

坚守与跨越 丛书
JIANSHOU YU KUAYUE CONGSHU



今日 文坛

第五辑

贵州省文联文艺理论研究室 编
贵州省文艺理论家协会

贵州人民出版社



今日 文坛

第五辑

ISBN 978-7-221-08401-9



9 787221 084019 >

定价：36.00元

坚守与跨越 丛书
JIANSHOU YU KUAYUE CONGSHU

今日 文坛

第五辑

贵州省文联文艺理论研究室 编
贵州省文艺理论家协会

贵州人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

今日文坛. 第5辑 / 贵州省文联文艺理论研究室, 贵州省文艺理论家协会编. —贵阳: 贵州人民出版社, 2009. 3

(坚守与跨越丛书)

ISBN 978 - 7 - 221 - 08401 - 9

I. 今… II. ①贵… ②贵… III. 文艺理论—文集 IV. I206.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第191769号

坚守与跨越丛书

今日文坛第五辑

贵州省文联文艺理论研究室
贵州省文艺理论家协会 编

责任编辑 / 黄 瑛

封面设计 / 陈红昌

出版发行 / 贵州人民出版社

社 址 / 贵州省贵阳市中华北路289号

(邮编:550004)

印 制 / 贵阳科海印务有限公司

规 格 / 787mm × 1092mm 1/16

印 张 / 14.25

字 数 / 250千字

插 页 / 4

版 次 / 2009年3月第1版

印 次 / 2009年3月第1次印刷

印 数 / 1-1000册

书 号 / ISBN 978 - 7 - 221 - 08401 - 9 / 1 · 1753

定 价 / 36.00元

此书获中共贵州省委宣传部贵州省文艺创作专项资金资助

中国现当代文学艺术研究

主 编 / 何光渝

执行副主编 / 倪 明

书 眉 题 字 / 戴明贤

编 稿 / 陈 武

陈亚丹

白 雪

李 晶

目 录

CONTENTS

略论改革开放三十年的中国电影	黄俊杰	1
改革开放三十年中国电影发展综述	郝南飞	11
从传统到现代的跨越		
——社会转型期中贵州戏剧的演变与发展	王颖泰	36
透视余华作品中的三种叙事策略	资宏华 朱伟华	47
试论当代土家族作家文学的族群意识		
——以孙健忠为个案	向 红	53
在先锋与写实的天空飞翔		
——读谢挺的中短篇小说有感	李国清	68
黔地绽奇葩		
——读赵雪峰诗集《缪斯八部》	王寿琼	73
抽象之物寄情于心,文人雅气贯注于物		
——读白雪的版画	李 晶	82
蹇先艾小说《水葬》版本探析	叶有根	87
不该遗忘的作家		
——寿生乡土小说及其命运	张运刚	100
边缘的行走——潘年英的跨文体写作	蔡京君	108

寻踪乌蒙古与今 编织长篇经和纬

——吴学良《六盘水文学长篇创作资源论纲》解读 杨永贵 124

新历史视角下的家族史叙述

——陈忠实长篇小说《白鹿原》解读 彭南曙 130

“莲花”的诞生

——评安妮宝贝的长篇小说《莲花》 方 奕 135

“揭秘”《红灯记》

——电视剧《红灯记》成功因素略说 周 晨 142

叙事学视野下小说《祝福》的电影改编

安战全 148

“十七年文学”的城市想象

刘成才 157

后现代语境下主旋律电影叙事策略变化的成因分析

何天洋 163

论意境在中国电影里的传承与嬗变

陶 然 181

后 记

224

白雪版画新作

白 雪 227

略论改革开放三十年的中国电影

黄俊杰

【摘要】 中国电影的经济体制改革决定了中国当代电影的创作及其美学观念的发展和变化。1979年至1987年是持续计划经济时期,跟以前所不同的是在思想上的“拨乱反正”和对极“左”思潮的清算。电影本体论开始受到思想解放了的中国影视界的高度重视和重新认识。观念的变化带来了电影语言的更新。第四代和第五代导演分别以其“诗化手段”和“影像风格”共同打造了新时期电影的第一座高峰。1987年至2001年是中国电影从社会主义计划经济逐步向社会主义市场经济转型的历史时期。中国电影形成了娱乐片、主旋律片、艺术片三足鼎立,并行发展的格局。西方各国纷纭复杂的现代电影理论也先后涌入中国,促进了中国电影理论的发展与更新。2001年加入WTO以后,中国电影工业的基础和创作格局也发生了剧烈的变化。第六代导演碎片式写作在丰富影像类型的同时也部分延续了传统的古典美学风格。中国的武打片已成为得到国际市场认可的具有中国独特风格的类型电影。中国的电影市场和文化资源决定中国必将成为屹立于世界电影强国之列的电影大国。

【关键词】 改革开放 中国电影 计划经济 WTO

截止到1978年党的十一届三中全会胜利召开,中国电影在新中国成立后近30年的极“左”路线影响下,特别是十年浩劫中,跟国民经济一样濒临破产。17年几度起伏泛滥的极“左”思潮,到1966年臻至高峰,其后10年的“文化大革命”导致了中国电影和电影理论的灭顶之灾。江青等人的所谓

“三突出”原则将权力意志翻译成僵化的模式——“在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。”拍“样板戏”总结出来的经验是：“敌远我近，敌暗我明，敌小我大，敌俯我仰。”这些符咒语式的原则、经验竟不可一世地主宰中国影坛长达10年之久。

在这30年中，不管是前17年还是后10年，在意识形态方面，最大的失误就是给文学艺术加码加负达到了无以复加的地步。所以17年中的电影创作禁忌甚多。不过在清规戒律和审查制度极为严格的情势下，我国的电影艺术家们还是创作出了诸如《刘三姐》、《五朵金花》、《李双双》、《甲午风云》、《林家铺子》、《早春二月》等佳作，确实已属不易，然而还要累累遭到挑剔（指“政治思想”上的挑剔而不是艺术上的精益求精）。把文艺视若洪水猛兽，戴着有色眼镜和放大镜“钻皮出其毛羽，洗垢求其瑕疵”，在鸡蛋里挑骨头。从《武训传》开始一直到《早春二月》、《兵临城下》、《逆风千里》等等，无不遭受厄运；及至“文革”时期，竟连17年的所有电影都给否定掉了，最后只剩下了“八个板、三个战、西哈努克团团转”^①。如果说文苑一片荒凉，那么影苑就更加惨不忍睹。

就此意义而言，30年的改革开放不管怎么说在新中国都算得上是一次了不起的变革。当然，正如之前近30年的极“左”路线“冰冻三尺，非一日之寒”一样，改革开放30年的“大地解冻，也并非一日之暖”，也有一个渐渐消融的过程。记得当初连《天山云传奇》、《牧马人》都有人说成是“大毒草”，电视剧《水浒传》也有人主张禁映。可见政策制度容易改变，而人们思想观念的转变却有一个漫长的甚至是艰难的过程。

改革开放30年来，中国电影的工业体制和美学风格都发生了巨大的变化。在这些变化中，中国电影的经济体制和市场体制的变化是起着决定性作用的，它决定了中国当代电影的美学追求和创作面貌的变化。

—

1979年至1987年，中国电影进入了一个改革开放的崭新时期。这一时期，中国电影在继承计划经济时期所形成的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的同时也在思想上“拨乱反正”，

对为害甚久的极“左”路线予以清算。关于人的主题的深化以及人道主义的理想构成了这一时期电影的思想层面。在美学层面上则掀起并推进了中国电影语言的现代化革命,改变了中国电影落后于世界电影的被动局面,创作了一大批在中国电影史上堪称经典的不朽之作。之中既有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,又有根据《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》、《巴山夜雨》、《湘女潇潇》等;还有跟电影新观念的时代潮流相适应的改革创新影片如《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》、《红高粱》等。

新时期不仅是第四代、第五代导演的“黄金岁月”,而且也是中国电影“黄金岁月”。第四代导演创作的最显著特征就是电影的诗化手段。以吴贻弓的《城南旧事》为开端,中接吴天明的《人生》、丁荫楠的《孙中山》、黄蜀芹的《人鬼情》、滕文骥的《黄河谣》,谢飞的《黑骏马》紧随其后。这些作品合力诗化了中国电影的银幕空间,它们从时空复现的叙事策略、温柔敦厚的影像表达和身心投入的情感结构三个层面,揭示了第四代导演为了思想启蒙、文化反思和人性诉求而诗化历史的主体意识。在技术上,第四代导演的电影语言较之前三代更加丰富,他们接受了“闪回”、“逐格拍摄”、“时空交错”、“镜头内变焦”和“长镜头”等拍摄手法和表现形式,这些表现为电影自我意识觉醒的艺术技巧大大地丰富了中国电影的表达语汇。

电影语言的更新是以电影观念的更新为先导的。1978年12月18日我党召开的具有划时代意义的十一届三中全会,不仅把我国的国民经济从濒临崩溃的危险边缘挽救过来,使之走向腾飞,而且使上层建筑各意识形态领域也发生了深刻的变化,从根本上改变了人们的思想观念与精神面貌,这从我们的文学艺术及其理论的百花齐放、百家争鸣的兴旺繁荣景象也可见一斑。观念的变化使中国电影重新发现了自己,自我意识加强,并不失时机地吸取了“文革”期间在西方即已流行的电影新观念。其中影响较大的、比较突出的理论体系便是法国的著名电影评论家安德烈·巴赞的“影像本体论”和德国学者齐格弗里德·克拉考尔的“物质现实复原论”。这些在过去被视为禁区的电影理论开始受到思想解放的中国影视界的高度重视和重新认

识。一时间我国影视圈内言必称“巴克”，争相更新电影观念。

1979年初，白景晟写了《丢掉戏剧的拐杖》^②，对中国传统的戏剧化电影发起冲击。紧接着张暖忻、李陀的论文《谈电影语言的现代化》^③，以世界电影史上几次重大的电影语言变革为例，论证中国电影形态落后之症结在于“还都基本上遵循所谓戏剧式电影这一种程式”。强调“当代电影在叙述方式上完全可以冲破旧框框，去探索更接近现实、更自如地表现电影艺术家对生活的认识手段”。文章推崇巴赞的“电影本体论”和长镜头、电影造型、电影心理等艺术表现手法。这篇论文适应了当时一群锐意革新的中青年电影导演的美学追求，有人称之为第四代导演的“艺术宣言”。其直接的结果是：除一批新风格影片的出现之外，便是影视理论与影视评论写作单一浅表的形式被打破。

在这里需要特别加以说明的是，刚去世不久的影坛泰斗谢晋作为第三代导演，在改革开放的最初年月，以其独特的艺术实践和有别于传统的但又保持着传统特色的电影叙事模式（如其作品《天云山传奇》、《牧马人》、《芙蓉镇》等），实际上对第四代导演的“艺术宣言”也起到了艺术实践上的启迪作用。在电影变革上，他走的是一条和第四代、第五代导演完全不同的道路。第五代导演特别是第六代导演采用碎片式写作，而谢晋则是在不破坏整个电影叙事结构的情况下进行改革，他的创作特点是从原有的电影内部进行变革。改革开放以后谢晋的电影作品，影响是深远的，至今还未完全被人们所理解和认同，还有待更进一步的探讨。

第五代导演紧承第四代导演之后，对艺术形象的塑造从主要是对诗画传统的传承进入到了在新语境里的嬗变。第五代导演及其探索创新的作品，占据了20世纪80年代国内影坛颇为重要的地位。他们对中国电影的复苏和振兴作出了积极的贡献。第五代导演完全背叛了中国电影的“影戏”风格，淡化情节，淡化人物，甚至故意解构情节，追求“影像”风格。把中国电影从戏剧化程式扭转转到纯粹的银幕，使习惯于欣赏完整故事框架的人们初步领略了电影意象美学的魅力，并以其独特的东方式审美风格与深厚的民族文化底蕴震撼了世界影坛。可以说，第五代导演早期的艺术探索片是中国电影冲出峡谷的一股激流，为中国电影的发展冲出了一条宽广的道路。第五代导演中张艺谋的激越洒脱，陈凯歌的沉郁凝重，田壮壮的含蓄悲壮，吴

子牛的清新冷峻,李少红的清丽流畅等,使得悲剧、崇高、诙谐、幽默、荒诞等不同的诗意审美形态在这一时期都得以初试牛刀而且出手不凡。可以说第五代导演在艺术上是激越的一代、叛逆的一代,是嬗变多过传承的一代。

1987年至2001年是中国电影从社会主义计划经济逐步向社会主义市场经济转型的历史时期。在转型期,中国电影形成了娱乐片、主旋律片、艺术片三足鼎立,并行发展的格局。娱乐片从边缘走向中心,主旋律片持续走红,艺术片各奔前程。关于娱乐片,特别值得一提的是冯小刚在20世纪90年代末期导演的喜剧贺岁片。1997年他推出中国内地第一部以贺岁片名义“上市”的电影《甲方乙方》,在电影市场上一炮打响,取得了全国票房3000万元的骄人业绩,光北京一地票房就高达1000万元。随后的《不见不散》、《没完没了》、《一声叹息》、《大腕》等在票房上都是独占鳌头,傲视群雄,稳坐头把交椅。由此开始,一窝蜂跟拍的其他贺岁片也大多数均取得不俗业绩。主旋律影片得到政府的有力支持,许多影片本身在票房方面也是喜人的。例如1997年国产影片票房收入排行榜,多部主旋律影片进入前10名:《鸦片战争》(第1名)、《红河谷》(第2名)、《大转折》(第3名)、《离开雷锋的日子》(第5名)、《紧急迫降》(第8名)、《大进军》(第10名),其中前5名影片票房逾千万元。到了2000年,《生死抉择》创造了国产影片票房收入的奇迹,击败了所有进口影片,成为当年中国电影市场的票房收入冠军。该片投资500万元,而全国票房达1.2亿元,从投资回报效益而言,是史无前例的。^④

转型期艺术片得以生存和发展的三个基本策略是国际化、市场化和主旋律化。张艺谋、陈凯歌拍摄的《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《风月》、《霸王别姬》等兼顾了市场化和国际化口味;而以冯小宁的《黄河绝恋》、《红河谷》、《紫日》三部曲为代表的主旋律电影,将战争与人性的永恒母题,与共和国主流意识形态话语相结合,也取得不俗的成绩。

20世纪80年代中后期,中国电影理论又出现了新的热点。其一是伴随第五代电影的兴起,对第五代电影的研究风靡一时,如郑国恩等人对电影造型的意象性研究。另一个热点是关于娱乐片的讨论和电影观众学的初探。中国电影观众在20世纪70年代末80年代初,曾达到每年290亿人次的天文数字。而伴随电视、录像的迅猛发展和市场经济涌动,其后电影观众人次

持续下滑。电影界出现了娱乐片主体论,这方面的理论成果,有贾磊磊的《皈依与禁忌:娱乐片的双重选择》^⑤等。

从20世纪80年代中期开始,巴赞热逐渐降温。西方现代电影理论诸如结构主义符号学、精神分析学、叙事学、意识形态理论、女权主义批评、阐释学、接受美学、第三世界理论、后现代主义、后殖民主义、文化批评等先后涌进。翻译介绍西方现代电影理论的翻译家,有崔君衍、李幼蒸、李迅等。尼克·布朗等一批美国电影学教授多次来华讲学,传播西方现代电影理论。

西方现代电影理论迥异于传统的电影理论。如波德维尔概括的,传统理论所面对的是电影的本性是什么,其中涉及电影和其他艺术的关系以及电影和现实的关系等问题。现代电影理论则逐渐发展成一种独立于影片制作的电影美学,具有作为一门学科应有的概念和范畴,理论体系严密,学院气息浓厚。西方现代电影理论的引进和吸收,拓展了中国电影研究的空间,丰富了研究方法和电影评论语言,活跃了批评思维,使中国电影理论与西方接轨,取得了相当丰硕的研究成果。

然而这种萌生于西方后工业社会并带有突出抽象思辨性的、与电影艺术实践疏离和标新立异的西方思维特征的理论和方法,与现实中国文化的改造和融合,还有相当长一段路程要走。远婴在《现代性文化批评和中国电影理论》一文中回顾十多年来西方现代电影理论引入中国的进程后指出:“这一理论现代过程依然无法摆脱第三世界民族文化处境所面临的尴尬:借用西方话语,遭际忽视本土文化特性的指责;拒绝西方话语,又缺少一套独立的行业话语体系。在电影批评中,不论是本体论,抑或文化说,都不过是外国理论的中国版:我们从中获得了灵感和视野,但却没有由此派生出中国的电影理论模态。”^⑥

二

2001年12月11日,中国正式加入WTO。这标志着中国经济发展进入了一个新的阶段,也意味着中国电影工业进入了一个新的阶段。加入WTO给中国电影工业带来的最大影响是使国内的电影工业和国际的电影工业进一步融合,这种融合也导致了创作理念的发展和变化,也就是所谓的媒体

“全球化”。全球化时代的中国电影有跨文化制作和本土化制作;从资本规模上看,有大片制作、常规制作和低成本制作。

跨国资本和跨国市场的诱惑在这一时期导致了跨文化制作趋势的加强。在这里,艺术片、商业片和主旋律片的区别不是主要的,关键是它们都想利用国际资本并占有国际市场。当然在这一点上,艺术片和商业片占有优势。它们在此之前已经有了进入国际市场和争取国际资本的成功经验。在这一时期,跨文化制作的大片以张艺谋的《英雄》为肇始,其后有《十面埋伏》、《天下无贼》、《无极》、《夜宴》和《满城尽带黄金甲》等一系列“大片”。跨文化制作中也有一些中小成本的艺术片,它们力图通过在国际电影节上获奖来寻找生存空间,如新生代即第六代导演的一些影片。

第六代导演认为,观看影片是将影片中的人物从静态的物质符号中解放出来并还原为鲜活生命的唯一可能的途径。至此,观众对于影片不再是可有可无的被动接受,而是居于影片欣赏的中心,是实现影片审美价值不可或缺的因素。而且,观众解读影片不是被动的,而是积极主动的。观众的想象力、直观理解能力、体验能力被充分激活,并把自己的人格、气质、生命意识渗透进去,完成一次艺术形象的再创造,体味到艺术家创造这个艺术形象时不曾说出,甚至不曾想到的东西。

因此,20世纪90年代后期直到新世纪,第六代导演如王小帅的《青红》、娄烨的《苏州河》、路学长的《孔雀》、张杨的《洗澡》、贾樟柯的《小武》等影片视线从边缘人扩展到普普通通的小人物的生存境遇,呈现出苦涩的生命原生态。他们的影片关注普普通通的小人物的日常生活、喜怒哀乐、生老病死等。基于第六代导演的碎片式写作、关注个体生存的影像风格,这一代导演的作品也呈现出荒诞的、断裂的美学风格,丰富了影像的类型。“生而迷惘也生而勇敢”,第六代导演在用碎片进行写作,执著于个体抒发、用荒诞的表述来延写镜像的同时也有部分延续了古典美学传统的作品,如《那人那山那狗》、《暖》、《天上的恋人》等。

霍建起的《那人那山那狗》是一部含蓄隽永、空灵流转的电影。它如诗如歌,恬静悠远,如一篇沁人心脾的散文,一幅从容舒缓的水墨画,深山、梯田、小溪、青松、曲折蜿蜒的山路、飞翔的纸飞机,合奏成一曲悠扬的交响乐,驱走了人们的疲惫、浮躁、冷漠而使之置身于心灵的恬静,让观众和剧中的

父子俩一起,在那片葱葱郁郁的绿中行走,与大自然相拥。

统观加入WTO以来的中国电影,从“民族化”到“泛亚化”到“抗美”、“反韩”的“欧化”——中国电影的创作理念和国际化运作策略究竟以哪种模式为好?我们将拭目以待。但有一点是可以肯定的,那就是中国电影应该坚守自己的文化身份:文化方向(二为)、文化追求(主旋律与多样化)、文化标准、文化范式、文化理想和文化管理。文化标准即三性(思想性、艺术性和观赏性)的统一,做到“三精”即思想精深、艺术精湛、制作精良。文化理想即做出自己的文化品牌和文化代言人。

这一时期的娱乐片中影响较大的莫过于具有中国民族特色的武打片。其中在国际上较有影响的几部武打片如成龙主演的《飞龙再生》,是其继《红番区》之后在国外发展的又一部量身订制的影片,这说明中国式武打片已成为得到国际市场认可的具有中国独特民族风格的类型电影,《卧虎藏龙》获奥斯卡奖及《英雄》的高票房与轰动均能说明这一点。这一时期武打片的国际化倾向也十分明显,创作者将中国式的神话兼童话穿插其中,更有寻找和争夺宝物秘籍的中国古典式的传统话语形成全片的中心线索。何平导演的《天地英雄》在这方面就有新的发展。如果说《英雄》过多地追求形式的话,那么《天地英雄》则较好地结合了传统武打片的精髓;如果说《英雄》表现的是以秦为代表的“胸怀天下”的“大一统”的理想化构想的话,那么《天地英雄》则表现了盛唐光昭日月、询唤周边“年年进贡、岁岁来朝”的感召力和吸引力的理想化构想。两部影片都拍得阳刚大气,但一个重外,一个重内;一个朝着富有哲理的人物类型的多重化升华,一个则向血肉丰满的个性化的人物形象倾斜(孤胆英雄校尉李,阴险狡诈的响马子安大人,至于莱西和将军之女稍嫌单薄);一个环境营造较为抽象,一个外景拍摄较为具体,有实感(大漠戈壁);一个情节粗略,一个故事性强(为争夺宝物不惜追逐沙漠、滴水甘露、孤城血战、烈火围城)。

这类影片从内容到形式都极具中国特色,尽管在国际化的道路上又向前迈进了一步,如中国功夫与枪战结合,英雄美女、特工男女搭档等好莱坞、“007”式的打磨与改造,均未能改变骨子里的中国传统作风与气派。首先它必须以中国角色为主角,以中国武打为主打。如果说《飞龙再生》具有西方编导东方化的特点,那么“双雄”则具有东方编导西方化的特征。这也说明

了东西方文化大融会的当代性发展趋势。这种国际化的创作尝试不可避免地会导致幼稚病的产生。可见国际化与民族化是一个有待进一步深入研究的二律背反的大课题。

但《无极》却似乎有点例外,在全球化语境中制造了被西化了的现代东方神话。片名是东方的道教观念:无极生太极,太极生两仪,两仪生四象。人神不分的时代,西方的命运女神被移植到了东方,审判大将军一场更设置了西方式的长老院,结尾对命运的抗争说教又完全是现代化的。这些都反映了第五代电影从20世纪80年代崇尚艺术的“寻根文化”、“民族精神”文化以及对历史的反思与变革心态一下跳到了时下后现代的自我颠覆与质疑,但在加入WTO后的市场竞争中又不得不以一种抽象混杂的形态出现。流露出了东方主义所批判的那种西方文化中心倾向。

第五代导演形式主义的视觉快餐文化,我们认为还是以张艺谋的对民族文化的夸饰与张扬更有看点和卖点,陈凯歌则应该走他自己曾经执著追求过的另外一条道路。当然,在《无极》中他并非完全摒弃了这种追求,只是被形式化和肤浅化了。他的“奴隶”、“主人”、“权力”、“爱情”、“忠诚”、“命运”等诸多历史、哲学和艺术的命题显得混杂而无要领。“谁是主人”的命题并不比张艺谋的“谁是英雄”的简单命题来得更有深度和力度。“命运是可以改变的”的现代观念也不比“大一统”的观念更有现实感、说服力和历史文化积淀。他的叙事策略也有机械套用结构主义语义学家格雷马斯“符号矩阵”范式之嫌。从《卧虎藏龙》到《英雄》、《十面埋伏》再到《无极》,对占领国际市场的争夺战略大概已经走到了终极。对此我们应有清醒认识,张艺谋的商业片并非打入国际市场的唯一标准,不同的导演和艺术家完全可以根据自己的风格优势打造自己的品牌,艺术最忌讳的就是“一窝蜂”、“赶浪头”,不仅陈凯歌的《无极》不被看好,而且冯小刚的《夜宴》也在模仿中失去了自己的个性。跨文化制作不能走得太远,而本土化制作应该迎头赶上。

本土化制作主要瞄准国内市场。因为就人口而言,中国是世界上最大的电影市场。同时,随着国家经济的进一步发展,政府对市场的控制力和影响力也会加强。它会加大对电影工业的投入,并进一步利用它在宣传和发行上的资源和手段。这将会直接推动主旋律影片的持续发展,并吸引某些娱乐片和艺术片向主旋律靠拢。近年来,《张思德》、《太行山上》、《云水谣》

的出现和成功就是这一趋势的重要标志。本土化制作通常以中小投资为主。但是,2007年《集结号》和《投名状》的成功代表了本土化制作大片化的新趋势,值得我们加以关注,它告诉我们,本土化制作也完全可以进入国际市场。

加入WTO后,中国的电影工业的基础和创作格局都在发生剧烈的变化。作为一个人口大国,中国的电影市场为中国的电影工业奠定了坚实的基础;同时,中国的文化也为中国电影创作提供了丰富的资源。因此,我们有理由相信:中国有条件成为一个电影大国,也必然会成为电影大国。

【注释】

①“文革”期间由于极“左”思潮泛滥,国内只准放映八个“样板戏”电影和《地雷战》、《地道战》、《南征北战》三部“十七年电影”,纪录片也以当时柬埔寨前国王西哈努克亲王在中国生活的新闻报道为主。故云。

②白景晟:《丢掉戏剧的拐杖》,《电影艺术参考资料》,1979年第1期,北京:中国电影出版社。

③张暖忻、李陀:《谈电影语言的现代化》,《电影艺术》,1979年第3期。

④陈犀禾:《改革开放三十年来中国电影的工业和美学》,上海电影发行放映公司编:《永乐通讯》,2008年12月15日。

⑤贾磊磊:《皈依与禁忌:娱乐片的双重选择》,《当代电影》,1989年第2期。

⑥远婴:《现代性文化批评和中国电影理论》,《电影艺术》,1999年第1期。