

新时期以来国际传播语境的中国电影

On Chinese Film in the Context of International Dissemination since the New Period

文 范志忠 吴鑫丰 / Text/Fan Zhizhong Wu Xinfeng

提要：新时期以来，中国电影在国际传播语境中分别呈现为“输入式影响”、“输出式影响”和“输入与输出交互影响”三个历史阶段，表现为巴赞纪实美学与新时期反思电影、国际节展与第五代、“第六代”电影、海外大片输入与国产电影输出等不同发展形态，中国电影呈现出从拿来主义到本体觉醒、从理念输入到观念输出、从个体表达达到产业共进的跨越式发展道路。

关键词：新时期 国际传播 中国电影

新时期以来，全球化潮流深刻改变了中国电影的传统格局。一方面，各种外来影响直接或间接地催发了中国电影的演变与转型，诸如第四代反思电影、第五代新民俗叙事、“第六代”个人叙事，以及中国电影的产业转型和商业大片的崛起，都烙印着外来影响的痕迹；另一方面，新时期以来中国电影逐步走向国门，引起世界范围的关注。以西方为中心的欧美学术界，直到20世纪80年代才开始重视了解和研究中国电影，命名为Chinese Cinema或者Chinese Film的课程也开始在西方的学院体制内出现，这客观上促进了中外的中国电影研究学术圈的交流，拓展了跨国语境下的中国电影研究的新视野。

1978年，中国进入政治目标、社会目标、经济目标、文化目标都发生巨大转型的新时期。作为“拨乱反正”的标志，新时期对“文革”中被禁锢的电影予以重新审查和解放。建国十七年来视为毒草的六百多部影片先后解禁，苏联电影《母亲》、《列宁在十月》、《列宁在1918》，英国电影《雾都孤儿》、《百万英镑》，意大利电影《偷自行车的人》，朝鲜片《卖花姑娘》等外国电影，以及《红旗谱》、《平原游击队》、《上甘岭》、《南征北战》、《烈火中永生》等新中国红色经典陆续公映，引起了饱受禁锢之苦的观众的观影热情。据报道，1979年全国电影市场创下了全民平均观看电影达28人次、全国观众达293亿人次的空前纪录。⁽¹⁾

1979年，张暖忻、李陀发表论文《谈电影语言的现代化》，指出20世纪60年代流行在西方电影界的巴赞纪实美学理论“是人类对电影认识的重大成果和不可逾越的阶段”，呼吁国产电影秉承巴赞纪实美学精神，积极学习和借鉴外国电影的创作经验，“形成一种局面，一种风气，就是理直气壮地、大张旗鼓地大讲电影的艺术性，大讲电影的表现技巧，大讲电影美学，大讲电影语言”。⁽²⁾

众所周知，安德烈·巴赞是法国著名的电影评论家，他的电影美学灵感主要来源于意大利新现实主义的电影运动。巴赞对20世纪30年代以来电影

蒙太奇语言提出了尖锐的批评，大力倡导著名的长镜头理论。巴赞认为：“叙事的真实性是与感性的真实性针锋相对的，而感性的真实性是首先来自空间的真实。”蒙太奇处理手法，是在“讲述事件”，这必然要对空间和时间进行大量的分割处理，从而破坏了感性的真实；与此相反，长镜头则在于“记录事件”，它“尊重感性的真实空间和时间”，要求“在一视同仁的空间同一性之中保存物体”。比如，在影片《德意志零年》中，罗里西尼用长镜头处理那个男孩的面部表情时所关心的事，与库布里肖用蒙太奇处理莫兹尤辛德面部特写所关心的事截然不同。罗里西尼所体现的，是面部表情的神秘莫测。⁽³⁾库布里肖在“实验工作室”则将某演员一个毫无表情的脸部特写镜头，分别与一只汤碗、一口棺材和一个孩子的镜头相衔接，进而分别赋予该演员以饥饿、悲痛和父爱的情感内涵。这在巴赞看来，显然是对客观事物的一种歪曲和强暴。新现实主义的美学特点，恰恰就在于反对蒙太奇逻辑而尊重事件本身的完整性，在电影镜城中重新恢复事物的多义性和开放性。

巴赞纪实电影美学理论在新时期之所以赢得强烈共鸣，主要原因在于第四代电影人力图以此来清除“文革”电影假、大、空的蒙太奇叙述风格，直面真实的现实生活。1981年中国电影家协会和中国文联开始设立中国电影金鸡奖，将最佳故事片奖颁发给《巴山夜雨》和《天云山传奇》这两部着重对“文革”进行反思批判的影片，鲜明地表达了新时期中国电影的创作立场和姿态。

吴永刚、吴贻弓执导的《巴山夜雨》，在叙事上遵循了“三一律”的古典主义法则：一昼夜，一艘由重庆开往武汉的江轮，专案人员刘文英、李彦秘密押送以莫须有罪名关押了六年的诗人秋石。在一路巴山蜀水奇特的风景中，诗人秋石所体现的操守与气节，

(1) 吴琪、王恺、龙灿、孟静《从国营到混合的电影生产》，《三联生活周刊》2005年第25期。

(2) 张暖忻、李陀《谈电影语言的现代化》，《电影艺术》1979年第3期。

(3) 李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》，上海三联书店2006年版，第265页。

以及奋不顾身抢救跳水的女人等细节,都显现出他虽然身为囚犯,但是犹如被缚的普罗米修斯一样,给阴风苦雨的人间带来了希望。押解秋石的刘文英,由此受到深深的感动而意识到自己“才是真正的囚犯,是精神的囚犯”。影片这种人物关系的逆转和自我发现,显然挪用了“公路片”的叙事特征。影片最具有象征意义的,则是编导煞费苦心地安排了由重庆开往武汉这一逆水行舟的故事线索,它既表明这次旅程的艰难与困苦,也寓意了押送着诗人的荒诞行为本质上是逆历史潮流而动。影片中娟子上船寻找生父,以及最后父女团聚的情节,可谓意味深长,它巧妙地把影片的意识形态话语转换为家庭伦理话语,充满了一种久违的人道主义温馨情怀。

谢晋执导的《天云山传奇》,与《牧马人》、《芙蓉镇》一起构成了“反思三部曲”。谢晋在反思“文革”的时候,致力于塑造具有情感意义和道德意义的女性形象,通过女性在情感和事业的命运沉浮,折射出历史和社会的伦理判断和价值判断。在《天云山传奇》中,与冯晴岚和周瑜贞对罗群或倾心或暗恋相比,宋薇的角色显得复杂且尴尬:一方面,在“文革”期间,作为罗群曾经的恋人,宋薇因罗群划右派而不得不与之分手,嫁给了自己并不爱的吴遥;另一方面,在“文革”结束之后,宋薇发现了吴遥当年陷害罗群的真相,于是不惜与吴遥决裂,满怀赎罪之心,为罗群的平反而奔走呼告。谢晋在影片中大量采用了闪回、时空交错、声画对位、内心旁白等电影手法,深刻细腻地刻画了宋薇丰富复杂的内心世界,展示了一个曾经拥有纯真情感和炽热信仰的沉沦者,如何在新的时代语境中走向自我反省与自我救赎之路。

很显然,无论是吴永刚的《巴山夜雨》,还是谢晋的《天云山传奇》,并没有严格遵循巴赞所倡导的以零度叙事来体现现实意义的多样性和开放性,反而以一种充满诗意的镜头语言彰显与呼唤人道主义精神。在这个意义上,新时期中国电影对巴赞纪实美学理论的推崇,实质是一种“误读”。因为第四代电影人的外来影响并非单一,其“纪实性追求更多体现出巴赞理论和新现实主义电影的影响,而其内向化、抒情性、唯美倾向、对电影语言本体探索的执著等则有着新浪潮的影响痕迹,也有一定程度上前苏联的影子”。⁽⁴⁾

在改革开放的时代背景下,新时期中国电影开始尝试走出国门。1983年12月,谢晋前往法国南特参加三大洲电影节,1985年4月应芝加哥艺术学院、洛杉矶加州大学电影中心和华盛顿美国电影学会等单位的邀请,赴美参加“谢晋电影回顾展”,这也是美国首次举办的中国大陆导演的个人影展。⁽⁵⁾但是,谢晋的这种影展和交流更多还是一种个案行为。新时期中国电影在国际传播语境中,主要还是体现为“输入式影响”:境外的电影创作和各种理论思潮纷纷涌入国门,对中国电影产生深刻的影响。1984年开始,中国电影资料馆先后举办英国、法国、意大利、日本、瑞典、

西班牙和加拿大等七个国家电影回顾展,展映的影片超过300部。⁽⁶⁾中国电影家协会则分别举办“国际电影研讨会”和“国际电影讲习班”等,邀请马丁·斯科塞斯、今村昌平等国际一流导演前来研讨,丰富与拓展了中国电影人的艺术视野……在新时期,中国电影这种“输入式影响”态势,恰恰也是当时中国文化艺术“输入式影响”态势的一种缩影和写照。

二

在世界电影史上,电影节是电影传播和影响的重要手段,诸如美国奥斯卡金像奖、欧洲三大电影节等,以各自不同的电影立场和评审标准,表彰了不同风格的电影创作,有效地推动了世界电影的发展和繁荣。在这个意义上,中国电影要从“输入式影响”转型为“输出式影响”,走向国际电影节就成为一个重要的途径。“走向世界的中国电影在新时期的最初脚步,是从电影节获奖和与亚洲国家的合作开始的。”⁽⁷⁾如果说1982年由北京电影制片厂和日本东光德间株式会社会社合拍的《一盘没有下完的棋》,拉开了新时期中外电影合作的序幕;那么陈凯歌、张艺谋等第五代导演作品的横空问世,则开启了新时期中国电影在国际A级电影节崭露头角的时代。

陈凯歌1984年执导的《黄土地》,力图展示出“人与土地这种自氏族社会以来就存在的古老而又最永恒的关系”。⁽⁸⁾影片以苍凉广阔黄土高原为背景,以滞重的长镜头语言,展示了祈雨、迎亲等沉积在历史深处的民俗风情,传达出黄土地上的人们对生活的渴望与追求。影片中女主人翠巧,不得不遵循千百年来的稼人定的规矩,自幼订下娃娃亲。但是,在前来采访的八路军文艺工作者顾青的启蒙下,翠巧一旦意识到希望,就不顾一切逃婚,夜渡黄河,最终为浑浊的黄河所吞噬。《黄土地》对土地、民俗与人物命运的反思,达到了中国电影罕见的高度和深度,影片先后获得瑞士洛迦诺电影节银豹奖、伦敦电影节萨特兰杯奖、法国三大洲电影节摄影奖等奖项,“第五代因此也成为一个国际性的电影现象,同时第五代后来所采用的国际影展路线也因此开端”。

1987年张艺谋执导的《红高粱》,与他担任摄影的《一个和八个》、《黄土地》中那种冷峻、深沉的风格迥然不同。影片中诸如黄土高原的“颠轿”、狂放高粱地里的“野合”、充满谐谑的祭酒仪式、战争硝烟中血色的夕阳等等,都洋溢着浓郁的狄俄尼索斯精神,凸显生命的激情、不羁和狂野。正如张艺谋本人所说的,他在这部影片中想表现的是“一种本质的对

(4) 陈旭光《影响的焦虑:接受、变异与融合》,《上海大学学报》2005年第5期。

(5) 丁亚平《中国当代电影史》,中国电影出版社2011年6月版,第97页。

(6) 李亦中《电影国门沧桑录》,《当代电影》2008年第11期。

(7) 丁亚平《软实力与硬实力》,《人民日报海外版》2009年4月30日。

(8) 陈凯歌《我怎样拍《黄土地》》,《中国电影理论文选》下册,文化艺术出版社1991年版,第566页。

生命的爱、对践踏生命者的恨，想唱出一曲对具有理想色彩的人格的赞歌”。⁽⁹⁾1988年《红高粱》在西柏林国际电影节上荣获金熊大奖，这是中国电影第一次获得世界级电影节的最高荣誉奖，也是亚洲电影第一次在该电影节荣获大奖。有学者认为，“《红高粱》在西柏林国际电影节上荣获金熊大奖是中国电影在西方世界的‘创世纪’。《红高粱》的获奖，加快了中国电影走向世界的历史性进程，中国电影也渐渐走出‘自我封闭’而成为了世界电影中一股洪流。同时，《红高粱》也开启了中国电影‘先走海外电影节，再攻国内市场’的先河”。⁽¹⁰⁾

在《黄土地》、《红高粱》国际电影节相继获奖的示范效应下，第五代电影形成了进军国际电影节的两创作模式：其一，诸如张艺谋的《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、何平的《炮打双灯》、黄建新的《五魁》、刘苗苗的《家丑》、王新生的《桃花满天红》、刘冰鉴的《砚床》等影片，所选取的策略包括“主角必须是一位年轻女性(或者若干位)”、“存在臆造繁缛的伪中国仪式的倾向”和“鲁迅关于中国是无窗无门的‘铁屋’的著名比喻”。⁽¹¹⁾其二，陈凯歌的《霸王别姬》、田壮壮的《蓝风筝》和张艺谋的《活着》，则提供了一个更加具有现实感和空间感的受难寓言原型”，⁽¹²⁾由于本身情节的荒诞以及在传播过程中的变异，在国际传播视野中形成了一种独特的政治文化景观。

毋庸置疑，第五代这种通过国际电影节获奖而走向国际传播的途径，确实开拓了中国电影“输出式影响”之路。在西方的媒体甚至一些学者眼里，中国电影似乎只有第五代，直到20世纪80年代末90年代初，西方媒体报道中国电影时，还说“中国电影从第五代开始”。⁽¹³⁾韩国电影导演金基德则在多种场合表示，张艺谋“他在我们韩国相当多的导演中影响很大”，⁽¹⁴⁾他自己20世纪90年代就开始关注张艺谋，并认真研究张艺谋所有的影片，尤其是张艺谋影片中画面的处理给他的影响最大。

1989年，北京电影学院85班中王小帅、姜烨、路学长、胡雪杨、张元、刘冰鉴、唐大年、鄢超等人以“北京电影学院85级全体毕业生”集体署名的方式，发表《中国电影的后“黄土地”现象——关于中国电影的一次谈话》，宣称“第五代的‘文化感’乡土寓言已成为中国电影的重负，屡屡获奖更加重了包袱，使中国人难以弄清究竟应该如何拍电影”。⁽¹⁵⁾为了另辟蹊径，1993年张元执导的《北京杂种》，刻意与第五代那种民俗化、乡土化、历史距离化等叙事策略拉开距离，刻意疏离了20世纪以来国内经久不衰的政治热情，刻意抛弃了好莱坞商业电影善恶对立、从冲突走向解决的叙事模式，以此展现出对庸俗、虚伪生活的强烈反抗。贾樟柯以“个体户”名义拍摄的故乡三部曲《小武》、《站台》和《任逍遥》，拒绝第五代的电影叙事，拒绝把电影拍成一种传奇，拒绝用个体遭遇作为历史的符号来书写历史、反思历史，而专

于表现历史作用在个体身上的影响，专注于表现历史的生活环境所造就的个人的精神状态，专注于通过镜头去再现世俗生活中的每一个平淡生命在缓慢的时光流程中极为细微的喜悦或沉重。有学者曾这样总结过“第六代”的叙事特征：“他们作品中的青春眷恋和城市空间与第五代电影历史情怀和乡土影像构成主题对照：第五代选择的是历史的边缘，第六代选择的是现实的边缘；第五代破坏了意识形态神话，第六代破坏了集体神话；第五代呈现农业中国，第六代呈现城市中国；第五代是集体启蒙叙事，第六代是个人自由叙事。”⁽¹⁶⁾

因此，如果说第五代是以对中国传统电影的革命而震惊世界的话，那么“第六代”则试图通过对第五代的“革命”而体现出年轻一代新的审美判断。不过值得注意的是，“第六代”虽然在创作上以反叛第五代的姿态出现；但是在传播上，“第六代”却不得不遵循第五代那种通过国际电影节展获奖而赢得认可的“输出式影响”的传播策略，甚至有过之而无不及。这主要由于“第六代”电影制作大抵依赖民间资本和海外资金而逃离了现有国内电影生产制作体制的轨迹，如张元的《北京杂种》、宁瀛的《找乐》、刘冰鉴的《哭泣的女人》等都先后得到法国的“南方基金”援助，“第六代”电影较多作品也就因此作为“禁片”而远离国内主流观众的视线。有学者曾对1992—2002年间的独立电影做过调查，在他列出的不完全名单中，共有四十多部被禁的影片，而颇具讽刺意味的是，这份名单中囊括了几乎所有在主要国际影展中获奖的“第六代”作品。⁽¹⁷⁾

青年导演陆川认为，“第六代”在海外大获成功，并没有给国内电影工业带来积极的影响。⁽¹⁸⁾相反，他们的创作越来越靠近海外艺术类电影节趣味，或许就意味着越来越失去在国内电影市场上的活力。这，正是注重海外“输出式影响”的“第六代”电影的最大的遗憾。或许是意识到这种巨大的遗憾所在，1998年新生代领军人物张元回归体制拍摄了《过年回家》等，2004年贾樟柯拍摄解禁后第一部作品《世界》，“第六代”电影悄然转型而浮出水面，结束了其在国

(9) 李尔葳《中国美人：巩俐》，南方日报出版社2002年版，第45页。

(10) 饶曙光《中国电影如何走向海外？》，《人民日报海外版》2009年4月23日。

(11) (17) 马然《转变中的中国都市一代电影：全球化时代的中国“电影节电影”》，《当代艺术与投资》2011年第5期。

(12) 尹鸿《全球化背景下中国电影的国际化》，《文艺理论与批评》2005年第5期。

(13) 李凤亮《海外华语电影研究的新视野——张英进教授访谈录》，《福建论坛》2008年第9期。

(14) 宋晓梅《威尼斯柏林最佳导演，韩国电影盛世危言》，《都市快报》2004年12月3日。

(15) 北京电影学院85级全体毕业生《中国电影的后“黄土地”现象——关于中国电影的一次谈话》，《上海艺术家》1993年第4期。

(16) 杨远婴《百年六代影像中国——关于中国电影导演的代际谱系研究》，《当代电影》2001年第6期。

(18) 柳青《青年导演陆川放言“第六代”要有勇气做改变》，《东方网》2005年12月31日。

际电影节的流浪命运。

三

曾经掀起 20 世纪 70 年代好莱坞大片风潮的制片人罗伯特·艾文斯在接受《时代周刊》采访时认为,电影大片是 20 世纪最新颖的艺术形式!⁽¹⁹⁾确实,自从斯皮尔伯格 1974 年执导的《大白鲨》这一“后新好莱坞大片开山之作”在世界影坛引起巨大轰动之后,以大导演、大腕明星、大制作、大投入、大场面、大回报等为主要特征的“电影大片”,就迅速成为电影制片人将被电视抢走的观众重新拉回影院的重要策略。有人甚至认为,在家庭影院系统和网络视频节目日新月异发展的今天,大片几乎成为观众必须在传统影院观赏电影的唯一理由。

1994 年广电部电影局批准每年可以进口十部“基本反映世界优秀文明成果和表现当代电影成就”的影片,1994 年 11 月 12 日,首部进口分账大片《亡命天涯》在北京、上海、天津、重庆、郑州、广州等六大城市公映,极大激活了本已萧条的中国电影市场。1998 年《泰坦尼克号》登陆国内市场,更是创下了 3.6 亿元的票房神话。

自从新时期解禁国外电影之后,中影公司对境外电影采取的是买断发行权的方式,每年进口境外电影的总经费约一百万美元,数量约三十部左右,“如此低廉的价格决定了当时只能引进一些低成本的外国影片”。⁽²⁰⁾与这些低成本外国影片公映形成补充的,则是内部资料放映、甚至盗版播出等等,外国电影对中国电影的影响,基本上也就局限在电影创作领域和社会生活领域。在创作领域,如陈凯歌、张艺谋等第五代作品,明显可以看到法国新浪潮、美国新好莱坞、伊朗新电影的影响痕迹;张元、王小帅、贾樟柯、娄烨等“第六代”作品,作为看碟一代,其外来影响则显得更为复杂且多元,主要有“美国的马丁·斯科塞斯、科波拉、莱翁内、斯皮尔伯格、大卫·林奇、索德伯格、斯派克·李、波兰的基耶斯洛夫斯基、希腊的安哲罗普斯基、西班牙的阿尔莫多瓦、英国的格林纳威等”。⁽²¹⁾此外,诸如日本电影《追捕》公映引发的高仓健热、法国电影《佐罗》公映引发的阿兰·德龙热等等,均表明国外电影的输入式影响已经波及到社会生活领域。进口大片登陆国内市场,则彻底改变了国内公映大抵为低成本的外国电影的格局,标志着国外电影的输入式影响业已不再局限于艺术和社会生活领域,开始拓展至电影产业领域。

必须指出的是,进口大片在国内市场所取得的商业票房的成功,可谓一柄双刃剑,利弊各半。一方面,进口大片加剧了中外电影交流的不平衡,仅以中美电影交流为例,“从 1995 年—2011 年七年间,我们共进口美国电影 134 部,其中分账影片 61 部;而美国几乎没有进口过一部中国电影在主流院线进行商业发行放映”。⁽²²⁾另一方面,进口大片客观上促进了中国

电影的体制改革,推动了中国电影院线制的出台,加快了影院环境、设备的升级以及服务质量的优化,重新唤醒了观众观看电影的热情。中国电影工作者从切身感受到商业大片所具有的娱乐功能及其蕴含的巨大商机,进而激发起打造国产商业大片的热情与信心。在李安《卧虎藏龙》的启发下,张艺谋、陈凯歌不约而同地以华语电影中独有的类型题材——武侠题材为突破口,打造出具有大投资、大制作、明星阵容和视觉奇观的《英雄》、《十面埋伏》和《无极》等武侠类型商业大片。

毋庸置疑,张艺谋、陈凯歌的武侠大片,“标志着中国本土电影开始大张旗鼓地与外国进口大片进行集团化、规模化、国际化的市场争夺战”,⁽²³⁾标志着中国电影业已不再满足于倚靠进口大片来维持市场的繁荣,转而通过国产大片来占领本土电影票房市场。2002 年《英雄》在国内创造了 2.5 亿元的票房奇迹,一举打破了 20 世纪 90 年代以来海外引进大片长期垄断国内年度票房排行榜的格局。2004 年《十面埋伏》、2005 年《无极》、2006 年《满城尽带黄金甲》票房均成功突破亿元大关而一路飘红。2007 年《集结号》、2008 年《梅兰芳》、《长江 7 号》、2009 年《建国大业》、2011 年《唐山大地震》、2012 年《建党伟业》等先后面世,则意味着国产大片的审美判断日趋主流化,力图在世俗语境中构建和传播主流文化精神,支撑公众所共享的价值观和信仰。与此同时,在海外输出方面,国产大片也收获了意外的惊喜,《英雄》连续两周在北美雄踞票房榜冠军,创造了中国电影乃至亚洲电影的北美票房奇迹。《功夫》、《十面埋伏》等,在海外也赢得了广泛的青睐。

因此,从中国电影产业的战略高度而言,“发展主流大片,是基于国际市场的竞争的需要,是与电视剧市场、音像市场以及网络市场等多媒体市场竞争的需要,没有大片的支撑和大片的影响,国产影片很难在娱乐市场上占据主导地位”。⁽²⁴⁾不过,与国外成熟的电影产业相比,特别是与好莱坞电影产业相比,中国电影产业还很很成熟,中国电影的类型话语与传播生态还有待于进一步完善。国产大片对国内黄金档期的垄断格局,在很大程度上加剧了电影体制、电影市场所暴露出来的结构性矛盾。80%左右的中国电影仍无法收回成本,大部分电影根本无法进入影院,票房颗粒无收。⁽²⁵⁾以至于有人不禁感慨,在这种现实而

(19) Tom Shone, Blockbuster, How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer, New York, Free Press of Simon & Schuster, 2004, 31.

(20) (22) 同 (6)。

(21) 韩小磊《对第五代的文化突围——后五代的个人现象》,《电影艺术》1995 年第 2 期。

(23) 贾磊磊《中国武侠电影史》,文化艺术出版社 2005 年版,第 189 页。

(24) 赵实《中国特色电影发展道路探索》,中国社会科学出版社 2008 年版,第 378 页。

(25) 饶曙光《关于中国电影的三个问题》,《当代电影》2006 年第 2 期。

残酷的商业压力之下,为市场而拍摄大片已经成为中国电影产业向前推进的唯一出路,⁽²⁶⁾“绝大多数国产片还只能作为在统计上标明中国电影繁荣的陪衬而存在”。⁽²⁷⁾

从国际传播语境来看,国产大片的崛起,意味中国电影的输出式影响从国际电影节展艺术领域的交流,拓展为电影产业的沟通与对话。众所周知,电影产业是知识密集型和技术密集型产业,因此,对于在世界经济格局中尚处于劳动密集型的中国而言,电影产业输出无疑显得更为艰难、更为复杂。根据美国电影协会(MPAA)公布的数据显示,在美国市场上票房超过500万美元的影片中,最近的一部也是在2006年上映的。换言之,近五年来,虽然中国电影产业在国内蓬勃发展,但是在美国市场上还没有一部影片取得超过500万美元的票房,单部影片在北美票房影响力呈现出下降的趋势。不少国产电影在北美发行上映仅限于华人区,如《非诚勿扰2》仅在全美二十多块银幕上映,票房只有43万美元;《叶问2》只有19万美元;《唐山大地震》则仅有6万美元;《让子弹飞》甚至陷入到“找不到发行商”的困境。⁽²⁸⁾

值得注意的是,近年来有不少国产电影从创作到宣传、发行都遵循国际路线,在北美票房结果却无一例外宣告惨败的典型案列,尤其值得认真总结和反省。如冯小刚2006年执导的《夜宴》,以西方美学叙事风格来诠释东方古代题材,力图打造一部东方版的“哈姆莱特”。吴宇森2008年执导的《赤壁》,采取了西方人熟悉的“特洛伊”叙事模式来重新改写三国时代的赤壁大战,吴宇森本人也公开宣称“我的目标就是能够超越文化和历史的隔阂,让西方观众欣赏亚洲版《特洛伊》,同时东方观众也能从这个耳熟能详的故事中找寻到新的视角”。⁽²⁹⁾张艺谋2012年执导的《金陵十三钗》,改编自美籍华人作家严歌苓的小说,不仅邀请到了好莱坞一线男星克里斯蒂安·贝尔的加盟,而且创作团队中的主要人员也都是来自好莱坞,开创了中国电影与好莱坞深度合作的先河。但是,据北美票房专业网站Boxoffice Mojo数据,《夜宴》没有票房纪录;曾在好莱坞创下过亿票房的吴宇森执导的《赤壁》,只有六十二万多美元;投资高达一个多亿美元的《金陵十三钗》,最后也只有三十多万美元。

国产大片在北美市场的这一困境,原因是多方面的。如北美近四万块银幕中有70%仍采用胶片放映模式,洗印胶片拷贝费用则由制片商承担,这客观上限制了国产电影大规模登陆北美院线。此外,作为熟悉观看英语对白影片的北美观众,显然也不习惯通过看字幕的方式观看华语影片。因此,国产电影海外输出、尤其是北美输出的时候,是否可以拍摄全英文对白影片?值得制片方认真商榷。当然,国产影片在北美市场的失利,更重要的原因则在于两者在叙事和文化上的差异。《洛杉矶时报》曾撰文指出中美电影在叙事上的差异,“好莱坞制作的不是美国电影,它制

作的是能吸引全球观众的电影。但中国电影拍摄者们总下意识地假定观众能很好地理解他们的故事。这样拍出来的电影,就会给中国文化背景以外的观众带来观影障碍”。⁽³⁰⁾《纽约时报》专栏作家Mike Hale则撰文对张艺谋《金陵十三钗》的价值判断做了尖锐的批评,他认为这部影片似乎唯一向人们证实的是“每一个生命的无意义的牺牲换来了廉价的眼泪,它的代价是南京大屠杀的历史真实被轻率地淡化了”。⁽³¹⁾

很显然,随着北美观众对中国影片好奇感与陌生感的消失,国产电影不可能再如当年《英雄》、《十面埋伏》那样,凭借古老东方文化的视觉奇观就可以打开北美市场。有不少人因此对中国电影进军北美市场表示悲观,如“博纳影业”负责人不看好华语电影在北美的市场前景,认为华语电影在北美的销售和票房下滑已是不争的事实。美国电影协会主席罗伯特·皮萨诺也认为,“华语影片在北美的市场空间其实很有限”。⁽³²⁾但是,我们认为,随着中国国民经济的持续增长,“中国电影产业迎来了‘黄金机遇期’,正在进入快速发展期”。⁽³³⁾国产电影只要从正反两方面认真总结经验教训,一方面,借鉴法国和欧盟倡导的“文化例外”概念,强调文化产品不能同其他商品一样进行自由流通,而应作为国家文化在国际贸易中得到“例外”保护,以此为本国电影产业争取到更多成长壮大的时间与空间;另一方面,国产电影在坚持本土化题材的同时,通过与境外乃至好莱坞合作的途径,探索国产电影的普世价值建构与国际化表达策略,最终实现国产电影的全球化传播。

在国家推动文化产业成为国民经济支柱性产业的战略背景下,“十二五”、“十三五”期间,将分别是中国文化产业发展的“成长阶段”和“国际化阶段”。从出口物质产品,到出口文化产品,再到输出价值观,注定将是一条布满荆棘的“结构调整”之路。中国电影产业在“结构调整”的历程中,如何切实解决新时期以来国际传播语境中存在的种种问题,实现从电影大国走向电影强国的飞跃,业已成为摆在中国电影业的一个重要课题。

(范志忠,教授;吴鑫丰,2010级博士研究生,浙江大学广播电影电视研究所,310028)

(26) 覃雯《中国大片,到底想干什么?》,《看世界》2007年第2期(上)。
(27) 钟大丰《主流电影是对市场规律的价值认同》,《电影艺术》2008年第1期。
(28) 豫君《中国电影摸不透北美口味》,《世界新闻报》2011年8月9日。
(29) 曾加新《吴宇森:改变历史是为了电影好看》,《京华时报》2009年1月4日。
(30) 转引自豫君《中国电影摸不透北美口味》,《世界新闻报》2011年8月9日。
(31) Mike Hale, Flowers of war: A Shady American in Nanjing Massacre, New York Times, December 20, 2011.
(32) 转引自陈中《华语大片闯北美死得很难看》,《武汉晨报》2011年4月24日。
(33) 余颖《票房收入逾62亿,中国电影产业去年实现大步跨越》,《经济日报》2009年1月24日。