

当代电影全喻文化论

中华视域下的银幕阐释

喻

既为「告」，亦为「晓」，既有告知、开导、晓喻、譬喻之意，又有知晓、明白、理解、解喻等义，包含了信息传播与接受的整个流程。

潘源
潘秀通
◎ 著

当代电影全喻文化论

中华视域下的银幕阐释

喻

既为「告」，亦为「晓」，既有告知、开导、晓喻、譬喻之意，又有知晓、明白、理解、解喻等义，包含了信息传播与接受的整个流程。

潘源
潘秀通◎著

CP 中国电影出版社
2017·北京

图书在版编目(CIP)数据

当代电影全喻文化论：中华视域下的银幕阐释 / 潘源，潘秀通著. —北京：中国电影出版社，2016.8
(2017.8重印)

ISBN 978-7-106-04533-3

I. ①当… II. ①潘…②潘… III. ①电影评论—世界—现代 IV. ①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第197184号

当代电影全喻文化论：中华视域下的银幕阐释

潘源 潘秀通 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编100013

电话：64296664(总编室) 64216278(发行部)

Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京中献拓方科技发展有限公司

版 次 2016年8月第1版 2017年8月北京第2次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/16

印张/22.5 插页/2 字数/337千字

书 号 ISBN 978-7-106-04533-3/J·1889

定 价 42.00元

目 录

导 论 管窥说与电影“全喻”文化论	001
第一节 “须以自己的方式”	006
第二节 中国文化的“缘”素	012
第三节 新喻与“全喻”文化	018
第一章 人本论：贵在创作主体	031
第一节 英才出少年	034
一、早教说：播种梦想	034
二、习艺说：致用为本	037
三、渐染说：顺势扶摇	042
四、励志说：砥砺前行	046
第二节 厚积与勃发	054
一、“蓄积而能化”	054
二、“积久渐以成性”	059
第三节 求索与拓展	065
一、能新而善变	065
二、求变与守常	072
第四节 绚烂与平淡	080
一、渐老渐熟乃造平淡	081
二、绚烂之极归于平淡	087
第二章 文本论：妙在影片视域	097
第一节 镜子·眼睛·眼镜	098
一、“镜子”说	099

二、“眼睛”说	101
三、“眼镜”说	104
四、“共识”说	108
第二节 人类·人生·人性	113
一、生路与心路	113
二、生存与死亡	119
三、性别与人性	125
四、性善与性恶	133
五、正义与邪恶	138
第三节 和谐·自由·仁爱	145
一、施虐与爱欲	146
二、仁爱与暴虐	154
三、战争与和平	160
 第三章 本体论：美在电影意象	 171
第一节 象以尽意	173
一、意以象尽	173
二、寻象观意	179
三、隐喻解喻	185
第二节 意象应和	194
一、美在和谐	194
二、美在含蓄	203
第三节 意象乖离	213
一、相反相成	213
二、美在奇异	221
第四节 细节意象	232
一、微而喻大	233
二、浅而托深	242
三、事脉意脉	250

第四章 立本论：重在意象风格	259
第一节 本立而道生：传统与现代	261
一、意象风格之本：天、地、人	261
二、传统电影：单喻文化第一枝	271
三、现代主义：单喻文化的分蘖	282
第二节 综合与个性：后现代与当代	294
一、后现代电影：嫁接的兼喻文化	295
二、当代电影：全喻新文化的崛起	307
 结 语 整体化综合与全喻新文化	317
第一节 整体化综合	318
第二节 全喻新文化	320
一、“全众”性和共喻性	321
二、“全融”性和相容性	326
三、“全域”性与全能性	332
四、“全新”性与独创性	338
 主要参考文献	347

Prologue
导 论



管窥说与电影“全喻”文化论

中国春秋战国是百家争鸣时代。《庄子·秋水》记载，战国时期魏国公子牟，是被尊崇为深谙庄子思想、得其道者。一次他对于名家离坚白派的辩才公孙龙，以能言善辩“自以为至达”，而闻庄子之言却深感茫然不解的言说大不以为然。魏公子牟起初讲述一个“坎井之蛙谓东海之鳖”的寓言故事，言及东海“千里之远，不足以举其大；千仞之高，不足以极其深”。继而暗喻公孙龙如若不知是非究竟，便妄议庄子之学说，即像让蚊子背山，小虫游河，必不胜任，且又不解其极妙之言，而自满自足于口舌相争的一时之利，岂不如同浅井之蛙？于是进而指出，庄子之论始于幽远之境，归向通达大道，倘若浅陋拘泥地求之以察，索之以辩，俨如“用管窥天，用锥指地”¹，不是所见太小了吗？

这便是“管窥”一语的由来。其后，《史记·扁鹊仓公列传》中的“以管窥天”，《后汉书·章帝纪》中的“区区管窥，岂能照一隅”，《魏书·恩幸传·王叡》中的“管窥之见”，都用于比喻和形容从“管”中所“窥”见者必小。

细察汉文化中的成语“以管窥天”和“管窥之见”，就哲学与美学角度而论，大致包含五个层次的内容：

第一，“以管窥天”者，即“管窥”者，是认识主体，也是审美主体。

第二，“窥”即主体的认识或审美行为，而首先凭借视觉器官感知。在汉语中，窥固然有“暗中偷看”之意，但也泛指观看，甚至还有浏览、涉猎、探索、探明之义，例如“博览古今，窥涉百家”²、“凡属书者，所以窥道开塞”³。

第三，“管窥”之“天”，乃认识或审美的客体。

第四，“窥之见”是认识所得或者说是审美效果，其中必定含有审美判断。

第五，“窥之”以“管”，则是主体认识客体所凭借的工具，亦可谓之“媒介”。加拿大传播学学家麦克卢汉论及，“人这个制造工具的动物，长期以来使自己的感官延伸”，“一切人工制造物都是人身心的延伸”⁴。他强调，任何媒介

1 [清代]王先谦：《庄子集解》，《诸子集成》（4），岳麓书社1996年版，第132页。

2 [汉代]王充：《论衡·薄葬》，《诸子集成》（9），岳麓书社1996年版，第202页。

3 [汉代]刘安：《淮南子·要略》，《诸子集成》（8），岳麓书社1996年版，第368页。

4 [加]埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙：《麦克卢汉精粹》，何道宽译，南京大学出版社2000年版，第561页。

“即人的任何延伸”¹。西晋文学家陆云在《与陆典书》中所谓“窥管以瞻天”，其“窥管”便是人的眼睛的延伸。“窥管”作为观察世界、认识世界的工具和媒介，伴随科学的发展、人类文明的进步，其“管窥”所见亦不尽然。

公元117年，东汉天文学家张衡造出铜铸浑天仪，其中浑仪就是“瞻天”仪器，当时别称玑衡，内有窥管，亦称望管。宋代沈括《梦溪笔谈》记载：“以玑衡求极星，初夜在窥管中，少时复出，以此知窥管小，不能容极星游转。乃稍展窥管候之，凡历三月，极星方游于窥管之内，常见不隐”²。窥管作为人眼的延伸，并能“稍展”，竟可远窥北极星。《明史》卷25《志第一·天文一》已有窥远镜记载，“太白光有盈缺，如月之弦望。用窥远镜视之，皆可悉睹”。17世纪初的一天，荷兰小镇的一家眼镜店主人汉斯·利伯希（Hans Lippershey），为检查磨制出来的透镜质量，和他的孩子无意中发现了望远镜的奥秘，1608年他为自己制作的管状望远镜申请专利。意大利科学家伽利略得知这个消息后，在第二年10月也自制了能放大三四十倍的望远镜，观察夜空，竟然“管窥”到天外月球表面高低不平，覆盖着山脉，并有火山口的裂痕。此后他又发现了木星的4个卫星、太阳的黑子运动，并做出太阳在转动的结论。“以管窥天”的望远镜，作为人类眼睛的延伸，已经大大超越“千里之远”、“千仞之高”。

1895年12月28日，法国工业家路易·卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆售票公映他们摄制的影片。他俩制作的活动电影机，不仅能“管窥”天、地、人、物，并且可以记录管窥的动态影像，投射幕布上，就是要让人“知”，使人“喻”。电影从此渐至成为中国古代先哲孟子（约公元前372—约公元前289）所谓“征于色，发于声，而后喻”³的动态状声画型传播工具。

“喻”在汉语中既为“告”，亦为“晓”，既有告知、说明、开导、晓喻、譬喻之意，又有知晓、明白、理解、解喻等义，它包含了信息传播与接受的整个流程。对事物及其信息的传示与说明，以及阅读和解喻，中国战国时期的学者荀子（约公元前313—公元前238）曾说，“单足以喻则单，单不足以喻则兼，单与兼无所相避则共，虽共不为害”⁴。即是说，在道理明确后，对事物的命名

1 [加]马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，何道宽译，译林出版社2011年版，第18页。

2 [宋代]沈括：《梦溪笔谈》卷七，《新校正梦溪笔谈》，中华书局1963年版，第81页。

3 [清代]焦循：《孟子正义》，《诸子集成》（2），岳麓书社1996年版，第577页。

4 [清代]王先慎：《荀子集解·正名》，《诸子集成》（3），岳麓书社1996年版，第300页。

和阐释，相同的事物就给它们相同的名称，不同的事物就给它们不同的名称；单音节的名称足以使人明白的就用单音节的名称；单音节的名称不能用来使人明白的就用多音节的名称；单音节的名称和多音节的名称如果没有互相回避的必要就共同使用一个名称，虽然共同使用一个名称，也不会有什么害处。荀子的话实则阐述出文化创造与传播中“单足以喻”、“兼”以为“喻”和“共喻”的理念及阐释方式。

在中国佛学中，论及佛经的七种立题方式，有“一单法，二单人，三单喻，四人法，五法喻，六人喻，七人法喻”之说（《大佛顶首楞严经文句一玄义》）。所谓“单喻立题”，就是单用一个譬喻立题，单以比喻说明微妙道理之经。对于“兼喻”，明代思想家、教育家陈献章（1428—1500）有言，“前此寄示杰作，兼喻以风水”¹。在此，单喻与兼喻都意指托喻的文本样式抑或传播方式。至于“共喻”，汉唐时期的《毛诗正义》言及“蒲、荷二物共喻一女”，“共喻美人之貌”；“虽以斧喻周公，斧不能自伐得柯，必人执之，是人与斧共喻周公”²。这里的共喻，是指传播方式与传播内容。清代学者纪昀（1724—1805）的《阅微草堂笔记卷六·滦阳消夏录六》中有“千万人共喻之理”句；近代著名翻译家、教育家严复（1854—1921）的《〈天演论〉·译例言》则说：“至原文词理本深，难于共喻，则当前后引衬，以显其意。”其“共，犹皆”，皆为“都”，因而“共喻”可谓“皆”喻、都明白。这“共喻”则指传播效果。

共喻，作为人们认识的交汇点，它是构成不同文化形态的同一性基础。无论大众文化或小众文化，高雅文化或通俗文化，都分别为不同受众群体所解喻、所认同、所愉悦的“共喻”文化。例如小众文化与大众文化就分别为少数受众群体或多数受众群体所共喻的文化。

就受众群体而言，虽均为“众”、为多，但相较而言，“众”之内仍可有单与兼、寡与多、碎与全之别。即如“小众”与“大众”，即专指一小部分人同泛指民众、群众的区别。不过，我们亦应注意在中国古代文化中还有“全众”这一词语和概念。汉文化中，“全众”有两个含义。其一是保全众庶，如汉代哲学家王充（27—约97）《论衡·儒增篇》中“刑之与兵，全众禁邪，其实一也”，是说刑法与武器，在保全百姓和禁止奸邪上，它们实质是一样的。其

1 [明代]陈献章：《与左行人廷弼》，《陈白沙集》，卷二，中华书局1987年版。

2 [汉代]郑玄、[唐代]孔颖达：《毛诗正义》，《十三经注疏》，中华书局1980年版，第379页。

二，就是全体众人，如“若违必诛，则全众皆怒”¹、“率其全众，扬旆前追”²、“拥全众以归”³。我们借用“全众”概念，就是为区隔于“小众”与“大众”，其要隘就在于它的“全”，是囊括了小众与大众的整体之“众”，众之“全部”。

综合传播方式及传播效果而观照，对电影这一“征于色，发于声”的现当代传播工具，其“而后喻”的受众群体究竟是小众、大众或是全众，特别就“以何”喻、“如何”喻的传播方式与内容，连带使“何者”喻、何以能“共喻”的传播效果而论，延伸开去抑或转义而用，那么，使得1895年诞生的电影媒介，借助动态镜象管窥世界、记录世界，其凭借的人、景、物、光、色的影像，加上1927年后定居于电影本体的声象，以及由声画空间的运动所呈现的叙事事象，连同它们的境象，在形象地阐释和解喻世界过程中所营造并形成的电影文化形态，便大有差异。

譬如，在电影叙事方式上，分别以“故事”叙事或者心理叙事、“散化故事”⁴叙事等不同的“单足以喻”的传播方式，所制作的影片将分别为不同的特定受众群体所“喻”，从而分别生成经典电影的传统叙事、艺术电影或现代电影的非传统或反传统叙事等形态的“单喻”型电影文化。电影的单喻文化，既有像美国好莱坞电影的大众文化或通俗文化，又有如欧洲的艺术电影或先锋派电影，专为精英阶层而喻，成为电影的高雅文化、小众文化。此外，诸如单纯的本土电影、民族电影，为低龄受众或城市白领、农村观众拍摄的影片等，都大致可以归于不同的单喻文化之列。“兼采”几种叙事类型或表现手段，“兼利”几种类型受众群体，所谓“兼”而为“喻”和兼而“共喻”，便形成电影的“兼喻”型与“共喻”型文化。即如跨国界的区域电影抑或跨区域的华语电影、俄语电影、法语电影，乃至“和五味以调口”的后现代电影，等等。

全喻，是指“全众”皆“喻”。与小众或大众所共喻的单喻性小众文化或大众文化相比较，“全喻”文化则是“兼喻”文化和“共喻”文化的最大化乃至世界化，即为世界众多受众所通晓共喻的文化。它是当代电影中一种在大众文化与小众文化、通俗文化与高雅文化汇合处延伸并拓展开来的广阔绿洲，亦如法国电影家雷内·克莱尔（René Clair，1898—1981）所畅想、所预言的

1 [唐代]陈子昂：《杂著》，《陈子昂集》，卷八。

2 [唐代]陆贽：《浑瑊侍中制》，《全唐文》，卷四百六十一，陆贽（二）。

3 [宋代]叶适：《终论四》，《水心集》，卷五。

4 [匈]伊芙特·皮洛：《世俗神话——电影的野性思维》，崔君衍译，中国电影出版社1991年版，第119页。

“这门新艺术看来是为一切社会阶层、语言与国籍的人准备的”，某些影片应当“既打动那些最平凡的观众，同样也打动那些最不好伺候的观众”，“被雅俗所共赏”，以及“为了替电影的美好前途着想，有才能的导演总有一天会设法把”“一看就能懂的美国影片和必须动一番脑筋才能看懂的法国影片”“这两种学派妥善地结合起来的”¹。这种影片则可视为以“集众长”、“众”以为“喻”的传播方式及内容，使跨阶层、跨语言、跨地域的，足以囊括并且超越小众与大众所谓世界范围的“全众”人所共喻、“雅俗所共赏”的文化形态。这将是一种能够“打动”世界“一切”受众，且为世界“广众”所兼喻、“共喻”、共享的“全喻”型电影文化及其风格样式。兼容性与共喻性是全喻文化认知结构的内核，“为一切”人的“全众”性则是全喻文化及其新美学理念于受众层面的表征。

第一节 “须以自己的方式”

应当说，无论小众文化、大众文化或“全众”文化，抑或单喻文化、兼喻文化或“全喻”文化，所以能在不同审美对象、不同数量受众群体范畴内被解喻、共享，被“打动”，就在于它们在不同形式、不同程度上各自都有“同美”的“共喻”性，分别以不同形态的共喻文化为根基，为内核。而共喻或全喻，仍以个体的“单喻”为基底，为前提。

客观世界的无限与人类视界的有限，决定了人的认识往往起始于自我的一管之见。中国南宋理学家、思想家魏了翁（1178—1237）有诗说：“眇观千载苦无人，窥见一毫先有我。”德国哲学家汉斯-格奥尔格·加达默尔（Hans-Georg Gadamer, 1900—2002）的《哲学解释学》也认为，“任何时代都必须以自己的方式理解流传下来的文本”²。所谓“自己的方式”，就是自己的“眼睛”和目力，自己的“管窥”方式。至于文本，自然包括电影历史自身“文本”和影片文本。由此可见，任何一种文化形态，无论对创造者、传播者或受传者来说，都首先“以自己的方式”予以管窥、观照和晓喻、解喻。

1 [法]雷内·克莱尔：《世纪的孩子》，《电影随想录》，邵牧君、何振淦译，中国电影出版社1962年版，第15-16、60页。

2 [德]汉斯-格奥尔格·加达默尔：《哲学解释学》，夏镇平、宋建平译，上海译文出版社2004年版，第16页。

原汁原味的客观历史经过时间的千淘万漉,或者被风化被尘封已非原貌,否则也不会有“吹尽狂沙始到金”之喻。而任何所谓“真实”与“真相”,都是由不同人的“自己的眼睛”和“自己的方式”感知和思索的结果,成为程度不同的主观化阐释,只能“接近”而不能“等同”原貌。也正因如此,才有了认识的差异性和个性化价值的存在,才有不同的流派,不同的声音,并将留待历史这一评审者去终极评断。同样,每个人都是根据自我意识乃至个人情结去观看和感受电影,因而生不同的审美差异,其差异甚至大相径庭。

例如,在经历时间的淘洗与实践的磨砺中,由于各“以自己的方式”,其审美差异的决定因素,就审美空间场域而论,便有影院观众与非影院观众之分。就受众人数多寡而论,似可区分为小众、中众、大众乃至“全众”。就电影的服务对象和受众审美情趣而言,亦可有民众阶层的大众文化、通俗文化,还有诸如先锋派之类为精英阶层的小众文化、高雅文化。其中,可以仅有为一国、一域、一族所制作、所解喻的本土电影或民族电影,或者仅为某一阶层一小部分人而制作的“小众”文化电影,它们均可相对地归于“单足以喻”的单喻文化范畴。如果影片能以“兼”而为“喻”的形式和内容,兼顾部分区域或民族而跨区域、跨族群,抑或兼利一些阶层,这都似可归为“兼”而为“喻”的兼喻文化范畴。无论小众文化、大众文化抑或“为一切社会阶层、语言与国籍”的观众而制作,足能打动“一切”人的“全喻”文化,它们各自所属的受众群体对各自文化范畴内电影作品的形式和内容所以能读解理喻,均因各自电影文化具有使其受众群体能够“同声相应,同气相求”¹,即“有同美”²的“共喻”性,从而形成不同范畴、不同样式的“共喻文化”形态。

在“共喻”前提下,电影作品倘若不仅能为一国之中包括大众与小众在内的受众阶层,并且进而广及世界众多受众,足能为所谓“全众”所解喻,雅俗所共赏,成为大众文化与精英文化的交叉融会体,那么则可称为“为一切”人所共喻、共享的全球性共喻文化即“全喻”文化形态作品。

此外,就影片创作与影片评论的真理性而言,将区别为唯物的或非唯物的、历史主义的或非历史主义的。就价值而言,将有单一的或综合的,近效的或远效的,短时的或恒久的差别。而关键,首先决定于创作者与观赏者两个主体各自“管窥”视域的浅深宽窄与高下。鉴于此,世界影坛的重要奖项和提

1 [三国·魏]王弼、[唐代]孔颖达:《周易正义》,《十三经注疏》,中华书局1980年版,第16页。

2 [清代]焦循:《孟子正义·告子章句上》,《诸子集成》(2),岳麓书社1996年版,第506页。

名，积淀并坐实的票房纪录，便可视为不同认知范畴内对影片的精湛性或流行性、认同度或共喻度的某些价值评断体系。

例如，美国导演迈克尔·贝（Michael Bay，1965—）执导的《变形金刚4：绝迹重生》（Transformers: Age of Extinction，2014），于2014年6月27日在中国内地公映，12天后票房即达到13.96亿元，打破了由《阿凡达》保持的13.78亿元中国电影票房最高纪录，观影人次突破4000万，打破了此前《泰坦尼克号》所保持的3930万的观影人次纪录，缔造了中国内地观影人次的新纪录，成为内地首部单片观影人次过4000万的电影。2015年2月4日“新华娱乐”报道，《变形金刚4：绝迹重生》在2014年中国内地电影票房排行榜上无论年度排名或是历史排名都占据首位，其全球票房累计约10亿美元，海外票房约为7.6亿美元，中国票房的3亿美元则接近影片总票房的三分之一。这表明它对中国现实观众所具有的“共喻”性。

然而，就在此20天前，“时光网”于1月15日报道，美国第35届金酸莓奖公布了各类奖项的提名名单，《变形金刚4》却以最差影片等7项提名领跑。¹

为何“蜂蝶纷纷过墙去，却疑春色在邻家”？对此，有美国媒体称中国当下成了好莱坞烂片的沃土，许多在欧美市场票房不佳或者被评为烂片的影片，都希望通过中国强大的电影市场扭亏为盈。且举证《钢铁侠3》，说中国影星范某某在整部影片中虽然亮相不到1分钟时间，但它凭借这一元素吸引中国观众，便在中国豪取7亿元票房。

即便在中国本土，也有人觉得中国电影市场烂片盛行，口碑普遍很差的影片其票房持续火热，不少中国电影导演也表示看不懂观众。

其实，根本原因仍在于不同的环境气候下，虽然观看与感受同一电影文本，由于不同的观影者各“以自己的方式”和审美口味，致使“道同者其事同，道异者其事异”，其解喻与评价的尺寸便有霄壤之别。美国金酸莓奖评审者眼中的“烂片”，在非美评审者和观赏者心目中未必全“烂”，而在票房上一时抢风头、拔头筹的也未必就拥有恒久的文化价值。

有文章认为，中国观众喜欢看烂片是个伪命题。不可否认，中国之大，人口之众，口味纷杂，确有部分观众会以图新奇、看热闹的心态观看所谓“烂片”。即便烂片，也未必一烂到底，每部影片都可能存在某个或者多个吸引不

1 http://ent.news.cn/2015-02/04/c_127458375.htm; <http://news.mtime.com/2015/01/15/1538413.html>.

同观众的“看点”，或因在明星颜值、时装和“网丝”积攒诸方面尚有些许卖点，且叨住某一群体幼嫩的心理抑或阅读“性趣”，兼有营销诀窍，一派好声吆喝，亦可化为人脉“缘”素和票房“摇钱术”。

在一般电影观众眼里，故事犹如蜜糖，有了故事，影片也就有甜头和看头。但如果影片故事性不强，尤其是传统意义上的艺术影片或探索性影片，意象厚重，追求声画造型，似乎让人必须“动一番脑筋才能看懂”，一旦入座普通或者商业影院，对于传统的受众群体，则有不堪承受之重。为此，早在1925年，中国电影艺术的前驱者郑正秋在《我所希望于观众者》一文中，就强调“善恶分明之剧，果然易动情感而多弹力，自所欢迎，但趣味隽永，而陈义高尚，及善与善的比较之作品，虽刺激性较弱，亦须力为提倡”¹。他期待受众审美情趣与审美水平的提升，希望艺术电影和有新的探索性影片亦能为更多观众所解喻和喜爱。

艺术辩证法认为，人类审美不仅会有《后汉书》所谓“入芝兰之室，久而不闻其香”现象，同时亦如清代美学家叶燮（1627—1703）所言，“幽兰得粪而肥，臭以成美；海木生香则萎，香反为恶”²。以反常规、专以“找乐”为主旨，甚至以“后现代”自嘲的观者群体，难免视传统“芝兰”之香“反为恶”，对于即使“失语”而芜杂中却有“乐子”、有“性”味、有“异”趣的影片反而情有独钟，或许愈因其“烂”，才愈想一“窥”为快。

中国清初美学家李渔（1610—1680）曾揭示艺术审美的一个重要法则，“知未见之为新，即知己见之为旧”³。即如在美国，1988年罗伯特·泽米基斯（Robert Zemeckis，1952—）执导的《谁陷害了兔子罗杰》（Who Framed Roger Rabbit），采用当时最先进的电影科技，巧妙地将真人和动画形象融会一起，赋予动画电影以新面貌、新魅力，其瑰丽奇幻的色彩和异想天开的创意而为世人所“未见”，不仅奠定了“世界电影技术发展史上的一个里程碑”，获得1989年第61届奥斯卡金像奖4个奖项和7项提名，并且以4500万美元的制作成本创造了1.7亿美元的票房奇迹，成为当年最卖座的电影之一。同样，在2015年中国内地银幕上，脱胎于聊斋故事的魔幻喜剧影片《捉妖记》中以3D/IMAX3D技术制作的数字影像小妖王胡巴，与真人演员共舞，又逼真卖萌，似乎也不甘居当年兔

1 郑正秋：《我所希望于观众者》，《明星特刊》（第3期），1925年7月。

2 [清代]叶燮：《原诗》，《清诗话》，上海古籍出版社1978年版，第591页。

3 [清代]李渔：《闲情偶寄·词曲部：结构第一》，《李渔随笔全集》，巴蜀书社1997年版，第13页。

子罗杰之下，曾为《捉妖记》招徕青少年观众而赢得超常的人气和票房大卖气力。不妨设想，倘无出新或转型，原态《捉妖记》三五年、七八年后它是否仍会青春永驻？

其实，被金酸莓奖提名的《变形金刚4：绝迹重生》，并非自源头即酸，亦曾拥有辉煌前史。2006年，41岁的迈克尔·贝受到梦工厂制片人史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg，1947—）的信任与鼓舞，接过剧本，于5月29日开始摄制电影版《变形金刚》（Transformers），并在圣诞节期间完成了第一版剪辑片，特效镜头也由工业光魔（ILM）基本完成。它的划时代的意义在于，一个突破本土电影与区域电影的划界，成为世界上老幼皆宜的“共喻”性题材，经过数字化“全能”性新技术的武装，已经拥有飞向当代世界电影的共喻文化即全喻文化的更宽广领域的功能。实践证明，历经近一年时间的前期营销造势，通过互联网先后传播三部预告片，玩具展销会上展示电影片段，陆续出版电影的四卷本漫画前传和真人电影的小说版，以及面向低龄儿童的真人电影故事丛书等形式的宣传，即已先声夺人。当2007年六七月间首部《变形金刚》正式推向美国本土与海外市场时，以风格独特的变形金刚影像造型，将一个成功的玩具产品以真人电影的形式重新诠释，令世界观众耳目一新，从而赢得2008年第80届奥斯卡金像奖最佳视觉效果等3项提名。

迈克尔·贝2009年完成的《变形金刚2》（Transformers: Revenge of the Fallen），获得2010年第82届奥斯卡金像奖最佳音响效果提名。

迈克尔·贝46岁时执导的《变形金刚3》（Transformers3，2011），其火爆大场景和机械角色轮番登场，又在3D画面的支撑下迸发出超越先前两部影片的强烈震撼，以其商业价值和饱含的技术含量，又次获取2012年第84届奥斯卡金像奖最佳视觉效果、最佳音响效果、最佳音效剪辑3项提名。这意味该片在迈克尔·贝的导演生涯中树立起当代世界电影的共喻文化和全喻文化形态的又一里程碑。

物至极则反。2014年《变形金刚4：绝迹重生》落得美国第35届金酸莓奖最差影片、最差剧本、最差男女配角、最差导演、最差银幕组合及最差翻拍、节选与续集7项提名，不仅表明影片自身仍存有不足，也说明好莱坞大片及其特效技术经过长久的发展“渐老渐熟”，必将走向反面，引得见多识广的美国本土观众对趋于类型稳定、绚烂至极的商业大片套路与特效技术兴趣索然，从“喜新”滑向“厌旧”，开始回归于对平淡自然电影的本真性及创新性的追忆、

回味与注重。同时也在呼唤与催生更新颖的高科技及其叙事策略和视听效果，再以创新期待为当代世界电影中的共喻文化和全喻文化保驾护航。同时也说明一位导演曾经创造了具有全喻文化形态的作品，并不意味着他的创作因此永久拥有世界广众共喻性或全喻性；并且还说明世界电影共喻文化和全喻文化的建构，亦须观赏主体的互动、同喻、共鸣与共建。

然而，电影技术文化的时间差与空间差，显示中国内地电影业是时对大片意识和3D技术正处于吸纳、消化与施用阶段，新技术方兴未艾，观众也是不经沧海难为水，仍旧痴迷数字特效和明星效应，且热力不减，使得“酸莓”影片依然拥有与中国本土那些烂片相比较的市场优势。同时，迈克尔·贝也意识到：“中国观众其实欣赏水平很高，他们经常在电影院中能够看得到世界最优秀的电影，所以要打造一个中国喜欢的电影并不容易，你必须用尽所有的技术和创意。”¹

实践表明，由于影片观赏主体及其“自己的方式”和自我情结以及审美情境并非铁板一块，致使一部影片的价值判断不会固定在一根荣辱柱上。英裔导演雷德利·斯科特（Ridley Scott，1937—）1979年摄制《异形》稍得名气后，1982年他45岁时获得香港电影企业家邵逸夫投资，执导由哈里森·福特主演的惊悚科幻片《银翼杀手》。影片拍摄在极高的工作强度下进行，拍摄过程中屡屡陷入麻烦的泥淖，发行后招致大多媒体恶评如潮，票房惨败。10年后，这部影片再次发行，竟然风云突变，在时间的流逝与冲洗中大放光芒，被公认为是继《2001太空漫游》之后科幻片的第二部里程碑式杰作，包括两位美国著名影评人也一改初衷，盛赞《银翼杀手》。在2004年英国《卫报》所做的调查中，有60位科学家认为《银翼杀手》是影史上最棒的科幻片，口碑甚至超过了斯坦利·库布里克执导的《2001太空漫游》。这表明，一部突破人类现实生存空间、具有共喻或全喻文化态势的电影，终于被认同。

一部影片乃至一个时代的电影，其文化地位与价值及其可“喻”度，特别是世界广众共喻性和全喻性都不会一成不变。“放眼看青山，任头生白发。”历史本身就是审判官与试金石，大凡在历史空间中产生，亦将在历史长河里寻得归宿。

1 《《变形金刚4》特效解析 迈克尔贝称别错过机会》，<http://yule.sohu.com/20140717/n402373808.shtml>.