

《三枪拍案惊奇》背后中国电影的五组关系

刘海波

摘要：《三枪拍案惊奇》引发了国内舆论界的激烈争论，带出五个需要澄清的问题：电影艺术的雅与俗，电影艺术与其他艺术的关系，电影的主流观众和理想观众，电影艺术风格的单一和多元，电影创作的自由与责任。文章围绕影片对上述几组关系进行了辨析。

关键词：张艺谋；三枪拍案惊奇；主流观众

作者简介：刘海波，男，副教授，博士。（上海大学 影视学院，上海 200072）

中图分类号：J905.2

文献标识码：A

文章编码：1008-6552 (2010) 02-0050-05

《三枪拍案惊奇》（以下称《三枪》）在国内大众舆论层面引起的激烈纷争随着影片的下档即告停歇，然而纷争中提出的问题，却需要学术界予以重视和回答，不能只停留在口水战层面。在笔者看来，其中最重要的问题是如下五组关系：电影艺术的雅与俗，电影艺术对其它艺术形式的戏仿与挪用，电影艺术的主流观众与理想观众，电影艺术风格的单一与多元，电影创作的自由与责任，笔者将结合《三枪》论争对上述问题一一予以辨析。

一、电影艺术的雅与俗

“低俗、恶俗、媚俗”是很多批评者对《三枪》不满的主要原因。的确，《三枪》中的人物是一群典型的下里巴人——一处古代中国西部乡下面馆的员工们，人物的精神世界也极其卑琐，既无远大志向，也乏人文关怀。人物造型大俗至极，服装艳俗不堪，个别形象甚至戏曲化、小丑化。人物的行动无非偷情养汉、虐妻欠钱、鸡鸣狗盗、杀人越货的勾当，《三枪拍案惊奇》里里外外充斥着上不了大台面的低俗成分，这与人们对电影这种20世纪才成熟于世的现代艺术的理解反差极大。在人们的通常理解中，电影首先是一种现代艺术，一种科技含量很高的艺术，也因此更接近高雅艺术。

其实，艺术的雅与俗，是一组相对的概念，并无质的规定来区别，其标准全在一个外在的数量上，即从事和消费这种艺术形式的人数多少，俗的背后是大众化。古代的一些民间艺术不过是些土人玩的游戏，如今成了“非物质文化遗产”，便成了一件极雅的事。电影艺术由于创作门槛极高——需要庞大的资金支持、专业的技术支撑、人数众多的团队协作、相对漫长的制作周期，因此只有极少部分精英能够参与创作，也只有极少部分创意和故事能够付诸执行；同样，特别是在中国，由于看电影的消费支付相对偏高，总体市场也不算大，中国国民的平均文化程度不高，因此从财力和文化上能消费电影艺术的消费者也还是局限于少数人。所谓物以稀为贵，如此“稀有”的艺术自然属于“高雅”行列。

然而，在笔者看来，电影艺术的高雅化只能是阶段性现象，追根溯源，电影艺术曾经低俗过，展望未来，电影艺术也必将进一步大众化。电影尽管是现代科学的产物，但是它如同所有的艺术门类一样，都首先产生于民间。爱迪生的西洋镜拉的不过是些美人猫狗一类的“洋片”，卢米埃尔兄弟在大咖啡馆里也不过是放些《水浇园丁》、《火车进站》一类的日常杂耍，梅里爱更是直接把魔术搬进了胶片，这

些早期的电影都不是什么高雅艺术，甚至多为高雅人士所不齿。电影的高雅化其实是与文学、戏剧、绘画、音乐等成熟的叙事、表演和造型艺术结合后才实现的。

随着电影艺术的高雅化，电影观众也越来越精英化，精英的电影观众对电影提出了更高的更精致的电影艺术要求，电影的制作工艺也越来越复杂，于是电影从摄影师随意玩玩的玩意儿变成了高投资、少数人玩的高雅艺术。这种状态大约从1910年代开始，迄今恰好过去了一百年。然而，伴随着摄影器材的轻便化和家庭化普及，贾樟柯曾经预言的“业余电影的时代”已经来临，国内知名视频网站土豆网就以“每个人都是生活的导演”为业余电影摇旗呐喊，其主办的土豆影像节已有三届，和国内数十个形形色色的民间影像节一起把电影从高雅的艺术殿堂拉下来，电影再次回归世俗化。

不仅从历时性上看电影经历了世俗、高雅、重回世俗的反复，在共时性上，电影界也始终存在高雅电影与大众电影、戏剧电影与纪录电影、高智商电影与无厘头电影的殊途。鲁迅曾经总结艺术的命运是“士大夫是常要夺取民间的东西的，将竹枝词改成文言，将‘小家碧玉’作为姨太太，但一沾着他们的手，这东西也就跟着他们灭亡”。^[1]电影艺术之所以暂时没有重蹈此覆辙，要归功商业的逻辑，逐利的资本需要回报，总要把电影做的能让更多的人欣赏得了，因此电影，至少是部分电影其实始终都还在大众俗艺术的行列里。既然如此，以“俗”来否定一部电影，岂不怪哉？

或曰，《三枪》的俗不能在电影本体为大众俗艺术的层面上得到辩护，批评者真正想说的是电影的品味不高。可是《三枪》是一部喜剧电影，而喜剧，鲁迅说是“把人生中无价值的东西撕破了给人看”，尤其是这种闹剧电影奢谈品味岂不是缘木求鱼？香港的搞笑电影，以周星驰无厘头电影为代表又何谈品味呢，为什么论者能逐渐适应，欣然接受之，并不以低俗责之呢？在笔者看来，指责《三枪》“太俗”的观众，有些词不达意，其真正的不满在于电影品味的“土”，这一不满，在作家韩寒以《拍拍身上的土》为题的博文里表现得最为直白。韩寒直言电影的名字很土，演员很土，拍摄地大西北很土，而电影也“真的很土”，他用“这是一部比较适合在三线城市的县城里播放的电影”的定性，一针见血地表达了绝大部分观众不满的真正原因。

然而，先不论“土”的是与非，首先需要回答的是，电影的“土”从何而来？是题材和人物么？贾樟柯的电影拍得大多是落后山区的农民和农民工，为什么不被说成土？张艺谋自己以前拍过的《红高粱》等大多数影片都是以乡村为背景、以农民为人物，为什么不被责之以土？尤其是《秋菊打官司》和《一个都不能少》几乎是原生态地撷取了当今中国农村的生活，够土，为什么也没有因此而遭贬低，反倒颇受赞誉？笔者认为区别在于其他影片的“土”意在写实，而写实旨在表意，其“意”可警醒观众，引起深思。而《三枪》的“土”与写实无关，批评者指的应该是它对东北二人转艺术的引进，只是以此迎合大众，博人一乐。那么，电影艺术是否拒绝对其他艺术形式的引进呢？什么样的引进才算成功？

二、电影艺术与其他艺术

毋庸置疑，《三枪》是一部拼贴戏仿之作。整个故事架构是对美国导演科恩兄弟的《血迷宫》的翻拍，闫妮饰演的面馆老板娘的风格、电影开篇的买枪放炮等表演环节，都有明显的古装情景剧《武林外传》的影子，赵本山的出场把“春晚小品”元素带进来、小沈阳塑造的人物特点延续着春晚小品《不差钱》里的风格，“东北二人转”的桥段更贯穿全片，做油泼面如同耍手帕，赵六和陈七的辩论、张三模仿与老板娘对话时的自说自话、张三和赵六走路的跌跌撞撞等都是常见的二人转手法。

这里要澄清两个问题，其一是电影艺术与其他艺术的关系；其二是这种艺术的互用以什么为标准。电影被称为综合艺术，以人为主要角色，以人的生活为主要内容，自然也包括人的全部艺术活动，这是电影艺术与全部艺术形式相互包容的第一个层面。此外，电影在实现自身的艺术呈现的过程中，融

合了文学的叙事、舞台的表演、音乐和美术的辅助等其他艺术手段，这是电影艺术与其他艺术形式相互融合的第二层面。春晚小品的语言幽默、二人转艺术夸张的逗笑桥段对一部喜剧电影来说，不是水火不容的冤家，拿来为我所用也是顺理成章之事。然而，艺术的挪用并非毫无原则的任意拼贴，必须遵循两个原则，其一是我所用，其二是用出新意。恰恰在这两点上，《三枪》不尽如人意，在笔者看来，除了对《血迷宫》的翻拍上处理得让人耳目一新外，《三枪》炒了太多的剩饭。

早年，尤其是在周星驰的喜剧电影里，“拼贴和戏仿”曾作为后现代的一个表征时髦过，《武林外传》作为大陆第一部成功把方言和时尚话题引入古人之口的情景剧也还让人耳目一新，春晚小品把东北二人转推到全国观众面前也还算是涮头一锅，但当这些因素已经被翻来覆去炒成了剩饭，观众早已审美疲劳之际，再次出现在国际大导演张艺谋的大作里，观众不免大跌眼镜。所谓第一个把姑娘比作花的人是天才，第二个是蠢才，艺术创作永远以是否创新为重要评价标准。所以《三枪》之过不在它的拼贴和戏仿，在于这些拼贴和戏仿毫无新意。不能出新的原因则与第二条标准息息相关，那就是，《三枪》对二人转艺术等其他艺术形式的借鉴不是“为我所用”的，缺少自身目的性，而是单纯为了增加笑料，于是不露痕迹的少、生拉硬扯的多，恰到好处的少、游离松散的多。诸如开篇波斯商人借用黄段子暗示语“老板娘放一炮”、赵本山饰演的巡逻队长官对赵六说“别糟蹋青春了，你都立秋了”、赵六和陈七两人争执是否该偷开老板钱柜时辩论式的贯口、张三揣摩与老板娘对话时的自说自话等，这些桥段都有些生硬。

所谓为我所用，就是要以叙事表意塑造人物为目的，融入到影片自有的整体风格里面、能够在影片自身的情境里做到合情合理。然而，当今电影界普遍存在一种游离叙事表意目标，而以表演和呈现自身为目的的现象。比较有代表性的是西方歌舞片和中国的功夫片，很多歌舞和功夫在叙事表意的维度上失去其必然性，或者说超出了叙事表意所需要的程度，自身成为独立的视听资源。张艺谋在《三枪》中所犯的错误其实早在他的功夫片时代就已经存在了。这一现象的是非对错目前尚难判定，但电影由此回到了杂耍时代却是不争的事实。

三、主流观众与理想观众

《三枪》的被骂固然与它在对二人转等流行元素挪用上的粗糙有关，但更根本的原因在于实际观众与理想观众的错位。

如前所述，《三枪》喜剧的两根支柱，一是春晚小品中的语言幽默，二是东北二人转里的杂耍技巧和肢体语言，其实前者也是以后者为底子的。问题是，这两种艺术带有鲜明的乡土特色，其主流观众都是北方农民、中小城镇人，或者说即便生活在都市，也尚未割断与北方乡土文化关联的群体，例如城市中老年市民、青年农民工等。这些人群构成《三枪》的理想观众。然而不幸的是，今天中国的主流电影市场主要集中在一线大城市^①50-100元的票价，又进一步把城市的主流观众群压缩为青年学生和城市白领，这些普遍受过高等文化教育的观众一直以来都不是春晚小品和东北二人转等乡土文化的理想观众，他们的文化指向是都市化、时尚化、知识化。在国内知名专业网站“电影时光网”上，近5000名观众给《三枪》打出了4.5分（满分为10分）的低平均分，反映的就是这样一批观众的艺术趣味，所以韩寒直言“这是一部比较适合在三线城市的县城里播放的电影”，说的就是这部电影的理想观众不在都市。

需要指出的是由于城市和农村放映轮次有先后，电影票价也悬殊颇大，城市院线和农村放映贡献

^① 2007年一线城市院线、以县城为主的二级市场和农村市场各占全国电影市场票房的83.80%、10.19%和6.02%。数据来自中国电影发行放映协会所编内部资料《2007中国电影市场报告》。

的票房并不与观影人数成正比。以2007年为例，本年度贡献了全部票房83%的城市院线观众人次只有1.14亿，而票房贡献率仅有6%的农村却有高达15.1亿人次观影。而主要由县市构成的二级市场在2007年也贡献了高达3.39亿人次的观影人数和超过10%的票房。然而，这些来自农村和小城镇的观众是沉默的大多数，他们不掌握话语权，囿于文化水平和表达能力、表达欲望和表达渠道、以及观影时间的相对滞后，这些观众对一部电影的真实感受并不能及时反映到舆论层面。

一边是具有话语权和票房贡献率的城市观众，人虽不多，市场和社会影响颇大，一边是人数众多但却沉默的农村和小城镇观众，何者才是中国电影的主流观众？看待这个问题的出发点不同，答案自然也就不一样，笔者并不强求唯一。但是，目前业界的现状是重视前者而忽视后者，对此笔者认为从中国电影的长远来看，需要有所调整。电影既是商品也是文化，首先从满足大众文化娱乐需要的角度来说，占绝对多数的二线城市和农村观众的审美趣味需要得到呼应，审美要求需要得到满足。在这一点上，更通俗的电视做得显然比艺术定位偏高的电影好，春晚照顾了这部分人的审美趣味，近年来涌现的大批农村题材电视剧也满足了他们的文化需求，获得较高的收视率。政府一直提倡的文艺为工农兵服务、文艺要贴近实际、贴近生活、贴近群众的三贴近原则，其实都明确提出了这一要求。相对而言，1950-1980年代的电影更多地考虑了这一点，1990年代以后，随着电影商品属性的被强调，电影业的萎缩，针对城市观众的娱乐片、类型片大兴，主旋律影片又大多局限在歌功颂德窠臼内，农村观众的审美娱乐需要在电影业里相对被忽视了。然而，即便是从市场角度考虑，中国的小城镇和农村也是电影业未来不可忽视的庞大潜在市场。这首先是中国电影市场激烈竞争的需要，每年中国电影市场上近四百部电影的庞大数量需要开拓更大的国内电影市场，而随着农村放映制度的完善、小城镇电影院的恢复、电影票价的降低，这一市场是指日可待的。

四、单一类型与多元风格

《三枪》的被批评，除了上述目标观众的错位之外，也有观众期待的错位，《三枪》在艺术风格上的自我颠覆大大超出了部分观众对张艺谋的认知和期待，观众普遍处于一种错愕反应中，根据以往的审美标准给予了否定性评价。然而从丰富中国电影艺术的风格和种类角度，尤其在当前中国电影面临严重同质化弊病之际，《三枪》的尝试值得鼓励和肯定。

或曰，批评《三枪》并不是反对尝试，而是它的尝试纯属胡闹并无创新，属于不伦不类，更让观众不能接受的是，电影除了胡闹以外，很难找出象样的内涵，《三枪》呈现出内涵空洞化的样貌。这一点值得关注和讨论。

内涵空洞化是近年来中国商业电影的普遍病相——当然这也是全世界低劣商业电影的共性，这些商业电影用一些浅薄的政治正确来勉强串联，支撑其对功夫、特技或者暴力、情色等场面的视觉渲染。其内容与现实生活无关，其情感是虚假的，其主题只追求政治正确，并不能对观众有所启发。在这一点上，似乎《三枪》也属此列，该片买的是美国科恩兄弟的黑色剧《血迷宫》的故事，原片即以曲折的叙事、冷峻的悬念这些“纯艺术”层面的技巧取胜，并无高深主题，《三枪》进一步稀释原片内涵，影片在服装、造型和人物语言上的混搭，使其时代背景无从把握，故事空间被放置在一个西部群山中孤立的客栈里，除了一队神出鬼没的巡逻队，没有观众熟悉的生活，鲜活的现实社会同样被切断。剥离了社会关联以后，电影仿佛只剩下无内容的肢体和语言逗乐、不表意的华美炫目镜头，来满足观众的浅层娱乐需要。

但是，在笔者看来，《三枪》在内涵上极简主义的处理，在中国当前的文化语境里却并非毫无价值。中华民族一向是个沉重的民族，中国人一向背负着太多的文化和道德包袱，苦大仇深的面孔、压抑郁闷的心境是我们这一民族的性格主调。或许惟有如《三枪》这般，先“清空”了我们惯常背负的

了无生气的政治内涵，观众才能感受到最本真最无拘束的快乐。而且必然地，当沉重的官方意识被清除后，快乐只有来源于民间。张艺谋正是在东北二人转风骚泼辣的弄情中、在西北腰鼓舞癫狂恣意的跃动中，发现了中华民族文人文化之外藏污纳垢又生机勃勃的民间狂欢，无须承载、没有禁忌，无拘无束中，享受大俗的快乐。

五、自由心态与责任意识

从《三枪》制作和上映前后张艺谋及其团队的谈话看，张艺谋之所以敢冒天下之大不韪自我颠覆，与导演相对自由的创作心态有关。2008年奥运会开闭幕式的巨大成功，使张艺谋的个人成就达到了顶峰，他因此无论在客观条件还是主观心境上都达到了一种高度的自由状态，他可以不再在乎电影节、审查者、批评者，乃至电影史的种种清规戒律，而真正尊重自我创造的冲动。

尊重自我、自由创作，这是很多艺术家的追求，然而，种种客观的限制常常内化为创作者的自我审查，自由创作并不那么容易做到。只有张艺谋这样的幸运者才有可能拥有天时地利人和的至高境遇，到达自由自在的创作状态。此外，《三枪》还意味着经历了荣辱巅峰、已过知天命之年的张艺谋已经获得了一种平常心，奥运会开闭幕式的巨大成功已经让他“曾经沧海难为水”，外界的虚名褒贬都不再对他构成牵绊。如若真如该片男主角扮演者孙红雷所说“十年前的张导满脸阶级斗争很严肃，现在的他整天乐呵呵，说能用替身就用替身，不必过于拼命认真”，张艺谋可谓达到了一种“玩”艺术的境界。笔者认为，这一状态固然也有弊端，但就中国艺术、中国艺术家尤其是艺术管理者的普遍状态来说，这种放松的心态是可贵的。从这一角度说，《三枪》如同当年《红高粱》引导中国影片攀上艺术高峰、《英雄》引导中国电影打破市场坚冰一样，具有举足轻重的电影史意义。

当然，《三枪》也保留了张艺谋一以贯之的极致美学风格，夸张的色彩、造型和表演，无一不继承了这一建立在西北人的“轴劲”基础上的美学风格。这一风格一度在九儿、秋菊、魏敏芝等人物性格上体现，也曾在《英雄》、《满城尽带黄金甲》等影片的色彩运用和团阵造型上屡屡使用。然而，不同于上几部大片里极致美学运用的讨厌，《三枪》的极致美学由于与中国民间的狂欢品格相吻合，从而具备了中国风格和中国气派。

然而，艺术自由不是空洞无聊的自由，更是一种有担当的自由。中国电影既缺少推倒假崇高、拒绝伪政治后所获得的汪洋恣肆的民间乡野生命力，更缺少主动承担历史反思和现实批判责任的批判现实主义佳作。对比《三枪》上映前后的两部国外大片《2012》和《阿凡达》，中国电影的弊端暴露得尤其明显。

借助《阿凡达》和《2012》，世界上最优秀的电影艺术家给中国电影人好好上了一课，两部影片票房和口碑双赢的结果说明，视觉震撼只有与心灵震撼相结合才能真正产生效果。成功电影的全球战略必须依托于对现实的全球性问题的回应和担当，必须以人类的普适性价值观为诉求，而不能仅仅依赖技术和形式。因此，中国电影必须摒弃单纯的“功夫依赖”路径，变空洞的形式为有内涵的艺术，具有大视野，拥有大情怀，才有可能开拓自己的全球市场。

参考文献：

- [1] 鲁迅. 略论梅兰芳及其他(上)[M] // 花边文学. 北京: 人民文学出版社, 1995.