

消失的边界：华语电影的魔幻景观与传统重构

王 昀

摘 要：华语电影市场持续兴起的魔幻类型片从表征上可以抽象为中国传统文化基因与好莱坞主流商业模式的融合产物。审视这些影片所塑造的景观，无论是历史与现代，或是东方与西方之间的文化差异，都存在一种“消失的边界”，即时间层面与空间层面的双重文化沟壑正被全球化共同市场所统合。通过从宏观上民族电影到华语电影传播语境的变迁，中观上中式神怪与好莱坞模式之整合以及其中传统文化的重构，微观上三部魔幻类型片案例这样三个维度进行分析，可以发现在好莱坞主流模式的影响下，杂糅了西方元素的魔幻景观是华语影片为适应工业市场与文化审美，权衡民族性与世界性的妥协结果，在这一过程中，影片依然呈现了一种多元的“中国的想象”。

关键词：华语电影；魔幻类型片；传统性；好莱坞

作者简介：王昀，男，传播学硕士生。（厦门大学 新闻传播学院，福建 厦门，361005）

中图分类号：J905 **文献标志码：**A **文章编号：**1008-6552（2014）01-0057-06

近年来，包括画皮、画壁、狄仁杰系列、《西游降魔篇》等等在内，华语电影市场的魔幻类型片可谓呈风靡之势。这些影片多以古代中国为情境，以古装武侠为包装，以中国大陆作核心的东亚地区为受众市场，但充斥着西方魔幻作品中的符号形象。这固然反映了新时期文化商品形态进化与数字技术所影响的电影美学变迁，也折射出当代全球化市场下华语电影之蜕变及其所塑造的独特现实“想象”。

古装片素为华语电影的重要分支，而今此种融合西方魔幻元素的古装历史类型是否反映出原有华语电影面对好莱坞主流市场竞争的脆弱生态，进而在文化传播层面上，向“西化”的靠拢与妥协，乃是我们讨论华语电影国际传播时所需要省思的问题。本文尝试从华语魔幻类型片出发，以 2012 年以来三部影片（《画皮 2》《西游降魔篇》《狄仁杰之神都龙王》）为个案，探讨华语电影的内在转型以及其中中华文化基因的传承与重构。

一、解构魔幻：从中式神怪到好莱坞模式

所谓“魔幻”（magic），虽看似脱离现实，却反映着社会实体，往往意味着对一种关于主宰（domination）、支配（possession）以及自由权利（autonomy）的追求，是大众以一定的书写规则讲述生活与历史的产物^[1]。因而，“魔幻”创作题材流露的是一种普世情结，并非完全意义的西方舶来品。只不过，魔幻电影生产乃起源于 19 世纪末的西方，^[2]尔后由好莱坞工业所标签化，这使得魔幻电影在后来的全球扩展中被先天打上西方魔法、宗教、仪式与原始主义之印迹。

华语电影中的“魔幻”早有历史可溯。在上世纪 20 年代红极上海的“武侠神怪片”便将“武侠”与“神怪”元素有机结合，极具荒诞与视觉奇观艺术，已带有强烈的魔幻影片色彩。此类电影由于“把各种令人不可思议的东西，都一一实现到银幕上去”^[3]，故而迎合了广泛的受众趣味，本质上是市场需求所导致的结果。但客观上，武侠神怪片所强调的惩恶扬善以及对现实力量之超越，亦反映出近代中国在殖民主义深渊下的独特社会心理。

与本文所讨论的魔幻类型片不同，早期中国的武侠神怪系列电影基本根据民间文学题材为创作蓝

本,如《江湖奇侠传》、《小五义》、《施公案》等等。尔后,以功夫武侠为代表的中国古装片自20世纪50年代始,随港台电影工业化浪潮而进一步发扬光大,其中武侠传统所包含的民俗、神话与意识形态等多重涵义,亦被电影艺术一脉相承。^[4]可以说,种种古装艺术表现手法中的“魔幻”元素仍是较为接近传统意义上的演义、传奇、民俗与功夫,与西方宗教、艺术、神话中的魔法、宗教、超自然现象等等有着明显差异。而自20世纪90年代以降,“西式魔幻”对华语电影之浸染逐渐展露端倪。尤其随合拍片与合制片进程的深入,致使华语电影多元文化之糅杂趋势更为明显。新世纪初以《无极》为代表的魔幻题材电影,其器物、道具、场景、语言虽是中国的,却已充满好莱坞式的布景想象。^[5]

然而,“中式神怪”与“西方魔幻”并非处于文化对立状态,其间的边界正在消失。透过以下三个维度,考量电影符号变迁与中华文化传统重构之间所存在的动力机制,可以清晰地审视这一边界逐渐消失的过程:

其一是魔幻与历史之间的关系。魔幻电影多数以古装/历史片的形式表现,而在华语电影中,古装往往象征着民族文化的独特审美与历史记忆^[6]。依据杰姆逊(Jameson)^[7]的观点,电影所表现的乃是“有空可钻的历史,布满漏洞的历史”,而魔幻电影更是包含有关历史框架的大量先入为主的知识。只不过,电影所平添的视觉魔力及其本身对暴力的关注,使得自身叙事之动力更为缩减、集中和简化。由此来看,魔幻电影不拘泥于考证,而是强调一种“感官”的历史。通过在感知上吸引受众心智,尽管整体文化景观中混合了多种西方符号,但并不在整体上妨碍受众感受到“中国”本身。

其二是魔幻与西方之间的关系。以好莱坞为引领的西方电影工业主导模式向来深刻作用于华语电影。如Chung(2007)所指出,即使以卧虎藏龙和英雄等为代表的中国古装片,亦是对好莱坞式电影生产与消费策略不自觉的文化学习之结果。^[8]如今讨论华语电影市场新兴的魔幻类型片,亦不可回避好莱坞模式对电影产制的影响,这种影响并非局限在电影生产与营销模式,而体现于剧本情节、符号审美乃至特效技术领域的全方位参照。

其三是魔幻与现代之间的关系。Cornelius与Smith(2002)指出,电影不仅是制作者经验之产物,同时也反映着审查者的观念。^[9]经历从国家控制转向市场机制的阵痛,华语电影产业依然多少受到政治意识形态的干涉。而魔幻类型片至少在内容上提供了一种折中主义的路径:一方面立足历史,具有浓厚的民族文化色彩,另一方面,“魔幻”本身又意味着对自然或社会规则的颠覆,“魔幻”叙事中存在的内在外来性与反常性呈现出对历史和文化约定的反抗^[10]。就此意义而言,“魔幻”似乎又包含着文化主体面对传统与现代转型中的一种矛盾与艰难的自主选择。

综上所述,华语电影中的“魔幻”风潮不仅是与西方文化碰撞之产物,更包含了全球化过程中对中华文化历史基因与现代性的内在重构。下面将以2012年来华语电影市场的三部古装魔幻片为例,进一步分析华语电影在当前国际化语境下所呈现的文化传播特质。

二、华语电影的“魔幻景观”

Dissanayake曾指出两种电影分析路径:一是工业层次,即从生产、发行和营销层面对电影进行分析;二是文本层次,即检视特定电影在内容、风格以及自身美学上的特质。本文即依据此观点,对研究所涉及的《画皮2》、《西游降魔篇》、《狄仁杰之神都龙王》三个电影案例进行分述讨论。

(一) 工业层次:生产制作、发行的本土化与国际化结合

在电影产制方面,本文所讨论的三部影片基本由华语电影界的本土制作队伍所打造(详细资料参

见表 1），其中中国内地与香港所占地位尤为显要，三者皆为两地电影公司合资拍摄。而如《画皮 2》与《狄仁杰之神都龙王》两部影片，在音乐配曲、美学设计等部分内容上，则有日韩电影人参与其中，这既体现出长期以来亚洲电影所保持的一贯合作倾向，亦说明东亚文化圈对处理古装历史题材保持的某种一致性与适应性。

不过，如果我们审视三部电影的发行特征，则可以发现明显的国际化市场走向。三部影片既以东亚地区为主流市场定位，又向美国、新西兰等西方世界拓展。如骆思典曾指出，尽管中国在国际电影市场一直面临着某些结构性障碍，但华语电影在国际市场中依然保持着乐观的前景。^[11]

将上述华语电影魔幻类型片的“本土化制作”与“国际化发行”现象相较，可以看到华语电影中的“魔幻”元素并非对西方电影工业的简单移植，而是华语电影工作者自主创作的产物，魔幻图景背后映射的乃是华语世界的经验价值，这既是电影生产者基于全球化市场需求的考量，亦暗示出西方文化霸权在当代亚洲无孔不入的渗透。

表 1 三部个案电影基本资料列表^①

电 影	画皮 2	西游降魔篇	狄仁杰之神都龙王
发行时间/地点	2012/06/28（中国大陆、新西兰、马来西亚）；2012/07/05（中国香港、新加坡）；2012/07/13（中国台湾）	2013/2/07（新加坡）；2013/02/08（中国台湾）；2013/02/10（中国大陆）	2013/09/26（新加坡）；2013/09/27（美国，中国香港）；2013/09/28（中国大陆）；2013/10/02（韩国）；2013/10/04（中国台湾）
出品公司	宁夏电影集团公司，鼎龙达国际传媒有限公司，华谊兄弟传媒股份有限公司，麒麟影业	比高集团，中国电影集团公司	华谊兄弟传媒股份有限公司，华谊兄弟国际有限公司，电影工作室，中国电影合作制片公司
导 演	乌尔善	周星驰，郭子健	徐 克
制片人	庞 洪，王中磊	周星驰，王中磊	施南生
编 剧	冉 平，冉甲男	周星驰	张家鲁，徐 克，陈国富
其他重要工作人员/制作公司	摄影指导：黄岳泰；概念设计：天野喜孝；作曲：石田胜范；动作指导：李才；特效制作：CJ powerCast；Next Visual Studio；北京天工映画；灵动力量	艺术指导：余家安；摄影：蔡崇辉；配乐：黄英华；视觉特效：罗伟豪；动作指导：谷轩昭	摄影：蔡崇辉；配乐：川井宪次；艺术指导：余家安；动作指导：林峰；视觉特效：金旭
对白语言	汉语普通话	汉语普通话，粤语	汉语普通话
制作成本（CNY）	1.5 亿元	1.3 亿	1.5 亿

（二）文本层次：文本类型的传统依据与叙事突破

就电影类型而言，三部影片虽同属魔幻题材，却各有侧重。《画皮 2》与《西游降魔篇》以爱情为主线，其中，《画皮 2》又结合了国族对抗与政治冲突，而《西游降魔篇》则融入一定的宗教救赎意

① 表格资料来源：本文研究者整合自时光网（www.mtime.com）、电影网（www.m1905.com）及三部电影的相关新闻报道。

味。《狄仁杰之神都龙王》走的是悬疑路线，涉及具体的历史人物与事件。虽然三者剧情都乃原创，但实际上都在历史传统中有本可依。《画皮2》自经典古本小说《聊斋志异》中脱胎而来，《狄仁杰之神都龙王》演绎自历史真实人物，《西游降魔篇》的基本人物设置源自古典名著《西游记》，上述历史题材在华语电影创作中的实际运用已屡见不鲜。

以受众熟悉的题材为蓝本能够加速观影卷入度，固然可为电影营销创造有力手段，但也容易造成审美疲劳。因而，三部影片在具体文本叙事中表现出对传统框架的明显突破。《画皮2》在霍心、靖公主与狐妖小唯的“三角纠葛”之外，亦引入雀儿与捉妖师之间的情感故事作为双线结构进行叙述；《狄仁杰之神都龙王》则将悬疑惊悚元素与传统武侠片的英雄救美、家国天下情结相结合，大大拓宽故事内容；而《西游降魔篇》既延续与改编了原有名著孙悟空从“抗世”到“救赎”之线索，又将焦点转移为唐僧个人的人生情感历遇。

从电影叙事所安排的角色来看，不仅西方美学设计概念被广泛运用，甚至于传统文化元素亦被电影的魔幻艺术策略性运用，从而制造出一种多元而诡谲的景观面貌。但整体而言，各类主角人物影射的“中华本位”依然极为显见：《西游降魔篇》融合了传统京剧造型与武侠玄幻的书生、侍女等形象；而《狄仁杰之神都龙王》通过书写唐王朝与东岛、扶余两国的冲突及洛阳多元文化景象，建构的仍是中华历史上“大唐盛世”这一核心“想象”；《画皮2》中的女主角小唯虽是“无国界”限制的狐妖，但变体自中国民俗故事中“狐狸精”这一原型，而余下两位主角霍心与靖公主以“汉室精英”的形象出现。可见，这些华语魔幻类型片的肌理仍建构在“中华想象”之上，只不过其中设置的历史情境并不单一，而明显吸收有大量的外来要素。

（三）华语魔幻景观塑造

依据 Debord (1967) 之观点，“景观”（spectacle）乃是社会生活的概括，其通过新闻、宣传、广告或其他文化消费形式出现，是生产方式所支配的目的与结果。^[12]就此意义而言的景观，实际已超越地理学概念中的物质景观（landscape），表达着特定文化符号试图传达的人类社会关系。

景观映射着社会真实的“幻想”，三部魔幻类型片在环境设置上，无论是自然地理或社会人文景观，皆显得场面宏大，构成丰富，既适用于打造魔幻奇异的超现实视觉体验，又无形之中衬托出中国古代帝国文明的恢弘气势（见表2）。在具体的符号指涉上，中西两者之分在某种程度上已经淡化，带有西方魔幻色彩的符号已经自然融入影片所构筑的整体情境，如《画皮2》中费翔造型酷似好莱坞电影中的魔法师形象，《西游降魔篇》所运用的驱魔人职业亦是带有移植西方概念的影子。但上述“景观”并不影响影片所保持的中国古代风情。总体观之，三部电影中无论自然景观或社会景观，皆是容纳于华语华地这一地理空间的基本框架中，而诸多具有冲突性的神话符号，无论是天狼武士、巨型海怪等西方魔怪造型的反面角色，最后皆无一例外在东方式的是非、正义、善恶等价值尺度中败下阵来。

此外，在数字特效营造的魔幻景观下，现实与幻想相互拼接，相较于零散的魔幻元素，整体的宏大空间感受可能更为重要，这种技术感染甚至消弭了西方元素在古代中国历史语境存在的突兀感。由于传统文化渊源深深烙印于电影创作文本，总体而言，华语魔幻类型片所打造的依然是一个“可看见”的中国，其虽然融合了诸多民族神话与西方魔幻元素，但表达的终究是普世的情感价值与世俗追求。这种普世主题并非单纯的民族性可以解释，不过也正因如此，西方魔幻元素能与中华神话符号相互融合，关于“西方”的想象不再由以往武侠电影中的打斗与对抗所营造，而是通过中西元素的拼接与景观融合，建构出一种奇妙的共生状态。

表 2 三部个案电影的景观塑造

	画皮 2	西游降魔篇	狄仁杰之神都龙王
自然景观	苍茫大漠，草原牧地，雪山冰峰，高原湖泊	江南水乡，月下竹林，荷塘月色，群山峻岭	水川荷池，大海怒涛，悬崖峭壁
符号功能	地理环境之整合与夸张，超现实地域拼接，营造视觉奇景与幻想愉悦		
隐 喻	自然征服与“大地理”版图中的中华历史文明		
社会景观	汉族武士，异族军队，北方城池	长安市井，渔村竹楼，杀人客栈	洛阳盛况，大唐西域，诗词茶道，东岛武士
符号功能	建构多样化的文化碰撞、冲突与相生，提升流动、变化而刺激的观影体验		
隐 喻	民族文化暗示与电影工业中的国家主义		
神话景观	狐妖，捉妖师，狼人，月食，祭祀，巫师	驱魔人，道士，降魔师，水妖，猴妖，猪妖	龙王，蛊术，童子尿，海怪，蝙蝠岛
符号功能	魔幻、神话元素融合，打造亦古亦今、亦中亦西、亦真亦幻的虚拟狂欢		
隐 喻	视觉化的价值判断及民族文化的异质性与包容性		

三、消失的边界：华语电影的民族性与世界性

数字技术手段所建构的魔幻景观折射了当代华语电影的某种复杂特质：既流露出经由现代视角过滤的传统性，又无时无刻不表现出民族文化与西方审美符号之融合。从本质上来看，影片叙事基本仍是以“中国”为核心想象展开，但此种想象业已包含诸多以好莱坞为参照的艺术改造。有如 Bowyer（2004）以日韩电影为例之分析，亚洲电影乃是在对西方世界模仿基础之上，方最终形成自我的独特风格。^[13]而华语魔幻类型片所呈现的杂糅景观，或许正是在好莱坞主流模式无所不在的现实影响下，为适应工业市场与文化审美，权衡民族性与世界性的妥协结果。本文主要从四个面向，总结案例电影所呈现的关于“中国的想象”：

一是“武侠”的中国。以 20 世纪 70 年代的李小龙电影及新世纪初《卧虎藏龙》在世界范围内的市场成功为典型，武侠/功夫符号或许是华语电影全球输出多年以来最为成功的概念。^[14]无论是以爱情为主线的《画皮 2》或者《西游降魔篇》，还是主打悬疑推理的《狄仁杰之神都龙王》，大量武侠元素之引入既有利于推进魔幻视觉效果，又符合中西观众的审美情趣。只不过，这种武侠不再由单纯的中国式功夫表现，还结合了好莱坞大片式的魔法、爆破、格斗等手法，传统文化语境的武侠意象实则已经遭受重构。

二是“古装”的中国。“武侠”往往与中国历史传统生发某种“联想”。通过引入古装情境，无论其是有史可依，或无具体背景交代，皆有利于提升受众的时空猎奇感，并且古代风情的建筑、服饰、造型，亦适用于设计富有魔幻意味的美学空间。而在华语魔幻类型片的历史设定中，又似乎倾向于以古代盛世王朝为范本，如《西游降魔篇》、狄仁杰系列，皆设定于大唐，《画皮 2》虽定位于与史书无关的架空世界，但在地图、兵器、服饰与官职术语等方面亦向汉唐靠拢，多少反映出华语电影对于华夏帝国古老文明的内在向往。

三是“集体”的中国。与哈利波特、指环王、霍比特人等西方魔幻片不同，华语魔幻类型片不着

重于冒险与个人自由之实现,在看似自由、反常、颠覆性的魔幻景观中,却处处暗示出人物所受到的某种社会秩序之规约:《画皮2》中霍心与靖公主的感情几度受到国家政治婚姻考量的压力;《西游降魔篇》通过唐僧的自我牺牲与救赎,传递的仍是传统“舍身成仁”的价值观念;而《狄仁杰之神都龙王》中狄仁杰在朝廷法治与国族冲突之间的回旋,更深深反映出中国传统的士大夫情结。就此意义而言,华语魔幻类型片虽在形式上效法好莱坞,却自有其文化基础,浸透着浓厚的中华民族意识形态。

四是“现代”的中国。在形式上,华语魔幻类型片通过数字特效技术、现代化口语对白与美学设计、好莱坞模版运用以及角色虚拟、解构,制造了以传统为基底,却远远超越于传统的现代氛围;在内容上,异域符号的广泛采用,使得民族性传统被融入一种看起来似乎“世界化”的魔幻景观之中,其中甚至又隐含着一定的现实社会影射。可以说,处于全球化多元转型的现代中国被影片借由魔幻手法所投影,进而向景观之外的受众传递着某种共同经验。

综上所述,在当前文化全球化的紧密互动中,华语电影确实呈现出某种“消失的边界”:从纵向来看,传统性文化逐渐在中西文化交融的现代审美中被重构,历史与现代之间存在的时间感被拉近;从横向来看,当华语电影中的民族意识形态与异国魔幻元素相互整合,进而整体淹没在好莱坞大片式的文化景观之中,东西方之间的空间距离实际已经大大消弭在超现实的感官体验之内。面对全球化电影市场工业运作,华语电影的传统根基并未缺席,甚至可以说一直存在,但在东西方之间的文化沟壑正被共同市场所统合的大趋势下,两种文化的现代生产与表现方式或许正在日益趋同。

参考文献:

- [1] Meyer B, Pels P (Eds). *Magic and modernity: Interfaces of revelation and concealment* [M]. Stanford, California: Stanford University Press, 2003.
- [2] North D. Magic and illusion in early cinema [J]. *Studies in French Cinema*, 2001, 1 (2): 70-79.
- [3] 饶曙光. 中国电影市场发展史 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2009: 45.
- [4] Teo S. *Chinese martial arts cinema: The Wuxia tradition* [M]. Edinburgh, U K: Edinburgh University Press, 2009.
- [5] 魏灼. “新亚洲电影”的打造与拆解 [J]. 新闻学研究, 2010, 104: 161-194.
- [6] 丁亚军, 吴江. 跨文化语境的中国电影 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2009: 110-122.
- [7] (美) 弗·R·杰姆逊. 电影中的魔幻现实主义 [J]. 李迅, 译. 世界电影, 1994 (4): 31-61.
- [8] Chung, Peichi. Hollywood domination of the Chinese Kung Fu market [J]. *Inter-Asia Cultural Studies*, 2007, 8 (3): 414-424.
- [9] Cornelius S, Smith I H. *New Chinese cinema: Challenging representations* [M]. London, U K: Wallflower Press, 2002.
- [10] Pang, Laikwan. Magic and Modernity in China [J]. *East Asia Culture Critique*, 2004, 12 (2): 299-327.
- [11] (美) 骆思典. 全球化时代的华语电影——参照美国看中国电影的国际市场前景 [J]. 刘宇清, 译. 当代电影, 2006 (1): 16-29.
- [12] Debord G. *The society of the spectacle* [M]. Canberra, A U S: Hobgoblin Press, 2002.
- [13] Bowyer, J. *The cinema of Japan and Korea* [M]. London, U K: Wallflower Press.
- [14] Wu Huaiting, Chan J M. Globalizing Chinese martial arts cinema: The global-local alliance and the production of *Crouching Tiger, Hidden Dragon* [J]. *Media, Culture & Society*, 2007, 29 (2): 195-217.