

教育部人文社会科学研究青年基金项目

项目号: 11YJC760028

新中国文艺政策 与中国当代电影发展

金宜鸿 著



中国出版集团



世界图书出版公司

教育部人文社会科学研究青年基金项目

项目号：11YJC760028

新中国文艺政策 与中国当代电影发展

金宜鸿 著



中国出版集团
世界图书出版公司
广州·上海·西安·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

新中国文艺政策与中国当代电影发展 / 金宜鸿著. — 广州 : 世界图书出版广东有限公司, 2014.4
ISBN 978-7-5100-5582-9

I. ①新… II. ①金… III. ①电影事业—文艺政策—中国—现代 IV. ①J992.0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 004842 号

新中国文艺政策与中国当代电影发展

责任编辑 孔令钢

出版发行 世界图书出版广东有限公司

地 址 广州市新港西路大江冲 25 号

[http:// www.gdst.com.cn](http://www.gdst.com.cn)

印 刷 广东信源彩色印务有限公司

规 格 710mm × 1000mm 1/16

印 张 12.5

字 数 214 千

版 次 2014 年 4 月第 1 版 2014 年 6 月第 2 次印刷

ISBN 978-7-5100-5582-9/J · 0160

定 价 38.00 元

版权所有, 翻版必究

目 录

CONTENTS

绪 论 001

- 一、关于新中国电影发展史的研究 002
- 二、关于电影艺术与文艺政策的关系 009

上篇 新中国文艺政策的产生与文本形态

第一章 政策与政策的价值取向 020

第一节 关于政策 020

- 一、政策的本质特征 022
- 二、政策的层次 024
- 三、政策的功能 025

第二节 关于政策的价值取向 028

- 一、政策主体的价值取向决定政策的价值取向 028
- 二、政策的价值取向引导政策客体的行为 030

第二章 新中国文艺政策产生的文化、理论背景和现实成因 031

- 第一节 中国传统文化：新中国文艺政策价值取向的文化渊源 031
- 第二节 马克思主义文艺观：新中国文艺政策产生的理论背景 034
- 第三节 苏联文艺模式：新中国文艺政策的现实成因 038

第三章 新中国文艺政策的文本形态 045

第一节 文艺政策主文本 047

- 一、中国共产党历届代表大会的报告和历届政府工作报告中涉及文艺的部分 047
- 二、党和国家领导人或文艺工作主管部门的负责人在文艺工作会议上所作的正式报告或讲话 047
- 三、党和政府及文艺主管部门制定的文件、通知、规定、办法、条例、决议、意见、方案等 048

第二节 文艺政策辅文本 049

第三节 文艺政策泛文本 052

第四章 新中国文艺政策的文本演变 059

第一节 新中国文艺政策之“变” 059

- 一、从“讲话”到“条例” 059
- 二、从控制到引导 061
- 三、从政治到艺术 062

第二节 新中国文艺政策之“不变” 064

- 一、坚持“为群众服务” 064
- 二、对文艺功能的重视 065
- 三、对文艺民族性的关注 067

下篇 新中国文艺政策价值取向的嬗变与中国当代电影发展

第五章 政治挂帅，电影对意识形态的着力张扬 072

第一节 激进、激昂的社会历史主潮 072

第二节 服务、服膺的工具论文艺观 073

第三节 激烈、激昂的电影银幕图景 078

- 一、激烈的斗争主题 082
- 二、激情的英雄形象 088
- 三、激昂的电影事件 092

第六章 多元探索, 电影的现代化改革	103
第一节 文艺政策价值取向的重新定位	103
第二节 新时期中国电影的现代化改革	106
一、电影产业的恢复与改革	108
二、电影观念的更新与变化	111
三、电影语言的探索与革新	116
四、电影视野的开放与拓展	120
第七章 市场化转型, 电影的商业性突显	123
第一节 政策导向的转变	123
第二节 电影体制的改革	126
一、电影制片与发行机制改革	127
二、电影商品市场潜力初显	128
第三节 电影美学特征的丰富	131
一、“主旋律”电影的复兴	132
二、商业贺岁片的兴起	135
第八章 产业化建设, 中国电影构建和提升国家文化软实力	140
第一节 文化产业与国家软实力建设	140
第二节 中国电影与国家文化软实力建设	144
一、中国文化软实力的构建	144
二、中国电影的产业化建设	148
三、中国电影的国际化努力	156
四、中国电影构建国家文化软实力	159
余 论	164
附录 1	172
附录 2	178
参考文献	183

绪 论

在中国，电影从来都不仅仅是一门艺术种类那么简单。在中国电影百余年的发展历程中，由国情使然，中国电影在相当长的时间内是同社会政治运动密切相关的。如20世纪三四十年代的电影号召抗日救亡、宣传民主解放；五六十年代电影歌颂“工农兵”，“强调的都是用艺术的手段来实现电影的教化功能，以审美的方式来达到电影鼓舞人民的目标”，长期影响中国电影的观念是“重教化、轻娱乐，重艺术、轻商品”。^[1]这可以说是对早期中国电影总体特征较为准确的概括。电影史专家陈荒煤和罗艺军两位先生，也早对此有所意识，他们在《中国新文学大系1949—1976》序言中指出：“二十七年来中国电影的悲剧，归根结底在于未能正确处理政治与艺术的关系。”^[2]这是前辈们对二十七年间（1949—1976）中国电影发展之病况的反思，也表达了心存良知的电影前辈们对政治过分干预电影创作的忧虑。

1979年10月，在北京召开的第四次全国文代会上，邓小平同志就提出：“不继续提文艺从属于政治这样的口号”，他认为“这个口号容易成为对文艺横加干涉的理论依据，长期的实践证明它对文艺的发展利少害多”。邓小平的这番话，并不意味着文艺和政治完全没有了关系。邓小平同时还指出：“文艺是不可能脱离政治的。任何进步的、革命的文艺工作者都不能不考虑作品的社会影响，不能不考虑人民的利益、国家的利益、党的利益。”^[3]新中国成立六十多年来，伴随着中国社会的发展、进步与变迁，尤其是受西方发展模式和西方价值观的浸染，中国人的现代意识日益增强，价值取向也日趋多元化，中国已由当初比较封闭的自给自足模式走向逐渐开放的时代。中国当代电影受政治与意识形态的干扰日渐减弱，但政治与意识形态对电影的影响仍然无处不在。

文艺政策作为政治与意识形态的直接有效载体，目的就是统一人们的思想认识，

[1] 彭吉象：《影视美学》，北京大学出版社2002年3月第1版，第201页。

[2] 陈荒煤、罗艺军：《对二十七年中国电影的一个回顾》，载《小说界》1997年第6期。

[3] 中共中央宣传部文艺局编：《邓小平论文艺》，人民出版社1989年版，第108页。

引导一些关于重大文艺问题的讨论，提出解决这些问题的政策措施。在中国的现实国情下，文艺政策对于中国当代电影发展的影响既表现在对电影发展根本方向上的制约，还表现在中国当代电影发展的每一个重要关头和每一个重大问题的解决上。因此，对于中国当代电影发展史的研究，注定绕不开电影与文艺政策之间的关系，这种关系则是政治与电影关系的一面镜子。

在中国电影研究领域，电影史的研究是基础。不清楚中国电影的发展历史，就不可能把握中国电影的当下状态，更不可能把脉中国电影未来的发展方向。研究中国电影发展历程，探索中国电影自身的发展规律，分析取得的成就和失败的经验教训，一直是影视学术界关心的话题。但就目前所见的研究成果中，电影史的专著大多关注于史料的梳理、电影作品本身的美学特点、对电影的价值评价以及电影史的分期研究等方面，也有学者注意到电影发展与其所处的政策环境的关系，但是对电影的发展与文艺政策之间的关系研究却十分贫弱，这不能不说是一种缺憾。

进入 21 世纪，随着国家软实力建设大局的客观要求以及频繁的世界性文化交流活动的开展，不断地给政府部门和电影工作者带来压力。需要决策者们了解的是，如何借助电影来构建国家形象，提升国家文化软实力，如何为中国电影与世界电影的接轨对话提供政策支持和保证；需要电影创作者们了解的是，如何在政策规定的“可”与“不可”的空间中实现自己的艺术理想。这都使得这一研究工作显得十分紧迫。所谓以史为鉴，方可知兴替，对这一关系的回顾与反思，是中国在新的历史语境中，发展好电影、利用好电影的重要前提。

一、关于新中国电影发展史的研究

程季华、李少白和邢祖文等编著的《中国电影发展史》（共二册）是电影史学研究的里程碑式成果。该著作于 1963 年 2 月首次出版，在“文化大革命”中遭遇劫难之后，于 1981 年 10 月再版。全著共分为三篇：“中国电影的萌芽和发展（1896—1931）”、“党领导了中国电影文化运动（1931—1937）”和“进步电影运动的新阶段和人民电影的兴起（1937—1949）”，用充实的材料详尽地叙述了解放前中国电影发展的历史全貌，并对之进行了细微的理论分析和探讨，是中国现代电影史研究领域最权威、最有影响力的著作。从历史跨度来说，该著虽然没有涉及中国当代电影的发展，但它对中国电影萌芽至 1949 年期间电影发展的研究体例，成为后来中国电影史写作的基础范式。《中国电影发展史》刚问世，便有学者提出了批评意见，

认为它在史料的选择上“一般均服从于阐明我国电影中阶级斗争情况的必要”^[1]。随着新时期中国电影史评价观念和评价模式的变化,刻印在《中国电影发展史》中的历史痕迹也不断面临着来自各个方面的批判与反思。在很大程度上,正是在这种或隐或显的聚焦于《中国电影发展史》的反思与批判中,新中国电影史的研究取得了长足的进展。

此书出版后至20世纪80年代中期,由于种种原因,中国电影发展史的研究相对沉寂。此期唯一引人注目者,当数陈荒煤主编的《当代中国电影》(上、下),这是首部系统纪录、总结新中国电影发展历程的巨著(近70万字)。该著本着实事求是的科学精神,真实地再现了新中国三十五年来(1949—1984年)社会主义电影事业从无到有、从小到大的客观事实与艰辛历程。以上两本著作不仅在时间上相衔接,而且在成书的学术方法上亦有相继性。

随着治学环境的松动,加上受到不断涌入的西方艺术思潮与西方电影史学方法论的影响,如由法国乔治·萨杜尔著、徐昭等译的《法国电影1890—1962》(中国电影出版社1987年版)、《世界电影史》(中国电影出版社1982年版),以及夏尔·福特著、朱延生译的《法国当代电影史(1945—1977)》(中国电影出版社1991年版)等。很多研究中国电影史的学者并不满意于《中国电影发展史》的选材与评价模式。但在史论著述上,并没有出现相应的引人注目的成果。“这一时期,电影史学研究的论文的发表与中国电影史著作的出版,在数量上最多只能达到平均两年一篇和一年一部。”^[2]当然,此期也有少数电影史学家提出了富有创见性的主张和个性化的思考,如对电影史学这门社会科学和文艺科学中的新兴学科,李少白先生就指出:“作为历史学的电影方面,它研究构成整个历史现象中的电影现象的变化过程。作为电影学的历史部分,它研究电影历史现象的更替、变迁。我们必须在这样的交叉点上来认识和把握电影历史学的特点。”^[3]贾磊磊进一步提出“电影形态史”的研究,他说:“在电影史学研究领域中,不仅应该有过去以作者、作品为核心的编年史样式的‘第一范畴’,还应该开辟‘第二范畴’:以叙事为中心的电影形态史研究。”^[4]酈苏元、

[1] 立尼:《中国电影的斗争道路和革命传统——中国电影发展史(初稿)读后》,载《电影艺术》1963年第2期。

[2] 李道新:《重构中国电影——从学术史的角度观照改革开放以来的中国电影史研究》,载《当代电影》2008年第11期。

[3] 李少白:《中国电影史研究方法》,载《文艺研究》1990年第4期。

[4] 贾磊磊:《建立电影史学的第二范畴:形态史》,载《当代电影》1991年第3期。

钟大丰等学者亦有相应思考的论文。其他如周晓明的《中国现代电影文学史》（上、下）（高等教育出版社1985年版）、胡昶的《新中国电影的摇篮》（吉林文史出版社1986年版）以及胡昶、古泉合著的《满映——国策电影面面观》（中华书局1990年版）等，已将新中国电影史的领域拓展到专题史的层面。总体来说，在1995年以前出版和公开发表的有关中国电影发展史的专著与论文，不仅在研究视角与材料的选择等方面缺乏令人期待的创造性，而且未能很好地继承《中国电影发展史》的某些优良传统。与同时期的中国文学史、中国美术史、中国哲学史等研究领域的蓬勃发展相比，中国电影史的研究显得相对滞后。

进入20世纪90年代中期，伴随着众多高校影视专业的兴起，电影学硕士、博士点先后建立，学术研究体制更加宽松。特别是1995年，在“重构中国电影史”的呼吁声中，中国电影史学的研究开始显现学术化渐盛的良好趋势。此时中国电影史研究的最大进步，酈苏元教授认为是“史学意识的觉醒”，他认为：“新时期中国电影史研究克服了长期以来‘左’的思想影响，突破了以阶级斗争为纲的思维模式，从庸俗社会学的桎梏中彻底解放出来。”^[1]的确，本着实事求是的精神，很多研究者开始力求恢复电影历史的本来面目，尝试用新的历史观照角度，探索中国电影发展的内在机制与演变规律，探索电影与外部力量的关系及变化，以此描绘中国电影发展的独特轨迹。在以“新的视点、新的阐释”重构中国电影史的反思中，产生了许多较具新意的作品，其中较引人注目的有钟大丰、舒晓鸣的《中国电影史》（中国广播电视出版社1995年版），陆弘石、舒晓鸣的《中国电影史》（文化艺术出版社1998年版），丁亚平的《影像中国：中国电影艺术（1945—1949）》（文化艺术出版社1998年版），以及李道新的《中国电影史（1937—1945）》（首都师范大学出版社2000年版）等。有些成果以清晰的史学意识和严谨的治学态度推动了电影断代史和专门史的研究发展，使研究进一步深入和细化。如酈苏元、胡菊彬的《中国无声电影史》，胡菊彬的《新中国电影意识形态史（1949—1976）》（中国广播电视出版社1995年版），孟犁野的《新中国电影艺术史稿（1949—1959）》（中国电影出版社2002年版），以及李道新的《中国电影批评史（1897—2000）》（中国电影出版社2002年版）等，皆从不同侧面填补了中国电影史研究的某些空白。同时，有些学者开始致力于区域电影史的研究，并取得了一定的成果，如上海电影家协会编著

[1] 酈苏元：《新的视点、新的阐释——新时期中国电影史研究回顾》，载《当代电影》1998年第6期。

的《上海电影四十年》（学林出版社1991年版）、周啸邦的《北影四十年（1949—1989）》（文化艺术出版社1997年版）、柯可的《中国岭南影视艺术史》（中国电影出版社1999年版）等，揭示了不同地域的电影风格和独特的个性。但此阶段尚缺乏从某一角度对中国电影发展的细微梳理，对电影艺术、理论等认识与评价仍然囿于传统观点，缺少必要的学术性探索。在高校的电影教育中，也缺乏一本适用于教学的电影通史著作，这不得不令人感到尴尬。

时至2005年，以纪念中国电影诞生一百周年为契机，中国电影史的研究呈现出井喷式的繁荣。在大规模的撰史工作方面，电影局党史办编辑出版了《中国电影编年纪事》；由电影局局长童刚任编委会主任，邹建文、陈景亮为主编，中国社会科学出版社出版了《百年中国电影精选》；由丁亚平教授主编的“电影丛书”系列（包括郦苏元的《中国现代电影理论史》、贾磊磊的《中国武侠电影史》、高小键的《中国戏曲电影史》、陆弘石的《中国电影史1905—1949》等），纷纷登场亮相。其后，以中国电影艺术研究中心为主体、由赵实主编的“百年中国电影研究书系”（主要包括饶曙光的《中国喜剧电影史》、赵惠康与贾磊磊的《中国科教电影史》、许浅林的《中国电影技术发展简史》和皇甫宜川的《中国战争电影史》等）和以电影学院为主体、由张会军主编的“世纪回眸：中国电影专业史研究”系列丛书（包括张巍的《电影编剧卷》、郑洞天的《电影导演卷》、陈山的《电影理论卷》、杨远婴的《电影文化卷》等十三卷书）相继由中国电影出版社出版。除此之外，李道新的《中国电影文化史》（北京大学出版社2005年版）、周星的《影视艺术史》（广西师范大学出版社2005年版）及其《中国电影艺术史》（北京大学出版社2005年版）、章柏青与贾磊磊的《当代中国电影发展史（上、下）》（文化艺术出版社2006年版）等等，从不同的研究侧面满足了读者的需求。在研究论文方面，据李道新教授统计，“仅仅在2005—2006年两年间，发表在《当代电影》、《电影艺术》、《文艺研究》、《上海大学学报》等重要刊物上的中国电影史学研究文章，在数量上已经超过此前二十六年的总和”^[1]。总之，在纪念中国电影百年诞辰的激情驱使下，此期间电影史论著几乎占据了电影研究领域的大半江山，其中不乏令人耳目一新的研究成果。但也必须要看到，电影史的研究仍处在难以突破的传统和范式之中。有学者已经注意

[1] 李道新：《重构中国电影——从学术史的角度观照改革开放以来的中国电影史研究》，载《改革开放与中国电影30年——纪念改革开放三十周年中国电影论坛文集》，中国电影出版社2008年版，第636页。

到这一点,指出:“中国电影史研究的论著,能够进入史学研究领域的核心或前沿的专业性成果,被学术界、读书界同仁普遍认可或强烈关注的尚不多见,而中国电影史研究最令人忧虑的是‘学术品位的缺失’。”^[1]

如今,中国电影史的研究并未能走出如陈山教授所说的“学术品位的缺失”的状况,其原因是多方面的,除去与其他史学研究所面临的相同因素之外,我们可以简单地从研究主体与对象两个方面进行考察。首先,从研究者的学术修养方面来说,至20世纪90年代,电影史学硕、博点才相继建立起来,相对于文学史、思想史、哲学史等在中国古代、近代就不断涌现出大家而言,电影史学就显得相当稚嫩。当然,较之同样起步很晚却成熟的西方电影史学来说,这并非中国电影史学发展滞后的应当理由。中国电影史学研究的关键在于研究群体的学理结构与理论素养,这从研究成果可以很客观地反映出来。比如,“重构中国电影史学”提倡了几十年,但由于缺乏必要的阐释学理论背景,一些学者着力用西方流行的时髦理论来阐释中国电影,难免出现水土不服的现象。因此,“重构”始终只是一种难以触及的愿望,或最终成为“翻案史学”。但在其他学术领域如中国思想史研究中,胡适、冯友兰用西方哲学方法成功重构了中国哲学史,牟宗三先生以康德的“道德底形上学”成功地建构了中国的“道德底形上学”体系。这自然与他们对中西哲学深入理解的知识结构紧密相关,他们的成功或许能为中国电影史的治学者提供诸多启示。再如,“电影本体”研究一直是中国电影理论史学者关注的重要课题,但电影基础理论连“本体”都界定不清,有关“电影本体”的真知灼见就更加无法寻觅。所以,单就研究主体方面来说,电影史学“学术品位的缺失”不如说就是电影史学教育的缺失。武汉大学艺术学系彭万荣教授根据大量的统计数据指出,绝大多数高校在师资总量、高级职称师资量方面严重不足,尤其缺乏艺术学科带头人。彭万荣教授认为,这制约了大学艺术专业的长足发展,另外,“大部分综合性大学艺术师资在学缘结构、学历结构和年龄结构等方面亟待改善,也影响了所在高校艺术专业难以担当与其他专业相匹敌的学科建设的重任”^[2]。可以说,这客观地反映了中国艺术教育的现状,而如果再细化到中国电影史学领域,其现状可能比彭万荣教授所说的更糟。再看中国电影的研究对象,电影这种“舶来品”从开始成为国人一展身手的实验品,到中国电

[1] 陈山等:《关于中国电影史学研究的谈话》,载《电影艺术》2007年第5期,第46页。

[2] 彭万荣:《综合性大学艺术教育的现状与发展趋势》,载《艺术教育》2010年第1期,第5页。

影一直处于“模具”（如电影审查制度）下艰难前行，百年来，它究竟给研究者留下多少带有“元典”意义的研究对象，我们不得而知。在研究对象模糊不清的条件下，苛求研究者书写像其他史学领域那样具有“学术品位”的中国电影史论著，显然是一种盲目的乐观诉求。

在中国电影史的研究中，历史分期研究是一个热点话题，也是一个有争议性的话题。就目前的研究成果来看，学界对中国电影分期的标准与方法各不相同。原国家广电总局电影局局长童刚按不同历史阶段的不同社会特点和不同的时代要求，将新中国电影的发展分为三个阶段：“第一个阶段是在建国十周年前后（1949—1966），即我们俗称的‘十七年’，这是新中国电影崭新起步的阶段；第二个阶段是在‘文化大革命’结束后，随着党的十一届三中全会的召开，随着改革开放新时期的到来，中国电影进入了持续发展的阶段；第三个阶段是从党的十六大召开至今的这个时期，这是中国电影强劲复苏的阶段。”^[1]童刚局长的分期存在一个明显的缺陷，即遮蔽了“文化大革命”这段特殊历史时期中国电影的生存现状。胡智锋教授将新中国六十年电影艺术的发展分为五个阶段：“建构模式阶段（1949—1966）”、“走向极‘左’阶段（1966—1976）”、“开放多元阶段（1976年至20世纪80年代）”、“探索转型阶段（20世纪90年代）”和“复苏重构阶段（21世纪以来）”。^[2]他认为“建构模式阶段”的十七年中国电影“受苏联尤其列宁关于‘电影是形象的政治片’的思想影响，这一模式要求对观众进行革命信念的洗礼、革命理想的灌输和革命激情的熏染”；“走向极‘左’阶段的十年电影直接成为极‘左’政治的工具手段，而电影观众则完全处于被动、盲从的地位”；“开放多元阶段的中国电影开始摆脱单一的苏联模式，尤其是极‘左’模式，呈现出多元、繁荣的局面”；在“探索转型阶段，电影的生产力在下降，生产关系急需调整，观众对电影的关注下滑，电影在20世纪80年代的风光不再”；在“复苏重构阶段，随着中国电影政策的更加开放，电影的公共服务理念得到全新阐释、确立，逐步形成了符合新时代市场规律的电影生产、传播、运营体系”。相对而言，胡智锋教授关于新中国电影发展的分期更为精细化，但胡智锋教授惜墨如金，未能对分类的标准与各期的特点展开论述。

[1] 童刚、尹鸿：《继承传统 改革创新 服务人民 创造辉煌——童刚局长谈新中国电影60年》，载《当代电影》2009年第10期，第5—6页。

[2] 胡智锋：《新中国60年电影艺术发展之路与经验启示》，载《电影艺术》2009年第6期，第88页。



陈旭光教授依据中国电影文化史就是“一部银幕主流形象或国家形象的流变史”的理论标准,将新中国电影六十年的发展史分为“红色主题的先进形象(1949—1966)”、“符号化的工农兵形象(1966—1976)”、“斑斓多姿的新时期形象(1977年至20世纪90年代)”以及“国家形象的思考(20世纪90年代至21世纪以来)”^[1]四个阶段。由王晓玉主编、七所著名高校专家联合编撰的《中国电影史纲》(上海古籍出版社2003年版)将整个百余年的中国电影发展史分为“拓荒期(1895—1931)”、“探索期(1931—1949)”、“发展期(1949—1966)”、“停滞期(1966—1976)”、“复苏期(1976—1984)”和“繁荣期(1984—2003)”^[2]六个时期,可以看到,新中国电影的历史发展大多数时候仍被分为四个时期。陆弘石、舒晓鸣著的《中国电影史》(文化艺术出版社1998年版)将新中国的电影发展只分为三个时期,即“时空转换(1949—1966)”、“空镜头(1966—1976)”和“未完的长镜头(1976—1996)”,20世纪80年代与90年代被合并而言。由此可见,从新中国成立至1976年的历史分期几乎取得了学术界的一致认同。章柏青、贾磊磊教授在《当代中国电影发展史》(上)的“前言”中称“不再沿用以社会政治形态来区分电影艺术的分期方法,而采用一个时代电影的总体特征作为对新中国的不同历史时期分类”,据此,他们将新中国电影分为“历史的时代——20世纪50年代”、“国家的时代——20世纪60年代”、“政治的时代——20世纪70年代”、“艺术的时代——20世纪80年代”、“市场的时代——进入20世纪90年代”和“产业的时代——进入21世纪”^[3]共六个发展阶段,但这种分期方法并没有应用在写作过程中,实际上仍是采用“十七年”、“文化大革命”、“复苏”、“繁荣”或“多元化”的经典分期方法。

但也有学者基于电影历史发展的连续性的事实,基于电影史是艺术、文化、社会共同作用的历史,反对将中国电影进行分期的做法,反对简单地按政治社会史分期将中国电影的历史发展割裂开。如钟大丰先生认为,在电影史的研究上,“许多学者在很大程度上过多地强调了断裂性,而缺少整体的历史观,把中国电影的发展看作是一个完整的过程”^[4]。实际上,电影与社会文化、社会生活之间的关系固然难

[1] 陈旭光:《新中国电影60年:社会阶层变迁与银幕主流形象的流变》,载《当代电影》2010年第1期,第70—75页。

[2] 王晓玉主编:《中国电影史纲》,上海古籍出版社2003年版。

[3] 章柏青、贾磊磊:《当代中国电影发展史》(上),文化艺术出版社2006年版,(前言)第7—15页。

[4] 陈山等:《关于中国电影史学研究的谈话》,载《电影艺术》2007年第5期,第49页。

免受政治环境的影响，但他们并不是简单的甲乙决定论的关系。他们之间的相互影响是通过许多活生生具体的人来实现的，而在人的生命的延续过程中，许多被继承和保留下来的东西是超越政治的。如果过分强调区别与断裂，隔断完整的历史历程，必定会遇到许多问题。当然，对电影的发展进行分段论述，是一种实际操作上的无奈之举。研究者往往是为了达到论述的方便之目的才不得已将连续的历史按照某种标准进行分期，而在写作实践中尽量注重连续性。

二、关于电影艺术与文艺政策的关系

从表面上看，电影似乎是对现实社会与人类生活的一种复制，但电影其实是对现实有选择性的一种想象性呈现。作为一种大众传播媒介，电影又能对人的思想、情感产生影响。在黑暗的封闭式空间里，观众们聚集在一起，与电影中的人物和故事产生着情感的交流，与故事情节和人物命运产生共鸣，通过影像认识另一种生活状态和方式，并在潜移默化中接受电影对社会生活的改造。电影中的意识形态是从电影的制作过程就开始植入的，从第一个镜头开始，电影制作者就被这样一种状况所困扰，“必须不按那些事物的真实面目，而是按照通过意识形态折射出来的面目来复制的。这包括着生产过程中的每一层面：主题、风格、形式、意义以及叙事传统。影片是意识形态在自我表述、自我交流、自我认识”^[1]。选择拍摄什么样的画面，从哪个角度去拍摄，都体现了创作者的意图，往深层说，这种带有想象性的呈现是创作者意识形态的表露。

法国电影理论家阿尔都塞把电影的这种对人的改造过程称为“询唤”的过程。在说明这个过程时，他举了一个例子。设想一个人正在街上行走，另一个人从背后向他打招呼：“嘿！叫你呢！”阿尔都塞谈道：“假定我所设想的理论场景在街上，那么被召唤的个体就会转过身来。就这样仅仅做了一个一百八十度的转身，他就变成了一个主体。为什么呢？就是他已经承认那个召唤‘的确’是冲着他的，并且认为‘被召唤者确实是他（而不是别人）’”，“意识形态正是以这种方式在个体中‘招募’主体（它招募所有个体）或把个体‘转变为’主体”。^[2]显而易见，阿尔都塞在这里所讲的“意识形态把个体询唤为主体”的过程，从本质上讲，是让意识形态的宣传

[1] [法]科莫里、纳尔波尼：《电影·意识形态·批评》，载《电影与新方法》，中国广播电视出版社1992年版，第352页。

[2] [法]阿尔都塞：《意识形态和意识形态国家机器》，载《外国电影论文选》，上海文艺出版社1995年版，第656页。



对象臣服于宣传主体，服从于主体，实现从受动的姿态向主动的姿态转变，自愿地接受权威、服从权威。“显然，电影同其他意识形态方式一样，把个体的人变为主体臣民，也就是把个体同化，以进行社会形态再生产。电影的一切艺术功能或技术手段都只是某种意识形态的策略代码，电影的不同叙事方式也是由不同历史阶段的不同意识形态决定的。”^[1]

以此为基础，电影很容易成为国家意识形态的载体。阿尔都塞认为，在马克思主义理论中，国家机器包括政府、军队、警察、法庭、监狱等，合称为“强制性国家机器”。与此同时，阿尔都塞又将一些专门化的机构和团体称为“意识形态国家机器”，包括：宗教（各种教会系统）、教育（各种公立或私立学校）、家庭、工会、党派社团，以及“传播媒介意识形态国家机器（出版、广播、电视等）”和“文化的意识形态国家机器（文学、艺术、体育比赛等）”。电影无疑是文化意识形态国家机器的重要一种。但在这一点上，电影同其他艺术形式相比，拥有更广泛的传播范围，对人们的影响更为深远。因此，电影也一直受到世界各国政党和政府不同程度的重视，尤其是在集权统治、政治氛围较为浓厚的国家或在这些国家政治氛围较为浓厚的时期。列宁曾说：“在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的。”^[2]

新中国电影承担着代表中国共产党的政治立场，重新书写着中国历史、阐释中国社会的政治走向、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。电影作为意识形态国家机器，严格执行政党的意志，履行政党赋予自己的职能，让个体进入社会机构并为其提供位置，从而达到实现“意识形态把个体询唤为主体”的目的。新中国成立后的三十年（革命时代）间，中国共产党对电影作为意识形态宣传机器的这种功效尤为看重。因而，电影无形之中肩负起宏大而又沉重的政治使命。欧阳予倩指出：“电影是一种具有较优越性的文教工具，它的表现力强大，传播力广泛。由于它的优越性强，它能更有效地服务于人民，在社会主义的苏联，早已把电影作为了国营单位的重要事业之一。”^[3]而按照马克思主义与毛泽东的文艺观，文艺是革命斗争的有力武器。无产阶级的文艺必须要为无产阶级的政治服务，必须肩负起“团结人民，教育人民”和“打击敌人，消灭敌人”的政治使命。如果文艺政策能进行

[1] 彭吉象：《影视美学》，北京大学出版社2002年3月第1版，第128—129页。

[2] [苏]列宁：《党论电影》，转引自《电影理论基础》，中国青年出版社1987年版，第9页。

[3] 欧阳予倩：《电影政策献议1949年1月》，选自文化部存档资料，转引自吴迪：《中国电影研究资料1949—1979》（上卷），文化艺术出版社2006年6月版，第3页。

正确的引导，电影会反馈以出色的社会效果。

在中国，关于电影艺术与文艺政策的关系很容易反映出电影艺术与政治的关系。关于中国电影与政治关系的争论，起源于1933—1935年左翼电影界与“软性电影”论之间的争论，这是建国前中国电影界涉及电影理论最大的一次论战。1933年3月，正当左翼电影蓬勃发展时，刘呐鸥、黄嘉谟对当时的国产电影的现状有所忧虑，认为电影应该保持其自身的特性。他们创办了《现代电影》杂志，刘呐鸥以此为阵地连续发表了《从大众化说起》、《现代的观众感觉》、《中国电影描写的深度问题》、《银坛散弦》、《今日的国产电影题材的商榷》、《大众化专卖店》以及《电影之色素与毒素》等论文，批评“国产电影是字多影少”，“似乎忘记了视觉的要素”，由此挑起了电影理论上影响深远的艺术与政治关系之辩。同年12月，黄嘉谟发表《硬性影片与软性影片》一文，提出以电影是“给眼睛吃的冰淇淋，给心灵坐的沙发椅”^[1]为核心表述的“软性电影”的观点，他认为人们刚从沉重的人生的责任里解放出来，想从影戏院里得到片刻的安宁和享乐，而不再是接受关于责任的教训。1934年，夏衍、王尘无、鲁思、唐纳等左翼“影评小组”成员纷纷撰文对“软性电影”论进行反驳。唐纳的《太夫人》为讨伐之先声，此后，《〈民族精神〉的批判——谈软性电影论者及其他》、《软性电影硬论》、《清算软性电影论》、《清算刘呐鸥的理论》等系列文章相继发表，称“软性电影”为“纯艺术论”、“美的照观态度论”和“冰淇淋论”。

具体来看，刘呐鸥从电影作为一门艺术的角度出发，论述电影的艺术特性、电影的拍摄技巧等理论，认为艺术家要以“美的照观态度”来“处理材料，整理事实而完成他的创作”，“影艺是沿着由兴味而艺术、由艺术而技巧的途径而走的”，并指出国产电影最大的弊病是偏重内容而忽略了电影自身的艺术特性。他说：“内容重，描写过浅，于是形式便全部压倒了……而不把丰富的内容纯用电影的手法描出来给人看。”^[2]他批评的对象不仅是左翼电影，有时也指向鸳鸯蝴蝶派。黄嘉谟用词则较激烈，他指责左翼电影“被利用为宣传的工具”，“把那些单纯的为求肉体娱乐、精神安慰的无辜观众，像填鸭一般，当他们张开口望着银幕时，便出人不意的把‘主义’灌输下去”^[3]。他还认为“西洋的电影是软片，而中国的电影是硬片”，中国制片者

[1] 黄嘉谟：《硬性影片与软性影片》，载《现代电影》1933年第6期。

[2] 刘呐鸥：《中国电影描写的深度问题》，载《现代电影》1933年第3期。

[3] 黄嘉谟：《电影之色素与毒素》，载《现代电影》1933年第5期。