

“当代中国影视文化研究”特辑(笔谈,3篇)

大片时代记忆与文化论转向

——2003年至2012年中国电影的文化修辞景观*

王一川

(北京大学 艺术学院,北京 100871)

摘要: 大片时代的勃兴与外部诱因有关,但根本上取决于中国内部的强烈需要,特别是国家战略的文化论转向。大片时代的重心在于瞄准世界文化潮流前沿而打造中国文化的当代新形态,寻求追赶西方当代电影文化范式的新节律。大片时代之后的新时代的动力在于从一般文化论转向进入更深层次的传统论转向,使得喜动片潮流成为电影主潮。与大片时代从国家战略的文化论转向中吸取动力源不同,中国电影的喜动片时代转而从国家战略的传统论转向中获取动力源。当前喜动片时代可视为大片时代的必然的调节式推进。

关键词: 大片时代;文化记忆;文化论转向;喜动片时代;传统论转向

中图分类号: J901 文献标识码: A 文章编号: 1001-5981(2018)04-0106-08

DOI:10.13715/j.cnki.jxupss.2018.04.021

为了更清晰地把握当前“新时代”中国电影新状况和新趋势,需要适当地返身回看“新时代”到来之前那个特定时代的电影状况。这是因为,只有通过过去那个时代电影状况之间的比较,新时代中国电影状况的轮廓才可能变得更加明确和清晰。由于如此,本文拟对2003年至2012年10年间中国电影的文化修辞状况做一次概要性观察。这里的中国电影,是指中国大陆或内地生产的国产片(包括合拍片)。现在回头看过去,这10年时段恰是中国电影所经历的以“大片”为鲜明标志的特殊年代,可以显示中国电影发展史上富有特殊意义的一段景观,在人们心中铭刻下中国电影快速增长中必然伴随的色彩斑驳的文化记忆。只要稍稍静心钩沉这段大片时代文化记忆,就会发现它确有诸多可供回味的地方,而这种回味终将帮助我们更富于理智和热情地投身于新时代中国电影的建设和研究之中。

这里将该10年返身设定为一个时代整体去回看,只是为了观察和论述的简便。因为我知道,电影的时代或时段划分不可能恰好只以10年为界(谁也不可能做这样的硬性规定),而是可能有更加开阔的延伸。更重要的是,电影艺术状况与时代社会状况之间虽然终究在根本上有其一致性,但有

时也难免出现马克思和恩格斯早已指出过的物质生产与艺术生产之间的“不平衡”性,这一点在今天尤其需要予以重视,以便避免机械唯物论的偏颇。同时,电影作为以影像为中心的综合艺术门类,它在其发展中也自有其特殊性、多样性或复杂性,决不是我这里就能全部概括完全的。不过,应当看到,大片时代文化记忆总是同那个时代社会或文化状况的变迁大势紧密相连和相互共振的,就这一点而言,我不能不深深地感到,梳理那个时代社会或文化状况,应当有助于把握中国电影大片时代本身的状况。因此,从10年间的时代社会状况去回看电影发展状况,特别是大片时代的电影文化修辞景观,应当是可行的。

一、中国电影的大片时代

一旦尝试钩沉中国电影的大片时代记忆,首先自然会重放出那幕争相制作大片的峥嵘岁月。大片,英文为 block-buster,在这里是指包括大投资、大制作、大明星、大营销等在内的超大规模的电影作品生产与消费行为集合体。这个意义上的大片在中国电影界出现,其实与两部标志性外国大片

* 收稿日期:2018-01-22

作者简介:王一川(1959—),男,汉族,四川沐川人,文学博士,北京大学艺术学院教授,博士生导师,主要从事文艺美学与影视批评研究。
基金项目:2018年度国家社会科学基金艺术学重大项目“文艺发展史与文艺高峰研究”。

所激发的巨大冲击波密切相关:一部是1998年的好莱坞大片《泰坦尼克号》,它以泰坦尼克号邮轮在其处女航中触礁沉没事件为背景,讲述青年穷画家杰克在船上邂逅贵族姑娘露丝并冲破世俗偏见而坠入爱河、最终将求生机会让给露丝的故事。该片凭借特技特效镜头奇观的成功运用,营造出致命灾难环境下男女爱情的永恒性画卷,在全球(包括中国)掀起大片观影狂潮。另一部大片则是2000年上映的充满中国元素(导演李安,主演周润发、杨紫琼和章子怡等,讲述中国武侠故事)的《卧虎藏龙》,叙述一代大侠李慕白托红颜知己俞秀莲将青冥宝剑送交贝勒爷收藏,以表永远退出江湖之意,不期引来一连串剪不断理还乱的恩怨纠缠。该片不仅引来几乎同样的观影盛况,更在示范意义上激发出中国电影人以同样方式传播中国传统故事的强烈冲动。

确实,单论出道时间的早晚,中国导演陈凯歌和张艺谋在世界声誉鹊起应当略早于李安。陈凯歌1984年执导电影处女作《黄土地》获第38届洛迦诺国际电影节银豹奖,1987年执导《孩子王》获第8届中国电影金鸡奖导演特别奖,1993年执导《霸王别姬》获戛纳国际电影节金棕榈奖。张艺谋也难分伯仲:电影导演处女作《红高粱》获1988年第38届柏林国际电影节金熊奖,随后执导的《菊豆》《大红灯笼高高挂》《秋菊打官司》《活着》等影片在国内外屡获电影奖,更为重要的是,其中已数次分获奥斯卡奖提名和金球奖提名了,仿佛就只差“捅破那层纸”了。如今,就连此前还默默无闻的华人导演李安,都已靠中国武侠题材影片赢得最高声誉,如接连获美国导演协会奖、第73届奥斯卡最佳外语片等4项奖、第54届英国电影学院最佳外语片等4项奖、第37届台湾电影金马奖最佳剧情片等6项奖、第20届香港电影金像奖最佳影片等9项奖,那么,早已成名而冲劲十足的中国大陆电影人,能不倍感激励和鞭策么?李安的这一劲道十足的示范,立刻刺激起张艺谋等中国电影人的不可遏止的“赶超”冲动。

于是,在2002年12月14日由新画面影业公司采用新的融资方式制作和出品、由世界知名导演张艺谋执导、一批驰名世界的中国电影人加盟(李连杰、梁朝伟、张曼玉、陈道明、章子怡及甄子丹等主演,王菲演唱电影主题曲)的大片《英雄》正式公映,以超常规的视觉凸现性美学镜头、特别是色彩缤纷而令人沉醉的浓烈武侠氛围的营造,把战国末期六国侠客无名、长空、残剑、飞雪等争相刺杀秦王而最终放弃以换得天下和平的故事,讲述得美轮美奂,在中国观众中掀起空前的中国大片观影热潮,从而拉开中国电影的新时代即大片时代的帷幕。该片在北美创造出中国国产片的最高票房业绩,被《时代周刊》评为2004年度全球十大佳片第一名,获得奥斯卡金像奖提名和美国电影金球奖最佳外语片奖提名及其他众多国内外奖项。

中国电影人一定要和一定能像《卧虎藏龙》那样让中国文化传统借助中国电影而赢得世界最高声誉,这一创造的动力作用力是如此之丰盈和难以遏止,以致继《英雄》之后接二连三地和一发不可收拾地在中国大地染出一幅幅中国

大片景观:

2004年《十面埋伏》(张艺谋执导)、《功夫》(周星驰执导);

2005年《无极》(陈凯歌执导);

2006年《满城尽带黄金甲》(张艺谋执导)、《夜宴》(冯小刚执导);

2007年《集结号》(冯小刚执导)、《投名状》(陈可辛和叶伟民执导);

2008年《画皮》(陈嘉上执导)、《赤壁》(上,吴宇森执导);

2009年《赤壁》(下,吴宇森执导)、《南京!南京!》(陆川执导)、《风声》(高群书和陈国富执导)、《十月围城》(陈德森和陈可辛执导)、《建国大业》(韩三平和黄建新执导);

2010年《唐山大地震》(冯小刚执导)、《让子弹飞》(姜文)、《狄仁杰之通天帝国》(徐克执导);

2011年《金陵十三钗》(张艺谋执导)、《龙门飞甲》(徐克执导)、《建党伟业》(韩三平和黄建新执导);

2012年《画皮II》(乌尔善执导)、《一九四二》(冯小刚执导)、《白鹿原》(王全安执导)

这里或许还只是不完全的列举,但已可大体见出10年间中国电影大片时代特有的壮观场面了。这里荟萃了那年月中国最优秀的电影人,包括大陆和香港的编剧、导演、制片人、演员等,以平均每年超过2部的超常速度,集中力量制作大片。特别是在2009年一年里,即中华人民共和国60华诞之年,大片出品数量竟达到创纪录的5部,使得当年成为这个大片时代大片出品的高峰年度。而其中《建国大业》开创出百余名影视明星集体出演的群星贺节片这一新方式,吸引观众纷纷前往影院观赏,制造出空前的主旋律电影消费奇观。

不过,回看这个大片时代状况可知,这个时代大片生产与消费的动力,并非仅仅来自于外部大片的刺激,而更与中国内部需要的作用力密切相关。

二、大片时代与国家战略的文化论转向

这个大片时代的勃兴,诚然与《泰坦尼克号》和《卧虎藏龙》的外部诱因有关,但毕竟更根本地取决于中国内部的强烈需要。这种强烈的中国内需,原本涉及面广泛,来自国家、企业或个人的种种需要(经济、政治或审美的等等)都可能在其中发挥其作用,而这里只打算列举其中有突出作用的几方面为例:电影业体制保障、文化产业发展新战略、国家经济与政治发展战略的文化论转向。

首先是中国电影业的体制保障的强化。持续开放的中国电影业到2002年迎来一个标志性年份:国务院在2001年12月25日颁发的《电影管理条例》于2002年2月起实施,开启了中国电影业制度改革的新里程。该条例第17和18条分别制订如下政策“国家鼓励企业、事业单位和其他社会组织以及个人以资助、投资的形式参与摄制电影片”,“电影制片单位经国务院广播电影电视行政部门批准,可以与境外电影制片者合作摄制电影片。”这里从体制上规定,中国已允许多种形式的电影投资及生产了,例如多种方式投资

或集资乃至中外合资及合作,从而使得大片制作有了根本性的电影产业体制保障和促进措施。实际上,《英雄》所采取的新的融资方式、以及一举汇集中国大陆、台湾和香港等地区电影人参与制作的方式,都体现出《电影管理条例》的体制保障作用的威力。

其次是国家文化产业发展新战略的强力牵引。推进包括电影业在内的文化产业的大发展,在2002年11月党的十六大报告制订的国家战略中业已获得一种引人注目的优先地位:明确提出“发展文化产业是市场经济条件下繁荣社会主义文化、满足人民群众精神文化需求的重要途径”,从而制订了以“完善文化产业政策,支持文化产业发展,增强我国文化产业的整体实力和竞争力”为主要内容的国家文化产业发展战略。其具体措施在于,“继续深化文化体制改革。根据社会主义精神文明建设的特点和规律,适应社会主义市场经济发展的要求,推进文化体制改革。抓紧制定文化体制改革的总体方案。……深化文化企事业单位内部改革,逐步建立有利于调动文化工作者积极性,推动文化创新,多出精品、多出人才的文化管理体制和运行机制。”这种文化产业国家战略对电影业特别是大片生产的拉动作用十分显著。当《英雄》于2003年年初在中国影坛掀起空前的观影热潮时,在国家电影管理部门的大力倡导和督导下,中国电影界迈出了大片生产、创作以及理论和批评的有力步伐。那时的一份个人记忆至今印象真切:我在2003年春天接连参加了多次由《英雄》引发的中国电影产业座谈会或研讨会,并且几乎同时应《当代电影》和《电影艺术》的约请,分别撰写了《英雄》的专篇影评文章,从而在那个特别的时段里强烈感受到国家对电影业发展的非同寻常的重视程度以及具体的政策扶持力度。如此,大片的生产俨然已成为国家文化产业发展的一个标志性突破了。

随后在2007年11月党的十七大报告里更进一步提升文化产业在国家文化战略中已有的地位,制订出以“推进文化创新,增强文化发展活力”为主要内容的新的战略部署。“在时代的高起点上推动文化内容形式、体制机制、传播手段创新,解放和发展文化生产力,是繁荣文化的必由之路。……创作更多反映人民主体地位和现实生活、群众喜闻乐见的优秀精神文化产品。”“深化文化体制改革,完善扶持公益性文化事业、发展文化产业、鼓励文化创新的政策,营造有利于出精品、出人才、出效益的环境。……大力发展文化产业,实施重大文化产业项目带动战略,加快文化产业基地和区域性特色文化产业群建设,培育文化产业骨干企业和战略投资者,繁荣文化市场,增强国际竞争力。”这一国家战略在中国电影界的突出实绩之一,无疑可推2009年5部大片的出品高峰现象。

而到2011年党的十七届六中全会做出《中共中央关于深化文化体制改革、推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定》,把文化的“引领”角色及其作用提到了空前的高度“没有文化的积极引领,没有人民精神世界的极大丰富,没有全民族精神力量的充分发挥,一个国家、一个民族不

可能屹立于世界民族之林。……没有社会主义文化繁荣发展,就没有社会主义现代化。在新的历史起点上深化文化体制改革、推动社会主义文化大发展大繁荣,关系实现全面建设小康社会奋斗目标,关系坚持和发展中国特色社会主义,关系实现中华民族伟大复兴。”这里的国家战略部署的引人瞩目之处在于,2020年国家文化改革发展奋斗目标之一在于“文化产业成为国民经济支柱性产业,整体实力和国际竞争力显著增强”。2012年党的十八大报告这样总结文化及文化产业的成就“文化软实力显著增强。社会主义核心价值观体系深入人心,公民文明素质和社会文明程度明显提高。文化产品更加丰富,公共文化服务体系基本建成,文化产业成为国民经济支柱性产业,中华文化走出去迈出更大步伐,社会主义文化强国建设基础更加坚实。”这样的总结正是为了进一步突出文化及其产业的重要的“引领”作用。而大片时代的出现及其出品高峰的到来,显然与这种国家战略规划在电影业领域的具体要求密切相关。中国电影业已寄托着“实现中华民族伟大复兴”的重任了,大片时代的产生无疑不可能脱离这样的文化产业发展战略背景。

最后,或许最具根本性意义的方面之一在于,国家经济与政治战略的文化论转向的倾斜作用。有意思的是,在这10年里,国家经济和政治都不约而同地逐渐聚焦于文化及文化产业,直到呈现出国家经济及政治战略的文化论转向。当然,正像“两个文明一起抓”的口号所标明的那样,在注重经济和政治的同时注重文化及其产业的作用,早已成为国家战略的不可分割的组成部分,但确实,与过去“以经济建设为中心”的偏重相比,在这个10年时段中,正是文化及文化产业的地位跟过去相比逐步地变得越来越突出,直到上升为国家软实力的重要组成部分,甚至被视为与经济硬实力和政治硬实力等相平行而不可或缺的国家实力的鲜明标志了。不妨回看下面的表述。党的十六大报告指出“全面建设小康社会,必须大力发展社会主义文化,建设社会主义精神文明。当今世界,文化与经济和政治相互交融,在综合国力竞争中的地位和作用越来越突出。文化的力量,深深熔铸在民族的生命力、创造力和凝聚力之中。全党同志要深刻认识文化建设的战略意义,推动社会主义文化的发展繁荣。”这里已强调了文化与经济和政治相互交融及作为综合国力组成部分其地位和作用愈益突出的事实。到十七大报告其语气又加强了:“当今时代,文化越来越成为民族凝聚力和创造力的重要源泉、越来越成为综合国力竞争的重要因素,丰富精神文化生活越来越成为我国人民的热切愿望。要坚持社会主义先进文化前进方向,兴起社会主义文化建设新高潮,激发全民族文化创造活力,提高国家文化软实力,使人民基本文化权益得到更好保障,使社会文化生活更加丰富多彩,使人民精神风貌更加昂扬向上。”文化甚至成为“中华民族伟大复兴”的重要标志,“中华民族伟大复兴必然伴随中华文化繁荣兴盛。要充分发挥人民在文化建设中的主体作用,调动广大文化工作者的积极性,更加自觉、更加主动地推进文化大发展大繁荣,在中国特色社会主义的伟大实践中进行

文化创造,让人民共享文化发展成果。”

这种文化地位和作用的强化,恰恰反过来表明国家经济和政治对文化的依赖性在日益增长。一个显而易见的经济数据在于,到2001年,我国国内生产总值已达到9.5933万亿元,比1989年增长近两倍,年均增长9.3%,经济总量已居世界第6位,居民生活水平总体上实现由温饱到小康的跨越。2002年,中国国内生产总值为12.372万亿元,占世界的3.8%,相当于美国的11.8%,继续保持世界第6位。相比之下,中国香港位居第28位,中国台湾省位居第17位。而国内生产总值位于世界前10位的国家分别是美国、日本、德国、英国、法国、中国、意大利、加拿大、西班牙和墨西哥。^[1]到2011年,我国国内生产总值达到47.3万亿元,经济总量从世界第6位跃升到第2位。这种经济数据增长和大国地位确立的事实,使得国家战略在制订时多了理性的冷峻和筹划,清晰地意识到经济增长所必然伴随的副作用:正如2012年十八大报告所指出的那样,“一些领域存在道德失范、诚信缺失现象;一些领导干部科学发展能力不强,一些基层党组织软弱涣散,少数党员干部理想信念动摇、宗旨意识淡薄,形式主义、官僚主义问题突出,奢侈浪费现象严重;一些领域消极腐败现象易发多发,反腐败斗争形势依然严峻。”这里点出的问题症结之一,正在于人们的精神、心灵或信仰领域出现严重缺失状况,它们大多可以归结为文化症候,从而急需以优先发展文化和文化产业的方式去加以救治。

正是国家经济和政治领域的缺失和需求产生出优先发展文化和文化产业的动力,而后者恰恰是充满针对性地要解决现实的经济及政治领域中兴起的越来越强烈的文化“引领”需要问题。也就是说,当文化产业被列为“国民经济支柱性产业”时,文化在这里实际上已被赋予了一种重要角色了:国家经济建设和政治建设中一种具有“引领”作用的重要元素。如此才能理解十八大报告中制订的国家战略系统中文化的导引性功能“文化是民族的血脉,是人民的精神家园。全面建成小康社会,实现中华民族伟大复兴,必须推动社会主义文化大发展大繁荣,兴起社会主义文化建设新高潮,提高国家文化软实力,发挥文化引领风尚、教育人民、服务社会、推动发展的作用。”文化在这里被规定为民族的“血脉”,人民的“精神家园”,确乎成为国家战略中的灵魂性角色或元素了。而此时进一步提升文化的战略地位,则确实有着不容忽略的现实针对性和务实指向性“增强文化整体实力和竞争力。文化实力和竞争力是国家富强、民族振兴的重要标志。要坚持把社会效益放在首位、社会效益和经济效益相统一,推动文化事业全面繁荣、文化产业快速发展。……促进文化和科技融合,发展新型文化业态,提高文化产业规模化、集约化、专业化水平。”这种国家经济与政治战略的文化论转向,加上国家领导人在具体施政时对外国大片的开放态度和对自身大片生产的着力倡导和鼓励,对大片生产的提速及大片时代的到来起到了不容置疑的推动作用。

概括上述三个方面的缘由,正有助于回头审视中国电影业出现大片时代得以兴起的原因。当电影业体制保障、文化产业发展新战略及国家经济与政治发展战略的文化论转向都共同地为中国式大片的快速增长准备充足条件、铺平道路或提供强烈内需时,大片的飞速生产的奥秘就变得可以理解了:大片生产的动力乃至目标,正为的是维护经济建设与文化发展之间的大致平衡,建设与世界第二大经济体相匹配或适应的世界第二大文化体,也就是在发展世界第二经济大国的同时建设世界第二大文化大国或强国。对此,不妨理解以下数据对比。在2002年,中国电影市场票房收入仅为9.2亿元,总量很低,其中进口影片票房收入为4.2亿元,市场占有率接近50%,而中国内地影片和陆港台拍片基本上各占据票房收入25%左右的市场份额。不过,经过大片时代10年的发展,到2012年,中国电影总票房已高达170.73亿元,为2002年的18倍。其中,进口片88亿元,为2002年的20倍;国产片已攀升到82.73亿元,为2002年的16倍。虽然中国国产片票房仍旧只是接近于与进口片的平衡态势,但中国电影市场总量成功地实现了高速增长,超越日本而成为仅次于美国的世界第二大电影市场了。^[2]这个数据颇为有趣:当中国成为世界第二大经济体时,中国也同时成为世界第二大电影市场。这种高速增长也使好莱坞认识到中国电影市场的日益增长的保持自身市场统治力的重要性。据报道,美国电影协会负责人克里斯·多德注意到,在全球十大电影市场中,中国电影市场的增长速度最快。^[3]

如果说,大片时代的兴盛的动机,主要来自于国家电影体制保障、文化产业发展战略和国家经济与政治战略的文化论转向(当然远不限于此),那么可以在同样的视角上说,大片时代的退潮或衰落的缘由,则实在要简单得多:上述主要来自国家和产业层面的体制及战略保障本身,是无法确保大片本身的美学质量和品位的,因为电影无论大片还是常规片,都首先要看其美学质量和品位,否则观众不答应。《十面埋伏》《夜宴》《无极》《南京!南京!》《金陵十三钗》等大片在作品品质上各自所产生的负面效应说明,大片本身仅仅凭借大投资、大明星和大营销等贪多求大之举是无法确保艺术质量的。相比之下,中小成本影片《万箭穿心》同时赢得观众和专家的好评,青年演员徐峥自编自导自演的《人再囧途之泰囧》竟一举创造国产片票房新纪录(12.67亿元)。冯小刚导演自己的实践也在一定程度上有其说服力:大投入和精心制作10余年的《一九四二》(1.38亿元)居然在票房上输给了小投入和轻松摄制的《私人订制》(7.18亿元)。这些对比事实或许各有其不同内情,但足以表明,小片可以好,好片未必大,大片未必好,也就是商业或市场开发未必能换来艺术成就。真正重要的还是,按照电影艺术的特殊规律去生产,具体包括体验生活、规划投资、进入创作过程、从事精心制作、展开合理营销及进行文化消费等,而非像抓经济建设那

样一味地仅仅靠大投资、大制作等包揽一切。^{[4] ①}

这样看来,单凭大投资和大制作而缺乏应有的心灵感动的所谓大片,必然被观众所看低乃至唾弃。而相应地,大片时代在风光 10 年后急速衰落,也体现了必然性。到 2013 年十八届三中全会做出“全面深化改革”的战略部署并提出“稳中求进,稳中有为”的要求,大体相当于宣告昔日大片时代已无可挽回地走向终结。当然,大片时代终结不等于大片生产的终结,而只是转变为根据具体情况而分别推进大片及中小成本影片的生产,而不再一味地奢求“大”了。

三、大片时代的斑驳记忆

大片时代的 10 年里,并非仅有大片独领风骚或令人生厌,而是大片与中小成本片及新媒体营销等多重景观交相辉映,共同编织起一幅多彩多姿的斑驳记忆图。

首先,至今记忆犹新的是喜大重商气象,即喜欢生产大片及重视相应的商业美学及艺术市场开发。自从《英雄》开启先河后,《赤壁》不惜以上下两部的宏大规模重述三国赤壁故事,以大投资、大明星、大场面等烘托出三国争霸的视听盛宴,尤其引人瞩目的是居然特别突出“传说”中周瑜夫人小乔在这场事关三国命运的重大事变中的关键角色。这一情节设置难免引发学界及素有读史兴趣的观众的热议。先后出现的大片《建国大业》和《建党伟业》在主旋律题材的商业化营销和消费上迈出了空前的一大步:在盛大的奇观场面中分别刻画 1949 年中华人民共和国建国和 1921 年中国共产党建党的曲折历程,通过荟萃百余位影视明星而让中国现代史上众多风云人物及其生活场景活灵活现于影像系统中,刺激起普通观众的强烈好奇心,也为中华人民共和国成立 60 周年和中国共产党建党 90 周年两大节庆营造喜乐氛围。但同时也伴随争议之声:历史戏和现代戏诚然可以讲求大片制作及强化明星、娱乐等商业美学元素,但根本点还是艺术品位不能因此而被降低甚至遭到忽视。

同样令人难忘的还有崇古羡洋的景观,也就是崇尚古装戏并以此力争获取国际重要电影奖项。《十面埋伏》是张艺谋继《英雄》之后执导的第二部大片,讲述晚唐两捕快刘捕头和金捕头先后爱上歌妓小妹的迷离曲折的故事。冯小刚也及时涉足大片领域,其执导的《夜宴》据《哈姆雷特》改编,不过将故事背景挪移到中国五代十国时期,讲述篡位君王厉帝、婉后、太子无鸾、未来太子妃青女、太尉殷太常及其子殷隼等之间的微妙关系和惊心动魄缠斗,显示出宫廷争斗中个人欲望与权力、爱情及死亡等的错综复杂的关联,但令中国普通观众对剧情产生隔阂。陈凯歌执导的《无极》叙述命运女神在权力与真爱之间制造重重障碍的故事,突出出身穷苦女孩的王妃倾城为得到毕生真爱竟备尝艰辛的过程,她需要真爱自己的昆仑奴与北公爵无欢、大将军光明之间展开一场

残酷的爱情角力。该片呈现出非中非西、亦中亦西的悖逆特点,令普通中国观众大惑不解。张艺谋执导的《金陵十三钗》强化了战火中丽人的勇敢与献身姿态,但其中牵涉的难以掌控的日本兵、外国传教士及妓女等敏感因素使得该片美学成就及效果大打折扣。一个相伴随的问题在于,是否应当把这些大片获得奥斯卡奖等国际顶级奖项作为其成功的唯一标志?当它们继《英雄》之后都竞相冲击而最终铩羽而归时,中国电影业及观众又作何感想?

再有就是视听优先效果的营造。这时段的几乎每部大片都争相仿效《英雄》的视听盛宴范例,都挖空心思地特别注重视觉奇观化镜头的打造。《十面埋伏》沿袭了张艺谋自己的奇观化套路,其中小妹的美妙绝伦的轻歌曼舞场面和金捕头与小妹在漫天遍野花海中坠爱河的浪漫场景等,都堪称中国电影史上令人过目难忘的视听奇观镜头。《满城尽带黄金甲》仿佛无可遏止地在古装加奇观化的道路上狂奔,这部据曹禺话剧《雷雨》改编的影片讲述大王得胜回朝后直闯宫廷已悄然生变,王后与大王子竟滋生乱伦之恋,小王子、大王子和宫女间三角恋更加微妙,以上诸方引发错综复杂的矛盾冲突,直到在危机总爆发中各自付出惨重代价。而其中主要人物在服装造型上的精心谋划获 2007 年度奥斯卡金像奖最佳服装设计奖提名。就连《唐山大地震》这样的当代社会重大危机题材影片,也格外注重大地震过程中自然与人的生存境况场面的奇观化特征,以便增强其对观众的吸引力和震撼力度。姜文执导的《让子弹飞》标志着这种奇观化浪潮抵达一种美学与文化绝境。该片讲述北洋年间南部中国发生的江湖侠义故事:在一场令人产生视觉惊叹的浪漫而狂放的火车劫案场面后,绿林悍匪张牧之(姜文饰演)、通天大骗老汤(葛优饰演)及南国一霸黄四郎(周润发饰演)三人之间在鹅城展开了一连串扑朔迷离的精彩混战,上演出一幕幕具有反讽意味的悲剧混杂剧。重要的是,观众在观赏到那些看似荒诞不经的情节、场面或画面之后,其实也可以展开丰富的想象和联想,使得中外历史上那些相关的荒诞性情节、场面或画面联系起来,有利于深入地反思和批判现实中的相关症候。

更值得铭刻进记忆之中的,应当首先是具有大片时代里程碑标记的《集结号》的出现,及其所展现的普通观众、文化人及艺术管理者之三景交融景观。尽管冯小刚及其影片在当前电影学术界、文化界和普通观众中都存在程度不同的争议、有时甚至是巨大争议(例如《夜宴》《非诚勿扰》《一九四二》《私人订制》等),但我个人仍然认为,他的《集结号》足以成为中国电影的大片时代的代表性作品或里程碑之作。《集结号》以九连连长谷子地为主人公,先是讲述他率领 47 名战

① 这一点可从当时国家文艺工作主管领导的清醒反思可见一斑“文艺精品反映着一个国家、一个民族的文化创新能力和创造水平。这些年,我国影视作品中不乏思想性艺术性观赏性俱佳的优秀作品,但真正振聋发聩的大作佳作还不多。一个重要原因,就是潜心创作不够、精心磨砺不够。实践告诉我们,一份耕耘一份收获,有付出才会有回报。如果心浮气躁,赶进度、赶场子,不花时间体验,不下功夫琢磨,是不可能拍出好作品的。必须把提高质量水平摆在突出位置,下更大的功夫,花更大的气力,以‘十年磨一剑’的精神,辛勤耕耘、用心创造,打造出更多无愧于时代、无愧于人民,经得起历史检验的影视精品。”http://news.cntv.cn/china/20100930/103848_shtml.

士在汶河战场舍生忘死阻击敌军的经过,后又叙述他为牺牲的战友们四处讨要公道的曲折故事。这两部分故事都被讲述得惊心动魄、荡气回肠,令人叫绝地呈现出中国式侠义精神的深厚意味及其当代意义。该片的关键情节核在于信义二字:信,是指信赖或信任,即诚实不欺骗;义,是指“行义”,即是当正道不通时全力以个体的超常规言行去重新寻找正道。全片将信义二字置于谷子地的整个生命历程的核心位置,贯穿于他率军拼死血战和坚韧不拔地为牺牲战友讨要公道的全过程,意味深长地呈现出中国传统价值体系中“二人”关系之信义元素的现代生命力。我们看到,谷子地与战友间“二人”关系体现为情同手足、生死相依、一诺千金的情义。其中的一个人物关系线索在于,指导员王金存在战火中的成长和精神巨变都深得谷子地的义无反顾的帮助,而王金存牺牲前的郑重托付又令谷子地不禁为之终生奋斗。重要的是,当谷子地发现战友们死战殉职后竟无“烈士”名分,就义无反顾地走上为兄弟们讨要正义之路。影片重点讲述的正是谷子地如何为战友讨要正义而不惜付出自身的代价:舍弃个人安乐而一心成全别人。他加入炮兵转战南北、再到朝鲜战场,其唯一的动力似乎就是为牺牲的战友讨回应有的荣誉。他的讨义之路并不孤单,王金存的遗孀孙桂琴被他成全改嫁团长赵二斗后,这对夫妇都以无私情义去协助他,直到最后讨回公道。影片的成功处正在于,凸显出依托于情义传统的兄弟情及信义之旅对人生的超乎寻常的重要性。这种重要性甚至通过观众的观赏而显得意义蕴藉深厚而又绵长,再生发或拓展出种种更加多样的意蕴。可以简要地概括说,至少已经生发或拓展出相互交融的三重意义:第一重是普通观众可借机宣泄由日常生活的不平或挫折而生的怨气及对侠义英雄的崇拜和喜爱;第二重是知识分子或文化人从中品味出精英人物的自由思想精神;第三重是政府管理者可从中找到当今社会需要的集体主义意识和英雄主义气概。而这种三景交融的意义恰是由这部影片自身创造出来的。

引人注目的是倚网制胜现象的出现及其风行。其标志就是2011年11月11日与“光棍节”的创立相伴随的《失恋三十三天》在网民中的火热消费。该片改编自同名网络人气小说,而且其影片演职人员的选择、营销以及消费都主要依靠互联网平台和网民大众,从而创造出主要依赖于互联网等新媒体而取得票房成功的典型案例。后来的一系列营销火爆的影片如《捉妖记》《夏洛特烦恼》等都沿袭了这种倚网制胜之道。而这一点业已成为当前中国影视发展的一种常态现象了。

还有一点也需重视,这就是小新领先,即小成本投入和新人导演成为中国电影发展的引领性力量。这一点的突出案例无疑首推知名演员徐峥的导演处女作《人再囧途之泰囧》。在《人在囧途》中出任主演的徐峥转而在《人再囧途之泰囧》中同时出任编剧、导演和演员三种角色,他与王宝强等的表演合作使得该片以小成本投入居然创造出该年度中国国产片票房的新纪录(已如前述)。徐峥以小成本投入和新人担纲导演重任而创造空前的新业绩,集中代表了小新领先

的新趋势。这种新趋势所产生的现实拉动效果之一在于,在2014年由国家新闻出版广电总局电影局发起、电影频道节目中心主办的“中国电影新力量推介盛典”上,被称为“中国电影新生代跨界导演”的11人得到首批推介:韩寒、郭敬明、邓超、俞白眉、陈思成、李芳芳、肖央、郭帆、陈正道、田羽生、路阳。

最后,还有一种情形必须重点指出:港风北融。这就是香港影人携带其喜剧片和动作片传统北上内地,参与到多种影片的生产过程中,特别是对主旋律影片的制作加以重点改造,通过将港式喜剧片和动作片元素加以转化,用于主旋律理念的再现,从而实现作为南部电影模块的港式喜剧片和动作片传统(简称喜动传统)与作为北部电影模块的内地主旋律影片所携带的和谐稳定的国家诉求之间的愈益深层的交融,以及审美再生产。这种港风北融的突出的标志性成果,有前面列举的周星驰的《功夫》、陈可辛和叶伟民的《投名状》、陈嘉上的《画皮》、吴宇森的《赤壁》、高群书和陈国富的《风声》、陈德森和陈可辛的《十月围城》、徐克的《狄仁杰之通天帝国》和《龙门飞甲》等大片,还可举出叶伟信执导的《叶问1》(2008)和《叶问2》(2010),以及王家卫执导的《一代宗师》等。这其中特别是《十月围城》通过讲述纯然虚构的香港各界以自我牺牲精神奋勇保护孙中山的故事,提供了重要的启迪:港式喜动片传统也可以成为主旋律元素赖以传播和拓展影响力的重要的美学途径,甚至是在当代实现社会动员的更加有效的美学途径。

四、从喜动片时代回看大片时代文化记忆

走出大片时代5年来,中国国产片的上升势头不可谓不迅猛:2013年年度总票房为217.69亿,2014年稳步增长至296.39亿,2015年骤然飞升至440.69亿(增长达48.69%,增幅近一半),2016年增幅虽然趋缓,但已达455.21亿,而2017年截止10月16日已达462.91亿,照此趋势全年有望突破600亿大关。随着电影总票房的不断增长,2013年至2017年内地影市在全球的份额也在逐年攀升。现在内地市场已经成为全球第二大票仓:中国内地市场的全球市场占比上升了8.72,从9.19%升至17.91%,成为全球电影市场的重要一员。^[5]这表明,中国国产电影不仅在全球电影市场的影响力大增,而且在整个中国艺术家族中的地位和影响力也在迅速攀升,成为中国艺术家族中扮演最重要角色的两个大众艺术门类之一(另一大众艺术门类则为电视艺术)。在这样的背景下回头审视这5年所标明的新时代所具备的特点,有可能与大片时代呈现出更加清晰的异同关系。

如果说,从大片时代可以透视出中国文化本身在国家经济与政治生活中的重要性稳步增强的景观,那么,大片时代之后的5年(2013—2017),则可视为中国文化的传统性在国家经济与政治生活中的重要性急速上升的时代。从一般地表述中国文化,到如今特别地表述中国文化中的传统元素及其引领作用,这集中体现了中国文化传统在当前中国社会中享有了非同寻常的重要地位和作用。而站在这一新时代背景下回望大片时代,可以更清晰地梳理出当代中国社会的演

变节奏的特点。

如果说,大片时代电影文化的重心在于瞄准世界文化潮流前沿而打造中国文化的当代新形态,建构中国文化的当代新范式,因而特别注意寻求追赶西方当代电影文化范式的新节律;那么可以说,大片时代之后的这个新时代,则建立在对大片时代的得与失的反思基础上,其反思的结果表现为,强烈地意识到不应简单地追赶世界文化潮流前沿风潮,而应更多地致力于重塑中国文化传统在当代生活中的新权威及其深长魅力,而实现这一目标的美学途径不在于一般的文化论转向,而在于更深层次的文化传统引领。正是以大片时代的《十月围城》为代表的港风北融经验,给这个新时代留下了一个重要启迪:港式喜剧片和动作片传统可以成功地效力于主旋律理念的影像表达,例如对文化传统的引领作用的表达需要。在新时代借鉴港风北融经验,意味着要使港式喜剧片传统与主旋律影片的和谐稳定诉求之间产生并实现更深层次的融合,使得主旋律理念借助喜剧片方式而赢得更广大的电影观众。在这个意义上,不妨把这股以改进后的港式喜剧片和动作片方式去传达中国文化传统的当代意义的电影潮流,称为喜剧片潮流。而当这种喜剧片潮流成为这个时代的电影主潮时,不妨把这个时代也随之称之为喜剧片时代。这样,与中国电影的大片时代从国家战略的文化论转向中吸取动力源不同,中国电影的喜剧片时代转而从国家战略的传统论转向中获取喜剧片和动作片之成为主要表达方式的动力源。

这个喜剧片时代,不再一般地强调中国当代文化向世界文化前沿看齐,而是特别突出中国文化中的传统元素在当代生活中的创造性转化。这里的中国文化中的传统元素,应当属于一种比之单纯的古典传统含义更加宽泛的统称,至少包含三层含义:第一层是指中国古典文化传统,简称中国古典性传统;第二层是指中国现代革命文化传统,简称中国现代性传统;第三层是指中国特色社会主义文化传统,简称中国当代性传统。

从近5年来中国国产片中的富于社会影响力的影像表达看,也就是说从票房高及社会影响力强劲的视角看,喜剧片时代之中国电影在寻求中国古典性传统、中国现代性传统和中国当代性传统的审美表达上,都呈现出前所未有的诸多新气象。首先,在中国古典性传统表达方面,《西游·降魔篇》(2013)属于奇幻与动作的结合,《一代宗师》(2013)则是武侠与动作片的交融,《捉妖记》(2015)开掘奇幻片的新形态,《西游记之大圣归来》(2015)和《大鱼海棠》(2016)都以动画片样式传达古典传统的魅力。其次,在中国现代性传统表达方面,《智取威虎山》(2014)以动作片方式重写人民军队的英雄传奇,《驴得水》(2016)在喜剧性与反讽性的交织中剖析似曾相识的现代生活图景,《建军大业》(2017)、《血战湘江》(2017)、《龙之战》(2017),以动作片方式分别重新讲述现代和近代重要战役的历史意义。最后,在中国当代性传统表达方面,《心花路放》(2015)、《夏洛特烦恼》(2015)、《煎饼侠》(2015)、《港囧》(2015)等共同凸显了喜剧片、甚至轻喜剧性的表现力,《中国合伙人》(2013)、《私人订制》

(2013)、《滚蛋吧,肿瘤君》(2015)、《美人鱼》(2016)等带有突出的喜剧性,《湄公河行动》(2016)和《战狼2》(2017)是以港式动作片方式去传达主旋律理念的力作,《老炮儿》(2015)则是冯小刚为代表的北部电影模块中的喜剧片元素与港式动作片元素的某种形式的交融的结果(其中还交织着以“小鲜肉”为代表的“韩流”元素等)。

置身于喜剧片时代回望,大片时代其实是为当前的新时代留下了一些有用的东西的。最引人注目而又颇为重要的是,自《英雄》上映以来10年间所掀起的阵阵大片狂潮,不断搅动起社会舆论的新热点,持续吸引公众纷纷进入或重返电影院观看被他们高度期待的国产片,这些无疑为喜剧片时代中国电影市场的复苏和电影文化的兴盛奠定了观众基础。没有了观众的热切期待,哪来中国电影的“黄金机遇期”?由此看,大片时代成功地把观众请回影院,这一功绩无疑需要记取。

再有就是,大片时代突出了或反映了文化元素而非经济元素在中国当代社会生活中的引领作用,这几乎可以涵盖国家战略层面与普通公众日常生活层面。而正是这种文化论转向为喜剧片时代的传统论转向提供了必要的铺垫,因为对传统的重视恰是文化论转向的题中应有之意,也就是它的自然延伸。

还有,集中力量生产大片的产业过程,实际上加速了中国内地北部电影模块、西部电影模块与来自港台的南部电影模块之间在影片生产和营销等实质层面的交融性生长,其突出的电影美学成果之一无疑就是港风北融。试想,假如没有大片时代由《十月围城》等积累的美学经验,就不可能有喜剧片时代的《智取威虎山》《美人鱼》《湄公河行动》《战狼2》等港风北融的更加大胆和成功的美学历险之作。特别是《智取威虎山》和《湄公河行动》分别是“红色经典”改编和事关当前国家形象之作,都是不能有任何政治闪失的美学与政治双重历险。把这样的“重大题材”之“重担”果断交给擅长于喜剧片或动作片的香港电影人承担,确实是以往不可想象的历险,但结果是都成功了——从中无疑可以回放出大片时代所实行的政治与美学实验在现在所收获的双重回报。

最后,大片时代开启的倚网制胜经验,到喜剧片时代已变得更加蔚为大观了:大凡高票房影片,多不惜借助于倚靠互联网而制胜的新兴媒体的营销,即一般所谓新媒体营销。

由此可见,大片时代与喜剧片时代之间,不存在简单的断裂,而是有着既断而实连的相互联系,当前喜剧片时代恰恰可以视为大片时代的一种必然的调节式推进。所谓调节式推进,意味着不是对前一阶段的全盘否定或全盘继承,而只是对它的一种有所改变或修正的进展。那被改变或修正的,主要是急于求成地以大投资、大制作、大明星、大营销等大投入以换取高票房和获取世界顶级电影节大奖的幻想,这一点就像那个时代中国政府以大投资等换取经济增长高速度之举一样。被改变或修正后的结论,恰恰主要就在于以下几点上:在电影投资上,与其贪多求大,不如小或居中;在电影内容导向上,固守文化论不如传统论;在电影制作方式

上,港风北融成为电影成功的良药;在电影风格上,悲剧或正剧似乎都不及喜剧片和动作片。

参考文献:

- [1] 2002 年中国 GDP 仍居世界第六 [J]. 四川省情,2003(11).
- [2] 中国文学艺术界联合会. 2012 中国艺术发展报告 [M]. 北京: 中国文联出版社,2013.
- [3] 纳兰容若. 历年中国电影票房收入一览表(2002—2013 年) [EB/

OL]. <http://xxw3441.blog.163.com/blog/static/753836242014013091911/>.

[4] 刘云山. 刘云山在影视创作座谈会上的讲话(2010 年 9 月 26 日) [EB/OL]. <http://news.cntv.cn/china/20100930/103848.shtml>.

[5] 搜狐娱乐报道. 从 2013 到 2017, 国产片这 5 年发生了什么? [EB/OL]. https://www.sohu.com/a/199225287_669637.

责任编辑: 万莲姣

The Memory of Blockbuster Era and the Turn of Cultural Rhetoric

——The Landscape of Cultural Rhetoric in China Films from 2003 to 2012

WANG Yi - chuan

(*School of Arts, Peking University, Beijing 100871, China*)

Abstract: The boom of blockbuster era is related to external incentives, but it ultimately depends on the strong needs within China, Especially, it depends on the turn of cultural rhetoric of the national strategy. The focus of blockbuster era is to build a contemporary new form of Chinese culture with the aim at the forefront of cultural trend in the world and to seek to catch up with the new rhythm of culture paradigm of the western contemporary films. The power of a new era after the blockbuster era is the shift from the turn of general cultural rhetoric to deeper level of the turn of traditional rhetoric, so that the trend of comedy and motion films has become the main trend of the movies. Quite different from the source of motivation that had been drawn from the turn of cultural rhetoric in national strategy in the blockbuster era, while the source of motivation has been drawn from the turn of traditional rhetoric in national strategy in comedy and motion films era of China films. At present, comedy and motion films era can be regarded as a necessary and adjustable promotion of blockbuster era.

Keywords: blockbuster era; cultural memory; the turn of cultural rhetoric; comedy and motion films era; the turn of traditional rhetoric

(上接第 82 面)

The Key to Dynamic Conversion of China's Economic Growth is the Reform of Income Distribution System

GONG Zhi - min, FU Shuai, WU Xiong

(*Business School, Xiangtan University, Xiangtan, Hunan 411105, China*)

Abstract: The 19th National Congress of the Communist Party of China pointed out that China's economy has turned from the high-speed growth stage to high quality development stage, and it is now in the critical period of transforming the driving force for economic growth. According to Marx's view of system theory, the circulatory and contradict movement between production, distribution, exchange and consumption determines the development of the national economy, and also determines the connotation of economic growth power. The reciprocal movement between production and consumption, which supports each other, restricts and promotes each other, constitutes the driving force of economic growth. Income distribution is the hinge between production and consumption, so, we believe that the key to realize the transformation of driving force of China's economic growth is the reform of income distribution system, which is also the core issue of the structural reform of supply-side. The Chinese empirical studies and transnational comparison in this paper show the importance of increasing the share of labor income for the sustainable development of the economy, and then expound the importance of adhering to the principle of distribution according to work for China's transformation of economic growth momentum under the condition of Chinese socialist market economy.

Keywords: income distribution; economic growth; dynamic mechanism