

全球多元电影格局与中国电影的文化建构^{*}

尹 鸿 张建珍

摘 要：文化圈、共同语言、民族国家、地方性等不同意义上的多元文化已经通过电影文本、电影生产与传播等形成了全球电影多元文化格局，建构既具有权利差异又在诉求平等交流的秩序关系。在这种全球电影多元文化格局中，中国电影文化虽然通过大片战略、跨文化合作等方式参与其中，但中国电影文化的主体性、中国电影文化作为多元文化格局中建构者的主体轮廓和主导诉求依然模糊。中国电影文化应从全球电影文化多元格局角度重新审视自己的文化建构战略，以更加积极有效的方式参与多元文化格局建设。

关键词：文化多元化；全球电影；中国电影；文化建构

作者简介：尹鸿，男，教授，博士生导师。（清华大学 新闻与传播学院，北京，100084）

张建珍，女，博士，助理研究员。（中国社会科学院 新闻传播研究所，北京，100026）

中图分类号：J90

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2010）05-0054-07

全球化时代的人们既要参与到全球性社会建构及其生活世界的经验之中，也要以具体生命形式在世并以之来经历全球化历史，既要经历全球的本土化和本土的全球化过程，也要以具体的文化象征来叙述自己的多元化生存经验、历史感悟和世界意义诉求等，从而形成多元文化格局。

一、全球背景下的多元电影文化

电影作为当代文化最重要也是最具影响力与全球传播可能性的文化实践形式之一，自然会成为文化多元化要求的重要载体和多元纷争的领域，而目前也主要有四种意义上的文化多元化在影响全球电影文化建构。

一是文化圈意义上的文化多元性，即亨廷顿所说的儒教文化圈、伊斯兰教文化圈、基督教文化圈、佛教文化圈等。这种文化常常超越民族国家的地域界限，具有某种普世性的世界观、宗教与道德，通过多种文化体制、文化仪式、教育与传播以及生命体验和政治建构等方式逐渐形成悠久的传统、强烈的信仰和坚定的认同。就电影来说，这种文化圈内部的联系和共同感，不同文化圈之间因为价值、生活方式、政治秩序等方面的不同而造成的差异和冲突，对电影的文化认同和跨文化传播造成一定的影响。如电影《通天塔》就表现了日本、美国、墨西哥、摩洛哥等国文化之间的差异和紧张关系，也表现了伊斯兰文化、基督教文化、移民文化、东方文化之间的差异。影片导演伊纳里多说：“最重要的不是从我们的视角、我们的现实出发去描述另一种文化。这是一种宽章的描述，是以一种非常西方的方式去描述一个非洲人、墨西哥人或者日本人。我努力想看到对他们来说重要的是什么，为了通过他们自己的眼睛看到他们那个世界，我牺牲了自己的观点，将以至于从属的地位。”^[1]

二是共同语言层面上的文化多元性，如当代法语文化、英语文化、华语文化、拉丁语文化等。由于政治、经济、社会等方面的原因，尤其是数百年来资本主义的全球扩张，导致了西方国家大规模的全球殖民活动和全球范围内的移民大潮，形成了居住在不同地区的人们可能使用着相同的语言，而散居世界各地

^{*} 基金项目：国家社科基金重大项目“提高我国文化软实力研究”（项目编号：08ZD056）的阶段性成果。

的人也因为共同的历史语言而产生文化共同感。不少电影都将散居世界各地的语言共同体作为传播的关键空间，以此促进电影产业发展的国际空间，形成语言文化认同感。如近年来西班牙和拉美等国家的电影都致力于拉丁语电影文化创造和市场的开拓，有力提升了拉丁语电影的艺术成就和文化影响力。获2010年柏林电影节最佳影片的西班牙和秘鲁合拍的《伤心的奶水》、获2009年奥斯卡最佳外语片的西班牙与阿根廷合拍的《谜一样的眼睛》都是拉丁语电影文化合作的范例。

一是民族-国家文化层面上的文化多元性。民族-国家文化共同体是目前世界上最重要的文化共同体，也是人们文化认同的主要形式，而各个国家也在通过各种政治、经济和文化政策鼓励本民族电影的发展，维护本民族电影生产与传播体系的独立性，坚持本民族电影在表达民族感情、叙述民族历史、建构民族文化等方面的权利。即使以全球化自诩的好莱坞电影，也渗透着强烈的美国主流文化意识形态。在好莱坞电影中，总是宣扬美国人体现了或者拯救了幸福、自由、责任、美丽、正义、爱、富裕、年轻等人类社会的主流价值，而其他民族总是在这些主流价值方面存在一定的不足。由此，一个让美国人自信、又让世界其他民族仰慕并作为自己未来方向的、比现实更真实的美国梦形象也就在全球化时代广泛传播了。^[2]

一是地方性和社会阶层意义上的文化多元性，如美国境内的西班牙裔文化、黑人文化、女性文化、土著人文化、华人文化等，欧洲主要国家内的移民文化与欧洲主流文化等。这些不同的文化传统和文化要求也会在电影中表现出来。如《墙壁之间》《不速之客》《撞车》《珍爱》等就反映了不同族裔文化之间的冲突。

上述多元文化主要通过三种方式影响电影的全球文化格局。第一，文化多元化要求电影文本表现不同文化历史中生存者之间的冲突、对话、批判、理解、转化、共同生存以及对文化之间关系的反思与改造等，也要求电影文本突破某一文化传统可能形成的自我中心立场，建构开放、多元的文化空间。这会影响到电影文本的内容和形式。当代欧洲电影文本中的移民文化同本土文化之间的冲突、认同与承认，就是一个复杂的民族文化、共同语言文化和文化圈文化交织在一起而形成的电影现象。创作了《人生的那一边》等电影的德籍土耳其裔导演费斯·阿金表达了多元文化的关系及冲突：“如果经历了这种土耳其-德国关系，就能明白复杂的全球联系，明白‘文明的冲突’。在文化间来回穿梭，就能明白这些。”^[3]第二，文化多元化也要求全球电影文化格局能超越西方电影文化的局限及其对全球电影文化格局的控制，能从其他文化传统及其当下体验出发，表现各文化的差异与价值诉求，从而形成多元共生、相互交流、合理公正的全球电影文化传播秩序。如伊朗与西方合拍的《流浪狗》《合法副本》《猎人》《樱桃的滋味》《橄榄树下》《乘风而去》《黑板》《生命的圆圈》《坎大哈》、阿富汗与西方合拍的电影《土地与灰烬》《追风筝的孩子》《少女奥萨马》、巴勒斯坦与西方合拍的《相约战火蔓延时》《天堂此时》《时光依旧》、黎巴嫩与西方合拍的《焦糖》《炮火之中》《风筝》等影片，虽然遭遇了不少批评、尤其是来自本土文化的批评，但它们通过合拍的方式不仅为阿拉伯电影发展提供了基本的物质基础和传播空间，而且也在一定程度上将阿拉伯世界的现实和声音传到世界，尤其表现了阿拉伯世界中的女性、孩子和下层人的生存状况，从而形成了西方文化和阿拉伯文化之间的交流，一定程度上改变了西方/阿拉伯电影文化秩序中西方中心的现象。第三，电影文化多元化不只是文化问题，还是政治经济问题。后者会对电影文本和电影文化格局提出要求，并通过多种方式影响电影文本构成和电影文化格局建构。如好莱坞电影文化虽然一直以重视自由与民主、表现个性与真情、创造幸福感和梦想、制造视觉奇观、满足观众的消费需求而自诩，但好莱坞电影文化在全球的霸权地位自然并非在自由主义市场竞争和自由民主文化的真空中获得的，而是通过美国媒介集团的市场垄断和华尔街支持、国会山的说客和美国政府的背后推手以及美国媒体全球传播与营销网络才获得的。^[4]

二、多元电影文化的冲突与融合

当下全球电影文化格局形成了复杂的多元竞争、对话和结构性不平等的局面。

首先,电影文化的多元化自觉与文化权利诉求、表达的差异性要求、全球电影文化格局的多元平等要求已经成为当下电影文化中最强烈的声音之一。既然文化是人与世界之间关系的再现与意义建构,是某一社会或者个体自我认知与认同的基础,也是人们关于社会结构与行动正当性的基础,文化自然会成为人们主体性要求的核心,尤其是作为独立的民族-国家主体的基础。电影文化作为当代文化的重要象征形式,自然也要求文化主体性。如爱尔兰电影《风吹稻浪》关于爱尔兰人反抗英国侵略和社会上层的投降、维护民族独立和个人自由的表现,就是爱尔兰关于自己历史的叙述,也是爱尔兰人独立精神和民族传统的再现。

其次,全球电影文化格局也存在着明显的结构性不平等。目前,电影文化的全球格局是以西方主流文化、尤其是以好莱坞文化为主导,其他文化常常被西方文化边缘化,甚至出现了非西方地区只能通过西方影像才能被有效再现和全球接受的现象。如今天人们关于非洲的影像认知也更多是来自西方电影、尤其是好莱坞电影而不是非洲自身生产的电影。《人猿泰山》、《卡萨布兰卡》、《埃及艳后》、《走出非洲》、《黑夜幽灵》、《卢旺达酒店》、《英国病人》、《木乃伊》、《翻译风波》、《滴血钻石》等美国影片是全球认知非洲的最重要影像。这些电影中绝大多数都将非洲或者呈现为具有典型的热带大草原和大量奇异动物的世界,或者呈现为一个依然生活在贫困、落后、部落般的政治结构中的世界,或者呈现为一个有待西方人去冒险、启蒙、传教、开发、传播现代科学等的世界,或者呈现为具有浓郁的原始风情和野蛮文化的世界。

再次,全球电影文化的交流也日渐频繁。从西方与非西方电影文化的交流来说,随着非西方电影文化自主表达意识的提高和重建文化秩序要求的增强以及非西方地区电影市场的不断扩大等,西方电影文化不仅开始意识到非西方电影文化的存在及其文化表达的诉求,而且逐渐改变西方电影文化的东方主义倾向,正视非西方世界的存在,以更具交流性、对话性和平等性的方式来再现非西方世界、倾听后者的呼吁。以阿拉伯世界的影像再现为例,多位阿拉伯导演和西方导演合拍的短片集《11' 09' 01》,黎巴嫩与法国合拍片《风筝》,埃及与法国等西方国家合拍片《阳光之门》,巴勒斯坦和以色列合拍片《渴》,巴勒斯坦、摩洛哥与法国、德国合拍片《神圣的介入》,这些合拍影片都以更复杂多元的视角面对当今阿拉伯世界的问题,向西方和其他地区传达本土社会焦虑、希望与价值,从而获得更广泛的同情、理解和改变。这既促进了西方电影文化以更加平等、理性、对话的方式来对待非西方电影文化的传统关怀和现代化期盼,也促进非西方电影文化在对话中的自我反思。

非西方世界电影文化也在通过自己的努力改变着全球电影文化不平等的结构。近年来,非西方电影或者通过电影的产业化、娱乐化改革,或者通过提高电影文化的战略地位,已经形成了一定的电影文化影响力,通过促进本土或者区域电影市场,并通过多种形式的合作,扩大非西方电影在区域内或者全球范围内的传播。如拉美地区的电影虽然因为好莱坞电影的控制在很长时间内都难以获得市场空间,但拉美电影却始终坚持着表达拉美命运的意愿。无论是60年代巴西、阿根廷、墨西哥、古巴等国家电影所产生的世界性影响,尤其是近年来拉美电影文化的再次兴起,拉美电影独特的现实主义、批判精神、政治意识、民族反思意识和温馨神秘的电影艺术等,赢得了柏林电影节、嘎纳电影节、威尼斯电影节、圣丹尼斯电影节、多伦多电影节以及奥斯卡等的青睐,成为世界电影文化格局中颇具影响力、现实主义艺术精神的电影文化。正如巴西电影导演卓奥·莫瑞拉·塞勒所说:“我们巴西电影人还依然怀有这样的雄心——而这种心态在许多国家的电影人身上早已消逝不见了——那就是拍摄一部电影,目的是为了探讨这个国家,探讨各种问题,虽然我们并不反对娱乐,而且认为娱乐是电影重要的一个方面,但它并非电影的全部价值。在巴西,这正是我们的立场。”^[5]

总之,在全球化时代,电影文化依然是不同层面上的共同体文化表达和文化主体性建构的主要形式之一,这些电影文化之间复杂的竞争、对话、交流、批判、创造以及承认的关系成为构建全球电影文化格局的基本力量,也是当前电影文化最值得珍惜的现象。

三、全球电影多元格局中的中国电影文化建构

从全球电影文化多元化格局来看，中国电影文化无疑是其中颇为复杂也颇为独特的存在者。中国是世界文化圈意义上的儒教文化的发源地，具有深厚的儒家文化传统和强烈的认同，并和周围其他儒教文化圈体现者共同创造了富有影响力的儒教电影文化；中国大陆、港澳台和几千万海外华人都使用华语，构成了一个华语电影文化共同体；中国经济的发展、城市化加速、庞大的人口规模和世界影响力的逐步提高等，强化了中国电影文化的主体性诉求、全球文化问题意识、多元电影文化建构的自觉意识以及电影文化国际传播的主动性，并为中国电影文化主体性建构提供了物质基础；中国国内电影文化的复杂性、中国电影文化在国际范围内相对弱势地位以及好莱坞电影文化全球扩展格局等，影响了中国电影文化的全球定位：这一切都决定了中国电影文化参与全球电影文化多元化格局的方式和多元建构性。

第一，中国电影加入了全球性文化想象的构造。

中国电影文化参与全球电影文化格局建构之时，生产与传播了一批具有全球化象征的电影，以全球化视野反思与表现人们的生存以及想象性地满足全球化时代人们的欲求、焦虑等，从而参与到关于全球共同文化建构之中，表达中国电影关于全球化的生存经验与影像想象。与此同时，中国电影的全球化想象与叙述也存在着建构全球化叙事和共同价值的模糊性，造成了中国电影文化在全球多元文化格局中影响力和魅力的局限。

全球时代需要自己的共同体文化，即全球共同文化。全球共同文化指文化面对全球时代人们的焦虑与期待，为人们提供能共同消费的文化产品，满足全球化时代人们的娱乐需要、价值渴望的需要，赋予人们行为与创造以意义，创造全球可以共同理解的文化，建构人们的全球共同感。卡梅隆介绍自己全球化影像表达经验时说：“要能抓住观众，特别是全球观众，电影要能够超越语言，超越狭义的美国的大众文化，触及人的感情和人的想象力。如果能够做到这点，那就是突破，就能大功告成。我想《阿凡达》做到了这点。”^[6]这种全球共同电影文化的自觉意识对中国电影文化建设有着启示意义。

虽然我国电影文化长期关注国家文化系统及其反思，叙述国家范围内现代化进程和问题，但这种电影象征系统在《英雄》等电影之后开始发生了变化，全球化叙述开始影响了国家文化系统内的电影象征体系。《英雄》的天下意识相对于国家意识，《色·戒》的性爱意识相对于民族意识，《集结号》的个体生命与尊严意识相对于进步战争意识，《南京！南京》的人性意识相对于国家忠诚意识，《东京审判》将人权意识和民族意识放在战后世界秩序重构之中，《风声》中悬疑叙事类型的普遍性相对于题材的历史性，《赤壁》的奇观化拼贴代替了历史独特性、日常情感的温馨代替国家政治的严肃性，《唐山大地震》以地震中个体选择和赎罪的共同性置换了传统中国电影中灾难的民族性叙事，甚至《世界》的个体生存意识相对于民族现代化进步叙述：这些影片都将普世性的人道与人性话语作为再现世界的基本框架，并以之作为反思长期以来民族叙事所造成的遮蔽。尽管我们可以从多方面批评这些影片所存在的意识形态、艺术价值或者商业成功与否的问题，尽管我们依然可以从民族文化传统出发来理解这些影片的价值，但一个无法回避的事实是，这些影片已经开始建构了具有全球性意识形态的文化象征系统。

从当代全球电影文化多元格局看，我国电影上述全球化象征系统的建构大体上可以沿着两条道路。一是大片文化发展战略。尽管人们对中国大片存在着诸多非议，但《英雄》、《十面埋伏》、《无极》、《满城尽带黄金甲》、《功夫之王》、《七剑》、《功夫》、《集结号》、《色戒》、《投名状》、《画皮》、《赤壁》、《风声》、《十月围城》、《唐山大地震》等中国大片以其逐渐成熟的类型化叙事、奇观化影像、中国题材、商业美学配置、文化消费主义和普世性的大众价值等，不仅在华语电影市场和儒家文化圈中获得突破性票房，在全球电影市场中取得一定的成就，而且建构了具有品牌效应的中国电影全球化象征形式。作为电影文化全球化发展和全球电影文化多元格局建构语境中的电影文化战略，中国电影文化正在“用本土的、中

国式大片,来和世界电影同步,同时建立自己民族电影的优势。”^[7]

另一条道路是中国电影文化应从全球视野和问题意识,吸收中国传统文化资源,再现当代世界存在和反思性表现中国历史,重构中国电影文化在全球化语境中的主体性存在,建构全球共同文化经验。从某种意义上说,电影《鬼子来了》《色·戒》《东京审判》《南京!南京》《拉贝日记》等抗战题材电影就超越了单纯的民族文化传统,具有了某种程度上的全球化问题意识、尤其是人权视野中的民族主义反思和人类罪感共同体意识。但我国电影的全球化文化意识并不突出,尤其是在全球共同问题方面的表达还存在着突出的问题和价值资源匮乏。如影片《可可西里》在以全球环境意识表现人与环境关系时,却转向了中国语境中的生存与人性追问,从而偏移了从全球化视野出发的问题意识。而我国打片一直因其叙事模糊和价值虚无招致批评,也表明了我国电影全球化共同价值建构的匮乏。

因此,中国电影文化要在全球多元文化格局成为有影响的表达者,就需要创造自己的全球化象征系统和共同价值,提供全球问题的象征性表达和想象化满足。

第二,中国电影通过国际化途径,寻求超越本土的文化资本。

我国电影已经通过跨文化电影合作,以双边或者多边文化关系的方式参与到全球电影文化多元化格局建构之中。但这种跨文化合拍片尚不足以建构中国电影文化在全球化多元文化格局中的主体地位。

从电影文化多元化格局建构角度来看,我国电影合拍片主要包括三类。一类是占据了我国电影合拍片主流的华语共同体范围内的合拍片,主要是大陆和港台合拍电影,如《新龙门客栈》、《霸王别姬》、《十月围城》、《叶问》。一类是儒教文化圈范围内的合拍片,以中国与韩国、日本等国家的电影合拍片为主,如《一盘没下完的棋》、《千里走单骑》、《七剑》、《凤凰》、《菊豆》、《小武》等。一类是跨文化圈、跨语言层面上的合拍片,主要是中国和欧美的合拍片,也包括少数中国和其他地区的合拍片,如《英雄》、《末代皇帝》、《无极》、《面纱》、《日日夜夜》、《色·戒》、《黄石的孩子》、《拉贝日记》等。当然也有不少影片是上述多个文化共同体层面上的合拍片,如《卧虎藏龙》、《十面埋伏》、《赤壁》、《木乃伊3》等。这些合拍片改变了我国电影文化相对封闭的局面,促进了电影文化的海外传播和中国电影参与全球电影多元文化格局的建构。

但作为电影多元文化格局的建构者和跨文化传播者,我国电影合拍片在跨文化建构方面还存在一些不足。虽然中国政府一再强调合拍片中的文化主体性,提出“怎么反映中国人的形象,表现中国人的精神状态,这是合拍片尤应注意的问题。落后、愚昧并不是今日中国的形象,不要丑化中国,不要丑化中国人。合拍片在海外发行,要对民族形象负责,在国内发行,要对青少年、对观众负责。把镜头对准人间真情、人民的美好生活,要弘扬民族正气,宣扬民族的真善美。”^[8]中国政府也通过一系列关于资金、主创、制作过程等方面的措施保证中国文化合拍片电影文化的主导性,但中国合拍片“以我为主”的文化要求并没有真正实现。近年来产生影响的合拍片不少都无法体现中国电影文化的建构性价值。《卧虎藏龙》、《英雄》、《功夫之王》等引发的华语世界的文化焦虑,^[9]尤其是民族主义的焦虑,^[10]说明了中国电影文化主体性并没有通过合拍片充分建构起来。

某种意义上说,我国电影合拍片电影文化依然以单向输入性传播为主。虽然近年来大多数合拍片没有“看上去就像一部纯粹的港片或者欧美电影”,^[11]但文化主体性问题依然很明显。在华语电影文化共同体层面上,中国合拍电影近年来的成功主要得益于香港电影文化的市场化、娱乐化、类型化特点和港台武侠与动作片的文化影响。在儒教文化圈层面的电影合拍片中、尤其是中日合拍片在题材处理上颇为典型地体现了日本文化意识的影响,如《千里走单骑》中的日本/中国的凝视/被凝视关系。在跨文化圈意义上,合拍片中的中国文化依然被笼罩在西方中心主义和东方主义的视野之中,如《面纱》、《功夫之王》等。

值得注意的是20世纪90年代以来我国电影合拍片的发展主要缘于市场的压力,“国际合拍片由不同国家的投资方联合投资,按资本比例拥有相应的发行权。合拍片还需整合其他资源,比如明星阵容往往是

‘多国部队’。但说到底，合力筹措真金白银是联合制片最重要的动机。……可以预期，随着文化开放的空间越来越大，日后将有更多外资来华参与电影制作，为中国电影在全球市场带来更多的机遇。”^[12]市场主导决定了中国电影合拍片文化主体建构的从属地位，而大多数有影响的合拍片所使用的全球市场+商业美学+中国题材（中国元素）的方式，尽管可以在多元文化格局中表明中国的在场，但合拍片在市场压力下在多大程度上建构了中国电影文化主体性及中国电影文化对世界的理解却是一个不太令人乐观的事情。吴宇森作为一个在好莱坞市场方面取得成功的跨文化电影合作者，表达了在全球多元文化格局中、尤其是在中/西文化关系间的中国电影文化主体性困惑。他说：“中国人的精神、气质的东西其实是非常吸引西方人的。虽然李安、张艺谋的电影都很卖座，但他们表现的不是中国人的全部。现在外国人也想表达他们认识的新的中国形象，而像我这样从好莱坞回来的导演，更有责任去表现另外的中国内容，从另外一个角度表现中国人的气质、文化精神。”^[13]他的《赤壁》所传达的文化精神也很难提供全球多元电影文化格局中的中国言说，尤其是在这种视角和主题、电影叙事和形象塑造中所包含的普适性价值中的西方问题意识，很难说能比张艺谋、李安等人的电影更充分传达中国电影文化主体意识，这也是这部影片在中国放映时不断出现笑场的原因。因此，中国电影合拍片的市场主导战略固然有助于中国电影文化走出去，但也抑制了中国电影文化作为全球电影多元文化格局中主体性建构。

中国电影合拍片的另一个文化问题就是中国题材（中国元素）造成多元化表达受限制的问题。中国近千部合拍电影中，除了《千里走单骑》、《伯爵夫人》、《夜·上海》、《黄石的孩子》、《面纱》、《拉贝日记》等少数影片表现外国人在中国的经历和遭遇中国的文化之外，大多数影片都是单纯的中国题材影片。比较世界合拍片大国，如法国、德国、英国、美国等合拍电影题材的多元性，中国题材合拍片固然可以向世界传达中国形象，但却限制了中国电影通过合拍片方式向世界传达中国文化关于全球问题的意识，尤其是限制了中国电影通过合拍片建构全球文化公共表达空间的可能性。以法国为例，法国通过与中国（大陆、台湾、香港）、阿拉伯（伊朗、黎巴嫩、叙利亚、埃及等）、东南亚（越南、泰国等）、拉美（阿根廷、墨西哥、智利等）的合拍片，不仅扶持了侯孝贤、杨德昌、王家卫、贾樟柯、陈英雄、阿巴斯等导演以独特影响语言切入到全球化语境中，而且通过合拍片有效地建构了法国电影文化关于全球问题的表述，如中东问题、全球文化冲突问题、中国现代化问题等，传递了法国电影的现实关怀和批判精神，成为全球电影多元化格局中最具有主动性、极具问题意识的电影主体之一。法国电影文化也因此与中国、阿拉伯、拉美、东南亚等文化之间展开了多方面的交流，超越了法国本土电影文化经验，有力推动了全球多元电影文化格局的形成。回顾中国电影合拍片，几乎看不到中国电影通过合拍片创造全球性电影文化多元化公共表达空间、传达中国电影文化对全球重要问题的多元表达，也难以看到中国电影文化通过与全球多元文化格局中存在者之间的跨文化合作，超越本土经验而表达更广泛的关怀和更丰富的问题意识。

第三，现实经验与东方符号、中国元素与世界表达、本土诉求与全球文化的对立与统一形成了中国电影文化的内在张力。

考察全球多元电影文化格局中的中国电影文化建构，也需要关注中国电影文化表达当下中国经验的必要性，以中国经验的象征性表达参与全球电影文化对话中。中国电影文化在这些年的市场化建设和产业化发展，已经逐渐形成了动作片、武侠片、喜剧片、都市情感片等类型，尤其是动作片、武侠片在全球电影类型都具有重要地位。但我国电影受到各种政治经济因素的影响，能够有效表达当代中国人经验的影片却不够丰富，尤其是能够提供积极的普世性价值建构、具有现实性与批判性的影片更是不多。像《三峡好人》《图雅的婚事》《孔雀》《那山那人那狗》等在国际电影市场和电影文化中产生一定影响、能表现当代中国经验的电影，在本土却没有得到应有的重视。更重要的是这种具有强烈的问题意识、现实关切精神和艺术探索热情的电影本是中国电影文化在全球电影多元文化格局中建构文化主体性、表现电影文化差异性和多元性的最重要存在之一，但却在中国电影文化版图中被视为边缘的、甚至有点异类的存在，只能通过

先国际再国内的途径寻求承认,这自然会影响中国电影文化在全球多元电影文化格局中主体性地位的表达的有效性。因此,如何真正关注、引导批判性表达当下中国经验的电影,主动促进这类电影文化参与全球电影文化格局建设并维护中国电影本土经验的有效表达,也是全球化时代中国电影文化建构的一个主要方面。

总之,全球电影文化已经超越了单纯的本土文化性关系范围,形成了多种文化共同体之间既具有等级性结构又具有强烈的文化表达平等性、交流性、合作性、共通性的空间,中国电影文化作为这种全球多元电影文化格局中一个逐渐发展的存在者,既需要加强中国电影文化的对外传播(尤其是通过合拍战略走向国际电影市场),也需要创造具有全球性象征体系的电影文化和能表达本土经验的电影文化,还需要通过多种跨文化合作的方式创造能表达当代全球或区域生存、反思全球或区域历史、表达多元文化交流的电影文化和全球电影文化公共空间。如此,中国电影文化将逐渐成为全球多元电影文化格局中一个积极的建构者。

参考文献:

- [1] 奈森·嘉戴尔斯,麦克·麦德沃.全球媒体时代的软实力之争[M].北京:中信出版社,2010:137.
- [2] World Cinema' 'Dialogues' with Hollywood, Edited by Paul Cooke, 4.
- [3] 奥尔格·延森.从移民题材电影到主流电影[EB/OL].中德文化网,2010-5.
- [4] Toby Miller, Nitin Govil, John Memurria and Richard Maxwell: Global Hollywood. St Edmundsbury Press, Suffolk.
- [5] 朱靖江.巴西新电影10年[EB/OL].中国网.
- [6] 张宏森,朱伟一.阿凡达:天才+资本的故事 华尔街止步好莱坞[N].法制日报,2010-03-04.
- [7] 王陈.2003-2007年的中国大银幕——张宏森谈十六大以来中国电影产业的发展[J].大众电影,2007(20):6-8.
- [8] 合拍片要表现民族精神[J].电影创作,1996(5).
- [9] Kenneth Chan: Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence In Transnational Cinemas. Hong Kong University Press.
- [10] World Cinema' 'Dialogues' with Hollywood, Edited by Paul Cooke, 238-240.
- [11] 李兮.合拍:多元合作、质量提升[N].中国电影报,2006-01-12.
- [12] 李亦中.竞争性合作:中美电影业的交互态势[N].文汇报,2006-06-21.
- [13] 章杰.中外合拍电影成流行,国际影坛吹“中国风”[N].南京日报,2007-03.