



毛澤東時代 的人民電影 (1949~1966年)

啓之・著



認識大陸作家系列



毛澤東時代 的人民電影 (1949～1966年)

啓之・著



認識大陸作家系列

毛澤東時代的人民電影. 1949-1966 年 / 啓之著

-- 一版. -- 臺北市：秀威資訊科技，

2010. 04

面；公分. -- (美學藝術類；PH0018)

BOD 版

ISBN 978-986-221-393-3(平裝)

1. 電影史 2. 中國

987.092

99000673



美學藝術類 PH0018

毛澤東時代的人民電影 (1949~1966 年)

作 者 / 啓 之

主 編 / 蔡登山

發行人 / 宋政坤

執行編輯 / 林泰宏

圖文排版 / 蘇書蓉

封面設計 / 蕭玉蘋

數位轉譯 / 徐真玉 沈裕閔

圖書銷售 / 林怡君

法律顧問 / 毛國樑 律師

出版印製 / 秀威資訊科技股份有限公司

臺北市內湖區瑞光路 583 巷 25 號 1 樓

電話：02-2657-9211

傳真：02-2657-9106

E-mail：service@showwe.com.tw

經銷商 / 紅螞蟻圖書有限公司

臺北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28、32 號 4 樓

電話：02-2795-3656

傳真：02-2795-4100

<http://www.e-redant.com>

2010 年 4 月 BOD 一版

定價：700 元

• 請尊重著作權 •

Copyright©2010 by Showwe Information Co.,Ltd.

序一

史可史，非常史

孟犁野

多年來，我在讀書或看電影時，形成了一種慣性思維，總在無意中尋找：這本書或這部影片，它的特色（學術創見、藝術個性等）表現在哪裡？如能找到，便會因獲得新智而欣慰，而擊節，甚至夜不成眠；但是，更多的情況是一聲失望的歎息。

就中國電影史著而言，在經歷了很長一段冷寂期後，出現了一個相對火熱的局面。問世的各類專著，據說已多達 200 部左右（其中有些顯然是學術泡沫）。《當代電影》上有學者說，中國電影史已成為一門「顯學」。我孤陋寡聞，涉獵不多，從手頭僅有的 1、20 部來看，藝術史、文化史、類型研究、專題研究等等，確實有多樣的感覺，其中也不乏創見與新意。但是，令人遺憾的是，我始終沒有發現一部思潮史、制度（政策）史。然而，自 1949 年以來，制度與思潮操控著中國電影，不但規範著它的題材、主題、風格和審美，而且決定著它的興衰成敗。這一特點，在 17 年電影史上尤為昭彰。

可是，在成為「顯學」熱門，著述上百部的中國電影史中，卻罕見關於 17 年的專門論述。箇中緣由，我以為可能主要有兩條：一是它涉及許多政治敏感問題，躲也躲不掉。迴避吧，有違求真求實的學術

良知；直面吧，又有可能背離「導向」，麻煩多多。二是，人們普遍認為，這段電影史大體上是中共革命史、建設史的銀幕呈現與圖解，難見藝術。「我感興趣的是藝術，不是政治」足以成為眾多學者專家遠離 17 年電影史的藉口和遁詞。

然而，對於 1949 年後的中國（大陸）電影史來說，這個導向性的體制史可是太重要了，它曾經是所有工作的「統帥、靈魂」。如不深入研究這個主導方面的問題，那麼，其它諸多側面如美學風格、理論批評、發行放映……都說不清楚。應該說，已出版的一些相關史著，都不同程度地觸及了這些重大問題，但大多只在「時代背景」等章節中加以概述而已，有的索性予以迴避，很難就此話題充分展開，把它說深說透。多年來，我渴望能有一位別有洞見，史膽、史識更強的學者能關注這段影史中的重大問題，並在史料與觀點上有新的突破。所以，當我在《電影藝術》等專業理論刊物上讀到啓之先生的那些關於「人民電影」的系列論文，尤其是它們的集大成之作——《毛澤東時代的人民電影（1949～1966 年）》時，欣喜之情，可想而知。

此書把這個在別人著作中只作為「後景」的影事，以類似於長焦鏡頭的手段，把它「調」到前景，給予「聚焦」並加以放大，使那些在別人著作中比較模糊、簡略的事物，在讀者面前一下子變得清晰起來，進而讓人對某些歷史人物與往事有了更全面、更深刻的認識。如關於 1957 年電影界的「反右」運動，在別的史著中，為了不觸犯言說禁區，有的輕描淡寫，有的乾脆迴避，以致這段影史在今人的記憶中已變得模糊不清。而此書則以長達 4 萬多字的篇幅，全景式地把那些長期被遮蔽掉的真相抖露出來，讓人們看到許多影界名流的另一面，對我們全面認識這段歷史與相關人士極有價值，也在無意中使他們頭上的光環減色。

史學的基本功能應該是盡可能地還原歷史的本來面貌，進而探索歷史發展的規律，為後人提供歷史啓示。對這段影史已有很多人進行

過總結，但總體上是在 1981 年中共《關於建國以來黨的若干歷史問題的決議》的框架內進行的：成就是輝煌的，道路是曲折的，經驗是豐富的……具體到文藝方面，其共識就是：沒有處理好政治與藝術的關係，違背了藝術規律等……。應該說，在當時，能認識到這種程度已很不容易了，但這仍然是「常道」、「常史」。若進一步追問：是什麼樣的指導思想（道）與體制，導致掌權者違背藝術規律呢？這些「常道」、「常史」則語焉不詳，或不深究了。

此書的基本特色，或者說獨到的學術眼光，就在於它開掘了一個電影史研究的新視角：從指導思想、制度（政策）層面進行闡釋，以破解這段電影（「人民電影」）史上許多無人敢揭或難揭的深層之謎。作者以「非常」的學術立場與毫不含糊的觀點，一針見血地指出：是「兩化」導致了藝術規律的破壞，導致了電影藝術生命的萎頓。其一是「一元化」的指導思想（其核心理念是「工具論」），其二是「一體化」的管理（領導）體制。兩者相伴而來，文化專制主義由此而生。大體上肇始於 1951 年批判《武訓傳》，形成於 1953 年「社會主義過渡時期總路線」的提出。經過「反右」等政治運動的不斷強化、加固，到「文革」時成為一個超穩定結構。正是它們「束縛了藝術生產力，阻礙了電影事業的發展」。諸如題材狹窄、樣式單調，公式化、概念化等不治頑癥，其源蓋出於此。作者抓住「兩化」這個綱，然後「綱舉目張」，將網撒開，以「三次調整」為經線，以製片方針、管理體制、藝術創作、理論批評、發行放映等為緯線，為我們編織了一幅主宰 17 年電影的思潮、制度演變的詳盡圖譜。

藝術的天敵是「大一統」。這個「兩化」，導致電影藝術家主體意識的削弱，以致完全喪失，使電影的面貌變得單一，呆板。黨內有識之士（包括一些高層領導）曾多次想突破這種大一統的思想、體制牢籠，確實也在一定時期、一定程度上產生過好的效應。這段電影史上能留下一些至今還值得一看，甚至經典性的影片，是與一批文化基因中健康因子

保留較多，「陽奉陰違」、「抗拒改造」以至「跌倒修正主義邊緣」的電影家的努力分不開的，是與一些敢於突破體制樊籬的開明領導的支持分不開的。當然，對他們的作用也不宜估計過高。此書以極具說服力的論述告訴我們，這種「調整」的努力，均被高層的極左勢力所扼殺。由此可見，「兩化」的機制是一個超穩定的結構。沒有社會大變革、思想大解放作前提，僅靠一些電影人的努力是破除不了的。「兩化」之所以成為 17 年電影創作的體制性障礙，是因為藝術家的心靈自由受到嚴重束縛。作者在引徵了大量史料後，進一步指出：「人身心靈的自由是藝術創作的根本保證。」在另一處他又強調說：「……只要政治寬鬆，藝術多少有點自由，編導們的風格個性允許發揮，電影就能繁榮」。是啊，心靈自由（這與藝術家的社會責任感並不矛盾）的程度同藝術創作（新）的成敗興衰成正比。我在撰寫拙著《新中國電影藝術史稿》（1960～1966）的「結束語」時，將其標題定為「給點陽光就燦爛」。在這些方面，我同此書的作者可以說是「心有靈犀一點通」。心靈自由是藝術創作（學術研究亦然）之母，這是常識。但當常識被當作「四舊」先是同它「徹底決裂」，繼而又將其徹底砸爛，且至今主流媒體還諱言「創作自由」的時候，作者在此書中重申此意，則「常識」亦成「非常之識」，舊知亦成新意矣。君不見，當前有些被稱作「新啟蒙」的思想，實質上也不過是先輩們百年前「舊」思想的翻新而已——當然，這決不是在貶低他們在新的歷史條件下「翻新」的意義與價值。

作者在剖析「兩化」導致的一系列問題時，還創造或吸納、借鑒了一些富有時代感的新的理論概念、範疇，較確切地解釋了一些用傳統的理論概念說不準或說不清的電影創作現象。如對這段電影史上由於頻繁的政治運動導致的起伏不定的創作態勢，以往的史著大多用「高潮（峰）、低潮（谷）」來表述，而此書則改用「調整」；再如，作者還以「英雄美學」（激進主義美學）的命名來替代「紅色電影」；以「非主流電影」來概括那一大批曾被斥之為「宣揚資產階級、修正主義思

想」的影片；作者還把「非主流電影」作為一個動態的結構來理解，可見其對這個現象考察之細，思考之深，並在此基礎上，給它們以應有的歷史地位。此外，作者還吸納了文學研究中的「隱性結構」等理論術語。這些新的理論概念（至少對我這個年近耄耋老人來說是「新」），為我們提供了一個新的觀察、闡釋這段電影史的理論框架。應該說，此書不只是使用了一些新名詞，而是更新了研究方法，屬於「重寫電影史」的一種大膽而有益的嘗試。

「重寫電影史」需要有別於「常史」的視野。本書的學術視野同樣具有「非常」之處——這是一部 17 年電影的斷代史著，但作者把它放在一個更大的時空座標中考察，通過對臺港電影共時性的比較，作者為我們揭示出了一個無法迴避的事實——大陸 17 年電影在數量上嚴重地落後於同時期的臺港。當人們為毛澤東時代的成就大唱贊歌之時，作者以統計學為後盾，披露了電影被「改造」的真實後果。這種比較研究方法的大膽運用，彰顯了作者理論創新的勇氣。

此書的另一大特色，也可以說是「非常」之處，是它特別豐富、扎實的史料呈現。這在已出版的同類史著中可以稱之為「最」。在這方面，您拿到這本書後，用不著多加費心，隨便翻一下，便可發現。我粗略地統計了一下，僅文末註釋部分引徵的史料就多達千條，總計多達 6 萬字！若再加上正文中的那部分，就遠不止此數了。其中有許多資料是作者從原始檔案中鉤沉而來，有些則屬於首次面世。它們揭示了許多鮮為人知的影史內幕。這說明：我前面提到作者的那些「非常」見解，並不是作者的理論偏見，也不是想當然，而是在艱苦地探尋、查閱、研究了大量史料的基礎上獲得的。據他在「後記」說，總計多達 700 萬字！僅整理、編輯出版的三大本《中國電影研究資料》（文化藝術出版社，2006 年版），就多達 160 萬字！請想想，如今業界還有多少人能像他那樣沉下心來，費錢、費時、費力地收集、整理、閱讀如此眾多的史料？

僅此一點，就可以看出作者治學態度之認真、刻苦、嚴謹。作者之所以能對這段電影史上的諸多問題（許多是屬於所謂「敏感」的）作出那樣毫不含混的（也是科學的）論斷，是因為他手頭有千萬字的史料為他作旁證，他底氣足呵！

由上兩點引發的另外一點感觸是，作者無論在已出版的專著中，還是其它許多單篇的學術、文化隨筆中，我都發現他有一個一以貫之的學術追求：學術中有思想，思想中有學術。他很少發空論，總是在言說歷史與現實問題的過程中表述自己的獨到觀點。這個學術研究的追求，在這部書中得到進一步體現。毫無疑問，這是一部史書，但隨著歷史事件的展開，不斷地閃現出了許多富有哲理意味的思想火花與人生感悟：如：「時間給我們以高度」，「整人者的痛苦只能在他們挨整的時候才能產生」，等等。孤立來看，它們也許說不上怎麼深刻，但它們是在歷史敘述中自然而然地流露出來，又超越了那具體的歷史事實，因而具有了一種歷史哲學的意味，進而提高了此書的學術品位。聯系到作者的其它著述，可以看出，他不僅追求在思想中把握學術，而且追求一種「在思想中把握時代」（黑格爾語）的治學境界。

尺有所短，寸有所長。此書的「非常」之處，也可能被視作短處。作者從「兩化」的角度切入這段電影史，使它在 200 部左右的電影史著中顯得特立獨行。但對於有些堅守「常道」或者「常史」的讀者來說——好像一部電影史著就是一部影片（故事片）史，也許會感到不滿足。在「新左派」的眼裡，或者竟會覺得這是一個意識形態的「另類」。也許作者已意識到這點，在一次交談中，曾流露出補充「電影美學」的念頭。但仔細閱讀之後會發現，作者並沒有忽略電影美學這一視角，只是傾重點和切入點有所不同。如書中對「非主流」和「紀錄性藝術片」這兩類影片的論述，就充分地展示了作者鮮明的美學理念——對現實主義美學的高揚與激贊，對「革命浪漫」和「烏托邦空想」的偽現實與反現實美學的深刻剖析。當然，若能在不傷筋動骨的前提

下，能進一步聯系較多的相關影片，將作者已提出的「偽現實主義美學」（激進主義美學）充分展開，或許有助於彌補此「短」？但轉念一想，此書已近 40 萬字了，若再加大篇幅，是否會影響它的讀者面呢？好在作者正在撰寫與此銜接的《文革電影史》，我想，他會在那個部分展開這個頗有創見的話題的。

作者打破「為尊（賢）者諱」的負面傳統，秉筆直書，還原真相的史膽¹，以新的歷史觀考察電影現象，進而探索歷史規律的史識，令我這個不幸染上犬儒之疾，更不幸有時又忍不住想對這段歷史說點什麼的人，尤其感到欽佩。欽佩之餘，便隨手寫下了以上這篇書評不像書評，序言不像個序言的文字，很難說體會出了多少作者的意趣，只能算作與同行的一次對話，借題發揮而已。

此書的文風也值得一提，鑒於這是一部學術著作，作者一改其汪洋恣肆、亦莊亦諧的文風，以史家的冷峻和學術的中立落筆，一些章節頗有「零度敘事」之感。但是，隨著敘述的推進，面對著真善美的一再被毀，作者性格中「鐵肩擔道義」的使命感奔逸而出，筆下文字也隨之激越、鋒利起來。從而使這部著作兼具了史家的冷峻和作家的激情。

最後想說一下這篇短文的題目。我最早想到的是《透視與解剖：大一統體制下的新中國電影》，後來又想用《在思想中把握歷史》。但草成後，偶然在《新京報》（2009 年 5 月 23 日）上看到一篇紀念美國的中國思想史研究家史華慈的短文，題目就叫《史可史，非常史》，此文主旨不在談史學，而是巧用其人中文譯名姓氏「史」字，簡說其人思維方式特徵的。我頓時覺得，以此作為概括啓之先生的這部電影史著的基本學術特徵，或許更為貼切，於是移植過來。不敢掠人之美，謹此說明，並向作者河西先生致謝！

序作者簡介

孟犁野（1931 年生）：中國電影家協會電影史研究部主任、研究員。1990 至 1998 年間，任中國電影家協會分黨組成員、書記處書記。創作並上演的話劇劇本：《昆侖戰風雪》、《高山尖兵》、《瀚海虹》等；學術著作：《獨幕劇編劇概論》、《中國公案小說藝術發展史》、《新中國電影藝術史稿》（1949-1965）、《中國電影史論》（韓國新星出版社）等。另有小說、散文、電影評論等數百篇。

注釋

- ¹ 最顯著的例子是第十一章。作者談到，「藝術性紀錄片」這一片種的首倡者周恩來「用心良苦」，同時也坦率地指出，在這個問題上，周恩來是外行。這是迄今為止，我在國內首次發現有人公開在文章對周恩來首倡的「藝術性紀錄片」提出質疑的。

x／毛澤東時代的人民電影（1949～1966 年）

序二

一部難得的病史檔案與病理研究之作

陳墨

啓之先生長我 9 歲，學術功底比我扎實深厚，思想上更比我勇猛敏銳，在知識界的知名度遠非我所能及，為他的書作序，怎麼說都非我所宜。我之不揣鄙陋，斗膽而為，是源於他對我的信任與錯愛，在我，則是一種同道的榮幸與責任。

啓之先生是北京大學中文系古典文學家季鎮淮先生的弟子，研究生畢業後曾在北京電影學院文學系任教，後來轉至中國電影藝術研究中心研究室擔任研究員。在我們的研究室，他的獨立人格與自由思想，熱愛真理且關心公益的熾烈情懷，特立獨行並敢做敢當的鮮明個性，成了一道罕見的人文風景。我想說，他這種真正的知識分子風骨情懷，在當今中國大陸學術文化界，也是一種相當稀缺的寶貴品質。

當然，他首先是一個學者，有書為證。他專著有《內蒙古的文化大革命：未公開的歷史》（英文版）、《影視長短書》、《中西風馬牛》（按，這是一部專門談論當代中國大陸電影的書，是我的研究生的必讀書），及這部《毛澤東時代的人民電影（1949～1966 年）》；編輯過《中國電影研究資料：1949-1979》（三卷）及《是非姜文——〈鬼子來了〉惹的禍》；翻譯過《解釋：文學批評的哲學》（合譯）、《香港淪陷與加拿

大戰俘》、《八月》等等。他在學術方面才能廣博和用功之勤，不必我來多話。

更難得的是他有一種鬥士品質。例如他不畏威權之厲禁，多年來一直堅持對「文革」歷史文化的研究，不僅寫作和出版專著，且不斷發掘、搜集和整理「文革」歷史資料，完全不計利害地自費編輯出版專門刊登「文革」史料與研究文章的電子雜誌《記憶》。再如他近年來花費大量時間和精力追蹤學界論文抄襲、權學交易等種種醜惡現象，寫出多篇揭露學術腐敗的重磅文章。為了打擊學術弄虚作假的風氣，他甚至要個人出資創立學術打假基金。為此，他的車胎多次被人扎破，我和同事們不得不考慮成立一個小型「保護啓之車胎基金會」。不難想像，他之「打假」會遭遇到何種挫折與壓力，他則不改初衷，至今仍在戰鬥。

啓之兄是一個認真的人。追求人間真理，探索歷史真相，真誠坦蕩做人，認真踏實做事。他也是一個較真的人。見識他，才瞭解什麼是嫉惡如仇。對醜惡或不端總是金剛怒目，得罪的人自然不在少數，但沒有聽說過他有什麼私人仇怨。我本人也曾遭到過他當面開火及書信討伐，但這不會影響我對他的敬重和喜歡，只因我知道這世界上認真的人已經不多，較真的人更少，而認真且天真如啓之兄的人就更是鳳毛麟角。說他天真，並非他當真不通世故，而是指其赤子衷腸，澄澈的眼裡容不得半點沙礫污塵，如唐吉訶德般與各式各樣的惡勢力不共戴天。他之天真，在本質上，其實是一個情懷溫暖的謙謙君子，晶瑩天然如玉。

下面該說這部書，我想先說一下此書產生的背景。當年我們所在的中國電影藝術研究中心為迎接中國電影誕生 100 周年，要策劃出版一套有關中國電影史的紀念叢書，中心研究室的資深研究人員每人要認領並承擔一個課題，我記得啓之兄認領的課主題是「中國電影文學 100 年」。他的書稿完成後，沒有通過領導的審查，原因聽說是：此書不合慶典叢書體例及常規思想說法。若是別人，自會按照領導意圖修

改，得公費資助而名利雙收；啓之兄卻要堅持己見，寧可不出也不願隨便修改自己的觀點與立場。

古人說文如其人，這部書正是啓之兄人格精神與學術功力的證明。它之命運多舛，正因為其中具有獨立追索並自由講述歷史真相的鮮明特色。

本書《導論》中開宗明義，說此書是一部大陸 17 年電影斷代史，當然沒有問題。只不過，我個人覺得它更像是一部斷代史論。我之有這一說，是在閱讀本書的過程中明顯感覺到，作者思想家的熱情超過了史學家的冷靜，此書的思辨論說特徵遠強於史實鋪陳表述，對電影體制與政治運動過程的整體分析優於對電影創作與發行的細節追究，書中有不少以論帶史的痕跡而部分章節甚至明顯地結論在先。

當然，史論也好，史記也罷，都不能改變這部書在電影歷史研究方面的重大學術價值。無論是論稿，或是史綱，就我所見，尚沒有任何一部書中對「文革」前 17 年大陸電影的歷史，能夠像這部書一樣秉筆直書而明白通透。研究中國大陸「文革」前 17 年電影的著作多矣，大多不出大陸當代電影史著的體例與常規，無不受歷史敘述的權力話語如陳荒煤主編的官修史書《當代中國電影》的影響，既要為尊者諱，又要為賢者諱，結果自然雷池滔滔、迷霧重重，細處或有新鮮發見，大處則難免矛盾淤塞，乃至不知所云。

此書的明白通透，在於作者抓住了 1949 年至 1966 年 17 年間大陸中國電影被不斷改造的兩大關鍵，一是生產體制的「一體化」，即從電影生產經營體制多樣化向國家壟斷經營；一是思想指導的「一元化」，即從電影創作思想多元化不斷向政治思想專制。17 年間有過三次電影政策調整，三次非主流電影的波瀾，覆以三次嚴厲的政治思想及組織體系的大批判，使得政治極權不斷得到加強，而電影藝術家的創作自由及個人闡釋歷史的權力、藝術家的獨立思考並干預生活的權力、藝

術家的人道精神及表達人性與人情的權力則不斷被剝奪。書中對這一歷史進程的表述背景清晰且線索分明，重點突出而綱舉目張。

良史秉筆直書事實真相，不僅需要功力智慧，更需要膽識勇氣。啓之兄不畏威權，不憚禁區，即便是對共產黨政權的最大尊者即黨主席毛澤東的所作所為及其事實真相亦毫不隱諱。如說：「時至今日，仍有相當多的人們認為，是柯慶施、張春橋、江青等人的『極左』思潮影響了毛澤東，事實上是毛澤東的激進主義立場誘發、強化了黨內以至整個社會的激進主義思潮」（見該書下編第二章《激進文藝思潮再起》）。皇帝新裝，一言而白。歷史事實是，批判《武訓傳》、引蛇出洞式反右鬥爭、徹底否定文藝界的兩個批示，17 年歷史上的三場超級颶風都由毛澤東親自鼓吹發動，他才是 17 年大陸電影的出品人兼總導演。

進而，書中沒有為任何一個參與歷史的人物確定單一臉譜，旨在對 17 年電影歷史進程中的重要人物曾有過的言論行為進行真實記錄和準確表述。如周恩來、夏衍、陳荒煤這樣的領導者，以及鄭君里、海默、孫謙這樣的電影人，對共產黨事業赤膽忠心而對自己的工作兢兢業業，在「文革」中遭受巨大委屈冤枉甚至付出生命代價而不幸成歷史的犧牲，對如此賢者，作者並無特意諱飾。我們看到，在 17 年間此起彼伏的政治運動中，有人忽左忽右、東倒西歪，有人表裡不一、自相矛盾。如此史記，在大陸當代電影史著中難得一見。作者直書事實，一則出於史家如實記錄的職責，再則是要寫出這些人若不批人就要挨批的不由自主的命運，三則寫出今天我批人、明天人批我，深刻揭示出「個人是歷史的人質」，在極權專制下人人自危即不是不報、時候未到的恐怖歷史真相。

若說這部書有所不足，是書中對「改革派」與「保守派」這兩個概念的使用，我覺得不甚恰當。作者將左派、激進派、主流派一方稱為「保守派」，而將右派、非主流派一方稱為「改革派」，大約是因為前者要維護現狀而後者要改變現狀，看起來似乎有理。但這種概念命