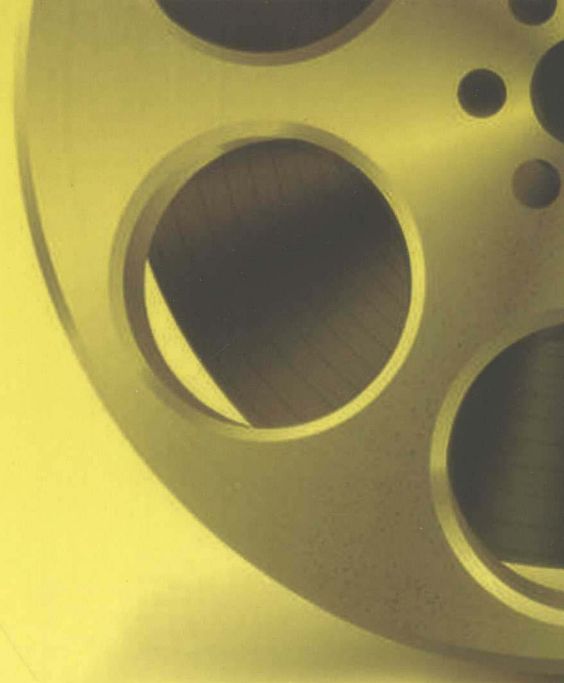




YINGXIANG BIAODA YU
WENHUA CHANSHI
ZHONGWAI YOUXIU YINGSHI XINZUO JIEDU

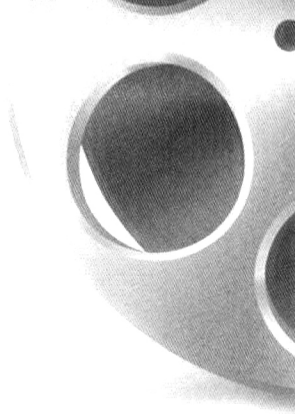
影像表达与文化阐释

——中外优秀影视新作解读

柴 焰 王小强 主编

山东人民出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位



影像表达与文化阐释

——中外优秀影视新作解读

柴 焰 王小强 主编

山东人民出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

影像表达与文化阐释/柴焰,王小强主编. —济南:
山东人民出版社, 2013. 2

ISBN 978-7-209-06997-7

I. ①影… II. ①柴… ②王… III. ①电影美学—研究
IV. ①J901

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 320074 号

责任编辑:崔 萌

影像表达与文化阐释

柴 焰 王小强 主编

山东出版集团

山东人民出版社出版发行

社 址:济南市经九路胜利大街 39 号 邮 编:250001

网 址:<http://www.sd-book.com.cn>

发行部:(0531)82098027 82098028

新华书店经销

莱芜市华立印务有限公司印装

规 格 16 开(169mm×239mm)

印 张 11.25

字 数 200 千字

版 次 2013 年 2 月第 1 版

印 次 2013 年 2 月第 1 次

ISBN 978-7-209-06997-7

定 价 27.00 元

如有质量问题,请与印刷厂调换。 电话:(0634)6216033

目 录

影像表达与文化阐释	1
-----------------	---

电影类

牺牲与救赎

——《金陵十三钗》赏析	21
-------------------	----

平凡的人物，不平凡的温暖

——《桃姐》赏析	29
----------------	----

不灭的灵魂与信仰

——《赛德克·巴莱》赏析	35
--------------------	----

直面现实“搜索”人性

——《搜索》赏析	40
----------------	----

民俗奇观的展现与叙事的偏离

——《白鹿原》评析	49
-----------------	----

直面民族伤痛 洞析苦难中的人性

——《一九四二》评析	55
------------------	----

战争就是毒品

——《拆弹部队》评析	63
------------------	----

死亡谱写生命之曲

——《入殓师》赏析	68
-----------------	----

绝处重生：思考“人”的内涵

——《127 小时》评析	73
--------------------	----

国王的励志与人性的光芒	
——《国王的演讲》赏析	78
向好莱坞默片致敬	
——《艺术家》赏析	83
一匹马的战争史诗	
——《战马》影评	88
白与黑的镜像	
——《黑天鹅》赏析	93
心有猛虎，细嗅蔷薇	
——《少年派的奇幻漂流》评析	103

电视剧类

六色人物欢乐聚同福	
——《武林外传》人物评析	111
不可窥探的灰色地带	
——《潜伏》人物评析	118
不要说我叛逆轻狂，是我我而不是你的映像	
——《我的青春谁做主》赏析	126
爱情在历史硝烟里成长	
——《我的娜塔莎》赏析	132

纪录片类

亲历与疏离的诗性记录	
——《海上传奇》的影像解读	139
坚持的意义 梦想的力量	
——《语路》赏析	147

《舌尖上的中国》：食物背后的乡愁	155
《海豚湾》叙事技巧探析	160
客观中立的“审美式批判” ——《监守自盗》对人性恶部分的叙事赏析	168
后 记	175

电影是一门年轻的艺术，自 1895 年诞生起，其历史还不足 120 年。电影虽然年轻，但是与文学、音乐、戏剧、舞蹈、绘画、雕塑等其他具有悠久历史的艺术门类相比，却是后起之秀。电影以科技发展为支撑，与市场联姻，还汲取了其他各门艺术的长处，从而形成了科技与人文、商业与艺术、娱乐与认知高度融合的独特文化品质。正因为电影有着如此复杂的血脉背景和属性特征，使得我们对电影的整体考量，不能简单地用艺术或科技甚或商业的视角作出评价。要认识电影，理解电影，就必须以一种广阔的文化视域内进行，尽管对于每个具体的影片我们仍然可以从某个特定的视角进行评价。

一、影像、技术与表达

电影兼具时间特性和空间特性，同时又兼有声音、色彩等独具特色的视听特征，因此，与其他艺术相比，电影更具综合艺术特性。在今天看来，对于电影的这种

理解是显而易见和理所当然的。但是，就电影的传统和过去而言，这种综合的实现却经历了一个渐进的过程：作为一门综合艺术，电影的艺术特性与科技的发展和进步息息相关。

作为综合艺术，电影根基于人们对影像世界所具有的热情。就人类视觉文化的发展历程而言，这一热情首先是对影像世界的执著。从人类社会进入原始阶段起，处于幼年的人类就学会了用较为抽象的图形来表情达意，之后，二维平面世界的绘画和三维世界的雕塑，成为人类几千年来在影像世界表情达意的重要领域。在这些领域，人们在对比影像艺术和其他艺术的对比中，展现出他们对影像世界的认识。在古典时期，除了皮影戏、木偶戏等通俗娱乐性艺术，影像艺术基本上属于空间艺术领域。到了现代社会，现代文明特别是现代科学技术的发展，为影像艺术的空间属性转向时空结合提供了技术支撑。在这一转变进程中，摄影技术的发明成为一个重要的过渡因素。自1824年至1826年，法国人尼埃普瑟发明摄影之后，摄影就迅速成为一门与绘画接近但又完全不同的空间艺术。尽管有着来自宗教方面的阻力（认为摄影会把人的灵魂“摄”走），但摄影艺术在全世界迅速广泛地传播开来，初步显示出现代影像艺术的巨大生命力。摄影术的诞生，促生了正在蓬勃发展的西方资本主义社会中商人和科学家们的兴趣，为了使技术利润最大化，他们就像麦哲伦、哥伦布等探险家一样充满渴求，坚持探索将摄影术的静态影像转化为动态影像的路径。在欧洲大陆，法国、英国、比利时、奥地利等国的科学家们引领着这一探索风潮；在美洲大陆，发明大王爱迪生几乎发明了与电影相关的所有产品。不过，在探索过程中，爱迪生是一个完美主义者，他试图将幻觉动态影像的发明与其同步的声音完美结合起来，但是没有获得成功。在19世纪90年代，尽管欧美各国的科学家们发明了诸如“电影视镜”（美国爱迪生发明）这样的电影技术，但是，在竞争中，法国路易·卢米埃尔兄弟发明的“活动电影机”获得了最终的胜利。1895年12月28日，卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛大街“大咖啡馆”地下室用他们发明的“活动电影机”放映了《工厂大门》等影片，这标

志着电影的正式诞生。

电影的诞生，显然是现代科技的产物。它的诞生，满足了人类利用活动的影像表达生活的梦想。对于这种表达，法国人皮埃尔·布尔迪尔在谈论摄影艺术时曾指出：“实际上‘机械之眼’的完善就是根据对客观性和美学完美的通俗表征而实现的，这种表征的界定标准是相似性和易读解性。”^① 布尔迪尔对摄影的评说，显然可以延伸到影像的动态表达。在卢米埃尔的影片中，工厂主题和家庭主题的影像，以其对现实生活朴素的、近乎记录似的展示，让观看影片的大众看到了与自己一样或者他们向往的生活。针对电影中树叶被风吹动，海浪冲击岸边，风把烟吹散等舞台上看不到的景象，乔治·萨杜尔记录道：“早期影评家对这些画面曾经这样惊讶地赞许道，‘这和现实中我们看到的自然情景完全一样’！”^② 通过这样的影像记录，卢米埃尔兄弟的影片展示了资本主义上升时期生活中积极的一面。

正如西方艺术广泛流行的模仿论传统一样，电影的幼年显然也遵循着这一理论传统。但是，随着电影技术的发展，电影独特的表现手法逐步被发掘。自1897年法国人乔治·梅里爱发明“停机再拍”以后，电影的镜头剪辑连接技术日趋完善。对魔术和神话的喜好，以及对影像拍摄的兴趣和探索，使得梅里爱的电影突破了卢米埃尔兄弟的现实主义传统。戏剧方式的排演，摄影特技的应用，神话或科幻式的剧情，等等，梅里爱的电影逐渐突破了模仿论传统。这样，电影表达从模仿记录的方式演变为包括记录和表现在内的多种方式。在电影诞生初期，电影的多种表达方式经过美国人埃德温·鲍特更加圆熟的蒙太奇技术，以及格里菲斯气势磅礴的影视艺术表现手法而日渐展现出影像艺术的独特性。

然而，电影作为一门艺术终究是以科技为父的艺术，在电影表达中，

① [法] 皮埃尔·布尔迪尔：《摄影的社会定义》，载罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，广西师范大学出版社2003年版，第52页。

② [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1995年版，第21页。

深深地留下了科学技术的基因。当电影诞生之初没有声音的时候，商业和科技联姻，进行着不屈不挠的影音同步探索。随着声学技术的提高，1927年，美国华纳兄弟出品的电影《爵士歌王》实现了影音同步的梦想，引起了轰动。美国明星兼导演金·凯利1952年编导并主演的经典电影《雨中曲》，清晰地记录了这一影视界的科技革命对电影产生了怎样的冲击。影音同步最直接的结果，是去掉了影片中需要说明的字幕；同时，影片中曾经必须用动作来表现的许多内容，用声音来交代就能够轻而易举地实现。影音同步，是电影诞生以后的第一次技术革命，这一革命使电影的表达不再单纯地依靠影像。这样，在电影表达中就出现了一个艺术问题：声音使电影整体的表达更为流畅，但是声音有可能成为削弱影像表达深度和厚度的罪魁祸首。正是基于这一考量，一批重视影像表现深度和厚度的电影艺术家近乎执拗地拒绝着声音，其中最为著名的，是在美国成就其崇高地位的英国电影艺术家卓别林，在有声电影出现后，依然坚持了他的无声电影拍摄，并留下了许多部传世喜剧经典。对于电影的发展来说，影音同步是电影技术进步的整体趋向，但是，就艺术的角度考虑，声音也的确有可能减弱影像表演的深度。今天，我们看许多经典默片电影，的确可以感受到影像表达所产生的独特效果。观看中国20世纪30年代吴永刚导演、阮玲玉主演的默片《神女》，我们可以感受到一种内敛、含蓄、伤感、悲凉而又不失温馨和希望的境界，这一境界的展现，主要是靠阮玲玉的影像表演实现的。在影片中，阮玲玉扮演一位年轻的妓女，她因躲避警察被恶霸霸占，并成为恶霸的摇钱树，她虽然曾经逃离了恶霸，但终不能摆脱恶霸的控制，为了儿子，她只好忍辱负重，最后，为了儿子的教育费，她忍无可忍，刺死了恶霸而获罪。就影片而言，基于吴永刚对中国古典艺术境界的理解，他很好地运用了阮玲玉的影像造型、动作与神情，达到了“大音希声”、“无声胜有声”的艺术境界，从而使《神女》成为中国默片电影不朽的经典。默片时期的经典电影，也许从一个侧面证明了电影从根本上是基于影像表达的。不过，这并不意味着默片是电影发展的方向，有声电影取代默片是电影发

展的必然。

基于科学技术的基因，电影艺术在 20 世纪 30 年代发生了影音与色彩同步的第二次技术革命，在 50 年代产生了宽银幕、立体声等第三次技术革命，在 70 年代实现了影像技术与数字技术结合的第四次技术革命。与影音同步革命相仿，每一次电影技术革命，都给电影艺术的表达带来了冲击。色彩革命给电影带来了更具真实感的艺术效果。在 1964 年意大利导演安东尼奥尼拍摄的电影《红色沙漠》中，色彩比影音表达更具革命性，色彩给人带来的联觉心理，在这个影片中持续发酵。影片色彩整体上表现出的压抑感，通过灰暗的主色调与绿色、红色等其他色调的对比而显示出超越现实的独特感受。色彩在这个影片中具有了独立的表现意味。色彩的出现总体上丰富了电影表达的手段和内容，但是，在许多情况下，在凝重的历史感方面，黑白片的手法仍然被广泛地使用，比如在历史纪录片中及一些追求特殊艺术效果的电影中（比如姜文的《鬼子来了》）。与色彩的革命相似，宽银幕在影像表达方面，具有更强的画面传达能力，在全景、远景等宏大的场景中，宽银幕的效果异常明显，这对于史诗性的鸿篇巨制而言，无疑是极富价值的。但是宽银幕的缺陷在于，在特写镜头的拍摄中，它留出的空白太多，这对具有大量细腻的特写镜头的影片而言，宽银幕具有其不足之处。与其他技术革命相同，数字技术推动了电影发展，使电影的表现技术更加丰富，尤其是在科幻、武侠等类型的电影中，其表现功能更加突出。但是，数字技术的短板在于滥用和做作。当代电影中，许多电影在商业利益和娱乐刺激的推动下，将电影中的人物动作弄得神乎其神，将电影中的事物做得过分超越人们的现实经验，使得影视表现远离观众的生活经验，造成了影像艺术人文价值方面的某种缺失，像张艺谋的《英雄》、陈凯歌的《无极》等，都有这种倾向。

电影的诞生和发展，与科技的发展息息相关。理解电影，必须要把握电影的科技基因。不过，说到底，电影虽然因科技而诞生，但它的生存和发展却要立足于表达。也就是说，电影必须作为一种艺术门类进行

发展，才有它存在和发展的理由。

二、幻觉与真实

作为一门年轻的艺术，电影在表达的过程中，首先是通过影像幻觉来实现的。早在摄影术被发明出来的同一时期，西欧的科学家们便试图用光学给人们在事物运动过程中造成的幻觉延留，创造可供人们娱乐的“幻盘”。对于其中的原理，乔治·萨杜尔指出：“在我们眼前每秒钟以24画格（从前是16画格）的速度转动的影片，之所以能给我们以运动的幻觉，是因为反映在我们眼膜上的形象不会立即消失的缘故。我们眼睛的这一特点——或者说这一缺点——即形成在眼膜上的滞留性，可以使一块燃烧着的木炭在被挥动时，变成一条火带。”^① 根据这一原理，一时间“幻盘”、“诡盘”、“走马盘”等影像幻觉娱乐发明不断问世。这里，问题的重点不在于这些发明，而在于这种影像幻觉的原理，促生了后来我们所熟悉的动画电影。等到摄影术发明之后，这种影像幻觉的原理很快被运用到电影摄像的发明创造中，电影意味着“快速摄影”和连续摄影。

到了卢米埃尔兄弟发明“活动电影机”之后，在电影的美学定位中，他们淡化了摄像机的物理摄像的幻象特性，注重了影像与现实生活之间的关联性，形成了鲜明的纪实风格。如果说在卢米埃尔兄弟那儿，电影的纪实性特征引人注目，那么从梅里爱后期电影开始，这种纪实性风格便逐步被摄影的技术性虚构所打破，戏剧表现方式、魔术手法和特技的运用突出了这一点。之后，到了美国人埃德温·鲍特那里，他利用镜头与镜头之间的剪辑连接，将故事叙述得天衣无缝，实现了电影独特的语言追求，即通过蒙太奇的手段，实现观众对影像感觉上的真实。在鲍特的电影《一个美国消防队员的生活》中，用镜头与镜头的连接组合

^① [法] 乔治·萨杜尔：《世界电影史》，徐昭、胡承伟译，中国电影出版社1995年版，第1页。

来虚构和讲述故事的手法显得圆熟贯通。特别是消防队员楼上楼下的不同行动镜头之间，鲍特用一根贯穿楼上楼下的滑竿做出视觉暗示，让观众忘却了影像关联中可能的虚构。于是，在电影诞生后，当电影作为一门新兴艺术的地位被逐渐明确的同时，有关电影艺术美学的争议也逐渐显露出来——关于“真实”的不同见解和论争。

在电影发展史上，在影视美学追求上，逐渐形成了两类相反的美学理论。一种是现实主义美学原则，它在理论渊源上遵守了西方艺术模仿论传统，追求影像世界对客观世界的再现性。与之相反的，则是表现主义美学原则，它在理论建构上将作为影视语言的蒙太奇推到了一个影视艺术表现的核心位置。对于这两个流派的美学原则，美国电影理论家路易斯·贾内梯指出：“现实主义较想保持一种幻觉，即他电影中的世界是未经操纵而较客观地反映了真实世界。另一方面，形式主义者却丝毫不做这种处理。他会故意使素材影像扭曲或风格化，使大家明白其影像并非真的事件或事物。他会故意扭曲其细节的时空脉络，使其‘世界’与真正的物质世界大不相同。”^① 贾内梯所谓的形式主义，即表现主义。这一美学原则产生重大影响，主要是通过格里菲斯等人的电影，以及前苏联电影界著名的蒙太奇学派的理论建构而产生的。前苏联蒙太奇学派的第一个研究者库里肖夫，是一个形式主义者，凭借年轻人的探索勇气，他把格里菲斯的电影《党同伐异》拆成了镜头碎片，在进行镜头重组过程中，他发现了镜头剪辑连接过程中的表现功能，发现同一镜头在和其他不同镜头剪辑连接过程中，会产生不同的表意内涵。他的这一发现后来被称为“库里肖夫效应”。库里肖夫之后，普多夫金和爱森斯坦成为表现主义蒙太奇理论的重要理论家。立足于库里肖夫的研究，他们把蒙太奇的研究，从形式转向了内容，强调了蒙太奇的表现功能。其中，爱森斯坦更是将这一理论推向了极致，在“杂耍蒙太奇”理论中，他认为电影不是让观众坐在电影院里体验和消遣的，他突出了电影的教

^① [美] 路易斯·贾内梯：《认识电影》，焦雄屏译，世界图书出版公司 2007 年版，第 2 页。

育宣传功能，甚至认为电影的主要功能就是向观众灌输思想。对于表现主义来说，电影影像的“真实”不是再现的真实，而是表现的真实，利用镜头的剪辑和链接使影像完美地表现出生活的真谛，是电影美学的最高追求。与表现主义美学原则不同，现实主义美学原则在电影诞生的阶段便已经确立，即要求影像具有纪实性功能。不过，现实主义美学原则真正成为一种具有世界影响的理论，则是在意大利、法国电影实践中逐渐建立和完善的。意大利新现实主义电影要求在拍摄中遵循纪实性原则，要求“把摄像机扛到大街上”，反对虚构背景，减少艺术加工。这一美学原则的奠基人柴伐蒂尼认为“生活就是艺术”，在编导他那著名的经典电影《偷自行车的人》时，柴伐蒂尼曾归纳了六项原则：一是用日常生活事件来替代虚构的故事，二是不给观众提供出路的答案，三是反对编导分家，四是不需要职业演员，五是每个普通人都是英雄，六是采用生活语言。在这部不朽的影片中，我们可以看到，这些美学原则被忠实地贯彻在了影像表达之中。继意大利新现实主义之后，将现实主义美学原则推到高峰的，是法国新浪潮电影。著名的电影批评家安德烈·巴赞提出了“长镜头”理论，巴赞认为电影发明的心理依据是观众要求再现完整现实的幻想，因此，他认为摄影应当作为自然的补充，而不是替代，他推崇用长镜头产生的段落镜头去客观地记录生活，同时强调景深技巧的运用。

表现主义和现实主义在美学原则上的对立，形成了电影艺术表现性在幻象和真实之间的张力结构。今天，当我们观看《战舰波将金号》和《公民凯恩》时，两者之间美学原则的差异显得更加直观，前者著名的“敖德萨阶梯”利用了蒙太奇表现段落，后者实录性景深技巧的运用，让观众惊叹两者的巨大差异。然而，回过神来，当我们明确知道前者的蒙太奇表现是为了突出思想表现功能，而后者的纪实性影像居然是虚构性表达时，两者间看似不可逾越的鸿沟就会消弭——两者皆是通过影像“幻觉”来调动观众对社会生活某种真实的把握，只不过两者提供给观众的体验略有差异。事实上，电影史上的大多数影片，都介于这两种美

学风格之间，正如贾内梯所指出第三种风格——古典电影（classical cinema）风格是大多数电影所呈现出的艺术特征。

在把握了电影影像的这种影像幻觉性特征之后，我们必须把握电影影像带给我们的真实，是具有影像世界的内指性的真实。也就是说，无论是现实主义还是表现主义，影像都是通过幻觉作用于观众，而真正的“真实”，则在于作为观众如何把握这一内指性的幻象世界，以及这一世界所要表达出的生活意蕴和价值是什么。对于影像幻觉和艺术真实之间的关系，还是路易斯·布努埃尔说得好，他说：

在一个心灵自由的人手里，电影是一种重要而危险的武器，它是借以表现思想、感情和本能世界的高级手段。在人类所有表现手段中，对电影影像的创造性处理，在方式上最容易使人联想到人们在睡觉时头脑所起的作用。一部影片就像对一个梦的不自觉的模仿。

电影的发明似乎是为了表现已深深植根于诗歌的下意识生活。^①电影是对幻觉性的“梦”的模仿，然而它的背后却有深厚丰富的生活本真的东西存在着。

三、商业娱乐与意识形态

理解电影，除了科技和艺术基因之外，还有一个和电影的诞生和发展息息相关的不可忽视的因素，那就是商业因素。商业因素可以说是电影自身发展内在的动力。

纵观电影史，几乎所有国家的电影发展进程中，商业因素都是一个不可忽视的因素，也正因为商业因素，促进了电影作为商品的全球迅速扩散。在欧美，电影业的发展似乎在一夜之间全面展开。欧美资本主义上升时期的商业进取心，使得电影这一新的发明被赋予了极为厚重的商业回报，而电影发明后的实际业绩显示，它没有辜负发明者们的这一期望。卢米埃尔兄弟发明电影后，马上将其投入了商业运行，而其他电影

① [美] 李·R·波布克：《电影的元素》，武菡卿译，中国电影出版社1992年版，第1页。

科学家则坚持不懈地继续努力创新，以使自己的发明能够占据领先地位，进而获得好的市场回报。梅里爱在自己的庄园里建起了摄影棚，成立了电影公司开始营业，并获得了良好的商业回报。爱迪生的专利发明在成功地获得专利使用费用方面，获得了巨大成功；同时，导演们为了逃避这种费用，使得美国电影业向法制观念淡薄一些的西海岸转移，并最终造就了好莱坞神话。出于商业目的，电影于1896年就被传入印度；在中国，虽然被认为是中国第一部电影的《定军山》发生在1905年，但是据说在1896年8月2日夜晚上海徐园“又一村”的一次游艺活动上，“西洋影戏”就已经以每人两角小洋的观赏价格传入……商业的力量如同一种魔力指挥棒推动着电影业的全球化扩展。在中国，抗战前夕，电影业的发展基本上全靠商业资本；1945年到1949年中国电影的成熟也得益于商业资本的自由竞争。在欧美，电影业的发展遵循着自由竞争的商业模式不断推进，电影艺术的四次技术革命，没有一次不是在商业利润的推手下进行的。在全球电影之都的好莱坞，八大电影公司的兴衰，会让我们发现其中主导其变化的因子无不是商业指挥棒。

在商业因素的推动下，电影公司生产出大量的影像产品投放市场。在商业规律面前，作为文化产品，电影生产依然要靠消费作为中介。对此，在《〈政治经济学批判〉导言》中，马克思曾指出：“生产直接是消费，消费直接是生产，每一方直接是对方。可是同时在两者之间存在着一种中介运动。生产中介着消费，它创造出消费的材料，没有生产，消费就没有对象。但是消费也中介着生产，正是因为消费替产品创造了主体，产品对这个主体才是产品。产品在消费中才得到最后完成。”^①由于消费成为电影产品的中介，因此，如何提供给观众满意的消费价值，成为电影在商业生产方面重要的考量。

在电影的消费价值方面，观众的精神需要成为核心因素。人类的精

^① 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，载《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1995年版，第8~9页。

神活动的复杂性，使得电影的消费价值具有了不确定性。在人类的精神消费中，既有高尚的消费动机，也有卑下的消费动机。前者体现为对人类生活意义和价值的某种追求和向往，而后者则体现为视觉、听觉等感官方面的刺激。因此，电影作为文化产品，由于人们的精神需求的介入，使这一领域充满了意识形态色彩；人们消费动机的复杂性，则使电影生产和消费领域的意识形态更为复杂。比如，1923 年中国明星电影公司在商业运行失败濒临破产之际，公司推出了郑正秋以道德伦理为看点的《孤儿救祖记》，结果获得了空前的成功，挽救了公司。对于电影业，郑正秋有要“在营业主义上加一点良心的主张”，《孤儿救祖记》的成功，是商业的成功，更是道德伦理意识形态消费的成功。另外，20 世纪 20 年代中期开始到 20 世纪 30 年代初的中国影业，以“稗史派”或“民粹派”为标签的“天一影片公司”，在占领南洋市场时，其主打也是传统文化对南洋华裔的吸引力。然而，20 世纪 20 年代末 30 年代初，当民族自觉意识不断高涨时期，“明星”和“天一”们的意识形态消费策略就显得陈旧和不合时宜了，于是，“联华新派”成为电影公司中的革新者，引导了左翼意识形态消费的电影市场格局的出现。与 20 世纪二三十年代中国电影业电影商业运行相似，意大利新现实主义电影在二战后的兴起，美国歌舞片在二战后的繁荣，法国新浪潮电影向人内心的探索发展，前苏联蒙太奇学派的兴盛，等等，世界各国电影在商业化推进的凯歌声中，意识形态因素仍然在其中起着举足轻重的作用。

电影的商业运行和意识形态消费之间的张力在很大程度上促动着电影业的发展和转向。但是，全球化和席卷全球的消费主义思潮在很大程度上让两者之间的张力变得更加复杂。一方面，全球化导致文化的交流和互渗加剧，这种文化交流和互渗则引起了民族文化的警觉。作为文化产业强势国家的影视产品，不留痕迹地将异质性的文化和意识形态传播到全球各个地区；而作为文化产业弱势的国家，在文化和意识形态方面则有被渗透和演变的危险，从而形成文化危机和意识形态危机。在金·凯利、史泰龙、施瓦辛格等美国明星的电影中，我们会明显感受到好莱坞