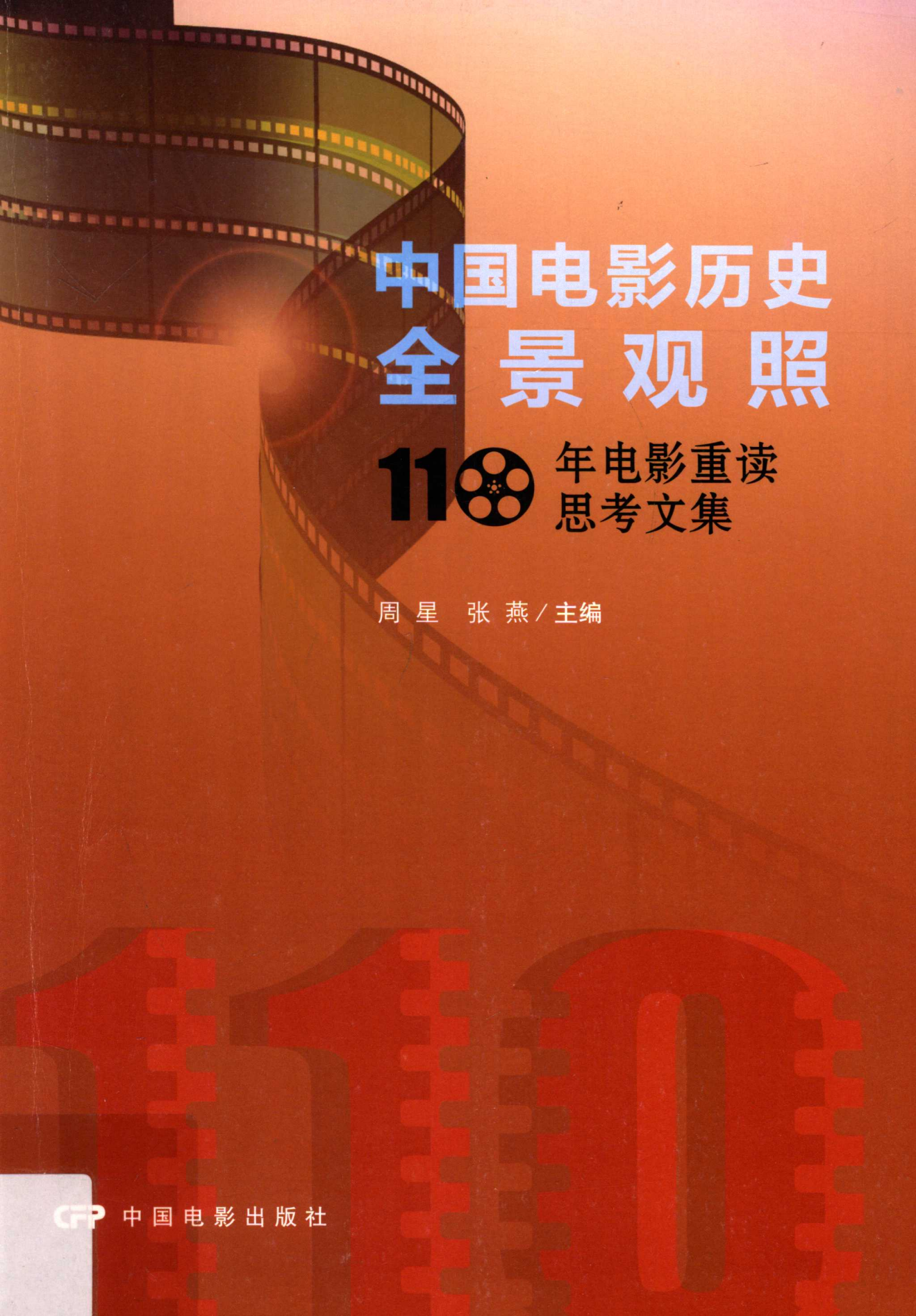
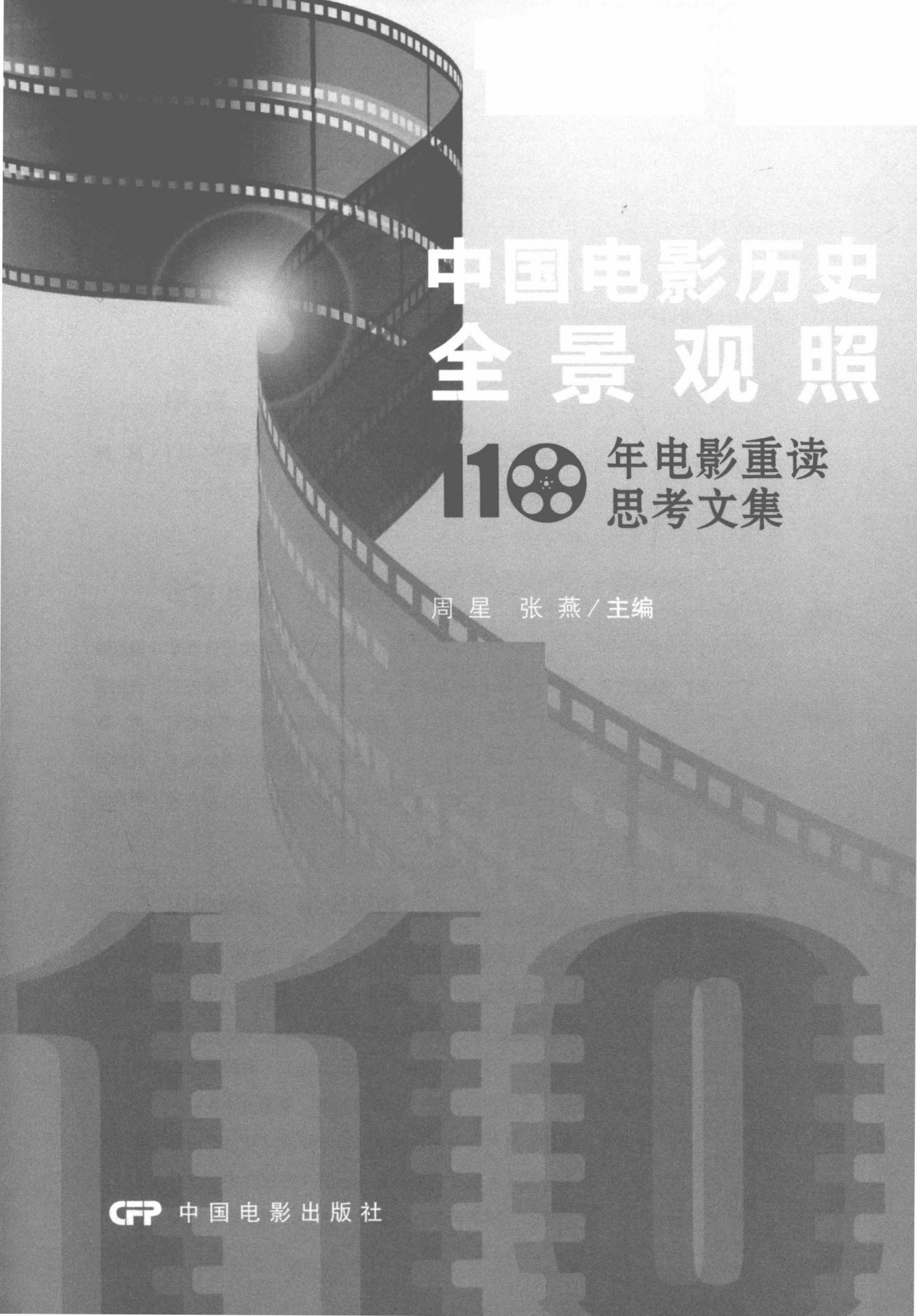




中国电影历史 全景观照

110 年电影重读
思考文集

周星 张燕 / 主编



中国电影历史 全景观照

110

年电影重读
思考文集

周星 张燕 / 主编

CFP 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电影历史全景观照：110年电影重读思考文集 /
周星，张燕主编. — 北京：中国电影出版社，2015.3

ISBN 978-7-106-04124-3

I. ①中… II. ①周…②张… III. ①电影史—中国
—文集 IV. ①J909.2—53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第060905号

责任编辑：类成云

封面设计：歌 妮

版式设计：歌 妮

责任校对：孙 静

责任印刷：张玉民

中国电影历史全景观照——110年电影重读思考文集

周 星 张 燕 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路22号) 邮编 100029
电话：64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司
版 次 2015年4月第1版 2015年4月北京第1次印刷
规 格 开本 / 787 × 1000毫米 1/16
印张 / 21 字数 / 498千字

书 号 ISBN 978-7-106-04124-3 / J · 1665
定 价 56.00 元

110年的嬗变： 市场、社会、政治大众文化潮流

——关于中国电影艺术史嬗变研究的断想

◎周 星

（北京师范大学艺术与传媒学院院长、教授，北京大学生电影节组委会执行副主任）

一、从重读《中国电影发展史》谈起

中国电影110年的历史，积累了许多成熟的经验，也因着时代变化而形成不同阶段的特色，在艺术审美上也多有差异。但电影史的史论研究却还没有完整地勾勒和规模化地梳理过。对110年的电影史研究作为学术研究必不可缺的部分，主要在于将电影历史发展脉络、潮流变化、创作作品和创作人物状况等相关历史因缘加以描述，进而分析创作社会文化背景、风格流派呈现、电影语言嬗变等有关艺术文化因素，勾勒出一个完整的电影艺术发展图景。电影史的历时态是其基本线索，创作记载则是其基本对象，而选取其代表性作品的观念意识就是历史观的所在。作为历史积存的电影史，几乎是电影理论和电影批评的前提条件，没有电影史史料的梳理和选择，一切都无从说起。所以，电影史在某种程度上决定了电影学术研究的性质，而后来者的研究莫不是在此层面上才能拓展、参照和判断生变。这就是一般认定学术史论必须成为学科扎实与否的标志。每一次电影史史料的丰富，都可能带来学科研究的深入或者嬗变。在2012年下半年被寄予极大期望的电影中，《白鹿原》首当其冲，在放映前后的纷纷议论中，最为明显的是对于《白鹿原》220分钟初版本与156分钟的“公映版”

变化是什么，删减问题成为焦点，超过对于该片临上映却有所谓数字盘坏了而下线，延后改期之说的疑惑。《白鹿原》这一文字文本毫无疑问是当代中国长篇小说杰作，人们对于它的电影版所给予的厚望和关注也在情理之中，而电影《白鹿原》理应在历史上留下它的林林总总的探究，但许多问题难以解说，和审查相比，大众评价的差异性、编剧不署名的风波，和现时代炒作、疑惑交织在一起，需要当下电影史家认真看待。这就是电影史家需要把握历史史实的所在。类似的电影问题在当年《南方周末》评价张艺谋《活着》时曾出现过，许多相关历史辨析（如不能拍摄的题材如《太阳与人》，拍了但没有公映的《阳光灿烂的日子》《鬼子来了》等，上了市场却遭遇变故的《色·戒》，上了市场但引发评奖风波的《红高粱》《背靠背，脸对脸》等），通过审查却没有能上市场的《天注定》等，都缺少史书的正式记载分析。显然，在历史中，电影的真实面貌不能得到真切的反应。当下历史尚且如此，对于以往历史的认识更必要认知，于是我们需要探讨“中国电影史”的完备性。

对于110年中国电影认识，我们都不能绕开程季华主编的《中国电影发展史》。的确，一切也绕不开在新中国观念下的开山之作的《中国电影发展史》确立的一些基本史论出发点。这一本具有开拓性的《中国电影发展史》，其基础学科地位无与伦比，第一次规模化地为中国电影立史存照的意义无比重大，其历史观、劳作的艰辛、机构决策、史述的正确、写作者的人文基础，以及审视眼光等都留存于历史中。该书不仅是我们入门的导引，具有筌路蓝缕之功，还在于其史料之奠基足以使后来者瞻仰而细细对照思考更为深入的问题。由是，《中国电影发展史》成为研究中国电影绕不开的基础读本，而造福于后来的创作研究，哺育了几代人。所以，我们不可低估《中国电影发展史》的价值，也需要看到研究这一文本对于更为深入的电影史研究的意义。

重读电影史也要重读《中国电影发展史》。其在史料把握上具有意义：在《定军山》有无的一些辨析中，我们看到史料把握的极其重要性。在当时背景下，《中国电影发展史》做了尽可能多的资料搜集工作，史料随着时间流逝更弥足珍贵，而我们后人的寻踪思考都建立在这基础上。该书立传的时候，对资料的把握格外珍贵，这些资料无论对于后来的寻踪还是反思都具有价值，关键在于，写作时切近时代转化的关口，就研究者和时代的切近度而言，写作研究者对于历史的熟悉度显然极为重要，这保证了研究思路建立在切近真实的可能判断的正确性上，也保证了当代人研究目标确立的忠实性。对于后人的研究而言，《中国电影发展史》就是需要不断加以比照的东西。几年前看到史家对于丽尼（郭安仁）参与《中国电影发展史》的文字修订等的辨析，感叹对于历史资料把握的重要性，因为尊重历史不仅是事实，而是折射对于历史的真切观念认知。

由此，我们可以明确提出：当下电影史研究的史料性梳理的重要性，相形之下，新的史料挖掘就十分重要，学习当初研究者白手起家就是以史料为基础的电影史研究，我们的任务自然更为艰巨，但求新求补缺的难度再大，也不能减损需要田野调查和史料建树给予电影史研究的开拓意义。史迹的新探索有可能改变历史描述，而扩大史迹的认识才是电影史需要格外看重的。早期中国电影的社会史、放映史、影响史、输入史，等等，是足以丰实史迹和认识的方向。查找史实的本身就是在不断夯实电影史是文化历史而非意识形态史的事实，让事实说话的价值在于不断推进一个舶来文化如何与本土人心

契合。就还原历史真实而言,我们还需要做不少工作,不仅仅需要证实中国电影是不是起源于《定军山》,还有许多关乎创作潮流定位、创作者作品研究、政府和制片机构如何适应时代与影像发展,文化人在创作中思想观念的影响关系,等等。

总之,如果有史料的证明才是称得上新颖,而不是客观看待历史才是艺术研究最为关键的。

而重读在现代观念下有开拓必要。可贵的是,撰述者坚持20世纪50年代写作、1963年出版,在80年代后坚持不修改本书的精神令人叹服,真实呈现的精神尤其难得。也许这是验证当初写作时哪怕受制于时代缺陷的基本精神。这一代绝对理解文化历史的呈现,难免需要顾及一定社会形态新旧社会意识形态的对峙,有所克制和遮蔽是不得已而为之的时代谋略,但显然这不是理想化的历史观。所以,《中国电影发展史》在当时条件下做了尽可能客观的研究和撰述,但同样难以避免历史的局限性,在不少地方显而易见地带有主观上和客观上不足,这提醒我们历史真实表述的遮蔽需要更大勇气去廓清,而客观性深入永远是一个有待探究的难题。在新中国成立前意识形态排斥的电影创作、审查和艺术把持,还有不少有待探析的因素;新中国成立后中国电影的成就得失与揭示还有不少疑难问题需要认识。有鉴于《中国电影发展史》如此认真却受限于时代,我们需要尽可能还原当下历史的真实性,比如,有关审查制度和分级制度的常年对峙,历史上诸如《红色娘子军》的修改及其影像的效果分析,比如几十年间不被通过的电影与被修改通过的创作的历史真实及其折射时代风习,诸如第五代创作在评审时的实际争议和历史价值,获得国内外奖项后的评价差异,还有集中于金鸡奖、华表奖等评价的复杂内涵和实际争议等微妙的历史记忆,以及从《色·戒》到《苹果》到《颐和园》等审查的历史情形,新生代导演多有违规出境招致“封杀”到回归主流的历史变化,诸如《白鹿原》的修改,等等,对于当下不能不如此却未必是历史需要遮蔽。所以,看看《中国电影发展史》,也许会启示我们如何对待历史必有的遮掩和长久的争相获取的意义。这里,史家的历史观必须得到声张,而如何接近真实从而认识电影的真正价值等。

重读需要开放视野。历史的社会环境决定历史生成和历史表达,但我们要相信历史的真实性会随着历史流逝而显示真切性。这本书被打倒、价值被世纪认定、成为进一步发展的比照,都说明写就的历史难以完全被遮蔽。当下,随着历史发展,无论是海峡两岸的融通加深,中国电影的世界性意识加强,还是市场观念的确立和深入,使得意识形态的限制逐渐得到纠正,电影的壁垒也慢慢减弱。而借助视野更为开阔的艺术史进行认知则成为趋势。开放,包括重新认识历史,如何看待意见不一的《英雄》、怎样对待张艺谋以往和现在的创作,看待市场产业意识的高度倡导性和历史评判如何区别等,《喜羊羊与灰太狼》的连续收获和中国动画的弱智之间的关系如何看待,等等。所以,我们知道电影史不仅是艺术史,也是社会史、市场营销案例、经济发展折射,人类民俗记录的多重价值判断对象得以显现,这是开放意识的需要;其次用比较方式看待电影与社会文化变迁,比照中外电影在表现生活和艺术观念的研究已经在进行,更为客观地看待电影的人文意义成为可能。还有,新媒体时代的微电影对电影的观念和介质变化提出了新的命题,也需要电影史研究者予以认识。至于众筹电影、大数据电影、综艺电影等2014年遭遇的现象,也都需要历史的检验和评说。媒介传播理论对于电影艺术的研究介入势

在必行。总之，电影史基础在史实，但如何扩大认识的视野和观念，看待《中国电影发展史》的基础价值和历史变化，可以给我们许多启发。

无疑，《中国电影发展史》五十多年历史，已经确立了其开拓影响之功，我们需要的做的正是继承学人优良传统，更为科学端正而具有个性的进行开拓探求，让其精神得以延续发展。

二、关于“民国电影”研究的思考

在110年中国电影史中，“民国电影”研究是需要给予高度重视的。随着时光流逝，史料的阙如和人们对于那个时期电影的淡漠，带来研究的意义、缺项、期望等的迫切性。认知“民国电影”在中国电影中价值独具性：既具有开端之后形成的最为基本的样貌与经验，又具有出色的经典创作资源，还兼有复杂的社会意识形态影响和社会战乱影响导致的创作痕迹（抗战），所以研究的价值不可谓不大，深入开拓的可能性很大，而其对于研究的气息天然具备。改革开放后对于中国最早的电影教育重要人物“孙明经”的重新提及，就是一种表征，而这几年陆续出现的电影史的青年研究者，多与此有关，这似乎也是在史料的醇厚性研究上具有独特意味的领域：民国电影研究的“银色的梦”（田汉语），既可锤炼研究精神，也可出新人，还会让研究具有书卷气和研究范。

必须提到学界对这一时期的研究原本就有，但冠之于“民国电影”命名却可能有非议，其实这一概念具有宽泛和针对性的含义：民国电影包含了新中国成立之前的45年电影创作，也针对性地包含中国电影剧情片的开端创作在内（短片从《难夫难妻》）的民国时期，但显然二者的重合包含了民国成熟时期的电影法规、体制、市场状况、重要影人等存在，对于中国电影而言，无法回避的华语电影的基本状貌都在其间呈现。其实我以为民国电影研究的意义，在于对电影历史复杂性的正视、对于中国电影成型阶段的重视（因为无论电影自身规律、市场诉求，还是创作精神都在此定型）、对于电影文化感受的塑形等等，都具有价值。

自然，时光流逝，民国电影研究也有不少难题。我认为研究的观念首先需要考虑，观念上的民国电影描述应当被重视，其与以往电影讲述的联系，应当是汇集全国电影理论家来一起论述；其次是民国电影史的专门梳理，包括“银海遗珠”式的增补和现有史料文献的划分，也可期待以南京为基地联系现有电影史家一起专注阐释；再次，对于民国电影史的论述，即史论十分重要，因为已有历史需要论说来确认，而方法也是需要顾及。当然，史料的发现是研究的基础，包括新史料和已有史料的新发现。比如在香港意外发现的费穆的《孔夫子》，无疑提供了一个新的研究契机。而早几年提出的对于《定军山》和香港电影第一部影片的争议，都是具有思辨意义的。

重读电影史之民国电影，可以继续进行史料研究，研究要求应该包括：齐、清、定；细、实、深。齐、清、定是一种研究目标；细、实、深是要求和方法。“齐”即要有将史料求取齐整（电影史料和研究文献）的计划，历史考古逻辑链条的齐全是必要的要求就是齐全。“清”是对于以往研究对象的审视和校勘，模糊的和不确定自然要清晰化，而对于过去马虎确定的要反拨，对于强制确定的要分清。“定”是确定一些亟待深

人的问题（如内地和香港第一部电影，创作厂资料等）在方法上应该具有新的探索眼光，重点和侧重理应有把握。但首先着眼在对整个一百多年电影史中的独特阶段的把握；而对上海电影的研究区分，对西南大后方电影史料研究的都应该是另外一个侧重把握。而从什么样的文献把握重心和系列研究的线索，也应当首先意识。前所谈及泛泛而论的细、实、深则做一点说明。细密是对研究规划和研究对象的落实要本着细致缜密的态度。实是一种对于已有研究和已有作品的务实态度。深是研究即便是已经有的东西也要确认深入的可能性。

三、“十七年”电影的探究思考

新中国“十七年”是一个改变性质和表现方式的新时期，在审美上也带来新的变化。而对“十七年”电影的重读具有独特意义，因为其涉及意识形态和精神生产跨越时代和地域的普泛性认知问题，比如艺术家道德和个人艺术成就之间的差距，即德艺双馨的合理性限制；比如主观意识和客观效果问题，是不是绝对有逻辑的接续？还有主题先行和实际创作之间的复杂关系，以及“但求政治无过”的时代如何激发或者限制创作，等等。“十七年”电影就是整体典型的研究范本，对于理性思考中国电影的历史接续、当时呈现和后来的影响，尤其是站在学术史角度的客观破解我们难以真实表现的难题。

当下，一些电影彰显的形式和繁复和无着落的生活失态，是现代影像缺乏落脚点的一种突出现象。而在这背后是审美的乏味，是精神世界的无以抉择的真实。这正是对比“十七年”电影另外一种状态的出发点：精神目标的明确、主观性浓烈的单一和形式上的简朴相互比照。在大片奢华和技术至上的年代，电影已经成为豪华的代表，人们的视听似乎都朝着强化的路径发展，简约的都不以为然，没有超出视觉感官的吸引力都要被观众排除在外了。而与此相伴的是现实的“土豪金”趣味和电影中明星或者生活豪奢方有吸引力。我们不知不觉习惯了感官享受，而好莱坞电影推波助澜让影像成为奇观更定势了电影的出奇。但奇观的得失能一言以蔽之吗？恐怕也难以衡量。第五代导演的成绩显然是在影像的夺目上，而那时的精神世界似乎是专一的，这也是一种观照。重读“十七年”电影就是要探讨在历史境遇中，审美跨时空的多样性呈现。

“十七年”电影当下看来是一种独特的存在，注重内容是特色——哪怕那内容是观念形态性的。在审美上的简朴和主观形态的强烈构造出一个有意思的影像世界。简约包括的不只是影像，还在于镜头语言的表意，情感浓烈却表现简朴，不仅是时代所限，而是精神世界的一种“单纯”。而我们要探索的其实是直面以情感的目的构成的“十七年”电影的风格：由于表现目标的明确性反而显示了表现的简单，而人们情感世界的单纯也从中显示出来。这种朴质表现与浓烈情感之间的平衡点就是质朴审美。朴质美可以遮掩和适度抗衡主观意识形态的浓烈情态，而生活趣味则使得那个时代的复杂性得以呈现出新的电影形态的某种动人感性和歪曲理性的中和。这是观照“十七年”电影微妙处的重要支点。想想对《李双双》的理性评价的一种负面却遮掩不住情感跃动性，就是一种典型显现。

对于新中国“十七年”电影审美复杂性的思考目的正在于此：不能简单地理性评价

替代镜像语言的情感独特性，同样，不能因为简单的生活表现就遮掩内在的反常。问题在于，“十七年”电影的这种复杂是一个纠缠着质朴的呈现、主观制定的主题呈现，和审美精神纠缠着单纯旨意与情感真诚之间造就了难以复现的电影形态（还有不少精神牵扯而可以言说单纯）。也许还可以说，相比起我们已经比较开放年代的创作，依循于物质市场需要的电影，似乎是复杂万端却反而是一种失却精神支撑的浮面（都无需言说的混乱）。

重提朴质审美和“十七年”电影的一种含义也是一种提醒，却绝对没有鼓吹扭曲精神也可以理解的意味，但站在精神产品的情感精神的多样性理解，是和对于所谓中外文人艺术家创作和人格的多样性一样，未必需要简单的道德律可以判断，倡导客观的理解。想想除了早期的《我这一辈子》《南征北战》外，《我们村里的年轻人》《小兵张嘎》《董存瑞》，以及《林家铺子》《早春二月》《农奴》《五朵金花》《红色娘子军》《青春之歌》等都具有多分法研究审美与政治与生活表现之间的多元性问题。

“十七年”电影的不足在于意识形态的主观取舍消去了生活的复杂性，但其补救在于真实的人生直感、朴实的认同和情感的投入。这就触及主观从来都有，但真实在一定程度上使得创作具有本真的某种意味。真实的感觉是具有感染力的，主观真实的确认也具有有一种魅力，在历史唯物主义判断上可能看到更为深入的缺陷，但站在辩证唯物主义的角度，其残缺的真实也是一种存在美，“十七年”电影的复杂正在这里。

此外，和“十七年”电影尾声相互衔接的“文革电影”的意识形态性、操持者的初衷与呈现，艺术上的得失，对于整个中国电影的摧残与个别表现上的意图体现的分析等，都具有认真分析的必要。

四、新时期中国电影文化异质性与超越性审美思考

重读电影史的目的，是为了在历史发展中更为全面客观地看待电影创作的经验。而新时期的丰富性阐释具有积极意义。新时期电影价值有不同角度，但历史时空中的比照可以看清一些来龙去脉。新时期电影之所以重要，是因为它开启了一个有别于以往的新生面创作（即异质性），而形成当下市场转型之前的完整生态存在——相比起来，当下电影的走向是市场欣欣向荣却有别于新时期电影的文化审美时代，这一个轮回其实是奇妙的政治主流和主观的电影——审美时代的电影——到当下偏向技术市场时代的电影之间的，思考这一客观变化也许有助于认识今后电影的文化认知。

“新时期”的概念，来自改革开放的政治时代变化，但其实在电影上却是具有文化形态意味的认知。新时期电影之所以被人们津津乐道——过去一般称之为20世纪80年代中国电影的高潮时期，就在于此，我们不由自主地沉浸在那样一个和我们心曲相呼应的电影感觉时期。由此，我们的新时期电影需要立足于艺术文化本位，而能透视社会思潮与产业背景。

于是，文化聚焦的“新时期电影”一般可以看成如下的改变，而这些改变逐渐形成当下相对丰满的和世界电影可以对话和值得比较的一种东方社会表现的新时期电影形态。

1. 审美走向的新时期电影

强调审美的变化是新时期电影最为值得研究也得到最明显呼应的课题，而新时期电影与新世纪电影构成的技术主义比较，必然也是一个有兴味的问题。

新时期电影首先是审美时代的电影“新时期”，也就是说，新时期电影之所以打动人心，掀开一个新局面，在于中国电影的新时期审美气质，改变了以往的状态。此前，“文革”电影无疑是新中国电影偏离审美脉络的极端。当然，此前一些电影的出色创作自然都多少延续着审美精神的脉络，诸如谢铁骊的《早春二月》等，即便是《青春之歌》等一些电影的时政意味，也不难看到审美趣味的留存。但“文革”电影极力去造就的所谓美感，却充满着时政欲念，因此其貌似刻意的角度和光影创造都背离审美意味。而我们新时期电影的创作绽开了久违的审美美妙意味，在《小花》《城南旧事》《归心似箭》《巴山夜雨》等情态凸显代表电影面前，人们忽然看到新的电影艺术形态迥然于“文革”电影的仪态，展示新的面貌。那是一个审美精神依然主宰而人们的期望的状态。这一角度的审视，就是要辨析新时期电影是如何接续历史和开拓新风的。新时期电影的奇妙之处，是从文化精神反驳以往，却还是站在“审美”基点的电影，且审美认知的主观性和客观性之间的差别，带来人们兴奋异常的感受。同时，从审美角度看，新时期电影之新还有别于新中国成立前中国电影的状态，那时社会价值意味更为凸显。这一双重的新时期带来中国电影的新审美形态。也就是说，看新时期电影感受的跨越时代的新鲜感觉，实际上是一个审美判断的时代，审美精神差异性带来有别于以往的所谓新时期的意味。在传统电影结构中，审美形态的重要性是有别于当下，也有别于此前。

“文革”电影的误区包括政治形态，但似乎还是职守于所谓的审美，但显然政治指标压倒一切，而“十七年”电影的但求政治无过的后面产生着一些好作品，也还是艺术审美的根基在起作用。20世纪三四十年代电影的审美要求，与接受评判的悲剧美成为重要指标，于是电影的美学形态依然支撑着创作的高峰时期。

回到新时期之所以重要，正在于以一种新的形态美学为中国电影注入动人的色彩，即回归审美、试图扭转政治偏斜的走向，回到传统审美的精神世界中，又创造着新的未曾“张扬”过西风东渐的电影语言轨道的人性审美的新路上。新时期的审美精神是独特存在，而张扬于世的中国电影现实开放和审美声张的新模样。相比起来，当下电影的一些审美变异（有些人认为是失常）是一个依靠更多技术和视觉感应的电影，注重心灵审美需要的创作无出于新时期创作。

2. 人心提振与抚慰的新时期电影

重归人心期望——而非主观教化的形态，是新时期电影展现的新面貌，也是获取大众向往的奥秘。电影和本质上的人心呼应看似简单，其实困难。但主观教化的电影形态由来已久，在必要的主观要求限度内，人们对于电影的热情未必削减——这就是哪怕“文革”电影的极致夸张也有一些俘获人心的可能。但开始摆脱开“文革”阴影的社会，迫切需要抚慰人心而不是教化塞入的影像，当心灵可以松绑而不是政治紧箍咒悬置的时候，压抑在暗夜中的心灵期望，就渴盼情感抚慰和精神纾解。想想《牧马人》荒野世界中的情欲期望，《芙蓉镇》的反压抑精神期盼，以及当时《邻居》的夹杂主观性却更多过渡性的客观视界，《沙鸥》这样政治命题却越来越明显的人性因素嵌入的电影，开始掀开人心抚慰的

银幕世界。电影从来不是政治的天敌，但情感世界的微妙表现和精神探求的真实呈现，却是电影魅力的所在。于是《城南旧事》《如意》《人到中年》《被爱情遗忘的角落》等显然带着探求人心世界的创作，得到观众的心灵呼应。而最为典型的《红高粱》呼喊出了中国人精神渴盼乃至欲望，被世界所读懂更为电影人所感知。

3. 文化舒张的新时期电影

电影从政治情态中挣脱而进入文化情态，是新时期电影尤其值得重视的因素，因为重归文化情态——而非观念政治情态带来电影本质意义的回归。新时期电影的文化异质性是值得注意的：别于政治文化的制度性要求，注重精神人性的舒张和抚慰，无论是出道的第四代，留存的第三代，还是后起的第五代创作，在电影美学上的耀眼，都是一种精神文化的复苏和开拓。实际上，从《城南旧事》的古都情味的文化弥漫，《良家妇女》的古老历史乡野的气息，《老井》《青春祭》的山野趣味的文化展开，黄建新《黑炮事件》的电影思索，凸显在味道中的文化构成中国电影开始厚重意味的价值，《野山》《黄土地》等等，后来黄建新、夏钢以及一些新生代导演注重的对都市电影的浓厚文化人心的探求，直到《背靠背，脸对脸》的深入，更不用说第五代电影的文化寻根，中国电影的新时期基本可以成为与以往电影的分界。

从新时期到新世纪发生了剧烈变化，来到我们从当下电影的创作招致诸多评论家的质疑，既有创作者根源于新的时代风气远离审美支撑的创作，也源于对认知者难以容忍没有传统审美模样的创作立世的愤怒。这和新时期开端的悲剧美学走向恰好形成对比：政治文化的电影追求政治评价的要求，渗透着马尾巴功能的可笑和英雄人物高大上的原则，复苏初期的翻转性质变化，依然没有摆脱政治文化的窠臼，但新时期电影的新生来自审美文化的凸显。

五、21世纪中国电影的艺术文化性与市场性困惑思考

新世纪，中国电影发展至今，似乎没有重读的问题，但其实不然，对于这十余年电影在市场化探索中取得明显成效，对于艺术生产的认知也发生诸多变化。而对于电影的认识应该有对象性的电影形态本身发展的差异性认知，即一方面，电影是一个人类创造的精神梦幻的产物；另外一方面是电影作用于市场后受众接受、票房收益和创造产业价值的产物。在这二者之间，还有一个作为精神产品关照物的研究文化的认识。

但实际上，站取角度的不同几乎以偏概全地来简单看待电影，比如，将市场电影放大到就是电影全部，没有市场收益的电影就不是成功的电影，于是任何东西都有相对高低的存在，只是在比照中高低是否有价值的认识被漠视，衍生开去就是一切以成王败为寇来抹杀意义，显然在文化上这是极其褊狭的现象。

自然，也有站在电影评价以市场定夺的立场，将市场变成了唯一标准来判断电影的意义。在产业为尊的不恰当前提下，将文化现象的电影变成了死板的产品，将文化情感的差异性变成了交易双方的权利大小和资本强弱的予夺对象。也不必否认，将电影作为随心所欲的物质表达，只是自以为是的展示缺少精神追求的基本常识的创作，就自以为是电影人类情感梦幻的需要创造物的品质，而试图以昏昏来成就他人的昭昭。

1. “票房”神话背后的思考

市场改革的十年来,我国的电影事业蓬勃发展,随着银幕块数的增加,电影的产量由2003年的140部增加到2012年的745部,国内电影的总票房也由十年前的不足十亿元,飞跃到了2012年的170亿元,而国产电影的票房虽然每年的市场份额有所起伏,但票房数一路攀升,在2012年达到了十年来的顶峰,高达82.73亿元。中国电影发行放映协会主编的《2012中国电影市场报告》中明确指出,2012年共生产故事片745部(含电影频道出品的数字电影92部)、动画影片33部、纪录影片15部、科教影片74部、特种电影26部,全年生产的各类电影总量达到893部。全国电影票房达到170.73亿元,同比增长30.18%。其中国产影片票房82.73亿元,占票房总额的48.46%。

在2012年,中国电影市场已排名世界第二。国内电影票房28亿美元。尽管国产电影的票房在总的电影票房中所占份额有所回落,但是整体喜人。主要原因是,在《中美双方就解决WTO电影相关问题的谅解备忘录》中规定,在“原来每年引进美国电影约20部的基础上,增加14部3D或IMAX电影”,这个协议直接对中国电影市场产生巨大的冲击,但是国产电影票房整体来说还是很不错的。尤其是继《疯狂的石头》、《失恋33天》等小投入大产出电影后之后,又出现了一匹票房黑马《人再囧途之泰囧》,创造13亿元的票房纪录。^①打破了华语电影历史上的票房纪录。

中国电影的2013年,是一个值得记载的年份。其首要标志是产业规模上历史性地超越200亿元大关,实现了217亿元收益。而在这后面,是越来越快的电影票房递进速度。回顾中国历年年度总票房,可以清晰看到看到2013跃进的价值:中国电影从2000年低谷时期的全年8.6亿元票房,历经2001年的8.9亿元,进入2002年缓慢上升为9.5亿元,接下来是2003年11亿元—2004年15.2亿元—2005年20亿元—2006年26.2亿元,在2007年是一次飞跃达到43亿元,而2008年的止步于43.4亿元很快随之在2009年增至为62.06亿元,随后跨越百亿元令人惊讶:2010年101.75亿元—2011年131.15亿元—2012年170.25亿元。此时的2013年又是一次大跨越。2013年比之2010年的仅仅3年就整整增长百亿元的步伐,更不用说比起2000年增加200亿元的惊人数字,证明中国电影市场接受促发长效发展可能性,也是中国电影不可逆转纳入市场快车道的标志。紧接着的2014年中国电影的最终总票房为296.39亿元,同比增长36.15%,其中国产片票房161.55亿元,占总票房的54.51%。

《人再囧途之泰囧》是最近几年国产电影中较为典型的“以小搏大”的例子,虽然投资不到3000万元,无一线明星,而且还是徐峥导演的处女作,却创造了出人意料的高票房成绩。一部《人再囧途之泰囧》,将中国电影以票房高低为衡量的指向变得甚嚣尘上。这部电影被公认为“正确的时候,出现在正确的位置”上,从选题、拍摄到后期的营销策略,都是为市场设计、尊重市场的电影。高票房变成了衡量电影是否成功的最为重要的标准。电影作为商品的属性变得从未有过的凸显,商业市场开始占据主导位置,商业也逐渐成为电影市场中最重要的考虑元素。诚然,市场和票房确实重要,没有市场的存在,电影的再生产和持续发展的可能性都会丧失,票房的高低可以较为简单直观地

^① 中国电影发行放映协会编:《2012中国电影市场报告》,中国电影出版社2013年版,第2页。

衡量一部影片的受欢迎程度，却并不能成为衡量电影是否成功的标准。

2. 当“市场”遇上“艺术”

以上这样一个很有趣的现象，引发了研究者对于电影市场和电影文化博弈问题的关注。艺术化的表达和市场化倾向该如何平衡和共处，是中国电影市场目前一个无法回避的问题。有些电影尝试在艺术化的表达中尽可能地融入商业化的元素，却因为生硬的杂糅使得市场化和艺术化均未得到体现，比如《匹夫》《杀生》《我11》《飞越老人院》，在制作上考虑了商业诉求，力求实现商业价值、主体精神相交融，但是其内在气质还是较为个性的艺术表达。这就导致整体呈现的影像效果显得疏离，一方面，主题严肃、深刻，内涵充盈、形式上显露锋芒；另一方面，为了照顾普通大众的观影习惯，又不得不加入了一些市场化的创作技巧，采用通俗叙事、市场影像、类型风格，并在营销中找寻商业卖点。这样一类商业外衣的艺术作品，常常给人一种“不伦不类”的感觉。市场对于电影的发展来说至关重要，是电影产业实现其可持续性发展的基础，却不能作为创作的唯一导向。目前电影界有一种只重视电影商业性而忽视电影艺术性的倾向，是较为明显的“唯票房是举的绝对的功利主义思想”。这种思想往往排斥价值，一味迎合观众口味，造成类型单调重复，电影资源浪费，艺术感和创新性消失殆尽。

当然这并不是电影产业所面对的新问题，但却是长久以来一直存在于电影发展中的一个核心问题，它伴随着电影产业的发展。对于国产电影而言，其两难所在是风格呈现的进退维谷，既要追踪市场的娱乐就只能制造欢悦腾闹，而要有艺术传统的真纯就需要蕴藉内涵。因为自古有之而愈来愈明显的商业需要引导着创作偏向大众的娱乐口味，从20世纪20年代的谐谑喜剧、武侠打斗到现在偏重市场的娱乐片，都应和着大众文化的欢乐欲望，但是我们依然发现现代化进程中，传统的艺术根底却顽强地支持着艺术传统感觉的阴柔婉转的东方色彩，至今许多影片依然沉浸在个人化的静态意味表达形态中。

尽管电影是商品，但是还是应该承载审美价值和文化价值，需要有浓厚的人文底蕴和艺术品格。消费时代的到来，世俗享乐主义高扬、审美走向日常化、诗意暗淡而散文泛滥。在世俗文化和市场逻辑支配的文化产业中，秉持何种文化价值和什么意义始终应该是中国电影需要考虑的首要问题。老一辈电影艺术家夏衍曾经说过：“塑造出具有中国特色（包括特定的时代、特定的环境）的人物性格，将典型的中国环境中的电影的中国人物呈现于银幕之上，反映出不同于外国人的中国人的伦理、道德、行为准则、表情语调、风俗习惯，以其鲜明的中国特色而适应中国观众的审美需要，得到社会容纳与观众认同。对于中国电影创作生产者来说，实现电影本体与中国本土的完美结合，是中国电影发展的必由之路。”^①

电影作为一种精神文化产品，还是需要有自己的审美品格的，需要“赏心悦目”，能对人的精神世界有所启迪。但自2012以来，青春电影带来巨大的市场收益的同时，《富春山居图》《小时代》《分手大师》等票房市场都不错的电影，却遭受到相当的批评，市场不能没有收益，但收益不是电影价值的全部。

^①《中国大百科全书》（电影卷），中国大百科全书出版社1991年版，序言。

3. 艺术电影的价值

我们已经看到2012年注定是中国电影遭遇的市场衡量变异年：3月中美商签的“电影新政”所到来的必要开放，直接导致中国电影市场呈现的占有比例失调。从5月最低不到20%，到上半年跌落30%，再到前3个季度依然突破不了40%的困局，中国电影本土票房占有前所未有的失守。而大片所带来的局面已经不是票房的全线飘红和叫好，收益上，从年初的《金陵十三钗》没有实现预设目标，到年末的《一九四二》明显升值空间受阻，支撑本土电影的大片收益渐次下降，而口碑上的不一越来越明显，批评意见增多已经是事实，尤其是与同样是华裔导演的好莱坞大片《少年派的奇幻漂流》对比的情况下。而2012年底，以市场呈现白热化的水军风波登峰造极，在《一九四二》和《王的盛宴》的“黑水”“白水”的对峙中，让本土电影从意见领袖的舆论影响到受赤裸裸的金钱左右，中国电影的市场生态环境落入无法忍受的超越法治的局面。而前述2012年院线和放映商的对决，将电影产业链的矛盾公开化，虽然暂时取得了相对平衡的安歇，但以市场利益为目的的利益战争将愈演愈烈。

而我们的确需要开辟另外一个战场：关于电影作为内容产品的艺术价值的研究。艺术电影的认知被推到历史现实之中。艺术电影的话题是市场化达到一定程度后才可能谈论的东西，市场总是抢钱第一，自然会舍弃其他，达到了合理的产业利益后面未必考虑文化利益。但其实到了一定阶段，产业利益会发现文化利益其实就是产业利益依据的核心。所以，在中国电影产业认知已经比较共识的基础上，如何真正产业稳固，不能不顾及电影的产业存在的产品利益。于是，质量、文化、艺术、内容等都到了更多谈论凸显的地步，其实就是产品内容重要性的凸显显示。自然一些问题要研讨：

其一，有没有艺术电影？有，艺术电影不仅是以往所说的先锋个性创造，而应当指区别于市场功利性潮流，而注重文化精神，不以商业谋利为目的而声张人生精神情感的电影创造为指向的电影。商业电影和艺术电影不是绝对对立的，商业电影是屈就市场潮流的影像，基本目标是投入产出，速效而不宜长留的产品。而艺术电影是在文化价值上具有表现感染意义的作品。艺术电影不和商业电影争高下，应当和其他文化产品如戏剧、舞蹈等相提并论。于是观赏的文化琢磨，如《钢的琴》《辛德勒的名单》《少年派的奇幻漂流》等具有思考性就是文化的意味存留。所以，艺术电影是电影形态生存的精神意义存在，不能和商业电影相比拼，却也不能期求丢弃生存的虚妄存在（如同话剧大城市和戏曲乡村存在一样，人的环境需求各异）。

其二，艺术电影的精神品性值得珍重，但目前在中国的生存环境较为艰难，这取决于当前中国社会文化环境里莫衷一是的批评环境、单一或多元的政策指向、创作者自身的精神期求以及受众趣味的多元选择。

其三，艺术电影的生存价值一方面既要承载文化宣扬、彰显国家精神的责任，另一方面也要满足大众向上、向善的需要，让艺术的电影品格，成为中国艺术文化的标杆。

因此，我们要坚持艺术文化的纯粹性，那么就需要：国家文化政策支持的适度性、国家扶持的对症性以及多元机制下的生存要略、受众趣味的高雅提升，只有这样，艺术电影的生存价值才能够得到真正的发挥，艺术电影自身的生存意义也才能得到体现。

4. 中国电影市场的生存机制

著名的旅美华裔电影人卢燕认为：“华语大片在进军过程中主要的问题在于，它们仿效好莱坞巨片制作模式，渐渐呈现出某种趋同性的危机，偏重营造东方奇观，强化视觉造型震撼力，提供快餐式文化消费，却往往忽略了对民族文化资源以及文化传统的深入发掘。《英雄》等大片接连几次‘冲奥’，皆因缺少人文关怀、艺术创新力度不足而落选，这是值得我们反思的。”

大投资、大制作不等于票房，更不等于艺术。唯大片化、唯好莱坞化，不是中国电影发展的出路。商业大片创作的吸金思维大于人文内涵的开掘，更多影片追求的是以离奇的故事、视听饕餮和奇幻场景来满足受众猎奇的心理及感官的愉悦。国产的大片不仅仅应该是票房的吸金点，更应该是传播中华文化、中国精神的重要载体。因而，国产大片应拓宽题材思路，强化文化内涵的承载，使大片不仅有大导演、大明星、大场面，更拥有大的文化气度。

国产电影的根本出路在于拥有一个完善的中国电影生存机制，而良好的中国电影的生存机制，需要具备基本元素，即中国传统文化的内在投射和“期待视野”的受众观照及中国电影的艺术和新价值观得渗透。

（1）中国传统文化的内在投射

中国的传统文化指的是一种无形的，人们世代代心中积淀的精神和气质。电影作为文化产品，必须把精神文化的内质要求放在重要的位置。在“娱乐文化削减艺术追求，技术炫耀淡漠本土特色，媚俗大张旗鼓而人文内涵受到冲击”初见端倪的当下，中国电影必须要把对中国电影的本土特色寻求、现实关怀加强、人文情感鼓励、艺术精神提升到重要的位置。

对于西方电影，我们可以吸收、借鉴和融合，但是一定要在主流电影中尽显中国文化与民族气质的精髓所在，让人们感受到一股浓浓的诗意情调和鲜明的道德取向。

电影强国的基础是对于人文文化的高度重视和政策引导，多样生存才是强国电影的正常状态，在基本解决电影产业生存和国家已经具有良好政策支持的时候，不能没有多元风格和多样艺术特色的创作存在，尤其是具有本土风格和艺术独特性的电影的生存环境。这里不仅需要视野开阔的电影文化观念引导，更需要政策鼓励支持的力度。如果说建设电影强国的基础在产业规模，那么产业支撑的后面应当是文化氛围和艺术力量。需要改变被票房诱惑、被功利驱使、被市场左右而导致的创作单一的趋势。中国电影人要坚持技术可以借鉴乃至跃进，但是仍要找寻自我创造性的立场。因为，没有对人类问题的思考、缺乏意味和情感的创作，不顾本土文化的优长，放弃对于艺术的坚持，商业也罢、受众也好，都不能长久。

东方电影的特殊风范，与西方电影的根本区别在于内在的精神气质，这种特殊的精神气质构成了东方电影的独特景观。中国电影艺术在诸多方面显现出东方文化和传统的影响，包括情感表达、叙事方法、风格格调表现、教育教化意识、悲剧喜剧的现实择取、人生伦理的有意识的偏向、对现实的主观关注与潜意识的梳理，等等。在电影中，较为关键的是情感表达方式。中国电影的影像中流动着的内在的情感表达方式直接影响

主人公的行为表现、表现手法以及电影风格。

中国电影惯常的民族风格和传统文化的彰显是别具一格的，从诞生伊始就是东方传统文化和东方近代社会文化的影像呈现。即便是现代电影艺术观念、技术手段已经大大不同于传统电影，相当程度的中国电影依然还保留着传统的味道，包括注重内涵的文化传统、偏向意义表达的重心、欣赏柔静的艺术美感等，正是这种浓重的意蕴，使得中国电影呈现独特风格形态，以至那些试图现代化变革的影像形态不是被传统误读就是遭到违反传统的谴责。

中国电影的东方文化独特风格偏于情感意味和静态韵味，无论是注重内涵、偏向意义表达，还是欣赏柔静的艺术美感等，都凝聚在镜像的阴柔婉转的东方色彩中。就风格呈现而言，注重内涵的文化传统使之不张扬、更重内里的情感透露，镜头成为内心感受的具像物。偏向意义表达的重心，使电影更多不是过程的愉悦而是终极意义的铺展，好恶的价值尺度、好坏的鲜明是非是超越一切的显要目的，故事与人物都成为褒奖贬斥的情感倾向投注。

中国电影中的传统文化从以下四个方面显现出来：首先，沉静中的思接四载、讲求意境。呈现在影像状态中即静中寓动，徐缓包容内动，这难免和人文背景相关联。中国艺术的文化传统深受民族性格的影响，儒道精神浸染养成了重内敛含蓄，讲求天人合一的观念意识，按照李泽厚的观点：这些给予中华民族获得和承续着一种清醒冷静而又温情脉脉的中庸心理，不狂暴、不玄想、贵领悟。轻逻辑、重经验、好历史，以服务于现实生活，保持现有的有机系统的和谐稳定为目标。中国电影一直讲求意境的味道，津津乐道于言外之意、像外之色。无论细部还是全局都期待实现超出视听感觉的感受，不少获得好评的中国传统电影都以达到余音袅袅、不绝如缕的效果而自豪。

其次，中国电影所表达的沉静中的咀嚼苦难、哀而不伤。民族传统艺术受制于现代社会风云欺负、苦难叠加的背景，多舛的命运、哀伤的心灵成为影像表现的重要内容。振臂高呼的抗击和喋喋不休的情愫不是中国电影的拿手好戏，隐忍的哀痛、坚韧的承受、身心俱毁的幻灭成为苦难表达的典型风格。我们更多看到悲剧表现的压抑和慢慢的撕裂感，创伤历史的积存对于影像人物而言，不仅不是痛苦甚至是艺术的“欢乐”。

沉静中的隐忍爆发、张弛有致，更是中国电影进一步的情感表现。由于过去年代的苦难深重，中国电影多表现压抑隐忍，从而显示对现实的批判性。由之，影像风格趋向于冷寂滞重，缓缓加压而奔突于内。传统中国电影人格表现的负重感，千年的封建压制不仅在社会政治层面，还主要在心理压制、文化钳制、道德伦理上给予人性有形无形的迫压，即便有短暂畅快的性格也不能不被现实磨砺驱除。以压抑为人生表现常态是文化情感含蓄的传统，而对苦难人生坚忍压抑，则是社会政治逼迫的折射，以不得不然的爆发为高潮点，是沉重批判的集中闪现，这些形成鲜明的张弛有致的中国电影文化景观。

朴质纯真的表现形态和简约的线性延展。中国电影在叙事上长期习惯简约的线性延展，不是线索分明，不擅繁复，注重对故事的时空联系，不惜细节再现，把历史来龙去脉交代清楚，唯恐遗漏，是老大文化传统古国的文化馆的一种体现。由此形成比较清晰简单的叙事梗概。由于社会政治因素长期影响甚至左右电影，文以载道的主题性要求也充满在影像中，但是朴质纯真的风格一直是大半个世纪中国电影的状态。一方面，它直

接表露生活形态的原生貌，人们生存挣扎、斗争求生的本真生活轨迹真切显现；另一方面，它也逼真地表现出本土电影风格形态的独特性。

中国电影一直崇尚中庸为度、节制含蓄的情感抒情方式。和西方崇尚直观表露感情、外露大胆的情爱渲染相比，中国电影更重视蕴藉内敛的特点。中国电影民族性表现在很大程度上渗透于人物情感的存在方式，即不到万不得已不至于爆发，先是压抑，再是蓄势，然后可能冲破而出，人们习惯于承受那张弛之间的感受，为其间的感觉而动容。中国传统中的隐忍的情感占了主体，它培养了和适应着观众要求，又折射出文化的基本成色。

在情感表达上，中国电影还较为擅长“言外之意”，电影是实有的影像，写实的方法又明显为中国电影所常用，但是偏偏在影片中，我们时常发现创作者常常情不自禁地用叙述之外的手段来表达主观情调，或是暗示叙事之外的情感内容。“中国电影若要走向世界，受到其他国家的欢迎和青睐，就必须具有中国的本土特色和民族风格，因为西方观众不需要西方文化的复制品，他们更希望再银幕上看到别具特色的东方景观。”

复旦大学周斌教授认为中国电影十分注重从中国文学艺术的美学传统中汲取有益的营养，如对形神关系、虚实关系的把握以及注重营造意境和追求写意风格等，这些美学原则在其影片中既有继承借鉴，也有创新改变，从而使一些优秀影片显示出浓郁的中国风情和东方美学神韵，形成了鲜明的民族品格。中国电影想要保持本真的风格特征，就要继续保持民风民俗与历史承继构成的他人不可小视而我们应当珍重的风貌。只有在保持传统文化的基础上的扬弃和创新，才能使中国电影鲜亮地呈现出独特的风格特征。

（2）“期待视野”的受众观照

《人再囧途之泰囧》在贺岁片中独领风骚，说明了喜剧电影的魅力，同时也验证了影片的成功要满足随时代不断变化的“期待视野”。著名学者姚斯接受了科学哲学家波普尔和社会学家卡尔·麦恩海姆所采用的“期待视野”的观念，并且在接受美学中提出了“期待视野”的观点，用来说明读者阅读作品的主动性。如果读者在阅读中的感受与自己期待的相一致，读者便会感到缺乏新意和刺激力而索然无味。相反，如果作品大出意料之外，超过了期待视野，观众就会感到振奋，这种新体验便丰富和拓展了新的期待视野。

《人再囧途之泰囧》是较为典型的公路喜剧片，在人物搭配上，聪明人加傻子加一个疯子，三角关系富有变化；样式上，吸收了公路片、历险片、喜剧片、动作片的诸多因素，更为重要的一点是，编导有意加入了当下的时尚元素，使得这部融中产阶级趣味和草根情怀的中国式喜剧在自嘲戏谑中完成了对快乐的追逐。

尽管有正面的表扬，对《人再囧途之泰囧》也有不同的声音，比如周志强教授认为，《人再囧途之泰囧》传播的是伪经验，是观众对现实生活的逃避和“微抵抗”，“正是这部电影，凸显出当前中国社会上空漂浮着的生活观念：人们总是寄望于贫富的差别远远小于道德的差别，从而在道德的优势幻觉中战胜了富人们生活的优越；有趣的是，人们在现实的生活中实现不了这种观念的时候，就在喜剧电影中反复实现它……影片也就成为物化的社会图景中人们丧失了整体对抗社会不平等与不公平问题能力的时候，显示出来的精神涂鸦。”