

“传媒新视野”丛书

秩序与正义

中国电影的
全球化想象和文化认同建构

▼ 吴海清 张建珍◎著



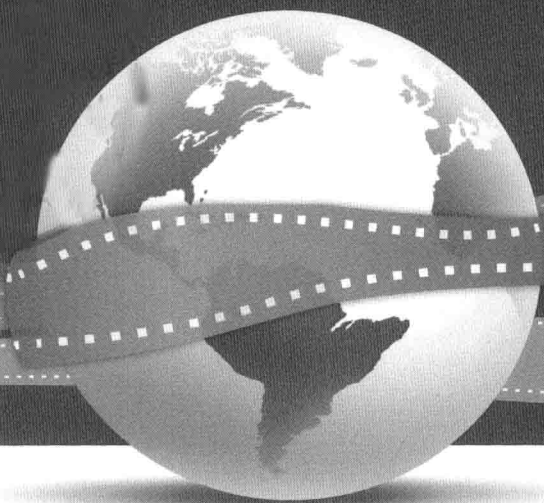
CP 中国电影出版社

“传媒新视野”丛书

秩序与正义

中国电影的
全球化想象和文化认同建构

▼ 吴海清 张建珍◎著



CFP 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

秩序与正义：中国电影的全球化想象和文化认同建构 / 吴海清，张建珍著. —北京：中国电影出版社，2013. 12

(传媒新视野丛书)

ISBN 978 - 7 - 106 - 03836 - 6

I. ①秩… II. ①吴…②张… III. ①电影市场—研究—中国 IV. ①J943

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 315587 号

秩序与正义——中国电影的全球化想象和文化认同建构

吴海清 张建珍 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司
版 次 2013 年 12 月第 1 版 2013 年 12 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16
印张/18 字数/300 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03836 - 6/J · 1493
定 价 45.00 元

目 录

导言 全球化与文化认同焦虑 / 001

现代性冲动高涨下的民族文化身份焦虑 / 004

大众文化与经济全球化双重挤压下的生存焦虑 / 009

文化全球化冲击下的大国意识形态焦虑 / 015

本书的研究思路 / 021

第一章 中国电影从现代化想象到全球化想象 / 033

1. 现代化想象、全球化想象及断连带 / 034

2. 中国电影的现代化想象 / 036

第二章 全球化想象之一：中国电影的全球秩序与正义想象 / 045

1. 生命欲望的张扬及现代性主体的困境 / 045

2. 全球化社会秩序与伦理想象 / 068

2.1 现代化叙事与全球化叙事的混杂 / 068

2.2 建立在权力基础上的全球秩序想象 / 071

2.3 建立在人性基础上的生活伦理世界的全球性想象 / 089

3. 大片意识形态：全球化幻想与话语权焦虑 / 103

3.1 阴谋结构支撑的大片叙事 / 104

3.2 叙事核心：正义还是权力？ / 108

3.3 大片叙事伦理的正义转向 / 111

4. 大片叙事危机：价值悬置与形式的意识形态 / 114

4.1 从形而上的悲剧到世俗的苦难 / 115

4.2 拉姆洛丹的困境——世俗人的困境 / 117

- 4.3 形式的意识形态化——当下中国电影的困境 / 119
- 4.4 全球化主体想象的挫败——《哈姆雷特》与《喜马拉雅王子》之比较 / 121
- 5. 全球风险与民族政治的合法性——中国电影的风险想象 / 131
 - 5.1 人类学中心视野中的生态危机叙事——《可可西里》的生态危机影响再现 / 132
 - 5.2 风险与国家政治的正当性证明——社会动员的集体想象 / 139
- 结 语 / 141

第三章 全球化想象之二：中国电影日常生活空间想象 / 143

- 1. 市民阶层的兴起及现代化叙事中的市民主体 / 144
- 2. 全球化语境中传统与现代的价值失语 / 147
- 3. 全球、本土混杂共生中的市民主体想象 / 157
 - 3.1 日常生活世界与制度交叉处的市民形象建构 / 158
 - 3.2 全球化语境中市民主体的退却与狂欢 / 164
- 4. 市民主体的符号化和游戏化：荒诞喜剧 / 176
 - 4.1 荒诞喜剧的符号组织方式 / 178
 - 4.2 无指涉性符号和去价值化 / 180
 - 4.3 荒诞喜剧价值无涉中的价值旨归 / 185
- 5. 中国电影的全球化自由流动和身份想象 / 189
 - 5.1 全球空间流动与身份想象 / 190
 - 5.2 全球资本权力中的身份想象 / 194
- 结 语 / 198

第四章 全球化想象之三：中国电影的社会边缘想象 / 201

- 1. 全球化语境中中国社会重构与底层身份焦虑 / 203
- 2. 全球化语境中的边缘生存策略 / 207
- 3. 全球化的幻景及边缘者的主体性缺失 / 210
- 4. 《色·戒》：历史和人性的双重困境 / 218
 - 4.1 个人叙事中的历史剩余物 / 219

4.2 爱的虚空和个体叙事的终结 / 226

5. 流动者的困惑——中国电影全球移民想象 / 231

结 语 / 234

第五章 全球化语境里中国电影发展路径 / 235

1. 华语电影抑或是华人电影 / 235

1.1 华语电影概念之发展 / 236

1.2 华语电影概念之反思 / 242

1.3 华人电影概念抑或华语电影 / 246

2. 中国电影发展的第三条道路 / 251

2.1 中国电影三大关系产生的历史分析 / 251

2.2 中国电影发展的第三条道路 / 261

结 语 / 273

参考文献 / 276

导言 全球化与文化认同焦虑

自 20 世纪以来，意识形态领域的现代化与民族化的纠葛就一直是中国文化中一个挥之难去的症结式问题，而在 20 世纪后期民族主义和全球化意识形态之间的关系又成为人们思考个体与国家命运的重要话题域。作为现代文化建构的重要部分，电影等现代电子媒介决定性地改变了现代与传统的关系，改变了人们想象自我和想象世界的方式。^① 因此，也有电影学者指出：“一部现代中国电影艺术的历史就是一部如何处理现代化与民族化的关系的历史，是现代化与民族化这两种意向性的矛盾、背离、纠葛或融合的历史。”^② 改革开放之后，中国在逐渐走向世界的过程中，又面临着日益加剧的全球化进程，这是现代化之后中国社会再一次重要的转型。中国电影在未完成现代化的基础上，不得不迎头面对全球化的剧烈挑战。当代中国电影实际上是在现代化进程和全球化进程的夹缝中艰难地寻求着自己的道路，经历着一波又一波去地化/重新在地化、去民族化/重新民族化的惊涛骇浪^③。体现在电影理论研究上，便是一面希望迎头赶上世界电影理论的先进潮流，一面又希望挖掘和发展理论的民族个性；一面欣喜于好莱坞大片给中国电影产业带来的深刻变革，一面又为其严重压缩了国产电影的生存空间而忧心忡忡；一面希望中国电影走向世界，获得世界认可的渴望，一面又担心其民族文化身份在全球化意识形态影响下的丧失。纵观改革开放以来的中国电影研究，交织着各种各样的论争，充斥着各种层面的焦虑。由于这些焦虑基本上都是围绕着国家、民族话语所建构的文化认同而

① Arjun Appadurai. *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Seventh printing 2005. P. 2 - 4.

② 陈旭光：《“全球化”的悖论：现代化与民族化》，《当代中国影视文化研究》，北京大学出版社 2004 年版。

③ Yingjin Zhang. Preface in *East Asian Cinemas Regional Flows and Global Transformations*. Edited by Vivian P. Y. Lee. Palgrave Macmillan, 2011, viii.

展开的，压抑甚至排斥了其他视角反思中国电影的可能性，也就在某种程度上难以让人充分理解中国电影的现实。所以，在理解张艺谋、陈凯歌等人的电影时就会出现或者从启蒙/传统文化、东方/西方等视野批评他们电影的主流方法，而忽视了身体、性别、感性、地方、权利等多种视角批评这些电影现象的可能性，更是无法理解王家卫电影拒绝通过宏大叙事建构任何固定身份，甚至有效消解集体身份的问题，当然也无法理解李安《色·戒》的民族叙事的个人化质疑和魏德圣《赛德克·巴莱》中的族群问题。另一个突出的例子就是面对全球化，中国电影忽而忧心电影市场和电影文化场域成为全球电影的跑马场，忽而忧心中国电影无法走向全球。其思考电影的基本话语就是民族电影，就是将民族电影作为一个整体，将民族文化作为一种同质性的、已经完成的文化，这种全球/民族的二元对立思考方式严重影响了中国电影整合全球资源的可能性。因此，从文化身份与全球化的互动关系来考察中国电影无疑是一个颇具建设性意义的反思路径。由于文化身份或者文化认同是一个涉及多元文化的现象，关系到性别、空间、传统、社群、市民、族群、宗教等诸多问题，可以比较广泛地解释任何个体和社会存在的多元构成和认同，正如阿马蒂亚·森所言：“全球政治对立往往被视为世界宗教和文化对立的必然结果。确实，即使不是那么明确，这个世界正日益被视作各种宗教或文化的联盟，而人们的其他身份则被完全忽视。隐含在这种思维路径之中的是这样一个古怪的假设，即可以根据某种‘单一而又涵括一切的标准’来将世界上所有的人加以分类。对世界人口的这种宗教或文化分类导致了一种人类身份的‘单一主义’（solitarist）认识，这种认识将人们视为仅仅属于某一单个群体（或是像现在这样根据宗教或文化区分不同人群，或是像以往那样按照民族和阶级来加以区分）。单一主义的认识往往容易导致对世界上几乎每一个人的误解。在我们的日常生活中，我们把自己视为各种各样的群体的成员。同一个人可以毫不矛盾地既是美国公民，又来自加勒比地区，还可以拥有非洲血统。此外，还可以是一名基督徒、自由主义者、女性、小说家、女权主义者、异性恋者、一个主张同性恋者有权利自行其是的人、戏剧爱好者、环保积极分子、网球迷、爵士乐弹奏家，而且坚信外层空间也有智慧生物存在，并迫切渴望与他们交流（最好是用英语）。上述的每一个群体——她同时属于这些群体——都给予她一种特殊的身份。没有一种能够算得上是该人唯一的或单一的成员资格或身份。既然我们不可避免地拥有多重身份，在每一情况下，我们必须确定，各种不同的身份对于我们的

相对重要性。”^① 因此，如果人们通过文化身份与全球化之间的开放性关系视野来思考个体、各种共同体、全球化等之间的霸权、抵抗、边缘、整合、差异、同化、裂缝、对话等多种互动关系，在地方、国家、区域、全球各种空间结构中理解中国电影的文化建构，则可以更好地理解中国电影文化。

我们认为将文化身份和全球化作为方法来思考中国电影，一个重要价值就是可以开放自由、多元、公平的电影文化空间，这种方法可以在个人、地方、国家和全球之间以协商和批判的形式展开，而这种协商和批判的对话改变了以民族、国家为基础的个人认同和民族关系建构，为建构全球、国家、地方、个人、民族、跨国存在的正当秩序创造了可能性，^② 也为思考电影、想象全球化时代的世界秩序和社会正义提供了可能性。而且，今天的中国和中国电影已经置身于深度的全球化之中，全球化已经不再是中国和中国电影边界之外的力量，中国和中国电影业不再是外在于全球化过程的无关紧要的旁观者。一方面，全球化经济、文化和政治力量已经彻底地重建了中国社会和中国电影，就后者来说，无论是中国电影表现全球化的形象和想象全球化中的自我身份，还是中国电影已经通过资本、明星和文本等多种方式接受了全球化的建构性影响，建立在某种地理和文化界限上的中国社会和中国电影已表现出流动性、生成性和对话性。另一方面，中国和中国电影也已经在深刻地影响全球和全球电影。就中国电影对全球电影的影响来说，不仅中国电影市场的增长对好莱坞电影越来越具有举足轻重的作用，促使好莱坞电影文化考虑中国受众的文化认同要求，而且韩国电影也受中国电影市场等因素影响，在近几年改变了与中国合拍电影的态度，愿意更多考虑中国受众的文化趣味。从这种意义上来说，中国电影或许正在创造更加具有混杂性、多元性的全球电影文化和中国电影文化。如果上述描述具有一定的现实性，并且是中国电影未来的趋势之一，那么，从文化认同或者文化身份与全球化关系的角度来考虑中国电影，对中国电影提出关于全球秩序和正义想象的要求也是题内之意，更何况好莱坞电影固然具有全球电影话语权，也在提供全球秩序的想象性建构，但好莱坞电影的美国中心主义的想象和将其他文化，尤其是东方文化他者化的情形还是非常突出的，而中国电影如

^① [印] 阿马蒂亚·森：《身份与暴力：命运的幻象·引言》，李风华等译，中国人民大学出版社2009年版，第2—3页。

^② Keith Suter. *Global Order and Global Disorder: Globalization and the Nation - State*. Greenwood Publishing Group, Inc. 2003.

果真正形成了参与全球电影经济和电影文化对话的实力，并能够提供更加开放多元的全球性秩序与正义的想象，无疑有助于世界电影的全球化想象与叙事。

另外，如果从文化身份与全球化关系的角度观察 1980 年以来中国电影的焦虑，我们大体上可以将之分为三个主要的症候，即以西方化、现代化、现代性为特征的文化与民族文化认同之间冲突的焦虑；以市场化、经济全球化等与中国电影生存危机之间冲突为核心的焦虑；以全球化与大国崛起的时代话语权建构之间的冲突为核心的焦虑。

现代性冲动高涨下的民族文化身份焦虑

在中国现代文化和政治历史的发展与演变的过程中，民族话语在同启蒙、阶级、国家等话语遭遇时，都各有一番不同的命运。在中国传统的天下、朝廷和文化身份等遭遇到危机之时，中国的政治家、思想家和媒体等开始用国家、民族等来思考自己的身份认同，^① 民族与文化、国家的融合也在这一时期开始形成，并构成中国早期的民族主义。余英时指出：“近代中国出现过的各式各样的现代化思想和政治运动，其能掀动人心于一时大抵皆以民族主义为出发点，并基本上假借着民族主义的动力。”^② 而罗志田则认为：“将晚清以来各种激进与保守、改良与革命的思潮条分缕析，都可以发现其所包含的民族主义关怀，故都可视为民族主义的不同表现形式。”^③ 抗日战争胜利之后，民族存亡危机消除，阶级矛盾成为国内主要矛盾。当民族主义遭遇到阶级话语时，民族主义话语如何同阶级话语整合成为关系中国前途的问题。应该说近现代中国的政治和文化一直试图以阶级话语整合民族话语，但这一话语关系建构在新时期遭遇到危机，而开始了用民族主义、国家主义话语等改造甚至消去阶级话语。此后，民族话语中尽管存在着激进的和温和的多种形态，但民族话语的正当性和合法性却没有遭遇到很严重的挑战，甚至因为后殖民主义、现代化、全球化等而得到强化。^④

正是在这样的历史时期和现实文化语境之中，中国电影从长期的封闭状态

① [日] 川岛真：《从天朝到国家》，见复旦大学历史系、复旦大学中外现代化进程研究中心编《近代中国的国家形象与国家认同》，上海古籍出版社 2003 年版。

② 余英时：《中国现代的民族主义和知识分子》，《联合报·副刊》1975 年 5 月 1 日。

③ 罗志田：《乱世潜流：民族主义与民国政治》，上海古籍出版社 2001 年版，自序第 1 页。

④ 李时涛主编：《知识分子与转型时期中国的命运》，时代文艺出版社 1999 年版。

中解放出来，但在走向世界的过程中，始终持续着一场激烈而尖锐的论争，即电影的民族化问题。

关于“电影民族化”的争论几乎是与新时期电影起飞同步进行的。1979年张暖忻、李陀在《谈电影语言的现代化》一文中，指出20世纪70年代末电影界存在的一种倾向：“有些同志总是把向世界电影学习和‘民族化’对立起来，以强调‘民族化’来反对向国外的先进艺术学习。”“向世界电影学习，有一个问题必须解决，那就是如何民族化的问题。”由此开启了“电影民族化”讨论的序幕。这一话题在1979年和1980年相继召开的一系列电影工作会议上成为众人瞩目的争论焦点，并在1980—1981年形成了波及全国的第一次讨论冲击波。1985—1986年间，随着“新儒学”在东亚兴起，文化寻根思潮席卷中国文艺界，同时“第五代”电影导演们的探索电影也迅速崛起，“电影民族化”问题在此背景下再次掀起讨论热潮，罗艺军、邵牧君等人的笔墨交锋构成了这次冲击波的中心。之后，国内文化氛围有了较大的改变，现代观念深入人心，电影创作的重心向娱乐化倾斜，电影研究热点落在新批评方法的引介与运用，关于“民族化”的第一次讨论随之才告消沉。^①

资深电影理论家罗艺军从20世纪80年代初到90年代，先后发表了一批有关论文，曾汇编为《中国电影与中国文化》。其基本理论观点可总结为：“中国电影艺术和中国电影理论需要追随时代发展不断向现代化演进，但这种演进不是消融而是保持和发展其民族个性。”因为“中国文化是一种与西方文化异质的文化体系，电影这种诞生于现代西方文明的艺术形式的引进，经过中国文化的选择、民族审美理想的熏陶、民族思维方式的改造后，在艺术内容、艺术形态和理论走向上，呈现出诸多民族特色，近百年的中国电影史，在文化层面上便是东西方文化剧烈撞击和融合的历史”^②。王愿坚、李俊、林杉等学者也从各自的角度认为应当提倡“电影民族化”^③，有学者指出，这种“加强电影民族性的声音实际上是经历了‘文革’的文化虚无主义、文化的大断裂后，一种全民族的历史寻根意识在电影领域中的反映，属于历史修复活动”^④。这种

① 参见王丽娟：《新时期“电影民族化”的讨论综述》，《南京师范大学文学院学报》2003年第4期。

② 罗艺军：《中国电影理论研究——20世纪回眸》，《中国电影年鉴》2005年。

③ 王愿坚等：《关于电影民族化问题的讨论》，《文艺报》1980年第7期。

④ 张中全：《重读新时期以来关于中国电影民族化的论争》，《电影艺术》2005年第6期。

观点有一定的历史合理性。但在这场讨论中，理论界对片面强调民族化的守成主义立场有过比较一致的批评，认为在当时的历史状况下中国电影的走向应更多强调对外来电影文化的引进而不是中国传统文化的批判继承和发展。钟惦棐指出：“真实地反映中国人民的现实生活，就必然是民族的。电影与其他艺术形式不同，过分强调民族化有副作用。”李泽厚指出：“不能把那些固定的僵化的形式，说成一定是民族形式，过分强调民族性，排斥外来的东西，经常是民族要趋于保守的时候。”邵牧君则认为：“‘民族化’是一个针对外来文化的口号，它要求把外来文化的影响置于民族文化传统的管辖之下，把外来文化改造成符合民族传统的形态。”他进而断言：“在文化问题上鼓吹走‘民族化’的道路，必然意味着今随古制，崇尚国粹。”^①

在这场论争中，鼓吹“民族化”派的失利一方面可归结于“民族化”天然潜伏着的“排他性”，这往往给人以误导，很容易造成盲目排斥其他民族所探索出的艺术规律的印象，为反对者所捕捉。另一方面，当时中国正处于全力追赶经济文化领域现代化浪潮的特殊时期，正如论者指出的：“80年代也不存在民族身份认同的焦虑，至少就主流文化而言是这样。80年代存在的是不可遏制的‘现代性’冲动和无所不在的‘现代化叙事’，是渴望实现现代化而急欲消融民族身份的持续性焦虑。这种焦虑是炽热高昂的，壮志未酬、豪情万丈，完全掩盖了族别问题。”^②这一现代性冲动清晰地体现在电影美学、理论的更新上，进而影响着“第四代”、“第五代”导演的创作。

从1979年开始，在对“文化大革命”给电影造成的惨痛教训的反思中，一批学者从现实的灾难追溯其历史文化根源，对中国文化传统及其现实存在方式采取全盘或基本否定的态度，伴随着这场打倒“孔家店”式的反思，理论界开始向国外寻求思想、理论资源，《世界电影》等报刊大量介绍、传播外国电影理论，有些电影理论翻译家，较为系统地介绍了外国电影及理论，如邵牧君的《西方电影史概论》、罗慧生的《世界电影美学思潮论纲》、郑雪来的《电影学论稿》等。在对外国电影及理论的借鉴和吸收中，理论界开始提出“电影理论现代化”的议题，并展开了一场大的讨论。

① 转引自王丽娟：《近年来关于电影民族化的探讨和争论》，《南京师范大学文学院学报》2003年第4期。

② 昌切：《民族身份认同的焦虑与汉语文学诉求的悖论》，《文学评论》2000年第1期。

1979年初,白景晟发表《丢掉戏剧的拐杖》^①,对中国传统的戏剧化电影发起冲击。随后,张暖忻、李陀发表了宣言性的《谈电影语言的现代化》^②,从世界电影史上几次重大的电影语言变革出发,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的一种程式”。认为现代电影语言的发展趋势,表现在电影的“叙述方式(或者是电影的结构方式)上,越来越摆脱戏剧的影响,从各种途径走向更加电影化”,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”。这篇文章大力推崇巴赞的长镜头、电影造型、电影心理表现理论,主张对我国电影语言进行现代化更新。这一主张适应了当时电影界求新求变的需求,尤其是当时一群刚刚摆脱压抑,创新冲动日显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”。然而,这种观点也受到另一些人的反对和责难,如邵牧君认为此文是一种“非戏剧化、非情节化、非性格化、非冲突化观点,接近现代主义美学,与马克思主义美学原则格格不入”^③。而1986年,陈犀禾、钟大丰分别发表了《中国电影美学的再认识》^④、《“影戏”理论历史源流》^⑤等文章,从传统的角度论证中国不仅有自己的电影美学体系——影戏观,而且影戏观源远流长,几乎贯穿整个中国电影史。陈犀禾对中国和西方的电影理论进行比较,认为“中国电影理论是以伦理精神为核心的功能美学”,“西方电影理论是以科学精神为核心的实体美学”;而中国的“影戏美学”是一种可以与西方各种电影理论并肩而立的“具有浓厚东方色彩的电影理论体系”。钟大丰认为影戏理论“外层是一个带有浓厚戏剧化色彩的技巧理论体系”,深层“则孕育着一种从功能目的论发展的电影叙事本体论”。这种电影美学到20世纪30年代初,发展为“一种有明确的社会政治功能目的,以对叙事内容的戏剧性要求为核心,以叙事蒙太奇为主要特征的理论体系”。他们试图从中国传统文化中为当代电影发展寻求理论、美学体系以反拨从西方汲取营养的做法,实际上反映出中国在打开国门、面向西方伊始存在的保持民族文化自尊心的心态,然而这种努力在当时显得费力而不讨好。中国的经济、

① 白景晟:《丢掉戏剧的拐杖》,《电影艺术参考资料》1979年第1期。

② 张暖忻、李陀:《谈电影语言的现代化》,《电影艺术》1979年第3期。

③ 邵牧君:《银海游》,中国电影出版社1988年版。

④ 陈犀禾:《中国电影美学的再认识》,《当代电影》1986年第1期。

⑤ 钟大丰:《“影戏”理论历史源流》,《当代电影》1986年第3期。

文化都在追赶世界潮流的过程中一路狂奔，用力地汲取着西方新鲜的资源，根本无暇顾及自身的传统。从20世纪80年代中期开始，大量西方现代电影理论被引入中国，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，翻译介绍这些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也多次来华讲学，理论界沉浸在西方带来的灵感和视野中，但却没有因此而派生出中国的电影理论模态。^①而对中国传统“影戏美学”的呼声则湮没在众声喧哗的当代电影文化研究中。

显而易见的是，上述传统/现代、民族/世界的理论思考方式放在20世纪80年代的中国语境中自然可以理解，但问题是这些理论思考方式都忽视了文化混杂化所提出的问题，^②而采取了某种文化同质化的思维。具体来说，人们无论是用已经形成的、抽象的民族传统来为电影的民族化辩护，还是用表现中国现实来证明现代的也是民族的，抑或从现代电影理论来为现代化辩护，都基本上将中国文化视为本质的、固定的，而忽视了中国电影的历史是混杂的文化历史，是世界不断生成的现代文化与中国语境、中国问题和现实不断遭遇的文化形成过程，传统/现代、中国/西方、物质文化/价值文化、全球/本土、发达/发展、世界主义/民族主义、地方/国家、资本主义/社会主义、个人/集体、自由主义/保守主义等多种话语在中国共同对话、争夺话语权作用的结果。这种文化是任何同质化的文化概念所难以把握的，也是同质化概念者不得不面临的文化危机。因为无论是概念化中国文化现实，还是回应中国与世界文化的关系，抑或关涉中国的文化再生产，同质化民族抑或现代等文化概念都无法提供有效地阐释和规范建构。在这种背景里，文化混杂概念或许更能从丰富、复杂、多元角度来理解中国文化的现实，也更在某种程度上开放了中国文化生成空间和文化认同建构。事实上，当人们从文化混杂性来反思这一时期的电影民族化与现代化争论以及这一时期的电影的探索时，无疑会有更多体认和空间。如《黄土地》、《老井》等，人们比较多地从传统与现代关系来探讨这些影片，而电影文本也确实在某种程度上提供了将传统固化和现代身份难以建构的阐释空间，但这些阐释基本上都只是以文本中两种文化的价值形态和生活方式等为

① 参见杨远婴：《现代性文艺批评和中国电影理论》，《电影艺术》1999年第1期。

② Marwan M. Kraidy. *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*. Temple University Press, 2005, P. 1 - 12.

主，忽视了器物文化已经在相对封闭的空间中创造了混杂的文化形式。如《黄土地》中尽管在婚姻、风俗、民间文化甚至自然景观等层面依然具有浓郁的传统特点，但现代武器、现代政治体制、现代宣传方式、现代价值观念、现代商业形式等已经进入到村庄，形成了传统乡民的某种外在世界意识。《老井》则从根本上就是一个传统希望与现代机器文明之间的对话和混杂的电影文本。从另一个层面来说，这两部电影并没有提供有关传统/现代话语中哪一种更能为中国提供民族身份建构的答案，其实也无法提供任何同质化的、确定的、已经封闭的答案。《黄土地》中现代政治与启蒙的失语，就已经清楚地表明了任何同质化的话语，无论多么强大，都无法提供充分的民族身份建构资源。恰恰是混杂的文化才能开放民族身份建构的话语空间。

大众文化与经济全球化双重挤压下的生存焦虑

盘点 20 世纪 80 年代的电影研究，电影的本体性、电影语言的现代性、电影的意识形态性、电影的启蒙主义价值等成为那一时代学界关注的焦点。而电影的产业特点、西部影片所取得的市场成功等虽引起人们的一度关注，但没有成为一个普遍的问题进入学术研究中。学界在对电影产业两个属性的研究中，重视对电影“艺术性”或“意识形态性”的研究，而忽略了对“商业性”的研究。事实上由于政治电影、艺术电影和计划经济等观念和制度的长期影响，80 年代中国的商业电影遭受着来自各方面的歧视，甚至来自那些喜欢这些影片的观众的习惯性轻视。另一方面，80 年代前期和中期的中国电影市场一片复苏、繁荣的局面，对于电影商业策略、产业特点的研究似乎没有现实需要。

然而到了 20 世纪 80 年代后期，情况开始发生巨大的转变。正如王一川所归纳的：“从 80 年代后期起，尤其是进入 90 年代以来，微妙而重要的变化毕竟发生了：在计划经济体制向市场经济体制转化和消费社会来临的新形势下，以精英旨趣为主导的理性沉思型高雅文化丧失了主流地位，并裂变成大众文化、主导文化（以群体整合、秩序安定和伦理和睦等为核心的文化形态）和高雅文化的三足并立新格局，当然，在这种一分为三的新的文化格局中，大众文化是作为主潮兴起和存在的。”^① 电影无疑属于大众文化形态的一种，而且在

^① 王一川：《当代大众文化与中国大众文化学》，《全球化与中国影视的命运》，张凤铸、黄式宪、胡智锋主编，北京广播学院出版社 2002 年版，第 162 页。

中国改革开放初期，电影在当时还很狭窄的大众文化空间中占据着主体性的地位。然而，随着大众文化在中国的勃兴，多样的大众文化形态的出现和普及，如电视的普及、武侠小说的流行、录像业及歌厅和综合文化娱乐业开始兴盛，电影作为大众娱乐方式领头羊的黄金时代结束了，计划经济模式下的中国电影开始从中国大众文化生活的中心退出。电影观众锐减，制片厂相继陷入经济困境，正是在这样的形势下，改革电影体制的呼声开始出现。1988年初，广播电视部电影电视部正式成立电影体制改革领导小组，同年6月，又在北京召开了电影发展战略研究会，开启了中国电影的商业化转型之路。从1987年开始的电影理论界关于娱乐片的讨论是这次转型的第一次大规模反映。这种转向实际上是在大众文化内部多样化发展的历史形势下，为了和其他的娱乐方式竞争，中国电影所不得不做的战略调整。值得指出的是，大众文化的勃兴正是中国社会现代化进程在文化领域的反映。

《当代电影》从1987年第1期开始，组织了一批电影理论专家、导演就娱乐片问题集中展开讨论，这些对话以娱乐片为中心，就与此相关的类型特点、社会功能、观众需求、电影市场等问题进行探讨。饶曙光是较早关注娱乐片论题的学者，他在《论电影的感性娱乐功能》一文中，从电影史和文化生态学的角度对电影进行了文化定位，阐述了电影的感性娱乐功能，认为电影不是少数精神贵族的娱乐工具，而是表现社会情感的大众艺术；同时，还从电影史、电影美学及电影实践的角度出发，从美学高度阐述了娱乐片是电影的主流，娱乐电影作为电影文化的主流，它在最大程度上给最广泛的观众提供了感性娱乐。^①1988年12月，中国电影艺术研究中心和《当代电影》杂志召开的“中国当代娱乐片研讨会”把对娱乐片的重视推到高潮，^②在这次会议上，当时的广播电视部电影电视部副部长、《当代电影》主编陈昊苏，公开为娱乐片正名，他指出：“我们的生活缺乏娱乐，这不是社会文明发达的表现，娱乐是社会文明进步的需要。过去人民生活中娱乐的地位低是由政治的动乱和经济的穷困两方面原因造成的，现在到了转变这一现象的时候。电影可以教育人民，可以给人民灌输忧患意识，但没有必要将此作为艺术的唯一责任。只有宣传教育或只有艺术会导致对娱乐和对娱乐片的轻视。”因此他提倡艺术家树立一种娱乐人生的观念，

① 饶曙光：《论电影的感性娱乐功能》，《西部电影》1987年第1、2期。

② 章为：《中国当代娱乐片研讨会述评》，《当代电影》1989年第1期。

提倡拍高水平的娱乐片。他认为观众借娱乐片升华情感、宣泄情感都是可以的。要确立娱乐片的主体地位，但这并不意味着新的单一，他认为电影的三大功能中“娱乐功能是本源，是基础，而艺术（审美）功能和教育（认识）功能是延伸，是发展”。1989年1月，他在全国故事片创作会议上正式提出“娱乐片主体论”，明确主张“恢复电影艺术的本源，即尊重它作为大众娱乐的基础的特性”。但不久，他的“娱乐片主体论”受到了许多质疑和批评，与此针锋相对的是以滕进贤为代表所主张的“主旋律创作”，由于当时中国政治情势上的变动，后者占了上风。

虽然20世纪80年末期对电影产业的研究仅限于为其“娱乐性”（商业性）正名，但由于当时整个社会意识形态的影响，这些观点没有从根本上扭转中国的电影属性认识，并在电影实践中产生重大作用。但随着整个社会商品经济的发展，电影创作实践中的娱乐化倾向还是不可避免，武打片、刑侦片、枪战片等娱乐片的比重迅速地增加，开始日益占据中国电影制作的主要地位。尽管中国电影试图通过“娱乐性”的强化来挽救电影的市场生存危机，但由于此时的娱乐电影还处于试探和摸索阶段，没有形成成熟的类型电影的制作模式，制作上的粗糙和幼稚在所难免，再加上其他大众文化形态的挤压，最终不可避免地陷入了低谷。

在复杂的政治背景下，中国电影进入了20世纪90年代，形成了鲜明的时代特点。“一方面是转型的冲突、分化、无序，另一方面则是通向共享、整合、有序的努力。”这一社会冲突直接形成了这一时期中国电影的品格和面貌。“在用‘中国特色’来搭建社会主义与市场经济之间的桥梁的过渡中，电影在继续用‘主旋律’书写来承传主导政治的权威的同时，也在艰难地向文化工业转型”^①。

随着20世纪90年代整个社会经济环境的根本变迁，观影人数的急剧减少、国产电影市场的大幅度萎缩，把曾经还处于遮蔽状态下的中国电影孱弱的工业体系和营销能力彻底暴露在了世人的眼前。以市场为导向的文化工业转型已经成为了中国电影必须进行的最根本的战略抉择。然而在电影研究界，这仍然经历了一场论争才逐渐被大部分的学者所接受。

^① 尹鸿：《跨世纪的中国电影》，《当代电影艺术导论》，高等教育出版社2007年版，第565页。