

# 中国“主流电影”的电影史理据

虞吉

---

“主流电影”是21世纪第一个十年电影学界与业界共同关注的领域。然而由于“主流电影”概念本身的泛指属性,使围绕这一概念的研究与讨论常常陷于含混。本文较为详尽地梳理近一段时期,中国电影史及与之相关的研究成果,并运用这些成果从中国电影史发展的向度,揭示“主流电影”质性内涵生成、流变的史实和决定性效用,以期对“主流电影”现象的认知、阐释与现实发展的理性规划,提供较为坚实的电影史理据。

---

21世纪第一个十年,主流电影概念频现电影研究领域。自马宁在《当代电影》1999年第4期发表《新主流电影:对国产电影的一个建议》和《当代电影》2000年第1期发表《2000年:新主流电影的真正起点》明确提出“新主流电影”至今,“主流电影”作为进入学术视野的核心概念,与“社会主义和谐社会建设”、“国家形象”、“文化认同与产业发展”<sup>①</sup>等主题紧密关联。《当代电影》杂志也接连刊发《中国电影的精神地图——论主流电影与文化核心价值观的传播路径》、《中国主流电影中的国家形象及其表述策略》、《中国主流电影的认同机制问题》、《新世纪主流电影的新形态与新格局》、《重构中国主流电影的经典模式与价值体系》、《国家形象与电影的文化自觉》等专题性论文<sup>②</sup>,把“主流电影”全面引入了国家文化战略的大语境。

然而,由于“主流电影”这一概念并没有清晰、固定的形态学所指,本身的泛用属性使其天然陷入了含混的“主流—非主流”的二元区分。如何使“主流电影”概念成为学术研究清晰的对象,摆脱其泛指状况和仅仅作为政治与策略的工具性功用,是助推中国“主流电影”研究走向深入和具有学术规范性的首要任务。针对中国电影这个最大的概念指标,“主流电影”的质性内涵显然不只是21世纪第一个十年才应运而生的产物。早在1994年钟大丰就在《中国电影的

历史及其根源——再论“影戏”》一文中指出：“对中国初期电影的电影观念及其银幕体现的看法”，“我认为不仅初期中国电影是如此，几十年来在中国电影中占主流地位的电影主张大都是与其一脉相承的。”之所以如此，是因为在中国电影的历史发展过程中，存在着“左右中国电影历史发展的较深层次的根源”<sup>③</sup>。实际上这一“较深层次的根源”，便是我们所指称的中国“主流电影”质性内涵的核心内构。

## 二

近年以来，随着早期中国电影历史诸问题的研究走向深入，一些与之密切相关的研究成果频现学界。这些研究成果从正面和侧面揭示了中国电影在历经“初创期”到“早期”艰辛发展的过程中，以短故事片向长故事片的历史性转化为契机，逐步生成影像传奇叙事的电影观念和艺术的“隐在史实”<sup>④</sup>。

笔者在《中国电影“影像传奇叙事”的原初性建构》（载《文艺研究》2010年第11期）和《早期中国电影：主体性与好莱坞的影响》（载《文艺研究》2006年第10期）两篇文章中，通过对“丰泰现象”的原发动因的探究和对现存可查阅的《孤儿救祖记》的“本事”与“字幕本”的逐层细读，并结合目前尚能观摩的影片文本及相关史料，实证性地揭示了早期中国电影在承袭民族传奇叙事传统，运用传奇叙事创作原则和美学规范（特别是“关于情节的结构原则”），广泛借鉴、化用好莱坞电影的镜头语言手法上，形成了中国电影（故事片）的独特叙事动力学机制和智慧向度的一整套“程式系统”。这一系统既包含被陆炜所称的“传奇原则”——叙事选择的新异、超卓，叙事就得写奇人、奇事、奇情，情节线索的铺展讲求单纯而曲折，也包含被吕效平归纳为由作者主导的叙事，其“情节动力主要来自作者的意愿，而不是剧中人物的意志。它的情节艺术及其所提供的审美资源，主要来自这样一对张力与应力的矛盾。张力的一面是尽可能把故事的曲折离奇推向极限，应力的一面则是通过尽可能巧妙的缝合照应，使这种曲折离奇被信服与接受”<sup>⑤</sup>，同时还包含中国第一代电影人从传奇叙事和审美需要出发，认识、选择、掌握与发展电影手段的多种可能性的实践探索。

早期中国“主流电影”集中生成的影像传奇叙事的质性内涵，在更为深长和广泛的电影历史层面上，总体呈现出承续与变异的完整贯穿。从1912年至1949年的民国电影阶段，“主流电影”在各个时期不同社会历史驱力的综合作用下，主要呈现出“文艺片”和“商业类型电影”交替主打流行的状态。笔者把“文艺片”定义为一个介于商业类型电影和艺术电影之间的影片形式，它泛指制片态度严肃、主题具有一定的积极意义、叙事遵从大众化形式、同时又具有一定的个人特色和风格特征的影片。之所以会出现中国电影整体生成“文艺片”形态的阶段性现象，与当时中国电影人才结构的双重特征以及好莱坞电影在叙事手段与方法方面的影响有直接的关系。从当时的情况看，无论是受旧文化熏陶的本土通俗创作阵营，还是留洋学生或新文艺工作者，其知识分子身份与从事商业经营的文化商人身份两相重叠的特殊内构，势必会造成社会（艺术）理想与商业经营（利润）的掣肘，而基于“世道人心”的严肃制片态度与广有市场的影像传奇叙事的化合、好莱坞叙事手法的借鉴，使“文艺片”成为了中国电影传统流程中的主导性样态<sup>⑥</sup>。从1923年兴起的“国产电影运动”到罗明佑趁“联华公司”成立之势倡导的“国片复兴运动”，再到左翼文化人大量介入的“新兴电影运动”乃至“抗战”胜利后出现的“战后新电影”<sup>⑦</sup>，其主导形态都是历经演变发展的“文艺片”。

与“文艺片”的主流承续相对照，商业类型电影断续的延线则构成了“主流电影”的另一个

维度。对此现象,笔者在《原态透视,早期中国类型电影》(载《电影艺术》2005年第6期)和《早期中国类型电影与商业电影传统》(载《现代传播》2007年第1期)两篇文章中已有较为详尽的阐释。实际上对早期中国电影原生的商业电影类型——古装片、武侠片、武侠神怪片而言,作为中国“主流电影”质性内涵的影像传奇叙事,仍然是提供和支配其类型程式的直接资源和本土化美学规范最为直观与直接的显现。这一点不仅能够从对古装片这一类型的相关分析中看到,而且还能够从早期商业电影、“孤岛”电影、战后商业电影以及战后香港电影这一商业类型电影三度兴盛都是以古装片作为首发类型的电影历史现象间获得充分的印证<sup>⑧</sup>。“抗战”胜利后,由于战时官营电影体系的全面建立,中国电影出现了正统电影、商业类型电影、战后新电影多种形态并在、同时趋于繁荣的局面,“主流”在此一阶段显现为较之于前的更复杂的构成样态。值得特别一提的是,其间还出现了正统电影与商业类型电影的融生样式——以《天字第一号》为代表的“抗战”间谍侦探片(类型)的大流行。这些电影历史现象为我们展现了不同历史时期中国“主流电影”的面貌,同时也从另一个侧面映现了影像传奇叙事在“主流”流变间(隐在)的衍生与关联。

### 三

1949年新中国的成立改变了中国“主流电影”的流向。由于主导意识形态、产业属性、主要参照系、发行放映制度等决定性要素的改变,新中国电影在其第一个电影史时段——“十七年”,就完成了新的“主流电影”的形塑。笔者把这一形塑的过程描述和阐释为,历经公营、私营并存的短暂过渡期和批判《武训传》的政治文化运动,在“政治与电影”的基本关系轴线上,“英雄电影的模式迅即生成,并且以‘英雄的展示模式’、‘英雄的成长模式’和‘英雄的拯救—成长模式’形成了英雄电影主流模式之内充分自足的延变”(这也被称之为“英雄传奇”)<sup>⑨</sup>。较之于民国时期传统的“主流电影”,英雄传奇虽然在题材、主题、人物以及审美意趣、镜语修辞等方面改变巨大,但在基本叙事结构和主要叙事机制的“内在层面”,却有着与影像传奇叙事的根本性承续。

紧接“十七年”之后的“文革”时期,样板戏电影和“文革”故事片是典型的政治文化产品。而“文革”之后的“新时期”,“主流电影”呈现出中国电影有史以来最为复杂的形态。“新时期”十年(1979—1989),“主流电影”以“谢晋电影”、“大型历史片”、“城市改革题材影片”、“农村改革题材影片”、“第四代”、“第五代”的艺术片和娱乐片为表征,显现出“主流电影”在这一历史阶段杂陈并置、各领风骚的独特景观。在此期间,既有“十七年”英雄电影传统的承续与更新,又有个人话语影像抒写的吟哦和反传统的创新,还有来自尚不成熟的市场拷贝数量间的角力<sup>⑩</sup>。

在90年代,中国电影处在电影业整体进行体制改革、好莱坞大片进入国内市场的多变语境中。“主流电影”在“新时期”所呈现的多元构成状况,在此一时段被国家政策力量助推的“主旋律”电影所统合。被称为“新英雄电影”的“主旋律”电影以更为广阔的题材面、浓烈的人性化色彩以及后期走向大片化的策略取向,全面承续了新中国“主流电影”——英雄传奇的主导性流变。与此同步,“五代后”创作、“第六代与新生代”、“冯氏贺岁片”等支脉化的电影现象并生其间。

对“新时期”与90年代电影进行整体观察,可以发现,“英雄传奇”是“主流电影”层面最为粗重和清晰的延线。然而,作为中国电影的质性内涵,影像传奇叙事与多元化的电影现象的动态联系则显现出更为复杂的关联。笔者曾在《新中国电影:影像传奇叙事的变异与承续》一文

中用不短的篇幅论述了以《红高粱》为标志的“第五代”的转型。通过《红高粱》与早期中国电影的开山之作《孤儿救母记》在叙事结构层面和叙事表现策略上所呈现的高度一致性的分析,进而联系于90年代以《霸王别姬》、《活着》、《秋菊打官司》为代表的被称之为“成熟的第五代作品”<sup>⑪</sup>,特别指出了这些创作回归与发展了影像传奇叙事的电影历史事实(从另一个角度看,这样的分析评述,也同样适用于“四代”后创作的《人·鬼·情》、《本命年》、《香魂女》等)。

#### 四

21世纪第一个十年,商业类型电影以“大片”的形态迅速蹿升为中国“主流电影”的层面。中国电影的主流发展并未迈向马宁在新世纪之交规划的“新主流”的路径,而是以彻底市场化和电影资源(区域)国际化的运作模式以及“高概念”的制作发行方式主导了“主流电影”。对这一尚在延续之中的电影现象,从电影史的角度衡量,可以看作是中国商业类型电影源流中大时空跨度的续接。

在新中国的电影历史上,商业类型电影从一开始就是被清除的对象。饶曙光曾撰文指出:“十七年”电影的发展进程,存在着一个全面清除好莱坞的运动<sup>⑫</sup>。这势必会造成新中国电影类型、电影资源与经验的全面贫乏(这也可以看成是“新时期”为何会出现不伦不类的“娱乐片”的主要缘由)。分析新世纪十年商业大片的发展形态,可以发现大片与民国时期商业类型电影的流行,有着几乎一致的类型选择依据和策略套路:以古装片、武侠片充当首发主打类型,传奇叙事呈现原生化(退化)趋势;以电影手段(特技系统)的强力运用实现(电影化统摄的)陌生化与奇异化;以名导演、大明星的黄金组合维持市场号召力,加大前期造势力度,抢占档期等等。甚至于商业类型电影与主导意识形态相调谐所出现的融生类型(如《风声》、《集结号》、《十面围城》、《建国大业》、《建党伟业》等)现象,也同样能够从民国电影史里寻找到先例。

实际上,被统称为商业大片的新世纪十年国产商业电影,详细分辨起来,其类型依据并不严密,其间存在着一些类似民国早期市场化程度较高的“文艺片”的影子。虽然《唐山大地震》被冠以灾难片之名,《山楂树之恋》被称为爱情片,其实质却是带有早期“文艺片”性质的。

张颐武十分敏锐地发现了这一现象,指出:“《山楂树之恋》显然具有一种强烈的感伤性,这感伤纯美的爱情似乎是将我们融入剧情之中的关键。这种‘感伤性’是与一种相当接近于电影‘默片’时代的风格相互交织的。张艺谋在这里凸显了一种对于中国早期电影传统的‘回返’。《唐山大地震》和《山楂树之恋》都是向中国电影史致敬的作品,它们一是回返了中国电影早期的感伤传统,二是都强烈地调用了‘情节剧’的技法,这都是早期电影常用的策略。但其实这些电影正是由于它不再仅仅局限于一个民族痛苦的经验表述,而具有了新的全球性空间的意义。”<sup>⑬</sup>当然,张颐武对《唐山大地震》、《山楂树之恋》与早期中国电影联系的分析是紧密关联于“当代性”、“再想象”与“再结构”这几个关键词的。他从周蕾论述张艺谋另一部影片《我的父亲母亲》的相关论断以及运用杰姆逊“第三世界文化理论”总结的“寓言范式”出发,“力图提供一个对于中国电影当下进程的新的思考”。然而,将面向早期中国电影的“回返”,作为“再想象”与“再结构”的(参照)路径,从电影史的角度考量实在是不适当的规划。

#### 五

早期时段的中国电影,伴随着民族影业的形成,完成了中国电影观念与艺术的原初性建



构,在整个中国电影的历史进程中具有不可替代的开创性地位,但是早期时段又是一个相对特殊的时段。从1912年民国成立至1927年南京国民政府建立的十五年中,国内政治动荡,初生的中国电影囿于上海一城,在完全市场化的语境里“自在自为”。中国电影的初期发展在承袭传奇叙事传统的同时,向内主要借助当时处于同一亚文化圈场的“文明戏”和“鸳鸯派”的力量;向外则以好莱坞为参照<sup>⑭</sup>。这使得早期电影的题材面和主题表现的价值区位与审美趣味始终游弋于道德警世和人伦亲情、爱情的纠葛之间。对此,梅雯曾断言:早期电影的鸳鸯气息涉及到的的是剧本和审美倾向的问题;早期电影的文明戏风格涉及到的的是表演、导演风格的问题<sup>⑮</sup>。当然,这样的判断显然存在武断之处,因为在整个早期时段,电影的发展也是一个逐渐弃离“文明戏”做法与“鸳鸯”情趣的过程。

如果选择中国早期时段前、中、后三个点位的具有代表性的三个文本——《孤儿救祖记》、《歌女红牡丹》、《故都春梦》加以比较,就能够轻易地发现:无论是《孤儿救祖记》的“承嗣风波”、《歌女红牡丹》的“梨园情外情”、还是《故都春梦》误入官场引发的家庭灾变,都没有“启蒙”的刻意和党派政治话语的介入。这种立足于家庭、亲情与爱情,创作态度严谨的叙事编织与镜语表现,以善/恶、克敛/放荡、城市/乡村、官场/民间的二元性拟定,成就了一种乡村气息浓重的纯化传奇,但同时也带来了狭窄与浅表化(虽然三个文本分别出自郑正秋、洪深、朱石麟与罗明佑这几位重量级人物之手)。

因此,从电影史角度反观当下中国“主流电影”的发展,我们认为最具借鉴和参照意义的电影史现象显然不是早期电影,而是“抗战”胜利后短暂却辉煌的“高峰期电影”。笔者曾提出:“高峰期电影”(1945—1949)的构成,整体呈现出的就是“商业类型电影”、“正统电影”和“战后新电影”三类电影沉浮、并置的局面<sup>⑯</sup>。

之所以要推崇“高峰期电影”,首先,因为“高峰期电影”是复杂和成熟的电影(而早期尚处在初步发展之中)。早在20世纪90年代,陈山就在多篇文章里指出了40年代后期中国电影与世界电影发展的同步现象。实际上,“高峰期电影”已经启动中国电影现代性形塑的程序,并造就出并置繁荣的“主流景观”。其次,“高峰期电影”是多种社会政治、经济力量作用于电影的共在显影。“主流电影”从概念上讲,承担着表达、抚慰、宣泄、社会反响与经济效益等多种职能,而这些职能势必又联系着不同社会阶层的政治经济诉求、审美趣味。发育正常的“主流电影”必然是多元汇聚之流。再次,“高峰期电影”也是影像传奇叙事的传统界面得以拓展、深化,从而爆发出艺术创造力的电影历史阶段。中国电影从早期开始就偏重传奇叙事的“情节结构原则”所形成的传统之流,被一部《小城之春》加以扩展,影像传奇叙事的“展示在场的原则”被费穆的电影实践放大,影像传奇叙事更为奇妙的另一面显现于影史。这无疑是以艺术创造的强劲动力推动主流发展的绝佳范例。

概言之,从电影史的角度观照当下中国“主流电影”的发展,笔者强调的是对中国“主流电影”历史流变过程中质性内涵把握的重要性。这一强调不仅是“观念与艺术”意义上的,而且也直接关涉创作论的实演。就2010年岁末、2011年初在影坛引起巨大轰动,并获得票房冠军的《让子弹飞》而言,在众多的评论中,有称其为艺术电影、作者电影的,也有称其为类型电影的,众说纷纭,莫衷一是。如果以影像传奇叙事理论衡量,《让子弹飞》就是一出由创作者主导的、把故事的曲折离奇推向极限而又十分巧妙地缝合照应、并使这种曲折离奇被观众信服与接受的电影传奇。姜文以地方性、民俗性元素的大量引入攫取陌生感和关涉性,以黑色幽默产生喜剧观赏性和镜语现代感,以匪、官、霸在鹅城几个回合的斗智对决串起暴力与性的奇观,强化观影的宣泄效应,以日常性细节的仪式化实现镜头语义的添加……最终,为新世纪十年的中

国主流大片 打上了一个浓墨重彩的句号。

实际上,影像传奇叙事(观念)作为中国“主流电影”的核心内构,投射于创作层面有着极大的包容性和可塑性,创作者的智慧如何多方位释放影像传奇叙事的能量,便成为有关于此的最大的创作论命题。正如吕效平所阐述的:“传奇的艺术理想,就是通过一个尽可能曲折复杂的悲欢离合故事,网罗忠、奸、贤、愚、贞、淫、妍、媸的各色人物,表达作者或庄或谐、或美或刺的审美态度。传奇作者们以艺术而有序地编织一个尽可能复杂的世界为骄傲。他们的情节艺术,不是征服舞台时空的艺术,而是巧妙地网罗世界的艺术。”<sup>⑩</sup>发展已届十年,由大片主导的中国“主流电影”,在走向纵深的当下,需要倡明的似乎应该是这样的立场和这样的智慧与能力。

- ① 均为国家广电总局、文化部所组织,由中国电影艺术研究中心等机构承办的专题学术研讨会。
- ② 这些文章的作者和发表的刊物分别是:贾磊磊:《中国电影的精神地图——论主流电影与文化核心价值观的传播路径》(载《当代电影》2007年第3期),贾磊磊:《中国主流电影中的国家形象及其表述策略》(载《解放军艺术学院学报》2007年第1期),贾磊磊:《中国主流电影的认同机制问题》(载《电影新作》2006年第1期),胡克等:《新世纪主流电影的新形态与格局》(载《当代电影》2008年第1期),贾磊磊:《重构中国主流电影的经典模式与价值体系》(载《当代电影》2008年第1期),饶曙光:《国家形象与电影的文化自觉》(载《当代电影》2009年第2期)。
- ③ 钟大丰:《中国电影的历史及其根源——再论“影戏”》,载《电影艺术》1994年第1期。
- ④ 对民国阶段的电影历史分期,可划分为五个时期。初创期(1912—1921),早期(1922—1930),发展期(1930—1937),抗战时期(1937—1945),高峰期(1945—1949)。
- ⑤ 参见陆炜:《论第四种戏曲美》、吕效平:《论现代戏曲》,《南大戏剧论丛》(二),中华书局2006年版。
- ⑥ 参见拙作《国产电影运动与文艺片传统》,载《电影艺术》2003年第5期。
- ⑦ “战后新电影”概念,参见虞吉:《中国电影史纲要》,西南师大出版社2008年版,第95页。
- ⑧ 古装片成为中国商业类型电影几度流行的首发类型,这一现象值得关注。这是中国商业电影的发展有别于好莱坞的重要现象。
- ⑨ 拙作《中国电影史》,重庆大学出版社2011年版,第135页。
- ⑩ 新时期的电影市场还处于计划经济体制,市场表现的主要指标是售出的拷贝数量。
- ⑪ 陈山的判断。参见陈山:《谢晋:中国现代叙事电影的开拓者》,《谢晋电影国际学术研讨会论文集》(2009年),第180—187页。
- ⑫ 参见饶曙光、邵奇:《新中国电影的第一个运动:清除好莱坞电影》,载《当代电影》2006年第5期。
- ⑬ 张颐武:《再想象和再结构:中国电影的“当代性”》,载《电影艺术》2010年第6期。
- ⑭ 相关研究成果参见梅雯:《破碎的影像与失忆的历史》(中国电影出版社2007年版),秦喜清:《欧美电影与早期中国电影》(中国电影出版社2008年版)。
- ⑮ 梅雯:《破碎的影像与失忆的历史》,第6页。
- ⑯ 拙作《新中国电影:影像传奇叙事的变异与承续》,载《现代传播》2010年第9期。
- ⑰ 吕效平:《中国古典戏曲情节艺术的孤独高峰——从欧洲传统戏剧情节理论看〈西厢记〉》,载《文学遗产》2002年第6期。

(作者单位 西南大学新闻传媒学院)

责任编辑 容明