



普通高等教育“十一五”国家级规划教材  
全国艺术科学“十五”规划课题

# 中国当代电影发展史

## 上册

百年中国电影

疾风暴雨，世态风情，光影变幻

凝聚中国电影人的智慧与创造

见证中华民族的深厚文化

现实与历史，奋斗与崛起，苦难与辉煌

章柏青 贾磊磊 | 主编

文化艺术出版社

Culture and Art Publishing House

# 目录

## 前言 / 1

### 第一章 共和国的红旗颂·新世纪的主旋律

#### ——时政电影篇 / 21

##### 概述 / 23

##### 第一节 为新中国呐喊 (1949—1965) / 27

###### 一、翻身的颂歌 / 28

###### 二、党的政策的颂歌 / 33

###### 三、大跃进的颂歌 / 38

###### 四、阶级斗争的颂歌 / 42

##### 第二节 “文革”电影 (1966—1976) / 47

###### 一、阶级斗争与路线斗争的延续 / 48

###### 二、为现实政治斗争服务 / 52

###### 三、阴谋电影 / 57

##### 第三节 唱响主旋律 (1977—2000) / 62

###### 一、揭批“四人帮” / 63

###### 二、改革锣鼓 / 74

###### 三、反腐倡廉 / 84

###### 四、重塑英雄 / 91

##### 结语 / 100

### 第二章 现代与传统的裂变·理想与现实的冲突

#### ——都市电影篇 / 103

##### 概述 / 105

##### 第一节 都市：意蕴匮乏的电影场景 (1949—1978) / 109

- 一、湮没在政治概念里的都市：工业题材电影里的都市形象 / 109
- 二、缺乏市民文化特质的都市：喜剧电影里的都市形象 / 114
- 三、充满思想问题和颓靡作风的都市：都市生态电影里的都市形象 / 121
- 第二节 探求真实与深度的都市喜剧影片  
(1979—2000) / 126
  - 一、新都市：从尴尬到适应 / 127
  - 二、都市之困：人在都市的无奈 / 130
  - 三、都市之乐：幸福生活的反讽与自嘲 / 133
- 第三节 体现思想艺术个性的都市电影创作  
(1979—2000) / 138
  - 一、都市伦理：现实重负与历史羁绊 / 138
  - 二、都市反思：民族心理与文化传统 / 143
  - 三、都市感悟：个体写作与生存困境 / 145
- 结语 / 150

### 第三章 悲喜交集·风雨汇聚

#### ——农村电影篇 / 151

- 概述 / 153
- 第一节 十七年中国农村电影 (1949—1965) / 156
  - 一、历史道德劝喻与革命叙事主题 / 157
  - 二、唯美的影像风格与浪漫主义 / 161
  - 三、双重叙事下的新时代人物形象 / 164
- 第二节 “文革”时期农村电影 (1966—1978) / 168
  - 一、政治风潮与阶级斗争主题 / 169
  - 二、在“三突出”影响下的叙事原则与影像特征 / 171
  - 三、单一化的情感处理与人物性格 / 174
- 第三节 新时期农村电影 (1979—1989) / 177
  - 一、世俗情境中的历史记忆 / 178
  - 二、诗意化叙事与纪实化的风格 / 181
  - 三、影像美学与象征符号背后的文化反思 / 183
  - 四、传统叙事语境中的伦理观照 / 187

- 五、田园意象与城市印象 / 190
- 第四节 农村电影的多元化发展 (1990—2000) / 196
  - 一、主流价值与道德图景 / 197
  - 二、时代转型期的传统叙事 / 201
  - 三、政治讽喻与文化寓言 / 205
  - 四、在怀旧与唯美意境中铸造诗化想象 / 210
- 结语 / 213

#### 第四章 血火之战·神魂之战

##### ——军事电影篇 / 215

- 概述 / 217
- 第一节 时代的辉煌与历史的滞重：十七年中国军事电影 (1949—1965) / 221
  - 一、建国初期的军事电影 (1949—1952) / 222
  - 二、初步发展的军事电影 (1953—1955) / 225
  - 三、继续发展的军事电影 (1956—1959) / 228
  - 四、坎坷中前进的军事电影 (1960—1965) / 231
  - 五、偏颇与禁忌 / 236
- 第二节 “文革”年代的军事电影 (1966—1976) / 240
  - 一、风云突变，军事电影遭厄运 / 241
  - 二、在“阶级斗争、路线斗争”的旗帜下 / 241
  - 三、“三突出”原则影响着军事电影形态 / 243
  - 四、“中性”作品中的军事电影 / 244
- 第三节 从恢复到新的发展 (1977—1989) / 247
  - 一、徘徊中的努力 (1977—1978) / 248
  - 二、新的起步，新的探索 (1979—1984) / 249
  - 三、娱乐、探索、主旋律交相潮动中的军事电影 (1985—1989) / 260
- 第四节 多样化时代的军事电影 (1990—2001) / 273
  - 一、重大革命历史题材影片创作长足进步 / 274
  - 二、军事影片类型意识的觉醒 / 281
  - 三、英雄形象多样化呈现 / 285
  - 四、国民党军队军人形象的进一步复杂化表现 / 286
  - 五、真实美学追求的新面貌 / 288

六、文化内涵的追求愈益彰显 / 289

七、置于更广阔社会环境中的军营生活片 / 290

结语 / 294

## 第五章 演艺的舞台·写意的空间

### ——戏曲电影篇 / 299

概述 / 301

第一节 百花齐放的戏曲艺术片——起步期和高潮期的戏曲电影（1949—1963） / 309

一、戏曲电影的起步 / 309

二、“百花齐放”方针推动戏曲电影的繁荣 / 313

三、戏曲艺术片的讨论 / 327

第二节 极端政治的艺术宣示——“样板戏”电影（1964—1975） / 336

一、“样板戏”前的现代戏预演 / 337

二、“样板戏”独占舞台 / 340

三、“三突出”经验和政治寓言 / 345

四、戏曲电影的意外收获 / 347

第三节 戏曲电影的复兴——戏曲电影的第二次高潮（1976—1988） / 349

一、传统戏曲重登银幕 / 351

二、新编、改编古装戏曲争艳影坛 / 354

三、现代戏曲余韵犹香 / 359

第四节 戏曲电影的美学特征 / 362

一、坚守民族文化精神 / 364

二、民族审美精神的艺术再现 / 365

三、传统性与现代性的结合 / 366

四、戏曲艺术表现的主导性 / 368

五、两种审美形式的融合性 / 369

结语 / 371

## 第六章 革命经典·红色类型

### ——惊险电影篇 / 373

概述 / 375

- 第一节 反特片 / 383
  - 一、“十七年电影”中的反特片 / 384
  - 二、公安片 / 390
  - 三、新时期的反特片 / 392
- 第二节 历史题材惊险片 / 395
  - 一、革命历史题材惊险片 / 395
  - 二、“文革电影”中的革命历史题材惊险片 / 404
  - 三、新时期革命历史题材惊险片创作概貌 / 406
- 第三节 警匪片——新中国银幕上的警匪故事 / 413
  - 一、边境警匪故事 / 414
  - 二、都市中的警匪较量 / 418
  - 三、反恐怖影片及其他 / 421
- 第四节 新中国电影中的恐怖、科幻、灾难片创作 / 427
  - 一、恐怖片 / 427
  - 二、科幻片 / 436
  - 三、灾难片 / 442
- 结语 / 451

## 第七章 武舞争锋·英雄神话

### ——武侠电影篇 / 455

#### 概述 / 457

- 第一节 历史的分流 (1949—1981) / 464
  - 一、传奇与革命、豪侠与英雄的历史切换 / 464
  - 二、中国武侠电影的第二次创作浪潮 / 466
  - 三、内地武侠动作电影的先声 / 467
- 第二节 时代的复兴 (1982—1989) / 469
  - 一、中国武侠电影的第三次创作浪潮 / 470
  - 二、浪峰间的低谷 / 473
  - 三、“缝合”社会主题与道德主题 / 476
  - 四、凸显电影的娱乐功能 / 480
  - 五、第四代导演执导武侠电影的“历史时段” / 482
- 第三节 现实的繁荣 (1990—1999) / 485
  - 一、归隐情结 / 485
  - 二、苍凉古镇上的血光 / 486

- 三、刀剑武侠风云再起 / 488
- 四、中国武侠电影的第四次创作浪潮 / 489
- 五、武侠系列片重现影坛 / 492
- 六、内地动作导演的发展 / 496
- 七、塞夫、麦丽丝的“马上动作片” / 498
- 八、百变英雄黄飞鸿 / 501
- 九、武侠电影的“两分天下” / 503
- 第四节 空前的汇聚（2000—2003） / 509
  - 一、中国武侠电影的第五次创作浪潮 / 510
  - 二、李安书写剑与心的双重文本 / 511
  - 三、徐克开创数码武侠新样式 / 513
  - 四、张艺谋制造市场《英雄》 / 514
  - 五、程小东演绎飘逸武舞 / 518
  - 六、主流武侠电影的“流行款式” / 519
- 结语 / 523

# 前 言



世界电影如今已经走过了110年的历史。1895年12月28日，法国人路易·卢米埃尔在他哥哥奥古斯特·卢米埃尔协助下，在前人发明的摄影技术基础上，设计成功“活动影戏机”，在巴黎普辛路14号大咖啡馆的印度沙龙内正式放映了他们拍摄的《工厂的大门》、《火车到站》、《水浇园丁》、《婴儿喝汤》等几部世界上最早的短片。这一天，被世界各国公认为电影时代的开始。1896年（清光绪二十二年）8月11日，上海徐园内的又一村放映了“西洋影戏”，这是中国内地首次电影放映。根据目前的史料，中国最早的电影制作机构是任景丰创办的北京丰泰照相馆。1905年它拍摄了京剧演员谭鑫培主演的《定军山》中“请缨”、“舞刀”、“交锋”的场面，这是中国人自己摄制的第一部影片，也是中国最早的一部纪录性的戏曲片。1912年中国拍摄了第一部有故事情节的无声黑白短片《难夫难妻》。

早期的中国电影在叙事艺术上经历了一个从纪录舞台戏剧，过渡到以表演和“讲故事”为主的叙事艺术的转变，在创作题材上从纪录传统戏剧，过渡到改编文明戏、改编古典小说、根据社会新闻反映现实生活的转变。中国电影所处的半封建半殖民地的特定社会历史境遇，决定了早期的电影在中国这片土壤上的存在状态——它是一种以取悦于市民阶层的审美趣味为主旨、以市场赢利为取向的商业化电影。电影在中国显示了与生俱来的商业本性。1930年影片《野草闲花》首先采用蜡盘发音方法配制了中国第一支电影歌曲《寻兄词》。1932年1月，中国电影史上第一部有声影片《旧时京华》问世。1931—1937年处于民族危亡时期的中国出现了具有深远历史影响的“左翼电影运动”，它既是一场以电影的方式展开的社会政治运动，又是一场电影艺术美学运动，其间涌现出一批彪炳千秋的经典之作。1934年，影片《渔光曲》轰动影坛，创造了当时中国影片卖座的最高纪录，在1935年2月举行的莫斯科国际电影展上获得第九名，为中国电影争得了荣誉。1936年魏学仁和他的学生孙明经共同拍摄了中国第一部彩色影片《民国25年之日全食》。1947年拍摄的影片《一江春水向东流》通过抗战期间一个家庭的悲欢离合，反映了抗战时期的历史风貌。影片在上海连映3个月，观众达七十多万人次。1948年的《小城之春》以八年战乱后一个破落家庭里人物的情感生活为镜子，展现了在旧中国的生存境遇中人们道德与欲望间无法克服的纠葛和矛盾冲突，为世人留下来一部凄美而又深邃的艺术电影。1948年11月由梅兰芳主演的彩色戏曲片《生死恨》问世，这是中国摄制的第一部彩色戏曲影片。中国

电影就是这样在变幻的历史风云中不断前行，直到迎来新时代的曙光。

## 新中国电影的历史命名

新中国的诞生，对于从灾难深重的旧中国走过来的人来说，无异于一次圆满实现的“集体梦幻”：而现实生活的美景似乎比任何旧时的梦幻都更动人，也更美丽。在这种历史语境下人们不再需要从银幕上去寻找豪侠义士的英雄梦和才子佳人的爱情神话。放眼看一下四周日新月异的生活，聆听一下在朝阳东升时悠然而起的《东方红》的乐曲，人们感受到一种真正的幸福正在来临。为此，在这样一个巨大的“社会历史本文”中，不论是武侠电影通过假想的方式拯救乱世、满足个人梦想的叙事功能，还是那种通过嬉笑怒骂来安抚在灾难中寻求慰藉的灵魂的市井电影便自然而然地淡出了历史银幕。取而代之的是英雄化的叙事策略和大无畏的革命精神催生的艺术影像。

今天我们重读新中国电影的发展史，必须从当时中国的客观现实出发，正如恩格斯所说的：“必须重新研究全部历史，必须详细研究各种社会形态存在的条件，然后设法从这些条件中找出相应的政治、司法、美学、哲学、宗教等等的观点。”<sup>①</sup> 根据对历史事实的取舍和对历史事实的描述方式（在不同历史事实之间确立的逻辑关系），我们可以把传统意义上的电影史学，命名为作家作品史。从这种意义上讲《当代中国电影发展史》不是传统意义上的“作家作品史”，这就是说，在这部著作中与历史时间相关联的首先不是电影的作者而是电影的叙事题材。其次，才是它们诞生时代的社会及其作者。这样它的历史线索就不仅仅是建立在时间这个“一维”的向度上，而同时还建立在电影艺术自身的叙事形态之上。这样，电影史学的“样式”就发生了变化。它所提供的历史内容也就与过去的史学著述不尽相同。

应该指出的是，《当代中国电影发展史》是以1949年为起始时间，评述的是其后50年间中国电影题材的历史脉络。另外，由于种种原因，以往对中国电影始终没有打破地域的界限，没有描述出的相同的历史时段内中国电影的总体格局，没有相同类型和题材在不同社会背景下的不同形态，而这一切都是研究1949年后中国电影50年这样一个历史

<sup>①</sup> 转引自《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论历史科学》，第43页，人民出版社1975年版。

命题应当改变的问题。《当代中国电影发展史》将不再拘泥于行政区域划分的视野内来研究电影的历史发展，而是将两岸三地统而观之。从而形成一部真正意义上的当代中国电影史。它旨在探讨处于相同的文化传统中，由于不同的社会政治经济结构所产生的相同题材、相同类型的电影艺术作品所具有的不同的表现内容和表现方式。这对于了解中国文化艺术的历史发展，研究中国电影 50 年的历史进程，特别是研究电影与社会之间的互动关系，都具有十分重要的意义。

我们对中国当代电影史学的研究坚持运用马克思主义历史学与美学的方法，从多向的、发展的、总体的视点，而不是从单一的、静止的、孤立的视点来审视 50 年来中国电影的历史；它不仅从影片的生产数量、更重要的还要从影片的艺术品质、社会效益和观众的接受程度来判断一个时期的电影创作的整体态势。在继承中国史学秉笔直书的优良传统的同时，借鉴当代电影理论的研究成果，力求完成一部立论有据，论述有理，史论结合的电影史学著作。为了保证对历史描述的相对完整，我们把当代中国的电影共分为时政、都市、农村、军事、戏曲、惊险、武侠、古装/历史/传奇、儿童、名著改编、歌剧/舞剧/音乐歌舞、美术等部分，香港与台湾电影则单独成章。我们还特别另设了“电影产业”与“事件与政策”各一章，全书总计凡 16 章。后两章的内容看似与评述电影创作无关，但实际而言，新中国成立以来中国电影的变化与发展无不在电影体制与政治事件、国家政策的制约之下。这两章的设置为读者从社会、政治、经济因素认识、理解中国电影 50 年的变迁提供了新的视角。本书在体例、立场、方法上力求形成统一的学术规范，同时每一章又是相对独立的，既体现撰著者个人的语言风格和学术水准，又能够保证全书总体的史学风貌，同时描述出中国电影 50 年来发展的历史脉络，透视不同题材和类型的影片在这 50 年间的历史性嬗变。

近些年来，国内文艺界关于“重写文学史”、“重写电影史”的呼声很高。人们显然已经意识到艺术史学研究方面的某些弊端。有同志就提出：“新时期以前的电影史研究和电影批评，大多受到政治工具论的限制和影响，把中国电影的发展当作阶级和政治集团利用电影工具的斗争史，当作不同的阶级利益和政治主张在银幕上的反映史……狭隘地抛弃了在中国电影史上有过贡献的某些人物和样品。”这段论述针对十年动乱时期的电影史学而言，无疑是正确的。但是如果我们站在重写电影史这样的立场上，按照该文的逻辑，我们现在重写的电影史

学首先应该成为一部“修正史学”、“平反史学”。总之，是一部评价史学。这与我们对电影历史的研究立场有所不同。我们认为：作为一种电影的史学研究，首先不是站在价值判断的立场上，给影片的优/劣、对/错下定义。而应当站在事实判断的立场上给是/非（不是）、真/假下定义。进而言之，所谓重写电影史的真正意义不是在于我们能够站在今天的社会政治的台阶上，对过去的历史事实（影片、人物）按照今天的尺度给出一个既定的评价，而是应当站在当代的文化及学术立场上，提供一个重新认识电影艺术历史现象的新范式。比如，本书中“时政电影”一章，我们评述的是某个特定的时期，代表着国家主流意识形态，为一个时期的国家政治的中心工作服务的影片。既包括“文革”时期为当时的政治服务的作品，也包括新时期的某部分“主旋律”作品。我们用的“时政”一词是具有描述特征的一个中性词，本身不含褒贬。我们只是在涉及到具体每部时政影片的意识形态的差异时，才作出分析与判断，引导读者对中国电影与政治的关系进行深入的思考。

## 叙事题材：新中国电影史学的基本范畴

影片的题材划分是一个电影学的问题，同时又是一个电影史的问题。在此，我们并不想根据影片的表现类型来确定作品的归属，而是根据影片的表现题材来划分不同影片的历史脉络。这是基于以下原因：首先，题材是中国电影艺术创作中的“高频语汇”。这意味着，题材比类型更具有实践意义。在我们的电影艺术创作中，往往是根据影片的表现题材来确定它相应的表现方法，进而在这个基础上建构电影的美学风格。判断一部电影如果离开影片的叙事题材，其他相关的创作问题就失去了分析的基础。其次，在中国由于相同的题材，处理的方式不同，完全可以产生迥然不同的影片。如影片《血色清晨》（1990）、《民警的故事》（1995）和《埋伏》（1996）都是以刑侦为题材的作品，但是这些影片在叙事结构和表现形态上都具有明显的“反类型”的艺术特征：它们不再去塑造一个超级英雄和与他相对应的超级恶棍，也没有把刑侦破案作为全片剧作冲突的焦点，而是将刑侦的情节性母题作为影片的叙事背景，凸现在前景的是一个文化被践踏后的乡村教师被杀的惨剧（《血色清晨》）；是由“小人物”扮演的、被偶然失误所造就的“英雄”故事（《埋伏》）；是一系列由长镜头所组成的流动而又真切现实图景（《民警的故事》）——这些手法都与类型影片的叙

事方式截然不同。所以如果把这类影片放在类型片的范畴里来分析，那么不仅不能真正概括出中国类型电影的美学特征，反而还会产生诸多歧义。而把这些影片放在叙事题材内来分析，便能够更加准确地把握其创作主旨。

我们知道，战争影片在西方电影史中时常是作为类型影片来处理的。好莱坞的战争影片《巴顿将军》（1970）、《野战排》（1986）既是战争片，又是标准的类型电影。而在中国，战争影片，特别是重大革命历史题材的影片基本上都是作为一种“主旋律影片”来看待。这种电影固然也要进入商业化的电影发行放映渠道，也相应地产生它的经济利润，但是从根本上讲，它们并不是像通常的类型影片那样是一种电影企业的商业行为，而是一种由国家投资、政府指令、电影制片厂完成的既定任务。至于它所产生的票房价值，只是附带在其社会效益之上的一种经济回报方式，影片的经济效益并不是这类影片追求的主要目的。所以对诸多的革命战争历史影片我们并没有也不能列入类型影片的范畴。而把这些影片放在战争题材的历史范畴里来讨论，符合中国电影的历史国情。所以说，决定电影性质的不仅存在于电影本身中，还源于我们特定的文化，特定的社会政治体制。我们对历史的描述应当最大程度地忠实于客观历史本身。为此，我们采取了这种电影题材史的分类写作方法来描述新中国电影50年的发展历史。

## 新中国电影的六个历史时期

关于电影史的分期问题，并不是一个区域性的史学问题，因为它不仅仅涉及到地区、时代，更重要的是它涉及到对电影历史划分的标准这样一个电影史研究的核心问题。关于中国电影的历史分期，在电影史学研究领域，有两种典型范式：一种以生物周期论为理论范式区分电影艺术发展的不同历史阶段；它将整个电影史划为5个时期。这个分期具体的时间断代定在在哪年哪月并不重要，重要的是，任何一种电影史学划代理论，它的合理性首先应当体现在理论方法的适用性方面。但是，这个序列所提供给我们的关于电影史的缩略形式（电影的发明——形成——确立——成熟——发展史）很难真正地适用于电影的历史。因为在这样一个渐进式的生物进化论序列中，电影的历史被赋予了一种生物的特质，它有一个从生成到成熟的进化周期。这就把一种艺术形式自然化了。

众所周知，电影确实经历了一个从无声到有声，由黑白到彩色的历史阶段。但是，谁能够断言，在艺术的独创性和完善性方面，今天的任何一部电影片能够比默片时代卓别林的黑白片更成熟？同样，面对电影日新月异的发展趋向，谁又能够说，我们这个时代的电影就是全面成熟的、尽善尽美的艺术呢？显然，所谓“成熟”并不能恰当地概括电影艺术历史发展的真实形貌，因为它是一个带有终极限定的生物学术语。尤其在对1949年以来电影艺术的历史描述中，这个划分序列采取了一种近乎是盲目的方法，在这个期间内，不论产生了多少不同的电影类型、形态，不论出现了多少不同题材、风格的影片，无论形成了多少不同的美学流派，这一切统统都被这样一个笼子所罩住。这实际上等于从理论上模糊了电影艺术发展的历史实质。这里明显地暴露出这种历史的划分理论与电影历史的真实存在之间的无法弥合的深刻矛盾！第二种是以社会政治的历史分期为标准来划分电影艺术的历史分期。这种划分方法实质上等于将电影史纳入到社会政治史之中：电影大规模的集团生产方式和大众传播媒介特质使电影从根本上无法摆脱社会政治对它的各种制约。为此，对于了解电影与社会政治的各种关系，了解不同历史时期国家的电影政策，按社会历史的格局来划分电影的格局固然能够显示出特定的适用性。但是，对于电影的历史研究来说，由于其研究的重心直接指向的是电影语言的被表述层面，对于电影语言的表述层面几乎忽略不计。所以，仅以社会政治作为阐释依据是不充分的，因为并不是一个不同的社会政治历史时期就必然产生一种形态的电影。况且，如果我们只是把电影艺术的历史依附在社会政治历史的脚下，进而把电影的艺术史时期混迹于社会政治史时期，总是难免失去电影艺术历史自身的独立品格。

人类艺术的历史发展证明：人类审美意识的变化往往并不与社会政治制度的变化相同步的。艺术作品，它有时是社会政治变迁的先兆，表现的是人们思想观念中的未来理想社会的图景；有时它又是某种观念形态的沉积部分，在社会政治历史的变迁中保持着相对的稳定性。所以“艺术，它的一定繁荣时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的”。人类审美意识的变化在形式上也不是像社会政治历史的变化那样时常是以革命的，突变的形式完成的。以电影的历史为例：1976年，中国人民粉碎了祸国殃民的“四人帮”，这个事件在中国社会政治历史上的意义并不亚于一次革命。它标志着中国历史从此翻开了新的一页。

我们的电影艺术也为此有了光明的前景。但问题是电影长久以来所形成的单一的政教功能，公式化、概念化的电影语言表述方式，并没有随着这个事件而骤然转变（这种根本性的转变实际上是在数年之后在第四代和第五代导演的影片中才得以真正完成）。显然，一种政治格局的变革并不一定就当即会相应地在审美领域引起一场变革。所以，仅以社会政治作为艺术历史研究的参照系，或是以其作为艺术历史的分期标准，不仅不能真实地反映艺术自身的存在本质，而且还可能引出某些柯林武德所说的史学中的“假问题”。鉴于以上电影史学中的问题，在关于电影的历史分期上，我们将不再沿用以社会政治形态来区分电影艺术史的分期方法，而采用一个时代电影的总体特征作为对新中国的不同历史时期的分类。

在半个世纪的历史发展进程中，中国电影经历了不尽相同的几个发展阶段。在这几个发展阶段中，电影在中国分别表现出不同的艺术特征和思想特征。从而体现出电影这种艺术形式在中国社会生活中的各种不同的生产方式和存在方式。

历史的时代——20世纪50年代，中国电影与整个中国社会政治经济文化在共同经历了一次翻天覆地的历史巨变之后，百废待兴，万物更新。电影作为一种艺术，自觉地步入了整个中国社会蓬勃发展的历史进程当中。纪录现实生活，体现国家的意志，反映民众的心愿，成为当时中国银幕上共同的创作指向。在此期间，中国电影涌现出一批具有民族美学特点和个性风格的优秀作品。同时，也出现了一批为现实政治服务，与社会发展同步的影片，为新中国电影奠定了历史的基石。与此同时，中国电影初步形成了在社会主义国有经济格局中电影生产、发行、放映的体制。电影被纳入到国有经济的计划经济轨道之上，电影的政治教化和思想教益功能，在实际的运作过程中被置于电影的艺术形式和娱乐作用之上，体现出电影作为一种社会意识形态的存在特征。

在新中国第一个十年的电影创作中，重现历史胜利构成了它基本的叙事主题。为此，我们把中国电影从1950年到1960年称之为“历史的时代”。在这个时期创作了表现革命历史的《中华女儿》、《钢铁战士》、《赵一曼》等和展现人民革命斗争历史的《新儿女英雄传》、《翠岗红旗》；还有表现新旧社会历史画卷和人物命运的《白毛女》、《我这一辈子》。这些影片中贯穿始终的是革命历史的叙事主题。随着我国社会主义建设事业的不断发展，现实生活中涌现出越来越多的新事物、新气象。表现这些新生活的作品开始进入电影观众的视野。《我们村里

的年轻人》讲述了一个农村青年劈山引水、改变家乡干旱面貌的故事。《五朵金花》反映了50年代人们高涨的社会主义热情、忘我的劳动精神和人与人之间的新型社会关系。这些影片的历史叙事成为这个时期主流电影的一种现代样式。

国家的时代——20世纪60年代，中国电影始终在整个国家政治体制的控制之下。1960年冬，中央开始纠正“大跃进”以来的“左”倾错误，文艺工作也进行了全面调整。1961年6月在北京新侨饭店召开了全国文艺工作座谈会和全国故事片创作会议，周恩来总理在会议上作了重要讲话。为广大创作人员卸下了思想包袱，有力地鼓舞了他们的创作热情，使电影创作出现了转机。60年代电影从内容到形式进行了一系列带有革命化色彩的探索和实践，形成了一套独特的体现国家意志的经典叙事话语。这种电影的主导样式是在题材上直接表现人民革命斗争，表现反抗、觉醒和革命的故事。通过英雄人物的个人成长反映中国共产党在中国革命中的权威形象和领导地位，使人民群众在获得革命历史知识的同时，在思想意识中浮现出活生生的历史图景。代表作有《战火中的青春》、《青春之歌》、《红旗谱》、《农奴》。其中《甲午风云》以19世纪末中日甲午战争中丰岛、黄海两次海战为主线，将这一历史事件中人民群众和爱国官兵反侵略、反投降的爱国主义精神淋漓尽致地表现出来，是典型的爱国题材影片。《农奴》是一部着意书写农奴翻身解放的作品，农奴制给农奴和农奴主所带来的同一个世界中的两重天地。融化千年冰雪、改变百万农奴命运的中国共产党和解放军在整个影片中是以群体形象出现的。这种人物形象的构成，使农奴始终是这部影片的主角，他的命运变化意味着西藏整个人民的变化。意味着一个新的国家政权对西藏的彻底解放。

与此同时，中国主流的武侠电影在这种叙事背景中重新找到了替换它的另一种空间样式。从昔日的寺庙、客栈、荒野，变成了漫长的铁道线，苍茫的林海，无边的青纱帐，银幕上驰骋纵横的英雄豪杰，也不再是刀客、剑侠、义士，而成为在《红旗谱》中手持大刀站在古树之下、面对恶霸地主的高老忠，在《林海雪原》中飞山滑雪、深入敌人虎穴的传奇英雄杨子荣，在《平原游击队》中手持双枪、神出鬼没的游击队长李向阳，在《铁道游击队》里飞车搞机枪的刘洪。在这些传奇英雄的身上多少都带着中国古代侠士的那种舍生取义的精神品格。只是中国电影关于革命历史的叙事语境，使中国传统文化中的传奇故事为原型的侠义本文，演化成为了一种以革命英雄主义为核心的