义新制度中个人(子)如何通过权威(父)的引导从漂移状态(想像界)进入“革命大家庭”(象征界)的话语主题，或是新时期关于在象征秩序的镜像破裂以后被“革命大家庭”所误解和排斥的个人(子)如何在女性(母)的引导下从政治空间(象征界)回到家庭空间(想像界)的话语转型，甚至谢晋最新一部影片《鸦片战争》试图用“落后就要挨打”来完成改良中国的政治寓言，可以说，谢晋电影一直是一种意识形态文献：近半个世纪以来，他始终在通过电影的影

像、为处在急剧动荡之中的中国观众寻找、构造一个填平个人与社会、想像界和象征界之间的裂缝和鸿沟的毛影世界，从而为在这段风云变幻的历史进程中遭遇过无数激情和苦难的人们提供庇护和抚慰。从这个意义上说，谢晋电影的确是一种“为时而作”的“建设性”的政治文化主流创作。

与另外一部经典“革命文本”《青春之歌》的意识形态策略有着惊人的一致，谢晋在《红色娘子军》中，曾通过经典的父亲权威（洪常青）“拯救（摆脱危机）——引导（帮助成长）——退场（牺牲）”模式，使弱小者（琼花）完成了“生存——成熟——英雄命名”的塑造，从而为革命意识形态提供了一个经典范文。在后来的《芙蓉镇》中，尽管由于谢晋站在主流意识形态中被马克思称为“积极的”激进者行列使他受到了某些继续站在非改良立场的政治右翼的质疑，但是，无论是“边缘人”秦书田与胡玉音的大团圆，或是“权势”者李国香“无家可归”的结局，都显然是对风雨飘摇的主流秩序的一种有效缝补，无论是重大的政治事件被改写为私欲和

性欲的较量，还是深刻的历史冲突被简化为善与恶的人格矛盾，也都是对“过去”和“历史”所进行的有意无意的遮盖和掩饰。从某种意义上说，正如有的评论者所指出，如同多数好莱坞电影都是美国政治的“主旋律”电影一样，谢晋电影也是真正意义上当代中国政治的“主旋律”电影。

但是，仅仅认为谢晋电影模式是一种主旋律电影，并没有真正认识到谢晋电影对于中国电影的意义。事实上，无论是从1949年到1978年的“前新时期”，或是从1978年到1989年的新时期，以及1989年以后人们所谓的“后新时期”，主旋律电影一直是中国电影的中心，然而，绝大多数主旋律电影都如过眼烟云，远远没有像谢晋电影那样被人们所关注、所留恋，甚至被当做经典。谢晋电影的主流意识形态表述具有一种独特的叙事魅力，一种独特的电影魅力。而这种魅力在很大程度上就来自于谢晋模式——即所谓的“政治—伦理情节剧”模式。

严格地说，在新时期以前，谢晋电影尽管已经以其煽情的故事、流畅的叙

事、精巧的镜头语言显示了他的艺术才华，但是他电影作品仍然是当时整个大叙事的一个组成部分，他的成就并没有超过参加这一人合唱的前辈和同辈们，如崔嵬、郑君里、谢铁骊等。但是，到了新时期，谢晋电影的上流意识形态表述却以其鲜明的个性使他独立于他人之上，几乎无人能够与他所产生的影响和取得的荣誉相比。而谢晋之所以能够获得这样的地位，是与谢晋模式独特的修辞策略联系在一起的。

《芙蓉镇》1986年 改编 刘城 导演 谢晋



《天云山传奇》1980年 编剧 鲁彦刚 导演 谢晋



如果说，谢晋第一个时期的电影是关于个人如何进入社会整体的颂歌，那么新时期由于这一“颂歌体系”受到文化大革命的喜剧“告别”，传统的政治电影模式——“主体在权威助手的神助下经受考验，走出困境，获得命名”——因为其意识形态运作机制的暴露，已经不可能继续生效了，因而谢晋电影的主题也发生了变异，从《天云山传奇》开始，到《芙蓉镇》，以及他后一时期的《最后的贵族》、《鸦片战争》，则大多似乎是个人如何被社会整体所抛弃的悲歌。由于英雄神话的解体和权威话语的弱化，那种作为先驱者、布道者或万能助手出现的超现实的人物形象已经很难具有“在场”效果了。因而，谢晋电影不再把主人公塑造为一个全知全能的英雄，也没有赋予他超凡脱俗的智勇，过去那些

“革命英雄”的形象被悲剧化了,这些人自身的主动性和力量往往都受到一种超越他们个人的历史背景和罪恶势力的支配,主人公无法解决面临的困境,因而,这些影片不能继续像过去一样,让主人公在政治权威的帮助下,克服或驯服所有被编织进叙事中的现实矛盾,而必须采用另外的方式来完成对观众的意识形态和故事的双重抚慰。

许多人都曾经谈到过谢晋电影将政治问题置换为道德问题、中国血雨腥风的历史就像在中国上千年的历史写作中那样,在谢晋电影中常常被简化为善与恶的冲突史,突出了利他与利己、爱与恨、义与利、团体认同与个人叛逆之间的矛盾,张扬克己、爱人、谦让、服从的伦理观念。不仅如此,谢晋还采用了一种家庭一言情情节剧的方式,使道德的苦难在家庭的天堂中得到化解。谢晋电影完成的是双重的置换:不仅将政治置换为道德,也将悲剧置换为正剧。正是从这个意义上说,谢晋电影所提供的并不是真正的悲歌——悲歌向来都是一种边缘的、怀疑的、挑战的,甚至破坏的、革命的美学,而谢晋电影体现的却是主流的、缝合的、抚慰的美学。

在谈到谢晋电影时,美国学者尼克·布郎将这些影片称之为“政治情节剧”,“这一概念的意义在于发现了谢晋电影如何将政治主题置换为道德主题、将历史悲剧置换为叙事正剧的秘密。一些西方学者在讨论情节剧时曾经指出,道德化(善与恶)、家庭化(爱情、亲情)、目的化(善恶有报)都是情节剧的重要特征。⁵而谢晋电影并不是一般意义上的情节剧,而是像中国历史上许多通俗叙事文本一样,将个人的生死存亡,将家庭的悲欢离合,将“好人”与“坏人”的冲突放到了历史的政治背景中,一方面将几十年的政治风雨变成了缠绵悱恻的言情故事,另一方面又使个人的命运遭遇变成了时代风雨的一种征候,“政治情节剧”将公共空间与私人空间叠合在一起,然后又通过情节剧的缝合模式来完成悲剧向正剧的置换。

谢晋电影大多采用了顺叙的方式来完成“平衡——失去平衡——非平衡——恢复平衡——平衡”的缝合结构。这一缝合结构是由两个基本段落构成的,先是一个悲剧性的段落,然后是一个正剧性的段落。在他电影创作的第一个时期,是“英雄(指代革命)救美人(指代人民)”,新时期以后则是“美人救英雄”,正如一位研究者所指出,第一次是“革命拯救了人民”,第二次则是“人民拯救了革命”。⁶在《舞台姐妹》中是革命者林大哥拯救了春花,使她得以新生;在《女篮五号》中,身穿“西南军区”字样背心的田振华使林洁获得了力量;在《红色娘子军》中是洪常青使琼花逃出了苦海并成为“革命战士”。男性在这里成为革命权威的象征,女性成为被拯救和命名的对象,最后面临危机的女性(从叙事的平衡向非平衡发展)在革命的男性引导下都度过困境(从叙事的非平衡恢复为平衡),从而使观影者获得了一种社会学意义上的恋父体验。而《啊!摇篮》则是谢晋前后两个时期创作的一个转折点。在他新时期后来的影片中,女性从被拯救者转化为拯救者,而先前那些男性英雄相反则在女性

的爱抚下得到拯救。在谢晋的这些影片中,女性的“母性”功能被强化,成为“地母”式的形象,接纳、包容并帮助处在危机中的人们繁衍生息。《牧马人》中的许灵均得到了李秀芝的拯救,《天云山传奇》中的罗群得到了冯晴岚的拯救,《芙蓉镇》中的秦书田得到了胡玉音的拯救,《高山下的花环》中也是梁玉秀给了梁三喜以力量。女人给了那些被剥夺了英雄桂冠的“英雄们”以生命、家庭甚至后代,使他们“胜利”地回到了主流社会之中,从而用恋母的抚慰感替代了前一时期恋父的英雄感。

前期的恋父原型将人物从私人空间引向了公共空间,并使个体在公共空间(革命大家庭)中获得位置,而新时期的恋母原型则将人物从公共空间引回到私人空间,使个体在私人空间(社会小家庭)中得到补偿。因而,新时期叙事高潮的到来并不是个体与社会整体矛盾的解决,而是像罗群这样的“英雄”从与社会整体的对抗中逃回了冯晴岚们为他们准备的温暖而简陋的小屋中,男耕女织、夫唱妇随、生儿育女成为了他们面对苦难的乌托邦。因而,这些影片最后政治矛盾和历史悲剧的解决往往都与影

《高山下的花环》1984年 编剧:李准 李存葆 导演:谢晋



片的主体叙述没有关系,在言情故事的框架中,政治和政治的历史被策略性地缺省了,无论是罗群的平反或是秦书田的出狱,都是叙事以外的力量所安排的。政治的确仅仅是一种背景,而对政治的省略则不仅使这些影片完成了“家”的缝合,也悄悄地完成了“国”的缝合。

从这个意义上说,谢晋新时期电影的感伤因素比前一时期大大加强了,但谢晋模式同样是情节剧模式。情节剧电影几乎都是传达乐感文化的电影,这种乐感就来自于缝合,来自于谢晋所采用的“家”的乌托邦策略,这一策略不仅使“好人”获得了一个女人、一个家,甚至一个后代,同时也使“坏人”失去或者不能得到一个家或者一个“温暖”的家。显然,“家”成为了谢晋道德赏罚的法宝,也成为了情节剧“善有善报、恶有恶报”的先验结局的最后审判。因此,“家”在谢晋电影中不仅是叙事的乌托邦,也是一个政治的乌托邦,历史的乌托邦。其实,“家”在谢晋电影中就是安全、温暖的一种象征。在早期作品中,“革命”被当做了“家”,所以在《红色娘子军》中琼花说“我没有家”,而洪常青就给他指出了“一个革命之家”。在《啊!摇篮》中李楠没有生育能力,但却在“革命大家庭”中获得了一群革命的后代。而在新时期以后,“家”更是落难英雄们的诺亚方舟。《牧马人》中的许灵均说,“我死去过,不过,我又活过来了。我不但找到了人的价值,我还找到了人的温暖,我找到了父亲,还找到了母亲!”《天云山传奇》中,冯晴岚那被太阳照得暖烘烘的小房间就是抗拒外面漫天风雪(政治风暴)的隐喻性空间。《芙蓉镇》中秦书田与胡玉音的结合演绎了现代的“才子佳人”。而《天云山传奇》中的“坏人”吴遥面对的却是妻子宋薇的背叛,《芙蓉镇》中的“坏人”李国香遭遇的必然是秦书田“你还没有成家吧?”的揶揄。谢晋电影善于用道德来对抗个人与社会的疏离,然后又用家的温情来解决个人与社会的疏离,用“归

家”的幸福向人们允诺,“正直、忠诚虽然可能会使一个人丧失政治权利,但他却可以用获得爱来得到补偿。”^⑩

正是由于谢晋采用了情节剧的修辞策略,所以谢晋的“主流认同”并不是一种简单的政治说教,谢晋电影很少像这一时期许多中国电影那样将“路线斗争”、“阶级斗争”当作故事的中心冲突,而是在政治背景下讲述了一个一个的道德故事,用道德上的高尚和卑鄙、开阖与狭隘、奉献与自私、勇敢与怯懦代替了政治上的“是非”。于是,一方面悲剧被理解为一种误会,一种邪恶的道德力量的偶然得势;另一方面悲剧还被改写为正剧,善恶终将得到公正的赏罚。谢晋电影巧妙地用道德的肯定和否定来完成了对政治的肯定与否定。

情节剧的“情节”作为一种构造,意味着对事件的因果化和对阐释的封闭化,因而,对于情节剧来说,故事永远是完成式的,是一个终点早就存在和预备妥当的叙事过程。谢晋电影模式恰恰也是这样一种完成式的叙事,如同所有的主流叙事一样,谢晋电影很少讲一种现在时态的开放性的故事,而几乎都是“历史性”的完成后的现实。与这样一种“完成式”的叙事形态相一致,谢晋电影在美学形态上也采用了通俗情节剧的叙述方式:

在形象塑造上,谢晋电影的人物大多是伦理化的人格类型。谢晋电影很少表现人物内在心理冲突和心理空间,也很少表现人的心理分裂和心理变异,他的人物大多是定型化的,善与恶、软弱与坚强等等,都被指派在叙事中担负特定的正面、反面和助手角色。

在结构方式上,谢晋电影基本都采用起承转合的戏剧性结构,故事都有完整的“开端(好人受难)——发展(道德坚守)——高潮(价值肯定)——解决(善恶有报)”的叙事组合。

在叙事形态上,谢晋电影大多是线型的顺叙式结构,视点固定,时空单纯,情节集中,目的性明确,外在现象似乎是山重水复而内在逻辑则始终是柳暗花

明。

在美学效果上,谢晋电影追求煽情性。谢晋电影的高潮点、情节点和西方戏剧形态很不一样,常常并不在于矛盾冲突的最高点或者戏剧动作的最强点,而是在感情动荡和冲击的最高点。如同中国传统艺术一样,谢晋电影的高潮点就是影片的煽情点,如《天云山传奇》中冯晴岚雪地拉板车的段落,《芙蓉镇》秦书田与胡玉音私下举行结婚“典礼”的段落等等,谢晋常常通过对感伤性和悲剧性环境的营造,在逆境中来浓墨重彩地渲染师生情、乡土情、夫妻情、父子情、同志情、爱国情,以情来唤起观影者的同情、共鸣和涕泪沾巾,它们大多不以一个令人心旷神怡的华彩辉煌的胜利乐段而是以一个让人柔肠寸断的如泣如诉的煽情场面形成影片高潮。

在电影语言上,谢晋电影强调画面、声音、蒙太奇信息传达的指向性、透明性和饱满性,一般不重视形式本身的“意味”,也排斥任何“陌生化”的形式主义追求,甚至尽量避免视听信息的模糊和多义。所以,他的影片大都以中、近景镜头为主,使用正反拍的好莱坞句法,基本采用顺叙性的线型蒙太奇剪辑,既保证了故事的流畅性也使视听信息具有一种中心性。

在声画造型上,谢晋电影则吸收了中国传统艺术的“比兴”手法,善于制造“情语”与“景语”交融的“意境”。但是在制造意境时,谢晋并不强调意象的新奇和突兀,而是善于利用历史性的和共同性的意象经验,来唤起观众对以往审美经验的回忆,如他影片中反复出现的用冬雪来渲染苦难,春色来象征希望,雷雨来烘托激情,狮子来隐喻中国等等。

如果舍弃了谢晋电影中丰富的“征候性”的例外、空白、悖论和偶然性以后,“简单”地将谢晋电影抽象为一种模式的话,那么基本可以用“政治伦理情节剧”来指代他的电影创作中相对稳定、相对共性化的意识形态、故事、语言等方面的修辞特点。谢晋电影被人们

所热爱、所赞许、所高度评价和被人们所不满、所批评的原因大多与这一模式有着密切的联系。

谢晋在中国电影史上的意义也许并不在于他创造了一种传统,而在于他继承和发扬了一种传统,一种将伦理喻示、家道主义、戏剧传奇混合在一起所形成的“政治伦理情节剧”的电影传统。柯灵曾经指出:“郑正秋逝世表示了电影史的一章,而蔡楚生的崛起象征另一章的开头。”^②两人划分出了中国的第一代导演和第二代导演,而谢晋在某种意义上可以看作是这一传统链条上中国的第三代传承人。在这一传统中,从20年代郑正秋拍摄的“教化社会”的“家庭伦理片”《孤儿救母记》,到30年代蔡楚生的《渔光曲》、袁牧之的《马路天使》,再到40年代汤晓丹的《天堂春梦》、蔡楚生的《一江春水向东流》、沈浮的《万家灯火》,这些影片都一脉相承,将家与国交织在一起,将政治与伦理交织在一起,将社会批评与道德抚慰交织在一起,将现实与言情交织在一起,采用中国老百姓所“喜闻乐见”的传奇化的叙事方式,通过一个个人和家庭悲欢离合的故事,一方面关注中国现实,另一方面提供某种精神抚慰。其实,这一电影传统与中国古典叙事传统有着内在的联系,例如,谢晋所采用的那个“落难公子获得绝代佳人的爱情”的故事原型,在中国古代诗词、戏曲、小说中,就一直是一个不断被重复的童话。而谢晋电影中那些“好人”蒙冤的故事也来自于从屈原到岳飞到林则徐的历史大叙事提供的“忠臣受难”的原型。而他影片中所谓的“家道主义”在中国也具有悠久的传统,“入有悲欢离合,月有阴晴圆缺”一直是中国叙事作品尤其是戏剧、民间故事的一个久远的母题。正是从这个意义上说,在中国电影史上,我们可以看到一条郑正秋——蔡楚生——谢晋的发展线索:以家庭为核心场景的政治伦理情节片一直是中国最有社会影响的电影。

一位学者认为,作为一种叙事类

型,情节剧是在法国大革命以后的戏剧中成熟起来的,它最初的政治倾向是保守的,其观众是社会各阶层中对现代社会的巨变感到恐慌和困惑的那些人。所以,情节剧流行的地方“往往是礼崩乐坏的国家,其政治上的当务之急是扶正宸纲”。^③它的目的是解决个体与历史整体、与意识形态主体之间的疏离。而这一点在中国文化的进程中也得到了印证。所以,正如一位学者所说,“通俗剧在中国流行的原因之一在于它以家庭生活为焦点,经过戏剧化的处理使之具有社会意义”。^④

正是处在这样一种情节剧电影传统之中,谢晋电影与主流意识形态一直保持着一种矛盾的联系:一方面,在谢晋电影中,政治故事变成了言情故事,政治批判被道德批判所替换,制度批判被伦理批判所掩盖,“道德性不仅排斥政治和压制历史,而且还改写政治和历史”,历史成为了道德的沦丧和恢复的交替史。谢晋电影的确试图为处在剧烈动荡中的个体寻找安身立命的生存位置和生活意义,提供主流意识形态关于历史的记忆,这使他的作品总是具有一种道德上、政治上、甚至美学上的滞后性和正统性,所以,他在带给相当广泛的观众群体以心灵寄托和道德抚慰的同时,也被激进的人们指责为“与所谓的现代意识毫无干系,而是一种被改造过了的电影儒学”。^⑤甚至钟惦柴在谈到《天山传奇》时也认为,“将一场有关中国知识分子命运的大事,简单归结于某些政策执行者的品质,实是一种隐藏在深情厚意中的自我完善,是一种对恶的不抵抗主义”。^⑥但另一方面,谢晋又总是站在融合了中国人文传统和西方人道精神的民主主义和人本主义立场来讲述社会的悲剧性现实,他认为“艺术家还应该具有历史责任感和历史使命感”^⑦,这又为他的影片带来了某种批判性、现实性和超越性。这在带给谢晋影片一种时代感和忧患感的同时,也使他的作品往往被保守的政治势力所怀疑。

但是,从根本上来说,谢晋是一个

主流文化的积极建设者,即便是在《最后的贵族》中,谢晋仍然试图用李彤的悲剧来表明,“他们面对严酷的现实,面对走过曲折道路的苦难的祖国,失去了信念,像在太空中失重一样,失落了灵魂,远离祖国,在异国土地上,艰辛地追求着幻觉一般的金色的梦”^⑧。正如一位西方学者指出,谢晋使用的“电影情节剧符码”并不“质疑”主流符码,而是支持主流意识形态的。^⑨正如在《牧马人》中,许灵均将政治迫害看作是“母亲错怪了孩子”,历史变成了一种误会,是人扭曲了历史而不是历史扭曲了人。在谢晋的叙事中,“秩序”只是作出了“错误”判断,但“个体”与“秩序”的关系并没有出现“错误”。所以,他常常让他所钟情的人物在政治(公共空间)上失去的东西通过爱情(私人空间)得到补偿,使苦难有了一种甜蜜,使历史的残酷披上了温情脉脉的善意的面纱,“它以遁入到血缘的保护圈内来完成逃避,用怯懦的调合来满足观众的心理”^⑩。在谢晋电影中,主人公的性格、动作、命运和他行动的环境、他所得到的社会评价以及影片叙事的情节、节奏和高潮都以伦理感情为中心而被感情化,他将传统的价值观和鲜明的主流意识形态思想融合进了观影者的欲念运作中,从而打开了一条“主旋律”电影面向大众的传播渠道。这一“政治伦理化”策略,对于具有悠久伦理传统的中国观众确实具有特殊的效果。从这个意义上来说,谢晋是这条政治—伦理情节剧传统中最有建设性的导演之一,他成功地地为观影者建立了一种阿尔都塞所谓的“个人与现实的想像关系”。

在艺术史上,历来有两种艺术家,一种是超前的、先锋的、前卫的艺术家,他们的意义要用将来时来确证;而另外一种则是主流的、常规、集大成的艺术家,他们往往借助于传统来获得当代意义。而谢晋,作为主流电影的代表,在电影美学形态上,应该说是属于后一种艺术家的。

谢晋在谈到自己的艺术理想时说:

“电影说到底是一个大众化的娱乐品，而且要跟时代能够结合。”^④正是这样一种观念，使谢晋从中国儒家文化传统、中国通俗文艺传统与中国伦理情节剧电影传统和好莱坞通俗情节剧传统中，获得了主流电影的定位。所以，他的电影自觉不自觉地继承了中国民间叙事艺术如话本、戏曲、说书中的“苦戏”传统，用伦理冲突来结构戏剧冲突，用煽情场面来设计叙事高潮，用道德典范来完成人格塑造，许多忍辱负重、重义轻利的痴男怨女以他们的苦难和坚贞来换取观众的涕泪沾巾。谢晋电影以善为美，以家喻国，塑造人格和性格面貌清晰的人物形象而一般不刻画复杂的心理矛盾和细微的个人世界，采用中国老百姓所习惯的单线型、单视点的缝合性叙事，一般不采用立体化、多视点、片断性的叙事，强调视听信息的封闭性和透明感，一般不愿意强调形式本身的意味的开放性，重视故事的抚慰效果而不愿意过分展示生活图景的残酷……

应该说，正是这样一些艺术特点，一方面使谢晋电影与中国观众历史性形成的审美习惯和积淀的叙事经验相一致，而且也与观众希望忘情于叙事过程中的审美趣味和希望得到想像的抚慰的精神需求相一致。其结果，一方面，谢晋电影充分实现了电影作为一种大众文化形式的文化本质，正如当年郑正秋、蔡楚生、郑君里等人的影片一样，他的影片也获得了数量惊人的受众群体，据资料记载，《牧马人》的观众达1.3亿人次，《高山下的花环》达到1.7亿人次，《芙蓉镇》、《鸦片战争》等其他几部影片的观众数量也相当惊人。谢晋电影的确为许多人带来了电影的欢乐与欣悦，为动荡迷惑之中的中国观众创作了一种“集体的意识”。

但另一方面，谢晋电影在美学形态上的平面性、戏剧性和明晰性的确又在一定程度上限制了他电影的深度和力度，各种社会的现实矛盾和权力较量、人们实际的生存境遇和体验都被转化为一种以人为的二元对立为基础的、具有

先验的因果逻辑的戏剧性冲突，社会或历史经验通常都被简化为“冲突—解决”的模式化格局，影片中的主人公所面临的困境最终被“驯服”，随着早就被预定好的叙事高潮到来，善恶分明、赏罚公正的结局便翩然而至，完成了对现实的抚慰性改造。因而，谢晋电影很难不被认为是一种“具有既定模式的俗电影”，甚至被指责为“体现了一种以煽情性为最高目标的陈旧的美学意识，它把观众抛向任人摆布的位置，让他们在情感的昏迷中被迫接受其化解社会冲突的好莱坞式的道德神话”^⑤。其实，谢晋对于情节剧模式的艺术局限，自己也有所意识。在谈到《天云山传奇》的创作时，他曾经说，“由于对吴遥那样的人过于憎恶，因此对这个人丑恶的一面表现得过火了一些。由于影片没有更深地揭示

《芙蓉镇》女士演员潘虹，新时期第一代女星之一，后成为中国社会引起众多非议的知名人士



这个人内在心理的矛盾性、复杂性，所以影响了这个人物形象的塑造”^⑥。而且，从《最后的贵族》开始，谢晋的确也有意识地想要从人物类型化的模式中挣脱出来，但这种努力并没有得到人们预期的认可。

以当时第四代导演革新传统电影形态和电影语言的积极探索、第五代对主流意识形态和传统电影美学的“革命性”颠覆为背景，更是以当时整个变革、开放的“时代精神”为背景，1986年7月，上海《文汇报》刊载了一篇题为《谢晋电影模式的缺陷》的短文，文章提出：“从文化的视点对谢晋电影加以考察，就会发现它是中国文化变革中一个严重的不和谐音，一次从‘五四’精神的轰轰烈烈的大步后撤。”^⑦尽管在后来的谢晋电影讨论中，有许多人真诚地为谢晋辩护，然而这篇文章还是拉开了批评谢晋电影模式的序幕——“传统性”、“主流性”和“经典性”，使谢晋电影被符号为一种“模式”受到了狙击。应该说，这些批评并不仅仅来自于个别者，而是携带着当时整个社会改革——创新、开放——借鉴的社会文化要求而出现的。

谢晋在50年的电影创作经历中，一直是一个愿意与“时代”步伐保持同步的艺术家，是一个始终希望并且确实成为了主流电影的代表艺术家，当他的创作模式与“时代”的步伐出现异步状态时，他往往能够主动地进行自我“刷新”，使自己一直占据着中国电影的主流位置。但是，尽管在80年代末以后谢晋作过相当诚实的努力，但他并没有、甚至也不可能真正突破所谓的谢晋模式。谢晋模式的形成，既是谢晋自己生命个性和艺术个性的选择，其实更是“历史”和“时代”的选择。谁真正有可能超越自我和镶嵌着自我的时代呢？正如经典马克思历史哲学早就指出的那样，即便杰出人物也只能在给定的历史条件下创造历史，因而，在总结谢晋电影的辉煌时，我们指出谢晋电影及其艺术模式的局限，决不意味着对他的指责。谢晋电影的局限性并不仅仅是他个

人的局限性,在很大程度上也是“历史”的局限性。任何时代都只培养它所需要的精神代表同时也排斥它所认为异类的艺术精神。钟惦棐曾经指出,“谢晋是踩着三四十年代的脚印走过来的第一人,也是当时一批青年导演中第一个接受新的电影观念的人”^[8]。这句话所暗示的是,他把谢晋看作了“那一代人”的佼佼者,谢晋是“谢晋时代”的一座高峰。

六、历史与战争的人性化叙述

如果说伤痕和反思,更重要的是对历史的一种批判的话,那么这一时期对历史的人性化叙述则成为新时期人文主义文化的一种建设。这种建设性的文化特别突出地反映在一些战争题材的影片

中。

随着思想解放运动的发展和人文主义思想的影响,越来越多的导演意识到,革命战争作为暴力手段,在无情地暴露、破坏、打击腐朽社会制度、给社会带来巨大进步的同时,也不可避免地与痛苦紧密相连。在新时期以前的战争影片中,战争的残酷与惨烈,我军所经历的种种难以想像的艰苦卓绝的斗争及其曲折道路,战争中带给人们心灵的深深创伤,统统湮没在巨大的革命激情之中,未能得到应有的表现。不断胜利的颂歌、凯歌高奏的旋律掩盖了战争的惨痛历程,乐观主义涤荡了创作主体的悲剧感和历史反思,爱国主义和革命英雄主义的狭隘理解阻断了人道主义的价值取向,着力追求的崇高也丧失了力感和

丰厚度。只有对战争的残酷与非理性作出必要的揭示,对战争中生命悲剧的表现才能达到对战争及人性的反思。因此,这一阶段的战争片中的英雄形象都不约而同地走向了平民化、凡人化,战争的主题也走向了人性化。

在《吉鸿昌》、《血战台儿庄》等战争影片中,政治立场已经不再惟一,除表现日本侵略者的罪恶和中国人民的英雄气概之外,也开始关注战争与人、战争给交战双方带来的痛苦与灾难、甚至战争带来的人性异化等。

由李俊导演的《归心似箭》在当时也受到广泛关注。影片叙述了这样一个故事:抗日战争时期,东北抗联某部连长魏得胜为掩护战友身负重伤,被敌人俘去。他打死敌班长,脱离险境,在山

谢晋(中)正在执导《老人与狗》



林和河谷中从严冬走到春天。影片通过主人公掉队后所经受的金钱、死亡和爱情的考验，表现了他刚毅坚定、百折不挠的献身精神。特别是魏得胜和救命恩人玉贞之间的爱情，表现得质朴自然、含蓄深沉、真切感人。创作者把握了英雄与爱情的关系，让爱情成为再现英雄本色的契机，并把对爱情的描写置于特定的环境之中，使之具有了独特的色彩。这位面临生死、金钱、爱情考验的英雄，虽然最终选择了重归集体，但却使影片在其面临选择时得以充分表现一个英雄身上的人情与人性。

《今夜星光灿烂》描写了5个性格、经历、思想各不相同的战士，在黎明到来时，以不同的方式将鲜血和生命献给未来的新中国，既表现了他们英勇顽强、视死如归的英雄主义，又表现了他们热爱生活、追求幸福的乐观主义，具有浓郁的浪漫主义诗意。影片第一次用近似白描的手法，揭示战争的残酷性，表明新时期军事题材影片开始用人道主义去思考战争。

《默默的小河》是一部没有硝烟的战争片，镜头对准一个农家小院，叙述了一支敌人小型搜索队的青年军官与

一位普通的陕北老农在这场战争中的心理冲击和变化，着重表现人物内心的精神斗争，揭示这位老人面临战争时的内心冲突，开创中国战争心理片的先河。

影片《小花》以其浓郁的人情、创新的电影语言和优美感人的音乐震动了中国影坛。这部影片是根据小说《桐柏英雄》拍摄的，小说叙述人民解放军一个连队开辟桐柏新区的战争故事。在影片中，导演选取了赵永生三兄妹在战争中的命运为主题，从内容到形式都有着明显的叛逆性质。在内容上，将一部战争小说改编成一首人性的抒情诗；在形

《血战台儿庄》1986年 导演：杨光远



《归心似箭》1979年 编剧：李克异 导演：李俊 李亚林



《西安事变》1981年 编剧：郑重 成荫 导演：成荫



《黎仲恺》1983年 编剧：曹彦岗 导演：汤晓丹



式上,严格区别小说与电影这两种截然不同的艺术形式的表现规律,借鉴新浪潮、意识流等流派的具体手法,将新的电影语言的应用和民族化结合起来。它最突出的特点是寓情于戏,以情动人,它通过兄妹、母女和父女生离死别、悲欢离合的故事来重新叙述战争,主线“妹妹找哥”使战争成为展示人性、人情悲欢离合的一个特殊舞台。全片共插入12处黑白片,表现梦境、幻觉、回忆等,用以渲染人物情绪,在长达11分钟的高潮部分,几乎没用一句台词,用今天的眼光看来,《小花》所做的其实只是一部影片所以称为电影之本的一些技巧。如时空交错甚至意识流等,这些用电影的语言来讲故事的努力,在当时成为推动中国电影突破长期形成的影戏传统,完成“电影化”改造的重要力量。《小花》甚至成为划开新旧电影的分水岭。

《小花》1979年 编剧 顾莎 导演:张铮



七、电影的多样化

80年代开始,中国电影与政治的关系变得更加多元,中国电影的形态也变得更加丰富。

《庐山恋》的出现,表明中国电影更加自觉地走向大众文化。这部影片是新时期较早拍摄出的一部风光加爱情的娱乐性故事片。

王启明、孙羽导演的《人到中年》则表明中国电影开始以一种现实主义的态度关怀当代中国普通人的现实处境。影片通过一个中年女性陆文婷的命运,表现了知识分子的生活方式和价值观念受到的当代挑战。

这一时期,电影从文化的角度看,基本停留在恢复被破坏的传统伦理水平上。《喜盈门》以家庭伦理辐射社会伦理,呼唤人际关系的和谐;《乡情》推崇无私奉献的传统美德。在叙事手法上,也沿用戏剧化的方式,人物和情节设计上采取二元对立的方式,在《喜盈门》中设置了强英与水莲的对比,在《乡情》中设置了田秋月与廖一萍的对比,最终的结局都是惩恶扬善,或者是在影片中,

陈冲从《小花》开始成为中国新时期电影推上的第一代女明星之一



《白蛇传》1980年 编剧：田汉 导演：傅超武



主人公面临着两种选择，每一种选择就较为绝对地代表了某种伦理道德，这些影片的意义也主要不在于审美，而在于感化和教导。

80年代初，故事片创作严重不足，戏曲电影因其原有的群众性基础和艺术创作上的柔韧度，出现了短暂的繁荣。1981年完成了10部戏曲片，1982年则摄制放映了11部，《铁弓缘》、《白蛇传》、《李慧娘》、《红娘》、《升官记》、《七品芝麻官》是其中影响广泛的代表性作品。

这一时期的戏曲片在艺术上比文革前戏曲的黄金时期更进一步，如《铁弓缘》的原舞台剧第一场是“茶馆”，陈秀英给石伦用没开的水泡发霉的茶叶，并且用十壶粗碗，而对匡忠用磁壶细碗泡好茶叶，以此表现她对善恶爱憎分明的情感。在电影中，一开场就是各种武功身段和特写亮相的镜头，充分发挥了电影语言的特长，用视听手段吸引了观众的注意。

而神话戏曲片《白蛇传》大量运用特技，为神话传奇故事创造了形象奇幻

的意境。《李慧娘》原舞台剧改编自明传奇《红梅阁》，塑造了一个与反动恶势力作斗争的复仇女鬼的形象。这个剧目因为有鬼戏，长期以来没有得到正确认

《白蛇传》1980年 编剧：田汉 导演：傅超武



识，甚至逐渐演变成一个政治问题，还直接制造了一起冤案，到80年代被搬上银幕本身就表明了社会政治的变化。影片打乱了舞台剧的原有场次及情节结构，按电影的要求重新组合，将舞台剧的第四场推到最前面，一开始就以鬼魂世界吸引观众，然后再用倒叙手法叙述故事。导演在鬼与人、阴与阳、隐和现、文场与武场的气氛、色彩方面作了较成功的电影化处理。

京剧片《升官记》和豫剧片《七品芝麻官》是两部以丑角为主的喜剧戏曲片。两部影片分别由京剧演员朱世慧和豫剧名丑牛得草刻画了徐九经和七品芝麻官的形象，给当时的观众带来了不少的快乐。在《升官记》中，徐九经在“当官难”的唱段中一连30多句唱词，导演设计让徐九经的良心与私心在醉境中幻化成两个指头大小的小人儿，跳到徐九经耳边纠缠，形象地表现了徐九经激烈的内心斗争，十分具有喜剧色彩。《七品芝麻官》中也有异曲同工之妙：七品芝麻官唐成被严氏打了一个耳光后，银幕上的唐成由大变小了，这一变形，电影化地揭示了唐成被打后一刹那由地位卑下造成的自卑心理。

《春儿》1983年 改编：钟一芳 导演：凌子风



应该说，如果从1976~1979年是新时期电影的一个调整阶段的话，那么1979~1983年，以谢晋等第三代导演为主体，中国电影进行了对新中国以来的历史的批判性记忆和反省，而第四代导演则开始自觉地吸取世界文化和电影的营养，开始了对中国电影美学传统的质疑，开始了对现代电影观念的探索。

注释：

① “走资派”为文化大革命用语，指“走资本主义道路的当权派”，当时许多中共领导干都被认为是“走资派”，受到批判和打击。

② 徐峰：《电影语言裂变：凝聚与发生》，转引自陆弘石主编《中国电影：描述与阐释》，第382页，中国电影出版社2002年出版。

③ 沈亮：《在灿烂的古文化面前》，《人民电影》，1977年第12期。

④ “伤痕文学”概念起源于当时一部引起了广泛社会反响的表现文化大革命的政治灾难的小说《伤痕》。

⑤ 饶洲光：《新时期——中国电影回顾》，《电影通讯》1996年第6期，第91页。

⑥ 谢晋、李尔敏：《艺术家要有历史使命感》，《电影艺术》，1997年第5期。

⑦ 参见Nik Brunas, *Society and Subjectivity: On the Political Economy of Chinese Melodrama*, New Brunswick et al.: New Chinese Cinemas, Cambridge University Press, 1994.

⑧ 参见P. Brunas, *The Melodramatic Imagination: Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Cambridge University Press, 1985.

⑨ 李良明：《声音电影在中国电影史上的地位》，《电影艺术》1990年第2期。

⑩ 参见尹鸿《世纪转折时期的中国影视文化》，第20章，北京出版社1998年版。

⑪ 柯灵：《中国电影的分水岭——双十秋和蔡楚生的接力站》，转引自《蔡楚生选集》，中国电影出版社1988年版。

⑫ P. Brunas, *The Melodramatic Imagination: Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Cambridge University Press, 1985, P.20

⑬ 毕克伟：《“通俗剧”、五四传统与中国电影》，转引自郑树森编《文化批评与华语电影》，第46页，麦田出版有限公司1995年版。

⑭ 朱大可：《谢晋电影模式的局限》，《文汇报》，1986年2月16日。

⑮ 钟惦斐：《谢晋电影十思》，《文汇报》1986年9月13日。

⑯ 谢晋、李尔敏：《艺术家要有历史使命感》，《电影艺术》1997年第5期。

⑰ 谢晋：《芙蓉镇》导演阐述，转引自《电影艺术》1990年第2期。

⑱ P. Ann Kacjar, *Melodrama's Subjectivity Ideology*

Western Melodrama Theory and Film Reception in Recent Chinese Cinema, W. Dissertation no. 1, Melodrama and Asian Cinema, Cambridge University Press, 1993, P. 17

⑲ 马军骥：《结构与中国——谢晋电影论》，《当代电影》1989年第4期。

⑳ 谢晋、李尔敏：《艺术家要有历史使命感》，《电影艺术》1997年第5期。

㉑ 朱大可：《谢晋电影模式的局限》，《文汇报》，1986年2月18日。

㉒ 参见《艺术家要有历史使命感——访著名导演谢晋》，《大众心理学》1985年第2期。

㉓ 朱大可：《谢晋电影模式的局限》，《文汇报》1986年2月18日。

㉔ 钟惦斐：《声音电影论》，《文汇报》1986年9月13日。

第三节 电影美学观念的革新

80年代，是一个争鸣的时代。而争鸣的核心就是各种形态、形式都试图从政治一体化的传统中挣脱出来，恢复自己的本体，所以，文化本体、艺术本体、文学本体等等都成为焦点话题。正是在这样一种追寻“本体”的背景中，电影

《补锅》1981年 编剧：张暖川 李陀 导演：张暖川



也开始了对被政治所湮没的本体的探索和建构。80年代,被认为是中国电影审美之途,整个电影界几乎都沉浸在中国电影所获得的主体性解放的胜利气氛之中,现代化的电影本体观念成为电影人的一种自觉追求。

一、电影本体的探索

随着西方电影理论的大批引介,传统的电影观念,乃至电影题材、样式、表现手法、叙事模式、影像风格等都受到了前所未有的质疑和挑战。在电影摆脱政治“工具论”思维模式的呐喊声中,电影本体意识空前觉醒,人们更自觉地从艺术审美的角度来理解电影的社会本质。

从1979年开始,电影理论研究与讨论全面展开。电影与戏剧、电影与语言、电影与文学等关涉电影本体的理论问题,成为人们反思和探讨的焦点。影响较大的是张暖忻、李陀的《谈电影语言的现代化》,这篇论文直接对应于“四个现代化”的提法,高举电影现代化的旗帜。

发表于1979年的《谈电影语言的现代化》,被认为是中国电影寻求本体解放之路的艺术宣言。文章指出,长期以来,我国文艺创作只讲政治、不讲艺

术,只讲内容、不讲形式,只讲艺术家的世界观、不讲艺术技巧,呼吁电影界要“理直气壮、大张旗鼓地大讲电影的艺术性,大讲电影的表现技巧,大讲电影美学,大讲电影语言”。该文从世界电影艺术在当代的发展趋势出发,分别从电影结构方式、镜头运用、造型手段、表现形式四个方面,向传统电影观念提出挑战。文章有感于我国电影的落后局面,着眼于分析、研究、总结世界电影艺术语言的变化和发展,寻找其中的某些规律,“以促进我们的电影语言的更新和进步,促进我们的电影艺术更快地发展”。

文章在《电影艺术》杂志1979年第3期上发表后,引起电影界的广泛关注。《电影艺术》编辑部召开了电影语言现代化问题专题座谈会,讨论的热潮持续了很长时间。

在当时,可以说这篇文章不仅“记述了这一代人当时如饥似渴地吸收新信息的心声”,而且其中所倡导的以法国电影理论家巴赞为代表的纪实性美学更是“一次历史的误读,同时也是历史性的策略”,“在这次对巴赞美学历史性的误读中,包含着一种空前的、对电影媒介的自觉,一种电影作为艺术的追求。与此同时,这一误读也包含了一种深刻的政治无意识的动机”。正如有学者所

分析,这一口号的提出说明,首先,纪实美学与社会主义现实主义的创作规范在外貌上相似,所以它具有一种安全性;其二,它与粉饰生活的电影相顶逆,满足了观众要求看到生活常貌的社会需要;其三,可以摆脱配合中心工作的工具性角色;其四,可以满足长期以来因“政治标准第一,艺术标准第二”的原则而造成的形式饥渴,满足了电影界探讨视觉语言,探讨电影特性的创作欲望。^②

这篇文章在那个特定的背景下激起了中国影坛的轩然大波,被后来的人们看作是第四代中国电影导演的宣言,为后来第五代导演进行电影语言的创新也起到了开路作用。

二、中国电影第四代

80年代前半期,对电影新观念的探索与实践主要是由第四代导演完成的。所谓第四代导演,是泛指在文革前接受了电影教育,文革之后独立执导的一批电影人,其中包括张暖忻、郑洞天、谢飞、黄健中、吴贻弓、滕文骥、杨延晋、吴天明、胡炳榴、丁荫楠、董克娜、郭宝昌、颜学恕、翟俊杰、赵焕章、黄蜀芹、陆小雅、史蜀君、王君正等。

1979年,是第四代导演年,他们纷纷隆重登场,共导演了12部影片,占当

《红衣少女》1984年 改编:陆小雅 导演:陆小雅



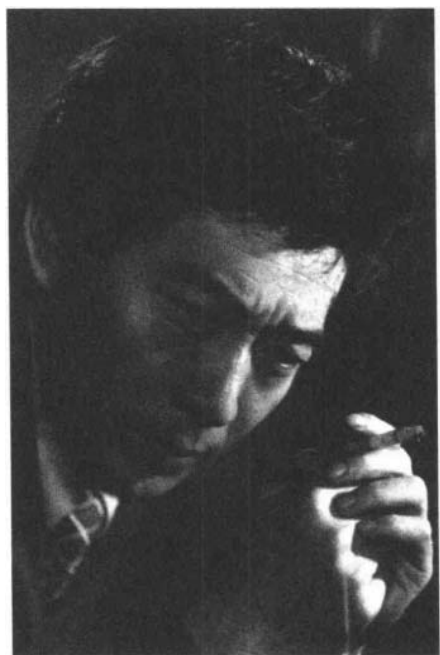
《失踪的女中学生》1986年 编剧:史蜀君 导演:史蜀君



《人到中年》1982年 编剧: 秦谷 导演: 王启民 孙周



杨延晋(1945~), 曾为谢晋担任场记。1979年独立执导《苦恋》, 后又相继执导了《小街》、《两个少女》、《夜半歌声》、《女市长的私人生活》、《丁香的八四、八五年》等影片。



《被爱情遗忘的角落》1981年 编剧: 张弦 导演: 张其 李亚林



《小街》1981年 编剧: 徐银华 导演: 杨延晋



年国产故事片总数的1/5。到1982年, 他们导演的影片数量达到近50部, 占当年故事片总数的44%, 在新时期的前5年, 他们是当之无愧的主角。

这批导演的电影艺术经验, 主要来自于前苏联的《战舰波将金号》、《夏伯阳》、《母亲》, 新现实主义影片《罗马十一时》、《偷自行车的人》, 美国的《摩登

时代》、《公民凯恩》、《翠堤春晓》等。他们的实践经验来自于对老一代导演的学习, 如吴贻弓跟随孙瑜、沈浮、吴永刚学习, 张暖忻跟随桑弧、谢晋学习, 黄健中在崔嵬指导下学习, 郑洞天也得到了沈浮、岑范的指导, 这些决定他们与传统有着割不断的联系。

第四代接受过电影知识的全面训

练, 又以“副导演”身份在拍摄现场进行实地锻炼, 与那些在实干中成长的电影界前辈相比, 他们有系统的电影史知识, 有更为准确清晰的电影影像功能认识, 他们中有的人甚至可以说是中国电影史上第一代学院派导演。

最能表现他们这一身份的就是他们的纪实美学。当时, 对巴赞及其理论的

热情介绍和大力推崇，一时间使巴赞及其理论成为了电影语言现代化的代名词，而对长镜头的艺术探索及其实践则成了纪实电影最突出的特征，从而发展为淡化情节、淡化表演、减少对白、看不见导演的导演、无表演的表演、散文电影、诗电影、纯电影等等一系列新的观念、新的追求，实现了中国电影在剧作、镜头语言、摄影造型、表演、声音构成、音乐等方面的变革，促成了日益走向独立的电影本体研究和电影美学的形成。²

纪实美学的实质是以电影本体论摆脱戏剧对中国电影根深蒂固的影响。最初这些中年导演从外国优秀影片中学习借鉴了很多对于当时的中国电影来说还很陌生的表现手法，例如变焦镜头的运用、时空交错式的结构、画外音、高速镜头、通俗唱法的主题歌、旋转镜头等等，但这些都不足以改变中国电影的最大症结——虚假。80年代初、中期，第四代导演们尝试用“诗化结构”、“散文结构”、“板块结构”、“意识流结构”、“复式结构”等等打破单一的起、承、转、合的线型呈现的戏剧叙事模式，大量使用长镜头，破除长期以来中国电影独尊蒙太奇的局面，追求质朴自然的风格，注意开掘社会与人生的哲理。

十年动乱结束的最初几年，中国电影工作者像突然除去了桎梏的人，想要飞跑，却忘记了如何迈步。很多被所谓的“三突出”创作原则禁锢多年的电影编导们在重新获得创作自由的时候却无法一下子抛开“三突出”习惯。电影观众对国产影片普遍表现出来的“假、大、空”倾向感到强烈的不满，对背离生活真实面目的胡编乱造深感厌恶。他们期待着中国的电影导演把目光从“高、大、全”的所谓“英雄”们身上转移到普通的老百姓身上来，让电影的笔触更加犀利些，从对昔日文革伤痕的揭示转移到现实生活中人们最关切的焦点问题上来。正所谓“时势造英雄”，社会的呼声在80年代初期激起了中国电影追求“真实性”的热潮。

《哦，香雪》(1982) 摄影：李锐



《人·鬼·情》(1987) 编剧：黄蜀芹 李丁 书影剧 导演：黄蜀芹



第四代便成为了领导这一时代新潮流的主力军。《邻居》(郑洞天)、《沙鸥》(张暖忻)、《小街》(杨延晋)、《喜盈门》(赵焕章)、《我们的田野》(谢飞)、《城南旧事》(吴贻弓)、《夕照街》(上好为)、《都市里的村庄》(滕文骥)、《被爱情遗忘的角落》(李亚林)、《如意》(黄健中)、

《乡情》(胡炳榴)等影片便成为第四代导演的标志性作品。

第四代电影人是在社会主义电影传统中被培养起来的，所以，他们的影片仍然表现出一种强烈的社会责任感和政治道义感。从早期《生活的颤音》(滕文骥，1979)对“四人帮”政治的批判、

《夕照街》(王好为, 1982)对变革端倪的捕捉,事实上都首先以直面人生的主题感动观众。《人到中年》(孙羽, 1982)、《野山》(颜学恕, 1985)、《老井》(吴天明, 1987)、《本命年》(谢飞, 1989)以尖锐的问题性和逼人的现实感震动影坛。

也许毕竟是脱胎于社会主义的正统教育,第四代导演依旧不能忘情理想的正面表述,依然对道德复归怀有期盼和希望。因此,他们的写实常常流于温婉,他们的批判往往侧重伦理。^②这些在火红的充满理想的时代成长起来的导演,一方面经历了许多苦难,使他们富有一种强烈的社会责任感,因此他们用纪实的手法表现了生活中的锅碗瓢盆,另一方面,他们对生活始终充满了热情,执著于表现生活和人性中的美好的东西。表现在视觉上,时常有带有唯美色彩的镜头出现,如《青春祭》中用长摇横移镜头扫过傣家裸游少女,尽情表现生命的活力和欢乐。

三、第四代经典文本

《沙鸥》和《青春祭》的导演是女导演张暖忻。尽管《沙鸥》这部影片在今天的观众看来各个方面也许都显得幼稚了,但它在中国电影史上占有特殊位置。从某种意义上说,可以把它看作是中国第四代电影导演的发端之作。影片重心理表现而淡化情节的叙事,如叙述沙鸥未婚夫大威之死只用了5个镜头,而其后表现沙鸥的反应和心理表现却用了60多个镜头。

真正表明导演的“求真”努力的是对沙鸥性格普通人化的处理,尽管这个人物形象今天看来依然或多或少地存在着人为英雄化的痕迹,但在当时的中国影片中却是为数不多的突破。沙鸥不是天生的英雄,影片表现了她成长过程中的曲折,她曾经想告别排球,还发出过“生活为什么对我这样不公平”的抱怨,结尾也不落俗套,没有像其他同类片那样写沙鸥经过奋斗夺得冠军,而是写沙

鸥瘫痪住院,在医院电视里看到女排的胜利,带有浓厚的悲剧色彩,是对此前银幕上风行的虚伪的理想主义的挑战。

《青春祭》则以散文式的叙述手法,表达对原始自然美和青春、土地的感伤与追寻,通过代表自然美好传统的傣族文化与受到专制主义异化的汉文化之间的撞击,呼唤对人性的解放。影片表现插队女知青李纯在傣族村寨中度过青春时光。在这个民风淳朴的地方,她恢复了爱美的天性,也萌发了初恋的爱情。经过一番悲欢离合,她回到了城市,上了大学,影片以她的视角,追述了这段往事。

影片运用纪实手法,摒弃了戏剧模式,采取散文结构,使银幕上再现的傣族生活具有一种质朴自然的流动形态,给人真实自然之感。虽然主要演员仍然如同“十七年”的少数民族题材影片那样,由汉族演员来演绎少数民族故事,

张暖忻(1941-1995), 1979年与李陀合作发表《论白电影与时代》一文,执导《沙鸥》、《青春祭》、《北京, 官厅》、《一生故事》等影片。



《青春祭》1981年, 改编: 张暖忻, 导演: 张暖忻



《没有航标的河流》1983年 编剧：叶蔚林 导演：吴天明



但首次起用了大量傣族群众演员，并且让他们用自己的语言来表现，观众则从演员讲话的神态与动作中去体会。这恰恰纠正了以往少数民族影片的共同弊端，即挑选演员重形不重神，失去少数民族的自然美。

此外，该片不仅仅停留在纪实美学上，而是超越纪实，追求诗的意境，从中投射导演的主观情感。如李纯告别乡亲时，画面出现一片茫茫的泥石流，覆盖村寨，暗喻主人公在此埋葬了青春与恋人，也引发观众对整个上山下乡运动的思考。

《城南旧事》是吴贻弓的代表作，根据林海音的同名小说改编。以6岁女孩小英子为主人公，记录了她的所见、所闻、所感。全片大部分镜头按照小英子的低视角拍摄，影片意境深邃，韵味隽永，以独特的视角，简洁、含蓄的电影语言，精心营造了诗化的境界，细腻地剖析人物的内心世界，刻画出人物的生动性格。全片平实，淡雅，影片对老北京的传神再现，使许多评论认为北原著更为动人。

导演吴天明，导演的代表作有《人生》、《老井》、《非常爱情》等



生中的人的悲凉命运。

《人生》根据路遥同名小说改编。民办教师高加林为了实现脱离农村的抱负断绝了与农村姑娘巧珍的爱情而与城市姑娘黄亚萍相爱，最终因此而被退回农村，重新成为农民。影片以个人命运悲剧推演为对社会变革呼声。影片公映时颇受争议，在1985年的金鸡奖评比中仅获得最佳音乐奖，在“百花奖”中却获得最佳故事片奖。争议集中在主题思想和高加林形象上。有人认为创作者似乎

吴天明导演的《人生》与《老井》则体现了第四代电影人几乎是“与生俱来”的眼光：直面现实的苦难和苦难人

《人生》1984年 编剧：路遥 导演：吴天明



偏爱巧珍，因而使高加林的形象塑造被巧珍形象所压倒，以致影片的主题成了痴情女子负心汉这样一个老套的道德批判；不过，更多的人认为，高加林的形象是复杂的，不应当简单看作“陈世美”，围绕影片的争论也成了那个时代社会思想和心态的记录。

《老井》从表层看讲述的是80年代初太行山深处农村青年孙旺泉带领村人打井的故事，然而打井总体上是一种象征。祖祖辈辈打井不止，死伤无数，但仍锲而不舍，体现了一种精神，塑造了中华民族的形象：原始、落后、顽强、坚韧，具有无坚不摧的生命力。

在《老井》中着意从道德评价和历史评价的双重角度，去揭示那种“体现了我们民族深沉的凝聚力”和“赖以生存，并不断发展不可缺少的精神支撑”的旺泉的牺牲精神和百折不挠、志在补天的忧患意识。《老井》以严峻的现实主义态度面对生活，体现直面人生、改变现状的勇气与使命，运用象征等现代手法，使得影片中渗透着更多真实而独特的东西。

黄蜀芹最负盛名的电影作品是《人·鬼·情》。黄蜀芹在其中深入地探讨了女性问题，有评论认为“中国若有女性电影的话，就是黄蜀芹导演的《人·鬼·情》”。影片借助一个特殊的女艺术家——扮演男性的京剧女演员的生活像

喻式地揭示并呈现了一个现代女性的生存与文化困境。黄蜀芹在该片中采用了套层结构，在这样一个结构当中，这个真实的女演员传记显露出丰富的女性主义理解，正好是对现代女性所面临的一种艰难的困境的阐释。

在黄健中的影片中，对人奉若神明的尊崇和对人性横遭压抑的斥责，构成他电影的人道主义倾向：《如意》(1982)、《良家妇女》(1985)、《贞女》(1987)、《一个死者对生者的访问》(1987)等，都强烈表现着立足于人本位的叙事观。《如意》是他首部独立执导之作，以内蕴的人性与人道主义精神，以挖掘“非人环境中人性的优美与善良”而广受好评。影片具有饱满的诗意，不但有其外部的音乐、韵律及其他形态，更重要的是它具有中国传统诗学的内涵，这突出表现在对男女主人公迟暮爱情的艺术处理上，体现了导演对人性主题的探索和对社会历史的反思。

《良家妇女》是黄健中的代表作，以大媳妇小丈夫的畸形婚俗，表现封建陋习对人性的摧残。影片片头展示了“女”、“妇”字的甲骨文及含义，接着是一组妇女育婴、求子、裹足、推磨、出嫁、沉塘、哭丧等的浮雕，表明导演将女性命运置于民族历史文化背景中的思考，影片对人性的自由发展深层次的关注，内容与形式的完美统一，哀而不怨、

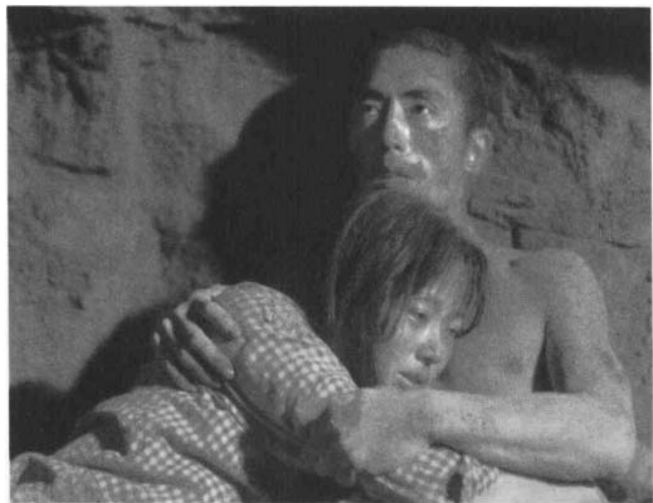
《良家妇女》1985年 编剧：李宽定 导演：黄健中



怨而不伤、寓悲于美的艺术风格，在国际上赢得很大反响，并多次获奖。

1981年，郑洞天与徐谷明合作导演了其代表作《邻居》，把镜头对准一个建工学院的筒子楼，真实表现当时社会艰窘的住房状况和由此折射的时代诸多弊端。不过对于当时的观众而言，这部影片最令人震撼的不是其中对纪实手法的运用，而是编导者们敢于直面现实生活矛盾的胆识。影片的情节都是紧紧地围绕着“住房”展开的，影片并没有满足于从表面上展示中国普通百姓居住条件的窘迫状态，而是将电影的手术刀更深入地切入住房问题的内部，由此展现中国社会生活中深刻的人际关系。影片以坦白的襟怀向人们警示，文革虽然已经成为过去，国家虽然度过了一次可怕的劫难，但如果没有健全的监督机制，没有畅通无阻的下情上达通道，改革之路就

《老井》1987年 编剧：郑义 导演：吴天明



《一个死者对生者的访问》1986年 编剧：刘树纲 导演：黄健中



《邻居》1981年 编剧 马林等 导演 郑洞天



《鸳鸯楼》1987年 编剧 王培公 导演 郑洞天



还会面临新的危险。

电影创作中存在的主题先行使影片构思很难逃离以戏剧冲突为影片之本的窠臼。为了表现某一个主题，人物常常成为意念符号，剧作的基本模式就是让代表两种观念或两种行为的人发生冲突，经过冲突，符合宣传需要的一方获得胜利。《邻居》作为当时的产物，显然也受了影响。郑洞天在作导演总结的时候谈到了自己“现实主义的不彻底性”。这种“不彻底性”实际上是导演对当时电影观念偏差的一种洞察。显然，纪实并不必然带来真实，无论纪实手法使用得再彻底、再完美，如果影片仍然是建立在一个戏剧化的构思基础之上，就很难达到“彻底的现实主义”。

1983年，谢飞执导影片《我们的田

野》，这是他独立执导的第一部影片。在该片中，他的理想主义开始反映出来，他以知识青年陈希南等人的坚定和执著来展现、颂扬理想主义，在影片中没有过多的现实主义的沉重感，而是对当时中国社会和人民精神面貌的赞扬。

1986年，谢飞导演了他的女性作品《湘女潇潇》。这是一部描写中国农村童养媳命运的影片，谢飞将沈从文笔下淡泊质朴、蛮荒可爱的湘西世界中一个痴情女的故事改写成对中国妇女循环往复命运的一曲哀歌，引发人们对传统文化、旧生活氛围中许多行为方式和观念形态的思考。

《我们的田野》1983年 编剧 潘渊亮等 导演：谢飞



1989年，谢飞的又一“理想主义作品”——《本命年》问世，这是一部悲剧样式和写实风格的艺术片。根据刘恒小说《黑的雪》改编。主人公李慧泉的人生经历、他的朦胧的渴望和他偶然中透着必然的死，代表了时代交替期人的思想矛盾与精神挣扎。

滕文骥是第四代导演中不断变换自己创作视点、变换创作风格的一位导演，从与吴天明合导《生活的颤音》始，他陆续导演了近二十部影片，就题材、内容、艺术手法而言，都充满着变化。其中既有严肃的艺术片，如《海滩》、《黄河谣》；也有纯粹的娱乐片，如《大明星》、《飓风行动》；既有着意于探索人们精神世界的《苏醒》、《都市里的村庄》，也有反映改革潮流的《锅碗瓢盆交响曲》。

颜学恕1985年编剧并执导了影片《野山》。影片通过两个农村家庭“换妻”的故事，展示了改革开放浪潮对农村中传统观念、习惯势力的不可遏止的冲击。追求严谨的戏剧结构和纪实的影像风格，真实性、倾向性巧妙结合，在创造真实的银幕形象和浓郁的地域特色方面，显示出导演的才华。影片受到影视界的好评。

影片更重要的意义在于它使中国当代电影在伦理道德价值取向上实现了--

《湘女潇潇》1986年 编剧：张弦 导演：谢飞 乌兰



《本命年》1989年 编剧：刘恒 导演：谢飞



个艰难的超越。在此之前，传统文化在新时期电影中经历了从一味赞赏到产生困惑的过程，而《野山》则义无反顾地将传统伦理道德的束缚抛在了身后。不过，影片中由于对于强大的世俗压力的描述较弱，使得影片中的这种超越多少显得轻飘，甚至更像一个不具有代表性的传奇性故事。

胡炳榴是第四代导演中对田园风情和传统伦理温情最为留恋的一位。由《乡情》、《乡音》、《乡民》组成的田园三部曲是其80年代最富盛名的作品。

《乡情》于1981年拍摄，讲述了一个心灵美好的农村妇女将含辛茹苦养大的儿子交还其生身父母的故事。但影片吸引人的地方不在于故事本身，

而是因为这是一部具有浓郁的民族文化传统的抒情写意影片，它意在表现人物含蓄和内在的美，表现他们的感情世界和主观感受。影片将意识流手段与我国传统的抒情写意笔法结合，运用回忆、闪回、倒叙等来提示人物内心，还借鉴中国传统诗词、绘画艺术的特点，讲究虚实结合、融情入景，通过逼真的形象表现内存的精神和不可言传的意境。

1983年和1986年，胡炳榴又先后导演了《乡音》和《乡民》。同《乡情》一样，这两部影片都充满了浓厚的乡村气息和田园牧歌式的韵味，用田园牧歌、水墨淡彩抚慰人们的心灵，思想内涵，艺术风格都达到了一定的水平。《乡音》表现了一个普通家庭的平淡而富有悲剧性的生活。丈夫勤劳、妻子温顺贤惠，直到妻子患了不治之症，丈夫才意识到封建夫权给妻子带来的伤害。影片在表现楚楚动人的传统女性陶春对家庭的依恋、对丈夫的“我随你”的依从、对孩子的慈爱之时，显然要借击破旧有古老乡村宁静的火车所代表的现代文明，来对比她守旧的失时。然而导演在陶春身上所寄予的同情也是显而易见的，这种对传统的依恋在当时那种批判性反思的大背景中，一度引起了争议。

80年代中后期，中国电影观念经过

谢飞(1942~)，合作导演的影片有《火葬》(兼编剧)、《向导》、《我们的田野》、《相视无语》，独立导演的影片有《本命年》、《香魂女》、《黑骏马》等。

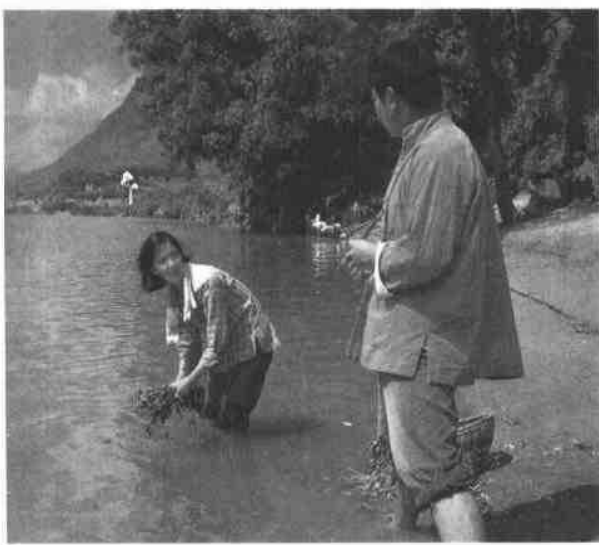


第四代的集体“补课”，已经大大缩小了与世界电影的差距。受到国外影响的电影美学资源经过第四代的创作实践，在一定程度上已经变成有效的本土话语，参与阐释和提高本土电影实践。他们对以谢晋为代表的老一代导演的超越，对于中国电影从传统创作范式中走出来，回归电影的艺术本体，更新中国电影的视听语言，都起到了重要作用。但是，第四代对纪实美学的过于迷恋，对历史与现实的过分温情，对古典主义的执著怀

《野山》1985年 编剧：胡学恕 竹子 导演：胡学恕



《乡音》1983年 编剧：王一民 导演：胡炳榴



《夕照街》1983年 编剧：苏叔阳 导演：王好力

《逆光》1982年 编剧：秦培春 导演：丁荫楠



念，对电影传统的依依不舍，却注定了要孕育一个更加彻底和更加决绝的新一代电影人的出现。1984年，当第四代还继续活跃在影坛中心的时候，新的这一代电影人果然诞生了，而且是横空出世，在一定程度上创造了中国电影的新阶段。

注释：

① 张卫：《新时期中国电影发展流变1979—1989》，《当代电影》1998年第6期。

② 解玺璋：《对1979年以来电影的一种反思》，《北京电影学院学报》2001年第2期。

③ 杨运婴：《百年六代 影像中国——关于中国电影导演的代际谱系研考》，《当代电影》2001年第6期。

第四节 第五代与多元化的电影时代

经过思想解放运动、启蒙主义思想、现代主义思潮的洗礼，经历着中国社会政治经济文化的全方位的历史反思和现实改革，承继第四代对传统电影观念的置疑和现代电影美学的探索，历史为在70年代末开始接受艺术教育、80年代中期开始电影创作的一批电影人提供

了一个契机。正是这一契机，创造了后来中国所谓的第五代导演，也在80年代中后期创造了《一个和八个》、《黄土地》、《黑炮事件》和《红高粱》等一批在文化理念和电影理念上都超越了传统经典的经典文本。如果说，第四代经历的是成长中的创痛，而第五代则是在创痛后成长。第五代电影把第四代“向历史赎回人质”的观念抛弃了，鲜明地树立了叛逆者的形象。第五代尽管在当时遭到了来自各方面的抨击，但却像一柄开辟了新时代的“双刃剑”，在电影美学上对戏剧化的影像模式和在意识形态上对权威拯救的叙事模式引起了反叛，确定了“第五代电影”在中国电影发展历史中的前卫性、先锋性和探索性，使它与当时中国现代主义艺术一起，成为了中国思想解放运动的重要一环。在意识形态观念和电影观念两个方面改变了中国电影的品质。

一、《一个和八个》与第五代的横空出世

1983年冬，刚刚从电影学院毕业不到两年的张军钊、张艺谋携带他们的《一个和八个》从广西来到北京试映。影片风格独特，观念新颖，悄然宣告了一个由第五代所代表的电影时代的来临。

《一个和八个》是根据郭小川的同名长诗改编。影片叙述的故事是在抗日战争中，八路军指导员王金被叛徒诬告为奸细，和八个犯人关押在一起，他们有的土匪，有的是逃兵，还有投毒犯和奸细，王金用自己的行动证明了对党的忠诚，还影响了这些犯人，在转移过程中，他们遭遇了日军，王金英勇战斗，土匪和逃兵们也奋力杀敌，在女卫生员杨芹儿险遭敌人污辱时，土匪瘦烟鬼用最后一颗子弹保全了她的纯洁，而他自己也随即被杀害。

影片对郭小川的长诗作了创造性改编。在原诗中，王金是主角，影片中对这八个罪犯作了有重点的群像式刻画，将王金与罪犯们的关系发展为有强烈情节性的灵魂撞击；其二，影片增加了杨芹儿这一角色，并据此构思了全剧的高潮戏即杨芹儿之死。

影片最具震撼力之处是结尾：瘦烟鬼颤抖地将最后一颗子弹射向杨芹儿，杨芹儿无声地趴在地上，没流一滴血，瘦烟鬼泥塑般站在鬼子面前，一字一句地说，“老子——中国人！”说完扔掉枪，脱掉小褂扔向空中，转身向远处走去，走着走着，他佝偻起身子，慢慢咳嗽起来，一声干涩的枪声响起，他倒了下去。

瘦烟鬼的这一枪被认为不仅是为

《一个和八个》1984年 编剧 张子良 王古成 导演 张军钊



了维护一个女性的纯洁，也是为了一个民族的尊严不被玷污，这一枪使人们突然意识到原来罪恶与善良是同在的，这一枪也同样惊醒了中国电影界的艺术家们。

关于这一部影片的论述众多，但对于影片的创作初衷至今已很少被人提起，或许同为第五代导演的陈凯歌的描述能够在一定程度上作为代表：

能使这部影片远远超过其他许多影片的特征，首先在于它是多年来想见未见的言志之作。……要冷静地把它看作一部不同凡响的电影，还不如把它看作一段路。我们大家都在上头走过，影片里头的苍茫大地，是受过难的中国，银幕上面各形各色的人物，他们的怯弱、盲目乃至勇敢和献身，他们身上沉重的负担和一点点的向往，是包括了我们自己在内的一个民族。^①

影片就题材而言，像后来的《黄土地》、《晚钟》等一样，都可以被看作所谓的“革命历史题材”，这使其在主导文化体系中具有合法性，然而，影片事实上已经很难读出确切的政治内容，正是

这种合法性，为影片的对电影传统的叛逆奠定了可能性。在新中国电影中，“指导员”，像“政委”、“书记”、“党代表”一样，从来都是伟大力量的化身，是影片中的拯救者、权威、引路人、导师，但是在这部影片中，他却成为了囚徒，而且是成为了自己所代表的政治力量的囚徒，他从拯救者变成了一个需要向他的敌人证明自己的品格的人物。新中国电影“权威拯救”的模式在这里受到了明确的挑战。

在这部电影的摄影阐述上，写着这样一句话，“在艺术上，儿子不必像老子，一代应有一代的想法。”摄影师张艺谋1998年在谈到他参与拍摄创作的这部影片时回顾说：

（当时）在电影的表达形式和如何拍电影这种最简单的问题上，常常出现很教条、很固定的东西。我们认为很陈腐、很愚蠢，所以《一个和八个》是针对这种过腐的背叛。……《一个和八个》可以简单地说是针对当时的那种娘娘腔的、那种粉饰的、那种矫揉造作的电影的反抗。《一个和八个》的思想内涵其实

不深，它的故事叙述也不是多么独到，人物塑造也不是那么突出，就是以那么拍电影来造反。^②

影片充分显示了电影造型的魅力，采用对比度最强的黑白两色，有意制造出版画般的效果，整部影片中刻意避免亮色和暖色；在摄影方面，多次采用富于冲击力的静态画面，使人物造型如同雕塑般；影片还避免那种非真实的唯美作法，人物面容粗糙且肮脏，嘴唇干裂。总之，处处打破传统范式，大胆运用不完整的构图，在画面上有意打破平衡，造成异样的视觉刺激。

作为第一枪的发起者，《一个和八个》的代价是在层层审查中被删改了97处之多。在正式公映片中，这种极具历史凝重感和悲剧震撼力的结尾变成了一个相对平庸的版本：瘦烟鬼独自一人，把日本鬼子全部歼灭，救出杨芹儿。幸好广西制片厂在后任领导的组织下，历时半年多，按原版重新剪辑了原片的拷贝。或许是因为这次磨难，影片导演张军钊这个最早举起探索大旗的人，最终没有继续这条道路，也因此被电影界之外的人遗忘。1985年以后，他又相继拍摄了影片《加油，中国队》和《孤独的谋杀者》，均反映平平。1988年，他拍摄了具有“体验片”和“心理片”特征的《弧光》，虽然具有强烈的隐喻性和探索性，但是，其前卫性已经被几乎同时的张艺谋的《红高粱》所替代，中国电影的现代主义运动在留下了影响深远的文化遗产以后在80年代末期走向了终结。

二、《黄土地》与第五代经典

在很多人的印象中，陈凯歌是第五代的代表，而他的名字首先是伴随着《黄土地》被人知晓的。该片1984年由广西电影制片厂摄制。陈凯歌导演，张艺谋担任摄影，一大批后来所谓的第五代的中坚都参与了这部影片的创作。

影片描写抗战时期八路军的文艺工作者顾青，从延安到山区采风，寄宿

在一个贫苦农民家中。这家的女儿翠巧为了葬母和给弟弟憨憨订亲，与一个比她大得多的男人订了亲。顾青带来的新生活的信息使她心中萌发了反抗的种子。碍于部队上的纪律，顾青没有答应翠巧的要求将她带走。顾青走后，她被迫出嫁，怀着对新生活的憧憬，她夜渡黄河，最终带着歌声，消失在黄河的浪涛中。

影片故事改编自柯蓝的散文《深谷回声》，原来是一位八路军战士对革命战争年代的一段难忘往事的回忆，有温情，但更突出革命。其后张子良将其改编为电影文学剧本《古原无声》，主人公由八路军战士变成了翠巧，剧本叙述的是一个陕北少女反抗封建婚姻追求自由爱情的悲剧故事。

而影片的主题“黄土地”则在主创人员经过千里走陕北后才最终确定下来。影片的表层结构，表现在旧中国落后、愚昧的历史、地理条件下一个觉醒了的抗婚女子的悲剧命运；在深层结构上，努力使观众为潜藏在深沉、浑厚土地之中的民族苦难的生活、蓬勃的生机和深厚的力量所震撼。

有论者将此片与《柳堡的故事》进行比较，二者的故事层面和人物设置等极为相似，都是讲述一个革命者来到未被解放地区，遇到一位希望摆脱自己困苦命运（主要是封建婚姻）的女性，后者出于对革命和新生活的向往投身革命。只是《柳堡的故事》中二妹子获得了成功，而《黄土地》中的翠巧却被激流吞噬。主人公不再生活在温暖的革命大家庭之中，而是处于无助的困境中。由此便可看出在第五代电影中，那个万能的代表“新的政治力量”的所谓救星、所谓拯救者已经历史性地退场了，像《白毛女》、《红色娘子军》等新中国电影所建构的意识形态模式已经失去了原来的权威性。代表“进步”力量的顾青，其力量是有限的，而代表被拯救民众的翠巧，其命运是难以救赎的。如同《一个和八个》一样，新中国电影那种“权威拯救”的模式再一次被颠覆了，剩下的

《黄土地》(1984年) 编剧：张子良 导演：陈凯歌



只是小憨憨在逆流而动中所隐约可见的那只渴望被救赎的小手。

影片有意识地突破戏剧式的故事讲述方式，同时也摆脱对前一段电影纪实风格的单一追求，以造型和情绪来结构影片。陈凯歌曾作过这样的表述：

电影可以拍小桥流水，江南秀色，也可以反其道而行之，搞点有力度的东西，表现一点粗犷的阳刚之美。……影片的主旨不是一般性地讲述一个有头有尾的故事，而是想在更深的层次上，对我们民族性进行探索，要完成这一命题，一般意义上的纯写实手段，已经显

得不够用了，……从影片的整体来看，是大块写意和大块写实的结合。^①

所以，《黄土地》的叙事风格是相当诗化的，影片的情节线已经压缩到最简单的程度，而翠巧被迫结婚、逃离夫家等情节高潮都被淡化或省略。腰鼓和求雨两段虽然在叙事以外，但又恰恰在情绪逻辑之中。循环的叙事结构在表达这层意义上起了很大作用，影片以一个婚嫁仪式开始，又以同样的婚嫁仪式决定了翠巧的命运；顾青来了，走了，又回来了；翠巧一家日出而作日落而息，周而复始地在土地上耕种。

1985年,《黄土地》先后在瑞士洛迦诺国际电影节获银豹奖,在英国伦敦电影节获萨特兰杯奖,在法国获三大洲电影节摄影奖。第五代也因此成为一个国际性的电影现象,同时第五代后来所采用的国际影展路线也因此开端。

后来的影评人士常常用“惊喜”二字来概括《黄土地》对中国影坛的影响,不过这个词似乎尚不足以说明影片的魅力。新时期的电影由于有了文革的参照,惊喜不断,轰动影坛的影片也不在少数,那些轰动和惊喜在今人看来已经平淡甚至不可理解,而《黄土地》的镜头语言却具有震撼人心的冲击力。

张艺谋在《黄土地》的《摄影》阐述中写道:

我们想表现天之广漠,想表现地之深厚;想表现黄河之水一泻千里,想表现民族精神自强不息;想表现人们从原始的蒙昧中焕发出来的呐喊和力量,想表现从贫瘠的黄土地上生发出的荡气回肠的歌声;想表现人的命运,想表现人的感情——爱、恨、强悍、脆弱、愚昧和善良中对光明的渴望和追求……

我们追求的风格是拔地而起的高亢悠扬的信天游,是刀砍斧削般的沟沟整整,是踏蹬而来的春雷般的腰鼓,是静静流淌的叹息的黄河。

我们所追求的色彩黄、黑、白、红——黄是土地,黑是衣裳,白是纯洁,红是向往。

构图不求奇特大胆,而求朴实完整。

强化的视觉冲击力,造成情绪上的跌宕起伏,形成节奏。^⑥

《黄土地》确实实现了这种宣言式的阐述,充分利用了画面的造型力量,把生活在黄土高原上人们的渴望和追求表达出来了。影片中的祈雨、腰鼓场景,高亢而振奋,仿佛要唤醒沉睡的黄土、滞重的中国。在影片中,造型的追求与对人的关注、对民族历史命运的关怀紧密结合起来,创造了“用镜头说话”的崭新境界。

同样到达这种境界的还有后来的一大批作品:这是在高粱地里行走的山东汉子,吼着嘹亮的“颠轿”曲;是高粱地里的野合;是“我爷爷”逆光中的黑色形象;是铺天盖地的红色(《红高粱》1987);是广漠草原上纵马奔驰的马贼,呼啸的声音激荡在天地之间(《盗马贼》1986);是压抑严整的四合院;是白雪皑皑屋顶上行走的颂莲;西皮流水的音乐一直萦绕,恐怖而又阴森(《大红灯笼高高挂》1992);是染坊中从天而降的红色染布,仿佛要遮拦人间的罪恶和灾难(《菊豆》1993)……

三、第五代的三个标志性人物

第五代是一个特殊时代创制出来的群体。在这个群体中,就其电影的影响力和所代表的成就而言,陈凯歌、张艺谋、黄建新无疑是三个最重要的标志性人物。

1. 作为电影“思想者”的陈凯歌

陈凯歌4岁那年,被自己的父亲、著名导演陈怀皑领进了电影《祝福》的摄影棚,从此开始和电影结缘。他导演了有张艺谋等后来许多著名第五代电影人

陈凯歌(1952—),曾用名陈艳群,导演的作品有《黄土地》、《大阅兵》、《孩子王》、《边走边唱》、《霸王别姬》、《风月》、《荆轲刺秦王》、《和你在一起》。



共同参与的第五代的标志性影片《黄土地》。此后,他陆续导演了《大阅兵》(1986)、《孩子王》(1987)、《边走边唱》(1993)、《霸王别姬》(1993)、《风月》(1996)、《荆轲刺秦王》(1998)、《和你在一起》(2002)。80年代他所导演的影片,被看作第五代电影的重要代表,而90年代以后导演的影片则表明了第五代在全球化背景下从文化电影向商业电影的自觉转型。

陈凯歌的追求与同代人有鲜明的区别,在早期影片中,极端的电影构图、深刻的哲理探讨、近乎呆滞的节奏都分明叙说着一个“电影哲人”的严肃和执着,这在第五代中是无人可以比肩的。

《黄土地》之后,陈凯歌拍了自认为“失败”的《大阅兵》。影片描写了几个出身、性格、教育、思想有差异的年轻战士在参加阅兵训练中的不同情绪和表现,以及领导对他们的不同反应。对于影片创作初衷,陈凯歌说道:

这部影片涉及个体和群体、个性与共性的关系,但很多人并没有看出我真实的倾向性,我实际上是不赞成笼统地提倡大群体的所谓集体主义精神的,就广义的生活而言,世界上每个人都处在阅兵的序列中,阅兵的训练要求消灭个性,这在每个国家都一样,可是中国目前恰恰是要求个性发展的时代,在这部影片里,我希望我们每一个战士都是有个性化的,他们为祖国、为民族而战,同时也是为自身的信念而战。^⑦

然而,由于影片主题进入了主流意识形态弘扬军魂国魂、军威国威的轨道,并且采取了带有较强戏剧冲突的叙事方式,使导演的企图几乎被湮没。不过,影片中,那种个体性利益与群体性要求的冲突,依然传达了一种人性与政治的整体性之间的悲剧性张力。正是这种张力和强烈的影像造型感使影片于1987年在意大利获都灵青年国际电影节大奖。

1987年,《孩子王》问世。这部影片也是陈凯歌寄予了厚望的作品。影片讲述一位知青被抽调到农场中学教书,

《孩子王》1987年 编剧 陈凯歌 导演 陈凯歌



最后因他没有按教学大纲和课本内容教学而被解职的故事。影片原著《孩子王》的作者阿城是陈凯歌最欣赏的小说家，而《孩子王》所表现的北京知青在云南的生活又恰好是陈凯歌的一段经历，影片故事所包含的文化反思主题又正好是陈凯歌的兴趣所在。

《孩子王》的主人公性格内向，喜欢观察与思考。这部影片中多次反复出现的字典，是传统文化的象征。“夜读字典”的段落集中地表达了对传统文化的批判。陈凯歌在阐明他的创作意图时说：“孩子王翻阅字典时，由八个人、五个声部反复诵唱‘百家姓’、‘千字文’、‘孟子见梁惠王’上篇中的两句话以及乘法口诀等音响交织，充分体现了传统文化重复僵死的东西。”

影片对生命和文化意义的深刻反思赋予整部影片浓厚的文化哲学的意味。生命与文化在影片中构成了一种对立关系。山上的野火、流动的云彩、放牛的孩子和走动的牛群，一切富有生命力的东西都是无声的，生命的世界是一个沉默的世界。而文化则是一个有声的世界：写字声、读书声、唱歌声。可以这

样理解，文字符号是先人为了更好生活而创造的，但而今学了这样一部文字，就限制了生命的存在。它超越了一般的社会问题，提出了文化是人的生命创造，但文化又制约了人。一种充满道家哲学的关于天与人的主题，使《孩子王》具有一种浓厚的文化哲学意蕴。

从《黄土地》、《大阅兵》到《孩子王》，已经能够看出陈凯歌在80年代，换句话说在电影作为艺术的黄金时代的追求，深刻的文化内涵和真切的人文关怀是陈凯歌电影的最大特点。陈凯歌从同时代的文化寻根热中受到启示，以其一贯的对于人的关注，带着一种相当冷峻和焦灼的目光去寻找人在民族文化中的根。无论他电影的主题是人与土地（《黄土地》）、个人与群体（《大阅兵》）、人与文化（《孩子王》），归根结底，陈凯歌一直在寻找人、人性与环境的关系，对自然环境、社会环境、文化环境对人、人性、人的生存的制约和束缚以及人为了克服这种制约和束缚的努力都表达了真挚的关怀和思索。

但是，到了80年代后期，陈凯歌这种对人的热切关怀和思考似乎并没有得到相应的回报，他影片中强烈的表意色彩不仅使其丧失了中国观众，也开始在国际电影展上失去了支持。1987年，《孩子王》参加柏林电影节，结果代表第五代终结的《红高粱》捧回了金熊，而《孩子王》获得的是记者们带调侃式的“金闹钟”（冗长乏味影片）奖。文化哲学将陈凯歌的“思想电影”送上了终结之路。

从《霸王别姬》开始，陈凯歌的影

2000年陈凯歌导演的《卧虎藏龙》，陈凯歌（中）亲自扮演吕小僧。



片开始与以往有很大的差别。在这部电影中，他采用了一个经典的套层结构，其中有两个舞台，一是京剧舞台，段小楼和程蝶衣从民初经历北伐到抗战再到解放军进城直到文化大革命以后都在表演中国京剧的名篇《霸王别姬》，在不同的时代讲述相同的生离死别的古老故事；另一个舞台则是广阔的社会生活，变动的政权和生生死死的人群构成历史轰轰烈烈的场景。在前一个舞台上，纠合着戏剧中的两性（霸王和虞姬）和现实中的两性（小楼与菊仙、小楼与蝶衣）的矛盾，并且至情至性的蝶衣把舞台上的戏剧搬演到生活中来了；在后一个舞台上则是历史的变迁，它构成了我们所听到、看到的历史。两个舞台对照，人性与历史叠合在一起，不再是一部深奥的哲理电影，而是一部具有一定史诗品格的情节剧。

实际上，陈凯歌已经放弃了自己的精英立场，《霸王别姬》自觉地尝试一条商业化的道路。《黄土地》、《晚钟》、《孩子王》等哲理电影“曲高和寡”的尴尬与张艺谋的《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、田壮壮的《大太监李莲英》、周晓文的《最后的疯狂》、《疯狂的代价》、吴子牛的《大磨坊》等情节剧电影的热闹形成了鲜明对比，陈凯歌自觉地进行着身份的转型。

在《霸王别姬》中，京剧是国人熟悉的传统艺术，那高度简约化和抽象化的动作，那婉转多样的唱腔，使人们愿意接受发生在“英雄美人”故事中的“戏子”故事。此其一；在第五代的作品中正面表现“文革”，利用人们对政治禁忌的好奇，此其二；畸形的同性关系和“戏子、婊子”的爱情，构成了故事的奇观，此其三。凡此种种，实际上是商业影片所需要的因素和程式，第五代在转变着，陈凯歌也在转变，从此，在全球化的道路上，从来都有一种中心和主流情结的陈凯歌努力寻找着自己在大众消费文化中高大的位置。

2. 黄建新与中国式的黑色幽默

虽然黄建新也是第五代导演，但是

他的作品在整体风格上与第五代模式又迥然不同，这似乎也可以说明一个事实：第五代是以反叛旧的电影语言和模式而集结在一起的，被命名的原因大部分是因为在同一时期拍片，对电影界和社会形成了强烈的冲击。对他们自己而言，个人的机遇、禀赋，对社会的认识以及表达的能力却制约着他们，使艺术追求大异其趣。

黄建新导演的作品有《黑炮事件》（1985）、《错位》（1986）、《轮回》（1988）以及90年代以后的《站直了，别趴下》（1992）、《五魁》（1993）、《背靠背，脸对脸》（1994）、《红灯停，绿灯行》（1996）、《埋伏》（1997）、《说出你的秘密》（1999）、《谁说我不在乎》（2001）等。除了《五魁》之外，黄建新几乎所有的创作都是以城市的生活为反映对象，这与第五代向“乡土”和“宅院”索求文化的根底迥然不同。

黄建新80年代的代表作是《黑炮事件》。这也是第五代电影的经典文本。

《黑炮事件》1985年摄制，开启了黄建新用黑色幽默的方式探索富于哲理性的人生命题和社会命题的独特思路。

黄建新(1954~)，导演的作品有《黑炮事件》、《错位》、《轮回》、《站直了，别趴下》、《背靠背脸对脸》、《埋伏》、《说出你的秘密》、《谁说我不在乎》等。



工程师赵书信，在外出差时丢失一枚中国象棋——“黑炮”，为了寻回黑炮，他给旅馆发了一封电报，电报引起公安部门的警惕，他受到审查。

《黑炮事件》的结构是对侦破片样式的“戏拟”，影片开头是一个行踪诡秘的男子在漆黑的雨夜发出一封神秘的电报：“黑炮丢失，300寻找。”这种结构和具有高度警惕性的周玉珍形象构成了对“以阶级斗争为纲”这一政治话语的反讽。

《黑炮事件》最大限度地满足了知识分子的“期待视野”。相当多的评论指出这部影片的成功之处在于塑造了一个缺乏主体意识的知识分子形象。“在黑炮事件的笃信与执行者党委书记周玉珍和受害者赵书信之间，存在着不是任何意义上的冲突与对抗，而是一种别具意味的和谐与默契，一边是猜忌、武断、刚愎自用的家长式管理，一边是谦卑、服从，将屈辱视为考验的孩童般的忠顺。”^②

中国现代化目标的确立，使知识分子受到前所未有的重视。相应地，知识分子的个人意识也逐渐觉醒。正是在这样的社会心理背景下，出现了《天云山传奇》、《牧马人》、《人到中年》等一批关于知识分子历史命运的影片。而在其主人公的遭遇受到广泛同情的同时，许多评论者又对影片所体现的对驯服人格的赞美进行了尖锐的批评，并对“主体性”发出呼唤。从许灵均、罗群到赵书信，知识分子形象的演进对社会认识方面的必然。影片深刻表现了知识分子处处被蔑视、被人玩弄于股掌的政治地位。

影片的结尾，由西方引进的WDJ工程被毁为一堆废料，国家几百万元投资毁于一旦，由此表达了尊重知识分子的主张，同时成为“知识即权力”这一西方话语的叙事呈现。不仅如此，联系着80年代中后期精英文化的核心话语：中国将在世纪之交走向世界，这意味着中国将在第三次浪潮中一举跨入后工业社会，期间必然发生的权力转移之一是

“穿白大褂的新神”(科学家—知识分子)的登基继位,知识分子在城市—工业空间中的登场便成为别出心裁的变化。而在影片中,工程师赵书信尽管指称着颇为类型化的、可爱的中国知识分子,但他无疑不具有继位为新神的资格。在潜在的西方现代社会语境的参照下,影片所提示的,是经典的大陆社会政治格局,尤其是传统的中国文化造就了所谓“赵书信性格”——一种残缺人格。尾声中多米诺骨牌的场景,不仅暗示着受害者赵书信正是黑炮事件这一连锁反应中有机的一环,而且以一个清晰的视觉线段将赵书信与一个胖嘟嘟的小男孩连接在一起——在现代社会与文化意义上,赵书信无疑还不是一个成年人。^②

在影像上,正如有的学者所分析,《黑炮事件》挣脱了纪实主义的缰绳,灵气逼人地处理了当今中国社会极为严肃的政治主题。它采用超常的角度、变形的技法,试图在忠实于外部世界整体真实的基础上,创造富有表现力的寓言视觉效果,使观众获取某种引申性的意象。^③与第五代导演的其他作品一样,本片体现了第五代对电影语言的探索。影片摄影没有采用通常的景深透视,而是拍摄室内时就正面拍摄一堵墙,拍外景时用巨大的机械设备把画面堵住,不让人看到远景的延伸。在电影的色彩与光线方面有意不采用富有层次的表现方式,而是采用富于视觉刺激效果的大色块和正面光,以此象征和渲染影片的意味。

在当时,《黑炮事件》获得的反响和社会承认度远远超过任何一部探索影片,虽然影片被视为荒诞,但故事却极具现实性。在一个传统的功能性的故事上,导演用了许多加强文化标志性的表现单元,如用白色的会议室和大钟表现一种冷漠的官僚主义和个人判断力的丧失;用红色的反复作为一种危险的预示和一种焦躁不安感觉的传达;而结尾的多米诺骨牌,又试图将整个事件抽象化,以使故事跳出就事论事的问题剧范

《黑炮事件》1985年 改编:李唯 导演:黄建新

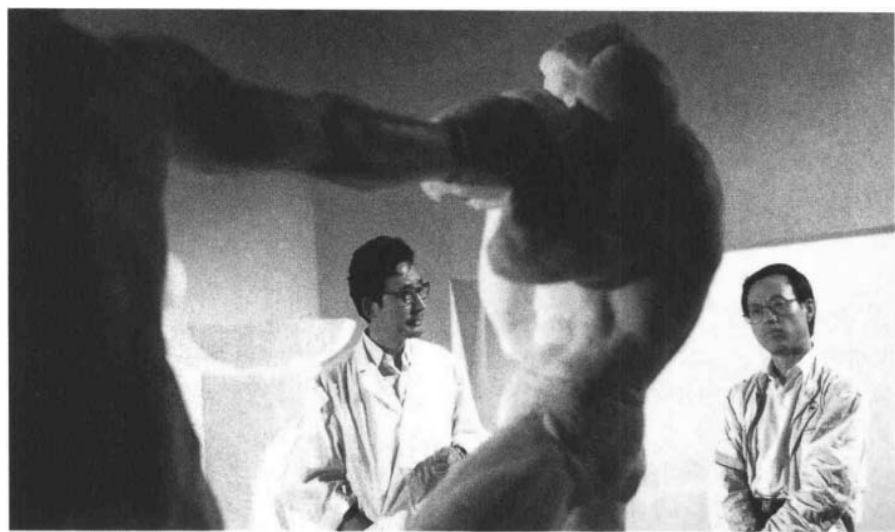


畴,来表达作者对社会机制、文化特征的一种不很明确的感觉。^④

1986年,黄建新又拍摄了《黑炮事件》的姐妹篇《错位》,在影片中,工程师赵书信升为某局局长后,整日陷于文山会海之中。一日,他做了一个可怕的梦:他被无数麦克风、文件所包围,被浓密的白烟吞噬着,三个黑衣人将他送进手术室,医生持刀向他喉咙刺来……

黄建新在自己的导演阐述中写到,“宁愿在探索中失败,不愿在保守中苟安”,似乎就已经预见这部影片后来的失败。专家和观众都对这部影片表示不满。有评论说:这部影片与当时整个中国电影的前卫热是一致的,人们如饥似渴地生吞活咽西方的现代派或后现代派电影,从中汲取多种实验性的风格技巧;同时也把西方的后工业、后现代化社会的特征移到中国的现实生活中寻找

《错位》1986年 编剧:黄钦 张敬 导演:黄建新



同西方社会类似的异化现象，以此来作为电影现代化的依据。换言之，《错位》的失败，并不在于它的现代主义的外部风格，而在于他的异化观恰恰是脱离了中国的历史情境的那种异化观。^⑨

1988年，黄建新拍摄了《轮回》。影片以情节剧与心理剧结合的形式表现物质生活富裕后产生的精神危机现象。在导演阐述中，黄建新认为，《轮回》是一部这样的作品，是悲观又乐观，在严峻现实中又蕴藏着理想，用现实手法夹杂着心理现实手法拍摄的一部让人哭笑不得的电影。影片根据王朔的作品《浮出海面》改编，试图站在人文知识分子的立场去改造王朔及其小说，其结果被认为是拍得最不像王朔小说的电影。主人公石邑虽然在身份上是市民，却被视为更像知识分子。石邑代表着启蒙主义的个性解放和个人主义，而当黄建新对个人主义和个性解放流露出赞美之情的同时，又对它最现实的价值观——追求财富发出了禁令。

《轮回》是一部在结构和思想观念乃至制作观念上充满裂痕与自我矛盾的影片。它恰好反映了80年代末开始的文化转型所特有的精神现象。就其表现的城市生活和透露的文化冲突，《轮回》在黄建新的作品序列中也带有转折性的特点。在《轮回》中，我们看到一个背着沉重的理想主义、道德主义十字架向市场经济迈进的城市人。

应该说，从《黑炮事件》开始，黄建新的创作就表现出浓厚的黑色幽默风格。《黑炮事件》以一个看似荒诞的故事表达政治体制对人的迫害；《错位》则把这种人的异化直接呈现为“机器人”与人的对立和对人的权利的剥夺；《轮回》拍摄于商品大潮来临的时候，把社会进步所付出的代价和现代人的精神漂移联系起来。这些前期作品看起来是与当时的社会现状相适应的，他的影片擅长探索民族文化心理以及政治模式对人的禁锢所造成的异化，侧重的不是对现实的直接摹仿，排除对现实直接再现的迷恋，注重人物在特定环境下的心理变

化；在叙事方式、结构方法和电影形态等方面和传统的影片有很大不同，是一种素描式的当代中国城市人心态恍惚的记录。

进入90年代以后，黄建新的电影像所有第五代的电影一样，在保留了大量的探索经验之后，回到了常规电影美学路线，但是他那种黑色幽默的风格却依然保持在后来的作品中，只是前期的那种具有现代主义品质的冷嘲到《埋伏》、《谁说我不在乎》等影片中变成了颇有后现代意味的热讽。

《站直了，别趴下》奠定了黄建新90年代以后创作的基调：把镜头对准“小人物”，展示他们在中国从一个政治社会向经济社会过渡中的换位、尴尬、失落和身份认同。在《背靠背，脸对脸》中，为了争得一个郊区县文化馆“正科级”的馆长职务，剧中人物王双立机关算尽，但最后还是人算不如“天”算，落到了赔了夫人又折兵的下场。在市委组织的民意测验中，他投了自己一票，遭到上级领导的批评；把土里土气的老马挤走，自己注目已久的馆长位置却被领导秘书占有；把秘书的名声在群众中搞坏以后，出差回来，人家又官复原职……政治是一个旋涡，而王双立的水性却迟迟得不到证明，是水性好还是旋涡太危险，王双立始终没有搞懂。小人物在政治游戏中的悲剧命运被刻画得入木三分。

直到《谁说我不在乎》，黄建新一直在“幽默”地表现着处在历史和现实、期待和命运的夹缝中的小人物们生活的无奈和执著。现实世界是一个舞台，而每个人只是这个舞台上不知道剧本的配角演员，不管如何表演，成败都并不取决于自己；也像木偶，我们虽然在尽心尽力地表演但线头却不知道牵在谁的手上——这就是黄建新不动声色地、有时甚至还故意恶作剧的微笑地讲述的当前中国人的故事。这分明是中国式的黑色幽默。这种“幽默”用它的黑色，传达了一种悲悯和关切的现实感，也传达了一种无可奈何的对现实的宽容和忍耐。

3. 张扬影像的张艺谋

在第五代导演中，张艺谋天生是个传奇式的人物。在十几年的创作中，他的影片一直是第五代的标志，并且在他自身的转变过程中也是如此。由他参与摄影、导演和表演的第五代作品有：《红高粱》（1987）、《代号美洲豹》（1988）、《菊豆》（1990）、《大红灯笼高高挂》（1991）、《秋菊打官司》（1992）、《活着》（1994）、《摇啊摇，摇到外婆桥》（1995）、《有话好好说》（1996）、《一个都不能少》（1998）、《我的父亲母亲》（1999）、《英雄》（2002）等。

1982年，张艺谋参加《一个和八个》的拍摄，就初次展现其对电影语言的强烈感觉。《黄土地》的拍摄使他获得1984年金鸡奖最佳摄影奖，《老井》使他获得第二届东京国际电影节最佳演员，第一次执导电影《红高粱》就在西柏林国际电影节获得金熊奖。在五年内他从摄影、演员到导演，被誉为全才、奇才。

《黄土地》带给国内电影界的冲击首先是视觉和影像上的。影片一改中国影片以人物表演为核心的视觉形象，而将大量似乎与塑造人物和表现情节没有太大必然联系的造型作为主角：广阔绵延的黄土高原，气势雄浑、波涛汹涌的黄河，准确传达出创作者对古老民族的思索。影片以大量造型元素作为银幕形象，同时用大量长镜头和凝固的画面来引起人们的思考和想像；戏剧的高潮变成了色彩鲜明、气势浩大、力度刚劲的仪式性场面；影片的标志性画面是渺无人迹的黄土高原、浑浊苍凉的黄河、如蝼蚁般在黄土高坡上行走的人、一张张龟裂的面孔。影片中那些手揣在黑棉袄袖筒里、咧着嘴憨笑的庄稼汉形象尤其令许多观众感动。这种富于原生态的真实形象代表了80年代中期的一种艺术追求。

除了腰鼓队的祈雨仪式之外，影片几乎弃绝运动镜头，将摄影机固定不动，用凝固的画面和镜头来引起人们对古老民族漫长而沉重历史的思考。影片大量运用长镜头，造成压缩感，强调人

与土地之间的复杂的依存关系,同时采用高地平线的构图法,使大块黄土地占据画面主面积,使在这片土地上缓缓移动的人的力量越发显得渺小。

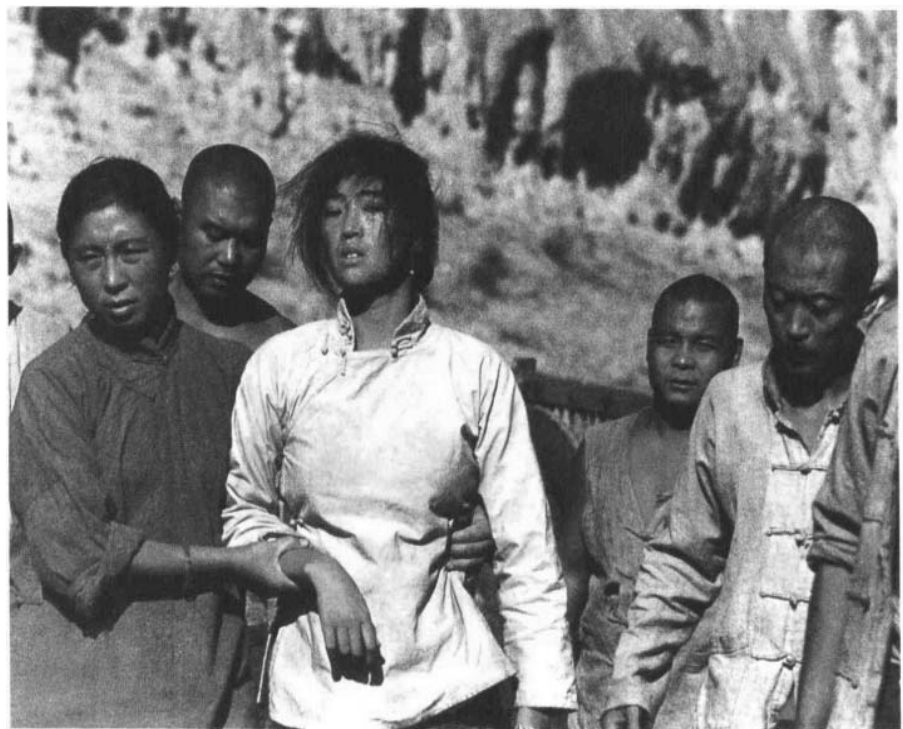
当张艺谋从一个摄影转为导演以后,他拍摄的《红高粱》则充分表达了另外一种更为热烈、奔放、激越的艺术个性,这种个性与《黄土地》那和深沉、冷峻、厚重形成了鲜明对比。影片中拍得痛快淋漓的“颠轿”、“野合”、“祭酒神”以及最后的战斗场景,表现出主人公对爱和死都抱着一种为所欲为的自由狂放态度。

影片一改中国电影的含蓄美,洋溢着酒神精神,影片中充满狂放不羁的野性,透过随风舞动的红高粱,粗犷狂放的歌声传达出来,表现了创作者对人的生命冲动的刻意显扬。张艺谋表示:我之所以要把《红高粱》拍得轰轰烈烈,张张扬扬,就是要展示一种痛快淋漓的人生态度,要表达“人活一口气,树活一张皮”这样一个拙直浅显的道理。

“颠轿”一场在影片中占了1/9的篇幅,在其中喧嚣、欢腾的热烈气氛中,透出人的原始的野性的生命力;“野合”一场是一种富于创造性的真实,它对应着人物的情绪和精神,对应着观众的欣赏心理。颠轿、野合等仪式性场景不仅成为当代中国电影中的经典镜头,更以前所未有的力度验证了电影形式的魅力和意象的魅力。它使电影创作者们意识到,越是专注于情节与事件,事件越是繁复,对创作者的制约和束缚可能越大,而单纯的形象系统可能更便于发挥创作者的想像力。

影片体现了探索电影与传统叙事习惯的结合。作为第五代的摄影师,张艺谋在影片中仍旧保持了对大环境气氛、大背景和影片造型的重视;同时,此时第五代叙事方式的局限性已经充分显现,因而,张艺谋在此片中超越第五代的习惯叙事,将一个个传奇故事放到苦心营建的背景中。因此有人说张艺谋的历史功绩在于从破坏传统向回归传统的摸索中,完成了中国剧情电影由反故事

《红高粱》 1987年 改编 莫言 导演 张艺谋



到重新叙事的上升过程。^④

尽管张艺谋因为常常惯于“虚构”一些“大红灯笼高高挂”的“伪”民俗难以逃脱“后殖民”的指责,尽管因为他会像在《有话好好说》中那样用明星效应、小品策略等手段对自己影片进行娱乐包装而常常显得商品气息太重,尽管他也曾经因为缺乏对上海滩黑帮人物的把握和对巩俐表演天赋的过于信任而拍摄了一部几乎很少有人称是的《摇啊摇,摇到外婆桥》,但张艺谋依然是一位当代中国乃至当今世界杰出的电影人物,在电影史上占有重要地位。这不仅因为从80年代后期以来,他从世界几乎所有的重要电影节上都捧回来过大大小小的一堆奖杯,也不仅因为他已经被西方人承认为当今的世界级电影导演,而且也因为他影片中那些“颠轿”、“野合”、“染房偷情”、“大出殡”等许多充满想像力和生命感的奇观场面,那些“窥浴”、“捶脚”、“减瘦”等许多寄托着欲望和情趣的精彩细节,都已经成为电影艺术中不可多得的经典;还因为《大红灯笼高高挂》中规整、森严、封闭的宅院空间环境,《秋菊打官司》中那弯弯曲曲、周而复始的山道设计,甚至在总体上诸多败笔的《摇啊摇,摇到外婆桥》最后水生倒看世界的画面构图等富于表现力的造型设计也都显示了一种天才的电影时空意识;还因为他将纪实主义、现实主义、浪漫主义、古典主义、甚至后现代主义电影语言、风格和形态运用自如所显示的那种驾驭艺术形式的杰出能力;更因为像狂野的“我爷爷”和奔放的“我奶奶”,挺着大肚子执拗地要讨个“说法”的秋菊,从劝人要有话好好说到自己提刀怒目而起的张秋生,甚至《大红灯笼高高挂》那个从来没有正面面对过观众的陈老爷,《菊豆》中那个留着一撮头发提刀穷追名兄实父的天白等“次要”角色,都刀刻斧凿、形神兼具,有着一呼之欲出的强烈;特别是在一片泣血的红日中“我奶奶”倒在鲜血之中,天白为他父母点燃地

狱之火,颂莲被再次以疯人的名义关进神秘的小楼,在一片警铃声中恩将仇报的秋菊那一脸的无奈和困惑,张秋生在赵小帅的威胁下举刀而不得不砍的定格——激情与毁灭、叛逆与宿命、人性与秩序、自由与专制的生死较量——使张艺谋将人的生存,将女人和小人物的生存与权威、权力,与秩序、处境之间的对抗推向了“高潮”,用罪的狂欢铺垫了罚的悲歌,从而使他的电影在中国文化的背景下获得了某种对人性、对生命的悲天悯人的叙述。

也许在张艺谋电影中,最光彩照人的段落、最有感性魅力的部分无疑是那些大逆不道的段落,是那些弱小、匮乏的个体向权威、向传统、向规则、向秩序挑战的段落——如《红高粱》中“我爷爷”和“我奶奶”高粱地里的“野合”,“我爷爷”在酒缸里洒尿酿出美酒;《菊豆》中菊豆与天青当着杨金山偷情;《大红灯笼高高挂》中颂莲以“欺骗”而获得了“至高”的女人地位,四奶奶的以戏抒情;《秋菊打官司》中秋菊将村长的赔偿费随手一扔执拗地继续要去找个说法;《摇啊摇,摇到外婆桥》中四小姐站在水天之间歌之舞之以及《有话好好说》中赵小帅和张秋生提刀追杀的场面等。尽管这决不是“历史”的或者“现实”的叙述,我们很难从中体会到一种现实主义的共鸣,但这是一种浪漫主义,一种对个体欲望和个体想像力的解放,潇潇洒洒、风风火火。所有这些越轨行为,张艺谋不仅从道德上进行了铺垫,更重要的是从视听效果上作出了美化从而使不道德的行为审美化。像《红高粱》中“野合”的一段,随着那具有生命力度的音乐,红红的太阳、红红的高粱地,天地一片,共同构筑了一座自然的婚庆大殿。俯拍之下,爱变成了一种仪式,一次次高速摄影拍摄的徐徐倒下的画面似乎是一个向礼仪、向道德挑战的宣言。于是从这些段落和场面中,在言传身教中受惯了忍辱负重、随遇而安、克己复礼的道德理性传统教育

的人们似乎从中得到了一次感性的解放,而遭遇着各种创伤和阉割恐惧的人们也在电影影像中获得了短暂的松弛。这种精神分析似的弑父行为,可以说为张艺谋电影创造了一种国际性的审美快感。

有情人终究未成眷属,善良者也终究没有好报。与好莱坞那种柳暗花明、皆大欢喜的叙事模式不同,张艺谋的电影没有从受难向团圆过渡,而是由狂欢走向毁灭。因而,尽管张艺谋电影中依然不可避免地留下了种种资本的烙印和媚俗的妥协,但是张艺谋没有放弃自己作为一个艺术家对生命的体验,更没有放弃一个艺术家最本质的审美判断:传统、秩序、社会、现实这些类的力量总是以其巨大的空间覆盖面和时间延续性剥夺、压抑、惩罚、毁灭着个体的激情、冲动、欲望和叛逆。如果说,在现实状态中,永远是秩序凌驾于个体之上的话,那么在艺术中则始终是个体在向秩序挑战,渴望着个体与秩序之间永远疏离而又不断渐近的一种人道主义协作。艺术是作为对现实状态说“不”的否定性力量而与人生息息相关的,它总是表达着或者暗示着一种远景超越。

张艺谋、陈凯歌、黄建新是第五代的旗帜,他们有许多相似之处,同时也“各有各的不同”。张艺谋的电影和陈凯歌的电影相比显然更加感性,所以他影片中最具有魅力的是那些场面、场景、细节、画面、调度,是那些色彩和音乐、激情飞扬、回肠荡气,而他影片中那种理性的智慧却显然不如陈凯歌。陈凯歌的《霸王别姬》将结构的精巧和叙事的复杂性精密结合,无论是时间的双向交叉或是空间的套层组合都显示了一种在中国电影中绝无仅有的理性的智慧。而张艺谋几乎所有的电影采用的都是一种单层的直线性结构,缺乏一种复调的美,一种和声的参照,而一当在《摇啊摇,摇到外婆桥》中试图用一种更复杂的叙事结构来叙述故事时,却往往彼此失彼、弄巧成拙。

田壮壮(1952—)，先后执导《红象》、《九月》、《猎场札撒》、《盗马贼》、《牺牲》、《大太监李进》、《小城之春》等影片。并著有《电影观察集》等书余文集。

《猎场札撒》1985年 编剧：二石 导演 田壮壮



张艺谋电影很强烈，无论是色彩、音乐或是那些大悲大喜的段落，都酣畅淋漓、浓墨重彩，但他却没有黄建新电影的那种平静、那种从容和因而带来的那种幽默感。黄建新在《黑炮事件》中也展示了一个个体被体制秩序所控制的困境，但他没有采用悲剧的方式，而是用一种荒诞性来传达了一种无可奈何的情绪。而在《背靠背，脸对脸》中他更是以一种悲天悯人的方式来叙述了一个个体被体制玩弄于股掌之中的那种宿命。

因为平静，所以黄建新电影中的世界更接近于我们日常的生活世界，黄建新的人物也更加接近于我们这些芸芸众生，而黄建新那种对生活的态度似乎也更加带有一种现实智慧。相比而言，张艺谋电影中的人物似乎更加舞台化，故事也更加戏剧性，而人物也更为类型化，因而可能单调、缺乏层次、缺乏某种开放性和宽容度。

张艺谋、陈凯歌、黄建新，用各自不同的方式表达着艺术永恒的主题：在

个体生命与秩序力量的对立中创造的喜怒哀乐。他们也因此从而成为中国新时期最优秀的电影艺术家。

四、第五代导演群体

第五代的创作群体，从年龄角度看，其实还包括许多的导演，如田壮壮、张军钊、周晓文、张建亚、孙周、尹力、何群、霍建起，女导演李少红、胡玫、刘苗苗等。但是真正在80年代

田壮壮在右摄现场



《盗马贼》1985年 编剧：张锐 导演：田壮壮



加入新电影浪潮中的第五代导演却只有为数不多的几个人，如田壮壮、吴子牛。

田壮壮

田壮壮导演的作品有《红象》(1982)、《九月》(1984)、《猎场札撒》(1985)、《盗马贼》(1986)、《鼓书艺人》(1987)、《摇滚青年》(1989)、《大太监李莲英》(1990)、《特殊手术室》(1992)、《蓝风筝》(1993)、《小城之春》(2002)等。在这些作品中，他最主要的还是第五代式的作品《猎场札撒》和《盗马贼》，它们都拍摄于80年代中期。

田壮壮是著名电影演员于蓝和田方的儿子，电影世家的身份帮助他比较自然地进入了电影圈，但是他身上却表现出一种与其父母非常不同的沉重的叛逆气质。

田壮壮早期代表作《猎场札撒》和《盗马贼》，一方面采用纪实手法表现少数民族的生活，另一方面用极为写意的方式表现宗教习俗，探索人与自然、人与宗教之间的关系。

田壮壮曾经谈到自己拍摄《猎场札撒》的一件往事。在剧组到达蒙古草原时，他确实不知道拍摄什么，直到有一天清晨，他获得了顿悟。太阳在遥远的地平线上出现，把他的身影拉得极长，草原苏醒了，牛马的叫声、牧民的歌声混杂在一起，炊烟在蒙古包上空盘旋……在这一瞬间，他想：还有什么东西比这样的生活更气息浓郁、更天人合一么？这不是他正要拍摄的东西么？

无论是《猎场札撒》的民俗淳朴，还是《盗马贼》人物的艰难存活、勇敢抗争，田壮壮都展示了在草原这个最接近自然的地方环境的残酷和心灵的美好、生活的艰难和性格的豪放。其中的一些华彩段落，比如围猎的场面，苍鹰突然坠地，野兔在奔跑中被击毙，都带有纪录片的色彩。田壮壮就这样还原了生活，展示了自由的心灵。

《盗马贼》根据甘肃青年作家张锐小说《盗马贼的故事》改编。小说吸引田壮壮的有几点：其一是藏民的粗犷和野

性，其二是其中的民俗（这在当时是一个较为时尚的表现领域），其三就是其中的宗教成分。经过田壮壮的大力改造，影片与原著已经貌似神非。影片放映后，令许多电影理论界的人士觉得十分费解。在拍摄过程中，田壮壮表示，“就是想重点表现一下宗教。当然还有藏人的强悍、风俗。这片子不求细，只要感觉对头就成。主要是尝试一下神秘力量，对神和人之间的关系进行些探讨，人物命运放在第二位”。或许，田壮壮心中对于自己想要表达的东西也不十分明了，但这种对宗教的探讨，对有宗教信仰的人的尊敬在中国影片中是前所未有的。《盗马贼》终以它独特的电影形象赢得了“瑞士第三世界电影节大奖”，日本著名评论家佐藤忠男称田壮壮为“当代中国最有才华、最杰出的电影导演”。

尽管那时的田壮壮那些近似纪录片的影片许多人都难以接受，人们早就习惯了柳暗花明的故事、苦尽甘来的团圆，但田壮壮并不在意，而是慨然宣称自己是为下一世纪的观众拍电影。但是，面对商业大潮的沧海横流，田壮壮还是没有能够成为中流砥柱。他先是拍摄了“怎么开心怎么来”的《摇滚青年》，接着把目光转向了历史，拍摄了《大太监李莲英》，刻画了一个生理畸形的人物，把他委曲求全的生存状态和真实的内心世界揭示出来了。白发苍苍的李莲英在垂暮之年，回忆起自己在清宫中的生活，感慨万千。有一个画面是李莲英的近景，画外音却是慈禧的声音：“你还是叫李莲英吧。”亦主亦友，奇特的身份，奇特的关系，把在历史上活生生的人物内心剖析得细致入微，仍然显示了他别样的历史与人性的眼光。

而在田壮壮自己倾心导演的《蓝风筝》受到政治禁锢之后，田壮壮更多地和第六代站在一起。他退居二线，以极大的代价，极大的冒险，支持着一批更年轻的电影导演们来终结自己那一代人所创造的第五代神话，似乎他在用另外的方式实践他当年为下一世纪拍电影的诺言。在一部第六代的代表作《长大成

人》中，他扮演一个见义勇为、颇具长者风范的火车司机，后来被别人刺瞎了眼睛，他的名字朱赫来是从苏联名著《钢铁是怎样炼成的》而来的。他在呵护新一代的成长，也希望有保尔·柯察金出现，他自己担当了青年人的“教父”角色，只是到了2002年，他才重拍了一部再现费穆经典《小城之春》的影片，作为一种对于历史的回忆和祭奠。

吴子牛

吴子牛作为第五代的中坚力量，相继导演了《喋血黑谷》(1984)、《鸽子树》(1985)、《最后一个冬日》(1986)、《晚》、《欢乐英雄·阴阳界》(上下)(1988)、《南京大屠杀》(1995)、《国歌》(1999)等。他的影片主要以战争、斗争为题材，以人道主义精神，重新审视战争给人类带来的创伤。

《喋血黑谷》完成于1984年。故事发生在1939年，日寇侵犯中原，前线八十四军的第一师被日军重兵包围，蒋介石却密令八十四军军长王朝宗“曲线救国”，与日军谈判。此事经报界披露后，蒋介石忙令特务去中原将密令收回。此时，共产党的地下组织也在行动，以获取老蒋联日反共的罪证。王朝宗为了不当替罪羊，死守密令不放，于是，一场

吴子牛(1952—)，导演的主要电影作品：《候补队员》、《喋血黑谷》、《最后一个冬日》、《晚钟》、《欢乐英雄·阴阳界》、《大磨坊》、《人阳山》、《火狐》、《南京大屠杀》、《国歌》。



复杂的争夺战，在八十四军驻地激烈地展开。

从题材上看，影片应当属于惊险样式的商业片。导演吴子牛在《导演阐述》中提出：对于影片的样式，不能有任何先验的含义……单是几个人物在表面上窜来窜去争夺一纸密令意义不大。……希望通过本片，让观众用心灵、用感情去体验一种经历，并希望他们不只看一段戏剧性的情节，应当让他们在精神上、感情上，处于当时战争的、历史的真实境地。可以说，影片超越了商业片，影片开头采用文献片的形式，打破了观众的假定性，在结局，副官从血泊中爬起来挣扎着抱起女共产党员，傲然屹立，定音鼓震人心魄地有节奏地响起来，几乎有种超现实主义的色彩。影片中的人物塑造也完全摆脱了脸谱化的作法。共产党员宋克森，公开身份是军长的副官，面带疤痕，几近凶狠，而中统特务李顺东作为参谋长，对军长体贴入微，对手下士兵威严又亲切。

《晚钟》表现日本天皇宣布无条件投降后，我八路军小分队与日军仓库守备队奇特的遭遇。它着重于战争和人性的关系，既有战争直接受害者的控诉，也有间接受害者的控诉，成为所有卷入战争的人对战争的控诉，从而超越了以往抗战题材单向控诉的单一取向。吴子牛宣称影片的灵魂就是反战。或许是凭借这一主题影片在国内获得多个奖项，然而，《晚钟》留给更多人的记忆却是仅有2个拷贝的全国发行纪录。它象征着探索电影的衰落。

第五代群像

从广义上来说，第五代不仅仅包括导演，也不仅仅局限在电影界。实际上，1982年毕业于电影学院的学生，都可以称为第五代。他们经历了从合作到分化的过程，无论当时所学的专业是什么，但最终的走向便是“导演”，在商业化来临的时候，这种分化更明显了。在电视领域，同样存在着以电影的手法来拍电视的第“五代子民”。

与中国古代的文人士大夫“学而优

《晚钟》1988年 编剧：吴子牛 王一飞 导演：吴子牛



则仕”相近，在第五代创作群体中，“演而优则导”、“摄而优则导”、“美而优则导”、“录而优则导”的情况是屡见不鲜的。张艺谋从《一个与八个》、《黄土地》的摄影，到《古今大战秦俑情》、《老井》的主演转到导演；萧风从《黄土地》、《本命年》的摄影转到电影导演，拍摄了《寡居十日谈》后，又拍摄了电视剧《新七侠五义》；侯咏当上导演后拍摄了《天出血》，又重回摄影本行；何群从《黄土地》的美工到导演，拍摄了《凤凰琴》、《上一当》等影片；冯小宁从录音转到了导演，《战争子午线》、《北洋水师》、《红河谷》是他的代表作，在《北洋水师》的制作中，他竟然身兼七职；宁瀛、尹力、戚健也是从录音转到导演上来。

导演在中国电影界就是电影的“作者”，这种观念在第五代身上表现得尤为充分。究其根本，个性是造成这种有趣现象的根本原因。何群曾经说自己的改行是由于自己想表现自己的想法和意念，只有导演才可以实现自己的个性和野心。导演在电影拍摄过程中的作用是

毋庸置疑的，工业流程和商业运作，并不可能完全抹杀导演对题材的选择、对电影语言的运用和在拍摄中的灵魂作

尹力(1957~)，导演的电影作品有《一个礼拜》、《我们的日子》等。



用,套用文学上的话来说,“电影也是人学”。

在电视领域,同样活跃着第五代的身影。潘梓、戚健、尤小刚、金滔、尹力、周励、孙周在电视专题片和电视剧领域的创作也是引人注目的。电视与电影同样是传播媒体,同样是视觉艺术,但是在具体的制作和观念上也有巨大的差别。当年在电影学院所受的正规教育,必须经过一定时间的转化,才可以适应电视这种媒体。

第五代毕竟是第五代,在电视领域,他们的才华和社会责任催生了一大批在电视界引起轰动的作品。戚健的《新闻启示录》在比较早的时候已经能够充分自觉地运用电影的语言来拍摄纪实性的电视作品,后来的人们纷纷效仿。这一电视集团军的主要作品有:《今夜有暴风雪》(孙周)、《南行记》(周力)、《京都纪事》(尤小刚)、《潮起潮落》(金滔)、《甄三》(林大庆)、《围城》(潘梓)、《北洋水师》(冯小宁)、《好爸爸、坏爸爸》、《无悔追踪》(尹力)等。

五、第五代电影的意义

第五代导演有各自丰厚的人生经历,都饱尝生活艰辛,青年时代在文革中度过,普遍怀有反思意识,进入北京电影学院时,正逢思想解放时期,因而不满现实,反抗传统,加之接受了改革开放以来国外电影美学及语言知识,使其萌生、转化、演示出新的电影观念,并产生改变中国电影现状的强烈欲求,没有宣言和纲领,与其他世界著名的电影运动一样,历时不过五年,但却给中国电影带来了划时代的影响。

这种影响首先体现为它们对传统的叛逆。第五代电影表现出不但不劝服观众顺从、信赖主流的伦理价值观,反而质疑和动摇这种信赖和服从,着力于对人和人性的再发现,把处于困境中的或是异化的人作为艺术表现的焦点;在人生态度上追求价值体系的多重性,在艺术风格上,追求强烈的自我表现。无论

写历史事件还是现实事件,无不突显艺术个性。

80年代的第五代电影是反思性的艺术,其主题特征是以悲愤的心情注视中国这一古老的文化象征,对悠久的历史文明提出质询,其影片叙事都在表现一种失落、一种追寻、一种永无休止的探寻。这些电影的意义在于从源头思考今天的问题,为观众提供批判机制,对原有的重要创作概念——譬如对土地的歌颂,对文化模式的赞美、对生存方式的默认——加以反思式的质询。^②

另一方面,第五代电影的思想探索显现出一以贯之的双重性:他们一方面反思文化,一方面认同文化;一方面反抗自然,一方面因循自然。《黄土地》中的父亲以脉脉温情实施了对子辈的压抑,影片的题旨意象鲜明地表现出对传统封建礼教习俗的批判和否定,掩饰不住创作者忧国忧民传统的使命感和居高临下拯救他人的责任感。然而在表述了这种使命感和责任感之后,电影本文却以大量表现黄土地、黄河、父亲、女儿、窑洞、油灯的固定镜头暗示出传统就如千年不变的黄土高原一样永恒。在大运

景中的广袤的苍穹之下牵牛的、扶犁的、撒种的一队农民形象反复出现,暗示着日出而作、日落而息的生存方式在长久重复,摄影机在这些拍摄对象前的长久留驻同时意味着拍摄者对被拍摄对象的默默深情。

《大阅兵》以整齐划一的队列和宿舍中整齐划一的床铺摆设暗示着秩序对个体人的约束和压抑,可是随着影片叙事逐渐走向结尾,我们看到的却是个体通过秩序凝聚在整体之中,个体通过整体获得勇气和力量,影片最终似乎认同了秩序和整体的精神力量。^③

尽管如此,第五代电影在整体上仍旧属于詹姆逊所界定的民族寓言,对于把中国想像或并描绘成一个共同体具有重要意义,它以文化批评的形式实现对民族的自我反观,成为同一时期席卷全国的知识话语与批判潮流的重要组成部分。

第五代的划时代影响还体现为创造了一种新鲜的影像美学。第五代电影大都没有明确的叙事主线,《黄土地》究竟是八路军文艺干部采风的故事,还是翠巧争取翻身解放的故事;《一个和八个》

《大阅兵》1985年 编剧 高力力 导演 陈凯歌



究竟是王金被冤屈而后被认可的故事，还是犯人们脱胎换骨的故事，似乎都难以明确回答。这些电影也没有固定明确的主体：《黄土地》的主体究竟是顾青，还是翠巧？是翠巧爹，还是憨憨？《一个和八个》的叙事在展开之始，主体似乎是王金，叙事发展到影片中部后，主体似乎又变成了犯人。影片还常常在叙事中加进了一段与之不相干的段落，中断了其中的必然联系，破坏了镜头之间的严密缝合，阻碍着观众与角色的认同，如祈雨等仪式性段落。

叙事上的策略沿用新时期文学的创新手法，放弃全知视点，采取所谓限制性叙事，《红高粱》通过选择替代叙述人“我”（和土匪是血缘上的祖孙关系）叙述“我爷爷”、“我奶奶”的故事，把一个传统上复杂的民族与阶级斗争的政治故事改写、置换成了一场家族性的抗日传奇。根深蒂固的政治意识、政治视角被悄悄地抽离，从而突出了讲述的个人性质、家族性质和民间性质。这种叙事方式在叙事功能上，叙述人的个人与血缘身份突出了故事的“口头”性质和私人性质，从而也强化了故事的传奇色彩和民间性质，与同类题材作品全知全能的“书面化”表达和官方化、政治化的意识形态规定在“互文”的意义上形成鲜明的比照。《红高粱》从常规的思路上来阅读，仍然可以看作是“我”以一个作家的身份在讲述“我爷爷”、“我奶奶”的故事。但“我”的血缘身份却表明作者的叙述意识悄悄地置换与更替，又改变了叙述人在传统文本中的地位与作用，同时也改变了整个文本的叙述语气及其意识走向。《红高粱》中的被叙主体是以余占鳌为首的一群草莽英雄，准确地说写的是一群土匪抗日的故事。若在传统的文本中，即使他们的抗日行动受到肯定，而他们身上的“匪性”与劣迹仍然会成为作家叙述意识中批判或改造的部分。就是说，他们要么不会成为主人公，要么整个文本的叙事结构就会改变。政治视角肯定会在文本中设置一条批判性的线索，因为“土匪”作为一个政治语

码和文学语码其基本内涵是被固定了的。但是经过叙事视点的“私人化”，不但“我爷爷”余占鳌、罗汉大爷、“我奶奶”的抗日行动成为可歌可泣的英雄业绩，就连他们身上十足的野性与匪性：大口吃肉大碗喝酒，男女调情霸占人妻，高粱地里的野合等都被赋予了质朴诱人的光泽。限制叙事的大量集中出现是一个现代事件。它是时代的产物，是社会的产物。就新时期创作而言，它与西方现代主义文学和现象学哲学等对主体的重视和对主观真实性的倚重的文化思潮直接相关。^⑨

在影像语言方面，第五代电影以超常的视觉造型，打破了常规电影中的全景构图，打破了原有的用光习惯。要么是强烈的黑白对比，要么是顶光与逆光的反常运用，要么用大俯大仰的意外机位，要么是固定镜头的大量使用，要么是长镜头的久摇横移，要么是物体占据画面，人物挤向边角，要么是人脸紧贴边框，画外声音与画内声音交流呼应。^⑩

第五代电影喜欢用大色块的环境构图和不完整构图。^⑪《黄土地》的开头，大量的环境造型的“滞留画面”，黄土地的造型“呆照”几乎涨破银幕；在时间的延宕中，黄土地的概念发生了质变，给接受者以一种新的感受，产生了一种象征意味，即使在人景共处的视听画面里，黄土地或者黄河的环境造型，也占了很大的比例。例如翠巧“担水”的一场戏，先是两个表现黄河的大全景，然后是满画面的黄河水作为背景，翠巧和黄河就有了意念上的情绪联系。《红高粱》的结尾，艺术创造者要求“高粱全部红起来，而且是血一样的红色，高粱地拍摄画面中，血红的太阳，血红的天空，血红的高粱漫天飞舞”，以红的单色调作为主色调。《一个和八个》则“用大块面的黑、白来结构画面”，来表现雕塑般的沉重和力度。

二度平面的空间的表现性是第五代影片的摄影造型风格。^⑫这种二度平面空间的造型形式使观众的注意力从错综复杂的空间关系中分离出来，去感受蕴含

在形式之中的象征意义。《一个和八个》在注意总体印象完整的感下，大量采用环境画面的不完整构图，以隐喻三个土匪、三个逃犯、一个奸细和投毒犯的灵魂的不完整与缺陷。即使是描写正面人物的镜语，环境造型也多是不规则的构图形态，以表现当时人物的矛盾而紊乱的内在情绪。在突出大块面黑、白结构的前提下，用简练的非常规构图手法，造成对比性的喻意效果。不完整构图的运用，使画面空间趋于二度平面上的展示，通过对空间关系的简化和抽象来传达影片的含义——一场灵魂和信念的搏斗。为了达到简化和抽象的目的，摄影师们在处理空间时，运用各种造型手段，使空间趋于平面化和单一化。《黄土地》中摄影师采用了大仰、大俯的角度和大远景、全景，使人物在空间中的位移变得简化，人物和背景的空间关系得到了简化。另外，运用长焦距镜头使人物和背景压缩在一起，从而获得表现性的象征意味。静态构图因为含义的简明和单一也被大量使用，《黑炮事件》就运用了很多静态的均衡对称的构图，如党委会议室开会的静态画面处理，摄影师通过人物安排上的绝对均衡和对称，完成影片的象征意义：官僚主义的顽固不化。

色彩的运用上注重表现性，色彩所代表的文化含义，超越了人物的行动的功能意义。《喋血黑谷》鲜明的明暗对比，象征环境的复杂与严酷。色彩可以表现自然物的客观属性，还能唤起情绪、表达感情，渲染气氛；《红高粱》中红高粱、高粱酒，都象征生命的血性与激情；而在《黄土地》中，婚礼时的红轿、红帘、红衣裳、红盖头都表现在喜庆背后，却是女性的命运悲剧，而影片中的黄色既是自然环境的色彩，又是民族肤色，更在深层暗示着某种民族性；《黑炮事件》由红伞、红车、红毯、红太阳组成的主色调鲜明地指涉着刚刚过去的文革的影响，表现出躁动的情绪。

第五代还常常通过重复修辞手法的运用来强化影片的表意性。《黑炮事件》

“一唱三叹”的重复使环境造型强化了它的内蕴，确立了自身的主体意识；《孩子王》中“从前有座山……”的声音造型的反复出现，都使环境形态赋有了一种文化思辨色彩。通过同一画面的重复使画面本身超越现实性，抽象为一种象征符号，这也是第五代常用的技巧，如《黄土地》中翠巧三次担水的画面重复，强调人与水的生命关系，同时传达出黄河既养育了翠巧，也是最终毁灭她的力量的暗示，迎亲画面的重复象征生命的轮回。

第五代电影十分注重环境和空间造型在影片中的运用。环境画面具有强烈主体精神的人工痕迹，《一个和八个》中的破砖窑、烤烟房、牲口棚、破庙等环境造型，狭小而又昏暗，直率地喻示了八个犯人的灵魂状态。九个汉子的内在矛盾，是一种力的外向，而环境的狭小与昏暗又成为一种制约性的力量。《黑炮事件》甚至采用变形的修辞策略，强调环境造型的表意性能，获得“引申性意象”的美感效应。如“常委会”一场戏的变形处理：狭长的会议室、会议桌，白色的墙壁、台布与衣着，以及主持人身后占了整个墙壁的走得特慢的超常石英钟，产生一种变形的环境背景与会议内容的不谐调。某些环境表现是游离于叙事系统的，例如《一个和八个》中的“万人坑”，《黑炮事件》中的“阿里巴巴”舞会、足球场、教堂和“多米诺骨牌”，它们均不是情节设置的必然环境。舍弃这些环境段落，叙事同样可以自我圆满。但是，却可以产生间离意识形态的效果，体现重组时空原型的抽象概括的主体意义。^⑨

仪式化的表现也是最具第五代特色的语言修辞。从《黄土地》中的“腰鼓”与“祈雨”到《红高粱》中的“颠轿”、“野合”、“敬酒神”等，从情节意义上看，这些仪式化的表现对于推动情节没有直接的作用，仪式是游离于情节之外的，这种语法形式有力地冲击着传统的戏剧化美学，显示了影片作者对画面意指层面的重视和对传统叙事语言的反叛。

第五代作品具有谜一般的意义和饱满的力量，往往包蕴或滋生出一些很新鲜也很个性化的元素，同时又相当自觉并高度重视影像叙事策略和造型作用，因此往往具有前卫性和强烈震撼力。这些蕴含文化的生气和艺术的叛逆姿势，具有鲜明个性意识的探索精神，在显示一种创造的心情、一种创造的骄傲，昭示艺术存在的本体意义的同时，宣告了中国电影新时代的开始。而他们的作品，作为社会政治发生转折性巨变、社会环境日趋开放的产物，构成整体性的呼喊、沉思与探索，是由那个特定时代所决定和创造的。

80年代后期以来电影受其他视听传媒冲击，市场滑坡，国家经济政策又从计划经济向市场经济转轨，电影被推向市场，艺术片、探索片被动面对娱乐片潮起潮涌，思想和艺术的高层次追求与对观众接受心理的研究的结合势在必行。于是周晓文拍《最后的疯狂》、《疯狂的代价》，在个性、创造性与超越性的追求时，开始自觉关注电影的大众性与娱乐性。1987年张艺谋导演《红高粱》时，也在创新探索的同时，寻找艺术性、商业性和娱乐性的交叉点，把“讲究画面造型、主观意念很强”与“注意故事情节，塑造人物性格”，也就是影片审美形式与影片“好看”两者结合起来。曾经公然宣称“只有下个世纪的观众”才能看懂他的影片的田壮壮，开始感到了真正的压力，努力寻找填平电影艺术性与商业间鸿沟的有效手段，拍出了《鼓书艺人》、《摇滚青年》等多少标明他规避模糊而转向清亮透明的努力的作品。此外张建亚、张军钊、张泽鸣、孙周、胡玫等人的影片创作，也呈现出多向发展，积极将形式和风格选择与情节性选择、艺术创造与大众性结合起来考虑，从而使新时期电影逐渐形成探索片、娱乐片与“主旋律”作品共同发展的趋势与格局，电影开始更为自觉地向大众文化靠拢。

从艺术创作的角度来说，第五代的探索更多地集中于电影语言的探索。第

五代的创新资源一方面来源于对西方电影的学习，另一方面来自于对传统语言和传统文化的反叛，建立在模仿和对他的对立基础上的创新都是封闭式的，也是难以长久持续的，从创作内容上看，与现实的疏离意味着与观众的疏离。在中国，艺术的最高目标和最低原则都是为人民服务，这一目标和原则又常常习惯上被逆推为不受观众喜欢的就是反人民或至少是拒绝观众的，这无疑使在艺术上超前的探索电影失去了前进的合法性。

作为一项旨在推动中国电影语言实行现代化的激进运动，第五代电影在视觉和政治上重新定义了中国电影制作的领域；作为激进的改革者，第五代电影人不仅建立了新的电影创作标准，而且他们提供、培养了一个希望得到变动社会的特征形象的新的观众群体和不言而喻的一个国际市场。“第五代”创造了一种与新中国“社会主义现实主义”很不相同的电影形态，从而为开始具有独立意识的公众创造了一个表达空间。同时，它也继续把自身融入到那个全球象征性的意识形态化领域，并努力成为其中的一部分。

总之，被称为中国电影第五代的那批电影人——张艺谋、陈凯歌、黄建新、吴子牛、田壮壮以及后来的李少红、周晓文等等——作为一个空前甚至绝后的特殊电影群体，在中国电影历史上已经浓墨重彩地留下了他们的印迹。他们不仅在《黄土地》、《一个和八个》等影片中用惊世骇俗的电影语言宣告了一个与世界文化发展同步的中国电影新时代的开始，而且后来他们在《红高粱》、《霸王别姬》等影片中也用黄土地、大宅院、小桥流水、亭台楼阁的造型，京剧、皮影、婚丧嫁娶、红卫兵造反的场面，乱伦、偷情、窥视等罪与罚的故事，执拗不驯的女性、忍辱负重的男人以及专横残酷的长者构成的人物群像，注重空间性、强调人与环境的共存状态的影像风格，为中国电影夺得了包括戛纳电影节在内的世界所有A级电影节

的奖杯，并且使中国大陆电影获得奥斯卡最佳外语片奖的提名，以至于无论是东方人或是西方人在书写 20 世纪末期世界电影史时，都不能忽视中国电影第五代的存在。

第五节 电影体制的解体与改革

随着中国经济体制改革的深入，中国电影从 50 年代开始的国营计划经济模式，面对经济形势变化、市场压力和电视等其他传媒的冲击，开始酝酿着深刻的变化。从 80 年代中期开始，中国电影从一种文化事业逐渐转化为文化企业，电影的性质和运作体制都发生了重大改变，电影生产从过去的完全政治行为变成了一种与政治息息相关的经济行为。从此，经济利益成为中国电影的发展动力和运行目标。新中国以来所形成的社会主义计划经济的电影模式在体制

上受到了最深刻的动摇，传统中国电影体制的解体和改革带来了中国电影文化的转型。

一、新时期电影中的娱乐片潮流

文化大革命结束后，中国电影在思想解放运动中，在全民文化启蒙的热潮中，1979 年曾经创造过奇迹般的 293 亿观众人次，平均每个中国人观看电影达到 28 次之多。但是，80 年代以后，随着电视的普及、多种文化娱乐方式的兴起，电影的黄金时代结束了，计划经济模式下的中国电影开始从中国大众的文化生活中心退出。

到 1987 年、1988 年，用于影视生产的国家投资逐渐减少，制片厂相继陷

注释：

- ① 孙立群：《李天合——艺术巨匠》，《当代电影》1985 年第 4 期。
- ② 孙立群，《“电影是感性的东西”——与张艺谋的对话》，《电影艺术》1998 年第 3 期。
- ③ 卜罗，《不省人事的赤子之爱》，转引自《话说（黄土地）》，第 2 页，中国电影出版社 1986 年出版。
- ④ 孙立群，《我拍《黄土地》——张艺谋谈《黄土地》摄影体会》，转引自《话说《黄土地》》第 287 页，中国电影出版社 1986 年出版。
- ⑤ 孙立群，转引自《醉卧红尘——影坛名人自述录》知识出版社 1994 年出版。
- ⑥ 戴锦华，《雾中风景》，第 160 页，北京大学出版社 2000 年出版。
- ⑦ 戴锦华，《雾中风景》，第 197 页，北京大学出版社 2000 年出版。
- ⑧ 李·基，《《黄土地》与神话》，《当代电影》1986 年第 3 期。
- ⑨ 孙立群主编《从先锋到新商业——两种叙事结构和两种文化形态》，《北京电影学院学报》1988 年第 2 期。
- ⑩ 文敬峰等，《第五代导演丛书——黄健新》第 432 页，湖南文艺出版社 1996 年出版。
- ⑪ 卢鹰，《中国新时期电影的功利性》，《北京电影学院学报》1993 年第 1 期。
- ⑫ 孙立群，《白手兴家——影像时代——六十位中国电影导演的成长道路新寻》，《当代电影》2000 年第 6 期。
- ⑬ 孙立群，《新时期中国电影发展流变》，《当代电影》1998 年第 6 期。
- ⑭ 孙立群，《作者的在场与退场——新时期小说叙事中叙述者的文化肖像及其变迁形态》，《文艺理论探索》1996 年第 6 期。
- ⑮ 孙立群，《新时期中国电影发展流变》，《当代电影》1998 年第 6 期。
- ⑯ 孙立群，《“主角”角色：新时期电影的符号寓言》，《戏剧艺术》1998 年第 3 期。
- ⑰ 孙立群，《在传统和现代面前的艰难抉择》，《北京电影学院学报》1984 年第 2 期。
- ⑱ 孙立群，《环境角色：新时期电影化序寓言》，《戏剧艺术》1998 年第 3 期。

《少林寺》1982 年 编剧 薛印 卢兆璋 导演 张鑫炎



入经济困境,电影界开始发出改革电影体制的呼吁。于是,1988年初,当时的国家广播电影电视部正式成立电影体制改革领导小组,同年6月,又在北京召开了电影发展战略研讨会。中国电影开始自己的产业化转型。80年代末期的娱乐片讨论和创作思潮就是这种转型的第一次大规模反映。

80年代中期,电影体制改革逐渐提上日程。电视和录像业的迅速发展,无情地夺去了电影的传统市场,电影观众从1979年的293亿人次下降到1989年的168.5亿人次,电视、录像、影碟及外国影视的冲击,市场大潮的嘈杂喧闹,使电影创作面临进退维谷的境地。

80年代电影界的最后一个热点,是关于娱乐片的探讨。电影的娱乐功能自“左翼电影”开始受到压抑,“十七年”及文革时代被压至最低点。改革开放初期,娱乐片作为“题材样式多样化”中的一类片种出现,以其数量上的不可小觑和质量的差强人意引起电影界的争议。这场讨论在80年代似乎并没有明确的结论,但观众对电影娱乐功能的需求却日益增强。

在这种情况下,随着电影逐步转向企业化,武打片、刑侦片、枪战片等娱乐片的比重迅速增加,开始日益成为中国电影制作数量上的主体。1983年开始,连续5年,国内影院上座率前四名都是武侠电影,1987年北京电影制片厂拍摄了《金镖黄天霸》、《翡翠麻将》,西安电影制片厂拍摄了《最后的疯狂》、《黄河大侠》、《东陵大盗》,上海电影制片厂拍摄了《少男的磨难》,峨眉电影制片厂拍摄了《京都球侠》等,1988年,加入娱乐片热潮的著名导演越来越多,拍摄了《银蛇谋杀案》(李少红导演)、《疯狂的代价》(周晓文导演)、《杀手情》(颜学恕导演)、《摇滚青年》(田壮壮导演)等。对于这些导演来说,此举是为了证明自己的叙事和市场能力,而对于评论界来说,这些精英导演代表着中国电影主体对市场的投降,他们的“倒戈”无疑意味着中国电影品格的堕落。

显而易见,理论话语与实践话语之间存在着巨大的“裂缝”。电影从创作到发行都还处于计划经济体制下,弥漫于整个社会的时代精神是精英话语。整个社会都在关注精英和精英意识及其价值

标准。娱乐电影虽然成了理论话语的“弃儿”,但却成为了市场的“宠儿”。到了1986年,当影片《神鞭》出现以后,理论话语关注的目光才不得不投向了娱乐电影。

1987年前后,中国社会商品经济取得了长足的进步和发展,也使得中国电影从重视启蒙和教化,重视个性和自我而走向重视消费和娱乐。在这种新的社会语境和文化语境下,文化反思思潮及其启蒙意识和启蒙精神也就逐渐从中心走向边缘,声音渐稀乃至成为“反讽”的对象。

从1987年第1期开始,《当代电影》组织一批电影理论家、评论家、电影导演集中就娱乐片问题展开讨论,这些对话以娱乐片为中心,就与此相关的类型特点、社会功能、观众需求、电影市场等问题进行探讨,1988年12月电影艺术研究中心和《当代电影》杂志召开的“中国当代娱乐片研讨会”,把对娱乐片的重视推到高潮。当时担任广播电影电视部、分管电影的副部长陈昊苏认为,在电影的三大功能中,“娱乐功能是本原,是基础,而艺术(审美)功能和教育(认识)功能是延伸、是发展”。因此,他主张“恢复电影艺术本原,即尊重它作为大众娱乐的基础的特性”,“把娱乐功能放在主体的位置上”。

在研讨会上,陈昊苏进一步阐明了他的见解,提出“要确立娱乐片的主体的地位”,并且“提倡艺术家树立一种‘娱乐人生’的观念”,提倡拍高水平的娱乐片,他认为观众借助娱乐片升华情感、宣泄情绪都是可以的。^①

当时陈昊苏的“娱乐片主体论”受到许多批评。批评者认为“娱乐片不是一个科学的概念”,不能只强调电影的娱乐性而忽视其认识和审美的意义,也不能把电影的娱乐性简单地归为“情感的宣泄”和“潜意识的满足”。但娱乐片迅速增长的势头并没有减弱,而关于娱乐片的讨论也因此并未结束。

在80年代中期以前,事实上占据着主流地位的娱乐电影受到了理论界的冷

《摇滚青年》(1987年) 导演:田壮壮 主演:田壮壮



《神秘的大佛》1980年 编剧：谢洪 张华勤 祝瑞生 陆寿钧 导演：张华勤



《黑三角》1976年 编剧 李英木 导演：刘春林 陈轩



遇和轻视，“艺术电影”占据了电影理论思维的“主旋律”。尽管如此，娱乐电影受到了市场和观众的欢迎，出现了两次高潮（1980~1984，1987~1988），代表作品有《神秘的大佛》、《武当》、《武林志》、《峨眉飞盗》、《神鞭》、《孤独的谋杀者》等。

其实，早在70年代末，娱乐性影片就已经开始成为电影市场的重要力量。《暗礁》(1977)、《神圣的使命》(1979)、《第十个弹孔》(1980)、《405 谋杀案》(1980)等刑侦题材的影片首先给观众提

供了娱乐快感。虽然带有很强的“主旋律”色彩，但紧张刺激的外部动作和剧作悬念，使它们占据了一定的市场份额。只是刑侦题材的影片并没有形成经典化的表述形态，影响其作为一种类型电影的发展。同期占影片年产量20%的反特片也再次掀起观影热潮，《黑三角》(1977)、《蓝天防线》(1977)、《风云岛》(1977)、《熊迹》(1977)都是其中的代表。

上述影片虽然带有很强的过渡痕迹，但其中较强的娱乐性还是为其赢得了庞大的观众群。而1980年红（《红牡

丹》）、黄（《黄英姑》）、蓝（《蓝色档案》）、白（《白莲花》）、黑（《黑面人》）以及《神秘的大佛》等为代表的娱乐片的出现，预示了以后电影制作的商业化趋势。

二、中国式娱乐电影：武打片

娱乐片对中国电影的第一次冲击是以武打形式发起的。1980年张华勤导演的《神秘的大佛》是国产片中较早的一部武打片，它以寻宝为主题，在其中穿插凶杀搏斗情节，情节曲折且富于传奇

《武当》1983年 编剧：谢文礼 导演：孙沙



《武林志》1981年 编剧：张华勤 谢洪 导演：张华勤



性。作为开端作品，导演为影片确立了伸张正义、弃恶扬善的文化价值框架。影片在当时引起了激烈的争论，其中老一代批评家梅朵的意见基本代表了当时对此类影片的主流看法。他认为，“这部影片，不仅情节纯属编造，谈不上什么教育意义，武打场面也不见功夫，没有美感。影片创作者的兴趣主要放在制造恐怖气氛，对观众进行感官刺激上……我们既然反对西方影片中的暴力和色情，为什么要拍摄这样的影片，以制造恐怖气氛、进行感官刺激为目的呢？这又会对我们的观众、尤其对我们的青少年产生什么影响呢？”^②尽管受到主流批评家指责，但影片本身却受到了众多观众的欢迎。

真正掀起商业电影浪潮的是《少林寺》（张鑫炎导演）。影片以逼真的武打场面与善恶有报的因果剧情，充分满足了观众的观影快感。影片由香港中原公司起用李连杰等大陆武术运动员在大陆拍摄。李连杰后来便成为国际武打明星。影片上映后引起的轰动，使武侠电影争论双方的力量对比发生了变化。

虽然遭到主流批评的攻击，面对可观的市场，1983年，张华勋再次触“雷”，拍摄了影片《武林志》。影片以解放前两位武术家的生活、斗争和命运为故事主线，由于有了《神秘的大佛》的前车

之鉴，张华勋在导演阐述中试图为影片增添一些教化意义，以争取更大的合法性，因此称剧本“通过武术这个侧面，要表现的真正内容是中国人民之志，中华民族之志”。并且称，就《武林志》内容和故事来看，“它不是什么武打片、功夫片，而是一部具有鲜明民族特色的悲壮而严肃的正剧”^③。导演试图以朴素的结构方法，把武术作为特殊手段，着力刻画人物，揭示思想，集中反映武林之志，“体现中华民族的骨与魂”。影片有意设置武德的情节和刻苦磨砺武功的细节，它把“打”置于人与社会的矛盾关系中，使“打”符合人物性格塑造和内心世界的刻画，把“打”合理地融会于社会环境之中。主人公坎坷的命运和悲壮的武术生涯，从一个侧面反映了人民反抗帝国主义、封建主义的斗争历史和爱国精神。

于是，《武林志》受到的待遇与《神秘的大佛》有了很大不同。这一方面是评论界无法漠视观众对此类影片的需求而做出的妥协，另一方面也在于导演对精英视角的妥协与迎合。

这一阶段的武侠影片积极靠近现实主义手法，试图把武侠电影提升为严肃的现实主义作品，演员选择真正的武术运动员，以真功夫对抗港台武打片的“花拳绣腿”，在主题上尽可能使主人公

的功夫展示具有伸张正义、表现民族气概等意识形态目的。当然，也因此限制了武侠电影对娱乐性的诉求，只能靠真实感较强的武打奇观来吸引观众。

不过，由于一批香港与大陆合拍的武侠电影的出现，这些武侠电影还是在相当程度上促进了武打电影类型的发展。

三、喜剧片

80年代，占故事片年生产量约1/4的喜剧片也是电影商业化的重要组成部分。

七八十年代之交，《喜盈门》、《甜蜜的事业》、《瞧这一家子》、《她俩和他俩》、《小字辈》、《月亮湾的笑声》等喜剧片微笑着跟过去告别，歌颂美好新生活，用喜剧方式弘扬新风尚，鞭挞旧思想。这类喜剧电影基本上仍旧沿用六七十年代的轻喜剧形式，即以一个正剧的情节框架，加上喜剧效果，带有很强的教化色彩。另外一部分喜剧用笑作为武器，把批判的锋芒直指“四人帮”的政治，两类作品都达到了一定的艺术水准，也显示了中国人那种极强的在精神上自我康复、更新的能力。

以喜剧的形式向旧的生活方式告别，是中国农民最乐于接受的一种艺术

《瞧这一家子》1979年，编剧：林力，导演：张华勋



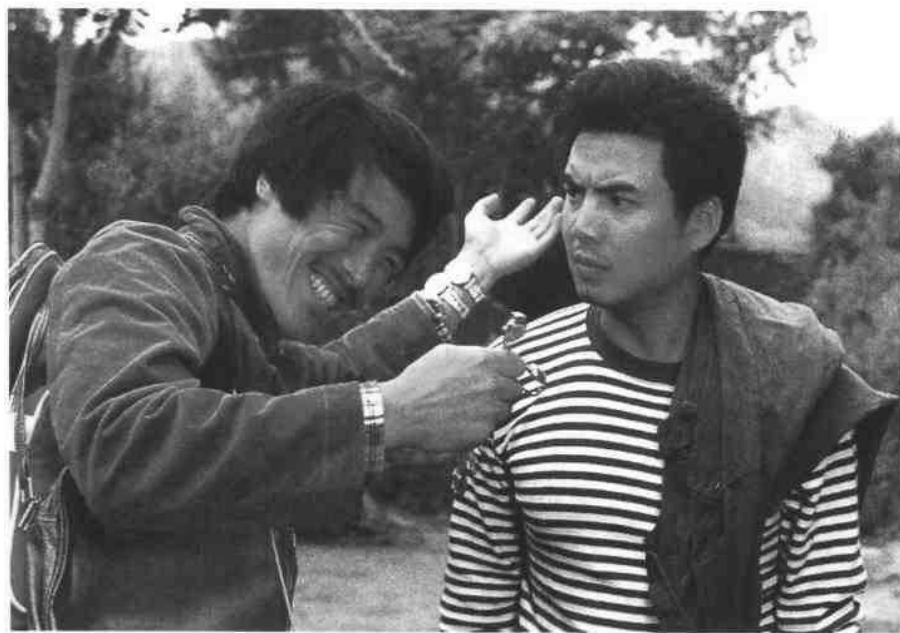
《小字辈》1979年，编剧：斯民、吴本务、周庚、孙雄飞，导演：王家乙、罗季



《他俩和她俩》1979年 编剧：王炼 桑弧 傅敬恭 导演：桑弧



《咱们的退伍兵》1985年 编剧：马烽 孙谦 导演：赵焕章



类型，因为乡村文化最重要的特征就是喜剧性。选取典型的富有类别特征的人物，表现是非分明的人物关系，运用亮丽的富有喜剧色彩的表现手段，符合农民审美心理。喜剧往往同时与当时的农村社会心理状态相吻合，具有浓烈的生

活气息和时代感。喜剧的繁荣需要社会政治环境的宽松，民主传统的完备，人们个性的舒展，新时期提供了这样的氛围。

赵焕章的农村三部曲（《喜盈门》、《咱们的牛百岁》、《咱们的退伍兵》）将

此类喜剧电影推向了高潮。《喜盈门》放映几年，观众高达5亿人次，是中国电影史上最卖座影片之一。在农村观众中产生了直接的示范性和情感号召力。

考察中国喜剧电影的创作历程就可以发现，中国的喜剧电影创作更多的还是关注现实本身，这些影片大多重在表现现实生活中小人物的酸甜苦辣，采取噱头、反差、偶然等多种喜剧常见的表现手段，使影片带着明显的愉悦和欢闹的味道。

张刚自1983年自编自导十余部喜剧片，形成“阿满系列喜剧片”，在农村和中小城市很有市场，其中《多情的帽子》发行拷贝达204部。

“阿满”系列喜剧把社会分成二元对立的结构，人物设置上分为以阿满为代表的被肯定的人物和以钟姓人物为代表的被否定的人物。他们被放到现实社会的具体生活情境中，发生冲突，制造笑料，引发观众的笑。“阿满”系列喜剧涵盖了多种社会问题，如：赌博、买卖妇女、知识分子社会地位低、分配不公、官本位与权力崇拜、出国热、服务行业向钱看、官办公司、官僚主义等等。这些社会问题涉及面比较广，比较敏感，而且大部分一时难以解决或消除。但“阿满”喜剧并不过多过深地涉及重大敏感的政治问题。张刚采取了将社会问题喜剧化处理的策略，虽然在评论界颇受非议，但对于吸引特定观众却极为有效。

张刚喜剧总的来说，属于轻喜剧路线，教化色彩比较鲜明，而阿满基本上还是一个正面的平和的人物。从艺术创作的角度来看，人物形象尚不够丰满。

由陈佩斯主演的喜剧是所有中国喜剧电影中最接近闹剧的一种样式，几乎是“嬉笑怒骂皆成电影”。陈佩斯在拍摄了《瞧这一家子》、《少爷的磨难》等片后又与他的父亲、著名演员陈强合作拍摄了《二子开店》系列喜剧电影。他以自己的喜剧表演天分来构思影片，因此喜剧性格成为影片喜剧性的主要来源，他的喜剧电影中加入了夸张和变形，甚

《喜临门》1981年 编剧：辛显令 导演：赵焕章



《父子开店》1987年 编剧：于笑林 导演：于笑林



至发展为滑稽喜剧。对陈佩斯的喜剧电影评论界存在不同看法，有评论认为部分影片已发展成闹剧，流于肤浅，同时一味表现人物渺小卑微面，不符合时代精神。对陈佩斯的批评其实与对张刚的喜剧评价不高一样，核心涉及到一个对通俗喜剧的看法问题，反映中国电影界对喜剧的认识仍然仅停留在社会批判和艺术层面，而相对忽视其商业价值。

除武打片与喜剧片外，80年代大陆娱乐片的主体还包括警匪片、侦探

片、言情片等。作为商业片，不少影片由于缺乏吸引人的故事情节，只能诉诸变相的暴力、色情，加之制作粗糙，不但受到精英评论的批判，也引起观众的反感。

四、1988年的娱乐片高峰

1988年，出现了新时期“娱乐片”的高峰，当年创作生产旨在强化娱乐功能的影片达80余部，占全年故事片总产

量的60%以上。

而这一年一批以都市电影的面目出现的影片以其对电影艺术性与商业性的兼顾，以及由此造成的分裂引起了评论界的关注。

周晓文是第五代导演中唯一一个以富于文化内涵、叙述流畅的商业片征服中国电影市场的导演。他是80年代“拆墙”（即“把商业片拍得艺术些，让艺术赢得市场和观众”）说法的一个范例。

1988年他导演了都市题材片《疯狂

周晓文（1954年—），主要导演作品有《最后的疯狂》、《疯狂的代价》、《秦颂》等。



《最后的疯狂》1987年 编剧：史晨原 导演：周晓文 史晨原



《疯狂的代价》1988年 编剧：周晓文 芦苇 导演：周晓文



的代价》。影片开始采用了常规侦探片的叙事模式：罪犯强奸幼女，逃之夭夭，幼女的姐姐青青开始协助公安人员寻找罪犯，经过一番侦破，警察将其抓获归案。导演在这个常规的故事中糅进了许多不寻常的因素，譬如侦破片般重事

不重人，重情节线索不重心理活动，这部影片用大量镜头描述女主人公青青作为一个女性在妹妹被强奸后产生的强烈精神冲突。本来随着罪犯落入法网，叙事由不平衡回到平衡状态，认同青青的观众也如愿以偿，而这时青青却突然一

脚将孙大成踢下楼去，青青也变成罪犯，这大大超出了侦破片的叙事模式。影片触及了男人与女人、窥视与反窥视、欲望与压抑、常态与变态之间的相互撞击，以及与此联系的一系列心理主题，这些内容的展开把观众从侦破片的轨道拉到心理分析的路数中来，深化了影片的意义。叙事到此并未停止：青青被警察带到屋内见妹妹兰兰，她绝望地喊了一声“妹妹”，兰兰却若无其事地吹着泡泡糖，对姐姐的行动无动于衷，这是对姐姐行为的价值取向和伦理取向的否定，也是对传统侦破片叙事模式的否定，这种否定迫使观众对影片主题进行再次反思。

同一年在中国银幕上出现了四部根据王朔小说改编的影片：《顽主》、《轮回》、《一半是火焰、一半是海水》和《大喘气》。在这一类电影中，与传统话语的强烈对立情绪不见了，叛逆的外在表现隐匿了，在商业电影赏心悦目的影像运作下，展开的却是对传统话语的系统反讽。在《顽主》的影像流程中，作家、诗人被一群小痞子滑稽模仿后，其崇高性被消解殆尽。被传统话语推崇的德育教师实为一位色欲熏心庸俗的小人。新潮理论的探讨变成了吸引姑娘注意的特殊手段。朝廷大臣与身穿比基尼泳装的健美女郎同跳迪斯科，杨白劳、喜儿与黄世仁亲密无间，红卫兵与走资派拥抱致礼。这台走马灯般的热闹戏隐含着作者意味深长的历史观和政治理想，也使观众尽情宣泄着因为长期二元对立造成的压抑。

人物形象上，现代都市电影以塑造小人物，尤其是都市边缘人为主，如个体户、倒爷、摇滚青年、卡拉OK歌手、自由撰稿人、小商贩、流浪汉、出租车司机等。他们已经具有大众化社会成员的许多共同特征，他们的身上有着强烈的个体意识：讲究实利，重视自我价值的实现。这种个体意识是对过去以社会群体价值为惟一取向的价值观的反叛。另外，相对于以前的都市电影，年轻的主人公在这新的影像空间里，没有权威



的引导与扶助，而是独自徜徉或匆匆奔走。他们既甘心情愿地体味着生命之轻，也毫无怨言地忍受着生命之重。而王朔电影中的顽主们更是义无反顾地投入自己无法选择也无法改变的生活，以其破坏性的行为表达着对传统价值体系、固有规范秩序的强烈不满。他们用调侃、戏谑、满不在乎，取代了沉重、苦恼、焦躁不安。然而，在这种表面的玩世不恭和放浪形骸的背后却流露着另一种沉重和绝望。这种绝望和沉重，在影片中被叙写为可怕的梦境、无奈的自杀和残忍的他杀。

这些都市电影，大都以失落、焦虑的表象呈现，揭示现代都市社会给人带来的困惑。这是与古老乡村残酷的历史存在与旧文明的现实解体相伴随的，对现代文明的惶惑、对古老文明解体的感伤。然而这种对都市人痛苦的过度关注显然与当时观众的体验不相一致，因此，对他们的叫好往往是那些从文化上对电影进行解读的评论家，普通观众却对影片中表现的都市生活内容生活方式充满了热情。

对于80年代的大部分观众来说，这种超前的焦虑更像是刻意挖掘和制造出

来的，影片与其说是表现这种焦虑，不如说是在唤醒这种焦虑，自然多数观众并不想被唤醒，加之心灵中的焦虑通过影片传达出来，不同的观众所体悟到的程度不同。对于中国观众来说，对内心世界的表现远不如线索清晰的故事更易理解。对于《摇滚青年》，许多人将其视作为普通的现代舞蹈片，而此前因为有美国影片《霹雳舞》的影响，《摇滚青年》反倒被视作模仿之作，《疯狂的代价》中的焦虑在很大程度上也是由专业影评家们所读解出来，对于普通观众来说，女演员的漂亮和片中的裸浴镜头成了影片轰动的真正动因。而都市影片整体上的吸引力来自于都市景象、超前的现代生活方式和生活态度甚至时尚的服饰。如《一半是火焰，一半是海水》中青年人的同居甚至堕落的生活方式，《太阳雨》中人物的我行我素，《疯狂的代价》中人物的疯狂等等都对当时的青年观众产生了不小的吸引力。

应当说，这时的中国电影还不知道何谓商业电影，更不知道所谓娱乐片的规则。所以，在蜂拥出现的大批娱乐片中，相当一些影片不顾起码的艺术质量，只是靠最大限度的视觉刺激吸引观

众，从而败坏了娱乐片的品格。而另一部分由知名导演们拍摄的所谓娱乐片却试图为娱乐片罩上沉重的文化外壳，这部分影片虽然同样也得到了观众，但观众的观影快感却来自非文化部分，其中的文化内涵但未被观众所理解，甚至影响了观众的接受，充其量只能作为满足自己作为一个艺术家的内心情感的宣泄。如《疯狂歌女》、《摇滚青年》等故事情节和视觉表象给观众带来的观影期待与影片的悲剧性的人生主题截然相反，而一些武打片也在精英的话语氛围中努力增加文化色彩，使观众的基本认同都产生了障碍。

于是，一部分务实的理论家开始雪中送炭地介绍以好莱坞为代表的国外商业电影的经验。例如，一些学者对娱乐片的目的、形态、功能、叙事模式及其禁忌作了详细论述。但中国作为一个具有深远的伦理本位传统的社会主义国家，对好莱坞商业电影中的个人主义、享乐主义有着本能的排斥，这是任何理论都无法解决的。随后，在80年代末期，娱乐片的被主流电影权力所抑制，正是娱乐片观念与主旋律观念冲突的必然结果。

由于电影体制改革裹足不前,没有根本触及旧体制,严重束缚了电影生产力的发展,也阻碍着新的电影观念的树立,和限制在一个顺畅、合理的大环境中对商业电影——娱乐片创作中应遵循的文化规律、文化原则的探索。可以说,作为一种新的电影文化载体的商业电影自身的不成熟(包括观念、体制、创作),此阶段的社会文化状况,都没有为这种新的电影文化要求提供正名的可能。

总体上,随着电影体制的改变,市场观念成为中国电影人不得不接受的观念。与整个社会文化分流,大众文化与主流文化、精英文化三足鼎立相对应,一体化的电影文化体系在商业化浪潮冲击下瓦解,娱乐片、主旋律、艺术片三足鼎立的电影文化格局初步形成。直到1989年以后,中国政治形势出现新的变化,中国共产党第十三届四中全会确立了第三代领导集体,中央越来越强调政治体制的稳定和主流意识形态权威性的强化与维护,国家机构逐渐以明确的政策导向和充足的资金投入扶持主旋律电影的生产与发行,强化电影的主流意识形态功能,中国电影产业化进程因而出现了更加复杂的局面。中国电影的商业性、娱乐性在进入90年代以后,受到了体制性的淡化,中国电影再一次强化了政治意识形态化趋势。

注释:

- ① 《中国当代艺术》研究会编,《当代电影》1989年第1期。
- ② 陈朵 《从《神剑大将军》,《电影艺术》1981年第3期。
- ③ 参见张子勋《我对开拓武术题材的新认识》,《电影导演论文集》第4辑,中国电影出版社1986年刊版。

第五章 中国电影的世 纪末转型 (1990~2000)

中国经历了1989年的特殊动荡,进入了20世纪的最后十年。纪年意义上的世纪转折与社会学意义上的社会变形似乎偶然地同时发生了。作为一个旧世纪的终结和一个新世纪的降临的转折点,90年代的中国也经历着一种社会形态的渐隐和另一种社会机制的渐显,从而形成了鲜明的时代性特点:一方面是转型的冲突、分化、无序,另一方面则是通向共享、整合、有序的努力。这一社会冲突直接形成了这一时期中国电影的品格和面貌。在用“中国特色”来搭建社会主义与市场经济之间的桥梁的过渡中,电影在继续用“主旋律”书写来承传主导政治权威的同时,也在艰难地向文化工业转型。政治文化与文化工业的共生现实,可以说是90年代一幅巨大的

天幕,中国电影便在这幅天幕下编织历史,同时在为政治服务、为市场服务、为现实人生服务的“一仆三主”的境遇中进退维谷地证明着自己的生存和发展。

第一节 意识形态化与市场化的双重背景

一、后新时期状态

如果说,从70年代末直到80年代末,在全方位改革开放的历史背景下,意识形态的多元走向、政治经济体制的变革潮流、文化艺术的启蒙倾向以及社会心理的个性化趋势曾经构成被称为“新时期”的中国社会的主导特征,那

中共中央第三代领导人江泽民在中共十五大报告中阐述邓小平理论



么,进入90年代以后,随着政治、经济、文化战略的调整,中国社会则呈现出了所谓“后新时期”的阶段性特征:^②一方面政权机构通过体制修复和国家意识形态机制的强化完善了政治一体化体系,另一方面已经形成惯性运作的经济的国际化和市场化,又使商品经济逻辑渗透和影响到社会的政治、经济、文化的各个层面。政治一体化要求与经济市场化趋势相互缠绕、制约,既相互矛盾又相互协作。这样一种社会、历史状态,加上国际化、全球化格局,不仅作为一种背景,而且也作为一种“力量”,直接控制、作用、影响着90年代的中国电影。

与此同时,中国民众20世纪以来经久不衰的参政热情逐渐淡化,功利和实用观念日渐成为民间主导意识。大众媒介和大众文化的迅速发展,使被平均化和非高雅化的公众趣味取代了具有超越价值和升华功能的知识分子趣味,本来就受到重创的知识分子的启蒙运动和启蒙理想开始失去社会基础和文化效果,人文知识分子原来的社会角色和文化立场出现了分化和转换。一部分人自觉融入政治一体化机制,另一部分人则进入市场运作机制,文化启蒙作为一种“第三角色”被边缘化,被压抑为一种集体无意识。

正是在这样的背景下,电影的意识

形态功能被不可争议地确立,同时,电影的市场产业功能也借助于“人民”的名义得到“有限”的扩展,而启蒙主义、现实主义、美学批判、艺术个性等则从电影流行主题中悄然退出。中国电影进入了一个政治性与消费性冲突和共谋的后新时期。

二、例外的 1995

1989年,由于中国政治局势的变化,中国电影的主题也开始变化。中国共产党各级管理层面,都加强了对广播电视电影、新闻出版、文学艺术的引导。以“四项基本原则”为中心,电影也被强化了维护国家利益,进行舆论导向的政治使命。所以,90年代初期,中国电影的政治标准突然有明显提高,导致张艺谋的《活着》(1992)、田壮壮的《蓝风筝》(1994)等一批影片未能通过发行,即便是在国际电影节获得大奖的《菊豆》(张艺谋导演,1989)、《大红灯笼高高挂》(张艺谋导演,1991)、《霸王别姬》(陈凯歌导演,1992)等影片也面临严格的审查和挑剔。没有向电影局申请拍摄许可证或者申请未获批准的所谓“地下电影”也开始出现。在稳定压倒一切的大氛围中,90年代前期,中国电影的发展平淡而低调。

导演、演员姜文



正在这样的情况下,1992年邓小平南巡讲话不仅强力推动了中国社会的改革和发展主题,而且也放松了电影生产的投资和创作环境。在经过必要的调整周期以后,直接反映到了1995年的中国电影状态中。

这一年,纪念世界电影诞生100周年和中国电影诞生90周年的国际性话题重新将中国观众从对电视的关注引向了电影,引进国外10部大片刺激了多年疲软的中国电影市场的复苏,仅仅北京电影制片厂一年中就吸收社会资金2亿,投拍影片达30部,创造了历史记录。中国电影似乎面临着一次机遇,不仅影片生产的数量突破了规划数字,而且《红樱桃》(叶大鹰导演)、《阳光灿烂的日子》(姜文导演)、《红粉》(李少红导演)等影片也为国产影片创立了品牌效应。

但是,电影道德、历史、美学观念上的多样化,电影生产所受到的越来越多、越来越强的国际国内资本的控制和制约,《背靠背,脸对脸》(黄建新导演)、《南京大屠杀》(吴子牛导演)、《阳光灿烂的日子》、《巫山云雨》(章明导演)以及《红粉》等影片和随后出现的《秦颂》(周晓文导演)、《爸爸》(王朔导演)、《打左灯,向右拐》(后更名为《红灯停,绿灯行》,黄建新导演)所引起的来自不同层面的议论或怀疑,都为后来电影环境的改变提供了某些重要或并不重要的解释。随着整个社会文化的“主旋律”化,这一电影年度终于成为了90年代前期中国电影一个例外的高潮年。

90年代后期中国电影的三任行政负责人,国家广播电影电视总局副局长赵实(左)与国家电影局局长刘建中



90年代，谢晋开始主办明星学校，后来成为偶像明星的赵薇（左一）曾在该校学习



90年代仍然活跃的老一代电影艺术家演员赵子岳（右）与导演谢铁骕（左）



三、后“主旋律化”时期

1996年长沙电影工作会议的召开及其历史性的影响作为一个标志性事件成为电影的政治管理力度被高度强化的象征。这次会议明确赋予电影“以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人，培育有理想、有道德、有文化、有纪律的社会主义公民”的意识形态义务，电影被纳入了“以为人民服务为核心，以集体主义为原则，以爱祖国、爱人民、爱劳动、爱科学、爱社会主义为基本要求”的“精神文明建设”的文化合唱之中。^②

一个被量化的电影生产的“九五五零工程”^③的具体规划，使1996年以后的中国电影在运作方式、美学走向、人文观念等方面，既与90年代以前的中国电影有着千丝万缕的联系，但同时也有着相当明显的变化和区别，中国电影减少了喧哗，突出了主调，排除了骚动，显示了统一。尽管电影从观念到取向、从风格到样式仍然存在着一些边缘化的或者不和谐的例外，但分化在这时期的电影走向中已经成为了一种若隐若现的陪衬，整合趋势为1996年以后的中国电影留下了鲜明的历史烙印。

1996年以后，这个中国电影的后

“长沙会议”时期，与整个“精神文明建设”战略相适应，政府机构采用了评奖、推出精品、经济资助等多种行政和经济手段来引导电影的走向，深刻地影响了中国电影的运行轨迹，这使得中国电影与好莱坞电影划上了明显的界限。电影不仅仅是一种大众娱乐媒介或者文化产业，更是一种特殊的政治意识形态。与前一时期各种人文观念、文化形态、道德思想以及美学流派的喧哗和骚动明显

不同，相对整合化的政治意识形态倾向是这一时期中国电影的明显特征，与此同时，电影的启蒙主义倾向被淡化，形式主义追求受到抑制，娱乐主义思潮受到了遗弃。

于是，在电影创作和操作中，“主旋律”意识不断升温，“五个一工程”对电影创作的引导性作用日益扩大，意识形态标准在电影“金鸡奖”、政府“华表奖”、甚至大众“百花奖”的评选中的重

90年代初，当时任国务院总理的李鹏在《国图》拍摄现场



要性越来越重要,重大革命历史题材热和各种英雄模范、好人好事题材热方兴未艾,广电部重点国产影片成批推出……这些共同构成了90年代中国电影的一道道风景。

所以,90年代中国电影文化正如整个社会文化一样,不可能像80年代文化那样充满异类、喧哗和叛逆,个人主义的、标新立异的、天马行空的现代主义美学形态被后现代工业所整合,电影文化中的先锋性、前卫性、实验性因素被降低到了最低点。当然,由于制作和融资方式的多元化,一些非主流甚至非常规的电影仍然以一种边缘姿态出现。

传统与现代、东方与西方、革命与保守、开放与封闭、主流与边缘、恋父与弑父、结构与解构、资本逻辑与艺术精神,都在这种格局中相互冲突、相互利用和相互融合,在计划经济与市场经济、政治事业与文化产业的夹缝中,出现了以国家政治意识形态为主导的多种文化、多种价值观念、多种社会立场、多种意识形态体系共生并存的90年代电影状态。

注释:

① 对这一阶段的变化,国内外、海内外许多人都有所兼论并有所分析,并提出“后新时期”之类的概念来区别这两个不同的时期。

② 参见丁关根《多出优秀作品 繁荣电影事业》,《文艺报》1996年4月12日。

③ “九五工程”指从1996年到2000年的第九个五年计划期间,拍出50部电影精品,每年10部。

第二节 “主旋律”电影策略

90年代,在加强对文化艺术业的总体调控的同时,国家特别重视和加强了对电影文化的具体规范。中国电影多元性被主流政治意识形态所主导,主旋律不仅作为一种口号,而且作为一种逻辑支配着中国电影的基本形象。但是,

随着国家政治和意识形态的变迁,传统的政治电影模式——“主体在权威助手的神助下经受考验,走出困境,获得命名”——因为其意识形态运作机制的暴露,已经不可能继续生效了,而新时期以来以“谢晋模式”为代表的那种政治电影也因为“思想解放运动”这一特殊的历史阶段的结束而不能继续充当主流意识形态的代言者。因此,随着“主旋律”电影概念的提出,国家意识形态就开始了对新电影策略的制订。而这一策略的重要方式就是所谓的伦理泛情化,即通过伦理感情来包装政治主题或者说完成政治主题,使政治意义自然地通过伦理情感得到传达。^①到了90年代后期,随着中美在国际政治中的对抗性冲突频繁,主旋律则不约而同地利用国家一民族意义的重叠,来强化意识形态的统一性和凝聚力。

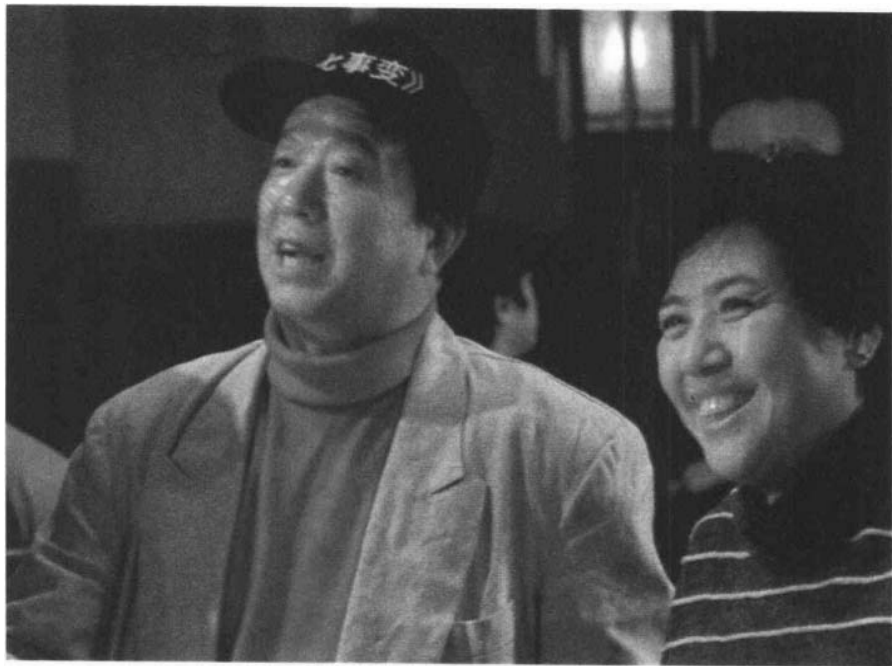
一、历史片与历史文献片

“主旋律”首先体现为以本世纪以来中国共产党政治人物和历史事件为素材的“革命历史题材”特别是“重大革命历史题材”影片在数量和规模上的迅

速发展。历史题材影片作为关于理想和信仰的英雄神话,是这一时期主旋律创作的最重要的创作现象。

“献礼”再一次成为中国电影的一种创作和生产方式。1991年纪念中国共产党建党70周年,1995年纪念世界反法西斯战争胜利50周年,1999年纪念中华人民共和国成立50周年,以及2001年纪念中国共产党建党80周年,2002年纪念中共十六大召开,形成了一个又一个电影献礼高潮。八一电影制片厂先后推出的《大决战》、《大转折》、《大进军》(8部16集),丁荫楠的《周恩来》(1991),李前宽、肖桂云继《开国大典》之后执导的《重庆谈判》(1995),吴子牛的《国歌》(1999),陈国星的《横空出世》(1999)等是这类作品的代表。它们“将视野投向今天正直接承传着的那段创世纪的辉煌历史和今天还记忆着的那些创世纪的伟人。历史在这里成为一种现实的意识形态话语,它以其权威性确证着现实秩序的必然和合理,加强人们对曾经创造过历史奇迹的政治集团和信仰的信任和信心……主流政治期待着这些影片以其想像的在场性发挥历史教科书和政治教科书无法比拟的意识形态功能”。^②这些

李前宽(1941~),肖桂云(1941~)继任云导演了《桃李梅》、《包公赔情》等影片。他们先后共同导演了故事片《佩剑将军》、《甜女》、《黄河之滨》、《逃犯》、《田野又是青纱帐》、《聚仙沟》和历史片《开国大典》、《决战之后》、《重庆谈判》等。



文献故事片对文献性与故事性、纪实性与戏剧性、历史观与生命观、历史事件与人物个性、史与诗的特殊理解和处理,形成了一种具有中国特色的特殊电影类型——历史文献故事片。

这类影片由重大历史事件文献片和重大历史人物传记片组成。

《开国大典》、《大决战》、《大转折》等重大历史事件文献片,就其制作规模、艺术质量和创作观念来说都可以看作重大历史事件文献片的代表。影片采用史与诗、宏观与微观相结合的叙事方式,与80年代的《梅岭星火》、《西安事变》、《风雨下钟山》那种戏剧化的结构、单一的叙事视点、平面化视听造型有所不同,采用了全知、全局式的非限制性客观视点,隐匿叙事者的出场,历史仿佛“客观”地呈现在观影者面前,观影者于是将自我体验为历史的“见证人”,将影像化的历史读解为实在的历史,使这些作品产生了历史文献感。影片还努力使人物不只是政治的承载符号,而是开始重视表达对历史和历史人物的诗意体验,在人物塑造上不再是将历史人物理解为政治性与生活个性的简单相加,而是试图写出人物的心理和性格个性。这些影片还原了历史人物的个人感情,历史获得了人性的感染力。在对待历史的态度上,这些影片一方面从无情的历史观点上展示历史的辉煌、壮丽,同时又从有情的生命观点上写出历史的残酷、冷漠,在意识形态的价值衡量中嵌入了一种人道主义的视野。艺术的意义与历史的意义形成了一种审美张力。就像《大转折》的结束,一方面是一个个欢呼胜利的远景和大全景,一方面是战士们相互抚摸在战斗中失去的肢体,询问牺牲的战友的中、近景和特写,宏观的历史进程与微观的个体命运形成了一种对于历史的生命体验。

《毛泽东的故事》、《周恩来》、《邓小平》、《青年刘伯承》等则属于以一个历史人物为中心组织起来的重大历史人物的传记片。在这类影片中,《周恩来》可以看作代表。这部影片更准确地说,是

《重庆谈判》1933年 编剧:张笑天 导演:李前宽 黄桂云 张夷非



“晚年周恩来”,它以文化大革命为叙事起点,塑造了一个高度伦理化的政治形象。周恩来代表了一种中国古典的人文精神和人文理想。这种精神和理想与文革那种非人性的环境形成悲剧性对抗,成就了周恩来非凡的人格,从而也再一次唤起了中国观众悠久的道德记忆。尽管影片对周恩来的伦理人格的展示仍然是类型化的,但是这种人格感染力依然使这部影片成为历史传记片中的优秀作品,它以一种悲悯和敬爱的情怀,在中国政治大背景下,塑造了一个具有强烈道德感染力的政治人物形象,在当时引起了观众热烈的反应。如同《孙中山》、《毛泽东的故事》等伟人传记片一样,《周恩来》采用的也是一种感伤悲郁的风格。这种风格,既是一种意识形态策略——它通过对伟人的理解来唤起人们对这些伟人所证明的历史的理解,同时也是一种叙事策略——它通过一种泛情化方式来引起观众的认同。所以,如果说历史文献片更追求一种壮阔的气势,那么历史传记片则更强调一种情感的冲击。

在历史片中,如果说重大革命历史题材影片都在用对先前光辉历史的记忆来阐明当下现实的必然,那么以爱国主义为主题的古典和近代历史题材电影的增加也是“主旋律”文化的重要组成部分,无论是历史人物题材如《一代天骄成吉思汗》(塞夫、麦丽丝导演,1999)、《刘天华》(郑洞天导演,2000)或是历史事件题材如《鸦片战争》(谢晋导演,1997)、《我的1919》(黄健中导演,1999),它们都以弘扬中国传统文化,表达爱国主义精神为基本视角,用中国文化的历时性辉煌来对抗西方文化的共时性威胁,用以秩序、团体为本位的东方伦理精神的忍辱负重来对抗以个性、个体为本位的西方个性观念的自我扩张,用帝国主义对近代中国的侵略行径来暗示西方国家对现代中国的虎视眈眈,用爱国主义的历史虚构来加强国家主义的现实意识,历史的书写被巧妙地转化为对现实政治意识形态建构的支撑和承传。如谢晋导演的《鸦片战争》,就是在用对昔日国耻的抚摸来提醒历史规律的无情,尽管有人用“落后就会挨打”的

历史文献片中常见的宏大场面



丁荫楠(1938—) 导演的主要作品有《春潮滚滚》、《逆光》、《孙中山》、《周恩来》等影片。



《周恩来》1991年 编剧 宋家玲 丁荫楠 刘期民 导演: 丁荫楠



“莫须有”的阐释对这部影片进行道德批评,但“落后就会挨打”的历史哲学应该是对百年历史的一个严肃的注脚。

历史如滔滔江河,折戟沉沙,逝者如斯,惟有人们的爱恨与情仇、高尚与卑劣、浩然正气与苟且偷生代代相继,就像音乐中的音符一样,不断组合为新的关于生命的乐曲。因此,历史题材的电影,对于观众来说,重要的不是历史,而是历史中积淀的生命的激情,是与处在现实生活中的他们自己的生命体验联系在一起。而从总体上来说,这时期的历史题材创作还没有完成从写历史到写人的创作观念的转化,在历史题材影片中,往往还是历史大于人,政治大于人性,文献大于审美,影片的叙事视点主要还是一种还原历史的视点,而历史人物便成了这一历史舞台上匆匆的配角,许多场景、段落、情节的设置,并不是为了塑造人物而只是为了再现历史,历史舞台被浓墨重彩而历史人物却常常被轻描淡写,不仅人物的性格和命运缺乏整体感,而且影片的人性感染力也被各种历史文献所冲淡。更多的历史人物受到历史概念的束缚而失去了想像的魅力和个性的魅力。在这一时期的银

幕上,毛泽东的形象虽然已经被塑造过无数次,但却没有一部影片能够显示出这位一代天骄的人格魅力。电影中的历史人物是“历史”,是历史记载中存在的人物,但他们更是“现实”,是人们按照现实需要和现实理解对历史人物的想像和创造。因而他们并不是历史教科书或者历史博物馆中的历史,而是艺术中的历史,是具有生命感的历史,艺术中的这些历史其实不是、也不可能是对消失的过去的重现,而是人对于无个性的人类历史的一种移情。所以,对于历史题材的影片来说,文献性与故事性、纪实性与戏剧性、历史观与生命观、历史事件与人物个性、史与诗的辩证关系的理解和处理,应该是最基本的美学挑战。

二、“好人好事”电影

中国电影“主旋律”化的另外一个重要的创作现象就是大量被称为“好人好事”的以共产党干部和社会公益人物为题材的影片陆续出现,这些影片大多以各种被评选和报道的生活中的“英雄”、“模范”人物为原型,如《孔繁森》(陈国星导演,1995)、《离开雷锋的日子》(雷献禾、康宁导演,1996)、《中国月亮》(阿年导演,1996)、《军嫂》(王薇导演,1996)、《一棵树》(周友朝导演,1997)、《故园秋色》(郑洞天导演,1998)等。

由于英雄神话的解体和权威话语的弱化,那种作为先驱者、布道者或万能助手出现的超现实的人物形象已经很难具有“在场”效果。所以,这些影片大多继续了1990年《焦裕禄》(王冀邢导演)将政治伦理化的泛情策略,都不再把主人公塑造为一个全知全能的英雄,也没有赋予他超凡脱俗的智勇,过去那种顶天立地、叱咤风云的形象被平凡化、平民化了,这些人物自身的主动性和力量都受到超越于他们个人之上的力量的支配,主人公不得不用自我牺牲、殉道来影响叙事结构中对立力量的对比,通过感化来争取叙事中矛盾各方和

《大决战 辽沈战役》1991年 编剧:王军 史超 李平分 导演:李俊 杨光远



八一制片厂继《大决战》三部曲之后陆续拍摄了《大转折》三部曲



叙事外处在各种不同视点上的观众的支持和理解。《孔繁森》最后那段孔繁森的跳舞,用一组主人公感动不已的镜头与民众的敬仰场面之间的正反拍把观影者无声无息地缝合进了影片的运作机制之中。《军嫂》结束前军嫂跪下感谢那些帮助她治病的人们的场面,使观影者在泪如雨下的忘情状态中与影片的意识形态视野达成融合。这些影片用低调方式为意识形态高潮进行铺垫,意识形态主题被注入了伦理感情,共产党干部、劳动模范、拥军模范的性格、动作、命运和行动的环境,及其所得到的社会评价以及影片叙事的情节、节奏和高潮都以伦理感情为中心而被感情化。这些影片并不直接宣传政府的政策、方针,也尽量避免政治倾向直接“出场”,而是通过对克己、奉献、集体本位和鞠躬尽瘁的伦理精神的强调来为观众进行爱国主义和集体主义的“社会化”询唤,从而强化国家意识形态的凝聚力和合法性。

当然,在这些影片中,伦理与政治、情与理、道德英雄与政治英雄之间的裂缝并没有得到完全的缝合,尽管对这一裂缝的弥补,也许并不仅仅是或者主要不是电影本文自身的叙事能力所能承担的。从美学的角度上来说,不少“好人好事”影片,如《军嫂》、《少年雷锋》等,不仅叙事方式、视听语言相对单调和陈旧,而且人物形象由于被道德定位,他

们内在的人性困惑和必然要面对的外在环境对人格的压力在影片中便往往被有意无意地忽略和简化了,人物被先验地假定为就是一个既不受来自本性的个人利益驱动也不受来自外界的利益分割诱惑的“天生”“好人”,人物形象往往缺乏立体性而成为一个平面化的伦理符号,或多或少地在相当一些影片中留下了意念化的痕迹。米兰·昆德拉(Milan Kundera)在谈到小说艺术时,曾经说,“小说的艺术教读者对他人好奇,教他试图理解与他自己的真理所不同的真理”,所以,“将道德审判延期,这并非小说的不道德,而正是它的道德。”^⑧这段话里也许正包含着某些被艺术历史证明过的可以引起我们思索的艺术哲理。

在“主旋律”影片中,《离开雷锋的日子》是部根据真实生活原型改编的影片,其叙事视点和人文观念对电影创作会提供某种启示。《离开雷锋的日子》不仅在美术造型、镜头使用、演员表演和蒙太奇节奏上尽量追求一种朴素自然的风格,与一些“主旋律”影片那种矫饰、华丽的电影风格很不相同,创造了一种纪实性效果,而且在人物塑造上,影片也没有回避乔安山的助人行为所面对的现实压力和内在苦闷,但雷锋之死使坚持雷锋精神成为了他一种良心救赎,他不能放弃这个责任,就像他对儿子所说:别人可以不学雷锋,但我不可以不

学!助人苦但苦也必须助人,于是在这一人物深处,有了一种人格上的悲剧性,同时也有了一种人性的立体感。任何一个人,选择什么样的做人方式或者做出什么样的道德判断,都不是不证自明的,而是与每个人内在的心理驱动力息息相关的,在某种意义上说都是“从私人的利益、特殊的目的,或者简直可以说是利己的企图而产生的人类活动。”^⑨正是从这个意义上说,《离开雷锋的日子》使一个“主旋律”形象获得了心理支撑,为人物的“真实感”奠定了基础。尽管影片中乔安山的妻子控诉“肇事者”的场面和最后“小红帽”共同推动车轮的象征性段落,使影片的现实主义风格不尽和谐地转化为了一种常规的情节剧高潮,但这部影片在“主旋律”影片中仍然占有特殊地位。

三、社会、家庭伦理电影

中国具有悠久的国与家、政治与伦理一体化的传统,国家政治通过社会家庭伦理进入现实人生,伦理的规范性和道德的自律性通过这种一体化而转化为对政治秩序的稳定性的维护和说明,政治意识形态的一元化借助于对伦理道德规范和典范的肯定而与人们的日常生活产生联系。这种伦理化倾向,一方面是对“主旋律”电影的一种补充,另一方

《集礼报》1990年 编剧 方义华 导演:王冀邢



《军嫂》1996年 编剧:方义华 许雁 导演:土敏



面也适应了从政府到民众的道德(精神文明)重建的需要。

黄蜀芹导演的《我也有爸爸》(1997),胡柄榴导演的《安居》(1998),孙沙导演的《红月亮》(1997)、《喜连》(1998)、《九香》(1995),以及《这女人这辈子》(于向远导演,1998)《红发卡》(徐耿,1998)等都是这样的社会家庭伦理道德题材影片。

这些影片都以家庭、社会的人际伦理关系为叙事中心,大都自觉地用传统的道德逻辑,突出了利他与利己、爱与恨、义与利、团体认同与个人叛逆之间的矛盾,张扬克己、爱人、谦让、服从的伦理观念。更多的影片则自觉不自觉地继承了中国民间叙事艺术如话本、戏曲、说书中的“苦戏”传统,故事大都被演化成为一个个善恶有报、赏罚分明的老态龙钟的道德寓言,它们用道德批判代替现实批判,用对道德秩序的重建来代替社会秩序的重建,用伦理冲突来结构戏剧冲突,用煽情场面来设计叙事高潮,用道德典范来完成人格塑造。许多忍辱负重、重义轻利的痴男怨女、清官良民都以他们的苦难和坚贞来换取观众的涕泪沾巾。爱成为了一种救世的诺

亚方舟,电影中的世界就像一些评论家在赞颂《我也有爸爸》时所说的那样,成为了一个与现实隔断的温情脉脉的爱的童话世界。剧中人的千辛万苦、千难万难似乎可以带给远离这一处境的观众以心理的平衡和知足。尽管一些制作比较精细、叙事相对完整的影片,如《安居》、《我也有爸爸》、《红发卡》等影片对理解、沟通、爱的呼唤在一定程度上满足了处于匮乏中的许多观众对于安全和认同的渴望,同时也适应了建立稳定、和谐的道德秩序和社会秩序的政治需要,但是不少影片那和先验的道德化主题,使影片中的人物个性常常只能是一种表象,而不可能出现真正的内在个性,影片中的生存现实也很难不是一种被道德净化的自我封闭的符号世界。

在电影的这种伦理化倾向中,特别应该提到,一些家庭伦理题材影片与当时整个文化保守主义的社会思潮相联系,出现了一种道德复归的价值趋向。这一倾向与80年代、甚至“五四”新文化那种以个性解放为核心的人道主义传统形成了明显的区别。如《这女人这辈子》,尽管它的前半部似乎与张艺谋的《红高粱》等民俗电影在人物结构、场面

徐耿(1955—),主要作品:《口说无凭》、《凤西故河》、《青春无悔》、《红发卡》、《草房子》



效果、视听造型甚至大西北的民俗化细节等方面都非常相似,但是影片后半部却将张艺谋电影那种以个性主义为基础的价值观念置换为了一个道德主义的价值观念。影片中原本渴望爱情自由的女主人公灵凤听从了父亲的临终遗嘱,以“孝”的名义嫁给了她并不爱的永义,后来又受到永义乐善好施的道德行为的感召从不爱转回爱;接着影片采用了当年《青春之歌》、《红色娘子军》相同的叙事策略,让永义在完成了对灵凤的教化以后偶然身故,使灵凤成为他道德精神的继承者,后来灵凤果然放弃了个人的爱情幸福,成为一个圣女般的“节”、“义”女性,而当年同她一起追求爱情幸福的男主人公留根却被策略性地设计为走向私欲的深渊。更为奇特的是,同样的配方,但只有好人好心才能酿出好酒的情节设计更是将道德无限地本位化了。于是这个表面上看来是如此与《红高粱》相似的影片,却阐释了一个与80年代乃至“五四”新文化那种个性解放的启蒙主义精神完全相反的道德主题:利他性成为一种精神本位,超然于一切之上,感性个体再一次被道德理性所压抑和放逐。一方面,这可能是对当今社会缺乏能够被共享的道德准则和能够维护人们

《红月亮》:1996年 编剧 谭文峰 导演:孙沙



心理平衡的物质条件的一种应对性补救；但另一方面人们也许会提出怀疑，如果将被“五四”新文化所颠倒的价值观念不经过创造性转化而全盘颠倒回来的话，这种价值取向是否能够与中国的现代化历史进程相适应。

相对而言，《喜莲》(孙沙导演，1978)，似乎更多一些时代的气息。这是一个传统意义上的“不道德”的女性——她不从夫，不从老人，而且不生育，⁹她听从自己对生活的期望，要改变自己的生活和命运，她通过个体性的确立来重新定位自己在家庭中的位置。正是这一基调，使这一人物形象的塑造有了一个生动的核心，人物的言行和情感不是抽象的而是具体的、活生生的。尽管影片在叙事冲突的处理上还不够充分，人物性格的丰满性仍然不够，对情节和细节的美学独特性的发掘也还不深，但这一女性形象与50年代的李双双、80年代《野山》中的桂兰一样，可以被列入中国电影农村女性形象系列之中。

四、伦理“泛情化”

“主旋律”和伦理“泛情化”是近年来中国电影创作的两个重要现象。一方面“主旋律”规定了电影的基本格局，另一方面伦理“泛情化”表明了电影的基本趋向。前者是一种视野的确立，后者是一种视角的选择，它们共同构成了一种意识形态力量。伦理“泛情化”策略成为了“主旋律”电影传播国家意识形态的一条有效通道。伦理“泛情化”如同福柯对“权力”的分析，不惟是抑制也是引导，对这一时期电影的题材选择、价值观念的表达、叙事方式以及对人性和世界的表现深度、甚至电影语言本体都产生了直接而巨大的影响，使这一时期的电影创作与前一阶段相比更加单纯化、共性化、戏剧化，在人文观念和美学观念上越来越走向一致。秩序感、认同性成为了共同的人文主题，乐观、简明、通俗成为了共同的美学风格。

五、国家和民族主义策略

在西方文化和文明以前所未有的诱惑深刻地干预着当代中国的政治、经济、文化和日常生活的同时，西方国家的中心主义情结和霸权优越感又刻骨铭心地刺激着中国人的民族自尊和破坏社群的认同想像。到了90年代末期，正当政治伦理化策略已经成为一种叙事惯例和模式越来越被观众所识别和排斥的时候，中国国际环境的某些变化为“主旋律”的策略转换提供了契机。

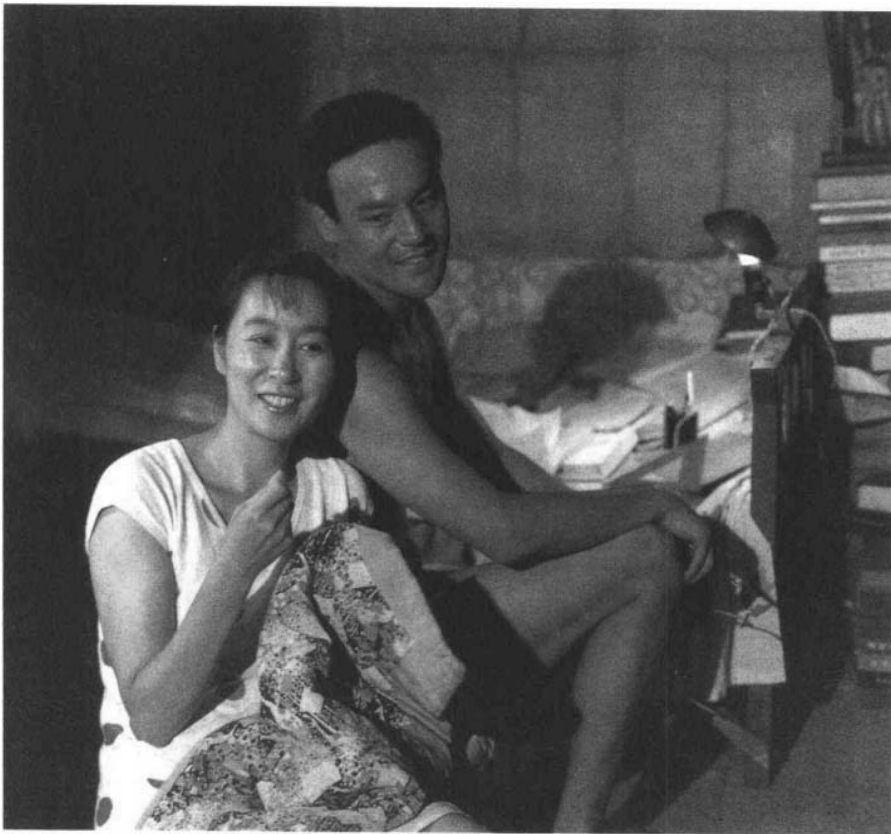
90年代以来，北京申办奥运会的受挫、美国对中国最惠国待遇的刁难、加入WTO面临的层层阻碍、日本对钓鱼岛的挑衅、一些国家对南沙群岛的虎视眈眈，特别是1999年美国对中国驻南斯拉夫使馆的轰炸、台湾李登辉“一中一台”政治意图的公开化，这一系列事件都激发了相当数量的中国民众的民族主

义情绪，于是，“中国可以说‘不’”作为一种流行话语便代表了朝野上下公众性的社会心理。

正是在这样的背景下，1999年，伴随香港、澳门的相继回归，正值中华人民共和国成立50周年，国内政治经济社会发展面临关键点，也正当世界进入一个新的千年之际，于是，与“中国可以说‘不’”的民族主义情绪的上升相对应，国家和民族主义的重叠成为了1999年国庆献礼片不约而同的选择。无论是《我的1919》(黄健中导演，1999)最后那个大写的“不”字或是《横空出世》(陈国星导演，1999)中李雪健所说的那声斩钉截铁的“No”，都会使人产生对《中国可以说‘不’》以及《妖魔化中国》等等畅销书的互本文联想，也会产生对北约轰炸中国驻南联盟大使馆的事件以及随后出现的全国范围内的反美情绪的指涉性联系。

中国电影继《较量》(纪录片)以后，

《蒋梦莹》1992年 编剧 王兴东 导演 朱江波



《共和国之旗》1999年 编剧：王冀邢 雷献禾 导演：王冀邢



《国歌》1999年 编剧：范正明 苏叔阳 张冀平 导演：吴子牛



陆续推出了《国歌》(吴子牛导演, 1999)、《共和国之旗》(王冀邢、雷献禾导演, 1999)等叙述国歌、国旗等国家标志符号诞生的影片,《横空出世》、《东方巨响》(纪录片)、《冲天飞豹》(王瑞导演, 1999)等以原子弹、导弹、火箭、战斗机国防武器的研制、试验为题材的影片,《我的1919》等以描叙西方列强欺辱中国的历史事件为背景的影片,《黄河绝恋》(冯小宁导演, 1999)等叙述抗击外来侵略故事的影片……几乎都以国家和民族为故事主题,以承载这一民族精神道义、勇气、智慧的群体化的英雄为叙事主体,以中国与西方(美、日)国家的二元对立为叙事格局,将西方国家特别是美国的直接或间接的国家威胁作为叙事中的危机驱动元素,以红色意象——中国革命与黄色意象——中华文化的重叠作为国家主义置换民族主义的视觉策略,在这些影片中,往往提供了一个直接出场或者不直接出场的西方帝国主义“他者”来界定中华民族这一“想像社群”,^⑥以民族成员的“同”来抵御外来力量的“异”,以民族的同仇敌忾来对抗他族的侵略威胁。在历史叙境中的妖魔化西方成为现实叙境中的霸权化西方的形象指代的同时,影片中的民族

主义情绪既是对科技(教育)兴国、科技建军的国家政策的形象注解,同时也是对国家中心化和凝聚力的社会凝聚力的一种意识形态再生产。

六、东方主义与西方主义

在中国电影的叙述中,中国与西方匡家,尤其是与美国和日本这两个具有长期历史纠葛的发达国家的关系一直相当复杂,朋友与敌人、天使与魔鬼、爱与恨常常交织在一起,这种复杂性其实体现的正是我们民族处境的复杂性,一方面中国渴望被西方国家所认可、所尊重,从而进入被发达国家所支配的世界一体化的游戏之中,但另一方面我们又反感西方国家那种制定和掌握游戏规则霸权位置和力量,一方面当中国得到西方主流文化肯定性评价的时候会产生一种进入主流秩序的狂欢想像,但另一方面当中国受到西方主流文化排斥性评价的时候则会产生一种拒绝这一大同世界的自我保护力量。这种与西方的认同冲突,从早年的《一盘没有下完的棋》(佐滕纯弥、段吉顺导演,1998)到后来的《红色恋人》(叶大鹰导演,1998)、《红河谷》(冯小宁导演,1998)、《黄河绝恋》和《我

的1919》,都得到了相当充分的体现。

正如赛义德所谓对于西方人来说有一种西方视野中的“东方主义”,那么对于中国人来说,也存在一种东方视野中的“西方主义”。赛义德在谈到东方主义时,曾经指出西方文化将东方变成一种缺乏主体性或者内在变化的固定不变的“他者”,是从西方意识和文化中浓缩出来的二元对立中的“他者”,东方主义所显示的东方与其说是东方国家和文化的特色,不如说是那些观察、研究、寻求支配东方文化的西方团体的意识及文化。西方视野中的东方常常是一个双面人,一面是面目狰狞的妖魔化的东方,专制、愚昧、落后,那是西方人通过一个“反面”的“他者”来确立自己优越性的文化心理策略;另一面则是含情脉脉的天使化的东方,温馨、宁静、祥和,这是西方人借助一个“正面”的“他者”来平衡自己文化矛盾的另一种文化心理策略。无论是妖魔化的中国,还是天使化的中国,都与我们正在遭遇和正在经历的中国本身无关,东方主义视野中的中国只是西方人为了自己的需要而建构和想像出来的中国。与此相似,中国文化中的西方其实也是中国人建构和想像出来的西方。从义和团、五四运动直到

《红色恋人》1998年 编剧：江奇涛 马克 卡普林 叶嫒 安迪 南桑森 导演：叶嫒

《红河谷》1996年 编剧：冯小宁 导演：冯小宁



现在，这种“西方主义”常常有时将西方想像为天堂有时想像为地狱，有时塑造为强盗有时打扮为天使。显然，在中国电影以及中国文化中，“西方”也并不是一种自在的真实，而是一种想像的形象，那是中国文化视野中的“西方”。

在90年代特殊的国内外背景中，特别是在1999年，一方面多数国产影片中的西方国家都是作为一种“霸权”符号出现的，形成了叙事中的国族冲突，来应对西方国家对中国的政治、文化威胁，正如在《我的1919》中一样。但是，另一方面，许多影片又都利用性别策略来构成影片的人际关系，来暗示中国对西方国家的精神征服。所以，一方面，中国电影用民族英雄的宁死不屈来表达面对西方霸权的民族自尊，同时又有意识地用跨国婚姻的设置来创造一种民族自信。所以，《红河谷》、《黄河绝恋》、《红

色恋人》等都借助于一个中国女性（阴性文化——被动）为中介（东方象征），设计了以一个西方男性（阳性文化——主动）为标志的西方人（西方象征）对中国文化逐渐认识、认同直到钟爱的过程，完成了一个受到西方他者承认和征服西方他者的双重表意。

从这时期中国电影的西方想像中，我们阅读到的正是中国主流文化对自己的国家和民族想像，这一想像不仅通过西方他者转移了本土经验的焦虑，同时也通过霸权命名强化了稳定团结的合法性。国家和民族想像成为了90年代末期主旋律影片的一种共识。

七、个案：《我的1919》中的历史虚构与国家和民族想像

如果说，90年代以后，政治伦理化

一直是中国主旋律电影的主导叙事策略的话，那么1999年，国家和民族主义（简称“国族主义”）则是国家意识形态与大众社会文化心理共享的一面旗帜，国家和民族主义的重叠成为了1999年国庆献礼片不约而同的选择。而《我的1919》（黄健中导演，1999）便正是表达了这种国家民族想像的一个重要样本。

《我的1919》是以第一次世界大战之后巴黎和会事件为题材的。在这次会议上，西方列强强迫作为战胜国一方的中国接受丧权辱国的战后条约，从而引发了中国现代历史上具有划时代意义的“五四”运动。“五四”运动对于中国的意义当然远远不只是举起了中国反对帝国主义的战旗，而更深刻的意义在于它使国人意识到中国作为一个泱泱文明古国，由于自身政治经济文化的落伍，已经濒临被“开除球籍”（鲁迅语）的绝境。

因而现代化实际上成为了五四精神最核心的关键词。在当时，现代化的意义不仅在于对中国历史和中国现实的批判性反省和革命性改造，而且也在于对西方文化和西方思想的开放性“拿来”和几乎“全盘”吸收。这一历史性的阶段，对于这以后中国的百年历史，应该说都产生了深刻而复杂的影响。

而拍摄在1999年的《我的1919》，叙述故事的年代与事件产生的年代相距已经整整80年，事件的当时性已经不是最重要的了，讲述故事的年代注定了对故事的讲述。所以，影片尽管所塑造的主要“正面形象”顾维钧、肖克俭等都具有西方教育背景，故事的环境也在法国巴黎，但“五四”前后，以国家的现代化为背景的中西文化冲突，以鲁迅、胡适、李大钊、陈独秀等人为代表的知识分子对中国历史和文化的反省，“五四”运动那种前所未有的革命性精神在影片中都很少被感受到，影片整个叙事结构是以西方国家对中华民族肆无忌惮的欺辱和中国人对这种屈辱的义正词严的抗争为基本叙述框架的。影片极力渲染和烘托一种民族尊严和民族情绪，很少关注西方各国为什么能够如此无视中国的国家利益和数万万人的民族利益；更很难回答既然中国从官到民、从内到外，从陆征祥这样的高官到顾维钧这样的青年外交家，从肖克俭这样的热血青年到梅这样的巾帼志士，如此众多的仁人志士为什么还是让中国如此任人宰割。显然，这部影片并不想讲述一个让人“温故而知新”的历史故事，而是叙述了一个塑造民族凝聚力的现实故事，影片用一种封闭的叙事策略回避了历史所留给人们的“症候性”疑问，甚至和当年的电影《甲午海战》、电视剧《北洋水师》等相比似乎都更加淡化了历史意识和理性精神，而强化了其抗外、反帝的民族主义情绪。影片将这一事件所导致的当时的民族自我反省的革命性实践精神转化为现在的对西方霸权所产生的民族反感。应该说，这与其说是一种艺术的需要，毋宁说是时代的需要。

与此密切联系，《我的1919》理所当然地将在中国历史上那样一个沉痛而绝望的“中国可以说不”的事件叙述成为了一个激烈而悲壮的“中国可以说不”的故事。于是，以顾维钧为代表的中国代表团与西方各国代表团成员的冲突、较量便成为中国与西方国家对抗的代表。影片刻意塑造了代表政府力量的顾维钧和代表民间力量的肖克俭这两个“民族英雄”形象，刻意塑造了他们的勇敢、智慧、民族精神、爱国情操。在整个故事中，影片浓墨重彩地表现了顾维钧在和会上如何以一块怀表怒嘲日本代表，如何以他的个人才华和人格舌战群敌，如何以其东方人的魅力赢得了两位法国女性的热爱；同时影片也渲染了民间青年如何壮志酬国、慷慨赴死，而国家、民族在这场国际大游戏中的失败，甚至被排斥在游戏规则以外的屈辱，在影片中却被弱化了、淡化了，甚至回避了。尽管影片中的几乎所有胜利都仅仅体现于唇枪舌剑，尽管中国最后还是被帝国主义列强瓜分出卖，尽管影片也没采用大团圆的皆大欢喜的结局，但两位法国女性对顾维钧的一往情深，作为一种叙事策略，已经将一段悲怆的民族屈辱的悲剧历史几乎改写成了一个昂扬的民族英雄的正剧故事。影片的高潮，并不是欺侮中国的巴黎和约的形成，而是顾维钧的拒绝签字。影片用他所说的“我很失望，我很愤怒”掩饰了外交的失败和民族的屈辱。影片最后出现了一行赫然醒目的字幕：1919年6月28日，中国终于第一次向列强说“不”！这一符号与1999年出品的另一部影片《横空出世》中的一个段落可以说异曲同工。李雪健扮演的人民解放军少将（近景），在对镜头（观众）控诉美国帝国主义用各种现代战争武器欺负和威胁中国后，愤怒地说：“No，去你妈的美国！”这种不约而同当然会使我们产生对《中国可以说不》以及《妖魔化中国》等等风靡一时的畅销书的互本文联想，也会产生对北约轰炸中国驻南联盟大使馆的事件以及随后出现的全国范围内的反美情绪

的指涉性联系。

显然，无论是对西方国家帝国主义形象的塑造或是对中华民族爱国主义精神的强化，这些影片都努力为民众提供了一个中国与外国、东方与西方、弱势民族与帝国主义、发展中国家与发达国家的二元对立的现实格局，从而通过国族认同来塑造民众共同的社群利益、社群联系，在转换人们对现实的体认方式的同时也提供一种共享的集体情感。

在《我的1919》中，进入西方人视野中的英雄是一位男性。当然，这是一个受过良好的西方教育、精通外语的中国人，这是他获得西方接纳的前提。影片极力地展示了他的个人（而不是国族）才华和魅力，他成为了西方人眼中的中国精英。因而影片表现了他如何以能言善辩征服了西方人，特别是征服了两位法国房东让娜母女。尽管这两位法国女性已经是破落到甚至食不果腹的贵族后裔，顾维钧用官银施舍这两位西方女人，不仅从叙事上将中国从被施舍者改变成了施舍者的国家形象，而且也顾维钧所代表的国家、民族获得物质和精神上的双重优越奠定了基础。虽然影片中两位法国女人对顾维钧的认同，甚至爱，以及最后的法国美人鸣枪拯救中国英雄的情节都多少缺乏细节的真实性和情感的丰富性，与其他影片中那些中国女性征服西方男性的故事相比，甚至都更显苍白、贫乏和矫情，但是，这一叙事的虚构恰恰是影片保持国族尊严的必然策略。因而，从《我的1919》这一将政治失败置换为爱情胜利的故事中，我们阅读到的正是中国主流文化对自己的国家民族想像，这一想像不仅通过对西方帝国主义霸权形象的塑造突出了内部团结、自我发展的国家民族意志，同时也通过中西爱情故事强化了人们的民族自信与民族认同。

从这一意义上来说，就不难理解为什么这些影片在风格上民族情绪往往湮没了历史理性，在人物塑造上集体情感远远大于人格个性，在审美效果上煽情渲染常常超过了灵魂触动。应该说，将

被欺侮的故事改写为拒绝欺侮的故事，将中国几乎没有资格说“不”的故事改写为可以说“不”的故事，《我的1919》的虚构策略并不偶然，它通过国族想像努力融合国家意识与民众心理，演绎了一出凝聚民众同甘共苦、一致对外的耐人寻味的现实戏剧。

《我的1919》在制作上的精良，场景氛围营造上的细腻，光色调上的造型感，甚至表演上的激情投入应该说都使影片在艺术上达到了相当的水准。但是作为一个历史故事，似乎它显得多少缺乏历史本身的厚重，也缺乏穿越这段厚重历史的理性力量。它是一部融入了许多现实规定和现实情景而虚构出来的一部主流情节剧。1919年的历史提供了一个虚拟的舞台，演出的更像是1999年那种慷慨激昂的国族想像。

八、个案：陈国星电影的“主旋律”策略

陈国星在90年代中国电影格局中具有独特的位置，他从导演商业类型电影转向导演主旋律电影的过程，呈现了

90年代中国电影从产业化趋势到意识形态化转型的轨迹；他从导演《孔繁森》到《横空出世》，则代表了国主旋律电影从伦理化到国族化的策略性转换过程。在90年代中国众多的主旋律电影中，陈国星几乎是惟一一位既频繁获得政府机构颁发的各种奖励，同时也得到了普通观众和专家的一般认可的导演。这表明了陈国星在政府、观众、专家的“一仆三主”的环境中找到了一种难得的文化平衡。而陈国星所找到的这种平衡不仅反映了导演自己的个性，同时也深刻地反映了这个时代的个性。所以，如果说主旋律电影是中国90年代电影最重要的现象的话，那么陈国星的电影就是主旋律电影中最重要的现象之一。主旋律电影在塑造中国主流文化过程中所显示的努力和局限，都典型地体现在陈国星电影的个案中。而陈国星自己的电影道路，在一定程度上也反映了中国电影在90年代所经历的共同境遇。

陈国星与所谓中国电影的第五代是同代人，甚至是电影学院同级的同学。只是，他与多数第五代出身于导演系、摄影系、美术系不同，而是来自于电影学院表演系。他一开始并没有能够直接

进入电影的核心创作，而是从场记、助理导演、电视栏目编导开始了他的影视生涯。所以，他正式执导电影比其他第五代导演晚了4~5年。1987年，他开始执导第一部作品《山魂霹雳》，1990年编导第二部故事片《情惑》。这时的陈国星，受到此前现代主义思潮的诱惑以及第五代哲学化电影的影响，影片带有明显的追求形而上意义的趋向。这些影片虽然因为时世的变迁和自身的幼稚没有获得普遍的认可，但是陈国星那种善于融合文化主流的特点已经开始显现。

所以，当现代主义电影在中国走到穷途的时候，接受80年代末娱乐片大潮的影响，陈国星开始了喜剧类型电影的创作，从1992年开始，先后导演了《临时爸爸》、《爱情傻瓜》、《离婚大战》、《编外丈夫》、《一家两制》等。他用流畅的镜头、滑稽的故事，走上了一条商业电影路线。其中一些影片还进入了当年的十大上座影片行列，《一家两制》还进入了香港的商业电影院线放映。

但是，1995年以后，一方面国家通过各种政治、经济手段加大了对电影生产的干预和对符合“爱国主义、集体主义、英雄主义”意识形态标准的主旋律

陈国星（1956—），导演的主要作品有《编外丈夫》、《爱情傻瓜》、《孔繁森》、《黑眼睛》、《横空出世》、《聊聊》等。

《爱情傻瓜》1993年 编剧·李晓明 刘树刚 任莲台
导演：陈国星 邹大志

《一家两制》1994年 编剧 刘学强 枯生 导演·陈国星



电影的支持；另一方面，国家机构强调了电影的舆论导向功能和强化了道德净化的规范，缩小了商业电影的娱乐空间。正是这种转型的趋势，使陈国星开始了以一位优秀共产党员的原型为题材的主旋律电影《孔繁森》的创作。这部影片成为当年度主旋律电影的扛鼎之作，也成为当年党政部门推荐观看的重点电影。这部影片的完成为后来陈国星获得近千万人民币导演中国意义上的主旋律“大片”《横空出世》提供了保证。而《横空出世》在1999年国庆献礼的工程中再一次将陈国星送上了中国电影的中央舞台。在以主旋律为主导的90年代中国电影格局中，陈国星从边缘进入了中心，成为了在国内获奖频率最高的导演，同时也成为了中国最知名的导演之一。

《孔繁森》可以说是90年代中国主旋律电影伦理泛情化策略的集大成者。这部影片充分吸收了当时“主旋律”电影的创作经验，在使政治伦理化、使政治伦理主题电影化方面获得了突破。90年代中期，对于中国主流文化来说，重建道德规范，用道德规范重塑人际关系，重新确立执政党在民众中的公仆形

象，以维持整个社会有序健康地发展成为当时刻不容缓的使命。而《孔繁森》和许多“主旋律”影片，就是在这样一种背景下出现的。它借鉴了《焦裕禄》、《凤凰琴》、《蒋筑英》、《炮兵少校》等影片的经验，通过伦理化的政治形象的塑造，用伦理感情包装政治意识形态，用伦理感情设计叙事高潮，影片并不直接宣传政府的政策、方针，也尽量避免政治倾向的直接“出场”，而是着重渲染了孔繁森无私奉献、死而后已的道德境界，强调他把社稷的安危、民众的哀乐置于个人利益之上，强调他作为平凡人的道德情操和日常感情，通过对克己、奉献、集体本位和鞠躬尽瘁的伦理精神的强调来对观众进行以爱国主义和集体主义为核心的道德教育，从而强化国家意识形态的凝聚力和合法性。当政治以一种伦理形式出现时，它与观众的自身的道德律令共同发生作用，政治就变成了与观众自己的道德感情和价值判断相关的日常政治了。所以，《孔繁森》通过唤起观影者的心理认同和情感共鸣，以证明政权与民众的血肉联系，同时通过对观众的伦理感情的调用使他们在受到孔繁森这样的公仆形象感化的同时获得

一种道德的升华和情感的陶冶，同时产生出对现实体制和执政党地位的确认和信任。

《孔繁森》在主旋律电影的叙事方式上，也改变了过去那种英雄崇拜模式而采用了一种平凡化模式。由于英雄神话的解体和权威话语的弱化，《孔繁森》不再把主人公塑造为一个全知全能的英雄，也没有赋予它超凡脱俗的智勇，过去那种顶天立地、叱咤风云的形象被平凡化、平民化了。孔繁森不能克服或驯服所有被编织进叙事中的现实矛盾，而只能用自我牺牲、殉道来感化和影响观众，使观众在感情上被人物所代表的意识形态本质所征服。这也决定了影片的结尾，一定是孔繁森被他的部下和群众所感染感动，而不是他实际地解决了现实困境。

正因为如此，《孔繁森》在样式上与以往的主流电影不同，已经不是标准意义上的正剧而是一种情绪意义上的感伤剧。由于主人公不再具有某种超人的神力或得到其他超人力量的庇护，因而他无力解决所面对的叙事困境，只能通过感化来争取支持和理解，使观影者与影片的意识形态视野达成融合。当然，这并不是耶稣似的受难悲剧，而只是用低调方式为影片的意识形态高潮进行铺垫的一种策略。因而，影片用一组感动不已的主人公与充满敬仰的众人之间的正反拍把观影者推向了一个情感的高潮而不是戏剧的高潮，最后就在这样的高潮中完成了主人公的退场，并像《焦裕禄》、《炮兵少校》、《周恩来》一样不约而同地采用了类似哀悼、出殡的场面，用让人柔肠寸断的如泣如诉的哀思来完成影片的意识形态传播。

所以，我们说，伦理泛情化策略使《孔繁森》如同《焦裕禄》一样，与中国文化的“政治伦理化”传统不谋而合，为“主旋律”电影提供了一个“泛情化”策略的典范。这种典范性在随后的各种评奖中得到了充分的证明。影片陆续获中国电影华表奖最佳影片、最佳导演、最佳男演员三项大奖，中宣部“五个一工

陈国星成为90年代在国内获奖频率最高的导演之一



高明在《孔繁森》中饰演孔繁森



程”奖,长春电影节最佳华语故事片奖,中国电影金鸡奖最佳影片特别奖、最佳男演员、最佳音乐奖,百花奖最佳影片特别奖、最佳男演员奖等等。影片放映也得到了政府有关部门的特别优待,上映日期不仅选在当年的“七一”前后,而且中共中央组织部、中宣部、广电部等单位联合签发了有关通知,要求组织各部门、各单位统一观看影片,北京、四川、黑龙江等地的团体票比率甚至高达90%以上,这也使《孔繁森》在当年创下了国产影片的最高票房。^⑤虽然,影院的上座率与票房之间有一定距离,但应该说,《孔繁森》的这“泛情化”策略成为了国家意识形态传播的一条有效通道。

如果说,《孔繁森》是中国主旋律电影采取伦理泛情化策略的典范的话,那么陈国星1999年导演的《横空出世》则是主旋律电影从伦理化向国族策略转化的重要标志。国家民族想像成为了90年代末期主旋律影片的一种共识。^⑥

陈国星在一个合适的时机,导演了《横空出世》。陈国星在导演这部电影的时候,放弃了以“和平”为主题的创作思路,强化了“民族精神”的主题,放弃了以“领袖”为主体的历史文献片路线,而采用了以“基层”为主体的剧情片路线,采用了一种点面兼顾、虚实结合的戏剧性与纪实性相结合的叙事风格,^⑦将国族倾向与通俗剧情结合起来,

《孔繁森》1995年 编剧 胡建齐、十次东 导演 陈国星



完成了主旋律与大众性的再一次结合。同时,他依然继续了伦理化的策略,设计了两组重要的叙事线:一组是知识分子代表陆光达和军界代表冯石将军这两个男人之间由误解到信任,由信任到肝胆相照的“同志加友谊”感情;另一组是陆光达与妻子王茹惠由被怀疑、隔离、分别到最终的重逢。这两组叙事线不仅使影片单独的段落整体上被串联起来,而且还为观众提供了一个更为感性、更具人情味的历史氛围和人性体验,还原了那个时代人与人之间特殊的感情连接方式,使本来枯燥的原子弹爆

炸试验获得了历史性的悲剧因素和人性的浪漫情怀,同时也为我们塑造了一组爱国主义的好人形象。他们忍辱负重、含辛茹苦,为了国家和民族的利益别妇抛雏,任劳任怨。伦理化的经验依然在这部影片中存活。

因为完成了国族策略的主旋律定位与优良制作的艺术水准难得的结合,所以,《横空出世》完成以后,得到了政府部门的高度评价,再次成为各种国内电影奖项的大赢家,获得了包括金鸡奖最佳故事片奖、最佳导演奖在内的18项大奖;同时,这部影片也得到了一些电影专家的首肯,上海影评人协会将该片评为当年度的优秀影片,而且还高度评价“陈国星导演的《横空出世》这部主旋律影片,不再是主题先行、观念图解,而是表现了生活的深度和艺术的力度。它反映的是60年代我国第一次发射原子弹的重大历史事件,再没有像过去那样不断渲染领导的丰功伟绩,而是热烈写出了科学家和普通战士的伟大贡献;尤其表现了尊重知识、尊重知识分子的现代精神。”^⑧有人甚至认为,《横空出世》几乎达到了主旋律电影的一个高峰。

然而,《横空出世》在进入放映以后,经过多方运作和努力,经过几轮发

《横空出世》1999年 编剧:彭继超 导演:陈国星



行仍然没有突出的市场表现,其票房未能进入当年十大国产电影的排行榜,全国票房收入不足300万元人民币与它接近1000万人民币的投资来说,是经济意义上的失败。这种失败,一方面与中国电影市场的整体培育不足有关,同时也与主旋律电影的市场竞争能力的进一步下降有关。当出生于60年代以前的观众逐渐退出电影消费主体以后,70年代以后出生的新一代城市观众对于电影的期待和理解已经有了深刻的变化,电影对于他们更主要的是一种文化消费品,他们对于《横空出世》这样的历史和这样的人性已经不容易找到共同点了。影片虽然制作精良,但是故事和人性的强度不够,特别是由于受到某些概念的束缚造成的弱冲突性——不仅是外在的人与人的冲突而且也包括内在的善与恶的冲突——的特点,使影片缺乏一种现代电影的冲击力。冲突的匮乏,在一定程度上是主旋律电影创作上难以逾越的鸿沟,不能深刻地触及社会矛盾、历史困境和人性交锋,电影就很难获得思想的深度和戏剧的强度。从这个意义上说,作为主旋律范本的《横空出世》同时也暗示了这类电影在市场上面临的尴尬。

陈国星在中国电影特殊的意识形态夹缝中,将个人风格和人生体验烙进了他的影片之中,使他的影片与中国电影在美学上走向单纯化、共性化,在人文价值观念上追求秩序感、认同性,在艺术风格上崇尚简明,与通俗的整体趋势相一致,成为了当时以主旋律为主导的电影格局中最大的收益者之一。

总之,90年代“主旋律”意识受到国家在政治、经济、法规导向方面的支持,在很大程度上支配着90年代中国电影。题材的选择,价值观念的表达,叙事方式以及对人性和世界的表现深度,甚至电影语言本体都受到直接而巨大的影响。电影在90年代首先不是文化“产品”而是意识形态载体,与“舆论导向”,与社会“安定团结”,与“精神文明建设”等国家政策密切联系。所以,这一时期的电影与前一阶段相比更加单纯化、共

性化、戏剧化,在人文观念和美学观念上越来越走向秩序感、认同性,乐观、简明、通俗成为共同的美学风格。但是,在这些影片中,伦理与政治、情与理、道德英雄与政治英雄之间的裂缝实际上并没有也不可能得到完全的缝合,对这一裂缝的弥补,也许并不仅仅是或者主要不是电影本文自身的叙事能力所能承担的。从美学的角度上来说,这些主旋律影片,由于先验的道德化主题,生存现实很难不是一种被道德净化的自我封闭的符号世界,社会的现实矛盾和权力较量、人们实际的生存境遇和体验都被淡化,社会或历史经验通常都被简化为“冲突——解决”的模式化格局,相当一部分影片不仅叙事方式、视听语言相对单调和陈旧,而且人物形象由于被道德定位,其内在的人性困惑以及必然要面对的外在环境对人格的压力在影片中往往被有意无意地忽略了,人物被先验地假定为既不受来自本性的个人利益驱动也不受来自外界的利益分割的诱惑的“天生好人”,往往缺乏立体性而成为一个平面化的伦理符号。因而,如果说如何处理电影道德化的文本世界与人们非道德化的日常经验之间的差异将是不可回避的道德难题的话,那么如何缝合先验的政治道德观念与现实的人性人生状态之间的裂缝则将是不能回避的美学难题,而如何解决计划性生产与市场化消费的脱节则是不可回避的经济难题。

注释:

① 参见尹鸿《世纪转折时期的中国影视文化》,第50-52页,北京出版社1997年出版。

② 尹鸿:《世纪转折时期的中国影视文化》,第8页,北京出版社1997年出版。

③ 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,第6页,牛津大学出版社、上海人民出版社1995年出版。

④ 奥格尔:《历史哲学》,第62页,三联书店1963年出版。

⑤ “不孝有三,无后为大”,无独有偶,1985年顾学恕导演的《野山》中,那位渴望改变生存状态的女性姓兰也同样没有生育,使这一叙事设计成为了女性反传统的一种象征。

⑥ 参见B. Anderson: Imagined Communities, Lond. 11.

Verso, 1983.

⑦ 参见舒朗《〈孔繁森〉全国市场综述》,《中国电影市场》1996年第9期。

⑧ 参见尹鸿《尹鸿影视时评》,第49-51页,河南大学出版社2002年出版。

⑨ 参见思蜀《用影像构筑纯净世界》,《电影创作》2000年第4期。

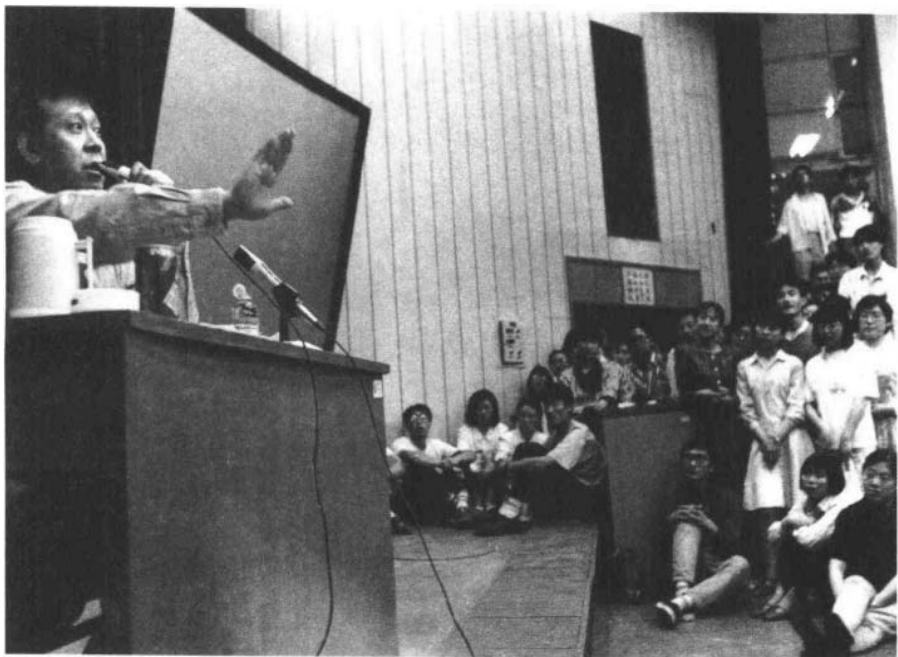
⑩ 梅朵:《一个可喜的信息——1999年度“十佳影片”述评》,上海电影评论学会网站。

第三节 政治娱乐化与娱乐政治化

90年代是一个复杂的转型年代,一方面,由于政府行政力量对电影的直接和间接干预,保证了主流政治意识形态在很大程度上支配着中国电影的状态;但另一方面,与整个社会的经济体制改革相联系,市场经济的逻辑也伴随着电影的产业化转型对中国电影文化产生着深刻影响。电影的娱乐性作为一种文化消费价值在这一时期也成为主旋律背景下的“关键词”。

一、市场化的不归之途

从80年代中期开始,中国电影业开始戴着各种现实的“镣铐”走上了市场化的不归之路。电影从过去计划体制下的国家意识形态事业转化为一种国营产业,各种集体所有制的电影企业、私营企业和中外合资企业相继介入电影行业,一直由中国电影发行放映公司统购统销、垄断经营的电影发行体制解体,电影是否获得市场利润成为电影业是否能够生存的重要参数,生产者与消费者之间建立了直接的经济关系——这些背景的变化应该说都加速了电影的工业化进程,促使电影创作、制作者必须满足尽可能多的观众的需要从而换取利润,大众对娱乐、轻松的要求,因为受经济规律的支撑而成为引导电影文化发展的动力之一。



应该说,80年代末的娱乐片热是电影市场化的第一次冲刺,但娱乐片文化那种享乐主义、个人主义、消费主义的价值观念与社会主义文化那种英雄主义、集体主义、国家主义的价值观念似乎一直有着深刻的冲突。90年代初期,这种冲突随着政治环境的变化带来了娱乐片文化的被否决。1992年邓小平南巡讲话以后,随着改革进程的加速,电影市场化再次获得了机会,借助于世界电影诞生100周年和中国电影诞生90周年的特殊境遇,中国电影在1995年创造了一个十年未遇的市场高峰,《阳光灿烂的日子》(姜文导演)、《红樱桃》(叶大鹰导演)、《红粉》(李少红导演)、《长大成人》(路学长导演)等影片都为国产影片拓展了市场。但是,对于中国电影来说,商业化与主旋律之间的内在冲突并没有解决,随着主旋律意识的强化和电影政策的调整,电影的市场化进程由于规划生产与市场发行之间的冲突而步履艰难,在政府直接或间接投入电影资金的同时,社会的商业投资则明显减少,电影投资环境狭小、利益回报薄弱,不仅电影产量不足而且能够接受市场检验的影片更是凤毛麟角。

90年代后期,中国电影的产业化、商业化发展更多地是体现在发行放映方式上,并不是体现在电影的规划和生产上。1996年以后,不仅前一阶段中国电影产量迅速增加的趋势被减缓,而且以类型片为主导产品的商业电影的生产在数量上也急剧减少,不少国产影片、也

《红粉》:1995年 编剧:李少红 倪震 导演:李少红



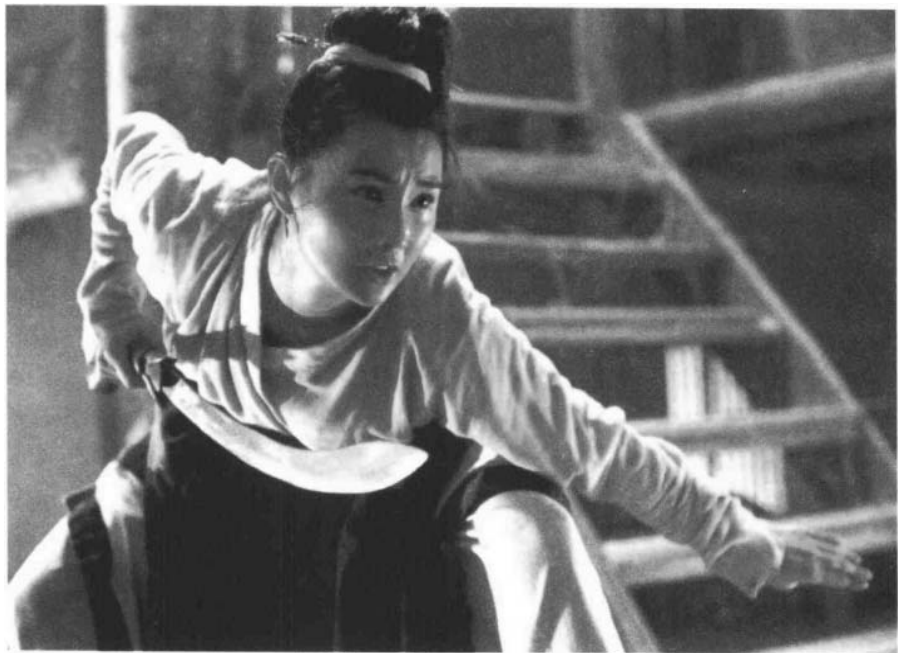
包括一些被列入重点影片的国产影片,在制作水平和艺术质量上都离现代电影形态有不同程度的距离。一些国产影片不仅故事简单,情节和人物模式化,而且画面单调、节奏松散、缺乏造型意识。尽管少数影片有的因为对小品化的喜剧性追求,有的因为题材选择上的针对性,可能还能得到某些观众的认可,但作为一种产业,由于它们不能与城市文化、青年文化、流行文化的产品标准相适应,多数国产片的产品信誉都受到观众质疑。零点公司在北京、上海、广州、厦门、重庆五大城市的调查,用爱看国产片的仅有9.45%和不爱者多达90.55%的比例表明,国产影片的商业化进程仍然处在危机的低谷。^④尽管这种危机的原因相当复杂,但是与许多国产影片作为一种文化产品制作上的粗糙、质量的低劣、样式的陈旧有着根本的联系。正像一位普通读者所意识到的那样,中国电影陷入了信誉危机:“一是广大观众弃它而去。”“二是投资者弃它而去。”^⑤中国庞大的娱乐性电影市场不得不越来越让位于好莱坞“大片”和港片。

二、准娱乐化的动作/悬念片

动作/悬念片,一直是商业电影的主打类型。虽然徐克、吴宇森、成龙等导演的香港动作片和好莱坞大制作影片进入中国电影市场,但是中国既具有悠久的伦理本位传统,又是一个社会主义制度的国家,娱乐性商业电影以被掩饰过的性和暴力为主题,显然与中国特殊的历史和现实国情相抵牾,因而不可避免地要受到意识形态性的排斥。所以,“中国电影不能生产个人的无意识的‘梦幻’,而只能创造民族和政治的光荣与梦想”。^⑥

尽管如此,好莱坞和香港商业电影对中国为数不多的动作/悬念片还是产生了重要影响,而这一影响的核心就是对奇观效果的重视。像塞夫、麦丽丝导演的“草原三部曲”(《东归英雄》、《悲

《新方·客栈》1992年 编剧：苏叔阳 张凤 导演：徐克 李惠成



情布鲁克》、《一代天骄成吉思汗》),张
建亚监制、导演的《再生勇士》、《绝境
逢生》,何群导演的《烈火金刚》、《平原
枪声》,冯小宁导演的《红河谷》、《黄河
绝恋》、《紫日》等影片,一方面提供壮
观的影像、奇异的场面、惊险的动作和
超常的人物,另一方面它们又对电影类
型作了中国式的改造,使无意识的情感
宣泄与有意识的爱国主义和集体主义主
题相结合,试图使影片在一种东方式的
伦理精神支配下产生奇观效果。但是,
受到电影工业规模、技术条件和制作水
平、创作观念和意识的局限,也因为政
治一道德意识形态对动作/悬念片的叛
逆、暴力、性倾向的抑制,中国的动作/
悬念片创作从总体上说处在一种“准娱
乐化”的状态,仍然缺乏市场占有能力。
如果说,娱乐是对心理淤积的一种泄导
的话,那么中国的娱乐电影为这种泄导
并没有开启充分的闸门。

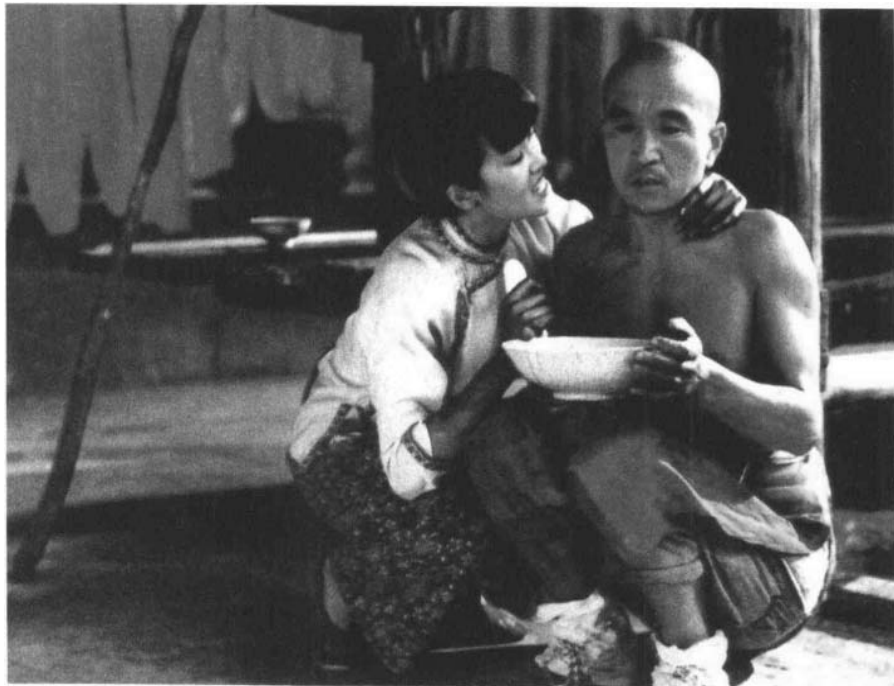
三、国际化的“新民俗”片

在90年代的国际化的背景下,中国电
影还出现了一批以国际电影节为突破
口的“新民俗”片。“新民俗”片曾经是

中国电影立足国内和国际市场的一种重要的
电影类型。

张艺谋先后导演了《菊豆》、《大红
灯笼高高挂》、《秋菊打官司》、《摇啊摇,
摇到外婆桥》,陈凯歌导演了《霸王别
姬》、《风月》、《荆轲刺秦王》,此外还有

《菊豆》,1992年 编剧：刘恒 导演 张艺谋



滕文骥的《黄河谣》,黄建新的《五魁》,
何平的《炮打双灯》,周晓文的《二嫫》,
王新生的《桃花满天红》,刘冰鉴的《砚
床》等。这些作品展现的是远离现代文
明的中国乡民的婚姻、家庭的民俗故
事,但它们并不是民俗的记录,而是一种
经过浪漫改造的民俗奇观。民俗在这
里不是真实而是策略,一种寄托了各种
复杂欲望的民俗传奇。这种类型为中
国的电影导演提供了一个填平电影的艺术
性与商业性、民族性与世界性之间的鸿
沟的有效手段,同时也为他们寻求到了
获得国际舆论、跨国资本支撑并承受意
识形态压力的可能性。

黄土地、大宅院、小桥流水、亭台
楼阁的造型,京剧、皮影、婚丧嫁娶、
红卫兵造反的场面,与乱伦、偷情、窥
视等相联系的罪与罚的故事,由执拗
不驯的女性、忍辱负重的男人以及专
横残酷的长者构成的人物群像,由注
重空间性、强调人与环境的共存状态
的影像构成所创造的风格,使这些电
影具有了一种能够被辨认的能指系统。
那些森严、稳定、坚硬的封闭的深宅大
院,那些严酷、冷漠、专横的家长,那

些循环、单调、曲折的生命轨迹所意指和象喻的大多是一个没有特定时间感的专制的“铁屋子”寓言。作为一种文化策略,在这些电影中,故事发生的环境是东方的,但故事却为西方观影者所熟悉。民俗奇观中演绎的往往是对西方人来说并不陌生的主题、情节甚至细节,从而唤起西方人的认同,一种从东方故事中得到满足的关于对自己的文化优越感的认同。尽管当这些

《大红门第高杆杆》1992年 改编·倪震 导演·张艺谋



《秋菊打官司》1992年 编剧·刘恒 导演·张艺谋



电影按照一种西方“他者”的期待视野来制作时,“伪民族性”在所难免,中华民族的历史与现实、文化与人生隐隐约约地推向了远处,但作为一种电影类型,这些作品融合了视听艺术的修辞经验,表达了某种人道主义的价值观,能够有效地吸引投资并参与国际国内电影市场的竞争,这对于中国电影文化的积累,提高中国常规电影制作和创作水平,尤其是对于中国电影扩展国际文化空间,显然都具有一定的政治经济学意义。

但是,随着人们对这些影片的影像奇观从陌生变成了熟悉,影片的叙事也逐渐模式化和成规化,这些影片在国内几乎已经没有市场,偶尔一些影片还能借助国外市场的夹缝勉强生存。

四、主旋律的娱乐化与娱乐化的主旋律

尽管“主旋律”是中国电影的大趋势,但电影毕竟已经被推向了市场,它并不只是一种计划体制下的意识形态媒

《悲情布鲁克》1993年



体,而是一种文化产业。因而,国产片如何走向市场,不仅困惑着电影的生产创作人员,而且也同样困惑着文化和电影管理核心。所以,虽然电影的娱乐性趋势与“主旋律”要求之间不可避免地存在着矛盾冲突,一方面市场化冲击了主流政治意识形态的核心地位,娱乐倾向中的享乐主义和个人主义价值观念影响了主流意识形态所维护的道德秩序;另一方面,政治意识形态的规定性和道德意识也限制了大众文化的娱乐性宣泄和个体欲望的表达。但随着对电影“观赏性”的强调,娱乐性与政治性之间经过相互较量和相互协商,都在逐渐寻找结合部和协作点。因而电影工业常常借助政治的力量来扩展市场空间,“主旋律”也常常借助大众文化逻辑来扩大主流意识形态的社会影响。

中国电影主要受三种力量制约:政治调控、商业利润、艺术判断。电影作为文化娱乐产业,既受制于商品生产规律,又作为一种媒介文化,受制于文化创造的人文理想和人文使命,同时它作为一种行之有效的大众传播媒体,还被指定担负确定的国家意识形态责任。所

《悲情布鲁克》1993年 编剧 郑城 导演 塞夫



《烈火金刚》1991年 编剧 吕洽 导演 何群 江浩



以, 电影的政府管理机构在精品的理解中更强调电影是一种“宏扬”社会主义“主旋律”的政治意识形态载体, 而电影生产发行机构则更强调电影精品应该通过市场获取高额利润, 而电影艺术家则可能更强调电影的人文深度和审美个性。政治性、商业性、艺术性构成了电

影的三个支柱。

90年代消费电影特别值得关注的现象之一是包括《红樱桃》、《红色恋人》在内的几乎所有的商业类型电影都为政治准入进行了主旋律改造。政治娱乐化、娱乐政治化共同呈现出商业电影主旋律化的趋势。最初是《龙年警官》试

图完成侦破类型片与警察颂歌的统一; 接着是《烈火金刚》试图完成革命英雄传奇与枪战类型片的统一; 《东归英雄传》、《悲情布鲁克》等试图完成民族团结寓言与马上动作类型片的统一; 《红河谷》试图完成西部类型片与爱国主义理念的统一; 《红色恋人》试图完成革命回忆与言情类型片的统一; 而在1999年, 《黄河绝恋》则试图完成战争类型片与民族英雄主义精神的统一; 《紧急迫降》试图完成灾难类型片与社会主义集体主义主题的统一; 《冲天飞豹》试图完成空中奇观军事类型片与国家国防主题的统一。这些影片都相当明显地借鉴了好莱坞电影的叙事方式、视听结构、场面造型、细节设计方面的经验。有的影片还自觉地适应国际电影潮流, 用电脑合成、三维动画等高科技手段提高电影的奇观性。这些商业化的努力同时又始终与主旋律定位密切联系, 娱乐性与政治性之间经过相互较量和相互协商, 都在逐渐寻找结合部和协作点——一方面电影工业借助政治的力量扩展市场空间, 另一方面“主旋律”也借助大众文化逻辑扩大主流意识形态的社会影响。

《龙年警官》1991年 编剧 魏人 导演 黄建中 李子羽



电影《红樱桃》宣传招贴



青年电影制片厂摄制



内容简介

两位中国孩子楚楚、罗小蛮被送往苏联莫斯科伊万诺沃国际儿童院学习。德国法西斯的炮火摧毁了孩子们宁静的生活。影片描写他们在第二次世界大战极其残酷的环境中生存、斗争、成长的真实经历。

五、个案：《紧急迫降》与中国式“灾难片”

中国电影试图借用商业娱乐元素争取票房利益，不仅那些直接面向市场运作的商业类型电影追求电影的娱乐性，而且许多主旋律影片也都自觉地采用了商业类型电影的策略，呈现主旋律电影

商业化的趋势。同时，从90年代中期以来，电影成为了国家主旋律文化的焦点领域，在电影意识形态化的处境中，中国主流电影事实上很难成为完全意义上的好莱坞式的商业类型电影，好莱坞电影那种个体宣泄、个人英雄、感官刺激、弑父原型的叙事策略与中国主旋律文化所强调的稳定、团结、昂扬的基调并不和谐，因而，中国模仿好莱坞

的商业类型电影往往又或多或少地进行了主旋律改造，呈现出商业电影主旋律化的趋势。

1999年出品的由张建亚导演的《紧急迫降》就是一部体现了在娱乐性与主旋律之间尴尬徘徊的当前中国商业电影处境的典型文本。这部以一次飞机空难事件为题材的影片试图模仿和遵循一个我们早已熟悉的好莱坞灾难片的类型模式：倾斜的构图、轰鸣的飞机声、简短而紧张的剪辑……似乎都为正在草地上玩耍的李嘉棠父女俩蒙上了灾难的阴影，接下来夫妻俩的冷眼相向和冷言相对也揭开了家庭危机的序幕，当两人不期而然地登上同一架波音客机的时候，观众已经开始期待一个冲突与解决的故事，伴随那些透露着紧张和不安的短促的镜头剪辑和令人心惊的效果声音，一种山雨欲来风满楼的气氛已经为这部影片提供了充分的关于灾难的预期。飞机上的婴儿使我们联想到了《敖德萨阶梯》中婴儿车所起的惊险而恐慌的叙事功能，农民企业家作为喜剧性调节因素进入了惊险叙事的格局，两位西方人为飞机上即将出现的事故埋下了文化冲突的伏笔，端然而坐的气功大师似乎为飞机内喧嚣的空间提供了某种诡异莫测、老谋深算的神秘，李嘉棠、刘远和丘叶华的出现使人们意识到两个男人和一个女人的三角恋爱故事将在与世隔绝的飞机上和陆地间拉开序幕……影片到这里，似乎一切都准备就绪了，正如那架即将冲天而起的飞机一样，观众也正等待着一个虽然并不陌生但却始终充满刺激的灾难性的电影游戏旅程的开始。

但是，电影并没有按照我们的预期进行。影片虽然给了我们一切关于灾难的预期和伏笔，但灾难、甚至是微小的灾难都没有真正发生。严格地说，这部按照灾难片模式开始的影片在灾难还没有出现时就迅速地被一个救难的故事所替代。于是，尽管影片采用了大量的交叉性、对比性的蒙太奇

剪辑来强化视听效果的危机感，大量使用短镜头、小景别的快速切换来制造节奏上的紧张感，大量使用计算机特技来创造各种貌似惊险的空中场面和离奇景观，最后甚至采用了夫妻俩逃离记者独自团聚的好莱坞类型电影的典型片段作结尾，这一切似乎都想使观众能够继续以一部灾难片的预期来完成叙事经历。但是，观众还是逐渐意识到，观众面对的不是、也不可能是一部真正的灾难片。灾难在这部影片中是被放逐的、被遮蔽的。牺牲、受难甚至惊恐在影片中都被降低了，惟一的灾难奇观只能通过一场假想的可能性被展示而失去了逼真所带来的惊恐体验。观众没有看到英雄的出现而只是看到了所有人都按部就班地采用一切常规手段排除故障，直到脱离似乎危险性并不大的危险，以至于影片一开始埋下的许多人物的伏笔、设计的许多叙事功能到后来都有头无尾地消失了，观众对于灾难片的期待被影片的进程逐渐否决了。

影片其实不是一个灾难的故事而是一个救助的故事。在这个故事中我们目睹的是上下同心、四方协力的患难与共的场景。从中央到地方，从党、政、军到企业、百姓都无一遗漏地出现在影片救难过程中。从民航总局、市委领导到航空公司、消防部门都直接在影片的叙事中亮相，而尤勇所扮演的刘远无非是这种集体智能的代表。几乎所有的救助者都是一种无个体性的功能性符号，是共享相同的思想和行为模式的“群体人”的代表。人与人之间没有矛盾、没有冲突、没有差异。在整个救助过程中，参与者构成了共性化的群像，从而也构成了万众一心的社会理想的象征。而飞机上的几乎所有人都成为了被救者，都失去了行为的主动性，只是等待救助或者等待救助的命令。在救助故事中，没有一般灾难片类型中不可缺少的个体化的行为英雄，他们都没有表现出作为英雄所独有的巨大的智能、勇气或者个人意识、

《紧急迫降》1999年 编剧：郝建 导演：张建亚



胆魄。影片展示的救助过程，是一个表现集体智能、集体团结的过程，个人仅仅是“集体”指令的模范接受者和操作人，以至于机长的“英雄性”最后只能通过妻子的广播来得以传达。显然，这

是用集体力量、用团结来解决危机的主流文化模式的一种自觉阐释，在这一阐释系统中，基本上没有为好莱坞似的个人英雄主义精神留下空间，甚至也没有为中国电影传统中那种革命

老演员葛存济为第五代导演张建亚颁奖



英雄主义精神留下空间。

毫不奇怪,从《紧急迫降》以及许多中国的所谓商业类型电影中,观众主要看到的并不是关于勇气,关于牺牲,关于生死考验的故事,而是关于信仰、信心、团结、理解的故事。这是没有英雄崇拜的故事,是找不到牺牲者和受难人的故事,是没有人性冲突和人格较量的故事,是依靠集体力量、依靠团结精神度过危机的故事。应该说,几乎所有主流文化对于现实和现实危机的理解都通过灾难性事件得到了完整呈现。因此,这些电影讲述的不是自救的救助故事而是一部被救的救助故事,观众从这部影片中得到的不是英雄主义的崇高感而是一种被人救助的庆幸感,从而影片完成着它主流意识形态的使命——我们面对危机但是我们能够度过危机。如同“抗洪抢险”一样,这部影片也是一个党政军民众志成城的大叙事的组成部分——无论我们面临什么样的危机和患难,只要我们有核心,有秩序,甘苦与共,那么所有的危机和患难都不过是一场虚惊。

尽管许多人都认为好莱坞主流电影也是一种“主旋律”影片,但那是一种美国/西方式的主旋律影片,那是建立在个性主义、自由主义基础上的主旋律影片。它的基本意识形态策略是通过欲望的宣泄来完成个体的净化,通过对叛逆情绪的疏通来维护核心秩序的稳定,通过对个人自由的渲染来证明人道主义的意念。而在中国的主旋律意识中,欲望、享乐、宣泄、叛逆、刺激等商业类型元素的生存空间却相当狭窄,因而,主旋律化与商业化的共谋往往很难在宣泄与认同、叛逆与维护、个体与整体之间达成共识,因而也很难在权威的价值观念与观众的观影快感之间达成共识。而这正是中国主流电影文化所面对的“症候性”难题。从《龙年警官》到《烈火金刚》直到《紧急迫降》,都是处在市场产业与规划控制、消费领域与政治领域夹缝中的中国主流电影一种生存方式。

六、个案：冯小刚的贺岁片及其市场品牌效果

在90年代后期以后的中国电影,真正具有娱乐消费价值的影片并不多,而冯小刚导演的喜剧贺岁片和情节剧则是为数不多的具有市场消费性的国产片。尽管在电影批评界、文化批评界,甚至普通观众中,不少人对冯小刚电影不以为然,甚至颇多微词,各种电影奖励也大多对冯小刚电影视而不见,但是,在中国电影市场持续低迷的情况下,特别是在国产电影市场一片萧条的境遇中,冯小刚的4部贺岁电影(《甲方乙方》、《不见不散》、《没完没了》、《大腕》)加上一部言情影片(《一声叹息》),从1997年以来,却一直连续5年能够高居中国电影市场的票房排头,有时甚至超过所有进口分账发行的“大片”成为票房冠军,这是一个不容忽视的事实。尽管有许多导演包括张艺谋这样的一流导演也试图仿效冯小刚去分享贺岁影片的市场,尽管每年中国电影中也也不乏个别观着性和艺术性都比较突出的影片,尽管每年引进外国影片中也屡有具有市场冲击力的例子,但冯小刚贺岁片依然具有稳定的票房和优势性的市场占有率。

冯小刚影片的商业策略是本土化的,这不仅体现为其针对中国农历年而定位为贺岁片,而且也包括它所采用的幽默、滑稽、戏闹的传统喜剧形态。他的影片常常用小品似的故事编造、小悲大喜的通俗样式,将当下中国普通人的梦想和尴尬都作了喜剧化改造,最终将中国百姓在现实境遇中所感受到的种种无奈、困惑、期盼和愤怒都化作了相逢一笑。贺岁片的商业成功似乎提供了一种启示:喜剧电影可能是最本上的电影,笑不仅有鲜明的民族性而且有鲜明的时代性。尽管冯小刚电影那种明显的媚俗倾向和露骨的商业诉求以及八面玲珑的市俗风格,受到了不少精英批评者的排斥,但应该承认,这些影片几乎是惟一能够抗衡进口电影的中国品牌,为

处在特殊国情中的民族电影的商业化探索了一条出路。

冯小刚电影的票房奇迹是由1997年的《甲方乙方》开始的。《甲方乙方》的市场成功,取决于四个主要因素:第一,由于1995年分账发行进口影片政策的促进以及邓小平南巡讲话后中国电影生产力的短暂解放带来的市场复苏,在1997年还带有余音,保证了电影市场的基本需求氛围。第二,在保留市场需求余热的时候,该年度电影产量急剧下滑,特别是具有市场运作机制和市场感召力的影片严重匮乏,市场期待着具有消费潜力的影片出现。第三,正是在这样的市场需求与产品供给发生严重错位的时候,冯小刚电影作为国产电影第一次借助“贺岁”这一商业档期的概念推出,获得了应运而生的机遇。第四,冯小刚通过葛优等演员的明星定位,现代都市喜剧的风格定位,具有时尚感的电影文化定位,雅俗共赏的节庆消费定位,准确地把握了贺岁片的基本品质。正是这一切天时地利人和的条件,使《甲方乙方》在当年中国的电影市场上独占鳌头,独领风骚。

冯小刚(1958~) 导演的主要电影作品有《永失我爱》、《甲方乙方》、《不见不散》、《没完没了》、《一声叹息》、《大腕》等。



《甲方乙方》1997年 编剧 冯小刚 王刚 导演：冯小刚



更重要的是，冯小刚相当敏感地将《甲方乙方》这种多少带有“偶然性”的成功，转变成为了一个具有“必然性”的产品系列，相继推出了《不见不散》、《没完没了》、《大腕》等贺岁片以及作为一次节奏调剂和变异的插曲《一声叹息》。这些影片

其基本的电影风格都是喜剧性的，

而其喜剧的基本核心都是小人物在转型时代中的夸张而滑稽的挣扎、错位以及不期而遇的一点温情，而这些小人物的形象符号就是葛优。葛优的确有些像当年卓别林在电影中所扮演的那些小人物，但葛优没有能够成为卓别林所塑造的流浪汉，因为冯小刚的喜剧没有卓别林的那种深刻、诚实和热情。冯小刚虽

然也通过一个个小人物来暴露社会的种种失衡和病态，但是他那种玩世不恭的态度、那种自作聪明的造作消解了他电影的意义，就像《大腕》里面一个细节，尤优贬斥露茜的境界最低而他的境界更高，其实冯小刚也如此看待他与观众的境界，毕竟是在操纵着电影观众的喜乐，当然，‘境界’比冯小刚更高的还是金钱，‘它能够看无限远’。冯小刚不过是在‘佛祖’的手心里而已，‘不求最好，只求最赚’——这正是冯小刚贺岁片的本质”。^④

但正是这一本质，使冯小刚电影在中国电影市场几乎每况愈下的大趋势下，继续成为中国国产电影市场的“中流砥柱”。以全国票房而言，《甲方乙方》达到了3000万元，《不见不散》4000万元，《没完没了》5000万元，《大腕》也超过了3000万元。冯小刚甚至放言，如果没有盗版，《大腕》的票房可以达到5亿。正因为冯小刚一部单片的电影票房就接近了中国全国国产、进口电影总票房约1/20，所以冯小刚才自视极高，而对主流政治舆论和文化舆论对他的忽视相当不满。

冯小刚电影的这种票房的“必然性”并不是仅仅来自贺岁片，因为贺岁

《不见不散》拍摄现场



葛优多次出演冯小刚贺岁片男主角



傅彪多次出演冯小刚贺岁片男配角



片只是一个电影档期概念，许多扛着“贺岁片”大旗的电影纷纷折戟沉沙；也不仅仅是来自娱乐性定位，因为这几年娱乐性定位的影片特别是进口好莱坞影片并不少，但是都少有能够达到冯小刚电影的市场记录。冯小刚电影市场表现成功的最重要因素，在于冯小刚电影在市场上建构了一个消费意义上的品牌，正如同007电影的品牌一样，也正如CCTV春节联欢晚会一样，冯小刚的贺岁片在观众的消费心理中获得了一种定位、一种消费期待、一种可以预计的消费效果。后现代性的通俗、幽默化的宣泄、喜剧明星+漂亮女性的固定组合、大社会荒诞背景的小人物调侃、悲剧元素正剧温情对喜剧风格的适量注入、媒介立体推广、贺岁档期推出等等，共同构成了冯小刚电影的品牌元素。《甲方乙方》的成功不仅出乎专业人士的预料，也出乎冯小刚本人预料。如果说这时候冯小刚对于何为电影品牌以及如何建构一个品牌还处于朦胧意识的话，那么后来的一系列专业流程和操作就让这种品牌意识更加凸显了，其受众、功能、品位、档期、推广等方面的准确定位共同建构起冯氏电影品牌这座大厦。于是，当每年除旧迎新之际，中国电影观众就像等待春节联欢晚会一样，等待着冯小刚电影的出场。冯小刚拍摄贺岁片的“捉放曹”伎俩更是让不少观众时喜

时忧，每年看完冯小刚电影之后，观众在“不过如此”的感受中又悄悄开始期待冯小刚新的贺岁影片的出现。

冯小刚电影是一种品牌，具有被电影观众所识别和认可的共同标志（如冯小刚导演、葛优主演、喜剧类型、时尚风格）以及这种标志所代表的共同的服务内容（如幽默、滑稽、调侃带来的娱乐性，小人物+美女的“灰小伙”故事带来的情节剧快感等等）。冯小刚电影作为一种品牌，体现了四个主要特征：

1. 系列性。品牌都呈现出一种系列性，或者是横向系列，如企业的多种同样商标的产品，跨地区、跨国的连锁店；或

1997年末，冯小刚编剧、导演和出演了他的第一部贺岁片，《甲方乙方》在北京的票房超过了有史以来所有国产和进口影片的票房纪录，达到了1160万元。



者是纵向系列，如系列产品，也包括系列电影、电视剧、电视节目等等。系列性意味着同样系列产品尽管会有许多变化、改进、修正，但是在标识、质量、服务、效果方面却具有某些明显的甚至主要的共同性、关联性或者说可以识别性。因而，同样系列的产品可以互相参照、互相印证、互相支持。比如，007系列影片已经拍摄了数十部，虽然其艺术质量并不突出，但是那种惊险+美女+异域空间+动作奇观+高新军事技术+轻喜剧风格的基本模式却给观众带来了一种基本的认知。这是一种“快餐”式样的电影，当你需要轻松、娱乐和刺激的时候，你可以选择007。而冯小刚电影建立的也是这样一种品牌的系列性。他的影片尽管故事不同、人物不同、故事的背景不同，但是相似或相同的主要演员，大同小异的叙事方式甚至人物结构，具有后现代都市意味的喜剧风格等等都保持了连续性。尽管几乎没有人认为冯小刚电影具有多么高的艺术品质，但是众多的观众都把在电影院里纵情一笑的期望放到了冯小刚电影中。从这一点可以说明，系列性是电影品牌的一个重要特点。2. 知名度。品牌的知名度成为同等条件下，影响消费的决定性因素。冯小刚的贺岁影片已经有5年的片史了。在这5年中，冯小刚积累了充分

1998年冯小刚执导并编剧的《不见不散》全片在美国拍摄，其票房收入又一次刷新了《甲方乙方》创下的纪录，全片票房4000万，仅北京一地就高达1300万。



1999年冯小刚再次应制片方力邀，拍摄贺岁片电影《没完没了》，北京地区票房再逾千万，取得贺岁电影三连冠。



的知名度，丑男+美女的人物模式、贺岁概念、大陆——港台——美国的明星效应、票房冠军、冯小刚惊世骇俗的公众言论、《一声叹息》的变奏、好莱坞的制作、铺天盖地式的前后期宣传等等，都使冯小刚电影具有了极高的知名度。经过多年积累，知名度就构成了一种品牌特点，冯小刚影片不仅成为媒介最关心的电影信息，而且也为公众设置了文化消费、电影消费“议程”。品牌的知名度与其社会、经济价值是成正比的。3. 满意度。只有在系列产品带给了消费者大致相近的满意度的时候，品牌才能在消费者心中被建构起来。由于《甲方乙方》的推出，观众对冯小刚电影有了一种期望定位，就是获得松弛、宣泄、温情的娱乐快感，而不会企求通过冯小刚电影去获得精美、震动、优雅的艺术享受。所以，尽管人们会认为冯小刚电影不够“艺术”、不够“思想”、不够“精深”，但是，只要冯小刚电影能够满足观众所期待的娱乐性的消费动机，人们就会产生一种基本的满足感，而不会有一种被愚弄、欺骗的感觉。正是这种基本的满足感，构成了人们对冯小刚电影持续消费的基础。4. 信任度。系列产品作为品牌，必须在消费定位、产品质量、生产标准、服务水平等方面与消费者达成一种稳定的信任关系。换句话说，系列产品必须保证观众每一次选择没有失望

2001年12月，《大腕》帮助冯小刚翻开贺岁系列的第4页。



感、受挫感，于是对同一品牌就会产生消费信任，甚至消费依赖。冯小刚电影也建立了这样一种信任度。优良的制作水平、稳定的创作质量、明确的娱乐定位、可靠的观看效果。所以，尽管传媒或者因为政治动机或者因为商业动机，对各种电影进行炒作宣传，但由于其中泥沙俱下、良莠不齐，观众时常有被误导的心理感受，不可能产生消费信任。于是，冯小刚电影就成为许多观众看电影、或者看国产电影、或者看贺岁电影的首选或者主要选择。2000年当冯小刚由于《一声叹息》而主动退出贺岁市场以后，《美丽的家》、《幸福时光》、《考试一家亲》、《大惊小怪》、《防守反击》等贺岁影片全图乘虚而入，但是，据北京2001年1月10日的报纸统计，5部贺岁片在北京市场的总票房为320万元，不及同时期冯小刚一部影片的1/3，其中由著名导演张艺谋导演的《幸福时光》的票房收入才70万元，这与其说是电影质量的差异不如说是品牌信任度的差异。所以，冯小刚电影的市场反应并不意味着观众最喜欢的就是冯小刚的电影，也不意味着冯小刚的电影就是最具有市场竞争力的电影，更意味着冯小刚电影是最优质的电影，而只是意味着冯小刚电影作为一种品牌，有了一种信任度，从而创造了市场价值，以至于“过年看春节联欢晚会，贺岁看冯小刚

电影”成为90年代后期以来的一种文化消费习惯。

在市场环境中，品牌就是一种竞争力、吸引力、亲和力。所以，冯小刚电影的市场成功，在很大程度上表明了品牌建构的成功。一个正常的消费市场，是由不同的品牌商品来带动的。每种品牌都有特定的功能定位、价格定位、消费者定位，各种品牌的组合构成了一个丰富多样的消费市场。电影市场也不例外。不同的档期、不同的受众、受众不同的观影需要都需要有不同的电影消费对象和不同的电影品牌。因此，中国电影市场的繁荣，必须建构不同的电影品牌。没有丰富的、多层次的品牌构成，就没有电影市场，没有电影市场就没有电影工业，没有电影工业就没有电影的前途。

一个冯小刚当然不是中国电影市场或者中国电影的救命稻草。在美国，90年代，每人平均每年观看5部电影，而在中国每个人平均5年以上看一场电影，不到100部的影片年产量和引进量，具有1000万以上票房收入的电影发行量不足20部（包括进口影片），应该说，这些数字都根本不可能支持中国电影市场。在这样萧条的市场上，即便偶尔有几部优质影片，也会因为观众根本没有电影消费的习惯以及缺乏对电影产品的信任和依赖而不可能有良好的市场表现。冯小刚，只不过是多年的品牌形成了一种“必然”的票房奇迹，从而成为了中国电影市场的一个“偶然”而已。

从90年代中国电影总体来看，也许可以说是生产的规划性大于了市场自身的调节性，政府行为的作用超过了产业行为，90年代的中国电影事实上还没有能够创造出自己的商业类型电影。因而，从90年代中期以来，商业类型电影的数量不断下降，类型规范没有建立，几乎没有形成批量生产的能力。除了少数喜剧影片以外，中国国产电影几乎还没有形成商业生产和流通的机制，正是这一暴露在外的阿基里斯的脚踵，使好莱坞有理由虎视眈眈地注视着中国这块处在未开发状态的巨大的电影消费市场。

注释:

- ① 参见《点题调查 国产影片谁人喝彩》、《精品购物指南》1997年11月4日。
② 洪文:《中国电影陷入信誉危机》,《电影艺术》1997年第6期。
③ 尹鸿等:《进入90年代的中国电影》,《当代电影》1992年第1期。
④ 尹鸿:《跨国制作,商业电影与消费文化——〈人腕〉的文化分析》,《当代电影》2002年第2期。

第四节 本土体验与现实关怀

处在市场化与政治化的双重夹缝中,知识分子社会角色在初级阶段市场经济状态下突然失宠,人文主义作为一种电影精神在这时期则面临着空前的挫折,受到消费文化与权力文化的必然抑制。但由于中国社会现实所潜伏着的巨大召唤力,人文主义精神依然在90年代铭刻了一系列醒目的印记。

一、关怀当下人生

任何过渡时代其实都是艺术的黄金时代。应该说,90年代中国正处在一个需要而且可能产生真正的艺术、真正的电影的时期。中国正在发生急剧社会变

迁,社会关系、人际关系、家庭关系都处在不断的变动和调整中,人的命运以及人们的价值观念、心理状态都在转型中动荡、变化,几乎所有人都在这个翻云覆雨的社会动荡中丢失和寻找自己的人生位置,现实生活本身已经提供了比任何戏剧都更加富于戏剧性的素材,也提供了比任何故事都更加鲜活的人生传奇。因而,对于观众来说,如果观众需要电影,当然不仅仅是需要电影教导观众如何独善其身或者兼济天下,也不仅仅只是需要电影带给观众一段短暂的梦幻想像和心理刺激,同时观众也需要通过电影这面“镜子”来“反映”心灵的变异和外观世界的诡异,通过电影来与同样处在转型时期的其他人共享苦难、迷惘、欣悦和渴望,通过电影来理解、面对和解释所遭遇的现实。然而,由于政治和经济动机上的过分急功近利,造成了绝大多数电影对中国现实有意无意的遗忘。电影脱离了人文关怀,也脱离了观众对于电影的期待。

但仍然有一些电影人相信,在政治道德电影和商业娱乐电影之外,可以找到“第三种电影”的生存可能和成长空间,还可以期待一些真诚的电影的出現。他们相信,这样的电影不只是对好莱坞电影模式的东施效颦,也不是对桂冠的翘首以待,而是对所遭遇的现实和观众所经历的人生的一种挚爱,它们将

连通观众对现实的体验,不是用利益而是用真诚守望人生,与观众对话。

应该说,90年代以来,在政治道德电影和商业娱乐电影的夹缝中,作为主流电影以外的“第三种电影”,依然还是在默默地坚守和生长着。这些影片虽然一直不是电影市场运作和电影政治活动的中心,但却一直是中国电影中最具艺术震撼力和现实主义精神的作品。夏刚的《大撒把》、《无人喝彩》,李少红的《四十不惑》、《红西服》,宁瀛的《找乐》、《民警故事》,刘苗苗的《杂嘴子》,张艺谋的《秋菊打官司》、《有话好好说》、《一个也不能少》,黄亚洲的《没事偷着乐》,黄建新的《站直了,别趴下》、《背靠背,脸对脸》、《埋伏》、《红灯停,绿灯行》等系列影片,特别是90年代后期出现的一些新生代青年导演拍摄的影片如《巫山云雨》(章明导演)、《城市爱情》(阿年导演)、《美丽新世界》(施润玖导演)、《那人那山那狗》(霍建起导演)、《天字码头》(张前、马军卫导演)、《爱情麻辣烫》(张扬导演)、《成长》(宁敬武导演)等,都显示了一种对人性、艺术和电影的真诚。这些影片最基本的艺术动机不是去演绎先验的道德政治寓言或政治道德传奇,也不是去构造一个超现实的欲望奇观或梦想成真的集体幻觉,而是试图通过对风云变幻的社会图景的再现和对离合悲欢的普通平民命运的展示,不

《大撒把》1991年 编剧:冯小刚 郑小龙 导演:夏刚



《爱情麻辣烫》1997年 编剧:张杨 刘苗苗 刀尔男 蔡尚君 导演:张杨



老电影人赵子岳为青年导演董巍起(右)颁奖。



仅表达对转型期现实的体验，而且也表达人们所表现出来的生存渴望、意志、智慧和希冀。

在这些人文电影中，张艺谋的《一个也不能少》、根据刘恒小说改编的电影《没事偷着乐》(黄亚洲导演)等，都

在当今中国两极分化、生活方式分化的不平衡背景下，叙述了一些普通平民的生存困境和在困境中的生存智慧。《没事偷着乐》叙述了当代中国那些曾经被看作社会脊梁的普通“劳动者”的故事：大民和他的一家，像许多被这个灯红酒

绿的时代所遗忘的普通平民一样，在生活内忧外患的逼迫下，仍然活着，而且用贫嘴、用粗茶淡饭来使自己活得有人的尊严、人的快乐。大民一家生活的那个狭窄、拥挤、憋闷的家庭空间，既是故事演绎的舞台，也是对这些人在当代社会中所处位置的一种隐喻。从大民一家，观众看到了中国文化历来所炫耀的一种生命力，无论是多么艰难的生存空间，也无论是面对多么不平衡的利益分配，他和他们都能“像”人一样活着、笑着、“贫”着——没事偷着乐。面对生存的艰辛，这部影片营造了一种苦涩的幽默风格，用人物的自我作践、自我安慰、自我解嘲来化解现实矛盾，而观众也在人物的这种苦涩的幽默中产生理解、同情和松弛。一方面是高消费阶层的纸醉金迷，另一方面则是底层平民的生存挣扎，这不仅是一种物质现实的呈现，更重要的是一种精神冲突的揭示。尽管这些影片最后都通过一种有意识的虚构来为底层平民提供进入“幸福生活”的承诺。张艺谋在《一个也不能少》中利用“媒介神话”解救了面临失学的魏敏芝们，而《没事偷着乐》则用地平线上的一排新楼为几乎无家可栖的大民一家描绘了一幅未来远景。然而，这些影片的

《美丽新世界》1998年 编剧：刘奋斗 王耀 导演：鹿润玖



90年代女明星陶虹



意义并不在于这些勉强的抚慰,而是在于它们成为了当前中国现实境遇的一种文化再现。

还有一些影片揭示了中国普通百姓,或者说低层百姓所面对、所经历的消费社会中欲望与现实的痛苦矛盾。在中国社会现实中,铺天盖地的各种豪华汽车、别墅、化妆品、名牌服装的广告,琳琅满目的各种宾馆饭店的灯红酒绿似乎都在承诺“美丽新世界”近在咫尺,然而这些幸福生活又几乎总是与他们擦肩而过。对于普通老百姓来说,他们遭遇的是一个充满诱惑而又无法摆脱匮乏,充满欲望而又充满绝望的世界。于是,青年导演施润玖拍摄的影片《美丽新世界》结束时表现了这样一个段落:在滂沱大雨中,从乡下来到上海的张宝根拉着金芳的手,站在建筑工地的地基上,指着空中斩钉截铁地说:这上面有一套属于他宝根猜奖赢得的两居室的房……这位幸运获得一套迟迟拿不到手的住房的乡下青年宝根来到上海,为这个可望而不可即的幸福承诺而留在一个他过去从不认识的远房亲戚年轻的金芳阿姨家。于是,如同所有的普通百姓一样,他们使出了自己的全部智慧和心血,苦苦地生活着,艰难地期望着,而那套两居室的住房则永远作为一个承诺,像空中的楼阁为他们提供了一个美丽新世界的海市蜃楼。这个用空中楼阁所象征的“美丽新世界”将普通生活的渴望者和劳动者的生存处境和生存理想深刻而细致地描绘了出来。就像另外一部年轻导演拍摄的影片《网络时代的爱情》中一个大学毕业生所说:“到处都是汽车别墅,我就是不知道他们为什么会有那么多的钱,他们的钱是从哪里来的?”普通人所梦想的那个美丽新世界似乎就像宝根所期待的那个空中楼阁。《美丽新世界》的片名就像《没事偷着乐》、未改名为《红西服》以前的《幸福大街》,以及电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》一样,它们的片名都共同地用幸福、快乐来与人们所遭遇的现实艰辛形成对比,暴露了当前失衡状态中消费社会的欲望

与匮乏之间的裂缝。

这些影片都显示了一种对于人性、对于艺术、对于电影的真诚,这些影片不是去演绎先验的道德政治寓言或政治道德传奇,也不是去构造一个超现实的欲望奇观或梦想成真的集体幻觉,而是试图通过对风云变幻的社会图景的再现和对离合悲欢的普通平民命运的展示,不仅表达对转型期现实的体验,而且也表达人们的生存渴望、意志、智慧和希冀。这些影片虽然不是电影市场运作和电影政治活动的中心,但却是90年代中国电影不可遗忘的收获。

二、城市与乡村镜像

城市作为90年代中国社会演进的舞台,在90年代中国电影得到了更多的映射。除了《安居》等坚持传统写实主义态度的影片以外,一些青年导演更宁愿用自己的眼睛来观察世界。王小帅的《扁担·姑娘》、张扬的《爱情麻辣烫》、施润玖的《美丽新世界》、张元的《过年回家》等影片都从不同的观察视角透视了90年代中国都市的社会分

野和普通小人物的生存境遇。人们遭遇的是一个充满诱惑而又无法摆脱匮乏、

导演李少红(右)在拍摄现场



《四十不惑》1992年 编剧:刘恒 导演:李少红



《红西服》1999年 编剧：郭玲玲 导演：李少红

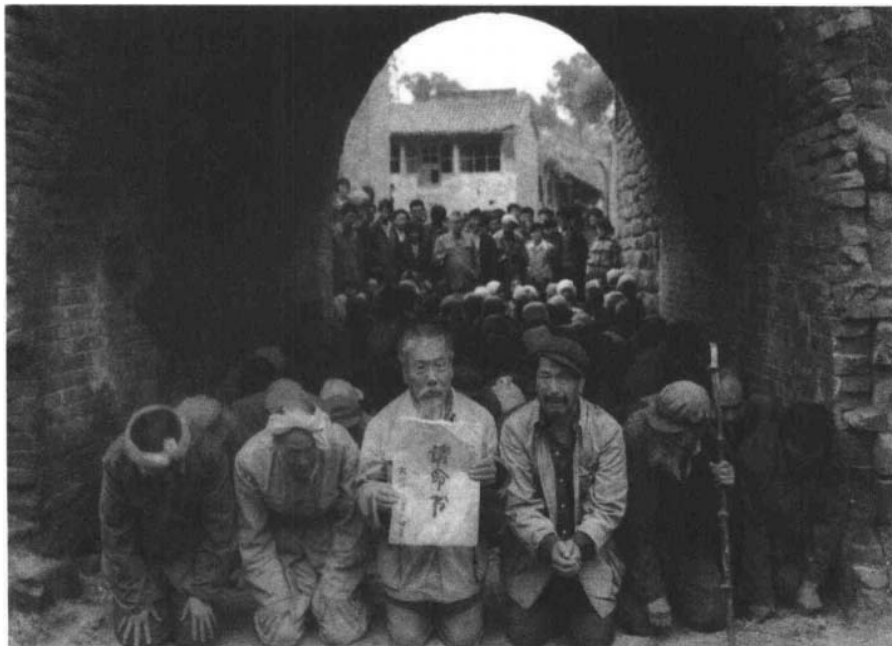


充满欲望而又充满绝望的世界。这些影片体验了转型的迷乱和分裂。

女导演李少红的《四十不惑》和《红西服》也是90年代人文电影的重要文本。这两部影片都以转型期为背景，用一种怜悯和理解的方式述说了人与命运的错失、人与社会的隔膜和最终人与人的沟通，用一种诗意的风格叙述了普普

通通的人间温情、平平凡凡的人生执著，为观众带来一种“无情世界的感情”。这些影片的题材、人物、故事似乎都决定了其朴素和纪实的风格，但这已经不是意大利新现实主义意义上的纪实，而是在电影语言和视听造型上都具有时尚感、现代感和诗意感的纪实。尽管影片没有强烈的情节和情感冲击力，

《被告三杠爷》1994年 导演：范元



似乎还缺少一些对普通观众的吸引力，但是它所体现的对当代人的生存状态和生存困境的关怀，体现了电影的人文本质也体现了电影的艺术品质。

急剧的社会变迁引起人们的心理失衡，是当今几乎每一个中国人都会体验到的生存现实，而这一现实最直接的体现，就是中国大陆目前最流行的一个词汇“下岗”。影片《红西服》所叙述的就是一个经历和面对“下岗”的家庭的故事。但它不仅仅是一个关于“下岗”、关于下岗工人如何再上岗的劝世故事，而是一个女人如何用自己的坚强和善良来支撑生活和家庭的故事，一个男人如何在失重和无奈中依靠家的庇护走出困境的故事，一个家庭如何在生活的惊涛骇浪中相濡以沫、风雨同舟的故事。下岗只是一个背景，只是社会转型给人们带来的位置颠覆、价值观念颠覆的一个时代性隐喻，这一隐喻在影片中一群已经失去社会位置的下岗工人含泪高唱“咱们工人有力量”的段落中，在中学生明晓发现她心中的偶像变成了平凡人的段落中得到了充分传达。对于观众来说，下岗也许很远，但转型却在身边。如同另外一部以“下岗”事件为题材的影片《天字码头》一样，人们都会不期而然地面对茫然失措、面对“三十年河东、四十年河西”的荒诞和尴尬，影片却为人们提供了一种温暖、一丝抚慰，家成为了抵挡惊涛骇浪的诺亚方舟，关怀成了被社会遗忘和抛弃的边缘人们赖以安慰的一线阳光。

尽管随着城市化、市场化的发展，中国改革开放的起源点农村越来越失去了被表述的中心地位，但张艺谋的《秋菊打官司》、《一个也不能少》，范元的《被告三杠爷》，谢飞的《香魂女》，孙沙的《喜莲》、《红月亮》等，仍然还对90年代中国农村的生命故事和社会冲突作了程度不同的述说，宗法伦理与市场经济的冲突、现代体制与传统社会的冲突、城市文明与农村生活的冲突多少能够在这些影片中被传达出来。尽管由于人物的意念化、单线叙事的简单化和环

境的封闭化使得这些影片不可能具有更强烈的现实主义深度和广度,但在90年代中国电影中,它们为中国农村毕竟留下了一份影像言说。

《香魂女》1992年 编剧 谢飞



三、个案：黄建新的“都市电影”

在90年代,黄建新的电影对当下中国城市的精神状态和生存状态的表述是最深刻和最执著的。

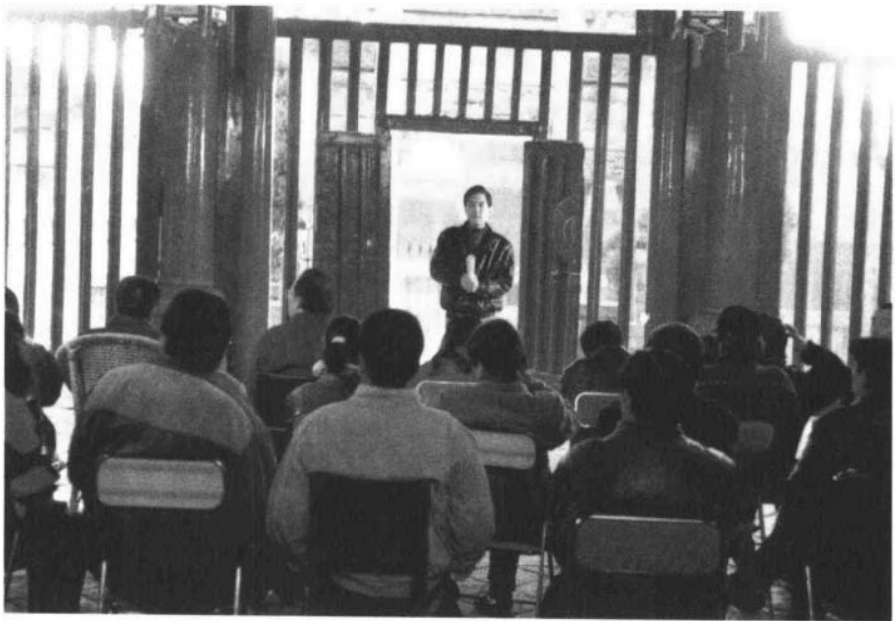
从90年代中期开始他陆续导演了《站直了,别趴下》、《背靠背,脸对脸》、《红灯停,绿灯行》、《埋伏》、《说出你的秘密》和《谁说我不在乎》等多部影片,其对当今状态下人们所面对的现实处境的揭示,对处在这种处境中的人的欲望和劣根性的直面,以及所采用的诞生于这一特定时代人们那种媚俗而自嘲的调侃性对白,都穿过了被高度净化的文化大气层,进入到了这个时代的真实的生存空间,特别是影片中那些对于人的命运和社会变化的偶然性和荒诞性的描写,使黄建新影片中通常的幽默成为了一种更睿智的后现代黑色调侃,而他所吸收的“第五代”造型修辞经验,精心营造的充满意味的故事空间,则使他的影片充满怜

悯和诙谐。这些影片用人生,特别是小人物的无奈,命运的无序和无可把握,表达了对意识形态所提供的家园感觉和人生意义的悲天悯人的质疑。

于是,从《背靠背,脸对脸》中“机关算尽”的王双立屡次争取“正科级”文化馆馆长而不得,到《埋伏》中那位吸

毒者一夜之间摇身成为救人英雄的荒诞,是平时人们耳闻目睹的各种道德神话的一个默默的解构。而《埋伏》则将“喜剧英雄”的原型作了更为深刻的演绎。两位忠于职责的保卫干部被指派到一个“最不重要”的岗位上执行监督任务,两人用最大责任心来完成这一“最无价值”的任务,罪犯终于被抓到而这两位执行监督任务的小人物却被遗忘和忽略了,但他们仍然夜以继日坚守岗位。两人中一位因病不治而牺牲,另一位也奄奄一息。最后罪犯供认,他之所以落网并不是因为那些自认为重要的警察的高明,而是因为那两位被安排到最不重要位置上的监视人的功劳,于是这两人才被记忆,才偶然间成为了英雄、烈士。于是,渺小和伟大、英雄和小人物、重于泰山与轻如鸿毛之间那种传统的理性联系被解构了,对英雄、对“人民”、对牺牲、对使命的天经地义的传统解释被这个故事变成了一种荒诞。偶然性冲淡了情节的戏剧性和因果逻辑性,人生,特别是小人物的人生更加无奈、无序和无可把握,这是一种对意识形态所提供的家园感觉和人生意义的一种悲

《背靠背,脸对脸》1994年 编剧:黄欣 孙毅女 导演:黄建新 黄亚州



天悯人的质疑,也是对主流文化将人生困境化作“冲突——解决”的戏剧性模式的一种根深蒂固的不信任。

所以,尽管黄建新的电影一直没有能够进入这一时期电影最核心的话语圈,但它们无论是对人性的理解和关怀,或是对现实的观察和体验,甚至包括对电影艺术美学潜力的发掘,都显示了中国电影的艺术良心和社会良心。

四、个案:宁瀛与记录写实主义

记录主义作为一种极端的现实主义影像风格,在90年代以后除了章明导演的《巫山云雨》以及《押解的故事》等风格化的作品以外,女导演宁瀛先后推出了《找乐》、《民警故事》、《夏日暖洋洋》三部纪实性电影。它们采用高度的纪实手段和丰富的纪实技巧,如长镜头、实景拍摄、非职业化表演、同期录音、散文结构等,“记录”了当下中国边缘人的边缘生活。这些影片借鉴和发展了世界电影史上的纪实传统,如意大利新现实主义,中国大陆第四代导演在80年代巴赞美学影响下的纪实性探索,侯孝贤的电影风格等,以开放性替代了封闭性的叙事,用日常性替代了戏剧性,

追求“……最常态的人物,最简单的生活,最朴素的语言,最基本的情感,甚至最老套的故事,但它却要表现主人公有他们的非凡与动人之处;同样,最节约的用光,最老实的布景,最平板的画面,最枯燥的调度,最低调的表演,最原始的剪接方式,最廉价的服装和最容忍的导演态度,却要搞出最新鲜的影像表现……”^⑨这些影片对于中国纪实风格电影的创作积累了艺术经验,也为中国90年代提供了民俗民心的感性描绘。

宁瀛的《找乐》、《民警故事》和2000年《夏日暖洋洋》以对“真实”的信赖、对质朴的热爱、对诚实的执著、对纪实风格的追求显示了电影的人文主义精神和现实主义特征,同时也成为了纪实电影当代形态的代表。

这种特征首先表现为它们对普通百姓生存状态的关注。几乎所有的纪实性电影都因为其平民化的追求而拒绝英雄美人、王公贵族,宁瀛也不例外。她的影片展现的是现代北京一群普通的百姓和这些百姓生存的普通的生存环境。所以,在影片中出现的不是迷离的霓虹灯,没有林立的写字楼和大饭店,极少开阔的快速道和放射性的立交桥,我们看见的是昏黄的天空、杂乱的胡同、拥

挤的房屋,古树昏鸦、断壁残垣,在这样一种环境中生存的是一些现代都市中普通的日常的平民,是平民百姓之间的平凡琐事。《找乐》的主人公是以剧团退休工人老韩头为中心的一群生活在都市边缘的老人,而《民警故事》中的主人公们则是北京街道的一群远离血与火、刀与枪的普通民事警察。没有大江东去的壮烈,也没有晓风残月的浪漫,只有这些平常人平常的生活轨迹,平常的单调和斑驳,平常的哀乐和喜怒。写人和人所遭遇的环境,使这些影片尽管没有展现广阔的社会空间,但是却通过这些人的生存体验,提供了正处在历史变革中的中国都市丰富的人文社会景观。

宁瀛这几部影片都采用了开放性的叙事结构。宁瀛认为,她的影片走这种非戏剧化的纪实道路,并不是一种故意的标新立异,而是因为题材决定了它的表达,内容决定了它的形式。只有这样,才能传达出她内心对所展示的生活的体验,才能传达出她内心对所描绘的这些人的感动。对于宁瀛来说,重要的不是故事、情节、命运,而是状态、细节、过程,所以,她摒弃了情节剧的结构方式和叙述方式,不用那些人为的偶然性和因果关系来营造戏剧冲突和矛盾高潮,而是用一种散点的生活流的方式来展现生活的平缓而细微的变化,写人在这种变化中的那种体验、那种感受。所以,《找乐》没有一个山重水复的故事和悲喜来的陡转,叙述的只是老韩头退休之后在生活中所感受的失落和充实,以至于结尾时故意在老韩头刚刚作出一个行为选择时就戛然而止,让观众的关注重心留在过程中而不放在故事的结果上。《民警故事》则几乎没有中心事件,新民警上岗、打狗、抓小号手、审王小二等相互几乎没有联系的片段构成了影片的主体,最后在杨国立抽打王小二的“高潮”点终止,结局却留给了画外音。相比较而言,叙事的开放性在《民警故事》中似乎更为自觉。《找乐》开始用老韩头演出救场来作出场,无论从镜头语言还是剧作结构,甚至叙事节奏来看,

《找乐》1992年 编剧:宁瀛 导演:宁瀛



都似乎还残留着戏剧化的程式感，而《民警故事》片头的会议室和杨国立带新警察上班的两段，却娓娓道来、从容自如，为全片确立了电影的基本形态和为观影者规定了基本的观影预期。这种开放性的叙事不是用影片去说明、证明一种先验的或者主观的情节、意义、主题或者概念，而是去展示世界本身，制造一种纪录片效果，展示世界本身的独特性、多义性和关联性，从而使人物、细节、事件、意义具有多重可解性。因此从某种意义上来说，影片所展示的过程比之影片的结果要重要得多，也许这也正是这两部影片都在观众几乎没有心理准备的情况下选择了开放结尾的美学原因。

宁瀛影片最出色的艺术成就就是对单镜头镜语体系艺术表现力的发掘。宁瀛影片与常规电影相比，长度尽管基本相同，但镜头数却几乎减少了一倍，特别是《民警故事》仅刚刚超过200个镜头。所以，在这两部影片中很少使用好莱坞常规巨影那种正反拍的“三镜头”缝合组合，较少使用特写和大特写这种相当人为的强效应景别，也较少使用平行、交叉等蒙太奇修辞手段，更难以用由远及近的“窥视性”视点运动，而是力图最大限度地发挥单镜头的表现潜力，多使用中、全景，力图在不分割现实时空完整性的状态下，再现生活原生状态的流动和丰富，表达对现实体验的放射性和多重选择权利。因而，影片经常使用长镜头来叙述场面和情节，但这些长镜头并不是静止的而是运动的镜头，摇移跟拉，一气呵成，但这些运动不是形式化和刺激性的，而是与人的现实心理运动相接近，扩展了单镜头内生活空间的容量和现实时间的连续性。被摄物体自身的运动也造成了生活运动的自然感觉。像《找乐》中老韩头退休后第一天在街道上散步的一组镜头，《民警故事》中老民警杨国立与新上岗的民警王连贵一起骑车去街道居委会的一场长达二百六十多米的戏等，都充分利用了单镜头的表现潜力和修辞效果，在单个镜头中

不仅创造了现实空间的整体性，而且也创造了运动感、节奏感以及画外空间的延伸。

在视听造型上，宁瀛的影片都摒弃那种有意识的修饰和结构，甚至不追求一般的声音和画面的形式美感，而是尽可能还原生活本身的自然状态。所以，在《找乐》中除主要演员黄宗洛以外，多数演员都是非职业演员，而在《民警故事》中扮演民警的演员则全部都是现实生活中真正的民警，在表演风格上强调一种无技巧的本色表演，力图造成一种无表演的表演效果。在场地环境选择上，尽量采用实景、实物和实地，街道、地面、胡同、院落、房间的粗糙和杂乱形成一种在场效应。尽量采用自然光，不寻求特殊的光影效果，呈现一种单调而中性的色彩。采用同期录音，基本取消无声源音乐，注意还原生活中声音本身的复杂性和扩散感。所以，影片呈现给观众的北京不是一般影片中富于装饰性、色彩感和线条性的都市轮廓，而是一个熙熙攘攘、零乱错落、色调单涩的市井写真，影片的画面和声音不是经过机器的精心过滤和加工的纯净、光洁的视听信息，而是一个喧哗和斑杂的自然形态的世界，影片中的人物不是那种经过形象和声音设计后的舞台化的艺术造型，而是自然天成的众生相的再现。

显然，宁瀛电影是存活在世界电影的纪实传统之中的，与这一传统一脉相承、息息相关。但是，宁瀛并非只是在90年代再现了意大利新现实主义的电影形态，或者仅仅是80年代初期中国大陆“第四代”导演的《邻居》、《鸳鸯楼》、《城南旧事》的纪实风格的继续。纪实电影走过了几十年的历程，在每一个取得了重要成就的导演手中，都会有新的发展和新的突破——宁瀛电影也为纪实电影留下了属于她自己的印迹。

写实只是一种技巧，而对于一部影片来说更重要的是这种技巧中包含的人生态度，或者说人文精神，这才是艺术的精魂。这种印迹首先体现在人生观念上，那就是宁瀛自称最难以忘怀的巴赞

的一段话中所包含的意义：“对现实本身的热爱之情。”^⑨其实，无论是意大利新现实主义还是显然受到新现实主义影响的中国大陆第四代导演们80年代拍摄的那批纪实性电影，都带有相当明确的社会批判意识，因而更关注普通生活中的社会问题，而简化了人们更为复杂的生存环境和生存体验。所以，正如宁瀛在谈到《偷自行车的人》等影片时所说：“……这部片子所写这个人的悲剧归结于意大利当时社会的失业状况，它的悲剧有个社会根源，我个人觉得这是它最大的失误，它把社会问题凌驾在人的问题之上了，实际上‘人和社会’的关系远比这更复杂。”如果说，传统的纪实电影尽管都不愿意将人生困境化作“冲突——解决”的戏剧性模式，不愿意为人生画上一个臆想的完整句号，但为了完成对社会现实问题的揭示，还往往不得不借助于各种偶然的戏剧性和因果逻辑性来构思情节和表达主题，那么宁瀛的影片所关注的就不仅仅是普通人所面对的社会问题，而是普通人所不可躲避的人生问题。尴尬、困窘、创伤、苦难并不是偶然强加给个人而外在于个人命运，而是内在于每个人的人生经历之中，内在于每个人的人生境遇之中，无可规避、无可选择也无可奈何。所以她不是在完成一种社会学，像意大利新现实主义那样仅仅关心贫困、失业等社会苦难，像“第四代”中国大陆导演那样主要是关注婚姻、住房等现实困惑，而是“写在特定时期社会中生活着的人”，写这些人如何面对和遭遇现实生活那些虽然平平常常但却不期而遇、别无选择的喜怒哀乐。

当然，因为生活本身的无限丰富和无限变动，它是无法通过任何一种有限的时空载体来还原其真实性的。所以，还原“真实”并不是电影的目的，也不可能是电影的目的。与其说宁瀛电影的魅力在于其“真实”的力量，不如说来自这种“真实”所体现出的对现实的那种宽容而温情的态度，她正是以这样一种态度去再现生活状态本身的蠕

动,去体会平常人在都市生活中的那份淡淡的欣悦和无奈。宁瀛在谈到《找乐》中的老韩头时说过的一段话,鲜明地传达了她的这种人生态度:“一个人退休后或像我那样从国外回来,没有单位,完全可以是最自由的人时,却要重新给自己找到一个生存环境,重新把自己放到那些社会悲剧当中去,重新再给自己放置在那些组织、规定、纪律中,然后在其中如鱼得水的生活,这就是生活在特定历史时期的人的无奈,绝对自由,绝对理想的状态是没有的。”^①因而,尽管宁瀛的这两部影片的主人公都在某种程度上丧失了行为的主动性,或者是被社会排斥于主流体制以外的退休老人,或者是受到严格纪律和任务约束的民警,但观众从宁瀛的影片中并没有感受到那种愤世嫉俗的冲动和激情,而流动着的是一种生活的细腻和幽默,一种生存的睿智和豁达。宁瀛似乎更愿意去理解和接近而不愿意去判断和臧否生活和生活中那些普通人。因为人的生存和人的心态甚至人的善恶往往并不以人的意志为转移,现实的和历史的、当下的和童年的、个体的和社群的甚至种族的因素,心理的、社会的、甚至生理的任何改变都影响着人的生存,使我们无法把电影当做一个审判庭,而只能当做一个展示口,我们在与剧中人的交流、沟通和理解中获得一种人生态度和方式。

影片中的这种人生态度相当忍让平和,然而它平常普通,与这些影片整个的观照方式相一致,具有一种平民的智慧和经验,虽然不使人惊心动魄或者柔肠寸断,但却让人会心回味,理解到人生本来的艰辛和充实。

宁瀛的电影为我们提供了一群处在中国都市的街头巷尾、旧院平房中芸芸众生的形象和心态,提供了这群人生存于其中的正在迅速同时又缓慢地发生着变化的都市市井的自然和社会环境,提供了一种雍容幽默、豁达正直的人生态度。正是从这个意义上说,宁瀛的电影尽管也许在节奏的控制上似乎并非无懈可击(如《民警故事》上岗一段的拖沓

和结尾时的仓促之间的不协调),纪实规则有时也受到某些主观意念的破坏(如《找乐》老韩头救场的开头、《民警故事》民警打狗的一场),场景和细节有时过于琐碎和自然主义,缺少一种诗意的关怀。但是,宁瀛对于普通人生存状态和生存境界的展示,对于单镜头电影语言修辞潜力的发掘,对于电影视听造型的还原魅力的追求,特别是她通过电影所传达的那种成熟而宽容的人生态度,不仅使中国电影的纪实传统得到继承和发展,而且也为中国电影美学观念的多样化和前卫探索带来了空谷足音。

五、第三种体验

从这些为数不多的面对社会现实和人性现实的电影中,我们感受到了种种人生的无奈、无序和无可把握。这些影片因为对当下中国普通人身心状态和境遇的关怀而以其洞察力、同情心和现实精神,与大众共享对于自我以及自我所生存的这一世界的理解,从而与观众达成心灵的融合。观众从那些仿佛生活在周围的“熟悉的陌生人”所经历的事件中,从平日的那些司空见惯的行为中体会到了其中常常被忽视的生命的哀乐,传达出了一种对于人和生活的关怀。这些作品不仅以其真实而且也以其人文关怀为观众带来一种“无情世界的感情”。尽管这一类型的作品并没有成为这一时期电影文化的主流,但是它们无论是对人性的理解和关怀,或是对现实的观察和体验,甚至包括对电影艺术美学潜力的发掘,都成为了这一时期电影文化发展高度的一种标志。

在90年代,英雄时代的创世回忆、清官良民的盛世故事、善男信女的劝世寓言构成了主旋律电影的主体,喜说戏说的滑稽演义、腥风血雨的暴力奇观构成了中国商业电影的基础,多数国产电影实际上不同程度地回避,甚至有意无意地虚构着我们所实际遭遇的现实,忽视我们遭遇现实时所产生的人文体验。不少影片在美化现实的同时也在美化人

性,在简化故事的同时也在简化人生,人文精神在90年代的中国电影中似乎成为了一种难以言说的潜台词。其实,任何过渡的时代都是艺术的黄金时代,现实生活本身提供了比任何戏剧都更加富于戏剧性的素材,也提供了比任何故事都更加具有故事性的传奇。因而,这个时代完全可能出现不同于电影和商业——娱乐电影以外的“第三种电影”^②,它不是一种宣教方式,也不只是一种制造短暂梦幻想像和心理刺激的娱乐快餐,而是一面现实和心灵之“镜”,来与同样处在转型期的人们共享苦难、迷惘、欣悦和渴望,来理解、面对和解释我们所遭遇的现实,来揭示处在困境和突围中人性的尊卑善恶、人性的伟大渺小。尽管好莱坞依赖于其强势力量,继续将全世界变成美国电影的超级市场,但好莱坞电影不是惟一的,特别是对于中国这个有着几千年东方文化历史和承受着浩大的现实磨难的民族来说,好莱坞电影不可能替代中国观众对本土现实、本土文化和本土体验的殷切关怀。

注释:

① 姜明《致友人的 封信》,《当代电影》1996年第4期。

② 巴赞《电影是什么》,第277页,中国电影出版社1997年版。

③ 以上引文引自沈芸《关于〈找乐〉和〈民警故事〉——与宁瀛的访谈》,《当代电影》1996年第3期。

④ 参见尹鸿《“第三种电影”在中国》,《视点》1997年第1,47

第五节 新生代的叛逆与皈依

从90年代初期开始,一个年轻的电影创作群体就一直跃跃欲试,将结束中国电影一个时代的使命放到了自己肩上,试图在“第五代”电影霸权的王国里寻出一条生路。然而,这年轻的一代却一直在母腹中痛苦地躁动,当他们最初试图通过非主流机制的方式获得跨国

认同受阻以后,人们甚至以为这个还没有得到命名的年轻电影群体已经走到了流产边缘,但经过反省和挣扎,这些大多在60年代出身,80年代以后在电影学院、戏剧学院、广播学院等接受正规影视教育的年轻人从90年代中期开始逐渐形成了一个引人注目的创作群体,即所谓的中国电影新生代。

一、夹缝中的一代

新生代是特殊的一代,正如其中一位音乐制作人兼电影人黄燎原所说:

他们几乎是在一种挤压似的锻造车间中成长起来的。生而迷惘,生而无奈,又生而勇敢,生而团结,在那幅波澜壮阔的历史画卷中,他们无知无畏地成了人……”^①

正因为是在时代的夹缝中成长,所以新生代是分化的一代,一些人呈现了一种少年老成的早熟,胡雪杨的《留守女士》、《湮没的青春》,黄军的《悲烈排帮》、《与你同住》,阿年的《感光时代》、《中国月亮》,朱枫的《乐魂》等以一种常规的观念和形态,甚至“主旋律”的选材,顺利地走进了主流电影圈。而管虎的《头发乱了》、娄烨的《周末情人》、章明的《巫山云雨》、李欣的《谈情说爱》以及阿年的《城市爱情》等影片则以其在电影观念和影像形态上的独特性形成了一个前卫性的边缘,从而构成了新生代电影群体的基本面貌。

这一群体是在几十年来中国文化最为开放和多元的背景下接受教育的,同时也是在中国电影面对最复杂的诱惑和压力的境遇中拍摄电影的,他们不可避免地更加分化,更加不成系统,远没有第四代和第五代那样特征相对统一。然而,从那些个性独特的影片中我们仍然可以发现某些共同的“代”的意识:这还不仅仅体现为与第五代那种民俗化、乡土化、历史距离化的策略不同,它们大多是对当代城市生活的叙述,也不仅体现为这些影片大多对常规电影精心结构一个善恶二元对立、从冲突走向解决

的叙事模式不感兴趣,而更主要的是体现为它们大都表现出对本世纪以来经久不衰的政治热情的疏离,体现了一种青年人面对自我、面对世界的诚实、热情和对真实的还原冲动。

二、还原冲动与青春自恋

新生代的青春还原冲动走向了两个层面:一是对生命状态的还原——如章明的《巫山云雨》、王小帅的《扁担·姑娘》以及独立制作的《冬春的日子》、《小武》等,它们以开放性替代了封闭性叙事,用日常性替代了戏剧性,纪实风格、平民倾向造就了一种朴实自然的形态、平平淡淡的节奏,叙述普通人特别是社会边缘状态的人日常的人生、日常的喜怒哀乐、日常的生老病死,表达对苦涩生命原生态的摹仿,突出人生的无序、无奈和无可把握。定点摄影、实景拍摄、长镜头等,似乎想在一种生存环境的窘迫和压抑状态下,写出人性的光明和阴暗、生命的艰辛和愉快。

还原冲动的第二个层面对生命体验的还原——它们不热衷于设计换取观众廉价眼泪的煽情高潮,而是用迷离的

色彩、摇滚的节奏、传记化的题材、情绪化的人物、装饰性的影像、螺旋似的结构、MTV的剪辑,用一种都市的浮华感来还原他们自己在喧哗与骚动中所感受到的那种相当个人化的希冀、惶惑、无所归依的生存体验。从一开始的“非法”影片张元的《北京杂种》到后来管虎的《头发乱了》、娄烨的《周末情人》,直到后来李欣的《谈情说爱》、阿年的《城市爱情》,新生代导演似乎与音乐(特别是具有青春反叛意味的摇滚)有一种“血缘”联系,故事往往难以传达他们动荡不羁、迷离斑杂的生存体验,于是他们都借助于音乐的节奏和情绪来表达自我。但这些作品并不是传统意义上的以音乐为叙事载体的音乐片,而是一种表达音乐情绪的电影。影片的特征并不在于那些并不新鲜的故事,而在于它讲述故事的方法,它们提供的不是都市状态而是一种青年人的都市体验。

这批被称为新生代的青年导演在90年代前期坚持用各种常规和反常规方式在国际国内舞台上试图完成对第五代的弑父超越,同时他们也在自己的影片中一再地用自叙的方式表达长大成人的渴望、焦灼和想像。许多影片无论是在电

第六代导演路学长(1964—),主要作品:《长大成人》、《光天化日》等。



阿年(1965—),导演的主要作品有《感光时代》、《城市爱情》、《中国月亮》、《叫我》。



影的制作方式或是电影的叙事方式上都表现了一种鲜明的非主流、非常规,甚至反主流、反常规的自觉取向,正如他们自己所表述的:

我们对世界的感觉是“碎片”,所以我们是“碎片之中的天才的一代”,所以我们集体转向个人体验,等待着一个伟大契机的到来。^②

夹缝中的坚守和等待突围的契机便成为新生代一直面对的挑战。^③然而,由于他们过分迷恋于自己对电影的理解,过分执著于传达自己对生命和生存的理解和体验,因而影片往往视野狭窄,自叙色彩浓重,有时可能近乎喃喃自语。其电影的造型、结构和整个风格充满陌生感,像《巫山云雨》的呆照和跳切、《谈情说爱》的三段式重叠结构,《城市爱情》在叙事和电影语言上逆向对比的双重时空等,都使普通观众难以达成交流和共鸣,甚至对于电影专家都具有阐释的困难。因而,一方面是新生代过分的青春自恋限制了他们走向普通观众,一方面也因为中国缺乏真正的艺术电影院线和主流电影发行的补充机制,使这些电影尽管在国内国外广受关注,但大多很难与观众见面。

三、流浪后的回家

直到90年代末期,在整合的大趋势

下,这批新生代导演才开始通过自我调整来继续他们的电影旅程:张元导演了《过年回家》、路学长导演了《光天化日》、王小帅导演了《梦幻田园》、阿年导演了《呼我》等等。与此同时,一批更年轻导演也纷纷登上了中国电影喧闹的舞台:李虹导演了《伴你高飞》、金琛导演了《网络时代的爱情》、施润玖导演了《美丽新世界》、张扬导演了《洗澡》、王瑞导演了《冲天飞豹》、田曦导演了《兵》、王全安导演了《月蚀》、吴天歌导演了《女人的天空》、毛小睿导演了《真假英雄》、胡安导演了《西洋镜》……由于这批青年导演大多接受过良好的现代艺术和现代电影教育,他们影片的形态和风格从总体上来说,更加具有现代感和修辞感。例如,他们有意识地用立体交叉的叙事方式替代传统的平面单线的叙事方式,用跳跃递进的视觉思维方式替代传统的线形因果的文字思维方式,用扩展声画张力关系的复调结构替代传统的声画同一的画面本位结构,用超日常化的视听造型替代传统的日常性的视听再现,特别是在声画效果的营造以及科技手段的使用上都表明了这一代电影人职业素质和专业意识的提高,也使得他们在电影的形式本体上与世界电影的发展更加同步,在电影语言、电影修辞、电影形式方面与中国其他导演之间划出了一条界线。

在中国特殊电影意识形态化背景中,这批青年导演的电影观念在90年代末期开始了明显的变化。张元在谈到他的新片《过年回家》时曾经谈到:

我觉得我们这一代是最不应该狂妄的……我是一个边缘状态的艺术家,所以对边缘人有很深的思考。在今天的社会中,博爱的思想,人道主义思想,包括现在做的这部《回家过年》中极度状态下的人道主义,应该在人们尤其是艺术家的心里存活,应该让它冉冉升起。现在许多社会问题越来越严重,在这种状态下,更应该有这种精神存在。^④

这不仅显示出这一代青年导演减少了许多少年的轻狂,更重要的是显示了他们的人文意识和人道责任感的强化。而世纪末才刚刚登上中国影坛的一批更年轻的导演如张扬、施润玖等则与多数当年的新生代中坚那种固执地申述自我迷惑、表达青春冲动、坚持“作者化”立场、走非主流制作道路的趋向不一样,似乎更容易与现有电影体制达成默契,大多不仅在生产模式上自觉进入主流机制,而且在人文理念和艺术理念上也无意甚至有意地与主流文化达成一致。

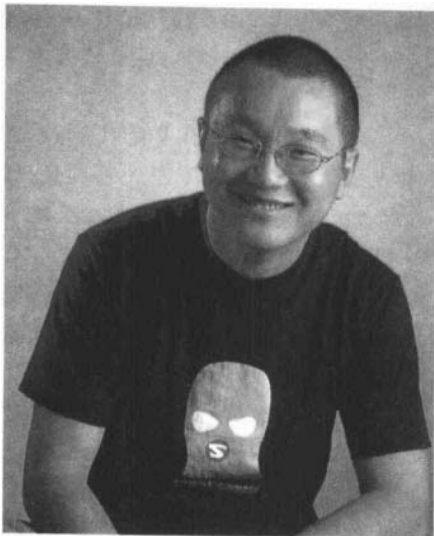
新生代的精神回归特别突出地表现在他们对“成长”故事的叙述中。

成长焦虑一直伴随着年轻导演为自己命名的焦虑,90年代初期新生代以叛逆开始的主题在90年代末出现了以皈

《过年回家》1998年 编剧 余华、宁岱 导演 张元



施瓦茨导演的主要作品有《美丽新世界》、《走到底》。



依结束的阐释。新生代曾经一次又一次地表现了一群没有父亲庇护、也没有父亲管制的现代青年那种飘荡和游离的迷惘和狂乱,一种没有家园和没有憩居的青春骄傲的流浪。但到90年代末,新生代导演对于成长却有了新的书写。在主流话语努力塑造新时代父亲的社会语境下,虽然《伴你高飞》继续在更加含蓄、感伤地述说成长的烦恼和苦痛,但最终和另外一部名为《成长》的影片一样,青年主人公还是回到了主流社会为他们早就预备好的轨道和位置上。而一部更加具有“时代”的文化意义的文本则是曾经导演过《爱情麻辣烫》的青年导演张扬的新片《洗澡》。它尖锐地将传统人伦与现代经济对立起来(老北京的“洗澡”与新深圳的经商),并且它在鲜明地美化传统(明亮而暖融的澡堂空间和上善若水的象征)的同时还明确地表达了现代文化对传统文化的认同和继承(儿子对父亲的重新理解),显然,《洗澡》在自觉地试图将新时期以来的文化反省转化为文化回归(整合第五代电影主题和消融西方文化的外来性),影片在叙事上的从容、视听造型上的精致以及影像、声画表意上的营造,都显示了一种远离弑父渴望、恐惧和焦虑的恋父认同。

注释:

① 黄景原,《星归伊甸园》,转引自《黄景原演绎六一年代历史观》,《北京青年报》1997年2月20日。

② 许琛,《疏离》,转引自李皖《这么早就回忆了》,《读书》1997年第10期。

③ 参见尹鸿《青春自觉与长大成人》,《镜像阅读——90年代电影文化随想》,海天出版社1998年版。

④ 《张元自白》,《北京青年报》1999年12月9日。

第六节 全球化背景下的国际化策略

现代化的动力,在20世纪的最后20多年中,将中国别无选择地推向了国际政治经济文化舞台,踉踉跄跄地卷入了以跨国公司、跨国市场的形成为基础,以传播和媒体科技的发展为助力的全球化过程中,尽管中国政府在维护社会结构和文化产业利益的双重诉求下,对电影、电视以及大众传媒的信息资源的全球化流通一直采取比较谨慎的立场,但随着中国在政治、经济上融入一体化世界的程度增加,随着中国与国际社会的联系日益密切,也随着国际国内各种冲击和压力的增大,中国的大众传媒业也逐渐被卷入了全球化的旋涡。然而,当全球化处在以强势国家的政治经济文化优势为主导力量的后殖民背景中时,好莱坞电影便成为了文化帝国主义大军的一支生力之师,它用《泰坦尼克号》、《星球大战前传》等一颗又一颗重磅炸弹轰炸全球,几乎将全世界变成了美国电影的超级市场,好莱坞不仅在获得巨大经济利益的同时吞噬着其他国家的本土电影工业,而且还因为其对美国式的时尚、风格、意识形态价值、文化理念的传播而深刻地影响着其他国家的民族想像和文化认同。因而,以经济、政治、文化力量为驱动的全球化过程往往不可避免地呈现一种“单向性”,一种单向的“同质化”和“同步化”。这一点,也越来越突出地表现在好莱坞电影对中国所产生的影响中。显然,一方面,全球化

为电影文化的广泛流通,甚至为创造世界性的文化空间提供了背景,但另一方面也对维护各个民族的文化传统、保持多元的文化趣味和思想价值提出了挑战。潜在的媒介帝国主义垄断在一定程度上影响着文化的开放性、丰富性以及创造活力的保持。所以,90年代以来,中国电影在努力探索一种后殖民状态下的国际化策略。

一、国际化背景

20世纪以来,伴随美国政治、经济力量的壮大,特别是媒介产业的迅速发展,好莱坞电影一直是世界电影工业体制中最引人注目的现象。中国从世纪初期就开始进口好莱坞电影,“国片”一直处在洋片的冲击下,早在1946年11月,“中美商约”签定以后,好莱坞电影当时的年进口量就多达了200多部,“米高梅”等八大电影公司还试图利用“中美商约”垄断中国各大城市的电影院业务,甚至提出要自由支配电影院线的营业方针并限制国产片的放映。好莱坞电影对中国电影市场的占领在1949年以后,由于特殊的历史原因宣告结束,美国电影几乎完全被拒之门外。

直到70年代末,好莱坞电影又重新逐渐进入中国。90年代以后,由于全球化的经济交往和信息传播的发展,世界越来越成为一个密切互动的网络,全球化不仅作为一种背景而且也作为一种动力,交互作用于中国的政治、经济、文化。而中国大陆电影则正处在这种全球化互动语境之中,再次面对好莱坞的挑战。特别是从1994年开始,中国允许按照分账发行方式进口外国“大片”,美国电影更加直接和迅速地进入中国电影市场。尽管中国国产电影具有数量上的绝对优势,而且政府规定各电影院必须保证国产电影占有2/3以上的营业放映时间,但在90年代的最后几年,10部左右的进口影片(其中多数为美国电影)、1/3以下的放映时间,在中国各大城市却几乎占有了电影票房的60%以上。^①

1999年11月15日中美双边签署了关于中国加入世界贸易组织的协议,根据协议,“入世”后,每年将可能有20部美国电影进入中国市场,而且,与1946年相似的是,美国也提出要在中国建立自己的电影院线,好莱坞各大公司甚至已展开对中国电影市场的全面研究,有的还设立了“中国部”,以进行更适合中国市场的调整。好莱坞已经对中国电影市场虎视眈眈。显然,加入WTO以后,中国电影将面对美国电影更大规模的进入,这对于中国电影来说,既是政治权力问题,也是工业经济问题,同时还是文化主权问题。许多人担心,好莱坞电影所贯穿的美国式神话是否会在影响民族认同的同时创造一种美国情结,好莱坞电影那种个人英雄的叙事原型是否会解构民族发展的自我凝聚力,好莱坞电影那种奇观化趋势是否会压抑人们对本土生存状态的关怀和体验,好莱坞电影那种消费主义的价值观是否会对第三世界国家的价值观念产生负面的影响,好莱坞电影的艺术规则是否会完全替代中国叙述美学的传统,好莱坞电影是否会彻底摧毁中国的民族电影工业,好莱坞电影是否会使中国电影丧失所有的本土意识和本土责任。应该说,在中国电影目前的情况下,所有这些威胁都是一种现实的存在。

好莱坞电影对于中国电影的威胁,来自于美国国家力量和“现代化”文化的强势背景,也来自于百年来美国资本主义电影工业机制的经验,还来自于其对国际电影文化消费市场的多年培育,当然也来自于它利用自己的优势对于电影人才、资金、技术的广泛吸纳和融合。面对这种威胁,中国政府采取了种种行政措施来支持国产影片的生产 and 流通,并限制和控制进口电影的数量和传播,并采用制作、发行、放映业的体制变革和走大型化集团化的方式来与外来电影抗衡。与此同时,中国的许多电影人则试图在中国意识形态的有限空间中通过电影文化的选择来寻找本土电影的生存道路。或者通过国际化策略扩展电影的

生存空间,如张艺谋、陈凯歌的电影;或者通过本土的产业化运作,制作消费娱乐电影,如冯小刚的“贺岁片”;或者,通过对本土文化和民族生存现实的关照来提供一种本土人文关怀,突出好莱坞重围,在全球化进程中保持民族的视野,如黄建新的城市影片。……显然,正如中国电影艺术家协会主办的重要学术刊物《电影艺术》2000年第2期的首栏标题一样,“面对WTO,增强中国电影的竞争力”已经成为当前中国电影面临的现实考验。

当前世界这种被称为“后殖民”图景的不平衡互动性带来了“第三世界”国家在全球化状态中的一种普遍的民族情结——走向世界。而所谓“世界”在很大程度上就是支配世界主导经济文化秩序的西方发达国家,而所谓“走向”则意味着试图得到西方本位的世界主流经济文化秩序接受和肯定。因而,进入世界市场一直是中国电影积极争取进入电影全球化进程的一种方式。80年代后期以来,许多中国电影人采用各种方式来寻求进入国际电影市场的通道。在投资上,有的中国电影从海外获得相对于本土投资更为雄厚的制作经费以提供能与世界电影发展相适应的制作水平;在发行上,中国大陆电影借助于与海外的合作制片来开发更具回收潜力的海外市场;在途径上,中国大陆电影依靠各种国际性电影节和跨国电影交流来获得世界命名和被世界认可,获得国际通行权;而在制作上,一些中国大陆电影也努力按照所谓的世界性标准来进行意识形态、文化、美学包装和改造。

二、国际化电影模式

随着张艺谋的《菊豆》(1989)、《大红灯笼高高挂》(1991)、《秋菊打官司》(1992)、陈凯歌的《霸王别姬》(1992)等纷纷成功地“走向世界”,一种“国际化电影”类型便开始在中国大陆出现。这种类型为中国最优秀的电影导演提供了一个填平电影的艺术性与商业性、民

族性与世界性之间的鸿沟的最有效的手段,同时也为自己寻求到了获得国际舆论、跨国资本支撑并承受意识形态压力的可能性。“国际化电影”模式在策略上的成功,作为一种挡不住的诱惑,使不少优秀导演宁愿犯因袭的忌讳,也纷纷步其后尘。于是,在滕文骥的《黄河谣》(1989)、何平的《双旗镇刀客》(1991)等等影片之后,经典“国际化电影”创造了它的各种摹本;在黄建新的《五魁》(1993)中,我们看到了对《红高粱》的叙事结构和影像造型的临摹;在何平的《炮打双灯》(1995)中,我们看到了《红高粱》、《黄河谣》、《大红灯笼高高挂》的各种文学元素和电影元素的奇特的混合;在周晓文的《二嫫》(1994)中,我们看到了对《秋菊打官司》的有意无意的重复;还有《桃花满天红》(1995)和青年导演刘冰鉴的《砚床》(1995),都走着几乎同一条国际化的道路……于是,我们看到了中国大陆电影的国际化已经形成了一系列成规化的策略,正是这些策略使中国大陆电影获得了一种公共形象走向了世界。

当一个民族和一种文化由于经济、政治的弱势而缺乏充分的自信时,国际化是一种巨大的诱惑,它意味着通过国际认同,能够为自觉或不自觉地用所谓国际“它者”参照来评价本土化文化的大众乃至社会精英提供一种价值判断的暗示。对于电影来说,就是通过国际化使电影制作者获得一种想像中的世界性声誉和地位,最终使影片获得能带来经济效益的国际、国内市场,同时使电影制作人获得一种投资信任度以从事电影再生产。

所以,从80年代中期以来,正如在大陆召开的一次关于90年代中国电影发展态势的研讨会上一些批评家所指出,一些中国大陆电影“在影像造型和意识形态策略上都表现出越来越明显的迎合倾向,它们热衷于用西方人的‘他者’眼光来叙述中国的民族生活……从而形成了一种相对模式化的‘立足传统文化,面向西方大国’的以争取跨国认

同为目标的电影类型”。^⑨所以，对于中国大陆电影来说，国际化策略主要指中国大陆电影以外国、主要是西方国家的电影鉴赏者或普通观众为“隐含”接受对象，试图获得国际认同而采用的意识形态策略、文化策略、艺术策略和经济策略。

三、国际化的意识形态策略

对于相当部分具有所谓“国际”意识的西方人来说，他们不仅热衷于用西方式的人权观念来看待东方历史上的专制主义，而且也往往用西方式的民主体制来衡量中国现实。因而西方人所接受的中国电影常常可能是对于这种东方专制主义的揭示，是东方专制主义的一种电影寓言。杰姆逊(F. Jameson)曾经说过：

第三世界的文本，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。^⑩

实际上，这也正是西方知识分子阅读中国电影文本的一种基本方式。所以，中国电影在他们的阅读视野中首先就是一种意识形态寓言。而许多国际化的中国大陆电影也就自觉地采用各种意识形态策略来与西方的寓言期待相契合。

在中国大陆电影所提供的那些中国寓言中，最集中的大概就是鲁迅所谓的“铁屋子”的寓言。这些影片消除叙事的时间和空间的确定性，它们都选取远离现代政治生活中心的边缘空间或处在非现在时态的空间，淡化历史的参照和现实的确指，来表现生机勃勃的感性生命力与至尊无上的专制秩序之间的对抗，影片既通过时空的模糊避免了对现实权力的干预，又消除了民族间的隔膜，创造了某种世界通用性。它们处理的都是包含了以“家”为中心场景的某种“弑父”原型的故事：专制者——父亲（麻疯病人、杨金山、陈老爷、村长）剥夺

或践踏了幼小者——父之子（我爷爷、杨天青、陈之子、秋菊之夫）的权利，于是，在被占有者——母亲（我奶奶、菊豆、颂莲、秋菊）的主谋或参与下（在多数影片中，尽管是由父之子对被占有者的窥视开始叙事，但故事中真正的行动主体却是被占有者自身）发起了向专制者的挑战并对父亲权威进行了亵渎，在短暂的自由狂欢之后，这种谋反行动最终受到了代表父权的专制秩序的否定和惩罚^⑪。这些传奇故事，一方面，对于观众来说，满足了观影者的弑父快感，另一方面，对于西方视野来说，它暗示了对东方文化和秩序的某种意识形态理解。^⑫这批关于“铁屋子”寓言的电影正是以这样的意识形态策略获得了国际地位和承认，使它们顶戴着从西柏林、威尼斯、戛纳得到的光彩熠熠的桂冠高就于中国电影殿堂。以至于后来何平《炮打双灯》中那个民间艺人与女东家偷情的故事，黄建新《五魁》中那个土匪抢

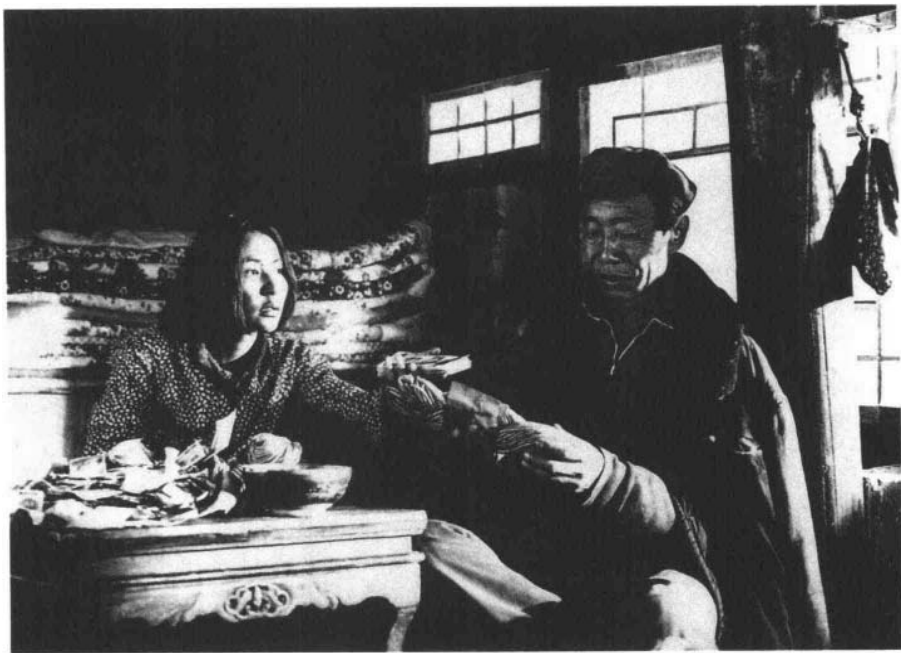
亲的故事，刘苗苗《家丑》中那个少东家、长工与女仆之间的三角恋爱的故事，王新生《桃花满天红》中那个皮影戏戏子拐带女东家的故事，张艺谋《摇啊摇，摇到外婆桥》中那个帮主的情妇偷情的故事，直到刘冰鉴《砚床》中那个女东家与长工从“换种”到坠入情网的故事都是这一铁屋子寓言的各种翻版。欲望与专制的角斗，秩序对个人的践踏使这座铁屋子像一个巨大的血淋淋的火球，为那些看惯了好莱坞山重水复柳暗花明的情节电影的西方观者和专家提供了一个东方梦魇。于是他们将鲜花和奖赏与无量的同情、理解一起给了这些中国电影。

当然，重复意味的往往是贬值。当许多后来者还在孜孜不倦地编织那些对于西方人来说也已经并不新鲜的“铁屋子”寓言时，陈凯歌的《霸王别姬》则又提供了一个新的更加具有现实感和时空感的受难的寓言原型。紧接着，田壮

导演滕文骥(1944—)，执导《生活的颤音》、《苏雅》、《都市里的村庄》、《锅碗瓢盆交响曲》、《飓风行动》、《黄河谣》等。



《二姨》1994年 编剧：郎云 导演 周晓文



进入西方世界的一种重要而有效的策略，就是按照西方人的东方主义视野来展示一个具有异国情调的东方。陈凯歌在《霸王别姬》以前，一直没有得到来自重要国际电影节的充分承认，他的《孩子王》、《边走边唱》虽然在文化上深深地浸染着东方人文精神，在影像景观上提供了奇特的叙述空间，但因为它们缺乏浪漫传奇性，缺乏被西方人能读懂的东方奇观而受到了“授奖权威”的拒斥。所以，中国大陆电影走向世界、走向国际，并非因为它们所传达的东方人文精神，更重要的在于它们提供了一种东方浪漫传奇。

于是，首先在那些国际化的中国大陆电影中看到了一种共同的具有“异国情调”的“民俗”奇观。这些影片中的故事都发生在一种民俗化的环境之中，如以黄河和黄土地为基调的大西北的自然和人文景观，由那些曲径通幽的雨巷、黑白相间错落有致的南方宅院，以及石桥流水、青山平湖所创造的宁静幽深、潮湿迷离的意境，与西方立体化建筑风格迥然不同的平面而封闭的深宅大院等。同时这些故事又都是在某种民俗氛围中发生的，如《红高粱》的婚嫁风俗，《菊豆》的家族关系，《大红灯笼高高挂》中的妻妾成群和大红灯笼，《霸王别姬》中的京剧，《活着》里的皮影戏，《炮打双灯》中斑斓缤纷的炮竹，其实包括不少影片中的红卫兵和文化大革命的场景也都是一种“现代民俗”。这些民俗元素既为影片带来了电影自身的奇观效果，也使它在国际上轻而易举地得到了清楚的定位和明确的命名。

然而，作为一种文化策略，在这些电影中，舞台是陌生的，故事却往往为西方观影者所熟悉。所以，在这些国际化的中国大陆电影中我们很容易发现另一个特征：在民俗奇观中演绎的往往是一些对于西方人来说并不陌生的主题、故事、情节甚至细节，从而唤起了西方人的认同。但这是一种新鲜的认同，一种从东方故事中得到满足的关于对自己的文化优越感的认同。所以，在张艺谋

壮的《蓝风筝》(1992)、张艺谋的《活着》(1994)等都采用了与之相同的传记式的叙述方式，在长时间跨度中展示普通中国人本世纪以来的苦难命运。这些苦难寓言似乎基本上可以看着是一种政治寓言，它将人生苦难与政治变迁重叠在一起，尽管似乎它们具有一种历史的批判性，而且容易以其人本主义的价值观念和对中国历史的人权批判获得西方认同，但是由于它们通过大量偶然性的戏剧情节对其实远更纷纭复杂的人生命运作了即兴的政治图解，似乎又使这些作品的人性深度和美学深度受到了损害。同时这些影片也因为它们过于明显的意识形态所指受到了执政者的排斥。中国电影走向世界的意识形态策略似乎陷入了一种迷途，因而后来无论是张艺谋的《摇啊摇，摇到外婆桥》或是陈凯歌的《风月》(1996)都没有能找到与国际期待相契合的意识形态兴奋点。

此外，中国大陆电影中还有一些影片是因为其制作方式上的意识形态特征而进入西方视野的。最典型的例子就是张元的《北京杂种》(1992)和王小帅的《冬春的日子》(1992)。前者多次在国际电影节上获奖，而后者则在纪念世界电

影100周年时被英国广播电视公司(BBC)作为中国电影的两部代表作之一选播。这两部低成本、半业余化制作的影片之所以在国际上获奖，除了其艺术上的实验性和边缘性之外，更主要的则是因为它们完全脱离了中国大陆合法的电影制作体制而代表了一种叛逆的姿态。正因为如此，一些西方人喜欢将这些影片称为“地下电影”。受这一国际化途径的启示，相当一批刚从事电影制作的年轻一代都曾经或试图拍摄同样的背离主流电影机制的影片，以相当冒险的代价来通过国际认同确立自己的地位，以获取与其他导演、特别是已经在国内外确立了地位的“第五代导演”们分庭抗礼的资格。

四、国际化的文化策略

西方世界对东方电影的接受其实往往是与西方人的东方主义联系在一起。正如赛义德(E. Said)所说：“东方几乎就是一个欧洲人的发明，它自古以来就是一个充满浪漫传奇色彩和异国情调的、萦绕着人们的记忆和视野的、有着奇特经历的地方。”^⑥所以，中国电影

《双旗镇刀客》1990年 编剧：杨争光 句平 导演：何平



的影片中一次又一次地看到西方文化传统中经久不衰的“俄狄浦斯”的故事，从那些偷窥的场面中感受到好莱坞电影性“窥视”的精神分析视角，而在陈凯歌的《霸王别姬》中则得到了一个相当西方化的套层的同性恋故事，甚至像《秦颂》(1996)里那个用圆木撞击城门的隐喻，《霸王别姬》中段小楼将烟管伸进程蝶衣的嘴里的象征都是为西方文化所熟悉的精神分析编码。到了张艺谋的《摇啊摇，摇到外婆桥》则似乎是将美国的“教父”类型的黑帮片移植到了中国。于是，无论是对于西方电影专家或是普通电影观众，他们都能轻而易举地从这些光怪陆离的东方景观中读解出他们所能理解的文化含义，从而获得了一种对于审美接受来说相当重要的愉快，即著名电影理论家尼柯尔斯(B. Nichols)在讨论世界性的国际化电影现象时所谓的“陌生的熟悉感”——体验陌生、发现共鸣，“使来自文化他者的东西与我们自己的美学传统相联系”^①。这是一个“他者”，但又是一个为他们所理解和同情的“他者”，于是他们顺利地將一种异想天开的异国风光叠印在了他们自己的文化明

信片上。

五、国际化的艺术策略

对于早已对好莱坞模式烂熟于心的西方人来说，他们希望能够从东方电影中看到某种对好莱坞的超越或者背离，因为他们始终将中国电影看作是一种边缘、一种点缀或者一种补充。因而对于中国大陆电影来说，如何用一种不同的“讲述”来讲述一个发生在东方神秘背景中的故事便成为一种主要的艺术策略。

所以，多数被国际承认的中国大陆电影都在试图寻找一种个性化的表现形式，一种似乎反模式化的艺术电影范型。这一艺术策略主要体现为：1. 非缝合的反团圆的叙事结构。像张艺谋、陈凯歌的影片一样，这些影片在叙事上放弃了经典好莱坞那种“冲突——解决”、善恶有报的封闭式结构，往往以叙事主体的被否定为结局，从而形成对人生悲剧现实的理解；2. 自然朴实的蒙太奇形态。无论是所谓的中国的“西部片”或是后来的“江南片”，这些国际化影片

多数都不采用好莱坞电影那种夸张、跳跃、紧凑而戏剧化的蒙太奇形式，不像好莱坞电影那么追求画面外在的运动感和外在的节奏感，而是大多采用一种相对静止的画面，比较平缓的蒙太奇联结，有时甚至有一种中国山水画、水墨画的韵味，画面开阔、造型平缓，具有一种空间感，这与西方文化往往喜欢将东方文化看做一种空间文化不谋而合。3. 纪实化风格。有相当一部分得到国际认同的中国大陆影片在叙事风格上都采用了一种反好莱坞的纪实手法，一开始是张艺谋的《秋菊打官司》，然后是宁瀛的《找乐》和《民警故事》，更年轻一代导演的影片如章明的《巫山云雨》和王小帅的《冬春的日子》。一方面是采用长镜头、实景、偷拍、同期录音、非职业表演，甚至黑白胶片等纪实性的技术手段来与好莱坞的浮华伪饰相区别，另一方面也用那些普通人的日常生活状态和心理状态的还原来与主流电影的戏剧性和梦幻感相区别。应该说，国际化背景为中国大陆艺术电影的生存提供了一个缝隙。此外，如像赵季平的电影音乐那样基本模式化的对中国民间民族音乐的使用，对中国造型艺术美学传统的强化等。这种与主流好莱坞电影迥

巩俐，新中国第一位国际影星，主要作品有：《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》、《风月》、《漂亮妈妈》等。



然不同的电影风格,几乎是恰到好处地为欧美主流电影提供了一种复调、一种背景,而中国大陆电影也利用了“世界”这一多元需要,寻找到了走向世界的艺术策略。

六、国际化的经济策略

中国大陆电影走向世界已经不仅仅是一种文化行为,而且也是一种经济行为。国际化不仅可以弥补电影资金的短缺,更重要的是还试图使中国电影能够进入国外和海外电影市场获得经济效益。

中国虽然是人口大国,电影观众人次在绝对数上也相当可观,但是有两个重要因素制约着中国电影的经济回收。首先,电影平均票价低。尽管中国大都市的电影票价已经达到很高水平,但更多的中小城市和广大农村的票价依然很低,电影的票房收入仍然相当有限。其次,中国大陆电影观众平均文化水平较低,艺术电影市场极其狭窄。在大量低俗电影的包围之中,中国艺术电影必须通过境外市场的补充才能维护最低限度的再生产。

走向境外市场的大陆电影主要有两种类型:一类是较高制作成本的影片,这些影片在制作水平、工艺水准上已经基本接近或达到国际标准,如张艺谋、陈凯歌的影片,如《兰陵王》(1995)、《秦颂》等,这些影片试图进入境外国家或地区主流商业发行渠道获得票房收入。尽管在发行规模和效果上,这些影片显然不能与好莱坞黄金大片相比,但由于它们的制作成本相应较低,其利润回报比率有时可能并不低。另一类是低成本影片,尽管它们在制作工艺上还比较粗糙,但是因为对国际化电影策略的合理利用使之具有某些可以辨认的文化特征,通过各种国际获奖而获得一定知名度。尽管这些影片很难进入主流商业电影机制,但却可能进入一些独立的电影放映院线或者电视播放系统,而因此获取的发行放映权收入相对于这些影片

《英雄》 1996年 编剧 张艺谋 导演 周润发



平均不到200万元人民币的成本来说,往往也是一笔可观的数字。

境外的资金和市场对于中国大陆电影的观念、制作方式和生产方式都带来了明显的影响。这种影响一方面是促使中国电影在风格形态上更加本土化,以获得国际定位,但另一方面又促使大陆电影在制作观念上更加国际化,以有利于国际交流和国际对话。

应该说,中国大陆电影的国际化策略的探索在80年代以后取得了突破性进展。80年代以前,中国大陆电影几乎还与世隔绝,但现在却已经在世界电影格局中占有一个不容忽视的位置,获得的国际奖项几乎已经难以做出准确统计,包括戛纳电影节在内的世界所有A级电影节的奖杯上都镌刻有中国电影的名字,从《红高粱》以后,柏林(前西柏林)电影节几乎每届都有中国电影获奖,中国大陆电影多次获得奥斯卡最佳外语片奖的提名,张艺谋、陈凯歌,甚至巩俐作为国际性的电影艺术家成为各电影节的评委,各种电影专业杂志介绍的热门人物,甚至成为大众娱乐杂志的

封面形象,一些获国际大奖的中国大陆影片还作为电影百年的经典进入了各欧美大学的影视课堂,而且在许多国家的商业性电影录像租赁店里也能够找到中国大陆电影的目录。在书写20世纪末期的世界电影史时,中国大陆电影无疑占有一席之地。

七、国际电影节:国际化通道

中国大陆电影走向世界,获得一种国际性的声誉和地位,应该说是从参加国际电影节开始的。而事实上,绝大多数发展中国家的电影几乎都是以国际电影节为通道获得国际关注的。目前世界各国的国际电影节的数量可能接近三位数,但是真正具有“权威”性的电影节主要还是西方发达国家主办的如威尼斯、戛纳、柏林、东京电影节。电影节是电影的展示场所,是电影的多元文化节,是收集了各种奇珍异宝的电影博物馆。作为一种博物馆,这些电影节大多体现了几个明显的共同性:1.对非主流的具有一定艺术个性的影片的偏爱。2.对非欧美主流的多元文化特别是边缘文化的重视。3.对传统人文主义价值观念的坚持。而这三个特点其实是联系在一

张艺谋(1951—),导演的作品有《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》、《活着》、《一个都不能少》、《英雄》等。



起的。在许多西方知识分子看来,当今欧美的主流文化和主流电影往往背弃了西方传统的人文主义理想,而恰恰在非欧美主流之外,人文主义价值得到了传播和表达。正因为如此,往往许多热门的欧美电影并不能在这些电影节获奖,而许多发展中国家的影片却可能获得肯定。这确实为包括中国大陆电影在内的许多经济不发达国家的电影提供了一个获得国际承认的机会。

而对于中国大陆电影导演——正如对于许多来自第三世界国家和地区的电影导演——来说,国际获奖具有多方面的重要意义:首先是可以提高他们的社会地位。正如“居高声自远”的道理一样,知名度的提高可以增强导演在国内外的影响力和支配力,使他们在电影操作过程中拥有更大的自主能力,同时也增加了他们吸收资金、获得信任的能力。其次是可以增加他们影片的经济效益。国际获奖不仅意味着一定的国际电影市场的潜力,而且也意味着它可以利用发展中国家民众的一种潜在的“崇外”情结在国内市场获得一种相当具有效果的广告功能,得到一种外销或者内销的特别价格。

正是因为国际电影节对于中国大陆电影具有如此重要的意义,所以相当多的中国电影导演具有一种自觉的电影节意识。从80年代以来,据统计,中国大陆故事影片在国际上获得的奖项已经接近200项。电影界有个略显夸张的传闻,说现在我们不必问中国大陆电影获得了哪些电影节的大奖,而只需问还有什么电影节中国电影没有获过奖。无论是欧美国家或是亚洲、非洲、拉丁美洲,只要哪里有电影节,那里就很可能有中国大陆电影参加竞赛。

那么,这种电影节情结对于中国大陆电影的制作带来了什么样的影响呢?

首先,强化了电影的民族文化意识。许多电影导演都意识到,中国大陆电影很难以其制作规模、常规技巧、主流形态与好莱坞以及欧洲电影竞争从而被国际认可,只有意识到自己的文化边

缘状态,用故事、人物、造型、风格和叙述上的民族特色来突出一种民族个性,中国大陆电影才可能以其独特的文化个别性确立自己在世界电影中的位置。应该说,对于西方世界来说,中国电影的确已经具有了一种民族电影的定位,正是这种民族性的强化,为中国大陆电影走向世界创造了一种商标或者说品牌。

其次,强化了电影的国际通用意识。国际化使中国大陆电影人意识到电影已经是一种跨国流通的文化产品,因而必须具备一种国际通用性。这种通用性在两个基本层面上。一是硬件层面,指电影的制作水平和工艺水平应该达到国际通用标准;二是软件层面,指电影的文化艺术层面应该能够与国际通用状态沟通交流。正是这两个层面的意识,使那些在国际上产生影响的中国大陆影片在技术指标、叙事形态、人文意蕴、声画质量、电影语言等方面具备了世界流通和参与国际竞争的基本可能性,从而也带动了中国电影的艺术技术水平的提高和发展。

作为一种新电影类型,这些国际化电影因为具有一定的叙事魅力,融合了电影视听艺术的修辞经验,表达了某种现代人文价值观,能有效地吸引投资,并参与国际国内市场竞争,所以它们对于中国大陆电影文化的积累、对于提高中国常规电影的制作和创作水平,对于通过类型成规来满足消费需要,的确起到了一定的作用。

但是,许多人都在讨论,这种后殖民的国际化语境中,中国大陆电影的这种国际电影节情结是否也可能助长一种“伪民族性”的出现呢?民族电影应该是吸取本民族文化精神的精髓,植根于民族现实的土壤,用一种积淀了民族审美经验和感情的艺术形式去关怀民族和这一民族的各个个体的生存、发展、进步。然而,由于世界各国特别是东西方国家之间政治经济文化发展的道路存在着巨大差别或者不平衡,因而处在西方发达国家社会背景中的人们对于中国

的真正的民族文化、民族现实乃至民族电影往往相当隔膜,他们仅仅只能以一种很难避免的西方视野来理解中国的民族电影。例如,曾经在1994年海峡三地电影节上获得最佳故事片荣誉,备受国内电影界赞誉的黄建新的《背靠背,脸对脸》,尽管影片的制作、剧作、表演、摄影等各方面都达到了很高水准,特别是对人物塑造、对社会人际关系的揭示都具有深刻的民族文化意蕴,但是西方观众却反映极其冷淡,相反,几乎同时放映的另一部由台湾出品的制作粗糙、叙事混乱的影片《诱僧》却大受亲睐,甚至出现了排队购票的景象,影片中的复仇、武打、和尚与尼姑的偷情似乎更是他们所理解的中国文化。此外,像王小帅的《冬春的日子》由于受到资金和多种主客观因素的限制,不得不采用黑白旧胶片拍摄,电影形态还比较幼稚,但BBC电视二台的节目主管却将这部影片看作中国电影百年经典之一,认为它具有其他电影中一些“前所未有的东西”。尽管这些例子也许有些偶然性,但是可以肯定西方人所理解的中国电影或者说优秀的中国电影是从他们自己的文化背景和文化视点上来判断的,因此当中国大陆电影被国际电影节所认可时,

葛优,《中国大内惟》 获得戛纳电影节最佳男演员(《活着》大奖)的影星



往往并不意味着中国文化对世界的一种胜利征服,相反却往往可能是被西方文化所招安、所征服,作为被胸怀开阔的西方文化所慷慨“接纳”的来自遥远他乡的一个神秘而谦恭的“他者”,成为一种落入他者囚笼的囚徒。因而,当中国电影按照这样一种西方人的“他者”期待视野来制作时,一种“伪民族性”在所难免。所以人们才会热衷于编造一个又一个具有西方式“弑父”原型的偷情乱伦的故事,才会热衷于幻想那些豪情天纵的猛男悍妇,才会热衷于将戏剧舞台移植到那些今天已很难寻找到的深宅古刹、曲巷瓦房之中,才会将中国几十年的历史风云简化为一种戏剧性场面来注解人生的曲折……而这一切,似乎已经将中华民族的历史与现实、文化与人生隐隐约约地推向了远处,我们很难从中得到一种对于民族的生存现实的体验和认同。

尽管电影的这种“伪民族性”仍然为许多后来者摹仿,但是随着张艺谋、陈凯歌为代表的中国电影逐渐进入国际艺术电影的主流,那种“伪民族性”所具备的边缘性优势开始消失。尽管张艺谋、陈凯歌都试图改良他们的国际化电影策略,但是后来却失去了昔日的辉煌。似乎中国大陆电影的黄金时代正在衰落。与那种虔诚的临摹恰成对比,张建亚在他的《王先生之欲火焚身》(1994)中调用了《红高粱》的一个经典镜头:用弱不禁风的王先生与一风尘女子异想天开的野合场面,对电影的那种“伪民族性”作了一种有意识的滑稽摹仿,作为一种反讽,它表明国际化电影已经成为一种获得定位的电影类型在经受颠覆。的确,随着国际化电影的类型化,它曾经在一定意义上所具有的某些艺术和观念的前卫性和探索性消失殆尽,已经失去了艺术创造力和想像力,正在通过不断的自我复制而成为向世界电影市场批量出售的电影商品。因而,如果期待这种国际化电影继续出现具有精神震撼力和美学震撼力的作品是不现实的。当失去陌生效果

《二姨》



时,中国大陆的国际电影节出击很可能受到致命的狙击,中国电影通过国际电影节进入全球化的道路应该说已经不是一条康庄大道了。

如果说,从80年代后期张艺谋的《红高粱》到90年代中期新生代导演张元等人的《北京杂种》等几乎都还是通过国际电影节来开辟国际化道路的话,那么90年代中期以后,从《秦颂》、《兰陵王》到后来的《红色恋人》、《鸦片战争》、《红河谷》、《黄河绝恋》、《洗澡》等影片则试图通过一种国际化的商业运作方式强化电影的全球性,进入国际电影市场。这些影片都具有自觉的国际意识,在制作水平和工艺水平上力图最大限度达到国际通用标准,特别是在文化、艺术层面上也都试图与西方通用意识沟通交流。许多影片不仅投资巨大,而且有意识地采取了东西方交叉的故事题材或者东方化的奇观策略,甚至在

《红色恋人》中还基本采用了英文的对白处理。这种国际化的意图,在很大程度上创造了一批按照赛义德所谓的西方人的“东方主义”进行文化编码的中国影片。而1999年最典型的影片样本之一就是青年导演张扬执导的由西安艺玛电影技术有限公司(外资公司)和西安电影制片厂联合摄制的《洗澡》。

八、个案:《洗澡》的文化意义

《洗澡》具有特殊的文本意义,这不仅因为该片在加拿大、西班牙或者其他地方获得了各种大奖小奖,更重要的是因为它提供了一个90年代末期全球化背景中具有明显“东方主义”色彩并试图进入西方世界的样本。这是一部贯穿父子关系的影片。80年代,在第五代电影中,作为一种精神依托的“父亲”形象悄然退场,陈凯歌、张艺谋在《黄土

地》中所塑造的那个苍老、沧桑、愚钝的父亲形象正如同罗中立那幅经典油画《父亲》中的形象一样，是对“父亲”、传统的一种含泪的追忆和无奈的告别，小憨憨与父辈们的逆流而动，正像喻了与过去的艰难而执著的决绝。进入90年代以后，当第五代解开了那个曾经让他们神采飞扬的俄狄浦斯情结而不断出席各种国内外的加冕仪式的时候，60~70年代出生的更年轻的一代电影人则开始了新一轮的电影冲击，在他们的影片中，常常情不自禁地表达出“父亲死了”的空洞、绝望和寻找“父亲”的迷惘、努力。

先是阿年在《感光时代》中，叙述了一个在物欲现实中青年人的成长故事，一个与商品社会格格不入的艺术青年在“父亲——精神”和“母亲——物质”之间进行着艰难的拒绝与认同，在那个教育他成长的“父亲”一样的老人死去以后，这位青年也告别了那个试图豢养他的“母亲”一样的款姐，最后成了一个孤苦无告的流浪者；路学长更是在《长大成人》一开始，就借用唐山大地震来隐喻失去精神之父的后毛泽东时代的降临，直到故事结束，一对青年男女还在继续他们寻找早已失踪的父亲式的“朱赫来”的心路旅程。^[1]新生代电影一次又一次地表现了一群没有父亲庇护、也没有父亲管制的青年人那种飘荡和游离的迷惘和狂乱，处处洋溢一种没有家园和憩居的青春骄傲。

但是，在《洗澡》中，那个被告别、被遗忘、被丢下的父亲却重新款款登场，而且不仅是以一种家庭身份出场，还以一种文化符号出场，在影片所提供的父与子的冲突中、父与子的隔膜中，最后以子对父的全面认同而结束了叙事。影片中的父亲老刘，是一位“澡堂”老板，不仅外貌造型慈祥、温和，而且性格开朗、豁达，倔强但通情达理、与人为善。影片叙事极力回避“澡堂”作为经营实体的经济运作和金钱效益，而极力渲染“澡堂”对于社区、对于远亲近邻的亲合作用和凝聚作用，“澡堂”似

源于宁夏的具有“示范特色”的土景土镜头



乎是一个供人们共享天伦之乐、人情之乐的大家园，而老刘就是这个家园的家长。不仅各种各样性格各异、年龄各异、身份各异的人都能在这里得到快乐，而且即便二明这样的傻儿子也能够在这世外桃园中找到自己的位置。这似乎更像一个老少咸宜、妇孺同乐的人间天堂。而影片中惟一与这个天堂般的“澡堂”世界格格不入的人，就是老刘的大儿子大明。大明因为不认同父亲的“澡堂”生活，曾经离开（背叛）了父亲和他的澡堂，离家出走到了被80年代中国文化符号化为与“内地文化”、“传统文化”迥然区别的“他者”——深圳淘金。显然，父与子的冲突不仅仅是一种血缘亲情的冲突，而是澡堂文化与深圳文化的冲突，或者可以更准确地说是父——传统——东方与子——现代——西方的冲突（由濮存昕饰演大明，显然与这位演员被当作消费社会中男性偶像的广告象征有互文本联系）。而影片的意义并不在于父与子的冲突，子对父的背叛在影片中是被作为过去时来间接叙述的，或者说，背叛在影片中几乎从来没有真正出场过，我们在影片中看到的仅仅只是当二明用一幅图画将大明从深圳“诱

骗”回北京以后，大明如何亲眼目睹父亲的“澡堂——天堂”生活的过程，如何亲身体会父亲的“澡堂——天堂”生活的魅力，最后终于意识到自己的早年叛逆的轻狂，而心甘情愿地臣服在父亲慈祥的形象面前，不仅成为了一个“浪子回头金不换”的血缘亲情意义上的孝子，而且也成为了告别叛逆、皈依传统的父亲所维护的“澡堂”文化的精神遗产继承者。

大明一直被安置在一个被动的观看位置上，他在影片中没有任何真正意义上的主动性，他只是一个被教育者，如同观众所有观众一样，是通过看而成为了父亲和父亲所代表的“澡堂文化”的俘虏，观众被父亲的宽厚、被父亲的亲切、被父亲与周围人的和谐和睦、被父亲所代表的超功利性的东方人伦情感所感动、所征服，三是观众也同大明一样，在不知不觉中完成了恋父认同，也完成了对“澡堂文化”的认同。

“洗澡”离不开“水”，但是在《洗澡》中，“水”却是负载了明确文化意义的符号。在影片中，当老刘回忆陕北缺水过去时，插入了一个相当突然的陕北农民祈求雨水的画面，无论是画面造

型或是秀儿、弟弟的人物设置,都使我们不得不联想到当年的《黄土地》,或者更准确地说,这一段落其实就是想让我们联想到《黄土地》。在《黄土地》中,人们所祈求的“雨水”渺茫无望,翠巧消失在黄河的滔滔急流中,憨憨仍然在绝望地期待。但《洗澡》中,人们终于有了源源不断(但逸失了来源)的水,这水就是所谓东方的仁慈、宽厚、和睦、亲情,是一种以老刘和他的“澡堂文化”所代表的东方人伦。在《黄土地》中,“水”是一个悲剧性的期待,而在《洗澡》中,“水”则成为了一个正剧性拯救。《黄土地》中的西部造型被有意识地生硬地插入当代都市空间中,的确显示了张扬整合第五代的勃勃野心,那似乎是对第五代的一种消解:当年陈凯歌、张艺谋们沉痛地展示了中国农民祈求“水”的执著和愚昧,而这救命之“水”在《洗澡》中早已预备妥当,《黄土地》中那个逆人流而奔向新生活的憨憨已经得到了“水”的滋养。第五代的文化反省经过15年的演化,在《洗澡》中成为了文化回归。几乎可以说,影片中所有对“水”的赞美,其实都是对父亲所代表的“澡堂文化”所像喻的东方传统的赞美,我们不仅在影片中看到了赫然醒目的“上善若水”的匾额,而且也一次又一次地听到人们对水的崇拜和留念,水之万能在影片中被作为一种意念反复被强调。当然,观众可能会提出质疑,水(传统人伦)之万能作为一种神话,它是否真的能够解决我们正在经历的走向现代化的危机和人们每天体验的生存危机。

任何人都能清晰地感受到这部影片是如何将东方与西方、现代与传统、市场与天伦进行二元对立的设计的,观众也会感受到这部影片是如何将东方、将传统、将人伦想像为人间天堂的,尽管观众其实面对的是一个被西方强势文化诱惑着“走向世界”、“国际接轨”、“现代化”的现实。在西方人的“东方主义”中,东方其实常常都是一个双面人,一面是面目狰狞的妖魔化的东方,专制、愚昧、落后,那是西方人通过一个“反

面”的“他者”来确立自己的优越性的文化、心理策略;另一面则是含情脉脉的天使化的东方,温馨、宁静、祥和,这是西方人借助一个“正面”的“他者”来平衡自己文化矛盾的另一种文化、心理策略。其实,无论是妖魔化的中国,还是天使化的中国,都与人们正在遭遇和正在经历的中国无关,东方主义视野中的中国只是他们为了他们自己的需要而建构和想像出来的中国,正如我们从义和团、“五四”运动直到现在也常常有一种将西方想像为天堂和地狱、使者和强盗的西方主义一样。但是,在文化全球化背景中,西方的东方主义不仅是西方

人的想像,它也可能成为东方人的自我想像,特别是当人们试图“走向世界”,试图与“国际接轨”,试图“文化输出”的时候更是如此。而《洗澡》则正是在一个西方人精心策划下满足了西方人的东方主义想像的精巧文本,它将澡堂文化为象征的东方传统人伦书写得如此暖气融融,无论是澡堂内那腾腾的热气,或是人与人和平共处的大量的全景镜头以及两人或两人以上相濡以沫的镜头,或是关于父与子关系的叙述、关于“水”的隐喻,都提供了一个想像的安全、温暖、平和、干净的东方家园。那也许可以以为处在后现代主义、后工业时代的西

青年导演张扬(左)正在执导《洗澡》



方人饭后茶余提供一点多愁善感,为他们在丰衣足食、灯红酒绿之外呈上一盆奇花异草。《洗澡》与西方人的东方主义视野中那种天使化东方的需要不谋而合。加上影片本身制作精良、节奏流畅、造型鲜明,一些细节也相当精彩,它能够在西方国家得到认可、接纳(当然,作为对西方主流文化的一种补充,这种认可和接纳的空间相当有限)并不奇怪。

显然,《洗澡》是自觉地试图将新时期以来的文化反省转化为文化回归,影片在叙事上的从容,视听造型上的精致以及影像、声画表意上的营造,都显示了一种远离弑父渴望、恐惧和焦虑的恋父认同。这一认同的意义相当复杂,联系到影片的投资者身份,也联系到这部影片诞生的特殊语境,一方面它是对青年一代叛逆意识的审判和对权威文化的一次靠近,同时也是对西方主流文化中的“东方主义”的一次义演,在满足西方人的“东方想像”的同时,影片也为自身提供了抵制西方他者的优秀民族传统的“自我”想像。这是一个既满足了世界主流文化对东方的文化想像也满足了中国权威文化对自我的文化想像的电影大餐。弘扬传统的主旋律化策略与面向西方的东方主义策略在《洗澡》中竟然如此天衣无缝地叠合在一起。尽管这两种文化策略的立场和出发点并不完全相同,但是它们却殊途同归。正像《红色恋人》、《黄河绝恋》用一个人道博爱、高大英俊的美国男性(阳性——主动者)对年轻、美丽、楚楚动人的中国女性(阴性——被动者)的认识、理解、崇拜来证明革命历史的合法性一样,在《洗澡》中,主旋律也利用西方人的东方主义来强化传统的承传性、民族的同根性以及民众的向心力;而西方人的东方主义则借用主旋律将中国故事变成了一个情意绵绵的文化传奇。《洗澡》和它的制作人通过对主旋律化和东方主义的双重满足,获得了自己的主流定位和利益回报。

应该说,中国电影国际化往往只能像《洗澡》这样,通过将自己奇观化

来作为以好莱坞电影为中心的世界主流电影市场的陪衬。对于大多数中国电影来说,它们很难获得真正意义上的国际交流的公正性,中国电影在全球电影市场的位置是与中国在全球的政治、经济、文化位置联系在一起的,作为一个发展中国家的基本定位,中国电影很难在国际市场上占据重要的地位。在相当一段时间内可能都正如一位学者在谈到全球的文化同步化所说的那样,“以前从来没有过特定文化类型的同步化充斥全球,到了这样的程度和广度”,^①但90年代以来,欧洲艺术电影的坚守,日本新电影的崛起,东欧国家优秀电影的不断出现,伊朗电影的独树一帜,韩国电影的本土追求,也都对好莱坞电影帝国提出了挑战。对于中国来说,好莱坞电影更不可能替代我们对本土现实、本土文化和本土体验的殷切关怀。中国的本土电影可以成为一种艺术力量,与亚洲、西欧、东欧、美洲的所有“民族电影”一起,形成一种多元的而不是一元的格局。

注释:

^① 参见王庆年《一年好景君须记 最是橘黄橙绿时》,《当代电影》2000年第1期。

^② 黑丁等:《在多元发展的格局中走向新世纪》,《当代电影》,1994年第3期。

^③ 杰姆逊:《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,《当代电影》,1989年6期。

^④ 参见张艺谋导演的影片《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》。

^⑤ 参见尹涛《当前中国电影策略分析》,《当代电影》1995年第4期。

^⑥ 赛义德:《东方学》,三联书店,1999年。

^⑦ 参见尼柯尔斯《发现形式与演绎意义——新电影与电影节巡回》(《Discovering Form, Inferring Meaning—New Cinemas and the Film Festival Circuit》),《电影季刊》1994年第47卷第3期第18—20页。尼柯尔斯还著有另一篇讨论国际电影节现象的论文《国际电影节与全球电影》(《The International Film and Global Cinema》),载《东西方杂志》1994年第1期。

^⑧ 前苏联作家奥斯特洛夫斯基小说《钢铁是怎样炼成的》

中的共产党英雄形象的名字。

^⑨ 参见C.J.Hamelink, “Cultural Autonomy in Global Communication”, New York: Longmans, 1997, P.4.

第七节 中国电影业的危机

在全球性电影业逐渐复苏的背景下,借助于开放改革的历史机遇,特别是进口分账发行影片的刺激,从80年代中期开始陷入低谷的中国电影业在90年代中期曾经有所复兴——生产力提高,市场扩展,部分国产影片的产品竞争力增强,电影体制的改革向纵深发展,中国电影业似乎正面临一个步出困境、再度振兴的契机。但在90年代中期以后,由于种种政治、经济、文化原因,特别是由于中国电影的产业化战略没有得到制定和执行,中国电影产业改革陷于困境,电影产业严重亏损,电影业投资环境恶化,电影产品的数量和质量与电影市场要求不相适应,电影消费能力持续低迷,发行业、放映业与制片业利益冲突更加激化,整个电影市场日渐萎缩,电影产业动力缺乏,电影生产关系严重地影响电影生产力的发展,中国电影业依靠政府的直接和间接资助以及十多部国外进口电影勉强维持。在电影主管部门对“第三次电影高潮”的期待中,进入21世纪的中国电影业已经陷入了空前的生存和发展危机中。

一、双轨体制下的电影产业

1979年,中国电影曾经创造了293亿的观众人次纪录,这一数字意味着当时中国人均年观影次数超过28次。这不仅在中国前无古人、后无来者,而且也创造了当时的世界纪录。但80年代以后,中国电影的观众人次却逐年减少,尽管这期间仍然有一些国产影片的观众人次过亿,但从总体上来说,除了产量还基本维持以外,电影的观众人次、放映场次、票房收入和发行收入以及银幕

数量都呈明显下降趋势。

这一下降趋势到1995年曾出现明显缓解。邓小平南巡讲话放松了电影生产的投资和创作环境,1993年至1994年的电影体制改革初见成效,纪念世界电影诞生100周年和中国电影诞生90周年的国际性话题重新将观众从对电视的关注中引向了电影,引进国外10部大片刺激了多年疲软的电影市场,以及都市消费社会创造了越来越高的文化消费欲望,多种因素的综合作用使这一年成为了中国电影业期待已久的一个历史性转机。这一年,不仅影片生产的数量突破了规划数字,而且《红樱桃》、《阳光灿烂的日子》、《红粉》等影片也为国产影片赢得票房效应。

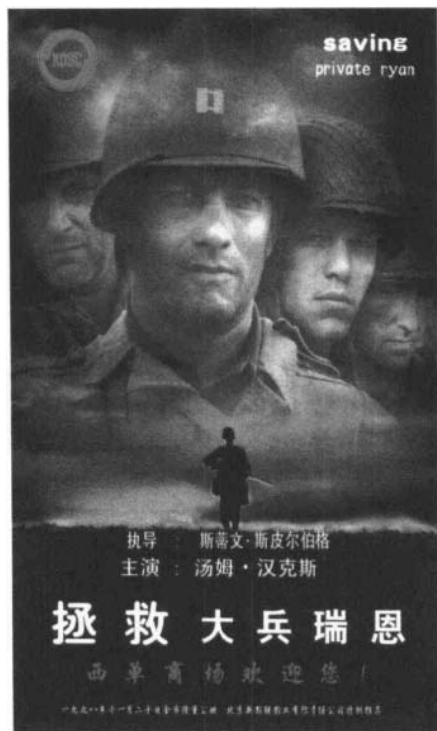
1995年,在长沙召开一年一度的全国电影工作会议。政府再次强调了行政权力对电影创作、生产、发行和放映的调控能力,而且采用一系列特殊的经济手段鼓励“主旋律”电影的拍摄。在“九五五零工程”(在1996~2001年)的第九个五年计划期间每年拍摄10部重点

影片,5年达到50部)的引导下,电影的政治意识形态功能得到强化。因而,1994~1995年出现的大量社会资金进入电影的局面迅速结束,从那以后的三年,中国电影产量急剧下降,从一百部左右下降到四十多部。刚刚出现恢复趋势的电影市场开始了明显滑坡。尽管依靠进口分账发行的进口电影和每年为数不超过十部的合拍影片以及国产电影勉强维持电影市场,但整个电影产业供销都陷入低谷。

1998年,政府再次加大了政府资金的投入,电影产量开始回升。但是电影开始从社会商业投资为主体过渡到以政府资助资金为主体的经济运作体制,电影的政治品质替代了商品本质。八十多部的电影产量中,真正具有商业投资的影片比例很低,因而这些影片进入市场、获得受众的可能性很小。许多影片在评奖以后几乎完全没有进入影院放映的可能。2001年,中国全国电影票房收入仅仅为8亿人民币,相当于美国电影票房的1/85,而且其中60%以上是进口

电影票房,除合拍电影之外,八十多部国产电影在2/3以上的放映时间中所获

1984年中国开始分账发行进口外国电影



1995年以后,美国电影占有中国电影票房的重要份额



得的票房还不到10多部进口电影1/3放映时间的收入。

二、曲折变革中的电影体制

面对电影业的困境,中国电影体制的改革在90年代始终在一个相当有限的层面上进行着。

电影体制改革主要集中在两个方面。一是制片业的改革。首先,增扩了电影制作机构。电影制作机构原来只有16家国营电影制片厂,后来南京、天津、山西、江西、黑龙江等都成立了电影制片厂。再后来,万科、大洋、恒通、白马等民营企业也开始电影制作。1995年一半以上的国产影片是由民营企业投资生产的。这一改革,使电影的生产规模扩大,也为电影生产引进了竞争机制。后来则出现了更多的民营电影机构,如华谊兄弟公司、西安艺玛影视制作公司等都是电影生产的重要机构。其次,电影的出品权逐步扩大。1995年1月,广电部颁布《关于改革故事影片摄制管理工作的规定》及附件《故事影片调控指标管理办法》,批准了其他13家省级国营电影制片厂的出品权,还规定投资额占70%以上的民营企业可以与有出品权的电影制片厂署名联合摄制。1997年北京紫禁城影业公司因为制作《离开雷锋的日子》获得成功,也获得了影片制作企业的生产出品权。广电部电影局1997年12月24日还发布了《关于试行“故事电影单片摄制许可证”的通知》,规定在中国大陆的国有省级以上和具备相应条件的地市级电影单位、电视台、电视剧制作单位,均可以国家倡导的、思想性艺术性较佳的电影文学剧本向广电部电影局申请故事电影单片摄制许可证。这些措施,进一步放开了对制片行业的垄断,使制片业向市场化方向跨进了有限的一步。

中国电影体制改革的第二条战线是发行体制的改革。1993年1月,广播电视部电影电视部下发《关于当前电影行业机制改革的若干意见》以及《实施细则》,

中国电影人探索电影体制的改革



1994年下发《关于进一步深化行业机制改革的通知》,一直由中国电影发行放映公司统购统销、垄断经营的电影发行体制解体,各电影制片厂直接面对各个基层发行放映企业,电影的发行渠道更加灵活多样。这一改革,在一定程度上刺激了制作、发行、放映业的积极性,制片人制、地区版权制、分账发行制、招标放映、院线放映等各种制作、发行和放映方式都陆续出现,这对扩展电影的消费市场起到了积极作用。1997年,《鸦片战争》以民间集资方式操作并以此成立了四川影视制作有限公司,并作为一个民营企业获得了单片发行权。这也从一个侧面说明电影发行体制的改革也正在走向深入。2002年,在政府的行政指令下,中国发行体制再次强行改革,当年7月,全国电影院线制改革,全国组建了30多条院线,共含870多座影院,1580多块银幕,其中11条跨省院线,^①试图实现“统一品牌、统一排片、统一经营、统一管理”连锁方式。同时还建立了10余家数字影院。这意味着中国电影正在渐渐走上市场化调整的道路。

但是,由于具有市场消费潜力的国产和进口电影的数量严重匮乏,也由于

许多电影发行公司仍然与市场化机制相去甚远,中国电影业深层次问题仍然没有解决。中国电影业由于各种非市场化因素的影响而失去改革动力和创新动力。应该说,进入21世纪,中国电影业的管理方式、运作体制、市场监控的改革已经到了刻不容缓的程度。

三、电影的规划生产模式

中国电影90年代以来在生产方式上,处在计划生产和市场生产的两种模式中,而且越到后期,按照政府需要、政治需要规划生产的力量大大超过市场支配的力量。这对电影的投资规模、生产数量以及影片品质都产生了重要影响。

从投资规模来看,90年代前期,中国电影的投资规模逐年扩大。在世界范围内,为了与电视竞争,为了提高电影的艺术和技术质量,也为了增加电影的市场占有率,电影的投资成本越来越高。特别是美国电影的投资成本增长迅速。1996年美国电影的平均成本为每部3980万美元^②,到2001年,平均制作成本已经达到4770万美元,发行广告费用为3000万美元,平均电影制作发行成本

为7770万美元，相当于人民币7亿以上。^⑨中国电影生产的平均投资规模，1980年为40万人民币，1992年为150万，1998年平均成本大约在350万元人民币左右^⑩，年增长幅度为10%以上。这一投资规模，已经接近了1997年香港普通影片300—500万的投资规模。电影投资的增加，为提高电影的创作、制作水平和艺术、技术质量提供了经济前提。而且，每年都有几部投资超过1000万元人民币的大制作影片，《鸦片战争》已经创造了单片投资近亿元的纪录，而陈凯歌《荆轲刺秦王》则以数千万美元的投资再创国产电影高投资的新纪录。而1999年中央宣传部确定的10部重点献礼片中有8部影片的投资超过了1000万元人民币，影片在视听造型的营造上，在声画的技术和艺术质量上，在对时空节奏的控制和处理上，在场面和细节的技术含量和智慧含量上都表明了中国电影整体工艺水平的明显提高。特别是《横空出世》、《冲天飞豹》、《黄河绝恋》等几部采用戏剧化虚构模式创作的影片，在冲突情节的设计、煽情场面的营造、人物细节的刻画、视听冲击的追求，甚至历史氛围的再现等方面都使民族感

情和国家意志的传达得到了影像叙事的支撑，从而也使得它们成为或者可能成为献礼片中最有潜力获得一定程度市场认可或者观众认同的为数不多的几部影片。

电影投资规模的扩大，是与电影业的融资能力增强有着密切联系的。随着制片厂与境内境外机构合拍的影片数量的增加，电影生产的融资渠道也更加丰富。1995年，仅仅北京电影制片厂就吸收了社会资金两亿，占当年全厂总投资的80%以上。1996~1997年，尽管因为政策、体制等原因的影响，北京电影制片厂的电影生产数量和社会融资数量都大幅度减少，但社会投资仍然占了全厂电影生产投资的70%左右。

但是，由于中国电影市场的萧条，海外市场基本没有，电影审查制度的难以适应，电影生产方式非市场化因素的影响，电影市场管理的混乱，导致电影投资环境在90年代后期越来越恶劣。所以，多数影片的投资变成了中央到地方的各级政府、电影局直接领导的中国电影集团和电影频道直接或者间接的非商业性投资，社会资金进入电影的总量大幅度减少，因而除及其少数的政府支持

的重点主旋律影片和几部与海外合拍的大制作影片以外，国产电影的平均投资规模在90年代反而有所下降，不到美国电影成本的1%，影响到国产电影的制作水平和竞争能力。^⑪

从投资渠道来看，90年代以来，国家对民族电影一直实行资金注入政策。如国家财政部要求中央电视台每年拿出广告纯收入的3%支持电影事业，地方电视台也将在地方政府的协助下拿出3%的广告纯收入贴补地方电影。据政府透露，从1996年到2000年的5年中，中央和地方政府支持制片厂近4亿人民币，电影专项资金1.3亿也用来支持电影事业，5年中直接资助拍摄的影片150多部，占总产量的1/3。此外中国电影公司还按照政府要求支持电影厂和儿童电影拍摄8000多万元，财政部专项资助拍摄电影400多万元，国家还减免拷贝增值税2000多万元，这些资金总数达6亿。这就意味着每年在全国范围内总投资金有超过1亿元用来扶持国产电影生产，这还不包括大量的间接投资^⑫。这种来自政府的非商业性资金的大量进入电影生产，在扶持了缺乏市场竞争力的主旋律影片的同时，也影响到电影生产的市场导向。所以，从数量上看，虽然中国国产电影具有一定规模，但多数国产电影是按照非市场化方式生产的因而完全不具备市场消费的品质，造成了电影发行数量的危机，影响到电影市场的繁荣。

90年代以来，美国的电影平均年产量在350~400部左右，印度为450部左右，香港为150部左右，法国为100部左右，巴西为60部左右，英国为40部左右，台湾为20~30部左右，墨西哥为10部左右。90年代以来中国平均年产量约为80部左右，基本处于世界各国、各地区电影产量的前5名之列，电影年产量约为世界投入商业发行的电影产量的1/30。从绝对数量来看，可以说是电影生产的大国之一。

1992年中国电影年产量曾一度高达170部，但从1996年开始明显减少，1998

姜文，一个一直引起争议的导演，其导演的《鬼子来了》未获审查通过



年产量为40多部,是90年代产量最低的一年,比平均年产量低约35%^②,电影产量难以满足培育电影市场的需要。美国2001年的电影发行总量为482部,香港发行308部^③。按照经营经验,中国电影市场至少每年需要250~350部具有商业发行潜力的电影供应才能正常运转,而由于进口电影受到配额限制,2002年分账发行影片只能控制到20部左右,按照广播电影电视部电影管理条例规定,国产影片还必须占2/3放映时间,这就意味着除了20~50部进口影片以外,至少需要200~300部国产影片提供给市场。而这些影片中应该有1/2的影片(100~150部)是市场效果较好,1/3(70~100部)的影片是高效益的。但国产片实际上远远不能满足这种要求。国家电影事业管理局还发布了《关于加强宏观调控发行放映好国产片的实施细则》,规定各地电影公司发行放映节目数量必须达到年度推荐国产影片节目数量的75%。^④正如电影发行人员所意识到的那样,“片源供给是否充足,国产片中是否有可以支撑市场的‘拳头’作品,是目前国产片市场经营能否保证良性循环的首要前提。也惟有有良好的片源保障,2/3时间放映国产影片才可能落到实处,显示出实际的效果。”^⑤

90年代后期以来,在本来产量就有所下降的电影中,相当比例的影片都是非商业投资的政府规划生产的作品,这些主要供“献礼”和评奖用的影片多数都不具备市场发行的品质。所以,一些影片甚至从来没有投入过影院发行,即便在政府指令下发行,也基本没有票房收入。所以,每年中国大陆投入发行的150部左右的影片(国产片和进口片)中,具有一定票房吸引力的中外影片不会超过50部。如北京1997年,全年投放市场的国产电影为120部左右,其中不少都是往年的积压影片。进口电影30部左右,共150部。以后,电影发行量都有减无增,而且由于许多国产影片的放映是政策行为,本身没有商业发行的潜力,造成了市场差额越来越大,影片

献礼片展映一直是新中国电影的一种特殊的传播方式,这种方式在90年代再次被强化,一直带入了新的世纪。



短缺的状况越来越明显,许多城市和影院甚至连续几周都没有新主打影片上映,使观众的电影消费需求受到了严重的抑制。

一方面限制进口影片的市场占有率,另一方面国产影片的产量又明显不足,特别是已有的大多数国产影片根本无法占有市场份额,这对电影市场带来了明显的消极影响。正是在这样的情况下,进口片不是挤占而是填补了中

国电影市场的真空。具有市场消费潜力的电影产量的不足,可以说导致电影市场的萎缩、观众流失,使其他音像媒介抢占电影的生存空间,同时也使国产电影的市场份额越来越多地被外来影片所代替。

四、无序的电影市场

尽管80年代世界电影都面临不同

程度的市场危机,但从90年代以来,世界不少国家和地区的电影票房收入却仍然有所增加,特别是美国,电影国内票房收入逐年上升,从1996年的50亿美元到2001年已经超过了80亿美元,创造了历史新纪录。

从1995年开始,中国电影观众人次曾经缓慢回升,电影的票房收入由于票价提高甚至增长迅猛。1995年,全国票房增长幅度平均达到15%,上海则达到40%,北京更是达到80%,而且北京还保持了三年的持续增长。中国电影市场的潜力被不断更新的票房记录所印证。以北京市场为例,其规模与香港相似,而港片的本地单片票房达到5000万已不算奇迹。在1998年初国产影片《甲方乙方》以1150万创北京市单片票房的历史纪录时,就有人据此预测北京市场做到2000万不是没有可能,后来《泰坦尼克号》在

北京市的票房收入达到3750万。《泰坦尼克号》的全国票房近3亿人民币,创造了单片票房收入最高的全国记录。当时,随着电影市场的升温,电影消费者的数量和消费水平也在提高。1995年,上海和北京都从1979年以后首次出现了观众人次上升的趋势。据1997年6月中国电影杂志社、北京市电影公司等机构所进行的“北京电影市场消费调查”统计,在观看电影的观众中有46.42%的观众平均每月都看一次电影以上,这说明电影的消费市场正在扩展。^⑩

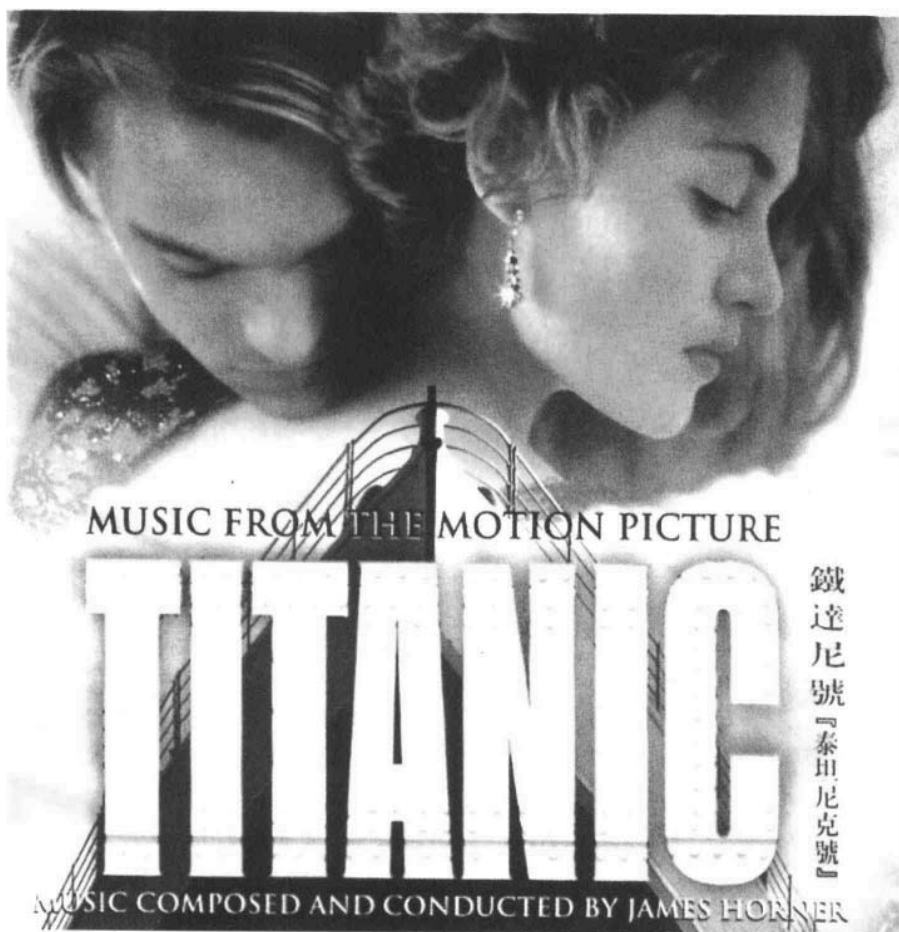
从整体上看,国产影片的票房收入90年代中前期也有不同程度的增加,运作发行国产影片成为电影发行业新的经济增长点。浙江省1997年的国产片票房比1996年提高了2125.6万元,而增幅最明显的则是在北京地区。1996年有4部国产影片在北京的票房超过了100

万,1997年则达到了11部,其中《甲方乙方》达到1150万,创造了北京单片票房的历史纪录。1996年票房收入前10名的国产影片总和为1137万,而1997年票房收入前10名的国产影片总和约为4000万,几乎是1996年的4倍。在北京,《甲方乙方》、《有话好好说》的票房都超过了所有进口影片,占领了当年的冠军位置。^⑪不仅在北京,其他地区也有类似现象出现。如在杭州,1997年国产影片票房第一的《鸦片战争》也以301万超过了以250万收入占进口影片票房第一的《失落的世界》。^⑫《鸦片战争》的国内票房收入为7200万元,超过了1997年的所有进口大片。《红河谷》、《离开雷锋的日子》的国内票房也都超过了3000万元。

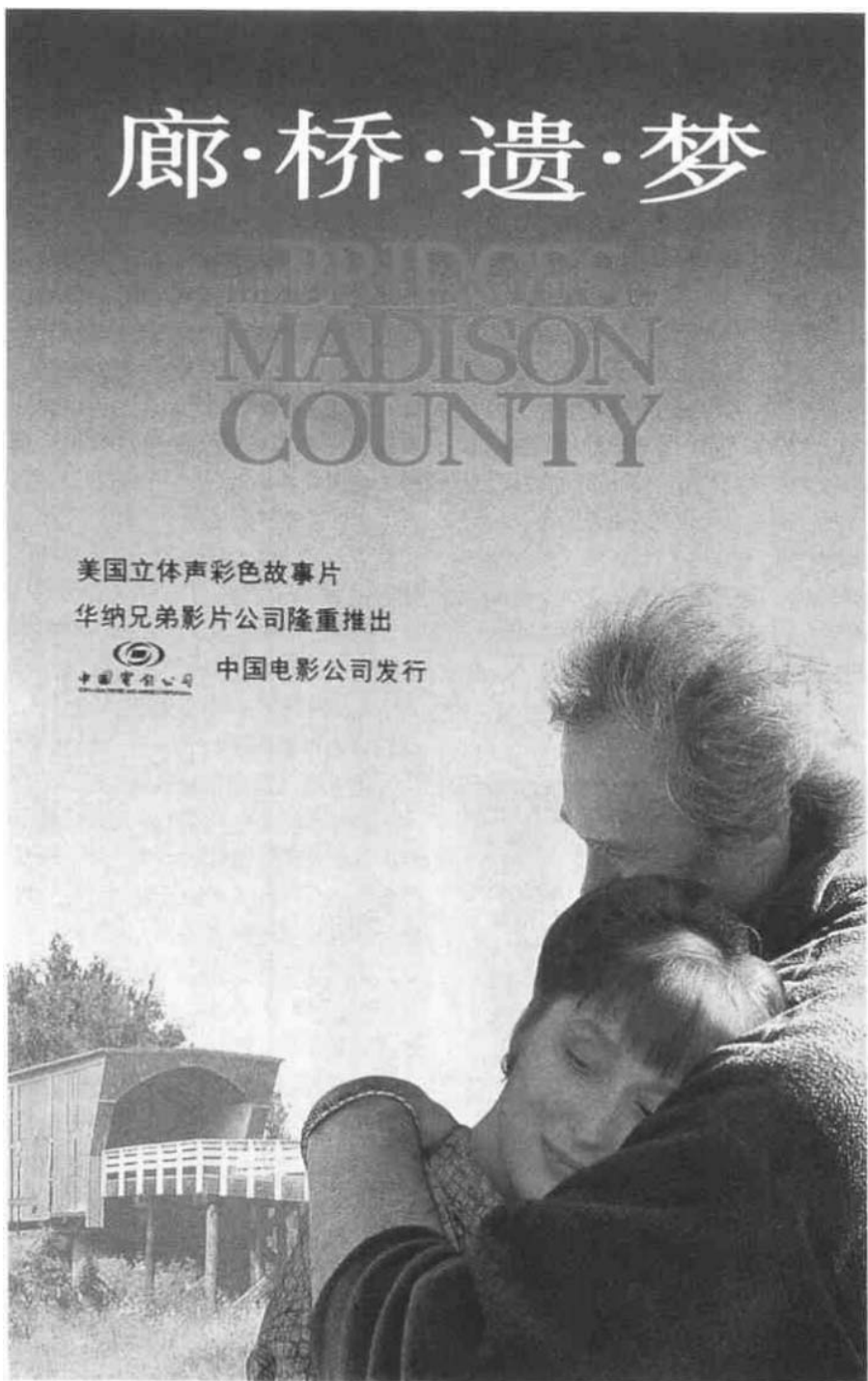
但是,如果将中国的电影产量和电影票房收入与中国的人口相比的话,中国可以说完全是一个电影小国。尽管中国的电影产量约为世界电影产量的1/30,但中国人口却占世界人口的1/4。尽管1995年前后,中国电影的市场状况有所回升,但到90年代后期,由于电影产量不足、产品品质缺乏可消费性,导致全国电影票房收入仅为8亿人民币左右,年观众仅为2.2亿,这意味着中国人平均6年看一场电影,中国13亿人口创造的票房收入仅为美国不到3亿人口创造的票房收入的1/80。^⑬而且这些票房收入的一半以上,还是由进口电影带来的。所以,中国电影市场的票房收入无论是与中国的人口数量相比,还是与美国等国家的电影票房收入相比,都还有很大的距离,远远不能支撑中国电影业的生存与发展。

中国电影市场的发展也很不平衡。以分账进口影片的市场份额占有率为例,仅仅上海就占全国分账影片市场份额的16%,北京和浙江各占14%,三个城市竟然占有份额的44%。全国几十个省、上千个大中城市 and 广大的小城市、农村才占有全国市场的56%。^⑭这说明,大城市电影的消费市场还处在培育阶段,而在广大的中小城市,电影文化的

《泰坦尼克号》创造了中国历史上最高的票房纪录



1995年，本片引进成为当年中国电影市场票房最高的电影之一



普及还远远不足，大众的电影消费需求没有被充分调动，而农村电影市场目前基本处在未开放的萧条状态。

尽管90年代每年都有几部国产大片支撑，但国产影片的总体质量仍然较低，缺乏市场竞争力。从国产片和进口

片的比较来看，虽然有极其少数国产影片可以在市场站住脚，但从总体上看，国产片的市场竞争力仍然不能与进口影片抗衡。进口影片尽管因为受到限制并不是电影市场份额的主体，却仍然是电影市场票房收入的主体。

以杭州1997年票房为例，尽管《鸦片战争》高居票房榜首位，但是国产影片前10名的总票房为592万，而进口影片前10名票房总数则为1302万，是国产影片的2倍以上。在北京，1997年上映的进口大片平均票房都在400~500万以上，观众上座率平均达50%。1/3的放映时间、10部左右的影片，创造的是1/2的票房收入，而2/3的放映时间、100部左右的国产影片创造的票房收入也只有1/2，加上放映场次的费用和宣传费用的消耗，其利润常常入不敷出。

据1995年北京电影市场调查，北京地区电影票房总收入为9267万，而国产影片前10名的票房为2507万，占票房比例的27%。此外，9部进口大片的票房收入则为3662万，占票房收入的39.52%，其他134部影片的票房收入仅为1618万，占票房比例的17%。^⑧当年投放市场的100多部国产片中70%收不回版权和拷贝费用，15%持平，形成回报占15%。1995年票房前10位的国产片收入虽然占全年票房总收入的1/4强，但其余134部国产片的票房收入之和都不如以上10部影片。票房后10部国产片票房只有25766元，平均每部电影2500元，最低533元，人次为698。^⑨而且在北京这样大的市场上只有5万元以下票房收入的国产影片竟然多达80部左右。这一局面在后来更加突出，1998年国产大片10部票房总额超过了4000万，占了全年票房1.2亿的30%以上，进口大片的票房总收入可能约为5000万左右，占全年票房的40%以上。这20部国产大片和进口大片占当年票房总收入的80%左右，而其余的一百部左右的影片的票房收入仅占20%左右。影片数量比是2:8，而票房比却是8:2。这说明，影片的市场竞争力悬殊过大，电影总体市场质量普遍偏低，能够在电影市场上形成消费点的影片太少。这使得本来片源就不足的电影市场更加雪上加霜。同时，也证明了电影生产并没有遵循市场规律，许多能够得到投资的影片生产本身并没有将目标指向市场或者指

向电影艺术,而是指向了一些电影以外的功利目的。

1998、1999年,尽管国家电影管理部门要求用有关部门推荐的国产影片独占3个月的电影市场,但市场效果也很不如人意。这说明,电影观众对国产影片的信任危机并没有消失,或者换句话说也可以说,国产影片的产品信誉还没有被消费者认可。1997年11月零点调查公司对全国五大城市的市民进行了一次关于国产电影的调查,^⑨在5个城市随机抽查的1524名观众中,虽然有46.9%的受访者表示看电影是最喜爱的娱乐形式,但经常看国产影片的观众比例还不到10%。观众对国产影片表示了普遍的不满。观众最不满意的是国产影片的叙事(故事、情节和结构)艺术和技巧,其次是内容上的矫揉造作,第三则是缺乏现实主义态度。相对而言,对电影制作上和技术上的问题并不很重视。从这一调查,也从一个方面反映观众的需要与国产片创作之间最明显的差距。

此外,中国电影的海外市场和后电影市场的开放也处在初级阶段。在美国,电影的国内影院票房收入平均只占其总收入的35%,海外收入是国内票房收入的一倍以上,而音像制品和电视播映权的收入往往还超过国内影院的票房收入。以《泰坦尼克号》为例,影片的全美(美国、加拿大)票房收入4亿多美元,而全球票房收入则超过了10亿美元,其后电影开发的收入更是数量惊人。而中国所有电影全年的海外收益却几乎可以忽略不计。而像VCD、录像带、录音带和电视转播权的收入更是微乎其微。中国电影的市场,应该说,无论是国内还是海外,也无论是影院市场还是非影院市场的潜力都远远没有得到充分开发。

五、制片、发行、放映业的产业矛盾

和整个中国的改革形势相仿,中国

电影的体制改革也要影响到原有的利益分配和权力格局。90年代以来,在电影业的改革中,电影制片、发行、放映业之间的矛盾越来越突出。正如原广电部电影局一位主管人士所认为,“有人说中国电影企业是整个中国企业界改革最早的行列,但是,改革的进程缓慢,远远不能满足中国电影发展的需要”。^⑩中国电影发展面临“电影体制不顺、机制待立、中介梗阻、节目短缺、资金困难、捐税过重、不平等竞争”等问题。^⑪

而这种矛盾的集中体现之一,就是电影市场的无序和杂乱。中国的电影行业虽然一直以影片发行为纽带贯穿全行业,但由于各级发行公司是按照行政区域设置的,各级发行、放映单位分别属于各级政府管辖,形成了不同的隶属关系和利益机制。企业和区域的自我保护阻碍了电影市场机制的建立。市、县电影行业的条块分割、各自为政的现状严重制约了电影事业的发展和电影经济的增长。改革经营格局和经济体制迫在眉睫。1993年以来广电部一直推动“放开发行”、打破区域垄断,但收效并不明显。原因在于只打破了单一企业的垄断,并没有打破区域经营的垄断。市场

好莱坞环球影城电影主题公园已经成为美国电影重要市场



依然条块分割、块块垄断,没有竞争、分配不公。电影市场的无序不仅造成了发行和放映业的冲突,而且更是严重地影响到制片业的利益。在整个影片业中制片一方得到的利润过少。70%影片的制作方亏损。据估计,国产影片投资总回报率还不到30%。^⑫

美国制片与放映的票房分成比例为48:52左右,其中发行费用占去制片费用的10%~12%,制片方得到的票房收入为35%。中国电影公司的大片引进即参照这一比例。而国产片通常的分账比例是制片、发行、放映分别占票房的35%、17%、48%,但制片方却要负担拷贝费和宣传费,而发行方的发行成本和风险系数与其利益所得相比却并不相称。此外,加上各种市场统计数字的弄虚作假,更使得制片方的利益受到损害。以1997年为例,全国的票房总收入为15.6亿元,制片业实际只占国产片票房收入的22%,如此低的投资回报率势必影响到片方的投入再生产。当然,一方面是市场的无序导致了制片、发行、放映三方关系的不合理,但是更深层的原因还是有限的电影资源导致了大家对有限利益的无限欲望。由于利益不足以支撑各方获得基本的生存发展条件,客观上使市场有序化增加了难度。因此,要理顺片、发行、放映的矛盾,必须提高电影的生产能力和电影产品的竞争能力,当大家能够从电影这个大蛋糕中得到更多的利益的时候,市场就会推动理顺电影的产业关系。

应该说,21世纪的中国电影,在它即将迎来自己的百年诞辰的时候,正面临着空前的生存危机,这种危机最集中地体现为三个方面:第一,电影在中国已经从大众文化变成了小众文化。多数中国人已经没有看电影的习惯,所以全国每年仅有2.2亿电影观众人次,所观看电影主要为进口电影。电影已经不再是大众消费的文化产品。第二,电影业成为严重亏损企业。由于没有官方数字,推想中国全年电影生产总投资按照平均350万成本计算,至少在3亿人民

加入WTO以后,从2002年开始,中国将每年增加10部进口“大片”。进口电影成为中国电影市场的重要支撑



币以上,但是市场回收不到1亿(8亿总票房中,国产电影占最多3亿,其中最多30%返回制片方),亏损高达70%。第三,进口电影成为中国电影业的重要支柱。受到份额限制的进口电影,以发行总量的1/5占有着市场份额的3/4以上,不仅支撑着中国电影的发行业,而且从票房收入中提取的电影基金、中国电影公司发行进口电影的利润还扶持着国产电影的生产。所以,进入21世纪以后,中国电影进入了产量的

“高潮”与消费的“低潮”怪异结合的时期,计划经济生产与市场经济消费之间的冲突已经将中国电影引入了严重的困境之中,中国电影期待着进入一个凤凰涅槃的新阶段。

注释:

- ① 资料来源:《中国电影市场》2002年第7期,第4页。
② 参见《文汇报》1998年3月13日载新华社消息。
③ MPAA: 2001 US Economic Review.

④ 甘默:《寻途不辍——平地起波澜——北京电影制片厂的回顾与展望》,《中国电影市场》1998年2期。

⑤ 中影集团管理人称,2001年中影通过各种融资方式,筹集、吸引资金1.3亿元,投拍影片37部,这意味着中国电影平均制作成本280万左右。

⑥ 王庚年:《雨频发春色 风暖树自萌——就90年代中国电影发展态势答〈当代电影〉记者问》,《当代电影》2001年第1期。

⑦ 参见刘建中:《努力奋进,多出精品——1997年电影工作回顾》,《中国电影报》1998年第15期。

⑧ 资料来源:祁志勇:《票房收入激增 信心指数回升——2001年香港电影市场回顾》,《中国电影市场》2002年第4期。

⑨ 贺瑞然:《国产电影:明年国家大力扶持》,《深圳商报》2000年12月5日。

⑩ 马智:《来自北京电影市场的报告》,《电影艺术》1998年第1期。

⑪ 高军:《你了解电影观众吗——北京电影市场消费调查综述》,《中国电影市场》1997年第9期。

⑫ 参见高军:《聚焦一九九七——北京市场“九七”国产片述评》,《当代电影》1998年1期;《1995年中国电影年鉴》,中国电影出版社,1996年版。

⑬ 参见《'97杭州电影市场稳步发展》,《中国电影市场》1998年第3期。

⑭ 参见邓光辉:《木秀初春凭日暖 帆济中流共潮生——全国电影工作会议在北京召开》,《中国电影市场》2002年第3期。

⑮ 参见《'97进口分账美国片市场综述》,《中国电影市场》1998年第3期。

⑯ 参见《中国电影市场》1996年第8期,第10页。

⑰ 参见《中国电影市场》1996年第7期,第14页。

⑱ 宋文:《点题调查:国产影片谁人喝彩》,《精品购物指南》1997年11月4日。

⑲ 王庚年:《开拓创新 乘势而发 迎接挑战 再创辉煌——就当前国产电影的态势答〈当代电影〉记者问》,《当代电影》1998年第1期。

⑳ 参见《把握机遇 未雨绸缪——中国城市影院发展协会九七年会侧记》,《中国电影报》1998年1月8日。

㉑ 参见王庚年:《乘风而起 扶摇直上——1997年度国产影片创作生产形势点评》,《中国电影报》1998年2月26日。

结语：走向中国新电影

1949年，当新中国诞生的时候，正是社会主义与资本主义两大阵营怒目相对、虎视眈眈的时候，也正是中国刚刚从战乱和纷争中摆脱出来的时候，政治的主题成为新中国压倒一切的时代主旋律。在这样的旋律下，以“斗争”为手段实现新中国、新世界、新生活、新社会的理想便理所当然地成为新中国的政治家和普通民众的共同心愿。

正是在这样的时代背景下，诞生了我们看到的新中国电影的历史。这是一段高度一体化的政治电影的历史，也是一段与电影所处的时代息息相关的历史。作为这段历史的组成部分，新中国电影不仅成为这段历史最形象的见证，同时也为这段历史提供了共享的想像。新中国电影曾经给亿万中国人带来了精神的家园、生活的热情、人生的理想，塑造了一种众志成城的认同感、无私无畏的价值观。所以，无论任何时候，当我们回顾当年这些新中国经典电影的时候，我们都会感受到其中的那种童年一样的纯真和燃烧着的激情。这正是新中国电影留给中国文化的财富。

当代中国电影中的女明星



田华



王丹凤



陈冲



张瑞芳



秦怡



白杨



阮希翎

当然，由于这段时期，政治的高度泛化导致电影政策的过度政治化，导致了新中国电影总是在高潮和低谷的曲折中徘徊，也导致了一大批政治概念化，甚至政策化的影片出现，同时也影响到中国电影的观念更新和艺术创新。这种泛政治化的趋势，在1966年开始的文化大革命中，得到了恶性膨胀。文革电影一方面在总结新中国社会主义电影的叙事经验和修辞传统，另一方面也将这种传统变成了失去活力和真诚的教条和禁

锢。随着阶级斗争意识形态合法性的终结，经过文革十年的苦难，新中国电影传统在新时期必然会面临挑战。

1977年以后，随着文化大革命的结合，邓小平时代的来临，中国进入了所谓的“新时期”。新中国的政治目标、社会目标、经济目标、文化目标应该说都悄悄发生了改变。从政治上的拨乱反正到文化上的思想解放，从经济上的市场改革到国际上的开放交流都表明中国开始从对政权理想的渴望转向对“现代

化”的追求，从“以阶级斗争为纲”转向“以经济建设为中心”，从一体化的计划经济转向“社会主义市场经济”，从闭关锁国转向参加全球循环。中国电影与这样的时代进程相联系，开始了自己的转型。

应该说，新时期初期，中国电影成为了中国人共享心灵和社会转型的欣喜和痛苦的公共载体。1979年，中国人平均每年要观看28场电影，而且主要是国产电影，这种奇迹，也许将永远成为一个不可超越的电影纪录被记载在电影史上，因为这个纪录不仅是电影创造的，同时更是那个不可重复的时代所创造的。从70年代末到80年代中期，经过第四代中国导演的修正和颠覆，到第五代的最后决绝，新中国电影传统发生了根本改变。中国电影从政治电影转化为一种多元的艺术电影，电影的个性化程度、电影在观念和艺术上的自由空间、电影的社会诉求的多样性都得到了前所未有的解放。

但是，电影变革再一次遭遇了历史的改造。80年代后期，随着中国政治经济体制的改革，随着政治主题从中国人日常生活中的退位，随着现代化所激发的对生活舒适度和对财富拥有的热情，随着消费文化创造的对电影娱乐性的需求，中国被认为进入了一个所谓“后新时期”阶段，中国电影再一次面临转型。如果说，在新时期以前，中国电影是一种政治的话，那么在新时期，中国电影更是一种艺术，但是，进入所谓后新时期以后，电影主要成为了一种娱乐，一种供娱乐消费的艺术商品。

在这一次的转型中，由于各种偶然和必然的原因，电影没有与时代同步。尽管在这一阶段，中国电影仍然具有一种潜在的多样化，但是在很大程度上，多数电影似乎在用新的符号系统复制政治电影的原型。所以，在90年代中国电影的艰难转型中，除了极其少数的例子以外，多数中国电影都退出了文化的主流领域，大多失去了影院观众，中国人平均6年看一场电影而且主要是进口电



靳雪



斯琴高娃



李秀云



李媛媛

新中国第一代电影明星



金一



陈莹火



李默然



李科



钱平



于洋

影的票房统计, 表明了中国电影深刻的传播危机。

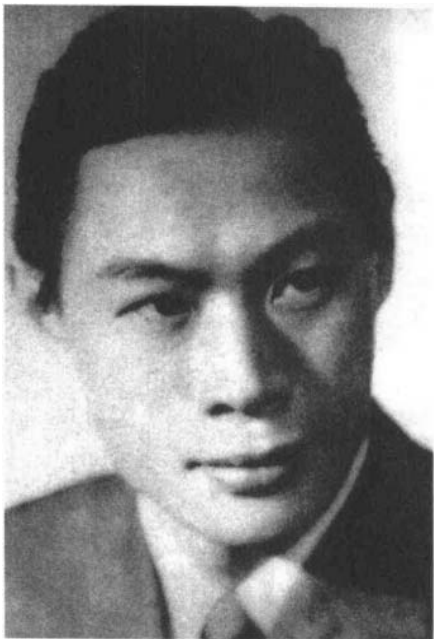
21世纪的来临, 将全球化的话题带给了中国电影。由于资本主义的发展、跨国公司的出现以及信息社会的到来, 为建立全球化自由市场准备了历史条件, 进入21世纪以后, “我们正生活在一个人类历史上前所未有的世界里, 这

个世界就是所谓的“世界体系”^④。在这一世界体系中, 以美国为首的资本主义核心国家依赖其对全球政治经济和文化资源的控制而占据着霸权地位。而在刚刚跨入新世纪之际, 中国在全球化压力下加入“世界贸易组织”(WTO) 成为了现实, 意味着世界上最后一个重要堡垒被自由经济攻破, 中国将按照并不

熟悉的游戏规则, 加入全球市场竞争之中。“入世”, 这一历史性事件, 作为一种标志, 表明中国跨入了全球化进程。中国电影也不可避免地被卷涉其中。

中国作为一个发展中国家, 特别是因为自己特殊的历史进程和社会制度, 不仅还没有积累足够的经济实力, 而且也没有市场经济的政治经验和文化传

当代中国电影中的男明星



刘四



孙道临



陈凯



陈凯

90年代中国影家协会主席·谢铁骊



统，这一切都意味着中国电影在以美国电影为代表的全球化扩展中必然会处于竞争劣势。这种劣势不仅仅体现为资金缺乏、设备陈旧、人才短缺，最重要的是中国电影根本没有成熟的产业机制，也缺乏成熟的市场支持，更缺乏适应文化产业发展的体制保证。在中国的各行各业中，电影也许最缺乏加入WTO的

现实准备，也是最不适应全球化流通的领域。

在这样一种全球文化流动中，中国电影或者适应市场竞争，在全球化的电影市场中，在保持市场份额的同时保持中国电影的文化主权；或者退出市场竞争，在失去市场的同时失去文化的主体性。所以，无论是新中国电影的政治模

式或者是新时期电影的艺术模式，都必须向后新时期电影的产业模式转型，这种转型的迫切性并不是一个理论问题，而是一个现实问题。

中国电影的产业模式，在改造传统的同时也必然包含对于中国电影政治模式和艺术模式所创造的经验的一种继承和创新。中国电影的产业化模式在向国外、特别是创造了世界上最杰出的电影产业模式的美国电影“学习”、“模仿”的同时，应该具有中国特色，而这种特色既来自中国电影的传统也来自中国电影的现实。简单地模仿，试图在如此薄弱的基础上复制美国电影工业，显然不是中国电影的出路。

应该说，对于中国这样一个有着几千年独特文化历史和承受着现代磨难的民族来说，西方电影不可能也不应该替代中国人自己对本土现实、本土文化和本土体验的殷切关怀。因而，在全球化背景中，中国电影并非没有自己的核心竞争力，关键在于中国电影需要发现、发掘、培养、扩大自己的潜在竞争优势，利用自己的优势来改变自己的劣势，扶持壮大中国电影自己的生命力和生长力。从一定程度上说，中国电影具有的核心竞争潜力在一定程度上，既为中国电影提供了一种承受压力的缓冲空间，

新中国电影的见证者——老电影艺术家赵子岳（右）与凌子风（右）

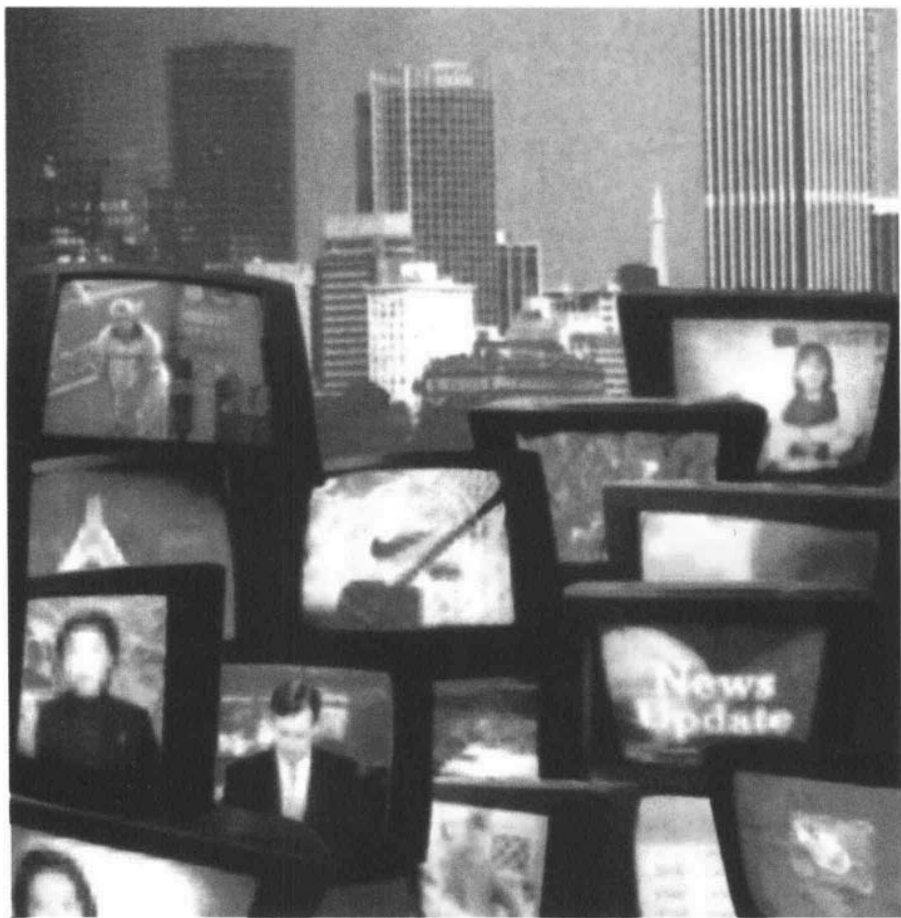


也提供了一种发展潜力。

对于中国电影来说，也许最显而易见的优势就在于中国有着自己不同于美国和其他西方国家的悠久的而且渗透到现代生活各个层面的文化传统。中国有几千年相对独立的文明发展历程，尽管从19世纪末以来，西方文化对中国产生了广泛影响，但中国人在生活方式、价值观念、语言使用方面，仍然与西方文化有着深刻的差异。正因为这样，在欧美国国家轰动一时的《星球大战前传》在中国却没有得到人们认可，取材于东方故事的《花木兰》在美国获得了成功但在中国市场却遭遇了失败，由华人导演李安执导的《卧虎藏龙》在中国没有引起轰动但在西方却备受欢迎。这些例子证明，尽管由于全球化进程的加快、地球村的形成，使得文化的民族疆界越来越模糊，但中国与西方世界毕竟有着巨大的文化传统差异，这种差异不仅意味着西方传媒产品很难替代中国本土媒介产品的文化亲同性，而且也意味着中国传媒产品在亚洲、在世界的华人文化区都可能具有西方文化所不能替代的文化亲同性。因此，中国电影如果能够创造性地利用中国的文化传统资源，不仅是题材的资源，而且也是价值观、审美观的资源，中国电影文化就可能在中国自己的电影市场，甚至亚洲和世界的华人电影市场、华文化圈乃至更广义的包括日本、韩国这样的泛华文化圈中获得广阔的位置。电视剧《三国演义》、《水浒传》、《雍正王朝》等在亚洲地区受到广泛关注就是文化亲同性的重要例证。从另外的角度来说，东方文化传统也可能为西方观众提供一种新鲜的文化参照和互补，从而进入西方文化主流，在这一点上，《卧虎藏龙》的成功就是一种启示。

更重要的是，中国有自己特殊的国情。与西方发达国家不一样，中国正在经历一个从传统社会向现代社会转型的过渡时期，任何过渡时代都是本土文化的黄金时代。因而，对于中国受众来说，当然不仅仅是需要好莱坞电影一样的西方媒介产品带给人们一段短暂的梦幻想

全球化时代对中国电影是一种挑战



像和心理刺激,同时也需要通过媒介这面“镜子”来“反映”心灵的变异和外部世界的诡异,通过媒介来与同样处在转型时期的其他人共享苦难、迷惘、欣悦和渴望,通过媒介来理解、面对和解释人们所遭遇的现实。因而,中国本土电影可以比西方电影更直接地连通中国受众对现实的体验。中国电影可以充分利用本土现实文化资源,将风云变幻的社会图景、离合悲欢的普通平民命运与通俗文化模式相结合,不仅表达对转型期现实的体验,而且也表达人们的生存渴望、意志、智慧和希冀,本土现实是西方电影目前还不可能替代的中国电影的文化优势。

在全球化过程中,中国电影还有

一个重要的本土优势,就是潜在的巨大的媒介消费市场。好莱坞估计,中国电影市场每年具有10~15亿美元的“票房潜力”,此后,每年还可能增长5.1%。仅以北京为例,如果市民人均每年看5场电影,就会有6个亿的票房收入。而中国有12亿以上的入口,如果达到平均每人每年看一场电影,即便按照5元钱的平均票价计算,全年票房收入也能够达到60个亿。换句话说,如果一部国产片在全国有1%的人观看,按照5元钱的票价计算,全国票房收入就能够达到6000万人民币,这个市场回报完全可以支撑中国制作本土“大片”。目前,由于中国的电影产品的品种单一,从消费意义上看的“伪劣”

产品众多,媒介消费环境落后,盗版猖獗、文化市场无序,加上国民经济和文化状况的总体水平不高,因而,中国电影市场还没有完全成熟。但是,众多的人口,迅速发展的经济,人口质量的不断提高,人们生活方式的不断改变都决定了中国电影市场具有香港、台湾、日本以及世界上多数国家和地区都不具备的本土市场的巨大潜力。因而,即便中国电影在相当一段时间里都很难具有西方跨国媒体那样的国际性优势,但是广阔的本土市场仍然可以成为中国电影生存和发展的根据地。此外,除中国大陆以外,台湾还有2100多万华人,香港有1400多万华人,另外还有2000万华人在东南亚各国,400多万华人分散在世界其他地区^⑧,而受到华语文化历史和现实影响的人口数量就更是难计其数。虽然人们处在已经改变过的物理空间中,但共同的文化、语言和历史仍然能够为他们带来或多或少的联系,正像有学者在讨论这种文化的亲同现象所指出的那样,“观众将倾向于选择那些与他们自己的文化最接近和更紧密的节目”^⑨。应该说,这样一个巨大的已有或者潜在的消费群对于中国电影的发展来说是一种重要的支撑。

中国电影目前并没有置身于一个“自由”的全球市场处境中,中国政府还通过种种行政和经济措施保护着中国的民族电影业,因而,国家还可以“作为构成的角色”支持本土电影抵抗全球的经济规则^⑩。目前,国家不仅在经济政策上支持国有电影,而且通过政治手段限制境外资本、机构、产品进入中国大陆,从而“拒敌于国门之外”。中国政府在未来估计还会长期坚持将电影不列入“贸易自由化”的交易范围之内,对进口电影产品实行限额或限制,并对外国资金、节目和人员进入中国电影生产、发行和播映行业继续给予种种限制……应该说,如果国家不仅仅只是一个限制和保护的角色而是一种积极的“构成角色”,利用政府力

中国第五代电影导演仍然担当中国电影中坚力量



在《卧虎藏龙》中饰演女一角的章子怡在《英雄》中饰演玉娇龙



量来支持本土电影业的发展和成熟,米为本土电影开辟国际国内市场,客观上就可能为中国电影自身的存在和发展提供缓冲的空间。也即是说,如果政府措施不仅是一种政治保护措施,而且是一种产业发展措施,那么中国电影就可能在这种国家保护下争取到发展的时间和空间。

中国还有数十万的电影从业人员、改革开放二十多年形成的电影市场化考验的经验、数以万计的媒介机构、一批在各种环境中都仍然能够生存和发展的电影人才,这些都是中国电影的竞争资源。特别是由于中国的社会经济水平相对较低,因而电影的生产和管理成本远远低于西方电影,这种低成本生产和流通作为一种积极经济策略,正如在家电、纺织等行业所证明的那样,可能成为发展中国家与发达国家进行媒介的产业和市场角逐的重要手段。

所有这一切,都是中国电影在未来全球化大潮冲击下的立足之根,而这些根是否能够扎下来、延伸开,将直接决定中国电影的命运。而中国电影根深叶茂的基础则在于电影业必须成为能够适应文化消费市场需要的真正意义上的现代电影企业。尽管不是所有的市场规则

都适应于作为文化产业的电影,但是如果中国电影不能走向市场,那么它不仅会在以产业化为支撑的西方电影冲击中失去竞争力,而且也因为没有被观众消费而失去再生产的条件。

加入WTO,从理论上来说,市场开放应该是双向的,中国电影如果按照国际市场的需要,按照国际市场的运作规律进行,那么虽然在相当长的时期内都不可能获得西方主流媒体那样的国际地位和影响,但是仍然可以培育一个相对于国内市场来说并非无足轻重的国际市场。对于目前的中国电影来说,走向国际市场至少具有四个有利条件:(1)从经济上说,媒介生产成本低使中国电影产品具有一定市场竞争的价格优势;(2)从文化上看,全球化环境下东方文化提供了一种参照性的“还乡”意义从而逐渐被西方人关注,中国电影因而具有一定的文化优势;(3)从地域和文化传统上看,中国大陆、香港、台湾、澳门以及新加坡、马来西亚等东南亚华语地区,日本、韩国等亚洲其他泛华文化地区,以及世界各国的华人群落等则构成了一个具

中国加入WTO以后,电影的全球化进程更加具有可行性



有共同性的接受中国电影的文化交流空间,中国电影具有市场潜力的优势;(4)从西方电影来看,近年来由于片面地走上数字虚拟化、大制作、单纯追求商业价值最大化的道路,电影的人文意味和社会公益品质都明显下降,为其他国家电影文化的乘虚而入带来了契机,中国电影也具备了时机优势。

归根结底,中国电影无论是要在国内市场立足或者是在国际市场上占有一席之地,都不是没有可能,甚至从一定程度上来说,都可能具备某些机不可失的有利条件,关键在于中国电影必须从计划经济的模式中解放出来,尽快完成符合文化经济发展规律的产业改造,按照电影市场的不同需要、按照不同电影市场的需要来制定电影发展规划,确定电影的经济、文化、艺术乃至技术策略。因而,产业化而且是符合现代经济发展规律的产业化是中国电影的前途所在。

一位学者曾经这样总结,“在过去十年里,因为商业和军事目的而引发的关于所谓即将到来的‘信息时代’或‘信息社会’的争论,已经成为国际政治、经济和文化斗争的主要领域。”^⑤的确,未来国家之间的竞争,在很大程度上取决于信息创造、流通的数量、质量、强度和速度,因而,支配媒介市场,就是保护国家的政治经济利益;主动创造媒体产业,就是主动创造国家的政治经济利益。在全球化背景下,民族性不能成为中国拒绝加入全球化进程的借口。正如阿哈麦德指出,民族主义并不必然具有进步性和落后性,“民族主义究竟扮演什么角色,总是取决于各国的阶级力量与社会政治事务的组合状态,它组织了权力集团,其中任何具体的民族主义诉求总是会产生具体的历史效应。”^⑥如果民族化成为妨碍改革开放、自由民主的一种意识形态力量,那么全球化就是一种革命性的推动力量。因此,面对全球化,抗拒或者卷入并不是目的,重要的是,中国电影需要建立一个活跃、健康、生机勃勃的文化产业机制,才能够创造与好莱坞

莱坞不同的电影文化，从而积极地参与全球文化的交流，创造具有国际化胸怀的民族电影，建构华夏文化的认同和交流平台，只有这样，中国电影才能成为世界性多元文化思潮的组成部分，为全球化提供多元的而不是一元的格局。保持这种多元，当然不是根源于一种复活保守传统、推广民族神话的民族一体的狭隘的民族主义，也不是用“文化帝国主义”的借口来自我封闭，而是试图维护一种能够相互补充、相互借鉴、相互影响的世界格局，“全球化的未来也许不应该是霸权化、同质化，而是意味着更多的选择，更多的边缘和弱势享受到相对平等的权力。从一定程度上说，文化的多元，是文化活力的前提。”^①

所以，在中华人民共和国已经渡过了半个多世纪的历史之后，新中国电影的概念已经随着共和国历史的延

伸失去了时间意义，中国电影已经告别了新中国电影的一体化政治模式，经过新时期电影多元化的艺术模式的滋养，向新世纪的产业模式转型，成为具有大众文化品质的中国新电影。这种转型，是一种历史的选择，而如何应对这种选择，将决定着中国电影如何选择自己新的历史。

注释：

① Anthony Giddens, *Sociology*, London, MacMillan Press, 1986, P.136

② 资料来源于赵玉羽《华语电视发展的回顾与展望》，《华语电视国际展望学术研讨会论文集》，第12页，花城出版社1997年出版。

③ John Sinclair, *Neither West nor Third World: The Mexican Television Industry Within the NWICO Debate*, *Media Culture and Society*, 12/3:343-360.

④ 文森特·莫斯科《传播政治经济学》，第194页，华夏出

版社2000年出版。

⑤ Sue Curry Janson, *Gender and the Information Society: A Socially Structured Silence*, *Journal of Communication*, Vol. 39 (Summer), No.3, 196

⑥ Leah Greenfield, *Nationalism: Five Roads to Modernity*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, P.11.

⑦ 尹鸿：《全球化、好莱坞与民族电影》，《文艺研究》2000年第6期。

进入新世纪前夕，北京召开了一个以中国新一代电影人为主的“青年导演作品研讨会”，由电影家协会、中影集团和北影厂联合主办，《电影艺术》编辑部承办。据说自1985年为陈凯歌、张艺谋他们开过这样的会议后，就再没有开过了。这表明对“第五代”导演之后新生代导演的某种认同，中国电影的新世纪将由中国的第六代、第七代电影人继续开来。



附录

新中国电影 大事记 (1949~2000)

1949年

4月 中共中央宣传部电影局在北京成立，负责统一领导和管理全国电影工作（中华人民共和国正式成立后，改隶中央人民政府政务院文化部，1955年改称国务院文化部电影事业管理局，电影局后来属于广播电影电视部（总局））。

4月20日 北平电影制片厂成立（后为北京电影制片厂）。

5月1日 东北电影制片厂完成第一部长故事片《桥》；同月底又完成第一部译制片《普通一兵》。

6月29日 中华人民共和国农业部农业电影社成立（1963年改名为农业电影制片厂；1978年又改名为北京农业电影制片厂；1981年5月8日正式改为中国农业电影制片厂）。

7月 中华全国文学艺术工作者第一次代表大会在北平召开。大会期间，成立了中华全国电影艺术工作者协会（后改称中国电影工作者联谊会）。

11月 中央人民政府文化部正式成立，原属中宣部领导的中央电影局改隶属文化部。

11月16日 上海电影制片厂成立。

1950年

4月19日 电影局颁布《中央电影局各厂剧本及影片审查办法》，规定各国营厂生产的故事片的主题和故事梗概、文学剧本、美术片的分场剧本，大型纪录片的拍摄纲要等均要送局审查；各片种正式拷贝均送局审查。

5月30日 电影局成立影片审查委员会，负责统一审查影片。

6月1日 《大众电影》在上海创刊；电影局表演艺术研究所在北京成立，陈波儿任所长。

7月11日 政务院批准颁布《国产影片输出》等五项暂行办法。同日，文化部电影指导委员会成立，沈雁冰任主任委员；

7月15日 中国电影代表团首次出国参加捷克斯洛伐克举办的卡罗维·发利国际电影节，故事片《中华女儿》获自由斗争奖，石联星因主演《赵一曼》而获演员优胜奖，纪录片《百万雄师下江南》、《红旗漫卷西风》、《大西南凯歌》、《东北三年解放战争》获荣誉奖，从而首开大陆电影在国际电影节上的获奖记录。

9月5日 北京电影洗印厂（后改为北京电影洗印录像技术厂）成立。

11月~12月 北京电影制片厂拍出新闻摄影队随志愿军入朝拍摄抗美援朝新闻纪录片；朝鲜战争爆发后，中国大陆各地停止上映美国影片；同月，电影局电影剧本创作所成北京成立。

1951年

2月1日 中国影片经理公司总公司在北京成立；同月，《武训传》在北京公映。

3月8日起 中国26个大城市举行国营电影制片厂新片展览

月，共展出东影、北影、上影厂摄制的《白毛女》等20部故事片和6部纪录片。

5月20日 《人民日报》发表毛泽东亲自撰写的社论《应当重视电影（武训传）的讨论》。此后，各地掀起持续半年多的对《武训传》的批判运动。

6月 《人民日报》、《文艺报》分别发表文章批评电影《关连长》。

7月1日 中国电影器材公司成立。

8月 《文艺报》发表批评电影《我们夫妇之间》的座谈会纪录。

11月26日~1952年1月4日 电影界进行文艺整风学习。

1952年

1月 南京电影机械厂成立。

8月1日 中国人民解放军电影制片厂在北京成立，后改名为八一电影制片厂。自此，八一厂与东影、北影、上影构成新中国四大国营制片基地。

1953年

2月2日 上海科学教育电影制片厂成立。

7月7日 中央新闻纪录电影制片厂在北京成立。

11月5日 上海电影制片厂完成中华人民共和国第一部彩色片《梁山伯与祝英台》。

1954年

6~9月 中国电影考察团赴苏联考察。随后，中国电影艺术、技术人员又去莫斯科电影制片厂实习一年。

10月 中国作协和电影局联合举办电影剧作讲习会，组织青年作家学习电影知识和编剧技巧。

1956年

4月~10月 中国电影代表团到法国、英国等西欧6国考察电影事业。

5月2日 毛泽东提出在文学艺术和学术研究中实行“百花齐放，百家争鸣”的方针。

5月24日 中国电影出版社在北京成立。

7月 北京电影学校改建为北京电影学院。

10月10日 《中国电影》在北京创刊，1959年7月，更名为《电影艺术》

10月26日 电影局召开制片厂厂长会议，即舍饭寺会议，会议决定对以苏联模式建立的故事片厂的组织形式和领导方式进行重大改造，并提出以“三自一中心”（自选题材、自由组合、自负盈亏和导演中心）为主要内容的改革方案。

12月15日 钟惦斐发表《电影的锣鼓》一文，尖锐批评电

影工作中的种种流弊。

1957年

3月29日 广州电影制片厂动工兴建，1958年投产更名为珠江电影制片厂。

4月1日 建立上海电影公司（后改设上海市电影局），原上海电影制片厂分为海燕、天马、江南3个故事片厂；同月，原上海电影制片厂的翻译片组正式改建为上海电影译制片厂，技术处改组为上海电影技术供应厂（1959年改为上海电影技术厂）；正式成立上海美术电影厂；文化部举行1949~1955年优秀影片发奖大会，大陆和香港摄制的69部影片获得奖励，同时受到奖励的还有396位创作人员。

8月 由中国人民对外友好协会和中国影联联合举办的“亚洲电影周”在北京、天津、上海等十大城市举行。

8月~9月 电影界反右斗争进入高潮。

10月 中共中央发出《划分右派分子标准的通知》，将钟崇、沙蒙、郭维、吕班、吴永刚等定为“右派分子”。

1958年

3月9日 文化部召开电影工作全面跃进大会。

5月1日 周恩来提出拍“艺术性纪录片”的要求。

6月 长影摄制完成《水库上的歌声》，大受褒扬，其后，以此为范本的艺术性纪录片开始成批出现。

8月 西安电影制片厂成立。

9月 中国电影资料馆成立；本年，峨嵋电影制片厂、新疆电影制片厂（1979年更名为天山电影制片厂）成立。

1959年

9月25日~10月24日 文化部举办“庆祝建国十周年国产新片展览月”，这是新中国规模最大的一次新片展览活动，共展出《林则徐》等35部影片。

1960年

1月11日 中国电影艺术研究所在北京成立。

3月12日 北京科学教育电影制片厂成立。

7月30日~8月10日 中国电影工作者联谊会召开第二次代表大会，决定联谊会更名为中国电影工作者协会。

1961年

6月 北京新侨饭店举行全国故事片创作会议，拟定《电影三十二条》。

7月 《文艺报》发表冯牧的《“达吉和她的父亲”——从小说到电影》，对小说和影片改编各自的特长和得失进行了评

述,并对指责小说宣扬了个人主义、人性论等说法提出批评。随后,《文艺报》对此展开了历时一年的讨论。

11月《大众电影》举办第一届电影百花奖;翌年5月召开颁奖大会。《大众电影》为中国影协主办的电影刊物。百花奖由观众投选,每年一次,1964年中断,1980年恢复。

1962年

3月 周恩来、陈毅先后在全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上讲话,提出应取消资产阶级知识分子的帽子。

6月 上海天马电影制片厂摄制完成中国第一部彩色宽银幕立体故事片《魔术师的奇遇》;同月,瞿白音的文章《关于创新问题的独白》在《电影艺术》杂志发表,引发电影界关于创新问题的讨论。

1963年

1月 《电影创作》创刊。

2月 中宣部指示在全国暂停上映香港电影;中国第一部大型彩色木偶片《孔雀公主》由上海美术电影制片厂摄制完成。

1964年

7月 康生在全国京剧现代戏观摩演出大会总结会上,公开点名批判影片《北国江南》、《逆风千里》、《早春二月》、《舞台姐妹》等。随后,报刊相继发表对这些影片的批判文章。

8月 毛泽东在《中央宣传部关于公开放映和批判影片〈北国江南〉和〈早春二月〉的请示报告》上批示:“不但几个大城市放映,而且应在几十个到一百多个中等城市放映,使这些修正主义材料公之于众。可能不止这两部影片,还有些别的,都需要批判。”

1965年

4月22日 中宣部发出《关于公开放映和批判影片〈林家铺子〉和〈不夜城〉的通知》。

9月23日 保定电影胶片厂正式投产。

10月1日 八一、北影和新影厂联合摄制的彩色舞台艺术片《东方红》在全国正式上映。

11月 《文汇报》发表姚文元文章《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,正式拉开“文化大革命”的序幕。

1966年

2月 林彪、江青炮制出《部队文艺工作座谈纪要》,全盘否定中国文艺工作的成绩及其革命传统。批判“离经叛道论”、“创新独白”,并把《中国电影发展史》及影片《抓壮丁》等定性为“大毒草”。

5月16日 中共中央发出《五一六通知》,号召向党内外“资产阶级代表人物”猛烈开火。

6月 中国文化系统包括电影部门各单位的“文化大革命”开始。一大批电影界知名人士被当做“走资派”、“反动权威”、“特务”揪斗,甚至迫害致死。几乎所有“十七年”拍摄的影片都被禁止公映。

1962年

1月12日 中共中央发出《关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》,要求文艺界彻底揭发和肃清彭、罗、陆、杨反党集团及周扬、夏衍为代表的“反革命修正主义文艺黑线”。

4月1日 戚本禹按照江青的调子发表《爱国主义还是卖国主义——评反动影片〈清宫秘史〉》一文,借机影射诬陷刘少奇。随后,影片《燎原》也在全国受到批判。

5月 北京演出《智取威虎山》、《红灯记》等八个样板戏。

1968年

4月14日 “中央文革”发出通知,禁止各地“私自放映毒草影片”。至此,新中国十七年来生产的影片除《地道战》等少数影片外,一律被封存禁映。

5月23日 于会泳在《文汇报》上发表文章,根据江青指示提出“三突出”的创作口号,直接导致以后十多年间文艺作品公式化、概念化泛滥。

1970年

9月 北京电影制片厂摄制完成第一部样板戏电影《智取威虎山》。

10月 为纪念抗美援朝20周年,中国重新上映《英雄儿女》、《打击侵略者》等5部影片,这是文革以来第一次复映“十七”年中拍摄的电影。

1971年

1月1日 国家计委、国务院文化组联合发出《关于建立十六毫米影片洗印点的通知》,决定在北京、上海等七个省市建立16毫米洗印点。

12月 国务院文化组决定将中国电影发行放映公司、中国电影器材公司和中国电影资料馆合并,更名为中国电影公司;本年,八一、长影、上影等厂相继完成样板戏电影《红灯记》、《沙家浜》、《红色娘子军》的拍摄。

1972年

北影、长影、上影等厂完成《海港》、《龙江颂》、《白毛女》等5部样板戏电影的拍摄。

1973年

1月 周恩来总理在接见部分电影、戏剧、音乐界人士时指出：“七年来电影太少，这是我们的一大缺陷。”此后，中断7年之久的故事片生产重新恢复。

1974年

1月 影片《火红的年代》、《艳阳天》、《青松岭》开始在全国上映，这是文革8年多来第一次上映新的国产故事片。

7月19日 国务院文化组发出《关于批判〈园丁之歌〉的通知》，随后，全国报刊相继发表近百篇批判文章。

1975年

2月 电影《创业》在全国公映，受到江青等的批判。随后，四人帮发动对影片《海霞》的批判运动，《创业》编剧张天民、《海霞》编导谢铁骊等先后给毛泽东写信。

7月25日 毛泽东对影片《创业》作出批示：“此片无人错，建议通过发行。”其后，《海霞》也得以在全国发行。

1976年

1月28日 中央新闻纪录电影制片厂摄制完成《敬爱的周恩来总理永垂不朽》大型纪录片。“四人帮”制造种种借口不准上映，直至“四人帮”被粉碎后的1977年1月才开始公映。

3月 《人民电影》创刊。

1977年

1月1日 舞台艺术片音乐舞蹈史诗《东方红》、故事片《洪湖赤卫队》、《天山的红花》等复映，随后，文革前生产的许多优秀影片恢复上映。

11月14日 湖南电影制片厂成立（后更名为潇湘电影制片厂）。

12月19日 北京市各影院、剧场、和对外开放的俱乐部、礼堂，一律实行公开售票。改变了十年浩劫期间执行的“有组织分配”的售票办法。

12月21日 文化部恢复北京电影学院等艺术院校的建制。

1978年

5月20日 北京电影学院恢复建制后，通过考试在北京、上海等地录取导演、摄影、美术、录音、表演师资等5个专业的学生。

11月 广西电影制片厂建立。

从本年起，一批在文革期间蒙冤去世的电影工作者陆续得到平反。

1979年

1月6日 新疆电影译制片厂改建为新疆电影制片厂（后改名为天山电影制片厂）；内蒙古电影译制片厂改建为内蒙古电影制片厂；同月，中国电影工作者协会主办的《电影艺术》、《大众电影》、《电影技术》停刊13年后复刊。（文革后期开办的《人民电影》杂志已于1978年底停刊。）《电影艺术》第一期全文发表周恩来同志1961年6月19日在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话，并发表复刊《前事不忘后事之师》的祝贺复刊的文章。

3月 张暖忻、李陀在《电影艺术》上发表《谈电影语言的现代化》一文，由此引发了几年之久的关于电影本性、电影表现形式诸问题的探讨和争鸣，并对创作产生了影响。

春季，《人民日报》展开“怎样把电影工作搞上去”的讨论。与此同时，在电影创作和理论界，关于电影与戏剧、电影与文学、电影的民族化、电影语言的现代化、电影的创作、电影的艺术特性等内容的讨论接连兴起；第四代导演创作的影片《小花》、《生活的颤音》、《苦恼人的笑》以其思想的新意、形式的新颖受到人们的关注，并引起热烈争论。

7月 中国电影合作制片公司成立。

11月4日 中国电影工作者协会第四次代表大会召开，决定中国电影工作者协会更名为中国电影家协会。

12月30日 中国电影公司恢复原名“中国电影发行放映公司”，同时成立中国电影输出输入公司成立。

1980年

1月23日~2月13日 中国戏剧家协会、中国作家协会、中国电影家协会在北京联合召开剧本创作座谈会，结合《假如我是真的》、《在社会档案里》、《女贼》等有争议的剧本，就近年话剧、电影剧本创作中出现的问题，以及有关文艺创作的理论问题，进行了讨论。胡耀邦到会作长篇讲话，对如何正确地看待中国社会的阴暗面、关于干预生活和现实等问题作了深入的阐述。

3月 中国世界电影学会在北京成立；随后几年，相继成立了电影美术学会、中国电影评论学会、中国电影音乐学会、中国电影剪辑学会、中国电影文学学会等。

4月29日 文化部举办1979年优秀影片奖、青年优秀创作奖授奖大会，《小花》等22部故事片和37部其他片种影片获优秀影片奖，44位创作人员获青年优秀创作奖。此后，优秀影片奖每年颁发一次，又被称为政府奖，1986年起，改由广播电影电视部主办，并于1995年正式定名为华表奖。

5月23日 《大众电影》第三届电影百花奖授奖大会在京举行。《青鸾舞》、《泪痕》、《小花》获百花奖最佳故事片奖。

北京电影制片厂出品，张华勋导演的《神秘的大佛》问世，受到权威舆论的严厉批评，被视为渲染恐怖、追求感官刺激的商业电影《火烧红莲寺》的翻版。

《电影通讯》第11期发表张骏祥在年初召开的导演总结

会上的讲话，提出“电影既是艺术，又是文学”。引起广泛注意和反响，此后《电影文学》、《电影新作》、《电影剧作》等多家期刊展开了电影的“文学性”“文学价值”和“电影性”的讨论。

《文艺报》第7期发表《关于电影民族化问题的探讨》，与此同时《电影艺术》、《电影文化》、《文艺研究》、《电影艺术参考资料》等多家刊物对电影民族化问题发表文章。1985年《电影艺术》开辟“电影民族化问题讨论”专栏，讨论持续了两年。

8月中旬到11月 中共中央宣传部在北京召开电影体制改革座谈会。

9月 北京举办J·伊文思50年电影回顾展。

1981年

3月3日 中国影协决定从本年起设立中国电影金鸡奖。

5月23日 第一届中国电影金鸡奖和第四届《大众电影》百花奖授奖大会在杭州举行。

文化部1980年优秀影片授奖大会在京举行。《巴山夜雨》等8部故事片获优秀影片奖。

4月 《解放日报》发表特约评论员文章《四项基本原则不容违反——评电影文学剧本〈苦恋〉》。

5月23日 中国电影家协会主办的第一届电影金鸡奖在杭州市举行。《巴山夜雨》、《大云山传奇》并列金鸡奖最佳故事片奖，叶楠（《巴山夜雨》）获最佳编剧奖，谢晋（《天云山传奇》）获最佳导演奖，最佳男主角奖空缺，张瑜获最佳女主角奖。《庐山恋》、《天云山传奇》、《七品芝麻官》获百花奖故事片奖。

6月1日 北京儿童电影制片厂成立。

8月 在中共中央宣传部召开的全国思想战线问题座谈会上，《苦恋》受到批评。此后，各地报刊相继发表或转载批评文章，根据《苦恋》拍摄的电影《太阳和人》亦未获准发行。

12月14日~16日 《电影艺术》编辑部召开1981年国产影片观摩回顾座谈会。此后这种座谈会每年底一次，一直延续到1986年。

1982年

2月25日~3月28日 意大利都灵举办“中国电影回顾展”，展出1925年以来135部中国影片，十余个国家和地区的140余位电影学者和记者被邀参加展映活动，整个活动共放映影片400多场，观众达6万人次。这是迄今为止国外举办的规模最大的—次中国电影回顾展。同月，由上海美术电影制片厂摄制、阿达导演的美术片《三个和尚》获西柏林第23届国际电影节的短片银熊奖。

3月 中国电影、电视技术学会在北京成立。

4月21日 文化部在京举行1981年优秀影片授奖大会，《喜盈门》等9部故事片获优秀影片奖。

5月23日 第二届金鸡奖、第五届百花奖授奖大会在西安举行。《邻居》获金鸡奖最佳故事片奖；张弦（《被爱情遗忘的角落》）获最佳编剧奖；成荫（《西安事变》）获最佳导演奖；张雁获最佳男主角奖；李秀明获最佳女主角奖。《喜盈门》、《乡情》、《白蛇传》获百花奖最佳故事片奖。

10月24日~12月底 《中国青年报·星期刊》开展了“当前电影创作质量上不去的原因究竟在哪里？”的讨论。

12月25日 在陈荒煤主持召开的“中青年导演座谈会”上，夏衍发表了《希望寄托在中青年导演身上》的讲话。1981~1982年《邻居》、《沙鸥》、《人到中年》、《如意》、《城南旧事》、《都市里的村庄》等影片的拍摄，进一步显示了第四代导演的创作实力。

1983年

2月3日 上影厂摄制、吴贻弓导演的影片《城南旧事》在日、意、美、苏、法、中等21个国家的22部影片的角逐中，以压倒多数票而荣获第二届马尼拉国际电影节最佳故事片的“金鹰奖”。这是国产故事片文革后首次在国外获奖。

4月20日 文化部在京举行1982年优秀电影授奖大会。《人到中年》等7部故事片获优秀影片奖。

5月1日 文化部下达通知，要求从即日起实行电影技术五项国家标准，这是中国电影史上首次制定实行国家标准。

5月23日 第三届电影金鸡奖、第六届电影百花奖授奖大会在扬州举行。《人到中年》、《骆驼祥子》并列金鸡奖最佳故事片奖，最佳编剧奖空缺，吴贻弓（《城南旧事》）获最佳导演奖，最佳男主角奖空缺，潘虹、斯琴高娃并获得最佳女主角奖。《人到中年》、《牧马人》、《骆驼祥子》并列《大众电影》百花奖最佳故事片奖。

7~8月 中国电影家协会、中国电影资料馆、北京电影学院、中国当代文学研究会在北京联合举办全国高等院校电影课教师进修班。中国高等院校电影学会在此期间宣布成立。此后，各地综合性大学陆续开设电影课或开始招收相关专业学生。此举被称为“电影进大学”，且具有“战略意义”。

9月1日~17日 中国电影资料馆在京举办“20~40年代中国电影回顾”活动，共故映该年代的国产片43部，观众达两万余人次。

由广西电影制片厂出品，张军钊导演，张艺谋、萧风摄影的故事片《一个和八个》摄制完成，标志着第五代电影的诞生。此片当时虽未通过，仅内部放映，却引起截然对立的两种评价，后经修改审查通过。

11月4日 中国电影艺术研究中心在北京成立。

1984年

2月15日~3月2日 上海美术电影制片厂摄制的美术片《鹬蚌相争》在第三十四届西柏林国际电影节获短片电影“银熊奖”。

4月21日 文化部在京举行1983年优秀影片授奖大会,《咱们的牛百岁》、《大桥下面》、《在被告后面》获优秀故事片一等奖。

夏季 由中国电影家协会主办的第一期“国际电影讲习班”开业。此后每年一期,连续举办五期,至1988年结束。“讲习班”先后邀请十多位外国电影理论家、教授,就意识形态与电影、电影叙事学、电影的形式与风格、电影忧伤、女性电影理论、主流电影等多项专题进行了讲授。这一学术活动使中国电影作业人员开阔了视野,对西方电影及理论与研究方法有所了解。

6月2日 第四届金鸡奖和第七届《大众电影》百花奖授奖大会在济南市举行。《乡音》获金鸡奖最佳故事片奖,最佳编剧奖空缺,汤晓丹(《廖仲恺》)获最佳导演奖,董行佶、杨在葆并获最佳男主角奖,龚雪获最佳女主角奖。《咱们的牛百岁》、《十六号病房》、《不该发生的故事》获百花奖最佳故事片奖。

9月3日 《人民日报》发表评论员文章,传达了中央领导就电影问题的批示:“一部影片能否公演,我看今后要坚决废除一个人拍板决定‘生’、‘死’的做法”。

9月18日~25日 中国电影评论学会在旅顺召开首届电影学年会。会长钟惦棐作了题为《论社会观念和电影观念的更新》的学术报告。

10月15日~19日 中国电影文学学会与日本电影家协会在京联合召开“第一届中日电影剧作研讨会”。此后,研讨会逐年在中日间易地举行,成为一项坚持时间最长的国际文化交流活动。

11月 中国第一个拥有对外发行权的特区电影制片厂——深圳影业公司成立。

由广西电影制片厂出品,陈凯歌导演,张艺谋、肖风摄影的故事片《黄土地》摄制完成,并审查通过。该片在电影界引起强烈反响和激烈争论,并在国际上获得了颇多好评,成为第五代电影的代表作。

12月11日 中国儿童少年电影学会在京成立。

12月30日 福建电影制片厂成立。

1985年

1月27日 《人生》参加美国奥斯卡最佳外语片的评选,这是中国大陆电影首次参加奥斯卡奖。

2月24日 珠江电影制片厂更名为珠江电影制片公司,中国电影向市场迈进了一步。

4月23日 中国电影家协会第五次会员代表大会召开。夏衍再次当选为影协主席,并组成以苏云为书记的新一届影协书记处。

5月23日 第五届电影金鸡奖、第八届《大众电影》百花奖授奖大会在成都举行,《红衣少女》获最佳故事片奖,李准、李存葆(《高山下的花环》)获最佳编剧奖,凌子风(《边城》)获最佳导演奖,吕晓禾获最佳男主角奖,李羚获最佳女主角

奖,《高山下的花环》、《人生》、《红衣少女》获百花奖最佳故事片奖。

6月14日 15部国产故事片获文化部1984年优秀影片奖,《高山下的花环》、《人生》获一等奖。

9月 中共中央政治局委员胡乔木在“中国陶行知研究会和陶行知基金会成立大会”上发表讲话,为遭批判的影片的《武训传》平反,指出当年的批判“是非常片面、极端和粗暴的”,“不但不能认为完全正确,甚至也不能说他基本正确”。

1986年

1月 第六届全国人大常委会通过决议,将广播电视部改为广播电影电视部,电影局由文化部建制划归广播电影电视部。

4月17日 胡耀邦主持中央书记处会议,就第六届中国金鸡奖评委会评出的最佳故事片《野山》进行讨论,认为影片与我国民族特性差距极大,与当前农村改革政策不相符。

5月7日 中国影协呈送中共中央宣传部《关于拟公布第六届“金鸡奖”评奖结果的请示》。请示陈述了影协主席团委员和第六届金鸡奖评委对4月10日胡耀邦同志的批示和4月17日中央书记处会议对金鸡奖评奖的意见和看法,认为中国电影政府奖、百花奖、金鸡奖各有特点,不宜合并或取消。认为《野山》是评委反复思考并认真讨论和郑重投票产生的最佳故事片,应如实公布,并愿承担责任。

6月11日 中宣部部长朱厚泽召集艾知生、梁光弟、丁峤、苏云等开会,朱厚泽明确表示:经研究,中宣部同意《关于拟公布第六届“金鸡奖”评奖结果的请示》报告的意见,尽快公布评选结果。并指出,今后评奖要有所改进,恰当估价文艺作品。

7月18日 《文汇报》发表宋人可的文章《谢晋模式的缺陷》,引起各家报刊关于“谢晋模式”的讨论。钟惦棐在《中国电影时报》发表了题为《谢晋电影十思》的文章。《电影艺术》1990年第2期再次发表多篇文章,论者对谢晋电影进行了客观的、历史的、也是较公允的评价。

8月 环幕电影在全国试制成功。

8月16日~18日 第六届电影金鸡奖、第九届《大众电影》百花奖在京颁奖,曹禺、方方(《日出》)获最佳编剧奖,岳红获最佳女主角奖,刘子枫获最佳男主角奖,《日出》、《骆驼祥子》、《少年犯》获百花奖最佳影片奖。17日,广播电影电视部“1985年优秀影片奖”在京授奖,《咱们的退伍兵》等11部国产故事片获奖。

9月1日 广播电影电视部授权中国电影发行公司出版发行中外电影录像带。

年底 中国第一座70毫米超宽银幕立体声电影院在哈尔滨市哈尔滨电影院改建成功。

1987年

2月23日 电影局局长石方禹在全国故事片厂厂长会议上指出：进行坚持四项基本原则，反对资产阶级自由化的学习和教育同电影生产创作关系重大，并直接影响创作生产的安排和影片成品的社会评价，进而提出“突出重点，坚持多样”的电影创作生产指导原则。

5月 经中央批准，重大革命历史题材领导小组在京成立。领导小组负责指导全国重大革命历史题材故事影片和电视剧的创作；对于重大革命历史题材进行宏观规划，加强统一协调；负责审查、通过重点剧目的剧本，审查节目。领导小组由中宣部和广电部共同领导，具体领导工作由广电部负责。

10月 广播电视部、财政部决定设立“摄制重大题材故事片资助基金”，并成立“摄制重大题材故事片资助基金管委会”。资金来源将从中国电影发行放映公司的发行成本中提取，由电影局专户储存、专款专用。资助基金管委会主要职责：1. 审定受资助摄制故事片的文学剧本、主创人员名单；2. 审定摄制成本预算；3. 审核批准资助数额；4. 监督、检查资助基金使用情况，总结推广经验，解决和处理资助基金使用中存在的问题。

10月4日 西影厂出品、吴天明导演的影片《老井》获第二届东京国际电影节大奖，男主角张艺谋获本届电影节最佳男演员奖。

11月16日~20日 北京国际科教电影节在京开幕，由广电部、国家科委、中国科协、北京市政府等18个单位共同举办，美、苏、德、法、荷、日、意、奥等18个国家送来160多部影片，80多部影片在电影节放映，并举办学术研讨会，15个国家的25部影片获电影节荣誉奖。

《文汇报》、《中国电影时报》评出新时期十年电影奖(1977~1987)，《高山下的花环》、《少年犯》、《人生》、《喜盈门》、《孙中山》、《人到中年》、《野山》、《城南旧事》、《骆驼祥子》、《红衣少女》等10部影片获奖。

1988年

1月18日~23日 广电部电影局在京召开全国故事片创作题材规划会议。广电部部长艾知生和副部长陈昊苏先后发言提出：无论是娱乐片还是艺术片，都应该努力提高思想艺术质量。

1月22日 第七届电影金鸡奖、第十届《大众电影》百花奖在京颁奖，《孙中山》、《芙蓉镇》获金鸡奖最佳故事片奖，丁荫楠（《孙中山》）获最佳导演奖，田军利、费林军（《血战台儿庄》）获最佳编剧奖，刘文治获最佳男主角奖，刘晓庆获最佳女主角奖，《孙中山》、《芙蓉镇》、《血战台儿庄》获百花奖最佳故事片奖。

2月23日 西影厂出品、张艺谋导演的《红高粱》获第三十八届柏林国际电影节金熊奖，在国内引起争论，成为当时传媒的一大热点。一种意见认为该片展示了中国的落后面，不

值得肯定，另一种意见针锋相对地赞扬影片的艺术成就。

3月3日 中国电影家协会邀请在京文艺界、新闻界人士召开“关于中国电影走向世界”专题讨论会。与会者对“中国电影要不要走向世界”发表了意见，肯定了中国向国际电影节选送影片参赛的做法，并认为《红高粱》、《城南旧事》、《老井》、《芙蓉镇》等影片在国际电影节获奖同体育比赛在国际比赛中夺冠一样是为国争光。

5月30~31日 广播电视部1986、1987年优秀影片奖在京颁奖，《孙中山》、《芙蓉镇》、《老井》、《红高粱》等14部故事片获奖。

6月 广电部电影局在北京召开电影发展战略研讨会。会议着重就电影政策的调整、电影体制改革、影视合作等问题进行研讨。

8月23日 第八届电影金鸡奖，第十一届《大众电影》百花奖在深圳颁奖，《红高粱》、《老井》并列金鸡奖最佳故事片奖。吴天明（《老井》）获最佳导演奖，黄蜀芹、李子羽、朱国勋（《人·鬼·情》）获最佳编剧奖，张艺谋获最佳男主角奖，潘虹获最佳女主角奖。《红高粱》、《老井》、《原野》获百花奖最佳影片奖。

9月13日 电影局、中影公司联合举办的“新时期十年优秀影片展映周”在京开幕，展映周在京津沪穗等10大城市举行。展映《喜盈门》、《红高粱》等66部故事片，《哪吒闹海》、《金猴降妖》等20部美术片，《长城》、《零的突破》等26部纪录片，《崛起的第三金属——钛》等22部科教片。

9月22日~28日 《电影艺术》编辑部在京召开《中国新电影研讨会》。50多位电影理论家、评论家和第五代电影创作者到会。会议对陈凯歌、张艺谋、黄建新等第五代电影进行了比较全面的历史观照。就“第五代”的产生、发展及其文化特征、电影形态、现实意义，乃至面临的问题和存在的局限进行了深入的探讨。

11月10日~14日 上海举办“'88上海国际动画节”。20个国家的52部影片正式参赛，《山水情》获入奖。

12月1日~7日 中国电影艺术研究中心、《当代电影》编辑部召开了当代娱乐片研讨会。与会者就当前我国娱乐片发展的态势以及娱乐片的界定、功能和如何拍好娱乐片等问题进行了讨论。《电影艺术》、《中国电影时报》、《文艺报》等报刊也陆续展开有关娱乐片的讨论。

1989年

1月 广播电视部主管电影的副部长陈昊苏在全国故事片创作会议上正式提出“娱乐片主体论”。此前，《当代电影》、《电影艺术》等报刊已就娱乐片问题进行了热烈的讨论，陈昊苏的观点亦引起理论界争论。不久，陈昊苏调离广电部；21日，八一厂出品，吴子牛导演的《晚钟》获第三十九届西柏林国际电影节评委特别奖——银熊奖。

6月2日 1988年度广播电视部优秀影片评奖活动在京举行，《巍巍昆仑》等6部故事片获奖。

8月18日 第九届电影金鸡奖、第十二届《大众电影》百花奖在京揭晓，本届金鸡奖最佳故事片奖空缺，吴子牛（《晚钟》）获最佳导演奖，最佳编剧奖空缺，陶泽如获最佳男主角奖，徐守莉获最佳女主角奖，《春桃》、《寡如村》、《共和国不会忘记》获百花奖最佳影片奖。

9月21日~27日 由广播电影电视部主办的第一届中国电影节在京开幕，9月26日中共中央总书记江泽民等国家领导人在人民大会堂接见了参加电影节的代表。电影节推出40部影片汇展，《开国大典》、《巍巍昆仑》、《百色起义》3部影片获电影节荣誉奖。为祝贺首届中国电影节，《中国电影周报》评出建国40年10大明星：白杨、赵丹、崔嵬、于蓝、孙道临、谢芳、王心刚、潘虹、刘晓庆、姜文。

1990年

1月10日 中共中央政治局常委、书记处书记李瑞环在“全国文化艺术工作情况交流座谈会”上发表了《关于弘扬民族优秀文化的若干问题》的讲话。

2月20日 李瑞环在出席全国故事片创作会议与代表座谈时又作了《繁荣有中国特色的社会主义电影艺术》的讲话，指出必须肯定10年来电影工作的成绩。

2月6日 《电影艺术》在京召开“第四代电影导演研讨会”，与会者肯定了第四代导演在中国电影中的承前启后、开创新时期电影的重要意义，并对其创作进行了深入的分析。

2月20日 青影厂出品、谢飞导演的《本命年》获第四十届柏林国际电影节特别成就奖——银熊奖。

8月28日 中共中央宣传部、广播电影电视部发布《关于加强故事片审查把关工作的意见》，要求各电影故事片生产厂在影片剧本经所在省、自治区、直辖市党委或政府有关部门审查批准后，方可投产。

12月10日~12日 第十届电影金鸡奖、第十三届《大众电影》百花奖在武汉颁奖；《开国大典》获金鸡奖最佳故事片奖，李前宽、肖柱云（《开国大典》）和谢铁骊、赵元（《红楼梦》）并列最佳导演奖，张天民、张笑天、刘星、郭晨（《开国大典》）获最佳编剧奖，卢奇获最佳男主角奖，最佳女主角奖空缺。《开国大典》、《本命年》、《巍巍昆仑》获百花奖最佳影片奖。

12月21日 国务院批准广播电影电视部等5单位联合制定的《关于明确电影票价管理权限和建立国家电影事业发展基金的通知》，决定下放电影票价管理权限，并从售出的每张电影票款中提取5分钱作为国家电影事业发展专项基金。

1992年

1月5日 《当代电影》编辑部召开题为“发展有中国特色的社会主义电影艺术创作”的座谈会，并从第3期开始就此专题陆续发表笔谈文章。同年9月，《电影艺术》编辑部在京召开了“马克思主义与中国电影理论建设”研讨会；《大众电

影》编辑部召开了“现实题材座谈会”。这些会议试图从电影的指导思想、电影与现实的关系、电影与人民的关系等方面研究中国电影的创作、理论以及市场对策。11日，中共中央总书记江泽民视察长春电影制片厂，并为该厂题词：“发扬长影的优良传统，为我国电影事业作出新成绩。”

2月22日~28日 1991年全国电影创作会议在京召开。会议的决定进一步端正创作指导思想，以抓好向党的70周年献礼片为重点，全面提高名片种质量。

5月1日 经国务院批准，《关于明确电影票价管理和建立国家电影事业发展专项资金的通知》今日起施行。根据规定，电影票价管理权限下放给各省、市、自治区管理。在适当调整电影票价的基础上，从售出的每张电影票价中提取5分钱作为国家电影事业发展专项资金。

5月23日 广播电影电视部1989~1990年度优秀影片奖在常州市颁奖。《开国大典》、《焦裕禄》等16部故事片获奖。

5月27日 由《文汇报影时报》、中国电影发行放映公司和中国电影评论学会联合主办的，全国群众影评专刊评比大会在成都市举行，全国群众影评工作研讨会同时召开。

6月8日 江泽民、李鹏、宋平、李瑞环、李铁映和丁关根等中央领导同志，观看影片《大决战》第一部《辽沈战役》，赞扬了影片所取得的成绩。在此前后，中央领导同志还观看了《焦裕禄》、《毛泽东和他的儿子》、《开天辟地》和《周恩来》等影片，并对影片给予了高度评价。

9月9日 第十一届中国电影金鸡奖、第十四届《大众电影》百花奖揭晓，《焦裕禄》获金鸡奖最佳故事片奖，金鸡奖最佳导演和最佳编剧奖空缺，李雪健和奚美娟分别获得金鸡奖最佳男女主角奖，《焦裕禄》、《龙年警官》、《老店》获百花奖最佳故事片奖。

9月14日 张艺谋导演的《大红灯笼高高挂》获第四十八届威尼斯国际电影节银狮奖。

9月27日~10月6日 北影厂出品、黄健中导演的《过年》获第四届东京国际电影节评委会特别奖，影片中饰演母亲的赵丽蓉获最佳女演员奖。

1992年

1月10日~16日 第一届海峡两岸暨香港电影导演研讨会在香港举行。此后，两岸三地的电影导演每年轮流在祖国大陆、台湾和香港举行研讨会，成为90年代两岸三地电影工作者相互交流的重要纽带。

1月17日 电影局、化工部科技司、中影公司和乐凯胶片集团公司在京召开新型乐凯电影彩色负片拍摄整部故事片成功的新闻发布会，这表明我国已经能自己研制生产彩色电影负片。

1月18日~24日 重大革命历史题材影视创作会议在京召开，会议在总结历史经验的基础上，进一步提出了提高质量，创作出无愧于伟大革命历史的历史正剧的要求，为以后的重大革命历史题材影视创作确立了指导原则。

3月5日~14日 《大决战》、《周恩来》、《心香》等10部影片获1991年中国电影政府奖优秀影片奖。

5月22日~26日 1992年全国电影公司经理会议在京召开。会议对1992年电影发行放映工作的严峻形势进行了分析;与1991年相比,电影观众减少了10亿人次,下降率为19.8%,城镇观众下降率高达34%。发行收入减少7200多万元,下降率为18.9%。并对此研究了具体措施。

8月23日~28日 首届中国长春电影节在长春市举行。本届电影节在“电影搭台,经贸唱戏”的口号下,集电影、文化、经贸、科技、旅游等活动于一体,并设立由专家组成的评委会,进行电影评奖。

9月4日~14日 北京电影学院青年电影制片厂、香港银都机构公司出品,张艺谋导演的影片《秋菊打官司》获第四十九届威尼斯国际电影节大奖——金狮奖,片中饰演秋菊的巩俐获最佳女演员奖。

11月2日~6日 首届中国金鸡百花电影节在桂林市举行。《大决战》获第十二届金鸡奖最佳故事片奖,黄亚洲、汪天云(《开天辟地》)获最佳编剧奖,孙周(《心香》)获金鸡奖最佳导演奖,王铁成和宋晓英分别获得金鸡奖最佳男女角奖,《周恩来》、《大决战》和《过年》获第十五届百花奖最佳故事片奖。

12月21日~26日 由广电部召开的全国电影工作会议在京举行。会议讨论了即将出台的《关于深化电影行业机制改革的若干意见》,并原则通过了此文件。

1993年

1月5日 广播电影电视部发出广发影字(1993)3号文件《印发〈关于深化电影行业机制改革的若干意见〉的通知》。3号文件程度不同地给电影制片、发行和放映企业一部分主动权,成为电影界行业改革的先声。

2月11日~22日 天津电影制片厂出品、谢飞导演的影片《香魂女》获第四十三届柏林国际电影节金熊大奖。

3月18日 由上海市电影发行放映公司转制的上海永乐股份有限公司成立,这是我国电影行业中第一个股份制企业。

4月5日~14日 1992年广电部优秀影片奖评选活动在京举行。《蒋筑英》获最佳故事片奖,王兴东(《蒋筑英》)获最佳编剧奖,吴贻弓(《阙里人家》)获最佳导演奖,朱旭和奚美娟分别获最佳男女演员奖,《阙里人家》等4部影片获优秀故事片奖。

4月20日~5月4日 经国家教委、广电部等有关部门批准,由北京师范大学艺术系、中国人学生杂志社、中国电影周报社、北京市学联发起主办的首届大学生电影节在京举行。此后,大学生电影节每年举行一届,成为在大学生中普及和传播电影艺术知识的重要途径。

5月 全国108位电影评论工作者投票评选的《当代电影》1992年国产十佳影片揭晓,《秋菊打官司》、《心香》等10部影片当选。该活动连续举办三年,“因技术操作不当而停止”。

5月24日 北京电影制片厂与汤臣(香港)公司联合出品、陈凯歌导演的影片《霸王别姬》,获法国第四十六届戛纳国际电影节金棕榈大奖和国际影评人协会费比西奖。

10月7日~14日 首届上海国际电影节在上海举行。本届电影节评委会由7位世界著名电影艺术家担任,上海国际电影节是我国惟一的·一个世界A级电影节,每两年一届,8日,广电部批复同意新影厂划归中央电视台的报告,这成为1993年电影行业机制改革最重要的事件。此前,各个电影制片厂根据自己不同的情况进行了内部机制的改革。

10月8日 广电部批复同意将新影厂划归中央电视台的报告。

10月22日,由广电部、文化部、中国文联、中国作协和中共北京市委宣传部联合主办的“中国左翼电影运动60周年纪念会”在京举行。

11月21日~25日 第二届中国金鸡百花电影节在广州举行。《秋菊打官司》获第十三届金鸡奖最佳故事片奖,王兴东(《蒋筑英》)获最佳编剧奖、夏刚(《大撒把》)获金鸡奖最佳导演奖,葛优和巩俐分别获得金鸡奖最佳男女主角奖。《秋菊打官司》、《大红灯笼高高挂》、《杨贵妃》获第十六届《大众电影》百花奖最佳故事片奖。

1994年

1月24日~29日 中共中央在京召开全国宣传思想工作会议。中共中央总书记江泽民对文艺明确提出了“弘扬主旋律,提倡多样化”的要求。他强调指出,党的宣传工作要以科学的理论武装人,以正确的舆论引导人,以高尚的精神塑造人,以优秀的作品鼓舞人,不断培养和造就一代又一代有理想、有道德、有文化、有纪律的社会主义新人,在建设有中国特色的社会主义的伟大事业中发挥有力的思想保证和舆论支持作用。

2月26日~28日 中国电影导演协会首届年会在京召开。年会授予沈浮、张骏祥、水华“终身成就奖”。

5月12日、19日 《中国电影周报》两发评论员文章——《致陈柏生》和《再致陈柏生先生》,文章驳斥了一些境外人士对中国政府电影代表团退出鹿特丹电影节的错误理解和歪曲。此前,由于几部非法拍摄的影片参赛,导致中国政府电影代表团退出鹿特丹电影节。

5月30日 1993年电影政府奖颁奖大会在京举行,《凤凰琴》获最佳故事片奖,《重庆谈判》、《东归英雄传》等4部影片获优秀故事片奖,桔生、刘醒龙、卜炎贵获最佳故事片编剧奖,塞夫、麦丽丝获最佳故事片导演奖,李保田和潘虹分获最佳男女主角奖。

6月15日~19日 首届“中国珠海·海峡两岸暨香港电影节”在珠海市举行。《背靠背,脸对脸》获最佳影片奖,黄欣、刘醒龙获最佳编剧奖,尔东升获最佳导演奖,牛振华和袁咏仪分别获最佳男女主角奖。

9月9日 中国文化扶贫委员会和广电部在北京向全国100个

贫困县赠送100套百部爱国主义教育影视片录像带。

11月4日~10日 第三届中国金鸡百花电影节在长沙隆重举行。《凤凰琴》获第十四届金鸡奖最佳故事片奖，桔生、刘醒龙、卜炎贵获金鸡奖最佳剧本奖，何平（《炮打双灯》）获金鸡奖最佳导演奖，李保田和潘虹分获金鸡奖最佳男女主角奖。《凤凰琴》、《重庆谈判》、《炮兵少校》获第十七届《大众电影》百花奖最佳故事片奖。

华表奖设立，其前身为文化部优秀影片奖，这一政府奖的设立，使评奖机制的意识形态功能进一步强化。

1995年

1月5日 广电部发出广发影字（1995）1号文件《关于改革故事片摄制管理工作的规定》。根据文件精神，自1995年1月1日起，除原山国务院批准拥有故事片出品权的16家电影制片厂外，其他13家省、市、自治区、直辖市的国有电影制片厂也可拍摄、出品故事片；社会法人组织向具有出品权的制片厂投资拍摄故事片，其投资额达70%以上的，可与该制片厂合署“联合拍摄”；同月，中影公司以分账发行方式引进十部外国影片，上映后，引起我国电影界的强烈反应。从1月开始，用分账方式发行国内外影片，使中国电影市场出现了转机，部分地区的票房出现回升。

4月17日 北京科教电影制片厂建制制地划归中央电视台，这是广电部深化改革的一项重要举措。

5月9日 广电部决定，中国儿童电影制片厂与中影公司实行联合经营，组建新的统一的现代企业实体。这将有利于促进儿童影片的创作和发展，是对中国电影实现制片、发行、放映“一条龙”的一个探索。

5月23日 广电部举行'94中国电影华表奖颁奖典礼，《被告山杠爷》获最佳故事片奖，毕必成、范元获最佳故事片编剧奖，张建亚获最佳故事片导演奖，李仁堂、艾丽娅分别获最佳故事片男女演员奖。

6月12日 '95世界妇女大会电影周在京开幕，电影周期间举办了“影视中的女性形象”研讨会。9月在联合国第四次世界妇女大会期间，还举办了非政府组织论坛——“妇女和影视”；21日上海东方影视公司宣布，该公司与上海市13家影院共同组成“东方院线”，并于7月1日全线开通。

8月28日 中共中央总书记、国家主席江泽民致信上海美术电影制片厂，希望“不断推出思想性、艺术性、观赏性高度统一的动画艺术精品”，“让我国自己的动画英雄形象成为广大少年儿童的楷模和朋友”。

9月3日 中国夏行电影学会在京成立，陈荒煤任会长。

9月9日 广电部发出《关于做好重点影片发行放映工作的通知》。通知要求发行公司每年购买的重点影片应占全年影片发行总量的15%，放映单位每年放映重点影片的场次不少于其全年放映总场次的15%。

9月12日 《红樱桃》竞价独家放映活动在北京市电影公司举行，该片成为第一部通过竞标方式获得放映权的影片。

10月20日~22日 第四届中国金鸡百花电影节在京举行。《被告山杠爷》获第十五届金鸡奖最佳故事片奖，毕必成、范元获金鸡奖最佳剧本奖，黄建新、杨亚洲获金鸡奖最佳导演奖，李仁堂和艾丽娅分别获金鸡奖最佳男女主角奖。《被告山杠爷》、《留村察看》、《一个独生女的故事》获第十八届《大众电影》百花奖最佳故事片奖。

12月27日 中共中央宣传部、广电部、文化部在京隆重举行纪念世界电影诞生100周年和中国电影诞生90周年大会。中共中央总书记、国家主席江泽民出席大会并勉励电影工作者“多出精品、促进繁荣、再上新台阶、迎接新世纪”。

12月28日 为纪念电影诞生100周年、中国电影诞生90周年而举办的中国电影世纪奖在京举行，45位从影30年以上的电影艺术家获奖，《神女》、《马路天使》、《江春水向东流》、《董存瑞》、《林家铺子》、《林则徐》、《青春之歌》、《红色娘子军》、《早春二月》、《大决战》10部影片获得中国电影90年优秀影片奖。

1996年

1月1日 中国第一个以播出电影为主的电视频道——中央电视台加密卫星电视频道正式开播。

1月5日 上海电影制片厂高级工程师晏仲方发明的电影特殊效果闪电灯，获得第六十八届奥斯卡奖技术成就奖，这是我国电影技术人员获得的第一个奥斯卡技术奖。

1月22日 中宣部、文化部、广电部联合发出《关于各地方电影制片厂统一划属广电部门的通知》，《通知》的出台有利于影视合流，优势互补，统一管理。

2月15日~26日 长影厂出品，严浩导演的《太阳有耳》获得第四十六届柏林国际电影节最佳导演银熊奖和国际影评人联盟奖；16日，上海永乐电影电视（集团）公司成立，该集团公司是以上海电影制片厂为主体，集上海电影技术厂、上海电影发展总公司、上海东方影视发行公司等5家单位组建而成的，集团的成立是中国电影机制改革的重要举措。

3月23日~26日 全国电影工作会议（又称“长沙会议”）在湖南省长沙市举行。中宣部部长丁关根在会上提出了实施“九五五零工程”的战略目标。

4月11日 由江苏省发行放映公司和南京、镇江等11个市的电影（剧场）公司联合组成的江苏长江影业有限责任公司成立。该公司是按照《公司法》及现代企业制度组建的股份制公司。

5月23日 '95中国电影华表奖在京揭晓，《孔繁森》获得最佳故事片奖，关沂、沈贻炜（《信访办主任》）、思芜（《赢家》）获得最佳编剧奖，陈国星、王坪（《孔繁森》）获最佳导演奖，高明、曹翟芬分别获得最佳男女演员奖。

6月10日 中共中央总书记江泽民视察八一电影制片厂，要求电影工作者创造出更多“思想精深、艺术精湛、制作精致，具有强烈吸引力、感染力的优秀作品”。

7月1日 国务院总理李鹏签发颁布的《电影管理条例》正

式开始实施,由广电部主办、电影局和夏衍电影学会承办的“夏衍电影文学奖”——全国优秀电影剧本征集评选活动拉开序幕,此奖每年一届。

10月9日~13日 第五届中国金鸡百花电影节在昆明举行。《红樱桃》获第十六届金鸡奖最佳故事片奖,金鸡奖最佳剧本奖空缺,吴天明获金鸡奖最佳导演奖,高明和宋春丽分别获金鸡奖最佳男女主角奖。《红樱桃》、《七七事变》、《混在北京》获第十九届《大众电影》百花奖最佳故事片奖。

12月16日~20日 中国文学艺术界联合会第六次全国代表大会、中国作协第五次全国代表大会在京召开。

1997年

4月1日~3日 中宣部在京召开文艺评论工作座谈会,会议确定了文艺评论工作要抓住促进繁荣这个根本,坚持实事求是,与人为善,以正面引导为主,热情介绍优秀作品,使评论真正成为文艺发展的动力的文艺评论指导思想。

5月23日 '96中国电影华表奖在京揭晓。《大转折》、《红河谷》、《喜莲》、《夫唱妻和》、《记开雷锋的日子》等10部影片获优秀故事片奖,王兴东(《离开雷锋的日子》)、郭中束、郝国忱(《喜莲》)获优秀编剧奖,冯小宁(《红河谷》)、韦廉(《大转折》)获优秀导演奖,傅学诚、刘佩琦、于慧分别获得优秀男女演员奖。

5月25日 江泽民同电影工作者座谈,要求电影工作者坚持深入生活、贴近群众,创作出更多的无愧于人民和时代的优秀作品。

上半年 《大转折》、《红河谷》、《夫唱妻和》、《离开雷锋的日子》、《鸦片战争》等五部优秀国产影片成为中国电影市场的主力军,并创下了不菲的票房收入。

9月17日 电影审查委员会、电影复查委员会召开第一次联席会议,两个委员会是政府对电影实行审查的职能机构,承担国产故事片、短片、境外影片的审查和复查,并决定其能否通过、出口及进口。

11月4日 电影局发出《关于国产故事片、合拍片主创人员构成的规定》,规定境内制片单位拍摄的国产故事片,导演必须是境内居民,其他主创人员一般也应是境内居民。合拍片,主创人员导演、编剧、摄影应以境内居民为主。

12月12日~15日 第六届中国金鸡百花电影节在佛山举行。《鸦片战争》获第十七届金鸡奖最佳故事片奖,《离开雷锋的日子》(王兴东编剧)获金鸡奖最佳剧本奖,韦廉(《大转折》)获金鸡奖最佳导演奖,刘佩琦、于慧分别获金鸡奖最佳男女主角奖。《红河谷》、《大转折》、《离开雷锋的日子》获第二十届《大众电影》百花奖最佳故事片奖。

1998年

1月1日 “故事电影单片许可证”开始试行,这是我国深化电影制片行业改革的又一重大举措。

1月20日 辽宁北方电影股份公司在沈阳挂牌成立,成为我国北京第一个转变机制、深化改革的电影单位。

1月16日 广播电影电视部发布并施行《电影审查规定》。

5月21日 '97中国电影华表奖在京揭晓。《鸦片战争》、《大进军——席卷大西南》、《安居》等10部影片获优秀故事片奖,刘一兵(《朗朗星空》)、赵东苓(《激情辩护》)获优秀编剧奖,胡炳榴(《安居》)、杨光远(《大进军——席卷大西南》)获优秀导演奖,唐国强和陶虹、潘予分别获得优秀男女演员奖。

8月8日~10日 中国电影家协会第六次全国代表大会在京召开。谢铁骕当选中国电影家协会主席。

10月 谢晋从影50周年研讨活动分别在北京、上海、浙江三地举行。

10月13日~14日 全国农村工作会议在河南郑州市举行。会议提出了在本世纪末下世纪初,在全国基本消灭农村放映空白点,实现农村电影“2131”目标。

11月18日~23日 第七届中国金鸡百花电影节在重庆举行。《安居》获第十八届金鸡奖最佳故事片奖,《大进军——席卷大西南》(编剧:陆柱国)获金鸡奖最佳剧本奖,胡炳榴(《安居》)和塞夫、麦丽丝(《一代天骄成吉思汗》)获金鸡奖最佳导演奖,冯巩、陶虹分别获金鸡奖最佳男女主角奖。《甲方乙方》、《鸦片战争》、《长征》获第二十一届《大众电影》百花奖最佳故事片奖;20日~22日,在电影节期间,中国影协召开了“改革开放二十年的中国电影”学术研讨会,会议较全面地回顾了改革开放二十年中国电影所走过的道路及取得的成绩。

1999年

2月12日 中国电影集团公司成立。

5月 '98中国电影华表奖在京揭晓。《春天的狂想》、《男妇女主任》、《故园春色》等获优秀故事片奖,孙沙(《快乐老家》)、张艺谋(《一个也不能少》)、滕文骥(《春天的狂想》)获最佳导演奖,张笑天(《世纪之梦》)、张继(《男妇女主任》)获最佳编剧奖,邵兵(《春天的狂想》)、赵本山(《男妇女主任》)获最佳男演员奖,徐帆(《不见不散》)、梅婷(《红色恋人》)获最佳女演员奖。

8月 庆祝中华人民共和国成立50周年,《国歌》等10部影片被选作献礼影片。中共中央宣传部等6个单位联合编选《新中国舞台、影视艺术精品》系列光盘出版。

中国电影家协会成立50周年,向张瑞芳、陈强等683名从影五十年以上的电影工作者颁发纪念牌,向程季华等10名在影协工作五十以上的老艺术家颁发奉献杯。

11月15日 中美双方就中国加入世界贸易组织签订“双边协议”。我政府代表团中的广电总局代表就电影事宜与对方进行了谈判。

外资、社会资金进入电影院的建设和改造。上海、杭州、武汉、长沙等地出现外资、合资影院。电脑售票系统开始在

部分省市的中华院线影院实施。

中央电视台电影频道节目制作中心尝试拍摄“电视电影”。

张艺谋导演的《一个都不能少》获第五十六届威尼斯国际电影节“金狮奖”，联合国教科文组织授予“最佳影片”奖。张杨导演的《洗澡》获第四十七届圣塞巴斯蒂安国际电影节“最佳导演”奖，获第二十四届多伦多国际电影节“评委会大奖”。霍建起导演的《那人、那山、那狗》获第十三届蒙特利尔国际电影节“最受观众喜爱的影片奖”。

2000年

3月26日-28日 广播电影电视总局在北京召开了全国电影工作会议。这是中国电影行业继电影的长沙会议、顺义会议、南昌会议之后的又一次重要会议。

5月 1999中国电影华表奖在京揭晓。《大进军——大战宁沪杭》、《国歌》、《紧急迫降》等获最佳故事片奖。陈国星（《冲天飞豹》）、吴子牛（《国歌》）、张建亚（《紧急迫降》）获最佳导演奖，黄丹、唐娄彝、冯小宁、孙晓青、缪鲁获最佳编剧奖，陈道明（《我的1919》）、李雪健（《冲天飞豹》）获最佳男演员奖，蒋雯丽（《女帅男兵》）、陈瑾（《横空出世》）获最佳女演员奖。

10月30日 纪念夏衍诞辰100周年活动在北京和杭州展开。

参考文献

- 《邓小平文选》
人民出版社 1993 年出版。
- 《电影观念讨论文选》
中国电影出版社 1987 年出版。
- 《90 年代思想文选》
广西人民出版社 2000 年出版。
- 《毛泽东选集》
人民出版社 1991 年出版。
- 《探索电影集》
上海文艺出版社 1987 年出版。
- 《中国电影年鉴》
中国电影出版社出版。
- 《电影是什么》
巴赞著，中国电影出版社 1997 年出版。
- 《蔡楚生选集》
蔡楚生著，中国电影出版社 1988 年出版。
- 《第五代导演丛书》
柴效锋等著，湖南文艺出版社 1996 年出版。
- 《当代中国电影》
陈荒煤主编，中国社会科学出版社 1989 年出版。
- 《中国电影发展史》
程季华、少舟主编，中国电影出版社 1980 年出版。
- 《电影理论与批评手册》
戴锦华著，科学技术文献出版社 1993 年出版。
- 《后理论：重建电影研究》
大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编，中国社会科学出版社 2000 年出版。
- 《雾中风景》
戴锦华，北京大学出版社 2000 年出版。
- 《百年中国电影理论文选》
丁亚平主编，文化艺术出版社 2002 年出版。
- 《剑桥中华人民共和国史》
费正清、罗德里克·麦克法夸尔主编，上海人民出版社 1990 年出版。
- 《影视类型学》
郝建，北京大学出版社 2002 年出版。
- 《电影电视走向 21 世纪》
黄式宪主编，中国电影出版社 1997 年出版。
- 《昨夜星光：20 世纪中国电影史》
黄献文，湖南人民出版社 2002 年出版。
- 《外国电影理论文选》
李恒基、杨远婴主编，上海文艺出版社 1995 年出版。
- 《当代西方电影美学思想》
李幼蒸，中国社会科学出版社 1987 年出版。
- 《文化·镜像·诗学》
鲁晓鹏，天津人民出版社 2002 年出版。
- 《中国电影：描述与阐释》
陆弘石，中国电影出版社 2002 年出版。
- 《中国电影简史》
陆弘石，文化艺术出版社 1999 年出版。
- 《百年中国电影理论文选》
罗艺军、杨远婴主编，中国电影出版社 2001 年出版。
- 《电影理论史评》
尼克·布朗，中国电影出版社 1994 年出版。
- 《改革与中国电影》
倪震主编，中国电影出版社 1994 年出版。
- 《电影符号学》
齐隆壬，台湾书林出版有限公司 1992 年出版。
- 《中国电影艺术史教程》
舒晓鸣，中国电影出版社 1996 年出版。
- 《中国电影史概论》
托洛普采夫，中国电影家协会资料室内部资料，1982 年出版。
- 《传播政治经济学》
文森特·莫斯科，华夏出版社 2000 年出版。
- 《电影美学》
姚晓蒙，东方出版社 1991 年出版。
- 《新中国电影意识形态史》
姚晓蒙，中国广播电视出版社 1995 年出版。
- 《百年电影经典》
尹鸿、何建平主编，东方出版社 2001 年出版。
- 《镜教闲选——90 年代电影文化随想》
尹鸿，海天出版社 1998 年出版。
- 《世纪转折时期的中国影视文化》
尹鸿，北京出版社 1997 年出版。
- 《尹鸿影视时评》
尹鸿，河南大学出版社 2002 年出版。
- 《中国电影·电视》
章柏青，文化艺术出版社 1999 年出版。
- 《文化批评与华语电影》
郑树森主编，麦田出版有限公司 1995 年出版。
- 《中国电影史》
钟大卡、舒晓鸣，北京电影学院出版社 1998 年出版。
C.J.Hamelink; Cultural Autonomy in Global Communication, New York: Longmans, 1997.
Anthony Giddens; Sociology, London: MacMillan Press, 1986.
Liah Greenfield; Nationalism: Five Roads to Modernity, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Esther Yau eds: New Chinese Cinemas, Cambridge University Press, 1994.
P. Brooks; The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess, Cambridge University Press, 1985.
Robert Lapsley, Michael Westlake; Film Theory: An Introduction, Manchester University Press, 1988.
W. Dissanayake eds; Melodrama and Asian Cinema, Cambridge University Press, 1993.
Yingjin Zhang, Zhiwei Xiao eds; Encyclopedia of Chinese Film, Routledge, 1998.
George Stephen Sensesl, Xia Hong, Hou Jianping eds; Chinese Film Theory: A Guide to the New Era, Greenwood Publishing Group, 1990.
MPAA; US Economic Review. <http://mpaa.org/>
- 《北京电影学院学报》
- 《大众电影》
- 《当代电影》
- 《电影创作》
- 《电影通讯》
- 《电影艺术》
- 《人民电影》
- 《文汇电影时报》
- 《文艺报》
- 《文艺理论研究》
- 《文艺研究》
- 《中国电影报》
- 《中国电影市场》

后记

撰写当代中国电影史的想法由来已久。所以，当湖南美术出版社的李小山先生邀请我担任《新中国电影史》的作者时，我稍微犹豫之后，还是因为没有能够抵抗这件事情本身的诱惑，应允了这一其实我现在难以承担的工作。

我犹豫的理由有两点：首先我不愿意把这个题目当作仅仅是写作一本可以充数的书，而是希望它能够成为这个研究领域的重要学术文献，而目前本书出版计划的要求和我自己的时间限制都使我几乎没有可能按照我理想的方式进行写作；其次，目前我陷于太多的教学、行政和社会事务，缺乏一种学术的心境和空间，在这种匆匆忙忙的状态下，我担心难以完成一部理想的当代中国电影史。

不幸的是，我犹豫的理由最终都成为现实。我曾经设想要对1949年以后中国电影及其所经历的社会政治、经济、文化状态进行史料的重新收集、整理，在阅读新史料、新文献的基础上进行阐释。尽管我邀请了凌燕女二与我合作，但随着交稿日期的临近，我们的工作仍然没有达到预期的目的。所以，我们便适当调整了写作计划，转向了对当代中国电影史的重新阐释，换句话说，追求的更多的是论的创新而不是史的发现。这形成了本书的缺陷，也成为了本书的特点。尽管如此，无论是供国内外学术研究的参考，还是供相关专业学生的学习，甚至供人们了解1949年以后的中国文化和中国电影发展过程，都需要一本能够吸收近十年来相关学术研究成果，具有当代学术背景和视点的“中国电影史”的著作。所以，我只好安慰自己，也许我们实现的永远都不是最理想的东西，但我们不能因此而放弃可以进行的努力。

所以，我们提供给大家的与其说是一本真正意义上的电影史，不如说是一部关于电影的史评。正因为如此，在写作上、在文献的使用上就相对自由。本书采用了大量近年来与当代中国电影研究相关的学术成果，同时也采用了我们自己这些年的相关研究成果。当然，对于史料的甄别，对于文献的考证，对于一些观点的斟酌以及一些研究方法的使用方面，本书可能还存在一些疏漏，特别是由于时间的仓促，许多技术上的工作还不完善。所以，特别希望能够得到国内外同仁和相关人士的批评指正。希望以后有机会能够修订出一部更理想的当代中国电影史。

感谢所有为本书的写作做出了直接和间接支持和贡献的前辈、同仁、亲人和朋友们。本书的图片来源渠道复杂，一些图片的作者不明或者尚未取得联系。在此，表示感谢，也请作者能与本人联络，将按规定支付稿酬。

写完本书，自己也经历了动荡的一年。新的一年就要到了，因而，来年的春天想必会更灿烂吧？

尹 鸿

2002年11月

写于北京静淑苑

校于北京荷清苑