

华语电影研究系列

中国电影

的华语观念与多元向度

主编

陈犀禾 聂伟



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

上海市重点学科建设项目资助，项目编号：S30103
Supported by Shanghai Leading Academic
Discipline Project, Project Number:S30103

中国电影的华语观念与多元向度

主 编 陈犀禾 聂 伟

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

中国电影的华语观念与多元向度/陈犀禾, 聂伟 主编.
—桂林: 广西师范大学出版社, 2012. 4
ISBN 978 - 7 - 5495 - 1071 - 9

I. ①中… II. ①陈…②聂… III. ①电影事业—研究—
中国 IV. ①J992

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 255808 号

出品人: 刘广汉
策 划: 魏 东
责任编辑: 余 红
封面设计: 罗清池 赵 瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 126/127

山东临沂新华印刷物流集团印刷

(山东临沂高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码: 276017)

开本: 690mm × 960mm 1/16

印张: 20.5 字数: 270 千字

2012 年 4 月第 1 版 2012 年 4 月第 1 次印刷

定价: 42.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印单位联系调换。

(电话: 0539-2925659)

目 录

第一部分 “后百亿时代”的大片产业

论中国主流大片和主流文化	陈犀禾 刘 帆	3
“后百亿时代”：以文化自律与创新,推动电影产业再度振兴	黄式宪	13
通俗剧、社会良心和本土意识	葛 颖	31
论“华语大片”的工业生产与文化表述	陈旭光	38
2000 年以来华语电影表现方法与电影工业的发展	张智华	63
“主流大片”是如何炼成的？ ——主旋律的叙述危机与主流大片的认同机制	张慧瑜	73

第二部分 后产业发展与文化省思

后产业繁荣与电影文化精神建设	周 星	93
中国电影产业的时代振兴与传统文化资源的现代转化	贾磊磊	99
试论华语电影的思想性危机	王志敏	108
“全国化”与电影	张颐武	120
辉煌之后：大陆电影产业骄人成绩的分析解读	林少雄	129
《三枪拍案惊奇》：后现代语境中的中国式消遣	张 洁	136

第三部分 民间影像与生态图谱

论及中国民间独立电影节	马 然	149
承认的政治：西方电影节、中国电影与后殖民电影批评	刘海波	168
繁荣与困境：2010 年的中国大陆独立电影	郝 建	178
新世纪，新生代：市场探索、类型化实践与明星策略	聂 伟	185
身体经验与策略性想象 ——近年中国女性导演华语同性恋题材电影的一种阐释	程 波	199

第四部分 华语规划与产业愿景

电影的华语规划与母语电影的尴尬	李道新	213
影像生产及其中国风格	聂欣如	227
动画与未来电影	盘 剑	244
另类华语电影工业 ——试论全球化时代“恶搞”电影中的民族主题	林 勇	257
微博与华语电影营销的新选择	齐 伟	266

第五部分 身份认同与空间想象

新中国政治通俗剧中的女性形象与主流意识形态建构	曲春景	张霁月	283
犹疑的身份：电懋时期张爱玲电影的叙事特色	黄望莉		293
类型影片与女性影像 ——“十七年”电影中女性想象的多维性研究	潘国美		302
全球化进程中的上海想象 ——论新世纪以来上海题材电影中的全球性和本土性书写及其误区	金丹元	张书端	311

第一部分

“后百亿时代”的大片产业

论中国主流大片和主流文化

陈犀禾 刘 帆*

导 言

主流大片是近几年中国电影发展中的一个新的景观。从发展脉络上讲,它是中国当代电影发展中两个传统汇合的产物。它一方面在工业和美学上承续了前几年中国大片(和美国好莱坞大片)的市场化发展模式,另一方面在文化和价值观上则吸收了80年代以来主旋律影片宣扬主流文化路线的模式。但是主流大片的出现并不是两者的自然融合、简单相加。因为在造就主流大片的两股力量中,前者是资本导向的动力所推动,后者是政治导向的动力所推动。在一个特定的历史发展点上,在一系列内部和外部的原因的推动下,资本动力和政治动力最终携手合作,造就了中国当代电影的新景观。

邓小平在生前并没有像毛主席那样对文艺问题发表过系统的看法。但是如果根据邓小平的中国特色社会主义的基本精神加以演绎,那么我认为中国主流大片是体现邓小平文艺思想的一个典范。在毛主席的无产阶级文艺思想中,核心是强调文艺为无产阶级政治服务,并不强调资本的作用(甚至相反,如在群众性文艺活动中,资本驱动的作用被降低到最小)。但是在邓小平的中国特色社会主义思想中,社会主义方向和市场经济、资本驱动的因素紧密结合。而主流大片在中国新世纪的文化实践中完美地体现了这种结合。

本文试图从“大片”、“主流大片”、“主流文化”和“主旋律电影”几个关键词入手,探讨中国主流大片的内涵、历史和现状,以厘清中国主流大片的基本特征、发

* 陈犀禾,上海大学影视学院教授。刘帆,西南大学文学院讲师,上海大学影视学院博士生。

展脉络、形成原因、内在动力和主流文化的关系(当然这其中也包括对主流文化内涵的界定和探讨);并试图在全球文化的视野中,探讨中国大片的文化品格。

关于“大片”

从较为宽泛的意义上看,故事片达到一定叙事规模都可以称为“大片”。从这个意义上说,中国电影史上的《一江春水向东流》、《八千里路云和月》和新时期以来的《西安事变》、《大决战》、《鸦片战争》等都可以称为“大片”。从较为特定的意义上看,中国的“大片”主要是指在当代好莱坞工业模式影响下,并在好莱坞大片对中国电影市场的直接冲击下,应运而生的中国当代“大片”。它以2002年《英雄》的出现为肇始,随后有《十面埋伏》、《无极》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》、《投名状》等。

中国的“大片”从它出现之初,主要是以资本和市场为导向的,即它主要强调大投入——以保证大明星阵容、精良的制作水准、震撼的视听效果——和高回报——通过占有尽可能大的国内和国际市场份额和票房收入。以《英雄》为例。首先,该片史无前例的3000万美金(以当时汇率计算,为人民币2.5亿)的投资,不仅远远超出了当时国产电影数百万、至多上千万人民币的投资额度,也超出了当时很多中国人的想象——一部中国电影可以投资2个多亿?投资2个多亿的中国电影是怎样的?这本身就构成了当时观众的期待;其次,该片拥有李连杰、梁朝伟、陈道明、张曼玉等全明星阵容,全部是华语电影顶级明星,光明星片酬就占了总体投资的一半,而付给李连杰一人的片酬就达1000万美金,这还是降低了他在好莱坞的身价后的片酬,而李连杰是影片能够在北美主流院线成功的主要保证;再次,影片拥有亚洲地区最高水准的制作班底,从导演张艺谋到摄影杜可风、武指程小东、服装/人物设计和田惠美以及作曲谭盾,基本是奥斯卡加戛纳的获奖阵容;最后,《英雄》在中国电影整合式营销中开创了许多先河,从首映礼的豪华盛宴,到全国银幕饱和式的放映安排,到电视广告宣传、全国大城市铺开的户外广告、合作品牌广告等等,几乎无所不用其极。此外,为影片最终创下2.4亿天字票房立下汗马功劳的还有中国式大片特有的反盗版战略。《英雄》发行时,分段运送拷贝,首映时,又使出了反恐式的安检手段,以防有人带入录影设备,放映中还采取了“人盯人”战术。在这样切实有效的防盗版手段运作下,该

片“只跟盗版抢三天”(张艺谋语)的战略才取得成功。

《英雄》等大片是经济全球化和 WTO 的产物,它们瞄准了跨国资本和跨国市场,采取了一种跨文化美学策略。《英雄》、《十面埋伏》、《无极》等影片在投资之初,就有了海外市场的规划,否则,动辄一两个亿的投资不可能在本土获得足够的票房回收,于是,这类影片从文化品格到内容呈现细节上都体现出相当的跨界、跨域意识。“这些跨文化的‘大片’在美学上常常具有一种‘跨地域性’或‘去地域性’(trans-locality, de-locality)的品质。”^①这方面比较明显的例子有张艺谋《十面埋伏》中使用的乌克兰外景,陈凯歌《无极》中使用的韩国明星,成龙《神话》中使用的韩国明星和印度外景等等。而在《英雄》之中,资方和主创则把中国功夫和武侠片中长久以来对情义、侠义、正义价值的表达先放在一边,试图把中国历史上的刺秦故事、功夫奇观和当代国际政治中的“反恐”结合起来。著名海外华语电影研究学者鲁晓鹏曾对这一文化策略作过如下分析:这些电影“超越了国家层面,并创造出一种不固定的、无地域限制的全球性的泛中国认定。尽管影片可能是以中国某地为背景,但其本身并不涉及任何地缘政治的考虑。对于功夫片和动作片等类型的影片而言更是这样。这些影片试图去营造一种泛化的抽象的中华民族性,使中国成为一个借助武术、剑术、功夫、烹饪、东方哲学来彰显自我的文化标志。此时,关于国家的政治寓言大都不复存在,银幕上反映出来的是外来文化的价值观、娱乐生活、异国情调和世界旅游,期待以此在地区及全球电影市场上分得更大的一杯羹”^②。

关于“主流大片”

从工业和市场的角度看,大片必然是主流。因为只有市场占有率和观众覆盖率达到一定水平、成为市场和票房的赢家之后才能称之为“大片”。

从文化上看,大片是否主流取决于对主流文化的界定。如果把主流文化界定为“时尚”和“流行”文化,那大片无疑从一开始就力图把握主流。如在电影《卧

① 陈犀禾、万传法:《中国当代电影的工业和美学:1978—2008》,《电影艺术》2008年第4期。

② 鲁晓鹏、叶月瑜:《华语电影:历史,诗学,政治》,转引自刘宇清编:《他山之石:海外华语电影研究》,中国传媒大学出版社,2008年,第70页。

虎藏龙》获奥斯卡奖和在美国本土过亿票房热潮的激发下,当代中国大片的开山之作《英雄》选择武侠题材无疑是对这股武侠风潮的追认和对国内外武侠流行文化的一次迎合。

但是,如果把主流文化界定为“主流意识形态”或“中国特色社会主义”思想文化体系,那中国大片则并不总是在主流的范畴之内的。以《夜宴》、《满城尽带黄金甲》、《投名状》为代表的武侠大片以宫廷、朝野的阴谋/倾轧代替了传统武侠的家仇国恨叙事,以复杂人性的分裂式塑造替代了传统武侠正邪分明、善恶分明的人物性格和形象的二元对立,以极端和纯粹的暴力/杀人技法炫耀性展示替代了传统武侠“以暴制暴”赋予暴力的合理性外衣。这是一类看不到微言大义和人性光辉与亮色、找不到侠肝义胆的英雄并随之认同和进行情感宣泄的一种超类型武侠影片,这样的影片“更进一步颠覆了类型电影底层的、关乎社会主流价值观和大众心理愿望的‘集体神话’”^①。总之,这样的大片悬置了数千年来在普通大众心目中的历史观和基本价值判断,不是去寻找武侠题材中与观众的情感共鸣,而是刻意地与之疏离,这样一部部大片不仅谈不上对社会主义核心价值观进行认同,相反,它们构成了对以儒家文化为核心价值体系的中国传统文化的一次次冲击和颠覆。

《集结号》的出现改变了这个局势。该片是迄今为止所有当代中国式大片中与主流文化和主流意识形态契合得最好的一部“新主流电影”,得到了政府当局、观众市场和主流舆论/艺术评论的高度评价。在影片获得票房和口碑双丰收的同时,学者评价该片是“主流电影的样本”、“有史以来最好的大片”、“中国式大片的标准”,而该片作为唯一一部被《新闻联播》和《焦点访谈》联合赞誉性报道的电影,则体现了最高意识形态管理部门对影片的肯定与推崇。2007年12月21日《新闻联播》在对《集结号》1分零9秒的报道中有这么一段解说词:“这部故事片以全新的艺术手段告诉人们,每一个牺牲都是永垂不朽的,不经过血与火的洗礼,不经过牺牲,就不会有我们现在的幸福生活。”这段看似相当八股的话不仅认同了该片的主流地位,而且还进一步地将该影片与政治上绝对正确的经典主旋律电影画上了等号。

《集结号》以后,2008年到2009年,大片与主流文化的合流趋势得到进一步加强,《梅兰芳》、《南京!南京!》、《孔子》都在佐证着这一个不争的事实。陈凯歌继《霸王别姬》后在《梅兰芳》中再次弘扬和彰显了京剧这门国粹的迷人魅力,这

① 洪帆:《国产大片中的叙事经济》,《电影艺术》2007年3期。

种形象与魅力作为东方文化奇观的“他者”对海外观众形成了吸引力。并且,京剧作为当代一个都市雅文化和时尚文化的典型代表也对国内都市年轻观众构成文化吸附力,由流行明星(黎明)饰演的梅兰芳本人强化了该片时尚的力量,并降低了观众对传统戏曲的认同门槛,导引了观众对本民族文化瑰宝的文化认同。更重要的是,影片重笔刻画的“美国巡演”、“打伤寒针自残罢演”以及“蓄须明志”等段落为观众塑造了一个伟岸的民族英雄的形象,并以此强化了作为想象共同体的民族形象、民族自尊的认同和凝聚力。

《南京!南京!》不仅是一部民族志似的题材,而且是属于被国家意识形态机器反复确认的“重大革命历史题材”,它本身与主流意识形态和主流文化的关系无需赘言。需要指出的是,陆川导演的这部电影并非单极地渲染战争给中国人民带来的巨大伤害和痛楚,他跳开狭隘的民族意识,以一个更为广角的历史观和战争观来看待和审视这场战争灾难,给了战争中的日本人一个全新的切片来表现他们的状态:一个是日军士兵角川,一个是他常去光顾的日本慰安妇,从一定程度上还原了同样作为人的日本人在战争这种极端状态下的痛苦历程。这是与同题材的《屠城血证》和《南京大屠杀》最大的差别,也是引起影片巨大争议的地方。争议的焦点在角川身上。他一方面给了姜老师(高圆圆饰)解脱的一枪,避免了她继续受辱,另一方面放走了“小豆子”。在强大的军国主义思想和战争机器操控下,他这样的醒悟是否来得太突兀和幻想化?这恐怕是在此前抗日题材作品中对日本军人塑造的最大突破,这样的突破考验了主流文化边界的弹性,虽然获得了主管部门的肯定(这样的突破直接呈现在银幕上就是最好的佐证),但却让许多人一时难以接受。

中国大片走向本土和主流文化有多个原因。其一,本土市场的凝聚力。就人口而言,大陆是世界上最大的电影市场。随着我们国家和社会经济的进一步平稳发展和整个社会经济水平的提高,观众将有更多的钱用于电影和相关产品的消费。这也就是说,中国的国内市场将变得更有吸引力。许多一开始奉行跨文化策略的大片最终没有在海外成功,而是在国内创造了票房奇迹,就是有力的证明。其二,海外征战的失利。如前所述,中国式的大片在初创期是对海外市场有着充分的考量和颇为乐观的预期的,但事实上只有《英雄》一部在北美市场的票房超过了5 000万美金,《功夫》和《十面埋伏》都只有1 000多万美金,^①更糟糕

① 资料来源: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?pagenum=3&id=foreign.htm>。

的是《无极》还遭遇了发行商的退货。这一切都在警示我们的大片投资方和创作者,“武侠”这个类型经历了《卧虎藏龙》和《英雄》的风光之后,在北美市场已经进入饱和疲软的市场状态,而除此类型以外,我们又实在没有任何类型可以在北美主流院线与好莱坞的强势对抗,于是对海外市场不切实际的预期戛然而止,转而对本土市场充分开掘并苦心经营。近年来《集结号》、《长江七号》、《梅兰芳》、《南京!南京!》等电影的市场成功也在进一步肯定着“本土制作大片化”的可能。于是,在这样的局面下,向本土主流意识形态靠拢,充分琢磨如何开掘和利用本土主流文化在观众中引起情感和价值共鸣也就成为了一种大片的共识。

其三,主流文化的转型。当下,以构建“和谐社会”为核心价值诉求的主流意识形态给予了主流文化更为宽泛和更具弹性的空间,主流文化本身具有了更大的包容性和凝聚力。我们后面还会对这一点详细阐述。

关于“主流文化”和“主旋律电影”

一部大片是否是主流大片取决于该大片和主流文化的关系。但是主流文化本身却并不是一成不变的,所谓“与时俱进”表明了主流文化是一个动态和发展的过程。与此相应,体现中国主流文化的主流电影也是一个动态和发展的过程。

“十七年”期间,在以“无产阶级革命”和“无产阶级政治”为主导的主流文化的指导下,中国电影逐步形成了以表现革命历史题材和革命现实题材为主的社会主义现实主义创作路线,努力塑造无产阶级正面人物、英雄人物,出现了一大批经典影片,如《钢铁战士》、《中华儿女》、《青春之歌》、《林则徐》、《红旗谱》、《红色娘子军》、《在烈火中永生》等。这些是反映主流政治文化的主流影片。同时其他和主流政治文化结合较好的艺术片和娱乐片也有存在,如《林家铺子》、《早春二月》和《五朵金花》、《刘三姐》等。在“文化大革命”中,“四人帮”意识形态控制下的中国电影工业曾出现一大批“写走资派”电影。粉碎“四人帮”以后的1976到1978年间,在新的政治领导下,则出现了一大批“批四人帮”电影。

1978年改革开放以后,情况变得比较多样化,因为这在政治上也是一个改革开放的时代,政治的宽容度大大增加。对应当时的主流政治文化,三类影片居于中心。一类是延续了十七年革命现实主义创作路线的影片,主要表现重大革命历史题材和现实题材的影片,如《南昌起义》、《西安事变》、《大河奔流》等,其基

调是积极的、正面的。第二类是根据《关于党内若干历史问题的决议》的基本精神对历史和现实进行反思的影片,如《天云山传奇》、《牧马人》、《人到中年》、《芙蓉镇》等,其基调是反省的、思考的。第三类是响应当时解放思想、改革创新的时代潮流而出现的探索片,如《小花》、《生活的颤音》、《苦恼人的笑》、《邻居》、《沙鸥》、《城南旧事》、《一个和八个》、《黄土地》等,它们不但在题材上进行了新的探索,而且在电影语言上也进行了大胆的创新和探索。尽管这一时期创作的题材和风格大大丰富,但是我们都可以在主流政治文化中找到它们的依据。

1987年,中国出现了第一个娱乐片高潮。也正是在这一年,政府提出了“主旋律”的口号。所谓主旋律影片,实际上相当于此前那些正面表达了国家主流政治文化、直接服务于革命和政治需要的那些影片。它们之所以被重新定义,是为了在新形势下重新强调它们的中心地位。因为它们现在事实上已经不是“唯一的”主流影片了。在新时期思想解放运动以后,电影创作主题和风格的多样化使得它们变成了“众多的”主流影片之一,且有被娱乐片压倒的趋势。出于这种考虑,1987年3月,电影局在全国故事片创作会议上首次提出了“突出主旋律,坚持多样化”的口号。同年7月4日,经中央批准,在北京成立了由丁峤任组长的革命历史题材影视创作领导小组(后正式更名为“重大革命历史题材影视创作领导小组”)。为了在拍摄经费上提供有力的支持,1988年1月,广电部、财政部决定建立摄制重大题材故事片的资助基金,“并在1987年至1991年四年内资助了《开国大典》、《百色起义》等六部影片,总金额为1 005万元,但真正对重点电影进行比较规范化和制度化的资助则是在1991年5月国家电影事业发展专项资金创立以后”。^① 1996年3月,在湖南长沙召开了建国以来规模最大的、规格最高的全国电影工作会议,正式推动和启动了电影精品“9550”工程,从政策和资金上扶持主旋律影片的制作。主旋律口号的提出明确了主旋律电影在当代中国主流文化的中心地位。

主旋律在中国主流文化中的核心地位在90年代得到进一步强化,这和90年代中国的主流文化的发展和变化密不可分。整个90年代,国家政权的合法性和凝聚力成为头等大事,这使得直接正面表达革命和政治主题的“主旋律”成为文化上的(不是商业上的)主流文化的唯一代表。在这样的政策指引下,20世纪90年代中后期,主旋律电影迎来了新时期以来的又一个高潮期。这其中有《鸦

① 《电影艺术》1990年第3期,第37页。

片战争》、《南京大屠杀》、《大转折》、《长征》等续写重大革命历史事件的影片；有《孔繁森》、《离开雷锋的日子》等聚焦具有时代精神的模范人物的影片；也有《红河谷》、《红樱桃》、《红色恋人》等“红色系列”电影，这是一类呈现出较强娱乐性的主旋律电影。而到了1999年，以建国五十周年和跨入新世纪为契机，《生死抉择》、《黄河绝恋》、《国歌》、《我的1919》、《横空出世》、《紧急迫降》、《冲天飞豹》等多部被官方舆论称为精品的主旋律影片集体问世，以致有电影管理层人士表示“中国电影在创作上迎来了第三个高潮”。

这一情况一直延续到新世纪。进入21世纪以来直到当下，也陆续有《太行山上》、《惊涛骇浪》、《荔枝红了》、《张思德》、《袁隆平》等多部主旋律影片出现。当然，纯粹主旋律电影推出的频度和力度在逐年降低也是一个不争的事实。

主旋律作为主流文化合法代表的地位虽然稳如泰山，但是主旋律在票房和市场上一直受到商业片的挑战，进入新世纪和加入WTO以后，更受到应运而生的一大片（新一代商业片）的冲击。主流大片的出现终于改变了主旋律电影的尴尬境地。

关于“主流文化”的新发展

中国大片放弃海外路线而改走本土化路线，是大片向主流文化靠拢的一个重要契机。而主流文化本身进行的调整，使其更具包容力则是吸引大片向主流文化靠拢，形成主流大片的另一个重要条件。例如《集结号》中既有革命战争和牺牲，也有对个人价值和荣誉的肯定；《梅兰芳》既表现了民族艺术、民族主义和爱国主义，也表现了艺术家的个人价值、个人生活，个人对生命价值的探索和个人对艺术的感悟；《南京！南京！》既表现了民族战争，也表现了国民党抗战，并且还通过日本士兵表现了对人性和战争的反思。这种被主流文化所接纳的表述和传统的以“党、国家、革命”为核心的主流意识形态相比有许多微妙的变化。为此，我们有必要对主流文化和表达这种主流文化的主流电影的新发展做一个考察。

在新世纪，经过十多年经济的平稳发展，中国的情况发生了变化，世界也发生了变化（冷战时期的无产阶级和资产阶级、社会主义和资本主义的对立变为地区和国家、发达国家和发展中国家之间的博弈这种更具弹性的关系），中国在世

界上的地位也发生了变化。在这一背景中,主流文化本身的调整 and 变化似乎也是必然的。

新世纪中国面对的是一个全球化的世界。此时,如何增强国家和民族文化的凝聚力(包括凝聚台湾和香港),提高国家的软实力成为首要考虑。主流文化开始更多地向民族历史和文化借鉴思想资源,提出了“以人为本”、“和谐社会”和“科学发展观”的口号。主流文化的内涵变得更为丰富,更具有包容性。主流文化最明显的变化或许是其核心价值观从以革命和政治为中心变为以民族和国家为中心。这既增加了主流文化对流行文化(一般商业片和商业大片)的吸引力,也使得《集结号》、《梅兰芳》和《南京!南京!》得以名正言顺地进入主流。

重新界定主流文化后一个不可避免的问题是和主旋律的关系问题。从概念上看,主旋律是一个比主流文化更为限定、更为严格的概念(无产阶级革命和社会主义建设);而主流文化则可以扩展到对国家、民族作正面呈现的一切相关主题。

在90年代,主旋律成为主流文化中“政治正确”的唯一代表,这一情况显然已经不适应新的主流文化的发展。在这一背景下,近年来中国电影理论界的研究重点出现了从主旋律电影到主流电影的转移。电影理论界的焦点对准如何建构、诠释中国主流电影、中国主流电影的产业和美学策略。2007年11月,中国艺术研究院影视研究所主办了题为“全球化视野下主流电影的文化认同及产业发展学术研讨会”。之后在2008年关于这一热点深入研究的理论文章仍层出不穷。胡克在《走向大众化的主流电影》一文中,分析了作为主流电影的主旋律电影,提出中国主流电影的观念是社会主义核心价值与市场经济发展带动的意识形态发展相结合的产物,是多种意识形态融合和平衡的产物。并认为,中国的主流电影正在、也必将继续走向大众化。建构个人主体性与艺术电影务实化都是基于此探讨出的走向大众化的路径之一。王一川阐释了“主旋律影片的儒学化转向”,贾磊磊则在《重构中国主流电影的经典模式与价值体系》中提出应当建构一种以经典电影的叙事模式为原型、以文化的核心价值体系为主旨、以兼容并蓄的电影美学理念为取向的中国主流电影。而这一论证的出发点在于用影像建构的大众对民族、国家历史的集体认同,不仅能够引导大众对中国历史的真实判断,而且能够完成国家对国民心理的现实导向。钟大丰直接提出主流电影是对市场规律的价值认同的观点,丁亚平与赵卫防则各有侧重地对中国主流电影中的历史、国家认同与民族电影表现加以分析并提出发展策略,等等。

这些讨论体现了对主流文化重新界定的种种努力。或许 2008 北京奥运会开幕式能够最好地诠释当下的主流文化。北京奥运会开幕式强调了国家民族主题而淡化革命政治主题,这或许可以理解为是新主流文化的新的重心之所在。该仪式呈现了五千年的中华文明,但是八十多年的现代和当代革命斗争和历史却被省略了。这一强调和省略既显示了新主流文化面对全球化的灵活性和弹性,同时也显示了新主流文化重塑国家和民族形象的新的重点。

但是,隔断新主流和主旋律的联系这种看法也可能是过于简单的。主流和主旋律之间有许多模糊地带,难以界定。主流的好处可能正在于它的模糊性,这样它就更具有包容性。在去年中国第八届电影艺术家代表大会开幕式上,刘云山同志的讲话中鼓励中国的电影艺术家们为拍好主旋律电影而努力,并没有关于“主流电影”的提法。这或许提醒我们,我们应该始终把主旋律作为主流电影的一根无形的脊梁。

结 语

总之,主流大片的出现是资本力量和政治力量共同推动的结果:资本力量发现了本土市场的商业价值;而政治力量则为大片对商业利益的追求指引了文化的方向,并提供了合法性。在这一合作中,资本力量之所以服从政治力量的指引,一方面固然源于(代表主流文化的)政治力量本身的凝聚力;另一方面则源于(代表主流文化的)政治力量对本土的经济资源具有极大的调配能力:电影生产和消费过程中的投资、生产、发行、上映档期、媒体宣传、参赛评奖、政府基金的资助、国家对文化产品的收购,乃至组织观众和市场等,都是政府行政力量能够加以影响的。

今天,中国的主流大片虽然仍然极大地依赖资本的动力,但这显然不妨碍它积极地服务于国家的文化建设。中国主流大片正在成为建设新的国家文化的有力工具,并成为文化领域内体现邓小平思想的一个典范。