



大型电影学文库

新中国电影 意识形态史

(1949 ——— 1976)

中国电影学

胡菊彬 著

中国广播电视出版社

责任编辑：陈静
装帧设计：周筠

ISBN 7-5043-2730-1



9 787504 327307 >

ISBN 7-5043-2730-1/J·250

定价：6.50元

上海戏剧学院



B0033185

新中国电影

意识形态史

(1949—1976)

胡菊彬 著

中国电影艺术研究中心

东方影视乐园公司

世界文化艺术城筹建处

联合编辑



中国广播电视出版社

(京)新登字 097 号

图书在版编目(CIP)数据

新中国电影意识形态史:1949~1976/胡菊彬著.

—北京:中国广播电视出版社,1995.10

(大型电影学文库/中国电影艺术研究中心等编辑)

ISBN 7-5043-2730-1

I. 新… II. 胡… III. 电影史-中国-1949~1976
IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 08756 号

新中国电影意识形态史

(1949—1976)

胡菊彬 著

中国广播电视出版社出版发行

(北京复外广播电影电视部灰楼 邮政编码 100866)

永旺印刷厂印刷

各地新华书店经销

*

850×1168 毫米 大 32 开 5.125 印张 125(千)字

1995 年 12 月第 1 版 1995 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—3100 册 定价:6.50 元

ISBN 7-5043-2730-1/J · 250

大型电影学文库编委会

顾问：(以拼音字母为序)

陈景亮	崔君衍	傅郁辰	高占祥	高聚成	何振淦
李少白	李恒基	倪震	奚姗姗	余秋雨	余倩
周传基	仲呈祥	司徒兆敦	滕进贤		

总策划：陈景亮

策 划：黄珂 李迅 姜卫 范乃信 吴晓江 杨乾武
杨阳 徐瑛 姚晓蒙 李一鸣 张建勇

总 编：胡克 杨远婴

主 编：张红军

副主编：姜明吾 连秀凤 王乃真 章明 陈育新

编 委：(以拼音字母为序)

埃利克	毕大松	程树安	陈晓云	成晓虹	戴立新
高文林	黄卓	黄群飞	何金泉	蹇河沿	康桥
励东	喇培康	梁燕平	李远毅	马卫军	秦碧达
谢强	席佩德	徐启文	单万里	宋建华	孙东海
王长安	王培信	余玉熙	阎于京	易玛	向兵
袁文祥	张海涛	张卫平	郑长明	周梅林	周欢

《大型电影学文库》总序（一）

李少白

电影实践和电影理论，从历史上看，总是相伴而行，同步发展的。实践为理论提供研究对象和议论的题目；理论的思维，又为实践开辟新途径、新目标。电影理论不是救治电影创作的万应药方，但却可以帮助开拓创作视野，启发艺术的思路。世界电影历史上，那些具有先锋意义的电影作品，与其说主要是为了创作，不如说更着眼于理论思考而进行科学的试验。

所以，在我看来，既不要把电影理论的作用估计过高，也不要不屑一顾。理论之于创作毕竟是有用的，关键是要有自己的鉴别，经过自己的独立思考，确认哪些是对的，于自己的创作有益；哪些是不对的，无助于创作，从而决定取舍，而不为时尚流行性所驱使和左右。

在当代，世界的和中国的电影创作，都在朝着多样化、个性化的丰富形态发展；电影艺术的构思和表现、类型、样式、风格和流派，比以往任何一个电影时代都更加光灿斑驳，异彩纷呈，使人目不暇接。与之相适应，电影理论也在朝着系统化、科学化的方向迈进。人们不再满足于和停留在对于电影艺术的笼统的、一般性的理论把握之上，而是在努力从电影的各个方位、多种角度和层次研究它，从而提出诸如电影社会学、电影政治学、电影文化学、电影伦理

学、电影心理学等等,这些除老的电影学科——譬如电影美学、电影艺术学、电影语言学——之外的新学科。可喜的是中国电影艺术科学的学科建设也在起步。《大型电影学文库》的编辑出版,就是一个证明。

张红军同志主编的这部文库将分为中国电影学撰著、外国电影学译介、世界现代电影大师创造学等系列,包括 30 余种专著和译著。这部文库的出版,不论其内容的科学性、系统性以及它们的深度如何,都是带有首创性的,具有先行者的意义。因此,我真诚地支持这套文库的出版,并衷心地祝愿它能够实现自己的既定目标,取得贯穿始终的完满的成功!

1991 年 5 月 4 日

于红庙北里

《大型电影学文库》总序（二）

余秋雨

有点出人意料，一套卷帙浩繁的《大型电影学文库》竟然悄没声儿地在中国编成并即将出版了。我至今尚未通读文库的全部著作，仅从我翻阅过的那部分内容来看，这套文库的学术规模足以标志我国的电影意识已经开始走向全方位自觉的新阶段。

一个民族在电影意识上的真正自觉是很不容易的事，有的地方即便电影发展的时间不短、拍的片子不少，也未必有健全的电影意识，就像一个一生写了很多字的人未必有健全的书法意识一样。在我国电影发展的历史过程中，不管是兴盛期还是衰落期，都很少有人冷静、全面地对电影学作本体研究，因此几乎所有的电影实践家都处于经验性摸索的状态，纵然成功了也缺少坚实的理论背景，很难成为一种独特而响亮的文化现象，更难在上下承接、左右呼应上构成必然的逻辑关系。在这种情况下，电影的发展不能不带有某种整体上的盲目性。新时期以来，我国电影界佳作叠出、人才济济，但对电影学的思考还是比较零碎的，至今还没有出现公认的电影哲学家和电影美学家，也没有出现让人耳目一新的电影理论构建。国外的理论介绍了不少，却缺少足够的系统性和完整性，使这些理论带有了明显的信息性质和经验借鉴性质，而未能激励我们构成一种整体思考水准。不可否认，这几年一些有悟性的实践家也逐渐

达到了某种艺术自觉,但在整个社会缺少群体自觉的背景下,个体自觉是成不了什么气候的。正由于此,新时期的电影既有声有色又很快陷入了困境。

终于有人开始发现问题的症结所在,决心为中国电影界铺垫几方整体思考的基石。他们默默地钻进了当代国际电影理论的丛林之中,寻找、比较、鉴别、选择,然后分头一本本地翻译;与此同时,又对中国电影的历史和现状进行深入研究,构成一个个恺切而又重要的论题。日积月累,便渐渐形成了这套大型文库的雏形。这个文库不是既有文本的简单拼合,而是体现了编辑者们对当代中国电影界的理论空缺和理论需求的一种判断,对中国电影前景的一种憧憬和设计。它不是一个健全完满的“万有文库”,而只是一种急迫的草创,尽管它已包含着好些当代经典,但它的主要价值不在于经典性而在于启发性。

文库中分量最大的现代西方电影学基干著作,与现代西方学术界的其他典籍一样,这些电影学基干著作的主要价值不在于得出了一个结论而在于提供了一些崭新的视角和思考方法。读完这些著作,我们就会从更多的方面、更深的层次上来把握电影,从而反衬出我们以往对电影的理解是多么狭隘和简陋。电影是一门实践科学,在解决了观念论之后必须紧接着面对创造学。这个文库别出心裁地把电影创造学看成“电影大师创造学”,试图通过一系列国际公认的电影艺术大师的创造方式来逼近电影创造的根本奥秘。这种由大师们的个体生命濡养的创造学既具有切实的可参照性,又明显地表露着个性化限定,不至于像一般的创造学理论那样每每造成以偏概全的理论混乱。为了辅佐这种活生生的创造学,文库还设立了现代电影大师传记系列,使读者能够更切实地贴近这些创造者的生命。在我看来,这套大型文库带有归结性的理论核心,就在于电影大师的生命创造过程,其他种种背景性的学问诸如电影哲学、电影心理学、电影社会学、电影结构学等等都只是这种

创造过程的理论生态条件而已,因此不妨说,这套文库从本质上说是生命化的文库。

让人高兴的是文库一开头还专设了中国电影学系列。平心而论,这一系列在理论成熟度上未必及得上其他几个系列,但它的重要性却是显而易见的。由中国人静下心来认认真真的回顾和思考一下电影学领域的诸多问题,使电影学与中国的现实连结起来,这种努力,使这套文库具有了理论构架上的自主性。在这些著作中,张红军以四维反馈创造思维模式为基点把电影作品分为以类型转换为枢纽的通俗片和以大师创造为枢纽的艺术片两种,并细致分析两者间的区别和互补关系的论述,胡克对中国电影理论长期以来只着重于政治文化意识形态简单图解的系统反思,胡菊彬关于中国电影自1949年至1976年拒绝必要的类型化审美“包装”的论述,李一鸣对类型片发展的合理性和文化价值的研究,饶曙光对中国电影中所埋藏的社会伦理意识深层结构的探寻,奚姗姗关于中国电影长期来受政治制约的必然性和局限性的思考,姚晓蒙关于中国大陆电影政策史的研究,张卫对影像语言的构成和观众看的心理机制的深层研究,陈晓云、陈育新对中国新时期电影的多方位解析,都具有别开生面的理论价值。此外,有的研究未必以中国为重心,如李迅等的《世界电影理论史纲》、杨远婴的《电影修辞》等,却也代表着当代中国人对国际电影领域的眼光和见识。

在这套文库里,还有一本使中国影视观众会感到十分陌生的,关于电影企业学的书——《东方好莱坞宣言》。在这本书里,作者张红军大胆提出,电影第一个百年的历史是观众被动观看的历史,随着现代社会的发展,这种审美方式有可能引起疲倦,而电影从第二个百年开始,将会逐步演变成接受者主动参预影视创作活动和娱乐过程,形成以消费者自娱为主体的现代影视娱乐消费模式,这种有预见性的构想和东方好莱坞的具体设计完全有可能进入实际的运作。

现在社会生活的节奏越来越快，人们的心理都比较浮躁，很少有人能坐下来为文化建设做一些大型的基础工作了，因此，这套文库的编者、作者、译者们埋头苦干、通力合作的精神很让人感动。我觉得，要使我们日日夜夜的文化创造不成为过眼云烟，而成为一种良性文化积累，就需要大力弘扬这种精神。可以相信，当整日匆忙的电影实践家们的书架上都有了这套文库，他们能在马不停蹄地奔波间歇中，哪怕是偶尔翻翻，从而在整体上领略一点电影世界的特殊哲学和前沿风景，那么，我国电影事业的发展一定会比以前更好一点。当然，我更希望有更多的理论工作者能从文库获得启悟，写出越来越多、越来越好的电影学专著，把中华民族的电影文化意识推向一个更自觉、更健全的高度。

1992年于上海

前 言

电影作为一种传播媒介,其传播过程不是在社会真空中发生的,中外莫不如此。因为电影同时还是意识形态宣传的一个重要方面。

就新中国电影史而言,那个时期的电影作品则更为强烈地显示了其意识形态的倾向,因为从新中国成立到“文革”结束这一段历史,是一段非常特殊的历史,由于种种复杂的原因,政治斗争和政治运动始终伴随着它,意识形态在社会生活中的作用显得异乎寻常的强大。而对电影来说,电影是一种传播媒介,就其总体而言还是一种一维性的语言,即只是影片在“说话”,而观众不可能同其直接进行对话,传播媒介一维性的语言普遍说来具有明显的压制和意识形态性功能。因此,电影这种一维性的语言一旦与新中国这一段意识形态起着超常作用的历史相结合,其结果必然是意识形态主宰一切,新中国电影史就其本质而言就必然成为一部新中国的意识形态史。

照这样的话,如果新中国电影史研究的对象仍然仅仅局限于电影本身就显得十分不够了,这种研究应该被放到一个更为广阔的社会、文化背景中去,即既要考察电影作为艺术样式所具有的种种特点,更要思考它与意识形态的关系,以及它自身作为意识形态的一个方面所具有的特点,唯有如此,我们才能更好地把握并描述这一段历史。

因此,本书的内容将是意识形态方面的,然而我将把它放在传

播学的框架内展开论述。

这里,我将首先就两种基本的对意识形态的不同看法作一简略回顾,因为人们对“意识形态”的定义、功能及其发挥作用的方式的认识存在着颇大分歧。就新中国电影史研究而言,对意识形态的不同理解也将导致明显不同的研究结果。

新中国成立后,“意识形态”在我国被定义为是对社会存在的反映,是人们对于自己周围环境、社会关系、社会过程的认识。在社会主义社会条件下,社会主义(无产阶级)的意识形态被认为是先进的意识形态,因而能够完全正确地反映客观世界和社会发展规律;无产阶级还公然申明自己的意识形态是有阶级性和党性的,是无产阶级根本利益的表现,同广大劳动人民的根本利益相一致;关于意识形态的功能,社会主义意识形态认为自己完全正确地反映了社会发展规律,能够掌握最广大的群众,最广泛、最深入地动员人民群众形成无坚不摧的物质力量;关于意识形态发挥作用的方式,社会主义意识形态认为自己之所以能够发挥特别巨大的作用,这是和社会主义制度的特点分不开的,在社会主义制度下,无产阶级和其他劳动人民得到了彻底的解放,成了新社会的主人,同无产阶级和其他劳动人民社会地位的变化相适应,无产阶级意识形态也改变了在旧社会的被压抑、被排斥的地位,成了社会主义社会的统治思想,在社会主义条件下,劳动人民由于政治地位的根本改变和经济上的解放,他们更深刻地体会到马克思列宁主义的正确性,因此马列主义及其指导下的各种社会意识形态越来越深入人心。无产阶级意识形态在社会主义条件下所以能够发挥特别巨大的威力,原因还在于无产阶级和劳动人民掌握着国家机器、生产资料等实现自己的理想的物质手段。总之,新中国占统治地位的意识形态有两大特点,一是它宣称自己能正确地反映客观世界和社会发展规律,二是它宣称自己为无产阶级的意识形态,同无产阶级和广大劳动人民的利益相一致。

新中国占统治地位的意识形态对同时期的电影创作产生了强有力的影响,这种影响或通过思想政治工作,或通过政策法规,甚至通过激烈的政治斗争加以实现,因此,新中国意识形态的种种特点在新中国电影作品中就有了明确的体现,比如,新中国电影作品同样显示了鲜明的阶级性,显示了其反映社会发展规律的种种努力以及把社会主义条件下广大劳动人民的思想观念和占统治地位的意识形态作合二为一的表述的倾向。总之,新中国的电影创作既受到政府意识形态的强大影响,同时,其自身又作为意识形态的一个方面,在宣传政府意识形态方面扮演了一个重要角色。

然而,关于意识形态,还有一些截然不同的看法。这其中,阿尔都塞关于意识形态的理论显然是最为重要的。阿尔都塞认为意识形态表现了个体与其实际生存状况的想象关系,意识形态是一种幻象而不是对客观世界的真实反映,他还认为意识形态具有一种物质的存在,即意识形态总是存在于一种机器及其实践或常规之中,意识形态国家机器依赖意识形态而运作。阿尔都塞将意识形态的功能阐释为“询唤”个体使它成为主体,而意识形态国家机器则让个体进入其中并为之安排了恰当的位置。阿尔都塞还认为,任何形式的意识形态都不可避免地受到阶级利益的支配。这表面看来与无产阶级的意识形态强调自己的阶级特性有相似之处,但阿尔都塞是为了据此将意识形态与科学对立起来,他否定意识形态的作用,认为意识形态的东西是故弄玄虚,是错误的,应该加以摒弃,而科学的东西才是客观真理,应该得到捍卫。

美国学者杰姆逊则进一步发展了阿尔都塞的意识形态理论,他认为意识形态的作用在于压抑历史与现实中的矛盾,避免它以打破幻觉的、扰动人的不安的真实形式出现,因此,他认为应该对意识形态进行除幻。

不管上述两种意识形态理论存在着多大差异,新中国电影的强烈的意识形态倾向是显而易见的,因而对之作意识形态分析也

是十分有必要的。同时,阿尔都塞、杰姆逊的意识形态理论毫无疑问地会促使我们这些习惯了传统社会主义意识形态理论的人对新中国电影创作的种种意识形态现象作重新思考,也毫无疑问地会丰富我们在这方面的研究成果。

让我们回到电影上来。电影作品不可避免地反映着各种意识形态,但在反映的方式上则是各不相同的。

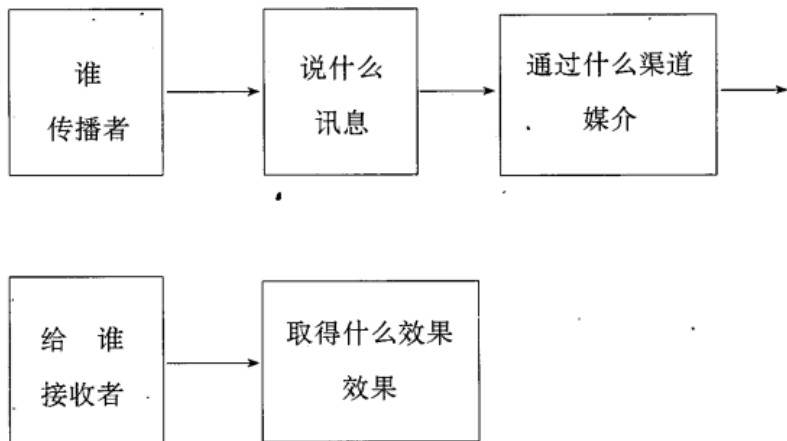
好莱坞电影创作者最大的能耐就是善于对电影所要传达的意旨(包括政府意识形态)作精美的包装,以便观众易于接受。他们有一整套关于电影包装的理论,技巧娴熟,有时纯粹是卖弄包装,那些娱乐性很强、内容贫乏的影片就是例子。因此,好莱坞的创作人员堪称包装专家,他们善于将意识形态包装在精美的电影形式之中。

新中国(1949—1976)的电影创作者们(其背后是政府的电影领导和电影政策)则基本上反其道而行之,他们不承认电影是一种市民文化,而认为它主要是阶级斗争和政治宣传的工具,因而,“包装”非但不被重视,反还成了应该受到摒弃的资产阶级创作手法。这样,在新中国的这一段电影史上就很少出现“包装精美”的可看性强的娱乐片或类似于类型片的东西,有的却是一年一度按一时一地的方针政策制订的题材规划,以及按此题材规划制作出来的影片,电影创作在意识形态宣传上基本采取了直截了当、简洁明了的方法,在它作为传播手段的每一个环节上,都彻底地浸透着占统治地位的政府的意识形态。

电影领域作为意识形态的主战场之一,它在新中国成立之前就已受到了政府极大的重视。1948年10月26日,中共中央宣传部在《关于电影工作的指示》中称:“阶级社会中的电影宣传,是一种阶级斗争的工具,而不是什么别的东西。”1949年8月14日中宣部在其《关于加强电影事业的决定》中认为:“电影艺术具有最广大的群众性与普遍的宣传效果,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。”很显然，政府已充分意识到了电影这个工具（媒介）在宣传（传播）政府意识形态方面所具有的特殊重要作用。在此以后的几十年间，新中国的大部分电影创作正是遵循了这一原则，忠实地充当了其宣传工具的角色。

美国政治学家哈罗德·拉斯韦尔于 1948 年提出了一个对于分析政治宣传十分适用的传播模式，即：



这是一个显得过分简单的传播模式，拉斯韦尔没有考虑到接收者的反馈作用，而把传播主要看作是一个劝服性过程。正因如此，这一模式不断受到后人的指责和修正，然而，用这一不完善的模式去描述新中国的电影生产、发行、消费过程倒是十分的恰当，因为新中国的电影生产、发行、消费诸环节也明显地带有劝服性及忽视观众反馈的特点。

美国电影史家伊恩·贾维在其《电影与社会》一书中科学地提供了四组用电影社会学观点来思考的问题：1. 谁制作影片，为什么制作影片？2. 谁看电影，怎样看电影，为什么看电影？3. 什么让人看到了，怎样让人看到的，为什么让人看到？4. 影片是如何受人评

价的,被谁评价的,为什么受到评价?① 伊恩·贾维提出的这些问题从本质上都涉及到了电影意识形态的问题,尤其是第三个问题,提出的是电影如何反映“现实”的问题,从贾维的提问方式中就可看出,电影中的所谓“现实”,实际上只是电影制作者所认为的“现实”,或者是电影制作者所“创造的现实”,意识形态在幕后操纵着一切。

参照拉斯韦尔传播模式和伊恩·贾维提出的问题,本书将从以下五个方面来考察新中国电影史:1. 谁拍电影,为什么拍电影,怎样拍电影? 2. 谁发行电影,怎样发行电影? 3. 谁看电影,怎样看电影,为什么看电影? 4. 什么让人看到了,怎样让人看到的,为什么要让人看到? 5. 谁评论电影,怎样评论电影?

① 转引自艾伦和戈梅里的《电影史:理论和实践》。译文见《当代电影》1989年6期。