

《新少林寺》:大片时代的武林神话

苏 涛

摘 要:摘要:文章回顾了以少林寺为题材的影片创作,并分析了它们所体现的不同的艺术风格和文化特征。在此基础上,将影片《新少林寺》纳入中国电影大片的环境中进行考察,重点论述了影片的民族主义情绪、对佛教的表现,产业化的运作及营销手段,同时指出了影片在剧作、演员配置等方面的缺陷。

关键词:中国电影;大片;《新少林寺》

作者简介:苏涛,男,讲师,文学博士。(中国人民大学文学院,北京,100872)

中图分类号:J905.2

文献标识码:A

文章编号:1008-6552(2012)02-0047-04

1982年,香港中原电影制片公司出品的《少林寺》(张鑫炎导演)在中国内地掀起一股“少林寺热潮”,该片不仅令年轻的李连杰声名鹊起,更让这座在武林神话中占据重要位置的寺院家喻户晓。2011年,影片《新少林寺》重拾“少林寺”题材,试图借《少林寺》的影响,并凭借强大的明星阵容、精致的制作,以及人性救赎的主题来重振“少林寺”题材电影的雄风。笔者认为,《新少林寺》是一部集合了诸多大片时代特征的影片,是一次对“少林寺”神话的巧妙改写。

一、“少林寺题材”电影:神话溯源

在华语武侠片的历史上,少林寺是一个具有独特的符号意义的寺院。作为中国武术的重要发源地,少林寺悠久的历史始终与武术紧密联系在一起,并成为习武者心目中的圣地。对这座神秘的寺院的想象和叙述,构成了不同时代的武侠片/功夫片的一个共同特征。单单是在香港武侠片/功夫片的脉络中,少林寺题材的影片可谓蔚为大观。

香港电影史上最早的“少林寺题材”电影,可追溯至20世纪60年代的粤语武侠片,如《火烧少林寺》(1963,李化导演)等。而将“少林寺”题材影片推向高峰的,当属发轫于20世纪60年代中后期的“新派武侠片”运动。其中,张彻导演在“长弓”^①时期的一系列影片最具代表性,如《少林子弟》(1974)、《少林五祖》(1974)、《少林寺》(1976)等。张彻的“少林寺”题材影片拍摄实践,可以视做“邵氏”武侠片本土化的尝试。他从华南的民间故事中选取题材,将影片的背景设置在清代,表现河南少林寺遭焚毁后,方世玉等俗家弟子逃往南方秘密习武、对抗清廷的故事。在这些影片中,张彻延续了他前一阶段的风格,以“阳刚”的风格表现主人公精神的成长和肉体的磨炼,竭力展示男性英雄的自我牺牲精神,以及男性英雄之间的情谊。

稍后,在长期与张彻合作的武术指导刘家良开始独力执导后,他以纯熟的电影技巧,以及对男性身体的磨炼、对武艺本身的强调,将“少林寺题材”影片推向一个新的高度。在《少林三十六房》(1978)、《少林搭棚大师》(1980)、《霹雳十杰》(1985)等影片中,刘家良延续了对方世玉、洪熙官、三德和尚等华南地区的民间英雄的挖掘,同样表现少林武学在华南的传播,以及主人公反抗满清压迫的故事。较之张彻,刘家良将“邵氏”武侠片的本土化策略贯彻得更加彻底,并且加入了喜剧的

基金项目:中国人民大学科学研究基金(中央高校基本科研业务费专项资金资助)(UXF021)项目《中国电影大片的创作与营销》的研究成果。

①“长弓”是“邵氏”的卫星公司,与“邵氏”有着密切的关联,该公司出品的影片均由“邵氏”发行,因此从广义上讲,“长弓”的影片也可视为“邵氏”出品的一部分。“长弓”存在的时间不长,出品影片也不多(约20部),其中大部分为张彻执导。

元素,成为“邵氏”在停止大规模制片业务之前功夫片创作的一声绝响。

除了“邵氏”,香港的其他制片公司也出品了很多“少林寺题材”的功夫片,或者从中取材。例如,李小龙主演的《龙争虎斗》(1973,罗伯特·克劳斯导演),影片的正、邪两位主人公均出自少林。再如吴宇森的《少林门》(1976),亦是一部表现少林俗家弟子复仇的影片。

香港电影史上最重要的一部“少林寺”题材影片,无疑是左派的“中原”公司出品的《少林寺》。这部影片是改革开放之初首先赴内地取景拍摄的影片之一,到少林寺的实地拍摄成了影片最大的卖点,而大量启用的内地专业武术运动员,则为观众提供了一个完全不同的动作风格。结果,该片取得了极大的成功,让很多观众至今记忆犹新。20世纪90年代以来,《新少林五祖》(1994)、《少林足球》(2001)等影片,仍在试图借“少林寺”题材的余威获得市场的认可。

二、神话的改写:《新少林寺》的叙事与文化特征

(一) 空洞的历史与苍白的民族主义

少林寺常常作为一个与正统的政治力量相抵牾的符号出现,正如吴昊所论述的那样,长期以来,少林寺就是叛乱者、罪犯和其他不同政见者的避难所。^[1]几乎所有的“少林寺”题材影片都包含着这样一个内核:即年轻的主人公遭受不公和压迫,因此决心上到少林寺习武,并借此复仇。例如,在张彻和刘家良的“少林寺”题材影片中,满人对汉人的残酷压迫构成了主人公习武的动力,亦构成了影片叙事的重要推动力量;在张鑫炎导演的《少林寺》中,隋朝末年王世充对百姓的残酷迫害和镇压是主人公投奔少林的直接原因。

《新少林寺》与此前的“少林寺题材”叙事的区别之一,便是将背景设置在了现代中国,片首的字幕开宗明义地点明了民国初年列强入侵、军阀混战、民不聊生的局面。借助观众对主流历史叙事中的民国表述的认知,片中的军阀被描述成卖国求荣、野蛮成性、顽固不化,而少林僧众反抗反动军阀的行为,便被赋予了充足的合法性。事实上,在香港电影日渐倚赖内地市场的今天,创作者采取这种叙事策略不足为奇,这就如同《十月围城》(2009),在一场子虚乌有的“革命往事”的框架中,编导讲述的不过是一个极具娱乐性的故事。

《新少林寺》的另外一个特点,是出现了西方殖民者的形象,而这也与影片的背景息息相关。如前所述,在张彻和刘家良的“少林寺”题材影片中,最大的反面形象是满人,他们常常被刻画为贪婪、野蛮而又利欲熏心。在《新少林寺》中,除了野蛮的军阀之外,出现了新的反面形象,即试图在中国扶植代理人的帝国主义者。但是,影片的西方殖民者与其说是实实在在的反面角色,不如说是一个隐藏在影片叙事背后的空洞的符码。在片中,帝国主义者出现了几次,一次是试图以获得修铁路的特权作为交换条件,向军阀侯杰(刘德华饰)提供军事支持,但是遭到侯杰的拒绝。第二次是伙同曹蛮(谢霆锋饰)逼迫其他军阀同意其修建铁路。第三次是在片尾,在国宝被少林僧人劫走后,帝国主义者悍然炮击少林寺,这个情节设置不仅不合情理,而且几近荒唐:炮轰少林寺,不但会消灭少林僧人,也会消灭他们一手扶植的傀儡军阀。综观全片,帝国主义者没有真正融进影片的叙事,遑论成为推动影片叙事的动力。换言之,帝国主义者不过是一个生硬地贴在片中的标签式的“刻板形象”。笔者认为,帝国主义者形象在文本中最重要的意义,便是标志出民国初年衰弱的国力,并以此有限度地激发观众对一个统一的、强大的国家的认同。

影片结尾处,不畏生死的僧众手持棍棒冲入西方军人阵中大开杀戒,则体现了港产大片(或香港、内地合拍大片)的一个通病,即浅薄而盲目的民族主义情绪。如说在《叶问》(2008)中,武学大师叶问(甄子丹饰)在比武中力胜日本军人还合情合理的话,那么在《精武风云——陈真》(2010)中,陈真(甄子丹饰)如超人般跃入德军战壕,手刃全副武装的德国士兵,则不但让人无法信服,而且俨

然为影片打上了“超现实主义”的色彩。更有甚者，在《苏乞儿》（2010）中，为了让中国英雄痛打外国大力士，创作者置剧情的完整、连贯于不顾，让经受丧妻之痛后一蹶不振的苏乞儿（赵文卓饰）从广东流落到黑龙江，而这一切只是为了表现中国功夫优于西方拳术。毕竟，一部优秀的动作片不仅仅要有精彩的武打和炫目的特技，更要有诉诸观众情感的力量。在当下的众多港产动作大片中，这种单一的、陈旧的意识形态反复出现，暴露了中国式大片的困境。或者说，这种困境反映了制片方在面对市场、主流意识形态双重考验时的无奈或无力。

（二）慈悲/正义、暴力/邪恶的变奏

另外一个考察“少林寺”题材影片的切入点，是创作者对佛教信条的表现。应该说，少林寺首先是一个受佛教信条统辖的宗教场所，其次才是武林圣地。一方面，佛教的基本信条是不得杀生、不得滥用武力；另一方面，主人公之所以在少林修行，只为了有朝一日复仇。于是，在佛教戒律与社会现实之间，便形成了一种紧张的关系。或者说，佛教戒律的约束与主人公不可遏制的复仇欲望之间的角力，构成了很多影片的叙事动力。在张彻的《少林五祖》等影片中，主人公——少林俗家弟子——几乎不受佛教戒律的约束，在习得绝艺之后，他们便“大杀四方”（套用张彻的一部影片的名称），开展以暴制暴的复仇行动。从文本层面说，这种复仇行为令主人公遭受创伤的主体性得到修复；从观众层面说，酣畅淋漓的打斗场面令香港观众的焦虑得到缓解。这种对暴力的表现，除了与张彻大破大立、敢作敢为的作风有关之外，更受到香港社会文化环境的影响和制约。与此形成对比的，是刘家良的“少林寺题材”影片更加强调武德，或者说强调对使用暴力的克制。同样的，这与20世纪70年代末香港的社会文化语境有千丝万缕的联系。^①

《新少林寺》的叙事也被这两种因素所左右，佛教的悲悯、人性的救赎与杀戮并置，构成了影片的核心叙事线索。有必要指出的是，在该片中，僧人的悲悯之心和牺牲精神压倒了杀戮，成为影片的主流。当然，这一点又与当下中国的电影生态和“港式大片”的生存背景密切相关，即作为一部力求获得最大票房利益的大片，《新少林寺》表达的价值观必然要与社会大众的观影期待相契合。

总体而言，在影片的前半部分，以军阀为代表的强权构成了对寺庙的压迫性力量；直到侯杰在爱女夭折、妻子出走之后大彻大悟，人性的救赎才转而成为主导叙事的力量。影片开场，镜头从僧人拨动念珠的特写切换至火焚尸体的大全景，伴随着画外的诵经声，在大全景的俯拍镜头中，一群僧人在为无辜的死难者祈祷。开场的这组镜头奠定了全片苍凉、悲悯的基调。随即，俯拍的大全景镜头摇至尸横遍野、一片狼藉的战场，几个小和尚在寻找一息尚存的人，但这种画面的宁静感旋即被闯入的军队打破，军阀部队追杀敌人的场面呈现在小和尚的主观视点中，战争的残酷与僧人的悲悯构成了鲜明的对比。另外一个情节更加清晰地暴露了创作者试图以人性感化暴力的意图：为了营救被吊在外面的方丈，一群小和尚走到荷枪实弹的士兵面前，恳求其放下武器。而在影片的高潮段落之一，即众僧人营救被曹蛮关押的农民时，净能（吴京饰）牺牲自己掩护师兄逃走，则进一步强调了佛教的牺牲精神。

另外一个体现悲悯战胜暴力的情节，显然是侯杰的皈依佛门。然而，值得质疑的是，侯杰为何没有试图东山再起、展开复仇行动？尽管创作者在之前作了一些铺垫，如强调侯杰对女儿的疼爱、女儿临终前的嘱托，以及妻子的谴责和离去等，但人物的这种巨大的转变仍缺乏足够的动力，无法令人完全信服。影片最后，侯杰以自己的死完成了救赎，他原谅了与自己有杀女辱妻之恨的曹蛮，甚至不惜以自己的生命拯救曹蛮。我们不禁要问，是什么原因令一个曾经统领千军万马、不可一世的军阀，变成了一个不惜以自己的生命拯救仇人的僧人？在看似强烈的戏剧性背后，是创作者对正义/悲悯战胜邪恶/暴力的一厢情愿。事实上，这种处理是陈木胜作品的一贯特色。早有研究者指出，陈木胜在创作中形

① 对这一问题的详细讨论，见拙文《论刘家良在“邵氏”的功夫片创作》，《电影艺术》，2007（4）：76-80。

成了“动作首要、渐重文戏”的特色。^[2]如果联系着导演近年来陈木胜的创作,便不难发现,无论是《宝贝计划》(2006)、《男儿本色》(2007)、《保持通话》(2008),都有鲜明的正、邪二元对立,以及正义最终战胜邪恶的大结局。

在对人物的刻画上,同样显示了创作者缺乏精细的雕琢。在片中,曹蛮是一个“扁平”的人物,观众只看到一个定型化的利欲熏心、心理阴暗,甚至不无病态的军阀形象,而几乎看不到他的内心,难道他仅仅因为不甘人下,就对对自己有知遇之恩的大哥下此毒手?如果不是,又是什么令他一步步走向丧心病狂、毫无人性的地步?成龙饰演的伙头僧,亦是一个暧昧的形象——如果不是一个可有可无的形象的话。按理说,伙头僧应当在促使侯杰放下屠刀、皈依佛门的过程中发挥重要作用,但是我们实在看不出他对侯杰产生了多大的影响。与其说成龙是因为适合这个角色而参演了这部影片,不如说导演因为成龙的票房号召力而为他设置了这个角色。这又是当下“港式大片”的一个问题,即在演员的选择上,演员的票房号召力完全压倒了演员与角色的适配程度。

(三) 产业运作背景下的神话再现

最后,在对少林寺本身的表现上,《新少林寺》也有不同之处。20世纪六七十年代香港的“少林寺题材”影片,大都在摄影棚拍摄,少林寺只是一个虚拟的场域;这愈加凸显了1982年版《少林寺》的特色:片头对少林寺风光、历史的介绍,在今天看来,似乎制造了与影片的叙事“间离”的效果,令该片成为一部具有旅游宣传片色彩的影片。在文化消费贫乏、单一的20世纪80年代初,这样的处理足以令观众在观赏打斗场面之外获得对历史文化的认知。而将近二十年后,进入大片时代的中国电影市场已经发生了巨大的变化,《新少林寺》对少林寺这个场域的展示,已经不再限于对少林寺风光、历史的展示,而是对少林寺整体形象的包装。在影片的出品方中,“少林寺文化传播(登封)有限公司”赫然在列,这也体现了影片产业化运作的特点。

笔者认为,虽然存在人物定型化、对善恶二元对立的简单化表述,以及剧本不扎实等当下“港式大片”的通病,但《新少林寺》仍不失为电影产业化背景下的一部中规中矩的动作片。从人物、叙事、明星阵容、特技效果、整体制作效果、意识形态表达等方面说,《新少林寺》都是一部按照市场元素配置的“港式大片”,影片对少林寺神话的续写/改写,更体现了大片时代的特征。

参考文献:

- [1] 里昂·汉特.功夫偶像——从李小龙到《卧虎藏龙》[M].余琼译.北京大学出版社.2010:65.
- [2] 张燕.映画:香港制造[M].北京:北京大学出版社.2006:307.