

主讲人:黄式宪



对“娱乐与票房齐飞，资本共类型一色”说不

类型片要不要具有一定的文化品位?这一点,针对当下亚洲类型电影的现状,包括中国内地与港台类型片的创作,或许具有一定的迫切性。看看当下在我们市场上走俏的某些类型片,不难发现,这是一个令人相当尴尬的问题。目前,类型片创作虽然大面积铺开,其实大多流于“东施效颦”,简单模仿或照搬好莱坞,其品种也并非多元荟萃,而是题材、样貌单一,更缺乏艺术想象力和创新的智慧。“青春片”多沉迷于青春早逝与怀旧,书写伤感的初恋与多角恋,还有跨越国界内外的公路片、无厘头式的喜闹闹剧以及惊悚闹鬼、玄幻搞怪等等类型,大都充斥着低俗的娱乐元素,并将拜金主义奉为第一准则,炮制诸多轻薄、搞笑、低俗的大、小IP,将金钵银钵赚得满满当当。

孰料市场上我们年轻的观众群体似乎相当宽容。于是“泛娱乐化”快餐之作乃得以甚嚣尘上。正所谓:娱乐与票房齐飞,资本共类型一色。但是,此等流行、跟风、时尚的类型片创作,其文化底蕴大都十分肤浅而贫瘠。

类型片的诞生,诚然主要是着眼于市场,更侧重于商业营销。毫无疑问,其娱乐元素自然是与生俱来的,但与此同时,还应当看到,在欧洲,“作者论”则一向是受到人们尊重的一种艺术风尚,而类型片则并不那么兴旺与诱人。事实上,即便在好莱坞,为了赢得更广阔的市场,类型片创作也总是致力于艺术多样性的开拓,促成电影在样式以及类型模式上的多元共存共荣,让银幕呈现出八面来风的生活气息,也给观众带来不同娱乐休闲的满足。说到底,类型片其实是将故事题材作了细致的区分,而这种类型区分的前提是:尊重观众,密切地与观众欣赏电影的惯性及其周期性心理热点的变化交互适应、交互吻合。类型片虽说是可以复制的,但这种复制并非绝对类似工业流水线上拧螺丝钉式的作业,它并不属于“一窝蜂”或者“照葫芦画瓢”的匠人做派,它要求编导者,要具有起码的类型片素养和手艺,其实每一部不同类型的故事,都要求具有不同“原型的特质”。诚如美国电影编剧和学者罗伯特·麦基所言:“无论电影在哪儿拍摄——好莱坞、巴黎抑或香港,只要它具有原型的特质,其愉悦性便会在全球引发永久性的连锁反应,从一家影院传到另一家影院,从一代观众传向下一代观众”。

世界版图上富有民族特色的影片创作

不妨来看看大环境,当今亚洲正处于一片地缘政治的震荡当中,亚洲类型电影的创作显然离不开这样一种文化生态语境。亚洲作为一个文化共同体,其类型电影创作,恰恰是以包容各国各自不同的人与娱乐元素,作为其创作的内核与前提的。印度、伊朗、日本、韩国等,各自都在类型片创作领域追求各自独具民族特色的文化品位,特别是印度的歌舞片常盛不衰,连好莱坞也攻不破它。再如伊朗、日本或者韩国等,各自都以其各具独特民族文化风情与品位或者“看家本事”的类型片创作而自立于世界电影之林。

中国的类型电影,其实也是个舶来品。大约早在1926年1月8日,我们第一次引进一部“惊悚片”,由美国环球公司1925年出品,名为《歌场魅影》(原译),它在上海奥迪安大戏院公映轰动一时。11年后,马徐维邦的《夜半歌声》问世,它的类型模式虽然脱胎于好莱坞的“惊悚片”,但该片主人公的命运及其“原型特质”却融入了中国的文化和地域风情。由此而论,好莱坞虽曾给予我们以类型片的启蒙,但它很快就被中国的文化同化,马徐维邦所做的贡献,恰恰证明了这一点,他出色地将中国文化渗透进“惊悚片”叙事框架里,如鱼得水、水乳交融、十分得体。而在美国,其最早诞生的类型片品种其实并不是“惊悚片”,而是生命力最久远的以印第安人文化为其内核和精神火种的西部片,从大师约翰·福特著名的西部片经典《铁骑》与《关山飞渡》,到《与狼共舞》再到卡梅隆的《阿凡达》。西部片恰恰是以其独特的印第安人文化为土壤,并在向现代的演进中形成了一种难能可贵的人文品格,而它却是很难被移植到外国或者中国来的。

正如欧洲难于移植西部片,美国也无力移植中国的武侠功夫片。所以,类型片并非在世界各国全然雷同不变,其类型或模式之花品种则应是姹紫嫣红的,但美国无疑是类型片品种最丰富也最强盛的国家。

在当今世界电影的版图上,由美国率先发祥的类型电影,模式多样,品类周全,它不断地复制着在商业上的成功,不但为银幕增辉添彩,繁花竞开,而其中的佼佼者则成为好莱坞手上能够征服全球市场的一张王牌。但是,欧洲却并不一定爱好莱坞的账,他们推崇的是“作者论电影”,尊重电影艺术家的个性及其对生活独具慧眼的审美发现,于是乃推进了电影流派的兴盛,其大师级人物如雷诺阿、伯格曼、费里尼、安东尼奥尼、布努埃尔、阿仑·雷乃、罗勃·格里叶以及瓦依达等人的影片同样风靡全世界。

类型片与艺术片相互排斥吗?

中国电影产业的体量在近两三年间井喷式高速发展,中国业已稳居世界第二大电影票仓的地位。但是,它的文化气度却不够包容与长远,竟

从匠人跨越到大师,或许仅有一步之遥,而这“一步”的文化功力却非比寻常,需要艺术家一辈子的心血和超群脱俗的智慧。在类型片创作里,最看重的是有没有原创性和文化品位,凡有品位者方属上乘。我们倡导类型片创新而切忌类型化,一“化”便“僵”,如此必将断送类型电影鲜活的艺术生命力。

提升中国类型电影的原创性和文化品位

□黄式宪

然容不下艺术片的生长,将艺术片创作强制性地挤到犄角旮旯而奄奄一息。吴天明的一部遗著《百鸟朝凤》,竟要靠方励跪求乞讨来分得市场的一杯羹,票房七八千万的这一数据,俨然对于特别额外“开恩”而增添排片表的院线经理们来说是给足了面子而欣然快意的。但与此同时,这对于吴天明在天之灵来说无疑难以告慰。从欧亚到好莱坞,不曾在任何一个国家的电影市场上发生过如此“跪票”而文化十分吊诡之现象。这一“跪”,无论是跪者、还是从排片不足2%而齐刷刷为之增添场次的经理们以及抱着各种动机买票入场的观众与看客们,各方都被给足了面子。但是,它绝对是难以再加复制的。纵览世界,它们个自都有自己常规的艺术院线,观众在任何一天都不难找到自己喜欢看过的艺术片,特别是在欧洲一些国家,艺术影院还可以定期拿到国家的补助资金,观众甚至还可以预先“点”片,在影院指定的时段前往观赏。

银幕是什么?在由现代性与现代文化思潮引领的当今世界,或许是实现多元文化交流与融合的最佳平台,是倾听不同声音并能包容世界文化多样性存在的理想场域。而作为银幕叙事的主创者在艺术创造里所扮演的角色,其实仍然是亚里士多德《诗学》里讲的“模仿者”,无论创作悲剧、喜剧、酒神颂或者史诗,都是凭借对人物动作及其命运的模仿,从而构成供人观赏和思考的故事。他又补充说:“只是有几点差别,即模仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采的方式不同”。



“

吹呐就是这样,调儿越高,个头儿越小。

——《百鸟朝凤》”

在世界电影百多年的历史长河里,由于对人物动作展开模仿的出发点不同,随之就逐渐形成了两大创作趋势。在美国,好莱坞类型片因侧重对观众观赏心理以及对电影市场的适应,便形成了类型电影(Genre Film)的发展与繁荣;而在欧洲,则因电影艺术家更注重个性化体现及其在多部作品里一以贯之的风格特征,率先在法国诞生了名扬一时的“作者论电影”(The Auteur Policy)。事实上,类型片与艺术片之间虽有一定的界限,但却并不是截然对立的。二者尽管归属于两种不同的叙事风貌与品味,然而二者的边界往往很难划分得清楚。一般的类型片靠匠人手艺就不难复制完成,而举凡能在类型电影领域里独领风骚者,则必然养成了不可复制的独特个人风格。如约翰·福特之于“西部片”、希区柯克之于“惊悚片”、卢卡斯之于“星球系列片”,还有如卡梅隆独出奇想地将白人自高一等的文化,谦卑地融入于印第安人文化,由是而举重若轻地将经典西部片“与狼共舞”的原型故事移植到“太空星球”,给世界银幕增添了一道令人叹为观止的璀璨景观。

事实上,类型片与艺术片之间虽有一定的界限,但却并不是截然对立的。二者尽管归属于两种不同的叙事风貌与品味,然而二者的边界往往很难划分得清楚。一般的类型片靠匠人手艺就不难复制完成,而举凡能在类型电影领域里独领风骚者,则必然养成了不可复制的独特个人风格。如约翰·福特之于“西部片”、希区柯克之于“惊悚片”、卢卡斯之于“星球系列片”,还有如卡梅隆独出奇想地将白人自高一等的文化,谦卑地融入于印第安人文化,由是而举重若轻地将经典西部片“与狼共舞”的原型故事移植到“太空星球”,给世界银幕增添了一道令人叹为观止的璀璨景观。

这些类型片的主创者,无不在美学境界上别唱新声、历久弥新,并以大师级的叙事智慧垂范于世。从匠人跨越到大师,或许仅有一步之遥,而这“一步”的文化功力却非比寻常,需要艺术家一辈子的心血和超群脱俗的智慧。在类型片创作里,最看重的是有没有原创性和文化品位,凡有品位者方属上乘。我们倡导类型片创新而切忌类型化,一“化”便“僵”,如此必将断送类型电影鲜活的艺术生命力。

深一层来说,类型片与艺术片不但互不排斥,有时竟因二者边界的模糊化反倒形成了十分微妙的一种融合。特别在类型片行家里手的创意下,这样的模糊化“融合”,竟成了艺术家求变、创新而“妄想妙得”的一种智慧。由于类型片与艺术片在民族文化底色上必然存在着某种同一性,由此也就逐渐焕发出一种艺术的“聚合力”,从而促进并奠定了这个民族电影艺术趋向多元、良性、健康发展的文化生态环境。

从匠人跨越到大师,或许仅有一步之遥,而这“一步”的文化功力却非比寻常,需要艺术家一辈子的心血和超群脱俗的智慧。在类型片创作里,最看重的是有没有原创性和文化品位,凡有品位者方属上乘。我们倡导类型片创新而切忌类型化,一“化”便“僵”,如此必将断送类型电影鲜活的艺术生命力。



□黄式宪

且看由韩国导演金玟锡拍摄的历史片《鸣梁海战》,将传记、战争与悲剧史诗叙述熔于一炉,令人耳目一新。该片讲述了400多年前(公元1597年)一个传奇的海战故事,当时为明朝万历二十五年,朝鲜当年尚附属于明朝。这场大战由朝鲜久战沙场、银发白髯的老将军李舜臣亲率主力舰船,直面日本强大的舰阵,在世界海战史上创下了以弱胜强、屈指可数的奇观。朝鲜打败倭寇,打败日本300多条船组成的舰队,而李舜臣仅有12艘船。这部片子在韩国本土市场竟超过了卡梅隆的《阿凡达》,观影人次约1800余万,占全国人口近五分之一,票房达200亿韩元,可谓引领市场观影潮流而令人振奋。可是,该片在2014年底来到中国的贺岁档上映,其票房所得还不足3000万人民币。这部具有如此厚重史诗力度的海战大片,却无法得到中国观众的认同,中国文化产业虚浮之气象

此显现。

在《鸣梁海战》里,有这样几个核心桥段令人难忘,如“背水一战”,运用的正是孙子兵法,置之死地而后生。其实它的文化内涵与中国传统文化有着一种割不断的文化渊源。再如“火焚军营”、“祭母盟誓”、“智胜日军”等三大段,着力揭示了朝鲜海军的智慧和勇气,以智勇战胜恐惧,形成了巨大的精神力量。当凯歌高奏、万众欢呼之际,这位李舜臣老将军却手抚银髯,含着如此深沉的历史忧患,发出一声长叹:“这样结下了深仇大恨,又将如何是好!”影片于此煞尾,俨然叩响了一记发人沉思的历史悲情之重锤!该片不仅仅在东南亚受到广泛关注,在美国的票房也很高。缘何竟在中国遭遇如此不堪的处境?这值得引起我们深沉的反思。

回过头来再看看,当下我国电影产业的GDP与人文底蕴及其美学品位之间,事实上已经形成了一种不平衡的倾斜状态,甚至是一种撕裂状态。笔者在此要质询的是:在市场背后,究竟是谁的手在操盘?

反观中国电影市场高票房之作,很能说明一些问题。《捉妖记》的问题显然远不止于写了男人怀孕,产下个撒娇卖萌的萝卜小妖,单单在生理逻辑上说就讲不通。安徒生童话、格林童话,从来不会写到如此痴癫的地步。而更关键的问题则在于,这部电影将炫技、卖萌、搞怪作为讲故事的支点,用好莱坞B级片的低俗元素来绑架故事的铺陈。导演许诚毅轻车熟路,把美国“怪物史莱克”那一套搞怪逗乐的东西全盘照搬到了中国,连其主创团队原班人马也是从美国请来的,齐齐上阵。该片受到各方力捧,并且堂而皇之地征服了我们的市场,轻取了个“满堂彩”。其实这个“满堂

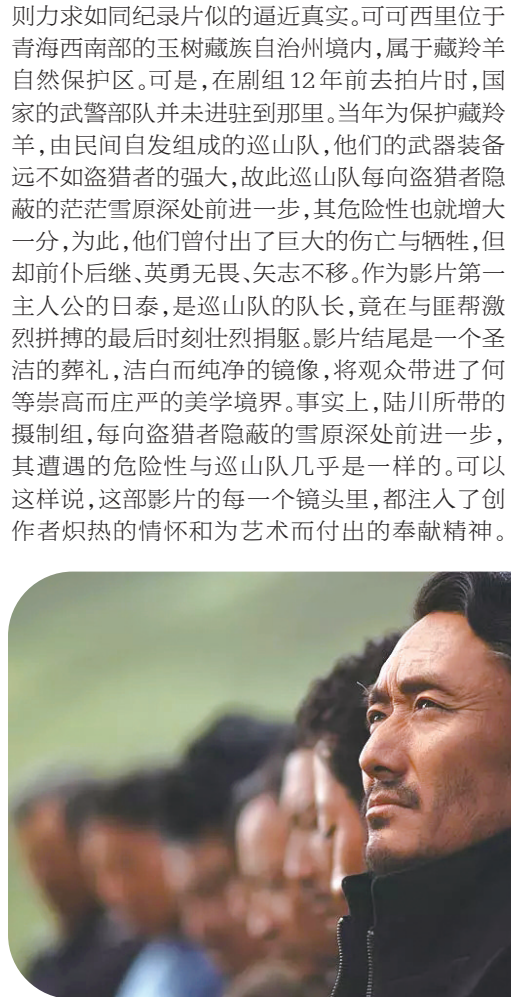
彩”恰恰非常不光彩,它在市场冲刺的最后关头,却被曝出票房注水。有学者曾一语中的地将该片概括为:“文化混杂奇观”,并指出:“这部纯正爆米花电影飘散出来的奶油味也越来越多地发挥出技术勾兑的气息,狂轰滥炸的视觉奇观下是化简到无物可说的文化内涵,其根本原因就在于本末倒置,用已有的好莱坞特效技术来倒转设计情节,使人屈服于特效,文化臣服于技术”。

而《美人鱼》则玩了个穿戴戴帽的小把戏,打出了一块金晃晃的“环保”主题的大招牌。细究其实,该片着力讴歌的是资本大亨,作为第一主角的这位大亨,竟然大发慈悲关了声纳,停了填海造地,俨然被打扮成以“环保”来拯救世界的大英雄。考察《美人鱼》走进市场的第一步,早就由金融大佬开出18个亿的保底票房,从18亿开始计算它的第一张电影票。似这等“双冠军”,双双都特别享受到了市场“密钥”延期的待遇。而该片是否具有自己的文化品格,则显然更值得给出必

要的质疑与批判。

要说真正以人文情怀来写“环保”主题的电影,首屈一指的当是陆川于2004年执导的《可可西里》。该片采用警匪片的类型叙事模式,其影像则力求如同纪录片似的逼近真实。可可西里位于青海西南部的玉树藏族自治州境内,属于藏羚羊自然保护区。可是,在剧组12年前去拍片时,国家的武警部队并未进驻到那里。当年为保护藏羚羊,由民间自发组成的巡山队,他们的武器装备远不如盗猎者的强大,故此巡山队每每向盗猎者隐蔽的茫茫雪原深处前进一步,其危险性也就增大一分,为此,他们曾付出了巨大的伤亡与牺牲,但却前仆后继、英勇无畏、矢志不移。作为影片第一主人公的日泰,是巡山队的队长,竟在与匪帮激烈拼搏的最后时刻壮烈捐躯。影片结尾是一个圣洁的葬礼,洁白而纯净的镜像,将观众带进了何等崇高而庄严的美学境界。事实上,陆川所带的摄制组,每每向盗猎者隐蔽的雪原深处前进一步,其遭遇的危险性与巡山队几乎是一样的。可以这样说,这部影片的每一个镜头里,都注入了创作者炽热的情怀和为艺术而付出的奉献精神。

“见过磕长头的人吗?他们的脸和手都很脏,可是心灵却很干净。”——《可可西里》



“

见过磕长头的人吗?他们的脸和手都很脏,可是心灵却很干净。

——《可可西里》”

在这里,与拍摄的进程同步,艺术家的心灵也接受了一次圣洁的洗礼。该片曾荣获第17届东京国际电影节评委会大奖和第41届台湾金马奖的最佳影片奖。若是以拜金主义作为内心的“欲望”来搞创作,必然会专注于钱眼,岂能像《可可西里》的主创者那样作出真正的艺术奉献!若将《美人鱼》与《可可西里》放在同一个艺术的天平上来衡量,显然是无法平衡的。

我国类型片创作上的“一大盲区”——少数民族电影

笔者还想论及我们在类型片创作上的一个“盲区”。相当长的一段时间以来,我们一直并未十分清醒地弄清楚,中

国原来还独有的一种为世界上所罕见的类型片,它就叫:“少数民族电影”。少数民族电影,既是一种特定的题材范畴,更重要的是,它的镜像无不自中国由56个民族组成的一个民族和谐的大家庭,其镜像呈现出各个民族各自所独有的“心灵史”及其人文地域风情与风俗,凸显出少数民族所拥有的的人文原生态,赋予中国银幕以文化多样性的巨大魅力,这恰恰是中国影坛值得引此为荣耀和自豪的一笔精神财富。而作为一个具有民族主体意识的创作者,则需要抱定民族的自信心,努力促成并不断提升我们民族文化原生态与现代性的对接。诚如黑格尔所言:“只有从心灵生发的,仍继续在心灵土壤中长着的,受过心灵洗礼的东西,只有符合心灵的创造品,才是艺术品”。

新中国成立的前十七年,我们曾经拍出过在人文高度上十分优秀的“少数民族电影”。如《山间铃响马帮来》《刘三姐》《阿诗玛》等脍炙人口的作品,这种由多民族不同文化所创造的类型片,在美国没有,在欧洲也没有。自本世纪之初,《卧虎藏龙》《英雄》等中国武侠类型片在国际上曾引起风靡一时的文化轰动效应,十多年后乃渐渐淡出世界银幕。随后,中国少数民族电影的镜像,则以其独具神韵的民族志、心灵史及其缤纷多彩的

人文原生态而亮相国际,成为世界各国瞩目的焦点。这类少数民族电影的主创者,不断以“民族母语”情结实践着与现代性的交融。早在上世纪90年代问世的“草原史诗三部曲”,即:《东归英雄传》《悲情布鲁克》与《一代天骄成吉思汗》,率先开拓了少数民族母语电影之先河。2016年2月16日,电影《侏罗纪世界》在加拿大第22届多伦多国际电影节获得特别颁发的“新文化浪潮”大奖,继又在同年4月16日,在美国第49届休斯敦国际电影节上获得两项大奖,一项是最佳艺术指导奖(卢燕),一项是最佳导演奖(欧丑丑)。像这位侏罗纪年轻导演欧丑丑一样,诸如藏族、蒙古族、满族、回族、苗族、侗族、彝族、瑶族、白族、傣族、哈尼族等等各民族的年轻导演群,正在迅速成长,他们作为一种新生力量,无不以抒写民族的“心灵史”为己任。我们学术界显然需要更多地关注与研究他们的作品,不要只看北上广或者是“小镇青年”所追求的东西,不要让少数民族电影成为我们在类型片创造上的“盲区”。

中国的类型片

要具有独特的文化品位

概而论之,我们的类型片不能总是踩着好莱坞的脚印亦步亦趋,中国的类型片不能不具有自身独特的文化品位。在美国,系列片已经成为一种大的发展趋势,它们创造了很高的票房,比如说《哈利·波特》系列获得全球票房77亿美元,《星球大战》系列获得43亿美元。单单这一部《哈利·波特》就超过我国2015年全年的票房总和。而我们飞速增长的年度票房,或许并不值得我们一味骄傲,按人口红利来说,美国是3.7亿人口,我们则近13.7亿人口,这个人口红利到底该怎么来算?真的不能简单地只看票房,笔者想要提出质询的是:我们今天的类型片究竟被谁绑架了?我们认为,就是被拜金主义所绑架、所奴役。类型片作为艺术品的基本属性,也遭到拜金主义的“谋杀”。金融大佬借强势资本之力,所抢夺的有时并非真正值得珍惜的文化品格与品质,而是“高票房”与“高颜值”,所谓“高颜值”,指的是明星或“准明星”光鲜、美丽的脸庞和身材,竟以此代替了对人物性格和命运的刻画。

如果我们的类型片,除了跟风抢钱,除了以“高颜值”和媚俗的“娱乐快餐”来刻意制造“票房冠军”,如此沿袭下去,恶性循环,那就永远也出不了如约翰·福特和希区柯克式的类型片大师,激浊而扬清,褒优而贬劣,中国的类型片不应当总是“东施效颦”,而应当努力开拓出一条以中国民族文化独特的情怀和神韵为内涵的类型片创造之路,用现代镜像来书写我们的“民族志”、我们民族的“心灵史”,呈现出中华民族独有的文化品位,并以虚怀若谷之心,与世界诸国在人文精神的高度上不断展开新的对话,实践新的交融。

讲堂

