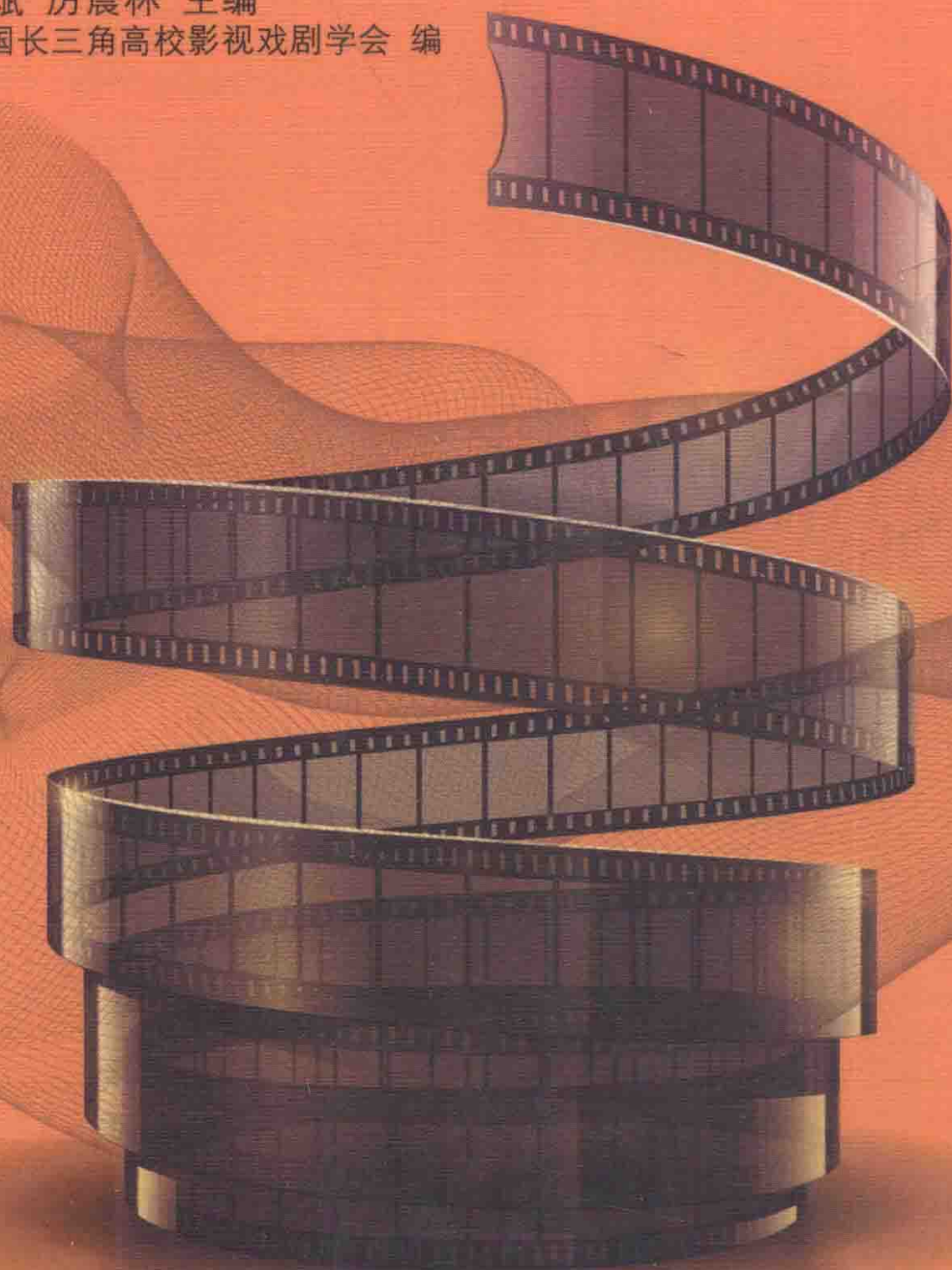


 上海戏剧学院 电影学丛书
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

新时期以来 国产影视戏剧发展的 状况与流变

周斌 厉震林 主编
中国长三角高校影视戏剧学会 编



 中国电影出版社

新时期以来 国产影视戏剧发展的 状况与流变



定价：68.00元

上海市教委“上海高校一流学科建设计划”资助项目

 **上海戏剧学院** 电影学丛书
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

新时期以来 国产影视戏剧发展的 状况与流变

周斌 厉震林 主编
中国长三角高校影视戏剧学会 编

CIP 中国电影出版社 2015·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

新时期以来国产影视戏剧发展的状况与流变 / 周斌, 厉震林
主编. —北京: 中国电影出版社, 2015. 5

ISBN 978 - 7 - 106 - 04139 - 7

I. ①新… II. ①周…②厉… III. ①电影事业—文化发展—
中国—学术会议—文集②电视事业—文化发展—中国—学术
会议—文集③戏剧事业—文化发展—中国—学术会议—文集
IV. ①J992 - 53②G229. 2 - 53③J892 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 083616 号



新时期以来国产影视戏剧发展的状况与流变

周 斌 厉震林 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司

版 次 2015 年 4 月第 1 版 2015 年 4 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16

印张/26 字数/500 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 04139 - 7/J · 1672

定 价 68.00 元

编辑委员会

主 任:周 斌

副主任:范志忠 胡星亮 厉震林 项仲平

编委(按姓氏笔画排序):

厉震林	李建强	刘智海	沈义贞	肖 平	陈 军
沈国芳	杨晓林	金丹元	范志忠	周 斌	项仲平
洪 宏	胡星亮	倪祥保	赵 瑜	聂欣如	龚金平
黄岳杰	黄杭娟	黄宝富			

主 编:周 斌 厉震林

编辑部主任:龚金平

目 录

第一辑 国产电影面面观

从先锋探索到走向市场

——论“第五代”电影导演的创作发展及贡献	周 斌	3
喜忧参半的 21 世纪中国纪录片	倪祥保	16
微电影的独立叙事	陈少波	20
叙事回归与影像说服话语流变		
——兼议微电影的认知	杜志红	28
图像时代华语大片“经典改造”的西方化及其困境		
——以近年来西游题材的改编为例	徐 巍	33
消费社会学视域中的动漫景观解析	丁文霞	42
新媒体时代我国电影产业升级策略	阮南燕	50
中产阶级神话中的国产商业电影和明星	杨 柳	59
影视剧翻拍成风现象探究	徐 莹	70
全球化视域下华语电影文化认同的焦虑	李艳葳 郝 雨	79
媒介互串:电影的“电视化”现象解析		
——当下国产电影发展中的一种新流变	罗慧林	85
“道具扼杀了洞察力”		
——论中国影视剧的数字特效技术运用	周倩雯	88

中国字幕组发展状况与影视产业中的礼物经济 谈 洁 93

第二辑 类型电影研究与电影批评

新时期以来中国电影理论批评的流变及其启示 李建强 郑婧艺 113

平民视角和平民英雄

——近期公安题材电影(警匪片)个案研究三题 彭耀春 125

温和的文化冲突:《寻找智美更登》 冯 果 刘江玄 130

雄关漫道真如铁

——谈冯小刚主旋律电影的创作特点 卢雪菲 136

中国灾难片“好莱坞化”之论值得商榷 杨晓林 146

“在路上”找寻的幸福

——浅析华语青春系公路片中幸福感的呈现 王庆福 谭 璐 157

新世纪以来中国爱情电影中爱情形态与爱情伦理的新变化 龚金平 166

当代都市电影的空间转向与审美特征

——从《苏州河》到《小时代》 宋 眉 176

产业化语境中我国作者类型片的萌发

——以《让子弹飞》和《二次曝光》为例 岳晓英 181

票房逻辑左右电影创意

——以《不二神探》为例 王玉明 187

论国产歌舞片的类型元素、创意反思及“走出去”的可能性 游 溪 199

中国电影观众学研究述评(2005—2014) 高 凯 郑婧艺 209

第三辑 电视艺术与网络剧研究

多重文化话语中的历史与现实

——新世纪中国乡土电视剧综论 李兴阳 225

消费社会的物质青春

——当代电视青春剧青春形象的反思 曾一果 朱 壹 237

叶辛和梁晓声知青题材电视剧的空间叙事	陈爱国 方 婕	245
历史想象中的另类面孔		
——对于近期历史剧中民间英雄形象的文化考察	贺 昱	255
春晚传统与年味的缺失	王 锋	261
屏幕倒下之后		
——论网络剧的接收特点对其特性的影响	高 凯	265

第四辑 戏剧与戏曲研究

新时期戏剧观论争的再探讨	胡星亮	273
实验话剧导演的个案分析及其文化批评	厉震林	284
论戏曲音乐的传承和创新	赵炳翔	298
戏剧教育视野下的肢体剧训练和排演		
——以鲁迅经典小说的肢体剧演绎为切入点	陈劲松	305
样板戏研究三题	明 光	313
如何“中而新”		
——《北京好人》给我们的启示	梁燕丽	321
新世纪以来中国话剧生存问题研讨综述(2001—2010)	张 华	326
民族身份的自我认同和世界戏剧的理想建构		
——论魏明伦的剧作	吴 彬	340
社交媒体与剧评传播刍议	张晓欧	351
论中国当代小剧场戏剧去文本倾向	丁 柳	359
从定县“农民剧”到上海“草台班”：		
民间身份·临界表演·社会剧场	王雪芹	368
戏曲现代戏与“国剧梦”	李贤年	372

第五辑 他山之石

美国人为什么喜欢动画片《冰雪奇缘》	聂欣如	385
神话·“重述神话”·电影空间	林国淑	393
后 记	周 斌	402



第一辑

国产电影面面观

从先锋探索到走向市场

——论“第五代”电影导演的创作发展及贡献

周 斌

中国“第五代”(含“后五代”)电影导演自1984年凭借故事片《一个和八个》和《黄土地》以不同凡响的先锋姿态正式登上影坛亮相以来,迄今已有30年了。30年来,随着中国改革开放的深入发展和电影体制机制的不断变革,国产电影创作、电影产业和电影市场都发生了很大变化。而在影坛潮起潮落中,“第五代”导演的创作虽然也发生了较大的变化,经历了从先锋探索到走向市场的发展过程,但他们仍然是国产电影创作队伍的中坚和骨干。从新时期到新世纪,“第五代”导演的电影创作道路从一个侧面反映了中国电影的创新发展和坎坷起伏的历史过程。因此,回顾“第五代”导演的创作之路,总结其经验教训及对中国电影发展的贡献,无论是对于“第五代”导演以后创作的持续拓展,还是对于当下国产电影创作健康有序的发展,抑或是对于深化中国电影史的研究来说,都是非常必要和有益的。

—

“第五代”导演是以粉碎“四人帮”以后北京电影学院招生培养的首届导演系(后扩展到摄影系、美术系、表演系、文学系、录音系等)的毕业生和进修生为主的导演群体,初期的主要代表人物有陈凯歌、张军钊、张艺谋、田壮壮、吴子牛、黄建新、胡玫、彭小莲、刘苗苗、孙周等,他们的成名作都拍摄于20世纪80年代,均产生了不同程度的影响,并形成了“第五代”导演电影创作最初的美学风貌。

从“第五代”导演群体的构成来看,他们的年龄大致相仿,且具有类似的生活经历:“文革”前在学校里接受过正统的社会主义教育,“文革”开始后曾满怀激情参加过运动,也曾有过一些狂热的举动;此后或上山下乡,或进入部队工厂,曾在底层摸爬滚打过,由此既了解到了中国社会的真实状况,也经历过物质贫困和精神贫困等方面的磨难。“文革”结束后,他们有幸从千百万渴望进入高等院校学习的青年里通过竞争脱颖而出,获得了到大学里深造的机会。而北京电影学院也因此迎来了

粉碎“四人帮”以后正式招收的第一批本科生,这一时刻不仅在中国电影发展史上具有特殊的意义,而且“北京电影学院重新招生考试入学的‘78班’(中国电影‘第五代’)开学的那一天,后来被世界权威的《电影手册》评为电影百年成长历程中100个最激动人心的时刻之一”^①。因为正是由于恢复了高考招生,北京电影学院才能招收和培养首届以导演系为主的本科毕业生,而他们的电影创作不仅有力地推动了中国电影的创新发 展,而且也在世界影坛上产生了很大影响。

众所周知,20世纪70年代末至80年代初正是中国拨乱反正、改革开放和思想解放运动勃兴之时,历史的变革为北京电影学院“78级”同学创造了较宽松的学习环境和较好的学习条件。“‘78级’同学在上大学学习的阶段,经历了关于思想和意识形态的真理标准的大讨论。同时,也经历了电影理论界关于电影观念和电影特性的大讨论的过程。”而学院的一些任课教师也“在各种各样的课程中对学生思想进行了渗透,开展关于电影本体和电影理论的学术探讨,影响和改变了学生对电影艺术的重新认识和对社会艺术思潮的理解”^②。另外,他们有机会接触到各种西方文艺思潮和电影流派,并能观赏到各类域外影片,由此既开拓了艺术视野、丰富了艺术积累,也激发了艺术创新的勇气。正如“第五代”导演之一、现任北京电影学院院长张会军所说:“中国电影‘第五代’的出现,是一个社会发展和电影教育结果的群体现象;中国‘第五代’的电影是一个电影专业的创作现象。群体现象源自于中国社会特殊的转型时期,也是电影教育的特殊时期;创作现象是由于各自人生经历和价值认同所形成的作者风格。这两者可以追溯到他们之间几乎比较相近的成长经历、文化经历、社会经历。”^③此言甚是。正因为如此,所以“第五代”电影虽然不是一个艺术流派,也没有形成一个众所公认的学派,但其创作却呈现出不少相同的艺术特色。简括而言,主要表现在以下两个方面:

第一,由于“第五代”导演初期的电影创作是在新时期改革开放和思想解放运动的历史潮流中萌生与发展的,所以特定历史时期的时代变革和观念更新为其电影创作打下了鲜明的烙印。20世纪80年代初,从历史劫难中走出来的中国正处于起步腾飞之际,因而对历史的伤痕和教训也正在进行认真的反思和总结。从“伤痕文学”到“反思文学”的创作思潮也同样体现在该时期的电影创作之中,出现了一批有影响的作品。对于“第五代”导演来说,“命运的跌宕起伏促使他们对中国历史和

^① 张会军:《传统继承与创新发 展》,选自《2008 北京影视艺术研究报告》,中国电影出版社 2009 年版,第 165 页。

^② 张会军:《传统继承与创新发 展》,选自《2008 北京影视艺术研究报告》,中国电影出版社 2009 年版,第 166 页。

^③ 张会军:《风格创造——张艺谋电影创作论》,中国电影出版社 2010 年版,第 11 页。

中国现实、中国文化和中国电影的反思,也包括对自身的反思”^①。为此,他们于1984年登上影坛的起步之作《一个和八个》(1984)和《黄土地》(1984)均通过对历史与文化的反思来表达其独特的见解和认识。正如陈凯歌所说:“目前,我们的国家正面临着一场伟大的变革。为了胜利完成这次突破,我们一方面要积极吸收新的思想,同时还应当尊重自己的传统,从既往的历史中吸取力量。为此,必须清醒地认识自身。”^②他导演的《黄土地》通过祖祖辈辈生活在陕北黄土高原上的贫苦农民翠巧一家的命运和性格,把人、土地和文化作为不可分割的整体来表现,从而对中华民族的历史命运和传统文化进行了反思,对民族性格进行了探讨。而张军钊的《一个和八个》则以抗日战争为背景,讲述受诬陷正被审查的八路军指导员王金以民族大义和人格精神感召了关押在一起的八个土匪、逃兵、奸细等罪犯,唤醒了他们的良知和正义感,使其投身于与日寇的殊死战斗之中,由此对战争和人性进行了独特的思考与探讨。如果说上述两部影片都是在对历史的反思中表达了“第五代”导演的社会历史观和电影观的话,那么黄建新的《黑炮事件》(1985)则通过现实的工业生活题材,反映了他对知识分子境遇和命运的思考。该片用独特的意象造型手法表现了一个近乎荒诞的故事,体现了一种冷峻的黑色幽默。胡玫的《女儿楼》(1985)着重描写了一群部队女兵的情感生活,成为“文革”后第一部具有较明显女性意识的故事片。彭小莲的《我和我的同学们》(1986)以自然流畅的视听造型真实、生动地反映了当代中学生的校园生活,塑造了蓬勃向上、个性鲜明的中学生群像。而孙周的《给咖啡加点糖》(1987)则通过改革开放初期广州一个广告个体户的生活片段,“艺术性地描述了在新旧两个时代更替的过程中人们的痛苦,一方面是对展开的东西的向往,一方面却又对原有旧文化不能割舍”^③。这些影片均以其独特的艺术视角和人文内涵体现了创作者多方面的思考和探索,呈现出新的美学风格。

同时,当20世纪80年代初文学创作由“反思”阶段进入“寻根”阶段时,“第五代”导演的电影创作也随之有所体现。无论是陈凯歌的《孩子王》(1987),还是张艺谋的《红高粱》(1987),都是“反思”和“寻根”文学创作思潮在银幕上的具体体现。《孩子王》改编自阿城的小说,影片以“文革”时期为背景,通过一个插队知青到偏远山村小学任教而当上“孩子王”的故事,反思了教育和文化的缺失给社会发展带来的影响。《红高粱》改编自莫言的小说,该片通过“我爷爷”和“我奶奶”在动乱年代一段令人难忘的生活经历,以及为抗击日本侵略者所作出的牺牲,既表现了对人的

① 罗艺军:《世纪影事回眸》,湖北人民出版社2005年版,第36页。

② 陈凯歌:《怀着诚挚的赤子之爱》,载《电影艺术参考资料》1984年第15期。

③ 陈景亮等主编:《百年中国电影精选》(第3卷),中国社会科学出版社2005年版,第282页。

生命力的礼赞,也颂扬了中华民族激扬昂奋的民族精神。显然,小说为电影的成功奠定了坚实的文学基础。由此我们不难看出,“第五代”导演善于从文学作品中选取题材和汲取营养,并以此来提高其影片的艺术品位,这种创作方法和途径一直延续到20世纪90年代。正如张艺谋后来在其撰写的文章《文学驮着电影走》里所说:“文学驮着电影,走出了国门,走向了世界,让世界了解了我们中国。”^①

第二,大胆地追求创新变革和标新立异是“第五代”导演在初期电影创作中体现出来的鲜明特点;由于社会观念的更新与电影观念的更新是密切相关的,所以“第五代”导演的创新求变和标新立异既表现在影片的思想内容上,也表现在影片的艺术形式和电影语言上。张军钊曾说:“常有人问我:《一个和八个》为何要在历史观和电影形态上采取极端叛逆的态度?……我们只是本能地要求标新立异。想出这个东西,别人没整过,这是当时咱们确定的一条原则。这条原则在《一个和八个》自始至终全面贯穿。”^②《一个和八个》是根据郭小川的叙事诗改编的,该片题材内容的选择就是标新立异的。因为此前表现抗日战争的故事片,都是正面描写八路军、新四军、游击队和人民群众如何与日本侵略者进行艰苦卓绝的斗争而最终赢得胜利的;但这部影片却把一个受冤屈的共产党员与一群社会渣滓在精神上、人格上的反复较量作为情节主线,并展现了面对民族危难时的人性回归。“影片在战争和人的主题上,视角新颖,构思独特,具有精神震撼力。”^③同时,该片的电影造型也一反常态、走向极致,充分发挥了画面内在的震撼力。“影片把主人公和作者的内心体验,通过造型语言直接化为视觉形象,把无形的灵魂搏斗和心理状态直接体现为造型因素的聚合,以诉诸观众的直接感受,引起观众强烈的情感、情绪反应。”^④根据柯蓝的散文改编的《黄土地》的主旨“不是一般性地讲述一个有头有尾的故事,而是想在更深的层次上,对我们的民族性进行探索。要完成这一命题,一般意义上的纯写实手段,已经显得不够用了。因为,仅仅把外部世界描绘得惟妙惟肖,还不能对生活做出本质的概括;只有艺术家创造的内部真实,才能表现更深广的思想内涵”。正因为如此,该片对象征手法的运用进行了大胆的探索创新。“从影片的整体来看,是大块写意与大块写实的结合。而迎亲、腰鼓、求雨这三场戏,则集中运用了象征手法。”^⑤显然,影片中养育了中华民族并孕育了民族文化的温暖而贫瘠的黄土高原,以及历来被称为“母亲河”的黄河,是中华民族和中华文化的象征;而迎亲

① 王寅:《文学就是这样产生的》,载《南方周末》2007年9月19日。

② 张军钊:《从〈一个和八个〉到〈弧光〉》,载《电影艺术》1989年第1期。

③ 罗艺军:《世纪影事回眸》,湖北人民出版社2005年版,第37页。

④ 郑国恩:《强烈的视觉冲击》,载《电影艺术》1989年第1期。

⑤ 陈凯歌:《我怎样拍〈黄土地〉》,选自罗艺军:《20世纪中国电影理论文选(下)》,中国电影出版社2003年版,第656页。

的场景则“象征着翠巧最终逃脱不了封建势力摧残和压迫的悲剧命运”；腰鼓则表现了翻身农民的喜悦和力量；至于求雨这场戏的立意，“不是为了猎奇，不是为了表现农民的愚昧，而是要表现蕴藏在农民中的深厚的力量”^①。无疑，这些象征手法的运用不仅体现了艺术上的创新，而且也有效地拓展了影片的内在意蕴。至于根据张贤亮的小说改编的《黑炮事件》，则精心设计了影像表意系统，并将其有机融合在通俗易懂的故事情节叙述之中，从而使影片内涵丰富、形式新颖。

当然，“第五代”导演并非是该时期电影语言创新变革的首创者，新时期之初，“第四代”导演在电影创作中已开始注重电影语言的创新探索，无论是吴贻弓的《巴山夜雨》（1980）和《城南旧事》（1982）在散文电影创作方面的探索，还是张暖忻的《沙鸥》（1981），郑洞天、徐谷明的《邻居》（1981）和王好为的《夕照街》（1983）等在纪实美学方面的实践，都较鲜明地体现了他们在艺术创新方面的追求。而与“第四代”导演相比，由于“第五代”导演受到传统的束缚较少，并更加注重从域外电影思潮和电影作品中学习借鉴、汲取营养，所以其艺术创新的步伐更大，其影片的先锋性和探索性也更强。就拿田壮壮的《猎场札撒》（1985）和《盗马贼》（1986）来说，由于这两部影片在叙事方式和电影语言方面既打破了传统故事片的模式，也与普通观众的审美习惯有较大距离，所以让观众产生了看不懂的困惑，并受到了评论界的质疑。尽管这两部影片存在着一些缺陷和偏颇之处，但它们“以一种新的美学形态为我们展示了少数民族独特的自然和人文景观，张扬了一种原始的生命力和粗犷的阳刚之美”^②。与以前拍摄的少数民族题材的故事片相比，其艺术视角、思想内涵和叙事方式迥然不同，显示出创作者鲜明的个性特点。其新意和价值诚如著名电影评论家钟惦棐所说：“我们的电影如果只能从民族政策的角度而缺少民族学的内容，也是没有生命力的。田壮壮的作品今天还不大被人理解，因为它至少是和近数十年来的电影法相悖的。他把一个民族当作一个民族去理解，而不是把一个民族当作某一政策的载体去理解。这生命力，恐怕正在这里。……如果说田壮壮的两部影片使我们的民族题材具有它的独立性质，不再成为某种政策的宣传品，这便将有利于我们民族文化的发展。”^③从这样的角度来看待田壮壮的两部影片，其独创性无疑是应该肯定的。

由于“第四代”导演中的张暖忻、郑天调和谢飞等都是北京电影学院的老师，而吴天明当时作为西安电影制片厂的厂长又对陈凯歌、张艺谋、黄建新等人的创作予以大力支持和积极扶持，所以“第五代”导演与“第四代”导演是一种师承和超越的

① 陈凯歌：《我怎样拍〈黄土地〉》，选自罗艺军：《20世纪中国电影理论文选（下）》，中国电影出版社2003年版，第657、658页。

② 陈景亮等主编：《百年中国电影精选》（第3卷），中国社会科学出版社2005年版，第130页。

③ 《钟惦棐文集》（下），华夏出版社1994年版，第653页。

关系,“第五代的意象造型是在第四代纪实美学基础上的跨越。如果没有第四代的造型意识的觉醒,没有电影造型的纪录本性的回归,第五代电影是很难跨出这一步的”^①。因此,可以说“第五代”导演是踏着“第四代”导演的肩膀进行创新变革的,他们既从“第四代”导演的创新探索中获得了有益的启示,又以突破常规的胆略和勇气,大胆追求标新立异,以表达自己的电影观念,营造独特的美学风格,他们的创作又超越了“第四代”导演。

二

自20世纪80年代后期起,国产电影创作中娱乐片(商业电影)潮流开始勃兴;到了90年代,由于电影市场和观众成了中国电影创作生产必须直接面对的严峻现实,所以娱乐片的创作大潮再度奔涌。而以合拍、协拍方式得以顺利进入内地电影市场的香港影片,则以其很强的观赏性和娱乐性赢得了高票房,由此进一步推动和强化了娱乐片的创作浪潮。与此同时,政府主管部门对主旋律影片的积极倡导和大力扶持,使之也出现了一批颇有影响的成功之作。为了适应中国电影体制机制的改革和电影市场的变化,“第五代”导演的创作也开始更多地注重面向观众、面向市场,特别是一批“后五代”导演的作品,在题材、类型、样式和风格等方面更加多样化,也更加贴近观众的审美习惯,符合观众的审美需求。

所谓“后五代”导演,是指那些同样是北京电影学院“78级”的毕业生或进修生,但独立从事导演工作晚于陈凯歌、张艺谋等初期的“第五代”导演,如李少红、尹力、冯小宁、何群、夏刚、张建亚、韩三平、宁瀛、陈国星、霍建起、叶大鹰、顾长卫、肖风、张黎等。他们的导演成名作大多产生于20世纪90年代,如李少红的《血色清晨》(1990)、尹力的《我的九月》(1990)、冯小宁的《大气层消失》(1990)、何群的《烈火金刚》(1991)、夏刚的《大撒把》(1992)、张建亚的《三毛从军记》(1992)、韩三平的《毛泽东的故事》(1992)、宁瀛的《找乐》(1992)、陈国星的《一家两制》(1994)、霍建起的《赢家》(1995)、叶大鹰的《红樱桃》(1995)等;有的甚至诞生于新世纪,如顾长卫的《孔雀》(2004)、肖风的《清水的故事》(2009)、张黎的《辛亥革命》(2010)等。同时,“后五代”导演也包括那些虽然不是北京电影学院“78级”的毕业生和进修生,但其年龄、经历、创作等与“第五代”导演大致相仿的一些导演,如何平、姜文、冯小刚等。他们的导演成名作同样诞生于90年代,如何平的《双旗镇刀客》(1990)、姜文的《阳光灿烂的日子》(1995)、冯小刚的《甲方乙方》(1997)等。他们以导演身份在影坛上的崛起不仅壮大了“第五代”导演的队伍,而且使其创作开始了更加多

^① 罗艺军:《世纪影事回眸》,湖北人民出版社2005年版,第51页。

元化的探索。从总体上来看,该时期“第五代”(含“后五代”)导演的创作大致显示出以下几方面的主要倾向:

第一,部分导演适应电影创作潮流和电影市场的变化,注重在娱乐片创作方面进行大胆的尝试和探索,拍摄了一些有创意的、颇受观众欢迎的影片。其实早在“第五代”导演登上影坛创作拍摄的第一批故事片中,吴子牛的《喋血黑谷》(1984)就是一部惊险样式的战争片,因有较强的创新性和观赏性而受到观众欢迎。在20世纪80年代后期国产电影的娱乐片大潮中,李少红的《银蛇谋杀案》(1988)也曾对警匪片类型进行了有益的探索。进入90年代以后,何平的《双旗镇刀客》为传统的武侠片类型引入了新的叙事方式,并赋予其新的美学品格。张建亚的《三毛从军记》则以独特的幽默感和喜剧性,成为一部别具一格的战争喜剧片。张艺谋的《摇啊摇,摇到外婆桥》(1995)较生动地描写了30年代上海帮会内部的复杂斗争,表现了江湖和人心之险恶。而冯小刚的《甲方乙方》则开创了贺岁片的新类型:情节有趣、语言幽默、雅俗共赏;此后他又相继拍摄了《不见不散》(1998)和《没完没了》(1999)等一些相同类型的影片,其独具特色的“冯氏贺岁片”为国产贺岁片的创作发展奠定了基础。

第二,部分导演坚持在艺术片领域继续进行创新变革,在体现自己的美学追求中仍保持着一定的先锋姿态。例如,张艺谋继《菊豆》(1990)和《大红灯笼高高挂》(1991)之后拍摄了《秋菊打官司》(1992),该片以严谨的纪实手法叙述了一个民告官的故事,不仅内容颇有新意,而且“本片的外在形式感获得了一种更深的内在性,因为它真正融入了叙事。可以说张艺谋第一次让形式达到了全然彻底的内在化”^①。此后他导演了《活着》(1994),该片通过主人公富贵一家的命运沉浮,概括反映了各个历史时期中国社会普通民众的生存状况,并对一些社会问题进行了讽刺和针砭。他导演的《我的父亲母亲》(1999)又是一部唯美、深情的爱情片,在现实与回忆的交替叙述中展现了一个感人的爱情故事。陈凯歌的《霸王别姬》(1993)则是其创作上的一个高峰,该片通过京剧演员的个人遭遇概括反映了时代变革和人生变幻,影片“在追求个人化表达方式的同时还兼顾了市场需求和大众趣味,这使得影片的外在形貌和深刻的内在含义相互交融,相得益彰”^②。姜文的《阳光灿烂的日子》通过少年马小军在青春期放肆不羁的生活、回忆与幻想,从独特的角度表现了对“文革”年代的个人记忆,在青春片的创作领域进行了有益的探索。霍建起的《那山·那人·那狗》(1998)则通过对一对乡村邮递员父子日常生活的描述,表现了浓厚的亲情和丰富的感情,乡土风光的展示与善良、淳朴心灵的揭示融为一体,

① 陈景亮等主编:《百年中国电影精选》(第4卷),中国社会科学出版社2005年版,第168页。

② 陈景亮等主编:《百年中国电影精选》(第4卷),中国社会科学出版社2005年版,第218页。

使影片独具艺术魅力。

第三,部分导演在主旋律影片的创作中多方探索,在艺术上赋予此类影片以一定的新意,从而提高了主旋律影片的艺术品位。在20世纪80年代,刘苗苗的《马蹄声碎》(1987)就通过长征中一群女战士的艰难经历,真实地展现了过去同类题材影片很少触及和表现的长征生活的一个侧面,有助于观众更全面、更深入地认识长征和革命战士的精神境界。进入90年代以后,部分导演在主旋律影片创作中继续探索,如韩三平的《毛泽东的故事》把历史事件作为背景,以人物的情绪结构为主,着重探讨和表现了毛泽东的内心情感世界。何群的《凤凰琴》(1993)以朴素的纪实手法真实地描写了山区民办教师的生存境遇,从一个侧面反映了中国农村教育的状况。陈国星的《孔繁森》(1995)从人性化的伦理情感角度描述了孔繁森的感人事迹,在英模人物传记片的创作方面有所突破。他导演的《横空出世》(1999)则生动地叙述了我国科技工作者和部队指战员在异常艰苦的条件下制造第一颗原子弹的奋斗历程,热情赞颂了中华民族的凝聚力和创造力。冯小宁的《红河谷》(1996)叙述了20世纪初抵御英国殖民者入侵西藏的故事,讴歌了中华民族保家卫国的爱国主义精神。张艺谋的《一个都不能少》(1998)以非职业演员和纪实手法真实、生动地表现了农村教育的艰难处境,给观众以独特的感受和难忘的印象。吴子牛的《国歌》(1999)把《义勇军进行曲》的作者田汉与聂耳的一段人生经历及该歌曲的创作过程与风起云涌的抗日斗争有机融合在一起,真切地赞颂了20世纪30年代中华民族同仇敌忾抗击日本侵略者的民族精神。

20世纪90年代初,以张元、王小帅、娄烨、贾樟柯等为代表的“第六代”导演已经在影坛上亮相,“第六代”导演队伍的主体是北京电影学院85级和87级的本科毕业生及在此期间的一些研究生,他们的影片在题材选择和艺术风格等方面与“第五代”导演有较明显的差异:或注重个体经验和自我情感的表达,或注重描写社会边缘人的经历和内心情绪等,故其影片很难引起多数观众的情感共鸣。同时,他们最初的创作大多是以独立制片人的方式在体制外进行的,虽然有的影片在国外一些电影节上获得了奖项,但在国内电影市场上却很少见到,所以在观众中影响不大。与“第六代”导演相比,已经在国内外影坛上占据了重要地位的“第五代”导演的创作继续引领着国产电影的创作潮流,其作品既受到较多观众的喜爱与欢迎,也受到各方面的关注与重视,这就为其创作的持续发展创造了良好的条件。

三

新世纪以来,随着大部分“第四代”导演陆续退出了电影创作的第一线,而“第六代”导演的影片在电影市场上尚未成为主流,所以“第五代”导演仍然在创作中发

挥着骨干和主力军的作用,其创作特点主要表现在以下几个方面:

第一,面对好莱坞大片的竞争和挑战,国产大片也应运而生,而在国产大片的创作发展过程中,“第五代”导演发挥了重要的骨干作用。在国产商业大片的创作方面,张艺谋的《英雄》(2002)首开风气,颇具影响,由此引发了古装大片的创作热潮。除了张艺谋又相继拍摄了《十面埋伏》(2004)、《满城尽带黄金甲》(2006)、《三枪拍案惊奇》(2009)等影片之外,还有陈凯歌的《无极》(2005)和《赵氏孤儿》(2010),冯小刚的《夜宴》(2006),胡玫的《孔子》(2010)等一批同类影片问世。它们一方面在电影市场上赢得了较高的票房,有效地激活了国内的电影市场,《英雄》等影片还在北美电影市场上取得了不俗的成绩,有利于扩大中国电影在域外观众中的影响;另一方面,因为这些影片自身存在的诸如思想内涵较肤浅、叙事情节较薄弱等问题和缺陷,所以又不断受到国内观众和评论界的批评指责,乃至网络恶搞,其结果往往是毁誉参半,褒贬不一。由于近年来贺岁档电影观众多,票房收入高,故而上述大片中有多部影片均进入贺岁档,赢取高票房。

当然,除了古装大片之外,其他题材的贺岁片也是部分导演相继进行探索的领域,其中冯小刚在这一类型样式影片的创作方面取得了显著成绩。他在新世纪以来拍摄的《一声叹息》(2000)、《大腕》(2001)、《手机》(2003)、《天下无贼》(2004)、《非诚勿扰》(2009)、《非诚勿扰2》(2011)、《私人订制》(2013)等均为表现现实生活的贺岁片,虽然这些影片的质量和口碑并不均衡,但都赢得了较高的票房,不仅为国产贺岁片的创作积累了经验,而且为拓展电影市场做出了贡献。陈凯歌的《梅兰芳》(2009)、姜文的《让子弹飞》(2010)、张艺谋的《金陵十三钗》(2011)以及冯小刚的《一九四二》(2013)等一些现代题材的大片也曾作为贺岁片参与了贺岁档的激烈竞争。尽管对这些影片和上述古装大片能否称为贺岁片有不同意见的争议,但其毕竟丰富了贺岁档的影片类型,给观众提供了多样化的观影选择。

第二,在主旋律影片的创作拍摄方面,“第五代”导演仍然进行着一些新的探索。首先,在国产主旋律大片的创作方面,“第五代”导演也有一些重要建树。例如,冯小刚的《集结号》(2008)突破了常规战争片的模式,通过解放军某连连长谷子地及其战友的遭遇,从一个独特的视角描写了战争中人的命运和理想追求。他导演的《唐山大地震》(2010)则被称为“平民史诗大片”,该片通过唐山平民李元妮一家在地震前后数十年的家庭变化和情感波折,既表现了灾难中的人性和亲情,也关注了受灾者如何释怀并摆脱心灵枷锁等问题。而韩三平、黄建新的《建国大业》(2009)和《建党伟业》(2011),以及张黎的《辛亥革命》(2010)是为了纪念新中国成立60周年、建党90周年和辛亥革命100周年拍摄的献礼大片,上述影片的编导均注重在一系列真实历史事件的基础上提炼出较精彩的故事情节,浓缩了历史发展演变的过程。同时,由于有众多明星的参与,增强了影片的吸引力,故而获得了社

会效益和经济效益的双赢。至于冯小宁的《1894 甲午大海战》(2012)则对 1894 年中日甲午大海战的历史事件进行了重新阐释和深入反思,也给观众以新的启迪。

其次,在革命领袖人物传记片和英模人物传记片的创作方面,“第五代”导演也拍摄了一些有特色和新意的好作品。例如,霍建起的《秋之白华》(2010)描写了中共早期领导人瞿秋白和妻子杨之华之间浪漫唯美的爱情故事,向观众生动地展现了早期革命家的精神世界。尹力的《张思德》(2004)用黑白胶片和朴素细腻的手法塑造了一个全心全意为人民服务的普通战士张思德的不平凡形象,赞颂了其无私奉献的精神。他导演的《铁人》(2008)不仅再现了当年大庆油田“铁人”王进喜的事迹,而且表现了铁人精神在新时代石油工人中的延续。陈国星的《第一书记》(2010)则以安徽省凤阳县小岗村原第一书记沈浩为原型,较好地刻画了一个诚心实意为农民服务的基层党员干部的形象。他导演的《郭明义》(2011)不仅以纪实手法还原了真实的生活原貌,而且通过一系列生动的细节表现了“当代雷锋”郭明义身上的党性之坚和人性之美。张建亚的《钱学森》(2011)也真切、具体地描写了著名科学家、“中国导弹之父”钱学森的爱国情操和他为国家科技发展与国防建设做出的杰出贡献。宁瀛的《警察日记》(2013)取材于内蒙古鄂尔多斯市准格尔旗公安局局长郝万忠的事迹,影片以个性化的电影语言较成功地塑造了一个普通公安干部的艺术形象。

与此同时,“第五代”导演在其他题材、类型的主旋律影片创作方面也不断进行着多方面的尝试,创作了一些有影响的作品。如张建亚的《极地营救》(2002)运用各种特技镜头生动地叙述了西藏雪岭险峰发生的灾难和部队飞行员等实施营救的故事,该片把灾难片和惊险动作片两种类型相融合,“通过男女主人公在面临极端考验时对生命极限的挑战和对美好爱情的执著,深刻地揭示出人性的魅力”^①。尹力的《云水谣》(2005)通过一个跨越海峡的感人的爱情故事,既表现了对纯真爱情的忠贞与坚守,也从一个侧面反映了民众期盼祖国早日统一的愿望。江海洋的《高考 1977》(2008)不仅回顾和反思了知青的生活,而且艺术地描写了“文革”后恢复高考给一代知青命运带来的深刻变化。冯小宁的《超强台风》(2008)是一部中国式的灾难大片,较生动地表现了浙江沿海某城市在台风来临之前短时间内组织实施百万人员大转移的艰难过程,全景式地展现了抗台风斗争的全貌。孙周的《秋喜》(2009)作为一部谍战片,既有惊险环生、引人入胜的情节,又注重从人性的角度描写敌我双方主要人物的性格和内心,赞颂了共产党人的斗争智慧和献身精神。叶大鹰的《天安门》(2009)选材独特,叙述了 1949 年北平和平解放后,解放军某部剧社舞美队队长奉命率队对天安门城楼进行翻修改造,以使开国大典能如期进行的

^① 陈景亮等主编:《百年中国电影精选》(第 4 卷),中国社会科学出版社 2005 年版,第 385 页。

故事,从一个侧面反映了当时的时代氛围和社会风貌。

第三,艺术片仍然是较多“第五代”导演在创作中十分重视的领域,也较好地表达了他们在艺术上的不懈追求和创新探索。例如,霍建起的《暖》(2003)通过一对恋人的情感波折和生活变迁,细腻地描写了各自的命运境况和人生的困惑。彭小莲的《美丽上海》(2003)以上海为背景,描写了一个家庭历经波折后母亲与儿女们之间的矛盾和亲情,具有较浓厚的“海派”色彩。李少红的《恋爱中的宝贝》(2004)叙述一个有臆想症的宝贝经历各种困难终于实现了自己幻想已久的爱情,既探讨了人的成长主题,也反映了现代文明的隐忧和当代人的生存困境。宁瀛的《无穷动》(2005)是一部女性主义影片,较深入地触及了社会变革时期一些成功女人的内心世界,揭示出了她们心灵深处无穷动的情感欲望。姜文的《太阳照常升起》(2007)以颇为独特的艺术构思和电影语言叙述了几个荒诞、幽默、浪漫的爱情故事,既独立成篇,又相互影响和观照,以此表现人性欲望的复杂性。顾长卫的《立春》(2007)叙述了一个貌不出众却具有歌唱天赋的普通音乐老师王彩玲力图到北京实现自己的理想却总是碰壁,最后终于向现实妥协的个体悲剧故事,反映了人生命运的困惑与无奈。他导演的《最爱》(2011)涉及了一个特殊的题材领域,该片通过对艾滋病患者生存处境和恋爱婚姻的生动描写,体现出了深厚的人文关怀。肖风继导演了总题为“现代乡村三部曲”的《清水的故事》《海的故事》和《喊过岭的故事》(2007—2009)之后执导的《岁岁清明》(2011),则以新颖的艺术视角和表现手法叙述了一个身体羸弱的茶商儿子如何成为一个抗日英雄的故事,以小人物的命运遭遇和性格变化反映了抗日的大主题,其唯美的影像风格和悲情的艺术表达相融合,产生了独特的艺术魅力。

四

在中国电影发展史上,“第五代”(含“后五代”)导演的电影创作具有较特殊的意义和价值,他们为新时期以来中国电影的繁荣发展和走向世界做出了重要贡献。回顾总结其创作历程和创作成就,我们不难看出,其主要贡献大致表现在以下几个方面:

第一,“第五代”导演在20世纪80年代初登上影坛以后,在“第四代”导演创新变革的基础上进一步大胆革新,在中国电影史上掀起了又一次艺术创新运动,由此加快了中国电影的发展步伐,缩短了中国电影与世界电影的差距。回顾一百多年来的中国电影发展史,20世纪30年代的左翼电影运动和40年代后期的新现实主义电影创作热潮,推出了一大批颇具特点和影响的优秀影片,这些作品在思想内容和艺术形式上的创新变革,不仅大大提高了国产电影的艺术质量和艺术品位,而且

也形成了两次独具特色和影响的艺术创新运动。新中国成立以后,由于电影的宣传教育功能被高度重视和进一步强化,对电影的要求和管理也更加严格;再加之各种政治运动和极“左”路线的严重干扰,艺术创新颇为艰难,更难以形成有一定规模和影响的艺术创新运动。80年代初,随着拨乱反正、改革开放和思想解放运动蓬勃深入的发展,广大电影工作者在艺术上的创新热情被激发起来,而创新探索也得到了各方面的重视和鼓励,在这种生态环境下,艺术创新就有了很好的氛围与土壤。于是,“第四代”导演和“第五代”导演相继进行了群体性的艺术创新,由此形成了一次颇具规模和影响的艺术创新运动,在中国电影发展史上谱写了令人难忘的篇章。

第二,“第五代”导演的影片在一些重要的国际电影节上不断获得大奖,不仅提高了中国电影的美誉,而且有效地促使中国电影走向世界。此前几代导演的故事片也曾陆续在一些国际电影节上获奖,如“第三代”导演谢晋的《女篮5号》曾获得墨西哥国际电影周银帽奖,《红色娘子军》曾获得第三届亚非电影节万隆奖,《舞台姐妹》曾获得马尼拉国际电影节金鹰奖等;“第四代”导演吴贻弓的《城南旧事》曾获得第二届马尼拉国际电影节最佳影片金鹰奖等。但是,由于这些国际电影节并非众所公认的A级国际电影节,所以获奖影片所产生的影响也就较为有限。而“第五代”导演的影片则相继在各类A级国际电影节上获得大奖,其中如张艺谋的《红高粱》获得第38届柏林国际电影节金熊奖、《菊豆》获得第43届戛纳国际电影节首届路易斯布努埃尔特别奖、《大红灯笼高高挂》获得第48届威尼斯国际电影节银狮奖和国际影评人协会大奖、《秋菊打官司》获得第49届威尼斯国际电影节金狮奖、《活着》获得第47届戛纳国际电影节评委会大奖、《一个都不能少》获得第56届威尼斯国际电影节金狮奖、《我的父亲母亲》获得第50届柏林国际电影节银熊奖;吴子牛的《晚钟》(1988)获得第39届柏林国际电影节银熊奖;陈凯歌的《霸王别姬》获得第46届戛纳国际电影节金棕榈奖等。这些影片的获奖不仅显示了世界影坛对中国故事片的高度评价,而且也使更多的域外观众进一步了解了中国电影,扩大了中国电影在世界上的影响。

第三,“第五代”导演的影片在开拓电影市场方面所作出的多方面努力,以及所取得的显著成效,不仅推动了国产电影创作生产的可持续发展,而且有助于国内电影市场的建构、拓展和完善。由于“第五代”导演对中国的国情和历史文化有较深入的了解,对广大观众的审美需求也有较准确的把握,所以其创作既能适应电影体制机制的变革和电影市场的变化,也能以正确有效的创作策略应对好莱坞大片的入侵。他们在从先锋探索到走向市场的过程中,较好地完成了从小众化到大众化的转变,并能在题材、类型、样式等方面进行多元化探索。无论在艺术片、主旋律影片还是娱乐片领域,他们都创作拍摄了一批有特点、有影响的好影片,代表了国产故事片在各个历史阶段所能达到的艺术水平,并成为国内电影市场的主流形态。

其中有的影片还在域外电影市场上取得了很好的票房,如霍建起的《那山·那人·那狗》在日本各地影院放映时曾颇受欢迎,张艺谋的《英雄》也在北美电影市场赢得了5370万美元的高票房,其全球票房则达到了1.77亿美元,由此为中国电影进入域外各国商业院线提供了有益的经验。

第四,“第五代”导演通过影片拍摄发掘和培养了一批优秀演员,这些演员因主演“第五代”导演的影片而走红影坛,他们为国产电影赢得观众、赢得市场乃至走向世界做出了特殊贡献。其中无论是因主演张艺谋的《红高粱》和《我的父亲母亲》而被称为“谋女郎”的巩俐、章子怡,还是主演张艺谋的《红高粱》和《有话好好说》的姜文;无论是主演陈凯歌的《黄土地》的王学圻,还是主演《霸王别姬》的张丰毅,抑或是主演张艺谋的《活着》和冯小刚系列贺岁片的葛优,以及主演张军钊的《一个和八个》的陶泽如、陈道明等,他们成名后在其他故事片和电视剧中的表演也仍然可圈可点,在银幕或荧屏上成功地塑造了一系列独具个性的艺术形象,并逐步形成了自己的表演艺术风格。其中巩俐和章子怡还成为国际著名影星,她们在世界影坛上的各种活动也有利于扩大中国电影和中国电影艺术家的影响。

如今,“第五代”导演虽然已在影坛上驰骋拼搏了30年,但他们中的大多数人仍然活跃在电影创作生产的第一线,仍然不断有新作问世。当下,“第五代”导演的创作也面临着一些新的问题和挑战,在功成名就之后,如何继续保持艺术创新的活力和积极性,如何把拍摄有新意、有突破的精品佳作放在创作的首位,如何更好地肩负起推动国产电影走向世界的重任,这是“第五代”导演需要认真思考并付诸创作实践的一些重要问题。当包括“第六代”导演在内的一大批新生代导演日趋活跃并逐步成为国产电影创作生产的主力军时,“第五代”导演也应该有危机感,应该通过不断的艺术创新进一步推动自身的创作持续发展。我们期待着他们能再立新功,再创辉煌,为国产电影和华语电影的繁荣发展做出更大的贡献。

(周斌,复旦大学电影艺术研究中心主任,教授,博士生导师)

喜忧参半的 21 世纪中国纪录片

倪祥保

在改革开放历史进程相对全方位的推进中,中国纪录片很快呈现多元共生的繁荣局面,形成了被国内外学者比较看好的中国新纪录(片)运动。随着各级政府对纪录片创作的不断重视,21 世纪中国纪录片发展在主流媒体制作水平不断提高、大片创作不断增多、播出平台不断提升的情况下,民间纪录片发展则情况不妙,甚至可以说正在逐渐走向式微,因此整体而言堪称喜忧参半。

一、“自养”与“异养”并进开局

中国纪录片在 20 世纪末叶的发展,有两个方面的情况十分重要。

第一,中国纪录片创作发展由民间走向官方和由地方走向中央。所谓由民间走向官方,就是民间独立影像(如吴文光等人在中国具有开风气之先的纪录片创作,如《我们的留学生活》等在主流媒体播出且影响很大的纪录片)在给官方媒体、学术界以及政府有关部门带来中国纪录片发展新鲜气息的同时,也有力地促进了相关方面对中国纪录片创作的关注和行动。这种由草根纪录片创作(如杨荔纳《老头》等)影响官方纪录片创作(如中央电视台早期纪录片栏目的广告语“讲述老百姓自己的故事”)的情形,非常类似于起始于老百姓联产承包所引发的中国农村改革大潮。所谓由地方走向中央,比较典型的例子也许就是中央电视台的某些栏目名称:《地方台 50 分》^①和《祖国各地》。在这些栏目存续的时间内,其节目内容大多由各地方台选送,并且很多具有纪录片的属性及特征。这两种主要由下而上的正向发展,其实也是由普及向提高的自然发展,它们对于中国纪录片健康发展而言,非常类似于生物学中的“自养”。

第二,中国官方纪录片创作发展自改革开放初期开始由中外媒体合拍走向国

^① 这个栏目后来改成《地方台 30 分》。

内媒体自主拍摄的发展进程。^① 1980年,由中央电视台和日本放送协会(NHK)合作拍摄的12集大型纪录片《丝绸之路》与两国观众见面,盛况空前。由于这部纪录片的拍摄内容和方法都是中国观众和纪录片创作者们以往几乎都没有感受过的,尤其在当时中国电视处于节目荒的年代,所以对中国新时期纪录片发展而言,堪称改革开放初期的里程碑之作。三年以后,即1983年,由中央电视台拍摄的25集大型纪录片《话说长江》面世,造成万人空巷的观看盛况和现在无法想象的40%收视率。又三年后,即1986年,还是由中央电视台拍摄的33集大型电视纪录片《话说运河》与观众见面,其热播的情况和观看的热情同样难有后来者。所有这些纪录片创作,为中央电视台以后拍摄《新丝绸之路》和《再说长江》等纪录片,以及如《故宫》《敦煌》《圆明园》等纪录片,都具有坚实的奠基作用和巨大的引导意义。一言以蔽之,对于中国新时期的纪录片快速健康发展而言,不妨将其看作是积极的“拿来主义”和“洋为中用”,类似于生物学中非常重要而不可或缺的“异养”。至于1991年,中日再度合作拍摄的大型纪录片《望长城》,则在《丝绸之路》合作基础上有了很大的改变和提升,所以又具有新的里程碑意义。^②

由这两个方面组成的中国新时期纪录片发展,即由“自养”和“异养”并进的开局,是中国纪录片在改革开放新时期出现的比较积极而可喜的发展态势。一般来说,在此基础上的继续发展,理论上应该出现更为良性的互动、促进与明显的提高、升华。但是,中国纪录片后来的发展情况却似乎并没有这么顺理成章。换句话说,21世纪中国纪录片发展其实没有沿着20世纪末叶良好开局的路子很好地走下去,也没有在原有基础上得到全方位的同步发展提升,尽管其发展在数量和质量上都有一定提高,也并不缺乏特别的成功。

二、有失偏颇的“国进民退”

21世纪的中国纪录片发展,在一定意义上来说,其实没有很好地沿着20世纪末叶开创的路子继续走下去,也没有在原有基础上得到比较好的全方位同步发展与提升。简要地说,这主要表现为21世纪的中国纪录片创作得到官方和主流媒体的高度重视,使其创作资金和力量不断云集,播放平台也得到迅猛拓展与提高,但是整体来看,其发展与提升却是有失偏颇。其最为突出的表现是:各种具有“官窑”

^① 1980年中日合拍的大型纪录片《丝绸之路》面世,这在很大程度上直接影响了后来中央电视台自己非常成功地拍摄了诸如《话说长江》和《话说运河》等大型电视纪录片。

^② 该片采取主持人串联的形式,长镜头始终跟随着主持人,其所展示的纪实风格对中国以后电视纪录片创作的影响巨大,因此有学者甚至认为,中国新纪录(片)运动始于此,即它开创了中国纪录片的一个新时代。

制作背景的纪录片接连涌现且独领一时之风骚,使得纪录片创作内容及方法更多被引向要求规范而刻板的主流媒体,缺少了鲜活生动和丰富多样。就事论事而言,这个局面并非一点不好,但是问题在于,与此同时,主要以直接电影方式拍摄比较接地气的中国民间纪录片则大多开始无可奈何地走向式微。很多民间纪录片坚持者的创作及其传播,除了网络化、DVD 生存和在少数高校课堂上能够得到一丁点儿传播以外,不得不再次将获得发展下去的希望几乎完全寄托于境外电影节、相关评奖活动或境内外各种基金(大多为民间)的有限资助。

20 世纪末,中央电视台《东方时空》有个子栏目叫《生活空间》,后来改成《百姓故事》,其广告导语是“讲述老百姓自己的故事”,更名为《百姓故事》后,它记录社会普通人日常生活和为一般老百姓立传的特征更加明显。2005 年 4 月开始,中央电视台综合频道曾经在每周一至周四晚上 9:40 分设置《纪实 10 分》栏目,用于播出短纪录片。它的广告导语是“十分钟讲述一个真实故事,十分钟体验一份人间真情”。应该看到,《纪实 10 分》出现在中央电视台一套第一黄金时段,表明了官方对电视纪录片的高度重视,显示了对坚持人民性立场一如既往的贯彻落实和发扬光大。如能坚持不懈地办下去,相信这个栏目的收视率和社会反响都会非常好,特别是它的社会文化影响力不容低估。但是,中央电视台设立纪录频道以后,国内外各种纪录片的播放数量大为增加,但是其所播放纪录片的讲述内容和制作形式却显得相对单一,中央电视台原先曾经比较接地气的如《百姓故事》和《纪实 10 分》等栏目所播出的那些很多来自民间拍摄的纪录片更是早于纪录频道诞生就看不到了。

如果说中国纪录片发展在 20 世纪末叶具有一定丰富多彩、多元共生且相互促进的发展态势的话,那么进入 21 世纪以后,中国纪录片发展既没有很好形成并持续出现百花齐放的局面,也更少出现民间纪录片创作与官方媒体制作之间相互学习交流与促进互动。作为中国第一个纪录片频道——上海纪实频道,在电视播放平台作为文化产业的商业压力下,也无法很好坚持上海电视台《纪录片编辑室》栏目推出的《德兴坊》《毛毛告状》和《茅岩河船夫》等纪录片的精神,从而也就难以有当年那样的收视口碑和深远的文化影响力。总之,中国纪录片创作曾经“民进”伴随着“国进”的可喜局面正在渐行渐远以致几乎见不着了,取而代之的是与其他领域类似的并不健康的“国进民退”的发展态势。这不得不令人遗憾和慨叹。

三、缺少力作的“社会相册”

2010 年,中国电影票房历史性地超过了百亿元,2013 年又惊人地超过 200 亿元。在世界电影总票房并不走高的情况下,中国电影票房却取得如此惊人的成绩,这非常有力地带动了整个中国影视文化产业的蓬勃发展。就连被认为全世界最差

的中国股市,文化创意产业类股票也照样经常云开日出、火红一片。这个时期的中国纪录片似乎也不甘落后,中央电视台纪录频道于2011年1月1日开播,这既有前期准备的基础,也为后来发展奠基。从此,官方和主流媒体拍摄的纪录大片,更多在形式上不乏国际范儿的大制作特色和商业化的经营策略,由此引来了中国纪录片发展的一种新繁荣景象。

纪录大片形式上的国际化,并不意味着其传播一定能够很好地影响中国和世界的观众;其制作方式上的高精尖,也并不意味着一定具有很好的思想文化内涵。坦率地说,近年来与广大观众见面的不少纪录大片有部分并不怎么接地气,也缺乏深厚的文化底蕴,就像中国古代用来专门进行歌功颂德或表现富丽堂皇事物的汉赋,虽铺张扬厉、气象万千却总是不免奢靡空泛,绝对没有同为汉代的乐府诗歌那样因“感于哀乐,缘事而发”而能很好地打动观众。至少在经济上可以说救活了央视纪录频道的《舌尖上的中国》,自有其成功的理由和传播的效果,还带来了很多相关题材纪录片的跟进创作及成功。但是,21世纪以来的中国,显然不像不少欧美发达国家那样,能够在拍摄很多娱乐性很强纪录片的同时,非常成功地拍摄如《杀戮演绎》《食品公司》《监守自盗》《华氏911》和《达尔文噩梦》那样富有历史厚度、思想深度并且直面当下社会现实的优秀纪录片。笔者以为,在高新技术不断涌现并被用于影像艺术创作的时代,作为影像艺术形态之一的纪录片,如果长期不能成功地拍摄出在表达人类历史文化思考和进行社会批判方面具有很强思想性和文化影响力的优秀作品,那么它将失去其应有的文化思想艺术高度,并在一定意义上会变成金玉其外的行尸走肉。坦率地说,当下中国的很多纪录大片在文化思想内涵上相对还比较肤浅直白,其传播的文化影响力也非常有限,距离民族伟大复兴和大国和平崛起还有很大的差距。有人说过,一个国家如果没有纪录片,就像一个家庭没有相册。笔者以为,一个国家如果没有具备一定思想文化艺术高度的纪录片力作,就像一个家庭没有特别值得珍藏和能够引发更多感情回忆的精美相册——那将是特别令人遗憾的,甚至是充满伤感的。

由于网络化生存的广泛可能,当下中国包含被称为“微纪录片”在内的各种民间纪录影像似乎也为数不少,但是毕竟无法与通过主流媒体播放的纪录片(尤其是纪录大片)所产生的传播效果相匹敌。在大电影(包含电视剧、动画片、纪录片等影像艺术形态)视域下,当下中国纪录片发展确实暂时无法改变官方拍摄制作、合作拍摄或进口纪录大片一枝独秀这种其实并不怎么理想的局面。这自然也是本文所谓21世纪以来中国纪录片发展令人喜忧参半的理由之一。

(倪祥保,苏州大学电影电视艺术研究所所长,教授,博士生导师)

微电影的独立叙事

陈少波

一些媒体将 2010 年视作中国“微电影元年”，在这一年的年关，由凯迪拉克汽车品牌联手中影集团和华裔影坛巨星吴彦祖打造的超短影片《一触即发》横空出世。伴随着影片营销推广宣传而首次提出的微电影概念，一时广为人知，并迅速为业界所接受，为受众所认同。^① 微电影概念的登场，使得这一类影片漫长而混乱的兴起过程有了一个驿站，微电影的江湖趋于统一，曾经出现过的或当下流行的“小电影”、“网络小电影”、“网络剧”、“网络视频”、“电视单本剧”、“DV 短片”等不一而足的类型化界定及其称谓，至此都归于“微电影”的旗下。许多类似的短片都纷纷贴上微电影的标签，微电影之作如雨后春笋般地出现，势呈井喷。专业的、精英的抑或业余的、草根的导演和演员都纷纷尝试涉猎微电影，大大小小的门户网站和视频网站也都全线出击，抢占微电影的制高点和圈定微电影的版图。继网易举办首届微电影大赛、盛大举办微电影节，新浪紧随其后高调举办“中国首届微电影节”，至于各地举办的微电影节（大赛）更是层出不穷。一时仿若出现“满城争说微电影”的盛况。

可是微电影有些尴尬。其能揭示内涵的定义的确立尚处于争议中，缺乏准确的界定；其主流应用为视频化，传播渠道主要局限于以网络为主体的移动媒体平台，在这类平台狂欢后能否投诚于主流院线抑或电视频道及其他播出平台，答案尚不明确；其投资、营销和盈利模式的多元化有待探索，市场化路径和商业价值的实现尚需要发掘；其著作权保护未提上议事日程，版权发行增值的体现尚只是构想；其政府监管审查机制尚未建立，针对其的审查和规范尚处于真空状态。凡此种种，

^① 参见孟志军：《微电影的传播学解析》，载《新闻界》2011 年第 8 期，第 99 页。

都影响着微电影成为一种独立的电影形态,进而也影响着微电影独立叙事的形成。

虽然定义微电影已成为一种独立的电影形态还为时过早,但依然不妨碍对其独立叙事的总结和探讨。事实上,微电影发展到现在,确实已形成某些有别于传统电影的独立叙事特色。随着微电影创作实践的不断丰富、播出平台的不断扩展、市场化程度的不断提高等,其独立叙事的特色将不断地凝练和强化,由此形成其体系化的独立叙事模式。

从微电影的发展来看,其滥觞可追溯到20世纪国外的电影短片。电影短片这种样式在电影工业兴起之初就已存在,这从各大电影节均设有短片奖项可以得到证明。后电影工业时代的20世纪90年代初,美国和欧洲有一些导演和爱好者专门拍摄电影短片,当然其中不乏抱着制作“名片”心态的拍摄者,他们希望以此获得投资人的了解和认可。这种情形就像当下我国那些无法实现大银幕梦想的MV和广告片导演从创作微电影入手展现自己一样。电影短片成了他们进入电影大片俱乐部的“敲门砖”。此外,美国和欧洲的学生电影创作者也经常拍摄电影短片。这其实也是早年非常流行的欧洲实验电影的延续。《巴黎,我爱你》和《纽约,我爱你》就是其中具有里程碑意义的著名典范。前者汇集了20位世界著名导演分别拍摄的五分钟短片,每一部都讲述一个发生在巴黎的爱情故事。而后者则表现了纽约多元的、复杂的恋爱文化。^①这类简洁的电影短片无疑可以看作独立的类型电影。对此类独立简洁的电影短片,美国著名电影学者露易丝·利维森在《电影制片人和商业》一书中有专门的论述,其中可以找到当下中国微电影的影子。^②如果考察当下中国微电影的直接来源,可以发现其脱胎于广告式电影短片。早在2002年,世界著名汽车品牌宝马汽车就聚集八个国际顶级电影导演,同题拍摄了八个集广告与剧情于一体的电影短片,曲折的情节,精彩的故事,精良的制作,明星的演员,一点不输于大片。从2007年起,索尼、雅虎、维亚康姆等国际性大公司都开始致力于开发微电影性质的影视短片互联网市场业务。其中的成功者、世界最大的视频分享网站YouTube无疑是中国同类网站的导师。至于具有真正微电影雏形意义的原型则当推1995年美国广告人斯科特·扎卡林说服Fattal and Cllins公司按照当时热播的电视剧《飞跃情海》的故事而制作的连续系列短片《地点》,该片投放于各大网站播放,创造了日点击量10万人次的纪录。^③

即便在中国,具有微电影性质的影视短片也不自《一触即发》始。2006年著名导演陈凯歌、冯小刚和张纪中等就为“雅虎”拍摄了耗资千万的系列电影广告《阿

① 参见赵萌:《微电影:小容量,大任务》,载《世界博览》2011年第23期,第62页。

② 参见赵萌:《微电影:小容量,大任务》,载《世界博览》2011年第23期,第62页。

③ 参见孟志军:《微电影的传播学解析》,载《新闻界》2011年第8期,第99页。

虎》和《跪族》等,这是引入专业电影制作团队、有完整策划和故事架构及商业元素的准微电影,^①完全不同于胡戈利用《无极》素材“恶搞”的《一个馒头的血案》,尽管它被认为是中国互联网微电影的最早雏形。此后微电影之作一发不可止,主要的有联想公司投拍的《爱在线》,隆力奇拍摄的由佟大为主演的电影广告《江南之恋》,中影集团策划的《11度青春》,其中有筷子兄弟拍摄的《老男孩》,香港导演彭浩翔监制周迅主演的《四夜奇谭》等。在号称国内微电影开山之作《一触即发》的引领下,2011年微电影更是遍地开花,《玩大的》《看球记》《66号公路》《一架纸飞机引发的时代碎片》《桔子水晶酒店星座系列微电影》《相约山楂树》《极光之城》等质量上乘的微电影集束面世。

尤其是《老男孩》的出现,让无数人在2010年底掬一把感动之泪,这类故事生动、结构严谨和制作精良的电影短片受到了人们的关注,微电影开始了从商业广告载体向电影艺术作品重要转折的过程,作为这一转折的例证,投资方开始将这类电影作品视作“正式的创作”。

这是一个微电影喷薄而出的年代。微电影开始逐渐成为一种独立的电影艺术形式,虽然目前尚不能断言其已成为一种独立的电影形态,但有别于传统的电影和网络视频则是肯定的。它既非传统电影的缩微版,也非网络视频的电影版。它已经具备了自身的独特属性,其独立叙事呼之欲出。

二

说微电影正在形成独立叙事,不仅可以从其发展过程的演绎中获得明证,更可以从其生成环境的分析中获得启示。

一种文化现象的产生必有其相应的符合客观逻辑的存在模式,微电影作为一种电影文化现象,其产生同样存在内生性和外生性逻辑,这一逻辑模式主要表现为其产生的环境系列描写。

多元化社会环境是微电影产生条件之一。多元化是社会发展的必然趋势,多元化也必然伴随着“去中心化”,权威和指示性话语日渐消解。在这一社会环境下,传统电影走下了神坛,发生了多元性裂变,叙事内容的主流性转型为更具生活性,叙事主体的精英性转型为更具草根性,叙事模式的宏大性转型为更具细小性,叙事话语的权威性转型为更具个体性。中国电影也不例外,传统电影浓厚的理想化色彩、过多的权威式说教,已经远远无法满足电影观众的审美需求。在“第五代”导演

^① 参见王方、颜子澜:《微缩的影像:微电影时代的“浅”表达》,载《大众文艺》2011年第20期,第182页。

的“黄土寓言”后,已经再没有一个统一发声的群体,而代之以不同导演的不同价值诉求;电影作品也不再是90分钟的制片厂体制下在院线上映的完整产品,而代之以风格、时长和播映都可以不固定的影像片段。微电影正是在多元化社会环境下适应传统电影转型而生的电影艺术新形式。多元化视点、多样化形式、多角度表述正是微电影叙事的特点和艺术魅力所在。

快餐化文化环境是微电影产生条件之二。文化工业的出现标志着后现代文化登场,后现代文化的特征在于消费意识的普遍化,消费意识深深植入人们心里。现代人生活的快节奏,使得其文化消费形式也显现快餐化。快速复制是这一文化类型的密钥。在生活节奏不断加快的语境中,随着多媒体等各种音视频载体的普及应用和快速复制的方便化,快速、便捷、多元化的影视产品不断冲击人们的生活,快速便捷的视觉盛宴越来越受到青睐。快餐文化环境催生了“电影快餐”时代的来临,它要求电影产品的提供者在电影套餐的设计上有别于传统电影。微电影正是在“电影快餐”时代满足电影套餐中电影“菜品”多样化的一个品种。它要求其叙事速度和叙事节奏远快于传统电影,极其重视视觉快感,在短时间内让人目不暇接,血脉贲张。^①

微型化时代环境是微电影产生条件之三。这是一个“微”流行的时代——微博、微小说、微访谈、微信……各种微产物为我们带来更新鲜、更即时的体验,“微文化”正潜移默化地影响着人们的生活方式。随着以微博作为传播媒介代表的文化传播“微时代”的到来,微电影成为继微博等微文化家族成员之后又一新成员。它是微文化时代电影艺术的一次创新演绎。微文化时代语境中的“微”要求微电影的叙事以“微”作为其出发点和归宿,微时段,微故事,微情境,微结构,微制作,微平台,等等。

碎片化传播环境是微电影产生条件之四。快节奏的社会生活催生了空闲时间的零散性,使人们的注意力呈现碎片化状态,从某种意义上说,微时代的产生在很大程度上是为迎合人们碎片化的需求。注意力的碎片化,使以前琐碎、凌乱、无意义,甚至无聊的时间显得重要起来。一方面它造成了信息接收行为的碎片化,无数的短时等待时间、特定的封闭时空成为人们获取信息的有效时间;另一方面它也造成了信息传播行为的碎片化,媒体可以据此设计传播内容、传播时间、传播方式和传播渠道等,由此形成碎片化的媒介使用方法。碎片化的传播环境催生了微电影,微电影形式简单、短小精悍,恰好在“体型”上契合了碎片化消费的诉求,它既可以满足接受行为的碎片化,也可以满足传播行为的碎片化。^②人们可以在各类等待、

① 参见张高伟:《论微电影的叙事艺术》,载《美与时代》2011年第7期,第113页。

② 参见孟志军:《微电影的传播学解析》,载《新闻界》2011年第8期,第101页。

“三上”(枕上、厕上、车上)等闲暇时间,观赏一部微电影,或感受,或共鸣,或旁观。碎片化的传播环境则要求微电影的叙事节奏分明,篇幅得宜。

技术化网络环境是微电影产生条件之五。从根本上说,任何一种新的传播媒介、传播行为和传播现象的产生都能在技术的层面找到原因。电影艺术也不例外,电影艺术的演变是媒介科技的产物。电影工业的发展就是一部电影科技发展史,高科技的发展为电影艺术的发展奠定了一切物质基础和发展条件。微电影作为电影艺术的一种形式,其出现完全是影视技术的更新和普及的结果。影视技术的突飞猛进,使得影视设备的购置成本大幅降低,技术壁垒趋于消弭。影视技术的普及也使更多的人尝试微电影的制作和发布。以 Web2.0 为标志的互联网,更是微电影的播放平台,可以说微电影是 Web2.0 的产物。制作的便捷性和观影的普及性,使微电影极大地改变了受众的观影方式、思维方式和视听方式。而这种改变反过来对微电影的叙事起到了决定性的作用,微电影的创作者必将以此作为其叙事方式选择的依据。

毋庸置疑,微电影产生的直接驱动因素是广告艺术的转型。无论是从其产生之初还是从目前来看,微电影的主要创作者多为视频网站和广告商,号称中国微电影鼻祖的《一触即发》即为宣传凯迪拉克汽车而作。甚至其传播还尝试使用了好莱坞大片上映包装方式,分为预告片、正片和花絮架构,分别有节奏地推出。所以,微电影也是广告宣传转型的另一发展方向,是广告宣传新的重要载体。微电影广告中各种电影元素的应用丰富了广告的内容,无论从艺术感或情节性来看,都具有较强的观赏性,给受众带来精彩的视听享受和与众不同的广告体验。而微电影广告创意的实现,完全有赖于将叙事技巧运用于广告诉求中,使无生命的商品成为富有生命力的角色。

三

微电影产生的环境系列描写对其独立叙事的形成起到催生作用。微电影作为传统电影创新演绎的一种电影艺术新形式,在其异军突起、喷薄而出的过程中,逐渐形成或正在形成其独立叙事。

所谓微电影,目前业内并没有准确而权威的定义表达,我们认为,既然称其为微电影,就必须是电影家族的一员,特指专业性制作,以电影手法叙事,通过网络等新媒体平台播放的短片。这种定义就将微电影同一般的网络视频划清了界限。与广义的包含网络视频在内的微电影的定义不同,这种定义可说是微电影的狭义定义,也符合《一触即发》推出时相伴而生的微电影概念的原意。由此就形成了微电影的质的规定性:这种电影以“微”为特征,其时长、投资、制作规模都比传统电影

小,但又制作精良,不同于普通的网络视频,包括DV短片、草根拍客作品等。当然如果符合这一微电影质的规定性的影视短剧也可视作微电影,无论其是否在网络等新媒体平台播出。简而言之,微电影的基本特征可以表述为:高水准、可视性、便利性和互动性。^①

以微电影的质的规定性来观照,其独立叙事是很鲜明的。

1. 叙事的理念。微电影是传统电影在以网络为代表的新媒体时代的衍生物,其叙事理念既带有传统电影的主流化痕迹,但又突破了传统电影高高在上的主流代言姿态,而关注普通人的命运,进而将公众的参与性空前激活。微电影的叙事理念强调现代性审美或后现代性审美体验,荒诞、异化、游戏、拼贴、虚拟、破碎和嘲讽等成为微电影的基本审美范畴。纵观那些有名的微电影系列,几乎无一例外地呈现为一种共通的叙事美学理念:将商业电影竭力打造的消费体验与艺术电影不懈追求的权威主题完美结合,前者激活于眼球和时尚,后者促进于分享和转发,二者被巧妙地编织在一起。而且分享和转发也使微电影的消费者将其作为维系社会关系的资本,传递一种“在场”,一种品位、气质和价值观,并因此而聚合和生产一个志趣相同的人脉网络,亦即“想象的共同体”。这就是微电影的价值溢出,它与传统电影所遵循的致力于激活大众的公共趣味,以使观影者都走进影院而所需的普遍的、标准的价值内核和故事结构的叙事理念不同,微电影以“好看”与“奇观”作为其叙事理念的基本出发点,著名导演、明星阵容等商业元素与故事完整、情节紧凑等故事文本成为其叙事理念的核心构成。这一叙事理念,既适用于微电影式广告,也适用于广告式微电影。前者如《一触即发》,后者如《老男孩》。

2. 叙事的内容。微电影的“微”叙事,决定了其能否成功很大程度上取决于其叙事内容。只有以内容为前提,微电影才能真正打动观众并与其产生深刻互动,脱离了内容,微电影就不成其为微电影,充其量只是形式上对传统广告的突破。微电影叙事内容的现实主义特征、情节的戏剧性和人物形象的鲜明性是传统广告难以具备的。微电影虽然脱胎于广告式电影,但越来越多的微电影脱离了广告的桎梏,以社会、人性和生命等话题为关注点,展现了人文关怀。概而言之,传统电影中所涉及和包含的内容都可以成为微电影的内容。微电影的风格样式无论是历史、战争、喜剧、警匪、伦理还是写实、抒情、寓言、音乐,抑或是感人至深、诙谐幽默、悬念丛生、出人意料等,许多影片不仅对当代生活现实表现出高度的敏感,而且在人物塑造和生命探求中达到了相当的人文深度。优秀的微电影之所以给人留下深刻的印象,在短时间内得到观众的追捧,恰是因为其迎合了一代人的情感需求,引发社会主流人群的共鸣,让人在观影中思考,在回味中领悟。即使是广告式微电影抑或

^① 参见《微电影风暴来袭》,载《市场观察》2011年第8期,第41页。

微电影式广告,其叙事内容的本质依然是通过故事情节来打动和吸引消费者,以其情节化的内容更多地承载了讲述品牌故事、与消费者深度沟通的营销诉求,从而让其在非常愉悦的心境下接受商品宣传。微电影叙事内容的探讨,使我们更注重编剧。可以说,构成微电影的诸元素中编剧是最重要的。没有成功的编剧,资源、设施等硬件条件再好,也是无法出现佳作的。

3. 叙事的主题。微电影的叙事模式表现为“故事+主题”,故事要围绕主题展开。无论微电影“微”到何种程度,主题的叙述是不能偏废的,否则它只能是镜头和画面的堆砌。这也是微电影品质的保证。微电影能否受到观众的欢迎最重要的一点在于其主题,主题契合观众口味的微电影自然受到观众的普遍欢迎。《桔子水晶酒店星座系列微电影》之所以在微博上掀起一股收视狂潮,原因在于制作方在前期对微博上的热门话题进行了研究,发现“爱情”和“星座”始终是网民普遍关注的焦点,于是就将这两个元素确定为该系列微电影的主题。^①微电影的“微”决定了其必须在有限的时间内展开情节,扣人心弦,以传达特定的主题。即便是广告式微电影,其主题也要表现为品牌的核心价值观,其作用也要给产品或服务的核心价值与目标顾客的心智之间搭上一座桥梁,让其走进消费者的心里。如益达的酸甜苦辣系列,通过角色所演绎的从相识到相恋的四个小故事,巧妙地传递了“无论酸甜苦辣,总有益达”的主题,让观众在自然接受广告说服的同时,也体验了人物的情感。

4. 叙事的结构。传统电影的叙事结构以完整性见长,叙述一个时间较长、情节复杂的故事。在传统电影的叙事结构中,经典式的结构安排遵循的是首尾接续式的叙事逻辑,呈现为线性发展模式,这是好莱坞电影的拿手好戏。即便是现代电影对传统经典电影的线性叙事模式有所颠覆,但其也还是呈现为板块式叙事,多时空交叉,如《罗拉快跑》《低俗小说》《通天塔》等。但微电影不同,它采用的是点式叙事结构,即围绕着一个事件或场景展开叙事,这种叙事结构一般是在同一叙述平面平行展开的,几乎没有纵深推进,它是依靠积累所形成的一种叙事结构。这是因为微电影的“微”时长,要求其情节紧凑地浓缩在一个点式片段中;同时也是因为影片中所展现的语境与观众的期待视野是相似的,观众通过影片中某些元素符号就能得知情节的背景,甚至情节的进展。于是开端与结局尽可能地被压缩,发展甚至被省略,而是以大篇幅展现高潮,将观众最感兴趣部分放大。例如美国微电影《让我留下》(*Leave Me*)只是围绕着丈夫整理亡妻留下的相机这一事件点来表现夫妻之间的令人伤感的深情。^②

① 参见盖雄雄:《桔子水晶酒店“抛”出星座微电影》,载《市场观察》2011年第8期,第48页。

② 参见郑晓君:《微电影——“微”时代广告模式初探》,载《北京电影学院学报》2011年第6期,第12页。

5. 叙事的节奏。众所周知,节奏是电影讲好故事的关键,微电影的叙事节奏较之传统电影更对其成功起到决定性作用。同样是由于微电影的“微”,以及其以网络为主体的新媒体播放平台的传播特征,微电影的叙事节奏较之传统电影要更为快速,起伏更为明显,这也符合观众作为网络时代现代人的心理特征。微电影叙事节奏的建立,很大程度上有赖于叙事悬念的设置。微电影打破常规的叙事逻辑,不因平铺直叙而使其叙事节奏平淡无奇,成为一笔起承转合的流水账,而是善于设置悬念,创造跌宕起伏的情境引人入胜。悬念的设置能激发观众较深程度的投入,而悬念的解决过程是对观众参与的回应。《一触即发》整部影片悬念迭出,险象丛生,节奏推进快、起伏大,处处充满叙事的张力。《极光之城》则以悬念化的叙事节奏,在八集故事中,每集都不断抛出新的悬念,环环相扣,引发观众的好奇和关注。

6. 叙事的影像。微电影并不因为其“微”而消减了其电影的影像叙事,相反正因为其“微”,它要吸引观众,就要打造一部电影大片所应有的影像叙事的要素,并显现出其独特的影像叙事的方法。微电影的影像叙事语言非常简洁,它借鉴了商业广告和MV影像叙事的特点,镜头语言简洁、凝炼,既具有商业广告般的言简意赅,又具有MV中利用影像表意和抒情的特点。如《老男孩》中筷子兄弟的演唱就是一段MV式的影像表达。至于超现实主义的微电影,其影像叙事语言用暗示、对比、隐喻、象征、镜头切换等蒙太奇式的手段以及虚构、快节奏剪接、手持摄影、纪实等方式,营造出独立影像叙事的氛围。从镜头数来看,单位时间内的镜头数微电影远远多于传统电影。一部120分钟的传统大电影一般有1200—1500个镜头,而一部十分钟左右的微电影大致有200—250个镜头,这就使得其剪辑节奏很快,并且使得剧本的叙事需要比传统电影更详细,甚至细到每一个镜头的设计,必须一次完成。并且由于“微”时长,微电影在情节交代上简明扼要,所以大量地使用了字幕和旁白。《极光之城》采用高影调、漫画与影像虚实结合的风格,以及酷感十足的场景设计,从影像视觉上在突出其所表现的车型的时尚个性的同时,也极大地表现了品牌的精神文化。^①

微电影独立叙事的确立是微电影发展面临的最为根本的一环。微电影是昙花一现还是蓬勃兴起,很大程度上取决于它是否形成了具有自身特色的独立叙事。

(陈少波,浙江传媒学院电视艺术学院院长,研究员)

^① 参见何晓静:《从〈极光之城〉的成功看微电影营销之道》,载《现代经济信息》2011年第21期,第93页。

叙事回归与影像说服话语流变

——兼议微电影的认知

杜志红

一、两种蒙太奇的抑扬顿挫

蒙太奇作为影像思维的重要构成方式,一般来说,分为两大类型,即连续式的叙事蒙太奇和对列式的表现蒙太奇。前者着重于时间的顺序、动作的连贯和情节的连续,一般用来讲述一个具有完整情节的故事,带有叙述的客观性。后者着重于内在的联系,“它通过人物形象和景物造型的对立造成一种概念或某种寓意,产生一种联想和意义,着重于主观的表现”^①。在操作过程中,往往会根据某个主观意图或思想,把分别拍摄于不同时空中的镜头按照写论文的逻辑而非讲故事的逻辑来进行编排。

在一百多年的影视发展历程中,蒙太奇的思维、艺术和技法逐步成熟。尽管这两种分法,有时会在一部影视作品中被同时使用,甚至有难以区分的情况出现,但是以两种蒙太奇思维方式形成的影视形态,却仍然有着较大的区别。

叙事蒙太奇逐渐主要被用以创作虚构剧情的故事片,以至于到后来,故事片甚至逐渐成为人们心目中“电影”的代名词。“今日西方电影家制造的影片中绝大部分都是故事片,都是以表现‘叙事’为目的的,这是一个明显的事实。”^②

而表现蒙太奇,由于更能满足对于主观思想和理念的传达,则很快被宣教思维主导下的影像话语选择。在这方面,苏联的电影理论可谓是集大成者。作为苏联蒙太奇学派主要代表的爱森斯坦就认为,蒙太奇最重要的特点是可以“通过‘两个镜头的对列以及它们的内在冲突产生第三种东西,即对所描绘的事物进行思想评价

① 傅正义:《电影电视剪辑学》,中国传媒大学出版社2002年版,第47页。

② 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,中国社会科学出版社1986年版,第154页。

的契机,通过它的特殊功能来阐明思想”^①。在他看来,蒙太奇是操控观众思想的一个有效工具。“电影家在表现现实时应该‘干预’现实,和‘赋予现实以一定的观点、立场、选择取舍以及意识形态。’”^②爱森斯坦坚持通过镜头组接来产生冲突与对比的效果,认为两个镜头之间的冲突才是产生新的意义的根源,也是电影艺术的基础。因此,他“较少注重叙事性,而较多注重形式的表现性”。他“极力在电影创作中追求机械性的形式效果,影片内容也趋于概念化”^③。

而另一个代表人物维尔托夫则更是对“艺术中的故事情节本身攻击不遗余力,斥之为资产阶级反革命的‘美学杂碎’,认为故事只会使人脱离现实而不是面对现实”^④。

或许正是由于有着这样的理论基础,在推翻沙皇统治、建立社会主义国家的过程中,“很快意识到电影的认识和宣传功能,对它进行了根本性的改造并控制在自己的掌握之下”^⑤。比如,列宁在1921年关于电影的指示中就说过这样的话:“它应该是形象化的政论,它的精神应该符合于我们苏维埃优秀报纸所遵循的路线。”^⑥后来,“形象化政论”甚至成了苏联理论家解释下的纪录片的定义。“形象化政论”的核心思想是,“电影的解说优先于画面,发展到极端状态便是文字统摄画面,甚至可以直接以理论为题材,用电影的方式论述一种理论观点”^⑦。

我国在影视发展的历程中,更多地学习了苏联的电影理论。1949年前后,苏联电影工作者把“形象化政论”的创作方法带给中国,并很快成为后来中国影像工作者多年遵循的权威观念,“‘形象化政论’一直是新闻纪录电影创作的指导原则,已经成为我们公认的创作传统。它既包含影片的内容,又标志着影片的样式”^⑧。在这样的指导思想下,在电影新闻片、电视新闻片、专题片中,无不闪耀着表现蒙太奇思维的“光辉”。

尽管在20世纪90年代,我国影视界曾掀起以纪实美学为追求的影像观念变革,但是由于“形象化政论”垄断中国影像主流形态的时间长达40年之久,以致在影像创作者、意识形态管理者和普通观众中,形成了根深蒂固的美学观念和思维惯性。在这种思维惯性指导下,连续的叙事蒙太奇似乎成了电影故事片和电视剧的专属;而其他节目类型中,对列的表现蒙太奇成为宣传的重要法宝;我国影视生产

① 何苏六:《电视画面编辑》,中国广播电视出版社1997年版,第20页。

② 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,中国社会科学出版社1986年版,第89页。

③ 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,中国社会科学出版社1986年版,第92页。

④ 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,中国社会科学出版社1986年版,第176页。

⑤ 俞虹:《苏联蒙太奇学派》,载《当代电影》1995年第1期。

⑥ 张同道、刘兰:《格里尔逊模式及其历史影响》,载《电影艺术》2008年第4期。

⑦ 张同道、刘兰:《格里尔逊模式及其历史影响》,载《电影艺术》2008年第4期。

⑧ 张同道、刘兰:《格里尔逊模式及其历史影响》,载《电影艺术》2008年第4期。

不仅诞生了一种特殊的节目类型——“专题片”，而且影视广告制作中也把充斥的叫卖视为广告的正宗。于是，我们不仅很少看到以连续的叙事蒙太奇构思的影视广告，而且形成了这样的局面，即在各级领导、影视工作者、观众心目中，只要提到用以影像说服的专题片、宣传片、广告片，大家就自然会选择表现蒙太奇的思维方式，这基本上成为近年来我国影视美学中对于影像说服性话语的一种本能认知。

二、微电影：影像说服话语中的叙事蒙太奇回归

正是在上述的历史背景下，微电影的出现让许多人眼前一亮，原来影像说服还可以有这样的方式：即用叙事蒙太奇构成一个剧情和故事，来达到打动或说服别人的目的。由于数字摄录设备的小型化、低廉化，以及传播终端的多元化，传统的以表现蒙太奇为主的叫卖式广告，再难以在新的观看环境中实施强制传播，更难以激发起人们的观看兴趣，因此，用叙事蒙太奇来构建微型的故事，就成为一种自然的选择。

由于长期以来，叙事蒙太奇的使用，主要是在电影故事片和电视剧领域，因此，当以叙事蒙太奇方式来讲述一种商品的故事时，人们自然地将这种影视类型与电影故事片相类比；同时，由于其长度和规模较小，而且出现在由微博和社交媒介所营造的碎片化媒介接触时代，就自然地被冠以“微”字，出现了“微电影”这样的概念。

因此，微电影的火爆景象，看似一种新鲜事，其实是对影像说服领域中叙事抑制的一种逆反。影像思维中的表现蒙太奇长期占据主流，而叙事蒙太奇遭受挤压和抑制。在新技术塑造的媒介环境中，叙事蒙太奇以微电影的方式在影像说服中强势回归。换句话说，微电影的出现，正是影视说服话语流变的结果。

从某种意义上，正是由于叙事蒙太奇的强势回归和影视说服话语的流变，促成了微电影的风生水起。因为，这种回归和流变，与影像媒介的本性和人类的天性之间存在着天然的联系和亲和力。

有学者早就指出，影像表达的本性与叙事方式具有天然的紧密联系。“首先，影片的表达面是由形象性符号构成的……因此银幕上的形象表现，按其本性即倾向于叙事性的表现。其次，银幕上的影像都是运动的。一切对象，包括静止的风景，在由摄像机拍摄以后，都在事件延续中被记录下来，并参与变换。”^①这一影像本性，也为更多的电影学家所认同。克拉考尔就指出：“银幕形象倾向于反映出自然

^① 李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，中国社会科学出版社1986年版，第154页。

物象中含义模糊的本性。”^①巴赞进而认为,现实含混性尤其是指人类行为意义的含混性。观众可以通过探索角色行为动机而逐步卷入情境,这也给予演员发挥表演潜力以更大的可能性。“表现蒙太奇由于过分严格地‘组织’了观众的知觉,因而在银幕画面中就消除了多义性。镜头含义过于明确,反而使观众没有想象的余地了。”^②这也基本上揭示了以说服文字为主导的影视作品何以令人生厌甚至反感的原因。

叙事蒙太奇与人类的天性之间也有着天然的契合性。人类是故事的动物,听故事是人类的天性,因为“故事提供了过去与现在、他人与自己的一种联系”,“是人类构筑精神世界的特殊方式,人类正是通过故事来理解世界、理解自身,理解过去、现在与未来的”^③。故事在被叙述过程中,可以自然而然地展现生活的逻辑和神秘的命运感。而叙事蒙太奇在微电影中的回归,就是用影视镜头的连续组接来讲述故事。

因此,故事化了的广告类微电影,摒弃了通俗直白的狂轰滥炸式的叫卖传统,将商品信息或者品牌理念巧妙地融入故事中,让商品的特定功能成为推动情节发展的关键元素。受众的听故事天性在被迎合的同时,也牢牢记住了商品信息,最终促使受众采取直接的消费行动。

在微电影中,讲故事的话语方式,是按照吸引人的兴趣点,按照吸引人的程度来组织人物、情节和细节的。因此,叙事蒙太奇在微电影运用可以实现一种陌生化的效果,让观看者不知不觉忘记叙述者的存在,进而产生一种客观化的效果,达到润物细无声的传播效果。因此,讲故事的方式天然地与抽象概念和宣教思维格格不入。

此外,叙事蒙太奇,是诉诸观众情感的视觉说服手法。它将抽象的符号化的情感因子变为日常生活中具体可感的情感宣泄载体。美国广告大师托尼·施瓦茨指出:“最好的政治广告对观众什么都没有说。它们仅仅触动了观众的情感,并且提供了一个让他们宣泄这种情感的语境。相对于触动了观众心弦的广告,那些试图向观众传递信息的广告怎么都要逊色一些。”^④而对于这一点,诉诸理性、指向主观表达的表现蒙太奇无法胜任,只能采用诉诸感性、具有戏剧性的叙事蒙太奇。

① [德]齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性》,中国电影出版社1981年版,第88页。

② 李幼蒸:《当代西方电影美学思想》,中国社会科学出版社1986年版,第102页。

③ 潘知常:《讲“好故事”与讲好“故事”(上)——从电视叙事看电视节目的策划》,载《东方论坛》2006年第6期。

④ [美]布莱恩·麦克奈尔:《政治传播学引论》,新华出版社2005年版,第102页。

三、故事叙述应是微电影概念的核心

2010年以来,随着“微电影”这个新名词一夜之间家喻户晓,对微电影的认知也出现了许多争议与质疑。

有人质疑这个名词的科学性,认为它是一个“不靠谱的概念”^①;有人强调微电影的低端、粗劣,与电影其实是两回事,甚至认为“微电影是对电影的一种侮辱。电影是高端的,它的艺术手段与表现手法都是微电影不可比拟的”^②。有人认为微电影“生于恶搞”,而现在作为一种广告产品,又因为“受制于广告商定制,在内容和产品之间,导演常常没有决定权,最终牺牲的还是微电影的品质”^③。这种单一的盈利模式又会导致微电影必将“死于广告”。

以上的争议和质疑表明,社会上对于微电影的基本概念、身世和身份等,还缺乏一个基本明确的认知,需要影视研究领域给予其认真的关注和探讨。如果不能对微电影的基本概念、身世和身份有个清醒的认识,那么对它的未来发展的判断也必将出现偏差。本文的上述分析,就是将微电影的兴起放置在“影像说服话语流变”的视角下进行考察,这可以让人们对微电影的本质、身世和未来产生新的认知。

在实践领域,微电影概念与微视频等常常被混用,如果不对微电影的概念做出本质的界定,那么,既是理论的缺位,又会导致实践的迷茫。本文的观点是,判断一部微型影视作品是不是微电影,应首先看它是不是以叙事蒙太奇方式叙述了一个故事。也就是说,不管对微电影的概念表述再多样,恐怕都不可能少了一个核心元素,那就是对故事情节的表现和叙述。微电影最根本的特点不在于碎片化传播和短时播放,而在于它叙事策略的转向:从表现蒙太奇向叙事蒙太奇的转换。微电影可以说是一种小型的影像说服的叙事艺术。这应该是关于微电影的本质的一个基本定义。这个定义可以把微电影与微视频分开,同时也与一些没有故事性的宣传片、广告片、MV等分开,从而建立起自己的本体性确立框架。至于所谓“微时长”、“微投资”、“微周期”等描述,则只能算是关于微电影概念的外延式表述。因此,微电影作为一种影像说服的叙事艺术,其在相对短的时间内,要想迅速吸引受众的注意力和保持受众的观看兴趣,就必须从叙事策略和话语方式着手。

(杜志红,苏州大学凤凰传媒学院副教授)

① 刘一赐:《五问“微电影”》,载《创新发现志 ideas》, <http://techorange.com/2012/03/05/micro-movie>。

② 苏州大学凤凰传媒学院倪祥保教授讲座《电影新关键词——微、小、大》,2012年4月11日。

③ 陈新焱、周冯灿:《微电影:生于恶搞,死于广告》,载《南方周末》2012年4月2日。

图像时代华语大片“经典改造”的 西方化及其困境

——以近年来西游题材的改编为例

徐 巍

一、本土化借用：图像时代华语大片的资源选择

进入图像时代,一直以来由语言所占据的中心地位终于被图像所取代,语言被图像放逐和驱遣,从文化的中心走向边缘。本雅明在 20 世纪 30 年代就指出,文化正在从传统的膜拜价值向展示价值转变,内蕴和精神诉求不再受到人们的重视,一切都倾向于展示,外观的美成为普遍追求。到了 20 世纪 60 年代,德波则认为:“不能把奇观理解为是视觉世界故意的歪曲,也不能把它理解为是形象的大众传播技术的产物。最好把它看作一种已被现实化和转化为物质王国的世界观——一种被转化为客观力量的世界观。”^①不言而喻,外观成为视觉快感追求的目标,视觉于是成为一个欲望的象征。图像时代的现实世界正在变成一个感官和体验的世界,于是“人们视觉体验的欲望被空前地激发起来,追求不断变化的漂亮外观,强调新奇多变的视觉快感,已成为体验的核心内容。新奇总被更新奇的东西所取代,不断地攫取视觉快感资源又不断地失望,这就是主体内在的心理法则,也是当代社会不断改变其外观的普遍法则”^②。这样,传统的纸媒文化为视觉文化所取代,理性思辨为感官原则所替代,于是大众文化盛行,文化工业迅猛繁荣。而电影生产无疑要满足和实现观众的欲望表达和娱乐需求,经典文本就成为电影生产的重要资源。改编历来是电影、电视剧创作的重要来源。全世界每年生产的影片和电视剧中有相当大的比例来自改编。莎士比亚、雨果、小仲马、狄更斯、奥斯汀、托尔斯泰、海明威、

① [法]居依·德波:《奇观社会》,选自[法]雅克·拉康等:《视觉文化的奇观》,中国人民大学出版社 2005 年版,第 59 页。

② 周宪:《日常生活的“美学化”——文化“视觉转向”的一种解读》,载《哲学研究》2001 年第 10 期。

高尔基等作家的作品都曾经不止一次地被搬上银幕和电视。美国好莱坞电影的霸主地位,更是离不开一大批小说家的支撑。他们为好莱坞电影提供了一个个经典故事,创造出一系列的经典形象。一般来说,经典文本都有脍炙人口、耳熟能详的特点,其在大众中通常都具有极高的知名度,如中国古代的四大名著等,这就为电影的先期投入和后期宣传打下了坚实的基础,极为有利于电影的传播。

另一方面,电影业又是一个高风险的行业,一部影片投资的失败就可以使一家电影公司倒闭,这样的例子不胜枚举。1996年周晓文导演的《秦颂》亏损了4000万元,直接导致了陈颂涛的大洋影视公司的破产倒闭。1997年谢晋导演的《鸦片战争》直接亏损了8000万元,陈凯歌导演的《荆轲刺秦王》和《风月》分别亏损了6000万元和3700万元,此外,姜文导演、主演的几部电影也亏损极大,《天地英雄》亏了5000万元,《鬼子来了》亏了3000万元,《大太监李莲英》和《阳光灿烂的日子》分别亏了1000万元。即便是这些成名的导演和演员也不能保证影片投资的成功,电影投资的高风险可见一斑。尤其是新世纪以来,随着张艺谋《英雄》的问世,华语大片开始占据市场。它们的投资往往巨大,动辄上亿元,甚至是好几亿,如《英雄》的投资就达到了3000万美元。这样,在选择拍摄题材时,投资方往往会将其目光投射到经典文本上来。因为经典文本经过长期的流传,已经为大众所认可和接受,甚至融入了整个民族文化的集体无意识中,其知名度和市场号召力都很大,它避免了一个新文本被大众接受的可能风险,也就大大降低了影片投资的整体风险。近年来许多华语大片将目光对准了西游题材就很能说明问题。

其实,在中国电影的发展过程中,一直离不开西游题材作品。20世纪20年代至今,取材于《西游记》的中国电影已经超过了25部。无论票房还是影响力都在中国电影史上占有重要地位。早年的票房数据现已无从查考,仅就近两年上映的西游题材的电影来看,其票房总额就已超过30亿元。在影响力上,1995年的《大话西游》系列,成为解构经典的典范之作,也使得周星驰一跃而成为一线巨星,更是捧红了朱茵、莫文蔚等女星。2013年,周星驰又以导演的身份再次“触电”西游题材,推出了令人期待的《西游·降魔篇》,更使得这一电影题材如日中天。此外,被奉为国产动画片经典的万籁鸣拍摄的《大闹天宫》也被重新加工成3D版。2014年春节,由星皓电影公司投拍的3D大片《大闹天宫》终于与观众见面了。该片耗时四年,投资达到了创纪录的4.2亿元,加之甄子丹、周润发、郭富城、陈慧琳、梁咏琪等近20位明星大腕的加盟,终使该片备受关注。可见,在丰厚的商业利益面前,图像时代的华语电影进一步将其目光聚焦于中国传统经典文本。这种对本土化资源的利用是否有利于经典的再造?其遵循了怎样的新的改编策略?这一策略是否有利于中国电影的全球化传播?这些问题无疑值得我们探究。

二、西方化改造：图像时代华语大片经典改造的倾向

进入新世纪,随着中国加入 WTO,好莱坞引进大片数量的不断增加,国产电影经过多年的持续低迷后,开始了由计划体制向市场体制的艰难转型。于是华语电影从策划、拍摄、制作到最后的营销都开始全方位地学习和借鉴好莱坞模式,试图不断引进美国电影业已然成熟的市场机制和好莱坞“电影王国”持续若干年、不断积累的丰富经验。于是我们的华语电影开始出现了大片化、奇观化和商业化的狂潮,一时之间,大片云集。而这些大片在故事讲述和情节安排上也不断向西方电影和好莱坞模式靠拢。如陈凯歌的《无极》借用了西方的神话模式,试图讲述的是一个关于爱和命运的故事,探讨心灵救赎的问题,却被网友解构为“一个馒头引发的血案”。冯小刚的《夜宴》则借用了《哈姆雷特》的故事情节,将其移植到中国的历史语境中,但却失去了那种震慑灵魂的“哈姆雷特之问”,更失去了西方经典所原有的悲剧力量。吴宇森的《赤壁》受到了西方战争史诗(如《特洛伊》等)的影响,放弃了《三国演义》中赤壁大战复杂而多层面的历史背景,只是将战争起因归结为争夺女人,将曹操的失败归结为“一杯茶和一阵风”。这一西方式的改造浪费了影片斥巨资所打造的全景式的战争场面,给人一种头重脚轻之感。而陈凯歌执导的《赵氏孤儿》则通过对中国传统舍生取义的质疑,将程婴献子改造成了一种阴差阳错的无奈,用西方的理性和仁爱取代了东方的复仇和忠义,大大削弱了原著的悲剧力量。我们不难看出,新世纪这一轮华语大片对中国经典文本的改造大多是以西方文化作为参照系的。于是,越来越多的华语大片在影片的情节处理上不免呈现出西方化的倾向,往往致使这些传统经典文本变得面目全非,残缺不全,自相矛盾。近年来不断被华语大片挖掘的西游题材就鲜明地体现了这一倾向。

1. 故事主题和内核的西方式置换

在郑保瑞执导的《大闹天宫》中,故事的主题和内核发生了明显的置换。影片引入了西方的神话体系,将影片的主要矛盾设计为神界与魔界的对抗,而这与中国的神话体系是有着较大差别的。《西游记》中的天庭享有至高无上的、不可动摇的地位和权力,具有本源的正义性和合法性。妖魔鬼怪的终极目标即是得道成仙,最终可以位列仙班,长生不老。而西方的神魔世界本就源于同一家族内部关于统治权的争夺。宙斯的父亲克洛诺斯推翻自己的父亲乌拉诺斯才得到众神之王的王位,而宙斯又是推翻了自己父亲而成为新的众神之王,并且建立了新的统治秩序,其十二主神也都与宙斯有着紧密的血缘关系。可见古希腊神话体系是以家庭为单位组建的,诸神基本有一个繁衍的家族体系。而中国古代神话是以社会为单位组建的,神仙与玉帝之间大多并不存在亲属关系,是人间统治秩序的隐射。同时由于

中国神话体系受到儒、释、道三教的影响,各成体系,又相互交叉,像观音、如来、菩提老祖等,他们基本上享有与天宫并列的独立地位。但妖魔鬼怪并不是可以和天宫并列的一种势力。而《大闹天宫》的情节主线却发生了重大的改变,由孙悟空与天庭对抗的故事,变成了牛魔王代表的魔界与玉帝代表的神界对抗的故事。于是一直为读者津津乐道的孙悟空大闹天宫的故事,被置换成牛魔王的“大闹天宫”。影片中的主要矛盾冲突是以玉帝为首的神界和以牛魔王为首的魔族之间为了统治权的争夺。魔族失败被贬,不断积蓄力量,试图再举反旗。而孙悟空则成了影片的配角,只是牛魔王拉拢和利用的一股势力,是牛魔王实现自己阴谋的一枚棋子。这一情节主线的改动彻底颠覆了原著的情节和故事脉络。虽然电影不可避免地依然用了最多的镜头讲述孙悟空的故事,却反而造成了情节线索混乱,主次不分的局面,无疑会给熟悉《西游记》故事的观众造成极大的不适感。

而在周星驰执导的《西游·降魔篇》中,影片主人公的身份被设计为驱魔人,陈玄奘、段小姐、天残脚、空虚公子等,都是以驱魔人的身份出现。而驱魔人这一概念完全来自于西方。美国曾在1973年拍过一部名为《驱魔人》(*The Exorcist*)的恐怖片,改编自1971年威廉·彼得·布雷迪的同名小说。描述了一个被恶灵附身的小女孩,她的母亲试过各种方法来治疗她,但都无效,最后只好请牧师来为她举行驱魔仪式的故事。该片大获成功,最终在北美收获了超过两亿美元的票房。在该片成功后,剽窃电影和驱魔人授权的续集开始出现,同时更激发了世界范围内一系列的与此相关的电影的出现。驱魔人的形象在西方世界里是非常为人所熟悉的。而近年来在中国的网络文学中也出现的一些驱魔人小说,显然更多地受到了西方的影响。可见,《西游·降魔篇》的这一设计就是为了适应西方观众和当今深受西方文化影响的中国青年人的。

2. 影片伦理和价值观的西方式认同

近年来,由于受到好莱坞大片的不断冲击,中国电影走出去的呼声也日益高涨,华语大片也试图打入国外电影市场,参与电影工业的全球化竞争。于是众多的华语大片在影片伦理和价值观上出现了西方式的认同,这在近年来的西游题材影片中也表现得比较明显。如“大闹天宫”的情节本是小说《西游记》中最为精彩的华章。孙悟空受日月天地精华之孕育,又得世外高仙菩提老祖的教化,习得一身本领,于是才有了龙宫借宝,冥府勾销生死簿的壮举,他的理想无非是在花果山过着自由自在、无拘无束、无人欺负的快活日子。然而以玉帝为首的天庭先是将其诓骗至天宫,封他一个弼马温的小官,试图加以管束。孙悟空获悉真相,反下天庭后,天庭又试图武力收服,结果失败。于是天庭又采取怀柔政策,承认孙悟空“齐天大圣”的封号。后嫌他整日到处游荡,又给他了管理蟠桃园的工作,但实际上并没把他当回事,由此才进一步引起了孙悟空大闹蟠桃会,偷吃仙丹,返回花果山等一系列行

为。矛盾全面激化,天庭集全部力量要剿灭花果山。因寡不敌众,孙悟空被抓获。然而天庭却无法将其处死,历经太上老君八卦炉的磨练后,孙悟空更是练就火眼金睛,勇不可挡,将整个天宫搅得天翻地覆,誓要推翻玉帝的统治。直至最终不敌佛祖如来,被压在五指山下。“大闹天宫”确是小说《西游记》中最具颠覆性的一部分,它以神怪故事为喻指,表达了反抗传统体制与社会的一种诉求。高高在上的玉皇大帝和天庭所具有的无可动摇的神圣性,在孙悟空的反抗下,摇摇欲坠,权威扫地,甚至被孙悟空喊出了“皇帝轮流做,明年到我家”的口号。这样的反抗精神在古代中国的文化史上是不多见的,由此也可看出中国民间下层民众的精神风貌和反抗精神。孙悟空这一天不怕、地不怕的英雄形象获得了一代代人们的喜爱。

然而这样的反抗精神在郑保瑞的《大闹天宫》中却荡然无存。影片在开始就设定了神界的合法性和魔族的非法性。自盘古开天地以来,神界一直肩负着维持天地安定的重任,掌握着神、魔、人三界的平衡,魔界不甘心居于神界之下,一直以来不惜一切代价也要夺得掌管三界的大权。影片开头牛魔王夺权失败,玉帝在妹妹铁扇公主的求情下,将魔族贬至火焰山。但牛魔王抢夺权力的欲念愈演愈烈,于是孙悟空成为牛魔王利用的对象,加之二郎神也被策反,于是整个故事就演变为坏人谋划阴谋,小人从旁挑拨,孙悟空被利用,直至铸成大错,结尾天宫被毁坏,孙悟空试图修复不成,转问玉帝修复的时间,被告知大概需要几百年。影片通过这样的情节设计,传达出一种各安天命、和谐生活的价值追求。孙悟空如果不被欺骗,不被恶势力所利用,就不会导致完美的天宫被毁灭。是欲望和阴谋打破了天地秩序的稳定和谐,而建设远远要比破坏困难和漫长得多。这样的伦理诉求终使影片《大闹天宫》失去了夺人心魄的艺术魅力,使孙悟空的“大闹天宫”失去了令人感奋的精神力量。

同样,在《西游·降魔篇》的价值取舍中,西方式的市场逻辑超越了中国传统的道德逻辑。在中国传统的神怪世界里,通常是由神仙(道士)或佛(高僧)来完成收服妖怪的任务的,这才有“魔高一尺,道高一丈”的说法。而他们降妖除魔的动机是为了普度众生,带有中华文化中强烈的道德崇高感和正义性。而在《西游·降魔篇》中,这些驱魔人收服妖怪的动机则来自酬金的吸引,妖怪越厉害,则收服后所获得的酬金就越多,因此影片中甚至出现几个驱魔人(降魔师、天残脚、空虚公子)为争抢妖怪而发生冲突的情节。在这里,市场逻辑超越了传统的道德逻辑,利益成为这些驱魔人的行为动机。这样的情节设计完全符合西方世界的行为规则和市场经济的通行逻辑,而与中国传统的伦理价值观则相去甚远。

3. 西方电影元素的植入

除了前文提到的西方神魔体系的借用外,近年来的华语大片往往喜欢在影片中直接植入西方的电影元素,这些电影形象和元素的植入使华语大片呈现出一种

暧昧不清的面貌。如《大闹天宫》中就有许多借自西方电影的形象。影片中魔族女巫形象的设计,面部为一团火球,类似于《指环王》中的魔眼形象。而孙悟空和牛魔王在天宫的最后决斗中各自以原型现身,孙悟空的原型是西方观众耳熟能详的金刚形象,牛魔王最后的原型则是《指环王》中的炎魔形象,等等。

《西游·降魔篇》中妖怪形象的设计也大多呈现为西方观众所易于接受的视觉形象。如沙僧的原型是一条食人鱼,猪妖猪刚鬣的原型就是一头凶猛的、淌口水的黑毛大野猪,孙悟空的原型则是极为血腥暴力的大猩猩。这些都与内地电视剧版中沙和尚、猪八戒和孙悟空的形象相去甚远,与一直以来中国人对这些形象的想象反差极大。影片更多突出的是这些妖怪的妖性和野性,这也更易于为西方观众所接受,难怪很多中国观众把《西游·降魔篇》当作恐怖片来看,尤其是结尾孙悟空的金刚形象也许是周星驰在向电影《金刚》致敬。这些西式元素的加入和改造都为华语视觉大片的全球化做出了一定的尝试,但只是直接拿来,毫无转化的借用,多少让人看出华语大片制作者们创造力、想象力匮乏的问题。正如韦勒克所认为的那样,“艺术品绝不仅仅是来源和影响的总和:它们是一个个整体,从别处获得的原材料在整体中不再是外来的死东西,而是已同化于一个新结构之中了。”^①这或许正中华语大片移植和改造的要害。

三、经典之再造:图像时代华语大片经典改造的困境

毫无疑问,身处全球化的今天,面对图像时代,华语大片做出了诸多有益的尝试。选取中国传统经典文本,进行了许多西方式的改造,为中国电影走向世界积累了一定的经验。然而这样西方式的改造策略是否能够延续和再造经典?是否能带来华语电影在全球的成功传播?是否在迎合西方观众时,依然能够受到本土观众的欢迎?事实上,尽管《大闹天宫》票房喜人,但国内观众并不认可,豆瓣电影只给出了4.2的低分,而且普遍评价甚低。此前的诸多大片也往往是赚了票房而失了口碑。我们不难看出,这一经典改造的策略使华语大片陷入了新的困境。这一困境恰恰是我们当下社会文化现实的表征。一方面,中国人一直对自己的悠久历史和灿烂文化引以为荣,也确实产生了大量的经典作品,大众对其非常熟悉。然而电影工业又是由西方而来的“舶来品”,西方的技术革新和艺术创新一次次地将电影制作和创作推向新的境地,而中国电影生产正是在这种对西方的不断学习和借鉴中发展壮大的。加之近代中国的全面落后与被动挨打,以西方为师,文化上的自卑又使中国电影从制作、营销到最终的评价都唯西方马首是瞻。多年来,中国电影理论

^① 韦勒克:《比较文学的危机》,选自《批评的诸种概念》,四川文艺出版社1988年版。

界对西方电影理论的不断推崇和译介,中国电影人的奥斯卡情结都是这一倾向的具体表征。

事实上,新时期以后,随着“第五代”导演作品的被接受,中国电影开始登上世界电影的舞台,并在国际电影节中屡有斩获,取得了不错的成绩。如《红高粱》和《图雅的婚事》曾获得柏林电影节金熊奖,《秋菊打官司》和《色·戒》曾获得威尼斯电影节金狮奖,《霸王别姬》曾获得戛纳电影节金棕榈奖,《芙蓉镇》也获得过东京电影节大奖,等等。这些电影的成功无疑说明了中国电影走向世界,依靠的不是对西方电影和西方文化的表面模仿,而恰恰是其浓郁的中国故事、东方风情和中华文化的魅力,深深地打动和吸引着来自不同文化的接受者。所以,“纵观这些同时具有民族性和世界性的电影作品,他们的成功源于这些影片都是基于中国乡土的文化意识进行叙事,彰显着我国独特的民族精神,蕴含着丰富的人文内涵,引发了中国观众与国外观众对追求生命意识的共鸣,使中国特有的民族文化被世界所了解和接受”^①。

虽然好莱坞电影引领潮流,在当今世界电影工业中占据着突出的地位。但许多国家的民族电影依然有着自己独特的创作理念和生存空间,甚至还可以与好莱坞分庭抗礼,各展所长。一直以来,印度电影就坚持自己的民族个性,立足于印度文化的电影就以其现实主义和人道主义传统,尤其是其民族歌舞,而享誉世界。时至今日,宝莱坞始终作为好莱坞的他者而存在,具有强大而旺盛的生命力,好莱坞在印度电影市场中只能占到6%左右的票房,足见印度电影自身的魅力。在竞争日益激烈的世界影坛,印度之所以成为亚洲重要的电影王国,重中之重即在于印度的编导们抓住和发扬了本民族特有的文化类型——歌舞,通过歌舞片来展示自己独特的文化,使其成为世界影坛长盛不衰的类型片之一。反之,如果印度电影放弃自身所长,一味地模仿好莱坞,其结果可想而知。近些年崛起的伊朗电影也是如此,“伊朗本土电影有着其独到之处,电影语言简洁、细腻、朴实、富含人情、充满关爱。从物质领域升华到精神层面,揭示灵魂与真主、天与地的关系,突出本民族的信仰并使其发挥到无限的空间”^②。2012年奥斯卡最佳外语片奖就颁给了伊朗电影《一次别离》,正如国外媒体对《一次别离》的评价那样,“影片充满了娴熟的掌控力,每个剧情转折都让人紧张得屏住呼吸”。《一次别离》除了获奖外,更重要的是为伊朗电影赢得了世人关注的目光,它以质朴的影片风格和真诚的人性描写,传达了伊朗的民族精神,也揭示了在那块土地上生存的人们生活状态,通过展示浓郁特色的本土文化,将超越本土文化的人文诉求推向了全世界。而同年与之竞争的张艺谋

① 张伟华、范一峰:《关于中国民族电影艺术的人文思考》,载《大家》2012年第4期。

② 朱靖江:《伊朗电影为什么这么火》,载《中国新闻周刊》2011年第2期。

的投资巨大的《金陵十三钗》走的却是一条好莱坞式的路径。“首先它是国际化的制作,不光有克里斯蒂安·贝尔的加盟,这部电影还融合了26个国家顶尖艺术家的创作;其次是题材,这是个现代的故事,救赎的主题让西方观众更容易接受;再加上好莱坞的包装,像它的北美预告片请来美国的公司剪辑,还有北美版海报也请到《阿凡达》海报的制作公司负责制作——一切都向好莱坞看齐。”^①即便如此,好莱坞化的《金陵十三钗》最终却铩羽而归,遭遇了美国媒体的集体冷遇,其根源就在于缺乏真正有深度的人文关怀和本土文化的展示。而事实上,中国香港电影在20世纪的辉煌也并不是来自于对好莱坞电影的亦步亦趋,相反它恰恰走出了一条迥异于好莱坞的创新之路。其武打片、警匪片等类型模式不仅享誉世界,甚至还引起了好莱坞的学习和追捧。“从欧洲的意大利、英国、法国到亚洲的印度、韩国、日本、泰国,这些本土电影有竞争力的国家,大多更多地依赖本土文化、轻喜剧风格、爱情题材、都市生活来与好莱坞的大制作抗衡,成绩的确都不错,出现了许多票房黑马。也包括这两年中国台湾地区的《海角七号》和《那些年,我们一起追的女孩》以及大陆的《失恋33天》和《将爱情进行到底》等,都是这样的例子。以小博大,以本土性对抗全球性,以接地气替代高技术,效果都不错。”^②这些无疑都说明了,华语大片要想走向世界,参与全球竞争,重要的不是对本土文化的西方式改造,而是发挥本土文化中经典的魅力,进一步挖掘人类共通的人文诉求。

结语:图像时代华语电影经典改编的未来

图像时代,在经典文本的处理上,与华语大片名为改编实为改造的做法不同,好莱坞一直极为重视对经典文本原著精神的忠实。如由英国作家托尔金的著作《魔戒》改编的《指环王》三部曲就极为成功,不仅包揽了奥斯卡大奖,而且全球票房高达29亿美元。《魔戒》的改编虽然也根据电影的容量等因素对原小说进行了一定的删减,但是基本保留了原小说的情节主线和精神风貌,只是通过高科技影像技术复现了原本只是小说中想象和虚构的空间,而这更利于对小说的视觉呈现。美国影评人杰克·凯利就指出,“《指环王》系列电影最成功之处,在于它根植于原著史诗般的故事”,“《指环王》在成功创造了一个不存在的唯美的魔幻世界,成功表现了原著精神实质和满足导演表现欲望的同时,又以其精良的制作俘获了观众的心”^③。而这种忠实于原著的做法,不仅没有因为东西方文化的巨大差异而失去东

① 王正昱:《欧洲三大电影节不及一个奥斯卡》,载《羊城晚报》2011年12月26日。

② 王中磊、尹鸿:《对话——以“本土化”应对“全球化”》,载《当代电影》2012年第5期。

③ 张婷婷:《西游题材影视剧在国内有卖点,想输出难成功》,载《法制晚报》2014年2月19日。

方观众,反而因为电影的如实表达,使更多的东方观众产生阅读原著、了解西方魔幻文化的兴趣。同时,《指环王》的成功还在于它将电影的商业性和艺术性进行了近乎完美的结合,导演实现了自己的艺术追求和表达,拍出了自己想要拍的电影,制片方则靠电影获得了丰厚的利润,大家各得其所。反观新世纪以来诸多的华语大片,往往投资巨大,明星众多,影像精美,场面豪华,宣传更是铺天盖地,票房也是节节攀高。然则观众被忽悠到影院后,却往往大呼上当,恶评连连。电影的投资方对此予以漠视,反正票房上去了,利润赚到手了,其他就好像和他们没关系了似的。事实上,电影商业上的成功并不等同于文化上的成功。电影的商业性和艺术性就好像它的两条腿,缺一不可。纵观电影史,经典电影往往能做到二者兼顾,电影的艺术性有利于影片实现其商业利润,而市场的大卖也往往有利于影片的传播,进而实现其艺术价值。

另一方面,图像时代,随着电影技术的不断更新,日新月异,《阿凡达》等大片将3D影像推广到了全世界,于是电影制作中出现了技术主导的倾向。华语大片也纷纷打出了3D制作的高科技旗帜,试图以此来吸引观众,占领票房。但是,“印度、日本、中国、英国、法国,这些地方在已经完全向好莱坞打开市场的状况下,依然强有力地成为本土市场的占有者,所有拿到票房冠军的……全都不是靠电影工业、制作、技术来取胜的”^①。技术只是手段,好的故事、好的叙事才是一部影片真正的灵魂。所以,不管借助了怎样的高科技手段,故事苍白,叙事混乱,照样会受到观众的冷遇。尤其在经典的改编过程中,片面强调影像的华丽,而忽视了对原著精神的把握,甚至对经典故事随意改造,都不免留下许多硬伤。因为经典文本历经长时间的流传,其故事、人物等都相对稳定,逻辑性和艺术性也都比较强,受众们对其的认可度也比较高。而电影一旦要做出大的改动,一定要慎之又慎,否则不免贻笑大方。

总之,图像时代华语大片的改编依然要尊重经典,尊重中国文化自身的特点,否则名为走全球化的策略,实则将自己推入了虚无化的困境,不仅无益于华语电影的国际推广,反而可能遭致西方观众的冷遇和漠视。所以这种困境的摆脱需要华语电影的制作者们立足中华文化之根,回归艺术创新之源,有节制地利用好电影的最新技术,实现语图和谐,才能真正使传统经典不断在当代熠熠生辉。

(徐巍,上海财经大学副教授)

^① 王中磊、尹鸿:《对话——以“本土化”应对“全球化”》,载《当代电影》2012年第5期。

消费社会学视域中的动漫景观解析

丁文霞

法国社会学家德波把当今商业社会描述为“景观社会”，他认为，在现代生产条件无所不在的社会，生活本身展现为景观的庞大堆聚。直接存在的一切全都转化为一个表象。^① 当代美国社会学家丹尼尔·贝尔观察西方社会文化后得出这样的结论：当代文化正在变成一种视觉文化，而不是一种印刷文化……目前居“统治”地位的是视觉观念。声音和景象，尤其是后者，组织了美学，统率了观众。在一个大众社会里，这几乎是不可避免的。贝尔进一步分析当代社会被视觉文化主宰的原因：其一，现代世界是一个城市世界。大城市生活和限定刺激与社交能力的方式，为人们看见和想看见（不是读到和听见）事物提供了大量优越的机会。其二，就是当代倾向的性质，它包括渴望行动（与观照相反）、追求新奇、贪图轰动。^② 当代景观社会中，动漫景观成为重要的组成部分，下面就论述一下动漫景观在社会各个层面的展现，消费社会下动漫景观的商业价值，以及在消费社会下动漫景观的传播功能。

一、景观社会中的动漫景观

有论者指出，无论是西方文化还是中国文化，似乎都有一个越来越明显的发展趋向：视觉符号正在或已经凌越了语言符号转而成为文化的主导形态。^③ 景观文化已经成为全球性话题，当代法国著名哲学家利奥塔认为形象的文化依据快乐原则行事。李安的《少年派的奇幻漂流》将叙事和景观巧妙结合，既满足了人们对故事的期待，也大大满足了受众对视觉快感的追求，因此既赢得了票房又赢得了口碑。

① 参见[法]居伊·德波：《景观社会》，南京大学出版社2006年版，第3页。

② 参见[美]丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，生活·读书·新知三联书店1989年版，第156、154页。

③ 参见周宪：《符号政治经济学中的“视觉转向”》，载《文艺研究》2001年第3期。

2014年春节前后火爆荧屏的韩国电视剧《来自星星的你》,更是在男女主角的衣食住行各方面极尽视觉美感,也让制作方和主演在视觉文化大行其道的当下得到丰厚的市场回报。

如果说神话是远古人类看待自身和自然的方式,动漫从某种意义上则是人类文化心理的现代性表现方式,通过夸张和变形赋予一切事物以人类活动的方式。动漫形象作为当代视觉文化一种人造景观,作为虚拟视觉形态,是当代视觉文化不可或缺的重要组成部分,动漫产业本质上是形象产业,也是视觉产业。动漫文化已经在人们的衣食住行等各方面都有所体现,动漫形象在各个领域构成一道道亮丽的动漫景观,已是不争的事实。大嘴猴(Paul Frank)是国际知名品牌,它以色彩缤纷、年轻、可爱、时尚感赢得人们的青睐。目前,大嘴猴已经成为一个全球化的流行品牌,大嘴猴的卡通造型出现在服饰、鞋、内衣、泳装、睡衣、家具、腕表、太阳镜、童装、儿童卡通书和儿童自行车等各种系列产品上。被称为“麦当劳首席快乐官”的虚拟卡通人物麦当劳叔叔是友谊、风趣、祥和的象征,麦当劳叔叔营造的快乐文化使得麦当劳速食连锁店成为小朋友们爱去的地方。日本的动漫文化更是渗透进人们的日常生活中,在日本的便当中,米饭、肉、鱼等会被制作成有趣的卡通人物。经济的快速发展,带动了房地产市场的快速发展,建筑动画行业获得难得的发展机遇。建筑动画有利于受众任意角度浏览建筑物的内外结构、装饰和周围环境,如建筑物周围的景观和配套设施,让客户对该建筑有更直观的认识。交警本来是一个严肃的形象,但路旁栏杆上卡通化的男性交警和女性交警图像给人可爱和亲切的感觉。超级无敌掌门狗已成为英国文化的重要代表,在英国,80%的人都认得它,还因此被英国旅游指南推荐为游客不可不认识的英国人物之一。重大赛事中,动漫形象也参与其中,例如北京2008年奥运会吉祥物福娃,还有南京举办的青奥会的吉祥物砬砬,以雨花石为创意源泉,进行艺术抽象处理,色彩上呼应了南京青奥会徽。砬字谐音乐,又象征劈山开路、在探索中奋勇前行。2010年上海世博会吉祥物海宝,以汉字“人”为核心创意,配以代表生命和活力的海蓝色,蓝色人字的可爱造型让人爱不释手。政治生活领域中也出现了政要的卡通形象,政要的卡通形象传达出政要的亲民姿态,用老百姓易于接受的形式展示政治人物的形象,摆脱政治人物古板生硬的印象,以生动的形式让政要的政治主张更易被公众理解和接纳,利于营造一种宽松活泼的政治氛围。

动漫形象作为典型的象征性符号,因为其虚拟性特征,创作者可以在其身上投射某些品质,而这些品质在现实形象中很难得到,动漫可以充分发挥其“无中生有”的特点,靠创作者的想象力表现出来,得到受众的认同。2005年,浙江大学数字娱乐研究中心在北京、上海、广州、杭州和成都五个城市中进行“最喜欢的动漫形象”调查,排名前十位的是:柯南、哆啦A梦、蜡笔小新、樱木花道、樱桃小丸子、孙悟空、

漩涡鸣人、老鼠杰瑞、加菲猫、流川枫。排名首位的动画形象柯南拥有旺盛的人气,柯南的创作者青山刚昌的家乡大荣市已经成了一座“柯南”的城市,到处都是“柯南侦探屋”,街道的井盖上都铸有柯南的头像。2008年3月19日,日本动画形象哆啦A梦得到外务省确认,成为日本首任动漫文化的形象大使。法新社评论说,哆啦A梦可能是日本外交使团中最受观众欢迎的一位大使,虽然它的耳朵早已被机器鼠咬掉。^① 成立于1999年,总部位于上海,经营休闲食品的来伊份采用了“直营连锁专卖店”的发展模式进行市场开拓,消费者不难发现,上海、浙江、江苏、安徽、湖北等地区的专卖店店面都有醒目的动漫Logo,来伊份可爱的卡通形象的设计让人馋涎欲滴,充分体现出现代社会商品交易中的符号功能和价值。

二、消费社会与动漫景观

消费社会中,人们不再满足于衣食住行等物质性目标的追求,而转向娱乐等大量非本真的需要,人们通过消费来建构自己。在一个被形象符号主宰的现代社会里,人们不是购买生活必需品,而是购买符号告诉人们应该购买的东西。鲍德里亚认为,消费就是符号交换,就是消费符号,这在以动漫为形象的消费群里更是如此,人们购买各种动漫衍生品,都是因为动漫形象背后的意义投射。动漫形象大都表现为酷、可爱、反潮流等特质,为消费者所偏爱。动漫角色米老鼠的形象为圆形构造,圆形象征快乐、美好,围绕米老鼠,迪斯尼公司编出的故事塑造了一个快乐、随和、乐观、勤劳、勇敢的可爱小老鼠的形象,印有米老鼠形象符号的各类东西,其商品价格远远高于其他同类商品。通过动画形象米老鼠的贴牌生产挽救了濒临破产的索尔·沃特伯里公司,拯救了几近破产的莱昂内尔公司,在美国经济大萧条最艰难的1934年,迪斯尼的广告却增加收入三百多万美元。^② 根据福布斯每年公布的“虚拟明星富豪榜”,2005年占据富豪榜榜首的是“米老鼠和他的朋友们”,一年内由米老鼠形象产生的利润总计高达58亿美元。^③ 以米老鼠起家的迪斯尼公司,拥有众多的动漫形象,沃尔特·迪斯尼正是利用这种独有的优势,1955年,在洛杉矶建成了全球第一个迪斯尼乐园。迄今为止,迪斯尼公司已经在全球各地建立了11个迪斯尼乐园,迪斯尼乐园成为以动漫景观为主体的人造景观最成功的模式。2000年,迪斯尼公司的营业收入高达150亿美元。同时,迪斯尼公司在动画电影、主题公园、消费产品以及媒体领域构成庞大的动漫景观,公司在2004年第三季度的总收益

① 参见《机器猫出任日本动漫文化大使》, <http://www.sina.com.cn>。

② 参见[美]帕特·威廉姆斯、[美]吉姆·丹尼:《迪斯尼传奇》,李雅芬、黄维益、周峰译,当代中国出版社2006年版,第65页。

③ 参见吴学安:《寻找属于中国的动漫形象》,载《中国文化报》2006年10月11日。

为74.7亿美元,比2003年同期增加了20%。^① 迪斯尼公司在营销过程中,突出迪斯尼品牌的意义性消费,着力挖掘其品牌背后的文化内涵。

景观社会中形象即商品,变形金刚、芭比娃娃、流氓兔等都是人为设计出来的动漫景观,它们带来了源源不断的财富。动漫形象之所以被消费,跟社会时尚息息相关,时尚是当代社会重要的文化现象。“从文化传播学角度看,时尚是在视觉条件下的一种意义传递行为,是人通过物的占有转向意义再生产的过程。一个人之所以会有对时尚的追求和冲动,说穿了就是想要拥有一种有意义的视觉符号,并将这种意义显示给别人看。时尚一方面通过普遍化和统合而获得某种群体性的归属感,进而产生一种逃避社会责任的安全感;另一方面,时尚又通过将自己与非时尚的人区分开来,进而使得自己的个性和自由获得某种表现。”^②变形金刚的变形和力量吸引了众多儿童,芭比娃娃经典的美式微笑被赋予美国社会文化价值观和意识形态,即“梦想”和“自由”等文化内涵,儿童在拥有她的同时,也拥有了被生产出来的意义。流氓兔之父金在仁先生对于流氓兔的流行有自己的看法,“在我们固有的观念中,兔子是很单纯可爱的动物,一直扮演着受欺负的弱者角色。但 MashiMaro 打破了这种观念,而且 MashiMaro 出格的行为,符合人们内心的反抗意识,能让人们从中得到代理满足和快感”^③。20世纪60年代以来产生的反主流文化主义者,反对传统价值和既定的观念,展现自我,崇尚个性和创造力,反叛以中产阶级为代表的平庸生活方式,正是在反主流的时尚文化潮流中,流氓兔得到更多成人消费者的青睐。2004年7月14日至16日,韩国举办“2004 汉城卡通形象展”,韩国文化观光部、文化产业振兴院希望通过开发卡通形象的商业价值使其成为韩国文化产业中的重要组成部分,流氓兔在系列 Flash 动画短片效应下,赢得了众多的粉丝,创造了1200亿韩元的商业价值。

消费社会中的景观展示刺激消费,消费者看似主动购买其实质为被动接受者,接受了创造者创造出来的意义,即商品的符号性,如人们购买流氓兔的衍生产品,某种意义上是为流氓兔反叛和特立独行的个性所吸引,与其说人们在消费商品,不如说是在消费景观价值。HelloKitty 的形象出现在约2.2万种产品上,畅销40多个国家,成为最具市场价值的猫。她的设计者山口由子说:HelloKitty 的设计中没有嘴,因此她可以说是完全没有表情的,正因为她自己没有表情,你在任何时候的任何情绪都可以完全灌输到 HelloKitty 身上,不管你觉得开心幸福还是伤心失望,HelloKitty 的表情都能配合你的心情。因此,HelloKitty 成了很多人精神上的支持。^④

① 参见殷俊、谭玲编著:《动漫产业》(第二版),四川大学出版社2009年版,第86页。

② 周宪:《从视觉文化观点看时尚》,载《学术研究》2005年第4期。

③ 顾晓鸣、李叙编著:《流氓兔——动漫时尚的文化解读》,二十一世纪出版社2002年版,第13页。

④ 参见淮辉:《走在酷的边缘——向日本动漫朝圣!》,载《南方都市报》2004年10月26日。

正是设计者深知现代孤独个体需要抱慰的情感心理,HelloKitty 才能拥有如此众多的女性拥趸。

三、消费传播与动漫景观

在丰富多元的景观世界里,受众必然会选择以视觉快感为重心的方式,网络受众亦是。“网络媒介的产生标志着一个全新的虚拟视觉传播时代的到来。网络无论从形式还是特征上较之传统媒体都不同,它是一种超文本传播,它以剪接拼贴、快速切换为手段,使时间的长度急剧缩短,而将空间范围无限地扩大,使当代网络文化完全变成了视觉文化。”^①互联网时代,随着影像技术的日益发达,人类的视觉空间被大大拓展,也加剧了网民对图像的依赖,而动漫形象因为其轻松、有趣、萌的特点更被青睐,也成为网民无法逃避的符号情境,因此形成了丰富多彩的网络动漫景观,如 QQ 企鹅、兔斯基、阿狸等成为深入人心的动漫形象。据《第 24 次中国互联网络发展状况统计报告》发布,截至 2009 年 6 月 30 日,中国网民规模达到 3.38 亿人,普及率达到 25.5%。^②2010 年是我国新媒体迅速发展的一年,随着 3G 技术的日臻成熟,网民激增,由于网络技术的进步与成熟,网购已经成为一部分网民购物的主要通道。总部位于安徽芜湖的安徽三只松鼠电子商务有限公司于 2012 年强力推出第一个互联网森林食品品牌三只松鼠,据三只松鼠 CEO 章燎原透露,2012 年 11 月 11 日,上线仅四个多月的三只松鼠旗舰店当日成交额 766 万,一举夺得零食坚果特产类目第一名,并且成功在约定时间内发完近十万笔订单,成为行业一支快速发展的标杆,也再次创造了中国食品电商的奇迹,奠定了三只松鼠在互联网食品品牌的领头羊地位。2013 年天猫“双十一”活动中,创下单日销售额达 3562 万的行业神话,2013 年 12 月 27 日,全网年销售突破三亿元,连续两年蝉联食品电商行业冠军。在品牌林立的电子商务公司里,为何三只松鼠能够脱颖而出?其综合性的产品开发策略和传播策略是其赢得市场的法宝,首先重中之重是保证产品的质量,三只松鼠主打产品是森林食品,产品的绿色环保为其赢得口碑,其良好的售后服务也是赢得顾客忠诚度的另一大原因,注重网络商店的总体形象和服务形象,同时在外观形象上大做文章是其受到网民关注的法宝。三只松鼠将顾客目标群定位于“80 后”和“90 后”,这一人群大多是网络用户,他们的购物方式大多从传统购物方式转换为网络购物,同时“80 后”、“90 后”正是伴随着动画片长大的群体,因此也是

① 张品良:《视觉文化语境下的网络狂欢》,载《江西财经大学学报》2008 年第 6 期。

② 参见《第 24 次中国互联网络发展状况统计报告》(2009),http://www.gov.cn/gzdt/2009-07/16/content_1367208.htm。

乐意接受动漫文化的群体。2014年4月19日至6月22日,100只1:1比例、形态各异的哆啦A梦,携带“愿望实现机”、“竹蜻蜓”、“任意门”、“时光机”等百种秘密道具,在北京朝阳大悦城展览,形成炫目的动漫景观,引发“80后”集体怀旧。正是在此情境下,三只松鼠的品牌动漫化是其赢得“80后”、“90后”网民青睐的不可忽略的原因。以三只松鼠作为其品牌形象,每只松鼠都应和了“80后”、“90后”相应的群体,鼠小美,对应爱美一族,鼠小贱,对应草根一族,鼠小酷,对应扮酷一族,各个群体都有照应。不同于淘宝的“亲文化”,三只松鼠靠卖萌取胜,大力营造萌文化,当客服跟顾客沟通的时候,还会演化成宠物和主人的关系,以卖萌的口吻拉近与顾客的距离。正是贱美酷的三只松鼠动漫符号引导网民注意到三只松鼠公司,恰如道路上醒目的标记,将网民引领到三只松鼠网店。为了让品牌形象深入人心,增加品牌的附加值,三只松鼠公司还制作以三只松鼠为主人公的两分钟系列动画,其目的就是让这三只个性十足的松鼠形象给网民留下更深刻的印象,从而巩固三只松鼠品牌的忠诚度。2014年4月23日,安徽三只松鼠集团全资子公司松鼠萌工厂动漫文化有限公司正式宣告成立,标明三只松鼠在深化其品牌动漫化理念。

美国孩之宝的变形金刚、美泰公司的芭比娃娃,韩国的流氓兔等就是将动画片与玩具、衍生品紧密结合的成功案例。1984年孩之宝公司将已经做好的三集《变形金刚》动画免费提供给各地电视台播出,免费动画片其实就是变形金刚玩具的免费广告,动画片《变形金刚》一经播出,很快达到当时动画片收视率的顶峰,从而使得玩具大卖特卖。美泰公司的王牌产品芭比娃娃在1999年皮克斯公司推出的《玩具总动员2》中占了很大的戏份,剧中一群芭比娃娃出现在玩具展示柜中的一幕,给观众留下深刻的印象。美泰公司尝到了动画宣传带来的甜头,2001年芭比娃娃的第一部独立3D动画长片《芭比公主之胡桃夹子》问世,芭比娃娃的销量随之增长不少。自此,美泰公司每年都推出一到两部芭比娃娃的动画片,这些动画片带来的直接效应使得芭比娃娃的购买率呈增长趋势。不仅如此,美泰公司还涉足电子游戏业市场,芭比娃娃的电子游戏化再一次为美泰公司赢得利润增长点,动画和游戏起到的传播效应使得美泰公司2006年全年净销售额为56.5亿美元,较2005年的51.8亿美元增长了9%。^①

在媒介景观时代,最重要的是要受众看到,人们往往根据看到什么来消费。动画作为制作出来的影像,它也是一种商品,作为一种有强烈视听冲击力的言说符号,人们在影像消费过程中,无形中为影像世界所宰制,在不知不觉中受到了不干预的隐性控制,正是这种催眠行为和刺激力量有效地操纵着人们潜在的消费欲望,

^① 参见李墨谦:《世界玩具经典——公司·历史·大师》,中国传媒大学出版社2010年版,第43页。

在动漫景观的深层无形控制中,人们单向度地默认和顺从。

无论是为品牌制作的动画还是游戏都是品牌的隐形广告,由此我们看到三只松鼠看似新鲜的营销策略在玩具界已经有了成功的先例,只不过两者嫁接的事物有所不同,其背后隐藏的道理如出一辙。但是三只松鼠动画片的故事还不够吸引人,他们需要做的将是在故事创意上下足工夫,吸引更多的人去欣赏他们的隐形品牌广告。同时,也可以借鉴美泰公司的做法,将三只松鼠电子游戏化应该也是一个不错的品牌拓宽渠道。

我们从广告图像的发展历程也可以看出三只松鼠正是顺应了广告的发展趋势。最初是印刷图像以及照片;第二阶段是运动的图像以及影视,尤其是电视广告的出现;第三个阶段是所谓网络虚拟图像广告,即“e-commerce and tele-marketing”。从广告图像的发展逻辑来看,一是图像越来越具有视觉吸引力;二是图像越来越容易接近,进而使消费变得越来越容易;三是广告图像所传递的意义越来越复杂,从简单地介绍商品转向了一种意义结构的建构。^①如LV,在其广告中,不是强调它的奢华,而是开创出一种真正的旅行艺术,强调“未知的诱惑,探索的激情,发现的喜悦”等人生乐趣,让人们在拥有LV的同时,也拥有这样现代的生活理念和生活方式。正如三只松鼠网站的介绍,三只松鼠的标识以三只松鼠扁平化萌版设定为主体,突出企业动漫化,标识整体呈现三角趋势,图形下边缘有圆润的弧度,象征稳固而和谐的发展。小美张开双手,寓意拥抱和爱戴每一位主人;小酷紧握拳头,象征企业拥有强大的团队和力量;小贱手势向上的姿势,象征着企业的青春活力和永不止步、勇往直前的态度。在现代传播学中,注重意义的重构是品牌文化的核心,积极创造品牌文化附加值。动漫形象三只松鼠充分挖掘时尚文化的内涵,更具有生动活泼的传播效应。

喜新厌旧是景观社会的特质,如何一直成为景观社会注意的焦点,延续消费者的关注,将商家引导的需求化为消费者自身的欲望,是所有商家需要做的功课。

同样位于安徽芜湖的方特乐园的动漫形象嘟比嘟妮,相反,在游客中的认同度相当低,无法与迪斯尼乐园的米老鼠相比。美国著名编剧麦基反对电影只创作奇观而无故事:“毫无疑问,这种令人目眩的壮观场面确实能引发马戏团般的兴奋。但是,就像游乐园的过山车一样,其愉悦只是短暂的。因为电影创作的历史已经反复证明,新鲜惊险的感官刺激在风靡一时之后,很快便会沦为明日黄花,受到冷遇。”^②他在电影编剧上精辟的见解同样可以运用到游客游玩方特乐园的感受,可以想见,当上海迪斯尼乐园建成以后,这个有着精彩故事、有着观众熟悉的众多动漫

① 参见周宪:《视觉文化的消费社会学解析》,载《社会学研究》2004年第5期。

② [美]罗伯特·麦基:《故事》,周铁东译,中国电影出版社2001年版,第30页。

明星支撑的乐园会对毗邻的芜湖方特乐园形成致命的威胁。“因为现代旅游也是建立旅游符号标示物的一项工程,它是游客之所以到那一特定的景点去旅游的一个巨大的吸引力。”^①芜湖方特乐园缺的就是“旅游符号标示物”,与此相对照的是,有着生动的故事支撑的动画电影角色为主角建立起来的迪斯尼乐园不缺的就是这个。

处于一个景观宰制的社会,商家如何充分运用景观达到隐性控制,个体如何不受景观的宰制而保持个性,都是有待深入的话题。

(丁文霞,安徽工程大学艺术学院副教授)

^① 彭兆荣:《现代旅游中的符号经济》,载《江西社会科学》2005年第10期。

新媒体时代我国电影产业升级策略^①

阮南燕

随着新媒体时代的来临,数字技术、网络技术和移动技术的突飞猛进,传统的电影艺术也开始悄然变化,出现了数字电影、新媒体电影(微电影)等新的电影形式,尤其是微电影,更借微博、3G手机的热潮,成为各大网站炙手可热的影像新宠,并替代了以往的“新媒体电影”这一概念。2010年,凯迪拉克品牌联手中影集团,拍摄了由吴彦祖主演的广告大片《一触即发》,并首次将此片命名为“微电影”,至此,微电影成为传媒领域最热门词语之一,2010年也被众多媒体称为“微电影元年”。虽然《一触即发》能否被称为首部微电影尚有待商榷,但这部广告大片确实起到了抛砖引玉的效果,不但引发了网络草根一族的微电影创作和传播热潮,也让专业的电影人开始关注微电影、认同微电影并创作微电影。一个明显的事实是,微电影正从广告新宠成为电影界的新宠,众多知名的导演和演员都纷纷试水微电影,微电影的成熟指日可待,新媒体电影的多元化格局即将到来。

电影历来被视为科技与艺术相结合的产物,随着新媒体时代数字技术的全面到来,电影艺术将会呈现出别样的风采。从电影产业的发展来看,微电影可以视为传统电影业面对新技术以及众多新媒体的挑战而做出的一次机制内调整,这种全新的电影艺术形式在电影的本质特性、传播方式、电影形态、电影存在方式以及电影产业的未来发展等诸多方面均呈现出与传统电影不一样的特性。面对新媒体时代的机遇与挑战,我国电影产业的转型升级迫在眉睫。

^① 本文系教育部人文社会科学研究规划基金“新媒体电影产业发展研究”中期成果(项目编号:13YJA760040);浙江省哲学社会科学重点研究基地课题“数字新媒体时代我国电影产业链研究”成果(项目编号:11JDCB02YB)。

一、如火如荼的微电影

(一) 微电影概念界定

新媒体是区别于报纸、杂志、广播、电视等传统媒体而言的新型媒体,利用网络技术、数字技术和移动技术,是通过互联网、无线通信网、有线网络等渠道,利用手机、iPad、电脑、数字电视、车载移动电视、楼宇电视等视频终端,为用户提供信息和娱乐的媒体形态。随着新媒体产业的发展,我国电影产业的发展也开始迈向一个新的台阶,而新媒体电影更是甚嚣尘上、势头强劲。

新媒体电影概念出现已久,但一直未火,学界谈及新媒体电影也极为含糊。直到微电影的出现,新媒体电影为何的困惑才得以解决。虽然微电影只是媒体用语,但却比网络电影、新媒体电影等学术语言更深入人心,并逐渐取而代之,成为网络电影和新媒体电影的代名词。目前学界对微电影的概念界定还未达成一致,但通常涉及微电影的内容模式、制作模式、观看模式、传播媒介以及微电影的“电影”属性等方面。较为大众的概念界定为:运用各种新媒体平台播放,适合在移动状态和短时间休闲状态下观看,具有完整的策划和系统制作体系,具备传统电影的情节、结构、冲突、高潮等电影元素的“微时放映”(30秒—3000秒)、“微制作周期”(1—7天或数周)和“微投资规模”(几千—数千/万元)的视频短片。

自2010年微电影概念出现以来,基本覆盖了以往的新媒体电影,其概念的内涵和外延均呈现出扩大的趋势。狭义的微电影指的是微电影广告,通常被电影人称为“植入了电影元素的广告片”,以凯迪拉克的《一触即发》与《66号公路》、佳能的《Leave Me》、OPPO手机的《Find Me》、益达的《酸甜苦辣》系列以及七喜、宝马等包含故事情节的广告片为代表。这些广告片不同于一般口号式宣讲的广告,通常会以电影模式构建作品,注重故事的叙述、情节结构的起承转合与高潮的设置,相比产品的性能而言,更注重品牌精神和理念的宣传。例如《一触即发》这个广告片,与《偷天换日》里的MINI片段部分较为相似,如果去除最后十秒的广告用语时间,几乎可以视为是一个较为完美的微电影作品。

目前微电影概念的使用基本上是广义的,主要包括三个组成部分:一是微电影广告。这部分作品仅占微电影的小部分。二是有植入广告的微电影。以宁浩的《奇迹世界》《看球记》《这一刻,爱吧!》《爱疯时代》《时间门》等作品为代表。这类微电影类似《手机》《天下无贼》《爱情呼叫转移》《非诚勿扰》《杜拉拉升职记》等影片,在叙述完整的故事情节时植入广告,既不影响故事的合理进程,又能满足赞助商对产品宣传的要求。例如姜文的《看球记》,以父子俩从天津去北京看足球比赛

为基本情节,在整个影片中佳能相机只集中展示了两次,出发前父子俩的拍照和影片高潮部分时儿子高举相机拍摄进球。相机是看球赛的必备品,因此佳能相机作为此片的道具一点不会让观众感觉突兀,两次拍照的场景与情节严丝合缝,尤其是导演对高潮部分的处理,既是情节的高潮,也是情感的高潮,更是产品宣传的高潮,完全实现了电影与广告的共赢。三是传统的电影短片。以肖央的《老男孩》、彭浩翔的《四夜奇谭》、皮三的《泡芙小姐的金鱼缸》、徐峥的《一部佳作的诞生》、陆川的《心·方向》以及各大视频网站和各类公司投拍的视频短片(多为草根导演和演员)《天堂午餐》《小心,我爱你》《爱未央》《相约山楂树》等为代表。这类微电影占据绝大比例,也是微电影的主体部分,越来越多的专业导演和演员均开始关注并投入到此类微电影的创作之中,如优酷的“11度青春系列”、搜狐的“7电影”等。

从微电影概念的发展趋势来看,微电影广告虽然是微电影发轫的始作俑者,但在微电影的作品构成中所占的比例越来越小,已经处于微电影范畴的边缘,随着愈来愈多的专业电影导演和演员加盟微电影行列,微电影将日益成熟,并成为一种独立的新媒体电影形式。

(二) 微缩的影像世界

微电影之所以被称为“微电影”,首先是因为其符合电影艺术的各项特征,它的类型、叙事系统以及镜头、剪辑、后期制作等方面均遵循了电影的基本准则;其次,“微”字的冠名,既顺应了时代的特征,也因其与传统电影相较的独特性恰恰承“微”而来。

1. 热点主题。微电影因篇幅短小而很难像传统电影那样叙述宏大、复杂、多层次的主题,通常在主题设置上均集中于某个能够吸引观众眼球、引发网民讨论的热点事件,或者直逼观众灵魂、撩拨心灵深处的某根琴弦,做到以小见大,以一斑而窥全豹。例如《相约山楂树》,以张艺谋《山楂树之恋》为故事背景,借助网民的“山楂树情结”,以现实中一对“80后”青年男女的爱情与静秋和老三的山楂树之恋形成呼应,唤起了网民心中对美好纯真爱情的吁求。再如《老男孩》,同样勾起了网民对逝去的美好青春和梦想的追怀,因而网络点击率一路飙升,《老男孩》的主题曲红遍大江南北。

2. 精致结构。微电影的情节结构通常为开放式结构,遵循“开端—发展—高潮—结局”的四段法,为了在有限的时间内尽快地展开情节,往往压缩故事的开端和结局,充分展示故事的进程和高潮部分。例如《看球记》,导演对父亲为何要带儿子去天津看球赛没有过多赘述,直接展示父子俩一波三折的旅程的情节主体部分,父亲为表示与儿子亲近特意更换了亲子装、未带球票被检票员呵斥、不得已重新找票贩购票,一系列的情节推进,迅速进入高潮部分。影片情节紧凑,节奏明快,结构

精巧。

3. 突显高潮。微电影的高潮部分是最能吸引观众注意力、激发观众情感的部分,也是导演最匠心独运之处,通常会设置一个悬念并伴随一个巨大的突转。如《小心,我爱你》中的“抓贼”和女主角拿到手机后的责怪,《看球记》中父子忘带球票被票贩骗上高台而只能高举相机拍照,均震慑了观众的视听。尤其是《一触即发》,90秒的时长内,高潮部分占整个影片三分之二的时间段,紧张刺激地展现了吴彦祖高楼跳伞逃脱、漂移甩掉摩托车、搜寻隧道躲避炮弹攻击等高潮部分,以女主角 Lisa 和吴彦祖撕掉人皮面具为突转,达到高潮的顶点。

4. 简约情境。微电影在情境设置上尽量简化人物关系,使矛盾冲突在互为对立或对照的人物之间展开。如《看球记》,基本可以分为父子/看球阻力方两组,矛盾冲突也简化为看球/阻拦看球。《爱疯时代》出场的人物虽多,但基本可以分为进入 iPhone 圈和未进入 iPhone 圈的人,矛盾冲突则围绕 iPhone 文化的怪圈展开。再如《老男孩》,出场的人物基本可以区分为:在现实中抑郁迷茫但依旧怀揣曾经的梦想之人;在现实中春风得意但对曾经的梦想早已麻木之人,双方形成的矛盾很自然地由表面的冲突提升到精神追求的层面。

(三) 微电影的产业潜力

从电影产业的发展来看,电影业已经由胶片时代跨越到数字时代,数字电影和微电影的出现,2D 与 3D 影片的共存,说明电影业面对数字新媒体时代的来临已经首先从电影形态上开始改变。微电影的火爆现象说明,微电影是应 Web 2.0 时代而生的新媒体宠儿,是 3G 时代的影像新贵,眼下它已经成为新媒体电影最强劲的领跑者。虽然微电影目前的盈利模式仅仅依靠与广告的联盟,但是,随着知识产权保护的健全和网络收费制度的推进,符合网络作品传播特点的法律法规的建立和完善的网络版权保护制度的形成,以及网络实名制等系列举措的实施,^①微电影在放映环节获得收益将不是神话。

新媒体的产业潜力首先来自电影的产业链高端。其一便是影片创意环节。剧本乃一剧之本,好的电影来自好的剧本创意。这个创意可能是一个故事、一本书、一部戏剧、一篇报道,甚至只是一个电影构思,但是,一旦这个创意被拍成电影,创意所带来的回报是无穷的。这就是电影产业的魅力。《星球大战》《泰坦尼克号》《哈利·波特》系列和《阿凡达》等电影,由创意而点石成金,获得巨大的产业效益,这样的例子不胜枚举。创意产业之父约翰·霍金斯认为:“创意经济的最大影响力不仅仅见于传统的创意产业的内部,而且也表现于其技巧与商业模式用于其他生

^① 参见陈共德:《我国新媒体电影发展路径分析》,载《艺术评论》2012年第3期,第46—50页。

活领域创造价值的方式。”^①好的电影创意,不仅可以狂揽全球票房,而且能够为后电影产品开发提供取之不尽的源泉,最大限度地拓展电影产业链,在关联产业领域获得远远超出影片票房的巨大收益。好莱坞电影产业的成功秘诀之一就是具有丰富的剧本资源,而我国电影产业的软肋之一就是缺乏具有后期开发价值的创意电影剧本,尽管2011年我国过亿的国产片有20部之多,然而,却没有一部影片具有衍生品开发的可能性。例如《让子弹飞》,票房过7亿,《人再囧途之泰囧》票房过12亿,而衍生品的开发却微乎其微。微电影类似于未完成的电影作品的某个片段,具有创意的微电影则可以成为影片的情节核,通过情节的延展构架出一部引人入胜且具有开发价值的电影。例如《一触即发》,其谍战片的潜质不容置疑。目前呈井喷之势的微电影创作热潮在某种程度上点燃了全民参与电影创作的热情,也为电影创意人才的培养和储备提供了丰腴的土壤。尤其是微电影对各种类型片的尝试,在很大程度上弥补了目前我国影片类型单一的格局。对于电影产业而言,微电影剧本层出不穷的创意具有“星星之火可以燎原”的功效。如果在此基础上建立起长效的电影产业制片机制和保障机制,构建完善的电影产业制片业数据库,我国电影产业的发展将更加稳健。

微电影的第二个产业潜力在于关联产业链的拓展,即后电影产品开发环节。从目前微电影的产业链拓展的成功模式来看,微电影已经与广告产业成功结盟,涌现出了像《一触即发》《66号公路》《Leave Me》《Find Me》和益达的《酸甜苦辣》系列等深入人心的广告作品。虽然微电影广告因制作成本偏高而无法成为广告主流产品,但作为新媒体时代新的广告形式,微电影不但颠覆了传统的广告模式,而且必将在广告之中占据一席之地。值得一提的是微电影与广告结合的第二种模式,即品牌赞助的微电影作品,如《看球记》《这一刻,爱吧》《时间门》等。尤其是由可爱多赞助的《这一刻,爱吧》,艺术性非常高,围绕爱情的四个象限,展现了对爱情的四种不同态度和境遇,探讨人世间真爱的存在,而可爱多冰淇淋仅仅只是影片中具有线索功能和传递情感的道具。这部微电影由四个片段组成,既可相互独立,又能连缀成篇,其灵活的篇章结构,正适应了新媒体时代视频传播的碎片化需求,也为微电影院线放映提供了某种可能性。无疑,系列短剧、微型连续剧、日播微剧等微电影模式,将有可能成为微电影未来发展的主流趋势之一。

如果说微电影向广告产业的拓展是最为成熟的产业链拓展形式,那么,微电影在其他产业领域的尝试也不容小觑。一是微电影与网络产业的结合。2011年6月9日,华影盛视推出中国影视原创开放平台——美我网,主打微电影,通过盛大文学向网络畅销作家以及有志微电影剧本文学创作者发出邀请,希望汇聚优秀的原创

^① [英]约翰·霍金斯:《创意经济:如何点石成金》,上海三联书店2006年版,第9页。

微电影剧本,以全开放、共参与的方式积聚微电影的编剧、导演和演员等人才,让原创者参与和完成微电影的制作。二是微电影与旅游产业的结合。如《寻找山楂树》这部微电影,就是借助张艺谋的《山楂树之恋》的热映为宜昌这座城市量身打造的微电影宣传片,由此形成了巨大的“山楂树”效应,宜昌这座城市也迅速火爆起来,成为新的旅游热点城市。三是微电影与游戏产业的结合。如腾讯游戏以旗下火爆枪战游戏《穿越火线》为蓝本全新打造的互动微电影《集结密令》,主打“互动”牌,主人公的命运完全由玩家掌控,将主动权交到观众手中,让普通观众也过了一把导演瘾。四是微电影与音像产业的结合。微电影与音乐的结合形式不似以往的MTV,而更类似音乐电影的形式,以音乐铺陈故事、阐释主旨。如北京现代音乐学院爵士乐学院学生组建的4U(for you)乐队推出的《穷二代的PARTY》,可谓国内首支电子音乐微电影。

无疑,微电影独特的影像表征和传播特性,使其相较传统电影更具备与其他相关产业融合的优势。随着微电影的日益成熟,微电影的产业链拓展将更为稳健,微电影也将据此助力电影产业的发展,在我国电影产业格局中占据一席之地。

二、我国电影产业升级策略

(一) 我国电影产业发展现状

2013年,全国总票房217.69亿元,同比增长27.51%,创历史新高。其中国产影片票房127.67亿元,相比2012年的82.73亿元,同比增长54.32%,占比58.65%(2012年占比48.46%);进口影片票房90.02亿元,相比2012年的88亿元,同比增长2.30%,占比41.35%(2012年占比51.54%)。国产电影票房是电影产业化以来同期最高的,巩固并提升了国产影片在本土电影市场的优势地位。2013年海外销售国产影片的数目也有明显增长,全年海外销售国产影片45部,247部次,而2012年海外销售国产影片是75部,199部次。2013年海外累计票房和销售收入14.14亿元人民币,相比2012年的10.63亿元,同比增长33.02%。^①2013年票房收入前十名的国产影片分别是:《西游·降魔篇》124604万元,《致我们终将逝去的青春》71901万元,《狄仁杰之神都龙王》60220万元,《私人订制》58929万元,《中国合伙人》53926万元,《北京遇上西雅图》51967万元,《小时代》48810万元,《警察故事2013》34538万元,《风暴》30913万元,《天机·富春山居图》30014万元。至此,我国票房过十亿的电影已经有三部,分别是2012年的《人再囧途之泰囧》,2013年的《西

^① 参见 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2014-01-04/16204074977.shtml>.

游·降魔篇》和2014年的3D版《大闹天宫》。^①

2003—2013 中国电影产业发展态势^②

时间 (年)	内地故事 片产量 (部)	国内 总票房 (亿元)	国产 电影票房 (亿元)	进口 电影票房 (亿元)	过亿 国产片 (部)	院线数 (条)	影院数 (座)	银幕数 (块)
2003	140	9.90	—	—	0	32	1140	2285
2004	212	15.70	8.30	6.70	3	33	1188	2394
2005	260	20.00	11.00	9.00	1	36	1243	2668
2006	330	26.20	14.00	11.80	3	33	1325	3034
2007	402	33.27	18.01	15.26	2	34	1427	3527
2008	406	43.41	26.89	17.78	9	34	1545	4097
2009	456	62.06	35.43	26.91	12	37	1687	4723
2010	526	101.72	57.34	44.38	17	38	2000	6256
2011	558	131.15	70.31	60.84	20	39	2803	9286
2012	745	170.73	60.84	88.00	21	40	3000	13118
2013	638	217.69	127.67	90.02	33	40	3831	18195

(数据来源:根据广电蓝皮书系列整理)

由于银幕增加以及电视频道、视频网站、新媒体平台对内容需求的扩大,不仅故事片产量提升,而且分众电影、小众电影、微电影、网络电影等特殊影片的生产也更加活跃。然而,近年我国国产影片只有约三分之一进入院线,而票房超过1000万以上的不到50部。^③可见,在我国电影产业的浮华背后,危机依旧严峻。从电影产业发展情况来看,问题主要如下:1. 票房独大,电影产业链拓展乏力。目前电影产业的主要利润来自院线放映,电影产业链以自我构建为主,具有高附加值的电影创意和后电影产品研发环节仍非常薄弱,导致电影产业票房独大的畸形繁荣,成本回收主要依赖票房。2. 制片业良莠杂陈,数量上供大于求,质量上精品难求。影片制作的整体水平不高,尤其是数字化、科技化、专业化水准很难与国际水准比肩,高质量的精品电影不多,国产3D刚刚起步,难与引进大片抗衡。类型以爱情片、动作片

① 参见 <http://movie.douban.com/doulist/2347783/?start=0&filter>.

② 参见阮南燕:《基于全球价值链的我国电影产业升级研究》,载《江淮论坛》2010年第1期,第33页。

③ 参见尹鸿、程文:《中国电影产业发展报告》,选自崔保国:《2012年中国传媒产业发展报告》,社会科学文献出版社2012年版,第170—194页。

和喜剧片为主,文艺片、惊悚片、动画片仅占少数,影片类型总体显得单薄,远远不能满足市场需求。3. 院线梯队保持稳定,但同质化严重,九千多院线银幕,真正能容纳的不过影片总量的1/3。从2012年院线方与制片发行方在票房分成上的冲突可见,在日益尖锐的市场竞争下,院线发展将在资金储备、机制建设、管理理念、经营策略等方面提出更高的要求。4. 电影资本市场仍未完善。2012年银行等金融机构加大了对电影企业的信贷支持力度,风险投资和私募资本也开始从资本层面介入电影产业发展,影视基金规模逐渐加大,电影企业也开始整合资源,进行市场重组。然而中国电影产业对资本的运用仍属起步阶段,规模有限,效果还未凸显。同时,大量闲散社会资金的涌入,由于制作水准参差不齐,缺乏准确的市场定位,难以助推中国电影高水平的快速发展。5. 电影发行档期密集,经常扎堆上映,未能做到全盘统筹。营销针对性更强,但片库经营羸弱,盈利模式单一。全球性的营销发行体系仍未建立,尤其是国际营销能力低,海外市场逐渐萎缩。6. 电影企业规模偏小,产业资源未能整合,尽管各大影视公司纷纷上市,但目前仍缺乏专业化、集中化、规模化的领军式电影企业,跨媒介、跨国别的综合性媒介集团仍未形成。

(二) 我国电影产业升级策略

数字新媒体对电影产业而言就是一把“双刃剑”,既是机遇,也是挑战。随着全球化进程的加速,随着新媒体时代的迅速扩张,世界电影产业将面临一次大的洗牌,中国电影产业只有正视自身的缺陷和不足,借鉴全球价值链的升级模式,借助新媒体的发展优势,采取积极有效的产业升级策略,才能突出重围,成就中国影业。

具体而言,我国电影产业的升级策略主要包括以下内容:

1. 加快发展电影制作等核心价值链环节,尤其是剧本创意和衍生品研发等高附加值环节。影视产业作为“内容为王”的文化产业,无论是结构转型还是产业升级,影视作品的“内容”都是产业支撑的核心要素。随着全球化进程的加速,新媒体平台的日益成熟,电影成为一种真正无地域限制的艺术形式。如何培育包涵中国传统文化与现代文明、体现中国风格与中国特色、能与世界人民交流对话的中国影视作品,获取全球范围内最大限度的观众,是增强我国电影产业的文化软实力和产业竞争力的关键。

2. 建构链接全球价值链(Global Value Chain)的相对独立的我国电影产业的国家价值链体系(National Value Chain),立足国内本土市场的需求,掌握电影产业价值链的核心环节,积极嵌入全球价值链;根据全球电影产业的发展状况,分析我国电影产业的价值来源、价值构成、价值分布以及各战略性价值环节的进入壁垒;动态把握全球电影产业价值链的变化,寻找全球价值链的合理嵌入点和核心价值环节,促进流程升级与品牌升级;通过创新培育电影产业的集群优势,使产业转向更

加有利可图的价值链环节,实现功能升级与价值链升级。

3. 提升我国电影产业的资本质量,增加资本内在的知识含量,变低素质资本为高素质资本,变低技术含量资本为高技术含量资本,促进电影产业价值链由低端向高端攀升;积极完善电影产业资本市场,加快完成电影产业链的纵向整合和横向延伸,拓展电影产业市场规模,实现电影产业规模经济。

4. 优化资源配置,加快我国电影产业转制重组,提升企业专业水平和自主创新能力,完善企业运行机制和业务结构,打造具有跨媒介、跨行业、跨国别的规模大、实力强、主业突出、核心竞争力强的综合性电影企业,以领军性企业对电影行业的影响力、引导力和带动力,带动电影产业的整体发展,推进我国电影产业的集团化进程。

5. 合理整合、有效利用电影资源,充分利用新媒体平台,通过价值创新、理念创新、制度创新、技术创新,实现电影产品的流程创新和功能创新,开拓全新的新媒体消费领域,改造电影产业价值链;通过打造具有中国元素、中国特色、中国品位的电影品牌,提升产业价值链;充分利用新媒体平台,打造全新的新媒体电影产业链。

6. 打通中国电影的全球发行渠道,建立全球营销发行网络,集聚资源、控制终端客户、驾驭产业链,从而引导我国电影产业价值链的提升。借助新媒体,通过微博、微信、微电影、网络等传播手段,与各大视频网站合作,打造全新的新媒体营销手段和营销路径。

7. 扶持内容生产,设立新媒体电影创作基金,加大对电影创意人才以及新锐新媒体电影导演的扶持;加大电影产业园区的建设,鼓励新媒体电影企业入驻产业园,使电影产业园区朝规模化和功能化方向发展。

8. 针对新媒体电影的日益成熟,政府应从实际出发,建立新媒体数据库,对电影版权进行统一管理。^① 构建并完善我国网络版权保护制度,制止网络版权侵权行为。在现有的《电影管理条例》完善的基础上,从法律层面明确电影主管部门对新媒体电影的管理权力,明确政府主管部门的管理机制。同时,政府应完善科技、产业、财税、金融等关系电影产业发展的相关政策,鼓励电影企业自主创新,积极融入全球价值链,参与更多高附加值的经济活动,提升电影产业的文化软实力和产业竞争力,实现在全球价值链上的攀升。

(阮南燕,浙江传媒学院副教授)

^① 参见向勇、李天昀:《试论新媒体电影的版权保护问题》,载《艺术评论》2012年第3期,第59页。

中产阶级神话中的国产商业电影和明星

杨 柳

“中产阶级”(Middle Class)在当下的中国社会可以说是一个形象模糊不清的群体。他们容易让人联想起时常出现在各种媒体中的事业成功人士,同时也往往被泛化为社会中流砥柱的大多数成员;他们时而被称为“中间阶层”,时而又被说成是“白领”。究其原因,其所谓的舶来与本土的嫁接之间存在着某种断裂和错位,所以他们的身份似乎也难以界定并偶尔透着一股莫名的优越感。

尤其在当前的消费社会语境中,各种视听媒介都在极力塑造、想象和传播中产阶级形象,利用中产阶级的各种符号来制造新的消费景观。包括新世纪以来的主流商业电影,作为大众媒介的重要组成,也在不断为观众呈现中产阶级形象、文化观念以及电影明星代言的中产阶级品位,这些都共同打造了当代中国的种种中产阶级神话。但在这些光鲜的虚拟影像的背后,其实蕴藏着的是消费时代商业符号操控下的精神危机和本土中产阶级的虚弱困乏。

一、消费时代传媒打造的中产阶级神话

1968年剧作家亚瑟·米勒(Arthur Miller)在其剧本《代价》(*The Price*)中写道:“许多年以前,一个人如果难受,不知如何是好,他也许上教堂,也许闹革命,诸如此类。今天,你如果难受,不知所措,怎么解脱呢?去消费!”

我们看到当今西方社会,“消费已经承载并替代了传统宗教、政治和生产活动所具有的社会整合与文化内化功能,成为一项高度制度化的社会行动”^①。也就是说,一个社会从以生产为主导转向了以消费为主导,这种转变不仅体现在经济结构中,更多反映在文化形态上,人们的生活方式、价值观、认知体验都被全面革新。在全球化的今天,消费主义已经扩展到几乎所有的发展中国家,中国也不例外。

^① 莫少群:《20世纪西方消费社会理论研究》,社会科学文献出版社2006年版,第32页。

(一) 西方消费社会与中产阶级的崛起

20 世纪初,西方消费社会中非常重要的一种社会文化现象便是中产阶级的大量涌现。当时,福特主义(Fordism)生产方式,即生产线标准化的批量生产方式被应用在许多行业中,大大节省了劳动成本和劳动时间。大规模的生产必然要求大规模的消费,工人大量增长的工资和劳动外的空闲时间,正好为此提供了条件。同时,新的生产方式和新的消费方式也直接影响到社会分层结构,老式小企业主在现代竞争中纷纷破产,生产所需要的工人比例也在下降,而“服务、分配和协调需要的工作人员比例却上升了”^①。于是,西方社会出现了中产阶级的迅速膨胀。这些新式中产阶级是伴随着后工业化进程出现的、依附于庞大机构、从事非直接生产性的行政管理工作和技术服务工作的人群,包括专业技术人员、政府职员及中层行政官员、企业中的经理阶层和工作人员、学校教师等。“这是一种从财产到以新的轴线——职业——来分层的转变。”^②所以,决定中产阶级的关键性因素并不仅在于收入和物质占有的多寡,更重要的是与其生活方式、心理认同、社会地位等相关。

中产阶级正是用一种新的生活方式和价值观区别于西方旧式的传统的各阶层。虽然他们作为高工资的薪金雇员同时也不必从事生产性体力劳动,但因为没有了独立的财产依托和高贵的出身,新式中产阶级往往对自身地位感到恐慌,需要赢得社会的尊敬是他们重要的阶级特征之一。于是,他们不断向各种老式贵族和更高级阶层借用“声望”,但因为中产阶级的经济资本毕竟有限,他们便通过消费和占有越来越多的文化资本,来粉饰并体现自身的地位。为了获得优越感,他们追求体面和有品位的生活方式,这些曾经是贵族们在良好的家庭出身、教育背景、经济富足的基础上与生俱来的文化特征,都成为中产阶级通过消费来追求的目标。

在西方这种长期的物质产品极大丰富的社会形态中,中产阶级逐渐成为“橄榄型”社会结构中能够支撑大规模消费主义的中坚力量。但是,当物质的富裕相对于社会的需求过剩时,商品就必须用符号表达某种价值来进一步吸引人们去消费。消费社会的各种传媒不再只负责传递信息,而是利用和操控商品的形象符号来不断引发消费欲望、制造消费神话,购买某种商品是为了获得其本身不可能拥有的意义和地位。而作为消费主义推动力的中产阶级,此时也在媒介中被转化为一组代表着成功、富足、快乐、休闲、健康、时尚的符号系统,被赋予了最具有身份认同、生活品位和消费能力的意义。

① [美]C. 赖特·米尔斯:《白领——美国的中产阶级》,杨小东等译,浙江人民出版社1987年版,第86—87页。

② [美]C. 赖特·米尔斯:《白领——美国的中产阶级》,杨小东等译,浙江人民出版社1987年版,第85页。

(二) 中国消费时代的传媒与中产阶级神话

20 世纪 90 年代以来,中国在经济转型和跨国资本的全球化过程中,迎来了现代化商品批量生产和传媒工业发展背景下的大规模消费。在大中城市,产生了与西方发达国家相似的消费主义,炫耀性消费、休闲消费、各种节日消费等价值观和生活方式早已深入人心。^① 这种消费主义主要是通过影像媒介的示范作用,不断改造着人们的观念、价值伦理、人与社会之间的关系。人们由此获得一种普遍的消费认同,即使是处于中国经济欠发达地区的农民,也可以通过影视、广告等受到与城市居民一样的消费欲望的冲击。通过传媒,我们可以切实地感觉到中产阶级在中国社会的浮现,或者更准确地说是关于中产阶级神话的浮现。戴锦华曾指出:“于 90 年代陡然繁荣之至的大众文化与大众传媒,至少在 1993 年—1995 年间,不约而同地将自己定位在所谓‘中产阶级’的趣味与消费上。然而,这与其说是一种现实的文化需求,不如说是给予某种有效的文化想象;作为一个倒置的过程,它以自身的强大攻势,在尝试‘喂养’、构造中国的中产阶级社群。”^②

伴随着市场经济的发展,自 20 世纪 90 年代以来,各行业确实涌现出了一批在知识和资本上都富有的中间阶层。虽然近年来他们在数量上持续增长,也集中于大城市和发达地区,但在中国的人口比例中,绝对不是大多数。^③ 依据较权威的全国抽样调查数据、现有理论及研究结果显示,目前中国的国家与社会管理者(占全国社会阶层比例是 2.1%)、经理人员(占 1.6%)、私营企业主(占 1.0%)、专业技术人员(占 4.6%)、办事人员(占 7.2%)等五个阶层属于“白领”,也就是中产阶级。^④ 按这样的比例,中国中产阶级还属于“金字塔结构”的顶部,而不是西方社会的“橄榄球结构”的中间部分。“在西方,中产阶级的成长有一个相当漫长的过程,其中有相当的中产阶级家庭表现出了较高的代际间的继承性。但是,在中国,由于 1949 年革命后中产阶级基本上寿终正寝,因此现在中国的中产阶级基本上是第一代。”^⑤ 所以,中国这群新生的社会群体,普遍也有一种暴发户的心态,他们更需要通过炫耀式消费和占有更多的文化资本,来显示自己和平民的差异。

① 社会学者对京津两地居民的消费观念进行调查,结果表明,具有消费主义倾向的占了总人数的 77.3%。参见陈昕:《救赎与消费——当代中国日常生活中的消费主义》,江苏人民出版社 2003 年版,第 137 页。

② 戴锦华:《隐形书写——90 年代中国文化研究》,江苏人民出版社 1999 年版,第 269 页。

③ 2002 年,比较权威的研究报告指出中国的中产阶级人数达到 8000 万以上。参见陆学艺:《当代中国社会阶层研究报告》,社会科学文献出版社 2002 年版,第 254—256 页。

④ 参见李春玲:《断裂与碎片——当代中国社会阶层分化实证分析》,社会科学文献出版社 2005 年版,第 112—114 页。

⑤ 周晓虹:《中产阶级:何以可能与何以可为?》,载《江苏社会科学》2002 年第 6 期,第 40 页。

而且,中国的中产阶级不仅是全球化背景下的工业化和现代化的产物,更是中国社会转型的结果。“这点尤其表现在改革开放之初形成的一批新富群体身上。他们的发迹、生存与发展,几乎完全是附着在这体制上,是皮与毛的关系。”^①这种社会特征也形成了中国中产阶级在文化气质和娱乐倾向上的两面性——“‘极度无奈’与‘过度纵娱’。极度无奈是因为在强大的竞争中努力工作,形成工作中的压力;而过度纵娱则是借助大众传媒释放感情,消解生存压力”^②。其实,极度无奈不仅是由市场经济原则公平竞争带来的压力,而且也是因为在中国很大一部分中产阶级是依附于高度的意识形态生存,这种“两栖”生存状态容易导致他们的犬儒主义和虚无主义。尤其是近年来在社会规范和公共秩序不断出现虚假、腐败、诚信危机时,中产阶级的社会地位、文化层次、生存方式以及作为既得利益者的身份,很大程度上决定了“不作为”和“不相信”成为一种态度选择,使这个阶层时常要保有这样一份无可奈何的犬儒和心甘情愿的虚无。

总之,中国的中产阶级底子薄、人数少、横空出世、多以境外中产阶级为参照和仿效,媒体和他们自身对于他们的想象大于现实。因为各种传媒的力量和中产阶级自身的社会经济地位,才使他们在许多人的心目中代替了社会成员的大多数,在各种媒体中引领时尚、审美和品位,以至于形成一种潜在的话语霸权。很自然的,影像媒体对中产阶级的反哺和培植,也必然会使中产阶级对诸种影像媒体保持着一种天然的好感。

另一方面,中国中产阶级在社会中的趣味和地位,或者更准确地说是社会中的“非中产阶级”、“准中产阶级”关于对中产阶级的想象和向往,反过来也会深深影响中国各种媒介的发展。中国中产阶级作为能够承担高额票房和善于用影像宣泄压力的主要消费者,作为各种媒体极力营造其阶级地位神话的符号,作为潜在的犬儒式生存方式的人群,他们的审美标准、情感需求、娱乐特点与价值伦理,也影响到近年来国产电影中的内容与形式的很多特征。

二、国产商业电影中的中产阶级文化和中产阶级形象

新世纪以来,中国中产阶级的文化观和形象主要充斥在古装大片和都市剧情片等商业电影中。其深层原因与电影观众以及导演身份特征有一定关系。由于电影产业内部的各种调整,新世纪以来,电影观众的构成发生了很大的变化,中青年

① 沈晖:《当代中国中间阶层认同研究》,中国大百科全书出版社2008年版,第204页。

② 段运冬:《中产阶级的审美想象与中国主流电影的文化生态》,载《当代电影》2007年第6期,第137页。

白领逐渐成为观众的重要主体之一(见下表)。事实上,很多商业电影都在自觉不自觉地迎合这批中产阶级的需求。同时,中国的一部分电影导演、编剧、制片人等,其身份也高度依附于电影国有机构和权力体系之上,他们不仅靠相关专业技能谋生,更享有凌驾于市场竞争之上的某些资本和文化特权,他们自身在电影创作中显露出的个人偏好也不断体现着中国中产阶级的文化观。

近年来各地观众调查情况汇总

调查时间	调查机构	调查地点	主要结论
2003 年	广电总局调研组	四川、重庆、湖北	30 岁左右有固定经济收入,具有较高文化水平的人占了观众的近五成。 ^①
2005 年 6 月	北京电影学院管理系	北京市电影消费者	观众年龄层次以 19—35 岁为绝对主体,受教育水平较高,以大专、本科生学历比例最高。职业结构以白领职员和大学生为主。 ^②
2005 年	《中国中产阶层调查》编委会	北京、上海、广州、武汉、南京	中产阶级群体与非中产阶级群体在娱乐方式上存在差异,前者较多选择出外看电影等休闲消费,而后者较多选择在室内看电视书报类非消费性的活动。 ^③
2007 年	中国电影家协会	北京、上海、武汉、成都、广州	4000 元以下收入的观众为主体,收入高的观众群大致可分为两类,一类是收入稳定的青年高薪者,另一类是中年高薪者。 ^④
2010 年	中国电影家协会	北京地区为主	大学及以上学历的观众占到七成以上,月收入 1500—5000 元的观众最为集中,高薪观众比例有所增加。 ^⑤

① 参见复习:《千里之行始于足下——写在中国电影产业发展与繁荣调研之时》,载《中国电影市场》2003 年第 5 期,第 5 页。

② 参见张会军、俞剑红:《中国电影产业年报》,中国电影出版社 2006 年版,第 208 页。

③ 参见周晓虹:《中国中产阶层调查》,社会科学文献出版社 2005 年版,第 129 页。

④ 参见中国电影家协会:《2008 中国电影产业研究报告》,中国电影出版社 2008 年版,第 387 页。

⑤ 参见中国电影家协会产业研究中心:《2010 中国电影产业研究报告》,中国电影出版社 2010 年版,第 326 页。

(一) 古装大片中的中产阶级文化观

作为近十年来繁盛的古装商业大片,它的文化根基在一定程度上就是建立在这种中产阶级意识形态之上的。2000年,李安导演的《卧虎藏龙》问世,虽然导演身份、投资背景特殊,但影片呈现出的东方文化古老神秘的符号、华丽绚烂的场景设计、唯美凌厉的武打视觉奇观等文本特征,均可以算是古装大片的“始作俑者”。从此中国电影产业进入到了一个新的时代,一系列的国内著名导演前仆后继,陆续推出此类电影,直至泛滥。《英雄》《十面埋伏》《夜宴》《无极》《满城尽带黄金甲》《投名状》《赤壁(上、下)》《狄仁杰之通天帝国》《狄仁杰之神都龙王》等古装大片都在这种模式套路下不断发展。虽然观众对其毁誉参半,但巨额票房似乎证明国产电影终于在利用本土资源和学习好莱坞奇观模式的嫁接中开始了全球化的电影征程。

但这些古装大片始终脱离不了对宫闱、武侠等题材的编造,往往都是关于欲望张扬和权术阴谋的主题,最后的结尾也多是缺少道德的犬儒和消解正义的价值虚无。实际上,在一部成功的商业电影或是类型电影中,社会文化的某种冲突和矛盾最终都会以一种想象性重构来弥补现实中的无奈和残缺。但在这些大片中,人们很难寻找到超越世俗的侠义精神。其中,《英雄》中的“天下”更是这方面的极致,甚至指鹿为马、颠倒黑白地为秦始皇的滥杀无辜辩护,为统治者的暴政寻找合理性。即便到了2010年,在香港导演徐克拍摄的《狄仁杰之通天帝国》中,我们依然可以看到曾经的“反叛者”狄仁杰跪地称颂“吾皇万万岁”,并“代表”先帝以顾及社稷为由,缓免了武则天曾滥杀宗室重臣的罪行。“江山”再一次战胜了“正义”。

诚然,全世界的中产阶级文化都具有一种政治后卫性的特点,但这些电影中的剧情和结尾安排无一不体现出本土中产阶级的独特价值观。作为社会既得利益者,他们所安身立命的庞大机构很大程度上就是依赖既有的社会权力体系,这就使中国的中产阶级在政治后卫性方面尤甚。从对许多中产阶级的访谈结果来看,他们的政治态度异常保守,而且冷淡。“一部分具有参政意识的中间阶层,其动机和目的并不在于去推动社会发展,而是为了自己的私利,想获取政治资本,扩大自身影响。”^①在这一点上,中国中产阶级更多出一份依附于体制资本而产生的道德失范。

而且,体制带给中国中产阶级的权力特征,也影响了他们产生快感的方式。国家与社会管理者、经理人员、私营企业主、专业技术人员等中产阶层,他们作为社会的管理层面和技术支持性力量,作为拥有较高社会地位和经济地位的利益集团,很

^① 沈晖:《当代中国中间阶层认同研究》,中国大百科全书出版社2008年版,第131—132、204页。

多情况下扮演着社会规训者和惩戒者的角色,他们的身份在长期的特权实践中不断获得满足和印证,他们则更倾向于通过不断地施与这种控制的力量而获得权力带来的快感。古装大片中随处可见结合着权力意识的欲望主题的张扬,作为另一种社会实践的娱乐再现,不断满足着中产阶级本性。

另一方面,中国目前的重量级导演、制片人等,在创作此类电影中也不断地显露出其自身中产阶级的文化观。20世纪80年代以来,随着张艺谋、陈凯歌等导演在国内国际电影界地位不断提升,他们也越来越接近主流文化和体制,电影国有企业对其作品的投资动辄过亿,他们的身份也逐渐成为权力资本和商业资本联盟的代表。他们的创作要考虑的是大资本、大运作下的稳妥、主流,再担不起曾经的挑战权威或者追求个性而造成的票房失败或政策受限。这种中产阶级心态,也使他们的古装大片在看似探讨历史、人性和哲理时,恰恰湮没和回避掉了真正的历史价值和人文精神。其高姿态的精英思维方式偏好传递一种抽象的理念,但其骨子里的中产阶级立场对社会道义责任的疏离和逃避,又使其电影无法讲述一个现实中的动人故事,同时也失去了直击心灵的震撼力。所以,他们的大片也容易带有道貌岸然的文化硬伤,精英的外壳下包装着中产阶级的内核,结果使他们的影片往往既不能纯粹商业,也无法彻底艺术。

例如陈凯歌导演的作品,《无极》和《梅兰芳》如此,2010年拍摄的《赵氏孤儿》依然如此。很多人看完《赵氏孤儿》后都评价其是“半部好片”,“后半部分尤其是结尾看得莫明其妙”。其实陈凯歌在开场试图以一种现代性的精英立场来处理人物的身份和动机,希望展现真实的人性:程婴不再是赵家的门客,不再属于“士”的阶层,而是一介草民,其救孤完全是阴差阳错、别无选择;庄姬临死前,遗愿是让孤儿长大了不要报仇,“就过老百姓的日子”;十恶不赦的屠岸贾,灭门赵家之前也受到赵家父子的反复挤兑和侮辱,即使后来猜到了赵氏孤儿的真实身份,出于多年感情依然在危难关头出手相救。但这样一个建立在现代价值观念上的开场,却在后半部分又回归了腐朽和保守:程婴违背庄姬遗愿,故意让孤儿与屠岸贾产生亲情,如此“阴险”地对一个孩子的玩弄和操控,还是要复仇;孤儿本已把屠岸贾当成精神之父和救命恩人,却在得知素未谋面的生父的遭遇后,没有任何犹豫地杀死了屠岸贾。所以,最后程婴的死,孤儿复仇的成功,完全违背了之前的价值观念。既然在开场颠覆了“士为知己者死”、“杀身成仁”等“士”阶层的封建忠义,既然选择了“真实”的人性,那最后也应颠覆、反叛得彻底,而不应该又用“毫无人性”、异常传统的结局来终结之前的现代性。这部影片再次印证了导演自身文化观的分裂以及选择安全稳妥的立场的偏好。

(二) 都市剧情片中的中产阶级形象

随着近年来中国消费社会的发展以及都市题材商业电影的逐渐流行,中产阶

级也从幕后走向幕前。因为格调和品位成了重新划分阶级的标准,于是,代表着西方发达国家中产阶级身份的一系列符号成为现代都市题材电影吸引观众眼球的法宝,中产阶级的形象、生活方式、婚恋观、职业生涯等幻化为电影中一道道奇观。我们看到,在《爱情呼叫转移(I、II)》《女人不坏》《杜拉拉升职记》《非常完美》《我知女人心》《非诚勿扰(I、II)》《私人订制》《一夜惊喜》等影片中,大量堆砌着直冲云霄的大厦、豪华酒店、各种酒吧、健身房、山间别墅、户外婚礼、浪漫派对、俊男靓女、异域风光、名贵跑车、锦衣美食、旅游度假等符号景观。叙事的完整性让位于这些符号的展现,电影也几乎沦为广告、旅游宣传片。这些中产阶级情调的植入性广告和宣传手段,不仅可以让电影制作者收回部分成本,最重要的是这些符号可以制造欲望和梦幻,可以更快速、更便捷地引领人们去消费,从而找到自我身份认同和定位的标准,这也是当前的一部分观众——准中产阶级和中产阶级——所急迫需要的神话。

但在这些色彩斑斓的符号背后,掩盖不住的却是内容中的中国中产阶级形象的空洞困乏。当影片《杜拉拉升职记》把原著小说中一个草根的奋斗成功史改编成了写字楼里的上下级的三角恋故事,把个人职场生涯的艰难求存、过关斩将转换成了玩儿着、美着、浪漫着,然后事业爱情双丰收的逻辑,中国中产阶级的最高理想——不劳而获、用最小代价换取最高利益的实用主义心态和享乐主义做派在影片中尽显无遗。诚然,现实中的现代严格的企业制度和庞大机构的管理规则,都在不断促使新式中产阶级工作道德的转变。工作的组织性和规范性越强,他们越要在闲暇活动中去追求放松、快乐,并用梦幻的方式来实现自身的欲望。全球中产阶级的文化都正在逐渐转向注重消费、享乐、感性、炫耀与虚无。但在好莱坞同类型影视作品中,如《穿普拉达的女王》《欲望都市》《绝望的主妇》,我们除了看到时尚靓丽、纸醉金迷、红男绿女之外,还能感受到一丝讽刺、戏谑和挑衅中产阶级文化的火花。

中国中产阶级的犬儒化和虚无感在《非诚勿扰》系列中体现得更加登峰造极。在《非诚勿扰 I》中,导演试图打造一部像当年好莱坞电影《当哈利遇到莎莉》这种男女主角不断相遇最终相爱的浪漫爱情喜剧。但电影首先把女主角放在第三者的位置并在情感立场上“理直气壮”,毫不顾忌其女主角不占有道德优势的利害关系。她与方中信扮演的情人在电影中的一场痴爱也只是表现了几个缠绵纠葛的镜头和偶然相遇的尴尬,并不能传递给观众快感认同和情感体验的流动性。同时,她又和葛优饰演的男主角不断保持暧昧和逢场作戏,到结尾她的自杀行为和感情转变更加显得异常突兀。于是,导演把一个逐渐相识、相知、两情相悦的经典类型故事打造成了一个中年中产阶级男人将错就错地成全“身心俱碎”的美女的故事。

而在 2010 年底上映的《非诚勿扰 II》中,这种中产阶级形象和价值观更是“升

华”到了醉生梦死、声色犬马的层面。开场装腔作势的离婚仪式,到凑合着过、轻浮麻木的求婚试婚,到故意找茬、没事找事后的分手,再到最后一个享受完人生的大款得了绝症开活人追悼会,这些中国中产阶级精神的空虚无聊、感情的匮乏无力、内心的扭曲做作,是用再多华美奢侈的符号和动听高尚的言语也粉饰不了的。观众对《非诚勿扰Ⅱ》的冷淡和恶评,也正是因为它触动了那条对中产阶级想象的底线,触到了在社会中艰难生存着的普通百姓的痛处。

一个有趣的现象是,包括以上几部电影在内,都有偷情、一夜情、第三者、试婚等情节场面来进一步满足正常爱情、婚姻以外的性的欲望,进一步把感官需求通过更刺激和更具有满足感的方式放大。有学者就曾一针见血地指出:“中产阶级就是关注自我欲望的极大化满足,就是追捧炫耀性消费和富有刺激性的偷情——因为在中国当前的社会背景下,炫耀性消费和偷情频率是中产阶级文化身份最有效的表达方式,是中产阶级显示财力、能力和地位的最佳形式。”^①

总之,依附于本土社会语境成长起来的古装大片和都市剧情片,如果不能意识到自身的这种中产阶级文化品格缺陷,不做适度的调整和转型,将很难在未来多元的电影市场格局中占据优势。近几年来,一些民国题材大片如《叶问》《十月围城》《让子弹飞》的大受欢迎以及诸多小成本喜剧如《疯狂的石头》《人在囧途》的火爆,对其都是一种预警。

三、电影明星与中产阶级想象

中国的中产阶级文化观和中产阶级形象不仅存在于近年来的电影中,它们也随着电影明星一同走出大银幕,广告、杂志、新闻、现实生活之中……电影明星作为电影产业中最美丽的砝码,正在当代社会文化转型中扮演着消费型偶像的角色,他们也成为代言中产阶级品位和赋予中产阶级想象的符号。

由于决定中产阶级的关键性因素并不仅在于收入和物质占有的多寡,更重要的是与其生活方式、心理认同等有关,所以中产阶级对名誉和社会地位的自我肯定都非常强烈,他们需要通过不断完善自我的内在和外在的“文化特权”来粉饰自身。而消费社会中的各种代表成功、富足、美丽等的外在符号,作为一种社会性的公共标准,又在不断刺激和引导中产阶级的形象观念。他们对外貌和身体的高度关注和自恋,逐渐使“身体”成为具有象征意味的承担者和符号系统。身体的美丽健康与否,代表的不只是肉体的吸引力,更重要的是它负载了一个人生活层次、社会地位、消费能力的内涵,身体的完美与否很大程度上关系着阶级身份的高贵与否。消

^① 向荣:《想象的中产阶级与文学的中产化写作》,载《天涯》2007年第1期,第182页。

费文化不断引导个体重新发现身体的价值,从而通过各种身体景观来激发和操控个体的消费投入。于是,新的生活方式和新的人格类型得以建立和运转——即“慎重的享乐主义伦理和自恋的人”^①。

同时,由于中产阶级置身于现代严格的企业制度之中,他们便更加渴望在闲暇中获得自我的解放和精神的补偿,并越来越依赖通过消费的方式赢得尊重和地位。在他们的偶像衡量机制中,出现了工作偶像的衰落,闲暇偶像不断升起的现象。然后,这种趋势再由平民对中产阶级文化的仿效性和借用性,在不断地大众化过程中成为一种泛化的价值观念。“畅销杂志的通俗传记挑选的英雄已经从实业、专业和政治人物这些在生产领域中取得成功的人,转向了在娱乐、闲暇和消费领域中获得成功的人。电影明星和棒球手取代了工业巨头和政治人物。”^②工作竞争的激烈残酷以及以自我利益为中心等天然特征,也会进一步促使中产阶级对消费型偶像的需求。那么,商业体系打造的消费偶像,便成为他们不断追逐、跟随与效仿的对象,成为理想中的自我。

电影作为带有叙事和审美功能的影像符号商品,其实是最适合营造梦想和欲望的媒介,在实现消费偶像崇拜和自我理想建构方面的特点也是最突出的,因为它有一种非常昂贵的资本,就是电影明星。电影明星作为电影产业链条上的重要产品,可以轻易实现人们在观影过程中情感需求、审美理想等的满足,而且其自身作为影像符号,也可以不依靠叙事而直接被人消费。同时,电影明星作为银幕外的现实存在,观众也可以将偶像的完美感投注到自我意识中,进行自恋式的心理映照。所以,电影明星是电影媒介引导消费文化的独特手段,这是其他媒介所不能比拟的。

在消费社会的今天,电影明星的“身体”更是成为最美的消费品和具有象征性的消费符号。以女明星章子怡为例,她在《卧虎藏龙》《英雄》《十面埋伏》等大片中,多是展现凌驾于叙事之上的肢体动作。她自身的舞蹈功底,使她在完成那些或唯美或暴烈的武打动作时,更易于做出各种身体奇观的效果。同样,在《赤壁》中,很多三国迷们都质疑小乔和孙尚香两位女性在影片中所承担的叙事功能。而且,小乔的扮演者林志玲和周瑜的扮演者梁朝伟的一大段亲热戏份,作为两大明星共同创造出的身体奇观,早已成为《赤壁》宣传中的最大看点。这种明星身体的展示与赤壁之战在历史中的精神内核并无关联,也在一定程度上破坏了影片的叙事节奏。但这些明星年轻、苗条、性感的身体符号,作为消费社会中身体影像的标准和崇拜的对象,潜移默化地引导了人们的消费价值取向和自恋式的认同。

① [英]布莱恩·特纳:《身体与社会》,马海良、赵国新译,春风文艺出版社2000年版,第174页。

② [美]C. 赖特·米尔斯:《白领——美国的中产阶级》,杨小东等译,浙江人民出版社1987年版,第271—272页。

然后这些“重量级”的电影明星借助电影的余热,摇身一变成为市场上各种体面的中产阶级生活用品的代言人和广告画,我们经常看到与健康、财富、美丽、休闲等中产阶级形象联系在一起的明星身体。章子怡代言的铂金产品、名贵手表、高档汽车,林志玲代言的沐浴、洗发、护肤等保养品,梁朝伟代言的名牌服装、葡萄酒等,都通过向人们展现着他们在“使用”和“占有”某产品后所得到的“完美”的身体,来凸显某产品的符号价值,同时也把现实中明星私人生活方式的体面、优越传达给大众。这些电影明星在广告中完美的中产阶级形象和想象作为产品的符号价值所在,切中了现实中的中产阶级、准中产阶级的身心需求。人们相信这种偶像身份的“个性化”,通过占有这种商品,进而完成了自身的消费文化和中产阶级身份的建构。

其实,明星所代表的符号意义由媒体制造,为了创造吸引力,这些符号的意义也是可以随时改变的。例如葛优,他在代言某些大众通讯服务产品时,无论造型、语言还是所处场景,都表现出了高度的平民化、草根性的特征。但是当他出现在某些高档橱柜产品的广告中时,葛优又被塑造为中年成功人士形象,为的是要符合产品所体现出的高端生活品质。所以,这种以消费偶像为核心所呈现的电影明星效应和独特的符号价值,其实不过是伪个性化、可改写、可复制的商业资本操控下的符号系统,带有意识形态的引导和规训作用。

结 语

本土“中产阶级”作为中国消费文化和国产电影外的一个“神话”,其光鲜虚拟的形象背后,蕴藏着的是商业符号操控下人们的精神危机和中国中产阶级严峻的文化缺陷。在中国消费社会中,个人与社会的关系正在改变,建构性、风险性的社会改造活动不如私人领域的消费活动更吸引人,个人的价值认同,通过一种新的消费能力、消费品位来实现。现代性的能量正从社会语境中逃逸,后现代性的符号景观正大张旗鼓地兴起。作为消费时代的重要媒介,电影一方面要迎合这种文化趋势,但另一方面也应该具有理性和超越的精神,毕竟中国消费社会产生和发展过程的独特性以及复杂暧昧性,都是需要我们用“电影眼睛”去观察和反映的,否则,我们只能在飘渺的中产阶级神话中逐渐失去国产电影的真正魅力。

(杨柳,南京大学文学院戏剧影视系讲师)

影视剧翻拍成风现象探究^①

徐 莹

翻拍剧在2010年可谓是风生水起,从被称为“翻拍神话”的新版《红楼梦》到高希希翻拍的新版《三国》,从湖南电视台的热播翻拍剧《一起来看流星雨》到江苏电视台斥资一亿元人民币打造的新“海岩三部曲”,影视剧翻拍现象日益成为文化行业的一种风潮。“翻拍不是简单的复制,是对影视剧进行改编和重新拍摄。”^②它大致可以分为三大类:第一类是由大众所熟悉的旧版电影翻拍过来的,像《甜蜜蜜》和《铁道游击队》等;第二类是对旧版的经典电视剧的重新制作,如《倚天屠龙记》《上海滩》和《激情燃烧的岁月》等;第三类是对外来影视剧的翻拍,如《丑女无敌》《爱在离别时》和《回家的诱惑》等。无论哪个类别,其涉及的题材类型都非常丰富。据说内地的电视工业翻拍剧当道的局面还会维持两年,至少还有五十部翻拍的剧在策划。据国家广电总局相关数据统计显示,2011年荧屏上的影视剧,翻拍剧的比例占了百分之五十之多,而来年,这个比例将会继续扩大。我们不禁要问,为何要进行翻拍?翻拍剧的魅力究竟在哪里?层出不穷的翻拍剧是否真的能够创造一波又一波的收视高潮?

首先我们应该明确,翻拍并不是一无是处的。它利用原有的故事题材来进行再次改编和制作,在一定程度上缓解了我国原创剧本稀缺的问题,为我国影视产业的兴盛做出了重大的贡献。翻拍也是好莱坞经常使用的繁荣其影视文化产业的有效手段之一。其次,怀旧心理往往会使得观众对翻拍剧投入更多的关注,而这一点,既可以使投资方和制作方降低投资制作的风险,又能赢得可观的经济回报。

在诸多充斥荧屏的翻拍剧中,也不乏成功之作。如2008年热播的新版《夜幕下的哈尔滨》,无论从表现形式、风格,还是叙事角度,都和老版有着本质的区别。它

① 本文系苏州大学“卓越人才培养计划”项目成果(项目编号:5832002513);浙江省教育厅“创意产业的创新扩散模式探究”项目成果(项目编号:Y201226146)。

② 赵楠:《电影翻拍:跨文化传播中文化的解构和重建——以好莱坞对亚洲电影的翻拍为例》,山东大学硕士学位论文,2009年4月25日。

从新时代观众的审美习惯出发,把原剧里的长袍棉衫换成了西服洋装,给观众带来了新鲜感。尤其是陆毅饰演的王一民,能文能武,硬朗帅气,更是符合现代观众的欣赏口味。但是随着翻拍现象的愈演愈烈,翻拍剧存在的很多问题也相继暴露。粗制滥造、艺术水平低下的翻拍作品比比皆是。

一、翻拍剧存在的主要问题

(一) 翻拍过于注重视觉效果

现在的翻拍剧通常借助技术手段来丰富影视剧的可看性,一般很少也很难在内容上有所突破创新。比如翻拍剧经常使用电脑特技手段来使影视剧的视觉效果更加精彩和完善,通过使用漂亮有质感的道具为平淡无奇的日常生活增加浪漫多彩的氛围,通过造势宣传为演员进行一层层的包装。例如:曾在湖南卫视热播的《回家的诱惑》,就由韩国美女秋瓷炫、香港红星李彩桦、内地小生凌潇肃领衔主演,讲述了一个温良贤淑的柔弱少妇成长为独立坚强的都市女性的蜕变历程,剧情上则完全改编自经典韩剧《妻子的诱惑》,主要人物的设置和台词也几乎一模一样,引起不少观众的反感,认为其毫无创意。而在内容上推陈出新比较成功的例子是《大话西游》,它以《西游记》的故事为最初的蓝本,从一个全新的角度进行创作,赋予了翻拍作品新的生命,让观众眼前一亮,尤其赢得年轻观众的喜爱。

(二) 剧情严重注水

许多翻拍剧在由电影改编成电视剧的过程中,靠添枝加叶,把原本一个多小时的电影硬扯成二十多集的电视剧,如《小兵张嘎》和《甜蜜蜜》等,难免让人产生华而不实,形式大于内容之感。而在这个类型的翻拍剧中,改编自英雄题材的老电影占了绝大多数。比如,由赵恒煊和史兰芽主演的电视剧《铁道游击队》就是由1956年赵明导演的同名电影翻拍而来。

剧本严重注水还明显地体现在那些对旧版电视剧进行重新改编的翻拍剧中。靠繁冗的叙事,硬生生把原来二十多集的剧情变成四十多集的长剧,较典型的有浙江卫视翻拍的《鹿鼎记》和《西游记》,新版《神雕侠侣》等。一些电视台为了吸引观众,争夺收视率,常常不顾影视剧的艺术性,把翻拍剧与“雷”这个字挂钩。比如湖南卫视下过的那一场“雷阵雨”,就靠“雷”来进行炒作宣传以提高收视率。

(三) 时间间隔太近导致资源浪费

不难发现,现在的翻拍剧的翻拍时间越来越近,从几十年前的经典老剧到离现

在十余年的《玉观音》和《还珠格格》等电视剧。其中,“海岩三部曲”之一的《拿什么拯救你,我的爱人》从首播到翻拍,时间相隔不到六年,成为国内翻拍速度最快的影视剧。而大量劣质的翻拍剧大行其道,对影视资源是一种巨大的浪费。其实,对同一剧集的反复翻拍,势必会对演员、编剧、导演的创新能力造成一种压制,“如何在原来演员的高超演技上推陈出新,这成了翻拍影视剧演员的压力,从某种程度上压制了演员的原创能力”^①。面对愈演愈烈的翻拍市场,不得不让人担心,翻拍完了《玉观音》和《还珠格格》等剧后,内地的影视剧市场还可以再拿什么内容来翻拍。

(四) 颠覆过度而遭人反感

由于时代背景的不同,影视剧的翻拍常常需要推陈出新,以适应不同时代的观众需求。一些翻拍剧往往依靠过度改编原有故事情节的方法来博取关注度,严重破坏了原剧在观众心目中的美好印象,容易造成观众的厌烦心理。这种情况在红色经典的翻拍中尤为常见。例如对《林海雪原》的改编,制片方为了片面追求收视率和娱乐性,就把原来的剧情改得面目全非,靠让英雄谈恋爱的方式在主要人物身上注入了太多的感情戏,过度的世俗化,严重颠覆了原著中经典的英雄形象。如此过度颠覆的做法与观众的欣赏趣味相背离,引起观众的强烈不满与反感。

二、影视剧翻拍成风现象的原因

(一) 主创原创力匮乏

影视产业迅速发展,可原创剧本的创作却跟不上产业发展的步伐。据了解,2011年我国翻拍剧的比例占到影视剧总产量的百分之五十以上,翻拍成了国内影视产业继续繁荣最重要的力量。影视剧的翻拍对象也越来越广泛,不再仅限于对国内影视资源的翻拍,如琼瑶剧、金庸剧、古龙剧、海岩剧等,很多热播的日韩剧、欧美剧等也都陆续成为了国内编剧导演们争相选择的翻拍对象,例如韩国的《爱上女主播》《天国的阶梯》《蓝色生死恋》,美国的《欲望都市》和《丑女贝蒂》等。2011年初,湖南卫视隆重推出的《回家的诱惑》就完全照搬了经典的韩剧《妻子的诱惑》,该剧中不仅主要人物的设置、故事的情节与原剧一模一样,甚至连台词也相似度极高。

影视剧的翻拍热潮,在某种程度上暴露了当前我国影视剧市场原创能力低下、创新能力缺乏的现实。而这种情况的出现又与作家和编剧有着莫大的关系。因为

^① 程子彦:《小议翻拍剧》,载《新闻传播》2010年第1期,第106—107页。

作家和编剧是影视剧创作的中坚力量,他们的素质直接关系到剧本质量的高低。众所周知,老版的“海岩三部曲”一直在观众中享有较高的声誉。据说江苏卫视曾为这三部戏的重新制作请了二十多个编剧,但结果仍然不能让人满意,最后还是不得不把海岩亲自请进制作组来,为剧本进行选角和后期制作,才使影视剧顺利完成。袁方教授在接受腾讯娱乐记者访问时也表示,造成目前影视剧市场好剧本难求的最主要原因就是优秀编剧的缺失。随着《双面胶》《蜗居》以及《媳妇的美好时代》等原创电视剧的热播,六六的名字也变得耳熟能详。从2001年零酬劳的《双面胶》到现在的身价大增,六六对待艺术创作始终拥有真诚和平心静气的心态。但是环顾现在的内地影视圈,已经很少有人会像六六一样愿意花费十年的时间,去把身价熬到三十倍。

“现在的影视产业制作已经陷进了怪圈,用‘烧钱’来博高利益,用‘拿来主义’来敷衍观众。”^①大多数影视剧制片人把心思都花在了翻拍上,在影视艺术日趋产业化与市场化的今天,使得影视剧的制作过分看重经济效益,而忽略了其艺术性。江苏卫视自制剧工作室主任郑仁湘表示,对于《玉观音》等剧的重新拍摄,江苏卫视始终把影视剧的品质放在第一位,而并非只是为了单纯的获得经济效益。但在谈及目前的形势时,她很无奈地表示,虽然翻拍剧并不是未来的主流方向,但是由于原创剧本创作没有跟上影视产业的发展,翻拍剧在一定时间内仍将占据着我们的视野。

另一个不争的事实就是盗版成风,严重地伤害了原创者的积极性。因为众所周知,创作一部新剧,从前期构思、创意到形成完整的剧本,再到投入拍摄、制作和宣传发行,整个环节需要消耗大量的人力物力财力,又由于市场风险的存在,往往会出现投资和回报不成比例的现象。有些新剧的创作者还没有享受到应有的回报就被盗版捷足先登,盗取了相当多的收益。这对影视剧原创者的伤害不可谓不大。例如电影《让子弹飞》上映五日票房破两亿,但就在制作方还沉浸在成功的喜悦中时,却又遇到了盗版问题,相当于DVD级高清晰度的全片盗版在该片公映的第三天就出现于网络上,不久之后随处可见《让子弹飞》的网上传播链接。中投顾问文化行业研究员蔡灵指出,虽然我国加强了对影视剧版权的保护力度,但是热门影视剧的盗版现象仍然层出不穷,反盗版形势依旧不容乐观。

(二) 产业化趋势的负面影响

1. 制作方利益驱动,追求投资效益的短、平、快

自2009年以来,影视剧市场好剧本求大于供的情况显得愈发突出。国家出台

^① 楚飞:《翻拍+自制 放电视产业一条生路》, http://ent.qq.com/a/20101107/000139_17.htm-2010-11-07。

的宽松的货币金融政策为影视行业的融资提供了良好的机遇,造成大量资金涌入影视剧市场。现在百分之九十的影视剧都是由电视台和社会公司共同制作完成的。由于影视行业的投资风险较大,而一些社会公司由于规模较小且承担市场风险的能力较弱,所以经过多年口碑沉淀的经典名剧因其稳定的市场基础,自然成了投资者们争相追逐的投资对象。

如今内地年产影视剧数以万计,要想在如此多的作品中脱颖而出,难度系数之大可想而知。对于投资者来说,这个时候影视剧翻拍的好处就体现出来了。翻拍剧借助观众的怀旧心理,拿原有的剧情来进行重新制作,不仅有扎实的观众基础,还可以降低前期制作宣传的成本,又可以减少影视剧审查和播出中可能存在的一些风险,给投资制作带来较大的保障。比如,湖南卫视就曾大方地承认,对《一帘幽梦》进行重新拍摄主要是考虑到这部剧能获得非常大的市场反响,减少投拍带来的市场风险。所以我们不难预见,翻拍剧至少还会在未来的两年内,继续占据着我们的视野,并带来更多的“眼球经济”。“眼下阻碍影视产业发展的一个重要因素就是剧本,在原有的框架上讲故事,就等于比别人提前冲出了起跑线。”^①当然对于当前的翻拍成风现象,各大电视台也有无法逃避的责任。如今商业化的运作使得各大电视台的竞争日趋白热化,一旦有优秀的节目或者影视剧出现,各大电视台就开始竞相模仿和抄袭,从综艺节目到影视剧,都是如此。

其实,翻拍剧之所以出现如此的局面,跟这两年对影视产业整顿的政策变化也有很大关联。前几年,《我的团长我的团》就引发了各大卫视之间“独播权”的抢购战争,最后出现了四家卫视同时播放这部剧的场面。而这四家卫视为了争夺收视率,有的不惜一天连播多集,有的是经过剪辑后提前播放大结局。如今,越来越多的卫视已经意识到,与其高价买进引进剧与其他卫视“共享”,还不如拍摄更多的自制剧,达到资源独占。翻拍剧因为有了良好的市场基础,风险就大大减小了,因而能得到更多卫视的青睐。

同时,为响应政府提出的“制播分离”的号召,现在内地的影视剧百分之九十是由电视台与社会公司共同制作,而事实上,大部分的社会公司资金都比较薄弱,由于实力有限,它们一年难以制成三四部影视剧。因此,“社会公司也更希望能在短期内见到利益回收,所以,大部分社会公司与电视台能达成共识,这个共识便是降低市场风险,规避投资风险,选择投拍有保障的翻拍剧”^②。在这里,不得不说的一个因素是广告限播令。由于它限制了电视台的广告时间,导致电视台的广告招商面临前所未有的困难。而作为低风险、高回报的翻拍剧,因为可以在剧情中以植入

① 白焱焱:《2010,热议翻拍剧》,载《文海艺苑》2010年第10期,第108—109页。

② 楚飞:《翻拍剧时代内地电视产业的末路江湖》,http://ent.qq.com/a/20101107/000139_9.htm.

式广告或软广告的方式弥补这一缺憾,自然成为众多电视台的首选对象。

2. 大众传媒的短视使影视艺术日趋成为快餐文化

在现代文明和市场经济的共同作用下,大众文化也日趋“快餐化”。大量艺术水平低下的影视剧、粗制滥造的畅销书、乱七八糟的视频网站等,无孔不入地侵袭着大众的生活,成为大众休闲娱乐的重头,而真正能给大众带来抚慰的“心灵鸡汤”却越来越少了。商家为了取得可观的经济利益,千方百计利用各种大众传媒来迎合大众的口味。大到人生观、世界观的影响,小至生活习惯、生活用语的改变,电视、报纸、广告以惊人的速度及产量时时刻刻对我们的生活产生着重要影响。而对大众来说,随着生活与工作节奏的逐步加快,心态愈加浮躁,很少有人能静下心来去观看京剧、阅读书籍,更多的人会选择欣赏流行歌曲、逛论坛等,因为与前者相比,后者显得更加方便、快捷,无须动脑,纯属消遣娱乐。许多观众认为,作为一种大众娱乐方式,影视剧的最大目的就是“娱乐大众”,为大众带来愉悦的心情。所以影视剧的翻拍不必搞得太复杂,这样演员演得轻松,观众看着也轻松。

(三) 观众对翻拍剧的关注往往更多

影视产业的快速发展,使得市场的竞争越来越激烈。五花八门的影视剧使得观众的口味越来越挑剔,仅仅观看一些寻常的日常生活琐事已经不能满足他们的需求了。要想获得更多关注和目光,就必须在创作中加入引人入胜的元素来提供丰富的可看资源。而热播的经典名剧,因为具备了传奇性的故事情节、鲜活丰满的人物形象及风趣幽默的对话,为翻拍提供了良好的基础。对一部优秀的影视剧而言,一方面它要对这一时期的大众心理进行准确把握,另一方面它又需要很多值得看的价值,例如“跌宕起伏的情节、经典的叙事程式、深入人心的形象符号和幽默紧张的对话等传统的故事元素”^①,而“所有这些东西恰恰是热播剧原作本身具有,并在收视市场上经过检验的”^②。

网络时代的到来,使得人与人之间的交流,不再仅限于小范围内的传播。依靠手机、电脑等互联工具,人们随时随地都可以在互联网上发表自己的言论,以抒发自己内心的感想,并且在短时间内得到社会的关注。无论观众是持认同的角度去欣赏还是抱着批判的态度去观看翻拍剧,都会给翻拍剧的宣传造势形成重要的影响,这也在一定程度上造成翻拍剧的收视率节节攀升。比如,新拍的《林海雪原》和

① 谢建华:《跨文化语境中的移植与创新——“美剧翻拍热”现象释读》,载《中国电视》2010年第3期,第80—83页。

② 韩颖琦:《二度走红与重新评估——由红色经典影视剧翻拍热所引发的》,载《江苏科技大学学报(社会科学版)》2010年第10卷第1期。

《西游记》等就引发了大众激烈的讨论和关注,“而这种关注和讨论已经超越了一部普通影视剧或者一部文化小说的范围,而成了一种中国文化保卫战和一代人成长情结的激烈斗争”^①。而事实上,每一部翻拍剧的出现都会引起观众的极大关注,比如高希希版的新《三国》自从开播之后,在黄金时段其收视成绩基本位于前三名,综合收视率则高达百分之四以上。而李少红版的新《红楼梦》即便毁誉参半,甚至网上恶评如潮,但是该剧刚一开播就取得了百分之九点三的超高收视率,让人不得不感叹翻拍剧的极大魅力。

三、翻拍剧良性发展的应对策略

(一) 培养优秀的影视剧策划人,提高编剧地位

不难发现,与那些大牌明星、导演相比,在我国,编剧的地位十分低下,待遇受损严重。在一个主创班子中,导演、演员成了剧组的核​​心,编剧则沦落为导演的文秘或者制片商的打工仔,基本权益无法得到保障。近年来,为了提高编剧的地位,改变影视产业中“重演员重导演轻编剧”的现状,各界人士纷纷在不同场合频频发出为编剧争取地位和权益的声音。通过各界人士的不懈努力,影视编剧的地位有了明显的上升。因为越来越多的人意识到,即便是翻拍,也面临一个重新编剧、重新构建剧情的问题,一个优秀的编剧能充分发挥原剧本的魅力,在此基础上充分考虑当下观众新的心理需求和收视习惯,对原剧本进行有创意的改编,使之既能满足老一代观众怀旧的心理,又能很好契合新时期新观众的审美习惯,以得到他们的认可。

中国传媒大学电视与新闻学院王军教授在接受《中国知识产权报》记者采访时表示,有些作品没有合理的利用原作,对其进行过度的戏说与恶搞,把原作改得面目全非。她指出,虽然“我国影视产业发展空间很大,但对影视作品相关权利保护力度不够,特别是编剧地位低下,缺少话语权,从而导致他们缺乏独立的精神,缺乏精品意识”^②。

近几年来,随着影视产业的飞速发展,剧本的好坏显得越发重要,社会各界对剧本的重视程度也有所提高。但社会对编剧这个创作主体的尊重,却远远没有达到产业化发展要求。编剧在整个影视行业中仍然处于弱势地位。对那些致力于

① 黄坚:《我看影视“翻拍潮”》,载《电影文学》2010年第19期,第31—33页。

② 姚文平:《影视剧翻拍,有多少经典能够重来?(2)》,载《中国知识产权报》2010年第26期,第9—11页。

原创的编剧和创作者,我们必须予以更多的尊重与支持,如通过成立编剧协会,靠集体的力量来提高编剧的话语权,更好地维护编剧的权益,提高编剧在整个行业中的地位。当然,相关法律法规的跟进也必不可少。

(二) 主创要调整心态,端正艺术创作态度

翻拍剧的创作要遵循影视剧的审美特征,在影视艺术日趋产业化的今天,我们更要把翻拍剧的艺术属性和商业属性放在同样重要的位置上,遵循其应有的“人文关怀”。艺术创作始终需要真诚的态度和平和的心态,影视剧的创作更是如此。我们不能完全把翻拍经典剧当作获取经济利益的一条捷径,而是应该合理利用经典,拍出“青出于蓝而胜于蓝”的效果。对那些经典老剧的翻拍应该适度,掌握应有的分寸,要充分考虑到观众的欣赏心理和接受习惯,使得翻拍的作品既能具备现代色彩,又尽量避免只为迎合当下观众的欣赏趣味而把原著改得面目全非的现象。“任意删减剧情,或是增删主要人物,或是加入太多的情爱戏,或是让英雄人物世俗化、粗鄙化,或者反面人物的人性模糊化等这些做法不但不能赢得观众的青睐,而且也是对经典作品的严重亵渎”^①,这在影视剧的翻拍之中是非常之不可取的。

(三) 打击盗版,完善翻拍剧的审查机制

影视剧侵权现象屡禁不止,严重伤害了原创者的积极性。政府相关部门应该采取相应的措施,颁布相应的法律法规,完善翻拍剧的审查机制,严厉打击影视剧的盗版现象。首先,必须要加强法律这一强力的手段,以立法的形式明确影视剧可翻拍的内容范畴,这样才能使参与翻拍剧审查的工作人员有法可依。其次,要严厉打击盗版,加大对盗版的处罚力度,以法律的手段维护原创编剧的劳动成果,保护他们的工作积极性。再次,在翻拍剧的审批阶段,对于那些翻拍意义不大的作品,要坚决不予审批,杜绝一些艺术水准低下的翻拍作品流通于世。在翻拍剧播出之时,对一些制作粗糙、水准低下或者社会反响恶劣的片子,要及时发现,并尽快停止播放。

此外,给原创剧本和原创编剧应有的鼓励和支持,是影视产业可持续发展的一项重要举措。给原创工作者的奖励主要可分为两种方式:第一种是以物质的形式给那些优秀的原创编剧以经济上的鼓励;第二种可以从精神奖励的角度出发,为优秀的编剧设置专门的荣誉奖项,来提高编剧在影视行业中的地位,并对他们的创作工作进行鼓励。

^① 赵建新、朱雪黎:《唯商业独尊的翻拍热潮》,载《西部论丛》2009年第2期,第12—14页。

(四) 观众口味既要迎合,更需要引导和培养

观众的口味固然指引着影视剧制作的方向,但同时观众的品位也是可以引导和培养的。编剧们不能因为观众喜欢什么就去拍什么,毕竟观众中不乏一些趣味低级者。优秀的影视作品必须要在在这方面有所担当,所以翻拍剧的选择也要充分考虑它的翻拍意义,对现代观众的审美情趣起引导作用。

对影视剧的创作者而言,首先要尝试根据我们的美学传统,制定符合当下观众欣赏口味的影视剧。“对于翻拍对象的选择,首先必须要考虑的就是故事的通俗性。”^①具体主要表现在内容的通俗化,选取大众喜闻乐见和耳熟能详的内容进行拍摄,例如《射雕英雄传》《白蛇传》《上海滩》等影视剧不仅人物故事家喻户晓,而且连主题曲也深入人心,这样的翻拍作品自然而然地会引起广大观众的期待与关注。

《大法官》的编剧张宏森认为,影视剧的创作应该尽量贴近观众的欣赏和审美口味,但也要正确引导和培养观众的审美情趣和欣赏口味,贴近普通人的生活。现今荧屏上到处充斥的翻拍作品,大多是以戏说和恶搞为主要手段来重新塑造素材的,这样的做法脱离了现实,与百姓的日常生活相距甚远。他倡导影视剧本的创作要融入到社会中去,要贴近百姓的生活,只有这样才能创作出真正优秀的作品。

结 语

在影视艺术日趋市场化和产业化的背景下,影视圈出现翻拍热现象,或许正是影视圈自身规避风险、充分利用资源的一种表现。但是剧本的创作长期缺乏原创而依赖改编,任由这种情况继续发展的话,不仅会对编剧的创作思路和视野产生很大的限制,而且也不利于影视产业的可持续发展,所以翻拍成风始终不是影视产业应有的正常现象。影视剧的艺术属性要求其创作者拥有平心静气的心态和真诚的创作态度,翻拍炒作可能会在短期内带来较明显的收益,但是绝对不可能长期有效。我们必须正视这个现象,对影视剧翻拍成风现象予以理性的思考,将影视创作引入到良性发展的轨道上来。

(徐莹,浙江理工大学文化传播学院讲师)

^① 王春丽:《国产电视剧的“翻拍热”的文化根源与持续发展》,载《甘肃科技报》2009年第25卷第3期,第80—82页。

全球化视域下华语电影文化认同的焦虑

李艳葳 郝 雨

“华语电影”的概念产生于20世纪90年代,是对中国内地、香港、台湾电影,以及海外使用中文的电影的统一命名。这个概念的提出主要是从形式上认定了中国内地、香港、台湾电影使用语言的统一性,当然也肯定了文化上同根同族的一致性。如果说20世纪90年代的华语电影还带有为了整合中国不同地区电影的权宜考虑,那么,随着全球化趋势的不断加强,华语电影除了具有内部的跨区域特征,更承载着在国际的电影舞台上彰显华语电影文化身份的使命。随着电影产业全球化范围的不断发展,特别是20世纪90年代以后,华语电影既要谋求国际电影舞台的一席之地,又要平衡内部的力量对抗。因此,华语电影在国际性与民族性、政治权力与艺术表达、文化诉求与商业利益、中心文化与边缘文化之间,不断探寻彰显电影文化身份的方式,并表现出难以平衡的焦虑感。

一、国际与民族的对抗与渗透

华语电影为了谋求在国际舞台上的地位,其中“一个十分重要的目标就是走向欧美市场,尤其是一直以来作为世界电影舞台上唱主角的美国市场”,其中奥斯卡最佳外语片的奖项为最高级别,它“代表着商业性与艺术性的完美结合,代表着国际化表达的最大化接受,代表着被世界范围内最广大的认可”^①。因此,华语电影普遍具有“博奖”情结。^②

除了国际认可的荣誉性意义之外,华语电影也可以通过获得国际奖项赢得国内市场的胜利。可以说,只要华语电影博得了国际奖项,在国内也会引起不一样的

① 毕苏羽:《与奥斯卡碰撞:华语电影“走出去”的体认与反思》,载《当代电影》2013年第4期,第126页。

② 傅明根:《从文学到电影:第五代电影改编研究》,中国社会科学出版社2011年版,第28页。

反响,正所谓“墙外开花墙内香”,这种“博奖”的方式成为华语电影走向成功的一条捷径。正如王一川所言,铸就“张艺谋神话”的主要因素是其获得了国际奖项,也就是在西方获得了“说法”^①。为了国际上的奖项,华语电影走过了艰难而坎坷的求索之路。从1984年华语电影冲击奥斯卡奖至今,大约有90余部电影参展,其中只有张艺谋的《菊豆》《大红灯笼高高挂》《英雄》、陈凯歌的《霸王别姬》、李安的《喜宴》和《饮食男女》曾被提名,仅有李安的《卧虎藏龙》和《少年派的奇幻漂流》获得奥斯卡奖。可见,华语电影追求奥斯卡奖项的道路何其艰难。更艰难的是,为了得到国际的接受和认可,华语电影不得不屈从于西方的审美标准,认同西方的价值尺度,符合西方审视东方的期待视野。获得戛纳金棕榈奖的《霸王别姬》以认同西方期待视野的屈从方式展现了神秘、奇特的中国文化,正如戴锦华所言:“如果陈凯歌/中国文化不能征服戛纳,那么不妨让戛纳/西方对东方景观的预期来征服陈凯歌吧。”^②这种实践态度所创作的影片迎合了西方想象东方的期待,但却成为本土观众所不熟悉的他者。再如张艺谋的《大红灯笼高高挂》等电影也仅仅是为满足西方对华语电影的期待而量身打造的,电影中独具风情的场景、情节无非为了满足西方观众的猎奇心理而已,而少有撼动人心的情感魅力,绚烂、奇特的场景、情节只能成为为“展示”而“展示”的做作行为。华语电影成为游走于国际与本土的边缘者角色,其对本土文化的表现则更加“焦虑”,不知何去何从。

二、政治与艺术的共谋与反叛

纵观国际电影审查制度,大致可分为两类:电影审查许可制和电影审查分级制,我国电影采用的是前者——审查制。从《中华人民共和国著作权法》(1990)颁布,到《电影管理条例》(2001年出台),一直到《电影产业促进法(征求意见稿)》(2011)的形成,中国电影审查向越来越严格的趋向发展。这种趋势的形成,与国家电影界定的价值观念是息息相关的。从审查制所规定的条例来看,华语电影不仅仅是一种艺术方式,更是一种规划社会道德观念的利器。

电影作为大众传播媒体,具有塑造社会文化认同的责任与使命,对普通市民阶层的价值观念的形成具有巨大的影响,这是大众传媒手段本身特点所特有的功能:“摄影机把我们带入无意识的视觉,犹如精神分析把我们领进无意识的冲动。”^③所

① 王一川:《张艺谋神话的终结》,河南人民出版社1998年版,第299—301页。

② 戴锦华:《雾中风景》,北京大学出版社2000年版,第259页。

③ 汉娜·阿伦特编:《机械复制时代的艺术作品》,张旭东、王斑译,选自《启迪:本雅明文选》,三联书店2008年版,第257页。转引自陈雨露:《作为跨文化传播载体的华语电影研究》,载《理论与创作》2011年第3期,第93—94页。

以,华语电影是否得到放映、发行、进口、出口等权利,是以是否符合“道德规劝”价值为目的的,艺术价值则在其后。^① 国家为保证国家话语的主导地位,大众媒体传播文化价值的方向则一定要在国家政治的掌控之下。不可否认,电影审查制度在历史上产生过积极的作用,但却制约、妨碍了当下电影的发展,普遍为中国导演所诟病。2012年12月16日晚,北京电影学院导演、教授谢飞公布了《呼吁以电影分级制代替电影审查的公开信》,得到张元、王小帅、何平等导演和演员王千源、学者崔卫平等人的大力支持。众导演、演员以及学者分别从自身经验和理性分析等角度支持建立电影分级制。可见,审查制给中国电影带来的影响何其沉重。在今年的中国电影发展史上,因审查制而搁浅的电影为数众多,如《白鹿原》《一九四二》的大篇幅删减,《浮城谜事》也因砸人“砸了十下有点多”而不得不做技术处理,《鬼子来了》则因在公映之后又被禁,《无人区》因无法通过审查制而修改四年,本来选材新颖的西部公路影片,却在当下失去了曾经的新锐感……华语电影就是在这种政治话语的束缚下小心翼翼地探索生存之道。2013年热播的《十二生肖》是一部十分精彩的动作片,也表现了导演对“保护国家文物”的自觉,但传达这种崇高意识的方式却相对简单、幼稚。国宝鉴定专家 Coco 在斥责国际大盗 JC 盗取十二兽首时说:“人在做,天在看,偷取国家的财产是自私的行为!纵使逃过了法律的制裁,也逃不过良心的审判……这有关民族的尊严……只要对不起国家、社会、民族、人民,你的儿子、孙子都会抬不起头!”从某种意义上说,正是这种高调的训斥让 JC 迷途知返,放弃巨额金钱转而保护国家财产,但这种转变似乎让人觉得滑稽,在口号式的语言中,“润物细无声”的感染力被抹杀了,这是对电影艺术极大的伤害。

电影审查制度下的华语电影不得不“带着镣铐跳舞”,不得不顾及审查制所要求的政治正确性,但是,即便如此,审查通过的电影也未必都是正面价值与意义的传达。谍战电影《风声》虽然取得了2.25亿的票房成绩,却引起批评界对其传达价值与意义的质疑与诘问。清华大学教授肖鹰就曾尖锐地指出该片“缺爱心”、“缺格调”、“缺文化”,是一部善于“玩技术、玩阴暗、玩噱头”的影片。此片是为庆祝新中国成立60周年的献礼片,是完全符合政治主旋律的,但影片所展现的酷刑特写却令人毛骨悚然,丝毫感觉不到“悲壮”、“惨烈”的斗士精神。同为描写战争题材的《金陵十三钗》更是令人吐槽,低俗的性爱场景,做作的杀敌特写,注定了该片的失败。美国三大有影响力的电影网站 Metacritic. com、Moviereviewintelligence. com 和 Rotten-tomatoes. com 给该片的最高分数也不足40分。具有讽刺意味的是,尽管《金陵十三钗》一再遭到吐槽,却在国内赢得了6.1亿的票房成绩,成为华语电影的较大赢家。可见,电影审查制度并未将中国电影推向可与国际电影一决高下的较高艺术水平。

① 参见杨帆:《论我国的电影审查制度》,《北京社会科学》2012年第4期,第23页。

而且,审查制标准不一,电影拍摄只能从大体方向把握,却在细节上无从下手。如《蓝风筝》《活着》《邮差》《东宫、西宫》《小武》《赵先生》《过年回家》《鬼子来了》等,均因种种原因被列入被禁播的行列。

敏感历史、现实问题都成为不可触及的禁区,即便有所表达也只能轻描淡写地打擦边球,以隐晦、巧妙的隐喻展现对问题的关注与态度。诸多警匪、侦探、悬疑、枪战、犯罪等类型的影片,更倾向于将故事发生的背景置于清末民初,这种特定时间的选择,一是因为社会关系复杂,容易展现复杂的剧情,二是因为这个时期是国家政治意识形态比较模糊的年代,电影情节、电影语言的约束会更少一些。最后的结果,一是图具“传奇”色彩的商业大片盛行,蕴含丰富人性关怀、现实关注的影片无法与观众见面,无法承担起揭露与启蒙的意义;二是热情洋溢的赞颂之辞空泛地充塞着本不丰富的华语电影市场(如肯定普通“英雄”的《有事找王江》),少有深刻的审视;三是对现实问题的揭露与关注仅停留在表层,没有进一步发掘其内在的根源(如《穿过忧伤的花季》)。因此,除了“娱乐至死”的商业片,关注现实的影片仅仅是“犹抱琵琶半遮面”的状态,给人以隔靴搔痒的距离感。

三、文化诉求与商业利益的融合与疏离

如果说政治与华语电影的合谋与反叛是久已有之,那么,华语电影与商业利益之间的密切关系则是随着20世纪80年代中国改革开放而逐渐建立起来的,特别是新世纪中国电影改革之后,华语电影渐渐走向工业化,成为文化产业的重要组成部分。电影既要表达导演个人的艺术才思,也要成为市场流通的商品,文化诉求与商业利益的融合与疏离成为华语电影存在的普遍状态。

20世纪80年代,中国电影还是艺术片、商业片和主旋律片三足鼎立的格局,90年代则成为商业片和主旋律片为主的格局,艺术片几乎丧失了生存的空间。商业片凭借高额的融资、精良的制作、有趣的故事和叫座的明星阵容创造了一个个票房的奇迹,主旋律影片可以依靠国家政府的扶持,不需要计较市场回报,而融资困难的艺术片渐渐失去了生存的土壤,电影市场丰富多元的生态也逐渐被破坏,对华语电影的后续发展是有不利影响的。“第六代”电影导演本以为可以接过“第五代”电影导演创作的辉煌,再创艺术和票房的佳绩,但事实表明,“第六代”导演根本没有拍摄的机会,很多时候不得不走一条拍摄“地下电影”的“异路”。这些电影有的表现了自我孱弱、无力无法承担重任的青春感伤主题,如张元的《妈妈》等,有的表现了生活中小人物边缘化的生存处境,如王小帅的《十七岁的单车》等,此种电影中映射的无助、痛苦正是“第六代”导演尴尬处境的写照;同样,“第六代”导演的自我认同与纠结也会在影片的主题中得到反映,如对社会底层人生活状态和精神状态的

关注,往往成为“第六代”电影主要表现的对象,这也更加深了“第六代”电影与政治的对抗。但从另一个角度而言,这种被排斥在政治之外的电影,却以其生命的力量唱出了艺术的妙音,成为学术研究和“小资”视野下的艺术珍品。但是,进入新世纪后,特别是张艺谋的《英雄》在票房上大获成功后,华语电影纷纷加入追逐经济利益的队伍,“第六代”导演也有向经济倾倒之势。2003年张元拍摄了商业片《我爱你》,在票房上大获成功,但也由此引起“张迷”的愕然和不解,并惊呼“《我爱你》之后还爱张元吗?”《我爱你》的放映表明张元与政治、与市场的握手言和,同样也被人视为是对艺术的背叛。

四、中心文化与边缘文化的繁华与失语

这里所谓的“中心文化”并非指地域上的中心,而是体现在主题表现上,如倾向于对国家、民族、人性等主流历史与现象的关注,如古代历史、抗战事件、当下的生存现状等问题;“边缘文化”是对中国特有文化现象及问题的真实关注,不同于“中心文化”的波澜壮阔,而是对漫长历史及严酷现实下民族基因密码的书写和揭示。就目前华语电影现状而言,前者显然更具商业性特点而占有电影市场的主要份额,后者因缺少了大众认同的热闹而显得落寞。

除去电影工业发展过程中的策划、融资、生产、制作、发行、营销等环节,仅就电影本身的文化选择而言,华语电影亟须在持续关注中心文化的同时,同样对边缘文化进行探索与建构。对中心文化的展示,承载着实现国际电影地位、文化传播、政治教化等功能。但电影本身是一种艺术品,要具有自身的独特艺术性,不能为了实现诸多的社会功能而牺牲艺术性。相反,只有做好电影的艺术性才能更好实现其社会功能,也就是说,电影同样要关注边缘文化发展。

当下的中国电影,在实现社会功能的道路上,明显表现出两种倾向:一种是凸显人类共通的价值,一种是反映民族性或社会问题。前者主要表现为崇尚人性、肯定公平、高扬自由等价值符号,如《墨攻》中的墨子。《墨攻》是一部以中国传统文化精髓为思想核心的商业电影,以墨家的“兼爱”、“非攻”为思想线索展开情节,与西方基督教“爱人”的内质是一致的,影片试图传达的也是这种超越国界、超越阶层的“爱”。后者以表现中国苦难历史、解密中华古国密码或反映当下问题为主。当然,在这两者之间并非泾渭分明,常常会出现交叉,如《孔子》等。在这两大功能主题之下发展的华语电影,表面上一派繁华,内里却是追逐西方认同或急于表现价值认同的不适与烦躁。

虽然,华语电影承载传承文化、追求生命意义的使命,但不可否认,电影也要立足本土,观照民族的语言密码,进而创作不仅仅是适合西方审美标准和价值期待的

电影,因为,这种迎合的媚俗带有为表演而表演的作者性,是认可后殖民主义的卑微迎合,也要建构起一套符合中国文化的自我认同。只有如此,才能既是世界的也是民族的,既是西方的也是东方的,既是商业的也是文化的,不能在全球化视域下形成伸缩自如的华语电影魅力。

(李艳葳,上海大学博士后;郝雨,上海大学教授,博士生导师)

媒介互串：电影的“电视化”现象解析

——当下国产电影发展中的一种新流变

罗慧林

一、国产电影“电视化”的两种表现形式

国产电影“电视化”主要有两种表现形式：

第一种形式：电影的电视剧化（例如电影《失恋 33 天》）。第二种形式：电影的电视综艺节目化（例如电影《爸爸去哪儿》）。

本文既分析这两种形式的共同点，更分析这两种貌似相似的形式区别，并提出一个新概念“媒介互串”来分析这种现象：《失恋 33 天》是电影对电视剧的一次亲近，尤其利用人物对白狂欢，制造语言对话的快感，一般来说这是属于电视剧的编剧手法。《爸爸去哪儿》虽然是在电影院演出的电影，但在本质意义上所上演的不是电影，而是电视综艺节目的电影化，这种形式是将电视综艺节目拓展向电影市场，开拓电影院观看的渠道来增加受众，是电影为电视综艺节目服务，是影视多渠道的整合性营销的一种方式。因此，电影的“电视化”的不同形式之间是有差异的，有的的确是电影的“电视化”，有的虽伪装成电影的“电视化”，本质上却是电视的“电影化”。前者是电影对电视剧的篡位，后者则是电视综艺节目对电影的篡位，无论如何，二者都显示出媒介互串的趋势。

二、媒介互串对原有电影美学原则提出挑战

1. 电影的“电视剧化”对电影美学提出挑战

电影和电视剧的美学特性有所不同。物质差别（拍摄手段和银幕屏幕大小不同）、观影环境、受众心理等的不同使得电影和电视剧在视听本性、编剧、叙事方式等方面有差别。一方面《失恋 33 天》这类小成本电影的电视剧化的成功，对白的狂欢对片面追求视觉奇观的国产大片效应予以一定的遏制。另一方面，过度的电视

剧化也带来恶果,过分依赖对白、人物形象单薄、镜头调度薄弱,使得电影从侧重视觉变为侧重听觉的电视剧。这为电影美学特性带来挑战,也可能消弭麦克卢汉所提出的电影、电视的“热媒介”、“冷媒介”的差异性。

2. 电影的“综艺节目化”:给电影的发展带来新的形式和可能

虽然美学本质也有历史发展的一面,有不恒定的一面,但是电影的美学特性还是有自己一定的固定的标准和范畴。《爸爸去哪儿》这种电影的综艺节目化虽然不能完全定位于电影,但是带来了巨大的利润,可能催生更多的这类“电影”,也可能对电影形态的流变产生影响,使得电影艺术形式可能出现泛化,甚至可能导致真实和虚构、真人秀和演员等美学边界模糊的后果。

三、挖掘媒介互串的深层原因:电影的商业属性和艺术属性之间所存在的内在矛盾激化的结果

电影是综合艺术,同时拥有两种属性,一种是艺术属性,另一种是商品属性(在当下的消费社会,商品属性不仅仅体现其生产属性,还突显其在流通和消费领域的营销属性和消费属性)。电影的艺术属性和商业属性之间往往会进行斗争,乃至产生悖论。下面笔者将使用商品、生产、流通、消费社会这些跨学科概念进行分析:

影视互为彼此的营销策略,各自媒介之间营销策略的串联,让我们看到当下中国电影发展的一种新流变:目前电影、电视、网络视频在艺术属性方面有各自的美学距离和美学范式,也有共通之处,但是它们在商业属性方面没有差异,是完全融合的,互相借鉴彼此的营销渠道进行全方位整合性营销。由于这些媒介在艺术属性上有一定的相似性,同时在商业属性上又有共通性,使得这类艺术的媒介互串成为可能。这是电影电视化的重要原因:电影或者电视、新媒体、自媒体之间出现了媒介互串,它们想要利用彼此的优势来推销宣传自己以获得更高的商业利润。

目前商业属性还是占据了上风。这些影像艺术的商业属性相互认同和融合,并且极度膨胀,甚至对于各自的美学属性、美学边界进行挤压。对于国产电影来说,其发展同样要受到电影双重身份所存在的一些难以兼容的矛盾的制约:如果要坚持艺术品位,市场的效应就可能被减轻削弱,商业利润就会降低;如果想要商业利润,就会用各种营销策略,借用多种手段,包括上文所说的通过利用别的艺术媒介的形式来宣传自己,甚至伪装成别的媒介进行营销,当然别的媒介也可能伪装成电影以获得更大的利润,从而出现媒介互串的现象。电影的商业属性和艺术属性是相互影响的,这样的营销方式和生产方式,又将会对电影的视听语言、编剧、具体的叙事方式等内部艺术属性产生影响。

因此,电影的“电视化”现象,表面上是电影和电视这两种艺术形式之间的博

弈,可本质上却是电影的艺术属性和商业属性之间的博弈,它以极端的方式让我们思考电影艺术自身存在的一定的缺陷:电影的艺术自由是有限的,电影自诞生以来,一直是戴着镣铐的舞蹈,存在商业属性和艺术属性难以兼容的悖论。而最近所出现的国产电影的电视剧化和电视综艺节目化,是电影内在背反属性的一种集中体现和激化表达。这种矛盾,在短期内不会得到缓解,有时候甚至会出现激化的现象,也给我们国产电影从业人员提出了挑战:能否在电影的艺术属性和商业属性之间找到恰当的距离和平衡,才能使国产电影发展的路越走越宽,片面追求票房至上的电影商业属性,使得商业属性凌驾于艺术属性之上,乃至钳制艺术属性,则将导致国产电影的路越走越窄。

(罗慧林,南京大学文学院戏剧影视艺术系副教授)

“道具扼杀了洞察力”

——论中国影视剧的数字特效技术运用

周倩雯

王尔德曾批评伊丽莎白时代舞台布景的奢靡倾向,他指出:布景师越是热衷于庞大的道具的制造,越是容易对观众造成误导,使其将注意力放在附属性的华丽道具之上,从而丧失对于戏剧空间本身的想象。一言以蔽之:“道具扼杀了洞察力。”^①倘若他有幸戴上3D眼镜目睹今日的CGI技术^②造就的电影艺术,定会惊讶地发现,各种日常生活中的物质形象以肉眼难以捕捉的方式展现其宏观或微观层面的逼真姿态(例如子弹时间),而那些以往只存在于想象中的物质形象及其运动,都可在神奇的CGI技术中得到超乎逼真的实现。《阿凡达》作为一个里程碑式的起点,将人类在影像世界中的造物主地位推至前所未有的高度(虽然这种强烈的造物倾向早在《2001 太空漫游》中即有明确的表露),但是故事本身所包含的人性书写功能并未被数字技术造就的视听奇观所掩盖。借用王尔德的说法,今日我们关注的大型数字特效电影,有多少制作经费以及广告词是献给了其中的“道具”制作了呢?而观众所关注的视觉奇观,究竟是道具的集体展览还是人类凭借想象力所能企及的生动的剧场?

电脑特效在影视作品中的大量运用已成为业界公认的发展趋势,以CGI为技术核心的特技手段,尤善制造幻境和难以再现的自然景观。对于视听艺术而言,为观众创造以假乱真的视觉奇观,既是其孜孜以求的使命,又是难以抵挡的诱惑。近年来中国影视界以追求视觉奇观为旨归的作品层出不穷,中国影视界的数字特效制作主要集中于灾难片、奇幻神话片和探险片等几种类型。然而,轰动的市场效应无法掩盖评论界对此的一再诟病。评论界痛心疾首于中国影视业浮夸之风盛行和人文传统的丢失,但是罪魁祸首显然不是技术本身,而是技术美学的缺失和错位。

① [英]奥斯卡·王尔德:《莎士比亚论场景》,选自:《王尔德读书随笔》,张介明译,上海三联书店2000年版,第4页。

② 即计算机模拟影像(Computer Graphic Image)。

在和世界电影产业优秀案例的横向比较中,我们不妨一探端倪,为中国的影视特效大片号脉问诊。

中国人首次接受世界顶尖的特效大片的洗礼源于灾难片这一类型。1996年引进中国的美国灾难片《龙卷风》在中国观众面前首次呈现了电影特效技术下的灾难景观,当年便引发了观众的热情追捧。来去倏忽的飓风向来只存在于人们的口口相传和想象之中,当这种雄奇的景象第一次呈现在大银幕时,观众目睹被龙卷风吹上天空的奶牛和房屋,惊叹得几乎无法合上嘴。而这正是电影特效助力之下的灾难影片的神奇之处:努力复现物质世界的诉求是为“真”;借助计算机技术的再造功能是为“假”——亦真亦假太难明辨。自然灾害犹如造物主的所向披靡的道具,而人类敢于在电影艺术中向造物主发出挑战,实现了某种程度的壮举。《龙卷风》中疯狂而执著的科学家和龙卷风赛跑,他们最终将特制的小型探测器置入龙卷风中,进而观测到了龙卷风的动态结构,这一绝妙的剧情设计犹如对特效电影技术本身的一次含蓄的致敬。这一科学成果和电影特效制作技术有着惊人的相似之处,影片的故事本身和它的制作技术在某种意义层面遥相呼应,标志着对人类科学探索精神的形象化礼赞。因此,《龙卷风》虽然并非杰出的电影作品,但其美学追求有其纯粹性和独到之处。1997年另一部轰动世界的灾难电影《泰坦尼克号》则重现了1912年最轰动的海难事件,导演卡梅隆和他的创作团队花费巨大的心力再现泰坦尼克号巨轮的“前世今生”。虽然《泰坦尼克号》的故事较为简单,年轻男女的相识相恋并无新意可言,但该片在场景再造的过程中,始终将情与境天衣无缝的融合视为第一要务。

2000年“上影”出品的《紧急迫降》根据真实事件改编,将航空险情加以特效呈现,导演张建亚为中国特效大片做出了第一步尝试。《紧急迫降》有着和《龙卷风》相似的人物关系设置:一对身为同行的夫妻,但他们的婚姻关系陷入困境。在《紧急迫降》中,机长和乘务长是整架飞机上最为重要的支柱型专业人员,而在险情面前,他们的专业素养和职业精神则是航班安全的保证。在共患难的过程中,他们的感情也获得了弥合和升华。在影片的高潮段落中,《紧急迫降》借鉴了《泰坦尼克号》中灾难降临前的众生相描绘手法,但是由于特效技术的局限,仅能让观众看到晃动的机舱环境。而扁平化的配角人物以台词直抒胸臆,无法带动观众身临其境。无疑,这部作品作为中国灾难片的试水之作还存在稚嫩之处。2002年“上影”出品的《极地营救》再次延续了灾难题材的特效呈现,户外环境中的灾难显然更具视觉冲击力,而该片的镜头运动感的逼真再现也比之前的《紧急迫降》有了长足的进步,但是和国际一流的灾难电影还有着较大的差距。

中国在特效大片的制作之路上始终追随世界电影潮流,2005年陈凯歌一改以往较为擅长的人文电影风格,制作了奇幻电影《无极》,这显然受到了《指环王》系列

电影的影响,而《指环王》真正的取胜之道并非奇幻场景和炫目宏大的战争场面,而是由不同的人物形象建构而成的电影修辞系统。《指环王》的制作团队花费巨大的技术力量制作剧中的“咕噜姆”形象,其用意正在于:这一角色犹如另一版本的魔鬼梅菲斯特,作为欲望的化身,引领了整部作品的走向。而《无极》显然也试图制造一个意象繁复的架空世界,但其特效的用力之处在于场景的建构,却忽略了人物形象的能动性创造,其僵硬、虚假的表演和造型设计使得全片严肃的意义建构并未引起观众的共鸣与理解。

紧随其后出品的《画皮》系列电影在票房上取得了令人瞩目的成绩,2008年吴宇森执导的《赤壁》更是激励了商业电影将特效制作费用大量投入历史传奇及神话题材影片。这股风潮在电视剧界亦有响应,《新西游记》便是个中代表。对于熟悉这些影视剧作品文学原著的读者而言,不难发现影视作品加上炫目的特效制作以后,放大了原有的故事情境。《聊斋》中的故事,如同小品文一般精巧,所设的情境也并不宏大,而电影《画皮》则将故事的物理情境放大了数倍,其目的是为了凸显特效制作;而《赤壁》中的长江江面,由于排列了过多的船只,变得如同海洋般宽阔;《新西游记》的故事设置原本和《指环王》有颇多相似之处,但是原著的每一章节并未如西方小说那样展现大开大合的自然风貌,而是着重描写师徒四人在民间长途跋涉的奇闻轶事。这些特效的“大制作”虽然建构了华丽的环境和奇崛的人物形象,但从某种程度上来说却显得“大而无当”。

这股“大而无当”的风潮愈演愈烈,直至2013年,《天机·富春山居图》堪称开创了中国的烂片元年。其故事本身庸俗不堪,而数字特效技术与漏洞百出的故事情节相结合,如同纷乱无序的大杂烩。虽然特效技术日新月异地发展,技术人员几乎可以随心所欲地创造各种想象中的场景和令人眼花缭乱的镜头运动,但是其美学上的失败也呈现出几何级数的放大。

巴赞认为:“技术不对想象有所启迪,技术对想象反而有阻力。”^①想象力引领技术而非技术引领想象力。技术只对物质形象的塑形起作用,换言之,技术仅作用于道具。再生动、华丽的道具都无法唤醒一台沉睡的戏剧,在电影艺术的变革浪潮中,中国电影人似乎迷失在布满道具的华丽舞台,却忽略了观众的真正需要。

从数字特效技术层面而言,精美绝伦、以假乱真的影视特效并非遥不可及的奢望,因为技术层面的提升只是时间和金钱的问题,换言之,这完全可以转换为量化的技术指标,进而加以改善提升。然而电影美学的提升和电影叙事原则的把握则是电影批评界应当关注的问题,也是目前中国影视界在数字特效技术与美学领域最为忽视的关键问题。

^① [法]巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,文化艺术出版社2008年版,第34页。

一、造境

数字特效赋予影视剧制造情境的无限可能,然而上乘的造境美学应提供一个开放空间,而非一个封闭空间。

《新西游记》的失败之处在于以封闭、扁平化的方式制造仙境,却丢失了原著中最为精髓的艺术想象:人界、妖界和仙界三个层次的情境设计。在《指环王》和另一部较为成功的中国影片《青蛇》中,我们都可以欣赏到在层次分明的基础上建立起的生动、开放性的虚构世界。《指环王》中的霍比特人以及《青蛇》中还未修炼得道的青蛇,都是在各界之间匍匐前行、苦苦挣扎、寻找自由之身的角色。而这正是最易体现戏剧张力的故事情境设定:主人公选择出凡入圣,或是坠入罪恶深渊,仅在一念之间,难以预计,而这样的情境才是吸引观众之所在,一个开放、动态的空间包含着让主人公行动的可能,而失败的造境则将注意力放在孤立的场景设计上,《新西游记》的场景设计犹如盆景般虚假,而其中活动的人物如同随意安置的人偶一般孤立渺小,显得如此格格不入,因此失败也在所难免。

二、造势

对于运动感的追求同样是数字特效技术的擅长之技。中国数字特效电影由灾难片起步,深受好莱坞分账大片《龙卷风》和《生死时速》的影响,《紧急迫降》和《极地营救》是难能可贵的尝试,然而却并未得到进一步的试误和延续发展,究其原因在于无法将阵势浩大的动能转换为势能。换言之,观众在极其强烈的数字特效运动面前,只能获得极短暂的“惊吓”,但却无法获得持续整部电影时间的感官震撼。反观第86届奥斯卡最佳导演作品《地心引力》,其成功之处在于,将整部影片的戏剧性建立在镜头运动之上。镜头运动在主观视角和客观视角之间娴熟地游走,而这种镜头运动借助数字技术帮助观众实现从未有过的感官体验,并以纯感官体验实现观剧的沉浸性,这是对亚里士多德戏剧美学范式的一种颠覆性尝试。而这样的影片在我国依然是空白。《天机·富春山居图》将功夫片和枪战片的元素大量运用于影片中,但这些动作是外在的,虽然结合镜头的运动和快速剪辑可以制造出一定的动感,但却无法将这种动感内向性置入观众的感官体验之中,更不用说感官体验本身除了刺激观众的神经以外,还要诉诸观众的心理体验和情感体验。《地心引力》对此的独到之处在于,观众借助镜头运动体验主角的生理反应,进而体验人类在宇宙中无所依傍的孤独处境。绝大多数观众并没有机会身处宇宙,但绝大多数人在人生中都曾经体验过孤独和无所依傍的恐惧感,观众的同理心从类似的人生

体验中生发出来,因此对于这部影片的理解也就能超出生理体验的层面,而升华为更具崇高感的精神体验。这种体验让观众认识到作为个体的人类成员必须抵御孤独,并依靠自身的努力和坚忍不拔的毅力获得绝处逢生的勇气。

三、“道具”肢解叙事抑或“道具”协助叙事?

欧美国家在数字特效技术的使用上较为谨慎,并始终秉承技术为故事服务的原则。最初数字特效技术在好莱坞电影中的试制当推《阿甘正传》,很显然,令阿甘现身于历史事件中并和历史人物产生互动,这是剧情设计中不可或缺的一环。但是我国的影视大片中却往往弄巧成拙。《赤壁》中完全失去正常比例的长江江面即是明证;《天机·富春山居图》更是将各种炫目却庸俗的数字特效胡乱堆砌,并将剧情切割得支离破碎;《画皮》系列电影原本拥有较好的剧本基础,《聊斋》文本中的“画皮”故事具有很大的想象空间,但是整部影片的特效制作严重失当,将一个原本拥有较为深刻的隐喻性故事遮蔽起来,而覆以不伦不类的日系动漫风格;《西游·降魔篇》同样暴露了影视特效对电影叙事的反作用力,周星驰放弃了他的喜剧电影中最为可贵的小人物精神和现实主义风格,而是自拍摄《功夫》起便陷入了某种技术泥潭之中,即使他的作品借助特效奇观仍保持着可观的票房,但却无法掩饰影片故事本身的失败。

纵观中国 20 世纪以后的影视大片制作,数字特效技术的运用在技术层面一直在不断地提升,然而由于忽视电影美学的基本范式,缺乏叙事原则的灵活运用,技术的进步不但无助于影视作品的艺术价值提升,反而制约了创作者的想象力和观影者的想象空间,实乃憾事。中国的影视创作者应当关注世界数字特效技术和 3D 影片的发展趋势,但不能仅限于对技术参数的了解,而应从美学角度入手,把握住世界电影数字特效技术“由繁至简”、“洗尽铅华”的创作趋势,合情合理地将中国传统美学对于虚实境界的领会融入数字影视特效技术的运用中去。

(周倩雯,上海大学数码艺术学院讲师)

中国字幕组发展状况与影视产业中的礼物经济^①

谈 洁

字幕组,这一基于宽带网络普及以及计算机技术提升的自发形成的潜在社会组织,简单来说就是指自发将国外视频配上本国字幕的爱好者团体。中国字幕组的发生发展与世界范围内的 Oday^② 潮流密切相连,中国字幕组成员大多数在内地,少数是来自香港、台湾以及世界各地的华人、留学生,他们无偿奉献自己的时间和精力,将制作好中文字幕的影音产品免费发布在网络上供人下载欣赏,他们的精神是分享、共享。目前,在谷歌(Google)上搜索“字幕组”,可以找到超过 13,200,000 个结果。^③

由于无数字幕组成员的辛勤工作和付出,使得中国的网民能够通过网络以十分迅速、便捷和理想的方式免费观看来自世界各地的影视节目,这些节目往往都难以通过正常的有版权授权的渠道观看。目前被翻译最多的语种是英语、日语、韩语,内容集中于好莱坞电影、世界其他各国的电影、美剧、日本动漫、日韩电视剧和综艺节目。由此,2006 年底《纽约时报》发表了一篇名为《打破文化屏蔽的中国字幕组》的报道,并称字幕组为“打破文化屏蔽的人”^④,这篇文章在各大论坛和字幕组群体之间广泛传播,也有国内媒体称其为“文化交流的使者”^⑤,还有台湾学者撰文称中国字幕组为“无名网络男/女英雄”,并将他们的工作定义为“一种结合新自由主义工作伦理与非盈利的利他主义的特殊劳动价值”^⑥。尽管字幕组在坊间和知

① 特别感谢香港浸会大学叶月瑜教授对笔者写作此文的帮助,“礼物经济”也是在一次笔者与叶教授的讨论中由叶教授最先提出的。

② Oday 泛指所有在官方发布该作品之前或者当天,以不当的手段提早发布的作品,主要涵盖了影视、软件、游戏、音乐、资料等方面,由一些特别小组非法发布的数字内容。

③ 搜索时间:2014 年 5 月 13 日。

④ 《打破文化屏蔽的中国字幕组》, <http://culture.163.com/06/1204/16/31GV4N7Q00280003.html>。

⑤ 《〈越狱〉背后的中国字幕组》,载《瞭望东方周刊》2007 年第 5 期。

⑥ 胡绮珍:《中国字幕组与新自由主义的工作伦理》,载《新闻学研究》2009 年 10 月总第 101 期。

名媒体上的口碑都不俗,但由于版权这一核心敏感问题,鲜有字幕组成员以真实身份公开接受采访,字幕组的活动也相对较为隐秘地在网络上进行,但他们的行动却直接介入了中国普通观众——特别是年轻观众的现实生活。

笔者通过网络进行了一段时间的调查,收集到超过80个活跃中的字幕组信息(详见文后附表)。尽管中国字幕组数量众多,但笔者于2013年12月在复旦大学光华楼进行的随机访问调查^①中发现,仍然有很多热衷于观看外国影视作品的中国观众会在百度这样的搜索引擎中直接搜索想看的电影或剧集的名字,他们没有关注过字幕的来源,更没有追随特定字幕组的作品,部分被访者甚至说不出字幕组或字幕的来源,却一直在主动获取或被动接受字幕组的翻译成品。网络上这些大量的、免费的、非盈利的、共享的、制作精良的、获取便捷的字幕影视资源就像是一块“免费的蛋糕”,在很大程度上丰富了内地网民的观看经验,还潜移默化地影响了无数网民的内容选择和观看习惯。

一、字幕组发展状况

日本动漫字幕组在国内字幕组中最早出现,发展历史最为悠久,相比国内其他类型的字幕组,从事日本动漫字幕翻译的队伍数量较为庞大,参与人数众多,翻译的内容相对比较专一,彼此都有比较清晰的定位。国内最早的日本动漫字幕组叫“行星”,专注于翻译动漫方面的字幕,2000年行星解散后分流出的部分人员组成了“漫游”字幕组,那时还没有成型的日剧和美剧字幕组,当时一共有五个人,其中一位是知名的时间轴软件POPSUB的发明者。“漫游”成立后大概一个星期左右,又出了个叫动漫花园的论坛,随后也成立了字幕组。^②台湾师范大学胡绮珍曾于2010年11月11日收集整理了百余个字幕组信息,^③其中,制作日本电视剧字幕组十个,日本动漫字幕组50个,数量远远超过好莱坞与其他英语电影字幕组(含泰国)21个,美剧字幕组18个。

在美国电影和电视剧方面,最为活跃的字幕组有人人(YYeTs)、伊甸园(YDY)、魅影、同志亦凡人(QAF)、SLOMO、OAC、破烂熊(Ragbear)、圣城家园(SCG)、UU-

① 有效问卷份数为100份,受访者平均年龄21.6岁,最小17岁,最大28岁,受访者男女比例约为1:1.5。其中93人选择了网上观看方式,观看频率达到每周数次的有33人。

② 参见漫游字幕组创始人之一晶晶口述:《乌托邦里也有快乐》,载《南方周末》2011年11月18日。

③ 参见胡绮珍:《中国字幕组与新自由主义的工作伦理》附表,载《新闻学研究》2009年10月总第101期。胡绮珍搜集的字幕组信息的主要来源是BT@CHINA联盟,曾是国内影视资源发布共享第一平台,由于该文作者按字幕组制作内容划分,故而其列举的137个字幕组有一部分重复。此外,作者还未能完全将一个字幕组与论坛、视频在线观看网站区分开来,实际上三者关系错综复杂,有可能也是重叠的。

bird、电波、TLF、深影(ShinY)、冰冰(plsub)、馨灵风软(1000fr)、果然等。

2008年,四大主流美剧字幕组分别是:伊甸园^①、馨灵风软^②、破烂熊^③、人人。到了2014年,人人已经毫无疑问成为中国发展最快、规模最大、剧集最全^④的字幕组,人人影视的网站拥有超过280万名注册会员,^⑤甚至其他字幕组的部分作品也会通过人人来发布。伊甸园、馨灵风软和破烂熊三大老牌字幕组虽然在翻译质量方面留有良好的口碑,但在数量、速度和影响力方面已不如人人。

某些字幕组对公众是完全公开的,如人人字幕组,他们自己拥有强大的服务器,支持超过五种规格^⑥、八种下载方式^⑦、两种途径点播^⑧,访客无需注册即可使用这些资源。某些字幕组则是半公开的内部论坛,如伊甸园,需要注册或者有会员邀请才可以进入讨论、观看和下载,他们有时也会将成品发布在其他网络服务器上。^⑨然而,很多中小型字幕组甚至没有自己独立的域名。另外,还有专门的字幕分享网站。^⑩需要注意的是,一些高清影视网站或者论坛,虽然有0day作品发布,可以直接在线观看,但并不是他们的原创作品,只是对其他0day组织作品的转载,所以他们不能称之为字幕组。

每一个字幕组都有自己的专攻领域。日本动漫字幕组很有可能在数量上最多,但是就专业性、规模、影响力(下载量、传播度)、从业者集中程度而言,美剧字幕组毫无疑问是第一位的。近年来还出现了更有内容针对性的字幕组,如专门翻译迪斯尼动画片的迪幻(deefun);基于果壳网的教育无边界字幕组专门为MOOC(大型开放式网络课程)制作字幕;专注于航空类题材的ACI;粉丝俱乐部性质的Jake吧^⑪、VS^⑫、ALLForBC^⑬、WTF^⑭等。

字幕组成员基本由两部分组成,一部分是大学生(国内英语系学生和海外留学生居多),他们比较年轻;另一部分是年长的字幕组高管和资深翻译,他们中不乏医

① 伊甸园论坛旗下字幕组又名S-Files。

② 有FRTVS(制作电视剧集)和FRM(制作电影)小组。

③ 实际以翻译英剧知名。

④ 2014年4月,YYeTs网站显示共有918部美剧,最早建立的YDY只有281部。

⑤ 作者于2014年3月15日通过注册账号ID推测,人人影视网站注册会员数为2802920。

⑥ RMVB、MP4、HR-HDTV、HDTV、DVD、720P、1080P、WEB-DL、BD-720P、BD-1080P。

⑦ 电驴、磁力、迅雷、旋风、旋盘、快传、城通盘、小米。

⑧ 云播和旋播。

⑨ 2009年,影响力巨大的中国BT联盟被查禁。直至目前,QQ旋风和百度云越来越多地被用来发布作品。

⑩ 例如射手网(www.shooter.cn)。

⑪ 发布最新最全杰克·吉伦哈尔的资讯,以及美剧电影访谈视频。

⑫ 专门翻译维多利亚的秘密时装秀。

⑬ 翻译本尼迪克特·康伯巴奇相关的资讯及作品。

⑭ 翻译马丁·弗瑞曼的作品。

生、律师、公司经理、人力资源高管,有稳定工作。但大多数字幕组成员在毕业工作之后就退出了字幕组。字幕组成员之间绝大多数未曾谋面,彼此以网名相称,使用电子邮件、即时通讯软件等方式进行沟通,不得擅自以个人或字幕组名义发布片源或字幕,未经同意一般不能接受采访。

字幕制作一般流程是片源—翻译—校对—特效—时间轴—计时—内嵌—后期—压制—发布—监督(某些步骤可以省略)。所以,一个美剧字幕组又分为搬运组、时间轴组、字幕组、压片组、发布组。字幕组都想抢在第一时间把中文字幕发布出来,一部剧集制作完成大约需要六个小时,以一集美剧为例:

- 9:15 在美国境内放完,获得片源。
- 9:30 时间轴组调轴。
- 11:30 翻译字幕 通常有4—5名翻译,每人100—150句。
- 14:30 校对字幕。
- 15:30 压制、发布。

片源一般在国外录取、下载和购买,BT和FTP也是从国外Oday组织服务器上获得片源的两个主要渠道。^①即便是目前最大的字幕组人人也迫切希望在海外招募到更多的英文字幕提供人员(Closed Caption,简称CC),他们使用的工具是电视卡和专业字幕导出软件,使得后期字幕制作更有效率。

为了规避侵权问题,字幕组出品的每一部成片都会加上“本片只用于英语交流,请勿用于任何商业用途,下载后请于24小时内删除”的字样,尽管此举是否就能真正规避法律侵权问题还有待进一步讨论。此外,较大的字幕组一般不会发布正在国内影院上映,或即将上映的电影资源,以及包含色情和政治敏感的内容片源。

字幕组发展到今天相比十多年前,从“百花齐放”到“几枝独秀”,表现为资源更为集中,内容更为丰富,翻译更为专业,字幕组之间的差异性更强。大型的知名字幕组以内容全面、翻译准确、定期发布为特征,拥有不断扩大的受众群体,而一些小型专门性字幕组虽然人员较少、资源紧张加上新作品发布时间不确定,但凭借对冷门内容的针对性翻译仍满足了一部分观众的观看需求。

二、差异化竞争、翻译的在地性与观看习惯

字幕组之间也存在竞争。这种竞争不是商业的竞争、利益的竞争,而是业务上的竞争,比字幕出品的速度与质量,形成了比较良性的竞争氛围,同时对字幕组之

^① 知名国外片源站点如 <http://www.mininova.org/>; <http://eztv.it/>。

间偶有发生的剽窃字幕行为采取一致唾弃的态度。由于每个字幕组的理念和模式不同,所以作品都会有些差异。一些字幕组还会在剧集终季之后仍然不断进行字幕修正,以期发布更为精良的字幕作品版本。胡绮珍就认为“新自由主义社会下所惯用的竞争与表演、自我训练与自我成长、自我兴趣与自我利益、计算理性与自我治理等技术,被巧妙地纳入中国字幕组的工作伦理当中。一种结合新自由主义工作伦理与非盈利的利他主义的特殊劳动新价值被创造出来”^①。

人人建立初始通过大量翻译世界著名学府公开课程和全开放的学习模式站稳脚跟,成立时间虽晚,但迅速跻身四大美剧字幕组之列。人人的特色在于双语字幕和特效字幕,双语字幕一方面可以弥补字幕组本身翻译水平的不足或错漏,另一方面满足了一些观众观看美剧的同时有提高英语水平的需求。(笔者在复旦大学校园进行的问卷调查显示,约七成的受访者表示希望字幕组提高翻译水准,有25%的人观看美剧是为了提高英语水平,这也是另外49%的人观看美剧的部分原因。)而特效字幕的制作宗旨,是把字幕做成和电视剧一样的风格,无论是片名还是片中出现的字幕,都具有较好的视觉欣赏效果。其他的一些字幕组,如破烂熊以翻译英剧知名,伊甸园的英文翻译专业有水准,馨灵风软的翻译比较个性化,等等。

一些字幕组的翻译非常中国化、生活化,尽可能贴近中国观众,符合中国观众的文化习俗和口语习惯。浪漫爱情喜剧《老爸老妈浪漫史》(*How I Met Your Mother*)的字幕里套用了张爱玲小说里的句子。一位网名叫“冬天”的网友说:“我印象最深的一句特别富有中国特色的翻译是‘I swear to god’这句话,在《律政狂鲨》的某一集里面,这句话被‘fr’(风软)翻译为‘向毛主席保证’,哈哈,太贴切了,中国人是不会向上帝发誓的。”^②

把美国民谚翻译成中文有其特别的难处,他们都尽可能找到最贴近、最适合同时代也是最精炼的中文翻译,有时候还会使用中国人熟悉的成语、俚语。《欲望都市》有一集里面,“我想你们两个将会很适合”(I thought you two would hit it off)被翻成“我想你们两个会来电”。《越狱》里面的名句“准备的作用是有限的”(Preparation can only take you so far)则被改成了“谋事在人,成事在天”。故事的背景完全在美国,经过了这样的翻译带上了中国特色。

还有更具有地域特色,贴近普通民众生活的翻译,诸如:

“Dios mio, mi estomago!” 翻译为“额滴神哪,疼死俺咧”(《豪斯医生》)。

“Lo, I think maybe you just bumped your head in the accident.” 翻译成“露,你不

① 胡绮珍:《中国字幕组与新自由主义的工作伦理》附表,载《新闻学研究》2009年10月总第101期。

② 《〈越狱〉背后的中国字幕组》,载《瞭望东方周刊》2007年第5期。

会是脑子秀逗了吧”(《超人前传》)。

“My office, my rules.” 翻译成“我的地盘我做主”(《别对我说谎》)。

“To the new year. May it be better than last year.” 翻译成“为新年干杯,祝今年步步高”(《别对我说谎》)。

甚至一些网络流行词汇、热门词汇也频频出现在字幕翻译中,如“鸡冻(激动)”、“凤姐”、“吃药”、“白富美”、“犀利”、“酱紫(这样子)”、“亲”、“你妈喊你回家吃饭”等等,观众看到这些词句后心领神会,忍俊不禁。

还有一些字幕组会在字幕中添加注释,以及文化、政治、历史等方面的典故。比如《生活大爆炸》剧中出现了大量物理学、天体学、生物学方面的专业科学知识;《纸牌屋》的字幕中就增加了大量关于美国政坛的背景材料,帮助观众理解剧情的同时,更多地了解西方政治体制与政坛文化。

就此,上海大学教授林少雄认为,字幕组的翻译行为“首先,对观众的欣赏习惯有很大的改变。‘文革’以后80年代,欣赏和接受外国影片都是通过翻译、配音,而现在很多受众在观看外国影片的时候都要求必须要听原声、看字幕。我上课的时候给学生做过试验,给学生播放配音的影片,学生们就会觉得很别扭。第二,保持了影片原有的品质。在影片中原声和配音的差距还是比较明显的,人物对话和音乐等都是影视作品中比较重要的方面。第三,改变人们的认知能力。虽然观众在看原声电影的时候,一方面要看画面,一方面又要忙着看字幕,这肯定会分散他们的注意力,但是把阅读和观看两者结合起来,经过长期的培养,可能会对人的认知能力产生一些影响”^①。

表面上看,翻译的在地性是迎合观众直接有效的途径和手段,实际上这一行为是在网络文化语境中,字幕组成员基于自己的文化背景和语言习惯在翻译的过程中表现出的一种不自觉的选择。字幕组成员通常是经历过英语教育和网络普及的年轻一代,他们是流行文化的爱好者和传播者,同时也参与流行文化的传播与缔造。他们在无损原作品信息内容传递的根本原则下,从中国观众的视角将中国人的诙谐幽默通过中文字幕给作品注入新的生命力。他们翻译的在地性无疑是一种具有创造性的行为,这种在地性的翻译行为反过来也在潜移默化地对年轻一代的中国受众产生影响。这种影响一方面表现在“原音+字幕”的节目形式和“季播”的观看规律被稳步固定下来。实际上,这一观影习惯是从20世纪80年代末租赁录影带以及之后长达数十年盗版VCD/DVD的流行再到今天网络下载一路培养而来的,与早前译制片的观看方式已相去甚远;另一方面,字幕组出色的在地性翻译行为吸引了越来越多的年轻人选择网络渠道观看影视产品,他们将资源下载到电脑或其

^① 《〈越狱〉背后的中国字幕组》,载《瞭望东方周刊》2007年第5期。

他移动终端可供随时观看、分享,还可以登录字幕组的论坛与志同道合者一起讨论。总的来说,年轻一代的受众更倾向于不受内容限制、时间限制、场所限制和观看终端限制,青睐这种“免费”的、“原汁原味”的、“自由”的、“零束缚”的甚至充满想象力的观影模式。

日前,基于2014年3月广电总局发布的关于强化网络剧、微电影等网络视听节目内容审核的通知,4月26日开始,《生活大爆炸》和《傲骨贤妻》等多部美剧“因为政策原因无法提供观看”,纷纷从视频网站下架。影视译制机构国广子行传媒(CBM)随即在其官网宣布,《生活大爆炸》目前正由该公司进行译制工作,未来将在央视播出。这则消息还提到,国广子行传媒会响应国家新闻出版广电总局的号召,“本着译制片信、达、雅的追求,严谨并且最大程度保留《生活大爆炸》的诙谐幽默,把积极向上的、健康的、绿色的《生活大爆炸》带给广大观众”^①。这一话题迅速引起了网友的广泛讨论,从部分网友的反映看,翻译“信、达、雅”的“谢耳朵”^②实在令人难以接受。甚至有网友戏谑央视译制风格,仿写出《生活大爆炸》央视译制版对白:“佩妮!佩妮!佩妮!”“嘿,伙计!别这么做了好吗?我快被逼疯了!我会狠狠踢你的屁股!我向上帝发誓我会这么做的!”这一举措是否能够成功吸引年轻观众端坐在电视机前,仍需拭目以待。

三、非赢利性、礼物经济与授权化

很多人都曾质疑字幕组网站是否盈利?字幕组对此都采取完全否定的态度,他们还会在主页或者成片字幕中声明自己的非赢利性。一位字幕组成员受访时提到:“漫游字幕组至今运行了11年,组织形式比较松散,现在常参与制作的也就二十来号人,鼎盛时有过一百来号人。大家不仅没有工钱,有时还要为服务器托管筹钱,组里有一位老成员捐款2.3万元,是出钱最多的。大家如果有归属感,就会自愿捐钱,几百块也是一份心意。”^③笔者还从网上搜索到一个个案。Jake吧字幕组成立于2013年,已完成了两季剧集的制作,组长2014年2月4日为证明其“非盈利”性在网站上公开了字幕组的开支,^④每月平均开支为70元,收入仅为20元。这可能是大多数中小型字幕组遇到的普遍情况。主流字幕组为了维护作品的完整性

① 《热播美剧上央视,翻译力求“信达雅”》,http://news.xinhuanet.com/newmedia/2014-04/29/c_126446272.htm.

② 美剧《生活大爆炸》男主角,名为Sheldon,中国网友昵称他为“谢耳朵”。

③ 参见漫游字幕组创始人之一晶晶口述:《乌托邦里也有快乐》,载《南方周末》2011年11月18日。

④ jgtieba:《不得不说的几句话 来自诚挚的声音》,http://www.gylentomato.com/portal.php?mod=view&aid=40.

和观赏性,不在视频内插入任何广告,依靠百度推广功能植入到网站的广告,和一些网游广告,基本上难以覆盖最基本的系统维护开支。尽管有很多人认为人人影视是赢利性组织,但是人人一直发表重要声明,“人人影视由网络爱好者自发组成,不以赢利为目的,加入仅凭个人兴趣爱好,无任何金钱实质报酬”。

然而也确实有一些大的字幕组有曾根据收视率发过奖金的特殊情况,还有一些有收益的商业合作,比如人人与搜狐,参与的字幕组成员也是有报酬的,一位曾经在人人字幕组工作过的朋友接受笔者访问时透露,一集的报酬大约是20元,且有报酬的情况是极少的。

影视产业中所有影像产品的本质是文化商品,通过电影票房、收视率、版权收益等方式实现商业利润。抛开侵犯著作权和干扰市场秩序暂且不论,由于字幕组一系列非赢利性主动共享和传播的服务行为,使众多流行的文化商品得以“免费”使用(观看),还附有中文字幕如同“赠品”。这种模式与经济学的一支——礼物经济的描述十分吻合。

礼物经济(gift economy)是自古以来的自由价值经济学模式,指的是提供商品或服务者并没有明确的预期回馈对象,也没有预期回馈的内容,有许多分享行为出自于非制式的习惯。在礼物经济交换过程中,给与者没有任何得到价值回报的要求和预期,在字幕组工作模式中体现为成员无偿劳动纯粹的利他主义行为。与之相反,以物易物或者市场经济是用社会契约和明确协议来保证给与者得到或期望得到报酬的规范价值经济学模式。所以,礼物经济概念的提出驳斥了计划经济、物物交换经济和市场经济中认为人的行为都是经过理性计算考量的这一观点,因而以“共享”为核心理念的字幕组坚决不会在非赢利性原则上表现出妥协与犹豫。

礼物经济融入政治或宗教等领域,是共识主动性文化体系,没有明显的“经济”体系特性。同时,礼物经济也被认为是一种债务经济,在这种经济中,给予者的目标是尽可能获得最多的礼物债务人,而不像在商品经济中以获取最大利润为目的。字幕组无偿提供的翻译作品不以实际经济回报为目的,但字幕组仍致力于争取获得更多观众的青睐,提升受众的依赖性(用户粘度)。因为,无人享用的“共享”是没有意义的。

排除了商业利益的驱动,是什么内在动力促使字幕组群体持续这一礼物经济的分享行为呢?人是群居动物,具有社会性,从人的需求来讲,大多数人处在追求物质满足的阶段,这也是商品经济占主导的基本原因。但是也有一部分人的需求达到了更高层次,更希望受人尊重。“群体帮助个人完成社会化过程,训练和分配社会角色,形成社会规范和准则,调节和控制个人的行为。”^①在字幕组这个被称作是

① 郭庆光:《传播学教程》,中国人民大学出版社1999年版,第90页。

“新自由主义的工作伦理”中,虽然每个成员的工作通常都是免费的,不以金钱作为回报,但实际上居于这个团体中的个人在不同程度上都获得了“成就感”和“荣誉感”、“归属感”和“需求感”以及基本的“锻炼”和“经验”。这都符合了马斯洛的人类需求理论中,自我实现的需求、社会承认的需求、社会归属和爱的需求这些高等级需求。这部分需求的存在,也正是礼物经济的基础。

字幕组成员作为礼物经济的参与者尽管不能直接获取实际经济利益,但是可以获得很多其他的利益,来支撑他的商品经济的实力。比如他可以借此扩展自己的在特定群体中的社会影响力,可以通过交流获得很多新的思想,比如他可以交到一些朋友等等。笔者在复旦大学进行的调查显示,85%的人认为字幕组是积极的、正面的、有声望的,而不是像形容盗版商那样使用“深恶痛绝”、“暴利”等词语。另外,字幕组还符合阿尔温·托夫勒关于“消费者即生产者”的理论所描述的那一类群体的部分特征,即消费者与生产者融为一体。一些字幕组成员因为热衷于某一部剧集而加入字幕组工作,直接的收获就是能第一时间看到翻译的成品。

字幕组绕开版权渠道获得视听节目资源并配上字幕在网络上传播,很容易被看成是中国网络盗版猖獗的证据。国家广电总局虽然自2006年起陆续公布了关于加强互联网视听节目内容管理条例,但对于内地论坛和网站普遍流行的非授权网络视听节目下载流通均未形成实质性的打击。字幕组的蓬勃发展促进了国外视听节目在中国的传播,使中国观众的观看内容产生了结构性变化,越来越多美剧粉、英剧粉和日韩粉的出现,使视听节目制作商和传播媒介等都无法对此予以忽视。

根据吴炜峰的研究,“在前资本主义社会里,存在着一种礼物交换规则,它如同资本主义社会所存在的商品交易规则一样,是维系该社会的稳定和获得一定程度的经济增长的基础”,“礼物作为前资本主义社会一种不是一目了然的储蓄/投资方式的事实,这些准备工作使得我们能够建立一个基于礼物交换的前资本主义社会经济增长模型”^①。面对如此庞大的受众群体和日益成熟的观看习惯,潜在的商业机遇不断被发掘,由此带来了非授权的状况也开始转变,字幕组不断从教育机构或者商业机构那里获得版权授权,以合作共赢的姿态缓慢开始了字幕组版权化的进程。

有一个典型的例子,教育无边界字幕组由果壳网网友自发组建于2013年8月2日,专门为大型开放式网络课程(MOOC)制作字幕。2013年9月16日,Coursera正式开通第一门官方合作翻译权限在Transifex组织翻译。截至2014年4月,字幕组有活跃成员400余人,已为Coursera、EdX等MOOC平台上的50余门课程翻译制作了中文字幕。除了英文课程,字幕组还有法语、俄语、日语等小语种课程的字幕翻

^① 吴炜峰:《基于礼物交换的前资本主义社会经济增长》,山东大学硕士论文,2005年。

译。字幕组主要借助果壳网 MOOC 学院进行宣传、招募成员及字幕发布工作。同时,字幕组也获得了果壳网全方位的支持,得益于果壳网与 Coursera 等 MOOC 平台的官方合作关系,使得字幕组制作的字幕可以嵌入授课视频中。

伴随着越来越多的国内视频网站直接从国外购买视听内容,字幕组的工作不得不得到他们的重视,纷纷寻求与字幕组合作。“商品经济是礼物经济自然而然发展以及一些外因对其作用的结果。礼物经济的内在脆弱性导致其在面对外生冲击时不能有效续存。”^①在商品经济中,字幕组由于其特殊性始终很难被定义为一个独立的市场经济主体,加上字幕组成员的流动性,没有明确的预期回馈对象和内容,版权化进程只能不断摸索并且困难重重。

四、竞争与合作、礼物经济与注意力经济之间的转化

国内目前主要有六家门户网站相继购买部分国外视听节目版权,分别是搜狐、优酷、爱奇艺、腾讯、土豆、乐视。各大网站在用户争夺上竞争十分激烈,在对热门剧集加大引进力度的同时,还会争夺个别剧集的独家放映权,以避免内容同质化分流受众。特别是视频网站的美剧频道,内容日益丰富并基本实现了同步更新。

目标受众群体同为网络受众的视频网站与字幕组网站,两者是否会形成竞争关系?视频网站大量授权视频的推出,是否会导致字幕组走向衰落呢?根据笔者的观察,答案是否定的。视频网站对正版内容的购买会对字幕组网站造成一定的影响,但目前两者并未构成正面竞争和冲突,视频网站从字幕组购买字幕翻译服务使得两者反而转化为一种合作关系。

以人人和搜狐视频为例。

目前,搜狐视频^②的美剧用户覆盖率第一,已成为国内第一美剧平台。同时,在剧集总数、获艾美奖剧目数和比例、剧集完备程度、更新速度以及字幕水准等七大指标上,搜狐视频美剧平台都是业界第一。2013年,搜狐视频业务收入增长超过100%。在视频内容采购方面,2013年搜狐签约购买的内容大约消耗了9000万,2014年会在这个基础上增加23%,主要用于购买美剧和韩剧。^③

① 吴炜峰:《基于礼物交换的前资本主义社会经济增长》,山东大学硕士论文,2005年。

② 作为最早引进海外正版版权的视频网站,搜狐视频早在2009年就与迪斯尼合作,引进了国内第一部正版美剧《迷失》,之后开始与华纳兄弟合作,独家引进了《生活大爆炸》,同时也与20世纪福克斯、索尼等十余家海外版权商达成深度合作。美国最大的在线DVD租赁商Netflix播出它的首部自制剧《纸牌屋》后短短一个月后,这部热播美剧便独家上线搜狐视频,第二季更是在中国引发了收视热潮。至今搜狐已累计引进了超过百部美剧,近期,搜狐视频还独家引进两部广受好评的电视节目《周六夜现场》和《艾伦秀》。

③ 参见2013年12月31日搜狐发布的第四季度及全年未经审计财报。

【人人影视与搜狐内容比较 数据更新于为 2014 年 4 月 4 日】

	人人影视 www. yyets. com		搜狐 tv. sohu. com	
美国电影总数	大约 700 部 (2011—2014 年)		712 部 (2013 年及以前的电影)	
按年份	2014	480	2014	0
	2013	80	2013	24
	2012	80	2012	47
	2011	60	2011	46
			2010	31
本季同步更新剧集数	110 部		38 部	
全部剧集	918 部 (按剧名统计)		186 部 (按剧季统计)	
观看形式	下载观看		在线观看	
历史播放量总排行	1. 生活大爆炸		1. 生活大爆炸 1419 (百万)	
	2. 吸血鬼日记		2. 尼基塔 575	
	3. 权利的游戏		3. 老友记 278	
	4. 行尸走肉		4. 吸血鬼日记 236	
	5. 斯巴达克斯		5. 破产姐妹 186	
	6. 尼基塔		6. 纸牌屋 126	
	7. 绿箭		7. 越狱 139	
	8. 摩登家庭		8. 绿箭 88	
	9. 猫鼠游戏		9. 绝命毒师 87	
	10. 国土安全		10. 性爱大师 84	
广告形式	网站页面, 点击链接		网站页面 插播广告 片头 60s 片中 15s	
广告内容	1. 百度推广		1. 知名品牌广告 (主要是知名化妆品、汽车、通讯产品、香水、奶粉、纸尿裤等)	
	2. 网络游戏		2. 百度推广	
			3. 阿里巴巴推广	

总体来说, 视频门户网站购买的正版美剧呈迅速上升趋势, 用户覆盖率也越来

越高。但就所提供的内容来看,仍远不及字幕组网站,字幕组提供的内容几乎覆盖了所有大型视频门户网站购买的美剧,而且字幕组提供的资源更具选择性,下载和观看方式也十分灵活。尽管在热门剧集上,人人与搜狐提供的内容有所重叠,但是由于搜狐视频的美剧不提供离线缓存的功能,一般用户无法在非 WIFI 的环境中使用移动客户端观看影片,比如在地铁上的上班族。而人人提供多达八种下载方式和两种点播途径,基本覆盖了所有受众可能发生的获取行为,特别是云技术的推广,让下载随时随地,更加便捷。

搜狐视频独家播出的热门美剧《生活大爆炸》的双语字幕由人人字幕组提供,而搜狐视频大部分美剧的双语字幕形式和整齐划一的风格都带有人人出品的字幕特点。在 2014 年 4 月 26 日多部美剧“因为政策原因无法提供观看”从视频网站下架的风潮中,受到冲击最大的是搜狐视频,人人影视网站上的相关剧集也随即停止提供下载,只共享了字幕文件,而其他字幕组丝毫未受影响。

1997 年美国的迈克尔·戈德海伯发表了一篇题为《注意力购买者》的文章,正式提出“注意力经济”这一概念。他在这篇文章中指出,当今社会是一个信息极大丰富甚至泛滥的社会,而互联网的出现,加快了这一进程,信息非但不是稀缺资源,相反是过剩的。而相对于过剩的信息,只有一种资源是稀缺的,那就是人们的注意力。

事实也证明,字幕组礼物经济带来的并不仅仅是简单的“无偿工作”和没有回馈预期的“免费赠送”,而是将无数受众吸引到了同一片场域,使他们不约而同地出现在相同主题的注意力市场中。《纸牌屋》第二季在搜狐视频上的热播,正得益于之前人人字幕组翻译《纸牌屋》第一季节目积攒下来的观众基础和口碑。

传统电视产业的经济模式是为产品供应商付费(如有线电视费)而不是为内容供应商付费(观众不需要为收看一部央视正在播出的电视剧付费),点播节目的出现也未能撼动免费公众频道的主体地位。当今影视产业中,付费观看模式在字幕组免费“礼物”共享的情况下同样难以突围。视频网站想要通过注意力实现经济利益,就必须将与字幕组的竞争关系转化为合作关系,将礼物经济的优势转化为注意力经济的效益。字幕组长达数十年非盈利的共享行为培养出数量庞大的稳定收视群体,为视频网站将字幕组礼物经济效应有效转化为注意力经济提供了可能。高额的内容购买费用还需要丰厚的广告收入来支撑。今时今日,注意力经济主要关注的问题是如何使消费者接受广告,而这个问题在热情的美剧观众面前转化成片头 60 秒无法跳过的商业广告。

在影视产业中,特别是当全球进入移动互联网时代,加上社交网络的工具进化,注意力经济中商业利润的实现需要一定的礼物经济作为前提和基础。同样,在现今品牌经济时代环境下,如何吸引公众的注意力以及如何维持观众长期的注意

力都是有待影视产业主体和从业者思考的问题,问题的答案或许会回到本文讨论的开始,即字幕组所崇尚的非赢利性的共享、分享的精神。

附:字幕组一览表(截至2014年3月15日)

字幕组名称	简称	网址	创建时间	注册用户数	主要翻译内容
人人影视	YYets	www.yyets.com	2004	2802920	美国电影、美剧、日剧、韩剧
伊甸园	YDY/YTET	www.ydy.com/bbs.sfile2012.com			美国电影、美剧
同志亦凡人	QAF	www.qafone.co/	2004	690451	美国电影、美剧
异议					美国电影、美剧
SLOMO	SLOMO	site.douban.com/121012/			美国电影、美剧
OAC	OAC	group.mtime.com/OACFAN/; www.mtslash.com/forum.php	2008	215291	美国电影、美剧
破烂熊	ragbear	www.ragbear.com/		324418	美国电影、美剧
圣城家园	SCG	www.btscg.com			美国电影、美剧、日剧、韩剧
悠悠鸟	UU 鸟	bbs.uuniao.com/forum.php		无法登陆	美国电影、美剧
天天美剧		bbs.ttmeiju.com/forum-74-1.html			美国电影、美剧
极影		bt.Ktxp.com		555593	日本动漫
漫游		share.popgo.org/search.php? groups = 1			日本动漫
WOLF	wolf	www.wolfsub.com/bbs/	2006	346875	日本动漫
觉醒	Awakening	www.awaker.net			UFO
电波		dbfansub.com			美国电影、美剧
TLF 中文字幕站	TLF	sub.eastgame.org			美剧
幻樱	hy008	www.hy008.com			日剧、日本动漫

续表

字幕组名称	简称	网址	创建时间	注册 用户数	主要翻译内容
深影	ShinY	shinybbs. com			美国电影、美剧
冰冰	plsub	www. plsub. com		175093	美国电影、美剧、 日本动漫
譬灵风软	1000fr/FR TVS/FRM	www. 1000fr. net	2005	615657	美国电影、美剧
魅影		已关闭			挂靠非常恐怖影 视首发站,恐怖片
道兰		www. daolan. net	2008		NHK 纪录片
傲娇	TNDR	bbs. tsunndere. org		982	日本动漫
电玩巴士 ACG	ACG	zt. tgbus. com/acgzimu/			网络游戏
天空树		www. iskytree. net/forum. php	2011	16129	日本动漫
TAZZ	TAZZ	i. youku. com/u/ UNTY2MzIzOTgw	2013		泰语节目
萌女儿		mengnver. jpoping. net		4929	日韩娱乐节目
神奇		www. sqsub. com		20590	日本动漫
星光	conans	www. conans. org/forum. php		10870	专业翻译动漫《名 侦探柯南》
SABER	SABER	bt. Ktxp. com/ team - 317 - 1. html			日本动漫
暖色		weibo. com/u/2626930262			日韩娱乐节目
千夏町	airota	www. airota. net/ bbs/forum. php		16087	日本动漫
光合社		pssclub. com/forum. php		46038	日剧、日本动漫
雪酷		bbs. sc - ol. com		257960	日本动漫
动漫基地 愛の夏		www. mangacn. net/index. php			日本动漫

续表

字幕组名称	简称	网址	创建时间	注册用户数	主要翻译内容
伦敦之心		www.lohazimu.com		48144	日剧、日本动漫
毒舌抖 M		http://www.lohazimu.com/ forum.php? mod = forumdis play&fid = 80			挂靠伦敦之心, 日 剧、日本动漫
梦奇		bbs.temox.com/ forum - 158 - 1. html			日本动漫
日菁	jpfad	www.jpfad.com			日剧
诸神		www.Kamigami. org/forum.php			日本动漫
X2	X2	dmzj.178.com/ forum - 99 - 1. html			日本动漫
迪幻	deefun	www.deefun.com/forum.php		107401	迪斯尼出品
果然		grimmfan.com	2012	10820	下设美剧组、电影 组、纪录片组、预 告片组
青翼		www.qingyisub.com		5337	日本动漫
天使动漫	TSDM	www.tsdm.net/forum.php		944213	日本动漫
波特猴	BTM	bbs.btmonkey.com/ forum.php		18439	美国电影、美剧、 日剧、韩剧
四叶草		fourle.com/bbs/index.php		31804	日本动漫
夏末秋		www.xmqzmz.org		62635	BBC 出品的节目
变形金刚 新世代	TFSUB	www.tfg2.com		93447	美国电影、美剧
猪猪	jumpen	www.jumpen.com		543782	日剧、日本动漫
梦想		www.mxzmz.com/		163967	韩剧、日韩娱乐 节目
琵琶行	PPX	f.ppxclub.com/f - 134 - 1			日剧

续表

字幕组名称	简称	网址	创建时间	注册用户数	主要翻译内容
白恋		bbs. youxiri. cn/ forum - 121 - 1. html			日本动漫
动漫国		bbs. dmguo. com			日本动漫
Sukura Café		bt. Ktxp. com/ team - 272 - 1. html			挂靠极影论坛, 日本动漫
HSGDK/H - SGDK	HSGDK	http://weibo. com/u/ 1765341597		不超过 500	挂靠天天美剧网站, 美剧
多米诺		http://www. douban. com/group/288013/		不超过 500	挂靠射手网, 美剧
ALLForBC		http://www. allforbc. com/ forum. php	2012/4/4	944	本尼迪克特·康伯巴奇相关的资讯及作品
TheKite Runner		http://weibo. com/ u/1961880982		649	关于穆斯林的电影、纪录片、新闻采访
ink 社/inkde	ink/inkde	http://darkink. blog. 163. com/			魔兽、动画 MV
旋风	XFSUB	www. xfsub. com		10167	挂靠旋风动漫论坛也挂靠极影论坛发布字幕动漫, 链接 S - FILE 欧美剧资源
病态		http://page. renren. com/ 601372109? checked = true	已解散		欧美摇滚乐、重金属乐
Jake 吧		http://www. gyllentomato. com/portal. php			杰克·吉伦哈尔的资讯, 以及美剧、电影、访谈视频

续表

字幕组名称	简称	网址	创建时间	注册 用户数	主要翻译内容
TopGear 吧		http://tieba. baidu. com/f? kw = topgear			挂靠百度贴吧,专 门翻译 TOP GEAR
歪歪	yy	http://tieba. baidu. com/f? kw = yy% D7% D6% C4% BB			挂靠百度贴吧,字 幕教学、花式活 动、游戏大厅
VS		www. douban. com/ people/vssub/			维多利亚的秘密 时装秀
启萌		www. imoeer. com	2011/7/1	17935	是启萌网下属中 重要的工作组 之一
谢耳朵		site. douban. com/171026/	2012/3/24	32102	以《生活大爆炸》 系列为主
神的孩子		www. sdhzzmz. com/			挂靠逗看网,中介 性质综合视频网 站,百度影音、快 播插件
囧夏		bbs. jxzmz. org		488	日本动漫、电影、 电视剧
堺町		weibo. com/masato731018		6999	专为堺雅人建立
MC 欧音		weibo. com/marstchan		408	制作欧美 MV 字 幕上传到视频 网站
搞毛线	MF 吧 WTF	site. douban. com/218778/		4403	马丁·费瑞曼的 作品
汐空		www. xksws. com			日本动漫、日剧
魔穗		http://acgzone. us/271972			日本动漫

续表

字幕组名称	简称	网址	创建时间	注册 用户数	主要翻译内容
ACI	ACI	forum. chineseaci. com	1905/7/4	成员 50 人	航空题材视频
私立生徒会		lihuazou. com/forum. php		577	日本动漫、电影、 电视剧
教育无边界	Education Boundary less	http://www. guokr. com/group/343/	2013/8/2	成员 400 余人	为 MOOC (大型开 放式网络课程) 制 作字幕

(谈洁,复旦大学中国语言文学系博士后)



第二辑

**类型电影研究
与电影批评**

新时期以来中国电影理论批评的 流变及其启示

李建强 郑婧艺

新时期以来的中国电影理论批评,活像一部过山车,大起大落,跌宕起伏。若以流变论,大致可以分为三个时期,即20世纪80—90年代初期的压抑性爆发,鲜花怒放;20世纪90年代中期以降的急转直下,凋零低落;2010年以来的螺旋上升,重归常态。其间或有交叉,有开合,大致的脉络还是清晰可辨的。总结其三十多年来的发展经验和教训,对于我们建设有中国特色的电影理论批评体系是重要和有意

义的。

一、鲜花怒放:20世纪80—90年代初期的压抑性爆发

“文化大革命”十年,八亿人口“一个作家八部样板戏”可说是那个年代的真实写照。电影既无创作(1966—1972年,全国没有生产一部故事片,之后主要是将《南征北战》和《渡江侦察记》等一些经典的黑白影片重拍为彩色片。《创业》《海霞》《闪闪的红星》是1974年以后才出现的屈指可数的几部比较好的影片),又何来影评。电影理论批评阵地一片荒芜,正常的电影批评几无一见。“四人帮”被粉碎后,经过徘徊的1977—1978年,被压抑已久的电影生产力极大地爆发出来(1979年《从奴隶到将军》《啊,摇篮》《归心似箭》等一批优秀影片纷纷面世,1980年拍摄的故事片达到68部)。电影理论批评也迎来了自己的春天。就如自然界的规律一样,经历了严冬的摧残,春天的花儿娇艳地开放。

以夏衍、陈荒煤、张骏祥、钟惦棐、罗艺军等为代表的一批电影事业家、理论家和批评家复出并重操旧业,热情而又理性地挥洒对新时期影像的各种见解,一大批中青年理论评论家蜂拥而出,推动那一时期的电影理论与批评研究出现极其活跃的氛围。先有“电影与戏剧离婚”、“电影语言现代化”、“电影文学性”的开场,继有“电影模式”、“电影观念”、“电影美学”的研讨,再有“电影民族化和世界性”、“电影改编”、“作者电影”,乃至“叙事分析与影像拆解”、“大组合段学说”等等的大讨论。

特别是围绕传统与创新、古典与现代、文学价值与电影特性、蒙太奇与纪实美学等重大课题出现了一系列带有突破性的观点。如果说,电影本体论的张扬开了先河,使我们从“政治附庸”的桎梏中走出来;电影语言和观念研讨的浪潮推动,使我们从“影戏”的羁绊中解放出来;那么,电影民族化和世界性的讨论则冲破了闸门,让中国电影理论批评从此进入到睁眼观世界、客观看自己的时期。中国电影理论批评从来没有过这样的热烈与奔放。其时,理论和批评比翼双飞,纷争与探索蔚然成风。其理论的视野、批评的广度和深度,不仅“全面超越了1976年以前几十年中国电影批评”,而且着意摆脱“传统现实主义”的窠臼,比较自觉地“把电影美学引入电影理论或电影批评的范畴”,在此基础上“第一次把中国电影纳入世界电影的坐标系里来看待,也第一次有意识地渴望从世界电影理论批评话语中汲取更多的滋养”^①,使中国电影评论出现了中国电影有史以来公认的第二次高潮(第一次则是20世纪30年代的左翼电影批评)。

中国电影评论学会的成立(1981年1月)也是当年标志性的一桩事件,这不仅使中国从此有了名正言顺的全国性的影评人自己的学术团体,而且带动了全国电影学术机构的兴起。学会成立后,团结和引领全国近百名会员活跃在理论和评论的各个阵地上,著书立说,激扬文字(《夏衍电影文集(1—4卷)》、陈荒煤的《当代中国电影》、钟惦棐的《电影美学》、罗艺军的《中国电影理论文选》等均出自这一时期),并针对一个时期圈内圈外共同关注的重大议题,举办灵活多样的论坛和研讨。据统计,在整个20世纪80年代至90年代初期,中国电影评论学会共组织了40余次学术活动。从1981年7月举行的“电影音乐创作座谈会”、“西方新电影与电影语言演化报告会”,到1994年11月举办的“影视艺术互动关系学术研讨会”,立意高远,有的放矢,在推动电影理论批评发展上起到了承前启后、推波助澜的作用,对于繁荣和发展我国的电影批评、电影理论和电影史研究,做出了重要贡献。

当年,全国性的电影理论和评论刊物除了“文革”后恢复出版的《电影艺术》《世界电影》《大众电影》外,《当代电影》和《中国电影批评时报》分别于1984年7月和1985年10月创刊。其时全国各地的电影报刊多达400余种,其中发行量在几十万份者就有20种左右,《大众电影》高达965万份,连偏于一隅的贵州《电影评介》的发行数也达到50多万份,可见电影批评的热烈,及其受观众、读者欢迎的程度。

当然,最值得关注的还是群众影评的“惊天大潮”,“据1986年12月中国电影评论学会与中国电影发行放映公司联合召开的全国影评工作会议统计,全国范围内各种类型的群众影评组织至少在两万个以上,仅上海一地就有一千多个影评组

^① 李道新:《中国电影批评史》,中国电影出版社2002年版,第398页。

织,上万名影评员,形成了一个立体化的影评的大网络”^①。1989年9月,由中国电影评论学会、中国电影发行放映公司与各省、市、自治区电影公司、部队文化工作站联合举办的“首届中国电影节全国影评征文比赛”,历时半年,共收到征文稿15万份以上,各等奖项获奖者达600余人。以后,又陆续举办了“庆祝建党70周年全国影评征文比赛”(1991年7月)、“‘华美奖’全国影评征文比赛”(1993年11月)等,吸引了成千上万影评人和观众的参加。与此相连,我国成为电影观众最多的国家,据统计,每天观众达8000万人次之多,年电影观众近300亿人次——这意味着当时中国十亿人,人均观影次数近30次。电影产业的生产力得到极大释放,形成世界电影史上前无古人、后无来者的奇观。

总揽这一时期的电影批评,我们得到的启示是:

1. 电影理论批评的成长与发展同电影创作休戚相关。20世纪80年代是中国电影“枯木逢春”的黄金时期,也是电影理论批评热烈高涨的时期。电影的现实主义回归与纪实美学思潮的确立,使得立足现实的电影理论批评得以水涨船高似的迅猛发展,并迸发一浪接一浪的争鸣与探索。求真、尚实、崇美的审美取向,决定了那一时期理论批评高扬时代精神的总体走向,并伴随创作的多元和演变,渐由政治评论转向社会评论和美学评论。因此,电影创作的生态对于电影理论批评是根本性、基础性的元素,要想脱离一个时期创作主潮的影响,是不可能也不现实的。当然这不等于说,理论批评一定是被动的,是创作的线性的派生物,但它和创作如影随形、荣枯相倚,则是不可否认的。

2. 电影批评除了与电影创作有密切联系外,还受到社会主导意识形态和社会思潮、风尚等的影响。20世纪80年代至90年代初期电影理论批评的兴盛,表面上看,是电影圈自己的事情,是跌入谷底之后的强劲反弹,其实它建立在整个社会改革开放、除旧布新的基点之上,是和时代一起进步的。有的时候“说不上是艺术促成批评,或者是批评促成艺术,而是两者都发自同一个普遍的时代精神”。正如李道新在《中国电影批评史》中所说:“相对正常的电影批评氛围,有赖于相对正常的电影生产、流通和消费体制的建立,而相对正常的电影生产、流通和消费体制的建立,至少需要相对正常的社会秩序作为基本的保障。”^②“文革”前后,电影批评呈现冰火两重天的景象,概源于社会秩序的巨大变迁。

3. 广大观众需要电影批评,电影批评也需要观众和读者。支撑20世纪80年代影评“惊天大潮”的是数以万计的电影观众。事实上,一个文本面世以后,如果没

① 章柏青:《论新时期群众影评的崛起》,选自《社会 电影 观众》,华艺出版社1988年版,第205页。

② 李道新:《中国电影批评史》,中国电影出版社2002年版,第397页。

有读者消费,那么它就如同没有被创造出来一样。而作为与影像相关的理论批评文本尤其如此。从这个意义上,与其说大众需要影评,不如说影评更需要大众。或如巴拉兹所说:“艺术的命运和群众的鉴赏是辩证地互为作用的,这是艺术和文化历史上的一条定则。艺术提高了群众的趣味,而提高了群众的趣味则又反过来要求并促进艺术的进一步发展。这一规律对电影艺术来说,要比其他艺术更正确百倍……”^①也许此后我们再也不能复制20世纪80年代的那种沸腾的语境和场域,但是与大众为伍,向往与追求民间的共鸣和互动,依旧可以而且应该成为电影评论自觉的规约。

二、凋零低落:20世纪90年代中期以降的急转直下

20世纪90年代中期开始,中国电影业遭遇“滑铁卢”。从客观上说,这一时期,是中国电影产业从社会主义计划经济向社会主义市场经济的转型期,必然带来阵痛和不适应。从主观上说,思想的迷茫加剧了产业的滑落和不确定性。其实,电影艺术不可能包打天下,甚至脱离现代艺术发展的规律。有瞬间的“爆发”,出现一时的“静寂”就在情理之中。但这种巨大的落差,多少还是让人有些猝不及防。让我们从几个基本元素入手来看:

从电影创作看,20世纪“90年代以来,中国大陆生产的电影数量平均在100部以上。从1996年开始,中国的电影产量明显减少,1997年产量为88部,比90年代初中国电影的平均年产量低30%”^②。即使到了2000年,故事片产量也只有91部。

从电影投资看,制片投资规模偏小,1997年国产片的总投资只有1.29亿元,即使到了2000年,总投资也只有6.43亿元,平均每部影片的投资只有二三百万元,不到美国的百分之一。

从电影市场看,呈现出明显下滑趋势,1990到1992年,每年观众还有近100亿人次,票房十多个亿;到了1999和2000年,电影观众只有五亿左右(相对于20世纪90年代初,减少了90%还多,1999年为4.6亿,2000年为4.8亿),票房只有九亿左右(1999年为8.5亿,2000年为9.6亿)。同样,“90年代初,全国尚有1.5万家影院营业,而2000年正常营业的影院已不足4000家”^③。

如前所述,电影理论批评难免受到创作颓势的影响。其实,批评与创作面对同样的窘境。进入20世纪90年代以后,“整个社会转型加速,迅速变革的经济形势毫

① [匈]巴拉兹·贝拉:《电影美学》,何力译,中国电影出版社1986年版,第5页。

② 章柏青、贾磊磊:《中国当代电影发展史(下册)》,文化艺术出版社2006年版,第420页。

③ 章柏青、贾磊磊:《中国当代电影发展史(下册)》,文化艺术出版社2006年版,第421页。

不迟疑地将电影抛向市场经济的洪流之中。在现实的压力下,中国电影创作迅速转向。随之,正在顺利发展的中国电影批评也戛然而止”^①。皮之不存,毛将焉附?从一般意义上说,这种解释无疑是极为合理的。问题在于,“中国电影批评在90年代后期以来竟逐步走入困境,陷入沉静与寂寥,被人指为‘集体失语’,成了一个颇为尴尬的角色,这究竟是何原因”?正如中国电影评论学会会长章柏青先生所言:“从评论界自身来说,我们也不得不承认,当今的电影批评的确出现了危机。”^②

这一危机的主要表现有:

一是苍白无力,难见心声情性。按理说,处在转型期的中国电影,更需要理论批评的指导与支持,但届时的情况是,我们听不到批评的声音,即便有一些,也常常由于言不及义、无关痛痒、似是而非而显得苍白无力。批评屈从于经济压力,为“五斗米”折腰者有之;不分是非黑白,为“痈疽”张目者有之;更多的批评家则或因无可适从,或因畏缩不前而选择缄默不语。著名批评家邵牧君直言:“我认为今日之影评所以会落到这种可怜的地步,已不再是影评人没有摆正位置的问题,而是影评人找不到自己位置的问题了。”^③失去了方向,不见了情性,面对艰难发展的中国电影,各色媒体的众声喧哗和物欲世界的各种诱惑,电影批评总体缺席,仅存的少量批评大都敷衍成篇,既“缺乏艺术的基点,又失去美学的支撑,而陷于空虚、渺茫和没有深度的语言游戏”^④。

二是冷落市场,与大众脱节。电影批评背离市场、与观众需求脱节的现象比比皆是。“对于一些观众不满的作品,我们的批评并没有发出有力的声音;对于一些优秀的影片,我们的评论似乎也没有给以足够的鼓励;对于一些有缺点或需进一步提高的作品,我们的评论也并没有做出多少严肃的分析,中肯的批评,热情的帮助。观众喜爱艺术的多样化,我们的评论还未能通过自己的批评以推进电影创作的多样化。”^⑤无论是原先的社会学评论,或是后起的文化批评式的评论,还是以各种新潮理论命名的评论,都只顾自说自话、顾盼自怜,失去了规定语境和对话可能,与市场 and 观众存在相当的距离。当然,很难通过阅读这样的电影评论来了解一个时期

① 章柏青:《序》,选自李建强、章柏青主编:《中国电影批评2000—2006》,上海交通大学出版社2007年版,第5页。

② 章柏青:《序》,选自李建强、章柏青主编:《中国电影批评2000—2006》,上海交通大学出版社2007年版,第2页。

③ 邵牧君:《电影评论要着眼于大众》,选自李建强、章柏青主编:《中国电影批评2000—2006》,上海交通大学出版社2007年版,第75页。

④ 史可扬:《电影批评的缺失与重建》,选自李建强、章柏青主编:《中国电影批评2000—2006》,上海交通大学出版社2007年版,第22页。

⑤ 彭加瑾:《电影评论的三分天下》,选自李建强、章柏青主编:《中国电影批评2000—2006》,上海交通大学出版社2007年版,第68页。

电影创作的总貌和走向、一部影片的内容特点和风格特色,也无法就此判断是否应该掏钱去看这部影片。“它像个精灵一样,浮在半空中,上不着天,下不着地。”^①面对社会大众的电影评论一旦与大众脱节,那么它被冷落的命运也就不可避免了。

三是浅尝辄止,人文内涵匮乏。在心浮气躁、急功近利的大背景下,从整体上说,批评的人文韵味日渐淡漠,理论批评的空心化消磨和贬抑着批评的思想深度和人文内涵。这种人文含量的不足有多种表现形式:其一,整体上缺乏反思精神、批判精神,缺乏问题意识和深度阐释。其二,大而无当,热衷于宏大的叙事和预言家式的判断。在其中看不到作者内涵的、厚重的艺术感觉,批评已不看重对创作的影响,也不在乎观众的感受,有的故作深沉,有的偏于轻佻,有的一意孤行,有的曲意逢迎,主体性的宣泄掩盖了思想的苍白和创造性的缺失。其三,滥用、误用西方理论,刻意追求理论辞藻的花样翻新,空洞无物,给人一种文化无根的漂泊感,一种与世浮沉的喧嚣感,一种缺乏时世审视与历史认知的小儿女啼笑感,一种商店橱窗式的即时性标签感。^②与之相连,电影理论批评的生存空间越来越小,据20世纪90年代末期的统计,全国各地剩下的电影报刊已不足二十种,有不少还在生死的边缘徘徊挣扎。

总揽这一时期的电影批评,我们得到的启示是:

1. 电影批评需要防止过度市场化。电影业由社会主义计划经济向市场经济转型,这是大势所趋,方向完全正确。或者说,电影的娱乐性、商业化是产业发展中必备的一个要素,必经的一个环节,是电影工业进步的一种表征。但电影理论批评不能成为商业化的奴隶,不能因为借口转型而丧失自己的品格,这是由理论批评本身形而上的精神文化属性所决定的。商业化于电影是有益的,因为它是维持正常再生产的基础;商业化的影评一定是有害的,因为它屈从利益而出卖了话语权,必然言不由衷。电影可以成为商品,但批评一定不能标价。在电影产业化的链条上,电影理论批评不是万能的,但无疑可以,而且应当成为这一链条中的“共谋者”和“促进者”。这种“共谋”,建立在精神层面的导向之上;这种“促进”,应当体现文化正能量。电影评论如果不能实话实说,直指产品的好坏优劣,于创作产生影响;如果不能开卷有益,提高观众的精神素养,对观赏起到作用;如果不能正身律己,自觉承担起引领电影发展的责任,促进业态健康成长,那它就毫无价值。

2. 电影批评应当更加重视中国特色。中国电影理论批评自面世起,长期处在自我幽闭的影戏范畴,身处世界电影理论的外围。为此,中国电影理论批评当然需

^① 解玺璋:《营销时代的电影评论》,选自李建强、章柏青主编:《中国电影批评2000—2006》,上海交通大学出版社2007年版,第53页。

^② 参见桂青山:《跳出三界外,再入五行中》,选自李建强、章柏青主编:《中国电影批评2000—2006》,上海交通大学出版社2007年版,第212页。

要接受新思想新方法的洗礼,当然需要克服碎片化和随意性的传统走向。在这个过程中,借鉴西方现代电影理论批评的最新成果就成为题中应有之义。但借鉴不等于照搬,学习不等于膜拜,一旦游离了中国电影创作和中国大众的实际,它就容易成为无源之水、无本之末。“中国的现代化,必须从中国的特点出发。”^①20世纪90年代中国电影理论批评的转向显然背离了这一原则,“西学化”的势头蠢蠢欲动,“贵族化”的印迹斑斑。它的失信于世,失宠于众,既有思想精神上的问题,也有认识方法上的问题。电影是世界的艺术,更是民族的艺术,必须根植于民族文化的土壤。它的兴衰成败在很大程度上是和民族文化心理,和电影受众主体的接纳排斥联系在一起的。曲高容易和寡,华而酿成不实,游离造就怠慢。张骏祥在20世纪70年代末期、郑雪来在80年代中期、罗艺军在90年代初期分别强调建设具有中国特色的“电影美学理论”、“电影学”、“电影理论批评体系”,其意义和价值就在这里。

3. 电影批评必须重视内涵与形式的双重开拓。好的电影评论应该是创作者思想认识和情感的结晶,从破题、立意、行文,到谋篇布局、遣词造句,都能体现自身的审美情趣和个性特征。这其实不是苛求和非分之想。《菜根谭》里说:“文章做到极处,无有他奇,只是恰好;人品做到极处,无有他奇,只是本然。”一篇好的评论应当首先融入作者自身的真切感悟,或思想的前卫,或感情的深切,或论述的精到,或分析的透辟,总有拨动心弦、感动五内的地方。早年,我们读钟惦棐先生的文章,是常有这种感觉的。应该说,内容相较于形式,无疑是更为重要的,但不等于形式无关紧要。在理论批评的内容和形式方面,我们总是容易从一个极端走向另外一个极端,要么内容为王,不究形式;要么形式大于内容,忽略本义。其实,电影批评要讲究内容,但同时必须考究形式,重形神兼备,以服务为王。“电影如果不研究自身的存在,别人就完全有理由忽略电影的存在。电影评论如果只能在内容正确和错误的两极中打圈子,电影本身亦将失去其本性。”^②在批评的载体和品相上我们理应有更多的创意和更多的手段。因为在艺术日渐呈现多元化,人们具有多种选择的权利和可能的时代,很难想象,一篇没有思想内涵、不见形式新意的评论能够产生吸引力、感召力和影响力。一个时期以来,电影理论批评的软弱无力,实乃是内容和形式的双重短缺酿就的苦果。

① 《邓小平选集》(第二卷),人民出版社1994年版,第163页。

② 钟惦棐:《中国电影艺术必须解决的一个新课题:电影美学》,选自《钟惦棐文集(下)》,华夏出版社1994年版,第90页。

三、重归常态:2010 年以来的螺旋上升

首先应当说明,这里之所以把 2010 年作为一个时间节点,不仅是考虑一个相对完整的时间段落,而且是因为这一年,中国电影借助多年来中国电影产业改革的加速度,以超出人们想象的方式逆势上升,实现了两个“第一次”:全国故事影片生产总量第一次超过 500 部,达到 526 部(上一年为 456 部);内地票房第一次超过 100 亿元(上一年为 62.06 亿元)。同时,全国城市影院银幕总数突破 6200 块(上一年为 4723 块,其中 3D 数字银幕数 1100 块,居美国之后,为全球第二),都创造了改革开放以来中国电影的历史新高,全面数据表明,中国电影已走出困境,开始从电影生产大国向电影产业强国迈步。

中国电影的新发展和新格局,对于电影理论批评的提振作用是显而易见的。甚至可以说,电影业态发展推着电影批评向前走。正是由于电影发展大势的裹挟,面对新世纪电影工业生产体系建设和亿万观众的殷切期待,以及借助互联网时代大众文化的兴起和技术的快速进步,2010 年以来的中国电影批评历经十多年的沉寂,终于挣脱浓重阴霾的羁绊而艰难起步、重归常态。其基本走向是:

校正方位,注重作用于电影实践。理论批评界开始认识到,影评的明天将取决于批评如何应对发展了的电影业态,如何回答时代提出的挑战,中国电影批评要自立于艺术之林和体现自身的价值,最终还是要作用于中国电影。因此,迫切需要曾经“失语”的电影批评振作起来,重新回到中国电影事业整体发展格局中来,回到本土实践中来。批评家们努力校正批评的方位,深入探讨当代中国电影的现状和特点,准确反映电影创作的成败得失,不仅成为电影发展的现场参与者,而且力图站在时代的前列,影响与引导创作健康而持续的发展。《电影艺术》《当代电影》《电影创作》以及《中国电影报》等相继开出和加强了“电影理论与批评”专栏,全面及时地对当下的电影作品和创作现象进行评述,对电影业的体制机制矛盾进行剖析,对电影产业的重大调整发表见解,对电影的未来发展提出期许。比如,2010 年对电影产业化与类型化、电影强国与国际竞争力、电影产业与金融对接、WTO 与中国电影、数字化转型时代的理论建设等的研究,2011 年对亚洲与亚洲青年导演、武侠片与武侠文化、中小成本电影、“80 后”电影、革命历史题材电影、动画学派、中国本土动画、独立纪录片、贺岁片等的解析,2012 年对微电影、类型片创作、民族题材影片、香港厦语电影、表演生命学、“电影新政”等的思考,2013 年对“十七年”电影、当代华语电影、青春片、轻电影、电影商业模式、电影动画品牌建设、电影投资基金运行机制、电影院线整合、二三线电影市场等的忖量,都体现了理论批评的“参与”和“在场”。

融入时代,开拓新的生存空间。众所周知,随着计算机、手机、互联网的迅速勃

兴与发展,整个世界和人类生活的方式都发生了巨大的变化。短短几年内,各类电影论坛和影评博客悄然兴起,并快速发展。网络媒体的出现极大地解放了大众的话语权,也“颠覆了传统影评中的精英话语权威,由高端向平民,由个人向群体转变的过程”。应该说,开始理论批评界对此是不够适应的,甚至可以用“视而不见”、“集体抵制”来形容。理论批评的“慢半拍”,自然有对新生事物必然经历的认识过程,更有其思想方法上的障碍。究其根底,还是在于传统“精英文化”对于“草根文化”的睥睨和轻慢。互联网的兴起,给我们带来以人为本的新的语境和视野,而一种大众文化现象持续红火多年而生生不息,必有其合理性。对它的冷漠与亲近、鄙视与正视,实际反映了影评人的立场和态度。可喜的是,一旦认识到网络影评的合理性、必然性及其不可替代性,批评家们纷纷放下身段,真诚地拥抱网络影评(包括建网站、开微博、扫微信)。从理解到关心、支持,进而身体力行开展网上对话,成为电影批评界的主流。相关的研究专著和理论评论文章也接踵而至。一时,批评家与网民在新媒体上共舞,网下美文与网上奇文齐飞,形成了一道靓丽的景观,使人仿佛又依稀回忆起20世纪80年代的“惊天大潮”。

引领观众,培育市场和提升自我。电影批评之所以有存在的价值,就在于观众和市场有这样的需求。培育优秀的观众,培育良好的艺术鉴赏的趣味,就是在培育一个健全而又健康的市场。由是,对于市场和观众的研究也就自然成为时下电影批评界诸多有识之士共同关注的话题。电影类型学、电影工业学、电影市场学以及电影民族学等的探讨,拉近了批评与现实的距离。值得提出的还有电影观众学。专家学者们在20世纪90年代《电影观众学》和《电影与观众论稿》的基础上,^①持续不断地推进电影观众学的研究,并力图从视觉心理、情绪心理、文化心理,以及观影的心理结构、观影的过程描述、观影的反应评价、电影与观众的相互作用、观众的群体与个体的类分及描述等角度切入,建构起更加系统科学的电影观众学。这些新的、着重对观众和市场的相关性进行研究的学科的创立与建设,对于批评的深入开展,无疑具有十分重要的意义。一方面,市场的繁荣是带动观众积极性的基础,另一方面,观众的积极性反过来刺激市场的发育成长。记得新世纪初,有研究者“大胆”提出未来“电影产业各环节发展的基本目标”:故事影片产量达到200部,影片投资总额20亿元,票房收入5000万以上的影片达到20部,总票房收入达到50亿。在当时,这似乎还是一个“冒进”的计划,不过几年时间,这些指标即告全面突破。

造就队伍,培育一代影评新人。新世纪前后中国电影批评面对的形势是严峻的,受到的批评是严厉的,阵地的失守是严重的,队伍的溃散是严酷的。正是这种

^① 章柏青、张卫:《电影观众学》,中国电影出版社1994年版;章柏青:《电影与观众论稿》,华夏出版社1995年版。

举足维艰、青黄不接的情状和社会各界近似苛刻的拷问,迫使电影批评者们深入地思考电影评论队伍的建设和新人的培养。近年以来,由于批评界的大力扶持,高校、科研机构的集体发力,青年人的自身奋发,使青年影评的面貌发生了很大的变化。程青松、吴迎君、许乐、李洋、肖熹、王淳、万传法等一批青年才俊脱颖而出,以他们特有的热情和勇气投身于电影批评的事业,频频在《当代电影》《电影艺术》《世界电影》《电影新作》等核心期刊发表文章,并呈持续上升势头。围绕新兴影评的各种论坛、报告、讲座也时有推出,使青年人有了更多亮相和展示才能的空间。自然,互联网的持续升温,让更多的青年影评人如鱼得水,不但使他们能够轻松地越过门槛抒发情怀,畅所欲言,并且在一定范围内成为意见领袖。

面向世界,追踪电影批评新潮。中国电影终究只是世界电影的一个组成部分,把它纳入世界电影的坐标体系,既是必要的,也是合理的。引入国外的电影理论批评范畴,无疑可以拓宽中国电影理论批评的视野。中国电影批评模式由单一的政治社会学批评走向多元和丰富,很大程度即得益于此。继前一时期介绍了电影叙事批评、后现代主义电影批评、后殖民主义电影批评等外,这一时段除了对于电影生态批评、女性主义电影批评、电影经济学、数字化时代的电影走向等的介绍外,更着重于世界电影理论批评新潮的消化、吸收和运用,以及中西批评话语的融合,譬如《电影艺术》关于电影产业学的研究,《当代电影》关于中外电影的比较研究,《世界电影》关于当代电影大师的作品研究,《电影新作》关于都市电影的研究,在介绍世界电影创作和批评思潮发展最新动态的同时,实际也提醒中国电影理论界应该与时俱进,不断激励电影理论的生机与张力。

总揽这一时期的电影批评,我们得到的启示是:

1. 只有顺势而为,才能体现自身价值。电影理论批评的价值并非自在的。从一定意义上说,它在电影业态发展转型中有多大的作为,就有多高的位置;对引领观众和时代风尚有多大的影响,就有多少的分量。在新媒体异军突起的年代,传统的传播内容和方式受到巨大冲击,也积累了诸多新的释放能量。电影理论批评同样如此。国外的统计学数据和经济学研究已经相当清晰地证实:系统地梳理、分析、挖掘人们观影行为和心理诉求,以及提升专业影评(Professional Reviews)的质量,可以刺激和更好地达到“使用 and 满足”^①的需求。因此在转型过程中,如何面对新的互联网环境,如何面对“商业”和“大众”,是重构电影批评话语的关键所在。电影批评再也不能左右顾盼、唯我独尊,搞鹤立鸡群,而必须在新媒体所引导的媒体融合中华丽变身,与创作共谋,与受众对话,与市场互动。孤立的自度和完善,终将

^① Martin A. Koschat, "The impact of movie review on box office: media portfolios and intermediation of genre", <http://www.tandfonline.com/loi/hmec20>.

不敌“当下”和“市场”的企求,与日俱进乃是最好的出路。当然,满足大众和市场的需求,并非迎合大众和市场的低级趣味,而是要回到大众的立场,契合时代的需求,立足影像的本体,善于将现象背后的本质、问题内在的症结用犀利和精彩的分析透视出来,将影像潜在的魅力、艺术内蕴的灵魂用恰如其分的形式表达出来,用自己的弹性和张力重新唤回理论批评的尊严。这其实对批评理论的建设提出了很迫切和很高的要求。

2. 只有坚持价值创新,才有真正的创新价值。这方面我们是有过教训的。电影理论批评呼吁创新,但不能为了创新而创新。如果说“文革”十年,我们既排斥西方文化又摧残传统文化,那么改革开放以后盲从和异化则成为主要问题。一段时间,“后现代”、“超现实”之类的“雷语雷文”充斥各类报纸杂志的版面,热闹有余,但徒有其表,少有价值层面的创新。中国电影产业的成长,肯定要学习借鉴世界电影大国的经验,但这些经验往往建构在他国的文化传统之上,解决的是特定国家特定语境下的问题,不可能简单地照搬和摹仿。一种文化、一种理论有没有力量,很大程度上取决于有没有自己的核心创新价值。而学习他国,归根结底是为了形成和创造自己的体系。中国电影理论批评当下的短板即在于此。正是这种客观存在的求新性、求异性和成长性为理论批评的创新发展提供了机遇、创造了空间。我们知道,一个成熟的创新生态系统,必然具有多样性共生、自组织演化和开放式协同的特征,这就要求我们必须结合国情,走出属于自己的创新路子。如果我们不能在自己的文化地基上进行建构,就永远不会有自己的创新价值体系。恰如鲁迅先生所说:我们要拿来。没有拿来的,文艺不能自成为新文艺。然而,“拿来”者必须沉着、勇猛、有辨别、不自私。真正有理论价值的东西不是出自“异域”的时尚翻新,而是出自对于“本我”的深切体验;不止在于语言形式的生猛华丽,而是在于精神内容的鲜灵厚实。纸上得来终觉浅。创新价值最终来源于自身的价值创新,我们要通过切实的努力,既立足本国又面向世界,既继承传统资源又弘扬时代精神,勇于实现理论批评的创新型转化,创新型发展,直至占领价值创新的制高点。

3. 只有夯实地基,才有未来发展空间。古人曾以建筑为喻,地基最要打得大:若止有方丈地,则一楼、一亭便无可布置矣。若置地无量,则亭台楼阁可以任其所为。中国电影理论批评的地基,就是深厚的历史文化积累以及建立在其基础上的硕大人才队伍。多年的经验告诉我们,阵地失守了可以重新夺回,队伍零落不整就难有胜算。只有有了坚实人才基础,才会有中国电影未来的一切,也才会有电影理论批评生长的空间。改革开放以后的环境,特别是以大数据、智能制造和无线网络革命为代表的新时代的悄然兴起,学术与技术的日益勾连交通,对于青年人才的成长总体是有利的,一大批在读和即将毕业的电影博士、硕士已经和准备加入理论批评的队列。中国电影理论批评的队伍从来没有像今天这样宏大。现在的问题是怎

样创造更多的机会,提供更多的支持,有序有效地帮助这支队伍更好地凝聚起来,让他们有更多的发言权,有更多的审视和自创空间,真正成为执主流理论批评牛耳的主体。恰如爱因斯坦曾形象描绘的:“就像石头必须首先裂开,好让树在裂缝中生长,土壤必须首先松散才好让种子生根发芽一样”^①,新芽的迸发需要气候条件,而只有新人辈出之际,才是中国电影理论批评葱茏繁茂之时。

总括起来说,新时期以来电影理论批评经历反复,取得了很大的成绩。但是,电影批评有愧于电影创作——这一20世纪80年代以来持续的现象,始终没有得到根本性的改变。这一方面从一个侧面说明了理论批评与创作实践的关系(“理论是灰色的,生命之树常青”),另一方面也昭示了中国电影理论批评还有很大的空间,还需加快提升发展的步伐,还要百尺竿头——更进一步。

(李建强,上海交通大学教授,博士生导师;郑婧艺,上海交通大学媒体与设计学院硕士研究生)

^① [美]海伦·杜卡斯、巴恩斯·霍夫曼选编:《爱因斯坦通信选》,北京出版社1985年版,第68页。

平民视角和平民英雄

——近期公安题材电影(警匪片)个案研究三题

彭耀春

近年来,我国公安题材电影(警匪片)数量还不算多,但质量比较高,不时有作品让人眼睛一亮,提神关注。2014年3月中国电影市场罕见地出现两部涉警题材电影同日在全国上映的“盛况”:《警察日记》与《白日焰火》,这两部影片刚于前不久分别获得第26届东京国际电影节最佳男主角奖,2014年第64届柏林国际电影节最佳影片金熊奖及最佳男演员银熊奖。再往前回溯,《神探亨特张》于2012年获台湾电影金马奖。中国电影从不同的视角聚焦公安/涉警题材,塑造警察英雄形象,不断闪亮获奖。虽然有不同的路径和风格,却也逐渐与时俱进地形成一些具有时代特征的共性因素。如《人民公安报》2014年4月12日文艺版的“编者按”所说:“近年来,警察题材电影正在大银幕上大放异彩,这些影片的主人公形象均突破了常见警察英雄形象的刻板模式,呈现出有血有肉、更加贴近人性的特色;导演叙事手法、演员表演方式等方面也在不断大胆探索与尝试。与传统涉警题材影视剧相比,它们颠覆了警察人物塑造和故事讲述的固定套路,展现出了别样的魅力。”

一、《倾城》:警察影像塑造的平民视角与英雄化

《倾城》是一部献给汶川和雅安的电影。

从公安题材影视创作的角度看,《倾城》为我们提供了新世纪警察影像塑造“平民视角与英雄化”的成功范例。

在影片《倾城》里,出现在观众面前的王警官是一位即将退休的老警察,年龄大但警衔不高,出场的形象并不威严高大,他穿着未系纽扣的警服在街上看似随意地走着,以习惯的“管理者”的口吻与街坊群众打招呼,购物时占点小便宜,在简陋的派出所里与所长说几句“破罐破摔”的牢骚话,一到中午下班时间就坐下来吃饭……完全就是我们每天都可以见到的普通人,普通民警。但就是这位自称“保养好身体最重要”的老警察,当他在理发时从镜中看到五年前逃脱的刘川的侧影时,

立马如神附体,一把扯掉理发围裙,起身拿帽,大步流星,穿过人群,紧追逃犯,用手铐铐住逃犯脚脖子。在因地震倒塌建筑的狭小空间里,他面对逃犯指向他的枪口,毫不畏缩,再次用手铐铐住逃犯,显示出一位成熟民警的良好职业素养。

《倾城》又不是一个简单的“猫鼠游戏”的追逃故事,逃犯刘川因思念妻子和女儿潜回小城,就在被王老警官铐获的瞬间,地动山摇,整座城市轰然倾塌。苏醒过来的刘川换上了王警官的警服,却没想到这身警服让他陷在救援中无法脱身,地方干部招呼他组织救援,周围群众呼喊他出手援救,他自己更是急切找寻妻子女儿,他参与抢救又得到群众的好评,甚至使秦肖雄萌生爱意。就是在这样的特殊和危机的境遇里,五年来一直为刘川的逃脱耿耿于怀、发誓要亲手抓获刘川,甚至在自己的警帽和鞋里都放入逃犯画像的王警官,为了抗震救灾的大局,为刘川打开了手铐,让其继续参与救援,同时命其在自己的视线中活动。影片从一铐再铐到解铐,直至他们一起解救危楼被困儿童时,王警官把生的希望让给刘川,其大义形象渐次展现出来。

导演黄宏称《倾城》是一部“举重若轻的作品”,将一个大主题、大精神、大情怀放在三个小人物的身上,“通过巧妙的故事和主人公在地震中的转变来展示真善美”。影片在这样的情节架构中继续展开叙事和塑造人物。就如著名电影《警察与小偷》在情节演绎中警察与被迫捕人逐渐沟通理解,《倾城》通过生死与共的共同救灾,王警官更加理解刘川,而王警官的言行也在感染和教育着刘川。影片特意拍摄了这样的场景:一面断墙下,借助夜色王警官与刘川一起裸身洗浴,此时,他们原先警察与逃犯的关系淡化了,似乎就是两位一起救灾的普通人。另一方面,如同前几年的《第五颗子弹》中警察最终以仁义震撼和感染了罪犯,当刘川从伺机出逃到再次回到王警官面前,听见受伤的王警官艰难地嘱咐“好好过日子”,看见王警官在纸上记着他在这三天抢险救人的事迹,和郑重提建议作为对他量刑的参考时,刘川被其表达的人间正道和人性之美震撼了。而作为一直以平民视角塑造的普通民警王警官,因为其坚守的警察职业准则,和与警察职业准则联系的大仁大爱,感动了观众,升华为真正的英雄。

《倾城》的警察影像塑造的成功,在于既是平民视角又是英雄化。

二、《警察故事 2013》:“向警察和他们的家人致敬”

著名电影演员成龙在 2013 年底向观众奉献了第六部以“警察故事”命名的影片。这一次,他与导演丁晟,演员刘烨、景甜等合作,在北京首钢老工业区荒废厂地搭建出的一条强悍粗犷的酒吧街里,在以各类钢管锅炉改建的“武吧”里,演绎了一场精心谋划、惊心动魄、扣人心弦又感动人心的《警察故事 2013》。

《警察故事 2013》作为警匪悬疑动作片,仍然是正邪对峙,有善良与罪恶的展现,因而也有警匪较量,斗智斗勇,有对抗激烈的打斗枪战,有闪回中的高空坠落和旷野追车,有淡定的谈判,妙语连连,机锋处处,以及善恶有报,正义最终战胜的抚慰人心的结局。围绕“武吧”劫持人质事件,影片从看似漫不经心的“设局”开始,到突然爆发,以及接下来如抽丝剥茧般的“解局”和警方的一波三折,不懈努力的“破局”,构成环环相扣的情节线索,惊险环生、悬疑破解则强化着影片情节的张力。

更重要的是《警察故事 2013》与成龙之前的《警察故事》又有明显区分,在中国内地国情社情警情的基础上,为表现成龙饰演的刑警钟文的情感与生活,包括他的忠诚、信念、情怀,以及困惑、无奈,影片还引人注目地设置了另一条内在的钟文与女儿的情感线,让这个超级警察首次有了父亲的身份,在与女儿的“戏”中感性地展现他的情感世界。因而,在《警察故事 2013》中,成龙乐观、硬朗、诙谐又带点煽情的招牌风格不复存在,取而代之的是老当益壮和悲壮豪情的渲染,眼神中流露出些许温情。钟文对苗苗的深爱与歉疚,苗苗对钟文的疏离与逆反,与蓄谋已久、铤而走险的劫持人质交织在一起,与以钟文为代表的警方处置劫持人质事件交织在一起,共同推动着剧情的演变,在警方成功处置劫持人质事件过程中,钟文也以自己的真挚大爱和英勇无畏感动教育了苗苗,化解了与女儿的嫌隙。成龙甚至在这情感戏中融入了自己的真实情感,以至他感觉“全片最让我满意的不是打斗场面,而是与女儿从误解到了解的感情戏”。所以就有了那首主题曲《拯救》:“谁又触痛了旧的伤口,一点点拼凑,破碎的永久,是否我一无所有,故事不到最后,还要继续坚守,忠于自己的战斗。”

这样的双线结构,是为有足够的情节和情感容量来生动表现中国内地警察维护平安的工作和忠诚奉献的崇高品格,不仅是写故事,而且要写情感,写忠诚和奉献,写人民警察的大爱与高尚。新时期的中国内地警察为维护国家稳定与社会安定,超负荷工作,甚至忍辱负重工作,时时有流血,日日有牺牲。成龙,这位饰演了30年警察的演员曾饱含感情地讲述中国内地警察:“他们在最紧急的时候,老婆进医院都不能去看,先要把案子破了。你先救人,后顾家人,往往就会被家人误解,这个片子里的女儿就因为这样的事情生爸爸的气。他一直都试图用生命去弥补对女儿的亏欠。这部电影其实是向警察和他们的家人致敬。”

如近年来一些优秀的公安题材影视作品《第五颗子弹》《千钧一发》和《倾城》那样,《警察故事 2013》对于警察的刻画,还从守卫平安的职业操守升华到具有普泛性的大爱,影片中钟文秉持“每一个生命都可贵”的理念,为人质的安全不惜置身危险之中,不顾受伤与拳霸拼死一搏绝地反击以换出被劫人质。他甚至超越事件的处置,在更高层次上表达对于生命的珍爱,使得服刑犯愿意随他走进步步杀机的“武吧”,使得受伤的犯罪嫌疑人主动说出“武吧”实情,使得“武吧”老板武江最终

承认输了……钟文在与武江的较量中不仅处处在意志、智慧和勇力上占上风,而且时时在精神、品质和伦理上占据着制高点。

站在更加宏观或形而上的层面上,我们又可发现,成龙的《警察故事 2013》其实延续了其警察系列人物塑造的核心:平民英雄和文化传统。2004 年成龙拍摄《新警察故事》时,“演的不是一个百战百胜的英雄,更像一个普通人,即使是英雄,也是一个落魄的英雄”,对于《警察故事 2013》,成龙又说,他不想演一个英雄,只是想演一个普通警察,展现一个普通警察的情感和责任。而观众从《警察故事 2013》中的钟文身上,不仅看到其一身正气、不凡胆识和超强功夫,更可以感受到影片着意渲染的“仁”、“勇”、“信”、“义”等具有积极意义的信念与品格。《警察故事 2013》正是以钟文这位既体现中国内地警察良好职业素养,又具有中国传统文化品格的警察银幕形象,表达对向中国内地警察和他们家人的致敬。

三、《白日焰火》:作为文艺片的公安题材电影

《白日焰火》因为在 2014 年柏林电影节获金熊奖最佳影片奖而颇受关注,又因为其涉警题材和饰演警察张自力的演员廖凡获最佳男演员奖而激起对于公安题材影视剧的更多期待。

然而,《白日焰火》本质上是一部艺术片,或者说是一部拥有很多商业片元素的艺术片,有媒体称其“开辟了国产艺术片与商业片美妙结合的一条新路”。如同预告片以吴志贞独自一人滑冰的情景为主线,以独白“有谁能一天之内天女散花一样的抛尸呢?”为开篇,影片在碎尸、惊悚、悬疑、推理、爱情、救赎……一系列高张力的场景展示中逐渐串起一个很吸引人的故事:一起让人惊心的碎尸案将警方的目光聚焦在一个叫梁志军的煤场磅秤员身上,其妻神情清冷又楚楚可怜,随后几年凡与她亲密接近的男人都相继惨遭杀害分尸,因而被称为“黑衣寡妇”。当年参与破案的张自力知情后像猎犬一样追踪这个谜一样的女人,随着更亲密的接触,案件真相渐渐浮出水面。

作为一部艺术片,《白日焰火》创作着眼于探究人物心理和讲述张自力和吴志贞的爱情救赎,“像外科手术刀一样解剖人性”。梁志军神秘消失后,仍如幽灵般附在吴志贞身边,以杀害分尸的方式清除任何一位接近吴志贞的男性。张自力为破案、为牺牲的战友,如飞蛾扑火追踪吴志贞,最终因击毙犯罪嫌疑人,澄清案情,因而使自己长久的压抑得到释放,他的一段笨拙舞步让他内心喜悦溢于言表;吴志贞则因为五年来“监护”自己的影子的离去,以及压抑两年的案情的公开而得以释怀。影片的片名“白日焰火”取自一家涉案夜总会的店名,同时也成为影片的绚丽落幕,一束束焰火在白日蓝天下,在市区楼宇中连续呼啸绽放,吴志贞凝视绽放的焰火动

情落泪。

《白日焰火》作为艺术片创作的另—着力点在于它的影像语言,在于它着意粗糙和压抑的电影画面,影片故事并不像我们经常见到的警匪片,那样的“现代都市”,那样的时尚生活,那样的惊险打斗,那样的追车枪战,或者那样的靓女俊男,以及警方的威武严整,而是如“原生态”,如“生活流”,故事虽然发生于20世纪末的一座东北老工业城市,但我们看到的是陈旧、拥堵、凌乱,环境“脏乱差”,人物也不“高大全”,路人既关切询问醉酒倒地的张自力,又转身骑走“大哥”的摩托车。作为影片男一号的警察张自力不仅身材特意显得臃肿,而且多处表现他的失意、颓丧、邋遢、醉酒,或者粗暴推搡在不适宜场合出现的局外人,与之相应的,是他几乎没有穿过警服,没有行过警礼等警察的标志性动作。《白日焰火》就像“第六代”导演前期的一些作品,在陈旧城市中表现冰冷的画面,在稀疏的对白中放大情绪,并不着意于剧情的完整。这些因素,也应是吸引和打动柏林电影节评委的原因。

《白日焰火》作为公安题材电影也有很多可圈点之处。影片中犯罪嫌疑人变为“活着的死人”,如幽灵和影子时隐时现,若隐若现,因剧情被排挤为边缘人。剧中那些具有强烈刺激感的暴力凶杀、分尸抛尸或者情爱场景,都展示得较为节制,电影将镜头集中对着作为正面和正义力量的破案警方,警方破案、张自力追踪成为影片情节的主线。就是在这样的过程中一波三折,逐层深入到警察张自力的内心情怀之中。作为警察,即使后来转业,他也具有强烈的荣誉感、责任感,将他人生的失败或成功与他的警察工作紧密联系,他因为案件未破、战友牺牲和“该找个女人”而郁闷醉酒,但一旦发现疑点他就立刻振作专注起来,为了“赢得人生”,“输也要输得慢一点”。他主动追踪嫌疑人,因接近而生情,在他找到疑点和线索后,没有犹豫地通报警方,劝导吴志贞自首,最后,又因案件告破而感到由衷的欣慰。他在大爱中生小爱,为大爱而牺牲小爱,最终赢得大爱和小爱的一致。他在片尾燃放白日焰火,正是他自我拯救、释放压抑、内心喜悦的尽情表达,是他的涅槃。当然,影片中的人物表达也有欠逻辑处,比如,张自力在发现梁志军抛尸时的不作为。

从这样的视角,我们确实可以将《白日焰火》创作看作是中国公安题材影视创作值得重视的新路径和新成果。

(彭耀春,江苏警官学院教授)

温和的文化冲突：《寻找智美更登》

冯 果 刘江玄

《寻找智美更登》讲述了“导演”、“摄像”和带队老板在某藏区寻找能演藏戏“智美更登”这一角色的演员过程中发生的故事，用“智美更登”的大爱主题的串联，穿插老板和卓贝等人的爱情故事，宣扬了“无与伦比的慈悲，关怀、宽容与爱”的主题，在温和的文化冲突与融合中讲述爱的救赎的神话。

《寻找智美更登》是2007年完成并发行的，关注的是藏族年轻人的故事，主要的故事情节是“导演”和带队老板以及藏族女孩卓贝一行人一路寻找智美更登所发生的故事，旅途中将几个不同的爱情故事穿插，人物各自得到感悟和解救。影片以智美更登“施舍的大爱”为母题，隐晦地表现藏汉文化的微妙交融，正是利用“大爱”的母题，消解矛盾。从解读《寻找智美更登》的过程中，不难看出藏族导演万玛才旦维护民族安定、团结、和谐与大爱的诉求。

在我国，尤其是改革开放以来，有关藏族题材的电影出现愈加繁荣的局面。纵观这些电影的内容，会涉及一个导演身份的问题，即电影是外族导演拍摄还是藏族导演拍摄，藏族导演中又分为长期居住在藏区的导演和长期居住在汉族中原地区的导演。藏族导演万玛才旦似乎是个特殊的例子，他早年一直在青海藏区成长、生活，后来进入北京接受高等教育，他自己本身就具有双重文化属性。而这种特有经历也使得他拍摄的作品更具客观性和说服力。在他为数不多的几部电影中，也显现出与导演身份相关的文化倾向，在笔者看来，他的电影尽力展现藏区面貌，对于汉藏文化融合采取了温和、积极的表现手法。

对于汉族人民一贯印象中的传统藏族影片，万玛才旦明确表示了自己的态度：“经常有一些人用文字或影像的方式讲述我故乡的故事，这些使我的故乡一直以来蒙上了一层揭之不去的神秘面纱，给世人一种与世隔绝的世外桃源或蛮荒之地的感觉。这些人常信誓旦旦地标榜自己所展示的是真实的，但这种真实反而使人们更加看不清我故乡的面貌，看不清生活在那片土地上的我的父母兄弟姐妹。我不

喜欢这样的‘真实’，我渴望以自己的方式来讲述发生在故乡的真实的故事。”^①

于是，为了展现真实的西藏，在《静静的嘛呢石》中，我们看到了朴实的但又对现代科技充满兴趣的小喇嘛，在《寻找智美更登》中，看到了执著追求爱情的藏族女孩卓贝。这种真实感给影片带来独特的文化视角。《静静的嘛呢石》中现代化的进入显得温和得多，传统的族群文化并不只是被动地承受现代文明的打击，而是表现出主动地兼容并包和自我选择。影片突出的是藏区日常生活中传统文化与现代文化的互渗，这种互渗在某种程度上消解了对抗性的尖锐。而在万玛才旦的另一作品《寻找智美更登》中，导演延续了这一文化态度，细心的观众也能从中一窥他独特的民族文化视角。这部作品以智美更登“施舍的大爱”为故事母题，隐晦地表现藏汉文化的微妙交融。而在表现文化冲突方面，万玛才旦不着重墨，不让观众明显察觉，甚至故意消解矛盾。这一倾向在故事主题、镜头语言等方面都有所表现，并且在讲述故事的方式上留有意识形态的“结构性空白”^②。下面就从三个方面，分别浅析影片怎样讲述爱的救赎的神话的。

一、普遍意义的大爱主题

传统藏戏《智美更登》贯穿《寻找智美更》整个影片，导演将“无与伦比的慈悲、关怀、宽容与爱”作为中心主题。这一主题的使用十分巧妙，既有民族文化特色，也有超越民族地域的性质，很大程度上消解了文化冲突。这种做法与中国残疾人艺术团表演的经典剧目《千手观音》在美国以及其他欧美国家巡演获得巨大成功有着异曲同工之妙。这种来自主流英语世界的广泛认同，是为什么呢？因为残疾人表演的《千手观音》是超越民族的，超越世界的，更是超越生命的，这种表演把全人类囊括进同一个世界去思考，消解了文化冲突。同理，《智美更登》的故事主题——施舍的大爱情怀正是影片《寻找智美更登》能得到差异认同的关键所在。

另外，智美更登这个传说中的布施者是个符号性的角色，成为了影片中的“流行人物”和“表述中继站”。在约翰·菲斯克关于“流行人物”的论述中，指出他有着“体现和激励文化政治的重要作用”^③，这个传说中苦难的王子，在流亡的旅程中，施舍了自己的儿女，甚至将自己的眼珠挖出来解救一个双目失明的人，渗透着“大发善心，广行布施”的慈悲涵义，也就是无与伦比的慈悲、关怀、宽容与爱，这一符号意义串联起整部影片的思想。

① 任远：《万玛才旦：继续讲述心中的故乡》，载《西藏旅游》2008年第7期，第103页。

② 戴锦华：《电影理论与批评》，北京大学出版社2007年版，第231页。

③ 戴锦华：《电影理论与批评》，北京大学出版社2007年版，第235页。

但是,寻找智美更登的线索似乎只是影片的一个引子,最终的落脚点不在这儿,也并不关心它的结果。影片结尾“导演”说:“我失去了对智美更登这个角色的把握和判断能力,谁能演,我也说不清楚了。”似乎在暗示现实中卓贝和老板的爱情故事更打动了他,藏汉民族文化交融带来的人生意象的更新更带给他思考,这比神话中的智美更登更具魅力。所以智美更登的故事是导演拿来给观众永恒思考的主题,而不在片中回答,这个寻找过程带来的疑问,由其他故事更好地解答和诠释。

另外,在此大爱母题上穿插的老板的爱情故事、藏族女孩卓贝寻找背弃自己的男友的故事,都呼应了这一主题。其中,“导演”在车中讲述带走自己一生全部的爱的初恋女友的故事,作为故事明线贯穿整部影片,也与藏族女孩的故事有着因果关系。简单地说,就是老板施舍了自己的爱情,给了卓贝感悟和启迪,于是故事结尾,卓贝独自离开,也施舍了自己的爱。影片的明线——施舍的大爱主题,化解了文化矛盾的尖锐冲突,更把影片带到一个更高的文化层次。

二、模糊了的文化对峙

卓贝这个剧中民族化比较强的人物,其民族属性很多地方被导演故意省去,文化性被消解。从形象和剧情上来说,她自始至终没有拉下她带有符号化色彩的红色头巾,让我们看清她的脸庞。连一张合照,这一埋藏了很久的伏笔,在影片结尾即将揭晓卓贝的样子的時候,突然告诉我们卓贝并不在里面。从镜头上来说,人物的全景中,卓贝始终站在最边缘的位置,中央位置留给现代感强烈的老板和“导演”、“摄像”。最经典的是在汽车中的全景镜头,卓贝是坐在最后一排的边上,整个身体都被老板挡住,只能从汽车玻璃上看到她的面庞。直到影片后半段,卓贝才稍稍将头往前方挪动,在老板的身后露出头来。整体上来说,卓贝的传统藏区妇女形象是被导演故意“藏起来”的。

如果把电影中的主要人物关系看成救赎与被救赎的关系,那么电影的绝对主角——爱的救赎者民族化并不强。老板,是个从装束打扮到人物属性都极为汉化的人物,他是个还俗的喇嘛,现在却做了老板,西装革履,极为现代。他在剧中作为卓贝爱情的救赎者贯穿全剧,成为影片“积极的意识形态更新”的代表人物。现实中的智美更登——嘎洛大叔在讲述他的人生故事的时候,自始至终背对镜头,装束、表情全部省略,只留下一个模糊的视觉形象给观众。对于没有被明显汉化的嘎洛大叔,导演故意在视觉上模糊他的民族特性。

演智美更登施舍三个孩子给婆罗门的戏的时候,穿着传统戏服的智美更登记不住歌词,要拿出稿子来念歌词,可以说他的内在并非像外在那样民族、传统。镜头将“导演”、“摄像”、老板与演戏不够精良的演员放在一个画面里,显得有点置传

统文化于尴尬境地的感觉。并且,他说:“穿着戏服对着几个戴红领巾的孩子演戏,总觉得有点搞笑。”这种明显的文化交锋,导演倒用了比较戏谑的方式呈现,弱化了此场景中文化的对立感。

从镜头语言上看,藏族女孩卓贝的民族化形象跟其他汉族元素明显分隔开,或不呈现在同一个画面中:

在车里,所有人物的中近景都是在车内空间拍,唯有卓贝的特写是在车外隔着车窗拍,这就利用镜头,把卓贝从车内空间抽离了出来。

在小酒馆里表演卓别林的人物在整个画面中都比较突出,“导演”一行黑压压地消失在角落里,这一象征外来文化融入的场景,卓贝并没有加入,在最后一个镜头中可以看到,裹着红头巾的卓贝是安静地站在酒馆外面的。

在剧团时,唱藏歌优美动听的卓贝并不愿加入剧团。随后镜头跟着卓贝的步伐进行移动,出现了一个鲜有的移动镜头,镜头跟随卓贝的步伐向右平移,这使得卓贝又被分离出这个交融的公共空间。

卓贝的前男友——尕斗扎西是个受过良好汉文化教育的男子,是镇上学校里的老师,与卓贝相比,他身上有明显的现代文明的烙印。最后汽车来到尕斗扎西所在学校的时候,卓贝没有跟随大家去找他,而是等在操场,这在剧情上把二人搁置在两个空间中。等尕斗扎西下楼来与卓贝见面时,也没有正面呈现二人的对话,只是把二人的见面场景置于一个学生做课间操的大全景之中,并且二人伫立在镜头深处,与“导演”、“老板”、“摄像”和汽车放在同一个画面中,使用一个长镜头,有点“大隐隐于市”的感觉。这样就回避了二人的正面交锋,回避了忠诚、朴实的传统文化与新的现代文明的正面冲突,缓和、隐藏了这一矛盾。在这个全景镜头中,画面左右两边做课间操的学生队伍围成圈,像齿轮一样转动着,把卓贝和前男友挤压在中间的狭小空间,卓贝也始终没有跟这些“齿轮”有过画面上的重叠,只是说完话后,独自从画面留白处向右走出画,最终逃离了这个大空间。

演过智美更登父王的老汉在表演藏戏时,后景是卓贝;而跟导演对话、拿电话联系剧团时,后景又成了现代化的导演和老板。镜头将现代和民族分得很开,很是纯粹。

另外,影片中汽车这一现代文明的道具在藏区乡间行进的时候,采用的大远景拍摄均是平稳、自然、流畅的。汽车就这么缓缓驶过,周围的景色也都恬静和美好,似乎是寓意新文化的融入过程中,一切都显得那么自然流畅。这是欢乐的、积极的过程。

从整体的视听语言来说,影片机位稳定,很少剪辑,一直在做纪录片式的陈述。构成了影片自然、客观的态度。此外,影片多“镜中镜”的表现也成为一亮点:车内后视镜中卓贝与老板的脸象征了二者微妙的联系;影片最后一个镜头,利用后视

镜中导演沉思的脸作为结束;尕斗扎西得知卓贝也来了学校之后向窗外望去,画面并没有给尕斗扎西的脸部特写,而是通过“摄影师”手中的DV拉近他的特写等。这些都是导演在画面中制造的另一个“镜头”,给观众带来“似乎是导演以外的人在讲故事”的幻觉。这种做法使画面感更加丰富,更重要的作用是利用“第二个镜头”过滤了文化的冲突,消解矛盾,也带给影片更加客观、真实的叙事态度。

不论是弱化民族属性,还是分隔开不同文化背景中的双方,在意识形态领域中,导演都在回避矛盾冲突,这成为影片的“结构性空白”。

三、自然融入的传统文化姿态

导演似乎更强调汉族文明的重要性,这种倾向,在影片中的细节方面体现得更加淋漓尽致。

卓贝在整个旅途中,有一个渐渐被老板感染的倾向。在汽车内全景的镜头中,卓贝从老板背后“渐渐露出的头”(见图1、图2),似乎在告诉我们她在认真聆听老板放弃一生的爱的故事,并从中有所感悟,慢慢进入“导演”和老板营造的氛围中。另外最后大操场上卓贝与尕斗扎西二人见面的场景,画面左右两边像齿轮一样转动的学生队伍,浩浩荡荡,似中原物质文明的强势有力运行,只留给卓贝和男友中间一块地方。长镜头进行了几秒之后,卓贝独自向右出画,默默离开了这一汹涌澎湃的“是非之地”,也是在用画面和镜头表现现代物质文明的强大。



图1



图2

在电影中,汽车这个现代文明的道具出现在传统的藏区,并不显得突兀,而是以一种自然进入的方式。路旁的小孩子见到车来了会蹲在原地招招手,并没有出现一些农村题材电影中小孩子和妇女会围上来或追着汽车跑的情景。一行人坐在汽车上去寻找智美更登的过程中,前方几乎总是一片坦途,鲜有事物的阻挡,偶有阻挡的还是对于现代汽车习以为常甚至懒得让路的牛羊群。一切文化交融都是自

然而又平常,甚至让观者感到一丝传统文明积极接受现代文明的感觉。

路上的牛群遇到汽车喇叭鸣笛“也像聋子似的”,司机只得下车去,跟赶牛的妇女对话。连牦牛也似乎适应了现代的东西,不会因为它的侵入而有任何反应。并且借此契机,司机与赶牛的藏族妇女很自然地对话,藏族妇女希望电影拍出来能告知她,下次见面会把名字告诉司机等,象征了一种文化间的相互渗透和融合。导演对这种融合不褒不贬,而是以一种自然呈现的方式展现给观众,让观众自行思考。

万玛才旦的两部影片都是以比较温和的立场客观再现藏区人民的生活、再现藏区原貌。用大爱主题的串联,温和地讲述爱的救赎的神话。这一神话在观众眼里是真实有效的,因为导演用了很多防御机制去化解、回避矛盾。而影片最为成功的防御机制则是老板——这一还俗的喇嘛,用自己的初恋,救赎了藏族女孩卓贝。总之,可以说《寻找智美更登》立意深刻,艺术、思想价值兼具,并且是一次令人信服的意识形态演说。

(冯果,华东师范大学传播学院教授;刘江玄,华东师范大学传播学院硕士研究生)

雄关漫道真如铁

——谈冯小刚主旋律电影的创作特点

卢雪菲

2007年,冯小刚导演了影片《集结号》,2010年,导演了《唐山大地震》,2013年,又导演了影片《一九四二》。这是从1997年冯小刚导演《甲方乙方》贺岁喜剧类型片多年以后,陆续导演的几部主旋律题材影片。

冯小刚导演的这几部影片,在具备了主旋律影片类型特点的同时,又兼具了其独特的商业电影的特点,跨越了以往单纯的都市喜剧影片单一的类型创作,形成了个人风格较为鲜明的“冯氏主旋律类型电影”创作。

影片《集结号》在向主旋律题材靠拢的同时,其直面社会主流话语,平民化的叙事视点,孤胆英雄的人物形象塑造,前沿的制作技术运用,以及影片上映前大规模的宣传营销模式,在延续了以往电影商业化特点的同时,在题材方面也具备了较为鲜明的主旋律特点。2007年,《集结号》获得了既叫好又叫座的成功效应,在冯小刚以喜剧创作为主的基础上获得了突破。《集结号》的意义在于,影片突破了较长时间以来,国产主旋律影片观众喜爱程度较低、票房惨淡的状况,同时打破了国产商业片和主旋律影片之间的界限,并在评论界出现了“主流商业电影”的新概念。

2010年,冯小刚导演影片《唐山大地震》上映。影片选取1976年唐山市一家普通居民在大地震中的经历,以平民的视角展现了三十多年前那场惨烈的灾难。《唐山大地震》有着距离时代很近的史实作为叙事背景,从个体家庭亲情追寻视角入手,摆脱了以往历史题材影片单纯的“纪录片”式的宣教形式,将视角落在千万唐山人民当中的李元妮一家身上。影片重点展现李元妮一家经历了大地震之后的动荡和离别,多年之间不断追寻亲情和重聚的情怀。影片在创作中具备了类型叙事的典型特点,同时在技术运用上将大地震的惨烈场面进行了较为真实的还原,在营造视听冲击的效果方面也具备了典型的商业大片的特点。《唐山大地震》在叙事和技术两方面都具备了鲜明的类型电影的特点,从而吸引了大量观众走进影院观看。

虽然同为战争题材,影片《一九四二》的创作方式有所不同。《一九四二》选择了宏大的历史叙事,拍摄前期的采访、采集资料过程详尽漫长,影片拍摄过程中讲

究实景、顺场拍摄,人物视角众多,多条线索平行叙事。从整体的创作过程来看,冯小刚是希望能够将《一九四二》拍摄成一部较以往有所突破的影片。《一九四二》是一部现实主义叙事风格的作品,但却以较为鲜明的形式主义的影像风格来表现,这可以说是这部影片一个值得肯定的探索性创作风格。然而,由于影片整体叙事线索铺排较多,剧中人物个体命运走向断裂,冲淡了原本应该具有的历史厚重感。连编剧刘震云都说,“《一九四二》是幽默的纪录片。”从2013年的影院票房收益来看,《一九四二》的票房收入与其拍摄成本相比虽然不尽如人意,但其依然是全年票房排名前三位的国产影片,即便是在众多引进大片竞相争抢观众的情况下,这部电影的票房也在前十名当中。从观众对《一九四二》的关注程度上来看,这部影片在创作上还是获得了认可的。

一、叙事向主流意识形态靠拢

2007年岁末,《集结号》将主旋律理念和观赏价值相结合,在缝合战争题材和人文历史题材之间的差异方面进行了尝试。从《甲方乙方》到《天下无贼》,冯小刚的电影似乎早已贴上了“贺岁喜剧”的标签。即便是历史题材影片《夜宴》,也没有让冯氏电影得到转型的认可。直到影片《集结号》的出现,冯小刚开始在创作方面真正突破了以往的类型,实现了主旋律与商业性较为成功的结合。

从冯小刚多年的电影来看,大多都选择了生活中的普通人作为主人公来进行创作,即便是影片《集结号》和《唐山大地震》,依然是生活中的小人物来做主角。《集结号》中的主人公谷子地,是一个典型的站在平易近人的视角描绘的平凡人物形象。当观众在看完《集结号》的很长时间之后依然热烈讨论的时候,冯小刚这个美工出身的导演,他的电影风格已经实现了一个从单纯的都市喜剧向主流商业电影的自我跨域。《集结号》的“叫好又叫座”,可以说是在商业与艺术两个方面取得了双赢。冯小刚作为一个当代电影产业化进程中的导演,将商业性和艺术性结合起来,成为一个大众文化品牌,是具有典型性和标志性意义的。《集结号》从谷子地个人的战争命运出发,从平民的角度讲述了他个人的战争史。谷子地是一个平民英雄的形象,符合了当今社会的审美文化心理。《集结号》从人性化的角度颂扬了人的生命价值,改变了以往以情节的发展来推进叙事的战争片结构方式。影片中所突出的人道主义价值观丰富了经典的英雄主义,叙事形态向主流意识形态靠拢。

同以往经典的战争题材影片相比,《集结号》在人物塑造和叙事方面都有着较强的开创性。影片塑造了谷子地这样一个不同以往的平民英雄形象。从文学、艺术作品创作的历史角度来看,文艺作品中塑造的英雄的身上总是显现出体制外的色彩,他们似乎自始至终站在体制的边缘。英雄与体制之间总是保持着一定的距

离,似乎英雄只是存在于神话的叙事当中。借用罗兰·巴特将神话定义为“非政治化的表述”(depoliticized speech),那么,《集结号》中的谷子地就是恰巧暗合了这种哲学意义上的概念,将以往多年来国产主旋律影片以“政治风貌展现”为主要形态进行了合乎艺术创作规律的表现,从而迎合了观众欣赏艺术作品的心理。

《集结号》的背景是1948年的冬天在华东地区的一场战争。影片的第一个镜头是阵地前面空场的全景,镜头摇到谷子地所在连队的掩体后面,紧接着一个特写,是谷子地的侧脸。谷子地喊话的声音则是从全景镜头开始一直持续剪辑到特写镜头。他喊道:“蒋军一二九师的弟兄们,你们已经给围死啦。腻腻歪歪打下去,谁也落不着好。我们给你们准备了两样东西,一样是子弹,另一样是饺子,如果你们不想接受子弹,就可以放下枪,和我们一起吃饺子。”

这些话语所匹配的画面并没有一直长时间地停留在谷子地身上,而是通过摇、移、中景、中近景等一系列镜头,运用声画分离的形式,将整个战场的环境以及两军对峙中双方人物的战斗状态逼真地表现了出来。谷子地的话音刚落,画面接廖凡吃饼子的特写。寒冷的冬天,战士们的战斗条件非常艰苦,一手拿枪一手拿着干硬的饼子,演员通过眼神的表演,完成了对人物精神状态的揭示,向观众展现出一种在艰难的条件下坚持到底的必胜信念。

电影形象是每一个调度镜头之间的一种完整的相互作用的过程,正是镜头调度具有的表现性转化成为最终蒙太奇体现的形象性。当叠印、利用画托和黑色背景的多次曝光手法第一次被发现和应用于电影创作的那一天起,蒙太奇从此成为创作形象的重要手段,而不再是一种简单的后期剪辑技巧。《集结号》在影片开始的第一个场景使用“全景接特写”的典型好莱坞的剪辑技巧,从电影开篇就给予观众极强的视觉感染力,将直接的视觉形象展现在大银幕上。这里使用的表现手法正是爱森斯坦在谈到特写镜头时所指出的,特写镜头是“具体情境中的一个局部,通过影片结构,成为整个情境的一个符号”。这种在细节上创造形象的方法,表现出影片在空间再现真实方面的一个成功的尝试。

可以这样说,《集结号》是在中国电影的商业平台上打造的一部主流电影。^①这部电影中谷子地的人物塑造模式仍然是冯氏电影主题类型的反复,但是在文化影响力方面的突破,使得影片在商业成绩和品牌树立上同时取得了成功。观众在看电影的过程中,自觉将感情缝合进了硝烟弥漫战命的运场、悲壮恻怛的人物心理当中。将人性关怀的理念注入影片,是《集结号》为中国的主流商业电影类型作出的突破性贡献。由此体现出“形式化和类型之间的转换生成的不仅仅只具有形式风格上的意义。在某种既定的艺术过程及其一般社会结构中,共存着不同的符号系

^① 参见贾磊磊:《事件电影:〈集结号〉》,载《当代电影》2008年第3期。

统,它们所包含的指定信息之间的主导矛盾,就是所谓的意识形态”^①。

类型电影在欣赏的角度上必然要契合和满足主流社会的心理愿望。《集结号》隐含着导演真诚和独到的艺术个性,用富有冲击力的视听表达,营造了强烈的观赏效果。影片较为客观地呈现了谷子地的困境,将无法回避的痛苦和境遇展现出来。在战场上,所有的牺牲都是必须的和不容争辩的,但是谷子地偏偏要给九连的弟兄们讨个说法,这种在意识形态之上的更为深层的人性牵系着观众的心。当然,从谷子地人物形象的塑造来看,依然是平民英雄和草根英雄,在对中国社会主流价值观表达的同时凸显了多维多元的自我突破。

2010年,冯小刚导演了影片《唐山大地震》,这部影片从单纯展现个人英雄的《集结号》走出来,以浓重的手笔描绘了大地震中的家园亲情。影片中,年幼的女孩方登在大地震中幸存,独自站立在大雨、泥泞和死亡之间,广角镜头下,营造的是一个生命面对灾难的无奈与顽强。强烈的视觉冲击在影片一开场,就打动了观众。之后,方登成为王登在新的家庭中生活。作为参加大地震营救的部队成员,王登的养父母虽然没有唐山市民家破人亡的遭遇,却同样亲历了大地震带来的伤痛与震撼,他们在之后的岁月中给了王登最大程度的关怀,并培养她成长。32年后,王登和弟弟的机缘重逢,使得一直回避的王登与生母李元妮相逢、相认。影片改变了小说《余震》中倒叙的写作手法,从大地震发生的一刻开始,顺序讲述。同时最大程度地改编了原著以小灯一个人视角讲述的结构方式,代之以两个家庭生活轨迹并行展现的叙述策略,用王登和两个家庭之间的关系在最大程度上进行了对亲情的成功表达。

2013年的影片《一九四二》,则彻底从平民化的叙述结构中走了出来。影片以一九四二年河南省遭遇大旱灾为背景,尝试用史诗化的手法展现历史,在艺术形式上以客观的、全景式的结构展现了当年的灾难,同时塑造了灾难中不同社会阶层众多人物的性格和形态。影片多条线索多角度的叙事结构之外,在演员表演方面,采用了群体式的表演方式,力图让整个表演团队共同呈现一种精神状态,这也为国产电影近年来的表演创作进行了开拓性的尝试。冯小刚在接受《光明日报》采访时说:“从小说到电影的改编,最大的难度是没有故事,灾民没有具体形象。但电影需要故事和鲜活丰满的人物,以及站得住脚的人物关系。”冯小刚提到的“故事”就是想尝试用类型化的叙事方式来展现灾难,而不是单纯地用纪录片的模式来还原历史。

^① [美]弗雷德里克·杰姆逊:《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》,王逢振、陈永国译,中国社会科学出版社1999年版,第26页。

二、商业化与主流话语的融合

影片《集结号》面对众多争议和讨论时,编剧刘恒站出来说:“第一,我们不讨论战争有没有意义;第二,我们不讨论牺牲有没有价值。”2008年1月21日的《新闻联播》和《焦点访谈》节目中都提到了《集结号》,《焦点访谈》栏目将《集结号》评价为“国产影片新探索”,其中提到“为国产电影的发展做出了值得借鉴的有益探索”。这是央视新闻节目对国产电影进行的首次较为重点的关注。《集结号》的成功在于,影片触及了当前现实社会主流电影创作的深层次问题,叙事相对完整,较好地调整了群体和个体的价值取向,符合观众的日常审美逻辑。影片在主旋律和观赏性相结合的方面做出的探讨和尝试,在当今文化转型的复杂形态中,从自我意识和个体主体性的角度来审视这部影片,可以看出冯小刚在导演主体精神上的流变。

冯小刚在一系列的都市喜剧之后首次选择了重大革命历史题材影片,并且是解放战争时期的历史事件,可见是面向社会主流话语的一次转型。《集结号》中主人公谷子地的人物形象塑造具有和以往战争题材影片不同的开创性。谷子地是一个孤胆英雄,战争结束后他不停地为牺牲的战友申冤,寻求社会对这些曾经在战争中做出贡献的人的认可。可以说,每个社会中的人都在不断寻找着自己被社会接纳和认可的位置,谷子地的行为由此得到了观众内心的认同,符合了大众的审美期待。谷子地曾经被冤屈,在很长时间内身份无法得到公正的认同。沃格勒曾经说过:“英雄是正在蜕变的灵魂的象征,他也是每个人要经历的生命历程的象征。”在谷子地的人物塑造方面,人性和人的生命价值成为主要被颂扬的对象,战争的胜利和英雄的成长这些在以往战争片中的主要任务被推到了后景。谷子地的人物形象塑造不同于以往英雄人物高大全的面貌,却由此给观众带来真实的观影感受。这种真实感并不是利用日常生活的普通面貌直接获得一种与现实的吻合性与亲近感,而是虚构一种环境和人物行为,同时给这种整体的虚构形态精心制作出逼真的面貌。与真正的生活现实完全不同的是,这种真实决不让任何一点日常生活的平庸状态进入。这种逼真在于,影片里的物象看起来往往比真正的物象更具有质感,并集中了自然状态下零散的质感特征,强调和雕刻了这种质感。当我们在谈到艺术真实的时候,首先是指逼真性(authentic),而不是真的事情(real)。所有的“真”都必须以逼真性来体现,这样电影才会给我们一种不可抗拒的艺术感染力,就像梦给我们那种身临其境的感觉。同样的真实感还体现在指导员王金存的人物塑造上。影片中临危受命的指导员王金存,刚上战场时胆战心惊,由于害怕枪声还受过处分。王金存直到牺牲都还是一个有些文弱书生气的指导员,但是他在自己的战

斗岗位上尽了自己的全力,这样的塑造是符合人性的,他依然是一个为了革命献身的英雄,他的生命同样是可贵的。这种超越了经典英雄主义的文化转型方式,在主流银幕上确立了人性化的革命英雄形象。

《唐山大地震》中对普通人真实情感的把握和控制,让影片的政治色彩进一步淡化,尽量避免套路化的讲述模式,在细节表现上尽量贴近真实,让人物将情感自然而然地流露出来,从而在较为完整地表达主旋律色彩的同时,获得了观众的认同体验。

2013年的影片《一九四二》则是将戏剧化的叙事方式融入宏大的历史题材当中,试图以人物的个性塑造来推动和展现历史,还原历史中的社会现象和社会结构。虽然影片在创作上进行了突破性的尝试,然而叙事线索繁杂,演员使用方言表演,有时穿插纪录式的拍摄手法,多种艺术手段的运用反而削弱了影片情感表达的冲击力,造成观影时的间离感。

三、技术在冯小刚电影创作中的位置和作用

回顾1997年冯小刚的第一部电影《甲方乙方》,由于创作经验较少,影片成本较低,除了叙事上被批评为“一部类似于小品拼贴的电影”之外,影片在技术的运用上也曾经被创作界的专家评价为“连最基本的视听语言”都不过关。事实的确如此,在电影这个以影像媒介来展示的艺术形式最初出现时,我们就不得不承认,叙事电影的发展是最依赖于技术手段的。从整个电影的发展历程来看,每一次艺术形式上的拓展都紧紧伴随着技术上的革新。从某种角度来看,电影并不是一种为艺术而艺术的纯粹艺术,而是一种特有的文化现象,是一种在最大程度上依赖技术革新的基础,从而用来满足观众的欲望,同时制约和影响观众思潮的艺术创作形式。20世纪50年代,20世纪福克斯公司为了在宽银幕上加上光学声道,2.35:1的宽银幕开始出现。虽然这种模式有成功也有失败,但从此以后,确实不再使用1.33:1的银幕了,而是像今天一样,使用1.85:1的宽银幕来放映电影。1.85:1的宽银幕的使用,消除了银幕顶端和底端的画框感,银幕上的影像扩展到更广的范围中。这样,在拍摄电影时,如何进行构图和场面调度以达到更好的画面效果,就给导演提出了新的要求。由于不同的银幕制式给拍摄提出了不同的要求,为了让画面更加充实,构图更加符合宽银幕的观影特点,影片必须在拍摄的过程中就注意到各个方面的配合。下面来简单地看一下不同的银幕所展示的不同效果:

1.85:1

Academy Flat

1.33:1

Academy Standard
NTSC Television (4x3)

2.35:1

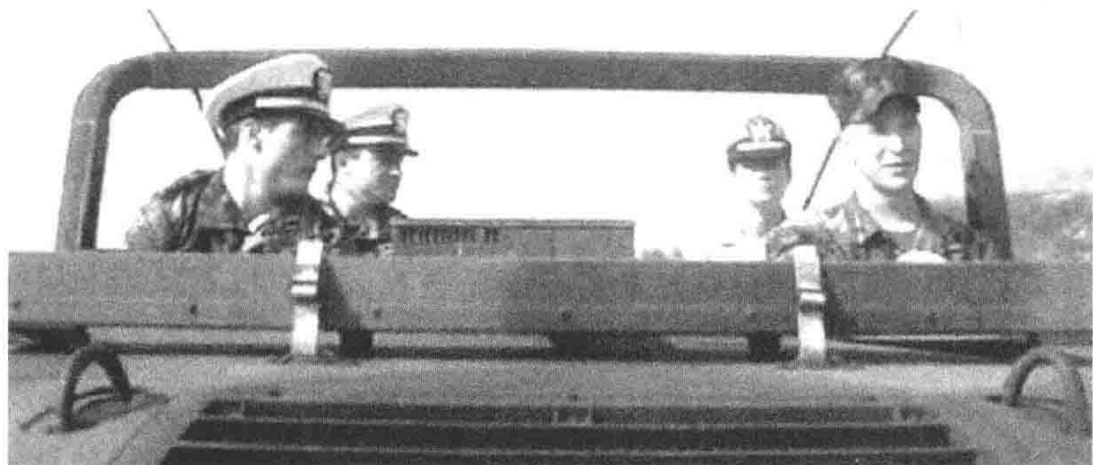
Anamorphic Scope
(aka Panavision/Cinemascope)



《风云人物》(1946) (1.33:1)



《英国病人》(1996) (1.85:1)



《好人寥寥》(1992) (2.35:1)

从这个角度上来看,冯小刚当年导演的《甲方乙方》虽然在票房上赢得了观众,但是在影片技术的运用上是非常薄弱的。在之后漫长的创作过程中,从《甲方乙方》到《集结号》,冯小刚的电影可以说在技术上展现出了国产电影制作的每一次发展和进步。从1.33:1到1.85:1的宽银幕,包括每一次从胶片技术到声、画录制技术的革新,似乎都在冯小刚不同的影片中有所体现,冯氏电影在不自觉中成为国产

电影技术发展的记录者。



《集结号》(1.85:1)

举例来看《集结号》，影片在拍摄的过程中大部分都同时使用五台摄影机，其中一台特别放置在炸点的前面。以往我们在战争片中使用的材料都要求爆炸时演员躲着炸点跑，而这次使用的新型材料可以让演员迎着炸点上，使得画面造型更加强烈，画面产生凝重感。在拍摄的过程中，始终使用五台 ARRI 系列摄影机同时拍摄，其中两台 435，一台 3C，一台 LT，一台 535B。435 的灵活性比较好，大多拍摄运动镜头，LT 和 535B 在拍摄同期声的时候使用。在胶片的选择上，影片选择了柯达的 VISION2 250D 5205 拍摄日景，用 VISION2 500T 5218 来拍摄夜景和内景。VISION2 500T 5218 是高感灯光片，拍摄夜景和内景更加清晰。大量的逆光和侧逆光的选择运用，有力地表现出了战场上硝烟弥漫的气氛。

《集结号》在后期制作过程中注重使用“数字中间片”技术，极大地丰富了视觉观影效果。“数字中间片”的名称来自传统胶片处理工艺中的“中间片”的称谓。在传统的电影后期制作工艺当中，中间片是指处在拍摄的素材与最终的发行放映成片之间的过程，对画面进行剪辑、配光、字幕生成、光学特技制作等工作就是在这样的过程当中完成的。通过这样的一个过程，电影完成了从零散的素材到完整的故事过程的蜕变。常规的电影影像技术依赖于胶片感光后的化学反应来记录影像，这种一次性成像有着较大的局限性。数字影像技术是运用科技的非常规的技术使画面达到普通摄影方式所无法完成的影像效果。数字合成技术通过对单帧图层进行以像素为单位的二次创作，横向上，可以将画格与画格之间更加细腻无缝地衔接在一起，使得时间维度上的跨越不再生硬虚幻；纵向上，可以将不同时空上的“层”进行重新罗列组合，将空间维度的无限延伸与解构化为可能，弥补了单单依赖光学胶片感光所无法实现的缺憾。^①

① 参见马平：《云水谣数字中间片创作》，载《电影艺术》2007年第1期，第129页。

《集结号》在整个战场的表现当中,始终是一种类似于黑白片的灰绿色影调。将影像的色饱和度压缩到近乎黑白,这种影调的处理也是运用数字中间片技术来完成的,拍摄过程中画面的反差可以通过后期的调整来达到效果。在传统技术中,要在前期拍摄的时候就使用滤色镜,仍然不可能还原所有的细节和层次,数字中间片解决了这个问题。在300米的巷战一场当中,拍摄大量的素材,在后期制作的时候填补到可能穿帮的位置当中,既解决了拍摄时长镜头的调度问题,又达到了良好的视觉效果。

2013年的影片《一九四二》同样注重技术的使用,影片由韩国团队来制作爆炸效果,甚至使用了5D MARK2相机近距离拍摄炸点,以摄影机叶子扳开口角放置为90度增加曝光时间等诸多技术方式,尝试营造最为逼真的画面效果。影片在录音以及后期合成中使用的技术都走在了当下国产电影的技术前列,为影片艺术效果的呈现提供了有力的保障。

结 语

冯小刚在拍摄《集结号》的时候曾经说过:“过去我们非常喜欢看《巴顿将军》,甚至非常崇拜巴顿将军这样的人物,但是今天其实我很反感他,因为他是一个战争狂人,他是一个疯子……所以我们要拍战争片……不是那些运筹帷幄的将领,而是这些千千万万个像谷子地和他的九连一样的这些微不足道的小人物,他们付出的牺牲是巨大的,但是过后很容易被遗忘,被历史给抹掉,我们拍这个电影其实能够唤起大家对在战争洪流中献出他们生命的这些人的尊敬。”《集结号》作为一部商业化电影,能够在创作当中把生命的尊严书写在当前的电影银幕上,这对国产主流商业电影做出了积极的贡献。

《集结号》中,主人公谷子地是一个极具悲情色彩的人物。谷子地这个人物形象的塑造,使得现代英雄的审美形态从此“无可阻挡地进入我们的想象和情感,使我们的想象和情感也扩大或升高到和它一样广大,于是我们打破自己平日的局限,飞向崇高的事物,并在理想中把自己与它等同起来,分享着它的伟大”^①。在《集结号》中,并没有过多地强调胜利之后的喜悦,而是认真反思战争过程中的失误,怀念战争所带来的牺牲。影片把战争的胜利推到整个电影的后景,突出了“每一个牺牲都是永垂不朽的”人道主义的价值观念,在这一点上超越了经典的英雄主义的定义。这也是内地战争题材影片首次将人道主义的文化转型置于表达的重点之上,

^① [英]布拉德雷:《牛津论诗讲演集》,转引自朱光潜:《悲剧心理学》,人民文学出版社1983年版,第97页。

由此成为影片最大的观影热点。

冯小刚创作的这几部主旋律题材的影片,其最大的特点是将商业性融入主流的题材当中,为主旋律影片赢得观众的关注和认可创造了新的契机,提供了新的创作视角。主旋律题材影片可以在反映社会的主流价值取向的同时,体现普通人性的价值,赢得更为广泛的观众的认可,为国产主旋律题材影片创作打破叙述困境做出探索。

然而,与真正在国际上获得艺术成功的影片,如《辛德勒名单》《珍珠港》《战马》《现代启示录》等作品相比,冯小刚导演的电影,乃至整个国产主旋律影片的创作还存在较大的差距,前方的道路可谓是“雄关漫道真如铁”。

(卢雪菲,北京电影学院图书馆讲师)

中国灾难片“好莱坞化”之论值得商榷

杨晓林

随着现代技术和资本的扩张,全球化时代来临,文化的一体化正在消融文化的多样性,从而形成以西方(尤其是美国)文化为轴心的“文化一体化”。由于美国的政治、经济、军事和文化等在世界上的强势地位,理论界对我们的文化产品,特别是灾难片,也在自觉不自觉地遵照西方的标准来“找差距”,“摆问题”。并且有意或无意,明里或暗里厚人薄己,甚至主张“好莱坞化”。

中西灾难片的“差异”是明显的,在当前华语电影亟需走向世界市场,彰显文化软实力的时代背景下,中国灾难片是应该保持民族特色,以一种迥异于西方灾难片的姿态加入国际类型电影的大合唱,还是如日本和韩国一样,师法西方,以“航母式”的“好莱坞化”大制作对抗美国灾难大片,角逐世界市场?笔者赞成前者,认为后者值得商榷。

一、中西灾难片的异质性

中西传统文化是对立互补的,如农业性/商业性,人性善/人性恶,重道德/重法治,内向型/外向型,缅怀过去/畅想未来,集体主义/个人主义,和谐中庸/对立竞争,重感性顿悟/重理性分析,重经验与权威/重理论与实践等,因此导致作为文化载体的传统华语类型片与经典的西方类型片在内容和形式上“似是而非”,如反特片/侦探片,无厘头喜剧/神经喜剧,功夫武侠片/西方动作片,戏曲片/歌舞片,鬼片/吸血鬼片,中国西部片/美国西部片都不可相提并论。中西灾难片也不例外,尽管形式上都表现灾难,但在内涵和价值观上大相径庭,异质性明显,主要体现在:取材的现实性/科幻性;灾难为背景/为主角;基调呈现悲观主义/乐观主义;人性的复杂性/单纯性;人物为集体主义英雄/个人主义英雄等。

(一) 科幻与现实

西方灾难片主要以幻想的未来星体灾难,或变异生物所造成的灾难,或现实发生过的灾难为题材,以震撼、令人恐慌的情节和灾难性景观事件为主要表现内容。从灾难的主体构成来看,可以分为以下四类。

人造灾难:如《火烧摩天楼》(1974)、《卡桑德拉大桥》(1976)、《K-19:寡妇制造者》(2002)、《世贸中心》(2006)。

自然灾害:如《天劫余生》(1993)、《龙卷风》(1996)、《山崩地裂》(1996)、《活火熔城》(1997)、《泰坦尼克号》(1997)、《纽约大地震》(1999)、《完美风暴》(2000)、《10.5级大地震》(2004)、《海神号》(2006)、《大海啸》(2006)、《水啸雾都》(2007)、《暴风危城》(2008)。

怪物肆虐:如《哥斯拉》(1954)系列、《大白鲨》(1975)系列、《人蛇大战》(1978)、《杀人蜂》(1978)、《海啸大白鲨》(1978)、《侏罗纪公园》(1993)系列、《巨蚊之灾》(1995)、《狂蟒之灾》(1997)系列、《蚂蚁危机》(1998)、《深海巨鲨》(2004)系列、《空中蛇灾》(2006)、《人蚁大战》(2008)、《苜蓿地》(2008)、《我是传奇》(2009)、《僵尸世界大战》(2013)、《环太平洋》(2013)。

星体灾难:如《未来水世界》(1995)、《独立日》(1996)、《火星玩转地球》(1996)、《绝世天劫》(1998)、《世界末日》(1998)、《彗星撞地球》(1998)、《地心毁灭》(2003)、《天咒》(2003)、《后天》(2004)、《世界大战》(2005)、《太阳浩劫》(2007)、《人类终结》(2009)、《月殒天劫》(2009)、《神秘代码》(2009)、《2012》(2009)。

就以上作品而言,以现实发生的自然灾害为题材进行改编的相对较少,大多数灾难片是“杞人忧天”,具有假设性和虚拟性,如地心受损、太阳黑子侵扰、外星人侵入、物种变异、技术失控等,反映的是人对死亡的恐惧和对有限生命的留恋,批判的矛头直指人类的贪婪狂妄、愚昧无知、非理性的侥幸心理,以及对高度发达的科技负面作用的隐忧。就美国而言,因为自信在地球上的军事力量已无人能敌,总是设想地球本身出了问题,或者来自其他星球的假想敌给地球或者美国制造了噩梦,而美国和美国英雄则被塑造成地球的保卫者和救世主;或者设想技术异化造成了难以控制的灾厄,而美国科技有能力使人类最终得救。

中国基本都是政治伦理化叙事模式的现实灾难片,科幻灾难片几乎就是缺类,大多是改编已经发生的灾难,如沉船、火山爆发、台风、地震、龙卷风、火灾、瘟疫等。与西方商业类型灾难片不同,中国灾难片大多属于主旋律电影,具有鲜明的意识形态导向性和浓厚的政治色彩,很多由政府出资参与创作,关注的是现实中曾发生过的灾难事件,主要是宣传救灾先进事迹,或者传播防灾、抗灾、灾后重建的科学知

识。如《雾海夜航》(1957)、《蓝光闪过之后》(1979)、《特级警报 333》(1983)、《紧急迫降》(1999)、《极地营救》(2002)、《惊涛骇浪》(2003)、《惊心动魄》(2003)、《危情雪夜》(2004)、《超强台风》(2008)、《惊天动地》(2009)、《倾城》(2013)、《逃出生天》(2013)、《救火英雄》(2014)等大都如是。号称中国第一部动画灾难片《今天明天》(2012)虽然不是现实题材,但也只能算是奇幻而不是科幻。影片让主人公米拉梦中穿越到了一个叫安吉大陆的地方,带领小伙伴与地震魔“黑震天”展开了斗争,最后梦醒回到了现实,主题是“今天的准备是为了明天生命的延续”,目的也是普及抗震知识。脱此窠臼的屈指可数,目前仅有《五颗子弹》(2008)、《唐山大地震》(2010)、《一九四二》(2012)及古装灾难片《大明劫》(2013)。

中国灾难片较少,科幻灾难片几乎缺类,是因为与西方外倾性商业文化不同,中国是内倾性农耕文化,“子不语怪力乱神”,对未来可能发生的灾难或超出我们想象的潜在隐患缺乏兴趣。西方灾难片中的超能战士、转基因怪兽、魔鬼机器人等与中国传统文化精神格格不入,中国观众也是以猎奇的心态来看待的。而且西方“灾难片中的人物与事件的夸张性、极端性、暴力,也与中国人讲求中庸、调和、和平相处的理念相冲突”^①。中国传统文化讲求“天人合一”、顿悟,长期以来把科技发明斥为奇技淫巧,缺乏一种探天究地的探索精神,只在 20 世纪以来随着西方文化的强势进入才有改观。但若学习好莱坞让纽约洛杉矶在电影中沦陷,表现诸如北京上海这样的大城市毁于地震、水灾或变异生物的肆虐等,中国人在感情上无法接受。传统文化树大根深,末日灾难片中人与自然关系的决然对立及对人类悲剧性的终极命运的思考很难在影视中得到表现。

(二) 灾难成为主角和成为背景

西方灾难片中的主角毫无疑问就是灾难。观众看灾难片的目的可归结为两点:其一是好奇心使然,期待看到灾难奇观,渴望了解未知的恐怖事物。如怪物肆虐类型中的异变之物,蛇、蜂、蚂蚁、鲨鱼、蜥蜴、恐龙、蜘蛛、蚊子等,这些物种已在某种程度上成了怪物,具有匪夷所思的力量;其二是为不可预知的未来灾害做心理准备。人自诩为宇宙的精华,万物的灵长,但和神秘莫测的大自然相比,人似乎永远外在于自然,自然不可征服,不可战胜,人类的命运似乎永远不在自己的掌控之中,人类恐惧大自然和天灾,在心理上寻求保护,因此观看灾难肆虐和在灾难中侥幸逃脱满足的是渴望生存的心理需要。

正如动作片需要足够的时间来展示动作一样,西方灾难片常用大量的时间来展示灾难,灾难作为核心的叙事元素和角色参与到叙事中,成为推动故事发展的主

^① 千展绥:《灾难片是关于文化的重要尺度》,载《粤海风》2002 年第 6 期,第 34 页。

导力量。灾难片中总是要出现大规模的伤亡,表现人类的绝望和无力感,需要制造恐怖和惊慌情绪,给人以凄惨的感受。灾难往往扮演着一个反面的角色,其发生发展高潮结局完全左右着整个故事的走向,主人公与灾难斗智斗勇,逃脱灾难的魔掌或战而胜之,通常就是灾难片的一般模式。如《后天》虚拟了环境被无限掠夺后产生的后果——飓风、冰雹、洪水、冰期不约而至,人类遭受的灭顶之灾推动着故事的发展。《龙卷风》中汽车、房屋飞走,村庄瞬间夷为平地,冰雹、暴雨、大货车、奶牛等一起从空而降,龙卷风肆虐推动着故事的发展。灾难片的“戏”即矛盾也是建立在无助的、遭遇危险的人和不可避免的灾难的冲突上。如《大白鲨》中鲨鱼接连吞食游客,造成小镇上居民巨大的恐慌,因此必须捕杀它。《卡桑德拉大桥》中人被病毒感染,病毒威胁着列车上每一个人的安全,因此必须控制它的继续蔓延。《泰坦尼克号》中冰海沉船,数千人面临生离死别,人性面临着考验。这种灾难与人的冲突构成影片的主要矛盾,是其他矛盾的基础。

与西方灾难片不同,中国灾难片常常弱化灾难本身,把灾难作为背景,作为主人公的爱恨情仇活动的空间和舞台,用以展现人与灾斗,人与人斗,人与己斗,彰显的是人类战天斗地的精神和政府应对灾厄的能力。特别是两部以香港团队为主的合拍片《逃出生天》和《救火英雄》延续了黑帮片中的“兄弟情”故事,而取得极好口碑的《五颗子弹》《唐山大地震》《一九四二》《大明劫》等似乎都在“避重就轻”,不让灾难成为主角。《五颗子弹》通过一幕幕洪水肆虐、山体滑坡、水库决堤、城淹桥毁等特技镜头,营造出险象环生、扣人心弦的氛围,着力刻画的是老狱警与三个犯人在生与死的碰撞中人性的觉悟与觉醒;《唐山大地震》如果以西方灾难片的标准来比对,甚至可以被称为“反灾难类型片”,“23秒的地震”完全成了引子,主要讲述的是“32年”精神折磨和心灵“余震”的故事,着力表现的是中国式的人伦亲情;《一九四二》中河南大旱也只是背景,着力点是对民族性的反思;《大明劫》中明末瘟疫横行也是背景,讲的是将军孙传庭临危受命,对抗天灾人祸力挽大明社稷于即倒,江湖游医吴又可创《瘟疫论》的故事。

(三) 悲观主义与乐观主义

灾难片在影史上出现较晚,美国在20世纪50年代后期才开始大量摄制。究其原因,主要是令当代人对未来产生悲观情绪的诸多现实问题:首先是“冷战”导致核武器大增,足够毁灭人类几十次,而这些可怕的科技成果与民族主义、种族主义或者偏狭的宗教情绪相结合就会随时爆发危险,因此许多灾难片直指生态危机背后强大而又畸形的社会生态模式——西方现代工业社会。其次是人类对自然灾害的无力感,如沉船、火山爆发、台风、地震、龙卷风等,人类无法与之抗衡。第三是人内心的自私邪恶、黑暗所导致的技术异化、社会异化,国家机器失控,这是最为可怕

的。因此西方灾难片的心理基础是恐惧,是对未知力量、外在于人类存在的自然力量的不安。尽管结尾强调主人公九死一生勉强或侥幸逃过一劫,但影片总体基调是悲观甚至恐怖的,表现人类在面临远远超出认知和控制能力的灾厄面前的惶恐无助,特别是在如《后天》《我是传奇》和《2012》等影片中反复表现的末日主题,从很大程度上是受到极为悲观的基督教末世论的影响。

中国灾难片呈现乐观主义基调,主要是中国文化缺乏悲剧精神,“中国文化长久以来崇尚长寿、永生、美满以及‘乐而不淫,哀而不伤’的中和之美,不喜欢大毁灭与大悲哀。所以像西方宗教思想中的世界末日观及大规模毁灭的悲剧心理从未成为中国人普遍接受的集体意识,也很难成为广为接受的主题呈现于电影媒介中”^①。“乐天知命”,“天行健,君子以自强不息”的信条使中国灾难片中没有人类无力抗衡自然的那种悲剧性的结局,如《极地营救》《超强台风》《逃出生天》等一般都是在政府或者政府的代言人领导下,科学家、战士、普通百姓等众志成城,以集体的智慧和力量抗灾和逃生,最终结局都很完满。《五颗子弹》和《唐山大地震》的结局是乐观的,而《一九四二》和《大明劫》可谓中国灾难片的异数,作为政治批判之作,其悲剧结局与其归之于天灾,毋宁归咎于人祸——腐败的政府,而两部影片对自强不息的民族精神的歌颂之情,则和中国主流灾难片异曲同工。

(四) 人性的复杂性与单纯性

西方灾难片对人性复杂性特别是自私利己有比较深刻的表现。在灾难中,各种人物或者为了苟活,或者为了一己之私,或者为了家庭,或者为了名和利,被迫与灾难周旋或展开了搏斗,最终人性的光辉战胜了人性的弱点。但是在很多情况下,大人物为了个人野心,或者某个不可告人的目的,往往做出了不恰当的,甚至错误的决策,使天灾变成了人祸。他们往往是救世英雄的死对头,给英雄的救世行动增加了人为的障碍,有时这种人祸甚至猛于天灾。如在《后天》中,美国副总统只顾经济而藐视灾难,对科学家的建议置若罔闻,在影片末尾处在大使馆改造的临时国务院中向人民道歉,承认了错误。《卡桑德拉大桥》中的上校和军方人员为了隐瞒人造病毒的秘密,不惜制造车祸,妄图使一车人受难。《大白鲨》中的市长为了旅游收入,对接二连三的大白鲨食人事件不放在心上,开放沙滩浴场,在游客被不断吞噬后,终于痛下决心,签署了协议,组织了专业的捕鲨高手去除害。在这些影片中,正义和非正义的冲突,同时也是人内心魔鬼和天使之间的斗争。

灾难中的众生或懦弱、或恐惧、或贪生怕死、或无所畏惧,具有各种复杂的人

^① 张丽:《从电影〈2012〉看中国为何缺少末日主题灾难片》,载《世界文学评论》2010年第2期,第223页。

性。他们尽管有种种无法释怀的矛盾,但在逃难的过程中人性光辉战胜了懦弱自私等,相互之间重新认识了对方,最终达成了和解。如《2012》中的美国第一位黑人总统放弃乘方舟逃生,面对滔滔巨浪从容赴死;公海上的民用航船上,艾德里安的老父亲和其搭档面对灾难,与亲人从容诀别;小喇叭的妈妈面对素不相识的西方人的求救,毅然命令儿子把这几个人带上船;自私自利的俄罗斯富翁把活命机会留给了孩子,而自己落下了深渊;柯蒂斯在影片结尾与前妻的复合也在告诉观众要珍惜身边人。灾难片把人性推向生命临界点进行审视,尽显人性之美,而人道主义是人类向灾难宣战的大纛。灾难片使观众的恐惧心理得到宣泄,在大毁灭的过程中,观众跟随灾难片的主人公恐慌,逃难。人性得到了升华,懦弱的变得坚强,胆小的获得了勇气,特别是看着和我们一样的凡人救世主的诞生,人的本质力量得到了考量。

在中国大多数灾难片中,除了个别人物性格上的弱点外,人性的自私心几乎都被过滤了,从容镇定的领导人、奋不顾身的救灾英雄、舍己为人的普通百姓等基本上都是正面形象,是被拔高纯净化了的高大全形象,这也是中国主旋律电影需要解决的问题。但近两年也取得突破,《唐山大地震》中的亲情纠葛,《五颗子弹》《一九四二》和《大明劫》对人性复杂性如自私、贪婪、残酷、无情等的表现和挖掘也达到了一定的深度,这也是这些影片广受好评的主要原因。

(五) 个人主义英雄与集体主义英雄

西方国家灾难片的主人公和其他类型片一样,常常是不死英雄,是个人主义英雄。他们具有非凡的智慧和毅力,是人本质力量的体现,一般由两类人来担当。一类是深谙这种灾难的专家,在很多情况下,他们成了正义的化身或者救世主,与野心勃勃的坏人作斗争,身犯险境,在千钧一发中排除了危机。如《大白鲨》中的海洋生物学家、《卡桑德拉大桥》中的两个医生、《泰坦尼克号》中的设计师、《2012》中的地质学家。另一类是小人物,偶然的原因带领观众见证了灾难发生发展的全过程,一般情况下经过九死一生,最终幸存下来,或者牺牲自己,使别人生存了下来,如《2012》中的作家柯蒂斯。

中国文化重视伦常情感,家国一体的政治文化结构使伦常亲情扩大为对集体和国家的情感。中国灾难片塑造的是集体主义英雄,着力表现灾难背后的集体主义精神,强调“一方有难八方支援”的集体救助智慧、家国情怀,表现政府对于灾难的应对力,提供给观众安全的抚慰感。一些灾难片可以说是政府的形象片和宣教片,表现了国家意识形态的合法性与号召力,《五颗子弹》和《唐山大地震》与众多中国灾难片一样都是如此。而《一九四二》则表现了国民党政府自上而下集体性地视人命如草芥,由此致使旱灾变人灾,这和灾难片中表现共产党团结群众集体抗灾形

成了鲜明对比。而《大明劫》更是唱给明朝末世的一曲挽歌,对国家兴亡的深层原因——政治腐败做了深刻的批判,借古喻今,以史为鉴之家国情怀令人感慨。

二、中国灾难片“好莱坞化”论调之谬

通过内涵和形式的比对,我们发现,中西灾难片的差异是显而易见的,但是被冠之以“差距”和“问题”则值得商榷。而这些差异是中国灾难片真正的问题吗?因为好莱坞电影在国际电影市场上有无可争议的霸主地位,中国电影欲与国际接轨,欲走向世界赢得国际市场,就必须要按照好莱坞的标准和趣味来消解本土特色,“改进”我们的创作吗?

有论者对照西方批评中国灾难片时认为:“我们应该意识到,灾难片既不是图解式、概念化的政治宣传片,也不是对已经发生过的灾难的简单回顾和再现,它在更深层次上关涉的是人类永恒的忧患意识和危机意识。”^①灾难意识是人类一种永恒的忧患意识,正是有了这种意识,人类才在同灾难的无数次抗衡中艰难地生存下来,灾难片联系着人类久远的历史与对未来前途的深切关注。近年来,地震、火灾、水灾等天灾不断,好莱坞奇观化叙事模式的科幻灾难片再度风靡,唤起了人们对自然最原始的敬畏。在这个意义上此观点有其合理性,中国灾难片的主旋律化也导致了一系列问题,如概念化、脸谱化、宣教色彩过于直露等,这是亟须解决的。但是中国除了表现万众一心的“抗灾片”外,也已有了《唐山大地震》和《一九四二》这样反思精神生态和人性的现实灾难片,不一定非要学习好莱坞化的科幻灾难片去表现忧患意识和危机意识。各美其美,各展所长岂不更好?

有论者批评中国灾难片“创作视角往往不够,关注的仅是部分群体的利益与关系,缺乏对整个人类社会、地球环境的关照,也会导致审美精神和人文情怀上的模糊不清和局限性”^②。这种观点的言外之意就是中国灾难片需要和西方一样表现整个人类的末日景象,反思科技负面作用和环境恶化。但笔者认为,科幻片历来都是用以高科技制作的影片来批判高科技的,当技术发展到一定程度,其负面作用已不容漠视时,自然会有艺术作品去表现,去反思批判。中国当前城市化进程过快,雾霾、交通、住房等问题日趋严重,由此导致了精神生态上的一系列问题,但总体而言,西方社会遇到的诸多问题在中国还未完全凸显,国人对中国大城市沦陷,异形横行的恐怖景象在情感上还不能接受,在主客观条件还未成熟的情况下提出这种论点难免有点揠苗助长。

① 金丹元、马楠楠:《对近年来中国灾难片的再思考》,载《当代电影》2013年第2期。

② 张明:《论国产灾难片的迷失与突围》,载《中国电影市场》2011年第4期,第26页。

还有论者认为“美国人对灾难片的钟爱在某种程度上恰恰证明了他们心态之健康”。“灾难片是衡量我们的文化、心态变迁的一把重要的尺子。当灾难片制作真正进入我们的电影界并被我国观众普遍接受的时候,我们应该庆幸,这表明我们的苦难意识以及我们承受苦难的心理能力已大大提高。”^①言下之意,我国科幻灾难片的匮乏就是“心理不健康”和“承受苦难的心理能力”不高的表现。笔者认为,这种贬抑态度本身就是一种心态不健康的表现,每个民族都有自己的文化传统,就对待苦难的态度而言,西方科幻灾难片中的悲观主义和中国现实灾难片中的乐观主义从思想价值上很难说孰优孰劣,我们不必妄自菲薄。何况“近年来西方的一些灾难片都还只是为了商业的目的,以游戏的态度来看待人类所面临的灾难,属于后悲剧时代的娱乐化的灾难叙事,缺乏从哲学、宗教终极追问的角度去反思人类所面临的苦难和悲剧命运”^②。而《侏罗纪公园》《泰坦尼克号》《后天》《2012》等建立在商业利益之上的煽情、视觉刺激、俗套等使其成为最为典型的娱乐化灾难叙事的代表作。在西方消费主义文化背景下,欲演欲离奇的奇观灾难片很难说不是为着利益的驱使在给全世界制造心理恐慌,传播悲观情绪,我们何必推波助澜?中国现实主义灾难片洋溢着的那种浪漫的集体主义精神尽管有说教之嫌和极强的政治意识形态目的,但是在增强民族凝聚力,抚慰心灵,团结民众抵抗自然灾害的方面也不无积极的作用。而且,我们是否有必要像美国一样成为一个制造灾难片的大国?

在全球化的背景下,大众文化席卷世界,文化的交融与互渗,最有可能使传统的美国类型电影和传统的中国类型间出现类型的杂糅,中国的灾难类型电影因为文化差异而导致的“貌合神离”是否会不复存在?是否会被西方的超类型灾难电影同化,从而出现类型趋同?

我们的近邻日本已做出了非常“好莱坞化”的灾难片如《日本沉没》(2006)^③和《感染列岛》(2009),韩国也有“美国化”的《汉江怪物》(2006)和《海云台》(2009)。《日本沉没》中表现出的科幻性、个人英雄主义以及末日灾难景观等方面,似乎毫无疑问是按美国标准制作出来的“日本造”,但是就文化内涵而言,笔者认为其是非常日本化的。如果说西方的忧患意识源于宗教的原罪意识,那么日本人强烈的忧患意识则源于岛国心态,因为国土狭小且四面临海,使得日本人将日本列岛看成一艘大船——“日本丸”,而频繁的地震及海啸台风使得大船随时都有倾覆沉没的危险。“沉没”这个词最能触动日本人类似于西方的末日意识。《汉江怪物》则是以生

① 千展媛:《灾难片是关于文化的重要尺度》,载《粤海风》2002年第6期,第34页。

② 王小平:《后现代“灾难电影”的叙事策略》,载《廊坊师范学院学报》2010年第5期,第4页。

③ 影片改编自同名畅销小说。20世纪70年代,小松左京预言式小说《日本沉没》出版后受欢迎程度令人惊讶,上册共售出204万本,下册售出了181万本,作者因此获利1.2亿日元,小说曾在1973年被搬上银幕,同名电影获得了大约40亿日元的票房收入,观众累计达880万人次。

物变异为题材的科幻灾难片,尽管表现了东方式的家庭观念和人伦亲情,但是影片中的异形怪物、个人英雄主义、对官僚权力机构的批评等,基本上就是一部抒写韩国人对生态破坏忧虑恐惧的西式灾难片。

为了进入国际市场,我们的一些大片已经进行了“世界化”的尝试和努力,如《赤壁》抛弃了国人对三国故事的经典认知,把《荷马史诗》中“特洛伊之战”中的海伦的故事进行了挪用,编写了一个千帆竞发、流血漂橹为红颜的故事,而《南京!南京!》更是以侵华日军的视角及心理变化来刻画主人公内心人性的挣扎,从而造成了对本土民族主义和爱国主义意识形态的冒犯。在这些电影中,尽管因为采用了一些西方文化或曰具有“国际视野”的元素,也在一定程度上得到西方世界的认可,但是在本土毫无例外地受到了嘲笑和批评。在后现代语境中,国际化和民族化不再是一致的。尽管在消费主义盛行的背景下,中国当前的大众文化与西方有同质化的趋势,以消解中国文化传统使得中西文化交融,电影中标志性的中西元素出现了“我中有你”的情况,如以《黑客帝国》为代表的科幻动作片对中国功夫元素的借用,而“团队合作”角色组成模式是对中国文化中集体主义理念的挪用,以《狄仁杰之神都龙王》为代表的历史武侠电影也借用了生物变异这种西方科幻片中常用的类型元素。但无论如何杂糅,大多数华语电影的民族特色还是一如既往,并未被西化而丧失。而这就又被指责为国际化程度不高而不能走向国际市场的一个原因。

歌德所言“越是民族的就越是世界的”名言似乎在后工业消费社会应该被弃之如敝屣了,消灭地方性和差异性,同质化和一体化在很多时候似乎就是国际化的代名词。理论界常高举“向先进的电影观念”学习的旗子督促业界,有时候也会被一些批评家置换为“向能赢得世界市场的电影观念”学习。如果以在世界电影市场上占有的份额来衡量华语电影,华语电影几乎就应该沦为“落后”的代名词。

但是,以国内票房挺进年票房200亿元这个市场发展趋势来看,中国电影毫无疑问在本土正步入辉煌(尽管和美国在其本土的票房相比差距还很大)。甚至英国智库创办者之一的马丁·雅克预言:“从长远来看,中国电影业很可能挑战好莱坞全球霸主地位,给世界注入截然不同的价值观。还有可能的是,中国企业迟早将以索尼收购哥伦比亚电影公司的方式将好莱坞的电影制作公司收入囊中……”^①凭什么挑战?答案第一是凭硬实力,随着经济和军事实力的增长,中国的国际影响力也在增强。第二便是软实力,分为政治价值观、文化及外交政策方面的影响力。作为文化载体之一的电影,毫无疑问要扮演重要角色。电影是艺术,也是文化产品,市场是衡量文化产品的价值实现的尺度之一,但不是全部尺度。美国电影及其所承

^① [英]马丁·雅克:《当中国统治世界》,张莉、刘曲译,中信出版社2010年版,第321页。

载的文化价值观如主客二分、个人英雄主义、个性、自由等在工业社会中发挥了巨大作用,释放出前所未有的正能量之后,在后工业社会遭遇了一系列重创,其负能量也在加剧,如战天斗地的主客二分思想导致的人与大自然、人与社会、人与人本身的矛盾加深,随之而来引发了一系列危机,如生态危机、人际关系的恶化等。再如过度的个人英雄主义导致的集体主义精神失落,极端的个性自由导致人际关系的异化等。

西方社会从中国传统文化中的天人合一、集体主义中寻找救世良方,而电影作为文化产品,其所承载的民族文化精神正好和西方电影中的文化精神形成互补关系。文化差异会导致文化产品的传播障碍,但是另一方面,文化的差异性所彰显的文化特色又会成为文化产品的吸引力。《卧虎藏龙》和《英雄》在海外市场的成绩或许可以说明这一点。

但是,现在的问题是有许多学者把华语电影的海外遇冷归结为文化差异造成的壁垒,如冯小刚的贺岁片、周星驰的无厘头电影、中国的戏曲片、香港鬼片、华语散文电影由于文化的差异几乎在海外没有市场;在海外电影节获奖和在海外市场占有份额的除抗战片和伤痕电影、历史剧情片及当代现实生活片外,另外一些如中国西部片(民俗电影)、香港武侠/功夫片等则被归之为满足了西方对古老的农业中国的后殖民想象。按着这种逻辑,中国电影除了学习西方,向西方的类型电影标准看齐外似乎别无良方。但是类型电影是和具体的文化传统和历史境遇相关的,没有美国的文化背景,我们不可能出现美国传统意义上的类型片,如“西部片、黑色片、硬汉侦探片、神经喜剧片、歌舞片、家庭情节剧等”^①。中国类型电影可以学习美国的一些叙事模式和影像构成,但是在内涵上不可能完全美国化,除非我们完全抹掉我们的历史记忆,以民族虚无主义的姿态对待传统文化。有研究者认为:“类型是有伸缩性的,类型片会适应时代环境、社会经济结构的变化、不同民族文化而进行自身调整,用严格的、本原的好莱坞意义上的类型电影概念来评价和分析中国电影是行不通的。好莱坞电影的许多规则在中国电影中不适用,其所涵盖的西方的价值观无论与中国民间还是官方的意识形态都有差距。”^②灾难类型片一旦将故事置于中国的文化语境中,就自然会对类型模式进行破坏或调整,带有了某些反类型的因素,完全“好莱坞化”在当前的情况下是不可能的。

① [美]托马斯·沙茨:《好莱坞类型电影》,冯欣译,上海人民出版社2009年版,第1页。

② 李艳:《〈唐山大地震〉的反灾难类型片书写》,载《西南民族大学学报(人文社会科学版)》2011年第8期,第193页。

结 语

中国许多灾难片高扬集体主义奉献精神,体现着一种强大的民族凝聚力和向心力,我们可以从叙事、影像构成上学习西方,特别是好莱坞电影的成功经验,但是在文化内涵上,绝无必要厚此薄彼,唯人马首是瞻,不一定要用科幻灾难片来取代现实灾难片,用西方的悲观主义和末世情结取代我们的乐观主义,用西方的个人英雄主义取代我们的集体主义。中国灾难片要想走向世界,应该用“天人合一”、内在超越等独特的东方文化内涵来表达天地人永世共存的理念。不因要进军国际市场,就用西方的灾难片来同质化中国灾难片,而是要用中国灾难片来影响世界。因为有《唐山大地震》《一九四二》和《大明劫》这样的佳作珠玉在前,我们也有理由相信新世纪第二个十年具有民族特色的灾难片会更多涌现。

(杨晓林,同济大学艺术与传媒学院副教授,同济大学电影研究所执行所长)

“在路上”找寻的幸福

——浅析华语青春系公路片中幸福感的呈现

王庆福 谭 璐

一、青春系公路片定义

青春系公路电影包含着两个重要的关键词“青春”和“公路电影”，是一种包含着青春主题的公路电影类型。因此界定这一概念需要结合青春电影和公路电影的创作实践来进行。青春电影是一种以题材为划分标准的电影类型，20世纪90年代，伴随着中国“第六代”电影人的不断成长，青春题材电影在中国大量涌现，从较早的《牵牛花》《长大成人》《湮没的青春》《阳光灿烂的日子》到之后的《青红》《水墨青春》《我们俩》《赖小子》《一半是海水，一半是火焰》，再到最近的《致我们终将逝去的青春》和《小时代》等等，主题从对各式各样青春的日子和情绪的展现到对过往青春的怀念以及对当下年轻人生存状态的关注。青春电影由早期的对于美好单纯日子的呈现到“第六代”电影人越来越鲜明另类的影像风格以及真实质朴的影像记录，青春的残酷、疯狂，属于一个时代的无奈与挣扎被活生生地展现在我们面前，触动着我们的心灵。公路电影是一种以公路为基本叙事空间的电影类型，最早出现于20世纪60年代的美国，第一部公路电影《邦妮和克莱德》就塑造了一个与主流社会相对立的青年形象，此后出现的一系列公路电影虽然故事内容和主旨各异，但却都始终贯穿着一种青春的热情，一种只属于公路片的精神。一个拉风的交通工具，一间看似不经意出现的汽车旅馆，一个不论合不合适却总在身边的同路人，最后是一条似乎永无尽头的公路和无止境的寻找，这些符号与其构成的影像已成为了人们心目中公路片的“标配”：即不受年龄限制的疯狂，永远不停下的关于自我与生命的探秘。这些都代表了永远充斥于内心的渴望被唤醒的年轻的心。正是因为公路这一空间在展现青春题材电影方面的天然优势，中国导演才有意识地将青春主题植入公路电影中，出现了一系列青春系公路片。

那么，如何定义青春系公路片呢？我们可以参考一些学者关于青春电影的研

究以及公路片的定义进行分析总结得出。在《影像当代中国——艺术批评与文化研究》一书中,陈旭光将青春类型电影定义为“年轻人编、导、演,以年轻人为题材和表现对象,主要观众对象也以年轻人为主,同时具有青年文化特性的电影”^①。陈宇认为,并不是电影里写了年轻人就是青春电影,青春电影有一个明确关注的主题,就是成长。还有学者提出,青春电影是以青年人为书写对象,以他们个人的青春经历和成长历程为叙事内容的。再结合公路电影的相关概念,即公路电影是以公路作为基本空间背景的,以主人公自我找寻过程中的遭遇和一系列戏剧冲突为线索串联起来的,体现主人公在这一过程中完成生命体验、思想变化、性格塑造等一系列精神救赎的类型影片。本文中,笔者将青春系公路电影定义为以年轻人为题材和表现对象的,以公路为背景的,反映主人公路上经历与成长的一系列类型影片。

二、华语青春系公路片中对于幸福感的呈现

幸福感是积极心理学中最为重要的主题之一,关于它的研究,学界存在着三种思路,即以生活满意度和快乐感作为指标的主观幸福感、侧重于对个人进行理性分析的心理幸福感和从人的社会存在角度进行考量的社会幸福感。从学界对幸福感研究侧重的不断变化发展我们不难发现,随着人们物质生活水平的不断提高和对精神幸福的不断迷失,对于幸福感的研究已不能仅仅考量个人的主观体验和感受了,而必须同时思考追求自我实现以及社会存在价值对人存在价值的意义,而华语公路片中对于幸福感的呈现也集中体现在这个层面上。刘玲玲在《马克思实践幸福观及其当代意义》中指出幸福具有以下特性:1. 幸福具有相对性与绝对性;2. 幸福的真实性与幻象性;3. 幸福的主观性与客观性。^②幸福的这些特性告诉我们幸福既可以是一种主观的感受和心理体验,但它又取决于一个人的需求的满足及生存发展的完满这一客观状况。幸福既是一种坚定的存在于个体内心的态度,但它又会受外界因素变化的影响。幸福既可以是一种实在的感觉,也可能是一种抽象的体验。因此对于幸福感的获得,必是建立在对于幸福特性的找寻与理解之上的。据此,分析华语青春系公路片中幸福感是如何呈现的,也必须从主客观两个方面出发。

本文中,笔者就将通过对六部华语青春系公路片(见表1)进行内容分析,向读者展示它们是如何运用准确巧妙的戏剧冲突突出人物形象间的对比,运用影像画面符号象征表达内涵以及运用不同场景侧面体现信仰的,从微观、宏观两个层面增

^① 陈旭光:《影像当代中国——艺术批评与文化研究》,北京大学出版社2011年版,第278页。

^② 参见刘玲玲:《马克思实践幸福观及其当代意义》,浙江师范大学出版社2011年版。

强艺术感染力,从主客观感受两个方面向读者呈现幸福感。

表 1:华语青春系公路电影样本

片名	导演	主演	制片国家/地区	发行年
《走到底》	施润久	莫文蔚、姜武、张震岳	中国大陆	2001
《练习曲》	陈怀恩	东明相、杨丽音、吴念真	中国台湾	2006
《单车上路》	李志蔷	李国毅、李运庆、陈意涵	中国台湾	2006
《一只狗的大学时光》	卢正雨	薛之谦、林园、王学兵	中国大陆	2010
《转山》	杜家毅	张书豪、李晓川、李桃	中国大陆 / 台湾	2011
《等风来》	滕华涛	倪妮、井柏然、刘雅瑟	中国大陆	2013

(一) 人物戏剧冲突及其对比中体现幸福感

在影视作品中,戏剧冲突往往是最好的体现人物特征的方法,在将通过戏剧冲突体现出的鲜明的角色形象进行对比之后,影片便能轻松地将主题以一种最为直观、最为有效的方式呈现在观众面前。善用戏剧冲突和对比是华语青春系公路电影最主要的幸福感呈现方式,电影《转山》和《等风来》(见表 2)就是这方面的成功案例,

表 2:影片中戏剧冲突

片名	冲突类型	故事结局
《转山》	主人公张书豪与台湾老乡 主人公张书豪与川哥 主人公张书豪与藏民	张书豪通过旅途中与不同人接触,经历欺骗与误会,最后体会真正人性的善恶与生命的价值。
《等风来》	主人公自身内部矛盾	主人公通过旅途中的经历,受到不同文化与精神的启发与洗礼,得到成长,认识了新的自我,否定了旧的自我,对生活也有了全新的感悟。

由表 2 可以看到,电影《转山》共有三组戏剧冲突。第一组是张书豪刚到云南时与其台湾老乡之间的冲突,他们之间看似因地域而产生的亲切感实则体现出的却是轻易的信任和肆无忌惮的欺骗。第二组是张书豪与路上偶遇的骑友晓川之间的冲突,初见时,川哥虽然表现得冷淡与漠不关心,但随后一路对张书豪的陪伴、支持与鼓励却体现出了最真实最质朴的情感。第三组是主人公与藏民家庭之间的戏剧冲突,一开始,张书豪与藏民小男孩因误会产生了追逐,使得小男孩的妈妈产生

了防备心理,但这些却没有使藏民家庭对他产生不好的印象,善良淳朴的藏民家庭最后还是欣然地接受了张书豪与川哥的借宿请求,还不吝啬地教他们关于藏族馍馍的做法,为我们呈现出了一幅温馨和谐的场景。电影《转山》通过三组不同的矛盾冲突,主人公台湾老乡志平、云南朋友晓川以及藏民一家的形象在对比中得到凸显。一边是看似热心帮助初来藏区同是台湾人的书豪办理假身份证,实则却只为骗其钱财的老乡;一边是没有丝毫联系,却愿给予其善意的提醒,对其真心以待的陌生人。影片中通过对比将伪善的热情与真实的温暖,人性美丑与兄弟情谊淋漓尽致地呈现在了我们面前,当故事结尾处,书豪在台湾收到晓川寄来的述说着他劫后再次上路的信件,听见那句“书豪吾弟”的称呼时,观者感受到了一种心灵与心灵的碰撞与契合,一种对于生命顽强的真实体悟,一种蔓延开来的幸福感。

与《转山》不同,电影《等风来》中只有一条矛盾冲突线,即主人公内心世界的冲突,然而这种冲突却是以对比的方式呈现出来的,如主人公程雨蒙一开篇就给人一种矫情的印象:被包装的美食专家的外表,对高级餐厅主厨无情的批判,对餐厅装饰挑剔地指指点点。这种看似“高大上”的感觉却与其租车赴宴的真实小职员形象产生了矛盾,形成了鲜明对比。这一切没有给观者带来任何关于幸福的感知。然而,在后面展开的故事中,女主人公对于工作的积极争取态度,对于现实的忍耐却让我们看到了一个倔强而又不妥协的在都市打拼的女孩形象,并且随着在路上故事的展开,女主人公在尼泊尔那片神奇的国度里接触了全新的事物,体会了简单的小幸福,悟出了生活的大道理,当女主人公独自一人上路,在路上体会孤独、寂静、成长,学会以淡然的心看待这个世界时,观者也一样感同身受,并从女主人公的成长与释然中体会到了幸福。这种对比既创造了悬念,也代表了主人公的一种对生活的领悟和成长。

张芳馨认为:“对比表现了生命的根本意义,对比叙事乃电影艺术中最重要的表现形式,一部电影中可以没有重复、暗喻等修辞和结构手法,但是却不能没有对比。从电影区别于其他艺术形式的关键元素——视听语言来说,电影本身就是对比,其核心位置无可替代。”^①华语青春公路电影中对于幸福感的呈现充分体现出了幸福“对比效应”^②的真意,即个体对于幸福的感知多是经过社会对比之后产生的,是一种心理过程。由于幸福感是一个相对抽象的概念,人们缺乏衡量它标准,因此它多数情况下都是相对存在的。而在我们研究的青春系公路电影之中,这种帮助体现幸福感的对比也是无处不在的,对比的使用使得叙述的故事情节简单明了,人

① 张芳馨:《中国电影的对比叙事》,吉林大学出版社2013年版。

② 吴发科、吴舒蔓:《“幸福心理效应”现象探析——对幸福的理解和释义》,载《中小学心理健康教育》2011年第9期。

物的塑造丰富而立体,影片气氛得到了良好烘托,在帮助受众接受影片方面也起了至关重要的作用。

(二)真实的视听符号中构建象征性幸福感

符号学之父索绪尔阐释过这样一个概念:能指+所指=符号。能指是一个实在的客体,而所指则是一个概念。符号具有指代性、认同性、隐含性等特征。“电影就是一种符号系统,其能指和所指表现为由画面和声音构成的不同体系。电影的含义主要通过他们的组合来传达。”^①在内涵层次中,符号有时甚至表明了一种价值、感情和态度。因此,华语公路电影中符号对于幸福感的呈现也起到了促进作用。下面就来分析一下六部华语青春系公路电影中的象征性视听符号(见表3):

表 3:电影中象征性符号

片名	符号	象征
《一只狗的大学时光》	狗狗 sunny	单纯幸福美好的大学时光
《等风来》	风	机会
《单车上路》	地平线上的自然景观	人精神层面的超越与突破
《走到底》	节奏明快的音乐	人与人之间相处愉快的氛围

《一只狗的大学时光》中,旅程是由一只伴随着主人公们整个大学时光的狗狗 sunny 的丢失引起的,在这部影片中,sunny 不仅单纯作为一只宠物存在,更多的是代表了主人公们美好而又逝去的大学时光,寻找 sunny 的过程,也是主人公们回忆自己青春、体会过往幸福的过程。

电影《等风来》中,“风”其实代表的是一种“力”,和“时机”是一个意思。就好像电影里程天爽和王灿在滑翔时,一切准备都做好后等的是有风的那个时间段,而延伸来看,也就是在告诉观者静静地等待属于自己的“风”——那个让人成长、获得的机会。电影以“风”向人们传递了一种淡然的精神,有时拼命想要去争取的幸福却只能在无意中获得。

另外,公路电影作为一种“在路上”的类型电影,以其真实生动的影像画面,直观地向观影者们展现了旅途沿途的地理风貌和人文画卷,也通过体现人与空间的流动性及其相互关系间接地表达情感。以《单车上路》为例,三个主人公因不同的原因踏上出走的旅程,但却都是出于一种对于现实的逃避。片中主人公们不断回忆起的火灾画面和枪声在公路电影中都转化为令人不安的符号,于是,“在路上”就

① [法]克里斯蒂安·麦茨:《电影:语言系统还是语言》,载《交流》1964 年。

成为现代人逃亡与叛逆的姿态。漫长的地平线上所呈现的流动的自然景色,从另一种角度恰恰折射出现代人精神层面的超越与突破。当主人公们在悬崖前决定回头自首的一刹那,他们便实现了自我的说服,这时自然舒心的自然风貌也成了现代人的心灵归宿。人物内心的挣扎与不安在自然美景的间接影响下得到释怀,客观存在的纯粹的幸福感在此刻得到体现。

除了一些画面符号外,电影更多的通过音画的巧妙组合来表达内涵。例如《走到底》中,电影就始终处于一种音乐和画面的和谐组合上,这种组合凸显出的是节奏的张力,在叙事结构的巧妙安排下,张弛有度。如影片开头茉莉在公路上请求搭车时影片中出现了强有力的紧张节奏的音乐,突出了一种未知神秘的意境。而两位主人公在同行的路途中,关系不断亲近,随着聊天的深入,车内播放的节奏明快的音乐与沿途的风景则渲染了一派和谐轻松的氛围,让观者感觉到了在路上才能遇到的真诚与友好。给在都市中快节奏生活,在生活中历经欺骗与虚伪的城市人以最简单的幸福感。

(三) 影片中场景呈现出意识形态和价值观特征中信仰的力量,体现主客观幸福

信仰是人对人生观、价值观和世界观等的选择和持有,是文化结构中价值观念体系的核心。^① 信仰作为人类特有的精神现象,是最高的意识形态。由此可见,信仰可以看作是我们力量与幸福的源泉。作为哲学范畴理念的意识形态,是一种对事物的理解与认知,它存在于艺术的各个门类之中,而电影体现意识形态的同时也代表意识形态,并给观者以启迪。不同于最初直白的传递意识形态信息,当代电影在表达意识形态的过程中也更多考虑到受众的感知,渐渐趋向于隐藏“国家”符号,增强“个人”符号、“自然”符号与“文化”符号。下面就通过对电影《转山》中几个场景的分析,探讨一下其表现出的信仰的内涵以及通过这些信仰所表达出的一种人物内在的坚定幸福感。

表 4: 电影《转山》中部分体现信仰的场景

场景	体现的信仰
张书豪在川哥不幸遭遇劫难落下山崖后仍然坚持一个人踏上骑行的路程。 张书豪在经历了一系列身体不适,命悬一线时,梦见穿着藏族服饰的哥哥。	通过独自坚持完成哥哥的遗愿,体现了对兄弟情的怀念,表达出一种源自亲情的人生信仰。

^① 参见刘江宁:《当代中国大学生信仰问题研究》,山东大学出版社 2012 年版。

续表

场景	体现的信仰
张书豪半夜醒来,看见偶遇的转山朝圣者半夜仍在坚持跪拜。	朝圣者对宗教的忠贞。
张书豪回到台湾后,收到川哥寄来的信件告知其在经历了上次的劫难后又再次上路了。	川哥对美好事物的坚持,渴望上路的执著,是一种源自对自然、对生命的热爱的人生信仰。

电影《转山》中诠释了几种信仰的形式,并通过对不同却又坚定的信仰的呈现,向我们诠释了“追求信仰是幸福生活之必要”^①的含义。

首先电影中主人公张书豪踏上旅程的原因就是哥哥未完成的心愿,而整个故事的进行正是对主人公坚定信仰的证明。第一组场景中,首先我们看到书豪在得知其路上唯一的陪伴者和依靠川哥由于不幸落下山崖、身受重伤无法继续骑行后,仍然毫不犹豫地一个人踏上旅程。另外,书豪在经过长时间骑行导致体力不支,命悬一线时却在梦中梦到了自己穿着藏族服装的哥哥,遂决定继续前行。通过对这组场景的描绘,电影向我们展示了一种源自亲情的人生信仰。在表达坚持的不易的同时也让观者感受到了亲情的力量及其带给人的幸福感。

除此之外,电影中还记录了张书豪在骑行过程中偶遇了转山的朝圣者,亲历了他们转山的过程,也感受到了他们不畏痛苦只为到达心中圣地的决心。在表4第二个场景中,书豪半夜醒来,看见正在修行的朝圣者仍然在坚持跪拜,遂决定陪伴其一同跪拜。这一场景向观者真实展现了朝圣者们朝圣路上的艰辛,以这种方式直观体现了其对于宗教信仰的虔诚。

表4第三个场景中,电影最后,主人公完成了骑行回到台湾后收到了来自川哥的信件,信件中川哥说到他在不顾医生劝阻、打着钢钉的情况下依旧上路了,继续着他未完的骑行,还在途中看见了其一直期待的雪山冰淇淋,并拍照一张寄予其知己书豪,表达其无以言表的幸福与满足的心情。电影从这点上向观者侧面展现了川哥对于美好事物的坚持以及对于生命的热爱,并通过信中一句“我热爱生命,所以必须走,必须走出去,这你懂吧?”勾起书豪的共鸣,也勾起观影者心灵中深藏的那渴望走出去追求幸福美好生活的共鸣。

① 张琳:《现代性的信仰困境与信仰塑造》,复旦大学出版社2012年版。

三、从受众对“幸福感”的认同看华语青春系公路电影存在的问题

围绕观者与影像间的心理关系进行研究的第二符号学指出,精神分析使电影、电视充分调动观众心理层面上的认同机制,使“看”本身成为一种无意识欲望满足的乐趣,精神分析之所以能和电影结合,是因为电影研究者发现了看电影与做梦的相同的作用——无意识欲望的象征性的、替代性的满足。观众一次次从现实中进入影像的虚拟世界去寻找替代慰藉的心理动因。而为了实现这种认同,观者首先要对影像本身认同;其次,电影作品、电视节目创作者用精神分析方法讲述故事、设计人物、布置场景、制造情节悬念,使观众从情感上进行角色认同,进而认同银幕或屏幕上的人物或事件。然而,通过对六部国产青春系公路片的分析我们发现,虽然它们都极力渴望呈现给观众更多的幸福感,然而在实际的运作中,却还是存在一些问题,没能很好地应对观众渴望找到认同的观影心理,其主要表现为:

(一) 商业化炒作对影片创作的消极影响

由于片面追求商业炒作,本该起到净化心灵作用,充满激情与创作力的公路片,却处处显现出经过了主流化改良的痕迹。另外影片中充斥着做作的台词和拍摄手法,也不免让天生敏感挑剔的年轻人在观影时没有办法“进入角色”。如电影《等风来》中,由于影片名字的导向,观影者整个观影过程都在等待“风”的到来,然而全片之前没有任何意象的提示却只在影片最后通过一个滑翔的行为将“等风来”的主题突兀地带入,不免让人觉得略显矫情与做作。

(二) 缺乏打破常规进行创新的勇气

类型电影之所以能够征服观众正在于其艺术形式的不断创新,纵观美国公路电影的发展史就是一个不断创新的过程,从《天生杀人狂》和《我心狂野》等结合社会现实讲述发生在公路上的暴力活动,到《末路狂花》突破了以往的男性在公路电影中占主导的模式,把女性列为电影主角,再到《阳光小美女》打破传统的公路电影血腥暴力的范式,把黑色幽默这一新鲜元素注入公路电影的创作中,给了观众们极大的新鲜感,也取得了巨大的成功。虽然华语公路电影在近些年发展中形式呈现出越来越多样化的特征,也出现了《人再囧途之泰囧》和《无人区》等一系叫好又叫座的作品,但是单就本文谈论的华语青春系公路电影而言,受制于影片的审核制度和一批好的创作者的流失,导致了近些年华语青春系公路片发展的停滞甚至是倒退。

(三) 影片题材单一,从流者众多,无新意的创作不免让人产生审美疲劳

就台湾地区而言,从以环岛为题材的台湾青春系公路电影《练习曲》为开端,陆续延伸出了一批风格类似的如《单车上路》等讲述年轻人环岛骑行故事的公路片,再到大陆最近才上映的《等风来》,大都走的是小清新的路线,缺乏新意的风格与题材,不免让观众们产生审美疲劳。

总之,青春系公路电影作为一个较为独特的公路电影类型,相比于其他类型片观众人数也许不多,但从近些年的发展和最近几部青春电影的票房收入来看,它们的发展前景还是非常可观的,能够得到一大批年轻受众的关注和热捧。目前以《等风来》为代表的电影所获得的票房收入已经显示了这一类型电影的强劲势头,但其也存在着严重的不足,中国青春系公路电影只有正视自身的不足,借鉴国外公路电影的类型经验,并使之和本国的创作实践结合起来,才能找到适合这一影片类型发展的策略。

(王庆福,上海外国语大学传媒学院副教授;谭璐,上海外国语大学传媒学院硕士研究生)

新世纪以来中国爱情电影中 爱情形态与爱情伦理的新变化

龚金平

爱情综合了人的自然属性和社会属性,是人的生命力和人性的体现,它承载了太多的社会、历史、文化、政治、伦理、人性等方面的内涵。因此,考察爱情形态或爱情伦理,绝不会仅仅局限于男女之间情感上的分分合合,而是将成为考察社会人心的极佳范本。而分析新世纪以来中国爱情电影(主要指中国大陆的爱情电影,包括合拍片)中爱情形态与爱情伦理的新变化,在自由伦理的语境下对现代人的情感焦虑和精神渴求进行全面的审视,进而对现代爱情的本质和内涵进行深入的探询,不但可以从一个独特的角度见证社会现实、社会观念、社会人心的变迁,也可以见证中国电影制作环境、创作观念、观众结构、观众接受心理的微妙调整。

本文之所以选择“新世纪以来”作为论述范围,不仅是为了进一步缩小观照的对象,以便进行更为集中和深入的观察与思考,也是为了呼应新世纪以来中国内地电影市场某些或明或暗的变化。进入21世纪以后,随着中国电影产业化的理念深入人心并付诸实施,全球化背景下合拍片数量的日渐增加,都市年轻人成为观影的主力人群,以及自《英雄》(2002)以来中国电影日渐显豁的国际市场野心,中国爱情电影也出现了一些新的特点和变化,体现在爱情形态和爱情伦理上,就是爱情不再纠缠于门第、等级、政治信仰等现实层面的因素,而是开始转向身体和内心,关注作为肉身和精神合二为一的个体在爱情世界中的独特体验和自我感觉,进而满足观众对超越现实的纯粹之爱的渴望。这些特点和变化都与20世纪90年代中国电影的创作环境与市场态势有了本质的区别,因而,本文以“新世纪以来”作为时间边界虽谈不上精确却有相当的合理性。

一直以来,中国爱情电影中的爱情都很难以一种独立、自由、纯粹的状态存在,而是依附在特定的政治目标和社会主流价值观念之上。直到新世纪以来,中国爱

情电影中的爱情才有了更为独立的形态,同时也呈现出更为多元和复杂的情态。这折射了社会的进步,观念的解放,个体的独立,以及创作环境、创作观念的转变。这时,爱情可能会以更为物质和现实的面目出场,令人深感受爱情的世俗、功利、苍白、沉重,也可能会以更加感性的方式存在,显得轻盈自在,但也飘忽不定,漫无目的,无从把握。

具体而言,新世纪以来中国爱情电影中爱情形态与爱情伦理的新变化体现在以下五个方面:

1. 爱情的契机与动力不再来自于共同的人生理想、政治立场和相近的价值观,而是常常来自于身体的瞬间冲动与情感的瞬间感动。

20世纪80年代,整个中国社会以非常严肃乃至虔诚的态度来对待爱情,将爱情的基础视为共同的事业追求和对人生的共通性理解(甚至为此有意无意地忽略爱情应具有一定的客观物质基础)。当时大量影片讴歌的是那种冲破世俗观念,勇敢追求平等真挚爱情的男女,而极力批判物质爱情、金钱爱情、门第爱情。在这些影片中,必须是为正直、积极上进、心胸开阔的人,才配获得真正的爱情。例如,《他们在相爱》(1980)中的王惠就对母亲说,“陈楠是残废了,可是他的毅力是那么坚强,他的心里是那么美好。我跟他在一起,就有一股说不出的力量。……我爱他,我永远地爱他。”

20世纪90年代的中国爱情电影中,爱情已经褪去上一阶段的那种理想光环,不再是两颗热切真诚心灵的互相吸引和不顾一切的结合,而是从理想回到现实,直面爱情本身的琐碎庸常,面对爱情中的种种无奈,种种无力感。

进入新世纪以后,随着整个社会的世俗化、消费化、物质化倾向越来越成为主流,爱情也变得更为简单和直接,变得更为轻浮和肤浅。因为,在一个快节奏、变动不居的时代里,人与人之间的沟通与理解变得越来越表面与外在,每个人都在凭借着第一印象甚至是身体的感觉来指挥自己的大脑。

正如《北京爱情故事》(2014)中的陈锋,他在肉欲横流的夜总会里遇到了令他怦然心动的沈彦。“我们的生命中,总会出现这样一个瞬间,某时某地,你遇见某个人,她带着无与伦比的耀眼光彩,神一样,降临在你的面前,然后一个声音,会从我脐下三寸骤然响起,她来了,你废了。”这时,画面上是沈彦的侧面近景,她穿着纯白的上衣,安静恬淡,飘然欲仙,与身边那些狂热地扭动着腰肢的姑娘形成了明显的对比,她身上那仙女一般的超凡气质瞬间征服了陈锋。这个瞬间,陈锋在对沈彦的出身、学历、经历、性格、人品一无所知的情况下就无可遏制地爱上了沈彦。这种爱,固然炽热而感人,但多少也有些盲目和狂热,是依从“脐下三寸”的感觉而做出的选择。事实上,沈彦已经做了洪江多年的情人,她并非陈锋想象中的那么纯洁和神圣,而陈锋何以能够因为一种错觉甚至是幻觉而让自己永远停留在那个令人心

醉的瞬间？

当一份爱情的契机和动力来自于“身体的瞬间冲动与情感的瞬间感动”时，这究竟是时代的进步还是爱情的沦落？从个人解放的层面来说，这确实意味着一种自由与独立，个体可以不被外界的制度、观念、压力所束缚，但从另一方面来说，这种过于感性甚至过于欲望化的爱情，是否担当得起“爱情”的严肃性和深沉性，能否在物质现实的庸常与苍白中经受得起磨蚀与考验，这显然是存疑的。

2. 爱情中的阻碍因素不再来自于社会的压迫、政治的干涉，或者门第、等级观念，以及世俗偏见，而是来自于激情的退却、物质现实的困窘、个体内心的犹豫与动摇、个体性格之间的差异以及冲突。

早在20世纪90年代的中国爱情电影中，男女主人公遇到的爱情障碍已经主要不是门第观念、贞节观念、城乡差别、历史政治鸿沟等阻碍，而是物质现实的种种沟壑，以及内心的犹豫、情感的褪色、深切的空虚所带来的虚无。进入新世纪以后，爱情的开始好像都非常容易，甚至带有许多偶然性和命定性，但是，爱情的经营和相守却变得无比沉重和艰难。因为，爱情的根基既然不稳，爱情的动机既然不纯，两个非常独立自由的个体匆忙相处，必然会遭遇许多性格上的碰撞，观念上的差异，人生旨趣、态度上南辕北辙，当彼此难以妥协和圆融时，爱情的脆弱也就成了意料之中的事情。

正如《我想和你好好的》(2013)中的蒋亮亮与喵喵，爱情的开始和过程都是浪漫而美好的，有无数温馨和令人感动的瞬间，如果是在商业片中，这无疑将铺洒成爱情花团锦簇的幸福大道。但是，影片却将爱情的结果在生活中进行延续，进而让观众看到幸福背后的苍凉面容。果然，两人同居的日子成了一段相互折磨和伤害的痛苦过程。对于喵喵来说，她面对着一个充满诱惑的时代，她对爱情缺乏信任 and 安全感，因而对男友时刻进行试探、跟踪甚至监视。蒋亮亮在这种爱的包围中无力呼吸，他觉得因为爱情失去了独立的自己，失去了自由的生活。最终，两人只能黯然分手。其实，类似的结果早在张元导演的《我爱你》(2001)中就已经出现了。杜小桔和王毅结婚后，相识、恋爱中被遮蔽在阴影里的问题全曝光在阳光下，正如杜小桔所说，“结婚以后，我就一点儿也没找到小说里那种陶醉呀，浪漫呀，我都没找着。……我一想起和你在一起，好像全都是吵架”。

新世纪以来，中国爱情电影的空间背景基本上都是都市。都市里的汹涌人潮，为爱情的开始提供了无数种可能性，但经济的独立，个性的张扬，又使爱情的经营变得步步荆棘，前途未卜。这已经成为现代人所要面临的一个悖论性处境：我们生活在一个高度强调独立与自由的时空里，但爱情的相处又需要个体在一定程度上让渡自己的个性和独立性。

另一方面，似乎是受韩国电视剧的影响，中国爱情电影近期也常常将男女主人

公的爱情障碍设置为绝症。如《山楂树之恋》(2010)、《分手合约》(2013)、《被偷走的那五年》(2013)等。在这些影片中,男女主人公在跨越了现实和精神上的种种障碍之后,观众以为终要见证一份爱情的圆满时,影片却“不合时宜”地让主人公患上了绝症。于是,情节突转而下,影片的主题建构方向成了让一对痴情相恋的恋人在无常的命运面前书写爱情的高贵。

确实,在爱情的阻碍因素中,有世事无常,有命若浮萍,但更有比这些意外因素更令人深思的激情退却、时代动荡、人性复杂。而且,过分倚重绝症的煽情效果,以使爱情更显坚贞和深沉,不仅刻意,而且令人厌倦。因为,绝症只是一种意外,并不能代表一种普遍性或日常性。观众很难在这种意外中感受到深切的认同,并不会因此认为这种爱情更为真挚,也不会因此认为这种爱情经历值得膜拜。

3. 爱情中的伦理观念主要不是来自于集体伦理,而是呈现出自由伦理背景下的自由与沉重。

纵观中国百年电影史,爱情从来不是仅仅关乎个体的一己私情,而是必然与各种伦理观念、现实环境相关联,许多影片也正是通过爱情中天然具有的社会属性和伦理内涵去折射特定的时代语境,或者通过爱情过程中高尚、卑下的行为来映照人性的光明与阴暗。但是,在新世纪以来的爱情电影中,爱情的社会属性越来越单薄,爱情似乎仅仅关乎男女之间的吸引、渴求,进而可以脱离现实社会和世俗环境而存在。甚至,有些影片刻意回避爱情的社会价值判断,而是深入探寻情感本身的复杂性,以及情感本身对于个体而言的生命感受和存在意义。这个过程,可以不太严谨地以“从集体伦理走向自由伦理”进行概括与描述。

例如,徐静蕾导演的《一个陌生女人的来信》(2005)中的女人认为,爱情未必需要回报或者回应,而是可以“我爱你,但与你无关”。因此,这份爱不是普通意义上的“求偶”或者“生育”,而是个体在追求人生完满路途中的一个必然过程,个体需要通过这份“无望的爱”去深切地体验“爱”本身的全部感受,需要通过这份“不求回报的爱”去见证自我的高贵,甚至需要在这份“此生不渝”的爱情中超越对于爱情对象的仰视进而完成自我的重新发现和体认。这样,影片中飘浮的主要是一种怀旧的气息,一种抚慰的意味。因为,在一个真情已退位,爱情粘滞于现实而没有轻灵的飞翔,人心沉溺于俗世享乐而没有超拔的追求的现实世界里,这样一份纯净得近乎脆弱和虚幻的爱情是如此让人感动,又如此让人痛心,让人在为这份无望的爱伤怀时有一种超越现实的幻觉。

庄宇新导演的影片《爱情的牙齿》(2007)中,钱叶红对于爱情的担当具有一种常人不及的豁达和坚韧,她所有的爱情经历都留下难以磨灭的身体伤痛使她永远铭记。她和已婚中年男人孟寒同居的日子里,可以忽略世人的偏见,可以在意外怀孕之后以轻松自然的态度自己堕胎。甚至,在时过境迁之后,与那个没有担当的男

人意外重逢,钱叶红仍然没有从道德上去否定他,鄙视他。因为,在那份爱情中她是主动的,是热烈的,这份爱情的完整并不需要一个婚姻的归宿,或者一个男人的牺牲,而是在“爱”的过程女主人公已经完成了对于“爱”的认识,对于自我的认识,对于男人的认识。在这段不符合世俗道德的爱情中,女主人公体现的不仅是勇敢和洒脱,更是在“爱情重伤”中完成认识自我和世界的必要考验。

通过上述两部影片的分析可以看出,在新世纪以来的中国爱情电影中,爱情似乎越来越脱离社会情境、历史影响、世俗观念、政治要求(集体伦理)而转向个体的身体和内心(自由伦理)。在这种转向的背后,有着个体性的张扬和主体性的彰显,其社会意义正是个体对于内心感受的重视和尊重。

确实,“丧失或得唾弃对美好生命的感受能力,不再觉得生命中有任何东西令人感动,就是现代性伦理的品质之一”^①。在这种伦理背景下,个体身体回到了自身,没有需要操心的他者关系,没有让人难过的与过去或未来的时间关系,而是依身体感觉的自然权利为自己订立道德准则,将社会的人伦秩序感觉化。但是,所谓自由伦理不是自我放纵,而是个人承负自己的伦理抉择。也就是说,在现代性的自由伦理中,也需要用理性的良知、意志的向善来引领自己。

4. 新世纪以来爱情电影中的爱情,呈现出两极分化的态势:要么现实到令人心碎,要么纯粹得令人神往。这实际上是同一个命题的两面,因为不愿直面现实中爱情的满目疮痍,只能在回忆或虚构中想象纯美的爱情。

在《北京爱情故事》中,陈锋与沈彦的爱情显得纯粹而美好,但这份爱情碰触到现实时,就露出苍白和脆弱的一面。洪江认为沈彦选择没有物质基础的爱情是将婚姻当儿戏,沈彦很不满地质问:“你凭什么说我们婚姻是儿戏呀?”洪江“义正词严”地回答:“就凭他从小地方考出来,父母一无权,二无势。大学毕业六年半,自己一没房,二没车。一个所谓的设计,到现在还租在一个三十平米的小房子里,月薪六千五,加上所有的奖金一年都挣不到十万块。在北京这座城市,你跟他结婚,你说?!”沈彦的母亲也对陈锋说:“我没说要沈彦找个有钱的,至少要找有个房子的吧。结婚没房,绝对不行!”

这就可以理解新世纪以来的中国爱情电影开始大规模地讴歌那些具有超越性(超越现实、情欲、世俗偏见)的纯粹之爱,以抚慰观众内心的情感渴求,如《云水谣》(2006)、《理发师》(2006)、《凤凰》(2007)、《李米的猜想》(2008)、《爱有来生》(2009)、《康定情歌》(2010)、《山楂树之恋》、《最爱》(2011)、《秋之白华》(2011)、《分手合约》……

甚至,一些主旋律电影中的爱情也出现泛悲剧化的苦情倾向,似乎唯有爱情的

^① 刘小枫:《沉重的肉身——现代性伦理的叙事纬语》,上海人民出版社2000年版,第82页。

不完美才能见证爱情的可贵、坚贞的纯度,进而使这份不完美但又完美的爱情成为观众心头永远的念想和精神上永远的渴求对象。在这些主旋律电影中,常常让一对相爱的人受尽磨难、生死相隔又坚贞守候,如《黄河绝恋》(1999)、《云水谣》、《沂蒙六姐妹》(2009)、《唐山大地震》(2010)、《康定情歌》(2010)等。

这些带着缺憾但又令人心驰神往的爱情,正反衬了现实中爱情的苍白、短暂、功利。由于现实中的观众无法与美好的爱情不期而遇,或者缺少激情与勇气去追求真正的爱情,于是只能在电影中获得想象性的安慰,在那些带着缺憾的爱情中唏嘘不已,在那些失之交臂的爱情中嗟叹不已,进而重获对于爱情的信心,并重新想象爱情的美好与温暖。

5. 此前,中国爱情电影中几乎不凸显爱情中的性爱因素,将爱情视为纯粹意义上的情感吸引,灵魂相通,甚至是有关责任、牺牲的一次洗礼。新世纪以来,中国爱情电影开始直面、肯定爱情中的性爱因素,这也可视为对爱情中自然属性的肯定。

在中国以往的爱情电影中,一般都极力淡化情欲的因素,这除了电影审查的考虑之外,恐怕也与创作者的爱情观念有关:爱情关乎情感的共鸣,心灵的吸引,情投意合的默契,而不是肉欲的沉醉和迷失。或者说,对于中国爱情电影来说,情欲似乎只与婚外性生活有关,而绝不能玷污神圣的爱情和婚姻。但是,从对爱情本身的考量来看,外表的吸引或者性感度的诱惑又确实是一见钟情式爱情的首要前提,尤其对于造梦的商业爱情电影来说,缺乏性吸引力的爱情很难与浪漫、美好相提并论。

例如,影片《色·戒》(2007)中,王佳芝与易先生的情感中,情欲就扮演了比较重要的角色。最初,王佳芝和易先生的男欢女爱是出于“工作”的需要,是把女性的身体作为工具和武器,但是,在多次投入的肉体欢愉之后,王佳芝的身体感觉被唤醒了,她和易先生都在这种完全坦诚的性爱中获得一种身心的放松和精神的松弛。在那些时刻里,他们都暂时远离了政治和现实,而是恢复为两个单纯的男女,两人在动荡不安的时世里绝望地从对方身体攫取温暖和温情,两人在身体的全心投入中体验一种自我的存在感和瞬间的安全感。

影片《一场风花雪月的事》(2013)中,吕月月也是在内心的召唤下,沉醉在身体的感觉中,抛却了世俗的道德和作为警察的职责。因此,无论是在王佳芝还是吕月月身上,都可以看到影片对于女性感觉、女性意识的尊重与理解。这也再次说明,在新世纪的部分中国爱情电影(也许,将这两部电影定义为中国爱情电影都有些牵强)中,爱情需要操心的已不再是现实的道德或伦理秩序,对爱情对象的考察也很少从性格、能力、品质方面来立论,并淡化对爱情对象金钱、权力、地位的衡量,而是从女性的身体和内心感觉出发,完成一场“私人的、纯粹的爱情”。

从严肃的社会属性、僵硬的政治属性中将爱情的自然属性解放出来,固然是一

种社会的进步和对个体独立性的尊重,但在此过程中如果没有良知、责任、伦理等社会属性的内涵渗透其中,这样的爱情又很容易成为肉欲的狂欢,自恋而自闭的情感冒险。因为,爱情片的重心固然在于一段爱情的过程和结果,但是,若爱情片的创作者过分抽离社会情境,甚至偏离人性或现实的基本逻辑,就会使影片显得单薄、苍白、矫情、空洞、虚假,难以引领观众将对爱情的理解拓展到更为广阔和深邃的领域,进而失去作为爱情片的存在意义。

二

新世纪以来中国爱情电影出现的这些新变化,正折射了时代的变化、电影市场的变化、观众结构的调整,以及时代人心的焦虑与渴望。

1. 时代转型所带来的爱情形态变化以及创作心态变化。

20 世纪 80 年代,中国还算是一个正统、古典的时代,时代氛围中洋溢着热情、明朗、健康向上、纯真乐观的情怀,对于爱情也是满怀憧憬,以一种极为严肃的态度来探讨爱情,以一种极为恭敬的心态来经营爱情。而在 20 世纪 90 年代,社会的转型,经济大潮的兴起,整个社会的空气中弥漫着世俗功利、躁动不安的情绪。这时,爱情已经褪去了那层神圣的光晕,裸露出其本来的欲望化特征,爱情中的情欲色彩和物质化倾向都以坦然甚至强势的姿态出现。这时,爱情过程中的焦灼和失望都因人心的浮躁和功利而变得敏感而尖锐。

进入 21 世纪之后,中国社会的时代转型已经完成,物质的富足伴随着心灵的疲惫一起出现,欲望的泛滥和真情的缺失并存。这时,爱情成为一种消费品可同时又成为一种奢侈品,爱情似乎唾手可得但又渺渺难求。于是,在 21 世纪,创作者将目光平视现实时将会发现爱情的千疮百孔,满目疮痍,而将目光投向理想一端时则又虚构无数令人心醉神驰的爱情神话和童话。

2. 进入 21 世纪以后,市场的分类和分层观念已经深入人心,成为创作者非常重要的参考依据,这也决定了爱情电影的创作方向。

如果说在 20 世纪 80 年代创作者还在为全民拍摄电影,20 世纪 90 年代创作者还在以一种极为简单和肤浅的方式理解娱乐片的要求,银幕上充斥着一些情杀、仇杀、打斗、惊险场面以招徕观众,进入 21 世纪以后,市场不再是铁板一块,而是需要有更为明晰的针对性:从电影的功能来说,创作者需要明确商业片(娱乐片)、主旋律片和文艺片的区分,进而有不同的定位和目标。此外,创作者需要对影片的目标市场有一定的规划,如主打中国内地市场,还是兼顾香港、台湾地区市场,甚至包括亚洲市场和北美市场等。从电影的目标观众来说,创作者需要有明确的分层意识,从大的方面来说,需要有农村观众与城市观众的区别,从年龄层次来说,需要对儿

童、青少年学生、青年白领、中老年有前期的预设。凡此等等,都决定了一部影片的演员选择、选材、风格、情节安排、主题表达等方面。

此外,新世纪以来,中国电影市场最大、最明显的变化就是城市化和年轻化成为绝对主流,这成为大多数爱情电影在创作和营销时首要考虑的因素。

自20世纪90年代开始的中国电影市场化改革和自新世纪以来的中国电影产业化改革,推动了中国电影市场的蓬勃发展,各项数据以跳跃的方式飞速增长:2002年,中国电影市场的票房总额为9.5亿元,至2013年票房总额已达217.69亿元。2002年,全国银幕数量为1843块,至2013年,已飙升至18195块。^①可以毫不夸张地说,新世纪以来中国电影的产量、票房收入、银幕数量、观众人次等所有与电影产业相关的指标都取得持续的增长,部分电影更是成为年度文化热点乃至社会热点,带动电影创作及其产业发展不断迈上新的台阶。

但是,这些数据掩盖了中国电影市场结构上的不均衡。据艺恩咨询的抽样统计,在2012—2013年中国电影观众的地域分布中,东部的八个省份样本数占到了61.1%。可见,我国的电影观众主要集中于东部发达地区。在对观众年龄的统计中,则发现25—35岁的中青年人群占到了总样本的63.4%,成为电影主力观影人群。而且,中层收入人群是电影的主要消费群体,月收入在2000—5999元之间的观影观众合计占比达58.7%。从观众的学历层次来看,本科生/大专生的观众比例依旧最高,为77.5%,大专以上学历占到了总样本的88.8%,表明中国观影群体还是以高学历人群为主。^②

来自中国电影放映协会公布的数据也佐证了艺恩咨询的调查:2012年中国电影主流观众平均年龄为21.5岁。而早在2009年,中国电影主流观众的平均年龄为25.7岁。由此可见,中国电影主流消费者的低龄化趋势日渐明显。更重要的是,在这批去电影院观看电影的观众中,城市观众占了绝大多数。根据艺恩日票房智库显示,2012年城市院线票房为165.66亿元(全国全年总票房170.73亿元),城市院线中过五亿院线共有11条,是城市院线数量的23.9%,却占据城市票房的75.9%。^③可见,对于中国电影市场来说,农村市场基本上可以被忽略。

对于新世纪以来的中国爱情电影来说,由于大多数是中小规模的投资,因而电影市场一般都定位在国内。由于电影主流观众主要是来自于都市的年轻人,这类爱情电影一般都是为他们量身订做的,满足年轻观众休闲时光的爱情想象。这就可以理解,在21世纪以来的中国爱情电影中,题材基本上都是都市青年男女的爱情

① 参见《2013 盘点》,载《中国电影报》2014 年 1 月 8 日。

② 参见《2012—2013 年中国电影观众研究报告》,http://www. entgroup. cn/report/f/index. shtml.

③ 参见《2012—2013 年中国电影产业研究报告》,http://www. entgroup. cn/report/f/index. shtml.

故事,除了少数“虐心”的文艺片之外,大多数都是轻松活泼的爱情喜剧。显然,这来自于创作者和制作方对于市场的精确考察和清晰定位。

3. 电影的产业化和全球化背景一方面使得创作者类型意识不断增强,另一方面也使爱情电影过于抽象地追求全球性和情感的共通性,从而导致中国电影创作离社会现实越来越远,却离“心灵梦境”越来越近。

纵观新世纪以来的中国爱情电影,为了最大程度地吸引观众,尤其是让年轻观众在一种真空状态下完成对爱情的触摸与感受,许多影片都呈现出童话式爱情的特点,男女主人公往往时尚、热情、精致,具有吸引人的外表和令人艳羡的工作,完全不涉及生活的艰辛或人生的挫折,整个生活重心成了爱情的苦恼或甜蜜。

爱情片虽然理应营造理想之爱,但这种理想不是在真空状态完成的爱情游戏和爱情想象,而是基于对爱情模式和爱情对象的美好期望。但是,令人悲哀的是,许多都市观众却欣赏真空世界中的爱情,喜欢这种脱离了现实的纯粹爱情。也许,只有这样的爱情才能让观众暂时远离琐碎而庸常的现实,也远离生活中平淡而功利的爱情。或者说,这类影片的创作者正是通过这样的爱情为观众送上一剂剂精神麻醉药,抚慰他们疲惫而苍白的内心。

粗略地看,中国爱情电影从20世纪80年代、90年代至新世纪,爱情形态经历了这样一条轨迹:从对爱情的理想化、神圣化想象,进入到对爱情的现实触摸与功利称量,到对爱情的想象性虚构与回忆。在这个轨迹中,不是爱情越来越不重要了,而是爱情在除魅后,开始回归其本来面目,将其附加的政治、伦理、社会意义剥离,远离了那些沉重的历史负累和现实束缚,越来越与个体性的情感和意志相关,开始从非道德角度或者说心灵感觉的角度去书写爱情传奇,开始在自由社会里彰显出其自如与沉重的一面。

也许,爱情片天然具有商业诉求,但这种商业诉求的表达不能以一种急功近利的方式去实现,而是仍然要立足于一个精彩的故事,一些具有现实感和真实性的人物,然后再来编织一个对观众具有情感冲击力和感染力的爱情故事。更重要的是,观众在爱情片中并非全然是寻求一种梦幻般的观影体验,他们也希望能在影片中找到对于爱情的新观念、新理解、新模式。因为,爱情可能是一对男女之间的情感历程,但不同的男女,不同的历史时空,不同的文化价值观念,将会使这个爱情过程呈现出独特多样的形态。在这些爱情形态中,观众除了满足好奇心,更希望找到触动点和共鸣点,甚至得到新启示和新认识。可以说,只有怀抱着这种态度和目标去创作爱情片,才能真正地立足现实,立足人性真实,让观众在感人的剧情中浑然忘我但又不期然间“顿入人间”。

因此,爱情片的追求不是离奇、煽情、极端,而应该是对观众集体意识和内心欲望的某种契合与呼应。纵观近年的中国爱情片,虽然也不乏在这方面做得较为成

功的例子,如《致我们终将逝去的青春》(2013)、《北京遇上西雅图》(2013)等,但大多数爱情片都停留在对社会现象的浅层关注上。而另一部分爱情片,虽然题材立足于现实,却也最终止步于现象,至多有对这些社会现象浮光掠影的扫描,根本谈不上对这些现象的深入思考或者具有洞察力的反思。因此,这些电影并不能真正与现代人的“焦虑与渴望”有深度契合。

(龚金平,复旦大学艺术教育中心副教授)

当代都市电影的空间转向与审美特征

——从《苏州河》到《小时代》

宋 眉

巴特在《符号学与都市现象》中指出,城市最终不过是“一种话语”,一种“语言”,作为人类体验、叙述和评议的存在。^① 随着20世纪90年代以来特定的时代变革和现代化城市进程,城市被赋予了现代涵义——真正的城市精神和城市人格,并在都市电影这一镜像中得以呈现。以《苏州河》等为代表的“第六代”导演的作品,在探索现实主义、后存在主义、精神分析的影像实践的同时,对都市中的主体存在及转型期的社会文本展开了深入、多面向的思考与表达,形成了都市电影所特有的审美特质的雏形。如今,生成于全球化、大众化、市场化的消费文化语境中的新都市电影进一步凸显出都市的文化内涵,尽管诸如《小时代》这样的影片遭遇了诸多批评,但不可否认,这些电影都以各自不同的维度建构着现代性和后现代性混杂的中国式的都市文化与审美特征。其中,空间转向作为当代都市电影的审美文化基石乃至于一种标识,尽管已受到国内学者的普遍关注,但基于从“第六代”到新都市电影这一都市电影文脉及其审美范式的初步生成,本文尝试从影像审美视角再次对此命题展开深入探讨,不失为一种与时俱进的观照。

一、都市电影影像符号与空间建构

都市电影不仅记录和反映着都市生活的各种面向,同时也影响和塑造着以现代城市为标志的新的文化空间和社会关系。从列斐伏尔的《日常生活批判》和《空间的生产》,到阿帕杜莱的“地域的生产”,还包括吉登斯、汤林森、福柯、杰姆逊等人对全球化语境下的文化生产的研究,都为考察都市电影的空间提供了重要理论基础与开阔的视野。在爱德华·索亚看来,这种空间是一种汇聚了“主体性与客体性、抽象与具象、真实与想象、可知与不可知、重复与差异、精神与肉体、意识与无意

^① 参见孙绍谊:《电影经纬——影像空间与文化全球主义》,复旦大学出版社2010年版,第16页。

识”的复杂体。^①不可否认,在当代都市资本集散与日常生活展开的背景下,都市电影影像的符号审美价值与主体建构之间的关联日趋密切,不断生成着主体对现实生存的经验认同和审美创造。反过来,正是基于主体的审美实践,都市电影的空间解码和互文创造得以完成,同时使空间转向真正成为体验存在的“话语”或中介,并切实地发生在主体的日常生活之中,而非一种在场的形而上学。这种都市主体的“审美化的当代生存”,意味着“当代文化的审美化转型,是与当代个体的生存转换一致的——生存也被审美化。生存被审美化的必然性在于,由于现代主义反叛和现代化运动导致的自我生存根基的整体性崩溃,当代人普遍感到一种丧失根基的漂泊无依,因此需要一种整体性幻象来支撑自我生存。在信仰丧失和普遍怀疑中,哲学和宗教都不能构成这个幻象,艺术成为构造这个幻象的使命的唯一承担”^②。

从整体上看,从以《苏州河》为代表的“第六代”电影,到以《小时代》为代表的新都市电影,空间体验和“审美化的当代生存”已成为都市电影的重要文脉与审美特征,呼应着当下日常生活审美化语境下的文化形态特质。无论是“第六代”电影在急剧的都市现代化进程中和文化冲击、震荡之中对都市空间的真实展示,还是新都市电影在光影声色中呈现都市的神韵和气质以及对商品景观的沉醉;无论“第六代”电影对主体那无法言说的苦闷与迷茫、分裂和抗争的表达,还是新都市电影在时尚化、市场化的审美趋势之中随波逐流,又不失对趋于“味”的表达和对为“物”所束缚的抵抗与挣扎,它们都在实践着“审美化的当代生存”。一方面,都市电影通过空间和文化验证和延伸主体与都市空间一致的感知结构;另一方面,都市电影通过发掘影像表征的深层隐喻,通过影像中被艺术化、陌生化、互文化的都市来丰富其所指内涵。

值得注意的是,“审美化的当代生存”这一文脉本身在不断丰富自身的内涵。始于20世纪90年代末的以张扬的《爱情麻辣烫》为标志的新都市电影,较“第六代”电影更注重时尚化的内容与形式,进一步凸显出都市文化的内在逻辑,同时与新都市文化相契合,进一步表达了市民社会对自身文化利益的普遍肯定以及小康时代大众文化生活需求的合理性。^③如西美尔所言,时尚本身就是一种符号,时尚满足了一种社会依赖心理,希求在社会平等和个性差异追求之间达成妥协,此外,它“也包含着这样的事实:主要的、永久的、无可怀疑的信念越来越失去它们的影响力。从而,生活中短暂的与变化的因素获得了很多更自由的空间……时尚已经超越了它原先只局限于穿着外观的界限,而以变换多样的形式不断增强对品位、理论

① 参见[美]爱德华·索亚:《第三空间:去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》,陆扬等译,上海教育出版社2005年版,第13页。

② 肖鹰:《形象与生存:审美时代的文化理论》,作家出版社1996年版,第12页。

③ 参见金元浦:《重新审视大众文化》,载《当代作家评论》2001年第1期。

信念,乃至生活中的道德基础的影响”^①。

二、都市中的“巡游”与空间扩展

波德莱尔在《现代生活中的画家》一文中构想了一个新的现代生活中的都市主体,即所谓的“巡游者”。本雅明将这个概念进行了发展,认为“巡游者”在“巡游”的过程中,通过对都市景观的观察和体验——审美实践,改写了都市空间,使之成为主观的空间。笔者借用这个概念,意在进一步将之泛化到影像创造者和接受者的审美实践上,以昭示都市电影的文脉与审美特征的变迁——一方面,主体的“巡游”从物理空间意义上的游走发展到主观感觉,再到充满复杂的互文指涉的想象情境中的游走;另一方面,主体的“巡游”从“第四代”和“第五代”城市电影中历史与现实的时间指向和一系列二元对立的文化观念制约下的游走,发展到“第六代”电影的个体的真实游走,再到新都市电影通过各种新的视听风格和文化心理命题实现个体与都市文化之间的“同构式”游走,二元对立逐步消解在个体与都市文化的多维、混杂的相互交织中。

在主体“巡游”的变迁过程中,空间获得进一步拓展,主体意识也获得不断的内化。同时,这一发展脉络也应和了杰姆逊在其后现代主义理论中对“盛现代主义”与“后现代主义”的区分,当“第六代”电影开始以主体的困惑、迷茫、挣扎、反思来影射既有的以二元对立为基石的“盛现代主义”的都市传统与文化观念的崩溃的同时,新都市电影已然将新世界所生成的新的感性机制及其符号表征与仿像拥入怀中。一方面,《北京杂种》《乐魂》《谈情说爱》《周末情人》《感光时代》《头发乱了》等“第六代”电影中对普通人的命运际遇的关注视角、在变幻不息的空间之中流动的时间形态、亲历式主观叙述、非情节性叙事以及松散的结构等,都在新都市电影中得到了深化;另一方面,新都市电影更注重在呈现主体对现实的体验的同时,消解精英式的无利害、有距离的沉思,于感性、身体之中对审美的生活做出阐释。

此外,都市电影的空间扩展还体现在跨国和全球视域下的都市共同体征,例如快节奏剪辑、影像的碎片与拼贴、符号的互文性、情境的虚拟化等等,都反映了在信息、图像、影像即时传递、流动、消费的全球化时代下都市电影自身的必然性审美特质,成为都市文化特征的缩影。这种特质在娄烨、宁浩、王全安等“第六代”导演的电影中反映在语言、服装、叙事和影像风格的非民族性上。以《苏州河》为例,美国学者安德鲁·海吉曼认为其与美国导演大卫·林奇的《穆赫兰道》以及大卫·芬奇

^① [德]齐奥尔格·西美尔:《时尚的哲学》,费勇等译,文化艺术出版社2001年版,第77—78页。

的《搏击俱乐部》一样,挑战了“具有本体意义的稳定性寓言”^①。无独有偶,国内学者也注意到了都市电影中的后存在主义、后精神分析的互渗对于拷问人的真实存在的意义,并以都市电影的文化景观与人性困境的精神分析、后存在主义式的审美管窥等为切入点,展现了对“中国的碎片现象与社会变革和理性回归”^②等文化命题的关注与思考。

在全球文化扩张与跨国传媒的意识形态影响下,新都市电影中的空间扩展除了城市和城市之间在进行虚幻的数字博弈和符号交换之外,《非常完美》等影片中童话般的家以及仿制的西方街道风景,更凸显出“无地域性空间”或“跨地域空间”的全球化气质。《北京遇上西雅图》等影片中,跨国迁移的主题以及跨国拍摄的方式将不同的空间和文化景观进行组合拼贴,不断繁衍符号的意象,展现“巡游”者身处不同地域与文化中的生存状态与文化想象。

三、空间转向中的都市审美病症

新的影像风格意味着以新的趣味和新的情感体验来塑造与众不同的生活风格。无论“碎片化”、“漂浮的能指”、“无深度”的能指与所指的割裂,还是绚丽、斑驳、迷离、眩晕的时尚语言,都在某种程度上强化了都市消费文化的转瞬即逝感。《苏州河》《开往春天的地铁》《有话好好说》等电影,更看重影像的精致化,无论摇滚的节奏、迷离的色彩还是跳跃的结构、情绪化的人物,不仅还原了他们自己于都市之中无所皈依的生存体验,同时也在整体上呈现出一种都市浮华感,而这种浮华感反过来又成为创作者理解城市、进入城市的切入点。而对于以《小时代》为代表的新都市电影而言,由于消费社会运作结构善于将人们的欲望投射到影像消费上去,构成一个欲望满足的对象系统,成为获得身份的商品符码体系和符号信仰的过程,与发掘日常生活的审美价值以及建构自由的主体之间产生矛盾。因此,陈犀禾和张真等人在肯定新都市电影崛起的同时,也认为这反映了全球化带来的价值观变迁,以及商业逻辑和消费主义占据主导地位而导致的物欲横流和精神异化。其中最为鲜明的是,《小时代》等影片中对“物”的符号的感官体验、欲望追求的过度强调,以及“物”的意象缺失和叙事断裂,导致了主体建构与都市文化内涵的缺失以及对主体真实存在的遮蔽。

电影艺术的使命在于阐发日常生活中的意义,而非在美得无以复加的现代都

① [美]安德鲁·海吉曼:《漂浮的意识:流淌在跨国故事片叙事岸边的〈苏州河〉》,选自上海大学、北京大学编:《全球化语境中的中国电影与亚洲电影论文集》,2005年版。

② 金丹元:《论全球性后语境影像的一种发展态势》,载《社会科学》2003年第1期。

市商品景观之中沉醉,在时尚化、市场化的审美趋势之中随波逐流。这种发掘是多面向、多层次的。

首先,在已经过度审美化的空间中,艺术的使命不是令日常生活锦上添花,而是不断地从中体验新奇和激情,使之成为展示新奇、激情和朴拙的权威。^①例如,《北京杂种》利用肩扛摄影机追拍人物,不厌其烦地去研究每一个值得关注的个体的生命经验;《巫山云雨》使用高感光的胶片,依靠自然光效追求一种生活的质感;《找乐》利用大量固定机位的长镜头,力图通过对时空的凝视洞见事物的潜在意义;而《苏州河》则以飘忽不定的近乎恋物癖式的镜头不断摄入残破、废弃、污浊之物,使其对废墟的渲染到达极致,同时与心理废墟世界之间产生关联,并有助于强化叙事效果。而以《小时代》为代表的新都市电影,以时尚化的整体性幻象和过度审美化的空间来支撑主体“审美化的当代生存”,如何能从日常生活中发掘审美意义,使主体从生活中获得超越?在其透明的叙事、透明的话语与影像不断压缩影像符号意象的文化与审美内涵之余,能否重构批判的维度?

其次,“第六代”电影擅长通过各种新的视听风格不断开拓建筑工地、废弃工厂等景观的隐喻功能,侧重展示传统都市文化在遭遇资本逻辑时所形成的异类空间领域。《苏州河》更是以其无处不在的废墟世界形成与主流影像相背离的另类呈现,迫使观者思考其背后所涉及的不同社会集团和个人权力等文化政治上的复杂隐喻。20世纪90年代以来,《洗澡》《美丽的家》《冬至》等影片开始更多地趋于呈现都市的脉搏与正面内涵。与这些影片相比较,《小时代》中的都市景观则彻底从废墟转为华丽的拟像,其景观空间则顺应当代主体感性释放、个性体验以及消费等新需求,通过玻璃材质的建筑、私人空间公众化和世界“类象化”和“家庭化”的景观想象,遮蔽了底层空间和真实生活,更无法通过主体的空间体验,起到对故事情节的过渡、铺垫、衬托等作用,亦无法传递其价值导向所指。

此外,当美国意象充斥于全球性的商品文化“影像资料库”,这个强有力的物征体系既融合同时代又威胁着我们自己的都市空间想象与符号意象的建构,我们又该如何面对这一困境?笔者认为,都市电影的创作者不仅不能忽略每个城市的历史文化传统,更应该自由、深入地体验、挖掘和表现都市人的精神症候,在主体建构、文化和美学方面不断发掘和创造都市与都市电影的内涵与价值。

(宋眉,浙江科技学院艺术学院副教授)

^① Welsh, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Publication, 1997, P. 121.

产业化语境中我国作者类型片的萌发

——以《让子弹飞》和《二次曝光》为例^①

岳晓英

2012年,一则关于增加引进美国大片的消息强烈地震动了中国电影界:“2月18日,中美双方就解决WTO电影相关问题的谅解备忘录达成协议。中国每年将增加14部美国进口大片,以IMAX和3D电影为主;美国电影票房分账比例从13%提高到25%。”^②其实,早在2009年8月12日,世界贸易组织(WTO)就保护美国图书、音乐以及电影的对华出口问题,曾做出中国政府不得硬性要求美国知识产权所有者只能与政府控管的公司做交易的裁定。中国就这一裁定进行了上诉,但是2010年1月19日,中国上诉失败,WTO正式裁决,中国于当天开始的14个月内,开放娱乐产品市场。可以预见,中国电影在内地市场将会面临越来越严峻的竞争。此时,重新回顾自中国加入WTO以来国产电影在引进美国大片的强大压力下的一系列突围历程,思考炮制国产大片的视听震撼、打造接地气的小成本制作等产业化策略的成败,我们可以发现国产影片在经历了十几年的东奔西突之后,其产业化发展局面正趋于条理,产业化创作思维愈加明晰。其中,颇为引人注目的现象即为以《让子弹飞》和《二次曝光》等影片为代表的我国作者类型片的萌发。

所谓作者类型片,指的是既遵循类型电影的制作规则又在其中寄予了导演个人艺术追求的电影。“有着全世界最强大电影工业体系的美国一直是这类导演生根发芽之地,他们都热衷在通俗叙事的土壤里深耕,但论起表达深刻思想和创造动人艺术形式,也并不落于人后。正是他们,让电影在通俗性和思想性两个向度取得平衡成为可能。”^③集通俗性和思想性于一身的作者类型电影从某种程度上来说是电影产业趋于成熟的标志,也具有强大的市场竞争力。我国的类型电影创作一直并不成熟,艺术电影在国际上赢得了不少的奖项和关注,但是票房不理想。制作既

① 本文系江苏省教育厅高校哲学社会科学基金指导项目(项目编号:2011SJD760002)阶段性成果;中央高校基本科研业务费专项资金资助(项目编号:SKCX20130031)成果。

② 付瑞生:《大片来了,撒娇也没用》,载《钱江晚报》2012年2月20日。

③ 张翰、Joker:《类型片作者崛起》,载《世界电影》2012年第5期。

遵循类型电影的创作规律又具有艺术个性的影片是推进我国电影产业进一步发展的良药。从这个意义上来说,《让子弹飞》和《二次曝光》的诞生具有极为重要的意义。

一、类型元素

姜文在谈到《让子弹飞》的时候,有两个重要的表述非常耐人寻味。一个是“我觉得其实拍《让子弹飞》特别简单。我曾经说,拍《让子弹飞》容易,别老拿赚钱说事儿,赚钱的片子谁不会拍?结果我发现人家不信我的话。所以,我就拍了一部,拍完以后我觉得确实容易,现在我这么说你总该信了吧”^①。另一个表述是“《太阳照常升起》是遵照生活的本质来拍的,《让子弹飞》是遵照电影的本质来拍的”^②。从访谈的上下文可以明显地看出,姜文在这里提到的“电影的本质”并不具有哲学的意义,而是专指与“能赚钱”有一定联系的某种电影特质,即类型片的创作规律。可见,《让子弹飞》是姜文自觉实践的一部类型片。研究者发现类型片中“有五个基本类型电影的惯例,分别是场景、角色、冲突、解决方式和价值观的确认。有两个元素可能比任何其他可以保持基本形式存在的元素更重要:主人公个人符号和在电影的结尾的价值的确认”^③。从这几个角度来分析《让子弹飞》,我们可以发现它是一部典型的西部片。姜文自己也认可“其实我从很多年以前就一直有这样一个想法,我觉得北洋时代是可以变成一个大舞台的,就像美国人拍的西部片”^④。西部片通常被认为是美国电影的特有类型,与美国历史上开疆拓土的精神和经历密切相关。辽阔的西部荒原(场景),荷枪实弹的孤独的英雄与土著居民(角色),正义与邪恶的斗争(冲突),与文明与法制保持的距离(价值观的确认)是美国经典西部片的典型元素。姜文的《让子弹飞》亦讲述了一个活跃在深山密林中的乱世英雄故事。与美国西部片中身手不凡的英雄一样,《让子弹飞》中的主角张麻子毫无个人欲求,他秉承公平和正义,为民除害,最终功成身退,一个人孤独离去。而且,影片的价值观确认与典型的美国西部片相一致,特别强调了英雄与文明的距离。在电影的结尾,曾经被恶势力盘踞的市镇恢复了正常秩序,张麻子的兄弟骑着自行车(现代的)准备奔赴文明之都——上海,张麻子则独自骑着骏马(传统的),沿着来时的铁轨返回深山,留给观众一个孤独的背影。影片结尾充满了强烈的怀旧情绪,似乎在缅怀那个

① 姜文、吴冠平:《不是编剧的演员不是好导演——姜文访谈》,载《电影艺术》2011年第2期。

② 姜文、吴冠平:《不是编剧的演员不是好导演——姜文访谈》,载《电影艺术》2011年第2期。

③ Joseph M. Boggs & Dennis W. Petrie. *The Art of Watching Films 7th Edition*, McGrawhill Companies, 2006, P. 474.

④ 姜文等:《骑驴找马——让子弹飞》,长江文艺出版社2011年版,第75页。

于文明的脚步声中越来越远的绿林英豪驰骋江湖的年代。正如美国西部片中可以想象孤胆英雄们在未来的文明社会中找不到自己的位置一样,《让子弹飞》的主人公张麻子似乎也只能将身影定格在夕阳中。

2012 年大获市场成功的《二次曝光》被称为是中国第一部幻觉电影,影片从策划阶段开始,就遵循典型的类型片创作思维。李玉虽然一直以文艺片导演为大众所认知,但是从她在 2006 年关于主流艺术电影的一段访谈中就已经可以窥见类型片从未离开过她的视野。“‘主流艺术电影’意思就是用大家都能听得懂的话来把创作者的想法表达出来,不是‘自说自话’的方式,是得把自己的心态放下来,用一个给大家讲故事的心态来拍电影,然后再考虑怎么把自己的想法放到影片里来,这可以说是我自己打算的一个发展方向。其实有些类似的方式,我在李安的《绿巨人》里甚至看到了这种东西,如此一个好莱坞的大制作,李安一直试图在影片里加入自己要表达的一些想法。”^①与西部片渐行渐远的脚步不同,飞速发展的现代文明、越来越孤独的社会个体正在遭遇各种复杂难解的心理难题,因此,心理悬疑片在世界各国的类型片创作中都占有越来越大的比重。而且,其他的类型片制作、文艺片制作都加入了很多心理悬疑的因素。我国电影创作习惯于去表现“历史中的个人”,但是对于比宇宙更大、更复杂的“人的内心世界”关注的则非常少。结合了现代心理学知识的心理悬疑影片更是少之又少。从这个意义上来说,李玉《二次曝光》的市场成功或许具有带动一个新的国产电影类型的意义。《二次曝光》具有典型的心理悬疑片的元素。影片主人公是一个单身女人,从事着整容咨询师的职业。影片将女人的幻觉与其真实的生活交汇在一起,将凶杀、情欲、亲情等交织在一起。与《穆赫兰道》的扑朔迷离异曲同工。扭曲的绘画、迷离的光影、真假难辨的幻觉与真实,直至影片最终,答案都未清晰揭晓,观众困惑于海边的一幕究竟是真实还是依然是宋其的幻觉,不禁在一瞬之间,产生了“庄生梦蝶”的恍惚之感。

二、作者元素

姜文和李玉一直以艺术片创作闻名,其作品都带有强烈的个性色彩。自《阳光灿烂的日子》开始执掌导筒的姜文,正如焦雄屏对其的评价“在电影界的意义是独树一帜的。……即使只有两部作品,姜文已经站到我所以为的‘作者’行列”^②。姜文喜欢在影片中呈现个人独特的生命记忆,他的电影充斥着五彩斑斓的视听意象,

① 李玉、关雅荻:《女性视角下的世俗言说——李玉访谈》,载《电影艺术》2006 年第 1 期。

② 焦雄屏:《气势照人说姜文》,选自姜文等:《长天过大云——太阳照常升起》,长江文艺出版社 2011 年版,第 20—21 页。

运用大量的视觉排比,洋溢着姜文式的荷尔蒙气息,追求一种诗意的、张扬的、酣畅淋漓的视听氛围。姜文的每一部影片都源于他的人生体验和艺术感悟。《阳光灿烂的日子》是他从未逝去的一个青春迷梦,^①《太阳照常升起》源于他20年前听到的一首新疆民歌,^②《鬼子来了》则是完全从反面来解说生命张扬的一部影片。看完《鬼子来了》,令人有一种按捺不住地想要“霸气外露”的冲动。剧作家述平曾以“疯、恋、枪、梦”来概括姜文电影最突出的四个艺术主题,深得姜文赞同。^③《让子弹飞》被姜文称为“《太阳照常升起》的衍生品”^④,虽然与“遵照生活的本质来拍的”《太阳照常升起》的创意思维完全不同,但是在影像风格上依然牢牢打上了强烈的姜文印记。《太阳照常升起》以“西部,南部,东部”来对地域进行模糊化处理,以利于放飞其诗意的生命解读。有趣的是,在《太阳照常升起》中没有提及的“北部”在《让子弹飞》中被浓墨重彩地表现,从而形成了一个姜文的、囊括了“东西南北”的完整的影像空间。《太阳照常升起》中不可思议的银幕幻境纷至沓来,令观众目不暇接:梦中出现的长着黄须的大鱼鞋,会说“我知道,我知道”的鹦鹉,土地里生长的圆圆的鹅卵石,河流上飘过的整整齐齐的女人衣物,生在铺满鲜花的铁轨上的小孩,追赶火车的燃烧的幕布,风吹起盖尸体的床单,周围压着蔬菜水果……无数缤纷的银幕意象营造出一个诗意盎然的世界,生命的清新气息扑面而来。《让子弹飞》依然把姜文这种天马行空的奇思妙想融进了西部片的叙事主线中。当主角张麻子出场,说出其第一句对白“让子弹飞一会!”,《太阳照常升起》的主题音乐随之响起,将生命的霸气张扬与灵性诗意发挥得淋漓尽致,与其他的西部片在叙事格调上迥然不同。影片随后铺排的正邪之争虽然是叙事主线,但是导演并没有在故事的起承转合和节奏把握上花费太多精力,而是与《太阳照常升起》一样,通过各种奇妙的意象极力张扬生命的恣肆放纵。麻匪们外出行动戴着麻将面具,麻匪们用于联络的神奇口哨,铺满广场的枪支,铺满广场的白银,暗夜中麻匪们到处发钱,空气中洋溢着女人们欢乐的尖叫,子弹在门上打出的“?”……就连角色死亡这一推动故事发展的重要情节在《让子弹飞》中也被设计成“诗意的意象”。小六子因为被诬陷多吃了一碗米粉而自杀,这一情节既惨烈又有点无厘头,小六子坟墓上的“六”字手势雕塑更给观众带来强烈的陌生化效果。师爷则葬身于白银倾泻的原野,临终留下大段遗言,悲壮不足,幽默有余。《让子弹飞》在西部片的框架中极尽嬉笑戏谑之能事,姜文个性中“在雪地上撒点野”的气质毫不保留地得以宣泄。因此,《让子弹飞》依然是一部意象纷呈的、诗意的姜文电影。影片甚至保留着姜文电影一贯的怀旧情

① 参见姜文:《燃烧青春梦——〈阳光灿烂的日子〉导演手记》,载《当代电影》1996年第1期。

② 参见姜文:《它是我心中的太阳》,载《大众电影》2007年第18期。

③ 参见姜文:《它是我心中的太阳》,载《大众电影》2007年第18期。

④ 姜文、吴冠平:《不是编剧的演员不是好导演——姜文访谈》,载《电影艺术》2011年第2期。

绪。开篇伊始,深情款款的一曲《送别》不禁令人想起《莫斯科郊外的晚上》(《阳光灿烂的日子》)和《美丽的梭罗河》(《太阳照常升起》)。

李玉从其创作伊始的纪录片《姐姐》到2012年的新作《二次曝光》,都是在关注家庭关系,尤其关注家庭中青年个体的内心世界和精神成长。李玉这一持之以恒的对青年精神世界的迷恋以及对生命终极意义的追问在其影片《观音山》中达到了顶峰。从影以来的主题选择与李玉的自身经历有着不可分割的联系。她生长在一个并不温馨的家庭,父母频繁的争吵给年少的李玉留下了永远的心灵印记。而她的人生也充满了不断的选择与探寻。她放弃了令人羡慕的电视主持人职业到北京做了一名没有生活保障的记者;成为颇有知名度的记者之后,她又拿出自己所有的积蓄去做纪录片;做纪录片获得了公众的认可,她又选择去做剧情片;成为国内颇具票房价值的文艺片导演之后,李玉又涉足类型片制作。可以说,年轻的导演李玉丰富的从影经历正是她的人生探寻的一部分,李玉的电影同时也是她抒写自己的人生困惑、痛苦和思索的舞台,是李玉精神的舞蹈。《二次曝光》虽然从策划阶段开始就清晰地标明要制作一部类型片,但是仍然打上了浓重的李玉印迹。影片主人公宋其生长在一个破碎的家庭,她甚至拥有一个比《观音山》中范冰冰饰演的角色都更为悲凉的成长环境。她的父亲杀害了她的母亲,她从小在养父家中长大。李玉式的青春残酷物语在《二次曝光》中延续,幻觉中的爱情与友情的背叛、谋杀后无处躲藏的窒息、孤独、渴求爱与温暖的内心世界,李玉借用心理悬疑的手法在这个她始终入迷的世界做了一次尽情的漫游。甚至影片的结尾,也不是一般的心理悬疑片的真相大白,而是李玉式的精神解脱——如释重负,返回生命本真。

三、中国式作者类型片

国产商业电影经过产业化语境的历练,在类型片创作上正凝聚越来越多的经验。除了《让子弹飞》和《二次曝光》之外,不少受观众欢迎的类型片都不乏作者的影子。如喜剧片《疯狂的石头》和《疯狂的赛车》对执著草根的关注、既平实又疯狂的叙事风格就与导演宁浩的个性不无关系。徐静蕾的职场类型片《杜拉拉升职记》和《亲密敌人》塑造的既时尚又独立的职场女性也与导演本人的公众形象极为类似。纵观近几年国产作者类型片的创作,我们可以发现,除了遵循类型片的创作规律和张扬作者元素之外,国产作者类型片也深受现实主义叙事思维的影响,叙事的现实指向性与类型和个性相交织,呈现出独特的中国式的作者类型片景观。

《让子弹飞》以观众耳熟能详的民国名曲《送别》开始和结束,“长亭外,古道边……”的吟唱打破了封闭的故事世界,具有一种提示银幕下的观众怀想历史的叙事暗示。张麻子与黄四郎的正邪之战,也被设置了一个虽然不甚清晰的“历史的后

景”。张麻子与师爷闲谈,讲述自身经历,原来草莽英雄本是蔡松坡将军麾下猛将,因军阀混战、天下大乱,才浪迹江湖、劫富济贫。而黄四郎则满嘴“dollar”,干着将中国劳工输出至美国修铁路的勾当。张麻子的兄弟与花姐跳狐步舞,最后骑自行车奔赴文明之都“上海”。除却对历史氛围的晕染,《让子弹飞》更以鲁迅式的对“庸众”国民性的辛辣揭示而体现出其现实批判性。张麻子为民众振臂高呼,结果民众无一响应,只有五十只白鹅摇摇摆摆跟在张麻子队伍之后。五十只白鹅的形象堪称影片讽刺“庸众”国民性的妙笔。导演李玉谈到《二次曝光》的时候也曾经坦言:“拍这个电影其实是想通过一个女孩儿的内心,来看中国人的内心是什么样子……一些中国人其实很压抑,对心灵的忽视已经到了极端,大家不关心自己的心灵在说什么,只关心自己赚了多少钱……我们没有想过自己的真爱在哪里,也没问过自己压抑的情绪是什么。”^①整容咨询师宋其这个角色形象正是李玉对当下国人迷惘压抑的内心世界的隐喻。也可能正是由于出于这样的创作动机,《二次曝光》在剧情结构上沉浸于对宋其内心世界的封闭和压抑的营造与渲染,却忽略了宋其的心理对剧情的推动,导致影片的叙事发展缺乏有效的心理动机,不像“希区柯克电影……外层故事的推进依赖于内层心理张力的动力”^②,这也正是《二次曝光》作为类型片创作不够纯粹、叙事模糊的地方。

结 语

拍完《让子弹飞》之后,姜文在采访中谈到中国电影产业时曾经说:“我觉得中国的电影创作,并没有形成一个靠谱的传统,大家都在不断摸索。因为中国没有电影工业,只有电影作坊。”^③如果说,当下的国产电影类型片制作还处于“电影作坊”的阶段,那么随着中国电影产业的不断成熟,随着国产作者类型电影的不断丰富和完善,相信我们必将迎来国产电影的“大工业时代”。

(岳晓英,东南大学艺术学院副教授)

① 《导演李玉解读〈二次曝光〉》,载《第一财经日报》2012年10月26日。

② 《作为寓言的心理悬疑电影——〈二次曝光〉与新伦理焦虑》,载《艺术广角》2013年第1期。

③ 姜文等:《骑驴找马——让子弹飞》,长江文艺出版社2011年版,第45页。

票房逻辑左右电影创意

——以《不二神探》为例

王玉明

中国电影产业十年发展:数据与问题

中国电影产业化转型以来,社会资本投资呈现出前所未有的活力,在产业基础设施建设上飞速发展,大量民营制片和放映企业涌现出来,丰富了制片风格与题材。放映市场上院线与影院建设更是突飞猛进,2013年,全国新增银幕5077块(平均每日增加近14块),同比增长38.7%。截至2013年年底,全国共有银幕18195块。而十年前的2003年,全国人口12.9亿,银幕数仅有2296块。电影产业化前的2002年,全国银幕总数仅为1851块。

中国电影曾经经历过20世纪七八十年代到90年代初的辉煌时期。20世纪80年代,中国电影年平均票房收入达到22亿元以上,平均票价约为0.3元,年平均观众人次达到了73亿。1991年,观众人数达到了144亿,票房收入达到了24亿元,创下了新中国电影有史以来的最高纪录。

1992年是中国电影从产业繁荣走向产业危机的转折点。1992年中国电影观众人次下降到105亿,下降了27%;1999年观众人数不足3亿,票房收入只有8.1亿元。随后几年,中国电影票房收入都在8—9亿元之间徘徊。2003年电影观众人数仅有7230万,基本上只相当于1992年平均一天的水平。

根据国家新闻出版广电总局电影局公布的2013年电影市场数据,全国总票房217.69亿元,同比增长27.51%。其中,国产影片票房127.67亿元,占比58.65%,同比增长54.32%,国产片年度票房战胜进口片,一举扭转了引进片在2012年占总票房的51.54%的局势,重新赢得市场的主导权。在2013年新增的近47亿元票房中,国产影片贡献率高达96%。

2013年全国观影人次为6.134亿,同比增长24.4%。电影票房的高速增长很

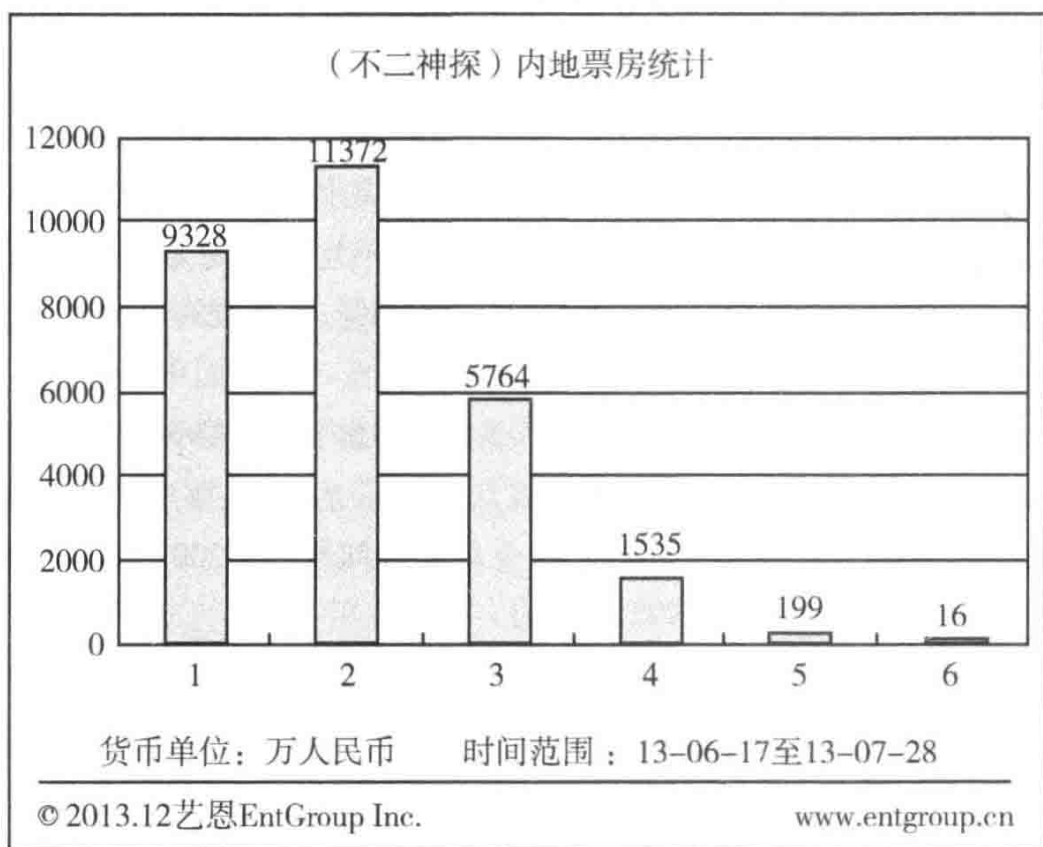
大程度上依靠影院建设和观影人次的高速增长。^①

而与此同时,中国电影创作艺术水准下降,斩获国际 A 级电影节大奖的作品越来越少,甚至有时让电影节组委会找不出可以参赛的影片,观众对国产电影作品的美誉度满意度都呈现下滑趋势,究其根源,是片面追求票房的浮躁的思维逻辑取代了电影创作应该坚守的叙事逻辑,在生产制作中有了观众意识,却低估了观众智商。

2013 年夏天上映的悬疑动作喜剧片《不二神探》就比较集中地体现了这种制作倾向。

《不二神探》的票房创意

意在打造“老少皆宜的消暑良品”的动作喜剧,《不二神探》把喜剧、悬疑、侦探、武侠、犯罪、爱情等类型要素杂糅在一起,形成了一部欣赏趣味多样、叙事逻辑较为混乱的特殊影片,在六周的放映档期中,最终收获了 28214 万元的国内票房,但是在豆瓣网的评分只有 4.7 分(满分为 10 分),是典型的高票房低口碑的“烂片”之一。(《人再囧途之泰囧》评分为 7.5 分,《西游·降魔篇》为 7.1 分,《致我们终将逝去的青春》为 6.1 分,《小时代》为 4.8 分,《小时代 2》为 5.1 分)。^②



① 参见《广电总局公布 2013 年电影市场数据》, <http://www.chinairn.com/news/20140109/090747579.html>.

② 《不二神探》票房数据源于艺恩娱乐产业网,豆瓣评分数据源于豆瓣网。



豆瓣网网友对《不二神探》的评分情况 (截至 2014 年 5 月 6 日上午 10 点)

从网友的评分结构可以发现,90%的网友给这部影片的评分是6分及以下,其中6分以下的打分占55.6%。

那么这部影片到底在哪里体现了当下中国电影制作过程中“高看观众心理,低估观众智商”的票房策略?我们不妨简单分析一下:

第一,演员阵容。

演员阵容几乎是吸引观众的第一策略。本片演员阵容非常强大,李连杰、文章、陈妍希、刘诗诗、柳岩主演,黄晓明、吴京、马伊琍、冯德伦、林峰等客串或配演,拥有众多一线明星或新星,而且阵容构成极具话题性,如李连杰、文章合演过文艺片《海洋天堂》,文章、马伊琍为夫妻,刘诗诗因为《步步惊心》而名声大振,陈妍希因为《那些年,我们一起追的女孩》而正走红。

第二,表演“挑战”新定位。

影片中,李连杰饰演了一个“老油条”警察黄飞红,与其以前多为正派武侠形象不一致;文章饰王不二首次出演打戏,除了与重犯陈虎(邹兆龙饰)直接对打外,还上演了一出飞身上楼并双手捧甩 Angela(陈妍希饰)上楼的搞笑桥段,以及另一出骑着小轮车追赶汽车的激情桥段,还想象了一段以一敌众的英雄壮举;陈妍希则是一改《那些年,我们一起追的女孩》中的青涩,摇身一变成为一个需要隐瞒自己体重,私底下有点着急嫁人的熟女;柳岩在片中戏份不少,她不再是电视节目中的“人生导师”,而是一个备受怀疑的嫌疑人,尽管最终得以简单洗白。这样的演员新尝试,也是影片的卖点之一。

第三,叙事“间离”制造兴趣话题。

影片多次跳出故事情节,用演员真实身份制造兴趣话题,意在直接逗乐部分观众。手段尽管肤浅,倒是很见喜剧效果。这样的叙事“间离”在影片开始部分多次使用,好让观众在极为放松的精神状态下娱乐一下,正好与本片“消暑良品”的定位相符。



抓捕行动失败后,王不二三人接受上司马女士(马伊琍饰)训话,王不二说:“我一直跟他们说,在家里要听老婆的,在单位要听领导的……,”暗示文章、马伊琍两人现实生活中的夫妻关系。



黄晓明饰演的国际刑警到警署了解案件情况,却谈起了他自己抓捕盗版头目的任务,对着黄飞红喊“英雄啊”,然后对着 Angela 说“那些年”,而且故意停顿了一下,对着王不二说“失恋 33 天”,最后再对着黄飞红说要追查的人非法上传了《霍元甲》和《龙门飞甲》等功夫大片,而且还特别加了一句“看起来有些眼熟啊”,分明就是在暗示这几部电影都是由李连杰主演的。



王不二跟黄飞红商量用“好警察坏警察”的方法审问刘金水(刘诗诗饰),声称自己适合演“好警察”,黄飞红随后说:“你演脑残,一定拿影帝!”很容易让人联想到他们合作的《海洋天堂》,其中文章就饰演了一名自闭症患者。

第四,安排搞笑桥段,激发观众联想。



影片开篇的抓捕行动中,王不二穿着苏格兰裙装在派对上跳舞,他向行动组组长 Angela 询问行动安排时,这样说:“你跟我说是参加一个苏格兰风情派对……你确定不是苏格兰风骚派对?”让人联想到赵本山、小沈阳的春晚小品《不差钱》中小沈阳的苏格兰裙装与赵本山的台词“苏格兰调情”。



最为明显的搞笑桥段在戴依依(柳岩饰)第一次出场到警署接出妹妹刘金水之后,在警署外遇到刘金水堂哥刘俊(冯德伦饰)说的一段话:“呐,发生这样的事情,大家都不想的,感情的事是不能勉强的,所谓吉人自有天相,做人最重要的就是开心咯,我和她呢,是同母不同父的嘛,看在你是她堂哥的份上,肚子饿不饿啊,要不要我煮面给你吃啊?”这段话,其实是援引网络上网友总结 TVB 港剧经典台词的内容:“发生这种事,大家都不想的。感情的事呢,是不能强求的。所谓吉人自有天相,做人最要紧的就是开心。饿不饿,我给你煮碗面……”只不过影片把好几句串连了起来而已。

第五,满足观众窥视欲。

柳岩在该片中出演刘金水的姐姐戴依依,从第一场到警署接出妹妹开始,一直到最后在海滩上与王不二相好,几乎没有穿过一件“严实”的衣服。尤其是她的出场,被烘托成了一种“人见人爱,花见花开,车见车爆胎,鬼见鬼投胎”的神奇氛围,足以想见她的“胸狠”。



在大家都“石化”的瞬间,戴依依还特意低了低身从翻飞的文件下穿过。



戴依依问黄飞红:“为什么别人都看我,你就不敢看我?”黄飞红说:“我喜欢男的”。



在戴依依面前,Angela 只好自叹不如地用文件挡在自己胸前。



在警署审问戴依依时,王不二一进门就对戴依依流露出毫不掩饰的“好色”,他不仅声调和善,口中啧啧有声,甚至还低头看了看戴依依的美腿。他隔着桌子站在戴依依对面,上面画面中的视角并不是王不二隔着桌子看到的内容,而是影片想让

观众看到的内容。



面对这样的身材,王不二显得很是控制不住。



被简单洗刷了怀疑的戴依依终于可以穿得更少来到沙滩上,站在王不二面前。



王不二在身边两个女人 Angela 和刘金水都示好的情况下,毅然决然对戴依依“犯贱”。

除戴依依外,影片甚至让王不二也“春光乍泄”了一下。



这是王不二穿着“风骚”的女式苏格兰短裙的场景。

第六,提供低级笑料,让观众获得自信与满足的优越感。

柏格森在《笑》一书中,在论滑稽的美学特性的时候详细地分析了人类笑的本质,认为让人笑必须具有两方面的前提条件,一是能让我们发笑的对象身上,都具有人类的某种缺点,或者是外部环境让人无法应付,产生了一种能力上的不足——正是这些缺点和不足激发了我们的优越感而让我们会心一笑;二是受众与取笑对象之间一定要有距离,我们在看到某种失败或笨拙的时候,不会因为感同身受自己产生“痛感”,否则的话就笑不出来了。这就是为什么在笑话或喜剧中我们看到有人倒霉却觉得可笑的原因。

在《不二神探》中,王不二如果不“二”,不傻,观众或许反而不乐。抑或可以这么说,不是王不二们蠢笨如此,而是我们(观众)需要他们如此蠢笨。

Angela 走进尸体解剖室,见到个穿着白大褂的,劈头就问:“尸体解剖得怎么样了?”那人回答:“不知道唉,我是扫地的!”一问一答之间,颇为意外,也显得 Angela 实在不够冷静。

王不二把刘金水带到她前几任男朋友的墓地,想让刘金水谈谈与他们的交往情况,刘金水说不认识墓里人,王不二才发觉他们并没有站对地方。



王不二被保险员(吴京饰)打得根本找不着北,事后一边流着鼻血,一边却说:“早说你是保险员,我就不把你打那么惨了嘛!”而保险员的结巴,也是低级笑料之一。

诸如此类的笑料,都很不高明,却足以让观众笑得很开心。

《不二神探》的叙事逻辑

《不二神探》讲述了这样一个神秘杀人案件:刘金水的数位男朋友先后遭遇“微笑死亡”,警察王不二、黄飞红在 Angela 的带领下寻求破案,在排除了刘金水及其同母异父姐姐戴依依的嫌疑之后,王不二通过假扮刘金水男朋友的方式终于找到了杀人真凶并挖出了深藏多年的江湖大盗。

仅从梗概看,这是个非常不错的电影故事:有悬念,有陈案,有情感,戏剧元素较多,具有较强可看性。但是影片并没有按照常规套路拍成侦探片类型,而是在一个很好的侦探故事框架下拍成了低级搞笑的动作喜剧。

先说类型样式:

影片最后假装瘫痪的江湖大盗露出真容,与“老油条”警察黄飞红进行了一场顶级对决,最终被制服进了监牢。这种武侠片的终极决战模式,放在已经拥有现代装备的警察身上,多少有些让人感觉驴唇不对马嘴。影片中还有三处武打情节,一是王不二、黄飞红与陈虎的楼梯打斗,二是黄飞红与保险员的误会打斗,三是王不二与一群老人的打斗,都不是出于现实情境的需要,而是演员展示的需要。不问规定情境,而是简单根据演员特点设置延宕出去的情节,是该片叙事逻辑混乱的最突出表现。

再说人物形象塑造:

片中经常“犯二”的王不二,是个身手相当不错的警察,在破案过程中也有着足够的运气与智慧,会歪打正着得到些意外之喜。他跟上司 Angela 不来电,遇到戴依依之后,却立马表现出如《失恋 33 天》中的王小贱小男人的本色,一发不可收拾地对戴依依示好,尤其是影片最后当着向他示好的 Angela 和刘金水的面,看着身着三点式泳衣的戴依依扭动身躯的“贱样”,很难让人将这一形象与他的警察职业联系起来。这种人物性格的割裂,不是人性复杂性的问题,而是人物性格定位向着他以前的角色靠近,是让观众回想另一部影片另一个让人印象深刻的银幕形象。

人物形象塑造中问题最大的恐怕就是戴依依。戴依依出场之时,除了营造了一种特殊氛围之外,还把她暗示成了蛇发女妖美杜莎的样子,让观众产生“非良家妇女”的印象。随后影片表现她给布偶“扎针”、私下发狠的细节,从表情、动作等画面信息看,观众无疑会把她与加害者联系在一起。



这是戴依依出场时影片给出的铺垫。



这是她私下发狠时的画面暗示。



这是戴依依给布偶“扎针”。因为前面有妹妹刘金水好像给人下了降头的说法,这几个画面似乎暗示姐姐戴依依就是下降头的人。无论从表情还是手部与针的特写,都看不出是在“缝补”布偶。

可是在影片需要剧情反转的时刻,戴依依拿出布偶送给妹妹刘金水,说那是妈妈在妹妹生日时送给她的娃娃,她跟妹妹抢夺时弄坏了,现在她给缝补好了。



从给布偶“扎针”，一下反转成缝补布偶，戴依依从一个跟妹妹争夺男友，让男人们买保险使自己受益的嫌犯，华丽转身为疼爱妹妹的好姐姐，转变之迅速，之无厘头，实在令人诧异。如果说戴依依最终表现出的良家妇女的形象是人物本质的话，那么之前所有的铺陈都是赤裸裸的故意误导，是明目张胆的故弄玄虚。

妹妹刘金水也有相似之处。当出现新的案情时，影片也把她暗示成一个女杀手。



从整部影片看，这阴森的女杀手形象也是故弄玄虚和故意误导。

最后再说说情节走向：

影片在交代案情的同时，让观众看到了姐妹冲突，最直接的原因是妹妹的男朋友后来都成了姐姐的男友，而且还都买保险后死于非命。但是让观众不明白的是，这些男人到底为什么都会移情别恋女朋友的姐姐，影片并没有给出合理的解释。

构成整部影片贯穿动作的命案线索，是叔叔刘星（梁小龙饰）为了独自侵占偷来的名贵钻石而采用杀人的方式阻止刘金水的婚姻。这个故事基础起码有两点值得怀疑：为什么刘金水父亲会对刘星说，女儿到30岁不结婚成家，钻石就归刘星所

有？凭刘星的身手，他想从刘金水的手中得到名钻，直接偷就可以了，根本用不着大费周章连杀五人，还说什么因为刘金水一直照顾他不忍心对其直接下手之类。一个罪犯为了贪欲可以连续杀人，而且还具有从警备森严的博物馆偷盗名钻的身手，他为什么会不选择最经济的方式获取钻石，恐怕只有上天知道了。

有足够多的“笑点”，有足够多的“看点”，却缺少合理可信的故事逻辑和人物性格，缺少人性与生活的深刻内涵，是当下中国电影创作中的致命不足。《不二神探》像是一面镜子，真实残酷地反映出了中国电影的现实尴尬。

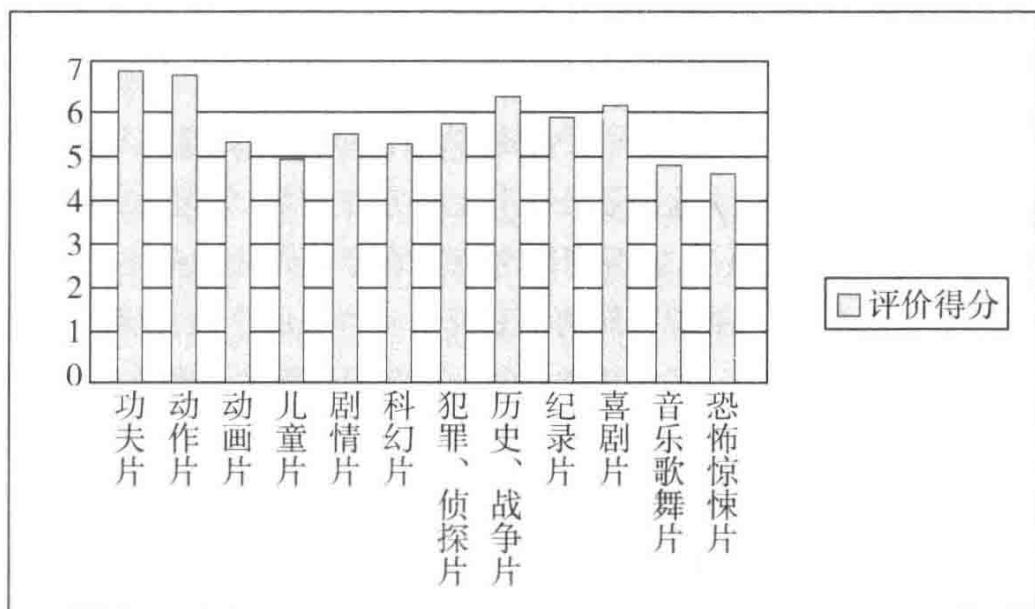
问题的关键在于当中国电影观众不再满足于这种浅表乐趣的时候，如果电影创作者不能同时提升叙事能力，减少剧作的随意性和拼凑感，那么中国电影将最终失去票房，现在的差口碑就是一个明确的信号！

（王玉明，苏州大学凤凰传媒学院讲师）

论国产歌舞片的类型元素、创意反思 及“走出去”的可能性

游 溪

作为好莱坞的经典类型片种之一,音乐歌舞片(the musical film,以下简称“歌舞片”)从20世纪20年代开始发轫,经历了近一百年的发展演变,在世界影坛中,始终保持着永不枯竭的旺盛生命力。歌舞片因其明确而独特的视听形式和娱乐效果,为处于现实繁重压力之下的普罗大众,营造了一种充满和谐与欢乐的梦幻乌托邦世界,从而一直以来拥有着稳定的受众基数,并且不断吸引着大批年轻的观众。近几年来,中国类型片产业发展迅猛,国内电影界也出现了几部与好莱坞接轨的国际化歌舞片,例如《如果·爱》《高兴》《歌舞青春》(中国版)和《乐火男孩》《天台爱情》等,其中一些影片还走出了国门,走向了国际电影市场。但是与此同时,“走出去”的歌舞片海外票房普遍遭遇滑铁卢,国产歌舞片的创作问题也逐渐暴露出来。



海外观众对中国各种类型电影的评分表

如图所示,国外观众普遍喜欢的中国电影还是集中在功夫、动作、历史/战争等单一类型片种上,而平均得分不到4.7、4.8分的歌舞片和惊悚片则是我国电影出口的一块短板。从历史的维度来看,中国电影似乎从来就不缺乏音乐、舞蹈、戏曲的

艺术因子,所以歌舞片在未来的开发进程中应该还有较大的发掘潜力。因此,如何利用歌舞的形式来包装和推广中国的本土文化与民族精神,就成为当下电影创作者需要深长思之的一个关键问题。

一、国产歌舞片的类型元素

由于中国歌舞片有着传统戏曲片的厚重底子,因而在近几年来的时间里发展迅猛,接连出现了《如果·爱》《高兴》《歌舞青春》(中国版)和《乐火男孩》《天台爱情》等票房较好的歌舞片。其实,早在民国时期的上海,早期中国电影人曾经在20世纪三四十年代就通过借鉴美国歌舞片的风格样式,开创出了诸如《人间仙子》和《万紫千红》之类独具特色的中国歌舞片,并且风靡一时。只是到了五六十年代以后,除了将古典的戏曲舞台表演搬上大银幕的国产戏曲片,以及80年代在港台地区兴起的各类歌唱片之外,歌舞片在中国远未能形成具有贯穿性意义和长久生命力的稳定的类型片种。进入新世纪以来的这些歌舞片,仍还处于步履维艰的经验借鉴和类型摸索中,其体现的多是一些关于当下年轻人的青春梦想与情感困惑,加之融合了中西方审美趣味的歌舞元素,通过具有品牌效应和市场影响力的明星来演绎,也算是在国内获取了一些口碑并积攒了一定的人气。

(一) 反映青春梦想与情感困惑的现实内容

好莱坞的歌舞片一向呈现出的都是美国社会的时代缩影,利用歌舞升平的梦幻情境,为普通观众提供了以“真善美”为核心的乌托邦空间。中国的歌舞片也同样反映的是当下人们的青春、梦想、情感等社会题材,借用歌舞来传递或和谐美好的正能量,或愤懑悲情的创伤记忆。由迪斯尼公司和上海东方传媒、华谊兄弟联合出品的中国版《歌舞青春》,如同片名一样,以美国同名经典青春校园片为蓝本,讲述了一群来自大学校园的青年男女,各自有着不同的家庭背景和鲜明的个性,但都怀揣着同一个强烈的音乐梦想,一起去参加一场大学举办的大型演唱比赛的青春故事。在比赛选拔的过程中,诗人、瘦猴、洋洋等人不断出现各种意想不到的风波,最终每个人都克服重重困难,如愿以偿完成了比赛,实现了自我价值。而天娱传媒公司推出的《乐火男孩》,是国内首次运用3D成像技术拍摄而成的歌舞片,展现了一群年轻人创业的励志故事,大学刚毕业的钟子杰与怀有梦想的同学欧小浪、王小新、左右等人共同开了一家公司,他们在简陋的地下室里结识了酷爱音乐的箫亮、陈谦两位邻居。为了推销公司产品参加了歌舞比赛,经过一场场魔鬼式的训练,男孩们最终突破了自我,实现了梦想。而影片《高兴》是改编自贾平凹的同名悲情小说,由导演阿甘打造成的一部喜剧歌舞片,讲述了在当下都市艰难生存的农村打工者的底层生活和颠沛命运。刘高兴为

了摆脱生活困境、追求属于自己的理想和爱情而努力奋斗、自强不息,当影片最后他驾驶着自制的飞机飞上天空之时,既实现了对朋友五富“要做一回人上人”的承诺,也在精神上释放并超越了曾经的自己。由周杰伦自编自导自演的《天台爱情》,也同样讲述了一个小人物的爱情与梦想的故事。周杰伦所扮演的浪子膏是一家中医馆的普通员工,从小生活在贫民区,他善良正义讲义气,与一起住在天台的黑轮、蛋花、阿郎三人是患难与共的好朋友,当他遇见梦寐以求的明星心艾小姐之时,就此上演了一出穷小子追女明星的歌舞爱情故事。2005年由陈可辛执导的《如果·爱》,将现实灰色的影调与舞台华丽的色彩进行交叉,揭开了演员周迅所扮演的女明星孙纳与金城武饰演的林见东、张学友扮演的导演这三个人之间情感的创伤记忆。正如导演所言:“这是一部关于‘忘’与‘记’的爱情故事。周迅代表忘,金城武代表记。周迅不喜欢记忆,她很病态地把那些记忆都删除了;金城武喜欢记忆,也同样用病态的方法保留记忆。事实上,在回忆中我们是否真的爱过,这就是我想探讨的。”^①可见,中国式歌舞片大部分的主题内容都是当下人们关于青春梦想与情感困惑的现实书写。

(二)融合中西方审美的有意味的歌舞形式

自电影的声音技术发明以来,音乐舞蹈就逐渐进入叙事并成了重要的形式因素,歌舞仿佛在一瞬间就成了电影表现的主要类型样式。20世纪30年代的中国电影,受到好莱坞电影的影响很大,同时又因为有着传统戏曲的深厚根基,因而那时候的中国音乐歌舞片自然而然地融合了中国传统戏曲戏剧和某种美式“后台歌舞片”的特点,如中国早期音乐歌舞片《歌女红牡丹》和《虞美人》等,《歌女红牡丹》一片中除了歌女与丈夫在日常生活中的故事之外,还“穿插了京剧《穆柯寨》《玉堂春》《四郎探母》《拿高登》四个节目的片断”^②。可见,中国早期的歌舞片试图把叙事和戏曲歌舞黏合到一起,不仅大量借鉴好莱坞的拍摄技法,也将传统舞台艺术进行了融合性尝试。随着经济、文化全球化的不断深入发展,进入新世纪以来的国产歌舞片更多地吸收了好莱坞歌舞片的制作模式和歌舞形式,当然同时也保留了一部分中国特色,尝试将传统与现代进行更好地融合。《歌舞青春》(中国版)和《乐火男孩》中的大部分演唱都属于现代流行风格,比如马梓涵、张峻宁演唱的《有一天》《没问题》,王栎鑫、魏晨等人所唱的《其实就是跳跳舞》《岁月不再溜走》《我是一条虫》等等。其中很大一部分歌舞形式是好莱坞式的音乐剧风格,例如《未来之歌》《世界是个大舞台》《我们欢聚一堂》《美好的将来在眼前》,凡此种种,不胜枚举。除此之外,创作者为了使好莱坞式的百老汇音乐剧形式能够打开中国市场,所以尝

① 周霞:《莺歌燕舞——中国歌舞片的文脉集萃》,载《电影》2006年第3期。

② 程季华主编:《中国电影发展史》第1卷,中国电影出版社1981年版,第163、164页。

试做了一些改编,在改编中试图找到与中国的歌舞元素相结合的东西,那就是中国当下流行的民谣、说唱和舞曲等歌舞形式,在某种程度上调和了中西方观众的审美趣味。而《高兴》的本土味儿似乎更加浓厚一些,该片融歌舞于喜剧的做法并没有产生太多违和感,反倒是接地气的陕北风味的喜剧歌舞迎合了大部分观众的口味,诸如刘高兴进城时的“Rap”说唱、在居民小区收破烂时跳的街舞、进按摩店时看到的按摩舞、在烂尾楼里与田园的情歌对唱以及影片结尾处的“欢乐颂”MTV 等等此类,无不体现出当下流行的草根狂欢文化与外国歌舞形式的一种有机融合。同样具有一定喜剧元素的《天台爱情》,虽然贯穿全片始末的是爱情元素,但歌舞、音乐方面也处理得非常好。该片穿插了十余场风格迥异的歌舞片段:既有类似于《公公偏头痛》那样的把中国古韵加入了恶搞的现代舞风,又有夹杂了舞台剧风格和具有嘲讽效果的“狗仔舞”,更有西方经典歌曲曲目 *If You're My Everything*,还有不少带有怀旧气息的华语歌。因此,中西方音乐舞蹈的节奏配合也就成了该片最大且最有意味的亮点和特色。

(三) 作为大众娱乐与宣传策略的明星消费

作为好莱坞的经典类型片种之一,歌舞片为全球影业创造了近百年的娱乐盛事,至今我们耳熟能详的经典歌舞片有:《雨中曲》《出水芙蓉》《音乐之声》《绿野仙踪》《红磨坊》《芝加哥》等,它们不仅为大批观众释放了现实生活中和心理精神上的压力;与此同时,众多好莱坞歌舞演员还凭借着影片的光芒而一夜成名,成为家喻户晓的当红明星。当然,歌舞片的创作同样离不开明星的加盟,因为较之于其他类型的影片,歌舞片对主角个人作用的依赖更加明显。早在 20 世纪三四十年代,上海的电影画报就曾引据美国某杂志的调查报告,说明大部分的观众进影院看歌舞电影都是因为“主角是我敬爱的明星”^①。从这里就可以管窥到,明星作为形象符码,对于一部歌舞片的重要性不容小觑。中国的歌舞片当中的明星,首要作用是对一部影片甚至是其背后制作公司的宣传,例如《乐火男孩》中张杰、王栎鑫、魏晨、俞灏明、姚政、唐笑等人均是天娱传媒旗下的选秀歌手,那么这些唱而优则演的明星集体亮相,无疑是天娱传媒公司的一种宣传策略。同时,为了迎合大众对于明星的消费需求,制作方也并非只为宣传策略而使用这些电影明星,不同于有的影片将明星的身体、私生活进行过度消费,《乐火男孩》等片所展示的明星气质大部分都是健康向上的,体现了一种较为严肃的娱乐消费观。当然,作为大众娱乐与影片宣传策略的一种消费方式,必须要具有这样一种积极向上的健康形象。例如:中国版《歌舞青春》中“诗人”张峻宁、“宁宁”马梓涵,《乐火男孩》中的创业大学生“钟子杰”俞

^① 引自《新华画报》1940 年第 5 卷第 4 期。

灏明、“王小新”王栎鑫、“左右”张杰等,《天台爱情》中的“浪子膏”周杰伦、“黑轮”柯有伦等人,他们既能唱又能跳更能演,不仅为其粉丝们传递了一种榜样偶像式的正能量,而且还为观众提供了一种对明星的美好想象和积极健康的凝视方式,并且通过具有广告推广性质的宣传策略和满足大众审美娱乐的消费需求,建构起当下国产歌舞片电影产业与都市大众文化之间的一种内在联系。

二、国产歌舞片的创意反思

(一) 国产歌舞片应具有本土化的文化表达

从早期的后台式歌舞片,到黄金时期的轻歌剧式歌舞片与融合式歌舞片(也称脚本式歌舞片),再到20世纪末期在嬉皮士、电子摇滚、MTV等影响下产生的综合式歌舞片,好莱坞的歌舞片在表现形式上经历了数次变革,但无论是大团圆式的美好结局,还是以悲剧收场的歌舞片,其反映的文化内涵始终是关于美国人的民族精神与时代主题。而国内于2005年上映的号称是中国第一部真正意义的歌舞片——《如果·爱》,通过“戏中戏”的模式,缝合了舞台歌舞与电影叙事之间的裂隙。该片基本上借用了2002年好莱坞歌舞片《芝加哥》的表达方式,将沉重无奈的现实空间、纷繁复杂的矛盾纠葛与直抒胸臆的舞台表演之间进行交叉叙事且相互映衬,用直白的歌曲与华丽的编舞讲述了当红女明星的一段三角恋爱故事。该片在多个国际电影节上亮相并于美国、日本、法国、意大利等国家进行展映,^①但因其没有很好地展示独具特色的中国元素、呈现中国传统的价值理念,而仅仅是模仿了好莱坞的歌舞形式,传达了普通的虐恋情感文化,因而并未获得非常广泛而良好的海外传播效果。而颇具草根气息的喜剧歌舞片《高兴》在投入产出比的意义上获取了票房成功,但由于其浓郁的陕西方言、破败的城镇建设、热衷自嘲的底层人民和夸张戏谑的另类歌舞为该片走出国门造成了一定的文化折扣(也正是基于这些特点,该部电影被某些媒体讥讽为“山寨歌舞片”),所以只在国内发行后就戛然而止,并未到国外进行院线公映。另外,诸如《乐火男孩》《歌舞青春》(中国版)这样直接照搬、翻拍好莱坞经典歌舞片的作品,虽然不惜重金使用了大量偶像明星做演员,请来了美国制作团队来作曲编舞,采取了国际化的影片包装模式,但却因为缺乏对本土文化或创意元素的有效传达,没能准确把握海内外观众的接受心理,所以鲜有票房和口

① 电影《如果·爱》在各国电影节展映及公映:意大利2005年9月(威尼斯电影节);新加坡2005年12月8日;韩国2006年1月5日;法国2006年3月11日(多维尔亚洲电影节);泰国2006年3月16日;法国2006年7月8日(巴黎电影节);日本2006年11月11日;法国2006年11月22日;美国2007年2月10日(波特兰国际电影节)。

碑的成功之作。2013年口碑票房双丰收的《天台爱情》，可以说是国产歌舞片发展之路上的一个转折点，该片融合了民间歌舞、武打动作、偶像明星、80年代怀旧风等传统中国元素，展现了“天台”上一群单纯而快乐的底层市民的生活，传达了勤劳勇敢、正直仗义、安贫乐道的文化价值观，就像片中的女主角心艾宁愿选择坐在穷小子浪子膏的机车上，也不愿意选择坐在富家子威少的豪车里面，从而传递了一种积极健康的爱情理念。因此该部电影在海外电影市场也赢得了一定的反响，该片于2013年7月16日在第12届纽约亚洲国际电影节闭幕式上正式亮相，获选纽约亚洲电影节闭幕影片，多家海外媒体称赞此片“满足了国外观众对东方多元文化的好奇心，浓厚的中国风引发了国外电影人的极大兴趣”^①。当然，只在海外获得七万多美元票房的单部影片不足以支撑起整个国产歌舞片走向世界的局面，歌舞片在海外的前行之路仍将异常艰难。

在歌舞片中，来自政治、经济、社会的现实压力都得到了有效稀释，此类型片营造的多是一些歌舞升平、无忧无虑的梦幻舞台，因而，中国本土娱乐文化的伦理价值观的传达就显得尤为重要，由于“影片除了在语言逻辑上建立一种能够征服观众的叙事话语之外，作者还需要通过叙事情节设定一种能够被观众认同的价值取向”^②，因此，在承认的同时并训诫当下普通人的某些低俗趣味及欲望，也是歌舞片等商业类型电影在建构现代社会文明方面发挥的重要作用。歌舞片应当与商业电影的其他创造文化价值观的规则一样，既遵从普通人欲望、满足大众的所谓娱乐需求，又复制和生产着现代文明社会必需的一系列基本伦理道德和交往规范，正如电影《天台爱情》中对浪子膏和心艾之间纯真执著的爱情的肯定和颂扬一样，我们仍然需要创作出更多具有本土化文化表达的优秀歌舞片。

（二）国产歌舞片需融合国际化的创作理念

诚然，国产歌舞片为了实现“走入人心”与“走出国门”的目标，除了需要有明确而独特的本土化的文化表达，还应该借鉴国际化的创作理念，将现在社会各阶层间的不同流行文化加以整合，利用好莱坞先进的制作方式，以期能够更好地在大银幕上展现中国形象，从而进行海外推广。贾磊磊教授在“中国文化发展战略与增强国家文化软实力”学术研讨会上，曾着眼于不同文化类型在软实力建构上的不同作用，提出了提升国家文化软实力的主要路径，其中就包括“增强流行文化的市场吸引力，满足不同接受群体的消费需求，建构民族文化的心理认同机制；汇聚无形文

^① 黄珊珊：《打破华语歌舞片票房纪录，《天台爱情》风靡纽约亚洲电影节》，<http://ent.163.com/13/0720/01/946JDMOL00032DCD.html>。

^② 贾磊磊：《中国电影文化取向不容偏差》，载《光明日报》2013年6月24日，第14版。

化的心理驱动力,弥合不同社会阶层的心理对立,建构具有普适价值的话语体系”^①。流行文化包括大众参与的以物质或非物质形态表现出的关于这个时代人们的心理状况与价值取向的都市文化、消费文化、审美文化、明星文化等等,它的传播对当下社会能够产生巨大而深远的影响。因而,国产歌舞片应以过去或当今中国积极向上的流行审美文化(而非“山寨”文化)为主,融合好莱坞式的叙事模式及歌舞包装等辅助形式,来演绎一场别具特色的舞台上的“中国梦”。

传统的中国歌舞不似西方歌舞那般热情奔放,而是含蓄典雅的,国产歌舞片似乎从根本上就缺少大众狂欢似的歌舞文化的娱乐土壤,正是因为“歌舞片是建立在民族文化基础之上的,这个类型与民族的文化传统和生活形态有一些联系,我们的血脉里就缺少那种基因”^②。而音乐剧、歌剧等娱乐样式在西方大众文化中一直以来都处于主流的地位,所以歌舞片的市场也发展得非常成熟。中国的舞台剧还是以戏曲、话剧为主,相比之下,歌舞剧很少,以至于还没有形成一个中国的歌舞娱乐文化的市场,这对歌舞片难免会有一定的制约。中国版的《歌舞青春》和《乐火男孩》为了突破这样的瓶颈,于是全面进行整改,将中国式的很多歌舞改编成了纯粹的百老汇音乐歌舞剧,但遗憾的是,在情节叙事上却没做好,明星的选择上也出现了失误,结果弄得不伦不类,并开始产生了另一种倾向,即过于推崇欧美歌舞片的表演模式,创作趋于平面化和游戏化,一味追求歌舞和娱乐的形式,不免失去了原本应有的崇高感和中心意义,沦落成为国产版“山寨”歌舞片之流。而同样是舶来品,近年来的印度歌舞片在国际市场可谓是风生水起,宝莱坞的全球性崛起正因其创作者对本国民族性与全球化创作模式的妥善融合。《爱无止境》《代号猛虎行动》《巴菲的奇妙命运》《阿育王》等取得优异票房成绩的印度歌舞片都有着非常明确的类型定位和国际化的制作理念,以宝莱坞歌舞、爱情、动作为主导元素,将印度国情、民族精神、传统文化、风俗习惯、宗教信仰等与爱情、友情、亲情等具有全球流通性的价值观念进行无缝衔接,通过动感十足的音乐、热情奔放的舞蹈、浪漫唯美的画面,在向观众传递积极乐观的正能量的同时,成功跨越了国家、民族、语言和文化的藩篱,获得了人类普遍的情感共鸣。

因此,国产歌舞片想要走出国门,就要遵循国际化的创作理念,首先必须把歌舞片的每一个情节点设置妥当,将歌舞场景经过严格计算,再巧妙融入既定电影故事的总体设计中去。此外,歌舞片的创作也须提高制作门槛,既要演员有较高的歌舞艺术专业素养上的要求,还需要歌舞编导能够在电影界与音乐界、舞蹈界之间

① 潘源:《探寻提升国家文化软实力的现实路径——“中国文化发展战略与增强国家文化软实力”学术研讨会综述》,载《当代电影》2012年第6期。

② 苏亚:《评:拍出国产歌舞片仅仅是一种传说?》, <http://culture.people.com.cn/n/2013/0930/c87423-23082743.html>。

达到非常好的合作程度才行。就像《天台爱情》歌舞编导在编排大量的歌舞片段之时,添加进去了嘻哈、朋克、拉丁、说唱、20世纪80年代怀旧歌曲等多种流行风格的音乐,并结合不同的音乐设计出各种恣意自然的舞蹈动作,让众多演员用载歌载舞的单纯快乐之形式感动了无数国内观众的同时,也让海外观众感到新鲜而有意味。

(三) 国产歌舞片要打造全球化的明星品牌

好莱坞的歌舞片为全球电影界创造了多位具有影响力的大明星,像是《雨中曲》中的舞蹈大师金·凯利,《绿野仙踪》里的朱迪·嘉兰,《随我婆婆》中的“舞王”阿斯泰尔,《音乐之声》中的罗杰斯、朱丽·安德鲁斯,《窈窕淑女》中的奥黛丽·赫本,《红磨坊》中的妮可·基德曼,《芝加哥》中的凯瑟琳·泽塔琼斯、瑞妮·齐薇格,以及迪斯尼《歌舞青春》系列的青春偶像乔纳斯兄弟与黛米·洛瓦托等,每一位明星都是美国乃至全世界影迷耳熟能详的。这些明星都是既能歌舞又能演戏的全才,有了他们,整部影片才能出彩。因为一部歌舞片的故事内容和歌舞场面、真实场景和舞台叙事是否能够和谐统一起来,很大部分都需要依靠明星。早在20世纪30年代,就有上海电影评论界的专家指出,国内明星与好莱坞明星的差距就在于专业学识和人文素养,并且提出:“(有的)明星,根本无电影的学识,是否值得狂捧……这种的以貌取才的手段,会影响到影业前途的发展。……固然,体貌的选择,也很要紧,然而也不可忽视其影艺的学识。在今日之下,上海影业人才的培养,是很急要的。”^①因此,国产歌舞片如果要走出国门,就需要在遵循国际化的创作理念的基础上,努力打造具有国际影响力的明星品牌。

2005年的《如果·爱》,不仅在影片的歌舞设计上有意识地模仿了好莱坞,还满怀信心地请来了香港乐坛的“歌神”张学友来出演,意在掀起一阵歌舞片的热潮。通过导演和创作团队的精心编排,张学友的歌喉和舞技得到了有效发挥,为影片增添了光彩。但是非专业出身的周迅和金城武,在演唱和舞蹈方面还有失国际化的歌舞演员水准。中国版的《歌舞青春》中,舞蹈基础较为薄弱的演员张峻宁、刘晏辰、袁成杰、顾璇、林琪等人,在好莱坞制作团队的要求下,加强了练习,却仍然与美国版的歌舞男演员差距甚远。《乐火男孩》虽然有天娱传媒推出的旗下的众多当红“快乐男生”,但是该片中演员的歌舞、表演和台词多半俗套,使得3D技术和Red One拍摄也于事无补。然而,国内票房过亿元的《天台爱情》则似乎终于让国产歌舞片看到了一丝希望的曙光,该片不仅有爵士嘻哈音乐,有怀旧清新的唱腔,也有繁复华贵的礼服,更有极尽热闹奢华的舞会等等,这些华丽的歌舞元素,使得周杰伦在粉丝心中又提高了几分好感度。周杰伦在片中既能唱,又能跳,更能打,健康

^① 引自《新华画报》1940年第5卷第5期。

的硬汉男性气质为整部影片贡献了巨大的票房收益。当然,个案的成功并不能代表国产歌舞片整体的素质,国产歌舞片的发展仍将是一个比较缓慢的过程。因此,在今后的创作和教学当中,我们需要培养更多具备拍摄歌舞片能力的专业人才,努力打造出具有全球影响力的歌舞明星品牌。

三、国产歌舞片“走出去”时可能面临的问题及其解决措施

众所周知,当下的中国电影迫切需要提升国际竞争力,而传统的功夫、武侠类电影已经引起海外观众的审美疲劳,所以我们需要依托自身的民族文化特质作为新的亮点,拓展多元化的类型影片,进一步推进中国形象的海外传播。国产歌舞片因其独特的音乐舞蹈风格,可以为世界观众营造一个更加美丽的东方歌舞景观,让国际社会在载歌载舞的娱乐形式下了解中国的形象、接受中国的文化。通过近几年的国产歌舞片发展态势,我们可以明显发现,国产歌舞片仍然具有非常大的提升空间。但从整体上来看,国产歌舞片目前依然缺乏吸引海外观众的有效因素。其主要原因在于电影作为文化商品输出时所产生的文化折扣,因此,解决好国产歌舞片的创作、明星、传播等问题,做到世界性和本土性的无缝对接,这样才能更好地让世界认知中国,最终带动中国电影整体在国际社会上的文化竞争力。

(一)文化折扣

首先,是关于由语言差异、歌舞风格及审美趣味所导致的文化折扣问题。语言对于歌舞片的重要性不言而喻,但由于中外语言的交流障碍,海外观众不能完全理解片中人物的话语及歌词含义,加之中国影片传往海外为了节省成本往往使用添加翻译字幕的方式,这就造成了观众的理解困难,为电影文化的输出又增加了一道屏障。其实,在资金条件允许的情况下,我们传到海外的歌舞片可以尽量使用配音的形式,而在歌曲实在无法进行配唱的状况下,也要确保字幕翻译的精确性,提高译制水平,以紧密贴合国外本土的语言环境作为翻译的重点。而歌舞方面,因为中国传统的舞蹈手部动作较多,而腿部的动作相对少,所以跟爱动腿的西方舞蹈比起来,中国古典舞偏重“手舞”,西方舞蹈着重“足蹈”,所以中国传统的戏曲片以及早期的国产歌舞片向来是“只动嘴不动腿”,为了迎合国际观众的口味,我们的歌舞片在音乐编曲及舞蹈动作上可以适当彰显目标市场的审美元素,通过观众的有效解码来达到减低文化折扣的目的。在中西方审美差异所导致的文化折扣问题上,我们也许能够采用文化混合策略,融入一些国外市场当地的文化元素,或以目标市场的审美趣味再造电影文本,以此来培养文化认同感,提高国产电影的传播竞争力。

(二) 创作问题

其次,是关于国产歌舞片中明星的表演及专业编导人才的创作问题。就像《天台爱情》中出演浪子膏的“亚洲小天王”周杰伦一样,明星本身作为歌舞片必不可少的形象符码之一,其个人魅力发挥的作用比其他的类型电影要更大,这是因为歌舞片中的明星在整部电影中对于文化价值观的传递、歌舞动作的表演以及推动情节的发展等方面,能够起到非常重要的呼应和促进作用。因此,明星在歌舞片中的作用必须得到重视,国内拍摄歌舞片常常采用具有歌唱实力的演员来担当主演,但其在舞蹈方面均略显薄弱,从而,在平时歌舞明星的培养过程中,一定要加强边歌边舞的专业能力,提高整体的歌舞表演水平。在作曲编舞方面,更需要有能够结合影片主题来创作歌曲和舞蹈的专业人才,能够制作出既体现本土文化元素,又彰显国际审美趣味的歌舞表演,这就需要我们的电影人在整体的艺术和文化素养上能够达到国际化歌舞片所要求的水准。当然,编导创作的所有歌舞又必须能够完美地融入电影剧情当中,在视听语言的逻辑基础上建立一种可以征服国内外观众的叙事话语。

(三) 未来展望

最后,国产歌舞片要通过不断的类型创新,融合多种本土元素,并逐步开始实施品牌化发展战略。中国的功夫武侠片曾在全世界范围内得到过广泛传播和普遍认同,其实,很多传统的武打招式都和舞蹈十分契合,正如中国武术的刚柔并济、阴阳相生,武打动作之“武”“舞”合一,能够透过飘逸脱俗的似武术、似舞蹈的动作传达出极富诗意的画面。因而,在歌舞片中融合进功夫、动作类的创作元素也未尝不可,正如这方面探索得较为成功的《天台爱情》,尽管其在歌舞片的叙事模式上还未尽纯粹,但是该片中“武”与“舞”的结合确实是风格形式上的一大亮点,吸引到了不少海外观众的注意。在今后的歌舞片创作中,我们应以体现中国的文化价值理念为基石,可以融合功夫、动作、喜剧、戏曲、民俗等多种本土文化元素,以此展开国产歌舞片走向海外的品牌化发展战略。正如《如果·爱》中女主人公所演唱的歌词——“外面的世界很精彩,外面的世界很无奈”一样,国产歌舞片从“走出国门”到“走入人心”,更是一个“路漫漫其修远兮”的过程,我们的电影创作者任重而道远。

(游溪,上海大学影视艺术技术学院博士研究生)

中国电影观众学研究述评(2005—2014)

高 凯 郑婧艺

一部电影发展史,也是一部电影观众史。电影这门特殊的艺术,自其诞生之日起,便与其特殊的“阅读者”,即观众,相伴相生、密不可分。对电影观众的关注与研究,也伴随着电影的问世应运而生。外国方面,如1916年,德国心理学家闵斯特堡就根据自己观摩影片的经验写出了早期的电影观众学专著《电影:一次心理学研究》,并指出:“电影并不存在于银幕之上,也不存在于胶片之上,而只是存在于观众的注意、记忆、想象和情感活动等心理现实中。”^①而中国电影学术界的观众研究更是受到中国戏曲界重视观众、探究观众的影响,观众的效果研究也一直是中国电影史上被探讨、被研究者重视的问题,如著名电影评论家钟惦棐曾经说过:“无论电影创作、电影评论和电影制片,无视观众的意向,是注定行不通的。”

研究电影观众学,就首先要对其进行界定。“电影观众学是研究电影观众的心理结构、观影过程、观后反应及观众的个体类分和群体构成的科学。”^②然而电影观众学被视为一门学科,在国内也是始自20世纪80年代初。从这点来看,电影观众学研究是“古老”的,却又是“新鲜”的。考察中国电影观众学研究的历史和现状,可以发现,自其成为一门学科,经历了20世纪80年代的短暂繁华后,直走下坡路。历经惨淡,又在新世纪随着中国电影市场的火热而出现复苏迹象。但纵观其发展,可以发现中国电影观众学研究至今尚未构成成熟体系,建立有自我属性的理论或学说。这或许由于该领域的研究对象是人,涉及面颇广,而又难以测量、把握,学科交叉复杂,辐射文化学、心理学、社会学、市场经济学等其他学科。或又受到中国电影理论研究总体“先天不足、后天不良”的影响。总体而言,当下对中国电影观众学的关注和研究,仍是不够的、欠缺的。

本文以近十年(2005—2014)在重要学术期刊或报纸上发表的有关中国电影观

① 章柏青、张卫:《电影观众学》,中国电影出版社1994年版。

② 章柏青、张卫:《电影观众学》,中国电影出版社1994年版。

众学研究的相关文献为研究对象,通过对一些有代表性的成果进行梳理和回顾,归纳出近十年该领域研究的问题与焦点,力图能够概括、梳理、肯定相关学术贡献,亦能指出研究之不足,为今后的中国电影观众学研究提供可参考依据。

一、学科本体理论建构方面

钟惦棐先生早年就多次提及“电影观众学”,十分重视电影与观众的关系,直言:“最主要的是电影与观众的联系,丢掉了这一点就丢掉了一切。”^①在20世纪50年代,钟老就把这个问题讲得如此清晰,且具前瞻性,是非常不容易的。1994年,章柏青、张卫所著的《电影观众学》出版,它借鉴汲取诸多学科成果,立足中国观众,多角度、全方位论述了观众与电影的各方面课题,并在分门别类的电影观众调查统计基础上,剖析了中国电影。这本书直接以“电影观众学”为名,对该领域的学科化建设亦有推进。虽时过20载,至今看来,此书的系统性、学术性等方面在中国电影观众学研究领域仍旧权威,具有重要意义。而扫描近十年有关电影观众学研究的论著、文献等,可以发现,一批学者对该领域学科本体理论的构建方面作出了贡献。

张颐武的《抽象观众与具体观众》,就重读著名电影评论家钟惦棐老先生的《电影的锣鼓》一文,指出其提出的“电影是一百个愿意为工农兵服务,而观众却很少,这被服务的‘工农兵’对象,岂不成了‘抽象’”所隐含的对于电影观众的新的概念——对于“抽象观众”和“具体观众”的区分。文章认为,“抽象观众”是电影在自己的存在中所想象的理想的渴望通过电影来接受思想启蒙和精神教育的观众;而“具体观众”则是一个个有其自身的欲望和趣味,不符合“理想”的买票进电影院对电影票房起决定性作用的普通人。在这里,“抽象”和“具体”是观众在“现代性”话语体系中自身复杂性的结果,“‘抽象观众’和‘具体观众’可以统一在一个人身上,也可以是不同的观众的表征”^②。这个理论的提出对于当代电影理论的价值就在于,它明晰了观众的两面性,使得人们对于“观众”有了更为深刻的认识。

章柏青的《钟惦棐与电影观众学研究》一文,回溯了钟惦棐老先生对于电影观众学的经典论述,以及其所带领的电影美学研究小组和中国电影评论学会针对电影观众学所做的研究课题,借此,该文指出钟老所理解的电影观众学的基本内容“大体包括三方面:一是研究观众的观影反映;二是研究电影观众的构成和他们不同的审美趣味;三是钟老明确指出了观众学与电影创作的关系,明确指出了心理

① 钟惦棐:《电影的锣鼓》,载《文艺报》1956年12月15日。

② 张颐武:《抽象观众与具体观众》,载《电影艺术》2007年第3期。

学、审美学、社会学在电影观众中的地位”^①。虽然钟老最终未能完成其《电影美学》中关于观众的研究,但是其一再强调观众的重要性,试图解释电影与观众的复杂关系,因此,该文抛砖引玉,希望能够通过对钟老理论的回顾,使得“电影界的有志之士,以钟老为榜样掀起一个新的研究中国电影观众的热潮”^②。

黄会林的《20世纪30—40年代中国电影与受众辨析——电影与受众简论》一文,以20世纪30—40年代的艺术史实为切入点,探究电影与受众的内在联系,强调观众在电影中的重要作用,并指出电影创作“不可背离时代而违背广大观众的审美旨趣;不可背离社会而脱离广大观众的心理体认;不可背离生活而与广大观众的生命感情相左;不能背离艺术而违反广大观众的审美追求”^③。

《百年中国电影与中国电影观众》一文系黄会林在2006年“新旧纪元的交替——中国电影百年探讨与展望”学术研讨会上的发言。她简要剖析了百年中国电影三个高潮时期——20世纪三四十年代、五六十年代和八九十年代,指出“时代在发展,社会在变迁,中国电影观众的审美取向无疑也在变化,但是纵观百年影史,不管是作品还是作者,无论是内容还是形式依然投射着中国电影深入底里的民族特性而得到观众的认可,其中有着内在的规律可寻”^④,再次强调观众是电影创作的原动力。

黄会林的《影视受众论》一书,在上编探讨了影视受众研究的起源与历史、影视受众研究的两种范式、当代中国影视受众的审美心理特征以及影视受众观念的嬗变;在中编则分段式地分析了20世纪三四十年代、社会主义时期的五六十年代、改革开放时期的八九十年代这三个时期的中国电影观众特征。

冯锦芳的《缺席与在场的辩证图景——新时期中国电影观众问题研究》一书,以电影观众这一环节为出发点,从审美和消费两个角度探究了新时期以来中国电影观众流失以及电影市场萧条的原因,从而揭示中国电影在观念、体制等多个方面的痼疾,并提出相应的解决方法。该书不仅是对电影观众的分析,也是对电影创作和电影产业的分析。

陈一愚的博士论文《中国早期电影观众史——1896—1949》对1896年至1949年的中国电影观众做了断代史式分析,包括:1896至1908年,电影观众从看不懂影戏的戏曲附属观众到观看新闻、风光纪录片等短片的电影观众的角色转变,及其相应的观影心理转变分析;1909至1922年,逐渐步入影院消费的电影观众在好莱坞

① 章柏青:《钟惦棐与电影观众学研究》,载《艺术评论》2007年第5期。

② 章柏青:《钟惦棐与电影观众学研究》,载《艺术评论》2007年第5期。

③ 黄会林:《20世纪30—40年代中国电影与受众辨析——电影与受众简论》,载《北京师范大学学报》2005年第2期。

④ 黄会林:《百年中国电影与中国电影观众》,载《当代电影》2006年第2期。

电影的冲击下所产生的审美与接受的转变分析;1923至1936年,电影明星的出现以及如火如荼的影院建设所带来的电影观众变化分析;1937至1949年,战争前后电影观众群和观众观影趣味变化分析。该论文较为完整地对这一时期的电影观众流变进行了梳理,对于完善中国电影观众史有很深的意义。

李法宝的《影视受众学》一书,首先梳理了中外影视受众研究的发展史,浅析了影视受众学的跨学科性质,探讨了影视受众研究的意义及方法;其次比较分析了电影与电视受众的同一性和差异性,并主要探讨了电影受众的心理机制;最后还分析了不同文化背景及不同意识形态背景之下的观众群特征。

朱丹的《中国电影受众研究观念的嬗变》一文,借鉴李法宝《影视受众论》一书中将当代中国影视受众观念划分为“群众论”与“个体论”的两个阶段的理念,提出将中国电影受众研究划分新三段:20世纪80年代以前将电影受众视为“群体”的阶段;改革开放后将电影受众视为“传播环节”的阶段;21世纪将电影受众视为“生命体”的阶段,强调观众的主观能动性,“认为将受众视为‘生命体’的研究态度更符合当前现实”^①。

观众作为一个不固定的社会群体,总是随着社会文化和经济环境的变化而发生变化。马晓虎的《时代变迁与中国电影观众》一文,就以20世纪50年代至今中国社会的变化为出发点,梳理在此背景下的电影观众的文化消费心理的变迁。

“没有观众,便没有中国早期电影产业。只有当受众达到一定数量,并持续关注某一媒介,该媒介才会批量性地生产文化产品,才可能形成产业化所必需的生产、流通、消费等环节。”^②余娟的《做中国片的信徒——中国早期电影产业的观众研究初探》一文,主要考察了中国早期电影观众的产生、发展及其与电影产业之间的互动关系。

二、跨学科视角研究方面

(一) 美学视角

电影的传播与接受就是一个编码与解码的过程。“人的审美接受过程实际上也是人的创作过程,观众在看电影时,也在对形象、叙事、意义进行着再创造。”^③金丹元的《电影美学导论》一书,在明晰地梳理了电影美学的基本内涵和属性的同时,

① 朱丹:《中国电影受众研究观念的嬗变》,载《电影文学》2010年第9期。

② 余娟:《做中国片的信徒——中国电影早期电影产业的观众研究初探》,载《新闻传播》2013年第11期。

③ 金丹元:《电影美学导论》,复旦大学出版社2008年版。

也将其与电影创作联系到了一起,探究电影创作与审美接受的关系。该书从电影的表现手法入手,分析了电影的声音和画面如何引导观众的审美感受,同时还从电影的表达方式入手,将叙事学纳入审美的研究领域,分析了如何通过对观众审美认同的了解来把握电影叙事的内容和主题。该书观点认为,“观影者一般都既有一种相对稳定的期待世界,即由审美经验、审美习惯、审美趣味、鉴赏水平所形成的因袭心理和审美定势,又有一种追新求异的渴望或潜在冲动,即在自觉追求新的叙事内容、方式和影像处理中,有意无意地否定或改变着自己原有的审美定势”^①,因此,电影创作者应该准确地把握观众的审美心理,在审美定势与突破中寻求平衡点,以期让观众调整自己的审美视界,接纳新的电影作品。

周斌的《论中国电影美学的特点与建构》一文,从电影美学的角度研究电影观众,他指出,应该“把握观众观影时的审美心理变化,分析那些能吸引和打动观众的优秀影片在美学上的成功之处,总结出其中的创作规律。同时,要深入研究电影美感如何在观众(审美主体)和影片(审美客体)的融合统一中产生,并了解各类观众对电影的审美需求”^②,比如区分受传统文化熏陶的中老年观众和受西方文化影响较多的青年观众的审美需求等。只有如此,方能准确把握观众的审美心理和需求,从而对电影创作发挥建设性的作用。

(二) 市场经济学视角

于丽的《电影市场营销》一书,从市场经济学的角度,详尽分析了电影观众消费电影过程的心理和行为特征,包括:电影消费者的需求构成与特征分析;影响消费者消费的文化、社会、个人认知因素分析;电影消费者的购票动机与行为分析;电影消费者的购买决策过程分析。

余莉的博士论文《1995年以来中国电影市场中高票房商业电影的观众消费研究》,分析了1995年以来的中国电影观众的人口学特征,深入研究其消费行为和作为市场主体的身份变化,并且结合对1995年以来中国电影票房成绩前十的电影和失败的大制作影片的成败分析,探究该时期电影和观众的互动关系,包括观众的期待视野、电影对市场和观众的迎合、观众受到电影的影响和引导等。在观众消费研究的基础上,余莉针对中国商业电影提出相应的发展策略,如营销策略等。

饶曙光的《观众本体与中国商业电影之三十年流变》一文,从中国商业电影三十年之流变出发,旨在探寻中国商业电影如何形成具有国际竞争力的主流商业电影类型。文章指出:“要有效推动商业电影的生产与创作,必须遵循世界通行的电

① 金丹元:《电影美学导论》,复旦大学出版社2008年版。

② 周斌:《论中国电影美学的特点与建构》,载《上海大学学报》2009年第2期。

影产业运作规律,在制度层面、运作层面、技艺、技巧、技术等层面建立起保障商业电影创作的体制机制。”^①除此之外,还应该重视电影创作与观众密不可分的关系,“树立好莱坞电影的‘观众本体’”^②,“在贴近实际、贴近生活、贴近群众的同时,还要进一步贴近电影产业化和观众观赏快感的要求,从以‘表达自我’为中心过渡到以观众为中心,最终实现在个人体验表达与观众观赏快感之间的平衡”^③,唯有如此,方可生产出具有市场竞争力的主流商业电影,实现中国电影的可持续发展。

王大勇的《电影营销实务》一书,在第四章电影消费研究中,结合具体案例分析,从电影消费者的特征分析入手,将电影观众定义为大众观众、准专业影迷、专业影迷三种类型,从而进一步分析其消费动机和行为的发生机制。

黄一峰的《电影市场学》一书,从市场学的角度和观点出发,将电影观众作为消费者,并以此为基础,首先探讨了电影消费者的分类,包括影院消费者、非影院视听形成产品消费者、其他传媒形式下的电影消费者、网络电影消费者和电影后产品消费者;其次分析了电影消费者的消费成本,包括时间成本、货币成本和精力成本;并且归纳了电影消费者购买行为的类型,包括复杂的购买行为、减少不协调感的购买行为、广泛选择的购买行为、习惯性的购买行为和自信型购买行为;最后,该书概括了电影产品消费者的消费动机,包括求实动机、求新动机、求廉动机、求便动机、模仿或从众动机和好癖动机。

夏卫国的《电影票房营销》一书,除了将电影观众作为消费者,分析其观影行为和观影决策外,还将电影观众置于社会学视域中,探讨文化、亚文化对电影消费者的影响,不同社会阶层对电影消费者的影响,不同参照群体对电影消费者的影响,以及不同家庭和家庭生命周期对电影消费行为的影响等。

张小争的《电影娱乐营销》一书,除了分析电影受众作为消费者的购买过程外,还从市场营销学的角度切入,探究了电影观众的兴趣点,包括由故事情节引发的兴趣、由于对原作的兴趣而引发的对影片的兴趣、由于迎合了某一时期的热点文化心理而使观众产生兴趣、由演员和编导使观众产生观看的兴趣、影片的声誉使消费者产生兴趣、电影声光效果吸引消费者兴趣和影院满足共享欲吸引消费者结伴而来,共七个兴趣点。

而吴曼芳的《电影市场营销中的媒体策略研究》一书,则立足于传播学,将电影受众划分为作为目标的受众、作为参与者的受众和作为观看者的受众三大类,同时还借用韦布尔模型描述了受众的形成过程,并指出社会和媒介对于电影受众的选

① 饶曙光:《观众本体与中国商业电影之三十年流变》,载《电影艺术》2008年第3期。

② 饶曙光:《观众本体与中国商业电影之三十年流变》,载《电影艺术》2008年第3期。

③ 饶曙光:《观众本体与中国商业电影之三十年流变》,载《电影艺术》2008年第3期。

择行为具有强有力的指向性和倾向性影响。

佟菁菁的《了解观众——激活电影营销的魔咒》一文,介绍了索福瑞媒介研究公司(CSM)于2007年8月推出的“中国电影观众测量与评估”研究。该调研以北京、上海、广州三个城市的1065个电影观众为样本,采用在线问卷调查的方式开展,研究内容涉及:电影观众的消费行为和习惯;观众对看电影的态度;观众对电影广告的接触、关注和评价;观众对各类媒体和娱乐产品的消费习惯等。

(三)心理学视角

李婷的《声音的认知过程——从认知心理学角度谈观众对影视声音的认知》一文,从认知心理学角度出发,结合电影声音本身的特质,分析声音元素作用于观众生理及心理时观众所经历的感知觉、注意、记忆和思维的认知过程,从而使声音创作者能对这一心理认知过程有所了解。而除了对新技术环境所带来的受众观影心理和行为的变化的研究之外,文化语境的开放也带来了一些学者对于电影中原本较为禁忌的观影话题的研究。譬如,郑宜庸的《审美之难——电影的一种特殊表述与观看心理》一书,就对受众观看电影性爱场面时或尴尬或享受的观影心理进行探究,认为观众对于性爱场面虽然会有言不由衷的轻微抗议,但是这种反省往往一闪而过,观众总会以“观众”的身份来巧妙掩饰和淡化尴尬感。同时,该书认为,虽然性爱场面不可避免地道德品质相挂钩,但是人们还是冒着禁忌进行观看,背后的深层原因一方面对于感官快感和不被社会道德体系所允许的窥视行为的快感的渴望,另一方面则是来源于受众对于“裸体之美”和“性爱之美”的追求。郑宜庸认为,相较于老年人的裸体和性爱场面,观众们更倾向于接受年轻人的裸体和性爱场面,因为“人不可能对只有性,没有美的事情产生性欲,人是先产生对于异性对象的形象的审美,然后才出现性欲的,这正是人类区别于其他一切动物的地方”^①。该书还认为,人类将自身对于审美理想的追求投射于电影中,反之,电影对于美的过分渲染又导致人类对于现实中不那么理想的身体的厌恶之感,这是一种悖论,但是“尽管个体在追求完美身体的过程中往往丧失了其本义,作为一种对生命之美的渴望,这样的追求却是不容被嘲笑的”^②。

秦俊香的《影视接受心理》立足接受心理学,探析不同传播媒介样式对于影视接受心理的影响,认为相对于画面较小的电视来说,在高清晰巨幕上放映的电影在观众接受信息的层面上更具梦幻感、仪式感和距离感。同时,该书还探究了接受主体的反馈形式,如电影票房、媒体评论文章和言论等,倡导将接受主体的反馈信息

① 郑宜庸:《审美之难——电影的一种特殊表述与观看心理》,中国电影出版社2012年版。

② 郑宜庸:《审美之难——电影的一种特殊表述与观看心理》,中国电影出版社2012年版。

作为影视再创作的参考,强调接受与创作的互动,这是该书的亮点之一。

陈旭光的《影视受众心理研究》一书,除了简要回顾和分析受众心理研究历程以及电影和电视受众接受心理差异外,也从电影的表现手法着手,细致地分析了色彩和构图、蒙太奇和长镜头如何作用于受众的审美和接受心理,并且更进一步探讨了类型电影的受众心理依据以及电影类型与接受心理的关系。

彭玲的《影视心理学》一书,则从人在观影过程中的心理发生机制入手,分析人的动觉、亮度感知、色彩感知、听觉感知以及图像识别与记忆特征在影视接受过程中所发挥的作用,系统地阐释了影视物理再现到生理反应,再到心理反应的过程。此外,该书还以审美认知理论、行为主义理论、心理分析理论和人本主义理论等心理学理论为切入点,对影视传播过程中的观众心理做了详尽分析。这种另辟蹊径的独特视角在一定程度上丰富了中国电影观众学的研究。

张波的《数字媒体时代的电影观众心理特征探寻》一文,专注于研究数字技术的普及所造成的观众接受心理的新表征。文章以格式塔心理学流派的观点为基础,认为观众在数字媒体时代呈现出认知心理上的惰性,即“自然而然地将带有数字技术制作的电影作为艺术对象整体加以接受”^①,其直接原因是数字技术的“隐藏性”,同时源于观众对于“梦境”的痴迷。正如苏珊·朗格所说:“电影像梦,在于它的表现形式,它创造了虚幻的存在,一种直接的幻象出现的秩序,这是梦的方式。”^②因此,观众对数字技术表现了敞开的接受心态。而该文作者认为,敞开的同时也意味着新的遮蔽,对技术本身的过分着迷会妨碍观众对于故事本身的深入,从而造成“喧宾夺主”的局面,毕竟技术的最终服务对象是艺术本身。文章认为,数字媒体时代的发展也导致了观众认知心理的敏感性,主要表现在观众对于制作技术不够精良的电影的排斥。文章还认为,生存在数字媒体时代的电影观众处于“议程设置”的空间之中,经常“被告知”与影片内容相关或不相关的其他信息,并且为这些信息所左右,影响自身对影片的评价。“这种不自由深刻地主导着当下看似自由的电影观众及其接受心理。”^③

此外,还有曹海峰的博士论文《精神分析与电影》与钱智民的《论精神分析与电影艺术受众的心理关系》等,也是从心理学角度出发,探究电影观众的行为、动机和心理的密切关系。

(四) 传播学视角

李勇强的《“后影院时代”电影的网络传播及受众研究》一文将关注点放在新传

① 张波:《数字媒体时代的电影观众心理特征探寻》,载《当代电影》2010年第7期。

② [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版。

③ 张波:《数字媒体时代的电影观众心理特征探寻》,载《当代电影》2010年第7期。

播环境下的观众心理变化。不同之处在于,该文更侧重于探讨互联网的飞速发展所带来的观影环境的多元化对观众心理造成的影响。文章认为,计算机使得观影的连贯性被打破,观众可以对影片进行随意的终止、快进、快退或重播,这就导致了受众控制欲的增强。而由于观众可以依照个人的喜好和习惯随意选择影片,观众的主动性和随意性也随之增强。此外,由于网络观影不同于影院观影,是“以个人为单位在独立空间进行的活动”^①,观众在观影过程中缺乏交流,因此也导致其言说欲望更为强烈,这也就催生了微博、论坛等电影网络社区。文章还认为,由于技术的发展,导致电影资源快餐化、速食化,很多受众在短时间内迅速翻看大量电影,未能细细体味电影的艺术魅力,为“看”而“看”,纯属打发时间,最终造成资源的浪费。

三、观众群体与个体的描述和类分研究方面

对观众群体、个体的描述和类分,是电影观众学论述的又一方面内容。“这方面包括电影观众的总体特性,电影观众群的类型分析,观众个体的类型分析。在电影观众总体特性的题目下应探讨观赏电影的集体性,片目选择的趋同性,文化阶层的差异性,地理区域的差异性。在集体性和趋同性方面,主要考察观影群体对个性的作用,观众群体的结构组成特点,在差异性研究方面,应当主要论述各种差异的规律性现象。”^②

蒲剑的《2010年三四月份中国电影市场观众调查分析》,针对2010年三四月份首映的国内外影片的观影情况进行问卷调查分析,旨在考察电影档期与票房成绩之间的关系。调查结果认为,“对于城市电影观众来说,观看电影已逐步成为一种日常消费,一部好的影片加上好的营销手段,就可能产生出高额的票房。档期效应不再是票房产出的决定性因素”^③。

王琼的《新文化工业和技术中的电影观众》一文,以《大话西游》和《无极》两部电影的观众为分析样本,探讨在新文化工业和技术环境下电影观众的身份转变。文章认为,随着新媒体新技术的普及,电影观众逐渐过渡为“批评者”、“反抗者”和“新文本的生产者”三种新的观众身份。

厉国刚的《关于大学生观看电影的心理——行为和态度的调查分析》,采用问卷调查的方式,历时三周,以杭州五所大学的大学生为样本,分析大学生观看电影的心理、态度和行为等,以期通过大学生这一观众群体透析我国电影观众的特性和

① 李勇强:《“后影院时代”电影的网络传播与受众研究》,载《当代电影》2011年第7期。

② 李勇强:《“后影院时代”电影的网络传播与受众研究》,载《当代电影》2011年第7期。

③ 蒲剑:《2010年三四月份中国电影市场观众调查分析》,载《电影艺术》2010年第4期。

现状。

黄会林课题组的《2009 年度电影对未成年人成长影响调研分析报告》，采用随机整群抽样的方式，共发放 3484 份问卷，调研内容涉及未成年人观影基本状况、未成年人对待明星的认知态度，以及家庭电影对未成年人及其家庭的影响等，意在考察当下影视作品对未成年人的影响和未成年人对于影视媒体整体素质的态度与评价，从而为影视创作培养未成年人观众群体、迎合未成年人观众需求提供实用性数据模板。

郭燕婷的《基于数字模型的我国 3D 电影观众选择因素研究》，通过建立数学模型，首先研究了 3D 电影观众及 3D 电影本身的特征，其次进一步研究了 3D 电影观众选择影响因素。该研究结果认为，从观众个人属性来看，年龄对 3D 电影选择影响较大，而性别对 3D 电影选择则没有影响；而从电影本身的属性来看，影片的质量、3D 效果、票价等都对 3D 电影选择有着较大影响。

阳翼的《“80 后”与“90 后”电影大片消费偏好比较研究》，同样采用问卷调查的方式，比较研究了“80 后”和“90 后”在大片消费上的差异，研究包括了这两个不同群体在大片的类型、产地、观看渠道、档期和时段等方面的偏好。在此基础上，该研究还提出了相应的营销策略。

四、电影观众学批评开拓方面

章柏青曾提出“构建电影观众学批评”的口号，并指出“电影观众学批评，顾名思义，是以观众学为理论基础的批评。即以电影观众学理论为武器、为方法、为出发点，站在观众的立场上来审视影片的一种方法”^①。而后不少学者、研究者也都予以响应，如李建强指出影视评论可以采用各种角度，而心理学批评就是重要一种，它不仅是对影视剧中的心理现象、影视创作者心理进行分析，还要考虑影视受众欣赏心理。“影视受众处在不同情景下，观赏心理也有所不同。把握受众心理，用心理学方法分析受众的观影心理，是影视批评发挥社会作用的重要一环。”^②另外，由此相关的一系列涉及具体单个影片或类型影片的评论也纷纷涌现。

张燕的《电视电影十年与观众——从电视电影十年最受欢迎的十部影片谈起》一文，从对 1999 年至 2009 年期间最受欢迎的十部电视电影的剖析入手，分析其在题材、类型等方面的特征，认为其“尊重迎合观众接受心理，将题材内容的现实性选

① 李建强、章柏青：《中国电影批评（2000—2006）》，上海交通大学出版社 2007 年版。

② 李亦中：《影视鉴赏教程》，高等教育出版社 2013 年版。

择放在第一位”^①,在此基础上,该文章还提出扩大电视电影观众群的方法和手段,如邀请明星搭建宣传平台以吸引观众注意力,注重节目的固定连续编排以契合观众收视习惯,等等。

赵斌的《青年电影观众的文化心理浅析——以青春题材小成本影片为例》一文,从影片本身的分析出发,认为当下的青春题材小成本影片分化成了两种创作模式,一种是创作者自说自话构建集体记忆和表达个人意识形态,另一种则是反映创作者对于一种不平凡的城市生活和小资身份的向往,二者都“没有能够提供与观众的心理同步的出色文本”^②。文章浅析了青年电影观众的文化心理,认为青春题材电影应该观照当代城市青年观众群体的需求和焦虑,使创作更具指向性。

宋红岩的《〈美食总动员〉与观众接受心理》一文,以观众接受心理的视角切入,分析动画电影《美食总动员》如何通过影片的角色素质和情节设置来契合观众心理。

李东芹的《观众心理顺应与电影片名翻译》一文,以消费心理学和顺应性理论为基础,提出“优秀的影视片名,应顺应观众民族文化心理,突出电影主题;顺应不同语言习惯,发挥语言优势;顺应电影商业特点,传递广告信息,达到招徕人群,激发观众观看欲望的目的”^③。

杨拓的《从观众学角度分析电影〈美丽心灵〉的成功》一文,从电影文本出发,分析影片《美丽心灵》如何与观众达成情绪上的契合,以及影片如何使观众通过观影达到借助主角行为发泄自身欲望的目的。

陈微微的《从接受美学角度浅析〈阿凡达〉的轰动效应》一文,从接受美学的角度出发,分析了电影《阿凡达》如何通过艺术化的宣传手段驱动观众的好奇和从众心理,如何通过奇观化的情节结构来达成与观众期望视野的契合,以及如何通过哲理化的深层意蕴来达成与观众接受期待的同构。

刘卉青的《〈最爱〉之观众接受分析》一文,从影片的题材和内容出发,分析了《最爱》如何通过对主流价值观的传递来赢得受众对影片的肯定。

张黎的《从电影〈画皮2〉看当前中国观众的审美趣味》一文,从《画皮2》的剧作模式和视觉特征出发,分析该影片如何满足当下中国电影观众对于言情伦理片类型和视觉奇观化画面的审美需求。

何明《试析3D电影审美主体的心理过程及其作用机制——以3D电影〈少年派

① 张燕:《电视电影十年与观众——从电视电影十年最受欢迎的十部影片谈起》,载《当代电影》2009年第11期。

② 赵斌:《青年电影观众的文化心理浅析——以青春题材小成本影片为例》,载《当代电影》2006年第4期。

③ 李东芹:《观众心理顺应与电影片名翻译》,载《电影评介》2009年第1期。

的奇幻漂流》为例》一文,以电影《少年派的奇幻漂流》为例,分析了3D电影审美主体的心理过程和理性超越机制。

苏冠元的硕士学位论文《“贺岁片”贺观众之岁——冯小刚贺岁电影的观众学研究》,从影片本身出发,首先分析冯氏电影的风格特征,包括其游戏性的情节设置、幽默的对白、演员的全明星阵容等,其次进一步从观影心理结构、叙事手法和叙事结构、电影空间元素的安排来探究冯小刚贺岁电影与观众之间的关系。

杜海燕的硕士学位论文《从接受角度看冯小刚贺岁电影特色》,从观众学的角度,分析了冯氏贺岁电影如何通过电影叙事、电影语言和电影修辞与观众进行互动。

陈宇的《〈失恋33天〉:一个消费文化的样本》一文,在分析《失恋33天》的成功因素时,从电影观众的消费行为出发,指出《失恋33天》之所以能够以小博大,原因之一,就是“商家通过创造某种‘莫须有’的欲望,让消费者认为某种消费是刚性的自然需求”^①,因而在媒体的强烈暗示下,电影的“消费欲望”得以被充分挖掘。

肖熹、李洋的《〈小时代〉:倒错性幼稚病与奶嘴电影》一文,从多重视野出发对电影《小时代》进行分析解读。在将《小时代》归类于“奶嘴电影”时,作者分析了当下青年观众的心理特征——“随着生活节奏变快,工作压力增大,社会竞争加剧,青年人在不知不觉中追求‘奶嘴文化’的娱乐消费,排遣或逃避现实压力。”^②此外,文章还从观众学的角度出发,分析《小时代》一个特殊的观众群体——“粉丝”。“《小时代》这种观众响应模式,把‘粉丝’作为一种特殊的观众突显出来。《小时代》的粉丝与普通观众有两个区别。其一,他们熟悉《小时代》整个文化产品,通读小说,看过电视剧,熟悉故事和人物。其二,他们对导演有着无条件的崇拜和信任,进而对人物洋溢着幻想。这两种普通观众不具备的品质,创造了一种新的电影阐释现象:粉丝性缝合。”^③无独有偶,图宾根木匠的《浅谈“小时代”电影项目之于国产电影的时代意义》一文,也涉及了对该影片的核心受众群——“脑残粉”的分析。该文章对“脑残粉”们做了简要的人口学分析。

结 语

本文所收集的研究对象,自然难免疏漏,挂一漏万,然而透过对这批文章的分析,我们也大概可以看到,近十年来中国电影观众学的研究还是有所发展的。首

① 陈宇:《〈失恋33天〉:一个消费文化的样本》,载《电影艺术》2012年第1期。

② 肖熹、李洋:《〈小时代〉:倒错性幼稚病与奶嘴电影》,载《电影艺术》2013年第5期。

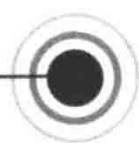
③ 肖熹、李洋:《〈小时代〉:倒错性幼稚病与奶嘴电影》,载《电影艺术》2013年第5期。

先,将观众学与影视美学、接受美学、传播学、社会学、社会心理学、人口统计学、市场营销学、经济学、政治学、语言学、符号学等交叉学科相结合,进行多元化、全方位的跨学科研究,积极拓宽研究视野,同时力求追逐行业脚步,寻求理论突破口,使得中国电影观众学研究日趋完整,使之趋向体系化。再者,我们可以发现,涉及电影观众学研究的人员构成较多样,当然这其中以大专院校师生为主,然而所涉及学科十分多元。研究的成果呈现较丰富,有专业论著,有学术论文,还有一批硕博士论文。互联网上也不乏对此问题的探讨。另外,注重对国外观众学研究的译介,如陈犀禾等主编的《当代西方电影理论精选》中引入托比·米勒的《观众研究导论》。最后,学科教育方面,不少影视专业院校、院系,开设相关课程(最早是北京电影学院在1988年开设观众学研究课程)。如笔者所在学校上海交通大学影视系在硕士阶段便为同学开设影视心理学选修课程。

当然,对于这一学科的研究也不免有遗憾之处。总体而言,理论构建尚且不足,这或许与中国电影理论研究的羸弱有直接关系。比较当下中国电影市场的繁荣,电影观众学研究的成果在回应方面尚且显得浅显无力。相比较其他学科研究分支,诸如新闻传播学的媒介效果研究,电影观众学其实也是一种效果研究,但却显得落寞。中外对比来看,中国电影观众学研究虽然有跨学科的尝试,但研究的方法还显较为同质化,以“揣测”、“想象”为主,不似外国,尤其是美国电影观众学研究那般定量分析的精确。再者,当下有很多电影学会、组织,但却没有一个有影响力的以研究电影观众学为题的机构,资料收集过程中发现,20世纪八九十年代,张家口曾发起一个电影观众学研究会,而今该机构到底还有多大活动力便不得而知。近年来,有广泛的电影史、电影理论的探讨,即便相对“边缘”的电影批评,在2013年,也由中国电影评论学会牵头组织了大规模的专题学术研讨,聚集相关专家学者和一部分业内人士,产生了一定影响力。相比之下,电影观众学研究略显空白。

电影观众学研究是值得认真严肃开拓的领域,如前文指出,能力所限,本文尚有相当不足,今后还将完善。也希望更多人关注这个领域。

(高凯,上海交通大学博士研究生;郑婧艺,上海交通大学硕士研究生)



第三辑

**电视艺术与
网络剧研究**

多重文化话语中的历史与现实

——新世纪中国乡土电视剧综论

李兴阳

新世纪以来,特别是2003年国家取消农业税,2005年再度提出“新农村”建设以来,^①中国乡村进入跨越式发展的历史时期,中国乡村社会的基本文化形态、经济生活方式、社会结构和农民精神文化等,都发生了巨大变化。随着中国乡村的时代变迁,新世纪乡土电视剧的叙事视域不断拓展,题材不断丰富。概括起来,新世纪乡土电视剧的题材,主要有“乡土现实”、“乡土历史”和“跨国流动农民”三大类型,每个类型都有数个渐成叙事热点的亚类型,而每个亚类型所对应的,或是一段刻骨铭心的乡村历史记忆,如“闯关东”,“走西口”,“下南洋”;或是一场波澜壮阔的乡村现实变革,如“民工潮”,“土地流转”,“现代生态农业”;或是一曲令人感喟的乡村日常人伦歌哭,如“乡村爱情”,“俺爹俺娘”,“村里那点事儿”。由于新世纪乡土电视剧“作者”的有机构成^②、创作成规、价值观念和审美趣味等方面的不同,国家主流文化、大众文化、精英文化乃至地域文化等因素的介入不同,不同的题材类型在叙述选择上出现同中有异的复杂变化,新世纪乡土电视剧由此呈现出不同于都市题材电视剧的独特而多样的美学风貌。

① 2005年10月8日至11日在北京召开的中国共产党第十六届中央委员会第五次全体会议提出了建设社会主义新农村的战略要求。会议认为,建设社会主义新农村是我国现代化进程中的重大历史任务,要按照生产发展、生活宽裕、乡风文明、村容整洁、管理民主的要求,扎实稳步地加以推进。要统筹城乡经济社会发展,推进现代农业建设,全面深化农村改革,大力发展农村公共事业,千方百计增加农民收入。

② 本文拟用的新世纪乡土电视剧“作者”概念是个集合概念,是由导演、编剧、制片人、演员和制作机构、播映机构等有机要素构成的集合体。这个集合体中的任何一个构成要素的变动,都会对一部乡土电视剧的题材类型、叙述选择、价值观念和美学风格等产生影响。本文在列举乡土电视剧作者时,仅列出导演,因其对一部电视剧的艺术特征的形成,影响最大也最直接。

一、乡土现实题材与叙述选择

新世纪中国乡土电视剧的首要叙事对象,是“新农村”建设过程中所面临的“三农”问题。20世纪90年代中期以后,“三农”问题日渐严峻。中共十六大报告曾提出“统筹城乡经济社会发展,建设现代农业,发展农村经济,增加农民收入,是全面建设小康社会的重大任务”,但这些“重大任务”完成得十分艰难,特别是城乡二元结构造成的深层次矛盾尤其不易解决。中共十七届三中全会的决定,用了三个“仍然”和三个“最需要”分析新形势下农村改革发展所面对的困难和挑战:农业基础仍然薄弱,最需要加强;农村发展仍然滞后,最需要扶持;农民增收仍然困难,最需要加快。为此,中共十七届三中全会对推进农村改革做了全面部署,具体来说有六个方面:一是稳定和完善农村基本经营制度;二是健全严格规范的农村土地管理制度;三是完善农业支持保护制度;四是建立现代农村金融制度;五是建立促进城乡经济社会发展一体化制度;六是健全农村民主管理制度。这些农村政策的变化,推进了农村社会的进一步发展,也为新世纪乡土电视剧拓展了题材领域与叙事的主旋律。

新世纪乡土电视剧现实题材领域的第一个叙事热点是“农民进城”,如《城市的星空》(2002,巴特尔导演)、《都市外乡人》(2002,顾晶导演)、《民工》(2005,康洪雷导演)、《憨媳当家》(2009,张晓春导演)、《能人冯天贵》(2010,潘长江导演)、《葵花进城》(2010,乌兰塔娜导演)、《满秋》(2011,黄力加、蒲剑导演)等。随着中国内地日益激荡的民工潮和进城农民向现代工商业的转换,叙述“农民进城”的乡土电视剧的数量还在增长,叙述的角度也各有侧重。但不论角度有何不同,进城农民在城乡冲突中的行动选择、苦难遭际、身份意识、文化困惑和自尊自强等,是这类乡土电视剧试图予以真实再现的主要内容,也是新世纪乡土电视剧作者叙述的焦点。

新世纪乡土电视剧现实题材领域的第二个叙事热点是“乡镇治理危机”与“乡镇权力重建”,如《十品村官》(2005,蒋宏贵导演)、《春暖南粤》(2009,沈燕林导演)、《牛铁汉和他的儿女们》(2008,郑泉宝导演)等。这类题材的乡土电视剧将“乡镇治理危机”归因于乡镇原有权力执掌者的保守、无能、专制、自私和腐败等,将解决“乡镇治理危机”建设“新农村”的希望寄托于“乡镇权力重建”,有三种重建的策略:其一,培养大学生村官,如《花开的美丽季节》(2010,许瑞生导演)、《玫瑰园的老少爷们儿》(2010,成科导演);其二,下派国家干部,如《福星临门》(2007,许瑞生导演)、《永远的忠诚》(2011,赵绍林导演);其三,举行村民民主选举,当选村官的多为四类人,一是回乡退役军人,如《咱们村的年轻人》(2005,张晓春导演),二是回乡民工,如《野河畔的男子汉》(2006,张韩国等导演),三是回乡大学毕业生,如《乡村

风云》(2000,吴华俊导演),四是“在乡农民”中的能人,^①如《别拿豆包不当干粮》(2005,丁霄汉导演)。新世纪乡土电视剧所推崇的村官,均非普通农民,而是现今农村最为稀缺的各类德才兼备的人才。这种叙述选择所表达的,是国家实施“新农村”建设的战略措施与现实焦虑。需要注意的是,《牛铁汉和他的儿女们》和《兵法乡村》(2012,沈涛导演)等电视剧都有正面叙述的“父子禅让”情节,虽然对乡村权力的封建现实做了民主化处理,如“子比父强,深孚众望,群众推选,上级批准”,但封建色彩依然十分浓厚,有碍乡村民主管理制度的建设。

新世纪乡土电视剧现实题材领域的第三个叙事热点是“三支一扶”,即支农、支教、支医和扶贫,如叙述扶贫的有《山坡羊》(2000,张元龙导演)、《风过泉沟子》(2002,乌日娜、徐成林导演)、《红石坪》(2006,王建伟导演)等,叙述“三支”的有《远山远水》(2002,姜若瑾导演)、《脚下天堂》(2003,沈悦、孙艳华导演)、《兵法乡村》等。部分叙述“乡镇治理危机”与“乡镇权力重建”的乡土电视剧,也涉及“三支一扶”问题。支援和帮扶贫困地区的教师、医生、农技人员和干部大都来自发达地区及当地的城市,有的是国家政策性派遣,有的则是有社会责任感的青年志愿者。剧情也主要是围绕先进与落后、科学与蒙昧、利他与利己、帮扶者与被帮扶者之间的冲突展开,肯定国家“三支一扶”政策,歌颂扶贫干部、“三支”人员和志愿者的奉献精神与英雄人格,同情贫困地区民众的疾苦,也批判其落后意识。

新世纪乡土电视剧现实题材领域的第四个叙事热点是乡村医疗、教育和文化诸方面的现状与困境。这类题材的乡土电视剧还不多,只有《太阳不落山》(2001,萧风导演)、《最美丽的事》(2006,郑克洪导演)、《和谐的村庄》(2006,王博韬导演)、《文化站长》(2007,余淳导演)、《静静的白桦林》(2008,顾晶导演)、《鸳鸯河》(2010,马玉辉导演)等有数的几部。叙述“三支一扶”的乡土电视剧如《远山远水》和《脚下天堂》等,也都与乡村医疗、教育和文化方面的问题有交集。乡村医疗卫生条件差,专门人才缺乏,一些有专长的村医,如《都市外乡人》中擅长接骨的村医于天龙(赵君饰演),被吸引到城镇发展,更是加剧了乡村医疗条件的恶化。乡村教育的现状同样堪忧,“撤点并校”使困境中的乡村教育变得更加困难。^②乡村文化生活尤其贫乏,除了麻将、赌博等不健康的娱乐方式,雅俗共赏的文化生活和娱乐活动远谈不上丰富。乡村教育、文化尤其是医疗事业需要专门人才,这些人才多来自城

^① 所谓“在乡农民”,是与“流动农民”相对而言,指“离土不离乡”和“不离土也不离乡”的农民。参见李兴阳:《新世纪乡土小说的叙事取向与“在乡农民”形象》,载《南京社会科学》2013年第4期。

^② “撤点并校”,指的是自20世纪90年代末已经存在,2001年正式开始的一场对全国农村中小学重新布局的教育改革,具体说来,就是大量撤销农村原有的中小学,使学生集中到小部分城镇学校。从1997到2010年的14年间,全国减少小学371470所,其中农村小学减少302099所,占全国小学总减少量的81.3%。

市和回乡大学生。新世纪乡土电视剧中的乡村医生来自城市,如《静静的白桦林》中的乔楠(潘雨辰饰演);乡村教师则主要是民办教师,如《太阳不落山》中的秋菱(江珊饰演)。新世纪乡土电视剧主要从乡村医生、乡村教师等的角度叙述故事,描述他们个人命运的坎坷曲折,歌颂他们的奉献精神与敬业精神,普通乡民在治病、读书和文化生活等方面的艰难困苦则表现得不够充分。

新世纪乡土电视剧现实题材领域的第五个叙事热点是乡土生态与环保,如《永远的田野》(2007,孙沙导演)、《黄河那道弯》(2007,牛建荣导演)、《清凌凌的水 蓝莹莹的天》(2008,潘长江导演)、《西口长歌》(2009,刘庆梅导演)等。新世纪以来的乡土电视剧与20世纪90年代的最大不同,就是不再将办乡镇企业当做解决“三农”问题的最佳途径,与之相反,开始注意到高耗低效的乡镇企业破坏生态环境的问题。作为对策,新世纪乡土电视剧选择的科学发展路径有四:其一,发展旅游业,如《湖光山色》(2010,牛建荣导演)中楚王庄新当选主任楚暖暖(杨明娜饰演)利用当地楚长城历史文化资源发展旅游业;其二,关停污染企业,转办与农产品精加工、深加工有关的企业,如《阿霞》(2005,文世斌导演)中的阿霞(宋小宁饰演)领导村民发展精编业;其三,科学种田,发展生态农业,如《金色农家》(2009,刘继书导演)中红草湾村主任靳诚(程煜饰演)关停污染很大的村办造纸厂,转而办起了生态农业合作社;其四,退耕还林,治理风沙,如《塞北婆姨》(2005,孙亚舒导演)叙述晋西北金沙湾村一群婆姨克服重重困难治沙治荒。叙述乡土生态与环保的乡土电视剧,剧情多围绕长期发展与短期利益、环保意识与小农意识之间的冲突展开,顶层指导思想是科学发展观。

新世纪乡土电视剧现实题材领域的第六个叙事热点是土地问题,如《希望的田野》(2003,孙沙导演)、《喜耕田的故事》(2006,牛建荣导演)、《月儿弯弯》(2007,郭少雄导演)等。新世纪乡土电视剧几乎都与土地问题有关。集中叙述土地问题的乡土电视剧,其叙事焦点有二:其一,土地承包权之争,新世纪乡土电视剧的剧情大都与之有关。《圣水湖畔》(2005,傅百良导演)是以保护耕地为时政背景叙述土地承包权之争的乡土电视剧,剧中主人公马莲(高秀敏饰演)为保护自己承包的土地培育高产谷种,与黄金贵村长(郭铁城饰演)和李乡长(张贵生饰演)展开了激烈的抗争,最终捍卫了自己合法的土地承包权。其二,保护耕地,这既是国家意志(中共中央和国务院2004年下发1号文件把保护耕地的问题列为头等大事来抓),也是农民的愿望,如《希望的田野》。其三,土地流转,如《喜耕田的故事》。土地承包权、土地流转与保护耕地是互有交集的三个问题,它们都与现代农业发展观念及乡镇权力腐败等问题紧密联系在一起,这也是新世纪乡土电视剧展开情节的关节点。《农民的根本》(2007,尹建平导演)讲述的就是“一场反土地腐败的斗争,一曲新农村建设的颂歌”。

新世纪乡土电视剧现实题材领域的第七个叙事热点是乡村日常生活,如《乡村爱情》(2006,张惠中导演)、《老娘泪》(2006,雷献禾导演)、《上门女婿》(2006,张晓春导演)等。这类题材的乡土电视剧以家庭伦理为叙述主题,以情感(亲情、爱情、友情、乡情)为情节主线,融入各种社会问题作为情节展开的不同侧面,有三个突出的特征:其一,展示当代中国乡村社会的历史变迁,这类乡土电视剧往往具有较大的时间跨度,但以“新农村”建设为主要表现内容,如《趟过女人河的男人》(2004,郭林导演);其二,揭示中国乡村社会由政治主导向经济主导转型过程中的人伦道德情感与三观(世界观、人生观、价值观)等的变化,如《太阳月亮一条河》(2008,张惠中导演);其三,地域文化与民俗风习的变化,如《西口长歌》(2008,刘庆梅导演)等。

新世纪乡土电视剧现实题材领域的第八个叙事热点是乡村女性,如《当家的女人》(2002,陈晓春导演)、《七妹》(2010,习辛导演)等。上述乡村现实题材领域的七个叙事热点都有以乡村女性为主要表现对象的电视剧作品,如叙述乡村女性进城的有《憨媳当家》以及《外乡人》(2009,管虎导演)、《小麦进城》(2012,姚远导演)等,叙述乡村女村官的有《女人的村庄》(2008,吴兆珊导演)、《女人当官》(2009,傅百良导演)等,叙述乡村女强人艰苦创业的有《胡杨女人》(2010,张晓春导演)、《古村女人》(2011,王利群、于博导演)等,叙述乡村女医生、女教师的有《脚下天堂》和《太阳不落山》等,叙述乡村女性人生命运和情感生活的有《巴山背姐》(2007,蓝海瀚、朱积敏导演)、《春草》(2008,郑晓龙导演)、《满秋》等。新世纪乡土电视剧中的乡村女性形象各具特点,但也有一些共同的地方:一是命运坎坷,二是意志坚强,三是发愤图强吃苦耐劳,四是胸怀宽广充满爱心,五是和睦家庭泽及一方。新世纪乡土电视剧突出表现的,是乡村优秀女性在“新农村”建设中焕发出来的创造精神与人性光辉。

概言之,新世纪乡土电视剧现实题材领域的八个叙事热点,高扬主旋律,直面农村变革的复杂现实,探索“新农村”建设的有效方略,凸显地域文化特色,关注农民的历史命运与现实生活,艺术形态多样(连续剧、系列剧、戏曲电视剧),多用正剧与喜剧(少悲剧甚至无悲剧,有悲情无悲剧)。问题也是明显的,最突出的不足是与真实的农村现实有点“隔”,虚妄的大团圆结局遮蔽了农村现代化进程和改革的长期性与艰巨性,现实主义精神与批判精神显得比较弱。

二、乡土历史题材与叙述选择

新世纪乡土电视剧中的历史剧,^①对中国乡村历史的叙述,主要集中在与村庄

^① 历史剧是一个内涵丰富边界宽泛的概念。何为历史剧,学界至今没有形成一致的认识。本文把与现实相对的叙述过去时代乡村生活的电视剧,不论是纪实性的还是虚构性的,统称为乡土历史剧。

变迁、家族盛衰和民族兴亡有关的革命历史、抗战历史、当代历史、民国历史、移民历史、家族历史和少数民族历史等题材领域。过去没有得到表现的乡村历史,特别是那些对中国乡村历史变迁产生深远影响的重大历史事件,都被不断地发掘出来,呈现在荧屏上,如“闯关东”、“走西口”、“下南洋”等著名的“移民潮”,再如中国内地的“土改”、“合作化”、“文革”、“家庭联产承包”等农村发展道路的各种痛苦选择。随着历史表现领域的不断拓展,乡土历史叙事的时间跨度也不断加大,最早有远古的神话寓言,如《愚公移山》(2007,吴家骀导演)等;最近者有当代不同历史时段的乡村生活,如《大公社》(2007,杨国栋导演)等。在历史叙事方法上,不断引入新的艺术元素,使传统的权威历史叙述在得以保持的同时,又出现了一些更具时代特点的新变化。

新世纪乡土电视剧中的革命历史叙事,其题材来源于两个方面,一是有一定知名度的文艺作品改编,如《红旗谱》(2004,吴春桐导演)改编自梁斌的同名小说;《星火》(2006,刘毅然导演)改编自叶紫小说《星》《火》和《丰收》;《山菊花》(2007,王冀邢导演)改编自冯德英同名小说;《洪湖赤卫队》(2010,石伟导演)改编自同名歌剧和电影;《圣天门口》(2011,张黎导演)改编自刘醒龙同名小说;《红槐花》(2011,雷献禾导演)改编自何存中小说《门前一棵槐》。二是原创作品,如《黄河浪》(2006,郭少雄导演)、《沂蒙》(2009,管虎导演)、《宣言》(2011,周力导演)等。这些电视剧在叙述乡土革命历史时,有三个特点:其一,突出中国共产党在农民革命中的引导和领导作用,如《红旗谱》中的朱老忠(吴京安饰演)就是在共产党人的引导下,逐步由自发的反抗走向自觉的革命;其二,主要的正面人物形象都有英雄与凡人的双重特点,如《圣天门口》中的杭九枫(段奕宏饰演)既有英雄的一面,又有无赖的一面;其三,阶级性与人性的变奏,如《红槐花》中的凤儿(宁静饰演)陷身于激烈的阶级斗争中,又始终保持着对爱情的执著和对亲人深挚的亲情。这些是有别于传统革命历史叙事的地方。

新世纪乡土电视剧中的抗战历史叙事,其题材也来源于两个方面,一是有一定知名度或特色的文艺作品改编,如《小兵张嘎》(2004,徐耿导演)改编自徐光耀的同名小说,《苦菜花》(2005,王冀邢导演)改编自冯德英同名小说,《沙家浜》(2006,沈星浩导演)改编自同名京剧,《地雷战传奇》(2008,叶清醇、王硕导演)改编自电影《地雷战》,《民兵葛二蛋》(2012,韦大军、林柯导演)改编自“王外马甲”的网络小说《“另类民兵”葛二蛋》,《零炮楼》(2013,何群导演)改编自张者的同名小说,《一个鬼子都不留》(2013,王滨导演)改编自佰川同名小说;二是原创,如《黄河浪》以及《老柿子树》(2007,谷锦云导演)、《血色湘西》(2007,龚若飞导演)、《中国地》(2011,阎建钢导演)、《川东游击队》(2011,郑晓龙导演)、《我的故乡晋察冀》(2012,马玉辉导演)。这些电视剧在叙述乡土抗战历史时,有四个特点:其一,全民

性与革命性,即电视剧所叙抗战者的身份多样,共产党在抗战中起主导作用,如《零炮楼》中参加抗战的有共产党和国民党,也有民间武装和土匪,共产党最终主导了贾寨与张寨的抗战;其二,传奇性与另类性,如《民兵葛二蛋》制片方主打的就是“另类的抗战传奇”;其三,国民性反思与批判,如《零炮楼》虽然弱化了原著的国民性批判,但依然在抗战叙事中进行了适度的国民劣根性批判,再如《血色湘西》中龙耀文(蔺达诺饰演)对湘西“天坑赌命”陋习的批判;其四,现代民族国家观念与爱国主义精神,是新世纪乡土电视剧抗战历史叙事的同调话语。

新世纪乡土电视剧中的中国当代历史叙述,其作品比较多,如改编自何群仓小说《路上有狼》的电视剧《绝恋》(2006,张元龙导演)、《母亲是条河》(2006,高伟宁导演)、《我们的知青年代》(2007,李源导演)等。叙述中国当代历史的电视剧有四个特点:其一,叙事时间跨度大,大都涵盖土改、合作化、人民公社、大跃进、“文革”和新时期等,如改编自余华小说《活着》的电视剧《福贵》(2005,朱正导演)从解放战争前一直叙述到新时期的农村改革,《山村大爷》(2011,张友龄导演)从抗战叙述到新时期;其二,表现乡村社会生活的面比较宽,举凡新中国成立六十年来乡村政治、经济、科技、医疗、教育、文化和民俗风情等都得到了不同程度的表现,如《最美丽的事》(2006,郑克洪导演)叙述的是乡村教育在大跃进、“文革”、新时期和新世纪等不同历史时期的艰难曲折与乡村教师的人生困苦与奉献敬业精神;其三,对中国当代历史的反思与批判,如《大公社》(2007,杨国栋导演)对“文革”的反思与批判达到了一定的深度。其四,对美好人情与人性的颂赞,如《静静的艾敏河》(2000,宁才导演)叙述三年困难时期,内蒙古牧民收养三千名因饥饿而挣扎在死亡线上的上海孤儿,表现出一个民族的善良与深情。

在新世纪乡土电视剧中,叙述民国历史的作品也比较多,如《小城往事》(2006,陈伟祥、郑延渝导演)、改编自李劫人同名小说的《死水微澜》(2008,朱正导演)、改编自陈全伦中篇小说《磨坊》的《磨坊女人》(2008,陆涛导演)等。叙述民国历史的乡土电视剧,有三个题材领域:其一,民国背景下的乡村大家族故事,如改编自衣向东同名小说的《牟氏庄园》(2008,李建新导演)叙述的就是民初至抗战时期名震胶东的牟氏家族由盛转衰的故事;其二,与乡村大家族相关的行业故事,如茶叶、烟酒、桑蚕、磨坊、商运(驼队、马帮、排帮、筏子客)等行业都有经营成功的大家族,都有行业谋略与家族恩怨情仇,如《走戈壁的女人》(2000,顾晶导演)讲述民国时期驼队帮主葛老大(杜志国饰演)与田寡妇(丁嘉丽饰演)传奇复仇故事,《九姓渔民》(2008,邹安祥导演)叙述的是民国时期徽商子弟朱文甫(娄宇健饰演)与新安江九姓渔家女陈雪梅(李倩饰演)生死相依共创渔家酒业的传奇故事;其三,民国背景下的乡村权势人物、黑道人物与另类人物传奇,如“王保长系列”的《王保长新篇》(2004,陈福黔导演)、《王保长歪传》(2010,张刚导演)等。不论是乡村大家族故事、

行业故事,还是乡村权势人物、黑道人物与另类人物传奇,均与革命历史和抗战历史相交,但其叙述选择的是突出民国色彩,因而归属于民国历史叙事。

新世纪乡土电视剧中的移民历史,是新发掘的乡土历史题材领域。中国近代有四次较大的移民浪潮,即“闯关东”、“走西口”、“蹚古道”和“下南洋”。以“闯关东”为叙事题材的新世纪乡土电视剧有《闯关东》(2006,张新建、孔笙导演)、《闯关东》第二部(2009,侯咏、杨磊导演)、《闯关东前传》(2013,王滨导演)等。以“走西口”为叙事题材的新世纪乡土电视剧有《乔家大院》(2006,胡玫导演)、《走西口》(2009,李三林导演)、《西口情歌》(2010,肖齐导演)、《我叫王土地》(2012,张多福导演)等。以“蹚古道”为叙事题材的新世纪乡土电视剧有《茶马古道》(2011,王文杰导演)。以“下南洋”为叙事题材的新世纪电视剧有《下南洋》(2009,沈好放导演)。叙述移民历史的电视剧有几个特点:其一,多叙述大家族的财富传奇与恩怨情仇,如《乔家大院》;其二,迁徙的艰险与中国边疆地区的自然人文奇观相交,这个特点表现在所有叙述移民历史的电视剧中;其三,商业、贩运、耕种、水利和卖艺等是移民从事的主要职业,如《我叫王土地》叙述主人公王土地(林永健饰演)在清末民初至抗战期间,从河北迁徙到河套种地,开渠引黄,开发河套地区,成为大地商;其三,与中国近现代革命(民族民主革命)和抗日战争等相交,如《走西口》中既有革命党人的旧民主革命活动,也有共产党人的新民主革命活动。再如王土地在抗战时期不惜断渠毁田,抗击日寇侵略;其四,多民族文化的交汇与融合,如被称之为“原生态民歌音乐电视剧”的《西口情歌》表现内陆农民给蒙古草原带来了农业水利技术,推进游牧文化与农耕文化的融合,增进了蒙汉之间的民族感情。

新世纪乡土电视剧的历史叙事,不断开掘新的历史题材领域,使那些具有荧屏视听展现价值的历史记忆重现在人们眼前,再造关于民族国家的历史想象。在历史观念上,新世纪乡土电视剧的历史叙事高扬主旋律,坚持辩证唯物史观,这与新世纪乡土小说历史观的多样化有很大的不同。在历史叙述方法上,新世纪乡土电视剧在适度遵循传统权威历史叙述的同时,不断引入更具娱乐性的流行文化元素,从而形成“主导文化+大众文化”的视听美学风貌。

三、跨国流动农民题材与叙述选择

新世纪中国电视剧中,以中国公民跨国流动为题材的作品越来越多,如《摩登家庭》(2002,曾丽珍、朴玲珠导演)、《巴黎恋歌》(2005,周晓鹏导演)、《跨国新娘》(2006,马玉辉导演)、《温州人在巴黎》(2007,尹大为导演)、《红莓花儿开》(2009,戴冰导演)、《我的娜塔莎》(2010,郭靖宇导演)、《情陷巴塞罗那》(2009,朱翊导演)、《辣椒与泡菜》(2011,花箐导演)、《林师傅在首尔》(2012,余淳导演)等,但以

跨国流动农民为题材的电视剧较少,仅有《下南洋》《温州人在巴黎》和《温州一家人》(2012,孔笙、李雪导演)等不多的几部。这几部都不是严格意义上的乡土电视剧,但这些电视剧塑造了一批出国农民形象,如万振国(《温州人在巴黎》)、周阿雨(《温州一家人》)等。因此,跨国流动农民题材及其叙述选择,也值得在此予以特别讨论。

在中国近代四次较大的移民浪潮中,“闯关东”和“走西口”是国内由内地向边地的流动迁徙,“蹚古道”和“下南洋”则是跨国流动。中国农民的跨国流动,具有悠久的历史,但具有现代意义的中国农民的跨国流动,应该说是从晚清开始的,其中规模较大时间较长的是“下南洋”。“南洋的地理概念从明朝的时候就有了,主要是指包括当今东盟十国在内的广大区域。而广义的南洋还包含当今的印度、澳大利亚、新西兰以及附近的太平洋诸岛。据权威资料统计,从1860年开始到20世纪50年代初,近一百年的时间里,大约有1500万中国人到东南亚国家寻找机会。”^①他们在侨居国从事各种各样的工作,如农业、渔业、园艺、采矿、金融、商业和各类手工艺(烤面包师、裁缝、鞋匠、金匠、银匠、雕刻师、锁匠、泥水匠和织工)等。“他们的勤奋与努力,改变了所在国经济落后的状况。……同时,很多人也彻底改变了自己与家族的命运。东南亚华人,先后出现了数以百计的百万富豪、千万富豪。”^②而更为重要的是,他们中的成功者把辛苦积累的资金投向中国近代工商业,又推动了中国社会的现代转型。电视剧《下南洋》以“下南洋”为题材,题目虽然很大,但不是叙述“下南洋”的“通史”或“全史”,而是以岭南客家人简阳春(王诗槐饰演)、儿子简肇兴(王骁饰演)、养子简肇庆(佟大为饰演)父子两代人“下南洋”及简宋两大家族之间的冲突为主要叙述内容,故事时间跨度不大,起自清末终于国内北伐战争,是一部“下南洋”的岭南客家大家族的“断代史”。该剧有三条叙述线索,一是岭南客家商人简阳春父子三人“下南洋,开银行,爱祖国,闹革命,忙恋爱”的传奇经历,以及与晚清腐败官员宋雅亭(舒耀瑄饰演)家族之间的恩怨情仇;二是晚清革命党人朱瑾(隋俊波饰演)等的跨国革命活动;三是邝秋菊(童蕾饰演)、唐阿泰(张默饰演)等在南洋当“猪仔”的悲惨经历。这三条叙述线索,虽然也表现了“猪仔”们骨肉分离、爱而不能、朝不保夕的悲惨遭遇,“猪仔”与中国晚清社会黑恶势力的斗争,与南洋种植园主和矿主的经济斗争、人权斗争等,但叙述的主要内容是南洋华侨上层的政治、经济和情感生活,主调是“爱国、爱情和革命”。在该剧中,他们对国内的影响,是以“经济搭台,政治唱戏”的模式,推进了中国社会政治文化的现代转型。该剧对华侨与祖国唇齿相依的关系,做了这样的强调:“只有国家强大了,才能彻底改

① 张军:《从〈走西口〉看中国近代移民文化》,载《中国社会导刊》2008年第6期。

② 张军:《从〈走西口〉看中国近代移民文化》,载《中国社会导刊》2008年第6期。

变华侨在海外的命运。”该剧对出国农民与侨居国文化之间的冲突与融入较少予以表现,这是该剧作为跨国题材电视剧的最大叙事缺陷。

中国当代特别是改革开放以来,中国农民走出国门闯荡天下“打洋工”或异国创业,已渐成常态,如温州人到意大利、法国等欧洲国家的越来越多。有资料显示,仅在巴黎的温州人就有15万左右,其中70%以上是来自温州的农民,他们主要聚集在巴黎的市长街(RUE AU MAIRE)、庙街(RUE DU TEMPLE)等地,大都从事餐饮、旅馆、外贸、服装、皮具、箱包、百货零售批发等生意,有的事业有成,已经融入当地社会。目前,以之为题材的新世纪中国电视剧,就能看到的视频资料而言,仅有《温州人在巴黎》和《温州一家人》两部。

《温州人在巴黎》叙述的是温州人特别是温州农民到法国巴黎闯天下的故事。该剧有四条主要叙述线索:一是万振国(唐国强饰演)与女儿万小楼(楼惠珍饰演)之间的亲情冲突;二是万振国与王大可(林京来饰演)之间的乡情与商业冲突;三是留学生高晓峰(万弘杰饰演)与江涛(马浴柯饰演)之间的友情冲突;四是高晓峰与思琳娜(法国演员思琳娜饰演)的跨国恋情。此外,万振国与安澜(壮丽饰演)、万小楼与陆子昊(张晋饰演)和陈莫非(尹大为饰演)之间的情感冲突等,也占有一定的叙事长度。这些叙述线索均以情感(亲情、友情、爱情和乡情)冲突为主要表现内容。该剧的特点也很鲜明:其一,剧中主要人物万振国是温州山区农民闯荡法国巴黎取得成功的典型,该剧对他作为一个成功者的超常的商业智慧、管理才能和吃苦耐劳精神表现较多,但对他成功前化蛹为蝶的过程及其内在心灵的震荡表现较少。万振国20多岁从温州山区到法国巴黎,经过多年的打拼,由一个“打洋工”的农民变成法国巴黎具有相当规模的皮具公司的董事长,这一过程作为前戏,被置于剧情的大背景中。其二,浓厚的乡情观念与爱国主义精神,这在剧中主要的正面人物身上都有较为充分的表现,如万振国、高晓峰等在极其困难的情况下,仍然履行承诺,捐资修建温州山区通往外界的道路。其三,代际差别与受教育程度的差别,如高晓峰、万小楼等新一代移民与万振国和安澜等老一代移民存在明显的代际差别;留学生高晓峰与未受良好教育的朋友江涛之间也有非常显著的差别,前者更易取得成功,也更易融入当地社会。其四,中法友谊与异质文化间的冲突与融合,这在高晓峰与思琳娜的情感关系、陈莫非与法国歌剧导演让的艺术交流关系中表现得最为突出。

《温州一家人》叙述的是温州瑞安山区农民周万顺(李立群饰演)率领妻子儿女走出大山走进城市走出国门谋求发展的故事。儿子周麦狗(陈松、张译饰演)和女儿周阿雨(戴佳佳、殷桃饰演)都有出国的经历,以周阿雨闯荡欧洲的经历最为重要。周阿雨13岁远离家人来到异国他乡,在意大利的普拉托,从刷碗勤工俭学开始,凭借出色的商业头脑赚得第一桶金,又辗转法国巴黎和马赛,投身服装生意,成

为海外温商的出色代表。在周阿雨跨国流动经历的叙述中,该剧突出了几点:其一,周阿雨在意大利和法国接受基础教育和高等教育,这使她比林玉琪(刘陆饰演)等没有受到很好教育的同伴能更好更快地融入流入社会,也比她们有更多的成功的机会。其二,周阿雨有经商的天赋,又秉承了温州人吃苦耐劳的精神,这使她在尝试餐饮、货运等行业后最终在温州人熟悉的服装及批发等领域取得成功。其三,周阿雨有异国战场寻夫的传奇经历与跨国婚恋的情感生活,这使她的文化认同与身份意识变得更为开放和复杂,也更有全球化的时代特色。其四,周阿雨真挚的家庭观念、乡情观念与国族身份意识,在受温州同乡做“会”帮助渡过难关、援助父亲国内采油事业与作为海外温商代表推进中国与西欧的经贸发展中,都有生动具体的艺术表现。

这两部讲述温州人特别是温州农民出国求发展的电视剧,其故事虽然不同,但有几个共同特点:其一,都以温州山区的农民家庭作为叙述对象,这两个家庭的主要成员万振国、周万顺等都充满了开拓精神。其二,在法国、意大利等侨居国,温州移民出国前的农村人的社会身份意识失去了意义,作为侨居国公民的权利意识逐渐形成。有论者指出:“大部分温州人都是从中国农村出来的,在中国的身份是农民,在中国,他们不可能与城镇居民一同享受国家的社会福利和保障待遇。到了法国,只要有了居留权和合法的工作,就能与法国人一样,享受同等的社会福利和保障,这对他们来说有着非常重要的意义,生病失业都有了经济保障……仅仅为此,目前许多无证温州人也愿意等待有朝一日的合法化。”^①上述两部电视剧突出了温州移民的国族身份意识(尤其是“温州人”意识),但对其公民权利意识的变化较少予以表现。其三,乡情观念与国族身份意识都很强烈,爱家乡、爱祖国成为温州移民的情感支柱、精神资源与社会资源。其四,文化观念在中西文化的交汇、融合与冲突中发生现代转型,如在法律意识、商业理念、民主观念和生活态度等方面,高晓峰、周阿雨等新一代移民都出现了有别于老一代移民的显著变化。

中国农民的“跨国流动”,随着中国的日益强大与全球化的加速,也变得日益频繁与平常,世界各地都留下了中国农民辛勤劳作的身影与足迹,如有媒体报道说,浙江江山市四都镇埠头村“是一个总人口只有 1383 人的小村落,现在却有 40 多个人远赴新加坡、日本、阿尔及利亚等国务工,是全村在外务工人员数量的一半。每到岁末,村口总会围着从不同国家务工归来的农民,彼此交流收入情况、异乡风俗等,俨然成了小小的联合国交流会。在有侨乡之称的青田,有 23 万人分布在世界

^① 王春光、Jean Philippe BEJA:《温州人在巴黎:一种独特的社会融入模式》,载《中国社会科学》1999 年第 6 期。

120 多个国家和地区,占该县人口近一半。”^①但遗憾的是,“出国农民”的跨国流动经历、财富传奇、冒险精神和跨国情感生活,并没有得到新世纪中国电视剧更多的关注与表现。

四、结语:新世纪乡土电视剧面临的艺术困境

新世纪中国乡土电视剧已创作播出的作品总量,与 20 世纪 90 年代相较有所回升,呈现出繁荣的发展势头,出现了不少值得肯定的较为优秀的乡土电视剧作品。不论是改编还是原创的新世纪乡土电视剧作品,大都能真情关注“三农”问题,关注“新农村”建设,关注受众群体,不断拓展叙事领域,以日渐成熟丰富的视听手段,多角度多侧面地抒写和呈现历史大变革时期中国乡村社会生活的丰富与复杂。而与此同时,存在的问题也比较突出,主要有五点:其一,有些电视剧叙写的乡村是“伪乡村”,“伪”在三个方面,一是“假”,以想象的农村代替真实的农村;二是“窄”,表现乡村社会生活面狭窄,作品地域局限性突出,如东北农村题材流行,其他地区则不多;三是“简”,将复杂的乡村现实生活简单化,如一个村庄仅因搞了塑料大棚(生态农业)或村办旅游业或其他什么企业,就使一切问题迎刃而解,这样的剧情设计显然是没有认识到农村现代化转型的长期性与艰巨性。其二,不少乡土电视剧作品在创作上采用新的“三突出”方法,即在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出乡村改革的积极分子,重点突出的则是下派干部、优秀村官和乡村能人,普通农民及其真实生活境况处于无法表达的沉默之中。其三,有些乡土电视剧叙事浅表化,只见“事”,难见“心”,亦即热衷于讲述戏剧化或日常化的故事,对农民内在的精神变化则认识不足表现不够。其四,有些乡土电视剧叙事政策化,其情节设计、人物形象塑造和主题思想的设定,主要是为了图解某一特定的农村政策,这是一种新的概念化与公式化。其五,有些乡土电视剧过于喜剧化,对喜剧效果的追求,影响了对中国乡村现代化进程中的历史命运、异化存在和扭曲权力的揭示,缺乏对现代化之正当性的必要反思。在消费文化的语境中,在都市题材电视剧、历史题材电视剧逐渐占据荧屏的大趋势下,新世纪乡土电视剧必须克服自身存在的诸种问题,突破被边缘化的艺术困境,以现实主义精神直面严峻的乡村现实,创作出有广度、深度和高度,可以留存久远的作品,为大变革时代的农民和乡村立此存照。

(李兴阳,南京大学文学院教授)

^① 张丽等:《农民出国务工“水土不服” 高收入也带来高风险》,载《浙江日报》2011 年 11 月 24 日。

消费社会的物质青春

——当代电视青春剧青春形象的反思^①

曾一果 朱 壹

2006年,《中国青年报》曾经发表一篇题为《“80后”——请别误读这2亿青年》的文章,该文指出:“‘80后’已经不再是孩子了。即使最年轻的1989年生人,也已经超过16岁,步入了国家法定的劳动力年龄。‘80后’是一个庞大的青年群体。”^②如今,不仅“80后”,“90后”也已步入社会,成为中国社会发展的主力军。如何认识“80后”、“90后”?这已经成为当代影视媒体的最重要议题之一,例如近年来的电视剧《奋斗》《北京青年》《蚁族的奋斗》和《北京爱情故事》均将镜头对准了“80后”、“90后”,努力刻画、形塑他们的青春形象,记录他们的生活、工作和婚恋状况,探讨他们在物质和理想、家庭和事业面前的人生选择,全面展现了他们在变革社会中的成长历程和精神状况。

—

有学者认为:“在‘80后’文学中,青春不仅成了它们的主题,而且成了其唯一主题。其青春主题的表达与传统青春文学迥然相异:传统青春文学以英雄人物、宏大题材和历史叙事的方式彰显青春的崇高和壮丽,‘80后’文学则更多关注个体的日常生活和个人感情经历,在小叙事中体现主人公矛盾迷茫、孤独忧伤、叛逆个性的成长经历和生存状态。”^③与文学一样,青春也是“80后”、“90后”电视剧的核心话

① 本文系2011年江苏省社科基金项目“江苏城市形象的媒体塑造与传播研究”(项目编号:11TQC008)项目成果;2011年江苏省教育厅项目“当代中国城市形象的媒介建构研究”(项目编号:2011JB860003)项目成果;江苏省青蓝工程项目(项目编号:SR14200113)项目成果。作者是这三个课题负责人。

② 汤涌:《“80后”——请别误读这2亿青年》,载《中国青年报》2006年4月3日。

③ 朱爱莲:《试析“80后”青春文学的主题表现》,载《河南师范大学学报(哲学社会科学版)》2012年第3期,第196页。

题,关于“80后”、“90后”的电视剧大多努力描绘属于他们这一代人的青春记忆和青春故事,展现不同于“50后”、“60后”的青春形象——宣扬自我主义、强调个性独立、追求物质享受和崇尚西方文化。

在由李晨、杨幂等人主演的《北京爱情故事》中,林夏曾对石小猛的女友沈冰说:“你真的不像这个时代的产物”。不同的时代会生产出不同的社会群体,“80后”、“90后”是1978年以来中国改革开放的“产儿”。在改革开放政策下,中国经济高速发展,到2011年,中国经济国民生产总值(GDP)超过了日本,仅次于美国。经济发展改变了整个社会,从20世纪80年代开始,彩电、洗衣机和电冰箱等消费品成为中国人的日常家用品。“在‘80后’小的时候,家庭财富可以用彩色电视机来衡量。据杭州《地方志》的数据显示:1985年,每百户城市居民拥有电视机101台,其中彩色电视机14台,刚过1/10,农村居民中每百户拥有电视机24台,彩色电视机2台。”^①进入新世纪之后,空调、电脑和私家车进入城乡千家万户,对于大部分年轻人而言,城市生活已经不再令他们陌生,他们就生活在城市空间,即便是居住在小城镇中,超市、咖啡店和豪华宾馆也并不鲜见。

《奋斗》《北京爱情故事》《北京青年》和《蚁族的奋斗》等电视剧中的“80后”、“90后”陆涛、夏琳、何东、吴狄、程峰、林夏等人就是“时代的产物”,每个人物的身上都有鲜明的时代特征。出入高档场所,打保龄球,吃西餐和到KTV唱歌成为他们生活的一部分,飞速发展的时代为他们提供了一切,赋予了他们“张扬自我、突出个性”的性格特征。他们反对“50后”、“60后”那一代所尊崇的家庭和集体生活,希望有个人空间;他们不像上一代那样在爱情面前羞羞答答,而是“想爱就爱”;他们也不像上一代那样节衣缩食,而是大胆追求物质享乐。而这导致了他们与父辈之间经常产生不可调和的矛盾冲突,在《北京青年》中,何东厌倦了父母给他规划好的生活,不愿意按部就班地成家立业,在领取结婚证的那一天,他突然决定放弃与未婚妻领证;在《奋斗》中,开头便是一幕毕业生与老师等父辈一代告别的“集体宣言”:
“我们舍不得您,非常非常舍不得您,但是我们必须告诉您,我们必须离开您,我们必须去工作,去谈恋爱,去奋斗,这件事十万火急,我们一天也不能等,请您接受我们离开前最后的问候。”夸张的告别场景宣告了“80后”、“90后”与父辈决裂的勇气。《爱情公寓》《都市男女》和《都市六人行》等电视剧更是用一种情景喜剧的方式描绘了一群青年男女,逃离传统家庭生活,自由自在地共同生活在大都会的公寓中。笔者曾在另外一篇文章里指出乌托邦的都市公寓,不仅是他们逃离传统家居空间的场所,也是他们自由表达情感的“欢场空间”^②。

① 汤涌:《“80后”——请别误读这2亿青年》,载《中国青年报》2006年4月3日。

② 曾一果、杨琪:《新白领阶层的“爱情乌托邦”》,载《中国电视》2013年第8期。

时代突飞猛进、城市快速发展,这为“80后”、“90后”实现梦想、张扬个性提供了新机遇,那些来自穷乡僻壤的社会底层青年,似乎只要通过奋斗便可以实现“自己的梦想”。在《北京爱情故事》中,吴魏激励手下员工的话是“为了前途,为了梦想,为了名车、豪宅和美女而奋斗”;在《蚁族的奋斗》中,虎一帆等“80后”、“90后”希望通过奋斗,在北京、上海等大都会立足,收获爱情、房子和幸福生活;《杜拉拉升职记》更是用小说、电影和电视剧的跨媒介形式,为“80后”城市底层女性青年提供了杜拉拉这样一个从草根阶层跻身于社会精英的成功样板:“让七十后与八十后的女性中低雇员,拥有与新中产职场女性认同结合的梦想与渴望,并为劳动市场中的女性竞相模仿,成为所谓‘成功’职场女性的典范之一。”^①

二

反抗父权统治、宣扬个性自由和表达独立思想,这是“80后”、“90后”电视剧的基本主题和基本内容。不过,近年来电视剧的青春叙事在突出“80后”、“90后”反叛精神之同时,亦试图建构出符合主流意识形态的励志青春形象。例如《奋斗》便被认为是一部洋溢着奋斗精神的爱情励志片:

几个年轻人在毕业后的几年时间里,通过事业了解到人及社会的互动关系,通过爱情体味着梦想与现实、责任和友谊的真谛。他们经历着生活和爱情的波澜,有时迷茫有时苦痛,但他们努力地奋斗,并将最真挚的笑脸留在了青春的岁月中。

无论是程峰、陆涛这样原来就生活在大城市的“富二代”,还是石小猛、虎一帆这样来自偏远乡村的“北漂族”。来自不同阶层的“80后”、“90后”青年男女都在大城市里奋斗,努力实现自己的价值理想,他们中自然有不少人成功了,像杜拉拉一样实现了从草根阶层到社会精英的转变;有的像陆涛一样在商界打拼,最终成为新时代的弄潮儿。不过,如果仔细考察《奋斗》等电视剧,我们会发现,在这些电视剧中,“80后”、“90后”的奋斗多集中于对物质财富的追求上。《北京爱情故事》和《蜗居》中的石小猛、海萍等人怀着梦想进入北京、上海这样的大城市,努力在城市里生活和工作,但是他们所渴望实现和得到的不过是车子、房子而已。于是,看似洒脱自信、张扬自我的新生代,在物欲横流的消费社会里,反而成了物质的奴仆。“咱们生活的世界其实是一个很物质的社会”,《北京青年》中主人公何东的一席话道出了“80后”、“90后”青春的物质化特征,在这个物质化社会中,物质财富和金钱权力成为衡量个人价值的主要标准,爱情、友谊和婚姻都建立在这样的社会标准之

^① 黄宗仪:《中国南方“新流动女性”:女性发达史叙事与珠江三角洲的发展想象》,载《中外文学》(台湾)2011年第4期。

上。在《蚁族的奋斗》中,赵荣生的前女友离开赵荣生,主要是因为他没有钱、没有稳定工作。赵荣生后来认识了心地善良的楚楚,却因没房没有安稳工作而迟迟不敢结婚。为了赚钱与女朋友结婚买房子,虎一帆连身体也不顾,只要有活就干;在《北京爱情故事》中,吴狄前女友杨紫曦是一个爱慕虚荣的女孩,她喜欢家里柜子里装满名牌服饰,她之所以离开吴狄,投入他人怀抱,不是对吴狄没有感情,而是因为吴狄不能满足她的物质欲望,她宁愿用自己的身体和青春去换取物质财富;同样,在《奋斗》中,北漂女孩露露为了满足自己的物质欲望,依附于各种有钱有势的男人,为了迎合对方的喜好,她不惜一次次地改变自己:作为摇滚歌手小海的女朋友,她可以把自己塑造成摇滚青年,和“猪头”好上了,她可以立刻变身泰国餐馆老板娘……露露抓住一切机会,只想用自己的容貌和青春换一份未来的保障,却从不敢奢想真正属于自己的爱情、事业和家庭。

《奋斗》《北京爱情故事》《蚁族的奋斗》中的每个青年人都在奋斗,他们的奋斗也感染着电视机前的观众。不过,无论是为爱情奋斗,还是为事业奋斗,成功在这些电视剧中似乎更多的是意味着物质和权力上的满足。《杜拉拉升职记》虽然是一部底层青年女性的“励志大片”,可仍然逃不出物质牵绊,杜拉拉的追求也只有物质化才会被人认可,当人们看到昔日青春懵懂女孩历经磨难成长为职场精英,穿得起名牌,买得起奢侈品,在事业与爱情中游刃有余时,观众是否在欣赏其老练成熟之余,怀念起那个显得有点傻气的单纯女孩?同样,在《蜗居》《蚁族的奋斗》《北京爱情故事》等故事中,那些来自偏远地区原本纯真朴实的青年男女在“奋斗”和“打拼”过程中,通常都是以失去纯真本性,牺牲友谊爱情为代价,有的人性格前后差异之大令人惊讶。

“北京是中国的政治文化中心,北京白领和金领青年的生活方式在某种程度上代表着中国生活方向和潮流,大公司舒适气派的办公室、豪华的酒店、浪漫的郊游、奢侈的住宅、另类新潮的LOFT、自我中心主义的‘80后’新新人类、有点虚无颓废色彩的party,再加上京味幽默,所有这些在某种程度上成了‘70—80年代新贵’一种身份的标志,可以给外省青年起到某种方向标的示范作用。虽然生活方式不一定人人能得而享之,但这种可供模仿的京味语言可以成为好时尚的中国‘80后’的所爱。”^①在这个物质化社会空间中,大都会因为集聚着财富和权力对青年而言更具有一种引诱力。“北京,我们来了!”“我们要在这儿扎根,我们要在这儿奋斗,北京,你听到了没有?”“咱们外地人在北京买房子。”《北京爱情故事》和《北京青年》中频繁出现这样的“青春宣言”,这些青春话语既表达了“80后”、“90后”一代征服大都会

^① 杨晓林:《论中国青春励志电视剧的创作——以〈奋斗〉为例》,载《电影文学》2010年第4期,第134页。

的勇气,却也显示了“80后”、“90后”一代人的内在虚弱,他们的青春是物质化的青春,完全被物质和权力所操控。在某种意义上,这种物质化青春恰恰让“80后”、“90后”的青春丧失了青春的本质。在《北京爱情故事》中,剧中的主要人物石小猛也终于意识到,其在大都市的“奋斗”不是青春的实现,而是青春的丧失。所以,面对物质化的大都会世界,他不由地喊出了“再见青春,再见故乡!”彻底宣告了“80后”、“90后”青春的沦丧。

三

在消费社会里,完全否定物质追求是不切实际的,但是过分宣扬物质享受必然破坏了主流的社会价值观。《奋斗》《蜗居》《北京青年》和《北京爱情故事》等电视剧其实也意识到了这点,《奋斗》试图通过夏强自杀一事,反思只追求时髦、玩酷的高中青葱岁月;《蚁族的奋斗》中的青年大学生赵荣生一上来就揭露厂商的罪恶行径,彰显青春的正能量;《蜗居》虽然描写了大学生海藻的青春堕落,但宋思明之死让她终于幡然悔悟;在《北京爱情故事》中,石小猛最终也痛改前非,拒绝再与奸商同流合污,这些都说明充满理想的青春犹在。《蚁族的奋斗》和《北京爱情故事》还都分别塑造了一位不被物质社会腐蚀的纯洁青春女性形象:楚楚和沈冰。她们天性单纯,只想和心上人一起过简单快乐的生活,五光十色的都会世界对她们并没有多大诱惑,沈冰被誉为“真不像这个时代的产物”,楚楚更是一位“出淤泥而不染”的青春玉女,在金钱至上、物欲横流的都市社会中,她始终保持着善良和纯真本色,让赵荣生等人自惭形秽。而在电视剧结尾,沉沦在物质世界中的赵荣生,渐渐醒悟,最终带着他和楚楚的孩子回到了沂蒙山老家,重新开启新的生活。

值得关注的是,由赵宝刚导演的《北京青年》也是一部青春反思剧,这部电视剧是赵宝刚“青春三部曲”的最后一部,该剧延续了《奋斗》和《我的青春谁做主》的青春主题,书写奋发图强的青春故事,并借主人公何东之口表达了“重走青春”的渴望。剧中的何东、何西、何南、何北四兄弟虽然家庭出身不同、性格迥异、人生成长道路不同,但是选择了结伴“重走青春”,重新探寻青春的意义和价值。领结婚证的一刹那,男主人公何东向毫无准备的未婚妻提出暂不领证的要求,因为他自认为还没有思考成熟,要对以往的生活重新思考一下,这样的剧情看似违背常理却引人深思。令人惊讶的是,该剧播出后据说还引发了青年上班族的“辞职热”,或许正是“重走青春”这一话题触动了“80后”、“90后”的内心世界。在现实生活中,不少“80后”、“90后”家庭富足、生活安稳,父母早早为他们买好房子,找好工作。可对于追求个性自由的“80后”、“90后”而言,按部就班的生活却让他们对生活的意义感到茫然,于是不少年轻人会选择 Gap Year 的方式来调整生活节奏,反思自我和社

会。所谓 Gap Year 是指当代年轻人会用较长时间(通常为一年)去旅行或者从事志愿者服务,以便进一步了解自己和社会。坂部晶子在谈到日本 20 世纪 80 年代海外旅行热时也曾指出:“对我们而言,不论是流浪在亚洲各国沉浸于当地人的普通生活,还是跟着旅行团在遗址前感动或拼命购物,以及在家里阅读杂志时不由得对书中的话语深有感触等,这些事情可以说都孕育了了解我们的主观‘世界’,获取‘真实体验’的契机。”^①《北京青年》中的四兄弟以及他们的朋友便是以旅行的方式“重走青春”,他们从北京出发,一路经过烟台、深圳、丽江等地,最终在玉龙雪山完成了这次旅行。整个旅程虽然显得不切实际、漫无目的,但是这次旅行不仅是旅行者了解世界和他者(别人)的过程,同时也是重新认识自我的过程,这次旅行也是一次重建青春主体的精神之旅。

不过,如果仔细考察《北京青年》,我们会发现,尽管何家兄弟看上去超凡脱俗,他们不顾家庭和社会阻挡,甘愿放弃公务员、医生的工作和优越的都市生活环境,跟随内心感受重走青春,但是何东等青年人的浪漫行动,恰恰是建立在雄厚的物质财富基础之上的,他们怀揣巨款、开着豪车、带着姑娘和装备齐整的旅行物品,宣称放弃所有去寻找人生意义的远行,在剧中逐渐演变为一种中产阶级的奢华旅游,这种炫耀式的“重走青春”反而让青春离普通青年观众越来越遥远;同样,《奋斗》中的主人公也在重新思考青春,但是电视剧对陆涛奋斗史的描述夸张过了头——对自己心怀愧疚的富豪父亲从天而降,对自己恋恋不舍的前女友整天想塞钱给自己,不需要工作经验就能呼风唤雨赢得上亿项目的设计权。陆涛好像只要演好一个自大狂的角色,就有无数女性伴其左右,各种社会资源送到手边,电视剧似乎在表明,只有像陆涛这样拥有各种社会资源的中产阶级的青春才会精彩纷呈、好戏连台。

青春励志剧变成了青春炫耀剧,这样的青春剧或许让青春更加远去。现实生活并不是电视剧,许多年轻人在熬过了最艰苦的生存挣扎期,会选择创业或旅行,盲目模仿电视剧,追求理想化的青春生活,结果眼高手低、四处碰壁。更糟的是一旦创业失败,被《奋斗》所熏染的“80 后”、“90 后”会抱怨自己不是“富二代”,不能拥有那么多的社会资源,进而怨天尤人却不反思自身。相比而言,《破产姐妹》是美国青春情景喜剧,亦讲述创业故事却更贴近现实生活,两个女孩为了小蛋糕店的理想而一点点积累资金,只要理想不死,一切都可以重新开始,但是《奋斗》中的创业却显得那么高不可攀。同样打算创业的“80 后”、“90 后”要么被吓退,要么过分乐观而盲目投入。《蚁族的奋斗》也设置了一个过于理想化的结尾,男主角赵荣生最终带着孩子回到了沂蒙山区,另一位仰慕他的都市丽人竟然也追随而来,他们最后

^① [日]坂部晶子:《海外旅行——我们现在何处》,选自鹤饲正树、永井良和、藤本宪一编:《战后日本大众文化》,苑崇利、史兆红、秦燕春译,社会科学文献出版社 2010 年版,第 255 页。

抛弃了五光十色的都市生活,在乡村安营扎寨。但是剧外的现实青春真的会如此吗?并且,回到乡村就意味着拥有幸福生活吗?

四

许多人都曾经将我国的青春剧与日韩青春剧相比较,确实,在青春题材的叙事和展现、书写上,日韩电视青春剧其实很值得我们学习。《北京爱情故事》显然已经模仿了20世纪90年代风靡亚洲的日本青春偶像剧《东京爱情故事》。《东京爱情故事》改编自漫画家柴门文的同名题材作品,讲述几个年轻人在东京的生活、工作和爱情故事,播出之后立刻在整个亚洲流行。除了日本青春偶像剧,近二十多年来,《冬季恋歌》和《浪漫满屋》等韩国青春剧在中国也十分流行,不少中国观众特别是青年人都成了“韩剧迷”。

日韩青春剧和我国青春剧一样,经常表现青年人在个人与家庭、工作与事业、理想与现实、爱情与婚姻、贫穷与富贵之间的迷惘,但是相比较而言,《北京爱情故事》等我国电视青春剧虽然也试图展现青年人面对爱情、婚姻和工作的不同选择,描写他们在高速发展的都市社会中的情感和道德困惑,可观众观看后总是觉得缺少点什么,我们总感到《北京爱情故事》中的情感故事完全被物质化世界控制,例如石小猛如果不能给沈冰优越的物质条件,似乎就应该放弃她。可是《东京爱情故事》传递的却是截然不同的爱情观,女主角莉香单纯美丽的青春形象、甜蜜迷人的微笑让所有观众无法忘怀。更重要的是,剧中青年男女的情感并没有被金钱物质所控制,心与心之间的沟通理解才是主要的。在《东京爱情故事》中,青年人之间的情感如巴塔耶所说从现实世界里分离出来,成为一个“神圣的领域”：“对我们而言，没什么比为我们所经历的爱情添加传说的爱情更有意义了。由此，我们最终认识到爱情与宇宙是相同的。由此，爱情最终在我们身上描述了其无限的行程并神话般地指明这个从狭隘的现实世界分离出来的宇宙的含义，如果爱情改变了我们的面貌，我们就变成了这个宇宙。”^①正是这样纯粹的爱情故事，让无数观众感动和怀恋。今天不少中国网民观众看了《东京爱情故事》后，还在网络贴吧里这样留言：“东爱实在是太经典了，本人将在长时间内不再看偶像剧……”“经典就是经典，无须过多语言。”

相比之下，我国的青春剧过分渲染金钱和权力效能，刻意展现青春与物质世界的关系，一味强调青春世界的物质化特征。金钱、物质和权力完全操控了电视里的青春面孔，即便像《裸婚时代》这样一些抱着反物质的心态去描摹当下生活的青春

^① [法]乔治·巴塔耶：《色情史》，刘晖译，商务印书馆2006年版，第140页。

剧,最终也绕不开这个怪圈。《裸婚时代》意在宣扬脱离物质的单纯婚恋观,可大团圆的结局仍旧落入俗套:刘阳获得了事业上的成功,成为物质世界的强者,才可能修复他们破碎的婚姻。这看似是一种美满,实则就是跳不脱怪圈的悲哀,似乎我们的青春话语必须依赖丰厚的物质世界,永远无法获得独立性。不单婚姻和爱情如此,青年人事业成功的标志往往仅仅和经济实力画等号,如果没有丰富的物质财富,好像就不配拥有青春。这类青春故事其实是将青春庸俗化。已经有人看到这种青春剧的问题,并指出在物质时代里,需要对我国当代的青春影视剧进行“新的界定”,“正如青春剧的本质是探索突破,所以我们的青春剧要有突破精神,现在我国正处于文化产业大发展,文化体制大改革的进程中,新文化的建设迫切需要我们要有大无畏的探索精神。乘着文化体制改革的春风,改革我们的思想观念和文化舆论环境,形成一种新的积极向上的自由活泼的文化氛围”^①。

自然,我们并非宣扬完全脱离物质消费、不切实际的青春故事,而是强调青春的本质不单单与物质相关,更多是连接着精神和理想。青春的魅力恰恰是因为其单纯、理想和超越现实羁绊,我们只有蒸馏去除过多的物质外因,去掉那些矫揉造作、不切实际的浪漫化和理想化,才能真实展现青春的迷人魅力。所以,我国“80后”、“90后”的青春剧,应当借鉴日韩同类题材作品,发展出一套更为纯粹的青春话语,才更能够真正反映当代青年人真实的思想感情,重建真正的青春主题,也才能真正赢得观众。

(曾一果,苏州大学凤凰传媒学院新闻传播系副主任,教授;朱壹,苏州大学凤凰传媒学院硕士研究生)

^① 李春宇:《物质时代的新命题——青春电影的新界定和历史使命》,载《文学与艺术》2011年第1期,第90页。

叶辛和梁晓声知青题材电视剧的空间叙事

陈爱国 方 婕

电视剧是偏重视觉表征和空间呈现的综合艺术,具有空间造型与叙事的特点。空间叙事打破因果线性叙事模式,借助空间进行叙事,在结构和表意上追求某些空间形式。这在中国当代一些知青题材的电视剧(以下简称“知青剧”)中,体现得比较明显。

说知青剧具有空间叙事的倾向,是因为它们都以文化空间的选择作为叙事的动力。美国当代叙事学者埃里克·S. 雷比肯讨论空间形式与情节的关系时,认为可以“允许一个共时的空间隐喻赋予情节以活力”,而且要对动态的“进展过程”有帮助。这涉及空间叙事的动力问题,“最好被想象成一个螺旋形”^①。“文革”前后,千百万知识青年响应号召上山下乡,“接受贫下中农再教育”,支援边疆和农村建设,尽管其真实背景是城市经济大滑坡,解决城市青年就业难题。不管是主动还是被动,知青们要与城市空间告别,争取在“广阔天地中大有作为”。可以说,上山下乡运动本身就是一个奇特的人口空间迁移事件。这是一场浪漫政治与真实人性之间的较量,人生和感情都不同程度地受到社会现实的冲击。这种过程与情势都体现在知青剧中。在这里,每个知青故事的起点,都是响应中央号召,如何争取机会,从城市空间开赴乡村空间和边疆空间,参加农业劳动,争取有更多的工作成绩和政治表现。而到了大返城时,知青问题极为严峻,他们又要争取机会,甚至是不择手段,离开乡村和边疆,疯狂回到城市。但是,这还不是知青故事的终点。返城知青的人生大多深受下乡经历的影响,他们又要在对过去乡村岁月的回忆中,体验现实人生的复杂滋味。知青剧的空间叙事,就是展现知青们如何在城乡及其内部隐喻空间做出选择,争取机会,以此作为叙事活动得以展开的动力。

自20世纪80年代至新世纪,知青剧的空间叙事经历了从政治聚焦到经济关注

^① [美]埃里克·S. 雷比肯:《空间形式与情节》,选自秦林芳编译:《现代小说中的空间形式》,北京大学出版社1991年版,第119页。

的一番流变,而对人性的揭示尽管一以贯之,但终究前后有别,因而很难从特定的角度去概括这种空间叙事的范围,所谓“文化空间”只是笼统称之。有些人认为知青剧应是一种特定政治题材,返城知青、知青二代题材的电视剧不在此列,这个问题可以争论,而本文持一种宽泛态度。

知青剧的空间叙事发生在都市与乡村两个文化空间之间,讲述不同知青的故事,再通过一定的空间聚合、并置、隐喻等形式与手段,就可以表现不同知青在人生选择与磨练中的复杂情况,引发人们对社会与人生的思考。这在叶辛和梁晓声编剧的知青剧中比较典型,值得我们进行专门探究。而当下知青剧的后续发展,也需要我们从一个崭新的角度对这些经典作品进行研究与总结。

一、城乡空间的聚合

叙事空间形式之一是空间聚合,即将基本故事情节聚合在某些特定空间进行叙述,许多线索汇聚到同一空间场所,成为不同人物命运的连接点,并突出该空间的时代意义。

新时期以来,知青题材电视剧的生产层出不穷,经历了不同的文化空间的呈现阶段,而且大致是按照社会问题剧、家庭伦理剧、青春励志剧的模式进行故事的敷衍。如20世纪80年代,叶辛的《蹉跎岁月》和梁晓声的《今夜有暴风雪》,从知青生活切入历史反思,询问乡村空间给他们人生带来的正负面影响。到了90年代,叶辛的《孽债》和梁晓声的《年轮》,扩大时空跨度和内容含量,重在纵向展示知青在都市空间的尴尬命运。进入新世纪,叶辛的《孽债2》和梁晓声的《知青》着重讲述青春成长的故事,在城乡空间的营造上,体现出消费文化的特征。

知青剧叙事的空间聚合,正是发生在文化空间的呈现上,通过富有文化表征意义的特定空间呈示,来聚合各类知青故事,集中开展叙事活动。电影空间叙事的聚合点往往是一个,而电视连续剧的空间聚合点往往是几个。知青们的故事有个共同点,是从城市如潮赶到农村和边疆,而后如潮返回城市,他们的命运和城乡这两个地方紧紧相连,将基本故事聚合在城乡的特定空间里,就显得尤为重要。叶辛和梁晓声编剧的知青剧,都善于抓住场景空间和时代背景的特点,将它们作为人物故事的典型的活动空间和时代语境。而其空间聚合的重点,也经历了一番历史流变。

20世纪80年代的知青剧,空间重点放在乡村和边疆,而其聚合点主要是集体户、农家和田野。《蹉跎岁月》对云南西双版纳的田野、山路、河流、民居和县城,有一种地理志似的集中展现,是一种乡村叙事活动。尽管政治冲击部分地遮蔽了山乡人的自然本性,邵玉蓉家的热情与淳朴还是显露出少数民族地区的善良与风情。在集体户的聚合空间中,一群上海知青演绎着不同的人生戏剧,其人生际遇也呈现

出酸甜苦辣、祸福莫测的状态。杜见春回城后,又下乡见柯碧舟,接着又回城,又追随他下乡。柯碧舟也是在城市与乡村之间徘徊,留恋邵玉蓉家(另一聚合空间),留恋乡村。他们的命运都和死去的邵玉蓉联系在一起。这些表明感情因素的巨大作用,可以超越传统文化和现代文化的界限。《今夜有暴风雪》的聚合空间为会议室和田野,前者是知青对过去岁月展开回忆、抒情、评判的平台空间,而后者是他们人生价值的表征空间。对北大荒田野的场景描写十分丰满,冬季下雪是一望无际的雪海,作物成熟时同样是一望无际的庄稼。自然环境的粗犷,也培育出知青们战天斗地、事业至上的英雄主义情结。一个南方,一个北方,一个细腻,一个粗犷,一个重感情,一个重理想,显示出叶辛和梁晓声的审美差异。可以说,“正是因为从地理空间到知青主体的差异,而蕴含了后来知青文学发展的巨大差异”^①。这两部知青剧对于城市空间的展示只是寥寥数笔,知青们对于城市的渴望和留恋基本上体现于他们私下的对话中。这主要是由于作品主题的侧重点在于表现知青的农村和边疆的生活状态,表现他们下乡时在集体户、田野、农家等特定空间里所遭遇的人间温情与精神苦难。

到了20世纪90年代,知青剧将叙事空间转移到城市,主要表现知青们回到城市后的生活,于是返城知青的人生际遇被聚合在城市空间里,火车站、街道、城市家庭等空间成了观照社会历史和不同人生的特定空间。而上海老知青在云南乡村的知青生活,只是在回忆中得到体现。这里所包含的内容更加丰富,视野更加开阔。《孽债》展现五个上海知青家庭的生活,他们在乡下所生的子女进城寻亲,向往上海大都市的生活,从而对其家庭生活造成各种影响。他们故事的聚合点,主要是上海火车站、卢伯伯家和黄浦江头,多次重现,五个家庭和孩子齐聚于此,每次聚集的意义不同。《年轮》对城市空间给予纵向描述,一开始展现20世纪60年代初城市的经济困难,六个知青主人公此时还是小学生,全班坐火车去郊外抢菜。上山下乡之后,全剧的重点是改革开放时期,返城的他们如何应对尴尬的人生境遇。其空间聚合点主要是火车站、家庭、公司,特别是韩德宝家,他死后,王小嵩等五个同伴都相继赶来。该剧时间跨度30年,城市空间与时代同呼吸,与国家共命运,其人物关系更具有丰富性和多面化,对历史的反思、时代矛盾的揭示也更加深刻。^②

到了新世纪,知青剧的历史反思色彩被弱化,无论是城市空间还是乡村空间,上演的几乎都是青春励志和爱情角逐的故事,进行了时尚文化的影像改造。《孽债2》故事开篇就是上海高耸的摩天大楼,营造国际大都市的文化景观。其聚合点是公司、家庭、酒店、现代通讯设备等,一群年轻人被打上“知青二代”的历史标记,表

① 朱小如、张丽军:《知青文学:当代作家精神成长的投影》,载《芳草》2009年第3期。

② 参见谢夏雨:《历史的涛声——评电视剧〈年轮〉》,载《电影评介》1995年第5期。

现其如何面对复杂的社会生活和人生际遇。这里,容纳了求职、买房、强拆、炒股、三角恋、阴谋与爱情等当下话题。姚笛饰演的沈美霞,不再是那个楚楚可怜的小女孩,更具有视觉美观的价值,而云南的碧玉美人也是自然野性的风情展现。这里的空间被置换为视觉空间、欲望空间、情感空间,可以归结为消费空间。《知青》一剧,集中展现一群知青在北大荒和陕西农村的劳动生活,聚合点还是集体户、田野,展开学习和劳动竞赛,并借助以高科技突出阔大的乡野视觉空间,情节冲突被弱化,突出感情与人情因素,成就了几对年轻人和一对中年人的美好爱情。而傅晶饰演的周萍成为当下无数宅男追捧的纯美少女偶像,偶像剧的色彩比较浓厚。新世纪的知青剧,将空间叙事与视觉文化结合起来,突出对感情、欲望、身体、人性的视觉呈现。

由此可见,知青剧往往是将城乡空间作为文化空间,聚合一群知青及其相关者,在城乡的某些特定空间里展开活动,由此集中反映他们的精神状态,进行特定的历史反思和文化呈现,也迎合年轻观众的文化想象与审美趣味。

二、城乡空间的并置

空间并置是空间叙事的另一种常用形式,即将几种空间故事共时性地并列在一起展示,类似平行蒙太奇,打破一线到底的传统结构,揭示事件的多样面貌和丰富意义。

在知青剧中,最自然最常见的空间并置是城乡并列,城市故事与乡村故事交替出现,只不过两者的呈现形式不是对半分,双线交织,而是按照剧情有主次之分,有现实与回忆之分。叶辛的知青剧《蹉跎岁月》《孽债》《孽债2》都是上海都市与云南乡村的空间并置、对比,伴随以回忆与插叙的方式。下乡知青回城探亲,知青返城,返城知青的乡村回忆,知青子女的下乡,都涉及城乡空间的并置。在知青剧里,城乡空间是两个不同意义的文化空间,在政治与人性的双重作用下,演绎着去留两难、悲欢离合的人生故事。可以说,城乡空间的并置,实质是政治与人性的并置。《孽债》中,上海大都市与云南西双版纳的并置,造成极致化的空间对比。西双版纳是故事开头孩子们搭车离开的出发地,到了上海,主要是用来被老知青们时常回忆的昔日风景。但是,西双版纳过来的孩子们带来的不只是知青岁月的回忆,还有一份纯朴如西双版纳风景的真情,还有亲情的重聚、生活的艰难、人性的拷问。西双版纳过来的孩子们,其思维是简单质朴的,即使是对大上海充满不切实际的文化想象,也是人性天真的表现。现实生活中的大上海,让孩子们失望了,这里无论贫富,各家自有一本难念的经,而其失望的核心是上海人的精明与自私,被高大楼房和琐碎生活压扁的灵魂。片尾主题歌《哪里有我的家》尤其让人心碎:“美丽的西双版

纳,留不住我的爸爸,上海那么大,有没有我的家。爸爸一个家,妈妈一个家,剩下我自己,好像是多余的。”该剧的片头片尾还别具一格地设计成舞台演出空间,李春波弹唱《谁能告诉我》对知青苦难徒唤奈何,以及五个家庭的仪式化情感互动造型。这已不是空间并置,而是空间包含,突出人生如戏、感情难舍的一面。

梁晓声的知青剧,基本限于东北的城市、乡村、边疆,在城乡的空间并置与对比上不是那么鲜明,因为其城乡都位于广阔的东北平原,气候、地域和性格的差异不大,暴风雪抹平了城乡的外观差别。但是,城乡生活条件和职业身份的差异还是存在的,其选择是人性使然。《年轮》中,知青们到达所在连队,竟然没有住房,虽然其城市生活比较拮据,但是好歹还住得舒适,也有父母的疼爱。他们在边疆只有慢慢适应,慢慢改变。梁晓声还让人物代替自己发言,甚至是运用画外音,经常就人生、社会进行议论,是一种作者(人物)与观众之间的两度空间的交流。《知青》并置了北大荒与陕西山村的乡村空间,还有哈尔滨城市空间的穿插,全剧就在赵曙光、赵天亮兄弟及其父母这三条线索之间展开,貌似当前流行的偶像剧的叙事模式。北大荒与陕西山村以及后来的沿海乡村,尽管地理、气候和物产有别,还是属于同质性的文化空间,缺乏鲜明的空间文化对比。城市空间的出现,不是作为知青们的人生理想空间,而仅仅是主人公赵氏兄弟与其父母加强联系的家庭空间,因而缺乏城市空间的应有含义。该剧给人印象最深的还是乡村空间,北大荒的空旷静寂,麦田的割麦子比赛,雪原上的风雪与狼嚎,洋溢着理想主义的激情,具有一定的视觉冲击力,加上全剧情节冲突不够激烈,这些引起部分知青观众的不满,“如果说得直接一点,在对知青当年艰苦处境的描述上,有点理想化,显得相对有些肤浅”^①。

叙事空间的并置其实不限于城乡区域空间,还应包括叙事线索空间,也可叫视点空间。空间叙事理论的最早提出者约瑟夫·弗兰克认为并置是“注意力在有限的时间范围内被固定在诸种联系的交互作用之中”,“这些联系游离叙述过程之外而被并置着”^②,但是诸多叙事线索共时性地展开,即使处于叙述过程之中,也应是一种并置。知青剧叙事几乎都是复线结构或散点透视,是多个叙事线索空间的并置,由此展示一代知青的不同命运或知青众生相,尽可能地涵括丰富多样的人生意义。

叶辛的知青剧除了城乡空间显著的并置与对比,还善于编织多个视点空间的并置与对比。《蹉跎岁月》中,柯碧舟和杜见春代表出身“不好”与“好”的两类知青,代表“两个世界”的知青,一个意志消沉,一个春风得意,两条线索贯穿,且同样

① 裘晋奕、王丽洁:《〈知青〉央视热播引吐槽 重庆三知青嫌“不够苦”》,载《重庆晨报》2012年6月5日。

② [美]约瑟夫·弗兰克:《现代小说中的空间形式》,选自秦林芳编译:《现代小说中的空间形式》,北京大学出版社1991年版,第3页。

穿行于城乡之间。在“文革”年代,两个知青的命运发生戏剧性逆转,其爱情和事业都一波三折,而且都想到自杀。被捉弄到走投无路,这是出身“不好”与“好”的两类知青的共同命运。后来杜见春的父母得到平反,反过来歧视柯碧舟的出身,阻扰他们的爱情。经过命运捉弄的杜见春,在政治与人性之间发现了人生真谛,果决地选择了柯碧舟。这不是爱情的好事多磨,而是展示时代文化认知与选择的艰难。

《孽债》将视点空间的并置发展到极致,五个寻亲少年及其城市家庭空间并置、位移、交错,五条线索多而不乱,曲折有致,表现知青大返城留下的历史问题,有点夏衍《上海屋檐下》的结构味道。知青们返回同一座城市,但是十多年过去,他们所处阶层、生活环境和人生境遇都有区别。在这里,五个孩子的个性和五个家庭的故事各不相同。沈美霞的乖巧与沈若尘家的亲情争夺,梁思凡的明慧与梁曼诚家的逼窄居室,安永辉的愤激与父母的相互推诿,盛天华的痞气与喻乐吟家的道德缺失,卢晓峰的沉稳与卢正琪的不白之冤。这五个叙事线索空间的并置与对比,立体地揭示出返城知青的人生境遇,同时多方位呈现出20世纪90年代上海大都市的风俗人情,因而被誉为海派都市情感剧的代表作。

《孽债2》承续了五个视点空间的并置与位移,探讨都市空间和乡村空间分别对五个知青子女的人生影响。沈美霞处于争执不休的家庭环境,对浮华都市生活并不迷恋,比同龄女子纯朴得多。有一半傣族血统的她,内心深处有一份对爱的坚持,最后选择回乡支教。盛天华油里油气,打扮得像街头的混混,其实心地善良单纯,为人热情、仗义。梁思凡由于残疾,变得敏感谨慎,逃避真爱。卢晓峰安居上海十年,成了地道的上海人,说话行事都有了上海男人的味道。安永辉在经受生意失败打击后,被都市环境改变得最大,变得工于心计,背叛友情与道德。该剧所展现的是知青二代的成长故事,也是当代都市青年的成长故事。五个叙事线索空间的并置,全景式地展现了都市空间和乡村空间的文化选择问题。

梁晓声的《今夜有暴风雪》《年轮》《知青》,也都是并置了多个视点空间,从知青本身出发,探讨上山下乡所暗含的社会问题。《今夜有暴风雪》中,裴晓芸作为出身“不好”的女知青,没有后来《知青》中周萍的幸运,她在连队中备受歧视,最后曹铁强等知青在连队为大返城的事争论时,她因为知青战友忘记来换班,独自站岗到天亮。大家找到她时,她保持着站岗的姿态,却已通体僵硬冰凉。为了好不容易得到的站岗机会,她成为其政治表现的牺牲品。这样视点空间的对比,突出了时代悲剧的因素。导演孙周说:“《今》剧绝不仅仅要表现大返城,绝不仅仅要来评判大返城的是与非,绝不仅仅要对‘去’与‘留’的知青们作出褒贬,而是想通过大返城,表现知青们在极‘左’路线危害下垦荒的十年生活以及各人不同的命运和生活

道路。”^①

总之,知青剧的城乡空间并置,是知青及其后代不同人生道路的并置与对比,这种空间形式有助于呈现不同空间里隐含的人生选择,显示出艺术作品对知青现实问题的包容情怀,从而增强知青剧文本的广度与深度。

三、城乡空间的隐喻

从文化地理学的角度看,知青故事是“与地理环境有关的人文活动”,应“研究这些空间和地点是怎样保留了产生于斯的文化”^②。城乡空间是两种不同的文化景观,一般被认为是现代文化和传统文化的符号载体。知青上山下乡,在传统的乡村空间中接受贫下中农的再教育,也即要求被其传统文化素质同化。而《蹉跎岁月》里插队知青为老乡修电站,使乡村世界有了光明,表明知识青年在乡村世界可以“大有作为”,进行一定程度的现代化改造。但是在时代政治语境下,城乡空间的文化印记不是静态呈现的,而是动态塑造的,甚至可以说,城乡空间其实是同一种政治空间,极“左”思潮掌控着这里的一切,左右着人们的生活和命运。知青们垦荒种田,收获农作物,作为公粮上缴国家,突现的是创造与奉献的精神。这里,不允许大规模从事市场化经济活动,不允许个人主义思想,不允许批评上级政策,不允许出身“不好”或有历史问题的人翻身,总之,城乡空间都具有意识形态的严密控制。

在此特定的政治文化背景下,知青剧要表达自己的历史反思和文化评判,除了人物台词、画外音等形式外,往往会运用空间隐喻的修辞手段,即借助具有隐喻意义的空间符号含蓄地传达寓意,以增强表达效果。这些空间符号在知青剧中比比皆是。

集体户。知青是特定历史条件下产生的特殊群体,知青本身是一种集体称谓,指称上山下乡的这一代年轻人。他们没有得到现代知识的系统教育,而是接受集体主义的思想教育,上山下乡也是接受贫下中农和士兵的集体主义再教育,不允许有个体意识的存在,连读外国小说也被禁止。他们不是安插在老乡家里,而是住进知青集体户的大房子,生活条件艰苦,毫无私人空间,一则增强集体观念,二则相互监视。于是,集体户成了一种最具有知青生活隐喻意义的空间符号。《今夜有暴风雪》里有一场戏,深刻地体现出这样的空间意识形态的特征。知青战士因为怕褥子被炕下的火给烤着,就拿几块木板垫在褥子下面,结果被批评是拿公家木板用作私用。知青战士身后的墙上贴着一张纸,写着“喂,你的问题交代完了没有”。对于

① 孙周:《电视连续剧〈今夜有暴风雪〉创作谈》,载《中外电视》1985年第2期。

② [英]迈克·克朗:《文化地理学》,杨淑华、宋慧敏译,南京大学出版社2005年版,第3页。

“公家”、“集体”等这样的词汇给予盲目崇拜,有时甚至超越了人性。

火车。它是连接城市与乡村、现实与理想、现在与过去的交通工具,在离城下乡和离乡返城时,满载着无数知青的人生命运。它往往会出现在知青剧的开始与结束之处,从而形成一种圆形结构。它有时还是时代前进的隐喻,在剧中频频穿行。叶辛和梁晓声的知青剧,火车的隐喻性意象比比皆是,是一种常用的空间表达式。运用得最好的,是叶辛《蹉跎岁月》和《孽债》结尾处的火车场面。前者,柯碧舟被杜见春的家人强行阻扰,爱情失意之余,决定坐车再次返回云南乡下。杜见春见到留言,赶紧追赶,在车站的茫茫人海中,她没有找到他,火车启动了,一场爱情可能就此失之交臂。观众正在失望、痛苦时,她最后一刻发现了他,跳上车,握住他的手,表示无论外界阻力多大,他们都要永远在一起,一起再赴边疆。其隐喻意义是,他们已经错过了很多东西,这次不能再错过了。这是一个温暖动人的隐喻场面,足以鼓励人们鄙弃社会偏见、勇于追求属于自己的东西。后者,几个寻亲孩子决定返回云南,大家前来送行,出人意料的一幕发生了,沈若尘本来是上车与沈美霞拥别,突然宣布要跟她回云南,弄得妻子手足无措。其隐喻意义是,人生选择有时是偶然的,是非对错很难说清,这正是全剧的一个主题。叶辛的“火车戏”善于在人情上做文章,出其不意地感动观众,赚取无数人的眼泪。相比之下,梁晓声的“火车戏”往往是大写意,运用广阔而丰富的场面横向展示不同知青的情状,像是广角镜头,全景有余,感人不足。

自然。知青剧涉及乡村空间、自然空间,可以通过自然景物的描写生成一种诗意,以增强艺术性、抒情性,而且有时可以凝结成全剧的隐喻性空间意象,甚至用作剧名,起到表达主题的作用。叶辛的知青剧的剧名,都是“蹉跎岁月”、“孽债”之类的抽象词语,直奔主题,比较煽情,比较时髦。剧中具有隐喻意义的自然空间不多,但印象深刻。如《蹉跎岁月》片头中的山乡道路,柯碧舟划船去找邵玉蓉的河流,是对知青岁月和世俗偏见的形象写照。相比之下,梁晓声更像是个抒情诗人,充满浪漫主义的豪情与悲壮,剧名一般都是具有隐喻意义的自然意象,如“暴风雪”、“年轮”、“雪城”,还有其知青电影中的“神奇的土地”,对氛围营造和主题揭示都起到含蓄蕴藉的艺术效果。其荒原“鬼沼”也是文化隐喻,像孔捷生笔下的“大林莽”,是“文革”时代社会的新奇隐喻。梁晓声之所以善用自然空间的喻象,与自身的主体构造有关,也与东北黑土地的自然环境和自然文化有关。

角落。知青剧还善于将镜头对准那些戴着政治面具的知青的私密空间,显露他们作为人的人性的一面,以抗拒时代政治的无边笼罩。梁晓声《神奇的土地》中女知青在丛林角落唱情歌、跳现代舞,而《今夜有暴风雪》中裴晓芸在家洗澡也是隐秘的私人空间。导演孙周指出:“镜头处理侧重对比、暗示。曹铁强给裴晓芸烧好热水走后,裴晓芸向屋角走去,这里我用了一个长长的近景移动,镜头慢而沉稳,通

过演员的表演,使洗澡这一原本生活之必需的行为,变得复杂而又庄严。以暗示出生存的权利不可侵犯。”^①这里,黑暗的周边环境与少女的圣洁肌肤形成强烈的对比。《孽债》中,知青们不择手段疯狂返城前夕,在各自的私密空间里,上演了一幕幕与爱情和政治决裂的激情演说剧,个个变得面目狰狞,人心叵测,这是政治“公共空间”和“广阔天地”长期压抑人性的后果。

独棚户。这不是享受特权,不是私人空间,而是具有特别的惩戒意义的场所,是黑屋子。《蹉跎岁月》中,原本春风得意的杜见春,突然被告知父母有历史问题,于是迅速被划为成分“不好”的知青,独自干背粪的重活,遭受一些坏分子的打击报复,还被安排住进临时搭建的独棚户,与其他知青隔离,连住集体户的资格都没有。暴风雨的夜晚,屋里灌风漏雨,她备感凄凉,更有戴着政治面具的村支书前来拨门栓。她不知道那黑手是谁,惊慌失措,恼怒万分。村支书被吓走了,但独棚户被暴风雨打翻了,她走投无路,只有选择自杀。

梦幻。它有时是记忆空间,如叶辛笔下的人物的梦境;有时是理想空间,如梁晓声笔下的人物的梦境。这里的梦境空间旨趣偏重后者,指潜意识里对物质和精神双重匮乏的残酷现实的心理性超越。《年轮》中,王小嵩做了两个隐喻性的美梦,从孩子的视角反衬那个时代的荒谬。一个是梦见很多鸡蛋都孵出小母鸡,伙伴们不愁吃不到鸡蛋,另一个是自己拥有一大片可以长出食物的林子,让伙伴们都进来采摘食物。

其他符号空间。知青剧中,还有一些小型空间意象和小道具穿插其间,有时成为一种隐喻与象征。《蹉跎岁月》中,表现城市理想空间对知青们的吸引力时,有个镜头让人印象深刻,即柯碧舟最后离开上海,抬头望向火车站“上海”的标志,镜头由远及近,观众可以深切感受到柯碧舟的眼泪所饱含的感情,已不仅仅是对老家的告别,还有对理想空间和美好爱情的告别。《孽债2》写大都市的空间优势与生存乱象,但大量出现普洱茶、苗族绣片、边疆玉石等物品,体现西南乡村物产在大都市的当代经济价值,以弥补上海与云南的空间文化差异。它们既是隐性广告,也是隐喻符号。《知青》往往被批为缺乏对“文革”历史的反思,可能是个误解。赵曙光给弟弟的信件,就大谈个人的深刻认识,而作为当时政治的拥护者,赵父的墨镜就是一个极具反讽意味的符号载体。也即是说,兄弟俩的下乡活动要接受一个盲人父亲的指导,暗示时代政治的父权性和盲目性。只不过这种反讽形式被控制在极其有限的范围,与全剧风格不协调,容易被忽视。

总体而言,知青剧在叙事表意时都善于创造一系列富有意味的空间意象,发挥其隐喻功能,寄寓一定的思想与意义,完成特定时代语境下各类知青故事的价值塑形。

① 孙周:《电视连续剧〈今夜有暴风雪〉创作谈》,载《中外电视》1985年第2期。

小 结

知青是特定历史中的青年群体,其故事既属特定政治题材,也是青年成长题材、当代生活题材,值得影视创作者进行多方位的意义开掘。

新时期以来,以叶辛和梁晓声为代表的知青剧创作经历了三个不同的发展阶段,都天然地具有空间叙事的倾向,而且呈现出各自的审美风格。从城乡空间的聚合、并置、隐喻等角度分析,可以解读其知青剧的价值取向与审美差异。进入新世纪,知青剧持续发展,但历史反思渐趋稀薄,偶像剧元素被大量植入,视觉炫耀成为重点,这不得不引起人们的重视。

因现实禁忌等各种原因,梁晓声表示再也不写知青题材了,^①那么知青剧是否具有继续存在的合理性,且如何才能继续走下去呢?

知青剧题材内容的进一步发现与开掘,只是电视剧工业化生产的一个方面。如果抛开传统二元对立的故事叙述模式,运用空间叙事的思维进行创作,将历史反思植入特定的空间形式,并增强空间叙事的多种形式,激发观众的空间审美能力,知青剧或许还有新的发展天地。

(陈爱国,浙江师范大学文化创意与传播学院副教授;方婕,浙江师范大学文化创意与传播学院广播电视艺术学硕士研究生)

① 参见郭珊、刘震:《梁晓声:不会再写知青题材作品》,载《南方日报》2013年4月14日。

历史想象中的另类面孔

——对于近期历史剧中民间英雄形象的文化考察^①

贺 昱

有人称2013年是全民英雄意识最生机勃勃的一年。新年伊始,各路英雄便纷至沓来,抢滩登陆各卫视黄金档,《隋唐英雄》《楚汉传奇》《赵氏孤儿》《精忠岳飞》《楚汉争雄》《大秦帝国》《兰陵王》《花木兰传奇》等等,汇聚成蔚为壮观的古代英雄的海洋,成为充斥荧屏的最亮丽夺目的文化景观。是什么让盛世中的我们,如此渴望和怀念英雄,在脑海中一遍遍想象和缔结着英雄梦?在信仰和崇拜英雄的时代呼声中,从历史深处款款走出的民间英雄承载着民族国家想象,在现时代将呈现出怎样的另类面孔?民间传奇与政治话语结合后,英雄形象又如何顺应大众文化的驱使,赋予了历史剧更为复杂的文化内涵和甚为浓烈的商业气息?

一、民间英雄契合了弘扬正义的时代精神

在本文中,“民间英雄”是一个相对性的概念,是指在民间传播过程中逐渐加工形成的或真实或虚构的艺术形象。这些人物脱胎于史传、笔记、小说、说唱文学、戏曲等各种文体,尤其是经过古代英雄侠义小说的重点塑造,具有民众广泛认可的英雄气质和特点。从文化归属的层面讲,民间与所谓的官方文化、精英文化相对应。从人物分类来看,有人将民间英雄分为民族英雄和农民起义领袖等。^②

民间英雄充分体现了当今社会崇尚的一心为公、弘扬正义的时代精神。在社会各界掀起“积聚社会正能量”热潮的今天,“最美乡村教师”、“最美交警”和“最美妈妈”的命名使众多普通人步入英雄的行列,成为大众心中敬仰和崇拜的对象。影视剧作品作为反映和传递社会道义的主战场,自然会与时代精神需求相契合,于是,早已深入人心、具有扎实深厚的观众基础的历史英雄题材作品便成为影视剧制

① 本文系中央高校基本科研业务费专项资金资助项目(项目编号:JUSRP21140)研究成果。

② 参见祁连休编:《民间英雄》,中国少年儿童出版社1985年版。

作者进行改编演绎的首选,以民间英雄为主角的电视剧自然蜂拥而至。

其中,《隋唐英雄》以隋王朝的建立、灭亡及唐朝贞观之治开启为始终,展示了瓦岗寨起义军除昏君、扶明主、改天换日的英雄气概。《楚汉传奇》表现的是推翻秦王暴政,项羽、刘邦逐鹿中原,最终刘邦得胜,开启400年大汉伟业的故事。《精忠岳飞》以史料为踪,书写了名将岳飞抗金、精忠报国的赤子之心。《花木兰传奇》的故事依据乐府民歌《木兰辞》进行扩容和演绎,辅以战场、情场两条线索,是一曲女扮男装、巾帼不让须眉的英雄赞歌。

可以看出,这些历史剧中的英雄人物不再是高高在上立身庙堂的君王,而多是身居鄙野匡扶正义的民间英雄。在之前的《雍正王朝》《康熙大帝》《汉武帝》以及《康熙微服私访记》等剧中,不论正剧,还是戏说,以帝王将相为主角的历史题材电视剧在满足人们盛世想象的同时,观众体会更多的,是宫闱争斗的人心险恶和骨肉相残的触目惊心。

来自民间传说和野史故事中的英雄有所不同。不论是《隋唐英雄》还是《楚汉传奇》,这些民间英雄外表阳刚威武,内心豁达坦荡,是几近完美的理想化的英雄形象。他们或是推翻暴政、拯救民众于水火的豪杰,或是精忠报国驱逐敌寇的将领;他们或是胸怀天下逐鹿中原的枭雄,或是纵横捭阖变法图强的谋士。和谋反、篡位、皇子争权、后宫干政相比,在呼唤时代正能量的今天,民间英雄一身正气、舍生忘死的精神,更值得当代民众敬佩和褒扬。

二、民间英雄使大众英雄情结进行有效释放

如果说王侯将相的封疆辅国与普通大众的柴米油盐存在着一定距离的话,那么,民间英雄使大众感同身受,继而产生强烈的身份认同感,使大众更容易将自身幻化为英雄,将累积心中的英雄情结进行有效释放。

近几年来,电视剧题材选择上的“扎堆”、“撞车”现象,似乎与经济学上的“集群效应”不谋而合、异曲同工,体现了电视剧创作的“江湖”之风。早些年清宫剧戏说剧风行,然后是由《暗算》肇始,因《潜伏》《内线》《黎明之前》等持续发酵而刮了八年之久的“谍战”风,再到自钓鱼岛事件而引出的抗日神剧以神奇想象满足普通百姓的爱国遐想,婆媳、婚恋、代沟的家长里短马拉松式催眠曲让铁杆粉丝也有犯困的时候……

如今,路见不平一声吼,民间英雄从历史中走出,带着民族文化气息和骁勇善战的传奇故事,成为人间正义与道德良知的担当者,极其符合普通民众对于英雄的期待与热望。

英雄来自民间,便不再是不食人间烟火的神,他们的缺点使其自身不可避免地

遭遇人心不古、英雄末路。悲剧英雄让人掬一把英雄泪,具有更为强烈的悲剧审美价值。例如单雄信不事二主的侠肝义胆及英勇赴死,罗成的风流倜傥与侠骨柔情,这些情节着实令人在不断玩味中记忆深刻。因此,民间英雄更会令观众产生共鸣,萌发惺惺相惜之慨。

英雄来自民间,使英雄少了羁绊,也使民众多了自由想象的空间,在超现实世界中得以尽情舒展超凡脱俗的浪漫情怀。在电视剧《隋唐英雄》中,几组一男儿女多角恋情戏的展开,使英雄们不再拘束于阳刚有余的男性天地,赋予了男性形象更为丰富的情感世界。有研究者称,电视剧《隋唐演义》回归到浪漫英雄主义,带来一种久违的观剧乐趣,可以使观众代入到某个英雄人物身上,短暂摆脱无聊乏味的现实。^①

所以说,民间英雄在某些层面上极大满足了大众将自身幻化成英雄的梦想。在冷兵器时代,古代英雄最富个人魅力的,是具有真性情的“力”的角逐和较量。他们身怀绝技,义字当头,是对国“忠”、对友“义”的结合体。身为时代的弄潮儿,他们有扭转乾坤的伟力和气魄,能够在个人生存困境和时代社会逼迫中揭竿而起,是敢作敢为的伟丈夫。在当今社会现实中,人们在诸多压力下,面对生活、事业及情感等困境,迫切需要从影视剧所营造的幻境中寻找缓解个人心理压力情绪释放口,从而获得心灵的短暂栖息与安宁。因此,从接受美学的角度讲,这是好莱坞被称为梦幻工厂,也是经济凋敝之时文化产业反能一枝独秀的原因所在。

三、民间英雄的当代性特征

英雄本是集体体验和选择的理想形象。刘邵《人物志》言:“夫草之精秀者为英,兽之特群者为雄。是故聪明秀出谓之英,胆力过人谓之雄。”杨雄在《法言》中也对英雄做了如下定义:“英雄者,乃人群中之豪杰,为天下先者……先天下者,先知、先觉、先行、先为是也。”

通过文学作品的艺术加工,那些或真实或虚构的历史英雄自然会无端添加了瑰丽的传奇色彩,因奇特的环境和极尽夸张渲染的事实,使人物尽显出伟岸、独特的气质。传统文学中的民间英雄无不外貌奇伟,内心坦荡,本领超群。他们具有仁义的本色,其事迹可歌可泣,富有传奇性和感染力,有时甚至极富个性,有着浓烈的平民化、世俗化和反英雄化色彩(例如民间口头文学中的程咬金为喜剧英雄形象)。

近期电视剧中的民间英雄与其传统形象相比,有了新的特质,呈现出极富现

^① 参见申东旭:《隋唐演义:我们的英雄回来了》, <http://www.bjnews.com.cn/opinion/2013/01/31/246736.html>.

代性的另类面孔。

首先,从外在形象来看,多数英雄都完成了“整容”为“帅哥”的外形蜕变。民间英雄不再以内在的“力”和“奇”为美,而是以外形的“美”为美。明末清初文学家褚人获在其著作《隋唐演义》中曾用这样的笔墨描画几位英雄。秦琼是“身長一丈,腰大十围,河目海口,燕颌虎头”;柴绍“眉飘偃月,目炯署星。鼻若胆悬,齿如贝列。神爽朗,冰心玉骨;气轩昂,虎步龙行”;单雄信“身高一丈,貌若灵官”;程咬金则“双眉剔竖,两目晶莹。疙瘩脸横生怪肉,邈邈嘴露出獠牙。腮边卷结淡红须,耳后蓬松长短发”^①。虽说这样的描述不无艺术夸张,但旨在以长相奇异突显英雄的非同常人,是一种借外貌描写将其神化的美化手法。当然,这样的长相不论放在过去还是现在,都与普通大众所认知的“帅哥”无缘,甚至算是丑得惊世骇俗。影视剧顺应观众赏心悦目的感观要求本也无可厚非,但一味放弃原则,将每个英雄乔装打扮一番,悉数赋以帅哥外表、明星气质,奶油小生味道十足,还要在其身旁安置美女如云。即使在偶像剧凭明星脸蛋轻赚收视率的当下,这样的千人一面,反倒在人物塑造方面弄巧成拙,使英雄在群雄中的个性化表现减分不少。

其次,人物心理刻画简单,性格平面化。从情节设置来看,对原著的增删取舍较为随意,导致某些剧中剧情拖沓,部分情节发展在逻辑上衔接无力。例如《楚汉传奇》中,对平民时代的刘邦渲染得不够,比如他如何不凡、如何赢得吕公赏识等等,《史记》中的铺垫几乎全部被舍弃了,影响了观众对刘邦形象的整体性认识。另外如《精忠岳飞》过分拘泥于传统,对事件依照史实进行交代,岳飞的内心戏不够突出。例如第69集,岳飞和秦桧饮酒诀别一场,面对秦桧的伪善面孔,岳飞多数时间保持沉默不语,表情木讷,让人甚感失望。而相比之下,秦桧的张扬不可一世却表现得入木三分,他出色地喧宾夺主,独自完成了全剧的高潮部分。又如《花木兰传奇》一剧,由《木兰辞》原文的394个字而铺衍成48集的电视剧,其扩容量可见一斑。在这其中,我们看到花木兰已从模糊的村姑变成了五凤谷为国织绣和亲图的绣娘,其爱国之情尽显。《木兰辞》中的木兰突出的是替父从军的“孝”,她的战场杀敌本是“阿爷无大儿”的无奈之举,并没有特别明显的爱国情怀。而该剧将木兰的情感基调定位于爱国,并在当下影视剧情感泛滥大潮的裹挟下未能脱俗,编排了木兰与敌方王子的忠贞不渝的爱情,于是一己私情与爱国之情矛盾重重,这一异想天开的情节处理使英雄故事变成爱情童话,使主人公内心纠结无比,也导致观众心理日益凌乱。

第三,过分追求娱乐化效果和通俗剧路线,致使英雄人物设置及演员表演类型化。多数剧作都混搭偶像剧风格,同时,多种类型和元素掺杂一处:打斗、喜剧、演

^① 褚人获:《隋唐演义》,北京大学出版社2008年版,第29、47、69、177页。

义、历史、神话、爱情……成为所有剧作步调一致的吸引观众眼球的必杀器。这样一盘食料丰富的大杂烩式文化快餐,妄想达到老少通吃的目的,但却往往适得其反。尤其是,与依据史料相比,剧中男女情感戏份占比偏多。例如,小说里对秦琼和罗成个人情感历程未做太多铺染,但在《隋唐英雄》中却恋情复杂。又如程咬金形象。应该说,古代小说中的程咬金是个十分独特的英雄人物。其言语行动滑稽鲁莽,性格也更为复杂。他既疾恶如仇,重情重义,又性喜撒谎,贪财好色,成为明清隋唐小说中一道独特的风景线。在他身上,寄托着市民阶层发迹变泰的理想,反映他们追求现世生活以及圆融迂回的处世态度。而电视剧中的程咬金却更多了现代生活的熏染,艳福不浅,经常被花大脚和裴翠翠的两头夹击搞得焦头烂额,另有“爷爷的奶奶的爷爷”的口头禅,英雄的一面时而有勇无谋,时而老道深邃,性格摇摆不定,令人难以捉摸。

可以看出,民间英雄在影视剧追求外形包装和情感戏份的时代病的影响下,正应了“英雄气短,儿女情长”的古话,人物身上的精神气和威武气消失,徒添了世俗气和商业气。

四、从崇拜到消费:商业操纵下的英雄末路

在商业利益的驱使下,民间英雄呈现的另类面孔不仅改变了英雄的质,也悄然改变着观众对英雄的认知态度。

从制作来看,市场化浪潮中的历史剧首先突显的是投资不菲,造价昂贵。近期历史剧多为鸿篇巨制,集数少则几十,多则过百,以篇幅累积成就史诗的筹码。《楚汉传奇》全剧76集,斥资2.4亿元人民币,号称“史上最贵电视剧”^①。大型历史系列电视剧《大秦帝国》分为六部,更是开历史系列剧之先河,2008年出品第一部《裂变》(48集),2013年播出第二部《纵横》(44集),堪称历史剧之大手笔。除历史正剧,以《隋唐英雄》为代表的偶像风格剧同样内容庞杂、集数过百,投资的大部分花销在于场景。据媒体报道,《隋唐英雄》的制片方浙江长城影视投入一亿多在诸暨、杭州复原隋唐古建筑群,占据了总投资的半数之多。另外,影视剧的成功还要依靠明星号召力来聚集人气,而明星片酬也自然成为投资的重头戏。同时,历史剧越来越倾向于国际化明星,在剧中处处可见来自中国内地、港澳台地区,以及韩国、日本的一线顶尖大牌演员的身影。

民间故事和历史小说中的民间英雄囿于“文以载道”思想的影响,总会有意无

^① 《史上最贵电视剧〈楚汉传奇〉,巨资打造精品》, <http://ent.yynet.com/3.1/1212/17/7688379.html>.

意地承载着一定的政治目的,带有很强的功利性,英雄也沦为为国家机器服务的工具,思想上具有一定的历史局限性,需要以一分为二的态度来分析和看待。民间英雄多的是哥们义气,有时一腔热血反被他人利用,如王世充收单雄信为婿的功利性,注定其悲剧结局;岳飞抗金,保的是昏庸无能的南宋朝廷,最终反被奸臣所害。另外,还包括水浒英雄穷途末路的纳降招安。所以封建时代的英雄好汉受到的教育越多,越是有着浓烈的忠君思想,脱不开“君君臣臣父父子子”封建伦常的影响。而如今,历史剧中的民间英雄少了承担,多了潇洒,再加上在商业化操纵下,很多来自异域的演员不熟悉中国传统文化,不熟悉所扮演角色的心路历程,所以,剧中的英雄们并未容身于历史深处,而是脱离开特定历史情境,单单演绎行走江湖,快意恩仇,拼搏厮杀,儿女情长……英雄被简化成为带有浓烈商业化气息的文化符号,只空留了传统民间英雄的影子,而缺少了民间英雄的灵魂与血肉。

不仅在历史剧中的表现如此,在历史剧热播之后,这些民间英雄们还不能够匆匆谢幕,他们将在随后开发的网络游戏战场上,继续厮杀,上演一场又一场的英雄传奇。只不过,这时的他们,只剩了英雄的躯壳,任由他人操纵,在商业化虚拟战场上,为网络游戏开发商实现又一轮的经济效益而效力。

可以看出,在人心浮躁的当代社会,曾经被供奉为神的英雄,在世俗的洪流冲击下,也被迫低下了高贵的头颅,褪去了英雄本色,走下神坛,从被崇拜走向被消费,在商业操纵下,走上了一条英雄不归路。

民间英雄在影视剧中的出现本是人心向善、社会呼唤正义的体现,它既可看作平面化、公式化的当代社会英雄于激情缺失后给予民众的心理补偿,也是历史剧运用民族文化资源、以历史的名义在受众的心里重塑英雄形象。但纵观近期历史剧中民间英雄的塑造,不免令人心生遗憾,使我们不得不对此类题材的影视剧创作进行深刻反思。

从民间英雄的当代形象塑造似乎又要说到老生常谈的民族化问题。近年来,通过借助影视剧,历史英雄被多次演绎和重塑,不断被媒体传播和强化,使民间英雄呈现出另类面孔,有时甚至面目全非。这样的过度开采和过度消费造成对文化资源的误读与浪费,也使后世的人们对历史的认识趋于模糊乃至错误。

历史文化资源是一个国家和民族最宝贵的精神财富。继承学习民族文化,保护利用文化资源,科学发展影视文化产业,是文艺工作者应当负起的文化重任。让英雄的面孔更加生动,内心更有激情,让我们对英雄永怀景仰与敬意,让英雄成为永远的英雄,如此开拓创新,我们才能真正拥有中国民族文化的未来。

(贺昱,江南大学人文学院副教授)

春晚传统与年味的缺失^①

王 锋

从1983年至今,春晚逐渐成了一个新民俗,不仅是陪伴华夏儿女开心过年的一份开胃菜,也是炎黄子孙团圆守岁的守护神,而每一个节目不仅在观看过程中被评头论足,也在茶余饭后被人所津津乐道。而这其中,则出现了一个耐人寻味的现象,即“骂春晚”,就如2014年春晚序幕中所说的那样,“看春晚最大的乐趣之一——吐槽啊!”这虽然是艺术欣赏中一千个读者就有一千个哈姆雷特的自然现象,但当“吐槽”已经变成和“春晚”一样重要的时候,就引人深思甚至心生警惕了。在这众多的批评中,尤以传统和年味的缺失最引人注目。

一、节目缺少传统

事实上,华夏民族的传统艺术源远流长,如收入国家级非物质文化遗产的项目就有相声、京韵大鼓、铁片大鼓、快板、口技、双簧、换手联弹等96种,而非物质文化遗产包括传统音乐、传统舞蹈、传统戏剧、曲艺、传统体育、游艺与杂技、传统美术、传统技艺、民俗等11个大类,这既是酝酿各种艺术的土壤,也是发展中华文化的根基,令人遗憾的是,这些传统的艺术节目在2014年春晚的舞台上并没有得到太多展示。

首先,传统节目的数量少。通过马年春晚的节目单可以看到,如武术《剑心书韵》,戏曲《同光十三绝》,杂技《梦蝶》,陕北民歌《天下黄河九十九道湾》等表现民族传统特色的文化节目比较少,在42个节目之中,只有4个,占全部比例的9.52%。和历年相比,这是传统节目最少的一届,具体节目的分布如下表所示:

年份	总数	歌舞	相声	小品	戏曲	杂技	魔术	其他
2011	29	14	3	5	1	2	2	2

^① 本文系浙江传媒学院校级课题“媒介融合背景下的影视艺术发展研究”成果。

续表

年份	总数	歌舞	相声	小品	戏曲	杂技	魔术	其他
2012	38	20	2	5	2	1	1	7
2013	28	14	3	4	2	2	1	2
2014	42	28	1	4	2	1	1	5

如上表所示,从 2011 到 2014 年,相声、戏曲、杂技三类传统项目所占当年所有节目的比例分别是:20.68%、13.16%、25%、9.52%,传统类节目的数量虽然略有起伏,但是 2014 年达到了历史上的新低,和上一年相比,减少了将近 2/3。与之相对应的是歌舞类节目的大幅上升,从上述的表中可以看到,从 2011 到 2014 年,歌舞类节目所占当年所有节目的比例分别是 48.28%、52.63%、50%、66.67%,仅从数量上而言,2014 年歌舞类的节目达到了历史上的新高,和上一年相比,增加了近 1/3。这一减一增之间的变化中,可以见到传统项目的大幅收缩。

其次,传统节目的内容少。2014 年马年春晚的三大类传统项目,有相声《说你什么好》,京剧《同光十三绝》与曲韵串串烧《年味儿》,杂技类节目《梦蝶》这四个节目中,只有京剧和杂技两个节目属于传统艺术。更遗憾的是,最能体现传统文化的节目京剧《同光十三绝》,只是一个个片段的堆积,而无法让观众体会完整曲目的艺术魅力。《同光十三绝》原本是一幅绘制同治、光绪时期的十三名昆曲、京剧著名演员的剧装画像。虽然只让九个京剧演员联唱传统的京剧片段,最后还跟流行音乐相结合,但还是让观众领略到传统京剧的艺术魅力,只从充满民族气节的经典唱词中就可窥其一斑,如《穆桂英挂帅》中的“有生之日责当尽,寸土怎能够让他人;番王小丑何足论,我一剑能挡百万的兵”;《锁麟囊》中的“听薛良一语来相告,满腹骄矜顿雪消。人情冷暖凭空造,何不移动它半分毫。我正不足她正少,她为饥寒我为娇……”再如《定军山》中的“大小儿郎听根苗:头通鼓、战饭造;二通鼓、紧战袍;三通鼓、刀出鞘;四通鼓、把锋交”等使人有血脉贲张、酣畅淋漓之感。只是每个节目都只是一个片段,刚起了头就煞了尾,让很多观众感觉“演员扮相好看,唱功一流,很好听,就是太少了”。这些零星的片段,难以让观众领略京剧魅力的全貌,没有发挥出经典京剧的神韵。

和绝大多数都是唱歌的节目,甚或是那些唱什么都让人难以理解的歌曲相比,应该把更多的时间和节目留给传统的精华,既能弘扬传统文化艺术的魅力,又能继承传统文化艺术的精髓,还能扩大传统文化艺术的影响。

二、节目缺失年味

春节是中华民族最隆重的节日,其最主要内容有家人团聚、走访亲友、吃喝玩乐、凭吊先祖,而最主要的特点就是热热闹闹、喜气洋洋的年味,而自从电视普及以后,这些内容和特点表现在春节联欢晚会之中。然而,从2014年马年春晚的整体来看,年味不浓。

首先,在创作手法上,很多的节目克隆普遍、翻唱成风,和春节辞旧迎新的传统相反。春节有“穿新衣,除旧符”的传统,一切都是焕然一新,然而2014年春晚节目多是炒冷饭。从节目单中就可以看出,如《想你的365天》《情非得已》《万泉河水》《英雄赞歌》《站在高岗上》《在那遥远的地方》《康定情歌》《青春舞曲》《天下黄河九十九道湾》《最好的夜晚》《套马杆》等老歌曲就有十几首之多,在全部的28个歌舞节目中占到一半以上。而这些老歌和红火热闹、喜气洋洋的节日气氛并无紧密的联系,有的只是插科打诨,如《说你什么好》中“办签证去泰国许久没消息,原来是写成了秦国”,“小伙伴们都惊呆了”,“土豪我们做朋友吧”等都是网络上的流行语。整体而言,过多的翻唱老歌,过多的炒冷饭,在降低作品艺术水准的同时,也和节日的氛围不符,易使观众产生审美疲劳。

其次,在语言表现上,很多节目台词粗俗,和春节要说吉语良言的习俗相悖。在2014年春晚的舞台上,大量的台词表现挖苦、讽刺、人身攻击等不良内容,就如村妇骂街一般,如《扰民了您》:“简直是厕所里跳高——过分(粪)。”“海豚音,是你海选的时候用臀部发出的声音吗?”“全身粉末性骨折?那你就是个人渣啊!”“孩子,你的学历是胎教吧?”“你是孙子,人家也是孙子,你这孙子怎么这么孙子。”“脸这个平,长的跟井盖似的。”“你每天让人蹬一回,你自行车啊。”“没事没事,你不怕开水烫。”如此集中的低俗语言,不是个别现象,在其他的小品中也有或多或少的表现。在《扶不扶》中有“你这走是能走啊,可你这是按表走啊。”“大妈,你这是要上哪儿炸碉堡去呀。”“我一老太太搁这儿趴半天,你以为我扒活儿呢。”在《说你什么好》中有“你穿上丝袜就是为了证明丝袜的弹性真好!”“我每天上班的心情比上坟还沉重!”在《人到礼到》中有“我准备和你媳妇举办个婚礼”。在《我就这么个人》中有:“我不是土豆,我是猕猴桃。有区别么?猕猴桃有毛”,“范冰冰就是姓范的卖冰棍的老太太”等。这些从网络上扒来的段子,放在网络私人空间上确实可以博君一笑,但是放在全球直播的春晚这个高端大气的舞台上有些不雅。

再次,从思想内容上而言,马年春晚表现负能量的内容较多,和春节其乐融融的主题不搭。马年春晚,尽管表现“马”的节目形式较多,如舞台背景中有五彩变幻的骏马奔腾、主持人串词中的马字成语等,但散发传统年味的节目内容相对稀缺。

在播出的42个节目中,能表现热闹、喜庆等节日气氛的节目较少,只有两个,分别是韦晴晴、萨其拉、马小明、玉米提、次仁央宗等表演的少数民族舞蹈的《欢歌》,阿宝、王二妮演唱的歌曲《张灯结彩》。四是在客观上呈现当下社会负能量的内容却较多,仅以2014年春晚的小品类为例,4个节目都有当下社会中最阴暗的内容,如《我就是这样一个人》表现的是底层百姓背着一台空气净化机给顶头上司送礼行贿的灰色心理,《扶不扶》展现的是老人摔倒后路人相扶反遭讹诈和反讹诈的道德冷漠,《人到礼到》则是一对老夫妻补办婚礼欲骗收礼金,《扰民了你》表现是邻里之间的争执等。可以看到,从基本的生活礼仪到日常的邻里关系,从社会心理到人伦道德等各个侧面都展示出阴暗的一面,尽管最后都有一个光明的尾巴,但过多的“负能量”依然使整体的节目格调偏低,让人心中充满阴霾。另外,其他大类的节目表现“负能量”的也不在少数,感慨时间不够用。更有甚者,有些节目甚至能勾起人们痛苦的回忆。

最后,在艺术表现上,很多节目审丑为美,和春节的审美心理不配。在《扶不扶》中,当“郝建”被老太太讹诈的时候,他不是想办法先治好老人的病,而是想办法洗脱自己的冤屈,这样就出现了夸张的表演,按照钟表的样子瘸了一圈。从反复的修辞运用来看,夸张的表演确实让人过目难忘,但遗憾的是,这是表现“反讹诈”的骗术。同样,主角的名字叫“郝建”,其谐音也耐人寻味,是用来形容摔倒者的讹诈行为“好贱”,还是意指扶人的行为“好贱”?谐音确实能够让意蕴丰厚,但是放在这里确实让观众费解。再如在《我就这么个人》中的“我是作家,但不是莫言,我是闭嘴”等双关语,除了拿名人来逗乐以外,没有任何内涵。总之,这些反复、谐音或者双关等艺术手法的运用,显然都有值得推敲的地方。

综上所述,2014年的马年春晚虽然在多方面都做了一些调整,但依然暴露出诸多问题,如在编排上忽视了传统,在观赏性上年味不浓,在思想性上表现负能量内容较多,在创作手法上创新不足,在语言表达上台词粗俗,在艺术表现上审丑为美等,综合在一起,就是缺少态度上的真诚和创作上的严谨。这些因素综合在一起也导致了2014年马年春晚传统年味的缺失,作为亿万观众守候与观看的晚会,真切希望后续的春晚能办得更好。

(王锋,浙江传媒学院电视艺术学院讲师)

屏幕倒下之后

——论网络剧的接收特点对其特性的影响

高 凯

随着笔记本电脑、iPad、智能手机等移动终端设备的不断升级和迅速普及,我们迎来了一个全新的智能数码时代。其中,技术的不断革新冲击着原来的文化产业及产品,载体形式发生剧烈变化,与之相对应的就是内容生产及传播方式的同步演变。在此方面,影视业受到的影响尤为显著,新媒体的发展不断促进影视转型,同时也衍生出一些新形态产品,网络剧便是这个作用之下的产物之一。

在2013年由乐视网举办的“首届网络自制剧论坛”上,影评人谭飞宣称:“30年前,是评书的一代;20年前,是电视的一代;10年前,是电影的一代;现在,是网络剧的一代。”诚然,智能数码时代背景之下,传统媒体产业面临危亡之际,在电视界,可以说低收视率如今已不是最可怕的事情,而低开机率才是最危险的讯号。据中国媒体价值网在2013年6月统计的数据显示,经调查,“北京地区电视机开机率从三年前的70%下降至30%!从市场层面解读这个数据可知,三年间,电视媒体的观众流失了一半以上,超过57%,接近6成。流失掉的观众主要是年轻人,是一个具有通过电脑、手机、平板等设备上网能力的人群,是消费的主流人群。剩下的观众,则老龄化严重”^①。由此,传统电视行业所受冲击可见一斑。在新的语境之下,电视究竟如何变化以及向何处发展是一个值得认真严肃研究的问题。而在当下我们可以看到,网络剧便是影视文化借用新媒体技术的一种拓展。它改变了观众的影视接收习惯、观赏习惯,而其对观众一系列习惯的改变也反作用其自身的传播方式及内容生产,使之呈现出与传统影视剧截然不同的视听特征,而这也正是本文所聚焦的问题。

^① 曾庆瑞:《网络自制剧面面观》,载《当代电视》2014年第1期,第4页。

一

时下,关于网络剧的概念界定纷繁多样,本文所主要研究对象是指由各大视频网站或其合作制作团队制作的,以视频网站为播出平台,为网民量身定制的连续剧。探讨此类剧的接收特点对其内容及视听风格的影响。

提及当下网络剧的接收特点,就必须注意到观赏屏幕又“躺下了”的事实。缘何用“又”躺下呢?一般人会认为最早接收影像就是从一块“竖”着的白布或屏幕开始。以电影为例,我们习惯把“电影之父”的头衔归于法国的卢米埃尔兄弟,主要是他们把屏幕立起来,向公众集体放映。而这也是美国爱迪生与之相比“落败”之处,爱迪生电影视镜是个人观赏的,而且人们站着俯视影像。这种姿势的差别,导致了影像的差别。前者人们开始正襟危坐,而仰视大屏幕,产生一种仪式感,为电影后来成为一种艺术铺就道路;而后者则还是让人觉得这是一种“杂耍”。后来提及电影屏幕的印象,基本都还应该是一块挂起来的幕布。而今它“又”躺下了,这种姿势的变化,影响着观众的接收习惯,进而影响了影像的内容生产及视听风格,使之极大地区别于传统影视剧。

屏幕的平躺,是一种去仪式化、去崇高感的过程,同时也打碎了“完整的时间”,进而影响到内容,便是去深度、去理性、去体验和碎片化时间接受的过程。罗伯特·艾伦曾指出:“它(电视)的首要任务是说服电视机前的人成为观众,使观众与电视达成类似面对面交流的那种契约关系。”^①如今看来,网络剧与观众其实也形成了这样的一种默契。在便携式终端上的时间碎片化消费中,大多观众或许只是把网络自制剧作为一种纯粹娱乐和消磨时间的工具而已。而接收的场景不再需要固定,观影环境的要求骤变,可以在等车的时刻,可以在地铁上,甚至对一些学生来说,还可以在排队打饭的间隙。对此,相对冗长的、严肃的、思考性的传统影视剧是不适应这种消费环境的。而在这种消费文化中产生的网络剧却成为最好的选择。

二

审视当下网络剧,内容生产方面呈现的特征总体来说是随意的、娱乐的,叙事层面来说,流于浅层次,更甚可以说一些网络剧都无叙事可言,纯粹流于逗乐和段子的拼贴而已。当然,除了屏幕躺下后导致的去仪式化之外,时间的碎片化对内容

^① [美]罗伯特·艾伦:《重组话语频道:电视与当代批评理论》(第二版),北京大学出版社2008年版,第107页。

生产的影响极大。以《万万没想到》《报告,老板!》《屌丝男士》和《快乐 ELIFE》为例,这些网络剧时间短的每集五分钟,长的也只是每集 20 分钟,在如此短的时间之内,网络剧较难完成传统叙事的起承转合。由此,我们现在看到的大部分网络剧都成了段子的集合,大部分网络剧追求的便是如何在有限的片段里尽可能多地“抖包袱”。同时,碎片化时间也造成了人物塑造方面的困难。由此,网络剧中的人物数量较少,人物关系简单,人物一经出场便能体现鲜明性格特征,能够让观众结合个体经验迅速对其产生熟悉认知。人物的浅层次塑造,也使得人物情感很难得到深度展现和剖析,很多网络剧中的演员也成了念对白的一种“装置”。配合演员夸张的表演,台词更成为演员“击中”观众的利器。

言至此,就有必要谈一下网络剧的“段子化”特征。当下大部分的网络剧可谓是热门段子的拼贴和整合,而伴随网络剧的传播,演员“经典台词”的流行,以及通过观众对网络剧的再解读之后,又会形成新的段子,汇入网络文化之流。这也是一种独特的现象。再回头看,网络剧内容来源之一的段子,本身的生产主力就是网民,而这些网民后来又对网络剧消费,助推网络文化发展,从这个层面审视,网络剧的内容生产有着很强的 UGC 特征,即“用户产生内容”(User Generated Content)。网络用户将自己的原创内容通过互联网平台进行展示或者传播分享给其他用户。而这个特征也使得网络剧可以发挥移动互联网的分享优势,便于其自身的传播,其中,传播的通道有很多,诸如好友社交网络(人人网、开心网等)、视频网络(土豆网、优酷网等)、社区论坛(BBS、贴吧等)、微博和微信等。在这个循环的过程中,生产者、传播者和消费者的壁垒被打破,三者身份产生融合。

归纳看来,网络剧的内容生产具有如下特征:

1. 娱乐性。提及网络剧的网络性特征,还需要结合网络剧的受众定位来研究。据调查,“18—29 岁人群为网络自制剧受众的集中群体,且主要以学生(高中以上)群体和在职的白领群体为主”^①。相对来说,学生的业余时间较为充足,具备上网技能,且容易接受新鲜事物,而白领则有较大的工作压力,网络剧就成了他们娱乐自我和放松心情的主要方式之一。网络剧现在走的是继续“娱乐至死”的道路,而且娱乐至上是其当下发展阶段的最显著特征。正如前面提到的屏幕倒下后去崇高、去理性化的问题。在消费主义盛行的当下,网络是网民释放压力和情绪的场所,呈现全民狂欢化特征。这种狂欢是打破中心、打破权威、打破等级、打破经典和打破精英的一场大规模的颠覆活动。而网络剧也更像是一种宣泄性游戏,大家不吐不快、无乐不欢。

^① 朱一超等:《网络自制剧的受众及市场调研报告》,选自《新媒体与文化转型国际会议论文集》2012 年 12 月,第 151 页。

2. 当下性。众多网络剧的题材内容与现实可谓相互渗透交错,形成一种“互文”。当然,这也是因为网络区别于传统媒体,可以及时、迅速和广泛地传播事件。以2013年腾讯视频的《快乐 ELIFE》为例,这是一部讲述“宅生活”的网络剧,该剧通过何炅饰演的网络心理治疗师这一角色与诸多患者的沟通,展示了“一夜情”、“A货”、“董小姐”、“拖延症”、“搞基”和“小三”等新鲜话题,多角度地探讨了当下人所关心的问题,展示了当下人的生活。

3. 互动性。网络剧区别于传统影视剧的最大特色还要属其互动性。伴随社交网络、即时通讯工具等的进步,网络剧的观众接受习惯亦发生变化,不同于观赏传统影视剧时的单向传播,他们更喜欢主动参与到网络剧的制作中,也更愿意通过互动分享网络剧给他人。通过实时交流的信息互动方式,网友投票设置人物、决定剧情和结局等都成为可能。而这个参与互动的过程也使得网民被卷入,粘性更强,从而使其在网络剧制作完成之后,更有可能通过多种渠道帮助推广宣传。在这方面,腾讯视频的平台优势就凸显出来,与新闻客户端、微信、微博以及微视的整合显现出了PC端与移动端强大的联动力,实现了无障碍的传播闭环。其网络剧《快乐 ELIFE》便宣称启用大数据,打造首部互动功能喜剧。“与传统的影视剧制作不同,《快乐 ELIFE》率先启动了社交分享沟通机制,拍摄内容随网络热点调整,时刻关注网友在QQ、腾讯微博、微信、QZone等在线社交渠道分享的爆笑桥段,再与主创迅速沟通调整剧情,真正实现给观众看他们自己想看的剧。此剧主演们在现场还号召网友通过官方微博、微信等渠道提供精彩创意和网络笑点,力求掌握第一手的互联网火爆话题和事件,好让自己的角色时刻走在网络潮流最前沿。”^①

除了上述特性,屏幕“姿势”的变化对网络的自身的视听语言特性的影响也很显著。受限于屏幕的大小及清晰度等问题,网络剧的视听语言使用不同于传统影视剧在镜头、光影和剪辑等方面的基本规律。如景别使用趋向小镜头,少用远景和全景,从而重点展示吸引人的细节和为夸张化的表演服务;剪辑方面则强化蒙太奇,少用长镜头拍摄,从而保持画面变化,吸引观众的眼球等。

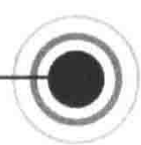
三

目前看来,网络剧还远远称不上是艺术,与传统影视剧相比,虽具传播优势和接受优势,但其内容生产方面的问题还是十分多的,甚至可以说,网络剧的消费并非一种“绿色娱乐”。在当下注意力经济时代,观众的注意力随时可能被其他事物吸引,正如观众在网络上观看剧目的时候很容易从一个视频连接到另外一个视频,

^① http://news.xinhuanet.com/ent/2013-08/08/c_125135227.htm.

从一个节目滑到另外一个节目,如何能够吸引受众的持续关注,树立网络剧的自身品牌,还需要下很多功夫。短暂的好奇之后,终将是“内容为王”的时代,网络剧的内容生产及自身品质倘若不能发生改变、有所提升,即便它再怎么火热、抢眼,终究只能是用来休闲娱乐、消磨时间的“杂耍”。提升内容质量与打造系列品牌还是网络剧需要好好“修炼”的地方。

(高凯,上海交通大学博士研究生)



第四辑

戏剧与戏曲研究

新时期戏剧观论争的再探讨

胡星亮

新时期剧坛广泛展开的戏剧观论争虽然已经过去了20多年,但是,其影响在当今戏剧发展中仍然清晰可见。新时期话剧发展为什么会出现这场论争?论争着重要解决什么问题?这场论争给中国话剧发展带来了什么?当下仍然严重的话剧危机,又折射出当时的论争存在哪些失误,给话剧发展提供了什么教训和启示?本文即是对这些问题的思考。

戏剧观论争,就是关于戏剧观念的理论思考与探讨。然而这场论争的最初起源却并非观念本身,而是新时期话剧发展到1980年前后,戏剧危机的阴影日益严重地笼罩着戏剧界,是危机引起的戏剧家痛苦、焦虑和思索的产物。

新时期头几年的话剧发展呈现出蓬勃的景象。然而没过多久,它就在演出的表面繁荣中透露出潜在的危机,这引起了戏剧家的惊愕、痛苦和反思。戏剧家在反思中痛苦地看到,前些年观众将掌声和喝彩声献给“问题剧”、“领袖剧”,那并不是其戏剧魅力本身所带来的,而是因为戏剧宣泄出对“文革”强烈悲愤的政治激情引起了人们的共鸣。当人们走出噩梦、憧憬着未来,而在艺术上去寻求真正的戏剧审美时,这些戏剧的政治激情就不再能够满足观众的需求。戏剧家在反思中还痛苦地看到,前些年那些批判帮派政治的“问题剧”、“领袖剧”,其艺术表现也粗糙、简陋得可怜。充其量不过是新中国“十七年”话剧模式的沿袭,有些甚至是用帮派文艺的手法去批判帮派政治。这样的戏剧怎么能拉得住观众?

而另一方面,随着社会的改革开放,西方现当代戏剧思潮、流派再一次汹涌而入,它又在中国戏剧家面前展开了一个崭新的戏剧世界。德国布莱希特的叙事戏剧、波兰格罗托夫斯基的质朴戏剧、苏联梅耶荷德的假定性现实主义、法国阿尔托的残酷戏剧和贝克特等的荒诞派戏剧,等等,它们组成一个巨大的戏剧漩涡,强烈

地冲击着处于危机困境的中国剧坛,也给予困惑、焦虑的中国戏剧家以思考和启迪。西方现代派戏剧“对戏剧观念作新的探索 and 解释,充分发挥舞台假定性原则,多层的戏剧结构方法,不固定的舞台时空观念,追求表达思想哲理的深度,迅速反映人们思考的社会问题,对人物的心理活动和精神世界作深透剖析,追求表现手法的多样化和灵活性”^①,这些戏剧创新和艺术拓展,对急于摆脱困境的中国戏剧家充满诱惑力,并在他们内心激发起了一种冲动。

在戏剧现状的严重危机和西方戏剧思潮的强劲冲击中,戏剧家很快就形成共识:中国话剧必须变革,中国话剧必须借鉴西方现当代戏剧以寻求新的创造。

在以西方现当代戏剧作为参照的比较中,中国戏剧家强烈地意识到了中国话剧变革的必要性和迫切性。首先他们认为,戏剧所描写的现代生活的复杂性,尤其是现代人内心的日趋复杂、丰富,要求戏剧结构和技巧突破传统而有新的探索;其次,就主体意识而论,戏剧家强调要表现自己对于现实人生的独特感受,也就需要去寻找自己的感知方式和表现形式;再次,他们认为观众审美需求的变化,以及戏剧面临电影、电视等的强劲冲击,也在推动戏剧家去探索新的戏剧艺术,去创造属于剧场艺术的独特魅力。

不难看出,话剧危机的焦虑和西方戏剧思潮的冲击中,戏剧家大都将思索的焦点归结为戏剧观念要变革,认为是戏剧观念的狭窄导致了话剧发展的危机。也正是从戏剧观念出发去思考话剧危机,戏剧界此时才又重新提起黄佐临 1962 年在“全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会”上所作的《漫谈“戏剧观”》发言。黄佐临当年就是从探索民族话剧的角度,对当时话剧创作和演出中固守易卜生—斯坦尼模式而日趋封闭、僵化的倾向提出批评,呼吁戏剧家要在斯坦尼、布莱希特和中国戏曲等戏剧体系的融汇中去开阔自己的戏剧观。人们认为这个问题在新时期也同样严重地存在着,所以,黄佐临当年的呼吁至今仍有振聋发聩的现实意义。并由此引发了 1981 至 1986 年前后关于戏剧观的广泛论争。

但是显而易见,问题的发展在这里开始出现转向——从探索戏剧危机转而讨论戏剧观念的变革。这可以看作是论争中出现的第一次“转向”。

那么何谓戏剧观呢?论争中主要有两种不同看法。一种观点认为,“戏剧观是戏剧家对戏剧作为一种艺术形式的总体看法,包括戏剧家的哲学、美学思想,对戏剧社会功能的认识,所恪守的艺术方法、原则等许多复杂内容”^②。另一种观点认为,“一百年来的戏剧发展史证明,戏剧家正是在对舞台和舞台真实的看法上,表明自己的戏剧观的基本倾向;戏剧观的转变与发展,也集中表现在对舞台和舞台真实

① 丁扬忠:《问题·创新·展望》,载《人民戏剧》1982 年第 9 期。

② 丁扬忠:《谈戏剧观的突破》,载《戏剧报》1983 年第 3 期。

的观念的转变上。说得再简要点就是:戏剧观主要表现在对舞台假定性的看法如何”^①。前者着重从戏剧的审美本质、戏剧与现实、戏剧思维与创造等方面去探讨戏剧的规律,后者则主要是围绕假定性展开论述。然而就论争的基本倾向来说,因为黄佐临的《漫谈“戏剧观”》等文都是围绕“第四堵墙”来论述的,更因为黄佐临文章影响的日益加深,所以,参与论争的多数文章也就逐渐偏向对假定性、“第四堵墙”,以及写实/写意、幻觉/非幻觉等表现形式的探讨。

这就在论争中出现了第二次“转向”。如果说论争的第一次“转向”,它从探索戏剧危机转而讨论戏剧观念的变革,而其戏剧观念所要突破的“编剧方法旧”等问题,如丁扬忠所强调的,是要批判中国话剧“教条主义形而上学地观察生活的模式”,“把无限丰富复杂的生活简单化”和“僵死地表现生活的编剧模式”,“主观设计人物,图解政策”^②等,它还有指涉戏剧创作的人学内容;那么,论争的第二次“转向”,它着重把戏剧观念阐释为假定性等,则使戏剧观论争偏向于戏剧形式的探讨。正因为如此,戏剧观论争主要借鉴的是叙事戏剧、质朴戏剧、残酷戏剧、假定性现实主义等西方现当代演剧变革理论,以及荒诞派、表现主义、象征主义等现代派戏剧的艺术变革。也正因为是从假定性等出发去探讨戏剧观念的变革,人们又从布莱希特、梅耶荷德、格罗托夫斯基等西方戏剧家借鉴中国戏曲的艺术创造中感受到了戏曲的独特魅力,因而又在民族戏曲中“发现”了中国话剧观念变革的美学资源。

西方现当代戏剧思潮流派的冲击,使戏剧家感受到中国话剧在长期封闭中其观念的板结和单一;话剧发展面临影视等挑战而日益严重的生存困境,又使戏剧家看到了中国话剧发展道路的狭窄。因此,戏剧观论争着重是从戏剧危机出发,主要围绕着“戏剧的本质是什么”、“中国话剧的发展路向”等问题进行了热烈探讨。

二

假定性是戏剧观论争中最重要的话题。它甚至像胡伟民在《话剧艺术革新浪潮的实质》中所认为的,被很多人看作是“戏剧艺术的本质”^③。

这种戏剧观念的来源主要是什么呢?戏剧家首先是从西方现当代戏剧突破写实传统的艺术创新,去思考话剧的假定性本质的。布莱希特采用多种“间离”手法的戏剧假定性的理论,黄佐临早年在《漫谈“戏剧观”》中就有系统译介,此时更是被视为戏剧观念变革的“经典”;梅耶荷德的假定性现实主义,随着作者在苏联被重新

① 童道明:《也谈戏剧观》,载《戏剧界》1983年第3期。

② 丁扬忠:《谈戏剧观的突破》,载《戏剧报》1983年第3期。

③ 胡伟民:《话剧艺术革新浪潮的实质》,载《戏剧报》1982年第7期。

肯定及其理论在西方戏剧界影响日益深远,也同样受到中国戏剧家的高度重视。此外,格罗托夫斯基的质朴戏剧理论,和英国戏剧家布鲁克的空的(戏剧)空间理论等,也都是中国同行张扬戏剧假定性本质的理论支撑。其次,从西方现当代戏剧的艺术变革中,中国戏剧家又有新的“发现”——“梅耶荷德、布莱希特以及六十年代的格罗托夫斯基,他们都从中国戏曲中得到了启迪,找到了力量,帮助他们摆脱统治欧洲戏剧近百年的舞台幻觉主义的束缚,在他们自己的剧场里恢复了戏剧的一个基本特性——舞台假定性”^①。民族戏曲的假定性丰富了西方戏剧的艺术语汇和表现力,如此“发现”,就使得急于摆脱危机困境而向西方戏剧借鉴的中国戏剧家,又同时回到民族戏曲去探寻话剧的本质。

不论是胡伟民说假定性是“戏剧艺术的本质”,还是徐晓钟说假定性是戏剧的“基本特性”,他们都是在西方现当代戏剧和中国传统戏曲的参照下,对话剧本质的重新阐释。他们因此对中国戏剧界长期以来把19世纪出现于欧洲舞台的追求幻觉主义的逼真性奉为话剧本质的观念提出了批评。那什么是戏剧的假定性呢?与逼真性强调“这是真实生活本身”相对,假定性强调“这是舞台”、“这是演戏”。这就是说,假定性是戏剧艺术的前提,剧作家是在“写戏”,剧场里是在“演戏”,观众是在“看戏”,人们是在“假戏真做”的假定前提下去共同创造舞台演剧的。也正是假定性赋予了剧作、导演、表演、舞美等自由创造的独特魅力。中国戏剧家期望能在舞台上演出这样的话剧:“过去与未来,现实与梦境,活人与冤魂,演员与他扮演的人物,就在光光的舞台上,不靠任何布景、灯光与音响效果,当着观众的面,瞬间就变化了,而且来来去去,极其自由。”^②

与假定性相关,戏剧家还阐释了话剧的另外两个特性——剧场性与综合性。所谓“剧场性”,是指戏剧的表演特性和演员与观众的直接交流,他们认为,演剧的活人精湛表演和活人与活人的交流,也是戏剧区别于电影电视的独特魅力。梅耶荷德、阿尔托、布莱希特等西方现当代戏剧家强调演员“演戏”,重视观众“参与”,及其为了加强观众与演员直接交流而推倒“第四堵墙”的创造,和中国戏曲根本就没有“第四堵墙”的审美特征,也就成为戏剧家艺术探索的美学资源。所谓“综合性”,主要是针对传统话剧是“语言的艺术”有时甚至是“说话的戏剧”而言的,它强调话剧既然是舞台表演艺术,就不能丢弃戏剧这门艺术所拥有的唱、念、做、打等表现形式,“歌、舞、哑剧、武打、面具、魔术、木偶、杂技都可以熔于一炉,而不只是单纯的说话的艺术”^③。这种戏剧观念渗透着中国戏曲“全能的演剧”的传统,也明显受到阿

① 徐晓钟:《把自己的形式赋予自己的观念》,载《人民戏剧》1982年第6期。

② 高行健:《要什么样的戏剧》,载《文艺研究》1986年第4期。

③ 高行健:《对一种现代戏剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版,第84页。

尔托“完全的戏剧”的影响。

围绕着假定性而展开的关于戏剧本质的探讨,分歧主要有三点:第一,戏剧假定性是不是论争的新发现?第二,戏剧假定性是否能取代戏剧的逼真性?第三,假定性又能否视为戏剧的本质?

有人对假定性是戏剧特性“新发现”的说法提出质疑,认为“任何艺术形式都是一种假定性,都是给欣赏者提供对象的幻觉。没有艺术的假定性,也就没有艺术的真实性”^①。薛殿杰也认为假定性是所有戏剧的特性,不但荒诞、变形、写意是假定性,写实戏剧的“第四堵墙”等也是假定性^②。关于这个问题的争论,主要是各自假定性的广义、狭义的所指不同。所谓“广义假定性”,就是任何艺术和戏剧都是假定性的。而在戏剧绝对是“假戏真做”的假定性创造中,又存在着相对的、可以称为“狭义假定性”和“狭义逼真性”的区别。前者突出和强调假定性,着重以假定性手法表现现实;后者则回避和掩盖假定性,追求用逼真性手法再现现实。同样的问题也体现在对幻觉的理解上。耘耕的《舞台假定性与舞台幻觉》、马也的《戏曲的实质是“写意”或“破除生活幻觉”吗》等文章谈的是广义的幻觉,即在观众的心理联想中创造戏剧的舞台形象,写意的戏曲也能产生这种幻觉。而徐晓钟、童道明、高行健等人文章中谈的则是狭义的幻觉——“在舞台上制造幻觉,便是指追求逼真,以假乱真”。他们认为这种幻觉主要出现在写实话剧中,戏曲的“演戏”意识“当是破除生活幻觉”^③。

第二个问题涉及戏剧假定性与逼真性的关系。长期以来,中国话剧舞台大都是再现现实的逼真性戏剧,作为模式,它确实限制了戏剧家的创作思维。话剧假定性特性的发现,极大地拓宽了中国话剧的观念,也为话剧的生存和发展开辟了新路。但问题在于,是不是发现了话剧的假定性特性,就要排斥或否定话剧的逼真性?应该说,中国话剧突破写实的独尊是很有必要的,但无须走向极端,用假定性的、非幻觉的戏剧去排斥或否定逼真性的、幻觉的戏剧。因为逼真性风格和假定性风格,幻觉的戏剧和非幻觉的戏剧各有千秋,不必厚此薄彼。其实,逼真性与假定性、幻觉与非幻觉、写实与写意只是戏剧观念的两极,在这两极之间还有更为开阔的中间地带,那是任凭戏剧家驰骋创造的艺术天地。戏剧家在论争中也逐渐认识到,必须承认这两极存在的价值,更需要在这两极之间去寻找某种连结和不同的组合,以创造各具特色、丰富多彩的戏剧艺术。正如徐晓钟所说:“舞台上的演出应该有写意的、反幻觉主义的、假定性原则的,也应该有写实主义的、幻觉主义的和逼真

① 耘耕:《舞台假定性与舞台幻觉》,载《戏剧论丛》1982年第2辑。

② 参见薛殿杰:《摆脱幻觉主义束缚,大胆运用舞台假定性》,载《舞台美术与技术》1981年第1期。

③ 童道明:《再谈戏剧观》,载《戏剧艺术》1984年第1期。

性原则的,也会有这些原则的种种结合和变种。”^①

论争中最尖锐的批评,是认为假定性是戏剧表现生活的富有魅力的形式,但却不是戏剧的本质。有戏剧家指出:“诚然,假定性是戏剧无法或缺的一个属性,但它并不具有使戏剧区别于其他艺术的本质性质。假定性的强弱,使用的好坏,对戏剧的艺术质量会有一定的影响,但它并不是左右戏剧质量高低、发展命运的决定性条件。”^②此乃深刻之论。因为无论是剧本创作还是舞台演剧,都不能说假定性是戏剧的本质,它只是形式和手法。戏剧的审美本质,在于戏剧家运用假定性等形式和手法去表现自己对于现实、对于人的独到发现。但遗憾的是,这种清醒的声音在论争中很少、很弱,被整个剧坛推倒“第四堵墙”的轰隆隆声所淹没。其结果是,假定性的观念变革导致戏剧探索主要趋向形式革新,而比形式革新更重要的戏剧内涵的现代性创造等问题却被忽视。

三

从戏剧假定性本质出发去思考、探索中国话剧的发展,戏剧家着重就是要突破中国话剧长期以来所形成的逼真性的、幻觉主义的写实传统。中国话剧长期以来在剧本创作、舞台演剧等方面所形成的易卜生—斯坦尼模式,就像胡伟民所说的,“只承认写实手法是反映生活的唯一方法,把创造生活幻觉的演剧观念视作推动剧场艺术发展的唯一法则,就不可避免走向单一。单一的结果是排斥多样,趋于僵化”^③。而民族戏曲和西方现当代戏剧,则使人们看到了戏剧艺术的无限魅力与表现力。戏剧家认为,中国话剧出现独尊写实的情形,主要是因为话剧在中国长期受到西方现实主义戏剧的影响,而对其他戏剧流派和民族戏曲借鉴不够。而与此形成对照的,是西方现当代戏剧从包括中国戏曲在内的东方戏剧中汲取营养,突破欧洲戏剧近百年来舞台幻觉主义的束缚而走向非幻觉和假定性,这又给戏剧家探讨中国话剧的发展提供了借鉴。

参照民族戏曲美学和西方现当代戏剧,突破写实传统而走向假定性的、非幻觉的、写意的新时期话剧,其剧本创作、舞台演剧等观念也都发生了重要的变革。

对于剧本创作,论争中涉及较多的,是现实主义的拓展和走向现代主义的问题。现实主义话剧在中国是主流,也是戏剧家从“逼真性”走向“假定性”的主要突破对象。那么,现实主义话剧又如何从逼真性走向假定性呢?戏剧家也主要是从

① 徐晓钟:《导演创造意识的觉醒》,载《戏剧报》1986年第11期。

② 田文:《也说几句“假定性”》,载《戏剧报》1984年第1期。

③ 胡伟民:《话剧艺术革新浪潮的实质》,载《戏剧报》1982年第7期。

西方现当代戏剧发展中借鉴的,尤其是苏联戏剧和布莱希特戏剧。苏联戏剧界早在20世纪50年代就批评“爬行的现实主义”,介绍布莱希特和重新评价梅耶荷德,呼吁戏剧观念和流派的多样化,从而形成后来苏联戏剧发展的“开放的现实主义”。布莱希特借鉴东方戏剧等观念及创作,主张现实主义戏剧应该具有“风格的广阔性和多样性”的理论与实践等,都使中国戏剧家认识到:“20世纪艺术领域里引人注目的现象之一,就是现实主义艺术家对于现代主义艺术表现出极大的兴趣,现实主义与现代主义的交叉、汇合、渗透,已经形成一股潮流。”^①他们因而强调现实主义戏剧应该借鉴象征、表现、荒诞、变形等非幻觉的、假定性的手法,使具象和抽象、再现与表现、写实与写意结合,以深化戏剧的内涵和表现力。

西方现代主义戏剧对新时期话剧的冲击更为强烈。西方现代主义戏剧的流派纷呈,尤其是各流派戏剧家向传统挑战的反叛精神、张扬个性的自我意识和艺术创新的执著探索,都对中国戏剧家形成巨大的吸引力;而西方现代主义戏剧为突破传统写实而向包括中国戏曲在内的东方戏剧汲取营养,又使中国戏剧家在对西方现代主义戏剧的借鉴中感到某种熟悉和亲切。因此,戏剧家对20世纪以来西方的叙事戏剧、残酷戏剧、质朴戏剧,以及荒诞派、象征主义、表现主义等戏剧都有比较全面的译介。荒诞派戏剧非因果、非逻辑的戏剧情节和舞台形象,及其在荒诞、变形中赋予戏剧喻义的象征或意象,残酷戏剧对演员形体语言的注重和对“完全的戏剧”的追求,质朴戏剧在演员与观众的感应交流中去挖掘戏剧的魅力,表现主义、象征主义等戏剧对人物心灵世界的外化或物化,以及布莱希特戏剧多场景的叙事体结构形式、史诗性地多方面展示现实、在戏剧中重新引进歌舞成分等使戏剧表现更为自由,等等,都引起了中国戏剧家的极大兴趣和积极探索。

假定性对新时期演剧观念的变革同样明显,而它直接针对的就是强调逼真性的斯坦尼体系。戏剧家认为斯坦尼体系是科学的,但是,如果独尊斯坦尼体系而排斥其他,就会形成“斯坦尼模式”和“单一、狭窄的戏剧甬道”。所以要跳出“斯坦尼模式”,借鉴包括斯坦尼体系在内的一切可能借鉴的戏剧流派。后者,主要是指以梅耶荷德、布莱希特、阿尔托、格罗托夫斯基、布鲁克等为代表的西方现当代演剧变革思潮,和民族戏曲的演剧体系,假定性是其舞台美学原则。在这里,导演能够“多样地运用舞台假定性,多样地结构舞台时间和空间的关系,对生活和形象作诗化的概括和提炼,寻找凝练的诗化的舞台艺术语汇”^②。演员的表演因为有假定性而无所不能,“夸张,变形,多层次透视人物,强化人物意识,潜意识的外化;压缩、凝聚人

① 胡伟民:《开放的戏剧(之一)》,载《文艺研究》1985年第2期。

② 徐晓钟:《导演创造意识的觉醒》,载《戏剧报》1986年第11期。

物的心理过程,高节奏中把握人物,表现人物的高情感”^①。舞台美术也是这样,“话剧舞台可以表现现实生活中所可能有的一切场景,也可以表现现实生活中所没有的场景。凡是剧情所要求的环境和场景,我们都应该不难找到和可以找到用假定性的手段去表现”^②。此外,与这些相联系,戏剧家还注重观众的参与和创造,强调剧场是任何可以演出的场地,舞台是观演共享的戏剧空间等,戏剧的观演关系以及剧场、舞台等观念也在变革。

新时期戏剧家从假定性出发,追求戏剧创作的现代主义和开放的现实主义,探索舞台演剧自由多样的表现,他们的思考不能说完全没有触及戏剧内涵的现代性创造问题,但是他们更多的着眼的是戏剧的形式革新。论争中较多触及戏剧内涵现代性的,主要是对布莱希特叙事戏剧的译介。中国戏剧家译介的内容包括布莱希特通过“叙述”将“日常生活历史化”,把常见现象“陌生化”,演员既扮演角色又评价角色,在话剧中重新引进歌唱成分等“间离”手法,是为了使观众与审美对象保持“距离”,启迪观众冷静地思考。人们期望布莱希特能给中国话剧带来思考和哲理的深度。然而值得注意的是,中国戏剧家为了加强戏剧的哲理意识和思索品格而译介布莱希特的“间离”理论,又更多是与布莱希特推翻“第四堵墙”、“破除生活幻觉”相联系的。此即黄佐临所言:“‘间离效果’或‘离情作用’,事实上即是‘破除生活幻觉’的技巧,反对演员、角色、观众合而为一的技巧。”^③从假定性出发去审视布莱希特戏剧,中国戏剧家更多看到的是其外在的叙事技巧。这种倾向更是明显地体现在对西方其他现当代戏剧思潮流派的译介,和对民族戏曲艺术的汲取上。人们从民族戏曲中看到的,更多的是假定性的审美原则、虚拟性的时空自由和写意性的舞台表演等艺术形式;对荒诞派戏剧、残酷戏剧、质朴戏剧、假定性现实主义以及象征主义、表现主义戏剧等,不是说没有从中获得思想的启迪,但是,戏剧家也更多是从戏剧形式方面去认识和译介的。他们认为其戏剧创新,着重是“主张戏剧就是表演,强调戏剧的剧场性,反对在舞台上去再现生活的本来模样”,而这些“企图扩大或加强戏剧艺术的表现力”的探索,“显然有助于我们开阔眼界”^④。

四

必须肯定,这场论争促进了中国话剧观念的拓展。论争开始时有些人急于树立新观念,有用一种戏剧观念去否定另一种戏剧观念的倾向,比较偏激。而经过论

① 王贵:《戏剧·向前看》,载《戏剧报》1987年第3期。

② 薛殿杰:《摆脱幻觉主义束缚,大胆运用舞台假定性》,载《舞台美术与技术》1981年第1期。

③ 黄佐临:《漫谈“戏剧观”》,载《人民日报》1962年4月25日。

④ 高行健:《论戏剧观》,载《戏剧界》1983年第1期。

争,大多数戏剧家都认识到拓展戏剧观念的重要性,论争就从非此即彼走向兼容并包。本来,各种戏剧观念之间不是排他性而是互补性的,世界上不存在一个包罗万象可以解决所有艺术问题的戏剧体系,任何一种戏剧观念的自我封闭都不可能完成对戏剧艺术潜能的深刻开掘。再者,因为戏剧表现的丰富性是和戏剧观念的多样性分不开的,戏剧家就应该以繁荣戏剧为目标,以能真实深刻地反映现实为前提,拓展戏剧观念,通晓多种戏剧艺术语言。这样,原先在论争中似乎尖锐对立的逼真性与假定性、写实与写意、制造幻觉与破除幻觉等观念,终于纠正偏颇而走向综合,使各自戏剧观在保持独立存在价值的基础上得到丰富和发展。

论争给新时期话剧发展带来的主要收获,是戏剧艺术形式的变革。具体地说,就是戏剧家借鉴西方现当代戏剧和民族戏曲,去探讨“中国话剧的发展路向”问题,从而在剧本创作、舞台演剧等方面所进行的艺术形式革新。论争首先带来探索戏剧的兴起,它成为新时期话剧从封闭走向开放的突出标志。《野人》(高行健)和《桑树坪纪事》(陈子度、朱晓平等)等探索戏剧把西方现代派戏剧各种理论观念、创作原则、表现手法都介绍过来,并从民族戏曲美学中汲取艺术精华,以其创造新的舞台语汇的探索精神和现实人生思考的哲理性追求,对传统戏剧观念形成有力的挑战。其次,是努力复归现实主义的问题剧遭遇的危机,和欧美现当代各种戏剧思潮流派、观念手法的强劲冲击,使很多坚持现实主义的戏剧家,也不拘囿于传统写实观念而趋向“开放的现实主义”。《狗儿爷涅槃》(锦云)和《洒满月光的荒原》(李龙云)等创作,都借鉴欧美现当代戏剧和民族戏曲美学去表达自己对于现实的深刻思考,丰富了现实主义戏剧的表现手段和艺术语汇。再次,戏剧观念的拓展及影响,也使中国话剧固守的幻觉主义演剧体系被突破。黄佐临、徐晓钟、林兆华、薛殿杰等戏剧家,从舞台假定性出发,导演注重赋予自己的观念以独创的形式,演员强调活人精湛表演的独特魅力,舞美着意创造“这是演戏”的剧场空间,一种新的话剧演剧体系正在崛起。

但是,这场论争稍后受到批评最激烈之处,也正是对戏剧发展影响最明显、最深刻之处:形式革新。这又是为什么呢?这是因为,就在戏剧形式革新浪潮最为汹涌澎湃,形式变革为话剧在文坛赢得“戏剧形式年”的1985年,话剧却仍然面临着严重的危机困境。戏剧形式革新的浪潮汹涌和戏剧发展的危机困境,说明戏剧观念的变革并没有能够挽救新时期话剧发展的颓势;而就戏剧观念对戏剧实践的引导而论,更严重的是它说明论争中所推崇的某些“新观念”可能在根本上出现了失误。尤其是论争关于假定性是戏剧本质的阐释,将戏剧新观念看作是从假定性出发的戏剧形式革新,这就偏离了戏剧是人学的艺术根本,忽视了戏剧更为重要的对于时代、现实与人的真实深刻的艺术把握,从而导致剧坛形式革新的泛滥,在表面创新的热闹中潜藏着戏剧危机的深层隐患。

因此,就在被称作是“戏剧形式年”的1985年,部分戏剧家对这场论争开始了反思。1980年前后出现的话剧危机其根源是什么?戏剧家在当时的讨论中普遍认为,主要是因为话剧自身的“假、干、浅”所致,而造成“假、干、浅”的主要原因是公式化、概念化地图解观念。换言之,根治公式化概念化地图解观念,才是解决话剧危机的关键。然而恰恰是在这里,所谓假定性是戏剧的本质的观念转移了目标,它所针对的已经不是“假、干、浅”的危机根源,而是戏剧样式的“熟、老、旧”问题。后者当然也是中国话剧的弊端,形式革新在某种程度上也能够推动中国话剧的发展,但是,它不是话剧危机的根源,更不是戏剧审美的本质。戏剧审美最重要的是对现实人生的真实深刻的艺术把握,而救治话剧危机最重要的,是要铲除阻碍戏剧回归其审美本质的种种“非戏剧”、“非艺术”的东西。《戏剧报》1985年第3期的“编后”就曾针对戏剧观论争中出现的问题,强调指出:“讨论时更应把对戏剧本质的认识,戏剧自身的特性和规律,戏剧与社会、生活、政治诸方面的关系等更宏观更广泛的问题,纳入视野之内,对过去长期形成的种种违反创作规律的创作思想和方法,有所突破,对创作有所推动。”在此前后,有些戏剧家也发表文章,对把戏剧新观念等同于形式革新的观点提出了尖锐批评。

然而这些批评并没有能够扭转戏剧新观念就是形式革新的片面和偏颇,舞台上出现争相求新,以形式奇异为创新的演剧风潮。又因为这些形式革新缺少生动丰富的情节和血肉丰满的人物形象,所谓“间离”、“哲理思考”缺少情感体验和艺术想象,这些演剧大都是用拼凑的形式花样去宣讲哲理,或是用新形式去图解旧观念。所以,如此形式革新乃至花样翻新,又成为观众冷落话剧和话剧陷入更严重危机的主要原因。其消极影响一直延伸到20世纪90年代,更是导致出现了“一流舞美,二流表导演,三流剧作”的恶劣倾向,舞台演剧脱离精神和灵魂而仅在技艺层面上滑行,给话剧发展带来极大的危害。

论争从探讨戏剧危机转向戏剧观念变革,又转向假定性等形式革新,其原因主要有二:一是“东张西望”的戏剧借鉴,二是庸俗社会学的顽固障碍。

“东张西望”是新时期话剧观念变革的主要戏剧借鉴。戏剧家“东张西望”看到的又主要是什么呢?“西望”中的西方现当代戏剧,已经从传统的剧作家戏剧走向导演戏剧的时代。20世纪西方的著名戏剧家,除布莱希特外,论争中译介较多的如梅耶荷德、阿尔托、格罗托夫斯基、布鲁克等大都是导演,其戏剧创造大都是舞台演剧突破写实传统的艺术变革,其著作如《梅耶荷德谈话录》(梅耶荷德)、《残酷戏剧》(阿尔托)、《迈向质朴戏剧》(格罗托夫斯基)、《空的空间》(布鲁克)等,也大都是关于舞台演剧形式革新的理论。“东张”主要是借鉴民族戏曲。而民族戏曲给予现代戏剧家印象最深刻的,也着重是戏剧形式,是假定性原则和写意性、审美化的舞台创造。借鉴对象这种特定的演剧实践和理论,就不可避免地,在相当程度上影

响到新时期话剧观念变革注重戏剧形式和舞台演剧的艺术选择。

庸俗社会学的顽固障碍,是指戏剧界严重存在的“左”倾势力对话剧发展的束缚。1979年前后,社会上那股否定“三中全会”的逆流也影响到戏剧界,有人指责《曙光》《报春花》《假如我是真的》等剧是“反对四项基本原则”,是“给社会主义抹黑”;而在20世纪80年代先后开展的“清除精神污染”、“反对资产阶级自由化”等运动中,“左”倾势力也都是用庸俗社会学的干涉来代替对戏剧创作规律的探索的。针对这种情形,论争中有些戏剧家指出,戏剧观念变革最重要的并不是形式革新,而是要回到戏剧艺术的根本,要解决戏剧反映现实人生的“真”和“深”等创作规律问题。然而这又谈何容易!当真实深刻地反映现实“此路不通”时,很多人也就绕开戏剧与现实、与人等更重要的问题,而去探索假定性等形式革新。但是,由于没有根本解决“真”和“深”的问题,很多戏剧虽然在形式上有创新,可仍然是用假定性等新形式包裹着旧思想,仍然是公式化概念化地图解观念。而庸俗社会学在这里借助形式革新又有了时髦的形态。

显然,“东张西望”的戏剧借鉴和庸俗社会学的顽固障碍这两者,前者的戏剧形式革新是外在的、表层的,后者的戏剧内涵现代性问题是内在的、本质的。而从新时期话剧的发展不难看出,戏剧形式的革新比较容易,而戏剧内涵的现代性则十分艰难。但是毋庸置疑,戏剧创造仅仅在形式上革新是绝对不够的,只有彻底打破庸俗社会学的束缚,在独特的形式创造中表现戏剧家对于现实人生的深刻认识,对于人的生存和生命的深刻体验,这样的戏剧才能具有现实生命力和艺术感染力。探索新的表现形式以突破陈旧的样式与手法,当然是戏剧发展的必需,但是,戏剧创造更重要的是要回到戏剧自身的审美本质,是要探索人学在戏剧舞台的深化,否则,任何形式革新都不能使戏剧摆脱危机困境。也许,这是在中国话剧仍然严重危机的当今,我们反思戏剧观论争的意义之所在。

(胡星亮,南京大学特聘教授,博士生导师,南京大学戏剧影视研究所所长,教育部人文社会科学重点研究基地南京大学中国现代文学研究中心副主任,《中国现代文学论丛》集刊主编)

实验话剧导演的个案分析及其文化批评

厉震林

—

孟京辉挥舞着实验戏剧的旗帜,在二十多年的“实验”征途中,构成了实验话剧最响亮和最中心的文化品牌。应该说,早年的实验手段早已经转化为常规舞台语汇,他又不断地变幻着导演语言,更加熟练也更加艰难地出新出奇出彩。自然,实验的意味已经趋淡了,文本的精神力度也是时淡时浓,而“孟氏风格”逐渐地显著和巩固了。它成了一种文化时尚,在经受着接受者审美疲倦的极限考验。孟京辉成就了中国实验话剧,中国实验话剧也成就了孟京辉。

对此,孟京辉坦承道:“实际上打着‘先锋’和‘实验’这些旗号,只是在标榜我们自己的生活方式和价值观。当下社会上有大批污浊的、模仿生活的、处在生活之下的演绎;而我们是在生活之上,把生活进行总结,以艺术为人生,关心人生中被幻化了的美的元素的人,而在这种情况下,不得不打出‘实验’‘先锋’这样的旗号。当然,这不仅仅是种姿态,也是我们必须坚持的一种戏剧生活方式。在我看来,戏剧像爱情一样来到身边,主宰生活,与身体和心灵擦出异样的火花,更带来生活的勇气。‘实验’是一种生活方式,‘先锋’超越了生活的冗杂,带来一种异常美丽的话剧表现方式。”^①此段表白,既是真诚的流露,小资如孟京辉者,需要保持一种“异常美丽的话剧表现方式”以及构筑此上的“异常美丽”的生活方式,也是机智的矫饰,“打出‘实验’‘先锋’这样的旗号”在中国话剧市场开疆拓土,成为“异常美丽”的营销技巧及手段。

其实,孟京辉对此有着更为直接的表述:“我还记得跟一个外国朋友吹牛,说在你们外国,一个先锋的、实验的、前卫的戏剧导演,是没有多少观众的,就那么几个

^① 《孟京辉:初恋永远年轻》,载《精品购物指南》2011年12月12日。

人喜欢。在中国不是,在中国你越先锋越有观众。不过呢,我可能就是因为打着一个先锋的招牌,先引起了注意,然后先锋这大旗就必须得死扛下去。做到后来我发现原来先锋除了是一种姿态、态度,可能它还是对自己的一个鼓舞,就是你别停,你停了有可能就像浮士德说的,美啊太美了,让我停一停吧,然后浮士德就死了,倒地而死。所以我这么一想,我还挺牛的,我可以继续做下去,我为什么要停呢?我不需要停。年轻时候的大部分理想都已经没有了,现在还残存的一点理想,我就抱住了呗。没事儿,越先锋越有观众,现在是如果你大胆地往前走就可以。”^①此语已将“打出‘实验’‘先锋’这样的旗号”的潜规则和潜动机清晰表达了出来,在一种儿童一般的可爱中倾述“抱住”、“死扛”的“狡黠”策略。应该说,孟京辉以实验戏剧的名义实现了既诗意又务实的艺术发展战略思想。

在如此的“姿态”和“戏剧生活方式”中,孟京辉建立了他的实验戏剧王国。2008年5月,孟京辉建立了蜂巢剧场,成为中国第一位拥有自己专属剧场的实验戏剧导演。蜂巢剧场350个座位,通常上座率是70%,每年大约有270场话剧上演,其中一半是孟京辉戏剧工作室自己制作的戏剧作品。作为艺术总监,孟京辉绝对控制蜂巢剧场的演剧美学风格,他要审查上演的每一部话剧,凡是他不喜欢的,或者他认为不符合蜂巢剧场风格的话剧剧目,都将被拒之门外。自然,所谓他喜欢的或者符合蜂巢剧场风格的,也是“孟氏风格”路线的作品,即以诗意形式介入社会以及舞台意象张扬的作品。由此,孟京辉已有专业团队、专属剧场、签约演员等较为完整的戏剧专业生产链。

1999年6月7日,《恋爱的犀牛》在北京北兵马司胡同青艺实验剧场首演。这部以“黄昏是我一天中视力最好的时候,一眼看过去大街上都是美女”作为第一句台词的实验戏剧作品,实现了演出超过千场场次的“神话”,而且,已有四个版本,孟京辉经过几年即推出升级版,强化《恋爱的犀牛》和社会、观众的亲和度与新鲜感。第一版“犀牛”显得有些简约,男主角马路也是颇为稚嫩;第二版强调了它的实验性,赋予马路更多愤青气质,主演从郭涛、吴越到段奕宏、郝蕾,表演实力大为提升;第三版起用年轻演员,“犀牛”逐渐变得柔软起来,也便于演员的长期演出;第四版则是强调浪漫和清新,马路和明明的忧郁渐渐消退。

“高山下,小溪旁,一只大狗走得忙,你要问我干什么去?我去城里逛一逛!”这是孟京辉的另外一部作品《两只狗的生活意见》中的台词,从2008年诞生开始,在“城里逛一逛”也超过了千场场次。“怀着勇敢和热情,《两只狗的生活意见》已经走过了六年时光,在全国30座城市留下了足迹,还曾登上美国华盛顿肯尼迪艺术中心和英国爱丁堡国际艺术节的舞台。今年11月,‘两只狗’即将迎来它的1000场纪念

^① 于雪、钟荣波:《孟京辉:四十六岁的老先锋》,载《深圳商报》2010年9月2日。

演出,届时北京、上海、广州三地将再度上演这部嬉笑怒骂的戏剧经典。刘晓晔、陈明昊、韩鹏翼、吴洲凯、王印、单冠超和丁一滕这七位演员将打破原有组合,在每座城市的每场演出都采用随机分配方式,搭配出不同的‘旺财’和‘来福’。”^①

超越千场的演出,无疑是话剧市场的奇迹,也是创意文化产业的典范案例。在此实验经济的刺激下,孟京辉专业团队的生产节奏显著加快,产品数量越来越多,从蜂巢剧场走向全国大中城市的大小剧场。一般而言,每年生产一部有明星加盟的大剧场作品,三至五部小剧场作品,同时,继续演出《恋爱的犀牛》和《两只狗的生活意见》等具有票房号召力的旧作。每年演出 700 到 800 场,同时有四组演员演出。

从《思凡》始,孟京辉开始了艺术创作;从蜂巢剧场始,他开始了艺术创业。孟京辉的实验话剧,有着太多的喧闹、非议和悖论。仔细分析他的作品,总是能够敏锐地把握时尚生活的精微之处,将生活中最流行的思想、语言、行为方式“复制”或者“粘贴”到作品之中,从而极大地满足追求个性和风尚的年轻一族的审美和情感需要。同时,他的作品充满反讽意味,以一种满不在乎的游戏态度,对权力、欲望、金钱和爱情尽情讥讽,也与年轻人的叛逆情怀相拥。某一杂志的一次问卷调查中,“看孟京辉的话剧”已经同“使用名牌香水”和“饮用进口咖啡”一样,成为当代小资们的生活标志之一。青年学人楼莹璐在她的论文中,总结了孟京辉的实验美学特征,一是以舞台空间的拓展和舞台布景的虚化为特征的非写实主义舞台风格;二是以世俗化讽刺性的台词与夸张错位的肢体动作为特征的幽默讽刺的表演风格;三是以极端化戏剧动作和排比反复的台词句式为形式的抒情风格。因此,孟京辉的实验话剧早已形成某种章法或者语法格式,如果说早期的“实验”“革命对象”是传统或者常规话剧,而后期的“实验”“革命对象”可能就是他自己了。在一种“不变”与“变”的“实验”微妙关系中,“不变”的是他的美学思想或者格式,“变”的是具体的内容以及技术材料。显然,孟京辉实验话剧的文化品质若要再提升一个层次,他首先需要超越自己的人格层级,需要一种极大的专注力以及自我对抗和自我突破的胆识勇气。

他的实验话剧,已经“疲”相初现。笔者在上海大剧院小剧场观看了他的《两只狗的生活意见》,深深感到这是从文艺工作者到艺术家再到艺人等级的作品,已无太多的实验和文化内涵。应该说,他的作品过于小我或者自我,甚至还标榜如此的小我或者自我,总是沉溺于展示自己的优势、重复自己或是进行各种花样翻新、随心所欲的“创新”和“突破”,它们离文化和美学也就越来越远。

笔者欣赏蓬蒿剧场创办人王翔对孟京辉的评价:“他的话剧,厚度不够。但他灵动、犀利、富有激情”,也同意黄纪苏的评说:“孟京辉的作品依旧是商业话剧的最

^① 苏亚:《孟京辉:因为有了理想,我们更加勇敢》,载《人民日报海外版》2013 年 9 月 30 日。

高标准。不可否认,他最大的贡献是在当年人们远离话剧圈时选择坚持留守,把观众又带回剧场。”孟京辉自谓:“‘先锋’实际上是建立在经典戏剧美学基础之上的颠覆,并且需要一种革命的力量、自信的幽默和持续不断的能力”,“我就一‘先锋钉子户’,你让我搬我还就不搬,我一条道走到黑了”^①。衷心祝愿孟京辉能够再次拥有“革命的力量、自信的幽默和持续不断的能力”,在“孟氏风格”的基础上提升文化和美学品质,再创更有戏剧力量以及历史作用的新“孟氏风格”。

二

“双M时代”的另一位实验话剧导演牟森,原来一直在国外文化基金的资助下从事实验话剧活动,他可以无视观众而尽情实验,而以实验的作品面对观众时,他遭遇的困境便可想而知。他离开了戏剧界,从事各种与戏剧或有关或无关的工作。他的戏剧本来只存在于国外艺术节、学术界和文化沙龙,如同同一时期的中国先锋小说一样,在学术上具有一种价值,在主题意识形态与修辞语言方面采取“新兴”表述方式,但在社会上影响不大甚至没有影响,因为接受者甚微,传播效果也甚微。牟森的实验话剧颇类似行为艺术,乃是话剧的亚种类。

对于退出戏剧界的缘由,牟森如此自辩道:“这其中原因很复杂,一方面,《零档案》对我来说是一个很难越过的高度。另一方面,是我现在的深刻体会,组织是非常重要的。我一年要排这么多戏,依靠我一个人的力量是很难应付的。我没有经纪人,也没有任何组织可以依靠。在国外获得成功 after 我非常想在国内进行演出。我从来没拿过演出证,所有的演出都没卖过票,我很渴望一场正式的演出。1997年,我排演了马原的小说《倾述》,现在回过头看,我承认,这的确是不成功的戏。在审查的时候,有官员问我,这部戏讲的是无因杀人,没有原因的杀人,那就是社会原因了?他说的确实没错。这部戏关键的一条线就这样被砍掉了。1997年,《零档案》在美国进行了最后一次演出,我硬性中断了计划中的全美巡回演出以及国内外的一切戏剧活动,基本告别了戏剧圈。”^②从此段自述分析,他的戏剧“逃亡”,既有意识形态的“困境”——“这部戏讲的是无因杀人,没有原因的杀人,那就是社会原因了?”,也有未曾点明的市场“困境”——“这的确是不成功的戏”,说明牟森的实验话剧一旦真正走入戏剧的社会“江湖”,便显得脆弱甚至不堪一击。

在汪继芳的《20世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》一书中,详细记录了牟森导演的《与艾滋有关》有关演出的情况。也许有助于对他的实验话剧的

^① 《孟京辉:游戏人生的先锋》,载《新京报》2013年11月7日。

^② 张映光:《牟森:做戏剧的并没有什么特别》,载《新京报》2005年1月6日。

“脆弱”有一点感性的体验。她写道：

1994年11月30日，在北京圆恩寺剧院演出牟森导演的《与艾滋有关》。

开演前3小时，我去舞台，见到金星，问他今天是不是要跳舞，他说：“今天我是演员，演戏，不跳舞。”问演什么角色，他说：“你看吧，看完你就知道了。”

7点时，《与艾滋有关》开演。所有的座位都坐满了，来得晚的人只好站着。拍照的多。外国人多。

因为我又要录音，又要拍照，所以许多台词没听清楚。他们本身表达也不清楚（口音问题，未经训练问题），但知道了一个大概。

台上的演员聊自卑问题、“文革”的感觉、性意识、同性恋、艾滋病问题。

演出结束时，我问于坚怎么会在此剧中做演员，他说：“牟森的戏有意义，所以参加了演出。”“这个戏没有脚本，全靠演员的文化修养。昨天与今天讲的不一样，明天又会与今天不一样……”

1994年12月1日。下午5点以后，我去剧院。前台上已来了七八个演员。不一会儿，金星来了，然后音乐响起，大家随着金星一起热身，做简单的伸展动作。

看见牟森走来，我问他《与艾滋有关》是否达到了预想的目标，他说永远达不到最好的目标。

“下一部戏还会用这些演员吗？”“不知道，要看下一部戏的风格，这次是尝试一种直截了当的方式，什么都是直接的，一直直接到把包子蒸熟、红烧肉炖好……具体的，你问演员们自己吧！”

民工们陆续到齐。金星他们跳得很投入。牟森突然向民工挥手，让他们上台一起跳舞。开始民工还有些不好意思，但经不住牟森与全体演员的热情邀请，从犹豫到扭动身子，到合上拍子，演员们大声叫好，并掌声鼓励。牟森灵感一来，马上决定晚上演出加进民工一起跳舞这一段。演员郑浩说：“嘿，每天都有新招。”牟森要说话时，大家都很安静、听指挥，整个气氛井然有序。

郑浩是1989年毕业的广院研究生，因受“六四”牵连，没有分配，一直跟吴文光一起拍片。另一位演员凌幼娟，也是广院毕业的。他们都是因为佩服牟森，愿意排他的戏，觉得有意思。“没意思我就不来了。”郑浩说。

吴文光说：“演这个戏是除了我自己的工作外最有意思的事情，一个月里，从身到心感到一种放松。”他为此推迟了别的事。

我对文慧说没听到女演员的说话声，文慧马上对牟森说：“我们女演员也要说话。”牟森立即给她配戴了一个无线话筒，文慧得意地笑了。

晚上7点，第三场《与艾滋有关》又开演了。开始部分没昨天有秩序，大家

都抢着说话,结果不知听谁的好;后半场很好,围绕金星的变性手术谈了同性恋、艾滋病等问题。郑浩说了一段台词:“昨晚演出结束后,上海戏剧学院毕业的一个学生说:‘操,像金星这种人活着有什么意思,还不如死了呢!我心想,操,你他妈管得着吗?人家爱怎么生活就怎么生活,又没碍你什么事儿……’”

金星讲了在纽约与一位著名摄影师、同性恋者也是艾滋病患者的友谊的故事。这位患者后来突然间就死去了。

文慧说,她从来不觉得金星是个男的(开演前,他们全体与民工一起合影留念,文慧非常自然地与金星合偎在一张椅子上)。

于坚说了句跟昨晚一样的台词:“金星是我看到的心理最健康、正常的人,她敢于说出自己的一切。”

《生活空间》的李晓明一直在舞台前的一角摄像,他说他与陈虻合作,准备拍《生活空间》第一个大型纪录片,对象是金星,因为“她是大陆最有特色的人”。

民工上台跳舞时,全场欢呼鼓掌。有人说“工农兵又走上了舞台”。

演出结束后,有半个小时与观众交流的时间。有观众上台与他们合影,多是朋友。有圈内人说,过士行(剧作家)原定要与他们座谈的,但因不感兴趣,半途退场;林兆华(北京人民艺术剧院导演)因同样的原因也走了。

这里,由于“这个戏没有脚本,全靠演员的文化修养。昨天与今天讲的不一样,明天又会与今天不一样……”,戏剧的叙事性基本被瓦解,文学性则“全靠演员的文化修养”,故而过士行、林兆华“中途退场”,牟森实验话剧的“脆弱”性可想而知。

但是,在如此的“脆弱”中,牟森在创造戏剧的同时,也创造了自己的“体制”。

2008年3月29日新浪娱乐约请了牟森与戏剧学者傅谨共聊“先锋戏剧生存与未来”的话题,牟森涉及了自己的“体制”问题。他认为,他在20世纪90年代的实验戏剧,从严格意义而论不是话剧,起码不是某种界定意义上的话剧,他更愿意认为它是当代艺术的一个范畴,如同当下所称的多媒体或者叫跨媒体。他对当代艺术是非常尊重的,而且看好它的发展。他觉得当代艺术都是一种创意活动,乃是满足创作者个人的,故而做这样东西的时候,并不要求观众。比如一部电影,拍的就是一个不想要观众理解的片子,这无可厚非,这是一种选择,但是,当它进入院线放映的时候,你不能要求它像大众叙事的电影一样,要求观众看不懂再放映一遍,此时就会出现问题。你此前做什么选择,乃是你个人的选择,它随之对应的一系列指标也就是你的这个东西,这是应该预期知道的东西。毫无疑问,牟森将自己的实验话剧对应了当代艺术,他排的就是一个不想要观众理解的剧目,而如果进入剧场,也就必然出现问题。

由此,笔者联想到了阿尔都塞的弟子、以《阿尔都塞的教训》一书产生了重要学术影响的法国文化学者雅克·朗西埃,在2013年的中国之行中,他做了一系列学术演讲,并定义了当代艺术的基本概念范畴:“我们希望能够以全球的态度来解释这个世界,当代艺术才发生。这个理解过程,就是当代艺术。在当代艺术里,没有大师和大师作品。当代艺术就是一般艺术,它可能运用的方式和套路其实都不重要。当代艺术使得原有的各种艺术之间的边界变得不确定。”“我感觉到当代艺术家很多都是在做研究。实际上做的工作,是把我们的当代经验,重新放入各种新的框架里面。他们不再做作品,只是沿着现有的研究主题往下走,不断往下探索。什么是表达我的研究主题的最好的方法?什么方法是使我的研究对象更具体的最好的方法?这种追求,就算是当代艺术了。”^①根据这一定义,牟森的实验话剧可以作如此的分析,一是它“都是在做研究”;二是“以全球的态度来解释这个世界”;三是“原有的各种艺术之间的边界变得不确定”;四是“当代艺术就是一般艺术,它可能运用的方式和套路其实都不重要”。

三

田沁鑫是20世纪60年代出生的实验话剧导演中的唯一女性导演。这位曾经的美丽女生后来却常常以中性打扮示众,她的实验话剧,以自己纯熟的虚拟时空处理和深刻的人文思想体验,以及肢体表达和诗化语言融合的表演形态,使当代艺术观念和东方美学得到较好融合,也使自己的作品处于一种独特而又具有一定文化高位的美学等级。她如此评述个人的艺术,她的话剧是“以情感作为纽带,勾连起观众情感的。戏剧的内容必须要有品质,形式则应该不拘一格”。她在创作过程中,常常使用快速的节奏以及一些观众可感可知的表现形式,使观众在观剧时不会觉得距离遥远或者无趣,以便使年轻一代更好认同我们的文化遗产。

这些基本舞台气质,在她的成名作《生死场》中已有较为系统的呈现。在人文品质把握上,她聚焦于那种非爱非恨的生活图景,以及面对生老病死不动情动性的麻木态度。如此,与某些现代社会中的景象颇为相似,容易使观众产生“图景”共振。在舞台意象处理上,她强化了苍凉、血性和义烈,也强化了情节的戏剧性,原本没有关系的赵三和二里半因为子女的恋爱而相互纠缠。演员及其表演造型非常夸张,包括肢体语言和演员动作上的张力,有着一种现代绘画的视觉冲击力。从《生死场》到《赵氏孤儿》,这些舞台修辞元素贯穿于她的实验话剧形态之中,形成了属

^① 陆兴华:《当代艺术:审美平等下的艺术行动——法国哲学家雅克·朗西埃访谈》,载《社会科学报》2013年8月27日。

于田沁鑫的演剧格式。这种演剧格式,她已臻圆熟状态。有论者描述道:“田沁鑫把她自己喜欢的两段视频放给我看,一段是《1699·桃花扇》的开头五分钟,一段是《明》的结尾。新编历史剧表现古代,总是用些山水。田沁鑫和萧丽河合作,舞台和后面乐队之间,是征得国家博物馆同意使用的明朝《南都繁会图》的纱幕,打上灯光后,南京繁华的街道出现了,前面,是类似博物馆使用的回廊,和墙封一起,构成了庭院结构;中间是亭子,这亭子既是古戏台,又和回廊共同构成了南方多雨空间下的生活区域。从德国进口的反光的亮面舞台地板,象征波光潋滟的秦淮河。达官、书生、歌伎三三两两走来走去。一开场,十个大青衣各自装束齐整出场,完全打破了传统戏曲主角和配角的分配。这出戏直到现在都是田沁鑫最满意的戏,她觉得自己用现代人的审美样式把600年前的中国古典的美呈现出来了。南明灭亡之际,她使用了文武同台的手段,接下来又是大面积的哭冢场面,既有电影画面的效果,又符合当时驿马报丧的时空观,最后的结尾是传统的两人双双入道的结尾,有一种空渺之气。在话剧《明》的结尾,他们用了艺术家夏小万的立体山水,将十几个皇帝隐隐约约放在多层次的、渐入虚空的山水画中,象征着帝王最终要消失在江山里。”^①因此,整个空间既有强烈的现代感,又有浓郁的中国传统文化韵味。

在公众的印象中,田沁鑫总是留着一头短发,戴着一副圆眼镜,身着黑灰色系的中式衣服,似乎当年穿着碎花连衣裙的少女田沁鑫的柔美特性消失了,在微博里她也自称是个“种菜浇水的和尚”。她自己的解释是,由于女性导演的特殊身份使然,中性的装扮便于在排练场工作。她对《霸王别姬》中一句台词印象非常深刻,“男子阳武,女子阴晦,唯观世音男女同体”,颇有观世音意味的打扮,也就是一种大师的风范,故而她导演的戏都较为大气,这都得益于对于性别的模糊。她觉得自己的骨子里残存了一些男人的记忆。一般而言,男女导演都习惯于从自己的性别角度讲述故事,女导演指导下的男演员,也是她想象的男性形象,甚至从头到尾都是裸露肌肉;男导演则要求女演员要充分展现女人的性特征,很多性感姿势也是他们想象出来的。田沁鑫导演的作品,则少有赤裸裸的女性色彩,而是一种流畅深邃的中性表达。

其实,在中性的装束后面,田沁鑫仍然有着丰盈的女性情怀。“尽管在话剧江湖里,她看起来是一个霸气强势的女导演,可事实上,她非常女人——‘你给我拍得漂亮一点’,‘我这个姿势不能拍,不好’……在一个多小时里,她向摄影记者提的每一个要求,都充满了小姑娘的心思。”^②如此,也许可以读解到田沁鑫虚实诗化戏剧的生成机制。

① 王恺:《田沁鑫:上路的孤儿》,载《人民日报海外版》2012年2月17日。

② 冯紫青、南芳:《田沁鑫霸气外表下住着个小姑娘》,载《今日早报》2013年5月17日。

四

张广天坚持于他的实验话剧“政治”立场,推出了实验话剧从《切·格瓦拉》《圣人孔子》到《左岸》的“理想主义三部曲”以及其他系列作品,而且,比较早期的实验话剧作品还选择历史与现实的“痛点”,进行简单甚至“残暴”的政治意识形态批评,后期则相对抒情委婉起来。在笔者的认知中,张广天的音乐创作似乎要强胜于话剧艺术,他的音乐颇有章法以及艺术品质,话剧则与美学颇有距离。笔者在观看他的《圆明园》和《野草尖叫蓝靛厂》时,似乎较难进入审美状态,许多“痛点”都化为单纯的二元逻辑和表层“自恋”,缺乏文化的深度以及力度。《北京日报》发表的《话剧〈红楼梦〉未见红楼只见恶搞》一文如此说道:“张广天的新戏《红楼梦》昨晚在东方先锋剧场首演。离奇的故事,搞怪的表演,大胆的解构让许多观众不知所云,人们心目中的文学经典又一次被娱乐的风潮戏弄了。”“话剧《红楼梦》基本上与红楼无关。剧中既无金陵十二钗的婀娜多姿,也无宝黛钗的浪漫爱情,有的只是几乎让人无法忍受的恶搞。曹雪芹唯唯诺诺怕老婆,一心想写本由红颜+高楼+白日梦构成的《红楼梦》,以改变拮据的生活,恰恰他的老婆史湘云又是个‘母夜叉’,开口骂、举手打成了家常便饭,丝毫不见女人柔情一面。舞台上两位演员的形象和表演实在难以给人美感,曹雪芹身穿风衣,戴着瓜皮帽;史湘云身材丰满,戴粉花,穿粉裙。虽然他们也会通过夫妻吵架不时发表一下对现实的讽刺与批判,但是让人感觉与整个戏没什么关系。”“至于贾宝玉和林黛玉就更离谱了。贾宝玉还原了女儿身,身穿白色内衣红纱披风的女演员,在盛满水的大鱼缸里扭捏表演,歌声难称美妙,湿漉漉的身体和痛苦的表情挑战着观众的心理。林黛玉则被一位男演员幻化成闷骚的知识女性,演员郭笑有一段十几分钟的独角戏倒还精彩,他用评书或是单口相声式的表演,以十几种不同语言、不同身份、不同性别的人物的口气,将林黛玉的一生娓娓道来,表演形式和台词内涵都可圈可点,也成为整个戏中不多的亮点。”^①此文也许颇有一点尖刻,但大致也应该属于实情。实验话剧的美学等级,仍然是它的基本“道德”底线。

其实,张广天对于他的实验话剧“张氏样式”,还是有着自己虽不系统却仍有独特之处的观念。早在2003年5月20日“新浪娱乐”网站刊出的《张广天:我的戏剧是史无前例的,我走在风口浪尖》一文,他就提出了戏剧“材料革命”的观点,他说道:“先锋戏子是个很好的称呼。这么赐我头衔的人想必以为‘先锋’是一种戏谑,人人都在先锋,张广天在赶时髦;再者戏子在他们看来是用来骂戏剧劳动者的,所

① 贾薇:《话剧〈红楼梦〉未见红楼只见恶搞》,载《北京日报》2007年8月2日。

谓下三烂。我的确走在风口浪尖,搞创作的不赶时髦,不走在尖端,有什么出息?而演戏、做戏的本来就是戏子,不因为你这么骂了就短了半截。再说用‘戏子’这个词可不是骂我一个人,他是把整个戏剧界都捎上了。正因为荣获‘戏子’这个称号,我才有了受压迫的合法身份,才好放开手脚革命。谢谢用心良苦想置我死地的笨猪!”“首先要革材料的命!从演员的方面说,需要突破的是单一的‘演戏’功能。我不希望演员在舞台上只做演员,我希望他们的功能比以前有所扩展。以往的戏剧革新,基本还停留在形式探索的阶段,即研究新的风格或演出样式,并未对戏剧材料进行更新。”“所谓戏剧材料,传统的有三样,即剧本、演员和舞台。但新的媒体在发展,新的艺术材料也在增加,这些是否可以经过戏剧化的改造转换成新的戏剧材料?这是我一直关心的问题。首先,在对生活中真实人物进行模仿的基础上再创造的体验演员,其功能太原始,太狭窄,我们不能只满足于此。”“先不说经过材料扩展后的理想演员状态,就目前的舞台表演来说,除‘演戏’之外,尚有‘做戏’和‘说戏’另两路。斯坦尼体系的,就是‘演戏’;按照程式表现的京剧,就是‘做戏’;而说书、弹词、相声和布莱希特的叙述剧,就是‘说戏’。我想解决的第一个问题,就是集‘说’、‘演’、‘做’三大戏路于一体,并依靠各自的长处来节省演出资源。举例来说,当‘演戏’需要耗费大量物质的、时间的或空间的资源却达不到逼真生动的效果时,我们就发挥‘做’或‘说’的优势。千军万马厮杀的惨烈场面,戏剧怎么干得过电影?怎么办,你可以说,可以唱,用时间性的有利手段来替代空间视觉感受,这样往往可以四两拨千斤。”这里,他扩展了表演的基本范畴,认为“除‘演戏’之外,尚有‘做戏’和‘说戏’另两路”,“集‘说’、‘演’、‘做’三大戏路于一体”,在学理上具有一定的原创意义,也较为适用于实验话剧的一些简易的演出方法,只是在如何“集‘说’、‘演’、‘做’三大戏路于一体”上,它是否具备了美学品质,则是需要不断探究的艺术工程。

五

李六乙也一直坚持了的实验戏剧姿态,而且,显得更为纯粹。因此,他也提出了“纯粹戏剧”的概念。李六乙认为:“戏剧的‘意义’在于表达思想,戏剧本体的存在也同样重要,戏剧必须承担应有的社会责任,无论是弘扬还是批判……当然,更为重要的,就是所有‘意义’的形象化,生动自然真实。也就是‘戏剧语言’的形象化过程,创作并呈现‘中国味’、‘中国化’、‘民族化’,是我所有戏剧寻觅建立的终极。戏剧应该是自由的,舞台应该是真诚的,演员应该是以‘心’相许的……‘自由的生活’这就是‘纯粹戏剧’。思想的直观,形象的灵动,精神现象的多元,心灵的无边,

这是当代表演的渴求。”^①这里,他确立了“纯粹戏剧”的核心内涵,即“自由的生活”。具体而言,它涉及文学、表演和欣赏三者的关系。文学的魅力在于思想性,戏剧应该以表演为主体,将这种思想形象化,但这不是终结,观众的欣赏是终结。中国文化都是需要互动的,中国戏曲也从来都是强调观众欣赏的,“纯粹戏剧”就是要把文学最大化、表演最大化、欣赏最大化。

在这篇文章中,他赞美了中国戏曲的“自由美学”境界,“中国戏曲其实绝对自由,很现代,你要领悟到里面的自由。当代艺术特点不是要自我么,要极端的自由么?戏曲充分发挥人的创造性,思想、形式、手段上的自由它都有。你看《三岔口》舞台上,大白光一打,只有两个人在那里打来打去,可那两个人把黑夜的所有复杂的心情、状态、节奏全部表达得淋漓尽致,是不是很哲学、很空灵、很抽象?”因此,李六乙的“纯粹戏剧”,就是建立在西方话剧与中国戏曲的“容”、“融”部位,在矛盾、对比与反差中,寻求融合、共存和多义性。如同他的戏剧工作室的宗旨:发扬古典美学自由无边之精神神话;书写当代生活心灵真实之生命现象;坚持独立意识诗学品质。

香港《文汇报》发表的《李六乙:〈北京人〉倾斜舞台 打造活死人墓》一文,描述李六乙导演的《北京人》“很哲学、很空灵、很抽象”的美学情景,可以揣摩“自由无边之精神神话”、“心灵真实之生命现象”的文化意味。该文称:“整个演出将在倾斜15度的舞台上进行。一座阴森的深宅大院,所有墙柱皆被糊上白纸,令人联想起墓地或棺材。李六乙说,这个布景不仅表现人心的倾斜,更体现历史的倾斜。‘每个人物的心理都是即将被颠覆的状态,正在失去一个正常的平衡,走向扭曲与不平衡;而那整个时代也很动荡,在颠覆与被颠覆之间。’”“不稳定的舞台给演员的表演带来很大挑战,李六乙说,最初排演时,许多演员很不适应,身体站不稳,容易头晕,动作更时常违反肢体的正常性。但这反而带来许多意想不到的结果,在倾斜状态下演出的荒诞感恰恰与人物内心贴近和统一。演出最后,舞台以更大幅度倾斜,演员几乎要倒下,却更让人体会到人物、时代、历史处于毁灭临界点的摇摇欲坠感。”“看过李六乙之前的作品如《四川好人》《梁红玉》或者《下周村》等,你会知道这名导演从不喜欢按常理出牌。在《北京人》之前,他还排过曹禺的《原野》,用小剧场的方式,加入更多超前的实验手法(如其中人物由马桶中取出可乐一幕至今仍为人所津津乐道),看得评论人及观众‘惊惧交加’。有人指责他‘不忠实原著’,也有人说他偏离了曹禺戏剧的现实主义传统。相比下来,《北京人》似乎温和许多。”“《原野》是小剧场,放入了更加超前的戏剧意识和观念;《北京人》要面对更大众的观众,并非是要回归现实主义,而只是剧场形式不同。在内地排戏,大家很喜欢用‘现实

^① 《李六乙:从戏剧出发回到戏剧》,载《北京日报》2012年9月25日。

主义’这个标签,我不想去纠缠这个问题,只想按照自己的理解,去找到作品的当代性。对我来说,《北京人》是曹禺最契诃夫式的作品,其中充满了超现实的意向和大胆的心理象征,对人物荒诞的处境刻画至深。这些东西都很难用一个简单狭义的‘现实主义’去界定。”“就个人来说,李六乙觉得《原野》带给他更多的创作快感,更尖锐,更批判,对戏剧发展的前瞻性贡献可能更大。‘十年了,许多当年骂《原野》的人也慢慢开始觉得这个作品好了。’他笑着说。”^①

毫无疑问,李六乙在北京人民艺术剧院排演的《原野》,对于中国戏剧界而言,陌生度过大,甚至显得有些“美学暴力”,例如“其中人物由马桶中取出可乐”,产生“当年骂《原野》的人”也是正常的现象。更加需要思考的是,如此“超前的实验手法”是否与美学有关,能否形成文化的品质和等级。李六乙按此实验的意象发展,确实是企图形成“自由美学”意境,“充满了超现实的意向和大胆的心理象征”。李六乙2012年12月接受《瞭望》新闻周刊记者白瀛采访时,曾经阐述了他对于实验戏剧的观点。他认为,中国目前尚没有真正的实验戏剧。他是有点文化野心,开始是按照元素在做实验,这个戏做表演,这个戏做空间,这个戏做时间,这个戏做音响,这个戏去解构文学。但是,这个实验的阶段已经过去,现在是要将这些元素逐渐做得更加完整,通过总结的方法和经验,建立一些体系或者概念、理论。过去他做了很多小剧场的作品,现在则是少了,而是将比较成熟的东西放在大剧场中让它形成一个总体。怎么从现实主义中依然产生象征主义、表现主义的因素,依然强调表演的最大化?这在他导演的《家》和《北京人》中有着很完整的表达。李六乙认为,《家》一开始那个景的写实程度不比北京人艺任何戏差,但是,他逐渐把它抽离以及空灵代,完全回到和自然、空间、人的心灵的关系,到后面那些写实的戏则完全是意象化了。《北京人》一开始那个景就是非常充满象征性的,人就像鬼魂似的在里边行走,这就将说不清楚是鬼是人的行尸走肉的生命状态表达出来了。“大导”林兆华的直觉非常好,他是永不停息地找刺激,不断打破或者破坏,他也已经过了实验的阶段,他就是将常规戏剧的很多观念和元素不断地打烂。孟京辉早期的作品还有实验精神,但是,现在已经很商业了,已经谈不上实验戏剧了。至于其他很多导演,就是在主流戏剧之中翻翻烙饼,然后是大量的民间戏剧,年轻人的戏剧是在商业之中折腾,目的性都不太一样。

这里,李六乙提出了建立一些体系或者概念、理论的戏剧发展思路,前所论述的“纯粹戏剧”即是其中之一。2012年,李六乙推出了“李六乙·中国制造”计划,它包括三部古希腊悲剧《安提戈涅》《俄狄浦斯王》《被缚的普罗米修斯》和藏族史诗《格萨尔王》上、中、下三部,它的人文目的是与东西方古老文明进行精神对话。

^① 《李六乙:〈北京人〉倾斜舞台 打造活死人墓》,载《文汇报》(香港)2010年10月10日。

他如此阐释这一计划：将中西方的作品放在一起，乃是因为它们在形式和内容上有着很好的呼应。首先，中国戏剧越来越丧失文学基础，这样不会有良性发展。他希望戏剧能够回归文学本体，实际上也就是回到诗歌。古希腊戏剧的语言以诗歌为主，《格萨尔王》本身就是史诗；其次，二者都与信仰有关，《格萨尔王》作为藏族文学作品，信仰的成分非常强烈，而古希腊神话当中信仰也是一个重要内容；再次是人和神的关系，古希腊戏剧中神以人的方式生活，格萨尔王本身就是人，后来变成了神。还有，它们都包含了人和自然的关系，古希腊戏剧非常强调人在自然中的作用和意义，《格萨尔王》也讲了人怎么和天地在一起。此外，二者都有战争、宗教、爱情等关乎哲学的终极问题。关于这六部作品在当代文化环境中的现实意义，我们可以在已有的世界文明之中去寻找文明，去寻找对于我们当前有作用和意义的文明。两千多年之前，古希腊文明已经将对信仰的坚定与对人的歌颂，将人的情感、情怀、力量和宽容表现得如此淋漓尽致。在《安提戈涅》中，国主要捍卫他的权力和法律，不惜舍去自己的亲人，但是，面对生命的消失，面对至高无上的神的时候，当信仰回复到他人性之时，他需要觉醒、宽容和忏悔。在《被缚的普罗米修斯》中，普罗米修斯将火种带到人间，被众神之主宙斯钉在高加索的悬崖之上。他对真理的坚守、光明的寻求以及一切苦难的承受，都是我们这个时代所需要的。应该说，这个计划既是一个戏剧计划，更是对文明、理性、人性的呼唤和重拾。人的情感和情怀是没有肤色的，甚至是没有阶级性的。当真正的情怀回到人性的时候，人本身的善是会显现的。我们这个社会是需要这种善和人性的。当我们回首人类几千年光辉文明的时候，去重新寻找和唤醒已然存在过的，却逐渐变得陌生的东西，给我们当代生活一些启示，它是非常有意义的。另外，从艺术的层面而论，戏剧的现代性和先进性同样体现在不要忘记历史，中国导演一定要懂得中国文化和中国独特的艺术表达方式。中国戏曲是先进的而不是落后的艺术，中国戏剧的当代性不是对西方的模仿，而是从我们的文化当中去寻找。李六乙坚持以东方的方式排戏。

因此，李六乙的自由与理性以及与时代节奏有差异的实验行为，形成了所谓的“李六乙方法论”。他无法逃脱如此的文化处境：他是一个富有探索精神的导演，也是一个容易引发争论的导演。争论成了李六乙实验戏剧的一个部分，也是他的实验戏剧的特色之一。

六

任鸣在早期排演过部分实验话剧作品，但是，后来他转向了生于斯长于斯的“京味戏剧”作品创作。这也许缘于他的北京人民艺术剧院副院长的身份以及对于故土的迷恋。他如此表述自己的美学观：“创新是一个既好听又华丽的词语，它对

每一个艺术创作者都是充满诱惑的。真正的创新其实是非常难的,它必须有本质上的突破。在我近些年的创作中,我一直在寻找如何发展现实主义的道路。现实主义一定要发展,不能保守。用民族的方式、戏曲的方式、现代的观念,应该吸收各种东西,融入现实主义创作中,使其具有生命力,不断有新的元素和创造。有评论说我近些年在戏剧美学上走得最成功的就是《我们的荆轲》。大家都不相信这是任鸣导的。该剧虽然也是讲古代的事情,但却与《虎符》《蔡文姬》《李白》在美学追求、戏剧境界上完全不同。北京人艺之前的话剧创作一直在走两条路,一条是《茶馆》的现实主义,一条是《蔡文姬》的话剧民族化。我是两条路都在走,但是我又在此基础上向前推进。《我们的荆轲》就在民族化方面迈出了新的步伐。《北街南院》和《甲子园》又在现实主义方面进行了新的尝试。”“我的创造是有遵循的,我承认焦菊隐创立的演剧学派,我认为他创立的这条路是对的,它既是科学的又是创新的。我希望做人艺的继承者和守望者。北京人艺不是商业剧院,不是荒诞派剧院,不是喜剧剧院,是一个现实主义剧院,而且是中国在这方面走得最好的剧院。艺术应该提倡多元化,但是在一个‘家’里不应该过分强调多元,而应该保持自己的特色。”^①由此,任鸣也就慢慢淡出了20世纪60年代出生的实验话剧导演的序列,而成了“人艺的继承者和守望者”。

七

以上进行了20世纪60年代出生的实验话剧导演的个案艺术分析以及梳理2004年以来的一些创作情况。作为他们的同龄者,需要告诫的是,实验的精神是值得尊重的,艺术永远在创意或者创新等实验中不断发展,而所谓的创意或者创新等实验并不一定意味着一种变异,而往往可能是一种归正和复原。其实,艺术无关传统和现代以及对与错,它只与品位的高低相关。如果实验话剧在肆意狂欢中失却文化和美学的品位,实验的目的也已经迷失在手段里,其原理如同“画鬼容易画人难”。实验精神需要敬畏,实验的话剧活动需要用心耕作,甚至是生命的深度表述。

(厉震林,上海戏剧学院教务处处长,教授,博士生导师)

^① 徐健:《北京人民艺术剧院任鸣:真正的艺术来不得半点投机》,载《人民日报》2012年10月31日。

论戏曲音乐的传承和创新

赵炳翔

在丰富的中华民族的艺术宝库中,毫无疑问,戏曲是最璀璨夺目的珠宝之一。它融合了民族的文学、民族的音乐、民族的舞蹈、民族的表演、民族的杂技、民族的服饰等等。一句话,它体现着民族的审美趣味。而在这诸种元素中,音乐是至关重要的。可以说,没有音乐,就不成其为戏曲;没有特色鲜明的民族音乐,戏曲的民族性也就无从谈起。

从中华人民共和国成立之后戏曲的发展状况,亦可以看出音乐之于戏曲的重要性。就拿许多观众非常喜爱的黄梅戏来说,没有20世纪50年代初的音乐改革,黄梅戏就不可能雁行于全国五大剧种的行列,更不可能走向海外。它原先没有丝弦伴奏,只有打击乐,整个班社就是所谓的“三打七唱”(三人操打击乐器兼帮腔,七人出场演唱)。其曲调源自民歌小调【采茶歌】、【凤阳花鼓】、【绣荷包】、【莲花落】、【五更织绢调】等和说唱音乐如道情、高腔、弹词、罗汉桩、花鼓腔等。是王兆乾、时白林、王文治等人,将这些曲调打碎了重新组合,抽绎出最能表现人物性格与特定情境的乐素,谱写出动人的乐曲,加之严凤英、王少舫等人的出色演唱,才使得黄梅戏这朵山野小花,馨香四溢。

再拿各位学者并不陌生的“文革”时期的样板戏戏曲剧目——《红灯记》《智取威虎山》《沙家浜》《杜鹃山》《奇袭白虎团》《海港》《龙江颂》《平原作战》——来说,戏曲音乐对于整个剧目的成功与否,意义也是极其重大的。就题材来说,样板戏的戏曲剧目是极窄的,所表现的仅是两个阶级的生死搏斗;就人物形象的塑造来说,其人物形象仍属于类型化的,没有刻画出复杂的人物性格,主要的正反面人物仅是道德的符号;就舞美来说,写实的布景往往和写意的表演不相吻合,如《智取威虎山》中不动的林海雪原的背景和急速行进的战士们就形成了矛盾。但是,这并不影响海内外的观众对它们的接受。彼时样板戏中的戏曲剧目,在中国内地,可谓家喻户晓,人人皆知;就是在新马泰等海外的华人中,许多人也会唱“我家的表叔数不清”(《红灯记》)、“朔风吹林涛吼峡谷震荡”(《智取威虎山》)等。何以故?音乐好

听也!

音乐对于戏曲的重要性,是不言而喻的。音乐美,戏曲可以由小剧种发展成大剧种,由衰弱走向繁盛;音乐不美,大剧种也会成为龟缩于一隅之地的小剧种,甚至在不长的时间内彻底消亡。今日之戏曲,长期在低谷徘徊,振兴工程进行了几十年,不要说没有出现多少“回春”的迹象,其下滑的趋势也没有得到有效遏止。就中国内地来说,投入的钞票不可谓少,表演的人才不可谓寡(迄今为止,戏曲梅花奖得主有三百多位),新创剧目不可谓缺乏,政府的态度不可谓轻视,那么,到底是什么原因让戏曲不能振兴的呢?笔者以为,问题出在戏曲的音乐上,一言以蔽之,音乐没有跟上时代的步伐。

一、戏曲音乐不再为人们喜爱的原因

一部戏曲史,就是一部戏曲音乐变革发展史。没有音乐的变革发展,汴京杂剧不可能发展成永嘉杂剧;没有魏良辅对昆山腔的改造,就不可能有风靡全国并雄踞剧坛二百多年的昆剧;没有徽剧、汉剧、高腔等声腔音乐的融合,也就不可能产生翘楚全国三百多个剧种的京剧。因此,戏曲要生存、发展,其前提就是音乐的变革与发展。今日,想要使我们的戏曲重振雄风,熠熠生辉,那我们首先要做的就是找出戏曲音乐不为人们喜爱的原因。在找到原因以后,我们才可以有的放矢,对症下药,找出积极应对的办法。戏曲音乐不为人们喜爱的原因主要有列三点。

1. 没有跟上时代的步伐

今日之时代,就生产方式来说,工业与后工业取代了农业,传统的农业经济由主体地位退居到次要地位,相应地,农业人口迅捷地转化为城市人口,人们普遍认同这样的观念:城市能让人们生活得更加美好。城市文化正在取代传统的乡村文化;就人们的交往来说,由于交通与网络技术的突飞猛进,人们活动的范围不断向外扩展。人们的交往不再局限于一个地区,而是在全省、全国甚至在全球的范围内,世界已经成了“地球村”。这就带来文化交流的问题,世界范围内各个地区、各个国家、各个民族的文化不断地碰撞、不断地融合、不断地汇通,于是,任何一个国家、一个民族的文化都不可能保持它文化的原始性与纯正性;就生活的节奏来说,因交通的便捷与生产工具的先进,导致社会生活快速的运转。如果说农业社会是“爬”的时代,那么,机器工业社会则为“走”的时代,电气工业社会为“跑”的时代,而电子信息社会就进入了“飞”的时代。总而言之,今日之时代,比起几十年前,可谓沧海桑田,发生了天翻地覆的变化,而戏曲形成、发展于农业社会,从内容到形式,包括音乐,处处体现着乡村文化。时代变了,时代的审美观念也随之发生变化,而戏曲的音乐却仍停滞在过去的时代中,节奏缓慢,旋律简单,伴奏方式陈旧,要今

日之观众仍喜欢它,怎么可能?

2. 创新不坚守根本原则

从事戏曲音乐工作的人,其实大都知道戏曲音乐要与时俱进的道理,也都想有所突破,所以从20世纪80年代初戏曲衰弱时起,戏曲音乐界从未停止过做创新的工作。不论是有几百年历史的老剧种如昆剧、秦腔、京剧,还是在近代才形成的剧种,如越剧、黄梅戏、锡剧,只要是搬演新的剧目,都会在音乐上下一些创新的功夫。其做法不外乎三点:一是在保持剧种主调不变的基础上,吸收兄弟剧种的曲调、流行歌曲的曲调,甚至外国音乐的曲调;二是设计新的背景音乐、过门音乐等,让整部剧呈现出新的音乐色彩,特别是运用具有时代特征的又是人们耳熟能详的乐曲,来强化剧目所表现的时代面貌;三是根据人物性格、场景气氛设计专曲,一改传统的“一曲多用”的程式性做法,使人物尤其是主要人物在不同的场景有着不同的专曲。

耗费在创新上的精力、时间不可谓不多,然而收到的成效却极微。近三十多年来,新排演的剧目有成百上千,却没有一个剧目的唱段能够像20世纪50年代黄梅戏《天仙配》“树上的鸟儿成双对”,《刘巧儿》“巧儿我自幼许配赵家”或样板戏中的许多唱段那样流传全国,这说明那些费了不少功夫的所谓创新的音乐,基本上没有得到观众的认可,他们既不愿意听,更不愿意唱。

原因出在哪里?我以为出在没有固守音乐创作的根本原则上。音乐创作的最根本的原则就是要拨动人们的心弦。古往今来,凡是传唱不衰的歌曲和流传不息的乐曲,都是因为能够打动人心,无论是听,还是唱,皆能和人们的情感发生共鸣。越剧《红楼梦》中的唱段“宝玉哭灵”之所以能赢得那么多人的喜爱,就是因为那悲切的声腔直透人的心灵,“金玉良缘将我骗,害妹妹魂归离恨天,到如今,人面不知何处去,空留下,素烛白帏伴灵前”,那出自于宝玉心田的每一声呼唤,都能触动观众的灵魂,无不为之洒下同情的泪水。而今日的戏曲剧目,有多少唱段能有这样的效果?许多曲作者把精力和智力投注在形式的变革上,却忽视了这一根本的原则。

3. 单一化的创作、评价模式

从戏曲诞生时起,判定戏曲音乐美不美的权力就在芸芸大众的手上。大众乐于听,喜欢唱,就是美的;反之,则是不美的。然而,到了20世纪50年代以后,判定的权力除了大众之外,还给了领导与戏曲专家,而后者的权力比起前者要大得多。当然,不论这两者的判定是否有差异,其结果只能是美的音乐得到传播,不美的音乐自然消亡。但是,由于后者有着树立样板、强力推广的权力,便使得他们特别青睐的音乐成了一种人们必须效法的模范。其结果是全国二三百个剧种的音乐,其创作方法大体是一样的。尽管每支曲调的乐素、色彩、唱法不一样,但在什么样的情境下用什么风格的音乐,用什么样的旋律更有利于塑造人物的某种性格,几乎是

同一种模式。而这种模式又成了评价标准,凡是符合这种模式的,就是好的,不符合的就是不好的。“文革”时期是用行政手段来强行规范,而在20世纪80年代以后则用经济利益来逼人就范。众所周知,音乐最需要个性化,个性化是音乐的生命。二三百个剧种之所以能够存在,就是因为它们的声腔音乐各不相同。之所以不同,是因为它们的创作方法和对它们的评价标准不一样,用一种模式来创作和评价,就必然泯灭它们的个性,泯灭了个性,自然就得不到观众的喜爱。

二、西方歌剧与音乐剧对戏曲音乐传承创新的启发

论起中国戏曲的音乐,就难免会联想到欧洲的歌剧和美国百老汇的音乐剧,探讨它们长盛不衰和欣欣向荣的原因,或许对戏曲音乐的传承创新有所启发。

人们常将戏曲的衰弱归咎于科技的发展与艺术消费方式的多元化。然而,这却不能解释西方的歌剧与音乐剧的现时的生存状态。若论科技的发展水平,西方比中国更高;论艺术消费方式,西方比中国更为丰富,人们选择的对象也更多。然而,西方的歌剧和音乐剧并不因此而萧条衰弱,尤其是音乐剧,每到演出季,上座率总是居高不下。人们仍然将看歌剧与音乐剧当作一种重要的娱乐方式,而且是优雅的精神生活方式。东西方的“Opera”,一个是急速衰萎,另一个却是蓬勃发展,何以会有如此大差异呢?我们不妨做一个比较:

1. 创作方法不同

中国戏曲音乐是“一曲多用”,高度程式化,一个剧种只有一个或几个基本调。曲子虽多,但是,旋律、调值、调性较为相似,因此,听多了难免有雷同之感,久而久之便会产生审美疲劳。

西方歌剧、音乐剧采用的是“多曲多用”的创作方式,每一台歌剧或音乐剧的乐曲在创作上都是依照不同故事的背景、人物、主题等进行谱曲,决不雷同。虽然西方的歌剧也被分为咏叹调、宣叙调、咏叙调,以及重唱和二重唱,但是针对每一部不同的歌剧采用的是不同的叙事方法。也正是这种不拘一格的创作方法给了西方歌剧、音乐剧的音乐很大的发展空间,使得它们可以随着时代发展而不断调整自己的表现方式,从而和时代的美学精神同步。

另外,西方歌剧、音乐剧同西方其他艺术一样,比较注重写实性、逼真性,而中国戏曲也和中国其他艺术一样,比较喜欢用写意传神的方法来表现事物。

2. 音乐唱段作用的不同

中国的戏曲音乐和西方的歌剧、音乐剧都是由很多唱段组成一个完整的曲目。然而唱段在其中的作用却不尽相同。

戏曲音乐中的每一个唱段都是为整台戏曲音乐服务的,但是在一般情况下,唱段并不作为歌曲单独拿来使用。所以即使一部很有名的戏曲剧目,也很少单单拿出其中的选段来唱,人们常常将它和它的母体剧目联系在一起欣赏。

歌剧、音乐剧就不同了,比如著名的歌曲《我的太阳》便是出自歌剧《罗密欧与朱丽叶》。由此可见,西方歌剧、音乐剧中的选段,不仅作用于整台歌剧、音乐剧,亦可单独拿出来歌唱,它们具有很强的独立性。自然地,西方歌剧、音乐剧中的选段的单独使用无疑可以增加整部歌剧、音乐剧的知名度和传播的范围。

3. 演员表演方式不同

中国的戏曲和西方的歌剧、音乐剧,都是演员通过唱歌和一些其他表演方式来表现出一个完整的故事,两者有相同之处,但是如果细分,还是不难发现其中有着许多的不同。

戏曲演员扮演的角色分为“生、旦、净、末、丑”等不同的行当,而在每一个行当都有自己的“唱、念、做、打”的规范性表演动作。所以,戏曲演员除了把握歌唱的技艺之外,还要花很多功夫练习程式性的表演动作。

歌剧演员的功夫主要在歌唱与接近生活化的表演上,而歌唱又是第一位的。音乐剧的演员除了歌唱之外,还需要有舞蹈的本领。然而,相对来讲,他们在技艺上的难度都比不过中国戏曲的演员。在这样的情况下,戏曲演员在声腔上的革新就显得更加不易。

另外,中国戏曲音乐还需要显示地方文化色彩,如越剧的音乐要有浙东的文化特色,淮剧要有江淮地区的文化特色。为了让音乐具有地方风味,运用当地流行的民歌俗曲是固然的,就是乐器也要选用与曲调相适合的。比如京剧是以京胡、月琴、三弦为主,评剧主要以板胡、平二胡、琵琶为主,再比如极具地方彩色的河北梆子则是以板胡、笛子为主奏乐器。相比之下,西方歌剧与音乐剧在这方面就完全不一样,所使用的管弦乐器基本上是一样的。从这个角度上说,中国戏曲音乐的革新需要二三百个地方戏来做,而歌剧或音乐剧因没有那么多剧种,没有地方性音乐,因此,革新比较容易一些。

三、传承与创新方法的设想

戏曲要振兴,关键在于戏曲的音乐。如果通过革新,戏曲的音乐又为人们“喜闻乐听”了,戏曲的春天自然就会回来。那么,如何才能使革新成功呢?笔者同意这样的革新理念:必须在继承传统的基础上进行革新,否则革新就成了无本之木、无源之水。抛弃传统、另起炉灶的革新是不可能取得成功的,即使成功,那也是新创的另一种类型的音乐,而不再是戏曲的音乐。然而,具体做法应该是怎样的呢?

笔者以为下列三种方法值得考虑:

一是将老腔老调现代化。老腔老调是一个剧种音乐的主要内容,是彰显剧种音乐个性与地方文化色彩的基本曲调。一个剧种如若没有了老腔老调,也就失去了这个剧种音乐存在的价值,因此,要保护这个剧种,就不能失去它的老腔老调。问题是老腔老调已经“老态龙钟”,不为当代人喜爱了。要想让它们焕发青春,再度展现迷人的魅力,必须按照现代人的审美趣味融入新的音乐元素,而新的音乐元素不外乎今日流行的通俗歌曲,新民歌,传播范围很广的国外乐曲以及尚为人们喜爱的兄弟剧种的声腔音乐。融入这些新的音乐元素,无疑能增加老腔老调的现代色彩。但是,必须要把握住三点原则:一要以剧种的基本曲调的乐素为主,而不能以新的音乐元素为主。否则,以紫夺朱,势必会失去该剧种音乐原有的色彩、韵味、风格,其结果只能是观众拒绝承认这是某剧种的声腔音乐。二要以能否拨动现代人情感心弦为取舍的标准。今日许多乐曲,由于各种因缘而得以流行,而并不都具有动人的力量。如果我们不加选择地将它们收罗进声腔音乐中,不但达不到应有的效果,反而会使脆弱的戏曲音乐的生态环境雪上加霜。三要物色那些能与戏曲音乐相交融的乐素。有的乐素与戏曲音乐差异很大,强行地“拉郎配”,自然无法和谐,听起来就会十分别扭。上海师范大学谢晋影视艺术学院表演班在这方面有着成功的尝试,他们对京剧传统剧目《柜中缘》的音乐进行革新,融入了许多新的音乐元素,使这一剧目的音乐面貌给人焕然一新的感觉。熟悉京剧音乐的人认为它仍然姓“京”,而那些对京剧音乐相对陌生的人,却又感觉到这个剧目的音乐很现代,能和自己的情感相契合。

二是要改“打谱”为“作曲”。今日许多给新的戏曲剧目做曲谱的人,常常自称“曲作者”或“曲作家”,然而,事实上,很少有人能配得上这样的称号,他们绝大多数人的工作仍然属于“打谱”。所谓“打谱”,就是根据故事情节、场景、人物的性格套用现成的曲调。譬如京剧《霸王别姬》第三场虞姬上场,为了表现她的身份,用【西皮小开门】的乐曲作为过门音乐。接着,在表现她忧戚的心情时,用【西皮散板】的乐曲让她唱了“大王爷他本是刚强成性”一段。因【西皮小开门】与【西皮散板】的曲谱是早就存在的,所以给剧目配曲谱的人,几乎不需要动什么脑筋。即使在原有曲谱上做一些增减的改动,也谈不上什么创新。这就带来“一曲多用”的问题。这在过去,观众并不觉得有什么不好,反而会认为这种程式化的音乐给观众的欣赏与学唱带来很多的便利。而今天就不一样了,深受现代文艺影响的观众,不喜欢千篇一律的雷同,而喜欢让人耳目一新的奇异。似曾相识的审美感受,会让他们厌倦。尤其是戏剧作品,任何舞台艺术元素,都要求与人物的性格紧密扣合,为塑造鲜活、立体的人物形象服务。一支基本相同的曲调反反复复运用于不同时代、不同身份、不同性格、不同场景的诸多人物身上,当代观众就会认为没有多少“艺术性”可言,

因为艺术的基本特征就是创新。因此,对于今日的观众来说,“打谱”已经不能满足他们的审美要求了,而必须代之以“作曲”。作曲就是按照剧目题旨、故事情节、时代背景、人物性格、特定场景、观众趣味等对音乐素材进行组织,用背景音乐、过门音乐、歌唱音乐、气氛音乐等构建一个剧目的逻辑缜密、结构完整、层次分明的音乐体系。由于剧种音乐的特殊性,必须在色彩、韵味、风格上具有某个戏曲剧种音乐的特色,因此,给戏曲作曲,每一支曲子必须既是传统的,又是创新的,“旧”和“新”要融合在一起,让现代的观众听后觉得它仍是京剧,或川剧,或秦腔,但是,它又不同于原有的老腔老调,它和剧情、人物性格、特定场景等紧密结合,成为剧目内容不可分割的有机组成部分。它具有一定的独立性,能够脱离演剧的场合,单独地歌唱。

三是要以音乐为戏曲之纲。俗话说“纲举目张”,那么,对于戏曲剧目来说,什么是它的纲?现在戏曲界的人亦常说:“剧本剧本,一剧之本。”认为剧本的好坏决定着整个剧目的成败,剧本是戏曲之纲。笔者不以为然。剧本固然是重要的,但是,对于戏曲而言,最重要的是音乐,它才是纲。戏曲,戏曲,曲是中心,“戏”是为“曲”服务的。从古至今,一个新剧种的兴起与传播开来,是靠曲;一个表演流派的形成,是靠曲;一个剧目能够成为经典,也是靠曲;许多折子戏能演一二百年而不衰歇,更是靠曲。只有以曲为纲,剧目才能具有长久的生命力。样板戏能够超越政治、超越时代,实际上是以曲为纲的结果。那么,怎样做才能以曲为纲呢?其做法应该是:在剧目的故事情节、主题思想基本确定之后,就要制定全剧的总谱。在细化情节、塑造人物性格、划定场次、人物上下场、撰写曲词、设计舞美时,都要根据音乐的需要。一切不能让音乐好听、不能展示剧种与剧目的音乐风格、不能表现音乐逻辑关系的,都要改变。无论是背景音乐、主题音乐、过门音乐还是重头的歌唱音乐,都要从织体、曲式、编配、速度、节拍等方面精雕细琢,力求完美。

戏曲音乐的传承与创新是一项系统而复杂的工程,能否取得预期的效果,关键在于有没有一批能胜任这项工作的人才。现在的戏曲音乐队伍质量是令人担忧的,造诣较高的老一代戏曲音乐工作者大部分已辞世或退休,新一代戏曲音乐工作者多数接受的是西方音乐理论与技艺教育,对于戏曲音乐或修养不深,或根本就不热爱。所以,当前最迫切的问题是要培养戏曲的音乐人才。如果戏曲的每个剧种有三五个这样的人才——对戏曲的音乐持敬畏的态度,熟练地把握十多个甚至几十个剧种音乐的特征与演奏技艺,了解中外流行的乐曲,有作曲的天赋——戏曲音乐的未来就一定充满希望。

(赵炳翔,上海师范大学谢晋影视艺术学院副教授)

戏剧教育视野下的肢体剧训练和排演

——以鲁迅经典小说的肢体剧演绎为切入点

陈劲松

戏剧教育的目的在于陶冶和培养人们的审美情趣和能力,让他们在戏剧的规定情境中,体验人生百态,洞察人性善恶,从而认清自我,并进一步增强对世界本质的认识与理解。其重要性是不言而喻的。戏剧教育包含两个层面的内容:既有针对戏剧专业学子的专才、精英教育;同时也包括面向普通人群的戏剧普及和通识教育。在应试教育大行其道的今天,如何把高校戏剧教育的成果广泛传播,并与中小学戏剧教育对接,无疑是一个极富挑战意义的论题。笔者所在的上海师范大学谢晋影视艺术学院在这个领域已有了一定的艺术实践和经验上的积累。2010年,学院与上海市实验学校建立了长期合作机制,为该校提供丰富的戏剧表演教学资源,加强表演课程建设,提升中学生们的艺术修养。学院表演专业的优秀学生为高中生们排演了《雷雨》《寻找春柳社》和《仲夏夜之梦》等经典作品,受到了师生乃至家长的一致好评。

时下,肢体剧在沪上热演并持续升温,谢晋影视艺术学院的表演教师唐剑威敏锐地捕捉到了这一热点,建立了肢体剧工作坊,其改编的肢体剧作品在前段时间的商演中广获好评,并受到了媒体的关注。^①把鲁迅经典小说用肢体剧的形式进行演绎,可谓是肢体剧工作坊的一大亮点,肢体剧的训练方式让表演专业的学生平添了几许新鲜感,并受益颇多。这样的教学方式和成果,几乎在同一时间引起了上海市实验学校领导的关注,并诚邀学院派学生帮助高中生们排演。在2013年6月1日举行的首届上海市中小学戏剧(课本剧)邀请赛上,该校学生表演的肢体剧《药》获得了特等奖。这应该是高校教学经验与中学素质教育相对接的一个绝佳范例。下面,本文将以鲁迅经典小说的肢体剧演绎为例,着重阐述肢体剧训练这种教学方式对表演专业学生及中学生们所起到的启迪作用;然后再从肢体剧与中国戏曲的渊

^① 参见《环球时报·文化专栏》(英文版)2013年4月15日,标题为 *The story of LuXun's doomed everyman re - imaged as a piece of physical theater.*

源入手,揭示戏剧教育对于弘扬中国传统民族文化的重要意义。

—

肢体剧,或称为叙事性肢体剧,指的是表演者以大量的肢体动作、形体语言,尽可能替代台词,用肢体来证实环境(布景及道具)的一种演出形式。^① 用肢体剧形式演绎鲁迅经典小说,无疑是一次极富挑战的尝试和开拓。2007年上海话剧艺术中心和加拿大史密斯·吉尔莫剧团的艺术家长们,曾携手将鲁迅的五部作品糅在一起改编成肢体剧,以《鲁镇往事》为题在舞台搬演,一时间观者如潮。次年,谢晋影视艺术学院的表演专业的教师们编排了肢体剧《祝福》,并在与美国高校的交流时首演,引发了在场所有观众的共鸣,再一次印证了艺术无国界的说法。2012年,肢体剧工作坊应运而生,肢体剧训练在表演专业学生的培养上也起到了举足轻重的作用。

肢体剧训练的方式,对于表演专业的学生来说既新鲜又富于挑战,在众多的训练方式中,有五种让学生受益匪浅。

(一) 相互动作

相互动作,即甲同学做出动作,需要乙同学立即做出回应,事先不做排演。肢体剧表演需要演员有着较强的演出适应性,能够做到临场发挥,随机应变。相互动作着重训练和培养演员的反应能力。

(二) 节奏训练

老师在旁击鼓,学生按照老师敲击的节奏行进,或纤徐,或急促。肢体剧表演与普通的话剧表演有所不同,非常注重节奏的拿捏,往往在几个场景之后,就要有一个节奏上的转换,或一个小高潮。如果在某个点上没能踏准节奏,那么演出效果就无法得以呈现。

(三) 环抱训练

甲生聚拢双臂作环抱状,乙生从圈中出入,不能碰到甲生身体的任何一个部分。然后乙生作环,甲生从圈中出入,两者反复交替。这是对学生“动静结合”素质的培养。肢体剧的场景变化频繁,演员始终处在一个“动”的状态,但是,如果走向它的反面,那就有可能“乱”。因此在“动”的过程中,培养学生一种“静”的心态

^① 参见康爱石:《谈叙事性肢体剧表演》,载《艺术教育》2010年第2期,第8页。

和素质,就显得尤为重要。环抱训练恰恰能很好地做到这一点。此外,这种训练方式对于培养演员之间的默契也颇有帮助。

(四) 爬行训练

肢体剧的舞台空空如也,所有布景、道具、动物都由演员扮演。舞台上嗜血的狼狗、狰狞的石狮、温顺的绵羊,在学生们一边爬行,一边运用口技的模仿下,显得活灵活现。爬行训练的作用显然不止于此,它在打开演员肢体的同时,也解放了演员的天性。让演员感受到前所未有的轻松感,放松且伴着几许恣意。

(五) 想象训练

肢体剧表演需要演员具备丰富的想象力,在舞台上呈现出各种富有创意的画面。想象训练可以把自己想象成一粒种子,演员通过肢体展现渺小的种子慢慢成长为参天大树的过程;演员也可以把自己想象成一只小鸟,在晴朗的天空作遨游状,在雷鸣的雨天作惊措状,总之,根据不同的环境想象,做出合理的反应和动作。

从表面上看,肢体剧训练从某种程度上培养和提高了学生们的演出技能。但从戏剧教育的角度分析,以上的训练方式潜移默化地增强了他们的个人素质和修养,为他们今后的人生发展打下了一定的基础:相互动作培养了学生们的瞬间应变能力;节奏训练让学生们感受到了人生不是短跑比赛,而是一次漫长的马拉松,张弛有度,把握节奏,才能笑到最后;环抱训练所训练的“动静结合”,在如今功利主义弥漫的社会大背景下,无疑是一剂让人清醒镇静的良药;爬行训练打开了学生的身体,解放了他们天性,让他们暂时把身上的担子放下,享受一次人生的乐趣;想象训练拓展了学生的思维,丰富了他们的人生感受。这样的训练方式,简单易操作,完全可以推而广之,让更多的人受益。

二

肢体剧训练的目的,当然是为了今后的演出,但是,肢体剧排演的过程,更是学生们接受的最直观、最有体会的一次戏剧教育。以下就以肢体剧《阿Q》的排演为例详细论述。

(一) 熟读文本,理解精髓

肢体剧排演是一个艰辛的创作过程,其成功与否和对原著的理解有着密不可分的联系,排演肢体剧《阿Q》就必须熟读《阿Q正传》,并做足功课。同学们必须先将小说的主线拉出来,并对小说的一个个片段加以论证,适合肢体剧搬演的留下,

不适合的则暂时剔除。原先整整十页的排演内容,最后只剩下了八页;然后,还要给阿Q做人物小传,搞清楚人物的来龙去脉,丰富对人物的理解;最后,舞台搬演必须和主题的表达相契合,这也是肢体剧能够常演不衰的重要因素。通过对原著的反复阅读,表演专业的学生们对鲁迅笔下的人物有了深层次的理解,灵感也随之而来。譬如说在准确而又犀利地描摹国民性上,本剧就有着不俗的表现。这部剧把“砍头示众”作为全剧的首和尾,形成了一个精致的圆环结构,看/被看的二元对立结构在剧中得到了直观体现。阿Q先是作为围观愚众的一分子,在“看”的过程中得到了舐血的快感,而其结局却是在“被看”中糊里糊涂地丢了性命。“砍头”在鲁迅作品中有着非常丰富的象征意味,同时也是他弃医从文的一个契机。著名学者王德威说得好:“中国人引颈待戮之灾,何尝不肇始于他们精神上的身首异处?”^①在这幕场景的呈现中,台上一片肃静,演员的表演恰如鲁迅笔下所写的那样:“颈项都伸得很长,仿佛许多鸭,被无形的手捏住了的,向上提着。”“砍头”时的场景特意用类似电影中的慢镜头加以凸显和放大,愚众看罢砍头后的满足和议论,直指国民心性深处的“冷”。由此,学生们对鲁迅先生的伟大之处,也有了进一步的认识。

(二) 头脑风暴,创意构思

肢体剧排练过程中,有三个“不要”,其中第一个“不要”,就是不要害怕争吵。通过演员的想象力,把小说中的语句,转变成为舞台上的图像加以呈现,需要长时间的摸索和尝试。排练时免不了会有争执,甚至是争吵。想象的过程是痛苦的,然而当同学们将各自的创意融汇在一起,形成头脑风暴时,这一刻所带来的惬意和满足难以言喻。《阿Q》这部戏中,对“假洋鬼子”钱少爷求学经历的演绎,令人忍俊不禁。他先是无所用心地在私塾中念四书五经,而后又“诚心诚意”地皈依耶稣,成了所谓的基督徒,其变化之快令人咂舌。舞台上,私塾中用作书案的两根木棒,在演员一横一竖的比画下成了十字架,前面的一位演员头一歪便成了耶稣,其转换之迅速,构思之新颖令人拍案。更具有讽刺意味的是,钱家少爷把洋人骂他的“damn fool”,放在嘴边到处招摇过市,这又把国民心性中的“媚”(崇洋媚外),淋漓尽致地呈现了出来。

(三) 解放肢体,无中生有

《阿Q正传·优胜记略》中介绍道:“阿Q没有家,住在未庄的土谷祠里;也没有固定的职业,只给人家做短工,割麦便割麦,舂米便舂米,撑船便撑船。”

^① 王德威:《从“头”谈起:鲁迅、沈从文与砍头》,选自王德威:《想象中国的方法:历史·小说·叙事》,三联书店出版社1998年版,第136页。

就这样短短的一句话,肢体剧舞台上的演绎令人目不暇接:阿Q放羊,演员扮作羊,温顺地叫着(口技);演员并排坐着,两条胳膊挥舞,就像是迎风飘摇的麦浪;演员并排头冲脚躺着,宛若一条小舟,阿Q手执一条竹竿做篙,随着演员口中发出的“吱呀”声,好似船儿在水中行进。这些肢体的巧妙运用,使得戏剧表现力大幅提高,演员解放肢体,把个人的舞台表现力推向高处。

(四) 团队精神,互相协作

肢体剧有一个专业名词唤作“Q”,指的是演员身体变化的转折,通常以一句话的最后一个字,一个叹气,或是一个动作为一个“Q”,变化的节奏要快速,动作要利落,位置要精准。不仅如此,演员身形的转换往往也与场景的变化融为一体。“变”成了肢体剧一大要素。如果演员在排演中开小差,一个地方出现瑕疵,那么整出肢体剧就有可能“掉链子”。这就是肢体剧排演中的另一个“不要”——不要心猿意马。排演场上,同学们注意力高度集中,互相协作;排演场下,大家反复论证,集体创作。整部戏排完后,一个经受考验、相互默契的团队亦随之形成。

肢体剧的排练,激发了同学们的想象和创作欲望。同时,他们也会把这种想象带入人生,为自己的人生精心设计和规划,让平凡的人生活出不一样的精彩。有人说,看肢体剧的排练比看肢体剧演出本身更有意义。表演专业的学生对这句话的理解则是:人生的意义在于过程而不是结果,过程的精彩远比结果重要。

三

谢晋影视艺术学院根据鲁迅经典小说改编的肢体剧作品,引发各方关注,其中上海市实验学校的校领导还亲临现场观摩了演出。看罢演出后,学校决定邀请学院的学生作为指导老师,帮助高中生们排演肢体剧《药》,作为参加首届上海市中小学戏剧(课本剧)邀请赛的参赛作品。排练过程即是一次有益的戏剧教育的过程。

(一) 培养兴趣,亲近大师

今年江西省高考的作文题目如下:“中学时代,学生有三怕:一怕奥数,二怕英语,三怕周树人,但有些学生却喜欢前面的‘两怕’。请对这一现象阐述自己的观点。”北大教授的一篇博文戏谑地说,这篇文章很有可能被考生写成“我与周树人”。在排练伊始,高中生们对《药》的理解并不深刻,这和他们文章缺乏兴趣也有一定的关系。看完谢晋影视艺术学院学生排演的肢体剧《药》之后,他们首先对这种表现形式产生了好感,既而愿意听指导老师讲述《药》所蕴含的深刻寓意,从而对大师也产生了亲近感。兴趣是最好的老师,戏剧教育理应成为学校教育环节中重要的

方式和手段。

(二) 摸爬滚打, 砥砺意志

肢体剧排演中, 很多场景, 演员必须上台摸爬滚打。高中生们在排演中深切地感受到做一名演员的不易。《药》的开头写道: “秋天的后半夜, 月亮下去了, 太阳还没有出, 只剩下一片乌蓝的天; 除了夜游的东西, 什么都睡着。”为了给这沉沉的秋夜增加一些可怖的气息, 同时展示当时阴森的社会背景, 肢体剧《药》设计了一个群狼撕咬的画面。这就需要学生们先要运用口技模仿狼的声音, 然后学狼的模样四肢着地, 在台上爬行翻滚, 且要营造出群狼争食的怵目效果。说起来容易, 做起来难, 平时在家娇生惯养的高中生们为了达到这一效果, 一遍遍地在台上翻着、滚着, 直到指导老师满意为止。高中生们对戏剧表演有热情, 愿意吃苦, 甘愿投入, 这也是这部戏最后取得成功的坚实基础。

(三) 释放压力, 收获自信

如今的高中生承受着巨大的学业压力, 身心疲惫。肢体剧排演是他们一个释放压力的机会, 时间虽然短暂, 但是他们却充分享受到了其中的乐趣, 在台上的挥洒表演中感受到了快意。演华小栓的学生小 A, 留着一头长发, 性格十分孤僻, 吃饭时老是一个人, 显得很不合群。排练间歇, 指导老师经常开导他, 和他聊天, 并鼓励他好好演出。排演的时间虽然只有短短几次, 但是, 效果却很显著。更重要的是, 原先排挤小 A 的同学, 在排演中意识到华小栓这个角色非小 A 莫属时, 慢慢改变了对小 A 态度, 主动把他纳入了团队之中。正式演出时, 小 A 将长发剪短, 信心十足地投入到了演出之中。小 A 收获自信, 赢得尊重和友谊的事例, 充分体现了戏剧教育所能发挥的巨大能量。

(四) 团队协作, 互相尊重

互相尊重和有了团队意识也是此次排演后, 学生们变化较大的地方。由此可见, 戏剧教育可以做的课题与实践还有很多, 关键是要关注热点, 找准方法, 培养孩子们的兴趣。这才是一条切实可行之路。

四

加拿大史密斯·吉尔莫剧团的两位导演, 曾写过这样一段文字, 来阐述排演《鲁镇往事》的体会和感悟: “27 年来, 我们一直在创作一种由图像、行动和文本一同构成的戏剧样式。我们的作品总是在寻求一种深藏在言语之下的沟通方式, 一

种能够支持与构成文本的方式。我们每一天都在寻找能够精确表达故事本质的手势、图像和语句。”

鲁迅先生的语言让我们有机会看到人的本质。鲁迅先生告诉我们最重要的并不是政治与斗争,也不是我们在孩提时期读到的那些圣贤书,最重要的是要用一颗敞开的心去听去看,并且要心怀同情。改变是有可能的,但要真的改变,我们必须记住过去。

2007年,参与《鲁镇往事》演出的一位谢晋影视艺术学院的毕业生认为,肢体剧的表现形式是加拿大史密斯·吉尔莫剧团首创的。^①那么事实是否真的如此呢?要弄清楚这个问题,还得先了解肢体剧这种表演形式的几个突出特点:

1. 尽量少的语言(其中会根据需要加入一些主人公的简单叙述);2. 舞台空空如也,没有布景,没有吊片,也没有其他的机关装置;3. 服装一律为较宽松的中性、黑色轻便装,上面有一些放置小道具的口袋(如头饰、各种人物的帽子、瞬间可以改变人物身份的小道具等);4. 一些像我们表演课中物体证实所用的中性道具(似竹竿类);5. 其他我们生活里所需要的各类物体都由演员来装扮和证实。同时,一些相应的、表示环境的效果声同样由演员以口技的形式产生;6. 灯光的色调也不很复杂,但要求细腻准确,与表演配合默契,节奏要求高。^②

以上说的肢体剧表演的六个特点,完全可以用中国戏曲艺术表演上的三大特色来概括:综合性、虚拟性和程式性。^③廖奔先生将中国戏曲舞台艺术特征的初步形成,追溯到早期南戏成型之时:早期南戏在它成型的时候,已经奠定了中国戏曲美学特征的基本范畴,诸如表演上时间与空间过渡的随意自由性,表现手法的虚拟性,对唱、白、科手段的综合运用等,即使是表演的程式性,虽然尚需实践提供进一步的经验积累,也已经开始孕形。^④接着,他以南宋末年创作的《张协状元》为例,从时空自由观的奠定,舞台表演手段的虚拟性,表演程式化的开端,综合舞台手段的调动等方面加以详细论述。最后他还特意提及:“早期南戏的舞台上空的,不设实物道具。剧情需要时,剧中人用台词描述出环境。”^⑤

以上例证足以说明,肢体剧这种表现形式,即便是两位加拿大导演摸索形成的,但是究其本源,它的根其实在中国,时间可以上溯到南宋末年。

① 参见康爱石:《谈叙事性肢体剧表演》,载《艺术教育》2010年第2期,第8页。

② 参见康爱石:《谈叙事性肢体剧表演》,载《艺术教育》2010年第2期,第8页。

③ 康爱石文在谈及肢体剧叙事特点时亦谈到“突破体验派表演局限,结合中国戏曲程式化表演”这个问题。

④ 参见廖奔:《宋戏曲论》,选自《躬耕集——廖奔戏曲论集》,国家出版社(台北)2009年版,第112页。翁敏华教授的《〈张协状元〉和中国戏曲艺术形式初创》一文中亦有详细论述。

⑤ 廖奔:《宋戏曲论》,选自《躬耕集——廖奔戏曲论集》,国家出版社(台北)2009年版,第117页。

翁敏华教授曾撰文指出:当西方话剧在一味求真的道路上越走越狭窄,不得不高呼“Let play be play”、“打破第四面墙”的时候,回头一看,中国写意虚拟的戏曲艺术已发展到炉火纯青、无与伦比的地步。所以西方人后来不得不惊呼古老而新鲜的艺术是他们梦寐以求的梦想,将会给他们带来戏剧形式的革命,所以西方后来学了东方很多东西,特别是中国戏曲很多东西。^①

北京人艺林兆华导演曾去德国进行戏剧交流,回来后掷地有声地说:“戏剧艺术的未来在东方。”此言得之。

肢体剧训练和排演,其意义已经超越了戏剧本身,它旨在唤醒国人对传统艺术的集体记忆,弘扬国粹,培养并树立民族自信心。这也是戏剧教育理应承担的义务和责任!

(陈劲松,上海师大谢晋影视艺术学院副教授)

^① 参见翁敏华:《〈张协状元〉和中国戏曲艺术形式初创》,选自《翁敏华曲学论文集》,花木兰出版社2012年版,第41页。

样板戏研究三题

明 光

对样板戏现象和所谓红色经典返潮,人们的研究兴趣还相当浓厚,是当下热点之一。研究也逐渐深入,从事件真相的史料整理到文本阐释的多维视点的学术展开,从简单、政治化的价值判断到艺术、文化视野中不同观点的碰撞,都给人以历史和现实的启示。但研究中也存在着惯于揭示思想文化性质的宏大话语而疏于艺术元素的细致分析、缺乏样板戏接受研究等不足,未能真正把样板戏放到历史语境和现实语境中来考察,总觉得有些论述是隔靴搔痒,似是而非。拙文拈出三题,略陈己见。

一、现代性是个包容性概念,不能狭隘理解

现代性不是简单的与“传统”在时间上的分野,而是内涵丰富、厚重的文化现象。吴秀明的分析很精要:现代性是从西方引进的,在西方,先有社会的现代性,“指示着人类社会不断进步发展的轨迹,注重的是社会效益”;后又出现审美的现代性,对社会现代性“带有否定和批判的色彩,它看重的是人文精神和审美内涵”。中国在引进现代性时,抹平和整合了西方历时性意义上呈现的两种具有对立性质的现代性,这反映了中国现代性的综合性和思想特征。^①

用现代性来阐释样板戏,它既包含通常所谓符合社会发展方向的人文思想内容,也涵指剧作反映社会生活内容的时代性;既看重文本现代意识、当代观念的阐扬,也重视文学技巧、舞台表现的现代方式。它兼具政治、艺术标准,并更强调在诸方面革新前进的表现。现代性的多义性钝化了我们使用政治性词语的高压态势,显现学理研究的平和历史眼光,也拓展了研究空间。

^① 参见吴秀明:《一体与异质的复杂纠缠》,选自吴透明主编:《“十七年”文学历史评价与人文阐释》,浙江大学出版社2007年版,第27页。

有人把现代中国的“现代性诉求”，最终限定在“国民性”的重塑和“理想人格”的寻找问题上；^①有人认为，现代性的精神价值应追求个人自由、个人价值的实现和思想解放。循此，样板戏表现的不是人的权利与价值、人的生存状态、人的自由思考，而是革命、政治、虚幻的集体主义，舞台上“充满着变相的专制主义之理——门阀观念、血统论、封建迷信、个人崇拜、非个性，说到底是以‘理’杀‘人’”^②。他们也承认样板戏在艺术表现上的某些现代性元素，但对样板戏的基本评价是“反现代”。

从样板戏中解读出“以理杀人”，就这点而言说样板戏“反现代”，是中肯的。追求“国民性重塑”和“理想人格”，也非常重要，至今尚未完成。但此种专注于此的单向深刻，存在过滤其他现代性因素之弊。

首先，艺术作品的思想内容固然重要，但既以现代性来评价，须内容、形式兼顾，不能坚守政治标准或思想标准第一的思维方式。如果说，当下作品思想内涵方面的偏差，干扰国家政策或所谓大局，政府出面干预，虽不尽合理想状态尚可理解；而评价已成为历史的作品，则无须重此轻彼。样板戏某些思想观念的封建特征，还是定性为思想内涵方面的反现代为宜，不可以偏概全，而抹煞样板戏在舞台艺术现代化的努力和成就。

其次，即使看重思想内容，偏重人的文学，上述观点的视角似乎也过狭。强调人文精神，重视个人的思考、价值及其实现，自是重要的部分，也是中国现代社会努力追求的。人性表现的力度和深度，确实是评判作品高下的重要尺度，但远非全部。《红灯记》和《智取威虎山》等剧目反映现代民族解放事业，从戏剧历史进程来讲，应该是反映现代生活的艺术努力；这些剧中正面人物对敌斗争的顽强意志与豪迈性格，应当是中国人民在现代化进程中显现出来民族精神，具有强烈的时代性。表现得如何，可以具体分析，但无视这些，将所谓思想内容单一化、提纯后涵盖一切的做法，并不妥当。

或曰，“一个时代的文学或艺术，如果仅仅表现人民集体意识里的道德观，而没有杰出人物对这集体意识独特的思考甚至怀疑，它就是‘贫困化’的”^③思想内容。意谓戏剧一般的表现爱国、英雄等社会伦理价值观念，价值不大。笔者赞同这个观点，思想观念的“贫困化”是内容上的平庸之作，去“贫困化”是剧作应追求的思想高度，也应是理论家评价作品的重要尺度。但平庸之作不等于就是思想内容的谬误，“贫困化”是思想品位不高，决不是不正确。思想“贫困化”与思想现代性因子并非完全矛盾对立。

① 参见黄云霞：《样板戏之“现代性”质疑》，载《戏剧艺术》2005年第1期，第26页。

② 董健：《中国戏剧现代化进程中的文化冲突》，选自董健：《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第89页。

③ 吕效平：《戏曲本质论》，南京大学出版社2003年版，第295页。

再次,一部作品,包蕴多样的思想内容,其中某些观念互相矛盾,是文艺创作的普遍现象。这既来自社会生活本身新旧杂陈的丰蕴性,也与创作者审视不同社会现象所取的认识角度、深度、尺度不一致以及情感偏向有关。古典小说的顶峰之作《红楼梦》,当今人们多高度评价其具有先进性的思想内容,如塑造宝玉表现封建叛逆、表现人生苦闷等,但宝玉抨击“文死谏、武死战”这一般封建官员行为信条的言论,细看乃是深层忠君思想的演绎,算不得进步。戏曲名作《长生殿》批判唐明皇“占了情场,弛了朝纲”,揭示社会动乱本自统治者的骄奢淫逸,可谓深刻,但又对他投注了过多的同情。同样,样板戏既有漠视人性的封建价值观念,也有民族正义、爱国精神、英雄豪情、集体主义价值观,并非怪事,不能因前者而无视后者。更何况某些剧作从原创稿本到定本,时间跨度近十年且经历政治风云变化,有着太多的指导意见的渗透,已非个人创作,思想内容的驳杂几乎是必然的(尽管剧作主题明确、单一)。

样板戏当年承载了超重的政治功能,在英雄豪情、集体主义的外衣下,封建观念陈仓暗度,充当了文化专制主义的急先锋和装饰品。“文革”后,着重于揭露、批判样板戏中封建落后的思想内容,非常必要,具有反思现实、思想解放的价值。今天指出这点,仍有现实意义。但不应当与全面探讨、评价样板戏对立起来,不应无视样板戏同样客观存在的具有现代因素的思想内容。吴秀明认为,“以单纯的人的标准的考察”,“存在批判性有余而同情性理解不够的问题”,“‘人的文学’只是审视文学的一种标准或一个角度”^①。这同样适用于对样板戏的研究。样板戏是反映现代中国社会生活内容的剧作,毕竟有着新中国的理想激情和时代特征,也要考虑当年百姓传唱、接受的精神背景和精神功用。在中国现代社会实践运动中来全面考察样板戏,才能归原到现代性多义、包融的本旨。

与此相关的现实问题是,样板戏复出该否定还是任其自然?

王元化曾提出:“谈到传统伦理道德,必须注意将其思想的根本精神或理念,与其由政治经济及社会制度所形成的派生条件严格地区别开。不作这样的区分,任何道德继承都变成不必要的了。每一种道德伦理的根本精神,都是和当时由政治经济及社会制度所形成的派生条件混在一起的,或者也可以说,前者是体现在后者形态中的。倘使我们不坚持形式和内容是同一性的僵硬观点,就应该承认它们两者是有区别的、可分的。”^②这种把传统的基因与中国文化里带有封建印记的派生物分开来的观点,正确阐释了对待精神遗产的操作理念。如此,我们从五代李煜“一

^① 吴秀明:《一体与异质的复杂纠缠》,选自吴秀明主编:《“十七年”文学历史评价与人文阐释》,浙江大学出版社2007年版,第27页。

^② 王元化:《京剧与传统文化丛谈》,选自王元仕:《清园谈戏录》,上海书店出版社2007年版,第8页。

“江春水向东流”的诗句中,过滤掉封建君王悲悼亡国的性质而产生愁情难遣的共鸣;从岳飞的事迹中,剥离掉忠君意识而领会到崇高的爱国精神。这同样适用于已成为历史的样板戏。尽管样板戏产生于特定的历史时期,承载了、附加了许多封建、非人性的价值观念,在许多方面蕴含了“文革”的精神实质,但这不妨碍今人将其剥离、卸载后,发现样板戏中的合理价值,《沙家浜》的抗日豪情、《智取威虎山》的破敌智谋、《红灯记》的前赴后继、《龙江颂》的全局观念等等。况且当今改革开放多年,社会民主发展,政治环境宽松,而思想解放,人们的自我意识普遍提高,不乏辨别封建和现代、进步与落后的能力;人们对待文艺作品的态度,也回归本然状态,戏剧就是反映生活的审美形态,不是需要执行贯彻的政治学习材料。无论从社会机制还是观众意识,不管对样板戏阐释有着怎样的解读视角,样板戏的政治功能在21世纪的今天已失去发挥作用的条件和可能。因此,样板戏复出无伤大雅。对于想利用样板戏的演唱而渗透类似“文革”的某种思潮,当然要警惕并加以揭露批判。

二、样板戏淡化女性特征,不等于男性话语霸权

样板戏中塑造了一些正面女性主人公,她们是《沙家浜》之地下党员阿庆嫂、《杜鹃山》中党代表柯湘、《红色娘子军》的革命战士吴清华、《白毛女》中被压迫者喜儿、《海港》中城市工人中的党组织领导方海珍、《龙江颂》中农村基层党组织领导江水英。剧中都没有描写她们私人化的家庭生活,阿庆嫂、江水英、方海珍均有丈夫,剧中皆不出场;柯湘出场时丈夫已牺牲;吴清华、喜儿作为青年女性,也毫无爱情情愫的表现。某些论者进一步借用女性主义理论来解读,从中看到女性意识被阶级斗争意识边缘化,她们只是为工作、任务而存在,成为阶级斗争的工具;她们日常言行也缺乏女性特征,真正成为“女英雄”——男性化的女性;在貌似刚强的女强人背后,她们缺乏女性自我意识。这是漠视女性的表现,体现了典型的男性主导话语。这种分析,是一种脱离时代实际、传统文化语境和创作用意的僵化文本分析,看似深刻新潮,其实有花哨虚空、隔靴搔痒之嫌。

战争年代,参加革命的女性智勇双全、出生入死;和平建设时期,她们积极投身生产活动,勇挑重担,她们确实巾帼不让须眉。当时社会主流意识形态,不是压抑女性,而是提倡解放妇女,承认妇女的政治地位和社会能力。鼓励女性从政,并在政策层面予以保障。以女性主义观点来看,似乎可以说这恰恰证明缺乏女性意识,即以男性的价值观念来要求女性,从而把女性等同于男性。但必须历史地看问题。第一,尽管社会主流政治层面努力提高女性地位,但社会底层文化和实践文化实际还阻碍着女性的发展。这就是需要政策保障的原因所在。因此,当男女平权的观念尚未真正成为思想共识时,一味强调女性性别及由此带来的若干不同于男性的

特点,传统观念必借男女有别而在社会生活的诸多领域排拒女性,造成对女性的压制。女性的解放,必始于政治、法律地位的男女平权之实现,没有社会政治层面的解放,其他都不太可能。女性主义理论发展本身也经过三个阶段:先是强调男女平等,既而强调男女之间的差别,再是主张运用男性理论来解构男性理论,提倡多元共存。这是符合逻辑的发展,考察性别意识的实现,也不能超越历史的阶段性要求。第二,在政治生活层面,或社会组织层面,不会因参加者性别不同而在相关原则、要求方面分别对待。好比入党、入团,不会因性别不同而标准各异。个人进入这一层面,即作为政治组织、政治活动的一员,首先是一个符合诸项政治标准的人,然后才是一个男人或女人。这是社会现实的常情。运用女性主义批评来解读作品,不能脱离作品的时代语境。

从创作本身看,样板戏意在反映革命斗争及和平建设时期阶级斗争,其题材、主题的政治性质制约着家庭生活、个人情感纠葛之类的情节、细节在具体描写中的作用和地位,换言之,可写可不写。写则更好,不写也完全不影响作品的政治功能的发挥。在操作层面上,面对突出政治的极“左”思潮,展开宏大叙事易获得政治审查通过,而触及家庭和个人情感,与当时反对人性论的政治话语不一致,必遭扼杀或批判。况且当时样板戏直接表现政治斗争以宣示政治合理性和巨大成功,即使作者有心写上几笔所谓家庭生活,只不过可能是阿庆嫂与丈夫商量工作,想方设法联络上级党组织,或江水英的军人丈夫回家探亲,受妻子影响,也参加了抗旱劳动……这些无改于人物政治符号化、非个性的命运。因此,样板戏不写女子家庭生活、个人情感,是政治斗争主题的膨胀挤压所致,而与漠视女性或张扬男性话语无甚关系。“在革命样板戏中,没有现代意识观照下的真正的男人和女人,其英雄人物中所有的男人都是一样的,所有的女人也都是一样的,都是无性之人。”^①男人与女人也是一样,都是非个性的政治动物。明乎此,样板戏就不是漠视女性,而是漠视人性。

女性主义的批评视角,本身有着特定的含义和界域。不恰当地随意批评,将会出现自我龃龉、互相矛盾状况。如果说,样板戏中的女英雄意志刚强是认同男性价值观,那么,凭什么说女子就当是柔弱娇媚呢?再进一步讲,刻画女子的柔弱妩媚、风情万种,也可以说成是男性话语的表现,因为这是男子所追求的,符合男性审美意识的塑造,似乎比前者还深刻。最新的例证就是,流行歌曲《常回家看看》中“妈妈准备了一些唠叨,爸爸张罗了一桌好饭;生活的烦恼跟妈妈说说,工作的事情向爸爸谈谈”的歌词,妈妈形象完全与样板戏女英雄不同,还是遭到了“歧视女性”的指责。两种完全不同的女性表现,同一种批评视角,得到同一种批评,这就使人怀

^① 董健:《中国戏剧现代化进程中的文化冲突》,选自董健:《戏剧与时代》,人民文学出版社2004年版,第89页。

疑,不是武器用错了地方,就是使用方式不当。可知用女性主义学说来解读样板戏,有欠准头,造成对文本的误读与意义的增值。

三、戏曲艺术传统对样板戏塑造人物的影响

样板戏正面主人公多是“高大全”的人物。他们一切行为举止、内心活动都符合当时社会政治的高标准严要求,精神上无限高尚、高大,但不具有普通人的七情六欲,似乎不食人间烟火,常宣示空洞大道理以压人、振己。看起来精神境界很高,使人仰视,但因为脱离观众的生活认知,唤不起内心对人物的理解和共鸣,呈现“假、大、空”的性格特点。因此他们是一群现实中不存在的理想主义色彩十分浓郁的英雄。是按照神话中塑造神的手段塑造出来的。造成“假、大、空”的原因,除了人们已较多论述的当时政治背景外,也当与戏曲塑造人物的艺术传统有关。

戏曲塑造人物,本有理想化的传统,观众也有着相应的欣赏共鸣。人物设置上惯于善恶、忠奸的二元对立,性格塑造常为两极分化。曹操、高俅,定为奸臣,陷害忠臣、夺人妻女,一切行为皆为恶,装扮上画白脸,观众不看具体剧情发展便知其为坏人。关公、包公,定为忠臣,敢于直言、秉义办事,一切行为皆为善,装扮为红脸、黑脸,初睹便知是忠勇、刚直之人。清初李渔就已明言:“欲劝人为孝,则举一孝子出名,但有一行可纪,则不必尽有其事,凡属孝亲所应有者,悉取而加之。”^①道出了戏曲塑造人物只要“应有”就可“悉取”的思维方式和集中优点、人物理想化的写作方法。明末袁于令的《西楼记》中描写一位义士,为救朋友之妻,居然毫不犹豫地哄骗、牺牲妻子做诱饵,义则义矣,却难近人情。传统社会中,好人一切皆好、坏人一切皆坏,也是认知、评价人物的常见思维模式,宋代苏轼就有生动地表现。^②从思维方式到艺术塑造人物的手法、理论,具体体现为戏曲文学的类型化人物的两极分化,表演上脸谱化的直观标示,形成了戏曲的深厚传统,即使当代戏曲也深受此点影响,极负盛名的京剧《曹操与杨修》,杨修的形象就有着理想化的成分——打赌赢了还真要曹操为自己牵马,哪有如此与上级领导较真的下属。

这种理想化的做法,本是艺术塑造人物的常态,但不必然出现“假、大、空”人物形象,因为其他艺术表现和艺术因素钳制着“应有”、“悉取”的程度和范围,不使它走向极端和泛滥,理想化表现被控制在某一侧面,同时也有若干现实描写,不使观众感到过于虚空而可以理解。前述《西楼记》义士牺牲妻子以救人,设置的戏剧情境是必须让妻子引开坏人,自己才能从容救人,这为义气冲天的理想化性格,提供

^① 李渔:《闲情偶寄》,陈多注释,湖南人民出版社1980年版,第34页。

^② 苏轼在《形赏忠厚之至论》中虚构“皋陶曰杀之,三;尧曰宥之,三”,以证明尧的仁厚。

了少许情节理由(当然我们并不认同义士的做法)。而杨修要曹操牵马之举,也有恃才傲上的性格支撑。至于包公、关公形象,比较特殊,已成为某种性格的艺术符号,已被观众所接受。实际上,当代影视剧人物也有理想化特点,比如特工的超强能力,但他们只是出现某一特点的“超人”,其他诸方面不脱离人性常态。

那样板戏人物为何获得“假、大、空”的恶评呢?原因在于:强烈的政治宣传意识、单一的阶级斗争内容、逼仄的阶级爱憎之情、空洞的政治化语言把人物理想化推向极致,也就走向反面。如果说,政治宣传和阶级斗争更多是时代从外部的强加,那么,单一的政治情感和空洞的政治话语则与创作层面的操作有更多关系。

出于对政治宣传的狭隘理解,样板戏的正面主人公被定义为现实生活中众人的学习榜样和精神楷模。循此,习用戏曲人物理想化塑造的思维和写作方法来塑造人物实在是顺理成章的必然。样板戏的正面主人公无一不是按照“应有”、“悉取”的思维方式来设计的:思想行为一贯正确,没有任何缺点、失误;面对困难,没有一点犹豫矛盾,无条件坚决完成任务等等,完全符合当时政治化的理想人格。这里又涉及戏曲艺术重抒情的艺术传统。戏曲以情感人,常安排大段唱词,让人物抒发感情,揭示内心活动,刻画人物。古代优秀戏曲,必有著名唱段传唱,传达出各色人等、不同情境之下的悲欢离合之感、哀苦喜乐之情,或优婉幽雅,或忠直慷慨。观众情感也得以激发、共鸣而体验多味人生,提升审美情感,这形成戏曲的叙事模式、情感表达方式。样板戏在政治要求、题材、主题的制约下,又不能去渲染多样化的七情六欲,逼仄的创作空间和特定的艺术要求,使得作者“华山一条道”,刻画人物只能大宣特宣政治豪情、阶级情感,以符合政治化标准。生活中有的阶级情感和政治情绪,在阶级斗争白炽化时期,其表现也确实较为强烈,但这主要是理性的概括和表述。在生活层面,大量的是普通人物个体性的爱恨情仇、恩怨刚柔,即使具有阶级意味、政治立场的情感投向,还是较多表现为人性日常情感的交流和反馈。样板戏摒弃其他情感一概不表,独抒阶级、政治感情,已是不合常情,还把本可以从一般人性去渲染以感人的情,硬提拔为阶级、政治感情抒发,更加远离人们的情感体验。如《红灯记》中李玉和一家三代人并无血缘关系,纽带是师徒之情、兄弟之情,这是基于社会交往的最基本、最质朴情感,但偏让李玉和唱道:“人说道世间只有骨肉的情义重,依我看阶级的情义重如泰山”;《海港》中查找不合格产品,体现了工作责任心,却拔升到“狠狠打击帝修反,坚决彻底把仓翻”等,实现了政治宣传的显豁性,却抽空了情感的真实体验。而戏剧语言的政治化、社论化,更是刺激、强化了这种感受。《沙家浜》中阿庆嫂遇到困难,就用“毛主席,有您的教导,有群众的智慧,我定能战胜顽敌渡难关”来自我鼓励;《杜鹃山》中柯湘则有“毛委员指航程,光辉照耀天地间”的唱词。空洞的说教,概念化的抒情,必然出现“假、大、空”的人物。其整个创作,其实是遵循如下路径:理想化——政治化人物的理想化——单一的政治人物

与情感——空洞的政治宣传语言。层层缩小的创作空间和步步提纯的思想宣传要求,把戏曲人物逼进了“假、大、空”的死胡同。

人们不难发现,从第一批“文革”前就已演出的《红灯记》《沙家浜》《智取威虎山》等几部作品到“文革”中创作上演的《龙江颂》等剧作,其“假、大、空”程度是越来越严重。就前者而言,从原创稿本到定本,修改过程就是人物的政治化情感和 politicized 语言被强化的过程。因此,文艺作品中强烈的政治宣传意识、单一的阶级斗争内容、逼仄的政治爱憎、空洞的政治化语言,并不是样板戏首创,只是在样板戏中达到极致,才愈显其虚假空洞。

正是文化专制造成了理想化人物创作方法的恶性发展、抒情性内容的不近人情。但理想化人物的创作方法确实给样板戏塑造“假、大、空”人物提供了理论空间和方法因子,而重抒情又给样板戏人物直抒政治理念以教化观众创造便利条件。如此分析,不是贬低艺术传统,而是客观评价造成样板戏“假、大、空”的诸多艺术因素,反思如何继承传统,处理好各种艺术因素、手段的互相影响。

(明光,扬州大学文学院副教授)

如何“中而新”

——《北京好人》给我们的启示

梁燕丽

由中央戏剧学院夜猫子工作室创作的话剧《北京好人》，于2011年10月28日至11月7日亮相北京朝阳九剧场，标志着新时期中国话剧延续着20世纪初与生俱来的一种焦虑，和一种开创新局面的努力。在主创者看来，当下中国话剧创新“在中西、新旧的组合间寻找可能”，然而“中而旧”、“西而旧”、“西而新”这三种创作追求，都不是夜猫子工作室所追寻的路径，他们选择了“中而新”的艺术创作。所谓“中而新”意味着本土化和创新，这是话剧作为舶来品在中国落地生根始终面临的重要问题。《北京好人》改编自布莱希特的《四川好人》，这个剧的故事框架本身也是舶来品，从“四川好人”到“北京好人”，融入了许多中国现实内容和传统艺术精华，亦可看作西来话剧入乡随俗的一个隐喻。在此，本土化具有中国化和本地化的双重意义，创新亦有西来剧种融入中国元素成为一种新戏剧，和中国戏剧吸纳西方元素成为现代剧种的双重意义。事实上，话剧成为中国现代戏剧最重要的形式正是基于“中而新”的根本原则。

一、《北京好人》的“中”

所谓“中”即是本土化，具有中国化和本地化双重意义。《北京好人》源自德国戏剧大师布莱希特的寓意剧《四川好人》，但导演宣称：“我们不是学大师说话，是接着大师的话题继续往下说：在人剥削人、人压迫人的社会，如何做个好人。”三位神仙来北京寻找好人，在下岗技校教师老王的帮助下，找到了北京胡同里的洗头妹沈黛。在神仙的资助下沈黛开了一个杂货店，更加乐善好施，有求必应。由于前来求助的穷人、无赖太多，以致小店还没开张就濒临破产。沈黛不得不假扮表哥隋大轰走穷人。沈黛解救并爱上留学无望的余标，婚礼却是一场闹剧，新郎余标意在谋取一笔展“鲲鹏之志”的留学路资。已有身孕的沈黛失踪，隋大造假行贿，手段强硬，并借着把沈黛出卖给古董商苏好古的机会，利用苏好古给沈黛开办收容所的场地

和资金办了一家假烟厂。余标和受过沈黛接济的穷人都成了假烟厂的工人。沈黛在人间消失,余标伙同众人,把“挟持沈黛霸占财产”的隋大告上了法庭。法官就是三位神仙,面对沈黛就是隋大,隋大就是沈黛的局面,三位神仙无奈地告别人间返回天上。在故事情节层面,《北京好人》对《四川好人》的改编主要是时空挪移,民国的四川变成当代的北京,妓女沈黛变成洗头妹沈黛,卖水老王变成下岗职工老王,烟店变成杂货店,飞行员杨荪变成一心想去美国留学的小知识分子余标……这些改编并没有改变故事框架和人物的精神内核,只是更切近中国的社会现实,如沈黛与余标的婚恋更突出了金钱与爱情的纠缠不清,余标与隋大的关系更突出了资本与精英的沆瀣一气,顺带涉及下岗和出国热等中国当下敏感的社会问题。全剧台词改变也颇大,原剧流畅而幽默,改编剧敏锐而犀利,这就是演出宣传中所说的“我们不是在纪念大师,而是纪念大师讲述中的我们”,也是主创人员史航所强调的“我们有话要说”。原剧讲述一个“好人”欲为善而不得的故事,由此展开了一段关于人性善恶是非的讨论。布莱希特要表达的也许是:在一个普遍存在恶的世界,在一个利欲决定人与人关系的社会里,要做好人是异常艰难的,同时通过沈黛与隋大的辩证统一,探索人性的复杂和荒诞的诗意美学。《北京好人》保留了原著的精华,人性善恶的探索 and 实验依然是全剧的最高行动,但扣问“现实”呼唤“好人”成为剧作的主题。主创沈林先生说:“我喜欢这个好人欲为善而不得的故事,沈黛与隋大的转换带有社会批判意义,观众在走进剧场观剧时,或是冷眼旁观,或是沉溺其中,都将从自我的生活状态中获得些许的感受,这就是最重要的体验。”史航、秦峥和李林在新浪做客时更直接道出:“《北京好人》取材戏剧大师的作品,要演给当代草根看。”史航谈到布莱希特有一首诗写一个戏剧家该做什么:“他向财富问,你来自何方;他向观点问,你为谁服务;哪里压迫横行,人们听天由命,他就站出来指名又道姓。”这个戏是西方戏剧大师写的,却是写给遥远的不断生长每天都在出生的草根,这也正是《北京好人》的创作目的。由此理念出发,《北京好人》既机智又尖锐,充分发挥了话剧介入现实、批判社会的功能,以深厚的故事底蕴反映深刻的当下问题,对于“好人”的呼唤成为留给观众最大的思考。“一弦一柱思华年,很涩很沉很痛苦……”清华大学教授刘晓峰观后认为《北京好人》里的三弦,弹出的竟是二百年前弹过的同样的悲凉,因而“‘怎样才能既善待别人,又善待自己’这样的问题,从古以来被问过多少次?今后还会被问多少次”?著名剧评人林克欢先生却认为:“沈黛/隋大的形象魅力,不在角色双重性格的讽刺性矛盾。《北京好人》的可贵之处,也不仅仅在于它对一街(城)分南北——街北蚁族挑灯加班加点,街南豪门宴饮歌舞翩翩——的义愤与嘲讽,更在于它或多或少地触及人性善恶滑动的社会根源与制度性原因。”史航则谈到《北京好人》是把人直接扔到布莱希特的油锅里炸,每个人的灵魂都被拷问,命运都被关注,三四重人格会被一项项拆开……你穿唐装喝普洱的古玩收藏家苏好古是个什么样的人,你一个大学生是什么样

的人,你一个发廊洗头妹是什么样的人,你一个下岗教师是什么样的人。这个戏就是想让观众关注这几个人的命运,然后做出判断对还是不对,特别简单,也特别清晰,“就是让你想起你自己的人生,对别人的人生进行判断,同时自己又表了一次态”。扮演沈黛和隋大的演员丛博更直截了当地说:“沈黛就是一种好人的类型。”这些都讲得很清楚,把复杂化为单纯,把模糊变成清晰,把圆型变成类型,淡化人性探索和反思,强调社会性和制度性批判,从情节到人物,从草根关怀到美学追求,《北京好人》比起《四川好人》,在保留布莱希特原著经典光芒的同时,进行了较大幅度地本土化移植,找寻到了中国自己的现实关怀和表达方式。

本土化的另一个意义是本地化,即在保留原作基本架构的同时,最大限度地植入了北京地域特色。布莱希特的原剧以中国四川作为戏剧发生的场域,改编剧标题即改为“北京好人”,演出更融入了众多京味十足的元素。北京是否仍有古道热肠的好人,这是改编者的问题意识。史航谈道:“《北京好人》这个名字,我们认为北京有好人,但是多和少不是我们的能力所能恒定的。我们这个戏就是一个特别善意和天真的假设,假设他们都是好人……”即使对那些没有走进剧场的人,也希望“北京好人”这四个字“像病毒植入一样植入他的生活慢慢发酵”。这也表明主创者的观众意识,京派话剧素有较稳定的观众群,而京味文化又独具魅力和底蕴,足以支撑起一个意蕴和形式都富于本土特色的艺术精品。基于此,《北京好人》既推陈出新又有板有眼,既是拿来主义的舶来品,又随处可见传统北京的遗风余韵。首先是运用了曲牌形式的创作让观众享受到曲调优美、极具韵味的老北京文化。意蕴悠长古色古香的老北京曲调,从南城调、四板腔、金钱莲花落、小磨坊到靠山调、四季相思调……撩人心肠使人震撼,传达出京味文化的深邃意境。演出使用了三弦、八角鼓等传统乐器,由北京著名琴师刘海青现场演奏,并突出以单弦、岔曲为主的戏曲演唱。听着师从三弦圣手韩德福的刘海青先生款动丝弦,以及他那独特的嗓音所传达的南城苍老的感觉,不能不赞叹本土戏剧表达方式中特别珍贵的精醇。而在三弦、八角鼓等乐器的伴奏下,演员现场的戏曲演唱穿插其中,其中扮演苏好古的李林是曲剧团的演员,其声色身段与这个立意于本土化的话剧特别有一种天然气质上的契合。全剧原创曲词亦堪称一绝,文雅语丽而意境深远,既保留了古风,又准确表达了现实内容,轻松而透出沉重苦涩,端赖主笔沈林先生的国学根底和才气横溢。舞台上众多北京元素汇集,百姓日用手推车、长板凳和小竹棚,加之胡同串子古董商苏好古,甘苦自知的798厂退休教师老王,男主角朱富润精彩的街舞秀等,使人仿佛置身北京民间社会,每个演员的一言一行都渗透着一股让人感到亲切的京腔京韵。主创们谈到该剧,有一个共识,就是中国当下的戏剧“出国的多,回家的少”,他们希望把国外的作品尽量本土化,“在回家的道上走得更好一些”。史航有一个形象的比喻,《北京好人》就是用洋人的牛奶面包做成北京人的炸酱面。

二、《北京好人》的“新”

“时间抹不去的经典光芒,新创改编只为舞台而生。”主创们谈到该剧“不指望通过新样式多吸引来观众,但至少可以让现有的东西有变化”。话剧中灵活运用三弦、八角鼓等乐器,和强调单弦、岔曲为主的戏曲演唱,非常富有中国特色,南城调、四板腔、金钱莲花落、小磨坊、靠山调、四季相思调……多得连演员都感到疑虑:“这是话剧吗?”担任该剧唱腔设计的刘海青表示,这些唱曲只是为剧情服务的;另一方面,在话剧中插入曲艺唱腔,可能和布莱希特的戏剧本身的特点有关。布莱希特的戏剧强调“间离效果”,形式上需要跳入跳出,演员表演人物角色,有时会跳出这个人物直抒胸臆或表达观点,也可能中间有歌队,或者有朗诵。《北京好人》还沿用了布莱希特叙事剧的演出形式,即将传统演出中的后台开放地呈现在观众面前。演出没有开始,演员就戴着面具坐在台边候场。演出过程中,观众能清楚地看到演员换装、舞台换景和音响如何制作等。这样的处理使导演构思、舞美技术都成了观众欣赏的部分。运用布莱希特最典型的“间离”手法进行再创作,剧中所有演员都是一人饰演双重角色或同时承担道具及文场的演绎,以“不退场”的方式参与其中,演员当众易装,戴上一顶帽子或披上一件衣服,即化身为一个角色或另一角色。全剧未运用任何音响的操控,所有的音效都在舞台上通过道具操作产生。配合故事情节的风声、雨声、雷声、街声、蛐蛐声、青蛙声……都由演职人员用最简陋的蒲扇、小喇叭等现场制造。例如,当场上响起雨声,观众能清楚地看到音效人员在晃动绑了铁坠子的蒲扇,雨声就是用挂满豆子的蒲扇模拟出的声响。这些打破幻觉剧场的方式,对于中国话剧都是比较新鲜的观演感受。此外,还别出心裁地安排了两个舞台:一个是由真人演员表演的大舞台,另一个是在台侧的袖珍小舞台,由专人操控三个泥塑木偶演绎神仙,通过摄像机直接将画面传输到舞台后方的幕布上,达到泥人和真人演对手戏的效果。用泥人偶像演神仙,富于象征和表现主义色彩。

最具有探索性的是,《北京好人》实践了一种精简的质朴剧场。沈林先生是中国研究波兰戏剧大师格洛托夫斯基的专家,格洛托夫斯基在《迈向质朴的戏剧》一书中指出:“经过逐渐消除被证明是多余的东西,我们发现没有化装,没有别出心裁的服装和布景,没有隔离的表演区(舞台),没有灯光和音响效果,戏剧是能够存在的。没有演员与观众中间感性的、直接的、活生生的交流关系,戏剧是不能存在的。”^①

这就告诉我们,声光电的舞台,豪华的舞美设计,浩大的投资,并非戏剧不可或

^① [波]格洛托夫斯基:《迈向质朴的戏剧》,魏时译,中国戏剧出版社1984年版,第4页。

缺的,而仅仅是外在的附加和累赘,有时甚至变得喧宾夺主或画蛇添足。质朴戏剧告诉我们“少就是多”,舞台应剥去非本质的一切东西,戏剧的魅力主要依靠演员表演和内在意蕴,化繁为简是为了显露埋藏在戏剧中深层的宝藏:“在戏剧的质朴中,去掉所有不是戏剧最本质的东西,在我们面前所揭示的不仅是戏剧表达方法的脊梁(最重要的部分),而且是深刻的丰富,存在于非常自然的艺术形式中。”^①

这就是《北京好人》剧组所谓的减法戏剧。这种简省有时并非仅仅是实验戏剧资金短缺的一种权宜之计,根本上是一种纯戏剧的观念和理想。质朴戏剧发展到极简主义就是彼得·布鲁克所说的“空的空间”:“我可以选取任何一个空间,称它为空荡荡的舞台。一个人在别人的注视下走过这个空间,这就是一出戏所需要的一切。”^②

以沈林为主导的夜猫子工作室精通 20 世纪现代剧场美学新观念,因此《北京好人》不仅是布莱希特的叙事剧场,而且是格洛托夫斯基的质朴剧场,彼得·布鲁克的即时剧场,这部创造性地实践诸多西方现代剧场理论和方法的剧作,却又声称“绝不在先锋中玩冷场、不批发笑料、不搞真空主义的真诚戏剧将用众多好玩的手段让观众摆脱浮躁的心灵,重新体会艺术的诱人与温暖”。事实上,《北京好人》在剧本内涵、导演理念和舞台设计等方面都有自己的创新性。这是一部强强联合的集体创作的作品,主导者有清楚的方向,深厚的理论素养,合作者多身怀绝技,可以视为当代中国剧人在经过现代主义和后现代主义陶冶与历练之后的一种回归与创新。剧作从思想内容、艺术形式到文化精神,都向观众展示一种对现时代的敏锐触角,不同于传统现实主义的僵化模式,也不同于现代主义的荒诞诗学和后现代主义的颠覆与解构,这是一部包容诸多现代剧场美学实验,而又极为关切中国现实问题,富有使命感和本土艺术特色的作品,笔者姑且称之为后现实主义剧作。

自从西方戏剧(以话剧为主体)在 20 世纪初从日本传入中国以后,中国戏剧家们在超过一百年里,不断思考和实践中国戏剧现代化和西方戏剧本土化的大课题。他们的努力大致可以分成两路:一路是从古典戏曲出发,尝试把世界现代戏剧的策略和方法吸纳进古典戏曲的大形式;另一路是从现代戏剧(话剧)出发,吸收一些戏曲和曲艺的艺术,重点在与世界戏剧接轨。这样一百多年过去了,从诸多锐意创新的戏剧大家,如焦菊隐、黄佐临,到“无法无天”的实验青年,孜孜不倦,做了千千万万的实验,迄今为止还没有找到一个“主流的”中国戏剧新形式。由此观之,2011 年《北京好人》所追求的“中而新”的实验,无论如何都将留给剧界一种寻求新路的启示。

(梁燕丽,复旦大学中文系副教授)

① GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen, 1969, p. 21.

② [英]彼得·布鲁克:《空的空间》,中国戏剧出版社 1988 年版,第 3 页。

新世纪以来中国话剧生存问题 研讨综述(2001—2010)

张 华

在中国现代戏剧史上,话剧曾拥有最广大的观众群,一度成为最重要的大众教育形式和娱乐形式之一。然而,20世纪80年代,由于种种原因,随着剧场的渐趋寂寞,话剧在中国的发展逐渐式微。其间,肇始于80年代初的“探索戏剧”虽于该年代中期成果累累,并促进了话剧艺术的短暂繁荣,但不幸的是,仅仅几年时间,探索剧就形成一套“探索八股”,“愈来愈少探索精神”^①,终究没能挽救话剧于世纪末的颓势。而到了90年代,“整个话剧界基本处于萎缩的状态”^②。与80年代以来的“戏剧危机说”相对应,学界不乏对中国话剧现状、发展、走向、出路等问题进行可贵探索的研究文章。中国话剧向何处去?这是一直困扰学界的沉重话题。

新世纪以来,尤以“百年话剧”纪念活动为契机,学界对于中国话剧的相关研讨较之前20年更加全面和深入。众多论者在正视当代话剧“不景气”现状的同时,提出了各自的思考,并在一些重要方面取得进展和共识。撷其要者,主要表现在:

一、话剧的精神价值

话剧活动(事业)究竟是为了什么?它在历史和现实中扮演什么样的角色?它的生存和发展本质上依靠什么?在中国的现代化语境中,这些问题指向了话剧的精神内核和价值旨归,它以对人、人生、人性的内在关怀为核心,又衍生出话剧与政治、话剧与传统、中国话剧与世界文化的关系等一系列内容。而这些,都密切关系着当代中国话剧生存和发展的根本精神动力。

① 夏写时:《对戏剧现状的基本估计》,载《戏剧艺术》2004年第3期。

② 颜榴:《不在状态的中国话剧去向何方?》,载《上海戏剧》2005年第2期。

(一) 话剧与人

话剧关注“人”已经成为学界的共识。董健在相关文章中强调话剧发展中“人的精神高度”,他认为中国现代知识分子的历史使命就是启蒙,而“人的现代化(主要指其在价值观念和精神状态上成为‘现代人’)就是现代启蒙主义文化运动的根本要求”。在我国近现代史上,“人的启蒙理性的建构、消解与重建,正与现代化事业的遭遇相一致,历史地存在着一个S形轨迹。只有循着这个历史轨迹,我们才能寻找出中国话剧的总体文化特征”^①。“百年话剧在不同时期、以不同方式所执著追求的崇高目的正是‘实行个人灵魂的革命!’。”^②胡星亮则明确提出“现代戏剧是‘人的戏剧’”,并认为20世纪后半叶的中国优秀话剧,主要从现实生存、价值原则、终极关怀等层面去关注和描写了人。“人的戏剧”与人、民族的现代化追求息息相关,优秀的当代话剧总是致力于“发展人的精神潜力,开拓人的精神空间,追求人的精神自由,以人性、人道、人格的全面发展与完善,来重塑人的精神与民族的精神”。“具有现代意识和民族独创的中国现代民族话剧,应该是人的戏剧、人类的戏剧。”^③施旭升则认为,“话剧的现代精神最主要的正体现在它直面现实人生、深切表现社会矛盾的写实品格方面。特别是以普遍的人性觉醒为特征的执著的启蒙意识成为中国话剧的现代精神的最直接体现。其价值取向明确昭示‘为人生’,从而中国话剧最显著的特征也就是强调艺术与人生的直接联系,以接近生活的本来面貌而见长。这种现代精神的贯彻无疑是话剧现实的艺术生命力之所在。因而也就必然成为中国话剧生存发展的现实指向”^④。

(二) 话剧与政治

应该说,中国百年话剧的发展离不开政治,但学界对于话剧中“政治”的理解,以及对“政治”衍生的相关话剧精神价值的定性却是见仁见智。20世纪左翼话剧的高度发展,使得一些论者将“战斗性”作为当代话剧发展的价值内核和精神依据,如徐晓钟认为:“在这样的文化现实面前,如何坚持话剧的现实性、战斗性,如何保持话剧自己的文化品格和健康的审美,这是今后一个时期话剧工作者所面对的不可

① 董健:《现代启蒙精神与中国话剧百年》,载《文学评论》2007年第3期。

② 董健:《论中国话剧的现代启蒙主义精神》,载《戏剧艺术》2007年第3期。

③ 胡星亮:《在中外交融中创造现代民族话剧——20世纪后半叶中外戏剧关系研究》,载《文学评论》2010年第1期。

④ 施旭升:《现代性的追寻与迷失——从现代中国文化语境看话剧与戏曲的价值设定》,载《戏剧》2002年第2期。

回避的新的历史课题。”^①对此,董健提出:“‘战斗性’这三个字不仅不能深刻地揭示历史的本来面貌,而且由于政治味、党派味太浓了,还会导致对文化之‘精神性’和艺术之‘审美性’的忽略。尤其没能从文化价值观念和人的精神高度这样一些对于文学艺术(包括戏剧)来说顶顶重要的视角来观察问题。”^②他如此解读戏剧与政治的关系:“一个真正具有现代意识的戏剧家,他的眼中不应该没有政治,因为政治本身就是社会大舞台上的一种‘生活’,一个‘现实’。他与旧戏剧家的区别只在于:他把政治当作审视、研究、表现的对象,而后者则把政治当作主子,甘当政治的附庸和奴隶。”^③此外,在很多论者的文章中,“政治”成为与经济等一样话剧发展外部环境的要素之一,如施旭升认为创造出一个良好的现代戏剧文化的生态环境,除了“高扬‘现代性’的旗帜”,还依赖于“协调好政治、经济等多方面的社会因素”^④。而在另外一些论者的眼里,“政治”曾是消泯话剧精神活力的罪魁祸首,如马森认为:“只有到了20世纪60年代的台湾及80年代的大陆,稍稍摆脱了政治的控制后,在二度西潮的冲击下,话剧才得以多少重新展现出艺术自身的活力。”^⑤

(三) 话剧与传统

尽管张兰阁认为“同俄罗斯的深厚戏剧文学传统相比,中国的戏剧传统就显得过于菲薄”^⑥,宋剑华认为话剧“缺少该门艺术的悠久传统”^⑦,但借鉴传统戏剧思想,挖掘本民族的艺术精神财富仍是一些论者对当代话剧发展可能性的信心所在。曹树钧批评了“某些人对传统戏剧,包括五四以来,30年代以来进步话剧,采取了简单化的否定态度”^⑧这一现象。蒋抒华认为,一方面,中国传统戏剧“讲结构、讲主脑、讲意境、讲情趣。中国的戏剧理论讲究戏剧的‘浑然天成’,它不把戏剧的要素分解得七零八落”,这对于20世纪80年代中国话剧“借鉴、消化和融会”西方戏剧理论起到重要作用;另一方面,中国传统文化的诗性精神不但对现代话剧产生过重要影响,而且“已经给当代话剧带来了新的生命力”^⑨。正是基于对民族传统文化精神的认同,陈昆峰呼唤着当代话剧中的“中国性”,并充满信心地提出:“用中华民族

① 徐晓钟:《关注时代 开拓审美 走向大众——纪念中国话剧诞辰一百周年》,载《文艺研究》2007年第7期。

② 董健:《论中国话剧的现代启蒙主义精神》,载《戏剧艺术》2007年第3期。

③ 董健:《话剧研究要补课》,载《社会科学辑刊》2001年第1期。

④ 施旭升:《现代性的追寻与迷失——从现代中国文化语境看话剧与戏曲的价值设定》,载《戏剧》2002年第2期。

⑤ 马森:《百年中国话剧的成就与贡献》,载《文艺研究》2007年第7期。

⑥ 张兰阁:《中国话剧缺少什么?》,载《剧本》2000年第1期。

⑦ 宋剑华:《百年沉浮:20世纪中国话剧运动之反省》,载《文艺争鸣》2005年第3期。

⑧ 曹树钧:《话剧百年的重要一页——话剧百年反思(之一)》,载《大舞台》2007年第3期。

⑨ 蒋抒华:《中国话剧之思考》,载《影视月报》2006年第1期。

的文化精神融汇外来文明,附丽于舶来品话剧,以提供和体现现代价值,这是一个基本尺度,也是一个最高尺度。这个尺度是时代提出的,它改造提升和将要改造提升整个中国话剧事业。”^①

(四) 中国话剧与世界文化

中国话剧是舶来艺术品种,因而中国话剧的艺术精神和价值取向中既有本民族的质素,也有世界文化的质素。正如马森所说:“百年的话剧发展,见证了中国一个世纪以来的社会与文化的走向,从不由己地接受西潮的冲击,到西潮中断,进而排斥西潮,最后终于又回归与西潮合流。话剧的这种流变,说明了人类的文化本来就形成于彼此的传播与影响,一种文化不可能孤立于其他人类文明之外。”^②陈迎宪认为:“在某种意义上说,中国话剧是世界文化潮流的重要血脉。中国话剧是在放眼世界、借鉴吸纳异域的新鲜经验,进而发展建设丰富起来的民族戏剧。”^③胡星亮则从人类戏剧交流、中国话剧的现代建构等方面来认识中国话剧与世界文化的关系:“就人类戏剧交流而论,在不同戏剧体系碰撞中趋向‘他者’,在向‘他者’借鉴中返观并认识‘自我’,然后,以民族戏剧的现代建构为前提进行艺术融合,乃是普遍规律。”因而,“中国话剧只有参照世界普遍性才能创造独特的民族性,只有与世界戏剧广泛交流才能得到充分发展”^④。基于上述认识,宋林生提出的所谓“价值理性”才可能在话剧中得到实现:“当下中国话剧应以价值理性为宗旨,突出道德的普遍性、目的性(以人为目的)和自律性,在此基础上进行无条件地批判反思,引导作为类的存在物的人们对其整体现实生存进行更高层次的形而上追问,而且把这样一些具有终极价值特征的批判或反思本身既作为手段又作为目的,在批判的过程中使单个个体得以净化和升华,社会更趋于合理,人与自然也趋向一致。只有如此,话剧的生命力或许将更加旺盛,我们所期待的‘和谐’社会乃至‘和谐’世界才能成为可能。”^⑤

二、话剧的文学创作

对于新世纪初期的话剧文学创作,学界总体上是持否定态度的。高龙民谈道:

① 陈昆峰:《中国话剧的中国性》,载《当代戏剧》2007年第3期。

② 马森:《百年中国话剧的成就与贡献》,载《文艺研究》2007年第7期。

③ 陈迎宪:《中国话剧百年:从“问题剧”到“社会剧”》,载《四川戏剧》2007年第2期。

④ 胡星亮:《在中外交融中创造现代民族话剧——20世纪后半叶中外戏剧关系研究》,载《文学评论》2010年第1期。

⑤ 宋林生:《双重现代性危机语境中的话剧功能》,载《西北大学学报(哲学社会科学版)》2010年1月。

“在文学创作领域里,当下的话剧创作明显滞后,处于令人尴尬的境地,这已经成为不争的事实。诸如创作观念落后、开掘生活不深、文学底蕴不厚、人物形象不新、缺少时代的前瞻性和艺术审美的震撼力等等。”^①周玉林通过对2000到2003年之间约200部话剧作品的梳理,得出新世纪话剧创作的几点薄弱之处:“从题材上看,城市题材多,农村题材少;从主题上看,浅层反映多,深层思索少;从人物形象上看,平面人物多,个性人物少;从语言上看,平淡语言多,魅力语言少;从结构形式上看,剧本形式和舞台手段的创新多。”^②连北京人艺副院长任鸣也表示:“缺少好剧本是话剧界现在最大的问题。”^③不少论者就此进行了深入探讨。

(一) 优秀剧作家匮乏

由于体制、市场、戏剧教育等多方面原因,当前中国话剧文学创作队伍的现状堪忧。老诚指出:“在20世纪80年代,中国戏剧界曾经有过一支很强大的编剧阵容,这批剧作家书写了中国那个年代话剧的历史。而从20世纪90年代以后,这批剧作家留在剧坛坚持创作的已经不多了,其中一部分有相当写作水准的编剧转向影视剧创作,也有一部分剧作家搁笔了,或因步入老年,创作能力有所下降。而这20年间及时补充进编剧队伍里的年轻剧作家很少,优秀的更是少之又少,新生代编剧作为一个‘群体’没有及时涌现出来。”^④对于话剧人才的短缺和话剧队伍的萎缩,多数论者已经充分认识到,如宋宝珍就感叹当今话剧自身生长机制中,“专业创作人员严重匮乏”,“人丁不旺,行者寥寥”^⑤是其显在特征。李宝群则指出:“剧本是人写的。拥有优秀的剧作家才有可能拥有优秀的戏剧文本,而当下中国话剧正处于优秀剧作家严重匮乏的时刻。”^⑥

(二) 剧本意识的淡漠

无疑,戏剧是创作者的自我表达,它有着丰富的可能性,但是如果说话的基础——剧本可有可无,话剧是否会越来越趋向于行为艺术,这恐怕会成为话剧艺术面临的新问题。对此,谷海慧的忧虑具有代表性:“而当消费时代的大众只想娱乐、不愿亲近思考时,顺应世俗化潮流的话剧,是否会将文学艺术理应具有的超越性精

① 高龙民:《话剧创作关注当代人精神内省的痛苦》,载《上海戏剧》2003年第2期。

② 周玉林:《新世纪话剧创作概观》,载《戏剧文学》2004年第10期。

③ 浦树柔:《话剧百年的焦虑》,载《瞭望》2007年第16期。

④ 老诚:《当今话剧生态之艺殇现象》,载《科学之友》2007年第7期。

⑤ 宋宝珍:《中国话剧生存的四重危机》,载《艺术评论》2006年第6期。

⑥ 李宝群:《当代中国话剧的一大困境》,载《中国戏剧》2007年8期。

神价值丢失在市井杂沓、声色犬马中?这恐怕是戏剧工作者未来将要承受的痛楚。”^①在一定意义上说,剧本意识不仅仅是构成话剧生态的一个方面,而且关系着全部话剧活动的起点。剧本意识的失落直接影响剧作家的创作积极性,并关系到话剧活动中“内容”和“形式”孰轻孰重的关键问题。对剧作家来说,要摆脱教化、宣传、获奖、名利等社会的功利性,摆脱急于求成的浮躁心理,摆脱创作观念的混沌和迎合观众的市民意识,“真正从话剧创作的艺术规律出发,在人性欲望与行为观念的无限冲突中,揭示当代人精神内省的痛苦”^②,首先必须从树立坚定的剧本意识做起。

(三) 人文情怀、人道主义精神缺失

当代原创戏剧文学从整体上看缺少深切而真挚的人文情怀,缺少强有力的人道主义精神,这已经引起越来越多学者的警惕。李扬认为:“在20世纪90年代的诸多话剧中,在其‘现代化’的技术表象背后,所隐含的是对‘现代性’精神的背离。这主要表现在:在话剧创作、演出中,人文精神的极度匮乏、深度模式的欠缺及艺术价值的失范。”现代人文观念作为确立话剧这一戏剧样式或艺术类型的灵魂,同时也是话剧创作价值的具有决定意义的核心要素。而话剧创作中的人道主义精神不仅贯穿着中国现代话剧的萌芽、成熟和勃兴时期,而且对当代话剧的创作有着至关重要的启迪意义。中国现代戏剧尽管一度陷入工具论的泥淖,但却始终不曾忘怀对人的审视与表现,人文关怀使得它能够在每一次的迷失后重新寻回方向。陈坚认为:“新时期到来之时,人文的光辉重新展现”,《狗儿爷涅槃》和《思凡》等优秀话剧充分挖掘人性内涵,呼吁在人性发展的基础上重建理想人格,这表明“现代话剧几经波折,终于回归到正途,而人文精神的烛照则是这一回归得以实现的基本保证”。但近十多年以来的话剧创作最令人忧虑的问题就是人文精神的流失。他进一步强调:“在当今商业化的社会里,人性被物质侵蚀已经是非常严峻的现实,为此更加有必要呼唤人文精神、强化人文关怀。”“作为艺术大家族的一员,话剧有责任,也必须重申人文理念,而未来中国戏剧的发展与再度辉煌也必然要借助这种精神的烛照。”^③

(四) 对当下生活的关注与表达不足

一个具有时代意识的剧作家首先必须关注人的当下生存状态和精神境遇,这

① 谷海慧:《1990年代中国话剧艺术走向述论》,载《四川大学学报(哲学社会科学版)》2008年第2期。

② 高龙民:《话剧创作关注当代人精神内省的痛苦》,载《上海戏剧》2003年第2期。

③ 陈坚:《弘扬人文理念,承传现代话剧精神》,载《戏文》2007年第3期。

既是中国现代话剧传统艺术精神所赋予的,也深刻决定着当代话剧的前途和命运。李宝群说:“80年代起我们就提戏剧危机、不景气……重要原因之一是观众在戏剧中看不到他们曾经拥有过、经历过的真实的人生,真实的人性情状,真实的生命境遇,他们就会不满足,不过瘾,就会疏离戏剧。”“当下中国的社会生活,特别是占我们社会多数的人群的生活非常之丰富,那些工人,那些农民,那些农民工,那些占社会大多数的小人物,他们的处境,他们的内心世界非常有写头,但是我们的戏剧真诚地关注他们、深刻地表现他们太不够了——他们近乎‘缺席’状态。”为了弥补这种创作上的不足,“当代中国话剧需要输入许多鲜活的血液,其中最不可缺少的血液是对现实人生,对当下生活更强有力的精神关怀和深切的体验以及最有力的表达。——一味顾左右而言他,在现实人生面前玩花活玩假招子,绝不是戏剧的‘正途’”^①。洪忠煌认为“话剧所必需的‘戏剧性’就来源于以现实矛盾提炼而成的冲突,回避或掩饰现实矛盾不但有悖于现实主义艺术精神,也会导致缺乏戏剧冲突而直接毁掉话剧本身”^②。高龙民为此提出:“话剧创作,应当特别关注当代人的审美理想,关注话剧的文本性创作,关注当代人精神内省的痛苦和人性欲望的情感表达,让话剧的文本创作真正深入到文学的本源,使话剧艺术与当代人产生精神内省的共鸣,产生强烈的艺术震撼力。”^③解玺璋也提出:“积极地面对现实,关注现实,干预现实,介入现实,这是话剧最本质的东西,也是我们所要寻找的东西。”^④

三、话剧的生态环境

话剧的发展不仅依靠自身的生长机制,还关系着促进或阻碍其发展的社会生长环境。有论者提出:“话剧的现代性是在中国特定的历史和文化境遇中逐步生成的,有时候舞台艺术先行一步,有时候创作发展较快。但是,这些单兵突进式的现代性却很难持久,随时都会变质或坍塌。因为,话剧不仅是一门综合艺术,内部结构复杂,而且有着广阔的社会关联域,牵一发而动全身。”^⑤鉴于话剧“生态”的如上特性,有不少论者从话剧创作的外部进行了探讨。

(一) 政治体制的制约

中国话剧的现实主义传统是一笔极为宝贵的精神财富,它以关注民众的现实

① 李宝群:《当代中国话剧的一大困境》,载《中国戏剧》2007年8期。

② 洪忠煌:《当代中国话剧若干问题反思》,载《文化艺术研究》2009年第9期。

③ 高龙民:《话剧创作关注当代人精神内省的痛苦》,载《上海戏剧》2003年第2期。

④ 解玺璋:《中国话剧百年后的再生之机》,载《大舞台》2008年第2期。

⑤ 马俊山:《论中国话剧现代性的生成机制——以“演剧职业化”运动为支点的考察》,载《南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学版)》2006年第1期。

生存境遇、人的精神状态、倡导社会生活的民主和自由为己任,曾经发挥了巨大的启蒙和批判的功能。然而,当代话剧却面临着这样的现实:“现实主义已经重回主流的怀抱,它在政府的资助下不仅可以免去对票房的担忧,还有可能赢得社会效益和经济效益的双丰收,而代价是必须按照政府的要求完成其命题作文,《金鱼池》《万家灯火》《北街南院》,虽程度不同,却大致都是这一类作品。在这个时期,《桑树坪纪事》和《狗儿爷涅槃》已经成为历史中一个遥远的回响。”^①一旦话剧创作者依附于某种权力本源,话剧创作实践的内在机制便受到压抑,便丧失了主体意识。政府对于话剧创作的监管方式多种多样,各种各样的评奖、话剧“精品工程”成为众多话剧人关注的焦点。在这种状况下,陆军认为“造成戏剧本体生命力的疲软”的首要原因便是“政治因素的大面积侵入,简单说来,就是‘题材决定论’又有市场了”^②。更有论者叹道:“曾几何时,中国的话剧界体制变成一种高级的、文化的但又是自闭性的体制。在这种体制下,从业者也已经习惯和坦然。演员排话剧并非没有好处,话剧一度成为影视剧导演的选秀场;导演因话剧一举成名后少有不借此涉猎其他剧种以及赢得影视导演的资格的;至于灯光、美术、服装、化妆等技术人员干哪样不能吃好饭呢?被冷落的是两种人,一是编剧,二是所谓的戏剧评论人。”^③

(二) 影视艺术的冲击

20世纪80年代的“戏剧危机说”,主要着眼点在戏剧(话剧)自身。“80年代各艺术品种,特别是电视艺术对戏剧的挤压虽露端倪,不少人仍浑然不觉。电视对戏剧的强大的冲击,始于90年代。”^④从此,影视被公认为抑制戏剧(话剧)发展的重要力量。较之于话剧,影视艺术显然有自身的优越性,甚至有论者判断:“影视艺术的丰富性与视觉空间的真实性所给他们(观众)带来的审美愉悦,远非单靠运用语言激情与形体动作的话剧艺术能够比肩的。”正是在影视的冲击下,话剧艺术成为“边缘艺术”^⑤。但与此同时,也有论者从话剧自身的艺术特性出发,对话剧的生存和发展显示了信心。比如,与影视艺术相比,话剧的优势在于演员和观众之间的直接的交流。他们呼唤话剧创作者们真正从话剧创作的艺术规律出发,立足于观众的精神需求,“满足他们的审美理想,使话剧艺术创作的现场共鸣不至于和电视娱乐混为一谈,赢得更大的观众层面”^⑥。由此,如何跟影视艺术争取观众成为影响话剧生

① 解玺璋:《中国话剧百年后的再生之机》,载《大舞台》2008年第2期。

② 陆军等:《四教授谈戏剧现代性》,载《上海戏剧》2003年第7期。

③ 颜榴:《不在状态的中国话剧去向何方?》,载《上海戏剧》2005年第2期。

④ 夏写时:《对戏剧现状的基本估计》,载《戏剧艺术》2004年第3期。

⑤ 宋剑华:《百年沉浮:20世纪中国话剧运动之反省》,载《文艺争鸣》2005年第3期。

⑥ 高龙民:《话剧创作关注当代人精神内省的痛苦》,载《上海戏剧》2003年第2期。

存的一个重要方面。

(三) 话剧市场化的影响

邹红的观点具有代表性：“进入 90 年代以后，随着计划经济向市场经济的转轨，话剧的商业化和艺术化之间的矛盾全面凸显出来。由于国家实行文艺体制改革，使得包括话剧在内的所有国有文艺团体不得不正视演出成本和票房回报等经济问题，话剧成为一种商品，与影视、流行歌曲等一道进入文化消费领域。”^①解玺璋指出：“市场化和商业性也开始影响到话剧的生存和发展。中国话剧被迫重新思考和调整与观众的关系。随着文化体制改革的深入，票房、上座率越来越成为不可忽视的存在。”如何看待话剧市场化这一现实？解玺璋认为：“出路就在于重新确立话剧与现实的关系，公平分配现有的文化资源。”“就目前的情形而言，商业戏剧演出还会在相当长的一个时期内走低俗的路线，但机会也在这里，市场的逐渐成熟总要带动更多的社会力量加入到戏剧生产过程中来，而民间的创作环境则为他们提供了更加广阔、更加自由的空间，而新的话剧的力量，有可能就从这里生长出来。”^②马俊山提出：“只有当演剧走上职业化道路，取得独立的社会身份以后，话剧的现代性才获得了一个坚实的成长平台和必要的社会资源，各方面均衡协调地发展起来，在国家与市场的张力中迅速走向成熟，走向自我，形成鲜明的市民化、中国化特色。”^③邹红则认为：“问题的关键，在于话剧如何调整自己以适应变化了的生存环境，既然我们无法改变现有的文化格局，无法置身于市场经济之外，那么唯一的出路就只能是探索商业化环境下的生存之道，进而延续自己的艺术追求。”^④

(四) 话剧批评的贫弱

曹禺说过，好的戏剧首先需要好的剧本，其次需要好的批评。但当前的话剧评价机制存在明显的狭隘性和模糊性问题。对于文艺界的部分批评家，傅翔曾尖锐抨击：“如今已经成为所谓的著名批评家的或正在走红的绝大多数批评家，他们不过是徒有虚名而已。这种名气几乎毫无例外地来自于他们的聪明与圆滑，来自于他们的工于心计。”^⑤具体到话剧，“一个突出的问题是，由于各种评奖、评比名目繁多，而且多与有关领导的政绩、创作人员的业绩直接挂钩，各省市、各剧院团之间和

① 邹红：《中国话剧百年发展三维》，载《文学评论》2007 年第 3 期。

② 解玺璋：《中国话剧百年后的再生之机》，载《大舞台》2008 年第 2 期。

③ 马俊山：《论中国话剧现代性的生成机制——以“演剧职业化”运动为支点的考察》，载《南京大学学报（哲学·人文科学·社会科学版）》2006 年第 1 期。

④ 邹红：《中国话剧百年发展三维》，载《文学评论》2007 年第 3 期。

⑤ 傅翔：《中国批评家堕落的八大形式》，载《作品与争鸣》2006 年第 5 期。

创作人员之间的竞争异常激烈,为了不得罪人,艺术批评只好变成‘艺术地批评’,庸俗化倾向严重,只敢说好,不敢说坏。随之而来的一个后果是,有分量的、实事求是的、深入进行科学研究和分析的戏剧评论严重缺乏,敷衍性的、表态性的、浅尝辄止的、应景式的批评占了大部分”^①。对于这种情况,徐晓钟、郑榕、陈世雄等都不约而同地呼唤恢复“戏剧批评的良心”。他们认为,创作与批评好比鸟之双翼、人之双足,可以说缺一不可。没有独立而自由的、实事求是的、富有辩证精神的艺术批评,就不可能有真正繁荣的、富有活力的艺术创作。而今天的批评显然没有担负起它真正的使命。^②

四、话剧的艺术特性

面对市场化、影视艺术的冲击,面对政治体制的干预,话剧艺术如何维护和发展自己的生长机制?不少论者希望从话剧自身的艺术本性中挖掘出其不可替代的、促使其生存和发展的原动力。正如邹红所言:“话剧诚然要探索,要创新,但这种探索和创新不应丧失话剧的艺术本性。话剧就是话剧,它的出路在于扬长避短而不是以短击长,这恐怕是应该认真加以检讨的。”^③黄振林也说:“任何一种艺术样式改革都应该以不丧失其最本质的艺术特性为前提,因为这是一种艺术样式在整个人类艺苑中得以生存发展的根本保证。话剧的改革也不例外。”^④

(一) 话剧与剧场性

戏剧由于缺少文字或其他媒介而直接面向观众,观众与舞台所展现的艺术世界共同“在场”,这是戏剧艺术区别于其他艺术门类的根本特质,也是其优越性所在。“正是在这个意义上,剧场便成为一个弥漫着强烈的人情味的地方,戏剧也成为现代人交流情感、宣泄情绪、展现人性的一个极佳的途径。”^⑤“即使是处在影视艺术和流行文化的夹击中,话剧仍有其不可替代的存在价值,这就是演员和观众之间的直接的交流,即所谓剧场性。”^⑥

由话剧的剧场性衍生出两个相关问题:第一,话剧如何适应观众构成变化的问题。“观演关系从来都是维系话剧艺术发生发展最直接、最重要的一个环节。在这

① 陈世雄:《关于话剧现状的几点思考》,载《戏剧艺术》2007年第3期。

② 参见浦树柔:《话剧百年的焦虑》,载《瞭望》2007年第16期。

③ 邹红:《当代话剧观众构成及对话剧发展的影响》,载《文艺研究》2003年第6期。

④ 黄振林:《呼唤话剧对话地位的回归》,载《当代戏剧》2000年第3期。

⑤ 陈坚:《弘扬人文理念,承传现代话剧精神》,载《戏文》2007年第3期。

⑥ 邹红:《中国话剧百年发展三维》,载《文学评论》2007年第3期。

方面,戏剧比文学、电影、电视剧等艺术形式都更加依赖和受制于观众的参与与反应。”^①如果我们承认话剧区别于影视的独特魅力在于演员与观众的直接交流,承认观众在话剧演出中的重要作用,那么我们就该明白,对于当今话剧所发生的种种变化来说,观众这一因素所产生的影响绝不亚于其他因素。因此,我们还应该追问:与话剧在当代渐趋萎缩相对应,话剧观众自身发生了哪些变化?这些变化与话剧逐渐步入低谷存在着什么样的因果关系?邹红认为,我们不应该“只是着眼于演员和观众在物理空间上的交流,而忽视了心理空间上的交流”,除此之外,对于观众与话剧的互动关系问题,除了像传统戏剧理论中将观众与演员的互动关系定位于演出过程外,我们还应该引入文化消费的概念,去考察话剧观众审美心理、期待视野,区分不同层次的观众群,进而在剧本写作、演出风格等方面予以适当的定位,既充分尊重观众固有的趣味,同时又注意有意识地引导使之得以发展提升。^②第二是戏剧教育的问题,尤指培养话剧的观众。在当代,“中国戏剧要想在未来的发展进程中走出‘荒原时期’,需要调动整合各种社会力量,如民间基金机构、文化管理部门、话剧剧团等,共同为培养戏剧观众和戏剧人才出力,从而逐步实现振兴话剧艺术的长远发展目标”^③。“全体话剧人应以提高全民文化艺术素质为目的,积极推动和参与戏剧艺术教育和相关的普及工作,构筑能够满足不同观众层次需求的话剧表演艺术多元环境。”^④

(二) 话剧与假定性

在新时期的戏剧观论争中,有人从中国传统戏曲的写意特征,特别是舞台假定性原则出发,要求突破话剧舞台上幻觉主义样式一统天下的局面,提出了“假定性本质说”。有论者正是从戏剧的假定性出发,着眼于当代“丰富多彩的话剧舞台”,认为“由于戏剧观念的开放,人们从来没有像今天这样,对话剧的表演形式有如此丰富多彩的理解和诠释”,“尽管以人物对话和动作推进剧情是话剧的基本质素,但话剧千万不能以此捆绑住自己的手脚。只要承认话剧再怎么追求幻觉真实,也逃不脱假定性这个艺术基点,实际上就可能最大限度地解放话剧,让话剧在一种新的舞台语境下演绎出更多的灿烂和辉煌”。这种观点尽管是从形式的角度阐释话剧的艺术属性,且仅是一家之言,但不失为话剧危机下的多种思维方式中的一种,正如论者本人所说,今天,“在现实主义的主潮引导下,我们看到以前没有的、多元共生的、极富个人风格的话剧思维日益凸显,使我们强烈感受到当今话剧艺术机制调

① 戴清:《大戏剧理念:当代话剧发展现状及走向》,载《戏剧文学》2004年第2期。

② 参见邹红:《当代话剧观众构成及对话剧发展的影响》,载《文艺研究》2003年第6期。

③ 戴清:《大戏剧理念:当代话剧发展现状及走向》,载《戏剧文学》2004年第2期。

④ 杨绍林:《透视纽约百老汇 求索中国话剧未来之路》,载《中国戏剧》2008年第3期。

整和变革的内在欲求在膨胀”^①。

(三) 话剧与对话性

新时期以来,随着话剧观念的发展,突破写实、尝试写意,寻求“假定”、走向多元,迅速成为当代话剧创作的重要意识,人们广泛借鉴电影、音乐、歌舞、小品、哑剧、杂技等姐妹艺术手法,用荒诞、象征、意识流、歌舞写意、音响烘托、间离效果等技巧,极大地丰富了话剧的表现方法,取得了相应的成绩。但是,“越来越令我们警觉的是作为话剧主导地位的对话水平却没有得到相应的提高,并且,正在逐渐被本该属于话剧辅助手段的各种舞台技巧所挤逼和淹没,对话的个性正在消失,这不能不引起话剧界的深刻关注”。黄振林认为,“成熟后的西方话剧完全以人物对话为根基,通过台词和动作推动剧情发展,确保了对话在戏剧中的主导地位”。“话剧用语言组织情节网络,用对话推进戏剧进展,对话贯穿戏剧的整个流程。对话机制的丧失,那将是话剧本质特征的丧失。”^②

五、几点争议

在上述几个主要问题的探讨过程中,论者之间也出现了几种不同意见,较为引人注目有:

(一) 内容还是形式?

话剧作为一种综合艺术,内容和形式不能截然分开。但值得注意的是,当代学界在探讨话剧的艺术特性时,无论是剧场性、假定性,还是对话性,论者关注的主要是话剧的艺术形式问题。比如对于剧场性,有论者将其内涵理解为:“消解戏剧文本的价值意义,建构作为剧场性艺术的戏剧‘在场’的功能,进而重新界定‘戏剧’概念本身。”并认为“这不仅成为话剧再现‘人’的剧场价值的有效方式,而且带来了演剧观念的又一次深刻变革,彰显出新世纪以来话剧发展的一种新态势”^③。

关注形式是否意味着消解文本?这至少体现了当代话剧观中有一种“形式大于内容”的倾向。对此,曹树钧认为当代话剧要警惕“过于注重形式,违背了内容决定形式的客观艺术规律”^④。马盛德在谈及参加2006—2007年度国家舞台艺术精

① 黄振林:《百年中国话剧艺术观的回顾与思考》,载《文艺理论与批评》2007年第4期。

② 黄振林:《呼唤话剧对话地位的回归》,载《当代戏剧》2000年第3期。

③ 徐健:《当下性·本土性·剧场性——从〈秀才与刽子手〉窥探新世纪以来话剧发展态势》,载《理论与创作》2008年第5期。

④ 曹树钧:《话剧百年的重要一页——话剧百年反思(之一)》,载《大舞台》2007年第3期。

品工程精品剧目评审工作的感受时说:“有些剧目过于注重外在形式的雕琢,却忽略了作品内涵的开掘,形式大于内容,华丽的外表掩盖了艺术的本质,暴露了创作者贫乏的创作力。除了满台的人海战术和眼花缭乱的服饰、灯光外,不能给观众留下任何记忆。内容空洞、过眼烟云是此类作品的共性所在。”^①孙浩也批评了当代话剧中“在舞台上堆砌造势,以华丽包装借以吓人,内里却了无一物”^②的现象。

(二) 启蒙还是娱乐?

启蒙和娱乐作为现代戏剧观念中戏剧功能的重要组成部分,本身并不相互抵触,争论的焦点在于孰轻孰重。董健的观点颇具代表性:“中国话剧的核心精神和文化特征是‘现代启蒙主义的精神’。百年来,优秀中国话剧的精神力量无不来自思想解放、个性解放以及对自由、民主的追求。戏剧的启蒙理性与现代意识经历了曲折而复杂的变化,‘启蒙’至今仍是一个远未完成的任务。”^③“启蒙精神是中国现代话剧的主导倾向,这已成为话剧研究界的共识。”^④夏伟也认为:“没有启蒙精神的话剧是僵死的戏剧,医治今天话剧症结的良方是重回五四启蒙。”^⑤

陆炜却呼吁戏剧(话剧)应“走出启蒙的光环”:当代话剧界“应当不再沉浸于启蒙的要求在现实中难于实现的悲剧感。应当看到贯彻启蒙精神与实现戏剧市场化之间没有必然联系。应当为戏剧开拓道路,让它大步走向市场,获得生机。而这一切需要观念的改变。循着这样的思路,我们就不再执著于戏剧功能的启蒙观,而是趋向戏剧的娱乐观。这就是说,当前要树立的,应该是戏剧是娱乐的观念。戏剧功能定位于启蒙,这不是正确的戏剧观,而正是当前需要突破的戏剧是宣教的旧观念”^⑥。

(三) 生存还是灭亡?

多数论者对于话剧的未来还是抱有充分信心的。张兰阁说:“话剧‘已乘黄鹤去’,这是必须面对的事实,任何盲目的乐观和对其过高的期许都是自欺欺人。宏观看话剧发展,我也认为话剧绝不会消亡,但从生态角度看话剧,荒原期则是它恢复和养生(创造新的综合条件)必须经历的。”^⑦梁洪杰认为:“戏剧(话剧)绝不会消

① 马盛德:《盛世呼唤精品》,选自于平主编:《2006—2007 国家舞台艺术精品工程论评》,文化艺术出版社2008年版,第34页。

② 孙浩:《话剧的使命:社会担当与文化自觉》,载《戏剧文学》2010年第1期。

③ 董健:《论中国话剧的现代启蒙主义精神》,载《戏剧艺术》2007年第3期。

④ 李扬:《20世纪中国话剧发展中的现代性问题》,载《南开学报(哲学社会科学版)》2007年第6期。

⑤ 夏伟:《“落轨”的中国话剧——中国话剧发展轨迹》,载《戏剧文学》2007年第9期。

⑥ 陆炜:《我们今日的戏剧观问题——也谈“重提戏剧观”》,载《戏剧艺术》2003年第1期。

⑦ 张兰阁:《中国话剧缺少什么?》,载《剧本》2000年第1期。

亡! 因为戏剧是表现人生的,是人生的缩影,是人生行为在舞台上的集中再现或表现,只要有人生,就会有戏剧。”^①董健、沙叶新、赵家捷等则提出:“我们坚信,中国戏剧(话剧)是有未来的。只要人类还有公开展示生活体验、进行‘心灵对话’的要求,戏剧就不会被任何其他娱乐方式所取代。”^②谭霈生认为:“既然时代的选择为戏剧留下了‘一席之地’,暂且不论这个地盘究竟有‘多少’,有一点是值得庆幸的:至少,时代并没有彻底将它抛弃。”^③

与这种乐观心态相反,宋剑华则认为:“(话剧)不仅缺少该门艺术的悠久传统,同时也缺乏该种艺术的忠实观众,它的骤然兴起与迅速衰落,完全是合情合理的一件事情。”“中国人对于话剧本来就没有西方人那种深厚的民族情感,因此也就无所谓它的衰退与消亡了。尤其是对新中国怀抱里成长起来的那代人来说,他们几乎都缺乏系统的话剧知识,同时也缺少天生的话剧兴趣。”因此,“中国话剧的衰落与消亡是一个历史的必然趋势,是一个正在逐渐加速的时间过程,而并非是指它现在就完全退出中国的戏剧舞台”^④。

总而言之,新世纪以来学界关于话剧生存问题的探讨是丰富和深入的:从话剧的基本精神价值到其自身的艺术特性、从戏剧历史(传统)借鉴到话剧观念革新、从话剧的内部生长机制到外部生态环境创造、从话剧理论到话剧实践,论者们都提出了各具建设性的看法。中国话剧的未来也许就蕴含在其中。夏写时有一段话是针对中国戏剧现状的,也适用于中国话剧,不妨以此作为本文的结尾:“中国戏剧的现状是当代戏剧的常态。所谓常态,通常具有持续性、长期性的特点,它不是突发的、暂时的危机,也不是特殊的困境,不是闯不过这个关口就山穷水尽,闯过这个关口就柳暗花明。中国戏剧既未面临山穷水尽,也没有一个异想天开的戏剧天堂,等待着闯关过来的朋友。”^⑤

(张华,安徽师范大学文学院副教授)

① 梁洪杰:《戏剧永不会消亡——话剧百年感言》,载《剧作家》2007年6月。

② 董健、沙叶新、赵家捷:《改革开放时代的中国当代话剧——〈中国新文学大系(1977—2000)戏剧卷〉序》,载《中国政法大学学报》2008年第4期。

③ 谭霈生:《生机与自救》,载《中国戏剧》2003年第12期。

④ 宋剑华:《百年沉浮:20世纪中国话剧运动之反省》,载《文艺争鸣》2005年第3期。

⑤ 夏写时:《对戏剧现状的基本估计》,载《戏剧艺术》2004年第3期。

民族身份的自我认同和世界戏剧的理想建构

——论魏明伦的剧作

吴 彬

民族性和现代性一直是中国戏剧所面临的重大课题。在全球一体化的时代,中国戏剧的走向应该如何?这是每一个戏剧人不得不思考的问题,也是一个难题。作为中国当代最负盛名的剧作家,魏明伦的剧作在民族性和现代性探索过程中做出了有益尝试,并取得了重要收获。对民族身份的自我认同和世界文学的理想建构,这是魏明伦剧作的精神和价值所在。

一、现代戏剧的创新实验

何谓现代戏剧?戏剧史家董健认为:“基本内涵有三条:第一,它的核心精神必须是充分现代的(即符合‘现代人’的意识,包括民主的意识、科学的意识、启蒙的意识等);第二,它的话语系统必须与‘现代人’的思维模式相一致;第三,它的艺术表现的物质外壳和符号系统及其升华出来的‘神韵’必须符合‘现代人’的审美追求。”^①一言以蔽之,现代戏剧“就是在现代化的舞台上表现现代人的生活体验、生命意识与审美愉悦的戏剧,它是人在精神领域里的‘对话’,不管它的题材多么古老,多么‘非现实’,它的‘精神内涵’中必然闪耀着‘现代’之‘光’”^②。

中国戏剧的现代化曾经历了漫长的过程,最早可以追溯到晚清的“小说界革命”和“五四”时代的戏剧启蒙,这与中国思想界对现代性观念的认同是分不开的。诚如学者们所言:“现代性的观念实际上是从晚清到五四逐渐酝酿出来的”,中国的现代性“是从20世纪初期开始的,是一种知识性的理论附加于在其影响之下产生

① 董健:《中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾》,选自董健:《戏剧与时代》,人民文学出版社2004年版,第8页。

② 董健:《中国戏剧现代化进程中的文化冲突》,选自董健:《戏剧与时代》,人民文学出版社2004年版,第83页。

的对民族国家的想象”^①，它“有一种向西方寻求‘新’、寻求‘新奇’这样的前瞻性”^②。“现代性作为一项社会规划工程，很重要的一个方面就是现代民族国家的建立和现代民族主义意识的生成。这在思想文化领域和审美领域表现出来，就是民族性追求、自我认同。”^③董健认为：“此一阶段的核心思想是求新求变”，就戏剧而言，就是“自觉或不自觉地用西方戏剧的艺术价值观念来改造戏曲的结构模式，但遭到了戏曲固有艺术规律以悠久文化为基础、以广大中国观众为后盾的顽强反抗”^④。稍后，因为战争的需要，救亡压倒启蒙。所谓的民族性最终只是落实到了争取民族独立、避免亡国灭种的政体层面，而文化层面的现代性则被搁置。1949年之后的很长一段时间，由于狭隘的民族主义情绪抬头，对西方采取拒绝态度，所谓的现代性被视为毒草，只是片面地夸大民族性，致使中西文化交流的桥梁被拆断。真正把这座桥梁重新建造起来是在20世纪80年代。就戏剧而言，“这一阶段的特点是从更加‘形而上’的层面上重估与认同古典戏曲的美学价值。戏曲表现生活的‘写意性’，结构的‘开放性’，表演和唱腔的‘程式化’，舞台观众的‘直线沟通’等等这些千百年延续的艺术特征，均被从美学精神的高度加以总结、重估与认同，得到了充分的肯定”。甚至“有人将这些‘遗产’与西方现代主义戏剧挂上了钩，试图使其获得世界意义”^⑤。也正是在这一时期，“产生了一批带有西方现代主义和后现代主义色彩的‘探索剧’（或曰‘实验剧’），结束了单一的写实主义的统治，从而把中国戏剧的现代化推向了一个新的历史时期，为中国戏剧与世界戏剧的‘接轨’与‘对话’提供了更多的可能性”^⑥。川剧作家魏明伦便是在这一时期，以其剧作鲜明的现代性而在剧坛首领风骚的。正如余秋雨所言：作为“20世纪晚期中国传统艺术与现代国际社会深度斡旋的活跃性因素”，魏明伦打通了中西戏剧沟通的桥梁，解答了“中国文化如何面对国际，传统艺术如何面对现代”的问题。^⑦并且，他由此开始了对西方戏剧形式、观念的学习和借鉴，乃至最终的吸纳融会和对民族身份的

① 李欧梵：《中国现代文学与现代性十讲》，复旦大学出版社2005年版，第5、88页。

② 李欧梵：《现代性的追求 李欧梵文化评论精选集》，生活·读书·新知三联书店2000年版，第236页。

③ 谭好哲、任传霞、韩书堂：《现代性与民族性：中国文学理论的双重追求》，社会科学文献出版社2005年版，第28页。

④ 董健：《中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾》，选自董健：《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第5页。

⑤ 董健：《中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾》，选自董健：《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第5—6页。

⑥ 董健：《论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异》，选自董健：《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第25页。

⑦ 参见余秋雨：《大匠之门——序魏明伦》，选自魏明伦：《魏明伦剧作精品集》，东方出版中心2007年版，第6页。

自我认同。从1985年创作《潘金莲》，到1993年写成《中国公主杜兰朵》，再到1997年推出《好女人·坏女人》，这种民族身份自我认同的心理和世界戏剧理想建构的思路是逐渐地在明晰。

《潘金莲》发表于1985年底，是魏氏的第一部探索之作。由于剧作者站在反封建的启蒙立场，对传统早已定论的“淫妇”形象重新审视和认定，以至该剧一经问世，就像一枚重型炸弹震动了整个文化界，并波及海外。诚如董健所言：这一时期的戏剧家们“更多地从艺术的角度并以世界眼光看戏剧，不但不反对中国传统戏曲，而且试图从一个更高的美学层面上寻找西方现代主义戏剧与中国传统戏曲艺术特征的接轨点”。“他们是站在戏剧观念的现代化的高度来审视传统的。魏明伦的川剧荒诞戏《潘金莲》、高行健的《野人》和几出新折子戏都表现了这样的追求。”^①魏氏的《潘金莲》虽标名为“荒诞”，但已经远离西方戏剧界对“荒诞”的内在规定性。“荒诞”一词本来源于西方，讲的是本体意义上人的存在世界的虚无。“荒诞戏剧是西方令人感到绝望的社会现实在当代戏剧舞台上的反映的产物”^②，其背后是莫名的悲观情绪和深沉的悲悯意识。但在魏明伦这里，只是取了荒诞的形式，其内核还是对婚姻、对爱情、对封建伦理道德等社会问题的严肃思考，这种思考直逼人性的深处。该剧将古今中外人物杂糅，招之即来，挥之即去。它时而让剧中人跳出剧情袒露曲衷，时而让剧外人走进剧情评说是非。这种布莱希特式的“间离”效果是令人耳目一新的，它对观众的欣赏造成了强烈的视觉冲击。也正是因为魏明伦取了“荒诞”之形而舍其“实”，结果招致“坚持西方正统‘荒诞派’概念纯洁性的人的批评”。但是，正如学者吕效平所言：“魏明伦在《潘金莲》里的成功”，不在于他是不是采用了荒诞的形式，而在于“他使戏曲超越了传统上伦理的奴仆的地位，写出了真实的人性和我们观照自己的人性时的永久的困惑”^③。这种“真实的人性”正是现代戏剧的应有之义。因为“中国戏剧现代化的根本任务”之一就是“在戏剧舞台上表现‘现代人’的觉醒意识与理想追求”^④。作为一个创新剧目，魏明伦这种试图“在魔幻现实主义与中国戏曲之间搭上一块小小的跳板”，把东方戏剧和西方戏剧进行“巧妙结合”的创作追求，^⑤从探索的角度来看，是有积极意义的。因此，余秋雨称“魏明伦表现出了比当时学院探索派的年轻弟妹们更实在的力度；而与一

① 董健：《论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异》，选自董健：《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第35页。

② 郭继德：《荒诞派戏剧的评价与借鉴问题》，载《上海艺术》1996年第2期，第19页。

③ 吕效平：《戏曲本质论》，南京大学出版社2003年版，第366页。

④ 董健：《略谈田汉的编剧艺术》，选自董健：《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第253页。

⑤ 参见魏明伦：《我做着非常“荒诞”的梦——〈潘金莲〉遐想录》，选自魏明伦：《戏海弄潮》，文汇出版社2001年版，第82—83页。

般地方戏曲比较,他显然又在整体思考的强度上大大地超越了大多数同行”^①。这的确是非常中肯的评价。

很明显,就《潘金莲》的创作而言,魏明伦是采取了一种“中体西用”的策略,也就是说,剧作在立意、主题、思想、内容等方面都是有关本土社会的,它是植根于中国文化这个大背景中的,但在形式上却借鉴了西方的技巧,而这种借鉴又不是一味地模仿,而是为我所用,为自己的创作目的服务。在观众看来,虽然名为荒诞剧,但还是地地道道的川戏,里面有川音川味儿,川剧的唱腔、川剧的表演、川剧的帮腔等都保留完好。譬如在楔子部分,一开场,先是四句帮腔:“才子编野史,戏台塑武松。灵堂刀光闪,血溅孝衣红。”这是中国古典戏曲惯常使用的叙事手法,正戏开始之前,先由“引戏”对剧情加以介绍或解说,使观众大致明了这出戏的主要内容,以便把精力更多地放在对演员技艺的关注上。然后,“大幕徐启,灯光渐明,映出一组雕像——‘武松杀嫂’场面”。这又是中国戏曲开场时的一种旨在吸引观众注意力的亮相手法。接下来,“帮腔一止,群雕即活”。群众场面出现,各个角色形态毕现:

王婆怪叫一声,夺门欲逃,被士兵拖回,“托举”奔下。

邻居纷纷做鸟兽散,下。

武松杀嫂,按传统戏招式,刀光与水发飞舞,轻功随椅技翻滚。武松口含短刀,撕开潘金莲孝衣领襟,对准胸膛一刀捅去,潘金莲惨叫抚胸,身如落叶徐徐飘落。

切光,四周黑暗,只留潘金莲“卧鱼”合目于血泊,渐隐没。

这里,中国传统戏曲的多种身段和技艺得以呈现,有步法,有发功,有身法,有腰功,还有椅技和软僵尸,极具观赏性。在《潘金莲》这个戏里,魏明伦既表达了对传统戏曲技艺的充分肯定,又显示出对现代戏剧理念的追求和对新的表现形式的热情。

二、民族话语的自觉书写

如果说《潘金莲》还只是通过对中国传统戏曲故事的改编使之带上了“洋味儿”,从而进行与世界戏剧的对话,那么,《中国公主杜兰朵》则是通过对外国剧本的改编使之中国化,从而表达作家对本土文化的深刻理解,在与世界戏剧对话的同

^① 余秋雨:《大匠之门——序魏明伦》,选自魏明伦:《魏明伦剧作精品集》,东方出版中心2007年版,第3页。

时,彰显出他对民族话语的自信和自觉书写。

《中国公主杜兰朵》是1993年创作演出的川剧。同年,该剧在北京和张艺谋导演的意大利歌剧《图兰多》同时上演。对于张艺谋执导的歌剧《图兰多》,当时的评论界就有人指出其中所携带的后殖民话语。尽管张艺谋在歌剧的外部包装上尽量地中国化,甚至采用中国京剧里的服装和动作,但内核还是西方的。魏氏的川剧《中国公主杜兰朵》却是真正的中国理念的戏剧,达到了真正的“中国化、戏曲化、川剧化”^①。“杜兰朵”本是“外国人臆想的中国故事”,它最早见于流传于阿拉伯世界的《一千零一日》中的《杜兰铎的三个谜》。这个“流传西方的题材”曾备受西方人欣赏,席勒、戈齐等先后写过多个剧本演绎这个美丽的爱情故事。特别是普契尼创作的歌剧《图兰多》一经问世,即风靡世界,经久不衰。但是,不管是席勒,还是普契尼,他们都未曾到过中国,都是凭着自己的臆想来猜测这个“中国故事”,都或多或少地烙上了西方人思想观念的印记。歌剧《图兰多》和川剧《中国公主杜兰朵》“表面上一个是‘外国人臆想的中国故事’,一个是‘中国人再创的外国传说’,但在这两出戏背后所反映的,却是关于诠释中国与中国人的话语权的争夺”^②。《图兰多》讲的是一个中国公主为了拒绝向她求婚的男子,设下毒计,凡是求婚者必须回答她的三个谜语,答错的就要被杀。鞑靼王子卡拉夫凭借自己的聪明才智终于答对谜题,并用真情感动了冷酷的图兰多公主。最后,二人结为夫妻,“大团圆”结局。魏氏的《中国公主杜兰朵》即取材于这一故事。但是,在原有情节框架上进行了新的改写,从而使之更加具有中华民族的本土特征。

(一) 公主与王子相遇场面的改写

在歌剧《图兰多》中,图兰多与王子卡拉夫的相遇是因为一支送葬的队伍。图兰多出题择婿,波斯王子考验失败,被送往刑场。图兰多站在阳台上观看,恰巧被卡拉夫王子见到。由于图兰多公主的天姿国色,卡拉夫顷刻为之倾倒,精神恍惚,并且不顾一切地要娶她。于是,便有了以后卡拉夫求婚的情节。在川剧《中国公主杜兰朵》中,这一情节被改写了。在该剧中,无名氏(即《图兰多》中的卡拉夫王子)隐居荒岛,因偶然的机会看到了使女柳儿手中的公主画像,遂被画中公主的美丽所吸引:“看一眼心驰神往”,“看两眼走火入魔”,“看三眼堕入爱河”。这种“见画生情”是中国文学中常见的爱情模式,它与《牡丹亭》中柳梦梅“因画生情”的故事异曲同工。在中国封建时代,素有“男女授受不亲”的古训,未曾出嫁的女子是不能轻

^① 魏明伦:《中国公主杜兰朵》,选自魏明伦:《魏明伦剧作精品集》,东方出版中心2007年版,第240页。

^② 田青:《〈杜兰朵〉与〈图兰多〉》,选自魏明伦:《魏明伦剧作精品集》,东方出版中心2007年版,第345页。

易见外人的,更何况是站在阳台上公然展览。歌剧中“一见钟情”的模式是属于西方的,那是罗密欧与朱丽叶式的爱情,在中国是不允许的,倒是柳梦梅与杜丽娘那种“因画生情”的爱情更符合中国人的审美习惯。前者是一种“阳台”模式,它的爱情特征是热烈、奔放;后者是一种“花园”模式,它的爱情特征是羞涩、含蓄。男女之间纵然相遇也只是在花园这种幽静之所,而且是偷偷进行的。“花园相会,私订终身”,这是中国传统戏曲中“才子佳人”题材的创作套路,如《西厢记》和《卖水记》等。魏氏的这一改动更符合中国文化的伦理特征。

(二) 三个谜语的改写

杜兰朵公主设下的三个谜语,在不同的作家笔下是不同的。《杜兰铎的三个谜》中其谜底分别是眼睛、犁头、彩虹。在戈齐的剧本里分别是太阳、白昼和黑夜、亚得里亚雄狮。在席勒的改编本中则为日历、眼睛和犁。到了歌剧《图兰多》中,则成了希望、热血、图兰多。其实,不管是上述哪个谜底,都明显带有西方人的思辨特征。其原型则是古希腊神话中俄狄浦斯与斯芬克斯之间的一场猜谜较量。这种智力型的猜谜是西方思辨型社会的产物,在中国很难找到共同的话语。虽然说,席勒在其改编本中有意强化“犁”的谜底,进而增强其中国特征,但就其整体的谜面设置而言还是带着西方人的思维印记。特别是歌剧《图兰多》中“希望”、“热血”这两个谜底,二者都显出一种动的、力的精神。这在中国传统文学中是不可见到的,因为在中国文学中更多的是韧的精神。“希望”、“热血”这样具有进取、拼搏、探险精神的词汇与中国文化精神是格格不入的。儒家讲的是“仁爱”、“不语怪力乱神”。道家讲的是“无为”、“绝圣弃智”。纵是外来的佛教也是宣扬现世的苦难,主张普度众生到彼岸。

在魏明伦这里,对考验无名氏的难题进行了重新改写与设计。三道难题分别测试对方的体力、智力和体智结合的武艺水平。在中国的民间传说中,比武招亲的故事比比皆是,这种测试方式更加适合中国观众的欣赏口味,更具有本民族的文化特征。

(三) 公主要杀死求婚者原因的改写

在《杜兰铎的三个谜》中,杜兰铎要杀死求婚者是因为父皇要她嫁给一个配不上她的西藏王子。为了反抗这种包办婚姻,她定下择偶标准:“凡是答不上我三个谜语的求婚者,你要用锁链把他锁起来,拉到刑场上去。”在歌剧《图兰多》中,图兰多杀死求婚者的原因则被解释为复仇。因为自己的先祖中曾有一位公主被一个外国侵略者欺凌而死。为了复仇,她便使出这套考验男人的方法。这种复仇属于典型的美狄亚模式,这种复仇女性只能出现在西方作品和曹禺的《雷雨》中。它与中

国传统女性温良、端庄、贤淑、隐忍的品格是格格不入的。这只能是西方人对中国的不理解和歪曲。这种“公开用猜谜的方式征婚,却要杀掉所有没有猜破谜底的求婚者”的“暴行”“不但令人费解,也缺乏任何文化心理学和人类行为学的解释”,“中国公主的滥杀求婚者,是对中国文化、中国道德一无所知的人才能臆想出的情节”^①。

在《中国公主杜兰朵》中,魏氏把西方人对中国文化的误解,进行了大胆改动。他从变态心理学的角度对杜兰朵的心理进行了深入解读。他剥去了公主嗜杀成性的复仇面纱,从少女青春期性心理的发展变化细致入微地分析了杜兰朵的矛盾心理,把一个残酷的、性格单一的、简单化、脸谱化、符号化的女性从既定的形象中解放出来,恢复了她作为女性所具有的共同特征,进而从人性的深处发现人格的二重性和复杂性。在川剧《中国公主杜兰朵》中,杜兰朵公主长期生长在宫闱深处,所见的都是太监这些“去了势”的男人。生长在这样的一个环境里,自然会对性爱产生错觉和抵触心理。所以,在她看来,男子皆是“须眉浊物”。由于对男子并不了解,她本能地以为男性都是粗野的,“一想到异性粗野就害怕”。然而,作为青春少女,她和其他女性一样思春、怀春,甚至为之失眠。她一想到男女间的事情也害羞,她也需要爱情。不过,由于爱面子,放不下“公主威仪”,她的虚荣心被扭曲。加以对性爱怀有恐惧心理,这时,她的被扭曲的虚荣心已经不仅仅是女性常有的骄矜,而是暴戾。于是,她企图以“杀一儆百”的方式吓退、惩罚那些求婚者。如果说,女性正常的虚荣心好比是渔翁手中的鱼丝,抛出很远,试图以此为诱饵吸引更多的鱼儿来追逐,从而抬高自己身价的话,那么,这种被扭曲的虚荣心就好比是一把利剑,寒光逼人。虽然持剑之人并非无情,但是剑气挡住了他者的接近。她试图以冷酷残杀求婚者,但其内心还是渴望求婚者。正如杜兰朵所唱:“有人求婚,我怒哇,怒气大”,“无人问津,我愁哇,愁更加”。这种由爱而恨,爱恨交织的矛盾心理,这种对男性世界怀着集体仇视的变态心理是具有普遍性的。这种“灭绝师太”式的文学形象在中国文学,特别是武侠文学中是作为一个母题存在的,不管是《蜀山奇侠》中的栖霞真人、《神雕侠侣》中的李莫愁,还是《倚天屠龙记》中的灭绝师太、《天龙八部》中的秦红棉和木婉清母女。这种对男性世界的仇视,不是针对哪一个人的,而是针对整个男权社会及其背后的男权制度的,这是因为某种缺失所导致的集体无意识。“杜兰朵对男人貌似拒绝的行为并非源于图兰多似的自恋,却是出于饱含深闺幽怨的自怜,而这又恰好揭示出公主在无意识中接受了自己的缺失。”^②

① 田青:《〈杜兰朵〉与〈图兰多〉》,选自魏明伦:《魏明伦剧作精品集》,东方出版中心 2007 年版,第 345—346 页。

② 张晶燕:《〈图兰多〉与〈杜兰朵〉的无意识结构比较》,载《四川大学学报(哲学社会科学版)》2002 年第 5 期,第 57 页。

“无人问津我太烦闷,有人求婚我又骄矜。少女心情有矛盾,且看来者是何人”一语中的“且看”,足见杜兰朵对异性还是有所期待的。无名氏出场,按先前的惯例,求婚者面见公主,公主都要以“香罗遮面”,为的是“遮去须眉臭味”,但对无名氏却例外。在公主看来,“此人似乎没有男子浊气”。其实,作为外形的或物理的“男子浊气”,无名氏和前面的沙漠怪客、金陵公子是一样的。作为男子,在生理方面他们应该是相同的(沙漠、金陵,这一北一南、一刚一柔的具有地域性标志的名字即是暗示),如果有别也只是在精神气质方面。杜兰朵这一细微的行动转变其实是她大的行动转变的端倪,是对男性态度的转变的开始,对男性的强硬立场开始缓和。当公主和无名氏乍一照面,双双都心中动了涟漪。公主由外表美开始追问无名氏的内心美,她所需要的就是外表美和内心美相统一的真正的男性。这个时候,她内心的情绪反应是“乍暖还寒难稳定”。

魏氏的这一改动,从根本上消除了因文化隔膜造成的对中国公主的曲解。这种性心理的变态反应,不但有了科学的根据,而且在文化特征上找到了自己的“母题”和身份。弗洛伊德精神分析学认为,人的潜意识层面存在着本我、自我和超我的对立统一。“本我”包含着最原始的本能欲望和冲动,也就是力比多,它和“超我”经常处在矛盾状态,而压抑在“本我”中的性冲动为了寻找出路,必然要转到其他活动中去。杜兰朵摆下比武招亲的棋局正是这种“本我”在为自己寻找出路,以便借助“自我”这个杠杆达到和“超我”之间的平衡。

(四) 求婚者被杀结果的改写

由于歌剧《图兰多》基于“复仇”这一内核,所以,一开场就是波斯王子考验失败,被押赴刑场,准备砍头的血腥场面。这为的是突出公主的残酷,但它却是对中国历史的误读。在中国的历代皇朝中,确实不乏骄横跋扈的公主,如东汉之湖阳公主、唐代之太平公主,但嗜杀成性却是罕见。歌剧《图兰多》更大的偏狭之处在于,“把传说中的‘中国公主’上升做一种象征,而不是当作实有其人的地道的中国公主”,它“并不在中国味儿上做文章”^①。苏叔阳认为,普契尼的做法是“高明的”,但正是因为这种所谓的“高明的”“象征”,使得杜兰朵不具有具体的指证性,而成了一个能指很宽泛的符号。进而把杜兰朵一个人的存在作为中国历代公主的代表,由杜兰朵的残酷进而指证整个中国文化,把中国与中国人视为愚昧、残酷、落后的象征。基于西方人的这种文化错觉和叙述策略,魏氏以其人之道还治其人之身。他也“将‘公主’模糊化,而不坐实该公主究系何朝何代第几位皇帝的女儿,是嫡出

^① 苏叔阳:《高明的模糊——看川剧〈杜兰朵〉有感》,选自魏明伦:《戏海弄潮》,文汇出版社2001年版,第308页。

还是庶出抑或是私生女”^①，也以象征的手法，扩大“公主”的能指范围，从具体细节的修改上下功夫，进行文化上的还击。这种还击表面上看是不动声色的，但其背后却是强大的文化“场”，是中国当代戏曲作家油然的民族自尊与自信。

在魏明伦的笔下，求婚者并没有被杀，只是被关在了别的地方。这样一来，杜兰朵后来的转变也就有了根据。在她的人性中还是有“善”的位置的，这便为人性的复苏和回归提供了可能。

（五）“大团圆”结局的改动

从本体论的角度来讲，中国传统戏曲不存在真正意义上的悲剧，有的只是以“大团圆”为结局的苦戏。或许是为了更加适应中国观众的欣赏习惯，在普契尼笔下，卡拉夫最后与公主百年好合。虽然这种结尾更接近于中国传统的戏曲模式，但这种形式上的“大团圆”颇有牵强之感，有悖于中国文化的伦理特征。因为中国戏曲的“大团圆”结局，是中国文化伦理特征的表征，是道德——伦理本位的中国观众的审美期待。然而，《图兰多》的结尾却大悖于中国伦理道德的价值准则。当一直深爱着卡拉夫的侍女刘（柳儿），为了保护自己的心爱之人自杀之后，卡拉夫却立即用自己的“长吻”融化了公主冰冷的心，赢得了公主的爱，在对“爱情”的礼赞中以“大团圆”结局。这种行为举止在以伦理为本位的中国是绝对不可能也不容许发生的。中国的儒家文化一直强调责任意识，“三纲”“五常”虽然对女性做了种种的限制，但男性也必须承担道义上的责任。眼睁睁地看着一个爱自己的女人为保护自己而献出生命之后，却心安理得地去长吻使这个善良女人失去生命的另一个女人，这种做法是要受到谴责的，因为它从根本上背离了中国伦理文化对人的道德要求。这种形式的“大团圆”和情节的不合伦理性，构成了矛盾体，在其背后是对中国文化的深层误读。

卡拉夫为追寻爱情而来，试图以爱情感化公主，使其摆脱复仇心理。《图兰多》极力宣扬的“爱能征服一切”的理念代表的是西方人的优越感和自信，其最终指向是通过“对中国公主施以人性救赎和爱情感化，使其摆脱复仇心理，服膺西方文明”^②。倒是魏明伦的改动，更加人情化。在魏氏笔下，无名氏目睹柳儿的痴情和牺牲，幡然悔悟，认识到了自己的错误：“自恨我走火入魔障，追求牡丹花中王。有心栽花花不发，无心插柳柳成行，千里寻美今何在？最美的姑娘早在我身旁。”最终拒绝了公主，驾舟而去。这不仅仅是道义上的负责（为柳儿的真情和牺牲负责），它更

^① 苏叔阳：《高明的模糊——看川剧〈杜兰朵〉有感》，选自魏明伦：《戏海弄潮》，文汇出版社 2001 年版，第 308—309 页。

^② 居其宏：《让东方精神回归东方——从川剧〈中国公主杜兰朵〉想起的》，选自魏明伦：《好女人与坏女人——魏明伦女性剧作选》，作家出版社 2001 年版，第 255 页。

是道家“无为”、“自然”思想的彻悟。这种从山水之间来(无名氏在川剧中只是孤岛一隐士),又到山水之间去的隐逸思想,是典型的中国山林隐士思想,它与西方的探险精神是相悖的。杜兰朵最终追随无名氏而去,也是自我在彻悟之后,对这种隐逸思想的认同和践行。由歌剧中的“卡拉夫王子”到川剧中的“无名氏”,这一名字的改动充分说明文本指证已经由具体的所指扩展到了无限大的能指。无名氏已非一个简单的具体的隐逸之士,他成了一种符号,成了道家文化的代表,成了中国本土文化最明显的标志。剧末柳儿、公主合二为一,杜兰朵弃权势追随无名氏回归自然,“升入至善至美境界”,“这个主题不仅揭示了中国传统文化的精髓,而且也与当今时代人类文明进程的总体趋势相契合”^①。

通过对既有文本的改写,魏氏最终将这个“外国人臆想的中国故事”还原成了“中国人再创的外国传说”。在它的背后不但是话语权的争夺,更是一种民族自尊心和自信心的确认。

三、世界戏剧的理想建构

如果说《中国公主杜兰朵》展示了作家在现代戏剧创建过程中民族身份自我认同的从容和自信,那么《好女人·坏女人》则是作家在现代戏剧的民族身份特征重新建构之后自觉地向世界戏剧的挺进。在《中国公主杜兰朵》中,作家只是从话语权的争夺与反击中显示了本民族戏剧真实的一面,对西方人的误解予以澄清,它所关注的只是中国这个局部区域中人的生存面貌和由之反映出的文化特征,而《好女人·坏女人》则是把视野放大到了全人类。它已经“无法取信于一种具体的真实性”,“它属于人类生活的整体”^②。作家从人性的深层,从人的内在的对立统一中对人的灵魂(人的本质)进行了伟大的拷问。在人性中始终存在着“天使”和“魔鬼”的较量,这是人类共通的,没有地域之限、国家之别、种族之分。

川剧《好女人·坏女人》改编自魏氏创作的电影文学剧本《四川好女人》。《四川好女人》取材于布莱希特的譬喻剧《四川好人》。《四川好人》只是借“四川”这个地方,以社会底层人物为依托,来表达资本主义工业文明对人的异化,揭示出“在资本主义社会里,好人做不成,为了生存,只好做坏人”的社会现实。^③ 布莱希特创作该剧的时候,中国尚是一个农业古国,工业还不发达,资本主义世界所谓的“人的异化”现象也并未发生。而布莱希特选择四川,这个农业文明深厚,又远离工业文明

① 居其宏:《让东方精神回归东方——从川剧〈中国公主杜兰朵〉想起的》,选自魏明伦:《好女人与坏女人——魏明伦女性剧作选》,作家出版社2001年版,第254页。

② 余秋雨:《艺术创造工程》,上海文艺出版社1987年版,第229页。

③ 参见[德]布莱希特:《四川一好人》,黄永凡译,中国戏剧出版社1985年版,版权页。

的内陆省份,本身就是对中国的陌生和不了解。虽然,“四川”只是一个象征的抽象世界,是一个概念的存在。但是,由于对中国社会特征的盲视,布莱希特的剧作很大程度上显示了他对中国的误解。这种把自己臆想的“当然”当作一个理想的国度的“实然”,其本身就有一种文化霸权的味道。在《四川好人》里边,除了剧名是四川,以及剧中人名采用了汉民族的称呼以外,我们很难再看到它有什么中国特色。

由于民族意识的自觉,魏明伦在改编电影文学剧本《四川好女人》时便有意地使之中国化了。虽然,他仍旧是把四川作为一个能指很宽的地域,但在他的笔下,四川并不仅仅是一个符号。它既有自己的能指范围,又有自己的所指范围。在这里,不但有四川的袍哥、川西坝、峨眉山、大佛,还有小贩子、妓女、警察、城门、茶馆、酒肆、烟店、当铺、作坊、商行、法庭、汽车和飞机等,应有尽有。既有古装、清装、民国服装,又有洋装,真是古今中外杂糅。它既像四川,又不像四川,既像中国,又像外国。它已经不是确指哪个地域,而是指向了全人类。更为明显的是三位神仙。在布莱希特笔下,三位神仙的来历都不甚明了,分别是神仙甲、神仙乙和神仙丙。而在电影剧本《四川好女人》中,魏氏对三位神仙进行了拼贴。老神仙“装若南极寿星与圣诞老人的混合”,女神仙“好像观音菩萨与圣母玛利亚的嫁接”,洋神仙“十足老外,全盘西化,希腊神话原装货”,并且还设计了女神仙和洋神仙的打赌。但是,人类究竟是好是坏的争论最终也没有个明确的结果。因为人性中存在着“天使”和“魔鬼”,简单的好、坏二元对立判断是不行的,只能寄希望于天使多多出现,魔鬼少来打扰。

在川剧《好女人·坏女人》中,剧作家使这部本来具有象征意味的譬喻剧更加象征化、中国化、川味儿化了。三个神仙都是外星人,他们分别化作了财神、进宝女、招财童——这纯正的中国货,具有鲜明的中国文化特征。但是,剧作的主题并未改变,仍是对人性二重性的探讨。很显然,作家是坚定地背靠传统,以放眼全球的目光,来看取人性的。他虽站在民族身份自我认同的立场,但其视角已经伸向了世界,以其民族戏剧直逼世界戏剧。

从《潘金莲》到《中国公主杜兰朵》,再到《好女人·坏女人》,魏明伦的创作思想是非常明确的。由对西方创作技巧的模仿,到对西方话语霸权的还击,再到中西文化的和融,魏明伦以其创作实绩表达了对民族戏剧的自信和迈向世界戏剧的雄心。

(吴彬,安庆师范学院文学院副教授)

社交媒体与剧评传播刍议

张晓欧

1867年,莱辛被聘为德国汉堡民族剧院的艺术顾问,在近一年的时间里,他为剧院的演出撰写了104篇戏剧评论,后来分为上下两卷出版,题为《汉堡剧评》,这部皇皇巨著在戏剧史上具有极其重要的地位,如此勤奋的剧评人实属罕见。15世纪,德国人约翰·古登堡发明了用活字与机械来印制书籍的方法,加速了知识的扩散,无疑也推动了戏剧理论的传播,《汉堡剧评》这份两周一期的小报,就是在莱辛买下的一家小印刷厂印制的。时间已经走过一个多世纪,今天我们处在一个网络高度发达的时代,如果莱辛再世,他会用什么样的方式来传播他对戏剧的真知灼见呢?

进入21世纪,中国的戏剧活动表现出与20世纪完全不同的面貌,戏剧批评也展现出新的风格。一方面,近几年来,话剧,尤其是商业化的剧目演出如火如荼,甚至泡沫化,另一方面,戏剧批评无论是阵地还是群体却在不断萎缩,媒体报道代替了学术评论,即使偶有评论文章,也多沦为无聊的吹捧。不过,混沌之中,一个新的现象却在悄然出现,即在互联网上出现的一种全新的戏剧批评,虽然迄今为止,它并未定型,尚未成为主流,但其快捷、互动、基于观众视角、碎片思维,无疑扩大了传统剧评的内涵与外延,为我们展示了有趣的创新潜能,将对戏剧生产与欣赏、消费产生不可低估的影响。

社交媒体上的新宠

社交网络媒体正成为当今全球最为流行的新技术时尚,在美国,Facebook、Twitter和YouTube声称全球活动用户已经超过五亿人,其中2.5亿用户每天登录自己的“网络家园”^①,这个数字还在不断增加着。在中国,以新浪微博为代表的社交媒

^① [美]达雷尔·M. 韦斯特:《下一次浪潮:信息通信技术驱动的社会与政治创新》,上海远东出版社2012年版,第22页。

体,也成为各色人群共享信息的乐园。据中国互联网信息中心(CNNIC)统计,到2011年12月,中国微博用户总数达到2.498亿,成为微博用户世界第一大国,除了新浪微博、腾讯微博、搜狐、网易等门户微博产品,还有人民网、新华网、凤凰网等50余家网站提供微博服务。^①

社交媒体的能量仍在持续爆发,对于企业、商家、消费者来说它都是一个炙手可热的议题。数字化交往不仅在社会生活中扮演着举足轻重的角色,在文化活动方面也有着出色表现,新浪娱乐推出的“2010戏剧年终盘点”,其中有一部分便是“戏剧人拥抱微博”;2010年的戏剧圈的大事件似乎都与互联网技术和传媒发展紧密相关。林兆华、何念、孟京辉、张建国、郭德纲等名人们都戴上了最时髦的“围脖”,开始了微博生活,“控不控”不敢说,但热闹是一定的。这是个人的平台,想开炮、想道歉、想卖萌、想文艺都由您做主。^②

孟京辉个人在新浪的微博开通于2009年12月22日,截至2013年4月,拥有191万粉丝,也就是说,他每发一条微博,理论上会有上百万人读到。三年多的时间里,孟京辉共发微博4000余条,举凡排练、演出、看戏等戏剧活动,评价社会现象,可谓无所不包。2011年,孟京辉排演新戏《柔软》,几个月里,微博上排练花絮一直没断过。5月5日,《柔软》在杭州首演,孟京辉的微博适时地激发了观众的欲望。开演前几个小时,他发上舞台和彩排的图,附文“你是不是女人,这需要精神科医生的判断”,甚至那句潮乎乎的“你硬了。你不是说对女人没有感觉吗?”引得那些还未出发去剧场的观众快要按捺不住了。^③

孟京辉是一个善于使用新媒体的人,除了新浪微博,在淘宝上,还有孟京辉工作室官方店,在这里观众可以第一时间买到他所有剧目的票,会员还可以享受到折扣优惠。

豆瓣是一个富有文艺气息的社交网站,这里有丰富的书、影、音内容。小组则成为豆瓣另外一个重要的内容来源,大量的社交行为都聚集在小组中。在豆瓣上,孟京辉戏剧工作室官方小组拥有5322个成员,由网友创立的孟京辉小组拥有2335个成员,此外,还可以搜索到与孟京辉相关的十余个舞台剧小组,在这些小组里,网友可以参与对具体剧目的打分,并发表评论。

① 参见《新媒体蓝皮书:中国成为微博用户世界第一大国》,http://news.china.com.cn/txt/2012-09/27/content_26652091.htm.

② 参见《新浪戏剧2010年度盘点》,http://ent.sina.com.cn/f/h/2010xiju/index.shtml.

③ 参见《〈柔软〉首演 孟京辉提前几小时微博造势》,载《都市快报》2011年05月6日。

小组名(剧名)	评价人数	评分	短评	剧评
一个无政府主义者的意外死亡	989 人	8.6	295	2
罗密欧与朱丽叶	99 人	6.2	31	
阳台	22 人	7.2	4	
初恋	1294 人	6.5	618	19
恋爱的犀牛	8621 人	8.8	3595	177
活着	363 人	8.2	184	10
两只狗的生活意见	2529 人	8.3	950	10
柔软	663 人	7.7	238	6
枪,谎言和玫瑰	397 人	7.4	191	8
空中花园谋杀案	1206 人	8.2	467	11
三个橘子的爱情	370 人	6.7	118	1
新娘	64 人	7.0	26	
琥珀	231 人	8.1	79	2
我爱 XXX	115 人	7.4	33	
希特勒的肚子	614 人	7.4	212	4
混小子狂欢节	320 人	7.0	136	5
关于爱情归宿的最新观念	96 人	7.2	44	
思凡	50 人	8.2	14	
蝴蝶变形记	204 人	6.3	52	1

(数据来源:豆瓣网(<http://www.douban.com/>)。数据截止日期为2013年4月,“短评”、“剧评”的概念系网站从篇幅长短对评论进行的划分。)

社交媒体改变了现代人的生活方式、交流方式,不断地制造出新鲜的话题,随着移动终端的变革,网站不断开发出新的应用,如针对智能手机和平板电脑的客户端,人们花在社交媒体上的时间日趋增多,就舞台艺术而言,它不仅具有提供信息的功能,还在互动、评论等方面发挥着作用。

人人都是剧评人

戏剧批评在戏剧实现其社会影响方面,是一支不可缺少的力量。历经无数代戏剧活动,它业已确立了自己的格局,具有十分明确的美学原则、标准和任务。

此外,对剧评人的专业背景、眼光,历来也有共识:“批评家和普通观众的不同在于,批评家更专业,并发展了一系列批评标准。”^①布罗凯特则更具体地指出:“从某一层意义上说,每个看戏的人都是一个批评家,因为,不管为时多短,他对所见到的总有些批评。可是‘批评家’一词通常却是专指那些把批评意见刊载出来的人。理想的批评家应当是一个经验丰富而且经过严格训练的观众。”^②但是,在社交媒体时代,向来的标准发生了变化,专业化在淡出,发表评论的常常是名不见经传的普通观众,借助互联网,他的观点得以传播,为人所知的范围取决于他的社交圈子半径。这种评论,没有报纸的截稿时间限制,不需要“把关人”的审核,当然也就削弱了发表的壁垒。以美国的戏剧传统为例,报纸评论一般在首演的次日见报,这是一种“立即反应式批评”^③。但是,社交媒体上的评论几乎在演出结束的同时就问世了,甚至是“现场点评”的。

社交媒体上的剧评一个最普遍的特征是篇幅短小,我们姑且名之为微剧评,归纳起来,它具有如下特点:

1. 评点式,碎片化

微剧评强调自我观剧体验,无须观照时代背景、戏剧历史,更无须学术准备、理论工具,它使用的方法体系是评点式、碎片化的。就微博来说,每条只允许140字,虽然也可以一则一则发送,或者以图片形式的长微博来容纳更多的字数,但它基本上还是评点式的。豆瓣等社区,虽然无字数限制,但仍是三言两语居多,这也与社交媒体本身的特征相符。

以豆瓣小组中孟京辉《一个无政府主义者的意外死亡》为例,总共989人参与打分评价,共有短评295条,试择数例:

小贩_:短小,但很棒。可好像还差一点点。

森狄:很喜欢孟京辉配廖一梅的组合,虽然是改编的剧本,揉进了很多中国特有的语言,演员卖力地表演,很是过瘾。整个演出的过程,非常享受!

Envinyatar:粗俗无美感。没觉得有多好笑。

遁了~:完全是排毒剧,把所有不开心都笑没了。但不养眼,笑的频率如此之高,长皱纹啊。

suin:其实觉得韩鹏翼版胜过张念烨,但孟京辉的团队似乎很看重张念烨,最近频频担男主角。小张胜在精力好,什么戏都能从头到尾的热情高涨撕心

① [美]埃德温·威尔森、阿尔文·戈德法布:《戏剧的故事》,世界图书出版公司2012年版,第43页。

② [美]布罗凯特:《世界戏剧艺术欣赏——世界艺术史》,中国戏剧出版社1987年版,第20页。

③ [美]罗伯特·科恩:《戏剧(简明本第六版)》,上海书店出版社2006年版,第359页。

裂肺,特实在的一咆哮孩子……

ImGraceGong:还行。

卷福花生饼:蹦蹦跳跳的一出戏,演警察局长的是《初恋》里面的炮灰男,女旁白是《初恋》里面的现任女友,演疯子的是《两只狗》里面的哥哥,观察完毕^^

Mosesathome:这是中国式的作品,已经和达里奥福无关,如果说有关系,也只是《西游记》和佛教的关系,借用了一下人物和故事梗概而已,情节已经不痛不痒。

Cherry:没下限,没节操,好欢乐,反映社会现状,不错。

素手纤纤:针砭时弊,风趣犀利。

番茄太妹:哥们演太卖力太给力了……意大利剧本被国产化得相当到位。

Yizhan:剧场布置得很有特色,小剧场看得很有氛围,茶馆的那段穿插很有意思,慢动作和回放的那段很精彩,与时俱进的吐槽很给力,迟到了没看到开头非常遗憾。

我不是完美小孩:有批判,有搞笑,有吐槽,有自黑,虽然故事性不强,不过喜欢其丰富多彩的舞台表现形式,尤其是吉他演唱那段。

以上选取的这些评价,短则两个字,多则六七十字,或谈论导演、演员,或评价风格、主题,虽有些失于粗浅、笼统,但不能说全无价值。

中国古典文学批评的评点传统堪称世界批评的独特案例,金圣叹对《西厢记》的评点提供了古典戏剧阅读的经典范例,其中综合了文学鉴赏、文学批评、理论阐释等功能,微剧评在这一点上与之有相通之处。这种看似片断的、零散的、不完整的特征却易于传播。“碎片化的信息,是对大众媒体垄断带来的信息不平衡状态的一种补充。它们之间也存在着相互参照、相互校正的可能。虽然每个网民只是提供一些零散的‘碎片’,但是,当关键的碎片拼贴在一起时,当它们与专业媒体所提供的图景组合在一起时,最终呈现出来的景象,会比仅仅由专业媒体所描绘的景象,要更为丰富、立体、真实。”^①

2. 重评价,轻阐释

布罗凯特将戏剧批评的目的归纳为三种:阐释、欣赏与评价。欣赏性的批评,批评者的“主要动机在于让别人也感觉到该剧的力量,他可以描述他自己对这部作品的反应,进而尝试激起读者相同的反应。他可以分析该剧的绝妙结构、角色塑造、氛围,以及其他”^②。在传统的剧评中,常常是三者兼顾。依托于社交媒体的微

① 彭兰:《碎片化社会背景下的碎片化传播及其价值实现》,载《今传媒》2011年10期。

② [美]布罗凯特:《世界戏剧艺术欣赏——世界艺术史》,中国戏剧出版社1987年版,第21页。

剧评则不然,往往是评价大于阐释、欣赏,这当然与篇幅及网站预设的规定项目、提供的服务有关,但也暴露出网络剧评的特征,它一开始便放弃了高屋建瓴的姿态,以直抒胸臆的精神随性而为。

纸媒上的剧评,常常因为碍于面子,只说好不说不坏,束缚了观点的表达,导致戏剧评论多泛泛而谈,缺乏犀利独到的观点。豆瓣用户的匿名性,带来了自由的话语权,使得评论相对客观,也保证了评论的质量。“北小京看话剧”、“押沙龙在 1966”是 2013 年以来广受话剧界关注的匿名剧评人,他们常常针对京沪两地上演的话剧新作在新浪微博上发表意见,用语犀利,观点专业,不惟普通观众爱读,被论及的专业人士也常有芒刺在背之感。

两位作者都是专业而优秀的剧评人,但都选择了隐去身份,这样做的目的是希望可以发表自由客观的评论,因为话剧圈实在太小,大家抬头不见低头见。“押沙龙在 1966”说:“事实上我并不是隐瞒身份,而是希望最大限度地消解身份,排除身份所带来的干扰,也就是对话语权的干扰。”^①“北小京看话剧”则说:“选择隐身的原因,是想脱离一个具体的、物质的、社会声名的圈套,而专心地把自己的戏剧感受记录下来。我不是来吐槽找共鸣的,也不是替人捉刀混口饭吃的,我写剧评源于对戏剧的热爱。我的文章里只有关于戏剧的思考,也希望读到我文章的人能扔掉他的声名圈套。我们不需要知道彼此是谁,只需要徜徉在戏剧里。”^②

目前豆瓣的王牌功能还是书评、影评、乐评,创始人杨勃在谈到书评的特点时讲道:“豆瓣虽然有大量的评论不是特别工整,也不一定是说得非常精品或者深入,但是他的叙述的方式很简单的,比如说‘这本书烂透了’,就是很简单,但是对别的用户是有效得。对他来说,比他看一个一千字的非常深入的东西要有效得多。因为多数人看书,他只有一个决定,我知道这本书了,我要不要看它,只要做出决定就好了,这是豆瓣上面书评的第一个草根特征。”^③的确,对网民来说,他们不需要长篇大论,只需要一句评价,这就是互联网文化。这样的一句话,有时却具有极大的力量,孟京辉在接受记者采访时说:“我看微博有人说‘老孟这两年质量有些下降’,咣当,我就想了一想,是吗?仔细再一想我就说,哥们儿还可以,那可没下降,还有好多能量没发挥呢!”^④

长微博的推出解决了微博在表达深度上的缺陷,社交媒体也在不断突破自身局限。可以展望,微剧评也会迈过一道坎。

① 《为摆脱圈子和面子而隐身,折射当下畸形评论生态》,载《东方早报》2013 年 7 月 5 日。

② 《为摆脱圈子和面子而隐身,折射当下畸形评论生态》,载《东方早报》2013 年 7 月 5 日。

③ 《杨勃:豆瓣的独特之处——自我定位为“工具”》, <http://book.people.com.cn/GB/6232689.html>.

④ 《孟京辉:你可以峰回路转,也可以平淡无奇》,载《新京报》2013 年 1 月 18 日。

3. 有互动,多驳杂

微剧评的另外一个特征是互动性,比如微博,具有回复、转发、评论功能,豆瓣每篇评论下面都设置了回复,一篇受到关注的评论,普遍会有若干个回复,有附和,有争论,而其他用户看完一篇评论以后,可以投票对我“有用”或者“没用”,这与传统剧评的“商榷”之类周期相比要快捷得多。

微剧评的基因是草根性的,任何人都可以来写,当然也带来了内容的驳杂。在豆瓣上,对孟京辉《蝴蝶变形记》的短评共 52 条,毁誉参半,但值得注意的是发帖者的戏剧修养良莠不齐,有些评论甚至与戏剧本身关系不大。

V! lka:孟京辉的戏,看过犀牛,空花,橘子,无政府。但蝴蝶变形记真的是唯一一部让我数次看表的作品。因为形式先锋了,所以内核如此单薄?一开场就申明这是多么年轻与热烈,但年轻狂躁不代表 F-words, sex 和毫无笑点的笑话。演员都是熟面孔真投入,但全剧基本只有一种作料,盐,且放多了。除了重口,空泛乏味。

转圈的猫:完全不记得讲什么事儿了,对孟京辉唾弃的开始。

那个叫小达的:时隔一年,我记得我盘腿坐在最后一排,还记得绿茶杏仁儿 DQ、红色丁字裤,和小兔子的短信以及,黑暗中抹掉的眼泪。

十个雪碧:呵呵。

契:《老妇还乡》的先锋实验版,整个舞台简洁又不失创意,假定性概念运用得很讨巧。

阿之:三俗!

落棋:重口味吧。

一尾小魚:拧巴。

小满:2012-07-27 看不懂 20 分钟后我睡着了。

闲人:瞎搞,糟蹋迪伦马特的本子。孟京辉还是适合情节量低一点的本子,他能耍得开。

fight for you:此时的孟京辉已然能毁掉迪伦马特了。

Suin:本身很喜欢这个故事,但表演方式太别扭了,整体呈现出极度诡异和违和感……另,黄湘丽的喜剧感太强了,自从看了她在《恋爱的犀牛》中的演的红红还是丽丽的,一看见她就想笑,出戏是分分秒秒都在发生的事……TOT。

丛林飞天小猎手:老孟别装逼,再装就春天了。

Exile:只是因为小七说的性感裤衩><【噗嗤~

Mu-His:跟 KIDO 去的,两个人都睡着了。

日光倾城:完美的话剧,不完美的约会。

烂熟于心:真的很不喜欢这种风格,貌似只演过一轮就再没演过,估计导演自己也觉得不咋,舞台上的脏话和吸烟用多了就没意思了。为了先锋而先锋。

阿飘:一堆人一起去蜂巢看的,挺糙的。

嗜睡症:我无法遏制对它难看的厌恶。

阿·尼柯尔指出:“真正的戏剧评论必须依靠丰富的知识作为评论的基础。他不仅要有戏剧史方面的知识,而且也要有剧院史方面的知识。”^①如果说,传统剧评的审美判断更多是由评论者的专业人士身份决定的,微剧评的价值观则更多地由发帖人的草根身份决定。草根化的微剧评显然已经颠覆了这一切戒律,正如网民身份的多样化,评点也最大限度体现着丰富性,传统戏剧批评后面站着一个批评家,现在是一群,他们在公民媒体上演绎着众声喧哗的景观。

大数据时代与微剧评的未来

到2010年底,脸谱(Facebook)就已取代谷歌成为访问最多的网站,“由于超过五亿用户可以更新他们的公开状态,让他们的朋友即时了解他们的所做所想,就像发邮件一样以最流行的方式相互交换更长的消息,参与实时交谈,组织、分享他们的照片,表明地理位置”^②,而豆瓣也拥有固定用户700万,还有许多用户上豆瓣只为看别人的评论,或者是排行榜,而从来没有参与。

毫无疑问,社交媒体在扩大戏剧影响、增强互动性以及加强戏剧团体与观众之间的双向交流等方面发挥着十分积极的作用。然而,戏剧界对与社交网络互动的认识明显不足,如何运用、放大影响、研究分析,有大量的工作要做。

一个大规模生产、分享和应用数据的时代正在开启,富有草根精神的微剧评正在建立戏剧批评的新秩序,也在呈现全新的舞台艺术的互动与反馈机制。观众是戏剧经验的一部分,“在一种扩展生命和艺术的共同体验中,戏剧和它的观众应该是一对相互配得上的伙伴”^③,戏剧生产者从社交媒体的评论中,可以得到更及时、真实的回应,必将影响创作主体的选择,并有效利用这个平台,挖掘、分析数据,进行剧本、导演、演员遴选,包括商业推广,而观众从中获得信息和指南,作为是否观看演出的参考,这将是一个新的戏剧时代的开始。

(张晓欧,上海戏剧学院讲师)

① [英]阿·尼柯尔:《西欧戏剧理论》,中国戏剧出版社1985年版,第70页。

② [美]马修·罗塞尔:《社交网站的数据挖掘与分析》,机械工业出版社2012年版,第257页。

③ [美]罗伯特科恩:《戏剧(简明本第六版)》,上海书店出版社2006年版,第367页。

论中国当代小剧场戏剧去文本^①倾向

丁 柳

在中国戏剧舞台上,小剧场戏剧已形成了自己的一席之地,而在20世纪末,21世纪初,在以话剧占主导的小剧场戏剧以外,一种新的舞台样式引起国内外观众和艺术界的关注。以1994年在北京成立的北京生活舞蹈工作室为发端,包括1997年北京成立的纸老虎戏剧工作室、2005年上海成立的组合舞团、2005年上海成立的草台班,这些戏剧团体都尝试并探索着一些新的剧场语言。而这些往往被称为“当代剧场”的小剧场戏剧作品在经过十多年的摸索与磨练之后,其艺术特征也逐渐显现,本文围绕其去文本的倾向,作一些探讨。

一、作品源于一个概念

在中国,我们称之为话剧的戏剧样式是在文学剧本的基础上,导演进行再次创作的舞台呈现。在以剧本为中心的戏剧中,表演、灯光、声音、材质都是为了营造一种幻觉,以引发观众的想象与移情。在西方,以剧本为中心的戏剧遭到怀疑后,艺术家们对新的剧场语言进行实验与探索。而在中国,20世纪末,21世纪初,小剧场戏剧也开始一种新的舞台尝试。

对于上文提到的这些戏剧创作团体来说,成熟的文本并不需要,一部戏剧作品的灵感往往源于一个概念、一个构思、一种现象或一些画面。纸老虎戏剧工作室2006年的作品《酷》源于导演田戈兵早期教育和成长记忆,这些记忆里充满了暴力的经验,而且这些暴力的实现往往都是通过正当合法甚至是时尚潮流、争先恐后的方式。“酷刑”与“酷”文化将人类行为的残忍和愉悦、原始血腥与时尚优雅的两面

^① 本文中的“文本”概念有两层含义,一是指戏剧文学剧本,是在剧场创作前就已有的固定的成熟的文本;二是指在创作前或创作中,与戏剧作品有关的一切文字或影像的材料、素材。论文中的“去文本”指的是第一层含义。

翻转接拼,没有过去也没有未来的庸常现实感构成《酷》的创作动机。^①而演员之一舞者王亚男在创作之前想到的则是至今仍然印象深刻的几个画面。

生活舞蹈工作室的作品《37.8度报告》的创作动因产生于2003年春天疯狂肆虐于中国的“非典”病毒(SARS)期间,居住的城市变成了一个人人自危的地方,警惕、防范、恐惧的心理弥漫于人群中,不管是朋友还是亲人之间,人们神经过敏、小心翼翼、担忧恐慌,离开人群拒绝接触,钻入电话与网络,依靠遥远的另一边互相寻找温暖和安慰,一种荒岛的感觉,被抛弃的感觉,世界末日的感觉……作品关注的是危机中的真实处境,以及人与人之间关系的转变。^②

在“组合翱”作品《舌头对家园的记忆》的介绍中写道:20世纪80年代,诗人王寅、陆忆敏写下他们关于这个城市的诗句时,刚刚逝去的那个时代在记忆中只留下革命话语空洞的回声,舌头作为集体主义的说话工具被人渐渐遗忘,可是身体属于个人,却记得器官有着神秘的欲望。舌头不仅活在它自己的味觉与触觉中,它记忆着自己,记忆着人,记忆着人的环境。导演张献把舌头的记忆即舌头作为纯身体存在的不可奴役不可教化的历史,看作是身体纯洁性的证明,他想看到身体在舌头的引领下实现梦幻般的解放的过程。^③

这些当代剧场的作品都源于创作者的人生体验和对现实的观照,与创作者的成长经历、生活环境有关,有的有着时代的印迹。而这种体验和观照并没有用文字的方式形成一个文学剧本清晰地表达出来,于创作者的心中也只是是一个不完整的概念,真正的作品需要在剧场的排演中完成。

二、多种艺术形式在剧场中的跨界

阿尔托的《残酷戏剧》中提道:为什么西方戏剧不能以对白戏剧以外的方式来看待戏剧?对白——文字和口头——并非舞台所特有,它属于书本。……舞台……应该让它用自己具体的语言说话,这个具体语言,是针对感觉,独立于话语之外的,它首先应该满足的是感觉。^④

雷曼的《后戏剧剧场》中认为,像布莱希特一样,荒诞剧属于戏剧剧场的传统。一些文本虽然跳出了戏剧与叙事逻辑的框架,但是,只有在语言之外的剧场手段跟文本处于平等地位的情况下,只有从整个系统而言,没有文本也是可以想见的情况

① <http://blog.sina.com.cn/papertigertheater>.

② <http://www.ccdworkstation.com/>.

③ <http://yule.sohu.com/20060920/n245444902.shtml>.

④ 参见[法]安托南·阿尔托:《残酷戏剧——残酷戏剧及其重影》,中国戏剧出版社1993年版,第31页。

下,才朝着后戏剧剧场迈出了一步。^① 如果以雷曼的这个定义来对照中国这几个进行“当代剧场”创作的戏剧团体,似乎能找到某种对应。在当代剧场中,叙事文本已经不再需要,剧场话语不再是文学话语,传统以对话为主导呈现叙事的方式已不再存在。文学、声音、肢体、影像、材质、行为、灯光等在剧场中平等呈现,对于创作者来说,这些元素同等重要。

在中国这些当代剧场作品中,人物的声音成为剧场声音中独立的一部分,不再是叙事和意义的表达载体,即不再承担台词的功能,更多的是表现节奏、情绪或无意义,只是一种剧场效果的体现。在生活舞蹈工作室的作品《37.8 度报告》中,演员姜均的一段吟唱来源于她的个人即兴,排练时,她将一首流行歌曲的曲调作了变调改编,没有意义,导演文慧觉得这一段落正好符合了当时她所需要的一种情绪,于是这段即兴被保留了下来,用到演出中。

在谈到关于作品《身体报告》时,主创吴文光说:“这个作品也和欲望有关,很华彩的一段在小岛上的舞蹈。哼出一个美声歌曲的声音,自己唱的,就唱一句,不断地唱这句,也是结构,也是波普的一种。材料、行为、表演,一个舞蹈演员唱出一个美声的唱法,而且唱的那句又是‘脏话’。”^②

对戏剧的源头,有一种解释,肢体的舞动先于口头的语言,表现于游戏或祭祀的戏剧雏形中。如今,肢体动作已成为当代剧场的一种重要的剧场语言,2008 年,赵川在排练《鲁迅 2008》时,与一起合作的日本导演大桥宏聊到演出的台湾行为艺术家瓦旦乌玛曾在军中十多年,大桥于是有了个想法,第二天排练,他请瓦旦在场上行走的人群中,做军人出操及行军礼的动作。瓦旦这个在台湾戒严时期经历多年打造的军人身份,看似早已消散,但在那一刻的演出里,他又回到了他个人的身体历史。那一连串踢起的脚步,噼啪作响的军礼,加之他顿时的一脸肃穆,将原来现场中的世态图景,拉向更为诡谲的历史记忆和联想,这时剧场里瓦旦的身体,当然不能仅以“肢体”称之,它暗示着在社会上的来龙去脉,承担着一定的秩序和主张,不是以巧言虚拟故事,而有着自身的传奇。^③

当然,当代剧场中的肢体动作与传统概念里的舞蹈是有差别的,它不展现技巧,也不表现美,不叙事,甚至不表达意义,也许只是一些简单日常无意义的动作,在 2002 年生活舞蹈工作室排练《身体报告》时,吴文光用五分钟左右时间把面前将近 30 件衣服裤子全部穿在自己身上,变成一个臃肿的球,蹒跚前行。

用肢体的一个优势是某种程度上,它比语言更加易于传达,它有着人类共同与

① 参见[德]汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社 2010 年版,第 56 页。

② 张晓东:《浅析吴文光影像艺术创作》,云南艺术学院硕士学位论文,2012 年,第 25 页。

③ 参见赵川:《身体剧场》,载《书城》2010 年第 7 期,第 44 页。

共通的意义认知。虽然没有语言直接,但是能够跨越语种的差异。“草台班”的赵川排练的《三八线游戏》,当时是应邀参加韩国的一个艺术节,他不想用语言,觉得语言太困难,还需要翻译,于是他选择用肢体来表现这个作品。

在当代剧场作品中,影像、灯光、材质有了独立的美学价值,发挥了更大的效用。1999年,生活舞蹈的《生育报告》中,一个段落是吴文光在舞台搭得很高的一个台子上,看报纸,对着摄影机吃苹果。先看影像,投到那个银屏上,银屏是个纱布做的。上面有一张大脸在吃苹果。然后一个身体就从嘴里钻出来。吴文光说:“他在玩我,我在玩他。要配合,我尽量把嘴张大,苹果的渣渣就把他给吞噬。一定要仔细配合的一个工作。这是个很有意思的东西。”^①摄像机并不仅仅是在舞台上创作一种影像语言,甚至还有其他的作用。同样在《生育报告》的演出中,吴文光端着摄像机走近正在舞蹈的女演员,打断她们的动作,切断她们的情绪,直到把慌乱的她们逼下舞台,一种象征和隐喻随之建立起来。

在《身体报告》中,上百件旧衣服散落在舞台上。可以铺一条路,堆成一座山,也可以把它变成漫天飞的一个东西。这个东西不断在使用着,变化着。从一个草地到一条路,到漫天飞的一个东西。一堆一堆的衣服,形成一个小岛,是由一个形状转变过来的,中间发生了一段疯抢,抢银行也好,抢股票也好,抢一堆(衣服)然后抱在那个地方。然后在个人手里挥舞,就开始舞蹈。^②在这里,材质不同于以往戏剧舞台的道具,不再是文本幻觉的制造者或是演员表演的辅助工具,它的地位甚至上升到和演员一样,形成有生命的、独立的剧场元素。

纸老虎戏剧工作室的宗旨是:“试图寻找形式与内容、剧场与现实、个人与文化之间的平衡,使戏剧有力地介入人和生活本身。打破常规剧场的界限,使剧场对舞蹈、音乐、装置、行为艺术、民间表演、社会事件、个人问题、流行时尚等等方面更加开放……将表演、角色、人物的定义推延到更大的范围……”戏剧是不能言说的,也是不可言说的。特别是“纸老虎”的戏剧,企图用语言文字描述戏剧的人物身份、人物关系和剧情是不可能的,这种“不可能”使“纸老虎”将传统戏剧结构彻底“搞垮”成为可能。^③王楚禹是一位行为艺术家,参与了纸老虎戏剧工作室的多部戏剧作品的创作。在纸老虎戏剧工作室最近的《非常高兴》剧场项目中,王楚禹选择了15个凝结着他对身体思考的命题来进行工作。希望参加者用自己的身体来做一次对身体存在的探寻,尝试用行为艺术的语言方式和剧场表演者探讨关于身体的问题。

2005年,张献发起成立了上海第一个后现代舞团“组合棚”。其主体是一批

① 张晓东:《浅析吴文光影像艺术创作》,云南艺术学院硕士学位论文,2012年,第26页。

② 参见张晓东:《浅析吴文光影像艺术创作》,云南艺术学院硕士学位论文,2012年,第25页。

③ 参见王楚禹:《源于生活而低于生活》,载《北京纪事》2002年第2期,第61页。

“80 后艺术家”，他们把环境艺术、影像装置、现场音乐、行为艺术、表演艺术等各种视听元素带入了传统剧场。2007 年其作品《左脸》中融合了舞蹈、武术、书法和多媒体等多种艺术形式。

“草台班”作为非职业的剧团，也放弃了语言，而用肢体来呈现其作品，赵川在《身体剧场》中说：“似乎在这个草台班自己营造出的舞台上，只有身体能量的迸发，才能证实不久前刚得来的自由和自信，他们启动自己的身体，短暂地逃出了主流舞台的话语压迫。”^①

三、创作方式由集体创作代替个人创作

当代剧场不再是文学的剧场，舞蹈、影像、装置、声音等在剧场中呈现，与之相应的是，不同的艺术家在剧场中出现，成为跨界现象。生活舞蹈工作室、纸老虎戏剧工作室和组合舞团经常合作的艺术家有纪录片导演、作家、舞者、行为艺术家、视觉艺术家、音乐人等。另外，“草台班”完全是由非职业演员组成，身份可能是白领或公司职员，而生活舞蹈工作室和纸老虎戏剧工作室也经常寻求与非艺术工作者的合作，从中发掘创作灵感，发现新的方向。

在生活舞蹈工作室《生育报告》和《和民工一起跳舞》等作品的介绍中提到，演出中的动作、台词、音乐和影像均由导演、所有演员、音乐人及视觉艺术工作者在排练中共同创作完成。演出作品的构成是在现场排练中逐步完成的，导演没有现成的文本，只是给出一个概念或构思，所有的演员都参与到作品的构建中去，让这个构思生长和发展，形成一个完整的作品。

“草台班”的灵魂人物赵川早年的作品《三八线游戏》是应邀参加韩国的艺术节而创作的，艺术节希望他创作一个关于抗美援朝的戏剧。当时没有剧本，赵川写了一些要点，或者可以做的构思，然后找了一些纪录片，有美国人拍的，韩国人拍的，日本人拍的等等，包括 20 世纪 50 年代中国拍的抗美援朝纪录片，以及与抗美援朝有关的电影，还有一些文字资料、回忆录，网上能找到的老志愿军的回忆录，在准备好这些资料后，赵川和他的演员从中发展出一些片断和肢体的动作。他不想用话语构建情节的东西，而想表达感受的东西。在排练中所有人运用即兴创作和工作坊的形式，集体创作了这个作品。

在组合舞团排练《舌头对家园的记忆》时，导演张献甚至不用每次出现在剧场，演员们根据他提供的概念线索进行即兴创作，寻找创作灵感，进行作品段落的即兴编排。

^① 赵川：《身体剧场》，载《书城》2010 年第 7 期，第 25 页。

而正是因为没有固定的文本,所以这种集体创作成为可能,这种新的创作关系对演员提出了更高的要求,就像雷曼认为的,在这类剧场艺术中,演员已成为表演者。^①而后者的创作性与主动性尤为重要。当然,演员们的创作往往是一个个片断,最终的素材选择和舞台结构的呈现则由导演来完成。

“草台班”在创作过程中,发现了这种创作方式的弊端,即往往是一个妥协和折中的结果,于是他们又在尝试新的创作方式,以一个主题各个人创作片断的集合的方式来呈现,并用到他们最新的作品创作中。

四、打破界限,演员与观众呈现更直接的互动

没有观众,就没有戏剧。这是19世纪法国著名戏剧理论家弗朗西斯库·萨赛在《戏剧美学初探》中首先提出的。格洛托夫斯基在进行“贫困戏剧”实验时,把戏剧中的元素一项一项拿掉,剧本、灯光、音响、舞美、化妆,甚至导演,在他的剧场中,剩下最基本的最重要的也是不能去除的两个元素,就是演员和观众。

在当代小剧场戏剧作品中,观众的数量仿佛减少了,就是在欧洲,这一类剧场作品也是小众的。当代剧场的创作者并非不在乎观众的数量,但他们更看重的是自我的表达与呈现,并在剧场中实现真正的交流。于是,这类作品仿佛对观众的要求更高了,当代剧场作品去文本的间接性、多义性特征,需要观众打开所有的官能,更加主动地、努力地去观看、去理解、去接受、去质疑。

当代剧场作品去文本特征,使其更加开放,相对于对整个作品理解的多义和模糊,对具体细节呈现反而更加清晰,某些和观众的互动也更直接。比如在“草台班”的新作《不安的石头》中,剧场是一个美术馆的空间,观众三面环绕,演员在中间区域表演,演员与观众在一个平等共存的环境中。开场时,戴着墨镜的演员与观众对视,并手指、嘴嘘,呵斥其安静,演员会摆正一个跷着腿观众的双腿,他们“巧妙地把观众摆在一个他意想不到的地位,或让观众意识到一种相反信念的冲突、一种绝对矛盾的冲突,这时观众会变得更加积极活跃。这种活跃不需要形诸言语——做出回答的观众看起来可能很活跃,但可能是非常表面的——真正的积极活跃可以是无形的,但又是不可分离的”^②。这个开场段落后,所有的观众都感到一种无形的压力,一种窒息,所有的注意力都被集中到演出当中。

在演出过程中,某一观众与演员对视时忍不住发笑;一位演员削一个苹果,并递了一块给一位观众品尝,观众也自然地配合与接受。这些片断使演员和互动的

^① 参见[德]汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第59页。

^② [英]彼得·布鲁克:《空的空间》,中国戏剧出版社1988年版,第142页。

观众共同建立起演出的一部分,在其他观众的注视下,这位吃苹果的观众和发笑的观众从观看者变为了表演者,这一行动,打破了演员与观众之间的界线。

正如《小社会》演出前那段开场白——“看戏过程中,欢迎您打开各种通讯工具,欢迎您小声或大声与外界通话,在我们的社会剧场中,欢迎您与生活保持密切联系”——“草台班”有意强化“剧”(戏剧)之小环境与“场”(狭义到演出场地,广义到社会场域)之大环境间的互动与摩擦……建立在布莱希特反叛亚里士多德模仿观和叙事论基础之上进一步揭露再现幻象、下放剧场权力关系的实验。^① 同样,在《不安的石头》南京演出开场前,赵川对观众说:可以拍照,只是不要使用闪光灯。这种与当下大部分演出相反的强调话语使观众意识到他们的作品在与观众之间关系的建立上的与众不同。

这几个进行当代剧场作品创作的团体,不再以一种高高在上的姿态进行创作与说教,他们更加渴望唤起民众的意识,并与之交流。生活舞蹈工作室的作品《治疗》在2010OCAT当代舞蹈剧场演出季中,举办了有关的表演工作坊,参与者将有机会参加到演出季中的《治疗》作品的正式演出中。该表演工作坊是通过“治疗”这一日常生活中每人都必须面对的现实,邀请观众走上舞台,实现“打开剧场”的目的,让观众与演员、生活与舞台、现实与艺术进入“交叉”状态,某种程度上打破了演员与观众之间的界线。

五、作品包含于社会行动中

众所周知,传统戏剧以文学剧本为基础,以演员表演来完成舞台叙事,而演员的表演又以台词为主要形式。文本、语言的直接性,使得创作者在创作时更加注重故事的构造、情节的发展与人物性格的展现。使作品呈现出清晰的是非观点和价值取向。戏剧作为一种艺术形式,其题材不可避免地与社会、政治产生联系,而在审查制度下,碰到这类题材,往往会影响创作者的创造力。政治话题、社会问题应该作为和其他题材同等的内容,在剧场中呈现、反思与探讨。去文本剧场所使用的肢体、灯光、声音、材质等元素所具有的间接性特征,使其作品充满了隐喻和暗示,使这种呈现成为可能。在纸老虎戏剧工作室导演田戈兵和舞者王亚男的剧场作品《安特卫普之腰》中,有两个关键词:“央视大火”和“拆迁自焚”,其敏感度让传统的戏剧形式难以触碰与表达。

“草台班”的赵川在他的文章《身体剧场》中提道:“从‘身体’和‘剧场’这两个概念本身暗含的身体力行的意义来讲,它的美学更联系着从想象跨向社会行动的

^① 参见庄稼昀:《民间剧场的草台精神》,载《南风窗》2013年第15期,第92页。

能动性。”^①“草台班”作品《小社会》分别于2009年和2010年,由剧社成员自费到全国一些各地城市展开“拉练”活动。在2010年秋天的“拉练”活动中,《小社会》意外成了某三线城市最大广告公司十年庆典上的演出,观者多是当地的商界成功人士。《小社会》的演出在这样一个空间中显得有些格格不入,但观看的人却在“演后谈”中异常热烈。“他们理所当然地把我们看作这个社会的失败者。”赵川在事后自嘲着说。显然,演出之后的“演后谈”成了剧场的延续,这个演后谈不是谈艺术、谈戏剧,或是观后感,而是对社会现象的理解和看法。我们看到“行动”的戏剧产生的社会效果——戏剧演出的“场”本身就是社会生态的直接呈现,在这些看法、表达和争论的背后,最最现实的社会形态,包括不同社会阶层间互相观看的视角都极为真实地呈现出来。于是,戏剧真正成了一种社会行动,成为每次都是开放和生动的参与行为。^②

《非常高兴》是纸老虎戏剧工作室与德国慕尼黑室内剧院合作的关于“群众”概念的剧场项目。从2012年6月到2013年10月,是该项目的调研和文本生产阶段。在此期间,纸老虎戏剧工作室进行了一系列的调研工作坊和演员工作坊,形成这个作品以剧场方式进行社会研究,以研究和不同知识汇集来构建剧场的生产方式,是一个从社会行动到剧场工作的过程。七个关于群众的话题由不同身份的人来认领,进行调研,比如第一期中的话题中包括:“谣言:被动员的群众”由作家周勃进行调研;“从群众中来,到群众中去”由文化项目管理者凌濛认领;“群众性的情感”由纪录片编导刘震强认领。调研完成后,每人以PPT的形式进行一次公开的讲座。纸老虎戏剧工作室计划将这些研究的结果出版,而这些素材,将会被选择性地用到之后由慕尼黑室内剧院演员和中方演员一起合作的剧场演出中,并可能继续创作以德国为主要语境的《非常高兴》。^③在这个项目中,纸老虎戏剧工作室的剧场作品只是这个计划中的一部分,而前期的调研工作及成果成为更加重要的社会行为和行动,不仅话题与概念的设定体现了当代剧场创作者深度的思考与对现实的观照,对执行调研者来说也是一种极为宝贵的个人体验与相互间观念的交流与碰撞。

生活舞蹈工作室的戏剧作品《回忆:饥饿》源于一个更加庞大的计划:草场地工作站的“民间记忆计划”。2009年夏天,由最初自发拍摄采访发生于1959至1961年的“三年困难”故事开始,到2010年夏天有21人参与其中,这些人自愿参与“返回村子”采访,并整理出深埋已久的民间记忆。参与其中的人,有年过60岁的村民,有从事纪录片、剧场或其他艺术创作的作者,也有正在大学就读的学生。一种

① 赵川:《身体剧场》,载《书城》2010年第7期,第46页。

② 参见赵涓:《从形式到行动:草台班剧场空间的社会表征》,载《山花》2012年第2期,第157页。

③ <http://site.douban.com/166415/>。

雪球自然滚动方式,卷入了更多人参与和更多村子的老人进入采访记录。之后,采访内容由“三年困难”延伸到“大跃进”、“土改”、“文革”,是一种民间方式建立“民间记忆档案”的尝试。

这个剧场作品的创作是在“民间记忆计划”工作过程中产生的,演出者是加入该计划的参与者,创作动机和使用材料来自所有参与者自己的“返回记忆”经验,以及所拍摄的“饥饿记忆”素材。他们不仅是“历史的寻找者”、现实中的“去记忆者”,也是将这些记忆和寻找体验带到剧场舞台上的呈现者。

这个八个小时演出的剧场舞台上,不仅有这些“历史寻找者”带来的数十个村子的两百多个“历史见证者”的影像和声音——来自民间底层的最普通、最平凡的“饥饿记忆”讲述者,也是最为珍贵的“活着的历史”,还有这些年轻的“寻找者”在返回记忆返回自己根部路途中的种种经历和体验,包括被干扰被拒绝被反对的现实阻扰。由此,“历史的见证者”和“历史的寻找者”共同站在一个舞台上,为记忆,也为今天共同作证。^①

当然,并不是以上这些编导的所有戏剧作品都是去文本的作品,比如张献年轻时是一位编剧,写出了优秀的文学剧本,田戈兵早年也曾参与过话剧的创作。德国学者汉斯·蒂斯·雷曼在《后戏剧剧场》一书中提道:“文本仅被视为剧场创作的一个元素、一个层面、一种‘材料’,而不是剧场创作的统领者。”^②雷曼并没有贬低文本,不是说它应该被取代,而是在这之外,希望对剧场艺术中的一些新形式进行描述和探讨。这种具有去文本倾向的当代剧场作品已立足于主流的戏剧之外,初步建立了自己独特的剧场美学,让我们在剧场中看到了另一种可能性的存在。无疑,无论是“民间记忆计划”,还是《非常高兴》和《小社会》,其社会价值远远大于艺术价值。而去文本的这种方式让创作者找到了一种新的创作激情与表达方式。当代剧场的这些艺术家不再为了艺术而艺术,为了实验而实验,而是承担起了关注社会、反思历史、直面现实的责任。

(丁柳,南京晓庄学院新闻传播学院讲师)

① <http://www.ccdworkstation.com/>.

② [德]汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版,第3页。

从定县“农民剧”到上海“草台班”： 民间身份·临界表演·社会剧场

王雪芹

定县“农民剧”和上海“草台班”是两个世纪的戏剧运动样态，在成立时间上相距了70年，并且一个面向落后的农村，另一个主要面向具有成熟社区的现代城市，但作为具有先锋意识的民众戏剧形态，两者却具有相当多的历史联系。它们都诉求建立一个社区性的平民剧场，打破传统写实剧场模式，采用露天剧场或非剧场性空间，进行流动性演出，起用和训练非职业的普通人参与表演，强调自身非营利的民间属性，关注社会公共话题等，更重要的是，它们在剧场表演艺术的探索上具有先锋性，通过舞台调度的复调性来实现剧场表演的临界状态。这主要表现在：1. 反再现的主流传统，特别重视即兴、流动甚至是具有震惊效果的演出形态；2. 召唤观众介入表演，强调在场；3. 表演者与他者（道具等）平起平坐，以感官、肢体、物体的清晰对抗意义深度的清晰。

就定县“农民剧”来说，熊佛西曾指出他最感困难的是话剧的内容问题：“我们认为只要能唤起农民向上的意识的，就是我们编剧本的材料。尽可不管它是属于哪一派的思想。我们所注意的，乃是如何引起农民向上的意识。”^①由于与政治意识形态保持一定距离，定县戏剧试验者在个人与国家关系上倾向自由主义，而对于“愚穷弱私”的农民来说，这种“向上”的意识包括：生产技能的向上，科学运用的向上，身心健康的向上，享受与给予的向上，情感满足的向上，集团训练的向上，教育文化传递的向上。总之，向上的生活是一个人格完美的极峰。一个生活意识向上的人是这样的一个人：他尽人生应尽的义务，他享人生应享的权利；他不是一个压迫人的人，也不是一个被人压迫的人。^②

显然，向上的意识指的是现代公民意识。定县戏剧试验旨在以公民身份改造农民在帝制历史浸淫下的子民、臣民身份，试图建构一个合理有序的社会组织结

① 熊佛西：《农村戏剧与农村教育》，载《中华归主》1935年第160期。

② 参见熊佛西：《中国戏剧运动的新途径》，载《民间》1936年第2卷第16期。

构——现代公民社会,在这个社会中,国家是致力于保障和实现个人自由权益的国家,个人自由也附丽于国家,需承担建设公共社会的责任,它超越传统宗法家族制的亲缘核心观,把民族国家认同与政治认同区分开来。

从露天剧场演出开始,定县戏剧从早期仍服膺于镜框舞台的有限探索开始突破,通过打破真、假的写实界限,实现新的时空结构来解决多幕换景问题,并进一步改变观众“隔岸观火”的态度。《过渡》选择农民共同建桥解决渡河问题为主要情节,舞台就是河的渡口,一方面,“建桥”事件本身具有象征意义,农民在群体活动中实现主体价值,同时“建桥”也解决了布景问题,“桥”可以把布景和表演联系起来,“所谓布景即表演,表演即布景,两件事实在合而为一了”^①。“建桥”既然是表演和人物行动不可或缺的部分,那么必然与情节的发展啮合,因此它在发挥布景作用的同时也就超越布景固有的限制,另一方面,“渡口”提供了“大台阶的沟通”的可能,其地形优势使变动差异的世态万象合理地统一在一起,其空间流动性有助于显示时间历时的共时特征。由于东不落岗剧场舞台区与观众区以台阶连接,^②当演员通过这一台阶自由上下时,观众也就自然而然地成为“渡口”的过客,无形中与“建桥”事件发生联系,在实际上演时,观众可以以一起唱《过渡歌》、参与建桥、参与人物的对话和议论等方式真正融入演出,这样一来,虚拟的渡口变成真实的公共生活空间。在《过渡》中,时间呈现出历时与共时的临界状态,舞台因为有观众才成为舞台,戏剧主题并不是以狭窄的深度而是以广阔的程度被再现出来,戏剧与其说在表现假,不如说它显示了真的可能性。某种程度而言,《过渡》已不仅仅是一个剧本,它将虚构的文本世界与实践世界糅合,或者说它毫不避讳地申明自己根本就是一个实践物。当它和新演出法结合起来时,就把话剧演出变成一个游戏庆典活动,不同的人们因这一活动联系起来,他们的各种需要也在活动中碰撞交流,提供剧本的戏剧研究委员会还可扮演市民社会里同业公会角色,通过训练农民表演方法使其获得基本技能,客观上培养了农民参与团体事务的能力。

就上海“草台班”来说,它成立于2005年初,缘于一位韩国民众戏剧运动者筹备2005年的光州民众戏剧节演出,在上海和北京邀请同道,“草台班”在此机缘下成立。其剧团活动方式比较开放和灵活,主要是非职业演员利用工作之余的时间进行训练和排练,用他们自己的话说:“‘草台班’的戏剧既在国家体制之外,也力图

① 杨村彬:《定县最近公演的〈鸟国〉》,载《北平晨报·剧刊》1935年4月14日。

② 孙惠柱对比了东不落岗剧场与定县其他流动剧场的区别:前者有精心设计的树和墙,而后者只是空空的自然场地。东不落岗剧场有一个相对稳定的功能,建筑上也更有序和集中。另一方面,这个剧场的舞台又不像临时剧场那样小而独立,东不落岗新舞台的模糊边界提供了一个更自由的演区,在主舞台和主观众区间有一个由台阶组成的过渡区域。参见孙惠柱:《熊佛西的定县农民戏剧试验及其现实意义》,选自沈炜元编:《阐释戏剧》,百家出版社2008年版,第256页。

规避商业体制。”^①而这些演员的职业身份迥异,有设计师、画家、电脑工程师、高校教师、学生,也有部分演员或艺术家,他们共同讨论,形成剧本,同时也在演出中不断调整剧本和演出形式。其主持人赵川曾指出“草台班”是要建立一个新的社会剧场,用来表达对变革中中国现代城市的反思,其创作初衷,不是要反映社会,而是要对其进行更实质的“介入和穿透”,不是要给出药方,而是对这个无解的社会提出自己的质疑,逼供出人们的集体潜意识,是一个“我们的知识、经验、想象力和表达欲望与现实生活交界的前沿”。“我们通过演剧讨论这个社会当中再正当不过,却被压抑着或不受尊重的种种公共话题。”^②

“草台班”的第一个作品是为参加光州戏剧节创作的《三八线游戏》,戏剧通过集体讨论完成早期文本,主题关于民族历史战争,表现战争带来的民族分裂和个人身份缺失,主要探讨的还是现代人对历史的体认和身体表达。随后草台班继续就现代人与生活环境的矛盾问题创作了《蹲》和《狂人故事》等,前者通过“蹲”这一具有隐喻性质的日常身体行为,展示思想独立的困难,后者主要是对鲁迅小说中人物形象的当代改编或者说重建,展现的是因社会生存压力所带来的个人危机和自我分裂,这个剧又因为演出时间和演出场地的不同而被多次再改编,包括多个版本,如2008年7月为参加东亚四市巡回演出而重排了《鲁迅2008》和2008年年底上海下河迷仓当代艺术馆的演出版本《狂人故事,私元年升级版》。值得注意的是“草台班”的一个保留剧目《小社会》和近年来的新作《不安的石头》。《小社会》历经了多年由不同剧团成员不间断的改编和增删,曾分别于2009年和2010年,由剧社成员自费巡回全国各地城市进行拉练演出,这个剧主要是通过一人一故事的形式来表现市井小民身上的喜怒哀乐,内容上无逻辑、碎片化,以日常生活中的常见物为道具,如塑胶手套、不锈钢碗具、人偶模型、富有时代表征的服饰等,来表现被束缚的疯狂和游戏状态的疯癫的复调主题,例如“超人”才华不得施展的尴尬,女人不能安睡的焦虑,女人对性的权力化渴求,人与生存饭碗的依存关系,在理想中常规的缺席等等。《不安的石头》则进一步锁定“不安”,探讨它的起源和无法言说的复杂形态,舞台上呈现出石头与苹果的对抗,尝试争抢椅子的演员动作,放大在压抑中发抖的肢体和声音,或者展示倒挂在椅子下的身体,利用影像幻灯展示一张说话颠三倒四但始终不间断的人脸,并且仅仅露出象征发声权威的嘴部器官。在演出开始,演员用无声的身体动作命令观众噤声,在演出过程中,演员从人群中走进又回到人群中间,甚至即兴地为观众系好鞋带安抚观众,与此同时,这些演出分布在整个剧场空间的不同位置,而不是仅仅在剧场中间,观众只能通过声音或灯光来辨认他们

① 周涓:《从形式到行动:草台班剧场空间的社会表征》,载《山花》2012年第2期。

② 赵川:《社会剧场》,载《山花》2012年第3期。

的存在。整场演出从某种角度看更像一场游戏性的祭式,目的是跨越自我和表演的界限,召唤观众身体状态发生改变,这无疑和定县戏剧试验通过《过渡》所实现的临界状态是一致的。

通过对定县“农民剧”和上海“草台班”的梳理和比较,可对先锋戏剧与本土传统的关系有一个更明确的认识。先锋显然是一个时间意义上的现代命题,它常常被作为传统的对立面来提及,尤其对现代中国来说,又常指向与东方对立的、一个亟待追赶的西方,因此在涉及两者关系时,论者时常会事先假设二者的分立和界限,但如此一来,对先锋的认识就不过是一个理论上的“风景”罢了。实际上理解两者关系的前提是先锋的起源问题,不能新陈代谢的传统和不能与历史切近的先锋都是有问题的、片面的、机械的,对两者关系的认知首先要确立艺术自由平等的民间属性。进一步说,中国的京戏和西方镜框舞台的写实剧虽然美学形态迥异,后者在时间意义上是前者的先锋形态,但它们在传达现代生命体验上却具有同样的形式局限,尤其在表达主客体的相对性、整体性上常显示共同的盲点。京戏表演虽不同于写实戏剧的“当众孤独”,可以在角色和演员的身份之间自由转换,但这种自由并不具有戏剧主题意义,如果说写实主义以欺骗主义、幻觉主义来求真,那么京戏是以脸谱化和程式化来求真,均具有片面性,这也解释了为何近年来江苏省昆剧院举办朱鹮国际艺术节的昆剧先锋实验是失败的,而北京非官方的三拓旗剧团利用傩戏展示的民间故事却是动人的。

(王雪芹,南京晓庄学院新闻传播学院讲师)

戏曲现代戏与“国剧梦”

李贤年

如果从时装戏算起,伴随戏曲现代化大潮,戏曲现代戏(简称“现代戏”)已有一个世纪的历史了。与传统戏的革新之路一样,现代戏的发展同样步履维艰。有所不同的是,它们在发展路向上有各自不同的侧重点。传统戏的改革更多体现在思想、内容方面,而现代戏的推进则首先要解决表现形式方面的矛盾。这种思路在经历了“旧瓶装新酒”的失败尝试后即被确立。然而,戏曲表现形式与现代生活之间的矛盾并不容易调和、解决。无奈之下,戏曲向话剧寻求解决之道,结果演变出“话剧加唱”的新形态。新的问题又随之产生了。现代戏冲破了传统戏曲美学形态范畴后,却很难在学理层面获得全面的接受和承认。学界对此褒贬不一,观点长期针锋相对。分歧的关键点是:话剧介入戏曲后,现代戏还是戏曲吗?支持者坚决支持两种艺术的“沟通”,反对者则更加强调“戏曲化”才是正途。两种声音均被创作界吸收,但实际的收效和理论的预期仍有较大偏差。“沟通”过于小心翼翼,“戏曲化”又无实质性进展,现代戏依旧不伦不类。最终,上述问题被悬置了起来,各方人士也失去了思索争辩的激情,只是偶尔会为了应付“政策”去模棱两可地讲两句“口号”。于是同时,也有部分学者意志坚决地捍卫“戏曲现代戏已经成熟”的结论。这在“与传统戏曲美学特征的巨大落差”的事实面前显然是很难成立的。针对此,下文会有具体的回应,此处不做论述。

那么,问题究竟出在哪里呢?或许是我们过于斤斤计较于“戏曲”,而忽略了“现代”一词的深刻内涵。现代戏被视作戏曲现代化的宁馨儿,无形中框定了它的“门户”所属——戏曲,这一定程度上导致其与话剧只能互相借鉴,而不能深度互融。这种保守的路数,在发展传统戏和新编历史戏上是可行和应该的,但在规划现代戏的未来图景上却更像是阻障。死守戏曲审美样式的纯粹性无疑是削足适履的表现,其缺乏对现代意识的清醒认识。当传统形式不能在现代戏中展现现代生活,就要创造新的演剧形态,这才是现代戏之“现代”的精神实质。其实,从“时装戏”到“话剧加唱”的历史进程可以反映出一个基本的特征,那就是现代戏发展至今一直

是“话剧—戏曲”二元并置的结构形态,并不是以戏曲为主、兼收并蓄的特征模式。这种情形很容易让我们联想到“五四”时期“国剧运动”派的理论主张和期望。那种“融合东、西方戏剧”的思路似乎应该被重新提起,那个被人遗忘的“国剧梦”应该被重启,为已放任自流的现代戏制定新的路向。

一、戏曲现代戏成熟了吗?

早在20世纪80年代,以张庚、郭汉城为代表的戏曲理论家们就强调“戏曲现代戏已成熟”^①,并不断强化这种观点。他们认定现代戏成熟的理由主要有三:

1. 古老民族戏曲艺术形式与现代生活之间的矛盾得到了解决。
2. 积累了相当数量的、形式与内容和谐的、现代性与民族性统一的戏曲现代戏优秀剧目,其中不少还成了保留剧目。
3. 戏曲现代戏已经被广大人民群众接受和欢迎,在戏剧舞台上站稳了脚跟,好的现代戏能上演几百场、上千场,甚至2000场、3000场。^②

这些理由貌似充分,实则有很大的讨论空间。

戏曲现代戏首先必须取得形式语汇上的成熟。成熟的标志便是它起码要“像”传统戏曲。换句话说,它的形式必须具备戏曲基本的美学特征,如程式性、虚拟性、歌舞性等。但目前现代戏是“话剧加唱”的歌舞形态,程式性不强的严重缺陷使其与传统戏曲美学特征差距相当。对于此,“成熟论”者认为现代戏已经在自觉地化用传统戏程式,并创造了很多程式动作。这的确是事实。如《骆驼祥子》(京剧)中的“洋车舞”、《华子良》(京剧)中的“耍筐舞”、《风流女人》(豫剧)中的“骑车舞”、《弹吉他的姑娘》(汉剧)中的“电话舞”、《粗粗汉靓靓女》(京剧)中的“电脑舞”等等。这些舞蹈精彩纷呈,也能较好地反映现实生活,但它们缺乏戏曲程式的泛用性功能。如果程式动作不能被反复使用,那么它就不能被称为程式,而只是一般意义上的舞蹈动作了。上述舞蹈是为特定剧目情境创制的,并不具备泛用性,很难将其归入程式。可见,现代戏创作中采用现编新舞蹈的方法并不是戏曲程式的内涵体现,而更像是编舞逻辑下的产物。如此看来,以此作为“古老民族戏曲形式与现代生活之间的矛盾得到了解决”的论据恐怕很难站得住脚。况且,这还只是部分剧目中的部分亮色,并不是普遍现象。诚然,在面对传统形式很难表现现代生活的时

① 张庚:《社会主义初级阶段戏曲发展的几个问题——张庚同志在中国戏曲现代戏研究会第六届年会上的讲话》,载《四川戏剧》1988年第1期。

② 参见郭汉城:《戏曲现代戏的现代性与民族性》,载《中国文化报》2004年9月16日。同时可参阅《战略转移:戏曲的改革与建设——在中国戏曲现代戏优秀保留剧目学术研讨会上的发言》《战略转移:戏曲现代戏建设三题》《戏曲现代戏,你成熟了吗?——郭汉城访谈录》等文。

候,革新和创造是必须的,正如张庚所说,“我们的目的是为了表现新生活,而不是为了保存旧形式的完整。所以,当这个形式在表现现代生活上有限制了的时候,就需要革新和创造来突破它。”^①但传统戏曲的神韵一旦丢失,那就不是“突破”,而是“打破”的问题了。事实上,现在的现代戏能否算作真正的戏曲还是个问题,更妄说它已经成熟了。至于“成熟说”理由的第二、三点,也因为第一点的不成立而算不得理由了。其中说到的成绩,如优秀剧目、保留剧目、观众数量、演出场次等等,虽然是这种戏剧样式取得的成果,但它并不能作为现代戏成熟的标志。

相比之下,20世纪60年代的革命现代戏倒是显得更为成熟,譬如《红灯记》《沙家浜》《杜鹃山》等剧。那么,我们能不能将其作为现代戏成熟的标志呢?同样不能。它们固然已经在程式化(戏曲化)层面上取得了较高成就,但却只是一种题材类型(革命题材),而没有波及整个现代社会的方方面面。例如,作为新中国成立后戏剧界重大事件的“京剧现代戏观摩演出大会”(1964年),35个剧目中大多数剧目是反映革命斗争、阶级斗争和路线斗争的,剩下的也是呈现社会主义初建时期的社会景象的。这些剧目本身是特殊历史时期和特殊政治语境下的产物,“运动式”的性质就决定了它缺乏长久的生命力,推广价值十分有限,对反映新时期以后的中国社会生活几乎没有价值。所以,它依然不能算作现代戏成熟的标志,充其量只是发展过程中的阶段性成果。需要特别指出的是,革命现代戏在程式化上制造的可行性“错觉”在一定程度上误导了我们今天的戏曲界。它一度成为戏曲化思路的经验根据。

除此之外,活跃在20世纪80年代的探索戏曲也比较引人注目。其突出的演剧观念影响至今,甚至直接促成了当下的戏曲舞台风貌。但这些戏曲剧目却“已不再注重艺术传统的纵向继承,西方现代艺术以及话剧、舞蹈的‘横向借鉴’成为其主要源泉”^②,它们走得并不是戏曲化的路子。所以,如果把这些优秀作品作为成熟的标志必须要接受同样是以张庚为代表的戏曲理论家总结的传统戏曲审美特性(综合性、程式性、虚拟性、节奏性)的考量。

使“现代戏成熟论”能站住脚的唯一做法就是无视传统戏曲美学,抱着“反正是现代戏,肯定要和传统戏不一样”的似是而非的观念,其直接的结果就是把现代戏的创作发展带入到“自由发挥”的境地。这究竟是有害的还是有益的,其实从当下现代戏甚至戏曲发展的现状足可以判断。

毫无疑问,现代戏并未成熟。

^① 张庚:《现代题材戏曲的新成就》,载《张庚戏剧论文集》,文化艺术出版社1984版。

^② 胡星亮:《中国现代戏剧论集》,中国戏剧出版社2010年版,第309页。

二、戏曲化之路不可行

顾名思义,戏曲化就是使现代戏在审美形态上更符合传统戏曲的美学特征。此口号是在1982年被提出的,随后即成为新时期的热点话题。1984年,口号提出者——中国戏曲现代戏研究会甚至还专门开展了较大规模的研讨活动。整体上,戏曲化讨论的焦点主要是“该不该戏曲化”,而在“如何戏曲化”的问题探讨上却少有建树。内中的原因不言而喻,那就是因问题的复杂性,理论家并不能在实践层面给予帮助。这也从侧面暴露出现代戏两个方面的缺陷:一是现代戏在多半个世纪后仍不十分“像”戏曲;二是它展现现代生活的巨大困境并不容易化解,即便是倡导突破、创新,依旧收效甚微。为什么会出现这种尴尬局面呢?其实,现代戏发展的历史经验教训已经告诉了我们答案:

走戏曲化之路并不可行。

从传统戏曲开始尝试表达现代题材内容时,戏曲化就进入到了艺术家的视野。因而,它不是20世纪80年代理论界的独特创见,更不是那个时期才意识到的难题,只不过在半个多世纪的发展里,此矛盾未能被解决而已。那么,我们又靠什么判断它在新时期就可以解决呢?从抗战到“十七年”,一大批戏曲精英在戏曲化上做了大量的努力。纵使在“以现代戏为纲”、“大写十三年”等极端政策保障下,此项工程仍旧没有取得实质进展。这就不能不再一次佐证“戏曲化之路不可行”的论断。另外,“戏曲化”一词在20世纪90年代以后渐渐淡出众人的视野,简直就是“失败”的变相表达。

当然,单靠历史事实论证戏曲化之路不可行并不能令人信服,因为其中存在很多历史偏差,甚至错误,必须在戏曲本体层面取得更为扎实可靠的学理依据。

中国戏曲在世界剧坛中最大的独特性在于它比其他任何一种戏剧样式更具有系统性,这也使得对它的改革往往是触一发而动全身。经由宋元、明到清代建立起来的古老而又严整的戏曲系统却不如同样古老的西方话剧那般具有现实适应性。在强大且异常完善的机体面前,现代戏的戏曲化尝试只能屡遭失败。探根求源,其中最大的制约因素便是——程式。它让传统戏曲大放异彩,又令现代戏一筹莫展。

程式至少有三层本体内涵。第一,是作狭义理解的程式动作(身段);第二,是作广义理解的程式性;第三,是发挥程式系统性作用的行当。然而,以往对程式在现代戏发展中的风险评估更多是拘泥于程式动作。多数人认为解决掉程式动作与现实生活的矛盾,就是戏曲化的基本任务。显然,这种认识本身就缺乏系统性。要想全面论证戏曲化的可行性,须把握程式的另外两层内涵。广义的程式,“不是意

指表演过程中个别的、局部的特殊处理,而是指完整的、系统化的表演语汇”^①,它“不只限于文学、音乐、表演、舞台美术的某一部门,而是广泛包括了文学、音乐、表演、舞台美术等各个部门”^②。也就是说,程式作为系统,它统领着所有的艺术环节(部门),而每一个部门又是一个子系统,由众多程式元件组成。因此,现代戏的戏曲化本身就是一个庞大的系统工程,绝非“化用”已有程式动作和“发展”新程式动作那般简单。

还不止如此。狭义程式和广义程式的叠加能解释程式系统,却不能使其运转。真正发挥作用的是另一个由微观程式组成的系统——行当。戏曲的创作,都是通过对行当的安排,以调用各种程式元件,来塑造人物形象,表现现实生活的。正如傅谨所说:“行当不是单个的戏剧人物,唯有角色从具体的人物对象身上抽象出来,成为一种表征……这个称谓从某个具体的人、具体的官职游离出来,成为凝聚了一整套系统化的特殊表演手法的戏剧人物的共同称谓,才算是形成了一个‘行当’。每个行当意味着一套相对完整的表演程式。”^③

如此看来,对传统戏曲的突破、革新,无疑是在这个异常严整的系统上开刀。戏曲化想要较好实现,就不单是程式动作上的创新,而是要重新组建现代戏系统,以体现程式的那三层本体内涵。对此,傅谨的认识较之其他学者更具创见性。他说:“如果戏曲已有的程式确实不能用以表现现代生活,如果现代戏不能接受、继承传统戏剧固有的程式化语言,那么现代戏创作的关键,就是如何通过新的抽象化手段,创造出一系列新的、能够为一般观众接受的程式,以形成自己新的艺术语言,形成与观众对话的新的基础,而不是向话剧和生活化的表现手法靠拢,放弃,至少是在一定程度上放弃程式化的表现原则。”^④

从以上引文中,我们可以看出傅谨是传统戏曲美学的捍卫者。他排斥现代戏向话剧借用表现手法,而将戏曲化推向一个理想化的高度,这与本文前面的分析是高度一致的。但此种设想还是过于理想,甚至连傅谨本人都有些拿捏不准。他认为:“如果我们认同程式化是戏曲最为本质的艺术特征,而我们的戏剧家又未能努力地寻找和创造新的程式,假如上述程式化的路径是不可取的,那么,现代戏就只能是一个幻想。”^⑤

傅谨言语中的不确定充分反映出建立新程式系统的无比艰难。假若对程式三重内涵进行更深入的推导,建立程式系统是设想还是幻想就不难判断了。其实,根

① 傅谨:《程式与现代戏的可能》,载《艺术百家》1999年第4期。

② 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通论》,上海文艺出版社1989年版,第168页。

③ 傅谨:《程式与现代戏的可能》,载《艺术百家》1999年第4期。

④ 傅谨:《程式与现代戏的可能》,载《艺术百家》1999年第4期。

⑤ 傅谨:《程式与现代戏的可能》,载《艺术百家》1999年第4期。

本没有必要把戏曲各部门拿来检验,仅对程式动作和行当做些基本考察,就足够令人悲观了。

1. 程式动作与现代生活的矛盾

在现代戏演出中,程式动作与现代生活的矛盾是最直观的矛盾,而这往往又是戏曲化探讨中最集中的部分。人们普遍认为,“化用旧程式”加“发展新程式”是可以解决这个矛盾的。化用旧程式自不用说,这在日常实践中已经得到了很好证明,例如革命现代戏。而发展新程式似乎也完全可以在理论和实践经验中找到依据。事实真如此吗?

众所周知,程式的创制是对生活的抽象化提炼,这需要较长时间的积淀,要在演出中“通过反复运用而被定义,成为戏剧家与观众之间用以互相交流与理解的规范化的、系统化的艺术语言”^①。传统戏曲的程式系统就是经历了几百年的积淀才最终臻完善的。照此说来,我们似乎只需要把程式化问题交给时间就可以了。但持此观点的人犯了一个严重的错误。他们在“时间”变量中假设了一个前提——现实生活是(相对)静态的。这个假设前提的来源自然是传统戏曲。传统戏曲的程式系统得以完善,确实归功于中国封建社会的长期稳定。然而,现代社会则完全不同,它同样是个变量,变化是它的常态。自辛亥革命至今,几乎每经历一个历史时段,中国的社会生活就会发生翻天覆地的变化。在进入新世纪以后,变化的频率更是达到了日新月异的程度。这对新程式动作的发掘非常不利。同时,观众群的审美也随着社会的变化而变化,那种“戏剧家与观众相互交流与理解”的格局本身也是不稳定的。另外,现代社会的多样性和丰富性,也是古代社会所没有的。特别是改革开放以来,中国社会的剧变使得人们的物质和精神生活得到了极大丰富,这又给程式动作的创造增加了无穷的难度。单以“出行”一例就能说明问题。古代社会的交通工具不外乎轿、马、船等,当下社会仅车辆就有自行车、摩托车、小汽车、公交车、旅行大巴、地铁等等。这么多出行的程式如何能在较短时间里创造出来?实在艰难。所以,大量现代戏效仿话剧做起了室内剧、客厅剧。戏曲那种“转场”的连贯时空结构只能让位于“分场分幕”了。虽然也有很多剧目中创造了极为精彩的“洋车舞”、“自行车舞”、“电脑舞”等,但它们缺乏程式的泛用性,充其量只能算是舞蹈编舞逻辑下的创造物,不能算作程式。

可以肯定地说,在现代社会和时间双重变量的挤压下,想要发展出具有泛用性的程式动作确乎不可能。

2. 行当与现代性追求的矛盾

在戏曲艺术中,程式的精妙之处在于塑造人物方面。它不是单纯的歌舞表演,

^① 傅瑾:《程式与现代戏的可能》,载《艺术百家》1999年第4期。

而是性格化的歌舞。也正是伴随着程式性格化的过程,一种在西方戏剧中从未有过的事物产生了,即是行当。行当的产生“是从创造具体形象起步的。由于戏曲在人物形象的塑造上,不仅要求性格刻画的真实和鲜明,要突出人物的内在特征,还要求把这些内在特征加以外化,并从程式上对其外部特征进行提炼和规范,这就使唱念做打各类程式无不带有某种性格的色彩”。所以,“从内容上说,它是戏曲表演中艺术化、规范化了的人物类型;从形式上说,又是带有一定性格色彩的表演程式分类系统。简言之,它既是形象系统,又是程式系统”^①。足见戏曲程式的系统性是通过行当来体现的,它是戏曲艺术必不可少的构成部分。可是当戏曲进入现代戏剧创作领域,行当则直接与戏曲现代化的时代要求相抵牾,并且不可调和,随即逐渐被打破取缔了。

戏曲行当作为一种人物形象系统,呈现了人物角色的类型化特征,讲究人物性格的鲜明。人物自一出场,或一亮嗓,观众即可对其性格、品质做出比较准确的判断。所以,“亮相”和“自报家门”是戏曲人物出场的固定程式,它以极其经济的方式取得观众对角色性格的感知和认同。随后,演员通过唱念做打不断巩固这种审美印象。换句话说,戏曲表演的过程就是一个“告知”性格的过程,它不同于西方戏剧人物的性格要通过行动让观众“发现”,这是特点也是弊端。戏曲人物性格的类型化处理方式有悖于现代戏剧的人学精神,而使角色形象存有脸谱化、简单化的严重缺陷。

戏曲现代戏的“现代”不可简单理解为现代生活的展现,它同样要体现现代性,即一种能够在现实生存、生命本体、人的复杂性与丰富性等多重维度上体现“人”的真实性的“人”的戏剧。^② 毕竟,现代戏剧已不是简单表现现实生活中的朴素情感,也不能一味承载基本的道德教化或庸俗社会学意义,它应该有更高的追求。那么,戏曲现代戏的这种现代性追求显然把戏曲行当逼向死角。“人”的戏剧要求戏剧人物的多样化,而不是类型化,这无疑给戏曲演员在塑造人物方面带来无限的痛苦。因为戏曲演员都是专行专攻,“没有纯粹出于自然形态的戏曲演员,只有从属于一定行当的戏曲演员”^③。而在现代戏表演中,人物形象异常丰富,人物性格复杂多变,行当界限只能被冲破。

与多样化对应的概念是个性化,这同样是现代戏剧在人物塑造方面的基本要求。传统戏曲行当里有大量固定的人物,如诸葛亮、包拯、曹操、穆桂英等。这些人物受行当特性的限制,性格形象在各剧目中呈现模式化特点。艺术家对于此类形

① 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通论》,上海文艺出版社1989年版,第419页。

② 参见胡星亮:《现代戏剧与现代性》,人民文学出版社2007年版,第1页。

③ 傅谨:《程式与现代戏的可能》,载《艺术百家》1999年第4期。

象的美学评价甚至随着作品的广为流传变成一种公认的历史评价,这极不符合现代艺术的精神。现代戏剧追求戏剧人物的个性化,观众通过对人物个性的认知,见出其人性美。在这一点上,传统戏曲是非常缺乏的。因而,戏曲现代戏不能再因袭这种策略。上至近现代历史上的各种人物,下至普通角色,甚至外国人形象,都不应该归于某种特定的行当。诚然,戏曲演员也追求“以一求多”(一套程式万千性格)^①的个性化表演,但这毕竟是受制于行当的有限突破,并不能真正体现现代戏剧的人物精神。

通过上述分析,我们不难看出戏曲现代戏走戏曲化之路并不可行。这种不可行源自于戏曲美学特征的核心——程式性难以在现代题材中得到贯彻,而统领各部门程式的行当又与现代戏曲现代性追求相互矛盾。除此之外,戏曲的系统性被全面打破,方方面面都不同程度地与现代社会及现代化存在冲突。可以说,戏曲现代戏发展下去,只会和传统戏曲的审美品格日渐疏离。这就不能不让我们深思:戏曲现代戏能否成为戏曲的一种成熟的形态?戏曲现代戏带给戏曲的是发展机遇还是毁灭性的打击?今后该如何调整此种戏剧样式的发展路向?

三、戏曲现代戏有无出路?

反思戏曲向现代生活靠拢的发展路向,目的不是为了否定我们现已取得的丰硕成果。只是为了在新世纪这个起点上,制定出更适合其继续向前发展的新路向。如前所述,现代戏的固有矛盾并不容易解决,甚至在一些关键点上无法解决。学界一贯地“从戏曲出发”的思路并不是一条康庄大道。现代戏在形态建设上不能走传统戏改良的路子,应该有更为大胆的突破。

戏曲、话剧两大领域发展至今缺乏积极的协作配合,门户之别依然撼不可动,对于新生事物总是要明确其“归类”。固然,戏曲现代戏是先从戏曲出发的。但事实已经证明,它的美学特征和发展走向早已溢出了戏曲的范畴。它既不全姓“戏曲”,又有点话剧,甚至歌剧、音乐剧的味道。那么,我们按照戏曲的模样去改造现代戏,虽然从道理上行得通,但却忽视了它的现代属性。现代戏的机体已然不是传统戏曲了,它不是传统戏曲的当代化身,而是戏曲的现代形态。如果从这一点出发,现代戏需要的是戏曲、话剧等多种戏剧形态进行深层次的交流、互动,创造一种既区别于戏曲、话剧,又明显脱胎于它们的新的戏曲样式。它既兼顾戏曲的审美特征,又不固守陈规,无论从思想精神内涵,还是表现形式上,它都是现代的,而不是传统的。所以,现代戏的出路应该是从现代出发,而不是从戏曲(传统)出发。

^① 蓝凡:《中西戏剧比较论》,学林出版社2008年版,第94页。

1. “国剧”之梦

强调戏曲、话剧互动、交流的观念,早在1914年,王梦生就在《梨园佳话》中深刻阐发过了,只是它在话剧—戏曲二元对立的格局里一直没有找到可以发挥效用的空间。王梦生指出:“……(戏曲)改良方法应何道之从乎?曰‘新、旧、徽、秦’合一而已。其合一之道奈何?曰是有三道。最初一步,以新戏之法改旧戏。第二步,以旧戏之法入新戏。第三步,融合新、旧两法,特别制为戏。此三道得而戏之学进。效力将伟大不可量矣。”^①虽然他对上述改良之法的细节构思上缺乏科学性和可行性,但他建设性地提出的三种发展道路对后来者启发很大,特别是其中“融合新、旧两法,特别制为戏”是最动人的部分。在他看来,这是中国未来戏剧最高级的形态。这一思想得到了“国剧运动”派的高度赞赏。

“国剧运动”派对20世纪中国戏剧的规划总体上与王梦生的阐述相似,但更为科学、具体和深刻。他们立足于民族,反思“新青年”派戏剧运动的理论主张,主要包括反思社会问题剧和重新评价旧剧的价值。受“爱尔兰民族戏剧运动”的影响,他们提倡“中国人对于戏剧,根本上就要由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”^②。此主张意在呼唤中国民族戏剧的建立。但他们毕竟又不同于“守旧派”把戏曲当国粹守护,他们心中的民族戏剧,超越了话剧和戏曲的艺术界限,追求二者的“互相交流,融会贯通”,取二者之长,除各自之流弊,是一种崭新的、完美的民族戏剧。正如余上沅所畅想的:“我们建设国剧要在‘写意的’和‘写实的’两峰间,架起一座桥梁——一种新的戏剧。”^③

尽管“国剧运动”派把这样一种戏剧看作是民族话剧,但其实并不同于“话剧民族化”后的话剧,更不同于“戏曲现代化”后的戏曲,它就是“融合新、旧两法,特别制为戏”思想的产物。当然,“国剧运动”派是从话剧出发建立民族戏剧的,而王梦生则更多是立足戏曲而谈二者的融合。但二者的思想主张其实都是写实和写意艺术高峰之间桥梁的可能,自然也包括话剧民族化和戏曲现代化。其实,两者互动沟通会在那座“桥梁”上产生多种形态,而这些形态都应该是民族戏剧的体现。可中国戏剧界最终还是保守地设置了“话剧—戏曲”二元结构,各自进行未来设计。

然而,艺术的发展并不受人为因素的绝对钳制。滥觞于“五四”时期的那个“半破”的“国剧梦”并没有彻底破灭,只是它的实现需要漫长的时间等待。今天,当我们悲叹戏曲现代戏走得如此艰难,同时又惊奇地发现它正逐渐使话剧、戏曲

① 王梦生:《梨园佳话》,广文书局1983年版,第139页。

② 余上沅:《国剧运动》,新月书店年1927年版,第1页。

③ 余上沅:《国剧》,载《晨报》1935年4月17日。

向那座“桥梁”的中心地带努力靠近。这不就是在重拾之前的那个“美梦”吗？戏曲界和话剧界在对待现代戏这个事物上应该勇敢甩掉各自的精神包袱，“兼收并蓄，汰腐存精”，积极寻求更大的突破和发展，这或许能走出一条更为光明的大道。

2. “话剧加唱”是个必经的阶段

事实证明，话剧、戏曲界屡有互动，只是这种互动的产物往往最终成为被批判的对象。但如果把此问题搁置在现代化大潮中去检验，这些“怪胎”的产生无疑具有其历史必然性。对它们过分地否定，就是制造偏见，漠视融合。唯独认真研究这些特殊衍化物，才会从中获取更多启发和发现。

两种戏剧艺术的对话机制随着话剧的“舶来”而产生。现当代戏曲的历次变革都有话剧的影响因素。同样，话剧在中国的生长也不断接受着戏曲的渗透。文明戏和时装戏的相继出现深刻表明了沟通机制的有效性。有趣之处在于，文明戏采用戏曲的编制和时装戏采用现代服装化妆和话剧布景均是“二元结合”的结构。而王梦生的戏曲改良观念也是他认识到了两种艺术互动的可能性后进而提出的。纵使文明戏和时装戏因缺乏对彼此美学特质的本体性认知而最终“夭折”，但沟通并不会终止，话剧戏曲界已互生好奇之心。话剧看到了戏曲强大的群众基础和独特的形式美感，戏曲也看到了话剧的现代精神和现实适应性。对此，理论界先有了自觉意识。在经历了“新青年”派激烈的批判和“五四新旧剧之争”后，宋春舫、“国剧运动”派等很多戏剧家为沟通、融合积极寻找学理支撑。不过，他们的观念主张并没有得到全盘采纳。20世纪40年代“话剧民族化”和“戏曲现代化”口号的明确提出使得沟通主要停留在相互借鉴的层面。只有“话剧加唱”的现代戏新形式因“旧瓶装新酒”的失败而延续了以上的对话路径。“话剧加唱”固然还是戏曲话剧表现形式的简单相加，但较之之前的时装戏还是在内在有机性上前进了一大步。尽管戏曲化的呼声此起彼伏，但“话剧加唱”却变成了常态。这一方面又一次证实了戏曲化之路不可行的论断，另一方面也说明了话剧—戏曲二元结合结构是必然会产生，“话剧加唱”是现代戏发展的必经阶段。虽然它不是成熟的戏剧形态，但它的经验似乎能够映射出“国剧梦”在戏曲界的复苏。话剧戏曲的沟通已经在现代戏创作中得到较好发展。如果抱着发展戏曲的心态为程式化而削足适履，这就明显地阻碍了现代戏的进一步革新。只有打破现有的格局，“话剧加唱”才会取得更大的发展，最后嬗变出现代戏的真正形态。

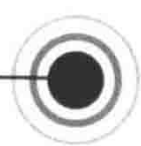
进入新世纪，话剧导演的集体“侵入”又是对戏曲界的一大刺激。关于“话剧导演导戏曲”的合法性，历来争论不休。但话剧导演卷入戏曲同样是势所必然的。也许他们的形式革命会给戏曲的传统性造成很大伤害，但对现代戏的进一步深化则未见得弊大于利。话剧导演潜在的现代意识必然会在其中发挥巨大作用，现代演

剧的理念、手法也会相继进入到现代戏创作中。他们也许会“超越仅止表达类型化人物在现实性情境中产生的日常的喜怒哀乐的局限,为中国传统戏曲的美学原则注入现代理性精神”^①,也会推动现代戏向写实和写意两座高峰的正中地带迈进。

现代戏能否圆那个遥远的“国剧梦”?时间能说明一切。我们必须期待!

(李贤年,安庆师范学院讲师)

^① 王晓鹰:《从假定性到诗化意象》,中国戏剧出版社2006年版,第114页。



第五辑

他山之石

美国人为什么喜欢动画片《冰雪奇缘》

聂欣如

2013年迪斯尼制作的动画片《冰雪奇缘》(*Frozen*)夺得了美国国内几乎所有重要的奖项,有第86届奥斯卡最佳动画长片奖、最佳原创歌曲奖;第71届金球奖最佳动画长片奖;第41届安妮奖最佳动画长片奖等。另外,值得一提的还有英国人也授予了这部影片第67届英国电影和电视艺术学院奖最佳动画片奖。在票房上,影片超过了十亿美元(美国国内接近3亿美元),打破了动画片票房的纪录,进入了历史上美国影院电影最高票房的行列,成了美国电影中最为耀眼闪烁的那些星星之一,美国人真的喜欢这部动画电影。

一个被彻底改造的故事

《冰雪奇缘》的故事并不复杂,是说在北方海边的一个小国阿伦黛尔,公主艾尔莎从小便有制造冰雪的特异功能,在一次游戏中她无意地伤害到了妹妹安娜,从此以后,她尽量不与人接触,试图保守这一秘密,同时也为了不再伤害到他人。在父母遭遇海难之后,成年的艾尔莎接替王位,成为阿伦黛尔的女王。就在加冕仪式这一天,安娜告诉她要与刚刚认识的汉斯(南方某岛国的王子)结婚,艾尔莎对于妹妹这一轻率的行为很是生气,于是她制造冰雪的超能力便不受控制地施放出来,把一个夏日的国度变成了冰天雪地,她自己则逃进了深山。安娜在一个平民小伙子克里斯托夫的帮助下找到了艾尔莎,试图劝说她返回无果,反而被冰雪伤到了心脏,需要一个深爱她的人才能将其解冻。安娜转而寻求汉斯的帮助,但没想到汉斯向她示爱只是为了谋取权力,此时他已经控制了艾尔莎,因此让安娜自生自灭,他要做的是杀死艾尔莎夺取王位。此时艾尔莎已经摆脱了束缚她的铁链,逃了出去,因为恐惧和愤怒,她身边的世界一片狂风暴雪,汉斯试图乘其不备杀死她,安娜用自己最后的力量挡在了汉斯砍下的剑前,救了艾尔莎一命。艾尔莎看见安娜变成了一个晶莹剔透的冰人,伤心欲绝,抱着妹妹痛哭,她的爱使安娜重生。艾尔莎也因

此悟到了可以通过“爱”来控制自己的超能力。故事的结尾是迪斯尼的俗套：冰消雪化阳光重回大地，有情人终成眷属，超能力造福人民。

据说，《冰雪奇缘》的故事来自于安徒生的童话《白雪女王》，俄国人（苏联）曾把这一故事完整地搬上动画银幕，成为20世纪50年代世界著名的动画片（有人将其与迪斯尼的《白雪公主》相提并论^①）。如果不说这两部动画片源自同一个故事，人们无论如何是不会这样联想的。因为美国的《冰雪奇缘》除了故事发生的地点在纬度较高的北方之外，几乎不能找到与安徒生童话的其他相似之处。在俄国的动画片中（较严格地叙述了安徒生的故事），是一伙小妖打碎了白雪女王的镜子，镜子的碎屑吹到了少年加伊的眼中，使他变得冷血暴躁，为白雪女王所挟持。而爱着他的女孩格尔达不辞艰辛，四处寻找，终于在白雪女王的宫殿里找到了加伊，并感动了他，眼泪冲出了魔镜的碎屑，加伊认出了格尔达，两人重回故乡。不过，也许有人会说，这两个故事还有一个重要的相似点，这就是故事的结局都是用爱心来融化坚冰，将故事推向高潮。不过，在安徒生的故事中，爱心的拥有者（格尔达）是冰心制造者（白雪女王）的对立面，是一个弱者用纯洁之爱心战胜强者所拥有的超级魔力的故事，是说内心的强大可以战胜外部力量的强大；而在美国人的故事中，爱心的拥有者（艾尔莎）则是冰心的制造者，伤害者和拯救者是同一人，也就是将战胜强权变成了战胜自我、将意志摧毁暴力变成了意志驯服暴力，这样的改变几乎让人无法辨认出两者的根源同出一处。

美国人为什么不喜欢一个弱者战胜强者、意志摧毁暴力的故事，而要将其改造成强者自救、驯服暴力的故事？将传统的故事改编成为今天的故事往往是因为今天的观众对于过去故事的环境已经陌生，不能很好地理解和感受故事所传达的观念，将其进行改造一般来说便是使过去的故事也能在某种程度上符合今天的语境，使观众能够对故事所讲述的事情感同身受。这既是经济方面的要求（电影首先作为商品），也是政治文化方面的要求（电影同时也是文化艺术的作品）。比如迪斯尼声名远扬的动画片《狮子王》（*The Lion King*, 1994），改编自莎士比亚的名剧《王子复仇记》，便有人从中看出这是将一个宫廷阴谋剧改造成了抵御异族（土狼）入侵的戏，嵌入了捍卫主流文化的意识形态，“《狮子王》告诉了人们什么呢？很简单，作为独一无二的世界之王，为了重建世界新秩序，必须擦亮眼睛，赶走任何可能侵犯自己主权的异族敌人，以及像叔叔斯坎（刀疤）那样‘里通外族’的内奸”^②。《冰雪奇缘》的改编同样也不会是无缘无故，对于安徒生童话故事改造首先是因为美国是

① 参见戴芑仪：《深沉的俄罗斯卡通》，选自余为政主编：《动画笔记》，海洋出版社2009年版，第258页。

② 孙惠柱：《谁的蝴蝶夫人——戏剧冲突与文明冲突》，商务印书馆2006年版，第252页。

世界上的第一强国,超级帝国,因此美国人对关于强者和力量的故事更有兴趣;其次是因为这个强者凭借自身的超级军事力量,从21世纪以来四处挑起战争,侵犯主权国家,其霸道的行径遭遇了有史以来最为激烈的批评,其政治地位和声望在国际上一落千丈,亟需反省自身的行为,这也造就了改编故事对于力量使用的反思和辩解。

对反恐意识形态的反思

如果说《冰雪奇缘》是一部反思美国反恐意识形态的电影,恐怕会让人一时摸不着头脑,不过只要仔细思考一下这部影片所提示的几个重要关键词——也就是将情节化的故事抽象到观念的层面,就会看到这样的说法不无道理。《冰雪奇缘》的故事可以简略地归结为三个贯穿全片的重要关键词:超能力、恐惧、爱。

“超能力”是指影片中女主人公艾尔莎所具有的制造冰雪的能力,如果要寻找一个现实世界中的替代物,也就是象征物的话,那么我们便可以看到,这是对于美国可以随时投放世界任何一个地方的超级军事力量的意指。这样的说法也许会被指责为牵强,但是只要与第二个关键词联系起来,就会发现这样的象征与人物行为的配合是恰如其分的。

“恐惧”是影片中一而再、再而三被提及的概念,女主人公艾尔莎从小便生活在恐惧之中,她对什么恐惧?对自己所具有的超能力恐惧,换句话说,也就是对这一强大的杀伤力感到恐惧,在此,恐惧与暴力联系在了一起。我们将影片有关恐惧的主题与美国的反恐政治联系在一起并非空穴来风,恐惧是当今美国社会的现实。史文德森的著作告诉我们,美国社会的恐惧症很早就开始了,这种恐惧主要是针对非西方文化而来的:“亨廷顿在书中表示,西方文明与其他文明之间的一场大战,极有可能会发生。”不仅是亨廷顿这样的学者,“同类著作还有兹比格纽·布热津斯基和罗伯特·D. 卡普兰的一些书和文章。所有这类书都很畅销,而且共同散布形成了一种独特的世界观——西方,特别是美国,正在受到来自其他国家的威胁。……9·11事件被看作这种论断的铁证”^①。2003年的伊拉克战争之后,发动战争的理由很快被证明是子虚乌有,美国人在世界舆论的批评声中开始反思自身的行为,巴塞维奇直指美国的行为为军国主义,他说:“伊拉克战争的惊讶、失望、痛苦和伤亡,以及可悲甚至是可耻的失败都清楚地表明,需要重新思考美国军事政策的基本原则。而一种有意义的重新检验将首先需要意识上的改变,以一种根本不同的方式

① [挪威]拉斯·史文德森:《恐惧的哲学》,范晶晶译,北京大学出版社2010年版,第124—125页。

来看待战争以及美国与战争的关系。”^①由此我们可以看到,影片女主人公艾尔莎的恐惧其实是一般美国人的恐惧,她所拥有的超能力能够轻易地伤害无辜的人们,但这并不是她本来的愿望。影片中出现了一个超能力使用后产生的象征性“灾难”,阿伦黛尔的夏天被艾尔莎无意地变成了冬天,封冻的港口断绝了与外部交往的可能;而且,由于艾尔莎再次来到阿伦黛尔时恐惧的加剧,冬天的暴风雪也会因之而变得更加猛烈和无情。类似的象征性表现手法我们可以在许多有关反思反恐意识形态的动画片中看到,比如在美国2008年出品的动画片《浪漫的老鼠》(*The Tale of Despereaux*)中,“灾难”的降临使天空布满了乌云,太阳从此不再露面;在美国2012年出品的偶动画片《通灵男孩诺曼》(*Para Norman*)中,“灾难”到来时,黑云滚滚电闪雷鸣,鬼怪出现。

在《冰雪奇缘》的故事中,解决问题的关键在于对超能力的控制,一旦艾尔莎控制了自己的超能力,一切便都在瞬间复归正常,超能力本身也能够被用来造福人民,影片的结尾艾尔莎将皇宫顶端的平台变成了一个滑冰场,成了百姓娱乐的场所。而对超能力进行控制的关键词便是“爱”,也就是要用爱心来控制超能力,而不是任由超能力泛滥成灾。这是影片反思反恐政治之后开出的“药方”:恐惧并不能控制超能力,反而使超能力失控,以致伤及无辜(影片中受到伤害的是艾尔莎的妹妹安娜),只有仁爱之心才能驯服超能力。从这一点来看,《冰雪奇缘》与《通灵男孩诺曼》非常相似,《通灵男孩诺曼》的故事中也有一个拥有超级能量、无人能够奈其何的巫婆,最后也是在男主人公诺曼的劝说下,她用爱的回忆克制了暴力和仇恨的爆发。

如果说这样一个战胜自我、克服恐惧心理,最后以爱心来驯服超能力的故事,象征了今天美国社会对于反恐意识形态进行反思的现实,从而得到美国人民的喜爱的话,恐怕只是从最浅表的层面来读解这部电影,美国人对于自身行为的反思远不是如此清晰和理智客观的。

美化暴力主体的自我认同

从《冰雪奇缘》这个故事来看,其女主人公艾尔莎满怀善意,为了不伤害别人而封闭自己,最后终于将恐惧转化为爱心,从而成功地驯服了超能力并使之服务于和平的目的,确实让人对这位一心为他人着想的公主有种肃然起敬之感。但是,如果从象征现实的角度出发,更为深入地进行观察,我们便能够发现这个人物的设计有许多让人感到匪夷所思之处。

首先,是在有关暴力与伤害的问题上避重就轻。

① [美]安德鲁·巴塞维奇:《美国新军国主义》,葛腾飞译,华东师范大学出版社2008年版,第192页。

艾尔莎在影片中无疑是拥有最为强大暴力能力的主体,但是我们反观这一暴力所造成的伤害,便会发现,这一暴力其实对一般人来说并无实际的伤害,艾尔莎将阿伦黛尔的夏天变成了冬日,最多也就是需要增加一些衣物而已,影片中特地设置了皇室分发衣物让百姓御寒的情节。尽管这一暴力还能够生成巨大的雪怪,但是雪怪似乎也只是乐于赶走前来打搅艾尔莎的安娜和克里斯托夫,对他们两人也并无伤害之意。甚至对于前去冰宫寻找艾尔莎和安娜,不怀好意的汉斯及其手下,雪怪也不能起到有效的阻止作用,可见暴力所能够造成的伤害实在有限。在影片中只有安娜受到了暴力的伤害,艾尔莎无意中冰冻了安娜的心,使之生命垂危。这里似乎是在告诉观众,超能力所能伤害的只是自己的亲人。这一说法并非没有积极的反思之处,因为这可以象征“9·11”事件给美国人所造成的伤害(“9·11”事件在某种意义上可以看成是美国超级军事力量在中东地区投放所造成的结果),但是对于美国军事力量伤及的无辜百姓,难道就可以这样一笔带过吗?按照一本英国医学期刊《柳叶刀》在2004年10月的说法,“美国在伊拉克的战争可能导致了十万伊拉克平民的死亡”^①。如果加上对前南斯拉夫的轰炸中(中国大使馆惨遭攻击)、阿富汗战争中等大量的平民伤亡,说美国的超级能力没有给平民百姓造成多大的伤害,恐怕是极不严肃的。当然,这并不是说不能在一个童话故事中使用象征化的表现手法,而是说影片自身系统内部所形成的对比,有可能使观众产生伤害有轻重程度的不同感受。事实上,影片并不希望给观众留下这样的印象:艾尔莎的超能力给一般民众造成了巨大的伤害。这样的说法并没有曲解影片本来的含义。

其次,是强调他人对于权力的觊觎以及被迫自卫。

非常有趣的一点是,在《冰雪奇缘》中,艾尔莎既是超能力的拥有者,又是握有最高权力的女王,因此以她来象征美国这个超级大国是再贴切不过了。影片告诉观众,因为艾尔莎所拥有的权力,引来了那些对王权地位的垂涎者(汉斯、威斯顿公爵等),而正是这些人给她造成了麻烦,她不得不使用超能力进行自卫。影片不厌其烦地对艾尔莎所受到的攻击一一进行描绘:1. 汉斯通过蛊惑安娜结婚对艾尔莎进行骚扰,这一骚扰使得艾尔莎过度地使用了超能力,以致使她无法在自己的国家立足,只能逃走。2. 威斯顿公爵手下的两个杀手闯进了冰宫,试图将艾尔莎置于死地,艾尔莎只能用自己的超能力进行防卫。影片中艾尔莎被描绘得仁慈而软弱,只是在无路可逃的情况下才出手压制对方,而杀手则是穷凶极恶,一个杀手甚至在已经被冰棱钉在墙上的情况下,还试图用一只能够活动的手臂向她施放弩箭。3. 汉斯将艾尔莎锁在四面石壁的牢中,她两只能够释放魔力的手分别被铁制容器包裹,

^① [美]斯蒂芬·M. 沃尔特:《驯服美国权力:对美国首要地位的全球回应》,郭盛、王颖译,上海人民出版社2008年版,第139页。

并被粗大的铁链拴在地面,如果她不使用超能力,便只能引颈受戮,因为汉斯在确信自己可以取得王室的继承权之后,便决心要杀掉艾尔莎,以获取这一权力。4. 艾尔莎在动用超能力从牢房中逃脱之后,汉斯紧追不舍,如果不是安娜为她挡了一剑,艾尔莎也许就会性命不保。如果我们把人物的象征身份代入,其荒诞性立刻便会显现:拥有超级军事能力的美国一直都在防卫别人对它全球地位的觊觎,它是在不得已的情况下才使用自己的超级军事能力。影片把一个拥有超能力的主体描写成了一个极力避免伤害他人而自我封闭的受难者,一个被追杀的弱者,一个迫不得已的自卫者,这就难怪美国人喜爱这部影片了。

影片的创作者对艾尔莎这个人物的描绘充满了矛盾,一方面要将她描写成一个低调的弱者,另一方面,也极力要抒发她对于拥有超能力的自豪和享受。艾尔莎逃进深山之后并不是成为悲催的“白毛女”,而是尽情享受拥有超能力的自由,用魔法建造起高耸的冰雪宫殿,这个人物也因为这样的自由而变得魅力十足,这正是美国人对于自我的写照。在这一片段中艾尔莎唱的那首歌曲《Let It Go》获奥斯卡原创歌曲奖并非偶然,歌中唱道:“……现在回首遥望从前,往事变得微不足道,曾经桎梏我的恐惧也都远得看不到。展现自己,拿出本领,冲破极限,让自己也吃惊;没有羁绊,扔掉规矩,我获得自由(I'm free)。let it go, let it go,乘着风,融化在天际,let it go, let it go,我再没有眼泪,站在这里,坚定不移……”在某种意义上,艾尔莎唱出的正是美国人无所顾忌、纵横恣肆的心声。相对于影片结尾艾尔莎用爱来控制超能力,这个舒展自我的片段给人留下的印象更为深刻,这不仅是因为艾尔莎对于自由这个意识形态概念的使用,而且在造型上她也从保守一变而为现代、性感,将原有的乡土装饰风味的高领曳地长裙置换成了露肩紧身高开衩的连衣裙,甚至走路的步态也带上了T台模特儿扭动髋部的风格,这显然更为符合今天一般观众的审美趣味。艾尔莎在这个片段中的形象与在影片其他段落中的形象完全是相反的,在其他大部分的时间里,艾尔莎都表现得惊恐而畏惧,而在这里,她却是“任那狂风怒号,冰封千里我也从不害怕”。这才是美国人凝重反思表情之下的另一个面相,这个面相尽管没有把坦克履带碾过扬起的沙尘、战机抛下炸弹如同雨点般纷落的画面联系在一起,但对于超能力的使用却是同一种心态,只不过艾尔莎在渺无人烟的荒山施展的超能力屏蔽了那些炸弹落在繁华都市的现实景象而已。

在影片中,艾尔莎的超能力似乎是一种与生俱来的能力,只要艾尔莎找到了正确的途径便能够控制并利用它。尽管这只是一种艺术化的想象,但哲学家们对于人类所拥有的技术和力量往往并不抱有太多乐观的看法,因为技术和力量一方面是人类创造物,另一方面也对人类的思维和决策产生深刻影响。利奥塔在讨论科学技术话语的合法性时说:“在今天的出资者话语中,唯一可信的赌注是力量。购买学者、技师和仪器不是为了掌握真理,而是为了增加力量。……性能在增加举证

的可能性时,也确实增加了有理的可能性:大量进入科学知识中的技术标准不可能始终不影响真理标准。”^①由此可见,超能力本身并不是一种乖巧而便于驯服的力量,人们在制造这种力量的同时,也会增加其使用暴力的可能性。这是因为创造行为本身便渗透着有关合法性的思考,否则进行创造的动力无从而来。但是在《冰雪奇缘》这样一则童话故事里,力量与真理的辩证关系被彻底屏蔽了,超能力被描绘成一种完全依附于人的工具。

女权主义宣传攻略

迪斯尼动画片生产的宗旨历来都是张扬美国主流意识形态的,恰如沃尔特·迪斯尼的继承者罗伊·迪斯尼所言:“沃尔特·迪斯尼公司不仅是一家企业。它是一种不折不扣的美国符号……我们的使命从来就是成为欢乐的播撒者,成为善心的设计者,成为循循善诱的教导者。”^②从《冰雪奇缘》故事所彰显的意识形态来看确实如此,这部影片既有表层对于反恐意识形态的反思,也有深层的对于美国“超能力”的崇拜和自豪;既有总体上的反思,也有具体问题上辩解、袒护和拒不认错。这才是活生生的美国人及美国意识。而这一点也表现在对于影片的宣传之中。

在有关影片所发布的各种信息中,对于影片主体观念女权主义的解释值得关注,影片的导演克里斯·巴克说:“从一开始我们就想利用影片重新对真爱进行定义,真爱不必非得是男女之间的浪漫爱情,兄弟姐妹之间血浓于水的亲情也是真爱。就像片中的妹妹安娜始终不曾放弃姐姐,这也是真爱。”^③这似乎是说,影片的主题是关于姐妹之爱的。但是影片女主人公艾尔莎的配音演员伊迪娜·门泽尔直言不讳,她将《冰雪奇缘》说成是一部来自迪斯尼的女权主义电影,并且对此“感到很自豪”^④。由于女明星演员的影响力和号召力,这种有关女权主义的说法很快便被媒体接受并广为传布。

从影片的情节上看,说它有女权主义的倾向并不奇怪,因为在影片中,不论是艾尔莎还是安娜,拯救自我和世界的都是女性自己,并且几乎不依靠男性的帮助,男性在影片中只是反面或者搞笑的陪衬。即便是在一群饿狼的攻击下,也是女性表现得英勇无畏将其打翻,而男性则被饿狼拖下了雪橇,成为了累赘,成为了需要女性拯救的对象。不过,将艾尔莎定义为一个女权主义者,导演应该还是非常克制的,因为其塑造的艾尔莎是一个非常隐忍克己的女性,而这样的女性对于女权主

① [法]让-弗朗索瓦·利奥塔尔:《后现代状态》,车槿山译,南京大学出版社2011年版,第158、159页。

② [美]詹姆斯·B. 斯图尔特:《迪斯尼战争》,赵恒译,中信出版社2006年版,第353页。

③ <http://www.m1905.com/news/20140121/725641.shtml>.

④ <http://baike.baidu.com/subview/11860320/12448100.htm?fr=aladdin>.

义来说并不是理想的化身。尽管影片有着相对明显的女权主义倾向,但问题在于,出于对票房的考虑,一般影片都不会刻意地宣传自己的“主义”,因为这有可能招致不赞同这一“主义”者的反感而影响票房。那么《冰雪奇缘》为什么要大张旗鼓地宣传自己那种其实并不是很彻底的女权主义倾向呢?在笔者看来,这正是为了掩饰其在影片中深深埋藏的对于美国“超能力”的赞颂以及对暴力主体的认同。

以女权主义来掩盖民族问题、霸权政治在美国并不罕见。孙惠柱在自己的著作中指出,在戏剧的领域,女权主义经常遮蔽民族文化的问题,他说:“为什么当代西方人对《美狄亚》特别感兴趣呢?这和1960年代以来女性主义的大规模崛起有着很大的关系。”《美狄亚》是一部古希腊的悲剧,表现了美狄亚为了反对丈夫另外娶妻,杀死了自己的一双儿女,这一人物的自我意识引起了西方女权主义者强烈的兴趣。孙惠柱在美国马勒斯特学院戏剧系导演该剧时发现,当他提出要突出剧中不同文化的冲突时,“演员和设计师们听了都愣住了,他们没想到这个如此熟悉的剧本竟是关于东西方冲突的。……在导演《美狄亚》的过程中我渐渐明白了,当今欧美的普世主义者往往只想做个‘色盲’的读者,故意不去看角色的肤色和文化背景,存心忽略文本中这类关于文化差别的冲突的语言,只把它们当成是普遍性人性弱点的反映”^①。由此我们可以看到,女权主义在《冰雪奇缘》宣传中所扮演的角色同样如此,它遮蔽观众的视线,使其脱离对于现实社会与艺术作品之间关系的更为深入的思考,引导观众沉溺于性别的自我展示与满足中。

《冰雪奇缘》的创作者给我们提供了一种有关爱情和女权的主题阐释,但这只是创作者为影片所描画的,或者说是影片制作者所希望观众接受的主题,稍微深入一些,便可以看到这部影片在反思反恐意识形态的潮流中顺从主流话语的一面,即影片对超能力所造成的灾难不得不正视;而更为深入的思考则能够看到影片对于暴力主体的精心呵护和认同。这样一种深入的思考,也许会破坏某些人对于作品审美的兴致而导致他们的不满。但是如果从美国人将其意识形态附着于文艺作品,在潜移默化之中改变观众的思维逻辑和原有模式,从而得出有利于他们的结果来考虑,这样的分析和思考正是一种对于“沉溺”的“唤醒”。动画片是人的作品,不可避免地带有制作者的审美、喜好和意识形态,不可避免地带有作者所处环境、身份、民族所留下的印记,如果不加以辨析,长期沉溺其中,久而久之便有可能改变受众的立场,使之丧失独立的判断,进而成为否定自身传统,认同他者文化的“异化人”,这样的例子在中国并不少见。

(聂欣如,华东师范大学传播学院教授,博士生导师)

^① 孙惠柱:《谁的蝴蝶夫人——戏剧冲突与文明冲突》,商务印书馆2006年版,第36、39、41页。

神话·“重述神话”·电影空间^①

林国淑

一、缘起

进入21世纪以来,新神话主义创作在世界文坛和影视界形成席卷之势,新媒体的兴起使古老的神话得到重新诠释和理解,其作品形式也产生了前所未有的多样性。新神话主义思潮下的魔幻电影,不同于以往旧的神话或宗教世界,其创作理念、实现手段,特别是电影空间的架构和拓展是如何实现的?魔幻电影在人类图景的重构上拥有了宏伟的叙事实力,影像空间的拓展在其中起了什么作用?本文以古老神话作为历史考察,从神话到新神话主义、“重述神话”,再到电影空间,力求结合空间理论对这一文化现象做历史追溯和专业分析。

二、神话思维之历史考察——从神话到新神话主义

纵观人类文明发展历程,无论人类对待神话的态度如何转变,都不能否定一个事实——神话乃是人类文化的精髓,是人类不断演绎的故事的渊源所在。早在古希腊时代就有神话方面的研究,可见“神话”这门学问历史悠久。当时的神话学研究分成两派:一派认为神话为“寓言”;另一派是著名的神话史实说(euhemerism),认为神话是在反映时代的历史事实。

18世纪启蒙运动时期与19世纪实证论盛行时期有过一段“非神话化”趋势,致使神话的研究停滞了一段时间。之后到了19世纪后半段,随着比较语言学的蓬勃发展,比较神话学也应运而生。当时最著名的学说是马克斯·缪勒(Muller)

^① 本文系上海师范大学“基于数字化媒介的视频创作研究”项目(项目编号:SK201310)的阶段性研究成果。

Friedrich Max)的自然神话学派,不过这个学派专门以神话中的暴风、太阳等自然对象为研究的目标,并未深入扩及所有神话研究的范畴。当时与自然神话学派相抗衡的则是所谓的人类学派。代表人物是苏格兰学者安德烈·兰格(Andrew Lang)。兰格以文化演化论为基础,研究发现神话是未开化民族野蛮习俗的根源,同时他首次指出了神话并不是印欧语族特有的产物,而是世界各地都有的文化现象。

进入20世纪,随着心理学、生命哲学以及人种学等新学说的兴起,崛起了“再神话化”之风,神话学的研究方法变得更多样化了。首先是历史民族学的研究方法,具体方法是先确定全世界的神话分布,然后再根据所属的区域寻找出它们在文化史中的定位。这种研究方法,显然需要进行大规模的田野调查,从而对早期的自然神话学派产生了莫大的影响。其次是所谓功能主义的研究方法。这种研究方法专注在寻找神话的功能,也就是在寻求神话故事对文化、历史等各方面的最终目的。英国学者马林诺夫斯基(Bronislaw Kaspar Malinowski)认为神话是为了给予社会制度一个正当性的根据。他对自己的研究结果指出,决定拉比亚村(Rabia)四个宗族位阶的,恰好是神话中四个宗族祖先从石窟中迸出时所做出的举动。再有是克劳德·列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)所倡导的结构主义的研究方法。结构主义打破了过去所有的方法论,对神话做系列全面地整体研究,它不拘泥于神话中哪些特定的构成要素。可想而知,结构主义为神话研究带来了巨大的变革与冲击。较以往都将重心放在内容的相似性上的研究上,列维-斯特劳斯的研究方法,因为综观整体而产生了全新的见解。因此,神话的研究与分析变得更具深度和广度了。与列维-斯特劳斯不同的是,法国著名神话学家乔治·杜梅泽尔(Georges Dumézil)则持续致力于印欧语族的神话比较,提出所谓“三元体系”的结构模式。他认为王者、战士、生产者三者,是神话三个最基本的意识形态。

不能忽视的还有从心理学切入的神话研究方法,也就是西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud)所采用的精神分析研究方法。弗洛伊德有一本神话研究的著作《图腾与禁忌》,他所提出的无意识的重要性,为后来的神话学家带来了相当的影响。除了弗洛伊德,另一位心理学家卡尔·荣格(Carl Jung)则是通过对许多梦境的分析,找出希腊神话中像狄蜜特这类的大地母神与她们所相对的做梦者之间,有着非常规律性的互动原则。荣格将这个原则命名为“原型(archetype)”。

何谓新神话主义?如果说新神话主义这一学术语言让人们感到陌生的话,那么《哈利·波特》《达·芬奇密码》《阿凡达》《指环王》等文学和电影作品则是风靡一时广为人知的,这些正是新神话主义潮流的代表作品。作为学界始终对新神话主义保持关注的学者,叶舒宪提出自己的看法:“新神话主义,是20世纪末期形成的文化潮流,在一定程度上代表着世纪之交西方文化思想的一种价值动向。它既是现代性的文化工业与文化消费的产物,又在价值观上体现出反叛西方资本主义和现

代性生活,要求回归和复兴神话、巫术、魔幻、童话等原始主义的幻想世界。”^①从其研究和阐述中,新神话主义的价值导向功能和文化属性得以彰显,它产生的社会原因和时代因素也被论及。新神话主义创作的流行,不仅仅是文艺现象,其深远的思想渊源是20世纪以来世界性的文化寻根运动,以人类学为内在驱动机制形成了一波接着一波的神话复兴潮流,并从文化人类学的角度,对其创作的深层动机进行了揭示。^②2004年10月,《中国图书商报》以四版的篇幅对新神话主义进行了专题报道:新神话主义是20世纪90年代中后期兴起的一种文化浪潮,它以技术发展(尤其是电影特技和电脑技术)为基础,以幻想为特征,以传统幻想作品为摹本,以商业利益和精神消费为最终目的,是多媒体(文学、影视、动漫、绘画、电脑和网络等等)共生的产物,也是大众文化的一个组成部分。^③神话已经不再是虚无飘渺的非理性产物,而是先前人类智慧的渊藪和力量的源泉,并且爆发出巨大的产业价值。

新神话主义创作大致分为两种类型,一是针对民族神话传统的某一特定题材的现代再创作,例如《尤利西斯》《特洛伊》《珀涅罗珀》等,基本上都是以荷马史诗为题材原型的现代改写式的再造。二是综合提炼多种文化的神话资源,经过研究、融合、嫁接等化合作用,再造出一种不同于传统的新神话传统。《指环王》《百年孤独》《达·芬奇密码》《塞莱斯廷预言》《哈利波特》等,都是第二类融汇创新型再造的典范。

三、“重述神话”

进入21世纪以来,新神话主义创作在世界文坛和影视界形成席卷之势,以《塞莱斯廷预言》《蜘蛛侠》《指环王》《哈利·波特》《怪物史莱克》《达·芬奇密码》和《特洛伊》等新兴网络游戏为标志,新神话主义浪潮成为大众文化的主流,以迅猛之势风靡全球。“重述神话”主要是指受新神话主义文化浪潮诱发而兴起的一项国际范围的出版项目。2005年,英国坎农格特出版社的著名出版人杰米·拜恩突发奇想,邀请包括英、美、中、法等40多个国家和地区的知名出版商与小说家共同打造一个跨国合作的文化出版项目,主题则出人意料的是“神话”。在这个“重述神话”的项目中,世界各地的文化精英们凭借丰富的想象力、旺盛的创造力,重新演绎神话,通过神话与现实的对话,使神话所具有的本原性与现实产生碰撞,相互作用,有机共存,神话在现实背景下再现,引发人们回顾过去,思考当下。正如叶舒宪所说:“从

① 叶舒宪:《人类学想象与新神话主义》,选自王宁主编:《文学理论前沿:第二辑》,北京大学出版社2005年版。

② 参见叶舒宪:《新神话主义与文化寻根》,载《人民政协报》2010年7月12日。

③ 参见谢迪南:《当“新神话主义”成为浪潮》,载《中国图书商报》2004年10月8日。

神话的认识论历程中,我们不断获得神话的新的滋养。神话所内在的人类文化基因,决定了神话即便远离人类神话时代依旧‘神力’无限,不仅为人类提供了诗性智慧,也为人类指明并提供了返归自然的航向与能力。这也就是神话不断为人类世代重述的根源。”^①

“重述神话”使远古神话在当代语境下复苏,目前涉及诸多国家和地区,其丛书被称为“小诺贝尔丛书”。已加盟的丛书作者包括诺贝尔奖、布克奖获得者及畅销书作家,如简妮特·温特森、大卫·格罗斯曼、多娜·塔特、玛格丽特·阿特伍德、齐诺瓦·阿切比、密尔顿·哈托姆、迈克尔·法布何塞·萨拉马戈、伊萨贝拉·阿连德、阿尔贝托·曼戈尔、A. S. 拜特、斯蒂芬·金等。中国的加盟作家有苏童、李锐、叶兆言、阿来等。配合这场行动的中国作家作品有苏童的《碧奴》、叶兆言的《后羿》、李锐的《人间》、阿来的《格萨尔王》等。这是一场世界范围人类文明的联合行动,通过挖掘各个国家和地区的远古神话,赋予其现代语境下的新的涵义,寄托更深刻的生命内涵,特别是在人类的精神、道德和价值普遍失落的当代,“重述神话”使灵魂得到安抚,使内心获得能量,激发丰富的想象力,显现生命的本真,因此,当代的“重述神话”,并非简单地复述神话,而是一种精神的再造,一种文化的重建,一种自信的重构。在此过程中,使人们产生深刻的文化认同感与清醒的国家民族意识,从而促进世界的稳定与发展。正如施勒格尔在他的《谈神话学》中忧心地说道,当下的人们失去了一个中心点,没有了向心力。加入“重述神话”项目的作家李锐对此也深有感触,他认为在任何一个民族文化当中,神话都是最内核最有影响力的,是人类文化遗产珍宝中的珍宝,是思想与艺术之源,是对世界和宇宙的一种思考方式。重述神话就是留住神话,就是留住人类的精神家园。可见,重述神话在现代生活社会中尤为重要。神话中隐含的信仰给予了一个群体最为强大的向心力,而族群的向心力决定了其凝聚力、竞争力与生存的能力。原始神话中就体现了一种基于内在的情感的力量,潜移默化地制约和规范着族群中每一个体的行为,赋予人的行为以根据和意义,这种制约与规范一定程度上确保原始人类与自然的关系始终处于和谐共生的状态之中。神话思维中对于死亡的态度不是悲观的,认为是一种必须的转化和更替,虽然原始人觉得产生死亡的原因都是邪恶的灵或巫术,但是也符合了将要受孕的人的希望,所以对于整个生态系统的输入与输出,依然是处于一个平衡的状态。神话用故事化的形式在千万年以前就已经把生态观念诠释得具体而生动。对于原始人而言,各种生命体与自然的关联是极为紧密的,虽然有着形体外貌的千差万别,但这些区别都被一种基本的不可磨灭的生命一体化所沟通、所循环。

① 叶舒宪:《神话如何重述》,载《长江大学学报(社会科学版)》2006年第1期。

生命一体化的观念打通了所有生物体间的界限,实现了真正意义上的整体性、和谐性。而且由于生命形式是可以无限转化的,这也就打通了生死之间的界限,实现了生命体精神的无限循环概念。由此可以认为因为原始人的神话世界观就是建立在生与死的循环基础上的,因而也是更加符合绿色原则和可持续生存之伦理的。

除了上文生态观念以外,在神话思维中对今人最具启示性的一点是生命价值论平等理念。传统的价值观都是以人类为中心,衡量的标准是对人类是否有益,而从未把人类体系以外的生命体与自然界纳入价值论的讨论范畴,所以对于以人类为中心的观念来讲,自然与其他生命是没有其本身的存在价值的。而在神话思维中,人的生命本身就来源于泥土或其他生命元素(不论是何种类型的创世神话),人类的知识与技能的获得也依赖于对自然生物的模仿与学习。人不是凌驾于万物之上的,而是和谐地生处其中的,这是一种人类神话思维状态下的谦卑,也是生命多样性与生命一体化所决定的价值观念。在科技高度发展的今天,人类过度膨胀的人类中心主义,导致整个人类文明走向崩溃的边缘。

未来学家阿尔温·托夫勒在他的《第三次浪潮》中这样写道:“可以毫不夸张地说从来没有任何一个文明能够创造出这种手段,能够不仅摧毁一个城市而且可以毁灭整个地球。从来没有整个海洋面临中毒的问题。由于人类贪婪或疏忽整个空间可突然一夜之间从地球上消失。从未有开采矿山如此凶猛挖得大地满目疮痍。从未有过让头发喷雾剂使臭氧层消耗殆尽还有热污染造成对全球气候的威胁。”^①而人类既然已经意识到自身的生存危机,采取补救和治疗的措施,试图改变自己的行为方向,那么希望之光或许真的可以重新点燃在这个过程中,神话、重述神话以一种古远而深刻的思维方式为我们开启了生存智慧之门。

对于中国神话研究来说,20 世纪初是其学科建设从草创到初步建成的重要时期。在这百年中,经过了“文革”乃至之后的一段历史,由于社会政治等原因,中国神话学的研究一度萎缩到了单一的社会政治研究。经历了几十年的跟在外国人后面蹒跚学步的阶段,我们初步建成了自己的神话学学科体系,并在一些包括古神话复原、创世神话阐释等重要神话学问题上,取得了一些值得肯定的成就。21 世纪随着中国传统文化的复兴,中国的神话和神话学相应取得了学理研究上的成绩和较大的影响。然而,中国神话研究中的一些悬案和难题,如神话的历史化问题,远未取得令人满意的结论和进展。中国神话的“先天不足”本来就使之比较破碎,不像西方的神话有一个完整的系统。追溯中国神话的发展历程,朱大可很痛心:“秦始皇的‘焚书坑儒’使中国神话没能很好发育,甚至受到了严重打击。儒家认为神话是‘怪力乱神’,把它当作儒家教育的敌人来坚决反对。可以说,‘焚书坑儒’在前,

① [美]阿尔温·托夫勒:《第三次浪潮》,朱志焱等译,三联书店 1984 年版,第 187 页。

儒家围剿在后,以致中国神话失去了一个很好的发育期。”在这种情况下,“重述神话”似乎成了中国文坛的一场及时雨。^①

在这个“重述神话”项目之中,中国作家作品有苏童以“孟姜女哭长城”为原型的作品《碧奴》、叶兆言以后羿嫦娥为主人公的作品《后羿》、李锐以“白蛇传”为原型的《人间》,还有阿来的《格萨尔王》等,其中有的表现中华民族内在的人文情怀,突出柔性的精神力量,有的着眼关注现实人生,有的体现深刻的自我反省,有的则描写大智大勇的精进。它们突出继承了中华民族的基本价值观。而通过“重述神话”,将人、神、妖的形象重新整合,正视人性的复杂,是我们在古老神话中从未看到的。中国古代神话中古老的英雄人物大多拥有神圣光环,是不带情感的,空洞的偶像。但在“重述神话”中的“神”却是有血有肉的,具有人性的,他们有烦恼、有欲望、有人性的黑暗面。“重述神话”借助神的躯壳讲人性。这既是对人性矛盾的正视,也是对当下现实人生复杂性的思考。当然,其中也存在一些问题,有评论指出,叶兆言《后羿》中存在的问题,“他不能从比较神话学方面获得穿透性的认识,只好沿用当代作家对历史题材所惯用的‘戏说’路子,把后羿再造为远古西戎国一个阉割未净,仍然保留性能力的阉人,把后羿与嫦娥的关系再造为母子乱伦的关系,使得整个‘重述’走到‘性而上’的方向”^②。若是一味地追求销量,迎合大众品位,单纯炫耀想象力,而失去了对神话的敬意,失去了故事的温情,中国神话的重述很可能被引入歧途。

四、“重述神话”思维下的电影空间观察

福柯关于空间的阐述独到而精深:空间就是人类认知的基点,同时通过对空间进行人为式的再生产来提升人类的认知;空间概念具有隐喻性,其大部分是潜意识的,通过人的隐喻性的思维方式和无意识的认知推理过程,影响控制人类的思维和抽象概念形成的过程。电影是时空艺术,真正搞电影的人一定更重视空间,因为银幕上时间的每一个瞬间都必须转化为空间。只有以空间、空间与空间的衔接、碰撞来构建时间的链条,才能形成电影,揭示时间的真理。因此,电影比小说更容易将空间展示得直观和隐喻兼具。在电影诞生之初,往往是一个电影就仅有一个空间,如当时的城市生活空间的片段,咖啡馆、火车站、街道,剧场等。到了20世纪20年代,欧美畅行探险电影,寻找异国风情,摄影机的镜头逐步移向欧美之外,如1920年

① 参见陈祥蕉:《重述神话:全球作家的一道“命题作文”》,载《南方日报》2006年7月30日。

② 叶舒宪:《再论新神话主义——兼评中国重述神话的学术缺失倾向》,载《中国比较文学》2007年第4期,第39—50页。

的展现南极极地风光的《永恒的寂静》和 1922 年的展现北极生活的《北方的纳努克》。表现南太平洋土著居民生活的《南海白影》《摩阿纳》和《禁忌》等为观众展现了完全陌生的域外空间；在《非洲见闻》和《兽角商》中分别展现了当地土人如何活活被鳄鱼吞噬和怎样受到河马攻击，让观众形成了关于非洲的空间想象——充斥着野兽和蛮人的不毛之地。第二次世界大战之后，欧美电影有明显的回归现实的倾向，从这一时段电影空间建构看，展现普通日常生活，关注底层人民的生活环境成为主要的影像表达区域。20 世纪 70 年代之后，科学技术的突飞猛进带来了科技电影的勃兴，一系列有关海底城市、外星球、荒野中的发射基地的空间，为观众提供了陌生的刺激性的异域空间。

电影可以为观众建构三重空间，即物性空间、精神空间（心灵空间）和超人（虚幻）空间。每部电影又有其独自的总体空间和分体空间，一部电影的总体空间和分体空间不仅具有独特的观赏价值，而且它往往确立了整部影片的气质和精神特征。不难看出，电影史上从探险影片到回归现实再到科幻建构，电影的空间基本从物性空间跨越到心灵空间，也渐渐进入到“超人”神性空间阶段。特别是 20 世纪 70 年代之后，电影特技的成熟使电影人物大都变成了空中飞人。特技和现代多媒体技术的结合，不仅改变了角色的特质，而且其活动的物性空间直接成了“超人”的陪衬或反衬，于是失去了对于人的拘囿意义。

研究电影空间不可绕过 20 世纪后半叶的文艺理论界的空间转向研究，它被认为是知识和政治发展中举足轻重的事件。柏拉图和亚里士多德都将空间视为本身不具有任何特性的容器，例如在柏拉图的《蒂迈欧篇》里曾被德里达无限神秘化的“场域”（khora）。但埃利亚学派就否认有可能存在空洞的空间，同时否认空间具有物质属性，因为假如空间具有物质属性，空间自身就必须存在于另一个空间之中。20 世纪后半叶，空间研究成为显学以来，对空间的思考大体呈两种向度，其一是空间被视为具体的物质形式，可以被分析、被标示、被解释，同时又是精神的建构，是关于空间及其生活意义表征的观念形式。第三空间的概念是美国后现代地理学家爱德华·索雅在他的《第三空间》（1996 年出版）一书中提出的。索雅的第三空间把空间的物质维度和精神维度包括在里面，同时又超越前第一、第二空间，而呈现出极大的开放性，活像魔幻现实主义小说家博尔霍斯小说中其貌不扬却又包罗万象的“阿莱夫”（Aleph），芥子须弥无边无际，向一切新的空间思考模式敞开了大门。索雅解释说他在重读列斐伏尔的《空间的生产》时，认为其作品《阿莱夫》对具体的抽象的痴迷，其悖论式的唯物主义的唯心主义，对既是真实又是想象的共时世界的描述，和他自己的第三空间理论同气相求同声相应。在《阿莱夫》里，全部宇宙空间内封于一个直径一英寸纹风不动的光闪闪的小球里。索雅的第三空间里是一个“无以想象的宇宙”，一切皆见于其内，我们可以从任何角度去窥探，其间万象无一

不是清清楚楚,然而又是如此神秘莫测,从没有人能够参透它、理解它。

“重述神话”为当下的电影架构起异质的神性超然空间,在这里一切都汇聚在一起:主体性与客体性、抽象与具象、可知与不可知、真实与想象、重复与差异、灵魂与肉体等等。神性超然空间与世俗空间具有明显的异质性,这一空间提供了从世俗世界到天国世界的转折点,也是从人性向神性存在的转折点。当代德国神学家莫尔特曼反对抽象性的几何学空间观,他站在基督教神学立场上将空间进行了神圣化诠释,指出人类生存的空间必以神圣空间为中心,人类只有生活在神的近边才能成为真正意义上的人,才能排除自然界及人类本能中存在的有害、混乱和无序,从而产生出神圣可靠的家园感。当神圣空间消失时,不断向周围延伸的、不固定、不稳定的空间便随之出现。那么,叔本华和帕斯卡尔面对独立于时间和空间的冷涩孤独的恐惧感与漂泊无根的虚无感也就应运而生。空间是为社会生产的同时也生产了社会,同样,一个特定时代不同人的信仰和意识形态,组构了文本的同时也为文本所组构。

电影在制造和传播当代社会的神话方面,具有无可比拟的优势。电影是一种媒介,媒介作为人的延伸,其重要性体现在对人类的时间、空间感知形式的影响上。电影采取了神话思维的叙事,以现实的拟像,讲述着一个看上去曾经真实发生过的故事。并且,随着科技的不断发展,这一想法转换为现实,并完美地展示出来。数字技术在电影领域引发了空间革命,虚拟与现实在同一空间内呈现,并极具真实的质感,此项革命在一定程度上颠覆了电影叙事原有的方式。三维技术实现了影像对现实世界、虚拟世界的全空间模拟,在形成许多条叙事路线的同时,构建多个“可能的世界”。凭借数字仿真技术,超越现实中的空间限制,呈现出独特的空间存在。数字技术下“虚构的世界与现实的世界相同。但是,虚构的世界同时又是一个纯粹自由的,想象中的世界”^①。所以,在电影新技术的依托下,“重述神话”得以搬上银幕,并呈现最完美地诠释。

五、结语

新神话主义反映了现代社会中人们的价值动向,体现了反思文明的文化自觉,使古代神话与现代文明进行平等的对话,其对传统文化的返璞归真,对思想的深刻变革产生了巨大的作用。在新神话主义思想契机下的“重述神话”,在去经典化、再经典化的过程中,赋予文化重建、思想重构以新的含义,由此加深了民族文化的精

^① [英]大卫·哈维:《地理学中的解释》,高泳源、刘立华、蔡运龙译,商务印书馆1994年版,第233—238、260—264页。

神内涵,增强了国家的凝聚力和向心力,通过重述,将民族的文化基因,重新投射到文化建设上来。在现代科技支撑下的电影创作,对电影空间进行了无限拓展,使电影中空间的概念更加开放。数字技术拓展了想象空间的极限,使“重述神话”搬上银幕成为必然,成熟的电影新技术将视听效果充分强化,彻底成就了电影在创作上的任何可能,并尽可能地满足观众对未知世界的幻想,其对宏观宇宙、微观生命的强有力的表现力使“重述神话”得到淋漓尽致地阐释。

(林国淑,上海师范大学数字传媒艺术研究中心副教授)

后 记

中国长三角高校影视戏剧学会第二届学术年会于2014年5月23日至24日在浙江传媒学院顺利召开,这次学术年会是由中国长三角高校影视戏剧学会、中国文联电影艺术中心和浙江传媒学院共同主办,并由浙江传媒学院电视艺术学院等具体承办的,会议主题为“新时期以来国产影视戏剧发展的状况与流变”。与会的几十位学者围绕会议主题分别提交了约46篇学术论文(或发言提纲),注重从各个不同的角度和侧面论述了新时期以来国产电影、电视剧、话剧和戏曲的创作状况、艺术特点和流变趋势;并通过大会主题发言和分组讨论,较好地实现了通过学术交流推进学术发展之目标,圆满地完成了会议的各项任务,较充分地体现了中国长三角高校影视戏剧学会诸位会员在学术研究方面的新进展和新收获。

第二届学术年会结束以后,学会常务理事会决定仍像第一届学术年会那样,再编辑出版一本会议论文集,以此汇聚学术成果,进一步扩大会议的影响。在编辑论文集时,我们根据大家所提交的论文之选题和内容,大致将其分为五辑,现将编辑意图和具体做法概述如下,以使读者诸君能更好地了解该书各辑所收论文之简况:

第一辑为“国产电影面面观”,共收入12篇论文,这些文章或总结第五代电影导演30年来的创作历程及其成绩与贡献,或评述21世纪中国纪录片的创作状况,或研究微电影的叙事技巧,或解析消费社会学视域中的动漫景观,或探讨新媒体时代我国电影产业的升级策略,或论析中产阶级神话中的国产商业电影和明星,或对影视剧翻拍成风的现象进行探究,或描述全球化视域下华语电影文化认同的焦虑,或评析华语大片“经典改造”的西方化及其困境,或对电影的“电视化”现象进行解析,或论述中国影视剧的数字特效技术运用和中国字幕组的发展状况等,涉及的范围较广,视角多样,内容也较丰富多彩。

第二辑为“类型电影研究与电影批评”,共收入12篇论文。其中关于类型电影研究的论文本可以放在第一辑,但一方面考虑到第一届学术年会的论文集《华语影视戏剧的历史与现状》也将其与影视批评单独列为一辑,另一方面则为了凸显编者

对类型电影研究的重视,故仍然将其与电影批评研究的文章单独列为一辑。就类型电影研究的论文而言,涉及多种类型片的创作:或对警匪片的创作现状进行评析,或探讨冯小刚拍摄的主旋律电影的特点,或对中西灾难片的创作进行比较研究,或分析华语青春系公路片中幸福感的呈现,或总结新世纪以来国产爱情片中爱情形态与爱情伦理的新变化,或探讨当代都市电影的空间转向与审美特征,或论述国产歌舞片的创作及“走出去”的可能性,或对《寻找智美更登》和《不二神探》等影片进行个案评析等。就电影批评研究的论文而言,虽然数量不多,但却从宏观角度对此作了较全面地概括。其中既有总结新时期以来中国电影理论批评的流变及其启示的文章,也有对近年来中国电影观众学研究述评的文章,能给人以不少启迪。

第三辑为“电视艺术和网络剧研究”,共收入6篇论文。其中以研究国产电视剧创作的文章为主:或综论新世纪国产乡土电视剧的创作状况和特点,或对青春剧之青春形象进行反思,或探讨知青题材电视剧的空间叙事,或对近期历史剧中民间英雄形象的塑造进行文化考察等。由于近年来国产电视剧的创作一方面在数量和质量上有所拓展与提高,另一方面其社会影响力也不断增强,故而对电视剧的学术研究还有待于进一步加强。此外,《春晚传统与年味缺失》对大家熟悉的春节联欢晚会进行了评析,而《屏幕倒下之后》则对新生的网络剧的特点进行了论述,由此既传达了一些新的信息,也有助于引起学术界对网络剧的关注和研究。

第四辑为“戏剧与戏曲研究”,共收入12篇论文。其中以研究国产戏剧创作和理论批评为主:或对新时期戏剧观的论争进行再探讨,或对实验话剧导演孟京辉等的创作进行个案分析,或综述新世纪以来中国话剧生存问题的研讨情况,或以魏明伦的剧作为例探讨戏剧的民族性和现代性问题,或评析中国当代小剧场戏剧的去文本倾向,或论述话剧《北京好人》的启示,或论析社交媒体与剧评传播的关系,或梳理和比较定县“农民剧”与上海“草台班”的联系,或阐述戏剧教育视野下肢体剧的训练和排演等。至于戏曲研究的论文,既有关于样板戏研究的文章,也有论述戏曲音乐传承与创新的文章,还有探讨戏曲现代戏与“国剧梦”的文章等。与第一届学术年会的论文集相比,这一届学术年会关于“戏剧与戏曲研究”的论文有所增加,这是一件十分可喜的事情。

第五辑为“他山之石”,共收入两篇论文。之所以设立这一专辑,是因为有些论文或评析的是域外影片,或阐述的是西方的文艺理论,与会议的主题不完全符合。但考虑到作者也花费了不少时间精力来撰写论文,而其论述的内容也有一定的价值和意义,所以也将这两篇论文收入论文集,并单独设立这一专辑。“他山之石,可以攻玉。”域外影片的创作经验和西方的文艺理论,当然可以供我们学习借鉴。

从总体上来看,关于国产电影创作及其理论批评的研究仍然是较多学者关注和探讨的重点之所在,这方面的论文不仅数量较多,而且涉及的面也较为广泛。这

种情况无疑与当下国产电影产业、电影创作和电影市场的快速拓展及其所产生的巨大社会影响,以及各个高校影视教育和科研方面的迅速发展等均有较密切的联系。当然,对国产电影的研究还较多地集中在故事片创作及电影产业等领域,而对动画片、纪录片和科教片则关注较少,这种缺陷希望以后能得到弥补。同时,我们也希望在保持电影研究之强劲发展势头的前提下,进一步加强对国产电视剧(电视片)、戏剧和戏曲等方面的研究,能有更多高质量的学术成果问世。

每年召开一次的学术年会是中国长三角高校影视戏剧学会的主要活动,而编选出版学术年会的论文集也较集中体现了学会的主要学术成果。为此,我们将进一步提高学术年会和论文集的质量,一方面使与会者和学会会员能有更多的收获,另一方面也使学术年会和论文集能产生更大的影响。

由于中国长三角高校影视戏剧学会成立的时间还较短,所以下属的各种组织机构尚有待于进一步健全,各项学术活动也有待于进一步加强。为此,我们将更好地团结广大会员,采取多种方式健全学会下属的各种组织机构,稳步推进各项学术活动的开展,不断扩大学会的影响力,从而使中国长三角高校影视戏剧学会在密切院校合作、加强学术交流、活跃理论批评、推动学科建设、培养青年学者等方面发挥更大的作用。

该论文集的出版再次得到了上海戏剧学院的资助和中国电影出版社的支持,在此表示衷心感谢。

周 斌

2014年8月6日于复旦园

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "\u65b0\u65f6\u671f\u4ee5\u6765\u56fd\u4ea7\u5f71\u89c6\u620f\u5267\u53d1\u5c55\u7684\u72b6\u51b5\u4e0e\u6d41\u53d8_13895805.zip",
  "filename_decoded": "\u65b0\u65f6\u671f\u4ee5\u6765\u56fd\u4ea7\u5f71\u89c6\u620f\u5267\u53d1\u5c55\u7684\u72b6\u51b5\u4e0e\u6d41\u53d8_13895805.zip",
  "filesize": 69412668,
  "md5": "0a4d9b75b637ec494066b172a275992a",
  "header_md5": "b51178682b69e1b211f5439bb8ee4122",
  "sha1": "6652978b06964bd3f75431f4325a35064832960f",
  "sha256": "a2bcf18e52f9a244f9b3bc31e04cd34435c4aed841b40a2a3ccfe0918a183bad",
  "crc32": 2449511341,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 84628926,
  "pdg_dir_name": "\u65b0\u65f6\u671f\u4ee5\u6765\u56fd\u4ea7\u5f71\u89c6\u620f\u5267\u53d1\u5c55\u7684\u72b6\u51b5\u4e0e\u6d41\u53d8_13895805",
  "pdg_main_pages_found": 404,
  "pdg_main_pages_max": 404,
  "total_pages": 413,
  "total_pixels": 2093795584,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```