

# 《揭祕中國電影，讀解文革影片》

## 图书基本信息

书名：《揭祕中國電影，讀解文革影片》

13位ISBN编号：9789865915551

10位ISBN编号：9865915553

出版时间：2013-3

出版社：新銳文創

作者：啟之

页数：374

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：[www.tushu111.com](http://www.tushu111.com)

# 《揭祕中國電影，讀解文革影片》

## 內容概要

本書分影史和影評兩個部分。影史勾勒了五十年代至本世紀這五十年間中國電影的歷史軌跡。試圖回答為什麼「人民電影」變成了「三突出」、「高大全」？為什麼新時期的電影從鼎盛走向衰落？什麼是中國電影的出路等官方學者不曾想到，或想到而避而不答的問題。影評主要是對這一時期大陸影片的讀解。從第一部故事片《橋》到「紅色經典」的代表作《白毛女》，從「高大全」的典範《金光大道》到「陰謀電影」的首席《春苗》，從唯一一部歌頌工宣隊的作品《芒果之歌》到愛國主義的大片《紅河谷》，作者以獨到的眼光，鋒利的筆觸，互文的方法，剖析了這些影片的內部隱藏的思想文化密碼。此外，作者還聯繫江青的思想性格，對她喜愛的三部好萊塢電影做了生動的描述和精闢的分析。

# 《揭祕中國電影，讀解文革影片》

## 書籍目錄

# 《揭祕中國電影，讀解文革影片》

## 精彩短評

1、读过，这书大陆肯定出不了了。

## 章节试读

### 1、《揭祕中國電影，讀解文革影片》的笔记-第1页

#### 序

本書所收之文，大部分因觸了文網而被「槍斃」，小部分雖然僥倖發表，但也慘遭刀斧。可以說，這個集子是屍體的展覽廳，殘疾的修復所，言論管制的紀念碑，「勝利大逃亡」的成績冊。

有一次開會，遇到了楊、王兩位搞電影研究的同仁、博導，楊導衝我嚷嚷：「嘿，你可真夠狡猾的，悶頭為自己寫書。不像我們，為課題忙活，淨說些言不由衷的話。」

我知道，他所說的，我的「狡猾悶頭之作」，指的是我在港臺出的書。但我不想讓他在會場上道破，只好低調處理：「唉，寫不好瞎寫。」

可楊導不依不饒：「別裝了，一看就知道，你是蓄謀已久，下了大功夫的。」

我想跟他說：「功夫是下了不少，可談不上蓄謀已久，只能說逼上梁山——此間文網森森，我只好另謀出路。」可是，在這場合，我不想跟他多費口舌，只想趕緊結束這場談話，就搪塞道：「你們的書是主流，學生必讀。我的書是支流暗流，沒人看。」

楊導拍拍我的肩膀：「得了得了，現在沒人看，以後有人看。不像我們的書，應景之作，紅火一兩年，就成了文化垃圾！」

我嘴上說，哪裡哪裡。心裡不禁佩服他的明達和坦率。佩服之餘，不免有些腹誹：你為什麼不狡猾一下呢？沒人攔著你呀。老闆一過生日，你就去唱堂會。主旋律一開拍，你就去捧臭腳。為了區區博導，去爭那些應景項目。我不去北廣（當時還不叫中國傳播大學），不當博導，不為評職稱寫書，你做得得到嗎？天下沒有這樣的好事——既能說真話、寫好書，又能躋身主流，享受體制的好處……

好像看出了我的心思，王導說話了：「主流之所以為主，是因為它得人心。不跟著主流，就等於跟人心做對。再說，主流也可以批評嘛，剛才在會上，你（指楊導）不是說了主旋律的文化視域不夠開闊，視聽修辭還有差距了嗎？咱們的書，也不能說完全沒有學術含量。只要有百分之一的真話，就有價值。學術研究也不能光想著後人，都為後人寫作，現在的人讀什麼？……」

莫言稱讚對權勢畢恭畢敬的哥德，詆毀桀傲不馴的貝多芬，並且還講出了一番似是而非的大道理。我在另一本書的序言裡已經談到了，茲不贅。這裡，我想說的是，王導與莫言可以並肩攜手，高舉「內外通吃，好處均沾」的大旗，招覽國中的知識菁英，組成一個「新犬儒主義」的聯合陣線。

新犬儒與舊犬儒最大的不同，就是更善於裝——對學術裝著忠誠，對藝術裝著虔敬，對腐敗裝著不滿，對言論管制裝著看不見。他們也批評時弊，也替弱勢群體說話，開會的時候，也會熱情洋溢地裝著呼籲求真求實，義正詞嚴地裝著聲討學術造假。可他們說歸說，做歸做，更不會去碰體制。他們的學術活動或藝術創作，說到底，就是以個人得失為圓心，以體制內外的好處為半徑，在不得罪權勢的前提下，做著不間斷的圓周運動。

薩特說，人是自由的，懦夫使自己懦弱，英雄使自己成為英雄。我算不上英雄，在體制的銅牆鐵壁面前永遠是個失敗者。但是，即使碰得頭破血流，我仍選擇說真話。薩特說過：要麼不寫，要寫就寫自己就想寫的。我以此為原則。

## 《揭祕中國電影，讀解文革影片》

這本書說的是電影，電影是第七藝術。關於藝術，我有一點感悟：人們一直以為，藝術是自由的產物。沒有自由就沒有藝術。不，沒有自由一樣有藝術，甚至有更繁榮的藝術——暴君要用它滿足私欲，專制要用它點綴升平，戈培爾要用它鼓舞士氣，日丹諾夫要用它表明政績。藝術有久暫，有傳世的經典，有一時的娛樂，有短命的獻禮，時間就是裁判。鹽鹼地上雖然長不出莊稼，但總不乏城蒿、羊草和西河柳。

按表現形式，我們可以將藝術分為音樂、舞蹈、繪畫、文學、戲劇、電影等等。假如換上另一種標準——把藝術家對待權、錢的心電圖，外化為身體的姿態，我們就會驚異地發現，屈膝、俯仰、站立足以概括所有的藝術。

屈膝，可以是跪倒塵埃，匍匐不起；可以是兩股戰戰，低頭哈腰。不管是哪一種，其心思都是一樣——如何討主子歡喜。天下的主子都愛聽奉承話，都愛看到自己的偉大形象，賢明如唐太宗者也免不了想殺掉直諫的魏徵，無常如唐明皇者竟會讓口蜜腹劍的李林甫連任十六年宰相。所以，迎合上意就成了這種藝術的永恆主題。

俯仰，不是「仰觀宇宙之大，俯察萬物之盛」，而是「與世浮沉，與時俯仰」。這種姿態對身體頭腦和神經系統都提出了很高的要求。如果說，屈膝只需要奴才的智商，腿和腰的協調；那麼，俯仰則需要靈活的頸椎、柔韌的脊柱，發達的頭腦，阿Q的情懷，以及眼觀六路耳聽八方的機敏。「俯」自然免不了摧眉折腰，與奴婢相類，但是「仰」卻足以補苴罅漏，修復形象。

仰，有時是精湛的藝術，有時是愛國的熱情，有時是莫談國事的超脫，更多的時候則是有奶便是娘。以「奶」為底線，就免不了當一當奴才。《鬼子來了》裡面的有個街頭「藝術家」，日本人得勢時，他在街上眉毛色舞地說評書——

眾位安靜請壓言，  
咱不論古說今天。  
皇軍來到咱家鄉地，  
共建大東亞共榮圈。  
皇軍來了救苦救難，  
咱應該大開門戶如迎親人一般。  
八百年前咱是一家，  
使的一樣方塊字，  
鹹菜醬湯一個味兒。  
有道是：打是喜歡罵是愛，  
「八格牙路」我不見怪，  
往後哇，「米西米西」皇軍他給，  
皇軍和咱親密無間，  
鄉親們往後不用受窮苦，  
「約西約西」，「大大的約西」笑開顏。

日本子剛一投降，他馬上有了新詞——

硝煙散去萬民歡，  
中國人抗戰整八年

……

打得小日本蹶著屁股擡著蹶子的跑，  
他們跪在了國軍的面前舉著個雙手，  
哆哩哆嗦繳械投降渾身打顫，  
嘴裡頭說：「我的八格牙路幹活！」

你的三寶的給！」  
這就是小日本侵華可恥的下場，  
我們迎來了和平勝利的這一天，  
看今朝山河光復多燦爛。

.....

《法門寺》中的賈桂雖然站著，其實時刻準備跪下。所以沒跪下，是因為主子最近想起了人權的緣故。藝術分等級，有欽定的樣板，有精英的好惡，有民間的口碑，公道自在人心。俯仰不是站立，俯仰的藝術是騎牆的藝術，犬儒的藝術，投機的藝術，隨波逐流的藝術。它們不能長久，儘管俯仰藝術家說，識時務者為俊傑，大丈夫能屈能伸。

站立的藝術，人人都懂，知易行難。站立，是人與猿的區別，是人類進化的終點。如果說，「屈膝先生」用大腸代替大腦，「俯仰君」靠脊椎指揮行動，那麼，「站立者」則以頸上之物決定行藏取捨，其作品多真實，尚批判。因其真實，故而久遠；因其批判，故而深厚。

為作品出生，「站立者」也須俯仰——向權力妥協，與孔方周旋，或令真實褪色，或請有司寬鬆，虛情假意，言不由衷。他深知，權力隨時可以翻臉，把他和他的藝術打入死牢。他明白，沒有財神的滋養，藝術就會枯萎，以至胎死腹中。但是他有一個不變的宗旨：說真話，說不成真話時不說假話；非說假話不可的時候，蓄須養志，如梅蘭芳。因為抱定這個宗旨，站出來的作品，總是難得問世。委屈辛苦一場，名位財色統統泡湯。古今中外，肯用這「四大皆空」來換取此類作品者，少之又少。

由此可知，一部藝術史是一個兩頭小中間大的棗核，「站立者」與「屈膝先生」恪守那尖尖的上下兩端，圓滾豐滿的中間部分則由大大小小的「俯仰君」佔據填充。同屬「屈膝先生」，古今不同。古人愚拙，老老實實承認自己就是奴才；自己的藝術是「奴婢的藝術」。今人聰明，當了奴才卻以主人自居，且引經據典，證明奴才的藝術就是主流，就是主旋律。「俯仰君」對此不肯苟同，仗著人多勢眾，給奴才以冷面，給大眾以媚眼，向主子爭正統，向繆斯發聲明：俯仰是藝術的最高哲學，從三皇五帝到於今，藝術就在俯仰中求生。因此，沒有俯仰就沒有藝術；俯仰藝術才是真正的主旋律；俯仰藝術家才是藝術史上的中流砥柱。一味屈膝下跪，迎合上意，是封建主義，是習慣勢力，既有損於形象，又不利於雙百。只圖挺胸昂首，身心舒暢，是個人主義，是崇洋媚外，既有違於現實，又不利於和諧.....。出於團結大多數，打擊一小撮的考慮，主子允其請，於是，奴才聽命，大眾附和，站立者愈寡，俯仰藝術大盛。

基於這種認識，我給這本書的書名定為「有夢樓隨筆」。「有夢樓」對應於張中曉的「無夢樓」——毛澤東時代一路無夢，後毛時代有了，夢發財、夢升官、夢出國、夢移民、夢有房有車、夢五個一工程獎.....，我的夢是說真話而能出版，這個夢只能在大陸之外實現。可是，對於港臺的人來說，我之宏願早已是陳糠爛穀。所以，人家要我改名。以便讓讀者一目了然，知道你說的是什麼。

思來想去，改成了現在這個名字。

從一九八七年到北京電影學院教書，至今，我已經在電影界混了三十多年。N年前，電影家協會就要我填表，先是會員，後是什麼理事。這些表格都被我隨手扔了。上大學的時候，還不知道陳寅恪，更不知道「獨立之精神，自由之思想。」我念茲在茲的只是「人生貴在適志」。三十多年來，適志的事情少，拂意的時候多，而這本書則是少中又少者。

## 2、《揭祕中國電影，讀解文革影片》的笔记-第2页

新中國的文藝實驗

——1949---1966的電影

中國是個有良好修史傳統的國度，歷史典籍的完整性與連續性在世界上無與倫比。弘揚這一傳統，將其貫徹到學術史的修撰中，是當代中國學人不可推卸的責任。新時期以來，「重寫歷史」成為學界的共識，思想史、近代史、文學史、戲劇史等學術史，在重寫方面已經取得了顯著成果，電影史，尤其是當代電影史的重寫則相對滯後。本文意在改變這一狀況，探索重寫的可能。

任何歷史都是當代史。也就是說，史家不可能脫離其所在時代提供給他的立場、觀點、方法來認識歷史。這既是重寫歷史的前提，也是它的局限。二〇一五年是中國電影的百年誕辰，在這一百年的歷史中，一九四九年至一九六六年的歷史是最重要的、具有里程碑意義的一環。因此，重寫中國電影史的首要任務，就是重新審視這十七年的歷史。「前帳不清，後帳不接。」這是財務會計們的規矩，如果對這十七年的「前帳」不做徹底的清理，那麼，「後帳」只能繼續糊塗下去。而要清理「前帳」，就需要進行「理論創新」——建立新的理論框架，創立新的概念。

本文試圖以電影的內外關係——管理體制、與政治的關係為基本的理論架構，用以梳理這十七年電影史的基本走向——「兩次半」高潮和三次低谷；試圖以體制的「一體化」和思想的「一元化」為基礎概念，用以解釋這十七年的電影史所呈現出的，不同於解放前和新時期的主要特徵。

在中共的話語中，左翼文藝興起之前的電影是「封建主義和資產階級的電影」，左翼文藝興起時期的電影是「革命的進步的電影」，建國後十七年的電影是「人民電影」，此後是「文革電影」和「新時期電影」。這些稱謂既透露出意識形態的微妙變化，也揭示出「人民電影」的尷尬處境——「人民」的消失，電影史的「斷裂」，為本文的題目做了旁證：人民電影是中共建國後進行的一種文藝實驗。它試圖在一元化思想的操控下，在一體化體制的框架內，以題材規劃為指導，以審查監督為武器，用排斥票房，遠離娛樂的方式，在膠片上創造出一種嶄新的視聽藝術。

## 一、一元化：思想統治

這裡所說的思想一元化，就是將所有人的思想，所有領域的工作置於某種思想的統治之下。對於新中國來說，這種思想就是作為國家意識形態的毛澤東思想。在半個世紀的時間裡，這種思想一元化以順我者昌，逆我者亡的雷霆之力極大地改變了中國和中國人。文藝從來都是中共進行革命鬥爭的武器，以列寧的《黨的組織和黨的文學》為理論基礎的延安文藝座談會上的講話成為文藝思想一元化的綱領。在文藝諸門類中，電影最有影響力，因此，一元化對電影的操控也遠在其他領域之上，這種操控在文革中達到頂點，「電影是文藝界的重災區」的說法，從另一個角度說明了一元化的威力。

一元化對電影的操控表現在兩個層面，就人的層面而言，一元化從根本上改造了從業人員的思想；就藝術層面而言，一元化徹底地改變了中國電影。改造思想主要通過政治運動，改變電影則主要是通過文藝思想的灌輸。前者以黨性、階級性、革命立場、鬥爭哲學和集體主義為武器，打擊、壓制，以至消滅與一元化思想相異或對立的人性、個性、主體、多樣性和多元價值觀；後者以《講話》為武器，意在規範宣教口徑，統一文藝思想，確立創作模式。兩者一正（正面灌輸）一反（鎮壓異端），或雙管齊下，或交替進行，都是為了維護思想一元。



一九四九年七月召開的第一次文代會是雙管齊下的傑作——它為人民電影實驗奠基的同時，也向進步電影人敲響了思想改造的警鐘。根據中共中央的旨意，這次大會的唯一主題就是確立毛澤東文藝思想的絕對權威，用以統一文藝工作者的思想。為了達到這個目的，大會從兩方面歪曲、篡改了歷史——一方面，貶低國統區進步文藝的地位和作用，淡化魯迅為代表的進步文藝界的貢獻；另一方面，誇大抬高《講話》在五四以來進步文藝中的作用，把無產階級文藝的生成和發展歸功於毛澤東文藝思想的培育。

茅盾所做的關於國統區文藝的報告，就是「依據毛澤東和文藝理論，清算國民黨統治區進步文藝界存在的『錯誤傾向』和『錯誤理論』」的開山之作。報告中說，國統區的文藝工作者因為客觀環境，無法與群眾結合，不能進行思想改造，因而在創作上「不免顯得空疏」造成這種情況的主觀的原因則是，「國統區的進步作家們大多數是小資產階級的知識分子，他們和人民大眾之間是有著距離的」。「小資產階級的思想觀點使他們在藝術上傾心於歐美資產階級文藝的傳統。小資產階級的觀點也妨礙了他們全面而深入地認識歷史的現實。」所謂「傾心於歐美資產階級文藝傳統」，就人生觀而言，就是認同對個性，對獨立性，對自我，對個人趣味，對價值多元的肯定和張揚。就藝術觀而言，則是認同現實主義和批判現實主義。而這些都是與毛的文藝思想格格不入，都屬於應該剷除之列。這是一個巨大的諷刺——在新中國建立的前夜，為之苦鬥多年的人們就淪為了改造對象。它標誌著「用一種思想規範一切人的思想和行為的時代已經開始。」

對於電影人來說，這個時代的第一個災難就是一九五一年五月發動的對電影《武訓傳》的批判。毛澤東對《武訓傳》的指斥，周揚、江青主持的《武訓調查報告》，長達半年的批判運動，以及由此殃及的對《關連長》、《我們夫妻之間》等私營電影公司生產的影片的圍剿，還有隨後開展的以電影界為首的「文藝整風」，以教育界為首的對陶行知的討伐。這一連串政治舉措告訴人們，編劇對歷史的不同理解，導演對藝術的獨特構思，演員對人物的個性化體驗，藝術家對人物的多樣性的思考，文學家在修辭學上的權力，學者對歷史、思想和人物實事求是的評價都屬禁區。而思想一元也就隨著這些禁區的欽定日益深入人心。

批判《武訓傳》重在鎮壓異端，以改造電影人的思想；第二次文代會（一九五三年九月）則重在正面灌輸，以便為跌入穀底的人民電影事業（《武訓傳》批判之後，在一年半的時間內沒有生產出一部故事片）尋找出路。出於意識形態的需要，這次會議將蘇聯的社會主義現實主義奉為創作和批評的「最高準則」（周恩來）。經過周揚、馮雪峰、邵荃麟等權威理論家的精心闡釋，毛澤東文藝思想與這一泊來品有機地結合起來，並將其「抬到黨性、政治性的高度，從而成為一種不容超越和冒犯的政治律令。」《講話》中提出的理論命題——文藝為政治服務，創造「新的人物，新的世界」，歌頌與暴露的問題等等，與社會主義現實主義的「本質論」、「典型化」、「創造英雄人物論」以及史達林所說的「腳手架後面」的「真實性」等偽現實主義的教條強強聯合，進一步充實了一元化的內涵。

思想定於一尊違背文藝規律，公式化概念化成為影片的頑症，電影的數量甚至還不如解放前。「百家爭鳴，百花齊放」方針的制訂和提出（一九五六年五月），既有調整政策，應對蘇聯「解凍」變局的考慮，也包含著毛澤東試圖解放思想，打破一元化的願望。在大鳴大放中，思想一元化成為電影界批評的兩大內容之一（另一個內容是對一體化的批評）。隨之而來的反右運動表明，在剝奪人民政治權力的基礎上，實行所謂「雙百」方針，只能是一場騙局。思想一元化是中共的生命線，毛澤東和中共中央不能容忍來自任何方面的挑戰。從這個意義上講，反右派運動的實質就是用政治手段壓制人們對多元化、多樣性的訴求。

## 《揭祕中國電影，讀解文革影片》

一九六一年七月召開的第三次文代會，是中共第三次也是十七年中最後一次對文藝界的正面灌輸。在中蘇交惡和三面紅旗的背景下，會議將「革命現實主義和革命浪漫主義」確立為文藝的指南。周揚對「兩結合」做了力所能及的頌揚：「這個藝術方法的提出，是毛澤東同志對於馬克思主義文藝理論的又一重大貢獻。」並向人們保證，這一方法「有利於更好地發揮作家、藝術家不同的個性和風格，這樣，就給社會主義文學藝術開闢了一個廣闊自由的天地。」日愈僵化的電影以其特有的視聽語言反諷了這種保證。三年後的反右傾運動，對中國電影進行了更深入更廣泛更徹底的改造。《早春二月》、《北國江南》等影片表露的人情人性，《逆風千里》、《林家鋪子》、《不夜城》對歷史、人物略顯新意的闡釋，遭到了全國性的無情批判。瞿白音在《關於電影創新問題的獨白》一文中，對「三神」（主題、結構、衝突）的輕蔑，對「陳言」的批評，對公式化概念化的不滿，對獨創精神的渴望，受到了電影界的全力圍剿。這些事實表明，在一元化的思想統治下，「不同的個性和風格」不過是可望而不可即的海市蜃樓，是公式化概念化的同義詞。「廣闊自由的天地」給中國電影提供的只是一條通向樣板戲，通向法西斯文化專制的絕路。這條路，既通往一元化的頂點，也指示著它的墳墓。

歷史證明，人民電影是正面灌輸和鎮壓異端密切配合的產物，十七年的電影史就是一元化不斷地消滅多元化的歷史。當然，要做到這一點，還需要一體化體制的護航。

# 《揭祕中國電影，讀解文革影片》

## 版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:[www.tushu111.com](http://www.tushu111.com)