

# 中国电影在世界电影产业中的位置

■文/赵军

庚子年就要过去,中国走出了沉重的阴霾,依旧迎接新的挑战。

中国电影市场与国家的情形同进退,今天它是全世界最好的市场,因为北美的疫情,中国电影市场2020当下首次超过了北美。

中国电影市场在全球的位置也因而凸显出来。当然还无需骄傲,因为还没有理由欢呼胜利。如果今年的票房如人所愿达至300亿元,还真的是取得了大胜利,但是,300亿暂时未能断然下注。

轻舟未过万重山,尤其是国庆档期之后市场的难度再次骤然加大,即使是国庆档期几部寄予期望的影片也都没有拿下预期的票房,院线压力依旧很大。

不是轻易庆贺之时,倒是认真思考之际。在中国的全球博弈方兴未艾、外部环境压力空前严峻的今天,应该明白电影对于全局有着怎样的政治与经济意义。

在美国目前整个电影产业处在停摆当中,其次,大部分档期和后续影片已经计划同步上网。明年能够有多少大片登上影院大幕的确不甚乐观。

也因此不能寄予更多的期盼,明年的好莱坞大片一定还要比今年少,且不说电影之外的因素。本着改革开放的初心,我们不希望看到已经有二十五年历史的分账大片被腰斩,尽管分账大片不等于就是美国影片。

平常年份看,美国大片占分账大片的比例应该在80%以上,因此中国电影市场上国产片的担子也将沉重起来。

从向世界开放的战略角度看,分账大片的意义首先不仅仅在市场上。中国的改革开放不倒退,很关键的是社会意识形态不能回到封闭老路上去,而保持向世界开放的态度当中,很重要是向世界优秀文化开放,在现代化的征途上重塑伟大的中华文明。

电影在其中能够担当多大的责任不言而喻。世界优秀文化从来是不能与世界资本主义制度划等号的,因为世界也是多元的。同时,我们懂得自己的心态如何,便会使得自己看到世界如何。

譬如我们的心态是开放而健康的,就会更多地看到开放和健康的東西,我们的心态是封闭和保守的,就会把世界也看成是封闭和保守的。

如果将资本主义制度的腐朽和电影完全划等号,其实无法说明我们的分账大片制度如何促进了整个国家电影产业的健康进步。

如果明年的分账大片数量堪度,希望我们的心态能够放平缓,祈愿世界和平并且回到健康的依旧是全球化进取的状态。作为信号,也因此今天我们无法轻松地以为中国电影市场世界第一,可以载入史册,似乎天下就是我们的。

就市场来说,平均一天两个亿,我们才能回到2019年的水平,实际上国庆档之后,现在每天也就几千万元进账了。

尤其担心的还是国产片的生产如若看不到分账大片作为参考坐标,不是数量占优的问题,而是观念会失去参考的度量。在改革开放历史抉择中本来一直不能忽略的分账大片中获得观念营养的,今天可能变成一个单向的度。

中国电影作为从本土文化和本身经历出发的作品,有着接地气的好角度,但是也因此无法代替譬如俄罗斯电影的深厚现实主义加浪漫主义的风格,无法代替譬如欧洲电影的作家人道主义社会哲学思考和更加文艺的个性化追求。

无法代替很多中小型国家的电影譬如黎巴嫩的《何以为家》、泰国的《天才枪手》以及伊朗的《一次别离》的人民及民族情怀,当然,如美国的中小型影片独特的人性角度,譬如《绿皮书》和《血战钢锯岭》,还有譬如日本的小偷家族等等一经出手就是经典的共同价值。

进口影片当然也无法代替中国电影,而对于当下中国观众更不可缺失的便是上述进口影片的意识观念角度,即不可丧失世界人民的文化、文明、道德人性、审美借鉴等等与我们的交流、兼容、学习、沟通。

在今天的复杂局面下也不要以为市场操控把握大了,万事大吉。其实失去更多竞争性的进口影片,能否凭内循环提升文化的水平与价值,就要好好探讨文化创新的规律,和电影创作的规律了。

从以下三个方面,我们来讨论一下下来国产片的生产。首先是地域上要注重多种文化并存而且鼓励思想解放。国产影片目前有着地域特色的品种包括内地电影、香港电影、台湾电影、合拍电影。下来更要注重多民族地域的如内蒙、西藏、新疆的电影,开发南方的大湾区电影,在合拍上鼓励与东南亚国家、欧盟国家更多的联合出品或者联合摄制。

内地影片有着强大的宏大叙事冲动,因着看大陆四十年、七十年的翻天覆地,电影人的眼睛里人文题材俯拾皆是。而各个其他领域恰足以形成补充和多元。天南地北的辽阔才是四海一家的大文化,是人类命运共同体的真正出发。

不是任何电影都要一个味道,迎合一个市场的。迎合会有一时的票房,但是没有了新鲜的特色与营养,不利于改革开放。伟大的历史时代总是八面来风,全世界的优秀文化涌进国家来、国家成为凝聚力空前、向心力空前、展示大中华团结振兴局面而不是孤立与孤芳自赏的,所以电影市场上一定首先要鼓励在更多的地方出品上扶持、开放、引入。

其次,意识形态的管控、引导、主流,与百花齐放方针本应有机结合、和谐统一。真正的意识形态局面是朝气蓬勃的,是多种艺术流派和创作风格并存的,也是在探索社会现实以及主流价值观上直面人生的。

因为当下的行政机制,利用国家及各地政府资金争拍同类题材主旋律的现象正在涌起,也佳作叠出。我们既要有《我和我的祖国》、《夺冠》,也要有《哪吒》、《少年的你》,还要有《误杀》和《我不是药神》、《八佰》等等。

所以,再次是鼓励其一些探索类型的,风格味道不一定符合市场口味的,但却是有着独特的艺术品味的,譬如《同仁波齐》、《掬水月在手》那样不同凡俗的影片。

《同仁波齐》有浓郁的藏民族文化,但它在市场上引起的不是猎奇,是针对我们久已浮躁不安的茶壶沸腾式的社会情绪,有了一抹平静且温暖的黄昏;《掬水月在手》弘扬的民族传统诗词中历历过往的弱德之美,习惯宏大叙事思维模式的人们对之则是视而不见,听而不闻的。

艺术家是承载不同使命的,也是秉持使命所支撑的探索与坚持的人,市场未必是他们最后的归宿。但是艺术精神的价值是沉淀在社会和时代的激流当中的。

如果在疫情的影响下全球的电影产业依旧停摆,中国市场一枝独秀的话,拍出更多更好的电影,兼顾市场和艺术双丰收的创作,也许就是今天中国电影能够给与世界的最大贡献。

这样说并非扯得太远,中国电影人是有机会的,只是有多少人有这样的觉悟。2021年很快到来,这一年中国已经能够看到出品一流大片了,我们更希望看到有中国的《寄生虫》、《小萝莉的猴神大叔》、《何以为家》及《飞屋环游记》等等思路和风格都不一样的中国电影。

包括山西、陕西这样相对东部还落后的西部地区现如今都成立电影学院了,中国电影观念因身一跃的世纪貌似来临。为什么不展开更多的讨论,放飞更多的梦想呢!

两支队伍要尽快到位并且出发,一支是创作团队,一支是行政管理队伍。观念、思想、创作与政策水平、眼光和执行力就是可能的最佳答案。

## 中国电影艺术研究中心 电影研究室专版

《封神演义》有个诡异的地方,苏妲己是苏护的女儿,她在恩州驿的时候已经被轩辕坟里的狐妖吃了。之后朝廷君臣所见的妲己其实是借窍成形的千年狐狸,但在小说的叙事里,出现她的时候仍使用苏妲己这个称呼。

这就让读者对妲己这个名字产生了迷离的感受。一方面,我们其实非常同情苏妲己这个人,另外我们也知道这个名字下的新实体是个妖精,所以让人颇为犹悦。当叙述苏妲己如何制烙刑、剖人心的时候,这坏事究竟是谁干的?是苏护的女儿还是狐妖?

照故事逻辑来看答案是清晰的,但小说的叙事方式仍然产生了一种微妙的混淆感。而这种混淆里有文章可做。我猜这种混淆在作者许仲琳那里未必有充分的自觉意识。但电影《姜子牙》聪明地抓住了这一点,进行了有意识的转化,它将狐妖和苏妲己的元神绑在了一起,当姜子牙去斩杀狐妖,它从狐妖身上看到了无辜的元神,因此无法下手。

这个设定是很好的,当然和《哪吒之魔童降世》的设定有某种相似之处。它们对于精神世界的分裂和纠结有某种认识,并且认为它很重要。《姜子牙》的故事是从许仲琳的叙事结束的地方开始的,伐纣成功后,姜子牙认识到诛杀狐妖,并非天经地义之事,他因此被罚到北海,他在北海思考一生所为。

这个时候他遇到了小九,后者是从狐妖那里逃出来的元神苏妲己。苏妲己是一个天真小姑娘形象,而狐妖在影片最后也在为自己申辩,她说自己其实也是冤魂。古战场上冤魂成堆,《姜子牙》简直是一部反战片,当然重点不在这里。

影片的很多设定,可以看出作者们是非常了解原著的,而原著其实在某些

翻开陈传兴新版热卖的《岸萤》第一章“岸”,以影片《堤》切入,从影像空间的多重场景,讲到变形时间的现时、过去和未来。陈传兴提出影像生成的一种形态为“摄影-小说”,并借巴赞评价《乡村牧师日记》时带出的观点,盛赞它为异质共生的美学生物。10月16日上映的纪录片《掬水月在手》是陈传兴的“诗歌三部曲”的第三部,很难把它简单地看成古诗词大家叶嘉莹先生的人物传记片,其影像文本中的多媒体互渗相生,既拉开了与一般人物传记片的距离,也全然有别于他广受赞誉的关于苦行诗人周梦蝶的《化城再来人》。当然,这种“多媒体互渗相生”也发生于他的字书《岸萤》中,让这本“迷宮式”的读物集影片分析、留法自传、文学批评、西方思想史评与艺术创作随笔等多种文体于一身,挑战着读者惯常的阅读方式。这固然与陈传兴个人作为教授学者、艺术家、媒体人、作家的跨学科、跨文化的斜杠身份相关,也是代表了当下这个新媒体时代,媒介间性大步介入影像思维的一种趋向。

回到陈传兴为中国诗做人物的影像创作上。台湾诗人周梦蝶将做诗当作一场现世禅修。陈传兴的镜头始终逼近他瘦小苦楚的肉身,以一天的日常时间复刻这个苦行者在日常现实中的跋涉,纯粹与孤独,都是为践行他的知行合一。影片在结尾拉长了一幕诗歌意象:树叠水中,舟行枝头。画面宁静又奇诡,落幕黑屏后,忽然传出周梦蝶在影片中的最后一句独白:我选择/不选择——道尽了他一生的猫狗与痴狂。整片结构的影像方式和声画节奏,与周梦蝶的诗歌内质是统一的,甚至有些段落以影像的方式再生了周梦蝶的诗歌,如诗歌《叩别内湖》的一段。周公独特拗拙又娓娓道来的河南乡音,形质坚毅而字字相扣的楷书诗笺,与周公干枯而坚韧的肉身都是他歌行的一部分。

# 坏小孩拍大电影： 从《哪吒之魔童转世》到《姜子牙》

■文/王小鲁

方面也无意中契合了历史,今天的学者考证,历史上的商纣王统治的残暴,很大一部分来自后人出于政治目的的渲染,酒池肉林可能被夸大了。在小说里你可以看到的商纣王其实并非一个特别有主见的大坏蛋,他其实被妖精们迷惑了,而妖精们的迷惑来自于女娲的安排。

女娲诞辰,大臣让商纣王去女娲宫上香,纣王说我凭什么去。见到女娲圣像美艳无比,却又起了淫心,女娲十分生气。女娲说,你不修身养性治天下,还亵渎我,我觉得成汤气数已尽。

所以发动三妖去祸害朝歌。“气数已尽”是什么意思?如果以现代眼光来看,如此伐纣并非充分的理由,不是完全的正义之战。《封神演义》也有完整的哪吒故事,电影《魔童降世》主要依赖于此。哪吒出身不凡,太乙真人给予太多宝物,所以去东海洗澡,混天绫和乾坤圈把龙宫搅动了,哪吒打死前来巡海的夜叉和龙王三太子,龙王去天庭告状。你道太乙真人咋说?他说哪吒误伤三太子,那是天数,你龙王为这个小事去告状,真不懂事!

这里引用了不少小说细节,这样可以看到作者的人性观和世界观。原著叙事显然为神界的价值观贯穿,而非人文主义的,但是两部电影都做了人文主义的改造,而且赋予了相当多的现代性,呈现出了他们作为人的精神分裂。这几部影片包括《大圣归来》、《白蛇:缘起》等等,其实都做了类似改造,有一位学者撰文称《白蛇:缘起》其实是反传统电影的,其中突出主体性和自由。

这四部影片一起被认为构成了民族动画或者中国学派的材料。但是,这里将传统神话电影化的“化”不是民族化,而是将民族的东西充分现代化,而是现代化有时候会被认为是西化,这两

个概念一直是混淆不清的,五四时期曾将中西之辨看作古今之辨。

民族和传统当然是在过去特定的相对封闭的空间和时间下形成的。但在全球化和充分交流、个性不再以国别而是以生命个体来区隔的情况下,现在学界积极求索的新的中国动画学派的所指就必须重新展开思辨了。

中国动画学派的确是有一个业已存在的事实。它是指50年代到80年代末期上海美术电影制片厂制作的一批契合传统民族样式的动画作品。那是在一个相对封闭的时代,但是形成的动画的确精彩。那些东西如何启发当下创作呢?我在最近的一篇文章中说:“中国学派动画在当时相对封闭的环境中,没有商品原理的介入,也没有当代媒介手段(电视以及充分产业化的院线)的淬炼,所以它很长时间内都没有获得和当下观众充分沟通后的新形态。”

那四部动画的确都不约而同使用了传统资源,但这是在中国电影学派的激励下实现的吗?当然不是,那恰好是在商业IP的思路下实现的,因为这种经典IP的改造于商业上是十分有利的,因为是一个已经有漫长口碑积累的文化项目。但借了这个外观形式之外,它必须契合当下的人性理解,其内在的精神却是必须被改造的。

《姜子牙》票房高涨,已经15亿元以上,这种商业成就代表了一种广泛的共鸣。这个共鸣的重要一点在于姜子牙对于天下秩序的重新思考,它对于被给予的命运反抗,因为他发现将小九和狐妖绑在一起的正是师尊。《封神演义》中的天尊在这里被称为师尊,特别有趣,《姜子牙》导演之一的程腾成名后,大家积极报道他在美国获奖的《天外有天》,那是传统水墨动画风格的电影,其

# 《掬水月在手》： 媒介相生与水月相托下的古典诗词之魂

■文/王霞

《掬水月在手》全然不同于《化城再来人》。影片中,叶嘉莹的一生与中国古诗词之间,构成了一种“镜花水月”式的相互承载、相互书写的对象性的神秘联系。与《化城再来人》的以实写虚不同,《掬水月在手》把人物推开,镜头始终与主体人物保持着一定的距离,甚至编织层层表意符号,又有意含糊,以造成一定的陌生感。影片中每每抒情,就开始堆叠大量不做标记的空镜与器物;每每吟诵诗词,画面上就溢出或错置的相关或无关的字幕来“干扰”。例如叶嘉莹口述自己幼年的开蒙教育时,画面中翻开的书页竟然是许寿裳回忆鲁迅的文章。这其中暗含的深意非常值得玩味。

首先叶先生讲述是开学的第一天在“至圣先师孔子之位”前磕了头,即将遵行的是这个进士第家族制定的“新知、旧道德”的教育方针。这与鲁迅当年反对旧道德提倡新道德的文化运动相反。画面中的书页里提到,鲁迅为许寿裳的长儿开蒙,上来了两个字,一个“天”字与一个“人”字,即“自然与人文”之道。叶嘉莹的开蒙与许寿裳之子的开蒙并置,将五四之后旧贵族的尊孔遗风与新文人的科学人文对提,看上去是暗指儒家孔道在风雨飘摇的现代中国可能为深闺女子人格养成带来压抑的负面作用,但其实更多地展示出整个五四时期民国社会启蒙教育的轮廓,也即更重视人格培养。而1949年以后无论是台湾还是大陆的少儿教育,几乎都斩断了这一传统,当然,同时斩断的还有以古诗词为基础的传统中国瑰丽的古典诗词文化。更何况,叶嘉莹的未来人生的几个重大节点,都与鲁迅的几个坚定的追随者休戚相关。这有意无意的一笔,更像是中国叙事美学中的草蛇灰线。

也就是说,在这个简短的声画段落里,隐含着至少三层意思,指向记者

的个体人生养成,指向社会历史的文化断裂,指向命运接下的因縁符码。这种多层文本的叠加、指认与隐晦,非常考验观众相关的人文历史储备以及电影素养。仅此一斑,还不及陈传兴所言的影像巴洛克编织的一角。

从整体上看,《掬水月在手》从题目开始,以“水”为象征,试图构建中国式的多重镜像空间。首先,影片从北京察院胡同叶家的四合院故居为线索,以它优雅的建筑结构“大门”、“脉房”、“内院”、“庭院”、“西厢房”为标题,在追溯叶嘉莹如何在一次次颠沛沉浮里担负起中华诗词传承的责任时,试图以一个传统诗书世家的家塾空间为基。然而到了片尾我们才知道,察院胡同23号其实已经不复存在,也就是说它已经成为了一个文化记忆空间,一个需要在不断的追忆中确立的对象,一个由诗文、照片、回忆录、新舍(如坛养莲花的迎陵学舍)、口述等文本反复证明的缺席的存在,第一个海德格尔式的诗的居所。这是第一层“水中月”。

当然还有杜甫的《秋兴八首》,被导演请来的佐藤聪明团队隆重地做成了一套长达49分钟的唐风组曲,以笙、篳篥、日本琴(koto)、日本箏(sho)构成的雅乐为基础,配以女高音和男中音吟唱的声乐,组合以弦乐四重奏的西洋乐。叶嘉莹的口述以1924年军阀时期的直奉之战起始,而《秋兴八首》介入的歌吟叙事,从圆明园被毁、到清漪园的二次灾难直到日本军侵华为第一个章节,以唐玄宗安史之乱导致盛唐兴衰,比兴近代中国外族入侵伊始的动荡不稳。叶嘉莹的口述史与《秋兴八首》隐喻的时代兴衰构成了两条时而相互映照,时而相互指认和慰藉的线索。其实《秋兴八首》链接的是导演的文化追溯视角,所以片头画面会一头扎入到千唐志斋的窑洞,于各地的壁画、石窟、碑林间逡巡,又是战国六山纹镜,又是大唐兴庆

宫图,还让一群洛河的孩子碎念《乐府》、《楚辞》、《诗经》的断篇,将撕成碎条的词牌名挂在荒芜的枯草枝头飘荡,陈传兴说,他试图为中国诗招魂。《秋兴八首》建立了中国律诗的高度,它代表着中国诗词文化难以断绝与湮灭的历史鸣响,与叶嘉莹挫折一生离乡、辗转与还乡寻根的文化足迹之间,构成了文化生命之水与诗之精魂间的第二层水月关系。

《掬水月在手》最后一个章节无题,将“天以百凶成一词人”的儒家伦理落地在一个具体的中国女性身上。前五个章节中的叶先生端坐在南开大学的迎陵学舍中,银发、指甲、围巾、眼镜链、中式装束无不端庄精致,与她细软从容的简述、间或插入的曼声低吟呼应,构成多处留白。加上遍布港台、北美和内地的学生与后辈,对叶先生高山仰止的溢美之词,让这位中国最后的女先生远比网络视频中讲诗论词的叶老师遥远。影片最后章节的20分钟里,草蛇灰线悉数聚拢,死亡与重生、原罪与还乡、孤独与存在的多重主题并注一处。以一个下雪的冬天起笔,叙事开始深入叶先生的内心世界。两场至亲死亡带来的原罪般自责,失去老宅与找到原乡的黍离之慨、异国老友君子之交般的关切与理解,以致于所有的空境都在描述这位年近百年的女性内心的承受与平静,那里唱着杜甫诗歌的中和之美、古风之韵。以他者的视点讲述远景中的叶先生,所有的空间都变成了叶先生的文化空间。此前导演在古中国大地上采集的人物数据,这时都映上了叶先生的文化人格。影片以伊洛河畔雪地上的一串孔雀足印结尾,再次回应了“掬水之月”的笔法。

郭中白雪也好,妙音鸟现也好,千秋此时,遭逢沧海,终究追问的是中国古典诗词的传承。这份责任,需要一代代人担负。