

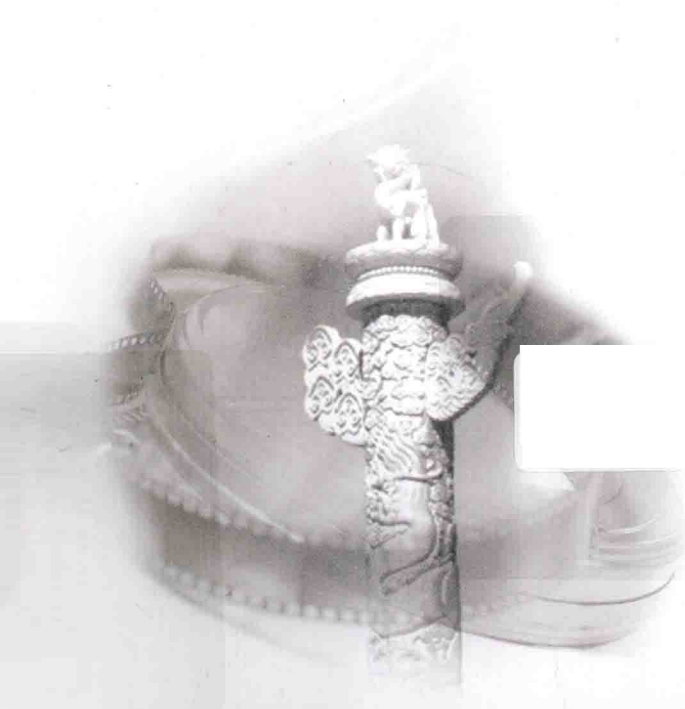


总主编 / 江作苏
执行主编 / 喻发胜

坚守与兼容——主旋律电影研究

JIANSHOU YU JIANRONG—ZHUXUANLU DIANYING YANJIU

● 彭 涛 / 著



 华中师范大学出版社



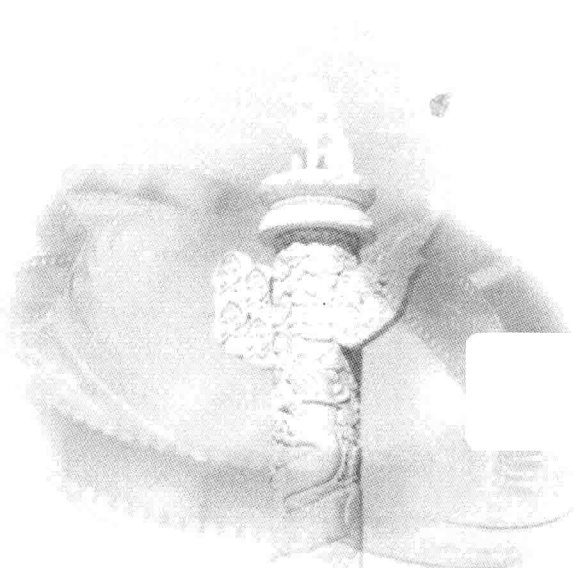
总主编 / 江作苏
执行主编 / 喻发胜

本书由华中师范大学出版社提供的出版基金全额资助

坚守与兼容——主旋律电影研究

JIANSYOU YU JIANRONG—ZHUXUANLU DIANYING YANJIU

◎ 彭 涛 / 著



 华中师范大学出版社

新出图证(鄂)字10号

图书在版编目(CIP)数据

坚守与兼容——主旋律电影研究/彭涛 著.

—武汉: 华中师范大学出版社, 2013. 4

(新闻与传播研究文库)

ISBN 978-7-5622-6067-7

I. ①坚… II. ①彭… III. ①电影评论—中国—现代 IV. ①J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 089673 号

坚守与兼容——主旋律电影研究

© 彭涛 著

责任编辑: 童雯 冯会平

责任校对: 王胜

封面设计: 罗明波

编辑室: 学术出版中心

电话: 027—67863220

出版发行: 华中师范大学出版社

社址: 湖北省武汉市珞喻路 152 号

邮编: 430079

电话: 027—67863040 (发行部) 027—67861321 (邮购)

传真: 027—67863291

网址: <http://www.ccupress.com>

电子信箱: hscbs@public.wh.hb.cn

印刷: 武汉中远印务有限公司

督印: 章光琼

字数: 270 千字

开本: 710 mm×1000 mm 1/16

印张: 14.75

版次: 2013 年 4 月第 1 版

印次: 2013 年 4 月第 1 次印刷

定价: 36.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者: 欢迎举报盗版, 请拨打举报电话 027—67861321

序 言

江作苏

徐宝璜在中国第一部新闻学著作中曾带几分羡慕地说：“在教育普及之国，其国民无分男女老少，平时有不看书者，几无不看新闻纸者。”百年之后再看当代，无分中外，现实生活已经证明，当代世界正深刻地被新闻传播现象所影响，只是“新闻纸”已进化为无所不在的各种传播介质。从新闻传播现象中总结出来的学说，也广泛被世界范围的政治学、经济学、社会学所吸纳，成为规律性基础理论。例如，传播学者麦克卢汉的《地球村》和《纽约时报》记者弗里德曼的《世界是平的》，这两本书的中心词，早已成为了国际政治、经济、文化生活中广为认同的高频词。

新闻传播学作为一门实践性很强的学科，年轻而富有生气。这个学科在无限宽广、快速发展着的新闻传播实践中，有着丰富的研究对象和强劲的研究动力，不断拓展着自己的研究覆盖领域，并且与其他学科门类交叉融合，衍生出许多亚学科。可以说，在信息化浪潮席卷全球背景下，与信息化紧密相连的新闻传播学，正在进入学术发展的快速成长期和成熟期，其表现为学术思想空前活跃，学术收获不断涌现，学术成果转化形式多种多样。当然，有待探讨的学术问题也层出不穷、浩如烟海。

国际传播语境呈现着快速变化的态势，基于技术进步带来的传播便利化，正在迅速打破固定的传播模式，把全人类和全球时空前所未有地、高效地联系在一起。在这个巨大变化和挑战的背景中去追求学术建树，是新闻传播学人必须树立的动态进取观，也是培育具有中国特色的新闻传播学说体系应有的前置心态。

开放的语境，促使我们必须从变化中去发现新的现象，找寻新的规律，研

究新的课题，敏锐地调整自身的研究姿态，整合学术资源，形成自有的学术高地。

西方国家的新闻传播学研究，学术领域已经高度地向其他相关学科融合，总体上是在技术理性与人文精神的结合部，去寻找新的传播契合点。这种自身开放的学科定位，使得以经验性总结为基本学理的新闻传播学，获得了技术理性和跨文化的营养，在人本主义更加获得国际认同、高技术传播平民化的传播空间，有了更为广阔的生存领地。

在大传播的思维模式下，很多不为传统传播界纳入视野的方式正在被应用，并产生强大的传播作用。我们可以注意到近些年来，非传统媒体和非传统传播方式，已经大量占领了传统媒体的影响力。例如：

软件式传播。这种新闻和文化信息与计算机代码杂交出来传播产品，非常深度地直接影响了当代受众。软件传播的无界性与整体性，系统化地把新闻信息或亚新闻信息与价值观打包给受众，这种“信息包”已经被证明有着强大的生命力。例如，伊战前后美国对交战国元首的丑化软件，就把信息与游戏结合在一起，甚至与很多技术性软件绑定在一起，它的开发与利用，不是一般媒体可以包揽的，需要深度整合资源，并且在教育源头设立媒介素质训练，在数字传播的空间里得到人才与理念的支撑。

“脸谱”式传播。原本作为社交平台的“脸谱”网，如今已经没有人否认它的强大传播影响力。这促使我们必须去思考传播力的建设，在传播平台建设领域方面就应该有新的拓展。社交与传播本来不是一个领域的事情，但是在当代技术条件下两者的融合已经变为了现实。这种模糊式的传播方式，可以降低阅听人在心理上的抵制程度，更加自然地获得影响力。

超限性传播。所谓超限，是指超越所有被称之为或是可以理解为界限的东西。不论它属于物质的、精神的或是技术的，因为对界限的超越就是对方法的超越。“超限传播”、“不对称传播”以小规模重点式传播达成内置式影响，取得战略性效果，类似以小搏大的“老鼠对猫”的非均衡、不对称博弈手法，达到全向度调控目标。在近些年发生的局部战争中，媒体甚至已被纳为超限战的工具。这是我们应该正视的现实。

扑克牌式传播。亦可以被称为“草根性传播”。这是降低传播门槛以贴近草根的娱乐方式进行传播的方式，也是出乎人们意表的低成本、接近性的方式选择。高技术条件下，合理运用这类方式，不仅是传播媒介的选择，也是传播

姿态的优化，它在方法论的层面给人以启迪，在凡有人的地方，为人所接受的传播方式永远不会定于一尊。

还有博弈性传播、融合性传播、嵌入式传播、链接式传播等许多新出现的传播方式，都应该纳入我们的视野，以开放的心态为我所用。

掌握这些传播的新特点，深入把握新闻传播的新规律，努力发展本学科的新水平，在于我们有着文化信心，有着坦诚务实的底气。当世界经济舞台上屡现“中国奇迹”的同时，文化中国的形象还不够清晰，世界对包括新闻传播学在内的中国文化的“误读”屡屡发生。越是如此，越是要以坦然和开放的心态面对世界，自信地去说中国话，用世界通行的方式打造中国学术界的公信力。

华中师范大学是一所百年老校，这里学人辈出，代有英杰，其中不乏新闻传播界人士。校友恽代英早在 1920 年就创办利群书社，传播新思想、新文化，创办和主编的《中国青年》，影响了整整一代青年。在先哲精神的感召之下，后继之人当孜孜矻矻，沉潜于内，努力做出具有自身特色的教学科研成果以慰前贤和光大校声。现在编辑出版的“新闻与传播研究文库”，就是这种努力的一个体现，期望得到各界的指正。

是为序。

（作者系华中师范大学信息与新闻传播学院院长、教授、博导）

目 录

绪 论	(1)
第一节 问题缘起	(1)
第二节 关键概念	(8)
第三节 主旋律电影研究的历史、现状	(13)
第四节 论述时域、研究思路和基本结论	(19)
第一章 主旋律电影的发生和形态演变	(23)
第一节 从应激反应到意识形态工程	(23)
第二节 主旋律电影的形态演变	(46)
第三节 主旋律电影的演变动力学	(60)
第二章 主旋律电影的意识形态叙事	(69)
第一节 合法性再写	(71)
第二节 集体记忆再塑	(92)
第三节 民族国家寓言书写	(111)
第三章 大众文化与主旋律电影的双向殖民	(130)
第一节 “革命”的改写及其限度	(132)
第二节 另类英雄的书写	(149)
第三节 类型化的探索	(169)
第四章 余论	(188)
第一节 中国电影史链条上的主旋律电影	(188)
第二节 走向一种共同文化	(193)
参考文献	(197)
附 录	(212)

绪 论

第一节 问题缘起

自主旋律概念提出以来，主旋律电影创作实践已历经二十余年。在这二十余年的“镜城地形图”中，主旋律电影的创作和评论在数量上始终占据十分显著的位置。它不仅是20世纪80年代后期以来的一道独特电影景观，而且是本时期最重要的电影文化现象之一。因此，对80年代末以来中国电影的任何研究，主旋律电影都是一个无法漠视或回避的论题。

无论纵览还是横观世界电影版图，尽管类似主旋律电影的电影形态在不少社会主义国家历史和现实地存在过^①，但“主旋律”这个概念在世界上却是独一无二的，其生产流程、叙事陈规、编码/解码规则、镜语体系等方面，既有着类似电影形态共同的、浓厚的意识形态烙印，同时也有着自成一格的中国国情风貌。中国的主旋律电影一方面因承担着建构、诠释、宣讲或强化官方意识形态的多重功能而带有浓重的宣传或工具特性，另一方面又以其对历史和现实的官方建构、诠释而具有独特的认知意义和审美特性。同时，主旋律电影还折射了80年代末期以来中国的政治和文化生态，表征着中国当代社会政治和电影文化的双重镜像。

80年代末期以来，中国电影生态大致由三方面构成：艺术电影（包括那些无法公映的所谓“地下电影”）、商业电影和主旋律电影。二十余年来，中国电

^① 比如，苏联的社会主义电影，很长时间是中国电影界学习的楷模。而当今古巴、朝鲜等实行社会主义体制的国家，类似主旋律电影的电影形态，几乎仍然占据绝对主流。

影在艺术、审美和市场道路上探索之曲折，步履之艰难，在当今世界电影格局中大概绝无仅有。在这三方构成中，艺术电影的式微早已是不争的事实。而市场取向的商业电影，也因中国电影与市场运作几十年的隔膜而举步维艰，左支右绌。主旋律电影则因其独特的工具性而受到体制的特别关爱，享受着各种优抚政策，并占据着各主流媒体和专业杂志的显著版面。但笔者选择本论题的原因，并非因为它栖居体制高位。正如有的学者指出，80年代末以来，“中国电影的多元性被主流政治意识形态所主导，主旋律不仅作为一种口号，而且作为一种逻辑支配着中国电影的基本形象”^①。也就是说，在艺术、商业和主旋律电影构成的当代中国电影生态中，主旋律电影是作为中国电影的一种“基本形象”示人的，不论艺术电影的表述如何个人化，商业电影如何受到资本的控制或迎合大众趣味，但其幕后都被主旋律电影的逻辑支撑着。在后文的论述中，笔者将从多个层面揭示主旋律电影对二者的渗透和改写。当然，这二者也相应地对主旋律电影进行了成功的易容，使主旋律的面目越来越模糊和暧昧。而这三者之间的奇妙关系，是笔者对这一论题发生浓厚兴趣的重要原因。

支撑主旋律电影形成逻辑的，还有另外两个基本要素。首先，电影曾长期被当作一种宣传工具。我们知道，电影从演艺场所的杂耍、玩意儿，升格成为艺术，归功于一大批早期电影大师，如爱森斯坦、格里菲斯、梅里爱、鲍特、普多夫金、维尔托夫等人。他们的杰出贡献，既促成了欧洲伟大的艺术电影传统，也创造了好莱坞商业电影的市场神话。但我们还必须注意，电影在很早的时候，也被当作具有神奇宣传功能的工具。这种工具性，在权威话语表述上，以列宁的“在所有的艺术中电影对于我们是最重要的”^②为经典。20世纪风起云涌的社会主义运动，每个奉行苏联模式的社会主义国家，莫不奉列宁的论述为圭臬。在创作中，以法西斯德国女导演莱尼·里芬斯塔尔的《意志的胜利》^③为极致。评价这种工具观，一方面确如某些人指责的那样，钳制了思想自由，妨害了电影艺术的多元发展，但另一方面，我们也要充分认识到在建立社会主

① 尹鸿、凌燕：《新中国电影史：1949—2000》，长沙：湖南美术出版社，2002年，第154页。

② 《列宁关于电影的谈话》（卢那察尔斯基回忆），《世界电影艺术译丛》1978年第00期（复刊期），第6、7页。

③ 本著涉及的所有影片、电视剧的编剧、导演、出品年代等信息，在文中均不注明。全部信息附录于文末，可按首字母顺序查询。外国电影按中文译名首字母附该目最后。

义国家的过程中，需要建构一种历史上从未存在和实践过的文化。在社会设计师们的想象里，这种新型文化应该作为未来国家的主流意识形态和价值观被认同。正因如此，这种早在马克思、恩格斯时代就开始设计的意识形态蓝图，在20世纪几乎所有的社会主义国家都实践过。正如英国文化学者伊格尔顿所分析的，“任何特殊的民族或种族的文化要盛行起来，只有通过国家的统一原则，而不是凭着自己的力量。各种各样的文化本质上是不完整的，需要国家的补充才能真正完善”^①。用这一观点论证社会主义国家建构社会主义主流文化的“一体化”要求，笔者认为是合适的。无论在俄国，还是在中国，在革命发生前或革命中面临的思想格局都很混乱，沙皇俄国专制的残暴，国民政府“训政时期”国家主义的破产，虽然有助于多元文化的共生、生长或繁荣，但对于中俄这样两个大国来说，要实现民族国家的崛起，必定需要形成一个统一意志，凝聚各民族和阶层的共识。至少，在国家强制的层面，这种统一意志是不可或缺的。

其次，从中外文化传统中，我们也可观察到一种现象，即一种统一、持续、稳定的文化传统和价值理念，对于社会长期稳定具有的重要作用。尽管延续几千年的封建专制社会，阻碍了古代中国向近代、现代中国的转型，使近代以来中国面对西方列强欺凌时还手乏力。但反过来，我们也应看到，中国封建社会之所以能够延续那么久，儒家的价值核心发挥了巨大作用。儒家的价值传统，在国家（朝代）统治构架层面，以君臣绝对服从关系为基础；在家庭伦理构架层面，以父子、夫妻纲常为基础；在精英分子的社会参与模式上，以“修身、齐家、治国、平天下”的价值倡导为基础。这种结合了自律与他律，内省和外修方式构建的价值体系，有人总结为“家国一体”结构。它是一种内在的“超稳定结构”，是中国封建社会延续几千年的内因^②。美国学者费正清对此谈得比较清楚，他说：“中国有不断的变化和各千差万别的情况，但总不脱离其文化上和制度上特有的格局。这个总的格局顽强地持续存在，是因为多少世纪以来，中国的各种制度——经济制度、政治制度、社会制度、文化制度——曾在它的国土范围内促成了引人注目的自给自足、平衡和稳定的局面。总之，制度和文

① [英] 特瑞·伊格尔顿：《文化的观念》，方杰译，南京：南京大学出版社，2003年，第69页。

② 中国封建社会的“超稳定结构”是80年代的一个热议话题。参见金观涛：《在历史的表象背后——对中国封建社会超稳定结构的探索》，成都：四川人民出版社，1984年。

化的持续性曾经产生了体现为气势澎湃和坚守既定方针的惯性，而并非不动的惰性。”^① 他指的“惯性”就是“孔孟思想”，也就是儒家思想。因此，如果没有儒家思想，我们很难想象，中国封建王朝历经多少次改朝换代却能够迅速恢复重建；也很难想象，中华文明能够成为世界上极少数绵延几千年没有断裂的文明形态。

再看欧美。欧洲自文艺复兴时期开始，以世俗价值为先导，冲决了中世纪政教合一的教会黑暗统治，人文主义价值观逐渐成为欧洲的核心价值观。以立法、司法、行政三权分立为经纬的政治架构，以个人主义价值观为内核，以自由、平等、博爱为基本精神理念，辅之经马丁·路德、加尔文的“新教改革”改造过的“廉价教会”（也称“市民教会”）的宗教精神救赎，构建起欧洲社会的政治、社会和文化心理基本结构。虽然20世纪两次世界大战的策源地和主要罪魁都在欧洲，虽然种族主义的幽灵至今仍徘徊在欧洲一些阴暗的角落，但总体来讲，这一基本结构已成为根植于欧洲人民心目中的普遍价值观。美国的核心价值观源自欧洲，但比欧洲更持续和稳定。当然，美国也有非常龌龊的历史。那就是白人中心主义价值观一度失控。这种价值观主导下的美国白人，对印第安人进行驱逐、掠夺和屠杀，对黑人以及包括亚洲人在内的少数族裔进行长期欺凌，所犯罪孽极其深重，罄竹难书。但同时，从南北战争时期林肯签署解放黑奴的文件，从马丁·路德·金以争取种族平等的民权运动的展开及其胜利中，从《与狼共舞》一类影片对开拓西部时期屠杀印第安人的反思和忏悔中，我们同样感受到，那些源自欧洲价值观恒久的良性功效。

笔者在这里无意比较中西两种核心价值观的优劣。事实上，每种核心价值观都有其存在的合理性和不可替代的社会维护功能。作为社会主义的中国，将其核心价值观浓缩成“主旋律”这个概念，也自有其必要性和合理性。新中国成立至改革开放前，政治的威权治理结构，文化的集权式管治模式，可以用一句“存在的就是合理的”逻辑省略其论证过程。但80年代就不一样了。国门重启之后，风气渐开，各种思潮涌动，新颖又丰富，芜杂而繁复，欢呼雀跃者众，忧心忡忡的也大有人在。这时候，主旋律存在的价值、地位、合理合法性，已成为执政党思虑的一个焦点。因此，只要在中国实行社会主义制度，只要共产

^① [美] 费正清：《费正清文集：美国与中国》，张理京译，北京：世界知识出版社，2000年，第46页。

党保持执政党的地位，“主旋律”就必然占据主导地位。对此，葛兰西认为这是统治阶级必须拥有的文化领导权所致（更多人使用“霸权”一词）。根据他的观点，“赢得霸权就是在社会生活中确立道德、政治和智力领导，采取的做法是将自己的‘世界观’传遍作为整体的社会的构造，从而将自己的利益等同于整个社会的利益”^①，但是，赢得“霸权”却不能使用“霸权”的强硬方式，而需要一系列协商的方式。这正如斯图亚特·霍尔所说：“霸权……不是普遍的，也不是‘自然赋予’某个特定阶级进行持续统治的。它需要争取、再造和维系。”^②阿尔都塞的表述则更直截了当并富有创见。他把学校、教育，包括影视文化产品等，统统看成是另一种形式的国家机器——意识形态国家机器，他认为“任何一个阶级如果不在掌握政权的同时把意识形态国家机器里于自己的控制之下并在其中行使自己的霸权的话，那么它的统治就不会持久”^③。如此，主要承担着工具性功能的电影，就不仅要继续传承、宣讲传统主旋律的内涵，更要适应新的时代变化，承担起建构新的主旋律话语、叙事陈规的使命。

中国三十多年的改革开放是一个不断探索的历程，也是一个缺乏总体设计的历程。虽然摒弃了以阶级斗争为纲的政策，长期坚持以经济建设为中心，但是“摸着石头过河”的说法，实际上不经意地泄露了这种政策的“问题导向”和实用主义色彩。激进或保守，前行与退守，都赫然并置在同一时空。因此，要在主旋律电影铭写中，保持与执政党探索同步，确实是一件非常为难中国电影人的事情。它要求创作者必须有高度的政治敏感性。在可说与不可说之间，在权威式、任务式言说和个人化、陌生化言说之间，如何创造一种适度的张力，是考验主旋律电影创作者政治智慧和艺术智慧的大考题。这一考题是如此之难，以至于我们在许多主旋律影片中，一眼可以看到许多悖谬之处。它们就好像一件华丽的新服上，寄居着的几只陈年的老虱，而一件本已褪色的旧装上，又可能钉上了几枚别致的纽扣，或加装了几件新奇的小饰品。这种细微和有趣的改变，对笔者有着巨大的诱惑力，它不仅吸引笔者对它持续观察，而且最终把它

① [英] 特瑞·伊格尔顿：《西方马克思主义中的意识形态及其兴衰》，文见[斯洛文尼亚] 斯拉沃热·齐泽克编选：《图绘意识形态》，方杰译，南京：南京大学出版社，2002年，第260页。

② [英] 利萨·泰勒、安德鲁·威利斯：《媒介研究：文本、机构与受众》，吴靖、黄佩译，北京：北京大学出版社，2005年，第31页。

③ [法] 路易·阿尔都塞：《意识形态和意识形态国家机器》，李迅译，《当代电影》1987年第3期，第98~110页。

作为博士论文研究的对象。

选择本论题的原因，也来自笔者对当代中国社会以及它与主旋律电影之间关系的观察。70年代末，中国从十七年、尤其是“文革”极左政治的桎梏中主动走出，进入一个文化多元，思潮迭起的时期，开放、开明的风气，迅速改变了中国的社会面貌。尽管中国共产党执政的地位和理论基础没有改变，但已与正统的社会主义有巨大差别，这导致执政党提供的信仰资源快速流失。80年代，中国一部分政治 and 知识精英曾试图借鉴西方价值改造中国社会，但1989年的大事件宣告了此路不通。而中国几千年来传统的价值体系，自五四以来，尤其自1949年以来，就以摧枯拉朽之势崩塌、瓦解。三重因素，导致中国人近三十年来信仰缺失，价值迷乱，执政党倡导的核心价值观事实上还处于探索和“未定”状态。于是，当代中国一方面经济空前繁荣，社会财富迅速增加，另一方面社会也乱象丛生，精神进入全面堕落时期，拜物主义、消费主义、实用主义价值观盛行，社会道德无底线地沉沦，许多人人性极度堕落。从庙堂到民间，从唯利是图的商界到自诩为象牙塔的学界，迷失在名利、物欲、感官欲中的都大有人在。而主旋律电影，另一方面坚守着传统的爱国主义、集体主义、社会主义价值范畴，另一方面逐步兼容了中国传统、民间乃至西方的某些合理价值。从这个意义上看，主旋律电影冀望建立起的一套价值范畴，是面向未来，重塑民族脊梁，实现民族真正崛起和复兴的一个极为重要的尺度。因此，梳理其来路，褒颂其意义，不仅对主旋律电影，而且对当代思想史、文化史，乃至我们整个民族的未来，都有其重要而独特的价值。而许多主旋律电影中对于信仰的力量，理想的价值，勇敢、忠诚等品质的歌颂，符合人类普遍价值观和共同追求，同样值得我们去研究、探讨。

但笔者也深知本选题巨大的挑战性。其挑战性体现有四：

第一重挑战来自选题本身。80年代末以来，远离政治，告别革命，不仅成为许多学者的学术方向选择，甚至成为部分学者学术评价的一个潜在标准。过于靠近主流的研究，既可能受到学术价值的质疑，也可能造成研究者自身在政治判断、学术判断和价值判断之间的困扰、奔突甚至撕裂。但任何研究的价值并不完全依赖于其研究对象。近年来许多学者对“文革”文学、戏剧的研究和关注，就是一个例证。笔者毫不避讳，既承认和论证主旋律电影作为当下中国一种主导性电影文化的合理、合法性，同时更希望从学理的角度，仔细地梳理、辨识二十余年主旋律电影走过的道路，发生的变化，描述其间转型的路径，试

图寻找主旋律叙事构建了哪些新的意识形态成规，主旋律电影与大众文化之间的关系，以及主旋律电影独特的审美建构方式。最终，本人试图预测，在中国政治、社会、经济持续转型的大背景下，在中国不可逆转地融入了全球化潮流的背景下，主旋律电影未来可能呈现的一种状态。

第二重挑战来自电影的艺术、商业与意识形态多重属性的纠结。与文学的接受相比，电影是作为一个大众文化工业而存在的。巨大的投资，庞大的制作队伍，与文学生产的个人化方式殊异。作为工业产品的电影，不仅身裹艺术的华服，潜藏着意识形态的骨相，更从拍摄、制作到发行放映的每一环节，无不浸染了资本浓浓的汁液。有人对资本在电影生产中扮演如此重要的角色深恶痛绝，但从事电影工业的每一个人都深深知道，没有资本的拐杖，电影寸步难行。资本和艺术的纠结与矛盾，贯穿整个中外电影史。法国电影大师梅里爱，晚年投资电影失败，流落街头，最后由法兰西电影艺术学院出面，将其送往养老院，了其残生。享誉世界的美国艺术电影大师格里菲斯，拍摄过《一个国家的诞生》、《党同伐异》等至今都闪耀不朽艺术光辉的影片，投资失败后，流落在纽约街头，卖报为生。把电影从杂耍“抚养”成艺术的两位大师的遭遇，让人不胜唏嘘。中国的国情和体制，不至于使电影导演，尤其以从事主旋律电影创作为主业的导演如此潦倒不堪。但即使社会效益再大，也不会有哪个编导盲目到以拍不赚钱的电影自炫。这使笔者在论述时必须在政治、商业、艺术审美的多维审视中，评价影片的价值取向与审美创造。这种判断能否做到中允和持平，有待读者自己判断。

第三重挑战来自官方文献的大量阅读和梳理。这是个缺乏任何审美愉悦的过程。中国的官样文章举世独绝，充斥着大量概念化、公式化的陈词滥调，这极度考验着阅读者的耐受力。不过，我们同时不得不承认，这些高度程式化、枯燥的和年复一年高度近似的官样文章，一样出自一些智慧的手笔。无论给他们一个什么“笔杆子”、“文胆”之类的褒义称谓，还是轻蔑地呼其为“刀笔小吏”，或者中性地称之为“写作班子”，这类文章的共同特性是态度谨飭，价值观念保守，文字平实、内秀，文意表达曲折隐晦。作为一个研究者，笔者不得不从这些官样文章中去搜寻意识形态变迁的蛛丝马迹，辨识其春秋曲笔，触摸、揣测其中政策和指导思想变化的端倪、症候。虽然笔者自信这些辨识、揣测大致能自圆其说，因为它既是基于笔者对这些官方文件的仔细判读，也源自主旋律电影二十余年来发展路径的学理梳理，但笔者也清楚地知道，在一个体制还

不太透明的社会，极有可能存在某些被遮蔽的、未被公开的信息，颠覆笔者文章中的某些判断和评价。倘若如此，我会惭愧，也会在适当的时机更新我的观点和论述，但我不会怀疑本著自身的学术价值。

第四重挑战来自本著论说的时域。笔者论述中涉及的电影作品，最近的到了2010年。如此贴近当下，既使本著与当下创作评论存在着密切的亲缘性，但又潜藏着先天的危险。一则审美——即使对主旋律电影这个主要不是在审美领域观察的对象——需要必要的距离，二则正如罗兰·巴特所说，“历史的叙述愈是接近自己的时代，话语行为的压力愈大”^①。但如果因为距离时代太近的压力而放弃言说的权利，不是一个知识分子应该秉持的态度。笔者不会刻意回避。

第二节 关键概念

概念的作用是帮助人们进行理性认知。一门科学或学科，总有几个核心概念，发挥着“行使立法”的作用，使其得以确立。一部著作或一篇文章，也理所当然应有它的核心概念。本著将从多个维度，对主旋律电影进行分析和论证，因此几乎在每一章节，都牵涉到一些相关概念。对这些概念，如果是建立在共识基础上的，本著将直接引用，如果与本人的认知存在差异，则将在相应文本处加以厘定。本节只对超越各章节的高频概念进行界定。

一、主旋律叙事、主旋律电影和类主旋律电影

康德在《判断力批判》一书中认为：“概念只要与对象发生关系，不论对于这些对象的知识是否可能，它们都拥有自己的领地，这个领地仅仅是依靠它们的客体所具有的对我们一般认识能力的关系来规定的。”^②依据康德对概念与对象——客体关系的讨论，在本著涉及的“领地”内，首先有三个相互联系的概念——主旋律叙事、主旋律电影和类主旋律电影需要加以界定。

“主旋律叙事”这个概念存在的前提是“主旋律”，也就是只有存在“主旋律”，才有所谓“主旋律叙事”。而“主旋律”这个词来源于音乐，指的是音乐作品的旋律主题。其被挪用来作为一种主导文化的所指，则与出现文化的多元

① [法] 罗兰·巴特：《符号学原理》，李幼蒸译，北京：生活·读书·新知三联书店，1988年，第51页。

② [德] 康德：《判断力批判·导言》，邓晓芒译，北京：人民出版社，2002年，第8页。

性和潜在的对立或冲突因素相关。在 80 年代多元文化的背景中,电影界首先提出“突出主旋律,提倡多样化”的创作口号,即表明存在“文化的多元性和潜在的对立或冲突因素”。电影界的这一创作口号,后来逐渐扩展到小说、诗歌、戏剧、电视剧等其他文学类型,“主旋律叙事”于是成为叙事类文学艺术作品中一个可共享的概念。在笔者看来,这个概念有如下内涵:一是轮廓鲜明的国家意识,有明确的意识形态目的。这或许合乎丹纳对艺术品价值的评价,“特征不但需要具备最大的价值,而且还得在艺术品中尽可能地支配一切。唯有这样,特征才能完全放出光彩,轮廓完全突出;也唯有这样,特征在艺术品中才比实物更显著。要做到这一点,必须作品的各个部分通力合作,表现特征”^①;二是强调“正向价值”,向受众灌输合乎体制目的和传统价值观的观念或价值;三是不同艺术样式之间可以共享的编码/解码规则,但在具体操作层面中必须根据各艺术样式的独特表现方式加以改造;四是经常宣称使用现实主义、革命的浪漫主义创作方法。作为一种叙事方式,主旋律叙事最远可以追溯到“延安讲话”以后,而作为一种多元文化中的显在风景,则在 90 年代后,如主旋律小说、主旋律戏剧、主旋律诗歌等。

“主旋律电影”作为本著最核心、最高频的概念,其内涵为“主旋律叙事”所覆盖。这个概念的提出和重要论述者,都是意识形态管理者。因此,许多使用者都视它为可直接搬用的概念。但在考察主旋律电影发生史时,笔者发现这个外壳“坚硬”的概念,其内涵和外延也常常发生某些变化,和许多别的概念一样,产生所谓“意义旅行”现象。对“意义旅行”复杂过程的分析以及笔者对此概念的理解,将放在下一章从发生学的角度来讨论。

“类主旋律电影”之“类”,一是有“类似”的意义,侧重其“属性”上靠近主旋律电影;二是“类概念”,它囊括了主旋律概念提出以前所有类似的电影形态,包括十七年电影、“文革”电影以及改革开放后多元文化格局中靠近主流意识形态的所有电影形态。这些电影,诞生时代不同,创作理念各异,形态差别甚大,人物塑造方式、叙事编码方式也不一,但却以一种意识形态绵延的方式,串联成一个有内在逻辑联系的序列。这些电影,在十七年或“文革”时期,几乎是中国观众的全部电影经验。它们不仅建构了几代人关于中国革命和斗争、关于新中国的集体记忆,而且为今天的“主旋律”之“主”,从经验范畴、价值

^① [法] 丹纳:《艺术哲学》,傅雷译,合肥:安徽文艺出版社,1998 年,第 494 页。

尺度、编/解码规则、意义输出等方面提供方向、路标指示，为“主旋律电影”提供直接经验和先导。在某些方面，可以说，主旋律电影仍然是类主旋律电影的绵延；但另一方面，时代政治背景发生了变化，一个以政治为关注中心的社会，逐步被以经济为关注中心的社会取代，文化多元化格局的出现，观众审美趣味的多选择性等因素，使得主旋律电影又与类主旋律电影存在很大差异。这种差异，既是本著论题得以成立的基础，同时也是本著的比较和参照视野。

二、意识形态和主流意识形态

“意识形态”和“主流意识形态”也是本著使用频率较高的两个概念。

“意识形态”这一概念最早由法国思想家安东尼·德斯土特·德·特莱西提出，他认为意识形态将成为“一种新的思想科学，一种思想学，它将成为其他所有学科的基础”^①。在西方，这一概念的含义已演化得极为混杂。无论是西方马克思主义内部，还是其他哲学家，讨论意识形态的概念范畴、指涉、呈现方式、作用方式等方面的文章不计其数。那些思想家们在建构自己思想体系的同时，也在极力寻找其他人的学术漏洞并加以批判。因此，麦克里兰说：“意识形态在整个社会科学中最难以把握的概念。”^②很多理论家把它当作一个批评性或否定性概念来使用。比如，曼海姆认为“意识形态意指与其时代不相适应的，与该时代要求不同步的一整套信念”^③，它是“陈旧的信念，一套不受制于现实的过时的神话、规范和理想”^④。阿多诺认为“意识形态是一个‘极权主义’系统，它操纵和处理所有的社会冲突使之不复存在”^⑤，而阿尔都塞则以“意识形态国家机器”一个概念给其定性。这些界定和定义，要么把意识形态看作落后于现实的“陈旧观念”，要么强调意识形态的“压迫性

① [美] 鲍勃·富兰克林等：《新闻学关键概念》，诸葛蔚东等译，北京：北京大学出版社，2008年，第139页。

② [英] 大卫·麦克里兰：《意识形态》，孔兆政、蒋龙翔译，吉林：吉林人民出版社，2005年，第4页。

③ [英] 大卫·麦克里兰：《意识形态》，孔兆政、蒋龙翔译，吉林：吉林人民出版社，2005年，第255页。

④ [英] 大卫·麦克里兰：《意识形态》，孔兆政、蒋龙翔译，吉林：吉林人民出版社，2005年，第255页。

⑤ [英] 大卫·麦克里兰：《意识形态》，孔兆政、蒋龙翔译，吉林：吉林人民出版社，2005年，第265页。