



从艺术创作角度来看,『十七年电影』给中国电影史做出的主要历史贡献及其思想艺术特色是:它把以工农兵为主的劳动者推到银幕中心,使历史的主人公与艺术的主角同一;它通过银幕形象,体现了爱国主义、社会主义、集体主义、英雄主义的价值观念,树立了雄浑激越与平实质朴的美学风格,培养了广大观众健康向上而又未免单一的审美趣味,确立了革命现实主义的创作原则并发展了戏剧式的叙事结构……总之,它开创了中国电影史上一个全新的时代。

新中国电影艺术

(1949-1965)

孟犁野 著

CHINA FEDERATION OF LITERARY AND ART
CIRCLES "EVENING GLOW" LIBRARY

中国文联晚霞文库



YZLI0890122286

中国电影出版社

中国文联晚霞文库

CHINA FEDERATION OF LITERARY AND ART
CIRCLES "EVENING GLOW" LIBRARY

新中国电影艺术史
(1949-1965)

孟犁野 著



YZLI0890122286

CFP 中国电影出版社 2011 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

新中国电影艺术史：1949～1965/孟犁野著. —北京：中国电影出版社，2011. 12

ISBN 978 - 7 - 106 - 03378 - 1

I. ①新… II. ①孟… III. ①电影史—中国—1949～1965
IV. ①J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 182804 号

新中国电影艺术史 (1949—1965)

孟犁野 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787×1000 毫米 1/16

印张/32.75 插页/2 字数/534 千字

印 数 1-2000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03378 - 1/J · 1284

定 价 60.00 元

序

李少白

孟犁野同志编撰的《新中国电影艺术史(1949—1965)》是我见到的写共和国电影历史著作中很有特色的一部,我非常喜欢这部著作。

这本书的可贵,首先在于它是一部个人学术专著,是由犁野同志独自一人完成的。它不同于有学者定位的“官修史”,如程季华主编、邢祖文及我参加编著的《中国电影发展史》,陈荒煤主编、多位学者执笔的《当代中国电影》;也不同于在教学基础上成书的许多中国电影史教材著作;也有别于那些有各种学术基金支持的立项项目。这本书的完成,完全依赖犁野同志的浓厚兴趣和坚持不懈的努力。我真的很钦佩他的这种治史态度、治史精神。从作者的“后记”中,我们得知,本书起写于1992年,至2009年最终完稿,历时近二十年;中间虽有间隔,那么,真正写作的时间也差不多用去四五个春秋。这是一个不短的过程,能坚持下来,可算难得、不易了。

这本书的可贵,还在于它所征引和使用的史料相当丰富,它是言之有据、言之有物的,可称得上是一部信史。史书首先应当有丰富、翔实、具体而又可靠、可信的史料,特别讲究“出处”,讲究“第一手材料”即原始材料的征引。可以看得出来,犁野在书中是力争做到这一点的。不管是影片作品材料、电影人物材料、电影机构材料,还是影响一个时期、一个阶段的重大电影决策和重大电影事件,犁野在书中都作了有根有据的叙述、论说。虽然这些叙述、论说有详有略,但基本上都有出处,令有兴趣进行深入一步探究历史真相的读者可以有史籍寻考。正如作者在“后记”中所说:“我更加重视史料的挖掘与呈现,‘让历史事实说话’的自觉的意识更强了一些。我很赞赏梁文道‘观点可以有多种,但事实只有一个’的说法。所以下编引用史料比上编更多一些。”可见作者在史料方面,是下了一番功夫的。大家知道,史料的收集、整理,然后阅

读、消化,以至后来成为自己史识的一部分,需要经年累月的思考,不是一蹴而就的。这就需要有耐性,耐得寂寞,耐得冷清,甘心坐冷板凳,不受名利诱惑而肯于默默苦干。犁野同志正是这样做的,所以才会有今天这样的收获。

再说说本书的观点。在这方面,犁野同志是自成一家的。对于新中国电影历史,犁野是“过来人”,就是说他亲身经历了这几十年的历史变革。这样,使得他对这段历史能够有“后来人”所无法获得的近距离观察,有着特别的感性认知。记得上个世纪的1958年6月,我和犁野曾经一起参加修建十三陵水库的劳动。那时,我是在头一年即1957年的下半年由电影发行公司调到影协的;犁野所在的《中国电影》(《电影艺术》前身)杂志社也在这以后不久划归影协领导,这样我们才有一起参加修十三陵水库的机缘。在1957年反右派运动中,犁野因为写了一个还未发表的剧本,被打成右派,等待处理;就在这劳动期间,他得到通知:被罚去青海。新时期初期,落实政策,犁野又回影协工作。我们俩第一次碰面,他对我说:还记得吧,十三陵水库劳动,那次还是你通知我回单位听取处理决定的。对这一细节,我已遗忘了,但他被打成右派的原因——写了一个剧本,却记忆犹新。犁野这段经历,没有影响他的写史情感。他能保持一颗平常心,用同写书的其他部分一样的心态,来写反右派斗争时这段电影历史。我认真地阅读了书中有关这段历史的所有文字,犁野的记载和论述是那样的平静与客观,表现了一位治史人应有的可贵的气度。史学属于社会科学,很不同于自然科学。在社会科学中,人的社会性的一面,不可能不在其著作中有所表现,如国家立场、民族立场、阶级立场、党派立场等等;但是,应避免纯个人感情,尤其是不应意气用事,更不用说那个借写史营私、编《魏书》的魏收了。犁野同志在这种冷静、客观的治史态度下形成的观点,自然就显得比较公正了。

如前所说,犁野是过来人,对新中国电影史有近距离的观察,但同时,他又能站在当下现实的高处,以新的视野,对过去进行反思,给予历史以与时代相适应的新的认识和新的评价。所以他的史观又具有时代的高度,使其著作让今人读起来有亲近感。同时,犁野又肯于吸纳别人的研究成果,这在他对作品、人物、事件的评述中均有所体现,显示了一位治史人应有的宽广胸襟。对别人研究成果的容纳,并不意味着没有自己的见解;恰恰相反,犁野常常能在综合、比较各家见解的基础上,升华出自己的看法。而“自己的看法”又会自然地衍生出“自己的

写法”，如在体例结构与文字风格等方面，就颇有个性。他曾不止一次跟我说过：“我不是史学科班出身，干这一行，是半路出家，多半是业余爱好，是野台子唱戏，有些方面不够规范，荒腔走板之处颇多……”这是谦词，也是实话，但从写史也可以不拘一格的角度看，这种“不够规范”也许未必就是缺陷，反倒给本书的学术风貌带来了一些独具的特色，如在冷静客观的叙述中，还蕴含着他对这段影史独特的审美体验与价值判断。这就更为难得了。

对于共和国建立初期的“十七年”电影，我也是亲身经历者，并做过一定的研究，但是我却无力写出自己的史著，甚至连像样的评论这段历史的专题都没写过。这首先是因为能力、精力和时间的不及；然而更重要的，是我一时还形不成自己清晰的观点，所以就写不出来了。犁野书中有一些见解，我就以为很独特、很好，使我有同感。比如，犁野在分析六十年代“文革”前这段历史时，对以康生、江青为代表的“极左派”（分别有学者称之为“政工派”或“专制派”）和以周恩来及其直接领导下的夏衍为代表的“左派”（分别有学者称之为“专家派”或“开放、开明派”）在这时的实际权力的影响力的交替，和给电影界带来的后果，作了实事求是的评价，并进一步认为，不管是哪一派，“实际上，双方都是毛泽东文艺思想派”。这是一个很有点思想深度的见解。同中国历史上各朝各代往往会有“变革派”和“守成派”以及“良吏”与“酷吏”的区别一样，他们的区别也是同一个统治政权内所实施的政策的区别，都是为了巩固其统治，并且不会违背最高领导者的决策意志。犁野同志的这一见解，可以为人们独立思考新中国电影历史发展的规律性关系提供一个参照。这一类的例子，还可以举出一些。此外，书中对于影片作品的分析，对于电影创作者的评论等，也有不少独到的看法，这里就不一一赘述了。

要之，这是一部值得一读的书，我们可以从中获取知识，启示思考，或激发灵感。让我对这本书的出版表示由衷的祝贺。

2009年10月18日

目 录

| | |
|--|----|
| 序/李少白 | 1 |
| 导言 独特的历史语境 | 1 |
| 第一章 新中国电影的启动与人民艺术的光彩 (1949—1952) | 9 |
| 第一节 新的电影制导系统的确立 | 9 |
| 一、新的时代与新的体制 | 9 |
| 二、新的指导思想与方针政策 | 11 |
| 三、新的组织机构与干部队伍 | 12 |
| 四、顺利与挫折紧相连的创作态势 | 13 |
| 第二节 历史大变革中的工农与知识分子形象 | 16 |
| 一、银幕上的产业工人与市民形象 | 17 |
| 1.《桥》 2.《六号门》 3.《荣誉属于谁》 4.《龙须沟》 5. 反映工人生活的其他影片 | |
| 二、两部展示农村新生活的影片 | 25 |
| 1.《农家乐》 2.《葡萄熟了的时候》 | |
| 三、走向新中国的知识分子形象 | 27 |
| 1.《民主青年进行曲》 2.《思想问题》 3.《走向新中国》 | |
| 第三节 丰富多彩的革命历史与革命战争题材影片 | 30 |
| 一、革命历史故事片 | 31 |
| 1.《白毛女》 2.《新儿女英雄传》 3.《翠岗红旗》 4.《钢铁战士》 5.《中华女儿》 6.《上饶集中营》 7.《团结起来到明天》 | |
| 二、人物传记片 | 47 |
| 1.《刘胡兰》 2.《赵一曼》 | |

| | |
|--|-----------|
| 三、准史诗片《南征北战》 | 50 |
| 第四节 《无形的战线》与反特片的兴起 | 54 |
| 第五节 首部少数民族题材影片《内蒙春光》及其修改 | 57 |
| 第六节 私营电影制片厂的历史变革及其出品 | 60 |
| 一、私营电影制片厂的沿革及其社会主义改造 | 60 |
| 1. 私营电影制片厂的沿革 2. 私营电影制片厂的社 会主义改造 3. 私营电影制片厂影片的历史地位 | |
| 二、努力开辟新的题材领域——表现工农兵生活 | 65 |
| 1. 《关连长》 2. 《我们夫妇之间》 3. 《两家春》 | |
| 三、从新的政治立场与艺术视角体现知识分子与市民生活 | 71 |
| 1. 《腐蚀》 2. 《我这一辈子》 3. 《梨园英烈》 4. 《姊 姊妹站起来》 5. 《武训传》及对该片的批判 | |
| 第七节 重视宣教功能与实用价值的电影评论 | 85 |
| 一、电影评论指导思想的确立与影评园地的开辟 | 85 |
| 二、发轫阶段电影评论的三个特点 | 87 |

第二章 艺术规律的强调与电影创作的转折(1953—1955)

| | |
|---|------------|
| | 91 |
| 第一节 电影界两个会议的召开与政务院关于电影工作的 决定 | 91 |
| 第二节 工业题材影片的新进展及其公式化概念化倾向 | 95 |
| 一、“社会主义工业化”呼唤工业题材影片 | 95 |
| 二、三部雷同的工业题材故事片《英雄司机》、《无穷的潜 力》、《伟大的起点》 | 95 |
| 三、反映“五反”运动的《三年》 | 98 |
| 第三节 《一场风波》及为合作化政策服务的农村故事片 | 99 |
| 第四节 革命历史与革命战争题材影片的新风貌 | 101 |
| 一、革命战争片的新突破 | 102 |
| 1. 《董存瑞》 2. 《南岛风云》 | |
| 二、反映土地改革斗争的《土地》 | 108 |
| 第五节 异军突起的惊险片 | 110 |
| 一、一个新的影片样式的诞生 | 110 |
| 二、军事惊险片 | 111 |
| 1. 《智取华山》 2. 《渡江侦察记》 3. 《平原游击队》 | |

| | |
|--------------------------------------|------------|
| 三、反特惊险片 | 116 |
| 1.《神秘的旅伴》 2. 其他反特片 | |
| 第六节 迈上新台阶的少数民族题材影片 | 120 |
| 一、《哈森与加米拉》 | 120 |
| 二、《草原上的人们》 | 122 |
| 第七节 打破停滞局面的儿童片创作 | 123 |
| 一、《祖国的花朵》 | 123 |
| 二、《鸡毛信》 | 125 |
| 第八节 历史片《宋景诗》的成就与问题 | 126 |
| 第九节 戏曲片的崛起及两部轰动海内外的影片 | 131 |
| 一、《梁山伯与祝英台》 | 132 |
| 二、《天仙配》 | 135 |
| 第十节 初步的理论成果与作为“批判武器”的影评 | 137 |
| | |
| 第三章 “双百”方针的提出与银幕风格的 | |
| 多样化(1956—1957) | 141 |
| 第一节 宽松的社会文化环境与生气勃勃的电影事业 | 141 |
| 一、“双百”方针的提出 | 141 |
| 二、电影事业出现了全方位突进的局面 | 142 |
| 三、风格多样化与电影娱乐审美功能的初步复归 | 143 |
| 第二节 努力寻求突破的农村故事片 | 145 |
| 一、《凤凰之歌》 | 146 |
| 二、《洞箫横吹》 | 148 |
| 第三节 革命历史与当代军人生活影片创作的新追求 | 149 |
| 一、革命历史片的新视角 | 150 |
| 1.《扑不灭的火焰》 2.《五更寒》 3.《海魂》 | |
| 4.《上甘岭》 5.《柳堡的故事》 6.《怒海轻骑》 | |
| 二、不见硝烟战火的革命斗争 | 161 |
| 1.《母亲》 2.《为了和平》 | |
| 三、《沙漠里的战斗》与当代军人的新征程 | 164 |
| 第四节 贴近时代与现实的一批影片 | 166 |
| 一、社会主义建设进程中知识分子心路历程的真实纪录 | 166 |
| 1.《护士日记》 2.《情长谊深》 3.《乘风破浪》 4.《女篮 | |
| 5号》 | |

| | |
|---------------------------------------|------------|
| 二、题材风格有新突破的两部影片 | 175 |
| 1.《雾海夜航》 2.《不夜城》 | |
| 第五节 走向成熟的惊险片 | 179 |
| 一、反特惊险片的丰收 | 179 |
| 1.《羊城暗哨》 2.《虎穴追踪》 3.《寂静的山林》 | |
| 4.《国庆十点钟》 | |
| 二、军事惊险片与地下革命斗争片 | 185 |
| 1.《铁道游击队》 2.《地下尖兵》 | |
| 第六节 喜剧意识的觉醒与喜剧的悲剧结局 | 188 |
| 一、吕班对新时代电影喜剧的探索 | 188 |
| 1.《新局长到来之前》 2.《不拘小节的人》 3.《未完成的喜剧》 | |
| 2.《幸福》及其他喜剧片 | 194 |
| 三、可贵的探索精神 | 197 |
| 四、喜剧的悲剧结局 | 199 |
| 第七节 富有精品意识的现代文学名著改编 | 200 |
| 一、《祝福》 | 200 |
| 二、《家》 | 204 |
| 第八节 蓬勃发展的戏曲片 | 207 |
| 一、《十五贯》 | 208 |
| 二、《刘巧儿》 | 209 |
| 第九节 两部别开生面的历史片 | 211 |
| 一、《李时珍》 | 211 |
| 二、《秋翁遇仙记》 | 214 |
| 第十节 展示南疆少数民族风情的两部影片 | 216 |
| 一、《边寨烽火》 | 217 |
| 二、《芦笙恋歌》 | 218 |
| 第十一节 《两个小足球队》与进展不大的儿童片创作 | 220 |
| 第十二节 短暂的活跃与可贵的理论勇气 | 222 |
| 一、《文汇报》开展的有关电影问题的讨论 | 222 |
| 二、《电影的锣鼓》及对它的批判 | 223 |
| 三、几篇具有学术价值的艺术专论 | 224 |
| 第十三节 电影界的“反右派”斗争及其对中国电影的 | |
| 负面影响 | 226 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 第四章 狂热中的冷静与创作高峰的崛起(1958—1959) | 229 |
| 第一节 “拔白旗”与“大跃进”形势下的电影创作 | 230 |
| 一、银幕上的“拔白旗”冲击 | 230 |
| 二、电影事业与电影创作的“大跃进” | 232 |
| 三、“大跃进”的畸形怪胎——“纪录性艺术片” | 233 |
| 四、“两结合”创作方法的提出与《十三陵水库畅想曲》 | 236 |
| 五、化创新为平庸——《探亲记》的修改 | 238 |
| 六、不该被抛弃的《谁是被抛弃的人》 | 240 |
| 第二节 “双百”余韵犹动听 | 242 |
| 一、求新求异的农村故事片 | 243 |
| 1.《花好月圆》 2.《布谷鸟又叫了》 | |
| 二、两部各具特色的革命历史片 | 250 |
| 1.《永不消逝的电波》 2.《党的女儿》 | |
| 三、稳步前进的惊险片 | 254 |
| 1.《沙漠追匪记》 2.《英雄虎胆》 3.《云雾山中》 | |
| 4.《古刹钟声》 | |
| 四、处于探索中的“青春片” | 258 |
| 1.《青春的脚步》 2.《生活的浪花》 3.《悬崖》 4.《上海姑娘》 | |
| 五、《风筝》《画中人》及其他影片 | 264 |
| 1.《风筝》 2.《画中人》 | |
| 第三节 国庆十周年“献礼片”的创作与新中国电影的第一个高峰 | 267 |
| 一、难得的历史机遇 | 267 |
| 二、现实生活的银幕观照 | 268 |
| 1.《我们村里的年轻人》 2.《老兵新传》 3.《冰上姐妹》 | |
| 三、两部“歌颂性喜剧” | 273 |
| 1.《五朵金花》 2.《今天我休息》 | |
| 四、辉煌壮丽的革命历史与革命战争画卷 | 277 |
| 1.《青春之歌》 2.《聂耳》 3.《万水千山》 4.《回民支队》 | |
| 5.《战火中的青春》 6.《风暴》《海鹰》《战上海》 | |
| 五、屹立在峰顶的两部艺术精品 | 291 |

| | |
|-------------------------|-----|
| 1. 《林家铺子》 2. 《林则徐》 | |
| 第四节 跟“风”的电影评论与颇有建树的电影理论 | 299 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| 第五章 文艺政策的调整与艺术生机的焕发 (1960—1963) | 303 |
|------------------------------------|-----|

| | |
|---------------------------------|-----|
| 第一节 “两反”的提出与文艺政策调整相互交叉的 复杂语境 | 303 |
| 一、“两反”的提出及其负面影响 | 304 |
| 二、文艺界“两会”的召开与周恩来讲话来艺术生机重振的推动 | 306 |
| 三、电影界新事的涌现 | 307 |

| | |
|---|-----|
| 第二节 从红色记忆中寻求战胜时艰的精神力量 ——在“两结合”创作方法影响下推进的 革命历史与革命战争片 | 308 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| 一、红色浪漫与英雄传奇的二重奏 | 310 |
| 1. 《红色娘子军》 2. 《林海雪原》 3. 《自有后来人》 4. 《野火春风斗古城》 5. 《红旗谱》 | |
| 二、在坚守中发展的革命现实主义影片 | 322 |
| 1. 《革命家庭》 2. 《暴风骤雨》 3. 《红日》 4. 《白求恩大夫》 5. 《南海潮》 | |
| 三、两部政论样式片 | 336 |
| 1. 《停战以后》 2. 《东进序曲》 | |
| 四、三部触及敏感历史问题的影片 | 340 |
| 1. 《红河激浪》 2. 《怒潮》 3. 《燎原》 | |

| | |
|--------------------|-----|
| 第三节 紧贴而又疏离现实的农村故事片 | 345 |
|--------------------|-----|

| | |
|------------------------------|--|
| 1. 《李双双》 2. 《蚕花姑娘》 3. 《枯木逢春》 | |
| 4. 《汾水长流》 5. 《北国江南》 6. 《槐树庄》 | |

| | |
|----------------------------------|-----|
| 第四节 《为了六十一个阶级兄弟》与“纪录性艺术片”的 终结 | 358 |
|----------------------------------|-----|

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 第五节 民族性阶级性与人性的三色调和板 ——少数民族题材影片的新亮点 | 361 |
|---------------------------------------|-----|

| | |
|--|--|
| 1. 《达吉和她的父亲》 2. 《农奴》 3. 《摩雅傣》 4. 《阿娜尔罕》、《勐垓沙》、《金沙江畔》 | |
|--|--|

| | |
|----------------|-----|
| 第六节 避“重”就轻的喜剧片 | 372 |
|----------------|-----|

| | |
|---------------------------------------|------------|
| 一、轻喜剧 | 373 |
| 1.《锦上添花》 2.《哥俩好》 3.《女理发师》 4.《满意不满意》 | |
| 5.《大李、小李和老李》 6.《魔术师的奇遇》 | |
| 二、讽刺喜剧《抓壮丁》 | 381 |
| 第七节 质朴与华彩相间的惊险片 | 382 |
| 一、反特惊险片 | 383 |
| 1.《铁道卫士》 2.《跟踪追击》 3.《冰山上的来客》 4.《秘密图纸》 | |
| 二、悬念迭出的红色间谍片(地下革命斗争片)《51号兵站》 | 393 |
| 第八节 追求童心童趣的儿童片 | 396 |
| 1.《宝葫芦的秘密》 2.《小兵张嘎》 | |
| 第九节 异曲同工的民族正气歌——历史片 | 401 |
| 1.《桃花扇》 2.《甲午风云》 | |
| 第十节 避风港中好生息的戏曲片 | 407 |
| 1.《杨门女将》 2.《红楼梦》 3.《孙悟空三打白骨精》 | |
| 第十一节 红歌与民歌声中的历史想象——歌剧片 | 415 |
| 1.《洪湖赤卫队》 2.《刘三姐》 | |
| 第十二节 敢于涉足人道主义禁区的《早春二月》 | 422 |
| 第十三节 《创新独白》与电影评论的新聚焦 | 428 |
| | |
| 第六章 山雨欲来的政治气候与电影人对艺术家园的 | |
| 退守(1964—1965) | 437 |
| 第一节 “两个批示”的下达与左倾强势话语的再次 | |
| 冲击 | 437 |
| 第二节 《霓虹灯下的哨兵》与一批图解阶级斗争的 | |
| 影片 | 441 |
| 一、一批图解阶级斗争的影片 | 441 |
| 二、《霓虹灯下的哨兵》 | 445 |
| 第三节 革命传统教育与银幕上的青年形象 | 447 |
| 1.《昆仑山上一棵草》 2.《青山恋》 3.《雷锋》 4.《青年鲁班》 | |
| 第四节 在惯性推动下向前滑行的革命历史与革命战争片 | |
| | 453 |
| 一、两曲高昂的英雄主义赞歌 | 454 |
| 1.《英雄儿女》 2.《烈火中永生》 | |

| | |
|--|-----|
| 二、退守中的革命现实主义影片 | 460 |
| 1.《苦菜花》 2.《独立大队》 3.《逆风千里》 4.《兵临城下》 | |
| 三、军教故事片《地道战》 | 467 |
| 第五节 工业题材影片创作的困境与《浪涛滚滚》的有限突破 | 470 |
| 第六节 人性与阶级性的二重唱——深沉的爱情悲剧《阿诗玛》及反映阶级斗争的《天山的红花》 | 475 |
| 1.《阿诗玛》 2.《天山的红花》 | |
| 第七节 富有人文价值的《舞台姐妹》 | 481 |
| 第八节 超大型音乐舞蹈史诗片《东方红》 | 486 |
| 第九节 沦为“政治大批判”工具的电影评论 | 489 |
| 结束语 “十七年”电影创作成败得失初探 | 491 |
| 后 记 | 505 |
| 主要参考资料 | 508 |

导 言

独特的历史语境

电影是一种大众传媒,是一种产业(工业),也是一种艺术。作为艺术的电影,按照马克思主义文艺观,艺术同政治、法律等一样,也是一种意识形态。^①当然,它是一种飘拂在上空的单位、特殊的(以审美的方式把握世界)意识形态形式。基于这样的认识,谈电影尤其是谈故事片发展历史的著作,不能只是就电影论电影,而应该把它放在其赖以生存与发展的社会、经济、文化生态环境中加以考察,它那独特的面貌才能显示出来。尤其是初创时期的新中国电影,是在中外电影史上少见的那种经济基础巨变、政治极其强化的社会文化环境中发展起来的,如果不了解这个时代的特点,也就无法了解这一时期的中国电影。“重要的不是话语讲述的年代,而是讲述话语的年代”^②,这个新历史主义观的论点,是有一定道理的。这也可以说是本书的逻辑起点。

那么,1949年新中国电影起步前后所处的社会经济、文化环境是什么呢?为什么此后很长一段时期的中国电影是如今人们所看到的那样,而不是另外一副面孔(如当时的海外电影那样),其原因何在呢?我想,影响其面貌的原因是多种多样的,但是最根本的因素就是当时的中国社会发生了前所未有的以消灭阶级、改变所有制为主要内容的巨大社会(政治、经济、文化)变革,及伴之而来的马列主义、社会主义思潮的涌动与冲击。

^① 参见马克思:《政治经济学批判·序言》。转引自《马克思主义经典著作选读》,人民出版社1999年7月版,第97页。

^② 据单万里于2009年12月3日在其博客上说,此处“话语”一词,有些版本又译作(替换为)“神话”、“故事”。至于此话最初究竟出自何人?他在网上查了一下,“没有查到确切的出处”,有人说是福柯[法],但我还听到有说戈达尔[法]和布里恩·汉德逊[美]的。尚需进一步求证。

马克思列宁主义在中国的胜利,中国共产党领导的新民主主义革命(旋即发展为社会主义革命)的胜利,中华人民共和国的建立,社会主义制度在中国的确立,不仅改变了中国社会的面貌,同时也改变了中国电影的风貌。这是新中国电影起步与发展时所面临的以及随后所经历的,极其重要的、具有决定性的社会文化环境。这一在中国现代史上震惊中外的社会变革,从以下几个方面直接或间接地影响了新中国电影的历史进程与思想艺术风貌。

一、电影观念与电影功能发生了深刻的变化

首先确立了电影事业、电影创作的指导思想——马列主义文艺观与毛泽东文艺思想。1949年以前四十多年的中国电影,其结构与功能比较复杂。从意识形态角度来看,三四十年代的左翼电影与进步电影奉行“寓教于乐”的审美原则,宣扬民族解放与民主主义思想,书写了中国电影的光辉篇章;而以美国好莱坞为主的西方译制影片与本土人士摄制的商业影片,虽然也不乏宣传社会进步、反映人类共同人性与美好情操的具有较高审美价值的作品,为世界电影文化的积累作出了贡献,但也应该看到,它们之中的不少作品也在“娱乐人生”的口号下,或直露或隐蔽地张扬着他们的意识形态及价值观。由中国共产党与人民政府领导的新中国电影,则毫不掩饰地公开宣称,它是以马列主义文艺观与毛泽东文艺思想(即认为文艺是一种特殊的意识形态,文艺是革命机器上的齿轮与螺丝钉,文艺是社会生活在艺术家头脑中的能动反映,等等)作为它的指导思想。它有一整套诸如以文艺为政治服务、为工农兵服务为宗旨,以政治标准第一、艺术标准第二为批评标准,以革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式相结合为审美原则等等为要素而组成的相当完整的文艺思想理论体系。在这样的文艺观指导下所制定的电影事业与电影创作的方针政策,以至审美取向、艺术风格,是电影工作者必须遵循与执行的“宪法”。可以说,它是影响新中国电影面貌的决定性的因素。于是,此前数十年形成的以商业为主的制片路线被颠覆。

二、高度集中统一的电影管理体制

同前一个问题紧密相联的是,初创时期的电影创作是在高度集中统一的领导(管理)体制下进行的。首先是强化电影这一最具有群众性的艺术“为工农兵服务,为政治服务”的功能,体现了社会主

义文艺的基本属性；同时，当时人们虽然对电影的商品属性缺乏认识，但不得不承认它是一种与工业、科技密切相关的特殊产品，而产品则是要纳入国家计划经济范围的；以上两点，决定了这一时期电影创作必须在高度集中统一的管理体制下进行。统一领导全国电影事业的是中央电影局。但是，重大业务方针的制定、重要题材（作品）的投产，仍需中央文化部以至党中央宣传部甚至更高层的领导审定。五十年代初的影片片头上都印着“中央电影局监制”，就很能说明这个问题。1956年，曾有过一次试图冲破这种高度集中统一的管理体制的改革尝试，但因历史条件不具备，改革的气候未形成而中途夭折了。这种高度集中的领导（管理）体制，与以马列主义、毛泽东文艺思想为原则的指导思想相结合，对这一时期电影创作造成一种规范性、制度性以至法规性的制导机制。积极的与消极的作用均有。首先它保证了银幕上意识形态的纯净性。此外，它从人力、财力、物力等方面，给包括电影创作在内的电影事业的发展以强有力的支持与保证（那时，只要剧本被通过，拍摄经费是不成问题的；创作人员的生活也有保证；它的运作方式是“统购包销”，“皇帝的女儿不愁嫁”，无需为影片发行情况不好而伤脑筋）。从消极方面来说，它又不可避免地在不同程度上影响了电影形态的多样性，并在一定程度上压抑了电影人的创造力与艺术家个性的充分发展。

三、频繁的政治运动

一方面，党和政府为电影工作者提供了在为工农兵服务的前提下发挥自己才能的机会，提供了同1949年以前相比，比较稳定甚至可以说相当优越的工作条件、生活条件；另一方面，由于当时所处的严峻国际环境（面对着敌对国家、敌对势力的封锁与扼杀）以及对国内阶级斗争形势的不恰当估计，为了防止敌对势力利用包括电影在内的意识形态瓦解新生的政权与社会主义制度，因而在思想文化战线上不停顿地进行了以反对资产阶级思想以及所谓修正主义思潮为主要内容的政治运动，这对文艺创作，尤其是对受领导格外关注与青睐的电影，产生了直接的、重大的影响。新政权成立不久，即1951年春，就在毛泽东主席亲自指导下，发动了一场波及全国思想文化界的批判影片《武训传》的运动。继而来的是1954—1955年由批判胡适、胡风的“资产阶级唯心主义世界观与资产阶级学术思想、文艺思想”进而引发的全国性的肃反运动；1957年进行的大规模的“反右