

华语电影研究系列

历史与当代视野下的

主编 陈犀禾 彭吉象

中国
电影



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

历史与当代视野下的 中国电影

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

历史与当代视野下的中国电影 / 陈犀禾, 彭吉象 主编. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2010. 12

ISBN 978 - 7 - 5495 - 0123 - 6

I. ①历… II. ①陈… ②彭… III. ①电影事业—中国—国际学术会议—文集 IV. ①J992 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 197613 号

总 监 制: 郑纳新

策 划: 魏 东

责任编辑: 魏 东

特约编辑: 王艳云 刘宇清

封面设计: 罗清池 孙豫苏

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 - 129/139

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷

(山东省临沂市高新技术开发区新华路东段 邮政编码: 276017)

开本: 690mm × 960mm 1/16

印张: 24 字数: 320 千字

2010 年 12 月第 1 版 2010 年 12 月第 1 次印刷

定价: 48.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷单位联系调换。

(电话: 0539 - 2925659)

中国电影和华语电影(序一)

陈犀禾*

从上个世纪 90 年代以来,中国电影一个重要发展是华语电影现象的崛起和在跨区(国)背景中的进一步壮大。然而,对于当代华语电影崛起和发展的政治、经济、社会和文化背景,华语电影的历史根源、文化脉络、工业结构,以及对华语电影现象自身内容、涵义、特征的界定,还有待进一步展开。

在 1949 年以前,中国电影以上海为生产中心,包括香港、重庆、武汉、延安等地区的制作活动,在人员、组织、题材、文化和美学上则多有交叉和影响。而在市场发行上,以上海为中心的中国电影则不但覆盖了大陆、香港和台湾地区,而且还延伸到南洋和东南亚一带。但由于 1949 年以后中国政治和社会的变化,中国电影的工业生产和市场发行以大陆、香港和台湾地区各自为独立主体,处于分裂的状态,并在政治和美学上走向不同的方向。

但是,从文化和精神的层面上而言,1949 年以后两岸三地的中国电影一直存在着一种血浓于水的关系,不管这种关系是正面的(如大陆电影对香港进步电影的影响)还是负面的(如大陆的革命题材电影和台湾的政治宣教电影中针锋相对的意识形态),它们都有一种共生的关系。并且,其中五六十年代大陆在文化上的影响居于主导地位,港台电影都没有摆脱“大陆情结”的影响,并在影片的主题、类型和风格上,我们仍可以看到“上海电影”的余脉。当然,在管理体制、经济运作和市场发行上两岸三地电影在 1949 年以后相当长一段时期内的发展则是相对独立的。

随着七八十年代香港、台湾经济和社会的发展,港台电影开始摆脱“大陆情结”,寻求和确立“自我”的文化身份。同时大陆电影在 70 年代末和 80 年

* 陈犀禾,上海大学影视学院副院长,影视艺术系主任,教授,博士生导师。

代亦开始对“文革”和“十七年”的历史和文化进行反思。这一时期在两岸三地前后出现的新电影运动即是明证。新电影运动也在新的历史语境和文化层面上进一步促进了两岸三地的电影文化交流。90年代初,由于大陆电影经济体制的改革,原来主要存在于香港和台湾之间的电影产业的合作和联系也扩展到大陆,出现了合拍片的高潮(如1993年在大陆最卖座的十部影片的前九部均为大陆和港台的合拍片^①),这标志了两岸三地电影的关系进入了一个新时期。

随着1997年香港回归,2001年大陆加入WTO,两岸三地的电影更进入了一个“你中有我,我中有你”的阶段。在此期间,香港电影产业把大陆市场视为其重点开发领域,提出了“北上”的口号。2004年底大陆电影票房的头条新闻就是:香港影星周星驰的《功夫》圣诞节前平安夜一天的票房已达2000万,打破了张艺谋的《英雄》在大陆创下的单日票房历史纪录。在大陆方面,电影从业人员近年来也借鉴香港电影的成功经验,用商业包装的模式(类型片、大明星、大制作)和市场运作的方式(国际融资、媒体宣传和院线发行)在国内站稳脚跟,并走向国际商业电影市场,如张艺谋的功夫片、冯小刚的喜剧片。台湾则通过辅导金挽救疲软的电影业,并通过资金运作和宣传运作为大陆第五代和第六代艺术电影频送秋波,如陈凯歌的《霸王别姬》和王小帅的《十七岁的单车》的制片人均为台湾方面,陆川的《可可西里》又获台湾金马奖提名。这些互动和渗透对三地电影尤其是大陆电影的产业和文化格局均产生了深刻影响。

目前,大陆针对香港和台湾的一系列经济和文化的统合政策更把合作作为一种基本国策。关于大陆与香港合作方面,2003年6月29日,随着《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》(简称CEPA)的文件签署,大陆与香港合拍片的前景似乎一下明朗起来。按照这一文件在电影方面的规定:纯港片在内地发行将不再受配额限制;香港与内地的合拍片可视为国产片在内地发行;合拍片允许港方人员增加所占的比例,但内地主要演员的比例不得少于影片主要演员总数的三分之一;故事不限于发生在中国内地,但情节或主要人物必须与内地有关……如此种种,为香港电影进入内地提供了前所未有的良好机遇。2004年,中国故事片的产量破历史纪录,共有212部影片,在这数字

^① 梁良:《论两岸三地电影》,台北:茂林出版社,1998年,页218。

中,有1/3强的影片是在CEPA协议后香港片以合拍的名义获得国产身份。2005年更达到创纪录的268部。

总之,在今日作为一个研究者,必须在三者关系中来理解两岸三地中每一个地区电影文化的发展;作为一个管理者,必须考虑到三者的关系来制定政策;作为一个创作者,必须考虑到三者的关系来给自己的作品定位。事实上,电影作为一种最具国际性的媒体,大陆电影、香港电影和台湾电影不仅互相影响、互相渗透,而且一直是在同一个平台上争夺世界华语电影市场的份额和华语电影文化的主导权。这在今日全球化的背景下,更是一个不争的事实。而香港作为两岸三地中一个国际化最强的区域,其电影创作和产业在世界华语电影市场和进军欧美国际电影市场方面一直占有明显的优势(香港曾是世界上仅次于好莱坞的第二大电影出口基地)。如今,凭借香港和大陆的特殊关系,香港电影更把这一优势扩展到大陆电影市场。因此,理解和重估三者之间的市场格局、文化权力和话语政治的关系,是理解中国电影文化的性质和把握未来走向的一个关键。

作为一个学术研究领域,华语电影研究是传统中国电影研究的一个延伸,然而两者又有微妙的差异。在许多情况下,人们使用华语电影而不使用中国电影的概念并不仅仅是因为时髦,而常常是因为有意和无意中感觉华语电影的概念似乎更切合地界定了研究的对象、视野和方法。事实上,华语电影的批评性内涵是一个有待我们作进一步阐发的领域,这不仅是因为华语电影研究是一个正在发展中的领域,而且也因为华语电影的实践也是一个处在发展中的事业。

华语电影和中国电影在英文中常常都译作“Chinese Cinema”(华语电影有时候也译作“Chinese Language Cinema”,但这里的Chinese Language更偏重于技术性,指使用了中文对白)。事实上,许多西方学者是在上个世纪80年代末90年代初才“发现”了中国电影,而此时正是中国电影格局发生剧烈变化的时期。当西方学者仍然使用Chinese Cinema来指称这一研究领域时(西方学者常用的另一些概念,如“中国新电影”或“第五代”等都只是指这一研究领域中的一个部分,对这一研究领域的整体仍然是用Chinese Cinema来指称),在中国的电影学术界则对这一研究领域有了一个新的概念。

在汉语中,华语电影的概念在上个世纪90年代初开始悄悄地进入人们的视野,并变得越来越流行。在许多情况下,它和原来中国电影的概念相重合。

因为华语电影不言而喻地包括了原来所指的中国电影(如大陆电影、台湾电影和香港电影)。但是在另一些情况下,它又不同于原来的中国电影,因为华语电影也包括了在好莱坞(如《卧虎藏龙》)和新加坡制作的一些中文电影。“此时语言已跨越了民族国家的疆界,不禁让人对有关地理、文化、民族、身份认同及国籍的同构性的简单假设产生了怀疑。”^①然而,更值得我们进一步追问的是:华语电影概念在此时出现是否有一种必然性?它除了把大陆、台湾和香港以外的中文电影也包括进来以外,是否也给传统的中国电影研究带来了一系列新的视野、方法和观念?

事实上,华语电影概念的出现呼应了一个宏观的历史和时代变迁。因为从上个世纪八九十年代以来,全球化潮流已经深刻改变了中国电影的传统格局,两岸三地的中国电影开始进入了一个跨区化的、互相渗透、互相影响、互相整合、互相竞争的新阶段。为了理解新环境下两岸三地中国电影的性质、现状和未来的发展,仅仅把它们作个别的研究已经是不够的。它要求有一种对于“中国电影”的新概念、新思路,和一种研究“中国电影”的新方法:即把大陆、香港、台湾两岸三地的中国电影联系起来,作一种新的、整合性的思考。这无论对于理解特定背景下的三地电影的发展和性质,还是世界背景下的整体华语电影的状态和前途都是至关重要的。它使我们能在一个更广阔和前瞻性的视野中,来理解两岸三地中国电影目前的性质、发展的趋势以及未来的可能性,并把握全球化背景下主流华语电影发展的整体状态。

同时,由于这一研究视野呼应了大陆、香港和台湾在政治上走向统一和体制上保持多元化这一进程的特定历史背景,它也起到了通过电影这一重要的文化媒体来透视两岸三地的政治、经济、社会和文化心理的性质、状态和相互关系的作用。这有助于加强人们对两岸三地之间文化的理解和沟通,把握政治统一和体制多元化的真实前景和含意,并展望其发展。

随着华语电影实践的发展,华语电影的观念和相关研究自然在传统中国电影研究的基础上浮出水面。那么,华语电影研究比起传统的中国电影研究,在视野、方法和重点上提出了哪些新东西呢?首先,相比中国电影的概念,华语电影的概念显然淡化了从国族、疆界和政治的同一性来界定电影的思路,而强调这些电影中语言和文化的同一性。根据《跨国的华语电影》一书的编者

^① 鲁晓鹏:《华语电影之概念:一个理论探索》,《文化研究》第五辑,广西师范大学出版社,2005年。

鲁晓鹏的考证:“这一名词最初是由台湾和香港学者于20世纪90年代早期引入的。由于当时台湾和大陆的关系解冻,大陆的电影学者首次应邀到台湾进行访问。因此‘华语电影’就被台湾学术界引来作为出产于华语社会的电影的代称,以示有别于之前为区别大陆片、港片、国片而采用的几个概念。换言之,用一个以语言为标准的定义来统一、取代旧的地理划分与政治歧视。”^①其次相应地,华语电影的概念打破了对1949年以来中国电影以地域(大陆、台湾、香港)研究为主的思路,而发展了一种贯通两岸三地乃至全球华语电影的视野,和在此基础上的华语电影内部的关系研究、比较研究和影响研究等新领域。第三,它在方法上还受到此时正当红的文化研究和产业研究的强烈影响,在传统电影研究的作者、类型、风格、流派等概念上,又引进了国族、地域、阶层、性别、身份认同等概念;在研究电影的艺术和文化维度上,又加上了研究其产业和经济的维度。

本论文集是在北京大学、上海大学和国际亚洲电影学会(ACSS)2005年联合召开的纪念中国电影100周年国际学术研讨会所提交的论文的基础上汇编而成,反映了近年来国际和国内华语电影研究的一些最新成果。汇编成册,希望能和关心中国电影和华语电影发展的读者和同行分享。

本论文集的出版得到了上海市第三期重点学科建设项目经费的支持,特此衷心致谢!

^① 鲁晓鹏:《华语电影之概念:一个理论探索》,《文化研究》第五辑,广西师范大学出版社,2005年。

百年中国电影期盼第四个辉煌时期(序二)

彭吉象*

百年风云,百年沧桑。中国电影自1905年诞生以来,在百年风云起伏与人世沧桑变换中,经历了一个艰难曲折的发展历程,终于迎来了百年华诞。这一百年,也正是中国社会经历巨大历史变革的时期,经历了清政府、旧中国、新中国三个时代的历史更替。作为最年轻的艺术门类之一,中国电影自诞生以来就是如此与中国现当代社会的历史进程结下了不解之缘。一百年来,中国电影正是一方面以影像的方式记录下百年中国的政治史、文化史和艺术史;另一方面,中国电影本身也成为一百年来中国社会的政治、文化和艺术等领域重要的组成部分。从这个意义上讲,百年中国电影史已经和百年中国政治史、百年中国文化史、百年中国艺术史有机地交织在一起了。百年中国电影产生了无数优秀的电影作品和无数优秀的电影艺术家。我们仔细审视便不难发现,在百年中国电影发展史上,曾经有过三次辉煌的时期。

第一个辉煌时期是20世纪三四十年代。这个时期的中国电影,由于其丰富的社会内涵、浓郁的时代气息、真实的生活场景、典型的人物形象,为世界电影艺术贡献出了一批杰出作品,许多影片至今被人们所喜爱和赞赏,显示出长久的艺术生命力和深远的影响。蔡楚生执导的《渔光曲》(1934)在国际电影节上第一次获奖,为中国电影赢得了国际声誉。与此同时,《十字街头》(沈西苓编导,1934)、《神女》(吴永刚编导,1934)、《马路天使》(袁牧之编导,1934)、《一江春水向东流》(蔡楚生、郑君里编导,1947)、《小城之春》(费穆导演,1948)、《万家灯火》(沈浮导演,1948)、《乌鸦与麻雀》(郑君里导演,1949)等一批优秀影片问世,形成了中国电影史上的第一个艺术高峰

* 彭吉象,北京大学美学与美育研究中心及艺术学系教授,博士生导师。

时期。在这个历史时期里,中华民族正处于外患内忧、危机重重的局面,中国民众掀起了抗日救亡的爱国热潮,批判黑暗政治,讴歌民主自由,鼓舞人民大众救亡等内容,很自然地成为这个时期中国电影的母题。于是,左翼电影运动、抗战电影,以及战后现实主义电影高峰等,相继在这个时期出现,并取得了令人瞩目的辉煌成就。此外,20世纪三四十年代的中国电影已经开始形成自己独具的民族风格和民族特色,这个时期的中国电影先驱者们已经开始自觉地借鉴中国传统美学思想,例如《八千里路云和月》、《一江春水向东流》等影片的片名,就是直接来自中国古典诗词,在艺术构思上也吸取了中国戏曲的叙事手法,以悲欢离合的戏剧性情节来感染观众。《万家灯火》、《小城之春》等影片,则明显吸收了中国古典章回小说的艺术特色,采用白描式的艺术手法,在日常生活场景中将普通人的生活娓娓道来。尤其是堪称中国电影史上经典之作的《一江春水向东流》,更是以现实主义的创作精神和创作方法,通过一个家庭的命运变化,浓缩了从抗战到胜利、从沦陷区到大后方、从城市到农村、从平民到官僚的社会生活,以生动的故事情节、典型的人物形象、深刻的社会内涵和强烈的时代色彩,在广阔的历史背景上多层次、多方位、多角度地展现了整整一个时代的历史画卷,成为中国电影史上一座具有划时代意义的丰碑。

第二个辉煌时期是20世纪五六十年代,即1949年新中国成立以后到1966年文化大革命爆发之前,因此又被称为“十七年”中国电影。从总体上讲,“十七年”中国电影曾经经历了一个“四起四落”的曲折发展过程,这个时期的中国电影犹如社会的温度计和时代的晴雨表,直接反映出社会的风风雨雨和复杂多变的政治气候。但是不管怎么样,新中国电影毕竟走出了一条自己的发展道路,取得了辉煌的成果。“十七年”中国电影最主要的特点,就是鲜明的现实性与强烈的时代感,追求“崇高壮美”的美学风格,歌颂叱咤风云的英雄理想和浓郁鲜明的时代激情。“十七年”中国电影数量最多、成就最大、占主导地位的是革命的抒情正剧,如《上甘岭》(1956)、《柳堡的故事》(1957)、《青春之歌》(1959)、《红色娘子军》(1961)、《冰山上的来客》(1963)、《小兵张嘎》(1963)、《英雄儿女》(1964)等等,“这种样式的影片内容大多是直接表现人民的革命斗争生活,通过影片的情节、人物和电影语言,直接抒发创作者的革命情怀。革命正剧要正面塑造英雄形象,通过人物的命运和情节的发展,自然地揭示主题思想,影片的抒情性、叙事性和戏

剧性比较完美地融为一体,‘十七年’除了革命的抒情正剧这种主导样式之外,还有多项探索:史诗式电影,如《南征北战》;散文式电影,如《林家铺子》、《早春二月》;惊险样式电影,如《神秘的旅伴》、《羊城暗哨》等”^①。20世纪五六十年代的中国电影之民族风格和民族特色更趋成熟,体现出从外在民族形式的追求到内在民族气质的发掘这一趋势。郑君里执导的《林则徐》,在林则徐江畔送别一场戏中,有意将李白“孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流”的著名诗句融入画面,韵味悠长,富有意境。《枯木逢春》也有意识地借鉴了中国古典长幅画卷的创作方法,运用宋朝画家张择端《清明上河图》的表现手法来处理电影构图和场景,借鉴中国传统美学中关于“游”的美学视点,通过运动镜头将形形色色的乡村景象有机地组成一幅活动的长卷画面。《红色娘子军》吸取了中国古典叙事文学的传奇性美学特色,有悬念,有起伏,情节曲折,引人入胜。《舞台姐妹》更是借鉴了中国传统艺术的对比手法,巧妙地将戏剧小舞台与人生大舞台形成鲜明对比,蕴藏富有深意的人生哲理。总而言之,“十七年”电影在曲折中发展,虽然前进道路上时有坎坷,但毕竟是在艰难地前进。

第三个辉煌时期是20世纪80年代,即“新时期”中国电影。70年代末与80年代,香港、台湾和大陆相继出现电影改革运动,优秀人才脱颖而出,获奖影片震惊国际影坛。或许正是由于民族血缘纽带关系和中国传统文化的内在底蕴,才使得两岸三地电影界在社会经济转型期,几乎是不约而同地取得了令人瞩目的巨大成就,同根异花的三地电影都取得了丰硕的成果。在这个时期出现的以徐克、许鞍华为代表的香港“新浪潮”电影,以侯孝贤、杨德昌为代表的台湾“新电影运动”,还有以陈凯歌、张艺谋为代表的大陆“第五代”导演创作群体,虽然有着各自不同的艺术风格和美学追求,形成了各自不同的电影流派,但是,他们又存在着某些共同的特点和时代的特征。这些共同的特征表现在:其一,传统与现代的冲撞。这个时期的香港“新浪潮”电影、台湾的“新电影运动”和大陆的“第五代”导演,都在他们各自的影片中或多或少地体现出传统文化与现代意识之间的冲突与调和。其二,主体意识的张扬。活跃在20世纪80年代两岸三地的这批新锐导演,在新的意义上来重新审视电影本体,并且在自己的电影创作中刻意走自己的新路,努力探寻新的形式与新的风格。

^① 舒晓鸣:《中国电影艺术史教程》,中国电影出版社,1996年,页136。

其三,电影语言的创新。自觉开拓声音、画面、镜头、空间等电影元素的表现潜力,注重突出画面的造型感染力和视觉冲击力。尤其值得指出的是,中国大陆“新时期”电影上座率曾经达到空前绝后的高峰,1980年至1984年间每年观众人次平均在250亿左右,即电影观众平均每天高达近7000万人次,这是一个多么巨大的数字。正是在这种令人欢欣鼓舞的大好形势下,以谢晋、谢铁骊等人为代表的“第三代”导演,以吴贻弓、谢飞、张暖忻等人为代表的“第四代”导演,以及陈凯歌、张艺谋等人为代表的“第五代”导演,在电影领域进行了多元化的探索。其中,“新时期”中国电影的文化反思尤其引人瞩目,既有对文化大革命的深刻反思,如《小街》、《巴山夜雨》;也有对中国农民的文化反思,如《老井》、《乡音》;还有对中国妇女的文化反思,如《良家妇女》、《湘女萧萧》;以及对中国知识分子的反思,如《黑炮事件》、《人到中年》;另有对中国青年一代的反思,如《青春祭》、《见习律师》;更有对中国传统文化本身的文化反思,其代表作品应当是《黄土地》。总而言之,20世纪80年代堪称百年中国电影史上光辉的一页,具有里程碑式的重要意义。从一定程度上讲,正是从这个时候起,中国电影才真正开始走向世界,引起国际社会的关注。从20世纪90年代开始,中国电影也曾经经历过一个长达十多年的艰难跋涉的转型期。尤其是中国内地电影在商品经济大潮的冲击下,国产影片上座率大大下降,观众大幅度流失,少数艺术片曲高和寡、票房惨淡,大量娱乐片粗制滥造、平庸低劣,内地电影市场下滑幅度惊人,绝大多数影院亏损。中国电影一下子从辉煌的高峰跌入了阴冷的低谷。

百年风云,百年轮回。直到2004年,中国电影才终于从低谷中走出来,迎来了一线曙光。2004年度电影总产量创历史新高,212部影片的总产量比上一年提高了60%。与此同时,电影票房出现了十年来未曾有过的喜人局面,票房收入达15.7亿元人民币。国产片的票房收入大大超过了进口片的票房收入,克服了十年徘徊不前的窘态,2004年电影主业收入总计为36.7亿元人民币。显然,2004年堪称中国电影产业化进程中极为重要的一年,在电影的创作生产、发行放映、综合效益等诸多方面都取得了令人欣喜的成绩。走过百年历程,迈入新的世纪,中国电影正在翻开崭新的一页。中国电影期盼着在新的百年里经过十年左右的努力,争取早日迎来第四个辉煌时期。

为了迎接这个期盼已久的辉煌期,中国电影还有很长的路要走,其中最主要的是中国电影的产业化转型、中国电影的多样化追求,以及中国电影的国际化

化目标等方面。

第一,中国电影的产业化转型。新中国成立以来,中国电影业基本上是国营企业一统天下的局面,这种状况在计划经济时代是如鱼得水,在商品经济时代却是步履维艰。正是由于中国电影长期以来处于计划经济控制之下,在 20 世纪 90 年代商品经济大潮的冲击下,国产电影的生产、发行与放映等各个环节均遭受到巨大的冲击,中国电影一度跌入低谷之中。中国电影在长期计划经济时代形成的管理体制和经营模式,完全不能适应市场经济条件下新的形势,使得电影生产、电影发行、电影放映等各个环节都出现了严重的问题。从一定意义上讲,陈旧的管理体制和经营模式已经成为阻碍中国电影进一步发展的瓶颈,必须大刀阔斧地加以改革。2004 年中国电影之所以能够柳暗花明、走出低谷,正是近几年来中国电影深化体制改革、进行产业结构重组的结果。加入 WTO 以后的几年来,随着我国电影产业政策的调整和改革步伐的加快,中国电影产业正在出现新的面貌。首先,中国电影的投资已经显现出多元化的趋势,形成了国有资本、民营资本、境外资本三足鼎立的态势,尤其是民营影视公司和其他社会力量已经成为中国电影产业的一支主力军,极大地推动了中国电影的产业化进程。从 2004 年国产影片票房前十位的作品来看,绝大多数是由这些民营影视公司和其他社会力量投资生产或者合资生产的。随着我国电影产业政策的进一步调整,民营资本和境外资本在中国电影产业上的投资还会加强,这种新的态势不仅给中国电影带来了急需的资金,而且将会在实践中进一步促进中国电影的产业化进程。其次,从中国电影的发行与放映来看,近几年来也正悄然发生着重大的变化,民营公司依托在运作上的灵活优势,大力推进了国产电影的发行与营销。在放映方面,外资对于投资中国电影院线的兴趣越来越大,看中了这个拥有 13 亿巨大人口数量的潜在观众市场,甚至在先进的数字化影院建设方面,中国也已成为全球第二位,在数量上仅次于美国。正如国家广电总局在 2004 年发布的《关于加快电影产业发展的若干意见》中所言:“要加快电影体制机制的改革创新,尽快建立起市场主导、企业自主经营、政府依法管理的电影产业运行模式;建立起全国统一开放、公平竞争、规范有序、依法经营的电影市场体系;建立起多主体投资、多元化经营、多样化生产、多渠道发行、多层次开发的电影生产经营体系……把我国电影产业做强做大,使我国真正成为世界电影强国。”正如我们常用的成语“纲举目张”,只要抓住主要环节,就可以带动其他的次要环节,只要紧紧抓住“产业

化”这个纲,中国电影的真正腾飞就指日可待了。

第二,中国电影的多样化追求。中国电影近十多年来陷入低谷有着多方面的原因,其中一个重要原因,是我们始终没有从理论上实践上真正解决好“商业电影”的问题。事实上,电影与生俱来便具有双重属性,电影本来就是将艺术性与娱乐性、文化性与商业性集于一身。世界电影史上的一批优秀影片,例如卓别林的一系列喜剧片和希区柯克的一系列犯罪片,都是好莱坞生产的商业电影,但都做到了既有娱乐性与观赏性,又有艺术性与审美性。这些影片在世界各国赢得了高额的票房收入,同时又因为其卓越的艺术性给各国观众留下了深刻难忘的印象。其实在世界各国主流院线上映的影片,基本上都是商业片。只有在我国,由于长期计划经济条件下更多地强调电影的宣传功能和教育功能,一直回避“商业电影”的提法。改革开放以来,特别是在20世纪80年代后期,我国电影界曾经一度展开过关于“娱乐片”的大讨论。实际上,“娱乐片”的提法并不科学,它并不能涵盖整个“商业电影”,它只能是“商业电影”中的一个组成部分。尤其是“娱乐片”的提法使某些电影主创人员产生误解,以致把“娱乐片”当成喜剧或小品的代名词,甚至出现了为娱乐而娱乐的现象,造成许多“娱乐片”普遍缺乏艺术价值与文化价值,败坏了观众的胃口,直接或间接地导致了电影观众的流失与中国电影的滑坡。经过多年来的艰苦探索,中国电影终于找到了一条符合国情的发展道路,这就是商业电影、艺术电影、主旋律电影三足鼎立、共同发展的模式。资料表明,2004年国产电影票房前五名《十面埋伏》、《功夫》、《天下无贼》、《新警察故事》和《2046》均为商业电影。此外,进入2004年国产电影票房前十名的也有两部主旋律影片《张思德》和《郑培民》。当然,2004年富有艺术创新精神和浓郁个人风格的艺术电影也颇有建树,如《孔雀》、《可可西里》等借着国际上获奖之势也取得了可观的票房。实际上,艺术电影也有自己的固定观众群体,主要是知识分子和白领阶层,如果真正建立起小影院的艺术电影院线,同样有很好的发展前景。当然,在这三者中更应当大力发展的是商业电影。从一定意义上可以说,如何大力发展既有较高票房收入又有较高艺术水准的商业电影,是中国电影在第二个百年历程中首先需要解决的关键问题。

第三,中国电影的国际化目标。中国电影在新的百年面临另外一个重大难题,就是如何进入国际主流商业电影市场。必须清醒地看到,虽然百年中国电影取得了显著的成绩,尤其是20世纪80年代以来,两岸三地的影片均

有不少在国际上获奖,但是,中国电影仅仅是进入了国际艺术电影竞争的行列,尚未真正进入国际主流电影业的竞争市场。如何在占领国内本土电影市场的同时,打通国际主流电影市场的渠道,这已经成为摆在中国电影面前一个绕不开的问题。而这个问题的关键,又在于中国电影如何拍出既充分发挥自身的优势和特点,同时又为世界各国观众所喜爱和接受的影片。我们民族电影艺术自身最大的优势和特点,就在于具有鲜明的中华民族文化特征。正因为如此,中国电影能否在世界上占有它应当具有的地位,关键在于能否创作出经得起世界性比较、具有自己鲜明的民族特色、而且为各国观众所接受的电影作品。这一论点,已经被李安、吴宇森、成龙、张艺谋等一批享誉国际影坛的华人电影艺术家们的成功经验所证实。由于李安对中国文化和西方文化都十分熟悉和了解,他在《卧虎藏龙》中正是以西方人能够看懂与接受的方式讲述了一个中国武侠故事。吴宇森甚至在拍摄好莱坞动作片时,也有意把中国的侠义精神融入影片之中,从而使得他的影片与好莱坞同一类型的其他影片迥然不同。将东方情感与西方技术巧妙融合,用现代电影语言来体现传统中国文化,正是这批华人电影艺术家们一个共同的成功经验。“用现代的艺术语言来体现传统的中国文化”,也就是需要通过现代创新的艺术手法来体现富有特色的民族文化。这种成功的经验,不但可以从李安、吴宇森等一批成功进军好莱坞的华人导演那里,甚至还可以从其他艺术门类享誉世界的著名华人艺术家们那里找到例证,诸如善于运用最具有现代创新意识的绘画语言来表现最富有民族文化特色的“云南画派”代表人物丁绍光,以及善于将东西方文化有机融会在一起的旅法著名画家赵无极;还有善于运用现代建筑语言来体现东方文化意识和审美情趣的建筑艺术大师贝聿铭;以及将古代编钟与现代音乐语汇有机结合并运用到香港回归音乐会的著名音乐家谭盾,尤其是谭盾在《卧虎藏龙》的音乐创作中,将中国民族乐器之鼓、锣、钹、板等,采用现代的音乐语汇表现出来,一举夺得奥斯卡音乐奖桂冠,可以说是用现代音乐语言来体现传统中国文化的一个成功典范。中国电影要走向世界,必须掌握和运用现代电影语言,才能被各国观众所接受,也才能使得中国电影具有当代性与国际性;与此同时,中国电影又必须发挥自己的优势和特点,将五千年悠久文明的成果在银幕上展现出来,这也正是中国电影最吸引外国观众之处。正因如此,中国电影要想真正进入国际主流电影市场,必须培养出一批既熟悉中华民族传统文化

又熟悉西方文化的导演、编剧、演员、策划人和制片人。

百年中国电影,曾经三度辉煌。迈入新的百年之后,中国电影面临着新世纪的挑战和机遇,这将是中国电影真正崛起的时代。在挑战和机遇面前,中国电影正翘首期盼着第四个辉煌时期早日到来。

目 录

中国电影和华语电影(序一)	陈犀禾	i
百年中国电影期盼第四个辉煌时期(序二)	彭吉象	vi

第一部分 电影理论的创新视野与历史反思

百年电影回眸

——流逝的时光与电影的晚近风格	劳拉·穆尔维	3
论西方的中国电影批评	尼克·布朗	12
关于中国电影史写作走向的思考	郦苏元	27
从“后殖民”批评到新左翼激进文化批判		
——质疑某种“精英视角”对“第五代”电影的“盘点”	黄式宪	37
《银幕艳史》		
——女明星作为中国早期电影文化的白话经验的体现	张 真	53
百年中国电影研究的现状与难题分析	周 星	71
存在主义透镜未完成任务		
——《孔雀》同世界电影的内在对话与跨国族对话	丘静美	81