

# 国产‘大片’的文化盲视

肖 鹰

---

在近年来中国电影产业中,“大片”已经成为一种不可忽视的生产模式。本文把“大片”界定为在当代文化语境中实现“完整电影”神话的实践,它应当实现“我们的世界”超娱乐意指的叙述,即使它更有力量,更有价值,更有声望”。本文结合对《英雄》等几部代表性作品的分析,指出国产“大片”的根本失误在于,中国导演出于对“大片”产生的文化语境及其应当承担的文化功能的盲视,只奉行娱乐神话的原则,追求以奇观影像刺激和满足感官愉悦。

---

克拉考尔认为,共同信仰的丧失和科学威信的稳定发展,使现代人普遍采用抽象的态度和方式看待世界,从而丧失了对“我们的世界”的感性观照和把握能力;现代人面临的深刻挑战就是怎样重新找回“我们的世界”的具体存在,“电影使我们看到了我们在电影发明以前没有或甚至未能看到的東西”,它为现代人提供一条自下而上的精神拯救之路。巴赞说:“电影就是从萦绕在这些入脑际的共同念头之中,即从一个神话中诞生出来的,这个神话就是完整电影(cinéma total)的神话。”所谓“完整电影”的神话,就是完整无缺地再现现实,“再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外在世界的幻景”的神话。换言之,巴赞认为,电影追求的是一种反现代艺术抽象化运动的“完整的现实主义的神话”。但是,“完整的现实主义”不仅是关于再现“我们的世界”的物质真实,而且是关于“我们的世界”的精神建构的。

“大片”是“完整电影”神话的文化实践,它的目标所指就是关于“我们的世界”的神话的经典化建构。关于“我们的世界”,“大片”承担着双重功能:第一,把“我们的世界”再现为具有“奇迹”意义的世界,这个世界尽管充满矛盾甚至敌对,但它仍然呈现出一种深层的稳定性和完整性;第二,建构和表述“我们的世界”内在的价值和稳定的观念,为人们提供共同生活的信念。前者是“大片”的形式功能,后者是“大片”的概念功能。“大片”的形式和概念都是重要的,但归根到底,它的形式和概念的结合要构成一个具有现代神话建构功能的强大生命力的“意指”。

以2002年张艺谋《英雄》的问世为标志,中国电影产业进入了“大片”生产历程。国产“大

---

齐格弗德·克拉考尔:《电影的本性》,邵牧君译,江苏教育出版社2006年版,第405页。

安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,江苏教育出版社2005年版,第17页。

片”，并不是基于本土生存经验、面对全球化语境展开的重建“我们的世界”的电影。中国电影家选择的“大片”生产道路，是“借鉴好莱坞的‘高概念’电影模式”，“以国际市场的典型性商业美学配方”的“宿命”式的道路。在这条生产线上制作的国产“大片”，不仅总是面对根本性的文化悖逆，而且产生了不可避免的意识形态危机“自甘堕落的意识形态”。国产“大片”的根本失误在于中国电影家对“大片”产生的文化语境及其应当承担的文化功能的盲视，他们在依据商业美学原则配方制作影像奇观的时候，根本没有意识到建构一个“更有力量，更有价值，更有声望”的世界的文化使命。中国电影家对“大片”的制作，只奉行娱乐神话的原则，追求以奇观影像刺激和满足感官愉悦；他们缺少对“我们的世界”的崇敬之心，没有把对“大片”的“意指”的建构实现为关于“我们的世界”的艰巨的精神探险。因此，国产“大片”的根本缺陷不在于它们的奇观化影像制作，而在于它们没有真正有精神意义的“意指”的建构，它们的“意指”是含混和错乱的。“大片”的观影经验同时要求具有视觉和精神的高期待，“意指”的含混或残缺导致的观影失望感，通常是对整部“大片”的否定性评价的主要根源。数年来，国产“大片”始终是“叫座不叫好”，根源就在此。

### 一、美化“恶”的场景拜物教

《英雄》是第一部国产“大片”，而且也是一个宿命式的范例。以 1987 年的《红高粱》而一举成为闻名世界的中国导演的张艺谋，将“侠客刺秦王”的传统故事作为《英雄》的母题，一方面是由于在国际电影市场中确立民族电影身份的需要，另一方面显然是受到获得奥斯卡奖的李安电影《卧虎藏龙》(2000) 的直接启发。

然而，《英雄》没有获得《卧虎藏龙》的成功，相反，它遭遇了前所未有的舆论批评。针对张艺谋在影片中对奇观化场景的无节制的渲染、炫耀，并且以此为卖点，批评家指责《英雄》的叫座是“视觉凸现性美学的惨胜”；针对张艺谋在影片中将以强凌弱的暴君秦王塑造为“胸怀天下”的“英雄”，批评家指责《英雄》构成了迎合美国式强权哲学的“新世纪”隐喻。在这些批评的基础上，我们应当进一步指出，《英雄》的致命错误在于，张艺谋对本土文化和全球化语境的双重盲视（误读），导致了该片意指的根本性错乱。

在《英雄》中，主人公无名被定义为“英雄”。无名用什么业绩证明了他的英雄身份呢？首先，他向秦王叙述的先后击败长空、飞雪的“业绩”，不仅被秦王识破，而且后来他自己也推翻了前说；其次，他自称的“十步一杀”的剑术绝技，只停留于他的口中，始终没有展示出来；最后，他为报国仇家恨，十年苦练之后进入秦宫行刺秦王，当他真正近到只与秦王十步之远时，却仅凭残剑送他的“天下”两个字就主动放弃行刺。司马迁说：“自曹沫至荆轲五人，此其义或成或不成，然其立志较然，不欺其志，名垂后世，岂妄也哉！”刺客精神的核心是“立志较然，不欺其志”。无名自毁刺杀秦王之志，是对其刺客精神的注销。总之，在《英雄》中，无名只是一个空洞的、虚设的“英雄”，而不是一个通过电影语言的有机叙事塑造并向观众呈现出来的血肉丰满、真实感人的英雄。这个“英雄”的空洞性，正好由那个影片结尾在秦宫城门中央、以林立的箭簇圈成的剪纸般的抽象人形来标志。

在此，我们可以将《英雄》中的无名与《勇敢的心》塑造的苏格兰民族英雄威廉·华莱士做比较。在这部电影中，梅尔·吉布松身兼主演和导演。吉布松首先用电影语言细致地展示了华莱士

尹鸿：《夜宴：中国式大片的宿命》，载《电影艺术》2007 年第 1 期。

王一川：《从“无极”看中国电影与文化的悖逆》，载《当代电影》2006 年第 1 期。

孙津：《当前电影文化中的意识形态问题》，载《文艺研究》2006 年第 9 期。

王一川：《全球化时代的中国视觉流：英雄与视觉凸现性美学的惨胜》，载《电影艺术》2003 年第 2 期。

张颐武：《英雄：新世纪的隐喻》，载《当代电影》2003 年第 2 期。

司马迁：《史记》下册，中华书局 2005 年版，第 1975 页。

的英雄成长史。影片中一系列华莱士率领苏格兰人民浴血奋战的壮烈场景,连同他与英王、苏格兰贵族首领们之间的斗智斗勇的情节,具体丰富地塑造了一个血肉丰满、威武感人的“苏格兰民族英雄”。英雄的完整历程必须经历超人的壮烈的受难史,并且因为这受难而使英雄的生命被升华到神圣的境界。《勇敢的心》将华莱士的英雄史结束于对他耶稣式的受难场景的展示,对他的英雄性的升华。与华莱士相比,无名的生与死,都是空洞、抽象的。

比较《卧虎藏龙》和《英雄》,可以清楚地看到李安对张艺谋的影响。传统的香港功夫片,是以武打桥段为基本剧情的,银幕上充斥着刀剑拳脚、腥风血雨。在《卧虎藏龙》中,李安不仅降低了武打情节的比例,而且把以击剑为主的武打情节纳入到主人公李慕白与俞秀莲、玉娇龙三人的心路展示中,由武侠“剑舞”演绎出道家“心学”。这种叙事转换,不仅使电影的叙事可以在极具抒情性的节奏中展开(富有纯粹的音乐性),而且开启了真正将“武侠”作为一种文化来叙述的电影实践。应当说,李安用电影诠释的是一种道家精神的冷蕴的武侠文化。张艺谋采用了李安冷蕴的武侠文化叙事策略,但是,他仅得其形、未得其神。从叙事节奏来看,因为《英雄》的情节严格控制,在无名及其对话者秦王的话语中,的确具有李安武侠电影的冷蕴风格。但是,张艺谋并没有在这种冷蕴风格中读解出李安的文化关怀。在《卧虎藏龙》中,李安表现了孕育于道家观念的对自然的深沉敬意和基于现代人文精神的对人生的严肃珍惜。在该片中,湖光山色和旷野荒漠,都表现了一种含蓄而如梦的亲切感,它们与人物及其活动是交融、和谐的。这种效果来自于该片使用低反差的胶片拍摄,使用中间色,灯光、布景都以此为标准,形成了“半现实、半抽象”的意境,这种意境接近于道家的冲淡玄和之意。李安对自然的敬意还表现在,除了客栈械斗一场再现了《龙门客栈》式的器物毁损场景,《卧虎藏龙》的武打场景都保持了自然景物的完整性。李慕白与玉娇龙竹林剑斗,不仅没有一枝竹子被剑劈或摧折,而且竹子的风姿变化与人物的动作、性情的展现达到了出神入化的融合。同时,对人生的严肃和对生命的珍惜,是李安注入《卧虎藏龙》的核心精神。他是带了一种深刻的悲悯和惋惜来看待人生的。作为一部武侠大片,该片只展示了绝世仇人碧眼狐和李慕白的死亡,一种江湖仇怨的宿命式的死亡。对于玉娇龙偷剑逞凶,俞秀莲宁愿自身受伤,也不忍下狠手还击,李慕白则执著教化这个野性女子,直至付出了自己的生命。影片结尾是在武当山,当情人罗小虎许愿两人同回新疆后,玉娇龙纵身跃向深谷,但旋即又飘飞向西北蓝天。这个结尾也是“半现实、半抽象”的,它是把现实的困厄和理想的飞翔糅合在一个身怀轻功绝技的女子的动作中了。

然而,在《英雄》中,张艺谋不仅循其《红高粱》以来的高调风格,无节制地使用奇观化的场景,滥用美学暴力,而且表现了对自然和生命双重轻视、张扬野蛮残杀的暴力美学追求。在《红高粱》中,张艺谋用“百十亩红高粱”在高天长风下的摇曳鼓荡场景展示他对中国民间“野性生力”的礼赞,而在《英雄》中,他把秦军对赵国的剿灭演绎为由机械射发的箭镞云阵和赵人如草芥一样被射杀的浴血狂舞。因为画面色彩的高度饱和,这种集团化、机械性的种族灭绝镜像在神话暴力的同时,把生命抽象为无意义的色点,所以这个场景真正传达给观众的是红(死亡)与黑(屠杀)的视觉暴力冲击。在该片结尾,随着秦王一声令下,这种机械性的集团性杀戮镜像再次向观众表演,虽然它只是针对刺客无名一人,而且是自动放弃刺杀秦王的刺客。《英雄》要宣传的主题是“手中心中均无剑”的“胸怀天下”的“和”的文化理念的,但是,它却极具讽刺性地用其画面推崇暴力美学!

通过《英雄》,张艺谋为国产“大片”确立的是场景拜物教的电影美学。这种电影美学将高度符号化的“中国场景”奇观作为“大片”制作的核心目标,在这个目标下,人物完全变成了无生命、无意义的符号化的道具。自《红高粱》以来,不惜重金营造大场景,一直是张艺谋电影制作的不二

贾磊磊:《剑与心——卧虎藏龙的双重本文》,载《当代电影》2001年第6期。

关于“美学暴力”与“暴力美学”概念的界定,参见郝建《“暴力美学”的形式营造及其心理机制和社会认识》,载《北京电影学院学报》2005年第4期。

法门。在张艺谋式的大场景中,最典型的特征是人 and 物的几何化、机械性的极度堆砌,营造出铺天盖地的集团化的场景视觉冲击。张艺谋是最善于使用数以万计的群众演员做道具的导演,无论在战争场景还是宫廷场景中,他都离不开这些“活的道具”。他让这些“活的道具”营造了暴力和强权的奇观影像,而且不容置疑地清除了它们(他们)的面目和表情。在其第三部“大片”《满城尽带黄金甲》(2006)中,张艺谋把这种场景拜物教表现到了极度疯狂的境地。从片首宫女晨起列队展示千篇一律的高隆半露的酥胸,到片尾敌对的军士如机器一样列阵相互残杀,该片始终在用张艺谋式的场景巨制冲击着观众的视觉。

但是,张艺谋的场景拜物教美学,并不是空洞的追求视觉奇观的美学,而是以对“人性恶”的理念迷信为核心张扬暴力、强权、仇恨和情色的场景拜物教。如果说,在《英雄》中,因为直接受到《卧虎藏龙》的影响,张艺谋的场景拜物教还是由一种似是而非的“善”的色调来装饰的,那么,他的另外两部“大片”《十面埋伏》(2004)和《满城尽带黄金甲》则是赤裸裸地对“恶”的奇观化展示。《满城尽带黄金甲》的剧情和人物脱胎于曹禺话剧《雷雨》。作为中国的经典现代戏剧,《雷雨》展示的是周朴园一家和鲁贵一家复杂的关系和感情冲突,是20世纪早期中国现代性的人性矛盾及其悲剧的揭示。曹禺是带着深沉的现实关怀和人生理想来写作《雷雨》的,即使是对周朴园,也在披露他的自私与虚伪的同时,展示了他遗弃鲁侍萍之后三十年仍不能消除的内心痛楚与悔恨。在戏剧结尾时,周朴园让儿子周萍下跪认做女佣的身生母亲鲁侍萍,不仅表现了他的人性深处的善的存在,而且表现了曹禺对美好人性的坚定信念。曹禺自述写作动机时说:“我写《雷雨》是在写一首诗。”然而,《满城尽带黄金甲》在把《雷雨》故事和人物宫廷化的同时,也将其主题变成了以宫廷生活为背景的赤裸裸的家庭权谋、乱伦、杀戮,全剧浸透了仇恨和血腥,惟一可称为纯情的是蒋婵,但她也在无知中与同母异父的元祥太子相爱而乱伦,而且惨死在国王卫兵的刀剑下。与《雷雨》的结局是老年周朴园关爱与守护着疯病的鲁侍萍相反,《满城尽带黄金甲》的结局是宫廷内夫妻父子弟兄互相血腥仇杀,老年周朴园寻找逃离十年的鲁大海仍不放弃,而张艺谋用长达五分钟的镜头展现大王怎样酣畅淋漓地将杀死太子的元成王子鞭笞致死。

在对《英雄》的批评中,批评的矛头总是分别指向张艺谋追求画面奇观化的“唯美主义”和反历史的谄媚强权的“天下”观,似乎是唯美的影像错配了理念。然而,事实上,正是张艺谋暴力崇拜和轻视自然与生命的文化意识促使他追求和迷信那些所谓“唯美”的奇观化的暴力影像,这些影像不仅在伦理上是恶的,在美学上也是恶的!美国学者盖特指出:“对艺术作品所表现的观念的道德评价,是对这些作品的审美评价的必要层面。这就是说,如果一个艺术作品表现了某种道德缺陷,它就在同样程度具有审美缺陷;如果一个作品表现了值得嘉许的道德观念,它就在同样程度上值得美学的称赞。”在艺术作品中,对现实景象的表现方式是和艺术家对现实的态度分不开的。在解读被被誉为“世界电影史的一个里程碑”的纳粹经典电影《意志的胜利》(1934)时,德维诺娃指出,这是一部美与恶交织的电影,在对它作美学考察的时候,必须同时考虑它所提出的道德问题。事实很清楚,该片导演莉芬斯达尔不是单纯地依靠她的天才的导演艺术创作了这部纳粹经典电影,而是同时非常自觉、明确地将她对纳粹的认同和对希特勒的个人崇拜注入了她的创作中。通过这部电影,莉芬斯达尔不仅对纳粹场景做了审美化的再现,而且实际上参与了这个场景的建构。德维诺娃说:“无论它的成就如何,《意志的胜利》是错误的。它是错误的,因为它的场景是错误的。它的场景是错误的,因为它虚假地表现了希特勒和纳粹的特征,它把这些本来是恶的事物表现为美和善的东西。”当我们考察充斥在《英雄》中那些轻视生命、美化暴力和杀戮的场景时,我们同样应当在美学与伦理学的相关性中来解读张艺谋的电影观念。

《曹禺戏剧选》,人民文学出版社1997年版,第8页。

B. Gaut, "The Ethical Criticism of Art", in J. Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 182.

M. Devereaux, "Beauty and Evil: the Case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*", in J. Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, p. 250.



## 二、奇幻拼贴的“神话”

在张艺谋的以“恶”为核心的场景拜物教美学引导下,以高度符号化的“中国场景”对暴力、杀戮、情色作奇观化的展现,成为中国“大片”制作的宿命。这种宿命对国产“大片”的钳制是超越导演、题材、类型的。冯小刚的《夜宴》(2006),不仅以同样的场景拜物教美学呼应了《满城尽带黄金甲》,而且典型地印证了这种宿命。《夜宴》的剧情和人物脱胎于莎士比亚的《哈姆莱特》,是对后者的中国化改写。从故事情节讲,《哈姆莱特》是一个复仇故事。但是,复仇并不是该剧的主题。《哈姆莱特》的主题是通过哈姆莱特表现出来的在面对恶时人类本性中的矛盾、彷徨,以及因此导致的深沉的悲剧。在这个戏剧中,只有现任国王克劳狄斯一个人是恶人。然而,哈姆莱特对复仇的犹豫是导致包括他自身在内的剧中六人死亡的重要原因,因此这是一出性格悲剧,它表现了莎士比亚深刻的人性省思。但是,在《夜宴》中,依然展示的是在奇观化的“中国场景”(山水与宫廷)中表演的宫廷倾轧、乱伦、谋害和杀戮。这部电影的基调是阴冷的,它的画面,不仅封闭阴沉的宫廷(黑),而且吴越山水(绿)和北国冰雪(白)都表现出一种令人抑郁的冷意。这些画面正好成为展现血腥暴力的场景。与《满城尽带黄金甲》一样,在《夜宴》中除了一个痴痴单恋着无鸾的青儿给观众一个纯情的形象外,包括太子无鸾在内,所有的人物都沉浸于宫廷的权力争夺中。《夜宴》为极端化宫廷的“邪恶”,把《哈姆莱特》中的孤弱无助、忍辱偷生的王后,改写为密谋政变篡权、设计毒害厉王的野心家。《夜宴》设计了一个类似于《哈姆莱特》的恩怨情仇同归于尽的毁灭性结局。但由于完全是以恶报恶的倾轧残杀,“在《夜宴》艳丽凄美的所谓悲剧外衣下,缺少的恰恰是一种人性的价值。因而,这场毁灭,也就不可能真正的震动人心!”

陈凯歌的《无极》(2005)表现了同样的场景拜物教美学。如片首在马蹄谷成千上万的狂奔的野牛追逐、践踏一百三十三名奴隶的场景。这个令人“惊心动魄”的场景除了展示奴隶昆仑神奇的奔跑力外,与后面的电影叙事的发展毫无关系。这个奇观场景除了表现陈凯歌导演的独特的想象力外,还表现了张艺谋式的对自然和生命的双重轻视。但是,与张艺谋、冯小刚不同的是,陈凯歌为他的场景拜物教美学设置了一个“无极”神话的叙事动机。在影片的引子部分,从少年无欢手中骗回馒头的倾城,又在逃跑中将手中的馒头丢失在湖水中。当她正在哭泣的时候,满神自天而降,告诉她“无极”可以给予她需要的一切,条件是她承诺不再得到他人的真心的爱。另外,满神还向大将军光明发布了两个预言:第一,鲜花盔甲的新主人(昆仑)必杀了王,他必赢得美丽女人倾城的愛;第二,光明动情流泪的时候,就是他的死期到的时候。然而,该影片的发展与满神的预言并无内在关系,尽管电影的结局生硬地“印证”了满神预言。实际上推动整部影片叙事的动机,是无欢对倾城为一个馒头欺骗他而生的仇恨——复仇是该片的真正动机,所谓昆仑与倾城真心的爱,光明因动情爱上倾城被无欢杀害,都是外加的点缀。因此,所谓“无极”神话,在该片中只是个虚假的套子,实际是一个并无意义的符号,陈凯歌之所以要借用这个神话套子,不过是要为他的奇观场景附缀上神话的奇幻色彩。可惜的是,一个虚假的神话套子不仅不能支持一部“大片”的奇观场景,相反会更加暴露这些奇观场景的虚假、空洞、怪异和无聊。《无极》给予观众的观影感受就是如此,它显示出陈凯歌在这部电影中丧失了基本的叙事能力。

陈凯歌在《无极》中显然是把神话的叙事功能简单娱乐化了。正如片中生硬糅入的无欢无端剿灭雪国人的情节不过是对“80后”作家郭敬明的《幻城》情节的仿袭,陈凯歌在《无极》中采用空洞的“神话”符号,是把“80后”作家的奇幻拼装术当作自己电影转型的新路径了。陈凯歌曾是“第五代”电影的领军人物之一,他导演的《黄土地》在20世纪后期中国电影发展史中具有里程

尹鸿:《夜宴:中国式大片的宿命》。

剧中人物雷欧提斯在临死前对哈姆莱特说:“国王——国王——都是他一个人的罪恶。”(《哈姆莱特》,朱生豪译,《莎士比亚全集》第9卷,人民文学出版社1978年版,第142页)。

碑意义。这部电影表现了生息于黄土高原上的中国农民的坚韧之美。这种坚韧之美,只有真正在这片土地上经历了同样磨砺的陈凯歌这代人,才能感受和展现。然而,《无极》的拍摄却表明,陈凯歌是在放弃既有生活经验的前提下以自我悬置的方式进入了对当代游戏化的叙事策略的引用。陈凯歌不明白的是,“神话”在“大片”叙事中具有的真正作用不是奇幻游戏,而是一种精神凝聚和提升。

《无极》叙事在开始和结尾都将一个“馒头”作为动机,指称这个“馒头”决定了倾城和无欢未来的命运。这个设计的原型显然来自 2004 年的奥斯卡获奖电影《指环王 3·王者归来》,在这部电影中,由魔王索伦制造的一枚魔戒自始至终成为电影发展的动机。索伦企图夺回魔戒、发动攻打刚都国首都的战争与小矮人弗罗多将魔戒送往魔多国的末日山销毁,是这部电影的两条相交织的基本线索。在战争这条线索上,该片在神话模式下展示了人类文明秩序建立前的野蛮与正义之间残酷而壮烈的战争历程,它塑造的史诗风格,是极具震撼力的;而在销毁魔戒这条线索上,该片不仅把理性与欲望、贪婪与牺牲、神圣与堕落的冲突表现得惊心动魄,而且其叙事诉求直指当代人的内心。魔戒,同时象征着强力和邪恶。承担将魔戒送往末日山销毁使命的弗罗多,只是一个普通的小矮人,一个小人物。伴随着他的,一边是代表着善良和理性的小矮人山姆,一边是代表着欲望和邪恶的斯麦高,两人一路不停地发生冲突。弗罗多就在这两者的冲突中,实际上是在自己内心的善与恶的冲突中,经历生死磨难将魔戒送到了末日山口。然而,就在他要把魔戒抛进火焰河谷中销毁的时候,他突然改变了主意,说“魔戒是我的”,将它戴在自己的手上。这时在末日山的地狱之火日映着下,弗罗多的面孔表现出为欲望涂改的怪诞而可怖的神情。这种表情令人吃惊,却又同时让人瞥见自我内心中那张隐蔽的面孔——贪婪和邪恶的面孔。然而,斯麦高奔过来咬断弗罗多的手指,抢走了魔戒,手握魔戒坠入了火焰中。这是一个让人深刻反思的结局,它揭示了欲望是多么深刻地寄居在人的本性之中,并且告诉人们欲望的满足与自我的毁灭之间的内在逻辑。

马林诺夫斯基说:“……神话是一切文化底必要成分之一。……神话是随时重生的;每一项历史变迁都创一个神话,可是神话只是间接地与历史事实有关。神话是活的信仰所有的恒常副产品,因为活的信仰需要奇迹;也是社会现状底副产品,因为社会现状要求先例。也是道德规律底副产品,因为道德规律需要赞许。”神话为人的存在提供由“奇迹”定义的世界图像和信仰基础,它把世界叙述为有绝对价值的世界(神性的世界),并因此提升人的存在价值和精神理想。电影《指环王三部曲》是根据小说《魔戒》改编的。《魔戒》的作者托尔金说:“(神话)所以不可避免,在人间流传、并非完全正确的神话,多多少少还是反映出某些真理。只有创造神话,把自己变成一个‘次创造者’创造故事,才能把人类提升到他们堕落之前的完美境界。我们的神话可能被误导,但无论如何,当唯物论追求的‘进步’只会带领人们前往一个令人乏味的深渊和‘铁冠’的邪恶力量时,这些神话引导我们到达真理的港湾。”托尔金是在面对现代工业文明对自然的破坏、物质欲望扩张导致的人性堕落和现代战争的巨大创伤,为人类未来发展寻求新的心灵之路而创作了“魔戒”的现代神话。他是带着深刻的宗教悲悯和人性理想来创作这个现代神话,并以此对现代人作“神话启蒙”的。所谓“神话启蒙”,就是要实现对现代文化的提升,“使它更有力量,更有价值,更有声望”。《魔戒》的感人力量在此,《王者归来》的感人力量也此。无疑,这是《无极》的娱乐神话不可能具备的。

### 三、规避“意指”的“缝合”

与此前几部大片遭遇普遍的批评不一样,冯小刚导演的《集结号》(2007)获得了众多批评家

马林诺夫斯基:《巫术、科学、宗教与神话》,李安宅译,中国民间文化出版社 1986 年版,第 127—128 页。  
转引自李为祯《幻构人类心灵之镜——魔戒的文化解读》,载《当代外国文学》2004 年第 3 期。

的热情赞誉。批评家们认为,这部电影,“找到了个体命运与历史进程之间的疏离关系,从而形成了一种中国式主流电影的价值阐释方式”(尹鸿),“成功地将人们追求公平、正义的心理在一定的范围内进行了宣泄”(饶曙光),“为中国电影拓展出来的新价值观念——真正从个体的生命出发,才能使中国电影更感人、更好看”(陈墨),“它成功地实现了主旋律理念和大众娱乐以及艺术追求之间的‘缝合’,尤其是建造了一座大众娱乐与主旋律理念相交接的立交桥”(王一川)。

在《集结号》中,冯小刚的确表现了两个值得肯定的转变:第一,相对此前“大片”导演奉守场景拜物教美学,他选用普通的缺少地貌识别特征的场地作为场景,配合着灰调的画面,表现着一种历史还原的质朴、自然感;第二,相对于此前“大片”导演迷恋于拼造暴力神怪的故事,他用纪实性的叙事风格展示的是一个独立的历史故事:一位解放战争中幸存的解放军连长谷子地为四十七个阵亡部属求证烈士身位(“正名”)的故事。就其叙事风格和表现主题而言,冯小刚在《集结号》中表现国产“大片”向现实主义创作方向的转换。这个转向,是《集结号》与其他国产“大片”(包括冯小刚的《夜宴》)相区别的关键所在。但是,是否因此《集结号》就确立了国产“大片”(尤其是主流“大片”)的创作方向?实际上,还应当探讨的是:《集结号》真的是一部成功的国产“大片”吗?

应当说,在众多赞誉评价声中,陈旭光的这段话是更切近实际的:

实际上,《集结号》的成功,因素是多方面的而且绝不深奥。说到底,这只是一部好看的商业电影,不一定在艺术上要求太高,甚至影片中漏洞也不少(比如很多人说的“两张皮”的问题,更不用说战场细节)。但这一切,都不妨碍我们对之作某种艺术与票房的“成功学”分析。而我对之“成功学”的分析其实很简单,因为这也是一部“简单”的作品。所以简而言之则是如下几个方面:好的画面,好的故事,好的人物与人物群像,多面讨巧的文化诉求和核心性当下性的主流价值观归趋。

我赞成陈旭光关于《集结号》是一部“简单”的作品的判断。但是,还可以更进一步指出,它是一部简单的拼接的电影。在具体分析《集结号》时,我们会首先面对一些批评家指出的它的“两张皮”的问题:前三分之一的战争叙事与后三分之二的战后叙事脱节、不协调。为什么会产生这种“两张皮”的现象?已见的评论将之简单归结于冯小刚对前后两个阶段把握的失当。实际上,更深层的原因在于,在《集结号》中,冯小刚简单地把美国战争大片的叙事美学(前三分之一)与中国社会电影的纪实美学(后三分之二)拼接在一起。简单讲,前三分之一是斯皮尔伯格的《拯救大兵瑞恩》的枪战场面的剪辑,后三分之二是张艺谋的《秋菊打官司》(前半部)式的叙事。这种拼接,不仅在《集结号》中产生了叙事风格的抵触,而且产生了价值选择的冲突。

在《集结号》前三分之一的战争场面中,冯小刚不仅采用了韩国战争“大片”《太极旗飘扬》的场景制作团队,而且实际上照单吸收了《拯救大兵瑞恩》枪战场景的动作要素。这些动作要素包括:美军的持枪姿式、交流手势、个性化的粗鄙、攻击时的骁勇和垂死时的恐惧、枪杀俘虏。枪杀俘虏是《拯救大兵瑞恩》中的一个符号化的美军战斗动作,它一共出现三次:第一次发生在奥马哈海滩激战中,米勒上尉的两个士兵枪杀了一个俘虏;第二次是米勒的小分队攻打德军雷达站之后,有士兵欲杀俘虏为被枪杀的医生魏德报仇,但被米勒制止;第三次是在电影快结束时,曾在雷达站坚决反对杀俘虏的下士厄珀姆枪杀了一个俘虏。枪杀俘虏是反人道的,斯皮尔伯格在这部电影中三次使用,目的是要揭示战争对人性的非人道化塑造。在《集结号》开始的第一次战斗中,连长谷子地为了给牺牲的指导员报仇,下令枪杀俘虏。这个情节的设置,并不是揭示战争

高山:《中国主流大片的方向——电影《集结号》学术研讨会综述》,载《当代电影》2008年第2期。

王一川:《从大众戏谑到大众感奋——《集结号》与冯小刚和中国大陆电影的转型》,载《文艺争鸣》2008年第3期。

陈旭光:《《集结号》:商业大片的探索与平民视角》,载《艺术评论》2008年第2期。



的残酷及其对人性的扭曲,而是要表现谷子地的军人个性。因此,虽然受到了记大过和关禁闭的处分,但谷子地本人并没有对此事件作任何反思。虽然在具体动作的意指把握上不同,将解放军的战斗“美式化”是冯小刚在这部分影片中非常明确意识。这种“美式化”就是要塑造“不平凡的平凡人”或“平凡人的英雄”。这种“美式化”的“平民英雄”,是《集结号》为当代中国主流电影提供的“新英雄”模式,在中国电影英雄谱中,他们表现出一种“超意识形态”的普世性和自由感。这就是《集结号》前三分之一的叙事强烈地带给人好莱坞战争片感觉的原因。

但是,战争结束后,在 20 世纪 50 年代中期新中国和平年代的背景下,谷子地为四十七个牺牲的部属“弟兄”争取“烈士”身份的行动,却转变成一个地地道道的中国社会电影。谷子地面临的问题,是战争遗留的社会问题,即怎样对待英烈的问题。谷子地所为,就是要为他的四十七个牺牲的部属“弟兄”争得公平的待遇(烈士身份,不仅是荣誉,而且是待遇)。为了实现这个目的,谷子地一方面通过他与赵二斗团长的特殊关系,向上级呈信申诉;另一方面在此路不畅时,他又以农民的倔强,到已改为煤矿的战场旧地做“挖人”的愚公,以引起官方注意。谷子地的行动,无论就其方式还是倔强,都让人想起《秋菊打官司》(前半部)的秋菊。这个临产的农民妻子,因为丈夫被村长踹了一脚而要“讨个说法”,挺着大肚子进城上访。谷子地与秋菊,都用同样的方式(诉求权力)和同样的倔强来寻求他们要求的社会公平。而且,他们最终都得到了权力的意外支持因而实现自己的“公平”诉求(秋菊得到了市公安局长的关照、指导,而谷子地通过赵二斗找到了当年的团政委)。

正如多位评论家指出的一样,《集结号》提出的是个人在历史(战争)中的价值问题。与传统意识形态一致,当代中国主流电影在叙述战争时,是把个人价值完全归属于历史整体的。谷子地执著地为部属“正名”,可以理解为他认定个人具有不可替代、不可归约的价值。他在瞻仰无名烈士墓场时伤心地对王金存的遗孀说:“爹妈生下来,每个人都有名的,怎么现在都没名了?”姓名是个人价值的符号载体,无名就是价值消解的表现。谷子地要使无名烈士有名化,就是要重新赋予无名烈士应有的个人价值。肯定和确立个人价值,是一种现代人文意识。它确认了自我与社会、个人与历史不可简约的裂痕和矛盾。然而,谷子地的行动和影片结尾的烈士追认仪式都表明,《集结号》所表现的价值诉求并不是一种现代人文意识,它真正表达的只是被遗弃或遗忘的个体要求再度被历史权力正名和接纳的“平民意愿”。在这个意义上,与其说《集结号》发现了个人与历史的裂痕,倒不如说它用组织的“正名”简单地抹平了这个裂痕。在影片中,谷子地自始至终申明或强调“中野独二师 139 团 3 营 9 连连长”的身份,这一方面表明他在这个身份下的责任承担,更重要的是表明了他强烈的集体归属感和认同感。

就此而言,它与张军钊导演的《一个和八个》(1982)是异曲同工的。《一个和八个》的名称就表明了个性差异的复杂性和不可归约性。剧中主人公王金,本来是一个八路军指导员,但因为一个叛徒的诬陷被作为嫌犯与八个不同类型的犯人关押在一起。由于战争的特殊原因,王金没有办法找到人证和物证来证明他的清白,因此被组织强行置于犯人一方。但是,在被押解途中,王金以对共产党的绝对忠诚(甚至愿以接受被处死来减轻组织的押解负担)和高尚勇毅的人格(在与日军战斗不畏牺牲、奋勇当先)证明了自己的清白,重新被革命队伍接纳。王金的“归队”与四十七个烈士的“正名”,都是个人与集体裂痕的抹平。但是,相比较而言,《一个和八个》完全通过电影语言让王金感性地展示他的革命英雄品质,他的“归队”就具有一种电影的现实主义的表现力量,而《集结号》却让谷子地在个人行为的无效之后,等待“老上级”的神奇显身,自然就显得苍白乏力。因此,虽然思想意识相近似,但是就电影叙事艺术而言,《集结号》乎是《一个和八个》的简化版。

历史战争“大片”,应当是一种史诗性的电影叙事,它是以历史战争为题材的关于“我们的世界”的建构。这就是说,历史战争“大片”不仅要提供战争之为战争的历史画面,而且必须解读战争的历史内涵,通过解读重构“我们的世界”的意义。《拯救大兵瑞恩》之所以成为一部经典的二战电影“大片”,不仅因为它展现了军事史家约翰·基冈称为“电影中最恐怖也最真实的”战争场



面,“在这些场面中,斯皮尔伯格展示了战争中死亡那种谋杀般的、随意性的本质”,而且因为它是一部深刻反思人类与战争关系的电影。这部电影叙述的故事是根据美军总参谋长马歇尔将军的命令,为了一位已经有三个儿子战死的母亲,米勒上尉率领的小分队要在欧洲战场上寻找并救出她的最后一个儿子瑞恩。这个故事本身就建立在个人与集体的矛盾关系上。战争是为什么?派一个八人小分队冒着生命危险去救一个士兵,意义何在?电影的主人公米勒上尉,一位战前在美国做中学英语教师和棒球队教练的美国军官,一方面坚决执行作战任务,因此有九十四人为了执行他的命令而牺牲;一方面总是追问、反思战争的意义。他把反法西斯战争理解为牺牲一个军人的生命就意味着救活两个、十个甚至二十个平民的生命。“事情就是这样,你必须在使命和生命之间做出理智的选择”,他把拯救瑞恩的意义理解为“但愿他的回归,能够治愈战争的创伤,或是燃起生命之火”。他在战斗中告诉部下:“我们的任务是赢得战争”,但是在牺牲前,他对瑞恩说:“我要告诉大家,好好做人!”。在该片的叙事中,斯皮尔伯格始终将战争的残酷和通过美军回忆的和平生活的美好对比展开,而包括米勒在内,所有小分队成员的最强烈的愿望就是“回家”。因此,在这部电影中,斯皮尔伯格不仅塑造了一个“美国必胜”的神话,而且非常具体地展示了这场抗击法西斯战争的深刻意义,这个意义,用米勒的话说,就是“好好做人”。在影片结尾的时候,老年瑞恩在米勒墓前要求妻子明确回答他是不是一个好人。她的妻子说:“你是一个好人!”

作为一部历史战争“大片”,《集结号》的根本缺陷是,它在有意识地淡化这场战争(中国的三年内战)的意识形态内涵的同时,使这场战争意义缺失(悬置)。在该片中,只有“敌军”、“我军”的称谓,对于不熟悉20世纪中国历史,不能从服装上识别“敌军”、“我军”的归属的观众,这场战争的性质是抽象的。为什么要进行这场战争?这场战争的意义何在?我们从影片本身得不到任何回答,甚至没有最基本的提示。因此,谷子地和他的四十七个弟兄浴血奋战的目的究竟是什么?这些生命的付出,是否值得?这些问题对于观众是没有任何交待的。更进一步讲,战争的意义应当在它与人民的关系中来揭示。但是,在《集结号》中,我们惟一能看到的群众场面是1955年谷子地在汶河战场旧址遇到的一些阵亡军人家属在为“烈士”待遇(700斤小米)还是“失踪”待遇(200斤小米)争执。因此,尽管影片中多处设置的惨烈场面会产生催人泪下的煽情效果,但是看完整部影片,我们的确又会感到《集结号》简单到没有可令人回味的记忆。《集结号》既没有肯定性意义上,也没有在否定性意义上,对其叙述的战争的性质和意义作出揭示。这不仅使它的英雄主义空洞,而且可疑。因为这种根本性的缺失,这部大片不仅给人一种惊人的简单性,而且很难摆脱单纯娱乐的印记,它让人感到更多的是对那场战争的冷色的调侃。在这个意义,把《集结号》推崇为国产主流“大片”的方向,似不可取。

(作者单位 清华大学哲学系)

责任编辑 陈剑澜

阿尔伯特·奥斯特:《拯救大兵瑞恩 与美国必胜信念》,载《世界电影》2003年第4期。