



中国当代电影的 文化生产

胡谱忠
——著

CULTURAL
PRODUCTION
OF CONTEMPORARY
CHINESE CINEMA



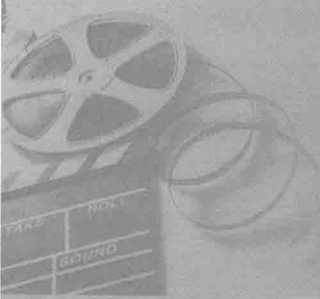
中国当代电影的文化生产，是一个庞大繁杂的系统工程，

被“常识”，中国电影文化的魅力在于它的“未完成性”。

中国文联出版社



CULTURAL PRODUCTION
OF CONTEMPORARY CHINESE CINEMA



中国当代电影 的文化生产

胡谱忠 著



中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代电影的文化生产 / 胡谱忠著. — 北京 : 中国戏剧出版社, 2018. 12

ISBN 978-7-104-04750-6

I. ①中… II. ①胡… III. ①电影文化—研究—中国

IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 260725 号

中国当代电影的文化生产

策 划: 黄艳华

责任编辑: 黄艳华

装帧设计: 任杰文

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市西城区天宁寺前街 2 号国家音乐产业基地 L 座

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-63381560 (发行部) 010-63385980 (总编室)

传 真: 010-63383910 (发行部)

读者服务: 010-63387810

邮购地址: 北京市西城区天宁寺前街 2 号国家音乐产业基地 L 座 (100055)

印 刷: 北京鑫瑞兴印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 19.75

字 数: 300 千

版 次: 2018 年 12 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04750-6

定 价: 88.00 元

版权所有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系。

目 录

绪 言	1
第一章 主旋律电影：类型与文化	9
第一节 “主旋律”概念及其内涵的演变	9
第二节 产业化背景中的“主旋律大片”	28
第二章 “代”的话语：“第五代”与“第六代”	45
第一节 “第五代”与东方主义	45
第二节 “第六代”的轨迹	67
第三章 历史记忆及叙事	103
第一节 民族创伤记忆与“国民性”叙事	103
第二节 记忆与叙事：中国当代电影中的“上海”形象	116
第三节 青春怀旧影像中的“历史感”	138
第四章 概念生产：合拍片与华语电影	151
第一节 合拍片文化辨析	151
第二节 合拍片制度与华语电影	160
第三节 香港电影文化管窥	166

第五章 农村题材电影	179
第一节 农村题材电影与农村电影	179
第二节 民族地区农村电影的多重属性：以新疆为例	184
第三节 农民工题材电影	188
第四节 乡愁、隐喻与农村的时政框架	201
第六章 少数民族题材电影	213
第一节 “元问题”：少数民族题材电影的命名与修辞 ...	213
第二节 当下少数民族题材电影的文化表述	233
第三节 新世纪以来民族题材主旋律电影的文化建构	251
第七章 纪录片文化生产	265
第一节 20 世纪 90 年代的纪录片	265
第二节 两种纪录片：体制外与体制内	279
第三节 当代人类学纪录片	290
参考文献	303
后 记	309

绪言

2018 年临近年底，举国各行各业都在总结改革开放 40 周年巨大成就。中国电影在历史的转折点上已经走过了一段旅程。中国电影体制自 20 世纪 80 年代以来，改革的呼声一直非常强劲。到目前，中国电影产业结构和模式似乎已经实现了基本的转型。商业体制已经蔚为大观，与分别于 2016 年和 2018 年启动的“全国艺术电影放映联盟”与“人民院线”一起，已经奠定了中国电影文化生产的基本结构。在 2018 年年末回望中国电影走过的路程，正是一个很恰当的历史节点，因为中国电影在“转型”过程之上又出现了“再转型”的迹象。

纵观中国电影体制的改革史，可以发现，改革的路径遵循了与中国经济其他领域相同的思路：对内搞活，对外开放。以往建立在高度集中的社会组织与管理下的电影制作、发行和放映体系，逐渐转化为与外界市场经济兼容的市场体系。一系列改革打破垂直行政束缚，又以行政化的手法规划并奠定一个商业化市场模型，藉此有望最终成就一个商业结构下的民族电影体系。

相对于国民经济的其他领域，中国电影体制改革较晚，因而到实施起来时，观念障碍似乎已经扫清，力度反而较大，速度较快。如何评价这种转型，成为一个难题。如果单从“增量改革”的角度看，中国电影实现了众多的从无到有、从小到大、从弱到强。产权明晰化、所有制多元化、横向与纵向的产业融合加强，影院数和银幕数稳步提升，产业模式不断创新，单片商业票房收入不断刷新历史纪录。电影企业集团化、商业院线、民营电影、CEPA后的香港电影、年票房总量大跃进、中外合拍片等，所有这些似乎都在显示：中国电影的产业结构和形态发生了翻天覆地的变化，在文化全球化的环境压力下，目前的电影产业已经为中国电影的生存和发展之道，奠定了坚实的经济和产业结构基础。

但是，从另外一个角度看，“存量改革”的过程与效果却一言难尽。突出的表现是曾经创造了无数辉煌的原有国有电影制片大厂的产业萎靡和流失。如号称“新中国电影的摇篮”的长春电影制片厂，只剩下“象征资本”的空壳。长影的落难和屈服，与中国电影体制改革后电影产业的高歌猛进形成了鲜明的对照。旧体制电影文化的重要价值在改革的压力下，被作为改革阻力轻易解除。电影作为文化产品的特殊性在“市场化”洪流中被实质性地贬低和淡化，而电影的商品本性、“增量改革”的措施及其重要性被刻意放大。最终，增量改革的放大与存量改革的萎缩或失败相互关联，“除旧”成为“迎新”的前提。中国电影史和电影文化负载的民族电影的价值和精神在这场改革过程中，曾遭到相当程度地摒弃。一个民族至关重要的精神与象征资本，在一段时期内被资本的力量刻意损毁，留下不可挽回的损失，令人慨叹。

中国电影的改革是在中国经济体制改革的大背景下实施并完成的。好莱坞电影产业是一个跨越民族国家体系的电影产业，各民族国家、地区在好莱坞面前无不缴械投降。连盛极一时的韩国电影，在2006年韩美贸易协定对其国产电影放映配额减半之后，也已出现盛极而衰的状态。也许正因为如此，中国电影的改革方案的制定者清醒地认识到以好莱坞体制为模板的世界电影秩序。在WTO的压力下，尽管电影通过例外条款，曾经缓期“接轨”，但是，中国电影体制改革是不可避免的。客观地说，中国电影目前已完成的变

革，都是经过深思熟虑的。尤其是关乎我们国家独特电影史和电影文化方面，都体现出可贵的思虑。明显可以看出，电影体制的改革者颇有一种“西学为体、中学为用”的创造性。在院线制、集团化和股份制方面，国有资产和权力利用行政优势，占据了有利的地形，掌握了进退有据的试验空间，为未来商业活力打下了良好的基础，也在相当程度上保留了中国电影的历史文化基因。

在国内进行电影体制改革高歌猛进之时，中国电影的工业化程度与日俱增。例如，“中国大片”无疑是中国电影工业在美国大片的制度榜样和票房指引下的创意。它的主要特征可以概括为：一是大投资、高科技、强阵容的制作规模；二是跨民族、跨文化而进入全球性主流市场的制作目标；三是开始追求全球主流市场的票房业绩。不过，十几年前的“中国大片”在体制和工业生态方面的问题体现出了鲜明的中国特色，用贾樟柯在2006年末与张伟平的争执中的话说，“大片神话”的问题在于它在商业操作方面的“法西斯性”。当时商业大片对院线时空的垄断、与行政权力的结合、对公共资源的占用等，曾经被在中国电影市场中沉浮的青年人所诟病。而张伟平也讥讽贾樟柯国际获奖有“猫腻”，贾樟柯有“仇富”心态。张艺谋更以“马有马道，驴有驴道”反唇相讥，并为自己辩护。正是这一次2006年末《三峡好人》与《满城尽带黄金甲》的狭路相逢，暴露了中国电影产业发展时期的某种无序状态。从产业的角度而言，“强强联合”是制胜之道，但是民营资本和公共权力的恶性联合，使致胜者既可贪市场开疆拓土之功，又可享振兴民族电影的浩然之气；同时，“第六代”所引领的“独立制作”，其趋附全球化的历史观及其美学标准，同样“获利匪浅”。中国电影在商业化时代的价值取向曾令人触目惊心。

改革开放后社会文化转型离不开视听系统的转型。借用精神分析的术语，可以说在转型之前，即20世纪50—70年代的电影里，似乎有一个社会“超我”控制着大众的精神，“本我”各种纷乱的欲望被整体性压抑。社会“本我”借助隐喻表达自我的欲望之时，社会“超我”一直在场，虎视眈眈地防微杜渐。电影史上各类运动正是一个社会“超我”监督社会“本我”的机制。改革之初，社会借助形象类型的重构和转换，令社会“本我”的地位大为改观。港台电

影及外国电影所引入的正是关于“身体”的话语，连邓丽君的歌喉也是对一个“本我”外溢的身体气息的摹状，其旨归正是“身体”和“欲望”的正当性。转型伊始，上升的社会欲望指数与“超我”的束缚尚能保持良好的平衡，力量的相互消长冲突尚在合理限度内，此时，负载社会“本我”的“身体”话语就像干净的新生婴儿，令人心生爱怜和欢喜。社会“超我”一时也放松了戒备。岂料社会“本我”继续壮大，与社会“超我”之间的均衡很快被打破，结果是充斥着“欲望叙事”的电影文化，也是“娱乐片”讨论的基本修辞。原广电总局的禁令和限令，就是某种社会“超我”及时出场，维护社会主体起码安全感的措施。

“市民社会”“人性”等是这个社会在转型过程中产生的知识和话语。“人”在 20 世纪 80 年代的“思想解放运动”中被重新定义之后，在商业电影的表述中，成为与国家分立并为之保持紧张关系、包含各种不同欲望的肉躯。在 20 世纪 80 年代所有承载启蒙思辨的影视作品中，“个人”经历了前所未有的“承认政治”。“人”的生物本性的正当性变得无穷大。及至 20 世纪 90 年代，中国社会经济层面的市场化大力推进，私营经济的扩张，使得整个社会个体感受普遍化，也使得整个社会结构中统一的价值观解体。社会出现道德滑坡，“人文精神大讨论”实质上是社会“超我”发出了整体性的焦虑。但由学术界孤独发声，可见社会“超我”与勃兴的社会“本我”相较，已偏于下风。经济上的新自由主义必须创造与其匹配的多元化文化。“俗”成了消解崇高、严肃、高雅等文化价值的有效工具之一。1988 年，有四部王朔小说改编成电影，“我是一个俗人”成了革命宣言。整个社会在观念上为“俗”正名，“俗”成了一个褒义词，意味着大众、普遍、不虚伪、人格可靠等。“俗文化”逐渐成为抽空了历史与现实体制影响、长久存留在“民间”的文化类型能。从 20 世纪 80 年代后期开始，几经攻坚，“娱乐”的观念终于成为当下中国电影的“主导观念”。电影体制的改革路径，实质上就是将一个计划经济的国有电影产业转变为一个以好莱坞为模板的娱乐产业。“个人”被塑造成平面化与原子化的娱乐主体。市场、明星、类型等成为影视业的核心概念，呈现出巨大的吞噬文化价值的面向。即使是当代特有的主旋律题材电影，

也可以被行业内的长袖善舞者策划为凝聚各种商业化元素的“大制作”。整个产业成为了商业社会的一部分，不断制造出名流、明星。

新世纪中国自加入世界贸易组织之后，电影产业似乎逐渐并入好莱坞帝国扩展规划当中。各种产业联合、体制创新都以好莱坞为基本行业指南。而与香港订立 CEPA 之后，香港电影文化也“乔装”大举进入内地市场。自此，美式、港式的流行文化，尤其是影像文化不断在大陆扩展其影响力。其中，无差别、无历史的“人性”，最具兼容性而得以广泛传播。

于是，一切以“娱乐”为目的，“娱乐”本身成了至高价值。消费主义无孔不入，明星私生活开采已成产业。电影的创作从此以“大卖”为目标，早年间启蒙主义的文化抱负早被冲得七零八落，生产视觉奇观和“奶头文化”成了主流院线的行业共识。商业院线和影院加速建设，直到在县级城市铺开，“小镇青年”成为票房重仓。影视业跨区、跨国、跨行业的组合，金融化的市场建制等，重构了中华人民共和国自成立以来建立的民族电影产业。观众也养成了对以娱乐电影为主体的电影业的成见。这种娱乐业为年青一代营造了一个里斯本式的“拟态环境”，也参与构建了他们在现实经济生活中的体验。在电影放映的现场，他们自愿放弃对价值的追寻和守望，并相信这就是电影业的本真状态，然后，集体投入到无边际的娱乐镜像中去。而具有话语权的批评家们奔波于各种红包研讨会的现场，为资本驱动的各种潮流推波助澜，成为整个娱乐业一个有机的组成部分。这种市场至上观，终于产生“娱乐集权主义”。不仅宰制了整个行业，而且还建构了观众日常生活的意义系统。

在相当长一段时间内，这种电影文化的生产似乎颇见成效。IP 概念横飞，历史虚无主义蔓延，一种常识系统在行业内似乎已经建构妥当。不料，时事起了变化，随着中国经济的腾飞，外部世界镜像也在飞速变化，中国文化上的自觉意识在悄无声息地滋长，“文化自觉”本身成为主流文化的自觉追求。一种久违的“共同体”意识不期然正在发育与形成。看起来，观众并不是追求感官享受、没有历史观的原子化“单向度的人”，那种“观众观”的建构最终并没有“成功”。2017 年上映的《战狼 2》所引发的市场风暴，打破了市场的常识系统，雄辩地证明中国电影内在的逻辑及其力量。在这种电影

文化生成与乍现的过程中，其内在的逻辑及其力量常常令人猝不及防。在全球化的语境中所发生的独特历史，常令“历史终结论”者瞠目结舌。

电影属于意识形态国家机器（Ideological State Apparatuses），这一概念是法国著名思想家阿尔都赛率先创造并使用的一个概念。在隐喻的意义上，将意识形态用于社会文化生产结构分析。意识形态是名，国家机器是实。自诞生之日起，这一概念因精辟地解释了现代社会结构的重要特征而被广泛运用。在现代社会中，电影是在强制的国家机器之外进行社会控制的有力且有效的工具。电影作为 20 世纪大众流行文化的主导媒体，通过在黑暗影院放映并消费的行为，生产出一种与社会结构相契合的意识形态机制。同样，法国《电影手册》的编辑让－路易·博德里在 20 世纪 70 年代发表的《基本电影机器的意识形态效果》和《机器：对电影院中现实印象的形而上的研究》两篇论文中系统地阐述了他的“电影机器理论”。博德里曾经指出了电影技术对观众而言，具有一种意识形态的效果。电影机器可以营造悦人耳目的影像和声音，但电影技术掩盖了一个基本事实：电影里的空间幻觉是由一幅幅的画面构图拼接而成，而意义生产皆建立在这种空间幻觉构造的现实图景之上。在黑沉沉的影院，观众自以为是全知主体，丝毫意识不到他被影院机制如此固定在影院座位上的过程。眼睛随着从脑后射来的投影投射向银幕，影院里的观众被电影文本“询唤”，认同随摄影机产生，瞬时完成意识形态效果。总之，电影是社会公器，中国电影也越来越显示出它对于社会文化生产的机器性。

当代中国电影的文化生产，是一个庞大繁杂的系统工程。而最近 40 年的文化转型，是本书立志辨析的对象。对当代中国电影的文化生产过程进行描述，难免挂一漏万，甚至言不及义。这勉为其难的工作，需要在时代的喧嚣里进一步检视。本书大体分七个方面，试图介入中国电影文化生产的命题，有些章节可能会有交叉。第一部分：主旋律电影。之所以放在第一章，正是因为主旋律电影凝结着中国电影的历史观念，它成为中国电影特有的类型，生产传播着中国电影特有的文化。这一类型是当下中国电影区别于世界其他民族国家电影非常突出的方面。对这一类型的历史进行梳理，以及对主旋律

电影内涵的变化进行解析，将有助于描绘出当代中国电影在世界电影文化中的坐标。第二部分是“代”的话语，论述“第五代”与“第六代”的文化表述。因“代”的话语在20世纪八九十年代是非常强势的话语，他们引领的电影文化曾让国内外的理论批评界津津乐道。而人到中年后的“第六代”在电影叙事上纷纷与“第五代”“合流”，以及近年来新的时势的确在造就新一代的英雄，“第五代”与“第六代”也相对“边缘化”了。本章也试图描述“代”话语的社会思想成因。第三章是历史记忆及叙事。这一章试图梳理在社会文化转型的时代，中国电影如何处理历史叙述问题。关于历史的叙述永远具有现实的指向性，这是一个文化常识。这一问题如果充分展开，将会成为另一个覆盖性很强的话题。书中只选取了几个文本进行了或详或略的分析，问题的代表性并不完备，但足以窥见历史叙述对于当代电影的文化生产所具有的关键意义。第四章是关于合拍片与华语电影的概念生产。当代电影文化的生产常常具体化为概念的生产，合拍片已成为中国电影融入世界主流文化的体制化手段，合拍片的制度设计也经历了一系列的变化，中西文化的交流是其中的主要动机，但实质却可能是文化价值、话语权等的争夺。而“华语电影”的意识形态性已经被电影理论界所关注，本章对“华语电影”概念下的香港、台湾电影也进行了解析。第五章是农村题材电影。在城镇化进程所引起的社会巨变中，农村题材电影与以往历史中的同类电影相比，确实已经边缘化了。农村电影放映系统、农民工题材电影都成为这一命题之下的重要问题，虽然这一题材电影边缘化了，但富有揭示性的电影文本却不少。而国家对农村政策的调整，必然会影响到这一类电影的文化表述。第六章是少数民族题材电影。这一“准类型”在近十几年的时间里，拥有了很可观的文化生产力。社会文化转型之后，这一类电影改变了“初心”，经历了大规模的话语更新，出现了许多富含深意的电影文本。但新的政治周期对这一类电影有了新的文化生产的方向调整。第七章是纪录片文化。近期常有纪录片上银幕，观众越来越习惯把纪录片看成电影之一种。纪录片从20世纪90年代开始，就进入了中国电影的文化生产领域，一直到现在，体制内与体制外纪录片二分法仍是20世纪90年代新纪录运动留下的历史遗产。而人类学纪录片依托社会学、

民族学、人类学等学科，更是具有了学术的保护和拥戴，使得人类学纪录片在近十几年中十分引人注目。纪录片进入社会文化生产领域的途径与主流电影不同，但其社会文化生产的话语和策略却很相似。

中国当代电影文化的魅力在于它的“未完成性”。而从2017年《战狼2》开始，《我不是药神》《无名之辈》等“本土爆款”不断涌现，这折射出社会心理的变化，也预示着新的电影文化正在发育与形成，可以预见，更多新的变化还会到来。几十年来，中国电影在产业大跃进中，最大的文化问题是缺乏“主体性”，缺乏一种真正独立的中国精神，一种建立在自己独特历史和精神成长史上的核心价值。最近的中国电影似乎重新具备了藐视强权的精神视野，也开始追求基于中国传统或现代文明之上的对于全球人类未来进程的终极关怀。随着时间的推移，电影文化生态的涵养，中国电影有望获得越来越大的社会影响力。

第一章 主旋律电影：类型与文化

第一节 “主旋律”概念及其内涵的演变

1987年2月，全国故事片厂厂长会议召开。会上提出，体现时代精神的现实题材与表现党和军队光辉业绩的革命历史题材是弘扬民族精神的“主旋律”作品，要采取有效措施繁荣这两大题材影片的作品。这是“主旋律”一词在电影生产领域最早的使用。当时，“主旋律”作品两类题材之一“体现时代精神的现实题材”电影，具有召唤全社会锐意改革的功能，有很强的时效性，在社会转型的初期具有较高的辨识度。后来随着社会转型的深入，逐渐被其他题材所取代，不知不觉之间这类电影就从“主旋律”的列队中分离出去。而“表现党和军队光辉业绩的革命历史题材”影片一直是“主旋律”概念的核心内涵，在改革开放的不同阶段，都具有显著的类型特征，迥异于其他类型的电影。

从当时的情况看，“主旋律”概念源于对多元化电影类型的警惕和忧虑。80年代中期，中国电影市场开始逐渐滑坡，为缓解电影生产、发行和放映体制所面临的巨大的生存危机，各制片厂本能地选择了以武打片和侦破片等为主体的商业片。这种商业片正是日后电影市场化改革的基础。但在当时，它们携带的非意识形态的新兴价值观着实令主流社会忧虑。这种商业片在数量上膨胀扩大，大有“喧宾夺主”之势。“主旋律电影”概念以国家的名义，

强调了社会主义电影文化的特征，其强力规范的意图很明显。面临同一性电影文化的解体，它要挽狂澜于即倒，以社会主义体制的身份意识维持固有核心文化，并规划新时代的电影格局。

从投资、发行和放映等各环节，主旋律电影无不紧密而持久地联系着中华人民共和国建立和完善的计划经济体制，在电影体制改革名目繁多的90年代，主旋律电影是中国电影超稳定结构的重要支持。但是，20世纪90年代商业电影观念的广泛传播，大众传媒的膨胀以及社会转型后的风俗演变，实实在在地使主旋律电影一直面临严重的认同危机。当时多数主旋律电影投入产出比都极低，使得主旋律电影作为一种电影类型，在相当程度上游离于90年代中国电影苦心经营的“市场”运作逻辑。因而，从电影走向市场之后，最原始的主旋律电影的制作观念一刻也没有停止自身对市场的调适。

不过，这种调适的具体过程相当复杂。在国家体制里，主旋律电影因其强大的宣传教育功能，一直享有来自国家系统的积极评价。因而，比起其他类型的电影，它拥有独特的生存空间和系统。但这种优势是有限的，它介入市场并以国家的名义强行改变市场内在结构的能力也将是有限的。当一种全球化的电影经济体制（如WTO）进入中国电影市场时，与纯粹市场的拼搏规则相比较，它的“先天”优势显得局促而狭隘。它所体验到的“山雨欲来”的焦虑一点也不会因其行政资源的强大而减少。除了上述对市场规则的改变之外，主旋律电影也在20世纪90年代引人注目地调节它的狭窄的题材和叙事方法，甚至，它最终要改变自己的定义名称和内涵所指。比如，学界曾启用一种“社群电影”的概念，意欲用一个较大的“种概念”来冲淡原概念的意识形态含义。另有一路批评是90年代后期的对“国际主旋律”的议论，其实具有相似的理论动机。2006年之后，电影界开始建构“主流电影”的概念，并以创作实践来消解主旋律电影与商业电影体制之间的紧张关系。这几种方法都试图以理论推动实践，缓和主旋律电影的存在危机，改变中国电影中主旋律电影的尴尬地位。它们希望改变主旋律电影的形象。其实，主旋律电影已经几易面貌，它的适应性看起来很可观。

1994年，国家文艺政策出现了新的概括：弘扬主旋律，提倡多样化。这个似乎有点逻辑问题的新表述，正隐含了主旋律电影的权谋机变之道。“弘扬”与“提倡”是两个同样具有提升意味的动词，最初以“规范”为动机而生产出的“主旋律”概念，只有放弃和改变原动机，才能符合这种新的国家文艺表述而不会陷于矛盾失措。放弃“规范”即意味着横向交流，主旋律电影与商业片之间的鸿沟如何填平，就成为中国电影重要的生存场景。而以此为目标的话语生产也开始了。《文艺报》1997年3月20日曾有署名文章指出：

“何谓主旋律？似以弘扬革命传统，塑造英雄形象，尤以颂扬革命领袖业绩为宗旨和标志，那么，表现作为革命和建设主体与主力的寻常百姓之常态者，算不算主旋律？”文章最后为主旋律重新定义：主旋律作品起码应具备两点，“一是热爱社会主义祖国，健康向上；二是艺术上过硬，起码让人喜看，当然耐看更好，否则免谈主旋律。倘若成百上千万地拿百姓的血汗钱拍一些让人受罪的货色，本身就是犯罪，社会主义永远不需要粗糙、生硬、暧昧的所谓主旋律。”《文艺报》1997年3月8日另有一种理想的主旋律定义：“对人类基本价值有维护承诺的优秀作品，都应该成为一个社会的主旋律，因为它们共同承担了文明社会提高人的素质、满足人们多样化艺术需求的功用，包括西方优秀的经典故事片。”

1996年3月召开的“长沙会议”是中华人民共和国成立以来规模最大的全国电影工作会议。会议提出要在第九个五年计划期间，实施每年推出10部精品影片的“9550工程”。希望以精品生产为借口，带动整个电影事业的繁荣。这次会议提出了精品的标准是思想性、艺术性和观赏性的高度统一。同时拓展了“主旋律”的概念，指出凡是表现人世间的真善美，弘扬了中国民族的传统美德，关注现代人意识的影片，都是主旋律影片。此次会议之后，产生了《孔繁森》《横空出世》等主旋律电影，不仅获得了国家电影基金的支持，而且在发行放映上也得到了政府的大力支持，同时还获得了“华表奖”“五个一工程奖”。当时，好莱坞分账大片刚刚进入中国，政府对主旋律电影的支持为国产影片的继续发展积累了难得的经验。但这种“解燃眉之急”的支持显然不可持续。

新世纪以后，主旋律电影陷入商业片的汪洋大海里。尤其是 2004 年以后，民营电影开始成为中国电影的新生力量。这时候，主旋律电影再靠国家扶持，就有与“民”争利之嫌。于是，主旋律电影似乎一时失去了依恃，而电影界也开始了“主流电影”概念的建构。自然，主旋律电影的最好归宿是与主流电影合流，而从 20 世纪 90 年代后期开始，主旋律电影概念已经充分泛化，几乎成了“无边的主旋律”，这也为归属“主流电影”做好了准备。但是，2009 年藉由中华人民共和国成立六十周年的庆典，一批主旋律电影依靠国家投资，又开始登场。《建国大业》《风声》等强势出场，以令人诧异的类型突破开始了主旋律文化的大幅度转型。“主旋律大片”的概念概括了主旋律文化在商业化电影体制内的最新变化，而这种变化影响非常深远，中国电影的类型结构因此发生了重大的改变，而主旋律电影在整个电影产业中的位置也随之发生了根本的变化。目前，主旋律电影在商业化体制里，其类型的特异性反而廓清了它的边界，相关从业者的身份意识也得到了加强。主旋律电影依然是中国电影结构中特征最稳定且具有历史积淀的一种类型，甚至不断有民营电影制作机构参与制作主旋律电影。尽管主流社会依旧对“主旋律电影”概念有泛化的冲动，但现实政治的博弈依旧保障了这类电影的生存空间，主旋律电影并没有隔绝于当下的电影生态，也许它的份额比起以往可能锐减，但它已成为中国电影文化中不可或缺的一部分。

自 20 世纪 80 年代末以来，主旋律电影一直受到市场的压力。20 世纪 90 年代的主旋律电影充分利用观众的认同惯性，在题材构成、创作方法、叙事技巧等方面突破原主旋律电影的窠臼，开始了更有弹性的社会表达。如借鉴商业电影的因素，使主旋律电影“面目可亲、语言有趣”。传统意义上的主旋律电影仍然在，但口碑难保。而另有一种较为开放的主旋律电影，与其他类型，尤其是商业片的界限渐趋模糊，这种类型杂糅的电影在 90 年代中期已经非常普遍。

如《孔繁森》本是一部典型的颂扬英雄人物的主旋律题材，但影片着意减弱了说教的成分，将主旋律的政治奉献主题“人情化”。西藏酷烈的自然和贫穷的百姓，成为中国电影“苦情戏”传统的要素，在影像上刻意去除