

KEY FILM RESEARCH

2012—2013 年度

重点影片研究

中国电影博物馆
北京师范大学
杨永安 王宜文 主编



中国轻工业出版社

全国百佳图书出版单位

2012—2013 年度重点影片研究

中国电影博物馆

北京师范大学

杨永安 王宜文 主编

图书在版编目 (CIP) 数据

2012—2013 年度重点影片研究/杨永安, 王宜文主编.

—北京: 中国轻工业出版社, 2017. 5

ISBN 978-7-5184-1272-3

I. ①2… II. ①杨… ②王… III. ①电影影片—研究—

中国—2012—2013 IV. ①J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 034281 号

责任编辑: 刘云辉 罗 洁

策划编辑: 刘云辉 责任终审: 劳国强 封面设计: 锋尚设计

版式设计: 宋振全 责任校对: 吴大鹏 责任监印: 张 可

出版发行: 中国轻工业出版社 (北京东长安街 6 号, 邮编: 100740)

印 刷: 三河市万龙印装有限公司

经 销: 各地新华书店

版 次: 2017 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

开 本: 889 × 1194 1/16 印张: 34

字 数: 690 千字

书 号: ISBN 978-7-5184-1272-3 定价: 88.00 元

邮购电话: 010-65241695 传真: 65128352

发行电话: 010-85119835 85119793 传真: 85113293

网 址: <http://www.chlip.com.cn>

Email: club@chlip.com.cn

如发现图书残缺请直接与我社邮购联系调换

151335Z2X101HBW

本书编委

课题组：

组长：杨永安 中国电影博物馆

王宜文 北京师范大学

邢建毅 中国电影博物馆

成员：中国电影博物馆 高越、唐鸿、刘洋、高宁、刘佳、毛立石、邢昀、刘思羽
北京师范大学 王平、吕菡子、周舟、王晓旭、侯怡、李群、杨守志、李雅琪、
孙子荀、郭璐、余涛、王孟、崔文龙、杨柳、涂俊仪、曾泓、
曾晨、张晓蒙、张云、朱珂、李姗姗、王超、王梓、陈琪、
李宝蓝

目 录

第一部分 重点影片分析报告

第一节 2012 年重点影片	1
2012 年 16 部影片的综述分析（吕菡子）	1
《一次别离》分析报告（王平）	14
《桃姐》分析报告（李姗姗、王超）	25
《一九四二》分析报告（李雅琪）	35
《少年派的奇幻漂流》分析报告（李群）	46
《赛德克·巴莱》分析报告（周舟）	58
《搜索》分析报告（王孟）	69
《泰坦尼克号》3D 版分析报告（王晓旭）	81
《人再囧途之泰囧》分析报告（朱珂）	93
《蝙蝠侠：黑暗骑士崛起》分析报告（孙子荀）	103
《画皮 2》分析报告（侯怡）	110
《龙门飞甲》分析报告（李宝蓝、郭璐）	128
《神探亨特张》分析报告（余涛）	140
《雨果》分析报告（杨筱珺）	152
《爱》分析报告（杨守志）	163
《白鹿原》分析报告（李雅琪）	175
《飞越老人院》分析报告（王梓、陈琪）	187
第二节 2013 年重点影片	196
2013 年 15 部影片的综述分析（王平）	196
《西游·降魔篇》分析报告（崔文龙）	205
《小时代》分析报告（杨柳）	213
《致我们终将逝去的青春》分析报告（涂俊仪）	226
《中国合伙人》分析报告（曾泓）	236
《被解救的姜戈》分析报告（周舟）	245
《私人订制》分析报告（孙子荀）	254
《一代宗师》分析报告（曾晨、杨柳）	262
《全民目击》分析报告（余涛）	275
《狄仁杰之神都龙王》分析报告（王梓）	286
《无人区》分析报告（王平）	298
《毒战》分析报告（杨守志）	308
《怪兽大学》分析报告（张晓蒙）	316
《悲惨世界》分析报告（张云）	324

《北京遇上西雅图》分析报告(杨筱珺)	336
《地心引力》分析报告(郭璐)	345

第二部分 《影博·影响》观众问卷调查分析报告

第一节 2012 年观众问卷调查分析报告	357
《一次别离》观众问卷调查报告(王亚萍)	357
《桃姐》观众问卷调查报告(华弥之)	361
《一九四二》观众问卷调查报告(李鹏翔)	364
《少年派的奇幻漂流》观众问卷调查报告(王亚萍)	370
《赛德克·巴莱》观众问卷调查报告(华弥之)	374
《搜索》观众问卷调查报告(王亚萍)	378
《泰坦尼克号》(3D 版)观众问卷调查报告(华弥之)	381
《蝙蝠侠:黑暗骑士崛起》观众问卷调查报告(华弥之)	384
《画皮2》观众问卷调查报告(华弥之)	387
《龙门飞甲》观众问卷调查报告(华弥之)	391
《神探亨特张》观众问卷调查报告(华弥之)	395
《雨果》观众问卷调查报告(王亚萍)	398
《爱》观影问卷调查报告(王亚萍)	401
《白鹿原》观众问卷调查报告(王亚萍)	404
《飞越老人院》观众问卷调查报告(王亚萍)	408
第二节 2013 年观众问卷调查分析报告	413
《西游·降魔篇》观众问卷调查报告(华弥之)	413
《小时代》观众问卷调查报告(王亚萍)	417
《致我们终将逝去的青春》观众问卷调查报告(曹昂、李鹏翔)	421
《中国合伙人》观众问卷调查报告(王亚萍)	424
《被解救的姜戈》观众问卷调查报告(王品芝)	428
《私人订制》观众问卷调查报告(王品芝)	432
《一代宗师》观众问卷调查报告(王亚萍)	436
《全民目击》观众问卷调查报告(王品芝)	440
《狄仁杰之神都龙王》观众问卷调查报告(王品芝)	444
《无人区》观众问卷调查报告(王亚萍)	449
《毒战》观众问卷调查报告(王品芝)	452
《怪兽大学》观众问卷调查报告(李欣婕)	456
《悲惨世界》观众问卷调查报告(华弥之)	460
《北京遇上西雅图》观众问卷调查报告(王品芝、谭婧伶)	464
《地心引力》观众问卷调查报告(王亚萍)	467

第三部分 《影博·影响》影评人观影评论活动实录

第一节 2012 年影评人观影评论活动实录	473
《一次别离》:平实中见不凡——影评人观影评论活动实录(王晓静)	473
《桃姐》影评人观影评论活动实录(郎雪)	475
《一九四二》影评人观影评论活动实录(郭音)	477
《赛德克·巴莱》影评人观影评论活动实录(沈克敏)	480
《泰坦尼克号》:15 年后,3D 起航(沈克敏)	481

《蝙蝠侠：黑暗骑士崛起》：收官之作（沈克敏）	483
《画皮2》：新导演的续集之作——影评人观影评论活动实录（沈克敏）	485
《神探亨特张》：北京片儿警的故事——影评人观影评论活动实录（沈克敏）	487
《雨果》影评人观影评论活动实录（郎雪）	489
《爱》：当我们在讨论爱情时，我们在讨论什么？（沈克敏）	491
《白鹿原》：一个复杂的表达——影评人观影评论活动实录（沈克敏）	493
《飞越老人院》影评人观影评论活动实录（郎雪）	496
第二节 2013 年影评人观影评论活动实录	499
周星驰风格凸显的回归之作——《西游·降魔篇》影评人观影评论活动实录（刘佳）	499
《小时代》影评人观影评论活动实录（张艺典）	501
《致我们终将逝去的青春》影评人观影评论活动实录（郭音）	503
《被解救的姜戈》影评人观影评论活动实录（郭音）	505
《私人订制》影评人观影评论活动实录（李昕婕）	508
《一代宗师》影评人观影评论活动实录（郭音）	512
《全民目击》影评人观影评论活动实录（郭音）	514
《狄仁杰之神都龙王》影评人观影评论活动实录（郭音）	517
《毒战》影评人观影评论活动实录（郭音）	519
《怪兽大学》影评人观影评论活动实录（郭音）	521
《悲惨世界》影评人观影评论活动实录（郭音）	523
《北京遇上西雅图》影评人观影评论活动实录（郭音）	525
《地心引力》影评人观影评论活动实录（郭音）	530
后记	533

第一部分 重点影片分析报告

第一节 2012 年重点影片

2012 年 16 部影片的综述分析

2012 年的华语电影市场成绩斐然，不仅有刷新票房纪录的黑马电影亮相，其他类型的影片也频现佳作。影片类型丰富、故事主题多样、票房成绩喜人可谓 2012 年上映影片的三大特点。本文拟以 2012 年华语电影市场的 16 部重点影片为分析对象，针对影片主旨、艺术表现、文化意涵和票房市场等做如下综述分析。

一、《一九四二》《白鹿原》《赛德克·巴莱》：史诗题材影片的集体亮相及侧重展示

2012 年，在中国电影经历了去年主旋律影片商业化的风潮之后，大银幕呈现出史诗题材集体亮相的新气象。《一九四二》《白鹿原》《赛德克·巴莱》是民族史诗类型影片中的代表，三者的相似之处，不仅仅是题材的类型化，也是三位幕后导演创作生涯的重要里程碑。冯小刚在一系列高票房的商业影片后，将视线投入到民族苦难史之上，不仅是其个人风格的转变，同时也为历史题材的创作注入新的活力，展现了新的视角和思维。与此相近的是，《白鹿原》和《赛德克·巴莱》都可谓是王全安和魏德圣两位导演执导影片投资之最，无论是关中风情和“以家见国”式的展现，还是反击殖民和追求自由的抗争，他们都将视野聚焦在家国历史和民族兴衰的议题上，与《一九四二》呼应，成为 2012 中国银幕上较为醒目的一股力量，不仅在故事意涵和视觉表现上给予观众震颤和冲击，形成社会的热讨论题，更展现了华语电影导演创作的责任感。同时，三部影片在具体题材上的聚焦和侧重，也为观众和研究者留下了丰富的读解空间。

《一九四二》取材自作家刘震云的同名小说，最初片名是《温故 1942》，后改名为《一九四二》，影片描述的是发生在 1942 年的一场自然灾害——当时中国抗日战争处于战略相持阶段，又遇河南大旱，在严酷的灾荒面前，千百万民众不得不选择离乡背井，外出逃荒。影片以两条线索展开，一条线是逃荒路上的民众，主要以老东家和佃户两个家庭为核心，展现他们的挣扎和痛苦、希冀和愤怒，另一条线则是展现国民政府，与高层彬彬有礼却冰冷虚伪的外交辞令相比，影片中国民党军队军官的那句“国家贫弱，只有甩包袱，才能顾全大局”的哀叹或许更能解释当时的抉择与灾区人民的悲惨命运。国际记者和宗教人士都从人道主义出发，试图用自己的方式解救灾民，只可惜他们的力量和方法远远不足以解救饱受战乱、灾荒蹂躏的灾民。影片以真实、克制、冷峻的镜头语言展现了不同层面的民众在一场灾荒面前的众生相，其中对“家国与民生”“尊严与救赎”等主题的刻画给观者留下了深刻的印象。

影片自 2011 年 10 月开机，而实际上导演冯小刚在 1993 年就看中了这个题材，最终影片于 2012 年 11 月上映时可谓二十年磨一剑。冯小刚不仅对这个题材有着相当的执著，在等待市场的成熟，同时也将这部影片作为个人风格转型的里程碑。如果说《集结号》是其对主旋律题材影片的试水，那《一九四二》则是他对个人艺术创作交出的一份厚重答卷。其中既有深刻的人文内涵，同时又在一个新的层面上开辟了贺岁档期国产大片新的类型。当《一九四二》和同期贺岁影片一起面向观众时，冯小刚无疑是用自己在贺岁档多年积累

的人气和口碑在做一次大胆的尝试。

影片的影像风格冷峻,全片呈现出一种情感克制的基调,直接明了地呈现民族苦难中的人物众生,没有采用此类题材惯用的煽情伎俩去博得观众好感可谓该作的一大鲜明特色。影片以倒叙的方式展开故事,以老东家范殿元一家及其邻里的逃难为主线,以李培基为首的国民政府的救灾为复线,双线交织,呈现出了丰富的人性群像,并掘发了中华民族衰落和兴盛的原因,无论普通逃难百姓或是国民政府要员,包括在大背景下的外籍人士,当每一个人试图去对抗一场天灾时,都会发现实则民族遭受最深重的苦难都是“人祸”所为。冯小刚导演对于苦难的聚焦和展现,所用手法与其上一部民族国难题材影片《唐山大地震》不同。《唐山大地震》是浓墨重彩的抒情和写意,而《一九四二》则是冷静精准的工笔白描。在一个更为复杂和纷繁的历史事件前,这种创作态度为中国的历史题材大片开创新的展现角度,不仅展现了电影艺术在改革开放30年观念流变之后的成果,同时亦为未来的类似创作登上新的台阶提供了非常好的样本——它在四个方面具备极为重要的启示意义:其一,它具有启蒙价值,是民族批判精神的银幕传达;其二,它有着对个体感性生命生存权的尊重和悲悯,从而和人类文明的整体进程发生关联并产生意义;其三,它塑造了集体意识与公共记忆,极大程度发挥了此类影片所具备的社会教育意义;其四,该片题材具有超越性,跨越了简单的战争题材、抗日题材的限制,整体格局更加宏大,实现了跨类型的多元化整合。

《一九四二》在传统题材上的创新和尝试不仅受到学界的好评,同时在观众群体中也受到相当的好评,该片在2012年年末的贺岁档上映,在有《少年派的奇幻漂流》《一代宗师》等强劲影片的竞争下,仍然获得了较高的票房收益率。其中观影人数达到1015.84万人次,票房最终斩获37410.42万元的成绩。虽然与冯小刚既往的作品相比,不能视作票房之最,但作为历史题材影片在热门档期达到热映效果,可谓成绩斐然,这其中既有观众对于冯氏电影所积攒的口碑的消费,也是民众电影审美提升的结果。

与《一九四二》题材类型相似的另外两部出现在2012年中国大银幕上的作品《白鹿原》和《赛德克·巴莱》虽然在票房上却未达到《一九四二》的成绩,但也一度引起观众和媒体的热议,成为当年值得业界关注和读解的两部影片。

同样改编自小说的《白鹿原》,在文学作品的基础上翻拍,可谓有先天的创作优势,但同样,作为一部反映关中两大家族兴衰,投射家国历史命运的长篇小说在改编电影的情景下,也是有篇幅的局限,势必要对小说内容和人物关系进行删减。而无论是对作品的改编删减还是对影片内容的压缩,都使得该片成为日后众人关注和媒体热议的原因。《白鹿原》改编自陕西作家陈忠实的同名小说,由王全安执导,张丰毅、张雨绮、段奕宏等主演。该影片筹备9年、拍摄3年,于2012年2月15日全球首映。影片以陕西关中平原上素有“仁义村”之称的白鹿村为背景,展现了白姓和鹿姓两大家族祖孙三代的恩怨纷争。

影片拍摄完成后,上映日期也一再被延后,成为媒体一时热议的话题。当然引起话题性传播的,不仅仅是影片和审查制度的冲突,也有该片对于情爱情节展示尺度的讨论。虽然《白鹿原》在柏林首映结束之后,大多数前往看片的外国同行认为这是继《图雅的新娘》之后王全安最好的电影作品,具有很强烈的中国烙印,同时电影节评委会也用一座柏林的银熊奖证明了影片在视效方面的艺术价值,但和国人预期相比,《白鹿原》也并未引起足够的国际关注。

和小说庞杂的人物关系和社会背景的嬗变不同,电影的改编主要把人物关系集中在女主角田小娥和白、鹿两家男性的身上。这种对原著人物的删减和事件的重新定位曾引起评论界不小的争议,一方面评论者赞同这种改编,认为把事件集中化,配合以演员精准的表演,将《白鹿原》中最为引人瞩目的爱情线索进行了较为全面的展现。另一方的评论者则认为,用田小娥的爱情代替白、鹿两家真正的恩怨矛盾,过度弱化其他人物的功能和意义,是对小说改编的不忠,同时也降低了影片“史诗性”的厚重感。

当然,无论对改编是否成功的评论如何两极化,《白鹿原》的拍摄和上映都成为中国影史上可以记下的一笔。这不仅是王全安个人创作的里程碑,也是电影审查制度日渐宽松的今日,对有所限制的传统题材上映银幕的一次积极尝试。而对于影片中最为核心的故事基质——作为一部时间跨度几十年的史诗,电影《白鹿原》将小说中的精髓,即变与不变进行了精准的阐释。影片中,以白嘉轩为首的一帮人代表着传统的概念,不为历史所动,年复一年以土地为生,以麦子为生。麦子象征着富庶和丰饶,各种各样的行走上面的人、各种力量与势力,都要从麦子上索取。同时,在一个足够长的时空背景下,也显示了历史的更替变幻:辛亥

革命、国民革命、抗日战争、土地革命等都在土地上发生和引起波动。这么一静一动的对比，就把时间的动和土地的静凸显出来。白、鹿两家在一原麦地上生生不息，从这一隅小的视界透显出来的，是中原文明和国人的所遵循的国族命运。《白鹿原》可视为继《活着》之后反映动荡历史下中国农民生存苦难与生命之痛的民族史诗作品。影片叙事沉稳厚重，人物风采栩栩，摄影瑰丽壮美，沉重的民族伤痕，新革命冲撞旧时代的命运之殇，生殖激情冲突封建礼教的禁忌人伦，历史碾轧下的乡族悲剧与荒谬人生，构成了“以史为镜”的社会大寓言。

在市场方面，虽然有评论认为该片只要能够在大银幕上映就已经成功，但最终《白鹿原》还是在票房方面交出了自己的答卷，吸引了367.41万人次进入影院观影，斩获14323.95万元的票房。虽然与《一九四二》无法比肩而谈，但其也成为王全安个人上映影片的最高票房纪录保持者，市场为其艺术性在商业中的表现给予了充分的肯定，也为日后相似性题材影片的创作和发行提供了积极的范本参考。

2012年华语电影的大银幕，除了《一九四二》与《白鹿原》，还有一部以合拍片名义上映的民族史诗影片也十分醒目，即由中国台湾导演魏德圣执导的《赛德克·巴莱》。但与上文提及的两部影片的命运不同的是，虽然题材也是表现原住民反抗日本殖民、争取自由的恢宏创作，并赢得影评界一致好评，但该片的大陆票房却一度遇冷，遭遇了叫好不叫座的市场境遇。2012年5月10日在大陆影院上映后，仅吸引48.9万人次观影，斩获1659.79万元票房，与导演的目标7000万票房有不小差距。

《赛德克·巴莱》筹划长达12年、动员两万人拍摄，是由曾执导《海角七号》的导演魏德圣所执导的史诗英雄巨作。影片讲述了1930年在险恶的日据时代，赛德克族被迫失去自己的文化与信仰，男人必须服劳役不得狩猎、女人派遣帮佣不能编织彩衣。骁勇善战的赛德克族马赫坡社头目莫那鲁道，见证这35年来的压迫统治，看着族人过着苦不堪言的日子。因一场误会种下日警和赛德克族的紧张关系，自此族人便活在恐遭日警报复的阴霾中，忍辱负重的莫那鲁道在深思后，虽知这场战役将面临灭族危机，但他明白惟有挺身为民族尊严反击，才能成为真正的赛德克人，于是决心带领族人循着祖灵之训示，夺回属于他们的猎场。

该片在融资和拍摄过程中都遭遇到许多困难，最后完成的精简版长达四个多小时，在台湾上映时分《赛德克·巴莱：太阳旗》（上）和《赛德克·巴莱：彩虹桥》（下）两部分。而2012年5月10日在大陆上映的版本则是由魏德圣导演重新剪辑的新版。《赛德克·巴莱》在大陆票房市场的遇冷有多重原因：宣传营销的失利、题材的生僻、艺术影片的商业劣势、影片各版本上映的时间差等，但纵使如此，该片上映的反馈却是有口皆碑，众多影评人认为这是近年来台湾电影最优秀的作品之一，是一部不折不扣的史诗电影。《赛德克·巴莱》基于史实所展开的创作，没有刻意地升华与迎合，只是质朴真实地展示和呈现。影片所诠释的命题，不但属于曾经的台湾原住民，也属于整个人类，在台湾电影整体倾向于颓废、萎靡的创作状态时，它几乎是以骄傲的姿态，宣告电影精神不死，捍卫着华语电影在好莱坞、日韩电影面前的尊严。

如同《赛德克·巴莱》这样的题材和制作，在台湾电影史上并不多见。对魏德圣而言，《赛德克·巴莱》既是一次对梦想执著的追寻，也是一场胜算难测的豪赌。在克服了诸多困难之后，魏德圣交出了一部“沉甸甸”的电影，台前幕后众多新老电影人的“热血”，最终化成了大银幕上赛德克人的铮铮傲骨，让人动容与钦佩。有人认为该片只是台湾土著版的《阿凡达》，这种评价似乎趋于武断，即便两者有相似之处，也因这世上所谓文明对“野蛮”的碾压摧毁收编改造方式的雷同所致。虽然影片存在着一些问题，如人物塑造表象化、部分情节稍欠梳理，但《赛德克·巴莱》这样一部影片对华人的光影制造而言，是有十足分量和深远意义的。放眼这些年来华语世界的电影制作，在一部影片中涵盖如此宏大的信息量、庞大的人物谱并以中立的态度直视历史沉疴和身份碰撞的确不多。而该片在还原悲怆历史事件和再现民族文化习俗方面相对客观的做法，也值得赞许，同时，片中包含着大量的山林风光和运动镜头的调度，战争场面更是频繁稠密而火光四射，所有这些摄制掌控难度，都让观众对善于执导青春题材影片的魏德圣导演刮目相看。

影片中花费了一些时长来诠释台湾土著民族赛德克族的精神与信仰，片中的马赫坡首领莫那鲁道是这种精神与信仰的传承者，而此种传承是以血脉亲授的方式体现的。在骨子里，生于斯长于斯的莫那鲁道们是不可能被彻底征服，成为被奴役者的。当日本人的长枪大炮杀到家门口时，一场力量悬殊的较量已然拉开了帷幕，最初抵抗的失败，所谓的文明占据了原本美丽自由的家园，当猎鹰被关在笼中、当骏马被拘于栏内时，最后的反抗只是时机问题。赛德克族对世代赖以生存的山林的守护是一种本能，触及本能者即触及人性

最深处，并能得到最及时的回应。影片在台湾本土票房的不俗，更说明了一点，即当下台湾本岛的普遍认同感，这仿佛一种新的身份构建过程，仿佛精神上的一次时空压缩与回溯。不可否认，魏德圣有此种情结，并在光影中完成了一次反刍，事实上，早在《海角七号》中，已经有了相当层面的反刍，只是这一次，魏德圣走得更远，当对自身身份的构建和认同与追溯历史融合在一起时，《赛德克·巴莱》注定会成为导演个人和华语影史值得写下浓重一笔的符号。

《一九四二》《白鹿原》和《赛德克·巴莱》三部策划均达数年之久的影片，从立项到上映，其中经历的困难可想而知。虽然票房表现不一，但作为表现民族历史题材的影片，都在不同的侧重面上展现了创作者的新意和思考。这种对于电影创作民族化的追求，不仅是导演个人创作理念的坚持，也丰富了华语电影的类型，是在当下日益开放的电影市场上本土影片能形成与外国引进片真正竞争的关键所在。三部电影于2012年的集体亮相，既是巧合，也是民族历史题材的一次集体发声，为日后该类型的创作和创新进行了不同侧面的有益尝试。

二、《搜索》《泰囧》：都市题材影片的创新突围与票房奇迹

都市题材的影片从来都是大银幕上不可或缺的一种电影类型。在大的类型背景下，又会派生出很多新的分支类型，包括近年热门的小妞电影，其中不乏成为票房黑马者。2012年的华语影坛，都市题材影片的创作仍然引人瞩目，既有如《搜索》这样讲述以网络事件为核心引发的社会公共事件的具有时效性的创新式表达，也有如《泰囧》这样以都市行旅为背景的喜剧精品，两部影片都有不错的口碑反馈，后者更创造了华语电影的票房奇迹，成为2012华语影坛最重要的热门议题。两部影片虽然展现内容各有不同，但总体反映出了都市题材影片在创作上的突围以及观众对其创作给予的认可。

《搜索》讲述了都市白领叶蓝秋在一个如常的早上，因为没有在公车上给一位老大爷让座，从而引发和牵扯了一系列的公共事件。这场意外的不让座事件如若南美洲丛林中的一只蝴蝶，煽动翅膀，引发了一场发生在中国南方都市里的“南太平洋风暴”。七天时间，因为一件公车上发生的小概率事件，十几个人被卷入其中，生活被迫推离既有的轨道，甚至命运都被彻底改写。

从创作风格上辨析，有观众认为《搜索》不像是陈凯歌的作品，更像是出自冯小刚之手。诚然，如《搜索》这样的都市小品，向来是冯小刚的拿手好戏，而提起陈凯歌电影，更容易让人与宏大的历史背景和颠沛的个人宿命联系起来。但是，在2012年的华语影坛上，中国当下两位重要的导演分别做出了各自的改变：陈凯歌开始着眼当下都市生活，拍出了《搜索》，冯小刚则拾起酝酿多年的人文思辨，创作了《一九四二》。

《搜索》之于陈凯歌，更像是一次在艺术性与商业性之间寻求平衡的尝试。从《无极》开始遭遇创作危机，到《梅兰芳》《赵氏孤儿》的褒贬不一，近些年，陈凯歌的创作之路一直受到舆论的质疑。也许是为了继续突破，此番陈凯歌从自己不太常关注的都市题材入手，从网络上选取热门事件进行创作。这种以小见大的创作方式最终为《搜索》赢得了529.5万影迷的关注，最终以17373.75万元的票房交上答卷，也可视作市场最终对其认可程度的表现。从表面上看起来，《搜索》是一个类似冯氏电影的时装片，但骨子里则不然。《搜索》所表现出导演的创作意图，是陈凯歌导演终于开始着眼于当下，讲述老百姓自己的故事，并把自己对社会的观察和思考体现在当代影像之中。

与其说该片是陈凯歌的转型，倒不如说这是他的一次精神回归。《搜索》中人物众多，每个人都由于不让座事件而引发的网络暴力事件而被改变了生活的轨迹，尤其是以姚晨饰演的陈若曦和陈红饰演的莫晓俞为代表，一人因为炒作话题而失去了工作和爱人，另一人则因莫须有的怀疑最终发现了婚姻不幸的症结最终决心离婚。而其中核心人物叶蓝秋虽然是因遭受网络暴力而受到种种不公，但因为一心寻死的根本动机，几乎是在影片中扮演牵引他人而行的角色。可以想象，《搜索》在创作阶段所耗费的努力，一直在让影片贴近生活和真实，导演既想拍成一部好看的电影，又想使之变成一面反映当下网民生活的镜子。虽然电影中每一个人物最终的命运都在结尾发生了意料之外情理之中的逆转，但是这种尝试毕竟还是粗浅的，加之导演在影片中预设受害者的立场，对于网络暴力之后的深层原因以及道德绑架等社会议题的探析和反思并没有真正展开——这也是为何影片虽然口碑尚可，但却没有造成舆论热议的原因。尽管影片对于主题的处理尚且存在一些遗憾，但陈凯歌的此番尝试是值得肯定的。在一个追求叙事技巧和立意标新的创作大背景下，他将一个脱

胎于网络小说的素材进行了精准扎实的改造，用自己的创作功力为大众讲述了一个完整的故事并对都市题材的展现进行了创新，不仅为2012年的华语银幕增加了亮点，亦在个人的创作生涯上进行了一次较为成功的尝试。

“以小见大”的创作手法，并非仅指对于故事内容的展现，去年的另一部都市题材影片所引发的票房震动和舆论话题性可用“四两拨千斤”来概括，这部刷新了华语电影票房纪录的电影就是徐峥自导自演的喜剧影片《泰囧》。该片由光线影业出品，于2012年12月12日公映。实则早在2010年，徐峥和王宝强就凭借影片《人在囧途》中的“春运回家二人组”给观众留下深刻印象。这次“囧途”组合将再上“糟心之旅”，还有黄渤加盟，“三人行”跨出国门远赴热带风情浓郁的泰国，一路遭遇“敌人”狙击，上演泰国冒险传奇。影片自上映以来受到观众极力热捧，被赞为“年度最好笑喜剧”，上映5天票房突破3亿，创造华语片首周票房纪录，上映一个月票房达到12亿，观影人次超过3900万人次，成为中国电影市场华语片票房冠军以及观影人次第一名。

《泰囧》是颇类似于好莱坞的滑稽喜剧和憨人喜剧的结合。滑稽喜剧以恶作剧和夸张的动作表情见长，如卓别林的《淘金记》《城市之光》、基顿的《将军号》等，影片中的各种桥段无疑是这类喜剧的体现。而憨人喜剧则以主人公呆头呆脑异于常人来营造喜剧效果，片中的王宝强就是典型的憨人，憨人自有憨人福，影片总是会以憨人的胜利为结局。

在《泰囧》中，泰国似乎成为了相对中国而言的民俗奇观哈哈镜。泰国的旅途风景集中在乡野山间，几乎没有城市楼群，影片的基本冲突和主要笑料则来自那两个不同身份、阶层的主角之间所产生的矛盾：一个是从北京来的高级白领，英文流利，收入不菲，而且掌握着高科技发明的秘密——在当下这个“生产狂热”的时代里，经济、技术是两大价值指标，无疑我们的北京白领在这两大评价体系中都是高人一筹的；另外一位则是农民工式的游客，不通英文，卖葱油饼为生——显然，这位仁兄既没有特别令人艳羡的经济收入，更不掌握什么新兴技术。于是乎，上流一下层、聪明—愚蠢、文化—庸俗，这一系列二元对立的标签，贯穿着《泰囧》的始终。应当说，这是商业喜剧电影的基本套路，早在默片时期，好莱坞的劳莱和哈代就采用这类搭档方式。在这基本模型上面的延伸和发展确保《泰囧》中两大主角的喜剧效果。

《泰囧》是一部典型的商业性影片，其成功的要义在于掌握好了故事讲述的深浅度，既非阐述导演个人哲思的作者电影，也不是幼稚谄媚的三俗影片，一个将传统故事模型和人物关系掌握到位，将之嵌入符合当下人审美趣味的线索中，配合以异国风情的奇观，观众对于初次执导的徐峥所做的努力给予了充分的肯定。当然，徐峥之所以能赢得空前热烈的掌声，还在于他明白，喜剧片不能单一地追求发笑，还需要找到“符合老百姓的审美和内在的情感需求的普世价值”，因此《泰囧》有一个情感充沛、基调相对严肃的结局升华。

《泰囧》所创造的票房奇迹是在电影产业飞速发展中的一个特例，其中既有偶然因素也有必然因素。其偶然在于在电影业兴盛的当下，每一部做好准备的影片都有可能在市场的驱动下创造商业的惊喜，而必然则是因为《泰囧》本身从剧本、拍摄和营销的各个环节的处理到位，确保了它是一部制作精良、具有创造奇迹的素质的影片。当然，根据市场化导向的影响，《泰囧》之后或许会产生一系列的同质化影片去分夺和占领市场，但这种“以小见大”的营销模式注定不会成为惯例，电影产业仍然有它的规则，制作成本和票房产出在大原则上是守恒的。在《泰囧》创造了票房奇迹之最后，一个新的喜剧品牌俨然已经出现，“囧途”系列的影片势必在今后会继续出现在大银幕上，至于表现如何，让我们拭目以待——这期许中既承载着业界对主创团队的创新和完善故事模型的愿望，也有观众对华语影坛新的喜剧品牌能再创佳绩的祝福。

三、《龙门飞甲》《画皮2》：经典武侠的重塑续拍与魔幻题材的多元化整合

与十年前中国大片刚刚起步时不同，武侠电影在十年间经历了由盛转衰的创作态势。从张艺谋最初的《英雄》开始，武侠题材的电影一直是华语影坛常青的一种创作题材，也被国人视为可以作为华语电影代表去与好莱坞电影进行抗衡的一个最有利的类型。但随着中国电影产业的成熟与观众审美的提升，人们对于电影的诉求不再单一，继而不同类型的大片纷纷登场，这其中既有成功的尝试，也有失败的遗憾，但经过时间的淬炼，武侠电影的拍摄也在产业大背景发展的带动下发生了新的变化，单一类型的武侠电影已经不是投资人中意的热点，将武侠与其他类型相融合才是未来华语电影创作的趋势。2012年的华语影坛上，以《龙门飞

甲》及《画皮2》为代表的影片展现了两种新的武侠题材创作思路，前者是在新科技即3D特效的包装下重塑续拍经典旧作，后者则是将武侠、魔幻、爱情、志怪等类型进行多元化整合，进而适应当下市场需求的新作。

《龙门飞甲》是香港导演徐克2010年拍摄的作品，为其旧作《新龙门客栈》的续集。影片投资3500万美金，是导演徐克与动作巨星李连杰继《黄飞鸿》系列之后再度合作的电影作品，并汇聚周迅、陈坤、李宇春、桂纶镁等颇具吸引力的影星倾情加盟。该片于2011年12月15日上映，上映期间吸引了1264.62万影迷观看，斩获55623.18万元票房，成绩赫然。

《龙门飞甲》可谓一部内外兼修的电影，3D效果成熟，同时也具备一切观众能够想象的武侠电影的元素：复仇、夺宝、江湖儿女情长、花样百出的兵器、阴谋骗局、刁钻迅猛的武功。最重要的是电影的故事不再是宫廷谜案或者历史名段，而是真正回到了“侠以武犯禁”的侠之精神的根本上。江湖豪侠因为看不惯东西厂独霸朝纲、杀害忠良，毫不犹豫地拔剑而出，以自身武力和性命反抗暴政。

其实在进入新世纪以来，武侠电影的创作已经发生嬗变，正统的武侠电影开始淡出影迷视野，像《英雄》《夜宴》《十面埋伏》这些被冠以新世纪武侠电影重磅作品之名的片子中，观众很难捕捉到传统意义上的“侠义精神”。对于有着武侠传统的华语电影而言，侠义精神的根本在于反抗，即不畏强权、不惧淫威、不怕牺牲、重气节轻生死的侠义的风骨。但随着电影主题的丰富化，武侠电影的主题掺入了其他的元素，因此我们发现武侠不再是主体，而成为刺客刺杀暴君或者血腥的宫廷政治斗争中的一个工具。而在这样的创作氛围之下，徐克选取了自己的经典旧作《新龙门客栈》为素材基底，重新拟写续集，并以侠义精神为故事主体，可叹导演之勇气，而《龙门飞甲》此时追溯侠义之源的意义，显得弥足珍贵。

当然，所谓“老酒还需新瓶装”，《龙门飞甲》在影片的主题思想和人物塑造上很难胜过自己的前作，毕竟《新龙门客栈》在华语影史上写下的一笔是后来武侠片难以超越的，但徐克从另一个方面，即影片的视效和特技上面进行了全新的突破，完成了华语影史上第一部真正意义上的3D影片。众所周知，和百年影史相比，3D影片终究还是新生事物，真正让3D巨幕有了实质意义的影片要从《阿凡达》算起。从这个意义上讲，《龙门飞甲》赶上了世界潮流。不过也正是由于对视觉效果的强烈凸显，3D大片往往故事都比较简单——越是“高概念”的商业大片，越排斥复杂叙事，纵观现在世界影坛的3D大片，大都终沦为爆米花电影。但有了前作的基础，从剧情的角度而言，《龙门飞甲》情节复杂，人物也立体、多面，故事走向更是一波三折。

作为续作，《龙门飞甲》中处处透射出了对《新龙门客栈》的致敬，但就人物关系和故事内核而言，《龙门飞甲》基本抛开了《新龙门客栈》另起炉灶。所谓“侠”，在中华文化的原初意义里恐怕就是“以武犯禁”，《龙门飞甲》完全贯彻了这一点。李连杰扮演的侠士飞檐走壁、上天遁地，为的就是打击阉党奸佞，侠义精神自然溢满银幕。叙事副线的寻宝段落，又拉上了西域古国的历史背景，虽是杜撰，但让影片的前情深度一下子丰富起来，而且和主线最后交织在了一起，整部影片层次丰富，骨血充实。当然，影片中作为符号化的象征，大漠龙门里的那家黑店客栈还是保留着，主体剧情也是局限在这个空间里展开，各色人等纷至沓来，以朝廷鹰犬和江湖义士的搏斗为主轴，辅以流寇盗贼的寻宝迷梦，登场人物虽多，但错落有致，各条线索都能耦合，还设置了一人分饰两角的将计就计、乔装打扮孕妇的无间卧底，甚至不忘港片的喜剧精神，在火并激烈时，安插上调节气氛的笑料，这些细节的设置为影片增色不少。总体说来，武侠片长期以来都是华语电影中唯一具有对外输出能力的类型片种，虽然近几年来，似乎也出现了一些迷茫，例如《剑雨》《武侠》等片的市场效果都不甚理想，但从《龙门飞甲》开始，3D为武侠片开辟了一条新的创作路径，相信熟谙武打设计的香港影人们，一旦插上3D的翅膀，委实是件如虎添翼的好事。

2012年的华语影坛票房成绩一直在被突破，除了在岁末成为华语影片之冠的《泰囧》，实则在年中，《画皮2》就以迅猛的姿态突破了华语电影的七亿票房大关。同样作为续集，《画皮2》中武侠元素也是一大亮点，但是它并没有如《龙门飞甲》那样去追溯侠义本源，而是将武侠作为一剂元素，和其他类型相杂糅，延续前作《画皮》的题材类型赢得了观众和市场的肯定。

《画皮2》由金马奖最佳新导演乌尔善执导，汇集前作《画皮》的三大主演周迅、赵薇、陈坤，更加入新晋人气明星杨幂、冯绍峰以及实力唱将费翔和新人陈廷嘉，讲述了一个“用你心换我颜”而引发的“皮相

与心相”的魔幻爱情故事。片中贯穿三惑五劫，是情感、心惑、命惑、色劫、心劫、生劫、死劫、情劫。《画皮2》3D版于2012年6月28日在内地暑期档上映，连破12项中国国产电影票房新记录，最终吸引1716.68万人次观影，斩获票房70433.87万元票房，成为华语影坛首部破七亿的影片。

如何从优秀的传统文化中汲取营养一直都是华语影坛对传统题材改造和拍摄的核心议题。作为一种对传统故事改造的尝试，《画皮2》基于传统之上的符合现代审美需求的改造无疑可以作为一种范例。从这一角度而言，《画皮2》的产生本身就像是一个“画皮”故事——借一套妖鬼之皮，装点今人之精神。

虽然同为“画皮”故事，但是两部影片在故事结局上的差异，明显呈现出由悲及喜的状态。尽管《画皮》中众人皆复活，貌似一个大团圆结局，但是小唯的死亡却让团圆上布满了裂痕，流露出深沉的悲剧意味。及至《画皮2》中，“妖灵融入人心，与人合为一体，共享此生”，影片以一种妥协式的方式完成了对美好团圆的营造。或许，这种差异性存在源自创作者的思想。从《刀见笑》贪、嗔、痴的解读中，可以窥见导演乌尔善的佛家思想，倘若以佛家基本价值来评判，对因果最简单的理解便是善有善报恶有恶报，试想，对于影片中那对可算青梅竹马后经生死的男女来说，善报是最通俗也是最符合观众审美倾向的方式。而《画皮》中小唯之所以死亡，多少与她僭越者的身份有关，在前作中，她仅仅是一个魅惑的角色，而不是启发者。

影片由始至终被眼睛与心灵两种观看、感知世界的方式所笼罩。作为佛家推崇者的乌尔善，显然是在烘托心灵的力量，而且这种由爱情所衍生出的崇高对于如今的社会更加具有积极意义，这也是影片一大积极之处。它将一个妖鬼故事带入了现实，让观众可以在魔幻世界里看到现实和自己。或许有人会提出，与之前的《刀见笑》相比较，乌尔善在面对市场时选择了妥协。与被逼成极致化风格的《刀见笑》相比，《画皮2》显得失去了胆大妄为。但是，倘若以调动观众参与到创作者的思考中来看，《画皮2》依然贴着鲜明的乌尔善标签。更何况，在经历过电影语言探索以及价值观展现之后，更具有市场面相的视觉、娱乐也反映出导演自身的进步。从悲剧到圆满，《画皮》系列所体现出的是创作者相异的价值取向，对于娱乐电影而言，对于观众而言，最容易接受的应该是圆满，毕竟在小唯死去之后，所有的生命重新归位，不过，“合为一体”或许是最为精美也是颇具妥协性的解决方式。

《画皮2》的成功，不仅仅是由于故事核心中普世价值的植入，而是在其外表方面，也将可以融合的因素做到最大化，在一个国人熟悉的题材之下，如何能够推陈出新，不仅仅在于如何讲述和创作故事，更在于要给观众和市场新鲜的元素。在前作成功尝试的基础上，此番创作更下心力，将魔幻、武侠、古装、爱情、志怪等元素紧密结合，这些元素没有谁占首位，而是同为故事所服务。虽然观众难以界定它的类型，但是市场所需要的元素它统统具备，这种多元化杂糅的方式被《画皮》系列用到了极致，且均收获较好的市场口碑。或许此种创作方式并不能成为华语电影的万用良药，但是对于传统题材而言，不失为一种较好的尝试。

四、《桃姐》《飞越老人院》《神探亨特张》：中小成本影片现实题材的坚守与商业价值的拓展

长久以来，为规避第五代导演文化寓言式的宏大叙事和高资本打造的商业大片，以第六代导演为主体的中小成本影片创作者，大多将视线转向当下社会及个体生命。但是，从青春自恋言说到社会黑暗面的暴露，在实现自我表达与艺术追求的同时，过于边缘的题材与过于先锋的表达策略难免带来曲高和寡的困境。个人艺术坚守与电影商业机制的矛盾日益凸显，不仅使中小成本影片的生存面临困境，而且也无益于弥合中国电影与中国社会及观众之间日益加深的隔膜。令人惊喜的是，2012年《桃姐》《飞越老人院》《神探亨特张》等一批中小成本影片接连出场，以其敏锐而开阔的社会视角和自然而精心的话语结构，寻回了中国中小成本电影乃至中国电影丧失已久的与当下观众和社会现实之间的对话能力。

首先，以现实题材的选择实现个人关怀与社会价值的统一。《桃姐》《飞越老人院》《神探亨特张》三部影片的题材与创意皆来自鲜活的现实生活。香港导演许鞍华的《桃姐》，主体故事是根据该片的监制兼编剧李恩霖的成长经历改编出来的，多处故事情节也都是根据生活中真实发生的事情改编而来。张杨的《飞越老人院》剧组在筹备期间也曾多次深入老人院，以社会调查的方式进行大量素材的收集。《神探亨特张》的导演高群书，不仅以现实生活中的原型人物结构故事主线，更以其从事新闻记者时的敏锐视角将大量的社会新

闻事件和游走街头的草根民众放置电影镜头下。电影创作者之所以选择这些真实题材，其中有出自个人的生命感悟，但更多的是出自在社会体察中形成的对这些题材社会价值的清晰认知，以及由此而生的对社会责任的主动担当。

从《洗澡》《向日葵》到《落叶归根》《无人驾驶》再到《飞越老人院》，创作视野从婚姻问题、代际问题到农民工问题、都市问题再到老年人问题，张杨的新片延续了他之前对现实问题的敏锐细察。以观察社会世相、描摹人间冷暖著称的许鞍华同样以一部《桃姐》将目光投向了老年人和老人院，这一一向被认为缺乏市场价值的边缘人群和边缘场所。他们不约而同选中了同一话题，其背后是香港和内地同时面临的日益严重的老龄化问题。这一之前的边缘问题，正在成为日益凸显但依然被遮蔽的社会问题。《桃姐》和《飞越老人院》公映之后，与这两部影片相关的讨论话题，不仅出现在专业的电影学术与娱乐报道中，也扩展到与家庭和社会生活相关的方方面面。以细微的触角深入真实生活，发掘并呈现众多值得关注的社会现象，在拓宽视角和题材的同时，中小成本影片同样可以引起全国观众的注目和议论，发挥电影对社会议题的建构与回馈能力。

《神探亨特张》是高群书的系列平民史诗电影《你系列：1930—2030》里的第二部。他用“《清明上河图》的一个切片”来比喻这次的选材和角度，本着忠实于历史的原则，明确地将影片的价值定位于对这个时代的记录、针砭与探究。^① 许鞍华、张杨与高群书，三位导演都本着发自内心的对现实的观照和题材的热爱完成了影片创作。能从题材的选择赋予影片明确的价值定位，兼顾影片的艺术价值与社会意义，以贴近生活、引发共同关注的社会题材连接起电影创作者与电影观众，为中小成本影片走向市场走向观众搭起一座桥梁。

现代都市既是承载众生世相的社会空间也是社会问题的折射镜。《神探亨特张》的英文译名为 *Beijing Blues*（北京蓝调），影片主演更直言：“这个戏主演不是我，是这座城市。”^② 每一地域皆有着不同的文化，由此生长出不同的现实境遇和社会面貌。当许鞍华在北上的浪潮中，依然坚守着对香港地域文化和普通民众的书写时，高群书也将关注的视线对准了长期生活的北京。不同题材和类型的影片，即使面对同一座城市也有不同的选取和呈现的方式。当大多数导演将镜头对准北京闪亮夺目的高层楼群与时尚奢华的购物场所时，高群书将目光投射到胡同、医院、天桥、公交车站等藏污纳垢的日常街道与角落。借警匪追逐中，一步步空间的扩展与人性的展现，暴露出这座城市在焦躁不安中泛起的浑浊与灰尘。许鞍华的《桃姐》同样虽有鲜明的香港特色，但影片中并没有将维多利亚港、中环这样标志性的景物展现出来，只是围绕着嘈杂的街市、街中花园、陈旧的老人院、平民化的茶餐厅呈现一个真实日常的香港社区角落。许鞍华与高群书都试图撕去城市光鲜亮丽的表面，深入底层透视真实环境中的生活状态和地域文化。

众多中小成本影片在以现实题材的选择标明自己立场的同时，或受制于资金技术等外部条件，或出自对纪实风格的表达策略的主动选择，中小成本的影片对画面和结构的处理多有粗犷与随意之处，现实便常以一种无序和纷乱的影像方式直接呈现在观众面前，而碎片化的生活流的叙事手法也一度成为其诉求策略。如此一来，影片的观赏性大大下降，实则堵塞了价值诉求与理念传达的通道。2012年这三部小成本影片同样选择现实的题材与简单的手法，但平实自然的风格背后却有着精心的调度与细致的结构。

《桃姐》英文片名叫做 *A Simple Life*，延续了《天水围的日与夜》中的视角和手法，淡去对戏剧和冲突的依赖，从简单的生活、简单的人物关系出发讲述简单的故事。看似简单的纪实手法，最为普通的生活场面，更需要极细腻的对生活的观察来建构情节结构和组织画面语言。作为一部缺少看点的题材，如何找出特别的角度来讲述一个看似平淡的故事，在普通的细碎生活里面，努力找到非典型的生活片段，这样的细节成为许鞍华尽力计较的部分。在情节动作上，从买菜、做饭、吃饭、聊天等这些最为琐碎的生活场面中，聚焦能够深入展示出人物性格的动作细节。从镜头语言上，在以室内为主的有限空间内调动近、中镜和特写对主要角色的举止言谈进行最细微的捕捉，以朴实自然、真切细腻的风格呈现人与人之间心态与情感的流动。点点滴滴的生活状态，一点点酝酿，看似散文般的轻描淡写，暗含着细致的结构与组织。

① 参见吴子茹：《高群书：“野路子”导演的异类制作》，《中国新闻周刊》，2012年第26期。

② 仲丽丽：《〈神探亨特张〉：高群书的现实寓言》，《电影》，2012年第6期。

当高群书以记录历史的使命感来面对《神探亨特张》时，为最大限度地还原真实度高达百分之九十九的影片内容^①，纪录片式的讲述风格成为毫无疑义的选择。除了全部选用非职业演员，为还原街头生态，电影大量使用跟拍、手持镜头拍摄和偷拍镜头。晃动的影像不仅营造出纪实的风格，而且也对应了当下真实的生活环境中存在的焦虑、躁动与惶惑的社会心态。但是看似粗粝直接的影像风格，实则每个场面每个段落中，对于画面构图、前后景的安排、人物走位、事件发生的次序都有着巧妙精细的调度。在叙事层面上，《神探亨特张》不仅片名戏仿了20世纪80年代曾红极一时的美国警匪题材电视剧《神探亨特》，而且将《神探亨特》中追车、打斗、抢劫、凶杀等警匪片类型元素嫁接过来，使剧情毫无枯燥乏味之感。粗粝自然的风格背后，依然可以看到制作层面上精心的设计和追求。

《飞越老人院》无论从片名、类型上还是情节结构上都毫不拒斥好莱坞电影的影响，影片不追求高度的纪实感，而是追求新颖独特的创意与故事结构，将家庭伦理片与公路风景片的类型结合起来，并且选择适度地夸张化、荒诞化的戏谑手法，实现浪漫主义与现实主义的结合，诸多笑料的穿插更为故事增添了颇多趣味。

对中小成本影片来说，没有商业大片的资金和技术支持，不能靠视觉奇观把观众吸引进影院，只有从电影本身着手，把叙事方式、场面调度、画面语言做扎实做精细。《桃姐》《神探亨特张》和《飞越老人院》各有不同的影像风格和讲述方式，但都能耐下心来从小处的细节入手，平实简单的手法下处处可见细致精心的设计，点滴浸润观众的心底。

中国电影人从第五代到第六代在国际影展上虽然屡创佳绩，但其影片一味将镜头对准社会和历史的阴暗面，追求震惊体验中渲染极端暴力的绝望抗争和黑暗色调，不断引发国人的争议。《桃姐》《神探亨特张》和《飞越老人院》虽然对准的也是当下社会中弱势群体的生存困境，但灰暗色调难掩人道关怀传达出的光明与希望。

《桃姐》继承了许鞍华电影中一贯的人文主义关怀，面对这一主流之外的边缘群体，她通过精巧的细节编织将看着热闹实则悲伤的色调自然地融合在一起，拒绝刻意的煽情，保持纪实风格的同时又糅合了明显的喜剧的、商业的元素，呈现生活原本的悲喜交织的状态。以尊重和悲悯之心面对影片中的人物，面对生命的离去。以简单的故事结构和人物框架探讨人与人之间的关系和相处方式，传达理解、包容与互助的传统价值理念。影片脉脉流淌出的温情与悲悯，在触痛现实反思的同时也带给观众更持久的感动，《桃姐》也以其人文关怀获得了多个人道主义奖项。

《飞越老人院》虽然与《桃姐》同为老年人的题材，影片中同样涉及生命死亡的问题，但导演张杨拒绝渲染生命尽头的悲切与艰难，他并没有把故事的核心和重心放在老人院上，而是以飞越的心态让影片中的人物逃离了老人院这一空间载体，也就逃离开其代表的禁锢般的日常生活的状态，代之以一种浪漫的情怀与审美的把握去追求另一种积极开阔的生活状态和生活空间。整部电影既有现实的艰辛无奈又富有浪漫激情，既传达出人生暮年的无力与苦涩，也着重人与人之间传递的温暖和快乐。以积极入世的现实感念和略带感伤的浪漫情怀书写乐观向上的生命诉求以及包容和解的家庭伦理，这既是影片致力传递的价值取向，也是沟通创作者与观众的情感纽带。

《神探亨特张》的导演高群书以黑白般的灰暗色调结构整部影片，以底层民警的视角串联起偷窃、打斗、抢劫、凶杀等众多社会暴力和犯罪事件，勾画出中国底层街头众生的人生百态。同时，以深刻的现实批判态度，直面当下社会的种种罪恶。但导演并没有采用简单粗暴的正邪二分的立场去占据高高在上的道德高点来俯视街头大众，而是深入其中以追随和体认的姿态，以敏锐的观察和悲悯之心去探究每个人背后的无奈，追问每个人背后值得同情的理由。在最大限度地揭露社会现实问题的同时，也最大限度地尊重并还原每一个生命个体的生命状态，这使得影片中始终闪烁着独立精神与人道情怀的光芒，灰暗色调掩不住光明的力量。生逢社会大转型的时代，对于电影的意义，除了为时代为后人留一记录，高群书更坦言：“电影必须给人以希望，必须具有神性的光芒，必须展现理想、信念以及人类的情怀。”^② 他以此光芒来经营自己的影片，也以此

① 参见吴子茹：《高群书：“野路子”导演的异类制作》，《中国新闻周刊》，2012年第26期。

② 刘巍：《高群书：没有人会阻止你去表现希望》，《瞭望》，2013年第14期。

光芒传递温暖和信念。

其次,明确的目标受众与营销策略。《桃姐》《神探亨特张》和《飞越老人院》三部影片对演员的使用都别具一格,不同的演员对应不同的目标受众并带来各异的营销策略。由刘德华担任出品人及主演的《桃姐》无疑是三部中演员阵容最豪华的,其票房成绩也令其他两部望尘莫及。作为一部小成本香港文艺片,首映当日,《桃姐》的票房即突破1300万元,首周四日突破3600万元,同时打破内地三·八档期首映日票房纪录,并超过了许鞍华导演作品在内地的总票房纪录,成为港产文艺片的票房最高纪录。由刘德华出演《桃姐》,本就是出于票房的考虑。但明星阵容并非是中小成本文艺片票房成功的保证,许鞍华的前作《姨妈的后现代生活》明星阵容并不逊于此,票房成绩却有天壤之别。《桃姐》的成功也要归功于精准的营销策略。《桃姐》的宣传如同影片本身,不搞大片般的集中轰炸,而是细水长流式的口碑渗透。前期集中参加各种影展、电影节并且成功地在威尼斯电影节一战成名,此后该片先后荣获台湾第48届金马奖三项大奖、第18届香港电影评论学会最佳影片、最佳女主角奖,此外还获得2012亚洲电影大奖最佳女主角奖和最受欢迎男演员奖;在香港放映营造良好的口碑与认同;最后一步是在内地多地进行试映和点映。最终,光环与盛誉之下,选择在竞争压力较小的三·八档期进行首映。首日票房的爆发与众声一致的赞誉将影片的票房节节推高。

《神探亨特张》被称为“中国首部@片”,因其主要演员皆为网络微博名人,同样因片中演员引发广泛关注。追求真实的高群书,最终拒绝明星阵容,而是邀请张立宪、宁财神、周云蓬等众多民间文化精英和网络名人组成非职业演员班底。他所看重的是这些人身上凝聚着的与时代共鸣的浓郁气息,可以增添整部影片的真实质感。同时,每个演员的背后都有着数量庞大的粉丝群体,也就是本部影片的目标受众。从这个角度看,《神探亨特张》很早就明确了清晰的受众定位和宣传策略。从收获惊喜的上海国际电影节到“双榆树国际电影节”,《神探亨特张》不仅收获了美誉度,也获得相当的关注度。万达院线独具慧眼,看出《神探亨特张》这部“接地气”电影的票房潜力。力推之后,《神探亨特张》在万达取得了优异的票房成绩,占到全国票房的20%。^①但受制于前期宣传的不到位及口碑效应的滞后性,众多影院并没有为《神探亨特张》留出能充分发挥其票房潜力的放映空间。

五、《爱》:台湾小清新对中小成本影片的启发

2012年,许鞍华的《桃姐》收到诸多赞誉,其中一条是出自其对香港题材和香港本土文化的坚守,由此可见香港导演北上浪潮的热闹翻腾。相形之下,台湾与大陆的合拍片则安静了许多。虽然自2011年起,台湾与大陆的合拍片已呈现风起云涌之势,有《星空》《转山》《幸福额度》《爱》《饮食男女2:好远又好近》……在两岸电影人的努力下,两岸合拍片一度成为热点,但倘若没有这一部《爱》,两岸合拍片也许还要经历更久的沉寂才能迎来商业上的成功。2012年情人节,《爱》横扫大陆与台湾,最终以两岸均过亿的票房成为两岸合拍片的范例。

依靠成熟的商业电影运作模式和类型片经验,香港与内地的合拍片多为大投资大制作的商业类型电影。而近年刚刚复兴的台湾电影,其岛内制作多为中小成本的文艺片,其中台式小清新风格的青春爱情题材已经渐成类型。2011年,一部《失恋33天》使国内电影人看到了小清新风格的都市爱情题材的巨大市场潜力。随着内地电影市场渐入成熟,两岸电影政策日益开放,越来越多的台湾电影人将进入内地的电影生产中。如果说香港电影人的北上对华语电影的影响主要集中于近十年华语商业大片的面貌中,那么台湾电影人的北上,将为中小成本的影片注入更多的力量。

《爱》投资三亿台币,约合7500万人民币,由大陆的华谊兄弟和台湾的红豆制作联合出品。这部影片将观众定位于当下的都市青年男女,题材上以爱情故事讲述当下社会里男女情感的各个层面;演员阵容上,集结了赵薇、舒淇等两岸颇具实力和票房号召力的年轻演员,打造俊男美女的全新组合。八个角色、四段爱情故事,场景穿梭于古老的北京和现代的台湾之间,片中亦有一夜情、姐弟恋、包养等社会时尚话题,试图拼凑出现代都市纷繁复杂的情爱关系,以全景的方式为观众组合一幅绚丽多彩的都市爱情风景。

^① 刘巍:《娱乐不败的电影院线》,《瞭望》,2013年第18期。