

1980 年代中国电影奖评选与 民众电影生活构建

段运冬

(西南大学 美术学院,重庆市 400715)

摘 要:电影奖的评选是 1980 年代中国电影生产中的重要事件。通过鲜活的电影史实,从电影生产机制角度出发再现该时段的评奖活动,可以还原电影评奖对民众电影生活的介入。以制约电影产业发展的核心问题——观众电影生活的重建——为关切对象,可以在更为宽广的学科基础上呈现电影与民众文化生活的关系,破除圈定于导演与作品的传统史学理路,从而在现实性与历时性之间、在美学性与社会性之间拓展电影史学的增长空间,发掘历史问题中的现实之美。

关键词:1980 年代;百花奖;金鸡奖;民众电影生活

中图分类号:J991.7 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2016)03-0148-10

电影评奖是 20 世纪 80 年代中国电影生产中的重要事件。“政府-金鸡-百花”是我国首次出现的立体化、规模化的本土电影评奖体系^①,奠定了中国电影的评价和奖励格局,影响至今。该时段电影评奖体系的实施和运作,更大范围地调动了观众的观影热度,通过电影对民众生活的介入、电影生产机制之间的密切互动,共同塑造了 80 年代独特的电影文化生态。然而,传统的电影史写作却对此着墨不多,主要是对第四代、第五代作品的关注,确立的是“新浪潮”电影观主导下以电影语言为中心内核(美学品质)、以导演(艺术家)为范式的新陈代谢之代际观念^②。依据这种潜在的史学逻辑,除少数第三代、第四代导演暗合“新浪潮”精英意识的电影得以进入主流叙述之外,其间颇受观众欢迎的“百花奖”影片,甚至一部分代表专家意见的“金鸡奖”作品,由于与精英电影史学观念的隔膜而与传统电影史(观念与实践)保持着较大距离。但是,随着电影产业的强势推进,国民文化生活、精神气质(与传统“国民性”有交集,但不可将之替代)之重要性愈加突显。电影史学研究如果局限于美学、诗性或形式因素的探查,严守旧有学科主体,就只会画地为牢,错失学科领域延展,无法在艺术(文化)现实问题面前发挥应有功效。1980 年代确立的电影生产机制,尤其是评奖机制,

① 关于中国电影的评奖,1933 年 1 月 1 日,时为上海《新闻报》编辑的歌词作家陈蝶衣在《明星日报》创刊号上发起“电影皇后选举大会”,开始了电影奖项的评选,并于 3 月 28 日举办“航空救国游艺茶舞大会”,为入选者胡蝶颁发“电影皇后”桂冠。严格说来,民国时期的此次评奖,由于奖项单一,无法承担电影奖评审的全部功效,而更多偏向时尚事件的运作。

② 一定意义上,仅仅把历史叙述主体锁定在导演身上,进而确立的是以导演(导演创作及作品)为中心的代际传递观念,即使旁涉了大量的社会历史资料,面对强大的社会合力,在丰富鲜活的社会性材料面前,这种观念仍是真空化、简单化的,极不利于电影本身的思考,即便是美学上的反省亦为如此。参见:王吴军. 民国时期的“百花奖”、“电影皇后”评选活动[J]. 湖北档案,2013(6):42-44.

收稿日期:2015-07-16

作者简介:段运冬,西南大学美术学院,教授,博士生导师。

基金项目:国家社会科学基金艺术学青年项目“中国主流电影问题史研究”(10CC080),项目负责人:段运冬;教育部新世纪优秀人才支持计划“中国主流艺术的国际化研究”(教技函[2013]47 号),项目负责人:段运冬;中央高校基本科研业务费专项资金资助项目“新媒体与国家文化安全研究”(SWU1009082),项目负责人:段运冬。

至今仍是中国电影生态的重要组成部分,但在电影生产的产业转向中却功效渐弱。如何重新反思电影传统,还原被遮蔽的史学事实,跟进现有电影生态的新特点,思考电影生产机制的转型,发挥电影在传统大国复兴语境下对观众生活的引领作用,理应成为电影管理部门、生产组织乃至学术界的重要话题。为此,研究 80 年代电影奖评选与民众电影生活构建,就显示出极为重要的史学价值和现实意义。

一、电影评奖与观众电影生活

新中国电影奖评选发端于 1957 年,目的是“为了贯彻党的百花齐放的方针,繁荣影片生产,提高影片的艺术质量,使影片更好地为国家的社会主义建设服务,文化部决定给予 1949—1956 年间的优秀影片奖励。评奖范围包括开国以来至 1955 年年底首轮上映过的各种国产影片和译制影片,包括各国营制片厂、八一制片厂、公私合营与私营制片厂的出品,以及香港摄制的进步影片”,“除此次评奖以外,文化部还决定对‘五四’以来的优秀影片进行奖励;1956 年以后的影片,将每隔若干年奖励一次”^[1]。业界通常把由此开始的评奖称为文化部优秀影片评奖,后简称“政府奖”。后因故中断,1980 年恢复,1985 年更名为中国广播电影电视部优秀影片,1994 年定名为华表奖。在文化部实施优秀影片评奖的同时,深感“文艺要好好为人民服务,就要通过实践,到群众中去考验……艺术作品的好坏,要由群众回答……艺术是要人民批准的。只要人民爱好,就有价值”^[2],周恩来在中宣部、文化部召开“全国文艺工作座谈会”和“全国故事片创作会议”(史称“新侨会议”)时,提议创办群众性电影评奖,旨在“为了鼓励工农兵方向下的优秀影片,促进电影艺术创作的百花齐放”。因此,“《大众电影》将举办 1960 年—1961 年国产影片群众性评选,并按照群众评选结果给予优秀影片以奖励,定名为‘百花奖’”,“通过百花奖要创作更多的各种题材、多样风格的好影片,满足广大群众的需要”。依照百花奖的实施原则,《大众电影》杂志社开始了第一、二届百花奖的评选,当即取得了出人意料的成功,但在“文革”期间停止了评奖。百花奖恢复于《大众电影》复刊后的第二年,即 1980 年。至此,电影生产的“政府话语”和“人民话语”都得到了体现和实施。在评选过程中,另一个问题出现了。“从电影话语权趋于群众化、民主化的走向来看……还缺少一个重要声音,那就是电影艺术家和电影评论家这个群体。这种状态很不正常……放眼国际影坛……除极少数的由观众投票评选外,绝大多数均由若干电影专家(电影艺术家、电影评论家)组成的评选委员会评选。”为此,“1980 年百花奖恢复、政府奖创立之后,长期主持电影工作的夏衍、陈荒煤就有创建专家奖的设想,电影专家奖由中国电影家协会主办”^[3],因 1981 年为鸡年而命名为“金鸡奖”。

“政府-百花-金鸡”三奖评选体系的诞生,实质上是新时期国家治理体系在电影生态上的逐渐完善。首先是需要“站在无产阶级的和人民大众的立场”上形成新的艺术风貌,解决“文艺作品给谁看的问题”,最终促成艺术与“新社会”的无缝衔接。文化部“优秀影片的评选”便是以新的文艺方针检视新中国成立以后的电影创作,这种检视自上而下,以行政为主导。但电影作为“文化治理”(意识形态)与“人民接受”(群众评价)的中介,一方面要进行体制的新转型,适应新的意识形态要求,另一方面还需要得到民众的欢迎,这是一个艰巨过程。“新侨会议”通过对民众的重视而调整电影政策,突显了电影生产中的人民话语。“百花奖”的大规模评选就是依据电影的生产特性去还原“人民”(观众)在电影生产中的位置。这样,增加电影界与民众的互动机会,也为电影生产机制和电影主管机构寻找到电影介入民众生活的有效途径。

对 80 年代电影评奖进行研究,以发现民众电影生活为突出话题^①。纵观电影与观众的关系^②,

① 之所以使用“民众的电影生活”,是因为专业学科(电影学、传播学)内所提观众的电影生活,在中国语境中不具备知识上的衔接性,“民众”一词更切合我国的实际语境。但是,对于具体的电影观看,笔者仍采用“观众”而不是“民众”一词。

② 美国已故电影理论家、芝加哥大学教授米莲姆·汉森(Miriam Hansen)在 1993 年秋季卷的《银幕》杂志上,撰文讨论了不同时期电影对公共氛围的置放问题。参见:HANSEN M. Early cinema, late cinema: the permutations of public sphere[J]. Screen, 1993(3): 197-210.

电影介入并建构观众的文化生活(20世纪20至40年代的上海^①、60年代“英雄电影”的放映^②)一直是中国电影史上的重要现象,但要像1980年那样以292亿人次的电影观众大规模、大范围地介入国民文化生活,不仅史无前例,也几乎不再可能。这种现象的产生与《大众电影》杂志及以它为依托的百花电影奖密不可分。当时,“世界四大通讯社同时发出的一则消息:‘世界上以一种文字发行的刊物,发行量最大的是北京的《大众电影》。’965万份的发行神话,至今无人超越”^③,在发行量上完全可以傲视美国《读者文摘》^[4];《大众电影》杂志社依托已有平台,发动观众参与电影评奖,推出观众喜爱的电影作品,拉近了电影界与观众的关系,甚至出现了“《大众电影》是他俩的介绍人”^[5]等具有中国味道的温情故事,显示出电影杂志对观众日常私人生活的渗透,诚如电影评论家章柏青所言:“报道中国电影的《大众电影》杂志每期发行量突破900万。那时,出行难,该社的记者只要手持一摞《大众电影》,便成了通行证,买车票,找旅馆,畅通无阻……80年代初的中国电影与中国社会紧密相连,与人民群众的意志、愿望、喜怒哀乐紧密相连。在改革开放、生龙活虎、蓬勃向上的社会气氛中,在鲜活、灵动、激情澎湃的艺术情境里,被遏制了十几年的创造力犹如火山般地爆发。”^[6]可以认为,中国电影史上电影生态机制的各种端口,如电影评奖、电影刊物、明星等从业人员与观众如此密切的关系是无法逾越的高峰,甚至以这样的修饰词来形容这种关系一点也不为过:温暖而发自肺腑。

然而,对于这段历史的研究,电影学术界大多集中于电影期刊、大众文化(包括由此衍生的视觉文化)、电影批评、大众美学、电影评奖制度等方面,较少涉及“百花奖”的讨论,仅有的只是一些片断性回忆。这些研究在一定时期最为典型地“希望通过对《大众电影》历史上三次地点的变更,《大众电影》(1979—1989)编辑形态的构成以及《大众电影》(1979—1989)与国家电影之间关系的分析,尝试去解开《大众电影》(1979—1989)是如何制造80年代观众的观影趣味,它又是如何通过编辑话语,把政治要求变成大众日常的思想形态”^[7],均显示出对中国电影发展史或电影史学建构的学术价值。这样的学术努力,更多指向《大众电影》,即便“百花奖”和《大众电影》有一定的同构性,但电影评奖与电影刊物具有的功效,在电影生产机制上差异性显著。因而,跳出电影史学研究的精英主义范畴,打破“美学的电影史”“技术的电影史”“经济的电影史”“社会的电影史”^{[8]36-38}的叙述对象设定,还原历史风貌,思考电影与民众生活的建构,尤其是在传统大国复兴语境下电影如何介入与塑造现代公众具有文化延续性的迷人的文化生活,1980年代“百花奖”的评选显然不能轻视。

需要强调与说明的是,电影与民众生活的建构并不是传统电影史研究之“社会的电影史”的附和乃至延伸。按照罗伯特·艾伦和道格拉斯·戈梅里的观点,“社会的电影史”主要关注的是:“(1)谁拍摄了电影,为什么拍摄?(2)谁观看了电影,如何观看的,为什么观看?(3)什么内容被观众注意到了,如何注意到的,为什么这样注意呢?”^{[8]38}该问题的详细阐释出现于该书第7章,对上述三个问题与电影研究中的生产史、观众史、文化记录史、社会机制及机制之间的关系进行细分和讨论。就本文内容而言,与“社会的电影史”完全割裂显然不可能,但“社会的艺术史”关注作为社会文化实践的电影,与支持社会文化实践的电影史学在知识质感上具有较大断裂。米莲姆·汉森在研读了奥斯卡·内格特(Oskar Negt)和亚历山大·克鲁格(Alexander Kluge)的《公共氛围和体验:关于资产阶级和无产阶级公共氛围的分析》^④之后,受到哈贝马斯的启发,“把早期电影视为现代主义的媒

① 来自历史学背景(中国近代史)的专著、硕士论文注意到了20世纪前期上海电影与生活关系的问题。参见:李长莉. 中国人的生活方式:从传统到现代[M]. 成都:四川人民出版社,2008;汪旭娟. 近代上海电影与生活关系研究(1927—1937)[D]. 上海:上海大学,2001;沈盼盼. 电影与二十世纪二三十年代上海市民生活[D]. 芜湖:安徽师范大学,2012;等。

② 倪震教授在《电影与当代生活》一文中,讨论了电影如何表现当下的生活状态。参见:倪震. 电影与当代生活[J]. 当代电影,1985(2):20-27;倪震. 社会主义核心价值体系和电影表现当代生活[J]. 当代电影,2012(1):42-47。另见:陈玉侠. 从服饰、电影、歌曲看中国城市社会生活的变迁(1966—1980年代)[D]. 合肥:安徽大学,2010。

③ 此判断为当时任《大众电影》副主编的马锐所言,参见:刘珏欣.《大众电影》:一本杂志的60年[J]. 南方人物周刊,2011(43):86-91。

④ 参见 NEGT O, KLUGE A. Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere [M]. LABANYI P, DANIEL J, OKSILOFF A, tran. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993.

介,犹如立体主义绘画,早期电影是以电影方式存在的现代主义……发明了一个词语‘白话现代主义’,描述那些年代电影在文化中的位置”^[9],讨论了美国早期电影中现代性的公共氛围与影像媒介、电影观众的形塑问题^①。澳大利亚学者格雷姆·特纳辨析电影研究的诸多方法后,认为“在这些例子中,电影甚至不是最后探寻的目标,但是关于表征(representation)的宽泛讨论的一部分——是电影或者电视代表的影像、声音、符号制作的社会过程”^[10],后者基于电影活动本身考察电影如何通过自己的媒介特征和媒介形式介入与建构观众的文化生活,其中所涉及的社会因素在知识构建上与我们考察的话题有一定差距。

无独有偶,关注艺术媒介发展的社会学因素,同样在艺术史中出现并形成欧美第三代艺术史学方法,它“虚拟了一个隐形的‘绘画观者’,并在观者和文本之间创造出一种观看机制。艺术史家的工作就是,通过对图示的解码,在满足观者内在心理驱动的基础上,探索艺术作品(群)、社会实践、观者三者之间复杂的意义纠缠”^[11]。被誉为第三代艺术史学代表的美国社会艺术史,以艺术史实为基底,通过各种史料的运用,对资本主义文明尤其是现代文化景观实施解码和读解。但对于一种处于转型时期的文化而言,回溯历史进行的逆向性解码不应作为一种选项,而应以艺术媒介逻辑为前提,发挥媒介的娱乐性,积极参与构建民众文化生活,这才是当下我国电影文化的现实问题和长久愿景。电影对观众电影(文化)生活的介入与建构,强调电影以自己的媒介逻辑,通过电影的媒介表现形式介入(引导、改变、构建)观众的文化生活。以美国为主的英语学术领域中,与此命题相关的是“艺术与公民的公共生活”。杜威认为,艺术是“业已存在的最有效的传播形式”^{[12]284},“最为普适最为自由的形式”^{[12]276},“以最纯粹最清浄的形式进行传播”^{[12]244}。在杜威眼里,民主社会的建设,艺术是社区公民最为紧密的中坚力量,就建立各种认同(个人认同、种族认同、国家认同)、消除各种隔阂、发展富有人性质感的日常生活方面,具有不可替代的作用。随后,艺术史(电影、视觉艺术)、政治学、传播学、政治学等领域,均开始关注艺术媒介对社会生活与观众日常生活的关系^②,尤其是传播学领域的观众研究较为突出,但传播学强调的是媒介对观众的建构而缺乏话题位移之后的有效建设。

因此,电影对观众文化生活的介入与建构就在社会学、电影学、传播学、政治学等多学科背景下,基于电影之媒介逻辑,对观众文化生活的电影部分进行考察,其角度是多样的,既是以史学路数切入的历史研究,亦为以实证方法展开的当下性研究。

二、百花奖的评选与民众的电影参与

第一届百花奖的评选始于1961年10月号《大众电影》,评奖启事将其定位为“国产影片群众性评选”,准备遴选出15个奖项,名义上以《大众电影》为挂靠和依托单位,具体操作由中国电影家协会完成,主管方是文化部、中国文联等。观众对百花奖的参与显示出极大热情,收到选票近90万张,当时任编辑的沈基宇回忆:“我们就邀请了女三中(即现在的北京市第159中学)300多位同学协助,请她们轮流用‘手工’繁琐的办法,及时地完成选票的统计工作。当获奖者与女三中同学联欢时,她们向获奖者表示热烈的祝贺,而获奖者再三表示:‘你们辛苦了,有许多同学参加了统计选票的工作,感谢你们!’”^[2]崔斌箴则认为收到了117 939张选票,并提到了评选中的一个典型事例:沈阳玻璃厂有职工4 000人,但选票只有一张,为了充分尊重工人意见,用大红纸把候选影片公布于众,请大家预先讨论,最后民主集中,经半月时间,全厂投出了慎重的一票^[13]。历史材料显示:《大众电影》“百花奖”对民众电影生活的介入和建构,其力度之强、范围之广,超越了电影史的其他时

① 参见 HANSEN M. Babel and babylon: spectatorship in American silent film[M]. Cambridge Massachusetts, London England: Harvard University Press, 1991; 米莲姆·布拉图·汉森. 堕落女性, 冉升明星, 新的视野: 试论作为白话现代主义的上海无声电影[J]. 包卫红, 译. 当代电影, 2004(1): 44-51.

② 对于其他学科的影响和运用, 参见: REESE S, OSCAR H, GANDY J R, etc. Framing public life: perspectives on media and our understanding of the social world[G]. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2008.

段。观众与“百花奖”的紧密关系在1963年的第二届“百花奖”评选中更为明显,选票数高达18万余张。有读者写诗说:

亲爱的演员,亲爱的编导,
你们可曾知道,我正凝神思考。
望着候选名单,一行一行寻找,
究竟谁个最佳,一时把人难倒,
不,应该说各有千秋,
只怪百花奖太少!^[14]

需要指出的是,“百花奖”的评选并不是在主办方提出之后观众积极参与的单向过程。“百花奖”的获得只是第一步:民众对他们的肯定。获奖人员还获得了政治上的确认,崔斌箴说:

1962年5月22日,首届“百花奖”在北京政协礼堂隆重开场。郭沫若、谢觉哉、周扬、夏衍、陈荒煤、蔡楚生等各界领导人出席颁奖晚会并为获奖者题词,以墨宝作奖品。其中最佳女演员祝希娟获赠的是郭沫若的书法题联:“浇来都是英雄血,一朵琼花分外红。”最佳男演员崔嵬获得的是老舍的题词:“贞如翠竹明如雪,静似苍松娇若龙。”当天庆祝晚会上,周恩来总理、陈毅副总理也与获奖者见面并合影留念。^[13]

对于“百花奖”的政治确认,从文化研究角度看,很容易得出“政治意识形态对大众文化生活的干预与介入,甚至规劝”之结论。而实际上,文化研究的结论与“百花奖”的社会语境在知识质感的精细方面还有一定差异,甚至这种语境差异会带来文化价值的错位,我宁愿用“国家主流的核心价值与民众生活的结合与引导”进行概括,这样更符合特定历史时期现代文化重建视角下国家主流政治意识形态对民众进行“思想政治教育”之实情。对于评奖作为社会主义“思想政治教育”的方式,电影评论家罗艺军一针见血地指出:

培养高尚的审美趣味,提高艺术欣赏水平,这是建设社会主义精神文明建设的重要内容。每年多达二百多亿观众人次的电影,在建设精神文明方面所起的作用是异常巨大的。每一次电影评奖,应该成为一次社会性的审美教育活动。高尚的艺术作品能够提高群众的鉴赏水平,庸俗的作品则败坏群众的欣赏趣味。反之,群众的艺术趣味又必然会影响艺术创作,造成良性循环或者恶性循环。电影评奖对电影创作和电影鉴赏两者都要起促进和提高的作用。^[15]

如果“百花奖”的评选是从“群众中来”的体现,那么利用“百花奖”对观众进行返回式教育则是在政治确认之后——“到群众中去”——主流价值对观众电影生活的塑造,也是“国产电影”生产机制在放映结束之后的“电影对观众的二次回流”。为此,崔斌箴进一步指出:

23、26日两天,获奖人员先后到石景山钢铁厂、驻京部队、学校与群众举行联欢。演员所到之处,被观众围得水泄不通,人们争相目睹自己选出的明星。获奖人员走进了观众,“百花奖”也掀开了新中国群众性电影评奖历史的第一章。^[13]

返回式教育旨在通过“百花奖”的评审,对民众电影生活进行更深层次引导。第三届评选规则进行了修改:“为了听取更多的工农兵观众对电影的意见和要求,使电影艺术更好地为工农兵,为我国的社会主义建设服务,第三届评选已改由中央文化部、中国电影工作者协会、中华全国总工会、解放军总政治部和共产主义青年团、中央宣传部联合举办,并且向全国各地城乡的广大电影观众,特别是工人、农民和解放军广泛征集选票。”^[16]显然,即便在后期出现了一些变化,“百花奖”对观众生活的介入范围和程度都在逐步扩大。

对观众生活介入幅度的扩大在新时期电影活动中得到了明显体现,《大众电影》“杂志的巅峰是和百花奖一起来临的……1980年,中断十多年的百花奖举办了第三届评选,选票随《大众电影》发放,收回近140万张,远高于第一届的11.7万张和第二届的18万张。1981年,第四届百花奖收到的选票高达200万张”^[17]。

三、“百花奖”、明星与民众电影生活的提升

理查德·布茨的《美国受众成长记》一书谈到电影对中产阶级生活方式的打造(making),电影院从店铺发展到电影宫之后,电影观众发生了巨大变化,涌入电影院的不再是镍币影院的“城市移民劳工”阶层,中产阶级成为主力军,电影院在经营方式上特别注意“道德化”“礼仪化”,从而为女性、儿童以及家庭的观影创造良好环境。这样的革新,整体上改变了电影观众的文化生活,促成了美国电影审美趣味的转向^[18]。回到我们讨论的话题,1980年代在我国国民文化生活的塑造中^①,这个现象仍然存在。

“百花奖”对民众文化生活的介入,影像文本是最为直接有效的切入点。以电影《瞧这一家子》为例,父亲与女儿、徒弟有这样的对白:

徒弟:师父,我们想用电子技术改造织机。

父亲:我告诉你们!眼下最重要的是把“四人帮”造成的损失夺回来,多生产保质保量的毛料子才是正经大事。光惦记偷个懒取个巧可不成。

女儿:搞自动化和偷懒儿取巧根本是两回事儿。

父亲:还要自动到什么样儿啊?想当年我当学徒那会儿,脚踏机器手换梭,一天累个贼死还挣不上几斤杂合面儿。现在可好,一事儿的大马达,不就是多走几步路吗?啊?

徒弟:师父!将来织机用电子控制啊,连人都不用。

父亲:那你干什么去?

徒弟:我……那当然还是干活儿咯!

父亲:这不结了!让我总结,就一个字儿:干!出大力流大汗,不干就建不成社会主义。

女儿:不搞现代化,社会主义也建不成。

父亲:现代化,那是大学问。上级自有安排,咱们啊,还是干什么吆喝什么吧。^②

这些鲜活生动的对白,把父亲和女儿之间的代际差异、特殊年代民众工作(事业)与家庭生活密不可分的状态,有滋有味地传达给观众。当然,还可觉察到,文本中普通民众对国家以改革为核心的主流话语的转换,甚至在审美通感的层面还存在观众与电影角色之间情感经验的映衬,等等。电影《瞧这一家子》用喜剧方式巧妙地把国家的“文革”伤痕、国家现代化转向等主流话语与两代人的温情、日常生活等民众话语缝合于一体,外加并不十分完善的曝光技术所带来的在色彩、光影方面形成的特殊影像质感,“八十年代”^③氛围被表现得活灵活现,使得观众在笑声中不断回味,妙趣横生。除此之外,其他喜剧影片如《甜蜜的事业》《喜盈门》等,作为“时代精神”的表征,除了在观众中获得共同而广泛的观影认同外,还有一个相同的归属——《大众电影》“百花奖”获奖影片。《大众电影》利用自己的阵地,充分调动全国观众积极参与“百花奖”的评选,以实现“艺术作品的好坏,要由

① 我们的老师辈也注意到了电影与民众生活的塑造,在讨论谢晋电影时,有人指出:“谢晋的影片,往往由特定社会政治语境出发,着力表述中国现代历史的过程。谢晋对现象世界的敏感和领悟、概括与归纳,使作品直接显现出电影家的心灵运行轨迹,表现出了积极的大众影响力。谢晋重视的是独特的人生体验,是日常生活的经验,是时代的生活史、情感史。谢晋通过独特人物命运的描写来反映历史风云,彰显社会与道德伦理的精神力量。面对实践生活的要求,需要进一步增加与时代变化发展相切合的社会意识和现实力量。”参见:丁亚平. 理性与生活的电影塑像——谢晋电影的再评价和文化分析[J]. 解放军艺术学院学报,2007(4):5-10.

② 人物对白为笔者依据电影文本进行的扒词。

③ 当下的“八十年代”具有三层意义:一是作为时间意义的历史时段,主要是20世纪80年代,同时与“新时期”相呼应;二是从历史文化特质来看,是这一时段历史文化风貌的概述;三是作为历史文化研究的知识范式来说,经过当代文学的研究实践,被视为解说该时段历史文化现象的一种知识范式,具有方法论上的意义与价值。参见:查建英. 八十年代访谈录[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2006;洪子诚,程光炜. 重返八十年代[M]. 北京:北京大学出版社,2009;王尧. 作为问题的八十年代[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2013;程光炜. 文学讲稿:“八十年代”作为方法[M]. 北京:北京大学出版社,2009。

群众来回答”^①之创办目的,开创了中国电影史上电影界与观众的良性互动关系。

2011年12月12日出版的《南方人物周刊》这样描述《大众电影》与当时观众之间关系:背上了“好色之徒之名”,但“就是要美!文字的美、画页的美、编排的美、内容的美,封面也要漂亮女演员的漂亮照片”。为此,在编读之间甚至引发了“接吻照、电影话语政治问题”^[17]的大讨论。虽然文章描述的问题由《大众电影》引发,但作为其衍生而来的“百花奖”与该理念密切相关——即“百花奖”与民众电影生活的互动。30年后《南方人物周刊》的这篇文章,再次把这一现象提到面前,即如何在电影媒介逻辑基础上反思电影对该时段生活的介入,这不仅仅是一个学术问题,更是一个艺术问题和文化现实问题。如何解决这个问题呢?关于电影对民众生活的塑造,陈玉侠说:

作者选择了与人民生活最为相关的三个方面:服饰、电影和歌曲进行研究,运用这三个方面反映文革十年的社会生活,意在表明:文革时期的政治给社会生活带来的影响。总结文化大革命的历史教训,就要敢于克服制度上的种种弊端,健全社会主义民主法制,大胆地推进全方位开放战略,走出一条具有中国特色的社会主义建设道路。^[19]

这里从“服饰、电影、歌曲”三个方面考察1980年代民众的生活,这确实是社会生活的重要组成部分,“服饰、电影、歌曲”均在《大众电影》及“百花奖”里体现出来。电影通过自己的媒介逻辑和电影生态的独特性,有效整合了这三个方面,从而以明星、流行音乐、时尚等多种方式出现在民众生活中,并在契合主流社会诉求之下获得政治正确性,进而大幅度进入民众日常生活甚至私人生活。

就现有资料来说,对民众生活的联系主要体现于《大众电影》杂志上,为此杂志社专门成立了“读者来信组”,开辟“大家评”“征文选登”“读者论坛”“座谈会摘录”“观众来信来稿选登”“争鸣之页”“诗歌”“对话”“民意调查”“影院人语”“电影漫画”“诗配画”等栏目,编发观看动态和电影时评。相比之下,“百花奖”对民众电影生活建构的资料远远不如杂志丰富。但作为《大众电影》主办的电影评审活动,它们互为“共谋”,逻辑一致,即“人民——权威的评判者”。然而,实际效果却是,评奖结果并不是“人民”在评判电影,而是电影在不断地“教育”“改造”人民。

三次获得“百花奖”最佳女演员、一次获得最佳女配角的刘晓庆便是这样的典型。由于刘晓庆当过兵,以她为例,《电影评介》杂志刊发了一篇来自解放军159医院胡舒、汪霞的调研报告,这份报告颇有“新闻典型性”,报告指出:

刘晓庆曾当过兵,那么她究竟在现在女兵心中的地位怎样呢?不久前,我们和一些女兵们做了些有关的讨论……谈到刘晓庆的一些银幕创作,较多的女兵认为,她们并不感到刘晓庆的表演有什么特别……谈到对刘晓庆的个人印象,百分之九十五的女兵把刘晓庆作为自己崇拜的偶像,百分之五的女兵抱有成见。女兵们说,他们之所以把刘晓庆作为自己崇拜的偶像,那是她们觉得刘晓庆是一个真正的女人,典型的东方女性,在她身上可以看到中国姑娘闪光的东西。这样讲的女兵大都联系到刘晓庆自传“三部曲”……刘晓庆率直、诚恳、大胆、泼辣,这正是每一个人所崇拜的……为什么别人不敢做的自己就不能做,为什么别人不敢讲的自己就不能讲呢?刘晓庆敢说敢干、敢做敢为,这正是刘晓庆的可贵所在。^[20]

在这段较长的文字里,不仅可以看到作为百花奖最佳女演员的刘晓庆在民众心中的地位,也看到一位明星(包括与明星相关的“材料”)对民众性别认同、职业认同方面鲜活生动的影响,这种影响已渗透到价值观之中了。

无独有偶,以刘晓庆为代表的大众明星对民众生活的影响,还有一个典型例子。上海沪西工人文化宫影评协会与上海市青年影评协会曾对上海观众眼中的刘晓庆做过调查,“专题调研综述”指出,“今年三月,我们曾在一百多家工厂、四百多位观众中做过调查,观众在‘你最喜欢的女演员’测试中,把刘晓庆列于榜首”,经过对“合格调查表684份”,来自“高级工程师,硕士研究生;党委书记,

^① 该文为周恩来总理1961年在新侨饭店召开的“全国文艺工作座谈会”和“全国故事片创作会议”上的讲话。参见:崔斌箴.“百花奖”的初起[J].大众电影,2005(13):51-53.

厂长,经理;工会主席,工人;国家机关干部,民主党派人士;生产第一线操作工,服务行业的售货员,业余影评等”的调查,得到如下归纳与分析:

观众对她的青睐是因为她的表演适合了中国老百姓的审美口味……生活中各类各样的人物,观众都盼望刘晓庆在银幕上扮演,这虽非刘晓庆所能胜任,但由此也可看到刘晓庆在观众心中的位置。^[21]

如果把明星对观众的影响看成顺向过程,那么作为当时最具代表性的群众影评集中地,沪西工人文化宫影评协会的这次调查,可以反向呈现明星进入观众电影生活的直接性。沪西工人文化宫专门邀请刘晓庆参加他们组织的“刘晓庆表演艺术研讨会”,接受民众访谈。明星直接参与民众电影生活的这些活动,只有那个时代、那种电影生态才会出现。在电影产业化的今天,如不依据产业的商业逻辑运行,既无法想象也无法实现。

明星对民众生活的引领不仅体现在女明星身上,男明星亦同。杨在葆在演完《血,总是热的》之后,专业的电影刊物是这样写的:

拍完《血,总是热的》,杨在葆真有一吐为快之感。他希望罗心刚能打动、感染观众,可又有点担心这类影片不会有很多人爱看。然而影片在全国上映后,反映之热烈,影响面之广,大大出乎他的预料……一时间,观众来信像雪片似地飞来,有机关干部,有学校师生的,有工人和战士的,几乎遍及全国各大、中、小城市。观众们由衷地感谢他所塑造的罗心刚,说出了他们的心里话。……一位大学生在信中热情洋溢地写道:“从里根总统、球王贝利想到您——杨在葆同志,你可曾想到过改行?你演的代理市长肖子云,他那襟怀坦白、忧国忧民、勇于负责、敢想敢为的性格,给了我深刻的教益和巨大的鼓舞,当代的中国多么需要这样的好干部啊!……我感到你完全可以当一名好市长。”^[22]

在观众眼里,电影不是“白日梦幻”或“现实之窗”,而是鲜活的现实生活引领者,在电影塑造的角色身上激荡着时代的精神,成为“伟大的时代的肖像”。这就是那个时代的电影和电影评奖,不断地激励着观众。

可以说,1980年代在改革开放的语境中,“百花奖”对民众电影(文化)生活的建构,便是以电影为中介,借助“百花奖”这一评奖机制,通过时尚、明星,调动观众参与电影生产的积极性,在电影文本、明星活动与电影观看、时代背景的交织中,建立观察社会、反思人生的通途。这种通途开启了观众参与电影活动的强烈愿望,促成了电影对观众文化生活的建构。有意思的是,民众与电影的互动关系,甚至逆向性地塑造了电影的媒介特性。为此,时任《大众电影》编辑部主任的马锐先生,认为群众性是电影的重要特性:

这里,涉及一个极为重要的问题,就是:要不要承认和强调电影艺术的一个最重要的特性——电影的群众性……不论中外电影理论,都一致认为,群众性是电影艺术最重要的特性之一。这不仅由于它是最富表现力的综合艺术,它的直接诉诸视觉和听觉的表现手段能掌握和影响亿万群众,也由于在它技术上包括传播手段的优势,一部影片可以翻印几百个拷贝,同时在全国甚至全世界放映,使它成为最大众化的艺术……电影大师希区柯克……电影大师卓别林……大师的成功,一个主要原因是:尊重他的观众,琢磨透了他的观众,不懈地创造性地发挥着群众性——这一电影特性。^[23]

把“群众性”视为电影的特性,很多人并不赞成,但它对观众的尊重却是真诚的。

四、电影的知识位置:群众影评与专家评议

对于“百花奖”的评选,学术界往往把它和群众影评结合起来,甚至称之为群众影评的变体。1980年第6期《电影艺术》以本刊记者名义刊发《人民——权威的评判者》一文,认为群众是电影的权威评判者:

电影本来就是最富有群众性的艺术。尤其在我们这样一个人口众多的大国,电影每年观

众达到二百多亿人次,电影不仅在影剧院、广场放映,而且通过电视播送,深入亿万家庭,和广大观众保持着异常密切的联系。当然,只有在我们社会主义国家里,电影才可能真正属于人民。它反映人民的生活,表达人民的意愿,为人民服务,为社会主义服务。同时,又接受人民的监督和评判。“百花奖”就是人民大众实行他们监督和评判电影创作的权力的一种良好的形式。^[14]

艺军在《电影评奖与获奖电影》一文中,亦持有相同观点:

电影评奖,是一种电影评论的特殊方式。这种方式对一个年度的电影创作作比较全面的检阅,影响也比较大,是其它的评论方式所不能代替的,各种电影评奖代表不同方面的意见,从不尽相同的角度对电影加以品评,实质上也就是电影评论中的百家争鸣。这种争鸣方式,是创作繁荣和思想活跃的产物,它又促进电影繁荣发展和思想的活跃。^[15]

这些论述都离不开一个潜在的知识逻辑,即评奖与群众评论的等同。其实,电影评奖与电影评论的相同处只是在文本评介这一初级层面。评奖作为电影生态的一种重要机制,以之为核心事件而形成集电影营销、明星时装秀、文化展会、影迷文化、城市旅游等一体的“电影节空间”,叠合了“经济、文化地理、美学、政治”等多项议题。电影评奖与电影评论具有差异性,如果过度强调评奖活动与影评的等同,从而忽略评奖的丰富性,这就拒绝了学科知识进入观众生活的可能性,忽视了电影介入观众生活的专业性。就实际操作而言,被忽视的这一点反而被其他学科注意到了:

在中国电影的生存和发展中,明星是极其重要的因素,无论是在中国电影的早期或以后的各个阶段,明星的诞生和观众在某种程度上的热忱,都形成了极好的对应,它是电影和观众之间的理想纽带,因为明星所塑造的不同艺术形象。不仅寄寓了观众的审美理想和审美趣味,而且作为一种移情客体和交流客体,明星无疑是合适的角色……新时期的明星之路,是由两条渠道开创的,作为两条渠道的标志是重新恢复的《大众电影》“百花奖”和中国电影“金鸡奖”,多少试图带上明星桂冠而又毫无愧色的演员,都在仰慕这两个“判决”,以至每年五月的双奖大会弥漫着中国电影和电影明星崇尚的狂热。^[24]

明星、评奖、文本三者关系密切,“文艺社会学”的分析表明学术界已逐渐意识到评奖、明星等电影生产活动与观众生活的互动关系,这种新的认识需要“主流话语-民众话语-知识话语”的调和。

当然,不论是意识形态的认同还是民众生活的介入与表达,均无法绕开电影的专业性,都需要共守媒介的自身特性和影像逻辑。这个空间可称为影像(媒介)的美学空间,由专家进行评判,体现一定的知识权力。为此,注重专业评判的“金鸡奖”应运而生,“政府奖-百花奖-金鸡奖”的格局形成。这样的评奖格局无疑会带来主流意识形态、观众电影选择和专业美学话语之间的冲突。第六届金鸡奖的评选便是这种矛盾的集中体现与爆发^[25]。依据专业标准,评委投票选定《野山》作为金鸡奖获奖影片,然而官方与民众看重的《迷人的乐队》《咱们的退伍兵》却落选了。意识形态、民众、知识三种话语的博弈,致使评审结果推迟,过程的反复已超越评奖本身。次年第七届金鸡奖的评选又出现了同样的情况。评委会主任委员谢晋坚持说:“‘金鸡奖’要鼓励那些有深刻思想内容,反映时代精神,在艺术上有创新,对电影事业有新推动的作品。在历史的伟大转折时期,领导、专家、群众的观点出现大裂痕,是时代的必然,这正是有可能出大作品的时候。如果所有人都是一个脑袋,国家就没有希望了。”^[3]

当然,笔者在这里并不想鼓励什么或贬抑什么。客观地说,即便是政府奖的评选,也需要专家团队。当时专家秉持的电影观念并不一定全对,但上述事件至少表明电影评奖在建构民众电影生活过程中的复杂性,它不仅仅激荡着观众,而且还要受到意识形态的影响,受到专业知识的熏陶和引领。这样,电影知识、主流话语乃至知识精英的价值取向,都被糅合其中。

五、结 语

1990年代以后,中国电影生产机制依然无法摆脱这种复杂的格局,结果是在电视、录像等新兴

媒介的夹击下,在计划体制向市场经济的转型中,中国电影走入了两种歧途:一是政治话语下对电影产业独特性的漠视;二是资本对电影生产的无节制操控。尤其是后一问题,把新世纪以来的中国电影完全交付给商业资本,“性”“暴力”“笑”之类商业元素被无端放大,致使核心认同缺失。为此,如何“娱乐”民众,尤其是在一个传统大国语境下制作出代表自身文化身份的优质电影,通过对民众新的电影生活的介入,重获观众喜爱,理应成为电影产业发展的根本问题。要达到这样的目的,需要重新清理电影史学知识。而关于新时期中国电影的主流(正统)叙事,现有成果主要集中于电影美学(第四代及第五代电影创作、电影语言创新)、社会语境(电影对历史伤痛的表现与反思)、体制转换(电影娱乐性讨论)等精英文化视角,所有这些都无意识地透露出电影媒介的强大主体性,亦即历史写作中的“电影本位主义”或“电影中心主义”。然而,与迅速飙升的电影产业指数相比,电影消费与民众生活构建的功效却成反比下滑,如何从各类电影机制等更为开阔的电影空间思考电影研究的重构,已成为一个重要方向^[26]。其次,在“政府-百花-金鸡”评奖体系内生产的电影,渗透着严格的“主旋律-通俗-艺术”的分类逻辑,使得现阶段的电影生产要么商业电影艺术化(精英取代大众),要么意识形态化(政治取代娱乐),始终无法找到“主流-娱乐-知识”三种话语的有效衔接。因此,呈现与反思该时段电影评奖对民众观影活动的调动与介入,不仅理应成为新时期电影史不可或缺的部分,而且对当下产业的发展具有现实意义。

参考文献:

- [1] 文化部举办优秀影片评奖[J]. 中国电影杂志,1957(3):32-33.
- [2] 沈基宇. 第一届百花奖的难忘夜晚[J]. 大众电影,1997(11):14-15.
- [3] 罗艺军,徐虹. 中国当代电影:补阙与反思[M]. 香港:中国民族文化出版社,2012:214-215.
- [4] 唐家仁,张悦.《大众电影》的办刊经过[J]. 文史博览,2005(13):39.
- [5] 王金山.“《大众电影》是他俩的介绍人”[J]. 大众电影,2012(12):39.
- [6] 章柏青. 80年代:中国电影最辉煌的时光[J]. 艺术评论,2005(1):15-18.
- [7] 吴冠平. 大众化的媒体话语[D]. 北京:北京电影学院,2008:1.
- [8] ALLEN R, GOMERY D. Film history: theory and practice[M]. New York: Alfred A. Knopf:1985.
- [9] MARGALIT F. Miriam Hansen, a scholar of cinema, dies at 61[N]. New York Times, 2011-02-13.
- [10] TURNER G. Film as social practice[M]. London and New York: Routledge, 1988:48-49.
- [11] 段运冬. 以“批判”的名义——20世纪70年代英国《银幕》杂志对社会艺术史研究的促动与改变[J]. 文艺研究,2013(9):100-110.
- [12] DEWEY J. Art as experience[M]. New York: WideView/Perigree, 1980.
- [13] 崔斌箴.“百花奖”的初起[J]. 大众电影,2005(13):51-53.
- [14] 人民——权威的评判者[J]. 电影艺术,1980(6):5-6.
- [15] 艺军. 电影评奖与获奖电影[J]. 电影艺术,1980(6):12-16.
- [16] 影宣. 第三届国产影片“百花奖”评选活动在省内外广泛开展[J]. 山花,1964(5):51.
- [17] 刘珏欣.《大众电影》:一本杂志的60年[J]. 南方人物周刊,2011(43):86-91.
- [18] 理查德·布茨. 美国受众成长记:从舞台到电视[M]. 王瀚东,译.北京:华夏出版社,2007:155-172.
- [19] 陈玉侠. 从服饰、电影、歌曲看中国城市社会生活的变迁(1966—1980年代)[D]. 安徽大学,2010.
- [20] 胡舒,汪霞. 女兵心中的刘晓庆[J]. 电影评介,1987(11):7.
- [21] 任飞荣,刘汉铭,唐海东,施庆忠. 上海沪西工人文化宫影评协会,上海青年影评协会;上海观众眼中的刘晓庆——专题调研[J]. 电影评介,1986(12):4.
- [22] 琚鹏震. 铁骨硬汉——杨在葆和他的悲欢[J]. 电影艺术,1986(9):57-66.
- [23] 马锐. 百花奖评选的启示[J]. 电影艺术,1986(9):16-20.
- [24] 钱建平. 审美分化和明星的诞生[J]. 社会,1987(1):26-28.
- [25] 罗艺军. 金鸡奖历史上的两次风波[J]. 电影艺术,2008(3):95-100.
- [26] GLEDHILL C, WILLIAMS L, ed. Reinventing film studies[M]. London: Hodder Arnold, 2000.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>