

绪论：半个世纪的影像历史

苗棣 郭小橧

1949年中华人民共和国的诞生，标志着中国一个新生电影时代的到来。中国电影经历了一二十年代影戏默片时代的初步探索和三四十年代南方海派电影的辉煌，在近半个世纪的积累下，形成了具有中国影像美学特色的民族传统，表现出从艺术形式到内容表意上的突破和变奏，出现了在西方电影流派和创作理论影响下对传统电影语言的革新和在形式上的大胆探索。

我们把新中国电影史大致分成四个时期，即：十七年时期，文革阶段，80年代，90年代。这四个时期的划分基本上以创作主流的特征以及不同意识形态对电影创作的影响为根据。

—

十七年电影（从1949年到1966年）不是无源之水，它们来自三四十年代海派电影在民族化叙事的深厚传统，以及对于影像美学探索的继承与创新。1949年7月，在北平成立了中华全国电影艺术工作者协会，以此为标志，电影创作的主体成分由南方

电影艺术家向北方电影艺术家转移，来自原国统区的进步电影工作者以及解放区的文艺工作者汇合在一起，这两支在艺术风格上不尽相同的电影创作队伍以各自所积累的艺术经验，互相融合补充，使得新中国电影在继承三四十年代市民电影、左翼电影以及解放区革命文艺两方面传统的基础上，出现了一个继往开来的全新局面。

新中国成立之前，党对人民电影事业就作出了原则性的指示，1948年11月中共中央拟定的电影工作方针指示道：“现在的电影还在初创时期，如果严格的程度超过我们事业所允许的水平，是有害的，其结果将是窒息新的电影事业的生长，因而反倒帮助了旧的有害的影片可得市场。”同时，该方针政策还对电影剧本的标准拟订了思想上的建设性意见，比如指出电影剧本只要是在政治上反帝、反封建、反官僚资本的，有艺术上的价值就可以。1949年4月，中央电影局在北平厂桥76号正式成立，由袁牧之任局长。当时电影局的主要任务是管理全国公私营电影事业，确定以东北电影制片厂为艺术片生产基地，北平电影制片厂为新闻片生产基地，同时成立了东北和北平两家影片发行经理公司。

随着年底中央人民政府文化部的成立，全国的电影事业以长春和北京两地为基础茁壮地成长起来。1951年底，周恩来总理批示，要求各个电影制片厂在当年年底完成26部故事片，以适应新中国电影事业的需要。电影工作者用极大的创作热情表现新生活，歌颂工农兵，很快就涌现了一批优秀电影，其中有《新儿女英雄传》、《白毛女》、《中华儿女》、《赵一曼》、《钢铁战士》、《翠岗红旗》、《陕北牧歌》、《团结起来到明天》、《上饶集中营》等优秀作品。这批以工农兵形象为主体的新中国电影，真实质朴，充满时代气息。

同时，解放初期，昆仑影业公司、文化影业公司等私营电影公司也生产了一批具有相当艺术个性的优秀影片，比如石挥编导并主演的《关连长》和《我这一辈子》，郑君里编导的《我们夫妇之间》，陈西禾编导的《姐妹们站起来》，黄佐临导演的《腐蚀》等。这些影片在艺术上继承并发扬了三四十年代电影的深厚文化底蕴，同时又传达出时代的新视角。在这类影片中既有像三四十年代的（一江春水向东流）那种建立在市民化历史境域中命运变革的“市民电影”，同时也承载了史东山的《八千里路云和月》和费穆《小城之春》的知识分子独特的思考品质，这些影片与国营电影制片厂生产的电影在新中国初期的舞台上交相辉映。

凌子风、翟强联合导演的故事片《中华儿女》是新中国第一部公开发行放映的故事片，影片通过东北抗日联军“八女投江”的真实故事，以鲜明的纪实手法和散文风格，塑造了女英雄的群像，为新中国电影艺术的传统起到了奠基性的作用。六十年代初鲁韧导演的《李双双》是十七年电影中反映现实题材的优秀作品，李双双和孙喜旺的形象成为中国电影史上两个时代典型，此片也获得了中国第二届百花奖的最佳故事片和最佳女演员奖等四个奖项。沈浮导演的《老兵新传》，是我国第一部彩色宽银幕立体声故事片，影片表现了1948年解放军在向全国进军时，老兵去北大荒开荒办农场的故事。影片获得1959年苏联第一届莫斯科国际电影节技术成就银质奖。此外，崔嵬导演的《小兵张嘎》，其主人公小兵张嘎的形象也取得了电影史上的经典地位。张嘎这一富于孩子特征和时代特征的人物性格很准确地代表了在战争年代成长的小兵形象，令人过目难忘。另外，在造型语言的探索上，谢铁骊的《早春二月》继承了三四十年代诗意电影和浪漫主义电影的传统，透露出中国传统知识分子的人文品质。郑君里导演、黄绍芬摄影的《枯木逢春》中，大量横移的长镜头体现着中国水墨山水画的韵味。以上这几部影片无论在影片叙事上或是风格造型上都代表了十七年电影的高峰。

新中国电影在建国初期有着极为光彩夺目的作品，但1951年对《武训传》的大批判，牵涉到大批来自原国统区的部分电影人士以及文化界的人士，对电影界以及整个文化界产生了深刻而持久的影响。该片的作者贾霁写了一篇《不足为训的武训》代表了反批判的倾向。胡乔木认为：“当时采取这种大规模的政治运动方式来批判电影《武训传》是一种非常片面，极端粗暴的态度。”这种极端的意识形态控制了电影创作的自由思维，深刻地影响了中国电影艺术创作的自由健康发展。因此，在历经建国初期一小段繁荣期后，1951年下半年到1952年，除影片《南征北战》外，竟然没有一部影片投入生产。几乎所有的电影创作人员和管理干部都投入了电影意识形态的批判和文艺整风运动。

中国电影在艰难中向前行进，直到1956年，才出现了新的发展，解放区的文艺工作者，经过了八九年来的电影创作实践，在风雨中成熟起来，而原国统区的电影工作者也逐渐适应了新的时代要求，掌握了新的人物特质和新的生活。到1959年，出现了《风从东方来》、《老兵新传》、《林则徐》、《林家铺子》、《五朵金花》、《青春之歌》、《我们村里的年轻人》、《聂耳》等

十几部作品。应该说，这些作品从艺术表达和技术实践上都达到了五十年代中国电影的高峰。但随之而来的反右倾运动以及文艺界“反修”运动，又中止了前进中的创作步伐，直到1961年6月，周恩来总理在“文艺工作座谈会和故事片创作会议”上的讲话发表，调整文艺政策，繁荣创作，才又激起一批以民族电影为主要特色的革命的抒情正剧作品，如《早春二月》、《舞台姐妹》、《小兵张嘎》和《农奴》等，但是这个以民族抒情正剧为特色的新中国电影发展道路被“文革”这个巨大的意识形态灾难打破了，艺术规律被违背，艺术民主受到严重戕害。

应该说，十七年电影并不是简单的政治教化电影，十七年电影时期的艺术家们大都是有着坚定信仰和政治浪漫主义以及忧患色彩的艺术家的，他们以饱满的时代热情创作出了大量的艺术作品。同时，也就是在这个时期，形成了像《我这一辈子》和《关连长》这一类重要的区别于三四十年代海派电影的京味电影。在十七年电影中，我们可挖掘到有着独特艺术风格和艺术探索的优秀电影，这十七年是中国当代电影历程中一个不容忽视的历史时期。

二

文革时期的电影有着与当时意识形态紧密相关的联系。在文革时期，最主要的电影是样板戏电影。革命样板戏是文艺工作者长期努力的结果，但是1963年和1964年江青插手京剧现代戏和芭蕾舞剧的改革之后，使得原本应该丰富多彩的艺术形式被无限地意识形态化和整齐划一化了。1964年6月北京举行京剧现代戏观摩演出时，江青作了《谈京剧革命》的讲话，使得这一艺术形式上升到政治革命的高度，按照四人帮的论调，是江青扶植的革命样板戏“开辟了无产阶级文艺的新纪元。”这样，革命样板戏的果实就转移到江青一个人的功劳之下。具体到革命样板戏的集中特征上，江青以及四人帮在抓革命样板戏的过程中总结出一套规定样板戏程式化的“三突出”创作原则。所谓“三突出”就是：“在所有人物中突出正面人物来；在正面人物中突出英雄人物来；在英雄人物中突出最主要的中心人物来。”

第一批钦定的八个革命样板戏是现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》、革命交响音乐《沙家浜》。在这八个样板戏的基础上，江青利用电影制片厂

的创作力量，拍摄革命样板戏电影，从 1969 年开始，到 1972 年为止，第一批八个样板戏全部拍摄成电影。样板戏电影也有着的一套体现政治话语的非常统一的电影语言，即“敌远我近，敌暗我明，敌小我大，敌俯我仰”。这套电影语言表达了在摄影角度，光线处理，人物关系上的一种严格的阶级立场，那就是在景别上拍摄敌人时用远景，表现英雄人物用近景；在用光上，敌人要给暗光，英雄用亮光；在人物造型比例上，敌人要渺小，英雄要高大；在镜头角度上，俯拍敌人，仰拍英雄人物。此外，还有一些关于电影样板戏的拍摄原则，比如：“英雄人物近大亮，反面人物远小黑。”又如“在镜头的数量上，景别上，所有人物要为主要英雄人物让路。”我们可以看到，这些原则与“三突出”原则是一脉相承的。可以说，这套电影语言控制了样板戏电影的基本风貌，因此，电影的公式化和概念化倾向越来越强。这套电影话语的影响是如此顽固，以至于我们可以发现，在当今一些表现革命历史题材的电影中，这套革命样板戏的拍摄原则仍然还渗透在创作者的思维模式和创作习惯中。诚实地说，我们仍然可以发现当今革命历史题材影片中随处可见的样板戏影子。

样板戏电影在运用中国特有的京剧传统艺术表现现代生活，在塑造英雄人物上确实记录了京剧改革的成果，有着一定意义上的价值。但是，文化专制主义使得从 1966 年到 1973 年，整整七年，中国影坛没有拍摄过一部故事片。1972 年 7 月，毛泽东针对文艺界的问题提出批评。从 1973 年开始，重新开始了故事片的制作。尽管重新创作的故事片有着严重的公式化和概念化的阶级斗争模式的痕迹，但 70 年代中期仍然出现了像《闪闪的红星》，《创业》，《海霞》，《难忘的战斗》等相对优秀的故事片。

《闪闪的红星》一片在文革后期电影中有着代表性的意义，这部电影是由八一电影制片厂摄制于 1974 年的彩色故事片。影片由李心田的同名小说改编，由王愿坚、陆柱国编剧，李俊和李昂联合导演。影片塑造了中央根据地的少年英雄潘冬子的形象。这部影片的各种表现元素，比如音乐的设计，光影的营造，场景的选择，都达到了艺术化和诗意化的审美效果，可以说，在受“三突出”僵化文艺路线严重影响的文化大革命时期，《闪闪的红星》是一部难得的作品。

此外，在文革末期，出现了一批直接为政治服务的反“走资派”电影，比如 1975 年的《春苗》，1976 年的《决裂》等，这些影片直接被江青等四

人帮利用来进行“两条路线的斗争”，成为一种简单的政治文本，接着在1976年出现的《欢腾的小凉河》和《反击》等影片，结束了文化大革命时期的极度化意识形态影片的历史。

三

随着文革的结束，中国电影迎来了全新的80年代。80年代电影是中国电影史上极为重要和繁荣的时期，电影作为一个艺术门类，在受到80年代西方文艺思潮整体影响中国各方面文化领域的大环境中得到了东西方语汇的交融。这个时期的中国电影在纯粹的现代电影语言探索上，以及与国际电影的接轨上都作出了历史性的突破。

1978年12月中国共产党十一届三中全会的召开，对于文艺创作来说具有着解放思想的划时代意义。它结束了以阶级斗争为纲的路线，提出了“解放思想，开动脑筋，实事求是，团结一致向前看”的方针。这个方针以及随之而来的改革开放，使得中国一个时期以来的政治电影和“革命历史正剧”走向符合艺术规律的多元分化，电影艺术家逐渐从单纯关注影片思想政治内涵而大胆地走向对于现代电影语言的艺术创新和探索，出现了“第五代”电影导演，他们在影像美学上作出了革命性的建设。

1979年3月《电影艺术》杂志发表张暖忻和李陀题为《谈电影语言的现代化》的文章后，以1979年《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》这三部重要影片在形式探索上作出大胆突破为起点，中国电影迎来了又一个影像的春天。《小花》的突破是使用色彩为叙事剧作手段，以彩色片表现现在时，黑白片表现过去时，在时空交错的叙事上进行了主观化的唯美主义探索。稍后，谢晋导演的《天云山传奇》，吴贻弓导演的《巴山夜雨》，王炎导演的《许茂和他的女儿们》等影片不仅在影像形式美学上做了探索，更是在影片深层思想的表述上达到了自十七年和文革电影以来的颠覆性的突破，其饱满的文化内蕴和清晰的人文品格使得中国电影重新寻找到了其民族定位。1981年，中国生产影片的数量闯过百部大关，达到105部，其中第四代电影导演的优秀作品占据了大部分，像《沙鸥》、《邻居》、《被爱情遗忘的角落》、《乡情》、《许茂和他的女儿们》等，这几部电影有着从关怀大时代命运转向关注人本身生存状况，关注个人现实生存境遇的文化思考的立场。在追

求纪实风格，淡化传统戏剧模式，和个体艺术表达的道路上，1982年的《城南旧事》、1983年的《乡音》、1985年的《青春祭》取得了进一步的重要成功。

第四代电影导演像张暖忻、郑洞天、谢飞、吴贻弓、胡柄榴等人，承担了中国电影在新的历史时期的重要的中坚力量作用。他们的作品逐渐摆脱戏剧性矛盾冲突的传统电影风貌，重视电影表意的诗意风格和现实生活的朴素质感，重视对于日常生活的体验和个体内心的深层发掘。如果说，新中国电影从十七年以来一直作为“缺席的在场者”来体验历史，那么，80年代初的第四代电影导演所建立起来的是一种“在场者”体验的内心絮语，他们的电影与现实生活的关系更近，与内心的交流更直接。

在80年代国产电影中，以女性形象为主的艺术电影也在各类题材中呈现出阴柔却不失厚重的风貌。陆小雅的《红衣少女》，张暖忻的《青春祭》以及《沙鸥》，王启明和张羽联合导演的《人到中年》，黄蜀芹导演的《人鬼情》等都是其中的佳作。80年代的女性电影虽然没有形成像30年代女性电影那种蔚然成风的局面，但它却在女性话题的完整表述和电影语言的现代性上具有与30年代女性电影相当的地位，尤其是女性导演用第一人称的叙事视点来拍摄女性，具有着区别于男性视角的独特魅力。比如在张暖忻的《青春祭》中，血淋淋赤裸裸的男性社会形态变得温和并退化为历史的记忆，两性的对立消解，编导更为关注的是女性与自然的关系，女性在对于“美”的感悟中摆脱文革禁欲主义的羁绊，而走向对于生命和情感的热爱。李凤绪和冯远征主演的《青春祭》，叙述了女知青李纯在傣族山区插队的一番青春记忆。李纯由于受文革禁欲主义和传统观念的熏陶，最初对于傣族自然爱美的天性以及毫无遮掩的爱情表达方式无法融入，但是，慢慢地，她进入了纯洁朴素的山寨生活和乡民们的世界，一个“文明人”终于开放了她的天性，她像所有爱美的傣家姑娘一样穿上了鲜艳灿烂的裙子，扔掉了长年洗涤的大蓝布衫，也勇敢地面对着自己的初恋。在这个地方，没有现代社会的道德标准。李纯作为一个心灵被禁锢已久的汉族城市姑娘，在这个远离现代文明的小村子里解放了自己的精神枷锁，恢复了人的天性。影片的戏剧冲突不强，基本上以散文诗的风格，以清丽细腻的女性表达方式展示了人的心理过程。与另外一部女性电影《人鬼情》反映性别与个性生存状态问题所不同的是，《青春祭》是一个关于青春的命题，人性的命题，道德解放的命题，以

及美的命题。应当说，它代表了 80 年代前期中国电影所探讨的母题。

《青春祭》、《沙鸥》、《邻居》、《天云山传奇》、《人鬼情》、《牧马人》等影片是在一个艺术思想繁荣，百花齐放，百家争鸣的社会气候下诞生的。“人”的价值作为一个现代化命题重新被中国艺术家们提了出来，其剧中形象比如李纯、沙鸥、宋薇、冯晴岚、秋芸、郭 嘴子等个性化的人物成为中国电影史上闪光的人物经典。

自从 1984 年初张军钊导演的《一个和八个》打响了代表第五代整体出笼的第一枪后，第五代电影人就以强有力的视觉造型探索和文化反思精神矗立在亚洲艺术电影的阵地之上，使得国际影坛的目光更多地投向这批新一代崛起的电影人。《一个和八个》尽管是以抗日战争为背景的故事，然而此片最重要的现代性意义在于影像造型语言的探索：不平衡构图，主观化的造型，人与背景的象征性的强化设计等。这部影片的摄影风格基本奠定了第五代的影像风格，然而从文化表意上来说，第五代的代表作当数陈凯歌的《黄土地》。

1984 年陈凯歌的第一部故事片作品《黄土地》在中国电影史上占有相当重要的地位。相比起《一个和八个》，陈凯歌的《黄土地》以它更为独特的视觉风格和深刻成熟的文化反思奠定了第五代创作者们相对统一的电影语言。《黄土地》一片由广西电影制片厂出品，影片剧作取材于柯蓝的散文《深谷回声》，编剧张子良，摄影张艺谋。影片故事发生在 30 年代末期的陕北，述说八路军文工团员顾青到陕北的一个小山村采风收集民歌所遇见的一些事情。顾青住的老乡家有个没出嫁的姑娘翠巧，还有一个不爱说话的男孩憨憨，顾青与他们一起劳动，生活，建立了感情。也给他们几十年如一日的平静沉默的生活带来了一种新鲜的气息。最后，顾青要走了，一家人都很沉重，翠巧爹终于唱起了平日里不唱的地道的酸曲儿，憨憨不发一言地送别顾青，而翠巧执意要跟顾青奔向延安的新生活。但是，翠巧用凄楚的山歌送走顾青以后，还是像所有的陕北女孩一样出嫁了。翠巧的心灵毕竟被光明的力量感染过，一个夜晚，她为父亲挑了最后一担水，撑上小船，到黄河对岸去追寻她的新生活……这是一个比较散文诗化的剧作，正如经典第五代电影作品的共同特征一样，此片戏剧性的冲突被淡化，而强烈的视听冲突集中在对于黄土地的空间展示，腰鼓队的冲天震地，黄河民歌的浓郁乡情，求雨祭天的庄重威严，以及富有民俗特色的婚礼场面上。正如陈凯歌和张艺谋其他

早期作品那样，影片像是个历史故事，却无历史故事本身的现实。对于历史和传统文化的反思性表意成为影片最后要到达的目的。

陈凯歌的第二部作品《大阅兵》拍摄于 1986 年。在陈凯歌现有的作品中，无论在风格探索上还是在艺术表述上，《大阅兵》都应该说是较为特殊的一部。第五代导演的早期作品的时代环境基本上取材于历史或是置身在虚构的历史背景来表现，但是《大阅兵》的故事却是毫无修饰地发生在我们现实的生活里，不是农村也不是城市，而是非常缺少戏剧性表现力的军营，更是在和平年代的军营！这显然跟陈凯歌的成长记忆有关。陈凯歌曾有过 5 年的军营生活，这是他生命历程中难以忘怀的 5 年。一个知识分子家庭出生的，重视个性化成长的少年进入了一个高度集体化统一化管理的军事组织中，我们在《大阅兵》中可以体味到陈凯歌的个人体验。《大阅兵》一片在 1987 年的加拿大第 11 届蒙特利尔电影节上获评委特别奖。美国《环球报》1993 年 7 月 1 日登载：1980 年以来在美国上映的 100 部最佳影片中中国影片有两部，一部是《红高粱》，另外一部就是《大阅兵》。

第五代中另外一位最重要的大将就是张艺谋了。1987 年张艺谋独立执导的《红高粱》获得了第 38 届西柏林国际电影节最高奖金熊奖。《红高粱》这部电影以叛逆的文艺激情建构了第五代所臆造的叙事神话，比如“颠轿”、“野合”、“酒神歌”等奇观民俗的展示，直接地超越了 70 年代以来电影观众只重视影片思想内涵的观影经验。接下来的《菊豆》、《大红灯笼高高挂》等影片，其主观化的纯粹的艺术探索使得这个时期的第五代电影人相继感染这种电影语言和文化反叛观念，从而形成了一个相对整齐的第五代电影群体。

而 1987 年的《孩子王》一片，应该说是第五代中的陈凯歌对于历史文化反思最为彻底和表述最为成熟的一部作品。这部影片也是陈凯歌自我精神形象的写真。影片故事直接来源于创作者文革时期在云南农场以及西双版纳插队的经历。在云南伐树烧荒垦殖的 3 年，让陈凯歌认识了中国农民，也认识了与大自然相结合的根深蒂固的传统民间生活。如果引用现代主义理论来概括《孩子王》的哲学意味，那么应该说《孩子王》是一个充满了各种编码符号的文本。该片确实具有着第五代早期寓言电影的标准模式。由谢园饰演的老杆是个知青，他来到未受到文化启迪或者说是现代文明污染的山里，给山里的野孩子做一个文化启蒙者。可以说，《孩子王》有着一整套象征符号体系。学校建在山顶上，像一座庙宇。教和学的关系犹如古老传统的文化庙

堂：“从前有座山，山里有座庙，庙里有个老和尚讲故事，讲的什么呢？从前有座山，山里有座庙……”

同时期的第五代电影代表作还有田壮壮的《猎场扎撒》、《盗马贼》，吴子牛的《喋血黑谷》、《晚钟》，黄建新的《黑炮事件》，李少红的《血色清晨》等，以及 90 年代初的《双旗镇刀客》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》等影片，他们的电影都不同程度地以“东方”为观照视点，以制造民俗神话和影像变革为特征，从而建立了一种“民俗化影像中国”的电影时代，也使得西方观众和西方艺术批评界越来越对这个第五代电影所营造的“民俗东方”发生浓厚兴趣。发明了“东方主义”这个文化名词的西方学者萨依德在这些影像的基础上说到东方：“东方几乎就是一个欧洲人的发明，它自古以来就是一个充满浪漫传奇色彩和异国情调的，萦绕着人们的记忆和视野的，有着奇特经历的地方。”第五代的一部分电影满足了西方人对于东方神话的表层要求，然而它没有解决至关重要的中国电影的叙事问题和一部影片应当给予受众的精神交流和观影快感的问题，从 80 年代末期和 90 年代以来，风格整齐的第五代格局已经逐渐解体，经典时期的第五代创作者们走向各自创作的个人兴趣点和较为变化的现代风格。“后”五代的陈凯歌、张艺谋们以新的叙事策略来做出自我调整和突破。这又是 90 年代以来中国电影的一个话题。

除了第五代电影成为中国 80 年代中后期以来的一个研究中心以外，1988 年以来的“王朔现象”也成为中国 80 年代影坛的重要话题。1988 年，青年作家王朔的四部作品《顽主》、《轮回》、《大喘气》、《一半是海水，一半是火焰》同时被青年导演们搬上银幕。王朔电影都以都市边缘人的青春经验为叙事视点，反映出商业经济大潮下变化中的中国城市环境以及城市青年的生存状态，这批都市电影以别样的方式与第五代的民俗电影形成了 80 年代中国电影有趣的互文关系。

四

90 年代以来的中国电影有着在全球化视野中多元化和个性化发展的趋势，90 年代的中国大陆电影无论在导演创作群上还是在作品的多样性上，都展现出与以往年代的相对整齐和统一明显不同的风貌。更新一代（第六代城市青年电影导演）的出现，以及中国城市发展的经济变革深刻地内在地影

响了 90 年代电影的多元散射色彩。

90 年代中国电影大体上可以分为主旋律电影，第六代电影，以及新一代独立制片运作体系的新生代电影三类。

主旋律电影是一种表达国家主流意识形态，体现民族精神，弘扬民族文化和主流社会秩序的电影类型。在 90 年代，中国的主旋律电影是主流电影，它是一种具有中国特色的电影类型。对于美国电影工业来说，主流文化与其商业文化是有着直接的关系的，“main - system”是与“popular culture”——“大众流行文化”这个词联系在一起。然而在中国，主旋律电影更多地体现了转型期国家对于电影工业的扶植和对于体现意识形态国家意志的软性要求。应当说，现阶段的主旋律电影逐渐从一种题材上的界定走向一种精神上的界定，其表现题材更为宽泛自由，以民族的精神气质为影片表意的主导。

那么主旋律题材的电影类型是如何形成的呢？对这个问题我们需要重新回到 80 年代后期中国电影市场的情况上来讨论。80 年代中国电影市场严重滑坡，虽然有一部分电影在国际获奖，但这些电影局限在纯艺术电影的领域，没有解决基本的中国主流电影市场问题，而且，港台娱乐片热潮冲击大陆。中国民族电影存在严重的问题，缺少资金的支持和一定的产量。1987 年 2 月全国电影厂长会议指出，迫切需要体现时代精神，表现党和国家光辉业绩题材的“主旋律”作品。与会者一致认为必须采取有效措施繁荣这两大题材影片的创作。1988 年 1 月 1 日起由广播电影电视部和财政部决定提供摄制重大题材故事片的资助资金。正是在这种政治和经济的双重保证下，形成了一系列当代中国电影史上重要的景观。1991 年是高峰年，出现了如《开天辟地》、《大决战》、《周恩来》、《过年》、《烛光里的微笑》、《情洒浦江》、《决战之后》、《毛泽东和他的儿子》等 20 多部高质量的主旋律电影，全年电影总产量 130 多部。

主旋律题材的电影是一种功能性较强而娱乐性稍弱的电影类型，在中国目前的商业电影体制不完善，电影发行的市场机制发育不成熟的情况下，弘扬民族意识形态教化的主旋律电影在中国电影总体状况中无疑显得非常重要，随着改革开放的深入以及港台电影文化对于大陆影视的冲击，以及 90 年代以来多媒体视听的普及和各种电视新闻娱乐节目的丰富化，主旋律题材的电影目前有重心转化的趋势，而且它的教化性也趋向缓和，开始走向一种

注重故事情节包装和商业化的叙事策略。

从 90 年代主旋律电影的整体景观来看，可以分成四种类型的主旋律电影。

第一种是国家重大革命历史题材影片，比如《大决战》（3 部 6 集）、《周恩来》、《我的 1919》、《重庆谈判》、《大战沪宁杭》等影片。

第二种主旋律电影是伦理道德片，它代表了一种主流的道德伦理观并推崇和赞美这种道德秩序，目的在于塑造道德的楷模，这类电影有《九香》、《蒋筑英》、《离开雷锋的日子》、《背起爸爸上学》、《被告山杠爷》、《安居》和《灯塔世家》、《非常爱情》等作品。在这些影片中，《被告山杠爷》是一部很重要的伦理片，它获得当年度的金鸡奖最佳影片奖。它是对新时期中国农村现状的表达和反思，呼唤了一种规范的法制社会，同时对温暖古老的人情抱有深深的怀恋和保留。《被告山杠爷》是一个非常符合中国国情的现实文本，在伦理故事中探讨了“法治”与“人治”的矛盾较量。这部农村电影表现的不是西方期待视野中的民俗寓言东方，它所提出的问题直接关乎中国的现代化方式，其特殊性也不是西方社会所能理解的，因此对于研究中国当代伦理电影是很重要的一部作品。

第三种主旋律影片是创作出发点比较单纯的献礼片，比如《共和国之旗》、《世纪之梦》、《燃烧的港湾》、《国歌》等献礼影片。在这些影片中，国家形象和党的形象是叙事中心。像吴子牛导演的《国歌》一片，国家命运成为主角，国家的精神跟剧中人物田汉和聂耳并列成为三个主角。国家的民族精神成为这类献礼片的叙事核心。

第四种主旋律电影是一种新类型的主旋律电影，这种新类型主旋律影片非常注重影片的商业化叙事策略，并注意对美国好莱坞商业电影中商业元素和科技元素的学习模仿。比如冯小宁导演的《黄河绝恋》和《红河谷》，张建亚导演的《紧急迫降》，叶大鹰导演的《红色恋人》和《红樱桃》等影片，都体现了用商业化叙事的办法和好莱坞模式重新结构历史的意图。我们来看《紧急迫降》一片，全片 1800 万的投入中，高科技特技投入就占据了 500 万的资金。在《紧急迫降》一片中有 10 分钟的 32 个特技镜头。有三种特技手法，一是包括飞机模型拍摄的特技镜头，二是三维电脑特技，三是传统特技结合真人特技表演。这些特技的目的在于创造一个空中惊险片的样式。张建亚导演在访谈录中谈到他所希望达到的商业片类型：“首先要摆脱真人真事

的束缚，不采用纪实性，而是在素材基础上虚构，提炼，构思成一个具有空中惊险片样式的影片。突出英雄主义和人道精神。一句话，追求空中惊险片的样式，极其明确其类型定位。”这个导演意图与《冲天飞豹》一片大同小异，《冲天飞豹》一片光特技投入就有 400 万，青年导演王瑞意识到，一部电影最为严重的问题是观众的票房问题：“台上的艺术家越来越多，台下的观众们越来越少。这可能就是我们面对的现状。把电影拍得好看一些在现在可能是一个最为紧迫的问题了。”

综上所述，我们可以看出，主旋律电影在 90 年代下半期以来所作出的新的调整和未来的走向——多元化题材，高科技化倾向和商业化叙事策略，注重在传统革命正剧中体现故事的传奇性和票房效应，像《紧急迫降》、《冲天飞豹》以及《黄河绝恋》和《红樱桃》、《红色恋人》等影片就体现了对于革命题材的商业化策略改写。其商业效果也得到了票房的印证，比如《红樱桃》一片在 1995 年的国产卖座影片排行榜上名列第一。这类渗透主流意志的“革命爱情片”和“政治传奇片”是将革命历史题材与当代审美需求和审美趣味相结合的影片，它改变了以往这类影片的叙述方式和情节构成方式。比如《黄河绝恋》是一部较为典型的新时期主旋律商业化影片，它在故事类型和商业策略上都很特殊。影片把好莱坞通俗情节剧和中国主旋律电影形态结合起来，讲述了抗日战争的民族主义情感和爱情情节剧类型的跨民族情感，这种新型叙事策略注意了市场的问题。作为国庆五十周年献礼影片，在 1999 年有十部影片是一千万的投资或超过一千万的，如《我的 1919》、《世纪之梦》、《国歌》等，但《黄河绝恋》只有 380 万的投资，却在上海一地创造 500 万票房价值，几乎是十多部献礼片中票房最好的影片。在这个低成本的主旋律电影中，几乎囊括了商业电影的所有因素：空战、海上航拍、飞机滑翔、战争和屠杀这类视觉奇观，还有着国际爱情和民族主义这个主题，以及明星操作的商业运作。如果用一句话来概括这类新型主旋律电影的特征，那就是：用商业策略来描写“民族记忆”。

90 年代电影除了最为重要的主旋律电影外，还有一批第六代年轻导演的电影，他们不同于有着文革年代成长经历的第五代，而是新一代城市题材的导演。第六代导演的作品比较注重原创性，不太像第五代作品大都取材于文学作品，他们在创作上大都编导合一，主要作品有路学长的《长大成人》，娄烨的《周末情人》，管虎的《头发乱了》，章明的《巫山云雨》，张元的

《妈妈》以及《过年回家》，王小帅的《扁担姑娘》以及《梦幻田园》等，更包括不与国营电影制片厂发生投资关系的独立制作公司拍摄的新生代独立电影《爱情麻辣烫》、《网络时代的爱情》、《洗澡》、《小武》等影片。这一批新城市电影大都由学院科班毕业的年轻导演拍摄，但其具体的制片运作体系相当复杂。这类影片不同于以往电影制片的最大特点是，他们的影片投资体系和市场运作与国营电影制片厂的关系相当微弱，其资金来源，影片发行方式大大迥异于计划经济体制下传统国营电影制片厂的方式。在这个大的市场经济的前提下，青年导演的个体性如何恰当融合在商业性中的问题成为电影继续生产的首要问题。独立制片向中国的电影制作体系和电影人提出了一个全新的问题。特别是冯小刚导演的一系列贺岁片喜剧电影，在一定程度上体现了传统电影导演与市场化制片体制新时期的代表性的关系。第六代电影和新生代城市电影在艺术上的共同特征是都市化视角，自我观照，青春生命书写，以及导演个体性的社会思考。

——然而，随着 20 世纪末整体艺术领域的后现代状况和大众消费文化的多元化趋势，试图在新一代电影人和其作品中找出以往的整合性是不太可能的了，“新生代”电影创作群体的出现直接与中国电影工业的转型休戚相关。中国电影的舞台正被推向一个更为宽阔无边的历史前沿，它被放置在了一个全球化视野和新经济浪潮的世界语境下来展示。我们回顾了 1949 年以来新中国电影的历史，经历了十七年电影的积累时期，文革样板戏电影的休止和嬗变，以及 80 年代艺术电影丰盛大餐的前进期，落在我们今天 21 世纪新型民族电影开拓的驿站上。影像的历史正如一首漫长多变的光影之诗，我们读到了这首光影长诗中满含泪水的记忆，更读到了长诗尽头无限的期待和饱含深情的展望。

第一编

本 编论文所涉及的历史时期，是半个多世纪。50年来，中国电影走过了一条由封闭向开放、由政治斗争的附庸和傀儡向着时代精神的载体、社会网络的一元演进的道路。这在本辑文章的编排中即能显示出来。

治电影史者常常叹息，中国电影起步并不晚，三四十年代的中国电影甚至在世界电影潮流中也处于先锋地位。即使到了40年代后期，经历了长期的战争创伤之后，中国电影仍整体上超过了30年代，表现出与大时代紧密联系的历史纵深感和文化整体感。但后来，在政治的重轭下，中国电影落后了，它和封闭状态下渐趋窒息的所有文化、艺术形式一样，成为供奉在政治祭坛上的牺牲，这就是中国电影急剧落伍的原因。当80年代初，改革开放，国门重开，西方电影惯常的叙事话语已经成为非专家难以读懂的符号，以至于《小花》中那落伍十几年的主观镜头的色彩变化，也成为轰动一时的艺术创新。

作为近代工业的文明之花，电影艺术有着过去时代的艺术形式所无法比拟的广泛的群众性和传播、复制的迅速性，所以早有革命家宣称：电影对我们而言是最重要的艺术。也许不是巧合，新中国诞生之后的第一场文化领域内对资产阶级的批判，就是借助于对电影（武训传）的声讨而展开的。运动发起者的初衷只不过是要借机向党员干部和知识分子普及一下历史唯物主义的基本原理；但是，事实上却由此开了一个将艺术批评当作政治运动的序幕的恶劣先例。此后的“肃反”、“反右”、“文化大革命”等，都是先在文艺界寻找突破口，然后杀向攻坚堡垒。想想1964—1965年遭到批判和封杀的那批影片吧，它们几乎集中了新中国电影中最具人性、最具艺术独创性的全部作品。这种做法在长期实施中形成惯性，甚至影响到八九十年代的电影创作和批评，在“清除精神污染”和“反对资产阶级自由化”等短命的政治运动中，又有电影被抛出，成为政治斗争的替罪羊。

所幸我们还有另一面，这就是本辑论文所反复揭示的，本时期的中国电影典型而集中地代表了同时代中国文学艺术的总体倾向，是时代精神的一面镜子，是民族风貌的一个表征。“十七年”

的电影“一直试图在意识形态领域内将党的路线、方针、政策深入感性的、个人化的历史无意识之中”（潘若简文）。而在中华民族跨入历史新纪元后，电影又开始正视淋漓的鲜血，把对科学、文明、进步和人性的呼唤当作了时代的强音——尽管在今天看来，这种呼唤中还带有盲目的、残酷的成分；及至中华民族急于与世界民族认同，与代表着经济繁荣、科技发达的西方文化认同时，又是电影首先捧回了中国人垂涎已久的国际性奖杯。

但就编者目前目力所及，还不能说五十年来中国电影都已经进入了研究者的视域。例如，十年浩劫中的中国电影就被大多数研究者所忽略和遗忘。固然，在林彪、“四人帮”的政治高压下，这一时期真正的艺术创作几乎是一片空白，但是用史家的眼光看问题，就必须使这“一片空白”得到合乎历史实际的描述。整整十年，电影艺术家遭受着灵魂上的戕害和肉体上的摧残，从总体上看，电影被绑在了阴谋文艺的战车上，成为野心家篡党夺权的工具。但如作稍微细致的划分，则可以发现，本时期的电影大致可分为三类，一类是“革命样板戏彩色影片”，一类是纳入“四人帮”反党阴谋的“阴谋电影”，一类是“四人帮”控制之外的电影。三类的情况略有不同，“样板戏”影片的艺术标准是“还原舞台，高于舞台”，即要把江青钦定的一招一式照搬到电影上，在此前提之下发挥摄影机的某些功能，扩大舞台的表现空间，基本上窒息了电影自身的艺术活力。“阴谋电影”集中出现在1975年下半年至1976年，政治上反动，艺术上僵化。第三类的情况较复杂，既有《闪闪的红星》、《创业》、《青松岭》等倾注了较多的有良知的艺术家心血的作品，也有等而下之，艺术手法严重僵化的作品；但无论那一种，都深深打上了“三突出”的烙印，处处可见“样板戏”的痕迹。由于极左政治对人的精神上的摧残，许多艺术家都将才华施展到了批判“走资派”、歌颂“文化革命”的题材中，成为阴谋家们的御用工具。

十年浩劫是“十七年”中的某些弊端的必然结果，是“文艺为政治服务”的极端化表现。因此，要认真总结中国电影历史的经验教训，无视十年浩劫的严酷现实，是完全不可能的。

由此想到一个电影史的写作问题。面对中国电影这样一个当代文化中的一元，面对着这个有着上百年历史的对象，如何把握它的总体特征？从哪个角度切入，最便于进入它的本质？老一辈电影史家曾经贡献出无愧于他们那个时代的《中国电影发展史》，今天的电影史家也应该留下历史的足迹。何