

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

这部著作表述了1949—2000年新中国电影艺术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，全方位地分析了文革时期对新中国电影历史的深刻影响，并对各个历史时期的电影经典作品作出了准确的评价，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

BB552/05

## 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](http://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，素描地为人生画一个面”  
——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





《早春二月》1963年 改编：谢铁骊 导演：谢铁骊



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

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》（于彦夫导演，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工作者代表大会的代表握手（1957年4月，北京）。





《巴山夜雨》1980年 编剧：叶楠 导演：吴贻弓



《城南旧事》1982年 编剧：伊明 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

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》（张铮、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 impactive 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、电影指导委员会 ..... (4)
- 第二节 红色电影的金色童年 ..... (6)
  - 一、第一部新中国电影 ..... (6)
  - 二、“工农兵电影”与“写重大题材” ..... (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 政治运动中的电影品格 ..... (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、电影批评的政治化 ..... (22)
- 第二节 社会主义电影的修辞系统 ..... (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、革命对爱情的放逐 ..... (35)
- 第三节 新中国的电影类型 ..... (38)
  - 一、历史铭文 ..... (38)
  - 二、乡土创业史 ..... (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”叙事规则 ..... (85)
  - 一、京剧改革与样板戏 ..... (85)
  - 二、“三突出”原则 ..... (86)
  - 三、阶级修辞 ..... (87)
  - 四、编码样板 ..... (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 电影的恢复与重建 ..... (93)
  - 一、阶级斗争电影 ..... (93)
  - 二、重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 改革开放的社会语境 ..... (101)
  - 一、思想解放与文化启蒙 ..... (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叙述 ..... (113)
  - 七、电影的多样化 ..... (115)
- 第三节 电影美学观念的革新 ..... (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 电影体制的解体与改革 ..... (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 意识形态化与市场化的双重背景

- ..... (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 “主旋律”电影策略 ..... (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、国家和民族主义策略 ..... (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  
和民族想像 ..... (162)
- 八、个案：陈国星电影的“主旋律”策略  
..... (164)

#### 第三节 政治娱乐化与娱乐政治化 ..... (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、主旋律的娱乐化与娱乐化的主旋律



.....	(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)
<b>第四节 本土体验与现实关怀</b>	(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、第三种体验	(185)
<b>第五节 新生代的叛逆与皈依</b>	(185)
一、夹缝中的一代	(186)
二、还原冲动与青春自恋	(186)
三、流浪后的回家	(187)
<b>第六节 全球化背景下的国际化策略</b>	(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、国际化的经济策略	(193)
七、国际电影节：国际化通道	(193)
八、个案：《洗澡》的文化意义	(195)
<b>第七节 中国电影业的危机</b>	(198)
一、双轨体制下的电影产业	(198)
二、曲折变革中的电影体制	(200)
三、电影的规划生产模式	(200)
四、无序的电影市场	(202)
五、制片、发行、放映业的产业矛盾	(205)
<b>结语 走向中国新电影</b>	(207)

## 附录

- 一、新中国电影大事记（1949～2000）
- 二、参考文献

## 后记