



当下华语电影生产范式的转变 及其文化竞争力

陈林侠

摘要:当下华语电影已明显出现“内地市场、香港制造”的生产模式。作为一种资本力量,内地市场严重影响了内容创作及其再生产,导致华语电影“内地化”,在内容经验、审美趣味、价值取向方面萎缩。当下华语电影在内容/故事经验和形式/文本张力的双重缺失,导致其国际竞争力迅速下降。基于政治、经济等考量,国内市场已对美国、韩国电影开放。在失去政策保护之后,华语电影模式面临电影强国的严峻挑战。

关键词:华语电影;生产模式;故事经验;文本张力

中图分类号: J992.6 **文献标识码:** A **文章编号:** 1671-881X(2017)01-0097-07

在国内学界,“华语电影”已成为一个囊括中国内地、台湾、香港及海外华人拍摄以汉语为主的电影的全称,但在港台、海外到国内的理论旅行中歧义重重^①。为此,本文从狭义的角度使用这一概念,特指两岸四地“大中华”区域的合拍电影。伴随 CEPA(2003 年)与 ECFA(2010 年)签署,内地与港台有了更紧密的产业合作^②,华语电影成了中国电影生产极其重要的模式,在国内市场已占据绝对的票房优势。从应然的维度上说,华语电影是一种在世界华人范围内的资源整合、优势互补意义上的电影类型,特别是在消除现实政治的隔阂以及经济壁垒后,市场、文化、资本、技术等实现了深度整合,在文化共同体的背景下叙述民族记忆与文化传统,理应最大限度地展示中国电影的整体实力,成为中国电影亮相国际电影节、参与世界竞争的重要力量。可以说,华语电影正是在合拍的意义上显示出自身的竞争力。事实上,《菊豆》《大红灯笼高高挂》《卧虎藏龙》《英雄》等合拍电影已成为中国电影史上不可或缺的精品。因此,本文选取华语电影,考察合拍片乃至整个中国电影在国际范围内的文化竞争力,成为应有之义。

一、“华语电影”生产的新模式及其特征

新世纪以来,在内地经济崛起与港台相对乏力的社会背景下,国内电影市场长足发展,加之政策助力,打破了 1980 年代的协拍模式、1990 年代“台湾的资金、香港的技术、内地的人力”的合作格局,形成“内地市场、香港制造”的新阶段。尤其是 2003 年 CEPA 的签订,国家政策的介入促成并稳固了华语电影强调娱乐的生产模式,对内地与香港本土电

① 关于“华语电影”概念的演变,可参见拙文:“华语电影”概念的演进、争论与反思.探索与争鸣,2015,(11).

② 改革开放至 1990 年代初,内地与香港电影投资合拍非常活跃,1992 年两地合拍片达到 50 部之多。其中也经历 1996、1997 年的低谷。但 2003 年 CEPA 签署后,合拍片数量增长更加迅猛,2003 年合拍 35 部,2004 年 43 部,2005 年 32 部,2006 年 29 部。2010 年 ECFA 签订以来,台湾电影积极进入大陆市场,已有 40 多部。参见黄望莉,朱婧. ECFA 框架下华语电影的新走势. 当代电影,2014,(11).

影均产生了深远的影响^①。

从产业的角度说,“内地市场、香港制造”模式在当下已然成功。在《卧虎藏龙》的刺激下,《英雄》《十面埋伏》等大片带动产业的复苏,盘活国内市场。2011年,中国内地市场规模空前发展,成为仅次于北美的全球第二大电影市场。作为一种无形而强大的资本力量,市场反向影响华语电影的内容生产,“内地化”已成为当下华语电影的基本特征。如果说2009年的《十月围城》尚能保持香港身份,获取内地市场与国家政治的双重认可^②,那么2014年就成为华语电影“内地化”的重要年份,涌现出香港导演陈可辛执导《亲爱的》、许鞍华执导的《黄金时代》、徐克的《智取威虎山》、尔冬升的《我是路人甲》以及海外华人导演吴宇森的《太平轮》(上)等,也有台湾演员主演的《匆匆那年》(彭于晏)、香港演员主演的《失孤》(刘德华)《一生一世》(谢霆锋)等。华语电影在国内主流制片力量主导下进一步“内地化”,表现为:

影片强调内地经验勾勒“中国形象”,注重表现内地的社会现实与集体记忆,题材、主题、人物与导演、演员等境外身份没有明显关联。如《黄金时代》就空间而言,注重“大中国”的整体形象,镜头辗转于哈尔滨、北京、上海、武汉、西安等众多内地城市,即便在萧红最后的滞留地——香港,也难见显著特色;就人物而言,影片不再选取与香港及海外有着更多关联的“张爱玲传奇”,而是关注带有左翼色彩的东北作家。《智取威虎山》的“香港消失”更令人惊讶。徐克以纽约成功的华人与东北的血脉关联构成“大中华”想象,重现了冰天雪地、林海茫茫的内地景象,饰演座山雕的梁家辉难以辨识,成为“香港消失”的表征。吴宇森的《太平轮》(上)虽然呈现了优美的台湾风景,但重在叙述国内的抗日及其淮海战争的内地场景;与其说是一部表现台海两岸的爱情片,毋宁说叙述国共两党关系、符合国内历史记忆的战争片:内地经验清晰可见。《亲爱的》《失孤》均选取真实事件,以父亲寻子为线跨越多个省份,呈现了当下中国贫富悬殊、城乡差异、拐卖儿童等社会现实。

艺术个性及其影像风格的消失,对内地市场的消费趣味产生重要影响,当下华语电影难见港台导演原有的艺术风格,出现“无个性”倾向。如果说《七剑》、“狄仁杰”系列的合拍片还能依稀看到徐克惯有的动作、机械等想象及细节,那么《智取威虎山》无论在海外华人、解放军、土匪的生活状态,还是枪战、打虎等场景,都难寻徐克风格的踪迹。《黄金时代》用一种拆解叙事的“元叙事”来标识艺术性,面向镜头讲述的“拟纪录片”解构了剧情片的风格,但也阻碍了观众的情感投入。影片取消了线性叙事,零散的影像毫无顾忌地穿插在时间与空间。这种强调自由剪辑与叙事游戏的形式感,不同于许鞍华所擅长的政治批判的风格。《太平轮》的情况也是如此,吴宇森对抗日、内战等宏大叙事的表现过于庸常,难见《喋血双雄》《变脸》等富有想象力的故事构架。从这个角度说,内地资本对商业票房过于直接的逐利欲望,已成为电影创作难以承受之重。

价值观念的趋同使当下华语电影突出“政治正确”的叙事前提,造成观念的同质化^③,不仅体现为政治态度,而且社会观、文化观逐渐趋同,成为当下主流电影的类型。说起来,《十月围城》之所以在合拍片中具有重要意义,在于选取了孙中山这个“大中华”地区均能接受的政治符号,以“保护孙中山”为故事架构、民族主义为价值取向,形成“政治正确”的叙事前提,给香港电影所擅长的“江湖”空间赢得合法性,这种兼容获得了国内市场、主流媒体的赞誉以及主管部门的褒奖。然而与《十月围城》相比,《智取威虎山》

①合拍片对香港电影的影响多倾向于负面。如香港影评人罗卡认为:“所谓融合更多是香港特色融入了内地而给驯化了,我认为仍未达致互融互补的成熟境地。”(罗卡.从合拍片美学谈开去,当代电影,2010,(11))内地电影在这种合拍片的影响下也发生了明显的变化。电影市场急剧商业化,趣味狭隘、审美浮躁,这与急于刺激市场需求、迎合观众心理的合拍片有相当的关联。另一方面,为了规避合拍片所擅长的动作类型的竞争,内地电影出现两个趋势,“小化”(如《失恋33天》《非诚勿扰》《致我们终将逝去的青春》《分手大师》等带有内地社会与时代背景男女爱情的特定类型)、“俗化”(如《泰囧》《心花路放》《私人订制》等强调世俗趣味、推崇“前现代”生活状态的电影类型)。这两种电影类型,或沉溺个体的“小情小绪”,或复制现象释放快感,进一步增强了消费娱乐的恶性竞争。

②《十月围城》在内地市场斩获2.9亿,香港1665万港币,在亚洲其他区域共获5025万美元,北美市场13万美元;更重要的是得到中国政府华表奖、香港电影金像奖等褒奖,以及中央电视台、《人民日报》、《中国电影报》等国内主流媒体的正面报道。

③华语电影在这方面经历了一个演变过程。以陈可辛为例,开始以歌舞片类型《如果爱》试水国内市场,在香港商业文化的自我批判中,突出北京的纯情想象以及景象的展示,这当然是政治态度的潜在表现。但该片在国内遭受冷遇、市场惨淡。继而尝试武侠大片类型,2007年《投名状》虽然获得1.9亿票房,但拍摄成本过高,且严厉地批判政治对自由、公平及其生命的扼杀,主题过于灰暗。直到2009年的《十月围城》,才形成了必要的“政治正确”的叙事前提。

的国家政治意志更明确。“第二代”华人吉米在成为美国科技精英之前，却返祖寻根，重述了“四海同心”的“大中华”想象；“政治正确”不仅是故事的前提，而且内化为故事的价值所指。在社会态度上，陈可辛的《亲爱的》可谓代表。它远离了香港电影擅长社会批判的思路，忽视沿海与内地、城市与乡村、富裕与贫穷悬殊等严峻问题。它以共通的人性、温馨的结尾呈现出光明的一面，削弱了这类题材的批判力量。说到文化观，《黄金时代》表现出与内地一致的价值取向，对白朗等东北流亡作家群、鲁迅、胡风、丁玲等左翼作家群、“七月”杂志同人等众多细节描述，明显倾向正面。许鞍华对革命、抗日、延安等政治符号与鲁迅、左翼作家等文化符号的表达，完全与国内主流意识形态一致。

市场票房出现“不兼容”现象，文化折扣越来越大。按理说，合拍是在整合多方优势资源的情况下展开，理应对参与制作的多方市场都存在较大的吸引力。但是，票房数据显示，以上影片仅在内地发挥较强的市场作用，对其它参与方（无论是香港还是台湾）没有任何的刺激效果。如《智取威虎山》的内地票房高达9亿，但无论在香港（未进入院线公映）还是北美市场（22.8万美元）都没有太多的惊喜^①；《太平轮》（上）的内地票房1.95亿，香港票房仅197万港币；《黄金时代》的票房最明显，内地票房波澜不惊，5154万的成绩着实平庸，香港市场更为惨淡，仅191万港币^②。对内地资本来说，当下华语电影失去了合作的境外市场意义，而成为境外（包括美国电影等合拍）进入国内市场、分取市场红利的重要途径。

总体上说，与20世纪八九十年代华语电影积极展示港台元素、强调文化批判的合拍思路相比，当下华语电影以“内地经验”迎合国内观众，疏于艺术的考量与创新。这种“内地市场、香港制造”的生产模式，市场定位过于明确，出现了较强的“排他性”，深刻影响到电影的内容创作及其再生产。港台导演的拍摄完全依据内地观众的题材与趣味，缺乏主体性情感与意念，出现一种“不投入的投入”“不认同的认同”的“轻娱乐”现象。最典型的莫过于《智取威虎山》，尽管外部动作激烈，实际上并没有多少复杂的情感体验。国内电影审查制度由于缺乏规范的、客观的标准，境外电影及其社会资本大多用底线原则过度放大了审查操作的主观性及其严苛程度，宁愿放弃可能引起争议的内容，也不愿冒触犯政策监管导致市场失败的危险。这种自我设限、不断后撤以保证政治正确的做法，只能导致故事经验、观念价值的自我阉割，转而专注于画面特效、叙事策略等艺术形式，因而是一种“轻娱乐”的流于表面、“弱体验”的无关痛痒的电影消费。

二、“华语电影”故事经验的生成机制及其竞争力

在艾略特看来，经验（experience）就是一种包含思想与情感的想法，构成了文化发展的普遍运动^③。照此，小说、电影等叙事艺术叙述的是理性与感性兼备的故事经验。它具有诉之情感的感性力量，也存在专业知识和理性思辨，成了电影文化竞争力的重要表征。值得说明的是，故事经验不是对当下现实社会及其经验的反映，更强调自身的可建构性。它往往选取事关人类生存的宏观命题，或以广度或以深度，展示对人类整体性规划及其种种可能的“想法”，以前沿的经验，权威的身份、信服的思辨力量，积极回应当下人类社会日益凸显的难题，在世界范围内体现了自身的综合实力。当下华语电影的竞争力下降，原因在于“内地市场、香港制造”的生产模式致使现实经验的膨胀、故事经验的萎缩。

在电影等叙事艺术中，故事经验是一种生成状态中的特殊经验，在横向（换喻）与纵向（隐喻）两个维度上不断延展、彰显自身的价值。我们认为，在横向维度上的故事经验生成存在如下特征：（1）典型性。影片从人类而非个体、从世界而非地区的整体高度，选取具有重大影响的现象、前沿事件。长远来看，如果影片指涉的题材、主题存在全人类、全球意义，对个体与本土的影响自然也是异常深远。在这一点上，好莱坞电影最为突出。它以专业的经验知识，不惮叙述玄奥艰深的科学理论，以增强叙事的权威性。如

①《智取威虎山》在香港为回避圣诞档期的好莱坞大片《博物馆奇妙夜3》《霍比特人：五军之战》等，至2015年6月尚未在香港上映；北美市场的票房数据来自 <http://www.boxofficemojo.com>。

②以上票房数据来自艺恩网 <http://www.cbooo.cn>。

③参见雷蒙·威廉斯。关键词：文化与社会的词汇“经验”词条。北京：三联书店，2005：168-169。

《地心引力》《星际穿越》等的太空探险、时空理论,“变形金刚”“复仇者联盟”等叙述的“机械神话”,叹为观止的视听奇效如真似幻地描述了人类未来的生活方式。在世界范围内,美国电影在最发达的影视技术支持中展示出来的前沿、专业、高端的故事经验,具有无与伦比的竞争力,其它任何国家都难以望其项背。(2)关联性。影片及时应对不容回避的社会问题、时代命题,思考现实生活的窘态及其困境。奥斯卡最佳影片奖大多存在这种特征。如《黄金时代》(1946年,导演:威廉·惠勒)之于二战后美国的社会创伤、《撞车》之于种族歧视、《美国丽人》之于中年危机、《拆弹专家》之于恐怖主义,等等。印度电影2006年之后在欧美市场迅速崛起,与选择敏感的政治事件有着密切关系。它不仅叙述印裔在他国的日常生活,展示与西方社会相似的世俗经验,而且在后“9·11”时代,站在本民族国家立场上维护伊斯兰教,阐释不同于西方的政治立场与宗教观念。如《我的名字叫可汗》《亲密有罪》等,积极设置国际议题,与观众建立紧密的关联性,赢得了英美等海外市场^①。(3)相似性。电影叙事大多营造相似的情境,激发相近的情感,争取他者的同情式理解,从而摆脱地方经验的狭隘,实现故事经验的普适性。如在反抗阶级压迫、抵御他族入侵的语境中以悲剧的风格高扬民族主义,能够得到国际社会的理解;当人身安全受到极大威胁,人性的自救本能很容易引起观众的共鸣。这方面,韩国电影较为突出。它充分运用遭受意识形态分裂之痛的典型性经验,形成一种成熟的故事类型:把国家分裂、家庭悲苦与个体厄运紧密地缝合在一起,叙述南北政治对峙的悲情故事,如《生死谍变》《太极旗飘扬》《实尾岛》《柏林》等等。换句话说,韩国电影营造凸显国家危机的“相似性”情境,争取国际社会的同情,把本身具有特定国家利益与立场的现实经验拓展成普适性的故事经验。

当下华语电影囿于内地经验,在横向的意义生产方面薄弱,很难建构起世界典型意义的故事经验。如《智取威虎山》缺乏必要的国际语境,“剿匪”“英雄冒险”等故事经验在第三世界国家失去典型性,成为一种脱离社会语境的偶然行为。海外华人的“中国情结”“样板戏”情结,缺乏与其他国家的情境关联;不仅如此,影片并未真正运用假定性叙事营造出一个险象环生、危机四伏的故事情境(杨子荣很轻松就取得座山雕的信任,剿匪行动也未遭遇严重困难),难以唤起海外观众感同身受的审美体验。这种故事经验仅仅针对内地观众的集体记忆。民族主义失去了特殊情境与具体内涵,势必很难在海外市场奏效。许鞍华的《黄金时代》同样如此。萧红作为作家确实没有产生世界级影响,这在典型性方面先天不足。更重要的是,影片选取20世纪三四十年代,用爱国文艺群体(东北)、左翼作家(上海)、战乱(香港)等勾勒广度意义上的社会面貌,尤其缺乏当下的关联性,难以横向拓展为典型的故事经验。《亲爱的》《失孤》等更为糟糕,拘泥于真实的社会事件与人物原型,仅仅再现了一个偶然事件,放弃了叙事艺术应有的概括力量。

对于满足内地市场的华语电影来说,在纵向维度上形成深度的故事经验就更为艰难。正如胡壮麟所说,隐喻不仅是具体符号的意义压缩、迭加与增值等修辞手段,而且已经扩展到叙事修辞、意义生产,成为一种从已知到未知的思维方式^②。纵向的隐喻修辞,是所指摆脱表象相似之后的复杂运作,在“一对多”的错位中实现意义的压缩/凝聚。这种借助隐喻形成的普适性经验,以概括力、抽象性的认知深度,凝练、浓缩人类的生存经验,大多表现在法国、意大利等欧洲艺术电影传统。前苏联电影理论家多宾指出,隐喻成了叙事艺术重要的甚至有决定性的因素,是世界经典电影必不可少的要素^③。我们认为,在形成故事经验方面,纵向维度的隐喻修辞从根本上表现出思维的动态跃进:(1)从微观到宏观。叙事文本总是以特定对象、生活方式展现特殊的意义世界,但指向宏观的人性经验。如《美丽人生》《潘神的迷宫》《漫长的婚约》《穿条纹睡衣的男孩》等,虽然表现战争对人性戕害的宏大主题,却从儿童、女性等边缘角度另辟蹊径,利用“懵懂”心理、受限视角等在微观与宏观之间拉开必要的距离,出现从微观/儿童到宏观/成人的纵向延伸的经验概括。当下华语电影选取的题材、人物、角度的微观性非但不突出,反而在“政治正确”的前提下,热衷于宏大叙事。如《智取威虎山》《黄金时代》《太平轮》等的情况,几乎无一例外

①陈林侠. 当下印度电影的文本特性、世俗化及其政治功能——基于北美市场的实证研究. 电影新作, 2013, (6).

②胡壮麟. 语言·认知·隐喻. 现代外语, 1997, (4).

③多宾. 电影艺术诗学. 罗慧生, 伍刚, 译. 北京: 中国电影出版社, 1984: 61.

地选取民族“大动荡”“大痛苦”的时代背景，重在以正面人物为中心，用全知全能的视角展示社会横断面。这种叙事很难实现从微观到宏观的认知跃进，产生深度感的故事经验。(2)从简单到复杂。如上所述，隐喻即是“一对多”的符指现象，所指与能指在交错复杂的指涉中产生意义迭加与增值。它一方面具有较明确的故事内容、经验意义，另一方面，凭借着能指的断裂、留白、裂缝，产生了文本之外的意义，阐释的多元化促使文本意义增值。如《天使艾米丽》虽然讲述了艾米丽在帮助他人的过程中如何走出自闭、获得爱情的故事，但是，在这个简单的故事中，凸显了他人对个体生活及其世界观的重要性，讲述一个如何与他人相处的复杂经验。当下华语电影无疑是匮乏的。《智取威虎山》（“英雄冒险”的剿匪故事）《亲爱的》《失孤》（寻找丢失的儿子）《太平轮》（战乱背景的爱情故事）等缺少从简单到复杂的延展空间。(3)从具体到抽象。任何优秀故事，都存在超越具体内容的理念；正是抽象的理念反向筹划了一个生动形象及其一段特殊的人生经历。如《大红灯笼高高挂》成功地将两者融合在一起，用女性勾心斗角、惊心动魄的权欲故事，揭示卷入权力染缸的人性恶，传达出批判传统、激进主义的抽象理念。当下华语电影大多宣扬平稳而空泛的普适性价值，如爱的天性（《亲爱的》）、英雄崇拜（《智取威虎山》《太平轮》等），不外用人物形象演绎这种抽象价值，恰恰缺乏从具体到抽象的思维演进。

归纳起来，换喻在表象相似的维度上横向延伸，建立起一个与人类社会相似的故事世界；隐喻强调立足于具体的故事，借助认知思维的跃进与深入，自然而然地生发出抽象经验。如果说商业电影在夸张虚构的帮助下，从广度上形成了追求典型的普适性经验；那么，艺术电影借助隐喻修辞，强调特殊视角与微观叙事，成为探索存在可能的深度经验。就目前的状况而言，当下华语电影仅仅针对内地观众，强调表象相似的符号在横向的延伸，出现平面而非立体的结构特征，故事经验在广度/典型性、深度/复杂性方面双重缺乏。因此，“内地市场、香港制造”的华语电影生产模式实际上是市场与文化资源的内部设限。故事经验贫瘠萎缩及其“内地化”，悖逆于整个中国电影产业的全球化趋势^①，在开拓海外市场、国际竞争力、提升民族文化影响力等方面迅速衰退。

三、“华语电影”文本的张力美学及其竞争力

当下华语电影突出“内地经验”带来的另一个后果就是文本意义的单薄。这与现代艺术的复杂性相悖。我们看到，金融、媒介、信息、通讯等数字化带来多元文化的碰撞、冲突、交融已成为社会常态，外部环境、内在心理已然极其复杂。这也是文化思潮发展的结果。现代主义是在宗教价值解体之后张扬个人理念的价值，强调弥合个体/社会、精英/大众等分裂，重组人类的精神世界；后现代艺术在“反本质”“后个人”的哲学背景中，注重个人观念的创新，在“泛中心”的有限空间里，在意义的解构与建构之间悖论地实现自身价值。不仅如此，现代艺术文本的复杂性还在于本体意识的普遍确立。在“语言转向”的影响下，语言媒介、艺术形式与内容的分裂、独立及其自由重组，符号的操作空间更为自由。再有，现代文本的复杂与接受者也有相当关联。在媒介发达的全球化时代，观众的媒介素养得到较大提升，能够依据文本故事，自由地阐释文本、重写文本，这转而要求艺术文本在断裂、空缺、留白等符号运作中提示观众的介入。可以说，社会文化、生活语境、接受群体及其价值意义的复杂化，决定了强调文本张力美学的转向。张力(Tension)不仅是现代艺术重要的美学特征，而且是一个时代的文化表征，“它既是现代性的内在的驱动力和超越性机制，又是现代性的各种危机特征的内在根源和重要的生成机制。”^②张力，已成为文本进入当下文化消费语境的必要条件。

在罗兰·巴特看来，文本存在外延、内涵及文化等三种意义体系^③。张力产生于不同意义体系的撕

①作为世界第二大电影市场，中国内地已然成为世界电影体系中极其重要的构成部分，民间资本的跨国运作（如华谊兄弟、博纳入股北美“华狮”电影发行公司、万达购买美国第二大院线AMD）即走向全球化的重要表征。

②衣俊卿. 现代性的维度. 哈尔滨、北京：黑龙江大学出版社、中央编译出版社，2011：236.

③罗兰·巴特在内涵之外生发出“神话”(myth)的文化意义。海登·怀特则以字面意义(factological)、意识形态意义(ideological)与神话学意义(mythological)来命名。相关论述参见：廖炳辉. 关键词200：文学与品牌研究的通用词汇汇编：“外延意义/内涵意义”词条. 南京：江苏教育出版社，2006：64-66.

扯、断裂与交错;意义在文本张力中复杂化。可以说,现代艺术取决于意义体系之间的张力。我们不妨以华语电影跨文化实践最为成功的《卧虎藏龙》为例。该片蕴藏着丰富的张力,具体表现为:外延层面,在送剑、失剑与寻剑的过程,生动展示了李慕白与俞秀莲/内敛、玉娇龙与罗小虎/狂放的爱情故事;内涵层面,官府、父母、师长等传统权威形象对子辈的压制,以及玉娇龙等子辈们随之产生的非理性反抗;文化层面,内在欲望的压抑与释放的外在诱惑形成明显对照。也就是说,影片不仅具有显性的外延意义(江湖的爱恨情仇),中观层面的内涵意义(官匪、男女、权威与弱勢等社会意义),而且极为生动地阐释了弗洛伊德意义上的非理性欲望(无论是克制还是释放)与死亡原欲之间的天然关系,由此出现了超越故事的文化意义。三种意义相对独立,难以替换,却又一以贯之、相互触发。如此,当下华语电影经验的“内地化”,在“政治正确”的前提下,强调对人物、社会、事件、现象的描摹,缺乏人物的心理内涵与精神深度,导致外延压倒内涵,很难挖掘到意识形态和文化意义。如上文提及的华语电影,虽然能够熟练地表达外延层面的具体故事,但在内涵上,强调展示一种既定的主流价值,难免有些空洞。更糟糕的是,它满足中观的内涵层面,无意深入文化意义,人物性格、欲望、心理缺乏后者的支撑,失去了必要的丰富性与复杂性。文本结构、意义过于简单,张力也就不复存在。

进言之,文本的张力美学影响到真实的审美体验。任何一种真实的观念产生于内在的辩证叙事。它虽然从具体现象与经验中抽绎出来,但只有经历了内在的自我否定,并最终回到具体的现象世界,才能显示出真实性。文本意义在具体/抽象、经验/哲理的复杂撕扯中显示出真实效果;没有经历复杂的思辨张力,观念也就没有真实的审美体验。我们仍然以《卧虎藏龙》为例。李慕白(师者伦理)所折现的儒家文化之所以在跨文化语境中具有真实性,来自于玉娇龙所体现的西方文化恣肆妄为、破坏性行为的比照,更重要的是,这种观念经历了内在的辩证过程,从正价值开始的庄重严肃(李慕白对玉娇龙义正词严的教育),到负价值的呈现(中年危机的内在情欲),最后到正价值的自我克制(临终前对俞秀莲的深情道白),生成一种真实的审美体验。质言之,处于正负价值之间的张力状态决定了观念的真实性。说到真实的叙事效果,就更离不开必要的张力。与意义表达的日常性(如主观性、随意性、武断性较强的口语交谈)、私人性(手写、印刷等文字形态媒介;诗歌、小说、日记等传统文学)不同,电影的意义生成与接受发生在现代社会的公共领域,存在一个从自我走向大众的过程。这就要求叙事文本具有较强的自证能力。如此,电影(尤其是好莱坞电影)形成了固定的叙事范式,正价值在负价值不断地阻挠、挑战中证明自身的意义。这种游走于自我/私人经验与大众/集体记忆、“无”/负价值与“有”/正价值等的动态叙事产生了必要的张力,如此产生真实的审美体验。这在《智取威虎山》《太平轮》《亲爱的》等华语电影中是缺席的。人物的主观欲求及其努力,并未经过内在的辩证就得到确证,大多以外在于个体的身份、责任(如军人、父亲等身份)为叙事基点,缺乏人物情感、心理的内在支撑。这种情况往往导致单极的意义格局,容易成为虚假的意识形态宣传。我们认为,文本意义是否具有真实性,能否以真实叙事效果说服他人,与处于正负价值之间的张力密切相关。

如上所说,全球化时代生存环境的复杂及信息的几何倍级增长,使文本出现审美的复杂性,但是,另一方面,这种复杂性仍然需要归于统一性。文本张力体现在差异性元素的整体把握与微妙平衡中。事实上,艺术“有机体”观念意味着:构建艺术文本的每个部分存在各自的差异,却又能形成内在的有规律的关联。这就特别需要必要的张力。借此,文本形成了既有差异又具整体效果的“有机体”。黑格尔说得深刻:“这种独立自在性里还应有一种可以看得见的内在的联系,虽然这种统一应该不是抽象的,外在的,像在有规律的安排里那样,而是不但不消除各个别方面的特性,反而要把这些特性表现出来,把它们保持住。”^①内在关联在这种抽象/“看得见”、“消除”/“表现”特征之间的张力,确认了构成部分的差异,又囊括了具有差异性的构成部分,从而产生黑格尔意义上的“生气灌注”的有机体。在这个意义上,当下华语电影的文本构成尚能保持必要的差异,但恰恰失去了建构“有机体”更重要的内在联系:或缺少囊括

①黑格尔.美学,第1卷.朱光潜,译.北京:商务印书馆,1979:163.

各种组成部分的内在联系；或者缺少形象与细节。前者出现在《智取威虎山》情节的旁枝逸出、碎片化，难以被内在的关联整合统一起来，如打虎、性虐、偷地图等桥段；后者在《亲爱的》最为突出，内在关联（父爱）过于简单生硬，未能贯彻到具体形象与细节之中，保持住自身的张力。

四、结 论

在中国综合实力迅速提高、国家对电影产业支持力度不断增强、市场空间持续地开发、国民消费指数已然提高的背景下，华语电影作为整合华语世界优势资源的合作类型，所具有的艺术、文化、市场与区域优势理当充分爆发出来。然而，当下中国电影（包括香港、台湾地区）在世界市场中的竞争力急剧下滑，合拍片的优势消失殆尽，已成为一个不争的事实，由此本文论题的重要性就显现出来。

通过以上分析，我们认为，这种“内地市场、香港制造”的生产模式相比 20 世纪八九十年代整合优势资源的合拍模式发生了根本的变化，成为造成当下华语电影竞争力衰减的重要因素。从“后 97”发展至今，它已充分地暴露出缺陷，表现在：（1）内地市场作为资本的强大力量，从接收终端强行要求电影创作遵循娱乐消费的原则。故事经验越来越受制于内地市场运行机制。然而，作为叙事艺术，电影对于个体而言的切己性与本真性已然消退，成为一种在公共领域合乎社会规范的“浅表性”娱乐消费。（2）为了迎合内地经验，满足内地观众，这种模式在故事经验的生产方面缺乏必要的修辞（隐喻与换喻的双重缺失），因而意义难以增值，文本由此肤浅。（3）与世界现代艺术追求的复杂性相悖，它仅仅满足于用缺乏必要张力的文本来谋取内地的票房，割裂了国际与国内、商业与艺术、娱乐与美学的关联互动，导致了影片只能在内地市场流行，而海外市场严重地萎缩。可以肯定地说，“内地市场、香港制造”的当下华语电影生产模式，削弱了合拍片本应具有的竞争能力。以华语电影构成核心力量的中国电影，伴随着国内市场对美国、韩国等进一步开放，必然面临更严峻的挑战。

The Transition of Present Chinese Film Production Mode and Its Cultural Competitiveness

CHEN Linxia (Sun Yat-sen University)

Abstract: The present Chinese film has formed a new production mode evidently, which is called “the mainland market, made by Hongkong”. As a kind of capital strength, the mainland market has affected the Chinese film’s content and reproduction seriously, leading to the mainland experience expanding but withering in the respects of aesthetic taste, value and so on. Specially, the textual tension of Chinese film which is very important in the modern art is missing between the story content and text form. And this factor limited the international competitiveness of Chinese film’s. Based on the political and economic factor, the Chinese mainland market has been open to the United States and the South Korean. Losing the special policy protection, the current mode, “the mainland market, made by Hongkong”, will face the challenges severely.

Key words: Chinese film; production mode; story experience; text tension

● 收稿日期：2016-05-09

● 作者地址：陈林侠，中山大学中文系；广东 广州 510275。Email: chenlinxia2@126.com。

● 基金项目：国家社会科学基金一般项目(16BZW158)

● 责任编辑：桂 莉