

培文·电影

羊皮纸上的光痕

光影 之忆

小片的色相

远方与近旁

电影工作坊 2011

戴锦华 主编

欧美之风

理论武库

驻步瞬间

历史·记忆与再现的政治

《哈利·波特》·十年

《钢的琴》·记忆与生产

动作空间作为意识形态景观

在影像之外展示与探寻台湾

禁闭空间与被“编码”的现实

“捍卫死者的安全”

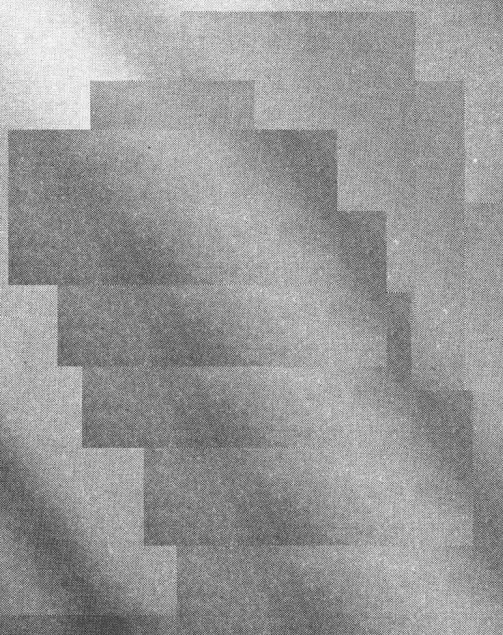


北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

光影 之忆

电影工作坊 2011

戴锦华 主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

光影之忆：电影工作坊2011/戴锦华主编. —北京：北京大学出版社，
2012.9

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-19092-0

I. ①光… II. ①戴… III. ①电影评论—世界—2011 IV. ①J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 205516 号

书 名：光影之忆：电影工作坊 2011

著作责任者：戴锦华 主编

责任编辑：周 彬

标准书号：ISBN 978-7-301-19092-0/J·0460

出 版 者：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 电子信箱：pw@pup.pku.edu.cn

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672

编辑部 62750112 出版部 62754962

印 刷 者：三河市欣欣印刷有限公司

经 销 者：新华书店

650 毫米 × 980 毫米 16 开本 24.75 印张 336 千字

2012 年 9 月第 1 版 2012 年 9 月第 1 次印刷

定 价：45.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究 举报电话：010-62752024 电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn

目录

- 001 2011 年度电影访谈 / 戴锦华 滕威

羊皮纸上的光痕

- 044 历史·记忆与再现的政治 / 戴锦华
059 《钢的琴》: 记忆与生产 / 刘岩
071 《夹边沟》: 历史与“事实”表达的困境 / 开寅
086 《金陵十三钗》: 谁的“金陵”? / 张慧瑜
096 《秋之白华》: 多余的人如何归来 / 李松睿

小片的色栅

- 108 只在此山中, 云深不知处:《碧罗雪山》与不可见的人们 / 李玥阳
118 《额吉》: “大爱”有疆 / 胡谱忠
126 《永生羊》: “羊”的边缘书写与风情叙事 / 邹赞 张华
137 穿越黑暗隧道的艺术:《观音山》观影随想 / 范倍
142 《失恋 33 天》: 挽救中产梦的致幻剂 / 陈雨

远方与近旁

- 154 太监: 关于武侠修正主义 / 毛尖
159 《赛德克·巴莱》: 在影像之外展示与探寻台湾 / 李政亮
166 《纳德与西敏: 一次别离》: 禁闭空间与被编码的“现实” / 赵柔柔

- 175 《高地战》：历史叙事与民族想象 / 权度晔
- 182 《向着炮火》《小莲池》：重写历史的角度 / 金基玉
- 191 《奇迹》：所谓“绊” / 胤祥

欧美之风

- 204 《哈利·波特》·十年：戴锦华讲演实录 / 戴锦华
- 232 《哈利·波特》大事记 / 林品
- 242 动作空间作为意识形态景观：《碟中谍4》的随笔 / 杜庆春
- 247 另一个世界：科利奥兰纳斯在波斯尼亚和黑塞哥维那 / 孙柏
- 263 “捍卫死者的安全”：《光尘之忆》的记忆与身体 / 魏然
- 279 《大地惊雷》：孤女复仇记，或，在蓝色星空下 / 于洪梅
- 291 沉默是金：从《艺术家》透视好莱坞经典叙事 / 王炎

理论武库

- 302 电影与经验 / 米丽娅姆·布拉图·汉森（徐德林译）
- 315 迈向一种新的数字美学 / 罗伯特·罗森（曾健德译 徐德林校）

驻步瞩目

- 324 当冲绳电影映入中国的视线 / 仲里效（胡冬竹译）

338 年度碟报

376 2011电影大事记

384 编后记

387 本书作者简介

2011 年度电影访谈

受访人：戴锦华（简称“戴”）

采访人：滕威（简称“滕”）

地 点：香港屯门 广州从化

时 间：2012年3月

“奇迹”与“危机”

滕：谈及2011年的中国电影，恐怕我们还是要先提及一连串“眩目”的数字。

据电影局公布的数字，全年电影票房收入131亿。从观影条件讲，日增银幕8.3块，全年新增银幕3030块，90%的影院有数字电影放映条件；从产量上讲，全年生产791部，其中故事片558部，动画片24部，数字电影102部；从观影人次讲，全年城市影院观影人次3.7亿，还不包括二、三线城市和农村。您以前也曾说过，谈电影通常是以数字开头的，这些数字好像确实表明，中国已是某种意义上的电影大国。但這些数字背后其实有很多重要的问题没有被凸现出来。比如说131亿，同比增长28.93%；但是和前年64%的增速相比，明显下滑。

第二个问题，国产影片数量占优，但是票房仅占全年票房总额的53%，同进口影片几乎平分天下。而且国内票房的前3名全部都是进口影片，《变形金刚3》《功夫熊猫2》《加勒比海盗4》总共吸金20亿，

而中国电影海外发行的52部影片也不过收入这个数。35部票房过亿的影片当中，国产影片虽占20部，但大多是有票房无口碑的“烂片”。

第三，银幕数增加但观影人次未相应增加，增幅不足28%。与中国相比，2011年法国的观影人次达到了45年来最高的2.16亿，而且票房前3名都是法国本土影片，是最近几年来第一次击退好莱坞大片。2011年美国本土的观影人次降到16年来最低，好莱坞内销转出口的战略非常明确，在这样的情势下，法国电影能够在其国内赢得票房胜利，这一点非常不容易。我们呢，大银幕不断增加，但似乎都是为好莱坞“视听盛宴”服务的。

第四，当电影人沉醉于电影大国的跨越式发展的瞩目成就时，实际上“中国电影”早已淡出世界影坛的焦点。像您观察到的，近几年国际电影节还是以第三世界电影为热点，但中国电影并没有提供比较新鲜的文本。

一方面是票房高速增长，我们已经是连续9年增长，5年间增长了4倍，如此迅猛的势头，不由得人不乐观。业界预测说如果保持每年20%到30%的增速，不出10年就有望达到100亿美元的市场，和美国现在的情况相当。虽然每年只有20%的电影是盈利的，但包括国有银行在内的众多金融资本涌入到电影的投资当中。但另一方面，电影贸易逆差如此严重，作为整体的“中国电影”在国内市场与国际舞台式微。您怎么看目前中国电影这种不均衡与矛盾的发展态势？

戴：的确，数据统计/经济学指标当然是“发展就是硬道理”的能指。数据“铁证”或者近年来成了中国电影研究主脉的“产业”研究，为我们勾勒并记述了中国电影产业规模急剧扩张的奇景。尽管近年来在世界范围之内，国别电影的复兴是大趋势，但中国电影产业的增长速度和发展规模，我想是没有先例的。以前已经反复提到过，电影产业复兴与经济起飞的同步和一致，绝非全球化时代国别电影发展的惯例。而中国电影作为一个突出的例外，其原因恐怕不只是针对好莱坞

的人关壁垒或本土电影政策保护所能完全解释的。中国电影的奇迹当然首先是资本奇观。从去年的“100亿太少”到今年对100亿的突破都是证明。但这与其说是资本逻辑的常态，不如说是特定的全球金融环境造就的偶然：美国金融海啸爆发，继而欧债危机，使得深刻却不完全介入全球化进程的中国成了一块全球性的价值洼地，于是，国际游资/热钱通过种种渠道涌入中国；而中国政府一贯的金融举措：发行等价的人民币以管理外汇，便在加剧通货膨胀的同时，造就了中国金流汹涌、“不差钱”的奇特景观。电影产业作为一个迷人的风险投资对象，因之而繁荣异常。另一个更具“中国特色”的，便是诸多非资本、非市场的资金进入，助推了电影的“数字事实”。诸如数量可观的、用各级地方政府的文化拨款（而非投资）拍摄的“形象工程片”或旨在吸引旅游的地方风光片；或更有趣的出自历史性的“文化固恋”与“电影情结”——因中国电影在历史的显赫地位、制作上的垄断特质与审查制度的无限“错爱”——而进入电影制作的各类民间资本。

即使仅就经济事实或经济学说来，GDP式的数据统计也堪质疑，而对电影来说，即使强调其产业元素，数字事实或数据指数远远不能呈现其事实的全部。因为电影毕竟是文化工业或文化商品。中国电影的发展同“中国崛起”分享却无法等同于别无二致的逻辑、描述、路径。因此，就像你所说的，今年中国电影的警示性信号之一，正是与统计学意义上的完胜同时出现的，近十年来，好莱坞电影首次在影响、口碑、单部票房排行、社会热议等多方面再度占据了压倒性优势。持续多年的“越看越骂，越骂越看”的中国电影怪现象已不多见，但却并未代之以“好评如潮，观者如潮”的正面效应。至少对于今年的电影而言，国片几乎未能贡献社会热点或大众流行话题。换言之，尽管中国电影产业的发展势头有增无减，但是，中国电影与社会生活及观众之间的游移、隔膜并未真正改善；相反，当影院愈加热络，观众数继续上升，国片却偏移了观众的中心视野。这正是数据无法显现的

文化现实，也是某种启示或警示性的信号，也许是在诸多产业研究之后，再度讨论电影的社会及文化品格的时候了。中国电影中兴同步于中国崛起的奇迹，这是事实；但一如中国崛起面临着是否可持续的质询，电影的中兴则要求着文化主体中空状态的彻底改观。我们无法仅凭统计学数据将中国指认为电影大国，我们同样无法因循中国崛起的逻辑和路径达成文化主体建构、文化自觉或有效的价值表述的诉求。

我倒是没有那么关注或担心中国电影产业发展势头的放缓。因为除了在发展主义的神话中，产业规模的无限扩张与资本总量的持续攀升，只怕是“福兮祸所伏”。问题是我们如何为这具快速长成的华丽的巨无霸产业结构，获得生命和血肉，令其获取除市场与资本之外的社会角色与多元功能。不然数据显现的奇迹就可能沦为别一意义上的皇帝的新衣，中国电影文化便可能虚掷了前所未有的历史契机。

“中小成本”崛起

滕：当然2011年的国产电影并非完全乏善可陈。虽然我们刚才谈到国产大片的票房口碑都不敌好莱坞，但中小成本电影却战绩可观。年初的《将爱情进行到底》2000万的成本，6天就票房过亿，到年底11月上映的《失恋33天》，1500万的成本最后博得3.5亿票房。同期的《猩球崛起》《铁甲钢拳》《丁丁历险记》等好莱坞大片都不是对手。如果我们放眼周边地区，发现近年台湾和香港也都在盛赞“中小成本”。《那些年，我们一起追的女孩》在海峡两岸所向披靡，赚得盆满钵流。于是，有一种说法是2000万是恰当的电影投资额，容易找到投资，也容易收回成本。您怎么看中小成本电影的崛起？

戴：一些中小成本电影的票房成功，确实是2011年的电影亮点。虽然我并不认为中国电影已借此突破了大片困局，但它毕竟给颇为暗

淡的国片市场带来了生机和希望。相对于制片成本继续攀升的大片，我无保留地支持中小成本，原因在于它至少再度展示了一个必须的常识：对于文化、艺术、大众娱乐，或者说对于文化商品，固然没有钱是不能的，但是钱绝对不是万能的。就像GDP不能展示经济生活的全部——多说一句，诸如发生一场大灾难，救灾投入同样会增加GDP，因为灾难现场便是一个从天而降的资本池——显然，我们今天不是要讨论GDP及统计数字作为衡量进步的唯一标准，其中所携带的巨大问题，我只是要说，在文化、艺术、娱乐、创意等领域中，拜金主义无效，大投入不一定大产出。

在这儿，我想补充的是，香港、台湾的中小成本电影的崛起，和中国大陆电影中低成本电影现象，有着相当不同的现实脉络。台湾中小成本电影的勃兴是在本土电影工业几乎不复存在的状态下发生的。新一代的电影人，在台湾新电影的光照和阴影下长大，他们入行、起步几乎完全是靠政府辅导金、政府的辅助性举措和政策，所以必然是中小成本的，没有大资本进入的可能，几乎别无选择。但就其电影的活力与影像特质而言，另一个重要的元素，便是数码技术与网络媒介的先在和影响。第一代影人的代际特征无疑首先得自数码、网络时代。数码影像与视觉文化无疑是他们最先获得的也是最基本的文化“食品”；同时，后冷战、后冷战之后的台海格局、身份政治张力也为他们的电影书写填充了现实动力。因此，当他们进入电影制作的时候，便带来了新鲜的影像沟通方式、感受和想象世界的不同路径。而香港电影对中小成本的倡导和实践，事实上是对本土电影工业的危机、香港电影人与电影资本的北移大陆的回应方式。当香港电影工业在资本与人才的外流中渐次呈现了产业中空局面的时候，曾经和香港社会、现实形成了水乳交融的关联、有着深厚粤语片传统的香港电影，必须寻找自己的本土延续、生存以及差异性表述的可能性，寻找香港身份的探寻与确认，其结果便是这一轮特定的中小成本电影——

在香港电影的鼎盛期，古灵精怪、生机勃勃的中小成本片原是主脉。同样是别无选择的选择，也是绝处逢生，杀出来的一条血路。而大陆中小成本电影的凸显却映衬在资本过剩、超级巨无霸遮天蔽日的背景之上的。于是，它更像是一次不期而至的、关于电影之“市场理性”的“补课”。尽管就具体的影片或者用麦茨的理论术语“影片的事实”而言，成功的中小成本电影的意味却远为丰富。换句话说，几部在不同意义上获得成功的中小成本电影，其启示并非是划定了一个恰适的投资额度，而是提示着一个良性的电影生产与文化生态。因为在若干中小成本的幸运儿旁边，是数百部中小成本电影望日渐升高的电影投放门槛兴叹，遭受着无限期市场“冷藏”的命运。所谓良性生态，是指多层次、多片种、不同的目标受众的电影生产，不同的市场策略与有时必需的政策扶助，造就中国电影的内在活力，让年产数百部电影不只是数字的事实，也是在中国影院中上映的事实。即使暂时搁置社会、文化议题，我反复说，就算以好莱坞为师，必须看到的是，支持好莱坞大工业、使好莱坞延续了100年电影帝国的，其实是大量的B级片——也就是所谓中小成本电影。大家经常将类型电影视为市场保证的出路之一，但我们讨论类型电影的时候，一个重要的前提遗漏是，类型电影几乎是美国电影工业独有的。美国之外，几乎没有其他国家在自己电影工业内成功地建立其类型系统。而另一个遗漏是，大家也忽略了类型电影大部正是所谓的B级片——中小成本制作。换句话说，B级片、中小成本电影构成了美国电影帝国的巨大、坚实的底座，借此支撑挥金如土的、奇观性的A级片。B级片/中小成本电影维系了好莱坞的生产规模、市场层级与目标人群的多元。也许我们对好莱坞电影的讨论局限在A级片上与我们引进的绝大多数是A级片（灾难、科幻、战争……）有关。还是要强调，A级片在好莱坞电影生产中比例甚低，而且每一部都是制作公司的一次豪赌。诸如《盗梦空间》或《雨果》的完胜当然为人们津津乐道，但我们已经目击了百年老店米高梅公司

的破产。事实上，在好莱坞B级片中，并非类型电影的“类型”情节剧——形形色色喜剧、悲喜剧、小人物的故事——更是其主要构成。多说一句，也正是在B级片尤其是情节剧中，呈现了好莱坞电影自身的多元、多义，而在A级片里，我们接收到的只能是美国主流社会的主流价值。在这个意义上说，今年这几部出彩的中小成本电影只能说是负载了我们希望的幸运儿。我盼望它们是电影工业在扩张过程当中逐渐获得的“市场理性”的征兆，大量成功的中小成本电影才是中国电影工业奇迹不沦为泡沫的希望。我乐见中国电影规模的扩张，正是旨在这座巨型建筑打开了更多的空间，令多姿多彩的国片，包括种种艺术电影、先锋实验电影、纪录片获得与中国电影观众相遇的可能。

回到今年的中小成本电影上来，就其自身文化的意义上说，引人注目的影片自身并不单一。诸如《失恋33天》或《将爱情进行到底》，或不甚成功的《亲密敌人》，是源自日、韩的青春偶像剧的电影版，都以都市生活、中产或准中产青年的情感遭遇为主线，短平快的节奏，追求都市韵律的影像，数码性元素的介入……就影片的目标观众群的文化与身份而言，与台湾类似电影的成功因素相近、相关。但总的说来，为动漫、电玩、网游、武侠、科幻/玄幻喂养长大的一代人的登场，似乎还未能成为中国电影市场或中国电影影像中可见的事实，一如江南、小椴、刘慈欣等人的作品还没能成为中国电影、卡通、网游的直接源本。我期待着为判然有别的知识、文化谱系所养育的一代人显影于电影场域，为我们带来不同的想象与再现世界的视觉方式。这不会仅仅是造就第四、第五、第六代的代际区隔，而是更为内在而深刻的文化变迁与更迭。我们盼望的不仅是新的视觉与叙事构成和路径，而且是一个不同的、丰富的（亚）文化空间；不仅是新的商业卖点或市场亮色，而且是差异性的、另类价值呈现的可能。一如沃卓斯基兄弟（姐弟）执导的《黑客帝国》改写、刷新了好莱坞科幻的面目与纪录，他们参与制作的、改变自漫画的《V字仇杀队》，却在末期

然间为反全球化运动尤其是全球占领华尔街运动提供了能指和动员。

当然，就我的个人趣味而言，我更关注今年中小成本电影中的《观音山》《最爱》《郎在对门唱山歌》《Hello! 树先生》……对我来说，这些电影带来的欣喜不仅在于中国电影院线中终于再度展现出所谓“艺术电影”的脉络，更重要的是，这些电影共同呈现超越艺术/商业二分的努力，呈现了不同层次的社会、文化命题与电影亲和力的结合努力。在这一脉络中，又有所不同的是《碧罗雪山》和《永生羊》。后者不仅是少数民族电影或异域风情，而且是对影像自身和文化价值的探寻。当然，在这类电影中，令我喜出望外的，是今年我们收获了一部杰作《钢的琴》。我自己的判断是，这是近十年来最优秀的中国电影之一。太久了，我没有为一部国片如此深深地打动。一边，它显现了30年代以降中国电影的现实写作传统与80年代形成的中国电影与欧洲电影艺术的互动；另一边，也是最重要的，它再度展现了中国电影久已丧失的与我们亲历的历史、处身的现实之间的对话能力。叙事与电影的魅力同时得自艺术家的社会良知。作为今年的“口碑第一片”、“零恶评电影”，关于它的口碑始终围绕着一个颇为朴素的词：“真诚”。很有意思的是，大家不约而同地选择了“真诚”，而不是“真实”、“现实”、“写实”……这些被玷污因而含混的字眼。显然，大家共同感觉到这部影片保持了对社会、生活、生命、人的真诚度。也是这份真诚，激活了所谓“艺术电影”（尽管导演张猛显然不喜欢类似的标签）中的艺术因素：不是刻意的外在的形式，而是内在的、别致的讲述方式。它以自身的真诚直接触动你心里的那些也许遭到遗忘的诚意。

关于中小成本电影，另一个脉络就是年初人们沸沸扬扬讨论的“粉丝电影”。我基本上认为类似电影本身乏善可陈但无可厚非，它只是注目于某些时效性资源，并大都采取了快速耗竭的路径：利用某一个流行文化、围绕某一个流行偶像，为其量身定做一部电影，旨在吸引其粉丝群体为目标对象。成功者也的确创造了可观的票房纪录，但

类似形态只能是可遇不可求的特例，而不是某种可以持续或复制的模式。仅就商业运作而言，或许可以借鉴的，是80年代香港娱乐工业创造的模式：有意识地造就、养育多栖超级明星——人们曾熟悉或热爱的张国荣、郭富城、刘德华都是其无数流产之后的功成“一将”——而非仅仅是挥霍型的文化投机行为。

其实这也正是文化商品的特殊品格：有可参考的运作模式，却没有绝对意义上的规律或逻辑可循。所以今年中小成本电影在档期意义上的成功，也并非万灵方。

滕：情人节、光棍节、暑期档和新年档。

戴：对。这原本是电影市场的常识。所以“光棍节”档期并不是《失恋33天》得以成功的唯一因素。当然了，所谓“光棍节”原本是本土的消费文化“发明”，因为还鲜嫩，所以有效。消费主义强健的胃似乎可以吞下一切，吐出来的都是商品，它创造商品，创造欲望和需求，但它的胃液也可以迅速地消化一切，化神奇为粪土，崭新的迅速成为老旧的，紧随流行的一定是退流行。在其自身的逻辑中，没有什么比退流行更可怕的落伍。况且，下一个超级光棍节或者叫神棍节是在千年之后啊（笑）。

可以说，中国电影业的整体状况的确和中国的社会经济状况相仿，因为太快的增长和扩张，文化政治所造成的自我抹除与主体中空也成倍地放大。即使我们搁置当下社会、流行文化的自我婴儿化或“童年万岁”，中国社会、文化、电影和观众也无疑有个必须的学习期。还是要说，即使退一万步，以好莱坞为师，我们首先必须去学习还是对社会、政治的敏感，把握与运用电影媒介再现现实的能力，而不是外在的、万灵的商业成功模式。在这个意义上说，《失恋33天》倒不无启示。

滕：您说过《失恋33天》的成功，恰恰证明其他中国电影的失败。

戴：这话说得有点刻薄，但确实如此。一点点真切的小悲欢，就扣动了这么多人的心；一点点小机智，就令大家乐不可支。它无疑反衬出中国电影整体的苍白与相对于社会生活、生命体验的怪诞悬浮。可见遭遇历史上前所未有的剧变时代，13亿有血有肉的中国人身历着历史，承受并支付着高昂的、经常是少数人有意转嫁给他们的代价，其间的日常生活剧目、悲欢离合、欢笑血泪经常超出了天才作家编剧的想象，但这一切却在中国电影中芳踪难觅、印痕全无。这才是悲哀。没有比今天更不缺少故事的时代了，但它如何成为情节？如何进入影像？如何与我们的生命共鸣？

滕：另外，《失恋33天》的成功也跟新媒体的介入有关。它已经成为网络营销电影的经典案例。

戴：不错。因为新媒体的使用者和今天的电影观众之间有极高的重合和契合度。以新媒体营销电影，会直接作用于观众的主体感、介入感，并成功地制造先在预期。当然这部影片原本脱化于网络小说，先在地设定了目标人群。片尾短片“失恋物语”的摄制和网络先行播出也颇有创意。但我还是要说，这也不过是对影片出人意料的票房成功结果的逻辑化逆推。因为反例也同样著名：《山楂树之恋》，同样改编自网络小说而且早已风靡，且通过纸本感召了网络所不曾覆盖的读者，已锁定了可观的目标受众群。况且有真人实事、文革爱情等“天然”商业卖点，加上张艺谋的品牌效应和“选秀”等炒作。然而，它最终“成就”了一部极端苍白寡淡的电影之时，新媒体的元素也无法改变再一次骂声如鼓的结局。

滕：但是我有一点困惑的地方是，像《钢的琴》跟新媒体互动也非常好，比如说豆瓣、微博，很多影评人、观众都不遗余力义务

宣传和推广，但为什么这种互动就没有产生《失恋33天》那种爆炸式的效应。是不是因为《钢的琴》同《失恋33天》一类的主流商业电影所携带的价值或说意识形态迥然不同？我自己的感觉像《失恋33天》尽管它有点小离别、小伤痛，但无疑是有益无害的电影。这也包括风靡两岸三地的《那些年，我们一起追的女孩》。这种电影所向披靡，是因为它携带的还是比较主流的价值观，还是各种各样的中国梦。比如说2011香港华语片票房前三名，第一名《那些年，我们一起追的女孩》，第二名《3D肉蒲团》，第三名是贺岁片《我爱HK开心万岁》，就是号召香港人一起发扬狮子山下精神，重振香港，说白了，就是香港的主旋律电影。这些都是中小成本，但并没有因此就携带了另类的表达。《钢的琴》所遭遇的困境是不是主要由于这一点？

戴：当然有这些原因。我还是要说这句“废话”：占据主流位置的，只能是主流表述；赚到缸满钵流的票房大赢家一定是在向主流价值致敬。在这个意义上说，《钢的琴》并非主流之作。但其特殊之处在于，它并非激进反主流，也不是刻意矫情的艺术片。《钢的琴》无法创造票房奇迹倒是题中之意，但参照近两年来诸多实则“恶烂”的中小成本电影动辄票房过亿，而《钢的琴》在国内市场甚至没能回收可称低廉的成本，这事实本身令人欷歔。在此，似乎直观的解释之一是，在这个“娱乐至死”的时代，观众索求于影院的，如果不是奇观震荡、挥金如土的大制作以值回票价，便是爆米花快餐——《那些年，我们一起追的女孩》，流畅、轻松、华丽、“单纯”（如果不说是浅薄，因为我们的时代似乎“媚俗有理”）。《钢的琴》尽管饱含真情、拒绝悲情，其主题毕竟携带着、提示着一段天翻地覆、锥心之痛的历史。于是，问题似乎是，电影能不能、该不该保有起码的社会真诚，能不能、该不该直面历史、想象未来？或者用那个老比喻：除了“眼睛吃的冰激凌、心灵坐的沙发椅”，除了用眼睛、肌肉、肠胃“看”的电影，是否还需要用头脑尤其是用心去体认的电影？对我说来，观看

《钢的琴》是一次久违的电影经验，它如此直接、深刻地触摸到了我的心（让我知道“心”还在），触碰到我自己重重铠甲背后的情感；这份情令我蓦然回首、驻步思考，它以柔软的情令我碰触到冷硬的现实。于是，电影、电影文化、电影产业的多元、多层次议题再度提出。因为，即使参照大众文化工业自身，诸如电视剧，在“纯属娱乐”的“清穿剧”之旁，有反贪剧、军旅故事、谍战剧、现代历史剧，有尖刻辛酸的社会问题剧。于我，2011年，中小成本电影之启示的意义正在于我们终于收获了《钢的琴》这样的电影，但对于多数观众而言，却与它失之交臂。太久了，再一次，是一部真情盈溢的电影，一部“好看”而感人至深的电影，开启了一段刚刚过去却早已尘封的历史；在观影的愉悦和感动的同时，唤出良知的反思。你也可以说，《钢的琴》是一部励志之作，只是它所激励的，不是成功学，而是人、尊严和未来。轻或重？

但如果不是用成王败寇的逻辑来逆推，那么，参照《钢的琴》的突出口碑——事实上，这部电影的成功正在于不同的人在其中读到了不同的故事和意味：亲情或尊严、父亲或兄弟、历史或未来、家庭情节剧或现实拷问、歌舞片或元电影……《钢的琴》的票房失利并非必然或逻辑。就像你所说的，《钢的琴》具备了也分享着诸多可以“流行”的元素，它事实上和《失恋33天》出自同一个出品公司（完美世界——老实说，2011年的中国电影应该给这家公司记功），但不同之处是，除了非主流价值，《钢的琴》不具备其他“先天”卖点：诸如大明星阵容、导演的票房效应、网络已然养成的目标人群……如此制片规模，不可能有也无需动辄数千万的前期宣传。口碑电影需要的是时间和累积。且不说“零恶评”的“2011口碑第一片”，夹在《变形金刚3》和《建党伟业》两部不同意义上的巨无霸之间上映，当口碑形成、播散，影片却早已于影院下档；你只需看看影片的在线观看、网络下载，正版、盗版碟的种类和数量，便可知其实际的流行度，于是，问