



现 · 代 · 传 · 播

MODERN COMMUNICATIONS

新 中国 电影史话

CHINESE
FILM
SINCE

1949

韩 炜 陈晓云 著



浙江大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

新中国电影史话 / 韩炜, 陈晓云著. — 杭州: 浙江大学出版社, 2003.3

(现代传播丛书 / 王文科主编)

ISBN 7-308-03244-2

I. 新... II. ①韩...②陈... III. 电影史—中国—1949~ IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 003370 号

丛书责编 李海燕

装帧设计 刘依群

责任编辑 李海燕

出版发行 浙江大学出版社

(杭州浙大路 38 号 邮政编码 310027)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

(E-mail: zupress@mail.hz.zj.cn)

排 版 者 浙江大学出版社电脑排版中心

经 销 浙江省新华书店

印 刷 浙江大学印刷厂

开 本 850mm×1168mm 1/32

印 张 15.25

字 数 380 千

版 印 次 2003 年 3 月第 1 版 2003 年 3 月第 1 次印刷

印 数 0001—4000

书 号 ISBN 7-308-03244-2/J·044

定 价 26.00 元



导

新中国电影史话

论

新中国电影的历史发展

1949年10月1日中华人民共和国的成立,改变了中国的历史,也改变了中国电影的历史。

恐怕很少有国家像中国那样,主流意识形态能够对电影产生如此全面而深刻的影响,从电影观念到电影形态。新中国的主流意识形态以前所未有的力度扶持着新中国电影的发展,同时也把电影强行纳入了一种发展轨道,而与之相悖的电影观念与电影创作倾向会被认为是有悖于一个崭新的时代。这样的社会文化语境决定了新中国电影的整体格局和发展走向。

要描述电影历史的发展,首先涉及的是有关历史分期的问题,而历史分期从根本上说与一种历史观念联系在一起。在大学中文系的文学研究与教学中,通常以1919年的五四运动为界划分古代/近代文学与现代文学,又以1949年新中国成立为界划分现代文学与当代文学。尽管许多年以前就有学者提出“20世纪中国文学”的整体概念,但真正接受一种新的观念是需要一些时日的。电影研究通常借用了文学研究的基本分期模式,于是新中国电影被通称为“中国当代电影”,而新中国电影发展的历史也被划分成建国17年、“文革”和新时期三个阶段。这种历史分期方法已经延续了许多年,似乎已经约定俗成。

在我们看来,“当代”并不是一个可以无限延伸的概念,并且也不仅仅是一个时间概念。尽管新中国电影与政治的关系十分密切,但电影毕竟还有自身的艺术发展规律,新中国成立至“文革”时期的电影创作,与30年代以来的进步电影在电影观念和电影形态

上并没有太本质的区别。新中国电影的真正变革是在粉碎“四人帮”之后,或者更确切地说,是从1979年“丢掉戏剧拐杖”、“电影和戏剧离婚”、“电影语言的现代化”的讨论以及《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》等影片的出现开始的。“新时期”同样不是一个可以无限延伸的概念,在“新时期”后,又出现了“后新时期”的说法。基于此,我们将新中国成立至今的电影通称为“新中国电影”。如果需要划分历史时期的话,我们更倾向于粗线条地划分为50—70年代和80—90年代两个时期。

50—70年代,是单一的电影观念、单一的电影形态占主导地位的时期。电影创作与其他门类的艺术创作一样,遵循着革命现实主义或者革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作原则,形成了以革命的抒情正剧为基本模式的电影创作格局。在那个年代,革命历史题材和以农村变革为主的现实题材占据了绝对的题材优势,并且在某些方面达到了至今为止仍然难以企及的创作高峰,尤其是对于革命历史的艺术表达上。事实上,一些边缘题材的创作尽管在今天看来具有更为突出的艺术成就,比如说《林家铺子》、《早春二月》等等,但在当时的社会文化语境里,仍然是被认为有悖于时代精神而至少是不被鼓励的。至于电影创作中另外一些题材或者样式,比如爱情题材、喜剧类型(尤其是讽刺喜剧),则从电影创作中开始慢慢淡出了,到“文革”更是走向绝迹。

在我们看来,“文革”中出现的极端化的电影现象并不是毫无来由的空穴来风,它是“文革”前某些左的思潮和倾向的极端化,一种极端的延伸。事实上,“文革”中被推到极端和惟一的“革命样板戏”以及与之紧密相关的“三突出”、“高大全”已经露出端倪,只不过,电影观念和电影形态更加单一并且凝固化。而打破这种凝固的,并不是完全靠电影自身,仍然借助了政治的武器。

“文革”的结束和改革开放的起步,同时也意味着一个新的电

影时代的到来。

80—90年代是电影观念和电影形态走向多元化的时期,大一统的电影格局终于被打破了,但主流意识形态仍然对中国电影整体产生着巨大的引导和制约功能。传统的电影观念和电影形态在80年代初继续以惯性的姿态发展着,到80年代末90年代初,衍变为至今为止依然在中国电影整体格局中占据着主要位置的“主旋律电影”。80年代中期,随着“第五代导演”的横空出世,中国电影史上一直呈现匮乏状态的先锋电影/探索电影终于开始“浮出海面”,“第六代导演”则延续着这种进程,艺术电影开始在中国电影文化的发展中扮演着举足轻重的角色。而随着中国的经济变革所引发的以娱乐观众为基本目的的商业电影,也开始堂而皇之地至少成为中国电影创作数量上或者票房上一个不可或缺的重要部分,武侠、警匪、喜剧、爱情等曾经不被提倡或者鼓励的电影题材和样式,获得了正当地位,甚至有些矫枉过正,在某些时候出现了“泛滥”的迹象。

从90年代开始,“主旋律电影”、艺术电影和商业电影三种电影形态出现了相互渗透、交叉发展的现象。“主旋律电影”开始更多关注观赏性和娱乐性的追求,在完成主流意识形态使命的同时,更具有观赏性和娱乐性。如果说《开天辟地》、《大决战》、《开国大典》等影片还基本上遵循着传统的创作模式的话,那么,在另外一些“主旋律电影”中,则呈现出更为丰富的形态。《烈火金刚》、《东归英雄传》、《悲情布鲁克》、《红色恋人》、《红河谷》、《黄河绝恋》、《紧急迫降》、《冲天飞豹》等影片都借用了类型电影的叙事模式;《焦裕禄》借用传统的苦情戏模式,为民请命、渴望清官,迎合了90年代初的民间趣味和接受心理;《离开雷锋的日子》并非常规意义上的“主旋律电影”,它以艺术的方式揭开了一个曾经被封存了几十年的“事实”,当英雄雷锋渐渐远去,英雄身边的那个被遗忘了的

当代英雄却通过银幕得以彰显。艺术电影开始走向主流——政治的或者商业的,先锋的回归构成世纪之交一个突出的电影文化现象,张艺谋的《一个都不能少》、《我的父亲母亲》、《幸福时光》、《英雄》,陈凯歌的《和你在一起》,张元的《过年回家》、《我爱你》、重拍《江姐》,吴子牛的《南京大屠杀》、《国歌》,何群的《凤凰琴》、《烈火金刚》等就是突出的例子。商业电影中也开始融合“主旋律电影”或者艺术电影的元素。其实,中国的商业电影从来就没有那么纯粹,一些占据主导地位的价值观念、文化理念犹如潜规则,深深影响并制约着商业电影的创作。

世界电影格局中的新中国电影

事实上,在任何时候,我们都很难离开世界电影的整体格局来讨论新中国电影,即便是在那个相对封闭的特殊年代里。

从 50 年代开始,正是世界各国的新电影风起云涌的时候,世界电影真正进入了“现代”时期。40 年代中期开始的意大利新现实主义电影以及此后相继出现的法国新浪潮电影、新德国电影构成了第二次世界大战之后出现在欧洲的最主要的三次电影思潮,它们改变了以美国好莱坞电影为中心的格局,对日后世界电影的发展产生了深刻而久远的影响,以至于“新浪潮”成为世界各国新电影运动共用的名词。而我们的近邻日本也以 50 年代初《罗生门》在威尼斯国际电影节上获得金狮奖为主要标志,开始了“走向世界”的征程,黑泽明、沟口健二、小津安二郎、大岛渚、今村昌平等名字毫无愧色地被列入了对世界电影作出重大贡献的大师行列。而这一切,对于刚刚建立的共和国来说,基本处于被隔绝状态。

50 年代至 70 年代末,中国观众对于外国电影的了解,基本上

与前苏联、南斯拉夫、罗马尼亚、阿尔巴尼亚、朝鲜、越南等同属一个政治阵营的国家联系在一起,中国电影所参加的国际电影节也主要限于捷克、洛伐克、卡罗维发利、苏联莫斯科这样一些国际电影节,其中卡罗维发利国际电影节对新中国电影可以说是宠爱有加。在这样相对封闭的社会文化背景下,中国电影的观念和形态也就渐渐走向单一化和凝固化,可以获得更大发展的新中国电影遭遇了政治的阻隔,而这种阻隔差不多持续了将近 30 年时间,到“文革”期间,终于走向历史性的倒退。

从 70 年代末 80 年代初开始,随着国门的洞开,各种外来的电影思潮开始进入封闭已久的中国,我们终于开始真正接受“西方”电影,尽管这种接受在今天看来经历了一个艰难而漫长的过程,它会使我们联想起三四十年的中国电影,联想起那时候中国电影的中心城市上海。历史的发展总是充满着各种各样让人心情激动、让人浮想联翩、让人回味无穷的事件。从最初对“西方”电影有限度的接受,到 90 年代中期开始准同步地接受美国好莱坞“进口大片”,我们的心态正在走向宽容,而我们的观念也逐步走向多元。

需要指出的是,中国的电影创作者和观众是以自己的方式来接受来自国外特别是来自西方的电影观念、电影思潮、电影文化的,特别是当那些外来的电影思潮直接影响到本土电影创作的时候。70 年代末 80 年代初以来,在传统的现实主义之外,现代主义、后现代主义开始进入中国文化和艺术创作领域,而电影作为最具有现代性、国际性的艺术文化形式,自然首当其冲地受到影响。如果说,在西方,现代主义和后现代主义的出现都是基于自身的经济、思想、文化基础,基于工业社会和后工业社会这样的背景的话,那么,我们则是在短短 20 年间接受了各种各样的外来思潮,这些思潮对于中国电影的影响呈现出一种矛盾性和复杂性。一个正从传统农业社会向现代工业社会艰难迈进的发展中国家,在同步接

受着现代文化和后现代文化,并以自己独特的方式呈现在银幕上。中国文化是如此博大精深,在这个汪洋大海里,任何外来的船只都会偏离航向。

进入新的历史时期之后最让人激动的事实是新中国电影真正开始了“走向世界”的进程,在一种相互开放的语境里进入了与世界电影“对话”的动态进程,这一点对于新中国电影来说似乎是更加意味深长的。无独有偶,与日本电影一样,中国电影也是以对于三大国际电影节的“征服”开始这种进程的,强势文化的话语地位在电影领域同样表现得十分明显。从张艺谋的《红高粱》获得西柏林国际电影节金熊奖开始,《晚钟》、《本命年》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》、《香魂女》、《霸王别姬》、《阳光灿烂的日子》、《红粉》、《活着》、《一个都不能少》、《我的父亲母亲》、《十七岁的单车》开始了在戛纳、威尼斯、柏林三大国际电影节上攻城拔寨的征程。与此同时,以侯孝贤、杨德昌、李安、蔡明亮、王家卫等为代表的港台电影以《童年往事》、《悲情城市》、《戏梦人生》、《牯岭街少年杀人事件》、《一一》、《推手》、《喜宴》、《饮食男女》、《爱情万岁》、《春光乍泄》、《花样年华》等影片开始了同样的进程。而完成中国电影“奥斯卡情结”的,却是一部由台湾导演李安执导的武侠电影《卧虎藏龙》。这部在本土并不太被看好的影片,在欧美却取得了意想不到的成功,它不但获得4项奥斯卡奖,更有意味的是,还获得了巨大的商业成功。经历《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《霸王别姬》、《喜宴》被提名奥斯卡最佳外语片却始终功亏一篑之后,《卧虎藏龙》终于完成了中国电影在重大国际电影节和电影奖上的大满贯。在某种意义上,国际电影节成了中国电影和中国导演的“成人仪式”。

与中国电影“走向世界”相关联的,不仅是有关国际电影节的奖项,另外一个值得关注的现实则是,中国电影的对外合拍成为一

种重要走向。由《少林寺》的成功引发了大陆与香港地区的大规模合作。而意大利导演贝尔托鲁齐《末代皇帝》的大获成功,更让人们看到了这种合作的巨大潜力。与此同时,一大批中国的电影创作者开始进入当今世界最大的电影王国——美国好莱坞——发展,其中以港台居多,吴宇森、成龙、周润发、李安等都获得了不俗的成绩。大陆本土出身的武打明星李连杰在好莱坞同样有着良好的发展。“第五代导演”的精神领袖陈凯歌则执导了《温柔地杀我》。

在西方的文化视野中成就中国电影的辉煌,到底是值得庆幸,还是值得忧虑?

有一点是肯定的,在全球走向一体化的大背景下,任何一个国家的电影创作必须既保持民族文化的特性,又能够与全人类共通,才能找到自己的出路。

✎ 新中国电影研究的现状

对于新中国电影的整体系统研究,目前仍然处于相对匮乏的状态。在中国的电影理论与批评日渐淡出人们视野的今天,这种研究有了更大的难度。新中国电影的发展历史往往涉及太多非电影、非艺术的因素,尤其是政治、社会的因素常常决定了电影的走向,而风云变幻的政治、社会因素在许多时候并不是研究者可以从容把握的。同时,新中国电影是一个动态的过程和动态的概念,它处在不断的变化和延伸之中,任何一种探讨在尚未完成结论的时候,往往又面对了新的电影事实。相对于瞬息万变的电影发展,关于新中国电影的研究至少在时间上总会处于相对滞后的状态。

目前国内出版的有关中国电影史的著作中,程季华主编的《中

国电影发展史》下限为新中国成立前夕,因此,新中国电影部分在该书中呈现为“缺席”的续篇。而其他的一些电影史著作,比如陆弘石、舒晓鸣的《中国电影史》、舒晓鸣的《中国电影艺术史教程》等著作中有关新中国电影的论述只是其中一个部分。以新中国电影为整体研究对象的著作中,最有代表性的当属陈荒煤主编的《当代中国电影》,该书是“《当代中国》丛书”的其中一部,丛书的宗旨在于“把三十多年来的历史经验,分门别类,加以总结,编纂成书,陆续付梓,以献给这一伟大事业的创业者和建设者,献给行将参加到这一事业中来的一代又一代新的建设者,献给全国各族同胞和世界上一切关心我们事业的朋友们”。作为具有主流意识形态倾向的总结性文字,它显然并不是以对于新中国电影的艺术探讨作为中心命题,而且它的下限为1984年。其实,正如前面所指出的,任何一种对于新中国电影的整体研究都会存在类似的问题。时至今日,新中国电影已经开始呈现出与80年代中期全然不同的面貌。

对于新中国电影的系统研究比较多地集中在70年代末80年代初之后的中国电影上,到目前为止已经出版的专著就有戴锦华的《雾中风景——中国电影文化1978—1998》,尹鸿的《世纪转折时期的中国影视文化》,陈晓云、陈育新的《作为文化的影像——中国当代电影文化阐释》等,还有一些关于电影现象、电影人物的专论或论文集、资料汇编,比如陈墨的《张艺谋电影论》、《陈凯歌电影论》,张振华、曾果伟主编的“第五代导演丛书”(《张艺谋·为艺谋不为稻粱谋》、《陈凯歌·我们都经历过的日子》、《吴子牛·晚钟为谁而鸣》、《黄建新·年轻的眼睛》、《周晓文·晓文也疯狂》),程青松、黄鸥的《我的摄影机不撒谎——先锋电影人档案——生于1961—1970》以及《电影美学:1982》、《电影美学:1984》、《再现革命历史的艺术——革命历史题材电影研究论文集》、《改革开放二十年的中国电影——第七届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》、《新

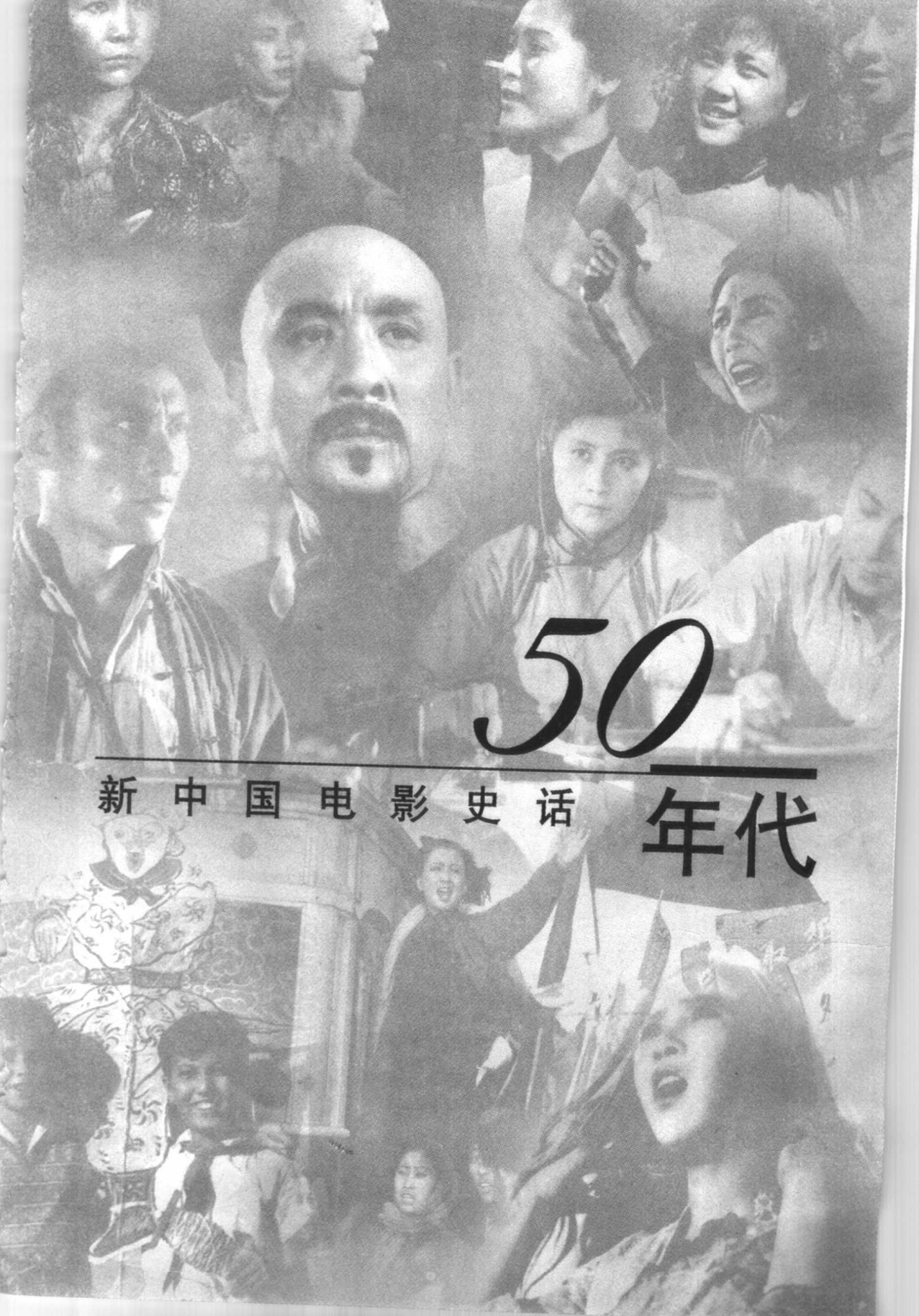
中国电影五十年——第八届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》、《迈向 21 世纪的中国电影——第九届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》、《中国电影：传统文化与全球化趋势——第十届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》、《夏衍论》、《论谢晋电影》等等，在各类报刊发表的论文更是不计其数。

对于 50 年代至 70 年代的电影除了传统意义上的研究之外，最值得关注的是出现了一个“重读经典”的现象，《当代电影》1990 年第 3 期开设“重读经典本文”专栏，李奕明的《〈战火中的青春〉：叙事分析与历史图景解构》、应雄的《〈农奴〉：叙事的张力》、马军骧的《〈上海姑娘〉：革命女性及“观看”问题》、戴锦华的《〈红旗谱〉：一座意识形态的浮桥》对《战火中的青春》、《农奴》、《上海姑娘》、《红旗谱》进行了重新读解。王土根的《“无产阶级文化大革命”史/叙事/意识形态话语》（《当代电影》1990 年第 3 期）、姚晓濛的《初级社会主义文化及中国电影（1949—1976）》（《当代电影》1991 年第 2 期）则是重新叙述新中国电影历史的代表作。在“重读经典”中，《神女》、《小城之春》等影片的艺术价值被得到充分肯定。电影中的“重读经典”似乎与文学中的“重写文学史”构成了某种对应关系。

对于正处在发展进程中的新中国电影来说，修史无疑是一件十分困难的事情，无论是史料的收集与梳理，还是史学观念的确立与更新。在我们看来，就目前的研究现状来说，“史话”也许是值得尝试的方式之一。蜕开国内学术界常见的电影历史分期方法，而简化为以年代分期，然后从对新中国电影文化发展有重大价值、意义和影响的各种角度切入，以历史/时间为基本叙述线索，从影片/人物/现象/思潮出发探讨新中国电影文化 50 年的演变轨迹，在基本尊重史料的基础上，进行带有个性色彩的表述，通过这样的组合/聚合，来全面、深入地观照新中国电影。

在我们看来,“中国电影”不仅包括了故事片,也包括戏曲片、美术片、纪录片、科教片等片种,而故事片毫无疑问是中国电影的主体部分。同时,“中国电影”不仅包含了本土的电影创作,也包含着对中国电影产生了影响的本土之外的电影创作,这种观念主要也是基于我们对世纪之交世界电影文化格局和中国电影文化发展的认识。在世纪之交,我们已经很难脱离世界电影的整体格局,孤立地来讨论本土电影了。

新中国电影仍然处于不断的发展进程之中,而对于新中国电影的认知、表达,也将随着电影的发展而不断得到深化。



50

新中国电影史话

年代

新中国电影的开篇

1895年12月28日,法国人路易·卢米埃尔在巴黎卡布辛路“大咖啡馆”的地下室里首次公开放映了《工厂大门》、《火车进站》、《水浇园丁》等影片。这一天被世界公认为电影正式诞生的日子。次年,电影就被介绍到了中国。1896年8月11日,上海徐园的“又一村”首次放映了“西洋影戏”。这以后,许多外国投机商人在上海等地经营起了相当规模的电影事业。

受到外国电影的刺激和启发,1905年秋由北京丰泰照相馆与京剧名角谭鑫培合作拍摄、刘仲伦担任摄影的京剧片段《定军山》成为中国人拍摄电影的第一次尝试。20世纪末,一部名为《西洋镜》的影片就是以此为素材拍摄的。1913年以后,郑正秋、张石川等人在上海、黎民伟在香港陆续拍摄了《难夫难妻》、《庄子试妻》、《黑籍冤魂》等短故事片。中国的民族电影一步步发展起来,成立了明星、天一、联华等颇具实力的电影公司,所拍摄的影片数量、质量也在逐步增加和提高。

30年代初开始的左翼电影运动带来了中国电影在三四十年代的繁荣和辉煌,大批文化界的精英知识分子,如夏衍、田汉、洪深、阳翰笙等人都加入了电影创作队伍,拍摄了《狂流》、《春蚕》、《上海二十四小时》等进步影片。这些电影在思想主题、故事内容、表现技巧等各方面一扫20年代末粗制滥造的娱乐片的商业习气,在艺术性上有了很大提高,尤其注意与时代、社会相呼应,突出了电影的思想启蒙作用。紧密联系时代、关注社会民生也成为以后中国电影发展的重要传统。