

1987—2001 年合拍片与进口分账大片 对中国电影的影响分析

万传法

摘 要：1987—2001 年，高潮迭起的合拍片与进口分账大片，都在不同程度上影响了中国电影的生产与创作。一方面，《少林寺》等合拍片的成功，激活了内地曾一度中断了几十年的武打片生产；另一方面，《亡命天涯》等进口分账大片所带来的强烈刺激，则直接催生了《秦颂》、《兰陵王》、《摇啊摇，摇到外婆桥》等相对大投资、大制作的一系列影片。可以说，合拍片与进口分账大片已对这一时期整个中国电影的生产与创作及中国电影美学产生了重要影响。

关键词：合拍片；进口分账大片；大片意识；好莱坞范式

作者简介：万传法，男，讲师，博士。（上海戏剧学院 戏文系，上海，200040）

中图分类号：J992 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2011）01-0089-05

—

在 1987—2001 年间，整个中国电影的生产创作，明显地受到了合拍片和进口分账大片的影响。在这一时期，合拍片的创作主要集中在以下几种类型上：一是武打/动作片，代表作品有《古今大战秦俑情》、《狮王争霸》、《新龙门客栈》等；二是历史片，代表作有《一代妖后》、《诱僧》、《西楚霸王》等；三是文艺片，代表作有《大红灯笼高高挂》、《霸王别姬》等；四是恐怖片，代表作有《夜走鬼城》、《夜盗珍妃墓》等。五是警匪/黑帮片，代表作有《赤子威龙》、《特警新人类》等；六是喜剧片，代表作有《唐伯虎点秋香》、《武状元苏乞儿》等。

从总体上看，合拍片对中国电影的影响，最重要的是“观念”上的碰撞与更新。这里的“观念”一词，包含三个层面：电影观念、制作观念以及技术观念。有专家认为，这是改革开放在电影领域实现的最重要的成果。如果说在世界电影潮流和中國大陸电影之间，存在着一条观念和技术的鸿沟，那么可以视合拍为鸿沟之上的桥梁：它引入了包括制作观念和技术观念在内的新的电影观念，引入了新的制作机制和方式，同时提高了影片的技术标准。这对于改善大陆电影的总体素质无疑具有实质性的意义，使它进入国际市场不仅成为可能，而且成为事实。《末代皇帝》和《大红灯笼高高挂》都是在欧美电影院线造成了很大影响的影片。而《少林寺》、《新龙门客栈》、《狮王争霸》等则提升了大陆功夫电影，甚至整个娱乐片的档次，使之作为一种类型，在生产规模和制作观念上明显突破了以往的水平 and 模式，不仅获得了极大的海内外市场，同时也引起了大陆观众、创作者和研究人员的极大兴趣、关注和研究。^[1]

但具体而言，笔者认为，合拍片对中国电影最大的影响在于它的“生动性”。长期以来，特别是新中国建国以来，由于意识形态的作用，中国大陆电影一直沿续着“正剧”的方向在前进。“文以载道”的传统也成为创作者的一种自觉追求和审美的最高标准。这样的结果，便形成了中国大陆电影“严肃

而内敛”的风格，凡事都讲究一板一眼，讲究张弛有致，而夸张、变形、粗俗、大扔奶油蛋糕等等之类的手法或情节，往往被认为是“等而下之”的手段而弃之不用。所以从总体上来说，中国大陆电影一直“严肃有余”而“生动不足”。但自合拍片进入大陆以来，国人却看到了另外一种完全不同的电影。这种电影，毫不掩饰其商业化的电影制作传统，大众化的欣赏口味和一切以过瘾、感官刺激为目标的视听效果追求。其内里的粗俗手法，甚至走到完全失控的地步。典型的港片会出现吐痰、呕吐与挖鼻孔，甚至拿厕所与口腔大造文章。然而，港片虽然有粗俗、浅陋的一面，但同时也有惊人、视觉生动的另一面。在很多影片中，导演费尽心思把对话与配乐、音效与灯光、色彩及动作等调配在一起，务求做到赏心悦目，又或触目惊心的地步。而如此追求的目的只有一个，那就是时刻增添影片的“生气”。王晶的《追男仔》（1993）开场不过43秒，便枪战与汽车追逐兼而有之，俊男美女更演出身份大反串连串搞笑戏。大卫·波德威尔认为：“香港电影也许煽情与纵乐，也集吵闹与愚昧、血腥与怪诞于一身；但香港电影亦敢于破格，技巧纯熟，诉诸情感亦坦率直接，因而赢尽全球观众的欢心。《纽约时报》影评人对早期进口的一部功夫片有此怨言：‘尽皆过火，尽是癫狂’；当年的辱骂，竟变成今天的荣誉标记。那些张狂的娱人作品，其实都饱含出色的创意与匠心独运的技艺，是香港给全球文化最重大的贡献。”^[2]

香港电影这种为追求“生动”而不惜一切代价的“张狂”、“不逾矩”，对一向讲究“节制”的中国大陆电影而言，无疑是起到了强烈的刺激作用。虽然有人不喜欢，有人抱怨，但香港电影这种淋漓尽致的“生动”与“张狂”，却以其强大的穿透力，对中国大陆电影的创作与生产，产生了巨大的影响。《古今大战秦俑情》中，时空的自由转换与对爱情的凄美铺张；《狮王争霸》中，流光溢彩的华丽武打与俏皮的喜剧穿插；《新龙门客栈》中，紧张到底的剧情设计以及张曼玉插科打诨式的精妙处理；《唐伯虎点秋香》中，怪异夸张的喜剧风格以及粗俗、雷死人不偿命的噱头设计……凡此等等，在后来的大陆电影中，都能够或多或少找到它们的影子。在《东归英雄传》中，除了茨冈女人、小酒馆的设计与《新龙门客栈》极为相似之外，在次要性喜剧人物的处理上，也存有许多雷同的地方。譬如《东归英雄传》中小猴的设计便与《新龙门客栈》中鞑靼人厨子的设计都有惊人逆转的藏锋之妙。此后，正派人物搭配喜剧性人物的处理方式，亦成为中国大陆电影常见的一种技巧，它不仅见之于武打片，如《神鞭》、《黄河大侠》等，亦见之于后来的一些历史片、文艺片、战争片等其他类型影片。如《荆轲刺秦王》中，秦王的设计便与《秦颂》中的秦王有着很大不同，更多具有了“生动性”的色彩；而《洗澡》中，胖子的设计也与《新龙门客栈》、《东归英雄传》中次要性喜剧性人物的设计一脉相承。再比如，合拍片中许多荒诞怪异的搞笑手法，都直接在张建亚的许多影片诸如《三毛从军记》、《王先生之欲火焚身》中“搬演”过来，成为大陆地区别具特色的“另类”喜剧影片。此外，《唐伯虎点秋香》中许多地方都运用了把生动的片段配合调子急转弯式的处理手法。在影片中，周星驰为了能够被秋香点中而和另一人相互比惨一场就是一个显见的例子。而这种手法，实际上被冯小刚借鉴了过来，运用到了他的许多贺岁影片中。比如《甲方乙方》，在配合人物的梦想实施过程中，突然的急转弯处理，皆取得了很好的喜剧效果。当然，香港电影中的“生动性”，是一种综合的体现，它存在于武打动作设计中，也存在于剪辑中；它存在于不断逆转的情节设计中，也存在于人物的夸张表演中；它存在于丰富的影像语言中，也存在于妙趣横生的台词中；它存在于传统的沿袭中，也存在于大胆的“破格”中。但不管你是从整体气韵上理解它，还是从具体细节上感受它，“生动性”已然成为了大陆电影的另一面镜子，在21世纪的前10年，它的“反光”正发出愈来愈强的光芒，“照亮”了大陆电影的“鲜活”之路。

还需要特别指出的是，这种“鲜活”亦在类型、明星、形式技巧等方面表现得尤为突出。就类型而言，香港实际上是一个类型跟风现象严重和非常喜欢“混合类型”创作的地区。80年代，为满足本土及海外广泛观众，香港开始制作“混合类型”影片，动作喜剧片《最佳拍档》（1982）是个中典型。90年代，港片抄袭风炽烈，跟风作特多，枭雄片即为一例。而此时，赌片及历史功夫片亦处于不断复制中。^{[2](189)}然而，港产片固有抄袭、跟风的弊端，但诚如大卫·波德威尔所言：“它们彼此之间，其实亦存在对话，一种‘文本互换’的形式很自然便出现，如黑帮抽沙龙或红包万宝路的道具象征手法，又如《旺角风云》（1996）中的黑帮热烈讨论《英雄本色》（1986）及片中的手足情义。这些注脚累积起来，可改写类型传统。”^{[2](190)}由此可见，“文本互换”以及其他诸如“谐仿”、“对位变换”等机制的深入存在，竟使得港产片或合拍片自动形成了一种类型的良性更新功能，使它们非但没有因为跟风或抄袭而愈渐沉沦，反而因为“文本互换”等机制的存在而愈显“灵活”，愈显“生动”。在形式技巧方面，经典蒙太奇和长镜头的拍摄手法，在大陆地区也一样通用，但显然在对它们的理解和使用上，港产片或合拍片更趋斑斓夺目。譬如，同是剪辑，港产片或合拍片中的剪辑节奏却是出奇的快。90年代初，不管哪种类型，镜头平均持续4—6秒已是平常。许冠文1981年喜剧《摩登保镖》每个镜头平均约7秒，但其1990年作品《新半斤八两》快到只有4秒。而快得无可再快的动作场面，也一样剪得更快，李小龙与日本反派在《精武门》（1972）的高潮决战，每个镜头快至只有2.7秒；可重拍陈真故事的《精武英雄》（1994）的对等场面，每个镜头更平均只有1.6秒。^{[2](200-201)}

上述诸方面所表现出来的“灵活性”，对1987—2001年间的中国大陆电影亦造成了明显的影响，譬如在类型的变化上，开始逐渐摆脱题材样式的束缚而愈益向类型化过渡且开始呈现出多样化的发展态势；在明星使用及塑造上，也开始逐渐兼顾到明星的统一性及不同面貌的多样性展现；在形式技巧方面，譬如剪辑，一改以往每个动作都必须看得清的方法而更多吸收了快节奏的处理方式。仍以《东归英雄传》为例，其武打动作场面，在剪辑上已与以往的《武当》、《武林志》表现出明显不同，不仅快，且剪辑点的处理也已非常接近于港产片或合拍片。但毋庸置疑的是，这一灵活性，连同前面所提到的电影观念、制作观念等等，其影响却更多是在2001年之后发挥出来。特别是2003年之后，中国大陆电影无论是就其混合类型的使用，还是明星的多途径吸纳；无论是其形式技巧的处理，还是数字特技的运用，都与八、九十年代的港产片或合拍片极为相似。很显然，这是一个历史的积淀过程。

二

而与合拍片相比，自1994年以来引进的进口分账大片，在某种程度上更为强劲地影响了中国大陆电影的创作与生产。这些进口分账大片的发行与放映，在合拍片的基础上，再次强化、刷新了中国大陆电影人的电影观念。从总体上来看，进口分账大片对中国大陆电影的影响，主要表现在如下几个方面：

1. 大片意识。1994年以后，“好莱坞大片”所包含的“大投资、大制作、大明星、大场面”等基本内涵，唤醒了一直潜存于国人心中的“大片意识”，催生了中国大陆电影向“鸿篇巨制”、“豪华影片”的集体转向。在这种背景下，电影《兰陵王》（1995）可视为具有“大片意识”的最早的影片之一。影片不仅投资大，属于大制作，且还专门聘请了当时号称“摄影第一人”的顾长卫担任摄影师，聘请了舞蹈名家杨丽萍和当时的影坛新星宁静担任影片主演。在制作和演员阵容上，基本做到了“大投资、大制作、大明星”。而它的故事也具备了“传奇性”的特点，讲述了远古时代，一个以凤雀为图腾的部落之子兰陵如何成长为一个新王的故事。这种自觉追求“传奇性”叙事、“奇观性”场面乃至

“奇观性”效果的做法，与先前的“大投资、大制作、大明星”一起，共同构成了“大片意识”的基本表述。此后，这一“大片意识”，被自觉运用到了《秦颂》、《红樱桃》等影片中，至陈凯歌的《荆轲刺秦王》，达到了这一时期的最高峰。此影片不仅汇集了法国、日本和国内的大量投资资本，且场面浩大、壮观；明星阵容上，更是吸引了巩俐、张丰毅、王志文、李雪健等著名影星加盟，可谓空前；而在故事选择上，则是选取了中国历史上有名的“荆轲刺秦”一案，本身的“传奇性”自不待言。然而，非常遗憾的是，尽管这些影片都已具备了“大片意识”，但其放映后的效果却难尽如人意，究其原因，重要的一点在于，它们都忽视了对“好莱坞范式”的正确理解和运用。

2. 好莱坞范式。所谓“好莱坞范式”，是指“类型机制+人物弧线+ABAB交替镜头”的组合。其中，类型机制是基础，人物弧线是中枢，ABAB交替镜头是拍摄的基本语法。这一组合，构成了好莱坞大多数影片的基本表述。与港产片或合拍片中讲究“灵活”、“片段式构造”等的类型机制不同，好莱坞影片中的类型机制更趋于一种“稳固”和“连贯性”，属于因果式的三幕剧结构样式。第一幕开端（有去无回的门槛或犯错）、第二幕发展（自食其果的一幕或认知）与第三幕高潮、结束（认知与复原或救赎）之间，是按照事件的基本逻辑顺序展开的，更多遵循了一种“丝丝入扣”的基本法则。譬如，首部引进大片《亡命天涯》，是一部惊险动作片，在第一幕，著名外科医生（哈里森·福特饰）的妻子在家中遭人杀害，不料他却被误认为是杀人凶手而定罪入狱。途中，他趁机逃脱（此一去有去无回）；第二幕，他为了证明自己的清白，不得不四处寻找证据，同时还必须躲避警察的追捕（自食其果的一幕）；第三幕，经过不懈的努力，他终于洗脱了自己的罪名，真相大白（复原）。在此三幕剧中，由“误解”到“逃脱”，再由“寻找真相”到“真相大白”，依据了基本的因果关系，同时幕与幕之间，紧密相连，步步推进，直至高潮与结局。然而，在好莱坞类型影片中，类型机制的有效运作，并非仅仅为了观众的观影效果，其实是潜藏了一个最核心的“目的”，这就是“人物弧线”。在通常的认知条件下，我们往往会以为好莱坞类型影片中的人物也大多是类型人物，是一以贯之的，是平面的，是没有发展的，但事实并非如此。实际上，好莱坞非常喜欢讲角色的性格发展，也就是“人物弧线”。好莱坞影片中的男女主角并非完人，而是总伴随着这样或那样的小缺陷，譬如《生死时速》中基努·里维斯的急躁自负，《小鬼当家》中麦考利·卡尔金的淘气、受排挤，《泰坦尼克号》中莱昂纳多·迪卡普里奥的狂放不羁等等，都在影片开头被鲜明展现出来，但随着剧情的发展，“人物弧线”也追踪着剧中角色的性格发展。基努·里维斯到最后的沉着冷静，麦考利·卡尔金的长大成人，迪卡普里奥到最后的自我牺牲，都清晰展示了这条“人物弧线”。可以说，好莱坞影片中的许多角色，都是伴随着剧情一同发展的，或许正是这一点，才保证了好莱坞影片的不断复制与发展。而与此同时，为了使得好莱坞影片畅通全球，在许多的场面中，好些镜头都只不过是重复以ABAB的摄影位置轮流交替。大卫·波德威尔认为：“幸亏有这些技巧，观众便大可略过已见过的部分，把注意力集中在演员表情达意的细致变化，如一个目光流转，一个小动作。而且，ABABA接连重复出现后摄影机位置转到C点时，所起的强调效果就比各异的一组镜头（如ABCDE）更强烈。”^{[2] (25)}这种在中国被称之为“正反打”的镜头拍摄方式，既经济又简约，成为了好莱坞基本的语言语法。而它与类型机制、人物弧线的合力，则保证了好莱坞类型影片的流畅与深度，可谓常规之中有发展。

《兰陵王》、《秦颂》、《荆轲刺秦王》等“大片”之作，虽已初步具备“大片意识”，但却与“好莱坞范式”有所偏差，甚至完全背道而驰。首先从类型机制上来说，这些影片几乎无一例外地选择了“非类型”的处理方式。《兰陵王》重在讲“人性”，而《荆轲刺秦王》则重在讲“承诺与背叛”，所以，它们是搭起了“类型片”的架子，但实际上却展现了“艺术片”的追求。以《兰陵王》为例，如

果按好莱坞的类型策略，则基本上应该是讲有缺陷的兰陵王，率众与敌对势力展开拼杀，但其性格缺陷却导致部落大败；兰陵王为此遭受耻辱，成为被遗弃的一员；女首领和英英遭受羞辱，激起了兰陵王的斗志，在血与火的洗礼中，新的兰陵王最终成长起来，并取得胜利。但此影片的叙事重点显然有所偏离，女首领和面具在影片中的决定性力量，削弱了主人公本身的发展，也就是说，兰陵王不是通过自我救赎而是通过女首领的牺牲来完成“重生”的。所以，从这方面讲，它完全是沿用了中国经典的意识形态模式，而非好莱坞范式。同样的情形也发生在《荆轲刺秦王》一片，这部影片本应将故事重心放在荆轲身上，但却以相当大的篇幅来描述秦王以及秦王与赵姬、太子丹三者之间的关系，只将很少一部分笔墨留给了荆轲，致使故事讲述的目的发生了完全的偏移：荆轲刺秦仅仅成为了秦王、赵姬、太子丹三人关系的陪衬和牺牲品。至此，类型机制丧失了它应有的功能，人物弧线也没有伸展开来。2002年张艺谋重拍这一故事的《英雄》，显然吸取了上述教训，重新确立了以荆轲为原型的“无名”的主体地位，并遵循了三幕剧的单一发展模式，结果取得了成功。此外，中国大陆电影在拍摄语法上，正反打的镜头运用方式也不多见，而是仍然多采用全景及运动镜头来代替。当然，这样说并非是指“好莱坞范式”对中国大陆电影的影响不深，而是说在接受过程中，由于种种因素的作用，阻碍了此时期中国大陆电影向“好莱坞范式”的进一步靠拢。

当然，进口分账大片对中国大陆电影的影响远不止于此。譬如在奇观效果与电脑特技方面，其影响至今强劲。总之，它在不断提升中国电影观众“观影品味”的同时，也将诸如观念、文化、美学等显在的或隐性的东西，统统抛给了中国大陆观众及其电影。因此，对于进口分账大片的影响，应持一种综合的观点，这一点，也同样适用于合拍片。因为不管怎么说，这一时期的中国大陆电影在坚持自己发展道路的同时，开始更多地接受着来自外界——特别是合拍片和进口分账大片的影响。在融合与交汇中，中国大陆电影的美学形态，也在不知不觉中发生了变化。

参考文献：

- [1] 倪震．改革与中国电影[M]．北京：中国电影出版社，1994：256-257．
- [2][美]大卫·波德威尔．香港电影的秘密[M]．海南：海南出版社，2003：12-13．