

人民的电影：“十七年”时期“红色经典”电影意象论*

The People's Cinema: A Theory of the "Red Classic" Cinematic Imagery in the "Seventeen Years" Period

文 石敦敏 / Text/Shi Dunmin

提要：“十七年”（1949—1966）“红色经典”电影意象体系，是构建新中国革命文化话语体系的重要组成部分，其影像承载着丰富的政治表意功能，具有鲜明的“人民性”、政治诗意性，并在实践中摸索出一套意识形态化的影像编码策略。这一意象体系的形成是国家意识形态、时代语境、创作者情感和大众心理等共同作用的结果，它作为一种视觉秩序与范式，对之后的中国主流电影发展影响深远。

关键词：“红色经典” 政治诗意 “十七年” 电影 人民意象 意象语言

“十七年”时期的“红色经典”电影，是“革命年代”特有的产物和文化现象，其生成的语境与基本内涵是中国共产党领导的革命文化。因此，其源头可追溯至20世纪30年代的“左翼电影”，并在新中国成立以后不断被传承发展，始终代表着中国主流政治与思想文化价值，在电影发展及社会生活中占据重要地位。

“红色经典”电影的影像创造，承载着重要的政治表意功能，可视为红色政权构建革命文化话语体系的重要组成部分。新中国成立初期，一批以党的文艺路线和方针为指导，反映中国革命和社会主义建设，推进社会主义意识形态建设，激发人民大众爱党、爱国、爱人民军队的热情，拥护社会主义国家政治制度，引领新中国时代风尚，树立共产主义理想信念的优秀电影作品，逐步确立起一整套独有的电影话语体系，形成了独具中国社会主义特色的红色电影意象系统。其作为一种视觉秩序与范式，对之后中国主流电影的发展以及社会主义文化的建设影响深远。因此，有必要基于影像本体论，对“红色”表意进行深入读解。

一、以“人民”为中心的电影意象建构

“人民”是中国共产党领导革命和社会主义建设

的核心。中国共产党是在将广大群众凝聚成为人民的基础上建立新国家的。因此，“人民”是社会主义国家的政治根基，也是中国共产党构建革命文化话语体系的核心。1942年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）提出“文艺为工农兵服务，文艺为大众服务，文艺为无产阶级政治服务”，这一创作原则带来了电影艺术根本性的转变，即走向了一种“人民电影”。站在无产阶级和人民大众的立场，创作为人民服务的电影，成为这一时期电影艺术创作的根本原则。

那么，何谓人民呢？毛泽东在《讲话》中提出：“最广大的人民，占全人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级……这四种人，就是中华民族的最大部分，就是最广大的人民大众。”^{〔1〕}显然，在这里“人民”是一个包含着政治属性与阶级划分的概念。有学者提出“人民是指由中国共产党和群众紧密结合在一起的政治实体，本质上是一种整体性质的力量”。^{〔2〕}而“人民”这一政治话语的内涵也随着时代和历史语境的变化而变化。“在抗日战争时期，‘人民’包含一切抗日集团，是以共同目的为标准进行划分的。在解放战争时期，‘人民’是和‘敌人’对

石敦敏，中国传媒大学戏剧影视学院师资博士后

*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”（项目编号：19ZDA272）的阶段性研究成果。

立的阶层和阶级团体,凡具有资本主义性质的资产阶级、地主阶级和反动阶级都属于‘敌人’的范畴,而‘人民’与其对立。在社会主义建设初期,一切赞成、拥护和参加社会主义建设事业的阶级、阶层和社会集团,都属于‘人民’的范围。”⁽³⁾可以看到,人民的形成离不开中国共产党的领导,中国共产党和人民是同构在一起的。“将中国最广大群众凝聚成为人民,是中国共产党领导治国理政的根本法则。”⁽⁴⁾因此,这也构成了“十七年”时期“红色经典”电影以“人民”为中心的意象建构的内在逻辑。

事实上,20世纪30年代的左翼“进步电影”就已经将取象的视角投向了民众。在意象的建构中“广泛涉及阶级意识、社会理想、底层视角,强调个体价值的实现必须和大众的利益相结合的进步观念”,⁽⁵⁾通过表现劳苦大众的贫穷和悲惨,暴露社会黑暗。但是,民众仅仅被认为是趋向光明的力量,被展示的观念化个体,缺乏变革社会的明确目标,更缺乏凝聚成革命活动的集体信仰。在左翼电影的意象中,生发着革命的曙光,但远非革命实践的现实。例如,沈西苓的《乡愁》(1934)中,在经历了流亡他乡的苦难生活后的杨瑛一家人,最终将希望投向了革命。梅华最后在火光中高喊“中国的民族精神在哪里呢?中国的青年在哪里呢?”;《十字街头》(1937)里面对尖锐的民族矛盾与阶级矛盾,四个失业的大学生最终离开彷徨的十字街头,坚定地迈向革命的道路等等。在这样的一种“迈向革命”的意象模式中,也隐含了民众需要由先进政党的领导来进行革命斗争,“民众”也有待成为“人民”。中国革命的实践表明,用马克思主义思想武装起来的中国共产党,是领导人民夺取中国革命胜利和进行社会主义建设的必然选择。

新中国成立后,“文艺为人民服务,为社会主义服务”的方针,确立了“人民电影”的根本政治属性,人民与政党意志合为一体。新中国成立后的第一个十年,红色电影传承革命文艺传统,出现了一批以《白毛女》(1950)、《钢铁战士》(1950)、《翠岗红旗》(1951)、《新儿女英雄传》(1951)、《平原游击队》(1955)、《董存瑞》(1955)、《上甘岭》(1956)等为代表的“红色经典”电影。它们“以革命历史题材为主,辅以经过政治提纯的当代题材,承担着建构革命历史、确立民众身份认同、传递主流意识形态的使命”。⁽⁶⁾其意象创造逐步

确立起以“人民”为中心的表意范式,建立起一种电影意象的主体观念。这种主体观念渗透于电影“观物取象”“立象尽意”“意生象外”的全过程。首先,“人民”成为电影观取的对象和意象建构主体,电影开始以正面人物或英雄形象展现集体化、工业化、革命化过程中被组织成为一个力量整体的“工农兵”群体。其次,“人民”也成为现实生活中电影艺术的接受主体。电影不再是都市市民和小资产阶级的艺术,而成为广大人民群众的艺术。同时,这一时期红色政权通过种种措施建构红色电影的生产体系,建立起了一种以公有制为主体的电影生产机制,整合了来自国统区、解放区和新中国的创作队伍,将创作的主体也统一在党的领导之下。

“如果说‘人民电影’还是一个政治术语的话,那么论及‘人民性’就已经上升至美学的范畴。”⁽⁷⁾这一时期的电影创作在毛泽东主席亲自为《人民日报》撰写的《应当重视电影〈武训传〉的讨论》一文发表后,更加具有以“工农兵”为核心的人民性,浓郁的革命英雄主义、集体主义、现实主义和浪漫主义气息成为红色电影的基本风格,反映了国家意志和时代风貌。1956年,随着“百花齐放,百家争鸣”的双百方针提出,电影的政治思想意蕴与革命艺术创作进一步统一,丰富多样的题材类型既来源于工农兵现实生活真实,也来源于文学、戏剧等的改编。观众的电影艺术体验更加多样化,使电影进一步成为人民大众可欣赏、可接受、可进步的先进艺术。“以国庆十周年献礼片为代表,红色电影的修辞系统得以确认,比如泛政治化的红色基调、牺牲和拯救的主题、复仇和成长的叙事原型、善恶二元对立的人物关系和情节架构、以中近景和特写为主的镜语使用,以及革命加爱情的叙事策略等等。”⁽⁸⁾基本形成了具有时代特点的中国式意象审美范式,以及为人民立“象”,讴歌中国共产党、中国人民、中国人民解放事业和社会主义建设的电影意象体系。但是,受“反右”、“拔白旗”、极左思想等的影响,一批电影创作者的思想热情被禁锢,造成“不求艺术有功,但求政治无过”的消极心态,使中国电影意象的发展受到限制。

但总体来看,这一时期电影人对影像的“取象立意”因时而变,以“工农兵”形象作为绝对主角,积极反映社会主义国家主流意识形态。通过典型事件、

典型人物、典型场景的塑造刻画,形成了这一时期电影艺术“观物取象”“立象尽意”和“意生象外”的表现手法。通过意象结构的合理营造,积极颂扬社会主义政权的合法性与正当性,以及人民当家做主的生活新风尚。这一时期的中国电影意象建构,为以中国共产党领导的新的国家民族为核心价值的电影审美理论与实践奠定了重要基础。它继承了延安文艺和“延安电影团”成立以来“人民电影”的精神遗产,又借鉴了苏联电影的影像表达方式,形成了电影为政治服务、为人民群众服务、为“工农兵”服务的社会主义影像表意体系,具有鲜明的中国特色电影意象审美特征。

二、“红色经典”影像范式的政治诗意

“十七年”红色经典电影,以表现社会主义新中国的正当性与合法性为核心价值,将时代的“红色”之意寓于电影之“象”中,使观众能够通过影像真切地看到一个蓬勃向上的“新中国”,并完成新的自我身份建构,引导其想象与认同新的社会政治现实。其政治与艺术结合的、充满革命激情的电影“政治诗意”之象,是“社会普遍心理、艺术自觉意识与国家强大的政治意志交融在一起”⁽⁹⁾的历史必然。“红色经典”电影将历史的、精神的、情感的政治诗意,融入到典型人物塑造、电影音乐运用和电影空间营构之中,形成了特色鲜明的“红色经典”影像范式。

(一) 表现革命现实主义与革命浪漫主义的典型人象

“十七年”红色经典电影中的人象,是以人为核心取象所生成的电影意象,承载着电影的人文思想、阶级情怀、价值标准、人生追求、意识形态等,表现出强烈的国家意志。革命战争年代的英雄群象,是通过刘胡兰、董存瑞、杨子荣、聂耳、王成、红色娘子军、党的女儿、铁道游击队、英雄儿女、红孩子等典型群象的塑造,反映了“为有牺牲多壮志,敢叫日月换新天”豪迈精神,极大地感染着观众,激励着民众对英雄、党、人民军队和新中国的无限热爱。

典型英雄人象塑造的核心,是反映共产党领导的人民推翻“三座大山”的压迫,成立新中国,并开展社会主义建设的斗争实践。所以,电影人象的塑造具有鲜明的阶级性和指向性,具有革命现实主义与革命浪漫主义相结合的特征。例如,电影《白毛女》中喜儿、

杨白劳、王大春等正面人象的塑造与黄世仁、穆仁智等反面人象的塑造,呈现的是旧社会制度及地主阶级的恶,贫苦底层农民的阶级恨,确立的是推翻旧政权、成立新中国的必要性与合理性。同样,电影《红色娘子军》(1961)中吴琼花、洪常青及娘子军战士的人象塑造与南霸天及其武装恶势力人象的塑造,呈现的是妇女的冤仇深,共产党领导的革命军事斗争的正确与最终的必然胜利。

这一时期典型人象的塑造也突出地反映了毛泽东军事思想,如《南征北战》(1952)、《地雷战》(1962)、《地道战》(1965)等影片,将人民战争的思想寓于人象建构之中,使英雄充满了与敌人斗争的坚定意志、机智勇敢、乐观无畏,与敌人的不得人心、阴险残酷、愚蠢滑稽形成鲜明对比,使观众在民族和阶级的情感中,感受到寓教于乐的效果。同样,一批反映社会主义建设的影片,如《护士日记》(1957)、《花好月圆》(1958)、《五朵金花》(1959)、《我们村里的年轻人》(1959)、《满意不满意》(1965)等中的典型楷模,从不同角度塑造和树立了新中国不同领域的典型人象,以象喻意揭示了社会主义的新型价值观。

英雄楷模人象的塑造不是个性的展示,而是“类”的典型。影片中集中体现的是共产党员形象,实际上是把党的原则引入了艺术。英雄的成长往往与中国共产党领导的人民集体、军队等密不可分,这是英雄楷模的成长母题。例如,影片《中华女儿》(1949)中的胡秀芝、《青春之歌》(1959)中的林道静、《红色娘子军》中吴琼花、《英雄儿女》(1964)中的王成,以及《赵一曼》(1950)、《刘胡兰》(1950)、《董存瑞》、《聂耳》(1959)等影片中的英雄人物。党的领导、革命军队、革命家庭、受压迫最深的人民成为英雄楷模成长的最重要途径。正如《青春之歌》小说作者兼影片编剧杨沫所言:“一些人,他们幸运地遇到了中国共产党,他们的景况就变得大不相同。一个人一旦有了共产主义大理想,……他把个人的命运与整个民族国家的命运结合起来后,他的生命也自然变得充实、巨大起来……”⁽¹⁰⁾在这样一种故事意象的表述中,中国共产党与英雄的成长同构在一起。

(二) 充满激情与诗意的电影音乐之象

音乐作为电影意象的重要组成部分,具有强烈的表意作用,与影像画面互为注解,共同抒写着革命与

社会主义建设的真情与浪漫。不同的主题插曲形成了不同的乐象和电影风格。如《战火中的青春》(1959)主题插曲《战斗进行曲》，它不同于抗战时期大多数军歌的凝重威武，而是以轻快、活泼、豪迈的战士的口吻唱出了“我擦好了三八枪，我子弹上了膛……缴获它几支美国枪！”蕴含了人民解放军藐视敌人和必胜的信念。《红日》(1963)的主题插曲《谁不说俺家乡好》，用极富山东民歌特色的音调，优美舒缓地唱出了“一座座青山紧相连，一朵朵白云绕山间，……鱼水难分一家人，……幸福的生活千年万年长”，抒发了山东解放区人民热爱家乡、热爱子弟兵、保卫胜利果实的真挚情感。《英雄儿女》的主题插曲《英雄赞歌》以稳健舒展的旋律和民族唱法礼赞英雄，“烽烟滚滚唱英雄，……为什么战旗美如画，英雄的鲜血染红了它；为什么大地春常在，英雄的生命开鲜花！”乐象与英雄影像相结合，产生了震撼人心的壮美魅力。通过音乐的象意生发，有力地升华了影片的主题。

反映社会主义建设和新生活的电影插曲，如《运动员之歌》《草原之夜》《人说山西好风光》《重逢》等，少数民族影片插曲《敖包相会》《婚誓》《花儿为什么这样红》《马铃儿响来玉鸟唱》等，以及少儿影片插曲《让我们荡起双桨》《我们是共产主义接班人》等，都结合电影情节从不同侧面反映了社会变化主题，乐象承载了新中国社会主义意识形态建设的功能，并充满了政治诗意。

(三) 具有民族化叙事审美特点的空间意象

电影作为流动的影像画面，空间不仅是故事发生的背景，也具有隐喻主题思想、触发观众情思、渲染环境氛围、形成艺术风格、唤醒审美感受的表意功能。正如晚清学者王国维语“一切景语皆情语”。

例如，《英雄儿女》开篇场景，不但交代了背景，而且反映了志愿军与朝鲜人民情感共鸣的画外音。在硝烟背景下，英雄王成孤身面对群敌的全景和特写场景、王成牺牲后的山河空镜头场景、军营和战地向王成学习演唱《英雄赞歌》并配以诗朗诵的场景、王芳在前沿阵地演唱《英雄炊事员活捉美国佬》的场景等，形成了以高昂的情绪抒发战斗意志的景象，承载了政治诗情的宣传教化之意。《上甘岭》在电影最后伴随着主题插曲《我的祖国》，在英雄与几组祖国大好河山和建设的空镜头之间的切换，形成的虚实结合的空间

场景之象，强烈渲染出保家卫国的主题思想。《中华女儿》则是以纪实和大量长镜头、全景式展示的手法，描写抗联女战士们在东北冰天雪地的密林中英勇顽强战斗的过程。如绝境中战士们决然簇拥着指导员的遗体，一齐奔向滚滚而去大江的场景，胡秀芝负伤掉队后一路爬行留下行行血迹的场景等，整体营造出了深沉悲壮的崇高美和为自由而斗争的崇高精神。

从中国传统审美意象来看，这一时期的部分红色电影开始尝试将中国传统艺术精神和艺术表现形式融入电影叙事的场景中，注重空间景象的意境追求。如《芦笙恋歌》(1957)、《柳堡的故事》(1958)、《枯木逢春》(1961)、《红日》等影片，开始注重把握空间环境之象的营造与故事情节和叙事风格的关系，以景写情、情景交融，用舒缓委婉的调子抒写场景之意。《柳堡的故事》开始将江南水乡的小桥流水、杨柳婆娑、云影水田、扶犁耕作的近景与远处转动的风车和士兵们行走在水田间的全景，有机组成一个多视点的移动空间意境之象，既展示了故事情节的空间环境，也奠定了全片的叙事基调。同时，影片也通过人象、空间景象和贯穿全片的《九九艳阳天》主旋律及歌声的融合，呈现了新四军战士李进与农村姑娘二妹子的爱情故事，含蓄地表达了具有深远革命意义的爱情主题。《五更寒》(1957)既通过自然冰雪天气的严寒与处于革命斗争逆境时艰苦环境相联系营造景象，也通过人的情感、人性的多面性营造人文环境景象，反映了革命进程的艰巨与复杂，深化了中国式的情感审美价值。当然，像《南征北战》、《护士日记》、《女篮5号》(1957)、《地雷战》等影片在空间取象立意方面都各具特点，尽管它们还存在缺陷，但均有中华传统意象审美的深深印记，体现着中华传统艺术精神。

三、社会主义意识形态的影像编码策略

电影意象的生成，是创作者将主观的思想情感纳入电影的艺术结构之中，从而创造出一个符号化的电影意象世界的过程。“十七年”时期，以服务政治为核心使命的“红色经典”电影，在国家意识形态的主导下不仅将取象的对象转变为以“工农兵”为主体的人民，同时也将这种政治意涵寓于电影取象和立象的过程之中，摸索出一套与意识形态紧密相关的电影语言体系。

阿尔都塞“把意识形态定义为一种表象,在这个表象中,个体与其实际生存状况的关系是一种想象关系”。⁽¹¹⁾由此揭示出意识形态的功能,即把个体“询唤”为主体。而电影媒介恰恰为意识形态的运作提供了天然的优势。创作者通过摄影机之眼“观物取象”,并通过蒙太奇的组接生成银幕意象,由此将一个附着了意识形态的审美客体隐藏在物质性的表象之下。使观众在观影过程中,通过认同摄影机而进入主体的位置,进而获得想象性的满足,以此实现意识形态的效果。因此,“十七年”时期“红色经典”电影的视听语言整体上是创造一种政治性的银幕意象为出发点,尽可能地消除其与观众的间隔,以强有力的手段感染、同化观众,使观众与银幕无间地融合。其中,以特写、构图和蒙太奇的使用最为典型。

(一) 面部特写镜头

作为极具主观化、情绪化、抒情化的表意方式,面部特写镜头为“红色经典”电影提炼出了富有强烈政治意义的人格形象,传递出强烈的意识形态色彩。使观众在观影过程中,“借助个体符号实现群体性的情感体验”与“直接的集体化归属”。⁽¹²⁾

匈牙利电影理论家巴拉兹指出:“优秀的特写都是富有抒情味的,它们作用于我们的心灵,而不是我们的眼睛。”巴拉兹认为:“苏联电影发掘并表现了大量富有阶级特征的脸”,而“赋予人脸和面部表情以‘阶级特征’是电影的一个重要的新创举”。⁽¹³⁾他以爱森斯坦的影片《十月》(1928)为例,指出“在这部影片里,不仅工人的脸与贵族的脸在公开的冲突中被并列在一起,资产阶级自由主义分子和稳健的社会主义知识分子也都在额头上带有他们自己的鲜明阶级烙印,当水兵们把他们拦住在桥上,面面相觑的时候,从两种截然不同的面部特征里反映出了世界上两种不同思想体系的斗争”。⁽¹⁴⁾这种特写的运用,也被“红色经典”电影所借鉴,用以刻画富有阶级性的人民意象,具有突出的政治美学功能。例如,董存瑞、王成、吴琼花、江姐等人物形象的脸,呈现出镌刻着革命精神的英雄之象;黄世仁、南霸天、松井等人物形象的脸,呈现出反动的地主、鬼子之象;而林则徐、邓世昌等历史人物的脸庞,则呈现出打着历史唯物主义烙印的民族英雄之象。

特写镜头在整部影片中,往往不是为了叙事存在,

而是在故事情节之外,起到表意的作用。可以观察到,“红色经典”电影在故事情节的高潮部分,大都选择以面部特写镜头结束。创作者通过特写镜头使人物与故事背景抽离开来,从而将观众的注意力集中在人物的言行举止和动作神态上,细腻地展示出人物内心的精神世界。例如,董存瑞炸碉堡的壮烈场景(《董存瑞》)、林道静在共产党感召下得到“新生”时激动的神情(《青春之歌》)、具有反抗精神的朱老忠桀骜不驯的神态(《红旗谱》,1960)、邓世昌正义凛然的面孔(《甲午风云》,1962)、张嘎子要为奶奶报仇雪恨的悲愤表情(《小兵张嘎》,1963)等等。这些电影经典画面,都是通过面部特写的“微相学”建构人象,传递革命、阶级和政治的内在含义。

(二) 电影取象的视角

在“十七年”的“红色经典”电影中,取象的视角被进一步政治提纯,作为政治批判和阶级斗争的表述。例如,在《白毛女》中,当抗日潮流涌动,黄世仁和穆仁智因惶恐而求拜“白毛仙姑”,以及镇压黄世仁等画面,都采取俯拍的视角取象,以突出反动阶级的虚弱和渺小。《红旗谱》中一场朱老巩与冯兰池斗争的戏中,导演仰观取朱老巩之象,俯察取冯兰池之象,以表现出正义与反动之意。这样一种意识形态化的构图,在后来“文革”时期的样板戏中,被进一步程式化为“敌小我大、敌远我近、敌俯我仰、敌暗我明”的构图法则。

(三) 蒙太奇: 电影意象建构的重要手段

虽然,“十七年”时期的电影人更多将蒙太奇作为一种组接镜头的技术手段来认识,强调其基本的叙事功能,使影片整体呈现出一种“戏剧式美学”的风貌。但是,在苏联蒙太奇学派的影响下,“红色经典”电影中的蒙太奇在很多时候也成为了创造政治激情的表意方式,而非仅仅是建构故事情节的手段。普多夫金式的叙事、抒情蒙太奇强调叙事与表意的结合,成为这类“红色经典”电影的主要艺术手法。例如,《祝福》(1956)中,祥林嫂从婆家逃出,来到鲁四老爷家做帮工,导演将她劳作的镜头与桃花盛开、风筝飞舞、小鸭戏水等画面组接在一起,使得祥林嫂内心的感受通过镜头语言得到了生动的呈现。《青春之歌》中,林道静读苏联小说读到红军胜利的情节时,导演将林道静喜悦的面部特写与窗外盛开的玉兰花组接在一起,表现

出接受新思想时如沐春风的感受。《红旗谱》中，当朱老忠经历了儿子被迫充军、运涛被捕入狱、志和兄弟被逼卖田等事件后，与革命领路人贾湘农对话，当贾说出“如今你是把个人私仇和被压迫阶级的命运连在了一起，革命一定会胜利的”这句话后，画面镜头缓缓推向朱老忠，紧接着便是将一棵挺拔的青松与之叠印，由此象征着无产阶级群众的革命精神常青。

除了普多夫金式的政治抒情，“十七年”红色经典电影某种程度也贯穿着爱森斯坦式的政治理性因素。爱森斯坦强调通过镜头的对列、碰撞、冲突创造新的含义，这本质上就是一种意象思维。目的是通过蒙太奇的组接把影片“提高到真正的激情和富于情绪感染力的程度”，⁽¹⁵⁾ 创造观众的联想，以此达到感知和情绪上的力量。其内核不是叙事而是通过意象的创造来传递思想、渲染情绪。虽然，由于爱森斯坦的理性蒙太奇所具有的抽象思辨色彩，与“十七年”电影的“工农兵”方向存在差异，以及它所呈现出的形式主义倾向，使其理论主张在这一时期没有受到广泛的重视。但是，爱森斯坦对蒙太奇“革命性”的意识形态表意功能的发掘，仍然为“十七年”红色经典电影的影像探索提供了借鉴。例如，成荫在《钢铁战士》中，将面目狰狞的恶魔石像与敌工处长的镜头并置在一起，以凸显其丑恶不堪。李恩杰在《矿灯》(1959)中将工人路子拉煤罐的镜头与骡子拉空斗的镜头并置在

一起，通过交叉剪辑，表现出工人被剥削的惨状等等。这样的蒙太奇运用在“十七年”红色经典电影中并不少见，体现出一种对意识形态表意性的追求。

结语

“十七年”红色经典电影形成的意象体系，作为一种视觉秩序与范式，对之后中国主流电影的发展影响深远。鲜明的“人民性”、政治诗意和独特的意象语言风格，对当今电影的创新发展有重要借鉴意义。随着我国进入全面建设社会主义现代化国家新征程，电影将在增强实现中华民族伟大复兴精神力量方面发挥更加重要的作用。在党的文艺方针指导下，传承中华优秀传统文化，深化爱国主义、集体主义、社会主义教育，用中国特色的电影意象语言讲好中国故事，展现新时代中国形象，是中国特色电影理论建设与实践的重要任务。从中华传统意象美学出发，以人民为中心，古为今用、洋为中用，辩证取舍、推陈出新，使中国电影形成更能传播当代中国价值观念、体现中华文化精神、反映中国人审美追求的艺术风格，是中国电影创新发展的重要路径。意象之美是思想性、艺术性、观赏性的有机统一，丰富的中华意象审美内涵，既给电影观赏者以审美情趣，也给创造者以精神启迪，即“为人民抒写、为人民抒情、为人民抒怀”是中国电影的根本价值之所在。

(1) 毛泽东《毛泽东文艺论集》，北京：中共中央文献研究室编 2002年版，第 58页。

(2) (4) 汪仕凯、陈沿潮《由群众到人民：中国共产党领导的历史基础和实践路径》，《江苏社会科学》2021年第 2期。

(3) 虞崇胜、余扬《“人民”概念的中国语境与语义》，《中国社会科学评价》2020年第 2期。

(5) 安燕《“政治地拍电影”：20世纪 50年代“人民电影”美学阐释》，《文艺研究》2020年第 11期。

(6) (8) 张宗伟《传承·重构·再造：“红色经典”电影简论》，《当代电影》2011年第 7期。

(7) 金丹元《中国电影美学史(1949—2009)》，上海：上海三联书店 2013年版，第 28页。

(9) (12) 黄会林、王宜文《新中国“十七年电影”美学探论》，《当代电影》1999年第 5期。

(10) 杨沫《青春之歌——从小说到电影》，北京：中国电影出版社 1981年版，第 237、238页。

(11) 李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》，北京：生活·读书·新知三联书店 2006年版，第 628页。

(13) [匈]贝拉·巴拉兹《电影美学》，何力译，北京：中国电影出版社 1986年版，第 46、41、66页。

(14) 同(13)，第 67页。

(15) [苏]爱森斯坦《蒙太奇论》，富澜译，北京：中国电影出版社 1999年版，第 284页。